فصلنامه پژوهش‌های ادبی و بلاغی، سال ششم، شماره ۲۳ ، تابستان ۱۳۹۷، صفحات ۲۶-۱۱

شگرد ایهام‌پردازی در غزل سعدی بر اساس نظریه «رویکرد مرحله‌ای» بوگراند

امید مجد[۱]، سمانه سالاری اول[۲]

چکیده

زبان شنا سی متن، به برر سی متن از منظر ساختار، شاملِ ساختمان نحوی کلام، ترکیب سازی‌ها، گفتمان سکوت و گفتمان روایی و موارد دیگر می‌پردازد. یکی از برجسته‌ترین اندیشـــمندان این مکتب، روبرت دو بوگراند اســـت که در کتاب‌ها و مقالات خود، به طور مف صل به ارائۀ دیدگاه‌های خود پرداخته اســـت. یکی از آرای مهم بوگراند در مکتب زبان‌شناسی متن، «رویکرد مرحله‌ای» است که در اصل، به راه‌های درک و بازتولید یک متن به وســـیلۀ خواننده با ا ستفاده از عنا صر و روش‌های خا صّی می‌پردازد. بوگراند البته با این روش، تنها به تحلیل ایهام‌پردازی و اســـتعاره و تشبیه پرداخته ا ست و در مورد سایر صنایع ادبی سخنی نگفته اســـت. رویکرد مرحله‌ای با ســـه روش «انســـجام»، «پیوســـتگی» و «بینامتنیت» به درک متن توســـط مخاطب و بازتولید آن کمک می‌کند. در این مقاله، ضـــمن معرفی و شناساندنِ رویکرد مرحله‌ای به خوانندگان گرامی، از روش بوگراند استفاده می‌شود تا به تحلیل و توصیف ایهام‌پردازی هنرمندانۀ ســـعدی در غزلیاتش برمبنای نُه مؤلّفۀ موجود در دو روش انســـجام و پیوســـتگی پرداخته شـــود. نتایج نشـــان می‌دهد که از میان این مؤلّفه‌ها، نوع «ایهام دوگانۀ وابســـته» و «اســـتعارات همنشـــین» از پربســـامدترین مؤلّفه‌ها و «ایهام دستوری» و «مبهم» از هنری‌ترین مؤلّفه‌های ایهام‌پروری در غزل سعدی هستند.

کلیدواژه‌ها: ایهام، زبان‌شناسی متن، رویکرد مرحله‌ای، بوگراند.

۱. دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران (نویسنده مسئول).
majdomid@ut.ac.ir
۲. کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران.

Stunts of Creating Amphiboly in Sadi Sonnets on Based on Bugrande Theory of Phase Approach

Omid Majd[1], Samane Salari Aval[2]

Abstract

Text linguistics is one of the modern and crucial theories of linguistics that has a great domain and its various branches have extended and increased its concept. One of the greatest scholars in this science, is Robert de bu Grande that one of the most important views of him is phase approach that focuses on the ways of recreating and understanding a text by a reader on based on some special elements and methods. Except it, the phase approach is a good way for analyzing different literal and poetic figures of speech and images in a text. This approach helps the reader to recreate and understand the text by 3 ways of cohesion, coherence and intertextuality. Producing amphiboly has a close relation with the coherence and cohesion. Producing amphiboly by the way of cohesion has 2 branches and by the way of coherence has 7 branches. The essay is going to study the various stunts of amphiboly in sadi's sonnets on based on bugrande theory. The results show that from these components and branches, double dependent amphiboly and collocational metaphoric amphiboly, are the most frequent kinds of amphiboly and ambiguous amphiboly is the artiest kind of amphiboly in sadi's sonnets.

Keywords: Amphiboly, Text Linguistics, Phase Approach, Bugrande, Aadi's Sonnets.

1. Associate Professor of Persian Language and Literature at Tehran University.
2. M. A. of Persian Language and Literature at Tehran University.

مقدمه

بیان مسئله و ضرورت پژوهش

بررسی و تحلیل آثار ادبی بر مبنای نظریه‌های زبان‌شناسی یا روان‌شناسی و دیگر نظریه‌ها، ضمن اینکه نگاهی تخصّصی‌تر و دقیق‌تر به متن را سبب می‌شود، می‌تواند زوایای پنهان و شگردهای دیریابِ ذهن وقّاد یک ادیب را برای مخاطبان ملموس‌تر سازد. سال‌هاست که با چنین نگرشی، پژوهشگران در سایر نقاط دنیا آثار ادبی را با محک این‌گونه نظریه‌ها، مورد تحلیل قرار می‌دهند. زبان‌شناسی متن، یکی از مهم‌ترین مکاتب زبان‌شناسی در دورهٔ معاصر است و از آنجایی که در مباحث تحلیل متون ادبی کارآیی مناسبی دارد، میان پژوهشگران ادبیات نیز مقبولیت قابل‌ملاحظه‌ای یافته است. بررسی متون ادبی از منظر بلاغت و صور خیال که در واقع جوهرهٔ اصلی ادبیات هستند، غالباً در جامعهٔ ما به صورت سنّتی، یعنی با توجه به تعاریف بلاغت‌نویسان قدیم و دسته‌بندی آنان از صنایع ادبی صورت می‌گیرد، اما در طرف مقابل، بررسی و تحلیل متون ادبی از منظر بلاغی با توجه به رویکردهای زبان‌شناسی، روان‌شناسی و اسطوره‌ای نیز نگرش‌های تازه و جالبی را به مخاطبان ارائه می‌دهد و کیفیت آثار ادبی را ملموس‌تر و منظّم‌تر نمایان می‌سازد. در این مقاله، بر مبنای زبان‌شناسی متن و آرای یکی از بزرگ‌ترین دانشمندان این حوزه، یعنی روبرت بوگراند، به بررسی ایهام‌پردازی در غزل سعدی پرداخته می‌شود و سعی شده در برخی موارد، معادل‌های سنّتی نگرش بوگراند نیز ذکر شود.

پیشینه پژوهش

عمر آثار مرتبط با حوزه «زبان‌شناسی متن» اعم از ترجمه یا تألیف، در ایران حدود یک دهه و نیم است. ابتدا فردوس آقاگل‌زاده و علی افخمی در مقاله‌ای با نام «زبان‌شناسی متن و رویکردهای آن» (۱۳۸۳) به معرّفی نسبی این مکتب زبان‌شناسی و معرفی چند نفر از بزرگان این مکتب، مانند روبرت دو بوگراند و وولفگانگ درسلر[1] پرداختند. خود آقاگل‌زاده در کتابش با نام *تحلیل گفتمان انتقادی* (۱۳۸۵) مفصّل‌تر به بحث درباره زبان‌شناسی متن پرداخت و پنج رویکرد اصلی زبان‌شناسی متن را معرّفی کرد. پرویز البرزی نیز در سال ۱۳۸٦ کتابی با نام *مبانی زبان‌شناسی متن* تألیف کرد که در آن، از برخی اندیشه‌های بوگراند نیز صحبت شده است. اما نخستین اثری که به طور مستقل به طرح دیدگاه‌های بوگراند و درسلر پرداخت و نظریه آنان را در تفسیر یک متن (شعر سهراب سپهری) به کار برد، مقالهٔ «مراحل دریافت متن در شعر سپهری بر اساس رویکرد بوگراند و درسلر» (۱۳۹۳) از فرزان سجودی و مهدخت پورخالقی بود. مقاله مذکور، اگرچه موفق به توضیح برخی نگرش‌های ویژه بوگراند شد که در آثار نامبردهٔ قبلی دیده نمی‌شد، اما در واقع، تفسیر دو شعر مورد نظر سپهری بر اساس دیدگاه‌های مطرح‌شده از بوگراند و درسلر، عملاً فاقد ارتباط و انسجام بود. به عنوان نمونه‌ای برای مدعای خود،

1.Wolfgang Drechsler

چنین می‌گوییم که نویسندگان، بر مبنای مقدماتی که از آرای بوگراند و درسلر مطرح کرده بودند، در تفسیر دو شعر سپهری استفاده نکرده‌اند و چنین گفته‌اند: «روایت بالا (منظور یکی از دو شعر مورد بررسی آنان در این مقاله) یک تجربه متافیزیکی مانند لحظه سوررئالیستی یا سکر عرفانی است. هریک از واژه‌های «شب»، «خواب»، «رؤیا»، «صدا»، «در»، «پنجره»، «نور» و پایان رؤیا جزئی از مراحل مختلف بیان لحظهٔ سوررئال هستند و حول محور واژه «وقت» گرد آمده‌اند. سپهری با اعضای انجمن «خروس جنگی» که تابع سبک سوررئال بودند، آشنا بود و سبک شعر خود را بر پایه آن مکتب بنا نهاده بود» (سجودی و پور خالقی، ۱۳۹۳: ۱٦۷)؛ یعنی نویسندگان نه برمبنای زبان‌شناسی متن و اندیشه‌های بوگراند، بلکه برمبنای متر کهنه و تکراری دیگران (شفیعی کدکنی و شمیسا و دیگران) بنا بر مختصات سوررئالیسم به تفسیر این دو شعر سپهری دست زده و سپس بر مبنای اصول سوررئالیسم به تبیین پاره‌هایی از این شعر سپهری پرداخته‌اند. اصولی مانند ناگهانی بودن و لحظه‌ای بودن ظهور یک حالت خاص و فنا یا فراموش‌کردنِ خود مادی، اما نکته قابل تأمّل این است که این اصولی که مطرح شده و برای هریک، شواهدی از این دفتر شعر سهراب ذکر شده، گاهی از زبان عرفایی مانند هجویری است و گاهی از زبان آندره برتون سوررئالیست. به عنوان مثال، ذیل عنوان «اضطراب و ترس» چند شاهد از همین شعر سپهری ذکر شده است. مانند «حادثه از جنس ترس بود» و سپس از قول هجویری می‌خوانیم که «سکر غلبه محبت حق تعالی است که سبب پریشانی حال و از دست رفتن قدرت تدبیر و خطا در شناخت مقصود می‌شود». یقیناً ارتباط «ترسی» که در این شعر سهراب موجود است به «سکر» عارفانه، نامناسب است و در ذکر اصل بعدی که «وجد و هیجان در الهام و اشراق» است، نقل قولی از آندره برتون را شاهد هستیم.

به هر حال، همین نویسندگان در سال بعد در مقاله‌ای دیگر با نام «نقش توازن بوگراند و درسلر در میزان متنیت شعر سپهری» (۱۳۹٤)، باز بر همین اساس عمل کرده‌اند. با توجه به آنچه که درباره پیشینه پژوهش بیان شد، مقاله حاضر نخستین اثری است که صرفاً بر مبنای یک بخش مشخص از آرای گسترده بوگراند، یعنی نظریه افق ایهام به بررسی شگردهای ایهام‌پردازی در غزل سعدی می‌پردازد.

البته در پیشینه تحقیق از نظر ایهام در غزل سعدی به دو مقاله می‌توان اشاره کرد که به صورت گسترده صنعت ایهام را در غزل سعدی با روش بلاغت سنتی و تقسیم‌بندی‌های آن بررسی کرده‌اند (مهدی نیاچوبی و غنی‌پورملکشاه، ۱۳۹۰ و مهدی نیاچوبی، ۱۳۹۳). بدیهی است تقسیم‌بندی مقاله حاضر با نوع تقسیم‌بندی آن دو مقاله متفاوت است.

زبان‌شناسی متن و نظریه افق ایهام

زبان‌شناسی متن یکی از مباحث نسبتاً نوین و مهم حوزه زبان‌شناسی است که به جهت شمول و گستردگی قلمرو، در مطالعات ادبی اعم از مطالعات سبک شناسانه، پژوهش‌های بلاغی و روایت شناسی متون ادبی نیز قابل‌کاربرد و استفاده است.

از میان اندیشمندان مختلف و آرائی که در این حوزه مطرح کرده‌اند، این مقاله صرفاً با توجه به نظریه «افق

ایهام[۲] که ابتدا به وسیله یکی از زبان‌شناسان حوزه زبان‌شناسی ساختارگرا، یعنی «جشوا واتماف»[۳]در کتاب *گفتمان بلاغی، علمی و دیگر شکل‌های آن* (۱۹٦٤) مطرح شده و در ادامه در آثار روبرت بوگراند آمده، به بررسی شگرد ایهام‌پردازی در غزلیات سعدی می‌پردازد و هنر والای سعدی را در این زمینه تبیین می‌کند.

«روبرت آلن دو بوگراند» (۲۰۰۸-۱۹٤٦)، تحلیل‌گر گفتمان و زبان‌شناسِ متن بود. بوگراند، استاد دانشگاه وین اتریش و بعدها چندین دانشگاه در کشورهای دیگر از جمله دانشگاه فلوریدا در آمریکا و حتی دانشگاه ملّی پکن در چین نیز شد. وی از بانیان گروه زبان‌شناسی دانشگاه وین نیز محسوب می‌شود. نخستین کتاب بوگراند، با نام *مقدمه‌ای بر زبان شناسی متن* در سال ۱۹۸۱ همراه با وولفگانگ درسلر در دانشگاه وین نوشته شده است. بوگراند همراه با درسلر کتابی دیگر به نام *مبانی تازه برای علم متن و گفتمان* را در سال ۱۹۹۷ نوشتند. اما بوگراند، کتب و مقالات دیگری هم به صورت تنهایی نوشته است و ادامه نظریات خود را درباره زبان‌شناسی متن در آنها ارائه کرده است. از جمله کتاب *پیش درآمدی تازه بر مطالعه متن و گفتمان* در سال ۲۰۰۲ و کتاب *گفتمان انتقادی، تحلیل آراء نظریه‌پردازان ادبی معاصر* که در سال ۱۹۸۹ منتشر کرد. بوگراند و درسلر در کتابی به نام *مقدمه‌ای بر زبان‌شناسی متن* (۱۹۸۱)، هفت معیار متنیت را مطرح کرده‌اند.

در رویکرد بوگراند و درسلر، ساخت متن از سه محور بافت خرد، بافت کلان و دانش تجربی ریشه می‌گیرد» (سجودی و پورخالقی، ۱۳۹۳: ۱۷۱). آنان به هفت عامل مهم تشکیل‌دهندهٔ متن قائل هستند:

انسجام: اتّصال پشت سر هم کلمات است.

پیوستگی: در نتیجه روابط شناختی مانند دانش متقابل حاصل می‌شود.

پذیرش: شکل متن از منظر تناسب با زمینه فرهنگی آن و نحوه درک آن توسّط مخاطبان آن فرهنگ است.

هدفمندی: طرح، اهداف و نیت تولیدکننده متن است.

اطلاع‌دهندگی: میزان مفیدبودنِ اطلاعات برای دریافت‌کننده است.

موقعیت‌مندی: درباره عواملی بحث می‌کند که یک متن را به موقعیتی که در آن رخ داده، مربوط می‌کند.

بینامتنیت: نحوه وابستگی یک متن به متون دیگر از نظر ارجاعات و گونه متن است.

بوگراند و درسلر کتابی به نام *رویکرد مرحله‌ای*[٤] دارند که در آن از تمام رویکردهای موجود در زبان‌شناسی متن بهره برده‌اند و مراحل دریافت متن را توضیح داده‌اند. این مراحل شامل «تقطیع، بازیابی‌مفاهیم، بازیابی ایده و بازیابی طرح» است که در واقع، دریافت‌کننده با این ابزار سعی دارد تا فرایند تولید متن را تکرار کند و به زوایای آن برسد. این دو به مرحله تقطیع «انسجام»، به دو مرحله بعدی «پیوستگی» و به مرحله بازیابی طرح «بینامتنیت» می‌گویند (البرزی، ۱۳۸٦: ۱۳۵). از میان

۲ horizon of amphiboly

۳ Joshua Whatmough

٤ phase approach

سه مؤلّفهٔ «انسجام»، «پیوستگی» و «بینامتنیت»، بحث ایهام در واقع، طبق نظر بوگراند به هر سه مورد مربوط است، اما ایهام‌پردازی مؤثّر و بلیغ، به مؤلّفهٔ «انسجام» ربط دارد.

ایهام

در اصطلاح، علوم بلاغی ایهام را صنعتی دانسته‌اند که «در آن یک کلمه با دو معنای قریب و بعید در کلام بیاید و شنونده برای انتخاب هرکدام از معانی مجبور به تأمل شود» (همایی، ۱۳۶۹: ۱۶۲). برخی از علمای بلاغت استعمال لفظ در بیشتر از یک معنا را جایز ندانسته‌اند، اما در ایهام گویا شاعر با هر دو مفهوم کلمه مضمون‌سازی می‌کند. ایهام از جمله آرایه‌های ردیف اول ادبیات فارسی و از مهم‌ترین شگردهای ادبی است که باعث ابهام کلام می‌شود، در *ترجمان‌البلاغه* از آن نامی نیامده است، ولی تمامی آثار بلاغی بعد از آن مبحثی در این زمینه دارند. از جمله در *المعجم* می‌خوانیم: «لفظی ذومعنین را به کار دارد، یکی قریب و یکی بعید، خاطر سامع نخست به معنی قریب رود و مراد قایل، معنی غریب باشد» (شمس قیس رازی، ۱۳۸۵: ۳۱۱). ایهام با ذهن خواننده بازی می‌کند و او را بر سر دوراهی انتخاب قرار می‌دهد. «این صنعت از حیث اشتمال بر دو معنا در عین حال که حاکی از ذوق و دقت گوینده است به خلاقیت و قدرت تفکر خواننده نیز کمک می‌کند تا با دقت و توجه بیشتر آن را دریابد آنگاه از آن میان یک معنا را برگزیند» (شمیسا، ۱۳۹۰: ۱۶۶). گاه تشخیص آنچه مدنظر شاعر بوده دشوار می شود و ناگزیر باید هر دو معنا را پذیرفت.

شگردهای ایهام‌پردازی در غزل سعدی برمبنای نظریه «رویکرد مرحله‌ای» بوگراند

بوگراند معتقد است که هر ایهام‌پردازی، بدیع و بلیغ نیست. البته او بدیع بودن را به معنای نخستین‌بار استفاده کردن از صنعت یا شگردی نمی‌داند، بلکه منظور او این است که «برخی گمان می‌کنند هر نوع نوآوری در صنعت یا ترکیب‌سازی، مهم و بدیع است. بدیع و زیبابودن یعنی اینکه ادیب، از صنایع ادبی یا ویژگی‌های زبانی به نحوی استفاده کند که باعث حیرت و خوشایند و مکث خواننده روی کلامش شود» (بوگراند، ۱۹۸۹: ٦٦). بوگراند در ادامه ایهام‌پردازی را هم به دو نوع ضعیف یا قوی، تقسیم کرده و همچنین دلایل خود را برای اینکه چه نوع ایهامی، دارای تأثیر و گیرایی است و بالعکس، کامل ارائه داده است. از آنجایی که در این مقاله، مجال کافی برای توضیح تمام آرای بوگراند در زمینهٔ ایهام‌پردازی وجود ندارد، تنها به ذکر توضیحات او دربارهٔ شیوه‌های ایهام‌پردازی ادیبانه و همانندیش در غزل سعدی بسنده می‌کنیم. پس تکرار می‌کنیم که در ابیاتی مانند این بیت:

ز هر نبات که حسنی و منظری دارد
به سرو قامت آن نازنین بدن چه رسد
(سعدی، ۱۳۸۳: ٤١٠)

که دارای ایهام تبادر هستند (زَهر و زِ هَر)، اما در آثار قبل از سعدی نمونه‌های بسیار داشته‌اند – و طبق نظر بوگراند از روش‌های ایهام‌پردازی سطح بالا برخوردار نیستند– که در این مقاله مطرح نشده است. بوگراند معتقد است که از میان سه رویکرد اصلی فرایند بازتولید و درک متن، مبحث ایهام‌پردازی ادیبانه و بدیع، متوجّه دو مورد اول، یعنی «انسجام» و

«پیوستگی» است. او برای هرکدام نیز مصادیقی را معرفی می‌کند. در ادامه به توضیح این دو اصل و مصادیق آنها پرداخته می‌شود.

۱. ایهام‌پردازی از طریق «پیوستگی»

پیش از این بیان شد که منظور از پیوستگی در اندیشهٔ بوگراند، بررسی متن فراتر از «تقطیع» است. بوگراند به «بازیابی مفاهیم و بازیابی ایده» در فرایند درک یک متن «پیوستگی» می‌گوید. پس ابتدا باید بازیابی مفاهیم و بازیابی ایده را شناخت. بوگراند به ویژه در کتاب *گفتمان انتقادی: یک ممیّزی نظریه‌پردازان ادبی معاصر* به بیان این مورد پرداخته است. به زعم وی «مفاهیم» متعدّد هستند و ایده‌ها، محدود. ایده‌ها تعداد مشخصی از اندیشه‌های محوری و اصلی دستگاه فکری یک ادیب هستند که ساختار فکری وی را تشکیل می‌دهند و مفاهیم، تعداد زیادی از اندیشه‌های کوچک‌تر هستند که همگی اگرچه ممکن است با ایده‌ها، جدا به نظر برسند، اما در واقع از همان ایده‌ها ریشه می‌گیرند و با توجه به آن ایده‌ها، به نوع خاصّی مطرح می‌شوند (بوگراند، ۱۹۸۹: ۱۸۸). برای روشن‌تر شدن نظر بوگراند به عنوان مثال به ایدهٔ فیض اقدس و مقدّس در نظر ابن‌عربی اشاره می‌کنیم. ایدهٔ تجلّی و وحدت وجود، مهم‌ترین ایدهٔ محوری تفکّر ابن‌عربی است. اما وی در آثارش از صدها موضوع سخن گفته که اگرچه از نظر ظاهری جدا از هم هستند، اما در واقع، همگی با ایدهٔ کلان وحدت وجود وی، مرتبط هستند. پس منظور از پیوستگی در اندیشهٔ بوگراند همین ایده‌های کلان زیرپایه‌ای و مفاهیم متعدّد مرتبط یا تحت تأثیر آن ایده‌ها هستند. امّا در مبحث ایهام‌پردازی، «این ایده‌ها، با نوع و ژانر ادبی، مرتبط است. مثلاً در ژانر حماسه، ایدهٔ اصلی، ملّی‌گرایی است و مفاهیم مرتبط با این ایده‌ها مانند شجاعت و عدالت نیز متعدّد هستند یا در غزل که ایدهٔ اصلی، عشق‌ورزی است» (همان: ۱۹۳). با این تفاصیل و از آنجا که غزل، دارای نوع ادبی غنایی است، پس ایدهٔ کلان ما عشق‌ورزی و ایده‌های کلان مرتبط با آن است و مفاهیم متعدّدی مانند حسادت، غیرت، اشتیاق و اظهار احساسات همگی مفاهیم مرتبط با آن هستند.

۱-۱. القای عاطفه

چنان که پیش از این بیان کردیم، پیش از بوگراند، یکی از زبان‌شناسان معروف ساختارگرا به نام جشوا واتماف در کتاب معروفش *گفتمان بلاغی، علمی و دیگر شکل‌های آن* در قسمتی، به مبحث ابهام و ایهام‌پردازی در ادبیات پرداخته است. وی اگرچه برخلاف بوگراند، نامی برای نظریه‌اش انتخاب نکرده، اما شباهت زیادی میان مبنای آرای او و نظریهٔ بوگراند وجود دارد. اینکه آیا بوگراند از او تأثیرگرفته یا نه را نمی‌دانیم؛ چرا که در آثاری که از بوگراند خواندیم، سخنی از وی به میان نیاورده است، اما به هر شکل واتماف معتقد است که یکی از روش‌های مناسب برای ایهام‌پردازی ادیبانه، القای جوّ است. واتماف در کتاب خود، بخشی را به عنوانِ «suggesting the atmosphere» مختصّ کرده است که «القای جوّ» است. به زعم وی، «یک نویسنده زبردست با ایهام یا ابهام و حتّی با صنایع زبانی مانند سجع و جناس و واج‌آرایی می‌تواند فضا و جوّ یک رویداد را برای مخاطب ترسیم کند یا احساس و حالتی را به او القا کند... یعنی از میان صنایع ادبی،

وظیفه انتقال حس یا القای جوّ همیشه با استعاره و تشبیه نیست، بلکه گاهی با یک هم‌حروفی یا جناس ساده هم می‌توان، به بهترین شکل به این امر د ست زد» (واتماف، ۱۹٦٤: ۱۸۵). واتماف خود به ارا ئهٔ شواهدی از ایلیاد و ادیسه هومر پرداخته و زمانی که آتیوس، سردار خونریز آتن، با نقشه‌ای حساب‌شده و دقیق، قصد کشتنِ یکی از دشمنان سرسخت خود به نام ماکیوسونی را در خفا دارد، هومر با توالی حرف «س» و «ش» در یونانی، فضای ساکت و مرموز این ترور را به مخاطب نمایش می‌دهد (همان: ۱۸۸). بوگراند نیز در دو کتاب خود، یکی از مهم‌ترین شگردهای ایهام‌پردازی را همین مورد معرّفی کرده است که البته به جای «القای جوّ»، عنوانِ «القای عاطفه»[۵] را برگزیده که شاید مناسب‌تر باشد (بوگراند، ۱۹۸۹: ۱۳۷ و ۲۰۰٦: ۹٤). بی شک یکی از پربسامدترین و مهم‌ترین شگردهای ایهام‌پردازی در غزلیات سعدی همین مورد است:

قوّت شرح عشق تو نیست زبان خامه را
گِردِ درِ امید تو چند به سر دوانمش؟!
(سعدی، ۱۳۹۰: ٤٦۸)

در این بیت عبارت «به سر دوانمش» در ارتباط با «خامه» همان معنای ظاهری «نو شتن با سرقلم» را دارد، اما می‌توان معنای کنایی آن، یعنی «اشتیاقِ بی‌نهایت داشتن» را نیز از آن برداشت کرد که در معنای اخیر، با القایی عاطفی یأس و ناراحتی عاشق را به ما منتقل می‌کند.

و یا در بیت زیر:

گر جنس خویشتن طلبی، در جهان کسی
در زیر آسمان نبود چون تو هیچ کس
(سعدی، ۱۳۸۳: ٤٦۲)

در این بیت با صنعت «ذم شبیه به مدح» مواجه هستیم که کشف آن مستلزم خواندن تمام ابیات غزل است. کلمهٔ «هیچ کس» علاوه بر اینکه در این بیت معنی «کسی جز تو یا همانند تو نیست» را می‌رساند اگر آن را با تأکید بخوانیم، «هیچ کس» در معنی «انسان بی‌قدر و ارزش» معنی مصرع را به این‌صورت تغییر می‌دهد: «در زیر آسمان انسان بی‌قدر و ارزشی چون تو نیست» که در این حالت، القای عاطفهٔ منفی و احساس نفرت می‌کند. با توجّه به اینکه در این غزل زمینی، عاشق از جفای معشوق خسته است و او را سرزنش می‌کند، این احساس نفرت بیان شده است.

در اینجا بحث بسیار مهمی مطرح است. بوگراند در مورد این نوع و مصداق نظریه‌اش هشدار داده که «نباید در اینجا القای عاطفه را صرفاً به کلمات مربوط دانست. یعنی نمی‌توان گفت که هر کلمه‌ای که نشانگر یک نوع احساس است، القای عاطفه می‌کند. زمانی می‌گوییم یک لفظ یا ترکیب دارای ایهام، القای عاطفه می‌کند که مستقیماً بر احساسِ خواننده تأثیر بگذارد» (بوگراند، ۲۰۰٦: ۱۱). بوگراند در اینجا به خوبی با بیان وجود سه شرط، برای رفع التباس و اشتباه مخاطب، توضیح می‌دهد که «در ایهام‌پردازی هایی که دارای القای عاطفی هستند، اولاً باید خود کلمه یا ترکیب ایهام‌ساز، در معنای لغوی و قاموسیش، مفید معنای یک نوع از احساسات باشد، ثانیاً شاعر با ترفندهایی مانند پرسشِ مفید معنای اندوه و ناامیدی (مانند مورد «به سر دواندن») یا با توالی مصوّت‌های بلند یا توالی

---

۵ suggesting emotions

صـــامت‌های ســـنگین که اندوه و پریشـــانی را منتقل می‌کنند، یا ذکر ا صوات تحذیر و تهدید و مواردی از این دست به القای عاطفه دست بزند و ثالثاً در جمله یا شعر، کلماتی با شند که این احـسا سات را تقویت کنند» (همان: ۱٤۸). می‌بینیم که این ســـخن بوگراند به‌خوبی ایهام‌پردازی‌هایی را که مفید القای عاطفه هســـتند را از انواع دیگر جدا می‌کند. این نوع دقّت، در نظریهٔ «واتماف» وجود ندارد. برای اینکه ســـخن بوگراند ملموس‌تر شود، از شعر خود سعدی دو مثال می‌زنیم:

هان تا لب شیرین نستاند دلت از دست
کان کز غم او کوه گرفت از کمر افتاد

در این بیت، علاوه بر ایهامی که در کلمهٔ «شیرین» دیده می‌شود و تناسبی هم با «کوه» دارد، ایهام دیگری در این بیت هست که با شیرین و کوه در ارتباط است. عبارت «کوه گرفت» در معنای «اندوهگین شدن» و نیز «راهِ کوه گرفتن» که معنای کل مصرع این‌گونه می‌شود: «کسی که کوه از غم او گرفت و اندوهگین شد، کمرش شکست و ناتوان شد» و معنای دوم آن که ایهام تناسب دارد، این گونه می‌شود: «کسی که از غم شیرین، راه کوه را گرفت و از کمر کوه به زمین افتاد و مُرد». می‌بینیم که اوّلاً واژهٔ «گرفتن» در معنای «ناراحت شدن» (اگر فاعل را کوه بدانیم) خود مفید القای حسّ اندوه است و ثانیاً در بیت کلمات تقویت‌کننده مانند «غم» وجود دارد و همچنین بیت، با صوت تحذیر «هان» همراه است. پس در اینجا این واژه و ایهام‌پردازی، مفید القای عاطفه است.

و نیز به عنوان نمونه‌ای که فاقد القای عاطفه ا ست، به‌رغم اینکه در ظاهر چنین به نظر می‌ر سد به بیت زیر نگاه می‌اندازیم:

چو عقرب دشمنان داری و من با تو چو میزانم
بـرای مصلحت ماها ز عقرب سوی میزان آ
(سعدی، ۱۳۸۳: ۲٦۸)

کلمهٔ «ماه» در معنی «برج» با کلمات «عقرب و میزان» که از اسامی بروج آسمانی هستند، ایهام تناسب دارد و همچنین معنی «قمر، ماهی که شب‌ها در آسمان اســـت» را می‌رســـاند. کلمهٔ «میزان» با آمدن کلمهٔ «مصلحت» ذهن را به سمت «ترازو» سوق می‌دهد و ایهام را متبادر می‌ســـازد. علاوه بر این، «میزان» نام ماه مهر و «عقرب» نام ماه آبان است. میزان که نام سریانی ماه مهر اســـت، مهربانی و عطوفت را به ذهن متبادر می‌کند و ماه مهر یا «میزان»، قبل از ماه آبان یا «عقرب»، ا ست. شاعر در مصرع دوم خطاب به معشوق خود می‌گوید: «ز عقرب ســـوی میزان آ»، این عبارت علاوه بر معنی ظاهری «از دشـــمنان اجتناب کن و به ســـمت من بیا» معنی دیگری نیز به‌همراه دارد و آن «بازگشت» است که شاعر از معشوق تقاضا دارد. چنان‌که می‌بینیم شـــاید در بادی امر، این‌گونه به نظر برســـد که این ایهام‌پردازی واجد القای عاطفه اســـت، اما با دقّت در ســـخن بوگراند متوجّه می‌شـــویم که ســـه شـــرطی که بوگراند ذکر کرده، در ترکیب «ز عقرب سوی میزان آ» همگی وجود ندارد. مهم‌ترین شرط این است که خود این ترکیب، در معنای لغوی و قاموســـی خود، فاقد معنای عاطفی اســـت؛ چرا که عقرب، نام نوعی جانور و نیز صـــور فلکی اســـت و میزان نیز هم ترازو و هم صور فلکی است.

۱-۲. کلان ایده به عنوان تقویت‌کننده[۶]

منظور از این عنوان در تفکر بوگراند این است که یکی از موارد ایهام‌پردازی از نوع پیوستگی این است که «گاهی واژه یا ترکیبِ دارای ایهام، در جمله، هیچ تقویت‌کننده‌ای ندارد که معنای دور و مرادِ گوینده را به ما نشان دهد، اما زمانی که به ایدهٔ کلان اثر متوجّه می‌شویم، می‌فهمیم که باید جمله را بر مبنای معنای دور و مراد درک کرد. در این حالت، حتماً در جمله، واژه‌ای دارای استعاره یا کنایه است» (بوگراند، ۱۹۸۹: ۲۱۳).

شکر خوش است ولیکن حلاوتش تو ندانی
من این معامله دانم که طعم صبر چشیدم
(سعدی، ۱۳۸۳: ٤٩٥)

بحث بر سر کلمهٔ «صبر» است. می‌دانیم که « صبر» به معنای گیاهی تلخ هم بوده است. در اینجا این کلمه ایهام دارد. اگرچه هیچ قرینه‌ای دالّ براینکه « صبر» در معنای « شکیبایی» است، در این بیت وجود ندارد، اما به دلیل اینکه این بیت در حکم تمثیلی برای بیت قبل نیست و نیز اینکه این غزل مانند غزل‌های دیگر سعدی ساختاری عاشقانه دارد، پس «شکر» در معنای استعاری «وصل» آمده است.

۲. انسجام

دربارهٔ انسجام یا تقطیع در نظریهٔ بوگراند، این نکته افزوده می شود که «انسجام» برخلاف مورد قبل، تنها با ساختار جملات و روابط واژگان و محورهمنشینی سر و کار دارد.

۲-۱. ایهام دوگانهٔ وابسته[۷]

بوگراند در این باره می‌گوید: «گاهی در یک جمله، ترکیب یا واژهٔ دارای ایهام در ارتباط با دو یا چند واژه یا ترکیب دیگر، دارای معناهای متفاوتی می‌شوند» (بوگراند، ۲۰۰٦: ۱۳۵). این مورد همان است که در بلاغت ما به «استخدام» مشهور است و در آن، لفظِ دارای ایهام در ارتباط با یک کلمه، دارای یک معنا و در ارتباط با کلمه‌ای دیگر دارای معنایی دیگر است. اغلب استخدام بر مبنای تشبیه است، اما همیشه این امر دیده نمی‌شود. اکنون چند مثال:

بازآ که در فراق تو چشم امیدوار
چون گوش روزه‌دار بر الله اکبر است
(سعدی، ۱۳۸۳: ۳٤۰)

عبارت «الله اکبر» استخدام دارد که در ارتباط با «چشم امیدوار» به معنی «دروازهٔ الله اکبر» یا همان دروازه قرآن شیراز است و در ارتباط با «گوش روزه‌دار» به معنی «اذان مغرب» است.

یا در بیت زیر که استخدام از طریق ضمیر ایجاد شده است:

چشم سعدی در امید روی یار
چون دهانش دُرفشانی می‌کند
(همان: ۳۸۹)

مرجع ضمیر «ش» در واژهٔ «دهانش» اگر «سعدی» باشد، معنی آن «دُرفشانی»، «سخن نغز گفتن و شاعری» است، اما اگر به «یار» برگردد، «شیرین زبانی» معنی می‌شود.

من آن مرغ سخندانم، که در خاکم رود صورت
هنوز آواز می‌آید، که سعدی در گلستانم

۶super idea as supporter

۷double dependent amphiboly

(همان: ٤٦٨)

در این بیت، «گلستان» هم به معنای کتاب سعدی و هم به معنای خود گلستان و گلزار است. در معنای کتاب *گلستان*، با سعدی در ارتباط است و در معنای گلزار با آواز برآمدن و مرغ.

عجب از چشم تو دارم که شبانگه تا روز
خواب می‌گیرد و خلقی ز غمش بیدارند

در ابتدای مصرع دوم عبارت «خواب می‌گیرد» ایهام دارد و با هر معنی حرف «و» نیز تغییر معنا می‌دهد. اگر «خواب می‌گیرد» را ادامهٔ مصرع اول بدانیم، معنی بیت بدین صورت است که «از اینکه چشم تو شب تا روز خواب است؛ در حالی‌که خلقی از غمش بیدارند، متعجبم» و معنی دوم آنکه «خواب را از چشم دیگران می‌گیرد و خلقی از غمش بیدارند». همان‌طور که می‌بینیم حرف «و» در معنای اول نقش **واو حالیه** و در معنی دوم نقش **حرف ربط عطف‌دهنده** دارد.

۲-۲. تقویت‌کننده‌های برابر[۸]

بوگراند بر این باور است که یکی از بهترین و جذّاب‌ترین انواع ایهام‌پردازی در نوع «انسجامی» همین مورد است؛ یعنی گوینده برای هر دو معنای دور و نزدیک واژه یا ترکیب ایهام‌دار، تناسبات و تقویت‌کننده‌هایی بیاورد، به طوری که تشخیص معنای موردنظر گوینده واقعاً سخت است و با هر دو معنا، جمله معنایی کامل و ادبی دارد (بوگراند، ۱۹۸۹: ۲۳۱). یکی از بهترین انواع ایهام‌پردازی‌های سعدی همین مورد است:

به راستی که نه همبازی تو بودم من
تو شوخ‌دیده مگس بین که می‌کند بازی
(سعدی، ۱۳۸۳: ۵۸۱)

در این بیت «بازی» در معنی «سرگرمی» و «باز=پرندهٔ شکاری» برداشت می‌شود که در معنای دور با مگس ارتباط دارد و در معنای نزدیک با تقویت‌کننده‌های «همبازی» و «شوخ‌دیده».

گاهی نیز هر دو معنای دور و نزدیک، در عدم وجود تقویت‌کننده‌ها با هم برابر هستند. مانند بیت زیبای زیر:

دگر سر من و بالین عافیت؟ هیهات
بدین هوس که سر خاکسار من دارد
(همان: ٤٦٨)

از کلمهٔ «خاکسار» در این بیت دو معنی برداشت می‌شود. معنایِ «پر از خاک و خاک‌آلوده» که معنای نزدیک است و معنای «بی‌ارزش و ناچیز» که معنای دور و موردنظر است. هیچ‌کدام از کلمات در بیت با این دو معنی مناسبت ندارند.

۲-۳. تزریق با تصویر[۹]

یکی از مهم‌ترین و بلیغ‌ترین انواع ایهام به زعم بوگراند، تزریق با تصویر است. بوگراند در توضیح این عنوان می‌گوید: «گاهی گوینده، کلمه‌ای را به عنوان واژهٔ ایهام‌دار معرفی می‌کند که در معنای لغوی و قاموسی خود، چنان معنایی که از آن اراده کرده، ندارد، اما به سبب نوعی تصویرسازی در جمله که بیشتر با استعاره همراه است، آن کلمه نیز دارای معنای جدیدی شده که همین معنای جدید و

۸ equal supporters

۹ injection by image

انحصاری در این جمله، دارای ایهام شده و موردنظر گوینده قرارگرفته اســـت» (بوگراند، ۲۰۰۶: ۲۰۵). بوگراند در کتاب خود با عنوان *مقدّمه جدیدی برای مطالعهٔ متن و گفتمان*، این مورد را جزء توانمندی‌های شاعران بزرگ و آشنایی‌زداینامیده است (همان، ۲۰۱۲: ۲۸۵). سعدی دارای نمونه‌های بسیار زیبایی از این نوع در غزلیاتش است:

دل همچو سنگت ای دوست به آب چشم سعدی
عجب است اگر نگردد که بگردد آسیابی
(سعدی، ۱۳۸۳: ۵۹۶)

«گشـــتن» در معنای قاموســـی خود، دارای معناهایی مانند «شدن»، «چرخیدن» و «دگرگون شدن» و غیره اســـت، اما به معنای «تأثیر پذیرفتن» در زبان فارســـی نیامده اســـت. «نگردد» در این بیت در معنی «تأثیر نپذیرد و متمایل نشـــود» می‌باشـــد که با آمدن کلمات «آب» و «آســـیاب» آمادهٔ پذیرش ایهام شـــده است؛ یعنی در واقع، به سبب وجود تصویرسازی آسیا و آب و نقش «گرداندنِ» سنگِ آسیا با آب، دلِ سنگ معشوق هم با آب چشم سعدی باید بگردد و حرکت کند (تأثیر بپذیرد). به این مورد در بلاغت فارسی، ظاهراً ایهام توریه یا مهیّا می‌گویند.

۲-٤. قرائت دوگانه[11]

این بحث دقیقاً معادل ایهام دوگانه‌خوانی در بلاغت فارســـی اســـت. بوگراند معتقد اســـت که «گاهی یک ترکیب یا جمله ناقص در یک جملهٔ مرکّب یا یک قسمت از یک شعر را می‌توان بر اثر نوع تعیینِ جای هجای تکیه، به دو صورت قرائت کرد. نکتهٔ مهم این اســـت که هر دو نوع قرائت، باید با حال و هوای موجود در آن قسمت از متن یا آن شعر، کاملاً توافق داشته باشد. مثلاً اگر زمینهٔ شعر، حماسی است، باید هر دو نوع قرائتِ ترکیب ایهام‌دار، متنا سب با مفاهیم یا کلان ایده‌های حماســـه باشـــند» (بوگراند، ۲۰۰۶: ۲۲۷).

چون حلقه در گوشم کند، هرروز لطفش وعده‌ای
دیگر چو شب نزدیک شد، چون زلف در پا می‌برد
(سعدی، ۱۳۸۳: ۳۷۸)

در عبارت «چون حلقه در گوشم کند»، اگر واژهٔ «چون» را با تأکید بخوانیم؛ یعنی تکیه را روی آن قرار دهیم، معنیِ «مانند» از آن برداشـــت می‌شـــود و معنی کل عبارت این‌گونه می شود که «معشوق مرا با نواخت خود همچون حلقه در گوش می‌کند و من ملازم و نزدیک‌تر به او می‌شوم» و هنگامی‌که تکیه بر قسمت «حلقه در گوش» باشد، معنی عبارت نیز تغییر می‌کند. «معشـــوق با لطفی که دارد، مرا غلام حلقه به گوش خود می‌کند». همچنین، چنان‌که مشخّص است در هر یک از این دو نوع قرائت و معنا، چه به معنای قُرب به معشـــوق چه به معنای غلامی او، از مفاهیم مهمِ کلان ایدهٔ عاشقی است.

گـر منـزلتـی دارم، بـر خـاک درت میـرم
باشد که گذر باشد، یک روز بر آن خاکت
(سعدی، ۱۳۸۳: ۳۷۸)

کلمهٔ «میرم» در پایان مصـــرع اول در ارتباط با کلمهٔ «منزلت» با تکیه بر هجای اول، معنی «امیر هســـتم» را می‌رســـاند و با تکیه روی هجای دوم، به معنای «می‌میرم» اســـت که به علّت وجود ترکیب «بر خاک در» یقیناً معنای «مردن» ملاک اســـت، اما به هر

---

۱۱ defamiliarizationist

۱۲ double reading

روی، در هر دو معنا از مفاهیم عمدهٔ کلان ایدهٔ عشق هستند.

این مورد از ایهام‌پردازی، از پربسامدترین نوع آن در غزلیات سعدی است و گاهی حتّی، محدودهٔ تکیه و قرائت دوگانه، از یک واژه یا ترکیب به یک مصراع هم می‌رسد:

به خاک پای تو گفتم که تا تو دوست گرفتم
ز دوستان مجازی چو دشمنان برمیدم
(سعدی، ۱۳۸۳: ٤٩٥)

با تغییر در تکیه و نحوهٔ خواندن مصرع دوم، دو معنی متفاوت برداشت می‌شود که هر دو هم متناسب با مفاهیم و ایده‌های خاصّ غزل هستند: الف) اگر تکیه بر روی «چو دشمنان» باشد، حرف اضافهٔ «چو» مفید معنای تسویه است؛ یعنی همان‌طور که از دشمنان برمیدم، از دوستان مجازی هم برمیدم. ب) اگر تکیه روی «دوستان مجازی» باشد، این‌گونه «چو» دیگر مفید تسویه نیست، بلکه به معنای «مانند» است و این‌گونه می‌شود: من از دوستان مجازیی که مانند دشمنان هستند، برمیدم (= ز دوستانِ مجازیِ چو دشمنان برمیدم). درهر دو حال هم، معناهای موجود با مفهوم «غیرت» که از مفاهیم اصلیِ کلان ایدهٔ «عشق» است، تناسب دارند.

شبیه همین وضعیت در مورد بیت زیر هم صادق است که «دوست ندارم» و «دارد دوست» بسته به محل قرار دادنِ تکیه بر آنها، دو معنای متفاوت می‌یابند، اما متناسب با مفاهیم اصلی.

گر منش دوست ندارم، همه کس دارد دوست
تا چه ویس است که در هر طرفش رامینی است
(سعدی، ۱۳۸۳: ۳۷۳)

یا واژهٔ «جهان» در مصراع دوم بیت زیر که با تغییر تکیه به معنای «عالم هستی» و «جهنده» است:

آن نه شخصی است جهانی است پر از حسن و جمال
عمر ضایع مکن ای جان که جهان می‌گذرد
(سعدی، ۱۳۸۳: ۳۹٦)

۲-۵. ایهام مبهم[۱۲]

به نظر بوگراند این نوع ایهام، «سخت‌ترین و در عین حال، ادیبانه‌ترین نوع ایهام‌پروری است» (بوگراند، ۲۰۱۲: ۲٦٦) و در توضیح آن می‌گوید: «برخی مواقع، شاهدیم که گوینده، جملهٔ ناقص یا کاملی را ذکر می‌کند که دارای دو یا چند معنی است. ساختار جملهٔ مربوط به گونه‌ای است که به ما اجازه می‌دهد تا تمام آن معانی را قائل شویم و پیدا کردنِ معنای موردنظر گوینده، بسیار سخت است، اما با کمک نوع و ژانر متن و زمینهٔ عاشقانه یا تعلیمی، واقع‌گرا، اساطیری و حماسی بودنِ آن به ما می‌فهماند که یکی از معانی موجود، نزدیک‌تر به منظور اصلی گوینده است، اما باز نمی‌توان با قطعیت، معنای موردنظر گوینده را حکم داد» (همان، ۱۹۸۹: ۳۱۵). این نوع ایهام‌پردازی به دلیل صعوبتی که گوینده دچارش می‌شود، در شعر شاعران ایهام‌پرداز، چندان زیاد نیست. در غزل سعدی هم چندان مشاهده نشد. به نمونه‌هایی اشاره می‌شود:

خیال روی کسی در سر است هرکس را
مرا خیال کسی کز خیال بیرون است
(سعدی، ۱۳۸۳: ۳٤۹)

---

۱۲. ambiguous amphiboly

در مصـرع دوم این بیت سـه معنی جای گرفته است: الف) من به کسی می‌اندیشم که خیال ندارد در نتیجه نمی‌تواند به کســی در خیالش فکرکند. ب) خیال روی کسی را در سر دارم که ورای خیال است، حتی نمی‌توان او را در خیال تجسم کرد. ج) به کسی می‌اندیشم که خیالی نیست (حقیقی است).

۲-٦. استعارات همنشین[۱۳]

از جمله موارد ایهام‌پردازی در ســطح انســجام، «استعارات همنشین» است. بوگراند بیان می‌کند که یکی از موارد پربسامد و مورد علاقهٔ ادیبان و شاعران در ایهام‌پردازی، اسـتفاده از اسـتعاراتی اسـت که در محور افقی بیت یا جمله، دارای تناســبات مختلف اعمّ از تناسبات حوزهٔ گیاهان، حیوانات، داستان‌های قدیمی و غیره باشــند (بوگراند، ۱۹۸۹: ۲۸۲). این مورد، در غزل ســعدی هم بســامد بالایی دارد و در میان تمام انواعی که ذکر شــد، پربســامدترین مورد است:

جای خنده است سخن گفتن شیرین پیشت
کاب شیرین چو بخندی برود از شکرت
(همان: ۳۲٤)

در این بیت چند ایهام داریم که سعدی یکی را پس از دیگری به‌کار برده است: الف) کلمهٔ «شیرین» در مصرع اول در دو معنی «معشوق خسرو» و «شیوا سـخن‌گفتن و بیانی زیبا داشـتن». ب) «شـیرین» در مصرع دوم نیز معنی «معشوق‌خسرو» و «گوارا». ج) «آب» در ارتباط با «شـیرین» در مصـرع اول در معنی «آبرو» و با ««شـیرین» در مصـرع دوم در معنی «آب دهان»، همچنین «آب شــیرین» در معنی «آبی که با شکر آمیخته شده» با شد، نیز می‌تواند بیاید. د) واژهٔ «شکر» در معنای استعاری «لب» و در معنای «معشوق خسرو»، معنی دوم با «شیرین» ایهام تناسب دارد.

چنان صید دلم کردی که هرگز
نباشد باز او را میل برگشت
(سعدی، ۱۳۸۳: ۳۳۱)

«دل» استعارهٔ مکنیه دارد که به مرغ تشبیه شده که شکار شده است و با «باز» نه به معنای «دوباره» که معنای موردنظر گوینده اســت، بلکه به معنای «حیوان شکاری» ایهام تناسب دارد.

۲-۷. ایهام دستوری[۱٤]

به زعم بوگراند «گاهی ایهام موجود در جمله یا بیت بر اثر، خارج شــدنِ یکی از ارکان نحوی جمله از جای اصلیش، اتّفاق می‌افتد که بیشتر از همه چیز، در جابه جایی ضمیر مشاهده می‌شود» (بوگراند، ۱۹۸۹: ۳۱۷). البته بوگراند برای رفع اشــتباه مخاطبان، ذکر می‌کند که هر خروج از هنجار دســتوری، به ایهام منجر نمی‌شود، بلکه باید از نظر املایی شبیه به کلمهٔ دیگری شــود و وجود تقویت‌کننده‌هایی در جمله به نفع معنا و ســاختار جدید، باعث ایهام گردد (همان: ۳۱۸). در کل این مورد، کم‌بســامد اســت و در غزل سعدی هم این‌گونه است:

باور از مات نباشد تو در آیینه نگه کن
تا بدانی که چه بوده است گرفتار بلا را
(سعدی، ۱۳۸۳: ۳۰٦)

مثال کلمهٔ «مات» اســت که ضــمیر متّصــل آن، از جای اصــلی خود (همراهِ باور) خارج شــده و به علّت

۱۳collocational metaphoric amphiboly

۱٤syntax amphiboly

شباهت املایی به کلمهٔ دیگر و به خاطر وجود یک یا دو تقویت‌کننده، دارای ایهام شده است. از نظر دستوری این کلمه مخفف «ما تو را» می‌باشد: «اگر از ما تو را باور نباشد...»، اما معنای غیرمراد گوینده یعنی «مات و مبهوت بودن» را نیز به ذهن متبادر می‌کند؛ چرا که کلمهٔ «گرفتار بلا» تقویت‌کنندهٔ این معنا هست.

۲-۸. ایهام پارادوکسیکال (متناقض)[۱۵]

«این نوع ایهام در جمله ناقص یا کامل اتّفاق می‌افتد و هیچ‌گاه محدودهٔ آن، مفردات و کلمات نیستند. در این گونه از ایهام، جملهٔ موردنظر، در معنای قریب و غیرمرادِ گوینده، دارای تناسب و تقویت‌کننده‌هایی است، اما در معنای غریب و مراد گوینده، تقویت‌کنندهٔ خاصی ندارد. با این حال، این دو معنای غریب و قریب، با هم تناقض دارند؛ یعنی در آنِ واحد نمی‌توان قائل به هر دو بود» (بوگراند، ۱۹۸۹: ۲۵۳). بوگراند دربارهٔ درجهٔ سختی این نوع ایهام سخنی نگفته، یا دست‌کم در کتاب‌های مورد مطالعهٔ ما نگفته، اما شک نیست از سخت‌ترین انواع ایهام‌پروری است. از این‌رو، بسامدش در آثار ادبی کم است. از جمله در غزلیات سعدی:

تسلیم تو سعدی نتواند که نباشد
گر سر بنهد ور ننهد دست تو بالاست
(سعدی، ۱۳۸٤: ۳۲٦)

عبارت «دست تو بالاست» در این بیت در معنی «معشوق دست به شمشیر آماده است و دستش را برای کشتن معشوق بالا برده» آمده است و این معنی با کلمات «تسلیم و سر نهادن» متضاد است، اما با همین کلمات معنی «دست بالا بودن در حالت تسلیم» را به ذهن متبادر می‌کند.

یا در بیت زیر و فعلِ «باشم» در مصراع دوم که «مسندِ» آن یعنی «دعاگوی تو» به قرینهٔ لفظی حذف شده است:

من همه عمر بر آنم که دعاگوی تو باشم
گر تو خواهی که نباشم تن من برخی جانت
(سعدی، ۱۳۸۳: ۳۸۹)

۳. تتمّه

آخرین نکته این مقاله در مورد تشخیص‌های اشتباه ایهام است؛ یعنی آنجا که ایهامی در کار نیست، ولی خواننده به اشتباه بیت را ایهام‌دار می‌بیند. بوگراند در کتاب *مقدّمه‌ای تازه بر مطالعهٔ متن و گفتمان* سخن جالبی دربارهٔ «کنایه‌های فریبنده به ایهام»[۱۶] و تشخیص آنها دارد. بوگراند بیان می‌کند که «گاهی چینش واژگان در محور همنشینی جمله یا بیت به‌گونه‌ای است که ممکن است یک کنایه را به صورت ایهام بپنداریم که باید کاملاً به این‌گونه موارد دقّت کرد. این اشتباه بیشتر از عدم دقّت به نقش و معنای حروف اضافه و ربط در جمله است» (بوگراند، ۲۰۱۲: ۲۳۸). به‌عنوان نمونه به این بیت سعدی می‌نگریم:

گر سر برود روزی، در پای نگارینش
سهل است ولی ترسم، کو دست نیالاید
(سعدی، ۱۳۸۳: ۳٦٦)

در ابتدا امر به نظر می‌رسد که «سر رفتن» ایهام دارد و به معنای «کشته شدن در راه عشق» که معنای دور و مراد گوینده است و «زیر پا قرار گرفتنِ سر»

۱۵. paradoxical amphiboly

۱۶. deceiving ironies to amphiboly

است که معنای غیرمراد گوینده می‌باشد، اما این اشتباه از آنجا رخ می‌دهد که دقّتی به حرف اضافهٔ «در» نشده است و نیز اینکه این سنّت ادبی را که دست معشوق به خون عاشق خضاب است با اینکه «پای معشوق به خون عاشق خضاب است» اشتباه کنیم. بحث بر سر این است که عاشق می‌گوید اگر لازم باشد به پای معشوق بیفتم و پایش را ببوسم مسئله‌ای نیست، اما شک ندارم که دست خود را به بلند کردنِ سرِ من (که در سنّت غزل فارسی، بالین و بالشِ سرِ عاشق خاک است) آلوده نمی‌کند. یکی از معانی حرف اضافهٔ «در»، «جهتِ و سمتِ» است. اگر روزی، سرم به سمت پایش فرود بیاید... . پس این ترکیب، کنایهٔ ایما از تعظیم و نهایت عشق است نه ایهام.

با زمانی دیگر انداز، ای که پندم می‌دهی
کاین زمانم گوش برچنگ است و دل در چنگ نیست
(سعدی، ۱۳۸۳: ۳۲٦)

برخی قائل به ایهام در قسمت آخر مصراع دوم یعنی «دل در چنگ نیست» هستند که باز هم اشتباهی از نوع قبل است. یا بیت زیر:

خاک مصر طرب‌انگیز نبینی که همان
خاک مصر است، ولی بر سر فرعون و جنود
(سعدی، ۱۳۸۳: ٤۳۲)

بحث و نتیجه‌گیری

برای بررسی آماری دو نوع روش ایهام‌پروری در غزل سعدی و مؤلّفه‌های این دو روش، محیط آماری متشکّل از ۲۰۰ غزل ابتدایی دیوان غزلیات سعدی، تصحیح حسن انوری برگزیده شد. در این ۲۰۰ غزل، با توجّه به اندیشهٔ رویکرد مرحله‌ای، ۱۵۵ مورد ایهام یافت شد که رقم قابل‌ملاحظه‌ای است و خود بیانگر علاقهٔ سعدی به ایهام‌پردازی است. در مورد دو مؤلّفهٔ روش «پیوستگی» یعنی «القای عاطفه» و «کلان ایده به عنوان تقویت‌کننده» به ترتیب ۲۷ مورد و ۹ مورد را به خود مختص کرده‌اند که بیانگر توجّه سعدی به نقش القای عاطفهٔ ایهام است. در مجموع استعارات همنشین و القای عاطفه بالاترین بسامد را دارند که این نیز، بیانگر اهمّیت سعدی به ابراز حسّ درونی خود است. باقی بسامدها در جدول یک ارائه شده است:

جدول ۱. بسامد مؤلّفه‌های دو روشِ ایهام‌پروری (انسجام و پیوستگی) در غزلیات سعدی

نوع مؤلّفه	تعداد آماری	بسامد
القای عاطفه	۲۷	٪۱۷/۵
کلان‌ایده به عنوان تقویت‌کننده	۹	٪٦
ایهام دوگانهٔ وابسته	۱۸	٪۱۱/۵
تقویت‌کننده‌های برابر	۱۳	٪۹
تزریق با تصویر	۱۰	٪٦
قرائت دوگانه	۲۱	٪۱۳
ایهام مبهم	۱۲	٪۸
استعارات همنشین	۲۹	٪۱۹

ایهام دستوری	۹	٪٦
ایهام پارادوکسیکال	۷	٪٤

منابع

آقاگل‌زاده، فردوس (۱۳۸۵). *تحلیل گفتمان انتقادی*. تهران: علمی و فرهنگی.

آقاگل‌زاده، فردوس؛ افخمی، علی (۱۳۸۳). «زبان‌شناسی متن و رویکردهای آن». *مجله زبان‌شناسی*، سال ۱۹، شماره ۱، صص ۱۰۳-۸۹.

البرزی، پرویز (۱۳۸٦). مبانی زبان‌شناسی متن، تهران: امیرکبیر.

رازی، شمس‌الدین قیس محمد (۱۳۸۵). *المعجم*. تصحیح و توضیح سیروس شمیسا. تهران: فردوس.

سجودی، فرزان؛ پورخالقی چترودی، مهدخت (۱۳۹۳). «مراحل دریافت متن در شعر سپهری بر اساس رویکرد بوگراند و درسلر». *دو ماهنامه جستارهای زبانی*، شماره ۱۹، صص ۱۹۲-۱٦۵.

سعدی شیرازی (۱۳۸۳). *کلیات*. تصحیح حسن انوری. تهران: قطره.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۹). *صور خیال در شعر فارسی*. چاپ پنجم. تهران: آگه.

شمیسا، سیروس (۱۳۹۰). *نگاهی تازه به بدیع*. تهران: میترا.

ضابطی، احمد (۱۳۷۵). *سوررئالیسم در شعر سهراب سپهری، باغ تنهایی* (یادنامه). به کوشش حمید سیاهپوش. تهران: سهیل.

فتوحی، محمود (۱۳۸٦). *بلاغت تصویر*. تهران: سخن.

محبتی، مهدی (۱۳۸۸). *بدیع نو*. تهران: روزگار.

مهدی‌نیا چوبی، سیدمحسن (بهار ۱۳۹۳). «چندگونگی ایهام در غزلیات سعدی». *فصلنامه زیبایی‌شناسی ادبی*، دوره ۵، شماره ۱۹.

مهدی‌نیا چوبی، سیدمحسن؛ غنی‌پور ملکشاه، احمد (تابستان ۱۳۹۰). «سبک سعدی در ایهام و گستردگی آن در غزلیات سعدی». *فصلنامه سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی*، دوره ۳، شماره پیاپی ۱۹.

وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۸۸). *بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی*. تهران: سمت.

همایی، جلال‌الدین محمد (۱۳٦۹). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. چاپ دوم. تهران: هما.

Beau Grande, Robert and Dressler, Wolfgang (2006). *New foundations for a science of text and discourse*. London: Longman. second edition.

Beau Grande, Robert (2012). *A new introduction to the study of text and discourse*. Washington: Bradly publication. second edition.

_____ (1989). *Critical discourse: a survey of contemporary literary theorists*. UK: Norwood: Ablex.

Whatmough, Joshua (1964). *Poetic, scientific and other forms of discourse*. California: university press.