Journal of Literary Criticism and Rhetoric
No. 3, Vol. 10, Autumn, 2021

Formerly "the Journal of the Faculty of Literature and Humanities"...
University of Tehran

# Creating Ambiguity From Nasser Bokharaei

**Mohammadamir Mashhadi[1] & Hossein Ettehadi[2]**

**(167-187)**

Received: 15, September, 2020 & Accepted: 4, December, 2020

doi: 10.22059/jlcr.2021.310074.1541
Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627
https://jlcr.ut.ac.ir

## Abstract

One of the research approaches that examines and analyzes the signs and understands their hidden meanings is the semiotic approach. From this perspective, in order to analyze social phenomena that do not find meaning in themselves, one must pay attention to the cultural structure and network of meanings in which they are located. One of the theorists who proposed a coherent plan for social semiotics was Pierre Girouard. He considers social signs in the two main areas of identity and social etiquette to be examined and analyzed. This research, which is written in a descriptive-analytical method and refers to library sources, tries to rely on Giro's consistent theory and with the approach of social semiotics, analyzes the type and manner of appearance of social signs the novel Gypsy by the Fire, which is a social novel written by Moniro Ravanipour. The results of this article show that Ravanipour, in the novel Gypsy by the Fire, uses many symptoms, concerns about social issues, and especially concerns about the problems and sufferings of women who are trapped in superstitious beliefs. The author's significant use of symbols such as occupational group uniforms, tribal rituals, superstitious and reactionary beliefs, and justice-seeking movements, which are the most important signs to express "The author's objections to social issues have been used, along with various methods of ethnography and non-verbal communication (such as tone, clothing, etc.) to reflect the bitter realities of society and to express specific goals in the form of life descriptions." The mirror is noteworthy. Under the component of "uniform" and in the semantic component of "occupational groups", the author has been able to point out the occupational inequality of women and men among the gypsy tribes. Or in the discussion of the semiotic component of "tribal customs" in the gypsy tribes, education has no place and according to the law of caravans, houses and homes are forbidden for the nomads, there is no meaningful settlement and the gypsy girls in Marriage has no choice.

**Keywords:** Nasser Bokharaei's, Sonnet, Ambiguity, Types of Ambiguity, Imagination.

1. Email of the author: mashhadi@lihu.usb.ac.ir
Professor, Department of Persian Language and Literature, Sistan and Baluchestan University, Sistan and Baluchestan, Iran.
2. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Zabol Branch, Islamic Azad University, Zabol, Iran.

## 1. Introduction

In addition to the four expressions, namely simile, metaphor, metonymy, and irony, speakers have used other tricks to imagine and present their intended themes. One of these tricks discussed in modern science is ambiguity. Ambiguity occurs when a word has more than one possible meaning , Deep and surface, or has two meaning, far and near. Al-Taftazani, 1383: 271. Despite the hidden evidences, the speaker means the far meaning of the word. Almost all rhetoricians believe the same about ambiguity. The point to consider in this definition is that does the first and second meanings work the same in all minds? Do all readers, like the poet himself, first understand the near meaning and then the far meaning? One critic believes that in the ambiguity, both meanings of the word have the same rhetorical value. The truth is that both meanings work together, and both meaning of ambiguity have the psychological and aesthetic effect in the reader's attention. Shamisa, 1390: 124. It can be said that Shamisa's opinion is closer to reality. There are at least some cases of ambiguity that can not be distinguished between the two present meanings and the ambiguous meaning of the word. In other words, it is not possible to say exactly which meaning of the word is close and which is the far and meaning of the poet. For example, in the following verse, the compound "curtain of lovers" is used in such a way that the two different meanings seem to be the same and equal. In the veil of lovers, a rabab said: don't miss the hidden eight heavens A backgammon (game) and a book and an opponent and a position; a river and a hymn and wine and barbecue.

The second verse of the first couplet can be interpreted in two ways. First, in the sense that Rabab said in the privacy of lovers.The other one, the curtain of lovers should be understood in its musical meaning and interpreted the in this way, Rabab said with the song of lovers. Pardeh Ashagh is one of the traditional music songs.This descriptive-analytical study, the types of ambiguity in Nasser Bukharaee's sonnets have been studied and analyzed. Nasser has experimented in various formats, including ode, composition, verse, mesmat, Masnavi, piece, quatrain and couplet, but what has received the most attention is his lyric poems. The main question of the research is which type of ambiguity Nasser Bukharai was more inclined to and also what words and combinations did he use in constructing more types of ambiguity?

Discussion. In Nasser's poetry ambiguity of proportion is used more than other types of ambiguity. In ambiguity of proportion , from the two meanings of the word, one meaning is present in the word, so, like ambiguity, two combined meanings cannot be considered for the axis of ambiguity. It creates the most ambiguity between the names of musical instruments and terms.

My eyes and ears and the oud are on the harp; Because he is the old man of the way and the guide of the position. In this couplet, "maqam or position" is used in its mystical meaning.

In the term of seekers, the position to conquer the meme of the servant is achieved at the beginning to the degree to which he has resorted. Goharin, 1388: 322. But in the sense of the song, it fits with the harp, the reed and the harp. In this way, the poet has provided various proportions with the terms of different sciences and tactics. Nasser is not innovative in expressing meaning. Eloquent poetry is completely eloquent. In this poem, "novel" means new and wonderful, "expression" means saying, and "meanings" also mean poetic concepts and themes. But all three words fit together in their literal sense, a set of rhetorical techniques. After the ambiguity of proportion, ambiguity itself has more

applications.Wherever I see your body it is better than wherever, I do not know which part do i love.The meaning of the poet is that every part of your body that I look at is more beautiful and better than the other part. The far meaning is that wherever I see you, it is better for me than anywhere else. After these two types of ambiguity, ironic ambiguity has been more of Nasser's interest.For example, in the following verse, "black heart" is an allusion to the sinner. My heart is like your mole, that's why it is black. My eyes are like your lips, that's why they are wet. But black in its analytical sense is also obscured by the color black.That is, a blank in which the color inside is black. In addition to these three types, the poet has used other types of ambiguity, such as reading, contradiction, translation, fluency, emphasis, and paradox. Even in some cases, one can find lyric poems in which one of the types of ambiguity can be seen in all its verses.

**2.Result**

It should be said that ambiguity is an array that its creation and application requires eloquent skills in choosing words and combining them. It can be claimed about Nasser Bukhara that he was proficient in this field. In 4586 verses, he has used 838 cases of ambiguity. Through the use of ambiguity, he was able to establish a semantic connection between the second meanings and the absence of different words and combinations. As a result, it adds to the richness of the concepts and visual values of his words. Although many examples can be found for different types of ambiguity in Nasser's poetry, but the most frequent approach has been to proportion ambiguity, ambiguity and ironic ambiguity, respectively. Especially through the ambiguity of proportion, he has been able to establish a virtual semantic link between the terms of various sciences and tactics. In the meantime, it has created the most confusion between the names of musical instruments and terms and celestial elements. This method has largely highlighted the themes of his speech.

# ایهام‌آفرینی ناصر بخارایی

**محمدامیر مشهدی**[۱]
**استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، سیستان و بلوچستان، ایران.**
**حسین اتحادی**
**استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد زابل، دانشگاه آزاد اسلامی، زابل، ایران.**
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۶/۲۵؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۰۹/۳۰
**علمی ـ پژوهشی**

## چکیده

«ایهام»، مهم‌ترین آرایه در بدیع معنوی است که در کتب بلاغی، «تخییل» نیز نامیده شده‌است. ویژگی مهم ایهام این است که قابلیت برداشت دو یا چند معنای متفاوت از واژه را در ذهن خواننده ایجاد می‌کند و به همین دلیل، از نظر زیبایی‌شناسی ارزش زیادی دارد. از همین رو، برخی محققان ایهام را هم‌ردیف تشبیه و استعاره، از مجموعهٔ صُوَر خیال محسوب کرده‌اند. این ویژگی چندمعنایی لفظ، سبب گسترش حوزهٔ تداعی معانی کلام و نیز برجستگی سخن ادبی می‌شود. علمای بلاغت، برای ایهام، انواع مختلفی در نظر گرفته‌اند. در این پژوهش که به صورت توصیفی‌ـ تحلیلی انجام گرفته، انواع ایهام در غزل‌های ناصر بخارایی بررسی و تحلیل شده‌است. ناصر در قالب‌های مختلفی از جمله قصیده، ترکیب‌بند، مسمّط، مثنوی، قطعه، رباعی و دوبیتی طبع‌آزمایی کرده، اما آنچه بیشتر مورد توجه قرار گرفته، غزلیات اوست. بر اساس یافته‌های این تحقیق، می‌توان گفت وی از انواع مختلف ایهام، از جمله ایهام تناسب، کنایی، گونه‌گون‌خوانی، تضاد، ترجمه، تبادر، توکید، پارادوکس بهره برده‌است. باید گفت ناصر بخارایی، در ۴۵۸۶ بیت، ۸۳۸ مورد ایهام به‌کار برده که نشان‌دهندهٔ رویکرد زیاد شاعر در استفاده از این آرایهٔ خیال‌انگیز است. حتّی در مواردی می‌توان غزل‌هایی را سراغ گرفت که در همهٔ ابیات آن، یکی از انواع ایهام به چشم می‌خورد. در این میان، ایهام تناسب با ۴۱۴ مورد، بیشتر از گونه‌های دیگر ایهام کاربرد داشته‌است. بیشترین ایهام تناسب را نیز میان نام‌ابزارها و اصطلاحات موسیقی برقرار کرده‌است. پس از ایهام تناسب، ایهام و ایهام کنایی کاربرد بیشتری دارند. وی با برقراری ایهام میان اصطلاحات انواع علوم و فنون مختلف، به میزان زیادی به خیال‌انگیزی و بلاغت تصاویر شعرش افزوده‌است. این تحقیق در پی پاسخ به این سؤالات است که شاعر به‌ترتیب بسامد از کدام یک از انواع ایهام بهرهٔ بیشتری برده‌است و اینکه در ارائهٔ گونه‌های مختلف ایهام، بیشتر به چه واژه‌ها و ترکیباتی نظر داشته‌است.

**واژه‌های کلیدی:** ناصر بخارایی، غزل، ایهام، شاخه‌های ایهام، تخییل.

## ۱. مقدمه

افزون بر فنون چهارگانهٔ بیانی یعنی تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه، سخنوران از شگردهای دیگری نیز برای خیال‌انگیزی و ارائهٔ مضامین مورد نظر خود بهره برده‌اند. یکی از این شگردها که در علم بدیع از آن بحث می‌شود، ایهام است. ایهام در لغت به معنای به گمان افکندن یا رفتن دل به سوی چیزی، بدون قصد کردن آن است (ر.ک؛ دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل «ایهام»).

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: mashhadi@lihu.usb.ac.ir

نخستین بار «ابن‌رشیق» در قرن پنجم هجری در کتاب *العمده*، از این صنعت با عنوان «توریه» یاد کرده‌است (ر.ک؛ الرادویانی، ۱۳۸۶: نُه). تفتازانی ضمن کتاب *المطوّل* در تعریف ایهام آورده‌است: «التوریه و یسمّی الإیهام أیضاً و هی أن یطلق لفظاً لهُ معنیان قریب و بعید و یراد به البعید اعتماداً عَلَی قرینة خفیة» (التفتازانی، ۱۳۸۳: ۲۷۱). بر اساس این نظریه، ایهام، لفظی است که بتوان برای آن دو معنای دور و نزدیک در نظر گرفت، در حالی که با وجود قراین خفی، مراد گوینده معنای دورِ لفظ باشد. در میان کتب بلاغی فارسی هم نخستین بار رشیدالدّین وطواط در کتاب *حدائق السحر فی دقایق الشعر* در توضیح ایهام، نظری مشابه تفتازانی ارائه کرده‌است:

> «این صنعت را تخییل نیز خوانند و جنان بُوَد کی دبیر یا شاعر در نثر یا در نظم الفاظی به‌کار برد کی آن لفظ را دو معنی باشد: یکی قریب و دیکر غریب، و جون سامع آن الفاظ بشنود، حالی خاطرش به معنی قریب روذ و مراد از آن خود، معنی غریب بُوَد» (وطواط، ۱۳۶۲: ۳۹).

تقریباً همهٔ بلاغیون دربارهٔ ایهام همین اعتقاد را دارند. نکتهٔ قابل تأمل در این تعریف آن است که آیا در همهٔ اذهان، معنای اول و دوم یکسان عمل می‌کند؟ آیا همهٔ خواننده‌ها، مانند خود شاعر، ابتدا به معنای نزدیک و بعد به معنای دور پی می‌برند؟ یکی از منتقدان اعتقاد دارد که در ایهام، هر دو معنای لفظ ارزش بلاغی یکسانی دارند: «حقیقت این است که هر دو معنی نهایتاً با هم عمل می‌کنند و اثر روانی و زیبایی‌شناسانهٔ ایهام هم در این توجه خواننده به هر دو معنی است» (شمیسا، ۱۳۹۰: ۱۲۴).

می‌توان گفت نظر شمیسا به واقعیت نزدیکتر است. دست‌کم مواردی از ایهام وجود دارد که نمی‌توان تفاوتی بین دو معنای حاضر و معنای ایهامی واژه قائل شد؛ به عبارت دیگر، نمی‌توان به تصریح گفت کدام معنای واژه نزدیک و کدام یک دور و مراد شاعر است؛ مثلاً در بیت زیر ترکیبِ «پردهٔ عشاق» به‌گونه‌ای به‌کار رفته که دو معنای متفاوت، یکسان و هم‌تراز به نظر می‌رسند:

«از چنگ مده هشت بهشتی که نهفته — در پردهٔ عشاق همی گفت ربابی
نردی و کتابی و حریفی و مقامی — رودی و سرودی و شرابی و کبابی»
(بخارایی، ۱۳۵۳: ۱۹۰).

مصراع دوم بیت اول را به دو صورت می‌توان معنا کرد: نخست به این معنا که رباب در محفل و خلوت عاشقان گفت. دیگر اینکه «پردهٔ عشاق» را در معنای موسیقایی آن

فهمید و مصراع را اینگونه معنا کرد که رباب با آهنگ عشّاق گفت. پردهٔ عشاق نام یکی از آهنگ‌های موسیقی سنّتی است (ر.ک؛ ستایشگر، ۱۳۸۱: ۱۹۰). حتی یکی دیگر از صاحب‌نظران برخلاف نظر ادبای سنتی اعتقاد دارد: «گاهی معنی قریب، معنی اصلی شعر به شمار می‌رود و معنی غریب نیز به کمک قرائن و مناسبات، به موازات معنی اصلی، ایهاماً از بیت استنباط می‌شود» (مرتضوی، ۱۳۳۸: ۲۰۴).

باید گفت مثل همهٔ فنون و آرایه‌های بلاغی دیگر دربارهٔ ارزش‌های زیبایی‌شناسی ایهام در کتب بلاغی متقدّم بحثی نشده‌است و فقط کاشفی سبزواری در کتاب *بدایع الأفکار فی صنایع الأشعار*، در تعریف ایهام نوشته‌است: «این صنعت، ادقِّ صنایع و الطفِ بدایع است» (کاشفی سبزواری، ۱۳۶۹: ۱۰۹). وحیدیان کامیار در کتاب *بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی*، بحثی مفصّل دربارهٔ زیبایی‌های بلاغی ایهام ارائه کرده‌است:

> «ایهام، ترفندی مهم است؛ زیرا طبق روال عادی زبان، هر لفظ باید بر یک معنی دلالت‌کند، اما کلام ایهام‌دار دو یا چند معنا دارد. به‌علاوه، بدیع و شگفت‌انگیز است و ذهن خواننده را به خود معطوف می‌سازد و سبب برجستگی لفظ و معنی‌می‌گردد» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۱۳۹).

شفیعی کدکنی معتقد است که در میان مباحث علم بدیع، چند بحث را می‌توان بر حوزهٔ صُوَر خیال افزود و دایرهٔ صورت‌های خیال و تا حدی ایماژ را بدین گونه گسترش بیشتری داد؛ زیرا در این صورت‌ها نیز عنصر خیال و نیروی تخیّل شاعرانه است که ادای معانی را از حالت عادی بیان به گونه‌های مختلف درمی‌آورد. یکی از این گونه صنایع، ایهام است (ر.ک؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۱۲۴). باید گفت ویژگی مهم ایهام، حالت دوگانگی و تعلیقی است که ذهن خواننده را همزمان با دو موضوع مختلف درگیر می‌کند. کشف ارتباط بین این دو بخش از کلام که مستلزم فعالیت قوّهٔ تخیل خواننده است، اسباب لذت و خوشایند او را فراهم می‌کند. در این پژوهش، آرایهٔ ایهام و انواع آن در غزل‌های ناصر بخارایی بررسی و تحلیل شده‌است. دربارهٔ شرح احوال ناصر بخارایی، در تذکره‌ها اطلاعات دقیق و مفیدی وجود ندارد؛ از جمله، صاحب تذکرهٔ *روز روشن*، در بیان حال شاعر نوشته‌است: «عالم صوفی‌مشرب بود. آخر کار از منصب قضا مستعفی شده، ترک تجرید اختیار نمود» (صبا، ۱۳۴۳: ۷۹۱). امین احمد رازی هم فقط اوصافی کلّی دربارهٔ ویژگی‌های اخلاقی ناصر بیان کرده‌است: «اگرچه در زیّ شاعری و بی‌تکلّفی روزگار می‌گذرانیده، اما از عالی‌همتان درگاه الهی بوده» (رازی، ۱۳۸۹: ۱۶۰۶). در تذکرهٔ *ریاض*

*الشعرا* نیز در وصف وی گفته شده‌است که «از درویشان صاحب‌کمال بوده» (داغستانی، ۱۳۹۱ک ۱۵۲۳).

خلاصهٔ گفتار ذبیح‌الله صفا دربارهٔ ناصر بخارایی این است که از شاعران بزرگ پارسی‌گوی در قرن هشتم هجری است که در بخارا متولد شد. دوران جوانی را در ماوراءالنهر گذرانید و از مشایخ آن کسب فیض نمود. مدتی در بغداد اقامت کرد، تا اینکه به سال ۷۳۳، در سفری که به حج داشت، وفات نمود (ر.ک؛ صفا، ۱۳۷۳: ۹۹۶). ناصر در قالب‌های مختلف، از جمله قصیده، ترکیب‌بند، مسمّط، مثنوی، قطعه، رباعی و دوبیتی طبع‌آزمایی کرده، اما آنچه سبب شهرت وی شده، غزلیات اوست و «غزل‌های او بسیار لطیف و پُر از مضمون‌های تازه و مبتکر و دارای الفاظی منتخب و فصیح است» (همان: ۹۹۷). شمیسا ناصر را از گروه شاعران تلفیق می‌داند؛ یعنی شاعرانی که به هر دو شیوهٔ غزل عارفانه و عاشقانه توجه داشته‌اند (ر.ک؛ شمیسا، ۱۳۷۹: ۲۴۰).

## ۲. پرسش‌های پژوهش

پرسش اصلی تحقیق این است که ناصر بخارایی به کدام یک از انواع ایهام تمایل بیشتری داشته‌است و نیز اینکه در ساخت انواع ایهام، بیشتر از چه واژه‌ها و ترکیباتی بهره برده‌است؟

## ۳. پیشینهٔ پژوهش

باید گفت در مجموع، تاکنون پژوهش چندانی دربارهٔ شعر ناصر بخارایی انجام نگرفته‌است. در این میان، مقالهٔ «مسافر بخارا»، تألیف عباس فاتحی ابرقویی پیرامون شرح احوال شاعر در شمارهٔ ۲۴۸ مجلهٔ *کیهان فرهنگی*، به سال ۱۳۸۶ چاپ شده‌است. مقالهٔ «سلمان ساوجی و ناصر بخارایی» تألیف احمدرضا مجرّد قمشه‌ای در شمارهٔ ۱۴۳ همین مجله نیز از این دست است. افزون بر این، محققّی تاجیکی به نام شریف مراد اسرافیل‌نیا، مقاله‌ای با عنوان «دیباچه‌ای بر سبک سخن مولانا ناصر بخارایی» در خرداد ۱۳۷۹ در روزنامهٔ اطلاعات چاپ کرده‌است. اما در زمینهٔ کاربرد ایهام در غزل‌های ناصر، تاکنون کار مستقلی انجام نگرفته‌است. تنها سیّد محمد راستگو در کتاب *ایهام در شعر فارسی*، برای ذکر شاهد، از برخی اشعار ناصر بخارایی بهره برده‌است.

## ۴. بحث و بررسی

همان گونه که گفته شد، ایهام از آرایه‌های معنوی بدیع است؛ یعنی شگردی کـه موجـب آرایش و غنای معنایی کلام می‌شود. در ایهام، اصل بر این است که سخنور واژه یا عبارتی به‌کار برد که حداقل دارای دو معنای متفاوت باشد. شاعر باید به‌گونـه‌ای تناسـب معنـایی کلام را رعایت کند که ارادهٔ هر دو معنای کلام، توجیه‌پذیر باشد؛ یعنی خواننده بـا هـر دو معنا، بتواند شعر را تفسیر کند. در ادامه، انواع ایهام به‌ترتیب بسامد در غـزل‌هـای سـخنور بخارایی بررسی شده‌است.

### ۴ـ۱. ایهام تناسب

در شعر ناصر، ایهام تناسب بیشتر از گونه‌های دیگر ایهـام بـه‌کـار رفتـه‌اسـت. در ایهـام تناسب، چون از دو معنای واژه، یک معنا در کلام حاضر است، بنابراین، نمی‌توان همچون ایهام دو معنای توأم برای محور ایهام در نظـر گرفـت. بیشـترین ایهـام تناسـب را میـان نام‌ابزارها و اصطلاحات موسیقی برقرار کرده‌است:

«مرا چو بربط و نِی گوش و دیده بر چنگست  چراکه پیـر طریـق اسـت و رهنمـای مقـام»
(بخارایی، ۱۳۵۳: ۳۲۵).

در این بیت، «مقام» به معنای عرفانی آن به‌کار رفته‌است کـه «در اصـطلاح سـالکان، مَقام به فتح میم، بنده را حاصل شود در آغاز، به درجه‌ای کـه بـدان توسـل کـرده‌اسـت» (گوهرین، ۱۳۸۸: ۳۲۲). اما در معنای «آهنگ»، با «بربط»، «نـی» و «چنـگ» تناسـب دارد. در بیت زیر، «رود» به معنای «اشک فراوان به اندازهٔ رودخانه» است، اما در معنـای اصـطلاح موسیقایی، با «سرود خسروانی» تناسب دارد. «رود» در موسیقی، در معانی مختلفـی چـون «تار، زه، سیم، بربط و عود» به‌کار رفته‌است (ر.ک؛ ستایشگر، ۱۳۸۱: ۵۵۱).

«سرود خسروانی ساز و رود از چشم جان بگشا  نوای خارکن برگوی، خار از پای دل بـرکن»
(بخارایی، ۱۳۵۳: ۳۵۶).

با عناصر سماوی نیز ایهام تناسب‌های فراوانی آفریده‌است:

«مهی به چـرخ درآمـد کـه چـرخ عـالم‌گـرد  رخـی بـه خـوبی او بـا هـزار دیـده ندیـد»
(همان:۲۹۵).

«مه»، استعاره از «معشوق» است. «به چرخ درآمد» هم یعنی «به رقص درآمد». اما «مه» در معنای حقیقی و چرخ در معنـای اسـتعاری خـود، بـا «چـرخ عـالم‌گـرد» تناسـب دارد. همچنین، به‌کاربرد اعضای بدن معشوق، به‌ویژه خط و میان تمایل بسیار نشان داده‌است:

«نتوانـد کـه زِ خـط تـو سـوادی خوانـد  هر که یک حـرف سـپیدی زِ سـیاهی دانـد»
(همان:۲۶۰).

«خط» استعاره از موی روییده بر صورت و لب معشوق است، اما در معنای «علایم نگارش»، با واژه‌های «خواندن» و «حرف» تناسب دارد. در بیت زیر هم «میان» به معنای «وسط و میانه» به‌کار رفته، اما در معنای «کمر» با «قد» و «کمر» تناسب دارد:

«قدح را از لب تو در دهان سرّی است پوشیده  کمر را با قد تو در میان رازی است پنهانی»
(همان: ۳۹۲).

«ایهام تناسب شکل دیگری نیز دارد که در کتاب‌های بدیع بدان پرداخته نشده‌است و آن چنان است که «شاعر دو یا چند واژهٔ دومعنایی به‌کار می‌برد که از هر واژه، فقط یک معنی در شعر مطرح است، اما معنای دوم واژه‌ها با هم تناسب دارند» (انوری، ۱۳۸۳: ۶۲)؛ مانند بیت زیر که واژه‌های «ماه، شب، خورشید و خوشه»، به‌ترتیب استعاره از «معشوق، زلف، صورت و زلف معشوق» هستند. اما در معانی دیگرشان همگی از عناصر سماوی هستند:

«روی داد آن ماه را تا شب نگردد گردِ او  رأی شد خورشید را تا خوشه نَبوَد در کمین»
(بخارایی، ۱۳۵۳: ۳۶۳).

در شعر زیر، «پردهٔ عشّاق برداشت» کنایه است از اینکه مایهٔ رسوایی عاشقان شد. «نوا» کنایه از «مایه و ثروت» است. «راه مخالف» کنایه از «راه ضلالت و گمراهی»، و «راه حجاز» هم کنایه از طریق درست و سعادتمند است:

«همان که پردهٔ عشاق بی‌نوا برداشت  ترا به راه مخالف بَرَد مرا به حجاز»
(همان: ۳۰۳).

اما همهٔ این واژه‌ها و ترکیبات در معنای دیگر خود، از اصطلاحات موسیقی هستند.

در این نوع ایهام، گاه ارتباطی بین معانی ایهامی و غایب واژه‌ها برقرار است که ذهن مخاطب را به سوی یک داستان و یا روایت دیگر سوق می‌دهد. این روایت یا داستان، هیچ ارتباطی با مفهوم و مقصود کلام ندارد. اما ذهن خواننده می‌تواند بین معانی ایهامی واژه‌ها، ارتباطی تلمیحی برقرار کند:

«به گردِ خاتم لعلت خطِ پیروزه پیدا شد  چرا باید که آن خاتم به دست اهرمن باشد؟!»
(همان: ۲۴۹).

«خاتم لعل» و «خط پیروزه»، به‌ترتیب استعاره از «لب» و «موی روییده بر پشت لب معشوق» است. «اهرمن» هم استعارهٔ دیگری از «موی پشت لب معشوق» است. چهرهٔ اهرمن در اساطیر، سیاهِ خاکستری است (ر.ک؛ بهار، ۱۳۷۶: ۳۶). خواننده با دیدن واژه‌های

«خاتم» و «دست اهرمن» به یاد داستان سلیمان می‌افتد که خاتم پادشاهی او برای مدتی به دست اهریمن (صخر جنّی) افتاده بود (ر.ک؛ یاحقی، ۱۳۸۹: ۴۷۶):

«روی بهی نبیند از آسیب دشمنان  تا بر خلیل، نار تو گلشن نمی‌شود»
(بخارایی، ۱۳۵۳: ۲۸۷).

شعر بدین معناست که اگر آتشِ خشمِ تو بر عاشق تو سرد نشود، روی سلامتی را از آسیب رقیبان نخواهد دید. اما واژه‌های «خلیل، نار و گلشن»، داستان در آتش انداختن ابراهیم خلیل را هم به ذهن خواننده متبادر می‌کند.

همان گونه که گفته شد، ناصر به ایهام تناسب علاقهٔ زیادی نشان داده‌است، به‌گونه‌ای که از این طریق، تناسبات متعددی با اصطلاحات علوم و فنون مختلف ارائه کرده‌است:

«ناصر زِ تو بیان معانی بدیع نیست  شعر فصیح تو زِ کمال فصاحت است»
(همان:۱۸۲).

در این شعر، «بدیع» به معنای «تازه و شگفت»، «بیان» به معنای «گفتن»، و «معانی» نیز به معنای «مفاهیم و مضامین شعری» است. اما هر سه واژه در معنای اصطلاحی خود، یعنی مجموعهٔ فنون بلاغی، با یکدیگر تناسب دارند:

«مگو حکایت فردا، مکن شکایت دی  که مردِ حال زِ ماضی نگفت و مستقبل»
(همان:۳۲۱).

واژه‌های «حال، ماضی و مستقبل» در معنای قاموسی خود، یعنی اسم زمان به‌کار رفته‌اند، اما هر سه از آنجا که از اصطلاحات نحو زبان هستند، با یکدیگر تناسب دارند.

«با زلف او بخوانی، پیغام دل مطوّل  یا مختصر بگویی، با لعل او نهانی»
(همان: ۳۹۵).

«مطوّل و مختصر» به‌ترتیب به معنای «مفصّل و کوتاه» است، اما هر دو، چون نام دو کتاب معروف بلاغی هستند، با یکدیگر تناسب دارند.

«نکنم قصهٔ دل عرض که طولی دارد  از صبا پرس که از زلف تو شب‌ها چه کشید»
(همان: ۲۹۶).

«عرض کردن» به معنای «بیان کردن و گفتن» است، اما در معنای «پهنا»، با «طول»، از اصطلاحات ریاضی و هندسه محسوب می‌شوند. از فروع ایهام تناسب، ایهام نام‌واژه‌ای است که با نام‌واژه‌ها ساخته می‌شود (ر.ک؛ راستگو، ۱۳۷۹: ۱۱۱). باید گفت در این شیوهٔ ایهامی، ناصر بیشترین رویکرد را به داستان خسرو و شیرین داشته‌است:

«سبزهٔ خط تو تا بر لب شیرین بدمید همچو فرهاد دلم را هوس صحرا کرد» (بخارایی، ۱۳۵۳: ۲۳۷).

«شیرین» به معنای «دلپذیر و مطبوع» است، اما در معنای اسم خاصِ معشوقهٔ خسرو پرویز، با «فرهاد» تناسب دارد. ناصر در مجموع، ۴۱۴ بار ایهام تناسب به‌کار برده‌است.

**۴ـ۲. ایهام**

«ایهام عبارت از آن است که شاعر لفظی به دو معنی یا زیادت استعمال کند که یکی از آن معانی ظاهر باشد و دیگری خفی، و ذهنِ مستمع بعد از اصغای کلام، به معنی ظاهر و قریب متوجه گردد و مرادِ متکلّم، معنی خفی و غریب باشد» (کاشفی سبزواری، ۱۳۶۹: ۱۱۰).

«به هر جایت که می‌بینم، نکوتر باشد از هرجا ترا خود من نمی‌دانم، کجا را دوست می‌دارم» (بخارایی، ۱۳۵۳: ۳۳۴).

معنای مورد نظر شاعر این است که به هر عضوی از بدن تو که نگاه می‌کنم، از عضو دیگر زیباتر و نکوتر است. معنای دور، یعنی اینکه تو را در هر مکانی که می‌بینم، آنجا برایم نیکوتر از هر جایی است. هنر شاعر وقتی آشکارتر می‌شود که بتواند بین دو معنای واژه به یک اندازه، ظرفیت معنایی و بلاغی برقرار کند؛ مثلاً در بیت زیر، هر دو معنایی که از مصراع نخست برمی‌آید، به یک اندازه معناپذیر است:

«یا من از عمر برنخواهم خورد یا تو سروی به بر نمی‌آیی» (همان: ۳۷۳).

واژهٔ «بر» در مصراع دوم را می‌توان به دو صورت یکسان معنا کرد. با معنای «میوه»، یعنی تو چون سرو هستی و میوه نداری. با معنای «آغوش»، یعنی چون سرو هستی، در آغوش من جای نمی‌گیری!

«دیشب نمودی رخ به مه، مه را زِ غم دل پاره شد تاچندخواهد بودنت، این شوخی و مه‌پارگی» (همان: ۳۸۷).

«مه‌پارگی» کنایه است از «زیبایی و دل‌فریبی» (ر.ک؛ انوری، ۱۳۸۳: ذیل «مه‌پاره»). بر پایهٔ این کنایه در توضیح مصراع دوم، باید گفت تا کی قصد داری این گونه دل‌فریبی کنی. اما با توجه به مصراع نخست، این معنا هم توجیه‌پذیر است که تا کی می‌خواهی دل ماه را از غم پاره کنی. شاعر در مجموع، ۱۶۱ بار از ایهام بهره برده‌است.

**۴ـ۳. ایهام کنایی**

در تعریف ایهام کنایی، گفته شده‌است: «ایهام کنایی یا مجازی، آنجاست که کانون ایهام، واژه یا ترکیب یا عبارتی کنایی و مجازی باشد، به‌گونه‌ای که افزون بر پذیرش مفهوم رایج ترکیبی و کنایی، مفهوم تحلیلی اجزای خود را نیز پذیرا باشد» (راستگو، ۱۳۷۹: ۴۱)؛ مـثلاً در بیت زیر، «سیاه‌دل» کنایه از «گناهکار» است:

«حال من است خـال تـو، زان شـد سـیاه‌دل　　اشک من است لعل تو، زان گشـت آبگـون»

(بخارایی، ۱۳۵۳: ۳۶۱).

اما «سیاه» در معنای تحلیلی آن به «رنگ سیاه خال» نیز ایهام دارد؛ یعنـی خـالی کـه رنگ درون آن سیاه است. اما باید گفت افزون بر این، گونهٔ دیگری از ایهام کنایی وجـود دارد، آن هم بدین گونه که خود مفهوم ایهامی واژه که یا ترکیبـی کنـایی اسـت، دوبـاره کنایه است:

«سـرو اگـر در بـاغ بینـد قامـت رعنـای تـو　　سرکشی بگذارد و چون سبزه زیـر پـا شـود»

(همان:۲۸۵).

محور ایهام، واژهٔ «سرکشی» است. در معنای نخست، «سرکشی بگذارد» کنایه است از اینکه «غرور و خودپسندی را کنار بگذارد»، و معنای ایهامی «سرکشـی»، دوبـاره کنایـه از این است که «راست‌قامتی و بلندی را فراموش کند». در شعر زیر هم شـاعر واژهٔ «آب» را به‌گونه‌ای هنرمندانه، در دو معنای متفاوت به‌کار برده، به‌گونه‌ای که هـر دو معنـا، یعنـی معنای حاضر و معنای ایهامی و غایب، مفهومی کنایی دارند:

«خیـال روی تـو نقشـی بَـر آب زد پُـرآب　　زِ نقـش روی تـو آبـی بـه چشـم مـا آمـد»

(همان: ۲۵۹).

از لفظ «آب» در مصراع دوم، هم کنایه از «اشک» اراده می‌شود (معنای نزدیک) و هـم می‌توان کنایه از «روشنی و طراوت» اراده کرد (معنای ایهامی).

می‌توان گفت ایهام کنایی از دیگر انواع ایهام از نظر تصویری، غنی‌تر است، چـون در این گونه ایهام، بدیع معنوی و بیان به هم پیوند می‌خورند؛ یعنی وقتی ذهن خواننـده بـه مفهوم دوم واژه می‌رسد، این مفهوم خود معنای مجازی دیگری در پی دارد. از آنجـا کـه کنایه خود دو معنای ظاهری و پوشیده دارد، در واقع، شاعر به طور همزمان سه معنا را در یک واژه یا عبارت با یکدیگر تلفیق می‌کند:

«چون گل وجود مـن همـه بـر بـاد مـی‌رود　　تا همچو غنچه یافت مشام دل از تـو بـوی»

(همان: ۳۹۹).

«بر باد رفتن» کنایه است از «فنا شدن»، اما به این معنا هم ایهام دارد که بوتهٔ گل با وزش باد تکان می‌خورد.

**۴ـ۴. ایهام گونه‌گون‌خوانی**

«ایهام گونه‌گون‌خوانی یا چندگونه‌خوانی آنجاست که واژه یا عبارتی را بتوان به چند گونهٔ درست خواند و از هر خواندن، معنایی برداشت. این‌گونه ایهام، گونهٔ ویژه‌ای از ایهام توازی ساختاری است؛ زیرا چندگونه‌خوانی معمولاً دگرگونی ساختار سخن را نیز در پی دارد» (راستگو، ۱۳۷۹: ۵۸).

این چندگونه‌خوانی، بر اساس تغییراتی است که می‌توان در نحوهٔ خواندن واژه‌ها و ترکیبات ایجاد کرد.

**۴ـ۴ـ۱. تغییر تکیه**

«تو آفتابی و من ذرّهٔ هوادارم  که از هوای تو حاصل همین هوا دارم»
(بخارایی، ۱۳۵۳: ۳۳۲).

در مصراع دوم، اگر روی واژهٔ «هوا» تکیه‌کنیم، یعنی همین آرزو را دارم که هوادار تو باشم. اما اگر واژهٔ «دارم» را با تکیه همراه کنیم، یعنی من فقط هوادار تو هستم.

«مَه تو را مانَد اگر ماه به گفتار آید  راست‌سروی تو اگر سرو به رفتار آید»
(همان: ۲۸۸).

اگر تکیه روی واژهٔ «راست» قرار بگیرد، معنای قیدی می‌گیرد؛ یعنی به‌درستی که تو سرو هستی. اما اگر تکیه روی «سرو» قرار گیرد، صفت «سرو» محسوب می‌شود، به این معنا که تو همچون سرو راست هستی.

**۴ـ۴ـ۲. ساختاری**

«دین چه بُوَد گر تو بدین مایلی  زود برآیم زِ دل و دین خویش»
(همان: ۳۱۲).

اگر در مصراع نخست، «بدین» را مرکّب از (به + دین) بدانیم، معنای مصراع این است که اگر تو به دین تمایل داری، من از دل و دین خودم دست برمی‌دارم. اما اگر «بدین» را مرکب از (به + این) بدانیم، یعنی اگر تو این را می‌خواهی، من... .

«کمال حُسن را دانم که ماهی  ندانم قدر ماهیت کما هی»
(همان: ۴۰۰).

واژهٔ «ماهیت» را به دو صورت می‌توان معنا کرد: نخست اینکه «ماهیت» را عبارتی عربی، مرکّب از «ما + هی + یت» به معنای «چیستی» بدانیم. وجه دوم آن است که

«ماهیت» را ترکیبی فارسی مرکب از دو جزء «ماهی + ی» شناسهٔ دوم شخص مفرد بدانیم و بگوییم که ارزش ماه بودن تو را نمی‌دانم.

**۴ـ۴ـ۳. مکث**

«خرقه بر آتش و سجّاده بر آب اندازم　　خویشتن را به خرابات خراب اندازم»
(همان: ۳۳۴).

اگر بعد از واژهٔ «خرابات» مکث کنیم، «خراب»، قید حالت برای شاعر محسوب می‌شود. یعنی من در حال خرابی و بدحالی به خرابات می‌روم. اما اگر بعد از «خراب» مکث کنیم، »خراب» صفتِ «خرابات» می‌شود؛ یعنی خراباتی که خود خراب است.

«خورشیدِ جمالت را، در جام لبالب بین　　یک جلوهٔ نورانی، در ماه محرم کن»
(همان: ۳۵۷).

اگر بعد از «جام» مکث کنیم، یعنی اینکه خورشید جمال تو همهٔ جام را فراگرفته‌است و اگر جام را با کسرهٔ اضافه بخوانیم، «لبالب» صفت جام محسوب می‌شود؛ یعنی خورشید جمالت را در جامِ لبریز از مَی ببین. در آخر این نکته یادآوری می‌شود که ۷۵ مورد از ابیات غزل‌های ناصر، موهِم دوگانه‌خوانی است.

**۴ـ۵. ایهام تضاد**

کزّازی ایهام تضاد را به دو دسته تقسیم کرده‌است: «گونهٔ نخستین، آن است که واژه‌ای را دو معنا باشد، اما سخنور آن را تنها در یک معنا به‌کار برده باشد. پس واژه در معنایی دیگر که از دید گزارشِ بیت، خواستِ سخنور نیست، با واژه‌ای دیگر در آن بیت، به ناسازی پیوند داشته باشد» (کزّازی، ۱۳۸۱: ۱۴۰):

«بهشت آسا شده بستان، شراب از حور می بستان　　«که باشد قامت طوبی، غلامِ سرو آزادش»
(بخارایی، ۱۳۵۳: ۳۰۷).

«آزاد» به عنوان صفت سرو، یعنی «اینکه از بارِ میوه آزاد است و یا اینکه از برگریزی خزان آزاد و همیشه سبز و خرّم است» (رنگچی، ۱۳۸۹: ۲۰۲). اما در معنای دیگر، یعنی رها و غیر اسیر، با «غلام» تضاد دارد.

«طاق گردون نیست در شوخی به ابروی تو جفت　　جفت ابرویت به پیشانی بُوَد پیوسته طاق»
(بخارایی، ۱۳۵۳: ۳۱۶).

«طاق» در مصراع نخست به معنای «انحنا و سقف» است که در معنای دیگرش، یعنی «فرد و بی‌مانند» با «جفت» تضاد دارد. ایهام تضاد از گونهٔ دوم آن است که «دو واژه را دو معنا باشد، اما سخنور آن دو را تنها در یک معنا به‌کار برده باشد. پس دو واژه در آن دو

معنا که از دیدِ گزارش بیت، خواستِ سخنور نیست، به ایهام ناسازی داشته باشد» (کزّازی، ۱۳۸۱: ۱۴۱):

«گرم‌بازاری که دارد دم‌به‌دم بازار صبح  سرد خواهد شد چرا بی‌ناله و زاری است شمع»
(بخارایی، ۱۳۵۳: ۳۱۳).

«گرم» در ترکیب «گرم‌بازار» به معنای «رونق» است. «سرد» هم یعنی «بی‌رونق». اما در معنای دو حالت دما، با یکدیگر تضاد دارند. ناصر بیشترین ایهام تضاد را میان لفظ «شیرین» و دیگر مزه‌ها برقرار کرده‌است.

«ذوق فرهاد کَم از لذّت پرویز نبود  که همه تلخی کامش زِ لبِ شیرین شد»
(همان: ۲۵۷).

«تلخی» کنایه است از رنج و سختی که در معنای دیگرش که همان «مزهٔ تلخ» است، با معنای دیگر «شیرین» که «مزهٔ شیرین» است، ایهام تضاد دارد.

**۴ـ۶. ایهام ترجمه**

این گونه ایهام که اولین بار در کتاب *ابدع‌البدایع* یاد شده، «آن است که در کلام الفاظی آورند که در لغت دیگر، ترجمهٔ لفظ سابق باشد و متکلّم معنی دیگر خواسته باشد» (گرکانی، ۱۳۷۷: ۱۲۰). سخنور بخارایی بیشترین ایهام ترجمه را بین دو گروه واژگانی «دَم/ خون» و «وجه/ روی» ایجاد کرده‌است. در بیت زیر، واژهٔ «دَم» را در مصراع دوم به‌ترتیب در دو معنای «لحظه» و «نَفَس» به‌کار برده که با واژهٔ «خون» که ترجمهٔ عربی «دَم» است، ایهام دارد:

«از بس که چون صراحی، پرخون شد اندرونم  هر دم که دم برآرم، خون از گلو برآید»
(بخارایی، ۱۳۵۳: ۲۹۰).

در بیت زیر، «وجه» به معنای «نقدینه» است، اما در معنای «صورت»، با «چهره» ایهام دارد:

«در فقر اگر ندارم، جز چهرهٔ تو وجهی  از همتم نباشد، جز قامت تو بالا»
(همان: ۱۶۹).

«حلقه‌حلقه زلف تو بسته‌است بر کارم گره  یا بپوشیدی زِ سهم تیر آه ما زره»
(همان: ۳۷۰).

«سهم» به معنای «ترس و بیم» است، اما به معنای «تیر» هم ایهام دارد.

«به خون من چه بری پنجه را به قبضهٔ تیغ  که کشته‌ای تو به سرپنجهٔ نگارینم»
(همان: ۳۴۳).

«قبضه» به معنای دستهٔ شمشیر است، اما در معنای «پنجه» ایهام دارد.

**۴ـ۷. ایهام تبادر**

در ایهام تبادر، «واژه‌ای از کلام، واژهٔ دیگری را که با آن (تقریباً) هم‌شکل یا هم‌صداست به ذهن متبادر می‌کند» (شمیسا، ۱۳۹۰: ۱۳۳):

«اثر شام فنا آمد و روزی پرسید  که رَوَم بر سَرِ کوی تو و شامی باشم»
(بخارایی، ۱۳۵۳: ۳۳۶).

فعل «رَوَم» با وجود کاربرد واژهٔ «شام»، نام کشور «روم» را به ذهن خواننده متبادر می‌کند. البته باید گفت در برخی موارد، برای اینکه معانی دوم واژه‌ها به ذهن خواننده متبادر شود، نیاز است تا نسبت به پیشینهٔ واژه آگاهی کافی داشته باشد؛ مثلاً در بیت زیر، باید به داستان خسرو و شیرین اشراف داشته باشد، تا بداند که «شِکَر» نام یکی از معشوقه‌های خسرو پرویز بود و در این صورت، با دیدن لفظِ «شیرین»، نام «شِکر» به ذهن او برسد:

«ناصر از شُکر لبت کرد دهان را شیرین  ورق دفتر او کاغذ قند و شکر است»
(همان: ۱۸۴).

«ای ماه اگر گشایی، یک شب زِ روی برقع  خورشید را چه زَهره، تا صبحدم برآید»
(همان: ۲۹۰).

«زَهره» مجاز از «یارا و جرأت» است، اما نام ستارهٔ معروف «زُهره» را هم به ذهن متبادر می‌کند. افزون بر این‌ها، گونه‌های دیگری از ایهام نیز در غزل‌های ناصر به‌کار رفته‌اند که کاربرد کمتری دارند.

**۴ـ۸. ایهام توکید**

آن است که «لفظی مکرر می‌شود و معانی متعدد از آن اراده می‌گردد و به صورت تأکید می‌نماید» (نشاط، ۱۳۴۶: ۸۹). ناصرغزلی دارد که از مجموع هفت بیت آن، در چهار بیت، ایهام توکید را مراعات کرده‌است:

«گر شود با من زِ لطف آن مه‌رخ عیّار یار  نخلِ امید من آرد در جهان این بار بار
مرد عشقش تا نهاده پای در مصر وجود  گشته صد جان عزیز از دست آن‌خونخوارخوار
باده را خون جگر از لعل نوشینش مدام  لاله‌زار افکنده در دل از رخ گلنار نار
بر امید لالهٔ رخسار او سودازده  می‌نوازد همچو بلبل ناله در گلزار زار»
(بخارایی، ۱۳۵۳: ۲۹۷).

در بیت نخست، «بار» اول به معنای «دفعه و مرتبه»، و «بار» دوم به معنای میوه است. در بیت دوم، «خوار» ابتدا صفت فاعلی در معنای «خورنده» است و آنگاه به معنای ذلیل و بی‌ارزش است. در بیت سوم، «نارِ» نخست به معنای «انار»، و دومی، به معنای «آتش»

است. در بیت چهارم، «زارِ» نخست، پسوند مکان، و دیگری قید حالت به معنـای درمانـده است.

**۴ـ۹. ایهام پارادوکس**

«این است که از هم‌نشینی محورهای ایهام تضاد، ترکیب یا مضمونی پدید آید که به‌ظاهر پارادوکس و خلاف‌آمد عادت بنماید، بی‌آنکه به‌راستی و در بـاطن چنـین باشـد» (راسـتگو، ۱۳۷۹: ۸۹):

«بُوَد چو سرو سهی بـرگ مـن زِ بـی‌برگـی  نِـیَم کـه بـرگ نـدارم، ولـی نـوا دارم»

(بخارایی، ۱۳۵۳: ۳۳۲).

«برگ بی‌برگی» به معنای مجازی «سامان و اسباب» اسـت. ضـمن اینکـه در معنـای حقیقی خود با «سرو» تناسب دارد. اما عبارت به‌ظاهر متناقض است، چـون از بـی‌سـامانی نمی‌توان به سامان رسید.

«خبرِ بـی‌خبـران بـر همـه آفـاق رسـید  تـو هـنـوز از خبـرِ بـی‌خبـران بـی‌خبـری»

(همان: ۳۸۱).

ترکیب «خبرِ بی‌خبران» در مصراع دوم، ترکیبی متناقض‌نماست. مصراع دوم را بـه دو صورت می‌توان معنا کرد: ۱ـ تو هنوز از حضور بی‌خبران خبر نداری، ۲ـ تو هنـوز از خبـر بی‌خبران اطلاع نداری.

**۴ـ۱۰. تراکم ایهام**

در یک نمونهٔ بدیع و بلیغ، شاعر در همهٔ بیت‌های غزل ایهام به‌کار برده‌است:

«هر زمان دل را جگر از دست دیده خون شود  عاقبت تا حال دل با چشم خـونی چـون شـود
دل همی خواهد که رویت را ببینـد یـک نظـر  دم‌به‌دم خـون گـردد از راه نظـر بیـرون شـود
بهـر رویت گـر جـواب لـن‌ترانـی مـی‌دهـی  قامت من لام گردد، پشت من چون نون شـود
لعـل تو شیرین بیابـد، خسـروی دعـوی کنـد  روی تو لیلی ببیند، همچو مـن مجنـون شـود
تا تن چون کاه من کاهـد چـو مـاه چـارده  در دلم چون مـاه نو مهـر کهـن افـزون شـود
دیده گـر پیشـت نویسـد از سیـاهی نامـه‌ای  خون چکد از خامـه و روی ورق گلگـون شـود
ناصر از شـعری بَـرَد بـازار مـاه و مـشتری  زهره در میزان نگنجد گر چنین موزون شـود»

(همان: ۲۸۶).

۱. در بیت اول، ترکیب «چشم خونی» ایهام دارد؛ هم به معنای چشمی که خونین است و هم به معنای چشمی که دشمن دل است.

۲. در بیت دوم، واژهٔ «دَم» به معنای «لحظه» به‌کار رفته‌است، اما در معنای عربی آن، یعنی «خون»، ایهام ترجمه دارد.

۳. در بیت سوم، «لام و نون» ایهام به حروف واژهٔ «لن»، ایهام آمیغی دارد:

«اگر ساخت سخن به‌گونه‌ای باشد که چند حرف در پی هم به‌گونه‌ای آورده شده باشند که تک‌تک دارای معنایی و پیوسته با یکدیگر معنایی دیگر داشته باشند، گونه‌ای از ایهام را می‌سازند که آن را ایهام آمیغی یا مرکّب می‌خوانیم» (کزّازی، ۱۳۸۱: ۱۳۵).

علاوه بر این مورد، در یک غزل دیگر نیز که در تحمید رسول اکرم(ص) گفته، از این نوع ایهام بهره برده‌است:

«ای گشته میم نامت، نور دو چشم عالم　　طغرای هفت حا میم، بر دولتِ تو دالی»

(بخارایی، ۱۳۵۳: ۳۸۸).

حروفِ «میم، حا، میم و دال» ایهام به نام حضرت محمّد(ص) دارند.

۴. در بیت چهارم، در هرمصراع، یک ایهام تناسب به‌کار رفته‌است. خسروی، یعنی پادشاهی، اما در معنای نام معشوقِ شیرین، با «شیرین» تناسب دارد. مجنون هم به معنای دیوانه است که در معنای لقبِ معشوق لیلی با «لیلی» تناسب دارد.

۵. در بیت پنجم، «مهر» به معنای «دوستی» است، اما در معنای «خورشید»، با «ماه» تناسب دارد.

۶. در بیت ششم، «سیاهی» کنایه است از «اندوه هجران»، اما به «رنگ سیاه مردمک چشم» هم ایهام دارد.

۷. در بیت هفتم، «شعری» یعنی «یک شعر»، اما با وجود «ماه و مشتری»، نام «شعری» به ذهن خواننده متبادر می‌شود: «شعری، هشتمین ستارهٔ درخشان در صورت فلکی کلب اصغر است و منزل ششم ماه در نجوم احکامی» (مصفّی، ۱۳۸۸: ۴۴۲).

در پایان، بحث بسامد انواع ایهام‌های به‌کار رفته در غزل‌های ناصر بخارایی در جدول زیر ارائه شده‌است.

| رتبه | نوع ایهام | بسامد | درصد |
|---|---|---|---|
| ۱ | ایهام تناسب | ۴۱۴ | ۴۹/۴۰ |
| ۲ | ایهام | ۱۶۱ | ۱۹/۲۱ |
| ۳ | ایهام کنایی | ۷۷ | ۹/۱۸ |
| ۴ | ایهام گونه‌گون‌خوانی | ۷۵ | ۸/۹۴ |
| ۵ | ایهام تضاد | ۳۹ | ۴/۶۵ |
| ۶ | ایهام ترجمه | ۳۳ | ۳/۹۳ |
| ۷ | ایهام تبادر | ۲۶ | ۳/۱۰ |
| ۸ | ایهام توکید | ۷ | ۰/۸۳ |
| ۹ | ایهام پارادوکس | ۴ | ۰/۴۷ |
| ۱۰ | ایهام آمیغی | ۲ | ۰/۲۳ |
| **مجموع** | | **۸۳۸** | **۱۰۰** |

## ۵. نتیجه

باید گفت ایهام آرایه‌ای است که خلق و کاربرد آن نیاز به مهارت سخنور در انتخاب الفاظ و تلفیق و ترکیب آن‌ها دارد. دربارهٔ ناصر بخارایی می‌توان ادّعا کرد که تسلط و چیرگی زیادی در این زمینه از خود نشان داده‌است؛ چراکه در ۴۵۸۶ بیتِ غزل، ۸۳۸ مورد ایهام به‌کار برده‌است. وی از طریق کاربرد ایهام توانسته‌است میان معانی دوم و غایب واژه‌ها و ترکیبات مختلف، ارتباط معنایی برقرار کند و در نتیجهٔ آن، بر غنای مفاهیم و ارزش‌های تصویری کلام خود بیفزاید. با وجود اینکه می‌توان نمونه‌های متعددی را برای انواع مختلف ایهام در شعر ناصر سراغ گرفت، اما به‌ترتیبِ بسامد، بیشترین رویکرد را به ایهام تناسب، ایهام و ایهام کنایی داشته‌است. وی، به‌ویژه از طریق ایهام تناسب توانسته‌است پیوند معنایی مجازی بین اصطلاحات علوم و فنون مختلف برقرار کند. در این میان، بیشترین ایهام تناسب را بین نام‌ابزارها و اصطلاحات موسیقی و عناصر سماوی برقرار کرده که این شیوه تا حدود زیادی سبب برجستگی مضامین کلام او شده‌است.

## منابع


التفتازانی، سعدالدّین (۱۳۸۳)، *مختصر المعانی*، قم، انتشارات دار الفکر.

الرادویانی، محمدبن عمر (۱۳۸۶)، *ترجمان البلاغه*، به اهتمام محمد جواد شریعت، اصفهان، دژنپشت.

انوری، حسن (۱۳۸۳ الف)، *صدای سخن عشق*، تهران، سخن.

ـــــــــــ (۱۳۸۳ ب)، *فرهنگ کنایات سخن*، تهران، سخن.

بخارایی، ناصر (۱۳۵۳)، *دیوان اشعار*، به کوشش مهدی درخشان، تهران، بنیاد نیکوکاری نوریانی.

بهار، مهرداد (۱۳۷۶)، *پژوهشی در اساطیر ایران*، تهران، آگه.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷)، *لغت‌نامه*، تهران، مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران.

رازی، امین احمد (۱۳۸۹)، *تذکرهٔ هفت اقلیم*، تصحیح، تعلیقات و حواشی محمدرضا طاهری، تهران، سروش.

راستگو، سیدمحمد (۱۳۷۹)، *ایهام در شعر فارسی*، تهران، سروش.

رنگچی، غلامحسین (۱۳۸۹)، *گل و گیاه در ادبیات منظوم فارسی*، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

ستایشگر، مهدی (۱۳۸۱)، *واژه‌نامهٔ موسیقی ایران‌زمین*، تهران، اطلاعات.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۳)، *صُوَر خیال در شعر فارسی*، تهران، آگه.

صبا، محمد مظفّر حسین (۱۳۴۳)، *تذکرهٔ روز روشن*، تصحیح و تحشیهٔ محمدحسین رکن‌زاده آدمیت، تهران، کتابخانهٔ رازی.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۷۳)، *تاریخ ادبیات در ایران*، ج ۳، تهران، فردوس.

شمیسا، سیروس (۱۳۹۰)، *نگاهی تازه به بدیع*، تهران، نشر میترا.

ـــــــــــ (۱۳۷۹)، *سبک‌شناسی شعر*، تهران، فردوس.

کاشفی سبزواری، میرزا حسین واعظ (۱۳۶۹)، *بدایع‌الافکار فی صنایع الأشعار*، ویراستهٔ میرجلال‌الدّین کزّازی، تهران، نشر مرکز.

کزّازی، میر جلال‌الدّین (۱۳۸۱)، *بدیع*، تهران، نشر مرکز.

گرکانی، محمدحسین (۱۳۷۷)، *ابدع البدایع*، به اهتمام حسین جعفری، تبریز، احرار.

گوهرین، سید صادق (۱۳۸۸)، *شرح اصطلاحات تصوّف*، تهران، زوّار.

مرتضوی، منوچهر (۱۳۳۸)، «ایهام یا خصیصهٔ اصلی سبک حافظ»، *نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات تبریز*، س ۱۱، ش ۴۹، صص ۱۹۳ـ۲۲۴.

مصفّی، ابوالفضل (۱۳۸۸)، *فرهنگ اصطلاحات نجومی*، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

نشاط، سید محمود (۱۳۴۶)، *زیب سخن*، تهران، سهامی چاپ و انتشارات کتب ایران.

واله داغستانی، علیقلی‌خان (۱۳۹۱)، *تذکرهٔ ریاض‌الشعراء*، تصحیح و مقدمهٔ ابوالقاسم رادفر و گیتا اشیدری، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۹)، *بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی*، تهران، انتشارات دوستان.

وطواط، رشیدالدّین محمد (۱۳۶۲)، *حدائق السحر فی دقائق الشعر*، به تصحیح و اهتمام عباس اقبال، تهران، کتابخانهٔ سنایی و کتابخانهٔ طهوری.

یاحقی، محمدجعفر (۱۳۸۶)، *فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی*، تهران، فرهنگ معاصر.

Al-Taftazani, S. (2004), *Mokhtasr al-Ma'ni*, Ghom, Dar ul-Fekr Publication [In Persian].

Al-Radooyani, M. (2007), *Tarjoman al-Balagha*, By Mohammad Javad Shariat, Isfahan, Dozhanposht [In Persian].

Anvari, H. (2004), *Sedaye Shokhan-e Eshgh*, 9th Ed., Tehran,Sokhan [In Persian].

_____ (2004), *Farhang-e Kenayat-e Sokhan*, Tehran, Sokhan [In Persian].

Bokharaei, N. (1974), *Divan Asha'r*, By Mehdi Derakhshan,Tehran, Nooriyani Foundation [In Persian].

Bahar, M. (1996), *Research in Iranian Mythology*, Tehran, Agah [In Persian].

Dehkhoda, A. (1998), *Loghatname*, 2th Ed., Tehran, University of Tehran Press [In Persian].

Garkani, M. (1998), *Abda al-Badaye*, By Hossein Jafari, Tabriz, Ahrar Publication [In Persian].

Goharin, S. (2009), *Sharh-e Estelahat-e Tasavvof*, Tehran, Zovvar [In Persian].

Kashefi Sabzavari, M. (1980), *Badaye al-Afkar fi Sanaye al-Ashar*, Edited by Mir Jalal al-Din Kazzazi, Tehran, Markaz [In Persian].

Kazzazi, M. (2006), *Badi*, 1th Ed.,Tehran, Markaz [In Persian].

Mortazvi, M. (1959), "Ambiguity or the Main Feature of Hafez Style", *Journal of Tabriz Faculty of Literature*, N. 49, Pp. 193-224 [In Persian].

Mosaffa, A. (2009), *A Dictionary of Astronomical Terms*, 4th Ed., Tehran, Institute for Humanities and Cultural Studies [In Persian].

Neshat, M. (1967), *Zib-e Sokhan*, Tehran, Iran Books Publishing Company [In Persian].

Rangchi, Gh. (2010), *Flowers and Plants in Persian Literature*, Tehran, Institute Humanities and Cultural Studies [In Persian].

Rastgoo, M. (2000), *Amphilologi in Persian Poerty*, Terhran, Soroosh [In Persian].

Razi, M.A. (2010), *Tazkareh Haft Eghlim*, Edited by Mohammad Reza Taheri, 2thEd., Terhran, Soroosh [In Persian].

Saba, M. (1964), *Tazkareh Rooz-e Roshan*, Edited by Mohammad Hossein Roknzadeh Adamiyyat, Tehran, Razi Library [In Persian].

Safa, Z. (1994), History of Iranian Literature, Vol. 3, Tehran, Ferdows [In Persian].

Setayeshgar, M. (2002), *A Collection of Iranian Music*, 2th Ed., Tehran,

Ettela'at [In Persian].

Shafiei Kadkani, M. (2004), *Imaginary forms in Persian Poetry*, Tehran, Agah [In Persian].

Shamisa, S. (2006), *Figures of Speech a New Outline*, 2th Ed., Tehran, Mitra [In Persian].

_____ (2000), *Poetry Stylistics*, 2th Ed., Tehran, Ferdows [In Persian].

Vahidiyan Kamyar, T. (2000), *Innovative from an Aesthetic Point of View*, Tehran, Doostan [In Persian].

Vale Daghestani, A. (2012), *Tazkerah Riyaz al-Shoara*, Edited by Abolghasem Radfar & Gita Oshidari, Tehran, Institute Humanities an Cultural Studies [In Persian].

Vatvat, R. (1983*), Hadaegh Al-Sehr fi Daghaegh Al-Sher*, Edited by Abbas Eghbal, Tehran, Tahoori Library and Sanaei Library [In Persian].

Yahaghi, M. (2010), *Culture of Mythology and Stories*, 3th Ed., Tehran, Farhang Moaser [In Persian].