University of Sistan and Baluchestan

Journal of Subcontinent Researches

Print ISSN: 2008 - 5710
Online ISSN: 2538 - 5062

Homepage: https://jsr.usb.ac.ir/

An Analysis of the Types of *Īhām* in the *Divan* of Malek-e Qomi

Mohaddeseh Delaramnzhad [1] **MohammadAmir Mashhadi** [2]✉ | **AbdolAli OveisiKahkha** | [3]

1. Ph.D. student of Persian Language and Literature, University of Sistan and Baluchestan, Zahedan, Iran.
2.Corresponding Author: Professor of Persian Language and Literature, University of Sistan and Baluchestan, Zahedan, Iran.
Email: mashhadi@lihu.usb.ac.ir
3.Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Sistan and Baluchestan, Zahedan, Iran.

Article history Received: 19 April 2025 **Received in revised form:** 31 May 2025 **Accepted:** 23 June 2025 **Published online:** 21 March 2026

Abstract
Malek Qomi is a Persian-speaking poet of the late 10th and early 11th centuries AH and is considered one of the literary figures of India. Despite benefiting from linguistic and rhetorical features, his collection of ghazals has so far rarely been analyzed from the perspective of rhetorical devices. The aim of this study is to identify different types of *īhām* (a classical Persian rhetorical device involving semantic ambiguity or double meaning) and analyze their structural and semantic functions in Malek-e Qomi's ghazals. This research was conducted using a descriptive-analytical method. After a full reading of the ghazals and extraction of examples of *īhām*, the data were categorized and analyzed based on the types of Īhām. The results show that īhām-e-tanāsob has the highest frequency among the various types of Īhām, followed by īhām-e tazad (Contrastive īhām), īhām-e Do-Gāne-Xāni (Dual Reading), īhām-e tarjomeh (Translational īhām), and īhām-e tabādor (Simultaneous Evocation). The findings indicate that although Malek-e Qomi did not innovate new types of Īhām, he skillfully and diversely used it as a means to enrich meaning, create artistic ambiguity, and establish cohesive links between parts of the poem. The distribution of Īhāms in his Divan reflects the poet's awareness of the rhetorical function of this device and his capability to use it effectively in the context of Persian poetry.
Keywords: Persian poetry, India, Malek-e Qomi, *īhām*, types of *īhām*.

1. Introduction
multiple meanings. Since ancient times, Persian poetry and literature have regarded Īhām as one of the most significant expressive capacities of the language. "The poems of poets are distinguished by their styles of expression, rhetorical techniques, and unique uses of language" (Ahmadi, 1991: 58). Consequently, poets have not ignored the role of Īhām in their poetry. Malek-e Qomi, too, has not overlooked this element, and a glance at his Divan reveals many examples of Īhām, indicating his subtle insight and vast imaginative capability.
Malek-e Qomi is considered a lesser-known poet in Persian literature, and no comprehensive study has yet been conducted on his poetry. This study aims to answer the following questions:
1. Which types of *īhām* are most frequently used in Malek-e Qomi's ghazals?
2. Has Malek-e Qomi introduced any innovations in the types of *īhām*?
3. What role does *īhām* play in reinforcing meaning, conceptual cohesion, and linguistic creativity in his poetry?

Journal of Subcontinent Researches, Vol. 18, No.50, 2026, pp109-126.
DOI: 10.22111/JSR.2025.51730.2501
© Delaramnzhad, M; Mashhadi, M; OveisiKahkha, A
Publisher: University of Sistan and Baluchestan

1.1 Research Methodology

This research was conducted using a descriptive-analytical method. In the first step, the poet's entire Divan was studied carefully to identify verses containing Īhām. After extracting the relevant lines, the samples were categorized and analyzed based on their types.

2. Discussion

Among the various types of Īhām, only six with more significant frequency and presence in Malek-e Qomi's Divan were selected for brief examination in this study.

a) **Īhām (Tawriya)**: Malek-e Qomi does not offer structural or semantic innovations beyond established literary norms. He mainly employs this type of *īhām* to expand semantic range and enable wordplay.

b) **Īhām-e Tanasob (Associative īhām)**: This type of *īhām* connects closely with *morāʿāt al-naẓir* (semantic harmony), but is more imaginative and delicate in its effect. Malek-e Qomi uses it to strengthen the vertical cohesion of his poems. By placing words with implied associations together, he opens new semantic horizons. These *īhāms* are commonly found in themes related to nature, wine gatherings, birds, weaponry, mysticism, the body, and music.

c) **Īhām-e Tazad (Contrastive īhām)**: This type relies on words that appear contradictory on the surface but, within the poet's context and intent, no real opposition exists. The poet seeks to establish a link between two dissimilar and opposing elements in order to convey complex concepts to the audience. In this process, the contrasting words interact with the central meaning, and through their juxtaposition, new meanings are created. These meanings not only make use of conceptual oppositions between words but also provide a foundation for the multidimensional expansion of the poem's meaning. In fact, the antithetical pun is not merely a rhetorical technique or a lexical play, but a tool for semantic development and deepening of poetic meaning. Malek-e Qomi employs oppositions such as *kharābāt / maʿmūr* (tavern / inhabited), *broken / whole*, *elite / common*, etc., in an effort to deepen the meaning of his poetry.

d) **Īhām-e Tarjomeh (Translational īhām)**: This type of pun was first introduced in the book *Abdaʿ al-Badāyiʿ* (Gorgāni, 1992: 120). It refers to a case in which words are used in the text whose meanings correspond across different languages, but the poet derives multiple interpretations from them. In fact, synonymous words do not function identically in the semantic context of the poem. Malek-e Qomi has paid relatively little attention to this type.

e) **Īhām-e Tabādor (Simultaneous Evocation)**: *Tabādur* lexically means "preceding" or "rushing simultaneously." This type creates a kind of semantic harmony that, in addition to generating aesthetic beauty and artistic appeal, enhances the semantic richness of the text. As a result, the reader engages with the text through careful contemplation and attention, enjoying the discovery of hidden meanings and the interplay of word associations. In fact, this type of īhām requires the reader to possess scientific and literary background knowledge as well as attentiveness in order to appreciate its poetic artistry

f) **Īhām-e Do-Gāne-Xāni (Dual Reading)**: Shamsia classifies this under *īhām*, explaining that segmenting a simple word into meaningful parts, shifting stress, or altering pronunciation can produce īhām (Shamisa, 2019: 126). This *īhām* suspends the reader's mind between two interpretations, resulting in subtle poetic expression.

3. Conclusion

Īhām is among the most prominent and complex rhetorical devices in Persian literature, playing a central role in the aestheticization of meaning. Through *īhām*, poets explore alternative layers of meaning. In Malek-e Qomi's *Divan*, the most frequent type is *īhām-e tanasob*, reflecting his poetic richness. By placing semantically rich and multivalent words together, he encourages the reader to search for new semantic relationships. Next in frequency is *īhām* (tawriya), used to invite reflection through layered meanings. *Īhām-e tazad* then engages conflicting elements in creative tension, followed by dual reading, which offers alternate narratives. Finally, *īhām-e tebādor* appears with the lowest frequency.

Although Malek-e Qomi did not innovate new types of *īhām*, he employed the existing types in a purposeful and varied manner to enrich meaning, create artistic ambiguity, and build cohesive links

within the poem. The distribution of *īhām*s in his *Divan* testifies to his awareness of its rhetorical power and his capability in deploying it effectively in the fabric of Persian poetic tradition.

4. References

Azad Belgrami, M. G. A. (2014). Tazkira-ye Azadsarv. Tehran: Safir Ardehal.

Ahmadnejad, K. (1993). Literary Techniques (Prosody, Rhyme, Figures of Speech, Rhetoric) (1st ed.). Tehran: Paya.

Ahmadi, B. (1991). Structure and Interpretation of Text. Tehran: Amir Kabir.

Ahmadi-Bidgoli, B., & Vaghari, M. R. (2014). "The Evolution of Ambiguity in Persian Rhetoric Books from Past to Present." Journal of Literary Aesthetics, 22, 48–73.

Akrami, M. J., & Vahedpour, M. (2017). "A Functional Analysis of the Inventive Use of War Implements in Shams's Ghazals (Case Study: Bow and Arrow)." Journal of Stylistics of Persian Poetry and Prose, 37 (Fall), 297–315.

Anousheh, H. (Ed.). (2002). Persian Literary Encyclopedia (2nd ed.). Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance.

Baghaei Bokharaei, M. A. (2014). Tazkira-ye Majma' al-Fozala (research by M. Khoshkab). Tehran: Manshoor Samir.

Poshtdar, A., & Esmaeili, M. (2019). "A Study of Types of Ambiguity in Hafez's Ghazals." Ormazd Quarterly, (46), 84–103.

Taj al-Halavi, A. b. M. (1962). Daqa'iq al-shi'r. (edited and annotated by S. M. K. Emam). Tehran: University of Tehran.

Hosseini Neyshabouri, B. a.-D. A. M. (2005). Bada'i al-Sana'i (edited by R. Moslemaniyan Qabadiani). Tehran: Afshar Foundation..

Radaviyani, M. b. O. (2001). Tarjoman al-Balagha (Edited by A. Atash; ; prepared by T. Sobhani & E. Hakemi). Tehran: Society of Cultural Works and Honors.

Razi, Sh. M. b. Q. (1994). Al-Mu'jam fi Ma'ayir Ash'ar al-Ajam (compiled by S. Shamsa). Tehran: Ferdows.

Rastgoo, M. (2000). Pun in Persian Poetry. Tehran: Soroush.

Zarrinkoub, A. (1990).). From the alley of the libertines. Tehran: Amir Kabir.

Sajjadi, S. J. (2004). Dictionary of Mystical Terms and Expressions. Tehran: Tahouri.

Samarqandi,D. (2003). *Tazkirat al-Shuʿarā (Preface, annotations & commentary by Ali Rafiei Alamroodi Dashti). Tehran: Mirath-e Maktoub.

Sharifi, M. R. (2014). "A study of pun and some of its types in the manuscript Padshahnama of Kalim Kashani." Journal of Interpretation & Analysis of Persian Texts (Dehkhoda), 6(22),111-125.

Shafi'i Kadkani, M. R. (1989). Resurrection of Words. Tehran: Sokhan.

Shafi'i Kadkani, M. R. (1994). Music of Poetry. Tehran: Agah.

Shamisa, S. (2019) A fresh look at rhetorical embellishment. Tehran: Mitra.

Sadeghian, M. A. (2009). Tiraz-e Sokhan (On Meaning and rhetoric) (1st ed.). Tehran: Islamic Azad University Press.

Safa, Z. (1993). History of Iranian Literature (Vol. 5). Tehran: Ferdows.

Alavi-Moghaddam, M. (1993). In the Realm of Rhetoric (Vol. 1). Mashhad: Astan Quds Razavi.

Ghanipour Malekshah, A., & Mahdinia Choubi, M. (2011). "Saadi's Style in Creating Ambiguity and Its Scope in His Ghazals." Journal of Stylistics of Persian Poetry and Prose, 4(2), 75–82.

Fakhr al-Zamani, M. A. N. (1983). Tazkira-ye Meykhaneh (edited by A. G. Ma'ani). Tehran: Eqbal.

Farshidvard, K. (2003). On Literature and Literary Criticism (Vol. 2). Tehran: Amir Kabir.

Fesharki, M. (2000). Rhetoric. Tehran: SAMT.

Qolichkhani, H. R. (2009). Dictionary of calligraphy and related arts terms (2nd ed.). Tehran: Rozaneh.

Kashifi Sabzevari, K. H. (1990). Bada'i al-Afkar fi Sana'i al-Ash'ar (edited by M. J. Kazazi). Tehran: Nashr-e Markaz.

Kazazi, M. J. (1994). Aesthetics of Persian speech (Vol. 3, 2nd ed.). Tehran: Ketab-e Maad (Nashr-e Markaz).

Garakani, M. S. (1992). Abda' al-Bada'i (edited by H. Jafari). Tabriz: Ahrar.

Mazandarani, M. H. (1997). Anwar al-Balagha (edited by M. A. Gholami Nejad). Tehran: Qebleh Cultural Center & Mirath-e Maktoub Publishing.

Malek Qomi, M. (2012). Divan of Ghazals (edited & compiled by M. Marghoub) [PhD diss., Aligarh Muslim University, India; Supervisor: A. Safavi].

Nahavandi.A (2002). Ma’ather-e Rahimi (edited by A. Navaei). Tehran: Society of Cultural Works and Honors.
Norouzi, J. (1993). Ornaments of Speech and Forms of Persian Poetry. Shiraz: Rahgosha.
Kashifi Sabzevari, K. H. (1990). Bada’i al-Afkar fi Sana’i al-Ash’ar (edited by M. J. Kazazi). Tehran: Nashr-e Markaz.
Vaaleh Daghestani, A. Q. (2005). Riyaz al-Sho’ara (preface, edited & researched by S. H. Taji Nasrabadi). Tehran: Asatir.
Vojdani, B. (2007). Comprehensive Dictionary of Iranian Music: Gandoman.
Vatvat, R. D. (1929). Hada'iq al-sihr fi daqa'iq al-shi'r (edited by A. Eqbal). Tehran: Tahouri.
Homayi, J. (2005). Rhetorical Techniques and Literary Devices. Tehran: Homa

Cite this article: Delaramnzhad, M; Mashhadi, M; OveisiKahkha, A. (2026). An Analysis of the Types of *Īhām* in the *Divan* of Malek-e Qomi. *Journal of Subcontinent Researches*, 18(50), 109-126.
DOI: 10.22111/JSR.2025.51730.2501

مطالعات شبه قاره

دانشگاه سیستان و بلوچستان

شاپا چاپی: ۵۷۱۰-۲۰۰۸
شاپا الکترونیکی: ۵۰۶۲-۲۵۳۸

Homepage: https://jsr.usb.ac.ir/

«بررسی انواع ایهام در دیوان مَلِک قمی»

محدثه دلارام‌نژاد[1] | محمدامیر مشهدی[2] ✉ | عبدالعلی اویسی کهخا[3]

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران.
۲. نویسنده مسئول: استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران. رایانامه: mashhadi@lihu.usb.ac.ir
۳. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران.

چکیده

ملک قمی، از شاعران فارسی‌زبان اواخر قرن ده و اوایل قرن یازدهم هجری و از چهره‌های ادبی هند به‌شمارمی‌رود. دیوان غزلیات او با وجود بهره‌مندی از ویژگی‌های زبانی و بلاغی، تاکنون کمتر از منظر تحلیل آرایه‌های بدیعی مورد واکاوی قرارگرفته‌است. هدف این پژوهش، شناسایی انواع مختلف ایهام و تحلیل کارکردهای ساختاری و معنایی آن در غزلیات ملک - قمی است. این پژوهش به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی انجام‌شده‌است. پس از خوانش دیوان غزل و استخراج نمونه‌های ایهام، داده‌ها بر اساس انواع ایهام دسته‌بندی و تحلیل شده‌اند. نتایج نشان‌می‌دهد که ایهام تناسب، بیشترین بسامد را در میان انواع مختلف ایهام دارد و ایهام تضاد، دوگانه‌خوانی، ترجمه و تبادر در مراتب بعدی قرارمی‌گیرند. یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که ملک قمی با وجود نداشتن نوآوری در خلق انواع جدید ایهام، توانسته است با بهره‌گیری هدفمند و متنوع از آن به‌عنوان ابزاری برای غنای معنایی، آفرینش ابهام‌های هنری و ایجاد پیوندهای منسجم میان اجزای شعر بهره‌بگیرد. توزیع انواع ایهام در دیوان او نشان‌دهندهٔ آگاهی شاعر از کارکردهای بلاغی این صنعت و توانایی او در به‌کارگیری آن در بافت شعر فارسی است.

کلیدواژه‌ها: شعر فارسی، هندوستان، ملک قمی، ایهام، شاخه‌های ایهام.

۱- مقدمه

ملک قمی، از شاعران پرآوازهٔ اواخر سدهٔ دهم و اوایل قرن یازدهم هجری قمری است. محل تولد او در شهر قم بوده‌است (فخرالزمانی، ۱۳۶۲: ۳۵۱). فعالیت شاعرانهٔ خود را از قم آغازکرد. در سال ۹۸۷ ه. ق. به‌علت رنجش و کدورتی که از «شانی‌تکلو»، ملک‌الشعرای دربار صفوی، داشت، راهی هندوستان شد (صفا، ۱۳۷۲: ۹۵۰)؛ در بیجار اقامت‌گزید و به مقام ملک‌الشعرایی درگاه عادل‌شاه ابراهیم‌ثانی رسید. در آن‌جا، زمینهٔ آشنایی وی با ظهوری ترشیزی فراهم‌شد و همراه او چند اثر مشترک در مدح عادل‌شاه سرود (همان: ۹۵۲). دربارهٔ تاریخ فوت ملک قمی اختلاف‌نظر است، ولی اغلب تذکره‌ها تاریخ

مطالعات شبه‌قاره، دورهٔ ۱۸، شمارهٔ ۵۰، ۱۴۰۵، صص ۱۲۶-۱۰۹.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۱/۳۰ **تاریخ ویرایش:** ۱۴۰۴/۰۳/۱۰ **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۴/۰۴/۰۲ **تاریخ انتشار:** ۱۴۰۵/۰۱/۰۱

استناد: دلارام‌نژاد، محدثه؛ مشهدی، محمدامیر؛ اویسی کهخا، عبدالعلی. (۱۴۰۵). «بررسی انواع ایهام در دیوان مَلِک قمی»، *مطالعات شبه‌قاره*، ۱۸(۵۰)، ۱۲۶-۱۰۹.

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان

DOI: 10.22111/JSR.2025.51730.2501

© دلارام‌نژاد، محدثه؛ مشهدی، محمدامیر؛ اویسی کهخا، عبدالعلی.

وفات او را ۱۰۲٤ ه. ق. دانسته‌اند (فخرالزمانی، ۱۳٦۲، ۳۵۷؛ آزاد بلگرامی، ۱۳۹۳، ۷۳). وی در این مدت، آثار ارزشمندی در قالب‌های گوناگون شعری خلق‌کرده‌است. دیوان اشعار او شامل ۸٤٤ غزل است؛ در قالب مثنوی نیز دو اثر مستقل «مثنوی صنم و برهمن» با درون‌مایه‌ای عاشقانه و «منبع‌الانهار (نورس‌نامه)» با محتوایی اخلاقی از او برجای مانده‌است. افزون بر این، دو اثر دیگر با نام‌های «گلزار ابراهیم» و «خوان خلیل» نیز با همکاری ظهوری ترشیزی از او به یادگار مانده‌است.

ملک قمی، از شاعران توانمند و پرکار دورهٔ خود است. اشعار وی لطیف و دل‌نشین است و خیال‌پردازی‌های شاعرانهٔ او قابل‌توجه است. از ویژگی‌های برجستهٔ شعر ملک قمی، زبان ساده و دوری از تعقید لفظی است. کمتر بیتی در اشعار او می‌توان‌یافت که به آرایه‌های بیانی و بدیعی آراسته نباشد. انواع تشبیه، جناس، استعاره، تکرار، ایهام و ... در اشعار او می‌توان‌یافت که نشان از ذوق سرشار و لطافت احساس اوست. از میان صنایع لفظی و بدیعی، ایهام را می‌توان به‌عنوان یکی از شاخص‌ترین ویژگی‌های سبک ملک قمی برشمرد.

در این پژوهش، سعی شده‌است به این پرسش‌ها پاسخ داده‌شود: ۱. کدامیک از گونه‌های ایهام در غزلیات ملک قمی کاربرد بیشتری داشته است؟ ۲. آیا ملک در انواع ایهام نوآوری دارد؟ ۳. ایهام در شعر ملک قمی چه سهمی در تقویت معنا، انسجام مفهومی و خلاقیت زبانی دارد؟

۱-۱- اهداف و ضرورت تحقیق

ملک قمی، از شاعران کم‌تر شناخته‌شده در ادب فارسی به‌شمارمی‌رود و تاکنون پژوهشی جامع دربارهٔ اشعار او انجام نشده‌است. شناخت وی نه‌تنها برای فهم درست گذشتهٔ ادبی زبان فارسی اهمیت دارد، بلکه می‌تواند زمینه‌ای برای درک بهتر و تحلیل دقیق‌تر سبک‌های گوناگون زبان فارسی باشد.

۱-۲- روش تفصیلی تحقیق

این پژوهش، به‌روش توصیفی-تحلیلی انجام شده‌است. در ابتدا دیوان شاعر مورد مطالعه قرارگرفت و ابیات دارای ایهام شناسایی‌شد. سپس این ابیات دسته‌بندی و تحلیل‌شده‌اند.

۱-۳- پیشینهٔ تحقیق

ایهام از مهم‌ترین صنایع بدیعی است و تاکنون پژوهشگران فراوانی به این مهم پرداخته‌اند که بنا به‌اختصار به برخی از آن‌ها اشاره‌می‌شود. شریفی (۱۳۹۳) در «بررسی ایهام و بعضی از انواع آن در نسخهٔ خطی پادشاهنامهٔ کلیم کاشانی» ایهام را شیرین‌ترین شیوهٔ شاعری معرفی کرده‌است. با این‌که برخی عقیده دارند، شاعران سبک هندی به صنایع بدیعی کمتر توجه دارند، اما کلیم کاشانی از این صنعت به زیبایی بهره برده‌است. غنی‌پور و مهدی‌نیا (۱۳۹۰) در مقالهٔ «ایهام‌سازی و گستردگی در غزلیات سعدی»، به مطالعهٔ غزلیات سعدی و کاربرد انواع ایهام پرداخته‌اند. احمدی بیگدلی و وقاری (۱۳۹۳) در مقالهٔ «سیر تحول ایهام درکتاب‌های بلاغت فارسی از گذشته تا امروز» به سیر ایهام از گذشته تا امروز و جایگاه آن در بلاغت فارسی و عربی پرداخته‌اند. پشتدار و اسماعیلی (۱۳۹۸) در «بررسی انواع ایهام در غزلیات حافظ» صناعات بلاغی را مهترین عوامل ساخت یک سبک ادبی و ایهام در اشعار حافظ را روح شعر و کیفیت جوهری آن می‌دانند. بررسی منابع موجود پیرامون زندگی و آثار ملک قمی نشان‌می‌دهد که اغلب این آثار، همچون تذکرهٔ «مآثر رحیمی»، «تذکره‌الشعراء»، «ریاض‌الشعرا»، «مجمع‌الفضلاء» و نظایر آن، صرفاً به معرفی شاعر و آثار او پرداخته‌اند. در مطالعات معاصر نیز قوچه‌زاده (۱۳۹٦) در مقاله‌ای با عنوان: «مثنوی صنم و برهمن، تمثیلی از زندگینامهٔ ملک قمی در هند» به شرح‌حال و توضیحاتی دربارهٔ «صنم و برهمن» می‌پردازد. یساولی (۱۳۹۲) در پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد خود با عنوان: «تصحیح خطی منبع‌الانهار ملک قمی و مقایسهٔ آن با مخزن‌الاسرار نظامی» به معرفی منبع‌الانهار و مقایسهٔ آن با اثر نظامی پرداخته‌است. باید گفت ملک قمی از جمله صدها ستارهٔ

درخشان آسمان ادبیات و شعر ایران است که از دید پژوهشگران مخفی‌مانده و دربارهٔ او و اشعارش پژوهش شایسته‌ای صورت نگرفته‌است؛ از این‌رو، پژوهش حاضر می‌کوشد خلأ موجود در مطالعهٔ ایهام در غزلیات ملک قمی را جبران نماید.

۲- بحث و بررسی

۲-۱- ایهام

ایهام، یکی از هنجارگریزی‌های زبانی است که در کلام شکل‌می‌گیرد و ذهن خواننده را به تلاش و تکاپو در جهت یافتن معانی گوناگون وامی‌دارد؛ تلاشی که درنتیجه، موجب التذاذ و شگفتی مخاطب می‌شود و سهم بسزایی در تصویرسازی و آرایش کلام ایجادمی‌کند. از دیرباز شعر و ادب فارسی، به ایهام به‌عنوان یکی از مهم‌ترین امکانات زبان توجه داشته‌است و «اشعار شاعران بر اساس شیوه‌های بیان، شگردهای کلامی و کاربرد ویژهٔ زبان از یکدیگر متمایزمی‌شود» (احمدی، ۱۳۷۰: ۵۸). در نتیجه شاعران از نقش‌آفرینی ایهام در اشعار خود غافل نمی‌شدند. ملک قمی نیز از نقش‌آفرینی در این مقوله چشم نپوشیده است و با نگاهی به دیوان او می‌توان به ایهام‌های فراوانی برخورد که حکایت از نکته‌سنجی و وسعت خیال‌پردازی‌های طبع شاعر می‌دهد.

در گذر زمان، ایهام دست‌خوش تعاریف و تقسیم‌بندی‌های گوناگون شده‌است. بررسی کتب بلاغی و نقد تعاریف ایهام بر این نکته صحه‌می‌گذارد که بلاغیون بر جنبهٔ دومعنایی ایهام تأکید داشته‌اند و هریک نکات قابل‌توجهی را متذکرشده‌اند.

تعریف ایهام در کتاب «المعجم» این‌گونه آمده‌است: «لفظی ذومعنین را به‌کار دارد، یکی قریب و یکی بعید، خاطر سامع نخست به معنی قریب رود و مراد قائل، معنی غریب باشد» (رازی، ۱۳۷۳: ۳۱۱). کتاب «ترجمان‌البلاغه» که نخستین اثر فارسی در بلاغت است. در آن به ایهام اشاره‌ای نشده‌است و در ذیل عنوان: «فی الکلام المحتمل بالمعنیین الضدین» غیرمستقیم به آن پرداخته‌است (رادویانی، ۱۳۸۰: ۱۸۲).

بعدها وطواط در کتاب «حدائق‌السحر» اولین کسی است که به‌صراحت از ایهام و معادل‌های معنایی آن یادکرده و آن‌را «تخییل» نامیده است: «لفظ را دو معنی باشد یکی قریب و دیگر غریب و چون اسم آن الفاظ بشنوذ حالی خاطرش به معنی قریب رود و مراد از آن نفس خود معنی غریب بود» (وطواط، ۱۳۰۸: ۳۹).

تاج‌الحلاوی در «دقایق‌الشعر» با تأکید بر معنای ظاهر و خفی، ایهام را تمثیل و مغلطه می‌خواند: «به گمان افکندن باشد و این صنعت را تمثیل خوانند و مغلطه نیز گویند و آن‌چنان باشد که شاعر لفظی بدو معنی استعمال‌کند یکی ظاهر و یکی خفی. مستمع پندارد که او معنی ظاهر می‌خواهد و مراد متکلم معنی خفی باشد» (تاج‌الحلاوی، ۱۳٤۱: ٤۰). میرزا حسین واعظ کاشفی سبزواری در «بدایع‌الافکار فی صنایع‌الاشعار» گام را فراتر نهاده و از ایهام به‌عنوان «ادق صنایع و الطف بدایع» یاد می‌کند «این صنعت ادق صنایع و الطف بدایع است و ایهام در لغت به گمان افکندن باشد و در اصطلاح عبارت از آن است که شاعر لفظی به دو معنی یا زیادت استعمال‌کند که یکی از آن معانی ظاهر باشد و دیگری خفی و ذهن مستمع بعد از اصغای کلام به معنی ظاهر و قریب متوجه‌گردد و مراد متکلم معنی خفی و غریب باشد و به‌واسطهٔ درگمان‌افکندن سامع این را ایهام گفتند و جمعی این را تخییل نیز گویند؛ یعنی کسی را در خیالی افکندن و بعضی از بلاغیون این را توریه خوانند؛ یعنی پوشیده‌گردانیدن» (کاشفی‌سبزواری، ۱۳٦۹: ۱۰۹) و آن‌را به ایهام‌موشّح و ایهام‌مجرّد وایهام ذو الوجوه و شبه‌ایهام تقسیم‌می‌کند.

در کتاب‌های دوره‌های بعد نیز بیشتر بلاغیون به تعریف وطواط استنادمی‌کنند و البته تقسیم‌بندی‌هایی برای آن قائل‌شده‌اند. «بدایع‌الصنایع» محمود حسینی، ایهام را به دو نوع «توریه مجرّده» و «توریه مرشّح» تقسیم‌می‌کند و همانند کاشفی از ایهام تام نیز یادمی‌کند (حسینی، ۱۳۸٤: ۱۳٤). ملاهادی مازندرانی در کتاب «انوارالبلاغه» از توریه نام برده‌است و بر دو نوع مجرده و مرشحه تقسیم کرده‌است و البته در کنار این تعاریف از «استخدام» نیز نام‌برده «و آن این است که لفظی دو معنی داشته‌باشد و

هر دو حقیقی یا هر دو مجازی یا یکی حقیقی و دیگری مجازی مذکورشود و از لفظ آن یکی از آن دو معنی و از ضمیری که راجع به او شود، معنی دیگر یا از ضمیر دیگر معنی دیگری اراده‌شود» (مازندرانی، ۱۳۷٦: ۲۳۳). کتاب «ابدع‌البدایع» شمس-العلمای‌گرکانی به‌طور مفصّل به انواع ایهام در ذیل مبحث «توهیم» پرداخته‌است و علاوه بر چهار نوع توریه مجرّده، توریه مرشّحه، توریه مبیّنه و توریه مهیاه به ایهام تناسب و ترجمه نیز توجه کرده‌است (گرکانی، ۱۳۷۱: ۱۸٤).

در مطالعات معاصر، توجه به رویکرد زیبایی‌شناختی ایهام گسترش‌می‌یابد. علوی ایهام را سلطان محسنات می‌نامد (علوی-مقدم، ۱۳۷۲: ۷۷٤). از نظر زرین‌کوب، ایهام، نوعی تردستی زیرکانه است که شاعر در آن با یک تیر دو نشان می‌زند (زرین‌کوب، ۱۳٦۹: ۷۷). همایی و فشارکی به تعاریف گذشتگان بسنده‌کرده‌اند. همایی به معنی دور و نزدیک توجه‌می‌کند (همایی، ۱۳۸٤: ۲٦۹) و فشارکی معتقد است معنی دوم در سایه‌روشن فضای شعر یافت‌می‌شود. «در اصطلاح آن است که لفظی یا تعبیری بیانی بیاورند که بیش از یک معنی داشته‌باشد و معنا یا معانی دیگر، در سایه‌روشن فضای شعری به‌صورت محو یا نیم‌رنگ جلب‌نظر نماید، ولی به‌طور کامل از دید ذهن ناپدیدگردد» (فشارکی، ۱۳۷۹: ۸۳). کزازی و شمیسا تعاریف کامل‌تری ارائه‌داده‌اند. کزازی از دیدگاه خود به تقسیم‌بندی نوینی از ایهام تناسب پرداخته‌است. دو شرط برای واژگان ایهامی لازم است؛ نخست، تنها با معانی لغوی و زبانی ایجادشوند و دوم، دوگانگی معنایی به‌گونه‌ای باشد که هر دو معنی واژه، قابل-فهم باشد (کزازی، ۱۳۷۳: ۱۲۹). شمیسا به نقد تعاریف کتب سلف پرداخته‌است و تعاریف قدما که فقط معنی دور را مراد می‌دانسته‌اند، مناسب تعریف تناسب می‌داند (شمیسا، ۱۳۹۸: ۱۲٤). از دیدگاه شمیسا ایهام عبارت است از «کلمه‌ای در کلام که حداقل به دو معنی به‌کار رفته‌باشد» (شمیسا، ۱۳۹۸: ۱۲٤) و انواعی برای آن قائل شده‌است. لذت ایهام از آن‌جا ناشی‌می‌شود «که خواننده از معنی نزدیک به معنی دور می‌رسد. دقیقاً بر سر یک دوراهی قرارمی‌گیرد و در یک لحظه نمی‌تواند یکی از آن دو را انتخاب‌کند» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۳: ۳۰۷). از نظر روان‌شناختی، ایهام پاسخی به خواست درونی انسان برای آزادی و اختیار در تفسیر سخن است (شفیعی‌کدکنی، ۱۳٦۸: ٤۳٤).

با تلفیق دیدگاه بلاغیون معاصر و تأکید بر رویکرد زیبایی‌شناختی و تحلیلی آن، چند نکته در خوانش ایهامی برجسته و قابل-تأمل است.

الف) واژه‌ای که ایهام در آن رخ‌می‌دهد، باید حداقل دارای دو معنای محتمل و معتبر باشد.

ب) نقش خواننده در کشف و ادراک معنا مهم است.

ج) بافت متن، باید به‌گونه‌ای باشد که قابلیت درک و تأویل‌پذیری معانی گوناگون را برای واژهٔ مبهم فراهم‌آورد. در مجموع، این سه‌ویژگی، ایهام را به یکی از پیچیده‌ترین و جذاب‌ترین ابزارهای بیانی تبدیل‌می‌کند.

در این پژوهش، از میان انواع گوناگون ایهام، تنها شش نوعی که بسامد بالاتر و حضور پررنگ‌تری در دیوان ملک قمی دارند، انتخاب‌شده و نقش و جایگاه آن‌ها به‌صورت اجمالی مورد بررسی قرارمی‌گیرد.

۱-۱-۲- بررسی ایهام در دیوان غزلیات ملک قمی

۲-۱-۲- ایهام (توهیم، توریه، تخییل)

ملک قمی در این گونهٔ ایهام، نوآوری ساختاری یا معنایی فراتر از الگوهای ادبی رایج ارائه‌نمی‌دهد و بیشتر به‌عنوان ابزاری جهت توسعهٔ گسترهٔ معانی و بازی زبانی از آن بهره‌می‌برد. بااین‌حال، نکتهٔ قابل‌تأمل در این گونهٔ ایهام، کارکرد و نحوهٔ قرارگیری آن در بافت شعر است که هر دو واژه از جهت معنایی و بلاغی یکسان عمل‌می‌کند و قابلیت تحلیل ساختارمند را فراهم‌می‌آورد. در بیت زیر شاعراز واژهٔ «بو» استفاده‌کرده و دو معنا «بوی جسمانی، خاطره و حضور معشوق» را به خواننده ارائه‌می‌دهد و هر دو معنا در بافت شعر قابل درک است؛ به‌گونه‌ای که ایهام نه‌تنها ابزاری برای غنای ادبی و وجوه تأویلی در شعر است، بلکه بستری را برای مشارکت فعّال خواننده در فرایند معناسازی فراهم‌می‌سازد.

آه از نفسی چو ناله پیچد تا بوی تو در مشام دزدم

(ملک قمی، ۲۰۱۲: ٤٤٨)

در بیت زیر، شاعر از ممدوح خود رنجیده‌خاطر بوده‌است و در آغاز غزل از وفاداری خود به پادشاه و ممدوح سخن‌می‌گوید و در ابیات پایان غزل، گله و شکایت شاعر با بهره‌بردن از ترفند ادبی ایهام با زیبایی کامل و هنرمندانه بیان شده‌است. ملک قمی واژه‌های مشخص‌شده در ابیات را به دو نوع معنای حقیقی و مجازی (استعاری) به‌کارگرفته و اکثر ابیات این غزل یازده-بیتی دارای چنین ویژگی هستند.

بلبل که ز گل شکوه‌کند بی‌چمن اولی محروم ز نظارهٔ سرو و سمن اولی

یعقوب که بر یوسف صدیق کند جور از حسرت او ساکن بیت‌الحزن اولی

باغی که ز خارش رسد آسیب به بلبل برگ و برآن باغ، فدای زغن اولی

جای که کشد دست صبا طرهٔ سنبل خاکستر غم بر سر مشک ختن اولی

ملکی که در او حکم سلیمان نبرد مور انگشتر شاهی به کف برهمن اولی

(ملک قمی، ۲۰۱۲: ۵۵۵)

در این نوع ایهام، خواننده مخیل است که یک کدام از وجوه معنایی در بافت شعر را انتخاب‌کند و عدم‌فهم خواننده در دریافت معانی دور یا نزدیک واژه، خللی در مفهوم بیت ایجادنمی‌کند.

دل سخت تو به آزار اسیران خوش باد دل من نیز به عهد تو ملامت‌کش باد

(ملک قمی، ۲۰۱۲: ٤٠٢)

کانون ایهام، واژهٔ «عهد» است که در دو معنای «روزگار و پیمان» موجبات تعلیق معنایی در ذهن مخاطب را به‌وجودمی‌آورد و او را در حالتی تردیدگونه در انتخاب معنا وامی‌گذارد.

استفاده از ایهام در اشاره به اسم یا تخلّص شاعر، از شیوه‌های رایج در شعر فارسی به‌شمارمی‌آید (شمیسا، ۱۳۹۸: ۱۲۵). بسیاری از شاعران با بهره‌گیری از ظرفیت چندمعنایی واژه‌ها، نام شعری خود را در متن شعر می‌گنجانند. این شگرد بلاغی علاوه بر معرّفی تخلص شاعر به جهان خارج از شعر، با آفرینش لایه‌های معنایی بدیع در بافت شعر، ظرفیت تأویل‌پذیری شعر را دو چندان می‌کند.

ملک آورد یکی ماحضر از علم غیب شکر را کامروای دل مهمان گشتم

(ملک قمی، ۲۰۱۲: ٤٥٠)

واژهٔ «ملک»، واژه‌ای چندمعنایی و دارای ایهام است. درحقیقت شاعر تلاش داشته‌است، با گنجاندن نام خود در بافت شعر، از شگرد ایهام بهره‌بگیرد و بدین‌وسیله بار معنایی دوگانه‌ای را به واژه ببخشد؛ به‌گونه‌ای که علاوه بر اشارهٔ صریح به نام شاعر، بر ممدوح و پادشاه زمانهٔ شاعر نیز دلالت‌می‌کند و امکان دریافت‌های چندگانه از آن فراهم‌می‌شود. این کاربرد که مبتنی بر بازی‌های زبانی و ظرفیت‌های ایهامی واژه‌هاست، از یک‌سو موجب گسترش دامنهٔ معنایی شعر شده و از سوی دیگر، به خلق لذت زیبایی‌شناختی در خواننده می‌انجامد.

هرچه در بار ملک بود تعلق به تو داشت حاجت این‌همه بیتابی و ابرام نبود

(ملک قمی، ۲۰۱۲: ۳۸۱)

۲-۱-۳- ایهام تناسب

ایهام تناسب پیوندی ظریف میان ایهام و مراعات‌النظیر است؛ اما از نظر کارکردی، خیال‌انگیزتر و لطیف‌تر است. معنای غایب واژهٔ ایهامی با سایر واژگان موجود در بافت شعر تناسب معنایی دارد. ملائمات و مناسبات معنی غایب در کلام آورده‌می‌شود (فرشیدورد، ۱۳۸۲: ٤٨٢). «این صنعت، چنان است که دو معنی غیرمتناسب را به دو لفظ تعبیرنمایند که یکی از آن دو لفظ دو معنی داشته‌باشد و معنی دوم که غیرمقصود است به معنی آن لفظ دیگر تناسب داشته‌باشد» (تقوی، ۱۳۱۷: ۲۳۳). همچنین تعریفی دیگراز این شاخهٔ ایهام بر این نکته تأکیددارد که در ایهام تناسب، حدومرزی وجود ندارد؛ زیرا متن قابلیت کشف معانی پنهان و به‌اصطلاح دور از ذهن از کلمه را دارد که با کلمات دیگر تناسب می‌سازد و معنی غایب در مفهوم و معنی مدخلیّت ندارد (شمیسا، ۱۳۹۸: ۱۲۸). پیوند این دو در کنار هم، سبب بهبود گسترهٔ معنایی و غنای واژگانی در شعر می‌شود. حضور معنای غایب در کنار واژگان دیگر سبب نوعی هارمونی معنایی و هماهنگی درونی است که منتهی به انسجام واژگان در محور عمودی شعر می‌شود. ایهام‌های تناسب به‌کاربرده در غزلیات ملک قمی با مشغول‌ساختن ذهن مخاطب بر سر انتخاب یک معنا، التذاذ ادبی در وی ایجادمی‌کند. در حقیقت به‌کارگیری از ظرفیت ایهام تناسب، سبب گسترش افق معنایی است. با تأمل بر ایهام‌های تناسب نهفته در شعر می‌توان به چارچوب نظری و سبک شعری شاعر پی‌برد که چگونه به‌صورت هدفمند از صنعت ایهام بهره جسته‌است. در این قسمت برای سهولت در تحلیل ایهام تناسب، با توجه به نوع ارتباط معنایی واژگان به چند بخش تقسیم و بررسی می‌شود.

الف) ایهام تناسب در حوزهٔ موسیقی

موسیقی و شعر، دو جزء جدایی‌ناپذیر در ساختار زبان هستند که افزون بر تقویت موسیقی درونی و بیرونی شعر، نقش مؤثری در تقویت جنبه‌های زیبایی‌شناختی شعر ایفامی‌کنند. واکاوی دیوان غزلیات شاعر نشان‌می‌دهد، در برخی از ابیات، همجواری ابزار موسیقی با واژگان ایهامی، زمینه‌ساز آفرینش معانی بدیع شده‌است و بر غنای مفهومی افزوده‌است.

به عشق کعبه است از بس حریص ساز ره سالک که هرجا بشنود از هر شکافی پا کند گوشی

(ملک قمی، ۲۰۱۲: ٥٥٦)

«ساز» در این‌جا به‌معنی سازوبرگ و آماده‌شدن برای حرکت است و در معنای دوم «ابزارآلات موسیقی» با واژگان شعر تناسب دارد.

نه هر نیی به صفیر است و هر دمی بنوا هزار کس درِ دل زد ولی نواخت یکی

(ملک قمی، ۲۰۱۲: ٥٥٧)

در این بیت، واژهٔ «نواخت» به دو معنای «نوازش‌کردن و موسیقی‌نواختن» است و معنای دوم با «صفیر» و «نوا» تناسب می‌سازد و البته چنین گسترهٔ معنایی در واژهٔ «زد» نیز وجود دارد.

هیچکس جز باد این‌جا محرم پیغام نیست چشم حسرت چند بر راه صبا دارد کسی

(ملک قمی، ۲۰۱۲: ٥٦٣)

در بیت ذکرشده، واژه‌های «صبا» و «راه» در معنای دوم، از اصطلاحات موسیقی هستند.

ز بوی عود چه خیزد سر صبا گردم که خویش را زده بر قلب جلوگاه کسی

(ملک قمی، ۲۰۱۲: ٥٦٣)

شاعر از واژهٔ «صبا» دو معنا برداشت‌می‌کند؛ نخست «بادی است که از سمت مشرق می‌وزد» و دوم، اصطلاحی در موسیقی است که به «شعبه‌ای از مقام بوسلیک»(وجدانی، ١٣٨٦: ٦٨٣) اشاره کرده‌است. این معنا با «عود» که از اصطلاحات موسیقی

است، ایهام تناسب می‌سازد. علاوه بر این، واژۀ «عود» در معنای دوم با «صبا» نیز ایهام تناسب دارد و ایـن امـر موجـب تـراکم ایهام در بیت شده‌است.

ب) ایهام تناسب با واژه‌های «مجالس بزم» و «شراب»

در اشعار ملک قمی، ایهام‌های تناسب بسیاری با محوریّت واژگانی چون: «می»، «دور» و «جام» دیده‌می‌شود که در عـین اشـاره به فضای بزم و شادی، هم‌زمان تداعی‌کنندۀ معانی گوناگون است. این تناسب واژگانی، شعر را از سطح معنـایی معمـول فراتـر برده‌است و زمینۀ تأویل‌های گوناگون را فراهم‌می‌آورد.

در مجلس ما باز می عشق به جامست المنه لله که دگر دور به کامست

(ملک قمی، ۲۰۱۲: ۲۰٦)

واژۀ «دور» به‌عنوان واژۀ ایهام‌آفرین در ساختار شعر ایفای نقش می‌کند و دو معنا را در ذهن مخاطب تداعی‌می‌کند و در معنـی دوم با کلمۀ «می»، «جام» و «مجلس» تناسب دارد

پ) ایهام تناسب در حوزۀ طبیعت

از دیرباز، طبیعت و جلوه‌های آن عاملی مؤثر در آفرینش آثار هنری بوده است. شاعر با تلفیق عناصر طبیعـی و صـنایع بلاغـی می‌کوشد تا از ظرفیت نمادین عناصر طبیعی در شعر خود بهره‌مندشود و بستری برای خلق معانی جدید فراهم‌می‌کند.

فتیله بافتی از برگ لاله رنگارنگ بساط داغ به‌روی دل و جگر چیدی

(ملک قمی، ۲۰۱۲: ٥٤٨)

واژۀ «داغ» از حیث معنایی در بافت جمله دو جهت‌گیری مستقل دارد. این واژه، از یک‌سو به‌معنـای «غـم‌وانـدوه» و از جهتـی دیگر، معنای «سیاهی درون گل» را که مورد نظر نیست، به ذهن متبادرمی‌سازد. معنای دوم با واژه‌های «گل»، «پروانه» و «لالـه» رابطه‌ای از نوع ایهام تناسب ایجادمی‌کند.

ت) ایهام تناسب و هنر نوشتن و کتابت

شاعر با بهره‌گیری از مضامین هنر خوشنویسی و تلفیق آن با ایهام، می‌کوشد بار معنایی واژگان را افزایش‌دهد تا بـدین‌وسـیله مخاطب را به تلاش و تکاپوی ذهنی برای یافتن معنی اصلی وادارد.

در ابیات زیر، ملک قمی با قراردادن این واژگان در بافت شعر، در پی عمق‌بخشیدن و درگیرکردن خواننده در تأویل معنا است. «بیاض» و «سواد» به‌معنای سیاهی و سفیدی به‌کار رفته‌اند. «تناسب و رابطۀ میان سفیدی باقی‌ماندۀ کاغذ بـا سـیاهی مرکّـب در ابعاد گوناگون دارای اهمیت است» (قلیچ‌خانی، ۱۳۸۸: ۷۵). این واژگان در کنار واژۀ «خط» ایهام تناسب ساخته‌اند؛ زیرا معنـای غایب دو واژۀ «پیش‌نویس» و «پاک‌نویس» در معنای بیت نمی‌گنجد و منظور شاعر نیز نبوده‌است.

سواد خط و بیاض رخت علامت چیست اگر غلط نکنم نالۀ گناه منست

(ملک قمی، ۲۰۱۲: ۲۰٤)

ث) ایهام تناسب مبتنی بر توجه به اعضای بدن

یکی از ایهام‌های رایج در ادب فارسی که قابلیت فراوانی در جهت آفرینش معانی بدیع دارد، بر پایۀ واژگانی استوار اسـت کـه به اعضای بدن مربوط می‌شوند. شاعر در بیت زیر «زجاج» را در معنای دوم، به‌معنای «زجاجیۀ چشم» با اعضای بدن (دل، سر) در تناسب قرارداده‌است.

دل ما در ره سودای تو باد و گردست سر ما و ستم عشق تو سنگ{است} و زجاج

(ملک قمی، ۲۰۱۲: ۲۲۰)

ج) ایهام تناسب بر پایهٔ «نام پرندگان»

هرگاه پرندگان با مفاهیم نمادین خود در کنار ایهام قرارگیرند، علاوه بر آفرینش پیوند واژگانی، نمایندهٔ یک جریان فکری یا معنایی می‌شوند و مفهوم نمادگونهٔ آن‌ها در بستر شعر علاوه بر خلق صنایع ادبی، به شیوه‌ای برای بیان مفاهیم گوناگون ادبی و اخلاقی تبدیل‌می‌شود.

غریوِ طبل باز امروز غوغای دگر دارد چه مرغست این‌که گِردِ چنگلِ شهباز می‌گردد

(ملک قمی، ۲۰۱۲: ۳۲٦)

«باز» در معنی اول «قید» است و در معنی دوم با «مرغ»، «چنگل» و «شهباز» ایهام تناسب می‌سازد که هر کدام از پرندگان، نماد طیفی از افراد جامعه می‌شوند.

چ) ایهام تناسب برپایهٔ «ابزار جنگی»

یکی از ابزارهایی که شاعران برای خلق آرایه‌های ادبی و خیال شاعرانه از آن بهره‌می‌برند، استفاده از ابزارآلات جنگی است؛ امری که ریشه در توصیف معشوق سپاهی در اشعار کهن دارد و به‌صورت یک سنت ادبی، ماندگار شده‌است (اکرمی، ۱۳۹٦: ۲۹۸). ملک قمی از واژهٔ «شست» در دو معنا یکی «انگشت دست» و در معنای غایب «زهگیر که در وقت کمانداری زه کمان را بدان گیرند» ایهام تناسب ساخته‌است.

هنر بر شوق در هر حلقهٔ فتراکِ غم دارد هلاکِ صید گِرد شستِ صیدانداز می‌گردد

(ملک قمی، ۲۰۱۲: ٤۰۷)

شاعر واژهٔ «کیش» را در معنای «دین‌وآیین» به‌کار گرفته‌است، ولی این واژه به‌سبب دومعنایی‌بودن، معنای «تیردان» را که مراد نیست، به ذهن خواننده القاء می‌کند و این معنای دوم با واژه‌های «خصم، تیغ» رابطهٔ ایهام تناسب ایجادمی‌کند.

دوستی با جان بدل خصمی‌ست در کیش بلا تا فتد در پای تیغش سر به‌گردن دشمنست

(ملک قمی، ۲۰۱۲: ۱۲٦)

ح) ایهام تناسب با واژه‌ها و اصطلاحات «عرفانی» و «فلسفی»

ایهام، افزون بر جنبهٔ زیبایی‌شناختی خود در ساختارهای ادبی، به‌عنوان ابزاری جهت ایجاد تکثّر معنایی در وجوه مختلف، شناخته‌می‌شود. ملک قمی با تکیه بر ایهام، به انتقال مفاهیم عرفانی و فلسفی در شعر می‌پردازد و سعی در برجسته‌سازی مفاهیم خاص دارد. واژهٔ «سعی» در معنای اول به‌معنای «سعی و تلاش اسکندر برای یافتن آب حیات» و در معنی دوم، «دویدن» با «احرام» ایهام تناسب می‌سازد.

مشو چو سعی سکندر که ماند ز آب حیات برآر حد حجاب و ببند احرامش

(ملک قمی، ۲۰۱۲: ٤۱۹)

در مقامی که نه انجام رود نه آغاز جوهر وقت به دریوزهٔ ساعت بردم

(ملک قمی، ۲۰۱۲: ٤۷٦)

تلاش شاعر گسترش افق معنایی و پویا کردن ذهن مخاطب در جهت کشف روابط واژگان است. سعی ملک قمی بر این بوده‌است که امکان برداشت‌های گوناگون از یک واژه را امکان‌پذیر کند «مقام، عبارت از منزلت و مرتبت است که بنده به‌واسطهٔ آداب خاص و تحمل سختی و مشقت بدان نائل‌می‌شود»(سجادی، ۱۳۸۳: ۷۳۵). «وقت آن بود که بنده بدان از ماضی و مستقبل فارغ‌شود و واردی از حق به دل وی پیوندد»(سجادی، ۱۳۸۳: ۷۸۹). شاعر با بهره‌گیری از ایهام تلاش‌دارد تا تفکر عرفانی را با کوتاه‌ترین کلمات در شعر بگنجاند.

در مصراع نخست بیت ذیل، واژۀ «قدر» در معنای غایب با واژۀ «قضا» ایهام تناسب می‌سازد.

به این‌قدر ز قضا راضیم که دریابم اسیر بهر چه کردندم و چرا بخشند

(ملک قمی، ۲۰۱۲: ۲۹۰)

۲-۱-٤- ایهام تضاد

ایهام تضاد را می‌توان یکی از شاخه‌های ایهام تناسب دانست که در آن، معانی پنهان واژگان با یک یا چند واژۀ دیگر در متن، رابطه‌ای از نوع تضاد معنایی دارند. در این نوع ایهام، واژه به‌گونه‌ای به‌کارمی‌رود که اگرچه تنها یکی از معانی آن مدنظر گوینده است، اما معنای غایب آن با دیگر اجزای کلام در تضاد قرارمی‌گیرد، بی‌آن‌که تضاد در بافت ظاهری جمله به‌چشم‌آید (شمیسا، ۱۳۹۸: ۱۳۱). در حقیقت متکی بر واژگانی است که در ظاهر متضاد به‌نظرمی‌رسند، اما در بافت و مقصود شاعر، چنین تضادی وجود ندارد و تنها بر اثر بازی زبانی، توهّم تضاد ایجادمی‌شود (احمدنژاد، ۱۳۷۲: ۱۳۵). در تحلیل این گونۀ ایهام، نقل شده‌است که گاه واژه‌ای دو معنا دارد و شاعر تنها یکی از آن‌ها را منظور کرده‌است؛ در این حالت، معنای نهفته (غایب) آن واژه با واژه‌ای دیگر در بیت در تقابل معنایی قرارمی‌گیرد، هرچند این تقابل از نگاه شاعر مقصود نبوده‌است (کزازی، ۱۳۷۳: ۱٤۰). شاعر می‌کوشد تا با برقراری پیوند میان دو گوهر ناهمگون و متضاد، مفاهیمی پیچیده را برای مخاطب ترسیم‌کند. در این فرآیند واژگان متضاد در تعامل با مفهوم اصلی قرارمی‌گیرند و از رهگذر این هم‌نشینی، مفاهیم جدید خلق-می‌شود که در راستای مفهوم اصلی بیت عمل‌می‌کنند. شاعر، علاوه بر بهره‌گیری از تقابل مفهومی واژه‌ها، زمینه را برای گسترش چندساحتیِ مفهوم شعر فراهم‌می‌کند. در واقع، ایهام تضاد نه‌تنها شگرد بلاغی و بازی واژگانی است، بلکه ابزاری برای توسعۀ معنا و تعمیق مفهوم شعر به‌شمارمی‌رود.

من و دل هر دو خرابیم به معموریِ می مایۀ نشو و نما در گل تعمیر نبود

(ملک قمی، ۲۰۱۲: ۲۹۹)

واژۀ «خراب» در بافت شعر از دو جهت معنایی قابل ادراک است. نخست «بی‌بهره‌بودن از مستی‌ومدهوشی ناشی از نوشیدن شراب» است و معنای دوم در مجاورت واژۀ «معمور» است.

هرچند کسر بیش عیار است بیشتر خاطر شکسته کیست درستی به‌دست ماست

(ملک قمی، ۲۰۱۲: ۱۰۲)

واژه‌های «شکسته» و «درستی» دو معنایی شده‌اند که معنای دوم یا غایب آن‌ها مدنظر شاعر نبوده‌است. این تقابل واژگانی، شعر را از تک‌بعدی‌بودن می‌رهاند و افقی عرفانی به آن می‌بخشد و این دوگانگی معنایی، یادآور اعتقاد عرفا است که رهایی از تعلقات مادی را زمینه‌ساز پذیرش نور الهی در وجود سالک می‌دانند. هدف شاعراز این گونۀ ایهامی، برجسته‌کردن مفاهیم عرفانی و اخلاقی است.

خلوتی با خویشتن دارم انجمن با دیگران خاص حیرت گشتم و در کثرت عامم هنوز

(ملک قمی، ۲۰۱۲: ٤۰۸)

شاعر با بهره‌گیری از تضاد واژگانی سعی‌دارد تا ساختار مفهومی جدیدی را در سایه‌روشن ایهام خلق‌کند. واژۀ «خاص» به-معنای «ویژه» است ولی معنای غایب آن ضد «عام» است که آن معنا را نمی‌توان در بیت مورد نظر داشت. واژگان متضاد «خلوت» در برابر «انجمن»، «خاص» در برابر «عام» و «حیرت» در برابر «کثرت» نه‌تنها دارای معنایی مستقل‌اند، بلکه هم‌نشینی آن‌ها در بستر شعر، مفهومی از سلوک عرفانی را بازنمایی‌می‌کند.

۲-۱-۵- ایهام ترجمه

ایهام ترجمه، نخستین بار در کتاب «ابدع‌البدایع» معرفی شده‌است (گرکانی، ۱۳۷۱: ۱۲۰). به حالتی اطلاق‌می‌شود کـه در مـتن، واژگانی به‌کارمی‌رود که معادل معنایی هم، در زبان‌های مختلف هستند، اما شاعر معانی گونـاگونی از آن برداشـت می‌کنـد. در حقیقت واژگان مترادف در بافت شعر در وجوه معنایی یکسان عمل‌نمی‌کننـد و «معمـولاً یکـی عربـی و یکـی فارسـی اسـت» (شمیسا، ۱۳۹۸: ۱۳۱). ملک قمی، کمتر به این گونهٔ ایهامی توجه داشته‌است.

به ریزشِ دمِ شمشیرِ قاتلان نازم به خون کشتهٔ خویش، آبِ کیمیا بخشند

(ملک قمی، ۲۰۱۲: ۲۹۰)

در بیت فوق، واژهٔ «دم» به‌معنای «لبه» و «تیزی شمشیر» است؛ اما در معنای دوم با «خون» ایهام ترجمه می‌سازد.

۲-۱-٦- ایهام تبادر (سمعی)

«تبادر» در لغت به‌معنای پیشی‌گرفتن و هم‌زمان شتافتن است و ایهام تبادر زمانی رخ‌می‌دهد که یـک واژه در مـتن باعـث‌شـود واژه‌ای دیگر که از نظر شکل یا آهنگ با آن شباهت دارد، در ذهن مخاطب تداعی‌شود (صادقیان، ۱۳۸۸: ۱۱۲) این ویژگـی بـه شکلی ایجادمی‌شود که واژهٔ متبادرشده با برخی از واژگان متن، تناسب بیافریند (نوروزی، ۱۳۷۲: ۲۷۱). از اهل بلاغت معـدود افرادی به ایهام تبادر پرداخته‌اند. گرکانی از این صنعت با عنوان توهیم یاد کرده‌است: «که در طی کلام، لفظی باشد که سـامع از آن توهم معنی دیگر مشترک نماید یا گمان تصحیف یا اختلاف حرکت یا اختلاف معنی آن‌را نمایـد» (گرکـانی، ۱۳۷۱: ۱۹۲). ایهام تبادر، نوعی هماهنگی معنایی به‌وجودمی‌آورد که علاوه بر خلق زیبایی و جاذبهٔ هنری، به تقویت بـار معنـایی می‌انجامـد. درنتیجه، خواننده با تأمل و دقت وافر به بررسی متن می‌پردازد و از کشف معانی نهان و تناسـبات واژگـان لـذت می‌بـرد و در تأویل و چندمعنایی‌کردن شعر نقش بسزایی دارد. در بیت زیر، همنشینی واژهٔ «میل» به‌دلیل تناسب واژگانی بـا واژهٔ «سرشـک»، «میل» و «سرمه» را به ذهن مخاطب می‌رساند.

اگر غرض زر و سیم است از سفر سهل است سرشک من نگر ار میل سیم و زر داری

(ملک قمی، ۲۰۱۲: ٥٦۰)

از وی اشاره و ز ما ترک زندگی حاجت به تیغ نیست نگاهی کفایت است

(ملک قمی، ۲۰۱۲: ۲۰۷)

واژهٔ «تَرک» در بیت بالا، به‌دلیل وجود واژهٔ «تیغ» و تشابه نوشتاری، واژهٔ «تُرک» را به ذهن مخاطب، متبادر می‌کند.

به سعی آب و هوا پرورند گل یعنی طراوت گل رویش ز اشک و آه من‌ست

(ملک قمی، ۲۰۱۲: ۲۰۹)

در این‌جا واژهٔ «رویش» (روی او) در مجاورت «گل» و «آب و هوا» واژهٔ رویش و روییدن را متبادرمی‌کند.

ایهام تبادر با توجه به دانش خواننده قابل‌شناسایی است. در حقیقت ایهام تبادر به زمینهٔ علمی، ادبی و دقت خواننـده نیـاز دارد تا در شعر هنرنمایی کند.

۲-۱-۷- ایهام دوگانه‌خوانی

شمیسا دوگانه‌خوانی را ذیل ایهام ذکر کرده‌است. وی معتقد است که تجزیهٔ کلمهٔ بسیط به اجزای معنـی‌دار، نحـوهٔ خـوانش و تغییر تکیه در خلق ایهام نقش مؤثری دارد (شمیسا، ۱۳۹۸: ۱۲٦). راستگو این ایهام را گونه‌ای از ایهام توازی ساختاری می‌داند که تغییر تکیه، ساختار و مکث بین واژه‌ها در آفرینش آن دخیل است (راستگو، ۱۳۷۹: ۵۸).

غفلت از دل بارمی‌بندد به اقلیم عدم فرصتت بادا که خود را نیز راهی بنگری

(ملک قمی، ۲۰۱۲: ٥٦٦)

در این بیت «راهی» به دو گونه معنا می‌شود؛ نخست با یاءنسبت «مسافر در راه سفر» و دوم با یاءنکره و وحدت، به‌معنای «یک راه» است. این ایهام با بازی معنایی، ذهن مخاطب را میان دو برداشت، معلق‌می‌گرداند تا بیان ظریف‌تری ارائه‌دهد. در حقیقت تفسیر متن، فرآیندی پویا و سیال است که در گرو تعامل مخاطب و شاعر است. در بیت زیر، تغییر تکیه در واژهٔ چه‌بسا، سبب تغییر چشمگیری در فهم مطلب شود. در حقیقت متن در مفهومی جدید معناآفرینی می‌کند.

آن ذره که محسوس نگردد بنمایی ترکیب تو زانست تو غافل که کجایی

(ملک قمی، ۲۰۱۲: ٥٦٩)

در شعر بالا واژهٔ «بنمایی» به دو صورت گروه اسمی و گروه فعلی (۱. به نمایی ۲. بنمایی) معنا می‌شود و لایه‌های تفسیری و معنایی متعددی به شعر می‌افزاید.

خوانش متفاوت شعر، دریچه‌ای تازه به جهان ذهنی شاعر می‌گشاید و مخاطب، تعامل دو طرفه‌ای با متن برقرارمی‌سازد که در هر دو خوانش، می‌تواند از شعر برداشتی متفاوت داشته‌باشد.

غمزه در ساخته با عشوه به خون‌ریزی‌ها کس از این بزم چرا سر به سلامت ببرد

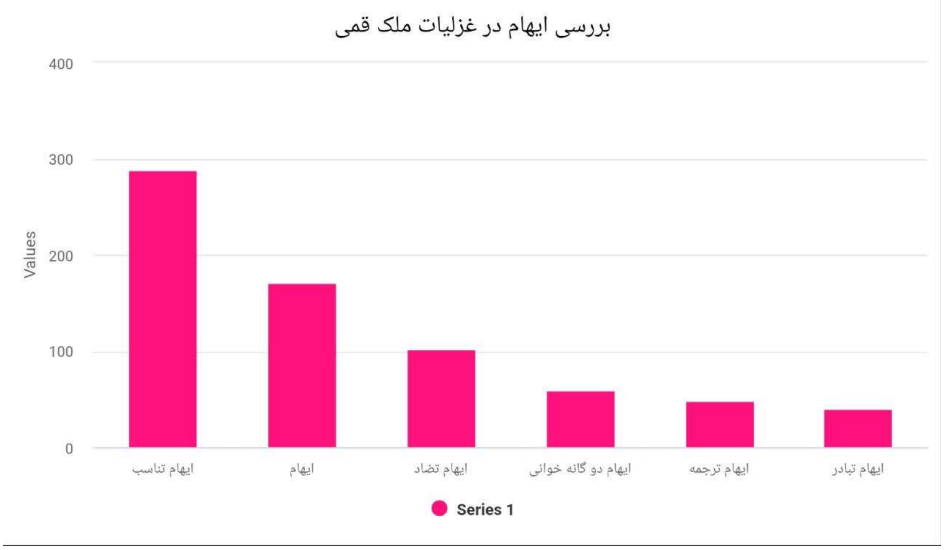
(ملک قمی، ۲۰۱۲: ۳۸٦)

مصراع دوم، محتمل دو بار معنایی است؛ جملهٔ «سر به‌سلامت‌بردن» که نخست در معنای متعارف «جان سالم از بزم بیرون-بردن» درک‌می‌شود و معنای دوم که جنبهٔ کنایی به‌خود گرفته‌است و «سر به سلامِ تو بردن» که نشانه‌ای از احترام و تسلیم است، معنا می‌شود.

در بیت زیر، واژهٔ «شومست» را می‌توان به دو روش فعل امری (شو، مست) و فعل اسنادی (شوم است) خوانده‌می‌شود و امکان گشودن تفسیرهای متفاوت از شعر را بازمی‌کند.

تا نگذری از خویش نیابی ره مقصود شومست اگر آرزوی بزم وصالست

(ملک قمی، ۲۰۱۲: ۲۰۱)



۳- نتیجه

ایهام، بارزترین و پیچیده‌ترین آرایهٔ بلاغی است و نقش مهمی در زیبایی‌شناسی متون ادبی دارد. شاعران در سایهٔ ایهام به آفرینش معنایی متفاوت در شعر می‌پردازند. بسامد ایهام در دیوان ملک‌قمی به ترتیب این‌گونه است. ایهام تناسب در جایگاه اول قراردارد که نشان از غنای معانی در دیوان ملک است. وی سعی کرده‌است با کنار هم نهادن کلمات متناسب و چندمعنایی پیوندی جدید بین واژگان برقرارکند و مخاطب را در جست‌وجوی این ارتباط و کاوش معانی جدید غرق‌کند. پس از آن، ایهام (توریه) جایگاهی ویژه دارد. شاعر با ایجاد معانی دوپهلو و تعابیر چندلایه، مخاطب را به تأمل وامی‌دارد. سپس ایهام تضاد با تقابل دو گوهر ناساز در یک عبارت، کشمکشی هنرمندانه می‌آفرینند. پس از آن، ایهام دوگانه‌خوانی روایتی متفاوت از محتوای شعر خلق‌می‌کند و پنجرهٔ معنای گوناگون در مقابل دیدگان مخاطب می‌گشاید. در جایگاه آخر، ایهام تبادر قراردارد.

ملک قمی با وجود نداشتن نوآوری در خلق انواع جدید ایهام، توانسته است با بهره‌گیری هدفمند و متنوع از آن به‌عنوان ابزاری برای غنای معنایی، آفرینش ابهام‌های هنری و ایجاد پیوندهای منسجم میان اجزای شعر بهره‌بگیرد. توزیع ایهام‌ها در دیوان او نشان‌دهندهٔ آگاهی شاعر از کارکردهای بلاغی این صنعت و توانایی او در به‌کارگیری آن در بستر نظم فارسی است.

٤- منابع

آزادبلگرامی، میرغلامعلی. (۱۳۹۳). تذکرهٔ آزادسرو. تهران: سفیر اردهال.

احمدنژاد، کامل. (۱۳۷۲). فنون ادبی (عروض، قافیه، بیان، بدیع)، چاپ اول. تهران: پایا.

احمدی، بابک. (۱۳۷۰). ساختار و تأویل متن. تهران: امیرکبیر.

احمدی‌بیدگلی، بهیه؛ وقاری، محمدرضا. (۱۳۹۳). «سیر تحول ایهام در کتاب‌های بلاغت فارسی از گذشته تا امروز». نشریهٔ زیبایی‌شناسی ادبی، شمارهٔ ۲۲، صص ٤٨–۷۳.

اکرمی، میرجلیل؛ واحدپور، مجید. (۱۳۹٦). «تحلیل کارکردهای ابداعی ابزارآلات جنگی از منظر تصویرسازی در غزلیات شمس با نگاهی به پیشینهٔ کارکرد این عناصر در غزل فارسی (مطالعهٔ موردی: تیروکمان)»، نشریهٔ سبک‌شناسی نظم‌ونثر فارسی، بهار ادب، شمارهٔ ۳۷، پاییز، صص ۳۱۵-۲۹۷.

انوشه، حسن (سرپرست). (۱۳۸۱). فرهنگ‌نامهٔ ادبی فارسی. دانش‌نامهٔ ادب فارسی. چاپ دوم. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

بقایی‌بخارایی، محمدعارف. (۱۳۹۳). تذکرهٔ مجمع‌الفضلا، تحقیق محمد خشکاب. تهران: منشور سمیر.

پشتدار، احمد؛ اسماعیلی، محبوبه. (۱۳۹۸). «بررسی انواع ایهام در غزلیات حافظ». فصلنامهٔ اورمزد، شمارهٔ ٤٦، بهار ۱۳۹۸، صص ٨٤–۱۰۳.

تاج‌الحلاوی، علی‌بن‌محمد. (۱۳٤۱). دقایق‌الشعر، تصحیح و حواشی سیدمحمدکاظم امام. تهران: دانشگاه تهران.

حسینی‌نیشابوری، برهان‌الدین‌عطاءالله‌محمود. (۱۳۸٤). بدایع‌الصنایع، تصحیح رحیم مسلمانیان قبادیانی. تهران: بنیاد موقوفات افشار.

رادویانی، محمدبن‌عمر. (۱۳۸۰). ترجمان‌البلاغه، به اهتمام احمد آتش، کوشش توفیق سبحانی و اسماعیل حاکمی. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

رازی، شمس‌الدین محمدبن‌قیس. (۱۳۷۳). المعجم فی معاییر اشعارالعجم، به‌کوشش سیروس شمیسا. تهران: فردوس.

راستگو، محمد. (۱۳۷۹). ایهام در شعر فارسی. تهران: سروش.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳٦۹). از کوچهٔ رندان. تهران: امیرکبیر.

سجادی، سیدجعفر. (۱۳۸۳). فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی. تهران: طهوری.

سمرقندی، دولتشاه‌بن‌علاءالدوله. (۱۳۸۲). تذکره‌الشعرا، مقدمه، تحشیه و تعلیقات علی رفیعی علامرودی‌دشتی. تهران: میراث مکتوب.

شریفی، محمدرضا. (۱۳۹۳). «بررسی ایهام و بعضی از انواع آن در نسخهٔ خطی پادشاه‌نامهٔ کلیم کاشانی». تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)، دورهٔ ٦، شمارهٔ ۲۲.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳٦۸). رستاخیز کلمات. تهران: سخن.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۳). موسیقی شعر. تهران: آگه.

شمیسا، سیروس. (۱۳۹۸). نگاهی تازه به بدیع، ویراست سوم. تهران: میترا.

صادقیان، محمدعلی. (۱۳۸۸). طراز سخن (در معانی و بیان)، چاپ اول. تهران: مرکز انتشارات علمی دانشگاه آزاد اسلامی.

صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۷۲). تاریخ ادبیات ایران، جلد ۵. تهران: فردوس.

علوی‌مقدم، محمد. (۱۳۷۲). در قلمرو بلاغت، جلد ۱. مشهد: آستان قدس رضوی.

غنی‌پورملکشاه، احمد؛ مهدی‌نیا چوبی، محسن. (۱۳۹۰). «سبک سعدی در ایهام‌سازی و گستردگی آن در غزلیات او». فصلنامهٔ سبک‌شناسی نظم‌ونثر فارسی (بهار ادب)، سال ٤، شمارهٔ ۲، تابستان ۱۳۹۰، شمارهٔ پیاپی ۱۲، صص ۷۵–۸۲.

فخرالزمانی، ملا عبدالنبی. (۱۳٦۲). تذکرهٔ میخانه، تصحیح احمد گلچین معانی. تهران: اقبال.

فرشیدورد، خسرو. (۱۳۸۲). دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی، جلد ۲. تهران: امیرکبیر.

فشارکی، محمد. (۱۳۷۹). بدیع. تهران: سمت.

قلیچ‌خانی، حمیدرضا. (۱۳۸۸). فرهنگ واژگان و اصطلاحات خوشنویسی و هنرهای وابسته، چاپ دوم. تهران: روزنه.

کاشفی‌سبزواری، کمال‌الدین‌حسین. (۱۳٦۹). بدایع‌الافکار فی صنایع‌الاشعار، ویراسته میرجلال‌الدین کزازی. تهران: نشر مرکز.

کزازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۷۳). زیبایی‌شناسی سخن پارسی (۳)، چاپ دوم. تهران: کتاب ماد (وابسته به نشر مرکز).

گرکانی، محمدشمس‌العلما. (۱۳۷۱). ابدع‌البدایع، به اهتمام حسین جعفری. تبریز: احرار.

مازندرانی، محمدهادی. (۱۳۷٦). انوارالبلاغه، تصحیح محمدعلی غلامی‌نژاد. تهران: مرکز فرهنگی نشر قبله و دفتر نشر میراث مکتوب.

ملک‌قمی، محمد. (۲۰۱۲ م). دیوان غزلیات، تصحیح و تدوین مشاهدهٔ مرغوب، رسالهٔ دکتری، دانشگاه اسلامی علیگر (هند)، استاد راهنما آذرمیدخت صفوی.

نوروزی، جهانبخش. (۱۳۷۲). زیورهای سخن و گونه‌های شعر فارسی. شیراز: راهگشا.

نهاوندی، عبدالباقی. (۱۳۸۱). مآثر رحیمی، به اهتمام عبدالحسین نوایی. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

واله‌داغستانی، علیقلی. (۱۳۸٤). ریاض‌الشعراء، مقدمه، تصحیح و تحقیق سیدحسین تاجی نصرآبادی. تهران: اساطیر.

وجدانی، بهروز. (۱۳۸٦). فرهنگ جامع موسیقی ایرانی. بی‌جا: گندمان.

وطواط، رشیدالدین. (۱۳۰۸). حدائق‌السحر فی دقائق‌الشعر، تصحیح عباس اقبال. تهران: طهوری.

همایی، جلال‌الدین. (۱۳۸٤). فنون بلاغت و صناعات ادبی. تهران: هما.