



Ambiguity and Ambiguous Networks in Kamal Khujandi's Ghazals

Ahmad Goli¹ , Ali Rezaei Eynoddin² 

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](https://doi.org/10.22034/perlit.2026.71585.3941)

Article Info

Article type:

Research Article

Article history:

Received: 16 February 2026

Received in revised form: 18 May 2026

Accepted: 17 June 2026

Published online: 07 October 2026

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. (2026). Ambiguity and Ambiguous Networks in Kamal Khujandi's Ghazals. *Persian Language and Literature*, 79 (254), 124-150. <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 tazaar*”, “*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.

ایهام و شبکه‌های ایهامی در غزلیات کمال خجندی

احمد گلی^۱، علی رضائی عین‌الدین^{۲✉}

۱. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران. رایانامه: ah.goli@yahoo.com
۲. نویسنده مسئول، دانشجوی دکترای رشته زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران. رایانامه: rezaeiynoddin.ali@gmail.com

DOI: [10.22034/perlit.2026.71585.3941](https://doi.org/10.22034/perlit.2026.71585.3941)

اطلاعات مقاله	چکیده
نوع مقاله: مقاله پژوهشی	ایهام از جمله هنرهای 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 هنر سازه 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 پیگیری کرد. 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 گمان برد. پژوهش حاضر که به شیوه توصیفی-تحلیلی نگاشته شده، بررسی انواع ایهام و شبکه‌های ایهامی در ۲۰۰ غزل نخستین از ۱۰۷۹ غزل دیوان اوست. نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد که کمال خجندی در کنار دیگر آرایه‌های بیانی و بدیعی، به کاربرد انواع ایهام توجه زیادی نشان داده و گاه با ساخت شبکه‌های ایهامی، به آفرینش تصاویر بدیع و بکر در شعرش دست زده‌است.
تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۱۱/۲۷	
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۵/۰۲/۲۸	
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۳/۲۷	
تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۷/۱۵	
کلیدواژه‌ها: کمال خجندی، ایهام، حافظ، ایهام شبکه‌ای، شبکه ایهامی	

استناد: گلی، احمد؛ رضائی عین‌الدین، علی (۱۴۰۵). ایهام و شبکه‌های ایهامی در غزلیات کمال خجندی. *زبان و ادب فارسی*، ۷۹ (۲۵۴)، ۱۵۰-۱۲۴.

<http://doi.org/10.22034/perlit.2026.71585.3941>



© نویسنده‌گان.

ناشر: دانشگاه تبریز.

۱. مقدمه

قرون هفتم و هشتم هجری دوران، شکوه ادب فارسی است و در این دوران آنچه که از هنر سازه‌های بدیعی کاربرد قابل توجهی دارد، صنعت ایهام است. این هنر سازه در شعر، به طور معمول با حافظ شناخته می‌شود و می‌توان گفت که هیچ شاعری تا قرن هشتم نتوانسته به اندازه حافظ از این صنعت بهره‌برد. به نظر می‌رسد شاعران معاصر با او یا شاعران بعد از او نیز نتوانسته‌اند گوی سبقت را در این زمینه از او برابند. 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 نشان داده‌اند. از این میان، ضیاءالدین سجادی معتقد است که خاقانی نخستین شاعری است که در قرن ششم هجری، به‌طور گسترده به ایهام و به ویژه ایهام تناسب توجه داشته است و در این زمینه حافظ را متأثر از خاقانی می‌داند. (سجادی، ۱۳۵۱: ۹۹) کمال خجندی نیز از شاعران برجسته قرن هشتم هجری و معاصر حافظ است که به کاربرد انواع ایهام در غزلیاتش توجه زیادی نشان داده و می‌توان ایهام را پرکاربردترین و مهم‌ترین هنر سازه شعر او دانست.

پیش از این در پژوهش‌های مختلفی به تفصیل در مورد تاریخچه ایهام و انواع آن سخن گفته شده است (ر.ک؛ دالوند و شمیس، ۱۳۹۷: ۳۰-۲۰) و بنابراین بازگویی و تکرار آن در اینجا ضرورت ندارد. هدف پژوهش حاضر نیز، بررسی انواع ایهام و شبکه‌های ایهامی در غزلیات کمال خجندی است که ۲۰۰ غزل نخستین از ۱۰۷۹ غزل دیوان او مبنای کار قرار گرفته است. در این پژوهش ابتدا ضمن تعریف هر یک از انواع ایهام، مثال‌هایی از ابیات غزلیات کمال به عنوان شاهد ذکر شده و سپس نمونه‌هایی از شبکه‌هایی ایهامی از غزلیات او استخراج و شرح داده شده است. با بسامدی که از انواع ایهام و شبکه‌های ایهامی در ۲۰۰ 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 برابری کند، باری به لحاظ کمی می‌توان مدعی شد که کمال بزرگ‌ترین شاعری است که توانسته پا جای پای حافظ بگذارد. ۲۰۰ غزل مذکور مشتمل بر ۱۴۳۱ بیت است که از این تعداد، در ۷۰۶ بیت (تقریباً نصف آن) حداقل یکی از انواع ایهام به کار رفته و نشان از توجه شاعر به این هنر سازه و پرکاری وی در این زمینه است. البته این آمار با احتساب ایهام‌های تکراری به دست آمده است؛ بدین معنی که ممکن است واژه یا عبارتی یکسان در ابیات متعددی به صورت ایهام‌آمیز به کار رفته باشد.

۲. ضرورت و پیشینه پژوهش

در مورد ایهام و انواع آن، تاکنون کتاب‌ها و مقالات زیادی نوشته شده 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 خصیصه اصلی سبک حافظ از منوچهر مرتضوی (۱۳۳۸)، ایهام و تناسب در شعر خاقانی و شعر حافظ از ضیاءالدین سجادی (۱۳۵۱)، ایهامات دیوان حافظ از طاهره فرید (۱۳۷۶)، ایهام در شعر فارسی از سید محمد راستگو (۱۳۷۹)، ایهام در شعر حافظ از علی حیدری (۱۳۸۵)، زین آتش نهفته از یاسر دالوند (۱۳۹۶)، بررسی شگرد ترکیبی کنایه ایهامی در غزل‌های حافظ از میردار رضایی و حق‌جو (۱۳۹۹)، بررسی و تحلیل ایهام و انواع آن در دیوان عالمی داراب جردی از اعظم بازگیر الوار و همکاران (۱۴۰۰)، شگردهای ایهام اصطلاحات موسیقی در اشعار عصار تبریزی و مقایسه آن با نظامی و حافظ از ناصر بهرامی و همکاران (۱۴۰۱)، ایهام تناسب‌های پنهان بر پایه اصطلاحات موسیقی در دیوان حافظ از یاسر دالوند و محمدحسن حسن‌زاده نیری (۱۴۰۳) و...

اشاره کرد؛ اما نزدیک‌ترین پژوهش به مقاله حاضر، مقاله‌ای است تحت عنوان «تلمیح و ایهام در شعر کمال خجندی» از سیدمحمد حسینی (۱۳۷۷). در این مقاله، پژوهشگر عمده‌کار خود را روی مبحث تلمیح متمرکز کرده و فقط در دو صفحه پایانی تحقیق، به صورت موجز و گذرا برای ایهام مطلق و ایهام تناسب چند مثال از دیوان کمال خجندی آورده و آن‌ها را شرح داده است. اما تاکنون پژوهشی که به صورت گسترده و تخصصی به بررسی انواع ایهام و شبکه‌های ایهامی در شعر کمال خجندی بپردازد، انجام نپذیرفته است. بنابراین با در نظر گرفتن این نکته که کمال خجندی نسبت به انواع ایهام و بهره‌گیری از آن در شعرش توجه زیادی نشان داده، ضروری به نظر می‌رسد که پژوهشی مستقل در این باره صورت پذیرد.

۳. بیان مسأله

ایهام در لغت به معنای به‌گمان افکندن است و در کتب بدیعی با نام‌های توریه (=پوشیده‌سخن گفتن)، تخیل (=در خیال انداختن) و توهیم (=در غلط انداختن) نیز آمده است. شاعر یا نویسنده با به کار بستن ایهام در تلاش است تا کلام را به شکلی بیان کند که دو یا چند معنای تداعی شده از یک واژه یا عبارت، به طور نسبی مورد توجه مخاطب قرار گیرد. وقتی مخاطب متن منظوم یا منثوری را می‌خواند سعی می‌کند با تلفیق معانی مختلف - که سبب به وجود آمدن 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 سعی دارد با حذف یا پوشاندن شواهد و قرائن به گونه‌ای عمل کند 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 پیدا کند. این امر در واقع نه تنها برای مخاطب خسته‌کننده و بی‌روح نیست، بلکه موجب می‌شود که او پس از پی بردن به ایهام و ابهام کلام، از این فریب ذهنی احساس لذت کند؛ چرا که در این حالت، سخنور در برداشت معنا به مخاطب آزادی بخشیده و او را در خلق آن شریک کرده است. در همین راستا شفیع 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 اراده معطوف به آزادی - که نهفته در وجود ماست - به ما می‌دهد و در حقیقت میدانی می‌شود برای تجلی این میل به آزادی.» (شفیع کدکنی، ۱۳۸۹: ۴۳۴)

ایهام‌پردازی در شعر کمال به شیوه 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 نساخته است. 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 چند معنایی 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 سوق می‌دهد و معنای دیگری غیر از معنای اولیه در ذهن او نقش می‌بندد؛ بدون اینکه به این معنای دوم در بیت اشاره‌ای شده باشد. این امر موجب می‌شود که گاهی بتوان از یک بیت تعبیر و تفاسیر متعددی ارائه داد. 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 رهگیری کرد. بدیهی است که این ایهام‌ها از یکدیگر تأثیر می‌پذیرند. 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 کرده است (ر.ک؛ دالوند، ۱۳۹۶: ۴۲). برای روشن شدن مطلب، شبکه‌های ایهامی در بیت زیر را بررسی می‌کنیم:

گفتم فرست ناوکی از کیش خویش گفت ترسم که باز چشم بدوزی به تیر ما

(کمال خجندی، ۱۳۷۲: ۲۸)

ایهام مطلق: ترسم: ۱- در معنای مصطلح خود یعنی هراس داشتن ۲- یقین داشتن

ایهام تام: چشم‌دوختن: ۱- نگاه کردن ۲- طمع داشتن ۳- انتظار داشتن

ایهام تناسب: باز: در معنای دوباره به کار رفته و در معنای دیگر (پرندۀ 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، ۱۳۹۲: ۲۳۴)) 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 نصب کنند) 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: ۱- معنای اصلی آن هراس یا یقین داشتن است. ۲- با جناس ناقص و مرکب یادآور ترسم (نشان چیزی جستن و به آن نگرستن (دهخدا: ذیل مدخل)) به قرینه هم‌نشینی با چشم‌دوختن.

ایهام جناس: خویش: ۱- معنای اصلی آن خود و ضمیر مشترک است. ۲- با جناس لفظی یادآور خیش (نوعی جامه از جنس کتان) به قرینه هم‌نشینی با کیش (کیش نیز در همین معنا کاربرد دارد. (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 بازگو کند. 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 لزوماً به مؤلف اثر نسبت دهد.» (دالوند و حسن‌زاده‌نیری، ۱۴۰۴: ۱۵)

۴. بحث و بررسی

تقسیم‌بندی انواع ایهام در گذشته، بر مبنای دو معنای دور و نزدیک استوار بوده و با در نظر گرفتن این رابطه، یعنی حضور و عدم حضور قرائن و ملائمت‌ها هر کدام از معانی دور و نزدیک، ایهام را به انواع مختلفی چون: مجرده، مرشحه، موشح، مبینه و مهینه تقسیم کرده‌اند. علاوه بر 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.

۴-۱. ایهام چندمعنایی (=ایهام توازی)

منظور از ایهام چندمعنایی این است که کلمه یا عبارت به شکلی در جمله به کار رود که با در نظر گرفتن هر کدام از معانی آن کلمه یا عبارت، سخن درست و «یصح السکوت علیه» باشد. (راستگو، ۱۳۷۹: ۱۵) ایهام چندمعنایی در بردارنده 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.

۴-۱-۱- ایهام مطلق (ایهام واژگانی)

رایج‌ترین نوع ایهام که امروزه به صورت مطلق به آن ایهام گفته می‌شود و قدما به آن توریه می‌گفتند. (همان: ۲۸) در این نوع از ایهام، اگر واژه در برگرفته سه معنا باشد به آن ایهام تام و اگر در بر دارنده بیش از سه معنا باشد، ایهام ذوالوجه می‌گویند.

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

(خجندی، ۱۳۷۲: ۴۶)

کانون ایهام: فسوس: ۱- افسون و تدبیر و حيله ۲- استهزاء و مسخره ۳- مخفف افسوس، تأسف و دریغ
نقش زلف تو راست نتوان خواند که سوادى مشوش افتاده‌ست

(همان: ۷۱)

کانون ایهام: راست: ۱- متضاد دروغ ۲- متضاد کج که صفت زلف است. ۳- به درستی، دقیق

کانون ایهام: خواند: ۱- معنای مرسوم یعنی قرائت کردن ۲- نامیدن

کانون ایهام: سواد: ۱- سیاهی ۲- نوشته

۴-۱-۲. 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 در نظر گرفت و با توجیهی دیگر مفعول یا از یک دیدگاه آن را قید به شمار آورد 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. به نظر می‌رسد ایهام دستوری و زیرمجموعه‌های آن، خود به تنهایی نمی‌توانند ایهام مستقلی به شمار روند و در حقیقت، ایهام‌هایی چون ایهام گونه‌گون‌خوانی، محتمل‌الصدین، ذوجهین و مانند این‌ها باعث به وجود آمدن 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 پرداخته می‌شود:

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

(خجندی، ۱۳۷۲: ۱۴)

کانون ایهام: همه همسایه: ۱- همه را فاعل و همسایه را قید جمله فرض کنیم (همه سرشک را همسایه من دیدند). ۲- همه همسایه را یکجا فاعل جمله در نظر بگیریم (همه همسایه‌ها سرشکم را دیدند).

بعد از آن کان روی روشن آفتاب از دور دید گر بر او بندی در از روزن درآید آفتاب

(همان: ۳۰)

کانون ایهام: مصراع اول: ۱- به تعبیری می‌توان آفتاب را فاعل و آن روی روشن را گروه اسمی مفعولی در نظر گرفت. (بعد از آنکه آفتاب آن روی روشن را از دور دید...) ۲- به تعبیری دیگر می‌توان آن روی روشن را گروه اسمی فاعلی و آفتاب را مفعول در نظر گرفت. (بعد از آنکه آن روی روشن آفتاب را از دور دید...)

۴-۱-۳. سحر حلال

دکتر کزازی در ذیل انواع ایهام، به گونه‌ای از ایهام با عنوان سحر حلال اشاره کرده 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 پیوند داد و خواند. (کزازی، ۱۳۷۳: ۱۴۹)

کمال ار نیست هیچت لایق دوست غزل‌های تر رندانه‌ای هست

(خجندی، ۱۳۷۲: ۵۲)

کانون ایهام: لایق دوست: ۱- قید برای جمله اول (کمال اگر هیچ چیزی لایق دوست نداری، لااقل غزل‌های تر رندانه‌ای داری)

۲- قید برای جمله دوم (کمال اگر هیچ چیزی نداری، غزل‌های تر رندانه‌ای لایق دوست داری)

در درون آمد خیال روی او شد عقل و هوش بود دزدی با چراغ انواع کالا برد و رفت

(همان: ۷۴)

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

۴-۱-۴. ایهام در مرجع ضمیر

نوعی از ایهام است که مرجع ضمیر در جمله نامعلوم باشد؛ یعنی برای ضمیری بتوان بیش از یک مرجع ضمیر در نظر گرفت. (چناری، ۱۳۹۲: ۱۳۰) بدیهی است که نامعلوم بودن مرجع ضمیر موجب تعدد معنا در کلام می‌شود.

کرد در آینه نظر حسن تو بود دزدی با چراغ انواع کالا برد و رفت

(خجندی، ۱۳۷۲: ۱۵)

کانون ایهام: خود: ۱- مرجع آن می‌تواند معشوق (تو) باشد. ۲- مرجع آن می‌تواند حسن باشد.

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

(همان: ۳۹)

کانون ایهام: ضمیر تو: ۱- اگر جمله را با آهنگ خیزان بخوانیم و تکیه روی واژه 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). ۲- اگر جمله را بدون تکیه خاص و با آهنگ افتان بخوانیم، کمال نهاد جمله است و مرجع ضمیر تو، معشوق است (کمال از شوق حدیث تو قلم را خواهد سوزاند).

۴-۱-۵. 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 بی تو توبه ز می کرده بود دوش/ بشکست عهد چون در میخانه

دید باز» واژه باز واژه‌ای چندمعنایی به‌شمار می‌رود. حال با توجه به ساختار دستوری کلام، باز را هم با توجیهی می‌توان قید تکرار (در معنای دوباره) به‌شمار آورد و هم تمیز 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، ۱۳۷۲: ۵۰)

کانون ایهام: باریک‌تر زین: ۱- به تعبیری می‌توان باریک‌تر را مسند و زین (از این) را متمم قیدی در نظر گرفت: زاهد کم‌خواره وقتی به میان تو فکر می‌کرد، باریک‌تر از اینی که هست می‌شد. ۲- به تعبیری دیگر می‌توان باریک‌تر زین را واژه مرکب و مسند جمله در نظر داشت: زاهد کم‌خواره (به علاقه تضاد مجاز از پر خواره) وقتی به میان تو فکر می‌کرد، باریک‌تر زین می‌شد (زاهد را چهارپا فرض کرده و باریک‌تر زین شدن کنایه از لاغر شدن است). این بیت یادآور بیتی از غزل حافظ است: صوفی شهر بین که چون لقمه شبیه می‌خورد/ پاردمش دراز باد آن حیوان خوش‌علف (حافظ، ۱۳۷۵: ۱۷۹)

بیدق خال تو نرانده هنوز طره کج باز درخ برد مفت

(خجندی، ۱۳۷۲: ۶۴)

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

۴-۱-۶. ایهام نام‌واژه‌ای

در این نوع از ایهام، واژه‌ای از کلام می‌تواند هم الفاکننده اسم خاص برای کسی یا چیزی باشد و هم در معنای لغوی خود در جمله افاده 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 به کمال است او را

(خجندی، ۱۳۷۲: ۱۳)

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

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

(همان: ۴۴)

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

کانون ایهام: یاقوت در مصراع دوم: ۱- نام خاص ۲- واژه یاقوت (واژه یاقوت را نوشته‌است)

۴-۲. ایهام گونه‌گون خوانی 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 برداشت کرد. آنچه باعث به‌وجود آمدن این نوع از ایهام می‌شود، تغییر تکیه، تغییر حرکت (مصوت‌های کوتاه) و تغییر مکث است.

(راستگو، ۱۳۷۹: ۵۸) دکتر شمیسا از این ایهام با عنوان ایهام دوگانه خوانی نام برده و آن را با شبه ایهام، توجیه، محتمل الضدین و ذووجهین در کتب بدیعی گذشته برابر دانسته است (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۲۶). به نظر می رسد عنوان گونه گون خوانی مناسب تر از دوگانه خوانی باشد؛ چرا که در برخی موارد، واژه یا عبارتی را به بیش از دو شکل می توان خواند. کزازی نیز از این نوع ایهام با عنوان ایهام گونه یا شبه ایهام نام برده است (کزازی، ۱۳۷۳: ۱۳۴). چناری از تغییر حرکت در واژه یا عبارتی، با عنوان ایهام خوانشی و از تغییر مکث یا تکیه با عنوان ایهام زیرزنجیری نام برده است. (چناری، ۱۳۹۲: ۱۳۱) با توجه به اینکه ایهام نوشتاری نیز گونه ای از چندگونه خوانی است، در ذیل همین عنوان به آن اشاره شده است.

۴-۲-۱. تغییر تکیه

منظور از تغییر تکیه این است که بتوان واژه یا عبارتی را با دو نوع تکیه گذاری، 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، ۱۳۷۲: ۲۵)

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 اندازه گیری جرم (۱۶ مثقال) و کنایه از مقدار کم است.

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

(همان: ۷۰)

کانون ایهام: هر دو مصراع: ۱- اگر تکیه روی واژه نگردي باشد، معنا چنین خواهد بود: ای دل! از این بابت که شاید شکار یار نشوی نگران نباش (حتما شکار می شوی) چرا که او اکنون کمان ابرو و تیر غمزه را برای شکار تو به دست گرفته است. ۲- اگر تکیه روی واژه که باشد معنا چنین خواهد بود: ای دل! از آن (شکارشدن/ یار) نترس و مطمئن باش که شکار یار نخواهی شد. چرا که او اکنون کمان را از دست ابرو و تیر را از دست غمزه گرفت.

۴-۲-۲. تغییر حرکت

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

بکن ای شیخ دعایی که بمیریم همه تا دگر ننگ چنین خون نکشد قاتل ما

(خجندی، ۱۳۷۲: ۱۶)

کانون ایهام: نکشد: ۱- نکشد: ای شیخ دعاکن که بمیریم تا قاتل ما ننگ کشتن ما را تحمل نکند. (خودمان بمیریم تا کسی مجبور به کشتن ما نشود) ۲- نکشد: 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، خواهد مرد)

هر کو گزید لعل تو آب حیات خورد آن کو گزید عمر تو قد دراز یافت

(همان: ۳۴)

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

۴-۲-۳. 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)

زیر لب این همه دشنام دعاگو چه کنی لطف کن بوسی و مقصود دعا را دریاب

(خجندی، ۱۳۷۲: ۳۲)

کانون ایهام: مصراع اول: ۱- زیر لب این همه دشنام! دعا گوا چه کنی؟: بر زبان تو این همه دشنام برای چیست! به جای دشنام دعا بگو. چه کار می‌کنی؟ (چرا به جای دعا، دشنام می‌دهی؟) به من بوسه‌ای لطف کن و مقصودم از دعا را بدان. ۲- زیر لب این همه دشنام دعاگو، چه کنی؟ چرا زیر لب به کسی که دعاگوی توست، دشنام می‌دهی؟ به من بوسه‌ای لطف کن و مقصودم از دعاکردن را بدان.

نیست در عاشق بدی جز عشق و می‌داند رقیب گر بد ما گفت پیش یار نیکو گفته‌است

(همان: ۶۳)

کانون ایهام: مصراع دوم: ۱- گر بد ما گفت پیش یار، نیکو گفته‌است: اگر بد ما را پیش یار گفته، کار خوبی کرده‌است. ۲- گر بد ما گفت، پیش یار نیکو گفته‌است: اگر بد ما را گفته، ایرادی ندارد. این کار را پیش یار زیبارو انجام داده‌است.

۴-۲-۴. 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 نوشته می‌شود. در حالیکه در گذشته گاهی این حرف اضافه را متصل به متمم می‌نوشتند. همین امر باعث به وجود آمدن ایهام می‌شد. پیداست که در این نوع از ایهام با شنیدن بیت یا کلام نمی‌توان به ایهام موجود در آن پی برد. (پایمر، ۱۳۸۳: ۶۹) این نوع از ایهام، به کار مصحح نیز بستگی دارد تا هر واژه را دقیقاً به همان شکل که در نسخه خطی نوشته شده، حفظ کند. بنابراین با نوشتن این کلمات با رسم الخط امروزی (جدا نوشتن آن‌ها) بسیاری از زیبایی‌های این متون نهفته می‌ماند. این نوع از ایهام نیز می‌تواند شکلی از ایهام گونه‌گون خوانی به شمار آید.

جان به لب می‌رسد از تشنگی ام بیش مپای ای لب تشنه بیوس آن کف پا را دریاب

(خجندی، ۱۳۷۲: ۳۲)

کانون ایهام: بیوس: این واژه در دیوان به همین شکل نوشته شده‌است و در این صورت به دو حالت می‌توان آن را خواند: ۱- فعل امر: که در این صورت حرف «ب» پیشوند آن است. ۲- 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.

۳-۴. ایهام استخدای

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، ۱۳۷۲: ۳۱)

کانون ایهام: الف) گوشمال: ۱- در ارتباط با رباب به معنای کوک‌کردن و به لرزه و ارتعاش درآوردن تارها (دهخدا: ذیل مدخل). ۲- در ارتباط با شاعر به معنای تأدیب و تنبیه‌کردن. ب) ناله‌کردن: ۱- در ارتباط با رباب به معنای به ترنم درآمدن و نواخته‌شدن. ۲- در ارتباط با شاعر یعنی گریه و زاری و شکایت‌کردن.

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

(همان: ۶۷)

کانون ایهام: باختن: ۱- در ارتباط با سر (سرباختن) یعنی فداکردن جان. ۲- در ارتباط با نظر (نظرباختن) در معنای تماشای زیبایی‌ها کردن یا چشم‌چرانی‌کردن.

۴-۴. ایهام (محتمل‌الضدین)

ایهام 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 ضدّ هم (مدح و ذم، دعا و نفرین و...) برداشت‌کرد. (کزازی، ۱۳۷۳: ۱۴۴)

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

(خجندی، ۱۳۷۲: ۱۴)

کانون ایهام: زیان‌کردن: یعنی کسانی که گوهر یکدانه ما را به اندازه صد گنج فریدون ارزش‌گذاری‌کردند، متوجه ضرر و زیان شدند. زیرا: ۱- ارزشش خیلی بیشتر از این‌هاست. ۲- ارزشش خیلی کمتر از این‌هاست.

کمین بنده ماست گفתי کمال کم است این قدر بیش از این گو مرا

(همان: ۲۳)

کانون ایهام: مصراع دوم که به دو شکل قابل تعبیر است: گفתי که کمال کمین بنده ما هست، ۱- حتی این مقدار (کمین بنده دانستن) هم کم است. بیش از این مرا تحقیرکن یا مقامی پایین‌تر برایم در نظر بگیر. ۲- این قدر (کمین بنده بودن) برای من کم است. برای من مقامی بالاتر در نظر بگیر.

۴-۵. دورویه (ذووجهین)

ایهامی است که از جمله‌ای بتوان بیش از یک معنا دریافت کرد و تفاوت آن با محتمل‌الضدین این است که در محتمل‌الضدین، می‌توان دو معنای متضاد یعنی ستایش و نکوهش و... دریافت کرد اما در ذووجهین، معانی مختلف به دست آمده با هم متضاد نیستند. این آرایه در کتب بدیعی گذشته با عنوان ادماج آمده است. (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 دوپهلوست.

دست‌بوسی گرت از دوست تمناست کمال مرحبا گو غم او را و بلا را دریاب

(خجندی، ۱۳۷۲: ۳۲)

کانون ایهام: مصراع اول: ۱-کمال اگر تمنای بوسیدن دست دوست را داری... ۲-کمال اگر تمنا داری که دوست دستت را ببوسد...

به جفای تو اگر کشته‌شوم سهل مگیر کشته تیغ تو باشند رفیع‌الدرجات

(همان: ۴۱)

کانون ایهام: مصراع اول که به دو گونه قابل تعبیر است: ۱-اگر به جفای تو کشته‌شوم، آن را کاری آسان شمار ۲-اگر به جفای تو کشته‌شوم، بر من آسان مگیر.

۴-۶. 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 اراده کرد و هم بتوان مفهوم تحلیلی اجزای خودش را برداشت نمود. (راستگو، ۱۳۷۹: ۴۱) چناری از این نوع ایهام با عنوان ایهام واژگانی-اصطلاحی نام برده است. (چناری، ۱۳۹۲: ۱۲۸)

از همت گدای تو باشد فرو هنوز بر عرش اگر کشند شهان بارگاه را

(خجندی، ۱۳۷۲: ۲۰)

کانون ایهام: بارگاه برعرش کشیدن: کنایه از نهایت بزرگی و قدر و منزلت است؛ اما معنای ظاهری جمله را نیز می‌توان در نظر گرفت؛ یعنی حتی اگر بارگاهشان را در عرش بنا کنند.

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

(همان: ۷۱)

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

۵. ایهام گونه‌ها

گونه‌ای از انواع دیگر ایهام وجود دارد 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 داشته باشد. (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۳: ۱۲۳-۱۲۲)

۵-۱. 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 نکته دیگری نیز اشاره داشته و آن را نیز به ذهن خواننده یا شنونده بیاورد. (راستگو، ۱۳۷۹: ۶۷) دکتر شمیسا از این نوع ایهام، با نام ایهام تبادر یاد کرده است. (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۳۳) ایهام تبادر را به فروع دیگری از جمله ایهام جناس، ایهام جناس گونه‌گون خوانی و ایهام اشتقاق تقسیم کرده‌اند.

تا کند باد صبا غالیه‌سای به چمن برفشان بر سر گل سنبل عنبر سا را

(خجندی، ۱۳۷۲: ۲۶)

کانون ایهام: عنبر سا، را: در پی هم آمدن پسوند سا و واژه سارا (خالص و ناب) را فرایادمی آورد که با عنبر متناسب است.

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

(همان: ۳۳)

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

۵-۱-۱. ایهام جناس

منظور از ایهام جناس این است که یکی از واژگان کلام، واژه‌ای متجانس و هم‌نما را به‌یادآورد که واژه 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، ۱۳۷۲: ۱۹)

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

گر ریختن خون کمال است مرادت ما نیز بر آنیم که تیغ تو بران است

(همان: ۸۰)

کانون ایهام: بران: ۱- معنای اصلی: بر + آن. ۲- با جناس ناقص و مرکب یادآور بُران (تیز) به قرینه هم‌نشینی با تیغ (راستگو،

۱۳۷۹: ۹۲)

۵-۱-۲. ایهام جناس گونه‌گون خوانی

در این نوع از ایهام که ترکیبی از ایهام جناس و ایهام گونه‌گون خوانی است، واژه‌ای از کلام واژه‌ای هم‌نما و متجانس را به یاد می‌آورد که اگر آن واژه فرایادآمده را به جای واژه نخستین بگذاریم و جمله را با آن بخوانیم، معنا درست باشد. (همان: ۹۹) این نوع از ایهام،

بیشتر با جناس خطی رابطه دارد که از نظر املائی شکل یکسانی دارند و تفاوت آن‌ها در نقطه و سرکج کاف و گاف است. دکتر شمیسا از این نوع ایهام، با عنوان ایهام تصحیف نام برده و آن را از فروع ایهام تبادر دانسته است. (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۳۶)

جان را چو نیست از تن و تن را ز جان گزیر
از ما جدا مشو دگر ای ناگزیر ما

(خجندی، ۱۳۷۲: ۱۴)

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

داد بیش از دگران جام می‌ام پیر مغان
آن تهی‌ناشده جام دگر آورد مرا

(همان: ۱۹)

کانون ایهام: بیش: می‌توان آن را با واژه پیش جایگزین کرد.

۳-۱-۵. 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، فرایادمی آورد و واژه فرایادآمده با واژگان دیگر کلام رابطه تناسب، ترادف، تضاد و... دارد. (راستگو، ۱۳۷۹: ۱۰۴)

گر از آن دامن به این درویش وصلی می‌رسید
پاره‌ای می‌دوختم این جان پاره پاره را

(خجندی، ۱۳۷۲: 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 که نقصان کمال است که دائم
جویای شراب است و کباب است و رباب است

(همان: ۴۸)

کانون ایهام: دائم: ۱- معنای اصلی آن همیشه است. ۲- مشتق از مدام (در معنای شراب) با شراب تناسب دارد.

۲-۵. ایهام تناسب

منظور از ایهام تناسب این است که سخنور واژه‌هایی را که به لحاظ معنایی تناسب دارند 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 ایجادکنند. (راستگو، ۱۳۷۹: ۷۴)

کمال این ریش را صورت نبند مرهم و درمان
چو این داغ از ازل آمد بسوزد تا ابد ما را

(خجندی، ۱۳۷۲: ۲۹)

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 صوفی
نخست افعال نیکو کن چه سود از خواندن اسما

(همان: ۱۹)

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

۳-۵. 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 مقاله «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 تجاوز نمی‌کند؛ 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 ۲۵ 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.

با صبح بگویند که بی‌وقت مزن دم امشب شب وصل است نگه‌دار نفس را

(خجندی، ۱۳۷۲: ۲۵)

کانون ایهام: دم‌زدن: در معنای طلوع‌نکردن به‌کاررفته و بین دم که یکی از معانی آن نفس است و در اینجا مدنظر نیست، با نفس ایهام ترادف وجود دارد.

دیشب از میکده سرمست به دوشم بردند گو چنین هم به در دوست بدارید مرا

(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.

۴-۵. ایهام ترجمه

منظور از این نوع ایهام، آن است که سخنور در کلام خود واژگانی از دو زبان را به‌کارگیرد که در معنای اراده‌نشده، ترجمه یکدیگر باشند (گرکانی، ۱۳۷۷: ۱۲۰).

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

(خجندی، ۱۳۷۲: ۳۰)

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: ۶۲)

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.

۵-۵. 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، به کارگیرد و بدین ترتیب تضاد به وجود آمده، تضادی ظاهری است نه تضادی واقعی. (راستگو، ۱۳۷۹: ۸۴)

از عاشقی همیشه جوان است پیر ما خالی مباد عشق بتان از ضمیر ما

(خجندی، ۱۳۷۲: ۱۴)

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

دست خشک ای دلبر جانان مرو هیچت ار نبود به چشم تر بیا

(همان: ۲۳)

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

۵-۶. ایهام پارادوکس

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

گویند که نقصان کمال است که دائم جویای شراب است و کباب است و رباب است

(خجندی، ۱۳۷۲: ۴۸)

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

۵-۷. استدراک

از فروعات هنر سازه ایهام است و چنین است که سخنور کلام خود را به گونه‌ای آغاز کند که از آن معنای ذم و نکوهش برداشت شود؛ اما وقتی به پایان سخن رسیدیم، متوجه شویم 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 نکنند مشکل ما

(خجندی، ۱۳۷۲: ۱۶)

کانون ایهام: عبارت ابتدای بیت (مشکل ما دهن توست): چنین به نظر می‌رسد که سخنور کلام خود را با نکوهش آغاز کرده اما وقتی ادامه سخن را می‌گیریم، متوجه ستایش بودن سخن (کوچک بودن دهان) می‌شویم.

آدمیت مجوز یار کمال کان جفاجو پریوش افتاده‌ست

(همان: ۷۱)

کانون ایهام: عبارت ابتدای کلام (آدمیت نجستن از یار) نکوهش را فرایادمی آورد؛ اما در ادامه متوجه می‌شویم که سخن همراه با ستایش است و آدم نبودن او به معنای چیزی فراتر و بهتر از آدم بودن است نه فروتر و بدتر.

۵-۸. ایهام توکید

ایهامی است که در آن واژه‌ای در معانی متعدد و نه یکسان تکرار شده و موجب تأکید می‌شود. (نشاط، ۱۳۴۶، ج ۲: ۸۹) در حقیقت اساس این ایهام، جناس تام است و در ظاهر به نظر می‌رسد که آرایه تکرار (واژه‌آرایی) اتفاق افتاده است.

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

(خجندی، ۱۳۷۲: ۲۲)

کانون ایهام: کشیدن: ۱- ناز کشیدن: ناز کسی را خریدن. ۲- زلف کشیدن: در معنای مرسوم، متضاد هل دادن. ۳- از کسی چیزی کشیدن: برسر آمدن و تحمل کردن.

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

(همان: ۳۱)

کانون ایهام: سر: ۱- بر سر: به علاوه، بیشتر و بهتر. ۲- سر: عضو بدن ۳- جان در سر کسی نهادن: جان فداکردن در راه او.

۵-۹. ایهام عکس

«در کلام آنچه مقدم ذکر شده است، مؤخر می‌شود و مکرر می‌گردد اما نه به معنی اول، بلکه به معنی دیگر به طوریکه صنعت ایهام تشکیل شود.» (نشاط، ۱۳۴۶، ج ۲: ۹۲) اساس این نوع از ایهام نیز، بر پایه جناس تام استوار است.

مردم ز مه حساب گرفتند سال‌ها نگرفت در حساب جمال تو ماه را

(خجندی، ۱۳۷۲: ۲۰)

کانون ایهام: ۱- از ماه حساب گرفتن سال: محاسبه یک سال قمری بر اساس گردش ماه به دور زمین. ۲- در حساب نگرفتن ماه: یعنی به چیزی نگرفتن و بی‌مقدار دانستن ماه از نظر زیبایی.

از سر ما پای او شد کوفته کوفتن صوفی چنین پایی خوش است

(همان: ۷۲)

کانون ایهام: ۱- پای کوفته شدن: تاول بستن و زخم برداشتن پا. ۲- کوفتن پا: سماع و رقص صوفیان.

۵-۱۰. 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 تکرار می‌شود و سخن قبلی را رد و ابطال می‌کند یا سخن را برخلاف مقصود گوینده حمل می‌کند و در معنایی که مقصود گوینده نیست، به سخن او پاسخ می‌دهد (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۴۲). راستگو (راستگو، ۱۳۸۲: ۲۴۶) از این نوع ایهام، با عنوان شیرین‌کاری نام‌برده و ابیاتی از کمال خجندی را شاهد آورده است. برای مثال بیت زیر:

دشوار کشد نقش دو ابروی تو نقاش آسان نتوانند کشیدن دو کمان را

(خجندی، ۱۳۷۲: ۱۷)

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

جوهر که قیمتی ست کشندش به احتیاط من هم به دیده می‌کشم آن خاک راه را

(همان: ۲۰)

کانون ایهام: کشیدن: فعل کشیدن در مصراع اول در معنای وزن کردن به کار رفته و در مصراع دوم آن را برخلاف مقصود سخن در مصراع اول، در معنای مالیدن و چون سرمه به چشم کشیدن حمل و تعبیر کرده است.

۵-۱۱. ایهام مرکب (آمیگی)

«... چنان باشد که شاعر حرفی چند مفرد ذکر کند که از تشبیه یا غیره حاصل کرده باشد 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، ۱۳۶۹: ۱۱۲) کزازی از این نوع ایهام با عنوان ایهام آمیگی یاد کرده است. (ر.ک؛ کزازی، ۱۳۷۳: ۱۳۵)

دهان تو میم است و بالا الف خدا آفرید آن دو از بهر ما

(خجندی، ۱۳۷۲: ۲۱)

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

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 آغاز کرده‌ایم، زلف و دهان تو باید یاری‌گر ما باشند.

۶. شبکه ایهامی

هنر اصلی کمال خجندی این است که در بسیاری از ابیات، فقط به یک نوع از ایهام بسنده نکرده، بلکه سعی‌اش بر این بوده تا با در هم تنیدن ایهام‌های گوناگون در یک بیت، معانی زیادی را خلق کند و این موضوع چنان دامنه‌دار و گسترده است که نمی‌توان بر اتفاقی بودن آن‌ها گمان برد. با توجه به محدودیت حجم مقاله، به آوردن و شرح چند نمونه اکتفا می‌شود.

صد جان ز ما ستاند و به یک بوسه وعده داد بسیار بخش دلبر اندک پذیر ما

(خجندی، ۱۳۷۲: ۱۴)

ذووجهین: مصراع اول: ۱- صد بار جانمان را ستاند تا به بوسه‌ای وعده داد. ۲- صد بار جان گفتن از ما شنید تا به بوسه‌ای وعده داد.

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

ایهام گونه‌گون‌خوانی (تغییر مکث): ۱- به یک بوسه وعده داد. ۲- به یک بو، سه وعده داد.

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

ایهام سازه‌ای-ساختاری و ایهام گونه‌گون‌خوانی (تغییر تکیه): ۱- بسیاربخش صفت فاعلی برای دلبر باشد؛ یعنی دلبر اندک‌پذیر بسیاربخشنده‌ما. ۲- بسیار قید شدت و بخش فعل امر باشد، یعنی دلبر اندک‌پذیر ما! بسیار بیخشی.

دندان شانه می‌کشد آن چین زلف و بس نامش خطا نبود که خواندیم مشک ناب

(همان: ۳۰)

ایهام جناس گونه‌گون‌خوانی: بس را با واژه پس می‌توان جایگزین کرد و اتفاقاً در این صورت، دو مصراع، پیوند بهتری از نظر معنایی خواهند داشت.

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

ایهام جناس: خطا: ۱- معنای اصلی آن اشتباه است. ۲- با جناس لفظی یادآور ختا است به قرینه 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 هل دادن) به کار رفته و در معنای دیگر (طراحی و نقاشی کردن) که مدنظر نیست، با چین ایهام تناسب دارد.

بی‌گل وصل دل آزرده شد از خار فراق بلبل خسته بی‌برگ و نوا را دریاب

(همان: ۳۲)

ایهام سازه‌ای-ساختاری: دل آزرده: ۱- دل و آزرده را جدا از هم بخوانیم. در این صورت، دل، نهاد و آزرده، مسند جمله خواهد بود. ۲- دل آزرده (ناراحت) را به صورت واژه‌ای مرکب بخوانیم. در این صورت، بلبل، نهاد و دل آزرده، مسند جمله خواهد بود.

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 یار شمع گدازان و پس کمال از شمع اندکی و از او بیشتر سوخت

(همان: ۳۴)

ایهام مطلق: پس: ۱- حرف ربط همپایه‌ساز در معنای بنابراین ۲- قید در معنای سپس.

ایهام گونه‌گون‌خوانی (تغییر مکث)، ایهام دستوری، ذووجهین و ایهام در مرجع ضمیر: ۱- می‌سوخت یار! شمع، گدازان و پس کمال: ای یار! شمع، گدازان می‌سوخت و سپس کمال می‌سوخت. شمع اندکی سوخت اما او (کمال) بیشتر سوخت. ۲- می‌سوخت

یار! شمعِ گدازان و پس کمال: ای یار! شمعِ گدازان می‌سوخ و سپس کمال می‌سوخ. شمع اندکی سوخت اما او (کمال) بیشتر سوخت (۳- می‌سوخ یارِ شمع، گدازان و پس کمال: الف- یارِ شمع (پروانه)، گدازان می‌سوخ و سپس کمال می‌سوخ. یار شمع از شمع کمتر سوخت اما از او (کمال) بیشتر سوخت. ب- یارِ شمع، گدازان می‌سوخ و بنابراین کمال از شمع کمتر سوخت اما از او (پروانه) بیشتر سوخت. ۴- می‌سوخ یارِ شمع گدازان و پس کمال: الف- یارِ شمع گدازان می‌سوخ و سپس کمال سوخت. یارِ شمع گدازان از شمع کمتر سوخت اما از او (کمال) بیشتر سوخت. ب- یارِ شمع گدازان می‌سوخ و بنابراین کمال از شمع کمتر سوخت اما از او (پروانه) بیشتر سوخت.

باز بر بیدق دل اسب غمت پیل انداخت هم خوش است ار نظری هست به آن رخ سوی مات

(همان: ۴۲)

ایهام تناسب: رخ: در معنای صورت و چهره به کار رفته و در معنای دیگرش (مهرة 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 (مهرة شطرنج) و رخ در معنای مهرة شطرنج به کار رفته‌اند و در معنای دیگرشان که در اینجا مدنظر نیست، با هم تناسب دارند (باز نام پرندۀ ای شکاری است. بیدق پرندۀ ای ست گوشتخوار از تیره عقاب و شاهین (دهخدا: ذیل مدخل) و رخ که در شطرنج آن را مترادف حصن (قلعه) می‌دانند، در حقیقت نوعی پرندۀ افسانه‌ای و عظیم الجثه بوده و مهرة رخ شطرنج را به شکل این پرندۀ می‌ساخته‌اند. (ر.ک: طایفی و رمضان، ۱۳۹۹: ۲۰۴-۲۰۳))

ساقی جرعه عشقت به کمال است مدام گرچه از میکرده وصل تو پیوسته جداست

(کمال خجندی، ۱۳۷۲: ۴۲)

ایهام نام‌واژه‌ای: به کمال: ۱- برای کمال ۲- کامل

ایهام مطلق: مدام: ۱- شراب ۲- همیشه

ذووجهین: از مصراع اول چندین معنا می‌توان برداشت کرد: ۱- ای ساقی! جرعه عشقت برای کمال در حکم شراب است. ۲- ای ساقی! جرعه عشقت پیوسته برای کمال است. ۳- ای ساقی! جرعه عشقت، شراب مطلوب و کاملی است. ۴- ای ساقی! جرعه عشقت، پیوسته مطلوب و کامل است.

ایهام مترادف: بین مدام در معنای همیشه با جرعه ایهام مترادف 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 (به هم چسبیده و وصل شده) 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 (به هم چسبیده و وصل شده) که در اینجا مدنظر نیست، با جدا تضاد دارد و در کنار هم قرارگرفتن این دو واژه، پارادوکسی ظاهری و نه واقعی به وجود آورده است.

شمع و من دوش به هم سوز درون می‌گفتیم شمع را اشک روان بود و مرا جان می‌کاست

(همان: ۵۳)

ایهام گونه‌گون خوانی (تغییر مکث): مصراع اول: ۱- شمع و من دوش، به هم سوز درون می‌گفتیم (شمع و من دیشب به هم از سوز درونی‌مان می‌گفتیم) ۲- 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 گونه‌گون خوانی (تغییر مکث): مصراع دوم: ۱- شمع را اشک، روان بود و مرا جان می‌کاست: الف- اشک شمع جاری بود و جان من نیز در حال کاستن بود. ب- عجیب اینکه اشک شمع جاری بود، در حالیکه جان من در حال کاستن بود. ۲- شمع را اشک روان بود و مرا جان می‌کاست: الف- شمع اشک روانی داشت و جان من نیز در حال کاستن بود. ب- عجب اینکه شمع اشک روانی داشت، در حالیکه جان من در حال کاستن بود.

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

پیش تو کردند باز وصف قد سرو مرغ به بانگ بلند گفت که 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 تمیز و مکمل فعل کردند در نظر بگیریم؛ یعنی طرح کردند، 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 مدنظر نیست، با پست ایهام تضاد دارد.

ایهام گونه‌گون خوانی (تغییر تکیه): که پست است: ۱- جمله را به صورت خبری با آهنگ افتان بخوانیم. در این صورت، که حرف ربط تأویلی است؛ یعنی پست بودن 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؟

بساط شهبان زیر پای افکند ز خاک درت هر که را مفرش است

(همان: ۶۶)

ایهام مطلق: بساط: ۱- دستگاه و مجاز از قدرت ۲- هر چیز گستردنی، مفرش

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

ذووجهین: کل بیت: ۱- هر کس را که خاک در تو فرش زیر پای اوست، جلال و قدرت پادشاهان را به چیزی نمی‌گیرد یا بساطشان را درهم می‌پیچد و از بین می‌برد. ۲- هر کس را که خاک در تو فرش زیر پای اوست، مفرش شاهان زیر پایش می‌افکند. (یعنی ادعای پادشاهی می‌کند)

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

حد جواب سلطان نبود کمال ما را در حضرت سلاطین رسم گدا سؤال است

(همان: ۶۸)

ایهام تبادر: جواب: با توجه به واژه حد و سلطان، جواب، جو آب (ماء الشعیر) را به ذهن متبادر می‌کند.

ایهام تام: حضرت: ۱- حضور، نزد ۲- مجلس و محضر ۳- 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 واژه سلطان ایهام تناسب دارد / رسم در

معنای مستمری وواجبی که به نوکران دهند و در اینجا مقصود نیست، با گدا و سلطان ایهام تناسب دارد.

عندلیبی که قدت دید و سر سرو گزید ساخت در راست نوا لیک مقامش پست است

(همان: ۷۲)

ایهام مطلق: راست: ۱- مجاز از سرو (صفت جانشین اسم) ۲- اصطلاح موسیقی (پرده راست)

ایهام گونه‌گون‌خوانی: مقام: ۱- مقام ۲- مقام

ایهام مطلق: مقام: ۱- مرتبه ۲- اصطلاح موسیقی (پرده)

ایهام تام: پست: ۱- بی‌ارزش ۲- ضعیف و سست ۳- پایین

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

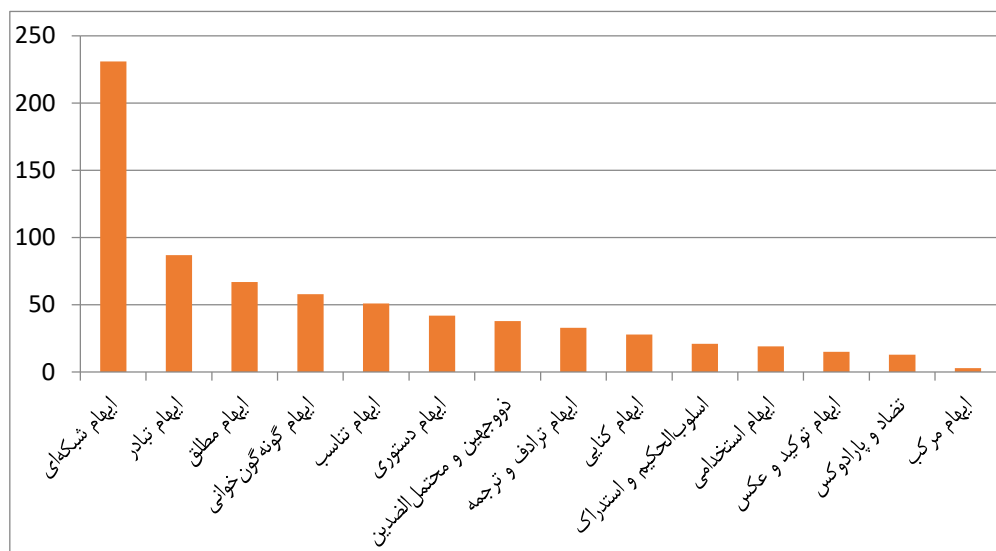
ذووجهین: مصراع دوم: ۱- عندلیب بر روی سرو به نوا و آهنگ مشغول شد اما مقام و مرتبه و جایگاهش (در مقابل قد تو)

بی‌ارزش یا پایین است. ۲- عندلیب در پرده راست نوا و آواز ساخت اما این پرده بی‌ارزش یا ضعیف و سست است.

۷. نتیجه‌گیری

هنر سازه ایهام مهم‌ترین هنر سازه مورد توجه کمال خجندی بوده است و او ضمن توجه به هنر سازه‌های دیگر، بیشترین همت خود را صرف به کار بستن انواع ایهام کرده است. در ۲۰۰ غزل مورد بررسی - که مشتمل بر ۱۴۳۱ بیت است - در نزدیک به ۷۰۶ بیت، حداقل یکی از انواع ایهام به کار رفته است. از این میان، بیشترین توجه او به ترتیب بسامد، به ایهام شبکه‌ای (به کارگیری بیش از یک نوع ایهام در بیت) با ۲۳۱ مورد، ایهام تبادر و مشتقات آن (ایهام جناس، ایهام جناس گونه‌گون‌خوانی و ایهام اشتقاق) با ۸۷ مورد، ایهام مطلق با ۶۷ مورد، ایهام گونه‌گون‌خوانی و مشتقات آن با ۵۸ مورد، ایهام تناسب با ۵۱ مورد، ایهام دستوری و مشتقات آن (ایهام سازه‌ای- ساختاری، سحر حلال و ایهام در مرجع ضمیر) با ۴۲ مورد، ذووجهین و محتمل‌الضدین با ۳۸ مورد، ایهام ترادف و ترجمه با ۳۳ مورد، ایهام کنایی با ۲۸ مورد، اسلوب‌الحکیم و استدراک با ۲۱ مورد، ایهام استخدای با ۱۹ مورد، ایهام توکید و عکس با ۱۵ مورد، ایهام تضاد و پارادوکس با ۱۳ مورد و ایهام مرکب با ۳ مورد، بوده است. با توجه به آنچه از ۲۰۰ غزل ابتدایی دیوان او برمی‌آید، می‌توان نتیجه گرفت که وی چندان به ایهام‌سازی با تکرار مضامین و واژگان و عبارات یکسان پای‌بند نبوده و تلاش کرده تا با خلق مضامین جدید و به کارگیری واژگان و عبارات متنوع، از دام ابتدال 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، زمینه پیدایش ایهام‌های دیگر را نیز پدید آورده است؛ بدین صورت که یکی از معانی با واژه‌ای دیگر ایهام ترادف، ترجمه، تضاد، تناسب و... به وجود آورده است و به جرأت می‌توان گفت که چنین چینش و مهندسی واژگان را در شعر کمتر شاعری می‌توان یافت. در پایان باید خاطر نشان ساخت که بررسی کل دیوان کمال از جنبه به کارگیری انواع ایهام - که از توان این پژوهش خارج است - دقایق و ظرایف بیشتری از شعر او را پیش روی خوانندگان قرار خواهد داد.



نمودار ۱: بسامد انواع ایهام در ۲۰۰ غزل نخستین دیوان کمال خجندی

منابع

- پایمرد، منصور (۱۳۸۳)، «بازی‌های زبانی حافظ»، مجله کتاب ماه، شماره ۸۲، ص. ۶۶-۷۳.
- 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»، پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت، سال ۲، شماره ۲، ص. ۱۱۵-۱۳۴.
- حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۷۵)، دیوان حافظ (بر اساس نسخه علامه قزوینی)، به کوشش صفر صادق‌نژاد، چاپ اول، تهران: قطره.
- خجندی، کمال‌الدین مسعود (۱۳۷۲)، دیوان، تصحیح و مقابله احمد کرمی، چاپ اول، تهران: ما.
- دالوند، یاسر (۱۳۹۶)، زین آتش نهفته، چاپ اول، تهران: علمی.
- دالوند، یاسر و شمیسا، سیروس (۱۳۹۷)، «ایهام تناسب در محور عمودی (با نگاهی به سیر تحول ایهام در کتب بلاغی پارسی)»، پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت، سال ۷، شماره ۲، ص. ۱۹-۳۸.
- دالوند، یاسر و حسن‌زاده نیری، محمدحسن (۱۴۰۴)، فرهنگ موسیقایی-بلاغی حافظ، چاپ اول، تهران: دانشگاه علامه طباطبائی.
- دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۷)، لغت‌نامه دهخدا، مجموعه شانزده جلدی، چاپ دوم، تهران: دانشگاه تهران.
- ذاکری، احمد و دیگران (۱۳۹۴)، «ایهام ترادف ویژگی سبکی منحصر به فرد حافظ»، فصلنامه تخصصی تحلیل و نقد متون زبان و ادبیات فارسی، شماره ۲۴، ص. ۵۰-۶۱.
- راستگو، سیدمحمد (۱۳۷۹)، 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»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی (دانشگاه تبریز)، شماره ۸۰، ص. ۹۵-۱۱۰.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۹)، موسیقی شعر، چاپ دوازدهم، تهران: آگه.
- شمس‌العلمای گرکانی، حاج‌محمدحسین (۱۳۷۷)، ابداع‌البدایع، به اهتمام حسین جعفری، با مقدمه جلیل تجلیل، چاپ اول، تبریز: احرار.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۶)، نگاهی تازه به بدیع، چاپ سوم از ویرایش دوم، تهران: میترا.
- طایفی، شیرزاد و رمضان، مهدی (۱۳۹۹)، «رخ شطرنج، همان قلعه نیست (بررسی تفاوت‌های مهره رخ با قلعه در شطرنج با تکیه بر متون کهن ادب فارسی)»، نشریه زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز، سال ۷۳، شماره ۲۴۲، ص. ۲۰۱-۲۱۵.
- کاشفی سبزواری، میرزا حسین واعظ (۱۳۶۹)، بدایع الافکار فی صنایع الاشعار، ویراسته 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]
- Purnāmdārīān, Taqī (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)), 3rd 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]
- Xojandī, 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 ‘Amudi (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, ‘Ali 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 Tarādoḡ 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 adabiyāt 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-‘Olamā-ye Garakāni, Hāj Mohammad Hosayn (1998), *Abda’ al-Badāye*, ed. by Hosayn Ja’fari, with an introduction by Jalil Tajallil, 1st ed. Tabriz: Ahrār. [In Persian]
- Šamisā, Sirus (2007), *Negāhi Tāze be Badi’* (A New Look at Badi’), 3rd ed. of the 2nd edition, Tehrān: Mitrā. [In Persian]
- Tāyefi, Širzād and Ramazāni, Mehdi (2020), “Rox-e Šatranj, Hamān Qal’-e 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 Vā’ez (1990), *Badi’ al-Afkār fi Sanāye’ al-Aš’ār*, ed. by Mir Jalāl al-Din Kazzāzi, 1st ed. Tehrān: Markaz. [In Persian]
- Kazzāzi, Mir Jalāl al-Din (1994), *Zibāšenāsi-ye Soxan-e Pārsi (Badi’)* (Aesthetics of Persian Speech (Badi’)), 2nd ed. Tehrān: Ketāb-e Mād. [In Persian]
- Nešāt, Seyyed Mahmud (1967), *Zib-e Soxan yā ‘Elm-e Badi’-e Fārsi* (Beautiful Speech or the Science of Badi’), vol. 2, 1st ed. Tehrān: Šerkat-e Sahāmi-ye Čāp va Entesārāt-e Ketāb-e Irān. [In Persian]
- Vahidiyān-e Kāmiyār, Taqi (2004), *Badi’ az Didgāh-e Zibāyi-šenāsi* (Badi’ from the Perspective of Aesthetics), 1st ed. Tehrān: Samt. [In Persian]