فصلنامه تخصصی سبک شناسی نظم و نثر فارسی(بهار ادب)
علمی-پژوهشی
سال هفتم-شماره اول-بهار۱۳۹۳-شماره پیاپی۲۳

نقش ایهام در سبک غزل اوحدی مراغی

(۷۹-۹۹)

رحمان ذبیحی(نویسنده مسئول)[۱]، الیاس نورایی[۲] ،احمد علی‌پور علی‌آباد[۳]

تاریخ دریافت مقاله :۹۲/۱۰/۱۱
تاریخ پذیرش قطعی مقاله:۹۲/۱۲/۲۵

چکیده

ایهام برجسته‌ترین عنصر بلاغی مسلط در سبک غزل فارسی در سده‌های هفتم و هشتم است. شاعران این عصر ایهام را در مرکز خلاقیت هنری خویش قرار داده‌اند بگونه‌ای که بخش مهمی از خلاقیت شعری آنها از رهگذر بکارگیری ایهام و انواع و اقسام آن محقق شده است و ایجاد معانی چند لایه و هنجارگریزیهای معنایی در سبک غزل این دوران محصول استفاده وسیع از ایهام است. اوحدی مراغی (م: ۷۳۸) شاعر عارف سدهٔ هفتم و هشتم، مانند دیگر غزلسرایان معروف آن روزگار توجه ویژه‌ای به ایهام و انواع و اقسام آن داشته است و این رویکرد بلاغی در مرکز آفرینش هنری او قرار گرفته و در تکوین و قوام سبک سخن او نقشی اساسی ایفا کرده است. میزان کاربرد انواع ایهام در غزل او چنان وسیع و متنوع است که شناخت درست طرز سخن وی در غزلیات مستلزم انجام پژوهشی دقیق در این باب است. امری که در مقالهٔ حاضر به آن پرداخته شده است. با مطالعه و استخراج تمام موارد ایهام و دسته بندی آنها در سه گروه ایهام توازی، ایهام تناسب و ایهام زبانی میتوان به گسترهٔ ایهام و نقش آن در طرزسخن او پی برد.

کلمات کلیدی: اوحدی مراغی، غزلیات، سبک عراقی، ایهام، انواع ایهام.

---

[۱]ـ استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه رازی. r_zabihi55@yahoo.com
[۲]ـ عضو هیأت علمی گروه زبان و ادبیات دانشگاه رازی کرمانشاه.
[۳]- دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ایلام.

مقدمه

اگر تفـاوت متون ادبی و متون دیگر را در نحوهٔ انتقال پیام بدانیم، ایهام یکی از مهمترین ترفندهای ادبیت متن اسـت که با به وجود آوردن نوعی هنجارگریزی معنایی سبب برجستگی در زبان میشود. بسـامد این صنعت بلاغی در آثار آغازین شعر فارسی، بسیار اندک است. با پیدایش سبک عراقی و با توجه به اوضاع خاص اجتماعی و سیاسی ناشیِ از حمله و سلطهٔ مغول بر ایران، ایهام که روشی برای بیان سخن چند پهلو بود در شعر شاعران نمود و جلوهٔ بارزی پیدا کرد[۱]، چنانکه به عنوان وجه غالب و یکی از اصـلیترین خصـیصـه‌های سـبک عراقی، در شـعر اکثر شـعرای این دوره از جمله سعدی، خواجوی کرمانی، سـلمان سـاوجی، عماد فقیه، کمال خجندی، حافظ و اوحدی مراغی با بسامد بالا بکار رفته اسـت[۲]. اوحدی مراغی (م.۷۳۸) از سـرآمدان سـبک عراقی اسـت که ایهام و انواع آن در غزلیاتش بوفور یافت میشـــود. پایداریِ تکرار در متن، غیر عادی بودن و فراهنجاری، همچنین تأثیر معنادار بر کلیت متن، سـه ویژگی یک عنصـر برای تبدیل به خصـیصـهٔ سبکی است (سبک‌شناسی نظریه‌ها، رویکردها و روشـها، فتوحی، ص۲۱۰). خصـوصـیات گفته شـده در ایهامات غزل اوحدی مراغی چشـمگیر است.در خصوص شخصیت و اشعار اوحدی مراغی تاکنون تحقیقاتی صورت گرفته اســت از جملـه: کتـابی به نام «اوحدی مراغی» از *دکتر ولایتی*، «نقد و بررســی شــعر اوحدی» پایان‌نامه‌ای از *خانم دلیلی* و مقالاتی تحت عنوان «اوحدی مراغی و شـعر او» از آقای *خان محمدی*، «سـیری در اندیشـه‌های اوحدی مراغی» از *آقای عقیقی*، «شـرح حال اوحدی مراغی» از حسـین *مسرور*، «اوحدی مراغه‌ای و تأثرات احتمالی وی از شاعران پیشین» از *آقای مشتاق مهر و ...* . اما تا کنون در خصوص ایهام در غزلیات وی تحقیقی صورت نگرفته است و این موضوع میتواند طرحی نو در این عرصـه باشد. این پژوهش در صدد بررسی دقیق ایهام و انواع آن در غزلیات اوحدی مراغی و نشان دادن تأثیر این صنعت مهم بلاغی در تکوین سبک سخن اوست.

شخصیت و اشعار اوحدی مراغی

شـیخ اوحدالدین یا رکن‌الدین بن حسـین اوحدی مراغی شـاعر عارف اواخر قرن هفتم و اوایل قرن هشـتم اسـت (نک: تاریخ ادبیات در ایران، صـفا، ج۳، ص۸۳۱؛ نفحات‌الانس، جامی، ص۶۰۳، هفت اقلیم، رازی، ج۲، ص۹۳۸، عرفـات‌العـاشـــقین، بلیـانی، ج۱، ص۳۷۵؛ مقدمهٔ کلیات اوحدی مراغی،

---

[۱]- ابراهیمی در کتاب سبک‌شناسی خود، در بررسی تطبیقی شعر حافظ و خاقانی، تحول کاربرد ایهام در سبک عراقی را نشان داده است. وی در ۲۱۵ صفحهٔ اول دیوان خاقانی تنها ۳۵ مورد ایهام را استخراج کرده و این در حالی است که در ۱۵۰ غزل از حافظ (جامعهٔ آماریی برابر با ۲۱۵ صـفحهٔ آغازین دیوان خاقانی) بیش از ۴۰۰ مورد ایهام را اسـتخراج کرده اسـت (شرح آرزو مندی، ابراهیمی، ص۲۱۱-۲۱۲).

[۲]- نک: (ایهام در شعر فارسی، راستگو)، (ایهامات دیوان حافظ، فرید)، (ایهام در دیوان سلمان ساوجی، ذکایی، ص۴۱-۴۵)، (تلویح و ایهام در شعر کمال، حسینی، ص۸۲-۸۳) و (سبک سعدی در ایهام سازی و گستردگی آن در غزلیات او، غنی‌پور ملکشاه و مهدی نیا، ص۷۵-۸۹).

تصحیح نفیسی،ص چهل و نه). از اشارهٔ شاعر به شصت سالگی خویش هنگام تألیف جام جم در ۷۳۳ق (نک: کلیات اوحدی، ص۶۴۹) میتوان تولد وی را حدود سال ۶۷۳ دانست (تاریخ ادبیات در ایران، صفا، ص۸۳۳). تاریخ وفات او را بایدسال ۷۳۸ ق دانست که بر سنگ مزار او در مراغه حک شده و جامی نیز به این امر تصریح کرده است (نفحات‌الانس، جامی، ص۶۰۴). بنابراین سایر اقوال در باب زمان یا مکان وفات او مردود است (تذکره‌الشعراء، دولتشاه سمرقندی، ص۲۱۳؛ عرفات‌العاشقین، بلیانی، ج۱، ص۳۷۵؛ریاض‌العارفین، هدایت، ص۵۰).

از اوحدی مراغی علاوه بر دو مثنوی جام جم و منطق العشاق (ده نامه) دیوانی مشتمل بر قصاید، غزلیات، ترکیبات، ترجیعات و رباعیات باقی مانده است. سخن اوحدی را به «پر حالی» و «غایت لطف و عذوبت» و نظایر این اوصاف ستوده‌اند (نفحات‌الانس، جامی، ص۶۰۴؛ تذکره‌الشعراء، سمرقندی، ص۲۱۳). غزلها و ترجیعاتش که در مرتبه‌ای بلند از فصاحت و حسن تأثیر کلام و گرمی و گیرندگی است در عین اشتمال بر معانی غنایی و عشقی حاوی نکات عرفانی بسیار است (تاریخ ادبیات در ایران، صفا، ج۳، ص۸۳۷). تأثیرپذیری اوحدی مراغی از شاعران بزرگ قبل از خود همچون فردوسی، منوچهری، ناصرخسرو، خیام، انوری، سنایی، خاقانی، نظامی، سعدی و مولوی نشانگر توجه او به آثار گذشتگان است (اوحدی مراغی و تأثرات احتمالی وی از شاعران پیشین، مشتاق مهر، ص۱۱۷). وی به علوم بلاغی رایج در عصر خویش مسلط بوده است و این تسلط باعث شده که در شعر خود از انواع صنایع بلاغی استفاده کند. یکی از مهمترین این صنایع، ایهام است. ایهام و انواع آن از جمله خصیصه‌های بارز سبک غزلیات اوست به نحوی که میتوان گفت ایهام وجه غالب طرز غزل وی در لایهٔ بلاغی است.

ایهام و گروههای سه‌گانهٔ آن

تعاریف ارائه شدهٔ ایهام در کتب بلاغت فارسی بر اساس دو نکتهٔ کلی شکل گرفته است: نخست آنکه مولفان ایهام را تنها در لفظ دانسته‌اند و حرفی از ایهام معنوی[۱] به میان نیاورده‌اند و دوم این که همهٔ این تعاریف بر اساس معنی دور و نزدیک شکل گرفته است (فراتر از ایهام، آقا حسینی و جمالی، ص۱۲۵). شمس قیس *رازی* در کتاب *المعجم* ایهام را اینچنین تعریف میکند: «[ایهام] به گمان افکندن است و این صنعت چنان بود که لفظی ذومعنین به کار دارد یکی قریب و یکی بعید تا خاطر سامع نخست به معنی قریب رود و مراد قایل معنی غریب باشد» (المعجم فی معاییر اشعار العجم، رازی، ص۳۱). از دیدگاه *همایی* ایهام آن است که «لفظی بیاورند که دارای دو معنی نزدیک و دور از ذهن باشد و آن را طوری به کار ببرند که شنونده از معنی نزدیک به معنی دور منتقل شود» (فنون بلاغت و صناعات ادبی، همایی، ص۲۶۹). بر خلاف تعاریف مذکور، در ایهام همواره آنچنان نیست که از معنی نزدیک به معنی دور برسیم و معنی نزدیک هیچ نقشی در انتقال مفهوم

---

[۱]- ایهام معنوی یعنی ایهامی که در مفاهیم و معانی کلی شعر به وجود بیاید نه در لفظ (فراتر از ایهام، آقا حسینی و جمالی، ص۱۲۵).

جمله نداشته باشد. بلکه برعکس، در ایهامی که مد نظر آنها بوده است، غالباً هر دو معنا در جمله حضور دارند، هرچند ممکن است گاه یک معنی کمرنگتر باشد.[۱]

ایهام بر اساس حضور معانی دور و نزدیک به سه گروه تقسیم میشود:[۲]

۱. گاه از یک واژه یا عبارت دو یا چند معنی برداشت میشود که جمله یا متن با هرکدام از آن معانی درست و فصیح است، به عبارت دیگر در این نوع ایهام، معنی دور و نزدیک، هر دو در جمله حضور دارند؛ هرچند ممکن است حضور یکی نسبت به دیگری پررنگتر باشد. در این نوع ایهام ممکن است هم برای معانی دور و هم برای معانی نزدیک یا تنها برای یک مورد از آنها در متن، قرینه وجود داشته باشد و حتی ممکن است برای هیچکدام قرینه‌ای نباشد. از آنجا که این نوع ایهام غالبا مخاطب را به حیرت می‌اندازد، از ارزش هنری بسیار برخوردار است. راستگو از این نوع ایهام به «ایهام توازی» یاد کرده است (ایهام در شعرفارسی، راستگو، ص۱۵). این خانوادهٔ ایهام شامل ایهام توازی سازه‌ای، ایهام توازی ساختاری، ایهام توازی سازه‌ای- ساختاری، ایهام استخدام، ایهام کنایی و ایهام تمثیلی است.

۲. در نوع دوم از ایهام، یک واژه یا عبارت در متن دارای دو یا چند معنی است، یک معنی نزدیک و یک یا چند معنی دور. معنی نزدیک که به خاطر قرینه یا قرینه‌های موجود در متن، ذهن‌آشنایی بیشتری دارد و زودتر به ذهن خواننده خطور میکند، نه مقصود گوینده است و نه جمله با آن فصیح مینماید، اما معنی دور که در متن یا اصلاً قرینه‌ای ندارد و یا دارای قرینه‌هایی – کمتر از قرینه‌های معنی نزدیک- است، مقصود گوینده خواهد بود و جمله با آن معنی میپذیرد. این نوع ایهام که از لحاظ هنری بعد از ایهام توازی قرار میگیرد نخست ذهن مخاطب را به معنی نزدیک متوجه میسازد و بعد از به وهم انداختن وی، او را به سمت معنی دور سوق میدهد. این نوع ایهام شامل ایهام تناسب، تضاد، ترادف، ترجمه، اشاری و کنایی-اشاری است.

۳. گاه در متن دو یا چند معنا حضور دارد، اما به شمار این معانی میتوان در متن، روساخت پیدا کرد، به عبارت دیگر یک سخن را دو یا چندگونه میتوان خواند و با هر خوانش یک معنا را در ذهن تداعی کرد و یا به خاطر شباهت ظاهری الفاظ و عبارات متوجه یک عبارت دیگر با معنیی متفاوت شد. این نوع چندمعنایی را که به علت ویژگی زبانی الفاظ و عبارات به وجود میاید، ایهام زبانی مینامیم. این نوع ایهام شامل شبه ایهام تغییر تکیه، شبه ایهام تغییر مکث، شبه ایهام تغییر حرکت

---

[۱]- برای اطلاع بیشتر در خصوص ایهام، نقش معانی دور و نزدیک آن در مفهوم رسانی متن و دربارهٔ چگونگی و چندگانگی تأثیر ایهام بر مقوله‌های دستوری، ر.ک: (نگاهی تازه به بدیع، شمیسا، ص۱۰۲)، (مکتب حافظ، مرتضوی، ص۴۵۷)، (خیل خیال، مظفری، ص۱۳۷)، (ایهام در شعر فارسی، راستگو، ص۱۵) و (ایهام و دگرسازی مقوله‌های دستوری، محسنی، ص۱۱۷-۱۲۴).

[۲]- راستگو در کتاب «ایهام در شعر فارسی» به تبیین و تفسیر ایهام توازی پرداخته که در حقیقت با اندکی تفاوت در زیرمجموعه‌های این گروه، نوع اول از این تقسیم بندی است (ر.ک: ایهام در شعر فارسی، راستگو، ص ۱۵-۳۲).

و ایهام تبادر است.

انواع مختلف ایهام در غزلیات اوحدی مراغی

ایهام یکی از مهمترین عناصر سبکی غزلیات اوحدی مراغی است و بخش عمده‌ای از هنجارگریزی معنایی در غزلیات او از رهگذر آن محقق شده است. شاعر در موارد فراوان از رهگذر ایهام میان دو مصراع در غزل خویش ارتباطی هنری برقرار کرده و به این شیوه از سخن پردازی نظر خاصی داشته است.[۱] در ۸۷۹ غزل اوحدی که مشتمل بر ۷۸۶۰ بیت است، پس از بررسی دقیق ۳۴۴۵ مورد ایهام استخراج شد.[۲]در واقع کمتر غزلی از اوحدی مراغی را میتوان مشاهده کرد که نمونه‌ای از انواع مختلف ایهام در آن نباشد و این حاکی از حضور پررنگ ایهام در غزل اوست. در ادامه به بررسی انواع مختلف ایهام در غزل اوحدی مراغی میپردازیم.

۱- ایهام توازی

خصیصهٔ اصلی این نوع ایهام، توازی در مقصود بودن هر دو معنی دور و نزدیک، و معنی‌پذیری جمله با هر دوی آنهاست. *راستگو* در تعریف این نوع از ایهام مینویسد: «[ایهام توازی یا چند معنایی] این است که سخن پذیرای دو یا چند معنی باشد به گونه‌ای که با هر یک از آن معانی، سخنی درست و یصح السکوت علیه، به شمار آید... در چندمعنایی [ایهام توازی]، ساخت زبانی و ظاهری (روساخت) سخن، حاصل و برآیند چند ساخت ذهنی و معنایی (ژرف ساخت) است، یعنی گوینده چند ساخت ذهنی (= معنی) را نه به شیوهٔ معمول با چند ساخت زبانی (= عبارت) که به شیوه‌ای نو و نامعمول، با یک ساخت زبانی بیان میکند؛ به گونه‌ای که همین یک ساخت زبانی و ظاهری در تحلیل معنایی و بازنمایی مفهومی، به شمار ساختهای ذهنی و معنایی سخن به چند ساخت زبانی بدل میشود» (ایهام در شعر فارسی، راستگو،ص۱۵-۱۶). همانطور که در جدول شمارهٔ ۱ نشان داده‌ایم این خانواده از ایهام با بسامد ۱۸۶۲ مورد (=بیش از ۵۴٪کل ایهامات غزل شاعر) دارای بیشترین بسامد از میان انواع سه‌گانهٔ ایهام در غزلیات اوحدی مراغی است. این نوع ایهام در غزل حافظ نیز بسامد فراوانی دارد و سخت مورد توجه وی قرار گرفته است.[۳] ایهام توازی بر اساس عوامل شکل‌گیری چندمعنایی به سه دسته تقسیم میشود:

الف. ایهام توازی سازه‌ای (واژگانی)

این نوع ایهام به دلیل حضور یک واژه یا ترکیب چندمعنایی در سخن، که حداقل دو معنی از این

---

[۱]- در کلام ادبیِ منظوم، درک ربط بین دو مصراع محتاج به تخییل و درک یک دقیقهٔ هنری مانند حسن تعلیل، جناس تام، استخدام و ایهام است (سبک شناسی شعر، شمیسا، ص۳۷۰). در بخشهای مختلف این مقاله میتوان نمونه‌هایی از این نوع ارتباط (ارتباط ایهامی) بین دو مصراع را در غزل اوحدی مراغی دید.

[۲]- تمام تلاش نگارندگان این بوده است که تا حد امکان آمار ارائه شده دقیق باشد و برای این منظور تمام غزلیات شاعر بدون استثنا به دقت بررسی شده است.

[۳]-نک: (مکتب حافظ، مرتضوی، ص۴۵۷) و (توازی معنایی در ایهامهای حافظ، دادبه، ص۹-۳۱).

معانی چندگانه فصیح و صحیح باشد، شکل میگیرد. «ایهام توازی واژگانی آنجاست که چندمعنی پذیری سخن برخاسته از کاربرد یک یا چند واژه یا ترکیب چندمعنایی باشد» (همان، ص ۲۸).[۱] این نوع ایهام در غزل اوحدی کاربردی بسیار وسیع دارد و اصلیترین خصیصهٔ سبکی ایهامی در سبک سخن اوست به نحوی که با بسامد ۱۱۱۸ مورد، بیش از ۶۰٪ ایهامات گروه توازی و افزون بر ۳۲٪ کل ایهامات غزل او را تشکیل میدهد (نک: جدول شمارهٔ ۲). چند نمونه:

ز دل و جان نشانه ساختم ناوک چشم شوخ شنگ تو را (۲/۱۳)[۲]

«ز دل و جان» هم به معنی«با کمال میل و از صمیم قلب» است و هم به معنی «نشانه و هدفی از جنس دل و جان». همچنین در بیت زیر عبارت «چشم مدعی» هم میتواند به معنی چشم رقیب و شخص مدعی باشد که عاشق از او پنهان مانده است و هم به معنی چشم شاعر که در مصرع اول آمده است و در این‌صورت مفهوم مصرع دوم فنای عاشق است که در این حالت عاشق اثری از خود نخواهد دید:

نه او پنهان شد از چشمم که من نیز ز چشم مدعی پنهانم اینجا (۴ /۴)

برای مشاهدهٔ شواهد بیشتر، ر.ک: ۷/۱، ۴/۵، ۴/۲۰، ۵/۵۰، ۶/۷۴، ۱۱/۱۰۲، ۲/۱۲۶، ۲/۱۷۲، ۳/۲۰۰، ۴/۲۲۳، ۱/۲۷۱، ۲/۳۰۰، ۷/۳۲۶، ۲/۳۵۲، ۷/۳۷۲، ۳/۳۹۹، ۱/۴۲۵، ۷/۴۵۰، ۸/۴۷۶، ۱/۵۰۰، ۷/۵۲۵، ۸/۶۰۰، ۷/۶۲۵، ۷/۶۵۰، ۲/۶۸۱، ۲/۷۰۳، ۳/۷۲۷، ۸/۷۴۵، ۲/۷۷۱، ۴/۸۰۴، ۲/۸۳۱، ۴/۸۵۱ و ۲/۸۷۷.

ب. ایهام توازی ساختاری

از انواع دیگر خانوادهٔ ایهام توازی که در غزل اوحدی مراغی از بسامد چشمگیری برخوردار است، ایهام توازی ساختاری است. بسامد ایهام توازی ساختاری در غزلیات اوحدی مراغی۲۵۲ مورد است که ۱۳/۵۳۳٪ از ایهامات گروه توازی و ۷/۳۱۴٪ از کل ایهامات غزلیات شاعر را تشکیل میدهد (نک: جدول شمارهٔ ۲). این نوع ایهام با دگرگونی نقش دستوری سازه‌ها شکل میگیرد و چگونگی ساخت و بافت سخن، خاستگاه چند معنی‌پذیری آن است (ایهام در شعر فارسی، راستگو، ص۳۰).[۳]

چون با من بیگانه غمش را سر خویشی است با خویش درآمیزم و بیگانه بسوزم(۳/۵۲۴)

---

[۱]- کورش صفوی از این نوع ایهام با عنوان «چندمعنایی جانشینی» یاد کرده است (گفتارهایی درزبان‌شناسی، صفوی، ص۲۴۱).

[۲]- ابیات شاهد مثال برگرفته شده از کلیات اشعار اوحدی مراغی به تصحیح ومقدمهٔ سعید نفیسی است. عدد سمت راست بیانگر شمارهٔ غزل و عدد سمت چپ بیانگر شمارهٔ بیت است.

[۳]- «چندمعنایی همنشینی» عنوان دیگری است که برای این نوع ایهام انتخاب شده است (گفتارهایی در زبان‌شناسی، صفوی، ص۲۴۱).

محور ایهام توازی ساختاری در این بیت «بیگانه بسوزم» است که در این عبارت «بیگانه» هم میتواند مفعول جمله باشد تا جمله «بیگانه را بسوزانم» معنی شود و هم میتواند قید باشد به معنی «بیگانه وار بسوزم». همچنین در بیت زیر که هم «فتنه» میتواند فاعل جمله باشد و هم «دست ما»:

دریاب که دست ما فرو بست　　این فتنه که از سر تو برخاست
(۴/۷۷)

برای مشاهدهٔ شواهد دیگر، ر.ک:۳/۴۱، ۱۰/۷۸، ۵/۹۲، ۸/۱۲۰، ۳/۱۹۸، ۳/۲۹۷، ۹/۵،۳۹۰/۳۵۲، ۷/۵۴۱، ۸/۵۹۱، ۷/۶۳۳، ۱۰/۷۵۲ و ۹/۷۷۹.

ج. ایهام توازی سازه‌ای- ساختاری

این نوع ایهام که تلفیقی از دو نوع قبلی ایهام توازی است بدین شکل است که « ... زمینه‌ساز چندمعنی پذیری سخن هم واژه‌ای یا عبارتی (= سازه‌ای) چندمعنایی باشد و هم ساختار چندگانهٔ آن، یعنی واژه یا سازه‌ای چندمعنایی، در هر معنی ساختار دستوری و پیوند نحوی واژه‌ها را به گونه‌ای دیگر توجیه پذیر سازد، یا چندساختاری سخن، واژه‌ای را در هر ساخت پذیرای معنی دیگر سازد» (ایهام در شعر فارسی، راستگو، ص ۳۲). ایهام توازی سازه‌ای ـ ساختاری با بسامد ۱۴۶ مورد، ۷/۸۴۱ ٪ از ایهامات گروه توازی و ۴/۲۳۸٪ از مجموع ایهامات غزلیات اوحدی را به خود اختصاص داده است (جدول شمارهٔ ۲).

گرچه گرانبار شدیم از غم آن ماه ولی　　هم سبک انداخته شد بار گران گشتهٔ ما
(۳/۴۳)

در این بیت «سبک» محور ایهام توازی سازه‌ای - ساختاری است و مصرع دوم را با توجه به دو معنای سبک، میتوان به دو صورت دریافت؛ الف) بار گران گشتهٔ ما سبک و بی‌وزن شد. در این حالت «سبک» مسند جمله است. ب) بار گران گشتهٔ ما فوراً از دوش انداخته شد. در این حالت، «سبک» نقش قیدی دارد.

باز بر دست همی‌گیرد و دل میشکرد　　گوش میدار که صیدت نکند باز، ای دل
(۷/۴۵۱)

در مصرع دوم، «صیدت نکند باز» دارای دو معنی است: الف) باز (پرندهٔ شکاری) صیدت نکند که در این صورت، باز فاعل جمله است. ب) باز (دوباره) صیدت نکند که در این حالت باز قید جمله است.
برای مشاهدهٔ شواهد بیشتر، ر.ک: ۷/۲۶۷، ۱/۲۷۳، ۴/۳۲۳، ۶/۳۶۴، ۱۱/۴۶۹، ۹/۴۹۷، ۱/۵۹۰، ۸/۶۱۸، ۹/۶۳۲، ۶/۶۸۷، ۷/۶۸۷ و ۱/۷۳۲.

از انواع شناسایی شدهٔ ایهام در غزلیات اوحدی مراغی که در زیر مجموعهٔ ایهام توازی قرار میگیرد،

میتوان به ایهام استخدام، ایهام کنایی و ایهام تمثیلی اشاره کرد.[۱]

۱-۱. ایهام استخدام

ایهام استخدام بدین جهت که حضور دو یا چند معنا در آن ضروری است، قویترین نوع ایهام است و بر خلاف انواع دیگر، درصورتی به معنی صحیح آن میرسیم که هر دو وجه معنا مد نظر باشد (نگاهی تازه به بدیع، شمیسا، ص۱۰۴) و (ایهام در شعر حافظ، حیدری، ص۳۷). در این نوع ایهام برای دو یا چند مفهوم واژه یا عبارتی که محور ایهام است، در متن قرینه وجود دارد، قرینه‌هایی که دور یا نزدیک بودن معنی را تعیین میکنند؛ هر چند کیفیت معنی دور و نزدیک در ایهام استخدام با معنی دور و نزدیک در سایر انواع ایهام متفاوت است.

استخدام در کتب بلاغی به صورت مستقل بررسی شده، اما برخی معاصران آن را از انواع ایهام دانسته‌اند و اندک اندک با عنوان «ایهام استخدام» معروف شده است. دکتر شمیسا در توضیح این صنعت بدیعی (استخدام) آن را دو نوع دانسته است:

الف: «اسم یا فعلی دو معنی داشته باشد و در هر یک از دو معنی با اسم یا فعل دیگری از کلام ترکیب شود (اسم با فعل و فعل با اسم)، ب: لفظی دارای دو معنی باشد و در کلام واژه‌ای یا ضمیری بیاورند که به معنی دیگر واژه راجع باشد» (نگاهی تازه به بدیع، شمیسا، ص۱۰۳ - ۱۰۴).

راستگو از دو نوع مذکور استخدام، تنها نوع اول را ایهام دانسته و از آن با عنوان «ایهام استخدامی» و یکی از انواع ایهام توازی یاد کرده است (ایهام در شعر فارسی، راستگو، ص۵۰). ایهام استخدام با بسامد ۱۶۳ مورد حدود ۹٪ از ایهامات گروه توازی و ۴/۲۳۸٪ از مجموع ایهامات غزلیات اوحدی مراغی را تشکیل میدهد (جدول شمارهٔ ۲).

کمتر از شمعی نشاید بود وگر سر میرود　　هم به پایان برد میباید سر این رشته را (۸/۳۲)

در بیت بالا «سر رفتن» در پیوند با شمع به معنی بریدن فتیله و در پیوند با شخص به معنی از دست دادن سر و جان باختن است.

هر سخن کز لب لعل تو نیاید بیرون　　نرود گر همه گوهر بود اندر گوشم (۱۰/۵۳۱)

در این بیت «در گوش رفتن» در ارتباط با سخن به معنی شنیدن و در پیوند با گوهر به معنی آویختن آن از لاله‌های گوش است.

برای مشاهدهٔ شواهد دیگر، ر.ک: ۹/۳۲، ۹/۷۴، ۸/۸۷، ۵/۱۴۶، ۷/۱۵۸، ۵/۲۲۵، ۷/۳۰۱، ۴/۳۶۳، ۱/۴۴۹، ۲/۴۹۵، ۴/۵۰۵، ۵/۵۷۸ و ۳،/۶۸۳

۱-۲. ایهام کنایی

---

[۱]- هر یک از نمونه‌های ایهام استخدام، کنایی و تمثیلی خود نوعی از انواع سه‌گانهٔ ایهام توازی سازه‌ای، ساختاری و یا سازه‌ای – ساختاری است اما به دلیل اهمیت آنها در این مقاله به صورت مستقل بررسی شده‌اند.

از انواع دیگر ایهام موجود در غزلیات اوحدی مراغی، ایهام کنایی است. این نوع ایهام که با نام ایهام مجازی نیز شناخته شده است، هم میتواند ایهام توازی باشد و هم با تغییری اندک میتواند در گروه دوم ایهام (گروه ایهام تناسب) قرار بگیرد.[۱] این نوع ایهام بدین گونه است که «کانون ایهام، واژه یا ترکیب یا عبارتی کنایی و مجازی باشد، به گونهای که افزون بر پذیرش مفهوم رایج و ترکیبی و کنایی، مفهوم تحلیلی اجزای خود را نیز پذیرا باشد» (ایهام در شعر فارسی، راستگو، ص۴۱).[۲] ایهام کنایی با بسامد ۹۵ مورد، ۵/۱۰۲٪ از ایهامات گروه توازی و ۲/۷۷۵٪ از کل ایهامات غزل اوحدی را تشکیل میدهد (جدول شمارهٔ ۲).

ز دست زلف تو دل باز میتوان آورد ولی چه فایده چون اوحدی دلاور نیست
(۹/۱۲۷)

ترکیب کنایی «دلاور» اگرچه در نگاه اول به معنی «شجاع» است ، اما به معنی باز آورندهٔ دل (دل+ آور) با «دل باز آوردن» در مصراع اول متناسبتر است.

بارها زلف تو دانم که بر روی تو خود شرح سودای مرا موی به مو کرده بود
(۴/۳۳۵)

تعبیر «موی به مو» علاوه بر معنی انجام دادن کاری با دقت و ظرافت تمام، در معنی تمام تارهای زلف با «زلفِ بر روی» در مصراع اول تناسب دارد.

برای مشاهدهٔ شواهد بیشتر، ر.ک: ۲/۳۰۸، ۴/۳۰۸، ۸/۳۰۸، ۲/۴۱۹، ۴/۸۷۵، ۵/۴۸۷، ۳/۶۱۷، ۳/۶۱۹، ۴/۶۶۳، ۱۱/۷۱۶، ۳/۷۲۲، ۷/۷۳۵، ۱/۷۸۰ و ۴٫/۸۷۵

۱-۳. ایهام تمثیلی

در میان انواع ایهام توازی در غزلیات اوحدی مراغی کمترین بسامد از آنِ ایهام تمثیلی است. این نوع ایهام با بسامد ۸۷ مورد تنها ۴/۷۲۶٪ از ایهامهای گروه توازی و ۲/۵۵۴٪ از مجموع ایهامات غزل او را تشکیل میدهد (جدول شمارهٔ ۲). این نوع ایهام که در سطح جمله و عبارت صورت میپذیرد به این شکل است که یک مصرع یا بیت، خود تمثیلی برای مصرع یا بیت دیگری باشد؛ لذا خود مستقلاً دارای یک معنی است و در ارتباط با بیت یا مصرع ماقبل دارای یک معنی دیگر میگردد (رویکردی به ایهام در غزلیات حافظ، طاهری، ص۱۳۱-۱۳۳).

چند راند چون سگان ما را رقیب از کوی تو گرگ با چوب شبانان برنتابد بیش از این
(۵/۶۴۷)

مصرع دوم که تمثیلی برای مصرع اول است به تنهایی بیان کنندهٔ یک مفهوم مستقل است و

---

[۱]- برای آشنایی بیشتر، ر.ک: (۲-۴. انواع دیگر، همین مقاله).

[۲]- حق‌جو این نوع ایهام را با عنوان «استعارهٔ ایهامی کنایه» بررسی کرده است و معتقد است که سابقهٔ کاربرد آن به فردوسی میرسد، در غزل حافظ برجسته میشود و شاخص بودن آن در حوزهٔ سبک هندی است (سبک هندی و استعارهٔ ایهام کنایه، حق‌جو، ص۲۵۷).

مخاطب بدون در نظر گرفتن مصرع اول، نخست به این مفهوم ظاهری می‌رسد و سپس با تطبیق دو مصرع به مفهوم باطنی آن دست میابد و بدین ترتیب نوعی از کلام دوجهی در شعر شکل میگیرد که از ارزش هنری فراوانی برخوردار است. همچنین در ابیات زیر نیز می‌توان این ویژگی در کلام را مشاهده کرد که باعث لایه‌پذیری معنایی شعر اوحدی مراغی شده است:

گر اوحدی به هوش نیاید، عجب مدار بلبل چو گل بدید نخواهد خموش گشت (۷/۱۳۹)

در غمش از دیگری هیچ معونت مجوی دود دل خویشتن به ز چراغ کسان (۹/۵۹۶)

برای مشاهدهٔ شواهد دیگر، ر.ک: ۳/۱۰۹، ۴ و ۵، ۶/۱۳۰ و ۷، ۱/۱۴۰، ۴/۱۵۰، ۱۰/۱۵۳، ۶/۱۸۶، ۳/۲۳۱، ۵/۲۳۱، ۳/۳۳۱، ۱۰/۳۴۶ و ۱۱، ۷/۳۵۶، ۴/۵۹۲، ۲/۶۱۰ و۳، ۸/۶۱۷.

۲. ایهام تناسب

خانوادهٔ ایهام تناسب بیش از ۲۶٪ از ایهام در غزل اوحدی مراغی را تشکیل میدهد (جدول شمارهٔ ۱). همانگونه که پیشتر نیز گفته شد در این گروه ایهامی یک واژه یا عبارت و یا جمله دارای دو معنی نزدیک و دور است و معنای نزدیک که دارای قرینه‌هایی در متن است زودتر به ذهن خطور میکند، اما مقصود گوینده معنای دیگر است؛ یعنی همان معنای دور. اگر به این تعریف توجه کنیم، میبینیم همان است که بلاغیون متقدم و پیروان معاصر آنها از ایهام مورد نظر داشته‌اند. (ایهام تناسب در قصاید خاقانی، حیدری و فروغی، ص۴۱).

۲-۱. ایهام تناسب (ایهام مراعات نظیر)

این نوع ایهام که بر پایهٔ مراعات نظیر استوار است و از با ارزشترین و هنریترین انواع ایهام به شمار میرود، در سده‌های هفتم و هشتم کاربرد بسیار وسیعی در شعر فارسی دارد؛ چنانکه در غزل سعدی و خواجوی کرمانی با بیشترین بسامد نسبت به سایر گونه‌های ایهام به کار رفته است.[۱] ایهام تناسب (مراعات نظیر) آن است که شاعر یا نویسنده در سخن، واژه یا عبارتی را بیاورد که افزون بر یک معنی و مفهوم داشته باشد و یکی از این معانی با واژه، واژه‌ها و یا عبارتی دیگر در سخن دارای تناسبی از نوع مراعات نظیر باشد.[۲] این معنی و مفهوم به دلیل حضور همین قرینه‌ها زودتر به ذهن خطور میکند و مخاطب چنین میپندارد که مراد همین معنی نخست است، اما با اندکی تأمل و دقت درمییابد که مقصود گوینده، معنای دور است و سخن نمیتواند با معنی نزدیک، فصیح باشد؛

---

[۱]- نک: (سبک سعدی در ایهام سازی و گستردگی آن در غزلیات او، غنی‌پور ملکشاه و مهدی نیا، ص ۷۹) و (تحلیل سبک شناسانهٔ پنجاه غزل خواجوی کرمانی، طایفی و کمالخانی، ص۲۱۹).

[۲] - برای مشتبه نشدن این گونهٔ ایهامی با گروه ایهام تناسب، و از آنجا که در این نوع ایهام رابطهٔ بین معانی ایهامی، مراعات نظیر است، همه جا از آن با عنوان «ایهام مراعات نظیر» یاد شده است.

در واقع مخاطب بعد از معنی نزدیک متوجه معنی دور میگردد.[۱] این نوع ایهام اغلب با اســـتفاده از واژه‌هایی که علاوه بر معنی قاموسـی، معنای اصـطلاحی نیز دارند و یا به گونهٔ اسم خاص نیز به کار میروند، پدید می‌آید (ایهام در شـعر فارسـی، راستگو، ص۷۴). ایهام تناسب (مراعات نظیر) با کاربرد چشـــمگیر ۵۴۱ مورد بیش از ۵۸٪ از ایهامات گروه خویش و ۱۵/۷۰۳٪ از مجموع ایهامهای غزل اوحدی مراغی را تشکیل میدهد (جدول شمارهٔ ۳). چند نمونه:

کســـی را کـه بـا رویـت افـتـاد مـهـر　　چـــو مـــه را بـــدیـــد اعتبـــار نکـــرد
(۴/۱۹۶)

محور ایهام تناسـب در بیت بالا «مهر» اسـت. مهر که به معنی عشق و محبت منظور شاعر است در معنای خورشید با مه در مصرع دوم ایهام تناسب می‌سازد.

عروس گل ز اطراف چمن در جلوه می‌آید　　بیا، گو بلبل مشتاق اگر داماد خواهد شد
(۲/۲۴۸)

«جلوه» در بیت بالا، به معنی هدیه‌ای که داماد شـب زفاف به عروس میدهد، با «عروس» و «داماد» ایهام تناسب میسازد؛ چرا که مقصود شاعر از ایراد آن، مفهوم خودنمایی گل است.

برای مشاهدهٔ شواهد بیشتر، ر.ک: ۳/۳۲، ۱۰/۶۸، ۲/۱۵۸، ۳/۱۶۹، ۷/۱۶۹، ۴/۱۹۶، ۹/۲۲۹، ۱/۳۳۰، ۴/۳۶۸، ۸/۴۰۹، ۵/۴۴۹، ۳/۵۰۵، ۶/۵۴۰، ۳/۶۶۲ و ۸/۷۲۷.

یکی از زیر شـاخه‌های ایهام تناسـب (ایهام مراعات نظیر) «ایهام در ایهام تناسـب» اسـت که بسامد قـابـل توجهی در غزلیـات اوحـدی مراغی دارد. این نوع ایهـام با بســـامد ۷۸ مورد، بیش از ۱۶٪ از ایهامات تناسب (ایهام مراعات نظیر) و ۸/۴۹۶٪ ایهامات گروه تناسب، همچنین ۲/۲۶۴٪ از مجموع ایهامات غزل او را تشـکیل میدهد. منظور از ایهام در ایهام تناسب این است که شاعر از چند واژه یا عبارتِ دو معنایی در ســخنش اســتفاده میکند و از هر کدام از آنها تنها یک معنی را اراده میکند و این در حالی اسـت که بین دو معنایی که مد نظر شـاعر نیستند مراعات نظیر وجود دارد (خاقانی و ایهام، غنی‌پور ملکشاه، ص۱۰۹).

چون در این مقام آیی گوش کن که در راهت　　ز آب چشـم مظلومان چاه زمزمست اینجا
(۲/۳)

[۱]- نک: (نگاهی تازه به بدیع، شمیسا، ص۱۰۲)، (نقد بدیع، فشارکی، ص۱۶۸)، (هنر سخن آرایی، راستگو، ص۲۳۶)، (زیور سـخن در بدیع فارسـی، صـادقیان، ص۱۱۳)، (فنون بلاغت و صـناعات ادبی، همایی، ص۲۷۲)، (از موسـیقی معنوی حافظ، مرتضایی، ص۵۱) و (معالم البلاغه، رجایی، ص۳۴۳).

در این بیت، « مقام و راه»[۱] از اصطلاحات موسیقی هستند که در معنای دیگر خود یعنی جایگاه و مسیر به کار رفته‌اند و بدین ترتیب در بیت «ایهام در ایهام تناسب» شکل گرفته است.

با همه دستان بسی بر سر ما بگذرد از روش چرخ زال بهمن و بهمنجنه[۲]
(۱۴/۷۱۹)

در بیت بالا نیز «دستان، زال و بهمن» از شخصیتهای اساطیری شاهنامه هستند که هیچ‌کدام در این مقام، مقصود شاعرنبوده‌اند؛ لذا قرار گرفتن آنها در کنار هم باعث شکل‌گیری «ایهام در ایهام تناسب» شده است.

برای مشاهدهٔ شواهد بیشتر، ر.ک: ۷/۳۹، ۸/۴۵، ۴/۶۰، ۷/۱۵۶، ۲/۱۹۰، ۶/۲۰۷، ۵/۲۶۲، ۶/۳۷۶، ۹/۵۶۹، ۷/۶۵۱، ۳/۷۰۵ و ۲٫۷۹۰

۲-۲. ایهام ترادف

«ایهام ترادف که میتواند گونه‌ای از ایهام تناسب [مراعات نظیر] شمرده شود، آنجاست که واژه‌ای از واژه‌های سخن، در معنایی جز معنای خواسته شده، با واژه‌ای دیگر از همان سخن، هم‌معنی و مترادف باشد» (ایهام در شعر فارسی، راستگو، ص۷۹). ایهام ترادف به عنوان دومین نوع پرکاربرد این گروه در غزلیات اوحدی مراغی با بسامد ۱۳۱ مورد، ۱۴/۲۷۰٪ از ایهامات گروه تناسب و ۳/۸۰۲ ٪ از مجموع ایهامات کل غزلیات را تشکیل میدهد (جدول شمارهٔ ۳).

بر میان از سر زلفش کمری میبستم گر بدو دست رسیدی چو سر شانه مرا
(۵/۲۵)

در این بیت واژهٔ «کمر» محور ایهام ترادف است. کمر که به معنی کمربند مد نظر شاعر است در معنای دیگر(= کمر معشوق) با میان ایهام ترادف میسازد.

در جهان کار رخ و قد تو بالا گیرد اگر این کار به صاحب نظران بگذارند
(۳/۲۹۱)

بالا در تعبیر«بالا گرفتن» به معنی رونق یافتن است اما در معنای دیگر خود با «قد» ایهام ترادف میسازد.

برای مشاهدهٔ شواهد بیشتر، ر.ک: ۱/۳۴، ۲/۴۷، ۶/۷۲، ۷/۱۵۶، ۷/۱۸۵، ۱۱/۱۸۸، ۴/۲۸۷، ۳/۲۹۱، ۲/۳۲۸، ۱۱/۳۳۶، ۶/۴۰۶، ۶/۵۷۲، ۸/۶۶۹، ۵/۷۳۹، ۶/۸۱۵، ۴٫۸۲۹

۲-۳. ایهام اشاری

در این نوع ایهام، معنی یا نکته‌ای علاوه بر معنی فصیح و مقصود گوینده، به صورت اشاره‌ای، از حال

---

[۱]- استفاده از اصطلاحات موسیقی برای ایجاد ایهام در شعر فارسی رواج داشته است.نک: (ایهام موسیقیایی در دیوان خاقانی و سنجش آن با دیوان حافظ، فیروزیان، ص۲۹۳-۲۱۳) و (بررسی اصطلاحات موسیقی در دیوان خواجوی کرمانی، جوزی، ص۴۰-۳۳).

[۲]- بهمنجنه: جشنی که ایرانیان قدیم در روز دوم بهمن برگزار میکردند (نک: آثارالباقیه، ابوریحان بیرونی، ص۳۵۰).

و هوا و بافت سخن دریافت میشود. گوینده در سرودن سخن خویش به این معنی اشاری توجه دارد و سخن را طوری سامان میدهد که مخاطب نیز با اندکی دقت به این نکتهٔ ظریف اشاری برسد؛ لذا نپرداختن به این مفهوم اشاری از سوی خواننده از ارزش هنری متن میکاهد و درنیافتن آن توسط مخاطب ظرافت‌کاری گوینده را میپوشاند (ایهام در شعر فارسی، راستگو، ص۶۷). ایهام اشاری با بسامد ۱۰۷ مورد، حدود ۱۲٪ از ایهامات گروه توازی و تقریبا ۳٪ از مجموع ایهامات غزلیات اوحدی را تشکیل میدهد (جدول شمارهٔ ۳).

با سر زلف تو خود دست درازی نه رواست　　به از آن نیست که من پای به مقدار کشم
(۶/۵۲۹)

در کنار هم قرار گرفتن «زلف» و «دراز» بدون تردید اشاره‌ای است به درازی زلف که در زیبایی شناسی گذشتگان مورد توجه قرار گرفته است. همچنین در بیت زیر، مخاطب بدون توجه به نقش آفتاب بر علم،[1] نمیتواند به تمام ارزش هنری شعر پی ببرد:

چو آفتاب ترا از کنار بام بدید　　پگاه‌تر علم خویش را ز بام ببرد
(۵/۱۸۴)

برای مشاهدهٔ نمونه‌های دیگر، ر.ک: ۱/۴۴، ۹/۷۴، ۲/۸۱، ۳/۸۱، ۴/۱۶۱، ۷/۱۸۹، ۳/۲۰۷، ۷/۲۱۸، ۴/۳۷۴، ۷/۵۰۳، ۶/۵۲۹، ۵/۵۹۳، ۹/۶۰۰، ۹/۶۱۲، ۵/۷۰۹، ۴/۷۱۲ و ۵،/۷۷۴

۲-۴. انواع دیگر

ایهام تضاد، ترجمه و کنایی- اشاری نیز از جملهٔ دیگر انواع ایهام گروه تناسب هستند که در غزل اوحدی به کار رفته‌اند. بسامد ایهام تضاد ۵۹ مورد (=۶/۴۲۷٪ در گروه، ۱/۷۱۲٪ در مجموع غزلیات شاعر)، ایهام ترجمه ۴۶ مورد (= ۵/۰۱٪ در گروه، ۱/۳۳۵٪ در مجموع) و ایهام کنایی-اشاری ۳۴مورد (=۳/۷۰۳٪ در گروه، ۰/۹۸۶٪ در مجموع) است (جدول شمارهٔ ۳).

ایهام تضاد شباهت زیادی به ایهام تناسب (ایهام مراعات نظیر) دارد. در این نوع ایهام، شاعر از واژه‌ای چندمعنایی استفاده میکند؛ واژهٔ مورد نظر در مفهومی که مد نظرشاعر نیست و سخن وی با آن فصیح و صواب نمی‌نماید، با یک یا چند واژه یا عبارت دیگر پیوند دارد و این نوع پیوند بر مبنای تضاد است؛ یعنی آن مفهومِ غیر مراد شاعر با واژه یا واژه‌های قرینه‌اش، متضاد است (هنر سخن آرایی، راستگو، ص۲۴۰)

راست کرد ایزد شکار عقل را　　از سر زلف کژت، پنجاه شست
(۲/۷۳)

در این بیت، «راست کردن» به معنی فراهم کردن و آماده ساختن است که واژهٔ «راست» در آن با «کژ» در مصراع دوم ایهام تضاد میسازد.

در ایهام ترجمه شاعر واژه‌ای چندمعنایی به کار میبرد که یکی از معانی که مقصود شاعر نیست،

[1] - در باب نقوش مختلف و از جمله نقش و پیکر خورشید بر روی علم رک: شاهنامهٔ فردوسی، ج۲، ص۱۵۹ به بعد.

ترجمهٔ یک واژه یا عبارت دیگر از همان سخن است (خاقانی و ایهام، غنی‌پور ملکشاه، ۱۰۸).[۱]

انصـــاف داد عقل که در بوســـتان حســـن دســـت زمانه بهتر از این شـــاخ گل نکشـــت
(۴/۱۳۵)

در مصـرع اول بیت بالا «داد» که فعل جمله است در معنای دیگر خود ترجمه‌ای از «انصاف» عربی است که بدین شکل ایهام ترجمه شکل گرفته است.

ایهام کنایی- اشـاری آن است که شاعر کنایه‌ای را به کار ببرد که علاوه بر معنا و مفهوم ترکیبی، دارای مفهومی تحلیلی نیز باشـد و در متن قرینه و اشـاره‌ای نیز برای این مفهوم بیاورد، اما با این حال جمله با آن درست و فصیح نباشد (ایهام در شعرفارسی، راستگو، ص۴۳).

زین پس آن چشـــم ندارم که مرا خواب آید مگر آن شـــب که در آغوش و کنارم باشـــی
(۳/۷۹۹)

از عبارت کنایی «چشـم داشـتن» توقع و انتظار داشـتن مقصـود گوینده اسـت، اما اشـارتی نیز به چشمی که توان خوابیدن نداشته باشد، دارد.

برای مشـاهدهٔ شـواهد بیشـتر در مورد این انواع، ر.ک: ۲/۷۴، ۴/۱۴۱، ۳/۱۴۷، ۹/۲۱۵، ۷/۲۴۸، ۷/۲۴۹، ۴/۲۸۱، ۳/۲۸۳، ۲/۳۸۲، ۷/۵۵۶، ۶/۶۶۳، ۳/۷۲۴ و ۴/۶۷، ۵/۷۰، ۱۱/۷۳، ۵/۱۰۰، ۱/۱۷۶، ۳/۳۰۰، ۵/۳۱۵، ۱۰/۴۰۹، ۸/۶۵۸، ۶/۶۶۳، ۵/۸۵۱، ۱۰/۸۶۱ و ۲/۹۳، ۶/۱۳۵، ۶/۲۹۰، ۴/۶۱۶، ۳/۶۴۱، ۴,/۷۷۷

۳- ایهام زبانی

این نوع ایهام به دلیل خصـوصـیتهای زبانی الفاظ و عبارات به وجود میاید و از لحاظ کیفیت معنی دور و نزدیک با سایر انواع ایهام تفاوت اساسی دارد و در اغلب موارد به صورت اتفاقی و بدون قصد و غرض پدید میاید، هرچند ممکن است گوینده‌ای تیزبین و ژرفنگر به عمد از این خصوصیتهای زبانی در جهت لایه لایه کردن معنای سـخن خویش اسـتفاده کند. بسـامد این گروه از ایهام در غزلیات اوحدی مراغی ۶۶۵ مورد اسـت که بیش از ۱۹٪ از مجموع ایهامات آن را تشـکیل میدهد (جدول شمارهٔ ۱).

۳-۱. ایهام تبادر

در تعریف این آرایهٔ بدیعی نوشـته‌اند: «واژه‌ای از کلام، واژهٔ دیگری را که با آن (تقریباً) همشـکل یا همصـداسـت به ذهن متبادر میکند. معمولاً واژه‌ای که به ذهن متبادر میشـود با کلمه یا کلمات دیگری از کلام تناسب دارد» (نگاهی تازه به بدیع، شمیسا، ص۱۰۶).

البته این رابطهٔ بین کلمات صرفاً تناسب به معنی مراعات نظیر نیست و هرگونه حال و هوای ویژه

---

[۱] - این نوع ایهام اگرچه شباهت زیادی به ایهام ترادف دارد، اما خود گونه‌ای مجزا از آن محسوب میشود. تفاوت این دو نوع در این است که «دو طرف ایهام، در ایهام ترجمه از لغات دو زبان مختلف است، مثلا فارسی و عربی و به نظر ترجمهٔ لغت میاید، در حالی که در ایهام ترادف دو لغت از لغات فارسی است» (طرح دو نکتهٔ ادبی، بامدادی، ص۶).

و رابطهٔ خاص مانند تناسب، ترادف، تضاد و... میتواند باعث شکل‌گیری تبادر (ایهام جناس) شود (هنر سخن آرایی، راستگو، ص۲۴۳). در میان انواع ایهام زبانی در غزلیات اوحدی مراغی بیشترین بسامد از آن ایهام تبادر است. این نوع ایهام با بسامد ۳۱۸ مورد، بیش از ۴۷٪ از ایهامات گروه سوم و ۹/۲۳٪ از مجموع ایهامات غزل او را تشکیل میدهد (جدول شمارهٔ ۴).

مایيم و سر کویی پر فتنهٔ نا پیدا　　آسوده درو والا، آهسته درو شیدا
(۱/۱)

در این بیت واژهٔ «والا» در کنار واژهٔ «شیدا» یاد آور «واله» است. همچنین در بیت زیر، «دوربین» در کنار «چشم»، واژهٔ «دوبین» را به ذهن متبادر میکند.

اگرت چشم دوربین باشد　　برگرفتم از آن جمال نقاب
(۸ /۵۱)

برای مشاهدهٔ شواهد بیشتر، ر.ک: ۳/۹، ۴/۴۵، ۳/۶۲، ۲/۱۶۲، ۷/۱۸۹، ۱/۲۹۰، ۳/۲۹۹، ۹/۳۴۶، ۳/۳۸۷، ۲/۴۶۳، ۶/۵۳۴، ۳/۵۶۲، ۸/۶۱۶، ۱۲/۶۹۶ و ۲/۸۲۹.

۳ – ۲. شبه ایهام

در این نوع ایهام با واژه، عبارت و یا جمله‌هایی سر و کار داریم که با خوانشهای متفاوت، معناهای متفاوتی میرسانند و به علت همین چندگونه خوانی یا چگونه خواندن، آن را «شبه ایهام» نامیده‌اند[۱] (نگاهی تازه به بدیع، شمیسا، ص۱۰۲) و (خاقانی و ایهام، غنی‌پور ملکشاه، ص۱۱۶). در ایهام ما با یک خوانش سر و کار داریم و به تبع آن با یک ساخت زبانی یا روساخت، و از همان یک روساخت به دو یا چندژرف‌ساخت (= معنا) میرسیم، اما در شبه ایهام روساخت یا ساخت زبانی در هر خوانش تغییر میکند. بنابراین در این نوع از سخن چندمعنایی، به اندازهٔ معانی یا ژرف‌ساختها، روساخت نیز وجود دارد.

این گونه‌گون خوانی گاه دارای ارزش هنری است و پدیدهٔ مثبتی را به نام ایهام زبانی به وجود میاورد و گاه به عنوان یک پدیدهٔ منفی در زبان باعث شکل‌گیری کژتابی میشود، بدین صورت که هرگاه معانی برخاسته از خوانشهای متفاوت پذیرفتنی باشد، در مقولهٔ ایهام و هرگاه یک معنی پذیرفتنی باشد و معنی یا معناهای دیگر ناسازگار با سخن باشند، در مقولهٔ کژتابی قرار میگیرند (ایهام در شعر فارسی، راستگو، ۲۲).[۲]

---

[۱]- «چند گونه خوانی، چند خوانشی، گونه‌گون خوانی» نیز عناوین دیگر این نوع ایهام است (ایهام در شعر فارسی، راستگو، ص۵۹).

[۲]- راستگو چندگونه خوانی را گونهٔ ویژه‌ای از ایهام توازی میداند و آن را در دو نوع سازه‌ای و ساختاری معرفی کرده است (ایهام در شعر فارسی، راستگو، ص۵۸). این در حالی است که این نوع ایهام با انواع ایهام توازی تفاوتی اساسی دارد و این تفاوت در تعداد روساختهای آن است، اما از این لحاظ که دو یا چند معنی از خوانشها میتواند با بافت و حال و هوای سخن پذیرفتنی باشد دارای نوعی توازی است ولیکن نمیتواند صرفاً ایهام توازی باشد.

شبه ایهام یا ایهام چندگونه خوانی با عناصر «تغییر تکیه (آهنگ)، مکث و حرکت» شکل میگیرد.

۳-۲-۱. تغییر تکیه

در میان انواع سه‌گانهٔ شبه ایهام در غزلیات اوحدی مراغی، شبه ایهام تغییر تکیه دارای بیشترین بسامد است. این نوع از شبه ایهام با بسامد ۱۲۴ مورد، ۱۸/۶۴۶٪ از ایهامات زبانی و ۳/۵۹۹٪ از مجموع ایهامات آن را تشکیل میدهد (جدول شمارهٔ ۴). در این نوع از شبه ایهام، واژه، عبارت و یا جمله‌ای را میتوان با دو گونه تکیه‌گذاری خواند و پیداست که با تغییر تکیه، تغییر اساسی در روساخت و ژرف ساخت (= معنا) سخن ایجاد میشود (ایهام در شعر فارسی، راستگو، ص۵۹).

شب شراب که باشد رخ تو شاهد و شمعی بجز لب تو نیاید به کار شیرینی
(۴/۸۴۸)

در این بیت «شیرینی» با تکیه بر هجای آغازین و با «ی» وحدت به معنی یک چیز شیرین است و با تکیه بر هجای پایانی و با «ی» نسبت در نقش صفت نسبی و به معنی هر چیز شیرین است.

بر بندگان خویش نگاهی بکن به رحمت ای اوحدیت بنده و آن بنده زر خریده
(۱۳/۷۱۰)

محور شبه ایهام تغییر تکیه در بیت بالا عبارت «به رحمت» است. تکیه بر روی هجای پایانی «رحمت» آن را به کلمه‌ای مرکب که از «رحم» به معنی دلسوزی و ضمیر «ـَت» تشکیل شده، تبدیل میکند. این در حالی است که «رحمت» با تکیه بر روی هجای آغازین، کلمه‌ای بسیط محسوب میشود.

برای مشاهدهٔ شواهد بیشتر، ر.ک: ۹/۳۷، ۲/۶۸، ۳/۱۰۶، ۴/۱۳۹، ۲/۲۹۳، ۹/۳۱۵، ۱۰/۳۳۴، ۳/۴۶۶، ۱/۵۷۶، ۷/۷۳۵، ۹/۷۹۴ و ۲٫۸۴۸

۳-۲-۲. تغییر مکث

شبه ایهام تغییر مکث از دیگر انواع شبه ایهام است که با بسامد ۱۱۶ مورد، ۱۷/۴۴۳٪ از ایهامات زبانی و ۳/۳۶۷٪ از مجموع ایهامات غزلیات اوحدی مراغی را تشکیل داده است (جدول شمارهٔ ۴). «تغییر مکث که معمولاً با تغییر تکیه و گاه با تغییر حرکت نیز همراه است، یعنی این‌که ساخت سخن به گونه‌ای باشد که بتوان با دو گونه وقف و مکث گفتاری (= ویرگول گذاری و سکون نوشتاری) آن را به دو گونه و دو ساخت خواند» (ایهام در شعر فارسی، راستگو، ص۶۰).

ساخت اندر دل ما یار خراباتی جای ز خرابات به جایی مبر ای یار مرا
(۷/۲۰)

محور شبه ایهام تغییر مکث در این بیت، «یار خراباتی جای» است که میتوان بعد از «یار» مکث کرد تا «خراباتی جای»، مفعول جمله باشد و نیز میتوان بی مکث خواند تا صفت «یار» باشد.

گل بخت شد شکفته، که شوم چو بخت خفته که تو داده‌ای نهفته بر خویش بارم امشب
(۶/۵۹)

محور شـبه ایهام تغییر مکث در بیت بالا عبارت «شـوم چو بخت خفته» اسـت. این جمله را به دو صـورت میتوان خواند: نخسـت آن‌که بعد از خفته مکث کرد تا خفته جزیی از فعل مرکب «خفته شدن» باشد. دوم این‌که «بختِ خفته» را صفت و موصوف فرض کرد.

برای مشـاهدهٔ نمونه‌های دیگر از شـبه ایهام تغییر مکث، ر.ک: ۶/۱۴۵، ۱/۳۲۷، ۴/۵۹۴، ۵/۵۹۴، ۲/۶۱۰، ۴/۶۶۳، ۴/۶۶۴، ۱/۷۲۱، ۱/۷۰۰ و ۱۰/۷۲۲.

۳-۲-۳. تغییر حرکت

در این نوع ایهام، یک واژه یا عبارت با دوگونه حرکت گذاری، دو گونه خوانده میشود (ایهام در شعر فارسی، راستگو، ص۶۰). ایهام تغییر حرکت با بسامد ۱۰۷ مورد، ۱۶/۰۹٪ از ایهامات زبانی و ۳/۱۰۵٪ از مجموع ایهامات غزلیات اوحدی مراغی را تشکیل میدهد (جدول شمارهٔ ۴).

از کجا میرسـد این نامه فرو بسـته به مهر　　کز نسـیمش نفس مشـک برآید به مشـامم
(۲/۴۶۱)

در این بیت محور شـبه ایهامِ تغییرِ حرکت «مهر» اسـت که هم میتواند با فتح حرف «م» خوانده شـود و هم با ضـم آن. همچنین در بیت زیر «کشـد» محور ایهام تغییر حرکت است که هم میتواند فعل ماضی از مصدر «کشتن» باشد و هم میتواند فعل ماضی از مصدر «کشیدن»:

دل منه ای اوحدی زانکه به شـهر کسـان　　جور کشـد بی سـخن عاشـق و آنگه غریب
(۹/۶۰)

برای مشـاهدهٔ شـواهد دیگر، ر.ک: ۲/۴۶، ۶/۷۷، ۲/۴۶۱، ۳/۴۶۲، ۲/۵۸۵، ۷/۵۸۵، ۳/۶۰۵، ۵/۶۴۲، ۹/۶۹۶ و ۲/۸۷۵.

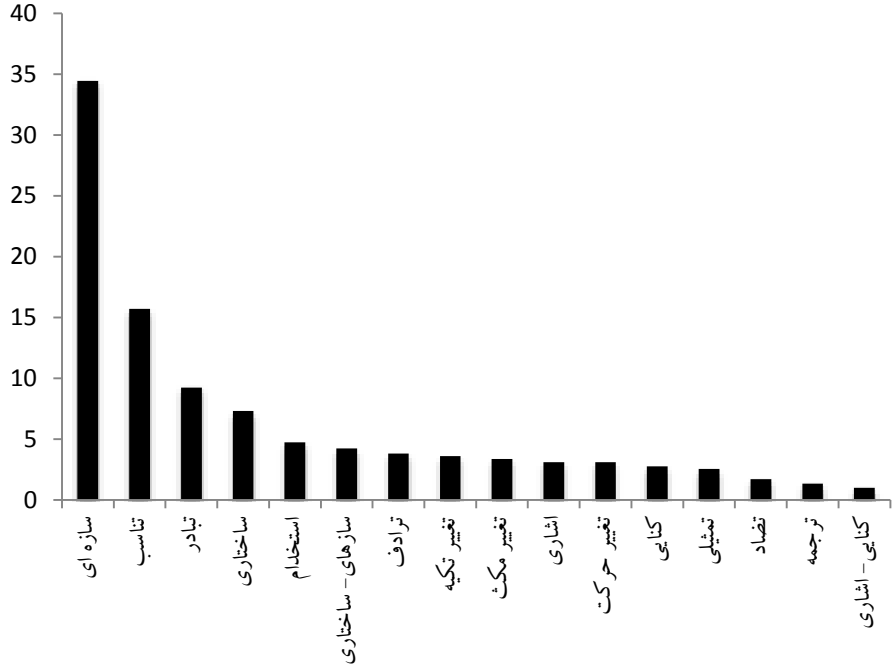
نتیجه

از آنچه گذشـت جایگاه و نقش ایهام به عنوان عنصـر بلاغی مسـلط در سـبک غزل اوحدی مراغی بخوبی روشـن میشـود. اوحدی شـاعر عارف و غزلسـرای نامدار اواخر قرن هفتم و اوایل قرن هشتم مانند اغلب غزلسـرایان معروف سـده‌های یاد شـده به صـورت بسـیار گسترده و چشمگیر از انواع و اقسـام ایهام بهره برده اسـت و در حقیقت در غزل او از جنبهٔ اسـتفادهٔ از ایهام، تأثیر سـبک دوره و خلاقیت فردی دست به دست هم داده و باعث شده‌اند بخش مهمی از هنر شاعری وی محقق شود. از میان انواع ایهام بیشترین علاقهٔ شاعر به ایهام توازی، شامل ایهام توازی سازه‌ای، توازی ساختاری، استخدام، سازه‌ای ـــ ساختاری، کنایی و تمثیلی است به گونه‌ای که این گروه ایهام با بسامد ۱۸۶۲ مورد و حدود ۵۴٪ بیشـترین کاربرد را در غزل او دارد. پس از گروه ایهام توازی، گروه ایهام تناسـب شـامل ایهام تناسب (مراعات نظیر)، ترادف، اشاری، تضاد، ترجمه و کنایی ـــ اشاری با بسامد ۹۱۸ مورد و حدود ۲۶/۶٪ قرار دارد. گروه ایهام زبانی شـاملِ ایهام تبادر، شـبه ایهام تغییر تکیه، تغییر مکـث و تغییر حرکـت با بسـامد ۶۶۵ موردو حدود ۱۹/۳٪ کاربرد انواع سـه گانهٔ ایهام را به خود اختصـاص داده است. بر روی هم وسعت و تنوع کاربرد انواع و اقسام ایهام در غزلیات اوحدی مراغی به عنوان یک ویژگی بنیادین و عنصر مسلط سبکی از یکسو بیانگر انس و الفت و علاقهٔ دیرینهٔ شاعر

به این رویکرد ارزشـمند بلاغی و از سـوی دیگر نشـانه‌ای از تأثیرپذیری شـاعر از سـبک غزلسریان برجستهٔ هم‌عصر و متقدم بر خویش است.

نمودار و جداول

نمودار بررسی گونه‌های مختلف ایهام در غزل اوحدی مراغی



جدول شمارهٔ ۱- انواع سه‌گانهٔ ایهام و بسامد آنها در غزلیات اوحدی مراغی

عنوان	بسامد	درصد
ایهام توازی	۱۸۶۲	٪۵۴/۰۴۹
ایهام تناسب	۹۱۸	٪۲۶/۶۴۷
ایهام زبانی	۶۶۵	٪۱۹/۳۰۳
مجموع	۳۴۴۵	٪۱۰۰

جدول شمارهٔ ۲- انواع ایهام توازی و بسامد آنها در غزلیات اوحدی مراغی

عنوان	بسامد	درصد در گروه	درصد در مجموع ایهامات
ایهام توازی سازه‌ای	۱۱۱۸	٪۶۰/۰۴۲	٪۳۲/۴۵۲

ایهام توازی ساختاری	۲۵۲	٪۱۳/۵۳۳	٪۷/۳۱۴
ایهام استخدام	۱۶۳	٪۸/۷۵	٪۴/۷۳۱
ایهام سازه‌ای- ساختاری	۱۴۶	٪۷/۸۴۱	٪۴/۲۳۸
ایهام کنایی	۹۵	٪۵/۱۰۲	٪۲/۷۵۷
ایهام تمثیلی	۸۸	٪۴/۷۲۶	٪۲/۵۵۴
مجموع	۱۸۶۲	٪۱۰۰	٪۵۴/۰۴۹

جدول شمارهٔ ۳- انواع ایهام تناسب و بسامد آنها در غزلیات اوحدی مراغی

عنوان	بسامد	درصد	درصد در مجموع ایهامات
ایهام تناسب (مراعات نظیر)	۵۴۱	٪۵۸/۹۳۲	٪۱۵/۷۰۳
ایهام ترادف	۱۳۱	٪۱۴/۲۷	٪۳/۸۰۲
ایهام اشاری	۱۰۷	٪۱۱/۶۵۵	٪۳/۱۰۵
ایهام تضاد	۵۹	٪۶/۴۲۷	٪۱/۷۱۲
ایهام ترجمه	۴۶	٪۵/۰۱	٪۱/۳۳۵
ایهام کنایی - اشاری	۳۴	٪۳/۷۰۳	٪۰/۹۸۶
مجموع	۹۱۸	٪۱۰۰	٪۲۶/۶۴۷

جدول شمارهٔ ۴ – انواع ایهام زبانی و بسامد آنها در غزلیات اوحدی مراغی

عنوان	بسامد	درصد	درصد در مجموع ایهامات
ایهام تبادر	۳۱۸	٪۴۷/۸۱۹	٪۹/۲۳
شبه ایهام تغییر تکیه	۱۲۴	٪۱۸/۶۴۶	٪۳/۵۹۹
شبه ایهام تغییر مکث	۱۱۶	٪۱۷/۴۴۳	٪۳/۳۶۷
شبه ایهام تغییر حرکت	۱۰۷	٪۱۶/۰۹	٪۳/۱۰۵
مجموع	۶۶۵	٪۱۰۰	٪۱۹/۳۰۳

منـــــابع

۱. آثارالباقیه؛ بیرونی، ابوریحان، ترجمهٔ اکبر داناسرشت، امیرکبیر، تهران، ۱۳۸۶.
۲. از موسیقی معنوی حافظ؛ مرتضایی، جواد، آوای نور، تهران، ۱۳۸۵.
۳. المعجم فی معاییر اشعار العجم؛ رازی، شمس‌الدین محمد، تصحیح سیروس شمیسا، نشر علم، تهران، ۱۳۸۸.
۴. «اوحدی مراغه‌ای و تأثرات احتمالی وی از شاعران پیشین»؛ مشتاق مهر، رحمان، فصلنامه علمی – تخصصی علامه، شمارهٔ ۴، ۱۳۸۶.
۵. ایهامات دیوان حافظ؛ فرید، طاهره، طرح نو، تهران، ۱۳۷۶.
۶. «ایهام تناسب در قصاید خاقانی»؛ حیدری، علی و فروغی پویا، اعظم، بوستان ادب، شمارهٔ ۱۰، ۱۳۹۰.
۷. «ایهام در دیوان سلمان ساوجی»؛ ذکایی ساوجی، مرتضی، کیهان فرهنگی، شمارهٔ ۱۵۳، ۱۳۷۸.
۸. «ایهام در شعر حافظ»؛ حیدری، علی، مجلهٔ کیهان فرهنگی، شمارهٔ ۲۳۹ و ۲۴۰، ۱۳۸۵.
۹. ایهام در شعر فارسی؛ راستگو، محمد، سروش، تهران، ۱۳۷۹.
۱۰. «ایهام موسیقیایی در دیوان خاقانی و سنجش آن با دیوان حافظ»؛ فیروزیان، مهدی، فصلنامهٔ تخصصی سبک شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، شمارهٔ ۱۶، ۱۳۹۱.
۱۱. «ایهام و دگر سازی مقوله‌های دستوری»؛ محسنی، احمد، زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد- واحد تهران جنوب، شمارهٔ ۲، ۱۳۸۵.
۱۲. «بررسی اصطلاحات موسیقی در دیوان خواجوی کرمانی»؛ جوزی، مصطفی، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ ۳، ۱۳۸۳.
۱۳. بیان؛ شمیسا، سیروس، چاپ نهم، فردوس، تهران، ۱۳۸۱.
۱۴. تاریخ ادبیات در ایران (جلد سوم)؛ صفا، ذبیح الله، چاپ یازدهم، فردوس، تهران، ۱۳۸۷.
۱۵. «تحلیل سبک‌شناسانهٔ پنجاه غزل خواجوی کرمانی»؛ طایفی، شیرزاد و کمالخانی، لیلا، فصلنامهٔ تخصصی سبک شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، شمارهٔ ۱۴،۱۳۹۰.
۱۶. تذکره‌الشعراء؛ دولتشاه سمرقندی، تصحیح ادوارد براون، بریل، لندن،۱۹۰۰م.
۱۷. «تلمیح و ایهام در شعر کمال خجندی»؛ حسنی، سید محمد، زبان و ادب، شمارهٔ ۵، ۱۳۷۷.
۱۸. «توازی معنایی در ایهامهای حافظ»؛ دادبه، اصغر، مجلهٔ حافظ شناسی، شمارهٔ ۱۵، ۱۳۷۲.
۱۹. «خاقانی و ایهام»؛ غنی‌پور ملکشاه، احمد، مجلهٔ نامه پارسی، شمارهٔ ۱، ۱۳۸۴.
۲۰. خیل خیال؛ مظفری، علیرضا، ارومیه، انتشارات دانشگاه ارومیه، ۱۳۸۱.
۲۱. «رویکردی به ایهام در غزلیات حافظ»؛ طاهری، حمیدرضا، مجلهٔ ادب و زبان دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، شمارهٔ ۲۸، ۱۳۸۹.
۲۲. ریاض‌العارفین؛ هدایت، رضاقلی‌خان، مقدمه، تصحیح و تعلیقات، ابوالقاسم رادفر و گیتا اشیدری، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۸۸.
۲۳. زیور سخن در بدیع فارسی؛ صادقیان، محمدعلی، دانشگاه یزد، یزد، ۱۳۷۹.
۲۴. «سبک سعدی در ایهام سازی و گستردگی آن در غزلیات او»؛ غنی‌پور ملکشاه، احمد و مهدی نیا،

سید محسن، فصلنامهٔ تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی(بهار ادب)، شمارهٔ ۱۲، ۱۳۹۰.
۲۵. سبک‌شناسی شعر؛ شمیسا، سیروس، چاپ سوم از ویرایش دوم، میترا، تهران، ۱۳۸۳.
۲۶. سبک‌شناسی نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها؛ فتوحی، محمود، سخن، تهران،۱۳۹۰.
۲۷. «سبک هندی و استعارهٔ ایهامی کنایه»؛ حق‌جو، سیاوش، فصلنامهٔ تخصصی سبک شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، شمارهٔ ۱۱، ۱۳۹۰.
۲۸. شاهنامه؛ ابوالقاسم فردوسی، به کوشش جلال خالقی مطلق، مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی، تهران، ۱۳۸۸.
۲۹. شرح آرزومندی؛ ابراهیمی، مختار، معتبر، اهواز، ۱۳۸۵.
۳۰. «طرح دو نکتهٔ ادبی (ایهام ترادف - انتفاع)»؛ بامدادی، بهروز، مجلهٔ ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی خوی، شمارهٔ ۴، ۱۳۸۴.
۳۱. عرفات‌العاشقین و عرصات‌العارفین؛ بلیانی، تقی‌الدین، به تصحیح ذبیح‌الله صاحب‌کاری و آمنه فخر احمد، مرکز پژوهشی میراث مکتوب، تهران، ۱۳۸۹.
۳۲. «فراتر از ایهام»؛ آقا حسینی، حسین و جمالی، فاطمه، مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان، شمارهٔ ۴۱. ۱۳۸۴.
۳۳. فنون بلاغت و صناعات ادبی؛ همایی، جلال الدین، چاپ هشتم، تهران، نشر هما،۱۳۷۱.
۳۴. کلیات اوحدی؛ اوحدی مراغی، رکن الدین، تصحیح و مقابله و مقدمه‌نویسی سعید نفیسی، ویرایش دوم، امیرکبیر، تهران، ۱۳۷۵.
۳۵. گفتارهایی در زبان‌شناسی؛ صفوی، کورش، هرمس، تهران،۱۳۸۰.
۳۶. لغت نامه؛ دهخدا، علی‌اکبر، چاپ اول از دورهٔ جدید، دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۷۷.
۳۷. معالم البلاغه در معانی و بیان و بدیع؛ رجایی، محمدخلیل، دانشگاه شیراز، شیراز،۱۳۴۰.
۳۸. مکتب حافظ، مرتضوی، منوچهر، چاپ چهارم، ستوده، تهران، ۱۳۸۴.
۳۹. نفحات‌الانس من حضرات‌القدس؛ جامی، نورالدین عبدالرحمان، مقدمه، تصحیح و تعلیقات دکتر محمود عابدی، انتشارات اطلاعات تهران، ۱۳۸۲.
۴۰. نقد بدیع؛ فشارکی، محمد، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت)، تهران، ۱۳۷۹.
۴۱. نگاهی تازه به بدیع؛ شمیسا، سیروس، چاپ هشتم، تهران، فردوس، ۱۳۷۵.
۴۲. هنر سخن آرایی(فن بدیع)؛ راستگو، محمد، سمت، تهران، ۱۳۸۲.
۴۳. هفت اقلیم؛ رازی، امین احمد، تصحیح، تعلیقات و حواشی سید محمدرضا اهری«حسرت»، سروش، تهران، ۱۳۸۹.