THE JOURNAL OF Linguistic and Rhetorical studies
Volum 15, Consecutive Number 33, autumn 2023
Issn:2717-090x
Journal Homepage: https://rhetorical.semnan.ac.ir/?lang=en
This is an Open Access paper licensed under the Creative Commons License CC-BY 4.0 license.

Rereading Ambiguity in Ahmadrezā Ahmadī's *Pattern* based on William Empson's Theory

Iranzadeh.Nematollah[1*]-**Jafarmanesh.Mozhgan**[2]
1: Associate Professor of Persian Language and Literature, Allameh Tabatabae'i University: Correspondence author (iranzadeh@atu.ac.ir)
2: PhD. student of Persian Language and Literature, Allameh Tabatabae'i University.

As one of the components of Iranian poetry and art, ambiguity was put forward with the tendency of modern aesthetic taste to read ambiguous texts and to highlight the role of the audience in receiving meaning, especially after the rise of romanticism. By using polysemy and creating conceptual gaps in the structure of the poem, the modern poet creates lasting, creative, and dynamic literature. In this article, Ahmad Rezā Ahmadī's (1940) poetry collection, *Pattern* has been investigated concerning its aspects of ambiguity, based on William Empson's (1906-1984) point of view in *Seven Types of Ambiguity*. This qualitative and quantitative research has a conceptual model and involves questions. The content analysis technique is used to collect data which is then analyzed, employing William Empson's theory of ambiguity. By examining new-wave poetry based on the types and the degree of ambiguity, we will recognize new horizons of aesthetics that will help us improve our interpretation skills and enjoy modern poetry more. By introducing new-wave poetry in his collection *Pattern* (1962), Ahmadī tries to embed the social content of his poems in the structural and linguistic ambiguities. Language, structure, and content are intertwined in his poetry in such a way that the content itself is a part of the structure and language games. Scattered and contradictory imagery, assimilation and repetition, ambiguity and uncertainty indicate that *Pattern* is composed by an improvisational, hesitant, and of course creative mind, and it requires an enthusiastic and active reader to delve into the texts.

Keywords: ambiguity, polysemy, active reader, William Empson, Ahmad Rezā Ahmadī, new wave poetry.

- N. Iranzadeh; M. Jafarmanesh (2023). Rereading Ambiguity in Ahmadrezā Ahmadī's Pattern based on William Empson's Theory, *THE JOURNAL OF Linguistic and Rhetorical studies* 15(33), 33-60.
Doi: 10.22075/jlrs.2023.29989.2248

مجلهٔ علمی مطالعات زبانی و بلاغی
سال ۱۴ـ شمارهٔ ۳۳ ـ پاییز ۱۴۰۲
صفحات ۳۳ ـ ۶۰ (مقاله پژوهشی)
تاریخ: وصول ۱۴۰۱/۱۲/۰۱ ـ بازنگری ۱۴۰۱/۱۲/۲۶ـ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۲۷

بازخوانی ابهام در مجموعه شعر «طرح» احمدرضا احمدی بر مبنای نظریهٔ امپسون

نعمت‌الله ایران‌زاده [۱*]/ مژگان جعفرمنش [۲]

۱: دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علّامه طباطبائی، تهران، ایران. (نویسندهٔ مسئول) iranzadeh@atu.ac.ir

۲: دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علّامه طباطبائی، تهران، ایران.

چکیده: ابهام یکی از مؤلّفه‌های شعر و هنر ایران، به‌ویژه پس از ظهور رمانتیسم است که درنتیجهٔ تمایل ذوق زیبایی‌شناسی مدرن، به خوانش متون مبهم و برجسته‌ترشدن نقش مخاطب در دریافت معنا مطرح شد. شاعر مدرن با کاربست چندمعنایی و خلق خلأهای مفهومی در ساختار شعر، به آفرینش ادبیاتی ماندگار، خلّاق و پویا می‌پردازد. در این مقاله تلاش شده است بر اساس دیدگاه ویلیام امپسون (۱۹۰۶-۱۹۸۴) در کتاب هفت نوع ابهام، ابهام‌های مجموعه شعر «طرح» از احمدرضا احمدی (۱۳۱۹) بررسی شود. روش این پژوهش، کیفی-کمّی است. مدل تحقیق، مفهومی و متضمّن سؤالات است. فنّ مورداستفاده برای جمع‌آوری اطّلاعات، تحلیل محتواست. برای تحلیل داده‌ها از نظریهٔ ویلیام امپسون استفاده کرده‌ایم. با بررسی شعر موج نو بر اساس انواع ابهام‌های موجود و درجهٔ کاربرد ابهام، افق‌های تازه‌ای از زیبایی‌شناسی را بازخواهیم شناخت که به ما در بالندگی مهارت‌های تفسیری و لذّت‌بردن بیشتر از شعر مدرن یاری می‌رساند. احمدی با معرّفی شعر موج نو به کمک مجموعهٔ طرح (۱۳۴۱) تلاش می‌کند محتوای اجتماعی اشعار خود را در پوششی از ابهام‌های ساختاری و زبانی بگنجاند. در شعر او زبان، ساختار و محتوا چنان در هم تنیده شده‌اند که محتوا، خود بخشی از ساختار و بازی‌های زبانی است. تصویرپردازی پراکنده و متناقض، همسان‌گویی و مکرّرگویی، معناگریزی و عدم‌قطعیت، نشان از ذهنی بداهه‌پرداز، مردّد و البته خلّاق دارد که خواننده‌ای پرحوصله و فعّال می‌طلبد.

کلیدواژه: ابهام، چندمعنایی، خوانندهٔ فعّال، امپسون، احمدرضا احمدی، موج نو.

- ایران‌زاده، نعمت‌الله؛ جعفرمنش، مژگان (۱۴۰۲). بازخوانی ابهام در مجموعه شعر «طرح» احمدرضا احمدی بر مبنای نظریهٔ امپسون. *مجله مطالعات زبانی و بلاغی دانشگاه سمنان*، شماره ۳۳، صفحات ۳۳-۶۰.
Doi: 10.22075/jlrs.2023.29989.2248

۱. درآمد

فتوحی (۱۳۴۳) در مقالهٔ «ارزش ادبی ابهام از دومعنایی تا چندلایگی معنا»، با تفصیل به بیان تعاریف و تفاوت میان ابهام در نقد قدیم و جدید پرداخته است. در منابع بلاغت اسلامی، تعریف «ابهام» گاه نزدیک به «ایهام» (دومعنایی) است. امام فخر رازی (۵۴۴-۶۰۶ق) بیشتر سخنان متشابه را دومعنایی و از جنس ایهام دانسته و ایهام را لفظی معرّفی می‌کند که دو معنی داشته باشد: یکی نزدیک و دیگری دور. ذهن شنونده به جانب معنی نزدیک می‌شتابد؛ حال آنکه گوینده، معنی بعید را در نظر داشته است و هنگامی زیباست که هدف آن، بیانِ معنی دور از طریق معنی نزدیک باشد. بیشتر سخنان متشابه از این جنس‌اند (نک: فتوحی، ۱۳۸۷: ۱۷-۳۶).

عبدالقاهر جرجانی (۴۷۴-۴۰۵ق) از معدود بلاغیان قدیم است که پیچیدگی سخن را عیب ندانسته، بلکه حسن می‌داند: «سرشت آدمی چنان است که اگر بعد از طلب و جست‌وجوی شیء و تحمّل رنج و اشتیاق در این راه، به مطلوب برسد، این دست‌یافتن شیرین‌تر و سزاوارتر و تأثیر آن در روح او بزرگ‌تر و لطیف‌تر است... بهترین شیوهٔ گفتار آن است که معنایش به قلب و دل برسد، پیش از آنکه کلماتش به گوش» (جرجانی، ۱۳۸۹: ۱۰۶-۱۰۸).

در بلاغت قدیم، ابهام و پیچش معنی، عمدتاً مترادف با تعقید بود و از ضعف کلام و اختلال در نظم کلام تلقّی می‌شد و برعکس آن، وضوح کلام، یک فضیلت سبکی بود که حتّی در فنّ بلاغت غرب برای ایجاد این فضیلت، اصولی سلبی وضع شده بود که این عوامل را ابهام‌آفرین می‌دانست و خطیبان را از آن منع می‌کرد. کاربرد واژگان مهجور، کاربرد واژگان فنّی، کاربرد واژگانی که صرفاً در برخی مناطق رایج‌اند، پرهیز از تأخیر و تقدّم افراطی در اجزای کلام و پرهیز از آوردن عباراتِ نیازمند به تفسیر، طبق این اصول، فصاحت در بلاغت اسلامی، تقریباً معادل مجموعهٔ اصول صحّت دستوری و وضوح کلام است. معیار بلاغت اسلامی برای کلام فصیح، پسند خواص و فهم عوام

بود و باور داشتند که کلام نباید مخاطب را در درک مقصود، چندان به تفکّر وادارد؛ یعنی چندان به دور از فهم عوام نیز نباید باشد (علوی‌مقدّم، ۱۳۹۵: ۹۲-۹۵).

در قرن بیستم، فرمالیست‌ها به برخی از شگردهای ادبی، اصالت بیشتری دادند. از نظر آن‌ها «آنچه موجب پیچیدگی متن ادبی می‌شود، معانی چندگانه و اغلب متقابلی است که فرم آن را تشکیل داده و عموماً محصول چهارگانه از صناعات زبان‌شناختی است؛ یعنی متناقض‌نما، آیرونی، ابهام و تنش» (تایسن[1]، ۱۳۸۷: ۲۱۱ و ۲۱۶). ساختارگرایان، نظریهٔ «مرگ مؤلّف» را بیان کردند و سیر مکاتب جریان‌ساز نقد ادبی، کم‌کم از توجّه به متن، به‌سوی اهمّیت‌دادن به محتوا معطوف شد و متونی اهمّیت یافت که نوعی چندمعنایی در آن‌ها جریان داشت؛ موضوعی که با اهمّیت‌یافتن جایگاه درک و دریافت انسان در ادبیات مدرن، مرتبط است. به‌تدریج در ادبیات جدید، متونی اهمّیت می‌یابند که از اصل شفّافیت سنّتی فاصله گرفته باشند و نوعی ابهام در آن‌ها وجود داشته باشد.

زبان‌شناسان جدید، واژه‌ها را نماد مصداق‌هایی انتزاعی و نامتعیّن دانسته‌اند که می‌توانند معانی متکثّری را به خواننده انتقال دهند (سوسور[2]، دریدا[3]، میشل فوکو[4]). فوکو در مقالهٔ «مؤلّف چیست؟»، با جایگزین‌ساختن مفهوم «مؤلّف‌کاربرد» به‌جای شخص نویسنده، فاصله‌گذاری بین نویسنده و معنای متن را بیشتر کرد. به باور فوکو، این مفهوم، برداشت جامعه از کسی است که نامش بر پیشانی اثر ثبت است، نه خود واقعی او (کوش[5]، ۱۳۹۵: ۴۵). رولان بارت[6] (۱۹۱۵-۱۹۸۰)، یک گام به پیش می‌رود و با بیانی دیگر از تعبیری که نیچه[7] به کار برده است، «مرگ مؤلّف» را اعلام می‌کند. تمام این نظریه‌ها بر این محور استوارند که معانی متون ادبی از برهم‌کنش تفسیرهای

1. Tyson
2. Ferdinand de Saussure
3. Jacques Derrida
4. Michel Foucault
5. Celena Kusch
6. Roland Barthes
7. Friedrich Wilhelm Nietzsche

خوانندگان و متون نوشته‌شده توسّط نویسندگان برمی‌آیند و معمولاً مسئولیتِ یافتن معنا بر عهدهٔ خوانندگانی است که متن را تحلیل می‌کنند، نه نویسندگانی که متن بر آن‌ها حادث می‌شود (همان: ۴۷). در نقد نو، تنها متن بررسی شده و به معلومات خارج از متن توجّهی نمی‌شود. این نوع نقد، اصول خود را از کتاب آی. ای. ریچاردز[1] (۱۸۹۳–۱۹۷۹)، یعنی *اصول نقد ادبی* برگرفته است.

۱–۱. بیان مسئله

ادبیات، به‌ویژه شعر، استفادهٔ هنری از زبان و برقراری ارتباط با خواننده به شیوه‌ای هنری است. در این شیوه، هدف، انتقال پیام نیست؛ بلکه انتقال احساس، اندیشه و قدرت تخییل شاعرانه است. به همین منظور، شاعر گاهی به‌جای ایضاح، به سراغ ابهام می‌رود تا معنا را هنری‌تر و زیباتر ابراز کند.

در ادبیات کلاسیک، فصاحت از شروط اصلی کلام است و اگر شاعر باعث دورشدن معنا از ذهن خواننده شود، آن کلام، ارزش خود را از دست می‌دهد؛ برای همین، ابهام در متون کلاسیک در حدّ ابهام واژگانی (غرابت)، استعاره یا نماد محدود شده و اگر در سطح نحو جمله دارای پیچش معنا باشد، از آن به تعقید و اغلاق یاد می‌شود که نزد بلاغیان قدیم تا حدودی تحقیرآمیز بوده است (فتوحی، ۱۳۸۷: ۱۸)؛ امّا در ادبیات مدرن که فرم، اهمّیت ویژه‌ای یافته است، ابهام، ارزش هنری قابل‌توجّهی دارد و سبب عمق‌بخشی به متن ادبی و ماندگاری آن می‌شود.

ابهام در لغت، به‌معنی پوشیده، مجهول‌گذاشتن، به مرحلهٔ وضوح نرساندن، بسته‌کردن کار، پوشیده‌گفتن، دورکردن و راندن کسی از کار، پیچیدگی، پوشیدگی و تاریکی است و در اصطلاح بدیع، سخن‌گفتنی است که محتمل دو معنی باشد.

ابهام از عصر رمانتیسم و قرن بیستم به‌بعد، ارزشمند شد و نظریه‌پردازان ادبی آن را جزو جوهر ذاتی متن ادبی دانستند (همان: ۱۸–۳۶). شعر نو ایران نیز متأثّر از جریان ادبی جهان قرار گرفت. احمدرضا احمدی از پایه‌گذاران «موج نو» و پرچم‌دار این جنبش

1. I. A. Richards

است. بررسی ابهام در شعر او از این‌جهت اهمّیت ویژه‌ای می‌یابد که شکل‌گیری شعر متجدّد بر اساس جهان‌بینی تازه‌ای به جهان ادبیات است. یکی از مؤلّفه‌های مهمّ این نگرش تازه، ابهام است که بر اهمّیت درک خواننده و گسترش افق‌های تأویل تأکید دارد و با تقویت ذهن و فعّال‌سازی ادراک می‌تواند بر لذّت خوانش متن بیفزاید.

در هنر و ادبیات نو، نقش انسان و تفسیر او اهمّیت می‌یابد و ابهام، ازجمله ابزارهایی است که در شعر می‌تواند نقش درک مخاطب را برجسته سازد.

«اصولاً شعر را نباید برای عوام بگویند و سطح آن را تا این حد پایین بیاورند... شاعر باید شعر بیافریند؛ امّا آن‌که میان شاعر و عامه پلی می‌بندد، روشن‌فکر است. اینان باید شعر را برای دیگران تفسیر کنند» (رؤیایی، ۱۳۵۷: ۱۶۶).

این پژوهش بر آن است تا با مطالعهٔ موردی نخستین دفتر از دفترهای شعر احمدرضا احمدی به‌نام *طرح* (۱۳۴۱)، به بررسی انواع مختلف ابهام و درجهٔ آن در شعر موج نو بپردازد. در این راه، از نظریهٔ ویلیام امپسون[1] هم بهره گرفته شده است تا دریچهٔ جدیدی به مقولهٔ ابهام در شعر معاصر باز کند. پرسش اصلی ما در این پژوهش این است که کدام‌یک از انواع ابهام‌های چندگانهٔ امپسون، در اشعار احمدی بیشتر نمود دارد؟ میزان نمود انواع ابهام در اشعار او چقدر است؟ آیا او به‌عنوان آغازگر این جریان توانسته است با کاربرد ابهام، بر ادبیت و ماندگاری شعر موج نو بیفزاید؟ در تبیین چارچوب نظری و تحلیل‌ها هرگاه این نظریه نیاز به توسّع بیشتر داشته، از دیدگاه‌های دیگری هم که در این موضوع راه‌گشا بوده‌اند، بهره برده شده است. این پژوهش به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی و با روش استنادی صورت گرفته است.

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

در زمینهٔ شعر موج نو پژوهش‌های مستقل اندکی صورت گرفته است. آنچه بیشتر با این پژوهش مربوط می‌شود، تحقیق دهقانی و دیگران (۱۳۹۹) است در «تحلیل

1. William Empson

مؤلّفه‌های مدرنیسم در شعر موج نو و حجم» که در آن، «معناگریزی و پیچیدگی» را به‌عنوان یکی از ویژگی‌های شعر احمدی بیان کرده‌اند.

دربارهٔ اهمّیت ابهام و انواع آن تحقیقاتی انجام شده است. می‌توان به کتاب‌هایی که بخشی از آن‌ها به موضوع ابهام اختصاص دارد؛ مانند تألیفات پورنامداریان (۱۳۲۰) از قبیل *سفر در مه* (۱۳۵۷)، *خانه‌ام ابری است* (۱۳۸۳)، *در سایهٔ آفتاب* (۱۳۸۴) و *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی* (۱۳۸۶) اشاره کرد. فرشیدورد (۱۳۸۸-۱۳۰۸) در کتاب *دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی* (۱۳۷۳)، انواع ابهام را رمزی و کنایی، شاعرانه، فنّی، ابهام از طریق صنایع شعری، کهن‌گرایانه و نحوی و دستوی برشمرده است. *شعر نو از آغاز تا امروز* (۱۳۷۰-۱۳۰۱) تألیف حقوقی (۱۳۸۸-۱۳۱۶) نیز به برخی از عوامل ابهام‌آفرین در شعر معاصر اشاره کرده است. کتاب *درآمدی بر معنی‌شناسی زبان* (۱۳۹۱)، ترجمهٔ صفوی (۱۳۳۵) به بررسی مقولهٔ ابهام از دیدگاه زبانی پرداخته است. کتابی که صرفاً به مسئلهٔ ابهام در شعر فارسی اختصاص دارد، *صور ابهام در شعر فارسی* (۱۳۶۰)، تألیف مایل هروی است.

مقاله‌هایی که به تعریف ابهام، انواع آن و بررسی آن در شعر پرداخته‌اند، عبارت‌اند از:

امامی (۱۳۹۰) در «خاستگاه هنری ابهام و گونه‌های آن» می‌گوید که ابهام به‌شکل صرفی، نحوی، تصویری، تعبیری و توصیفی ظاهر می‌شود. شیری (۱۳۹۰) در مقالهٔ «اهمّیت و انواع ابهام در پژوهش‌ها» (۱۳۹۰)، به ابهام از منظر زبان‌شناسی، دستور زبان، معناشناسی و انواع ابهام طبیعی در شعر معاصر با توجّه به پژوهش‌های انجام‌شده در این زمینه پرداخته است. خواجات (۱۳۸۷) در «بررسی ابهام در شعر امروز»، ضمن اشاره به هفت نوع ابهام امپسون، ابهام شعر فارسی را به سه دستهٔ ابهام‌های ذاتی، عارضی و عمدی (تحت‌تأثیر کتاب مایل هروی) تقسیم کرده است. فتوحی (۱۳۸۷) در مقالهٔ «ارزش ادبی ابهام از دومعنایی تا چندلایگی معنا»، با بررسی پیشینهٔ تاریخی مسئلهٔ ابهام در بلاغت

قدیم و دیدگاه‌های امروزی، تلاش کرده تحوّل مفهوم ابهام را در دو دیدگاه سنّتی و جدید نشان دهد.

شایان ذکر است ضمن اینکه این پیشینه در مبانی نظری این مقاله مفید بوده است، در خصوص موضوع این پژوهش، ابهام در شعر موج نو، تحقیق مستقلی صورت نگرفته است.

۲. مبانی نظری

۲-۱. هفت نوع ابهام از دیدگاه امپسون

ویلیام امپسون (۱۹۰۶ـ۱۹۸۴)، شاعر و منتقد انگلیسی و تحصیل‌کردهٔ کمبریج و شاگرد ریچاردز، با انتشار کتاب *هفت نوع ابهام*[1] در سال ۱۹۳۰، تحقیق وسیعی در گسترهٔ ابهام انجام داد. وی برای نخستین‌بار، هفت طریق مختلف برای ایجاد ابهام را تشریح کرد که نتیجهٔ تحقیقات او تنها منبع مفصّل و مستند برای تبیین ماهیت و محدودهٔ ابهام در کتاب‌های اصطلاح ادبی در جهان شد. پس از انتشار کتاب *هفت نوع ابهام*، ابهام به‌صورت یکی از واژگان نقد ادبی درآمد و به‌طور گسترده برای اشاره به یک شگرد شعری استفاده شد.

امپسون، ابهام را هر تمایز جزئی زبانی ولو ناچیز می‌نامد که زمینه را برای واکنش‌های متفاوت به یک قطعهٔ زبانی فراهم کند. ارزش ابهام به میزان برانگیختن واکنش‌ها در خواننده است (فتوحی، ۱۳۸۷: ۲۵). از نظر وی، فرایندهای فهمیدن معنای یک شعر، دقیقاً همانندِ ساختن آن شعر در ذهن مخاطب است، به‌ویژه هنگامی که منتقد تلاش کند نقد او جنبه‌های مهم و اصلی شعر را در نظر گیرد، مسائل بی‌ربط یا غیرمرتبط را کنار بگذارد و بی‌دلیل مطالبی از خارج را در تفاسیر خود وارد نکند، تداعی‌های نظری، ایده و تصاویر ذهنی، سمبل و مفاهیمی را که در شعر وجود ندارد، بدان تحمیل نکند؛ بلکه برداشت خوانندهٔ شعر، ملاک کار تفسیر قرار گیرد (Glicksberg, 1950:375).

1. Seven Types of ambiguity

ابهام نوع اوّل: زمانی است که یکی از جزئیات کلام در ارتباط با اجزای دیگر در متن، واجد معانی مختلف باشد؛ مانند قیاس با چند وجه شبه، تضاد با چند وجه شبه، صفات تطبیقی، استعاره‌های رام‌شده، طنز و تعریض دراماتیک، ایهام تضاد، ایهام تناسب یا استخدام.

ابهام نوع دوم آن است که دو معنی یا بیشتر در یک کلمه یا عبارت یا ساخت جمع شوند و یک دال بتواند دو اندیشه را بیان کند.

ابهام نوع سوم که به‌عنوان یک ابهام زبانی در نظر گرفته می‌شود، وقتی رخ می‌دهد که دو ایده یا فکر که باهم فقط در بافت مشترک و مرتبط هستند، در یک واژه به‌صورت هم‌زمان ظاهر شوند و ابهامی اغلب از طریق «اشتقاق» ایجاد گردد.

ابهام نوع چهارم زمانی رخ می‌دهد که یک عبارت دارای دو یا چند معنی است و این چند معنی بدون اینکه با یکدیگر هم‌پوشانی داشته باشند، ترکیب می‌شوند تا وضعیت پیچیدهٔ ذهن نویسنده را آشکار کنند. این نوع از ابهام، بسیار کلّی است و ابهام سوم و تقریباً همهٔ انواع بعدی ابهام را شامل می‌شود.

ابهام نوع پنجم آن است که شاعر یا نویسنده، ایدهٔ خود را در فرایند نوشتن، کشف و خلق کند؛ به‌طوری‌که برای مثال، تشبیهی وجود دارد که دقیقاً دربارهٔ هیچ‌چیز کاربرد ندارد؛ امّا نویسنده مدام بین مشبّه و مشبّهٌ‌به در نوسان است.

ابهام نوع ششم زمانی است که یک عبارت هیچ‌چیزی را بیان نمی‌کند؛ یعنی یک توتولوژی (همان‌گویی یا مکرّرگویی در معنا) از طریق حشو، تناقض یا از طریق عبارات نامربوط خلق می‌شود؛ بنابراین، خواننده مجبور می‌شود تفاسیر خود را خلق کند؛ تفاسیری که قرار است با یکدیگر در تضاد باشند.

ابهام نوع هفتم به‌عنوان مبهم‌ترین حالت قابل‌تصوّر است؛ زیرا ابهامی است که در ذهن نویسنده یا شاعر جریان دارد. این ابهام، زمانی اتّفاق می‌افتد که دو معنی کلمه، دو مقدار ابهام، دارای دو معنی متضاد هستند که این دو معنی از طریق بافت کلام تعریف

می‌شوند؛ بنابراین، تأثیر کلّی، نشان‌دادن اختلاف اساسی در ذهن نویسنده است۷ مانند دو مفهوم یا کلمه که با وجود متضادبودن، بر یک بُعد از یک مسئله تأکید می‌کنند (Empson, 1949: 198-211).

هفت‌نوع ابهام امپسون بیش از آنکه انواع مشخّص و مرزبندی‌شده‌ای از ابهام را بیان کند، زمینه‌های شکل‌گیری ابهام در شعر را توضیح می‌دهد. امپسون که خود نیز به هم‌پوشانی انواع ابهام طرح‌شده در این کتاب اذعان دارد، به شرایط هنری‌بودن ابهام توجّه می‌کند.

۲-۲. ویژگی‌های ابهام هنری از نظر امپسون

۲-۲-۱. انسجام و ارتباط با مخاطب

ابهام تا آنجایی که پیچیدگی، ظرافت یا ایجاز اندیشه را تقویت می‌کند یا فرصتی است که به‌شکلی ایجازآمیز آنچه را خواننده پیش از این در ذهن دارد، به‌گونه‌ای هنری به او عرضه می‌کند، زیبا و مؤثّر است. تا اینجا، شاعر تلاش می‌کند چیزی را بیان کند که بدون ابهام نمی‌تواند آن را تا این حد مؤثّر بگوید؛ امّا اگر خلق ابهام، به‌دلیل ضعف اندیشه باشد، یعنی سیری منطقی یا اندیشه‌ای از پیش برای آن تبیین نشده باشد و شاعر تنها به‌دلیل ضعف در بیان، اندیشه را مبهم بیان کرده باشد یا اینکه مطالب آن قطعه و سایر اجزای کلام، به آن ابهام معطوف و متّصل نشوند. در این موارد، کاربست ابهام فقط یک فرصت‌طلبی در کاربست صنایع ادبی به شمار می‌رود. اگر خواننده به‌راحتی ایده‌هایی که شاعر آن‌ها را باهم ترکیب کرده است، درک نکند و تصوّری از عدم‌انسجام از مفاهیم شعر در او ایجاد نشود، ابهام، شکلی هنری ندارد.

۲-۲-۲. ارتباط ابهام با بافت

در بیشتر ابهام‌هایی که امپسون توضیح می‌دهد، بر اهمّیت بافت تأکید دارد. به اعتقاد او، ابهام باید با بافت کلام پیوند یابد و به ساختار شعر متّصل باشد. بدین شیوه است که مخاطب می‌تواند با کنار هم قراردادن اجزای کلام، به معنای ابهام دست یابد.

۲-۲-۳. ساختاربندی منطقی و از پیش اندیشیده‌شده

به اعتقاد امپسون، ابهام باید از پیش، طراحی‌شده باشد. شاعر و به‌ویژه شاعران مدرن نباید به‌دلیل اینکه ایده‌های زیادی را در شعرشان وارد می‌کنند، آن را به حساب ابهام بگذارند؛ زیرا ابهام باید از قبل طراحی شده و منطقی برای آن در نظر گرفته شده باشد؛ چنان‌که در نظریهٔ امپسون بیان شده، یکی از مؤلّفه‌های بسیار مهم در ابهام ادبی، درجهٔ هنجارگریزی‌های منطقی یا نحوی است. منظور از این مؤلّفه این است که درک ابهام باید آگاهانه صورت پذیرد و میزان پیچیدگی روان‌شناختی آن درنهایت، قابل درک و تحلیل باشد. این مؤلّفه از این منظر حائز اهمّیت است که توجّه به آن موجب می‌شود ابهام، کمتر عرصهٔ تشبیهات پوچ و استعاره‌های فاقد معنا و در حقیقت، در نظر گرفتن ابهام به‌مثابهٔ اختلال در معنا، در نظر گرفته شود؛ یعنی ابهام بااینکه دارای پوشیدگی‌های هنریِ معنایی است، درنهایت باید به شفافیت برسد و پشت این پیچیدگی‌ها، منطقی حاکم باشد.

۳. بحث

۱-۳. احمدرضا احمدی، شعر موج نو و ابهام

احمدرضا احمدی ازجمله بنیان‌گذاران شعر «موج نو» است؛ شعری که یکی از مهم‌ترین مؤلّفه‌های آن ابهام است. موج نو، ازجمله کوشش‌های نوگرایانهٔ شعر معاصر فارسی است که پس از بازاندیشی در شعر سنّتی و عبور از مرزهای آن که چندین قرن، شکل ثابتی از ادبیات ترسیم می‌کرد، به‌دنبال تجربه‌های جدید و کشف و شهودهای تازه در عرصهٔ شعر بود. این جریان، با انتشار مجموعه شعر *طرح* در سال ۱۳۴۱ در شعر معاصر فارسی، اعلام موجودیت کرد. میزان پیچیدگی و ابهام در این مجموعه، بیشتر از آثار متأخّر احمدی است؛ زیرا وی به‌تدریج به‌سمت ساده‌نویسی روی آورده است. موج نو به تعبیری، «حرکتی بود عصیانی و بی‌مهار که بنای آن از آغاز بر تخریب نهاده شده بود، نه تعمیر؛ تخریب تمام شالوده‌های صوری و ساختاری و مفهومی و معنایی شعر سنّتی فارسی» (حسین‌پور چافی، ۱۳۹۰: ۲۹۲). البته واژهٔ «تخریب»، واژهٔ درستی نیست؛ بلکه

به نظر می‌رسد موج نو خواستار عبور و بازاندیشی در الگوهای شعری پیش از خود بوده است.

یکی از این الگوها، «مضمون‌اندیشی» است. موج نو تلاش می‌کند با تمرکز بر فرم، به خلق تصاویر و مضامین تازهٔ شعری بیندیشد و در این زمینه، از ابهام نیز بهره می‌گیرد. خلق تصاویری که قرار است مبنای تأویل معنا در شعر شوند، ایماژها، بیگانه‌سازی‌ها و پارادوکس‌هایی که ابهام‌آفرین است؛ زیرا می‌خواهد مخاطب را در خلق معنای شعر شریک کند.

موج نو با سنّت، سرِ ستیز داشت؛ چون این شاعران از آفرینش درون‌مایه‌ها بیزار بودند. آن‌ها با طفره‌رفتن از سیر طبیعی شعر و پروراندن حس‌آمیزی‌های ناآشنا، عبارات دور از ذهن، تصویرسازی‌های بی‌اندازه و ایماژهای بی‌رابطه، بیگانه‌سازی‌ها و پارادوکس‌های وحشی، دشواری‌های دستوری و زبانی، بر ابهام شعر افزودند (تسلیمی، ۱۳۸۷: ۱۶۴).

یکی از مشخّصات عمدهٔ شعر موج نو، «ایجاد فضای ذهنی تازه و دور از ذهن از طریق فضاسازی در کلّیت شعر» است (شمس لنگرودی، ۱۳۷۷: ۴۰/۳). این فضاسازی در شعر احمدی به‌صورت فرمی تکّه‌تکّه است که به‌ظاهر، هیچ ارتباطی با هم ندارند و انگار برحسب تصادف کنار هم چیده شده‌اند. مسئله‌ای که خود به ابهام شعر او می‌افزاید. از نظر رؤیایی، «احمدی حوصلهٔ پرداخت ندارد... مغز احمدی ورزش لازم را برای ایجاد فرم نکرده و نمی‌تواند بر آشفتگی ذهنی خود، تشکّلی همه‌جانبه حاکم گرداند (براهنی، ۱۳۸۰، ج۳: ۱۲۶۷). نگارش خودکار و تا حدّی شتاب‌زدهٔ احمدی، حاصل رونویسی از خواب‌هایش است: «من عادت به بازنویسی ندارم. این بازنویسی و تراش و صیقل، قبلاً در خواب برای من رخ داده است. من خواب را پاک‌نویس می‌کنم» (احمدی، ۱۳۸۳: ۵۶).

در این جستار تلاش شده است ابهام و ویژگی‌های آن در اشعار مجموعهٔ *طرح* از احمدرضا احمدی تحلیل و بررسی شود. این مجموعه پس از چاپ نخست در سال

۱۳۴۱، در سال ۱۳۷۱ در مجموعهٔ *همهٔ آن سال‌ها* و در سال ۱۳۸۹ در مجموعهٔ *همهٔ شعرهای من*، تجدید چاپ شد. آخرین چاپ آن مربوط به سال ۱۳۹۸ است. در این دفترِ حدوداً شصت‌صفحه‌ای، ۱۹ شعر کوتاه و بلند با نام‌های زیر آمده است:

«و آنچه تازه نیست»، «سفر»، «تصویر»، «قوطی سیگار»، «آب فلز»، «پیوند خواستن»، «یک خبر»، «یاد»، «هرکس می‌گوید دیو»، «آب و خشکی»، «چشمان بودند»، «از من برای پرندهٔ فلزی»، «گلدان کاغذی»، «نامه»، «طرح»، «طرح و ترکیب»، «دیوار»، «زمین در آخرین زایش» و «پرندهٔ کاغذی».

۳-۲. نقد و تحلیل ابهام در شعر احمدرضا احمدی (کتاب *طرح*)

عدم‌قطعیت و تشکیک، از ویژگی‌های هنر مدرن است. اشباعِ جوامع از کلاژهای تصویری موجب شد در جهان‌بینی مدرن، تمایز میان «عینی، ذهنی»، «واقعی، ظاهر» و «اصل، کپی» کم‌رنگ شود. در دورهٔ پیشامدرن یا مدرنیتهٔ متأخّر، از آنجا که تعاریف، مرزهای مشخّصی داشتند، این اصل که هر دالی به مدلول مشخّصی ارجاع پیدا می‌کند، قطعی و پذیرفته‌شده بود؛ بنابراین، «معنی» می‌توانست معنایی داشته باشد.

«فلسفهٔ پست‌مدرن از معنادارنبودن سنّتی که تا این زمان به‌عنوان انگیزهٔ زندگی انسانی شمرده می‌شود، روی برگرفته است. پست‌مدرنیست‌ها معتقدند که معنا به‌وسیلهٔ واژگان و نشانه‌ها منتقل می‌شود؛ امّا از یک متن به متن دیگر تفاوت می‌کند» (قره‌باغی، ۱۳۸۰: ۶۶).

یکی از عوامل رویارویی با جهان مدرن و پست‌مدرن، «نسبیت‌باوری و تکثّرگرایی» است. در فلسفهٔ جهان پست‌مدرن، متن، عهده‌دار معنای واحد نیست؛ بلکه در جایگاهی قرار دارد که امکان خوانش‌های گوناگون وجود دارد و کلام، چندوجهی و ابهام‌وار است (احسانی اصطهباناتی و صرفی، ۱۴۰۰: ۱۳).

در اشعار احمدی نیز با شخصیت‌ها، اشیا و پدیده‌هایی مواجهیم که در هاله‌ای از ابهام قرار دارند و هیچ‌چیز قطعی‌ای وجود ندارد؛ بنابراین، در اینجا هرگز در پی یافتن

معنا نیستیم؛ بلکه تنها سعی داریم تا حدّ ممکن، با اشاره به ابهام‌ها، به شکل‌های مختلف ابهام و درجهٔ آن بپردازیم.

احمدی شاعری تصویرگراست. او با ترسیم تصاویر متعدّد و متنوّعی که معمولاً متناقض هم به نظر می‌رسند، سخن خود را به مخاطب منتقل می‌کند. اگر مخاطب بخواهد تک‌تک تصاویر را معنا کند و جزئی‌نگر باشد، سردرگم و مبهوت می‌شود. بهتر آن است که در مواجهه با شعر وی، کلّ منسجم را بنگرد تا شاید بتواند از لابه‌لای پارادوکس‌ها به منظور شاعر پی ببرد و در احساس او شریک شود؛ بنابراین، به نظر می‌رسد در اشعار این مجموعه، بیشتر ابهام‌هایی از نوع ابهام نوع چهارم، ششم و هفتم را مشاهده می‌کنیم. اکنون به بررسی نمونه‌ها می‌پردازیم.

در شعر «آنچه تازه نیست»، ایهام تضاد وجود دارد و ابهام از نوع دوم است. از آنجا که کتاب *طرح* در دورهٔ خفقان پیش از انقلاب سروده شده، نبودن آزادی بیان، در این شعر با ترسیم تاریکی و ظلمت نمایان است:

«آنچه تازه نیست، لای‌لای ساعت دیواری کهن است بر نوزاد خود که:/ فرجام همهٔ راه‌ها به اندوه می‌انجامد/ و سکوت دلیل‌پذیر نمی‌تواند بود/ سکوت خطا نیست امّا جذبه ندارد/ سکوت‌ها، پندارها، تا مرز رؤیا تاریک و وهم‌انگیزند/ و حقیقت مرده تلاش می‌کند/ سقف هر پناهگاه سفالین و سقوط‌ناپذیر است/ و آسمان آبی نیست/ انباشته از تاریکی است» (احمدی، ۱۳۷۱: ۲۳).

در ادامهٔ شعر نیز ابهام نوع ششم و هفتم با طرح فضاهای پارادوکسیکال دیده می‌شود: بوی غمِ‌شب، پلاسیدن ستاره‌ها در دستمال کولی‌ها، مُردن شکوفه‌های نورسته در یخ‌بندان شب، اشتیاق ضجّه‌داشتن ساعت گُنگ و رسیدن کوره‌راه به اندوه و اشتیاق.

شعر «سفر» را با ابهام نوع چهارم می‌شود خواند. دو واژهٔ کلیدی «خورشید» و «ابر» نشان از روشنایی و گرفتگی دارند. او واژگان مکمّل را کنار واژه‌های کلیدی می‌آورد: ابر، یخ، دانه‌های برف، بلورهای باران و باد. اگر همهٔ عناصر را کنار هم بچینیم، معنی

نبرد میان نور (حق) و تاریکی (باطل) است. به این ترتیب، بخش‌های مختلف معانی با ترکیب با یکدیگر، شعر را معنا می‌کنند:

«از سفر گران‌بار رزم بازگشته‌ایم/ کوله‌بارهامان انباشته از داغ‌های غم است/ خورشید، پیکار ما را به ابرها پیغام می‌دهد/ بلورهای باران بر ابرها کمین کرده‌اند/ دانه‌های برف از شرم ما آب می‌شوند/ ...ماه بر فردای ما بسیج ستارگان را نوید داده است/ امّا.../ خوشه‌های گندم در شک نجوا می‌کنند/ ما کوله‌بار بر زمین نمی‌گذاریم تا بر خورشید پنجه بسراییم/ و باد زمزمه می‌کند:/ خورشید گروگان ابرهای فرداست» (همان: ۲۵ و ۲۶).

در شعر «تصویر»، کلمات کلیدی، «پرنده» و «چاقو» هستند. به‌صورت دوگانه از این دو تصویر استفاده شده و در پایان شعر، پرنده پیروز شده است. در کلّ شعر، ابهام نوع چهارم وجود دارد:

«یک شاخه با تصویر پرنده/ یک پرنده با تصویر شاخه/ روی دیوار کنار رودخانه با چاقو/ چاقوی تیز و رنگ‌پریده حک شده بود/ پرندهٔ تصویر/ از زخم چاقو مرده بود/ شاخه به خون پرنده آغشته بود

یک پرنده روی تصویر/ روی دیوار با خون/ با خون رسا/ یک چاقوی تیز و رنگ‌پریده را حک کرده بود/ پرندهٔ تصویر پرپر می‌زد/ دیوار دزدانه نگریست

صبح از قفس طلایی بیرون آمد/ رودخانه انباشته از پرهای روشنایی گردید/ و چاقو به پرواز درآمد» (احمدی، ۱۳۸۷: ۲۷).

همان‌گونه که نام شعر بیان می‌کند، در این شعر با تصاویر پراکنده‌ای مواجهیم که معلوم نیست برای بیان چه معنا و مقصودی کنار هم قرار گرفته‌اند؛ زیرا شعر موج نو اساساً معناگریز است.

در این شعر، تصویرها باهم تناقض دارند و هیچ‌کدام در واقعیت حضور ندارند. هم تناقض و هم گرایش سوررئال، ابهام‌آفرین است: شاخه‌ای با تصویر یک پرنده، پرنده‌ای با تصویر یک شاخه، پرنده‌ای که از زخم چاقو مرده؛ امّا تصویر یک چاقوی تیز (همان

چاقو؟) را حک کرده است و چاقویی که در بند آخر پرواز می‌کند، تصویرش یا خودش معلوم نیست.

شاعر یک تعبیر را در قالب چند تصویر آورده یا یک تصویر است که برایش چند تعبیر به کار می‌برد؟ گرچه به نظر می‌رسد تصاویر این شعر، آشنا و تکراری باشند (همان‌گویی و مکرّرگویی: ابهام نوع ششم)؛ امّا ترکیب آن‌ها باهم و نحوهٔ بیان شاعر، غریب به نظر می‌رسد.

از سویی، تناقضی که در دو بند اوّل و دوم با بند سوم وجود دارد، بر ابهام شعر می‌افزاید. در بند اوّل و دوم، انفعال و مرگ با تصاویری ایستا و ثابت نشان داده شده است و بند آخر با تصاویری چون طلوع خورشید، جریان رود و پرواز چاقو، سرشار از نور و حرکت است. آیا شاعر حرکتی را از مرگ به‌سوی زندگی به تصویر کشیده است؟ آیا می‌خواهد امید را القا کند؟ هیچ‌چیز معلوم نیست.

یا در شعر «قوطی سیگار»:

«عکس‌های شناسنامه واقعی، امّا آدم‌ها واقعی نیستند/ چشم‌ها واقعی، امّا نگاه‌ها واقعی نیستند/ چشم‌ها اشک دارد، امّا اشک‌ها از آنِ کیست؟/ پیکرها شکل دارد، امّا با میراث آن بدرود گفته‌اند/ قلب‌ها جهنّم است، عذاب در آن یخ بسته است/ گل‌ها رنگ مطمئن دارند، لیک گل قلب‌ها از سنگ است/ ...جُنگ شعرها در پشت قوطیِ سیگار است / و کیست باور کند قوطیِ سیگار خالی را به جوی آب نمی‌اندازند؟» (همان: ۲۹).

تناقض‌هایی همچون آدم‌های غیرواقعی با عکس‌های واقعی، جهنّمی که عذاب در آن یخ بسته است، مردن شکوفه که نماد زندگی است، قوطی سیگار خالی که دورانداختنی است؛ اما جُنگ شعر است و اشعار را بر پشت آن می‌نویسند، بیان شده‌اند. ابهام این تصاویر متناقض در بافت کلّی شعر رفع می‌شود؛ مسئله‌ای که اهمّیت بافت و انسجام در محور عمودی (متفاوت با استقلال بیت در شعر کلاسیک) را در درک شعر معاصر نشان می‌دهد.

در شعر «آب فلز»، ابهام نوع دوم در عبارات «چشمان تو مذاب بودند»، «درختان میوه‌های مذاب فلزّی دادند» و «پرندگان ناخرسند حرارت زاییدند» وجود دارد که همهٔ این معانی پراکنده را شاعر برای ترسیم روز و شب به‌کار گرفته است و سپس با کنار هم چیدن تصاویر مبهم دیگری، منظور خود را می‌رساند (ابهام نوع چهارم):

«آینه‌های غمگین در انبوه زنان و مردان گریه می‌کردند/ خوشه‌های رنگ‌خوردهٔ چشمانم به سماجت سنگ‌ها بر سینه‌ام آویخته بود/ و چشمان تو بر سینهٔ کودکی می‌درخشید و کودک سیاه بود/ زمین‌ها را شناختم/ آسمان‌ها را دریافتم/ ستارگان را آب فلز دادم/ و خورشید را تا غروب منتظر چشمان تو گذاشتم» (همان: ۳۰ و ۳۱).

و در سطر آخر با ابهام نوع ششم و پارادوکس مواجهیم:

«چشمان تو با برف رؤیا سنگین‌تر و با خواب من آب شدند/ و من با بوران‌ها در کوچه‌های مردم دویدم» (همان: ۳۱).

در شعر «پیوند خواستن»، چند تصویر که ظاهراً بی‌ربطند، در کنار هم قرار می‌گیرند تا تقابل تاریکی و روشنایی را نشان دهند (ابهام نوع چهارم):

«من/ پرندهٔ فلزی/ شکوفهٔ کاغذی/ تصویر قفس/ زغال نوزاد/ ناگهان به خواستن پیوستیم/ و خواستم/ و خواستیم/ که:/ میوه‌ای کنجکاو بر دست‌های سوختهٔ شاخه باشیم/ با همهٔ رنگ‌های کوشش بامدادی بر پارچه‌های کولی‌ها هویدا شویم/ همهٔ ساعت‌های دیواری در ما چون رودخانهٔ مذاب و گنگ، بی‌صدا جریان یابند/ انتهای روز و شب با ما روی سنگ‌های سوخته تا بامدادی سنگین به خواب روند...» (همان: ۳۴).

ضمن اینکه پرنده، شکوفه و قفس واقعی نیستند، گویی همه، تنها تصاویری بر صفحهٔ ذهن نامعلوم شاعرند که در تصمیمی ناگهانی، به «خواستن» می‌پیوندند تا «شدن» را دریابند و در «شدن» است که واقعیت (پیدایش) چون خورشیدی رخ می‌نماید، هرچند حقیقت خورشید پوشیده بماند:

«...زن‌ها و مردها با آفتاب گنج‌ها و دفینه‌های خود در روشنایی دیوار پایان ما آب شوند/ شمعدانی‌ها با چشم‌های شبنم، پرندگان آهنین بزایند/ ...هر آتش نوزاد بر گوش هر اجاق تنگ نجوا کند: که مرز رؤیای هر انسان پیدایش انسانی دیگر است» (همان: ۳۵).

در کلّ شعر، مجموعه‌ای از پارادوکس‌ها کنار هم قرار دارند: پرندهٔ کاغذی، زغال نوزاد، میوهٔ کنجکاو، شاخهٔ سوخته، کوشش بامدادی و پارچهٔ کولی‌ها، زمان و جریان بی‌صدا، انتهای روز و شب و... . در بخش آخر شعر هم شاعر با کنار هم قراردادن پارادوکس‌ها، تصویر شاعرانه‌ای از جهان هستی ترسیم کرده است که نشانگر سیر زندگی است و نهایتاً مرگ و زندگی را در تقابل باهم قرار می‌دهد: «که مرز رؤیای هر انسان پیدایش انسانی دیگر است» (ابهام نوع چهارم و نوع هفتم).

ابهامی که احمدی از طریق تصویر ساعت‌های مذاب و به‌خواب‌رفته ساخته، یکی از نشانه‌های تأثیرپذیری او از مکتب سوررئالیسم است:

«همهٔ ساعت‌های دیواری در ما چون رودخانهٔ مذاب و گنگ، بی‌صدا جریان یابند» (احمدی، ۱۳۷۱: ۳۲).

«در ساعت دیواری، زنان و مردان مذاب به زنجیر بودند» (همان: ۳۸).

«ساعت» تصویری است که در اشعار احمدی تکرار شده است:

«ساعت‌های دیواری به سماجت سنگ‌ها بر ما می‌گریستند» (همان: ۴۶).

«سرزمین ساعت» (همان: ۴۷).

«در جام ساعت دیواری، گل‌های بنفشه را خواب کردیم» (همان: ۵۴).

در شعر «یک خبر» هم با کنار هم گذاشتن اجزا می‌توان به کل دست یافت. این شعر دربارهٔ مرگ است:

«روی روزنامهٔ دیشب صدای حروف باهم می‌دویدند:/ پرنده،/ درختان،/ شب،/ عشق نمناک زن،/ زرد، سرخ، سیاه، بنفش: رنگ‌های پرندهٔ تصویرها بودند/ پرنده خنده می‌کرد» (همان: ۳۶).

این تصاویر، معنایی ندارند، جز آنکه کسی دارد کلمات روزنامهٔ شب پیش را دنبال می‌کند.

«کودکان همسایه با مدادپاک‌کن حروف را گسستند/ پرنده به گریه افتاد و بی‌جان شد/ درختان، شب، پرنده:/ ...زن با عشقش تنها ماند/ کودکان همسایه/ با آب‌خشک‌کن، نم عشق را از روی روزنامه خشک کردند/ زن روی روزنامه، تنها و بی‌عشق بود...» (همان: ۳۷).

بازی کودکان با روزنامه، همه‌چیز را به بازیچه‌ای تبدیل می‌کند و شوخی زندگی را متذکّر می‌شود و در آخر، زن کاغذی با رسوب در شیشه‌های الکل کاغذی رسوب می‌کند و می‌میرد؛ یک مرگ کاغذی (ابهام نوع چهارم).

شخصیت‌های این شعر، کاغذی‌اند. احمدی در بسیاری از اشعار خود، این روند را دنبال کرده است. گاه در شعرش از پرنده‌ای صحبت می‌کند که فلزّی است و گاه از شکوفه و گُلی که کاغذی است. در این شعر نیز از زنی سخن می‌گوید که هویت او، حروفی سربی بر کاغذ روزنامه است. صبح که روزنامه دور انداخته شد، حیات زن نیز پایان یافت و در زمین رسوب کرد. این مفهوم را می‌توان مفهوم مرکزی این شعر دانست. احمدی اشیا، تصاویر، ترکیب‌ها و مفاهیم ابهام‌آفرین به شعر اضافه می‌کند و تصویر اصلی خود را از خلال این ابهام‌ها عبور می‌دهد و جست‌وجو به‌دنبال تکّه‌های این پازل و مفاهیم پراکنده و منسجم‌کردن آن‌ها را به عهدهٔ خواننده می‌گذارد.

در زمینهٔ ابهام‌های شعر احمدی، به نظر می‌رسد شاعر بر لبهٔ تیغ حرکت می‌کند. یک سمت این مرز، غلتیدن شعرش به فضای ابهام‌های غیرهنری و صنعت‌پردازی و دشوارگویی است و سمت دیگر آن، ابهامی که شاعر روی آن، وقت و فکر صرف کرده است و خواننده‌ای فعّال می‌طلبد که با خوانشی پویا و نه انفعالی، بتواند گره‌های شعر را بگشاید. این موضوع، بی‌شباهت به آیرونی نیست. آیرونی، «امکان قطعی معنای پیشنهادی را رد و معنای قطعی را انکار می‌کند» (حسن‌زادهٔ نیری و وصال شریفلو، ۱۴۰۱: ۶۵). کلام آیرونیک، یکی از مهارت‌های خوانش متن ادبی است که آگاهی شاعر از

وجود تناقض‌های موجود، این آیرونی را تقویت می‌کند. «بیان آیرونیک قادر است الفاظ را از معنای ظاهری خود خالی کند و با بهره‌گیری از علائم و نشانه‌های خاص، از معنای تازه‌ای، متضاد با معنای ظاهری الفاظ سرشار شود که البته همین امر باعث خواهد شد تفسیر و تعبیر شعر ثابت نباشد؛ لذا ظرفیت‌های متعمّدانه‌ای برای تفسیرپذیری و هرمنوتیک در خود ایجاد کند» (همان).

در اشعار احمدی نیز با نوعی آیرونی روبه‌رو هستیم که با برداشت‌های جدید و گاه متناقض همراه است؛ چنان‌که با خوانش دوبارهٔ اشعار، معناهای جدیدی ایجاد می‌شود.

در زمینهٔ شعر «یک خبر»، سیّالیت شعر بین این دو وجه ابهام، کاملاً آشکار است. احمدی همچون بیشتر شاعران جریان‌های جدید شعری، هنجارگریز و جسور است. او از اینکه خواننده ممکن است ابهام‌آفرینی‌های او را درنیابد، نمی‌هراسد و با بی‌باکی شعری می‌سراید که شخصیت‌های آن، کلمه‌هایی روی روزنامه‌اند و آنچه بر روزنامه گذاشته شده؛ مانند فنجان قهوه و پاکت سیگار. او از کنار هم قراردادن این تصاویر، مفاهیمی خلق می‌کند و به این مقدار نیز بسنده نمی‌کند و مفاهیم و تصاویر دیگری نیز برای در پوشش قراردادن تصویر اصلی شعرش اضافه می‌کند. ما با تصویری مبهم مواجهیم که با تصاویر مبهم دیگری تزیین شده است. این شیوه، یکی از مهم‌ترین سازوکارها و مؤلّفه‌های شعر احمدی به شمار می‌رود.

در شعر «یاد»، بند اوّل، تصاویری جدا از هم است که در کنار هم معنا می‌یابند (ابهام نوع چهارم):

«...گلدان‌های شمعدانی به شب تکیه داده و انباشته از پرهای ماه بودند/ در قلب شیشه‌ها و چشم شکوفه‌ها شب راه می‌رفت/ در قفس پرندگان، آوایشان در سفال‌ها ایستاده بود/ بر فراز درختان، چشمانی گرم و شیرین می‌دویدند/ در ساعت دیواری، زنان و مردان مذاب به زنجیر بودند/ در چشمان پیرمردان و پیرزنان کوچه‌های بن‌بست، روزهایی می‌دویدند...» (احمدی، ۱۳۷۱: ۳۸).

در این هفت سطر، ابهام نوع چهارم وجود دارد. تصاویر نشان از سلطهٔ سیاهی بر روشنی دارند و در بند بعدی این شعر هم پارادوکس‌هایی وجود دارد که خواننده باید برای حلّ و درک آن‌ها، از هوش و ذکاوت خود مدد بجوید. ضمن اینکه امید و روشنی، مثل ماه پر می‌ریزد و غم و سرما و تاریکی آشکار می‌شود. شکفتن چشمه‌های تکرار در دل این زمین سخت و تاریک، باوری متناقض است و این بند، از ابهام نوع ششم تبعیت می‌کند:

«ماه پرپر شد/ زمین پژمرده گشت/ فانوس‌ها پر گرفتند/ پرندگان تصویر پرواز کردند و درِ باغ‌های فلزّی را گشودند و میوه‌های گداخته را در پنجره‌ها ریختند/ کودکان سفال شدند/ ...کودکان قلّک‌ها را گشودند و سکّه‌های رؤیاشان را در چشمه‌های تکرار ریختند / چشمه‌ها روزی شکفتند و زمین‌ها به خواب رفتند» (همان: ۳۹).

شعر «هرکس می‌گوید دیو»، همان‌طور که در نامش اشاره شده، به زمانه‌ای می‌پردازد که در دست دیوان است. عناصر سیاهی و اختناق، مانند «شب»، «دیوار»، «تعصّب»، «حصیر» و «تازیانه»، در ایهام تناسب با منظور و مقصد شاعر در کنار هم نشسته‌اند (ابهام نوع اوّل). در بند دوم، این تقابل سیاهی و روشنی، با تصاویر روشن‌تری نشان داده شده است:

«مردی از هر نسل در کاغذی سنگی پیچیده/ سرزمین ساعت/ زنی از هر نسل در کتان آرزو مصلوب/ سکوت چون فرفرهٔ کوچکی بر من و شب و دیوارش وزید/ کودکان با صدای عاریه گفتند: دیو!» (همان: ۴۰ و ۴۱).

کاغذ سنگی، قبر است و کتان آرزو، کفن. زنان و مردانی که در یک جغرافیایی زمانی خاص با آرزوهای بربادرفته می‌میرند و نام دیو بر لب‌های عاریهٔ کودکان جاری است (ابهام نوع ششم).

همه اهل ترس و تقلیدند و از ترسِ دیوها دستی بر تازیانه ندارند و مقاومتی نمی‌کنند (ابهام نوع چهارم):

«هرکس می‌گوید دیو/ و هیچ‌کس تازیانه نبود» (همان: ۴۱).

در اشعار احمدی، ایهام نوع پنجم هم زیاد به چشم می‌خورد. او به بداهه‌گویی عادت دارد و شعرهایش را هم ویرایش نمی‌کند. گویا تصویری، حسّ شاعرانهٔ او را برمی‌انگیزد و او را به‌دنبال خود می‌کشد. قاب‌های نزدیک تصویر را با اندیشه و عاطفهٔ خود رنگِ واژه می‌زند و تابلوی شاعرانهٔ خود را برابر دید خواننده می‌نهد:

«آب‌ها برای من زاینده‌اند/ و خشکی برای شما هدیهٔ تنهایی است/ کودکان، مشتاق دویدن و روییدن/ و آفتاب کودکی غمگین و لال/ ...آب‌ها برای من زاینده‌اند/ و خشکی برای شما هدیهٔ تنهایی است» (همان: ۴۲).

تضاد، ایهام تناسب و مراعات نظیر در شعر «آب و خشکی»، تصاویری هم متناسب و هم متناقض ایجاد کرده است: چرا باید آفتاب کودکانی که مشتاق دویدن و روییدن‌اند، غمگین و لال باشد؟ زنانِ دیروزندیده، زنانی هستند که کودکی را نزیسته‌اند؟ یافتن ارتباط منطقی میان اعضای این شعر دشوار است. ابهامی از نوع چهارم که حتّی به‌سختی می‌توان با چیدن قطعات پازل کنار هم، به تصویری منسجم دست یافت. حتّی در دو سطر ابتدای شعر که در پایان هم تکرار می‌شود، حال‌وهوای شاعر، جایی میان امید و تفاخر یا بیم و حسرت، سرگردان است.

تصاویر پارادوکسی و متناقض در این دفتر احمدی فراوان‌اند (ابهام نوع ششم):

«با همهٔ طرح مشوّشی که دربارهٔ چشمان تو داشتم/ آن را زیبا یافتم/ زیباتر از میخی که بر گل میخک حک شده است/ از دیوار دود سیگار تا رؤیایم حصاری بود که فقط چشمان تو می‌توانست آن را بردارد/ امّا چشمان تو با پندار ناخرسند من به روی دیوار، رنگ مردهٔ پرنده را کشیدند» (همان: ۴۳).

در شعر «چشمان بودند»، ابهام نوع چهارم هست؛ امّا بندها و سطرهایی از شعر، ابهام نوع شش و هفت هم دارند؛ مثلاً سطر «چشمانت بر تکّه‌های خردشدهٔ ماه خدشه انداختند و چشمان من از شدّت بینایی کور بودند»، تصاویر گنگ و مبهم و پارادوکسی دارد. اگر به طرح و معماری بادگیر دقّت شود، به‌دلیل پرّه‌پرّه‌بودن دیوارهٔ بادگیر، اگر از درون آن به بیرون و مثلاً به آسمان و تصویر ماه نگریسته شود، تصویر ماه، تکّه‌تکّه خواهد بود؛

بنابراین، ترکیب تکّه‌تکّه‌بودن ماه که در شعر تکرار می‌شود، با خطّ آخر شعر که شاعر به شبی اشاره می‌کند که در بادگیر مرده است، قابل‌درک خواهد بود.

شعر بلند «از من برای پرندهٔ فلزی»، سرشار از پارادوکس است. این مجموعهٔ متناقض، کنار هم معنا می‌پذیرد (ابهام نوع چهارم): به‌دنیاآمدن پرندهٔ فلزّی، قفس رؤیا، نگین گل‌میخ شکوفه بر بدن، بازشدن پنجره با جعبهٔ کبریت، گریستن ساعت دیواری بر سماجت سنگ‌ها، ورق‌های تقویم، نوزاد حرارت انتظار و... . امّا اگر بخواهیم جزئی بررسی کنیم، چون در سطرها هم پارادوکس وجود دارد، ابهام نوع ششم هم دارند:

«...بر گوش سبزینه‌های جنگلی، حرارت سخن کودکان را آویختیم/ سبزینه‌ها با پرندهٔ فلزی سخن گفتند/ سخنشان پیر بود/ کودکان از پیری سخن‌شان خندیدند» (همان: ۴۷).

شعر «گلدان کاغذی» که نامش هم پارادوکس است، پر از رمز و کنایه است و تک‌تک سطرها به‌تنهایی مفهومی ندارند (ابهام نوع چهارم)؛ حتّی با کنار هم قرارگرفتنشان نیز مفهوم روشنی را منتقل نمی‌کند. انگار حرکتی از شب به پنجره و گلدان آغاز می‌شود، در نگاه ما می‌نشیند و در گلدان می‌روید، آن‌هم رویشی کاغذی. در واقع، حرکتی انجام نشده و تصویر سکون و سکوت است:

«... ما به یگانه پنجره‌ای که باز بود چشم دوختیم/ شیشه‌ها از تصویرمان خسته شدند/ و نگاهمان را بازگردانیدند/ نگاهمان در گلدان رویید/ و گلِ گلدان کاغذی بود» (همان: ۵۲).

در شعر «نامه»، از همان سطر اوّل، با تصاویر پارادوکسی مواجهیم:

«گل می‌توانست در شب بشکفد و شب را در خود بخواباند/ پرندهٔ تنها می‌توانست در قفس خود تا صبح بیدار بماند.../ گل شب‌بو می‌توانست در شب به خواب رود تا شکوفه‌های باغ مادر صبح باشد/ نه گل شکفت، نه شب در آن به خواب رفت/ پرنده تا طلای صبح خوابید/...گل شب‌بو بیدار بود و شکوفه‌های باغ، نوزاد شب گشتند» (همان: ۵۳).

حتی پس از ارائهٔ این تصویرها باز هم منظور شاعر مبهم است. گویا او از حسرت‌ها و رؤیاهایش می‌گوید و هیچ‌چیز آن‌طوری نیست که او می‌خواهد باشد.

شعر «طرح»، مهم‌ترین شعر این مجموعه است که برخلاف سایر اشعار، نگاهی مثبت دارد و بار معانی و تصویرهای آن باهم تبادر امید و روشنی می‌کند:

«با همهٔ آن‌ها از همهٔ زمین‌ها روییدیم/ با گل‌های اقاقیا شکفتیم/ با شاخه‌های ماه به خواب رفتیم/ در کشتزار انبوه ستارگان دویدیم/ در آینه، تصویر همهٔ گل‌های رؤیا را چیدیم...» (احمدی، ۱۳۸۷: ۳۸).

تصویرهای این شعر هم به‌تنهایی معنا ندارند و در کنار هم معنا می‌یابند؛ بنابراین، دارای ابهام نوع چهارم است.

در شعر «طرح و ترکیب»، واژه‌های پرنده، درخت، ماه و اسب، نماد زیبایی و زندگی‌اند و شاعران، زیاد از آن‌ها در شعر بهره می‌گیرند. واژهٔ گوشت، مکمّل و رابط است که در بند دوم هم عناصر را به هم پیوند می‌دهد، با واردکردن چرخ‌گوشت که در واقع خودِ شاعر است. پس بند اوّل، ابهام نوع چهارم دارد که در بند دوم به معنا می‌رسد.

«گوشت/ پرنده/ درخت/ ماه/ اسب/ واژه‌های مجرّد و هرجایی: باکره‌های جاودانه» (همان: ۵۶).

سپس دست شب، چرخ‌گوشت را می‌چرخاند و خون همهٔ واژه‌ها غیر از ماه را می‌ریزد:

«...و بر روی واژهٔ ماه مگس سبزپوشی نشسته است/ واژه‌ها در شب مردند/ و بشقاب جُنگ آن‌هاست/ و جنگ از واژهٔ ماه تهی است» (همان: ۵۷).

شب، نماد گمراهی است. شاعر گمراه، واژه‌ها را زیر بار بی‌معنایی شعر له می‌کند. مگس، استعاره از زشتی است که زیبایی ماه را پوشانده و شعری که تولید شده، زیبایی ندارد. این قسمت، ابهام نوع ششم دارد و مجموعهٔ پارادوکس‌ها در کنار هم معنا می‌پذیرند.

وزن معنایی شعر «دیوار»، منفی است. تصاویری که ترسیم شده، فضای اندوهناک، نومید و تیرهٔ زمانهٔ شاعر را نشان می‌دهد. دود غلیظ سیگار، بازتاب دوران تار و کدر جغرافیایی است و اخبار نومیدکننده هم کنار این فضای تیره و تار جولان می‌دهند. تصویرهای بخش دوم شعر نیز منفی‌اند:

«دیوار دود سیگار/ عشق نمناک زن/ کفش بلوطی/ کیف حصیری/ پردهٔ قلمکار/ جوهر خونی‌رنگ/ در طرح دود سیگار باهم پیوند دارند/ و این خود اطمینان و اشتیاق است» (همان: ۵۸).

در واقع، در دو بند شعر، دو معنای سیاهی با دو تصویر ترسیم شده است تا بر بدی زمانه مهر تأیید بزنند. ابهام شعر از نوع سوم است.

شعر «زمین در آخرین زایش»، زمانه‌ای را به تصویر می‌کشد که در آن، آب‌ها که مظهر قدرت و پاکی‌اند، ایستاده‌اند، پرنده‌ها در باغ‌های تصنّعی زندانی‌اند، آرزوهای کودکان سرکوب شده و پدران و مادران ناتوان‌اند و همه در روزمرّگی غرق شده و دچار افسردگی و یأس و پوچی‌اند:

«پیرمردان و پیرزنان با نخستین آرزو و اشتیاق خود روانهٔ بیابان اندیشه بودند/ درختان از خستگی خم شدند و از تصویر شهرها و بازارها ساعت زایش باران را جویا شدند/ درهای قفس باز بود/ پرندگان از غروب آفتاب ذغال اندوختند/ و از قفس بیرون را روز سیاه در کاغذی سفید دیدند» (همان: ۵۹).

این شعر، ابهام نوع ششم دارد و پارادوکس‌های آن در اثر تکرار و خوانش مکرّر حل می‌شود.

شاعر در شعر بلند «پرندهٔ کاغذی»، طینت و روحیات و احساسات خود را ترسیم کرده و آن‌ها را در بوتهٔ نقد گذاشته است. سکّه‌های نقره که برای فریب کولی‌ها به جامه آویخته، کاغذی بودن و سست‌نهاد بودن و کودک‌بودن شاعر در بندهای ابتدایی آمده است و با تصاویر مختلف، تکرار و تأیید شده است.

در بندهای بعدی شعر، شاعر به تقابل میان سنّت و مدرنیته می‌پردازد:

«پرندهٔ کاغذی/ بچّهٔ برادرم/ تصویر همهٔ کودکان زمین را به شعر فرنگی ارزان فروختند/ برای خودشان تنها یک تصویر بر جای ماند/ همگی خنده‌ها، خواسته‌ها، داشتن‌ها، نداشتن‌های زمین زرد و آسمان آبی/... تخته‌های رنگین صدای کودکان در دهان آن تصویر بافته شده بود» (احمدی، ۱۳۷۱: ۶۴).

مجموعهٔ ابهام‌های این شعر باهم به یک انسجام می‌رسند و آن، وضع اجتماعی و حال شاعر در زمانهٔ خویش است؛ بنابراین، دارای ابهام نوع چهارم و ششم است.

همان‌گونه که در جدول ضمیمه مشاهده می‌شود، ابهام چهارم و هفتم در مجموعهٔ *طرح* احمدی، بیشترین نوع ابهام بوده است. این دریافت نشان می‌دهد موج نو، شعری است که انسجام آن در محور عمودی بسیار مستحکم است و کمتر می‌توان به فهم سطرهای آن بدون در نظر گرفتن کل پرداخت؛ بلکه با یافتن ارتباط بین کلمات، ترکیبات و سطرها و سپس بندها می‌توان به منظور شاعر نزدیک‌تر شد. ضمن اینکه گرایش احمدی به کاربرد ترکیبات پارادوکسیکال و تصویرهای متناقض بسیار است. وی با در کنار هم نشاندن سیاهی و روشنی، امید و یأس و غم و شادی، به ترسیم جغرافیای زمانهٔ خویش پرداخته و در این تصویرپردازی، اندیشه، تجربهٔ زیسته و احساس خویش را دخیل کرده است؛ به‌طوری که گاهی در ذات اشیا و موجودات حلول کرده است؛ چه چرخ‌گوشتی که واژه چرخ می‌کند و چه پرنده‌ای کاغذی که همپا و هم‌صحبت کسی می‌شود تا در این همراهی، هر روز مهمان رنگی بر سینه‌اش باشد که از دست‌های کودکی برمی‌خیزد. واژگان پرکاربرد در شعر او عبارت‌اند از: پرنده، کاغذ، فلز، درخت، شاخه، قفس، ستاره، سکوت، شکوفه، شب، تصویر، رنگ، کودک، چشم، شهر، ساعت و دیوار. وی عناصری از طبیعت را در کنار عناصری از شهر (نماد مدرن‌بودن) قرار داده و با خلق تصاویر غریبِ آشنا، انسان را رودرروی خودش می‌نشاند.

٤. نتیجه‌گیری

این پژوهش نشان می‌دهد کاربرد رویکردهای فرمی و پافشاری بر ابهام در اشعار احمدرضا احمدی، آگاهانه و خلّاقانه صورت می‌گیرد. وی شاعری فرم‌پرداز است که

از ابهام و پیچیدگی‌های زبانی، محتوایی و فرمی، با چند هدف استفاده می‌کند. اوّل اینکه، مخاطب شعر فارسی را با چالش‌های بیشتری در فهم و درک معنا مواجه سازد و نقش او را پررنگ‌تر از پیش کند. در اشعار احمدی، به‌دلیل ابهام‌هایی که از ساختارهای نحوی پیچیده، بازی‌های زبانی پازل‌گونه و تکّه‌تکّه‌بودن تصاویر شعری و... ایجاد می‌شود، نمی‌توان به‌راحتی و منفعلانه به دریافت معنا و مفهوم اشعار و درنتیجه، تعامل و ارتباط با شعر دست یافت؛ بلکه نیاز به ذهنی خلّاق و پویا برای آفرینش مفاهیم تازه وجود دارد؛ مفاهیمی که ممکن است از دایرهٔ تخیّل شاعر هم دور بوده باشد. دلیل دیگر این ابهام این است که احمدی مفاهیم اجتماعی و محتوای اشعار خود را در پوششی از این ابهام‌های ساختاری، زبانی و ساختمان پرابهام می‌گنجاند که دلیل آن ممکن است استبداد فضای اجتماعی باشد. او به شکلی از شعر می‌پردازد که در آن، زبان و ساختار و محتوا چنان در هم تنیده شده‌اند که محتوا خود، بخشی از بازی‌های زبانی است. شاعر، بخشی از حرف خود را از طریق ابهام، ساختارهای ناتمام و نامربوط و ترکیب‌بندی‌های پازل‌گونه و پیچیدهٔ شعر بیان می‌کند. در این‌گونه اشعار، فرم و پیچیدگی و ابهام، خود بخشی از محتواست. بر مبنای تقسیم‌بندی امپسون، در مجموعهٔ *طرح*، بیشتر ابهام‌های نوع چهارم و ششم نمود دارند و سپس ابهام نوع هفتم و سوم دیده می‌شود. این نتیجه نشان می‌دهد برای خوانش شعر موج نو احمدی حتماً باید به سراغ کلّ شعر رفت. همهٔ سطرها سرنخ‌های تصویری هستند که خوانندهٔ باهوش و فعّال را به هدف نهایی می‌رسانند. از سویی، کاربرد پارادوکس و مفاهیم و ترکیبات متناقض در شعر او فراوان است. مسئله‌ای که در حرکت از سنّت به مدرنیته، در تمام ابعاد هنری خودنمایی می‌کند. موج نو بر آن بود بندی را که نظام سنّتی بر پای شاعران بسته بود، باز کند؛ بنابراین، به بی‌وزنی و بی‌قانونی، فراقالبی، بداهه‌پردازی و کشف و نمایش سایر ظرفیت‌های زبانی روی آورد و مسلّماً در پیچ‌وخم این کشف و شهود، هنوز هم رازهای بسیاری نهفته‌اند. از نظر ویژگی‌های هنری ابهام، شعر احمدی با مخاطب، انسجام و ارتباط دارد و بسیاری از ابهام‌های شعری وی نیز در بافت، قابل‌درک است؛ امّا نمی‌توان مدّعی شد ابهام‌های

اشعار وی دارای ساختاربندی منطقی و ازپیش‌تعیین‌شده‌اند؛ زیرا ویژگی شاعرانهٔ او بداهه‌پردازی است و همین امر، گاه سبب اختلال در معنا شده است. همچنین نگاهی دقیق به اشعار احمدی نشان می‌دهد شعر او به‌عنوان جریانی پیشرو، آن‌چنان که شکل‌گرایان ادّعا می‌کنند، فارغ از مسائل اجتماعی نیست؛ بلکه همان‌گونه که بررسی شد، مسائل اجتماعی را در سایه‌روشن بیان کرده است. شعر فرم مانند بسیاری از اشعار دیگر، دارای پیام، محتوا و دغدغه است؛ امّا از فرم و ابهام‌های لفظی و معنایی برای ارائهٔ متفاوت این محتوا بهره می‌گیرد و در این راه، از اینکه مخاطب ممکن است در این پیچیدگی‌ها پیام شاعر را درنیابد، نمی‌هراسد.

منابع

- احسانی‌اصطهباناتی، محمّدامین و محمّدرضا صرفی (۱۴۰۰)، **باباچاهی و مؤلّفه‌های زبانی شعر پست‌مدرن**، فصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، شمارهٔ ۲۳، صص ۷-۳۶.
- احمدی، احمدرضا (۱۳۸۳)، **گفت‌وگو با مجلهٔ عصر پنج‌شنبه**، شمارهٔ ۷۹ و ۸۰، صص۵۳-۵۶.
- ـــــــــــ (۱۳۷۱)، **مجموعهٔ همهٔ آن سال‌ها**، تهران: مرکز.
- امامی، نصرالله (۱۳۹۰)، **خاستگاه هنری ابهام و گونه‌های آن**، فصلنامهٔ نقد ادبی، شمارهٔ ۱۳، صص ۷-۲۲.
- براهنی، رضا (۱۳۸۰)، **طلا در مس**، ج۳، چ۳، تهران: زریاب.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۹۱)، **سفر در مه**، تهران: نگاه.
- تایسن، لیس (۱۳۸۷)، **نظریه‌های نقد ادبی معاصر**، ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، تهران: نگاه امروز و حکایت قلم نوین.
- تسلیمی، علی (۱۳۸۷)، **گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران (شعر)**، تهران: اختران.
- جرجانی، عبدالقادر (۱۳۸۹)، **اسرارالبلاغه**، ترجمهٔ جلیل تجلیل، تهران: دانشگاه تهران.
- حسین‌پورچافی، علی (۱۳۹۰)، **جریان‌های شعری معاصر فارسی از کودتا (۱۳۲۲) تا انقلاب (۱۳۵۷)**، تهران: امیرکبیر.
- حسن‌زاده نیری، محمّدحسن و عالیه وصال شریفلو (۱۴۰۱)، **نگاهی به نقش آیرونی در ساختار داستان شیخ صنعان**، فصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۱۳، شمارهٔ ۳۰، صص ۳۱-۶۲.
- حقوقی، محمّد (۱۳۷۰-۱۳۰۱)، **شعر زمان ما**، تهران: نگاه.

- خواجات، بهزاد (۱۳۸۷)، **عوامل ایجاد ابهام در شعر معاصر فارسی**، مجلهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، شمارهٔ ۱۱، صص ۷۵-۹۸.
- دهقانی، آمنه و همکاران (۱۳۹۹)، **تحلیل مؤلّفه‌های مدرنیستی در شعر موج نو و حجم**، پژوهش‌نامهٔ ادب غنایی، شمارهٔ ۳۴، صص ۱۰۳-۱۲۲.
- رازی، *امام فخرالدین (۲۰۰۴)*، ***نهایه الایجاز فی درایه الاعجاز***، چ۱، بیروت: دار صادر.
- رؤیایی، یدالله (۱۳۵۷)، **از سکّوی سرخ**، تهران: مروارید.
- شمس لنگرودی، محمّدتقی (۱۳۷۷)، **تاریخ تحلیلی شعر نو**، ج۳، چ۲، تهران: مرکز.
- شیری، قهرمان (۱۳۹۰)، **اهمّیت و انواع ابهام در پژوهش‌ها**، نشریهٔ فنون ادبی، شمارهٔ ۵، صص ۱۵-۳۶.
- صفوی، کوروش (۱۳۹۱)، **درآمدی بر معنی‌شناسی**، تهران: سورهٔ مهر.
- علوی‌مقدّم، مهیار (۱۴۰۰)، **کارکرد معیارهای نشانه‌ای، ساختاری، ارزشی و نقشی در تحلیل فرایند زایشی معنا و دلالت‌پردازی در نظام نشانه‌ای زبانی و ادبی**، فصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، شمارهٔ ۲۴، صص ۳۷-۶۶.
- عمارتی‌مقدّم، داوود (۱۳۹۵)، **بلاغت از آتن تا مدینه**، تهران: هرمس.
- فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۸۷)، **ارزش ادبی ابهام از دومعنایی تا چندلایگی**، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت‌معلم، شمارهٔ ۶۲، صص ۱۷-۳۶.
- فرشیدورد، خسرو (۱۳۷۳)، **دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی**، ج۲، تهران: امیرکبیر.
- قره‌باغی، علی‌اصغر (۱۳۸۰)، **تبارشناسی پست‌مدرنیسم**، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- مایل هروی، نجیب (۱۳۶۰)، **صور ابهام در شعر فارسی**، مشهد: زوّار.
- Empson, William (1949), **seven Types of Ambiguity**, London: Chatto and Windus.
- Glicksberg, Charles I, (1950), **William Empson: Genius of Ambiguity**, Dalhousie Review, Volume 29, Number 4.