Persian Language and Literature
Former Journal of the Faculty of Literature
University of Tabriz
Online ISSN: 2676-6779
Print ISSN: 2251-7979

Ambiguity and Ambiguous Networks in Kamal Khujandi's Ghazals

Ahmad Goli[1], Ali Rezaei Eynoddin[2]✉

1. Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Azarbaijan Shahid Madani University, Tabriz, Iran. E-mail: ah.goli@yahoo.com
2. Corresponding author, PhD student in Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Azarbaijan Shahid Madani University, Tabriz, Iran. E-mail: rezaeieynoddin.ali@gmail.com

DOI: 10.22034/perlit.2026.71585.3941

Article Info

Article type:
Research Article

Keywords:
Kamal Khujandi, ambiguity, Hafez, networks ambiguity, ambiguous networks.

ABSTRACT

Ambiguity (Iham) is considered one of the sophisticated rhetorical devices (Badie-e Ma'navi) and ranks among the most important and imaginative artistic constructions. Some scholars of rhetoric even classify it alongside figures of speech (Sur-e Khayal). Kamal Khajavi, a prominent lyric poet of the 8th century Hijri and a contemporary of Hafez, paid significant attention to this rhetorical device in his poetry. The use of "Iham" in the "Divan" of Kamal Khajavi is particularly significant because he constructed "ambiguity networks" in his verses. This means that in some of his ghazals, one can trace intertwined networks of various types of ambiguity. This phenomenon is sometimes observable across all the verses of a single ghazal, and its frequency is so high that it cannot be attributed to chance. This research, written using a descriptive-analytical method, examines the types of "Iham" and ambiguity networks in the first 200 ghazals out of the 1,079 ghazals in his "Divan". The results indicate that Kamal Khajavi, alongside other rhetorical and stylistic devices, paid considerable attention to the application of various types of "Iham". Furthermore, by constructing ambiguity networks, he created novel and unique imagery in his poetry.

Cite this article: Goli, A., Rezaei Eynoddin, A. (2025). Ambiguity and Ambiguous Networks in Kamal Khujandi's Ghazals. *Persian Language and Literature*, 79 (254), 1-27.
http://doi.org/10.22034/perlit.2026.71585.3941

© The Author(s).

Publisher: University of Tabriz.

Extended Abstract

Introduction

The seventh and eighth centuries AH (13th and 14th centuries CE) represent a golden age for Persian literature, during which the literary device of ihaam (ambiguity) saw significant application. While this artifice is commonly associated with Hafez, he was not its originator; poets such as Saadi and Khaqani had already explored this imaginative technique. Notably, Zia al-Din Sajadi posits that Khaqani was the first poet in the sixth century AH to extensively employ ihaam, particularly "ihaam-e tanaasob" (ambiguity of association), and that Hafez was influenced by him in this regard. Kamal Khujandi, a prominent poet of the eighth century AH and a contemporary of Hafez, also paid considerable attention to the use of various types of ihaam in his "ghazals", making ihaam arguably the most pervasive and significant literary device in his poetry.

The present study aims to investigate the types of ihaam and "ihaam networks" within Kamal Khujandi's ghazals. For this research, the first 200 ghazals out of a total of 1079 from his "Divan" have been examined. Initially, each type of ihaam is defined, followed by extracted and explained examples from Kamal's ghazals. The frequency analysis of these ihaam types within the selected 200 ghazals suggests that while it may not be definitively claimed that Kamal's ihaam is qualitatively equivalent to Hafez's, quantitatively, Kamal stands as the poet who most closely followed in Hafez's footsteps. The selected 200 ghazals comprise 1431 verses, of which 706 verses (approximately half) contain at least one form of ihaam, underscoring the poet's focus on and prolific use of this literary device.

Research Methodology

This research employs a descriptive-analytical method, drawing upon library resources. The process involved compiling definitions of various types of ihaam from classical and contemporary literary criticism. Subsequently, examples of these ihaam types were extracted from Kamal Khujandi's ghazals and analyzed to demonstrate their application.

Discussion

Traditional literary analyses categorize ihaam based on its primary meanings, distinguishing between its proximity to the intended meaning (near vs. distant) and subtypes such as "ihaam-e mojarradeh", "ihaam-e morashshaheh, "ihaam-e movashah", "ihaam-e mobayyeneh" and "ihaam-e mohayyeeh. Other classifications are based on the nature of the associative link, including "ihaam-e tanaasob", "ihaam-e tazaad", "ihaam-e taraadof, "ihaam-e tarjomeh" and "ihaam-e vasl".

Contemporary works on Arabic rhetoric have introduced revisions to the definitions and classifications of ihaam. This study adopts a hybrid approach, considering insights from both earlier and later scholars. It examines 28 distinct types of ihaam identified in the works of poets like Hafez or highlighted by researchers.

Conclusion

The artifice of ihaam has been the most significant literary device in Kamal Khujandi's oeuvre. While he acknowledged and employed other rhetorical devices, his primary focus was on the application of various forms of ihaam. Across the 200 ghazals examined, comprising 1431 verses, approximately 706 verses contained at least one type of ihaam. Among these, the most frequently employed forms were networked ihaam (ihaam-e shabakeh - the use of more than one type of ihaam within a single verse) with 231 instances, ambiguity of association and its derivatives (ihaam-e tabaador and its derivatives, including pun-based ambiguity, ambiguity of varied phonetic reading, and ambiguity of derivation) with 87 instances, absolute ambiguity (ihaam-e motlaq) with 67 instances, ambiguity of varied reading (ihaam-e gooneh-goon-khaani) and its derivatives with 58 instances, ambiguity of association (ihaam-e tanaasob) with 51 instances, grammatical ambiguity (ihaam-e dastouri) and its derivatives (structural

ambiguity, sehr-e halal and ambiguity in pronoun reference) with 42 instances, ambiguity with two meanings and potential opposites (zow-al-wajhayn and mohtamel al-zeddayn) with 38 instances, ambiguity of synonymy and translation (ihaam-e taraadof and tarjomrh) with 33 instances, allusive ambiguity (ihaam-e kenaayi) with 28 instances, style of the wise (osloob al-hakim) and amendment (estidraak) with 21 instances, applied ambiguity (ihaam-e estekhdaami) with 19 instances, ambiguity of emphasis and inversion (ihaam-e tookid and aks) with 15 instances, ambiguity of contrast and paradox (ihaam-e tazaaad and paradox) with 13 instances, and compound ambiguity (ihaam-e morakkab) with 3 instances. Based on the initial 200 ghazals from his Divan, Kamal Khujandi does not appear to have relied heavily on creating ihaam through the repetition of similar themes, vocabulary, or phrases. Instead, he strived to avoid banality and monotony by introducing new concepts and employing diverse words and expressions. The most distinctive characteristic of Kamal's poetry lies in his use of various forms of ihaam, particularly "networked ihaam" which involves constructing layers of ambiguity within each other. For instance, by employing a word with multiple meanings (an instance of absolute ambiguity), he often created the conditions for other types of ambiguity to emerge. One of these meanings might then form an associative link, synonymy, contrast, or other relationships with another word, thereby generating further layers of ambiguity. It can be confidently asserted that such intricate lexical arrangements and engineering are rarely found in the poetry of other poets.

Keywords: Kamal Khujandi, ambiguity, Hafez, networks ambiguity, ambiguous networks.

زبان و ادب فارسی
نشریه سابق دانشکده ادبیات دانشگاه تبریز
شاپا چاپی: ۲۲۵۱-۷۲۷۶
شاپا الکترونیکی: ۲۶۷۶-۶۷۷۶

ایهام و شبکه‌های ایهامی در غزلیات کمال خجندی

احمد گلی[1]، علی رضائی‌عین‌الدین[1]✉

1. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران. رایانامه: ah.goli@yahoo.com
2. نویسندهٔ مسئول، دانشجوی دکترای رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران. رایانامه: rezaeieynoddin.ali@gmail.com

DOI: 10.22034/perlit.2026.71585.3941

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

کلیدواژه‌ها:
کمال خجندی، ایهام، حافظ، ایهام شبکه‌ای، شبکهٔ ایهامی

چکیده

ایهام از جمله هنرسازه‌های بدیع معنوی و از مهم‌ترین و خیال‌انگیزترین آن‌ها به شمار می‌رود تا جایی که برخی علمای علم بلاغت آن را در ردیف صور خیال دانسته‌اند. کمال خجندی از غزل‌سرایان قرن هشتم هجری و معاصر حافظ است که در اشعارش به این هنرسازه توجه بسیاری نشان داده‌است. صنعت ایهام در دیوان کمال خجندی از این نظر حائز اهمیت بسیار است که وی در اشعارش به ساخت شبکه‌های ایهامی دست زده‌است؛ بدین معنا که در برخی از ابیات غزلیات او می‌توان شبکه‌های در هم تنیده‌ای از ایهام‌های مختلف را پیگیری‌کرد. این مورد گاهی حتی در تمام ابیات یک غزل نیز قابل پیگیری است و بسامد آن به قدری بالاست که نمی‌توان بر اتفاقی بودن آن گمان‌برد. پژوهش حاضر که به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی نگاشته‌شده، بررسی انواع ایهام و شبکه‌های ایهامی در 200 غزل نخستین از 1079 غزل دیوان اوست. نتایج حاصل از این پژوهش نشان‌می‌دهد که کمال خجندی در کنار دیگر آرایه‌های بیانی و بدیعی، به کاربرد انواع ایهام توجه زیادی نشان‌داده و گاه با ساخت شبکه‌های ایهامی، به آفرینش تصاویر بدیع و بکر در شعرش دست‌زده‌است.

استناد: گلی، احمد؛ رضائی‌عین‌الدین، علی (1405). ایهام و شبکه‌های ایهامی در غزلیات کمال خجندی. *زبان و ادب فارسی*، 79 (253)، 27-1.
http//doi.org/10.22034/perlit.2026.71585.3941

ناشر: دانشگاه تبریز.

© نویسندگان.

1. مقدمه

قرون هفتم و هشتم هجری دوران، شکوه ادب فارسی‌ست و در این دوران آنچه که از هنرسازه‌های بدیعی کاربرد قابل‌توجهی دارد، صنعت ایهام است. این هنرسازه در شعر، به طور معمول با حافظ شناخته‌می‌شود و می‌توان گفت که هیچ شاعری تا قرن هشتم نتوانسته به اندازهٔ حافظ از این صنعت بهره‌ببرد. به‌نظرمی‌رسد شاعران معاصر با او یا شاعران بعد از او نیز نتوانسته‌اند گوی سبقت را در این زمینه از او بربایند. از این منظر، می‌توان قرن هفتم و هشتم را قرون ایهام و حافظ را خداوندگار ایهام دانست. اما حافظ نیز، خود در این زمینه پیشرو نیست و قبل از او شاعرانی چون سعدی و خاقانی به این صنعت خیال‌انگیز توجه نشان‌داده‌اند. از این میان، ضیاءالدین سجادی معتقد است که خاقانی نخستین شاعری‌ست که در قرن ششم هجری، به‌طورگسترده به ایهام و به ویژه ایهام تناسب توجه داشته‌است و در این زمینه حافظ را متأثر از خاقانی می‌داند. (سجادی، ۱۳۵۱: ۹۹) کمال خجندی نیز از شاعران برجستهٔ قرن هشتم هجری و معاصر حافظ است که به کاربرد انواع ایهام در غزلیاتش توجه زیادی نشان‌داده و می‌توان ایهام را پرکاربردترین و مهم‌ترین هنرسازهٔ شعر او دانست.

پیش از این در پژوهش‌های مختلفی به تفصیل در مورد تاریخچهٔ ایهام و انواع آن سخن گفته‌شده‌است (ر.ک؛ دالوند و شمیسا، 1397: 30-20) و بنابراین بازگویی و تکرار آن در اینجا ضرورت ندارد. هدف پژوهش حاضر نیز، بررسی انواع ایهام و شبکه‌های ایهامی در غزلیات کمال خجندی‌ست که 200 غزل نخستین از 1079 غزل دیوان او مبنای کار قرار گرفته‌است. در این پژوهش ابتدا ضمن تعریف هر یک از انواع ایهام، مثال‌هایی از ابیات غزلیات کمال به عنوان شاهد ذکرشده و سپس نمونه‌هایی از شبکه‌هایی ایهامی از غزلیات او استخراج و شرح داده‌شده‌است. با بسامدی که از انواع ایهام و شبکه‌های ایهامی در 200 غزل دیوان او قابل مشاهده است، اگرچه به طور قطعی نمی‌توان مدعی شد که ایهام در شعر کمال به لحاظ کیفی می‌تواند با ایهامات شعر حافظ برابری‌کند، باری به لحاظ کمی می‌توان مدعی شد که کمال بزرگ‌ترین شاعری‌ست که توانسته پا جای پای حافظ بگذارد. 200 غزل مذکور مشتمل بر 1431 بیت است که از این تعداد، در 706 بیت (تقریبا نصف آن) حداقل یکی از انواع ایهام به کار رفته و نشان از توجه شاعر به این هنرسازه و پرکاری وی در این زمینه است. البته این آمار با احتساب ایهام‌های تکراری به دست آمده‌است؛ بدین معنی که ممکن است واژه یا عبارتی یکسان در ابیات متعددی به صورت ایهام‌آمیز به کار رفته‌باشد.

2. ضرورت و پیشینهٔ پژوهش

در مورد ایهام و انواع آن، تاکنون کتاب‌ها و مقالات زیادی نوشته‌شده که بیشتر آن‌ها در مورد غزلیات حافظ و اشعار خاقانی است و چندین پژوهش نیز به بررسی ایهام در اشعار شاعران دیگر اختصاص دارد. از این میان می‌توان به کتب و مقالاتی چون: ایهام یا خصیصهٔ اصلی سبک حافظ از منوچهر مرتضوی (1338)، ایهام و تناسب در شعر خاقانی و شعر حافظ از ضیاءالدین سجادی (1351)، ایهامات دیوان حافظ از طاهره فرید (1376)، ایهام در شعر فارسی از سید محمد راستگو (1379)، ایهام در شعر حافظ از علی حیدری (1385)، زین آتش نهفته از یاسر دالوند (1396)، بررسی شگرد ترکیبی کنایهٔ ایهامی در غزل‌های حافظ از میردار رضایی و حق‌جو (1399)، بررسی و تحلیل ایهام و انواع آن در دیوان عالمی داراب جردی از اعظم بازگیر الوار و همکاران (1400)، شگردهای ایهام اصطلاحات موسیقی در اشعار عصار تبریزی و مقایسهٔ آن با نظامی و حافظ از ناصر بهرامی و همکاران (1401)،

ایهام تناسب‌های پنهان بر پایهٔ اصطلاحات موسیقی در دیوان حافظ از یاسر دالوند و محمدحسن حسن‌زاده نیری (1403) و... اشاره‌کرد؛ اما نزدیک‌ترین پژوهش به مقاله حاضر، مقاله‌ای‌ست تحت عنوان «تلمیح و ایهام در شعر کمال خجندی» از سیدمحمد حسینی (1377). در این مقاله، پژوهشگر عمده‌کار خود را روی مبحث تلمیح متمرکزکرده و فقط در دو صفحهٔ پایانیِ تحقیق، به صورت موجز و گذرا برای ایهام مطلق و ایهام تناسب چند مثال از دیوان کمال خجندی آورده و آن‌ها را شرح‌داده‌است. اما تاکنون پژوهشی که به صورت گسترده و تخصصی به بررسی انواع ایهام و شبکه‌های ایهامی در شعر کمال خجندی بپردازد، انجام‌نپذیرفته‌است. بنابراین با در نظرگرفتن این نکته که کمال خجندی نسبت به انواع ایهام و بهره‌گیری از آن در شعرش توجه زیادی نشان‌داده، ضروری به‌نظرمی‌رسد که پژوهشی مستقل در این‌باره صورت‌پذیرد.

3. بیان مسأله

ایهام در لغت به معنای به‌گمان‌افکندن است و در کتب بدیعی با نام‌های توریه (=پوشیده‌سخن‌گفتن)، تخییل (=درخیال‌انداختن) و توهیم (=درغلط‌انداختن) نیز آمده‌است. شاعر یا نویسنده با به کار بستن ایهام در تلاش است تا کلام را به شکلی بیان‌کند که دو یا چند معنای تداعی‌شده از یک واژه یا عبارت، به طور نسبی موردتوجه مخاطب قرارگیرد. وقتی مخاطب متن منظوم یا منثوری را می‌خواند سعی‌می‌کند با تلفیق معانی مختلف -که سبب به وجودآمدن آن ایهام است- بر اساس ساختار دستوری جمله و شواهد و قرائن موجود، معنای واحد از آن دریابد. در طرف دیگر شاعر یا نویسنده نیز سعی‌دارد با حذف یا پوشاندن شواهد و قرائن به گونه‌ای عمل‌کند که سخنش موهم معانی متعددی باشد. این کار نویسنده یا شاعر در حقیقت نوعی بازی با ذهن مخاطب است؛ یعنی می‌کوشد تا مخاطب نتواند به سرعت و با قطعیت به معنایی واحد از سخن دست پیداکند. این امر در واقع نه تنها برای مخاطب خسته‌کننده و بی‌روح نیست، بلکه موجب‌می‌شود که او پس از پی‌بردن به ایهام و ابهام کلام، از این فریب ذهنی احساس لذت کند؛ چرا که در این حالت، سخنور در برداشت معنا به مخاطب آزادی‌بخشیده و او را در خلق آن شریک کرده‌است. در همین راستا شفیعی کدکنی معتقد است که: «مهم‌ترین فضیلت یک بیان ایهامی همین است که به خواننده این آزادی انتخاب را می‌دهد و لذتی که ما از بیان ایهامی می‌بریم، از نظر روانشناسی فردی، پاسخی است که این‌گونه از بیان نسبت به ارادهٔ معطوف به آزادی -که نهفته در وجود ماست- به ما می‌دهد و در حقیقت میدانی می‌شود برای تجلی این میل به آزادی.» (شفیعی‌کدکنی، 1389: ۴۳۴)

ایهام‌پردازی در شعر کمال به شیوهٔ ایهام‌پردازی شعر حافظ شباهت بسیاری دارد و گاهی اوقات با افراط همراه است؛ اما این افراط و زیاده‌روی از زیبایی کلام نکاسته و آن را دچار گنگی و بدفهمی نساخته‌است. چینش و مهندسی کلمات در شعر کمال به گونه‌ای است که به زایش ایهام در دل ایهام دیگر منجر می‌شود. برای مثال یکی از معانی واژه‌ای دو یا چندمعنایی در بیت، با دیگر واژگان تناسب، ترادف، تقابل و تضاد و... ایجاد می‌کند و باعث افزایش موسیقی معنوی شعر می‌شود یا یک ایهام ذهن مخاطب را به سمت ایهام دیگری سوق‌می‌دهد و معنای دیگری غیر از معنای اولیه در ذهن او نقش می‌بندد؛ بدون‌اینکه به این معنای دوم در بیت اشاره‌ای شده‌باشد. این امر موجب می‌شود که گاهی بتوان از یک بیت تعابیر و تفاسیر متعددی ارائه‌داد. تعدد ایهام گاهی در برخی از ابیات یا حتی کل یک غزل به قدری خیره‌کننده است که می‌توان ایهام‌های در هم تنیده‌ای را در سطح یک یا چند بیت متوالی رهگیری‌کرد. بدیهی است که این ایهام‌ها از یکدیگر تأثیرمی‌پذیرند. یاسر دالوند در کتاب ارزشمند زین آتش نهفته که به ایهام در

غزلیات حافظ پرداخته، از این نوع در هم تنیدگی و زایش ایهام از دل ایهام دیگر با عنوان شبکه‌های ایهامی یاد کرده‌است (ر.ک؛ دالوند، 1396: 42). برای روشن‌شدن مطلب، شبکه‌های ایهامی در بیت زیر را بررسی می‌کنیم:

گفتم فرست ناوکی از کیش خـویش گفت ترسم کــه باز چشم بدوزی بــه تیر مـا

(کمال خجندی، 1372: 28)

ایهام مطلق: ترسم: ۱- در معنای مصطلح خود یعنی هراس‌داشتن ۲-یقین‌داشتن

ایهام تام: چشم‌دوختن: 1- نگاه‌کردن 2-طمع‌داشتن 3-انتظارداشتن

ایهام تناسب: باز: در معنای دوباره به کار رفته و در معنای دیگر (پرندهٔ شکاری) که در اینجا مدنظر نیست، با چشم‌دوختن ایهام تناسب دارد. (در گذشته چشمان باز را برای دست‌آموز کردن و تربیت آن برای شکار می‌دوختند. (ر.ک؛ پورنامداریان، 1392: 234))/ باز: در معنای دوباره به کار رفته و در معنای دیگر (گشوده) که در اینجا مدنظر نیست، با چشم ایهام تناسب دارد./ کیش: در معنای تیردان و ترکش به کار رفته و در معنای دیگر (پر مرغ که بر تیر نصب‌کنند)که در اینجا مدنظر نیست، با تیر ایهام تناسب دارد.

ایهام تضاد: باز در معنای دوباره به کار رفته و در معنای دیگر (گشوده) که در اینجا مدنظر نیست، با دوخته ایهام تضاد دارد.

ایهام جناس گونه‌گون‌خوانی: ترسم: 1-معنای اصلی آن هراس یا یقین داشتن است. 2-با جناس ناقص و مرکب یادآور ترسُّم (نشان چیزی جستن و به آن نگریستن (دهخدا: ذیل مدخل)) به قرینهٔ هم‌نشینی با چشم‌دوختن.

ایهام جناس: خویش: 1-معنای اصلی آن خود و ضمیر مشترک است. 2-با جناس لفظی یادآور خیش (نوعی جامه از جنس کتان) به قرینهٔ هم‌نشینی با کیش (کیش نیز در همین معنا کاربرددارد. (دهخدا: ذیل مدخل))

در پایان شایان ذکر است که مبنای بررسی در این پژوهش رویکرد خواننده‌محور است. در رویکرد خواننده‌محور «خواننده یا پژوهشگر در پی آن است که استنباط‌های روشمند خود را از متن بازگوکند. استنباط‌هایی که بنا به قواعد زبانی، نحوی، ادبی و فکری موجود در متن از متون هم‌عصر و پیش از آن، بدان دست یافته‌است؛ بی‌آنکه بخواهد این ادراک‌ها را لزوما به مؤلف اثر نسبت‌دهد.» (دالوند و حسن‌زاده‌نیری، 1404: 15)

4. بحث و بررسی

تقسیم‌بندی انواع ایهام در گذشته، بر مبنای دو معنای دور و نزدیک استواربوده و با در نظرگرفتن این رابطه، یعنی حضور و عدم‌حضور قرائن و ملائمات هر کدام از معانی دور و نزدیک، ایهام را به انواع مختلفی چون: مجرده، مرشحه، موشح، مبینه و مهیئه تقسیم کرده‌اند. علاوه‌بر این برخی از بدیع‌نویسان در گذشته با مبنا قراردادن تناسب دو معنای دور و نزدیک، ایهام تناسب، تضاد، ترجمه، وصل و... را نیز به انواع دیگر افزوده‌اند؛ اما در کتب بدیعی جدید که با تغییراتی در تعریف ایهام همراه بوده، در انواع آن نیز تجدید نظر شده‌است. در پژوهش حاضر سعی بر این بوده‌است که با توجه به شواهدی که از متن دیوان کمال خجندی یافته‌شده، تلفیقی از انواع ایهام در نظر متقدمین و متأخرین مبنای کار قرارگیرد.

4-1. ایهام چندمعنایی (=ایهام توازی)

منظور از ایهام چندمعنایی این است که کلمه یا عبارت به شکلی در جمله به‌کاررود که با درنظرگرفتن هر کدام از معانی آن کلمه یا عبارت، سخن درست و «یصح‌السکوت علیه» باشد. (راستگو، ۱۳۷۹: ۱۵) ایهام چندمعنایی دربردارندهٔ انواع مختلفی چون ایهام مطلق، ایهام دستوری، ایهام سازه‌ای-ساختاری، ایهام در مرجع ضمیر، سحر حلال و ایهام نام‌واژه‌ای است. در مثال‌های پیش‌رو ممکن است که بیش از یک نوع ایهام وجود داشته‌باشد؛ اما ما فقط به ایهام موجود در ذیل عنوان اشاره‌شده، پرداخته‌ایم.

4-1-1-ایهام مطلق (ایهام واژگانی)

رایج‌ترین نوع ایهام که امروزه به صورت مطلق به آن ایهام گفته‌می‌شود و قدما به آن توریه می‌گفتند. (همان: 28) در این نوع از ایهام، اگر واژه دربرگیرندهٔ سه معنا باشد به آن ایهام تام و اگر دربردارندهٔ بیش از سه معنا باشد، ایهام ذوالوجوه می‌گویند.

دگر فسوس‌کنانم مگو که زان توام　　که سوختم ز دروغ تو راستی این است

(خجندی، 1372: 46)

کانون ایهام: فسوس: 1- افسون و تدبیر و حیله 2- استهزاء و مسخره 3- مخفف افسوس، تأسف و دریغ

نقش زلف تو راست نتوان خواند　　که سوادی مشوش افتاده‌ست

(همان: 71)

کانون ایهام: راست: 1- متضاد دروغ 2- متضاد کج که صفت زلف است. 3- به درستی، دقیق

کانون ایهام: خواند: 1- معنای مرسوم یعنی قرائت‌کردن 2- نامیدن

کانون ایهام: سواد: 1- سیاهی 2- نوشته

4-1-2. ایهام ساختاری (=چندساختی، دستوری)

ایهام ساختاری آن است که ساخت و بافت سخن، محملی برای برداشت چند معنا باشد. برای مثال در ساختی از یک بیت، بتوان یکی از واحدهای ساختاری را با یک توجیه فاعل درنظرگرفت و با توجیهی دیگر مفعول یا از یک دیدگاه آن را قید به‌شمارآورد و از دیدگاهی دیگر صفت و... (راستگو، ۱۳۷۹: ۳۱-۳۰) به عبارت دیگر، بتوان برای برخی از واحدهای ساختاری زبان، بیش از یک نقش دستوری در نظر گرفت. به‌نظرمی‌رسد ایهام دستوری و زیرمجموعه‌های آن، خود به تنهایی نمی‌توانند ایهام مستقلی به‌شمارروند و در حقیقت، ایهام‌هایی چون ایهام گونه‌گون‌خوانی، محتمل‌الضدین، ذووجهین و مانند این‌ها باعث به‌وجودآمدن ایهام دستوری می‌شود. به عبارت دیگر هر جا که یکی از این ایهام‌ها باشد، با ایهام دستوری هم مواجه هستیم. با این همه به مثال‌هایی از این نوع ایهام پرداخته‌می‌شود:

دیدند سرشکم همه همسایه و گفتند　　این سیل عجب گر نبرد خانهٔ ما را

(خجندی، 1372: ۱۴)

کانون ایهام: همه همسایه: 1-همه را فاعل و همسایه را قید جمله فرض‌کنیم (همه سرشک را همسایهٔ من دیدند). 2-همه‌همسایه را یکجا فاعل جمله در نظر بگیریم (همهٔ همسایه‌ها سرشکم را دیدند).

بعد از آن کان روی روشن آفتاب از دور دید گر بر او بنـدی در از روزن درآیـد آفتاب

(همان: ۳۰)

کانون ایهام: مصراع اول: 1-به تعبیری می‌توان آفتاب را فاعل و آن روی روشن را گروه اسمی مفعولی درنظرگرفت. (بعد از آنکه آفتاب آن روی روشن را از دور دید...) 2-به تعبیری دیگر می‌توان آن روی روشن را گروه اسمی فاعلی و آفتاب را مفعول درنظرگرفت. (بعد از آنکه آن روی روشن آفتاب را از دور دید...)

4-1-3. سحر حلال

دکتر کزازی در ذیل انواع ایهام، به گونه‌ای از ایهام با عنوان سحر حلال اشاره‌کرده و آن چنین است که سخنور واژه یا عبارتی را در بین دو جمله، به شیوه‌ای به‌کاربرد که بتوان آن واژه یا عبارت را با هر یک از دو جمله پیونداد و خواند. (کزازی، ۱۳۷۳: ۱۴۹)

کمـال ار نیســت هیچـت لایق دوســت غــــزل‌هـــای تـــــر رندانـــه‌ای هست

(خجندی، 1372: ۵۲)

کانون ایهام: لایق دوست: ۱-قید برای جملهٔ اول (کمال اگر هیچ‌چیزی لایق دوستت نداری، لااقل غزل‌های تر رندانه‌ای داری) ۲-قید برای جملهٔ دوم (کمال اگر هیچ‌چیزی نداری، غزل‌های تر رندانه‌ای لایق دوستت داری)

در درون آمد خیال روی او شـد عقل و هوش بود دزدی بـا چراغ انواع کـالا برد و رفـت

(همان: ۷۴)

کانون ایهام: با چراغ: ۱-صفت برای دزد (دزدی باچراغ بود و انواع کالاها را برد) ۲-متمم برای جملهٔ دوم (دزدی بود که به وسیله چراغ انواع کالاها را برد).

4-1-4. ایهام در مرجع ضمیر

نوعی از ایهام است که مرجع ضمیر در جمله نامعلوم‌باشد؛ یعنی برای ضمیری بتوان بیش از یک مرجع ضمیر درنظرگرفت. (چناری، ۱۳۹۲: ۱۳۰) بدیهی‌ست که نامعلوم‌بودن مرجع ضمیر موجب تعدد معنا در کلام می‌شود.

کرد در آیـــیـــنـــه نـظـر حسـن تـو بود دزدی بـا چراغ انواع کـالا برد و رفـت

(خجندی، 1372: 15)

کانون ایهام: خود: 1- مرجع آن می‌تواند معشوق (تو) باشد. 2- مرجع آن می‌تواند حسن باشد.

خواهد از شوق حدیث تو قلم سوخت کمال در قلم خود سخنی نیست سخن در ورق است

(همان: 39)

کانون ایهام: ضمیر تو: 1- اگر جمله را با آهنگ خیزان بخوانیم و تکیه روی واژهٔ کمال و سوخت باشد، در این صورت کمال منادا است و مرجع ضمیر تو کمال است (ای کمال! قلم می‌خواهد از شوق حدیث تو بسوزد). 2- اگر جمله را بدون تکیهٔ خاص و با آهنگ افتان بخوانیم، کمال نهاد جمله است و مرجع ضمیر تو، معشوق است (کمال از شوق حدیث تو قلم را خواهدسوزاند).

4-1-5. ایهام سازه‌ای-ساختاری

منظور از این نوع ایهام آن است که چندمعنایی کلام، هم حاصل واژه یا عبارتی چندمعنایی باشد و هم ساختار چندگانه از نظر پیوند نحوی واژه‌ها و ساختار دستوری کلام. برای مثال در بیت: «صوفی که بی‌تو توبه ز می کرده‌بود دوش/ بشکست عهد چون در میخانه دید باز» واژهٔ باز واژه‌ای چندمعنایی به‌شمارمی‌رود. حال با توجه به ساختار دستوری کلام، باز را هم با توجیهی می‌توان قید تکرار (در معنای دوباره) به‌شمارآورد و هم تمییز و مکمل فعل (در معنای گشاده) دانست. (راستگو، ۱۳۷۹: ۳۲)

زاهد کم‌خواره می‌شد دم‌به‌دم باریک‌تر زین گر دل او گه‌گهی می‌رفت در فکر میانت

(خجندی، 1372: ۵۰)

کانون ایهام: باریکتر زین: 1-به تعبیری می‌توان باریک‌تر را مسند و زین (از این) را متمم قیدی درنظرگرفت: زاهد کم‌خواره وقتی به میان تو فکر می‌کرد، باریکتر از اینی که هست می‌شد. 2-به تعبیری دیگر می‌توان باریکترزین را واژهٔ مرکب و مسند جمله درنظرداشت: زاهد کم‌خواره (به علاقهٔ تضاد مجاز از پرخواره) وقتی به میان تو فکر می‌کرد، باریکترزین می‌شد (زاهد را چهارپا فرض‌کرده و باریکترزین شدن کنایه از لاغرشدن است). این بیت یادآور بیتی از غزل حافظ است: صوفی شهر بین که چون لقمهٔ شبهه میخورد/ پاردمش دراز باد آن حیوان خوش‌علف (حافظ، 1375: 179)

بیدق خال تو نرانده هنوز طرهٔ کج باز دو رخ برد مفت

(خجندی، 1372: ۶۴)

کانون ایهام: باز: ۱-باز (در معنای دوباره، قید تکرار) را واژه‌ای مستقل درنظربگیریم. ۲-کج‌باز (مکار و فریبنده) را واژه‌ای مرکب فرض‌کنیم.

4-1-6. ایهام نام‌واژه‌ای

در این نوع از ایهام، واژه‌ای از کلام می‌تواند هم القاکنندهٔ اسم خاص برای کسی یا چیزی باشد و هم در معنای لغوی خود در جمله افادهٔ معنی کند یا با کلمات دیگر متناسب بوده و یا یادآور معنایی دیگر باشد (راستگو، ۱۳۷۹: ۱۱۲). شمیسا در کتاب نگاهی تازه به بدیع به ایهام در تخلص یا نام شاعر اشاره کرده که می‌تواند در ذیل همین عنوان قرارگیرد (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۲۵).

به کمال است و بس این جور و جفا و ستمش این صفت‌ها که شنیدی به‌کمال است او را

(خجندی، 1372: 13)

کانون ایهام: کمال: در مصراع اول علاوه‌بر نام شاعر، مفید معنای کامل و تمام نیز هست.

خطی که لبت در قلم آورد چو یاقوت انصاف توان داد که یاقوت نوشته‌ست

(همان: ۴۴)

کانون ایهام: یاقوت در مصراع اول: ۱- مشبه‌به لب ۲- نام خاص (یاقوت مستعصمی خوشنویس قرن هفتم)

کانون ایهام: یاقوت در مصراع دوم: 1- نام خاص 2- واژهٔ یاقوت (واژهٔ یاقوت را نوشته‌است)

4-2. ایهام گونه‌گون‌خوانی یا چندگونه‌خوانی

در این نوع از ایهام، یک واژه یا عبارت و جمله را می‌توان به دو یا چند شکل متفاوت خواند و هر بار از آن معنایی متفاوت برداشت‌کرد. آنچه باعث به‌وجودآمدن این نوع از ایهام می‌شود، تغییر تکیه، تغییر حرکه (مصوت‌های کوتاه) و تغییر مکث است. (راستگو، ۱۳۷۹: ۵۸) دکتر شمیسا از این ایهام با عنوان ایهام دوگانه‌خوانی نام‌برده و آن را با شبه‌ایهام، توجیه، محتمل‌الضدین و ذووجهین در کتب بدیعی گذشته برابر دانسته‌است (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۲۶). به‌نظر می‌رسد عنوان گونه‌گون‌خوانی مناسب‌تر از دوگانه‌خوانی باشد؛ چرا که در برخی موارد، واژه یا عبارتی را به بیش از دو شکل می‌توان خواند. کزازی نیز از این نوع ایهام با عنوان ایهام‌گونه یا شبه‌ایهام نام‌برده‌است (کزازی، ۱۳۷۳: ۱۳۴). چناری از تغییر حرکت در واژه یا عبارتی، با عنوان ایهام خوانشی و از تغییر مکث یا تکیه با عنوان ایهام زبرزنجیری نام‌برده‌است. (چناری، ۱۳۹۲: ۱۳۱) با توجه به اینکه ایهام نوشتاری نیز گونه‌ای از چندگونه‌خوانی‌ست، در ذیل همین عنوان به آن اشاره شده‌است.

4-2-1. تغییر تکیه

منظور از تغییر تکیه این است که بتوان واژه یا عبارتی را با دو نوع تکیه‌گذاری، به دو شکل متفاوت خواند. (راستگو، ۱۳۷۹: ۵۹)

سیری نبود از لب شیرین تو کس را　　کس سیر ندید از شکر ناب مگس را

(خجندی، 1372: 25)

کانون ایهام: سیری نبود: ۱-اگر تکیه روی هجای آخر سیری باشد، در معنای مرسوم (متضاد گرسنه) است. ۲-اگر تکیه روی هجای اول باشد، در معنای واحد اندازه‌گیریِ جرم (۱۶ مثقال) و کنایه از مقدار کم است.

ای دل مترس از آن که نگردی شکار یار　　اینک ز غمزه تیر و ز ابرو کمان گرفت

(همان: ۷۰)

کانون ایهام: هر دو مصراع: 1- اگر تکیه روی واژهٔ نگردی باشد، معنا چنین خواهدبود: ای دل! از این بابت که شاید شکار یار نشوی نگران‌نباش (حتما شکار می‌شوی) چرا که او اکنون کمان ابرو و تیر غمزه را برای شکار تو به‌دست‌گرفته‌است. 2-اگر تکیه روی واژهٔ که باشد معنا چنین خواهدبود: ای دل! از آن (شکارشدن/ یار) نترس و مطمئن‌باش که شکار یار نخواهی‌شد. چرا که او اکنون کمان را از دست ابرو و تیر را از دست غمزه گرفت.

4-2-2. تغییر حرکت

یعنی اینکه واژه یا عبارتی را با دو حرکه‌گذاری متفاوت به دو شکل خواند و همین امر باعث ایجاد دو معنی در بافت کلام می‌شود. (راستگو، ۱۳۷۹: ۶۰)

بکن ای شیخ دعـــایی کـــه بمیریم هـــمـــــه تـــــا دگر ننگ چنین خـــون نکشد قاتل مـــا

(خجندی، 1372: 16)

کانون ایهام: نکشد: 1-نکِشد: ای شیخ دعاکن که بمیریم تا قاتل ما ننگ کشتن ما را تحمل‌نکند. (خودمان بمیریم تا کسی مجبور به کشتن ما نشود) 2-نکُشد: ای شیخ دعاکن که بمیریم تا ننگ کشتن ما قاتل ما را نکشد. (اگر کسی ما را بکشد به خاطر عذاب وجدان یا ننگ اینکه کسی مثل ما را کشته، خواهدمرد)

هـــر کـــو گزید لعل تـــو آب حیات خـورد آن کـــــو گزید عمر تـــــو قـــد دراز یـــافت

(همان: ۳۴)

کانون ایهام: گزید در مصراع اول: ۱-گَزید: کسی که لب تو را به دندان گرفت، گویی آب حیات خورده‌است. ۲-گُزید: کسی که لب تو را برگزید و انتخاب‌کرد، گویی آب حیات خورده‌است.

4-2-3. تغییر مکث

تغییر مکث علاوه بر اینکه می‌تواند با تغییر تکیه و حرکه همراه باشد، به این معناست که بافت کلام به شکلی باشد که بتوان به دو گونه وقف و مکث، آن را به دو شکل و با دو ساخت خواند. (راستگو، ۱۳۷۹: ۶۰)

زیـــر لب ایـــن همه دشنام دعاگو چـــه کنی لطف کـــــن بوسی و مقصود دعا را دریـــاب

(خجندی، 1372: 32)

کانون ایهام: مصراع اول: 1- زیر لب این همه دشنام! دعا گو! چه کنی؟: بر زبان تو این همه دشنام برای چیست! به جای دشنام دعا بگو. چه کار می‌کنی؟ (چرا به جای دعا، دشنام‌می‌دهی؟) به من بوسه‌ای لطف‌کن و مقصودم از دعا را بدان. 2- زیر لب این همه دشنامِ دعاگو، چه کنی؟ چرا زیر لب به کسی که دعاگوی توست، دشنام می‌دهی؟ به من بوسه‌ای لطف‌کن و مقصودم از دعاکردن را بدان.

نیست در عاشق بدی جز عشق و می‌داند رقیب گـر بـــد مـا گفت پیش یـــار نیکو گفته‌است

(همان: ۶۳)

کانون ایهام: مصراع دوم: 1-گر بد ما گفت پیش یار، نیکو گفته‌است: اگر بد ما را پیش یار گفته، کار خوبی کرده‌است. 2-گر بد ما گفت، پیش یارِ نیکو گفته‌است: اگر بد ما را گفته، ایرادی ندارد. این کار را پیش یار زیبارو انجام داده‌است.

4-2-4. ایهام نوشتاری

منظور از ایهام نوشتاری این است که شکل مکتوب واژه یا عبارتی خواننده را به گمان می‌افکند. برای مثال امروزه حرف اضافه‌ای که پیش از متمم می‌آید، به صورت جدا از متمم نوشته‌می‌شود. در حالیکه در گذشته گاهی این حرف اضافه را متصل به متمم می‌نوشتند. همین امر باعث به وجودآمدن ایهام می‌شد. پیداست که در این نوع از ایهام با شنیدن بیت یا کلام نمی‌توان به ایهام موجود در آن پی‌برد. (پایمرد، ۱۳۸۳: ۶۹) این نوع از ایهام، به کار مصحح نیز بستگی‌دارد تا هر واژه را دقیقا به همان شکل که در نسخهٔ خطی

نوشته‌شده، حفظ‌کند. بنابراین با نوشتن این کلمات با رسم‌الخط امروزی (جدا نوشتن آن‌ها) بسیاری از زیبایی‌های این متون نهفته‌می‌ماند. این نوع از ایهام نیز می‌تواند شکلی از ایهام گونه‌گون‌خوانی به شمار آید.

جان به لب می‌رسد از تشنگی‌ام بیش مپای ای لب تشنه ببوس آن کف پا را دریاب

(خجندی، 1372: 32)

کانون ایهام: ببوس: این واژه در دیوان به همین شکل نوشته شده‌است و در این صورت به دو حالت می‌توان آن را خواند: 1- فعل امر: که در این صورت حرف «ب» پیشوند آن است. 2- متمم قیدی: که در این صورت به، حرف اضافه در معنای با است؛ یعنی به بوسه‌ای یا با بوسه‌ای.

رای بالین نمی‌کند سر من سر عاشق برای بالین نیست

(همان: ۴۳)

کانون ایهام: برای: ۱-به تعبیری می‌توان آن را حرف اضافه گرفت ۲-به تعبیری دیگر می‌توان آن را «به رای» خواند.

4-3. ایهام استخدامی

منظور از این نوع ایهام آن است که واژه یا عبارتی در پیوند با دو یا چند چیز، هر بار به گونه‌ای به خدمت گرفته‌شود که با هر کدام از آن‌ها، معنایی از آن اراده‌شود. (راستگو، ۱۳۷۹: ۵۰)

چو مطرب غم او چنگ زد به دامن من ز گوشمال جفا ناله می‌کنم چو رباب

(خجندی، 1372: 31)

کانون ایهام: الف) گوشمال: 1- در ارتباط با رباب به معنای کوک‌کردن و به لرزه و ارتعاش درآوردن تارها (دهخدا: ذیل مدخل). 2- در ارتباط با شاعر به معنای تأدیب و تنبیه‌کردن. ب) ناله‌کردن: 1- در ارتباط با رباب به معنای به ترنم درآمدن و نواخته‌شدن. 2- در ارتباط با شاعر یعنی گریه و زاری و شکایت‌کردن.

فکر بسیار چه حاجت دو رخش چون دیدم گر ببازم سر و گر نیز نظر هر دو نکوست

(همان: ۶۷)

کانون ایهام: باختن: 1-در ارتباط با سر (سرباختن) یعنی فداکردن جان. 2-در ارتباط با نظر (نظرباختن) در معنای تماشای زیبایی‌ها کردن یا چشم‌چرانی‌کردن.

4-4. ابهام (محتمل‌الضدین)

ابهام یا دوگانه یا محتمل‌الضدین نوعی از ایهام به شمار می‌رود که در آن ساخت جمله یا بیت به شکلی است که بتوان از آن دو معنای ضدِّ هم (مدح و ذم، دعا و نفرین و...) برداشت‌کرد. (کزازی، ۱۳۷۳: ۱۴۴)

کردند زیان آنکه به صد گنج فریدون کردند بها گوهر یکدانهٔ ما را

(خجندی، 1372: 14)

کانون ایهام: زیان‌کردن: یعنی کسانی که گوهر یکدانهٔ ما را به اندازهٔ صد گنج فریدون ارزش‌گذاری‌کردند، متوجه ضرر و زیان شدند. زیرا: 1- ارزشش خیلی بیشتر از این‌هاست. 2- ارزشش خیلی کمتر از این‌هاست.

کمین بـــنـــدهٔ مـــاست گـفـتـی کـمـــال　　کـــــم است ایـن قدر بیش از ایـــن گو مـــرا

(همان: 23)

کانون ایهام: مصراع دوم که به دو شکل قابل تعبیر است: گفتی که کمال کمین بندهٔ ما هست، 1-حتی این مقدار (کمین‌بنده‌دانستن) هم کم است. بیش از این مرا تحقیرکن یا مقامی پایین‌تر برایم در نظر بگیر. 2-این قدر (کمین‌بنده‌بودن) برای من کم است. برای من مقامی بالاتر درنظربگیر.

4-5. دورویه (ذووجهین)

ایهامی است که از جمله‌ای بتوان بیش از یک معنا دریافت‌کرد و تفاوت آن با محتمل‌الضدین این است که در محتمل‌الضدین، می‌توان دو معنای متضاد یعنی ستایش و نکوهش و... دریافت‌کرد اما در ذووجهین، معانی مختلف به دست آمده با هم متضاد نیستند. این آرایه در کتب بدیعی گذشته با عنوان ادماج آمده‌است. (کزازی، ۱۳۷۳: ۱۴۵) تفاوت محتمل‌الضدین و ذووجهین با ایهام گونه‌گون‌خوانی این است که در محتمل‌الضدین و ذووجهین نیازی به تغییر مکث یا تغییر تکیه و حرکه نیست و خود کلام دو پهلوست.

دسـت‌بوسـی گرت از دوست تمناست کمال　　مـــــرحبـــا گـــــو غم او را و بلا را دریـــاب

(خجندی، 1372: 32)

کانون ایهام: مصراع اول: 1-کمال اگر تمنای بوسیدن دست دوست را داری... 2-کمال اگر تمنا داری که دوست دستت را ببوسد...

بـــــه جفای تو اگـــر کشته‌شـــوم سهل مگیر　　کشتـــــهٔ تیغ تـــو بـــاشند رفیع‌الدرجـــات

(همان: 41)

کانون ایهام: مصراع اول که به دو گونه قابل تعبیر است: 1-اگر به جفای تو کشته‌شوم، آن را کاری آسان مشمار 2-اگر به جفای تو کشته‌شوم، بر من آسان مگیر.

4-6. ایهام کنایی (مجازی)

منظور از این نوع ایهام، آن است که کانون ایهام واژه یا عبارتی کنایی و مجازی باشد. به شکلی که هم بتوان از آن معنای کنایی و مجازی را اراده‌کرد و هم بتوان مفهوم تحلیلی اجزای خودش را برداشت‌نمود. (راستگو، ۱۳۷۹: ۴۱) چناری از این نوع ایهام با عنوان ایهام واژگانی-اصطلاحی نام برده‌است. (چناری، ۱۳۹۲: ۱۲۸)

از همت گـــدای تـــو بـــاشـــد فـرو هنوز　　بـــــر عرش اگـــر کشند شهان بـــارگـــاه را

(خجندی، 1372: 20)

کانون ایهام: بارگاه برعرش‌کشیدن: کنایه از نهایت بزرگی و قدر و منزلت است؛ اما معنای ظاهری جمله را نیز می‌توان درنظرگرفت؛ یعنی حتی اگر بارگاهشان را در عرش بناکنند.

سر زلف تو دزد دل‌های ماست گر آویزی او را ز گردن رواست

(همان: 71)

کانون ایهام: آویختن از گردن: مفهوم کنایی آن دارزدن و به مکافات عمل ناشایست رساندن است؛ اما می‌توان معنای ظاهری یعنی آویختن بافهٔ موها از گردن را نیز درنظرگرفت.

5. ایهام‌گونه‌ها

گونه‌ای از انواع دیگر ایهام وجوددارد که در آن سخن چندمعنایی نیست. یعنی سخن یک معنا بیشتر ندارد؛ اما واژه یا عبارتی از کلام علاوه بر معنای خود، معنای دیگری را نیز به ذهن می‌رساند؛ بدون اینکه معنای دوم دخالتی در مفهوم کلام داشته‌باشد. (وحیدیان کامیار، 1383: 123-122)

5-1. ایهام اشاری (تبادر)

منظور از ایهام اشاری این است که بافت و حال و هوای کلام به شکلی باشد که علاوه بر رساندن مقصود اصلی، به معنا و نکتهٔ دیگری نیز اشاره‌داشته و آن را نیز به ذهن خواننده یا شنونده بیاورد. (راستگو، ۱۳۷۹: ۶۷) دکترشمیسا از این نوع ایهام، با نام ایهام تبادر یادکرده‌است. (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۳۳) ایهام تبادر را به فروعات دیگری از جمله ایهام جناس، ایهام جناس گونه‌گون‌خوانی و ایهام اشتقاق تقسیم‌کرده‌اند.

تا کند باد صبا غالیه‌سایی به چمن برفشان بر سر گل سنبل عنبرسا را

(خجندی، 1372: ۲۶)

کانون ایهام: عنبرسا، را: در پی هم آمدن پسوند سا و را واژهٔ سارا (خالص و ناب) را فرایادمی‌آورد که با عنبر متناسب است.

گفتمش در عشق رویت فتویی دارد کمال در چکان یعنی جوابی گو نه بر وجه عتاب

(همان: 33)

کانون ایهام: گو، نه: در پی هم آمدن این دو واژه، واژهٔ گونه را به ذهن متبادرمی‌کند که با وجه و روی متناسب است.

5-1-1. ایهام جناس

منظور از ایهام جناس این است که یکی از واژگان کلام، واژه‌ای متجانس و هم‌نما را به‌یادبیاورد که واژهٔ فرایادآمده با دیگر واژه یا واژگان کلام متناسب، مترادف، متضاد و... باشد. (راستگو، ۱۳۷۹: ۹۱)

اشکم از بهر نثار قدم دوست به چشم مردمی کرد و به دامن گهر آورد مرا

(خجندی، 1372: 19)

کانون ایهام: بهر: ۱- معنای اصلی آن برای است. ۲- با جناس لفظی یادآور بحر به قرینهٔ هم‌نشینی با گهر.

گـــر ریختن خـــون کمـــال است مـرادت　　مـــــا نیز بـــر آنیم کـــه تیغ تـو بران است

(همان: 80)

کانون ایهام: بران: ۱- معنای اصلی: بر +آن. 2- با جناس ناقص و مرکب یادآور بُرّان (تیز) به قرینهٔ هم‌نشینی با تیغ (راستگو، 1379: 92)

5-1-2. ایهام جناس گونه‌گون‌خوانی

در این نوع از ایهام که ترکیبی از ایهام جناس و ایهام گونه‌گون‌خوانی است، واژه‌ای از کلام واژه‌ای هم‌نما و متجانس را به یاد می‌آورد که اگر آن واژهٔ فرایادآمده را به جای واژهٔ نخستین بگذاریم و جمله را با آن بخوانیم، معنا درست باشد. (همان: ۹۹) این نوع از ایهام، بیشتر با جناس خطی رابطه‌دارد که از نظر املایی شکل یکسانی دارند و تفاوت آن‌ها در نقطه و سرکج کاف و گاف است. دکتر شمیسا از این نوع ایهام، با عنوان ایهام تصحیف نام‌برده و آن را از فروع ایهام تبادر دانسته‌است. (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۳۶)

جان را چو نیســت از تن و تن را ز جان گزیر　　از مـــا جـــدا مشو دگـــر ای نـــاگزیر مـــا

(خجندی، 1372: 14)

کانون ایهام: گزیر: می‌توان گریز را جانشین این واژه ساخت.

داد بیش از دگران جـــام مـــی‌ام پیر مغـــان　　آن تـــهـــی‌نـــاشده جـــام دگـــر آورد مـــرا

(همان: 19)

کانون ایهام: بیش: می‌توان آن را با واژهٔ پیش جایگزین‌کرد.

5-1-3. ایهام اشتقاقی

این نوع از ایهام، گونه‌ای از ایهام جناس (جناس اشتقاق) است که در آن واژه‌ای از کلام، واژه‌ای دیگر را که با آن پیوند هم‌ریشگی دارد، فرایادمی‌آورد و واژهٔ فرایادآمده با واژگان دیگر کلام رابطهٔ تناسب، ترادف، تضاد و... دارد. (راستگو، ۱۳۷۹: ۱۰۴)

گر از آن دامن به این درویش وصلی می‌رسید　　پـــاره‌ای می‌دوختم ایـــن جـــان پـــاره پـــاره را

(خجندی، 1372: ۲۷)

کانون ایهام: وصلی: ۱- معنای اصلی آن متضاد فراق و هجران است. ۲- معنی ایهامی: با وصله اشتقاق دارد و آن را به ذهن متبادرمی‌کند؛ وصله با پاره و دامن متناسب است.

گویند کـــه نقصـــان کـمـــال است کـه دائم　　جویای شراب است و کباب است و رباب است

(همان: ۴۸)

کانون ایهام: دائم: 1-معنای اصلی آن همیشه است. 2-مشتق از مدام (در معنای شراب) با شراب تناسب دارد.

5-2. ایهام تناسب

منظور از ایهام تناسب این است که سخنور واژه‌هایی را که به لحاظ معنایی تناسب‌دارند و به طور معمول با همین معنای تناسبی به‌کارمی‌روند، در معنایی دیگر که تناسب ندارند به‌کارگیرد و بدین ترتیب، در کلام تناسبی ظاهری و نه واقعی ایجادکند. (راستگو، ۱۳۷۹: ۷۴)

کمال این ریش را صورت نبندد مرهم و درمان　　چـو این داغ از ازل آمد بسوزد تـا ابد مـا را

(خجندی، 1372: 29)

کانون ایهام: ریش و صورت: ریش در معنای زخم و صورت‌بستن در معنای تصور و پندار به‌کاررفته و در معنای دیگرشان (موی صورت/ چهره) که در اینجا مدنظر نیست، با هم ایهام تناسب دارند.

گرت دانستن علم حروف است آرزو صـوفی　　نخسـت افعال نیکو کن چه سود از خواندن اسما

(همان: 19)

کانون ایهام: حروف، افعال و اسما: علم خواص و اسرار حروف یا علم سیمیا از علوم خفیه و محتجبهٔ قدماست. (دهخدا: ذیل مدخل حروفیان و سیمیا) افعال در اینجا در معنای اعمال و کردار به کار رفته و منظور از أسما همان أسماء الحسنی‌ست. هر سهٔ این واژگان در معانی دیگرشان (تعریفشان در علم صرف و دستور زبان) که در اینجا مدنظر نیست، با هم تناسب دارند.

5-3. ایهام ترادف

در این نوع از ایهام که می‌تواند گونه‌ای از ایهام تناسب به شمار رود، واژه‌ای از کلام با واژه‌ای دیگر جز در معنای اراده‌شده، هم‌معنی و مترادف است. (راستگو، ۱۳۷۹: ۷۹) در مقالهٔ «ایهام ترادف ویژگی سبکی منحصر به فرد حافظ» آمده‌است که نمونه‌های ایهام ترادف در تمام ادوار شعر فارسی، یعنی چه شاعران پیش از حافظ و چه شاعران پس از او، از تعداد انگشتان دست تجاوزنمی‌کند؛ چه برسد به اینکه ویژگی سبکی شاعری باشد و این نوع از ایهام، مختص حافظ است. (ذاکری و همکاران، ۱۳۹۴: ۵۳) اما با نگاهی به دیوان کمال، می‌توان به بسامد بالای این نوع از ایهام پی‌برد و در همین تعداد غزل محدود، در حدود 25 بیت به این نوع از ایهام برمی‌خوریم. این درحالی‌ست که در پژوهش مزبور، پژوهندگان ایهام ترجمه و ترادف را یکسان‌پنداشته و در قالب ایهام ترادف ذکر کرده‌اند.

بـــا صبح بگویید کـه بـی‌وقت مـزن دم　　امشب شب وصل است نـگـــه‌دار نفس را

(خجندی، 1372: ۲۵)

کانون ایهام: دم‌نزدن: در معنای طلوع‌نکردن به‌کاررفته و بین دم که یکی از معانی آن نفس است و در اینجا مدنظر نیست، با نفس ایهام ترداف وجوددارد.

دیشب از میکده سرمست بـــه دوشم بردند　　گـــو چنین هم بـه در دوست بدارید مـــرا

(همان: ۲۹)

کانون ایهام: دوش: در معنای کتف و شانه به کار رفته و در معنای دیگر (دیشب) که اینجا مدنظر نیست، با دیشب ایهام ترادف دارد.

5-4. ایهام ترجمه

منظور از این نوع ایهام، آن است که سخنور در کلام خود واژگانی از دو زبان را به‌کارگیرد که در معنای اراده‌نشده، ترجمهٔ یکدیگر باشند (گرکانی، 1377: 120).

نقش درت همیشه بـــه خون برکشد سرشک　　همچون محرران کـــه به سرخی کشند باب

(خجندی، 1372: 30)

کانون ایهام: باب: در معنای فصل و بخش کتاب به کار رفته و در معنای دیگرش در لغت عرب (در) که مدنظر نیست، با در ایهام ترجمه دارد.

آب حیوان نیست روزی همچو اسکندر کمال　　خضر خطش چشمه را از سبزه پوشیدن گرفت

(همان: 62)

کانون ایهام: خضر: نام پیامبری از جاویدانان است و در معنای دیگرش در لغت عرب (سبز) که در اینجا مدنظر نیست، با سبزه ایهام ترجمه دارد.

5-5. ایهام تضاد

در این نوع از ایهام، شاعر یا نویسنده واژه‌هایی را که به لحاظ معنایی متضاد بوده و در همین معنای متضاد رایج هستند، در معنایی دیگر که تضاد ندارند، به‌کارگیرد و بدین‌ترتیب تضاد به‌وجودآمده، تضادی ظاهری‌ست نه تضادی واقعی. (راستگو، ۱۳۷۹: ۸۴)

از عـــاشقی همیشه جـوان است پیر مـــا　　خـــالـــی مبـاد عشق بتـان از ضمیر مـــا

(خجندی، 1372: 14)

کانون ایهام: پیر: معنای آن راهبر و مرشد است و در معنای دیگر (سالخورده) که در اینجا مدنظر نیست، با جوان ایهام تضاد دارد.

دست‌خشک ای دلـبـــر جـانـــان مـــرو　　هیچت ار نبود بـــــه چشم تـــر بـــیـــا

(همان: 23)

کانون ایهام: خشک: در معنای خالی به‌کاررفته و در معنای دیگر (متضاد تر) که در اینجا مدنظر نیست، با تر ایهام تضاد دارد.

5-6. ایهام پارادوکس

این نوع از ایهام، همان ایهام تضاد است؛ با این تفاوت که تضاد ظاهری که مقصود گوینده نیست، به شکل پارادوکس و خلاف‌آمد عادت بیان‌شده‌است. (راستگو، ۱۳۷۹: ۸۹)

گویند کـــه نقصان کمال است کـــه دائـم　　جویای شراب است و کباب است و رباب است

(خجندی، 1372: ۴۸)

کانون ایهام: نقصان کمال: تضاد موجود در این ترکیب تناقض‌آمیز بین نقصان و کمال (تخلص شاعر)، تناقضی ظاهری است نه واقعی.

5-7. استدراک

از فروعات هنرسازهٔ ایهام است و چنین است که سخنور کلام خود را به گونه‌ای آغازکند که از آن معنای ذم و نکوهش برداشت‌شود؛ اما وقتی به پایان سخن رسیدیم، متوجه‌شویم که کلام نه ذم و نکوهش، بلکه مدح و ستایش است. (کزازی، ۱۳۷۳: ۱۴۷)

مشکل ما دهن توست که هست آن یا نیست　　جز به منطق لب تو حل نکند مشکل ما

(خجندی، 1372: 16)

کانون ایهام: عبارت ابتدای بیت (مشکل ما دهن توست): چنین به نظر می‌رسد که سخنور کلام خود را با نکوهش آغازکرده اما وقتی ادامهٔ سخن را می‌گیریم، متوجه ستایش‌بودن سخن (کوچک‌بودن دهان) می‌شویم.

آدمیت مجو ز یار کمال　　کان جفاجو پریوش افتاده‌ست

(همان: 71)

کانون ایهام: عبارت ابتدای کلام (آدمیت‌نجستن از یار) نکوهش را فرایادمی‌آورد؛ اما در ادامه متوجه‌می‌شویم که سخن همراه با ستایش است و آدم‌نبودن او به معنای چیزی فراتر و بهتر از آدم‌بودن است نه فروتر و بدتر.

5-8. ایهام توکید

ایهامی است که در آن واژه‌ای در معانی متعدد و نه یکسان تکرار شده و موجب تأکید می‌شود. (نشاط، 1346، ج2: 89) در حقیقت اساس این ایهام، جناس تام است و در ظاهر به‌نظرمی‌رسد که آرایهٔ تکرار (واژه‌آرایی) اتفاق‌افتاده‌است.

گه کشم ناز و گه کشم زلفت　　بنگر کز تو می‌کشیم چه‌ها

(خجندی، 1372: 22)

کانون ایهام: کشیدن: 1- ناز کشیدن: ناز کسی را خریدن. 2- زلف‌کشیدن: در معنای مرسوم، متضاد هل‌دادن. 3- از کسی چیزی کشیدن: برسرآمدن و تحمل‌کردن.

برسر آیی از هم‌آوازان به خوش‌گویی کمال　　گر سر و جان در سر سروی کنی چون عندلیب

(همان: 31)

کانون ایهام: سر: 1- بر سر: به علاوه، بیشتر و بهتر. 2- سر: عضو بدن 3- جان در سر کسی نهادن: جان فداکردن در راه او.

5-9. ایهام عکس

«در کلام آنچه مقدم ذکر شده‌است، مؤخرمی‌شود و مکررمی‌گردد اما نه به معنی اول، بلکه به معنی دیگر به طوریکه صنعت ایهام تشکیل شود.» (نشاط، 1346، ج2: 92) اساس این نوع از ایهام نیز، بر پایهٔ جناس تام استوار است.

مـــردم ز مـــه حســـاب گرفتند ســـال‌ها　　نگرفت در حســـاب جمـــال تـــو مـــاه را

(خجندی، 1372: 20)

کانون ایهام: 1- از ماه حساب‌گرفتن سال: محاسبهٔ یک سال قمری بر اساس گردش ماه به دور زمین. 2- در حساب‌نگرفتن ماه: یعنی به‌چیزی‌نگرفتن و بی‌مقداردانستن ماه از نظر زیبایی.

از ســـر مـــا پـــای او شد کـــوفـــتـــه　　کوفتن صـــوفی چنین پـــایی خوش است

(همان: 72)

کانون ایهام: 1-پای کوفته‌شدن: تاول‌بستن و زخم‌برداشتن پا. 2-کوفتن پا: سماع و رقص صوفیان.

5-10. اسلوب الحکیم یا قول به موجب

اساس این نوع از ایهام نیز بر جناس تام استوار است. یعنی یک واژه در جمله‌ای به یک معنی و در جمله‌ای دیگر با معنایی دیگر تکرارمی‌شود و سخن قبلی را رد و ابطال‌می‌کند یا سخن را برخلاف مقصود گوینده حمل‌می‌کند و در معنایی که مقصود گوینده نیست، به سخن او پاسخ‌می‌دهد (شمیسا، 1386: 142). راستگو (راستگو، ۱۳۸۲: ۲۴۶) از این نوع ایهام، با عنوان شیرین‌کاری نام‌برده و ابیاتی از کمال خجندی را شاهد آورده‌است. برای مثال بیت زیر:

دشوار کشد نقش دو ابروی تـــو نـــقـــاش　　آســـان نـــتـــوانند کشیدن دو کـــمـــان را

(خجندی، 1372: 17)

کانون ایهام: کشیدن: فعل کشیدن در مصراع اول در معنای نقاشی‌کردن به کار رفته و در مصراع دوم آن را برخلاف مقصود سخن در مصراع اول، در معنای کشیدن زه کمان حمل و تعبیر کرده‌است.

جوهر کـــه قیمتی‌ست کشندش بـه احتیاط　　من هم بـــه دیده می‌کشم آن خـــاک راه را

(همان: 20)

کانون ایهام: کشیدن: فعل کشیدن در مصراع اول در معنای وزن‌کردن به کار رفته و در مصراع دوم آن را برخلاف مقصود سخن در مصراع اول، در معنای مالیدن و چون سرمه به‌چشم‌کشیدن حمل و تعبیر کرده‌است.

5-11. ایهام مرکب (آمیغی)

«...چنان باشد که شاعر حرفی چند مفرد ذکرکند که از تشبیه یا غیره حاصل کرده‌باشد و از آن حرف‌ها ترکیبی بسازد که سامع در گمان افتد که غرض او همین ترکیب است و بس و نه چنان باشد؛ بلکه معنی‌ای که از آن مرکب حاصل می‌شود، مطمح نظر اعتبار او باشد.» (واعظ کاشفی، 1369: 112) کزازی از این نوع ایهام با عنوان ایهام آمیغی یاد کرده‌است. (ر.ک؛ کزازی، 1373: 135)

دهـــان تـــو میم است و بـــالا الـــف　　خـــــدا آفـــریـــد آن دو از بـــهر مـا

(خجندی، ۱۳۷۲: ۲۱)

کانون ایهام: ما: در ابتدا چنین به‌نظرمی‌رسد که ما، همان جمع میم و الف باشد اما در واقع، منظور شاعر این است که دهان و بالای تو به خاطر ما خلق‌شده‌اند.

به هجران جنگ‌ها داریم بی‌زلف و دهان تو　　از آن میم و دو دال امروز می‌باید مدد ما را

(همان: ۲۹)

کانون ایهام: مدد: متوهم جمع میم و دو دال است؛ در حالیکه منظور شاعر این است که در جنگی که ما با هجران آغازکرده‌ایم، زلف و دهان تو باید یاری‌گر ما باشند.

6. شبکهٔ ایهامی

هنر اصلی کمال خجندی این است که در بسیاری از ابیات، فقط به یک نوع از ایهام بسنده‌نکرده، بلکه سعی‌اش بر این بوده تا با در هم تنیدن ایهام‌های گوناگون در یک بیت، معانی زیادی را خلق‌کند و این موضوع چنان دامنه‌دار و گسترده است که نمی‌توان بر اتفاقی‌بودن آن‌ها گمان‌برد. با توجه به محدودیت حجم مقاله، به آوردن و شرح چند نمونه اکتفامی‌شود.

صـد جان ز ما ستاند و به یک بوسه وعده داد　　بـــســـیار بخش دلبر انـــدک پـــذیـــر مـــا

(خجندی، 1372: 14)

ذووجهین: مصراع اول: ۱-صد بار جانمان را ستاند تا به بوسه‌ای وعده‌داد. ۲-صد بار جان‌گفتن از ما شنید تا به بوسه‌ای وعده‌داد.

ایهام تام: وعده: ۱- قول و قرار ۲- مژده ۳- طلب کردن کسی برای ضیافت و مهمان‌کردن او.

ایهام گونه‌گون‌خوانی (تغییر مکث): 1- به یک بوسه وعده داد. 2- به یک بو، سه وعده داد.

حالت دوم خوانش بالا دربردارندهٔ ایهام مطلق است: بو: ۱- عطر و رایحه ۲- آرزو

ایهام سازه‌ای-ساختاری و ایهام گونه‌گون‌خوانی (تغییر تکیه): 1- بسیاربخش صفت فاعلی برای دلبر باشد؛ یعنی دلبرِ اندک‌پذیرِ بسیاربخشندهٔ ما. 2- بسیار قید شدت و بخش فعل امر باشد، یعنی دلبر اندک‌پذیر ما! بسیار ببخش.

دندان شـــانـه می‌کشد آن چین زلف و بس　　نامش خطـــا نبود که خواندیم مشک نـــاب

(همان: 30)

ایهام جناس گونه‌گون‌خوانی: بس را با واژهٔ پس می‌توان جایگزین‌کرد و اتفاقا در این صورت، دو مصراع، پیوند بهتری از نظر معنایی خواهندداشت.

ایهام تناسب: شانه در معنای دوش و کتف که در اینجا مدنظر نیست، با زلف ایهام تناسب دارد.

ایهام جناس: خطا: 1- معنای اصلی آن اشتباه است. 2- با جناس لفظی یادآور ختا است به قرینهٔ همنشینی با مشک و چین.

ایهام مطلق: خواندیم: ۱- در معنای مرسوم و متداول آن (قرائت) ۲- نامیدن و صدازدن

ایهام تناسب: ناب در معنای دندان نیش که در اینجا مدنظر نیست، با دندان ایهام تناسب دارد/ کشیدن: در معنای مرسوم (متضاد هل‌دادن) به کار رفته و در معنای دیگر (طراحی و نقاشی‌کردن) که مدنظر نیست، با چین ایهام تناسب دارد.

بی‌گل وصل دل آزرده شد از خـــار فـــراق　　بلبل خستـــهٔ بـی‌بـــرگ و نـــوا را دریـــاب

(همان: ۳۲)

ایهام سازه‌ای-ساختاری: دل آزرده: 1- دل و آزرده را جدا از هم بخوانیم. در این صورت، دل، نهاد و آزرده، مسند جمله خواهدبود. 2- دل‌آزرده (ناراحت) را به صورت واژه‌ای مرکب بخوانیم. در این صورت، بلبل، نهاد و دل‌آزرده، مسند جمله خواهدبود.

ایهام مطلق: بی‌برگ و نوا: ۱-بی‌زاد و توشه ۲-بدون برگ گل و بدون نغمه و آواز

ایهام تناسب: بی‌برگ و نوا در معنای بی‌زاد و توشه با گل و بلبل ایهام تناسب دارد.

می‌سوخت یـــــار شمع گدازان و پس کمـال　　از شمـــــع انـــدکـــی و از او بیشتر بسوخت

(همان: ۳۴)

ایهام مطلق: پس: 1- حرف ربط همپایه‌ساز در معنای بنابراین 2- قید در معنای سپس.

ایهام گونه‌گون‌خوانی (تغییر مکث)، ایهام دستوری، ذووجهین و ایهام در مرجع ضمیر: 1- می‌سوخت یار! شمع، گدازان و پس کمال: ای یار! شمع، گدازان می‌سوخت و سپس کمال می‌سوخت. شمع اندکی سوخت اما او (کمال) بیشتر سوخت. 2- می‌سوخت یار! شمعِ گدازان و پس کمال: ای یار! شمعِ گدازان می‌سوخت و سپس کمال می‌سوخت. شمع اندکی سوخت اما او (کمال) بیشتر سوخت) 3- می‌سوخت یارِ شمع، گدازان و پس کمال: الف-یارِ شمع (پروانه)، گدازان می‌سوخت و سپس کمال می‌سوخت. یار شمع از شمع کمتر سوخت اما از او (کمال) بیشتر سوخت. ب-یارِ شمع، گدازان می‌سوخت و بنابراین کمال از شمع کمتر سوخت اما از او (پروانه) بیشتر سوخت. 4- می‌سوخت یارِ شمعِ گدازان و پس کمال: الف-یارِ شمعِ گدازان می‌سوخت و سپس کمال سوخت. یارِ شمعِ گدازان از شمع کمتر سوخت اما از او (کمال) بیشتر سوخت. ب-یارِ شمعِ گدازان می‌سوخت و بنابراین کمال از شمع کمتر سوخت اما از او (پروانه) بیشتر سوخت.

بـــاز بـــــر بیدق دل اسب غمت پیل انداخت　　هم خوش اسـت ار نظری هست به آن رخ سوی مات

(همان: 42)

ایهام تناسب: رخ: در معنای صورت و چهره به کار رفته و در معنای دیگرش (مهرهٔ شطرنج) که در اینجا مدنظر نیست، با بیدق و اسب و پیل و مات تناسب دارد./ مات: در معنای «از جانب تو برای ما» به کار رفته و در معنای دیگرش (اصطلاح بازی شطرنج) که در اینجا مدنظر نیست، با رخ و بیدق و اسب و پیل تناسب دارد./ باز، بیدق و رخ: باز در معنای دوباره (قید تکرار)، بیدق در معنای پیاده (مهرهٔ شطرنج) و رخ در معنای مهرهٔ شطرنج به کار رفته‌اند و در معنای دیگرشان که در اینجا مدنظر نیست، با هم تناسب دارند (باز نام پرنده‌ای شکاری است. بیدق پرنده‌ای‌ست گوشتخوار از تیرهٔ عقاب و شاهین (دهخدا: ذیل مدخل) و رخ که در شطرنج آن را مترادف حصن (قلعه) می‌دانند، در حقیقت نوعی پرندهٔ افسانه‌ای و عظیم الجثه بوده و مهرهٔ رخ شطرنج را به شکل این پرنده می‌ساخته‌اند. (ر.ک؛ طایفی و رمضانی، 1399: 204-203))

ساقی جرعهٔ عشقت بـــــه کمـــال است مدام گرچـــــــه از میکدهٔ وصل تو پیوسته جداست

(کمال خجندی، 1372: ۴۲)

ایهام نام‌واژه‌ای: به کمال: 1- برای کمال 2- کامل

ایهام مطلق: مدام: 1- شراب 2- همیشه

ذووجهین: از مصراع اول چندین معنا می‌توان برداشت‌کرد: 1- ای ساقی! جرعهٔ عشقت برای کمال در حکم شراب است. 2- ای ساقی! جرعهٔ عشقت پیوسته برای کمال است. 3- ای ساقی! جرعهٔ عشقت، شراب مطلوب و کاملی است. 4-ای ساقی! جرعهٔ عشقت، پیوسته مطلوب و کامل است.

ایهام ترادف: بین مدام در معنای همیشه با جرعه ایهام ترادف وجود دارد.

ایهام ترجمه: بین مدام در معنای شراب با پیوسته، ایهام ترجمه برقرار است/ پیوسته: در معنای همیشه به کار رفته و در معنای دیگرش (به‌هم‌چسبیده و وصل‌شده) که در اینجا مدنظر نیست، با وصل ایهام ترجمه دارد.

ایهام پارادوکس: پیوسته جدا: پیوسته در معنای همیشه به کار رفته و در معنای دیگرش (به‌هم‌چسبیده و وصل‌شده) که در اینجا مدنظر نیست، با جدا تضاددارد و در کنار هم قرارگرفتن این دو واژه، پارادوکسی ظاهری و نه واقعی به وجود آورده‌است.

شـمع و من دوش به هم سـوز درون می‌گفتیم شـمع را اشـک روان بود و مرا جان می‌کاست

(همان: ۵۳)

ایهام گونه‌گون‌خوانی (تغییر مکث): مصراع اول: 1- شمع و من دوش، به هم سوز درون می‌گفتیم (شمع و من دیشب به هم از سوز درونی‌مان می‌گفتیم) 2- شمع و من، دوش به هم، سوز درون می‌گفتیم (شمع و من دوشادوش هم و در کنار یکدیگر سوز درونی‌مان را می‌گفتیم)

ایهام دستوری: واو در مصراع دوم: ۱-حرف ربط همپایه‌ساز ۲-واو حالیه / را (شمع را): ۱-فک اضافه ۲-تخصیص

ایهام گونه‌گون‌خوانی (تغییر مکث): مصراع دوم: 1-شمع را اشک، روان بود و مرا جان می‌کاست: الف-اشک شمع جاری بود و جان من نیز درحال‌کاستن بود. ب-عجیب اینکه اشک شمع جاری بود، در حالیکه جان من درحال‌کاستن بود. 2-شمع را اشکِ روان بود و مرا جان می‌کاست: الف-شمع اشکِ روانی داشت و جان من نیز درحال‌کاستن بود. ب-عجب اینکه شمع اشکِ روانی داشت، در حالیکه جان من درحال‌کاستن بود.

ایهام ترجمه: بین روان در معنای اراده‌نشده (روح) با جان ایهام ترجمه وجوددارد.

پیش تـــــو کـــردند بـــاز وصف قـــد سرو مرغ بـــــه بـــانگ بلند گفت کـــه پست است

(همان: ۵۴)

ایهام ساختاری-دستوری: کردند باز: ۱-باز را به عنوان قید تکرار و در معنای دوباره در نظر بداریم. ۲- باز را به عنوان تمییز و مکمل فعل کردند درنظربگیریم؛ یعنی طرح‌کردند، گشودند

ایهام تناسب:سرو: در معنای اراده‌نشده (اصطلاح موسیقی)، با بانگ ایهام تناسب دارد/ بلند: در اینجا به عنوان صفت بانگ و در معنای رسا و شیوا به کار رفته و در معنای دیگر (صفت قامت) که در اینجا مدنظر نیست، با سرو ایهام تناسب دارد.

ایهام مطلق: پست: ۱-کوتاه‌قامت ۲-دون و فرومایه

ایهام تضاد: بلند: در اینجا به عنوان صفت بانگ و در معنای رسا و شیوا به کار رفته و در معنای دیگر (صفت قامت) که مد نظر نیست، با پست ایهام تضاد دارد.

ایهام گونه‌گون‌خوانی (تغییر تکیه): که پست است : ۱-جمله را به صورت خبری با آهنگ افتان بخوانیم. در این صورت، که حرف ربط تأویلی‌ست؛ یعنی پست‌بودن را گفت ۲-جمله را به صورت پرسشی و با آهنگ خیزان بخوانیم. در این صورت که ضمیر استفهام است؛ یعنی گفت چه کسی پست است؟

بســـاط شـــهـــان زیـــر پـــای افکند　　ز خـــاک درت هـــر کـــه را مفرش است

(همان: 66)

ایهام مطلق: بساط: 1-دستگاه و مجاز از قدرت 2-هر چیز گستردنی، مفرش

ایهام کنایی: کانون ایهام: زیر پای افکندن: معنای کنایی آن نابودساختن و از بین بردن و بی‌ارزش دانستن چیزی است اما با توجه به ایهام در واژهٔ بساط، معنای ظاهری آن یعنی زیر پا گستردن را هم می‌توان مدنظر قرارداد.

ذووجهین: کل بیت: 1-هر کس را که خاک در تو فرش زیر پای اوست، جلال و قدرت پادشاهان را به‌چیزی‌نمی‌گیرد یا بساطشان را درهم‌می‌پیچد و ازبین می‌برد. 2-هر کس را که خاک در تو فرش زیر پای اوست، مفرش شاهان زیر پایش می‌افکند. (یعنی ادعای پادشاهی می‌کند)

ایهام ترادف: اگر واژهٔ بساط را در معنای دستگاه و قدرت بگیریم، با واژهٔ مفرش ایهام ترادف دارد.

حد جـــــواب سلطان نبود کمـــال مـــا را　　در حضـرت سلاطین رسم گـــدا سؤال است

(همان: ۶۸)

ایهام تبادر: جواب: با توجه به واژهٔ حد و سلطان، جواب، جو آب (ماءالشعیر) را به ذهن متبادرمی‌کند.

ایهام تام: حضرت: ۱-حضور، نزد ۲-مجلس و محضر 3-پیشگاه، آستانه.

ایهام مطلق: سؤال: ۱-گدایی و تقاضا ۲-پرسش/ رسم: ۱-آیین و طریق ۲-نشان و داغ.

ایهام تضاد:سؤال در معنای گدایی و تقاضا با جواب ایهام تضاد دارد.

ایهام تناسب: حضرت: در معنای تعظیم و بزرگداشت، که در اینجا مدنظر نیست، با واژهٔ سلطان ایهام تناسب دارد/ رسم در معنای مستمری و مواجبی که به نوکران دهند و در اینجا مقصود نیست، با گدا و سلطان ایهام تناسب دارد.

عندلیبی کـــــه قدت دیـــد و سر سرو گزید　　ساخت در راست نوا لیک مقامش پست است

(همان: ۷۲)

ایهام مطلق: راست: 1- مجاز از سرو (صفت جانشین اسم) 2- اصطلاح موسیقی (پردهٔ راست)

ایهام گونه‌گون‌خوانی: مقام: 1- مَقام 2- مُقام

ایهام مطلق: مَقام: 1- مرتبه 2- اصطلاح موسیقی (پرده)

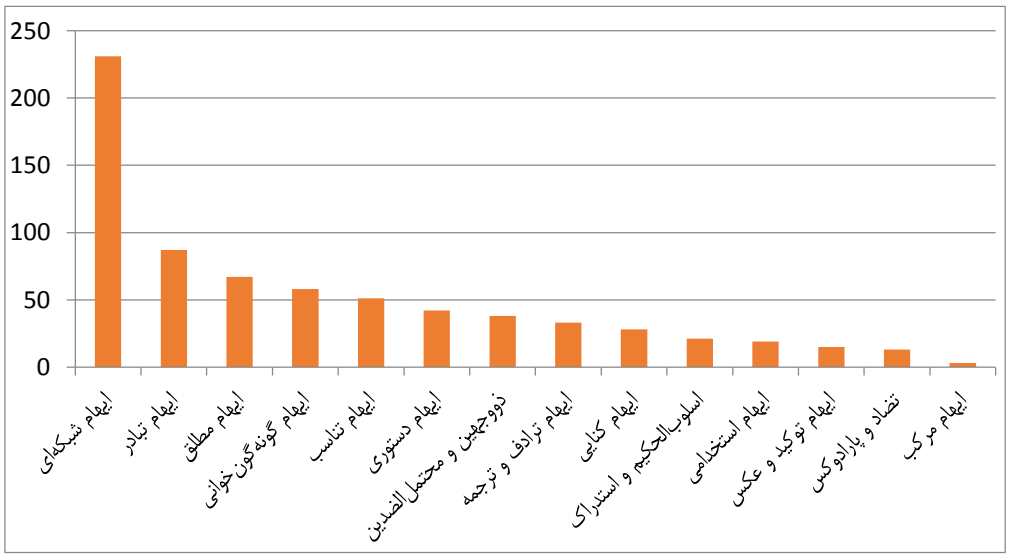
ایهام تام: پست: 1- بی‌ارزش 2- ضعیف و سست 3- پایین

ایهام تناسب: سرو: در معنای اراده‌نشده (اصطلاح موسیقی) با راست و نوا و مقام ایهام تناسب دارد.

ذووجهین: مصراع دوم: 1- عندلیب بر روی سرو به نوا و آهنگ مشغول شد اما مقام و مرتبه و جایگاهش (در مقابل قد تو) بی‌ارزش یا پایین است. 2- عندلیب در پردهٔ راست نوا و آواز ساخت اما این پرده بی‌ارزش یا ضعیف و سست است.

7. نتیجه‌گیری

هنرسازهٔ ایهام مهم‌ترین هنرسازهٔ مورد توجه کمال خجندی بوده‌است و او ضمن توجه به هنرسازه‌های دیگر، بیشترین همت خود را صرف به کار بستن انواع ایهام کرده‌است. در 200 غزل مورد بررسی -که مشتمل بر 1431 بیت است- در نزدیک به 706 بیت، حداقل یکی از انواع ایهام به کار رفته‌است. از این میان، بیشترین توجه او به ترتیب بسامد، به ایهام شبکه‌ای (به کارگیری بیش از یک نوع ایهام در بیت) با 231 مورد، ایهام تبادر و مشتقات آن (ایهام جناس، ایهام جناس گونه‌گون‌خوانی و ایهام اشتقاق) با 87 مورد، ایهام مطلق با 67 مورد، ایهام گونه‌گون‌خوانی و مشتقات آن با 58 مورد، ایهام تناسب با 51 مورد، ایهام دستوری و مشتقات آن (ایهام سازه‌ای-ساختاری، سحر حلال و ایهام در مرجع ضمیر) با 42 مورد، ذووجهین و محتمل‌الضدین با 38 مورد، ایهام ترادف و ترجمه با 33 مورد، ایهام کنایی با 28 مورد، اسلوب‌الحکیم و استدراک با 21 مورد، ایهام استخدامی با 19 مورد، ایهام توکید و عکس با 15 مورد، ایهام تضاد و پارادوکس با 13 مورد و ایهام مرکب با 3 مورد، بوده‌است.با توجه به آنچه از 200 غزل ابتدایی دیوان او برمی‌آید، می‌توان نتیجه‌گرفت که وی چندان به ایهام‌سازی با تکرار مضامین و واژگان و عبارات یکسان پای‌بند نبوده و تلاش‌کرده تا با خلق مضامین جدید و به کارگیری واژگان و عبارات متنوع، از دام ابتذال و یکنواختی برهد. مهم‌ترین ویژگی شعر کمال در به کارگیری انواع ایهام -به خصوص ایهام شبکه‌ای- ساختن ایهام در دل ایهام دیگر است. برای مثال او با به کارگیری واژه‌ای با بیش از یک معنا که خود ایهام مطلق است، زمینهٔ پیدایش ایهام‌های دیگر را نیز پدید آورده‌است؛ بدین‌صورت که یکی از معانی با واژه‌ای دیگر ایهام ترادف، ترجمه، تضاد، تناسب و... به وجود آورده‌است و به جرأت می‌توان گفت که چنین چینش و مهندسی واژگان را در شعر کمتر شاعری می‌توان یافت. در پایان باید خاطرنشان‌ساخت که بررسی کل دیوان کمال از جنبهٔ به کارگیری انواع ایهام -که از توان این پژوهش خارج است- دقایق و ظرایف بیشتری از شعر او را پیش روی خوانندگان قرار خواهدداد.



نمودار 1: بسامد انواع ایهام در 200 غزل نخستین دیوان کمال خجندی

منابع

پایمرد، منصور (۱۳۸۳)، «بازی‌های زبانی حافظ»، مجلهٔ کتاب ماه، شمارهٔ ۸۲، ص. 73-66.

پورنامداریان، تقی (۱۳۹۲)، شرح و تأویل داستان‌های رمزی سهروردی (عقل سرخ)، چاپ سوم، تهران: سخن.

چناری، امیر (۱۳۹۲)، «نگاهی نو به ایهام در بدیع فارسی»، پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت، سال ۲، شمارهٔ ۲، ص. ۱۳۴-۱۱۵.

حافظ، شمس‌الدین محمد (1375)، دیوان حافظ (بر اساس نسخهٔ علامه قزوینی)، به کوشش صفر صادق‌نژاد، چاپ اول، تهران: قطره.

خجندی، کمال‌الدین‌مسعود (۱۳۷۲)، دیوان، تصحیح و مقابلهٔ احمد کرمی، چاپ اول، تهران: ما.

دالوند، یاسر (1396)، زین آتش نهفته، چاپ اول، تهران: علمی.

دالوند، یاسر و شمیسا، سیروس (1397)، «ایهام تناسب در محور عمودی (با نگاهی به سیر تحول ایهام در کتب بلاغی پارسی)»، پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت، سال 7، شمارهٔ 2، ص. 38-19.

دالوند، یاسر و حسن‌زاده نیری، محمدحسن (1404)، فرهنگ موسیقایی-بلاغی حافظ، چاپ اول، تهران: دانشگاه علامه طباطبایی.

دهخدا، علی اکبر (1377)، لغت‌نامهٔ دهخدا، مجموعهٔ شانزده جلدی، چاپ دوم، تهران: دانشگاه تهران.

ذاکری، احمد و دیگران (۱۳۹۴)، «ایهام ترادف ویژگی سبکی منحصر به فرد حافظ»، فصلنامهٔ تخصصی تحلیل و نقد متون زبان و ادبیات فارسی، شماره ۲۴، ص. ۶۱-۵۰.

راستگو، سیدمحمد (1379)، ایهام در شعر فارسی، چاپ اول، تهران: سروش.

راستگو، سیدمحمد (۱۳۸۲)، هنر سخن‌آرایی (فن بدیع)، چاپ اول، تهران: سمت.

سجادی، ضیاءالدین (۱۳۵۱)، «ایهام و تناسب در شعر خاقانی و حافظ»، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی (دانشگاه تبریز)، شمارهٔ ۸۰، ص. ۱۱۰-۹۵.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (1389)، موسیقی شعر، چاپ دوازدهم، تهران: آگه.

شمس‌العلمای گرکانی، حاج‌محمدحسین (۱۳۷۷)، ابداع‌البدایع، به اهتمام حسین جعفری، با مقدمهٔ جلیل تجلیل، چاپ اول، تبریز: احرار.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۶)، نگاهی تازه به بدیع، چاپ سوم از ویرایش دوم، تهران: میترا.

طایفی، شیرزاد و رمضانی، مهدی (1399)، «رخ شطرنج، همان قلعه نیست (بررسی تفاوت‌های مهرهٔ رخ با قلعه در شطرنج با تکیه بر متون کهن ادب فارسی)»، نشریهٔ زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز، سال 73، شمارهٔ 242، ص. 215-201.

کاشفی سبزواری، میرزا حسین واعظ (۱۳۶۹)، بدایع الافکار فی صنایع الاشعار، ویراستهٔ میرجلال‌الدین کزازی، چاپ اول، تهران: مرکز.

کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۷۳)، زیباشناسی سخن پارسی (بدیع)، چاپ دوم، تهران: کتاب ماد (وابسته به نشر مرکز).

نشاط، سیدمحمود (۱۳۴۶)، زیب سخن یا علم بدیع پارسی، جلد دوم، چاپ اول، تهران: شرکت سهامی چاپ و انتشارات کتب ایران.

وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۸۳)، بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی، چاپ اول، تهران: سمت.

References:

Pāymard, Mansur (2004), "Bāzihā-ye Zabāni-ye Hāfez" (The Linguistic Games of Hafez), Majalle-ye Ketāb-e Māh (Book of the Month Journal), no. 82, pp. 66-73. [In Persian]

Purnāmdāriān, Taqi (2013), Šarh va Ta'vil-e Dāstān-hā-ye Ramzi-ye Sohravardi (Aql-e Sorx) (Commentary and Interpretation of Sohravardi's Symbolic Stories (The Red Intellect)), 3st ed. Tehrān: Soxan. [In Persian]

Čenāri, Amir (2013), "Negāhi Now be Ehām dar Badi'-e Fārsi" (A New Look at Ambiguity in Persian Rhetoric), Pažuhešnāme-ye Naqd-e Adabi va Balāqat (Journal of Literary Criticism and Rhetoric), vol. 2, no. 2, pp. 115-132. [In Persian]

Hāfez, Šams al-Din Mohammad (1996), Divān-e Hāfez (bar Asās-e Nosxe-ye Allāme Qazvini) (Divan of Hafez (Based on Allame Qazvini's Edition)), ed. by Safr Sādeq-nezād, 1st ed. Tehrān: Qatre. [In Persian]

Xojandi, Kamāl al-Din Mas'ud (1993), Divān, ed. and collated by Ahmad Karmi, 1st ed. Tehrān: Mā. [In Persian]

Dālvand, Yāser (2017), Zin Āteš-e Nahofte, 1st ed. Tehrān: 'Elmi. [In Persian]

Dālvand, Yāser and Šamisā, Sirus (2018), "Ehām-e Tanāsob dar Mehvar-e ʻAmudi (bā Negāhi be Seir-e Tahavvol-e Ehām dar Kotob-e Balāqi-ye Fārsi)" (Ambiguity of Proportion in the Vertical Axis (with a Look at the Evolution of Ambiguity in Persian Rhetorical Books)), Pažuhešnāme-ye Naqd-e Adabi va Balāqat (Journal of Literary Criticism and Rhetoric), vol. 7, no. 2, pp. 19-38. [In Persian]

Dālvand, Yāser and Hasan-zāde Nayyeri, Mohammad Hasan (2025), Farhang-e Musiqi'i-Balāqi-ye Hāfez (Musical-Rhetorical Dictionary of Hafez), 1st ed. Tehrān: Allāme Tabātabā'i University. [In Persian]

Dehxudā, ʻAli Akbar (1998), Loqat-nāme-ye Dehxudā (Dictionary of Dehxuda), 16-volume set, 2nd ed., Tehrān: University of Tehrān. [In Persian]

Zākeri, Ahmad and others (2015), "Ehām-e Tarādof va vizgi-ye Sabki-ye Monhaser be Fard-e Hāfez" (Synonymous Ambiguity: A Unique Stylistic Feature of Hafez), Fasl-nāme-ye Adabi va Adabiyāt Fārsi (Quarterly of Persian Literature), no. 24, pp. 50-61. [In Persian]

Rāstgu, Seyyed Mohammad (2000), Ehām Dar Še'r-e Fārsi (Ambiguity in Persian Poetry), 1st ed. Tehrān: Soroš. [In Persian]

Rāstgu, Seyyed Mohammad (2003), Honār-e Soxan Arā'i (Fan-e Badi') (The Art of Rhetorical Devices (The Science of Badi')), 1st ed. Tehrān: Samt. [In Persian]

Sajjādi, Ziā al-Din (1972), "Ehām Va Tanāsob Dar Še'r-e Xāqāni Va Hāfez" (Ambiguity and Proportion in Poetry of Khāqāni and Hāfez), Majalle-ye Dāneškade-ye adabiyyāt Va Olum-e ensāni (Dānešgāh-e Tabriz) (Journal of the Faculty of Letters and Humanities (University of Tabriz)), no. 80, pp. 95-111. [In Persian]

Šafi'i Kadkani, Mohammad Rezā (2010), Musiq-ye Še'r (Music of Poetry), 12th ed. Tehrān: Āgah. [In Persian]

Šams al-ʻOlamā-ye Garakāni, Hāj Mohammad Hosayn (1998), Abdaʻ al-Badāye, ed. by Hosayn Jaʻfari, with an introduction by Jalil Tajallil, 1st ed. Tabriz: Ahrār. [In Persian]

Šamisā, Sirus (2007), Negāhi Tāze be Badiʻ (A New Look at Badiʻ), 3rd ed. of the 2nd edition, Tehrān: Mitrā. [In Persian]

Tāyefi, Širzād and Ramazāni, Mehdi (2020), "Rox-e Šatranj, Hamān Qalʻe Nist" (The Chess Rook Is the Same as the Castle That Is Not), Našriye-ye Zabān va Adab-e Fārsi-ye Dānešgāh-e Tabriz (Journal of Persian Language and Literature, University of Tabriz), vol. 73, no. 222, pp. 201-215. [In Persian]

Kāšefi Sabzavāri, Mirzā Hosayn Vāʻez (1990), Badīʻ al-Afkār fi Sanāyeʻ al-Ašʻār, ed. by Mir Jalāl al-Din Kazzāzi, 1st ed. Tehrān: Markaz. [In Persian]

Kazzāzi, Mir Jalāl al-Din (1994), Zibāšenāsi-ye Soxan-e Pārsi (Badiʻ) (Aesthetics of Persian Speech (Badiʻ)), 2nd ed. Tehrān: Ketāb-e Mād. [In Persian]

Nešāt, Seyyed Mahmud (1967), Zib-e Soxan yā ʻElm-e Badiʻ-e Fārsi (Beautiful Speech or the Science of Badiʻ), vol. 2, 1st ed. Tehrān: Šerkat-e Sahāmi-ye Čāp va Entešārāt-e Ketāb-e Irān. [In Persian]

Vahidiyān-e Kāmiyār, Taqi (2004), Badiʻ az Didgāh-e Zibāyi-šenāsi (Badiʻ from the Perspective of Aesthetics), 1st ed. Tehrān: Samt. [In Persian]