Rhetoric and Grammar Studies
Online ISSN: 2783 - 2627 Print ISSN: 2783 - 2619
Homepage : https://jls.qom.ac.ir

The Letters and Their Ambiguity in Persian Poetry

Alireza Nabilou

Professor of Persian Language and Literature, University of Qom, Qom, Iran. Email: dr.ar_nabiloo@yahoo.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 06 October 2024
Received in revised form 15 November 2024
Accepted 10 December 2024
Published online 21 December 2024

Keywords:
Letters, Ambiguity, Persian poetry, Grammar, Rhetoric.

ABSTRACT

In grammar, the most important function of letters is usually considered to be grammatical role-building, which leads to the formation of complements, objects, additions, etc. On the other hand, in rhetoric, ambiguity is mostly seen in words such as nouns, adjectives, verbs, and adverbs. In the present study, an attempt is made to combine the topics of grammar and rhetoric in the topic of letters, while also addressing the ambiguity created by letters. This research shows that letters not only do create ambiguity, but also lead to grammatical, rhetorical, semantic, and readability distinctions in the text through ambiguity. For this purpose, the present topic has been categorized and explained by examining numerous poetic evidence. The results of the study show that the effect of letters in ambiguity and creating changes in the superstructure and deep structure of the language of poetry is very important and significant, and its effect is no less than that of other types of words, and sometimes it leads to the creation of very artistic verses. The present study is organized into three main topics: grammatical ambiguity of letters, rhetorical ambiguity of letters, and reading ambiguity of letters, and has analyzed and explained the subject with numerous poetic evidence. This study has been conducted in a descriptive and analytical method, based on library resources.

Cite this article: Nabilou, A., (2025)., The letters and their ambiguity in persian poetry. *Rhetoric and Grammer Studies*, 14 (2). 63-82.
DOI: https://doi.org/10.22091/jls.2025.11841.1651

© The Author(s)
DOI: 10.22091/jls.2025.11841.1651
Publisher: University of Qom

پژوهش‌های دستوری و بلاغی
شاپا چاپی: ۲۶۱۹ - ۲۷۸۳ شاپا الکترونیکی: ۲۶۲۷ - ۲۷۸۳
Homepage : https://jls.qom.ac.ir

حروف و ایهام‌آفرینی آن در شعر فارسی

علیرضا نبی‌لو

استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه قم، قم، ایران. رایانامه: dr.ar_nabiloo@yahoo.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۹/۱۵

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۱۰/۲۵

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۲/۰۷

تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۱۰/۰۱

کلیدواژه‌ها:
حروف، ایهام‌سازی، شعر فارسی، دستور، بلاغت.

چکیده

در دستور معمولاً مهمترین وظیفهٔ حروف را نقش‌سازی دستوری می‌دانند که به شکل‌گیری متمم، مفعول، مضاف‌الیه و... می‌انجامد. از سوی دیگر در بلاغت نیز ایهام، بیشتر در کلماتی مانند: اسم، صفت، فعل و قید دیده می‌شود. در پژوهش حاضر سعی می‌شود ضمن تلفیق مباحث دستور و بلاغت در مبحث حروف، به کاربردهای ایهام‌ساز حروف پرداخته شود. این تحقیق نشان می‌دهد که حروف نه تنها واجد ویژگی ایهام‌آفرینی هستند، بلکه با ایهام‌سازی به تمایزات دستوری، بلاغی، معنایی و خوانشی متن نیز منجر می‌شوند. برای این منظور با بررسی شواهد شعری متعدد به دسته‌بندی و تبیین موضوع حاضر پرداخته شده است. نتیجهٔ این پژوهش که به شیوهٔ توصیفی و تحلیلی، مبتنی بر منابع کتابخانه¬ای انجام شده، نشان می‌دهد که تأثیر حروف در ایهام‌آفرینی و ایجاد تغییر در محور روساخت و ژرف‌ساخت زبان شعر، بسیار مهم و قابل توجه است و تأثیر آن از سایر انواع کلمات کمتر نیست و بعضاً سبب خلق ابیات بسیار هنری می‌شود. پژوهش حاضر در سه مبحث اصلی ایهام‌سازی دستوری حروف، ایهام‌سازی بلاغی حروف و ایهام‌سازی خوانشی حروف تنظیم شده است و با شواهد شعری متعدد به واکاوی و تبیین موضوع پرداخته است.

استناد: نبی لو، علیرضا. (۱۴۰۳). «حروف و ایهام‌آفرینی آن در شعر فارسی». *پژوهش‌های دستوری و بلاغی*. دورهٔ ۱۴. شمارهٔ ۲۶. صص: ۸۲-۶۳.
https://doi.org/10.22091/jls.2025.11841.1651

ناشر: دانشگاه قم

© نویسندگان.

۱) مقدّمه

حروف به‌عنوان یکی از مهمترین اجزای متن، تأثیر بسیار زیادی در شکل‌گیری و تمایز متون دارند و نویسندگان و شاعران صاحب سبک به‌انحای مختلف از آن بهره برده‌اند. شعر فارسی نیز از این تأثیر و تمایز بر کنار نمانده و از این منظر تنوع بسیاری پیدا کرده است. البته در آثار دستوردانان و بلاغت‌شناسان، نقش و تأثیر حروف آن چنان که بایسته است واکاوی نشده، خصوصاً به شکل تلفیقی از منظر دستور و بلاغت همزمان به این مقوله پرداخته نشده است؛ بررسی و مقایسهٔ تعریف حروف در این آثار مؤید سخن فوق است. در کتاب‌های دستورزبان بیشتر به نقش‌سازی دستوری حرف اضافه، و پیونددهندگی حرف ربط توجه شده است. «حرف اضافه: کلماتی که نسبت میان دو کلمه را بیان کنند و مابعد خود را متمم کلمه دیگر قرار دهند» (قریب و همکاران، ۱۳۶۳: ۲۴۸)، «حرف ربط: کلمه‌ای است که دو عبارت یا دو کلمه را به یکدیگر ربط و پیوند دهد» (همان: ۲۵۷)؛ در برخی از کتاب‌ها به عدم استقلال معنایی حروف تأکید شده است. «حرف (یا ادات) کلمه‌یی است که برخلاف دیگر اقسام کلمه از استقلال معنوی محروم است. از آثار این محرومیت، نیازمندی کلمه است به مدخول خود و نمایندهٔ نقش نحوی آن بودن» (خیام‌پور، ۱۳۷۳: ۱۰۲)، «حروف کلماتی هستند که خود به خود معنی مستقی ندارند» (خانلری، ۱۳۶۵: ۷۳)، «بعضی از کلمه‌ها معنی مستقلی ندارند و در سخن برای پیوند دادن کلمه‌ها یا جمله‌ها به یکدیگر یا نسبت دادن کلمه‌ای به کلمه‌ای یا جمله‌ای یا نشان دادن نقش کلمه‌ای در جمله به کار می‌روند. این کلمه‌ها را حرف می‌گویند» (احمدی‌گیوی و انوری، ۱۳۷۳، ج۱: ۲۱۳)؛ برخی برای حروف به‌تنهایی معانی قانع‌کننده‌ای قائل نشده‌اند: «مقصود از حروف کلمات یا الفاظی هستند که به‌تنهایی معانی مقنعی از آنها مفهوم نمی‌شود» (همایونفرخ، ۱۳۶۴: ۶۸۸). در کتاب‌های دستور زبان فارسی دسته‌بندی‌های متعددی از حروف و معانی آنها بیان شده است (نبی‌لو، ۱۳۸۹: ۲۳۱)، که تلویحاً نشان می‌دهد دستورنویسان با وجود قائل بودن به عدم استقلال حروف برای آن، معانی متعددی ذکر کرده‌اند؛ همین امر نشان می‌دهد حروف می‌توانند استقلال و تنوع معنایی داشته باشند.

چنان که دیده می‌شود در دستور زبان فارسی به نقش بلاغی حروف چندان توجه نشده است. دلیل این مطلب آن است که دستور زبان بیشتر به تحلیل ساختار زبان معیار توجه می‌کند و غالباً شواهد دستوری از کتب نثر و آثار نظم فارسی برگزیده می‌شود و گزاره‌های شعری کمتر در کانون توجه دستور زبان فارسی بوده است. از سوی دیگر باید توجه کرد که حروف غیر از نقش‌سازی در گزاره‌های ادبی خصوصاً گزاره‌های شعری، عملکرد دیگری نیز دارند که در ترکیب دو ساحت بلاغی و دستوری زبان ایجاد می‌شود. حروف نیز مانند سایر اقسام کلمه در کاربردهای بلاغی و شاعرانه وظایف دیگری را بر دوش می‌گیرند. در این مقاله خواهیم دید که حروف در ایجاد ایهام و هالهٔ ایهامیِ گزاره‌ها مشارکت می‌کنند و گاهی خودِ حرف به‌تنهایی ایهام را پیش می‌برد و گاهی در کنار سایر عناصر زبانی و بلاغی به این مقوله کمک می‌کند. بنابراین حروف ضمن اینکه مستقلاً می‌توانند ایهام ایجاد کنند، در اثر آمیختن با جناس، شیوهٔ خوانش، ترکیب با عبارات فعلی و عبارت‌های کنایی به معناآفرینی بیشتر زبانی و ادبی می‌انجامد.

۱–۱) پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ حروف و ایهام‌آفرینی آن در شعر، پژوهش مستقلی انجام نشده است ولی می‌توان ردّ پای این موضوع را در برخی از مقالات زیر نشان داد: کتاب «ایهامات دیوان حافظ» (فرید، ۱۳۷۶)، که در آن پس از دسته‌بندی ایهام‌های حافظ به سه

دستهٔ لفظی، معنوی و لفظی- معنوی، به ترتیب غزل‌ها ایهام‌ها را توضیح می‌دهد؛ کتاب «فرهنگ واژه‌های ایهامی در اشعار حافظ» (ذوالریاستین، ۱۳۷۹)، که در آن، ایهام‌های اشعار حافظ به ترتیب حروف الفبا در ۵۷۸ صفحه ذکر شده است؛ مقالهٔ «ایهام در دیوان سلمان ساوجی» (ذکایی ساوجی، ۱۳۷۸)، که در آن برخی از ایهام‌های به‌کار رفته در شعر سلمان ساوجی به اجمال بررسی شده است؛ مقالهٔ «مگر در غزلیات حافظ» (فردین‌پور، ۱۳۸۲)، که بسیار مجمل به کاربرد مگر و معانی آن در اشعار حافظ پرداخته است؛ مقالهٔ «رویکردی به ایهام در غزلیات حافظ» (طاهری، ۱۳۸۹)، که در آن به ایهام در شعر حافظ پرداخته و ضمن بیان اقسام ایهام به تصاویر ایهامی توجه کرده است. مقالهٔ «فصل و وصل از منظر علم معانی و دستور زبان فارسی» (وفایی و آقابابایی، ۱۳۹۴)، که نویسندگان در آن به بحث فصل و وصل از منظر دستور زبان و علم معانی پرداخته‌اند و از منظر متنیّت و انسجام این موضوع را واکاوی کرده‌اند. مقالهٔ «ایهام‌تناسب‌های پنهان در شعر حافظ» (حسن‌زاده نیری و دالوند، ۱۳۹۴)، که نویسندگان معتقدند در آن به بررسی برخی از ایهام‌تناسب‌های نهفته در شعر حافظ پرداخته که اغلب از دید محقّقان پنهان مانده است. در این مقاله ابتدا سیر تحوّل ایهام و ایهام‌تناسب در کتب بلاغی فارسی بررسی شده و پس از آن، ابیات مورد نظر واکاوی شده است. کتاب «زین آتش نهفته، پژوهشی در ایهام‌های پنهان شعر حافظ» (دالوند، ۱۳۹۶) که در آن پس از پیشگفتار و بیان پیشینهٔ تحقیق، انواع ایهام تناسب بررسی شده است و در بخش دسته‌بندی ایهام‌تناسب‌های حافظ بر اساس حوزهٔ معنایی به موضوعاتی نظیر اصطلاحات موسیقی، نجومی، خطاطی، حیوانات، گیاهان، البسه و... پرداخته شده است. مقالهٔ «تأثیر خوانش دوگانهٔ شعر بر ساختار دستوری، بلاغی و معنایی آن» (نبی‌لو، ۱۴۰۲)، که نویسنده در آن گرچه به بررسی تأثیر خوانش دوگانهٔ شعر بر ساختارهای دستوری، بلاغی و معنایی پرداخته و در بخشی از مقاله به ایهام نحوی و واژگانی اشاره کرده، ولی دربارهٔ ایهام‌سازی حروف مطلبی بیان نکرده است. از همین نویسنده می‌توان به کتاب «درآمدی بر دستور زبان شعر فارسی» توجه کرد که در آن به تبیین ساختار گزاره‌های شعر فارسی و گشتارهای دستوری- بلاغی و نقش و نوع دستوری پرداخته و بسیار کوتاه به موضوع حاضر اشاره کرده است.

۱-۲) روش و اهداف پژوهش

پژوهش حاضر به شیوهٔ توصیفی و تحلیلی، مبتنی بر منابع کتابخانه‌ای شکل گرفته است که پس از مطالعه و بررسی اشعار، ابیاتی که واجد ایهام‌آفرینی حروف بودند، استخراج گردید و از منظر ایهام‌سازی دستوری، بلاغی و خوانشی واکاوی، دسته‌بندی و تحلیل شده است. هدف اصلی پژوهش این است که نشان دهد حروف نه تنها غیر مستقل و محروم از استقلال معنایی نیستند، بلکه در گزاره‌های شعری دست به ایهام‌سازی می‌زنند و در ساختار دستوری، بلاغی، معنایی و خوانش آن دخل و تصرف می‌کنند و مانند دیگر انواع کلمه، در تغییر و تمایز گزاره‌ها نقش‌آفرین هستند.

۲) تحلیل و بررسی

چنان که در مقدمه گذشت، حروف در ایهام‌سازی دستوری، بلاغی و معنایی- خوانشی متن به‌خصوص متون ادبی تأثیر بسیاری دارند و معمولاً ساختار دوگانه‌ای به وجود می‌آورند. در ادامهٔ مقاله در سه بخش ایهام‌سازی دستوری حروف، ایهام‌سازی بلاغی حروف و ایهام‌سازی خوانشی حروف به موضوع مورد نظر به‌تفصیل پرداخته می‌شود:

۲–۱) ایهام‌سازی دستوریِ حروف

حروف با ایهام‌سازی در گزاره‌ها، سبب ایجاد دو وضعیت دستوری می‌شوند؛ یعنی با تغییر در ساختار گزاره‌ها غالباً دو حالت یا نقش دستوری ایجاد می‌کنند که هم هاله‌ای از ایهام را در جمله به وجود می‌آورند و هم دو حالت دستوری ایجاد می‌کند. به برخی از این دوگانه‌سازی‌ها پرداخته می‌شود:

۲–۱–۱) ایهام در کاربرد متممی/ قیدی (حرف اضافه + اسم = متمم / ب پیشوندی + اسم = قید)

۲–۱–۱–۱) ایهام‌سازی به (حرف اضافه + اسم = متمم / ب پیشوندی + اسم = قید)

حرف اضافهٔ **به** ممکن است با پیشوند **ب** آمیخته شود و به آفرینش فضای ایهامی در شعر بینجامد. در این حالت اگر حرف اضافه فرض شود، با کلمهٔ بعد از خود متمم می‌سازد و اگر پیشوند دانسته شود، با کلمهٔ بعد ممکن است قید بسازد و دو نقش دستوری از طریق این کاربردِ ایهام‌گونه ایجاد می‌شود:

به خطا/ بخطا

غمزهٔ شوخ تو خونم به خطا می‌ریزد　　فرصتش باد که خوش فکر صوابی دارد

(حافظ، ۱۳۶۹: ۸۵)

به خطا می‌تواند به معنی به‌اشتباه و از روی خطا در نظر گرفته شود که در این حالت، قید است. «غمزهٔ شوخ تو خون مرا بخطا می‌ریزد» (سودی، ۱۳۶۶، ج۲: ۷۷۵)؛ «کرشمهٔ گستاخانهٔ چشم تو بی‌گناه مرا می‌کشد» (خطیب‌رهبر، ۱۳۸۶: ۱۶۸)؛ از سوی دیگر می‌تواند به معنی به خاطر خطای من تفسیر شود و نقش متممی داشته باشد. اگر معنای سومی هم به آن داده شود و به سرزمین خطا نیز تعبیر شود، باز نقش متممی خواهد داشت: «به خطا در معنای نخست قید حالت و چگونگی است و در معنای دوم قید مکان» (حمیدیان، ۱۳۸۹، ج۳: ۱۸۷۷) و این قید مکان به شکل متمم یا متمم قیدی آمده است.

به زاری/ بزاری

در پـــاشْ فتـــادهام بـــه زاری　　آیـا بُـوَد آن کـه دسـت گیـرد؟

(حافظ، ۱۳۶۹: ۱۰۱)

به زاری به معنی بزاری زار، قید است: «به پای یار افتاده‌ام بزاری که مرا با دست خود بگیرد» (سودی، ۱۳۶۶، ج ۲: ۹۰۵)؛ از سوی دیگر اگر به معنی به گریه و گریستن افتادن باشد، متمم است.

به کینه/ بکینه

اگر روم ز پیش فتنه‌ها برانگیزد　　ور از طلب بنشینم به کینه برخیزد

(حافظ، ۱۳۶۹: ۱۰۶)

به کینه ممکن است به معنی از روی کینه و کینه‌ورزانه باشد که نقش قیدی دارد: «بکینه. یعنی بنای کینه را میگذارد و یا با کینه برخیزد» (سودی، ۱۳۶۶، ج۲: ۹۴۱)؛ همچنین در کاربرد متممی می‌تواند به معنی به کین‌خواهی برخاستنِ یار باشد: «بکین جوئی و انتقام کشیدن میپردازد» (خطیب‌رهبر، ۱۳۸۶: ۲۱۱) که به معنی کینه‌ورزیدن نیز است: «اگر خویشتنداری کنم و کوتاه بیایم، کینه می‌ورزد» (خرمشاهی، ۱۳۷۳، ج۱: ۶۱۴).

به رندی/ برندی

زاهد ار راه به رندی نبرد معذور است　　عشق کاریست که موقوف هدایت باشد

(حافظ، ۱۳۶۹: ۱۰۸)

می‌توان به رندی را متمم دانست در معنی راه نبردن به معنی و مفهوم رندی و وارستگی: «اگر پارسا معنی وارستگی عاشقانه و قلندری را در نیابد، عذرش پذیرفته است» (خطیب‌رهبر، ۱۳۸۶: ۲۱۴)؛ همچنین می‌تواند به عدم اطلاع زاهد از رندانگی و طی طریق نکردن رندانهٔ زاهد اشاره داشته باشد؛ یعنی او از سر ناآگاهی نمی‌تواند راه معرفت را با رندانگی طی کند، پس معذور است. در این کاربرد به رندی، معادل قیدِ رندانه می‌شود.

به لطف / بلطف

صبا به لطف بگو آن غزال رعنا را که سر به کوه و بیابان تو داده‌ای ما را

(حافظ، ۱۳۶۹: ۴)

به لطف می‌تواند قید دانسته شود؛ یعنی صبا از سر لطف و مهربانانه با آن غزال رعنا سخن بگوید و همچنین می‌تواند متمم باشد یعنی صبا به آن غزال رعنا بگو که به لطف و مهربانی روی بیاور؛ زیرا اکنون به دلیل نامهربانی او ما عاشقان سر به کوه و بیابان نهاده و سرگردانیم.

به افسانه / بافسانه

ترک افسانه بگو حافظ و می نوش دمی که نخفتیم شب و شمع به افسانه بسوخت

(حافظ، ۱۳۶۹: ۱۴)

به افسانه را می‌توان متمم دانست؛ یعنی شمع با افسانه‌ای که گفته می‌شد سوخت. در کاربرد قیدی می‌توان گفت شمع بافسانه یعنی بیهوده سوخت. «به افسانه بسوخت: ایهام دارد: ۱) همزمان و همراه با افسانه‌ای که جریان داشت سوخت؛ ۲) بیهوده و هرزه» (خرمشاهی، ۱۳۷۳، ج ۱: ۱۸۵؛ غنی، ۱۳۶۶: ۴۷).

به یقین / بیقین

در ره عشق نشد کس به یقین محرم راز هر کسی بر حسب فکر گمانی دارد

(حافظ، ۱۳۶۹: ۸۵)

به یقین ممکن است متمم باشد به معنی با یقین؛ یعنی کسی با یقین شخصی خود محرم راز نتواند شد، همچنین می‌توان آن را معادل یقیناً، قید دانست: «کسی در طریق عشق به مبداء هستی بیگمان واقف اسرار نگشت» (خطیب‌رهبر، ۱۳۸۶: ۱۷۰).

به ملامت / بملامت (ملامت‌کنان)

تو مپندار کزین در به ملامت بروم که گرم تیغ زنی بنده بازوی توام

(سعدی، ۱۳۷۷: ۵۳۲)

به ملامت می‌تواند متمم باشد؛ یعنی گمان مکن که با ملامت و سرزنشی که تو می‌کنی یا دیگران می‌کنند، من از این در بروم؛ می‌توان آن را قید دانست یعنی گمان مکن که من بخواهم ملامت‌کنان از نزد تو بروم.

تو مپندار کزین در به ملامت بروم دلم اینجاست بده تا به سلامت بروم

(همان: ۶۳۲)

در این بیت نیز به ملامت می‌تواند نظیر بیت فوق به کار رود: «گمان مبر که از درگاه تو به سرزنش این و آن روی برتابم» (همان: ۶۳۳).

به خود/ بخود

در ابیات زیر به خود ممکن است از حرف اضافه و ضمیرِ خود تشکیل شود و متمم ایجاد کند؛ همچنین می‌توان آن را به معنی به خودی خود و شخصاً، قید دانست:

حافظ به خود نپوشید این خرقهٔ می‌آلود ای شیخ پاک‌دامن معذور دار ما را
(حافظ، ۱۳۶۹: ۱۰)

جایی که یارِ ما به شِکَرخنده دَم زند ای پسته کیستی تو، خدا را به خود مخند
(همان: ۱۲۲)

جنابِ عشق بلند است همّتی حافظ که عاشقان، رهِ بی‌همّتان به خود ندهند
(همان: ۱۳۷)

۲-۱-۲) ایهام در کاربرد متممی/ عبارت فعلیِ حرف اضافه (حرف اضافه + اسم = متمم /حرف اضافه در عبارت فعلی)

در این وضعیت ممکن است ایهام بین حرف اضافه و متمم از یک سو و کاربرد حرف اضافه در ساختار عبارت فعلیِ کنایی از سوی دیگر ایجاد شود:

۲-۱-۲-۱) ایهام‌سازی بی (حرف اضافه به معنی بدون + اسم = متمم / حرف اضافه و کاربرد در عبارت فعلی- کنایی)

از پای تا سرت همه نور خدا شود در راه ذوالجلال چو بی پا و سر شوی
(همان: ۳۴۶)

بی پا و سر می‌تواند دو وضعیت دستوری را نشان دهد. اگر به معنی بدون پا و سر شدن باشد، متمم است: «اگر در راه حق چون توپ بی سر و پا شوی و غلط بزنی، یعنی سر از پا نشناسی...» (سودی، ۱۳۶۶، ج۴: ۲۶۰۲)؛ و اگر به معنی سر از پا نشناخته رفتن باشد، قید می‌شود: «بی پا و سر: خاکسار و آنکه سر از پا نشناسد؛ سرتاسر وجودت فروغ ایزدی خواهد شد، آنگاه که در طریق معرفت حق سر از پا نشناسی و بفنای مطلق برسی و از قید خودپرستی یکباره برهی» (خطیب‌رهبر، ۱۳۸۶: ۶۶۶).

۲-۱-۲-۲) ایهام‌سازی با (حرف اضافه + اسم = متمم / حرف اضافه و کاربرد در عبارت فعلی- کنایی)

در ابیات زیر نیز حرف اضافه و متمم ممکن است در ساختار عبارت فعلی به کار برود و از این طریق فضای ایهام‌وار در کلام ایجاد کند. عبارت فعلی در این وضعیت عمدتاً معنا و کاربرد کنایی دارد:

آمدن با یاد/ به یاد آمدن

در نمازم خم ابروی تو با یاد آمد حالتی رفت که محراب به فریاد آمد
(حافظ، ۱۳۶۹: ۱۱۷)

حرف اضافهٔ با می‌تواند به معنی به نیز باشد « با به معنی حرف اضافهٔ به است، و نیز معنای معیت و همراهی را القا می‌کند، یعنی خم ابروی تو در معیت یاد تو در نمازم آمد؛ ولی در کاربرد اول خم ابرو به یاد شاعر می‌آید» (نبی‌لو، ۱۴۰۲: ۱۶۲).

افتادن با یاد/ به یاد افتادن

وقتی دل سودایی می‌رفت به بستان‌ها بی‌خویشتنم کردی بوی گل و ریحان‌ها

گه نعره زدی بلبل گه جامه دریدی گل　　با یاد تو افتادم از یاد برفت آنها

(سعدی، ۱۳۷۷: ۴۰)

این بیت به دوشکلِ با یاد تو افتادم (حرف اضافه) و تا یاد تو افتادم (حرف ربط) ثبت و خوانده می‌شود. خوانش با در بیت ایهام ایجاد می‌کند: «۱. به یاد تو افتادم، که بخشی از عبارت فعلی می‌شود و به معنی به کسی اندیشیدن و به یادش افتادن است؛ ۲. به معنی با یاد تو افتادم و زمین خوردم است که متتم می‌سازد و با فضای بیت و بی‌خویشتن شدن شاعر سازگار است» (نبی‌لو، ۱۴۰۲: ۱۶۳).

۲-۱-۳) ایهام در کاربرد متممی/ نهادیِ حروف (ایهام‌سازی را)

۲-۱-۳-۱) را در معنی به / رای نهادی

ای جان حدیث ما بر دلدار بازگو　　لیکن چنان مگو که صبا را خبر شود

(حافظ، ۱۳۶۹: ۱۵۳)

در این بیت اگر صبا را خبر شود به معنی به صبا خبر برسد باشد، را حرف اضافه و صبا متمم آن می‌شود: «صبا را: به صبا، را حرف اضافه... ولی آنگونه سخن بر زبان میاور که خبرش به گوش باد صبا برسد» (خطیب‌رهبر، ۱۳۸۶ : ۳۰۷). در این حالت، جمله دیگر اسنادی نیست. اگر این‌گونه معنا شود: چنان مگو که صبا با خبر شود، صبا نهاد است نه متمم؛ سودی با این معنا رای بعد از صبا را، رای نهادی فرض کرده است: «ای جان قصه ما را پیش جانان بگو اما طوری نکن که صبا از آن با خبر شود» (سودی، ۱۳۶۶، ج ۳: ۱۲۹۷).

حافظ در همین غزل می‌گوید:

حافظ چو نافه سر زلفش به دست تست　　دم درکش ار نه باد صبا را خبر شود

(حافظ، ۱۳۶۹: ۱۵۴)

«خاموش باش و گرنه خبر به باد صبا می‌رسد» (خطیب‌رهبر، ۱۳۸۶: ۳۰۸). در این بیت نیز از نظر خطیب‌رهبر را در معنی به در نظر گرفته شده، و باد صبا متمم است؛ همچنین را، از نظر سودی رای نهادی فرض شده است: «ای حافظ چون نافه سر زلف یار در دست تست، ساکت باش و گرنه باد صبا اگر آگاه شود پیش همه مردم داستان می‌کند که...» (سودی، ۱۳۶۶، ج ۳: ۱۲۹۸).

۲-۱-۴) ایهام در کاربرد متممی/ صفتی(حرف اضافه+ضمیر=متمم/ پیشوند ب+ضمیر=صفت)

در ابیات زیر هرچند حرف اضافه با ضمیر من متمم ایجاد می‌کند، ولی ایهامی دارد به پیشوند ب و ضمیر که با یکدیگر صفت بمن (یک من= واحد وزن در قدیم) نظیر بخروار را به ذهن متبادر می‌کند:

چشم آسایش که دارد زین سپهر تیز رو　　ساقیا جامی به من ده تابیاسایم دمی

(حافظ، ۱۳۶۹: ۳۳۱)

کجایی، ساقیا، جامی به من ده　　که یک دم با حریفان خوش برآیم

(عراقی، ۱۳۷۵: ۲۴۳)

ای ساقی از آن شراب باقی　　جامی به من آر عاشقانه

(سلمان ساوجی، ۱۳۷۱: ۵۱۵)

۲-۱-۵) ایهام در حرف اضافهٔ محذوف

گاهی حرف اضافه ظاهراً در کلام محذوف است ولی آثار آن حفظ شده و بعضاً سبب ایهام می‌شود:

۲-۱-۵-۱) حرف اضافهٔ محذوف در معنی با / از (متمم‌ساز / قیدساز)

مـــرغ الهـــیش قفس‌پـــر شـــده　　قـــالبش از قلـــب ســـبک‌تر شـــده

(نظامی، ۱۳۸۳: ۱۴)

در این بیت حرف اضافهٔ متعلق به پریدن، ممکن است از یا بـا باشـد، هرچنـد ظـاهراً در گـزارهٔ شـعری و روسـاخت حرف اضافه حاضر نیست ولی رد پای حضور آن در بیت با حفظ ایهام و تفاوت معنایی دیده می‌شود و اتفاقاً سبب ایجـاد دو معنای کاملاً متفاوت می‌شود و معنای بیت، ممکن است به معراج روحانی یا جسمانی تعبیر شود. در یک معنی نظـامی می‌گوید مرغ الهی یعنی روح پیامبر با قفس قالب به معراج رفت (معراج جسمانی)؛ در معنی دیگر مـرغ الهـی یعنـی روح پیامبر از قفس قالب جدا شد و به معراج رفت (معراج روحانی). در شکل اول، قفس‌پر شدن، القاگر نوعی قید اسـت و در شکل دوم از قفس پریدن، نشانگر متمم است. قفس‌پر اگرچه در نوعِ دستوری، صفت است ولی نقـش آن مسـند اسـت و اگر حرف اضافهٔ از یا با را در تقدیر بدانیم، مجموعاً متمم ایجاد خواهد کرد. «قفس بر شدن: قفـس را بـا خـود بـردن؛ در رسم الخط قدیم «پ» نیز به صورت «ب» نوشته می‌شد، شاعر عمداً این ترکیب را به کار برده است تا اگر کسی خواسـت «قفس‌پر» بخواند... مرغ الهی و روح وی قفس تن را با خود برده و قالب و کالبد او از قلب سبکتر شده بود، یا روحـش از قفس پریده و رفته است» (ثروتیان، ۱۳۸۹: ۲۲۶).

۲-۱-۵-۲) حرف اضافهٔ محذوف در معنی از / کسرهٔ اضافه (متمم / مضاف‌الیه)

من خرابـاتیم و عاشـق و دیوانـه و مسـت　　بیشتر زین چـه حکایـت بکنـد غمـازم؟

(سعدی، ۱۳۷۷: ۵۸۵)

غمازم در این بیت دو حرف اضافهٔ از و کسرهٔ اضافه را به ذهن متبادر می‌کند: «الف. غماز از مـن، م ضـمیر مفعـولی متصل؛ ب. غمازم، سخن چین من، مضاف و مضاف‌الیه» (سـعدی، ۱۳۷۷: ۵۸۶). اگـر خـوانش اول معیـار باشـد، م نقـش متممی دارد و اگر خوانش دوم مدنظر باشد م مضاف‌الیه می‌شود.

۲-۱-۵-۳) حرف اضافهٔ محذوف در معنی به / کسرهٔ اضافه (متمم / مضاف‌الیه)

همچو چنگم سر تسلیم و ارادت در پیش　　تو به هر ضرب که خواهی بزن و بنوازم

(سعدی، ۱۳۷۷: ۵۸۴)

سر تسلیم و ارادت می‌تواند دو گونه خوانده شود: «الف. استعارهٔ مکنیه ب. سر به تسـلیم و ارادت» (سـعدی، ۱۳۷۷: ۵۸۴)؛ هر دو خوانش می‌تواند در نقش نحوی کلمات تسلیم و ارادت تأثیر بگذارد و آنها را به مضاف‌الیه یا مـتمم تبـدیل کند.

باغ مرا چه حاجت سرو و صنوبر است　　شمشاد خانه‌پرور ما از که کمتر است

(حافظ، ۱۳۶۹: ۲۸)

حاجت سرو هرچند ظاهراً مضاف و مضاف‌الیه است، ولی با حفظ جایگاه حرف اضافهٔ به ممکن است سرو نقش متممی پیدا کند: «باغ خاطر من چه احتیاج بسرو و صنوبر دارد» (سودی، ۱۳۶۶، ج ۱: ۲۷۸)؛ «بوستان خاطر من نیازی بسرو و صنوبر ندارد» (خطیب‌رهبر، ۱۳۸۶: ۵۸).

۲-۲) ایهام‌سازی بلاغیِ حروف

اگرچه ایهام یکی از مباحث بلاغت است ولی در این مقاله، ایهام‌سازی بلاغی در برابر ایهام‌سازی دستوری و ایهام‌سازی خوانشی به کار رفته است. هرچند برخی از دستور دانان، بیشتر حروف را نقش‌ساز می‌دانند و برای آنها جایگاه بیشتری در کلام قائل نیستند ولی با تأمل در کاربردهای حروف و نقش تأثیرگذار دستوری، بلاغی و معنایی آن دریافته می‌شود که حروف نیز مانند انواع دیگر کلمه می‌تواند ایهام‌ساز باشد و فضای بلاغی جذابی به جمله یا بیت بدهد. تفاوت این بخش با بخش پیشین در آن است که ایهام‌سازی حروف فقط به تمایز دو نقش دستوری ختم نمی‌شود، بلکه از نظر بلاغی به ایهام کاملی منجر می‌شود که تفاوت معنایی دوگانه‌ای به بیت می‌دهد و می‌توان دو برداشت معنایی از آن به دست آورد، هرچند که از نظر دستوری به دو نقش متفاوت منجر نشود:

۲-۲-۱) ایهام‌آفرینی مستقل حروف

بسیاری از حروف به تنهایی ایهام بلاغی می‌سازند و همزمان دو معنای متفاوت از خود در جمله به جا می‌گذارند. این امر سبب ایجاد فضایی بلاغی به همراه معنایی دوگانه می‌شود و وجه ادبی و بلاغی بیت را تقویت می‌کند:

۲-۲-۱-۱) ایهامِ به

من این مقام به دنیا و آخرت ندهم　　اگر چه در پی‌ام افتند هر دم انجمنی

(حافظ، ۱۳۶۹: ۳۳۸)

حرف به در این بیت می‌تواند به معنای در و در برابر و مقابل معنی شود و ایهام ایجاد کند؛ من این مقام را در دنیا و آخرت از دست نمی‌دهم اگرچه هر دم انجمنی در پی‌ام بیفتند «آن را به این جهان و آن جهان مبادله نخواهم کرد» (خطیب‌رهبر، ۱۳۸۶: ۶۵۱)؛ من این مقام را در برابر و مقابل دنیا و آخرت نمی‌دهم اگرچه هر دم انجمنی در پی‌ام بیفتند «به دنیا و آخرت نمی‌دهم: با دو عالم عوض نمی‌کنم» (سودی، ۱۳۶۶، ج۴: ۲۵۵۴).

مستی به چشم شاهد دلبند ما خوش است　　زان رو سپرده‌اند به مستی زمام ما

(حافظ، ۱۳۶۹: ۹)

حرف به در این بیت نیز معنایی دوگانه و ایهام‌آفرین دارد: یعنی در نظر شاهد دلبند ما یا مستیِ چشم شاهد دلبند ما: «الف) در چشم یار ما و از نظر او مستی خوب است؛ ب) هر مستی‌ای خوب نیست، مستی چشم شاهد دلبند ما خوش است» (خرمشاهی، ۱۳۷۳، ج۱: ۱۶۲).

سالک از نور هدایت ببرد راه به دوست　　که به جایی نرسد گر به ضلالت برود

(حافظ، ۱۳۶۹: ۱۵۰)

در مصراع دوم معنای دوگانهٔ حرف اضافهٔ به در بیت، ایهام زیبایی ایجاد کرده است: گر به ضلالت برود، در معنی اول یعنی با حالت گمراهی و ضلالت، «اگر کورکورانه و بگمراهی ره سپارد، بسر منزل توفیق نرسد» (خطیب‌رهبر، ۱۳۸۶: ۳۰۲)؛ و در معنی دوم یعنی به سوی گمراهی و ضلالت برود.

۲-۲-۱-۲) ایهامِ با

دیشب گله زلفت با باد همی‌کردم گفتا غلطی بگذر زین فکرت سودایی

(حافظ، ۱۳۶۹: ۳۵۲)

حرف اضافهٔ با در این بیت، ایهام ایجاد کرده؛ یک معنی آن به باد شکایت کردن و بردن شکایت نزد باد است: «دوش به نسیم شکوه بردم» (خطیب‌رهبر، ۱۳۸۶: ۶۷۶)؛ و معنی دیگر آن به همراه و همیاری باد شکایت کردن است.

زان یار دلنوازم شکریست با شکایت گر نکته‌دانِ عشقی، بشنو تو این حکایت

(حافظ، ۱۳۶۹: ۶۵)

با در این بیت دو معنا را به ذهن فرا می‌خواند: در معنی اول با وجود شکایت از یار شکرگذارم و شکایت و گله را اظهار نمی‌کنم؛ در معنی دوم از آن یار دلنواز همزمان تشکر و گله دارم، یعنی شکری به همراه و توأم با شکایت دارم: «از یار مهربانی که دلم را نواخت سپاسگزارم و از اینکه قدر خدمتم را نشناخت شکوه دارم» (خطیب‌رهبر، ۱۳۸۶: ۱۳۱).

در طریق عشقبازی امن و آسایش بلاست ریش باد آن دل که با درد تو خواهد مرهمی

(حافظ، ۱۳۶۹: ۳۳۱)

با در این بیت دو معنا به ذهن متبادر می‌کند و سبب ایجاد ایهام می‌شود؛ با در معنی اول معادل (با وجود و با بودن) است یعنی با وجود درد عشق تو اگر دلی مرهم بجوید، ریش باد: «دلی که با بیماری عشق مرهم بجوید...» (خطیب‌رهبر، ۱۳۸۶: ۶۴۱)؛ در معنی دوم با معنایی شبیه (در برابر، در مقابل و برای) دارد یعنی دلی که در برابر، در مقابل و برای درد عشق تو مرهم بجوید، ریش باد: «مجروح گردد آن دلی که برای علاج درد عشقت مرهم بخواهد. مراد: دلی که برای درد عشق درمان بجوید از درد و الم خلاص نشود» (سودی، ۱۳۶۶، ج۴: ۲۵۲۰).

۲-۲-۱-۳) ایهامِ از

مکن ز غصه شکایت که در طریق طلب به راحتی نرسید آنکه زحمتی نکشید

(حافظ، ۱۳۶۹: ۱۶۱)

اگر مقداری تأمل شود، می‌بینیم که حرف اضافهٔ ز در این بیت ایهام ایجاد کرده است: یک معنی آن از خودِ اندوه و غصه شکوه کردن است و دوم به سبب داشتن اندوه و نگرانی شکوه کردن به ذهن می‌آید: «از غم عشق شکایت مکن» (سودی، ۱۳۶۶، ج۲: ۱۳۶۲). در اینجا منظور سودی داشتن غم عشق است: «از اندوه و نگرانی شکوه مکن که در راه جستن مطلوب...» (خطیب‌رهبر، ۱۳۸۶: ۳۲۳). معنای مورد نظر خطیب‌رهبر نیز به معنای دوم نزدیکتر است.

حافظ از فقر مکن ناله که گر شعر این است هیچ خوشدل نپسندد که تو محزون باشی

(حافظ، ۱۳۶۹: ۳۲۱)

در این بیت حرف از ممکن است دو گونه معنا شود؛ یکی از خودِ فقر ناله کردن و دیگری ناله کردن به خاطر فقیر و تنگدست بودن. البته غرض اصلی معنی دوم است: «ای حافظ، از تنگدستی و درویشی منال» (خطیب‌رهبر، ۱۳۸۶: ۶۲۴)؛ «فقر ترا مضطرب خاطر نکند» (سودی، ۱۳۶۶، ج ۴: ۲۴۴۸)؛ ولی معنی دوم نیز به ذهن متبادر می‌شود.

نکته‌ای روح‌فزا از دهنِ دوست بگو نامه‌ای خوش خبر از عالَمِ اسرار بیار

(حافظ، ۱۳۶۹: ۱۶۸)

حرف از در مصراع اول دو معنا به ذهن متبادر می‌کند؛ معنای اول یعنی نکته‌ای روح افزا بگو که از دهان دوست نقل شده باشد؛ یعنی نکته‌ای از دهان او و از سخنان او باشد: «ای صبا از دهن یار نکته‌ای فرح‌بخش بگو: از زبان یار نقل قولی بکن»(سودی، ۱۳۶۶، ج۳: ۱۴۹۲). معنای دوم یعنی نکته‌ای روح افزا دربارهٔ اوصاف و زیبایی‌های دهان یار بگو.

ساقی ار باده از این دست به جام اندازد　　عارفان را همه در شُربِ مُدام اندازد

(حافظ، ۱۳۶۹: ۱۰۲)

از در این بیت دو معنای ایهام‌دار ایجاد می‌کند؛ یکی به معنی از این (ضمیر و صفت اشاره)، و دیگری به معنی این‌گونه (جنس و نوع باده) است: «اگر ساقی بدین گونه می در ساغر ریزد» (خطیب‌رهبر، ۱۳۸۶: ۲۰۴). البته حضور کلمهٔ دست در این عبارت در ایهام‌سازی حرف از تأثیر گذاشته است: «از این دست: ایهام دارد: الف) از این گونه... ب) اشاره به دست... چنانکه همین بیت مورد بحث در مطلع این غزل چنین ایهامی دارد» (خرمشاهی، ۱۳۷۳، ج ۱: ۵۸۹)؛ سودی ازین را در مقام و کاربرد تشبیه‌سازی می‌داند و در معنی بیت می‌گوید: «ساقی اگر باده را اینطور به جام بریزد، تمام عارفان را به شرب دائم می‌کشاند» (سودی، ۱۳۶۶، ج۲: ۹۱۳).

۲-۲-۱-۴) ایهامِ تا

هر که را با خط سبزت سر سودا باشد　　پای از دایره بیرون ننهد تا باشد

(حافظ، ۱۳۶۹: ۱۰۷)

تا در مصراع دوم ایهام دارد و دو معنی را القا می‌کند؛ معنی اول پای از دایره بیرون ننهد تا (برای اینکه) زنده باشد و زنده بماند: «هر کسی که با سبزهٔ عذار تو خیال عشقبازی داشته باشد، تا زنده ماند پای از محیط عاشقی بیرون نگذارد» (خطیب‌رهبر، ۱۳۸۶: ۲۱۳)؛ معنی دوم تا (زمانی که) زنده است و جان در بدن دارد: «تا جان در بدن دارد از دایرهٔ فرمان و خواست یا عشق و اخلاص تو بیرون نخواهد رفت» (حمیدیان، ۱۳۸۹، ج۳: ۲۱۴۵).

۲-۲-۱-۵) ایهامِ بر

گفت را چون بر دهانش ره نبود　　از دهانش هر که گفت آگه نبود

همچو چشم سوزنی شکل دهانش　　بسته زناری چو زلفش بر میانش

(عطار، ۱۳۸۳: ۲۸۷)

بر در این بیت ایهام دارد و به دو معنی به کار رفته است؛ در معنی اول سخن بر دهان یار راهی نداشت چون به کوچکی چشم سوزنی بود و اگر سخنی می‌گفت کسی از آن آگاه نمی‌شد و در نمی‌یافت. در معنی دوم سخن گفتن دربارهٔ دهان او میسر نبود و کسی قدرت توصیف آن را نداشت و هرکه چیزی گفت از سر بی‌خبری و ناآگاهی بود.

۲-۲-۱-۶) ایهامِ را

ای دل شباب رفت و نچیدی گلی ز عیش　　پیرانه سر مکن هنری ننگ و نام را

(حافظ، ۱۳۶۹: ۶)

را در مصراع دوم چند معنی القا می‌کند و فضای ایهامی به بیت می‌دهد. را ممکن است به معنی برای باشد: «به هنگام پیری برای پاس آبرو هنر عشقبازی را پیشه ساز» (خطیب‌رهبر، ۱۳۸۶: ۱۲)؛ همچنین می‌توان آن را به معنی از سر و

به خاطر دانست. رای مفعولی نیز در معنای بیت می‌تواند دیده شود: «پس حالا در زمان پیری هنری از خود نشان بده تا بلکه یک ننگ و نام عاشقانه به دست آری» (سودی، ۱۳۶۶، ج۱: ۶۲).

۲-۲-۲) کنایه آفرینیِ حروف ایهام دار

برخی از حروف به همراه متمم در ضمن عبارت فعلی به کار می‌روند و در عین حال آن عبارت را به کنایه نیز تبدیل می‌کنند. در این کاربرد همنشینی و همراهی حرف با فعل، ایهام ایجاد می‌کند و معنای دوگانه‌ای به بیت می‌دهد:

دوش دیدم که ملایک در میخانه زدند گل آدم بسرشتند و به پیمانه زدند

(حافظ، ۱۳۶۹: ۱۲۴)

حرف به در عبارت به پیمانه زدن می‌تواند معنای ایهامی داشته باشد: یعنی با پیمانه، گل سرشته شده را برداشتن و هیأت آدم را شکل دادن؛ و در معنی دیگر گل سرشته شده را به پیمانه دل زدن و هیأت آدم را با مرکزیت دل شکل دادن. برخی از شارحان نیز به تفاوت معنی به پیمانه زدن توجه کرده‌اند: «الف. زدن گل آدم به پیمانه شراب... ب.پیمانه کردن» (حمیدیان، ۱۳۸۹، ج۳: ۲۳۲۹).

عندلیبان همه در نغمه و ما گم کرده گلشنی کامده بودیم بفریاد آنجا

(عاشق اصفهانی، ۱۳۶۲: ۳۵)

حرف به در عبارت به فریاد آمدن می‌تواند ایهام ایجاد کند. در یک کاربرد، گلشنی که در آنجا به فریاد آمده بودیم به معنی فریاد می‌کشیدیم، است (آمدن در معنی حرکت کردن و مقابل رفتن نیست) و در کاربرد دیگر به معنی گلشنی است که آمده بودیم آنجا برای فریاد زدن.

قصاب چنان که عادت اوست مرا بفکند و بکشت کاین چنین خوست مرا

پس لابه‌کنان نهاد سر بر پایم دم می‌دهدم تا بکند پوست مرا

(مهستی،۱۳۸۲: ۶۰)

حرف بر در عبارت سر بر پا نهادن معنای ایهامی ایجاد کرده؛ در وجه اول به معنای احترام و کرنش کردن است و در معنی دوم به کنش و عمل قصابان در هنگام ذبح گوسفند و دمیدن جهت کندن پوست اشاره دارد.

حافظ ز شوق مجلس سلطان غیاث دین غافل مشو که کار تو از ناله می‌رود

(حافظ، ۱۳۶۹: ۱۵۳)

حرف از در معنای فعل می‌رود تأثیر گذاشته و آن را از معنی اصلی خارج کرده و خود حرف از نیز معنای دوگانه‌ای پیدا کرده که یکی هم معنی به سبب است: «کار تو به سبب نالهٔ شوق پیش می‌رود و به مراد می‌رسی» (خطیب‌رهبر،۱۳۸۶: ۳۰۶)؛ در معنای دوم از در معنی معمولش به کار رفته، یعنی کار تو دیگر از ناله هم گذشته است.

به سفر رفتی و خوبان همه گیسو کندند در فراق تو عجب سلسله‌ها بر هم خورد

(واقف لاهوری، ۱۹۶۲ :۲۹۶)

حرف بر در عبارت سلسله‌ها بر هم خورد، می‌تواند دو معنای ایهامی در پی داشته باشد؛ در معنی اول سلسله‌ها و حکومت‌ها بر هم خورد و جابه‌جا شد و در معنی دوم زنجیرها (استعاره از گیسوان) به هم خورد و کنده شد. همان‌طور که دیده می‌شود بر هم به معنی بر و هم به معنی به در دو معنای فوق تفاوت معنایی دارد.

چو بر روی زمین باشی توانایی غنیمت دان که دوران ناتوانیها بسی زیر زمین دارد

(حافظ، ۱۳۶۹: ۸۳)

حرف بر در عبارت بر روی زمین بودن می‌تواند معنای ایهامی به دست دهد؛ در یک وجه بر روی زمین بودن و قرار داشتن مراد است و در معنی دیگر کنایه از زنده بودن است: «چون بر پشت زمین تندرست و قوی باشی...» (خطیب‌رهبر، ۱۳۸۶: ۱۶۴). در اینجا نیز حرف بر ضمن تشکیل متمم، در عبارت فعلی کنایی نیز به کار رفته است.

۲-۲-۳) جناس‌آفرینی حروف ایهام‌دار

به کاربرد بلاغی دیگر حروف نیز باید توجه کرد که ضمن ایجاد ایهام، به آفرینش آرایهٔ ادبی جناس نیز می‌انجامد و در این مورد خاص، نقش حروف بسیار پر رنگ است. ممکن است از طریق جناس مرکب مرفو یا جناس مفروق و مقرون این وضعیت شکل گیرد. آنچه مسلم است حروف با کاربرد دو پهلو، در این امر دخیل هستند و به شکل‌گیری ساختار بلاغی آن کمک می‌کنند:

معشوق لطیف و چست و بازاری به — عاشق همه با ناله و با زاری به
گفتا که دلت ببرده‌ام باز ببر — گفتم که تو برده‌ای تو باز آری به

(مهستی گنجه‌ای، ۱۳۸۲: ۱۲۷)

در رباعی مهستی گنجه‌ای تأثیر حرف با در پدید آوردن جناس و القای معنای دوگانه در بازاری و با زاری آشکار است.

امروز شاه انجمن دلبران یکیست — دلبر اگر هزار بود دل بر آن یکیست

(حافظ، ۱۳۳۶: ۵۱)

در بیت منتسب به حافظ حرف بر ضمن ایجاد جناس، القاگر معنای دوگانهٔ دلبر و دل بر است.

کنم مدح خم ابروت یا روت — نهم نام لبت یاقوت یا قوت
یقینم هست فایز زنده گردد — رسد بر تختهٔ تابوت تابوت

(فایز، ۱۳۶۷: ۱۲۰)

یا در یاقوت و تا در تابوت، همزمان با ایجاد جناس، معنای دوگانه برای یاقوت، مرجان و تابوت القا می‌کند.

۲-۳) ایهام‌سازی خوانشی حروف

در این بخش بیشتر به تأثیر حروف در خوانش دوگانهٔ بیت توجه می‌شود. اگرچه ممکن است بتوان در برخی شواهد ایهام دستوری و بلاغی نیز پیدا کرد اما تفاوت آن بیشتر به چگونگی خوانش شعر بر می‌گردد:

۲-۳-۱) تفاوت خوانشِ به

دلا ز رنج حسودان مرنج و واقف باش — که بد به خاطر امیدوار ما نرسد

(حافظ، ۱۳۶۹: ۱۰۷)

به در معنای به و را به کار رفته و دو خوانش در مصراع دوم ایجاد کرده‌است؛ خوانش ۱: به خاطر امیدوار ما بدی و گزند خطور نمی‌کند: «مطمئن باش که گزند و آسیب به دل پر امید ما نمیرسد»د(خطیب‌رهبر، ۱۳۸۶: ۲۱۲)؛ خوانش ۲: بدی، خاطر ما را تهدید نمی‌کند: «اعتماد بکرم الهی داشته باش که خاطر امیدوار ما از سرزنش حسودان مکدر نمیشود. یعنی طعن آنان بدل ما خدشه وارد نمیکند» (سودی، ۱۳۶۶، ج ۲: ۹۴۹).

برو ای فقیه دانا به خدای بخش ما را تو و زهد و پارسایی من و عاشقی و مستی
(سعدی، ۱۳۷۷: ۷۶۵)

به در مصراع اول دو خوانش را به ذهن متبادر می‌کند: خوانش ۱: ای فقیه دانا برو و ما را به خدا واگذار کن؛ خوانش ۲: ای فقیه دانا برو و به خاطر خدا ما را ببخش و به ما زحمت مده.

در گلستانِ ارم دوش چو از لطف هوا زلفِ سنبل به نسیمِ سحری می‌آشفت
(حافظ، ۱۳۶۹: ۵۶)

به در مصراع دوم حداقل دو خوانش دارد؛ خوانش ۱: زلف سنبل با نسیم سحری آشفته می‌شد؛ خوانش ۲: نسیم سحری زلف سنبل را می‌آشفت: «دیشب در گلزار باغ شیراز هنگامی که نسیم سحرگاهی بنرمی گیسوی سنبل را پریشان می‌کرد...» (خطیب‌رهبر، ۱۳۸۶: ۱۱۴)؛ خوانش سومی نیز می‌توان با مرکزیت به در نظر گرفت که البته مقداری غریب است ولی شاعرانه و مبدعانه می‌نماید: « زلف سنبل بر نسیم سحری می‌آشفت؛ هر چند این خوانش معمول نیست و با بافت شعر نیز سازگاری ندارد ولی روساخت بیت القا کنندهٔ این خوانش هم می‌تواند باشد؛ بنابراین باید در کنار خوانش‌های فوق به ایهام به (با و به او خشم می‌گرفت) و ابهام می‌آشفت (پریشان شدن و خشم گرفتن) توجه شود» (نبی‌لو، ۱۴۰۲: ۸۰).

۲-۳-۲) تفاوت خوانشِ با

صبا از عشق من رمزی بگو با آن شه خوبان که صد جمشید و کیخسرو علام کمترین دارد
(حافظ، ۱۳۶۹: ۸۳)

در مصراع اول حرف با می‌تواند دو خوانش ایجاد کند؛ خوانش ۱: صبا از عشق من که با آن شه خوبان است، رمزی بگو؛ خوانش ۲: صبا از عشق من، با او سخن و رمزی بگو. در دو خوانش فوق جابه‌جایی عامل حرف اضافهٔ با (عشق من به آن شه خوبان/ گفتن رمز به او) درخور توجه است.

۲-۳-۳) تفاوت خوانشِ تا

دلنشان شد سخنم تا تو قبولش کردی آرای آری سخن عشق نشانی دارد
(حافظ، ۱۳۶۹: ۸۵)

تا در مصراع اول دو خوانش به ذهن می‌آورد؛ خوانش ۱: از زمانی که تو قبولش کردی سخنم دلنشان شد؛ خوانش ۲: سخنم دلنشان شد تا اینکه بعد از مقبول شدن تو قبولش کردی. تفاوت دو خوانش، معنای حرف تا را تحت تأثیر قرار می‌دهد تا هم به معنی ابتدای زمان معنا دهد و هم بتوان آن را به معنی انتهای زمان دانست؛ همین امر سبب تفاوت خوانش و معنای کل بیت می‌شود.

۲-۳-۴) تفاوت خوانشِ از

این قصّهٔ عجب شِنو از بختِ واژگون ما را بِکُشت یار، به انفاسِ عیسَوی
(حافظ، ۱۳۶۹: ۳۴۵)

از در مصراع اول دو خوانش را القا می‌کند؛ خوانش ۱: این داستان شگفت را از بخت واژگون ما بشنو که یار، ما را با نفس زندگی بخش خود بکشت؛ خوانش ۲: این داستان شگفت را بشنو و بدان که نفس عیسوی یار حیات بخش است

ولی به سبب بخت واژگونِ ما، این نفس زندگی‌بخش، ما را کشت: «ما را از طالع وارون با نفس زندگی‌بخش خود به قتل رساند» (خطیب‌رهبر، ۱۳۸۶: ۶۶۴).

۲-۳-۵) تفاوت خوانشِ که

ای بی‌خبر بکوش که صاحب خبر شوی تا راهرو نباشی کی راهبر شوی

(حافظ، ۱۳۶۹: ۳۴۶)

که در مصراع اول دو خوانش دارد؛ خوانش ۱: ای بی‌خبر بکوش تا صاحب خبر شوی: «ای ناآگاه از مراتب معرفت، جهدی کن تا دل‌آگاه شوی» (خطیب‌رهبر، ۱۳۸۶: ۶۶۴)؛ خوانش ۲: ای بی‌خبر بکوش و اهتمام بورز که قطعاً در نتیجه کوشش صاحب خبر می‌شوی، تا راهرو نباشی و اهتمام نداشته باشی راهبر نمی‌شوی.

مبین به سیب زنخدان که چاه در راه است کجا همی‌روی ای دل بدین شتاب کجا

(حافظ، ۱۳۶۹: ۳)

که در مصراع اول دو خوانش ایجاد می‌کند؛ البته باید توجه کرد که «چاه در راه است» با حرف که‌ای که در ابتدای آن آمده است چه رابطه‌ای با «سیب زنخدان» دارد؛ خوانش ۱: اگر بعد از زنخدان، توقف و مکثی نباشد، که رابطهٔ شباهت سیب زنخدان را با چاه برقرار می‌کند: «ای دل شتابزده فریفته سیب ذقن یار مشو و به چاه زنخدان که در این راه است بنگر» (خطیب‌رهبر، ۱۳۸۶: ۴)؛ خوانش ۲: بعد از چاه زنخدان توقف و مکثی انجام شود و که در معنای زیرا در نظر گرفته شود، در این خوانش، شاعر می‌گوید به چاه زنخدان توجه مکن؛ زیرا که چاهی پر مخاطره است و بسیار خطرها در این راه وجود دارد. هر کدام از این دو وجه می‌تواند نوع نگاه به ساختار دستوری این بیت را تحت‌الشعاع قرار دهد، یعنی اگر سیب زنخدان را چاه در راه بدانیم، مکثی که بین سیب زنخدان و جمله بعد وجود دارد باید از بین برود و جملهٔ «که چاه در راه است» تأویل می‌شود به چاه در راه و صفت می‌شود برای سیب زنخدان، اما اگر جملهٔ «که چاه در راه است» را فارغ از سیب زنخدان و نه به عنوان صفت آن تأویل کنیم، بعد از سیب زنخدان باید مکثی کرد و که موصولی به معنای زیراکه خواهد شد؛ این باعث می‌شود ارتباط جمله با سیب زنخدان متفاوت شود.

بگیر طرهٔ مه پیکری و قصه مخوان که سعد و نحس ز تأثیر زهره و زحلست

(حافظ، ۱۳۶۹: ۳۲)

که در مصراع دوم می‌تواند دو خوانش داشته باشد؛ خوانش ۱: که به معنی زیراکه باشد و بین دو مصراع مقداری فاصله و مکث ایجاد شود؛ خوانش ۲: که بدون مکث به قصه مخوان متصل شود و مصراع دوم در ادامه مصراع اول خوانده و معنی شود. «اگر که را استینافیه و جزء مصراع دوم بخوانیم معنای دو مصراع مستقل می‌شود. یعنی طره مه‌چهره‌ای بگیر و قصه‌های بیربط مخوان ... و درست‌تر این است که قصه مخوان و مگو که سعد و نحس چنین و چنان است» (خرمشاهی، ۱۳۷۳، ج۱: ۱۳۵).

که در ابیات زیر نیز چنین کاربردی دارد:

بشنو این نکته که خود را ز غم آزاده کنی خون خوری گر طلب روزی ننهاده کنی

(حافظ، ۱۳۶۹: ۳۴۰)

من این حروف نوشتم چنان که غیر ندانست تو هم ز روی کرامت چنان بخوان که تو دانی

(همان: ۳۳۸)

بگـو کـه جـان عزیـزم ز دسـت رفـت خـدا را ز لعـل روح‌فـزایش بـبخش آن کـه تـو دانـی
(همان: ۳۳۷)

چه گویمت که به میخانه دوش مست و خـراب سـروش عـالم غیـبم چـه مـژده‌هـا دادسـت
(همان: ۲۷)

جز ایـن قـدر نتـوان گفـت در جمـال تـو عیـب کـه وضـع مهـر و وفـا نیسـت روی زیبـا را
(همان: ۴)

۲-۳-۶) تفاوت خوانشِ مگر

ندانم نوحه قمری به طرف جویباران چیست مگر او نیز همچون من غمی دارد شبانروزی؟
(حافظ، ۱۳۶۹: ۳۱۷)

مگر در مصراع دوم دو خوانش دارد؛ خوانش ۱: مگر در معنای شک و تردید؛ خوانش ۲: مگر در کاربرد پرسشی: «لَخت دوم را می‌توان سوالی (مگر= قید سوال) و غیرسوالی (مگـر= قیـد شـک و ظـن) خوانـد» (حمیـدیان، ۱۳۸۹، ج ۵: ۳۸۷۱)؛ ممکن است مگر به معنی کأنّه نیز دانسته شود: « کأنّه قمری هم مانند من به غـم دائـم مبتلاسـت» (سـودی، ۱۳۶۶، ج۴: ۲۴۲۹).

۲-۳-۷) تفاوت خوانشِ چون

ما مریدان روی سوی قبله چون آریم چون؟ روی سـوی خانـه خمـار دارد پیـر مـا
(حافظ، ۱۳۶۹: ۸)

چون در پایان مصراع اول می‌تواند چند خوانش را به ذهن متبادر کند؛ خوانش ۱: می‌تواند تأکید بر چون اول باشـد و مفید پرسش و انکار تأکیدی شود؛ خوانش ۲: در معنای زیرا و چه: «ما هواداران به جانب کعبه ازیـن پـس روی نتـوانیم آورد، چه شیخ ما به خانه میفروش روی نهاد» (خطیب‌رهبر، ۱۳۸۶: ۱۶)؛ خوانش ۳: به معنـای در حـالی کـه: «مـا مریـدان روی سوی کعبه چون آریم، چون روی سوی خانه خمار دارد پیر ما» (سودی، ۱۳۶۶، ج۱: ۸۱).

۲-۳-۸) تفاوت خوانشِ چو

صبا کجاست؟ کـه ایـن جـانِ خـون گرفتـه چـو گُـل فـدای نَکهَـتِ گیسـویِ یـار خـواهم کـرد
(حافظ، ۱۳۶۹: ۹۲)

چو در مصراع اول دو خوانش ایجاد می‌کند؛ خوانش ۱: می‌تواند بدون توقف و مکث به جان خـون گرفتـه مـرتبط شود: «جان بخون آغشته را که بسرخی گل اسـت» (خطیـب‌رهبر، ۱۳۸۶: ۱۸۴)؛ خـوانش ۲: می‌تـوان بعـد از خـون گرفتـه مکث و توقف کرد و چو گل را به مصراع دوم پیوند داد: «چو گل بطریق سحر حلال واقع شـده یعنـی در جملـهٔ ماقبـل و مابعدش قابل استعمال است... صبا کجاست که این جان خون گرفته را یعنی رنگی چـون گـل گرفتـه فـدای بـوی خـوش گیسوی یار بکنم» (سودی، ۱۳۶۶، ج ۲، ۸۳۳)؛ با این دو خوانش معنای خون گرفته نیز با خوانش دوگانه همـراه می‌شـود: «خون گرفته را می‌توان استخدام به دو معنای متفاوت دانست: یکی همان کشتنی و اجل رسیده (در مـورد شـاعر) و دیگـر به معنای سرخی(در خصوص گل)» (حمیدیان، ۱۳۸۹، ج۳: ۱۹۸۵).

من این مرقع رنگین چو گل بخواهم سـوخت کـه پیـر باده‌فروشـش بـه جرعـه‌ای نخریـد
(حافظ، ۱۳۶۹: ۱۶۲)

چو در این بیت نیز با درنگ و توقف می‌تواند دو خوانش ایجاد کند؛ خوانش ۱: مانند گل رنگارنگ؛ خوانش ۲: «من این دلق وصله بر وصلهٔ رنگارنگ را مانند گل که در آتش خود می‌سوزد، خواهم سوخت» (خطیب‌رهبر، ۱۳۸۶: ۳۲۳).

۲-۳-۹) خوانش حروفِ معادلِ جمله

برخی از حروف در گزاره‌های شعری معنایی معادل یک جمله ایجاد می‌کنند یعنی در ظاهر و روساخت با یک حرف مواجه هستیم ولی در معنا و ژرف ساخت تقریباً کاربردی معادل یک جمله می‌بینیم:

تا غنچه خندانت، دولت به که خواهد داد ای شاخ گل رعنا، از بهر که می‌رویی؟

(حافظ، ۱۳۶۹: ۳۵۳)

تا در مصراع اول هر چند یک حرف است ولی معنایی معادل یک جمله دارد: «نمیدانم غنچه شکفته لب تو سعادت ... را قسمت کدام کس خواهد کرد» (خطیب‌رهبر، ۱۳۸۶: ۶۷۹). تا همچنین می‌تواند در حد یک صوت یا شبه‌جمله معنی شود: «عجبا دولت غنچه خندان یعنی دهانت به که خواهد رسید» (سودی، ۱۳۶۶، ج ۴: ۲۶۴۱).

دل خرابی می‌کند دلدار را آگه کنید زینهار ای دوستان جان من و جان شما

(حافظ، ۱۳۶۹: ۱۰)

حرف واو در مصراع دوم فراتر از یک حرف معنا می‌دهد: «هان ای دوستان جان مرا چون جان خود بشمارید و یاری کنید» (خطیب‌رهبر، ۱۳۸۶: ۲۰)؛ «هر چه که به جان من برسد به جان شما هم همان می‌رسد» (سودی، ۱۳۶۶، ج ۱: ۹۶).

من و هم صحبتی اهل ریا دورم باد از گرانان جهان رطل گران ما را بس

(حافظ، ۱۳۶۹: ۲۶۸)

واو در مصراع اول فراتر از یک حرف عمل می‌کند و معنی بعید دانستن را به ذهن می‌آورد «و: حرف ربط مفید معنی استبعاد (بعید شمردن)» (خطیب‌رهبر، ۱۳۸۶: ۳۶۳)؛ «هیهات که من با ریاکاران همنشین شوم» (خطیب‌رهبر، ۱۳۸۶: ۳۶۴)؛ باید توجه کرد که وجود عبارت «دور باد» باعث می‌شود معنی بعید شمردن واو در تفسیر بیت ظاهر نشود: «همصحبتی مردم ریاکار از من دور باشد» (سودی، ۱۳۶۶، ج۳: ۱۵۸۵).

سر ما و در میخانه که طرف بامش به فلک بر شد و دیوار بدین کوتاهی

(حافظ، ۱۳۶۹: ۳۴۷)

واو در مصراع اول معنایی معادل یک جمله دارد: «سر ما ملازم آستان میکده معرفت باد که گوشه بامش به گردون رسیده است» (خطیب‌رهبر، ۱۳۸۶: ۶۶۷)؛ «سر ما خاک در میخانه باد» (خرمشاهی، ۱۳۷۳، ج۲: ۱۲۳۵).

۳) نتیجه

با توجه به مباحث طرح شده در مقالهٔ حاضر، ثابت می‌شود که حروف نه تنها غیرمستقل نیستند و برای خود تنوع معنایی دارند بلکه برخلاف نظر برخی دستورنویسان در تغییر ساختار دستوری، بلاغی و خوانشی متن خصوصاً متون ادبی بسیار تأثیرگذارند. یکی از کارکردهای مؤثر آنها ایهام‌آفرینی در شعر فارسی است. در ساحت دستوری، بسیاری از حروف ایهام‌ساز هستند و سبب تنوع نقش‌های دستوری می‌شوند و هر کدام از معنای حروف ممکن است در بیت نقش دستوری خاصی را ایجاد کند. از منظر بلاغی نیز بسیاری از حروف، ایهام‌آفرین هستند و به همراه کنایه خصوصاً در عبارت‌های

فعلی و کاربرد آنها دخل و تصرف می‌کنند و در اثر درآمیختن با جناس و ایجاد توازن‌های آوایی به ایجاد فضای ایهامی در بیت کمک می‌کنند. از منظر خوانش دوگانه، حروف نقش بسیار مهمی باز می‌کنند و مرکز و گرانیگاه تغییر خوانش بیت می‌شوند و همین تأثیر سبب ایهام‌سازی در بیت، و نهایتاً به آفرینش دو معنای بعضاً متفاوت منجر می‌شود.

تعارض منافع

طبق گفتهٔ نویسنده، پژوهش حاضر فاقد هرگونه تعارض منافع است.

منابع

احمدی‌گیوی، حسن و انوری، حسن. (۱۳۷۳). دستور زبان فارسی. جلد ۱. تهران: فاطمی.

ثروتیان، بهروز. (۱۳۸۹). مخزن الاسرار. تهران: امیرکبیر.

حافظ. (۱۳۳۶). حافظ شیراز. تصحیح احمد شاملو. تهران: نیل.

حافظ. (۱۳۶۹). دیوان اشعار. به اهتمام قزوینی و غنی. تهران: زوار.

حسن‌زاده نیری، محمّدحسن و دالوند، یاسر. (۱۳۹۴). «ایهام‌تناسب‌های پنهان در شعر حافظ». متن پژوهی ادبی. شمارهٔ ۶۴. صص: ۵۳-۳۱.

حمیدیان، سعید. (۱۳۸۹). شرح شوق. تهران: قطره.

خانلری، پرویز. (۱۳۶۵). تاریخ زبان فارسی. تهران: نو.

خرمشاهی، بهاءالدین. (۱۳۷۳). حافظ نامه. تهران: علمی و فرهنگی.

خطیب‌رهبر، خلیل. (۱۳۸۶). دیوان غزلیات حافظ. تهران: صفی علیشاه.

خیام پور، عبدالرسول. (۱۳۷۳). دستور زبان فارسی. تهران: کتابفروشی تهران.

دالوند، یاسر. (۱۳۹۶). زین آتش‌نهفته، پژوهشی در ایهام‌های پنهان شعر حافظ. تهران: علمی.

ذکایی ساوجی، مرتضی. (۱۳۷۸). «ایهام در دیوان سلمان ساوجی». کیهان فرهنگی. شمارهٔ ۱۵۳. صص: ۴۵-۴۱.

ذوالریاستین، محمّد. (۱۳۷۹). فرهنگ واژه‌های ایهامی در اشعار حافظ. تهران: فرزان روز.

سعدی، مصلح الدین. (۱۳۷۷). دیوان غزلیات. به اهتمام خلیل خطیب‌رهبر. تهران: مهتاب.

سلمان ساوجی، جمال الدین. (۱۳۷۱). دیوان اشعار. به اهتمام ابوالقاسم حالت. تهران: ما.

سودی، محمّد. (۱۳۶۶). شرح سودی بر حافظ. ترجمهٔ عصمت ستارزاده. تهران: زرین.

طاهری، حمید. (۱۳۸۹). «رویکردی به ایهام در غزلیات حافظ». نثر پژوهی ادب فارسی. شمارهٔ ۲۵. صص: ۱۳۸-۱۱۳.

عاشق اصفهانی. (۱۳۶۲). دیوان. تصحیح م. درویش. تهران: جاویدان.

عراقی، ابراهیم. (۱۳۷۵). دیوان. به اهتمام سعید نفیسی. تهران: سنایی.

عطار، فریدالدین .(۱۳۸۳). منطق‌الطیر. تصحیح محمّدرضا شفیعی کدکنی. تهران: سخن.

غنی، قاسم. (۱۳۶۶). یادداشت‌های دکتر قاسم غنی در حواشی دیوان حافظ. تهران: علمی.

فایز دشتستانی. (۱۳۶۷). ترانه‌های فایز. به کوشش عبدالمجید زنگویی. تهران: ققنوس.

فردین‌پور، نعمت‌الله. (۱۳۸۲). «مگر در غزلیات حافظ». کیهان فرهنگی. شمارهٔ ۲۰۲. صص: ۷۰-۶۸.

فرید، طاهره. (۱۳۷۶). ایهامات دیوان حافظ. تهران: طرح نو.

قریب، عبدالعظیم و همکاران. (۱۳۶۳). دستور زبان فارسی. تهران: اشرفی.

مهستی گنجه‌ای. (۱۳۸۲). مهستی گنجه‌ای بزرگترین شاعر رباعی سرا. به کوشش معین‌الدین محرابی. تهران: توس.

نبی‌لو، علیرضا .(۱۳۸۹). درسنامه دستور. قم: دانشگاه قم.

نبی‌لو، علیرضا. (۱۳۹۲). سحر حلال. قم: دانشگاه قم.

نبی‌لو، علیرضا. (۱۴۰۲). درآمدی بر دستور زبان شعر فارسی. قم: دانشگاه قم.

نبی‌لو، علیرضا. (۱۴۰۲). «تأثیر خوانش دوگانه شعر بر ساختار دستوری، بلاغی و معنایی آن». ادب فارسی. شمارهٔ ۳۱. صص: ۳۴-۱۶.

نظامی، الیاس. (۱۳۸۳). مخزن الاسرار. به کوشش سعید حمیدیان. تهران: قطره.

واقف لاهوری، نورالعین. (۱۹۶۲). دیوان. به اهتمام غلام ربانی عزیز. پاکستان: آکادمی ادبی پنجاب.

وفایی، عباسعلی و آقابابایی، سمیه. (۱۳۹۴). «فصل و وصل از منظر علم معانی و دستور زبان فارسی». پژوهش‌های دستوری و بلاغی. شمارهٔ ۷. صص: ۳۸-۷.

همایونفرخ، عبدالرحیم. (۱۳۶۴). دستور جامع زبان فارسی. تهران: مؤسسه مطبوعاتی علمی.

References

Ahmadi Givi, H & Anvari, H. (1994). *Persian Grammar* (Vol. 1). Tehran: Fatemi. [In Persian]

Asheq Isfahani. (1983). *Divan* (M. Darvish, Ed.). Tehran: Javidan. [In Persian]

Araghi, I. (1996). *Divan* (S. Nafisi, Ed.). Tehran: Sanaei. [In Persian]

Attar, F. A.-D. (2004). *Mantiq al-Tayr* (M. R. Shafi'i Kadkani, Ed.). Tehran: Sokhan. [In Persian]

Dalvand, Y. (2017). *Zin Atash-Nahfteh, a study of the hidden ambiguities of Hafez's poetry*. Tehran: Elmi. [In Persian]

Fayez Dashtestani. (1988). *Fayez's Songs* (A. Zangoui, Ed.). Tehran: Qoqnous. [In Persian]

Fardinpour, N. (2003). Magar dar Divan Hafez. *Kayhan Farhangi*, 202, 70-68. [In Persian]

Farid, T. (1997). *Ihamate Divan Hafez*. Tehran: Tarh Naw. [In Persian]

Ghani, Q. (1987). *Notes by Dr. Qasem Ghani in the Margins of Hafez's Sonnets*. Tehran: Scientific Publications. [In Persian]

Gharib, A. A., et al. (1984). *Persian grammar*. Tehran: Ashrafi. [In Persian]

Hafez, S. A.-D. M. (1990). *Divan*. Tehran: Zavvar. [In Persian]

Hassanzadeh Nayyeri, M. H & Dalvand, Y. (2014). Ihame tanasobe penhan dar shere Hafez. *Literary Research Text, 64*, 53-31. [In Persian]

Hamidiyan, S. (2010). *Sharhe Showgh*. Tehran: Qatre. [In Persian]

Khorramshahi, B. (1994). *Hafeznameh*. Tehran: Elmi va Farhangi. [In Persian]

Hafez. (1957). *Hafeze Shiraz*. Tehran: Neel. [In Persian]

Homayounfarrokh, A. (2015). *Comprehensive grammar of the Persian language*. Tehran: Moaseseh matboati elmi. [In Persian]

Khanlari, P. (1986). *History of the Persian Language*. Tehran: Now. [In Persian]

Khatib Rahbar, K. (2007). *Diwane Ghazaliyyat Hafez*. Tehran: Safialishah. [In Persian]

Khayyampour, A. (1373). *Persian grammar*. Tehran: Ketabforoushie Tehran. [In Persian]

Mahasti Ganjei. (2003). *Mahasti Ganjei. The greatest quartet poet*. Tehran: Tus. [In Persian]

Nabilou, A. (2012). *Sehre Halal*. Qom: University of Qom. [In Persian]

Nabilou, A. (2009). *Darsnameye Dastoor*. Qom: University of Qom. [In Persian]

Nabilou, A. (2013). *An introduction to the grammar of Persian poetry*. Qom: University of Qom. [In Persian]

Nabilou, A. (2013). The effect of the double reading of poetry on its grammatical. Rhetorical and semantic structure. *Adab Farsi*, 31, 16-34. [In Persian]

Nizami, E. (2004). *Makhzan al-Asrar*. Tehran: Qatre. [In Persian]

Sa'di, M. A.-D. (1998). *Diwane Ghazaliyyat*. Tehran: Mahtab. [In Persian]

Salman Savji, J. A.-D. (1992). *Divane Ghazaliyyat*. Tehran: Ma. [In Persian]

Soudi, M. (1987). *Sharhe Soudi bar Hafez*. Tehran: Zarin. [In Persian]

Servatiyan, B. (2009). *Makhzan-al-Asrar*. Tehran: Amirkabir. [In Persian]

Taheri, H. (2009). An Approach to ambiguities in Hafez's Sonnets. *Prose Studies in Persian Literature*, 25, 113-138. [In Persian]

Vafaei, A & Aghababaei, S. (2015). Fasl va vasl az manazare Elme ma'ani va dastor zaban farsi. *Grammatical and rhetorical studies*, 7, 7-38. [In Persian]

Vaqif Lahouri, N.-A. (1962). *Diwan* (G. R. Aziz, Ed.). Pakistan: Punjab Literary Academy. [In Persian]

Zokaei Savji, M. (1999). Ambiguity in Salman Savji's Divan. *Kayhanefarhangi*, 153, 41-45. [In Persian]

Zol-Riyasatayn, M. (2000). *Dictionary of ambiguity words in Hafez's poems*. Tehran: Farzan Rooz. [In Persian]