بررسی و تحلیل علل ابهام و دیریابی مفهوم در اشعار صائب

دکتر محمدحسین کرمی[1]، علی مظاهری رودبالی[2]

تاریخ دریافت:. ۹۵/۰۹/۱۴

تاریخ پذیرش: ۹۵/۰۹/۲۴

چکیده

صائب تبریزی به عنوان نماینده‌ی سبکی که به تازه‌گویی و طرز نو و ابتکار شهرت دارد، یکی از برجسته‌ترین شاعران غزل‌گوی ایران است که در میانه‌ی دو جریان اصلیِ سبک هندی قرار دارد : شاعران عامی وکم سواد و سبکِ ساده و روان و شاعران هندی و زبان دشوار. از اواخر قرنِ دهم، شعر فارسی به سوی یک دشواریِ معما گونه پیش می‌رود که غالب ابهامات شعری، حاصل دستکاری‌های زبانی و هنجارگریزی‌های معنایی است که از رهگذرِ تلاش در کشفِ روابط تازه و ایجادِ تصاویرِ پارادوکسی حاصل می‌شود. ابهام در شعرِ صائب تبریزی از نوعِ ابهاماتِ شعریِ شاعرانی مانند حافظ و مولانا نیست، زیرا ابهام در شعر این شاعران بیشتر به دلیل وسعت معناست، همچنین با ابهاماتِ شعریِ شاعرانی چون انوری و خاقانی متفاوت است، چرا که دشواریِ شعر آنان بر اثر ورود اطلاعات علمی، فلسفی، تاریخی، دینی و غیره می‌باشد و فهمِ آن مستلزمِ دانستن مقدمات است. مقاله‌ی حاضر به بررسی عوامل ابهام آفرینِ شعر صائب با تأکید بر عوامل هنری می‌پردازد. تعمّدِ صائب در ایجاد بعضی از ابهامات و در عین حال زیبایی‌های شعری به همراه تحلیلِ علت‌های ابهامِ شعر صائب، از یافته‌های این مقاله است.

کلید واژه‌ها: ابهام شعری، تازه‌گویی، دیریابی، سبک هندی، صائب تبریزی، طرز نو، معنی بیگانه.

---

۱ – استاد زبان و ادبیات فارسی. دانشگاه شیراز. شیراز. ایران. mhossein@gmail. com

۲ – دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی. دانشگاه شیراز. شیراز. ایران. ali. mazaheri75@yahoo. com

۱.مقدمه

ابهام، در بلاغت سنّتیِ اسلام و یونان، اغلب از عیوب فصاحت به حساب می‌آمده و معمولاً به آن با ذهنیتی منفی می‌نگریسته‌اند؛ چنانکه درسنّت اسلامی، حدّاقل تا قرن دهـــم با عنوان تعقید لفظی و معنوی از آن تعبیر می‌کرده‌اند. درغرب نیز تا قبل از قرن بیســـتم وجود ابهام در متون ادبی چندان خوشـــایند نبوده و در نظر بلاغیان پیشـــین به عنوان یک عیب به شمار می‌رفته، امّا از قرن بیستم، معنای زندگی روی در تغییر نهاده و ذوق زیباشناسیِ مدرن از خوانشِ متون مبهم، لذّتِ بیشتری درک می‌کند، تا جایی که رومن یاکوبسون (۱۸۹۶ –۱۹۸۲) زبان شناس روسی، ابهام و ایهام معنایی را مهمترین عنصرِ متن ادبی می‌شـــمارد (احمدی، ۱۳۷۰ :۶۹). در نتیجه، ابهام در آثار هنری ارزش جدی‌تری پیدا می‌کند. از نظرِ ادبیات مدرن، آثار ادبی با تکیه بر ســـاخت‌های مجازی شـــکل می‌گیرند، از این رو از تعیّن به دورند. این معانیِ مجازی امکان چند معنایی و ابهام و ایهامی را فراهم می‌آورد که در اشـــکال متنوعِ ارتباطیِ واژگانی، هر چه بیشـــتر از وضـــوح، تـــن می‌زند و با پنهان‌گریِ رازآمیزی، با گریزندگیِ معناییِ دســـت نیافتنی درمی‌آمیزد. دانشِ معنی شناسی ابهام‌های زبان را شناسایی و دسته‌بندی می‌کند و نشان می‌دهد که ابهام واژگانی، ابهام ســـاختاری، ابهام گفتاری، ابهام گروهی و ابهام نحوی، همگی موجب انسداد معنایی می‌شوند (صفوی، ۱۳۸۳ : ۲۱۳ –۲۲۰).

ابهام، پیچیدگیِ معنایِ شعر است به دلایل گوناگون در کتابهای زیباشناختیِ سخن فارســـی، درباره‌ی ابهام، توضیحِ چندانی داده نشـــده و آنچه که هست، موجز و مختصر می‌نماید:« ابهام آن اســـت که عبارتی را بتـــوان دو گونه خواند، به صورتی که با هر نوع خواندن یک معنای تازه داشـــته باشـــد» (محبتی، ۱۳۸۰ : ۱۲۷–۱۲۸). گاهی ابهام بر آن اســـت که در متن حرکت، خواننده را با تأنّی و درنگ بیشـــتری همراه سازد « شعر یا هر نوع دیگرِ ادبی و هنری ســـرِ راهِ مخاطبِ خود مانع می‌گذارد، برخلاف برخی نظریات،

مفاهیم را آسان و قابل دسترس نمی‌کند، چون وقتی مانعی بر سرِ راه است، حرکت کندتر می‌شـود. باید در هر مقطعی مکث کرد و راهِ گـذار از مانع را دریافت. به همین جهت ادراک، کندتر می‌شود و به تدریج ما را به اصلِ مطلب می‌رساند. (نفیسی، ۱۳۶۸ :۳۴).

یحیی‌بن‌حمزه‌ی‌علوی (متوفی ۷۴۹ ق.) از معدود بلاغیانی اسـت که تکثّرِ معنایِ ابهام را عامل بلاغتِ کلام شـمرده وگفته اسـت : «معنی چـون در کلامِ مبهم درآید، بلاغـت آن می‌افزاید و اعجاب و فخامت پیـدا می‌کند؛ زیرا وقتی گوش، متوجّهِ ابهام شود، شنونده به راه‌های مختلف می‌رود » (علوی، ۱۳۳۲: ۲ /۷). اندک بودند بلاغیون مسـلمان که به ابهام توجه نشـان می‌دادند و گاه با تعابیری چون « اتسـاع» و «تأویل» از آن سـخن می‌گفتند. از میان کسـانی چون امام فخررازی و ابنِ ابی‌الاصبعِ مصری و یحیی‌بن‌حمزه‌ی‌علوی و ابنِ رشـیق قیروانی و ابنِ اثیر که به این موضوع پرداخته‌اند، تنها یحیی‌بن‌حمزه‌ی‌علوی به جهت امکان تکثّرِ معنایی، که در ابهام نهفته اسـت، برای آن ارزش قایل شده است (فتوحی، ۱۳۷۸: ۲۳-۲۰).

بنابراین در بلاغتِ سنّتی، وضوح و روشنی، ویژگی اصیلِ ادبیات پنداشته می‌شد و ابهام و پیچیدگی علی رغم آن‌که از قرن ششم در شعر و نثر، چه به‌ِ گونه‌ی هنرمندانه و اصیل در متونِ منثورِ عرفانی، مثل «عبهر العاشقین» «روزبهان بقلی» و «سوانح العشاقِ» احمد غزالی و یا در متون شعری چون غزلیات مولانا، حافظ و بیدل و. و چه به صورتِ ابهامِ زبان شناختی و تصنّعی در متون نثر فنی و در آثار شـعری شـاعرانی چون انوری و خاقانی در ادبیات فارسی پدیدار شد، ولی در دستگاه بلاغت، همواره وضوح مورد تحسین واقع می‌شد. حتی در عصر صفوی که ابهام، وجه غالب شعر شده بود و اصطلاحات فراوان ادبی در توضیح و تفسیرِ ابهامِ شعریِ عصر وضع می‌شد؛ (چنانکه حتی یکی از ابهام آمیزترین جریان‌های شعریِ کلاسیک فارسی، یعنی سبک هندی و بیدل پدیدار گشت)، اما در نهایت باز جریان وضوح طلب تاب نیاورد و به مخالفت با وضعِ موجودِ ادبی پرداخت و به منظورِ گریز از

ساختارِ ابهام‌گرایِ شعرِ عصر به جریان‌های ادبیِ دوره‌های پیشین، یعنی سبک خراسانی و عراقی روی آورد. (حسن پور آلاشتی، ۱۳۹۰ :۹۴)

شاعران این دوره از سرچشمه‌های بسیاری برای مضمون‌آفرینی بهره می‌گرفتند؛ از جمله «استفاده از کلمه یا به قول مشهور، بازی با کلمه به صورت‌های گوناگون بود؛ چنانکه اگر شاعری می‌توانست خوب از این هنر بهره بگیرد؛ قادر به آفرینش نکته‌های جالب می‌گردید. »(صفا، ۱۳۹۷ :۲۴۶) یا بازی هنرمندانه با حروف، بویژه به صورت مُقَطَّع ۱، البته بهتر است که در این موارد از کاربرد واژه‌ی «بازی» پرهیز گردد و از واژه‌ی آرایش و آفرینش با حروف، استفاده شود. (کرمی، ۱۳۸۳ :۲) در شعر سبک هندی عموماً و درشعر صائب تبریزی خصوصاً، سخن و بلاغت، موضوع سخن واقع شده است؛ یعنی شعرای این عهد اصطلاحات علمی و ادبی فراوانی را در شعر خویش به کار گرفتند و در باب آن سخن گفتند که شناخت و تحلیلِ درست و سنجیده‌ی آنها درفهم شعر این عهد بسیار مؤثّر تواند بود. صائب تبریزی، بزرگترین شاعر سبک هندی و در ردیف بزرگترین شاعران غزل‌گویِ ایران است که نازک خیالی، آوردن معنی بیگانه، تصویرآفرینی، باریک‌اندیشی ، مضمون‌یابی و خیال‌پردازی از مهمترین ویژگی‌های سبک اوست. مجموعه‌ی این عوامل و ویژگی‌ها، شعرصائب و شاعران سبک هندی را به شعری دیریاب تبدیل کرده است.

در این مقاله تلاش بر آن است که به بررسیِ مهمترین عواملِ ابهام‌آفرینِ شعر صائب که اغلب نتیجه‌ی کاربرد مجازی زبان است و باعث پیچیدگی و دشواری معنی می‌شود و همچنین ابهامِ زبان‌شناختیِ اشعار صائب تبریزی بپردازیم.

۲. پیشینه‌ی تحقیق

در مورد ابهام در لابلای کتب بدیع که از آغاز تاکنون به رشته‌ی تحریر در آمده‌اند،

مطالب بسیار مختصری نوشته شده است و هر کدام از بدیع نویسان، به اجمال و گذرا به این مطلب اشـــاره کرده‌اند، ولی تا کنون کتاب مســـتقلی در این مورد نوشـــته نشده اســـت. ازجمله مقالاتی که پیش از این، ابهام را مورد بررســـی قرارداده‌اند، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد :

« ارزش ادبیِ ابهام از دو معنایی تا چند لایگیِ معنا » از محمود فتوحی که با بررسیِ پیشینه‌ی تاریخیِ بحث از ابهام در بلاغت قدیم و دیدگاه‌های امروزی، نشان می‌دهد که ذوق زیبایی شناســـی در گذر زمان به ابهام و چند معنایی متمایل شده است. (فتوحی، ۱۳۸۷ :۱۶-۳۶)؛ « عواملِ ایجاد ابهام در شـــعرِ معاصر فارســـی» از بهزاد خواجات که ابهـــام را یکی از فرایندهای مهم و در عین حال کلیدیِ شـــعر معاصر ایران دانســـته و معتقد است که در شعر سنتیِ فارسی، ابهام بیشتر به سه شکلِ عمدی، طبیعی و عارضی اتفاق می‌افتد، اما در شـــعرِ امروز، ابهام یک ضرورت برای کشـــفِ دنیای جدید است. (خواجات، ۱۳۸۷ :۷۵- ۹۷)؛ «روانشناســـیِ ابهام در شـــعر خاقانی» از قهرمان شیری که دلایل ابهام و دشـــواری در شـــعر خاقانی را که بیش از هر چیزی متأثر از متغیّرهای درونی اوســـت، اعم از احساس حقارت از پاره‌ای از تعلّقات خانوادگی، روح بی‌تاب وتعالی طلب او در مسیرِ فرا گیریِ علوم مختلف و شکوفایی استعدادهای ادبی، مورد بررســـی قرارداده است. (شـــیری، ۱۳۸۹ :۱۲۲ -۱۴۹)؛ « عواملِ ابهامِ معنایی در شعر طالب آملی » از حسین حسن پور آلاشتی که مهمترین عواملِ ابهامِ شعری طالب آملی را که عبارتند از: ابهام زبان شـــناختی، ابهام هنری و ادبی مورد بررسی قرار داده است. (حسن پور آلاشتی، ۱۳۹۰ : ۹۳ -۱۰۸). در مورد ابهام در شعر صائب تبریزی تا کنون تحقیقی در قالب کتاب یا مقاله انجام نگرفته اســـت و این اولین تحقیقی اســـت که در این موضوع به عمل می‌آید.

۳. ابهام و دیریابیِ مفهوم در شعر صائب

مهمترین عللِ ابهامِ معنایی در شـــعر صائب، علاوه بر تصاویر انتزاعی، ابهامی است که به اعتبار نوعِ هم نشینیِ کلمات ایجاد شده است و شامل هنجار گریزی‌های معنایی‌ای اســـت که از رهگذر انواع کاربردهای مجازی زبان، چون پارادوکس، ترکیب سازی‌های خاص و تازه و. صورت گرفته اســـت. نوع دیگرِ ابهام در شعر صائب، مربوط به بعضی ابیات است که مضامینی درآنها به کار رفته که هیچ قرینه‌ای برای دریافت معنی ندارد و تنها به قرینه‌ی ابیاتِ دیگری در غزلیات که اشاره‌ها صریح‌تر و ارتباط‌ها آشکارتر است، معنی آنها روشن می‌شود. از دیگر موارد ابهام، کژتابی و دریافت‌های دوگانه و همچنین تعمّد شـــاعر در به بیراهه کشاندنِ ذهن خوانندگان و عدم انسجام و ارتباط طولی ابیات اســـت. هرچند، بیشـــترِ ابهاماتِ شعریِ صائب شـــامل هنجار گریزی‌های معنایی است؛ ابهامات زبانی نیز گاه یافته می‌شـــود که بســـامدِ آن نســـبت به ابهاماتی که بر اثر تصاویرِ انتزاعی و کاربردهای مجازی در شـــعر صائب به وجود آمده، کمتر اســـت. در اینجا به بررسی و تحلیلِ دلایلِ ابهام در شعر صائب تبریزی می‌پردازیم.

۳. ۱. تصاویر انتزاعی

تصویر انتزاعی، تصویری است حاصل از انتزاعِ یک یا چند خصوصیت از یک شئ و مورد حکم و تداعی قرار دادن آن (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ۶۱) و آن دارای شکل‌های گوناگونی است؛ گاه، شاعر صفات و ویژگی‌های غالباً انسانی را به امری ذهنی نسبت می‌دهد که انتســـاب ایـــن صفات به امور ذهنی، ادراک آن تصویر را با مشـــکل مواجه می‌سازد و شعر را مبهم می‌کند:

دریافت، مرغ تصویر معراجِ بویِ گل را ما رنـــگِ گل ندیدیم، از سســـتیِ پرِخویش

(صائب، ۱۳۶۳:ج۵/ ۲۰۴)

ابهامِ معناییِ بیت، حاصل این تصویر ذهنی است:

صائب در این بیت از ترکیب «مرغِ تصویر»استفاده کرده است که در اشعار شاعرانِ پیش از سبک هندی، دیده نمی‌شود. آنچه به تصویر مرتبط است از قبیل گلهای قالی، غنچه‌ی تصویر، مرغ تصویر، باغ تصویر، غالباً تداعی وجود یک شـی است و در عین حال، سـلب یکی یا چنـد تا از لوازمِ ضروری آن. « مـرغ تصویر » ضمن اینکه مرغ اسـت، می‌تواند فاقد آواز خواندن باشد، از سـوی دیگر، عکس این تداعی نیز وجود دارد که چون مرغِ تصویر چیزی اسـت بی‌حرکت، تصوّرِ پرواز هم برای آن می‌تواند تداعـی شـود : «دریافت مرغ تصویر معـراجِ بویِ گل را » گویـی گل و بوی گل به آسـمان‌ها عروج کرده و رسـیدن به آن‌ها مسـتلزم پرواز دائمی و طولانی است و این امر برای مرغ تصویر که خسـتگی ناپذیر و همیشگی است فراهم می‌شود، امّا برای ما که سسـت پرو بالیم، نه. برای فهمِ این مصراع باید به این نکته توجه شـود که شاعر می‌خواهد « مرغ تصویر» را که نقشـی اسـت بی‌حرکت بر روی قالی یا یک پارچه یا یک تابلو، در حال پرواز، دائمی و خستگی ناپذیر تصوّر کند، از آنجا که «مرغ تصویر» با رنگ نقاشـی شـده و در ذهن صائب، رنگ پرواز می‌کند (همین که در زبان روزمره می‌گوییـم : رنگش‌پریـد) پس می‌توان برای مرغِ تصویر هم بـه اعتبار این که رنگش می‌پرد، تصوّرِ پرواز کرد (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶ : ۳۲۵)

بنابرایـن تصوّرِ پـرواز برای مرغ تصویر که بی‌جان و بی‌حرکت اسـت، تصویری انتزاعی است که دریافتِ معنی بیت را با نوعی ابهام مواجه می‌کند.

فتحِ بابِ من بود در بستنِ چشم و دهان می‌شـود از روزنِ مسـدود، دل، روشن مرا

(صائب، ۱۳۶۳: ج ۸۶/۱)

شاعر در این بیت فتحِ باب را که امری نجومی و انتزاعی است درگروِ بستن چشم و دهان خود می‌داند. با اینکه گشودن روزن، ایجاد روشنایی و بستنِ آن ایجاد تاریکی

می‌کند، شـــاعر، روزنِ مسدود را سبب روشنی دانسته اســـت. روزن مسدود، استعاره از چشـــم و دهانِ بسته است. چشم و دهان که ابزارِ توجهِ تعلّقات مادی هستند، وقتی بســـته می‌شوند، موجب روشن شـــدن دل از نور معنویت می‌گردند. هرچند در هر دو مصراع، پارادوکس وجود دارد و همین عامل، خواننده را در دریافتِ معنیِ بیت با ابهام مواجه می‌کند، گشـــایشِ کارِ شـــاعرکه امری ذهنی است و وابستگیِ آن به بستنِ چشم و دهان، ابهامِ بیت را بیشـــتر می‌کند. البته مفهومِ بیت، زمانی ادراک می‌شود که دریابیم روزنِ مسدود، همان بستنِ چشم و دهان از تعلقات و ظواهر است که موجب روشنیِ دل از نور معنویت می‌گردد.

گاه امـــری که مرکز تخییل و تصویرآفرینی قرار می‌گیرد ممکن اســـت خود، امری حســـی باشد، اما عناصری که بدو نسبت داده شـــده، اموری تجریدی و انتزاعی‌اند که در عالمِ واقع هیچ پیوندی میان آنها نخواهد بود؛ به همین علت ادراک شعر را با ابهام مواجه خواهد ساخت مانند بیتِ:

این سرِ زلفِ پریشانی که دارد بوی گل می‌کنـــد ناســـور، زخـــمِ رخنه‌ی دیـــوار را

(صائب، ۱۳۶۳: ج۱/ ۱۳)

« گل»که مرکز تصویر اســـت امری حسی است، اما تصوّرِ بوی گل که دارای زلفی باشد و پریشانیِ آن زلف رخنه‌ی دیوار را مفتون کند و باعث شود زخم و دردِ عاشقیِ رخنه‌ی دیوار، خوب نشود و همیشه برای نگاه کردن به آن زلفِ پریشان، باز و حیران بماند و محوِ جمالِ آن باشد، تصویری انتزاعی است و تصوّر و تخیّل آن برای خواننده دشوار است.

۲. ۳. مضامینِ بدون قرینه

یک نوع ابهامِ بسیار مهم در شعر صائب این است که صائب گاهی در برخی ابیات

مضامینی آورده است که هیچ قرینه‌ای برای دریافتِ معنی ندارد، فقط به قرینه‌ی ابیاتِ دیگری در غزلیات که اشـــاره‌ها صریح تر و ارتباط‌ها آشکارتر است، معنیِ آنها روشن می‌شود:

از جهانِ سرد مهر امّیدِ خونگرمی خطاست　　شیر در یک کاســه اینجا باشد از شکّر جدا

(صائب، ۱۳۶۳: ج۱/ ۵)

در مصرعِ دوّم هیچ قرینه‌ای وجود ندارد که نشـــان دهد منظورِ صائب از «کاســه‌ی شـــیر و شکر» چیست. در بیتی دیگر ازغزلی دیگر معلوم می‌شود که منظور از کاسه‌ی شـــیر، ســـری است که مویش سپید شده و نشـــانه‌ی پیری و در نتیجه فاصله گرفتن از لذّت‌های زندگی است که در بیت به شکّر تعبیر شده است.

زندگی را بی‌حلاوت می‌کند موی سپید　　شیر در یک کاســه اینجا باشد از شکّر جدا

(صائب، ۱۳۶۳: ج۱/ ۶)

در ایـــن بیت ذکر الفاظ و ارتباط کاملِ اجـــزای دو مصرعِ بیت، معنی بیتِ پیش را هم مشخص می‌کند.

در همین غزل در بیت هشتم می‌خوانیم :

می کـــند بی‌اختیاری عاشقان را کامیاب　　نیست ممکن بَهله را دست از کمر باشد جدا

(صائب، ۱۳۶۳: ج۱/ ۵)

وقتی به فرهنگ‌ها مراجعه کنیم، معنی بَهله را چنین می‌بینیم : بَهله: بِالفَتح، دستکشی اســـت کـــه از تیماج و جز آن دوخته و در هنگام بر دســـت گرفتنِ چـــرغ و باز، آن را بر دســـت کشـــند(گلچین معانی، ج۱، ۱۳۸۱: ۱۶۱) معلوم می‌شود که دستکشِ بلندی اســـت که ساقِ دست را هم می‌پوشـــاند تا از صدمه‌ی پنجه‌ی باز و چرغ که بر دست می‌گیرند، جلوگیری کند. تا اینجا نیز اصلاً مشـــکلی از بیت حل نمی‌شود، بی‌اختیاری، عاشـــقان را کامیاب می‌کند ! برای بَهله ممکن نیست که دست از کمر جدا شود ! کدام

دســـت؟کدام کمر؟کمرِ بلندِ بَهله؟کمری که پنجه‌های بَهله به آن(ساق) متصل است ؟ کمرِ شکارچی؟ کمرِ محبوب و معشوق؟ هیچ قرینه‌ای در خود بیت نیست! تازه، کمرِ هرکس که باشـــد چه ربطی به بی‌اختیاریِ عاشق دارد؟ امّا در ابیات دیگری از صائب، قرینه و ارتباطی روشن میان الفاظِ مصرع و دو مصرع بر قرار است که معنی این بیت را هم روشن می‌کند :

دستی که شد بـــریده ز دامانِ اخـــتیار　　چـــون بَهلـــه دســـت در کمـــرِ یـــار می‌کند

(صائب، ۱۳۶۳: ج۴/ ۲۰۱۳)

از این بیت معلوم می‌شـــود که بَهله (دستکشِ شکاری) اختیاری از خویش ندارد و یارِ شـــکارچی پیش از به دست گرفتنِ مرغِ شکاری، بَهله را به کمر می‌آویزد و هنگامِ بر دست نشاندنِ باز، آن را به دست می‌کند.

۳. ۳. کژتابی یا دریافت‌های دوگانه

نـــوع دیگر از ابهام هایِ شـــعرِ صائب دریافت‌های دوگانـــه از برخی مصراع هایِ ابیات اوست :

این گران جـــانان، سزاوارِ سبکباری نِیند　　ور نـــه از یک ناله از خود می‌رهانم خلق را

دریافت اول : این انســـان‌های گران جان کـــه در اطراف منند، لیاقت فارغ البالی و رهایـــی از تعلقات دنیوی را ندارند، وگرنه من آن چنان روح ســـبکبار و آزاده‌ای دارم که می‌توانم به راحتی با ناله‌ای مردم را از خودشان برهانم و دور کنم تا به آسودگی و فارغ البالی دست یابند.

دریافت دوم : این انســـان‌های گران جان که تحمل آنها سخت است لایق این که، به راحتی از سختی رها بشوند نیستند وگرنه من با یک ناله از دست خودم آنها را رها

می‌کنـــم، ولی رها نمی‌کنم آنها را تا همچنان با ارزشـــمندی خود، آنها را آزرده خاطر سازم و وجودم بر خاطر آنها گرانی کند.

در مصراع دوم بیت زیر نیز دریافت دوگانه وجود دارد :

گر چه در صحبت قسم‌ها بر سر هم می‌خورند　　خون خود را می‌خورند این دوستان از هم جدا

(صائب، ۱۳۶۳:ج ۱ /۸)

دریافت اول : خون خوردن در مفهوم کنایی غصّه خوردن معروف است، در ظاهر، مصراع دوم می‌گوید : در جدایی برای دوستان غُصّه می‌خورند و دل می‌سوزانند، یا با توجه به «گرچه» انتظار می‌رود که شاعر گفته باشد خونِ هم را می‌خورند !

دریافت دوم: در حقیقت شـــاعر می‌گوید : این افراد وقتی با هم هســـتند، وانمود می‌کنند که دوســـتان برایشان آنقدر عزیز هستند که بر سرِ آنها سوگند می‌خورند، ولی وقتی از آنها جدایند، فقط غُصّه‌ی خودشـــان را می‌خورند و در فکرِ خودشـــان هستند؛ یعنی خون خود را می‌خورند = غصّه‌ی خود را می‌خورند!

۴. ۳. تعمّدِ شاعر در به بیراهه کشاندن ذهنِ خواننده

صائب به طور مکرر در دیوان شعر خود با آوردن ابیاتی نشان می‌دهد که در آوردن معانـــیِ دیـــر یاب و مبهم، تعمّد دارد تا آنجا که فهمِ اشـــعارش را از طرف خوانندگان (مخاطبان) تحسینِ خود می‌داند:

حسن بی‌اندازه را حیرت سزاوار است و بس　　بس بود فهمیدگی از مســـتمع، تحســـین مرا

(صائب، ۱۳۶۳ :ج ۱ /۹۰)

بنابراین یکی از مواردِ شـــعر او این اســـت که در برخی از ابیات تعمّد دارد الفاظ، تعابیر یا مضامینی بیاورد که ذهنِ خواننده، ســـراغِ مفهومی دیگر برود، امّا مفهومِ مورد نظرِ خودش چیز دیگری باشد، مانند:

می دهد از سادگی، اندام، آتش را به چوب آن که می‌خواهد به چوب گُل کُند عاقل مرا

(صائب، ۱۳۶۳ :ج۱ /۸۲)

آنچه همگان با آن آشنا هستند، اندام دادن و راست کردنِ چوب با حرارت آتش است، اما منظور صائب عکس آن است، یعنی اندام دادن (شعله ور کردن)آتش به وسیله‌ی چوب است، یعنی هر کس که به دلیل سادگی خودش می‌خواهد با چوبِ گُل (معتقد بودند اگر دیوانه و عاشق را با چوبِ گُل بزنند عاقل می‌شود)مرا عاقل کند و به راه بیاورد، در حقیقت آتشِ عشق و جنونِ مرا شعله ورتر می‌کند، همان طور که آتش با چوب شعله وَرتر می‌گردد.

نیست از دردِ غریبی چون گُهر پروا مرا بستر از گردِ یتیمی بود در دریا مرا

(صائب، ۱۳۶۳:ج۱ /۶۰)

ترکیب «گرد یتیمی» ما را به سراغ خاک می‌برد و به عبارتِ دیگر، خاک را برای ما تداعی می‌کند و آنچه در وهله‌ی اول در این مورد به نظر می‌رسد، بستری از گرد و خاک است و ترکیب وصفیِ «درد غریبی» در مصراعِ اوّل، این برداشت را در ذهن خواننده تقویت می‌کند، زیرا کسی که از درد غریبی پروایی ندارد می‌تواند بستری از گرد و خاک داشته باشد و در آنجا بخوابد، اما منظور صائب، عکس آن است و مفهومِ مورد نظر او از آوردنِ این تر کیب، شفافیت و آبداری مروارید است و می‌گوید من مانند مروارید یگانه‌ای هستم که از غربت و دردِ هجرانِ آن پروایی ندارم و این گردِ یتیمیِ (درخشندگی و آبداری) مروارید باعث آرامش و به منزله‌ی بسترِ من در دریاست.

آفتاب گرمرویی دشمنِ جان من است نخلِ مومم سردی بازار می‌سازد مرا

(صائب، ۱۳۶۳ :ج۱ /۶۵)

در این بیت آنچه از ترکیب « سردی بازار » به ذهن خوانندگان آشناست « بی‌رونقی

» اســت امّا آنچه منظورِ شاعر است، هوای سرد و خنک است، یعنی خوش برخوردی و گرم رفتاری را به آفتاب و خود را به نخل مومین تشبیه کرده و گفته است این گرمی به زیان من و در حقیقت دشــمن جان من اســت، زیرا من مانند نخلِ درســت شده از موم هستم که سردی و خنکی هوا با طبع من سازگارتر است، بنابر این، صائب تعمّداً به ابهام بیت دامن زده است. در عین حال نباید از نظر دور داشت که شاعر می‌خواهد بگوید خوش رفتاری من، دیگران را به سوی من جذب می‌کند و مایه‌ی مزاحمت من می‌شود و همان بهتر که بازار من بی‌رونق باشد و کسی به من توجّه نکند.

۳. ۵. عدمِ انسجام و ارتباط طولیِ ابیات

یکی از علت‌های اصلیِ ابهام و دیریابیِ مفهوم در اشــعار صائب، عدم انســجام و ارتباط طولی در بســیاری از غزل‌های این شــاعر است، زیرا هنگامی که مفهومِ بیت یا ابیاتی برای ما مبهم و دشــوار باشد، از طریقِ ارتباطِ عمودیِ بیت با ابیات دیگر تا حدٍّ زیادی مفهومِ آن بیت یا ابیات مشــخص و ابهام آنها برطرف می‌شود، اما چون اغلبِ غزلهای صائب فاقد این ویژگی می‌باشــد و هر کــدام از ابیاتِ غزل‌های او، مضمونی مســتقل را بیــان می‌کنند، گویی تک بیت‌هایی هســتندکه فقط با زنجیــرِ وزن و قافیه به هم بســته شده اند«خصوصیت برجسته‌ی این شیوه، گســیختگی معانی و پریشانی اندیشــه‌های ســرایندگان آن اســت که هر بیتی از عالم ویژه‌ی خویش سخن می‌گوید و حــتــی در یک غــزل گاه مــعانی متضاد بــا یکدیگر در کنار هم قرار می‌گیرند. » (شــفیعی کدکنی، ۱۳۶۶ :۲۹)، بنابر این مخاطبــان در فهمِ معنای چنین ابیاتی با ابهام مواجه می‌شــوند، ابیاتی که علاوه بر نداشتن ارتباط عمودی(طولی) ویژگی‌های دیگر ســبک هندی از قبیل هنجارگریزی معنایــی و نحوی و همچنین ابهامات زبانی را نیز در خود دارند، در نتیجه درکِ معنا و مفهوم، بیش از پیش برای خوانندگان، دیریاب و

دشـــوار می‌شود از آنجا که این ویژگیِ شعر صائب بر همگان آشکار است و همچنین به منظور پرهیز از اطاله‌ی کلام به عنوان نمونه، فقط به یکی از غزل‌های صائب اکتفا می‌کنیم.

نـاله‌ی من می‌زند ناخن به دل، ناهید را گریـــه‌ی من تازه رو دارد گُلِ خورشـــید را
خطِّ آزادی است از اهل طمع بی‌حاصلی عقده‌ی پیوند دردل نیســـت ســـرو و بید را
نام شـاهان از اثر در دور، مـی‌باشد مدام جامِ مَـــی دارد بلنـــد، آوازه‌ی جمشـــید را
کوکب اقبال و دولت شوخ چشم افتاده است مشـــرق دیگر بود هر صبحدم خورشـــید را
دور بینـــی کز مآل شادمانی آگه است تیـــغِ زهر آلـــود می‌داند هـــلال عید را

(صائب، ۱۳۶۳ :ج۱ /۳۰)

چنانکـــه ملاحظه می‌شـــود هر بیت از ابیات بالا حـــال و هوای خاص خود را دارد و انســـجام و پیوند معنایی با هم ندارند، در نتیجه هیچ کمکی برای رفع ابهام از ابیات دیگر نمی‌کنند.

۳. ۶. تصاویر پارادوکسی

مهمترین و زیبا ترین نوع تضاد در ادبیات، نوع پارادوکســـی یا متناقض نماســـت و آن وقتی است که تضاد منجر به معنای غریبِ به ظاهر متناقضی شود؛ امّا این تناقضات با توجیهات عرفانی، مذهبی، ادبی (توســـل به مجاز و اســـتعاره). قابل توجیه اســـت. (شمیسا، ۱۳۸۱ : ۱۱۹). یکی از ترفندهای هنری ناشناخته در شعر فارسی، که جنبه‌ی انشـــایی و ادّعایی بســـیار قوی دارد، پارادوکس است. این شگردِ هنری، بیانی متناقض دارد؛ اجتماع نقیضین را بر خلاف آن که در منطقِ صوری و ارســـطویی محال اســـت (خوانساری، ۱۳۶۴: ۱۲۵؛ المظفر۱۳۸۸: ۱۸۹) ممکن می‌سازد؛ در اصل دارای حقیقتی است که از راه تفسیر یا تأویل می‌توان به آن حقیقت دست یافت. مهمترین علتِ رواج

و گسترش مضامینِ پارادوکسی علاوه بر آمیختگیِ عمیق با عرفان، به خصوص با شطحیاتِ مشایخ، تحول و سیر تکاملی ادبیات و هنر از سادگی به ابهامِ هنری و توجه به نکته پردازی و مضمون آفرینی است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۱: ۵۶). در میان شاعران سبک هندی، بعد از بیدل دهلوی، صائب تبریزی سرآمدِ شاعران در به کار بردن معانی و تصاویر پارادوکسی است که گاهی این تصاویر باعث ابهام نیز می‌شود:

شود ز آبِ وضو، تازه، داغ‌های ریا مگر شراب، نمازی کند ردای مرا

(صائب، ۱۳۶۳:ج ۱ /۳۰۸)

معانی و مفاهیمِ متناقضِ تازه شدنِ نشانه‌های ریا با آبِ وضو که باید مایه‌ی تقوی و پاکی باشد و تطهیرِ ردا با شراب که امّ الخبائث است، باعثِ ابهام بیت شده است، زیرا تطهیر ردا با شراب نوعی آشنایی-زدایی است که باید این گونه آن را توضیح داد: اگر وضو و نماز و عبادت‌های ما برای خودنمایی باشد عبادت واقعی نیست بلکه ریاکاری و تزویر است و فقط با شرابِ عشق الهی می‌توان این ریاها را از بین برد. به علاوه، با توجه به مَثَل« مستی و راستی ! »شراب خوردن و آشکار کردنِ آنچه در دل است، جامه‌ی شخص را از ناپاکیِ ریا می‌رهاند.

نمونه‌های دیگر:

در خرابی هاست چون چشم بتان، تعمیر من مرحمت فرما ز ویرانی عمارت کن مرا

(صائب، ۱۳۶۳ :ج۱ /۸۹)

این که تعمیرِ چشم بتان در خرابیِ آن است و باید از ویرانی، آباد شود، ما را در ادراک معنی بیت با ابهام مواجه می‌کند و باید این‌گونه ابهامِ آن را برطرف کنیم: خرابیِ چشم بتان، مستی و خماری و در نتیجه خوشایندی و دلربایی است. شاعر صرفاً با استفاده از یک مضمون آشنا که چشم معشوق در مستی و خماری زیباتر است، می‌گوید با ویران کردنِ من، مرا تعمیر و عمارت کن!

چشم باز از پیشِ پا دیدن حجابم گشته بود از نظر بستن، یکی، صد گشت بینایی مرا
(صائب، ۱۳۶۳ :ج۱ /۹۵)

شاعر در مصرعِ اوّل می‌گوید وقتی چشمم باز بود حتی پیش پایم را نمی‌دیدم، وقتی چشمم را بستم بینایی‌ام از یکی صد شد ! یعنی بر عکس!درحالی که منظورش این است که هوشیاری در کارِ دنیا، چشمِ معنوی و بصیرتِ مرا کور کرده بود و با نظر بستن از دنیا، بصیرت و آگاهی مرا افزون کرد. تناقضی که بینایی حاصل از نظر بستن را به وجود می‌آورد، باعث ابهام و زیبا یی معنای بیت شده است.

می‌شود روشن زخاموشی چراغ عاشقان در هلاک خویش چون پروانه بی‌تابیم ما
(صائب، ۱۳۶۳ :ج۱ /۳۳)

چگونه چراغِ عاشقان از خاموش کردن روشن می‌شود؟ شاعر در این بیت آشنایی‌زدایی کرده و در عین زیبایی، ابهامی به وجود آورده است و بر آن است که به خواننده تأمّل و تفکّر بیاموزد و ذهن را به تلاش بیشتری برای درکِ معنیِ بیت وادار کند تا ذهنِ او از این تلاش، لذّت بیشتری ببرد به همین دلیل گفته است چراغ عاشقان مانند دیگران نیست و از خاموشی، روشن می‌شود، زیرا خاموشی برای عاشقان عین روشنایی است و آنها را به مقصد می‌رساند. پروانه وقتی خود را به شمع می‌زند و می‌سوزد و خاموش می‌شود تازه با سوختن، روشن و نورانی می‌گردد.

می کند هر لحظه ویران تر مرا تعمیرِ عقل شورِ سیلاب است در ویرانه ام مهتاب را
(صائب، ۱۳۶۳ :ج۱ /۱۰)

شاعر عقل را که راهنما و باعث آبادیِ وجود اوست به مانند مهتابی می‌داند که وقتی بر ویرانه بتابد خرابی و بدحالی را نمایان تر می‌کند و باعث شور و اضطرابِ بیشتر می‌شود و این تناقض که تعمیرِ عقل را به منزله‌ی ویرانی می‌داند، باعثِ ابهامِ بیت شده است.

۷. ۳. تشخیص

هرگاه در اســتعاره مســتعارٌ منه، انســان باشــد و به موجودات و اشیاء، شخصیت انسانی داده شود، تشخیص خوانده می‌شود. «به عنوان یک اصلِ عام در سبک شناسیِ شــعر فارســی، می‌توان گفت که حرکتِ تصویرهایِ برخاســته از تشخیص از ساده ترین نوع به ســوی پیچیده ترین نمونه‌ها و از بســامدهای اندک به ســوی بسامدهای بالا، خطِ ســیری است که شعر فارسی از آغاز تا زمانِ سبک هندی و شاعرانی از قبیل صائب و بیدل پیموده است». (شفیعی کدکنی ۱۳۶۶ :۶۰). بعد از بیدل که تقریباً اکثر ویژگی‌های ســبک هندی به ویژه تشخیص در شــعر او در اوج است؛ صائب تبریزی یکی از شاعران سبک هندی است که با بسامد بالایی از تشخیص در شعر خود استفاده کرده اســت. تشخیص از لوازمِ طبیعیِ شعر همه‌ی زبان‌هاست، ولی در سبک هندی و از جمله شعر صائب به دلیل تجرید و حالت انتزاعی که دارد، بیشتر باعث ابهام شده است.

تا به چشمم نورِ وحدت سرمه‌ی بینش کشید هر کــفِ خاکی بود چــون وادی ایمن مرا

(صائب، ۱۳۶۳ :ج۳ /۸۶)

نورِ وحدت (مســتعارٌله)که خود امری انتزاعی اســت به انسانی(مستعارٌمنه) تشبیه شــده و کشیدن که از لوازم مســتعارٌ منه است، ذکر گردیده، بنابراین، انتسابِ «کشیدنِ سرمه» به نورِ وحدت، نوعی انتزاع و تجرید است که باعث ابهام معنیِ بیت شده است.

شوق من افتاده‌ای نگذاشت بر روی زمین نقــش پــا از بی‌قــراری، کاروانی شــد مرا

(صائب، ۱۳۶۳ :ج۱/ ۶۹)

صائب« شــوق » را انســانی پنداشته و برای او حکمی انتزاعی صادر کرده است که هیــچ افتــاده‌ای را بر روی زمین نمی‌گذارد، بنابراین تصور ایــن حکم، باعث ابهام در معنی بیت اســت. و نقشِ پا، چون انســانی بی‌قرار شده و حتّی در مرحله‌ی بعد تبدیل

به کاروان و همراهانِ کاروانی شده است.

زمین زخنده‌ی لبریزِ مَه، نمکدانی است زمانه بر سرِ شور است در شب مهتاب

(صائب، ۱۳۶۳ :ج۱/ ۴۴۸)

ماه انسانی پنداشته شده که «خنده »که از صفات اوست ذکر گردیده، بنابراین انتسابِ خنده به ماه یک انتسابِ انتزاعی است، در مصراع دوم علاوه بر این که «به شور آمدن» برای زمانه حکمی انتزاعی است، خودِ زمانه(مستعارٌ له) نیز غیر مادی و انتزاعی است به همین دلیل باعث ابهام بیشتری در معنی بیت شده است. در بیت منظور از خنده‌ی مه تابش و نورافشانی است، نمکدان شدن زمین، نیکو و خوشایند شدن است، شور در مصرع دوم، ایهام تناسب با نمکدان دارد، در عین حال بر سر شور بودن در نهایت شوق و لذت بخشی است. خنده‌ی لبریز ترکیب انتزاعی زیبایی است که خنده از لب مثل آب یا شراب فرو می‌ریزد !

۳. ۸. ایهام

ایهام یعنی به گمان افکندن که آن را به چند اسم دیگر (توریه، توجیه، تخییل و توهیم) نیز خوانده‌اند، این است که لفظ دارای دو معنیِ حقیقی یا مجازی باشد؛ یکی قریب، یعنی نزدیک به ذهن که ظاهرِ لفظ بر آن دلالت کند و دیگر غریب، یعنی دور از ذهن که ظاهرِ لفظ بر آن دلالت نکند و فهم آن محتاج به لطفِ طبع و ذوقِ دقیق باشد و ذهن شنونده ابتدا به طرفِ معنی نزدیک (قریب) رود، اما مقصود گوینده، معنی دور (غریب)باشد. (همایی، ۱۳۷۳ :۴۶) در شعر صائب انواعِ ایهام وجود دارد، امّا در این میان آنچه بیشتر باعث ابهام در شعر او شده است، ایهامی است که از ترکیب تشبیه و کنایه ایجاد می‌شود.

۳. ۸. ۱. ایهام تناسبِ حاصل از تشبیه و کنایه

توجــه به رعایتِ تناســب‌ها و روابط معناییِ میان کلمــات و اجزای بیت، یکی از گرایش‌هــای ذوقیِ غالبِ عصر صفوی اســت. شــاعران این عهد کــم و بیش به این تناســب‌ها و شــبکه‌های تداعی، توجّهِ وافر داشــته‌اند. صائب تبریزی نیز چون دیگر شــاعرانِ عصر از انواع تناسب‌های لفظی در شعر خویش به فراوانی بهره گرفته است. تناســب‌های لفظی وقتی هنر مندانه اســت که از حالت عادی و طبیعی فراتر رود و با نوعی ابهام همراه شــود و واژه‌ها در معنی اوّلیه‌ی خود به کار نرفته باشــد. آنچه باعث ابهام و معنی بیگانه در شــعر صائب می‌شــود، نوع خاصی از ایهامِ تناسب است که از ترکیبِ تشــبیه و کنایه حاصل می‌شود، بدان گونه که شاعر دو امر را به یکدیگر تشبیه می‌کند و آنگاه یکی از ملازماتِ مشبه را می‌آورد که نسبت به« مشبهٌ به» معنای حقیقی و نسبت به« مشبه» معنای کنایی دارد مانند:

به عمر شهدِ خموشی کدام شیرینی است کــه از حــلاوت آن لب به یکدگر چســبد

(صائب، ۱۳۶۳ :ج ۴ / ۱۷۷۹)

مشبه : خموشی، مشبهٌ به : شهد

وجه شبه : به یکدیگر چسبیدنِ لب

معنیِ کنایی در نسبت به خاموشی و معنی حقیقی در نسبت به شیرینیِ شهد.

علاوه بر آن، میان خموشی و لب چسبیدن از یک سو و شیرینی، شهد، حلاوت و چســبیدن از سوی دیگر تناسب معنایی است، یعنی هر گروه به یک خانواده‌ی معنایی متعلق‌اند.

« به یکدیگر چســبیدن لب » ضمن این که معنی کنایی دارد، دارای دو معنی است ۱- چسبندگیِ لب که منظور شاعر است ۲- خاموشی و سکوت که منظور شاعر نیست و با کلمه‌ی خموشی در بیت تناسب دارد. بنابراین دارای آرایه‌ی ایهام تناسب است و

علاوه بر زیبایی، ابهام بیت را به دنبال دارد.

چرا ز غیر شکایت کنم که همچو حباب همیشه خانه خرابِ هوایِ خویشتنم

(صائب۱۳۶۳ :ج۵ /۲۷۸۳)

مشبه: شاعر، مشبهٌ به: حباب

وجه شبه :خانه خراب از هوا

معنی کنایی در نسبت به نابودی در اثرِ هواهای نفسانی و معنی حقیقی در نسبت به نابودیِ حباب در اثرِ هوایِ درونِ حباب.

« هوا » در مصراع دوّم دارای دو معنی است ۱- هوای نفس که منظور شاعر است ۲- هوای درون حباب که منظور شاعر نیست و با کلمه‌ی حباب در بیت تناسب دارد بنابراین کلمه‌ی هوا دارای ایهام تناسب است و باعث زیبایی و در عین حال ابهامِ معنی آن شده است.

عاقبت زد بر زمین چون نقش پایم بی‌گناه داشتم آن را که عمری چون دعا بر روی دست

(صائب، ۱۳۶۳ :ج۲ /۶۱۱)

مشبه: شاعر، مشبهٌ به: نقشِ پا

وجه شبه : بر زمین زدن

معنای کنایی در نسبت به نابودی و سقوط و معنی حقیقی در نسبت به نقش و اَثَرِ پا.

« بر زمین زدن»علاوه بر معنی کنایی، دو معنی دارد ۱- سقوط و نابودی که منظور شاعر است ۲- ایجاد نقش و اثر پا که منظور شاعر نیست و با کلمه‌ی « پا » تناسب دارد بنابراین شاعر با این هنر نمایی علاوه بر زیبایی بیت، درک آن را با ابهام مواجه کرده است.

۳. ۲. ۸. ایهامِ فعلی

یکی دیگر از مواردی که باعث زیبایی و در عین حال ابهام معنایی در شعر صائب

تبریزی اســت وجود ایهام‌های فعلی است. ایهام از صنایعِ رایج در همه‌ی زبان هاست و در شــعر فارســی، حافظ معتدل ترین و زیبا ترین کاربردها را از آن به وجود آورده است. در شعر سبک هندی ایهام‌ها بیشتر بر اساس دو معنایی بودنِ فعل‌ها و ترکیبات فعلی است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶ :۶۹)

نمونه‌ی ایهامِ فعلی در شعر صائب :

زنــده می‌سوزد برای مرده در هندوستان　　دل نمی‌سوزد در این کشور به هم احباب را

(صائب، ۱۳۶۳ :ج۱ /۱۰)

ســوختن در مصراع اوّل هم دل ســوختن و اذیت شدن از مردن کسی است و هم معنی اصلی سوختن، که زن را به همراه شوهر مرده اش می‌سوزانند.

می‌توان پوشید چشم از هر چه می‌آید به چشم　　آنچه نتوان چشــم از آن پوشید بیداری بود

(صائب، ۱۳۶۳:ج۳/ ۱۲۸۹)

به چشــم آمدن ۱- پیش چشم ظاهر شدن ۲- آنچه می‌خواهد وارد و داخل چشم شود.

چشم پوشیدن (پوشیدن چشم با چیزی) چشم از چیزی پوشیدن(صرف نظر کردن از چیزی)

پیچ و تاب نامرادی‌ها به قدر دانش است　　می‌خورد خون بیش هر تیغی که جوهر دار شد

(صائب، ۱۳۶۳ :ج۳ /۱۱۸۹)

خون خوردن (خونریزی و کُشتن دیگران) خون خوردن(خون دل خوردن و غُصّه و ناراحتی)

شیوعِ این گونه‌ی خاص از ایهام نتیجه‌ی توجّه کسانی است که فارسی، زبان اصلی آنهــا نبوده و در ابعاد کلمه بدین گونه خیره می‌شده‌اند(شــفیعی کدکنی، ۱۳۶۶ :۷۰). دریافتِ معنای ابیات بالا به دلیل ایهامِ فعلی که در آنهاست، نیاز به دقّت زیاد دارد.

۹. ۳. وابسته‌های عددیِ خاص

در زبان فارسی وابسته‌های عددی بر اساس محورِ مألوفِ همنشینی کلمات به کار برده می‌شود و در میان همه‌ی فارسی زبانان شناخته شده است، اما در سبک هندی از هنجارِ عادیِ محورِ جانشینی خارج شده است و دایره‌ی این نوع وابسته‌های عددی بسیار متنوع و گسترده است؛ گاهی یکی از دو عاملِ بعد از عدد، امری انتزاعی است و گاهی هم معدود و هم وابسته‌ی عددی، هر دو از امور تجریدی و انتزاعی و غیر قابل شمارش و اندازه گیری است. در شعر صائب وابسته‌های عددی به صورت انتراعی، کمتر به کار رفته است و وابسته‌های عددی و معدود بیشتر از امور عینی و ملموس هستند. با این حال چون خروج از هنجار در آن‌ها صورت گرفته باعث دشواریِ تصوّر و فهمِ شعر شده است.

چون به خاطر، آن دو لعلِ آبدار آید مرا　　صد بدخشان اشکِ خونین در کنار آید مرا

(صائب، ۱۳۶۳:ج۱/ ۷۵)

عدد + مادی + مادی (صد بدخشان اشک) وابسته‌ی عددی و معدود هر دو از امور مادی و ملموس ولی غیر قابل اندازه گیری است. صد بدخشان اشک قابل اندازه گیری نیست، زیرا اول باید اندازه‌ی بدخشان را مشخص کنیم وبعد صد بدخشان را و در ادامه پُر شدن صد بدخشان را از اشکِ سرخ رنگ و ایجاد شباهت آن با دریایی لعل در درون ذهن و تصّورِ این مراحل در معنای بیت، ایجادِ ابهام می‌کند.

صد پیرهن ز گردِ کسادی گرانتر است　　در چشمِ این سیاه دلان، توتیای ما

(صائب، ۱۳۶۳ :ج۱ /۳۸۵)

عدد + مادی + مادی (صد پیرهن گرد کسادی) وابسته‌ی عددی و معدود هر دو از امور مادی و ملموس ولی غیر قابل اندازه گیری است)وابسته‌ی عددی و معدود هرچند مادی می‌باشند اما همراه شدن این دو با«گردِکسادی» که وابسته‌ی انتزاعیِ

معدود می‌باشد، تصویری انتزاعی را در ذهن ما به وجود می‌آورد و باعث می‌شود که معنای صد پیرهن گردِ کسادی برای ما به آسانی دریافت نشود.

قانع به یک سراسرِ خشک است از این جهان چون موجه‌ی ســراب، دل خــوش عنان ما

(صائب، ۱۳۶۳ :ج۱ /۳۸۲)

عدد+ انتزاعی + انتزاعی (یک سراســرِ خشــک) هم وابسته‌ی عددی انتزاعی است و هم معدود و هر دو غیر قابل اندازه‌گیری هستند. در این بیت چون وابسته‌ی عددی و معدود هر دو از امورِ انتزاعی و تجریدی است، ادراکِ معنی بیت را با ابهام بیشتری مواجه کرده است. علّت، این است که ذهنِ ما برای دریافتِ معنیِ یک امرِ ذهنی و غیر ملموس، نیاز به تلاشِ بیشتری دارد.

۱۰. ۳. ابهام زبانی

نوع دیگری از ابهام شــعری صائب که البته نســبت به ابهامِ هنری آن بسیار کمتر اســت، ابهام زبانی است؛ یعنی پیچیدگی‌های معنایی که بر اثر کاربردِ غیر معمول و یا حتی غلطِ ساخت‌های نحوی، صرفی و معنایی ایجاد می‌شود. شاعران هندی‌الاصل که زبان فارسی، زبان مادری آن‌ها نبود و آن را در مدرسه و مکتب می‌آموختند، این عامل یعنی فقدانِ شــمِ زبانی و ادراکِ شــهودیِ زبانی، نسبت به زبان فارسی و میلِ وافر و لجام گسیخته نسبت به تراکمِ تصویر و ایجاز موجب می‌شده است که نسبت به زبان ســهل انگار شوند و ســاخت صرفی و نحوی زبان را نادیده انگارند و در نتیجه ابهام و غموضِ معناییِ شــعر را سبب‌ساز شوند. (حسن پورآلاشتی، ۱۳۹۰ :۱۰۵) در شعرِ صائب ابهام ناشی از کاربردِ غلطِ ساخت‌های زبانی را کمتر می‌توان یافت. ما در اینجا به اختصار به چند مورد از ابهامات زبانیِ صائب اشاره می‌کنیم.

۱. ۱۰. ۳. ایجاد ترکیبات و اصطلاحات جدید

چنانکه زبان شناسان می‌گویند زبان فارسی در میان زبان‌های جهان به لحاظ امکان ساختن ترکیب، در ردیف نیرومندترین و بااستعدادترین زبان هاست و مسأله‌ی ساختن ترکیبات خاص، یکی از مسائلی است که هر شاعری در هر دوره‌ای در راه آن، اگر چه اندک، کوشش کرده است؛ اما شاعران فارسی زبان در قدرت ترکیب سازی یا در توجه به ترکیب‌سازی، یکسان نیستند. دوره‌های مختلف شعر فارسی به لحاظ توجّهِ گویندگان به ساختن ترکیب‌ها، یکسان نیست. در شعر سبک خراسانی هم میزانِ توجّه به ترکیب‌ها و هم نوع ترکیب‌ها با شعر آذربایجانی (خاقانی و نظامی) متفاوت است و این در شعر شاعرانِ عراق هم تفاوت‌هایی دارد، حتّی سعدی وحافظ توجّه‌شان به ترکیب‌سازی، یکسان نیست. در سبک هندی مسأله‌ی بسامدِ ترکیب، خود، یک عامل سبک شناسی است (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶ :۶۴) ترکیباتی که شاعران سبک هندی از قبیل صائب ساخته‌اند از نوعِ تجارب شاعرانِ قبل از او نیست و یکی از مهمترین عواملِ غموض و دشواری شعر او این ترکیبات است. طبعاً ,ساختن الفاظ و واژه‌های جدید و داخل کردن آن در زبان، نیاز به زمان زیاد و تخصص بسیار دارد. ولی گسترش و بسط زبان از طریق ساختن ترکیبات جدید و یا مصطلح کردن یک واژه در مفهوم مجازی و کنایی، روشی مطمئن تر است. این ترکیبات گاهی از زبان محاوره به شعر او راه یافته است و گاهی نیز از طریقِ شعر او در ادبیاتِ محاوره‌ای سرایت کرده است.

برای مثال چند نمونه از این ترکیبات و اصطلاحات ذکر می‌شود:

تَرزبانی، لنگر تمکین، سرمه‌یِ خاموشی، پلّه‌ی میزان، مصرعِ برجسته‌ی‌آه، گرد یتیمی، غنچه‌ی تقدیر، غلط بخشی، پردازِ روشنگر، تخته‌کردن، برگریزانِ حواس، خانه‌خواه، فیضِ سیر چشمی، شعله‌ی نیلوفری، جویبار شعله، جامه‌ی فانوس، شعله‌ی آواز، شعله زاده، حنای بال و پر، سیر و دور، بخیه‌ی اَنجُم، مدِّ بسم الله، خمیازه‌ی

محراب، چرب‌نرمی، مصرفی‌اسباب، نمکدان قیامت، گُل گُل کردن، لنگر گهواره، پله‌ی ناز، آیینه زار، تُنُک ظرفان، کفِ افسوس، خس پوش. جنتِ دربسته، فکرِ گلوسوز، سبزه‌ی بیگانه و.

چه باشد حالِ دل در دست او یا رب که می‌پیچد به خون چون زلفِ جوهر بیضه‌ی فولاد در چنگش

(صائب، ۱۳۶۳:ج۵ /۲۳۸۶)

زلفِ جوهر : خطوط ریزِ درون فولاد که جوهر گفته می‌شود به زلف تشبیه شده است.

می‌کند اهل بصیرت، راهرو را سوزِ عشق در رهِ تفسیده می‌گردد کفِ پا دیده ور

(صائب، ۱۳۶۳:ج۲۲۳۷/۵)

کف پای دیده ور :کنایه از پای آبله گون و تاول زده؛ خواننده انتظار دارد با توجه به وجود بصیرت در مصراع نخست، دیده ور نیز در معنای بینا و بصیر باشد، امّا اینجا کنایه از آبله و تاول می‌باشد که مانند چشم تصور شده است.

ره تفسیده: راه داغ و سوزان که همان راه عشق است.

در جوانی توبه‌ی دم سرد پیرم کرده بود همّتِ پیر مغان، بختِ جوانی شد مرا

(صائب، ۱۳۶۳:ج۶۹/۱)

توبه‌ی دم سرد :کنایه ازتوبه‌ی بی‌تأثیر که از روی اشتیاق کامل نباشد؛

۲. ۱۰. ۳. دستکاری‌های لغوی و دستوری زبان

صائب با مهارت تمام، زمام کلمات را در دست دارد و هر جا که بخواهد کلمات را به طرزی نو تغییر می‌دهد و یا در جاهایی غیر معمول (از لحاظ نحوی) به کار می‌برد و چنان این کار را هنرمندانه انجام می‌دهد که نه تنها به زیباییِ عبارت آسیبی نمی‌رسد بلکه این طرز نو علاوه بر تازگی و نا آشنایی، به اعتبار کلمات دیگر (ایهام

و ایهام تناسب) خود وجهی دیگر در کلام می‌یابد. (اسکویی، ۱۳۹۰ :۱۸۳)

در این شـیوه، صائب راههای فراوانی دارد از قبیل : ساختن ترکیبات غیر متداول، بـه کار گیری حروف ربط و اضافه در مـواردِ نامأنوس و یا حذف آن در مواقع لزوم. افزودن پسـوندها و پیشـوندهای اسم و صفت ساز در موارد بی‌سـابقه، به کار گیری کلمات در جای هم (از لحاظ صرفی، مثل به کار بردن قید، صفت یا مصدر در جای اسم و یا بالعکس) تغییر در معنی و کاربردهای دستوری افعال و مصادر و.

با غـزالانِ سخن کار است صیـادِ مرا کـی مرا از جـا برد آهـویِ مشـکینِ دگر

(صائب، ۱۳۶۳ :ج۵ /۲۲۳۵)

«را» در (صیـادِ مـرا : منِ صیاد را «رای فک اضافـه » و پس از مضاف قرار گرفته اسـت. گفتنی اسـت صائب تبریزی در ابیات زیـادی بویژه در محـل قافیه از چنین کاربردی اسـتفاده کرده است.)اگر خواننده‌ی بیت، سبک گفتار صائب را در آوردن چنین ترکیباتی تشخیص ندهد، گمان می‌کند «صیادِ من» اضافه‌ی تعلّقی است به معنی صیادی که به من تعلق دارد، یا صیادی که مرا صید می‌کند. بنابراین در چنین مواردی خواننده در ادراک معنی بیت دچار ابهام می‌شـود. شـاعران قبل از سبک هندی «رای فک اضافه» را بین مضاف و مضاف الیه مقلوب به کار می‌بردند و درکِ معنای بیت در چنین مواردی آسان بود.

نمونه هایی دیگر از همین کاربرد در دیوان صائب:

درد را بیچـارگی بر من گوارا کرده بود شـربتِ عیسـی به جـان آورد بیمـارِ مرا

(صائب، ۱۳۶۳ :ج۱ /۱۴۸)

بیمارِ مرا : منِ بیمار را

نیست ممکن راهِ شبنم را به رنگ و بو زدن این کشـش از عالم بالا سـت مجذوبِ مرا

(صائب، ۱۳۶۳ :ج۱ /۶۲)

مجذوبِ مرا : منِ مجذوب را

از محک افزون شود قدرِ زرِ کامل عیار سرکشـــی از سنگِ طفلان نیست مجنونِ مرا

(صائب، ۱۳۶۳ :ج۱ /۹۰)

مجنونِ مرا : منِ مجنون را

سنبل او می‌خـرامد دســت بر دوش بهار تا کند در وقت فرصت حلقه در گوش بهار

(صائب، ۱۳۶۳:ج ۵ /۲۲۱۲)

خرامیدن، یک فعل لازم است ولی صائب برای آن مفعولِ« دست »را آورده است. جالب اینجاســت که «دست خرامیدن»از آن دست هنجارگریزی‌هایی است که در عین ایجاد ابهام معنایی، زبانی تازه و امروزی به شعر صائب می‌بخشد.

می تواند کرد داغِ عشق اگر خواهد دلش ســینه‌ی تــارِ مرا از آســمان خــوش ماه تر

(صائب، ۱۳۶۳:ج ۵ /۲۲۲۸)

« خوش ماه » ترکیبی غیر متداول اســت و آوردن پســوندِ « تر» که پس از صفت می‌آید در آخر آن، ابهام معناییِ بیت را بیشتر کرده است. شاعر سینه‌ی خود را آسمانی گرفته که داغ عشق می‌تواند ماهِ زیبای آن باشد.

جهان سوزی کز او من منصب پروانگی دارم گُلِ رخســار او در عالمِ آب اســت آتش تر

(صائب، ۱۳۶۳:ج ۵ /۲۲۴۴)

«آتش » اسم است و براساس تداولِ زبان فارسی، اسم نباید پسوندِ صفت سازِ «تر» بگیرد، ولی در این بیت آتش با گرفتنِ این پســوند، به جای صفت و به معنی ســوزان تر به کار رفته و باعث ابهام در معنی بیت شــده اســت. چهره‌ی معشوق در یک حال هم گل اســت، هم آب و هم آتش ! گلی که در حال آب بودن، از آتش هم سوزنده‌تر است.

۳. ۱۰. ۳. نقشِ دوگانه‌ی دستوری در یک بیت

در بعضـــی از ابیاتِ صائـــب، وقتی مصراع اوّل را می‌خوانیم، نبودن مرجع ضمیر یا کلمه‌ای که دارای یکی از نقش‌های مفعولی، فاعلی، مضافٌ الیهی و. اســـت در مصراع اوّل و وجود آن در مصراع دوّمِ بیت به صورتی که نقش دیگری را نیز در این مصراع به عهده دارد، باعث ابهام در دریافت معنی بیت است:

سینه اش را از خدنگ آه جوشن کرده ایم هرچـــه با مـــا می‌کند گردون، ســـزاواریم ما

(صائب، ۱۳۶۳ :ج۱ /۱۳۷)

ســـینه‌ی چه کســـی یا چه چیزی را از خدنگِ آه به جوشن تبدیل می‌کنیم ؟ مرجع ضمیر «ش» در مصراع اوّل برای ما مشخص نیست و این عامل، باعث ابهام در معنیِ مصراع اوّل اســـت، ولی در مصراعِ دوّم ابهامی وجود ندارد، زیرا کلمه‌ی « گردون» در این مصراع در نقش فاعلی به کار رفته است. پس باید به دنبال نقش مفعول در مصراع اوّل باشـــیم که پـــس از دقّت و تأمّل بر روی بیت می‌فهمیـــم کلمه‌ی گردون علاوه بر نقش فاعلی برای مصراع دوّم، به عنوان مفعول برای مصراع اوّل نیز به کار رفته است بنابراین، ابهام مصراع اوّل نیز برای ما بر طرف می‌شود.

نمونه‌های دیگر:

عبیر پیرهن در دیده‌اش گردِ کسادی شد چه خجلت‌ها که رو داد از تماشایت زلیخا را

(صائب، ۱۳۶۳ :ج۱ /۱۷۱)

مرجـــع ضمیـــر«ش» در مصراع اوّل «زلیخا»ســـت که در مصـــراعِ دوّم آمده و برای مصراعِ اوّل در نقش مضافٌ الیهی و برای مصراع دوّم در نقش متمم به کار رفته است.

فروغش دیده‌ی جوهر فروشان را کند دریا صـــدف بیرون دهد گر گوهر یکدانه‌ی ما را

(صائب، ۱۳۶۳ :ج۱ /۱۷۶)

«گوهـــر یکدانـــه‌ی ما» در مصراع دوّم در نقش مفعولـــی و در مصراع اوّل در نقش

مضاف ٌ الیهی به کار رفته است.

گران خوابی ز تار و پود هستی می‌برد بیرون الهی هیچ گوشی نشنود افسانه‌ی ما را

(صائب، ۱۳۶۳ :ج۱ /۱۷۵)

«افسانه‌ی ما» برای مصراع دوّم در نقش مفعولی و برای مصراع اوّل در نقش فاعلی به کار رفته است. وقتی مصراع اوّل خوانده می‌شود، تصوّر می‌گردد که گران خوابی فاعل است. با خواندن مصرع دوم معلوم می‌شود که مفعول است!

گاهی کلمه‌ای در بیت دارای یک نقش است ولی این نقش را در هر دو مصراع ایفا می‌نماید که تشخیص ندادن آن نیز باعث ابهام در فهمِ معنی بیت می‌شود:

تا نسوزد تخمِ دلها را نیفشاند به خاک داغ دارد ابر را تردستی دهقان ما

(صائب، ۱۳۶۳ :ج۱ /۱۴۹)

«تردستی دهقان ما» در مصراع دوّم این بیت برای هر دو مصراع در نقش فاعلی به کار رفته است.

می‌توان از سینه‌ی روشن ضمیران جمع کرد گر بشوید آسمانِ سنگدل دیوان ما

(صائب، ۱۳۶۳ :ج۱ /۱۵۰)

«آسمان سنگدل» در مصراع دوّمِ این بیت برای هر دو مصراع در نقش مفعولی به کار رفته است.

نتیجه گیری

صائب تبریزی، بزرگترین شاعرِ سبک هندی و در ردیف بزرگترین شاعرانِ غزل‌گوی ایران است که مجموعه‌ای از عوامل ادبی و زبانی، موجباتِ دشواری و ابهام شعر او را فراهم می‌آورد. از جمله عوامل ابهام آفرینِ ادبیِ شعر او بدین ترتیب است: ۱- تصاویر انتزاعی که فهم آن برای همگان آسان نیست؛ ۲ - آوردنِ مضامین بدون

قرینـــه که فقط به قرینه‌ی ابیات دیگری در غزلیات که اشـــاره‌ها صریح تر و ارتباط‌ها آشـــکارتر اســـت معنی آنها روشن می‌شـــود و ابهام بیت بر طرف می‌گردد ۳- کژتابی یا دریافت‌های دوگانه از بعضی مصراع‌ها؛ ۴- تعمّدِ شـــاعردر به بیراهه کشـــاندنِ ذهن خواننده؛ ۵- عدم انسجام و ارتباط طولی ابیات؛ ۶ - تصاویر پارادوکسی و به کارگیری آن با بســـامد بالا؛ ۷- اســـتفاده از تشـــخیص به صورتی متفاوت از ســـبک خراسانی و عراقی و. به نحوی پیچیده و تجریدی؛ ۸- اســـتفاده از وابســـته‌های عددی خاص که گاهـــی به صورت غیـــر انتزاعی به کار رفته‌اند، با این حال چـــون خروج از هنجار در آنها صورت گرفته، باعث ابهامِ شـــعرِ او شـــده است؛ ۹- بهره گیری از ایهام‌های فعلی و همچنین نوع خاصی از ایهام تناســـب که از تر کیب تشبیه و کنایه حاصل می‌شود و باعث به وجود آمدن معنی بیگانه و ابهام در شعر او شده است؛ ۱۰- هنجارگریزی‌های نحوی، ایجاد ترکیبات جدید، دســـتکاری‌های لغوی و دستوری زبان و نقش دوگانه‌ی کلمات در ابیات، از جمله عناصرِ زبانیِ ابهام آفرین در شعر اوست.

یادداشت ها:

۱. مصراع یا بیتی که حروف آن قابل اتّصال نبُوَد و نتوان آنها را روی هم نوشـــت، منفصل الحروف. (فرهنگ معین).

منابع

۱. احمدی، بابک. (۱۳۷۰). ***ساختار و تأویل متن***. تهران: مرکز.

۲. اسکویی، نرگس. (۱۳۹۰). « ***روش آشنایی زدایی در شعر صائب*** »، پژوهشنامه‌ی فرهنگ و ادب، س۴، ش۱۱، ص۱۸۳.

۳. چند بهار، لاله تیک. (۱۳۸۰). ***بهار عجم***. تصحیح کاظم دزفولیان، تهران: طلایه.

۴. حسن پور آلاشتی، حسین. (۱۳۹۰). «***عوامل ابهام معنایی در شعر طالب آملی*** »، پژوهشنامه‌ی زبان و ادبیات فارسی، س ۳، ش۹ صص۱۰۸ –۹۳.

۵. خوانساری، محمد. (۱۳۶۴). ***منطق صوری***، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۶. دهخدا، علی اکبر. (۱۳۷۳). ***لغت نامه***. دوره‌ی شانزده جلدی، زیر نظر معین و جعفر شهیدی تهران :دانشگاه تهران.

۷. شفیعی کدکنی، محمد رضا. (۱۳۶۶). ***شاعر آیینه ها*** (بررسی شعر بیدل و سبک هندی) تهران: آگاه.

۸. شمیسا، سیروس. (۱۳۶۶). ***فرهنگ اشارات ادبیات فارسی***. تهران: فردوس.

۹. ----------. (۱۳۸۱). ***نگاهی تازه به بدیع***، تهران: فردوس.

۱۰. صائب تبریزی، محمد علی. (۱۳۸۳). ***دیوان***، به کوشش محمد قهرمان، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی. صفا، ذبیح الله. (۱۳۷۹). ***تاریخ ادبیات ایران***، ج۴، به کوشش محمد ترابی نژاد، تهران، فردوسی.

۱۱. صفوی، کوروش. (۱۳۸۴). ***معنی شناسی***. تهران: سوره

۱۲. العلوی، یحیی بن حمزه. (۱۳۳۲). ***الطراز المتضمّن لاسرار البلاغه و علوم حقایق الاعجاز***. القاهره.

۱۳. فتوحی، محمود. (۱۳۸۷). «***ارزش ادبی ابهام از دو معنایی تا چند معنایی***» مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلم، س ۱۶، ش۶۲، صص ۳۶–۱۷.

۱۴. ----------. (۱۳۷۹). ***نقد خیال***، تهران: نشر روزگار.

۱۵. کرمی، محمدحسین. (۱۳۸۳). «***آرایش و آفرینش واکی، شیوه‌ای بدیع در آفرینش هنری***(بر پایه‌ی دیوان خاقانی) » نشـــریه‌ی دانشکده‌ی ادبیات دانشگاه تبریز سال ۴۷، شماره‌ی مسلسل ۱۹۳، صص ۱-۳۴.

۱۶. گلچین معانی، احمد. (۱۳۸۱). ***فرهنگ اشعار صائب***، ج۱، تهران:امیر کبیر.

۱۷. محبتی، مهدی. (۱۳۸۰). ***بدیع نو***، ج۱، تهران:سخن.

۱۸. نفیسی، آذر. (۱۳۶۸). «***آشنایی زدایی در ادبیات***». کیهان فرهنگی، تهران: س۶. ش۶۲.

۱۹. همایی، جلال الدین. (۱۳۷۳). ***معانی وبیان***. ج۲، تهران:هما.