

فصلنامه علمی کاوش نامه زبان و ادبیات فارسی

سال بیست و پنجم، بهار ۱۴۰۳، شماره ۶۰، صفحات ۱۰۴-۷۳

DOI: [10.29252/KAVOSH.2024.20222.3432](https://doi.org/10.29252/KAVOSH.2024.20222.3432)

بررسی سیر ابهام در بلاغت اسلامی و تحلیل انواع آن در

متون ادبی (مطالعه موردی؛ غزلیات حافظ)*

(مقاله پژوهشی)

دکتر محمد فاطمی منش^۱

دانش آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بیرجند

چکیده

ابهام یکی از عناصر مهم در ادبیات متون به حساب می‌آید و نقش مهمی در ارزیابی آثار ادبی مختلف ایفاء می‌کند. با توجه به همین موضوع و اهمیتی که ابهام در ادبیات دارد، در این جستار تلاش شده تا به بررسی سیر ابهام در بلاغت اسلامی و همچنین تحلیل انواع آن و مصادیق و عوامل جمال‌شناسانه آن‌ها پرداخته شود. این پژوهش بر آن است تا با ارائه آراء و نظرات اهل بلاغت راجع به ابهام، به نحوه نگاه و تعریف آن‌ها از ابهام هنری و تمایزی که بین آن و ابهام غیرهنری قائل شده‌اند، دست پیدا کند و همچنین به شناسایی مصادیق انواع ابهام هنری و جنبه‌های زیبایی‌شناسانه آن‌ها اقدام نماید. نتایج این تحقیق نشان می‌دهد که علمای بلاغت هرچند با تعقید، پیچیدگی و اغلاق مخالفت داشته و آن را مورد نکوهش قرار می‌داده‌اند، اما برخی از آنان همچون عبدالقاهر جرجانی با پیش‌کشیدن بحث‌هایی در مورد نقش ابهام در انگیزش مخاطب در خوانش متن ادبی و حظ و لذت مخاطب از آن، به درک و دریافت دقیقی از ابهام هنری و ابهام غیرهنری رسیده بودند که بعدها کمتر مورد توجه بلاغیان متأخر واقع گشته است. بررسی وجوه ابهام و مصادیق آن در شعر حافظ نیز نشان می‌دهد که وجه موسیقایی، زبانی و وجه تصویری ابهام، تأثیر بسیاری در جلب مخاطب و همچنین افزایش زیبایی‌شناختی اثر ادبی دارد و شاعر بزرگی چون حافظ توانسته است با استفاده از نبوغ و خلاقیتی که دارد، با کاربرد انواع ابهام هنری، شعر خود را در متعالی‌ترین شکل، به مخاطبان عرضه کند.

واژه‌های کلیدی: بلاغت اسلامی، ابهام هنری، ابهام غیرهنری، انواع ابهام، غزلیات حافظ.

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۳/۳۰

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۰۹/۱۲

^۱ - نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: mh.fatemimanesh@gmail.com

۱- مقدمه

«ابهام» در لغت به معنای پوشیده گذاشتن، مجهول بگذاشتن، بسته کردن کار، پوشیده گفتن، دور کردن و راندن کسی از کار، پیچیدگی، پوشیدگی و تاریکی است (معین، ۱۳۸۴: ذیل ابهام) و در معنای اصطلاحی نیز به استفاده از یک واژه یا اصطلاح واحد که بر دو مدلول متفاوت یا بیشتر از آن دلالت کند یا دو نظر یا احساس مغایر را بیان کند، گفته می‌شود یا به بیان دیگر، نوعی اختلال در ایجاد معنا به هنگام برقراری ارتباط و تعامل بین متن و مخاطب است که باعث می‌شود خواننده در دستیابی به معنا دچار درنگ شود (ابرامز، ۱۳۸۴: ۱۴ و شیر، ۱۳۹۰: ۱۶). از آغاز تاریخ تا حدود قرن بیستم، وجود ابهام در یک متن ادبی چندان خوشایند به نظر نمی‌آمده و در نظر بلاغیان پیشین، تا حدودی به عنوان یک اصطلاح تحقیرآمیز به کار می‌رفته است؛ این جهت‌گیری علیه حضور دو یا چند معنی در یک تعبیر، بازتاب موضوع‌گیری کلی تمدنی بوده است که به طور سنتی از روزگاران یونان باستان، ایمانش را بر دریافت‌های عقل و اعتقاد به نظم هستی بنیاد نهاده و معناداری کلام را براساس انطباق آن با واقعیت بیرونی سنجیده است؛ اما از قرن بیستم به بعد، با توجه به اینکه معنای زندگی بشر روی در تغییر نهاد و در پی آن، ذائقه آن و ذوق زیبایی‌شناسی مدرن، به کلام چندچهره، مشتاق‌تر شد و از خوانش متون مبهم لذت بیشتری کسب کرد، ابهام در آثار هنری، ارزش جدی‌تری پیدا می‌کند و شرح و تفسیر ابهام‌ها، جای خود را به خوانش برای کاوش و اکتشاف معانی متکثر می‌دهد (فتوحی، ۱۳۸۷: ۱۸).

در سال ۱۹۳۰، ویلیام امپسون (William Empson) با انتشار کتاب *هفت ابهام*، زمینه‌ای را فراهم کرد تا علاوه بر مشخص شدن محدوده و ماهیت ابهام، این اصطلاح به عنوان یک صنعت ادبی به مثابه یکی از شاخص‌های هنری بودن متون، مورد نظر قرار بگیرد و مرز و حدود بین ابهام هنری و ابهام غیرهنری معلوم و تفاوت‌های بین آن‌ها مشخص گردد و تعریف دقیقی از آن‌ها صورت بگیرد. در این تعاریف منظور از ابهام

هنری، ابهامی است که به اعتبار نوع همنشینی کلمات ایجاد شده باشد و شامل هنجارگریزی‌های معنایی است که از رهگذر انواع کاربردهای مجازی زبان چون استعاره، پارادوکس، حس آمیزی، ابهام، ترکیب‌سازی‌های خاص و تازه ایجاد شده باشد (حسن‌پور آلاشتی، ۱۳۹۰: ۹۵). این نوع ابهام باعث می‌شود تا پنجره‌ها و افق‌های تأویل متن، به روی خواننده جدی گشوده شود و واکنش‌های شگفت و جالبی در او برانگیخته شود و عطش او برای تدارک و توجیه معنانشناختی متن، افزون گردد؛ در حالی که ابهام غیرهنری، با ایجاد دشواری‌هایی همچون کاربردهای ناشناخته زبانی و مفاهیم نامأنوس، مخاطب را پس می‌زند و به تعبیری او را کور می‌کند و حتی پس از تأمل، بصیرتی در او حاصل نمی‌کند و از لحاظ ادبی فاقد هرگونه ارزش و اعتباری است (فتوحی، ۱۳۸۷: ۲۷).

۲- سؤالات تحقیق

در این پژوهش تلاش شده است تا به سؤالات زیر پاسخ داده شود:

- ۱) آراء و نظرات علمای بلاغت اسلامی راجع به ابهام هنری چیست و آنان چه تمایزی بین ابهام هنری و ابهام غیرهنری قائل بودند؟
- ۲) وجوه مختلف ابهام هنری، دارای چه مصادیقی است و جنبه‌های زیبایی‌شناسانه و جمال‌شناسانه آن‌ها در غزلیات حافظ چگونه است؟

۳- پیشینه تحقیق

از جمله کتاب‌ها و جستارهای مهمی که تاکنون در مورد ابهام و پیشینه آن در بلاغت اسلامی نگاشته شده است، می‌توان به آثار زیر اشاره کرد که حاوی نکات ارزشمندی در این خصوص است.

نجیب مایل هروی، در کتاب خود با عنوان «صُور ابهام در شعر فارسی» (۱۳۶۰)، ضمن پرداختن به دیدگاه‌های پیرامون هستی شاعر و شعر، انواع مختلف ابهام را به سه گونه ابهام ذاتی، عارضی و عمدی تقسیم‌بندی می‌کند و با ارائه شواهد گوناگون، به شرح و بسط هر کدام از آن‌ها می‌پردازد. تقی پورنامداریان، در کتاب «در سایه آفتاب» (۱۳۸۴) با بررسی ساختارشکنی در شعر مولانا، اسباب و صور ابهام در غزل‌ها او را مورد تحلیل قرار داده و عواملی همچون تغییر بی‌قرینه متکلم و پیوند آن با وحی و فرامن و همچنین بیان رمزی و احوال و تجارب عرفانی را از علل ابهام در شعر مولانا دانسته است.

محمود فتوحی در مقاله «ارزش ادبی ابهام از دو معنایی تا چندلایگی معنا» (۱۳۸۷)، با مطرح کردن پیشینه تاریخی بحث از ابهام در بلاغت قدیم و دیدگاه‌های امروزی، نشان می‌دهد که ذوق زیبایی‌شناسی در گذر زمان به ابهام چندمعنایی متمایل شده است. این پژوهشگر، با طرح بحث ارزش ابهام ادبی، میان ابهام زبانی یا دشواره و ابهام هنری فرق می‌گذارد و در پی اثبات این نکته است که تفاوت ادبیات با زبان، در رویکرد به ابهام و نقش و کارکرد آن به خوبی مشخص می‌شود. او در این جستار، برای ابهام هنری چند ویژگی را برمی‌شمرد که عبارتند از: داشتن فحوای معناشناختی، پاشیدگی و تو در تویی معانی، کوری و بصیرت، تأویل‌پذیری و تنش اندیشه با صور بلاغی. از نکات جالب توجه در این مقاله این است که نگارنده در بررسی پیشینه ابهام، آراء و نظرات دقیق و سنجیده جرجانی را در زمینه ابهام نادیده گرفته و به ذکر نظریات او در این زمینه پرداخته است.

نصرالله امامی پژوهشگر دیگری است که در مقاله خود با عنوان «خاستگاه هنری ابهام و گونه‌های آن» (۱۳۹۰)، به بحث در مورد ابهام پرداخته است. در این مقاله، نویسنده ضمن بحث از پیشینه دریافت ابهام بنابر مفهوم هنری‌اش، به تحلیل هر یک از گونه‌های آن و شناخت بنیان ارزش‌هایشان بنابر نمونه‌های مختلفی که از شاعران

برجسته ادب فارسی آورده، پرداخته است؛ امامی در بررسی پیشینه ابهام هنری تنها به آراء و نظریات بلاغیون قرن چهارم و پنجم هجری بسنده کرده است و آراء متقدمان و یا متأخران بلاغیون این دو قرن در این بخش از مقاله وی، دیده نمی‌شود.

قهرمان شیری هم در مقاله «اهمیت و انواع ابهام در پژوهش‌ها» (۱۳۹۰)، به بررسی تحقیقات و پژوهش‌های معاصرین از جمله زبان‌شناسان و معناشناسان در مورد ابهام پرداخته و انواع ابهام و همچنین ماهیت تأثیرگذاری چهار عنصر اساسی متن و مخاطب و محیط و مؤلف را بر ابهام تحلیل نموده است. وی پس از بیان آراء و نظرات گوناگون و مفصل پژوهشگران در مورد ابهام، این‌گونه نتیجه‌گیری می‌کند: «در نهایت اگر نظرات گوناگونی را که پژوهشگران مختلف درباره مصادیق و انواع ابهام در زبان و ادبیات ابراز کرده‌اند، در یک جا جمع‌آوری کنیم و نکته‌هایی نیز برای تکمله بر آن‌ها بیافزاییم، به این نتیجه خواهیم رسید که: ابهام، در یک تقسیم‌بندی کلی سه نوع است: زبانی، ادبی، معنایی. شاخه‌ها و زیرمجموعه‌های چندگانه هر کدام از این گونه‌های سه‌گانه گاه آن‌چنان پرشمار و نامشخص است که نمی‌توان تعداد آن‌ها را دقیقاً تعیین کرد. گونه‌های ابهام می‌تواند به تأثیر از ملازمات محیط و سواد و سوابق ذهنی گوینده و شنونده از زبان و ادبیات، با دامنه تغییر بسیار همراه باشد و میزان آن در هر کس و در هر محیط متفاوت باشد» (۱۳۹۰: ۳۴).

۴- بحث و بررسی

۴-۱- سیر ابهام در بلاغت اسلامی

در میراث بلاغت اسلامی بحث از ابهام با اصطلاحاتی همچون اتساع و تأویل در باب آیات متشابه و حروف مقطعه در آغاز سوره‌های قرآن کریم توسط متکلمان شروع شد و به دیدگاه‌های متفاوت و متناقضی انجامید و عمدتاً توسط بلاغیون قدیم با اوصاف غرابت، تعقید و اغلاق مورد نکوهش قرار می‌گرفت (فتوحی، ۱۳۸۷: ۲۰). به صورت

کلی در بلاغت قدیم چه در غرب و چه در شرق، با ابهام بیشتر به مثابه یک عیب در زبان برخورد می‌شد و سعی و کوشش بر این بود تا این عنصر را در متون محدود یا محو نمایند (ریچاردز، ۱۳۸۲: ۵۰). چنانکه ارسطو در کتاب فن شعر خود، در اوصاف و نعوت گفتار شاعرانه، بر وضوح و روشنی کلام شاعرانه بدون آنکه مبتذل یا رکیک باشد، تأکید می‌کند (ارسطو، ۱۳۴۳: ۹۳)؛ امری که ابن مقفع در دوره‌های اول اسلامی بر آن تأکید می‌کند و نویسندگان و کاتبان را از استعمال واژه‌ها و الفاظ غریب منع می‌کند و می‌گوید: «از دنبال کردن واژه‌های ناآشنا به طمع بلاغت بیشتر در سخن پرهیزید که همانا این ناتوانی بسیار را می‌نمایاند» (ضیف، ۱۳۶۲: ۳۹).

بعدها جاحظ نیز با صحه گذاشتن بر سخنان ارسطو و ابن مقفع، در آثار خود همچون *اللبیان و التبیین*، با سخن متکلفانه مخالفت می‌کند و ضمن نکوهش و عیب شمردن آن، بین تکلف و تلاش برای پیراستن و آرایش سخن تفاوت می‌گذارد و نویسندگان را به وضوح و روشنی فرامی‌خواند و از تکلف، معماگویی، ابهام و تعقید باز می‌دارد (جاحظ، ۱۹۹۸م، ج ۱: ۷۵). او در جایی به نقل از ثمامه ابن اشرس، کلام بلیغ را از نظرگاه جعفر ابن یحیی برمکی که سخنوری بلیغ و کاتبی توانا بود، سخن و لفظی می‌داند که باید بر معنا احاطه داشته باشد، به گونه‌ای که حد و مرز آن را کاملاً مشخص کند و نیز مقصود کلام را آشکار کند و از اشتراک لفظی، عاری باشد و برای بیان آن از واژه‌های دقیق و روشن که با معانی دیگر اشتراک ندارد، استفاده شود. همچنین باید از تعقید به دور باشد؛ به گونه‌ای که نیاز به شرح و تفسیر نداشته باشد و فهمیدن آن نیازمند تفکر فراوان نباشد و از تأویل بی‌نیاز باشد (القیروانی، ۱۹۲۵م، ج ۱: ۱۶۶).

شمس قیس رازی نیز در کتاب *المعجم* در توصیه‌هایی که به ادیبان دارد، مخاطبان خود را به گفتن سخنان بلیغ و آوردن معانی لطیف در شعر ترغیب می‌نماید: «اما اگر کسی خواهد که در فن شعر به درجه کمال رسد و سخن چنان آراید که پسند ارباب طبع باشد، باید که جهد کند تا نشر و نظم او، با الفاظ پاکیزه و معانی لطیف آراسته آید و

چنانک به صور معانی بدیع در کسوت الفاظ رکیک سر فرونیارد و به نقوش عبارات بلیغ، بر روی معانی واهی فریفته نشود، چه معنی بی عبارت هیچ طراوت ندارد و عبارت بی معنی به هیچ نشاید» (شمس قیس، ۱۳۱۴: ۳۳۷).

شمس قیس در ادامه برای تأیید نظر خویش، به بیان سخنی از ابوالهذیل علف از متکلمان معتزلی قرن دوم و سوم هجری می‌پردازد و چنین می‌آورد: «ابوالهذیل (علف) چون سخنی شنودی بی معنی، لطیف گفتم: هذا کلام فارغ. از وی پرسیدند که چه معنی دارد کلام فارغ؟ گفت: الفاظ، أوعیه معانی است و معانی أمتعۀ او، پس هر سخن که در او معنی ای لطیف نباشد که طباع اهل تمییز را بدان میل بود، همچنان باشد که وعائی خالی و فارغ در وی هیچ متاع نبود» (همان: ۳۳۷-۳۳۸).

آنچه که از گفته‌های شمس قیس و همچنین ابوالهذیل معتزلی مشخص می‌شود، این است که قدامت اعتقاد داشتند که باید بین لفظ و معنای کلام، تناسب وجود داشته باشد و شاعران و ادیبان باید از گفتن سخنان غامض، پیچیده و مبهمی که از لطافت و گیرایی کلام می‌کاهد، خودداری کنند؛ توصیه‌ای که عنصرالمعالی نیز در کتاب قابوس‌نامه به آن اشاره کرده و فرزند خویش را به آن فرامی‌خواند: «ای پسر اگر شاعر باشی جهد کن تا سخن تو سهل ممتنع باشد و پرهیز از سخن غامض و چیزی که تو دانی و دیگری نداند که به شرح حاجت افتد مگوی که این شعر از بهر مردمان گویند نه از بهر خویش» (عنصرالمعالی، ۱۳۱۲: ۱۳۷).

ابوهلال عسکری از بلاغیون قرن چهارم نیز ضمن انتقاد از کسانی که سخن سهل، گوارا و شیرین را حقیر می‌شمارند، بهترین و شایسته‌ترین کلام را سخن سهل و ممتنع می‌نامد (عسکری، بی‌تا: ۴۲-۴۱) و علاوه بر این، با نقل سخن جعفر بن یحیی، بلاغت را سخنی می‌شمارد که علاوه بر داشتن معنای مدنظر نویسنده، احتیاجی به تفکر طولانی نداشته باشد و عاری از تکلف و صنایع پیچیده و همان تعقید باشد و از تأمل بسیار نیز بی‌نیاز باشد (همان: ۲۹).

عبدالقاهر جرجانی در کتاب *اسرارالبلاغه* ضمن تأیید نظر جمهور علمای بلاغت، به نکوهش تعقید و غموض لفظی و معنایی می‌پردازد: و اگر تعقید مذموم است به خاطر این است که لفظ به ترتیبی مرتب نشده است که بتوان غرض و معنای اصلی را از آن به دست آورد، تا آنجا که شنونده یا سامع، معنا را با چاره‌جویی و حيله، طلب می‌نماید و او از راهی غیر از مسیر اصلی به معنا می‌رسد؛ برای اینکه این نوع تعقید، آدمی را نیازمند تفکری می‌کند که اضافه بر مقداری است که برای درک همانند آن معنی، لازم دارد و او را با دلالت ناخوشایندش، به سختی و رنج وامی‌دارد و معنا را نه تنها در یک قالب نادرست و بی‌سامان و ملموس ارائه می‌دهد؛ بلکه در یک قالب خشن و بد، عرضه می‌کند (جرجانی، ۱۹۹۱م: ۱۴۲).

با وجود اینکه عبدالقاهر چنین اظهار نظری دارد و بسیار سخت‌گیرانه با مسئله ابهام برخورد می‌کند؛ اما با توجه به ذهن دقیق و موشکافانه‌ای که دارد، قائل به نوعی ابهام یا غموض مثبت نیز می‌شود و با پیش‌کشیدن بحثی روانشناسانه معتقد است در کنار تعقیدهای لفظی و معنوی و ابهام‌های حاصل از آنها، نوعی پیچیدگی یا ابهام هنری نیز وجود دارد که موجب لذت روان خواننده می‌گردد و در حد نیاز، او را نسبت به درک معنا متمایل‌تر و مشتاق‌تر می‌کند. او در بحث وجه شبه و مشبه، چنین بیان می‌کند که اگر مشبه به از جنس مشبه نباشد، تشبیه دارای لطف و نکته‌سنجی بیشتری است: تشبیه چه عام باشد و چه مخصوص گوینده خاصی باشد، عادی است و بر شنوندگان هیچ تأثیری ندارد و آنها را به هیجان نمی‌آورد و تحریک نمی‌کند، مگر اینکه تشبیه ایجاد شده، بین دو شیئی باشد که از لحاظ جنس با یکدیگر متفاوتند ... این گونه اگر تشبیهات را استقراء نمایی، خواهی فهمید که هرچه فاصله و دوری بین دو شی بیشتر باشد، برای روح و روان آدمی شادی‌آورتر خواهد بود (همان: ۱۳۰-۱۲۹).

با بررسی و واکاوی بیشتر در آراء و نظرات عبدالقاهر مشخص می‌شود، او برای علل زیبایی‌شناسی آرایه‌هایی همچون تمثیل، کنایه و تشبیه، بیشتر بر ابهام هنری آنها

تأکید می‌ورزد و دلیل تأثیرگذاری این نوع آرایه‌ها را، ابهام معنایی و لذت آدمی از کناررفتن ابهام بعد از اندیشه و تأمل بسیار می‌داند. او دربارهٔ انواع تأثیرگذاری‌های ابهام معنایی از طریق آرایه‌های ادبی، چنین اظهار نظر می‌کند: اولین و مشخص‌ترین سبب تأثیر آرایه‌هایی ادبی، نظیر تمثیل، در جان و روان آدمی این است که لذت و آرامش آدمی، بستگی به آن دارد که از امر ناآشکار و ابهام‌انگیز خارج شود و به امر آشکار و هویدا برسد و پس از کنایه، به مقولهٔ صریح دست یابد و از چیزی که آموزش می‌یابد، به چیزی که برای آن از لحاظ علمی دارای درجهٔ بالاتری است، دسترسی یابد؛ زیرا دانشی که از راه حواس و یا طبع و سرشت، در حدّ ضرورت به دست می‌آید، از دانشی که از راه تعمق و تفکر به دست می‌آید، از لحاظ قوت و استواری، از جایگاه والاتری برخوردار است.

نوع دیگر از اسباب تأثیر این است که امر مبهم، علاوه بر اینکه از راه حواس و طبع درک می‌شود، از راه اندیشه و تعمق نیز درک شده، ابعاد گسترده‌تری از آن آشکار می‌شود و در این حالت، آن درک و فهم از امر مبهم، با جان و روان ما آمیخته‌تر و اعتماد و اطمینان بیشتری از آن کسب کرده، از این بابت بسیار لذت و آرامش پیدا خواهیم کرد (همان: ۱۲۲-۱۲۱۹).

نوع سوم به این طریق است که برای مثال در تشبیه وقتی دوری میان مشبه و مشبه‌به بیشتر باشد، دلنشینی آن بیشتر است و باعث ذوق و شوق و همچنین آرامش و سکون خواهد بود؛ به این خاطر که در امر تشبیه، ما با دو امری مواجه هستیم که با وجود همانندی، دارای تفاوت‌هایی نیز هستند و پاره‌ای از ارتباطات میان آن‌ها مبهم و برای ما دور از ذهن است و ذهن باید تأمل و دقت و انرژی بیشتری را صرف ایجاد ارتباط بین این دو امر صرف کند؛ به این سبب که مشبه و مشبه‌به، دو همانند متفاوتند (همان: ۱۳۰).

نوع چهارم نیز به این شیوه است که وقتی معنایی مبهم به شکل تمثیلی به انسان عرضه می‌شود، پس از قدری تأمل و اندیشه در آن و همچنین انجام فعالیت ذهنی و فکری، برای انسان آشکار و مشخص می‌شود و این امر مبهم، هر قدر دشوارتر و دیریاب‌تر باشد، در ذهن آدمی، ماندگارتر خواهد بود؛ زیرا هر آن چیزی را که آدمی برای به دست آوردن آن زحمت و تلاش بیشتری صرف‌کند و وقت بیشتری را برای تفکر و تعمق در مورد آن بگذارد، در هنگام به دست آوردن، برای او شیرین‌تر و دلنشین‌تر خواهد بود و در نزد او والا، ارزشمند، اطمینان‌بخش و دلپسندتر محسوب خواهد گردید (همان: ۱۳۹).

البته باید توجه داشت که پیش از عبدالقاهر جرجانی، علمای علم بلاغت با پیش‌کشیدن بحث‌های جمال‌شناسانه و زیبایی‌شناسانه‌ای که از استعاره، مجاز و تشبیه یا دیگر عناصر بدیعی؛ مانند اتساع (کلام حاوی تأویلات گوناگون) که ابن رشیق قیروانی در کتاب *العُمدَةُ فی الصنَاعَةُ الشعرِ مطرَح کرده است* (القیروانی، ۱۹۲۵م، ج ۱: ۲۰۶-۱۷۸ و ج ۲: ۷۷-۷۵) و یا آنچه که ابوهلال آن را مضاعفه یا کلام حاوی دو معنای صریح و پنهان می‌خواند (عسکری، بی‌تا: ۲۸۸) انجام داده‌اند، عملاً بر ارزش فراوان ابهام هنری تأکید کرده، آن را قابل ستایش دانسته‌اند و این نوع کاربرد ادبی را از عیوبی همچون تعقید و اغلاق و سایر موارد از این دست جدا کرده‌اند.

دیدگاه‌های هوشمندانه و سنجیده عبدالقاهر جرجانی و دیگر بلاغیون در قرون چهارم و پنجم هجری، منجر به این شد که حدّ و مرز ابهام هنری با ابهام غیرهنری و تعقیدات لفظی و معنوی مشخص شود و نسل‌های پس از آن‌ها، وامدار سخنان و آراء آن‌ها در این زمینه باشند. مانند ابن‌اثیر که در قرن هفتم تحت تأثیر پیشینیان خود در کتاب *المثل السائر*، در ذیل صنعت التفسیر بعدالابهام، به برخی از امتیازات ابهام هنری می‌پردازد و معتقد است، ابهام شنونده را در حیرت فرو می‌برد و باعث بزرگداشت امری

می‌شود که آن را شنیده و او را به سوی معرفت و آگاهی می‌کشاند و مخاطب را نسبت به کُنه معرفت و دانش مطلع می‌کند (ابن اثیر، ۱۹۴۹م: جزء ثانی / ۲۷).

ابن ابی الأصعب مصری نیز که از معاصرین ابن اثیر به حساب می‌آید، در کتاب *بدیع القرآن* خود، ابهام را اینگونه تعریف می‌کند: ابهام آن است که گوینده سخنی بگوید که محتمل دو معنی متغایر و مختلف از هم باشد که نتوان یکی را از دیگری تمییز داد (ابن ابی الأصعب مصری، ۱۹۵۷م: ج ۲ / ۳۰۶). او در ادامه ابهام را از کلام مشتبه یا مبهم و یا به اصطلاح خود «اشتراک دارای نقصان و عیب» جدا می‌کند و چنین اظهار نظر می‌کند: «اشتراک آن است که در لفظ مفردی اتفاق بیفتد که دارای دو مفهوم است و مشخص نیست متکلم، کدامشان را اختیار کرده است؛ در حالی که ابهام به جملات مؤتلفه مفیده اختصاص دارد و مختص به متونی چون مدح، هجا، اعتذار و سایر موارد است» (همان: ۳۰۶-۳۰۷).

تفتازانی نیز در کتاب *المطوّل خویش* در تعریف ابهام، همان سخن ابن ابی الأصعب مصری را مطرح می‌کند: ابهام یا محتمل الضدین ایراد کلامی است که محتمل دو وجه مختلف است (تفتازانی، ۱۴۳۴: ۶۷۸)؛ اما نکته جالب توجه او در این مبحث، آوردن قول سگّاکي در تمایز ابهام یا محتمل الضدین از متشابهات قرآنی است که اعتقاد دارد، در توجیه دو احتمال معنایی برابر هستند و هیچ کدام بر دیگری ترجیح ندارد؛ در حالی که در متشابهات، یکی از معناها دور و دیگری نزدیک است و اینکه متشابهات قرآن از جنس توریه و ابهام است (همان).

متأسفانه ابهام و آراء مربوط به آن، پس از دوره‌های درخشان بلاغت و در عصر جمود و تعقید فحامت و والایی چندانی ندارد و بدون هیچ کم و کاستی، تنها تکرار سخنان و نظراتی است که بزرگان بلاغت مطرح نموده‌اند؛ چنانکه این امر حتی تا دوره‌های معاصر نیز در کتب بلاغی ادامه پیدا می‌کند. برای نمونه تعریف رجایی از ابهام را می‌توان تکرار سخنان امثال ابی الاصبغ مصری و تفتازانی در مورد ابهام دانست: «و

آن را محتمل‌الضدین نیز گویند و آن عبارت است از این که کلام را طوری آورند که احتمال دو معنی متضاد داشته باشد» (رجایی، ۱۳۵۹: ۳۴۵).

کزازی نیز از جمله کسانی است که در دوره معاصر سخنان متقدمین را درباره ابهام مطرح می‌کند: «ابهام که می‌توان آن را دوگانه نامید، آرایه‌ای است درونی که به ابهام می‌ماند. دوگانه آن است که ساخت بیت یا جمله آن چنان باشد که بتوان دو معنای ناساز، از گونه ستایش و نکوهش یا آفرین و نفرین از آن ستاند. نمونه را در بیت زیر به درستی دانسته نیست که سخنور به آفرین (=دعا) خواسته است که همت کسان مانند خانه‌هایشان بلند شود؛ یا به نفرین، آرزو برده است که خانه‌هایشان همچون هم‌تشان پست شود:

خانه‌هایشان بلند و همت، پست یا رب این هر دو را برابر کن»
(کزازی، ۱۳۷۳: ۱۴۴)

او در ادامه با تفاوت‌قائل شدن بین صنعت دورویه یا ذووجهین با ابهام و دوگانه، در مورد تمایز آن‌ها با هم این‌گونه توضیح می‌دهد: «دورویه که بدیعیان آن را ذووجهین خوانده‌اند به دوگانه یا ابهام می‌ماند. جدایی در میانه این دو تنها در آن است که در دوگانگی، زمینه معنایی یکسره دیگرگون می‌شود و سخن از ستایش به نکوهش یا از آفرین به نفرین می‌گراید و می‌گردد؛ اما در دورویگی ساخت جمله به گونه‌ای است که از آن، دو معنا می‌تواند ستاند، بی‌آنکه دو معنا ناساز باشند. به گفته دیگر، دورویگی ابهامی است در جمله» (همان: ۱۴۵).

۴-۲- وجوه ابهام در بلاغت فارسی

در این بخش به معرفی مهم‌ترین گونه‌های ابهام در بلاغت فارسی پرداخته خواهد شد و با ذکر شواهدی از غزلیات حافظ برای هر یک از انواع آن‌ها، جنبه‌های زیبایی‌شناسی و جمال‌شناسی وجوه مختلف ابهام نشان داده می‌شود. گفتنی است به دلیل اینکه صنایع

مختلف ادبی لایه‌های پنهان اشعار حافظ را شکل داده است و مخاطب هنگام خوانش این اشعار با انواع ابهام و پیچیدگی‌ها روبه‌رو می‌شود و کشف و آشکارسازی آن‌ها جلوه‌های جدیدی از شعر حافظ را پدیدار می‌سازد، اشعار حافظ برای نشان دادن ابهام در این بخش انتخاب شده است. البته باید توجه داشت آنچه که در این بخش مدنظر ماست، ابهام هنری است و ابهام غیرهنری و گونه‌های مختلف آن، همچون تعقید لفظی، معنوی و اغلاق و مواردی دیگر از این نوع، مورد توجه ما قرار ندارد.

مهم‌ترین وجوه ابهام هنری در بلاغت را می‌توان به چند دسته تقسیم کرد که عبارت‌اند از:

۴-۲-۱- وجه موسیقایی

از جمله عناصری که می‌تواند موجب ابهام یک اثر ادبی شود، جنبه موسیقایی آن است؛ در واقع انواع موسیقی شعر مانند موسیقی کناری، درونی و میانی می‌توانند به گونه‌ای به کار روند که از طریق توسعه تصاویر و معانی، باعث مخیل شدن اثر گردند و علاوه بر آنچه در ظاهر نمایان است، بر دلالت‌های پنهانی و مبهمی اشاره داشته باشند که موجبات هنری شدن یک متن را فراهم آورده، زمینه را برای درگیر کردن ذهن و روان خواننده به وجود بیاورند. چنانکه برخی از اهل بلاغت همچون حازم قرطاجنی نیز بر آن اشاره داشته و در کتاب خود *منهاج البلاغ* از صورت‌هایی یاد کرده است که اساس آن، بر وجوه موسیقایی همچون عنصر وزن است (امامی، ۱۳۹۰: ۱۰).

شفیعی کدکنی نیز در همین راستا درباره وزن و تأثیر آن بر تخیل و القای بار عاطفی چنین اظهار نظر می‌کند: «به طور کلی می‌توان گفت پس از عاطفه که رکن معنوی شعر است، مهم‌ترین عامل و مؤثرترین نیروها از آن وزن است چرا که تخیل یا تهییج عواطف بدون وزن کمتر اتفاق می‌افتد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۴۷). امپسون (Empson) در کتاب خود به نام *هفت نوع ابهام*، اولین نوع ابهام را به ابهام‌هایی اختصاص داده است که در آن‌ها یک عنصر در آن واحد به چند شیوه مؤثر باشد و کلمه

یا عبارت، در آن واحد به چند سطح معنایی ابهام‌آفرین دلالت داشته باشد؛ مانند قیاس (تشبیه) با چند وجه شبه، تضاد با چند وجه تفاوت، صفات تطبیقی و معانی فراتر که به وسیله آهنگ و موسیقی القاء می‌شود (فتوحی، ۱۳۸۷: ۲۵).

در واقع او در حوزه موسیقی، بر این اعتقاد است که شاعران از طریق عنصر وزن و موسیقی، علاوه بر معانی‌ای که در ظاهر استنباط می‌شود، با استفاده از قدرت خلاقیت خود، معانی مبهم دیگری نیز در دل متن می‌آفرینند که در برخی از موارد، درک و آگاهی درست مخاطب از یک متن ادبی، بستگی به کشف و دقت در این عنصر پوشیده و مبهم دارد؛ عنصری که یک ابزار کاربردی برای تأکید و همچنین تعیین دلالت‌های ضمنی ممکن در یک متن ادبی به شمار می‌آید. براساس این گفته‌ها مشخص می‌شود که عنصر عاطفه، تخیل و موسیقی بیرونی در زمینه ابهام، دارای پیوندی ناگسستنی هستند و به کمک همدیگر دلالت‌های ثانوی یا به قول امپسون معانی فراتر را در متن پدید می‌آورند؛ برای مثال می‌توان به ابیات زیر از حافظ اشاره نمود:

رسید مژده که ایام غم نخواهد ماند چنان نماند، چنین نیز هم نخواهد ماند
من ارچه در نظر یار خاکسار شدم رقیب نیز چنین محترم نخواهد ماند
(حافظ، ۱۳۷۵: ۳۶۸)

حافظ در این بیت با انتخاب وزنی ریتمیک، از یکسو شادی خود را به دلیل به پایان رسیدن وضعیت نامناسبی که در آن به سر می‌برد، نشان می‌دهد و از سوی دیگر با ضرباهنگی متناوب، به صورت ضمنی، پنهانی و با ابهام، خشم و نفرت و ناراحتی خود را نیز از وضعیت حاکم بروز داده، به نوعی مسببین چنین وضعیتی را هشدار و انذار می‌دهد و از این طریق، به القای معانی و دلالت‌های پوشیده‌ای می‌پردازد که فراتر از دلالت‌های موجود در متن است و خواننده باید با دقت و تمرکز در ابیات، آن را احساس کند و دریابد. در جایی دیگر نیز با استفاده از همین وزن و ریتم، اندوه و ناراحتی خود را با نوعی القای معنای پنهانی بی‌قراری و ناآرامی به نمایش می‌گذارد:

قد تو تا بشد از جویبار دیده من به جای سرو جز آب روان نمی بینم
(همان: ۷۱۶)

موسیقی کناری و یا قافیه نیز از عوامل ابهام آفرین به شمار می آید که کارکردهای مختلفی از جمله کمک به تداعی معانی، القاء مفاهیم و توسعه تصاویر و معانی دارد (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۶۲) و شاعران از طریق به کارگیری آن عواطف و احساسات خود را در متن تقویت می کنند و به القای معانی مختلف در سطح شعر می پردازند. تکرار صامت‌های همگن و همچنین مصوت‌های مینا در بنیاد فونتیکی قافیه، سبب گرایش‌های خاص در ذهن شنونده و خواننده می شود. ابهام‌زایی قافیه زمانی عینی تر می شود که از رهگذر تأثیر موسیقایی، موجب پدید آمدن معانی ثانوی شود؛ مانند آنچه در دیوان حافظ و پیش از او در سروده‌های برخی از شاعران عصر سامانی و غزنوی مشاهده می شود (امامی، ۱۳۹۰: ۱۲). ابیات زیر نموداری برای این واقعیت به حساب می آیند:

یاد باد آنکه ز ما وقت سفر یاد نکرد به وداعی دل غم‌دیده ما شاد نکرد
آن جوانبخت که می زد رقم خیر و قبول بنده پیر ندانم ز چه آزاد نکرد
(همان: ۲۹۲)

وجود مصوت بلند آ در هجای قافیه، تداعی کننده آه و حسرت است و با القای نوعی اندوه و احساس غم، بار معنایی متن را توسعه داده و توانسته است تصویر زیبایی از حالت روحی شاعر را به نمایش بگذارد. در این بین، تکرار چند باره مصوت بلند آ در بیت اول که صنعت واج‌آرایی و همچنین صدامعنایی نامیده می شود، بر ارزش ادبی بیت افزوده است و علاوه بر نمایش اندوه و احساس غم، با شکل خاص کشش صوتی، به صورت ضمنی و مبهم، افسوس مربوط به گذشته خوش را نیز در ذهن خواننده تداعی می نماید. این موضوع، نشانگر این است که موسیقی درونی نیز در ابهام هنری بسیار مؤثر بوده، از ابزارهای ایجاد آن به حساب می آید.

۴-۲-۲- وجه زبانی (واژگانی و نحوی)

ابهام زبانی به دو گروه ابهام واژگانی و ابهام ساختاری یا نحوی تقسیم می‌شود. منظور از ابهام واژگانی، ابهامی است که در آن یک واژه حاوی معانی متعددی باشد و علاوه بر معنای ظاهری خود، دلالت به معنی یا معانی دیگری نیز داشته باشد. مصادیق روش ابهام مانند تناسب، ترجمه، تبادر و تضاد از مقوله‌های ابهام واژگانی محسوب می‌شوند که بیشتر منابع بلاغت اسلامی نیز در تعریف خود از ابهام، تعاریفی شبیه و نزدیک به مبحث ابهام ارائه داده‌اند و در مباحث خود، ابهام را مانند ابهام، متضمن وضعیت دو معنایی دانسته و این مقوله را در ذیل اصطلاحاتی همچون تخیل، توریّه و توهیم مورد بحث قرار داده‌اند (فتوحی، ۱۳۸۷: ۲۱).

از نمونه‌های ابهام واژگانی می‌توان به بیت زیر اشاره نمود:

به مهلتی که سپهرت دهد ز راه مرو ترا که گفت که این زال، ترک دستان گفت
(همان: ۱۹۲)

زال و دستان در این بیت علاوه بر دارا بودن معنای پیرزن و مکر و حيله، به رستم و پدرش زال نیز اشاره دارند.

حافظ در بیت دیگری نیز با کاربرد ابهامی زیبا زوال دولت ابواسحاق اینجوی را چنین بیان می‌کند:

راستی خاتم فیروزه بواسحاقی خوش درخشید ولی دولت مستعجل بود
(همان: ۴۲۲)

فیروزه بواسحاقی علاوه بر اینکه اشاره به ابواسحاق اینجو حاکم منطقه فارس دارد، به نوعی فیروزه مشهور نیز اطلاق می‌شود که حافظ با ظرافت تمام آن را در شعر خود به کار برده و تناسب بدیعی را ایجاد نموده است.

نوع دیگری از ابهام زبانی، ابهام نحوی یا ساختاری است؛ بدین معنی که یک عبارت یا جمله با الگویی ثابت، اما با دو تفسیر نحوی و ساختاری، حامل بیش از یک

معنا می‌شود. روشن است که براساس این تفسیرها، هریک از اجزای جمله نقش متفاوتی پیدا می‌کند و به همین اقتضا، آهنگ قرائت شعر متفاوت می‌شود و کاربرد علائم سجاوندی نیز تغییر پیدا می‌کند (امامی، ۱۳۹۰: ۱۲). از جمله آرایه‌هایی که می‌توان در ذیل این مبحث وارد کرد عبارتند از: صنعت اتّسع، تأکید المدح بما یشبه الذم، محتمل‌الضدین یا ذووجهین، استتباع و استخدام.

منظور از اتّسع بر اساس آنچه که ابن‌رشیق قیروانی در کتاب *العمده فی الصناعات الشعر* آورده است این است که بیت دارای گسترش معنایی باشد و معانی و تأویلات گوناگونی از آن فهمیده شود و هرچه ناقد و شارح در آن تعمق کنند، معنای تازه‌ای از آن دریابند (القیروانی، ۱۹۲۵ م.، ج ۲: ۷۵)؛ مانند این بیت بحث‌برانگیز و پر ابهام حافظ که تاکنون شرح‌ها و تأویلات گوناگونی از آن ارائه شده است:

پیر ما گفت خطا بر قلم صنع نرفت آفرین بر نظر پاک خطاپوشش باد
(همان: ۲۱۸)

از جمله تفاسیری که در مورد این بیت مطرح است، از این قرارند:

«اولا اینکه از گفته پیر و مرشد معلوم شد که خطا بر قلم صنع نرفته، که اگر به اعلام پیر این مسئله بر ما معلوم نمی‌شد، از غایت نقصانی که داریم، توهم می‌کردیم که خطا بر قلم صنع رفته و این خطاست که کسی اعتقاد خطا در کارخانه الهی راه دهد. آفرین بر نظر پاک خطاپوش پیر باد که خطای ما را پوشید، یعنی نگذاشت که از ما این گمان خطا که خطا بر قلم صنع رفته سرزند» (خرم‌شاهی، ۱۳۸۷: ج ۱/ ۴۷۶-۴۷۷).

دوم اینکه: «پیر و مرشد ما گفت که هیچ خطا و اشتباهی بر قلم آفرینش نرفته است، به همین سبب خواجه با طنز و تعریض به پیر خود می‌گوید: آفرین بر نظر پاک و خطاپوش پیر و مرشد ما باد که با وجود خطا در آفرینش، از آن چشم‌پوشی کرده و گفت که خطا نیست و معنای دیگر آنکه پیر با اشراف بر باطن سالکان متوجه شده است که آن‌ها معتقدند که خطایی بر قلم صنع رفته است، به همین دلیل به آن‌ها گفت که

هرگز در آفرینش سهو و اشتباهی وجود ندارد و بدین ترتیب ذهن سالکان را از اشتباه پاک نمود و خواجه به پیر خود می‌فرماید: آفرین بر نظر پیر باد که خطا را از ذهن سالکان پاک کرد» (برزگر خالقی، ۱۳۸۹: ۲۷۶).

سوم هم از این قرار است که پیر حافظ جایز نمی‌داند در قلم صنع؛ یعنی در کل آفرینش و کارگاه خلقت، فردی دم از خطا یا صواب در امری بزند و با توجه به همین مورد، نظر او خطاپوش است؛ یعنی آنچه عقل و تصور ما در نگرش به دستگاه خلقت، خطا و ناصواب می‌بیند و در حقیقت پا را از صلاحیت و محدوده حکم خود، بیرون می‌نهد، پیر حافظ با ژرف‌بینی خاص خود می‌گوید، خطایی بر قلم صنع به کار نرفته است؛ یعنی در آنجا سخن از صواب و خطا گفتن، خطا است، پس در حقیقت با نظر به معیارها و احکام، خطاپوش است و گرنه در واقع و نفس‌الامر خطایی در کار نیست (زریاب‌خویی، ۱۳۷۴: ۱۶۶).

در چهارمین مورد نیز، حمیدیان در بخش‌هایی از تحلیل خود در مورد این بیت، چنین می‌آورد: «لخت نخست بیت، حاوی گزاره‌ای است روشن و همه‌پذیر در باب نظام احسن، اما مشکل در لخت دوم است که با دو برداشت متفاوت در خطاپوش، کل بیت را در مظان دو معنای متغایر و حتی مخالف یکدیگر قرار می‌دهد: یکی جد و دیگر طنز. مطابق معنای جد، نظر پیر که پاک و چون همیشه فراگیر و فروپوشنده همه چیز است، این است که مطلقاً خطایی در خلقت خداوندی وجود ندارد و این جهان همانا بهترین جهان ممکن است. خطاپوش در این معنی، چنین دریافت می‌شود که این نظر آن چنان جامع و گسترده یعنی نگرشی عمودی و از بالاست که قادر است آنچه را که در اندیشه تنگ، نارسا و با نگاه افقی عده‌ای خطا و یا نقص خوانده می‌شود به گونه‌ای درست و در مجموع بنگرد و چیزی به جز کمال صنع الهی نبیند و یا به قولی، خطای ما را هم بپوشاند یا اصلاح کند. اما در معنای دوم یا ضلع طنزی بیت، هم واژه خطاپوش، معنای به اصطلاح لاپوشانی کننده می‌یابد، هم صفت پاک کمابیش بار معنایی پاک‌بین و

حمل بر صحت‌کننده به خود می‌گیرد و هم آن آفرین، به جانب لحن تهکم و تمسخر می‌گراید» (حمیدیان، ۱۳۹۲، ج ۳: ۱۷۱۹-۱۷۱۸).

محمّل الضدین، ذو وجهین یا توجیه نیز از دیگر موارد ابهام نحوی به حساب می‌آید که در آن وضع و ترکیب لغات به نحوی است که کلام هم معنی مدح دارد و هم معنی ذم؛ یعنی به یک احتمال بتوان از آن معنی مدحی فهمید و به احتمال دیگر ذمی (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۵۸). بیت زیر مثال خوبی برای این آرایه است:

شیخم به طیره گفت که رو ترک عشق کن محتاج جنگ نیست برادر! نمی‌کنم
(حافظ، ۱۳۷۵: ۷۰۶)

حافظ در این بیت، رندانه با سخن ناصح برخورد کرده است و با کاربرد هنرمندانه فعل نمی‌کنم از یکسو، وفاداری خود را نسبت به عشق و عدم ترک آن اعلام می‌کند و از سوی دیگر و در خوانشی متفاوت، گویی با مخاطب قرار دادن شیخ، به صورت ایجازگونه به او اطمینان می‌دهد که دیگر عشق‌ورزی نخواهد کرد و ترک عشق خواهد کرد و به او می‌گوید: برادر دیگر عشقبازی و عشق‌ورزی نمی‌کنم.

رادویانی در تعریف تأکید‌المدح بمایشبه‌الذم چنین می‌آورد: «معنی وی استواری مدیح بود به چیزی که ظاهر آن لفظ نکوهش بود و این معنی را از جمله بلاغت شمرند» (رادویانی، ۱۹۴۹م: ۸۱)؛ آنگونه که حافظ در خطاب به معشوق خود می‌گوید:

گر تو زین دست مرا بی‌سر و سامان داری من به آه سحرّت زلف مشوّش دارم
(حافظ، ۱۳۷۵: ۶۵۸)

دعا برای پریشان‌شدن زلف، نه تنها برای معشوق نکوهش و نفرینی به حساب نمی‌آید؛ بلکه دعایی برای زیباتر شدن و جلوه‌گری معشوق به حساب می‌آید. از دیگر صنایعی که در زمره ابهامات زبانی و نحوی قرار دارد، آرایه استتباع است. منظور از این آرایه، مدح موجه و ذم موجه است. در ضمن مدح یا ذم صفتی، یکی دیگر

از صفات هم به صورت ضمنی مطرح می‌شود (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۵۳)؛ چنانکه حافظ می‌گوید:

به دور گل منشین بی شراب و شاهد و چنگ که همچو روز بقا هفته‌ای بود معدود
(حافظ، ۱۳۷۵: ۴۱۲)

حافظ با تشبیه کردن گل به مدت زمان ناچیز حیات آدمی و همچنین بقای اندک او در جهان و فرصت کم او برای بهره‌گیری از تمتعات دنیوی و لذت بردن از آن‌ها، علاوه بر اینکه به کوتاه بودن و ناپایداری بودن عمر گل اشاره می‌کند، ناچیز بودن و بی‌مقدار بودن عمر آدمی را نیز در دنیا متذکر می‌شود و به نوعی به مخاطب هشدار و انداز می‌دهد.

آرایه استخدام را هم با توجه به ویژگی‌هایی که دارد، باید نوعی ابهام نحوی به حساب آورد. همایی در تعریف این صنعت می‌گوید: «آن است که لفظی دارای چند معنی باشد و آن را طوری در نظم یا نثر بیاورند که با یک جمله یک معنی و با جمله دیگر معنی دیگر ببخشند، یا از خود لفظ یک معنی و از ضمیری که به همان لفظ برمی‌گردد، معنی دیگر اراده کنند» (همایی، ۱۳۵۴: ۲۷۵-۲۷۶)؛ همانند این بیت حافظ که صنعت استخدام در آن وجود دارد:

در عین گوشه‌گیری چشمم ز ره بینداخت و اکنون شدم به مستان چون ابروی تو مایل
(حافظ، ۱۳۷۵: ۶۱۸)

کلمه مایل استخدام تشبیهی دارد و با توجه به معنای دوگانه آن، اینگونه می‌توان برداشت کرد همانگونه که ابروی معشوق بر چشمان خمارش کج شده و به سمت آن متمایل شده است، شاعر نیز همانند ابرو دلبسته و متمایل به آن‌ها گردیده و به سمت چشمان معشوق گرایش پیدا کرده است. کلمه مستان نیز صنعت استخدام دارد. در رابطه با ابرو، به معنای چشمان مست و در رابطه با من، به معنی افراد مست است. گوشه‌گیری نیز نسبت به من و چشم، دارای دو معنای متفاوت از هم است.

بیان، تفسیر یا ایضاح بعد از ابهام یا توشیح را نیز می‌توان به نوعی در زیرگروه ابهامات ساختاری قرار داد؛ با این توضیح که در این صنعت، ابتدا کلام مبهم و دوگانه‌ای ذکر می‌شود و سپس آن را با دو نام تفسیر می‌کنند (ضیف، ۱۳۹۰: ۴۷۱)؛ مانند این بیت مشهور حافظ:

آسایش دو گیتی تفسیر این دو حرف است با دوستان مروت با دشمنان مدارا
(حافظ، ۱۳۷۵: ۲۶)

حافظ در این بیت، در مصراع اول، آسایش و راحتی دو جهان را منوط به تفسیر دو حرف می‌داند؛ خواننده در اینجا دچار ابهام شده و با خود می‌پرسد منظور از این دو حرف که به صورت کلی و مبهم توسط شاعر مطرح شده است، چیست و چه چیزی می‌تواند باشد؟ خواننده در ادامه با خوانش مصراع دوم، از ابهام درآمده، منظور شاعر را از دو حرف درمی‌یابد. در واقع در اینجا شنونده در یک لحظه، با یک امر مبهم روبرو می‌شود که او را درگیر خود می‌کند و در ذهن او سؤال ایجاد می‌کند و یک نوع تعلیق در اندیشه او پدید می‌آورد که در ادامه، با آمدن مصراع بعدی، جواب پرسش ضمنی خود را یافته، ابهام معنایی شعر در ذهن مخاطب برطرف می‌شود.

۴-۲-۳- وجه تصویری

تصویر در عام‌ترین مفهوم، بر کل زبان مجازی اطلاق می‌شود؛ یعنی آن بخش از کاربردهای خلاقه و هنری زبان که از رهگذر تصرفات خیال در زبان عادی به وجود می‌آید (فتوحی، ۱۳۸۹؛ ۴۱) و بسیاری از عناصر بیانی و مجازی را که مایه‌ای برای ابهام‌آفرینی در متون می‌شوند، دربرمی‌گیرد. در واقع، در تصاویر هنری به علت آنکه شاعر یا نویسنده، نگرش و عاطفه خود را درگیر با آن صورت خیالی کرده است، با نوعی پیچیدگی و ابهام روبرویم که از سطحی‌ترین شکل تا عمیق‌ترین حالت را دربرمی‌گیرد و مخاطب را وامی‌دارد تا با فعالیت ذهنی و واکاوی بسیار به کشف روابط تصاویر پیچیده در میان شبکه‌ای در هم تنیده از معناهاى مختلف پردازد.

وجه تصویری ابهام انواع گوناگونی دارد که شامل این موارد می‌شود:

۴-۲-۳-۱- ابهام تشبیهی

بسیاری از علمای بلاغت تشبیه را به این علت که دو رکن آن یعنی مشبّه و مشبّه‌به حقیقی هستند، از مقوله مجاز نشمرده‌اند و آن را ساده‌ترین صورت خیالی دانسته‌اند؛ زیرا مشبّه و مشبّه‌به برخلاف مجاز، دلالت به کلمه دیگری ندارند و به جای واژه و یا عبارت دیگر نیامده‌اند و بر معنای ذاتی خود دلالت دارند. تودورف ظاهراً با توجه به بحث جرجانی که تشبیه را به دو گونه تقسیم کرده است؛ نخست، وقتی که وجه شبه روشن و آشکار است؛ مثل تشبیه مو به شب و دیگری تشبیهی که باید وجه شبه را تأویل کرد؛ همانند: هذه الحجة كالشمس في الظهور؛ یعنی این برهان در آشکاری مثل خورشید است - تشبیهی را که بر مبنای همانندی آشکار است (چهره و گل) تمثیل فکری و تشبیهی را که مبهم است و باید تأویل شود، تمثیل خیالی می‌گوید (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۰۴) و اینگونه بر این اعتقاد است که گاه پنهان و یا آشکار بودن وجه شبه، مشخصه‌ای تعیین‌کننده برای درک و دریافت ما از معنای تشبیه به شمار می‌آید و عدم برداشت درست و صحیح از تشبیه و وجه شبه آن، ممکن است مخاطب را در ارتباط با پیوندی که مشبّه و مشبّه‌به را به یکدیگر متصل کرده است، دچار خطا و اشتباه کند و او را از یافتن معنایی روشن و صریح از متن ادبی بازدارد. برای نمونه بیت زیر را بنابر آنچه جرجانی و تودورف ذکر کرده‌اند، می‌توان نوعی تشبیه تأویلی دانست که توأم با ابهام است و درک و دریافت آن هم نیاز به تأمل و تعمق دارد:

در هر طرف ز خیل حوادث کمین‌گهیست زان رو، عنان گسسته دواند سوار عمر
(حافظ، ۱۳۷۵: ۵۱۲)

حافظ در این بیت، حوادث و پیشامدهای روزگار و زمانه را به گروهی از راهزنان تشبیه کرده است که در طول مسیر عمر آدمی که همچون سوارکاری است، کمین کرده‌اند و منتظر آن هستند تا با گذار این سوار، او را اسیر کرده، هر آنچه در اختیار

دارد، از او بستانند و او را اسیر و گرفتار خویش نمایند؛ به همین دلیل، عمر برای عدم مواجهه با چنین راهزنانی، به سرعت مسیر زندگی را می‌پیماید، در حالی که هر لحظه مراقب است تا با حوادث روبرو نشود. شتاب هر لحظه این سوار باعث می‌شود او درک درستی از نعمات و لذات دنیوی نداشته باشد و آنچنان که باید و شاید از زندگانی و حیات خود لذت نبرد.

۴-۲-۳-۲- ابهام استعاری

استعاره نیز از جمله عناصری است که در ایجاد ابهام در متون ادبی بسیار نقش دارد؛ چنانکه عبدالقاهر جرجانی در مورد کارکرد استعاره در ایجاد ابهام و تکثر معنایی در متن ادبی چنین می‌نویسد: «فضیلت استعاره در این است که در هر لحظه می‌تواند بیان را صورت تازه‌ای ببخشد و از یک واژه در نتیجه چندین فایده حاصل شود، چنانکه در موارد مختلف تکرار شود، و با این همه، در هر موردی مقام خاص خود را داشته باشد و از خصوصیات دیگر آن، یکی این است که معنای بسیار را در لفظ اندک نشان می‌دهد و از یک صدف، چندین مروارید بیرون می‌آورد.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۶: ۱۱۲) و بنابر آفاق ذهنی مخاطبان و نگرش‌های آنها، می‌تواند دارای معنایی خاص باشد؛ به عنوان نمونه، برای استعاره بیت زیر، مستعارله‌های متفاوتی ارائه گردیده است:

پیر گلرنگ من اندر حق ازرق پوشان رخصت خبث نداد ار نه حکایت‌ها بود
(حافظ، ۱۳۷۵: ۴۱۴)

پیر گلرنگ در این بیت علاوه بر اینکه استعاره از شراب سرخ‌رنگ و قرمز است (زرین‌کوب، ۱۳۸۸: ۲۳۴)، به قرینه سرخ و خونین بودن، استعاره از دل شاعر نیز هست (امامی، ۱۳۹۰: ۱۷). همچنین شاعر از طریق ابهام، نظری به شیخ محمود یا علاءالدین محمد عطار شیرازی، ملقب به پیر گلرنگ (به خاطر سرخی گونه‌هایش) نیز دارد (حمیدیان، ۱۳۹۲، ج ۳: ۲۵۰۸).

۴-۲-۳-۳- ابهام مجازی

مجاز در لغت به معنای گذر و عبور است؛ گذر از یک مکان به مکان دیگر. شاعران و هنرمندان از آنجایی که جهان را متفاوت می‌بینند، واژگان را نیز دیگرگونه به کار می‌برند؛ بدین معنی که هرچند از واژگان معمول و مرسوم استفاده می‌کنند؛ اما آن‌ها را در معانی اصلی و متعارف خود به کار نمی‌برند و به قول ادبا لغات و عبارات را در معنای غیرما وضع له؛ یعنی برخلاف قراردادهای زبانی استعمال می‌کنند (شمیسا، ۱۳۸۶: ۴۳) که این امر، علاوه بر اینکه جنبه ابهام‌آمیز آثار را بالا می‌برد، بر ارزش هنری آن‌ها نیز می‌افزاید و موجب غنای متون چه در محور افقی و چه در محور عمودی می‌گردد. ابیات زیر نمونه‌هایی از کاربرد ابهام مجازی به شمار می‌روند:

روی جانان طلبی آینه را قابل ساز زانکه هرگز گل و نسرين ندمد ز آهن و روی
(حافظ، ۱۳۷۵: ۹۶۸)

در بیت یادشده، آهن و روی مجاز از آینه است؛ زیرا در قدیم آینه‌ها را از آهن و روی صیقلی شده می‌ساختند. این نوع مجاز را مجاز جنس می‌نامند. شاعر در اینجا با کاربرد آهن و روی به جای آینه، خواننده را نسبت به معنای شعر دچار ابهام می‌کند؛ اما خواننده با توجه به قراین موجود در شعر مانند روی و آینه، به سرعت درمی‌یابد این واژگان در معنای اصلی خود به کار نرفته‌اند و آنان از لحاظ نشانه‌شناسی دلالت به کلمه آینه دارند. بیت زیر نیز نمونه‌ای دیگر از کاربرد ابهام مجازی است:

قاصد حضرت سلمی که سلامت بادش چه شود گر به سلامی دل ما شاد کند
(همان: ۳۸۶)

سلمی، نام معشوقه‌ای است در میان اعراب و از جمله عرایس شعری است که در شعر پارسی، تحت تأثیر سنت تازی به کار رفته است (حمیدیان، ۱۳۹۲، ج ۳: ۲۳۹۰) و در اینجا، مجاز از معشوق حافظ است و مجاز عام و خاص به حساب می‌آید. شاعر در این بیت، با کاربرد کلمه سلمی، شنونده را دچار ابهام می‌کند و او را، در پی پاسخ به

این سؤال می‌برد که چه ارتباطی بین سلمی که از جمله عرایس عرب به حساب می‌آید، با حافظ وجود دارد؟ خواننده با دقت در فحوای کلام درمی‌یابد، منظور شاعر از سلمی در این بیت، معشوقِ حافظ است که او به جای ذکر آن، از کلمهٔ مجازی سلمی استفاده کرده است.

۴-۲-۳-۴- ابهام کنایی

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؛ از این رو، کنایه یکی از حسّاس‌ترین مسائل زبان است و چه بسا خواننده، مراد نویسنده را از کنایه درنیابد (شمیسا، ۱۳۸۶: ۲۷۳). مالارمه در مورد ارزش هنری کنایه بر این اعتقاد است که اگر چیزی را به همان نام که هست، بنامیم، سه چهارم لذت و زیبایی بیان را از میان برده‌ایم؛ زیرا کوشش‌هایی که ذهن برای ایجاد پیوند میان اجزای سازندهٔ خیال دارد، بدین‌گونه از بین می‌رود و آن لذت که حاصل از جستجوی امر مبهم است، به صورت ناچیزی در می‌آید (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۶: ۱۳۹). برای مثال، کنایهٔ موجود در بیت زیر را به دو صورت می‌توان تفسیر نمود:

افسوس که شد دلبر و در دیدهٔ گریان تحریر خیال خط او نقش بر آب است
(حافظ، ۱۳۷۵: ۷۸)

نخست اینکه معنای ثانوی و کنایی نقش بر آب بودن را در نظر بگیریم که در این حالت، معنای بیت این است که با رفتن معشوق، تحریر خیال خط او، در دیدهٔ گریان امری محال و ناممکن شده است. دوم اینکه معنای صریح عبارت را مدنظر قرار بدهیم و آن، بدین صورت می‌شود که شاعر با رفتن معشوق، بسیار اندوهگین و غمگین شده و در فراق او گریهٔ بسیار نموده است و هر لحظه تصور و خیال آن را در مقابل چشمانش دارد و اینک خیال و تصویری که شاعر از معشوق خود در ذهن دارد، بر اثر

گریه بسیار، بر دانه‌های اشک او نقش بسته است و او در میان قطرات اشک چشم خویش، نقش و تصویر خط معشوق را می‌بیند.

نتیجه‌گیری

نتایج این تحقیق نشان می‌دهد که علمای بلاغت از همان آغاز با پیش‌کشیدن بحث‌هایی همچون استعاره، مجاز یا کاربرد کنایه، عملاً قائل به ابهام هنری در شعر بودند و آن را از ابهام غیرهنری و عناصری همچون اغلاق، تعقیدات لفظی و معنوی و پیچیدگی‌های بی‌محتوا جدا می‌دانستند و به همین دلیل، اغلب آن‌ها بر وضوح و روشنی کلام و فصاحت آن تأکید داشتند و مخاطبین خویش را از کاربرد ابهامات غیرهنری، برحذر می‌داشتند. همچنین بررسی رویکرد به ابهام در نزد بلاغیون قرن چهارم و پنجم، این نکته را مشخص کرد که مهم‌ترین آراء و نظرات مربوط به ابهام و نقش آن در انگیزش مخاطب را می‌توان در تحقیقات درخشان و سنجیده عبدالقاهر جرجانی مشاهده کرد که با دقت و استنباط‌های دقیقی که دارد، ایده‌هایی را در مورد ابهام هنری و تفاوت آن با ابهام غیرهنری مطرح می‌کند که خود می‌تواند به عنوان مسئله‌ای جداگانه از طرف محققان مورد پژوهش قرار بگیرد؛ ایده‌هایی که بعدها در قرون شش تا هفت، بر کسانی چون ابن‌اثیر و ابن‌ابی‌الأصبغ مصری تأثیر می‌گذارد و آن‌ها را وامی‌دارد تا به جنبه‌های زیبایی‌شناسیک و جمال‌شناسانه ابهام اذعان کنند؛ روندی که بعدها در نزد بلاغیون متأخر، کمتر نمود پیدا می‌کند و بر اثر جمودی که در آنان پیدا می‌شود، تنها منجر به تکرار بی‌مورد سخن‌هایی می‌شود که پیش از آن‌ها بلاغیون متقدم بیان کرده‌اند و هیچ نظر یا ایده جدیدی بر آن اضافه نمی‌گردد. این مسئله حتی تا دوره معاصر نیز پیش می‌رود و با وجود آراء گوناگونی که امثال زبان‌شناسان و معناشناسان در این باره مطرح نموده‌اند، در برخی از کتب بلاغی معاصر دیدگاهی تازه و نو جدای از آنچه گذشتگان گفته‌اند، دیده نمی‌شود.

بررسی وجوه ابهام و مصادیق آن نیز نشان می‌دهد که علاوه بر نقش زیادی که وجوه تصویری مانند کاربردهای مجازی‌ای همچون استعاره و کنایه و همچنین وجوه زبانی همانند انواع مصادیق ابهام، در ابهام‌افزایی متون و تأثیرگذاری آن بر جلب مخاطبان دارند، وجوه موسیقایی نیز نقش بارزی در این امر دارند که نباید آن را نادیده گرفت و از آن چشم‌پوشی کرد. علاوه بر موارد یادشده، بررسی انواع مصادیق ابهام در غزلیات حافظ بیانگر این موضوع است که شاعر بزرگ و برجسته‌ای همچون حافظ، با برگزیدن شگرد ابهام به عنوان اصلی‌ترین مشخصه شعری خویش و کاربرد آن به صورت متعالی‌ترین شکل، علاوه بر آنکه موجب تأخیر فهم معنای کلام خویش گردیده، با پنهان کردن مضامین ثانویه در لابه‌لای اشعار خود، خواننده را به سمت و سوی کشف دنیای ناشناخته و چندساحتی ذهنی خویشتن فراخوانده و او را بر آن داشته است تا با جستجو برای دستیابی به دلالت‌ها و معانی پنهان، فعالانه توان عقلی خود را برای رسیدن به فهم معنا مصروف دارد و با درگیر شدن با دلالت‌های متنوع و جنبه‌های زیبایی‌شناسانه کلام، از التذاذ هنری برخوردار گردد.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. ابن اثیر موصلی، ابی الفتح ضیاءالدین نصرالله (۱۹۴۹)، المثل السائر فی ادب الکاتب و الشاعر، بتحقیق محمد محی‌الدین عبدالحمید، قاهره: مطبعة مصطفى البابي الحلبي و اولاده بمصر.
۲. ارسطو (۱۳۴۳)، فن شعر، ترجمه عبدالحسین زرین کوب، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
۳. ام. اچ، ابرامز (۱۳۸۴)، فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی، مترجم سعید سبزیان مرادآبادی، تهران: رهنما.

۴. برزگر خالقی، محمدرضا (۱۳۸۹)، شاخ نبات حافظ، تهران: انتشارات زوار.
۵. پورنامداریان، تقی (۱۳۸۴)، در سایه آفتاب، تهران: انتشارات سخن.
۶. تفتازانی، سعدالدین (۱۴۳۴)، المطول، المحقق عبدالحمید هنداوی، بیروت: الناشر دارالکتب العلمیه.
۷. جاحظ، ابی عثمان عمرو بن بحر (۱۹۹۸م)، البیان و التبیین. بتحقیق و شرح عبدالسلام محمد هارون، قاهره: مکتبه الخانجی.
۸. الجرجانی، عبدالقاهر (۱۹۹۱م)، اسرارالبلاغه، قرأ و علق علیه أبوفهر محمود محمد شاکر، جدّه، دارالمدنی بجدّه.
۹. حافظ، خواجه شمس الدین محمد (۱۳۷۵)، دیوان حافظ، به تصحیح و توضیح پرویز ناتل خانلری، تهران: انتشارات خوارزمی.
۱۰. حمیدیان، سعید (۱۳۹۲)، شرح شوق، تهران: انتشارات قطره.
۱۱. خرّمشاهی، بهاءالدین (۱۳۸۷)، حافظ‌نامه، تهران: علمی و فرهنگی.
۱۲. رادویانی، محمد بن عمر (۱۹۴۹م)، ترجمان البلاغه، باهتمام و تصحیح و حواشی و توضیحات احمد آتش، استانبول: مطبعة ابراهیم خروّس.
۱۳. رازی، شمس قیس (۱۳۱۴)، المعجم فی معاییر اشعار العجم، به تصحیح محمد بن عبدالوّهّاب قزوینی، با مقابله پنج نسخه قدیمی و تصحیح ثانوی مدرّس رضوی، تهران: چاپخانه مجلس.
۱۴. رجایی، محمد خلیل (۱۳۵۹)، معالم البلاغه، شیراز: انتشارات دانشگاه شیراز.
۱۵. ریچاردز، آی.ا (۱۳۸۲)، فلسفه بلاغت، ترجمه دکتر علی محمدی آسیابادی، تهران: نشر قطره.
۱۶. زریاب خویی، عباس (۱۳۷۴)، آئینه جام، تهران: انتشارات علمی.
۱۷. زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۸۸)، جستجو در تصوّف ایران، تهران: انتشارات امیرکبیر.

۱۸. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۶)، صور خیال در شعر فارسی، تهران: انتشارات آگه.
۱۹. _____ (۱۳۹۱)، موسیقی شعر، تهران: انتشارات آگه.
۲۰. شمیسا، سیروس (۱۳۸۱)، نگاهی تازه به بدیع، تهران: انتشارات فردوس.
۲۱. _____ (۱۳۸۶)، بیان، تهران: انتشارات میترا.
۲۲. ضیف، شوقی (۱۳۶۲)، نقد ادبی، ترجمه لمیعه ضمیری، تهران: انتشارات امیرکبیر.
۲۳. _____ (۱۳۹۰)، تاریخ و تطور علوم بلاغت، ترجمه محمدرضا ترکی، تهران: انتشارات سمت.
۲۴. عسکری، ابوهلال الحسن بن عبدالله (بی تا)، الصناعتین (الکتابه و الشعر)، تصنیف فی دراسة.
۲۵. عنصرالمعالی، کیکاووس بن اسکندر (۱۳۱۲)، قابوس نامه، با مقدمه و حواشی سعید نفیسی، تهران، چاپخانه مجلس.
۲۶. فتوحی، محمود (۱۳۸۹)، بلاغت تصویر، تهران: انتشارات سخن.
۲۷. القیروانی، ابی الحسن بن رشیق (۱۹۲۵م)، العمده فی الصناعت الشعر و نقده، قاهره: مطبعة امین هندیه.
۲۸. کزازی، میرجلال الدین (۱۳۷۳)، زیبایی شناسی سخن پارسی (بدیع)، تهران: انتشارات مرکز.
۲۹. مایل هروی، نجیب (۱۳۶۰)، صور ابهام در شعر فارسی، مشهد: کتاب فروشی زوار.
۳۰. المصری، ابن ابی الاصبع (۱۹۵۷م)، بدیع القرآن، تقدیم و تحقیق حفنی محمد شرف، قاهره: نهضة المصر.
۳۱. معین، محمد (۱۳۸۴)، فرهنگ فارسی، تهران: انتشارات ساحل.
۳۲. همایی، جلال الدین (۱۳۵۴)، فنون بلاغت و صناعات ادبی، تهران: انتشارات دانشگاه سپاهیان انقلاب ایران.

ب) مقالات

۱. امامی، نصرالله (۱۳۹۰)، «خاستگاه هنری ابهام و گونه‌های آن»، نقد ادبی، سال ۴، شماره ۱۳، صص ۸-۲۲.
۲. حسن‌پور آلاشتی، حسین (۱۳۹۰)، «عوامل ابهام معنایی در شعر طالب آملی»، پژوهش‌نامه زبان و ادبیات فارسی، سال ۳، شماره ۹، صص ۱۰۸-۹۳.
۳. شیرینی، قهرمان (۱۳۹۰)، «اهمیت و انواع ابهام در پژوهش‌ها»، فنون ادبی، سال ۳، شماره ۲، صص ۱۵-۳۶.
۴. فتوحی، محمود (۱۳۸۷)، «ارزش ادبی ابهام از دو معنایی تا چندلایگی معنا»، نشریه زبان و ادبیات فارسی (دانشگاه خوارزمی)، دوره ۱۶، شماره ۶۲، صص ۱۷-۳۶.

Reference List in English

Books

- Al-Jorjani, A. (1991). *Asrar al-Balagha*, Qara' and Alaq against Abu Fahr Mahmoud Mohammad Shakir, Daral Madani, Jeddah. [in Arabic]
- Al-qirwani, A. R. (1925). *Al-Amadah in the art of poetry and criticism*, Amin Hendieh Press. [in Arabic]
- Al-Maali, K. I. (1933). *Qaboos Namah*, with an introduction and margins by Saeed Nafisi, Majlis Printing House. [in Persian]
- Al-Masri, I. A. S. (1957). *the original of the Qur'an*. Presented and researched by Hafni Mohammad Sharaf, Nahdeh al-Masr. [in Arabic]
- Aristotle (1964). *Art of poetry*, Translated by Abdul Hossein Zarin Koob, Book Translation and Publishing Company. [in Persian]
- Askari, A. H. H. A. (No Date). *Al-Sanaatin (Al-Katabah and Poetry)*, The ballad of Draseh. [in Arabic]
- Barzegar Khaleghi, M. R. (2010). *Hafez's Shakhenabat*, Zavar Publications. [in Persian]
- Fotouhi, M. (2010), *Image rhetoric*, Sokhan. [in Persian]
- Hafez, K. S. M. (1996). *Divan-e-Hafez*, Corrected and explained by Parviz Natal Khanleri, Kharazmi Publications. [in Persian]

- Hamidian, S. (2012). *Sharhe Showgh: Description and analysis of Hafez's Poems*, Third volume, Ghatreh Publishing House. [in Persian]
- Homaei, J. (1975). *Rhetoric techniques and literary industries*, Iran Revolutionary Sepahian University Press. [in Persian]
- Ibn Athir Mosuli, A. F. Z. N. (1949). *The example of Al-Sa'ir in the literature of Al-Katb and Al-Shaer*, Researched by Mohammad Mohiuddin Abdulhamid, Mustafa Al-Babi Al-Halabi and Oladeh Press. [in Arabic]
- Jahiz, A. U. A. B. (1998). *Al-Bayan va-Tabyin*, Researched and described by Abdulsalam Mohammad Haroun, Al-Khanji School. [in Arabic]
- Kazazi, M. (1994). *Aesthetics of Persian speech (innovative)*, Markaz. [in Persian]
- M. H. Abrams. (2005). *Descriptive dictionary of literary terms* (S. Sabzian Moradabadi, Trans.). Rahnama. (Original work published 1957) [in Persian]
- Mayel Heravy, N. (1981). *Ambiguity in Persian poetry*, Zavar bookstore. [in Persian]
- Moein, M. (2005). *Persian culture*, Sahel. [in Persian]
- Poornamdarian, T. (2005). *In the shade of the sun*, Sokhan. [in Persian]
- Radviyani, M. O. (1949). *Targoman Al- Balagha*, with attention and corrections, margins and explanations by Ahmad Atesh, Ebrahim Khorvos Press. [in Persian]
- Rajaei, M. K. (1980). *Maalam Al-Balagha*, Shiraz University Press. [in Persian]
- Razi, S. Q. (1935). *the lexicon in the criteria of the poetry of the Persians*, Edited by Muhammad bin Abd al-Wahhab Qazvini, By confronting the five old versions and the secondary correction of Madras Razavi, Majlis Printing House. [in Persian]
- Richards, I. A. (2003). *The philosophy of rhetoric*, (A. Mohammadi Asiabadi. Trans.), Ghatreh. (Original work published 1936) [in Persian]
- Shafii Kodkani, M. R. (2007). *Imaginary images in Persian poetry*, Agah. [in Persian]
- Shafii Kodkani, M. R. (2011). *Poetry music*, Agah. [in Persian]
- Shamisa, C. (2002). *A fresh look at the novel*, Ferdows. [in Persian]
- Shamisa, C. (2007). *Expression*, Mitra. [in Persian]
- Taftazani, S. (2013). *Al-Motavval*, Al-Muhaqq d. Abdulhamid Hindawi, Al-Nasher Dar al-Kitab al-Alamiya. [in Arabic]
- Zaif, S. (1983). *Literary criticism* (L. Zamiri, Trans.), Amir Kabir. (Original work published 1962) [in Persian]
- Zaif, S. (2011). *History and development of rhetorical science* (M. Turki, Trans.), Samt. (Original work published 1965) [in Persian]
- Zarin Koob, A. (2009). *Search in Iranian Sufism*, Amir Kabir. [in Persian]

Zaryab Khoui, A. (1995). *cup mirror*, Elmi. [in Persian]

Journals

Emami, N. (2011). The artistic origin of ambiguity and its types. *Literary criticism*, 4(13), 8-22. [in Persian]

Fotoohi, M. (2008). The Significance of Ambiguity in literature. *Persian language and literature (Kharazmi University)*, 16(62), 17-36. [in Persian]

Hassan Pouralasti, H. (2011). The Elements of Semantic Ambiguity in the Poetry of Talib Amoli. *Didactic Literature Review*, 3(9), 93-108. [in Persian]

Shiri, G. (2011). The importance and types of ambiguity in the researches. *Literary Arts*, 3(2), 15-36. [in Persian]