کنایه؛ ظرفیتی برای ایهام‌آفرینی در غزلیات حافظ

علی حیدری، استاد بخش زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه لرستان (نویسنده‌ی مسئول)
بهنوش رحیمی‌هرسینی، دکترای زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه لرستان

چکیده

ایهام؛ هنری‌ترین شگرد بدیعی است که در چندمعنایی کردن متن، تأثیر بسزایی دارد. این شگرد بدیعی در اشعار حافظ از حد یک آرایهٔ ادبی معمولی فراتر رفته‌است و از ویژگی‌های سبکی او تلقی می‌شود. حافظ برای ورود به آبشخورهای ایهام‌سازی شیوه‌های مختلفی در پیش گرفته‌است که تنها یکی از آن‌ها استفاده‌های غیر مرسوم از کنایه‌است. کنایه؛ در شعر حافظ اغلب محملی برای ایهام‌آفرینی است. خواجه گاهی اوقات هم‌زمان و به صورت تساوی و توازی از کنایه، دو معنی مجازی و حقیقی (هنری و زبانی) اراده کرده‌است. حافظ حتی برای آن دسته از ترکیبات (استعارهٔ مرکب) که همیشه در معنای مجازی کاربرد داشته‌اند با جادوی سخن، معنایی حقیقی و زبان جدیدی خلق کرده‌است. در این مقاله پس از نقل و نقد نظر بلاغیون در باره‌ی ایهام و کنایه، به تحلیل ابیاتی پرداخته شده‌است که در آن‌ها حافظ با دقت و ظرافت خاصی از ترکیب کنایه و ایهام به خلق شگرد جدیدی رسیده، که می‌توان به آن ایهام کنایی گفت. در پایان نیز بر اساس یک نمونه‌گیری، ایهام‌های حافظ از ۲۰ غزل که تصادفی انتخاب شده، استخراج گردیده تا فراوانی ایهام کنایی نسبت به سایر موراد، سنجیده شود.

واژه‌های کلیدی: حافظ، ایهام، کنایه، ایهام کنایی.

۱. مقدمه

ظرافت و هنری بودن غزلیات حافظ بر هیچ محققی پوشیده نیست. دقت حافظ در گزینش الفاظ و رعایت هم‌زمان لفظ و معنا، کم‌نظیر بلکه بی‌نظیر است. لطافت و زیبایی شعر حافظ مرهون یک یا چند عامل نیست، اما در این میان ایهام به عنوان یک ویژگی سبکی نقش برجسته‌ای دارد. در باب ایهام کتب و مقالات ارزشمند فراوانی نوشته شده‌است، اما در این‌گونه آثار بیش از هر چیز به کارکرد زیبایی‌شناسی و عظمت ایهام در غزل‌های او پرداخته شده‌است. از این‌رو جای بحث در چگونگی ورود حافظ به آبشخورهای ایهام‌آفرینی در این پژوهش‌ها هم‌چنان خالی است. این نوشته تلاشی است برای ورود به همین مبحث است.

۱. ۱. اهداف تحقیق

مهم‌ترین هدف ما در این مقاله، شناخت و شناساندن استفاده‌های هنری و تقریباً غیرمعمول حافظ از کنایه، برای ایهام‌سازی و در نتیجه چند معنایی کردن متن است. این پژوهش علاوه بر این‌که از یکی از شگردهای حافظ برای ایهام‌سازی رونمایی می‌کند، می‌تواند تا حدود زیادی چراغ راهی برای شاعران تازه‌کار باشد تا با به کار بستن این شگرد و ممارست در آن بتوانند در این زمینه به حافظ نزدیک شوند. هرچند امکان محقق شدن این امر صددرصد نیست، اما در این زمینه تأثیر بسزایی خواهد داشت.

۱. ۲. ضرورت تحقیق

تقریباً تلاش تمام محققانی که در بارهٔ ایهام حافظ قلم زده‌اند، صرف کشف و تحلیل ایهام‌های حافظ شده‌است و کم‌تر به بیان راه‌های دست‌یابی او به سرچشمه‌های مختلف ایهام، پرداخته شده‌است. لذا به نظر می رسد پرده‌برداری از شگردهای حافظ برای خلق ایهام، ضروری باشد.

۱. ۳. پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ ایهام در شعر حافظ تحقیقات ارزشمندی صورت گرفته‌است. بعضی از این تحقیقات عبارتند از: «ایهام و تناسب در شعر خاقانی و شعر حافظ» از سید ضیاء الدین سجادی که به ذکر و توضیح ابیاتی از خاقانی و حافظ پرداخته که در آن‌ها از تناسب یا ایهام استفاده شده‌است. (رک. سجادی، ۱۳۵۱: ۹۵-۱۱۰) احمد غنی پور ملکشاه و سیده سودابه رضازاده بابی در مقاله‌ای با عنوان «بررسی و مقایسه‌ی ایهام و گونه‌های آن در شعر خاقانی و حافظ» به مقایسهٔ ایهام و انواع آن در اشعار حافظ و خاقانی پرداخته‌اند (رک. غنی پور ملکشاه، ۱۳۹۲: ۳۷-۵۶). منوچهر مرتضوی در بحثی ارزشمند تحت عنوان «ایهام خصیصهٔ اصلی شعر حافظ» ایهام را از کلمه به جمله و حتی به کل غزل تعمیم می‌دهد و معتقد است در بسیاری از ایهام‌های حافظ، بحث معنی قریب و بعید مطرح نیست (رک. مرتضوی، ۱۳۶۵: ۴۵۵-۵۱۴). اصغر دادبه در مقاله‌ای ارزشمند تحت عنوان «توازی معنایی در ایهام‌های حافظ» به خوبی از عهدهٔ اثبات این مطلب بر آمده‌است که اکثر ایهام-های حافظ معنی قریب و بعید ندارند (رک. دادبه، ۱۳۷۱: ۹ - ۳۱). سید محمد راستگوفر در مقاله-ای با عنوان «*مهندسی سخن در سروده‌های حافظ*» به شیوه‌های سخن‌پردازی حافظ پرداخته‌است (رک. راستگوفر، ۱۳۸۳: ۶۵-۸۳).

۲. بحث و بررسی

حافظ چنان‌که شیوهٔ اوست، آگاهانه تلاش کرده‌است تا از تمام ظرفیت‌های زبانی، بلاغی، علمی،

هنری و... برای چند معنایی کردن متن، نهایت استفاده را ببرد. یکی از مواردی که در این مقاله مد نظر ماست، استفادهٔ هنری و چند پهلو از کنایه‌است. حافظ از ترکیب کنایه و ایهام، شگرد جدیدی خلق می‌کند که می‌توان به آن ایهام کنایی گفت. به گواهی دیوانش، بارها از کنایات؛ هم‌زمان، دو معنی لغوی و ادبی، (مجازی و حقیقی/ دور و نزدیک) را اراده کرده‌است. با دقت در این اشعار می‌توان نتیجه گرفت که حافظ آگاهانه برای چند پهلویی کردن عبارت کنایی، تلاش کرده‌است. او با آوردن صفاتی برای بعضی واژه‌ها، اشاره به بعضی تلمیحات، انتخاب دقیق بعضی واژه‌ها و... زمینه‌ی دو یا چند معنایی کردن عبارت مورد نظر را استادانه (در اکثر موارد به صورت تساوی و توازی) فراهم می‌کند. به عبارت ساده‌تر وقتی شاعر عبارتی را در معنی کنایی به کار می‌برد، از مقدمه و مؤخرهٔ کلام، کاملاً مشخص می‌گردد که شاعر قصدش معنی کنایی و مجازی عبارت است و یا معنی لغوی و حقیقی. هرچند گاهی ممکن است به دلیل برداشت‌های مختلف مخاطبان، یا کژتابی‌های زبانی و یا تصادفی، علاوه بر معنی مورد نظر نویسنده، معنی دیگر نیز کمابیش، حضور فعال داشته باشد. اما در شعر حافظ این چند معنایی ترکیبات کنایی، آگاهانه و مساوی است نه تصادفی. لازم به ذکر است که حافظ شگردهای فراوانی را برای ایهام‌سازی و چند معنایی کردن متن در اختیار دارد. از قبیل استفاده از ظرفیت‌های زبانی و چندمعنایی ذاتی واژگان، استفاده از انواع «ی»، استفاده هنرمندانه و چند پهلو از بدل بلاغی، جملات دو پهلو، ابهام در مرجع ضمیر، تغییر و جابه‌جایی مسند و مسندالیه و... در نهایت استفادهٔ استادانه از کنایه در جهت ایهام‌سازی. موضوعی که در این مقاله به آن پرداخته شده‌است. هرچند هدف ما در این پژوهش تعریف یا نقد تعاریف ایهام و کنایه نیست اما، برای روشن شدن مطلب به صورت مختصر، تعریف محققان بلاغی را از ایهام و کنایه، نقل می‌کنیم:

۲. ۱. ایهام

بلاغیون متقدم تعریفی را که برای ایهام ذکر کرده‌اند، کمابیش مربوط به ایهام تناسب است. زیرا معتقدند: ایهام کلمه‌ای است که دو معنای دور و نزدیک دارد و مراد گوینده، معنی دور است. صاحب المطول می‌نویسد: «التوریه و یسمی الایهام ایضاً و هی ان یطلق لفظاً له معنیان قریب و بعید و یراد به البعید اعتماداً علی قرینه خفیه» (التفتازانی، ۱۴۲۶: ۴۲۵). لذا می‌توان گفت تکیه بر معنی قریب و بعید و در نهایت پذیرفتن معنی بعید و عدم حضور معنی قریب در کلام، از ویژگی‌های تعریف قدما از ایهام است (رک. سکاکی، ۱۹۳۷: ۲۰۱؛ خطیب قزوینی، ۱۹۹۷: ۹۰؛ رازی، ۱۳۱۷: ۱۱۳؛ اللادقی، ۱۴۲۵: ۲۰۸؛ وطواط، ۱۳۶۲: ۳۹؛ قیس رازی، ۱۳۷۳: ۳۱۱؛ واعظ کاشفی، ۱۳۶۹:

۱۱۰؛ رجایی، ۱۳۶۲: ۳۴۹؛ همایی، ۱۳۸۹: ۲۶۹؛ گرکانی، ۱۳۷۷: ۱۸۴). در کتب بدیعی معاصر تا حدودی در تعریف قدما تجدید نظر شده‌است. اگرچه هم‌چنان بخش‌بندی معانی ایهامی، به قریب و بعید، مورد نظر است و حضور هر دو معنی را به شیوه‌های مختلف، پذیرفته‌اند (رک.کزازی، ۱۳۸۱: ۱۲۸ و ۱۲۹؛ وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۱۳۷؛ فشارکی، ۱۳۷۹: ۸۸). در نهایت شمیسا با دقت بیش‌تری به ایهام پرداخته، از معنی دور و نزدیک سخنی به میان نمی‌آورد و می‌گوید: «کلمه‌ای که در کلام حداقل به دو معنی به کار رفته باشد» (شمیسا، ۱۳۷۹: ۱۰۱). به نظر می‌رسد هم‌چنان این تعاریف جامع و مانع نیستند. گاهی معانی ایهامی محدود به دو معنی نیست و گاهی برخلاف آن‌چه شمیسا و دیگران اشاره کرده‌اند، ایهام در «کلمه» نیست. زیرا گاهی ترکیبی که متشکل از چند کلمه‌است و گاهی بافت کلام، بار ایهام را بر دوش می‌کشد. مثلاً در بیت زیر از حافظ:

گر نقد دلم را ننهد دوست عیاری		من نقد روان در دمش از دیده شمارم

(حافظ، ۱۳۷۵: ۴۴۰)

«نقد روان» در سه معنی پول رایج، روح و روان (نقد روان= اضافه‌ی تشبیهی) و اشک به کار رفته و یک کلمه هم نیست. یا ترکیب کنایی «از دیده شمردن» (که در ادامه در این باره بیش‌تر بحث خواهد شد)، هم در معنی کنایی به کار رفته و هم در معنی لغوی و حقیقی. در ارتباط با دو معنی «پول رایج» و «روح و روان»، «از دیده شمردن» در معنای کنایی «از صمیم قلب و...» به کار رفته‌است. در ارتباط معنی سوم، «نقد روان» (اشک) در معنی لغوی و به معنی «از چشم قطره قطره اشک جاری کردن» به کار رفته‌است. پس می‌توان گفت ایهام؛ حداقل در شعر حافظ، ممکن است نه تنها در کلمه، بلکه در ترکیب و همچنین در بیش از دو معنی به کار رود.

۲. ۲. کنایه

در تعریف کنایه گفته‌اند: «کنایه در لغت به معنی پوشیده سخن گفتن است و در اصطلاح سخنی است که دارای دو معنی قریب و بعید باشد، و این دو معنی لازم و ملزوم یک‌دیگر باشند، پس گوینده آن جمله را چنان ترکیب کند و به کار برد که ذهن شنونده از معنی نزدیک به معنی دور منتقل گردد، چنان‌که بگویند «پخته خوار» به معنی مردم تنبلی که از دست‌رنج آماده دیگران استفاده می‌کند، یا بگویند: «فلان کس بند شمشیرش دراز است» یعنی قامتش بلند است... در مجاز قرینه صارفه‌ای وجود دارد که ذهن شنونده را از توجه به معنی اصلی کلمه باز می‌دارد؛ یعنی در مجاز نمی‌توان معنی اصلی کلمه را اراده کرد؛ اما در کنایه اراده معنی اصلی نیز جایز و ممکن

است» (همایی، ۱۳۸۹: ۱۶۷ و ۱۶۸). جرجانی در تعریف کنایه می‌گوید: در کنایه متکلم می‌خواهد معنایی را اثبات کند که آن را با لفظی که برای آن وضع شده، به کار نبرد؛ بلکه لفظی را به کار می‌برد که پیرو و تالی معنای مورد نظر است. گوینده با این معنای تالی به معنای مورد نظر اشاره می‌کند و یا دلیلی برای آن می‌آورد (رک. جرجانی، ۲۰۰۳: ۱۱۳؛ ابن المعتز، ۱۴۰۲: ۷۵؛ الهاشمی، ۱۳۸۳: ۳۰۳) تفتازانی با اطناب بیش‌تری در بارهٔ انواع کنایه بحث می‌کند اما همچنان بر معنی مجازی تکیه می‌کند (رک. التفتازانی، ۱۴۲۶: ۳۹۶). قیس رازی در تعریف «اِرداف» (یکی از انواع کنایه) می‌نویسد: «کنایت آن است که چون متکلم خواهد که معنی‌یی از معانی بگوید، معنی دیگر از توابع و لوازم معنی اول باشد، بیارد و از این بدان معنی اشارت کند... چنان که عوام گویند درِ سرای فلان، کسی بسته نبیند و دیگ او از آتشدان فرو نیاید، یعنی مردم به خدمت او بسیار می‌روند و مهمانی بسیار می‌کند» (قیس رازی، ۱۳۷۳: ۳۲۰). بعضی از علما و منتقدان بلاغی بر این باورند که کنایه، در معنی حقیقی نیز کاربرد دارد یا حداقل معنی حقیقی یا لغوی، در سایه روشن معنا لحاظ می‌شود: «در کنایه معنی راستین کنایه نیز پذیرفتنی و رواست؛ این معنا نیز می‌تواند خواست سخنور باشد» (کزازی، ۱۳۷۲: ۱۵۷)؛ اما بدیهی است نظر علمای علم بلاغت از «در نظر داشتن معنی حقیقی یا معنی لغوی» هم‌زمان با دیگر معنی (دور یا مجازی) نیست. بلکه مراد این است که این عبارات کنایی چون قرینه‌ی صارفه ندارند، ممکن است در جملات دیگر، معنی لغوی و حقیقی داشته باشند. یعنی اگر ترکیبی در جمله‌ای فقط در معنی لفظی و زبانی به کار رفته باشد دیگر کنایه نیست. مثلاً در این بیت مسعود سعد:

از ضعیفی دست و تنگی جای		نیست ممکن که پیرهن بدرم

(مسعود سعد سلمان،۱۳۶۴، ج ۱: ۴۷۹)

پیرهن دریدن؛ دقیقاً در معنی لغوی به کار رفته و هیچ کنایه‌ای در کار نیست. اما در بیت زیر:

پیرهن می‌بدرم دم به دم از غایت شوق		که وجودم همه او گشت و من این پیرهنم

(سعدی، ۱۳۷۴: ۶۰۲)

«پیرهن دریدن» در معنی کنایی است اگرچه امکان دارد، مخاطبی معنی حقیقی آن را نیز در نظر داشته باشد. این معنی حقیقی و زبانی که در سایه روشن معنای مجازی قابل تأمل است، تقریباً در

تمام ترکیبات کنایی، به صورت غیر فعال حضور دارد. در این باره کزازی می‌نویسد: کنایه مانند مجاز دو معنی راستین (زبانی) و هنری (ادبی) دارد اما تفاوتش با مجاز این است که در مجاز معنی راستین یا زبانی واژه یکسره فراموش می‌شود... «در کنایه با آن‌که خواست سخنور معنی هنری و کنایی واژه‌است، معنی راستین و قاموسی آن نیز فرونهاده‌نمی‌شود. این معنا، همواره، در جای خود روا و پذیرفتنی می‌ماند؛ زیرا معنی هنری از آن جدا نیست» (کزازی، ۱۳۷۲: ۱۵۹) مثالی که کزازی در این مورد ذکر می‌کند؛ «رکیب دراز» در این بیت از فردوسی است:

نگه کرد رستم بدان سرفراز		بدان چنگ و یال و رکیب دراز

(همان، ۱۳۸۹،ج۲: ۱۴۰)

وی در ادامه می‌نویسد: علاوه بر معنی کنایی می‌تواند به راستی سهراب دارای رکابی دراز بوده باشد اما نیازی نیست که وقتی «از رکاب دراز او می‌گوییم، او به راستی در آن هنگام بر اسب نشسته باشد؛ پای در رکابی دراز نهاده باشد. اگر سهراب، جامه‌ی خواب بر تن، در بستر ناز نیز می‌غنود، همچنان می‌توانستیم از درازرکیبی او، به نشانهٔ پیل تنیش، سخن بگوییم» (همان،۱۶۰:۱۳۷۲) شفیعی کدکنی نیز از قول ابن اثیر به دومعنایی بودن کنایه (نه هم‌زمان) اشاره می‌کند: «ابن اثیر در المثل‌السائر گوید: کنایه؛ هر کلمه‌ای است که دلالت بر معنایی کند که هم بر حقیقت بتوان حمل کرد و هم بر مجاز، با وصف جامعی که میان حقیقت و مجاز هست» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۱۴۱). شفیعی کدکنی یادآور می‌شود: «فرق کنایه و مجاز را در دو امر دانسته‌اند: نخست این‌که کنایه منافاتی با اراده حقیقت ندارد و هیچ مانعی نیست از این‌که در تعبیر طویل‌النجاد واقعاً منظور بلندی بند شمشیر باشد نه لازم آن، که بلندی قامت است. اما در مجاز چنین نیست مثلا در رعینا الغیث نمی‌توانیم معنی حقیقی را بپذیریم زیرا باران قابل چرا و چریدن نیست و به همین جهت است که در مجاز همیشه قرینه‌ای وجود دارد برای منع از اراده حقیقت برعکس کنایه که در آن چنین چیزی وجود ندارد» (همان، ۱۴۲). این تعاریف با حقیقت کنایه و ایهام در شعر حافظ منطبق نیست. زیرا او با شگردهایی، کنایه و ایهام را به شیوه‌ای به کار برده که در دایره این تعاریف نمی‌گنجد. برخورد حافظ با کنایه، مانند بسیاری از شگردها و مسایل دیگر، عادی و کلیشه‌ای نیست. حافظ آگاهانه سعی کرده، بسیاری از کنایات را برخلاف تعاریف بلاغیون در دو معنی لغوی و مجازی به کار ببرد و برای هر دو معنی قرینهٔ مساوی بیاورید. قراین فراوان و تعدد این شگرد در غزلیات حافظ، خواننده را متقاعد خواهد کرد که هم‌زمان هر دو معنای کنایی و لغوی عبارت

مورد نظر را بپذیرد. به نظر می‌رسد حافظ در این زمینه نیز طرحی نو درانداخته و به این ابداع باید در تعریف کنایه و ایهام تا حدودی تجدید نظر شود و این‌که بعضی از محققان؛ معناهایی را که به وسیلهٔ هنرهایی مانند مجاز، استعاره و کنایه به دست می‌آید، ایهام ندانسته‌اند (غنی‌پور ملکشاه، ۱۳۹۲: ۴۰)، حداقل در مواجهه با شعر حافظ درست نمی‌نماید. از طرف دیگر چنان‌که گفتیم برخلاف نظر اجماع بدیع‌نویسان، محمل ایهام فقط «کلمه» نیست. هم‌چنین باید اذعان کرد که امکان دارد هم‌زمان، معنی مجازی و حقیقی ترکیب کنایی مد نظر گویند باشد.

۲. ۳. ایهام کنایی در غزلیات حافظ

۲. ۳. ۱. ترکیبات کنایی

قبل از حافظ می‌توان نمونه‌هایی در دیوان سایر شاعران یافت که مانند حافظ آگاهانه به هر دو معنای حقیقی و کنایی عبارات اندیشیده‌اند. مانند این بیت سعدی:

به یادگار کسی دامن نسیم صبا		گرفته‌ایم و دریغا که باد در چنگ است

(سعدی، ۱۳۷۴، ۱۱۰)

سعدی می‌گوید: به یاد معشوق دامن باد صبا را گرفته‌ایم. طبیعی است که اگر باد دامنی داشته باشد جنس آن نیز از باد خواهد بود. لذا علاوه بر معنی کنایی «باد در دست بودن» (بی نصیب بودن) بیت متضمن این نکتهٔ دقیق است که چنگ در باد زده‌ایم و لاجرم فقط باد در دست ماست. اگر سعدی به جای نسیم صبا، از ترکیب‌های دیگری مانند «لطیف قبا»، «حریر چمن»، «عفیف سمن» و... استفاده می‌کرد که تناسب بیش‌تری با واژه‌های به کار رفته در بیت، دارند، هرگز این دو معنایی زیبا در ترکیب «باد در چنگ بودن» ایجاد نمی‌شد.

پس از حافظ این شگرد در سبک هندی ویژگی سبکی می‌شود، اما استفاده‌های حافظ از این شگرد کماً و کیفاً ستودنی است. در ادامه چند بیت از ابیات حافظ از این منظر تحلیل خواهد شد:

دوش بر یاد حریفان به خرابات شدم		خم می دیدم خون در دل و پا در گل بود

(حافظ، ۱۳۷۵: ۲۸۱)

باتوجه به مضمون غزل که در رثای ابواسحاق اینجوی شیرازی است، معنی بیت مشخص است: دیشب من به یاد حریفان به میکده رفتم اما دیدم که خم می نیز ناراحت و عاجز بود. «خون در دل» کنایه از «غمگین بودن» و... است. اما هم‌زمان معنی حقیقی «شراب=خون، در درون داشتن» در نظر

حافظ بوده‌است. «پا در گل بودن» نیز کنایه از «عاجز و ناتوان بودن» و... است. اما از آن‌جایی که خم را تا نیمه در گل فرو می‌کردند تا محتویات آن خنک شود، معنی حقیقی آن نیز در بیت حضوری موازی با معنی مجازی دارد. در بیت زیر:

گویند سنگ لعل شود در مقام صبر		آری شود ولیک به خون جگر شود

(همان، ۴۰۶)

ترکیب «به خون جگر شدن» کنایه از تحقق امری به دشواری و سختی است که مورد نظر حافظ نیز بوده‌است. اما نباید تصور کرد این تنها معنی مورد نظر خواجه بوده‌است. وقتی حافظ مقدمه را در مصرع اول با «لعل شدن سنگ» استادانه می‌چیند، هر آینه معنی لغوی و حقیقی «به خون جگر شدن» رخ می‌نماید. زیرا قدما معتقد بودند که لعل سنگی زرد است:

سنگ زردم شده معلول به وقت		لعل رخشان شوم ان‌شالله

(خاقانی، ۱۳۶۷: ۴۰۶)

«ابتدا آن را در درون خون جگر تازه قرار می‌دهند تا رنگ خون جگر را به خود بگیرد و کاملاً سرخ‌رنگ شود» (شمیسا، ۱۳۷۷: ۹۹۴؛ نیز رک. هروی، ۱۳۸۱: ج۲: ۹۵۴). سودی نیز در شرح این بیت می‌گوید: «از قرار معلوم لعل وقتی از معدن استخراج می‌شود به رنگ معهود نیست، بلکه ابتدا آن را در میان جگر تازه قرار می‌دهند تا از جگر رنگ قرمز را کسب کند» (سودی بوسنوی، ۱۳۷۸، ج۲: ۱۲۹۳). سپس به درستی در ادامه می‌نویسد: «عبارت به خون جگر، به طریق ایهام ذکر شده‌است» (همان).

شراب خورده و خوی کرده می‌روی به چمن		که آب روی تو آتش در ارغوان انداخت

(حافظ، ۱۳۷۵: ۲۵)

«آتش در کسی یا چیزی انداختن» کنایه از «بی‌قرار کردن»، «عصبانی کردن» و... است در این بیت نیز همین معنی کنایی از آن اراده شده‌است. اما چون این ترکیب را به ارغوان (سرخ) نسبت داده، معنی حقیقی «سرخ شدن» نیز از ترکیب مورد نظر قابل استنباط است. بیت متضمن تشبیه مضمر و تفضیلی است. یعنی وقتی با روی سرخ و عرق کرده (که از محسنات معشوق بوده‌است) به چمن

رفتی ارغوان از خجالت و عصبانیت، سرخ شده و عرق کرده‌است. (حسن تعلیلی برای سرخی و شبنم روی ارغوان است) درحالی که اگر به جای «ارغوان» از کلمات دیگری مانند «بلبلان» یا هر گلی دیگر که قرمز نباشد، استفاده می‌شد معنی حقیقی «آتش انداختن» قابل درک نبود.

نشان موی میانش که دل در او بستم		ز من مپرس که خود در میان نمی‌بینم

(همان، ۴۸۷)

ترکیب «خود را در میان ندیدن» هم‌زمان به دو معنی کنایی (از خود بی‌خبر بودن) و معنی لغوی (به کمر معشوق دست‌رسی نداشتن) به کار رفته‌است. گاهی اوقات این چندمعنایی کنایه به سادگی قابل درک نیست و فهم آن در گرو ایهام‌های دیگری است که در بیت آمده‌است:

ساعد آن به که بپوشی تو چو از بهر نگار		دست در خون دل پرهنران می‌داری

(همان، ۶۱۱)

«دست در خون کسی زدن» کنایه از کشتن کسی است و در اینجا نیز مورد توجه حافظ است. اما به معنای دیگر «نگار»، که «حنا»ست، معنی لغوی و حقیقی «دست در خون دل زدن» نیز مورد نظر حافظ بوده‌است. در این صورت معنی اجمالی بیت چنین است: تو به جای استفاده از حنا دستت را در خون افراد هنرمند فرو می‌کنی. کما این‌که سودی بیت را چنین معنی کرده‌است: «دست را به جای رنگ و حنا با خون دل هنرمندان رنگین می‌کنی» (سودی بوسنوی، ۱۳۷۸، ج۴: ۲۴۰۸) لازم به ذکر است که حافظ بارها از این ظرفیت استفاده کرده‌است:

حسن فروشی گلم نیست تحمل ای صبا		دست زدم به خون دل بهر خدا نگار کو (حافظ، ۱۳۷۵: ۵۶۳)
عروس طبع را زیور ز فکر بکر می‌بندم		بود کز دست ایامم به‌دست افتد نگاری خوش (همان، ۳۹۰)

«به دست افتد» علاوه بر معنای کنایی «حاصل شود» و... به معنی ایهامی نگار (حنا)، در معنی

حقیقی و زبانی آن، یعنی: «بر دست من بیفتد و نقش ببندد» نیز مورد نظر شاعر است. چنان‌که در بیت نیز با پیچیدگی بیش‌تری تکرار کرده‌است:

ز نقش‌بند قضا هست امید آن حافظ		که همچو سرو به دستم آن نگار باز آید

(همان، ۳۱۸)

مصرع دوم که در ظاهر تعقیدگونه‌ای دارد، یکی از مصرع‌های اعجازآمیزحافظ است. ترکیب «به دست آمدن» کنایه از «حاصل شدن» است اما به «نگار» معنی لغوی ترکیب (بر روی دست من بیفتد) نیز مورد توجه حافظ بوده‌است. این معنی با ترکیب اضافی «نقش‌بند قضا» نیز تقویت می‌شود. اما بخش اعظم زیبایی بیت در گروه فهم این مطلب است که بدانیم بر کف دست با حنا نقش‌های مختلفی از گل و گیاه و... می‌کشیدند (شمیسا، ۱۳۷۷، ج۲: ۱۱۰۳). که یکی از این نقش‌ها، نقش سرو و یا برگ سرو است. آقای هروی ازهادی عالم‌زاده نقل کرده‌است: «برای آراستن کف دست‌ها از شاخه‌های کوچک برگ‌های درخت سرو استفاده می‌شد. بدین ترتیب که شاخه‌های کوچک از برگ‌های درخت سرو را بر کف دست می‌نهادند و بر روی آن حنا می‌بستند پس از آن‌که این شاخه‌یی برگ سرو را از کف دست برمی‌داشتند و حنا را می‌شستند، نقش و نگاری همانند برگ سرو بر کف دست به جا می‌ماند.» (هروی، ۱۳۸۱، ج۲: ۹۷۷)

۲. ۳. ۲. ایهام در استعارهٔ مرکب

شفیعی کدکنی مانند سایر منتقدان، معتقد است که هر دو معنی کنایه امکان دارد مورد نظر باشد (اما به هم‌زمان بودن آن هیچ اشاره‌ای نکرده‌است). ایشان در مورد مهم‌ترین تفاوت مجاز و کنایه که سخن تکراری‌یی است، مطلب تازه‌ای می‌افزاید و معتقد است در بعضی از کنایات، مانند مجاز ارادهٔ معنی حقیقی غیرممکن است: «در مجاز اراده معنی حقیقی به هیچ وجه جایز نیست. اما این‌که در تعریف کنایه به جواز ارادهٔ معنی اصلی تعبیر شده به خاطر این است که اراده معنی حقیقی در کنایه واجب نیست؛ زیرا بسیاری از کنایات هست که از ارادهٔ معنی حقیقی عاری است بلکه در بعضی موارد ممکن است که معنی حقیقی و اصلی لفظ اصلاً صدق نکند. با این حال صحیح است که لفظ را از لازم معنی‌اش کنایه آورند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۱۴۷). همهٔ بلاغیون؛ مهم‌ترین تفاوت مجاز (استعاره مجازه به علاقه‌ی شباهت است) و کنایه را در این دانسته‌اند که کنایه می‌تواند در معنی حقیقی هم کاربرد داشته باشد، اما هر ترکیبی که فقط در معنی مجازی و استعاری کاربرد داشته باشد، کنایه نیست، این موضوع شمیسا را بر آن داشته تا تقسیم‌بندی جدیدی وضع

کند: ایشان بین ترکیب‌های کنایی و استعاره‌ی مرکب فرق می‌گذارد و ترکیباتی را که در معنی مجازی و حقیقی کاربرد داشته و قرینهٔ صارفه نداشته باشند، کنایه و ترکیباتی که فقط در معنی مجازی کاربرد دارند و به حکم عقل در معنای اصلی و لغوی فهمیده نمی‌شوند، استعارهٔ مرکب می‌نامد. مانند آب درهاون کوبیدن، باد در قفس کردن و (رک. شمیسا، ۱۳۸۵: ۲۰۱). اگرچه سخن شمیسا در جای خود ارزشمند و دقیق است اما حافظ گاهی این قبیل استعاره‌های مرکب را نیز که به قول شمیسا فقط معنی مجازی دارند، با جادوی سخن، معنای حقیقی می‌بخشد. او با چیدن مقدماتی تلاش می‌کند برای چنین ترکیباتی که معمولاً در معنی حقیقی کاربرد ندارند، معنی حقیقی و زبانی‌یی به دست دهد. مانند:

افسوس که شد دلبر و در دیده گریان		تحریر خیال خط او نقش بر آب است

(حافظ، ۱۳۷۵: ۴۲)

حافظ با آوردن لفظ «گریان» به عنوان صفتی عادی و حتی در نگاه نخست، غیرضروری برای چشم، زمینهٔ این ایهام را در مصرع دوم فراهم می‌کند. «نقش بر آب» در مصرع دوم در معنی کنایی مشهور؛ کار بیهوده و غیر ممکن، به کار رفته‌است. یعنی دلبر رفته‌است و عکس خط او در چشم من بیهوده نقش بسته‌است زیرا دیگر قابل دسترسی نیست و... اما به گریان، معنی لغوی «نقش بر آب» در معنی حقیقی نیز یقیناً مورد نظر حافظ بوده‌است. در این صورت معنی بیت چنین است: دلبر رفت اما تحریر عکس خط او بر آب (اشک) دیدهٔ من نقش بسته و از بین نمی‌رود. (ایهام و ایهام تناسبی را که با خط و تحریر ساخته نیز قابل تحسین است) در ابیات زیر نیز همین ترکیب را در معنی کنایی و حقیقی به کار برده‌است:

خط ساقی گر ازین گونه زند نقش بر آب		ای بسا رخ که به خونابه منقش باشد (همان، ۲۱۵)
دیشب به سیل اشک ره خواب می‌زدم		نقشی به یاد خط تو بر آب می‌زدم

(همان،۴۲۲)

گاهی در بیت دو ترکیب وجود دارد و برای هر دو، زمینهٔ چندمعنایی فراهم شده‌است:

هیچت به دست باشد اگر دل نهی به هیچ		در معرضی که تخت سلیمان رود بر باد

(همان، ۱۳۷)

در بیت مذکور، ترکیب «هیچت به دست باشد» کنایه از «بی‌حاصلی» و... است اما هنگاهی که بعد از این ترکیب، چنین می‌آید: «اگر دل نهی به هیچ» طبیعی است که معنی حقیقی و زبانی «هیچت به دست باشد» نیز مسجل می‌شود. زیرا کسی که به «هیچ» دل ببندد، در بهترین شرایط در دست او «هیچ» خواهد ماند. در صورتی که اگر حافظ به جای «هیچِ» دوم، از واژگانی مانند «مال»، «ملک» و... استفاده می‌کرد و می‌گفت: هیچت به دست باشد اگر دل نهی به مال (ملک)، فقط معنی کنایی «هیچت به دست باشد» قابل درک بود. در مصرع دوم نیز «رود بر باد» همین حالت را دارد. «رود بر باد» کنایه از «نابود شدن» است. اما به «تخت سلیمان» که عملاً بر روی باد حرکت می‌کرد، معنی حقیقی عبارت «رود بر باد» نیز حضور فعال دارد. حال اگر حافظ به جای «تخت سلیمان» ترکیب-های دیگری مانند «جان مسیحا»، «اشتر صالح» و... استفاده می‌کرد، اگرچه در معنی خللی ایجاد نمی‌شد، اما لطافت و دومعنایی ترکیب «رود بر باد» محقق نمی‌شد. لذا می‌توان گفت: انتخاب «تخت سلیمان» بیش‌تر از هرچیز برای دومعنایی کردن ترکیب «رود بر باد» بوده‌است. لازم به ذکر است که هر گاه حافظ چنین ارتباطاتی را برای کنایه‌ای می‌یابد، با اندک تفاوتی و احیاناً افزودن ظرافت‌هایی، چندین بار دیگر از آن استفاده می‌کند. چنان که در ابیات زیر می‌گوید:

حافظ از دولت وصل تو سلیمانی شد		یعنی از وصل تواش نیست به جز باد به دست (همان، ۳۶)
شکوه عاصفی و اسب باد و منطق‌الطیر		به باد رفت و ازو خواجه هیچ طرف نبست (همان، ۳۷)

۲. ۳. ۳. کنایه صفت از موصوف

چنان‌که می‌دانیم کنایه از لحاظ مکنی‌عنه به سه دسته تقسیم بندی شده‌است. الف) کنایه از موصوف ب) کنایه از صفت ج) کنایه از فعل یا مصدر (شمیسا، ۱۳۸۵: ۸۵-۸۷). آنچه در این بخش مورد توجه ماست، کنایه از موصوف (کنایهٔ صفت از موصوف) است. لذا به تعریف آن از منظر بلاغیون خواهیم پرداخت: «مکنّی‌به، به لحاظ دستور زبان، صفت یا مجموعه چند صفت یا

جمله و یا ترکیبی وصفی (صفت و موصوف) و یا ترکیب اضافی (مضاف و مضاف‌الیه) یا بدلی (مضاف و مضاف‌الیه) است که باید از آن متوجه موصوفی (مکنّی‌عنه) شد. یعنی به طور خلاصه وصف اسمی را بگوییم و از آن خود اسم را اراده کنیم: مثلا: از ناخن‌خشک متوجه شخص خسیس و از اراده تهیدست، متوجه درخت سرو شویم... برخی از کنایات به موصوف خاصی تخصیص یافته‌اند و در این صورت درک آن کنایه آسان است و به قول قدما کنایه قریب (در مقابل بعید) است، مثلاً امیرالمومنین کنایه از حضرت علی(ع) است و یا در تعریف انسان گفته می‌شود: حیوان ناطق (همان، ۸۶). اگرچه امکان دارد مواردی را که ما به عنوان کنایهٔ صفت از موصوف آورده‌ایم، نوعی تشبیه مضمر، یا بدل و... نیز باشد، اما وجود هم‌زمان این عناوین با هم، منافاتی ندارند. تمام ابیاتی را که ذکر خواهیم کرد، از این منظر قابل تحلیل‌اند. با این تفاوت که در تمام نمونه‌ها بار اول موصوف ذکر شده‌است، و بار دوم (عموماً در مصرع دوم) برای جلوگیری از تکرار موصوف، صفت آن آمده و جایگزین موصوف شده اما هم‌زمان علاوه‌بر معنی موصوف، متضمن معانی دیگری نیز شده‌است. به آنچه گفته‌شد، گاهی حافظ صفتی را که برای جانشینی موصوف (کنایه صفت از وصوف) آورده‌است، بستری برای ایهام سازی قرار داده‌است؛ مانند:

دی گله‌ای ز طرّه‌اش کردم و از سر فسوس		گفت که این سیاه کج گوش به من نمی‌کند

(حافظ، ۱۳۷۵: ۲۵۹)

در این بیت حافظ با آوردن «سیاه کج» به جای «طره» (صفت جانشین موصوف) کلام را به سمت ایهام کشانده‌است. زیرا «سیاه کج» به معنی زلف خمیده و سیاه است به معنی غلام (سیاه) بد عنق نیز هست که گاهی به حرف امیرش گوش نمی‌دهد. هنگامی‌که حافظ ارتباطاتی از این قبیل در بین کلمات می‌یابد، از آن استفادهٔ بهینه می‌کند و در جاهای دیگر بدون زحمت از آن استفاده می‌کند. در ابیات زیر همین شگرد و تصویر را به کار بسته‌است:

ز بنفشه تاب دارم که ز زلف او زند دم		تو سیاه کم بها بین که چه در دماغ دارد (همان، ۱۵۷) ج
خزینه دل حافظ به زلف و خال مده		که کارهای چنین حد هر سیاهی نیست (همان، ۱۰۷)

نی من تنها کشم تطاول زلفت		کیست که او داغ آن سیاه ندارد (همان، ۱۷۲)
سلطان من خدا را زلفت شکست ما را		تا کی کند سیاهی چندین درازدستی (همان، ۵۹۱)

یا در بیت زیر:

گر خود رقیب شمع است اسرار ازو بپوشان		کان شوخ سربریده بند زبان ندارد

(همان، ۱۷۱)

«شوخِ سر بریده» کنایه صفت از موصوف (شمع) است که در مصرع اول آمده‌است. طبیعی است حافظ دوست ندارد شمع را بی دلیل در مصرع دوم تکرار کند. اما به جای آوردن صفتی عادی برای شمع یا آوردن، ضمایر مبهم و... علاوه بر این‌که یک کلمه را دوبار تکرار نکرده، بلکه بیت را در جهت چندمعنایی کردن، ارتقا داده‌است. زیرا «شوخ سر بریده» علاوه بر معنی لغوی (برای روشن کردن شمع مقداری از نوک فتیله را می‌بریدند)، در معنی نفرین و توهین برای کسی که رازدار نیست، به‌کاررفته‌است. لازم به ذکر است که ترکیب «بند زبان نداشتن» نیز ترکیبی کنایی است که در معنی کنایی «رازدار نبودن» و معنی لغوی «بند=فتیله نداشتن» قابل درک است. بیت زیر نیز شبیه همین بیت است با این تفاوت به جای «شمع»، «نرگس» و به جای «سربریده»، «چشم دریده» آورده‌است:

شوخی نرگس نگر که پیش تو بشکفت		چشم دریده ادب نگاه ندارد

(همان، ۱۷۲)

گاهی نیز از این کنایه‌ها به جای دو معنی هم‌زمان سه معنی اراده کرده‌است:

چنگ خمیده قامت می‌خواندت به عشرت		بشنو که پند پیران هیچت زیان ندارد

(همان، ۱۷۱)

«پیران» در مصرع دوم یقیناً کنایه صفت از موصوف (چنگ) است که در مصرع اول، برای تقریب به ذهن، «خمیده قامت» را برای آن آورده‌است. اما هم‌زمان مرادش از «پیران»، افراد پیر و با تجربه‌است که سخنانشان ارزشمند است. علاوه‌براین «پند پیران» نام کتابی بوده‌است در اخلاق (هروی، ۱۳۸۱، ج۱: ۵۱۸؛ خرمشاهی، ۱۳۶۱: ۱۱۰). حافظ با این شگرد و آوردن عام پس از خاص، بیت را از حالت جزیی در آورده و عام و فراگیر کرده‌است:

حال خونین دلان که گوید باز		وز فلک خون خم که جوید باز

(حافظ، ۱۳۷۵: ۳۵۴)

«خونین‌دلان»؛ کنایه صفت از موصوف (خم) است که درون آن انباشته از خون (شراب) است که در مصرع دوم به آن تصریح شده، اما معنی دوم آن یعنی تمام کسانی که «غمگین» هستند نیز، یقیناً مد نظر حافظ بوده‌است تا با این ایهام علاوه برتوجه به فردیت و شأن سرود خاص، دایرهٔ معنایی بیت را گسترده‌کند. گاهی هم‌زمان دو کنایه را با ایهام و به صورت پارادوکس کنار هم آورده‌است:

دل چو پرگار به هر سو دورانی می‌کرد		واندر آن دایره سرگشتهٔ پابرجا بود

(همان، ۲۷۶)

«سرگشته» کنایهٔ صفت از موصوف (پرگار) و در معنی کنایی «تحیر» است. «پابرجا» نیز کنایهٔ صفت از موصوف (پرگار) و به معنی «محکم و استوار» است. اما به «پرگار» که یک پای آن ثابت و سر و پای دیگر آن در چرخش است، معانی حقیقی هر دو ترکیب در بیت زنده نگه داشته شده‌است. طبیعی است اگر دل را به هر چیزی دیگر (جز پرگار) تشبیه می‌کرد، فقط معانی کنایی عبارات قابل استنباط بود.

در بسیاری از موارد، حافظ چندین بار از ظرفیت چندمعناییِ به دست آمده از کنایات، برای ایهام-سازی، استفاده‌کرده‌است. طبیعی است که به حکم «معما چون حل گشت آسان شود» در بار دوم و سوم و... برای او زحمت چندانی ندارد اما باتوجه به این‌که او از هنر خویش آگاه‌است، هر بار سعی می‌کند هنر قبلی خود را به شیوه‌های مختلف ارتقا بخشد و علاوه‌بر استفاده از ایهام کنایی، کلام را از این حیث به زیورهای دیگری نیز آراسته کند. مثلاً گاهی معنی لغوی کنایه را در سایه

روشن ایهام تناسب یا تبادر، مطرح می‌کند و این هنگامی پیچیده‌تر است که یک‌بار در همان بیت از ایهام کنایی استفاده کرده‌است:

ز بنفشه تاب دارم که ز زلف او زند دم		تو سیاه کم بها بین که چه در دماغ دارد

(همان، ۱۵۷)

ترکیب «چه در دِماغ داشتن» کنایه از «به چه فکری بودن» و... است. اما چون غلامان هندی (سیاه کم‌بها) حلقه‌ای در دَماغ (بینی) داشتند، هرآینه این معنی «چه حلقه‌ای در بینی دارد!» به ذهن تبادر می‌شود، هرچند ظرفیت‌های زبانی و تلفظ دوگانهٔ کلمات «دِماغ» و «دَماغ» مانع از حصول این معنی می‌شود.

خواهم از زلف بتان نافه گشایی کردن		فکر دور است همانا که خطا می‌بینم

(همان، ۴۸۵)

اولاً «فکر دور» کنایهٔ صفت از موصوف (زلف) است. زیرا درازی زلف مورد نظر حافظ بوده و بارها به آن اشاره کرده‌است از جمله: (۱۹۲/۲، ۹۷/۲، ۴۰۸/۵). و معنی کنایی آن «فکر باطل و دست نایافتی» است. اما آنچه مورد نظر ماست، ترکیب «خطا دیدن» است. معنی کنایی و ادبی آن، «اشتباه کردن» است. در این صورت معنی مصرع چنین است چون نافه‌گشایی از زلف معشوق، فکر دور و دست نایافتنی‌یی یا درازی است، من اشتباه می‌بینم. اما به «نافه» و «دور» که بارزترین صفت چین است:

تا دل هرزه‌گرد من رفت به چین زلف او		زآن سفر دراز خود عزم وطن نمی‌کند

(همان، ۲۵۲)

هرلحظه ذهن خواننده مطلع از «خطا» به «ختا» عدول می‌کند و می‌خواهد بیت را چنین معنی کند: می‌خواهم از زلف دراز و خوش بوی معشوق نافه‌گشایی کنم اما چون دراز است و دور، من او را مانند «ختا» می‌بینم. گاهی این چندمعنایی کنایه، ناشی از جناس تامی است که در یکی از کلمات ترکیب وجود دارد:

قد بلند تو را تا ببر نمی‌گیرم		درخت کام و مرادم ببر نمی‌آید

(همان، ۳۱۹)

در مصرع اول ترکیب «به بر گرفتن» در معنی لغوی «بغل کردن» آمده، اما در مصرع دوم ترکیب «به بر نیامدن» علاوه بر معنی لغوی (بغل کردن) معنی کنایی «به نتیجه نرسدن» نیز مسجل شده‌است. برای اثبات این فرضیه که حافظ آگاهانه کنایات را با ایهام به کار برده‌است، به صورت تصادفی ۲۰ غزل (با توالی تکرار منظم) انتخاب شده‌است. در این غزل‌ها نسبت ایهام‌های کنایی به سایر ایهام-ها، مشخص شده‌است. لازم به ذکر است مواردی مانند ایهام تناسب، ایهام تبادر و ایهام ترجمه که قابلیت چندمعنایی کردن متن را ندارند در این آمار لحاظ نشده‌است هم‌چنین استخدام و ایهام‌هایی که از کلیت ابیات و غزل، قابل استنباط است، لحاظ نشده‌است.

ردیف	شماره غزل	تعداد کل ایهام‌ها	ایهام-های کنایی	درصد	سایر ایهام	درصد
۱	۱	۹	۳	۳۳٪	۶	۶۷٪
۲	۲۵	۹	۴	۴۴٪	۵	۵۶٪
۳	۵۰	۴	۱	۲۵٪	۳	۷۵٪
۴	۷۵	۳	۰	۰٪	۳	۱۰۰٪
۵	۱۰۰	۴	۲	۵۰٪	۲	۵۰٪
۶	۱۲۵	۵	۱	۲۰٪	۴	۸۰٪
۷	۱۵۰	۶	۳	۵۰٪	۳	۵۰٪
۸	۱۷۵	۷	۴	۵۷٪	۳	۴۳٪
۹	۲۰۰	۳	۰	۰٪	۳	۱۰۰٪
۱۰	۲۲۵	۴	۰	۰٪	۴	۱۰۰٪
۱۱	۲۵۰	۴	۲	۵۰٪	۲	۵۰٪
۱۲	۲۷۵	۱۰	۳	۳۰٪	۷	۷۰٪
۱۳	۳۰۰	۷	۲	۲۹٪	۵	۷۱٪
۱۴	۳۲۵	۱۳	۶	۴۶٪	۷	۵۴٪

۱۵	۳۵۰	۶	۰	۰٪	۶	۱۰۰٪
۱۶	۳۷۵	۲	۰	۰٪	۲	۱۰۰٪
۱۷	۴۰۰	۹	۳	۳۳٪	۶	۶۷٪
۱۸	۴۲۵	۵	۳	۶۰٪	۲	۴۰٪
۱۹	۴۵۰	۱۳	۶	۴۶٪	۷	۵۴٪
۲۰	۴۷۵	۶	۴	۶۷٪	۲	۳۴٪
	مجموع	۱۲۹	۴۷	۳۶٪	۸۲	۶۴٪

۳. نتیجه‌گیری

چنان‌که گذشت، نگاه حافظ به ایهام و کنایه بر خلاف آن‌چه در کتب بلاغی آمده، تقلیدی و کلیشه‌ای نیست. او با توانایی ذاتی خویش، به ویژه در زمینه‌ی ایهام به نوآوری‌هایی دست زده‌است که در کتب بلاغی قبل از او بی‌سابقه بوده، و در کتب بلاغی بعد از او بنا به دلایل مختلف نیز، اغلب ناشناخته مانده‌است. اگرچه بعضی از این نوآوری‌ها از رهگذر مطالعه‌ی اشعار او به کتب بلاغی معاصر، راه یافته‌است. در زمینه‌ی کنایه نیز محدود به کارکردهای سنتی کنایه نیست. یکی از نوآوری‌های او در زمینه‌ی ایهام و کنایه، خلق شگرد جدیدی است که می‌توان آن را ایهام کنایی نامید. او بر خلاف اجماع بلاغیون، کنایه را هم‌زمان در معنی کنایی و حقیقی به کار می‌برد و در جمله برای هر دو معنی، قراین مساوی و موازی می‌آورد. او حتی ترکیباتی کنایی را (استعارهٔ مرکب) که همیشه در معنی مجازی کاربرد داشته‌اند، با زمینه‌چینی‌های ساحرانه‌ی خود، جامه‌ی معنای حقیقی می‌پوشاند. این شگرد که آگاهانه مورد توجه حافظ بوده، به کرات و شیوه‌های مختلف از آن استفاده کرده‌است تا جایی که حدود ٪۳۶ از ایهام‌های‌های حافظ از این رهگذر به پدید آمده‌است. (این آمار شامل ایهام تناسب، تبادر، ترجمه، استخدام و ایهام‌هایی که از کلیات ابیات و غزل‌ها، خلق شده، نمی‌شود) به تحلیل بعضی از ابیات حافظ و نشان دادن ایهام‌آفرینی‌های او با کنایه، می‌توان امیدوار بود که هر شاعر با اندک تخیلی دست به خلق چنین ایهام‌هایی بزند، اگرچه شبیه حافظ شدن فقط در گرو کمیت ایهام، آن هم یکی از شگردهای رسیدن به ایهام نیست.

منابع

ابن المعتز، عبدالله. (۱۴۰۲). *البدیع*. به‌کوشش کراتشقوفسکی. چاپ دوم، بیروت: دارالمسبه.

التفتازانی، سعدالدین مسعود. (۱۴۲۶). *المطول. شرح تخلیص المفتاح*. چاپ دوم، دمشق: الازهریه للتراث.

الهاشمی، السید احمد. (۱۳۸۳). *جواهرالبلاغه*. چاپ دوم، بیروت: موسسه الصادق للطباعه و النشر.

جرجانی، عبدالقاهر. (۲۰۰۳). *دلائل الإعجاز فی علم المعانی*. چاپ سوم، بیروت: المکتبه العصریه، صیدا.

حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۷۵). *دیوان غزلیات*. به‌کوشش خلیل خطیب رهبر. چاپ هفدهم، تهران: انتشارات صفی علی‌شاه.

خاقانی شروانی، افضل‌الدین. (۱۳۶۸). *دیوان خاقانی*. به تصحیح سیدضیاءالدین سجادی. چاپ سوم، تهران: زوار.

خرمشاهی، بهاءالدین. (۱۳۶۱). *ذهن و زبان حافظ*. چاپ اول، تهران: نشر نو.

خطیب قزوینی. (۱۹۹۷). *التلخیص فی علوم البلاغه*. چاپ اول، بیروت: دارالکتب العلمیه.

دادبه، اصغر. (۱۳۷۱). «توازی معنایی در ایهام‌های حافظ». *حافظ‌شناسی*. به‌کوشش سعید نیاز کرمانی. ج ۱۵، تهران: نقش جهان.

رازی، فخرالدین. (۱۳۱۷). *نهایه الایجاز فی درایه الاعجاز*. قاهره: دارالکتب.

راستگوفر، سید محمد. (۱۳۸۳). «مهندسی سخن در سروده‌های حافظ». *پژوهش‌های ادبی*، شمارهٔ ۳، صص ۶۵-۸۳.

رجایی، محمد خلیل. (۱۳۶۲). *معالم البلاغه*، چاپ سوم، شیراز: دانشگاه شیراز.

سجادی، سیدضیاءالدین. (۱۳۵۱). «ایهام و تناسب در شعر خاقانی و شعر حافظ. *دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*: شمارهٔ ۸۰، صص ۹۵-۱۱۰.

سعدی، مصلح الدین. (۱۳۷۴). *دیوان غزلیات*. به‌کوشش خلیل خطیب رهبر. چاپ هشتم، تهران: مهتاب.

سکاکی، ابویعقوب یوسف ابن ابی‌بکر. (۱۹۳۷). *مفتاح العلوم*. قاهره: المصطفی البابی الحلبی و اولاده.

سلمان، مسعود بن سعد. (۱۳۶۴). *دیوان مسعود سعد*. به‌تصحیح مهدی نوریان. ج۱، اصفهان: کمال.

سودی بوسنوی، محمد. (۱۳۷۸). *شرح سودی بر حافظ*. ترجمهٔ عصمت ستارزاده، ج۲و۴، چاپ پنجم، تهران: چاپ‌خانهٔ رنگین.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۰). *صور خیال در شعر فارسی*. چاپ چهارم، تهران: آگاه.

شمیسا، سیروس. (۱۳۷۷). *فرهنگ اشارات*. ج۲، چاپ سوم، تهران: فردوس.
---------- (۱۳۷۹). *نگاهی تازه به بدیع*. چاپ دوازدهم، تهران: فردوس.
---------- (۱۳۸۵). *بیان*. چاپ سوم، تهران: میترا.
قیس رازی، شمس الدین محمد. (۱۳۷۳). *المعجم فی معاییراشعارالمعجم*. به‌کوشش سیروس شمیسا. تهران: فردوس.
غنی‌پور ملکشاه، احمد، رضازاده بابیک، سیده سودابه. (۱۳۹۲). «بررسی ایهام و گونه‌های آن در شعر خاقانی و حافظ». *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۱، صص ۳۷-۵۶.
فشارکی، محمد. (۱۳۷۹). *نقد بدیع*. تهران: سمت.
کزازی، میر جلال‌الدین. (۱۳۷۲). *بیان؛ زیباشناسی سخن پارسی*. چاپ سوم، تهران: مرکز.
---------- (۱۳۸۱). *بدیع؛ زیباشناسی سخن فارسی*. چاپ چهارم، تهران: کتاب ماد.
---------- (۱۳۸۹). *نامهٔ باستان*. ج۲، تهران: سمت.
گرکانی، حاج محمدحسین شمس‌العلماء. (۱۳۷۷). *ابدع البدایع*. به‌اهتمام حسین جعفری، تهران: احرار.
اللادقی، محمدطاهر. (۱۴۲۵). *المبسط فی علوم البلاغه*. به‌کوشش ابراهیم محمد طاهر، بیروت: نشر العصریه.
مرتضوی، منوچهر. (۱۳۶۵). *مکتب حافظ*. چاپ دوم، تهران: توس.
واعظ کاشفی سبزواری، کمال الدین حسین. (۱۳۶۹) *بدایع الافکار فی صنایع الاشعار*. ویراسته و گزاردهٔ میرجلال الدین کزازی، تهران: مرکز.
وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۷۹). *بدیع از دیدگاه زیبایی شناسی*، چاپ سوم. تهران: سمت.
وطواط، رشیدالدین محمد. (۱۳۶۲). *حدائق السحر فی دقائق الشعر*. به تصحیح و اهتمام عباس اقبال آشتیانی. تهران: نشر کتابخانهٔ سنایی و کتابخانهٔ طهوری.
هروی، حسینعلی. (۱۳۸۱). *شرح غزل‌های حافظ*. ۲ ج، چاپ ششم، تهران: نشر نو.
همایی، جلال الدین. (۱۳۸۹). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. چاپ اول، تهران: انتشارات اهورا.