دوفصلنامهٔ علمی *بلاغت کاربردی و نقد بلاغی*، سال چهارم، شمارهٔ اول، پیاپی ۷، بهار و تابستان ۱۳۹۸، صص۱۶۳ـ۱۴۹

بررسی مقوله ابهام در غزلیات سعدی با تکیه بر نظریه امپسون

The Study of the Category of Ambiguity in Sa'di's Lyrics based on Empson's Theory

احمد سنچولی*

Ahmad Sanchooli*

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۲/۱۲
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۸/۱۵

چکیده

ویلیام امپسون (۱۹۸۴ـ۱۹۰۶م) ابهام را جزو عوامل ذاتی شعر و زمینه‌ساز واکنش خواننده می‌داند. از نظر او هر نوع تمایز جزئی زبانی ولو ناچیز که زمینه‌ساز واکنش خواننده شود، از مصادیق ابهام به‌حساب می‌آید؛ بنابراین علاوه بر پیچش‌های زبانی، برخی از شگردهای بلاغی نیز که ذهن مخاطب را با خود درگیر کرده و موجب واکنش او می‌گردد، از عوامل ابهام‌آفرین سخن به شمار می‌آید. بر پایه این نظریه، مقوله ابهام در غزلیات سعدی به دو دسته ابهام‌های هنری و ذاتی و ابهام‌های زبانی و عارضی تقسیم می‌شود. ابهام‌های هنری و ذاتی به دستگاه بلاغی به‌ویژه صور خیال و برخی صنایع ادبی شعر او مربوط می‌شود و ابهام‌های عارضی شامل برخی عوامل زبانی و مقوله‌های فرهنگی و اجتماعی است. از آن جا که سعدی عواطف و احساسات خویش را صادقانه، روشن و طبیعی با مخاطب خویش در میان می‌گذارد، خواننده متوجه ابهام در کلام او نمی‌شود. بیان او به اندازه‌ای روشن و طبیعی است که احساسات و عواطفش را به روشنی بیان می‌نماید و ابهام‌هایی از نوع گیجی و سردرگمی که نشانگر عدم وقوف شاعر بر افکار خود باشد، در شعر او یافت نمی‌شود.

کلیدواژه‌ها: بلاغت، ابهام، امپسون، سعدی، غزل.

Abstract

William Empson (1906-1984) considers ambiguity as an inherent factor in the poetry and provides the basis for the reader's reaction. In his view, every kind of minor linguistic distinction, however small, which makes the reader's reaction, is an instance of ambiguity. Therefore, in addition to linguistic twists, some of the rhetorical techniques that engage the minds of the audience and cause their responses are controversial ones. Based on this theory, the category of ambiguity in Sa'di's lyrics is divided into two categories of artistic and inherent ambiguities and linguistic and distortion ones. The artistic and inherent ambiguity relates to rhetorical system, especially the imaginary imagery and some figures of speech of his poem, and the distortion ambiguity includes some linguistic factors and cultural and social categories. Since Sa'di expresses his emotions and feelings honestly, clearly and naturally with his audience, the reader doesn't understand the ambiguity in his words. His expression is so bright and natural that his feelings and emotions are clearly expressed and the confusion and mixed up ambiguities that indicate the poet's lack of respect for his thoughts are not found in his poetry.

Keywords: Rhetoric, ambiguity, Empson, Sa'di, Ghazal.

*. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه زابل، زابل، ایران؛
ah-sanchooli@uoz.ac.ir

*.Assistant Professor, Department of Persian Language and Literatre, University of Zabol, Zabol, Iran; ah-sanchooli@uoz.ac.ir

۱. مقدمه

ابهام (ambiguity) ازجمله موضوعاتی است که در حوزهٔ ادبیات و نقد ادبی همواره مورد توجه پژوهشگران و منتقدان ادبی بوده است. بسیاری از زیبایی‌شناسان و منتقدان هنر و ادبیات، ابهام و گنگی یا به‌عبارت‌دیگر بیان‌ناپذیری و مفهوم‌گریزی را خصوصیت ذاتی هنر و شعر مدرن دانسته‌اند. دیدرو (Diderot) (۱۷۱۳ـ۱۷۸۴) معتقد است «وضوح کلام برای اقناع خوب است، ولی به‌کار تکان دادن نمی‌آید. وضوح از هر نوعی که باشد، آفت شور و شوق است». وی به شاعران توصیه می‌کند که «مدام از ابدیت و لایتناهی و عظمت و زمان و مکان و الوهیت سخن بگویید... پیچیده سخن بگویید. در هنر هر اندازه بیان مبهم‌تر باشد، تخیّل راحت‌تر است» (ولک، ۱۳۷۷: ۱/ ۹۵ـ۹۴).

در حقیقت یکی از تفاوت‌های اساسی بلاغت قدیم و جدید را می‌توان ناشی از مسئله ابهام دانست. بلاغت قدیم با ابهام به مثابهٔ یک عیب در زبان برخورد می‌کرد و امیدوار بود آن را محدود یا محو کند امّا بلاغت جدید آن را پیامد اجتناب‌ناپذیر نیروهای زبان و ابزار لازمِ بخشِ اعظمِ مهم‌ترین گفته‌های ما می‌داند، مخصوصاً در شعر و مذهب (ریچاردز، ۱۳۸۲: ۵۰). در بین منتقدان و بلاغت‌نویسان قدیم نیز کسانی به مسئله ابهام از دیدگاه هنری توجه داشته‌اند. عبدالقاهر جرجانی (۴۷۱هـ‌ق) در غموض و پیچیدگی حسنی ذاتی می‌بیند، زیرا به اعتقاد وی «سرشت آدمی چنان است که اگر بعد از طلب و جست‌وجوی شیء و تحمّل رنج و اشتیاق در این راه به مطلوب برسد، این دست‌یافتن شیرین‌تر و سزاوارتر و تأثیر آن در روح او بزرگ‌تر و لطیف‌تر است» (جرجانی، ۱۳۸۹: ۱۰۶). از نظر وی معمّاسازی و افراط در تعقید و پیچیدگی پسندیده نیست، زیرا خواننده را «بیش از آن اندازه که لازم است، به فکر محتاج کرده و در سوء زحمت می‌اندازد» و به عبارتی او را با بن‌بست معنایی روبه‌رو می‌کند و تازه پس از کشف معنی و دریافت، «آنچه بیرون آید، زشت‌روی است و زیبایی‌اش نقصی دارد» (همان: ۱۰۸).

پس از انتشار کتاب *هفت نوع ابهام* ویلیام امپسون (William Empson) در سال ۱۹۳۰، به‌طور گسترده در نقد ادبی از این اصطلاح برای اشاره به یک صناعت ادبی (شعری) آگاهانه استفاده شده است؛ یعنی استفاده از یک واژه یا اصطلاح واحد که بر دو مدلول متفاوت یا حتّی بیشتر از آن دلالت کند، یا دو نظر یا احساس مغایر را بیان کند (آبرامز، ۱۳۸۷: ۱۶).

ویلیام امپسون، منتقد انگلیسی و از شاگردان معروف ریچاردز (I. A. Richards) (۱۸۹۳ـ۱۹۷۹) با انتشار این کتاب توجه منتقدان ادبی را به‌طور جدی به این موضوع معطوف کرد. از نظر او، ابهام عبارت است از «هر تمایز جزئی زبانی ولو ناچیز که زمینه را برای واکنش‌های متفاوت به یک قطعه زبانی فراهم کند» (فتوحی، ۱۳۸۷الف: ۲۵)؛ بنابراین ارزش ابهام به میزان واکنش‌هایی است که در خواننده برمی‌انگیزد. علاوه بر پیچش‌های زبانی، بسیاری از صناعات ادبی و شگردهای بلاغی که ذهن مخاطب را با خود درگیر می‌کند و باعث پویایی ذهن در فرایند مطالعه می‌گردد و منجر به بی‌معنایی یا چندمعنایی می‌شود و یا به معنایی نامتعارف یا فراتر از صورت آشنا و معمول خود سوق می‌دهد، از مصادیق ابهام به‌حساب می‌آید.

امپسون معتقد است اشیاء معمولاً آن چیزی نیستند که به نظر می‌رسند و کلمات حداقل همان‌قدر که دلالت قاموسی دارند، دلالت‌های فراقاموسی هم دارند. به نظر امپسون ابهام ریشه در ذات شعر دارد. او از هفت نوع ابهام نام می‌برد:

۱ـ هنگامی که یک جزء هم‌زمان به طرق

مختلف عمل کند؛ به زبان ساده، یک جزء در ارتباط با اجزای دیگر معانی مختلف پیدا کند. مثلاً ایهام تضاد و ایهام تناسب یا استخدام.

۲ـ هنگامی که دو یا چند معنی در یک کلمه یا عبارت یا ساخت جمع شوند. مثلاً ایهام. در تمثیل هم یک دال دو اندیشه را بیان می‌کند.

۳ـ هنگامی که دو یا چند معنی کاملاً مستقل از هم هم‌زمان ارائه شوند. مثل تضاد، ایهام تناسب.

۴ـ هنگامی که بخش‌های مختلف معانی با هم ترکیب می‌شوند تا وضع پیچیده ذهنی را روشن کند. مثلاً ایهام دوگانه‌خوانی.

۵ـ نوعی گیجی و سردرگمی (ابهام)، هنگامی که نویسنده افکار خود را در خلال نوشتن آغاز می‌کند؛ یعنی نویسنده در حین نوشتن مطالبی را کشف می‌کند و موضوع برای خود او هم چندان روشن نیست و این خود به خود جمله را مبهم می‌کند؛ به‌عبارت‌دیگر، او از قبل به اندیشه خود وقوف ندارد، اما در خلال نوشتن کم‌کم به آن می‌رسد.

۶ـ آن جا که پارادوکس و تناقض وجود دارد و خواننده باید تفسیر کرده و متناقض‌نما را حل کند.

۷ـ پارادوکس و تناقض کامل که نشان می‌دهد سخنان نویسنده برای خود او هم روشن نیست (شمیسا، ۱۳۸۰: ۲۱۰ـ۲۰۹؛ کادن، ۱۳۸۶: ۲۱ـ۲۰).

۱ـ۱. بیان مسئله و سؤالات تحقیق

سعدی که در سخن‌سرایی به شیوهٔ «سهل ممتنع» معروف است، با آگاهی از تمام امکانات و ظرفیت‌های زبانی و «با شناخت راست و درست از ویژگی‌های روان‌شناسی واژه‌ها و ترکیب‌ها به طبیعی‌ترین شیوه، تقلید ناپذیرترین شعر فارسی را آفریده» (حسن‌لی، ۱۳۸۱: ۷۵). غزل‌های او که سراپا شور و شوق عاشقانه است و در آن «حسرت‌ها و آرزوهای ما را با ترنّم شیرین خود به عالم رؤیاها می‌برد» (دشتی، ۱۳۸۱: ۲۹۱)، همچون هر اثر ادبی و هنری دیگری از نوعی ابهام و سایه روشن هنری برخوردارند و شاید بهترین مصداق برای تعریف ابهام از دیدگاه عبدالقاهر جرجانی باشد که معماسازی و افراط در تعقید و پیچیدگی را نمی‌پسندد. غزل سعدی خواننده را از خود نمی‌رماند و ذهن او را درگیر بن‌بست‌های معنایی نمی‌کند؛ بلکه از نوعی ابهام لطیف هنری برخوردار است که غالباً مخاطب را به تأمل و واکنش‌هایی ولو جزئی وامی‌دارد. با توجه به این مسئله و نکات مطرح شده در مقدمهٔ این پژوهش، تلاش می‌گردد تا به این سؤالات اساسی پاسخ داده شود که: اولاً ابهام‌های مطرح در غزل‌های سعدی از چه نوعی است؟ و ثانیاً انواع ابهام در شعر او تا چه حد با نظریهٔ امپسون هم‌خوانی و انطباق دارد؟

۱ـ۲. پیشینه تحقیق

در مورد سعدی و آثار او پژوهش‌های بسیاری صورت گرفته که برشمردن آن‌ها در اینجا امکان‌پذیر نیست؛ اما درباره ابهام، اهمیت و گونه‌های آن می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

مایل هروی (۱۳۶۰) در کتاب *صور ابهام در شعر فارسی* انواع ابهام را به سه دستهٔ ذاتی، عارضی و عمدی تقسیم کرده است. فرشیدورد (۱۳۶۳) در کتاب *دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی* انواع ابهام را به هفت نوع: ابهام رمزی و کنایی، ابهامات شاعرانه، ابهام فنّی، ابهام از طریق بعضی صنایع شعری و آرایش‌های ادبی، ابهام کهن‌گرایانه، ابهام از طریق به هم ریختن ساختمان دستوری و ابهام‌آفرینی از طریق عناصر تیرهٔ زبان تقسیم می‌کند (فرشیدورد، ۱۳۶۳: ۲/ ۶۸۹ـ۶۹۰). معدنی (۱۳۷۵) در مقالهٔ «بررسی گونه‌های ابهام در زبان فارسی»، انواع ابهام را از منظر زبان‌شناسی به دو دستهٔ گفتاری و نوشتاری تقسیم کرده که هر کدام به دو

دستهٔ ابهام بافت مقید و ابهام بافت آزاد تقسیم می‌شوند. ابهام‌های بافت آزاد در دو سطح واژگان و نحوی صورت می‌گیرد؛ و عوامل ابهام‌آفرین در زبان نوشتار را عناصر زبرزنجیری متن شامل تکیه، درنگ و آهنگ تشکیل می‌دهد (معدنی، ۱۳۷۵: ۹۲ـ۱۰۴).

داوری (۱۳۷۹) در مقالهٔ «دلالت چندگانه و ابهام و ایهام در زبان فارسی» به تقسیم‌بندی انواع دلالت‌های چندگانه در زبان پرداخته و آن‌ها را به دو نوع بزرگ دلالت بالقوه و دلالت بالفعل دسته‌بندی می‌کند و برای هر کدام زیرمجموعه‌هایی برمی‌شمارد. خواجات (۱۳۸۷) در مقالهٔ «عوامل ایجاد ابهام در شعر معاصر فارسی» نیز انواع ابهام را به سه دستهٔ کلی ابهام عارضی، ابهام عمدی و ابهام غیرعمدی یا طبیعی تقسیم نموده است. محمدی (۱۳۸۷) در مقالهٔ «ابهام در شعر فارسی»، ابهام در متون کلاسیک را یا وابسته به دشواری واژه‌ها می‌داند و یا در پیچیدگی ساختار دستوری. به عقیدهٔ وی بیش‌ترین مصادیق ابهام مربوط به آرایه‌های ادبی شامل مجاز مرسل، تشبیه، استعاره، کنایه، ایهام، لغز، معمّا و تمثیل است.

فتوحی (۱۳۸۷) در مقالهٔ «ارزش ادبی ابهام از دومعنایی تا چندلایگی معنا» ضمن بررسی پیشینهٔ تاریخی بحث از ابهام در بلاغت قدیم و جدید، میان «دشواره» و «ابهام هنری» (چندمعنایی) تفاوت قائل می‌شود. به عقیدهٔ وی ابهام جوهرهٔ ادبیات است و ارزش هنری و راز ماندگاری آثار جاودانه بسته به میزان ابهام نهفته در آن‌هاست. امامی (۱۳۹۰) در مقالهٔ «خاستگاه هنری ابهام و گونه‌های آن»، ابهام هنری را از عناصر جوهری شعر می‌داند و معتقد است که این پدیدهٔ ادبی بیشتر در هیأت ابهام صرفی، ابهام نحوی، ابهام تصویری، ابهام تعبیری و ابهام توصیفی ظاهر می‌شود. شیری (۱۳۹۰) در مقالهٔ «اهمیت و انواع ابهام در پژوهش‌ها»، ضمن بررسی پیشینهٔ تحقیقات مرتبط با مسئله ابهام، به تبیین عوامل تأثیرگذار بر ابهام نیز پرداخته است. همچنین وی در کتاب *ابهام فریاد ناتمام* به شرح و تفسیر انواع ابهام‌های درون متنی و برون متنی پرداخته و زمینه‌های سیاسی، اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی و مذهبی ابهام را در دوره‌های مختلف بررسی کرده است.

۱ـ۳. روش تحقیق

در این پژوهش که به شیوهٔ توصیفی‌ـتحلیلی و با استفاده از روش اسنادی و کتاب‌خانه‌ای صورت گرفته، تمام غزل‌های سعدی مورد مطالعه قرار گرفته و شواهد و نمونه‌ها استخراج گردیده و برپایهٔ نظریهٔ ویلیام امپسون در خصوص ابهام مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته است.

۲. بحث و بررسی

با توجه به دیدگاه امپسون، ابهام‌های هنری غزلیات سعدی را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: دسته اول ابهام‌های حاصل از حوزه مجازی زبان و صور خیال که شامل مجاز مرسل، تشبیه، استعاره و کنایه می‌شود. عبدالقاهر جرجانی نیز جلوه‌های ابهام هنری را بیشتر در همین صنایع می‌داند و آن‌ها را بر حقیقت ترجیح می‌دهد (جرجانی، ۱۳۶۸: ۱۱۷)؛ و دستهٔ دیگر ابهام‌های حاصل از صنایع بدیعی شامل: ایهام، ایهام تناسب، ایهام دوگانه‌خوانی‌ـالبته نه از نوعی که وضعیت پیچیده ذهنی شاعر را روشن کندـ استخدام، تضاد و پارادوکس که در هفت نوع ابهام امپسون نیز به آن‌ها اشاره شده. علاوه بر این موارد، تلمیح هم از صنایع ابهام‌آفرین است که ابهام ناشی از آن به میزان آگاهی مخاطب بستگی دارد. گونه‌های دیگر ابهام، ابهام عارضی و عمدی است که ابهام عمدی در غزل‌های سعدی به چشم نمی‌خورد.

۲ـ۱. ابهام‌های هنری (ذاتی)

۲ـ۱ـ۱. ابهام‌های تصویری

صور خیال که از عناصر برجسته‌ساز متن ادبی به شمار می‌آیند، معمولاً در شگردهای مجازی و بیانی و حتّی گاه در عناصر بدیعی نمودار می‌شوند. این عناصر از سویی در حرکت زبان متن وقفه و درنگ ایجاد کرده و آن را ناآشنا و غیرعادی جلوه می‌دهند و از سوی دیگر در خلق معنا، گسترش و تقویت مفهوم، پنهان‌سازی مقصود و به‌طورکلی در ابهام‌آفرینی کلام ادبی نقش اساسی دارند (فتوحی، ۱۳۸۷ب: ۱۳۵ـ۱۰۹). زبان مجازی با جابه‌جایی و جانشینی عناصر، معنای متفاوتی را پیشنهاد می‌کند و با توجه به ناسازگاری عناصر با بافت کلام، رسیدن به معنای قطعی را انکار کرده و واکنش‌هایی برای مخاطب ایجاد می‌نماید. البته میزان واکنش‌ها در هریک از آن‌ها متفاوت است؛ مثلاً معنای مجازهای مرسل زودیاب است ولی در استعاره و تمثیل رمزی و پارادوکس، میزان واکنش و در نتیجه درجه ابهام آن بسیار زیاد می‌شود. این نوع ابهام که می‌توان آن را «ابهام تصویری» (امامی، ۱۳۹۰: ۱۴) و یا «ابهام ذاتی» (مایل هروی، ۱۳۶۴: ۲۰) نامید، بخش چشم‌گیری از ابهام‌های هنری غزل سعدی را تشکیل می‌دهد.

مجاز مرسل: مجاز مرسل که «روند جایگزینی بر اصل مجاورت» (یاکوبسن، ۱۳۸۰: ۲۷۹) و نوعی فرایند انتقال معنی بر روی محور همنشینی است (صفوی، ۱۳۸۰: ۵۰)، در غزل سعدی اغلب کارکردی عادی و طبیعی دارد و در ادراک معنی محذوف چندان درنگی ایجاد نمی‌شود. البته گاهی با توجه به بافت کلام، معنا و مفهومی خاص به خود می‌گیرد؛ چنان‌که در ابیات زیر «کشتن» به معنی «شیفته و مشتاق ساختن» و «چشم« به معنی لطف و عنایت آمده:

هر گه که بگذرد بکشد دوستان خویش
وین دوست منتظر که دگر بار بگذرد
(سعدی، ۱۳۷۷: ۲۶۱)

چشم خدا بر تو، ای بدیع شمایل
یار من و شمع جمع و شاه قبایل
(همان: ۵۰۸)

گاه مجاز مرسل در غزل سعدی تابع هیچ قاعده و قانونی نیست. او «سبکتکین» را به معنی غزنویان و یا اختصاصاً به‌جای «محمود» به‌کار برده و به عمد کلمه «مجاز» را در بیت قبلی آورده تا شنونده حمل بر ناآگاهی شاعر نکند:

ای که نیازموده‌ای صورت حال بیدلان
عشق حقیقت است، اگر حمل مجاز می‌کنی
ای که نصیحتم کنی، کز پی او دگر مرو
در نظر سبکتکین عیب ایاز می‌کنی
(همان: ۹۰۸ـ۹۰۷)

سعدی به امکانات زبان و میدان تداعی واژه‌ها توجه خاصی دارد و با استفاده از مجاز مرسل گاه یک کلمه را تا سه بار در یک بیت با معنایی متفاوت (جناس تام) به‌کار گرفته است. تکرارهایش نه‌تنها ملال‌آور نیست، بلکه غافل‌گیر کننده و دیریاب است:

سعدی غمش از دست مده، گر ندهد دست
کی دست دهد در همه آفاق چون اویی
(همان: ۷۵۲)

گر سرم می‌رود، از عهد تو سر باز نپیچم
تا بگویند پس از من که به سر برد وفا را
(همان: ۱۰)

مجاز مرسل هرچند مبتنی بر تخییل نیست، اما موجب درنگ و تأمل و واکنش‌هایی هرچند جزئی برای مخاطب می‌شود.

تشبیه: در تشبیه «هر عنصر محسوس طبیعی یا مصنوع دارای قوت‌ها و استعدادهای ذاتی و عرضی بسیار متعدد و متنوع است که با تکیه بر هر یک از آن‌ها می‌توان در تناسب با طرف دیگر تشبیه، یعنی مشبه، یک تصویر ساخت. کشف این قوت‌ها و استعدادها، گذشته از استعداد و نیروی تخیل شاعر، به

مضمون و مایه‌ای که شاعر می‌خواهد میان آن و یک عنصر طبیعی یا مصنوع یا معقول رابطه و پیوند شباهت برقرار کند، نیز مربوط است» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۱۸۹). این‌که شاعر از میان ظرفیت‌های ذاتی و عرضی عناصر محسوس طبیعی و مصنوع به کدام ظرفیت توجه داشته، ازجمله مواردی است که موجب ابهام در تشبیه می‌شود. در تشبیهات «گسترده» که معمولاً وجه شبه یا ظرفیت ذاتی مورد نظر ذکر می‌شود، ابهام چندانی به وجود نمی‌آید. ولی در تشبیهات «فشرده» که معمولاً وجه شبه حذف می‌شود، ابهام به وجود می‌آید.

تشبیه فشرده که در کتب بلاغی از آن به‌عنوان تشبیه بلیغ نیز یاد شده، در شعر سعدی کاربردی گسترده دارد که اغلب از مقوله حسی به حسی و یا عقلی به حسی است. وی گاه نسیم صبا را به پیک، ثریا را به چراغدان، صورت را به ورق، روی را به شمع، اشک را به باران و قامت را به درخت و همانند آن، تشبیه کرده که همه از مقوله حسی به حسی است و چون از تشبیهات متداول و معمول هستند، یافتن وجه شبه یا کشف ظرفیت ذاتی و عرضی عنصر محسوس مورد نظر شاعر چندان دشوار نیست. در تشبیهات عقلی به حسی مثل باغ حسن، کمند عشق، سنگ ملامت، داغ هجر، تشریف قربت، بار غم، مُهر مِهر و نظایر آن نیز وضع به همین صورت است و رابطه بین مشبه و مشبهٌبه دور از ذهن نیست؛ اما گاه در شعر او رابطه بین مشبه و مشبهٌبه دور و غریب است که کشف آن خواننده را به تأمل وامی‌دارد مثل تشبیه «آه» به «سنگ» و «چشم» به «برگ»:

غلغل فکند روحم در گلشن ملایک
هر گه که سنگ آهی بر طاق آبگون زد
(همان: ۲۷۳)

برگ چشمم می‌نخوشد در زمستان فراقت
وین عجب کاندر زمستان برگ‌های تر بخوشد
(همان: ۳۱۲)

از همین مقوله است تشبیهات: ورق صورت خوبان، کمند نظر، شمع دل، جوشن جان، باغ تصور، ساحر چشم، مغناطیس زیبایی، سلحداران خار، گلستان صفا، یوسف گل، زلیخای صبا، زنبور سخن، توبه‌خانهٔ تنهایی، میخ سراپرده عمر، موسی طور عشق، قفل گردون، کلید صبح و نظایر آن.

برخی از تشبیهات بلیغ غزل او به‌صورت ترکیبات مزجی است. ترکیباتی مثل: سروقد، سیم‌تن، بت‌رو، ماه‌رو، گل‌رو، پری‌رو، گل‌رخ، بادام‌چشم، پسته‌دهان، آهوگردن، سروبالا، کمان‌ابرو و... که «اکثر قریب به اتفاق آن‌ها از نوع معمول و مأنوس یا به اصطلاح معیارین است و هیچ گونه ثقل یا غرابتی در ساخت و ریخت آن‌ها به چشم نمی‌خورد» (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۷۱)؛ اما در میان این گونه تشبیهات نیز ترکیبات تازه‌ای مثل «صبح‌رو» وجود دارد که در بافت کلام با توجه به تناسب‌ها و تضادها، زیبایی و جلوهٔ خاصی یافته و موجب تأمل مخاطب می‌گردد:

شب همه شب انتظار صبح‌رویی می‌رود
کان صباحت نیست این صبح جهان‌افروز را
(سعدی، ۱۳۷۷: ۲۰)

تشبیه «گسترده» که در غزلیات سعدی شامل تشبیه تفضیل، مضمر، مرکب و تشبیه تمثیل می‌شود، به دلیل ذکر وجه شبه ابهام چندانی در شعر او ایجاد نمی‌کند. البته تشبیه مضمر که «شاعرانه‌ترین مقولهٔ سخن به‌حساب می‌آید و دستبرد و تجربه و دقت و استعداد شاعر را نشان می‌دهد» (ثروتیان، ۱۳۶۹: ۵۰) و غالباً با تفضیل همراه است، زمینه‌ساز واکنش خواننده می‌شود:

در گلستانی کان گلبن خندان بنشست
سرو آزاد به یک پای غرامت برخاست
گل صدبرگ ندانم به چه رونق بشکفت
یا صنوبر به کدامین قد و قامت برخاست؟
(همان: ۱۷۷)

در چشم بامدادان به بهشت برگشودن
نه چنان لطیف باشد که به دوست برگشایی
(همان: ۷۳۹)

در تشبیه مرکب نیز که وجه شبه آن منتزع از امور کلی است و گاه مبهم می‌نماید، یک یا دو طرف تشبیه دارای اجزایی هستند و یا شامل دو یا چند اسم مجزا می‌شوند. اگر مشبهٌ‌به مرکب باشد، مشبه در ذهن به حداقل دو جزء تجزیه می‌شود تا بتوان قرینه‌سازی کرد. لازمهٔ تشبیهات مرکب، تخییل بیشتر و تصویرسازی دقیق‌تر است:
عرقت بر ورق روی نگارین به چه ماند؟
همچو بر خرمن گل قطرهٔ باران بهاری
(همان: ۸۲۵)
هرکه به گوش قبول دفتر سعدی شنید
دفتر وعظش به گوش همچو دف تر شود
(همان: ۳۹۷)

تشبیه تمثیل نیز نوعی تشبیه مرکب است که در غزل او از کاربرد نسبتاً وسیعی برخوردار است. تشبیه تمثیل به «معانی جامه شکوه و فضیلت می‌پوشاند. پایگاه و قدر معانی را بالا برده و آتش آن را برمی‌افروزد و نیروی آن را در تحریک جان‌ها دو چندان می‌کند» (جرجانی، ۱۳۸۹: ۸۵). در این نوع که «هنری‌ترین گونهٔ تشبیه می‌باشد و وجه شبه ویژگی است برآمده از چند چیز» (کزازی، ۱۳۸۱: ۵۷)، معمولاً امری معقول به محسوس تشبیه می‌شود و از آن جا که «وجه شبه آن صفتی است عقلی و غیرواقعی که از مجموع دو یا چند چیز فراهم آمده، محتاج تأویل است» (فتوحی، ۱۳۸۷ب: ۱۱۸):
جور رقیب و سرزنش اهل روزگار
با من همان حکایت گاو دهل زن است
(همان: ۱۲۲)

در مصراع اول شاعر ادعا می‌کند که سرزنش اهل روزگار در من اثری ندارد (معقول)، همان طور که صدای دهل در گاو معتاد به صدای دهل اثر ندارد (محسوس). در این تشبیه، دو چیز دور و متفاوت به یکدیگر نزدیک شده که فهم رابطهٔ آن، جز از طریق تأویل امکان‌پذیر نیست:
می‌نماید که سر عربده دارد چشمت
مست خوابش نبرد تا نکند آزاری
(همان: ۸۱۶)

همان‌گونه که ذکر شد، فهم تشبیه از طریق یافتن وجه شبه‌صورت می‌گیرد؛ هرچه وجه شبه روشن‌تر باشد، سرعت انتقال ذهن از مشبهٌ‌به به مشبه بیشتر است. در تشبیه مرکب و تمثیل، وجه شبه از طریق تخییل و تأویل به دست می‌آید؛ لذا موجب درنگ و تأمل و در نتیجه ابهام بیشتری در شعر می‌شود.

استعاره: استعاره که «دامی است تنگ‌تر و نهان‌تر از تشبیه» (کزازی، ۱۳۸۱: ۹۴)، در مفهوم ارسطویی و پس از آن در بلاغت اسلامی به جانشینی واژه‌ها و انتقال معنای یک واژه به واژهٔ دیگر محدود می‌شود (فتوحی، ۱۳۸۷ب: ۱۱۹). استعاره از عوامل ابهام‌آفرین در متن ادبی به‌حساب می‌آید؛ زیرا کلمات یا نشانه‌ها به مدلول‌های اولیه که برای آن‌ها وضع شده‌اند، دلالت نمی‌کنند. استعاره در غزل سعدی غالباً از نوع معمول و متداول آن است؛ مثل آینه که استعاره از دل؛ و لعل که استعاره از لب می‌باشد؛ یا استعاره‌هایی که در توصیف معشوق می‌آورد، مثل: لعبت شیرین، لعبت قباپوش، ماه، سهی‌سرو روان، بت و امثال آن؛ اما گاه استعاره در شعر او ابداعی، ابتکاری و دارای تازگی و طراوت خاصی همراه با نوعی ابهام است که درنگ و تأمل خواننده را برمی‌انگیزد:
ای نفس خرّم باد صبا
از بر یار آمده‌ای، مرحبا
قاقلهٔ شب، چه شنیدی ز صبح؟
مرغ سلیمان، چه خبر از سبا؟
(سعدی، ۱۳۷۷: ۳)

در این ابیات «قافلهٔ شب» و «مرغ سلیمان» استعاره از «باد صبا» و «صبح» استعاره از «یار» است که البته مدلول آن‌ها در بیت نخست ذکر شده. در بیت:

باران اشکم می‌رود وز ابرم آتش می‌جهد
با پختگان گوی این سخن، سوزش نباشد خام را
(همان: ۲۶)

«ابر» استعاره از غم و اندوه دل است و «آتش» استعاره از آه سوزان شاعر. علاوه بر تازگی استعاره‌ها در این بیت، با ایجاد تناسب بین واژه‌ها؛ یعنی «باران، ابر، آتش (برق)»، زیبایی، لطافت و جذابیت خاصّی به کلام بخشیده؛ زیرا «جذابیت از التذاذی برمی‌خیزد که حاصل شباهت‌های جدیدی است که در استعاره کشف می‌شود؛ حالت تمایز ناشی از به شگفت آمدن از دریافت و شناسایی برخی شباهت‌هاست» (هاوکس، ۱۳۸۰: ۲۲). این تناسب را در بیشتر استعاره‌های سعدی می‌توان دید:

تو درخت خوب منظر همه میوه‌ای ولیکن
چه کنم به دست کوته که نمی‌رسد به سیبت؟
(سعدی، ۱۳۷۷: ۴۸)

استعاره بر محور جانشینی واژه و بر مبنای شباهت استوار است، اما در غزل سعدی استعاره در محور هم‌نشینی نیز به شعر او جنبهٔ کاملاً ادبی می‌بخشد:

غزال اگر به کمند اوفتد، عجب نبود
عجب فتادن مرد است در کمند غزال
(همان: ۵۰۷)

سعدی چمن آن روز به تاراج خزان داد
کز باغ دلش بوی گل یار برآمد
(همان: ۳۱۵)

گاه سعدی نشانه‌ای را برای برخی از مفاهیم به کار می‌گیرد که در آن مفهوم کمتر به کار گرفته شده یا اصلاً به کار گرفته نشده است؛ مثل انتخاب واژهٔ «سیب» به جای «بوسه» و «در دو لختی» برای «دو پلک»:

دانی حیات کشتهٔ شمشیر عشق چیست؟
سیبی گزیدن از رخ چون بوستان دوست
(همان: ۱۵۵)

در دو لختی چشمان شوخ دلبندت
چه کرده‌ام که به رویم نمی‌گشایی باز؟
(همان: ۴۵۸)

کنایه: جمله یا ترکیبی است که مراد گوینده معنای ظاهری آن نباشد اما قرینهٔ صارفه‌ای هم که ما را از معنای ظاهری متوجه معنای باطنی کند، وجود نداشته باشد. کنایه به علت «دو بعدی بودن» (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۳: ۱۴۶) و انتقال از ملازم به معنی اصلی سبب ابهام در شعر می‌شود:

نفس خروس بگرفت که نوبتی بخواند
همه بلبلان بمردند و نماند جز غرابی
(سعدی، ۱۳۷۷: ۷۵۹)

«خواندن خروس» کنایه است و دو بعدی. بعد اول آواز خروس را به گوش می‌رساند و بعد دوم سحرگاه را به ذهن می‌آورد. یکی دیگر از ویژگی‌های کنایه «عینیّت بخشیدن به ذهنیّت» (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۳: ۱۴۶) است. البته بر اساس این ویژگی، ابهام چندانی در کلام ایجاد نمی‌شود:

من که با موری به قوت برنیایم، ای عجب
با کسی افتاده‌ام کو بگسلد زنجیر را
(همان: ۱۷)

«از عهدهٔ مور برنیامدن» به‌خوبی شدت ضعف را محسوس و عینی می‌سازد و «گسستن زنجیر» قدرت را به‌صورت امری کاملاً عینی نشان می‌دهد. چنین کنایاتی با این که گاه تازه و ابداعی هستند و زمینه‌ساز تأمل خواننده می‌شوند، اما ابهام چندانی در سخن ایجاد نمی‌کنند. سعدی گاه به شیوه‌ای خاص و با تصرّف در معنی، به کنایه تازگی می‌بخشد که کشف منظور شاعر به تلاش ذهنی خواننده نیاز دارد:

سری به صحبت بیچارگان فرود آور
همین قدر که ببوسند خاک پایی را
(همان: ۳۶)

«سر فرود آوردن» کنایه از تعظیم کردن است، اما در این بیت کنایه است از فروتنی کردن، عطوفت و مهربانی نشان دادن. در بیت:

گه نعره زدی بلبل، گه جامه دریدی گل
با یاد تو افتادم، از یاد برفت آن‌ها
(همان: ۴۰)

«جامه دریدن» کنایه از شدت اشتیاق، شیدایی و از خود بیخودی است و به این دلیل که به گل نسبت داده شده، دارای تشخیص هست. همچنین «جامه دریدن گل» کنایه از شکفتن آن نیز هست؛ لذا این ترکیب کنایی، ایهام هم دارد. «نعره زدن بلبل» آوازخوانی آن و نیز کنایه از شور و شادی و نشاط است.

کنایه گاه زمینهٔ اجتماعی دارد و فقدان دسترسی به زمینهٔ اجتماعی آن، رابطهٔ معنای ظاهری و باطنی را دچار انفکاک می‌کند. در حقیقت ابهام موجود در کنایه ناشی از ناآشکاری میانجی‌ها بین لفظ کنایه (مکنیٌعنه) و مقصود آن (مکنیٌبه) است. کنایه‌ای را که میانجی در آن ناشناخته و یا چندلایه باشد، رمز می‌خوانند. «این نوع کنایه در زمرهٔ «راز» و مفاهیم عمیق نیست، بلکه خلأ معنایی آن به جهت ناآشنایی ما با زمینهٔ فرهنگی و میانجی‌های لفظ و معناست» (فتوحی، ۱۳۸۷ب: ۱۲۳). در بیت:

رفت آن‌که فقاع از تو گشایند دگر بار
ما را بس از این کوزه که بیگانه مکیدست
(همان: ۹۷)

«فقاع گشودن» ترکیبی کنایی است که با چند واسطه به معنا و مدلول نهایی آن یعنی «نازیدن به کسی» می‌توان رسید. فقاع گشودن در اینجا به معنی آروغ زدن است. کسی آروغ می‌زند که سیستم گوارش او خوب کار کند؛ آن‌که گوارش خوبی دارد، بی‌شک غذای خوبی خورده؛ آن‌که غذای خوب می‌خورد، توانگر است؛ توانگر در ناز و نعمت زندگی می‌کند؛ آن‌که در ناز و نعمت زندگی می‌کند، خواه‌ناخواه خودستا و به خویش نازنده بار آمده است؛ بنابراین «فقاع گشودن از کسی» یعنی نازیدن به کسی (شمیسا، ۱۳۸۱الف: ۲۸۷؛ کزازی، ۱۳۸۱: ۱۶۸؛ حمیدیان، ۱۳۸۳: ۴۴ـ۴۳).

لذا درک معنی کنایی «فقاع گشودن» نیاز به واسطه‌های متعدد دارد. هرچه تعداد این واسطه‌ها و نشانه‌ها بیشتر باشد، کلام مبهم‌تر است. چنین کنایاتی از قدیم به جا مانده و امروزه به علت تغییر و تحول پدیده‌های اجتماعی و فرهنگی دیگر معمول نیستند و برای فهم آن‌ها باید به فرهنگ‌های لغت رجوع کرد. از همین نوع است: «نعل بر آتش نهادن» و «جستن (پریدن) دیده» در ابیات زیر:

از نعلش آتش می‌جهد، نعلم در آتش می‌نهد
گر دیگری جان می‌دهد، سعدی تو جان می‌پروری
(سعدی، ۱۳۷۷: ۷۹۱)

دیده‌ام می‌جست و گفتندم نبینی روی دوست
خود درفشان بود چشمم کاندرو سیماب داشت
(همان: ۱۹۶)

کنایه بیش از دیگر انواع مجاز با زمینهٔ فرهنگی کلام پیوند دارد و درک مقصود آن مستلزم آگاهی از بافت فرهنگی و اجتماعی و آشنایی با آداب و رسوم و زمینه‌های آن تعبیر کنایی است.

نوعی دیگر از کنایه‌های به کار رفته در شعر سعدی، «کنایه‌های تمثیلی» (شمیسا، ۱۳۸۱الف: ۲۸۲) است. در این نوع کنایه که می‌توان برای آن مشبه هم در نظر گرفت، «معنی حقیقی نهفته در مثل و تمثیل برای تأکید ادعای گوینده و تصدیق سخن او رنگ عوض می‌کند و معنی کنایی به خود می‌گیرد» (ثروتیان، ۱۳۶۹: ۱۲۲):

صبر بر جور رقیبت چه کنم گر نکنم؟
همه دانند که در صحبت گل خاری هست
(سعدی، ۱۳۷۷: ۱۶۸)

۲ـ۱ـ۲. ابهام‌های بدیعی

بخش دیگر ابهام‌های هنری غزل سعدی را ابهام ناشی از صناعات بدیعی تشکیل می‌دهد که شامل: تضاد و تقابل، پارادوکس، ایهام و تلمیح می‌شود:

تضاد و تقابل: یکی از ویژگی‌های زبان شعر سعدی تقابل واژه‌ها در بیت است. سعدی دو کلمه را چنان در مقابل هم قرار می‌دهد که برجستگی خاصی در سخن ایجاد می‌شود و حذف یکی، از معنی و تأثیر دیگری می‌کاهد:

رفتی و نمی‌شوی فراموش
می‌آیی و می‌روم من از هوش
(همان: ۴۹۱)

ای آتش خرمن عزیزان
بنشین که هزار فتنه برخاست
(همان: ۶۹)

این صنعت با توجه به تعریف تصویر از دیدگاه آندره برتون (André Breton) نوعی تصویر شمرده می‌شود؛ زیرا از تصادم دو کلمهٔ ناهمخوان، جرقه‌ای به وجود می‌آید که در جریان خواندن درنگ ایجاد می‌کند (موحد، ۱۳۷۸: ۱۶۲):

نشستم تا برون آیی خرامان
تو بیرون آمدی من رفتم از هوش
(سعدی، ۱۳۷۷: ۴۸۷)

این صنعت ادبی که در غزل سعدی هیچ رنگی از تصنّع در آن به چشم نمی‌خورد، معمولاً غافل‌گیرکننده و دیریاب است و «در پیوند با ایهام و تداعی معانی، یک میدان مغناطیسی قوی در بیت ایجاد می‌کند که در نتیجهٔ آن الفاظ و معانی در شبکه‌ای از روابط نامرئی همدیگر را می‌ربایند و تجاذب میان عناصر زبانی به اوج می‌رسد» (فتوحی، ۱۳۸۶: ۴۲۶ـ۴۲۵).

پارادوکس: پارادوکس یا متناقض‌نما تصویری است که دو روی ترکیب آن، به لحاظ مفهوم، یکدیگر را نقض می‌کنند. این صنعت «حلاوت‌بخش که مایهٔ جذب ذهن و گره خوردن سخن با ضمیر است» (سروش، ۱۳۶۹: ۲/ ۲۵۹)، در همهٔ ادوار شعر فارسی وجود داشته. «در دوره‌های نخستین اندک و ساده است و در دورهٔ گسترش عرفان به‌ویژه در ادبیات مغانه (شطیحات صوفیه چه در نظم و چه در نثر) نمونه‌های بسیار دارد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۵: ۵۷).

تصاویر پارادوکسی در غزلیات سعدی از بسامد بالایی برخوردارند و کمتر غزلی را می‌توان یافت که در آن چنین تصویری وجود نداشته باشد. بنابراین به‌عنوان یک ویژگی سبکی در غزل‌های او اهمیت خاصی دارد. تصاویر پارادوکسی گاه تمام فضای غزل را در بر می‌گیرد. یکی از غزل‌های زیبای او که هم حال و هوای عارفانه دارد و هم فضایی کاملاً پارادوکسی، غزلی است به مطلع:

خبرت خراب‌تر کرد جراحت جدایی
چو خیال آب روشن که به تشنگان نمایی
(سعدی، ۱۳۷۷: ۷۳۹)

تصاویر پارادوکسی با ایجاد مانع بر سر راه خواننده کلام را مبهم می‌کنند. ابهام چنین تصاویری کلام را باور نکردنی می‌سازد. خواننده پس از تأمل درمی‌یابد که این کلام به ظاهر متناقض، متناقض نبوده و حقیقتی را در بر دارد. در طول تاریخ افرادی بوده‌اند به ظاهر زاهد و باتقوی و در باطن خودخواه و جاه‌پرست؛ شخصیت چنین افرادی در ترکیب پارادوکسی سعدی این گونه تجسّم یافته است:

عاشقان دین و دنیا باز را خاصیتی است
کان نباشد زاهدان مال و جاه اندوز را
(همان: ۲۱)

برخیز تا یکسو نهیم این دلق ازرق‌فام را
بر باد قلاشی دهیم این شرک تقوی نام را
(همان: ۲۵)

متناقض‌نمایی در شعر سعدی بیشتر با تجارب شاعرانه مرتبط است. در چنین حالتی، «متناقض‌نمایی آشکارا در خدمت تصویرسازی قرار می‌گیرد و زیبایی بلاغی در آن آشکارتر است تا اندیشهٔ عرفانی. رفع تناقض از طریق تفسیر و تأویل نیز به سادگی و بدون توسل به اندیشه‌های عرفانی میسر است» (چناری، ۱۳۷۷: ۱۲۱):

برآمیزی و بگریزی و بنمایی و بربایی
فغان از قهر لطف‌اندود و زهر شکّرآمیزت
(سعدی، ۱۳۷۷: ۵۹)

ابهامی که از طریق تصاویر پارادوکسی ایجاد می‌شود، گاه دشوار است و احیاناً نیاز به بعضی اطلاعات عرفانی، مذهبی، فلسفی و غیره دارد و گاه نیز ساده است. تصاویر پارادوکسی سعدی شاعرانه و هنری است و سرشار از تجربه روحی و عاطفی شاعر و گاه دارای بن‌مایهٔ عرفانی:

ای ماه‌روی حاضر غایب که پیش دل
یک روز نگذرد که تو صد بار نگذری
(همان: ۷۹۳)

در شعر او نوعی تصاویر پارادوکسی زبانی نیز وجود دارد. «پارادوکس زبانی محصول بازی با عناصر متضاد در سطح زبان است که به خلق تناقض‌های صوری در همان سطح زبان می‌انجامد و فاقد ژرفا و تنش معنایی است» (فتوحی، ۱۳۸۷ب: ۱۲۹):

نیک بد کردی شکستن عهد یار مهربان
این بتر کردی که بد کردی و نیک انگاشتی
(سعدی، ۱۳۷۷: ۷۷۳)

چنین تناقض‌هایی چون فاقد عمق تجربهٔ روحی است، با این که توجه مخاطب را جلب می‌کند، در ذهن او چنگ نمی‌زند:

دعایی گر نمی‌گویی به دشنامی عزیزم کن
که گر تلخ است شیرین است از آن لب هرچه فرمایی
(همان: ۷۳۳)

ایهام و گونه‌های آن: ایهام با ایجاد مانع در برابر خواننده و این که از دو یا چند معنای محتمل کدام‌یک مورد نظر شاعر بوده، موجب ابهام در شعر می‌گردد. ایهام نیز در غزل سعدی کاربردی گسترده و متنوع دارد و شامل ایهام تناسب، ایهام تضاد، ایهام جناس، ایهام دوگانه خوانی، ایهام تبادر و استخدام می‌شود:

آن سیل که دوش تا کمر بود
امشب بگذشت خواهد از دوش
(سعدی، ۱۳۷۷: ۴۹۱)

واژهٔ «دوش» در مصراع دوم ایهام دارد: ۱ـ به معنی شانه و کتف؛ یعنی امشب آب از شانه بالاتر می‌رود. در این صورت با «دوش» به معنی دیشب در مصراع اول جناس تام دارد. ۲ـ به معنی دیشب؛ یعنی امشب آب از دیشب هم بالاتر می‌رود. ضمناً «دوش» در معنی «شانه» با واژهٔ کمر هم تناسب دارد. کشف این رابطه‌ها موجب لذت هنری برای خواننده می‌شود. از همین نوع است ابیات زیر:

لبت بدیدم و لعلم بیوفتاد از چشم
سخن بگفتی و قیمت برفت لؤلؤ را
(همان: ۳۲)

از جملهٔ «لعلم بیوفتاد از چشم» این معنی به ذهن می‌آید که: لب‌های ترا دیدم، آن‌ها را برتر از لعل یافتم، لذا لعل برایم بی‌مقدار شد؛ اما با تأمل درمی‌یابیم که معنی «اشک خونین از چشمم سرازیر شد» نیز می‌دهد.

چشم کوته‌نظران بر ورق صورت خوبان
خط همی‌بیند و عارف قلم صنع خدا را
(همان: ۱۱)

در «ورق و خط» ایهام و یا ایهام تناسب است: «ورق» هم به معنی برگ گل (گلبرگ) و هم به

معنی کاغذ است؛ «خط» به معنی موهای کنار رخسار و نیز به معنی نوشته. «ورق» و «خط» در معنی دوم با «قلم» تناسب دارد. سعدی «خط» را با چنین ایهامی در بیتی دیگر نیز به کار برده است:

سر می‌نهند پیش خطت عارفان فارس
بیتی مگر ز گفتهٔ سعدی نبشته‌ای
(همان: ۷۱۹)

در بیت:

غرق دریای غمت را رمقی بیش نماند
آخر اکنون که بکشتی به کنار اندازش
(همان: ۴۷۵)

عبارت «به کنار اندازش» ایهام دارد: ۱ـ دور انداز و رهایش کن. ۲ـ او را به کنارهٔ وصال رسان و در آغوش گیر. از این دو معنی، معنی دوم که دورتر است و دیرتر به ذهن می‌رسد، منظور شاعر است؛ و معنی نخست که نزدیک‌تر است و زودتر به ذهن می‌آید، دامی است که خواننده را می‌فریبد. در ضمن «بکشتی» چون در کنار «غرق»، «دریا» و «کنار» آمده، یادآور «کشتی» نیز هست که در این صورت «ایهام جناس» (راستگو، ۱۳۸۲: ۲۴۳) دارد.

در بیت زیر ایهام تضاد است:

سرو سیمینا به صحرا می‌روی
نیک بد عهدی که بی ما می‌روی
(سعدی، ۱۳۷۷: ۹۲۰)

«نیک» به معنی بسیار در این جا قید است که در این معنی با «بد» تضادی ندارد، اما در معنی به‌کار نرفته‌اش یعنی «خوب» تضاد دارد. شاعر با این شیوهٔ گول‌زننده، سخن را با تضادی ظاهری همراه ساخته است. در بیت زیر کلمهٔ «اقدام» را به دو صورت می‌توان خواند و معنی کرد؛ ایهام «دوگانه‌خوانی» (شمیسا، ۱۳۸۱ب: ۱۳۴):

گر پای بر فرقم نهی، تشریف قربت می‌دهی
جز سر نمی‌دانم نهادن عذر این اقدام را
(سعدی، ۱۳۷۷: ۲۴)

یکی از گونه‌های ایهام دوگانه‌خوانی این است که کلمهٔ بسیطی را به اجزاء معنی‌دار تجزیه کنیم؛ مانند عبارت «کاری هست» که به‌صورت «که آری هست» نیز خوانده می‌شود:

گر بگویم که مرا با تو سر و کاری نیست
در و دیوار گواهی بدهد کاری هست
(همان: ۱۶۸)

ایهام دوگانه‌خوانی گاه موجب طنز می‌شود:

تن آدمی شریف است به جان آدمیت؟
نه! همین لباس زیباست نشان آدمیت
(همان: ۹۵۳)

در بیت زیر آرایهٔ استخدام به کار رفته:

بازآ که در فراق تو چشم امیدوار
چون گوش روزه‌دار بر الله اکبر است
(همان: ۱۰۰)

در این نوع استخدام، اسم در ارتباط با مشبه یک معنی و در ارتباط با مشبهٌبه معنی دیگری دارد. «الله اکبر» در ارتباط با چشم امیدوار به معنی دروازهٔ «الله اکبر» (دروازهٔ قرآن) است که مسافران شیراز از آن جا وارد شهر می‌شدند و در ارتباط با گوش روزه‌دار به معنی اذان مغرب که دال بر وقت افطار در ماه رمضان است.

تلمیح: تلمیح آن است که به مناسبت کلام، به داستان یا مثل یا آیه یا حدیث یا شعری اشاره شود. لازمهٔ دریافت معنی و زیبایی تلمیح، آشنایی قبلی با آن داستان یا مثل یا آیه یا شعر است. بنابراین تلیمح نیز موجب ابهام در کلام می‌شود؛ زیرا «درک اشارات پنهان تلمیح، مستلزم وجود قلمرو آگاهی مشترک میان خواننده و نویسنده است. اطلاعات و اشارات تاریخی یا اسطوره‌ای که در کلام می‌آید اگر از قلمرو آگاهی مشترک میان مخاطب و گوینده نباشد، مانع ارتباط خواننده با کلام می‌شود» (فتوحی، ۱۳۸۷ب: ۱۲۵):

ای کاش برفتادی برقع ز روی لیلی
تا مدّعی نماندی مجنون مبتلا را
(سعدی، ۱۳۷۷: ۱۳)

از مایهٔ بیچارگی قطمیر مردم می‌شود
ماخولیای مهتری سگ می‌کند بلعام را
(همان: ۲۶)

۲ـ۲. ابهام عارضی

ابهام عارضی شامل تغییر و تحولاتی است که در طول زمان در زبان رخ می‌دهد. بر اثر گذشت زمان برخی از مفاهیم و مضامین و نیز دستگاه زبان دچار تغییر و تحول می‌شود که برای خوانندهٔ روزگاران بعد تقریباً نامفهوم یا دشوار می‌گردد. این تغییر و تحولات نتیجهٔ تغییر و تحولات پدیده‌های اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی و... است که طی آن بسیاری از واژه‌ها کاربرد خودشان را از دست داده یا تغییر معنا می‌دهند و یا واژه‌های جدید جای آن‌ها را می‌گیرند. در قلمرو ساختار زبان و بافت‌های دستوری نیز وضع به همین صورت است. زیرا «دستگاه زبانی شعر، بافت دستوری مشخص و خاص خود را دارد که گاه موجبات زیبایی بیان شاعرانه را به وجود می‌آورد و بر تأثیر شعر می‌افزاید و گاه شعر را معقد می‌سازد» (مایل هروی، ۱۳۶۰: ۵۶). البته باید توجه داشت که در هر دوره‌ای گونهٔ زبانی خاص آن دوره رواج داشته و چه‌بسا کاربردهای دستوری که امروزه برای ما دشوار است، در آن دوره کارکرد طبیعی زبان بوده است. ابهام‌های عارضی غزلیات سعدی را می‌توان به دو دستهٔ «بافت دستوری» و «دستگاه واژگان» تقسیم کرد.

۲ـ۲ـ۱. بافت دستوری

اجزای کلام در غزلیات سعدی غالباً از نظر دستوری در جای خود قرار گرفته‌اند و یا با اندک جابه‌جایی به جمله‌های دستورمند تبدیل می‌شوند. این خصوصیت در ساده کردن زبان نقش بسیار مهمی‌دارد و باعث می‌شود که مخاطب مطلب را به‌خوبی دریابد و از سادگی و روانی زبان وی لذت ببرد. این که چگونه سادگی و بی‌پیرایگی موجب زیبایی سخن سعدی می‌شود، همان نکته‌ای است که بزرگان ادب از آن با صفت «سهل ممتنع» یاد کرده‌اند. با این همه برخی ساخت‌های زبانی و دستوری در غزلیات وی یافت می‌شود که امروزه کاربرد ندارند؛ به‌عنوان مثال آوردن صفت مضاف بعد از مضافٌ‌الیه. برخی بر این باورند که تحصیلات سعدی به زبان عربی، تکلّم وی به این زبان و مطالعهٔ مداوم در قرآن و حدیث و شعر و ادب عربی، در کاربرد این گونه ساخت‌ها بی‌تأثیر نبوده است (موحد، ۱۳۷۸: ۱۵۱):

گرفتم آتش پنهان خبر نمی‌داری
نگاه می‌نکنی آب چشم پیدا را
(سعدی، ۱۳۷۷: ۷)

و یا جابه‌جایی ضمیر متصل:

زین تنگنای خلوتم خاطر به صحرا می‌کشد
کز بوستان باد سحر خوش می‌دهد پیغام را
(همان: ۲۶)

یا آوردن ضمیر شخصی به جای ضمیر مشترک:

چشم گریان مرا حال بگفتم به طبیب
گفت یک بار ببوس آن دهن خندان را
(همان: ۲۹)

یا فاصله انداختن میان «که» موصول و مرجع آن:

دردا که بپختیم در این سوز نهانی
وآن را خبر از آتش ما نیست که خامست
(همان: ۱۲۱)

۲ـ۲ـ۲. دستگاه واژگان

گونهٔ دیگر ابهام عارضی در غزل سعدی مربوط به دستگاه واژگان و تغییر و تحولات اجتماعی و پدیده‌های فرهنگی است. به‌عبارت‌دیگر این مسئله

به عدم آگاهی خواننده و یا ناآشنایی او با آن مقولهٔ فرهنگی و اجتماعی مربوط می‌شود. به‌عنوان مثال واژه‌های «مهرگیا، عسلی دوخته، پیشانی به معنی گستاخی، گریان بودن مرغان چمن، ارتباط میان جهود و فطیر، لال بودن لاله، رابطهٔ بین کتان و مهتاب» در ابیات زیر:

مهربانی ز من آموز و گرم عمر نماند
به سر تربت سعدی بطلب مهرگیا را
(همان: ۱۱)

این حلاوت که تو داری نه عجب کز دستت
عسلی دوزد و زنّار ببندد زنبور
(همان: ۴۴۴)

اگر چراغ بمیرد، صبا چه غم دارد؟
وگر بریزد کتان، چه غم خورد مهتاب؟
(همان: ۴۱)

تو بدین چشم مست و پیشانی
دل ما باز پس نخواهی داد
(همان: ۲۲۹)

مرغان چمن نعره‌زنان دیدم و گریان
زین غنچه که از طرف چمنزار برآمد
(همان: ۳۱۴)

گر نبارد فضل، باران عنایت بر سرم
لابه بر گردون رسانم چون جهودان در فطیر
(همان: ۴۵۳)

چو بلبل آمدمت تا چو گل ثنا گویم
چو لاله لال بکردی زبان تحسینم
(همان: ۶۲۶)

نتیجه‌گیری

شعر سعدی با نوعی غرابت و شگفتی همراه است که زمینه‌ساز واکنش خواننده می‌شود. باتوجه به جهان‌بینی خاص سعدی و شناخت وی از زندگی و آگاهی او به احوال فرد و جامعه، در شعر او ابهام عمدی، ابهام‌های تصنعی و ساختگی و نیز ابهام‌هایی از نوع گیجی و سردرگمی که بیانگر عدم آگاهی شاعر بر اندیشه‌ها و افکار خویش باشد، وجود ندارد و جز پاره‌ای ابهام عارضی و زبانی که امری گریزناپذیر است و به حوزهٔ دستگاه واژگان و برخی کنایه‌ها و بافت دستوری سخن او مربوط می‌شود، ابهام در شعر او اغلب ذاتی و هنری است که مربوط به دستگاه بلاغی شعرش می‌شود. البته هرچند تصاویر شعر او غالباً روشن و شفاف است، اما با توجه به تعریف امپسون از ابهام، واکنش‌هایی را در خواننده ایجاد می‌کند. علاوه بر صور خیال، برخی صنایع ادبی از قبیل تضاد، تناقض، ایهام و گونه‌های مختلف آن شامل ایهام تضاد، ایهام تناسب، ایهام دوگانه‌خوانی و استخدام که در هفت نوع ابهام امپسون نیز به آن‌ها اشاره گردیده، در غزل‌های او یافت می‌شود.

منابع

آبرامز، مایر هوارد (۱۳۸۷). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. ترجمه سعید سبزیان. تهران: رهنما.

امامی، نصرالله (۱۳۹۰). «خاستگاه هنری ابهام و گونه‌های آن»، *فصلنامه نقد ادبی*. س۴، ش۱۳. صص۷ـ ۲۲.

پورنامداریان، تقی (۱۳۷۷). *خانه‌ام ابری است*. تهران: سروش.

ـــــــــ (۱۳۸۱). *سفر در مه*. تهران: نگاه.

ثروتیان، بهروز (۱۳۶۹). *بیان در شعر فارسی*. تهران: برگ.

جرجانی، عبدالقاهر (۱۳۸۹). *اسرارالبلاغه*. ترجمهٔ جلیل تجلیل، تهران: دانشگاه تهران.

ـــــــــ (۱۳۶۸). *دلائل الاعجاز فی القرآن*. ترجمه و تحشیه سیدمحمد رادمنش. مشهد: آستان قدس رضوی.

چناری، امیر (۱۳۷۷). *متناقض‌نمایی در شعر فارسی*. تهران: نشر و پژوهش فرزان روز.

حسن‌لی، کاووس (۱۳۸۱). «رستاخیز سخن در بوستان». *مجله علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز*. دوره هفدهم، ش۲ (پیاپی ۳۴). صص ۷۴ـ۸۵.

حمیدیان، سعید (۱۳۸۳). *سعدی در غزل*. تهران: قطره.

خواجات، بهزاد (۱۳۸۷). «عوامل ایجاد ابهام در شعر

معاصر فارسی». *مجله ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*. دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران. ش۱۱، س۴. صص ۷۵ـ۹۷.
داوری، نگار (۱۳۷۹). «دلالت‌های چندگانه، ابهام و ایهام در زبان و ادبیات فارسی». *نامهٔ فرهنگستان*. ش۸. صص ۳۴ـ۵۴.
دشتی، علی (۱۳۸۱). در قلمرو سعدی. تهران: امیرکبیر.
راستگو، سیدمحمد (۱۳۸۲). *هنر سخن‌آرایی (فن بدیع)*. تهران: سمت.
ریچاردز، آی. ا. (۱۳۸۲). *فلسفهٔ بلاغت*. ترجمهٔ علی محمدی آسیابادی. تهران: قطره.
سروش، عبدالکریم (۱۳۶۹). «تعمیم صنعت طباق یا استفاده از عکس و نقض و عدم تقارن در شعر سعدی». *ذکر جمیل سعدی*. ج۲. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
سعدی، مصلح‌الدین عبدالله (۱۳۷۷). *دیوان غزلیات*. به کوشش خلیل خطیب رهبر. تهران: مهتاب.
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۵)، *شاعر آینه‌ها (بررسی سبک هندی و شعر بیدل)*. تهران: آگاه.
شمیسا، سیروس (۱۳۸۱الف). *بیان*. تهران: فردوس.
ـــــــ (۱۳۸۱ب). *نگاهی تازه به بدیع*. تهران: فردوس.
ـــــــ (۱۳۸۰). *نقد ادبی*. تهران: فردوس.
شیری، قهرمان (۱۳۹۰). «اهمیت و انواع ابهام در پژوهش‌ها». *فنون ادبی*. س۳، ش۲/ ۵. صص۱۵ـ ۳۶.
ـــــــ (۱۳۹۱). *ابهام فریاد ناتمام*. همدان: دانشگاه بوعلی سینا.
صفوی، کوروش (۱۳۸۰). *گفتارهایی در زبان‌شناسی*. تهران: هرمس.
فتوحی، محمود (۱۳۸۶). *بلاغت تصویر*. تهران: سخن.
ـــــــ (۱۳۸۷الف). «ارزش ادبی ابهام از دومعنایی تا چندلایگی معنا». *مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی* دانشگاه تربیت معلم تهران. س۱۶، ش۶۲. صص ۱۷ـ ۳۵.
ـــــــ (۱۳۸۷ب). «ساخت‌شکنی بلاغی: نقش صناعات بلاغی در شکست و واسازی متن». *فصلنامهٔ نقد ادبی*. س۱، ش۳. صص۱۰۹ـ ۱۳۵.
فرشیدورد، خسرو (۱۳۶۳). *دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی*. جلد۲. تهران: امیرکبیر.
کادن، جان آنتونی (۱۳۸۶). *فرهنگ توصیفی ادبیات و نقد*. ترجمه کاظم فیروزمند. تهران: شادگان.
کزازی، جلال‌الدین (۱۳۸۱). *زیباشناسی سخن پارسی (بیان)*. تهران: مرکز (کتاب ماد).
مایل هروی، نجیب (۱۳۶۰). *صور ابهام در شعر فارسی*. مشهد: کتاب‌فروشی زوار.
محمدی، علی (۱۳۸۷). «ابهام در شعر فارسی»، *رخسار اندیشه*. به کوشش ابراهیم خدایار. تهران: دانشگاه تربیت مدرس. صص ۵۶۱ـ۵۸۲.
معدنی، میترا (۱۳۷۵). «بررسی گونه‌های ابهام در زبان فارسی». *مجله زبان‌شناسی*، س۱۳، ش۱و۲ (پیاپی ۲۵ و ۲۶). صص۹۲ـ۱۰۴.
موحد، ضیاء (۱۳۷۸). *سعدی*. تهران: طرح نو.
وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۸۳). *زبان چگونه شعر می‌شود؟ (مجموعه مقالات)*. مشهد: معاونت پژوهشی دانشگاه آزاد اسلامی مشهد با همکاری انتشارات سخن گستر.
ولک، رنه (۱۳۷۷). *تاریخ نقد جدید*. جلد۱. ترجمه سعید ارباب شیرانی. تهران: نیلوفر.
هاوکس، ترنس (۱۳۸۰). *استعاره*. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: نشر مرکز.
یاکوبسن، رومن (۱۳۸۰). «قطب‌های استعاری و مجازی». ترجمه کوروش صفوی. *گفتارهایی در زبان‌شناسی*. تهران: هرمس.