دو فصلنامه علمی ـ تخصصی عـلامه
سال یازدهم ـ شماره پیاپی ۳۳
پاییز و زمستان ۹۰

هنجارگریزی معنایی در آثار نظامی گنجوی*
(بررسی خسرو و شیرین و لیلی و مجنون)

سیدمحمود رضا غیبی**

چکیده

یکی از موارد برجسته سازی در شعر، هنجار گریزی یا قاعده کـاهی معنـایی است که در این نوع هنجارگریزی، شاعر بر اساس قواعد معنایی حـاکم بـر زبـان هنجار از دو روش همنشینی(برحسب ترکیـب واژگـان) و جانـشینی(بـر حـسب انتخاب واژگان) کمک می‌گیرد. با توجه به اینکه حوزه معنا بیش از دیگـر سـطوح زبان در برجسته‌سازی مورد نظراست، هر شاعری که بتواند بر حسب توانایی های ذوقی و علمی خود، در این زمینه موفق باشد، از اشعار ناب تری برخوردار خواهـد بود. آثار نظامی به عنوان یکی از هنرمندترین شاعران در این زمینه نمونـه‌هـایی خوب از این نوع هنجارگریزی را با آرایه‌های مربـوط در منظومـه‌هـای خـسرو و شیرین و لیلی و مجنون به دست می‌دهد.

واژگان کلیدی: برجسته سازی، هنجار گریزی، قاعده کاهی، محـور جانـشینی، محور همنشینی.

---

* تاریخ دریافت : ۹۰/۲/۱۵ تاریخ پذیرش: ۹۰/۵/۳۰

** استادیار دانشگاه آزاد اسلامی ـ واحد مرند **ma_gheibi@yahoo.com**

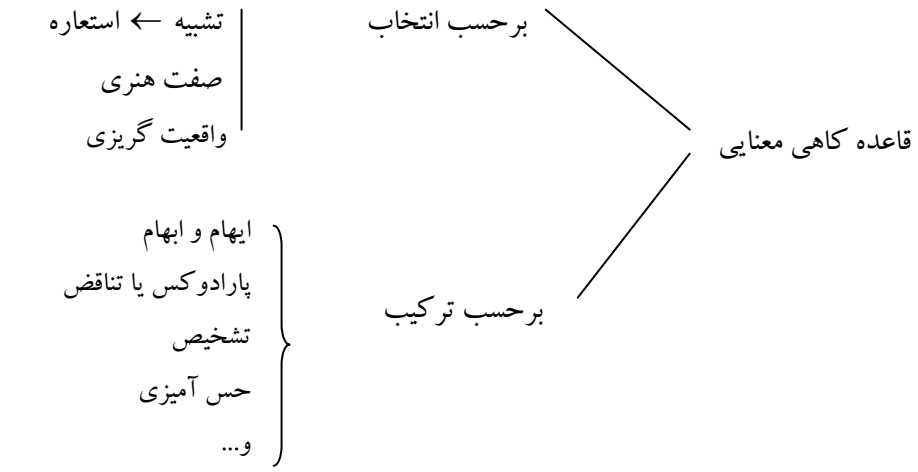
مقدّمه

«حوزه معنا به عنوان انعطاف پذیرترین سطح زبان، بیش از دیگر سطوح زبـان در برجسته سازی مورد استفاده قرار می‌گیرد. همنـشینی (و جانـشینی) واژه هـا براسـاس قواعد معنایی حاکم بر زبان هنجار، تابع محدودیت های خاص خـود اسـت. بـه ایـن ترتیب صنایعی از قبیل استعاره، مجاز، تشخیص، پارادوکس و جز آن که بـه صـورت سنتی در چهارچوب بدیع معنـوی و بیـان مطـرح مـی‌شـوند، بیـشتر در چهـارچوب هنجارگریزی معنایی قابل بررسی اند»(صفوی، ۱۳۷۵، ۱: ٤٨).

شیوه انتخاب یک واژه از میان واژه‌های کم وبیش معادل یکدیگر بـر روی محـور جانشینی و چگونگی همنشینی آنها بر روی محور همنشینی می‌تواند جملات یک زبان را از نقش ارتباطی به سمت نقش ادبی سوق دهد.

این نوع هنجارگریزی یا قاعده کـاهی بـه دو صـورت عمـده انتخـاب و ترکیـب صورت می‌گیرد. «انتخاب از روی جانشینی برحسب تشابه به صنعت تشبیه و از طریـق این صنعت به استعاره می‌انجامد که ماهیتاً واقعیت گریز است. از سوی دیگر عملکـرد صناعاتی نظیر ایهام، مراعات النظیر، تضاد و جز آن و نیز صنعت پـارادوکس بـر روی محور همنشینی تحقق می‌یابند زیرا همواره به شرایط وقوع بر روی این محور و فرایند ترکیب وابسته‌اند»(همان، ۲ : ١٦٩).

بر این اساس، آرایه‌های ادبی با توجه بـه اهمیـت آنهـا در دو قـسمت انتخـاب و ترکیب مورد بررسی قرار گرفته‌اند که بدین ترتیب هستند:



نظامی با مهارت خاص خود به بهترین صورت از این عوامل آفرینش شعر استفاده کرده که به صورت اجمالی به بررسی نمونه هایی از آنها پرداخته می‌شود.

در زمینه خلق و کاربرد استعارات متنوع، می‌توان او را استاد بی همتای استفاده از استعارات بکر و زیبا دانست که توانسته است به بهترین وجه از این صنعت ادبی استفاده کند وتأثیر آثارش را به بالاترین نقطه ممکن برساند.

در این بخش به بررسی انواع استعاره در آثار نظامی (لیلی و مجنون و خسرو و شیرین) پرداخته می‌شود. با این توضیح که دار پایان هر بیت از علایم اختصاری (خ) برای خسرو و شیرین و (ل) برای لیلی و مجنون از نسخه‌های تصحیح شده دکتر برات زنجانی استفاده کرده‌ایم.

استعاره مصرحه مجرده:

یعنی در کلام مشبه به با (لااقل) یکی از ملائمات یا امور مربوط به مشبه همراه باشد.

مـنقار قـلم بـه لـعل سفتن دُرّاج زبـان به نکته گفتن (ل ۳۲۲)

(لعل، استعاره است از سخنان با ارزش و از ملائمات آن قلم و زبان و نکته گفـتن است)

جـوابش داد سـرو لاله رخـسار که بـاقی بـاد دولت بـرجـهاندار

(خ٤١٤١)

(سرو لاله رخسار استعاره است از شیرین و از ملایمات آن جواب دادن است.)

دگر بـاره جـهاندار از سـر مهر به گلرخ گفت کای سرو سمن چهر

(خ ٤٢٠٣)

(سرو سمن چهر، استعاره است از شیرین و از ملایمـات آن مـورد خطـاب قـرار گرفتن است)

بـه خدمت شمسه خوبان خُلَّخ زمین را بـوسه داد و داد پـاسخ

(خ ٤٤٧٨)

(شمسه خوبان خُلخ، استعاره است از شیرین و از ملائمات آن بوسه دادن و پاسـخ دادن است)

چنین گویند کاسب باد رفتار سَقَط شـد زیـر آن گـنج گهربار

(خ ۳۳۹۰)

(گنج گهربار استعاره است از شیرین و از ملائمات آن اسب آمده است.)

آن شاه جهان به راست بازی ویـن مـاه بـتان بـه دلـنوازی

(ل ٤٤٩٧)

(ماه بتان استعاره است از شیرین و از ملائمات آن دلنوازی آمده است.)

چو مهر آمد برون از چاه بیژن شد از نورش جهان را دیده روشن

(خ ۱۱۵۳)

(چاه بیژن استعاره از شب تاریک است و از ملایمات آن مهر و نور آمده است)

استعاره مصرحه مُرّشحه:

در این نوع استعاره، مشبه به، همراه با یکی از ملائمات خودش ذکر می‌شود. بسامد این نوع استعاره در آثار نظامی بسیار و شناسایی این نوع استعاره نیز کمی دشوار است.

چو شد رایات شاه زنگ معکوس　　برآمد دیده بان قلعهٔ روس

(خ ۳۱۳۱)

(شاه، زنگ استعاره است از شب و از ملائمات شاه رایات و دیده بان است، دیده بان قلعه روس نیز استعاره است از خورشید و از ملائمات دیده بان، رایات و شاه است.)

جهان را دیبهٔ زر بفت دادند　　فلک را تاج زر بر سر نهادند

(خ ۳۱۳۲)

(دیبه زربفت، استعاره از صبح و از ملائمات دیبه، تاج زر آمده است. تاج زر نیز استعاره است از خورشید و از ملائمات تاج، دیبه زربفت است.)

گاهی نظامی یک مسأله را به بیان های مختلف و با استعارات گوناگون در چند بیت تکرار کرده است.

دیلم کُلهیم دِلستان بود　　در جمله کیائیم همان بود

(ل ٤٢٠٨)

بودم گل آبدار در دست　　باد آمد و برگهاش بشکست

(ل ٤٢١٠)

سروی ز چمن گزیدم آزاد　　دست اجلش بباد بر داد

(ل ٤٢١١)

بشکفت بهاری از درختم　　دردا که نگه نداشت بختم

(ل ٤٢١٢)

یک دستــه بنفشه داشتم چُست　　پاکیزه چنانکه از دلم رُست
(ل ٤٢١٣)

ریحــان رخی از جهان گزیدم　　کالا به رخش جــهان ندیدم
(ل ٤٢١٥)

دز بانوی من بدین سبیل است　　دزبانی من بدین دلیل است
(ل ٤٢١٧)

(دیلم کله، گل آبدار، سرو، بهار، یک دسته بنفــشه، ریحــان رخ و دزبــانو همگــی استعاره از لیلی هستند که در هر بیت ملایمات مشبه به آمده است)

در جای دیگر تصویر سوختن آتش و زغال را با استعارات متنوع نشان داده است.

به باغ شعله در، دهقان انگشت　　بنفشه می‌درود و لاله می‌کشت
سیه پوشیده چون زاغان کهسار　　گرفته خون خود در پای و منقار
عقابی تیر خور کرده پَر خویش　　سیه مــاری فکنده مهره در پیش
شبــه در عــقد یــاقوتی کشیده　　فــرنگی زنگیی را ســر بـــریده
مــجوسی مـــلتی هــندوستانی　　چو زردشت آمده در زند خوانی
دبیری از حــبش رفــته به بلغار　　به شنگرفی مــدادی کــرده بر کار
(خ ١٤٥١-١٤٥٦)

(بنفشه، زاغ، پر عقاب، سیه مار، شبه، زنگی، هندوســتانی، حــبش و مــداد همگــی استعاره از زغال هستند و لاله، خون زاغ، عقاب تیر خورده، مهره مار، یاقوت، فرنگــی، مجوسی، بلغار و شنگرفی استعاره از آتــش هــستند و ملایمــات هــر کــدام در ابیــات خودشان آمده است).

استعاره مصرحه مطلقه:

«یعنی مشبه به را ذکر کنیم و با آن، هم از ملائمات مشبه به و هم از ملائمات مشبه چیزی بیاوریم. در این صورت در کلام هم ترشیح است و هم تجرید و این دو یکدیگر را خنثی می‌کنند و استعاره در حالت تعادل قرار می‌گیرد. بدین جهت آن را استعاره مطلقه نامیده‌اند یعنی آزاد و رها» (شمیسا،۱۳۷٦: ٦۱).

در کتب سنتی نوع دیگری نیز برای آن قائل شده‌اند و آن استعاره‌ای است که هیچ کدام از ملائمات مشبه یا مشبه به درآن ذکر نشده باشد.

در آمد دزدی از مشرق سبک دست عروس صبح را زیور به هم بست

(خ ٤٨۳۰)

(دزد استعاره از آفتاب و زیور استعاره از ستارگان است. از ملایمات دزد، زیور و از ملایمات آفتاب، مشرق آمده است. نیز از ملایمات زیور، دزد و از ملایمات ستارگان صبح و مشرق آمده است.)

چو از مشرق برآید چشمه نور بر انگیزد ز دریا گرد کافور

(خ ٤٨۲٦)

(چشمه نور استعاره است از آفتاب و گرد کافور استعاره است از نور خورشید. از ملایمات چشمه، دریا آمده و از ملایمات خورشید، مشرق آمده است. چشمه نور اضافه خیالی است.)

ز قلعه زنگیی در ماه می دید چو مه در قلعه شد زنگی بخندید

(خ ۵۷۸۹)

(زنگی استعاره است از شب و از ملایمات شب، ماه و از ملایمات زنگی، خندیدن آمده است.)

وان گنج حصار مهر بسته با خازن خود به هم نشسته

(ل ۳۹۱۲)

(گنج حصار مهر بسته استعاره است از لیلی، از ملایمات گنج، خازن و از ملایمات لیلی نشستن آمده است).

گاهی نظامی برای یک شخص یا موضوع استعارات متنوع به کار می‌برد و تصاویر متنوعی را به صحنه می‌کشد.

طاووس بهشت طالبان را　　در مطلب مور و مار بینید
(ل ٤٢٥٥)

خاتون حصار نیکویی را　　از خاک سیه حصار بینید
(ل ٤٢٥٨)

گلبرگ شمامه طری را　　فرسوده اضطرار بینید
(ل ٤٢٥٩)

سرو سهی و مه بهی را　　آلوده صد غبار بینید
(ل ٤٢٦٠)

(طاوس بهشت، خاتون حصار نیکویی، گلبرگ شمامه طری، سرو سهی و مه بهی همگی استعار از لیلی هستند.)

استعاره مکنیه:

در این نوع از استعاره، مشبه، به همراه یکی از ملائمات مشبهٌ به می‌آید و از نظر شکل بر دو نوع است. الف: به صورت اضافی (اضافه استعاری) ب: به صورت غیر اضافی.

الف: اضافه استعاری

دست بخت

در حسرت آنکه دست بختش　　شاخی بدر آرد از درختش
(ل ٨١٤)

جمال عشق

بـادی که ز عاشـقی اثر داشت بُرقع ز جمال عشق برداشت
(ل ۹۰۱)

دامن زلف

کای بـاد صـبا به صبح برخیز در دامـن زلـف لیلی آویـز
(ل ۹۵۷)

منقار قلم

مـنقار قـلم بـه لعـل سُفـتن دُراج زبـان بـه نکـته گفتن
(ل ۳۲۲)

سفت سمن

از طـاقچه دو نـرگس جـفت بر سفت سمن عقیق می سفت
(ل ۳۲٤۸)

پای جان

به پای جان توانی شد بر افلاک رها کن شهر بند خاک بر خاک
(خ ۵۸٤۹)

پستان گردون

وگر بی میل شد پستان گردون چرا بخشد ترا شیر و مرا خون
(۳۲۵۵)

جعد شب

چو مشکین جعد شب را شانه کردند چـراغ روز را پـروانه کـردند
(خ ۸۷۳)

ب: به صورت غیراضافی:

آمدن برای مشتری

بـرآمد مـشتری منشور در دسـت که شاه از بند و شاپور از بلا رست
(خ ۸۷۵)

ستام افکندن برای خورشید

چو بر شبدیز شب گلگون خورشید ستام افکند چون گلبرگ بر بید

(خ ۱۹۹۸)

سر بر آوردن برای روز

چو روز از دامن شب سر بر آورد زمانه تاج زرین بر سر آورد

(خ ۹۳۱)

نقش بر دست افکندن برای شب

عروس شب چو نقش افکند بر دست بشهر آرایی انجم کله بر بست

(خ ۲۰۰٤)

ترس برای خورشید

خورشید ز بیم اهل آفاق قَرّابهٔ می‌نهاد بر طاق

(خ ۳۱۸۰)

شورش برای صبح

صبح از سر شورشی که انگیخت قَرّابه شکست و می فرو ریخت

(خ ۳۱۸۱)

سر بر کردن برای مهر

چو سر بر کرد مهر از برج ماهی مه پرویز شد در برج شاهی

(خ ۲۳۰۷)

سر برآوردن برای بدر

چو بدر از جیب گردون سر برآورد زمین عطف هلالی در سر آورد

(خ ۲٦۸۳)

استعاره مرکب:

مجاز بالاستعاره مرکب یا استعاره در جمله آن است که با مشبه بهی سروکار داریم که جمله است. در این صورت باید به تامل عقلی دریافت که جمله در معنای خود به

کار نرفته است و به علاقه شباهت معنای دیگری را افاده می‌کند؛ مثلاً آب در هاون کوبیدن ممکن (متعارف) نیست و مراد از آن به قیاس (علاقه شباهت) عمل لغو و ابلهانه است. به استعاره مرکب استعاره تمثیلیه هم می‌گویند اما بهتر است که اصطلاح استعاره تمثیلی را در مواردی به کار ببریم که استعاره مرکب جنبه ارسال المثل یا ضرب‌المثل داشته باشد.

او بی تو چو گل تو پای در گل　　او سنگ دل و تو سنگ بردل

(ل ۱۳۰۷)

(پای در گل استعاره تمثیلی از درمانده و سنگ بر دل استعاره تمثیلی از در عذاب بودن است.)

ارم را خشک بد در مجلسش جام　　فلک را حلقه بُد بر درگهش نام

(خ۳٦۸۸)

(خشک بودن جام استعاره تمثیلی از بی طرب بودن و ناشاد بودن است.)

او گوید و خلق یاد گیرند　　ما را و تو را به باد گیرند

(ل ۱۲۱۳)

(به باد گرفتن استعاره تمثیلی از تمسخر است.)

برگردد بخت از آن سبک رای　　کافزون ز گلیم خود کشد پای

(ل ۷٦۲)

(پای از گلیم بیرون گذاشتن استعاره تمثیلی از تجاوز از حد خود است).

در خط مشو ار جهان بگردد　　کاین چرخ زمان زمان بگردد

(ل ۲۹۲۰)

(در خط شدن استعاره تمثیلی از عصبانی شدن است)

صفت هنری:

«آوردن صفت به جای موصوف در بسیاری از موارد سبب تشخیص زبان می‌شود و این نوع از صفت که در بلاغت فرنگی به آن (epithet) می‌گویند در زبان شعر دارای مقام برجسته ای است. این صفت ها گاه می‌تواند در حوزۀ استعاره قرار گیرد و گاه نه و اگر هم در حوزۀ استعاره قرار گیرد، باز تا حدی به این قلمرو نیز مربوط است. در بیت زیر، حافظ دو نوع صفت هنری به کار برده که دومی مصداق کامل صفت در موضوع بحث ماست و اولی نیز به صفت نزدیکتر است تا به استعاره به معنی معهود آن، اگرچه در تحلیل نهایی نوعی استعاره است، به هرحال وقتی حافظ می‌گوید:

«پیر گلرنگ من» اندر حق «ازرق پوشان» رخصت خبث نداد ار نه حکایت‌ها بود

وی به جای اینکه بگوید «شراب»، می‌گوید: «پیر گلرنگ من» و آنها که مقصود او را در نیافته‌اند سعی کرده‌اند داستانهایی بسازند و پیر و مرشدی بنام «گلرنگ» در زندگی حافظ جعل کنند؛ اما حقیقت قضیه این است که در زبان هنری او، پیر گلرنگ همان شراب است که به اعتبار کهنگی پیر است و به اعتبار سرخی، گلرنگ؛ او نمی‌گوید «شراب کهنه» می‌گوید «پیر گلرنگ من» و با آوردن این صفت (epithet) به جای موصوف، زبان شعر خود را تعالی می‌بخشد و کلمات مرده را زنده می‌کند، در همین مصراع بجای صوفیان یا اصحاب خانقاه ـ که حافظ آنها را همیشه مسخره می‌کند ـ می‌گوید «ازرق پوشان» و نمی‌گوید صوفیان تا زبان از هنجار مبتذل و عادی و قاموسی خود فراتر رود و از تقابل رنگهای سرخ و کبود در این مصراع که نتیجۀ حضور دو واژه «گلرنگ» و «ازرق» است، تابلو رنگی عجیب خود را می‌آفریند»(شفیعی کدکنی، ۱۳۷٦: ۲۷ و ۲۸).

در آثار نظامی نیز از این نوع صفات فراوان دیده می‌شود که اگر کمی بیشتر دقت کنیم مشخص می‌گردد که این صفات ماورای استعاره بوده، تفاوت اندکی با آن دارد.

از آنجا که شاعر این صفات را به جای کلمات شایع و مبتذل انتخاب می‌کند، بنـابراین در حوزه قاعده کاهی معنایی از طریق انتخاب به آن می پردازیم.

(خازن چین: صبح، دُرج گوهرین: آسمان، قفل زرین: خورشید)

چو بر زد بامدادان خازن چین　　به دُرج گوهرین بر قفل زرین
(خ ۱۱۱۸)

خروس آتشین تاج: صراحی شراب

ز رشک آن خروس آتشین تاج　　گهی تیـهو بـر آتش گاه درّاج
(خ ۱٤٥۹)

گردنده دولاب: آسمان

شه از نیرنگ این گردنده دولاب　　عجب درماند و عاجز شد در این باب
(خ ١٦٤٤)

درِ دل: چشم

غم خسرو رقیب خویش کـرده　　درِ دل بـــر دو عـــالم پیش کـــرده
(خ ١٤٠٢)

گرجی طره بر کشیده

زیـن گـرجی طـره بـر کشیده　　شـد روز چـو طُـره ســـر بـــریده
(ل ۱۷۳۰)

پیر کیای دیلم آیین: فلک

این پیـــر کیای دیلـــم آییـــن　　از مـن سـتدش بـــزخم زوبـــین
(ل ٤۲۰۹)

پیر سبز پوش آسمانی: آسمان

چـــو پـیر سبزپوش آسـمانی　　ز سـبزه بـر کـشد شـاخ جـوانی
(خ ۱۸۲۲)

هفت سر اژدهای خونخوار: هفت آسمان

این هفت سر اژدهای خونخوار　　در گرد تو حلقه ای است چون مار

(ل ٤٣٩٠)

نُه گاو پشت آدمی خوار: نه فلک

در این نه گاو پشت آدمی خوار　　بنــه بــر پشت گــاو افکن زمین وار

(خ ٥٨٦١)

نه شیشه تنگ: نه فلک

جــنایتهــای این نه شیشه تنگ　　همه در شیشه کن بر شیشه زن سنگ

(خ ٥٩٠٨)

زرین حصار: دنیا

بدین زرین حصار آن شد برومند　　که از خود بر گرفت این آهنین بنــد

(خ ٥٨٥٦)

شاه سوار چرخ گردان: خورشید

چــون شــاه ســوار چرخ گردان　　میـــدان بـــستد ز هـــم نبـــردان

(ل ٣١٧٩)

آتش خانه دوران: خورشید

نمــانده در خــم خــاکستر آلود　　از آتش خــانه دوران بــه جــز دود

(خ ٣٩٢٥)

یوسف رخ مشرقی: خورشید

هــر روز که صــبح بر دمیدی　　یــوسف رخ مشــرقی رسیـــدی

(ل ٨٨٦)

سخن پیمای فرهنگی: راوی داستان

سخن پیمای فرهنگی چنین گفت　　به وقت آنکه دُرهای دَری سُفت

(خ ٨٥٦)

همایون مرد فرهنگ: راوی داستان

چنین گوید همایون مرد فرهنگ که شبدیز آمدست از تخم آن سنگ

(خ ۸۶۳)

تاریخ نویس عشق بازی: راوی داستان

تاریخ نویس عشق بازی گوید ز نوشته‌های تازی

(ل ۴۳۱۳)

آتش گاه سَبّاک: دوات

دبیران را در آتش گاه سباک گهی زر در حساب آید گهی خاک

(خ ۲۵۳)

واقعیت گریزی:

در سنت مطالعات ادبی و کتب بلاغت از واقعیت گریزی تحت عنوان «اغراق»، «غلو» و «مبالغه» صحبت به میان آمده است و آن را توصیفی دانسته اند که مبتنی بر افراط و تاکید باشد.

مسلماً کاربرد واقعیت گریزی در زبان خودکار اختیاری است، ولی در شعر نوعی گرایش به الزام را می‌نمایاند. شاید بتوان با قاطعیت گفت که ویژگی شعر، واقعیت گریزی است.

«لیچ» به هنگام بحث درباره این ویژگی شعر، به دو فرایند عمده آن، یعنی «بزرگ نمایی» و «کوچک نمایی» اشاره می کند و معتقد است که هر یک از این دو، به نوبه خود در «واقعیت گریزی» دخیل‌اند و این دقیقاً همان نکته‌ای است که شفیعی کدکنی نیز به آن توجه دارد(صفوی، ۱۳۷۵، ۲ : ۱۵۷-۱۶۲).

به چند نمونه از موارد واقعیت گریزی در اشعار نظامی اشاره می‌شود:

آن می که چو آفتاب گیرد زو چشمهٔ خشک آب گیرد

(ل ۷۳۳)

کـان از کـف او خـراب گشته　　بـحر از کـرمش سـراب گشته
(ل ٤٣٣)

کـوثر چکـد از مـشام بـختش　　دوزخ جهـد از دمـاغ لـختش
(ل ٤٣٦)

حـرفم ز تـبش چـنان فـروزد　　کـانگشت بـر او نـهی بسـوزد
(ل ٥٧٥)

کشید از خاک تختی بر ثـریّا　　در او گـوهر بکشتی دُر به دریا
(خ ٢٣١٥)

بگویم غمزه را تا وقت شبگیر　　سمندش را به رقص آرد به یک تیر
(خ ٢٧٩٧)

ز اشک و آه من در هر شماری　　بـود دریـا نمی، دوزخ شـراری
(خ ٢٩٠٩)

هـوا را تشنه کـرد از آه بریان　　زمین را آب داد از چشـم گریان
(خ ٤٧٦٨)

ز ترّی خواست اندامش چکیدن　　ز بازی زلفش از دستش پـریدن
(خ ٥٣٤٣)

چندان ز مژه سرشک خون راند　　کـز راه خـود آن غـبار بنشاند
(ل ٢٠٩٥)

دریـا کشم از کف تـو سـاقی　　نگـذارم نیـم جـرعه بـاقی
(ل ٣٣٩٨)

بر یاد تو می کجا برد هوش　　گر زهر خورم که هم بود نوش
(ل ٣٣٩٩)

گاهی شاعر با برعکس کردن مطلب، آن را برجسته می کند و بـه نـوعی واقعیـت گریزی دست می زند.

چـراغ از نـور من پروانه گردد　　مـه نـو بیندم دیـوانه گـــردد

(خ ٤٢٧٧)

(در حالت عادی انسان به دور نور چراغ مـی گـردد و بـا دیـدن مـاه نـو دیوانـه می‌گردد ولی در این بیت برای برجسته سازی و بزرگ نمایی مطلب را برعکس نـشان داده است).

به چهره خاک را چندان خراشم　　کز این خاک آبرویی بر تراشم

(خ ٤٩٧٠)

(معمولاً چهره با خاک خراشیده می شود ولی در این بیت با چهره اش خاک را می خراشد.)

از این آتش که عشق افروخت از من　　دریغا عشق خواهد سوخت از من

(خ ۲۹۰۵)

(معمولاً عاشق از عشق می سوزد ولی در این بیت عشق از عاشق می سوزد.)

ایهام و ابهام

در سنت بدیع معنوی ایهام در ارتباط با مسأله چند معنایی مطرح می‌گردد. هر چند در بسیاری از موارد، کاربرد واژه‌های «هم آوا ـ هم نویسه» را نیز شامل می‌شود. انواع ایهام‌هایی که در بدیع سنّتی مطرح می‌شوند، در زبان خودکار نیز نمونه دارنـد و تنهـا تفاوتی که می‌توان میان ایهام و ابهام مطرح ساخت، عمدی بودن کاربرد ایهام در زبان ادب است. به عبارت ساده‌تر، شاعر از چند معنایی در سروده خود بهره مـی‌گیـرد، در

حالیکه «ابهام» در زبان خودکار عمدی نیست و اگر وقوع یابد، گوینده و مخاطب به دنبال رفع ابهام خواهند بود.

ابهام و طبعاً ایهام در دو گونه گفتاری و نوشتاری زبان امکان تحقق می‌یابند.

الف- پدرت حیات/ حیاط دارد؟

ب- کرم سرطان زاست.

ج- شانه ام شکست

نمونه الف تنها در گفتار برخوردار است. در نمونه «ب» نوعی ابهام نوشتاری مطرح می‌گردد، زیرا تلفظ «کرم» به صورت **kerm, korom, kerem** ابهامی پدید نمی‌آورد. در نمونه ج ابهام هم درگونه گفتاری زبان مطرح است و هم در گونه نوشتاری. ابهام می‌تواند در سطح واژه، گروه یا جمله امکان طبقه‌بندی یابد.

الف- رفتم یک شیر خریدم

ب- یک بطری شیرخشک به من بده.

ج- او تو را بیشتر از من دوست دارد.

نمونه‌های الف، ب، ج به ترتیب نشانگر ابهام در سطح واژه، گروه و جمله‌اند. در اینجا ذکر این نکته مهم می‌نماید که واحد تعیین «ابهام» را باید جمله دانست. مثلاً «شیر» در نمونه الف شرایط ابهام را پدید می‌آورد ولی در نمونه زیر ابهام نخواهد داشت.

- رفتم یک شیر خریدم و خوردم.

در ایهام نیز مسأله به همین ترتیب است؛ یعنی «ایهام» می تواند در سطح واژه، گروه یا جمله مطرح شود و در هر حال واحد تعیین «ایهام» جمله خواهد بود. انواعی که در سنت بدیع معنوی برای ایهام بر شمرده‌اند، به ساختار این صنعت مربوط نیست، بلکه در اصل طبقه بندی روش کاربرد ایهام در شعر به شمار می رود.

ایهام صنعتی است که بر روی محور همنشینی امکان تحقق می‌یابد. نکته‌ای که قابل توجه است، این است که در ابهام واژگانی صرف «انتخاب» واژه‌ای چند معنایی یا چند واژه هم آوا ـ هم نویسه، به بروز «ایهام» منجر نمی‌شود، بلکه شرایط همنشینی واژه درون جمله باید به شکلی باشد که در ایجاد ایهام دخالت کند(صفوی، ۱۳۷۵: ۱۳۲-۱۳۵).

«رابرت فراست، از نظریه‌پردازان نقد نو، درباره ابهام و ایهام در شعر چنین می‌نویسد: «شعر آن است که چیزی بگویند و تو چیز دیگر بفهمی» (شمیسا، (س)۱۳۷٦: ۳۸٤).

ایهام پدیده‌ای هنری است و به ایجاد ارتباط خدشه‌ای وارد نمی‌سازد. زیرا هدف اصلی زبان ادب، ایجاد ارتباط نیست. در آفرینش‌های ادبی، از دلالت چندگانه بهره گرفته می‌شود و به ایهام می‌رسند که نوعی هنرآفرینی است. بنابراین هر ایهامی دارای دلالت چندگانه است، ولی هر دلالت چندگانه‌ای را نمی‌توان ایهام دانست.

ایهام به جهت اینکه می‌تواند معانی فشرده‌ای را در گزاره جمع بکند، قابل توجه است. البته این مساله را نباید فراموش کرد که دوری و نزدیکی معنای کلمات امری نسبی است. چه بسا معنایی برای کسی نزدیک و برای دیگری دور باشد.

برای ایهام این دو شرط را هم باید در نظر گرفت؛ اول اینکه تنها با معناهای لغوی و زبانی واژه‌ها می‌توان آرایه ایهام را پدید آورد، آن معناهایی که به وسیله هنرهایی مانند مجاز، استعاره و کنایه به دست می‌آیند، نمی‌توانند ایهام بسازند. دوم دوگانگی معنایی در ایهام باید بگونه‌ای باشد که بتوان عبارت یا بیت را بر پایه هر دو معنی واژه-ها معنا کرد(کزّازی، ۱۳٦۸: ۱۰۳).

انواع ایهام

در این بخش به انواع ایهام و مصادیق آن در شعر نظامی اشاره می شود.

ایهام تام:

گاهی ایهام در بیش از دو معناست. یعنی کلمه مورد نظر بیش از دو معنی دارد. ملاحسین واعظ کاشفی در کتاب بدایع الافکار می‌نویسد: «و اگر از سه معنی زیادت بُوَد، ایهام ذوالوجوه خوانند و تا هفت معنی آورده‌اند»(کاشفی سبزواری، ۱۳۶۹: ٦۰).

سر و سرخیل شاهان شاه آفاق چو ابرو با سری هم جفت و هم طاق

(خ ۲٦۲)

در این بیت از لفظ (طاق) سه معنی می توان دریافت کرد:

۱- مانند ابرو که از یک طرف جفت است و از طرف دیگر تنها.

۲- مانند ابرو که از یک طرف جفت است و از طرف دیگر کمان.

۳- مانند ابرو که از یک طرف جفت است و از طرف دیگر منحصر به فرد.

ایهام تناسب

«این آرایه ادبی را باید تلفیقی از مراعات‌النظیر و ایهام دانست ولی خیال انگیزتر و لطیف‌تر از آن دو است. در این شگرد شاعر واژه‌ای را به کار می‌برد که دو معنی دارد، یک معنی آن مورد نظر شاعر و سخنور است و معنی دوم یا معنای غایب با کلمه یا کلماتی از کلام رابطه و تناسب داشته باشد»(شمیسا ،۱۳۷۰: ۱۰۲).

به دفع ترکیان آسمان گیر ز جعبه داده جوزا را یکی تیر

(خ ٦۰۸۲)

(معنی موردنظر شاعر، تیر جنگ است ولی در معنای دوم یعنی سیاره تیر با جوزا و آسمان تناسب دارد.)

بهـــرام نـــژاد مـــشتری مـــهر درّ صـــدف ملـــک مـــنوچهر
(ل ٤٢١)

(معنی موردنظر شاعر، بهرام گور است ولی در معنی دوم یعنـی سـیاره بهـرام بـا مشتری و مهر تناسب دارد.)

تـــا چـــند مـــرا ز نـــور امـــید پـــروانه دهـی بـه مـاه و خورشید
(ل ٦٤)

(معنی موردنظر شاعر، حواله است اما در معنی دوم یعنی حشره معروف بـا نـور و ماه و خورشید تناسب دارد).

نقـاب از گوش گـوهر کش گشاده چـو دریـا گـوش بـر گـوهر نهاده
(خ ۹۹۱)

(معنی موردنظر شاعر این است که (گوشش را برای شنیدن سـخنان گـوهر گـون آماده کرده است) اما در معنی دوم یعنی (صدف را به مروارید بخشیده) با دریا تناسـب دارد.)

تـرا بـاید شـدن چون بت پرستان به دست آوردن آن بـت را به دستان
(خ ۸۲٦)

(معنی موردنظر شاعر، حیله و نیرنگ است اما در معنی دوم یعنی دستها با به دست آوردن تناسب دارد.)

هـنوز از عشقبازی گـرم داغ است هـنوزش شـور شیرین در دماغ است
(خ ۱٦۸۰)

(معنی موردنظر شاعر، معشوق خسرو است اما در معنی دوم یعنی مـزه شـیرین بـا شور تناسب دارد.)

بگفت از دل جدا کن عشق شیرین بگفتا چون زیم بی‌جان شیرین
(خ ۳٤۷۳)

(معنی موردنظر شاعر، معشوق خسرو است اما در معنی دوم یعنی دوست داشتنی و دلچسب با جان تناسب دارد).

وگر گوید به شیرین کی رسم باز بگو با روزهٔ مریم همی ساز
(خ ۲۸٦۰)

(مریم در معنی موردنظر شاعر، زن خسروپرویز است ولی در معنی دوم یعنی حضرت مریم مادر عیسی (ع) با روزه تناسب دارد).

می کافوره بو در جام ریزیم وزین دریا در آن کشتی گریزیم
(خ ٤۸۲۷)

(کشتی در معنی موردنظر شاعر، نوعی پیالهٔ شراب است ولی در معنی دوم یعنی وسیله حمل و نقل دریایی با دریا در تناسب است.)

ایهام تبادر

«واژه‌یی از کلام، واژه‌ای دیگر را که با آن (تقریبا) هم شکل و هم صداست، به ذهن متبادر می‌کند. معمولاً واژه‌یی که به ذهن متبادر می‌شود با کلمه یا کلمات دیگری از کلام تناسب دارد»(همان: ۱۰٦).

تفاوت ظاهری واژه ای دیگر را به یاد می آورد و دو معنی بودن مطرح نیست.

کوچک دهنی بزرگ سایه چون تُنگ شکر فراخ مایه
(ل ۸٦٦)

(واژه تُنگ به معنی کیسه یا ظرف به کار رفته است، ولی شکل ظاهری آن واژه تَنگ را به ذهن متبادر می‌کند که با کلمه فراخ تناسب و تضاد دارد).

ز شـورش کـردن آن تلخ گفتار تـرشرویی نکـردم هـیچ در کار
(خ ۵۳۷)

(واژه شورش به معنی هیاهو و جنجال به کار رفته است ولی شکل ظاهری آن مزه شور را به ذهن متبادر می‌کند که با کلمات تلخ و ترش تناسب دارد).

نکو گفت این سخن دهقان به نمرود کـه کشتن دیـــر بـاید کـاشتن زود
(خ ٤٤٣٥)

(واژه کِشتن به معنی کاشتن به کار رفته است ولی شکل ظاهری آن واژه کُشتن را به ذهن متبادر می‌کند که با بیت قبلی کاملاً تناسب دارد: بدین دیری که آیی در کنارم * بدین زودی مکش، لختی بدارم)

ایهام تضاد

در ایهام تضاد، معنی دوم واژه ایهامی، با کلمه‌ای دیگر رابطه تضاد پیدا می‌کند. به عبارت دیگر معنی غایت با معنـی کلمـه یـا کلمـاتی دیگـر از کـلام، رابطـه تـضاد دارد(شمیسا، ۱۰۳:۱۳۷۰).

شه آنجا روز و شب عشرت همی کرد می تلـخ و غـم شیرین همی خورد
(خ ١٤٣٨)

(واژه شیرین به معنی معشوق خسرو به کار رفته است، ولی در معنای ثانوی با تلخ در تقابل و تضاد است).

چون صبح به مهر بی نظیر است چـون مهر به کـینه شـیر گیر است
(ل ٤٦٢)

بدان یزدان که او مهر آفریده است بساط کین میانش گستریده است
(خ ۲۱۳۹)

(واژه مهر به معنی خورشید به کار رفته است، ولی در معنای دوم با کین در تقابل و تضاد است).

نبید تلخ با او می کنم نوش ز تلخی‌های شیرین کر کنم گوش

(خ ٤٤٧٦)

(واژه شیرین به معنی معشوق خسرو به کار رفته است ولی در معنی دوم یعنی مزه شیرین با تلخ تضاد و تقابل وجود دارد).

هوا را بر زمین چون مرغ بستند بسان مرغ بر مرکب نشستند

(خ ۱۷۱۳)

(واژه هوا به معنی هوس به کار رفته ولی در معنای دوم یعنی جو و آسمان با زمین تقابل دارد).

ایهام ترجمه

و آن چنان است که شاعر در میان کلام، واژه‌ای را که دارای دو یا چند معنی است، به کار ببرد به گونه‌ای که آن معنی دور یا غیر موردنظر، ترجمه واژه‌ای دیگر باشد که در همان بیت یا سخن آمده است. تفاوت ایهام ترجمه با ایهام تناسب این است که در ایهام تناسب، معنی دور و غیر موردنظر با جزئی دیگر دارای مراعات النظیر است ولی در ایهام ترجمه آن معنی دور یا ناخواسته ترجمه واژه‌ای دیگر است که در بیت یا سخن آمده است(غنی پور ملکشاه،۱۰۸:۱۳۸٤).

در مهر چو آفتاب ظاهر در کینه چو روزگار قاهر

(ل ٤٦١)

(واژه مهر به معنی محبت به کار رفته است ولی در معنای دوم نام دیگر آفتاب نیز هست).

حلاوت‌های شیرین شکـر خند نی شـهرود را کـرده نی قـند
(خ ۱۸٤۷)

(واژه شیرین به معنی معشوق خسرو به کار رفته اسـت ولـی در معنـای دوم نیـز ترجمه حلاوت است).

مـجره کهکشان پیش بـراقش درخت خوشه جو جو ز اشتیاقش
(خ ٦۰۷۸)

(واژه کهکشان به معنی لغوی خود یعنی در حالت کشیدن کاه به کار رفتـه اسـت ولی در معنای دوم ترجمه واژه مجره است).

یـا شکل عطارد از کمـانش تـیری است که زد بـر آسمانش
(ل ۲٦۸۲)

(واژه تیر به معنی لغوی خود یعنی آلت جنگ استفاده شده است اما در معنی دوم، ترجمه‌ای است از کلمهٔ عطارد).

قبا تنگ آید از سروَش چمن را درم را پس دهد سیمش سمن را
(خ ۳۷٤۷)

(واژه سیم در معنی استعاری خود یعنی بدن سفید به کار رفته است امـا در معنـی دوم ترجمه درم است).

ایهام مجرد

شاعر یا سخنور پس از آنکه واژه‌ای دو معنایی را به عنوان ایهام در نظـر گرفـت، هیچ لفظی مناسب با معنی دور یا نزدیک آن ذکر نمی‌کند. از این رو لذتی که از کشف و دریافت این نوع از ایهام حاصل می‌شود، بیـشتر اسـت(کاشـفی سـبزواری، ۱۳٦۹: ۱۱۰).

سخن گوید دُر از مـرجان برآرد　　زنـد شمشیر شیر از جان بر آرد

(خ ۱۰۵۰)

از عبارت (شیر از جان بر آرد) دو معنی حاصل می شود:

۱- شیری که از مادر خورده را بیرون می‌کشد (این اصطلاح هنوز در بـین مـردم آذربایجان رایج است).

۲- حتی شیر (حیوان) را نیز بی جان می‌کند.

شب چون قصب سیاه پوشید　　خورشید قصب ز ماه پوشید

(ل ۱۹۱۷)

از فعل (پوشید) دو معنی حاصل می شود:

۱- بر تن کرد.

۲- پنهان کرد (در اینجا برای جلوگیری از تکرار قافیه باید معنـی دوم را در نظـر بگیریم).

ایهام موشّح

این ایهام را باید نقطه مقابل ایهام مجرد دانست و «آن است که گوینده بـا هـر دو معنی موردنظر و غیر مورد نظر الفاظی مناسب بیاورد»(انوشه، ۱۳۷٦: ۱۸۳).

کـای مـادر مهربان چـه تدبیر　　کـاهو بـره زهـر خـورد با شیر

(ل ٤۰۷٤)

واژه شیر دو معنی می‌تواند داشته باشد.

۱- شیر به معنی حیوان درّنده که با آهو تناسب دارد.

۲- شیر به معنی مایع لبنی خوردنی که با زهر و خوردن تناسب دارد.

بـر جـامه ز دیـده نیل پـاشم　　تـا کـور و کـبود هـر دو باشم

(ل ۲۵۳۹)

واژه (نیل) دارای ایهام است.

۱- رود نیل به تناسب دیده و استعاره از اشک فراوان.

۲- ماده رنگرزی که برای رنگ کردن لباس استفاده می شود به تناسب جامه و کبود.

بی کوهنکی ز کاف و نونی کردی چو سپهر بیستونی

(ل ۲٤)

واژه بیستون دارای ایهام است.

۱- (کوه بیستون) به تناسب کوهکن در مصراع اول.

۲- (بدون ستون) به تناسب سپهر که خداوند آن را بدون ستونهایی که دیده شوند آفریده است.

چون طالع خویشتن کمان گیر در سجده کمان و در وفا تیر

(ل ۱۲٤٦)

واژه کمان دارای ایهام است.

۱- کمان در معنی برج قوس از برجهای دوازده گانه که با طالع تناسب دارد.

۲- کمان در معنی آلت جنگی که با تیر و کمان مصراع بعد در تناسب است.

گر تن حبشی سرشتهٔ تُست ور خط ختنی نبشتهٔ تست

(ل ۱۰۱)

واژه خط ایهام دارد:

۱- خطی که نوشته می شود به تناسب نبشته.

۲- خط به معنی موی تازه دمیده جوانان به تناسب تن و ختن (شهر زیبا رویان).

ایهام در ایهام تناسب

این آرایه چنان است که دو کلمه یا چند واژه دو معنایی را در بیت به کار می‌برد که از هر واژه فقط یک معنی آن در سخن خواسته می‌شود؛ اما آن دو معنی اراده نشده با یکدیگر تناسب دارند(غنی پور ملکشاه،۱۳۸٤: ۱۰۹).

فرقد به یزک جنیبه رانده کشتی به جناح شط رسانده

(ل ۲٦۷٦)

واژه‌های کشتی، جناح و شط را در معانی لغوی خود به کار برده است اما این کلمات از اصطلاحات نجومی نیز هستند. کشتی (صورتی از صورتهای جنوبی فلک)، جناح (جناح الفرس، نام ستاره ای است)، شط (جوی از صورتهای جنوبی).

یعنی که وبالش آن نشان داشت کامیزش تیر در کمان داشت

(ل ۱۲٤۷)

(تیر و کمان در معنی اصطلاحات نجومی خود استفاده شده‌اند که تیر در برج قوس نشانه جنگ و خونریزی است اما معانی لغوی آنها یعنی آلات جنگ با هم تناسب دارند).

برخیز نقاب رخ برانداز شاهی دو سه را به رخ درانداز

(ل ۲۰۱)

واژه‌های شاه و رخ در معنی لغوی خود به کار گرفته شده‌اند اما این کلمات از اصطلاحات بازی شطرنج نیز هستند.

چو یوسف شربتی در دلو خورده چو یونس وقفه‌ای در حوت کرده

(خ ٦۰۸۳)

واژه‌های «دلو» و «حوت» دارای ایهام هستند و در معنی لغوی خود به کار رفته‌اند اما از نظر علم نجوم نام دو برج از برجهای دوازده گانه نیز هستند.

شکر هرگز نگیرد جای شیرین بچـربد بـر شکر حلـوای شـیرین
(خ ۳۸۵۳)

واژه‌های شکر و شیرین در معنی اسم خاص یعنی همسران خسرو استفاده شده‌اند، ولی معانی لغوی آنها نیز در ذهن ایجاد می شود و قابل تفسیر است.

مه و شبدیز را در باغ می جست به چشمی باز و چشمی زاغ می جست
(خ ۱۳۰٤)

واژه‌های باز و زاغ در معنی پرنده استفاده شده‌اند اما معانی لغوی آنها نیز می‌تواند قابل تفسیر باشد.

ایازی خاص و از خاصان گزیده ز مسعـودی بـه مـحمودی رسیده
(خ ۱۵۱)

واژه‌های مسعود و محمود در معنی لغوی خود استفاده شده‌اند امـا نـام دو تـن از پادشاهان غزنوی نیز است که محمود پدر مسعود غزنوی بوده است.

به وقت مرگ با صد داغ و حرمان ز گُرگان رفت باید سوی کرمان
(خ ٦۱۲۷)

واژه‌های گرگان و کرمان در معنی کنایی خود یعنی از میان گرگها (ایـن دنیـا) بـه طرف کرمها (یعنی قبر) باید سفر کرد و در ضمن نام دو شهر از شـهرهای ایـران نیـز هستند.

شبه ایهام یا ایهام گونه

گاهی ترکیب واژه‌هایی که شاعر بر می‌گزیند به گونه‌ای است که می‌توان آن را به دو صورت خواند و به هر دو صورت معنا کرد. این ایهام را که از چگـونگی خوانـدن واژه‌ها ساخته می‌شود، شبه ایهام یا ایهام گونه نامیده‌اند(کاشفی سبزواری، ۱۳٦۹: ۷۰).

وان کـو کـمر وفـات بـسته بـــر مـــنظرهٔ ابـد نشـــسته
(ل ۱۹٦)

واژه وفات را می توان به دو صورت خوانده و معنی کرد.

۱- وفات در معنی مرگ که با ابد تناسب دارد.

۲- وفا + ت، کمر وفای تو.

لیلی ز خـروش چنگ در بـر مجنـون چـو رباب دست بر سر

(ل ۹۸۹)

خروش چنگ را می توان به دو صورت خواند و معنی کرد.

۱- به صورت اضافی که در این صورت چنگ در معنی آلـت موسـیقی اسـتفاده می‌شود و با رباب تناسب دارد.

۲- با مکث بعد از خروش که در این صـورن چنـگ در معنـی چنگـال اسـتفاده می‌شود و با دست بر سر تناسب دارد.

ایهام ترادف

«در این صنعت، با دقت در کلمه یا کلمه‌ها ترادفی به ذهن می‌رسد که البتـه ایـن ترادف واقعی نیست، بدین معنی که اصلاً خود کلمات با هم مترادف نیستند ولـی بـه دلیل ترکیب خاص کلمه در مجموعه کلمات، هم معنی بودن و تـرادف از آن فهمیـده می‌شود و چون این معنی ترادف ذهنی است نه واقعی آن را می‌توان «ایهام ترادف» نام نهاد»(بامدادی، ۱۳۸۱:۳۳۷).

گستاخ تـرم بـه خـود رهـا کن بـا خـاطر خویشم آشنـا کـن

(ل ٣٤٤٤)

(در نگاه اول بین دو کلمه خویش و آشنا ترادف معنی به ذهن می‌رسـد در حـالی که کلمه خویش به معنی خود و خویشتن است نه به معنی قوم و خویش).

ابهام

باید به این نکته توجه داشت که ابهام برخلاف ایهام معمولاً در خارج از بافت درون زبانی و برون زبانی مطرح می‌شود و درون بافت کاربردی‌اش رفع می‌گردد. بنابراین ابهام صرفاً به لحاظ نظری قابل بحث است و از آنجا که می‌تواند باعث اختلال در ایجاد ارتباط شود، از سوی گوینده یا شنونده رفع می‌گردد. در حالی‌که در ایهام، خالق یک اثر ادبی به عمد شرایطی را پدید می‌آورد که خواننده به هنگام مواجهه با دلالت چندگانه [چندمعنایی] نتواند از متن رفع ابهام کند (صفوی، ۱۳۸۳: ۲۱۰و ۲۱۱).

گونه‌های ابهام

در سنّت مطالعه‌ای ابهام در حوزه معنا شناسی، معمولاً ابهام را در دو سطح واژگانی و نحوی مورد بررسی قرار می‌دهند و ابهام نحوی را نیز در دو زیر طبقه ابهام گروهی و ابهام ساختاری معرفی می‌کنند. در چنین شرایطی، ابهام واژگانی در نتیجه دلالت چندگانه‌ای تحقق می‌یابد که برحسب انتخاب ساختاری واژه‌ها از روی محور جانشینی پدید می‌آید و ابهام نحوی به نوع همنشینی واحدهایی مربوط خواهد بود که هیچ یک از آنها دارای دلالت چندگانه واژگانی نیست ولی نوع ترکیبشان بر روی محور همنشینی به دلالت چندگانه واحد سطح بالاتر، یعنی گروه یا جمله می‌انجامد.

بیشتر ابهام های موجود در آثار نظامی از نوع ابهام ساختاری است که در آن روابط نحوی عناصر سازنده یک جمله از تعبیرات مختلفی برخوردارند و به دلالت چند گانه منجر می‌گردند. به نمونه‌هایی از ابهام ساختاری در آثار نظامی اشاره می‌شود:

روزی تو و من چراغ دل ریش زان به نبود که میرمت پیش

(ل ۲۲۸٦)

(در این بیت (ی) در (روزی) به دو صورت رابطه و وحدت قابل تفسیر است. همچنین در عبارت (چراغ دل ریش) می توان (دل ریش) را صفت چراغ دانست و یا (چراغ دل) را اضافه تشبیهی گرفت).

گاهی رقص ضمیر باعث ایجاد ابهام می شود.

بودم گل آبدار در دست باد آمد و برگهاش بشکست

(ل ٤٢١٠)

(در نگاه اول (م) در (بودم) رابطه به نظر می رسد ولی مضاف الیه کلمه ی (دست) است.)

آگاه کنم که کار چون است چونی تو و یار با تو چون است

(ل ٤٣٣٩)

((م) در کنم می تواند قابل تفسیر به (م) شناسه یا مفعولی باشد).

رونده کوه را چون باد می راند بتک در، باد را چون کوه می ماند

(خ ١١٧٥)

((می ماند) به معنی عقب می‌گذاشت آمده است ولی معانی دیگری چون (شبیه بود) و ... را نیز در ذهن القا می‌کند).

آن را دگری جواب گفتی آتش بشنیدی آب گفتی

(ل ١٤٣١)

((دگری) را می توان صفت مقلوب جواب در نظر گرفت و یا فاعل جمله دانست).

چون دید پدر سلام دادش پس دلخوشی تمام دادش

(ل ١٢٦٢)

(در این بیت پدر را می‌توان هم فاعل در نظر گرفت و هم مفعول همچنین مرجع ضمیر (ش) می تواند هم پدر باشد و هم مجنون).

آنجا که دهی ز لطف یک تاب زر گردد خاک و دُر شود آب

(ل ٥٦)

(در مصراع دوم می توان مسند الیه و مسندها را جایگزین یکدیگر کرد).

این عود که چوب بیشهٔ تست مشکن که هلاک تیشه تست

(ل ۲۹۵۹)

(کلمه (هلاک) را می‌توان هم صفت فاعلی (هلاک کننده) و هم صفت مفعولی (هلاک شده) در نظر گرفت).

گستاخ ترم به خود رها کن با خاطر خویشم آشنا کن

(ل ٣٤٤٤)

((م) در کلمه ی خویشم را می توان هم مضاف الیه دانست و هم مفعول در نظر گرفت).

زنبور پریده شهد مانده خازن شده ماه و مهد مانده

(ل ۳۰۰۸)

(فعل (شده) اگر به صورت ربطی باشد یک معنی می دهد و اگر فعل خاص در نظر بگیریم (به معنی رفتن) معنی دیگر می‌دهد).

گاهی نحوه خواندن کلمات طوری است که باعث ایجاد ابهام می شود که در بعضی موارد با نشانه گذاری می توان آن را از بین برد.

ساقی نفسم ز غم فرو بست می ده که ز غم نمی توان رست

(ل ۷۵۹)

(با تغییر لحن خواندن، می توان ساقی را منادا یا فاعل در نظر گرفت).

دیری است که تا جهان چنین است محتاج تو گنج در زمین است

(ل ۳۰۰۵)

(با تغییر نوع قرائت می توان بعد از محتاج مکث کرد که در آن صورت مسند محسوب می شود و یا به صورت اضافی خواند).

تشخیص

جان بخشی که گاه به نامهایی چون آدم نمایی، جاندار انگاری، تشخیص و در زبان فرنگ **(Personification)** خوانده شده است به آرایه‌ای اطلاق می‌شود که موجود بی‌جانی به صفات و ویژگی‌های جاندار اسناد داده شود که در این صورت نوعی پیوند با استعاره مکنیه نیز پیدا می کند.

ولی چون کرد حیرت تیز گامی　　عنایت بانگ بر زد کای نظامی
(خ ٦٢)

چو بر دریا زند تیغ بلارک　　به ماهی گاو گوید کیف حالک
(خ ٢٩٦)

سمن ساقی و نرگس جام در دست　　بنفشه در خمار و سرخ گل مست
(خ ١٨٢٩)

چه می‌گفتم سخن محمل کجا راند　　کجا می رفتم و رختم کجا ماند
(خ ٦٣٧٤)

شمایل با شمامه راز می‌گفت　　صبا تفسیر آیت باز می‌گفت
(خ ٢٠٢٢)

کمین سازان محنت بر نشستند　　یزک داران طاقت را شکستند
(خ ٢٤٠١)

که ای کوه ارچه هستی سنگ خاره　　جوانمردی کن و شو پاره پاره
(خ ٣٢٢٠)

فلک سرمست بود از پویه چون پیل خناق شب کبودش کرد چون نیل
(خ ٤٠٤٩)

نـوا بـازی کـنان در پـرده تـنگ غزل گیسو گشان در دامن چنگ
(خ ٤٨٨٨)

چـون تـوبه ز عـشق می سگالید عشق آمـد و گـوش توبه مالید
(ل ٢٤٠٠)

سـیاره بـه دسـت بنـد خـوبی بـر نـطع فـلک بـه پـایکـوبی
(ل ٢٦٧١)

بـر دیـو شهـاب حـربه رانـده لاحـول و لا ز دور خـوانده
(ل ٢٦٧٢)

نـرگس بـه جـمازه بر نهد رخت شـمشاد در افـتد از سر تخت
(ل ٤٠٤٣)

زلـفش ره بـوسه خواه می رُفت مـژگانش خدا دهاد می گفت
(ل ١٣٩٢)

تناقض

تصویری است که دو روی ترکیب آن به لحاظ مفهوم، یکدیگر را نقض می کننـد. یعنی عباراتی بیاورند که به لحاظ مفهومی مغایر و منافی هم به شمار می آینـد. امـا در یک جا به هم می رسند. از نظر ظاهر ضدیت دارند اما از نظر واقع وحـدتی ناشـی از مبانی عرفانی و اعتقادی و بهره ور از تعابیر تشبیهی و کنایی.

در حقیقت فیزیکی و علمی هیچ گاه فقر و سلطنت با هم جور در نمی‌آینـد امـا از دید عرفانی و اعتقادی شاعر عارف، فقر، عـین سـلطانی اسـت. در واقـع دیـد شـاعر و تعریف او از مفاهیم، طرز دیگری است، او فقر را همان نمی‌دانـد کـه عمـوم مـردم

می‌انگارند و سلطنت را نیز هم؛ «خشت زیر سر و بر تارک هفت اختر پای» چطور می‌شود چنین تضاد و تناقضی را تحلیل کرد، جز اینکه بگوییم، خشت زیر سر داشتن (کنایه از فقر) معادل با پای بر تارک هفت اختر نهادن (کنایه از سلطنت) است. لااقل از دید شاعر، یعنی آنچه را عموم فقر می‌شمارند و ضعف تلقی می‌کنند، شاعر عارف سلطنت می‌گیرد و قدرت. بنابراین تناقضی در کار نیست و اصل فلسفی مسلّم «ارتفاع و اجتماع نقیضین محال است» به هم نمی‌خورد. ظاهر امر چنین تصویری را القا می‌کند و همین هنجار گریزی، موجب التذاذ و عمق سخن می‌گردد، فرقش با تضاد و مطابقه این است که در آنها تأویل و تفسیر و بعد عرفانی و فلسفی دیده نمی‌شود و ظاهر و باطن همان است(فشارکی، ۱۳۷۹: ۹۴و۹۵).

از نرم دلان ملک آن بوم　　بود آهنی آب داده چون موم
(ل ١٥٦٤)

او مرده و زنده شد چراغش　　من زنده و مرده‌ام به داغش
(ل ٤٣٤٦)

کاین یار دوگانه یگانه　　هستند رفیق جاودانه
(ل ٤٤٩٦)

گمراه و سخن ز ره نمایی　　در ده نه و لاف ده خدایی
(ل ۳۳۲۰)

بی مهره و دیده حقه بازیم　　بی پای و رکاب رخش تازیم
(ل ۳۳۲۱)

ای کز تو وفاست بی وفائی　　پیش تو خطاست بی خطائی
(ل ۲۰٦۱)

هم قصه نانموده دانی　　هم نامه نانوشته خوانی
(ل ۳۲)

ای مـــحرم عـالـــم تـــحیّر عالم ز تو هم تهی و هم پر
(ل ۱۰)

به وقت خوشدلی چون شمع با تاب دهن پر خنده داری دیده پر آب
(خ ۵۷۹)

نمک در خنده کاین لب را مکن ریش بهر لفظ مکن در صد بکن بیش
(خ ۲۰۶۱)

بصد جان ارزد آن رغبت که جانان نخواهم گوید و خواهد به صد جان
(خ ۲۰۷٤)

در این دریا کم آتش گشت کشتی مـرا هـم دوزخی دان هـم بهشتی
(خ ۲۹۱۰)

هـمه مـقراضه‌های پـرنیان پـوش همه زهـر آبـهای خـوشتر از نوش
(خ ۳۵۵٤)

نـه مـی در آبگـینه آن سـمن بـر در آب خـشک می‌کرد آتـش تـر
(خ ۳۷۸٤)

سـرم را تـاج و تـاجم را سریری همـم پـای افکنی هم دست گیری
(خ ٤٤۳۰)

مـــحمد در مکـان بـی مکـــانی پـــدیـــد آمـد نـشان بی نشانی
(خ ٦۰۹۷)

حس آمیزی

حس آمیزی به دو مفهوم قابل تفسیر است:

۱- آمیزش دو حس مختلف با هم، مثلاً حس شنوایی و بویایی، حس بینایی و شنوایی، حس بویایی و بینایی(شفیعی کدکنی، ۱۳۷٦: ۳۰۹)گاه حس آمیزی و تصویر پارادوکس با هم می‌آید و درجه ابهام را فزونی می‌بخشد.

نفسها سوختم در هرزه نالی تا دم آخر رسانیدم به گوش آینه فریاد خاموشی

«به گوش آینه رساندن، نوعی حس آمیزی است، یعنی انتقال محسوسات مرتبط با قلمرو شنوایی، به حس بینایی که حوزه آینه و دیدار است. از سوی دیگر، شاعر فریاد خاموشی را که خود یک پارادوکس است وارد قلمرو حس آمیزی کرده است» (شفیعی کدکنی، ۱۳٦٦: ٦۷).

۲- تعریف دیگر حس آمیزی این است که شاعر برای اینکه مضمون خود را بیشتر به ذهن خواننده نزدیک کند و در توصیف آن مبالغه نماید، آنرا تجسم و تجسد می بخشد و به زبان دیگر با حس می آمیزد، محسوس می کند و صفات محسوس را برای امری معقول یا انتزاعی می آورد.

گفته بودم که دگر شعر نگویم که مگس زحمتم می دهد از بس که سخن شیرین است

سعدی شیرینی سخنش را (امری معقول) به شیرینی محسوس (عسل) آنچنان نزدیک کرده که از مزاحمت مگسان خود را در امان نمی بیند.

آواز تلخ

نظامی بر سر افسانه شو باز که مرغ پند را تلخ آمد آواز

(خ ۳۷۷)

نمک در خنده

نمک در خنده کاین لب را مکن ریش بهر لفظ مکن در، صد بکن بیش

(خ ۲۰٦۱)

شیرین کردن جمال

به چشم شاه شیرین کن جمالش که خود بر نام شیرین است فالش
(خ ۱۱)

آتش نرم

در آن حلوای تر کرد آتشی نرم که حلـوا را بسـوزد آتش گـرم
(خ ٤٤١٥)

بوی آزرم

مـجنون چـو شنید بـوی آزرم کرد از سـر کین کُمیت را گرم
(ل ١٧٤٧)

خنده شیرین و گریه تلخ

چون شمع به زهر هنده می زیست شیـرین خندید و تـلخ بگریست
(ل ١٤٠٦)

خمار خشک

ز چـندان مـیوه‌های تـازه و تـر نـدیـدم جز خماری خشک بر سر
(خ ٤٩٢٤)

سلام خشک

نـیفـتاد آن رفـیق بـی وفـا را که بفـرستد سـلامی خشک ما را
(خ ٢٧٤٩)

به این ترتیب، صنایعی از قبیل استعاره، مجاز، تشخیص، پارادوکس و جز آن که به صورت سنتی در چهارچوب بدیع معنوی و بیان مطرح می‌شوند بیشتر در چهـارچوب هنجار گریزی معنایی قابل بررسی‌اند.

نتیجه گیری

بسیاری از زیباییهای آثار ادبی ناشی از برجسته سازی است که با استفاده از خلاقیت شاعر و از طریق هنجار گریزی (قاعده کاهی و قاعده افزایی) به دست می‌آید. در این پژوهش دو منظومه خسرو و شیرین و لیلی و مجنون از آثار نظامی از دیدگاه هنجارگریزی معنایی مورد بررسی قرار گرفت و نتایج زیر به دست آمد:

۱- در این روش، بسیاری از آرایه‌های ادبی که درکتب بلاغی قدیم در دو بخش مختلف بیان و بدیع ذکر می‌شد، تحت عنوان کلی «هنجار گریزی معنایی» مورد بررسی قرار گرفت.

۲- نظامی با قدرت علمی و ذوق ادبی و ابتکار خاص خود در انتخاب و ترکیب واژگان نهایت دقت را داشته و ازکلمات و ترکیباتی استفاده کرده که در زیبایی آثارش تاثیر بسزایی داشته است.

۳- در بعضی مواقع، نظامی در قواعد زبان هنجار، تغییراتی وارد کرده که باعث برجسته سازی زبان شده است.

٤- آگاهی‌های علمی شاعر از موسیقی، طب، نجوم، فلسفه، عرفان، مذهب و... باعث افزایش دامنه لغات شاعر و در نتیجه، استفاده بجا و مناسب از این واژگان شده است.

۵- نظامی در انتخاب و ترکیب‌های خود به مسائل مختلف شعری از جمله آرایه-های آفرینش شعر نظر داشته است.

٦- با توجه به اینکه ابهام و ایهام یکی از اصول آثار ادبی شمرده می‌شود، نظامی به خوبی از این اصل استفاده کرده، به طوری که در بعضی مواقع رفع ابهام و پیدا کردن معنی مورد نظر شاعر دشوار شده است.

منابع

- انوشه، حسن(۱۳۷٦)؛ ***دانشنامه ادب فارسی***، تهران، سازمان چاپ و انتشارات.
- بامدادی، بهروز(۱۳۸۱)؛ ***سبک آذربایجانی در شعر فارسی***(پایان نامه ی دکتری)، دانشکده ادبیات فارسی و زبانهای خارجی دانشگاه علامه طباطبایی.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا(۱۳۷٦)؛ ***موسیقی شعر***، تهران، انتشارات آگاه.
- ـــــــــــــــــــ(۱۳٦٦)؛ ***شاعر آینه ها***، تهران،انتشارات آگاه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷٦)؛ ***بیان و معانی***، تهران، انتشارات فردوس.
- ـــــــــــــ (۱۳۷٦)؛ ***سبک شناسی شعر***، تهران، انتشارات فردوس.
- ـــــــــــــ (۱۳۷۰)؛ ***بدیع***، تهران، انتشارات فردوس.
- صفوی، کوروش(۱۳۷۵)؛ ***از زبان شناسی به ادبیات***، جلد اول (نظم)، تهران، انتشارات سوره مهر.
- ـــــــــــــ(۱۳۷۵)؛ ***از زبان شناسی به ادبیات***، جلد دوم (شعر)، تهران، انتشارات سوره مهر.
- ـــــــــــــ (۱۳۸۳)؛ ***معناشناسی***، تهران ، انتشارت سوره ی مهر.
- فشارکی، محمد(۱۳۷۹)؛ ***نقد بدیع***، تهران،انتشارات سمت.
- کزّازی، میرجلال الدین(۱۳٦۸)؛ ***زیباشناسی سخن پارسی***، تهران، نشر مرکز.
- نظامی، الیاس بن یوسف(۱۳۷٦)، خسرو و شیرین، شرح و تصحیح دکتر برات زنجانی، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.
- ـــــــــــــــــــ(۱۳۸۵)؛ ***لیلی و مجنون***، شرح و تصحیح دکتر برات زنجانی، ، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.
- واعظ کاشفی سبزواری، ملا حسین(۱۳٦۹)؛ ***بدایع الافکار***، ویراسته میر جلال الدین کزازی، تهران، نشر مرکز.

مقالات:

- غنی پور ملکشاه، احمد(۱۳۸٤)؛ *خاقانی و ایهام*، مجله نامه پارسی، سال دهم، شماره اول، بهار ۱۳۸٤، صص۹۹-۱۱٦.