

فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)

علمی - پژوهشی

سال چهارم - شماره اول - بهار ۱۳۹۰ - شماره پیاپی ۱۱

سبک هندی و استعاره ایهامی کنایه

(ص ۲۶۸ - ۲۵۵)

سیاوش حق‌جو^۱

تاریخ دریافت مقاله: ۸۹/۱۰/۱۱

تاریخ پذیرش قطعی: ۸۹/۱۲/۴

چکیده:

آنچه سبک را می‌سازد عناصری چند از زبان، معنی، مضمون، تصویر و صناعت است. در سبک هندی نیز به نسبت‌های متفاوت، همین عناصر دست‌اندرکارند. در مقاله حاضر به جنبهٔ صنعتی سبک هندی در حوزهٔ تصویری استعاره پرداخته می‌شود و نوعی استعارهٔ ناشناخته که از شاخصهای سبکی این مکتب است، معرفی و تحلیل خواهد شد. این صنعت چندپهلوی را که آمیزه‌ای از استعاره، کنایه و ایهام است، «استعارهٔ ایهامی کنایه» می‌نامیم. در کنار این صناعت و بقصد مقایسه، به معرفی چند شگرد ادبی ناشناختهٔ دیگر نیز پرداخته می‌شود که برخی از نظر سازوکار صنعتی، خویشاوند استعارهٔ ایهامی کنایه‌اند.

کلمات کلیدی:

سبک هندی، صناعت، استعارهٔ ایهامی کنایه.

۱. مقدمه:

اگر تعریف ساده سبک، ناظر بر «چگونگی کاربرد زبان» باشد (Baldick ۱۹۹۶:۲۱۴) تعریف سبک‌شناسی هم نظر به بررسی جنبه‌های این چگونگی خواهد داشت. این جنبه‌ها که در تحلیل و ارزیابی سبک، مورد نظر قرار می‌گیرد «واژه‌گزینی نویسنده، صنایع ادبی، طرحها، ریخت جمله‌ها و پاراگرافها و در واقع همه جنبه‌های قابل تصور زبان وی و نحوه بکارگیری آن» است. (کادن، ۱۳۸۰: ذیل کلمه سبک) یکی از این امور، جنبه صناعت است و در بررسی صناعتی، اگر ارجاع صنعت را محدود به فن بدیع نکنیم، میتوان لفظ صنعت یا صناعت را شامل همه شگردهای ادبی دانست که در هر سه فن بلاغی، یعنی معانی و بیان و بدیع، قابل بررسیند.

در هر مکتبی و نیز در سبکهای شخصی، ممکن است صناعت یا صناعاتی خاص، جنبه شاخصی داشته باشند و در این میان کاربرد برخی صناعات در نسلهای پی‌درپی شاعران و نویسندگان، آنها را تبدیل به سنی ادبی میکند و این امر، حدوث تنوع و بدعت را در ادبیات به کمترین حد ممکن میرساند. از اینرو سبک یا مکتبی به نهایت تراکم خود و در نتیجه به انحطاط میرسد و در پی آن، ضرورت‌های انسانی، زمینه آغاز سبکی دیگر را فراهم میکنند. تغییر سبک بمعنای عام، تغییر صناعت شاعری یا نویسندگی (بوطیقا) است؛ و در این میان، البته رویکرد شاعر و نویسنده به صناعت در معنای خاص خود نیز تغییر کرده است. این تغییر رویکرد ممکن است در ارجاعات معنایی باشد و یا در صور بلاغی؛ و نیز در هر دو. چنانکه مثلاً مرجع معنایی «می» و مترادفهای آن در شیوه عارفانه غزل فارسی - که پس از شیوه عاشقانه پیدا شد یا رواج یافت - در مقایسه با شیوه عاشقانه، امر یا امور دیگری است که آن را از وضع حقیقی خود خارج میکند و از آن استعاره ای میسازد. در مورد صور یا همان صناعات بلاغی نیز میتوان برای نمونه، گسترده و پیچیده شدن شگرد ایهام را در سبک عراقی نسبت به سبک خراسانی؛ یا در آمیختن صور بیانی و بدیعی، و فراهم آمدن شگردهای ترکیبی را در سبک هندی ملاحظه کرد و در نهایت از همین دگرگونیهای صوری بلاغی است که مراجع معنایی جدیدی در سبکی ظهور میکنند تا جایی که مثلاً یکی از شگردهای سبک هندی را که در حوزه استعاره است، به سبب همین معنائی، از مقوله «تجارب مکاشفه‌گونه» خوانده‌اند. (شفیعیون، ۱۳۸۷: ۴۵) و این بدان معناست که جهانی

نو (یا نویافته) برای شاعری که این صنعت را در ساحت حضوری خویش کشف کرده است، وجود دارد و بخشی از معانی او در این جهانند که بزعم او نمیتوان به آنها جز از این طریق اشارت کرد.

۲. بیان مسئله:

استعاره در سبک هندی اهمیت بسیار دارد و غالب کسانی که از سبک هندی سخن گفته‌اند، ویژگی ممتاز آن را استعاره‌ها و کلاً خیالات باریک و پیچیده آن دانسته‌اند؛ (۱) و نیز ایهام، که حتی بیش از استعاره مورد نظر ناقدان بوده است تا حدی که مثلاً آنجا که استعاره و ایهام بهم گره خورده‌اند، توجه آنها بیشتر به ایهام است. (شفیعی، ۱۳۸۵: ۶۹-۷۰)

از طرف دیگر، در تحلیل سبک هندی به عناصر صناعی مانند استعاره و ایهام، غالباً، بصورت مجزاً توجه شده است؛ درحالی‌که در این سبک صناعات ترکیبی چندی هست که هم از نظر فراوانی کاربرد و هم از لحاظ دخالت در تکوین سبک (۲)، بسیار قابل توجهند و جنبه شاخصگی آنها در سبک هندی، در اصل به همین ترکیبی بودنشان برمیگردد.

یکی از این صنعتها، استعاره‌ای است آمیخته به کنایه و ایهام که آن را «استعاره ایهامی کنایه» مینامیم و نگارنده در ضمن مقاله‌ای در موضوعی دیگر، به تحلیل هرچند کوتاه، ناتمام و نه خالی از خطای آن پرداخته است. (حق‌جو، ۱۳۸۱: ۴۲۳-۴۲۵)

سابقه کاربرد این استعاره به فردوسی میرسد و سپس در حافظ برجسته میشود ولی شاخصگی و پراکندگی آن البته در حوزه سبک هندی است. فردوسی در وصف هلال ماه از این شگرد ادبی استفاده کرده است:

شبی چون شبه روی شسته به قیر	نه بهرام پیدا نه کیوان نه تیر
دگرگونه آرایشی کرد ماه	بسیچ گذر کرد بر پیشگاه
شده تیره اندر سرای درنگ	میان کرده باریک و دل کرده تنگ

(فردوسی، ۱۹۶۷: ۶)

توضیح اینکه: اسناد کنایه «میان باریکی» به ماه در این بافت، از نوع استعاره است ولی صورت این کنایه هم، خود بطور طبیعی در ماه وجود دارد. در این صورت از رویارویی دو وجه استعاری و واقعی یک تعبیر در موضوعی واحد، ایهام پدید می‌آید. (البته تحلیل تفصیلی این صنعت در جای خود خواهد آمد.)

حافظ در چند مورد از این شگرد استفاده کرده است، از جمله:

زبان ناطقه در وصف شوق نالان است چه جای کلک بریده زبان بیهده گوست
(حافظ، ۱۳۶۹: ۱۸)

دوش بر یاد حریفان به خرابات شدم خم می دیدم خون دردل و پادرگل بود
(پیشین: ۲۱۰)

با این حال توجهی به این صنعت نشده است جز اینکه سعید شفیعیون در کتاب *زلالی خوانساری و سبک هندی*، در بحثی با عنوان «تشبیه حسی استعاره» (شفیعیون، ۱۳۸۷: ۴۰) بیتی می‌آورد که دارای همین صنعت است:

کوهها سالکان خاموشند سر به زانو و تیغ بر دوشند
و در بحثی دیگر با عنوان «استعاره» (پیشین: ۴۳) اصطلاحی را بکار میبرد که بسیار نزدیک به مراد است: «استعاره مکنیه ایهامی»؛ ولی به وجه کنایی این صنعت توجهی نمی‌کند و هر چند به وجه ایهامی استعاره بی توجه نیست، واقعنمایی را در این میان بکلی مورد غفلت قرار داده است. (پیشین: ۴۵)

برای شناخت دقیق صنعت استعاره ایهامی کنایه، لازم است به تحلیل مجدد آن با نظر به نوع کاربرد شاعران سبک هندی که بیشترین توجه را در میان شاعران همه سبکها به آن نشان داده‌اند، اقدام شود.

۳. تحلیل:

این صنعت عبارت است از استعاره کردن کنایه‌ای برای چیزی، اما به این شکل که صورت واقعی تقریبی یا دقیق آن کنایه، یعنی هیأت لازمی آن، از اصل در آن چیز وجود داشته باشد، ولی در عالم واقع، حمل حقیقی مفهوم ملزومی و مراد کنایه بر آن درست نیاید؛ که در این صورت استعاره به قوت خویش باقی خواهد ماند. اگر این تعریف را تجزیه کنیم به عناصر زیر دست می‌یابیم:

- ۱- استعاره مکنیه
- ۲- کنایه
- ۳- واقعیت
- ۴- ایهام

با تحلیل چند مثال، به تطبیق تعریف و کاربرد میرسیم. دو مثال اول از خارج حوزه سبک هندی انتخاب میشوند:

دوش بر یاد حریفان به خرابات شدم خم می دیدم خون دردل و پادرگل بود

۱. «پادرگل بودن» کنایه‌ای است انسانی یا حیوانی؛

۲. آن را از طریق استعاره مکنیه به «خم» نسبت می‌دهیم؛

۳. صورت واقعی «پادرگل بودن» تقریباً در هیأت «خم» وجود دارد؛ زیرا در خمخانه‌ها برای جلوگیری از افتادن احتمالی خم، پای آن را در گل می‌گرفته‌اند؛

۴. «پا در گل بودن» خم به صورت واقعی، هیچ ربطی به مفهوم کنایه آن در قلمرو انسانی و حیوانی ندارد؛ ملزوم (= گرفتاری، بیچارگی) براستی در خم نیست؛

۵. از روبرو شدن دو وجه لازمی و ملزومی کنایه، که اولی حقیقتی است در خم و دومی مفهومی است استعاری برای آن، ایهام حاصل میشود؛

۶. خواننده وقتی با این تصویر مواجه میشود، از روبرو شدن این دو وجه و درک ایهام، لذت میبرد؛ زیرا او میبیند که باید مفهومی را برای خم خیال کند که خود خم، صورت آن را در مفهومی دیگر دارد.

در پرده صد هزار سیهکاریست این تند سیر گنبد خضرا را (پروین اعتصامی، ۱۳۷۹: ۱)

۱. «سیهکاری» کنایه‌ای انسانی است؛

۲. نسبت آن به «گنبد خضرا» از طریق استعاره مکنیه است؛

۳. صورت تقریبی واقعی «سیهکاری» برای آسمان قابل فرض است؛ به این معنی که یک حالت آسمان عرفاً این است که آبی و روشن باشد و این وقتی است که روز است؛ و حالت دیگر آن باز هم طبق عرف، سیاهی است و این وقتی است که شب باشد؛ در واقع گویی آسمان روشن روز، رویی دیگر هم دارد که آن را در پرده روشنایی خود نهان میکند؛

۴. مفهوم کنایی (= ملزوم) «سپهکاری»، بدکاری و فریبکاری است؛ پس صورت و معنی بالفعل یکی نیستند؛

۵. وقتی این دو وجه لازمی و ملزومی با هم متبادر میشوند، ایهام پدید می‌آید؛

۶. خواننده با قرارگرفتن بر دو راهه ایهام لذت میبرد؛ را کنایه‌ای زیرا میبیند کنایه‌ای برای آسمان، استعاره شده که خود صورت واقعی آن را دارد.

کوهها سالکان خاموش‌سند سربه زانو و تیغ بر دوش‌سند
(زلالی؛ شفیعیون، پیشین: ۴۰)

۱. «تیغ بر دوش بودن» ویژگی انسانی است و مفهوم کنایی آن شاید آمادگی برای جنگ باشد؛

۲. آن را به «کوه» عاریت داده‌ایم؛

۳. کوه در عالم واقع «تیغ» دارد و آن تیزی اوج یا همان قله آن است؛

۴. تیغ کوه به لحاظ کنایه ربطی به تیغ جنگی ندارد؛

۵. مفهوم کنایی و صورت، به موازات هم متبادر میشوند و ایهام پدید می‌آید؛

۶. تبادر موازی ایجاد لذت میکند.

معلوم شد از گریه ابرم که در این باغ جز باد بکف نیست هوادار چمن را
(کلیم، ۱۳۳۶: ۹۲)

«هوادار چمن» در این نتیجه‌گیری شاعرانه در درجه اول همان «ابر» است؛ پس تحلیل صنعت بیت چنین میشود:

«هواداری» کنایه‌ای انسانی است و از طریق استعاره مکنیه به ابر نسبت داده شده ولی ابر صورت این کنایه را خود داراست زیرا ابر در هوا است و مثلاً اگر بالای باغی باشد هوای آنجا را اشغال کرده و به تعبیر دیگر، هوای آنجا را در اختیار دارد؛ پیداست که این حالت طبیعی برای ابر ربطی بمفهوم کنایه «هواداری» ندارد؛ پس در این لفظ ایهام هست و شاعر کنایه‌ای را برای ابر تخیل کرده که صورت لازم مجزای آن را خود در واقعیت داراست. «باد به کف» داشتن نیز چنین است؛ زیرا مفهوم کنایی آن که «بی‌حاصل بودن» است برای ابر تخیل شده درحالی‌که ابر برآستی در معرض وزش باد است و باد به آن نفوذ میکند و به عبارتی در میان آن است.

اما این دو کنایه فرقی با هم دارند که در بحث «تقسیم» به آن پرداخته خواهد شد؛ اجمالاً اینکه در «هواداری»، صورت واقعیت‌تر است ولی در «باد به کف داشتن» به سبب اسناد «کف» به ابر، تخیلی مضاعف درکار است که از درجه واقع‌نمایی این صنعت میکاهد.

لب پیاله نمی‌آید از نشاط به هم زمین میکده خوش خاک بیغمی دارد
(صائب، ۱۳۷۰: ۵۳۹)

«لب به هم نیامدن» صورتی واقعی در «پیاله» است ولی شاعر آن را با مفهومی کنایی برای پیاله استعاره کرده‌است.

کشد به پوست از آن نafe مشک را که شدست ز تازیانه زلفت سیه سرپایش
(کمره‌ای؛ صفا، ۱۳۶۴: ۱۰۲۱)

«به پوست کشیدن» کنایه از مداواست ولی صورت واقعی آن به انضمام عمل تجرید، بین نafe و مشک موجود است؛ زیرا در واقع نafe، پوستی است که مشک را میپوشاند. «سیاهی» نیز که خود واقعاً در مشک هست، با حسن تعلیل و بقصد تشبیه تفضیل مضمربصورت کنایه‌ای برای آن استعاره شده‌است.

نمونه‌های دیگری از این صنعت:

فروغ حسن نفس سرمه میکنند در کام چه دل تهی کند از ناله پیش یار سپند
(صائب، پیشین: ۴۳۵)

(با نظر به انفجار سپند و اینکه در انفجار برآستی درون یا همان دل پدیده، از آنچه دارد تهی میشود.)

زحیرت تو شرر پای در حنا دارد به مجلس تو چه شوخی برد به کار سپند
(با نظر به سرخی شرر.) (پیشین: ۴۳۶)
دشت بیرون نامده از ماتم مجنون هنوز داغها در سینه دارد لاله هامون هنوز (پیشین: ۶۵۴)
(با نظر به لکه سیاه لاله.)

چشم عبرت بین اگر در باغ بگشایی نقی هر طرف بینی زدست عشق او پادرگلی
(کمره‌ای؛ صفا، پیشین: ۱۰۲۳)

(با نظر به اینکه درختان برآستی پا در گلند.)

گر مه عید نماید فلکت رام مشو که غرضهاست درین نعل که وارون زده‌است
(زمانی؛ پیشین: ۹۱۹)

(با نظر به اینکه شکل ماه نو مانند نعل است؛ و الحاق صفت وارونگی به آن، مانعی ندارد.)
به قدر کار باشد رتبه هرکس که در چشمش همیشه فتنه برپایست و مژگان صف‌نشین باشد
(شاپور؛ پیشین: ۱۱۰۱)

(صفت برپا بودن، همنشین فتنه است؛ یعنی بیرون از بحث کنایه و استعاره، وبدون در نظر گرفتن مبنای استعاری و کنایی این صفت در همنشینی با فتنه، چنان در اثر کثرت استعمال، بافت این دو قطعی و متصلب شده است که در سطح زبان هم بمحض به زبان آوردن فتنه، برپا کردن نیز در پی آن می‌آید؛ و این بدان معنیست که بین این دو، جنبه قاموسی پدید آمده است؛ ولی شاعر آن را در این بافت با نظر به مفهوم کنایی ثانوی (یعنی غیر قاموسی) آن آورده و با این رویکرد، تصویر را تازه و زنده کرده است؛ زیرا نظر او به تصویری خیالی از فتنه است با این ویژگی که فتنه در مجلس چشم یار برآستی رتبه نشستن ندارد و فقط باید بایستد و این کنایه از مرتبه اوست. اما صف نشینی مژه، نیاز به تحلیلی چنین درازدامن ندارد؛ زیرا مژگان برآستی به صف قرار دارند یا دست کم حالتی صف گونه دارند (و تعبیر صف مژگان یا مژگان صف زده هم از اینجاست) و اسناد کنایه صف نشینی به آنها از طریق استعاره ممکنه، مواجه با صورت واقعی آنها میشود و در نتیجه استعاره ایهامی کنایه شکل میگیرد.)

موشکافیهای چشمش دیده‌ای ساده لوحیهای رخسارش نگر (شاپور؛ پیشین: ۱۱۰۹)
(با نظر به اینکه رخسار برآستی لوحی ساده است.)

صوفی شدند خلق جهان سربه سر ز شوق تا آفتاب روی تو پشمینه پوش گشت
(روح الامین؛ پیشین: ۱۱۲۴)

(با نظر به ریش برآوردن مخاطب.)

در دم مردن مرا جز اشک بر بالین نبود اشک خونین عاقبت چشم مرا برهم گرفت
(وحشتی؛ پیشین: ۸۷۰)

(با نظر به این دو امر که بر بالین بیمار می‌نشینند و چشم میت را برهم می‌گذارند.)

۴. مقایسه:

برای شناسایی بهتر این صنعت، لازم است که آن را با چند شگرد ادبی کمتر شناخته و ناشناخته دیگر - که برای دو مورد از آنها اصطلاح پیشنهاد میکنیم - مقایسه کنیم. (برای کوتاهی و آسانی کار از اینجا به بعد بجای «استعاره ایهامی کنایه» از حروف ا.ا.ک استفاده میکنیم.)

۴. ۱. فرق ا.ا.ک با «استعاره کنایه»:

استعاره کنایه این است که کنایه‌ای را به چیزی عاریت دهیم که در عالم واقع عرفاً دارای آن نباشد؛ مثلاً ناصر خسرو در بیت زیر با عاریت دادن کنایه «ریختن چنگال» به محمود غزنوی، از او جانور درنده‌ای تصویر میکند که دیگر توانایی خود را از دست داده است:

بریخت چنگش و فرسوده گشت دندانش چو تیز کرد برو مرگ چنگ و دندان را
(ناصر خسرو، ۱۳۵۳: ۱۱۷)

علاوه بر این، باید مابازائی عینی هم برای مستعار در مستعارله نباشد و به اصطلاح، مستعار تخیلی باشد؛ در این صورت ایهامی هم درکار نخواهد بود. پس وقتی میگوییم: «باد صبا عنان گشاده میآمد»، کنایه‌ای را از حوزه انسانی یا حیوانی برگرفته و به صبا عاریت داده‌ایم که فقط مفهوم ملزومی آن را داراست و آن، سرعت است و صورت یا همان لازم کنایه بطور کلی از آن غایب و تصور آن صرفاً وابسته به تخیل است؛ زیرا باد صبا نه واقعاً عنان دارد و نه چیزی در ازای آن تابتوان لفظ یا تصور عنان را به آن ارجاع داد. یا مثلاً وقتی خاقانی میگوید: عقل زدست غمت دست به سر می‌رود بر سر کوی تو باد هم به خطر می‌رود (خاقانی، ۱۳۷۴: ۶۰۱)

کنایه «دست به سر رفتن» برای عقل، تخیل صرف است و هیچ مابازاء واقعی ندارد. ولی در ا.ا.ک صورت لازمی کنایه در مستعارله موجود است و به سبب روبرو شدن استعاره و واقعیت، ایهامی رخ میدهد؛ چنانکه در این بیت حافظ:

طوطیان در شکرستان کامرانی میکنند وز تحسر دست بر سر می‌زنند مسکین مگس
(حافظ، ۱۳۶۹: ۲۳۵)

اسناد کنایه «دست بر سر زدن» به مگس، از لحاظ صورت، تخیل صرف نیست؛ زیرا این حرکت به راستی در مگس هست ولی شاعر با تکیه بر این حرکت واقعی مگس، مفهومی را به آن عاریت میدهد. خواننده میبیند که شاعر، مگس را به عالم انسانی برده و کنایه‌ای انسانی را به آن نسبت داده؛ از طرف دیگر در مگس حرکتی را مشاهده میکند که صرفاً صورتی از آن مفهوم است؛ پس با این رویارویی لازم و ملزوم، ایهام را تجربه میکند و همین ایهام فارغ دیگر بین این دو صنعت است.

۴. ۲. فرق ا.ا.ک با «ایهام کنایی»:

صناعتی که آن را ایهام کنایی مینامیم، سازوکاری مانند ا.ا.ک دارد؛ با این فرق که استعاره‌ای در آن نیست؛ مثل تعبیر ایهامی «در دسر» برای باده؛ که دو نتیجه حقیقی و کنایی آن را بیان میکند:
دوشینه ز کوی می‌فروشان پیمانۀ می به زر خریدم
واکنون زخم‌ار سرگرانم زر دادم و درد سر خریدم
(ناصرعلی؛ زرین کوب، ۱۳۶۳: ۳۷۲)

و داستان «به زر برابر کردن» شاعر به امر پادشاه صفوی بعنوان صلۀ مدحی که برای امیر مؤمنان (ع) گفته بود، هم در این بیت با چنین صناعتی نشان داده شده است:

شاعر که به خاک ره برابر شده بود برداشتی و به زر برابر کردی
(شانی؛ صفا، پیشین: ۹۴۵)

۴.۳. صنعت دیگری نیز هست که باز هم سازوکاری مانند ا.ا.ک دارد؛ با این فرق که در آن، کنایه در لفظ (= حقیقت، وضع)، ملائم مستعارمنه است و در معنی، ملائم مستعارله: قمری ریخته بالم به پناه که روم تا به کی سرکشی ای سروخرامان از من (کلیم، ۱۳۳۶: ۲۹۴)

«سرکشی» کنایه‌ای است که صورت آن از ویژگیهای درخت سرو، و مفهوم آن از خصوصیات انسانی است؛ در بیت بالا «سرو»، مستعارمنه و معشوق، مستعارله است و «سرکشی»، در لفظ، ملائم سرو، و در مفهوم کنایی، ملائم معشوق است. در حالیکه امر در ا.ا.ک برعکس باید باشد.

۴.۴. صنعتی هم هست که به نوعی بر عکس ا.ا.ک است؛ زیرا مراد شاعر در اصل مطلب، همان مفهوم کنایه است ولی نتیجه‌ای را بر آن کنایه مترتب میکند که در واقع نتیجه صورت آن کنایه باید باشد:

زبس که شهره به خون خوردنیم در عالم نمیخورند حریفان می از پیالۀ ما
(شاپور؛ صفا، پیشین: ۱۱۰۷)

مصراع دوم معلّل به صورت کنایه «خون خوردن» است و ارتباطی با معنای کنایه ندارد؛ پنداری که شاعر براستی خون خورده و دهان را پلید ساخته، پس پیالۀ او آلوده به خون است و همپالگان از چنین پیاله‌ای پرهیز میکنند و اینگونه‌ای از حسن تعلیل است.

۴.۵. در صنعتی دیگر، شاعر از تعبیری استفاده میکند که دو معنای وضعی دارد و در استعمال کنایی هم باز دو کنایه جداست و شاعر با این زمینه که خواننده از معنای اول باخبر است و بدان توجه دارد، معنای دوم را اراده میکند:

نه همین میرمد آن نوگل خندان از من میکشد خار درین بادیه دامان از من
(کلیم، پیشین: همانجا)

براستی خار، دامن گذرندگان بادیه را میکشد ولی شاعر آن معنای دیگر، یعنی پرهیز را خواسته است. ولی در ا.ا.ک با یک مفهوم کنایی و یک حقیقت روبرویم.

البته شمار و گوناگونی شگردهای خویشاوند با استعاره ایهامی کنایه در سبک هندی بسیار بیش از آن است که بتوان در بحثی مختصر آنها را مطرح و تحلیل کرد؛ و این مقایسه فقط برای آشنایی با حدود این استعاره و درنیامیختن آن با صناعات دیگر بود.

۵. تقسیم:

میتوان استعاره ایهامی کنایه را به اعتبار گونه‌های عناصر تشکیل دهنده‌اش، به چندین قسم تقسیم کرد. برای نمونه، این صنعت را از منظر نسبت کنایه آن با واقعیت، به دو گونه تقسیم میکنیم:

۵. ۱. گاهی کنایه در ا.ا.ک بواقعیت عینی مستعارله بسیار نزدیک است؛ مثل «میان باریکی ماه» یا «پادرگل بودن خم». درجه واقعنمایی این گونه بسیار بالاست.

۵. ۲. ولی گاهی از واقعیت به سمت استعاره مصرحه، دور میشود؛ مثل «موج زدن خون در دل لعل»؛ زیرا خون لعل، استعاره مصرحه از سرخی درون آن است؛ و این امر منافاتی با مکنیه بودن استعاره در صنعت ا.ا.ک ندارد زیرا جمع بین مصرحه و مکنیه ممکن است.

۶. استعاره ایهامی کنایه و هنرهای جانبی:

در تحلیل برخی نمونه‌ها دیدیم که بعضی صناعات بیانی و بدیعی دیگر مانند تشبیه تفضیل یا حسن تعلیل، به ا.ا.ک می پیوندند؛ مانند:

کشده پوست از آن ناهه مشک راکه شدست ز تازیانه زلفست سیه سرپایش
حسن تعلیل این بیت در آن است که شاعر علت خیالی برای سیاهی مشک و در پوست بودن آن می آورد. تشبیه تفضیل بودن آن هم به این است که با چنین بیان هنری و پیچیده‌ای، سیاهی زلف را بر سیاهی مشک ترجیح داده است.

ولی باید دانست که این هنرها دخالتی در تکوین ا.ا.ک ندارند و این استعاره بدون آنها هم قوام خود را دارد؛ و اینها فقط در پیرامون آن، به افزایش درجه زیبایی و ادبیت این صناعت کمک میکنند.

۷. استعاره ایهامی کنایه و «طرف وقوع»:

طرف وقوع از اصطلاحات نقادان قدیم سبک هندی است و در نمونه‌هایی که از کاربرد این اصطلاح بجا مانده است، میتوان ا.ا.ک را هم در سایه آن یافت، بدون اینکه توجهی به آن شده باشد؛ مثل این بیت حزین لاهیجی:

چو آمدی ز رخت باغ سرخرو گردید ز رفتنت بکف لاله داغ میماند
(شفیعی، ۱۳۷۵: ۴۵)

به نظر این نقادان، بیت حزین طرفیت با وقوع دارد و منظور آنها از این اصطلاح، همان واقعه‌نمایی است. (نگ: حق‌جو، پیشین)

۸. استعاره ایهامی کنایه و عالم خیال:

زبان و صورتهای آن، از جمله صور بلاغی، در سطح اولیه معنی، بحقیقی که احتمالاً در نزد گوینده محفوظ است، برمیگردند. اما سنت آموزش، بر پایه تحلیل تقلیلی و تأویلی متون است؛ در نتیجه صور خیال، به معنایی ثانوی ارجاع میشوند که بیان آن معانی بدون دخالت تخیل و بلاغت نیز ممکن است. این ارجاع ثانوی در سنت تأویل، صور بلاغی حوزه علم بیان را در نظر ما بدل به اموری عرضی و تزیینی میکند و راه ما را به جهان خیال شاعر فرومیند. درحالی‌که با دریافت معنی در همان سطح نخست، جهانی در فراسو رخ مینماید؛ خواه بر ساخته شاعر و خواه دریافته او در مکاشفه عالم خیال.

اما این را با همه صورتهای بیانی باز نمیتوان گفت؛ مثلاً در همین استعاره‌ای که بررسی شد، بسیاری از نمونه‌ها شاید خبر از مکاشفه‌گونه‌ای در شاعر بدهند و ما را به جهان خیال او رهنمون گردند؛ چنانکه ما به نیروی واقعه‌نمایی و باورآنگیزی نیرومند این تصاویر بتوانیم گوشه‌هایی از عالمی دیگر با طرحی دیگر را مشاهده کنیم؛ ولی آیا میتوان گفت که این استعاره، سرحد عالم خیال شاعرانه است؟ به این معنی که اگر قدمی از آن فراتر گذاریم، جهان خیال روی از ما میپوشد و ما بجای سیر و سیاحت در این عالم، فقط ناچار به تلاش برای درک بافتی ایهامی و صرفاً متکی بر بازیهای زبان، خواهیم بود:

نه همین میرمد آن نوگل خندان از من میکشد خار در این بادیه دامان از من
اگر در این تصویر، زیبایی هست، فارغ از ایهام آن است؛ گویی شاعر از ما میخواهد که این ایهام را در بافت استعاره، به صرف درستی وضع، و قبول زبان، باور کنیم. ولی ما قادر به برآوردن خواست او نیستیم زیرا که ناچاریم برای راه یافتن به تصویر او، حساب تصویر را از ایهام جدا کنیم. البته این را هم میدانیم که او میخواهد بگوید که حتی خار که کارش در آویختن است از من کناره میگیرد؛ ولی ایهام او کمکی به نفس تصویرش نمیکند. اما در استعاره ایهامی کنایه، همه عناصر بصورتی سازگار با هم کار میکنند تا ما در عالم خیال راهی بیابیم و شاید گوشه‌ای از آن روی دیگر حیات را مشاهده کنیم: جزیره‌ای از اقلیم دوم. (نگ: کربن، ۱۳۵۸: ۱۲۸)

نتیجه:

- ۱- صناعات ترکیبی، از جمله عناصر سبک‌ساز در سبک هندی است.
- ۲- ترکیبی بودن این صناعات به اینست که وجهی از آنها بیانی و وجه دیگر بدیعی است.
- ۳- یکی از این صنعتها، استعاره ایهامی کنایه است که در آن کنایه‌ای با لحاظ صورتی واقعی در پدیده‌ای، بدان عاریت داده میشود.
- ۴- این شگرد ادبی به سبب باور انگیزی نیرومندی که در آن است و از سازوکار آن نشئت میگیرد، میتواند واسطه مناسبی برای انتقال مخاطب به عالم خیال شاعر باشد.

یادداشتها:

۱. برای مثال استاد نوریان باز همین دو امر را در شعر رونی و مسعود سعد، بعنوان سرچشمه‌های بیرونی سبک هندی، سراغ داده‌اند. (نوریان، ۱۳۸۷: ۱۵۳)
۲. منظور از فراوانی، انتشار است؛ زیرا اگر این صناعات را بشناسیم و مثلاً مجموعه برگزیده‌ای از اشعار این سبک را ورق بزنیم، بدون زحمت بسیار میتوانیم نمونه‌های بسیاری از آنها را بیابیم و شاید بتوان گفت که بیشتر شاعران سبک هندی این نوع شگردها را بکار برده‌اند؛ درحالی‌که در سبک خراسانی یا عراقی چنین نیست و اگر مثلاً فردوسی و حافظ گونه‌ای از آن را بکار برده‌اند، معلوم نیست که فرخی و منوچهری و دقیقی یا سعدی و سلمان هم به آن توجهی کرده باشند و این نشان میدهد که وجود این صنعتها در سبکهای پیش از هندی، عنصر یا شاخصه سبکی مکتب نیست و جنبه شخصی دارد.

فهرست منابع:

۱-

Baldick, Chris (۱۹۹۶), *Concise Dictionary of Literary*

Terms. Oxford. New Yor.

۲- پروین اعتصامی (۱۳۷۹)، *دیوان اشعار*، تهران: انتشارات سیروس.

۳- حافظ (۱۳۶۹)، *دیوان اشعار*، عکس نسخه ۸۲۷ خلخال، به اهتمام شمس الدین خلخال، تهران: انتشارات علمی.

- ۴- حق‌جو، سیاوش (۱۳۸۱)، «پیشنهاد برافزودن دو فن دیگر بر فنون چهارگانه علم بیان»، در مجموعه مقاله‌های نخستین گردهمایی پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی، جلد اول، ۴۱۹ - ۴۲۷، بکوشش دکتر محمد دانشگر، تهران: مرکز بین‌المللی تحقیقات زبان و ادبیات فارسی و ایران‌شناسی دانشگاه تربیت مدرس.
- ۵- خاقانی شروانی (۱۳۷۴)، دیوان اشعار، بکوشش ضیاء الدین سجادی تهران: زوار.
- ۶- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۶۳)، سیری در شعر فارسی، تهران: مؤسسه انتشارات نوین.
- ۷- شفیعی کدکنی، محمد رضا (۱۳۷۵)، شاعری در هجوم منتقدان، تهران: آگه.
- ۸- ----- (۱۳۸۵)، شاعر آینه‌ها، تهران: آگه.
- ۹- شفیعیون، سعید (۱۳۸۷)، زلالی خوانساری و سبک هندی، تهران: سخن.
- ۱۰- صائب تبریزی (۱۳۷۰)، کلیات، با مقدمه و ... از محمد عباسی، تهران: طلوع.
- ۱۱- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۴)، تاریخ ادبیات در ایران، جلد پنجم، بخش دوم، تهران: فردوس.
- ۱۲- فردوسی (۱۹۶۷ م.)، شاهنامه، جلد پنجم، تصحیح متن از رستم علییف، آکادمی علوم شوروی، مسکو، انتشارات دانش.
- ۱۳- کادن، جی. ای (۱۳۸۰)، فرهنگ ادبیات و نقد، ترجمه کاظم فیروزمند، تهران: شادگان.
- ۱۴- کرین، هنری (۱۳۵۸)، ارض ملکوت و کالبد انسان در روز رستاخیز، ترجمه ضیاء الدین دهشیری، تهران: مرکز ایرانی مطالعه فرهنگها.
- ۱۵- کلیم کاشانی (۱۳۳۶)، دیوان، به تصحیح پرتو بیضایی، تهران: خیام.
- ۱۶- ناصر خسرو (۱۳۵۳)، دیوان، بتصحیح مجتبی مینوی - مهدی محقق، تهران: دانشگاه تهران.
- ۱۷- نوریان، مهدی (۱۳۸۷)، «نخستین شاعران پارسی گوی هند»، در فصلنامه تخصصی جستارهای ادبی، سال اول، شماره ۱، تهران: دانشگاه آزاد اسلامی واحد شمال.