پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت، سال ۷، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۳۹۷
(از ۱۹ تا ص ۳۸)

ایهام تناسب در محور عمودی متن
(با نگاهی به سیر تحوّل ایهام در کتب بلاغی پارسی)

یاسر دالوند[۱]
دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی
سیروس شمیسا
استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی
(تاریخ دریافت مقاله: ۸/۳۰/ ۱۳۹۵؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۶/۵/۲۵)

چکیده
مقالهٔ حاضر در پی پاسخ به این سؤال برآمده‌است که آیا ایهام تناسب ـ آنگونه که از آثار قدما برمی‌آید ـ تنها در سطح «یک بیت» یا «یک جمله» (محور افقی) نمود می‌یابد، یا می‌توان آن را در محور عمودی متن نیز نشان داد؟ برای پاسخ به این پرسش، ابتدا به بررسی سیر تحوّل ایهام در کتب بلاغی پارسی پرداخته‌ایم و نشان داده‌ایم که ایهام، ایهام تناسب، ایهام ترجمه، ایهام تضاد، ایهام تبادر و... را برای اوّلین‌بار چه کسانی مطرح کرده‌اند. تعاریف و شواهد گوناگون آن‌ها را مورد بررسی و نقد قرار داده‌ایم، آرای قدما را با نظرات معاصران سنجیده‌ایم و در پایان، با ذکر شواهدی از حافظ و *نفثة‌المصدور* و دیگر متون به بررسی «ایهام تناسب در محور عمودی متن» پرداخته‌ایم. در این بخش، پس از ذکر شواهد متنی، معانی واژه‌های ایهامی در فرهنگ‌های معتبر فارسی پیگیری شده‌است و تا حدّ امکان تلاش شده به فرهنگ‌های متأخّر استناد نشود. چنان‌که خواهیم دید، این گونه ایهام‌آوری با سبک‌شناسی ساختگرا کاملاً سازگار و شایستهٔ بررسی است.

واژه‌های کلیدی: ایهام، ایهام تناسب، سیر تحوّل ایهام، محور عمودی متن.

---

[۱]. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: 70dalvand@gmail.com

Archive of SID
www.SID.ir

۱. مقدمه

از آنجا که تحقیق پیش رو تلاش دارد به بررسی ایهام تناسب در محوری عمودی متن بپردازد، ابتدا به طرح سؤال‌های پژوهش و بررسی پیشینهٔ موضوع می‌پردازیم. پس از آن، سیر تحوّل ایهام، به‌ویژه ایهام‌تناسب را در کتب بلاغی پارسی بررسی می‌کنیم، آنگاه تعریف‌ها، نمونه‌ها و شواهد آن‌ها را در بوتهٔ نقد قرار می‌دهیم و به بررسی «ایهام‌تناسب عمودی» می‌پردازیم.

۲. پرسش‌های پژوهش

برخی از پرسش‌های این پژوهش را می‌توان چنین برشمرد:

۱ـ آیا ایهام تناسب تنها در محور افقی متون (یک بیت یا یک جمله و بعضاً چند جمله) نمود می‌یابد یا می‌توان آن را در محور عمودی نیز بررسی کرد؟

۲ـ چه کسانی برای اوّلین‌بار در بلاغت فارسی به تعریف ایهام، ایهام تناسب، ایهام تضاد، ایهام ترجمه و... پرداختند؟

۳ـ آیا در متون بلاغی کهن، تعریفی جامع و مانع از ایهام عرضه شده‌است؟

۴ـ آیا شواهد نقل‌شده در متون بلاغی فارسی دقیق است؟ و... .

۳. پیشینهٔ پژوهش

نویسندهٔ مسئول مقاله در شمارهٔ ۶۴ *متن‌پژوهی ادبی*، با همکاری یکی از استادان مقاله‌ای با عنوان «ایهام تناسب‌های پنهان در شعر حافظ» نوشته‌است. در مقدمهٔ این مقاله، چکیدهٔ بسیار مختصری از سیر تحوّل ایهام در کتب بلاغی پارسی ذکر شده، لیکن به دلیل تنگی مجال از ذکر شواهد متنی و نقد آن‌ها (که در اینگونه پژوهش‌ها ضرورت بسیار دارد)، اجتناب شده‌است. در این مقاله، صورت مفصّلی از آن مطالب اندک عرضه شده، شواهد متنی کتب بلاغی و تعاریف گوناگون آن‌ها بررسی و نقد شده‌است. در مقاله‌ای تحت عنوان «سیر تحول ایهام در کتابهای بلاغتفارسی از گذشته» (زیبایی شناسی ادبی، شمارهٔ ۲۲، زمستان ۱۳۹۳، صص ۷۷-۱۱۸) نیز به بررسی سیر ایهام پرداخته شده است، اما نگارندگان آن با دید تاریخی به بررسی عناوین نپرداخته‌اند. دربارهٔ بخش دوم این پژوهش (ایهام تناسب عمودی) نیز طبق جستجویی که صورت گرفت، تاکنون پژوهش مستقلی شکل نگرفته‌است.

۴. نگاهی گذرا به سیر تحوّل ایهام و گونه‌های مختلف آن در کتب بلاغی پارسی

در این بخش، علاوه بر نشان دادن سیر تحوّل ایهام و گونه‌های مختلف آن، نشان داده خواهد شد که قدما ایهام تناسب را تنها در سطح «یک بیت» یا «یک جمله» (و بعضاً چند جمله) بررسی کرده‌اند و از محور عمودی متون غافل بوده‌اند.

Archive of SID

www.SID.ir

نخستین کتاب پارسی که در زمینهٔ علوم بلاغی در دست داریم، *ترجمان‌البلاغه* اثر مشهور محمدبن عمر رادویانی است. در این کتاب، به مبحث ایهام و ایهام‌تناسب پرداخته نشده‌است. تنها عنوانی که به صنعت ایهام نزدیک است و در عصر کنونی، محققان علم بدیع آن را زیرشاخهٔ ایهام می‌دانند، «محتمل‌الضدّین» است (ر.ک؛ شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۵۰) که مؤلّف کتاب مذکور آن را با عنوان «فی الکلام المحتمل بالمعنیین الضدّین» بررسی کرده‌است (ر.ک؛ رادویانی، ۱۳۸۰: ۱۸۲). برخی از شواهد شعری که نویسندهٔ کتاب مذکور برای این صنعت ذکر می‌کند، معنا و مفهوم آن را به‌درستی منتقل نمی‌کند؛ برای نمونه، وی این دو بیت عنصری را به عنوان شاهد نقل می‌کند:

«سخن مر سری را کند تاجْ‌دار　　سری را کند هم سخن تاجِ دار
در او آب چشمه، در او آبِ جوی　　که رنجه نبودی در او آبْ‌جوی»
(رادویانی، ۱۳۸۰: ۱۸۲).

حال آنکه امروزه صنعت به‌کار رفته در این دو بیت را «جناس مرکّب» می‌نامند (ر.ک؛ شمیسا، ۱۳۸۶: ۵۳).

در قرن ششم، رشیدالدّین وطواط کتاب *ترجمان‌البلاغه* را الگو قرار داد و کتابی با عنوان *حدائق السّحر فی دقائق الشّعر* در زمینهٔ علوم بلاغی تألیف کرد. در این کتاب، صنعت ایهام با عنوان «الإیهام» بررسی شده‌است. نویسندهٔ کتاب مذکور در تعریف آن می‌نویسد:

> «پارسی، ایهام به گمان افکندن باشد و این صنعت را «تَخییل» نیز خوانند و چنان بُوَد کی دبیر یا شاعر، در نثر یا در نظم، الفاظی به‌کار برد که آن لفظ را دو معنی باشد؛ یکی قریب و دیگری غریب، و چون سامع آن الفاظ بشنود، حالی خاطرش به معنی قریب رود و مراد از آن لفظ، خود، معنی غریب بُوَد» (وطواط، ۱۳۳۹: ۶۵۹).

این تعریف بنا به نظر پژوهندگان معاصر، به تعریف ایهام‌تناسب نزدیک‌تر است تا ایهام؛ چراکه در ایهام «هر دو معنی نهایةً با هم عمل می‌کنند و اثر روانی و زیبایی‌شناسانهٔ ایهام هم در این توجه خواننده به هر دو معنی است» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۲۴) و تعریفی که رشیدالدین وطواط از ایهام به‌دست می‌دهد، «مربوط به زمانی است که هنوز صنعت ایهام تناسب، کشف و یا به‌خوبی شناخته نشده بود، اما امروزه که مفهوم ایهام تناسب بر همگان معلوم است، باید در این تعریف تجدید نظر کرد» (همان). شواهدی که نویسندهٔ کتاب مذکور برای صنعت ایهام نقل می‌کند، بیشتر از زبان عربی گرفته شده‌اند. برخی از این

Archive of SID

www.SID.ir

شواهد، نمونه‌های دقیقی برای صنعت یادشده محسوب می‌شوند، لـیکن در برخـی دیگـر اینگونه نیست؛ برای نمونه می‌توان این بیت را ذکر کرد:

«إِذَا صَـدَقَ الجَـدُّ افْتَـرَى الْعَـمُّ لِلْفَتَـى مَكَارِمُ لاَ تَكْـرَى وَ إِنْ كَـذِبَ الْخَـالُ»

(وطواط، ۱۳۳۹: ۶۶۰).

وی در توضیح بیت می‌نویسد: «هرکِ الفاظ جدّ و عمّ و خال بشنود، خاطرش حالی بـه اَقارِب رَوَد و مراد از این، چیزهای دیگر است» (وطواط، ۱۳۳۹: ۶۶۰). در این بیـت، «جـدّ» در معنای «بخت و اقبال»، «عمّ» در معنای «عموم مـردم» و «خـال» در معنـای «گمـان زدن» به‌کار رفته‌است، لیکن معنای ثانوی این کلمات (پـدربزرگ، عمـو و دایـی) بـا هـم ایهـام تناسب از گونهٔ دوم می‌سازند (برای دیدن ایهـام تناسـب از گونـهٔ دوم، ر.ک؛ کـزازی، ۱۳۸۱: ۱۳۸). پس چنان‌که دیدیم، اینگونه شواهد بیشتر رسانندهٔ مفهوم ایهام تناسب هستند.

در کتاب *المعجم فی معاییر أشعار العجم* تألیف شمس قیس رازی که در قرن هفتم به نگارش درآمده، همین تعریف رشیدالدّین وطواط برای این صنعت ذکر شده‌است. وی سـه شاهد شعری برای ایهام نقل می‌کند که دو نمونه از آن‌ها رسانندهٔ مفهـوم ایهـام هسـتند، لیکن یک نمونهٔ آن، طبق تعریف معاصران ایهام ترجمه است (ر.ک؛ شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۳۱):

«جز روی تو در وجـه دلـم مـی‌نشـود جز قدّ تو راست نیست بـر کـار دلـم»

(قیس رازی، ۱۳۸۸: ۳۶۵).

«وجه» در معنای «صورت» با «روی» ایهام ترجمه می‌سازد. در مصراع دوم نیز «راست» با «قد» ایهام تناسب می‌سازد.

کتابی دیگر که به تعریف صنعت یادشده پرداخته، کتاب *دقائق‌الشـعر* تـألیف علـی‌بـن محمد مشتهر به «تاج‌الحلاوی» است که احتمـالاً در قـرن هفـتم یـا هشـتم بـه نگـارش درآمده‌است (ر.ک؛ تاج‌الحلاوی، ۱۳۸۳: سه). نویسنده در این کتاب برای صنعت ایهام، دو نام دیگر نیز برشمرده است:۱ـ تمثیل. ۲ـ مغالطه. سپس همان تعریف رشـیدالدّین وطـواط را برای این صنعت ذکر و نمونه‌هایی برای آن بیان می‌کند. از بین این شواهد شعری، برخی مفهوم صنعت مذکور را به‌درستی منتقل نمی‌کنند؛ برای نمونه می‌توان ایـن بیـت را ذکـر کرد:

«بی‌نوایی دل ناساز مرا سوخت چو عود می و معشوق مرا چنگ ندارند زِ پـای»

(تاج‌الحلاوی، ۱۳۸۳: ۴۱).

در این بیت، «عود» به معنای «چوبی خوشبو که در مجمر نهنـد» و چنـگ بـه معنـای «دست و پنجه» به‌کار رفته‌اند، لیکن در معنای «دو ساز مشهور» بـا «نـوا» و «سـاز» ایهـام

Archive of SID

www.SID.ir

تناسب از گونهٔ دوم می‌سازند. پس اینگونه ابیات بیشتر ناظر بر مفهوم «ایهام تناسب» هستند.

در همین عصر، شرف‌الدّین حسن‌بن محمد رامی تبریزی کتابی با عنوان *حقائق‌الحدائق* در زمینهٔ علوم بلاغی تألیف کرد. وی پس از تعریف ایهام (به شیوهٔ رشید وطواط) مبحث جدیدی را مطرح می‌سازد:

«شاید که لفظ ایهام سه معنی دهد، آن را «ایهام تام» گویند. مثال:

دل عکس رخِ خوب تو در آب روان دید　　والـه شد و فریاد برآورد که: «ماهی»

و ایهام این بیت یکی «ماهست» و یکی «ماهی» و یکی «ماهیّت» و از این نوع نادر افتد» (رامی تبریزی، ۱۳۸۵: ۵۸).

وی در ادامه می‌افزاید:

«در صنعت ایهام از غایت تخیّل خطا واقع شود:

گویند که بید دامن باغ گرفت　　بیدست چگونه گیرد آخر دامن؟!

بید خنجر می‌کشد هر صبحدم بر روی ما　　ما در آن فکریم کو بیدست خنجر چون کشد

این معنی از این جهت ناقص است» (همان: ۵۸ـ۵۹).

این نوع کارکرد را امروزه ایهام دوگانه‌خوانی می‌نامند (ر.ک؛ شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۲۶)؛ بدین ترتیب که در این دو بیت، «بیدست» را به دو صورت می‌توان خواند: ۱ــ بید است. ۲ــ بی‌دست (بدون دست). از آنجا که در این نوع ایهام، هنگام خواندن کلمات، تلفظ و لحن آن‌ها تغییر می‌کند، رامی آن را «ناقص» دانسته‌است. از دیگر شواهد شعری که وی برای ایهام ذکر می‌کند، این بیت است:

«کنون زِ هستی من بیش ازین دو حرف نماند:　　دلی چو چشمهٔ میم و قدی چو حلقهٔ نون»

(رامی تبریزی، ۱۳۸۵: ۵۶).

در این بیت، به نوعی صنعتِ «حرف‌گرایی» وجود دارد (ر.ک؛ شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۰۲)؛ به این صورت که اگر «میم» و «نون» را با هم جمع کنیم، حاصل «من» می‌شود. برخی از محققان این کارکرد را «ایهام آمیغی» (کزازی، ۱۳۸۱: ۱۳۵) و در بعضی کتب بلاغی، «ایهام مرکّب» (کاشفی سبزواری، ۱۳۶۹: ۱۱۲) نامیده‌اند. البته بر اساس تعریف دکتر شمیسا که مبنای این پژوهش است، این نمونه ایهام محسوب نمی‌شود و مشخص نیست که مقصود رامی از ایهام دقیقاً چیست. بنابراین، در این کتاب نیز شواهد شعری که برای ایهام ذکر شده‌است، دقیق نیستند.

Archive of SID

www.SID.ir

از دیگر کتبی که به مبحث ایهام پرداخته‌اند، می‌توان *بدایع‌الأفکار فی صنایع‌الأشعار* اثر میرزا حسین واعظ کاشفی سبزواری را نام برد. وی نیز همان تعریف رشیدالدّین وطواط را برای ایهام ذکر می‌کند، البته با رده‌بندی تازه:

«ایهام بر دو نوع است: اوّل، ایهام مرشّح و آن چنان باشد که آن لفظ که ایهام در وی است، قرینه‌ای داشته باشد در آن بیت که مناسب و ملایم معنی قریب بُوَد، و بدان پرورده شود [و این بیشتر به تعریف ایهام تناسب می‌ماند: نگارندگان]؛ چه ترشیح در لغت، پروردن باشد و هرآینه ذکر آن ملایم، سبب پرورش لفظ ایهام می‌گردد. مثال:

روی اگر بر کف پای تو نهم خرده مگیر! وجه دیگر منِ درویش ندارم، چه کنم؟

لفظ «روی» اینجا مناسب لفظِ «وجه» است که ایهام دروست» (کاشفی سبزواری، ۱۳۶۹: ۱۱۰).

طبق نظر محققان معاصر، این بیت ایهام ترجمه دارد نه ایهام؛ بدین صورت که «وجه» در بیت مذکور در معنای «طریق، راه، روش» به‌کار رفته‌است، اما در معنای «صورت و روی» با «روی» ایهام ترجمه می‌سازد. کاشفی نوع دوم را چنین توضیح می‌دهد:

«دوم، ایهام مجرّد، و آن چنان باشد که هیچ لفظی مناسب و ملایم معنی قریب در آن بیت، مذکور نگردد؛ مثال:

سیلاب اشک ریزم از دیده همچو طوفان هرگز که دید آبی زین‌گونه آتش‌افشان؟

لفظ «گونه» در این بیت ایهام مجرّد است؛ چه هیچ لفظ دیگر با او مناسبت و ملایمت ندارد» (کاشفی سبزواری، ۱۳۶۹: ۱۱۰).

همچنین، وی در ادامه با نظری جدید به ایهام می‌نگرد: «اگر [ایهام] از سه معنی زیادت بُوَد، ایهام «ذوالوجوه» خوانند و تا هفت معنی آورده‌اند» (همان) و به‌عنوان شاهد، بیتی از امیرخسرو ذکر و معانی هفت‌گانهٔ آن را تشریح می‌کند. سپس نویسنده بحث جدیدی با عنوان «شبه‌ایهام» مطرح می‌سازد. وی این کارکرد را چنین توضیح می‌دهد:

«چنان‌که لفظی مفرد را دو معنی باشد یا زیادت و آن را ایهام گویند، همچنین، بعضی الفاظ مرکّبه نیز می‌باشند که از ایشان دو معنی یا زیادت اخذ می‌توان کرد و چون در افادهٔ زیادت از یک معنی، شبیه است به ایهام، آن را شبه‌ایهام خوانند... خواجه سلیمان [ظ: سلمان] گوید:

مژده ای اربابِ دل! کآرام جان‌ها می‌رسد دل که از ما رفته بود، اکنون به ما وا می‌رسد

لفظ «ما وا» شبه‌ایهام است که در وی، دو معنی قصد می‌توان کرد: یکی در حالت اِفراد (مأوا)، یکی در حالت ترکیب» (کاشفی سبزواری، ۱۳۶۹: ۱۱۰).

Archive of SID

www.SID.ir

پژوهندگان معاصر این نوع ایهام را «ایهام دوگانه‌خوانی» نامیده‌اند (ر.ک؛ شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۲۶). همچنین، کاشفی برای اولین‌بار مبحث «ایهام مرکّب» را ذکر می‌کند که پیش‌تر بدان اشاره شد.

از دیگر کتب بلاغی که به صنعت ایهام پرداخته‌است، می‌توان *بدایع‌الصّنایع* تألیف امیر برهان‌الدّین عطاءالله محمود حسینی را نام برد. در این کتاب، «ایهام» همانند پیشینیان تعریف شده‌است و نویسنده آن را به دو گونهٔ «توریه مجرّده» و «توریه مرشّح» تقسیم می‌کند (ر.ک؛ حسینی نیشابوری، ۱۳۸۳: ۱۷۴). همچنین، به مبحث «ایهام تام» می‌پردازد که پیش‌تر بررسی شد (ر.ک؛ حسینی نیشابوری، ۱۳۸۳: ۱۷۵). نویسنده در ادامه، مبحثی شبیه آنچه امروزه «توازی معنایی» یا «تساوی معنایی» می‌نامند، مطرح می‌کند:

> «و بدان که در این عصر پیش شعرای عجم اشتهارِ تمام یافته که ایهام، ایرادِ لفظی است در کلام که از وی زیاده بر یک معنی قصد توان کرد؛ خواه آن معانی در قرب و بُعد به حسب انفهام از کلام متفاوت باشد، و خواه متساوی باشند؛ مانند لفظ «دردم» در این بیت:
>
> دم نگه می‌دارم و از رنج دل خون می‌خورم
> زانکه در دم هست نفعی بی‌نهایت درخورم
>
> بر ارباب فهم مخفی نیست که از لفظ «دردم» سه معنی متساوی در فهم منفهم می‌شود» (حسینی نیشابوری، ۱۳۸۳: ۱۷۵ـ۱۷۶). سه معنی عبارتند از: ۱. در دم و نفس؛ ۲. در دم و خون؛ ۳. دردِ من.

در ادامه، نویسنده برای اوّلین‌بار «ایهام‌تضاد» را ذیل مطابقه، و «ایهام‌تناسب» را ذیل مراعات‌النظیر توضیح می‌دهد. ایهام‌تضاد:

> «جمع کرده شود میانِ دو معنی غیرِمتقابل که تعبیر کرده شده باشد از ایشان به دو لفظ، که نظر به معنیِ اصلیِ خود، مقابل باشند؛ چنان‌که:
>
> بربست درِ سرا زِ اغیار بگشاد دلم به وصلِ خود یار
>
> معنیِ «گشادن» در اینجا شاد کردنِ اوست، و میان او و بستن در تقابلی نیست، اما از او به لفظِ گشادن تعبیر واقع شده، و این نظر به معنی اصلی خود، مقابل بستن است» (حسینی نیشابوری، ۱۳۸۳: ۲۷۰).

چنان‌که ملاحظه می‌شود، تعریف ارائه‌شده و شاهد شعری، دقیق و گویاست. نویسنده ایهام‌تناسب را از قول تفتازانی چنین توضیح می‌دهد:

> «و ملحَق داشته به مراعات نظیر، آن را که جمع کرده شود میان معانی غیرمتناسبه به الفاظی که ایشان را معانی متناسبه باشد، و آن معانی در این کلام مراد نباشد؛ چنان‌که:

Archive of SID

www.SID.ir

افتاده سیه‌روز چو من بر سَرِ راهت صد گوشه‌نشین شیفتهٔ چشم سیاهت

از «سیه‌روز»، «نامراد» مراد است و از «گوشه‌نشین»، «زاهد»؛ و میانِ آن‌ها و «چشم سیاه» مناسبتی نیست، اما جمع کرده‌شده میان این معانی غیرمتناسب به الفاظی که نظر به معانی دیگر متناسبند و این را ایهام‌تناسب نام کرده» (حسینی نیشابوری، ۱۳۸۳: ۲۷۲).

در ادامه، نویسنده صنعت «تدبیج» را دو نوع می‌داند: ۱ـ تدبیج کنایه. ۲ـ تدبیج توریه. وی در تعریف «تدبیج توریه» می‌نویسد:

«و اما تدبیج توریه، چنان‌که در این بیت که در محلّی که بنده صباح به خانهٔ یکی از دانشمندان بزرگ هرات رسیدم، و تا قریب به وقتِ زوال بجز گرسنگی چیزی ندیدم، و ترزیقات [ظ: تزریقات] می‌گفت و تدقیقات می‌پنداشت. آخر، چون مرا مکدّرحال یافت، به راهِ خوشامد گفتن شتافت، و گفت: شنیده‌ام که در صنایع ابیاتِ خوب گفته‌ای. بعضی از آن بخوان. بنده به اندک‌توجهی این بیت را گفتم و بر وی خواندم:

در فراقِ یار گندمگون در این محنت‌سرا
چهرهٔ من زرد شد چون کاه تا کی این جفا؟

و غریب آنکه مقصود را فهم نکرد و گفت: اینجا چه صنعت است؟ گفتم: تدبیجِ توریه است، به جهتِ آنکه «یار گندمگون» را اینجا معنیِ قریب به فهم است، و آن محبوبی است که رنگ او بسیار سفید نباشد، و معنیِ بعید از فهم، و آن «نان» است و مراد و مطلوب اینجا آن است» (حسینی نیشابوری، ۱۳۸۳: ۲۶۹).

پس از گذشت زمان، اولین کسی که مبحث استخدام را مطرح کرد، میرزا ابوطالب فندرسکی در کتاب *رسالهٔ بیان بدیع* بود (که در واقع، ترجمه‌ای آزاد از بخش بیان و بدیع کتاب *المطوّل* تفتازانی است). وی ابتدا مبحث ایهام را با عنوان «توریه» توضیح می‌دهد. در این بخش، همانند کتب پیشین، تعریف رشیدالدّین وطواط بیان و آنگاه نمونه‌هایی به عنوان شاهد نقل می‌شود. این شواهد همانند نمونه‌های پیشین رسانندهٔ معنای ایهام نیستند؛ برای نمونه، این آیه را برای صنعت یادشده ذکر می‌کند: ﴿**الرَّحْمَنُ عَلَى الْعَرْشِ اسْتَوَى**﴾، حال آنکه طبق تعاریف محققان معاصر، این آیه بیشتر ناظر بر مفهوم «مجاز» است تا ایهام. از دیگر شواهد این کتاب، می‌توان ابیات زیر را نقل کرد:

چه دارد زِ میل سرشت و نهاد به بیداد یا داد، گفتند داد
که گردیده زین خان گردن‌فراز توانگر زِ درویش بی‌امتیاز
ز اعجاز لطفش [ظ: لفظش] شود خوب، زشت کند خُلق او بهمن، اردیبهشت»

(فندرسکی، ۱۳۸۱: ۹۰).

Archive of SID

www.SID.ir

ذکر این نکته لازم است که بر اساس تعریف شمیسا، آنچه در بیت دوم و سوم دیده می‌شود، مسلّماً «محتمل‌الضدّین» یا «ذو وجهین» است (ر.ک؛ شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۵۰) و بر همین اساس، محتمل است که نویسنده دربارهٔ بیت نخست نیز چنین تصوری داشته‌است؛ یعنی در بیت دوم محتمل است که توانگر، درویش شده باشد یا درویش، توانگر. در بیت سوم نیز محتمل است که خوب، زشت شده باشد یا زشت، خوب، و خُلقِ او بهمن را اردیبشهت کند یا اردیبهشت را بهمن. در بیت نخست نیز بر همین اساس، مشخص نیست که پاسخ آنان از سَرِ داد است یا بیداد. البته باید توجه داشت که این مورد در بیت نخست مصداق محتمل‌الضدین در علم بدیع نیست. سپس نویسنده عنوان «طباق»، «ایهام‌تضاد» را مطرح می‌سازد. وی در توضیح این صنعت می‌نویسد:

«آن عبارت است از جمع میان دو معنی غیرمتقابلین که با هم تضاد نداشته باشند، به تعبیر کردن از آن دو معنی به دو لفظی که میان ایشان، به اعتبار معنی غیرمقصود، تقابل باشد... چنان‌که این ضعیف در مثنوی *نگارخانهٔ چین* از زبان معشوقه گوید:

چو نعلم بر آتش لب و آب دل سَرِ زلف پُرتاب و بی‌تاب دل

و چنان‌که گویی: گریه کردم چو سحر خندید در روز وداع» (فندرسکی، ۱۳۸۱: ۸۱).

نمونهٔ اوّل با توجه به وجه‌شبه دوگانه در پیوند با «نعل» و گویندهٔ بیت، نمونه‌ای از صنعت استخدام محسوب می‌شود؛ بدین ترتیب که لب بر آتش داشتن و دل بر آب داشتن در پیوند مشبه (من) معنای معقول و در ارتباط مشبهٌ‌به (نعل) معنای محسوس دارد. دربارهٔ نعل اشاره به نحوهٔ ساختن آن است که لبهٔ آن بر آتش قرار می‌گیرد و آن را پس از تافته شدن درون آب فرومی‌برند و در باب گوینده، هر دو عبارت به معنی «اندوهگین بودن» است. در ادامهٔ مبحث، نویسنده ایهام‌تناسب را از «ملحقات مراعات نظیر» دانسته‌است و آن را چنین توضیح می‌دهد:

«و این عبارت از آنست که دو معنی غیرمناسب یکدیگر، به دو لفظی مذکور شود که به سبب آن دو لفظ، توهّم آن شود که میان معنیین آن دو لفظ مناسبت هست. نظیرش از کلام اعجاز نظامی الهی: ﴿**الشَّمْسُ وَالْقَمَرُ بِحُسْبَانٍ وَالنَّجْمُ وَالشَّجَرُ يَسْجُدَانِ**﴾؛ چه مراد از «نجم»، نباتی است که آن را ساق نباشد و مراد از «شجر»، نباتی که آن را ساق باشد و میان «نجم» به این معنی و «شمس و قمر» مناسبتی نیست، لیکن چون نجم به معنی «ستاره» هم آمده، به این سبب، توهّم مناسبت آن با شمس و قمر می‌شود و از فارسی، چنان‌که این ضعیف در *ساقی‌نامه* گوید:

حرام است بی‌باده ساز و سرود بده آب تا چند ازین خشک‌رود

Archive of SID

www.SID.ir

چه «رود» به معنیِ «سازی خاص که موصوف به خشکی به معنی فقط شده» [چنین است!] با «آب» مناسبتی ندارد، لیکن چون رود به معنی مجرای آب که در عرف رودخانه گویند، هم آمده، موهم مناسبت گردد» (فندرسکی، ۱۳۸۱: ۸۵).

چنان‌که ملاحظه می‌شود، نمونه‌ها و شواهد کاملاً دقیق و رسانندهٔ مفهوم ایهام‌تناسب هستند.

در همین عهد، رضاقلی‌خان هدایت کتابی با عنوان *مدارج البلاغه* در علم بدیع نگاشت. وی در کتاب مذکور تنها به مبحث «ایهام» پرداخته‌است و همان تعاریف قدما را تکرار می‌کند (ر.ک؛ هدایت، ۱۳۸۳: ۱۹). نمونه‌هایی هم که ذکر می‌کند، رسانندهٔ مفهوم ایهام نیستند که برای پرهیز از اطالهٔ کلام از ذکر آن‌ها اجتناب می‌کنیم.

با گذشت زمان، حاج محمدحسین شمس‌العلمای گرکانی کتابی با عنوان *ابدع‌البدایع* نوشت و برای اولین‌بار به بحث دربارهٔ ایهام‌ترجمه پرداخت. وی ابتدا به توضیح ایهام با عنوان «توریه» می‌پردازد و آن را پس از تعریفی همانند تعریف قدما، در چهار دسته رده‌بندی می‌کند: «اوّل: توریه مجرّده [...]؛ دوم: توریه مرشّحه...؛ سیّم: توریه مبیّنه...؛ چهارم: توریه مهیّأه...» (گرکانی، ۱۳۳۷: ۱۸۴). وی نیز ایهام‌تناسب را همانند فندرسکی توضیح می‌دهد و تقریباً نمونه‌هایی دقیق از آن ارائه می‌کند. از مباحث دیگر این کتاب، می‌توان به استخدام اشاره کرد که برای پرهیز از اطالهٔ سخن از ذکر آن می‌گذریم.

چنان‌که اشاره شد، گرکانی برای اولین‌بار ایهام‌ترجمه را مطرح می‌کند. وی در توضیح آن می‌نویسد:

«ایهام‌ترجمه: آن است که در کلام الفاظی آورند که در لغت دیگر ترجمهٔ لفظ سابق باشد و متکلم معنی دیگر خواسته باشد؛ مثال من گویم:

«الغُصْنُ شَاخَ وَ آبَ الْمَاءُ مُنْجَمِداً وَ مَرَّ تِسْعُونَ یَوْماً بَارِداً وَ [کَذَا] سَرْداً
ثُمَّ الرَّبِیعُ بِوَرْدٍ وَالْبَهَارِ أَتَی فَأَمْنُنْ بِزَوْرَةِ ذِی وَدٍّ غَداً فَرداً»

و این صنعت از مستدرکات مؤلّف است» (گرکانی، ۱۳۳۷: ۱۲۰).

مصحّح کتاب در توضیح ابیات می‌نویسد: «شاخ: خشک شد/ آب: شد، برگشت/ سرد: پی‌درپی/ بهار: شکوفه/ فردا: به‌تنهایی. معنی: شاخه خشک شد و آب یخ زد و نود روزِ سرد پی‌درپی گذشت. سپس بهار با گل و شکوفه آمد. پس فردا در تنهایی برای ملاقات دوستی منّت بگذار» (گرکانی، ۱۳۳۷: ۴۱۲). چنان‌که ملاحظه می‌شود، این شاهد گویا و رسانندهٔ مفهوم ایهام ترجمه است.

Archive of SID

www.SID.ir

مبحث جدید دیگری که نویسنده مطرح می‌کند، «ایهام وصل» است. وی در توضیح آن می‌نویسد: «آن است که در شعر کلماتی آورند که خواننده گمان اتّصال حروف آن نماید، لکن وزن درست نشود، مگر به انفصال و تجزیهٔ حروف بعضی از کلمات؛ مثال:

«مجنون شدم از عشق تو تا شدی در دلبری لیلی
گر به گورستان مشتاقان گذر افتد تو را زنده سازی مرده را چون عیسی

در این دو بیت، «مجنون» و «لیلی» و «عیسی» را با حروف منفصله خوانَد تا شعر درست شود. این صنعت از مستدرکات مؤلّف است» (گرکانی، ۱۳۳۷: ۹۴). دو بیت را باید این گونه خواند:

«میم و جیم و نون و واو و نون شدم از عشق تو
تا شدی در دلبری لام و یا و لام و یا
گر به گورستان مشتاقان گذر افتد تو را
زنده سازی مرده را چون عین و یا و سین و یا»

برخی از محققان معاصر، این صنعت را ایهام نمی‌دانند، بلکه آن را گونه‌ای «بازی با واژگان» دانسته‌اند (ر.ک؛ کزازی، ۱۳۸۱: ۱۷۳).

از دیگر کتبی که به بررسی ایهام پرداخته‌است، کتاب *دُررالأدب* تألیف عبدالحسین حسام‌العلماء آق‌اولی است. نویسنده در این کتاب به بحث دربارهٔ ایهام، ایهام‌تناسب و استخدام پرداخته‌است و مطلبی افزون بر گفتهٔ پیشینیان نیاورده‌است (ر.ک؛ آق‌اولی، بی‌تا: ۱۸۶ـ۱۸۸).

علامه همایی نیز در کتاب *فنون بلاغت و صناعات ادبی* به بحث دربارهٔ ایهام، ایهام‌تناسب و استخدام می‌پردازد. ایشان نیز همانند قدما در تعریف ایهام از معنی دور و نزدیک کلمات سخن می‌گوید، لیکن تعریف نسبتاً دقیقی از ایهام‌تناسب ارائه می‌کند. وی می‌گوید: ایهام تناسب «آن است که الفاظ جمله در آن معنی که مراد گوینده است، با یکدیگر متناسب نباشد، اما در معنی دیگر تناسب داشته باشد...» (همایی، ۱۳۶۱: ۲۷۶).

سرانجام، دکتر شمیسا در کتاب *نگاهی تازه به بدیع*، تعریف جدیدی از ایهام مطرح و گونه‌های متفاوت آن را با عنوان «روش ایهام» در دسته‌هایی منظم رده‌بندی کرد. وی در تعریف ایهام می‌نویسد:

«کلمه‌ای که در کلام حداقل به دو معنی به‌کار رفته باشد:
زِ گریه مردم چشمم نشسته در خون است ببین که در طلبت حال مردمان چون است

Archive of SID

www.SID.ir

در مصراع دوم، «مـردم» بـه دو معنـی «انسـان» و «مردمـک چشـم» بـه‌کـار رفته‌است و در هر معنی با کلمات دیگر تناسـب دارد: الـف) در معنـی انسـان بـا نشستن و حال و طلب مربوط است. ب) در معنی مردمک با گریه و چشم و خون و دیدن مربوط است» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۲۵).

چنان‌که پیش‌تر اشاره شد، ایشان از لحـاظ کـردن «معنـای دور» و «معنـای نزدیـک» کلمات در تعریف ایهام اجتناب کرده‌اند و این دو را جزو تعریف ایهـام‌تناسـب دانسـته‌انـد. همچنین، ایشان گونه‌های دیگری از ایهام را نظیر ایهام دوگانه‌خوانی و ایهام تبادر مطرح کرده‌اند و مباحثی دیگر را نیز با عنوان ایهام بررسی نموده‌اند؛ از جمله: استخدام، اسـتثنای منقطع، اسلوب‌الحکیم، استتباع و... . یادآوری می‌شود کـه گرچـه ظـاهراً اولـین‌بـار دکتـر شمیسا «ایهام تبادر» را مطرح کرده‌اند، در *ابدع البدایع* از صنعتی به نام «توهیم» نـام بـرده شده‌است که تقریباً همین ایهام تبادر است:

«آن است که در طی کلام، لفظی باشد که سامع از آن توهّم معنی دیگر مشترک نماید یا گمان تصحیف، یا اختلاف حرکت یا اختلاف معنی آن را نماید؛ مانند آیهٔ ﴿يَوْمَئِذٍ يُوَفِّيهِمُ اللَّهُ دِينَهُمُ الْحَقَّ﴾، سامع از کلمهٔ «یوفّی» توهّم می‌کند که «دیـنهم» به فتح دال است؛ یعنی با توجّه به «یوفّی (وفا)» کلمهٔ «دِیْـنْ»، دَیْـن را بـه ذهـن متبادر می‌کند» (حیدری و فروغی پویا، ۱۳۹۰: ۵۸).

کزازی نیز ایهام تناسب را دو گونه می‌داند: ۱ـ ایهام تناسب از گونهٔ نخستین. ۲ـ ایهام تناسب از گونهٔ دوم. مورد اول نظیر همان تعریفی است که علامه همایی از ایهام تناسـب ارائه کردند، لیکن ایشان مورد دوم را چنین توضیح می‌دهند:

«آن است که دو واژه در بیت به‌کار برده شده باشد که هر کدام دو معنا داشته باشـند، اما سخنور تنها یک معنا را از آن‌ها خواسته باشد. پـس آن دو در دو معنـای خواسـته نشده با یکدیگر پیوند و همبستگی داشته باشند. نمونه را همان سرور سخن‌سرایان و پارسای پارسایان در بیت زیر، پرده‌ساز و خُرده‌سنج، دو واژهٔ تازیـان و پارسـایان را در معنای تازندگان و پرهیزگاران به‌کار برده‌است، لیک هـر کـدام از ایـن دو را معنـایی دیگر نیز هست: تازیان در معنـای عربـان اسـت و پارسـایان در معنـای پارسـیان یـا ایرانیان. دو واژه در این دو معنای دیگر که از دید گزارش بیت، خواستِ خواجه نیست با هم ایهام تناسب از گونه دوم می‌سازد:

تازیان را غم احوال گرانبـاران نیسـت پارسایان! مددی تا خوش و آسان بروم

(کزازی، ۱۳۸۱: ۱۳۹).

Archive of SID

www.SID.ir

۵. ایهام تناسب عمودی

چنان‌که در تعاریف قدما دیدیم، ایهام تناسب تنها در سطح یک بیت بررسی و تحلیل می‌شد، لیکن گاهی در شعر شاعرانِ ایهام‌پرداز، محور عمودی ابیات بستری برای ایجاد ایهام تناسب می‌شود. این نوع کارکرد را ـ که ما از آن به «ایهام تناسب عمودی» یاد کرده‌ایم ـ در ذیل با ذکر نمونه‌هایی تشریح می‌سازیم:

«چه مستی است ندانم که ره به ما آورد؟ / که بود ساقی و این باده از کجا آورد؟
چه راه می‌زند این مطرب مقام‌شناس / که در میان غزل قول آشنا آورد
تو نیز باده به چنگ آر و راه صحرا گیر / که مرغ نغمه‌سرا ساز خوش‌نوا آورد
دلا! چو غنچه شکایت زِ کار بسته مکن / که باد صبح نسیم گره‌گشا آورد
رسیدن گل و نسرین به خیر و خوبی باد / بنفشه شاد و کش آمد، سمن صفا آورد
صبا به خوش‌خبری هدهد سلیمان است / که مژدهٔ طرب از گلشن سبا آورد...»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۸: ۲۲۰).

پیش از توضیح، شایستهٔ یادآوری است: «[ما] بر این باور نیستیم که شاعر در همهٔ این موارد به همهٔ معانی و نکته‌های داده‌شده نظر داشته و با عمد و آگاهی آن‌ها را در سخن خویش فشرده‌است. غرض از آوردن این گونه نمونه‌ها نیز این بوده که اینگونه سخنان، این گونه معانی را برمی‌تابند؛ خواه شاعر با عمد و آگاهی آن‌ها را در سخن خود آورده باشد، خواه بی‌عمد و آگاهی، و یادکرد آن‌ها دست‌کم این فایده را دارد که می‌تواند توانایی زبان را برای این گونه ایهام‌آوری‌ها نشان دهد و دیگر سخنوران را برای به‌کارگیری آگاهانه و عمدی آن‌ها راهنما و الگو باشد» (راستگو، ۱۳۷۹: ۱۲۶).

در این غزل، شاعر اصطلاحات موسیقی قدیم را با ایهام تناسب در محور عمودی غزل گنجانده‌است:

بیت ۱: «ره آوردن» در معنای «روی آوردن» به‌کار رفته‌است، لیکن «ره» در معنای «آهنگ و موسیقی» نیز هست (تویسرکانی، ۱۳۶۲: ۲۳۷؛ سروری، ۱۳۳۸: ۶۳۸؛ تبریزی، ۱۳۳۱: ۹۳۴ و رشیدی، ۱۳۳۷: ۷۲۶). در مصراع دوم، باده در معنای «شراب» به‌کار رفته‌است، باده در معنی شراب به کار رفته است، لیکن باده (یا «نوشین‌باده») یکی از پرده‌های موسیقی نیز بوده‌است (ر.ک؛ ستایشگر، ۱۳۷۵: ۱۸۵/۱). پس «ره» و «باده» در معنای موسیقایی با هم ایهام تناسب از گونهٔ دوم و با اصطلاحات موسیقی در ابیات پسین، ایهام تناسب عمودی می‌سازند.

Archive of SID

www.SID.ir

بیت ۲: «راه»، «مطرب»، «مقام» و «قول» از اصطلاحات موسیقی هستند که تقویت‌کنندهٔ ایهام تناسب‌های پیشین و پسین هستند.

بیت۳: باده (ر.ک؛ بیت ۱). «چنگ» در معنای «دست» به‌کار رفته‌است، لیکن چنگ نام یکی از آلات موسیقی نیز است. راه (ر.ک؛ بیت۱). «نوا» در معنای «آواز» به‌کار رفته‌است، لیکن نوا نام مقامی از دوازده مقام موسیقی قدیم نیز بوده‌است (ر.ک؛ تویسرکانی، ۱۳۶۲: ۴۳۸؛ رشیدی، ۱۳۳۷: ۱۴۱۹ و تبریزی، ۱۳۳۱: ۲۱۷۴). پس «باده»، «چنگ» و «راه» در معنای موسیقایی با «نغمه»، «ساز» و «نوا» ایهام تناسب، و با اصطلاحات موسیقی در ابیات پیش و پس، ایهام تناسب عمودی می‌سازند.

بیت ۴: «کار» در معنای معروف خود استعمال شده، لیکن «کار» از اصطلاحات موسیقی قدیم نیز بوده‌است:

> «از بحور اصول که نامتناهی است. درآمد از نَقَرات [= فقرات سرود که آن را می‌سرایند] کنند و بعد از آن، بیت‌خوانی و باز بر سر نَقَرات آمده، سرخانه [= به اصطلاح موسیقیان آواز بلند] تمام کنند، و سرخانه به یک نوع دارد و یک میان‌خانه [به اصطلاح موسیقیان آواز متوسط] و بازگوی (*رسالهٔ کرامیه*)» (ستایشگر، ۱۳۷۵: ۲۵۵/۲).

«کار» یادآور «کاری» نیز هست: «(اصطلاح موسیقی) حراره، قول، تصنیف» (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل «کاری»). «بسته» در معنای معروف خود به‌کار رفته‌است (مقابل گشاده)، لیکن «بسته» یکی از پرده‌ها و آهنگ‌های موسیقی قدیم نیز بوده‌است: «آهنگی هست از موسیقی که آن را بسته‌نگار خوانند و آن مرکّب است از حصار و حجاز و سه‌گاه» (تبریزی، ۱۳۳۱: ۲۷۹ و دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل «بسته»). در *قابوس‌نامه* نیز نامی از این پرده آمده‌است:

> «همه، نواهاءِ خسروانی مزن و مگوی و دیگر شرط مطربی نیست که: نخست بر پردهٔ راست چیزی بزن. پس علی‌رسم بر هر پرده چون پردهٔ باده و پردهٔ عراق و پردهٔ عشاق و پردهٔ زیرافکند و پردهٔ بوسلیک و پردهٔ سپاهان و پردهٔ نوا و "پردهٔ بسته" مگوی که شرط مطربی به جای آورده باشی» (عنصرالمعالی، ۱۳۴۲: ۱۴۳).

«باد» نیز در معنای معروف خود به‌کار رفته‌است، لیکن باد «آهنگی در موسیقی» (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل «باد») نیز بوده‌است. پس کار و بسته و باد در معنای موسیقایی با همدیگر ایهام تناسب از گونهٔ دوم، و با اصطلاحات موسیقی در ابیات پیش و پس ایهام‌تناسب عمودی می‌سازند.

بیت ۵: «گل» در معنای معروف خود به‌کار رفته‌است، لیکن گل «نام نوایی است در موسیقی» (تبریزی، ۱۳۳۱: ۹۳۵ و رشیدی، ۱۳۳۷: ۷۲۷):

Archive of SID

www.SID.ir

«قمریانْ راه گل و نـوش‌لبینـا راندنـد صُلصُلان باغ‌سیاووشان با سرو سِـتاه»
(منوچهری دامغانی، ۱۳۸۵: ۱۸۹).

«باد» (ر.ک؛ بیت ۴). «گل» و «باد» در معنای موسیقایی با هم ایهام تناسب از گونـهٔ دوم، و با اصطلاحات موسیقی در ابیات پیش و پس ایهام‌تناسب عمودی می‌سازند. «شـاد» نیـز مقوّم معانی یادشده‌است.

بیت۶: «صبا» در معنای «باد برین» استعمال شده‌است، لیکن صبا «نام نغمه‌ای از موسیقی» (رامپوری، ۱۳۶۳: ۵۳۳ و دهخـدا، ۱۳۷۷: ذیـل «صـبا») نیـز بـوده‌اسـت. پـس «صـبا» در معنـای موسیقایی با طرب ایهام تناسب، و با اصطلاحات موسیقی در ابیـات پـیش و پـس ایهـام تناسب عمودی می‌سازد.

چنان‌که ملاحظه می‌شود، در این ابیات، شاعر اصطلاحات موسیقی را به گونه‌ای به‌کار برده‌است که اغلب معنای موسیقایی آن‌ها در ابیات حضور ندارد (جز چند واژه)، اما در این معانی با هم ایهام تناسب می‌سازند. نمونه‌ای دیگر:

«ای بـرده نَـرد حُسـن زِ خوبـان روزگـار قدّت بـه‌راسـتی چـو سـهی‌سـرو جویبـار
الحـق وجـود نقـش و نشـان دهـان تـو موهوم‌نقطه‌ای است، نه پنهان نه آشـکار
با ده‌هزار دشمن اگـر یـار بـا مـن اسـت دانـــم مصـــاف را و نترســـم زِ کـــارزار
عشقت چو در سراچهٔ دل خانـه‌گیـر شـد زین در اگر به در شوم، آیـم بـه اضـطرار
گر سرو پیش قدّ تو سر می‌کشـد، مـرنج! عقـــل طویـــل را نَبُـــود هـــیچ اعتبـــار
منصوبهٔ هوای تو حافظ کنون چو **باخـت** در ششدر غمـت دلـش افتـاده مهـره‌وار»
(ابن‌یمین، بی‌تا: ۲۴۲؛ حافظ شیرازی، بی‌تـا: ۲۲۷ و ر.ک؛ تبریزی، ۱۳۳۱: ۷۰۹).

شاعر در این غزل، اصطلاحات بازی نَـرد را بـا ایهـام تناسـب در محـور عمـودی ابیـات گنجانده‌است:

بیت ۱: در این بیت، واژهٔ «نَرد» ذکر شده که مقوّم ایهام تناسب‌های ابیات پسین است.

بیت ۲: در این بیت، «نقش» در معنای «نشان، اثر و نگار» به‌کار رفته‌است، لیکن در معنای «داو بازی نرد که بر وفق مراد آید» (رامپوری، ۱۳۶۳: ۹۲۰ و دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل «نقـش»)، با نَـرد در بیت پیشین و اصطلاحات نَرد در ابیات پسین ایهام تناسب می‌سازد.

بیت ۳: در این بیت، «ده‌هزار» در معنای معروف خود به‌کار رفتـه‌اسـت، لـیکن در معنـای «بازی چهارم [ظ: ششم] از جملهٔ هفت بازی نَرد کـه بـه داوِ هـزار اشـتهار دارد» (تبریـزی، ۱۳۳۱: ۹۰۶)، با «نقش» در بیت پیشین و دیگر اصطلاحات نَرد در ابیات پسین ایهام تناسب می‌سازد.

Archive of SID

www.SID.ir

بیت ۴: در این بیت، «خانه‌گیر» در معنای «گیرندهٔ خانه و جاگیر» به‌کار رفته‌است، لیکن در معنای «بازی چهارم از جملهٔ هفت بازی نرد» (همان: ۷۰۸؛ رامپوری، ۱۳۶۳: ۳۲۰ و تویسرکانی، ۱۳۶۲: ۱۷۶)، با «ده‌هزار» در بیت پیشین و دیگر اصطلاحات نَرد در ابیات پسین ایهام تناسب می‌سازد.

بیت ۵: در این بیت، «طویل» در معنای «بلندقامت» به‌کار رفته‌است، لیکن در معنای «بازی ششم از هفت بازی نَرد» (رامپوری، ۱۳۶۳: ۳۲۰؛ تبریزی، ۱۳۳۱: ۷۰۸؛ تویسرکانی، ۱۳۶۲: ۱۷۶ و (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل «دَه»)، با «خانه‌گیر» در بیت پیشین و دیگر اصطلاحات نَرد در ابیات پسین ایهام تناسب می‌سازد.

بیت ۶: در این بیت، «منصوبه» در معنای «بازی هفتم از هفت بازی نَرد» (رامپوری، ۱۳۶۳: ۸۷۱؛ تویسرکانی، ۱۳۶۲: ۴۳۴؛ تبریزی، ۱۳۳۱: ۲۰۴۲ و دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل «منصوبه») به‌کار رفته‌است و «باختن» و «ششدر» و «مهره» نیز از اصطلاحات بازی نَرد هستند که ایهام تناسب‌های ابیات پیشین را تقویت می‌کنند. نمونه‌ای دیگر از حافظ:

«زین خوش‌رقم که بر گل رخسار می‌کشی خط بر صحیفهٔ گل و گلزار می‌کشی
اشکِ حرم‌نشین نهان‌خانهٔ مرا زان سوی هفت پرده به بازار می‌کشی»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۷: ۳۴۸).

در بیت دوم، «حرم‌نشین» در معنای «پوشیده و مستور» به‌کار رفته‌است، لیکن «حرم» در معنای: «یکی از دوازده قلم خط دورهٔ عبّاسی» (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل «خط») با «خوش» : از اصطلاحات خطّاطان؛ «خطی را با صفت *خوش* وصف می‌کنند که زیبا باشد، هرچند خطّاط گاهی در بافتِ خط از قواعد و اصول خوشنویسی دور شده باشد» (مایل هروی، ۱۳۶۹: ۱۰۸)، و «رقم» (= خط و نشان)، و «گل» (= از وسایلی که در صحافی و خطاطی به‌کار می‌رود): «ابزاری فلزی با دسته‌ای چوبی که در انتها دارای برجستگی ریخته‌گری شده به شکل گل است و معمولاً برای تزیین جلد کتاب به‌کار می‌رود» (محمّدلوی عباسی، ۱۳۸۷: ۱۳۹)، و «خط» و «صحیفه» و «گلزار»: «از انواع خط‌های اسلامی» (همان: ۶۹ و نیز ر.ک؛ مایل هروی، ۱۳۵۳: ۸۴)، در بیت پیشین ایهام تناسب عمودی می‌سازد. نمونهٔ پایانی را از *نفثة‌المصدور* نقل می‌کنیم:

«در این مدّت که تلاطمِ امواجِ فتنه کارِ جهان بر هم شورانیده است، و سیلابِ جَفایِ ایّامْ سرهایِ سروَران را جُفای [= خاشاک بر لب آب] خود گردانیده، طوفانِ بلا چنان بالا گرفته که کشتیِ حیات را گذر بر جداولِ ممات متعّینِ گشته، *بُروقِ* غَمامِ [= ابر] بَصَررُبایِ «یَکَادُ الْبَرْقُ یَخْطَفُ أَبْصَارَهُمْ» به بریقِ *حُسامِ* سَررُبایِ متبدّل شده [...] شمشیر که آبداریِ وصفِ لازمِ او بودی، سرداری پیشه گرفته، سَحائبِ [= ابرها] عَذبْ-

Archive of SID

www.SID.ir

بار [= آب‌خوش‌بارنده] نوائبِ [جمع نائبه: کار پیش‌آمده، مصیبت] عَضْب‌بار [شمشیربارنده] گشته، فُرات که نبات رویانیدی، رُفات [استخوان‌ریزه] بار آورده، زمین که از قطرات ژاله [= باران] رنگ لاله داشتی، تُرَی عَنْ دَمِ الْقَتْلَی بِحُمْرَةِ عَنْدَمِ...» (زیدری نسوی، ۱۳۸۵: ۱).

در این عبارت، تصویر مرکزی حولِ «آب»، «طوفان»، «باران» و... می‌چرخد. شاهد بر سَرِ واژه‌هایی است که زیر آن‌ها خط کشیده شده‌است. اینک به شرح هر یک می‌پردازیم. «متعیّن» در معنای «لازم‌شونده» (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل «متعین») به‌کار رفته‌است، لیکن در معنای «مَشکی که دارای سوراخ‌های کوچک بُوَد و از آن آب چکد و مشک نو» (*ناظم‌الاطباء*، *آنندراج*، *منتهی‌الإرب* و *أقرب‌الموارد*)» (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل «متعین»)، با کلماتی که مشخّص شده‌اند [کلماتی که به نوعی با «آب» در پیوندند]، ایهام تناسب عمودی می‌سازد. حُسام در معنای «شمشیر» به‌کار رفته‌است، لیکن در معنای «شبِ پیوسته‌باران» (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل «حسام»)، با کلمات مشخّص‌شده ایهام تناسب عمودی می‌سازد. «بروق» در معنای «درفشیدن و برق آوردن آسمان (*منتهی‌الارب*)، درخشیدن (*تاج‌المصادر بیهقی*)» (دهخدا، ۱۳۷۷:ذیل «بروق») به‌کار رفته‌است، لیکن در معنای «ترسیدن و بیم‌کردن (*اقرب‌الموارد* و *منتهی‌الارب*)» (دهخدا، ۱۳۷۷:ذیل «بروق»)با «طوفان»، «بلا»، «ممات» و «بریق حسام»، «سرربای» و... ایهام تناسب می‌سازد.

چنان‌که ملاحظه می‌شود، در تمام این متون با اندکی دقّت می‌توان نشانه‌هایی از این گونه ایهام‌پردازی یافت. لذا جای آن دارد که محققان علم بدیع ایهام تناسب را در محور عمودی متون نیز بررسی کنند.

۶. ایهام تناسب عمودی از منظر سبک‌شناسی ساختگرا

از آنجا که ایهام تناسب مختصهٔ اصلی متونی همانند *دیوان حافظ*، *دیوان خاقانی*، *نفثة‌المصدور* و ... است، می‌توان این صنعت را در محور عمودی متن از دیدگاه سبک‌شناسی ساختگرا بررسی کرد.

«در سبک‌شناسی ساختگرا (Structural stylistics) بحث اساسی این است که هیچ جزئی به‌تنهایی معنی‌دار نیست، بلکه باید هر جزء اثر را در ارتباط با اجزای دیگر آن و نهایةً کُلّ سیستم در نظر گرفت... در مقام تمثیل می‌توان گفت که در بررسی یک شعر، معماری شکوهمند و ساختمان رفیع آن را خراب نمی‌کنیم تا فقط مصالح آن و مثلاً آجرهای کهنهٔ آن را نشان دهیم، بلکه هدف این است که روشن کنیم چگونه مصالح گوناگون وقتی در یک ساخت و نظام قرار می‌گیرند، می‌توانند منجر به پیدایش اثری هنری شوند» (شمیسا، ۱۳۷۲: ۱۴۹).

Archive of SID

www.SID.ir

از دیدگاه این مکتب، «در مطالعهٔ یک غزل حافظ نباید به صورت مجزا و بی‌ربط به هم گفت وزن آن فلان است و قافیهٔ آن بهمان، از فلان صنعت مثلاً ایهام استفاده شده‌است، بلکه باید همهٔ این اجزا در ارتباط با کلیت غزل و ساختار آن مورد لحاظ قرار گیرد» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۱۹۱). چنان‌که ملاحظه می‌شود، ایهام تناسب عمودی با مکتب مذکور کاملاً مطابق و سازگار است. قدما ایهام‌های شاعران ایهام‌پردازی همانند حافظ را جدا از هم و در سطح یک بیت بررسی می‌کردند، اما بر اساس سبک‌شناسی ساختگرا می‌توان این ایهام‌ها را (به‌عنوان جزء) در پیوند با کلّ اثر ادبی مورد مطالعه قرار داد. این گونه بررسی‌ها مخصوصاً در پیوند با برخی از شعرا، همانند حافظ که عدّه‌ای پیوند عمودی اشعارش را نادیده انگاشته‌اند، حائز اهمیت بسیار است و نشان می‌دهد که چگونه با یک رشتهٔ پنهان می‌توان ابیات او را به هم پیوند داد.

۷. نتیجه

در *ترجمان‌البلاغه* که کهن‌ترین کتاب بلاغی فارسی محسوب می‌شود، به مبحث ایهام پرداخته نشده‌است. در این کتاب، تنها «محتمل‌الضدّین» ذکر شده‌است که یکی از زیرشاخه‌های ایهام به حساب می‌آید. در *حدایق‌السحر* اثر رشیدالدّین وطواط برای اولین‌بار به مبحث ایهام پرداخته شده‌است. در شواهد این کتاب، ایهام و ایهام تناسب با هم درآمیخته‌اند و این آمیختگی در اغلب کتب بلاغی کهن دیده می‌شود. همچنین، بسیاری از شواهد این کتب با دیگر آرایه‌های بدیعی و بیانی، نظیر جناس، مجاز و... امتزاج یافته‌اند. مبحث ایهام تناسب و ایهام تضاد را اولین‌بار حسینی نیشابوری در کتاب *بدایع‌الصنایع* (که ترجمه‌ای است از کتاب *المطوّل*) بررسی کرده‌است. ایهام ترجمه از مخترعات گرکانی است که در کتاب خود موسوم به *ابدع‌البدایع* به طرح آن پرداخته‌است. همچنین، در این کتاب، گونه‌ای دیگر از ایهام با عنوان «توهیم» مطرح شده که در دوره‌های متأخر، شمیسا آن را «ایهام تبادر» نامیده‌است.شمیسا گونه‌های دیگری از ایهام را نظیر ایهام دوگانه‌خوانی مطرح ساخته‌اند و مباحثی دیگر را نیز ذیل عنوان «روش ایهام» بررسی کرده‌اند؛ از جمله استخدام، استثنای منقطع، اسلوب‌الحکیم، استتباع و... . در تمام کتب بلاغی، ایهام تناسب را در محور افقی و در حدّ «یک بیت» یا «یک جمله» بررسی کرده‌اند، لیکن چنان‌که از حاصل این مقاله برمی‌آید، این صنعت گاهی در محور عمودی متن نمود می‌یابد و نویسندگان ایهام‌پرداز بافت عمودی متن را بستری برای ایجاد ایهام تناسب قرار داده‌اند و این کارکرد از دید سبک‌شناسی ساخت‌گرا شایستهٔ بررسی و پژوهش است.

منابع

آق اولی، عبدالحسین. (بی‌تا). *دُرراَلأدب*. قم: انتشارات هجرت.

Archive of SID

www.SID.ir

ابن‌یمین، فخرالدین محمود. (بی‌تا). *دیوان اشعار*. تصحیح و اهتمام حسینعلی باستانی راد. تهران: کتابخانهٔ سنایی.
تاج‌الحلاوی، علی‌بن محمد. (۱۳۸۳). *دقایق‌الشعر*. تصحیح محمدکاظم امام. چ ۲. تهران: دانشگاه تهران.
تبریزی، محمدحسین‌بن خلف. (۱۳۳۱). *برهان قاطع*. به اهتمام محمد معین. چ ۲. تهران: ابن‌سینا.
تویسرکانی، محمدمقیم. (۱۳۶۲). *فرهنگ جعفری*. به تصحیح، تحشیه و تعلیق سعید حمیدیان. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
حافظ شیرازی، شمس‌الدّین محمد. (۱۳۸۷). *دیوان حافظ*. تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی. به اهتمام ع. جربزه‌دار. چ ۷. تهران: اساطیر.
ـــــــــــــــــــــ . (۱۳۸۸). *دیوان حافظ*. به کوشش بهاءالدّین خرمشاهی و هاشم جاوید. چ ۲. تهران: فرزان روز.
ـــــــــــــــــــــ . (بی‌تا). *دیوان خواجه شمس‌الدّین محمد حافظ شیرازی*. از روی نسخهٔ قدسی. چاپ افست رشدیه.
حسن‌زادهٔ نیری، محمدحسن و یاسر دالوند. (۱۳۹۴). «*ایهام‌تناسب‌های پنهان در شعر حافظ*». *متن‌پژوهی ادبی*. ش ۶۴. صص ۳۲ـ۵۳.
حسینی نیشابوری، عطاءالله‌بن محمود. (۱۳۸۳). *بدایع‌الصنایع*. تصحیح رحیم مسلمانیان قبادی. تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار.
حیدری، علی و اعظم فروغی پویا. (۱۳۹۰). «*ایهام تناسب در قصاید خاقانی*». *بوستان ادب شیراز*. س ۳. ش ۴ (پیاپی ۱۰). صص ۴۶ـ۶۶.
دالوند، یاسر. (۱۳۹۴). *ایهام تناسب‌های پنهان در شعر حافظ*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. به راهنمایی سعید حمیدیان. تهران: دانشگاه علاّمه طباطبائی.
دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). *لغت‌نامه*. زیر نظر محمد معین و سید جعفر شهیدی. چ۲. تهران: دانشگاه تهران.
رادویانی، محمدبن عمر. (۱۳۸۰). *ترجمان‌البلاغه*. به اهتمام احمد آتش. به کوشش توفیق. ه. سبحانی و اسماعیل حاکمی. چ ۱. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
راستگو، محمد. (۱۳۷۹). *ایهام در شعر فارسی*. چ ۱. تهران: سروش.
رامپوری، غیاث‌الدّین محمد. (۱۳۶۳). *غیاث‌اللغات*. به کوشش منصور ثروت. چ ۱. تهران: امیرکبیر.
رامی تبریزی، حسن‌بن محمد. (۱۳۸۵). *حقایق‌الحدائق*. تصحیح محمدکاظم امام. چ ۲. تهران: دانشگاه تهران.
رشیدالدّین وطواط، محمدبن محمد. (۱۳۳۹). *دیوان به انضمام حدایق‌السحر*. مقابله و تصحیح سعید نفیسی. تهران: بارانی.
رشیدی، عبدالرشیدبن عبدالغفور. (۱۳۳۷). *فرهنگ رشیدی*. به تصحیح محمد محمدلوی عباسی. چ۱. تهران: کتابخانهٔ بارانی.
زیدری نسوی، شهاب‌الدّین محمد. (۱۳۸۵). *نفثة‌المصدور*. تصحیح و توضیح امیرحسن یزدگردی. چ۲. تهران: توس.
ستایشگر، مهدی. (۱۳۷۵). *واژه‌نامهٔ موسیقی ایران زمین*. ۲ ج. تهران: اطلاعات.

Archive of SID

www.SID.ir

سُرُوری، محمدقاسم. (۱۳۳۸). *فرهنگ مجمع‌الفُرس*. به کوشش محمد دبیرسیاقی. تهران: کتابفروشی علی‌اکبر علمی.
شمس قیس، محمدبن قیس. (۱۳۸۸). *المعجم فی المعاییر اشعار العجم*. تصحیح سیروس شمیسا. چ۱. تهران: علم.
شمیسا، سیروس. (۱۳۷۲). *کلّیات سبک‌شناسی*. چ۱. تهران: فردوس.
ـــــــــــ . (۱۳۸۶). *نگاهی تازه به بدیع*. چ ۳ (ویرایش ۲). تهران: میترا.
ـــــــــــ . (۱۳۸۸). *نقد ادبی*. چ ۳ (ویرایش ۲). تهران: میترا.
عنصرالمعالی، کیکاووس‌بن اسکندر. (۱۳۴۲). *قابوس‌نامه*. به تصحیح سعید نفیسی. چ۱. تهران: کتابفروشی فروغی.
فندرسکی، میرزا ابوطالب. (۱۳۸۱). *رسالهٔ بیان بدیع*. تصحیح مریم روضاتیان. چ ۱. اصفهان: دفتر تبلیغات اسلامی شعبهٔ اصفهان.
کاشفی سبزواری، میرزا حسین واعظ. (۱۳۶۹). *بدایع‌الأفکار فی صنایع‌الأشعار*. ویراستهٔ میرجلال‌الدّین کزازی. چ ۱. تهران: مرکز.
کزازی، میرجلال‌الدّین. (۱۳۸۱). *زیباشناسی سخن پارسی (بدیع)*. چ ۴. تهران: کتاب ماد.
گرکانی، شمس‌العلماء محمدحسین. (۱۳۷۷). *ابدع‌البدایع*. به اهتمام حسین جعفری. با مقدمهٔ جلیل تجلیل. چ ۱. تبریز: احرار.
مایل هروی، [غلامرضا؟]. (۱۳۵۳). *لغات و اصطلاحات فنّ کتابسازی [،] همراه با اصطلاحات جلدسازی، تذهیب، نقّاشی*. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
مایل هروی، نجیب. (۱۳۶۹). *نقد و تصحیح متون، مراحل نسخه‌شناسی و شیوه‌های تصحیح نسخه‌های خطی*. چ ۱. مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.
محمّدلوی عباسی، شیرین. (۱۳۸۵). *واژه‌نامهٔ توصیفی صحافی سنّتی*. چ ۱. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی.
منوچهری دامغانی، احمدبن قوص. (۱۳۸۵). *دیوان منوچهری دامغانی*. به اهتمام محمد دبیرسیاقی. چ ۶. تهران: زوّار.
هدایت، رضاقلی خان. (۱۳۸۳). *مدارج‌البلاغه در علم بدیع*. تصحیح حمید حسنی و بهروز صفرزاده. چ ۱. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
همایی، جلال‌الدین. (۱۳۶۱). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. چ ۲. تهران: توس.

Archive of SID

www.SID.ir