صُوَر بیانی مضاعف در شعر فارسی

دکتر محمدرضا صرفی*

چکیده

مقالهٔ حاضر به منظور بررسی گونه‌های مختلف «صُوَر بیانی مضاعف» در شعر فارسی نگارش یافته است و قصد دارد با بررسی نمونه های به دست آمده از این صور بیانی، به تحلیل و دسته بندی آنها بپردازد. روش تحقیق در این گفتار کتابخانه ای بوده، نتایج به دست آمده، به روش توصیفی و تحلیلی طبقه بندی و ارائه شده اند.

صور بیانی مضاعف، گونه‌هایی بسیار کمیاب از صور خیال هستند که در آن، یک صورت بیانی با یک صورت بیانی دیگر و یا با یک آرایهٔ بدیعی ترکیب شده، تشکیل یک صورت بیانی مضاعف را می دهد. بر این اساس، صور بیانی مضاعف به دو دستهٔ کلّی تقسیم می گردد:

الف) ترکیب دو صورت بیانی با یکدیگر؛ که خود دو گونه است: ۱. ترکیب یک صورت بیانی با همان صورت بیانی؛ مانند: استعاره در استعاره (که به سه گونه تقسیم می‌شود: «استعاره در استعاره» در استعارهٔ مصرّحه؛ « استعاره در استعاره» در استعارهٔ مکنیّه؛ «استعاره در استعاره» به صورت ترکیب استعارهٔمصرّحه با استعارهٔمکنیّه)، تشبیه

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

*دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان

در تشبیه، کنایه در کنایه، مجاز در مجاز؛ ۲. ترکیب یک صورت بیانی با صورت بیانی دیگر؛ مانند: تشبیه بعد از استعاره، استعاره در تشبیه، کنایه در تشبیه و . . . .

ب) ترکیب یک صورت بیانی با یک آرایهٔ بدیعی؛ مانند: استعاره در ایهام، استخدام در استعاره، ایهام در تشبیه و....

نگارنده در این مقاله، پیش از بررسی این تصاویر مضاعف با شواهدی از شعر فارسی، به تحلیل ارزش زیبایی شناختی این گونه تصاویر بر مبنای نظریّات مختلف پرداخته است.

این نوشتار، نگرش و دیدی « از گونهٔ دیگر » است به دنیای صور بیانی، که می‌تواند دریچه ای برای کاوش های بعدی در این زمینه باشد.

واژه‌های کلیدی

صُوَر بیانی مضاعف، تزاحم در تصویر، تعدّد و تضاعف تصاویر، آرایهٔ مضاعف، استعاره، تشبیه، کنایه، مجاز، طول ادراک.

مقدّمه

صاحب نظران، از دیدگاههای گوناگون، تعاریف مختلف و متنوّعی از شعر ارائه کرده‌اند. در تعریفی، « شعر رویدادی است در عالم زبان یا آفرینشی است زبانی » (آشوری،۱۳۸۰: ٦٨) و در تعریفی دیگر، « شعر یعنی شیوهٔ بیانی که با گفتار عادی بسیار متفاوت است؛ از نظمی شگفت انگیز برخوردار است، پاسخگوی نیازی نیست، مگر آنکه این نیاز از خود او نشأت گرفته باشد و هرگز جز از آنچه مستور و خفی بوده و در خلوت و کنه وجود احساس شده باشد، سخن نمی گوید و پیوند ایجاد نمی کند » (طالبیان، ۱۳۷۸:۳۱).

طبق تعریف اوّل، شعر، هنری است که با زبان سر و کار دارد. به عبارتی، می توان گفت: شعر شکستن هنجار عادی و منطقی زبان است [امّا] چگونه می توان از منطق عادی زبان خارج شد و چه ابزارهایی وجود دارد؟ قدیمی ترین روش، روشهایی است

که از آنها، در دانش بیان بحث می شود » (طالبیان، ۱۳۷۸: ۳۱). این روشها در علم بیان سنّتی عبارتند از: تشبیه، استعاره، کنایه و مجاز که صاحب نظران آنها را « صور خیال » یا «صور بیانی » می نامند. صور خیال یا ایماژها (Images)، آثاری هستند ذهنی یا شباهت قابل رؤیتی که به وسیلهٔ کلمه، عبارت یا جملهٔ نویسنده یا شاعر ساخته می شود، تا تجربهٔحسّی او به ذهن خواننده یا شنونده منتقل شود؛ یا آنچنانکه سی.دی لویس (C. Day Lewis) (۱۹۰٤ - ۱۹۷۲ م)، شاعر انگلیسی گفته است: « ایماژ تصویری است که شاعر آن را به وسیلهٔ کلمات می سازد » (میرصادقی، ۱۳۷٦: ۷٤ و ۷۵). این « خیال» یا « ایماژ » که اهل ادب آن را جوهرهٔ اصلی شعر قلمداد می‌کنند، چیزی است که از نیروی « تخیل » (Imagination) حاصل می شود و این نیرو قابل تعریف دقیق نیست. « دی لویس » می گوید: قوّه ای که خیال (یا ایماژ) شاعرانه را خلق می کند، تخیّل است و من تصور می‌کنم که هیچ کدام از قوای ذهنی تعریفش دشوارتر از تخیّل نباشد (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۱۸). برای تخیّل در فلسفه، روانشناسی و ادبیات، تعریفهای متفاوت و گوناگونی قایل شده اند. برای نمونه، ملّا صدرا شیرازی، تخیّل را حرکت نفس در محسوسات دانسته است، همچنانکه حرکت نفس در معقولات را تفکّر نامیده است (میر صادقی، ۱۳۷٦: ٥٤). به طور کلّی، می‌توان گفت که تخیّل نیرو یا فرآیند به کار بردن همهٔ استعدادهای ذهن است که خیال؛ یعنی عنصر اصلی شعر و هنرهای دیگر، از آن به وجود می آید. با این همه و با وجود اینکه تخیّل، نیروی شکل دهندهٔ تنظیم کننده ای است که مایهٔ آفرینش هنری است، امّا آفرینشی که به‌وسیلهٔ تخیّل (Imagination) شکل می گیرد، شکل جدیدی از واقعیّت است (میرصادقی، ۱۳۷٦: ۵۵).

اینکه در کشورهای غربی چه برداشتی از « خیال » (ایماژ) و صور خیال شده و کاربرد و گسترهٔ معنایی آن در چه حدّ و حدودی است، مقوله ای است که از بحث ما در این مقاله –که شعر فارسی و تضاعفِ تصاویرِ به کار رفته در آن بررسی شده– خارج است و فرصتی دیگر می‌طلبد. ما در این مقاله، بیشتر، نظر ادیبان قدیم را در نظر داشته‌ایم.

با توجّه به علم بیان سنّتی، صور خیال در تشبیه، استعاره، کنایه و مجاز خلاصه

می‌شود؛ لیکن در دوران اخیر، صاحب نظران و پژوهندگان حوزهٔ زیبایی شناسی، صور خیال یا ایماژهای شعری را از این محدودیّت خارج کرده و گسترهٔ آن را بسیار وسیع‌تر از اینها در نظر گرفته‌اند. شفیعی‌کدکنی مرز صور خیال را بسیار گسترده تر از صور چهارگانه در علم بیان سنّتی می داند و آرایه هایی چون اغراق، ایهام، حسن تخلّص، استطراد، التفات و تجاهل العارف را نیز جزو شاخه هایی از صور خیال در نظر می‌گیرد (ر.ک: شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۰: ۱۲٤). شمیسا نیز سمبل، تمثیل، اسطوره و آرکی تایپ [= صورتهای مثالی] را داخل بحث صور بیانی و بخصوص استعاره می داند و از آنها با عنوان « استعاره گونه ها » یاد کرده است (ر.ک: شمیسا، ۱۳۷۵: ۷۵ ـ ۹۲).

در این مقاله، کوشش ما برای مشخّص کردن « تصاویر مضاعف » در حوزهٔ بیان سنّتی (تشبیه، استعاره، کنایه و مجاز) بوده است و در مواردی، ترکیب این چهار صورت بیانی را با بعضی از آرایه هایی که شفیعی‌کدکنی داخلِ حوزهٔ علم بیان و بحث صور خیال می داند، بررسی نموده‌ایم.

تعاریف و پیشینهٔ موضوع:

« صور بیانی مضاعف » گونه ای از صور خیال است که در آن، یک صورت بیانی با یک صورت بیانی دیگر و یا با یک آرایهٔ بدیعی ترکیب شده و تشکیل یک صورت بیانی مضاعف را می دهد. به عبارت دیگر، اگر « تزاحم تصویرها » نه در یک بیت، بلکه در یک واژه یا ترکیب صورت گیرد، یک صورت بیانی مضاعف را به وجود می‌آورد. شفیعی کدکنی « **تزاحم تصویرها** » را نتیجهٔ کوشش شاعران برای جمع‌آوری و در کنار هم چیدنِ هرچه بیشترِ تصویرها و آزمندی بر تزیین شعر می داند و می‌نویسد: « شاید یکی از عوامل خلاصه شدن شکل تصویرها، همین امر باشد که برای گنجانیدن تصویرهای بیشتر، شاعران به جای آوردن تصویرهای تفصیلی ـ با تمام اجزای تصویر ـ می‌کوشند از استعاره و صورتهای مشابه آن که خلاصه تر و کوتاه تر است، استفاده کنند » (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۱۹۱). تزاحم در تصویر شعری، انباشته

کردن بیشترین صور خیال در کمترین ابیات است. به عبارت دیگر، انباشته کردن بیت از صور خیال. شاعر برای به کار بردن هرچه بیشتر صور خیال در شعر، به خلاصه کردن آنها روی می آورد و از « کثرت » ایماژها (مانند تشبیه های مفصّل که تمام اجزای تصویر در آن به کار برده می شود)، رو به « وحدت » می گذارد و در این راه ـ چنانکه خواهیم دید ـ بیشتر از « استعاره » مدد می‌جوید. بر این اساس، « صور بیانی مضاعف»، اوج انباشتگی و تزاحم شعر از صور خیال خواهد بود؛ لیکن تزاحمی که آشکارا نیست و برخلاف « تزاحم در تصویر » که به گفتهٔ شفیعی کدکنی، حاصل تقلید صرفِ شاعران از پیشینیان بوده و حکایت از ناتوانی شاعر از داشتن تجربه های شعری مستقل و خلق تصویرهای « مادر » دارد و بر این اساس، تصاویری مبتذل به شمار می آید، «صور بیانی مضاعف » حاصل ذهن خلّاق شاعر است که در تخیّل خود بین تمامی امور و پدیده ها ارتباط برقرار می‌کند. بدین ترتیب، انباشتگی تصویرها در ترکیبهای مضاعف را باید « *تزاحم هنری تصویرها* » به شمار آورد. از سویی دیگر، در مقام مقایسه، « تزاحم تصویرها » در کمتر از یک بیت یا مصراع قابل بررسی نیست، ولی «تضاعف صورتهای بیانی »، بیشتر در یک ترکیب دو کلمه‌ای به وقوع می پیوندد. از این قرار، شاعر، از یک واژه یا ترکیب، نهایت استفاده را می کند و چند ایماژ و آرایهٔ بدیعی را در آن می‌گنجاند. به عبارتی دیگر، « تزاحم تصویرها» را، در یک « بیت» قرار گرفتنِ ترکیبهای متعدّدی که به صور خیال آراسته اند، ایجاد می‌کند، ولی «صور بیانی مضاعف » را، در یک « ترکیب » قرار گرفتنِ دو یا سه صورت خیالی ایجاد می‌نماید. علاوه بر این، در« تزاحم تصویرها »، هر یک از ترکیبها فقط یک تصویر در خود نهفته دارد و با گشودن آن تصویر، به معنی نهفته در آن می‌توان دست یافت؛ ولی « صور بیانی مضاعف »، صوری است که به دو واسطه و گاه به سه واسطه به معنای نهفته در آن می‌توان رسید و به همین علت « طول ادراک » را افزایش می دهند. برای مثال، در«کنایه در استعاره»، باید معنی استعاریِ ترکیب، مشخص گردیده، پس از آن، معنای کنایی آن معنی استعاری نیز گشوده شود تا بتوان به معنای نهفتهٔ ترکیب دست یافت.

برای بررسی عمیق ترِ موضوع و تبیین هر چه بهتر پیشینهٔ آن، به دو اصطلاح که

رستگار فسایی موجد آن بوده اند، اشاره می‌کنیم. وی در بررسی تصاویر شعری شاهنامه، به دو اصطلاح «**تعدّد تصاویر** » و «**تضاعف تصاویر** » اشاره دارد و طبق تعاریفی که به دست است، منظور وی از «تعدّد تصاویر » تقریباً همان است که شفیعی کدکنی از آن به « تزاحم تصویرها » یاد کرده است؛ با این تفاوت که وی، تزاحم تصویرها را نوعی ناهماهنگی میان زمینهٔ معنوی شعر، با تصویرهایی که در آن ارائه می شود، می‌داند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۰: ۱۸۹ و ۱۹۰) و رستگار فسایی، «تعدّد تصاویر» را « بی اعتدالی» در خلق یا استفاده از تصاویر در شعر به حساب می آورد (رستگار فسایی، ۱۳٦۹: ٤٥) که هر دو تقریباً به یک مفهوم اشاره دارند. رستگار فسایی می نویسد: « منظور از تعدّد تصاویر، آوردن چند تشبیه یا استعاره است که مربوط به شخص یا شیء واحد نباشد، ولی بیت یا مصراع را انباشته از تصویر کند » (رستگار فسایی، ۱۳٦۹: ٤٥). برای مثال، « تعدّد تصاویر » در این ابیات از **شاهنامه**، مشهود است:

بر آن سفت سیمینش مشکین کمند — سرش گشته چون حلقه‌ی پای بند
رخانش چو گلنار و لب ناردان — زسیمین برش رُسته دو ناروان

(فردوسی، ۱۳۷٦: ۲ / ۳۱۵/۱۵۷و ۳۱٦)

و امّا دربارهٔ « تضاعف تصاویر » می نویسد: « مراد از تضاعف تصاویر نیز آن است که شاعر در یک بیت یا مصراع به خلق و استعمال چند تشبیه و استعاره، حتی اسطوره و سمبول برای یک امر یا شخص معیّن بپردازد » (رستگار فسایی، ۱۳٦۹: ٤٦). بر این اساس، در این بیت خاقانی، تضاعف تصاویر روی داده است:

ای آب خضر و آتش موسیّ و بادِ عیسی — داری زخاکِ دربند، اجلال و عزّت و فر
(خاقانی، ۱۳۷۵: ۲٦۹)

« آب خضر »، « آتش موسی» و « باد عیسی » که هر سه استعاره هایی از « خورشید» هستند، « تضاعف تصویر » را در بیت به وجود آورده اند. با توجّه به این نظریّه، «تشبیه جمع» نیز از مقولهٔ « تضاعف تصاویر » خواهد بود و این بیت خواجهٔ بزرگ شیراز که به « تشبیه جمع » آراسته است، در مقولهٔ « تضاعف تصاویر » نیز جای خواهد گرفت:

دل مـا به دور رویت زچمـن فـراغ دارد که چو سرو پای بند است و چو لاله داغ دارد
(حافظ، ۱۳۷۸: ۱۵۷)

به نظر چنین می‌رسد که نظریهٔ « تضاعف تصاویر » دکتـر رسـتگار فـسایی، بـسط و گسترش یافتهٔ همین « تشبیه جمع » بوده باشد؛ بدین‌گونه که وی « تشبیه جمع » را کـه در آن، « مشبه به » بیش از یک بار تکرار می شود، بسط داده و آن را در حوزهٔ استعاره، اسطوره و رمز نیز مورد بررسی و مداقّه قرار داده است. بر همین اساس، اسـتعاره هـایی که در نظر ایشان تضاعف تصاویر دارند، گویی همان « تشبیه جمع » بوده کـه «مـشبّه » از آن سترده شده و دو یا چند « مشبّه‌به » برای « مشبّه » واحـدی کـه از جملـه حـذف گردیده، باقی مانده است.

چنانکه در بالا گفتیم، « تضاعف تصاویر » به عقیدهٔ رستگار فسایی، آوردن دو یا چند تصویر شعری (استعاره، تشبیه و...) برای امر یا شخصی واحد است؛ بـدین‌گونـه کـه این تصاویر شعری که برای امر یا شخصی واحد به کار می رود، هر یـک در ترکیبهـای جداگانه ای در شعر می آیند؛ بنابراین « تضاعف تصاویر » طبق نظر رستگار فـسایی، در چند ترکیب که تصویر شعری در آنها نهفته است، قابل بررسی می‌توانـد بـود؛ در حـالی که « صور بیانی مضاعف » در بیش از یک ترکیب، مفهومی نـدارد و عبـارت از ازدحـام تصاویر شعری در یک واژه یا ترکیب خاص است.

یحیی طالبیان به پیروی از نظریهٔ « تزاحم تصویر » شفیعی کدکنی و نظریّـهٔ «تعـدّد و تضاعف تصاویر» رستگار فسایی، به « **آرایهٔ مضاعف** » قایل شـده اسـت؛ یعنـی نظریّـهٔ شفیعی کدکنی و رستگار فسایی را که در حوزهٔ علم بیـان اسـت، در حـوزهٔ علـم بـدیع داخل کرده است و منظور وی از « آرایـهٔ مـضاعف » همـان صـنعت « ابـداع » در آرای ادیبان قدیم است؛ البته، ابداعی که تزاحم در تصویر ایجاد نکند (ر.ک: طالبیـان، ۱۳۷۸: ٤٢٥ و٤٢٦). وی ذیل عنوان « آرایهٔ مضاعف » می نویسد: « کاربرد چند صنعت بدیعی را در بدیع، ابداع گویند. ابداع در شعر ابوالفرج رونی بدون آنکـه تزاحمـی در تـصاویر ایجاد کند، به لطف تخیّل شاعرانه افزوده است. در بیت زیر:

مگر مدام درین فصل خاک مست بود زبس که بروی ریزند جرعه های مدام

سپس می‌افزاید: اسناد مست بودن به خاک، اسناد مجازی است و مدام در مصراع اوّل به معنی همواره و همیشه است که با مدام در مصراع دوم جناس تام ساخته است. تکرار مدام در صدر و ضرب بیت خود آرایه‌ای است و از سوی دیگر، هر دو کلمه معنی شراب را به قرینهٔ مستی و جرعه و ریختن افاده می‌کنند که ایهامی لطیف دارد، و تجاهلی که در بیت مشاهده می شود، بر مبالغه در مستی خاک افزوده است. بیشتر کلمات در این بیت با یکدیگر تناسب دارند و جرعه ریختن بر خاک نیز تلمیح به داستانی کهن دارد "و للأرض فی کأس الکرام نصیب" (طالبیان، ۱۳۷۸: ٤٢٥و ٤٢٦).

به نظر این سطور، اطلاق عنوان « مضاعف » برای اینچنین کاربردی از صنعت ابداع، صحیح نیست؛ چون « مضاعف » به معنی « دو برابر » و « دو چندان » بوده، رستگار فسایی نیز این اصطلاح را در مواردی به کار می برد که دو یا سه تصویرِ شعری در ارتباط با یک امر یا شخص معیّن در بیتی به کار رفته باشد؛ و آشکار است که در چنین مواردی، منظور از « تضاعف »، « دو چندان شدنِ » تصویر برای یک امر یا شخص معین است؛ در حالی که در این بیت از ابوالفرج رونی، کاربرد نهفتهٔ چندین آرایه که به امور مختلف تعلّق دارند و مؤلّف محترم از آن با عبارت «**ابداع بدون تزاحم در تصویر**» نام می برد، نمی تواند ایجاد « تضاعف » در مورد یک امر خاص بکند. به نظر این سطور، بهترین عنوانی که برای این گونه کاربرد از آرایه‌ها می توان گفت، « *تزاحم هنری آرایه ها* » یا « *تعدّد هنری آرایه ها* » می تواند باشد. برآنند که این واژهٔ «مدام » است که با کاربردی هنری ایجاد « آرایهٔ مضاعف »[1] در بیت کرده است؛ چون یک لفظ (مدام) سبب ایجاد چندین آرایه (از جمله جناس، رد الصدر إلی العجز و ایهام) در بیت شده است. به عبارتی دیگر، تزاحمی از آرایه‌ها در لفظ « مدام» صورت گرفته است؛ البته «تزاحمی» که نتیجهٔ ذهن خلّاق شاعر است و تقلیدی صرف از پیشینیان نیست. «**آرایه‌های مضاعف » در دید**، به بحث بدیع مربوط می شود و از موضوع این مقاله خارج است؛ لذا از پرداختن به آنها و آوردن مثالهایی دیگر صرف نظر می‌شود.

در مقام مقایسه، اصطلاح « آرایهٔ مضاعف » در مفهومی که طالبیان برداشت کرده است، با آنچه ما به عنوان « صور بیانی مضاعف » آورده ایم، تفاوت اساسی دارد. «آرایهٔ مضاعف» در این دید، همانند تضاعف تصاویر، در کمتر از یک بیت یا مصراع، قابل بررسی نیست؛ ولی صور بیانی مضاعف ـ چنانکه بارها بر آن تأکید نموده‌ایم ـ فقط در یک « ترکیب » صورت می گیرد.

اقسام صور بیانی مضاعف:

« صور بیانی مضاعف » با توجّه به چگونگی ترکیب شدن صور خیال با یکدیگر و همچنین با آرایه‌های بدیعی، به دو دستهٔ کلّی تقسیم می‌گردد:

الف) ترکیب دو صورت بیانی با یکدیگر؛ که خود دو گونه است:

۱ ـ الف) ترکیب یک صورت بیانی با همان صورت بیانی:

بر این اساس، یک ایماژ با ایماژی دیگر از جنس خود ترکیب می شود و تشکیل یک صورت بیانی مضاعف را می دهد. بدین ترتیب، این نوع از صور بیانی مضاعف، چهار نوع خواهد بود: استعاره در استعاره، تشبیه در تشبیه، کنایه در کنایه و مجاز در مجاز.

استعاره در استعاره

« استعاره در استعاره » بنا به ترکیبِ نوعِ استعاره‌ها در آن، خود به سه دستهٔ کلّی تقسیم می گردد:

۱- « استعاره در استعاره » در استعارهٔ مصرّحه (ترکیب دو استعارهٔ مصرّحه با یکدیگر): این گونه از « استعاره در استعاره » به دو شکل می آید. شکل نخست بدین گونه است که دو استعارهٔ مصرّحه به صورت اضافی با یکدیگر ترکیب می شوند؛ مانند این بیت از خاقانی:

از کوی رهزنانِ طبیعت ببُر قدم وز خویِ رهروان طریقت، طلب وفا

(خاقانی، ۱۳۷۵: ۱۳)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

در این بیت، « کوی رهزنان طبیعت »، یک صورت بیانی مضاعف را به وجود آورده است. « کوی رهزنان» استعاره از « تن » و « رهزنان طبیعت » استعاره از « خواهش های تن » است که به صورت دو استعارهٔ در هم ادغام شده، در شعر به کار رفته است. این گونه از استعاره در استعاره را می‌توان « استعاره در استعارهٔ اضافی » نام نهاد.

شکل دیگر « استعاره در استعاره » در استعارهٔ مصرّحه، بدین گونه است که: نخست لفظ مستعار، «مستعارٌمنه» ی واقع می‌شود برای یک « مستعارٌ له »؛ دیگر بار این «مستعارٌله »، خود « مستعارٌمنه » واقع می‌شود برای « مستعارٌله » ی دیگر. به عبارت دیگر، لفظ مستعار که یک واژه یا یک ترکیب است، دو بار استعارهٔ مصرّحه واقع می‌شود. برای مثال، در بیت زیر از خاقانی، « طبّاخ مسیح »، نخست استعارهٔ مصرّحه است از « خورشید »، و « خورشید » نیز دیگر بار استعارهٔ مصرّحه از « خاقانی » است:

تا توانید جوِ پخته ز طبّاخ مسیح بستانید و جو خام به خر باز دهید
(همان: ۲۳۲)

یا در این بیت دیگر، هم از خاقانی، « کیخسرو » استعاره از « خورشید » است و « خورشید » استعاره از « دانش»:

گر آن کیخسرو ایران نور است چرا بیژن شد این در چاه یلدا؟!
(همان: ٤١)

۲- « استعاره در استعاره » در استعارهٔ مکنیّه (ترکیب دو استعارهٔ مکنیّه با یکدیگر)

« استعاره در استعاره » در استعارهٔ مکنیّه، استعاره ای است که در آن، « مستعارٌ له » با یکی از ملائمات «مستعارٌمنه » می آید و این ملائمِ مستعارٌمنه، دیگر بار خود به موجودی زنده مانند گردیده و از ملائمات آن (مستعارٌمنه دوم) نیز در عبارت ذکر می گردد. آن گونه که « استعارهٔ مکنیّه»، هم به صورت«نهاد و گزاره» می آید و هم به صورت «اضافهٔ استعاری»، « استعاره در استعاره » در استعارهٔ مکنیّه نیز هم به صورت «نهاد و گزاره » می آید و هم به صورت « اضافهٔ استعاری ». شکل اوّل از این‌گونه استعاره در استعاره، در این بیت از **مخزن الاسرار** به کار رفته است:

پای سخن را که دراز ست دست سنگ سراپرده‌ی او سر شکست

(نظامی، ۱۳۷٤: ۱٦۲)

در این بیت، « سخن » در وهلهٔ نخست انسانی انگاشته شده و از ملائمات انسان، «پا» آمده و ترکیب «اضافهٔ استعاری » ساخته است. دیگر بار « پا » (یِ سخن) نیز به انسان مانند گردیده و از ملائماتش «سر » و احتمالاً « دست » آمده است. این دو ترکیب، یک جا، ترکیب « استعاره در استعاره » را به وجود آورده اند.

شکل دوم از این استعاره در استعاره، به صورت دو اضافهٔ استعاریِ در هم ادغام شده، می‌آید. این نوع استعاره در استعاره، در این بیت صائب، به بهترین وجه به کار رفته است:

استخوانم سرمه شد از کوچه گردی های حرص

خانه دارِ گوشهٔ چشمِ قناعت کن مرا

(قهرمان، ۱۳۷٦: ۲٦)

در مصراع دوم این بیت، ترکیب « خانه دارِگوشهٔ چشمِ قناعت »، یک ترکیب اضافیِ «استعاره در استعاره» است؛ بدین گونه که ابتدا « قناعت »، انسانی انگاشته شده و از ملائماتِ « انسان » (مستعارٌ منه)، « چشم » و «گوشهٔ چشم » آمده است. بدین ترتیب، « گوشهٔ چشم قناعت » به تنهایی اضافهٔ استعاری خواهد بود. « گوشهٔ چشم » نیز دیگر بار به انسانی مانند گردیده که صائب، آرزوی « خانه داری » (= اداره کنندهٔ خانه) آن را از خداوند خواستار است.

برای درک عمیق‌تر، فرض را بر آن بگذاریم که واژهٔ « قناعت » در بیت آورده نشده است و عبارت ما «خانه دارِ گوشهٔ چشم » است. در این صورت نیز، یک اضافهٔ استعاری پیشِ چشم خواهیم داشت. «گوشهٔ چشم » به شیوهٔ «جان بخشی » (Personification)، به انسانی مانند گردیده که خانه ای دارد و فردی در خانهٔ او خانه داری می کند. « خانه دارِ گوشهٔ چشم قناعت »، یک جا، « استعاره در استعاره » خواهد بود.

۳ – « استعاره در استعاره » به صورت ترکیب استعارهٔ مصرّحه با استعارهٔ مکنیّه

در این نوع از استعاره در استعاره، یک ترکیب با آنکه استعارهٔ مصرّحه واقع شده،

ولی استعارهٔ مکنیّه را نیز در درون خویش جای داده است. در این ابیات از خاقانی، این نوع « استعاره در استعاره » مشهود است:

به ابن صبح که سرپنجه ها کند چو نجوم　　به ابن عِرْس که دمْ لابه ها کند چو کِلاب
(خاقانی، ۱۳۷۵: ۸۳)

« ابن صبح » استعارهٔ مصرّحه از «خورشید » است. استعارهٔ مکنیّه نیز در این ترکیب وجود دارد: صبح چون فردی انسان انگاشته شده که خورشید فرزند اوست؛ بنابراین، ترکیب « ابن صبح » یک ترکیب « استعاره در استعاره » است. این بیت نیز هم از اوست:

از زرْ کَش و ممزّج و اطلس، وُثاقِ من　　چون خیمهٔ خزان و شِراعِ بهار کرد
(همان: ۱۲۶)

که «خیمهٔ خزان » و «شراع بهار » با آنکه هر دو استعاره از « باغ و بوستان »، یکی به هنگام خزان و دیگری به هنگام بهار است؛ استعارهٔ کنایی را نیز در خود نهفته دارند: از این دید که بهار و خزان، دارای خیمه و خرگاه انگاشته شده‌اند؛ و یا این ابیات:

ای غنچهٔ دهانت از چشم سوزنی کم　　سوزنْ شکافْ غمزه‌ت؛ سوسنْ نمایْ عبهر
(همان: ۲۷۳)

«چشم سوزن » استعارهٔ مصرّحه از «روزنِ سوزن» است. نیز از این دید که سوزن، دارای «چشم » انگاشته شده، استعارهٔ مکنیّه در این ترکیب وجود دارد و روی هم رفته، ترکیب « استعاره در استعاره » در این بیت به کار رفته است.

زآن سوی عید، دخترِ رَز شویْ مرده بود　　زرّینْ جهازِ او زده بر خاکْ مادرش
(همان: ۲۹۹)

در ترکیبِ « دخترِ رَز» که استعارهٔ مصرّحه از « باده » است، استعارهٔ مکنیّه نیز وجود دارد: تاک به مادری مانند شده که دختر او باده است. مثالی دیگر:

صبح چون زلف شب براندازد　　مرغ صبح از طرب سر اندازد
(همان: ۱۳۲)

«زلف شب » استعارهٔ مصرّحه از « تاریکی شب » است. استعارهٔ مکنیّه نیز در این ترکیب وجود دارد، شب چونان آدمی دارای زلف انگاشته شده است.

تشبیه در تشبیه

در این نوع از صور بیانی مضاعف، « مشبه بهِ » تشبیه اوّل، برای «مشبه به»ی دیگر، «مشبه» واقع می شود. برای مثال، در مصراعِ فرضی « رویِ او خورشیدِ چون گل در بهار »، ابتدا« روی » به « خورشید» تشبیه شده و دیگر بار، « خورشید » که «مشبه به » بوده، برای « مشبه به » دوم (گل در بهار)، « مشبه » واقع شده است. به این شیوه از صور بیانی مضاعف، «تشبیه در تشبیه » می گویند. مثال:

قاصد بخت از زبان صبحدم این دَم شنید

صد زبان آمد، چو خورشید، از پیِ این ماجرا

(همان: ۳۸)

« بخت » ابتدا به «قاصد» مانند گردیده و تشبیهی بلیغ به وجود آورده؛ «قاصد» نیز به «خورشید» تشبیه گردیده است. مثالی دیگر:

عجوزِ جهان، مادرِ یحیی آسا از او، حاملِ تازه زهدان نماید

(همان: ۲۲۱)

«جهان » به « عجوز»ی مانند شده و این «عجوز» به «مادرِ یحیی». بر روی هم، ترکیب « تشبیه در تشبیه » در این ترکیب نهفته است.

کنایه در کنایه

«کنایه در کنایه »، کنایه ای است مضاعف که در آن، مکنیٌّ عنه(معنای باطنی کنایه) برای مکنیٌّ عنهِ دیگری، مکنیٌّ به واقع می شود. بدین ترتیب، لفظ کنایه (مکنیٌّ به) گویی دو بار کنایه واقع شده است. مثال:

لباس راهبان پوشیده روزم چو راهب، زان برآرم هر شب آوا

(همان: ٤١)

مکنیٌ به که « لباس راهبان پوشیدنِ روز » است، کنایه از « جامهٔ سیاه پوشیدن » است. دیگر بار، «جامهٔ سیاه پوشیدن » که مکنیٌ عنه است، کنایه از « تیره روزی » است. مثالی دیگر هم از خاقانی:

جان شد؛ اینجا، چه خاک بیزد تن؟ کآبخوردش زخاکدان برخاست

(همان: ۹۲)

«جان شدن »، کنایه از « مردن» است و« مردن»، دیگر بار کنایه از « رنج و درد بسیار».

گونهٔ دیگری از«کنایه در کنایه»، کنایه‌ای است که در درونِ مکنیٌ به(لفظ کنایه)، مکنیٌ به دیگری قرار گرفته باشد؛ به گونه‌ای که این مکنیٌ به دوم، جزئی از مکنیٌ به اوّل باشد. مثال:

لاجرم از سهم آن بربط ناهید را بندِ رَهاوی برفت،رفت بریشم ز تاب

(همان: ٦٦)

که«رفتن بریشم ز تاب»کنایه از«گسستن بریشم»است و خود « بریشم » نیز که جزئی از مکنیٌ به است، کنایه‌ای است ایماء از « سیمِ ساز ». مبنای کنایهٔ دوم در این است که سیم ساز را از ابریشمِ تافته می‌ساخته‌اند.

مجاز در مجاز

«مجاز در مجاز » نیز، گونه ای از صور بیانی مضاعف است که در آن، معنیِ مجازیِ واژه ای که مجاز واقع شده، دیگربار مجاز واقع می شود و معنیِ مجازیِ دیگری از آن استنباط می گردد. مثال:

این مدحت تازه، بر درِ تو مُشکی است که پرنیان ندیدست

(همان: ۱۱۷)

در این بیت، واژهٔ « مُشک »، مجازاً (به علاقهٔ جزء و کلّ) به معنی « مرکّب » است؛ بدین دلیل که«مُشک»، بخشی از مرکّب بوده و شاعر، « مُشک » را گفته و «مرکّب» را از آن اراده کرده است.[۲] دیگر بار، واژهٔ « مرکّب »، مجازاً (به علاقهٔ سبب و مسبَّب) به معنی « نوشته و سروده» به کار رفته است ؛ و این هر دو باهم، صورت بیانی مضاعف از

نوعِ « مجاز در مجاز » را تشکیل داده است.

گفتنی است، به دلیل اینکه استعاره نیز نوعی مجاز و چونان مهمترین نوع مجاز، در علم بیان مطرح است، « استعاره در استعاره » نیز نوعی « مجاز در مجاز » خواهد بود و ما به خاطر اهمیّت و گستردگی موضوع، آن را جداگانه بررسی نمودیم؛ آنچنانکه در کُتُب بلاغی نیز« استعاره » را جدا از« مجاز » می‌آورند.

۲ ـ الف) ترکیب یک صورت بیانی با صورت بیانی دیگر:

در این گونه از صور بیانی مضاعف، یک صورت بیانی با یک صورت بیانی از نوع دیگر ترکیب یافته، تشکیل یک صورت بیانی مضاعف را می دهد. نگارنده با بررسی **۵۰** درصد از قصاید خاقانی[۳]، هفت نوع از این نوع صور بیانی مضاعف را پیدا نموده؛ ولی مطمئناً با پژوهش های بیشتر، موارد دیگری غیر از این هفت نوع نیز می توان پیدا کرد. این هفت نوع عبارتند از: استعاره در تشبیه، استعاره در کنایه، تشبیه بعد از استعاره، کنایه در استعاره، کنایه در تشبیه، مجاز در استعاره، مجاز در کنایه. در پی هر یک از این هفت نوع را با مثالهایی توضیح خواهیم داد.

استعاره در تشبیه

« استعاره در تشبیه » عبارت است از آمدن استعاره در یک ترکیب تشبیهی. این نوع از صور بیانی مضاعف را « استعاره بعد از تشبیه » نیز می‌توان نامید؛ چراکه نمودِ استعاره، بعد از ترکیب تشبیهی است. مثال:

گر آن کیخسرو ایران نور است چرا بیژن شد این در چاه یلدا؟!

(همان: ٤١)

«چاه یلدا » در این بیت، یک اضافهٔ تشبیهی است: چاهی که همانند شب یلدا، تاریک است. « چاه یلدا مانند »، خود، استعاره از زندان تنگ و تاریکی است که خاقانی روزهای حبس را در آن می گذراند؛ بنابراین، آمدن استعاره در یک ترکیب تشبیهی، «استعاره در تشبیه » را به وجود آورده است. مثالی دیگر:

چون شرارش را عَلَم بر ابر سنبل‌گون رسید تخم گُل، گویی، ز شاخ ارغوان افشانده اند
(همان: ۱۵۸)

در این بیت نیز، « ابر سنبل گون » اضافهٔ تشبیهی است و ابر به سنبل مانند شده است. از طرف دیگر، ترکیب « ابر سنبل گون »، استعاره از « دود » خواهد بود. در این دو بیت دیگر نیز که هم از خاقانی است، «استعاره در تشبیه » به کار رفته است:

ماهِ نو چون حلقهٔ ابریشم و شبْ موی چنگ
موی و ابریشم به هم چون عود و شکّر ساختند
(همان: ۱۷۸)

از هر دریچه شکلِ صلیبی، چو رومیان بر زنگْ رنگْ رویِ بَحیرا برافکند
(همان: ۱۹۱)

در بیت اوّل، ترکیب « شبْ مویِ چنگ »، تشبیه بلیغِ غیر اضافی است: شب، به موی چنگ مانند گردیده. از سوی دیگر، واژهٔ « موی » در این ترکیب تشبیهی، خود استعاره از « سیم ها یا آویزه‌ها و شرّابه‌های چنگ » است. در بیت دوم نیز « زنگْ رنگْ رویِ بَحیرا » یک ترکیب تشبیهی است: رویِ بَحیرا به زنگ مانند شده است. از دیگر سوی، «زنگْ رنگْ رویِ بَحیرا » استعاره از «تیرگی خرگاه » است.

استعاره در کنایه

این نوع صورت بیانی مضاعف، دو گونه است: در شکل اوّل، لفظ استعاره مستقیماً در لفظ کنایه (مکنیٌّ به) وجود دارد و در شکل دوم، استعاره، بعد از رسیدن به معنی کنایی (مکنیٌّ عنه) نمود پیدا می‌کند.

مثال برای شکل اوّل:

گیرم چوگُل نه‌ای، ساخته خونین لباس کم ز بنفشه مباش، دوخته نیلی وِطا
(خاقانی، ۱۳۷۵: ۵۲)

« نیلی وِطا دوختن » در این بیت، کنایه از « سوگواری و اندوهناکی » است. در سویی دیگر، « نیلی وِطا» استعاره از گلبرگ های تیره رنگ بنفشه نیز هست.

دست قَرا سُنْقُر فلک سپر افکند خنجرِ آقْسُنْقُر از نیام بر آمد
(همان: ۱٤۰)

« سپر افکندن » کنایه از «شکست آوردن و تسلیم شدن»است. « سپر» خود به تنهایی، چونان بخشی از کنایه، استعاره از « ماه » است.

ماندم چو کودکان به شب عید بیقرار تا نعل برنهاد دو هاروتِ کافرش
(همان: ۳۰۱)

« نعل برنهادن » کنایه از « شوراندن و ناآرام گردانیدن » است. « نعل » خود به تنهایی، استعاره ای است از « ابروی یار » که همانند نعل بر روی چشمانش قرار گرفته است.

مثال برای شکل دوم:

نفْسِ عیسی جُست خواهی، رای کن سوی فلک
نقش عیسی در نگارستانِ راهب کن رها
(همان: ۹)

« نگارستان راهب » در این بیت، کنایه از «پرستشگاه مسیحیان » است. در پی آن، «پرستشگاه مسیحیان» استعاره‌ای است از « گیتی ».

درِ بَر بُلبُله فَواق افتاد کز دهان، آبِ احمر اندازد
(همان: ۱۳۲)

«آب احمر » کنایه از « خون » است و « خون »، استعاره از « باده ».

خانهٔ زنبورِ شهد آلود رفت از صحنِ خوان
چون، زغمزه، ساقیان زنبور کافر ساختند
(همان: ۱۷٦)

« خانهٔ زنبور شهد آلود » کنایه از « کندو » ست؛ و « کندو » استعاره از « دل ».

تشبیه بعد از استعاره

« تشبیه بعد از استعاره »، « مشبه » قرار گرفتنِ ترکیب استعاری در یک عبارت است.

مثال:

چو کشت عافیتم خوشه در گلو آورد　　چو خوشه باز بُریدم گلوی کام و هوا
(همان: ١٦)

« گلوی کام و هوا » در این بیت، استعاره هایی مکنیّه هستند که دیگر بار به «خوشه» مانند شده‌اند.

میانهٔ کف، بحر کَفَش چو موج زدی　　حباب وار بُدی هفت گنبد خضرا
(همان: ۲۷)

« هفت گنبد خضرا » استعاره از آسمان است و در تشبیهی دوباره، به « حباب » مانند شده است.

وزپیِ خضر و پَرِ روح القدس، چون خطِّ دوست
در سُمیرا، سِدره بر جایِ مغیلان دیده اند
(همان: ۱۷۱)

« پَرِ روح القدس» استعاره از « سبزه » است که دیگربار با تشبیه ساده و مجمل به « خطِّ دوست » تشبیه گردیده است.

کنایه در استعاره

اگر جزئی از یک ترکیب استعاری، معنی کنایی داشته باشد، صورت بیانی مضاعف از نوع « کنایه در استعاره» خواهد بود. برای مثال، در بیت:

بر قدِ لاله، قمر دوخت قباهایِ رَش　　خِشتک نَفْطی نهاد، بر سرِ چینی قبا
(همان: ٥٦)

«خشتک نفطی » استعاره از « سیاهی درون لاله » است و لفظ « نفطی » که جزئی از ترکیب استعاری است، کنایه از « تیرگی » می تواند بود. یا در بیت زیر:

حبشیْ زلفِ یمانیْ رُخِ زنگیْ خال است　　که چو ترکانْش، تُتُقْ رومیِ خضرا بینند
(همان: ۲۰۵)

« زنگی خال » استعاره از « سنگ سیاه کعبه یا حجرُ الأسود » است و از « زنگی » که خود جزئی از ترکیب استعاری است، معنی کنایی آن؛ یعنی« سیاه» خواسته شده است؛ بنابراین، ترکیبِ « زنگی خال » یک ترکیب « کنایه در استعاره » خواهد بود.

کنایه در تشبیه

در این گونه از صور بیانی مضاعف، یک ترکیب تشبیهی، معنی کنایی نیز دارد. برای مثال، در بیت:

زان آبِ آذر آسا، زان سان همی هراسم کز آب، سگْ گَزیده؛ شیرِ سیه ز آذر
(همان: ۲۷٤)

« آبِ آذرآسا»یک ترکیب تشبیهی و کنایه از « باده » است. در این بیت از ناصرخسرو نیز، « مشبه به » به صورتِ « کنایه » به کار برده شده است:

صحبت دنیا به سویِ عاقل و هشیار صحبتِ دیوارِ پر ز نقش و نگار است
(ناصر خسرو، ۱۳۷۸: ۹۸)

مصراع دوم در این بیت که « مشبه به » واقع شده، معنی کنایی « فریبندگی » را نیز در خود نهفته دارد.

مجاز در استعاره

آنگاه که یک واژه در یک ترکیب استعاری، معنی مجازی داشته باشد، تشکیل یک صورت بیانی مضاعف از نوع « مجاز در استعاره » خواهد داد. برای مثال، در بیت زیر، «باد عیسی » استعاره از « خورشید » است و لفظ « باد» به تنهایی و به علاقهٔ عام و خاص، مجازاً به معنی « دَم و نفَس » به کار رفته است:

ای آبِ خضر و آتش موسیّ و باد عیسی داری زخاک دربند، اجلال و عزّت و فر
(خاقانی، ۱۳۷۵: ۲٦۹)

در بیت دیگر نیز، « یمانی رخ » استعاره از آیه‌ها و نقشهایی است که با طلا بر جامهٔ کعبه می‌نگاشته‌اند و از «یمانی » به تنهایی و به علاقهٔ عام و خاص، مجازاً « تیغ یمانی » یا « سهیل یمانی » ـ که صفت هر دو « درخشانی » است ـ اراده شده است:

حَبشیْ زلفِ یمانیْ رخِ زنگیْ خال است که ز ترکانْشْ، تُتُقْ رومیِ خضرا بیننـد
(همان: ۲۰۵)

مجاز در کنایه

« مجاز در کنایه » آن است که از مکنیٌ عنه (معنی باطنی کنایه)، معنی مجازی مورد نظر باشد. به عبارت دیگر، یک واژه یا ترکیب، ابتدا کنایه واقع می شود و سپس، معنـی کنایِ آن واژه یا ترکیب (مکنیٌ عنه)، خود معنی مجازی دارد. مثال:

آن با و تا شکن که به تعریـف او گرفـت هم قاف و لامْ رونق و هم کاف و نون بها
(همان: ۱۳)

از « قاف و لام » به کنایه، «قُل » خواسته شده و از« قُل» به مجازِ جزء و کل یا سـبب و مسبَّب، « قرآن » اراده گردیده است (« قُل»، هم پاره ای است از قـرآن و هـم سـبب سازِ پیدایی قُرآن بوده است). « کاف و نون » نیز کنایه از « کُنْ » بـوده و از « کُـنْ » بـه مجازِ سبب و مسبَّب، « آفرینش » خواسته شده است.

ب) ترکیب یک صورت بیانی [٤] با یک آرایهٔبدیعی

در این گونه از صورتهای بیانی مضاعف، یک صـورت بیـانی بـا یـک آرایـهٔ بـدیعی ترکیب می شود و تشکیل یک صورت بیانی مضاعف را می‌دهد. ترکیب صور خیـال بـا آرایه‌های بدیعی، زیبایی شعر را دو چندان مـی‌کنـد. طالبیـان در ایـن بـاره مـی‌نویـسد: «بسیاری از تشبیهات، اگر به زیوری بلاغی یا به طور اخصّ به صـناعتی بـدیعی متّـصل شوند، زیبایی آنها افزونتر می‌گردد. این طبیعی است کـه از ازدواج و تقـارن دو زیبـایی، مزایای جدیدی حاصل می‌شود که به صورت انفرادی وجود نداشته است؛ امّـا مهـم آن است که این همنشینی بر کلام تحمیل نشود؛ در غیـر ایـن صـورت، در کـلام سـنگینی ایجاد می کند و آن را ساختگی نشان می دهد » (طالبیان، ۱۳۷۸: ۱۲۵). در پی، به چنـد ترکیب از این نوع اشاره می‌کنیم:

استعاره در ایهام

« استعاره در ایهام »، استعاره ای است که در یک عبارت ایهامی به کار رفته است. بـه عبارتی دیگر، در ترکیب یا عبارت « ایهام دار »، یکی از معانی ایهـام، اسـتعاری خواهـد

بود. مثال:

زآن لبِ چون آتشِ تر، هدیه کن یک بوسِ خشک

گر چه بر آتش تو را مُهری ز عنبر ساختند

(همان: ۱۷۸۲۳۲)

در ترکیب « آتشِ تر »، ایهامی نهفته است: از یک سو، معنای قاموسی آن مورد نظر است: « لب یار » به آتش مانند گردیده و از « تَری » نیز، آبداری و شادابی لب خواسته شده است. از سویی دیگر، « آتش تر » را می توان استعاره از « باده » دانست. با در نظر گرفتن معنی استعاریِ « آتشِ تر »، صورت بیانی مضاعف از نوع «استعاره در تشبیه » نیز در این بیت خواهیم داشت: « لبِ چون آتشِ تر »، ترکیبی تشبیهی است و «آتشِ تر» چونان بخشی از یک تشبیه، « استعاره » واقع شده است. در عبارتِ « آتش تر »، در مفهوم استعاری آن، صورت بیانی مضاعف از نوع « پارادوکس در استعاره » نیز خواهیم داشت: « آتش تر »، چونان ترکیبی پارادوکسی، «استعاره » واقع شده است.

استخدام در استعاره

« استخدام در استعاره »، جمع شدن صنعت بدیعی « استخدام » در ترکیبی استعاری است. بدین ترتیب، ترکیب استعاری (لفظ مستعار) در ارتباط با مفاهیم مختلف در بیت، معانی استعاری مختلفی خواهد داشت. مثال از خاقانی:

ساقی آن عنبرین کمند، امروز در کمرگاه ساغر افشاند ست

(همان: ۱۱٤)

« عنبرین کمند » در ارتباط با « ساقی »، استعاره از « گیسو » ی ساقی است و در ارتباط با « کمرگاه ساغر »، استعاره از « خط ازرق » جام است: « خطِ ازرق »، چونان خط چهارم از هفت خط جام، کمرگاه ساغر انگاشته شده است. مثالی دیگر:

بی صرفه در تنور کن آن زرّ صرف را کو شعله ها به صرفه و عوّا برافکند...

مانَد به عنکبوت سطرلاب، کآفتاب زو، ذرّه‌های لایتجزّا برافکند

(همان: ۱۹۱)

« ذرّه های لایتجزّا » [۵] در ارتباط با « آفتاب »، استعاره از « درخشش و بازتاب » آفتاب خواهد بود و در ارتباط با «آتش »، استعاره از «جهش ها و اخگرها » ی آن. با اندکی مسامحه، در این بیت از عنصری نیز می‌توان ترکیب مضاعفِ« استخدام در استعاره» را مشاهده نمود:

نیست مانی ابر، پس چون باغ ازو ارتنگ شد

نیست آزر باد، پس چون باغ ازو شد پر نگار

(نقل از: طالبیان، ۱۳۷۸: ۳۰۶)

«استخدام »، در دو واژهٔ « ارتنگ » و « نگار » وجود دارد. « ارتنگ » در ارتباط با «مانی »، در معنیِ قاموسی خود که کتاب مانی است، به کار رفته است و در ارتباط با «باغ »، استعاره از « گل ها » است. « نگار» نیز در پیوند با « آزر»، در معنی « بت » به کار رفته است و در پیوند با «باغ »، استعاره از « درختان تازه شکفتهٔ باغ » خواهد بود. این هر دو (ارتنگ و نگار)، بدین دلیل که فقط در یکی از معانی، استعاره واقع شده‌اند، مسامحتاً در این جا به عنوان ترکیب مضاعفِ « استخدام در استعاره » در نظر گرفته شده‌اند و شاید عنوان« استعاره در استخدام » برای اینها صحیح تر باشد.

ایهام در تشبیه

عبارت است از « ایهام » واقع شدن واژه یا عبارتی، در ترکیبی تشبیهی. مثال:

این دو صادق: خِرَد و رای که میزانِ دلند بر پیِ عقربِ عصیان شدنم نگذارند

(خاقانی، ۱۳۷۵: ۱۸۶)

« عقرب عصیان »، ترکیبی تشبیهی است از گونهٔ بلیغ: عصیان، از آنجا که مایهٔ رنج و آزار آدمی است، به عقرب مانند شده است. از دیگر سوی، ایهامْ واره‌ای نیز در عقرب هست: « عقرب » را علاوه بر معنای قاموسیِ آن، در باورشناسی کهن اخترانه، برج نگهبان « شهر ری » نیز دانسته اند (ر.ک: کزّازی، ۱۳۸۰: ۱۶۰ و ۲۳۱).

کنایه در ایهام

اگر یکی از معانی واژه یا عبارتی که ایهام واقع شده، کنایی باشد، صورت بیانی مضاعف از نوع « کنایه در ایهام » خواهد بود. مثال از خاقانی:

به سوزِ مجمر دین، از بلالِ سوخته عود به عود سوخته، دندانْ سپیدیِ اصحاب
(همان: ۷۷)

در عبارت « دندانْ سپیدی » ایهامی نهفته است: از یک سو، مفهومِ قاموسی آن در نظر گرفته شده است؛ چون در گذشته با عود سوخته، دندان را سپید و پاکیزه می‌کرده‌اند. از دیگر سوی، « دندان سپیدی » کنایه از «خنده » و به تَبَع آن، « شادمانی » خواهد بود. مثال از حافظ:

دلم ز نرگس ساقی امان نخواست به جان چرا که شیوهٔ آن تُرک دل سیه دانست
(حافظ، ۱۳۷۸: ٦٧)

« دل سیه » از یک سو در پیوند با « چشم » که بخش میانین آن سیاه رنگ است، در معنی قاموسی به کار رفته است و در معنی دوم، کنایه از « سخت دل و نامهربان » است.[٦]

تلمیح در تشبیه

در این نوع از صور بیانی مضاعف، مبنای تشبیه، تلمیح است. شمیسا در کتاب **بیان و معانی**، از نوعی اضافه با عنوان « اضافهٔ تلمیحی » یاد کرده، می‌نویسد: « اضافهٔ تلمیحی نوعی اضافهٔ تشبیهی است که فهم وجه شبه آن موقوف به آشنایی با داستانی باشد » (شمیسا، ۱۳۷۵: ٤٦). این نوع تشبیه، در دید ما، یک صورت بیانی مضاعف است که در آن، تلمیح با ترکیبی تشبیهی در آمیخته است. برای مثال، در این بیت از عطّار، در « مصرِ عزّت»، تضاعفی روی داده است: «عزّت » با توجه به داستان یوسف که در مصر به عزّت رسید و عزیز مصر شد، به « مصر » تشبیه شده است:

همچو یوسف بگذر از زندان و چاه تا شوی در « مصرِ عزّت » پادشاه

و در بیت دیگر نیز، هم از عطّار، « نفْس» به لحاظ اسیر ساختن ـ با توجّه به داستان یونس که در شکم ماهی اسیر بود ـ به « ماهی » تشبیه شده است:

ای شده سرگشتهٔ ماهیِ نفْس چند خواهی دید بدخواهی نفْس
(ر.ک: شمیسا، ۱۳۷۵: ٤٦)

نتیجه‌گیری

بر اساس آنچه گفته شد، می‌توان نکته های زیر را به عنوان نتایج مقالهٔ حاضر مطرح کرد:

۱. « صور بیانی مضاعف » عبارت از دو چندان شدن یک صورت خیالی است به واسطهٔ صورت خیالی دیگر و یا یک آرایهٔ بدیعی، در یک واژه یا ترکیب خاص.

۲. « صور بیانی مضاعف » با آنچه صاحب نظران، « تزاحم تصویرها »، « تعدّد و تضاعف تصاویر » و «آرایهٔ مضاعف» گفته اند، تفاوت اساسی دارد: صورتهای بیانی مضاعف، در یک « ترکیب یا عبارت » صورت می‌گیرد، در حالی که تزاحم تصویرها و... در سطح یک بیت یا بیشتر، نمود پیدا می کند.

۳. بهترین نمونه های صورتهای بیانی مضاعف، در شعر خاقانی است؛ به دلیل داشتنِ تجربه های مستقیم و شگرف شعری.

پی‌نوشتها

۱. آرایهٔ مضاعف نیز در دید ما « تزاحم هنری آرایه ها » ست؛ ولی در اصطلاحی که طالبیان آن را به کار گرفته، چون ازدحام دو یا چند آرایه، در یک « واژه یا ترکیب » نیست، به همین علت، نمی توان نام « مضاعف » را بر آن نهاد.

۲. اگر بر آن باشیم که « مرکّب » در رنگ به « مُشک » مانند شده است، باید «مُشک» را استعاره از « مرکّب » به حساب آوریم (ر.ک: کزّازی، ۱۳۸۰: ۱۵٦) و در این صورت، « مجاز در استعاره » خواهیم داشت؛ ولی به نظر نگارنده، گونهٔ اوّل، صحیح تر است.

۳. خاقانی به خاطرِ داشتنِ ترکیباتِ بکر و تازه و تشبیه ها و استعاره های پیچیده و ناب، از معدود شاعرانی است که به این اندازه، از صور خیال بهره گرفته است. به همین دلیل، دیوان وی، برای یافتن گونه های مختلفِ « صور بیانی مضاعف »، بهترین گزینه خواهد بود.

٤. ترکیب صور بیانی با بعضی از آرایه های بدیعی ، در یک یا دو بیت، از آنجا که در یک واژه یا ترکیب قابل بررسی نیست، نمی‌توان « صور بیانی مضاعف » نام نهاد. ترکیبهایی از این گونه ـ چنانکه در « تعاریف و پیشینهٔ موضوع » بدان اشاره کردیم ـ از دید ما « تزاحم هنری آرایه ها » ست. برای مشاهدهٔ مثالهایی در این باره ر.ک:یحیی

طالبیان، **صور خیال در شعر شاعران سبک خراسانی**، مباحث: (« ترکیب تشبیه و حُسن تعلیل، ٤٤٣»؛ « ترکیب تشبیه و اغراق، صص ۱۲۵، ۱۵٤، ۲۹۹، ۳٦۷ و ۳۹۷ »؛ «ترکیب تشبیه و لفّ و نشر، صص ۱۵٤ و ۲۱۸ »؛ « ترکیب تشبیه و تضاد، صص ۱۲٦ و ٤۲٤ »؛ « ترکیب تشبیه و تلمیح، صص ۲۲۱، ۳۰۰، ۳۰٦ و ۳٦۸ »؛ « ترکیب استعاره و حُسن تعلیل، ٤۲٦ »؛ « ترکیب استعاره و اغراق، صص ۱۵۵ و ٤۲٤ »؛ « ترکیب استعاره و پارادوکس، ٤۲۵ »).

۵. « ذرّه های لایتجزّا »، ریزه های بنیادین و جدا ناشدنی و بخش ناپذیر مادّه است. مادّه به باور اندیشمندان کهن، در پایان بخش پذیری، سرانجام، به ذرّه‌ی لایتجزّا می‌رسد. ذرّه‌ی لایتجزّا را «جوهر فرد » نیز می‌نامیده اند؛ حافظ راست، در گزافه‌ای نغز در تنگیِ دهان یار:

بعد از اینم نبُوَد شایبه در « جوهر فرد » که دهان تو بر این نکته خوش استدلالی است

(کزّازی، ۱۳۷٦: ۳۳۵). در این باره نک: خرمشاهی، ۱۳۷۸: ۳۵۹.

٦. برای مشاهدهٔ مثالهایی بیشتر در این باره، ر.ک: راستگو، ۱۳۷۹: صص٤۱ به بعد و ۳۲۷ به بعد.

منابع

۱ـ آشوری، داریوش .(۱۳۸۰). **شعر و اندیشه**، تهران: نشر مرکز، چاپ سوم.

۲ـ حافظ شیرازی .(۱۳۷۸). **دیوان غزلیات**، به کوشش دکتر خلیل خطیب رهبر، تهران: صفیعلیشاه، چاپ بیست و سوم.

۳ـ خاقانی شروانی .(۱۳۷۵). **دیوان**، ویراستهٔ دکتر میرجلال‌الدین کزّازی، ج۱، تهران: نشر مرکز.

٤ـ خرّمشاهی، بهاءالدین .(۱۳۷۸). **حافظ نامه**، ج۱، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ هشتم.

۵ـ راستگو، سیّد محمّد .(۱۳۷۹). **ایهام در شعر فارسی**، تهران: سروش.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

٦ـ رستگار فسایی،منصور .(۱۳٦۹). **تصویر آفرینی در شاهنامه‌ی فردوسی**، شیراز: دانشگاه شیراز، چاپ دوم.

۷ـ زنجانی، برات .(۱۳۷٤). **احوال و آثار و شرح مخزن الاسرار نظامی گنجوی**، تهران: دانشگاه تهران.

۸ـ شفیعی کد کنی، محمّد رضا .(۱۳۸۰). **صورخیال در شعر فارسی**، تهران: آگاه، چاپ هشتم.

۹ـ شمیسا، سیروس .(۱۳۷۵). **بیان و معانی**، تهران: فردوس، چاپ دوم.

۱۰ـ طالبیان، یحیی .(۱۳۷۸). **صور خیال در شعر شاعران سبک خراسانی**، کرمان: عماد کرمانی.

۱۱ـ فردوسی، ابوالقاسم .(۱۳۷٦). **شاهنامه‌ی فردوسی**، به کوشش و زیر نظر دکتر سعید حمیدیان، ج۱، تهران: نشر قطره، چاپ چهارم.

۱۲ـ قهرمان، محمد .(۱۳۷٦). **برگزیدهٔ اشعار صائب و دیگر شعرای معروف سبک هندی**، تهران: سمت.

۱۳ـ کزّازی، میر جلال الدین .(۱۳۷٦). **رخسار صبح**، تهران: کتاب ماد، چاپ چهارم.

۱٤ـ ــــــــــــــــ .(۱۳۸۰). **گزارش دشواریهای دیوان خاقانی**، تهران: نشر مرکز، چاپ دوم.

۱۵ـ میرصادقی (ذوالقدر)، میمنت .(۱۳۷٦). **واژه نامه‌ی هنر شاعری**، تهران: کتاب مهناز، چاپ دوم.

۱٦ـ ناصر خسرو .(۱۳۷۸). **دیوان**، تصحیح و شرح دکتر جعفر شعار و دکتر کامل احمد نژاد، تهران: نشر قطره.

۱۷ـ نظامی گنجه‌ای .(۱۳۷٤). **مخزن الاسرار**، شرح برات زنجانی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی