بررسی و تحلیل ایهام و انواع آن در دیوان عالمی داراب‌جردی (شاعر قرن دهم)

اعظم بازگیر الوار[۱]، محمود طاووسی*[۲]، مریم امیر ارجمند[۳]، فاطمه امامی[۴]

چکیده

ایهام، یکی از بدیعی‌ترین آرایه‌های ادبی است که شاعران و نویسندگان بدان سخن خود را رازناک کرده‌اند. این آرایه را از انواع هنجارگریزی معنایی می‌دانند که در محور هم‌نشینی و مجاورت به وجود می‌آید. گوینده در این صنعت از واژه یا عبارت و جمله‌ای در کلام استفاده می‌کند که به جهت پیوندی که با دیگر اجزا و سازه‌های کلام دارد، باعث تبادر چند معنا در ذهن می‌شود. اگرچه ایهام در شعر خاقانی جایگاهی مهمّ دارد، در سبک عراقی بویژه شعر سعدی و در نهایت کلام حافظ به اوج خود می‌رسد؛ لیکن باید گفت که توجّه به رعایت تناسب‌ها، روابط معنایی میان کلمات و اجزای بیت نیز یکی از گرایش‌های مرسوم عصر صفوی است. عالمی داراب‌جردی متوفّی۹۷۵هـق در شیوهٔ شاعری از پیروان سبک عراقی بویژه طرز شاعری سعدی و حافظ است. به همین مناسبت، صنعت ایهام و انواع آن مانند: ایهام تناسب٤٥، ایهام ترجمه۲۸، ایهام مرشّحه۱۱، ایهام موشّحه۱۲، ایهام دوگانه‌خوانی۱۰، ایهام تبادر۱۰، ایهام تضادّ۹، ایهام مبیّنه٦، هم چنین ایهام از نوع تصویری آن در محدوده عبارت وجمله در شعر وی جلوه‌ای بارز یافته است. پژوهش حاضر که با روش توصیفی- تحلیلی انجام یافته، کوششی در جهت شناخت انواع صنعت ایهام در نسخهٔ خطّی منظوم برجای مانده از میرزا سهراب متخلّص به عالمی داراب‌جردی می‌باشد.

کلید واژه‌ها: ایهام، عالمی داراب‌جردی، سبک عراقی، نسخهٔ خطّی.

---

[۱]- دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی، واحد رودهن، دانشگاه آزاد اسلامی، رودهن، ایران.

[۲]- گروه زبان و ادبیّات فارسی، واحد رودهن، دانشگاه آزاد اسلامی، رودهن، ایران. (نویسندهٔ مسؤول) tavoosi@riau.ac.ir

[۳]- گروه زبان و ادبیّات فارسی، واحد رودهن، دانشگاه آزاد اسلامی، رودهن، ایران.

[۴]- گروه زبان و ادبیّات فارسی، واحد رودهن، دانشگاه آزاد اسلامی، رودهن، ایران.

تاریخ وصول: ۱۳۹۸/۱۰/۲۸ تاریخ پذیرش: ۲۵ /۱۳۹۹/۰۴

مقدّمه

از آن‌جا که جایگاه صنعت ادبی ایهام، نزد ادیبان زبان عربی و فارسی، جایگاهی ویژه است، شایسته است نگاهی هرچند کوتاه به تعریف ایهام از دیدگاه ادیبان داشته باشیم. ایهام درآثار ادبی عربی جایگاه مهمّی دارد و با نام‌های توریه، توجیه و تخیّیل نیز شهرت دارد. نخستین کتاب با موضوع بدیع در زبان عربی«البدیع» نوشتهٔ عبدالله بن معتز (فوت۳۹۹ق) است. وی توریه را این گونه تعریف کرده است: «آن است که گوینده لفظ مفردی بگوید که دو معنا داشته باشد: معنای نزدیک و آشکار، که منظور گوینده نیست و معنای دور و پنهان که منظور شاعر است.» (ابن‌معتز، ۲۰۰۱م: ۱۰۵) ابن معتز در البدیع، ایهام را بر چهار نوع دانسته‌است: مجرّده، مرشحه، مبیّنه، مهیأه.

در نزد ادیبان زبان فارسی و کتب بلاغی که به این زبان نگاشته شده است، می‌توان به «حدائق‌السحر فی دقائق الشعر» اثر رشیدالدّین وطواط، اشاره کرد که در زمینهٔ علوم بلاغی نخستین بار به صنعت ایهام پرداخته و با عنوان «الایهام» از آن یاد کرده است: «پارسی ایهام، به گمان افکندن باشد و این صنعت را تخیّیل نیز خوانند وآن این‌گونه است که نویسنده یا شاعردر نثر یا نظم، الفاظی به کار گیرد که آن لفظ دارای دو معنی باشد، یکی نزدیک و دیگری دور و چون شنونده آن لفظ رابشنود ذهنش به سمت معنی نزدیک رود؛ درحالی که هدف گوینده از به کارگیری آن لفظ، معنی دور است.» (وطواط، ۱۳۳۹: ٦٥٩) پس از وطواط بیشتر اهل نقد ادبی هم‌چون (شمس قیس رازی، ۱۳٦۰: ۳۵۵)، صاحب کتاب «المعجم فی معاییر الاشعار العجم» و نگارندهٔ «بدایع صنایع» (حسینی، ۱۳۸٤: ۱۷٤) و کاشفی سبزواری در اثرش«بدایع الافکار» (کاشفی،۱۳٦۹: ٦۸) نظر وی را در تعریف ایهام پذیرفته‌اند. محمّد حسین گرکانی، ایهام و توریه را معادل دانسته؛ لیکن برای توریه تعریفی جداگانه بیان کرده است. «آن است که لفظ صاحب دومعنی را بیاورند و از آن معنی بعید را اراده کنند، چه آن دو معنی حقیقی باشند یا یکی حقیقی و دیگری مجازی باشد.» (گرکانی،۱۳۷۷: ۱۸٤) در دورهٔ معاصر، جلال‌الدّین همایی، تعریف سنّتی ایهام را پذیرفته و در تعریف آن می‌نویسد: «لفظی بیاورند که دارای دومعنی نزدیک و دور از ذهن باشد و آن را طوری به کاربرند که شنونده از معنی نزدیک به معنی دور منتقل شود.» (همایی،۱۳۷۹: ۲٦۹) کزّازی معتقد است: «سخنور واژه‌ای را آن‌چنان نغز در سرودهٔ خود به‌کار ببرد که بتوان ازآن دو معنا را دریافت. یکی معنایی که نخست و به یک باره دریافته می‌شود وآن را معنی نزدیک می‌نامیم. دو دیگر، معنایی که با درنگ و کاوشِ درست بدان راه می‌برند و آن را معنی

دور می‌خوانیم. آنچه در آرایهٔ ایهام فزون‌تر خواستِ سخنور است، معنای دور است.» (کـزّازی، ۱۳۷۳: ۱۲۸) محمّد راستگو، در کتاب ارزندهٔ خود با عنوان«ایهام در شعر فارسی» پس از تعریـف ایهـام آن را شایستهٔ همه گونه‌های ایهام نمی‌داند، زیرا بر آن است که: «گاه معنای نزدیک مقصود اسـت نـه معنـی دور؛ و گاه معانی برآمده از کلام با هم مقصود گوینده‌اند نیز گـاهی پـذیرش خـوانش‌هـای چندگانـه موجب چند معنایی می‌شود.» (راستگو،۱۳۷۹: ١٤) وی چند صنعت دیگر نیز به دسته بندی‌های ایهـام می‌افزاید: چند معنایی، چند ساختاری، چند پیوندی، چند گونه‌خوانی.

بیان مسأله

به یقین، ایهام یکی از بدیع‌ترین و هنری‌ترین آرایه‌های ادبی است که تمام ادیبان بـر ایـن نظـر متّفق هستند. ایهام در لغت، مصدر باب «افعال» از اصل ثلاثی «وهم» است. به معنی «به گمان افکنـدن، رفتن دل به سوی چیزی بدون قصد». این آرایه با نام‌های دیگر «توریه، تخییل و تـوهیم» نیـز خوانـده شده است. آرایه ایهام از قرن ششم هجری به سردمداری خاقانی در شـعر فارسـی حضـوری پررنـگ یافته است. هر چند از همان آغاز و در سبک خراسانی نیز بـه طـور پراکنـده و ناخواسـته ایـن آرایـه حضور داشته است. گسترهٔ این حضور در قرن هفتم، در شعر سعدی و معاصرانش، تـا قـرن هشـتم و ظهور خواجه شیراز که استاد بی‌بدیل در صنعت ایهام است ادامه می‌یابد. این جریان در شعر برخی از شاعران عهد صفویّه که از پیروان سبک عراقی هستند، نیز دیده شده است. شعر عالمی داراب‌جـردی، شاعر عهد شاه طهماسب صفوی، نیز از این تأثیرات برکنار نمانده است. بیشترین شعر برجای مانده از وی در قالب غزل است. ردِ پای افکار به همراهی صور خیـالِ شـعر سـعدی و حـافظ در مضـمون و محتوای غزلیّات وی بارز است و در به کارگیری این صنعت ادبی زیبا، مهارتی تمام داشته است. هدف این جستار برآن است که صنعت ایهام و انواع آن را در شعر عالمی داراب‌جردی، به مخاطبان این گونه از پژوهش‌ها بشناساند. حال با توجّه به موضوع پژوهش، سؤال اساسی پژوهش از این قرار است:

* آیا عالمی داراب‌جردی به خوبی از عهده به کارگیری آرایـه ایهـام در پیـروی از سـبک عراقـی برآمده و تا چه حدّ توانسته صنعت ایهام و انواع آن را در غزلیّات خود به کار گیرد؟

در این تحقیق، تمام غزلیّات برجای مانده از شاعر که مشتمل بر ٢٦٨ غزل است، مبنای پـژوهش بوده است. پس از بررسـی و خـوانش غـزل‌هـا، نگارنـدگان معتقدنـد کـه پیـروی و متابعـت عـالمی

دارب‌جردی از زبان و اندیشهٔ شاعران سبک عراقی بویژه سعدی کاملا بارز و در حوزهٔ بـه کـارگیری آرایه‌های ادبی و صنایع معنوی به خصوص ایهام به خوبی از عهده کار برآمده است.

لازم به ذکر است در این پژوهش، پس از ذکر بیت، شمارهٔ سمت راسـت داخـل پرانتـز، شـمارهٔ غزل و شماره سمت چپ، شمارهٔ بیت است.

روش تحقیق

پژوهندگان در این تحقیق پس از مطالعه آثار و مطالب مربوط به صنعت ایهام و بررسی دیوان برجای مانده از عالمی داراب‌جردی، مطالب را به روش کتابخانه‌ای گردآوری و بـه شـیوه توصـیفی- تحلیلی ارائه داده‌اند.

ضرورت و اهمّیّت پژوهش

ایهام یکی از زیباترین آرایه‌های معنوی است که شاعر در شعر خود به کار می‌گیرد. از آنجـا کـه این صنعت، بسیار مهمّ و درعین حال دلکش بوده، لذا در پژوهش‌ها مورد توجّه پژوهشگران بسـیاری قرار گرفته و دیوان‌های بی‌شماری از شاعران برجستهٔ زبان فارسی در ایـن زمینـه مـورد کـاوش قـرار گرفته است؛ لیکن با عنایت به منبع مورد پژوهش که به صورت نسخهٔ خطّی برجای مانده و شاعر آن، پیرو سبک عراقی است، لذا ضرورت و اهمیّت تحقیق صنعت ایهام در دیـوان وی بـه خـوبی آشـکار است.

پیشینهٔ پژوهش

در بررسی صنعت ایهام، بسیاری از دیوان‌ها و منظومه‌های شاعران بویژه خاقانی، سعدی وحافظ مورد پژوهش قرارگرفته و در این زمینه آثار مستقلی نگارش یافته است؛ امّـا از آنجـا کـه منبـع مـورد تحقیق به صورت نسخهٔ خطّی است و تاکنون این اثر و سرایندهٔ آن، عالمی داراب‌جردی، معرّفی نشده، جایگاه این صنعت مهمّ نیز در شعر وی ناشناخته مانده است و پیشینه‌ای در این زمینـه وجـود نـدارد. این پژوهش برای نخستین بار به صنعت ایهام در این دیوان پرداخته است.

بحث و بررسی

عالمی داراب‌جردی

مولانا میرزا سهراب عالمی داراب‌جردی، متوفای(۹۷۵هـ.ق)، از شاعران عهد شاه طهماسب صفوی است. تذکره‌ها و کتاب‌های تاریخی، عالمی داراب‌جردی را اهل داراب‌جردِ شیراز معرّفی کرده‌اند؛ لیکن اطّلاع چندانی ازجزئیات زندگی وی در دست نیست. نسخهٔ خطّی منظوم برجای مانده از وی، نسخه‌ای منحصر به فرد است و با شمارهٔ ۲۹۰/٦ در کتابخانهٔ ملّی ایران نگهداری می‌شود. این دیوان، تنها اثر برجای مانده از وی و در تاریخ (۹۷۹ه.ق) استنساخ یا گردآوری شده‌است. این منظومه در آغاز و انجام افتادگی دارد و مشتمل بر۲٦۸ غزل، ۱ قطعه، ۳ رباعی و تعداد ابیات آن ۱۵۸٦ بیت است. تعداد اوراق دیوان۱۱۷برگ و در هر صفحه ۱٦سطر کامل است. نوع کاغذ آن دولت‌آبادی شکری و با خطّ نستعلیق کتابت شده است. در این قسمت برای پرهیز از اطالهٔ کلام تنها به دو مورد از معرّفی تذکره‌ها دربارهٔ زندگی عالمی داراب‌جردی بسنده می‌شود.

در کتاب «خلاصه الاشعار و زبدهٔ الافکار» در بخش شیراز و نواحی آن، در معرّفی عالمی داراب‌جردی آمده: «اصل وی از داراب‌جرد است؛ لیکن از متوطّنین شیراز بوده و در آنجا تأهّل نموده است. شاعریست درآن دیار به خوش طبعی و درستی سلیقه معروف و از تاریخ و انشا صاحب وقوف و از علم شعر و معمّا نیز بهره‌ای دارد؛ لیکن شعرش نه بر شیوهٔ شعرایِ این زمان واقع است وبا وجودِ این حالت در طرز شعر، سال‌هاست که به عنوان شاعری و شیرین‌زبانی در فارس و مضافاتِ آن عَلَم گردیده و هرگز میل به سفر و سیر به هیچ طرف نکرده و اوقات به شاعری و لوازم آن گذرانیده و اربابِ ثروت و تُجارِ صاحب مُکنت را با وی التفاتی بیش از وصف بوده،گویند در تاریخ سنهٔ خمس و سبعین و تسعمأئه (۹۷۵ق) به عالم بقا رحلت نموده...»(کاشانی،۱۳۹۲: ۳٤۱)

در اثر با ارزش«آثار عجم» تألیف محمّد نصیربن‌جعفر فرصت شیرازی، در بخش تذکرهٔ بزرگان داراب‌جرد از عالمی داراب‌جردی یاد شده است: «از داراب‌جرد، اهل علم و فضل، بسیار برخاسته‌اند، چند نفری که به نظراست، به سلک تحریر درآورده‌اند و از احوال ایشان آنچه به دست آمد، می‌نگارم. عالمی در سنهٔ ۹۷۵ق وفاتش روی نمود. از شعرای عالی‌قدر است؛ در غزل سرایی، طبع خوش داشته و در علوم عربیه و ادبیه به مراتب عالیه رسیده، اشعارش را وقتی دیده‌ام؛ ولی به‌خاطر نیست.» (فرصت‌الدّوله شیرازی، ۱۳۷۹: ۱۷۱-۱۷۲)

پس از معرّفی کوتاهی از زندگی شاعر، انواع ایهامی که در شعر وی، بسامد بالایی دارد پس از تعریف کوتاه از آن نوع ایهام، ابیاتی از دیوان وی ذکر و پس از ذکر هر بیت، به شرح و تحلیل آن پرداخته شده است.

ایهام تناسب

این آرایه ادبی، تلفیقی از مراعات نظیر و ایهام است؛ لیکن لطیف‌تر از آن دو. در میان تعاریف مختلفی که در کتاب‌های بدیعی از ایهام و ایهام تناسب ارائه شده است و بیشتر آن‌ها شبیه به هم است؛ به یک تعریف بسنده می‌شود: «سخنی است دارای دو معنای دور، که معنای اصلی است و دیگری معنای نزدیک. باید دانست که در بعضی ایهام‌ها، معنای دور و نزدیک وجود ندارد و هردو معنی برابر دارند.» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۱۳۷)

نسبت تو را به یوسف مصری نمی‌کنیم کز رویت ای عزیز حیا می‌کنیم ما
(۱۵۷ :۲۵)

واژه «عزیز» در مصراع دومِ بیت بالا به معنای گرامی است؛ لیکن با واژه «یوسف» در مصراع اول ایهام تناسب دارد. می‌توان این نکته را افزود، شاعر با شخصیت داستان‌های عاشقانه و گاه تاریخی، ایهام تناسب با بسامد بالایی برساخته است در عین حال می‌توان گفت با ایهام قرار دادن آن شخصیّت‌ها، به نوعی ایهام تلمیحی دست یافته است.

اگر نِی خوی فشان می‌گشت شبدیزت گه جولان خَضِر چون یافتی درعین ظلمت آب حیوان را
(٦: ۳۵)

لغت «عین» در فرهنگ لغت (دهخدا،۱۳۷۲: ذیل عین) چندین معنا دارد. معنای نخست آن: ذات و نفس هر چیز. معنای دوم: چشمه. که در این معنا با آب حیوان ایهام تناسب دارد. آب حیوان نام چشمه‌ای است که خضر نبی بدان رسید.

اگر بودی به وصلت دست‌رس فرهاد مسکین را فدای لعل شیرین تو کردی جان شیرین را
(۱۲: ۷٤)

شیرین در بیت بالا موهم دو معنا است.۱-گرامی و محبوب۲- شیرین معشوقه خسروپرویز. در معنای دوم، با فرهاد ایهام تناسب دارد.

به جز سیب زنخدانش نیارد در خیال من کجا بار آورد زین بِه نهال آرزوی او
(۱۳۸٦: ۲۳۷)

واژهٔ «بِه» در بیت بالا به دو معناست.۱- در معنای صفت تفضیلی: بهتر۲- در معنای میوهٔ بِه. در معنای دوم، با سیب ایهام تناسب دارد.

عالمی دارب‌جردی در ٤٥ مورد از ایهام تناسب در شعرش بهره برده است.

ایهام تضادّ

یکی دیگر از آرایه‌هایی است که پیوندی ناگسستنی با ایهام دارد. آن گونه که از اسمش پیداست، هیچ معنی و نسبت ضد در عبارت به‌کار نرفته است؛ بلکه تنها شاعر، یک تضادّ وهمی پدید آورده است. تنها تفاوت این آرایه با ایهام تناسب در معنی ایهامی آن‌هاست. در ایهام تناسب، لفظ به‌کار رفته در معنی مورد نظر با کلمه‌ای دیگر، مراعات نظیر دارد؛ ولی در ایهام تضادّ، معنیِ دومِ واژهٔ ایهامی با کلمه‌ای دیگر، رابطهٔ تضادّ پیدا می‌کند. شمیسا معتقد است: «معنی غایب با معنی کلمه یا کلماتی از کلام، رابطهٔ تضادّ داشته باشد.» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۰۳) راستگو، در تعریف ایهام تضادّ می‌نویسد: «ایهام تضادّ آن‌جاست که سخنور واژه‌هایی را که در یک معنی متضادّ و ناسازوار و در همین معنی تضادّی و ناساز، کاربردی رایج دارند، در معنی دیگری که تضادّ ندارند، به‌کاربَرَد و به این گونه تنها تضادّی ظاهری و برونی و نه واقعی و درونی، در سخن خود بپردازد.» (راستگو، ۱۳۷۹: ۸٤)

دل سوی درت آمد و دوری ز بتان کرد خوش‌حالم ازین باب که راهی به خدا یافت
(٤٤: ۲۷۳)

محور ایهام در بیت مطرح شده، واژهٔ «بتان» است. مفرد این واژه در ادب فارسی همواره استعاره از معشوق زیبارو بوده است؛ لیکن معنای قاموسی: «آن تندیس که به صور گوناگون سازند و به جای خدای پرستش کنند.» است (دهخدا،۱۳۷۲: ذیل بتان)، که در این معنا با خدا در مصراع دوم ایهام تضادّ دارد.

لازم به ذکر است «باب» در مصراع دوم نیز ایهام ترجمه دارد. در معنای نخست و قاموسی: «از این جهت، به این علّت» (دهخدا،۱۳۷۲: ذیل باب) در معنای دوم که در این بیت مطرح نیست با کلمه «در» در مصراع اوّل، ایهام ترجمه دارد.

چـو لالـه سـاغر مِـی سـاقیا منـه از چنـگ که سوخت جان من از شوقِ آبِ آتش رنـگ
(۱۰۲٦ :۱۷۷)

آب و آتش ایهام تضادّ دارند. در بیت فوق «آب» استعاره از شراب است و «آتش» رنـگ سـرخ شراب را به یاد می‌آورد؛ لیکن در معنای دوم که مورد نظر شاعر نیست، ایهام تضادّ دارند.

کشـیده اسـت بـرآتش خطّـی ز آب حیـات خطت که گشته ز روی چـو ارغـوان ظـاهر
(۷۱٤ :۱۲٤)

محور ایهام در بیت بالا آب و آتش است که ایهام تضادّ دارند. آتـش در مصـراع اوّل، اسـتعاره از صورت معشوق است که در سرخی بسان آتش و معیار زیبایی بوده است. در معنای دوم که مورد نظر شاعر نیست، با آب ایهام تضادّ دارد.

ایهام تضادّ در شعر عالمی در ۹ مورد به‌کار رفته است.(لازم به ذکر است، عالمی در بقیّهٔ موارد، بـا دو لفظ «بت و خدا» ایهام تضاد به وجود آورده است. لذا به همین سه مورد بسنده شده است.)

ایهام ترجمه

گرکانی این صنعت را از مستدرکات خود شمرده و در تعریفش گفته: «آن است که در کلام الفاظی آورندکه در لغت دیگر، ترجمه لفظ سابق باشد و متکلم معنی دیگر خواسـته باشـد.» (گرکـانی،۱۳۷۷: ۱۲۰) نظرشمیسا برآن است: «دو لغت، مترادف هم‌انـد کـه بـه دو معنـی مختلـف بـه‌کـار مـی‌رونـد.» (شمیسا،۱۳۸۳ : ۱۳۹) از دیگرتعاریفی که می‌توان برای ایهام ترجمه بیان کرد، تعریف کریمی‌فرد است: «در بدیع جدید فارسی، وقتی دو کلمه (معمولاً یکی عربی و یکی فارسی) در کـلام آورده شـود و در معنیِ اراده نشده، ترجمه یکدیگر باشند، آن را ایهام ترجمه می‌خوانند.» (کریمی‌فرد،۱۳۹۳: ۱۲۲)

بـاز بـر سـینه‌ام از تیـغ دری پیـدا کـن دل ازیـن بـاب مترسـان جگـری پیـدا کـن
(۱۲۹۳ :۲۲۱)

«باب» در مصراع دوم بیت بالا، ایهام ترجمه دارد. هنگامی که در ترکیب «ازین باب» قرار گیرد به معنای: «از این جهت، دراین باره» است؛ لیکن آنجا که به تنهایی«باب» معنا شود، ترجمه واژهٔ «دری» در مصراع اوّل است.

روی چو مَهَت مطلب ارباب نظر بود زین وجه طلبه کار تو بودیم و تو غافل
(۱۰۵۰ :۱۸۰)

واژهٔ«وجه» در مصراع دوم به معنای«دلیل و سبب» می‌باشد؛ لیکن در معنای دیگر با کلمهٔ «روی» در مصراع اوّل ایهام ترجمه دارد.

رخسار من و صورت دیوار یکی شد از بس که ز غم روی به دیوار نشستم
(۱۰۹۸ :۱۸۸)

در بیت فوق «صورت» واژهٔ عربی است که ایهام ترجمه دارد. «صورت» در دو معنا به کار رفته‌است. در معنای نزدیک۱- پیکره و نقش روی دیوار است.۲- در معنای دور، «چهره و رخسار» که مورد نظر شاعر نیست؛ لیکن با این معنا، با دو واژه ایهام ترجمه ساخته است. در نتیجه صورت با دو واژهٔ رخسار و روی، ایهام ترجمه دارد.

زان خواهش ما از لب لعل تو مدامست کز چشم تو در عین خماریم همیشه
(۱۴۵۲ :۲۴۸)

در این بیت هم ایهام ترجمه وجود دارد هم ایهام مُوشحه.

واژه «عین» لغتی عربی است و در این بیت ایهام ترجمه با «چشم» دارد. در حالی‌که در معنی لغوی: به معنای «شخص ونفس هرچیز» است. (منتهی‌الارب) به نقل از (دهخدا، ۱۳۷۲: ذیل عین)

کلمهٔ «مدام» عربی است و از معانی رایج آن قید: همیشه (غیاث اللغات) به نقل از (دهخدا،۱۳۷۲: ذیل مدام) و اسم: شراب است. در بیت فوق از لوازم و معانی مرتبط با لفظ مدام، دو لغت «خمار و همیشه» آمده است. در این حالت واژه مدام ایهام مُوَشَحه دارد.

با بررسی‌های به عمل آمده نگارندگان معتقدند، عالمی داراب‌جردی در به کارگیری ایهام ترجمه، بسیار تواناست و هر کجا که فرصت یافته از این آرایه به خوبی بهره برده است.
شاعر، ۲۸ بار ایهام ترجمه را در غزلیّات خود به‌کار گرفته است.

ایهام مُبیّنه

در برخی منابع بلاغت فارسی مانند: «ابدع البدایع»، هنجار گفتار و منابعی از این‌دست نیز از این نوع ایهام سخن به میان آمده است. کزازی در تعریف آن می‌نویسد: «آن، چنان است که واژه یا عبارتی آورده می‌شود که با معنی دور یا معنی مورد نظر، رابطه داشته باشد به بیان دیگر، شاعر، واژه یا واژه‌ها یا عباراتی را ذکر کند که سازگار و موافق با معنی دور کلمهٔ ایهام‌دار باشد. این نوع از ایهام در میان گونه‌های مختلف، ارزش زیباشناسی کمتری دارد؛ زیرا درآن، معنای دور که باید پوشیده و پنهان بماند تا ایهام به راحتی و به زودی برای خواننده کشف نگردد، فرایاد آورده می‌شود.» (کزّازی،۱۳۷۳: ۱۳۱)

چو خضر خطّ دلجویت برآن لب سایه‌افکن شد نهان از چشم مردم ساخت آب زندگانی را
(۸: ٤۹)

در بیت بالا «خضرخط» ایهام مبیّنه دارد. معنای نزدیک: ۱- موی تازه برآمده بر صورت معشوق ۲- درجزء اول ترکیب، «خضر» به معنای خضرنبی. خضردر معنای دوم با آب زندگانی در ارتباط است. به عبارت دیگر، معنای دوم که بایستی پوشیده بماند با آمدن ترکیبِ آب زندگانی برای خواننده قابل حدس است.

ساقی مهرش که ذرّات جهان را مست کرد لاله را در دور لعلش سرخوش از یک جام ساخت
(٤۲: ۲٦۰)

در تحلیل بیت، نخست، بایستی به واژه «لعل» پرداخت که استعاره از لب معشوق است. در گام دوم از تحلیل، کلمه «دور» مورد نظر است چراکه ایهام مبیّنه دارد. در معنای نزدیک: دورِ لب معشوق. در معنای دوم: دور در مجلس باده نوشی. در این معنا، حضور واژگان ساقی، مست‌کردن، سرخوش و جام متناسب با معنای دوم است.

هر دل که پی آن خط مشکین رقم افتاد سرگشته درین دایره هم‌چون قلم افتاد
(۸٤ : ٤۹٤)

«خط» در بیت فوق، دارای دو معنا است. همواره در ادبیات غنایی، یکی از معانی خط، کنایه از موی تازه برآمده برصورت معشوق است؛ امّا در اینجا یکی دیگر از معانی خط به معنی؛ «نوشته» نیز بواسطه واژگان «رقم و قلم» تبلور یافته است. معنای «نوشته» در اینجا معنای دوم واژه خط است که

مورد نظر شاعر نیست؛ امّا واژگان متناسب با معنای دوم در بیت ذکر شده است. پس در نهایت «خطّ» ایهام مبیّنه دارد.

فکندی عکس رخ در مِی نمی‌دانم چرا زاهد به این صورت نمی‌نوشد شراب ارغوانی را
(۸: ٤۸)

در مصراع دوم عبارت«به این صورت» در معنای«به این روش، این‌گونه» می‌باشد؛ لیکن شاعر واژه «صورت» را با لغت«رخ» در مصراع اول، ارتباط داده و ایهام مبیّنه به وجود آورده است.
عالمی از ایهام مبیّنه فقط ٦ بار بهره گرفته است.

ایهام مُرَشّحه

لفظ ایهام‌دار+ واژه‌ای مناسب با معنی غیر مورد نظر(قریب)

این نوع از ایهام با ایهام تناسب، بسیار نزدیک است و تنها با درنگ بیشتر می‌توان آن را دریافت. تعریف آن در کتب بدیع این‌گونه آمده است: «وآن، چنان باشد که آن لفظ که ایهام در وی است، قرینه‌ای داشته باشد درآن بیت که مناسب و ملایمِ معنیِ قریب بُوَد و بدان پرورده شود؛ چه، ترشیح در لغت، پروردن باشد، و هرآینه، ذکرآن ملایم، سبب پرورش لفظ ایهام می‌گردد.» (کاشفی، ۱۳٦۹: ۱۱۰) دکتر کزّازی دراین باره می‌نویسد: «آن است که سازگار یا سازگارهایی برای معنای نزدیک درسخن آورده باشد.» (کزّازی،۱۳۷۳: ۱۳۲) با توجّه به این توضیحات، دریافته می‌شود که در ایهام تناسب، مناسبت معنی نزدیک یا غیر مورد نظر با کلمه یا واژه دیگر، تنها از راهِ مراعات نظیر است؛ ولی در ایهام مرشّحه، آن معنیِ نزدیک که خواست سخنور نیست و باید از آن به معنیِ غیر مورد نظر تعبیر کرد، کلام و عباراتی سازگار با معنی غیر مورد نظر دارد که رابطهٔ آن‌ها، مراعات نظیر نیست؛ بلکه همان گونه که از اسم مرشّحه برمی‌آید، پرورش دهنده و پرورندهٔ معنی غیر مورد نظر است. از این رو، ذهن خواننده، زودتر به معنای نزدیک رومی‌آورد که شاعر بر آن، اصرار نمی‌ورزد و چون پس از کمی تلاشِ ذهنی به معنیِ درست آن می‌رسد، برایش لذّت‌بخش است.

رو بی‌حجاب آن مه دلجو نموده است خوش صورتیست این که مرا رونموده است
(٦۱: ۳٦٤)

شاعر در ترکیب «خوش صورتیست» ایهام مرشّحه به وجودآورده است. معنای قریب: «چهره زیبا» است که مورد نظر شاعر نیست؛ لیکن واژه «رو» در تناسب با آن آمده است. معنای بعید: «حالتی خوش» است، که برای من (شاعر) اتّفاق افتاده است.

در فعل مرکب «مرا رو نموده‌است» نیز ایهام مرشّحه وجود دارد. معنای مورد نظر شاعر: «به من رو آورده است» و معنای دیگری که مورد نظر شاعر نیست؛ «چهره خود را به من نشان داده است.» لیکن با این معنا، واژهٔ مناسب آمده است. در واقع «رو نموده» در ترکیب، این ایهام را ایجاد می‌کند. واژه مناسب با این معنا، «رو» در مصراع اوّل و «صورت» در مصراع دوم است.

عالمی تا کی به مسجد رو به دیوار آوری پشت بردیوار کن محراب آن ابرو ببین
(۲۲۸: ۱۳۳۸)

منظور از «محراب» در بیت بالا، خمیدگی ابروی معشوق است. لیکن در بیت ایهام مرشّحه دارد؛ چراکه معنای غیر مورد نظر شاعر با آمدن واژه مسجد پرورش یافته است.

بی زلف عنبرینش روز منست تیره من تیره روزگارم بگذار تا بگریم
(۲۱۲: ۱۲٤۰)

«عنبرین» در مصراع اوّل به عنوان صفت «زلف» به کار رفته است؛ لیکن ایهام مرشّحه دارد در عین حال می‌توان برای آن، ایهام تضادّ نیز قائل شد.

معنای نخست و غیر مورد نظر شاعر در لفظِ عنبرین: «سیاه» است. در این معنا، با واژه تیره در ارتباط است. معنای دوم و مورد نظر شاعر: «خوشبویی» است و با این معنا واژه‌ای مناسب ذکر نشده است. در نتیجه، لفظ عنبرین ایهام مرشّحه دارد. لازم به توضیح است؛ عنبرین در معنای سیاه با واژه روز، ایهام تضادّ دارد.

چون تو لیلی شده‌ای من نه منم مجنونم که به عشق تو برآورده سر از پیرهنم
(۲۰۱: ۱۱۷۷)

لغت «مجنون» در مصراع اوّل، دو معنا را در خود گنجانده و در واقع ایهام مرشّحه ایجاد کرده است. معنای مورد نظر شاعر در لفظ مجنون: دیوانه است. (دهخدا،۱۳۷۲: ذیل مجنون) لیکن در

معنای غیر مورد نظر شاعر: (قیس بنی عامر که مجنون لیلی است) با لغت لیلی ارتباط و تناسب دارد و شاعر در واقع با آوردن واژهٔ لیلی، معنای غیر مورد نظر را پرورش داده است.
ایهام مرشّحه در غزلیّات عالمی، ۱۱ بار آمده است.

ایهام مُوَشّحه (موشّح)

واژه ایهام‌دار به همراه لفظ مناسب با معنی مورد نظر و لفظ مناسب با معنی غیرمورد نظر.

این ایهام را باید نقطهٔ مقابل ایهام مجرّده دانست و آن: «آن است که گوینده با هردو معنی مورد نظر و غیر موردنظر، الفاظی مناسب بیاورد.» (انوشه، ۱۳۸۱: ۱۸۳)

خضر خط، گرد لب لعل تو زان می‌گردد که حیات ابد از چشمهٔ حیوان تو یافت
(۲۸۰ :٤٦)

«خضر» در مصراع اوّل، موهم دومعنا است و ایهام موشّحه دارد. معنای نخست: موی تازه برآمده بر گرد لب معشوق که سبزرنگ است و معنای دومِ جزء اولِ آن، خضر نبی است. با دقّت در الفاظ بیت، درمی‌یابیم که شاعر، واژگان مناسب با هر دو معنا را آورده است. واژهٔ مناسب با معنای نخست، «گرد لب» و الفاظ مناسب با معنای دوم، «حیات ابد و چشمه حیوان» است.

صدای سیل اشک ما ز دل‌ها می‌برد غم را خدا را گوش کن کاین رود آواز تری دارد
(۵۱۲ :۸۷)

واژه «رود» در بیت ذکر شده، ایهام موشّحه دارد. در معنای نزدیک: «نهر و رود» (دهخدا،۱۳۷۲: ذیل رود) در معنای دور: «ساز و سرود» معنا می‌دهد. واژه مناسب با رود در معنای نخست آن، «سیل» است. در معنای دور، واژه مناسب که در بیت ذکر شده، کلمهٔ «آواز» است.

گفتنی است لغت «تر» نیز ایهام موشّحه دارد. در معنای اوّل؛ همان معنای قاموسی:«تر و آب‌دار بودن» (دهخدا،۱۳۷۲:ذیل‌تر) در معنای دوم و دور؛ به معنای «نیکو و زیبا» است. در معنای نخست، با «سیل» تناسب دارد و در معنای دوم با «آواز» در پیوند است.

آه که از سیه دلی چشم تو بی‌ترحّم است تیغ نمی‌نهد ز کف بر سر قتل مردم است
(۳۳۰ :۵۵)

«مردم» در مصراع دوم، به دو معناست و ایهام موشّحه دارد. معنای نخست و نزدیک آن: «انسان» است. واژگان مناسب با این معنا، «تیغ نهادن، کف و قتل» آمده است. معنای دوم، که از این واژه برداشت می‌شود؛ «مردمک چشم» است. شاعر، در مصراع اوّل، واژه «چشم» را به عنوان واژهٔ مناسب با این معنا آورده است.

مطربا یار برون می‌کند از بزم خودم خوش مقامیست بگو تا نکند بیرونم
(۲۰۶: ۱۲۱۱)

«مقام» در بیت بالا دو معنا در خود دارد و شاعر در آن ایهام موشّحه ساخته است. معنای نخست: «جایگاه و مکان». معنای دوم و دور:«پردهٔ موسیقی». در معنای اول با واژه‌های«بزمِ خود و بیرون کردن» رابطه دارد. در معنای دوم با واژهٔ «مطربا» در پیوند است.
ایهام موشّحه در غزل‌های عالمی ۱۲ مورد است.

ایهام دوگانه خوانی (گونه‌گون‌خوانی)

امیرچناری در مقاله «نگاهی نو به ایهام»، ایهام دوگانه‌خوانی را زیر مجموعهٔ ایهام «زبرزنجیره‌ای» می‌داند و در تعریف ایهام زبرزنجیره‌ای می‌نویسد: «به ایهامی گفته می‌شود که در اثر عناصر زبر زنجیری کلام پدید آمده باشد. ویژگی‌های زبرزنجیری کلام عبارتند از: تکیه، آهنگ، درنگ(مکث)، لحن.» (چناری،۱۳۹۲: ۱۳۱) عقیدهٔ راستگو در تعریف ایهام گونه‌گون خوانی نیز شایستهٔ ذکراست. وی ایهام چند گونه‌خوانی یا همان دوگانه‌خوانی را زیرمجموعهٔ «ایهام توازی» آورده است و در تعریف آن می‌نویسد: «ایهام گونه‌گون خوانی یا چند گونه‌خوانی آن است که واژه یا عبارتی را بتوان به چند گونهٔ درست خواند و از هر خواندن معنایی برداشت. این گونه ایهام، گونهٔ ویژه‌ای از ایهام توازی ساختاری است؛ زیرا چندگونه‌خوانی، معمولا دگرگونیِ ساختار سخن را نیز از پی دارد. ایهام گونه‌گون‌خوانی، گاه سازه‌ای است یعنی محورآن واژه یا ترکیبی (سازه‌ای) از اجزای سازندهٔ سخن است که می‌تواند گونه‌گون خوانده شود و گاه ساختاری است، یعنی پیوند برخی از واژه‌ها و سازه‌های سخن به گونه‌ای است که می‌توان آن را چند گونه خواند.» (راستگو، ۱۳۷۹: ۵۸)

روزم از هجـــــر کـــــرده‌ای تاریـــــک دور از تـــــو بـــــه مـــــردنم نزدیـــــک
(۱۰۱۹ :۱۷٦)

عبارت«دور از تو» را می‌توان به دو حالت خواند و هربار معنایی جدید برداشت کرد. خوانش نخست:«روز من به خاطر هجران، تیره و تار شده است و در این هجران به دلیل ندیدن روی تو به مردن نزدیک می‌شوم.» در خوانش دوم، با تغییر لحن در عبارت، معنای دیگری از بیت به دست می‌آید؛ در این حالت می‌توان،«دور از تو» را برابر با جملهٔ دعایی«دور از جان تو» دانست: «روز من به دلیل هجران، تیره و تار شده است، دور از جان تو، من به مردن نزدیک شده‌ام.» می‌توان گفت؛ عاشق برای معشوق، طول عمر خواسته، در حالی که خود روز به روز به مردن نزدیک می‌شود.

نِی گلابست آن که بر رخسار مهوش می‌زنـد تـا نسـوزد عـالمی آبـی بـرآتش مـی‌زنـد
(٦١١ :۱۰٦)

در بیت بالا، «عالمی» را می‌توان به دو صورت خواند. بار نخست: با فتحه و«عالَمی» تلفّظ شود. در این حالت معنای مصراع دوم این‌گونه است: معشوق، تا عالَمی(مردم جهان) را نسوزاند، آب (استعاره از گلاب)، بر صورت خود که هم‌چون آتش سرخ است، نمی‌زند.

بار دوم: با کسره «عالِمی» تلفظ شود که تخلّص شاعر است. معنای مصراع در این حالت: معشوق تا عالِمی(شاعر) را نسوزاند و به فنا ندهد، آب، بر صورت خود که هم‌چون آتش سرخ است، نمی‌زند. لازم به ذکر است در این بیت، آب، استعاره از گلاب وآتش استعاره از صورت سرخ معشوق است؛ لیکن در معنای ایهامی با همدیگر ایهام تضادّ دارند.

دل که بردی ز بَـرَم بـی تـو نیایـد بَـرِ مـن چون تو آیـی بَـرِ مـن دل بَـرِ مـن مـی‌آیـد
(٦٦٠ :۱۱٤)

در بیت بالا، با تغییر مکث، ایهام دوگانه‌خوانی در کلمه ظاهر می‌شود. محمّد راستگو، در تعریف امکان تغییر مکث می‌نویسد: «تغییر مکث که معمولا با تغییر تکیه‌گاه یا تغییر حرکت نیز همراه است، یعنی این که ساخت سخن به گونه‌ای باشد که بتوان با دوگونه وقف و مکث گفتاری (ویرگول‌گذاری) و سکون نوشتاری آن را به دوگونه و با دو ساخت خواند.» (راستگو،۱۳۷۹: ٦۰) واژهٔ «دل‌بر» در بیت بالا نیز همین ویژگی را دارد. در خوانش اوّل به صورت جدا از هم خوانده

شود، معنای بیت بدین‌گونه است: «ای معشوق، دل را که از من ربودی، بدون تو هرگز نزد من برنمی‌گردد. هنگامی که تو نزد من بیایی دل نیز نزد من خواهد آمد.» در خوانش دوم می‌توان به صورت پیوسته «دلبر» خواند. در این حالت می‌توان گفت؛ منظور شاعر از «دل» همان معشوق است که از آن به دل (تمام وجود) تعبیر کرده است.

دور از روی تو صد فرهاد و مجنون آب برد بس‌که اشک از دیده‌ها درکوه و هامون ریختم
(۱۹۰: ۱۱۱۲)

در عبارت فوق «دور از روی تو» این قابلیت وجود دارد که با تغییر لحن و ویرگول گذاری به ایهام دوگانه خوانی برسیم. خوانش نخست بدین صورت است: در هجران روی تو، از بسیاریِ اشکِ چشمانم که در کوه و صحرا ریختم عاشقانِ (فرهادها و مجنون‌ها) بسیاری را آب برد و از بین رفت. لیکن در خوانش دوم، عبارت، می‌تواند به صورت جمله دعایی تلفظ شود: ای معشوق، دور از جان تو، از بس اشک از چشمانم جاری شد و در کوه و صحرا گریه و زاری کردم، عاشقان بسیاری به وسیله اشک چشمان من از بین رفتند. می‌توان گفت با خوانش دوم، شاعر برقراری و جاودانه بودن معشوق را خواستار شده است. با تحلیل ابیات، شاعر ۱۰ بار، ایهام دوگانه‌خوانی را به کار گرفته است.

ایهام تبادر

ایهام تبادر، یکی دیگر از گونه‌های ایهام است و آن، چنان است که «واژه‌ای از کلام، واژه‌ای دیگر را که با آن (تقریباً) هم‌شکل یا هم‌صدا است، به ذهن متبادر می‌کند.» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۳۳) محمّد راستگو، در تعریف ایهام تبادر می‌نویسد: «ایهام تبادر، آن واژه‌ای که به ذهن خواننده یا شنونده، متبادر می‌شود با کلمه یا اجزای دیگری از سخن، تناسب (مراعات‌نظیر) دارد. تفاوت آن با ایهام تناسب این است که در ایهام تناسب، یک واژه، دو معنی دارد؛ ولی در اینجا شباهت ظاهری، واژه‌ای دیگر را به یاد می‌آورد و دومعنی بودن مطرح نیست. از آنجا که در نگاه نخست، دو کلمه به ذهن خواننده می‌رسد، نام ایهام تبادر را برآن نهاده‌اند.» (راستگو، ۱۳۷۹: ۹۹)

ز هزار شعله گویی زده آتشم به خرمن گل عندلیب سوزی که نچیده‌ام هنوزش
(۱۵۱: ۸۷۱)

در بیت بالا «هزار» با کسره خوانده می‌شود و به معنای عدد هزار است؛ لیکن با توجّه به گـل عندلیب سوز واژهٔ «هَزار» به معنای بلبل را به ذهن متبادر می‌کند. در نتیجه واژه «هزار» ایهام تبادر دارد.

چنـــگ در رشـــتهٔ جـــانم زدی از راه جفـــا وه که ننواخت کسی جز تو بـه ایـن قـانونم
(۲۰۶: ۱۲۱۰)

در بیت فوق، واژگان مشخص شده (چنگ، رشته، راه، نواختن و قانون) ایهام تبادر دارد.

واژهٔ نخست، «چنگ» در ترکیب چنگ زدن به معنای چنگال انـداختن (دهخـدا، ۱۳۷۲: ذیـل چنگ)؛ لیکن با توجّه به واژگانِ «رشته، راه، نواختن و قانون» که علاوه بر معنای قاموسـی خـود از اصطلاحات موسیقی نیز به‌شمار می‌روند، معنای دیگر چنگ (یکی از سازهای سیمی که به وسـیلهٔ انگشتان دست نواخته می‌شود) را به ذهن متبادر می‌کند.

در واژه «رشته» نیز این ویژگی وجود دارد. در معنای نخست و قاموسی: «تار وپود» است. امّا در معنای دوم با توجّه به واژه‌های «چنگ، نواختن، راه و قانون» رشته‌های ساز را بـه ذهـن متبـادر می‌کند.

معنای قاموسی واژهٔ «راه»، «رسم و آیین» است؛ امّا با توجّه به حضور کلمات«چنگ، نـواختن و قانون»، معنای دیگر آن «پردهٔ موسیقی و نغمه» (دهخدا،۱۳۷۲: ذیل راه) به ذهن متبادر می‌شود.

امّا در مصراع دوم، فعل «نواخت» در فرهنگ لغت به معنای:«دلجویی‌کـردن و نـوازش‌کـردن» است. (دهخدا، ۱۳۷۲: ذیل نواخت)؛ ولی آمدن واژگان «چنگ، رشـته، راه و قـانون» معنـای دیگـر نواختن: «ساز زدن» را به ذهن متبادر می‌کند.

کلمـــه «قـــانون» نیـــز همـــین ویژگـــی را دارد. معنـــای واژه در بیـــت: «آیـــین و قاعـــده» است.(دهخدا،۱۳۷۲: ذیل قانون) امّا با توجّه به حضور واژگان «چنگ، رشته، راه و نواختن» معنـای دیگر قانون: (یکی از آلات موسیقی شبیه به سنتور که با انگشتان دست نواخته می‌شـود) بـه ذهـن متبادر می‌شود.

گرنه پیوسته بـه هـم دعـوی خـوبی دارنـد از چه دارنـد دو ابـروی تـو سردرسـر هـم
(۲۰۸: ۱۲۲۲)

در بیت بالا «پیوسته» به معنای: «مدام و همیشه» است؛ لیکن با توجّه به عبارت «سردرسرهم» در مصراع دوم، پیوندی بودن ابروی معشوق را به ذهن متبادر می‌کند. پس می‌توان گفت واژه پیوسته در مصراع اوّل، ایهام تبادر دارد.

چند از شوق غزالی که منش مجنونم جای در گوشهٔ صحرا کنم و گریه کنم
(۲۰۳: ۱۱۹۲)

در بیت فوق، کلمهٔ «مجنونم» ایهام تبادر دارد. معنای واژه در بیت، «حیران و دیوانه بودن» است. (دهخدا،۱۳۷۲: ذیل مجنون) که در واقع معنای قاموسی واژه مورد نظر شاعر است؛ لیکن با توجّه به حضور واژگان «غزال، صحرا و گریه‌کردن» معنای دیگر مجنون:«قیس بنی عامر» را به ذهن متبادر کرده است.

دل که خواهد ساعدت، صد ره گرَش دور افکنی باز همچون مرغِ دست‌آموز آید سوی تو
(۲۳۹: ۱۳۹۸)

لغت «باز» در بیت بالا، ایهام تبادر دارد. در معنای نخست، قید است و به معنای دوباره. در معنای دوم؛ با توجّه به حضور واژگان «ساعد و مرغِ دست آموز» پرندهٔ باز را به ذهن متبادر می‌کند. در غزلیّات عالمی داراب‌جردی ۱۰ مورد ایهام تبادر جلوه یافته است.

ایهام‌های تصویری

حمید طاهری در مقاله «رویکردی به ایهام در غزلیّات حافظ» دراین‌باره می‌نویسد: «این نوع ایهام را می‌توان به شکل کلّی«ایهام در تصویر» نامید. ایهام تصویری زاییدهٔ صور خیال یا تصویر موجود در شعر است؛ یعنی یکی از معانی و مفاهیم واژه یا لفظ، در پیوند با معنای موجود در صورت خیال است. تصاویری که صنعت بدیعی ایهام می‌تواند با آن‌ها ارتباط و پیوند داشته باشد عبارت است از: مجاز، استعاره، کنایه و اسلوب معادله. یکی از کارکردها و نقش‌های مؤثّر ایهام، ساخت ایجاز در سخن است. هم چنین باید عنوان کرد که در سطح واژگانی(لفظ)، استعاره، مجاز و کنایه (از نوع صفت یا موصوف) با معنای ایهامی واژه‌ها پیوند دارد و کنایه (از نوع عبارت) و هم‌چنین اسلوب معادله و تمثیل می‌تواند در سطح جمله و عبارت در ایجاد ایهام نقش داشته

باشد.» (طاهری، ۱۳۸۹: ۱۶) در این قسمت، ایهام‌های تصویری (در پیوند با کنایه و استعاره) که عالمی داراب‌جردی در شعرش به کار برده است، چند بیت به عنوان مثال ذکر می‌شود.

ایهام تصویری در پیوند با استعاره

دور کردی ابر زلف از چهره پیش از شام عید گشت پیدا آفتاب از زیر و از بالا هلال
(۱۷۸: ۱۰۳۷)

در بیت فوق، لفظ «آفتاب» حامل دو معناست و یکی از معانی آن در پیوند با صورخیال است. ۱- استعاره از صورت معشوق ۲- در معنای آفتاب و خورشید. در معنای دوم با واژگان هلال و ابر در پیوند است. در معنای نخست که استعاری است با واژگانِ زلف و چهره در ارتباط است.

وصف شمشاد و صنوبر کی تواند گوش کرد هر که دم از قامت آن سرو سرکش می‌زند
(۱۰۶: ٦١٤)

لفظ «سرو» در بیت فوق، دارای دو معناست: ۱- استعاره از قد معشوق ۲- در معنای درخت سرو. در معنای دوم با کلمه‌های شمشاد و صنوبر ارتباط دارد.

چو ساقی نام لعلت برد بیخود گشتم و مُردم عجب کیفیّتی حاصل مرا شد از شراب امشب
(۲۷: ۱۷۱)

در بیت بالا واژه «شراب» در معنای نخست، استعاره از «لب سرخ معشوق» است. در معنای دیگر، شراب که در مجلس باده نوشند و در این تصویر با واژه‌های «ساقی، لعل و بیخود شدن» تناسب دارد.

رو نمود آن زلف و خط یا در کنار باغ و گل سنبل و ریحان تر بر آفتاب انداختی
(۲۵۵: ۱٤۹۵)

«سنبل» در بیت فوق، استعاره از«زلف معشوق» است و در معنای قاموسی: گیاهی است از تیره سوسنی‌ها دارای برگ‌های دراز و گل‌های خوشه‌ای به رنگ بنفش (دهخدا، ۱۳۷۲: ذیل سنبل) در معنای قاموسی با واژه‌های «باغ، گل و ریحان» تناسب دارد. و در معنای استعاری، با واژه‌های« رو، زلف، خط» در پیوند است.

در واژهٔ «ریحان تر» نیز همین ویژگی نهفته است. در معنای نخست، استعاره از «موی تازه روییده بر صورت معشوق» است و در معنای اصلی و قاموسی: شاهسپرم که سپرغم نیز گویند.(ناظم الاطباء؛

به نقل از دهخدا،۱۳۷۲: ذیل ریحان) در معنای قاموسی با واژگان «باغ، گل و سنبل» تناسب دارد و در معنای استعاری با کلمه‌های«رو، زلف، خط» در پیوند است. لازم به ذکر است واژه «آفتاب» نیز استعاره از صورت معشوق است.

ایهام‌های تصویری در پیوند با کنایه

دود نَبود کـه رود بـر سـر شـمع از سـتمت که به سر خاک سیه می‌کند از دسـت غمـت

(۲۸٤ :٤۷)

«به سر خاک سیه کردن» جملهٔ کنایی است و به معنای: «عـاجز و درمانـده شـدن»؛ لـیکن در معنای لغوی، خاک سیه (خاکستر) در پیوند با مصراع اول، با «دود» ارتباط دارد.

قاصد اشکم که یکسـر مـی‌رود تـا کـوی او گرم خونی می‌کند کاین دم روان می‌سـازمش

(۸۷۸ :۱۵۲)

جملهٔ «گرم خونی کردن» ایهام دارد و در پیوند با کنایه است. در معنـای کنـایی: «بـا حـرارت و شوق رفتن». و در پیوند با مصراع اوّل؛ جاری شدن اشک که گرم است. قدما معتقد بـوده‌انـد، اشـک، همان خون دل است و در ادامهٔ مصراع، جمله «روان می‌سـازمش» نیـز همـین ویژگـی را دارد. کنایـه از:«جاری شدن اشک». در معنای دوم و در پیوند با مصراع اوّل؛ اشک را به عنـوان قاصـد و پیغـام‌بـر، روانه کردن است.

لازم به ذکر است، واژهٔ «دم» در مصراع دوم، به معنای: «این لحظه» است. (دهخدا،۱۳۷۲:ذیـل دم) امّا با توجّه به حضور لغت خون، معنای دیگر «دم» را به ذهن متبادر می‌کند.

گنه دانسته‌ای دستی که در آغوش من کـردی گذار ای نازنین تا این گنـه در گـردنم باشـد

(۵۷۳ :۹۹)

در مصراع دوم، جمله «گنه در گردنم باشد» ایهام دارد و در پیوند با کنایه است. جـزء اوّل جملـه (گنه) با قرینه «این» استعاره از «دست» و در پیوند با مصراع اوّل است. منظـور شـاعر ایـن اسـت: ای معشوق بگذار دستت در گردنم باشد هر چند آن را گناه می‌دانی. کـه در واقـع معنـای لغـوی مصـراع است. در معنای کنایی «گنه در گردنم باشد»: کنایه از مدیون کسی بودن. که در این دنیا یا در روز جزا، بایستی آن دِین ادا شود.

دیـوار سـرا از نـمِ اشـکم بـه سـر افتـاد فریـاد کـه در خـاک بـه یـک‌بـار نشسـتم
(۱۸۸: ۱۱۰۰)

عبارت «در خاک به یک بار نشستم» ایهام به همراه کنایه دارد. در معنای کنایی:«کنایه از به خاک مذّلت و خواری نشستن». اما در معنای حقیقی و در پیوند با مصراع اوّل: دیوار سرا فرو ریخته است و عاشق در خاک دیوار سرا نشسته است. «در خاک دیوار سرا نشستن» در معنای اصـلی بـا دیـوار سـرا تناسب دارد. ایهام‌های تصویری بویژه از نوع (استعاره و کنایه) در شـعر عـالمی داراب‌جـردی بسـامد بالایی دارد. لازم به ذکر است بسیاری از ابیات ذکر شده، در عین حال که با ایهـام مشـخص شـده، در ارتباط با ایهام‌های تصویری کنایه و استعاره نیز در پیونداست؛ لذا ایهام‌هـای تصـویری در غـزل‌هـای شاعر از بیشترین بسامد برخوردار است.

ایهام

محمّد راستگو در تعریف ایهام می‌نویسد: «ایهام یعنی این که سـخنور در سـخن خـویش واژه‌ای بیاورد با دو یا چند معنی:۱- مفهومی آشناتر و نزدیک‌تر که به همین دلیل نزدیکی و آشـنایی، نخسـت به ذهن خواننده و شنونده پیشی می‌گیرد، امّا گوینده از آن واژه این معنی را نمـی‌خواهـد.۲- مفهـومی دورتر و ناآشناتر که گوینده از آن واژه همین معنی را مـی‌خواهـد، امّـا ایـن معنـی بـه دلیـل دوری و ناآشنایی، نخست به ذهن خواننده و شنونده پس از درنگ و تأمّل درحال و هوای سخن و گذشـتن از معنی نزدیک به ذهن شتافته، به آن دست می‌یابد.» (راستگو، ۱۳۷۹: ۱۳)

در کـوی بتـان عـالمی اندیشـهٔ دیـن کـرد المنـهٔ لله کـه مـرا کـار بـدین نیسـت
(٦٦: ٣٩٤)

در مصراع اوّل، واژه «اندیشه» ایهام دارد و به دو معناسـت. کلمـهٔ «اندیشـه» همـواره در شـعر فارسی موهم دو معناست. معنای نخست: فکر و تأمّل. (دهخدا،۱۳۷۲: ذیل اندیشـه) معنـای دوم و دور: ترس، اضطراب در شعر عالمی ۱ مورد ایهام یافت شده است.

نتیجه گیری

ایهام یکی از گونه‌های مهمّ صنایع ادبی است که به وسیلهٔ آن می‌توان به نوعی هنجارگریزی معنایی دست زد. پس از تعریف ایهام برای نخستین بار توسط رشیدالدّین وطواط و پیشرفت کتب بلاغی در تعریف ایهام و انواع آن به وسیلهٔ نقادان و صاحب نظرانِ علم بلاغت، بـه مـرور جایگـاه این صنعت مهمّ در آثار ادبی هرچه بیشتر آشکار شد. عـالمی داراب‌جـردی (متـوفی۹۷۵ق) شـاعر عهد صفویه در زمان شاه طهماسب، از شاعران توانمند دوران خود اسـت کـه بـه گفتـهٔ بزرگـان و تذکره نویسان، غزل را شورانگیز می‌سـروده و نـامش در خطّـهٔ فـارس و مضـافات آن بلنـد آوازه گردیده است. وی که در غزل‌سرایی پیرو سبک عراقی بـوده، فصـاحت و بلاغـت شعرِسـعدی در زبانش هویداست، هم‌چنین پس از بررسی انواع ایهام در نسخه خطّی عـالمی داراب‌جـردی کـاملاً واضح است که وی توجّه خاصّی به صنایع ادبی بویژه ایهام داشته و در به کـارگیری آن هـم‌چـون سعدی توانا و ماهر ظاهر شده و شاخصه بارز اشعار سعدی که سهل و ممتنع بودن آن است نیز در اشعار این شاعر توانمند به وضوح قابل مشاهده اسـت؛ رو سـاخت الفـاظ شـعر عـالمی در عـین سادگی از لایه‌های پنهانی و معانی مختلف در زیرساخت برخوردار است و ایـن ویژگـی نشـان از علم و آگاهی عالمی داراب‌جردی دارد. انواع ایهامی که در پـژوهش ذکـر شـده بـه ترتیـب: ایهـام استعاری و ایهام کنایی- که زیرمجموعه ایهـام‌هـای تصـویری- اسـت، بـالاترین بسـامد را دارد و می‌توان گفت تقریبا هیچ غزلی از این نوع ایهام‌ها خالی نیست؛ لیکن ترتیب حضور دیگر ایهـام‌هـا در غزلیّات وی بر حسـب تکـرار: ایهـام تناسـب (٤٥ مـورد)، ایهـام ترجمـه (۲۸ مـورد) ، ایهـام دوگانه‌خوانی (۱۰ مورد)، ایهام موشّحه (۱۲ مـورد)، ایهـام مرشّـحه (۱۱ مـورد)، ایهـام تبـادر (۱۰ مورد)، ایهام تضادّ (۹ مورد)، ایهام مبیّنه (٦ مورد) و ایهام (۱ مورد) مورد است. در نهایت شایسـته است، نسخ خطّی زبان فارسی که گنجینه‌های مکتوب این سرزمین است، از دیـدگاه‌هـای مختلـف بویژه کاربرد صنایع بدیعی و بیانی، بررسی و تحلیل شود تا توانایی هنرمندان ادبی ایران زمین بیش از پیش آشکار گردد.

فهرست منابع و مآخذ

الف: کتابنامه

۱- ابن معتز، عبدالله، (۲۰۰۱)، ***البدیع***، با مقدّمه و تعلیق کراتشقوفسکی، بغداد.

۲- انوشه، حسن، (۱۳۸۱)، ***فرهنگ نامهٔ پارسی***، دانش‌نامهٔادب فارسی، جلد دوم، تهران: وزارت فرهنگ وارشاد اسلامی، چاپ دوم.

۳- حسینی، امیرمحمود، (۱۳۸٤)، ***بدایع صنایع***، تصحیح رحیم مسلمانیان قبادیانی، تهران: بنیاد موقوفات دکتر افشار، چاپ اوّل.

٤- دهخدا، علی اکبر، (۱۳۷۲)، ***لغت نامه***، تهران: دانشگاه تهران، چاپ اوّل از دورهٔ جدید.

۵- رازی، شمس قیس محمّد، (۱۳٦۰)، ***المعجم فی معاییر الاشعار العجم***، به تصحیح مدرّس رضوی، تهران: کتاب‌فروشی زوّار، چاپ سوم.

٦- راستگو، محمّد، (۱۳۷۹)، ***ایهام در شعر فارسی***، تهران: سروش، چاپ اوّل.

۷- شمیسا، سیروس، (۱۳۸۳)، ***نگاهی تازه به بدیع***، تهران: فردوس، چاپ یازدهم.

۸- عالمی داراب‌جردی، میرزا سهراب، (۹۷۵ق)، ***نسخه خطّی***، فهرست نسخ خطّی ایران، جلد پانزدهم.

۹- فرصت‌الدّوله شیرازی، محمّد نصیربن جعفر، (۱۳۷۹)، ***آثار عجم***، تصحیح و تحشیه: منصور رستگار فسایی، تهران: امیرکبیر.

۱۰- کاشانی، میرتقی‌الدّین، (۱۳۹۲)، ***خلاصه الاشعار و زبده الافکار(بخش شیراز و نواحی آن)***، تصحیح نفیسه ایرانی، تهران: امیرکبیر، چاپ اوّل.

۱۱- کاشفی سبزواری، میرزا حسین واعظ، (۱۳٦۹)، ***بدایع الافکار فی صنایع الاشعار***، ویراستهٔ میرجلال‌الدّین کزّازی، تهران: مرکز.

۱۲- کزّازی، میرجلال‌الدّین، (۱۳۷۳)، ***بدیع؛ زیبایی شناسی سخن پارسی***، کتاب ماد، تهران: نشر مرکز، چاپ دوم.

۱۳- گرکانی، شمس‌العلماء محمّد حسین، (۱۳۷۷)، ***ابدع البدایع***، به اهتمام حسین جعفری، تبریز: احرار.

۱٤- وحیدیان کامیار، تقی، (۱۳۷۹)، ***بدیع از دیدگاه زبان‌شناسی***، تهران: دوستان.
۱۵- وطواط، رشیدالدّین محمّد، (۱۳۳۹)، ***دیوان به انضمام حدایق السحر***، مقابله و تصحیح سعید نفیسی، تهران: باران.
۱٦- همایی، میرجلال‌الدّین، (۱۳۷۹)، ***فنون بلاغت و صناعات ادبی***، تهران: هما، چاپ هفدهم.

ب – مقالات

۱۷- چناری، امیر، (۱۳۹۲)، «***نگاهی نو به ایهام***»، پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت، سال دوم، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان، صص: ۱۱۵- ۱۳٤.
۱۸- طاهری، حمید، (۱۳۸۹)، «***رویکردی به ایهام در غزلیّات حافظ***»، نشریه ادب و زبان، دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی، دانشگاه شهید باهنرکرمان، شمارهٔ ۲۸، شمارهٔ پیاپی۲۵، صص: ۱۱۳- ۱۳۸.
۱۹- کریمی‌فرد، غلامرضا، (۱۳۹۳)، «***بررسی تطبیقی زیبایی‌شناسی ایهام در بلاغت عربی و فارسی***»، دو فصلنامه علمی- پژوهشی پژوهش‌های تطبیقی، دورهٔ۲، شمارهٔ۱، بهار وتابستان، صص: ۹۹-۱۳٤.