گنجینه زبان و ادبیات فارسی

شبکه‌های ایهام و چندلایگیِ معنا در شعر خواجوی کرمانی

مسعود رستگاری[1*]، احمد غنی پور ملکشاه[2]، مرتضی محسنی[2]، مسعود روحانی[2]

۱. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران، مازندران، ایران

۲. استاد تمام گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران، مازندران، ایران

* ایمیل نویسنده مسئول: masood.r62@gmail.com

چکیده

ایهام یکی از پیچیده‌ترین و هنرمندانه‌ترین صنایع بدیعی است که به شعر عمق، چندلایگی و ظرفیتِ بی‌پایانِ تأویل می‌بخشد. این مقاله با تمرکز بر یکی از بیت‌های خواجوی کرمانی به واکاویِ لایه‌های پنهانِ معنایی و شبکهٔ ایهام‌های نهفته در آن می‌پردازد. با رویکردی تحلیلی و تطبیقی، نشان داده می‌شود که چگونه واژگانِ این بیت، هر یک حامل ایهام‌هایی چندگانه‌اند که در پیوند با سنّت ادبی، فرهنگ مادّی، و حتّی روان‌شناسیِ عشق، معناهایی متکثّر و گاه متضاد را به ذهن مخاطب متبادر می‌کنند. مقاله با تکیه بر شواهد متنی و بینامتنی، انواع ایهام‌های مرشحه، تناسب، تبادر، تلمیحی و حتّی موسیقایی را در این بیت شناسایی و تحلیل می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه خواجو با بهره‌گیری از این ظرفیت‌ها، نه‌تنها تصویری زنده و نمایشی از عشق و قدرت معشوق می‌آفریند، بلکه شعر را به عرصه‌ای برای گفت‌وگوی فعّال با مخاطب و بازآفرینیِ بی‌پایان معنا بدل می‌سازد. این پژوهش، ضمن ارائهٔ نمونه‌های تاریخی و تطبیقی، به کارکردهای روایی، زیبایی‌شناختی، شناختی و حتّی هستی‌شناسانهٔ ایهام در شعر فارسی می‌پردازد و نشان می‌دهد که یکی از دلایل ماندگاری و تأثیرگذاریِ شعر خواجو، در همین بازی‌های ظریف و چندلایهٔ معنایی نهفته است. این مقاله، مخاطب را به سفری در اعماق زبان و خیال می‌برد و او را به کشف دوبارهٔ لذّت و شگفتی در شعر فارسی دعوت می‌کند.

کلیدواژگان: *ایهام، خواجوی کرمانی، کارکردهای ایهام، تأویل، شبکه‌های معنایی*

شیوه استناددهی: رستگاری، مسعود.، غنی پور ملکشاه، احمد.، محسنی، مرتضی. و روحانی، مسعود. (۱۴۰۴). شبکه‌های ایهام و چندلایگیِ معنا در شعر خواجوی کرمانی. *گنجینه زبان و ادبیات فارسی*، ۳(۲)، ۱۷-۱.

© ۱۴۰۲ تمامی حقوق انتشار این مقاله متعلق به نویسنده است. انتشار این مقاله به‌صورت دسترسی آزاد مطابق با گواهی (CC BY-NC 4.0) صورت گرفته است.

تاریخ ارسال: ۲۱ اردیبهشت ۱۴۰۴

تاریخ بازنگری: ۴ مرداد ۱۴۰۴

تاریخ پذیرش: ۲۰ مرداد ۱۴۰۴

تاریخ چاپ: ۱ شهریور ۱۴۰۴

The Treasury of Persian Language and Literature

Networks of Ambiguity and Multilayered Meaning in the Poetry of Khwaju Kermani

Masood Rastegari[1]*, Ahmad Ghanipour Malekshah[2], Morteza Mohseni[2], Masoud Ruhani[2]

1. PhD student, Department of Persian Language and Literature, University of Mazandaran, Mazandaran, Iran
2. Full Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Mazandaran, Mazandaran, Iran
*Corresponding Author's Email: masood.r62@gmail.com

Abstract

Ambiguity is one of the most intricate and masterfully crafted rhetorical devices, endowing poetry with depth, multilayeredness, and an inexhaustible capacity for interpretation. This article focuses on one couplet by Khwaju Kermani, delving into its concealed semantic layers and the network of embedded ambiguities. Through an analytical and comparative approach, it is demonstrated how each lexical element in this couplet carries multiple layers of ambiguity, which—interwoven with literary tradition, material culture, and even the psychology of love—evoke diverse and at times contradictory meanings in the reader's mind. Drawing upon textual and intertextual evidence, the study identifies and analyzes various forms of īhām, including īhām mursal (extended ambiguity), īhām tanāsob (associative ambiguity), īhām tabādur (immediate ambiguity), allusive ambiguity, and even musical ambiguity. It further illustrates how Khwaju, by exploiting these capacities, not only creates a vivid and theatrical portrayal of love and the beloved's power but also transforms poetry into an arena for active engagement with the reader and for the endless recreation of meaning. Alongside presenting historical and comparative examples, this research examines the narrative, aesthetic, cognitive, and even ontological functions of ambiguity in Persian poetry, revealing that one of the principal reasons for the endurance and impact of Khwaju's verse lies in these subtle and multilayered semantic plays. The article invites readers on a journey into the depths of language and imagination, encouraging them to rediscover the pleasure and wonder embedded in Persian poetry.

Keywords: *ambiguity, Khwaju Kermani, functions of ambiguity, interpretation, semantic networks*

How to cite: Rastegari, M., Ghanipour Malekshah, A., Mohseni, M., & Ruhani, M. (2025). Networks of Ambiguity and Multilayered Meaning in the Poetry of Khwaju Kermani. *The Treasury of Persian Language and Literature, 3*(2), 1-17.

© 2025 the authors. This is an open access article under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) License.

Submit Date: 11 May 2025
Revise Date: 26 July 2025
Accept Date: 11 August 2025
Publish Date: 23 August 2025

مقدمه

ادبیات فارسی همواره عرصه‌ای برای نمایش پیچیدگی‌های زبان و ظرافت‌های اندیشه بوده است. شاعران این سرزمین، با بهره‌گیری از ظرفیت‌های بی‌پایان واژگان، توانسته‌اند جهانی از معناهای پنهان و آشکار بیافرینند که هر بار خوانش، لایه‌ای تازه از آن را بر مخاطب می‌گشاید. در این میان، ایهام به عنوان یکی از برجسته‌ترین صنایع بدیعی، نقشی کلیدی در آفرینش چندلایگی و عمق معنایی ایفا می‌کند. ایهام، با ایجاد امکان حضور همزمان چند معنا در یک واژه یا عبارت، نه‌تنها به شعر غنا و پویایی می‌بخشد، بلکه مخاطب را به مشارکتی فعال و خلاقانه در فرآیند معناپردازی دعوت می‌کند. این صنعت، شعر را از سطح بیان مستقیم و تک‌معنایی فراتر می‌برد و آن را به عرصه‌ای برای تجربه‌های ذهنی، عاطفی و حتّی فلسفی بدل می‌سازد.

در میان شاعران کلاسیک، خواجوی کرمانی جایگاهی ویژه دارد. او با زبانی سرشار از ایهام و بازی‌های معنایی، توانسته است دیوان خود را به میدانی برای تلاقی سنت‌های ادبی، فرهنگ مادّی و تجربه‌های زیستیِ انسانی تبدیل کند. خواجو نه‌تنها در مضمون‌پردازی و تصویرسازی، بلکه در انتخاب واژگان و چینش آن‌ها در ساختار شعر، مهارتی کم‌نظیر از خود نشان داده است. اشعار او، به‌ویژه در غزل‌ها و قطعات عاشقانه، سرشار از شبکه‌های معناییِ پیچیده و لایه‌های پنهان است که هر واژه در آن، همچون گرهی در تار و پود یک قالیِ نفیس، نقشی مستقل و در عین حال وابسته به کل ساختار ایفا می‌کند. در سراسر دیوان خواجو، شاعر با بهره‌گیری از واژگان چندمعنایی و قرار دادن آن‌ها در پیوندی هوشمندانه با یکدیگر، فضایی می‌آفریند که در آن، هر واژه حامل بار معناییِ چندگانه و بستری برای تداعی‌های فرهنگی، اسطوره‌ای و روان‌شناختی است. این شبکهٔ معنایی، نه‌تنها به شعر خواجو عمق و چندلایگی می‌بخشد، بلکه آن را به عرصه‌ای برای گفت‌وگوی فعّال با مخاطب و بازآفرینیِ بی‌پایان معنا بدل می‌سازد. اهمّیت تحلیل ایهام در دیوان خواجوی کرمانی، تنها در کشف لایه‌های پنهان معنایی خلاصه نمی‌شود. ایهام در این اشعار، ابزاری برای خلق روایت‌های جانبی، گسترش معنایی و حتّی ایجاد زیرساخت موسیقایی در شعر است. هر ایهام، خرده‌روایتی مستقل می‌سازد که در کنار سایر روایت‌ها، جهان شعر را چندآوایی و چندلایه می‌کند. این چندلایگی، مخاطب را از نقش منفعلِ دریافت‌کننده به کنشگری فعّال و مشارکت‌گر ارتقا می‌دهد؛ کسی که باید با تفسیر و تأویل خود، در بازسازی معنا نقش ایفا کند. افزون بر این، ایهام به شعر خواجو انسجام درونی و غیرقابل ترجمه بودن می‌بخشد؛ چرا که معنا نه در واژگان منفرد، بلکه در پیوندهای پنهان و آشکار میان آن‌ها شکل می‌گیرد. در این مقاله، تلاش می‌شود با رویکردی تحلیلی و تطبیقی، شبکه‌های ایهام و چندلایگیِ معنا در دیوان خواجوی کرمانی واکاوی شود. ابتدا با مروری بر جایگاه ایهام در سنّت شعر فارسی و معرّفیِ انواع ایهام‌های به‌کاررفته در اشعار خواجو، زمینه برای تحلیل دقیق‌تر فراهم می‌شود. سپس با تکیه بر شواهد متنی و بینامتنی، کارکردهای روایی، زیبایی‌شناختی، شناختی و حتّی هستی‌شناسانهٔ ایهام در دیوان خواجو بررسی خواهد شد. هدف این پژوهش، نه‌تنها کشف راز ماندگاری و تأثیرگذاریِ شعر خواجو، بلکه ارائهٔ الگویی برای تحلیل لایه‌های پنهان معنا در متون ادبیِ فارسی است؛ الگویی که می‌تواند راهگشای مطالعات تطبیقی و زیبایی‌شناسیِ شعر فارسی باشد. همچنین شایان ذکر است که این پژوهش بر اساس رویکرد خواننده‌مدار و متن‌مدار است و بر این ادعا نیست که شاعر از همهٔ معانی و نکته‌هایی که عنوان شده، اطلاع داشته و آگاهانه آنها را در کلام خویش به کار برده است. لذا در این پژوهش پرسش‌های زیر مطرح می‌گردد:

الف) ایهام چگونه می‌تواند به چندلایگی و عمق معناییِ شعر فارسی بیفزاید؟

ب) انواع مختلف ایهام چه نقشی در شکل‌گیریِ شبکه‌های معنایی و تداعی‌های فرهنگی در شعر دارند؟

پ) کارکردهای روایی، زیبایی‌شناختی و شناختیِ ایهام در پویایی و ماندگاریِ شعر فارسی چیست؟

پیشینهٔ پژوهش

مطالعه و تحلیل ایهام به عنوان یکی از صنایع بدیعی و عناصر کلیدیِ زیبایی‌شناسیِ شعر فارسی، سابقه‌ای طولانی در پژوهش‌های ادبی دارد. از دیرباز، شارحان و منتقدان ادبی، ایهام را به عنوان ابزاری برای خلق چندلایگیِ معنا و تعلیق ذهنی در شعر فارسی ستوده‌اند.

اگر بخواهم فهرستی از مقالات و کتاب‌ها و جستارهایی که به ایهام در آثار ادبیِ فارسی پرداخته‌اند بیاورم، مثنوی هفتاد من کاغذ می‌شود. با یک جستجوی ساده در اینترنت انبوهی از تحقیقات محققان در مورد ایهام پیش چشم خواننده ظاهر می‌شود؛ تحقیقاتی که عمدتاً به این صورت هستند که یک یا چند نوع ایهام را در آثار شاعر یا شاعرانی استخراج می‌کنند، بدون اینکه به تحلیل شبکه‌ای و چند لایه بپردازند یا اینکه در مورد کارکردهای ایهام صحبتی کنند. واکاویِ ایهام در شعر خواجوی کرمانی، با رویکرد شبکه‌ای و چندلایه و بررسیِ کارکردهای آن، کمتر مورد توجه قرار گرفته است و پیشینه و سابقه‌ای برای آن به نظر نرسید.

پژوهش حاضر می‌کوشد با رویکردی نوین و شبکه‌ای، ایهام‌های نهفته در یکی از بیت‌های خواجوی کرمانی را واکاوی کند و نشان دهد که چگونه این شاعر با بهره‌گیری از ظرفیت‌های ایهام، شعری چندلایه و تأویل‌پذیر می‌آفریند. همچنین کارکردهای ایهام را مورد بررسی قرار داده، نشان می‌دهد که شاعر متن را مَحمِل چه ظرفیت‌های معنایی کرده است. این مقاله، ضمن پر کردن خلأ پژوهشی در حوزهٔ تحلیل ایهام، الگویی برای تحلیل شبکه‌های معنایی و چندلایگی در متون ادبیِ فارسی ارائه می‌دهد.

روش تحقیق

پژوهش حاضر با رویکرد کیفی و تحلیلی و بر پایهٔ تحلیل توصیفی-تفسیریِ متن انجام شده است. هدف آن، بررسیِ شبکه‌های ایهام و چندلایگیِ معنا و تبیین کارکردهای معنایی و زیبایی‌شناختی در یکی از ابیات خواجوی کرمانی است. داده‌ها از نسخه‌های معتبر دیوان خواجو و منابع شرح و تفسیر گردآوری و انواع ایهام‌ها شناسایی و دسته‌بندی شد. سپس با رویکرد شبکه‌ای، پیوندهای معنایی و تداعی‌های فرهنگی و اسطوره‌ای تحلیل گردید. در نهایت، کارکردهای مختلف ایهام بررسی و یافته‌ها با منابع معتبر و نظر متخصصان اعتبارسنجی شد.

چارچوب مفهومی

در بررسی ساختارهای معناییِ شعر فارسی، ایهام همواره به عنوان یکی از مهم‌ترین ابزارهای خلق چندلایگی و ابهام هنری مورد توجّه پژوهشگران قرار گرفته است. این صنعت ادبی، با ظرفیت شگفت‌انگیز خود در ایجاد لایه‌های پنهان معنا، نقش کلیدی در برجسته‌سازیِ زبان و غنای تجربهٔ ادبی ایفا می‌کند. فهم دقیق ایهام و انواع آن، نه تنها برای تحلیل زیبایی‌شناسیِ شعر، بلکه برای کشف شبکه‌های معنایی و روابط پنهان میان واژگان ضروری است.

ایهام و جایگاه آن در بلاغت فارسی

ایهام، یکی از صنایع معنوی در علم بدیع است که به واسطهٔ چند معنایی بودنِ واژه یا عبارت، امکان حضور همزمان دو یا چند معنا را در متن فراهم می‌کند و از برجسته‌ترین ترفندهای ادبی است که با خلق نوعی هنجارگریزیِ معنایی، سبب برجستگی در زبان می‌شود و خواننده را بر سر دو راهیِ انتخاب معنا قرار داده، در کلمه یا عبارتی چندین معنا را می‌گنجاند. به این ترتیب ذهن و خیال انسان را برای دریافت معنای مورد نظر گوینده، به تکاپو وامی‌دارد و این حالت روانی، عموماً باعث جذّابیت و التذاذ ادبی می‌شود. ایهام، با ایجاد تعلیق معنایی و بازی با ذهن مخاطب، شعر

را از سطح بیان مستقیم فراتر می‌برد و به آن عمق و چندلایگی می‌بخشد.

ایهام در لغت، مصدر باب «افعال» از اصل ثلاثی «وهم» است به معنیِ به گمان افکندن و رفتن دل به سوی چیزی بدون قصد؛ که به نام‌های توریه تخییل و توهیم نیز خوانده می‌شود. (1)

از نخستین کسانی که در زبان فارسی در مورد ایهام صحبت کرد می‌توان به رشیدالدین وطواط (قرن ۶ هـق) اشاره کرد که در کتاب حدائق السحر فی دقائق الشعر در تعریف ایهام می‌نویسد: «پارسی ایهام به گمان افکندن باشد و این صنعت را تخییل نیز خوانند و چنان بُوَد که دبیر یا شاعر در نثر یا در نظم الفاظی به کار بَرَد که آن لفظ را دو معنی باشد، یکی قریب و دیگری غریب؛ و چون سامع آن الفاظ بشنود حالی خاطرش به معنیِ قریب رَوَد و مراد از آن لفظ، خود معنیِ غریب بُوَد.» (2)

که البته این تعریف بیشتر مناسب ایهام تناسب است. بعد از حدائق السحر می‌توان به کتاب‌های المعجم فی معاییر اشعار العجم، دقایق الشعر، و حقایق الحدایق اشاره کرد که هر سه کتاب همان تعریف رشیدالدین وطواط را در مورد ایهام نوشته‌اند (3).

از ادیبان معاصر که در باب ایهام بحث کرده‌اند علامه جلال‌الدین همایی در کتاب فنون بلاغت و صناعات ادبی مانند گذشتگان در تعریف ایهام از معنای دور و نزدیک کلمات سخن می‌گوید (4). دکتر سیروس شمیسا، در کتاب نگاهی تازه به بدیع، از اوّلین کسانی است که به کار بردنِ معنای دور و نزدیک کلمات را مناسب ایهام تناسب دانسته‌اند نه ایهام (5). از دیگر معاصرین می‌توان به دکتر میر جلال‌الدین کزازی اشاره کرد که در کتاب زیباشناسیِ سخن پارسی، ایهام تناسب را به دو گونه تقسیم‌بندی کرده است؛ گونه اول همان تعریف رایج از ایهام تناسب است و گونه دوم ارتباط بین معانیِ پنهان واژگان است که به نوعی ایهام تناسب دوسویه می‌شود (6).

نو نیز باده به چنگ آر و راهِ صحرا گیر

«باده» در این بیت به معنای شراب است امّا در پیوند با «نغمه سرا» و «ساز خوش‌نوا» یادآورِ **نام یکی از پرده‌های موسیقی قدیم ایران**

انواع ایهام

در پژوهش‌های معاصر، ایهام به انواع مختلفی تقسیم شده است که هر یک بر اساس نوع پیوند معنایی و نحوهٔ تداعیِ معنا در متن، تعریف می‌شوند. این پژوهش با توجّه به روش ایهام که دکتر سیروس شمیسا مطرح کرده‌اند (5). به تحلیل بیت خواجوی کرمانی می‌پردازد، بنابراین مواردی چون مدح شبیه به ذم را نیز ذیل ایهام بررسی می‌کند (5).

انواع ایهام که در این مقاله مورد توجّه قرار گرفته‌اند عبارت‌اند از:

ایهام تناسب: فقط یکی از دو معنای کلمه در کلام حضور دارد و معنای غایب، با کلمه یا کلماتی از کلام رابطهٔ مراعات نظیر دارد. همانطور که پیش از این اشاره شد، نخستین تعاریف از ایهام، همان تعریف ایهام تناسب بود (بنگرید به کتابهای حدائق السحر و المعجم و دقایق الشعر) البته غریب و قریب یا دور و نزدیک بودنِ معنا که در این تعاریف مطرح است شاید زیاد دقیق نباشد و بستگی به آگاهی و درک خواننده دارد. یعنی معنایی ممکن است برای خواننده‌ای دور و غریب باشد امّا برای خواننده‌ای دیگر نزدیک و قریب باشد. بهتر است در تعریف ایهام تناسب از معنای حاضر و غایب یاد شود که معنای غایب رابطه‌ای از نوع مراعات نظیر با دیگر اجزای کلام دارد.

بیت زیر از حافظ شیرازی شاهدی برای این ایهام است:

که مرغ نغمه‌سرا ساز خوش‌نوا آورد

دیوان، ص ۹۸

(7) است و ایهام تناسب دارد. همچنین «چنگ» نیز در این بیت به **نام یکی از آلات موسیقی** و «راه» به معنای اصطلاح موسیقایی **مقام و پرده** ایهام تناسب دارند.

ایهام تبادر: واژه‌ای از کلام، واژهٔ دیگری را که با آن تقریباً هم‌شکل یا هم‌صداست و با کلمه یا کلماتی از کلام تناسب دارد، به ذهن متبادر می‌کند. اگر چه نخستین کسی که این نوع ایهام را معرفی کرد، دکتر سیروس شمیسا است (شمیسا، ص ۱۳۳) اما شمس العلمای گرگانی در کتاب ابدع البدایع به دو صنعت توهیم (ص ۱۹۲) و موارِبه (ص ۳۳۱) اشاره می‌کند که تقریباً همین ایهام تبادر است.

ما هم به باده همدم خاقانییم و بس
خاقانی شروانی این ایهام را در بیت زیر آورده است:
کو راهِ باده‌خانه؟ که جویای باده‌ایم
دیوان، جلد ۲، ص ۹۷۱

«راه» در این بیت به معنای **محل عبور و جادّه و گذرگاه** است امّا در پیوند با «باده» واژهٔ «راح» به معنای **باده و شراب** را به ذهن متبادر می‌کند.

ایهام مرشحه: فقط یکی از دو معنای کلمه در کلام حضور دارد و برای معنای غایب، ملایم و سازگاری در سخن آورده شده است (8). البته شاید بهتر باشد برای اینکه این ایهام با ایهام تناسب خلط نشود، (همانطور که دکتر شمیسا ایهام مرشحه را ایهام تناسب دانسته‌اند (5). مطابق تعریف محمّد راستگو در کتاب ایهام در شعر فارسی، این ایهام را ایهام اشاری بنامیم. (9) و اینگونه تعریف کنیم: شاعر کلام خود را به گونه‌ای بیاراید که علاوه بر معنای اصلی و مقصود خود، غیر مستقیم به معنی یا نکتهٔ دیگری نیز اشاره داشته باشد.

ز شرح حال من زلف تو طوماری است سربسته
سلمان ساوجی در بیت زیر این ایهام را به کار می‌گیرد:
اگر خواهی خبر بگشا سرِ طومارِ سودا را
دیوان، ص ۲۳۶

«سربسته» در این بیت به معنای ***مکتوم و چیزی که محتویات درونش آشکار نیست*** آمده است. اما در تقابل با «زلف» اشاره به این موضوع دارد که زلف بر روی سر آدمی قرار دارد و آنجا چفت و بست شده است (زلف بر روی سر بسته شده است) یا می‌تواند اشاره به این موضوع داشته باشد که زلفِ معشوق، با روسری یا کلاهی یا چیزی شبیه به این‌ها پوشانده شده است.

ایهام تلمیحی: یک یا چند جزء از اجزای یک داستان، غیرمستقیم و بدون اشاره و ربطِ ظاهری به آن داستان، در کلام مورد استفاده قرار گیرد. تا آنجایی که به نظر نگارنده رسیده است، به این نوع ایهام تا به حال در هیچ منبعی اشاره نشده است. همه جا وقتی صحبت از ایهام تلمیحی می‌شود منظور ایهام تناسب تلمیحی است. برای مثال نگارندگان مقاله‌ای با عنوان «تحلیل بازتاب ایهام تناسب و حوزه های معنایی آن در مثنوی» در مورد بیتی از مولوی که می‌فرماید:

عاقل از سر بنهد این هستی و باد
چون شنید انجام فرعونان و عاد
مثنوی، دفتر اوّل، ص ۹۰۵

می‌نویسند: «باد در اینجا به معنای غرور و تکبّر به کار رفته است ولی در معنای جریان هوای سخت و تند، یادآور عذاب خداوند بر قوم حضرت هود، یعنی قوم عاد است که در این حالت «باد» و «عاد» ایهام تناسب تلمیحی دارند.» (10).

همانطور که ملاحظه می‌شود تلمیح در روی کار و معنای اوّلیهٔ بیت هویداست و نوع ایهام، همان ایهام تناسب است و فقط رابطه‌ای که باعث پیوند بین باد و عاد می‌شود رابطهٔ تلمیحی است. امّا منظور از ایهام تلمیحی در این پژوهش، گونه‌ای از ایهام است که مستقل از ایهام تناسب مطرح می‌شود و نگارنده پیش از این در جایی دیگر به آن پرداخته است (9). برای نمونه مثالی از سلمان ساوجی آورده می‌شود:

شکایت‌نامهٔ شوق تو را بر کوه اگر خوانم ز رقّت چشمه‌ها گردند گریان سنگ خارا را

دیوان، ص ۲۳۶

در این بیت شاعر می‌گوید که اگر شرح شوق خود و بی‌مهریِ تو را بر کوه بخوانم، سنگ‌های خارا به گریه می‌افتند و از این گریه، چشمه‌ها جاری می‌شود. جاری شدنِ چشمه از سنگ یکی از معجزات حضرت موسی (ع) نیز هست. این تلمیح در پیوند با واژهٔ «شکایت» در این بیت قوّت می یابد که یادآور شکایت‌های پیاپیِ بنی‌اسرائیل از وضعیت خود بعد از خروج از مصر، به حضرت موسی و به جا آوردنِ تمنّاهای ایشان از جانب خدا و همچنان شاکی بودن و راضی نشدنِ بنی‌اسرائیل است.

واضح است که، ایهام تناسبی بین «شکایت» و «جاری شدنِ چشمه از سنگ» برقرار نیست، بلکه پیوند بین این دو جزء از بیت، یادآورِ ماجراهای قوم بنی اسرائیل است که هیچ ربطی به معنای ظاهریِ بیت ندارند، یعنی تلمیح در روی کار و معنای اوّلیهٔ بیت وجود ندارد، بلکه در لایه‌های زیرین بیت این معنا جلوه‌گر می‌شود.

ایهام موسیقایی: تداعیِ معنای ایهامی بر اساس ویژگی‌های آوایی و موسیقاییِ واژه‌ها در متن.

در مورد ویژگیِ آوایی و موسیقاییِ واژه‌ها در اشعار شاعران، فراوان سخن رفته است امّا اینکه این ویژگی در غالب ایهام موسیقایی مورد توجّه قرار بگیرد، به نظر نگارنده نرسیده است. هر جا که از ایهام موسیقایی صحبت شده است، مانند ایهام تناسب تلمیحی که شرحش رفت، منظور همان ایهام تناسب است که فقط رابطهٔ بین اجزای ایهام، موسیقایی است. یعنی اجزای ایهام از آلات و اصطلاحات موسیقی هستند. برای مثال امیدوار عالی محمودی در مقاله‌ای با عنوان « ایهام موسیقایی در مثنوی «نُه سپهر» امیرخسرو دهلوی» ضمن بیانِ اینکه در ایهام تناسب، الفاظ در معنای ظاهری تناسب ندارند بلکه در معنای دیگر تناسب دارند، می‌نویسد: «گاهی معنای دیگرِ لفظ، اصطلاح یا ابزار و آلاتی مربوط به علم موسیقی است. در این صورت عنوان «ایهام موسیقایی» پیشنهاد می‌شود.» (11). همانطور که ملاحظه می‌شود در این تعریف، ایهام موسیقایی همان ایهام تناسب است که رابطهٔ بین اجزای ایهام مربوط به مصطلحات موسیقی است. امّا آنچه در این پژوهش به عنوان ایهام موسیقایی مطرح می‌شود، گونه‌ای مستقل است که ربطی به ایهام تناسب ندارد. برای مثال به بیت بسیار معروف زیر از منوچهری دامغانی دقّت کنید:

خیزید و خز آرید که هنگام خزان است باد خنک از جانب خوارزم وزان است

دیوان، ص ۱۵۳

در این بیت تکرار واج‌های «خ» و «ز» در پیوند با واژهٔ «خزان» در لایه‌های زیرین شعر صدای **خش خش برگ‌های پاییزی** را تداعی می‌کنند. منظور از ایهام موسیقایی در این پژوهش، مثال‌هایی از این دست هستند.

مدح شبیه به ذم: مقصود گوینده مدح است اما کلام طوری بیان می‌شود که در نظرِ اول گمانِ ذم می‌رود. همانطور که قبلاً عنوان شد، این پژوهش با توجّه به روش ایهام که دکتر سیروس شمیسا مطرح کرده‌اند به تحلیل بیت خواجوی کرمانی می‌پردازد، بنابراین مواردی چون مدح شبیه به ذم را نیز ذیل ایهام بررسی می‌کند. برای مثالی در این صنعت بیت زیر از سعدی شاهد آورده می‌شود:

جز این قَدَر نتوان گفت بر جمال تو عیب که مهربانی از آن طبع و خو نمی‌آید

غزلیات، ص ۷۴۷

شبکه معنایی و چندلایگیِ معنا

در رویکرد شبکه‌ای به تحلیل ایهام، هر واژه به عنوان گره‌ای در شبکه‌ای از معانی و تداعی‌ها عمل می‌کند. این شبکه، با پیوندهای پنهان و آشکار میان واژگان، لایه‌های متعددی از معنا را در متن ایجاد می‌کند. چندلایگیِ معنا، حاصل حضور همزمان این معانی و تداعی‌هاست که مخاطب را به مشارکت فعّال در فرآیند تأویل و کشف معنا دعوت می‌کند. در این رویکرد، شعر نه مجموعه‌ای از واژگان منفرد، بلکه ساختاری ارگانیک و پویا است که معنا در تعامل میان اجزای آن شکل می‌گیرد.

در این مقاله، تحلیل بیت خواجوی کرمانی بر اساس رویکرد شبکه‌ای به ایهام و چندلایگیِ معنا انجام می‌شود. ابتدا انواع ایهام‌های موجود در بیت شناسایی و دسته‌بندی می‌شوند. سپس با بررسیِ پیوندهای معنایی و تداعی‌های فرهنگی، اسطوره‌ای و روان‌شناختی، شبکه‌ای از معانی و روایت‌های جانبی استخراج می‌شود. در نهایت، کارکردهای روایی، زیبایی‌شناختی و شناختیِ ایهام در ساختار شعر و تأثیر آن بر تجربهٔ خوانش مخاطب تحلیل خواهد شد. این چارچوب، امکان تحلیل چندلایه و جامع بیت را فراهم می‌کند و الگویی برای بررسیِ ایهام و چندلایگیِ معنا در متون ادبیِ فارسی ارائه می‌دهد.

تحلیل و بحث

شعر خواجوی کرمانی، به‌ویژه در غزل‌ها و ابیات عاشقانه، همواره عرصه‌ای برای نمایش ظرافت‌های زبانی و بازی‌های معنایی بوده است. بیت مورد بحث:

هیچ کس نیست که با شحنه بگوید که چرا کند ابروی تو سرداریِ مستان پیوست

دیوان، ص ۳۴۷

یکی از بیت‌های خواجوست که در آن، شاعر با بهره‌گیری از واژگان چند معنایی و قرار دادن آن‌ها در پیوندی هوشمندانه، فضایی می‌آفریند که هر واژه حامل بار معناییِ چندگانه و بستری برای تداعی‌های فرهنگی، اسطوره‌ای و روان‌شناختی است. این بیت، نمونه‌ای درخشان از شبکه‌های ایهام و چند لایگیِ معنا در شعر فارسی است و به‌خوبی نشان می‌دهد که چگونه یک بیت می‌تواند به عرصه‌ای برای گفت‌وگوی فعّال با مخاطب و بازآفرینیِ بی‌پایانِ معنا بدل شود.

تحلیل واژه‌به‌واژه و شناساییِ انواع ایهام

ایهام مرشحه

در این بیت «پیوست» به معنای **دائم و همیشگی** است. اما این واژه به معنای **متّصل** ایهام مرشحه دارد و سازگار و ملایم این معنا لفظ «ابرو» است، چون در سنن ادبی، پیوستگی و اتّصال دو ابرو به هم، از محاسن و زیبایی‌های معشوق به حساب می‌آید. رشیدالدین میبدی در وصف زیباییِ یوسف نبی (ع) می‌فرماید:

«جوانی است بلند بالا سیاه چشم پیوسته ابرو نیکو اندام تنگ دهان» (کشف الاسرار، ج ۵، ص ۷۷)

این ایهام، به بیت عمقی چند لایه می‌بخشد و مخاطب را وادار می‌کند تا همزمان به دو ساحت معنوی و ظاهری بیندیشد: تداوم عشق و اتصال فیزیکیِ ابروها.

معنای همیشگی در «پیوست» در ذهن مخاطب، پایداری و جاودانگیِ زیبایی معشوق را تداعی می‌کند، به گونه‌ای که گویی این زیبایی و تأثیر آن بر عاشق، از مرزهای زمان و مکان فراتر رفته است. در کنار این معنا، مفهوم متصل بودنِ «پیوست» با ارجاع به سنت ادبیِ پیوستگیِ ابروها، این واژه را به تصویری ملموس و قابل مشاهده در شعر تبدیل می‌کند. این هم‌نشینیِ دو معنا، ایهام مرشحه را به ابزاری نیرومند برای تقویت دلالت‌های عاشقانه بدل می‌سازد و مخاطب را وامی‌دارد تا همزمان به دو بُعد بیندیشد:

۱ - بُعد معنوی و عاطفی (تداوم عشق)

۲ - بُعد ظاهری و زیبایی‌شناختی (اتصال ابروها)

بدین ترتیب، نه‌تنها زیباییِ زبانی بیت را افزایش می‌دهد، بلکه امکان غوطه‌وریِ مخاطب در لایه‌های گوناگون معنا را فراهم می‌آورد. این انتخاب واژه، بیانگر مهارت خواجو در بهره‌گیری از ظرفیت‌های چندوجهیِ زبان است؛ به گونه‌ای که یک واژه، دو مفهوم مکمّل را به شکلی روان و هنرمندانه به هم پیوند می‌دهد و «پیوست» را به پلی میان دو جهان معنایی تبدیل می‌کند و بیت را به اثری چندلایه بدل می‌سازد.

ایهام تناسب

«سرداری» و «ابرو» با توجه به مصطلحات جامه و پوشاک، ارتباطی ایهامی دارند به این صورت که «سرداری» به نوعی لباس مردانهٔ بلند که پشت آن چین‌دار بود و روی لباس های دیگر می‌پوشیدند می‌گفتند. اینکه در تعریف «سرداری» آمده است که نوعی لباس بود که روی لباس‌های دیگر می‌پوشیدند، در تقابل با «ابرو» واژهٔ «اَبره» را به ذهن متبادر می‌کند که به معنای رویهٔ لباس است و ایهام تبادر خلق می‌شود. البته باید توجه داشت که ایهام این دو واژه دو سویه است. یعنی «سرداری» که در این بیت به معنای امیری و فرماندهی است، با توجّه به تبادرِ «ابره» از «ابرو» به معنای نوعی لباس ایهام تناسب دارد و «ابرو» نیز با توجّه به معنای ایهامیِ «سرداری» که نوعی لباس است «ابره» به معنای رویهٔ لباس را به ذهن متبادر می‌کند.

این ایهام‌ها، ریشه در فرهنگ مادّی و زیبایی‌شناسیِ ادب فارسی دارند، جایی که لباس و جامه، به ویژه در توصیف معشوق، نقشی نمادین ایفا می‌کنند. به این ترتیب لایه‌ای جدید از معنا گشوده می‌شود که ابرو را به‌عنوان بخشی از زیباییِ معشوق، هم‌ردیف با تزئینات پوشاک قرار می‌دهد و با ظرافتی بی‌نظیر، ذهن مخاطب را بین دو ساحت معنایی در نوسان نگه می‌دارد:

۱- ساحت فرماندهی و اقتدار، که «سرداری» در معنای **امیری** آن را نمایندگی می‌کند.

۲- ساحت زیبایی و آراستگی، که از طریق تبادر «ابره» از «ابرو» و تناسب آن با «سرداری» به معنای **نوعی لباس** شکل می‌گیرد.

همچنین «سر» منتزع از «سردار» با توجه به «ابرو» به معنای عضوی از بدن که جایگاه ابرو است ایهام تناسب دارد. باید توجه داشت که «سردار» واژه‌ای بسیط نیست و «سر» در «سردار» به معنای پیشوا و رئیس است:

سر (رأس ، ریاست) + دار (از داشتن)

لغتنامه دهخدا، ذیل سردار

ایهام تبادر

پیوند «سرداری» با «کُنَد» ایهام تبادر دیگری می‌آفریند. توضیح این که کسی که به سرداریِ سپاه و لشکر انتخاب می‌شد عموماً دلیر و شجاع بود و در فرهنگ‌ها آمده است که «کُنْد» به معنای **دلیر و شجاع** است؛ به این ترتیب «کُنَد» در تقابل با «سرداری» واژهٔ «کُنْد» را به ذهن متبادر می‌کند و ایهام تبادری خلق می‌شود که ذهن مخاطب را از معنای ظاهریِ فعل به سوی صفتی حماسی و ستودنی هدایت می‌کند و «سرداری» را از یک مفهوم صرفاً نظامی به نمادی از اقتدار و جسارت در ساحت عاشقانه ارتقا می‌دهد.

«مَستان» در این بیت استعاره از چشمان معشوق است. اما با توجه به اینکه فضای بیت طوری است که انگار شاعر گِله و شکایت دارد که چرا هیچ کس گزارشی به شحنه نمی‌دهد، «مُست» به معنای گِله و شکایت به ذهن متبادر می‌شود و ایهام تبادر پدید می‌آید.

این ایهام تبادر، با تکیه بر فضای بیت که ترکیبی از عشق و اعتراض است، به مخاطب امکان می‌دهد تا دو لایهٔ معنایی را همزمان تجربه کند. «مَستان» به‌عنوان چشمان معشوق، نمادی از فتنه‌گری و جذبه‌ای است که عاشق را در گرداب عشق فرو می‌برد. اما تبادر

شاد بوده است از این جهان هرگز

اما «هیچ کس» را می‌توان با توجّه به فضای عاشقانهٔ بیت و لفظ «تو» واژه‌ای بسیط و به صورت هیچکس و به معنای **پست و** گویند که جز هیچکسان را نخرد یار

از صفات عاشق پست و ناچیز و بی ارزش بودن در مقابل معشوق است تا جایی که باید کل وجودِ خویش را در وجود معشوق مستحیل و مستهلک کند و چیزی از خودیِ خودش باقی نگذارد. به این موضوع در ادبیات عرفانی فراوان اشاره شده است تا جایی که حتی «من» گفتن را نشان خامی در عشق می‌دانستند.

«مُست» به معنای **گله و شکایت**، لایه‌ای دیگر به بیت می‌افزاید که شاعر را در جایگاه عاشقی قرار می‌دهد که از بی‌توجّهی یا جفای معشوق شاکی است. این گله، که در مصرع اول با اشاره به سکوت «شحنه» مطرح می‌شود، حس و حالی دوگانه خلق می‌کند:

از یک سو، ستایش زیبایی چشمان معشوق، و از سوی دیگر، شِکوِه از تأثیر ویرانگر این زیبایی که هیچ‌کس جرأت اعتراض به آن را ندارد.

این ایهام تبادر، نه‌تنها به بیت عمق عاطفی می‌بخشد، بلکه آن را به بستری برای بیان تضادهای درونیِ عشق تبدیل می‌کند: «عشقی که هم لذت‌بخش است و هم رنج‌آور، هم ستودنی است و هم شایستهٔ گِله.»

«هیچ کس» مرکّب از ۲ کلمه است و به معنای **نبودنِ حتّی یک نفر** است.

هیچ کس نیست = حتی یک نفر هم نیست.

رودکی سمرقندی می‌فرماید:

هیچ کس؟ تا از او تو باشی شاد

دیوان، ص ۷۴

ناچیز و بی‌ارزش توهّم کرد. شاهد را سنایی غزنوی در بیتی می‌فرماید:

من هیچکسم کاش خریدارِ منستی

دیوان، ص ۵۰۱

ایهام موسیقایی و تلمیحی

تکرار حرف «س» در سه کلمهٔ پایانیِ مصرع دوّم، نوعی موسیقیِ درونی و تداعیِ سکوت را ایجاد می‌کند که با سکوت شحنه در مصرع اول پیوند دارد. همچنین، واژهٔ «سرداری» در پیوند با سکوت حاکم بر بیت، «سرِ دار» را به ذهن متبادر می‌کند و بستری برای

تداعیِ داستان‌های عرفانی مانند بر دار کشیده شدن حسین بن منصور حلاج و عیسی مسیح (ع) فراهم می‌آورد.

مدح شبیه به ذم

در ظاهر، بیت شکایتی از شحنه (نگهبان قانون) است که چرا در برابر طغیان و آشوب مستان (چشمان معشوق) سکوت کرده و هیچ واکنشی نشان نمی‌دهد. اما در حقیقت، این گِله و ذم ظاهری، به ستایشی از قدرت و فتنه‌گریِ معشوق می‌انجامد. سکوت شحنه، نشانهٔ کرنش در برابر شکوه و زیباییِ معشوق است.

پیوندهای معنایی و تداعی‌های فرهنگی

در این بیت، هر واژه در شبکه‌ای از معانی و تداعی‌ها قرار دارد که لایه‌های مختلف معنایی را به هم پیوند می‌زند و ساختار شعر را از سادگی و یک‌بعدی بودن دور می‌کند. «ابرو» و «پیوست» نه‌تنها ایهام مرشحه پدید می‌آورند و مخاطب را میان معنای همیشگی و معنای متصل بودن سرگردان می‌کنند، بلکه با واژه «سرداری» نیز ارتباط معنایی برقرار می‌کنند. «سرداری» در اینجا هم به معنای فرماندهی و اقتدار است و هم به عنوان نوعی لباس مردانه در فرهنگ ایرانی شناخته می‌شود. این واژه با «ابره» (رویه‌ی لباس) پیوند می‌خورد و سه‌گانه‌ای معنایی میان «ابرو»، «سرداری» و «ابره» شکل می‌دهد که هر یک از این عناصر، دو عنصر دیگر را تقویت و تکمیل می‌کند.

این شبکه معنایی، شعر را از حالت یک متن ایستا و تک‌معنا خارج می‌کند و آن را به ارگانیسمی زنده و پویا بدل می‌سازد که در آن، هر واژه نه‌تنها معنای خود را دارد، بلکه با تداعی‌های فرهنگی و تاریخی، به لایه‌های عمیق‌تری از معنا راه می‌یابد. برای مثال، «سرداری» به عنوان لباس، یادآور جایگاه اجتماعی و منزلت فرد در فرهنگ ایرانی است و پوشیدن سرداری نشانه‌ای از اقتدار و بزرگی بوده است. این تداعی فرهنگی، به واژه «ابرو» نیز سرایت می‌کند. «ابره» به عنوان رویه لباس، در فرهنگ پوشاک ایرانی، نماد زینت و آراستگی است و این معنا به ابرو نیز منتقل می‌شود؛ به گونه‌ای که ابرو همچون ابره، زینت‌بخش چهره و کامل‌کننده زیباییِ معشوق است. این پیوندهای معنایی و فرهنگی، باعث می‌شود که هر واژه در شعر خواجو، حامل بار معناییِ چندگانه و بستری برای تداعی‌های فرهنگی، اجتماعی و باشد. به این ترتیب، مخاطب با هر بار خواندن شعر، می‌تواند لایه‌های جدیدی از معنا را کشف کند و با شبکه‌ای از تداعی‌ها و ارجاعات فرهنگی روبه‌رو شود که شعر را به اثری زنده و پویا تبدیل می‌کند.

افزون بر این، این شبکه معنایی به شعر خواجو امکان می‌دهد تا بافت فرهنگی و اجتماعی زمانه‌ی خود را بازتاب دهد و مخاطب را به سفری در تاریخ و فرهنگ ایرانی ببرد. واژگانی چون «سرداری» و «ابره» نه‌تنها به پوشاک و ظاهر اشاره دارند، بلکه به مفاهیمی چون قدرت، منزلت، زیبایی و هویت فرهنگی نیز ارجاع می‌دهند. این تداعی‌های فرهنگی، شعر را از سطح یک بیان صرفاً ادبی فراتر می‌برند و آن را به متنی چندلایه و بینافرهنگی بدل می‌سازند که در آن، هر واژه پلی است به دنیایی از معانی و ارجاعات تاریخی و اجتماعی.

کارکردهای روایی، زیبایی‌شناختی و شناختیِ ایهام‌ها

کارکرد روایی

هر ایهام در این بیت، خرده‌روایتی مستقل می‌سازد که در کنار سایر روایت‌ها، جهان شعر را چندآوایی و چندلایه می‌کند. این چندلایگی، مخاطب را از نقش منفعل دریافت‌کننده به کنشگری فعال و مشارکت‌گر ارتقا می‌دهد؛ کسی که باید با تفسیر و تأویل خود، در بازسازیِ معنا نقش ایفا کند.

در واقع، هر واژه یا ترکیب ایهامی، بستری برای شکل‌گیریِ یک روایت جانبی است که می‌تواند با روایت‌های دیگر هم‌پوشانی یا حتّی تضاد داشته باشد. برای مثال، در بیت خواجو، واژه «مستان» در ظاهر به معنای چشمان مست معشوق است و تصویری عاشقانه و دلربا از نگاه معشوق می‌سازد. اما همین واژه، با ایهام تبادر، معنای «مُست» به معنای گله و شکایت را نیز به ذهن متبادر می‌کند. این

دو معنا، دو روایت متفاوت را در ذهن مخاطب فعال می‌کنند: یکی روایت شور و جذبه عاشقانه و دیگری روایت اعتراض و گله‌مندیِ عاشق از بی‌مهریِ معشوق. به این ترتیب، مخاطب با هر بار خواندن بیت، می‌تواند یکی از این روایت‌ها را برجسته کند یا حتی هر دو را همزمان در ذهن خود زنده نگه دارد.

همچنین، واژه «پیوست» با ایهام مرشحه، دو روایت موازی می‌سازد: از یک سو، روایت تداوم و پایداری عشق که در معنای همیشگی و دائمی بودن «پیوست» نهفته است و از سوی دیگر، روایت زیبایی‌شناختی و ظاهری که به پیوستگی و اتصال ابروها اشاره دارد. این دو روایت، همزمان در بیت حضور دارند و مخاطب را وامی‌دارند تا میان ساحت معنوی و ساحت ظاهری شعر در رفت و آمد باشد.

در مورد «سرداری» نیز، ایهام تناسب و تبادر، روایت‌های متعددی را شکل می‌دهد. «سرداری» هم به معنای فرماندهی و اقتدار است و هم به عنوان نوعی لباس، با «ابره» (رویه لباس) پیوند می‌خورد. این دو معنا، دو روایت متفاوت را در ذهن مخاطب فعال می‌کنند: یکی روایت قدرت و رهبری ابروی معشوق بر سپاه مستان (چشمان)، و دیگری روایت آراستگی و زیبایی معشوق که ابرو را همچون زینتی بر چهره می‌نشاند.

این خرده‌روایت‌ها، در کنار هم، جهان شعر را به صحنه‌ای چندآوایی و چندلایه تبدیل می‌کنند که در آن، هر معنا و هر روایت، صدایی مستقل دارد و مخاطب را به مشارکت فعّال در فرآیند معناپردازی دعوت می‌کند. مخاطب، دیگر صرفاً دریافت‌کننده معنای آماده نیست، بلکه با هر بار خواندن و تفسیر، بخشی از معنای شعر را خود می‌سازد و به بازآفرینی جهان شعر کمک می‌کند. این ویژگی، شعر خواجو را به متنی زنده و پویا بدل می‌سازد که هر خواننده می‌تواند تجربه‌ای یگانه و شخصی از آن داشته باشد و هر بار معنایی تازه از دل آن بیرون بکشد.

کارکرد زیبایی‌شناختی

ایهام، به شعر انسجام درونی و غیرقابل ترجمه بودن می‌بخشد. معنا نه در واژگان منفرد، بلکه در پیوندهای پنهان و آشکار میان آن‌ها شکل می‌گیرد. این انسجام، شعر را به اثری هنری و ماندگار تبدیل می‌کند که هر بار خوانش، معنایی تازه از آن بر مخاطب آشکار می‌شود.

واژه «پیوست» با ایهام مرشحه، هم به معنای همیشگی و دائم است و هم در پیوند با «ابرو»، معنای متصل و به‌هم‌پیوسته بودن ابروها را تداعی می‌کند. این ایهام، لذتی زیبایی‌شناختی برای مخاطب ایجاد می‌کند؛ زیرا با کشف معنای دوم، مخاطب از ظرافت هنری شاعر و بازی زبانی او شگفت‌زده می‌شود. این کشف، شعر را از یک بیان ساده به اثری هنری و چندلایه تبدیل می‌کند که هر بار خوانش، لذت و شگفتی تازه‌ای به همراه دارد.

در بیت خواجو، این زیبایی‌شناسیِ ایهامی فقط به واژه «پیوست» محدود نمی‌شود. برای مثال، واژه «سرداری» نیز با ایهام تناسب و تبادر، دو لایه زیبایی‌شناختی به شعر می‌بخشد: از یک سو، «سرداری» به معنای فرماندهی و اقتدار است که ابروی معشوق را به سردار سپاه مستان (چشمان) تشبیه می‌کند و تصویری از قدرت و رهبری در ذهن می‌سازد؛ از سوی دیگر، همین واژه با «ابره» (رویه لباس) پیوند می‌خورد و ابرو را همچون زینتی بر چهره معشوق جلوه می‌دهد. این دو معنا، همزمان در ذهن مخاطب حضور می‌یابند و شعر را به اثری هنری و چندلایه بدل می‌کنند که هر بار خوانش، لایه‌ای تازه از زیبایی را آشکار می‌سازد.

همچنین، تکرار حرف «س» در سه واژه پایانی مصرع دوم («سرداریِ مستان پیوست») نوعی موسیقی درونی و هارمونی آوایی ایجاد می‌کند که لذت شنیداری شعر را دوچندان می‌سازد. این واج‌آرایی نه‌تنها به زیبایی ظاهری شعر می‌افزاید، بلکه با تداعی سکوت و آرامش، لایه‌ای دیگر از زیبایی‌شناسی را به شعر می‌بخشد. این ویژگی، شعر خواجو را به متنی تبدیل می‌کند که

نه‌تنها از نظر معنایی، بلکه از نظر آوایی و موسیقایی نیز چندلایه و هنرمندانه است.

در نهایت، ایهام‌های موجود در بیت خواجو، با ایجاد پیوندهای پنهان و آشکار میان واژگان، شعر را به اثری هنری و ماندگار تبدیل می‌کنند که هر بار خوانش، معنایی تازه و لذتی نو به همراه دارد. این چندلایگی و انسجام درونی، شعر را از سطح یک بیان ساده فراتر می‌برد و آن را به متنی هنری و تأویل‌پذیر بدل می‌سازد که مخاطب را به مشارکت فعال در فرآیند کشف و لذت زیبایی‌شناختی دعوت می‌کند.

کارکرد شناختی و هستی‌شناسانه

ایهام، مخاطب را به مشارکتی فعّال و خلاقانه در فرآیند معناپردازی دعوت می‌کند و تجربه‌ای زنده و پویا از خوانش شعر می‌آفریند. این صنعت، شعر را از سطح بیان مستقیم و تک‌معنایی فراتر می‌برد و آن را به عرصه‌ای برای تجربه‌های ذهنی، عاطفی و حتّی فلسفی بدل می‌سازد.

ایهام در واژهٔ «سرداری» (فرماندهی/لباس/سرِ دار) مخاطب را به تأمّل در ماهیت اقتدار، زیبایی و حتّی فنا دعوت می‌کند. این ایهام، ذهن مخاطب را از سطح معنای ظاهری به لایه‌های عمیق‌ترِ فلسفی و هستی‌شناسانه می‌برد:

آیا اقتدارِ ابرو، فقط زیباییِ ظاهری است یا نشانه‌ای از قدرت معنوی و تسلیم عاشقانه؟

آیا سرداریِ معشوق، فرماندهی بر دل عاشق است یا اشاره‌ای به سرسپردگی و فنا در عشق؟

این پرسش‌ها، مخاطب را به مشارکت فعّال در فرآیند تأویل و بازاندیشی در مفاهیم عشق، قدرت و هستی وامی‌دارد.

نتیجه‌گیری

بررسی شبکه‌های ایهام و چندلایگیِ معنا در شعر خواجوی کرمانی نشان داد که این شاعر با بهره‌گیری از ظرفیت‌های بی‌پایان زبان فارسی، موفق شده است شعری بیافریند که هر واژه و ترکیب آن، حامل لایه‌هایی از معنا و تداعی‌های فرهنگی، اسطوره‌ای و روان‌شناختی است. تحلیل دقیق بیت نشان داد که ایهام‌های مرشحه، تناسب، تبادر، تلمیحی و حتی موسیقایی، نه‌تنها به شعر عمق و چندلایگی می‌بخشند، بلکه آن را به عرصه‌ای برای گفت‌وگوی فعّال با مخاطب و بازآفرینیِ بی‌پایان معنا بدل می‌سازند. در این پژوهش روشن شد که ایهام، صرفاً یک آرایهٔ زبانی یا بازیِ لفظی نیست، بلکه ابزاری برای خلق روایت‌های جانبی، گسترش معنایی، و مشارکت فعّال مخاطب در فرآیند تأویل است. هر ایهام، خرده‌روایتی مستقل می‌سازد که در کنار سایر روایت‌ها، جهان شعر را چندآوایی و چندلایه می‌کند. این چندلایگی، شعر را از سطح بیان مستقیم و تک‌معنایی فراتر می‌برد و آن را به عرصه‌ای برای تجربه‌های ذهنی، عاطفی و حتّی فلسفی بدل می‌سازد. همچنین، تحلیل کارکردهای روایی، زیبایی‌شناختی و شناختی ایهام‌ها نشان داد که یکی از رازهای ماندگاری و تأثیرگذاریِ شعر خواجو، در همین بازی‌های ظریف و چندلایهٔ معنایی نهفته است. ایهام، به شعر انسجام درونی و غیرقابل ترجمه بودن می‌بخشد و مخاطب را به سفری در اعماق زبان و خیال دعوت می‌کند؛ سفری که در آن، هر واژه پلی است به جهانی از معناهای پنهان و هر بیت، عرصه‌ای برای تجربه‌ای نو از خوانش و تأویل. در نهایت، این مقاله با ارائهٔ الگویی برای تحلیل شبکه‌های معنایی و چندلایگی در متون ادبیِ فارسی، نشان داد که رویکرد شبکه‌ای به ایهام می‌تواند راهگشای مطالعات تطبیقی و زیبایی‌شناسیِ شعر فارسی باشد و افق‌های تازه‌ای را برای پژوهش‌های آینده در این حوزه بگشاید.

مشارکت نویسندگان

در نگارش این مقاله تمامی نویسندگان نقش یکسانی ایفا کردند.

تعارض منافع

در انجام مطالعه حاضر، هیچ‌گونه تضاد منافعی وجود ندارد.

EXTENDED ABSTRACT

The study of ambiguity (īhām) as a rhetorical device occupies a distinguished position in Persian poetics, functioning as both an artistic technique and a cognitive trigger that invites the reader into multilayered interpretive engagement. Historically, īhām has been defined as a semantic figure allowing the coexistence of two or more meanings in a single lexical item or phrase, compelling the reader's attention toward the "closer" or "more apparent" meaning before revealing the "distant" or "hidden" one. Early Persian rhetorical theorists, including Rashid al-Din Vatvat in *Hadā'iq al-Sihr fī Daqā'iq al-Shi'r*, emphasized this duality, describing īhām as "casting into conjecture" and associating it with both *takhyīl* (imaginative evocation) and *tawhīm* (illusion) (2). Subsequent treatises such as *al-Mu'jam fī Ma'āyīr Ash'ār al-'Ajam*, *Daqā'iq al-Shi'r*, and *Haqā'iq al-Hadā'iq* repeated these formulations (3). In the modern era, scholars like Homaei (4) and Shamisa (5) have further refined the typology of īhām, distinguishing between forms such as īhām tanāsob (associative ambiguity), īhām tabādur (phonetic/metonymic ambiguity), īhām murshaḥa (ornamental ambiguity) (8), and others. The research at hand situates itself within this lineage but moves beyond conventional single-layer analyses by adopting a network-oriented approach in which every word operates as a semantic node linked to multiple cultural, historical, and emotional associations, thereby producing a dense web of potential readings that evolve through the reader's participation.

The paper focuses on one exemplary couplet from Khwaju Kermani's *Dīvān*, using it as a microcosm of his broader poetic technique. Khwaju's verse, particularly his romantic ghazals, demonstrates a mastery of multilayered imagery and lexical economy, whereby single words simultaneously activate literal, metaphorical, and culturally embedded meanings. For instance, in the couplet analyzed, the term *pivast* ("attached"/"forever") serves both as a temporal marker of enduring beauty and as a physical descriptor of "joined eyebrows," a hallmark of classical Persian aesthetics (1). This constitutes an īhām murshaḥa in which the "present" meaning (continuity) is ornamented by a "hidden" meaning (physical connectedness) that harmonizes with the adjoining term *abru* ("eyebrow"), an element celebrated in both literary convention and physiognomic lore. Similarly, the word *sardārī* ("commandership") engages in īhām tanāsob with *abru* through the homophonous echo of *abra* ("outer garment lining"), weaving together semantic threads of martial leadership and sartorial elegance. These interlocking associations are neither random nor purely decorative; they reflect Khwaju's deliberate exploitation of Persian's polysemous capacity to layer meanings, producing a poetic surface that is at once semantically rich and structurally integrated.

The article categorizes and exemplifies multiple forms of īhām evident in this couplet. īhām tanāsob appears where a word's manifest meaning coexists with a culturally or lexically related absent meaning, such as *bādeh* in Hafez's line evoking both wine and a musical mode (7). īhām tabādur operates when phonetic similarity prompts the recall of an alternative word, as in *rāh* ("road") conjuring *rāḥ* ("wine") in Khāqānī's verse. īhām murshaḥa emerges in contexts where an explicit meaning is subtly reinforced by a semantically consonant but contextually latent meaning, as codified by Kashefi Sabzevari (8) and problematized by Shamisa (5). Beyond these classical categories, the study introduces more specialized subtypes: īhām talmīḥī (allusive ambiguity), where a latent reference to a historical or scriptural episode (e.g., Moses striking the rock) is embedded without explicit textual linkage (9, 10); and īhām mūsīqā'ī (musical ambiguity), in which phonemic repetition generates sensory or mimetic associations, such as mimicking the rustle of autumn leaves in Manuchehri's "khizīd o khaz ārid…" (11). The present analysis identifies all these forms in Khwaju's couplet, demonstrating his facility in orchestrating them to construct a multilayered semantic architecture.

A distinctive feature of the network approach applied here is its emphasis on interconnectivity rather than isolated instances. Each lexeme in the couplet functions as a semantic node linked to others by shared cultural frames, historical narratives, and phonetic echoes. For example, *mastān* ("the intoxicated") operates on one level as a metaphor for the beloved's eyes—a familiar trope in Persian love poetry—but through phonetic tabādur suggests *most* ("complaint"), aligning with the poem's surface tone of grievance toward the *shahneh* ("constable"). This duality builds a narrative tension between praise and reproach, what traditional rhetoric terms *madḥ shabīh be dhamm* ("praise resembling blame"). Likewise, the collocation of *sardārī* with the verb *konad* invites the recall of *kond* ("brave"), reinforcing connotations of martial valor alongside amorous tyranny. These intersecting strands yield what the study terms "semantic polyphony," wherein multiple narrative voices—erotic, judicial, martial—resonate within the same metrical space. The reader's role becomes one of active traversal through this network, selecting and recombining nodes to generate individualized interpretations that may shift with each rereading.

From an aesthetic perspective, such dense īhām usage achieves more than lexical cleverness; it imbues the poem with what might be termed "structural inexhaustibility." The phonetic interplay—such as the sibilant repetition in *sardārī-ye mastān pivast*—not only enhances euphony but also functions mimetically, suggesting hush or secrecy that mirrors the *shahneh*'s silence. The historical-cultural layers further deepen the texture: *sardārī* can conjure the dignity of Qajar-era

ceremonial coats, *sar-e dār* evokes mystical martyrdoms like that of al-Hallāj, and *pivast* resonates with Sufi notions of *ittisāl* (union). This interplay of sound, sight, and symbol aligns with the broader Persian aesthetic that prizes the fusion of sensory and metaphysical registers (6). By situating these devices within a network framework, the analysis shows how each element's aesthetic value is amplified by its connections, creating an overall unity that resists linear paraphrase.

Cognitively, the multiplicity fostered by īhām stimulates higher-order interpretive processes. Rather than consuming a fixed message, the reader navigates an array of possible worlds activated by each term's associative range. This aligns with modern reader-response theories but is deeply rooted in classical Persian hermeneutics, where polyvalence was both an artistic virtue and a sign of linguistic mastery. The Khwaju couplet exemplifies how īhām can serve as a cognitive engine, prompting the reader to oscillate between literal and figurative modes, to integrate disparate semantic cues, and to reconcile apparent contradictions. In doing so, the text enacts a miniature drama of perception, in which meaning is not a static deposit but a dynamic event emerging from the interaction of text, reader, and cultural memory. This process also fulfills ontological functions: it stages the beloved as both sovereign and executioner, the lover as both subject and victim, and love itself as both exalting and annihilating. Such dialectical positioning echoes the metaphysical tensions central to Persian Sufi thought, wherein union (*wasl*) is inseparable from separation (*firāq*), and praise is indistinguishable from lament.

In conclusion, the article demonstrates that Khwaju Kermani's deployment of īhām is not an incidental ornament but a core structuring principle of his poetics. By threading multiple types of ambiguity into a single couplet and linking them through a network of cultural, phonetic, and semantic associations, he creates a text that is at once cohesive and infinitely reinterpretable. This network approach reveals how the interplay of īhām types—tanāsob, tabādur, murshaḥa, talmīḥī, mūsīqā'ī—produces a semantic density that sustains the poem's aesthetic vitality across readings and eras. Moreover, it underscores the reader's indispensable role in actualizing the poem's potential meanings, thus transforming the act of reading into an act of co-creation. By mapping these interactions, the study not only illuminates the mechanics of Khwaju's artistry but also offers a methodological model applicable to the analysis of other Persian poets whose work thrives on semantic multiplicity and cultural resonance.

References

1. Ghani Pour Malekshah A. Khaghani and Iham (allusion). Nameh-ye Parsi. 2005;10(1):99-115.
2. Vatvat RM. Divan, anexo: Hadayeq al-Sehr. Tehran: Baran Library; 1960.
3. Dalvand Y. Zin Atash-e Nahofteh. Tehran: Elmi; 2017.

4. Homaei J. Fonoun-e Balaghat va Sanaye'-e Adabi. Tehran: Nashr-e Homa; 2010.
5. Shamisa S. A New Look at Badi'. Tehran: Mitra; 2011.
6. Kazzazi MJ. Zibashnasi-ye Sokhan-e Parsi (Badi'). Tehran: Ketab-e Mad (affiliated with Nashr-e Markaz); 1994.
7. Vojdani B. Farhang-e Jame'-e Mousighi-ye Irani. Tehran: Gandeman; 2007.
8. Kashefi Sabzevari KHV. Bada'e' al-Afkar fi Sanaye' al-Ash'ar. Tehran: Nashr-e Markaz; 1990.
9. Rastegari M. A study of the types of iham (allusion) in the ghazals of Salman Savaji. Tehran: Allameh Tabataba'i University; 2018.
10. Behnamfar M, Sanchooli Jadid A. An analysis of the reflection of Iham-e Tanasob (allusive correspondence) and its semantic domains in the Masnavi. Literary Text Research Quarterly. 2019;22(78):55-80.
11. Ali Mahmoudi O. Musical allusion in Amir Khosrow Dehlavi's Masnavi-ye Noh Sepehr. Journal of Literary Criticism and Rhetoric. 2020;9(1):67-84.