سیر تحول «ایهام» در کتاب‌های بلاغت فارسی از گذشته تا به امروز

بهیه احمدی بیدگلی*
دکتر محمّدرضا قاری**

چکیده

ایهام پر رمز و رازترین و زیباترین شگرد شاعرانه‌ای است که شاعران هنرور با به کارگیری آن، هنری‌ترین و پرورده‌ترین سروده‌های خود را پرداخته‌اند و از آن برای ساخت و پرداخت سخنانی توی در توی و رازناک و به همین دلیل شگفت‌انگیز و ذهن‌انگیز بهره‌ها برده‌اند. ایهام در بلاغت فار سی و عربی جایگاهی ویژه دارد و دارای ارزش زیبا شناختی قابل توجهی ا ست. بی شتر کتاب‌های بلاغی فارسی و عربی ایهام را آوردن کلمه‌ای در کلام می‌دانند که دارای دو معنا باشد؛ یکی معنای نزدیک به ذهن و دیگری معنای دور از ذهن که خواننده در نگاه اول می‌پندارد معنای نزدیک مورد نظر ا ست اما با کمی تأمل به سوی معنای دور که مقصود شاعر یا نویسنده است رهنمون می‌شود. این تحقیق به بررسی سیر تاریخی این ترفند در کتاب‌های بلاغی می‌پردازد. به جز انواع مطرح شده ایهام از سوی بلاغی‌دانان پیشین، انواع دیگری را در بلاغت فارسی که معاصران مورد توجه قرار داده‌اند بر آن می‌افزاید.

واژه‌های کلیدی

ایهام، چند معنایی، ابهام، تحول، کتب بلاغی

مقدمه

بیش‌تر ادیبان و نقادان سخن بر این که ایهام، بدیع‌ترین آرایه ادبی است و شیرین‌ترین شیوه شاعری است، معترف شده‌اند. و آن را «ادق صنایع و الطف بدایع» (کا شفی، ۱۳۶۹: ۱۱۰) می‌دانند. در اغلب کتاب‌های علم بدیع در زبان فار سی، از این صناعت ادبی سخن به میان رفته است. گفتنی است که در ترجمان‌البلاغه، نخستین کتاب در موضوع علم بدیع به زبان فارسی (سدهٔ پنجم)، نامی از ایهام یا معادل‌های آن (توریه، توهیم، تخییل) نیست. نخستین کتابی که ایهام را در فارسی مطرح کرده، حدایق السحر رشید وطواط است که آن هم ترجمه گونه‌ای است در قرن ششم از منابع عربی. البته این کتاب در زمان خود گامی مهم بوده است و نویسنده برای هر صنعت افزون بر مثال‌هایی به زبان عربی، نمونه یا نمونه‌های فارسی آورده است. از آن پس تا امروز این صناعت ادبی در اغلب کتب بدیعی فارسی مطرح شده است. در دورهٔ معاصر، کتاب ایهام در شعر فارسی (راستگو: ۱۳۷۹) گامی

* دانشجوی دوره دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد اراک، ایران.
** استادیار دانشگاه آزاد اسلامی، واحد اراک، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد اراک، دانشگاه آزاد اسلامی، اراک، ایران. (نویسنده مسؤول)
تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۱/۲۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۳/۲۵

است ارزشمند در شناخت ایهام در زبان فارسی.

ایهام در کتاب‌های ادب عربی

برای این‌که بدانیم ایهام در ادبیات چه جایگاهی دارد، لازم است اشاره‌ای شود به ادبیات عربی، زیرا آبشخور بسیاری از کتاب‌های بلاغی فارسی، مباحث مطرح شده در منابع و مآخذ عربی بوده است. حتی اصطلاحات این دانش نیز اغلب عربی است.

ایهام، در آثار ادبی عرب ــ اعم از شعر و نثر ــ جایگاه مهمی دارد و در مباحث بلاغی نیز از آن فراوان سخن رفته است. ایهام در ادب عربی، با نام‌های ایهام، توریه، توجیه، تخییل و مغالطه نامیده شده است؛ اما بیش از همه دو نام نخست کاربرد دارد. البدیع، نو شتهٔ عبدالله ابن معتز (فوت ۳۹۹) نخ ستین کتاب در مو ضوع بدیع در زبان عربی ا ست. در این کتاب، «توریه» این گونه تعریف شده ا ست: «آن ا ست که گوینده لفظ مفردی بگوید که دو معنا دا شته با شد: معنای نزدیک و آ شکار که منظور گوینده نی ست؛ و معنای دور و پنهان که منظور شاعر است.» (ابن معتز، ۲۰۰۱: ۱۰۵). برخی از صاحب‌نظران ـ از جمله ابوبکر حَمَوی و سیوطی ـ بر آنند که دقیق‌ترین نام، توریه ا ست؛ زیرا توریه در ا صل عربی به معنای پنهان‌کردن معنایی و وانمودن معنای دیگر ا ست (مطلوب، ۲۰۰۰: ۲۱۸–۴۳۳). ابن قرقماس (فوت ۸۸۲) که کتابش از کامل‌ترین کتب بدیعی است، نیز همین نظر را دارد. وی در توضیح ایهام می‌گوید که «لفظ مفرد» باید دو معنا داشته باشد که هر دو معنای حقیقی‌اند، یا یکی حقیقی است و دیگری مجازی. (ابن قرقماس، ۲۰۰۷: ۱۵۴)

از سوی دیگر، برخی از ادبای عرب، مانند ابن ر شیق، نویسندهٔ العمده، توریه را مانند کنایه شمرده‌اند، از آن رو که گوینده در ظاهر چیزی می‌گوید، اما در واقع چیز دیگری منظور اوست. یحیی بن حمزهٔ علوی، نویسندهٔ الطراز، نیز بنا بر همین دلیل، توریه را مانند معمّا و لُغز و کنایه می‌شمارد (عکاوی، ۱۹۹۶: ۴۴۶). سکاکی پس از ذکر تعریف ایهام ـ مانند تعریف ابن معتز ـ آیهٔ «الرّحمنُ عَلَی العرشِ ا ستَوی» (طه: ۵) را مثال می‌آورد (مطلوب، ۲۰۰۰: ۴۳۵). البته زمخ شری این جمله را «کنایه» از سلطنت خدا می‌داند (زمخشری، ۲۰۰۱: ج۳، ۵۴). نیز برخی از نویسندگان امروزین کتب بدیع، در آیهٔ «والسماء بنیناها بأیدٍ» (الذاریات، ۴۷) کلمهٔ «أیدٍ» به معنای دست‌ها را دارای ایهام دانسته‌اند، به دو معنای دست و قدرت (یاسین، ۱۹۹۷: ۱۳۴). حاصل آن‌که هر چند اغلب بلاغت‌دانان نظر گاهی مانند ابن معتز دارند، اما اختلاف نظرهایی نیز در میان آنان دیده می‌شود.

گفتنی ا ست ابن معتز در البدیع، ایهام را بر چهار نوع دانسته ا ست: مجرده، مر شّحه، مبینه و مهیأه. این تقسیم‌بندی انواع ایهام، پس از ابن معتز تا به امروز مورد قبول و پیروی بلاغت‌دانان عرب بوده است. توضیح این انواع در ادامهٔ مقاله خواهد آمد.

ابوبکر حَمَوی (فوت ۸۳۷ ه) بر آن است که پیشینیان چندان توجهی به این فن و زیبایی‌های آن نداشتهاند. وی می‌گوید:

«یقیناً توریه از برترین و با ارزش‌ترین ترفندهای ادبی است و جادوی آن در دل‌ها می‌دمد و در آن درهای مهر و محبت را می‌گشاید. فقط لاغرهای نحیف، خورشید ایهام را از پسِ ابرهای انتقاد آشکار کردند؛ و از میان متأخران فقط توانمندان به سرچشمه‌های پیشتازی‌اش دست یافتند.» (الحموی، ۱۳۰۴: ۲۳۹)

تعریف ایهام در کتاب‌های فارسی بدیع

این صنعت ادبی در ادب پار سی، با نام‌های ایهام و توریه نامیده شده ا ست. ایهام، در لغت به معنای «به وهم و گمان افکندن»

ا ست و توریه به معنای «پو شاندن». ایهام، به نام‌های توجیه، تخیل، توهیم، تخییل و مغالطه در کتب بلاغی نیز نامیده شده ا ست. نخستین بار در حدایق السحر رشید وطواط در سدهٔ ششم بحثی در خصوص ایهام به زبان فارسی آمده است. وطواط ایهام را چنین تعریف کرده اســت: «چنان بُوَد که دبیر یا شــاعر در نثر یا نظم الفاظی به کار برد که آن لفظ را دو معنی باشــد، یکی قریب و دیگر غریب و چون سامع آن الفاظ بشنود، حالی خاطرش به معنی قریب رود و مراد از آن لفظ، خود معنی غریب بُوَد» (وطواط، ۱۳۶۲: ۳۹). این تعریف را کم و بیش همهٔ نویسندگان پس از وطواط پذیرفته‌اند و تکرار کرده‌اند. شمس قیس رازی در قرن هفتم (رازی، ۱۳۷۳: ۳۵۵) و رامی تبریزی در سده هشتم (رامی، ۱۳۴۱: ۵۸) نیز تعریف وطواط را برای ایهام ذکر می‌کنند. رامی تبریزی این نکته را می‌افزاید که اگر ایهام سه معنا داشته باشد، ایهام تام نامیده می‌شود. (همان: ۵۸) و این بیت را به عنوان شاهد مثال می‌آورد:

دل ءکس رخ خوب تو در آب روان دیــد والــه شـــــد و فـریــاد بـرآورد کــه مــاهــی

ایهام در کلمه «ماهی» است که در معنای «ماه» و «ماهی» و «ماهیت» به کار رفته است.

به همین دلیل مولف اعتقاد دارد که در ایهام از غایت تخیل خطا واقع شود.

تعریف کاشفی در قرن نهم کم و بیش همان تعریف رشید وطواط است، با این تفاوت که وی بیش از دو معنی را نیز در ایهام محتمل دانسته است (کاشفی، ۱۳۶۹: ۱۰۹). وی علاوه بر اصطلاح «ایهام تام» در همان معنی حدایق الحقایق اصطلاح دیگری تحت عنوان «ایهام ذوالوجوه» آورده که لفظ بیش از سه معنا دارد و این بیت امیر خسرو دهلوی را به عنوان مثال این قسم آورده:

پیلتن شـــاهی و بســیار اســت بارت بر ســریر زین مرنج ای ابر بــاغ ار گویمــت «بســیــار بــار»

در توضیح این بیت می‌نویسد که از لفظ «بسیار بار» هفت معنی دریافت می‌شود: ۱ــگران و ثابت قدم ۲ــ بار دادن تو را بسیار گویم ۳ـ بسیار بارنده گویم ۴ـ بسیار ببار گویم ۵ـ بسیار ثمره گویم ۶ـ بسیار نیکوکار گویم، چه در لغت عرب نیکوکار را گویند ۷ـ بسیار بارها گویم.

در کتاب‌هایی که صـــبغه عربی دارند مانند انوار البلاغه، بیان بدیع، معالم البلاغه و معانی بیان آهنی، اراده معنی را با در نظر گرفتن «قرینه خفیه» درست می‌دانند. (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۳: ۱۳۷) تصریح می‌کنند که گاه هر دو معنی دور و نزدیک مراد است و حتی (کزازی: ۱۲۸) اراده دو معنای ایهام را شرط اصلی آن می‌داند.

محمود حســینی در ســدهٔ دهم پس از ذکر همان تعریف وطواط، در شــرح انواع ایهام، می‌گوید که ذکر «دو معنی» در تعریف ایهام از باب ذکر حداقل ا ست، نه انحصار (حسینی، ۱۳۸۴: ۱۷۴). آزاد بلگرامی در سدهٔ دوازدهم کو شید که بلاغت هندی را در کتاب غزلان الهند بیان کند. در کتاب وی سخنی از ایهام و نظایر آن، نیامده است.

محمد حسین گرکانی (فوت ۱۳۰۵ش) ایهام و توهیم را معادل دانسته است، اما توریه را جداگانه تعریف کرده است. وی توریه را این گونه تعریف می‌کند: «آن اســت که لفظ صــاحب دو معنی را بیاورند و از آن معنی بعید اراده کنند، چه آن دو معنی حقیقی باشند، یا یکی حقیقی و دیگری مجازی باشد» (گرکانی، ۱۳۷۱: ۱۸۴). وی در تعریف «توهیم» می‌گوید: «آن است که در طی کلام لفظی باشــد که ســامع از آن توهم معنی دیگر مشــترک را نماید، یا گمان تصــحیف، یا اختلاف حرکت، یا اختلاف معنی را نماید». مثال‌هایی که مؤلف در هر دو مبحث می‌آورد، نمونه‌های ایهام هســـتند؛ با این تفاوت که ایهام تبادر را زیر عنوان توهیم آورده و صنعت مستقلی شمرده است.

دره نجفی «توریه» را بر دیگر ا سامی ترجیح می‌دهد و می‌نویسد: «توریه گفتن اولی ا ست و منا سبتش بیشتر ا ست به وا سطه

مطابقه مسمی با آن» (آقا سردار، ۱۳۶۲: ۱۸۹). کنزالفواید بدون توجه به معنی دور یا نزدیک می‌نویسد: «در صنعت شعر آن است که شاعر در سخن دو معنی انگیزد و بر هر معنی که گمان رود درست آید.» (شهاب انصاری، ۱۹۵۶: ۳۸). از آن‌جا که خواننده گاه در معنای مورد نظر دچار تردید می‌شود و هر دو یا چند معنا را می‌پذیرد و گاه تفاوت‌هایی بین معنا قایل است و برخی را بر برخی دیگر ترجیح می‌دهد، برخی از کتب بدیعی در میان گونه‌های مختلف ایهام نیز از این منظر تمایز قایل شده‌اند. بدایع الصنایع می‌نویسد: «پیش اهل تحقیق از قبیل ایهام نیست پس این صنعت را داخل توجیه می‌باید داشت. بنا بر آن‌که دو وجه مختلف را که در تعریف توجیه مذکور است تخصیص نکنند به آن دو وجه که مباین و ضد یکدیگر باشند و ذکر دو وجه را حمل بر بیان اقل مراتب کنند و اگر تخصیص کنند این صنعت را نامی دیگر باید نهاد و اگر تسویه نام کنند مناسب می‌نماید.» (حسینی نیشابوری، ۱۳۸۴: ۱۷۴)

جلال‌الدین همایی نیز تعریف سنّتی ایهام را که ذکر شد، آورده است؛ اما وی معتقد است که هر دو معنی قریب و بعید مراد است (همایی، ۱۳۶۴: ۲۷۱). محمد خلیل رجایی «توریه» را این گونه توضیح می‌دهد: «این صنعت را ایهام و تخییل نیز گویند و آن چنان است که در کلام لفظی آورند که دو معنی داشته باشد یکی قریب و دیگر بعید و مراد معنی بعید باشد به معونهٔ قرینهٔ خفیه که آن را جز شخص فطِن درک نکند» (رجایی، ۱۳۷۲: ۳۴۹). به این ترتیب، وی قرینهٔ پنهان و مخاطب زیرک را نیز جزء تعریف ایهام قرار می‌دهد.

سیروس شمیسا ایهام را این گونه تعریف می‌کند: «کلمه‌ای در کلام حداقل به دو معنی به کار رفته باشد» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۳۲). وی معنای دور و نزدیک را معتبر می‌داند، اما می‌گوید تعیین معنای دور و نزدیک بر عهدهٔ شاعر است؛ مثلاً در شعر معروف حافظ:

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

معنی نزدیک «مردم» آدمیان است، نه مردمک چشم، اما حافظ معنی نزدیک را مردمک چشم تعیین کرده است.

تعریف کزّازی از ایهام، تفاوتی با تعریف رشید وطواط ندارد: به کارگیری واژه‌ای که بتوان از آن، دو معنا را دریافت: معنای نزدیک و معنای دور؛ و نویسنده معنای دور را بیشتر در نظر دارد. (کزازی، ۱۳۷۳: ۱۲۸-۱۲۹)

سید محمد راستگو در ایهام در شعر فارسی ایهام را آوردن واژه‌ای با دو یا چند معنی می‌داند: یکی معنی نزدیک که مورد نظر نیست و دیگری معنی دور که مقصود گوینده است (راستگو، ۱۳۷۹: ۱۳)؛ اما وی در ادامه، این تعریف را شایستهٔ همهٔ گونه‌های ایهام نمی‌داند، زیرا بر آن است که گاه معنای نزدیک مقصود است، نه معنی دور؛ و گاه معانی برآمده از کلام با هم مقصودِ گوینده‌اند. نیز گاهی پذیرش خوانش‌های چندگانه موجب چند معنایی می‌شود (همان: ۱۴). این‌ها نکات ارزنده‌ای در مبحث ایهام است و نشانهٔ دقت او در نقص تعریف ایهام. با این حال وی تعریف ایهام را تغییری نداده است و در هنر سخن‌آرایی نیز همان تعریف را ذکر می‌کند: «ایهام یعنی سخنور واژه یا عبارتی چندمعنایی را به گونه‌ای به کار برد که خواننده نخست گول خورد و معنایی را که مقصود نیست، گمان زند و پس از درنگ و تأمل از این دام درآید و به معنی مقصود دست یابد» (راستگو، ۱۳۸۲: ۲۳۳-۲۳۴). وی ایهام تناسب، ایهام تضاد و ایهام جناس را زیر عنوان کلی «ایهام» آورده است و به آن‌ها شماره‌های (الف، ب، ج)، داده است. هر چند وی تصریح نمی‌کند، چنین می‌نماید که وی این سه صنعت را زیرمجموعهٔ ایهام گرفته است. وی با بهره‌گیری از تجربهٔ پژوهش پیشین خود، چند صنعت دیگر نیز نام می‌برد: چندمعنایی، چند ساختاری، چند پیوندی، چند گونه خوانی و... که در ادامه به آن خواهیم پرداخت.

ضمن بیان این‌که تحقیق‌های ای شان در نوع خود ارزنده ا ست، م شکلاتی که در تعریف ایهام گفته شد، در تعاریف و تق سیم‌بندی ای شان باقی ا ست: ق صد سراینده را چگونه می‌توان تعیین کرد؟ به علاوه دربارهٔ تفاوت ایهام با چند معنایی (ایهام توازی) نیز این سؤال اساسی برجاست. شاید در چند نمونه بتوان مدّعای ایشان را اثبات کرد؛ اما در اغلب نمونه‌ها چنین نیست. حتی در بسیاری از نمونه‌هایی که ایشان برای ایهام و معانی دور و نزدیک آن ـــ در هر دو کتابشان ـــ ذکر کرده‌اند، این تردید هست که معنای دور و نزدیک برساختهٔ خواننده و مفسّر شعر باشد. چرا ایهام تناسب و ایهام تضاد که هر یک تعریف مستقل دارند و در آن‌ها فقط یک معنای پذیرفتنی هست، زیرمجموعهٔ ایهام شمرده شده‌اند؛ اما چند معنایی و چند ساختاری زیر مجموعهٔ آن نیستند؟

تقی وحیدیان کامیار نیز همان تعریف سنتی رایج را آورده ا ست و سه مثالی که ذکر کرده نیز مبتنی بر دو معنایی واژه‌اند. وی می‌گوید که در ایهام معمولاً معنای دور مورد نظر نویســـنده اســـت، اما در برخی از ایهام‌ها معنای دور و نزدیک وجود ندارد (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۳: ۱۲۳).

نکته دیگری که در تعریف ایهام قابل توجه است آن است که آیا معنای مجازی کلمه نیز می‌تواند مبنای ایهام قرار گیرد؟ انوار البلاغه و ابدع البدایع ایهام را در معنای حقیقی و مجازی می‌پذیرند و کزازی بر عکس این کتب معتقد اســـت که تنها با معنای قاموســـی می‌توان ایهام ســـاخت نه با هر معنای هنری و مجازی. اگر چه در کتاب‌های دیگر به این ملاک و معیار نپرداخته‌اند اما کوشش مولفانی چون همایی و شمیسا در تبیین تفاوت کنایه و ایهام مبین این نکته است که آنان نیز معنای مجازی را از دایره ایهام جدا می‌کنند. (همایی: ۲۶۹) در باب تفاوت کنایه و ایهام می‌نوی سد: «در کنایه هر دو معنی قریب و بعید مراد نی ست بلکه مق صود اصلی گوینده معنی دور است و معنی نزدیک معبر و نردبان ذهن اوست برای انتقال و رسیدن به مقصود اصلی گوینده اما در ایهام به ترتیب ذهنی هر دو معنی دور و نزدیک مراد اســت.» (شــمیســا، ۱۳۸۱: ۱۰۱) نیز در این باب می‌نویســد: (ایهام معمولاً در واژه است و کنایه در عبارت و ثانیاً در کنایه یکی از معانی «معنی دور» مراد است اما در ایهام همه معانی. دقت در تعریف و توضیحات کتب بدیعی ن شان می‌دهد که کتبی که صبغه عربی دارند تمایزی بین معنای قامو سی و مجازی در ساختن ایهام قایل نی ستند. اما کتب فارسی تنها معنای قاموسی را می‌پذیرند.

اما اشکالات تعریف سنتی ایهام که مورد تردید است:

۱ـ ادعای پی بردن به نیت مؤلف در متنی که ایهام دارد.

۲ـ این‌که آیا گوینده دو معنا را هم‌زمان در نظر دارد، یا این‌که فقط یکی را

۳ـ این‌که کدام یک از آن دو معنا دور است و کدام نزدیک

۴ـ این‌که ایهام فقط ناشی از دو یا چندمعنایی کلمه باشد.

دلیل‌هایی که برای این تردیدِ جدّی است، عبارتند از:

۱ـــ بـــررسی نمونه‌هایی از ایهام که گاه ربطی به چند معنایی واژگان ندارند و به چگونگی خوانش، ساختار جمله و جز این‌ها مربوط‌اند.

۲ـــ این‌که خواننده در خلق معنا با نوی سنده م شارکت دارد؛ به ویژه در متنی که دارای ایهام ا ست، این م شارکت بی شتر هم می‌شود.

۳ـــ حتّی برخی از ایهام‌ها ممکن است مورد نظر گوینده نبوده است و دیگران آن‌ها را کشف کنند. این سلسلهٔ معانی اگر هم

بی‌پایان نبا شد، د ست کم هیچ‌کس نمی‌تواند قاطعانه بگوید که آخرین سخن را دربارهٔ متن ادبی دارای چند معنایی گفته ا ست. ما نمی‌دانیم در آینده چه معانی دیگری از شعر حافظ و مولوی کشف خواهد شد؛ هم‌چنان‌که نویسندگان معاصر مطالبی ارزشمند در شناخت لایه‌های مختلف و پنهان ا شعار این شاعران نو شته‌اند که ای بـ سا برای خوانندگان صد سال پیش رو شن نبوده ا ست. تحقیقات رولان بارت و بسیاری از ناقدان ادبی دیگر دربارهٔ تفاوت آثاری که فقط بیانگر یک معنا هستند، با آثاری که افق معنایی را برابر خواننده می‌گسترند و نقش ابهام و چند لایه‌گی در خوانش اثر ادبی (بارت، ۱۳۸۷: ۵۹-۶۶)، مؤید این مطلب است.

۴ــ گاهی معنای دور و نزدیک مطرح نیست. دوری و نزدیکی معنا، با توجه به ذهن مخاطب مطرح می‌شود و نسبی است. در مقام عمل، گاهی آن معنا را که یک مخاطب معنای نزدیک می‌شمارد، دیگری آن را معنای دور می‌داند. گاهی نیز هر دو معنا هم‌زمان در ذهن مخاطب می‌نشیند. پس، در تعریف ایهام، دوری و نزدیکی معانی شرط نیست؛ بلکه نفس چند معنایی شرط است.

۵ــ در تعریف ایهام، تفاوتش با ابهام به طور منطقی و جامع و مانع دیده نشده است. برخی از نویسندگان فرق ابهام و ایهام را در عمدی یا غیر عمدی‌بودن چند معنایی دانسته‌اند. صفوی، ابهام را هر گونه چند معنایی غیر عمدی می‌داند (صفوی، ۱۳۷۹: ۲۲۲) که چندان صحیح به نظر نمی‌ر سد چون: اولاً در موارد متعدد تـشخیص عمدی یا غیر عمدی‌بودن آ سان نیست. حتی در آثار ادبی ممکن است ایهام به طور تصادفی پدید آمده باشد. مثلاً در این شعر:

خور و خواب تنها طریق دد است بر این بودن آیین نابخرد است

۱ــ خور و خوابیدن بدون معنویات، کار درنده است (تنها صفت برای خور و خواب) ۲ــ خور و خواب، تنها طریقِ دد است: یگانه راه زندگی دد است (تنها صفت برای طریق) ۳ ـ خور و خواب، تنها، طریق دد است: تن‌پروری فقط شیوهٔ زندگی دد است و شیوهٔ زندگی ان سان نی ست (تنها قید برای جمله). آیا می‌توان مطمئن بود که ایهام در این بیت سعدی عمدی ا ست؟ هم‌چنین در بسیاری از متون ادبی دیگر، پی بردن به قصد مؤلف در زمان پدید آوردن متن، آسان نیست.

دو دیگر آن‌که در شعر و متون ادبی ممکن ا ست چند معنایی با توجه به دیدگاه‌های مفسّران در نظر گرفته شود. طبق نظریات هرمنوتیکی جدید، خواننده در خلق معنای اثر با نویسنده شریک است. به راستی در برخی از موارد نمی‌توان قاطعانه حکم کرد که نویسنده قصد ایجاد چند معنایی داشته است، یا نه.

سه دیگر، گاهی چندمعنایی کلامی، عمدی و به قصد فریب مخاطب است. مثالش آن است که مثلاً در جمله: «من یکی از د ستگاه‌های مذکور را تحویل ندادم» بگوید یا بنویسد و هدفش فریب مخاطب با شد. به طوری که می‌توان دو معنا از آن برداشت: فقط یکی از دستگاه‌ها را یا هیچ یک از آنها. (چناری، ۱۳۸۹، الف: ۱۵۱-۱۷۰).

را ستگو در کتاب «ایهام در شعر فار سی» جامع‌تر و مف صل‌تر به تفاوت ابهام و ایهام پرداخته ا ست. به نظر وی ابهام که آن را «ذووجهین» و «توجیه» نیز نام داده‌اند، سخنی ا ست دو پهلو و با دو روی و سوی که از هر روی به گونه‌ای می‌نماید، مثلاً از یک روی مدح و ستایش می‌نماید و از دیگر روی قدح و نکوهش، یا از سویی دعا و از سوی دیگر نفرین... و از همین روی است که آن را «محتمل الضدین» هم گفته‌اند. وی با این مثال توضیح خود را کامل می‌کند که از واعظی رند پرسیدند: کدامین صحابی پیامبر (ص) از همگان برتر است؟ و خواسته‌شان از این پرسش این بود تا او که مذهب خویش را پنهان می‌داشت و درست دانسته نبود که شیعی است یا سنی، با پاسخ‌گویی به این پرسش به آشکارسازی مذهب خویش ناگزیر شود. و او با رندی در پاسخ گفته بود: «من کانت بنته فی بیته» (= آن که دخترش در خانه او بود.) و با این سخن دو پهلو که از یک پهلو: «آن که دخترش (= دختر پیامبر)

در خانه او بود» بر شیعی‌بودن او گواه بود و از دیگر پهلو: «آن که دخترش (= دختر آن کس) در خانه او (پیامبر) بود»، سنی‌بودن او را گواهی می‌داد، البته پر سش آنان را پا سخ گفته بود اما به گونه‌ای تردیدانگیز و ابهام‌آمیز که در ست دان سته نبود خوا سته او علی (ع) اســـت که دختر پیامبر (ص) در خانه‌اش بود یا ابوبکر که دخترش در خانه پیامبر (ص) بود. و با این شـــیوه پنهان کاری، گریزگاهی یافته بود.

از آن چه گفته آمد آ شکار می شود که «ابهام» همانند «ایهام» پذیرای دو یا چند معنی ا ست، با این ویژگی که معنای دوگانه آن با هم نا سازوار و در ستیزند و از همین روی هر دو با هم و هم زمان نمی‌توانند خوا سته گوینده با شند؛ و همین ا ست آ شکارترین تفاوتی که ابهام را از ایهام جدا می سازد، زیرا در ایهام، معانی چندگانه با هم و از هم، ستیز و گریزی ندارد و همه با هم خوا سته گوینده‌اند و دست کم می‌توانند با هم خواسته او باشند.

تفاوت دیگر ایهام و ابهام در شیوه آن‌هاست: ایهام بیشتر شیوه‌ای است برای «به لفظ اندک و معنی بسیار» سخن گفتن و سخن را به رمز و راز لایه به لایه و تو به تو پرداختن و در هر لایه آن معنایی نهفتن و خواننده را برای کشـــف لایه‌ها و دریافت رمز و رازها به تکاپو و تأمل وادا شتن و پس از کـشف و دریافت از لذت و سروری هنری سر شار ساختن؛ اما «ابهام» با نعل وارون‌زدن شـــیوه‌ای اســـت برای دو پهلوگویی و تردید انگیزی و شـــبهه‌اندازی، ترفندی اســـت برای تفنن و تفریح. البته ابهام و ایهام با هم ناسازگار و «مانعه الجمع» نیستند. و چه بهتر که ابهام را گونه‌ای از ایهام چند معنایی بشمریم. (راستگو، ۱۳۷۹: ۲۰)

مثلاً در این قطعه زیر از انوری:

دی مـــحـــتســـــبـــی بـــه راه دیـــدم　　در دســـــت گـــرفـــتـــه چـــوب ارژن
مـــه رو زنـــکـــی گـــرفـــتـــه مـــی زد　　نـــظـــاره بـــر او ز مـــرد و از زن
پـــرســـــیـــدم از آن مـــیـــان یـــکـــی را　　کـــایـــن چـــوب چـــرا زنـــد بـــر آن زن
گـفـت ایـن زنـکـی اســـت روســـپـی نـام　　و آن مـحـتســـبـی اســـت روســـپـی زن

آخرین مصرع از این روی که به توازی و تساوی پذیرای دو معنی است (۱ـــ او محتسبی است که زن روسپی را می‌زند ۲ـــ او محتسبی است که زنش روسپی است) ایهام است و از این روی که با تردید انگیزی همراه است، ابهام نیز هست.

البته گفتنی است که آنچه راستگو در مورد ابهام بیان می‌کند بیشتر ابهام ادبی است تا ابهام کلامی.

ایهام و ابهام ادبی هر دو پدیده‌هایی هنری، ادبی و مثبت‌اند و از روی عمد و آگاهی ساخته می‌شود، اما ابهام کلامی که می‌توان آن را «کژتابی» نامید، پدیده‌ای زبانی اســـت و از ویژگی‌های طبیعی و تقریباً ناگزیر زبان می‌باشـــد. و بی‌عمد و آگاهی در ســـخن می‌آید.

به دیگر ســـخن: دو معنایی در قلمرو زبان، کژتابی اســـت و در قلمرو ادب، ایهام و ابهام. و از آن‌جا که در قلمرو زبان، ســـخن «ر سانه» ا ست و گوینده و نوی سنده از آن به عنوان ابزاری برای ر ساندن پیام خویش به خواننده و شنونده یاری می‌جوید، ناگزیر باید هر چه آشکاراتر و روشن‌تر باشد و چون دو معنایی به آشکارگی و رسانگی سخن آسیب می‌رساند و آن را کژتاب و غلط‌انگیز می سازد، پدیده‌ای منفی به شمار می‌آید؛ اما در قلمرو ادب که سخن در سطحی فراتر جای دارد و افزون بر ر سانگی پیامی برای مخاطب، آرمان‌های دیگری را برای جان و دل او نیز بر دوش دارد و از این روی با رمز و راز و کنایت بیش‌تر هم‌خوان ا ست تا با روشنی و صراحت؛ دیگر دو معنایی نه پدیده‌ای منفی که پدیده‌ای مثبت است؛ زیرا از شیوه‌هایی است که آرمان ادبی و هنری را بر

دوش دارد و سخن را از مرز زبان به مرز ادب فرا می‌برد.

از این روی، ابهامِ کلامی را باید این‌گونه تعریف کرد: هرگونه چند معنایی غیر عمدی یا به قصـــد فریب مخاطب که جنبهٔ زیبایی‌شناختی نداشته باشد، و در قلمرو زبان جای می‌گیرد، ابهام نامیده می‌شود.

با توجّه به همهٔ ملاحظات یاد شـده، تعریف ایهام این اسـت: هر گونه چند معنایی در واژه، نحو، خوانش، سـاختاری و... که جنبهٔ زیبایی‌شناختی داشته باشد و در حوزه ادب و هنر جای بگیرد، ایهام نامیده می‌شود.

سیر انواع ایهام در کتب بدیع

ایهام مجرده

برای ایهام در برخی از کتاب‌های بدیع، انواعی ذکر شده است. در ادامه، انواع ایهام و کتاب‌هایی را که به آن‌ها اشارت داشته‌اند، ذکر می‌کنیم:

ایهام مجرّده (مجرّد)

(بدایع الافکار: ۱۱۰)، (بدایع الصـــنایع: ۱۷۴) و (انوار البلاغه: ۳۳۱) در تعریف آن نوشـــته‌اند که ایهامی اســـت که هیچ لفظی منا سب معنی قریب در سخن آورده نشود و در کتب دیگر دامنه تعریف گسترده‌تر شده و در تعریف آن نو شته‌اند که هیچ لفظی مناسب معنی قریب و بعید در سخن آورده نشود یا آن‌که مناسبات هر دو معنی قریب و بعید برابر باشد که به قول ابدع البدایع «اذا تعارضا تساقطا» آنچه موجب این تقسیم‌بندی شده ظاهراً رده‌بندی گونه‌های ایهام با توجه به فهم مخاطب است به این معنی که هر چه تناسب‌های معنی بعید بیشتر باشد فهم ایهام آن هم معنی بعید یا معنی مورد نظر دشوارتر است و ارزش ایهام بیشتر. کزازی به این تناسب‌ها، تناسب مثبت می‌گوید. در صورتی که تناسب‌های دو معنی قریب و بعید برابر باشد یا هیچ تناسبی برای دو معنا ذکر نشود، حالت مخاطب در فهم بینابین است که ایهام مجرده این‌گونه است. نمونه‌ای از این صنعت در بدایع الافکار:

سـیلاب اشـک ریزم از د یده هم‌چو طو فان هرگز کـه دیـد آبی زین گونـه آتش افشـان

لفظ «گونه» در این بیت ایهام مجرده است چه هیچ لفظ دیگر با او مناسب و ملایمت ندارد.

یا مثل: الرّحمَنُ عَلَی العرشِ ا ستَوی که مراد از ا ستوا در آن ا ستیلا ا ست، یعنی ا ستولی علی‌العرش؛ و این معنی بعید ا ست؛ و معنی قریب این لفظ استقرار بر جسم است؛ در حالی که ملایمات هیچ یک از این دو معنی با لفظ استوی مذکور نیست» (رجایی، ۱۳۷۲: ۳۴۹). البته گفتنی ا ست امروزه طبق تعاریف رایج در بدیع، لفظ «ا ستوی» در آیهٔ مذکور را ایهام نمی شمارند؛ بلکه ا ستعاره می‌دانند؛ استعارهٔ تبعیه که استعارهٔ فعلی است.

مثال فارسی ایهام مجرّد:

خـوش آن دم کـه بـا یـار گـیـرم کـنـار کـه گـردد خـلاص از غـم ایـن جـان زار

از لفظ «کنار» دو معنی فهمیده می‌شود: ۱ـ دست در آغوش‌کردن (معنی قریب) و ۲ـ کناره گرفتن از مردم (معنی بعید). «و مراد آن است بنا بر قرینهٔ خفیه؛ و آن این است که خلاصی از غم و الم جز به انقطاع از اهل عالم میسّر نمی‌شود» (حسینی، ۱۳۸۴: ۱۷۴) (نیز نک: کزّازی، ۷۳: ۱۲۹).

ایهام مرشّحه (مرشّح، مقارن)

ایهام مرشّحه آن است که ایهام همراه باشد با ملایمات و مناسبات معنای قریب، در این صورت دسترسی به معنی مراد دشوارتر می‌شود و مخاطب نیازمند تفکر بیشتری است و به همین دلیل کزازی این گونه ایهام را «هنری‌ترین گونه» می‌داند. مانند:

سوی نخلی که از مهرش حزینم روم صد بار و یک بارش نبینم

لفظ «یک بار» دو معنا دارد: ۱ ـ یک دفعه (معنی قریب) و ۲ ـ یک میوه. «و این معنی بعید است این‌جا؛ و مراد این معنی است، بنا بر قرینهٔ خفیه؛ و آن این ا ست که از محبوب به نخل تعبیر واقع شده؛ و اگر مراد معنی قریب بودی، منا سب آن بود که از او به ماه تعبیر واقع شود که مناسب لفظ مهر است.» (حسینی، ۱۳۸۴: ۱۷۵) (نیز نک: کزازی، ۱۳۷۳: ۱۳۲)

ایهام مبینه (آشکار)

ایهام مبینه آن است که ایهام همراه باشد با ملایمات و مناسبات معنای بعید، از این روی دریافت مراد از سوی مخاطب آسان‌تر است به همین دلیل کزازی در باب این نوع ایهام می‌نویسد: «این ایهام در میان‌گونه‌های سه گانه از کمترین ارزش زیباشناختی برخوردار است.» مانند این بیت:

به راستی که نه همبازی تو بودم من تو شوخ دیده مگس بین که می‌کند بازی

(سعدی، کلیات)

مراد از «بازی» در بیت دوم معنی بعید آن، «باز» به معنی پرندهٔ شکاری است، نه معنی قریب که «لعب» باشد؛ و مگس از ملایمات معنی بعید می‌باشد.» (رجایی، ۱۳۷۲: ۳۵۱). (نیز نک: کزازی،۱۳۷۳: ۱۳۱)

ایهام تام

محمود حسینی دانشمند سدهٔ دهم ق بر آن ا ست که هر گاه از لفظی بیش از دو معنا فهمیده شود، به گونه‌ای که برخی قریب به ذهن و برخی بعید از آن باشد، ایهام تام نامیده می‌شود. مانند این شعر:

آن شوخ که ا هل عشق بسیار کُشد آن نوع کشد که شحنه عیار کشد

بی‌خانه و بی‌خواب به کویش گردم تا رحم کند بر من و بیدار کشد

بیدار: ۱ ـ بی‌خانه ۲ ـ بی‌خواب ۳ ـ بی‌دار (دار، وسیلهٔ اعدام). وی می‌گوید که معنی بعید از فهم همین معنای سوم است و مراد همین معنی است با توجه به قرینهٔ خفیه که حاصل معنای بیت نخست است (حسینی، ۱۳۸۴: ۱۷۵) (نیز نک: رامی، ۱۳۸۵: ۵۸)

ایهام ذوالوجوه

اگر ایهام بیش از سه معنی داشته باشد، آن را ایهام ذوالوجوه می‌نامند. (کاشفی، ۱۳۶۹: ۱۱۰). مانند این بیت:

پیلتن شاهی و بسیار است بارت بر سریر زین مرنج، ای ابر باغ! ار گویمت: بسیار بار

که از لفظ «بسیار بار» هفت معنا می‌توان فهمید: بسیار بارنده، بسیار ثمره، بسیار ببار، بسیار نیکوکار، بسیار دفعه، بسیار بار دهنده (بار دادن: اجازهٔ ورود به دربار شاه)، گران و ثابت قدم (همان: ۱۱۱).

ایهام مهیأه

ایهام مهیأه به ایهامی گفته می‌شود که در دو لفظِ دارای ایهام تحقق یابد؛ به گونه‌ای که بدون هر یک از این دو لفظ، ایهام تحقق نپذیرد. مانند:

ایـهـا الـمـنـکـحُ الـثـریـا سـُهـَیـلاً عـَمـرَکَ الله کـیـفَ یـلـتـقـیـانِ؟

هـی شـامـیـهٔ اذا مـَا اسـتـقـلـّت و سـهـیـلٌ إذا اسـتـقـلّ یـمـانـِی

(ابن معتز، ۲۰۰۱: ۱۰۶_ ۱۰۷)

یعنی: ای به نکاح در آورندهٔ ثریا با سهیل، خدا عمرت بدهد، چگونه این دو به هم می‌رسند؟! (ثریا: صورت فلکی خوشهٔ پروین و نیز نام دختری زیبا اهل شام که شاعر دوستش می‌داشت؛ سهیل: نام ستاره‌ای و نیز نام پسری اهل یمن) ثریا هر گاه طلوع کند، از شام است، در حالی که سهیل هر گاه طلوع کند، از یمن است. توضیح آن‌که آن دختر اهل شام (سوریه) بود و آن پسر، اهل یمن. ستارگان مذکور نیز از همان جانب که گفته شده، در عربستان طلوع می‌کنند و شاعر از این نکته بهره برده است.

ایهام مهیأه را ابن معتز به کار برده، اما در بدیع فارسی مطرح نشده است. شاید آنچه را راستگو «ایهام شبکه‌ای» می‌نامد، بتوان معادل ایهام مهیأه دانست. از نظر وی، ایهام شبکه‌ای آن است که سخن دارای چند محور ایهام به هم پیوند یافته باشد، به طوری که هر محور بر پایهٔ محور پیشین شکل بگیرد. (راستگو، ۱۳۷۹: ۱۰۸)

مولف (ابدع البدایع: ۱۸۴) این صنعت را در کنار توریه مجرده و توریه مبینه و توریه مر شحه، قسم چهارم توریه می‌داند اما با تعریفی که ارایه می‌دهد گویی همان ایهام تناسب است؛ در تعریف آن می‌نویسد: «یعنی عبارت آماده این صنعت نبود و متکلم به واسطه تصرفی که در آن نموده یا چیزی که قبل یا بعد آن آمده، توریه درست شود.» در ص ۱۸۷ بیتی از عالمی داربجردی آورده:

آمده آن مه ز سـفر جانب سـرگشـته خویش آمـد اینم عجـب از طـالع برگشـتـه خویش

و در توضیح آن می‌نویسد: «ماه که از سفر باز آید و طالع شود آماده نموده مصراع دویم را برای توریه.»

صنعت ترشیح که در (ابدع البدایع: ۱۲۱) با تعریف و شواهدی که ذیل آن آورده، نشان می‌دهد که تفاوتی با صنعت «ایهام مهیا» ندارد. در تعریف ترشیح می‌نویسد: «چنان است که متکلم خواه صنعتی از بدیع به کار برد و معنی مراد مهیای آن نیست پس لفظی آورد که آماده درج آن صنعت شود...

غلام نرگس «جـادو» و چشـم «خونریزت» جهـان بـه شـعبـده بـازی فلـک بـه خونخواری

(شهاب ترشیزی)

ایهام تناسب

در تعریف این صنعت آورده‌اند که یک یا دو کلمه در معنای مورد نظر نویسنده یا شاعر با کلمات موجود تناسبی ندارد. اما در معنایی که مورد نظر نیست، با برخی از کلمات موجود تناسب دارند. انوار البلاغه، بیان بدیع، دررالادب و بدیع وحیدیان این صنعت را زیرمجموعه مراعات نظیر می‌دانند و شمیسا ایهام تضاد را نیز از انواع ایهام تناسب می‌داند. کزازی از آن‌جا که ممکن است یک دو واژه دارای چنین صنعتی باشند، ایهام تناسب را به گونه یک واژه‌ای و دو واژه‌ای تقسیم می‌کند. شمیسا این صنعت را از مختصات سبکی حافظ و سعدی می‌داند. نمونه‌ای از این صنعت از هنجار گفتار:

به دست کرم آب دریا ببرد به رفعت محل از ثریا ببرد

مراد از آب، قدر و منزلت است.

تبادر

شمیسا در تعریف این صنعت ص ۱۰۶ می‌نویسد: تبادر واژه‌ای از کلام واژه دیگری را که با آن تقریباً هم شکل یا هم صدا است به ذهن متبادر کند. معمولاً واژه‌ای که به ذهن متبادر می‌شود با کلمه یا کلمات دیگری از کلام تناسب دارد. نمونه‌ای از سپهری شاهد آورده:

« صبح‌ها نان و پنیرک بخوریم» و در توضیح آن می‌نویسد: پنیرک که اسم گیاهی است، پنیر را به ذهن متبادر می‌کند. محمد حسین محمدی در کتاب بلاغت دقیقاً همان تعریف شمیسا را می‌آورد و در ادامه می‌گوید: این صنعت به تازگی مطرح شده و از فروع ایهام است. اما اشاره‌ای نمی‌کند که قبل از او شمیسا آن را مطرح کرده است.

ایهام ترجمه

این صنعت را می‌توان گونه‌ای از ایهام تناسب دانست. ابدع البدایع ۱۲۰ در تعریف آن می‌نویسد: آن است که در کلام الفاظی آوردند که در لغت دیگر ترجمه لفظ سابق باشد و متکلم معنی دیگر خواسته باشد. مؤلف از شعر عربی مثال آورده است.

الغصن شلخ و آب الماء منجمدا و مرّ تسعون یوما باردا و سردا

در (تعلیقات: ۴۱۲) کتاب در توضیح بیت آمده: «شاخ: خشک شد / آب: شد، برگشت / سرد: پی درپی / بهار: شکوفه / فرداً: به تنهایی. معنی: شاخه خشک شد و آب یخ زد و نود روز سرد پی در پی گذشت.»

ایهام تضاد

ایهام تضاد در کتب انوارالبلاغه، بیان بدیع زیرمجموعه صنعت تضاد دانسته شده و در نگاهی تازه زیرمجموعه ایهام تناسب جای گرفته است. علت این امر تفاوت دیدگاه کتاب‌های بدیعی به صنعت تضاد است که برخی آن را زیرمجموعه تناسب می‌دانند و برخی صنعتی مستقل به شمار می‌آورند. دقت در تعریف ارایه شده نشان می‌دهد که تفاوتی ظریف میان آن‌ها وجود دارد به این معنی که کتبی چون انوارالبلاغه، بیان بدیع، هنجار گفتار و معالم‌البلاغه از آن‌جا که معنای مجازی را نیز در بر ساختن ایهام شریک می‌دانند، ایهام تضاد را این‌گونه تعریف می‌کنند که یک یا دو واژه با توجه به معنای مجازی یا لازم معنای واژه موجب ایجاد چنین صنعتی می‌شود. مثلاً بیان بدیع این مصرع را در ذیل این صنعت آورده:

گریه کردم چون سحر خندید در روز وداع

واژه «خندید» از نظر قاموسی یک معنا دارد که در این معنا با واژه «گریه کرد» تضاد دارد که مراد گوینده نیست اما گوینده واژه «خندید» را در معنای مجازی «طلوع کردن» به کار برده است اما در کتب دیگر این صنعت این‌گونه تعریف شده که واژه یا واژه‌ها در معنای مورد نظر تضادی ندارد. اما در معنای غیر مراد با هم تضاد دارند و شواهدی که نشان داده‌اند نشان می‌دهد که این امکان در معنای قاموسی واژه‌ها وجود دارد نه در معنای مجازی آنها. کزازی این صنعت را به دو گونه یک واژه‌ای و دو واژه‌ای تقسیم کرده است. نمونه‌ای از این صنعت از معالم البلاغه:

هست شایسته گر چت آید خشم طاق ابرو برای جفتی چشم

«طاق» بدین معنی در شعر آمده با جفت متضاد نیست لکن معنی دیگر آن «فرد» باشد با «جفت» متقابل است.

در ذیل ایهام تضاد چند آرایه دیگر مطرح است:

الف) طباق معنوی

در (ابدع البدایع: ۲۶۶) این صنعت آمده و در تعریف آن می‌نویسد: این قسم را من استنباط کردم

کوته‌نظران کنند حیف است تشبیه به سرو بوستانت

(سعدی)

چون لازمهٔ سرو بوستان بلند بالایی است با کوته‌نظران طباق دارد.

در (هنجار گفتار: ۲۲۵) آمده: هرگاه طباق از روی معنی واقع شود نه از روی لفظ آن را طباق معنوی گویند...نوعی از طباق است که آن را خفی می‌نامند. آن عبارت است از جمع نمودن میان دو معنی که یکی از آن دو معنی به نوعی متعلق به چیزی باشد که آن چیز با آن معنی دیگر تضاد داشته باشد مثل سببیت و لزوم و مانند اینها... تمام شواهد که برای آن نقل می‌کند عربی است.

ب) تضاد لفظی

این صنعت هم در ذیل ایهام تضاد قابل بحث است.

(وحیدیان: ۷۴) در تعریف آن می‌نویسد: تضاد لفظی که در حقیقت تضادی نیست جز این‌که شاعری برای زیبایی‌آفرینی یک واژه یا دو واژه را در معنی مجازی به کار می‌برد تا تضاد ایجاد شود.

برخاست آهم از دل و در خون نشست چشم یا رب زمن چه خاست که بی من نشست یار

برخاست و نشست در معنی حقیقی با هم تضاد دارند اما در این بیت «برخاست» به معنی بیرون آمد به کار رفته و «نشست» به معنی قرار گرفت که با هم تضاد ندارند.

ج) طباق مجازی

هنجار گفتار ۲۲۵ در ذیل این عنوان تمام مباحث مربوط به تضاد، ایهام تضاد و ایهام معنوی و... را در هم آمیخته و در تعریف طباق مجازی می‌نویسد: طباق مجازی آن است که معانی متضاده را به الفاظ مجاز ذکر نمایند...

از آن سرد آمد این کاخ دلاویز که تا جا گرم کردی گویدت خیز

(نظامی)

مولف در ذیل طباق مجازی توضیحاتی ارایه می‌دهد که ربطی به آن ندارد: «و هم‌چنان‌که طباق در ایجاب واقع می‌شود در سلب نیز واقع می‌شود و آن چنان است که در فعل از یک مصدر مشتق باشد یکی مثبت و یکی منفی یا یکی امر باشد دیگر نهی...

حریف عهد مودت شکست و من نشکستم حبیب بیخ ارادت برید و من نبریدم

(سعدی)

د) تدبیج

تدبیج در لغت تزیین‌کردن است و در اصطلاح استفاده از رنگ‌های مختلف در معنای مجازی است. این صنعت در کتبی آمده که صبغه عربی دارند و در بر ساختن ایهام تفاوتی بین معنی مجازی و قاموسی قایل نیستند. از آن‌جا که رنگ‌ها هم در بحث

تناسب و هم در بحث تضاد قابل طرحند، به بحث تدبیج در ذیل ایهام تناسب و ایهام تضاد هم اشاره‌ای می‌شود.

برخی از کتب بدیعی چون انوارالبلاغه در ذیل انواع طباق به دو اصطلاح تدبیج و غیر تدبیج اشاره کرده‌اند و نوشته‌اند که طباق غیر تدبیج آن است که آن دو معنی متقابلان از غیر الوان باشند یا از الوان باشند لیکن نه به طریق کنایه و توریه.

نمونه‌ای از صنعت تدبیج از هنجار گفتار:

دندان نکنی سفید تا لب از تب نکنم کبود هردم

(خاقانی)

«دندان سفیدکردن» کنایه از خندیدن و «لب کبودکردن» کنایه از شدت تب‌کردن است.

راست‌گو این صنعت را در ذیل هم‌خوانی و تناسب آورده و از انواع هم‌خوانی که نام می‌برد و به یک گونه آن که تناسب رنگ‌ها است (تدبیج) اشاره‌ای دارد:

روزی که برف سرخ ببارد از آسمان بخت سیاه اهل هنر سبز می‌شود

(صائب)

ه) متزلزل

در تعریف این صنعت آورده‌اند که تغییر اعراب لفظ موجب انتقال معنی از مدح به هجو یا از کفر به اسلام شود. این مصرع در (حدایق السحر: ۷۸): «سخن هر سری را کند تاج‌دار» به نحوی در کتب دیگر تکرار شده که حرکت و سکون «ج» موجب دو معنایی‌شدن کلمهٔ تاج‌دار می‌شود. در واقع وطواط به گونه‌ای تعریف کرده که تغییر اعراب موجب اختلاف معنا از مدح به هجو می‌شود.

بی‌توجهی به همین مفهوم عام موجب شده که کتاب ابدع البدایع به دو صنعت مواربه و متزلزل اشاره می‌کند با اذعان به این که متزلزل قسمی از مواربه است.

(مدارج البلاغه: ۱۱۳) می‌نویسد: اگر در این صنعت مقصود مدحی باشد که شامل ذم هم تواند بود چه مضایقه والاً در مدح ممدوح این صنعت قبیح است و شاعر باید رعایت این معنی را نماید که چنین الفاظ در مدح در نیاید.

در فلسفهٔ شکل‌گیری این صنعت باید گفت گریز از تنگنای احتمالی در مباحث اعتقادی و عقده گشایی پنهان از ممدوح از جمله موارد کاربرد این صنعت است.

شمیسا صنعت تبادر را که زیرمجموعهٔ این صنعت آمده در نگاهی تازه به بدیع مطرح کرده است.

راستگو متزلزل و مواربه را مترادف گرفته و در ص ۲۷۷ می‌نویسد: آنچه بدیعیان متزلزل و مواربه خوانده‌اند چیزی نیست جز گونه‌ای دو گونه خوانی. خواسته آنان از این دو شیوه، سخنی است که با اندک دست‌کاری نوشتاری یا گفتاری به سخنی دیگر بدل شود. مثلاً از ستایش به نکوهش واگردد.

و) مواربه

در (ابدع البدایع: ۳۳۱) آمده: مواربه در لغت به معنی حیله‌کردن است. در نزد اهل بدیع آن است که سخن گویند که از جهتی محل اعتراض باشد پس از ابتدا راهی برای رفع اعتراض تفحص کرده باشند از تصحیف یا تبدیل حرکات و... مؤلف این صنعت را عام‌تر از متزلزل و مصحف می‌داند.

راستگو ص ۲۷۷ آورده: از این روی موارب (حیله) خوانده‌اند که گوینده با آن حیله‌ای می‌انگیزد و گریزگاهی می‌گذارد تا اگر کسی بر سخن او انگشت گذارد، بتواند آن را گونه‌ای دیگر بخواند و خود را از خطر برهاند.

بیت حافظ را مثال زده:

ما را ز منع عقل مترسان و می بیار کان شحنه در ولایت ما هیچ کاره نیست

هیچ کاره را می‌توان دو گونه خواند: ۱ ـ با مکث پس از «هیچ» در این خوانش «هیچ» قید است و ۲ ـ بی‌مکث تا «هیچ کاره» با هم مسند باشد.

شبه ایهام

این صنعت را کزازی ص ۱۳۴ «ایهام گونه» می‌نامد. این ایهام خاص کلماتی است که مرکبند به این معنی که با توجه به کل کلمه و صرف نظر از حالت ترکیبی، یک معنا و با توجه به اجزای آن، معنای دیگری را به ذهن می‌آورد با توجه به آن‌که خوانش این کلمات در حالت ترکیب یا تجزیه متفاوت است. شمیسا ص ۱۰۲ و کزازی ایهام آن را ناشی از دوگانه خوانی می‌دانند. (بدایع الافکار: ۱۱۱) برای این صنعت دو قسم قایل است: «اول آن‌که لفظی مرکب را مفرد اعتبار توان کرد و چنان چه در حالت اعتبار ترکیب معنی از وی مفهوم گردید و در حالت اعتبار افراد نیز معنی حاصل شود. مانند:

مژده‌ای ارباب دل کارام جان‌ها می‌رسد دل که از ما رفته بود اکنون به ما وا می‌رسد

خواجه سلیمان

«ماوا» را می‌توان «ما، وا» هم خواند.

دوم آن‌که معتبر در الفاظ ترکیب باشد و بس و تصور افراد آن نتوان کرد بر آن تقدیر یا زیادت قصد توان نمود. مانند:

باد گرد راه او می‌آورد از گرد راه تحفه می‌بخشد به راه آورد هر جا می‌رسد

لفظ «از گرد» شبه ایهام است و دو معنی ظاهر دارد.»

اتساع

در (ابدع البدایع: ۳۳) و (هنجار گفتار: ۲۶۷) تعریف آن نو شته‌اند که اتساع سخنی است که باب تأویل، اراده معانی متعدد و احتمالات در آن باز است و هر یک از این معانی نیز مناسب و مستحسن است.

راستگو ص ۲۶۳ این صنعت را کم و بیش برابر گونه‌ای از ایهام با نام ایهام «توازی معنایی» می شمرد. یعنی گسترهٔ سخن را فراخ‌تر ساختن و بدان چند روی و سوی بخشیدن.

دی می‌شد و گفتم صنما عهد به جای آر گفتا غلطی خواجه در این عهد وفا نیست

(حافظ)

عبارت «در این عهد وفا نیست» دو معنی می پذیرد: ۱ـ در این روزگار وفا نیست.۲ـ در این پیمان وفا نیست.

اتفاق

در (ابدع البدایع: ۳۳) و (هنجار گفتار: ۲۷۱) در تعریف این صنعت آمده که اسمی بر سبیل اتفاق به دست متکلم افتد که با معنای مورد نظر وی مناسبت لطیف داشته باشد. این اسم ممکن است اسم شاعر یا اسم ممدوح باشد. سرمد کاشی می‌گوید:

عمری باید که یار آید به کنار این دولت سرمد همه کس را ندهند

با توجه به توضیح و مثال بالا این صنعت، صنعت مستقل نیست و همان ایهام در تخلص با نام شاعر یا ممدوح است.

این نوع ایهام را راستگو با نام ایهام «نام واژه‌ای» یاد می‌کند و در ذیل ایهام تناسب یا اشاری یا ایهام توازی معنایی قرار می‌دهد. با این توضیح که بیشترینه نام واژه‌ها در اصل اسم‌ها و صفت‌ها و... هستند با معنای شناخته شده و اگر از سوی اهل زبان برای نامیدن اشخاص و اشیا نیز به کار رود، دو رویه و دو سویه‌اند و در ذیل چند معنایی و ایهام جای می‌گیرند. (راستگو، ۱۳۷۹، ۱۱۲)

ساقی چو یار مه رخ و از اهل راز بود حافظ بخورد باده و شیخ و فقیه هم

(حافظ: ۳۵۶)

«حافظ» هم واژه است و به معنی اصطلاحی حافظ قرآن و حدیث و هم نام واژه یعنی نام شعری (= تخلص) خواجه شمس‌الدین محمد، اما همین واژه در بیت دیگر از حافظ:

حدیث عشق ز حافظ شنو نه از واعظ اگر چه صنعت بسیار در عبارت کرد

(همان: ۱۴۷)

پذیرای معنی اصطلاحی حافظ قرآن و حدیث نیست، تنها به قرینه هم‌نشینی با واعظ با ایهام تناسب و اشاری یادآور است.

اشتراک

در (ابدع البدایع: ۶۲) در تعریف این صنعت می‌نویسد: اشتراک آن است که متکلّم لفظ مشترک اصلی یا غیر اصلی را که دارای معنای متعدده باشد بیاورد و ذهن سامع به سوی غیر معنی مقصود توجه کند پس برای رفع اشتباه توضیح مراد نماید. تمام شواهد کتاب عربی است جز این بیت که از مولف است:

صبحگاهان بود و با احباب رطلی می‌زدیم جام لبریز «از کف خضر مبارک» پی زدیم

اشتراک همان ایهام است که دو گانگی معنایی آن را شاعر خود توضیح می‌دهد.

سحر حلال

این صنعت در (بدایع الصنایع: ۲۶۳) «تجاذب» نیز خوانده شده و در ذیل عنوانی از این صنعت بحث کرده که خاستگاه آن را نشان می‌دهد: در بیان آنچه فصحای عرب آن را در محسنات کلام اعتبار نکرده‌اند و نامی ننهاده و شعرای عجم از آن جمله شمرده‌اند. بنا بر این صنعت را بر ساختهٔ ایرانیان می‌دانند و در تعریف آن گفته شده لفظی در محل اتصال دو جمله به گونه‌ای به کار رود که هم با جملهٔ قبل و هم با جملهٔ بعد ارتباط معنایی داشته باشد.

(کزازی: ۱۴۹) این صنعت را به ایهام نزدیک می‌داند. و راستگو این صنعت را کم و بیش برابر با «ایهام ساختاری» می‌داند. و در ادامه مطلب می‌آورد: البته سحر حلال گستره تنگتری دارد و چنان که گفته‌اند، این است که ساختار سخن به گونه‌ای باشد که واژه‌ای را بتوان با دو پاره از آن در پیوند دانست. (راستگو، ۱۳۸۲: ۲۶۹)

(بدایع الافکار، ۱۴۹) این بیت سلمان را به عنوان شاهد مثال آورده و راستگو هم این بیت را با توضیح آورده:

هست در من آتشی روشن نمی‌دانم که چیست این قدر دانم که همچون شمع می‌کاهم دگر

(سلمان ساوجی)

واژه «روشن» را با دو پاره سخن می‌توان پیوند داد:

۱ـ در من آتشی روشن است. ۲ـ در من آتشی است، روشن (به روشنی) نمی‌دانم چیست.

کزازی این آرایه را به ایهام نزدیک می‌داند. (بدایع الافکار: ۱۴۹) در باب وجه تسمیه این صنعت می‌نویسد: «این صنعت را سحر حلال به واسطه آن گفتند که سحر اظهار چیزی غریب و عجیب است اما اینجا ایراد لفظی و القاع (؟) او در موقعی مستحسن شبیه است به سحر در غرابت و سبب تعجب طباع می‌شود لیکن در شعر این را حلال دانسته‌اند.

سحر حلال همان بحث نحوه خواندن کلمه‌ها و جمله‌هاست.

بوقلمون

(هنجار گفتار: ۲۶۷) در تعریف این صنعت می‌نویسد: این صنعت چنان است که لفظی معانی متعدده داشته باشد به حسب لغات مختلفه و اراده هر یک از آن معانی در کلام صحیح باشد. و این مثال را آورده:

پیلتن شاهی و بسیار است بارت بر سریر زین مرنج ای ابر باغ ار گویمت بسیار بار

بار در عربی به معنی نیکوکار و در فارسی به معنی بارنده و میوه است و اراده هر یک در شعر صحیح باشد...: این صنعت همان ایهام است گه‌گاه آمیختگی لغات فارسی و عربی زمینه آن را فراهم می‌آورد. این بیت در (بدایع الافکار: ۱۰۹) با نام (ایهام ذوالوجوه) آمده است.

استخدام

استخدام که کزازی «گمارش» می‌نامد دارای دو تعریف است. در کتبی چون انوارالبلاغه، بیان بدیع، معالم‌البلاغه و معانی بیان که صبغه آن‌ها آشکار است. استخدام را این‌گونه تعریف کرده‌اند که کلمه دارای دو یا چند معنی حقیقی یا مجازی باشد و به گونه‌ای به کار رود که از لفظ یک معنی و از ضمیری که به آن بر می‌گردد معنی دیگر اراده شود، یا از یک ضمیر یک معنا و از ضمیر دیگر معنای دیگری ارایه شود.

(کزازی: ۱۴۲) می‌نویسد: که آزاد بلگرامی این گونه را «استخدام مضمر» خوانده است. و در ادامه می‌گوید: و منشا این معنی خصوصیت زبان است.

تعریف دیگر در کتاب (ابدع البدایع: ۴۸) آمده است که کلمه دو یا چند معنایی به گونه‌ای به کار می‌رود که با توجه به کلمات موجود در سخن معانی متعدد منظور نظر باشد. این معنا را آزاد بلگرامی «استخدام مظهر» می‌نامد.

نگاهی تازه، بدیع کزازی و وحیدیان و هنر سخن‌آرایی به نزدیکی این صنعت به ایهام اشاره کرده‌اند. وحیدیان تقریباً عوامل زیبایی ایهام را چون دو معنایی‌بودن، دو بعدی‌بودن و ایجاز و به تأمل واداشتن مخاطب در ذیل استخدام نیز تکرار می‌کند.

(نگاهی تازه: ۱۰۳) در باب تفاوت این دو صنعت می‌نویسد: استخدام معمولاً با ایهام خلط می‌شود. فرق آن با ایهام این است که در ایهام اگر فقط یک معنی واژه را در نظر بگیریم جمله معنی دارد. اما در استخدام باید هر دو معنی را در نظر بگیریم.

(راستگو: ۲۷۲) «استخدام» را در ذیل چند رویه آرایی و چند پیوندی آورده: چند پیوندی یعنی این که یکی از سازه‌های (اجزا) سخنی با دو پاره از همان سخن در پیوند باشد و در پیوند با هر یک از آن‌ها معنی دیگری داشته باشد.

و گونه دیگر آن را چنین عبارت می‌کند: از واژه‌ای چند معنایی، یکی از معانی آن خواسته شود و از ضمیر یا شناسه‌ای که بدان پیوند دارد معنی دیگر؛ برای نمونه:

امید هست که روی ملال در نکشد از این سخن که گلستان نه جای دلتنگی است

علی الخصـــوص کـه دیبـاچـه همـایونش به نام ســـعد ابوبکر ســـعد بن زنگی اســـت

(گلستان: ص ۵۵)

قصد المعنیین

(هنجار گفتار: ۲۴۵) با نام ذوالمعنیین از این صـــنعت یاد می‌کند. این صـــنعت همان اســـتخدام اســـت. (ابدع البدایع: ۲۸۹) در تعریف آن می نویسد: قصد المعنیین یا قصد وجهین آن است که لفظی را گویند و دو معنی یا زیاده از آن اراده نمایند و قراین و ملایمات هر دو معنی را بیاورند و فرق آن با توریه این است که در توریه یک معنی اراده شد و در این‌جا هر دو مراد است.

هنجار گفتار در تعریف ذوالمعنیین می‌نویسد و آن عبارت است از این‌که از لفظ دو معنی یا بیشتر اراده شود و در استعمال واحد.

برخی از شواهد دو کتاب در غالب کتب بدیعی از جمله فنون بلاغت در ذیل استخدام آمده‌اند مثلاً این بیت زیر از سعدی که در ابدع البدایع ذیل این صنعت آمده:

بـازآ کـه در فـراق تـو چشـــم امـیـدوار چـون گـوش روزه دار بـر الله اکـبـر اســـت

(سعدی)

و یا این بیت سعدی در هنجار گفتار آمده:

شـــنیـدم کـه جشـــنی ملوکـانـه ســـاخـت چـو چـنـگ انـدر آن بـزم خـلـقـی نـواخـت

با توجه به این‌که صنعت استخدام در هنجار گفتار نیامده می‌توان گفت که مؤلف این کتاب، این صنعت را مترادف استخدام به کار برده اما در (ابدع البدایع: ۲۸۹) هر دو صـنعت در دو عنوان جداگانه ذکر شـده‌اند که نشـان می‌دهد مؤلف بین اسـتخدام و این صنعت تمایزی قایل بوده است.

خیاله

در (کنز الفواید: ۳۸) از این صنعت نام برده است. هر چند تا سبی بین تعریف داده شده و شاهد ارایه شده وجود ندارد اما می‌توان گفت که مولف کنزالفواید این اصطلاح را معادل استخدام به کار برده است و در این صورت او اولین کسی است که از صـنعت اسـتخدام با نام «خیاله» سـخن گفته اسـت. تعریفی که ارایه می‌دهد تعریف ایهام اسـت و مثالی که می‌زند دارای صـنعت استخدام است: «خیاله آن باشد که شاعر در سخن معنیی انگیزد که خاطر شنونده بر معنی ظاهر رود و مقصود گوینده جز آن باشد. و مثالی که می‌زند:

نـخـل بـالای تـو کـردیـم نـهـان انـدر دل گـر بـود بـخـت مســـاعـد بـه بـرآیـد روزی

که مقصود شاعر آن نیست که نخل بالا به بار آید بلکه به کنار آمدن مطلوب است. بر خلاف توضیح مولف هر دو معنی هم زمان می‌تواند منظور باشد بنا بر این استخدام است.

ایهام مرکب

این صـــنعت که (کزازی: ۱۳۵) آن را «ایهام آمیغی» می‌نامد نوعی آمیختگی بیان و بدیع اســـت و البته بازی با الفاظ و حروف جهت مضمون سازی. کزازی تحت تأثیر بدایع الافکار به این صنعت اشاره کرده. در (بدایع الافکار: ۱۱۲) در تعریف آن آمده: از صنایع مجدّده است و آن چنان باشد که شاعر حرفی چند مفرد ذکر کند که از تشبیه یا غیره حاصل کرده باشد و از آن حرف‌ها

ترکیبی سازد که سامع در گمان افتد که غرض او همین ترکیب است و بس و نه چنان باشد، بلکه معنیی که از آن مرکّب حاصل می‌شود مطمح نظر اعتبار او باشد. شاهد مثال از کمال خجندی آمده:

دال زلف و الف قامت و میم دهنش سه دامند و بدان صید جهانی چو منش

غرض شاعر نه ترکیب این سه حرف بوده است با هم تا تلفظ دام حاصل شود بلکه مراد او این مرکّب است با معنیی که از او حاصل می‌شود که آن صیدکردن جهانی است.

ایهام تشابه

مؤلف (هنجار گفتار: ۲۹۰) می‌نویسد: این صنعت را نیز ارباب صناعت بدیع ذکر ننموده‌اند و آن چنان است که کلام موهم شود مشابهت چیزی را به چیزی و حال آن‌که مشابهت نباشد.

خود سریر سلیمان به باد رفتی و بس که هر کجا سریری است می‌رود بر باد

(سعدی)

محتمل الضدین

این صنعت المتحمل بالمعنیین، المحتمل للضّدین، ذووجهین، توجیه، ابهام و دو رویه نیز خوانده می‌شود. در تعریف آن نوشته‌اند که سخنی است که محتمل دو معنای متضاد (مدح و هجو، مدح و ذم، هزل و جد) باشد.

(بدایع الافکار: ۱۲۶) نیز بین آن دو تمایز قایل شده: محتمل الضدین محتمل مدح و ذم باشد و ذووجهین محتمل هر دو نبود بلکه نکته‌ای در او مضمر باشد به وجهی مخالف معنی مقصود و به وجهی موافق آن و ادراک آن به ذهن ممیز متعلق است.

نزدیکی این صنعت به ایهام نیز نکته‌ای است که برخی از کتب بدیعی بدان اشاره کرده‌اند. کتبی چون انوار البلاغه، بیان بدیع، (معانی بیان: ۲۲۰)، (بدیع کزازی: ۱۴۵)، (بدیع وحیدیان: ۱۳۹) به ارتباط این دو صنعت (محتمل الضدین و ذو وجهین) پرداخته‌اند. (انوار البلاغه: ۳۴۸) و (بیان بدیع: ۱۲۰)، متشابهات قرآنی را جز توجیه، توریه و ایهام دانسته‌اند چرا که در متشابهات قرآنی نیز احتمال وجوه معنایی متعدد است پس اگر احتمالات ارزش مساوی داشته باشند از نوع توجیه‌اند و در غیر این صورت از قبل توریه و ایهام.

معانی بیان به نقل از مفتاح العلوم سکاکی می‌نویسد: سکاکی در مفتاح العلوم و متشابهات قرآن را داخل در این نوع دانسته ولی فرق متشابهات قرآن با توجیه این است که در متشابهات احتمال دو وجه مختلف است ولی این دو وجه با هم تضادی ندارند با این‌که یکی مدح و دیگری ذم باشد بلکه یکی قریب و دیگری بعید است ولی در توجیه دو وجه احتمالی با هم متضاد و احیاناً متساوی هستند.

کزازی نیز بین ذووجهین (دو رویه) و ابهام (دوگانه) تمایز قایل شده و در ضمن آن به چگونگی پیوند آن‌ها با ایهام اشاره می‌کند. در «دوگانگی» زمینهٔ معنایی یک‌سره دگرگون می شود اما در «دو رویگی» ساخت جمله به گونه‌ای است که از آن دو معنا می‌توان ستاند. به گفتهٔ دیگر دورویگی ایهامی است در جمله. این آرایه را «ادماج» نیز نامیده‌اند. کزازی منبع سخن خود را ذکر نکرده به این معنی که در هیچ یک از کتبی که مورد بررسی قرار گرفته‌اند «ادماج» مترادف «دو وریگی» نیست.

وحیدیان نیز مانند کزازی معتقد است «که محتمل ضدین در حقیقت همان ایهام است با این تفاوت که دو معنی آن ضد هم باشد و کم اتفاق می افتد.» اگر ایهام را خاص واژه ندانیم و آن را در گسترهٔ جمله نیز صادق بدانیم می‌توان این صنعت را همان

ایهام دانست. (وحیدیان، ۱۳۸۳: ۱۳۹)

(مدارج البلاغه: ۴۵) می‌نویسد: در مدح و در غزل این صنعت پسندیده نیست مگر در جایی که شاعر بخواهد طیبتی کند.

و (همایی: ۳۲۶) نیز آگاهانه‌بودن و وقوف گوینده را شرط اصلی این صنعت می‌داند و می‌نویسد اگر در ضمن مدح، سخن به گونه‌ای گفته شود که مفهوم ذم را نیز القا کند و یا بر عکس، در ضمن ذم سخن به گونه‌ای گفته شود که مفهوم مدح را نیز القا کند پسندیده نیست. نزدیکی محتوایی صنایع موجب ظهور و بروز چنین آشفتگی‌ها در عرصهٔ بدیع شده است. گاه این اختلافات به جایی می‌رسد که در می‌یابیم که برخی از مترادفات دیگر این صنعت در معنای دیگری به کار رفته است. مثلاً توجیه در هنجار گفتار مترادف ایهام تناسب است.

(راستگو: ۲۶۶) ایهام و توجیه و ذووجهین و محتمل الضدین را گونه‌ای از چند معنایی می‌داند و آن چنان است که سخن به گونه‌ای باشد که دو یا چند معنی ناساز از گونه ستایش و نکوهش و... را برتابد.

خانه‌هاشان بلند و همت پست یا رب این هر دو را برابر کن

پذیرای دو معنی ناساز است ۱ــ یا رب خانه‌های بلند شان را به پستی همتشان فرو کش. ۲ــ یا رب همت‌های پست‌شان را به بلندی خانه‌هاشان برکش.

ابهام

(کزازی: ۱۴۴) این صنعت را در عنوان مستقل آورده و «دو گانه» خوانده است. ولی بعضی از کتب بدیعی از این صنعت در ذیل محتمل الضدین بحث کرده‌اند.

اگرچه این صنعت را در ردیف محتمل الضدین آورده‌اند و از ابهام کمتر سخن گفته‌اند، در حالی که ابهام زاییده زبان ادبی است ؛به دلیل آن که در ادبیات زبان صرفاً وسیله‌ای برقراری ارتباط نیست. ماده‌ای برای هنرآفرینی و خلاقیت فکری است. به این خاطر است که استفاده ادبیات؛ به خصوص شعر به عنوان رستاخیز کلمات از زبان، همواره با دست کاری و عادت‌شکنی و نوآوری همراه است. ابهام در نظریه‌های ادبی جدید برخلاف دیدگاه قدما نکوهیده نیست، بلکه ارزش محسوب می شود. (شیری،۱۳۹۰: ۱۷) در گذر زمان ذوق زیبایی‌شناسی مردم به تدریج به جانب ابهام و چند معنایی متمایل شده است. تا آن‌جا که نظریه‌پردازان ادبی، قرن بیستم می‌گویند: ابهام جوهرهٔ ادبیات است و ارزش هنری و راز ماندگاری آثار جاودانه بسته به میزان ابهام نهفته در آن است. اگر ابهام را از متن‌های ادبی اصیل حذف کنیم، گوهر ادبی آن را کنار گذاشته‌ایم. ابهام با شرکت دادن خواننده در آفرینش معنا، نوعی تعامل میان خواننده و متن ایجاد می‌کند. (فتوحی، ۱۳۸۷: ۱۷)

ابهام‌های ژرف مولود معانی بزرگ‌اند و معانی بزرگ، زمینه هنری‌تری برای خلق ابهام و به تبعیت ار آن فعال‌سازی ادراک و تقویت ذهن فراهم می‌کند. (همان: ۳۲)

در ایران نخستین تقسیم‌بندی از ابهام را دکتر فرشید ورد بیان کرده است. از نظر وی هفت نوع ابهام داریم: ابهام رمزی و کنایی ـ ابهام فنی ـ ابهامات شاعرانه ـ ابهام از طریق بعضی از صنایع شاعرانه و آرایش‌های ادبی ـ ابهام کهن‌گرایانه ـ ابهام از طریق به هم ریختن ساختمان دستوری ـ ابهام در به کار بردن عناصر تیره زبان. (فرشیدورد، ۱۳۶۳، ج۲: ۶۸۹)

در کتاب‌های بدیعی در ذیل ابهام از چند صنعت بدیعی نام می‌برند چون: تأکید المدح بما یشبه الذم، تأکید الذم بما یشبه

المدح، تذنیب، تحویل، استدراک و...ما در اینجا به دو مورد اول کوتاه می‌پردازیم که با ایهام وجه مشترک بیشتری دارد.

تأکید المدح بما یشبه الذم:

این صنعت را که (کزازی: ۱۴۵) «ستایش مانند به نکوهش» می‌نامد آن است که در ضمن مدح کسی با استفاده هنرمندانه از ادات استثنا و استدارک، وانمود کنند که قصد ذم او را دارند و به این طریق زمینه مبالغه و تأکید مدح را فراهم آورند.

بدایع الصنایع این صنعت را در غیر مدح و ذم نیز قابل تعمیم می‌داند و می‌نویسد: و بدان که مثل صنعت تأکید المدح بما شبه الذّم در غیر مدح و ذم نیز می‌با شد. همین نکته است که (دکتر شفیعی: ۳۱۱) در مو سیقی شعر به خوبی دریافته و می‌گوید: این صنعت را محدود در قلمرو مدح و ذم کردن از کارهای خنده‌دار قدما است و سپس شعر حافظ را مثال آورده:

کرده‌ام توبه به دست صنم باده فروش که دگر می نخورم بی‌رخ بزم آرایی

عبارت: «کرده‌ام توبه» و «دست صنم باده فروش» و نیز «دگر می نخورم» و «بی رخ بزم‌آرایی» خلاف انتظار معمول است و همین کوششی که ذهن برای رسیدن به دو سوی گفتار می‌کند، نوعی تقابل را همراه دارد.

(انوارالبلاغه: ۳۴۵) ین صنعت و صنعت «تأکید الذم بما یشبه المدح» را در ذیل «تأکید شی بما یشبه بنقیضه» آورده و می‌نویسد «بدان که اکثر علمای این فن هر یک از تأکید المدح بما یشبه الذم و تأکید الذم بما یشبه المدح را نوعی علی حده از محسنات معنویه شمرده‌اند.

(فنون بلاغت: ۳۰۴) و (دررالادب: ۲۰۴) در ضمن توضیحات خود به شیوه‌های مدح اشاره می‌کنند که در فهم این صنعت مؤثر است به این معنی که مدح کسی یا با بر شمردن صفات پسندیده میسر می شود یا از طریق سلب صفات مذموم از او که در این صنعت از این دو نکته به گونه‌ای هنرمندانه استفاده شده است.

این صنعت نیز به صنایع بدیعی دیگر شباهت دارد که برخی از کتب بدیعی بدان پرداخته‌اند. از آن‌جا که ساختار جمله‌هایی که دارای این صنعت‌اند با استثنا و ادات آن قرین است در (بدایع الصنایع: ۱۷۶) و (کزازی: ۱۴۵) به شباهت این صنعت به ایهام اشاره دارد. و (شمیسا: ۱۰۸) نیز به پیوستگی این صنعت و صنعت استدراک اشاره کرده است. (وحیدیان: ۱۰۳) به پیوند این صنعت با استثنای منقطع اشاره می‌کند.

تأکید الذم بما یشبه المدح

مغالطه، مغلطه، هجاء فی معرض المدح، هجو فی المدح و نکوهش مانند به ستایش نام‌ها و گونه‌های این صنعت است. ابدع البدایع با وجود آن‌که دو اصطلاح تأکید الذم بمایشبه المدح و هجاء فی معرض المدح را مترادف می‌داند امّا در دو عنوان جداگانه نیز به هر یک پرداخته است.

این صنعت در (درّهٔ نجفی: ۱۷۵) آمده: عکس صنعت تأکید المدح بمایشبه الذم است. در این صنعت گاه به جای استفاده از ساختار نحوی و بهره‌گیری از ادات استثناء و استدارک از تلمیحاتی بهره می‌گیرند که فهم آن از عهدهٔ هر کس بر نمی‌آید.

این صنعت همان گونه که در تعریف (مدارج البلاغه: ۱۲۴) آمده در مطایبات کاربرد بیشتری دارد و با مدیحه‌پردازی سازگار نیست. مدارج البلاغه می‌نویسد: این هم صنعتی نیست که به کار فصاحت و بلاغت آید و دخیل در مداحی باشد چون در ضمن صنایع بود بدان اشارتی نمود.

وحیدیان ص ۱۰۱ نیز به کاربرد این صنعت در شوخی‌ها و لطیفه‌ها اشاره می‌کند و اساس آن را ایهام، استثنای منقطع و متناقض

نما ذکر می‌کند و غیره منتظره‌بودن، آشـــنایی‌زدایی و وجود ایهام را عامل زیبایی این صـــنعت می‌داند که البته می‌توان فریب هنری مخاطب را نیز بدان افزود.

گـر چـه چـیـزی نـخـورده بـودم دوش　　روز را گـرســـنـه بـه ســـر بـردم

حـاش لله کـه نیم معتقـد طـاعـت خویش　　این قـدر هســـت کـه گـاهی قـدحی می‌نوشـم

انواع دیگری از ایهام از دیدگاه معاصران

با ملاحظهٔ نمونه‌های ایهام در ادب پار سی که معا صران به آن پرداخته‌اند، درمی‌یابیم که انواع ایهام بسیار فراتر از تقسیم‌بندی‌های پیشینیان است. این امر در گذشته ناشی از محدودکردن ایهام در چند معنایی واژگان و در نظر گرفتن نیت شاعر بوده است. اما ایهام در نگاه معاصران که از دید زبان‌شناسی به بلاغت نگریسته‌اند، انواع ایهام را فراتر از چند معنایی واژگانی، بر رسیده‌اند.

سید محمد راستگو در کتاب «ایهام در شعر فارسی» طرحی که ارایه داده به این شکل است:

۱ـ ایهام چند معنایی (ـ توازی)

الف) ایهام توازی واژگانی (= سازه‌ای)

دی می شـــد و گفتم صـــنما عهد بجای آر　　گفتـا غلطی خواجـه درین عهـد وفـا نیســـت

(دیوان: ۹۰)

واژه «عهد» با دو معنی پیمان و روزگار، عبارت «در این عهد وفا نیست» را پذیرای دو مفهوم ساخته و دو زیر ساخت ذهنی و فکری را در یک روساخت عینی و لفظی شکل داده است، این گونه:

در این عهد وفا نی ست: الف) در این روزگار وفا نی ست = مردم این روزگار بی‌وفایند ؛ ب) در این پیمان وفا نی ست = پیمانی که تو از آن سخن می‌گویی وفاپذیر نیست.

ب) ایهام توازی ساختاری (= چند ساختی)

امیـد در شـــب زلفـت بـه روز عمر نبســـتم　　طـمـع بـه دور دهـانـت ز کـام دل بـبـریـدم

(همان: ۳۳۷)

ژرف‌ساخت معنایی آن، این:

طمع‌کردن به دور دهان تو مرا از رسـیدن به کام دل بازداشـت و ناکامم سـاخت؛ و هم می‌توان «طمع» را مفعول و «م» را فاعل شمرد، و ژرف‌ساختی این گونه:

من طمع‌کردن به دور دهان تو را از میان آرزوهای دل بیرون کردم و از رسیدن به چنین آرزویی نا امید شدم.

ج) ایهام توازی سازه‌ای ـ ساختاری

صـــوفی کـه بی‌تو توبـه ز می کرده بود دوش　　بشـــکســـت عهـد چون در میخـانـه دیـد بـاز

(همان: ۲۷۹)

واژه «باز» می‌تواند قید تکرار باشـــد و به معنی «دوباره» همان‌گونه که می‌تواند تمیز و مکمل فعل (= مفعول دوم) باشـــد و به معنی «گشاده» و همین دو ساختگی و دو معنی پذیرای واژه «باز» است که روساخت این بیت را به دو ژرف ساخت تحلیل پذیر

می‌سازد:

۱ـ صوفی که... چون در میخانه را گشاده دید، توبه خود را شکست.

۲ـ صوفی که... چون دوباره در میخانه را دید، توبه خود را شکست.

۲ـ ایهام کنایی

از نسیم خاک کویت خار در پای گل است　　وز هوای مهر تو رویت تاب در روی مه است

(ناصر بخارایی، دیوان: ۱۷۹)

خار در پای گل:

الف) معنی ترکیبی: گل در رنج و اندوه است.

ب) معنی تحلیلی: خاردارِبودن شاخه‌های گل

۳ـ ایهام استخدامی

حافظ از دولت وصل تو سلیمانی شد　　یعنی از وصل تواش نیست بجز باد به دست

(حافظ: ۷۶)

عبارت «باد به دست‌بودن» یک بار اما در پیوند با دو چیز: سلیمان و حافظ، به کار رفته است: در پیوند با سلیمان به معنی «بر باد دست داشتن» و در پیوند با حافظ به معنی «دست خالی‌بودن».

۴ـ ایهام گونه گون خوانی (با تغییر تکیه، تغییر حرکت، مکث)

الا ای هم نشین دل که یارانت برفت از یاد　　مرا روزی مباد آن دم که بی‌یاد تو بنشینم

(دیوان: ۳۷۲)

واژه «روزی» با «ی» وحده نکره و با تکیه در هجای آغازین می‌توان خواند، به معنی آن روز یا یک روز، و هم با «ی» نسبت اسم ساز و با تکیه در هجای پایانی می‌توان خواند، به معنی بخت و قسمت، تا روساخت سخن این دو ژرف ساخت را بپذیرد:

۱ـ امیدوارم آن روز که بی‌یاد تو بنشینم برای من پیش نیاید.

۲ـ امیدوارم لحظه‌ای که در آن لحظه بی‌یاد تو بنشینم قسمت و روزی من نگردد.

۵ـ ایهام اشاری

یوسف مصری ما را چو به بازار برند　　ای بسا جان عزیزش که خریدار آید

(خواجو، دیوان: ۶۸۴)

محور ایهام: «جان عزیز» الف) معنی اصلی: جان گرامی ؛ ب) معنی ایهامی: اشاره به این که عزیز مصر خریدار یوسف بود.

۶ـ ایهام ترادف

ماه کنعانی من مسند مصر آن تو شد　　گاه آن است که بدرود کنی زندان را

(همان: ۲۹)

از واژه «گاه» که واژهای چند معنایی است، معنی «هنگام» خواسته شده است، اما همین واژه در معنی «تخت» با واژه «مسند» از

همین بیت ترادف و هم معنایی دارد.

۷ـ ایهام پارادکس

خسرو از شکر شیرین به همه عمر نیافت　　آن حلاوت که ز شور شکرت یافتم

(همان: ۷۳۲)

که از «شور» شوق و هیجان و از «شکر» لب معشوق خواسته شده است و پیداست که با این معانی ترکیب «شور شکر» پارادکسی نیست. اما هم‌نشینی این دو واژه به ویژه اضافه «شور» به «شکر» مفهوم پارادکسی دارد.

۸ـ ایهام جناس

مزرع سبز فلک دیدم و داس مه نو　　یادم از کشته خویش آمد و هنگام درو

(همان: ۴۳۰)

واژه «خویش» به معنی «خود» است که واژه «خیش» که گونه‌ای ابزار است را فرا یاد می‌آورد.

۹ـ ایهام جناس گونه گون خوانی

بیا که قصر امل سخت سست بنیاد است　　بیار باده که بنیاد عمر بر باد است

(همان: ۱۷۱)

۱۰ـ ایهام اشتقاقی

می‌جست از سحاب امل رحمتی ولی　　جز دیده‌اش معاینه بیرون نداد نم

(همان: ۳۵۶)

معاینه: الف) معنی اصلی: رو به رو، عینا ؛ ب) معنی ایهامی: مشتق از «عین» و مترادف با «چشم و دیده».

۱۱ـ ایهام شبکه‌ای

نقد دلی که بود مرا صرف باده شد　　قلب سیاه بود از آن در حرام رفت

(همان: ۱۰۷)

«قلب سیاه»: با دو معنی: دل آلوده و سکه تقلبی یک کانون ایهام است و در «در حرام رفت» نیز با دو معنی: در راه حرام خرج شد ؛ به کار حرام پرداخت. کانون دوم ایهام است.

۱۲ـ ایهام نام واژه‌ای

راستی خاتم فیروزه بواسحاقی　　خوش درخشید ولی دولت مستعجل بود

(همان: ۲۲۲)

«خاتم فیروزه بواسحاقی» روی هم کنایتی است از دولت مستعجل شاه شیخ ابواسحاق، اما با ایهام اشاری و تناسب، نیز یادآور فیروزه ابواسحاقی ـ که گونه‌ای مرغوب فیروزه بوده ـ است.

۱۳ـ ایهام تناسب

ذکرش بـه خیر ســـاقی فرخنـده فـال من کـز در مـدام بـا قـدح و ســـاغـر آمـدی

(همان، دیوان: ۴۵۱)

واژه «مدام» در معنی «باده» با قدح و ساغر و ساقی تناسب دارد، به معنی«پیوسته» به کار رفته است که در این معنی با قدح و ساغر و ساقی تناسب ندارد.

۱۴ـ ایهام تضاد

آشـنایی نه غریب اسـت که دلسـوز من اسـت چون من از خویش برفتم دل بیگـانـه بسـوخـت

(همان: ۱۴)

واژه «غریب» در معنی «بیگانه» با واژه «آشنا» از همین بیت، تضاد دارد، در معنی عجیب و شگفت که با آن تضاد ندارد به کار رفته است.

نتیجه

هر متنی علاوه بر نوشته‌ها و تصویرگری‌هایش، مجموعه‌ای از ناگفته‌ها و نیز مفاهیم ضمنی را در خود نهفته دارد، که آفریننده آن نتوانسته است و یا آن که نخواسته است آن‌ها را به صورت مستقیم در درون آن بگنجاند. گاهی تنها به اشارت اندک اکتفا کرده است و گاهی نیز از کنار آن‌ها با سکوت معناداری گذشته است. کشف راز و رمز آن سکوتی که سرشار از ناگفته‌ها است و هنرمند را به آن گونه از گزینش‌گری خاص در اثر خود سوق داده است نیازمند دقتی چند سویه در ساختار متن است تا زمینه‌های ادبی، سیاسی، جامعه‌شناسی، روان‌شناسی و... پیدایش آن به درستی ارزیابی شود. و کشف این ناگفته‌ها آن‌قدر اهمیت دارد که چیزی کمتر از گفته‌های مستقیم متن ندارد. ایهام با تمام گونه‌ها و شکل‌هایش مجموعه‌ای است از لایه‌های پیدا و پنهان سخن. لایه پیدا همان است که در سخن می‌آید و به طور مستقیم در زنجیره زبانی می‌نشیند اما لایه پنهان همان است که در سطحی فراتر از زنجیره واژگانی جای می‌گیرد و حرف‌های نگفته بسیاری در آن لایه جای می‌گیرد. در خصوص انواع ایهام نیز تا پیش از دوران اخیر، تقسیم‌بندی‌هایی بوده است که از کتاب البدیع ابن معتز، نوشته شده در سده چهارم به زبان عربی آغاز می‌شود و تا روزگار معاصر نیز همان تقسیم‌بندی‌ها تکرار شده است. کتاب‌های بدیعی معاصر برخی به انواع ایهام اشاره می‌کنند، مانند معالم البلاغه محمد خلیل رجایی و بدیع کزازی و برخی دیگر تقسیم‌بندی برای انواع ایهام ذکر نمی‌کنند مانند فنون بلاغت همایی و نگاهی تازه به بدیع شمیسا و بدیع از دیدگاه زیباشناسی وحیدیان کامیار. اما هنر سخن‌آرایی سید محمد راستگو، هر چند تعریف سنتی ابن معتز را حفظ کرده‌اند اما تقسیم‌بندی متفاوتی از ایهام ارایه کرده که سیر کامل‌تر انواع ایهام را در کتاب «ایهام در شعر فارسی» می‌بینیم. و ما هم اشارتی هر چند مختصر به انواع گونه‌های مطرح شده در این کتاب کرده‌ایم. البته جدا از بلاغیون و ادبا، زبان‌شناسان نیز سعی در توصیف شیوه‌های بیان ادبی با روش‌ها و مفاهیم خود دارند و از این رو می‌توان در تبیین کارکردهای بلاغی ایهام از مفاهیم ویژه زبان‌شناسی هم‌چون برجسته‌سازی و آشنازدایی و ابهام و... یاری جست که صفوی در کتاب از زبان‌شناسی به ادبیات خیلی مختصر به آن پرداخته و جا دارد پژوهشی پر و پیمان در این زمینه صورت گیرد.

منابع و مآخذ

۱ـ قرآن کریم

۲ـ ابن معتز. البدیع. با مقدمه و تعلیق کراتشقوفسکی. بغداد: ۲۰۰۱م.

۳ـ ابن منظور، جمال الدین. **لسان العرب**. بیروت: دار احیاء تراث العربی و مؤسسه التاریخ العربی، ۱۹۹۶ م.

۴ـ الحموی، ابوبکر علی بن حجّه. **خزانه الأدب و غایه الأرب**. قاهره: المطبعه الخیریه، ۱۳۰۴ه.ق.

۵ـ انعام فوال عکاوی. **المعجم المفصل فی علوم البلاغه**. بیروت: دار الکتب العلمیه، ۱۹۹۶.

۶ـ آهنی، غلامحسین. **معانی بیان**. تهران: بنیاد قرآن، چاپ دوم، ۱۳۶۰.

۷ـ بارت، رولان. **نقد و حقیقت**. ترجمه شیرین‌دخت دقیقیان. تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۷.

۸ـ بلگرامی، آزاد. **غزالان الهند**. تصحیح سیروس شمیسا. تهران: انتشارات صدای معاصر، ۱۳۸۲.

۹ـ تقوی، نصرالله. **هنجار گفتار**. فرهنگسرای اصفهان، چاپ دوم، ۱۳۶۳.

۱۰ـ چناری، امیر. **آیین نگارش و ویرایش برای متون علمی اداری مطبوعاتی**. تهران: زوار، ۱۳۸۹.

۱۱ـ حافظ، خواجه شمس‌الدین محمد. **دیوان غزلیات حافظ**. به کوشش سید محمد راستگو. تهران: نشر نی، چاپ اول، ۱۳۸۹.

۱۲ـــ حسینی نیشابوری، برهان الدین عطاءالله محمود. **بدایع الصنایع**. تصحیح رحیم مسلمانیان قبادیانی. تهران: بنیاد موقوفات افشار، چاپ اول، ۱۳۸۴.

۱۳ـ رادویانی، محمد بن عمر. **ترجمان البلاغه**. تصحیح احمد آتش، تهران: اساطیر، چاپ دوم، ۱۳۶۲.

۱۴ـ رازی، شمس‌الدین محمد بن قیس. **المعجم فی معاییر اشعار العجم**. به کوشش سیروس شمیسا. تهران: فردوس، چاپ اول، ۱۳۷۳.

۱۵ـ راستگو، سید محمد. **ایهام در شعر فارسی**. تهران: انتشارات سروش، ۱۳۷۹.

۱۶ـ ـــــ ، ـــــ . **هنر سخن‌آرایی؛ فن بدیع**. تهران: سمت، چاپ اول، ۱۳۸۲.

۱۷ـ رامی تبریزی، شرف الدین حسن بن محمد. **حقایق الحدایق**. تصحیح سید محمد کاظم امام. تهران: دانشگاه تهران، چاپ اول، ۱۳۴۱.

۱۸ـ رجایی، محمد خلیل. **معالم البلاغه**. شیراز: دانشگاه شیراز، چاپ سوم، ۱۳۷۲.

۱۹ـ زمخشری، جارالله. **کشاف**. مصر، ۲۰۰۱ه ق.

۲۰ـ سعدی، شیخ مصلح‌الدین. **گلستان سعدی**. تصحیح غلام‌حسین یوسفی. تهران: خوارزمی، چاپ پنجم، ۱۳۷۷.

۲۱ـ شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. **صور خیال در شعر فارسی**. تهران: آگاه، چاپ سوم، ۱۳۶۶.

۲۲ـ ـــــــــ ، ـــــــ . **موسیقی شعر**. تهران: آگاه، چاپ دوم، ۱۳۶۸.

۲۳ـ شمس العلمای گرکانی، محمد. **ابدع البدایع**. به اهتمام حسین جعفری. تبریز: انتشارات احرار، چاپ اول، ۱۳۷۱.

۲۴ـ شمیسا، سیروس. **نگاهی تازه به بدیع**. تهران، ۱۳۸۱.

۲۵ـ شهاب انصاری، حسین محمد شاه. **کنز الفواید**. تصحیح سید یوشع. هند: مدارس یونیورسیتی، ۱۹۵۶.

۲۶ـ شیری، قهرمان، «اهمیت و انواع ابهام در پژوهش‌ها»، اصفهان، مجله فنون ادبی، سال سوم، شماره ۲، ۱۳۹۰ .

۲۷ـ صفوی، کوروش. **از زبان‌شناسی به ادبیات**. تهران: سوره مهر، جلد اول، ۱۳۷۹

۲۸ـ عبدالحسین ناشر، حسام العلماء آق اولی. **دررالادب**. قم: هجرت، چاپ سوم، ۱۳۷۳.

۲۹ـ فتوحی، محمود. **بلاغت تصویر**. تهران: انتشارات سخن، ۱۳۸۷.

۳۰ـ فرشیدورد، خسرو. **درباره ادبیات و نقد ادبی**. تهران: امیر کبیر، ۱۳۷۶.

۳۱ـ فشارکی، محمد. **نقد بدیع**. تهران: سمت، چاپ سوم، ۱۳۸۷.

۳۲ـــ فندرسکی، میرزا ابوطالب. **رساله بیان بدیع**. تصحیح سیده مریم روضاتیان، اصفهان: دفتر تبلیغات اسلامی شعبه اصفهان، چاپ اول، ۱۳۸۱.

۳۳ـ کزازی، میر جلال الدین. **بدیع (زیبا شناسی سخن پارسی)**. تهران: کتاب ماد، ۱۳۷۳.

۳۴ـ مازندرانی، محمد هادی بن محمد صالح. **انوار البلاغه**. تصحیح محمدعلی غلامی‌نژاد، تهران: مرکز فرهنگی نشر قبله و دفتر نشر میراث مکتوب، چاپ اول، ۱۳۷۶.

۳۵ـ مأمون، محمود. **من روائع البدیع**. دبی: یاسین، دار الفکر العربی، ۱۹۹۷.
۳۶ـ محمد ابن قرقماس، **زهر الربیع فی شواهد البدیع**. تحقیق الدکتور مهدی اسعد عرار. بیروت: دارالکتب العلمیه، ۲۰۰۷.
۳۷ـ محمدی، محمدحسین. **بلاغت**. تهران: انتشارات زوار، چاپ اول، ۱۳۸۷.
۳۸ـ مطلوب، احمد. **معجم المصطلحات البلاغیه و تطورها**. مکتبه لبنان ناشرون، ۲۰۰۰م.
۳۹ـ نجفقلی میرزا (آقاسردار). **دره نجفی**. تصحیح حسین آهی، تهران: فروغی، چاپ اول، ۱۳۶۲.
۴۰ـ هدایت، رضا قلی‌خان. **مدارج البلاغه**. تصحیح حمید حسنی با همکاری بهروز صفر زاده. تهران: فرهنگستان زبان و ادبیات فارسی، چاپ اول، ۱۳۸۳.
۴۱ـ همایی، جلال‌الدین. **فنون بلاغت و صناعات ادبی**. تهران: نشر هما، ۱۳۶۴.
۴۲ـــ واعظ کاشفی سبزواری، کمال الدین حسین. **بدایع الافکار فی صنایع الاشعار**. ویراسته میر جلال‌الدین کزازی. تهران: نشر مرکز، چاپ اول، ۱۳۶۹.
۴۳ـ وحیدیان کامیار، تقی. **بدیع از دیدگاه زیباشناسی**. تهران: دوستان، ۱۳۸۳.
۴۴ـــــ وطواط، ر شید الدین محمد عمر کاتب. **حدایق السحر فی دقایق الشعر**. ت صحیح عباس اقبال آ شتیانی. تهران: کتابخانه طهوری و سنایی، چاپ اول، ۱۳۶۲.