

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

یاسر دالوند^۱

دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی

سیروس شمیسا

استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۵/۸/۳۰؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۶/۵/۲۵)

چکیده

مقاله حاضر در پی پاسخ به این سؤال برآمده است که آیا ایهام تناسب - آنگونه که از آثار قدما برمی آید - تنها در سطح «یک بیت» یا «یک جمله» (محور افقی) نمود می یابد، یا می توان آن را در محور عمودی متن نیز نشان داد؟ برای پاسخ به این پرسش، ابتدا به بررسی سیر تحول ایهام در کتب بلاغی پارسی پرداخته ایم و نشان داده ایم که ایهام، ایهام تناسب، ایهام ترجمه، ایهام تضاد، ایهام تبادر و... را برای اولین بار چه کسانی مطرح کرده اند. تعاریف و شواهد گوناگون آن ها را مورد بررسی و نقد قرار داده ایم، آرای قدما را با نظرات معاصران سنجیده ایم و در پایان، با ذکر شواهدی از حافظ و *نفثة المصنوع* و دیگر متون به بررسی «ایهام تناسب در محور عمودی متن» پرداخته ایم. در این بخش، پس از ذکر شواهد متنی، معانی واژه های ایهامی در فرهنگ های معتبر فارسی پیگیری شده است و تا حد امکان تلاش شده به فرهنگ های متأخر استناد نشود. چنان که خواهیم دید، این گونه ایهام آوری با سبک شناسی ساختگرا کاملاً سازگار و شایسته بررسی است.

واژه های کلیدی: ایهام، ایهام تناسب، سیر تحول ایهام، محور عمودی متن.

۱. مقدمه

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

۲. پرسش‌های پژوهش

برخی از پرسش‌های این پژوهش را می‌توان چنین برشمرد:

- ۱- آیا ایهام تناسب تنها در محور افقی متون (یک بیت یا یک جمله و بعضاً چند جمله) نمود می‌یابد یا می‌توان آن را در محور عمودی نیز بررسی کرد؟
- ۲- چه کسانی برای اولین بار در بلاغت فارسی به تعریف ایهام، ایهام تناسب، ایهام تضاد، ایهام ترجمه و... پرداختند؟
- ۳- آیا در متون بلاغی کهن، تعریفی جامع و مانع از ایهام عرضه شده‌است؟
- ۴- آیا شواهد نقل شده در متون بلاغی فارسی دقیق است؟ و...

۳. پیشینه پژوهش

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

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

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

نخستین کتاب پارسی که در زمینه علوم بلاغی در دست داریم، ترجمان البلاغه اثر مشهور محمدبن عمر رادویانی است. در این کتاب، به مبحث ایهام و ایهام تناسب پرداخته نشده است. تنها عنوانی که به صنعت ایهام نزدیک است و در عصر کنونی، محققان علم بدیع آن را زیرشاخه ایهام می دانند، «محتمل الضدین» است (ر.ک: شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۵۰) که مؤلف کتاب مذکور آن را با عنوان «فی الکلام المحتمل بالمعنیین الضدین» بررسی کرده است (ر.ک: رادویانی، ۱۳۸۰: ۱۸۲). برخی از شواهد شعری که نویسنده کتاب مذکور برای این صنعت ذکر می کند، معنا و مفهوم آن را به درستی منتقل نمی کند؛ برای نمونه، وی این دو بیت عنصری را به عنوان شاهد نقل می کند:

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

حال آنکه امروزه صنعت به کار رفته در این دو بیت را «جناس مرگب» می نامند (ر.ک: شمیسا، ۱۳۸۶: ۵۳).

در قرن ششم، رشیدالدین وطواط کتاب ترجمان البلاغه را الگو قرار داد و کتابی با عنوان *حلائق السحر فی دقائق الشعر* در زمینه علوم بلاغی تألیف کرد. در این کتاب، صنعت ایهام با عنوان «الایهام» بررسی شده است. نویسنده کتاب مذکور در تعریف آن می نویسد:

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

این تعریف بنا به نظر پژوهندگان معاصر، به تعریف ایهام تناسب نزدیک تر است تا ایهام؛ چراکه در ایهام «هر دو معنی نهایی با هم عمل می کنند و اثر روانی و زیبایی شناسانه ایهام هم در این توجه خواننده به هر دو معنی است» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۲۴) و تعریفی که رشیدالدین وطواط از ایهام به دست می دهد، «مربوط به زمانی است که هنوز صنعت ایهام تناسب، کشف و یا به خوبی شناخته نشده بود، اما امروزه که مفهوم ایهام تناسب بر همگان معلوم است، باید در این تعریف تجدید نظر کرد» (همان). شواهدی که نویسنده کتاب مذکور برای صنعت ایهام نقل می کند، بیشتر از زبان عربی گرفته شده اند. برخی از این

شواهد، نمونه‌های دقیقی برای صنعت یادشده محسوب می‌شوند، لیکن در برخی دیگر اینگونه نیست؛ برای نمونه می‌توان این بیت را ذکر کرد:

«إِذَا صَدَقَ الْجَدُّ افْتَرَى الْعَمُّ لِفَتَى مَكَارِمُ لَا تَكْرَى وَإِنْ كَذِبَ الْخَالُ»
(وطواط، ۱۳۳۹: ۶۶۰).

وی در توضیح بیت می‌نویسد: «هرک الفاظ جدّ و عمّ و خال بشنود، خاطرش حالی به اقارب روّد و مراد از این، چیزهای دیگر است» (وطواط، ۱۳۳۹: ۶۶۰). در این بیت، «جدّ» در معنای «بخت و اقبال»، «عمّ» در معنای «عموم مردم» و «خال» در معنای «گمان زدن» به کار رفته‌است، لیکن معنای ثانوی این کلمات (پدربزرگ، عمو و دایی) با هم ایهام تناسب از گونه دوم می‌سازند (برای دیدن ایهام تناسب از گونه دوم، ر.ک: کزازی، ۱۳۸۱: ۱۳۸).

پس چنان‌که دیدیم، اینگونه شواهد بیشتر رساننده مفهوم ایهام تناسب هستند. در کتاب *المعجم فی معاییر أشعار العجم* تألیف شمس قیس رازی که در قرن هفتم به نگارش درآمده، همین تعریف رشیدالدین وطواط برای این صنعت ذکر شده‌است. وی سه شاهد شعری برای ایهام نقل می‌کند که دو نمونه از آن‌ها رساننده مفهوم ایهام هستند، لیکن یک نمونه آن، طبق تعریف معاصران ایهام ترجمه است (ر.ک: شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۳۱):

«جز روی تو در وجه دلم می‌نشود جز قدّ تو راست نیست بر کار دلم»
(قیس رازی، ۱۳۸۸: ۳۶۵).

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

کتابی دیگر که به تعریف صنعت یادشده پرداخته، کتاب *دقائق الشعر* تألیف علی‌بن محمد مشتهر به «تاج‌الحلاوی» است که احتمالاً در قرن هفتم یا هشتم به نگارش درآمده‌است (ر.ک: تاج‌الحلاوی، ۱۳۸۳: سه). نویسنده در این کتاب برای صنعت ایهام، دو نام دیگر نیز برشمرده است: ۱- تمثیل. ۲- مغالطه. سپس همان تعریف رشیدالدین وطواط را برای این صنعت ذکر و نمونه‌هایی برای آن بیان می‌کند. از بین این شواهد شعری، برخی مفهوم صنعت مذکور را به‌درستی منتقل نمی‌کنند؛ برای نمونه می‌توان این بیت را ذکر کرد:

«بی‌نوایی دل ناساز مرا سوخت چو عود می و معشوق مرا چنگ ندارند ز پای»
(تاج‌الحلاوی، ۱۳۸۳: ۴۱).

در این بیت، «عود» به معنای «چوبی خوشبو که در مجمر نهند» و چنگ به معنای «دست و پنجه» به کار رفته‌اند، لیکن در معنای «دو ساز مشهور» با «نوا» و «ساز» ایهام

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

در همین عصر، شرف‌الدین حسن‌بن محمد رامی تبریزی کتابی با عنوان *حقائق الحدائق* در زمینه علوم بلاغی تألیف کرد. وی پس از تعریف ایهام (به شیوه رشید و طواط) مبحث جدیدی را مطرح می‌سازد:

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

دل عکس رخ خوب تو در آب روان دید واله شد و فریاد برآورد که: «ماهی»
و ایهام این بیت یکی «ماهست» و یکی «ماهی» و یکی «ماهیت» و از این نوع نادر افتد» (رامی تبریزی، ۱۳۸۵: ۵۸).

وی در ادامه می‌افزاید:

«در صنعت ایهام از غایت تخیل خطا واقع شود:

گویند که بید دامن باغ گرفت بیدست چگونه گیرد آخر دامن؟!
بید خنجر می‌کشد هر صبحدم بر روی ما ما در آن فکرم کو بیدست خنجر چون کشد

این معنی از این جهت ناقص است» (همان: ۵۹-۵۸).

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

«کنون ز هستی من بیش ازین دو حرف نماند: دلی چو چشمه میم و قدی چو حلقه نون»
(رامی تبریزی، ۱۳۸۵: ۵۶).

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

از دیگر کتبی که به مبحث ایهام پرداخته‌اند، می‌توان بدایع/الافکار فی صنایع/الأشعار اثر میرزا حسین واعظ کاشفی سبزواری را نام برد. وی نیز همان تعریف رشیدالدین وطواط را برای ایهام ذکر می‌کند، البته با رده‌بندی تازه:

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

روی اگر بر کف پای تو نهم خرده مگیر! وجه دیگر من درویش ندارم، چه کنم؟
لفظ «روی» اینجا مناسب لفظ «وجه» است که ایهام دروست» (کاشفی سبزواری، ۱۳۶۹: ۱۱۰).

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

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

سیلاب اشک ریزم از دیده همچو طوفان هرگز که دید آبی زین گونه آتش افشان؟
لفظ «گونه» در این بیت ایهام مجرد است؛ چه هیچ لفظ دیگر با او مناسب و ملایمت ندارد» (کاشفی سبزواری، ۱۳۶۹: ۱۱۰).

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

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

مژده ای اربابِ دل! کآرام جان‌ها می‌رسد دل که از ما رفته بود، اکنون به ما می‌رسد
لفظ «ما و» شبه‌ایهام است که در وی، دو معنی قصد می‌توان کرد: یکی در حالت افراد (ماوا)، یکی در حالت ترکیب» (کاشفی سبزواری، ۱۳۶۹: ۱۱۰).

پژوهندگان معاصر این نوع ایهام را «ایهام دوگانه خوانی» نامیده‌اند (ر.ک؛ شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۲۶). همچنین، کاشفی برای اولین بار مبحث «ایهام مرکب» را ذکر می‌کند که پیش‌تر بدان اشاره شد.

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

«و بدان که در این عصر پیش شعرای عجم اشتها را تمام یافته که ایهام، ایراد لفظی است در کلام که از وی زیاده بر یک معنی قصد توان کرد؛ خواه آن معانی در قرب و بُعد به حسب انفعال از کلام متفاوت باشد، و خواه متساوی باشند؛ مانند لفظ «دردم» در این بیت:

دم نگه می‌دارم و از رنج دل خون می‌خورم

زانکه در دم هست نفعی بی‌نهایت درخورم

بر ارباب فهم مخفی نیست که از لفظ «دردم» سه معنی متساوی در فهم منفهم می‌شود» (حسینی نیشابوری، ۱۳۸۳: ۱۷۵-۱۷۶). سه معنی عبارتند از: ۱. در دم و نفس؛ ۲. در دم و خون؛ ۳. درد من.

در ادامه، نویسنده برای اولین بار «ایهام تضاد» را ذیل مطابقه، و «ایهام تناسب» را ذیل مراعات‌النظیر توضیح می‌دهد. ایهام تضاد:

«جمع کرده شود میان دو معنی غیرمقابل که تعبیر کرده شده باشد از ایشان به دو لفظ، که نظر به معنی اصلی خود، مقابل باشند؛ چنان‌که:

بربست در سراسر اغیار بگشاد دلم به وصل خود یار

معنی «گشادن» در اینجا شاد کردن اوست، و میان او و بستن در تقابلی نیست، اما از او به لفظ گشادن تعبیر واقع شده، و این نظر به معنی اصلی خود، مقابل بستن است» (حسینی نیشابوری، ۱۳۸۳: ۲۷۰).

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

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

افتاده سیه روز چو من بر سرِ راهت صد گوشه نشین شیفته چشم سیاهت
از «سیه روز»، «نامراد» مراد است و از «گوشه نشین»، «زاهد»؛ و میان آن‌ها و
«چشم سیاه» مناسبتی نیست، اما جمع کرده شده میان این معانی غیرمتناسب به
الفاظی که نظر به معانی دیگر متناسبند و این را ایهام تناسب نام کرده (حسینی
نیشابوری، ۱۳۸۳: ۲۷۲).

در ادامه، نویسنده صنعت «تدبیح» را دو نوع می‌داند: ۱- تدبیح کنایه. ۲- تدبیح توریه.

وی در تعریف «تدبیح توریه» می‌نویسد:

«و اما تدبیح توریه، چنان که در این بیت که در محلی که بنده صباح به خانه
یکی از دانشمندان بزرگ هرات رسیدم، و تا قریب به وقت زوال بجز گرسنگی
چیزی ندیدم، و تزریقات [ط: تزریقات] می‌گفت و تدقیقات می‌پنداشت. آخر،
چون مرا مکدر حال یافت، به راه خوشامد گفتن شتافت، و گفت: شنیده‌ام که در
صنایع ابیات خوب گفته‌ای. بعضی از آن بخوان. بنده به اندک توجهی این بیت را
گفتم و بر وی خواندم:

در فراق یار گندمگون در این محنت‌سرا

چهره من زرد شد چون کاه تا کی این جفا؟

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

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

چه دارد ز میل سرشست و نهاد به بیداد یا داد، گفتند داد
که گردیده زین خان گردن فراز توانگر ز درویش بی‌امتیاز
ز اعجاز لطفش [ط: لطفش] شود خوب، زشت کند خلق او بهمن، اردیبهشت
(فندرسکی، ۱۳۸۱: ۹۰).

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

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

چو نعلم بر آتش لب و آب دل سر زلف پرتاب و بی‌تاب دل
و چنان که گویی: گریه کردم چو سحر خندید در روز وداع» (فندرسکی، ۱۳۸۱:

۸۱).

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

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

چه «رود» به معنی «سازی خاص که موصوف به خشکی به معنی فقط شده» [چنین است!] با «آب» مناسبتی ندارد، لیکن چون رود به معنی مجرای آب که در عرف رودخانه گویند، هم آمده، موهم مناسبت گردد» (فندرسکی، ۱۳۸۱: ۸۵). چنان که ملاحظه می‌شود، نمونه‌ها و شواهد کاملاً دقیق و رساننده مفهوم ایهام تناسب هستند.

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

با گذشت زمان، حاج محمدحسین شمس‌العلمای گرکانی کتابی با عنوان ابدع‌البدیع نوشت و برای اولین بار به بحث درباره ایهام ترجمه پرداخت. وی ابتدا به توضیح ایهام با عنوان «توریه» می‌پردازد و آن را پس از تعریفی همانند تعریف قدما، در چهار دسته رده‌بندی می‌کند: «اول: توریه مجردة [...]؛ دوم: توریه مرشحه...؛ سیم: توریه مبینة...؛ چهارم: توریه مهیاه...» (گرکانی، ۱۳۳۷: ۱۸۴). وی نیز ایهام تناسب را همانند فندرسکی توضیح می‌دهد و تقریباً نمونه‌هایی دقیق از آن ارائه می‌کند. از مباحث دیگر این کتاب، می‌توان به استخدام اشاره کرد که برای پرهیز از اطاله سخن از ذکر آن می‌گذریم. چنان که اشاره شد، گرکانی برای اولین بار ایهام ترجمه را مطرح می‌کند. وی در توضیح آن می‌نویسد:

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

«الْغُصْنُ شَاخٌ وَ آبُ الْمَاءِ مُنْجَمِدٌ وَ مَرَّ تِسْعُونَ يَوْمًا بَارِدًا وَ [كَذَا] سَرْدًا
 ثُمَّ الرَّيِّعُ بِوَرْدٍ وَالْبَهَارُ آتَى فَأَمْنُنُ بِزَوْرَةٍ ذِي وَدٍّ غَدًا فَرْدًا»

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

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

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

«مجنون شدم از عشق تو تا شدی در دلبری لیلی
 گر به گورستان مشتاقان گذر افتد تو را زنده سازی مرده را چون عیسی
 در این دو بیت، «مجنون» و «لیلی» و «عیسی» را با حروف منفصله خواند تا شعر درست شود. این صنعت از مستدرکات مؤلف است» (گرکانی، ۱۳۳۷: ۹۴). دو بیت را باید این گونه خواند:

«میم و جیم و نون و واو و نون شدم از عشق تو

تا شدی در دلبری لام و یا و لام و یا

گر به گورستان مشتاقان گذر افتد تو را

زنده سازی مرده را چون عین و یا و سین و یا»

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

از دیگر کتبی که به بررسی ایهام پرداخته‌است، کتاب *دُررُ الأَدب* تألیف عبدالحسین حسام‌العلماء آق‌اولی است. نویسنده در این کتاب به بحث درباره ایهام، ایهام‌تناسب و استخدام پرداخته‌است و مطلبی افزون بر گفته پیشینیان نیاورده‌است (ر.ک؛ آق‌اولی، بی‌تا: ۱۸۸-۱۸۶).

علامه همایی نیز در کتاب *فنون بلاغت و صناعات ادبی* به بحث درباره ایهام، ایهام‌تناسب و استخدام می‌پردازد. ایشان نیز همانند قدما در تعریف ایهام از معنی دور و نزدیک کلمات سخن می‌گوید، لیکن تعریف نسبتاً دقیقی از ایهام‌تناسب ارائه می‌کند. وی می‌گوید: ایهام تناسب «آن است که الفاظ جمله در آن معنی که مراد گوینده است، با یکدیگر متناسب نباشد، اما در معنی دیگر تناسب داشته باشد...» (همایی، ۱۳۶۱: ۲۷۶). سرانجام، دکتر شمیسا در کتاب *نگاهی تازه به بدیع*، تعریف جدیدی از ایهام مطرح و گونه‌های متفاوت آن را با عنوان «روش ایهام» در دسته‌هایی منظم رده‌بندی کرد. وی در تعریف ایهام می‌نویسد:

«کلمه‌ای که در کلام حداقل به دو معنی به کار رفته باشد:

ز گریه مردم چشمم نشسته در خون است بین که در طلبت حال مردمان چون است

در مصراع دوم، «مردم» به دو معنی «انسان» و «مردمک چشم» به کار رفته است و در هر معنی با کلمات دیگر تناسب دارد: الف) در معنی انسان با نشستن و حال و طلب مربوط است. ب) در معنی مردمک با گریه و چشم و خون و دیدن مربوط است» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۲۵).

چنان که پیش تر اشاره شد، ایشان از لحاظ کردن «معنای دور» و «معنای نزدیک» کلمات در تعریف ایهام اجتناب کرده اند و این دو را جزو تعریف ایهام تناسب دانسته اند. همچنین، ایشان گونه های دیگری از ایهام را نظیر ایهام دوگانه خوانی و ایهام تبادر مطرح کرده اند و مباحثی دیگر را نیز با عنوان ایهام بررسی نموده اند؛ از جمله: استخدام، استثنای منقطع، اسلوب الحکیم، استتباع و... . یادآوری می شود که گرچه ظاهراً اولین بار دکتر شمیسا «ایهام تبادر» را مطرح کرده اند، در *ابدع البدایع* از صنعتی به نام «توهیم» نام برده شده است که تقریباً همین ایهام تبادر است:

«آن است که در طی کلام، لفظی باشد که سامع از آن توهّم معنی دیگر مشترک نماید یا گمان تصحیف، یا اختلاف حرکت یا اختلاف معنی آن را نماید؛ مانند آیه ﴿يَوْمَئِذٍ يُوفِّيهِمُ اللَّهُ دِينَهُمُ الْحَقَّ﴾، سامع از کلمه «یوقی» توهّم می کند که «دینهم» به فتح دال است؛ یعنی با توجه به «یوقی (وفا)» کلمه «دین»، دین را به ذهن متبادر می کند» (حیدری و فروغی پویا، ۱۳۹۰: ۵۸).

کزازی نیز ایهام تناسب را دو گونه می داند: ۱- ایهام تناسب از گونه نخستین. ۲- ایهام تناسب از گونه دوم. مورد اول نظیر همان تعریفی است که علامه همایی از ایهام تناسب ارائه کردند، لیکن ایشان مورد دوم را چنین توضیح می دهند:

«آن است که دو واژه در بیت به کار برده شده باشد که هر کدام دو معنا داشته باشند، اما سخنور تنها یک معنا را از آن ها خواسته باشد. پس آن دو در دو معنای خواسته نشده با یکدیگر پیوند و همبستگی داشته باشند. نمونه را همان سرور سخن سراپان و پارسای پارسایان در بیت زیر، پرده ساز و خرده سنج، دو واژه تازیان و پارسایان را در معنای تازندگان و پرهیزگاران به کار برده است، لیک هر کدام از این دو را معنایی دیگر نیز هست: تازیان در معنای عربان است و پارسایان در معنای پارسایان یا ایرانیان. دو واژه در این دو معنای دیگر که از دید گزارش بیت، خواست خواجه نیست با هم ایهام تناسب از گونه دوم می سازد:

تازیان را غم احوال گرانباران نیست پارسایان! مددی تا خوش و آسان بروم
(کزازی، ۱۳۸۱: ۱۳۹).

۵. ایهام تناسب عمودی

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

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

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

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

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

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

بیت ۳: باده (ر.ک: بیت ۱). «چنگ» در معنای «دست» به کار رفته‌است، لیکن چنگ نام یکی از آلات موسیقی نیز است. راه (ر.ک: بیت ۱). «نوا» در معنای «آواز» به کار رفته‌است، لیکن نوا نام مقامی از دوازده مقام موسیقی قدیم نیز بوده‌است (ر.ک: تویسرکانی، ۱۳۶۲: ۴۳۸؛ رشیدی، ۱۳۳۷: ۱۴۱۹ و تبریزی، ۱۳۳۱: ۲۱۷۴). پس «باده»، «چنگ» و «راه» در معنای موسیقایی با «نغمه»، «ساز» و «نوا» ایهام تناسب، و با اصطلاحات موسیقی در ابیات پیش و پس، ایهام تناسب عمودی می‌سازند.

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

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

«کار» یادآور «کاری» نیز هست: «(اصطلاح موسیقی) حراره، قول، تصنیف» (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل «کاری»). «بسته» در معنای معروف خود به کار رفته‌است (مقابل گشاده)، لیکن «بسته» یکی از پرده‌ها و آهنگ‌های موسیقی قدیم نیز بوده‌است: «آهنگی هست از موسیقی که آن را بسته‌نگار خوانند و آن مرکب است از حصار و حجاز و سه‌گاه» (تبریزی، ۱۳۳۱: ۲۷۹ و دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل «بسته»). در قایوس‌نامه نیز نامی از این پرده آمده‌است: «همه، نواها، خسروانی مزین و مگوی و دیگر شرط مطربی نیست که: نخست بر پرده راست چیزی بزن. پس علی‌رسم بر هر پرده چون پرده باده و پرده عراق و پرده عشاق و پرده زیرافکند و پرده بوسلیک و پرده سپاهان و پرده نوا و "پرده بسته" مگوی که شرط مطربی به جای آورده باشی» (عنصرالمعالی، ۱۳۴۲: ۱۴۳).

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

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

«قمریان راه گل و نوش لبینا راندند
 صلُصُلان باغ سیاووشان با سرو ستاه»
 (منوچهری دامغانی، ۱۳۸۵: ۱۸۹).

«باد» (ر.ک؛ بیت ۴). «گل» و «باد» در معنای موسیقایی با هم ایهام تناسب از گونه دوم، و با اصطلاحات موسیقی در ابیات پیش و پس ایهام تناسب عمودی می‌سازند. «شاد» نیز مقوم معانی یادشده است.

بیت ۶: «صبا» در معنای «باد برین» استعمال شده است، لیکن صبا «نام نغمه‌ای از موسیقی» (رامپوری، ۱۳۶۳: ۵۳۳ و دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل «صبا») نیز بوده است. پس «صبا» در معنای موسیقایی با طرب ایهام تناسب، و با اصطلاحات موسیقی در ابیات پیش و پس ایهام تناسب عمودی می‌سازد.

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

«ای برده نرد حُسن ز خوبان روزگار الحق وجود نقش و نشان دهان تو با ده هزار دشمن اگر یار با من است عشقت چو در سراچه دل خانه گیر شد گر سرو پیش قد تو سر می‌کشد، مرنج! منصوبه هوای تو حافظ کنون چو باخت	قدت به راستی چو سهی سرو جویبار موهوم نقطه‌ای است، نه پنهان نه آشکار دانم مصاف را و ترسم ز کارزار زین در اگر به در شوم، آیم به اضطرار عقل طویل را نبود هیچ اعتبار در ششدر غمت دلش افتاده مهره‌وار» (ابن‌یمین، بی‌تا: ۲۴۲؛ حافظ شیرازی، بی‌تا: ۲۲۷ و ر.ک؛ تبریزی، ۱۳۳۱: ۷۰۹).
---	--

شاعر در این غزل، اصطلاحات بازی نرد را با ایهام تناسب در محور عمودی ابیات گنجانده است:

بیت ۱: در این بیت، واژه «نرد» ذکر شده که مقوم ایهام تناسب‌های ابیات پسین است.
بیت ۲: در این بیت، «نقش» در معنای «نشان، اثر و نگار» به کار رفته است، لیکن در معنای «داو بازی نرد که بر وفق مراد آید» (رامپوری، ۱۳۶۳: ۹۲۰ و دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل «نقش»)، با نرد در بیت پیشین و اصطلاحات نرد در ابیات پسین ایهام تناسب می‌سازد.

بیت ۳: در این بیت، «ده هزار» در معنای معروف خود به کار رفته است، لیکن در معنای «بازی چهارم [ظ: ششم] از جمله هفت بازی نرد که به داو هزار اشتها دارد» (تبریزی، ۱۳۳۱: ۹۰۶)، با «نقش» در بیت پیشین و دیگر اصطلاحات نرد در ابیات پسین ایهام تناسب می‌سازد.

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

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

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

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

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

«در این مدّت که تلاطم امواج فتنه کار جهان بر هم شورانیده است، و سیلاب جفای
ایام سرهای سروران را جفای [= خاشاک بر لب آب] خود گردانیده، طوفان بلا چنان
بالا گرفته که کشتی حیات را گذر بر جداول مَمات متعین گشته، بروق غَمام [= ابر]
بصرربای «يَكَادُ الْبَرْقُ يَخْطَفُ أَبْصَارَهُمْ» به بریق حَسام سَرربای متبدل شده [...]»
شمشیر که آبداری وصف لازم او بودی، سرداری پیشه گرفته، سَحائب [= ابرها] عَذب-

بار [= آب خوش بارنده] نوائِب [جمع نائِبَه: کار پیش آمده، مصیبت] عَضْبِبار
[شمشیر بارنده] گشته، فُرَات که نبات رویانیدی، رُفَات [استخوان ریزه] بار آورده، زمین
که از قطرات ژاله [= باران] رنگ لاله داشتی، تُرَى عَنْ دَمِ الْقَتْلِ بِحُمْرَةِ عَنَدَمٍ...»
(زیدری نسوی، ۱۳۸۵: ۱).

در این عبارت، تصویر مرکزی حول «آب»، «طوفان»، «باران» و... می چرخد. شاهد بر سرِ واژه‌هایی است که زیر آن‌ها خط کشیده شده است. اینک به شرح هر یک می پردازیم. «متعین» در معنای «لازم شونده» (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل «متعین») به کار رفته است، لیکن در معنای «مشکی که دارای سوراخ‌های کوچک بود و از آن آب چکد و مشک نو» (ناظم‌الاطباء، آندراج، منتهی‌الارب و اقرب‌الموارد) (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل «متعین»)، با کلماتی که مشخص شده اند [کلماتی که به نوعی با «آب» در پیوندند]، ایهام تناسب عمودی می سازد. حُسام در معنای «شمشیر» به کار رفته است، لیکن در معنای «شب پیوسته باران» (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل «حسام»)، با کلمات مشخص شده ایهام تناسب عمودی می سازد. «بروق» در معنای «درفشیدن و برق آوردن آسمان (منتهی‌الارب)، درخشیدن (ناج‌المصادر بیهقی)» (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل «بروق») به کار رفته است، لیکن در معنای «ترسیدن و بیم کردن (اقرب‌الموارد و منتهی‌الارب)» (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل «بروق») با «طوفان»، «بالا»، «مما» و «بریق حسام»، «سربایی» و... ایهام تناسب می سازد.

چنان که ملاحظه می شود، در تمام این متون با اندکی دقت می توان نشانه‌هایی از این گونه ایهام پردازی یافت. لذا جای آن دارد که محققان علم بدیع ایهام تناسب را در محور عمودی متون نیز بررسی کنند.

۶. ایهام تناسب عمودی از منظر سبک‌شناسی ساختگرا

از آنجا که ایهام تناسب مختصه اصلی متونی همانند دیوان حافظ، دیوان خاقانی، نفثه‌المصدر و ... است، می توان این صنعت را در محور عمودی متن از دیدگاه سبک‌شناسی ساختگرا بررسی کرد.

«در سبک‌شناسی ساختگرا (Structural stylistics) بحث اساسی این است که هیچ جزئی به تنهایی معنی دار نیست، بلکه باید هر جزء اثر را در ارتباط با اجزای دیگر آن و نهایتاً کل سیستم در نظر گرفت... در مقام تمثیل می توان گفت که در بررسی یک شعر، معماری شکوهمند و ساختمان رفیع آن را خراب نمی کنیم تا فقط مصالح آن و مثلاً آجرهای کهنه آن را نشان دهیم، بلکه هدف این است که روشن کنیم چگونه مصالح گوناگون وقتی در یک ساخت و نظام قرار می گیرند، می توانند منجر به پیدایش اثری هنری شوند» (شمیسا، ۱۳۷۲: ۱۴۹).

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

۷. نتیجه

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

منابع

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

- ابن‌یمین، فخرالدین محمود. (بی‌تا). *دیوان اشعار*. تصحیح و اهتمام حسینعلی باستانی راد. تهران: کتابخانه سنایی.
- تاج‌الحلاوی، علی‌بن محمد. (۱۳۸۳). *دقایق‌الشعر*. تصحیح محمدکاظم امام. چ ۲. تهران: دانشگاه تهران.
- تبریزی، محمدحسین‌بن خلف. (۱۳۳۱). *برهان قاطع*. به اهتمام محمد معین. چ ۲. تهران: ابن‌سینا.
- تویسرکانی، محمدمقیم. (۱۳۶۲). *فرهنگ جعفری*. به تصحیح، تحشیه و تعلیق سعید حمیدیان. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد. (۱۳۸۷). *دیوان حافظ*. تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی. به اهتمام ع. جربزه‌دار. چ ۷. تهران: اساطیر.
- _____ . (۱۳۸۸). *دیوان حافظ*. به کوشش بهاء‌الدین خرمشاهی و هاشم جاوید. چ ۲. تهران: فرزانه روز.
- _____ . (بی‌تا). *دیوان خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی*. از روی نسخه قدسی. چاپ افست رشديه.
- حسن‌زاده نیری، محمدحسن و یاسر دالوند. (۱۳۹۴). «*ایهام‌تناسب‌های پنهان در شعر حافظ*». متن‌پژوهی ادبی. ش ۶۴ صص ۳۲-۵۳.
- حسینی نیشابوری، عطاءالله‌بن محمود. (۱۳۸۳). *بدایع‌الصنائع*. تصحیح رحیم مسلمانیان قبادی. تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار.
- حیدری، علی و اعظم فروغی یویا. (۱۳۹۰). «*ایهام تناسب در قصاید خاقانی*». بوستان ادب شیراز. س ۳. ش ۴ (پیاپی ۱۰). صص ۴۶-۶۶.
- دالوند، یاسر. (۱۳۹۴). «*ایهام تناسب‌های پنهان در شعر حافظ*». پایان‌نامه کارشناسی ارشد. به راهنمایی سعید حمیدیان. تهران: دانشگاه علامه طباطبائی.
- دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). *لغت‌نامه*. زیر نظر محمد معین و سید جعفر شهیدی. چ ۲. تهران: دانشگاه تهران.
- رادویانی، محمدبن عمر. (۱۳۸۰). *ترجمان‌البلاغه*. به اهتمام احمد آتش. به کوشش توفیق. ه. سبحانی و اسماعیل حاکمی. چ ۱. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- راستگو، محمد. (۱۳۷۹). «*ایهام در شعر فارسی*». چ ۱. تهران: سروش.
- رامپوری، غیاث‌الدین محمد. (۱۳۶۳). «*غیاث‌اللغات*». به کوشش منصور ثروت. چ ۱. تهران: امیرکبیر.
- رامی تبریزی، حسن‌بن محمد. (۱۳۸۵). «*حقایق‌الحدائق*». تصحیح محمدکاظم امام. چ ۲. تهران: دانشگاه تهران.
- رشیدالدین وطواط، محمدبن محمد. (۱۳۳۹). «*دیوان به انضمام حدایق‌السحر*». مقابله و تصحیح سعید نفیسی. تهران: بارانی.
- رشیدی، عبدالرشیدبن عبدالغفور. (۱۳۳۷). «*فرهنگ رشیدی*». به تصحیح محمد محمدلوی عباسی. چ ۱. تهران: کتابخانه بارانی.
- زیدری نسوی، شهاب‌الدین محمد. (۱۳۸۵). «*نقته‌المصدور*». تصحیح و توضیح امیرحسن یزدگردی. چ ۲. تهران: توس.
- ستایشگر، مهدی. (۱۳۷۵). «*واژه‌نامه موسیقی ایران زمین*». چ ۲. تهران: اطلاعات.

- سروری، محمدقاسم. (۱۳۳۸). فرهنگ مجمع‌الفرس. به کوشش محمد دبیرسیاقی. تهران: کتابفروشی علی‌اکبر علمی.
- شمس قیس، محمدبن قیس. (۱۳۸۸). المعجم فی المعاییر اشعار العجم. تصحیح سیروس شمیسا. چ ۱. تهران: علم.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۷۲). کلیات سبک‌شناسی. چ ۱. تهران: فردوس.
- _____ . (۱۳۸۶). نگاهی تازه به بدیع. چ ۳ (ویرایش ۲). تهران: میترا.
- _____ . (۱۳۸۸). نقد ادبی. چ ۳ (ویرایش ۲). تهران: میترا.
- عنصرالمعالی، کیکاووس بن اسکندر. (۱۳۴۲). قابوس‌نامه. به تصحیح سعید نفیسی. چ ۱. تهران: کتابفروشی فروغی.
- فندرسکی، میرزا ابوطالب. (۱۳۸۱). رساله بیان بدیع. تصحیح مریم روضاتیان. چ ۱. اصفهان: دفتر تبلیغات اسلامی شعبه اصفهان.
- کاشفی سبزواری، میرزا حسین واعظ. (۱۳۶۹). بدایع‌الافکار فی صنایع‌الاشعار. ویراسته میرجلال‌الدین کزازی. چ ۱. تهران: مرکز.
- کزازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۸۱). زیباشناسی سخن پارسی (بدیع). چ ۴. تهران: کتاب ماد.
- گرکانی، شمس‌العلماء محمدحسین. (۱۳۷۷). ابداع‌البدایع. به اهتمام حسین جعفری. با مقدمه جلیل تجلیل. چ ۱. تبریز: احرار.
- مایل هروی، [غلامرضا؟]. (۱۳۵۳). لغات و اصطلاحات فن کتابسازی [،] همراه با اصطلاحات جلدسازی، تذهیب، نقاشی. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- مایل هروی، نجیب. (۱۳۶۹). نقد و تصحیح متون، مراحل نسخه‌شناسی و شیوه‌های تصحیح نسخه‌های خطی. چ ۱. مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.
- محمدلوی عباسی، شیرین. (۱۳۸۵). واژه‌نامه توصیفی صحافی سنتی. چ ۱. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی.
- منوچهری دامغانی، احمدبن قوص. (۱۳۸۵). دیوان منوچهری دامغانی. به اهتمام محمد دبیرسیاقی. چ ۶. تهران: زوآر.
- هدایت، رضاقلی خان. (۱۳۸۳). مدارج‌البلاغه در علم بدیع. تصحیح حمید حسنی و بهروز صفرزاده. چ ۱. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
- همای، جلال‌الدین. (۱۳۶۱). فنون بلاغت و صناعات ادبی. چ ۲. تهران: توس.