



University of
Sistan and Baluchestan

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

Mohaddeseh Delaramzhad¹  Mohammad Amir Mashhadi²  AbdolAli Oveisikahkha³ 

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.

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?

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 *morā'āt 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 / ma'mūr* (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 *Abda' al-Badāyi'* (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 (Shamsia,

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 *īhāms* 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., & Esmacili, 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-Shu'arā* (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., & Mahdiniya 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

أملاہ انتشار

«بررسی انواع ایهام در دیوان ملک قمی»

۱- محدثه دلارام نژاد ۲- محمدمیر مشهدی (نویسنده مسئول) ✉ ۳- عبدالعلی اویسی کهخا

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. ایمیل:

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 به شمار می‌رود. دیوان غزلیات او با وجود بهره‌مندی از ویژگی‌های زبانی و بلاغی، تاکنون کمتر از منظر تحلیل آرایه‌های بدیعی مورد واکاوی قرار گرفته است. هدف این پژوهش، شناسایی انواع مختلف ایهام و تحلیل کارکردهای ساختاری و معنایی آن در غزلیات ملک قمی است. این پژوهش به شیوه توصیفی-تحلیلی انجام شده است. پس از خوانش دیوان غزل و استخراج نمونه‌های ایهام، داده‌ها بر اساس انواع ایهام دسته‌بندی و تحلیل شده‌اند. نتایج نشان می‌دهد که ایهام تناسب بیشترین بسامد را در میان انواع مختلف ایهام دارد و ایهام تضاد، دوگانه خوانی، ترجمه و تبادر در مراتب بعدی قرار می‌گیرند. یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که ملک قمی با وجود نداشتن نوآوری در خلق انواع جدید ایهام، ولی توانسته است با بهره‌گیری هدفمند و متنوع از آن به‌عنوان ابزاری برای غنای معنایی، آفرینش ایهام‌های هنری و ایجاد پیوندهای منسجم میان اجزای شعر بهره بگیرد. توزیع انواع ایهام در دیوان او نشان‌دهنده 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

مطالعات شبه‌قاره، دوره، شماره، صص

تاریخ دریافت: تاریخ ویرایش: تاریخ

پذیرش: تاریخ انتشار:

استاد: دلارام نژاد، محدثه؛ مشهدی، محمدمیر؛ اویسی کهخا، عبدالعلی. (۱۴۰۴). بررسی انواع ایهام در دیوان ملک قمی.

مطالعات شبه‌قاره.

DOI:

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان



© دلارام نژاد، محدثه؛ مشهدی، محمدمیر؛ اویسی کهخا،

عبدالعلی

۱-۱- بیان مساله و سوالات تحقیق

ملک قمی از شاعران پرآوازه اواخر سده دهم و اوایل قرن یازدهم هجری قمری است. محل تولد او در شهر قم بوده است (فخرالزمانی، ۱۳۶۲: ۳۵۱). فعالیت شاعرانه خود را از قم آغاز کرد. در سال ۹۸۷ ه. ق. به علت رنجش و کدورتی که از شانی تکلو-ملک الشعرا دربار صفوی- داشت، راهی هندوستان شد (صفا، ۱۳۷۲: ۹۵۰). در بیجار اقامت گزید و به مقام ملک الشعرا درگاه عادل شاه ابراهیم ثانی رسید. در آنجا، زمینه آشنایی وی با ظهوری ترشیزی فراهم شد و همراه او چند اثر مشترک در مدح عادل شاه سرود (همان: ۹۵۲). درباره تاریخ فوت ملک قمی اختلاف نظر است، ولی اغلب تذکره‌ها تاریخ وفات او را ۱۰۲۴ ه. ق. دانسته‌اند (فخرالزمانی، ۱۳۶۲، ۳۵۷؛ آزاد بلگرامی، ۱۳۹۳، ۷۳). وی در این مدت آثار ارزشمندی در قالب‌های گوناگون شعری خلق کرده است. دیوان اشعار او شامل ۸۴۴ بجزل است. در قالب مثنوی نیز دو اثر مستقل «مثنوی صنم و برهن» با درون‌مایه‌ای عاشقانه و «منیع‌الانهار (نورس‌نامه)» با محتوایی اخلاقی از او برجای مانده است. افزون بر این، دو اثر دیگر با نام‌های «گلزار ابراهیم» و «خوان خلیل» نیز با همکاری ظهوری ترشیزی از او به یادگار مانده است.

ملک قمی از شاعران توانمند و پرکار دوره خود است. اشعار وی لطیف و دل‌نشین است و خیال‌پردازی‌های شاعرانه او قابل توجه است. از ویژگی‌های برجسته شعر ملک قمی زبان ساده و دوری از تعقید لفظی است. کمتر بیتی در اشعار او می‌توان یافت که به آرایه‌های بیانی و بدیعی آراسته نباشد. انواع تشبیه، جناس، استعاره، تکرار، ایهام و... در اشعار او می‌توان یافت 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 شده است به این پرسش‌ها پاسخ داده شود: 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؟

۱-۲- اهداف و ضرورت تحقیق

ملک قمی از شاعران کم‌تر شناخته شده در ادب فارسی به‌شمار می‌رود و تاکنون پژوهش جامعی درباره اشعار او انجام نشده است. شناخت وی نه تنها برای فهم درست گذشته ادبی زبان فارسی

اهمیت دارد، بلکه می‌تواند زمینه‌ساز درک بهتر و تحلیل دقیق‌تر سبک‌های گوناگون زبان فارسی شود.

۳-۱- روش تفصیلی تحقیق

این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی انجام شده‌است. در ابتدا دیوان شاعر مورد مطالعه قرار گرفت و ابیات دارای ایهام شناسایی شد. سپس این ابیات دسته‌بندی و تحلیل شده‌اند.

۴-۱- پیشینه تحقیق

ایهام از مهم‌ترین صنایع بدیعی است و تاکنون پژوهشگران فراوانی به این مهم پرداخته‌اند که بنا به اختصار به برخی از آن‌ها اشاره می‌شود. شریفی (۱۳۹۳) در «بررسی ایهام و بعضی از انواع آن در نسخه خطی پادشاهنامه کلیم کاشانی» ایهام را شیرین‌ترین شیوه 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 برده است. غنی‌پور و مهدی‌نیا (۱۳۹۰) در مقاله «ایهام‌سازی و گستردگی در غزلیات سعدی» به مطالعه غزلیات سعدی و کاربرد انواع ایهام پرداخته‌اند. احمدی بیگدلی و وقاری (۱۳۹۳) در مقاله «سیر تحول ایهام در کتاب‌های 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 را در اشعار حافظ روح شعر و کیفیت جوهری آن می‌دانند. بررسی منابع موجود پیرامون زندگی و آثار ملک قمی نشان می‌دهد که اغلب این آثار، همچون تذکره «مآثر رحیمی»، «تذکره الشعراء»، «ریاض الشعراء»، «مجمع الفضلاء» و نظایر آن، صرفاً به معرفی شاعر و آثار او پرداخته‌اند. در مطالعات معاصر نیز قوچه‌زاده (۱۳۹۶) در مقاله‌ای با عنوان «مثنوی صنم و برهمن، تمثیلی از زندگینامه ملک قمی درهند» به شرح حال و توضیحاتی درباره «صنم و برهمن» می‌پردازد. یساولی (۱۳۹۲) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود با عنوان «تصحیح خطی منبع الانهار ملک قمی و مقایسه آن با مخزن الاسرار نظامی» به معرفی منبع الانهار و مقایسه آن با اثر نظامی پرداخته‌است. باید گفت ملک قمی از جمله صدها ستاره درخشان آسمان ادبیات و شعر ایران است که از دید پژوهشگران مخفی مانده و درباره او و اشعارش پژوهش شایسته‌ای صورت نگرفته‌است. از این‌رو، پژوهش حاضر می‌کوشد خلأ موجود در مطالعه ایهام در غزلیات ملک قمی را جبران نماید.

۲- بحث و بررسی

۲-۱- ایهام

ایهام یکی از هنجارگریزی‌های زبانی است که در کلام شکل می‌گیرد و ذهن خواننده را به تلاش و تکاپو در جهت یافتن معانی گوناگون وامی‌دارد. تلاشی که در نتیجه، موجب التذاذ و شگفتی مخاطب می‌شود و سهم بسزایی در تصویرسازی و آرایش کلام ایجاد می‌کند. از دیرباز شعر و ادب فارسی به ایهام به‌عنوان یکی از مهم‌ترین امکانات زبان توجه داشته است و «اشعار شاعران بر اساس شیوه‌های بیان، شکردهای کلامی و کاربرد ویژه زبان از یکدیگر متمایز می‌شود» (احمدی، ۱۳۷۰: ۵۸). در نتیجه شاعران از نقش‌آفرینی ایهام در اشعار خود غافل نمی‌شدند. ملک قمی نیز از نقش‌آفرینی در این مقوله چشم‌پوشیده 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 شده است. بررسی کتب بلاغی و نقد تعاریف ایهام بر این نکته صحه می‌گذارد که بلاغیون بر جنبهٔ دومعنایی ایهام تأکید داشته‌اند و هریک نکات قابل توجهی را متذکر شده‌اند.

تعریف ایهام در کتاب «المعجم» این‌گونه آمده است: «لفظی دو معنای را به کار دارد، یکی قریب و یکی بعید، خاطر سامع نخست به معنی قریب رود و مراد قائل، معنی غریب باشد» (رازی، ۱۳۷۳: ۳۱۱). کتاب «ترجمان البلاغه» که نخستین اثر فارسی در بلاغت است. در آن به ایهام اشاره‌ای نشده است و در ذیل عنوان «فی الکلام المحتمل بالمعینین الضدین» غیر مستقیم به آن پرداخته است (رادویانی، ۱۳۸۰: ۱۸۲).

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

تاج‌الجلای در «دقایق الشعر» با تأکید بر معنای ظاهر و خفی ایهام را تمثیل و مغلظه می‌خواند: «به گمان افکندن باشد و این صنعت را تمثیل خوانند و مغلظه نیز گویند و آن‌چنان باشد که شاعر لفظی بدو معنی استعمال کند یکی ظاهر و یکی خفی. مستمع پندارد که او معنی ظاهر می‌خواهد و

مراد متکلم معنی خفی باشد» (تاج الحلاوی، ۱۳۴۱: ۴۰). میرزا حسین واعظ کاشفی سبزواری در «بدایع الافکار فی صنایع الاشعار» گام را فراتر نهاده و از ایهام به عنوان «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 استعمال کند که یکی از آن معانی ظاهر باشد و دیگری خفی و ذهن مستمع بعد از اصغای کلام به معنی ظاهر و قریب متوجه گردد و مراد متکلم معنی خفی و غریب باشد و به واسطه در گمان افکندن سامع این را ایهام گفتند و جمعی این را تخیل نیز گویند یعنی کسی را در خیالی افکندن و بعضی از بلاغیون این را توریه خوانند یعنی پوشیده گردانیدن» (کاشفی سبزواری، ۱۳۶۹: ۱۰۹) و آن را به ایهام موشح و ایهام مجرد و ایهام ذو الوجوه و شبه ایهام تقسیم می‌کند.

در کتاب‌های دوره‌های بعد نیز بیشتر بلاغیون به تعریف و طوط استناد می‌کنند و البته تقسیم‌بندی‌هایی برای آن قائل شده‌اند. «بدایع‌الصنایع» محمود حسینی ایهام را به دو نوع «توریه مجرد» و «توریه مرشح» تقسیم می‌کند و همانند کاشفی از ایهام تام نیز یاد می‌کند (حسینی، ۱۳۸۴: ۱۳۴). ملاهادی مازندرانی در کتاب «انوارالبلاغه» از توریه نام برده‌است و بر دو نوع مجرد و مرشح تقسیم کرده است و البته در کنار این تعاریف از «استخدام» نیز نام برده «و آن این است که لفظی دو معنی داشته باشد و هر دو حقیقی یا هر دو مجازی یا یکی حقیقی و دیگری مجازی مذکور شود 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 اراده شود» (مازندرانی، ۱۳۷۶: ۲۳۳). کتاب «ابدع‌البدایع» شمس‌العلمای گرکانی به‌طور مفصل به انواع ایهام در ذیل مبحث «توهیم» پرداخته است و علاوه بر چهار نوع توریه مجرد، توریه مرشح، توریه مبینه و توریه مهیاه به ایهام تناسب و ترجمه نیز توجه کرده‌است (گرکانی، ۱۳۷۱: ۱۸۴).

در مطالعات معاصر، توجه به رویکرد زیبایی‌شناختی ایهام گسترش می‌یابد. علوی ایهام را سلطان محسنات می‌نامد (علوی مقدم، ۱۳۷۲: ۷۷). از نظر زرین‌کوب، ایهام، نوعی تردستی زیرکانه است که شاعر در آن با یک تیر دو نشان می‌زند (زرین‌کوب، ۱۳۶۹: ۷۷). همایی و فشارکی به تعاریف گذشتگان بسنده کرده‌اند. همایی به معنی دور و نزدیک توجه می‌کند (همایی، ۱۳۸۴: ۲۶۹). و فشارکی معتقد است معنی دوم در سایه روشن فضای شعر یافت می‌شود. «در اصطلاح آن است که لفظی یا تعبیری بیانی بیاورند که پیش از یک معنی داشته باشد و معنا یا معانی دیگر در سایه روشن

فضای شعری به صورت محو یا نیم‌رنگ جلب نظر نماید، ولی به‌طور کامل از دید ذهن ناپدید گردد» (فشارکی، ۱۳۷۹: ۸۳). کزازی و شمیسا تعاریف کاملتری ارائه داده‌اند. 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 ایجاد شوند و دوم، دوگانگی معنایی به‌گونه‌ای باشد که هر دو معنی واژه، قابل فهم باشد (کزازی، ۱۳۷۳: ۱۲۹). شمیسا به‌نقد تعاریف کتب سلف پرداخته است و تعاریف قدما که فقط معنی دور را مراد می‌دانسته‌اند، مناسب تعریف تناسب می‌داند (شمیسا، ۱۳۹۸: ۱۲۴). از دیدگاه شمیسا ایهام عبارت است از «کلمه‌ای در کلام که حداقل به دو معنی به‌کار رفته باشد» (شمیسا، ۱۳۹۸: ۱۲۴). و انواعی برای آن قائل شده است. لذت ایهام از آنجا ناشی می‌شود «که خواننده از معنی نزدیک به معنی دور می‌رسد. دقیقاً بر سر یک دوراهی قرار می‌گیرد و در یک لحظه نمی‌تواند یکی از آن دو را انتخاب کند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۳۰۷). از نظر روان‌شناختی، ایهام پاسخی به خواست درونی انسان برای آزادی و اختیار در تفسیر سخن است (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۴۳۴).

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

الف) واژه‌ای که ایهام در آن رخ می‌دهد، 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 واژه مبهم فراهم آورد. در مجموع، این سه ویژگی، ایهام را به یکی از پیچیده‌ترین و جذاب‌ترین ابزارهای بیانی تبدیل می‌کند.

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

۱-۱-۲- بررسی ایهام در دیوان غزلیات ملک‌قمی

۲-۱-۲- ایهام (توهیم، توره، تخیل)

ملک قمی در این گونه ایهام، نوآوری ساختاری یا معنایی فراتر از الگوهای ادبی رایج ارائه نمی‌دهد و بیشتر به عنوان ابزاری جهت توسعه گستره معانی و بازی زبانی از آن بهره می‌برد. با این حال نکته قابل تامل در این گونه ایهام، کارکرد و نحوه قرارگیری آن در بافت شعر است که هر دو واژه از جهت معنایی و بلاغی یکسان عمل کند و قابلیت تحلیل ساختارمند را فراهم می‌آورد. در بیت زیر شاعر از واژه «بو» استفاده کرده و دو معنا «بوی جسمانی، خاطره و حضور معشوق» را به خواننده ارائه می‌دهد و هر دو معنا در بافت شعر قابل درک است. به گونه‌ای که ایهام نه تنها ابزاری برای غنای ادبی و وجوه تاویلی در شعر است، بلکه بستری را برای مشارکت فعال خواننده در فرایند معناسازی فراهم می‌سازد.

آه از نفسی چوناله پیچد تا بوی تو در مشام دزدم

(ملک قمی، ۲۰۱۲: ۴۴۸)

در بیت زیر، شاعر از ممدوح خود رنجیده خاطر بوده است و در آغاز غزل از وفاداری خود به پادشاه و ممدوح سخن می‌گوید و در ابیات پایان غزل، گله و شکایت شاعر با بهره بردن از ترفند ادبی ایهام با زیبایی کامل و هنرمندانه بیان شده است. ملک قمی واژه‌های مشخص شده در ابیات را به دو نوع معنای حقیقی و مجازی (استعاری) بکار گرفته و اکثر ابیات این غزل یازده بیتی دارای چنین ویژگی هستند.

بلبل که ز گل شکوه کند بی چمن اولی	محروم ز نظاره سرو و سمن اولی
یعقوب که بر یوسف صدیق کند جور	از حسرت او ساکن بیت الحزن اولی
باغی که ز خارش رسد آسیب به بلبل	برگ و برآن باغ فدای زغن اولی
جای که کشد دست صبا طره 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 دریافت شعر را انتخاب کند و عدم فهم خواننده در دریافت معانی دور یا نزدیک واژه، خللی در مفهوم بیت ایجاد نمی‌کند.

دل سخت تو به آزار اسیران خوش باد دل من نیز به عهد تو ملامت کش باد
(ملک قمی، ۲۰۱۲: ۴۰۲)

کانون ایهام واژه «عهد» است که در دو معنای «روزگار و پیمان» موجبات تعلیق معنایی در ذهن مخاطب را به وجود می‌آورد و او را در حالتی تردیدگونه در انتخاب معنا وامی‌گذارد.

استفاده از ایهام در اشاره به اسم یا تخلص شاعر، از شیوه‌های رایج در شعر فارسی به‌شمار می‌آید (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 معرفی تخلص شاعر به جهان خارج از شعر، با آفرینش لایه‌های معنایی بدیع در بافت شعر، ظرفیت تأویل‌پذیری شعر را دوچندان می‌کند.

ملک آورد یکی محضر از علم غیب شکر را کامروای دل مهمان گشتم
(ملک قمی، ۲۰۱۲: ۴۵۰)

واژه «ملک»، واژه‌ای چندمعنایی و دارای ایهام است. درحقیقت شاعر تلاش داشته‌است، با گنجاندن نام خود در بافت شعر، از شگرد ایهام بهره بگیرد و بدین وسیله بار معنایی دوگانه‌ای را به واژه ببخشد؛ به گونه‌ای که علاوه بر اشاره صریح به نام شاعر، بر ممدوح و پادشاه زمانه شاعر نیز دلالت می‌کند و امکان دریافت‌های چندگانه از آن فراهم می‌شود. این کاربرد که مبتنی بر بازی‌های زبانی و ظرفیت‌های ایهامی واژه‌هاست، از یک‌سو موجب گسترش دامنه معنایی شعر شده و از سوی دیگر به خلق لذت زیبایی‌شناختی در خواننده می‌انجامد.

هرچه دربار ملک بود تعلق به تو داشت حاجت اینهمه بیتابی و ابرام نبود
(ملک قمی، ۲۰۱۲: ۳۸۱)

۳-۱-۲- ایهام تناسب

ایهام تناسب پیوندی ظریف میان ایهام و مراعات‌النظیر است؛ اما از نظر کارکردی خیال‌انگیزتر و لطیف‌تر است. معنای غایب واژه ایهامی با سایر واژگان موجود در بافت شعر تناسب معنایی دارد.

ملائمات و مناسبات معنی غایب در کلام آورده می‌شود (فرشیدورد، ۱۳۸۲: ۴۸۲). «این صنعت، چنان است که دو معنی غیرمتناسب را به دو لفظ تعبیر نمایند که یکی از آن دو لفظ دو معنی داشته باشد و معنی دوم که غیرمقصود است به معنی آن لفظ دیگر تناسب داشته باشد» (تقوی، ۱۳۱۷: ۲۳۳). همچنین تعریفی دیگر از این شاخه‌ایهام بر این نکته تأکید دارد که در ایهام تناسب، حدودمرزی وجود ندارد، زیرا متن قابلیت کشف معانی پنهان و به اصطلاح دور از ذهن از کلمه را دارد که با کلمات دیگر تناسب می‌سازد و معنی غایب در مفهوم و معنی مدخلیت ندارد (شمیسا، ۱۳۹۸: ۱۲۸). پیوند این دو در کنار هم، سبب بهبود گستره 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 به کاربرده در غزلیات ملک قمی با مشغول ساختن ذهن مخاطب بر سر انتخاب یک معنا، التذاذ ادبی در وی ایجاد می‌کند. 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 پی برد که چگونه به صورت هدفمند از صنعت ایهام بهره جسته است. 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 حوزه موسیقی

موسیقی و شعر دو جز جدایی ناپذیر در ساختار زبان هستند که افزون بر تقویت موسیقی درونی و بیرونی شعر، نقش موثری در تقویت جنبه‌های زیبایی‌شناختی شعر ایفا می‌کند. واکاوی دیوان غزلیات شاعر نشان می‌دهد، در برخی از ابیات، همجواری ابزار موسیقی با واژگان ایهامی، زمینه ساز آفرینش معانی بدیع شده است و بر غنای مفهومی افزوده است.

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

(ملک قمی، ۲۰۱۲: ۵۵۶)

«ساز» در اینجا به معنی سازوبرگ و آماده شدن 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 در دل زد ولی نواخت یکی
(ملک قمی، ۲۰۱۲: ۵۵۷)

در این بیت واژه «نواخت» به دو معنای «نوازش کردن و موسیقی نواختن» است و معنای دوم با «صفیر» و «نوا» تناسب می‌سازد و البته چنین گستره معنایی در واژه «زد» نیز وجود دارد. هیچکس جز باد اینجا محرم پیغام نیست چشم حسرت چند بر راه صبا دارد کسی
(ملک قمی، ۲۰۱۲: ۵۶۳)

در بیت ذکر شده، 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: ۵۶۳)

شاعر از واژه «صبا» دو معنا برداشت می‌کند: نخست «بادی است که از سمت مشرق می‌وزد» و دوم، اصطلاحی در موسیقی است که به «شعبه‌ای از مقام بوسلیک» (وجدانی، ۱۳۸۶: ۶۸۳) اشاره کرده‌است. این معنا با «عود» که از اصطلاحات موسیقی است، ایهام تناسب می‌سازد. علاوه بر این واژه «عود» در معنای دوم با «صبا» نیز ایهام تناسب دارد و این امر موجب تراکم ایهام در بیت شده‌است.

ب) ایهام تناسب با واژه‌های مجالس بزم و شراب

در اشعار ملک قمی، ایهام‌های تناسب بسیاری با محوریت واژگانی چون «می»، «دور» و «جام» دیده می‌شود که در عین اشاره به فضای بزم و شادی، هم‌زمان تداعی کننده معانی گوناگون است. این تناسب واژگانی، شعر را از سطح معنایی معمول فراتر برده است و زمینه تأویل‌های گوناگون را

فراهم می‌آورد.

در مجلس ما باز می عشق به جامست المنه لله که دگر دور به کامست
(ملک قمی، ۲۰۱۲: ۲۰۶)

واژه «دور» به عنوان واژه ایهام آفرین در ساختار شعر ایفای نقش می‌کند و دو معنا را در ذهن مخاطب تداعی می‌کند و در معنی دوم با کلمه می، جام، مجلس تناسب دارد
پ) ایهام تناسب در حوزه طبیعت

از دیرباز، طبیعت و جلوه‌های آن عاملی موثر در آفرینش آثار هنری بوده است. شاعر با تلفیق عناصر طبیعی و صنایع بلاغی می‌کوشد تا از ظرفیت نمادین عناصر طبیعی در شعر خود بهره‌مند شود و بستری برای خلق معانی جدید فراهم می‌کند.

فتیله بافتی از برگ لاله رنگارنگ بساط داغ به روی دل و جگر چیدی
(ملک قمی، ۲۰۱۲: ۵۴۸)

واژه «داغ» از حیث معنایی در بافت جمله دو جهت گیری مستقل دارد. این واژه، از یک سو به معنای «غم و اندوه» و از جهتی دیگر، معنای «سیاهی درون گل» را که مورد نظر نیست، به ذهن متبادر می‌سازد. معنای دوم با واژه‌های «گل»، پروانه و لاله» رابطه‌ای از نوع ایهام تناسب ایجاد می‌کند.

ت) ایهام تناسب و هنرنویسی و کتابت
شاعر با بهره‌گیری از مضامین هنر خوشنویسی و تلفیق آن با ایهام، می‌کوشد بار معنایی واژگان را افزایش دهد. تا بدین وسیله مخاطب را به تلاش و تکاپوی ذهنی برای یافتن معنی اصلی وادارد. در ابیات زیر، ملک‌قمی با قرار دادن این واژگان در بافت شعر، در پی عمق بخشیدن و درگیر کردن خواننده در تاویل معنا است. «بیاض» و «سواد» به معنای سیاهی و سفیدی به کار رفته‌اند. «تناسب و رابطه میان سفیدی باقی‌مانده کاغذ با سیاهی مرکب در ابعاد گوناگون دارای اهمیت است» (قلیچ‌خانی، ۱۳۸۸: ۷۵). این واژگان در کنار واژه «خط» ایهام تناسب ساخته‌اند؛ زیرا معنای غایب دو واژه «پیش‌نویس» و «پاک‌نویس» در معنای بیت نمی‌گنجد و منظور شاعر نیز نبوده است.

سواد خط و بیاض رخت علامت چیست اگر غلط نکنم ناله گناه منست
(ملک قمی، ۲۰۱۲: ۲۰۴)

ث) ایهام تناسب مبتنی بر توجه به اعضای بدن

یکی از ایهام های رایج در ادب فارسی که قابلیت فراوانی در جهت آفرینش معانی بدیع دارد بر پایه واژگانی استوار است که به اعضای بدن مربوط می شوند. شاعر در بیت ذیل «زجاج» را در معنای دوم به معنای «زجاجیه چشم» با اعضای بدن (دل، سر) در تناسب قرار داده است.

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 پایه نام پرندگان
هرگاه پرندگان با مفاهیم نمادین خود در کنار ایهام قرار گیرند علاوه بر آفرینش پیوند واژگانی، نماینده یک جریان فکری یا معنایی می شوند و مفهوم نمادگونه آنها در بستر شعر علاوه بر خلق صنایع ادبی، به شیوه ای برای بیان مفاهیم گوناگون ادبی و اخلاقی تبدیل می شود.

غریوِ طبل، باز امروز عوغای دگر دارد چه مرغست این که گردِ چنگلِ شهباز می گردد
(ملک قمی، ۲۰۱۲: ۳۲۶)

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

ج) ایهام تناسب بر پایه ابزار جنگی
یکی از ابزارهایی که شاعران برای خلق آرایه های ادبی و خیال شاعرانه از آن بهره می برند، استفاده از ابزار آلات جنگی است. امری که ریشه در توصیف معشوق سیاهی در اشعار کهن دارد و به صورت یک سنت ادبی ماندگار شده است (اکرمی، ۱۳۹۶: ۲۹۸). ملک قمی ازواژه «شست» در دو معنای یکی «انگشت دست» و در معنای غایب «زهگیر که در وقت کمانداری زه کمان را بدان گیرند» ایهام تناسب ساخته است.

هنر بر شوق در هر حلقه فتراکِ غم دارد هلاکِ صیدِ گردِ شستِ صیدِ انداز می گردد
(ملک قمی، ۲۰۱۲: ۴۰۷)

شاعر واژه «کیش» را در معنای «دین و آیین» بکار گرفته است، ولی این واژه به سبب دومعنایی بودن، معنای «تیردان» را که مراد نیست، به ذهن خواننده القاء می‌کند و این معنای دوم با واژه‌های «خصم، تیغ» رابطه ایهام تناسب ایجاد می‌کند.

دوستی با جان بدل خصمی ست در کیش بلا تا فتد در پای تیغش سر بگردن دشمنست
(ملک قمی، ۲۰۱۲: ۱۲۶)

ح) ایهام تناسب با واژه‌ها و اصطلاحات عرفانی و فلسفی

ایهام افرون برجسته زیبایی‌شناختی خود در ساختارهای ادبی، به عنوان ابزاری جهت ایجاد تکثر معنایی در وجوه مختلف، شناخته می‌شود. ملک قمی با تکیه بر ایهام، به انتقال مفاهیم عرفانی و فلسفی در شعر می‌پردازد و سعی در برجسته‌سازی مفاهیم خاص دارد. واژه «سعی» در معنای اول به معنای «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 بر آرحد حجاب و ببند احرامش
(ملک قمی، ۲۰۱۲: ۴۱۹)

در مقامی که نه انجام رود نه آغاز جوهر وقت به در یوزه ساعت بردم
(ملک قمی، ۲۰۱۲: ۴۷۶)

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

در مصراع نخست بیت ذیل، واژه «قدر» در معنای غایب با واژه «قضا» ایهام تناسب می‌سازد.
به این قدر ز قضا راضیم که دریابم
اسیر بهر چه کردندم و چرا بخشند
(ملک قمی، ۲۰۱۲: ۲۹۰)

۴-۱-۲- ایهام تضاد

ایهام تضاد را می‌توان یکی از شاخه‌های ایهام تناسب دانست که در آن، معانی پنهان واژگان با یک یا چند واژه دیگر در متن، رابطه‌ای از نوع تضاد معنایی دارند. در این نوع ایهام، واژه به‌گونه‌ای به‌کار می‌رود که اگرچه تنها یکی از معانی آن مدنظر گوینده است، اما معنای غایب آن با دیگر اجزای کلام در تضاد قرار می‌گیرد، بی‌آنکه تضاد در بافت ظاهری جمله به چشم آید (شمیسا، ۱۳۹۸: ۱۳۱). در حقیقت متکی بر واژگانی است که در ظاهر متضاد به نظر می‌رسند، اما در بافت و مقصود شاعر، چنین تضادی وجود ندارد و تنها بر اثر بازی زبانی، توهم تضاد ایجاد می‌شود (احمدنژاد، ۱۳۷۲: ۱۳۵). در تحلیل این گونه ایهام، نقل شده است که گاه واژه‌ای دو معنا دارد و شاعر تنها یکی از آن‌ها را منظور کرده است؛ در این حالت، معنای نهفته (غایب) آن واژه با واژه‌ای دیگر در بیت در تقابل معنایی قرار می‌گیرد، هرچند این تقابل از نگاه شاعر مقصود نبوده است (کزازی، ۱۳۷۳: ۱۴۰). شاعر می‌کوشد تا با برقراری پیوند میان دو گوهر ناهمگون و متضاد، مفاهیمی پیچیده را برای مخاطب ترسیم کند. در این فرآیند واژگان متضاد در تعامل با مفهوم اصلی قرار می‌گیرند و از رهگذر این هم‌نشینی مفاهیم جدید خلق می‌شود که در راستای مفهوم اصلی بیت عمل می‌کنند. شاعر، علاوه بر بهره‌گیری از تقابل مفهومی واژه‌ها، زمینه را برای گسترش چندساحتی مفهوم شعر فراهم می‌کند. در واقع، ایهام تضاد نه تنها شگرد بلاغی و بازی واژگانی است، بلکه ابزاری برای توسعه معنا و تعمیق مفهوم شعر به شمار می‌رود.

من و دل هر دو خرابیم بمعموری می
مایه نشو و نما در گل تعمیر نبود
(ملک قمی، ۲۰۱۲: ۲۹۹)

واژه «خراب» در یافت شعر از دو جهت معنایی قابل ادراک است. نخست «بی بهره بودن از مستی و مدهوشی ناشی از نوشیدن شراب» است و معنای دوم در مجاورت واژه «معمور» است.
هر چند کسر بیش عیار است بیشتر
خاطر شکسته کیست درستی به دست 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 تک‌بعدی بودن 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 شاعر از این گونهٔ ایهامی، برجسته کردن مفاهیم عرفانی و اخلاقی است.

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

(ملک قمی، ۲۰۱۲: ۴۰۸)

شاعر با بهره‌گیری از تضاد واژگانی سعی دارد تا ساختار مفهومی جدیدی را در سایه روشن ایهام خلق کند. واژه «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» نه تنها دارای معنایی مستقل‌اند، بلکه هم‌نشینی آن‌ها در بستر شعر، مفهومی از سلوک عرفانی را بازنمایی می‌کند.

۵-۱-۲- ایهام ترجمه

ایهام ترجمه، نخستین بار در کتاب «ابدع البدایع» معرفی شده‌است (گرکانی، ۱۳۷۱: ۱۲۰). به حالتی اطلاق می‌شود که در متن، واژگانی به کار می‌رود که معادل معنایی هم، در زبان‌های مختلف هستند اما شاعر معانی گوناگونی از آن برداشت می‌کند. در حقیقت واژگان مترادف در بافت شعر در وجوه معنایی یکسان عمل نمی‌کنند و «معمولاً یکی عربی و یکی فارسی است» (شمیسا، ۱۳۹۸: ۱۳۱). ملک قمی، کمتر به این گونهٔ ایهامی توجه داشته‌است.

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

(ملک قمی، ۲۰۱۲: ۲۹۰)

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

۶-۱-۲- ایهام تبادر (سمعی)

تبادر در لغت به معنای پیشی گرفتن و همزمان شتافتن است و ایهام تبادر زمانی رخ می‌دهد که یک واژه در متن باعث شود واژه‌ای دیگر که از نظر شکل یا آهنگ با آن شباهت دارد، در ذهن مخاطب تداعی شود (صادقیان، ۱۳۸۸: ۱۱۲). این ویژگی به شکلی ایجاد می‌شود که واژه متبادر شده با برخی از واژگان متن، تناسب بیافریند (نوروزی، ۱۳۷۲: ۲۷۱). از اهل بلاغت معدود افرادی به ایهام تبادر پرداخته‌اند. گرکانی از این صنعت با عنوان توهیم یاد کرده‌است: «که در طی کلام، لفظی باشد که سامع از آن توهیم معنی دیگر مشترک نماید یا گمان تصحیف یا اختلاف حرکت یا اختلاف معنی آن را نماید» (گرکانی، ۱۳۷۱: ۱۹۲). ایهام تبادر، نوعی هماهنگی معنایی به وجود می‌آورد که علاوه بر خلق زیبایی و جاذبه هنری، به تقویت بار معنایی می‌انجامد. در نتیجه، خواننده با تأمل و دقت وافر به بررسی مضمون می‌پردازد و از کشف معانی نهان و تناسبات واژگان لذت می‌برد و در تاویل و چند معنایی کردن شعر نقش بسزایی دارد. در بیت زیر هم‌نشینی واژه «میل» به دلیل تناسب واژگانی با واژه «سرشک»، میل و سرمایه را به ذهن مخاطب می‌رساند.

اگر غرض زر و سیم است از سفر سهل است سرشک من نگرار میل سیم و زر داری
(ملک قمی، ۲۰۱۲: ۵۶۰)

از وی اشاره و ز ما ترک زندگی حاجت به تیغ نیست نگاهی کفایت است
(ملک قمی، ۲۰۱۲: ۲۰۷)

واژه «تُرک» در بیت بالا، به دلیل وجود واژه «تیغ» و تشابه نوشتاری، واژه «تُرک» را به ذهن مخاطب، متبادر می‌کند.

به سعی آب و هوا پرورند گل یعنی طراوت گل رویش ز اشک و آه من ست
(ملک قمی، ۲۰۱۲: ۲۰۹)

در اینجا واژه «رویش» (روی او) در مجاورت «گل» و «آب و هوا» واژه رویش و رویدن را متبادر می‌کند.

ایهام تبادر با توجه به دانش خواننده قابل شناسایی است. در حقیقت ایهام تبادر به زمینه علمی، ادبی و دقت خواننده نیاز دارد تا در شعر هنرنمایی کند.

۷-۱-۲- ایهام دوگانه خوانی

شمیسا دوگانه خوانی را ذیل ایهام ذکر کرده است. وی معتقد است که تجزیه کلمه بسیط به اجزای معنی دار، نحوه خوانش و تغییر تکیه در خلق ایهام نقش موثری دارد (شمیسا، ۱۳۹۸: ۱۲۶). 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 باز می‌بندد به اقلیم عدم فرصت بادا که خود را نیز راهی بنگری
(ملک قمی، ۲۰۱۲: ۵۶۶)

در این بیت «راهی» به دو گونه معنا می‌شود. نخست با یاءنسبت «مسافر در راه سفر» و دوم با یاءنکره و وحدت، به معنای «یک راه» است. این ایهام با بازی معنایی، ذهن مخاطب را میان دو برداشت، معلق می‌گرداند تا بیان ظریفتری ارائه دهند. درحقیقت تفسیر متن، فرآیندی پویا و سیال است که در گرو تعامل مخاطب و شاعر است. در بیت زیر تغییر تکیه در واژه چه بسا، سبب تغییر چشمگیری در فهم مطلب شود. در حقیقت متن در مفهومی جدید معنا آفرینی می‌کند.

آن ذره که محسوس نگردد بنمایی ترکیب تو زانست توغافل که کجایی
(ملک قمی، ۲۰۱۲: ۵۶۹)

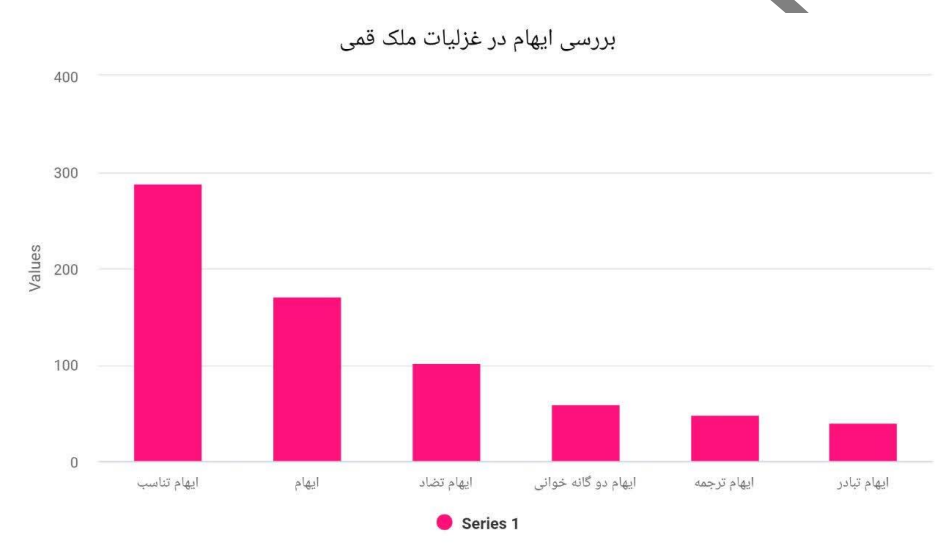
در شعر بالا واژه «بنمایی» به دو صورت گروه اسمی و گروه فعلی (۱. به نمایی ۲. بنمایی) معنا می‌شود و لایه‌های تفسیری و معنایی متعددی به شعر می‌افزاید.

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

غمزه در ساخته با عشوه به خون‌ریزی‌ها کس از این بزم چرا سر به سلامت ببرد
(ملک قمی، ۲۰۱۲: ۳۸۶)

مصراع دوم، محتمل دو بار معنایی است. جمله «سر به سلامت بردن» که نخست در معنای متعارف «جان سالم از بزم بیرون بردن» درک می‌شود و معنای دوم که جنبه کنایی به خود گرفته است و «سر به سلامت تو بردن» که نشانه ای از احترام و تسلیم است، معنا می‌شود. در بیت ذیل واژه «شومست» را می‌توان به دو روش فعل امری (شو، مست) و فعل اسنادی (شوم است) خوانده می‌شود. و امکان گشودن تفسیرهای متفاوت از شعر را باز می‌کند.

تا نگذری از خویش نیایی ره مقصود
شومست اگر آرزوی بزم وصالست
(ملک قمی، ۲۰۱۲: ۲۰۱)



۳- نتیجه

ایهام بارزترین و پیچیده‌ترین آرایه بلاغی است و نقش مهمی در زیبایی‌شناسی متون ادبی دارد. شاعران در سایه ایهام به آفرینش معنایی متفاوت در شعر می‌پردازند. بسامد ایهام در دیوان ملک قمی به ترتیب این‌گونه است. ایهام تناسب در جایگاه اول قرار دارد که نشان از غنای معانی در دیوان ملک است. وی سعی کرده است با کنار هم نهادن کلمات متناسب و چندمعنایی پیوندی جدید بین واژگان برقرار کند و مخاطب را در جستجوی این ارتباط و کاوش معانی جدید غرق کند. پس از آن، ایهام (توریه) جایگاهی ویژه دارد. شاعر با ایجاد معانی دوپهلوی و تعبیر چندلایه، مخاطب را به تأمل وامی‌دارد. سپس ایهام تضاد با تقابل دو گوهر ناساز در یک عبارت، کشمکش هنرمندانه

می‌آفریند. پس از آن، ایهام دوگانه‌خوانی روایتی متفاوت از محتوای شعر خلق می‌کند و پنجره‌ معنای گوناگون درمقابل دیدگان مخاطب می‌گشاید. در جایگاه آخر، ایهام تبادر قرار دارد. ملک قمی با وجود نداشتن نوآوری در خلق انواع جدید ایهام، ولی توانسته است با بهره‌گیری هدفمند و متنوع از آن به عنوان ابزاری برای غنای معنایی، آفرینش ایهام‌های هنری و ایجاد پیوندهای منسجم میان اجزای شعر بهره بگیرد. توزیع ایهام‌ها در دیوان او نشان‌دهنده آگاهی شاعر از کارکردهای بلاغی این صنعت و توانایی او در به‌کارگیری آن در بسترنظم فارسی است

۴- منابع

آزادبلگرامی، میر غلامعلی. (۱۳۹۳). تذکره 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 و وقاری، محمدرضا. (۱۳۹۳). «سیر تحول ایهام در کتاب‌های بلاغت فارسی از گذشته تا امروز». نشریه زیبایی‌شناسی ادبی، شماره ۲۲، صص ۴۸-۷۳.

اکرمی، میرجلیل و واحدپور، مجید. (۱۳۹۶). «تحلیل کارکردهای ابداعی ابزار آلات جنگی از منظر تصویرسازی در غزلیات شمس با نگاهی به پیشینه کارکرد این عناصر در غزل فارسی (مطالعه موردی: تیر و کمان)»، نشریه سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی، بهار ادب، شماره ۳۷، پاییز، صص ۳۱۵-۲۹۷.

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

بقایی بخارایی، محمد عارف. (۱۳۹۳). تذکره مجمع‌الفضلا، تحقیق محمد خشکاب. تهران: منشور سمیر.

پشتدار، احمد و اسماعیلی، محبوبه. (۱۳۹۸). «بررسی انواع ایهام در غزلیات حافظ». فصلنامه اورمزد، شماره ۶، بهار ۱۳۹۸، صص ۸۴-۱۰۳.

تاج‌الحلاوی، علی بن محمد. (۱۳۴۱). دقایق‌الشعر، تصحیح و حواشی سید محمد کاظم امام. تهران: دانشگاه تهران.

حسینی نیشابوری، برهان‌الدین عطاءالله محمود. (۱۳۸۴). بدایع‌الصنائع، تصحیح رحیم مسلمانیان قبادیانی. تهران: بنیاد موقوفات افشار.

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

رازی، شمس‌الدین محمد بن قیس. (۱۳۷۳). المعجم فی معاییر اشعار العجم، به کوشش سیروس شمسا. تهران: فردوس.

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

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۶۹). از کوچه‌رندان. تهران: امیرکبیر.

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

سمرقندی، دولت‌شاه بن علاء‌الدوله، (۱۳۸۲). تذکره‌الشعراء، مقدمه، تحشیه و تعلیقات علی رفیعی‌علامرودی دشتی. تهران: میراث مکتوب.

شریفی، محمدرضا. (۱۳۹۳). «بررسی ایهام و بعضی از انواع آن در نسخه خطی پادشاه‌نامه کلیم کاشانی». تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)، دوره ۶، شماره ۲۲.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۶۸). رستاخیز کلمات. تهران: سخن.

شفیعی کدکنی، 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.

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

غنی‌پور ملک‌شاه، احمد و مهدی‌نیا چوبی، محسن. (۱۳۹۰). «سبک سعدی در ایهام‌سازی و گستردگی آن در غزلیات او». فصلنامه سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، سال ۴، شماره ۲، تابستان ۱۳۹۰، شماره پیاپی ۱۲، صص ۷۵-۸۲.

فخرالزمانی، ملا عبدالنبی. (۱۳۶۲). تذکره میخانه، تصحیح احمد گلچین معانی. تهران: اقبال.

فرشیدورد، خسرو. (۱۳۸۲). درباره 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.

کاشفی سبزواری، کمال‌الدین حسین. (۱۳۶۹). بدایع الافکار فی صنایع الاشعار، ویراسته میرجلال‌الدین کزازی. تهران: نشر مرکز.

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

- گرکانی، محمد شمس‌العلماء. (۱۳۷۱). ابداع‌البدايع، به اهتمام حسين جعفرى. تبريز: احرار.
- مازندرانی، محمد‌هادی. (۱۳۷۶). انوارالبلاغه، تصحيح محمدعلی غلامی‌نژاد. تهران: مرکز فرهنگى نشر قبله و دفتر نشر ميراث مکتوب.
- ملک قمی، محمد. (۲۰۱۲ م). ديوان غزليات، تصحيح و تدوين مشاهده مرغوب، پایان‌نامه دکتري، دانشگاه اسلامى عليگر (هند)، استاد راهنما آذرميدخت صفوى.
- نوروزی، جهانبخش. (۱۳۷۲). زيورهای سخن و گونه‌های شعر فارسی. شیراز: راهگشا.
- نهاوندی، عبدالباقي. (۱۳۸۱). مآثر رحيمي، به اهتمام عبدالحسين نوایی. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگى.
- واله داغستانی، عليقلی. (۱۳۸۴). رياض الشعراء، مقدمه، تصحيح و تحقيق سيد حسين تاجی نصرآبادی. تهران: اساطير.
- وجدانی، بهروز. (۱۳۸۶). فرهنگ جامع موسيقى ايرانی. بی‌جا: گنگهان.
- وطواط، رشيدالدين. (۱۳۰۸). حدائق السحر فى دقائق الشعر، تصحيح عباس اقبال. تهران: طهورى.
- همایى، جلال‌الدين. (۱۳۸۴). فنون بلاغت و صناعات ادبى. تهران: هما.