بررسی یک تکنیک ادبی در منظومهٔ مهر و مشتری عصّار تبریزی

دکتر سیاوش حق‌جو*
دکتر مصطفی میردار رضایی**

چکیده

منظومهٔ *مهر و مشتری* (که در بحر *خسرو و شیرین* نظامی سروده شده)، اثر برجستهٔ مولانا شیخ شمس‌الدّین حاجی محمّد عصّار تبریزی از سخنوران، عرفا و دانشمندان نامی قرن هشتم هجری است. موضوع این منظومه، عشقی پاک و دور از هواجس نفسانی است، میان «مهر» پسر شاپور پادشاه استخر و «مشتری» پسر وزیرش. با وجود این‌که هدف شاعر از سرایش این مثنوی، روایت‌پردازی و داستان‌سرایی است؛ امّا عصّار تبریزی از به کارگیری گستردهٔ صناعات ادبی هیچ ابایی ندارد. این پژوهش به روش توصیفی ـ تحلیلی می‌کوشد به بررسی یکی از انواع شگردهای ترکیبی در منظومهٔ مورد بحث بپردازد و مقیاس تأثیرگذاری این صناعت بر هندسهٔ تصویرهای عصّار را به نمایش بگذارد. نتیجهٔ این مطالعه نشان می‌دهد که بهره‌گیری شاعر از شگرد ترکیبی مورد بررسی این پژوهش، نه‌تنها به ساخت سخن و ساختمان تصویرهای هنرور تبریزی آسیبی نرسانده؛ بلکه به روایت‌پردازی او نیز صبغه‌ای هنری بخشیده است.

کلیدواژه: عصّار تبریزی، *منظومهٔ مهر و مشتری*، تصویر، شگردهای ترکیبی.

---

*. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشکدهٔ علوم انسانی و اجتماعی دانشگاه مازندران.
(siavashtavasin@yahoo.com)

**. دکترای زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران. (mostafamirdar@yahoo.com)

تاریخ وصول: ۹۸/۱۰/۰۹ تاریخ پذیرش: ۹۸/۱۱/۱۶

مقدمه

مولانا شیخ شمس‌الدّین حاجی محمّد عصّار تبریزی از سخنوران، عرفا و دانشمندان نامی قرن هشتم هجری است. زمان تولد او به درستی معلوم نیست و باید آغاز قرن هشتم هجری قمری بوده باشد. زادگاه و محل سکونت او تبریز بوده است. (عصّار تبریزی، ۱۳۷۵، ص ۱۵)

عصّار در تصوّف مرید شیخ مجدالدّین اسماعیل سیسی (متوفی ۷۶۰) بوده (تربیت، ۱۳۷۷، ص ۱۸) و علاوه بر مقام عرفانی، در علوم عقلی مانند ریاضیّات، فلکیّات، رحل، اسطرلاب و نجوم از فضلای عصر خود به شمار می‌رفت و نیز در علوم شعری استاد و صاحب نظر بود و در شعر «عصّار» تخلّص می‌کرد:

بس ای عصّار از این گفتار بسیار
که مستحسن نباشد قول مکثار

(عصّار تبریزی، ۱۳۷۵، ص ۱۵)

عصّار معاصر و از شعرای دربار سلطان اویس از امرای ایلکانی یا آل جلایر بود و «در ضمن به مدح امرای دیگر می‌پرداخت. عاقبت از مدیحه‌سرایی دل‌سرد شد و به انزوا پرداخت و *مهر و مشتری* را در دهم شوال ۷۷۸ نظم کرد». (نفیسی، ۱۳۴۴، ص ۲۰۳) مصطفوی سبزواری امّا معتقد است که عصّار شاعر مدّاح نیست و این‌که او را مدّاح بعضی امرای ایلکانی و از جمله سلطان اویس دانسته‌اند، اعتبار ندارد. او مردی عارف و دور از همهٔ تعلّقات دنیوی و تملّقات این جهان خاکی بود و افکار عالی عرفانی و اندیشه‌های عمیق اخلاقیِ خود را به پای مردم روزگار ریخت. (عصّار تبریزی، ۱۳۷۵، ص ۱۶ ـ ۱۵)

در تاریخ وفات عصّار اختلافات زیادی از سال ۷۷۲ (ر.ک: مصطفوی سبزواری، ۱۳۸۶، ص ۱۴) تا سال‌های ۷۸۳ (سامی‌بیگ، ۱۳۱۶، ص ۴۳۸) و ۷۹۳ (قاسم‌لی، ۲۰۰۴، ص ۱۱۷) ملاحظه می‌شود که آکادمی آ. ی کریمسکی شوروی سابق سال ۷۸۳ را معتبرتر دانسته است. (مبارز و دیگران، ۱۳۶۰، ص ۱۵۸) قبر این شاعر را چرنداب تبریز و حوالی مرقد استادش نظام‌الدّین عبدالصّمد منجّم تبریزی ذکر کرده‌اند. (کربلایی تبریزی، ۱۳۸۲، ص ۵۰۹)

عصّار دیوانی داشته که شامل قصاید غرّا و غزل‌های آبدار و مقطّعات و رباعیّات بوده و در آن «محمّد» تخلّص می‌کرده است. مولانا هم‌چنین کتاب‌هایی در عروض، قافیه و بدیع تألیف کرده و رسالهٔ *الوافی فی تعداد القوافی* او که به ترتیب حروف هجا منظّم شده، مشهور (عصّار تبریزی، ۱۳۷۵، ص ۲۰) و موضوع آن به اذعان اِته «در باب انواع متعدّد قافیه است» (اته، ۱۳۲۱، ص ۲۵۴) و از ذکر این نکته هم نباید گذشت که این خاورشناس بزرگ، این کتاب را در زمرهٔ «معروف‌ترین و معتبرترین کتاب در این فن» قرار داده است. (همان)

امّا برترین اثر عصّار تبریزی مثنوی *مهر و مشتری* است که در بحر *خسرو و شیرین* نظامی سروده و با اینکه گفته شده شاعر آن به واسطهٔ سرایش این منظومه «روی مردم تبریز را سفید کرده و محال است که در این بحر کسی مثنوی بدین خوبی تواند گفت»؛ (تربیت، ۱۳۷۷، ص ۲۷۶) با این‌همه «در نهایت قدرت اشتهار نیافته و آن ۵۱۲۰ بیت است. مولانا آن را بسیار به لطافت و بلاغت گفته و تشبیهات دلنشین در آن کتاب به کار برده است». (همان، ص ۲۷۵)

انگیزهٔ سرودن *مهر و مشتری*، علاقهٔ خاص عصّار به حفظ فرهنگ ایران زمین و زبان و ادب فارسی بود و نه هرگز خواست و دستور حکّام زمان. (مصطفوی سبزواری، ۱۳۸۶، ص ۱۰) موضوع این منظومه، عشقی پاک و دور از هواجس نفسانی است، میان «مهر» پسر شاپور پادشاه استخر و «مشتری» پسر وزیرش. (عصّار تبریزی، ۱۳۷۵، ص ۲۱) در این کتاب که البته ارزنده‌ترین اثر عرفانی عصّار محسوب می‌گردد و اساساً توجّه خاص به نکته‌ها و

ظرایف عرفانی و عشق پاک و ازلیّت آن از ویژگی‌های اصلی آن است، هنرها و صناعات شعری نیز نقش برجسته‌ای دارند. تأملی در استعاره‌ها، تشبیه‌ها، کنایه‌ها، ظرافت‌ها و نازک‌اندیشی‌هایی که در این منظومه به‌کار گرفته شده، نشان می‌دهد که عصّار از هنر و خلّاقیت خاصی برخوردار بوده است (مصطفوی سبزواری، ۱۳۸۶، ص ۱۳) و بی‌خود نبوده که شاعر بزرگی چون جامی اذعان داشته که عصّار «شاعری خوش محاوره و شیرین کلام بوده و به وفور استعداد مرجع خاص و عام، برهان طبعش از کتاب *مهر و مشتری* که حاکی شمال و نمودار آب زلال است، مفهوم و معلوم می‌شود». (احمد راضی، ۱۳۸۹، ص ۲۲۷)

این پژوهش که به شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی نوشته شده است، می‌کوشد به بررسی شگرد ترکیبی «استعارهٔ ایهامی کنایهٔ تشبیهی» در منظومهٔ *مهر و مشتری* بپردازد و مقیاس تأثیرگذاری این صناعت بر هندسهٔ تصویرهای عصّار تبریزی را به نمایش بگذارد.

پیشینهٔ پژوهش

تاکنون هیچ مطالعه‌ای به بررسی موضوع این مقاله نپرداخته است؛ امّا دو پژوهش که به تعریف و بحث مبنایی و ساختاری دربارهٔ شگرد ترکیبی «استعارهٔ ایهامی کنایهٔ تشبیهی» پرداخته‌اند، از این قرارند:

۱. پایان‌نامهٔ *ابعاد کنایه در غزلیات صائب* (۱۳۹۱) به قلم مصطفی میردار رضایی؛ در این مطالعه برای نخستین‌بار به لحاظ نظری و عملی دربارهٔ شگرد «استعارهٔ ایهامی کنایهٔ تشبیهی» بحث می‌شود؛

۲. مقالهٔ *بررسی یکی از راه‌های بیگانه‌سازی در غزل‌های صائب* از سیاوش حق‌جو و مصطفی میردار رضایی (۱۳۹۷)؛ نویسندگان در این مقاله به بررسی صناعت ترکیبی «استعارهٔ ایهامی کنایهٔ تشبیهی» در تصویرهای صائب می‌پردازند.

متن اصلی

تصرّف هنرمند در زبان سبب خلق تصویر می‌شود؛ این دگرگونی به‌وسیلهٔ به‌کارگیری عناصری شکل می‌گیرد که در مجرای زبان موجود و از قابلیّت‌های ذاتی آن است. هنرور با

کشف و بهره‌گیری از این ابزارها، در هنجار طبیعی زبان و سبک پایه دست برده و به‌واسطهٔ همین دستکاری، دست به آفرینش تصویر می‌زند. به این ترتیب، تصویر به مجموعهٔ تصرّفات بیانی و مجازی (از قبیل تشبیه، استعاره، کنایه، مجاز مرسل، تمثیل، اسناد مجازی و ...) اطلاق می‌شود. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷، ص ۹ و ۲۱) بررسی و سنجش ابزارهای ادبی و عنصرهای بلاغی موجود در زبان شاعران، یکی از شیوه‌های دقیق و متریک برای شناخت و ترسیم تصویرهای شعری است. در این روش، بررسی هندسهٔ تصویرهای شعری با بررسی دو گونه از صناعات ادبی صورت می‌گیرد:

۱. شگردهای منفرد
- تشبیه
- استعارهٔ مصرّحه
- استعارهٔ مکنیه
- کنایه‌های منفرد
- ایهام

۲. شگردهای ترکیبی
- استعارهٔ کنایه
- استعارهٔ ایهامی کنایه

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

استعارهٔ ایهامی کنایهٔ تشبیهی

پیش از پرداختن به شگرد ترکیبی مورد بحث، دو نکته در خصوص صناعات منفرد قابل ذکر است. نخست اینکه در کتب بلاغی پیشینیان به‌طور مفصّل دربارهٔ پنج شگرد مزبور بحث شده است و اساساً این پنج شگرد در دستگاه بلاغت سنّتی شناخته شده و هم‌چنان‌که شمیسا می‌گوید: با این ابزار «می‌توان والایی و استواری یا فرودستی و خامی آثار ادبی را سنجید، میزان نوآوری و تقلید را اندازه گرفت و کلاً به بسیاری از مسائل ادبی به صورت دقیقی پاسخ داد». (شمیسا، ۱۳۸۳، ص ۱۷)

نکتهٔ دیگر آن است که هریک از شگردهای مذکور در ساحتی منفک و مجزا بررسی شده و همان‌طور که از نامشان پیدا است، به صورت منفرد و منتزع شناخته شده‌اند. مثلاً تشبیه جدای از استعاره، استعاره سوای از کنایه، کنایه متمایز از ایهام و ...؛ امّا این دو مشخّصه در شگردهای ترکیبی وجود ندارد؛ یعنی به‌طور واضح و به صورت نظری و فنّی از این ابزارهای تصویرساز در کتب بلاغی بحث نشده است. حتّی با آنکه ردِ این صناعات ترکیبی را از دورترین روزگار و از زمان رودکی می‌توان در هندسهٔ تصویرها مشاهده کرد و شاعران به صورت خودآگاه یا ناخودآگاه از این عناصر زیباشناختی بهره گرفته‌اند؛ امّا از دید ناقدان ادبی و شعرشناسان پیشین (و حتّی جدید) دور مانده و فاضلانِ ادبی در طول سال‌ها بعد به وجود و حضورِ آن صناعات پی بردند؛ با این وجود، این ابزارهای ادبی مسیر خود را در بستر تصویرهای شاعران و اسالیبِ مختلف طی کرده‌اند. شمیسا هنگام بحث در باب نارسایی‌های بلاغت سنّتی خاصه در سبک عراقی، اذعان می‌دارد که: «کتاب‌های بلاغی ما از قبیل *ترجمان البلاغه* و *حدائق السحر* و *المعجم* ناظر به ادب سبک خراسانی است و کتاب مهمّی که مستند به ادب سبک عراقی باشد، تألیف نشد»؛ (شمیسا، ۱۳۸۲، ص ۲۶۰) امّا همین کتاب‌ها نیز به حضور شگردهای ترکیبی و به خصوص وفور آنها حتّی در سبک آذربایجانی پی نبرده‌اند.

نکتهٔ دیگر، بحث دربارهٔ آمیغی بودن این شگردهاست که نقطهٔ مقابل عنصرهای ادبی منفرد است. شفیعی کدکنی در کتاب *موسیقی شعر* هنگام بررسی عامل موسیقایی در تکامل جمال‌شناسی شعر حافظ می‌گوید: «قدما در مبحث موسیقی کلام، با محدود کردن روابط صوتی کلمات در دایرهٔ دو کلمه، نه روابط متقابل اصوات در طول یک بیت، نتوانسته‌اند از قوانین حاکم بر موسیقی زبان به‌خوبی استفاده کنند». (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸، ص ۴۴۱) اگر این نظر را به قلمرو دستگاه بلاغت تسرّی دهیم، درست همین اتّفاق در این ساحت نیز افتاده است؛ یعنی قدما بررسی شگردهای شعری را محدود به یک واژه و یا نهایتاً روابط بین دو واژه (یک واژه مثل استعاره و دو واژه مثل اضافه‌های تشبیهی یا استعاری) کرده‌اند و به پیوندهای شبکه‌ای و همبندیِ واژه‌ها در طول یک بیت توجّه

نکرده‌اند؛ در حالی که برای تجزیه و تحلیل ابزار بلاغی برخی تصویرها باید به پیوندها و روابط ترکیبی و درهم‌پیچیدهٔ آنها در طول بیت و بافت کلام توجّه نمود. ترکیبی بودن این صناعات به این جهت است که ممکن است وجهی از آنها بیانی و وجه دیگر بدیعی باشد و نیز دو شگرد بیانی با یکدیگر در آن نقش داشته باشند.

شگرد استعارهٔ ایهامی کنایهٔ تشبیهی

صناعت ترکیبی «استعارهٔ ایهامی کنایهٔ تشبیهی» از اتّفاق چهار صناعت بسیط و منفرد «کنایه»، «استعارهٔ مکنیه»، «ایهام» و «تشبیه» شکل می‌گیرد. شاعر در این شگرد، یک‌بار کنایه‌ای را که مربوط به مستعارمنه (که نوعاً انسان) است را از طریق استعارهٔ مکنیه به مستعارله منسوب می‌کند؛ مستعارله‌ای که صورت تقریبی یا ادعایی لازمِ آن کنایه را خود داراست؛ یعنی هیأتِ لازمیِ آن، از اصل در آن چیز وجود دارد؛ ولی در عالم واقع، حملِ حقیقیِ مفهومِ ملزومی و مرادِ کنایه بر آن درست نمی‌آید که در نتیجه، استعاره به قوت خویش باقی خواهد ماند؛ اما شاعر به این بسنده نمی‌کند و در ادامه، مستعارمنه (انسان) را مشبّه نیز قرار می‌دهد. اگر این صناعت را تجزیه کنیم به عناصر زیر دست می‌یابیم:

۱. کنایه؛ ۲. استعارهٔ مکنیه؛ ۳. واقعیت؛ ۴. ایهام؛ ۵. تشبیه. (میردار رضایی، ۱۳۹۱، ص ۸۳)

بررسی این صناعت البته در واکاوی و تجزیهٔ تصویرهای مبهم و بیگانه و چگونگی حادث شدن معنای بیگانه، بسیار یاری‌گر و کارگشا است. با التفات به تحلیل این بیت صائب می‌توان ضمن تشریح این شگرد به درهم تنیدگی عناصر ادبی در طول بیت اشاره کرد:

چون صدف در حلقهٔ دریادلان خاموش باش
با دهان گوهرافشان پای تا سر گوش باش

(صائب، ۱۳۶۵، ص ۵۴۶)

۱. در این بیت، چهار کنایهٔ: «۱. خاموش بودن؛ ۲. دریادل بودن؛ ۳. گوهرافشاندن از دهان؛ ۴. پای تا سر گوش بودن» کنایه‌هایی انسانیند؛

۲. شاعر این کنایه‌ها را از طریق شگرد «استعارهٔ مکنیه» به «صدف» نسبت می‌دهد؛

۳. صورت واقعیِ هر چهار کنایه را می‌توان در هیأت ظاهری «صدف» دید: مثلاً اطلاق نام «گوش‌ماهی» به صدف برای کنایهٔ «پای تا سر گوش بودن»؛ یا مرواریدهای موجود در دهان صدف برای کنایهٔ «دهان گوهر افشان داشتن» و ...؛

۴. وجود صورت واقعی و وجه ملزومی کنایه در هیأت ظاهری صدف، هیچ ربطی به مفهوم کنایی آن در قلمرو انسانی ندارد. مثلاً صورتِ ظاهری یا وجه لازمی کنایهٔ «پای تا سر گوش بودن» برای صدف ربطی به مفهوم ملزومی آن در حوزهٔ انسانی ندارد؛ ملزوم (= نیک نیوشیدن) به‌راستی در صدف نیست؛ نیز مفهوم ملزومی کنایهٔ «دریادل بودن» (= بسیار بخشنده، با گذشت و دلیر بودن) به‌راستی در صدف نیست؛

۵. از روبه‌رو شدن وجه حقیقی مستعارله و وجه لازمی مستعارمنه همراه با ادعای ملزوم، که اولی حقیقتی است در «صدف» و دومی مفهومی است استعاری برای آن، صناعت «ایهام» حاصل می‌شود؛ خواننده وقتی با این تصویر مواجه می‌شود، از روبه‌رو شدن این دو وجه و درک ایهام، لذّت می‌برد؛ زیرا او می‌بیند که باید مفاهیمی را برای صدف خیال کند که خود صدف، صورت واقعی آنها را در مفهومی دیگر دارد؛

۶. شاعر در ادامه با استفاده از ادات «چون» انسان را به «صدف» تشبیه می‌کند (یا دستِ-کم او را برمی‌آغالاند تا به سان صدف باشد)؛ یعنی کُنش‌های کنایی، یک بار به واسطهٔ وجود صورت واقعی آنها در هیأت «صدف» از مجرای «استعارهٔ مکنیه» به آن نسبت داده می‌شود و دیگربار «انسان» لحاظ وجه کنایی به همان «صدف» تشبیه می‌شود، وجه‌شبه‌ای که از اصل متعلّق به خود مشبّه است!

نمونه‌های زیر مواردی دیگر از صناعت «استعارهٔ ایهامی کنایهٔ تشبیهی» می‌باشد:

وحشی نمی‌زدم چو مگس دست غم به سر
بودی اگر به خوان طرب دسترس مرا

(وحشی، ۱۳۴۲، ص ۷)

در این بیت، شاعر کنایهٔ انسانیِ «دست بر سر زدن» را از مسیر شگرد «استعارهٔ مکنیه» به مگس نسبت می‌دهد. صورت واقعیِ این کنایه را می‌توان در هیأت «مگس» دید. وجود صورت واقعی و وجه ملزومی کنایه در هیأت مگس، هیچ ربطی به مفهوم کنایی آن در قلمرو انسانی ندارد. شاعر در ادامه با استفاده از ادات «چو» خود (انسان) را به «مگس» تشبیه می‌کند؛ یعنی عمل کنایی، یک‌بار به واسطهٔ وجود صورت واقعی آنها در هیأت «مگس» از مجرای «استعارهٔ مکنیه» به آن نسبت داده می‌شود و دیگربار انسان با لحاظ وجه کنایی، به همان «مگس» تشبیه می‌شود، وجه‌شبه‌ای که از اصل متعلّق به خود مشبّه است! از روبه رو شدن وجه حقیقی مستعارله و وجه لازمی مستعارمنه همراه با ادعای ملزوم، که اولی حقیقتی است در «مگس» و دومی مفهومی است استعاری برای آن، صناعت «ایهام» حاصل می‌شود. خواننده وقتی با این تصویر مواجه می‌شود، از روبه‌رو شدن این دو وجه و درک ایهام، لذّت می‌برد؛ زیرا او می‌بیند که باید مفهومی را برای مگس خیال کند که خود مگس، صورت واقعی آن را در مفهومی دیگر دارد.

نیز در این بیت سلمان ساوجی، همین ساز و کار برای شمع (کنایه‌های «آتش‌دهنی» و «تیززبانی») مشاهده می‌شود:

گرچه آتش‌دهن و تیززبانم چون شمع
در حضور تو مرا قوّت گویایی نیست

(سلمان، ۱۳۸۹، ص ۲۸۳)

امّا نوع دیگری از شگرد آمیغی «استعارهٔ ایهامی کنایهٔ تشبیهی» (با بسامدی بسیار کمتر از گونهٔ نمونه‌های پیشین) نیز وجود دارد که تفاوت آن با نمونه‌های پیشین در این است که در مثال‌های گذشته مستعارله‌ها «انسان» بود؛ ولی در این نمونه، مستعارله‌ها نیز غیرانسانیند. به تحلیل این نمونه دقّت کنید:

ای چشمِ ابر، این اشک‌ها می‌ریز هم‌چون مشک‌ها
زیرا که داری رشک‌ها بر ماه‌رخساران ما

(مولوی، ۱۳۸۷، ص ۱۸)

در این بیت، کنایهٔ انسانی «اشک ریختن» از طریق استعارهٔ مکنیه به «ابر» نسبت داده شده است که صورت واقعیِ آن را می‌توان در هیأت «ابر» دید: (هنگام ریزش باران، گویی ابر اشک می‌فشاند). «اشک ریختنِ» ابر به صورت واقعی، هیچ ربطی به مفهوم کنایی آن در حوزهٔ انسانی ندارد. ملزوم (= متألم و ناراحت بودن) به‌راستی در ابر نیست؛ شاعر در ادامه با استفاده از ادات «هم‌چون» مشک را به ابر تشبیه می‌کند و اینجا درست نقطهٔ اختلاف این نمونه با گونه‌های پیشین است؛ چرا که در مثال‌های قبل در این قسمت شاعر عمل کنایی را به انسان (مستعارله) نسبت می‌داد؛ یعنی عمل کنایی یک‌بار به واسطهٔ وجود صورت واقعی آن در هیأت مستعارمنه و از طریق استعارهٔ مکنیه به آن نسبت داده شد و دیگربار انسان با لحاظ وجه‌شبه به مستعارمنه یا مشبّه‌به تشبیه می‌شد؛ امّا در این نمونه، مستعارله (مشک) نیز غیرانسانی است، ولی صورت واقعی کنایهٔ انسانی موجود در بیت (اشک ریختن) در «مشک» نیز مشاهده می‌شود. (هنگام خروج قطرات آب از مشک، گویی مشک دارد می‌گرید) از روبه‌رو شدن وجه حقیقی مستعارله و وجه لازمی مستعارمنه همراه با ادعای ملزوم، که اولی حقیقتی است در «ابر و مشک» و دومی مفهومی است استعاری برای آنها، ایهام حاصل می‌شود. خواننده وقتی با این تصویر مواجه می‌شود، از روبه‌رو شدن این دو وجه و درک ایهام، لذت می‌برد؛ زیرا او می‌بیند که باید مفهومی را برای ابر و مشک خیال کند که خود آنها، صورت آن را در مفهومی دیگر دارند.

بررسی صناعت استعارهٔ ایهامی کنایهٔ تشبیهی در *مهر و مشتری*

بررسی شعر عصّار تبریزی نشان از بهره‌گیری وافر این شاعر از شگرد مزبور دارد. برای نمونه به تحلیل اجزای ساختمان تصویر مصرع نخست بیت زیر توجّه کنید:

به خدمت سر فرود آورد چون کلک
کشید آن‌گاه دُرِّ لفظ در سلک

(عصّار تبریزی، ۱۳۷۵، ص ۱۹۹)

۱. در این بیت، کنایهٔ «سر فروآوردن» کنایه‌ای است انسانی؛

۲. شاعر این کنایه را از طریق شگرد «استعارهٔ مکنیه» به «کلک» نسبت می‌دهد؛

۳. صورت واقعیِ کنایه را می‌توان در هیأت ظاهری «کلک» مشاهده کرد؛ فروآمدن سر کلک به هنگام نوشتن؛

۴. وجود صورت واقعی و وجه ملزومی کنایه در هیأت ظاهری کلک، هیچ ربطی به مفهوم کنایی آن در قلمرو انسانی ندارد؛ به عبارت دیگر، صورتِ ظاهری یا وجه لازمی کنایهٔ «سر فروآوردن» برای کلک ربطی به مفهوم ملزومی آن در حوزهٔ انسانی ندارد؛ ملزوم (= تسلیم شدن، مطیع و منقاد گشتن) به‌راستی در کلک نیست؛

۵. از روبه‌رو شدن وجه حقیقی مستعارله و وجه لازمی مستعارمنه همراه با ادعای ملزوم، که اولی حقیقتی است در «کلک» و دومی مفهومی است استعاری برای آن، صناعت «ایهام» حاصل می‌شود؛ خواننده وقتی با این تصویر مواجه می‌شود، از روبه‌رو شدن این دو وجه و درک ایهام، لذّت می‌برد؛ زیرا او می‌بیند که باید مفاهیمی را برای کلک خیال کند که خود کلک، صورت واقعی آنها را در مفهومی دیگر دارد؛

۶. شاعر در ادامه با استفاده از ادات «چون» انسان را به «کلک» تشبیه می‌کند؛ یعنی کُنش کنایی یک‌بار به واسطهٔ وجود صورت واقعی آن در هیأت «کلک» از مجرای «استعارهٔ مکنیه» به آن نسبت داده می‌شود و دیگربار «انسان» با لحاظ وجه کنایی به همان «کلک» تشبیه می‌شود، وجه‌شبه‌ای که از اصل متعلّق به خود مشبّه است!

حال برای نشان دادن برجستگی حضور این شگرد در هندسهٔ تصویرهای منظومهٔ *مهر و مشتری*، در ادامه پاره‌ای ۹ بیتی از این اثر که به‌صورت کاملاً تصادفی (رندومی) انتخاب شده است، تحلیل و بررسی خواهد شد. این بیت‌ها از بخش «صفت گوی باختن مهر با شاه کیوان» است:

بر چوگان مشکینش ز هر سوی
جهانی مرد و زن سرگشته چون گوی

چـــو شـــد نزدیـــک شاهنشـــاه عـــالم
چـو چوگـان بهـر خـدمت کـرد قـد خـم
چـــو چوگـــان ســـر فـــرود آورد خســـرو
کـــه ای چوگـــان حکمـــت از مـــه نـــو
بـــر چوگـــان امـــرت ای جهـــان‌جـــوی
بـه سـر خـدمت کـنم همـواره چـون گـوی
گـــرم ســـر بشـــکند از زخـــم دســـتت
چـــو چوگـــان ســـر نپـــیچم از شکســـتت
ورم بـــر ســـر زنـــی صـــدبار چـــون گـــوی
ز فرمانـــت نتـــابم هـــیچ‌گـــون روی
ســـری بـــر دوش از آن دارم چـــو چوگـــان
کـــه در کـــارت کـــنم بـــر روی میـــدان
چـــو چوگـــان آن‌گهـــی گـــردن فـــرازم
کـــه هـــم‌چـــون گـــوی پیشـــت ســـر ببـــازم
چـــو چوگـــان آن ســـزای ســـرفرازی
درآمـــد بـــا ملـــک در گـــوی بـــازی

(همان، ص ۲۰۹)

عصّار در این ۹ بیت، ۱۱ بار از شگرد ترکیبی «استعاری ایهامی کنایهٔ تشبیهی» بهره گرفته است. نکتهٔ بایستهٔ در تحلیل این بیت‌ها، آن است که شاعر کوشیده تا به‌واسطهٔ این شگرد ترکیبی، تصاویری بیافریند که با عنوان این بخش یعنی «گوی باختن» مناسبت داشته باشد؛ در حقیقت، شگرد آمیغی «استعارهٔ ایهامی کنایهٔ تشبیهی» در این بیت‌ها به مثابه پلی است برای ارتباط بین صورت و محتوای بیت و مطلب. جالب این‌جاست که همان کنایهٔ

«سر فروآوردن» که در تحلیل پیش در ارتباط با واژهٔ «کلک» بررسی شد، در بیت سوم (نه بیت) بالا (و این بار در ارتباط با واژهٔ «چوگان») نیز دیده می‌شود:

۱. در این بیت، کنایهٔ «سر فروآوردن» کنایه‌ای است انسانی؛

۲. شاعر این کنایه را از طریق شگرد «استعارهٔ مکنیه» به «چوگان» نسبت می‌دهد؛

۳. صورت واقعیِ کنایه را می‌توان در هیأت ظاهری «چوگان» مشاهده کرد؛ اشاره به سرِ کج چوگان؛ در تعریف چوگان نوشته‌اند: چوب گوی‌زنی که دستهٔ آن راست و باریک و سر آن اندکی پهن و خمیده است؛ چوب سرکج (واژه‌نامهٔ دهخدا: ذیل واژهٔ چوگان)؛

۴. وجود صورت واقعی و وجه ملزومی کنایه در هیأت ظاهری چوگان، هیچ ربطی به مفهوم کنایی آن در قلمرو انسانی ندارد؛ به عبارت دیگر، صورتِ ظاهری یا وجه لازمی کنایهٔ «سر فروآوردن» برای چوگان ربطی به مفهوم ملزومی آن در حوزهٔ انسانی ندارد؛ ملزوم (= تسلیم شدن، مطیع و منقاد گشتن) به‌راستی در چوگان نیست؛

۵. از روبه‌رو شدن وجه حقیقی مستعارله و وجه لازمی مستعارمنه همراه با ادعای ملزوم، که اولی حقیقتی است در «چوگان» و دومی مفهومی است استعاری برای آن، صناعت «ایهام» حاصل می‌شود؛ خواننده وقتی با این تصویر مواجه می‌شود، از روبه‌رو شدن این دو وجه و درک ایهام، لذّت می‌برد؛ زیرا او می‌بیند که باید مفاهیمی را برای چوگان خیال کند که خود چوگان، صورت واقعی آنها را در مفهومی دیگر دارد؛

۶. شاعر در ادامه با استفاده از ادات «چو» انسان (خسرو) را به «چوگان» تشبیه می‌کند؛ یعنی کُنش کنایی یک‌بار به واسطهٔ وجود صورت واقعی آن در هیأت «چوگان» از مجرای «استعارهٔ مکنیه» به آن نسبت داده می‌شود و دیگربار «انسان» با لحاظ وجه کنایی به همان «چوگان» تشبیه می‌شود، وجه‌شبه‌ای که از اصل متعلّق به خود مشبّه است!

هم‌چنین در بیت‌های نمونه، کنایه‌های «خم کردن قد» (بیت ۲) «سرپیچیدن از ...» (بیت ۵)، «سر بر دوش داشتن» (بیت ۷)، «گردن‌فراز بودن» (بیت ۸) و «سرفراز بودن» (بیت ۹) با مستعارمنه (مشبّه‌به) «چوگان» ارتباط دارند و ماحصل این پیوند می‌شود: شگرد «استعارهٔ ایهامی کنایهٔ تشبیهی»، ساز و کار تحلیلی این بیت‌ها نیز به گونهٔ نمونه‌های پیشین است.

امّا در کنار واژهٔ «چوگان» (در ۹ بیت مزبور)، شاعر از دیگر واژهٔ در پیوند با آن، یعنی «گوی» برای ارتباط با کنایه‌ها و در نهایت، آفرینش شگرد ترکیبی مورد بحث بهره می‌گیرد. برای مثال، شاعر در همان بیت نخست، کنایهٔ انسانی «سرگشته بودن» را از مجرای شگرد «استعارهٔ مکنیه» به «گوی» نسبت می‌دهد. صورت واقعیِ «سرگشته بودن» را می‌توان در هیأت ظاهری «گوی» مشاهده کرد. (گوی اساساً گرد و گلوله‌ای برساخته از چوب بوده است که به سر می‌گشته) وجود صورت واقعی و وجه ملزومی کنایه در هیأت ظاهری گوی، هیچ ربطی به مفهوم کنایی آن در قلمرو انسانی ندارد؛ به عبارت دیگر، صورتِ ظاهری یا وجه لازمی کنایهٔ «سرگشته بودن» برای گوی ربطی به مفهوم ملزومی آن در حوزهٔ انسانی ندارد؛ ملزوم (= سرگردان، آواره، حیران، شوریده و ...) به‌راستی در گوی نیست. از روبه‌رو شدن وجه حقیقی مستعارله و وجه لازمی مستعارمنه همراه با ادعای ملزوم، که اولی حقیقتی است در «گوی» و دومی مفهومی است استعاری برای آن، صناعت «ایهام» حاصل می‌شود؛ خواننده وقتی با این تصویر مواجه می‌شود، از روبه‌رو شدن این دو وجه و درک ایهام، لذّت می‌برد؛ زیرا او می‌بیند که باید مفاهیمی را برای گوی خیال کند که خود گوی، صورت واقعی آنها را در مفهومی دیگر دارد. شاعر در ادامه با استفاده از ادات «چون» انسان (مرد و زن) را به «گوی» تشبیه می‌کند؛ یعنی کُنش کنایی یک‌بار به واسطهٔ وجود صورت واقعی آن در هیأت «گوی» از مجرای «استعارهٔ مکنیه» به آن نسبت داده می‌شود و دیگربار «انسان» با لحاظ وجه کنایی به همان «گوی» تشبیه می‌شود، وجه‌شبه‌ای که از اصل متعلّق به خود مشبّه است!

نیز به همین منوال، ساز و کار است (تحلیل) و ارتباط کنایه‌های «به سر خدمت کردن» (بیت ۴)، «روی تافتن از ...» و «صدبار توسری خوردن» (بیت ۶) و «سر باختن» (بیت ۸) با مستعارمنه (مشبّه‌به) «گوی».

جدول زیر به منظور (پرهیز از درازگویی و هم‌چنین) نمایش نمونه‌هایی دیگر از شگرد «استعارهٔ ایهامی کنایهٔ تشبیهی» در بخش‌های مختلف منظومهٔ *مهر و مشتری* ترسیم شده است:

جدول ۱. تحلیل نمونه‌هایی از شگرد استعارهٔ ایهامی کنایهٔ تشبیهی در منظومهٔ *مهر و مشتری*

کنایه	مشبه	مشبه به (مستعارمنه)	مستعارله	شمارهٔ بیت
به یک‌جا جمع شدنِ آب و آتش	انسان	آب و آتش	رخِ خوبان	۲۷۰
دست‌بوسی	انسان	آستین	شاه یا وزیر	۳۰۲
در پایِ ... غلطیدن	انسان	دامن	شاه یا وزیر	۳۰۲
زر ریختن به شکرِ مقدمِ ...	انسان	صبحدم	شهنشه	۳۲۲
جان افشاندن از مهرِ دل	انسان	صبح	شاه	۳۳۰
سرآمدن در خوب‌رویی	انسان	مه	مهر ماهرخ	۳۳۷
همه‌تن رو بودن	انسان	مهر	مهر ماهرخ	۳۷۲
همه‌رو حُسن بودن	انسان	مهر	مهر ماهرخ	۳۷۲
سرگشته بودن	انسان	چوگان	سران	۴۲۳
زرد و نزار	انسان	ماه نو	خورشید	۴۵۳
در برِ ... ایستادن	انسان	شمشاد	بندگان	۴۶۹
در پیِ ... افتادن	انسان	باد	زن و مرد	۲۷۶۸
گردیدن	انسان	گردون	شَرَف	۲۷۸۳
قطع مسالک کردن	انسان	گردون	شَرَف	۲۷۸۳
در قفایِ ... فتادن	انسان	گیسو	خَلَق	۲۸۲۶
... را بر در داشتن	انسان	پرده	مِهر	۲۸۳۵
نیم‌تاجی از زر بر سر داشتن	انسان	شمع	مِهر	۲۸۳۶
راست ایستادن	انسان	سرو	مِهر	۲۸۳۸
از مهر در روی کسی خندیدن	انسان	صبح	مَلِک	۲۸۴۸
همه‌تن گوش بودن	انسان	صدف	مَلِک	۲۸۵۵
مشکی بر تن کردن	انسان	جهان	شَعر	۲۸۵۸
درتاختن	انسان	ماه	مِهر	۲۸۶۶

مقایسهٔ مقیاس به‌کارگیری عطّار از شگرد مورد بحث با دیگر شاعران

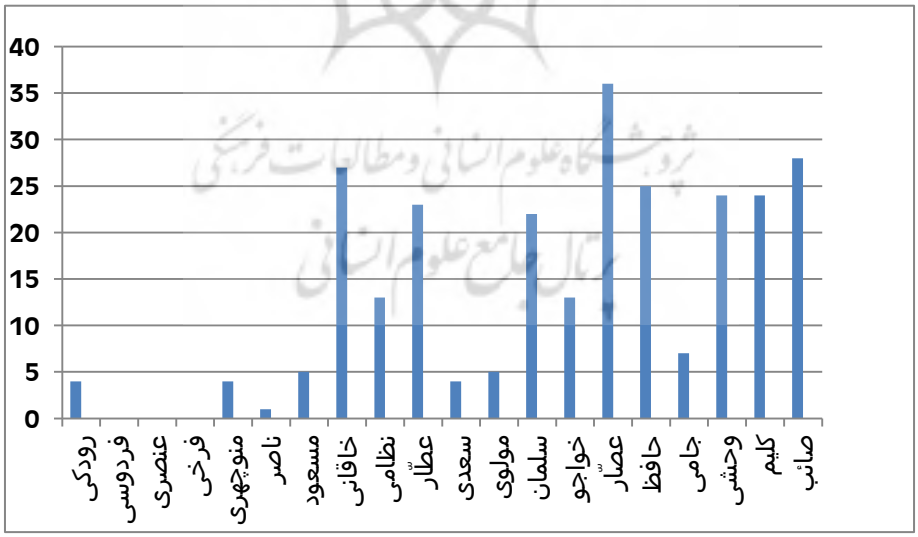
سوای جدول پیشین، توجّه به اطلاعات زیر نیز خالی از لطف نمی‌باشد. در جدول زیر، شمار بهره‌گیری شگرد «استعارهٔ ایهامی کنایهٔ تشبیهی» در پانصد بیت از تصویرهای ۲۰ شاعر (از سبک خراسانی تا سبک هندی) ارائه می‌شود. (میردار رضایی، ۱۳۹۷، ص ۳۰۶) رودکی سمرقندی، فردوسی طوسی، عنصری بلخی، فرخی سیستانی، منوچهری دامغانی و ناصرخسرو قبادیانی در این جدول متعلّق به سبک خراسانیند و مسعود سعد سلمان، خاقانی

شروانی، نظامی گنجه‌ای و عطّار نیشابوری شاعران شاخص قرن ششم. سعدی شیرازی، مولوی بلخی، سلمان ساوجی، خواجوی کرمانی، عصّار تبریزی، حافظ شیرازی و عبدالرحمن جامی در سبک عراقی جای می‌گیرند و در نهایت، وحشی بافقی (مکتب وقوع)، کلیم کاشانی و صائب تبریزی شاعران سبک هندیند:

شاعر	رودکی	فردوسی	عنصری	فرخی	منوچهری	ناصرخسرو	مسعودسعد	خاقانی	نظامی	عطّار
شمار	۴	۰	۰	۰	۴	۱	۵	۲۷	۱۳	۲۳
شاعر	سعدی	مولوی	سلمان	خواجو	**عصّار**	حافظ	جامی	وحشی	کلیم	صائب
شمار	۴	۵	۲۲	۱۳	**۳۶**	۲۵	۷	۲۴	۲۴	۲۸

جدول ۲. بررسی کلّی شمار بهره‌گیری شگرد استعارهٔ ایهامی کنایهٔ تشبیهی در ۲۰ شاعر

با التفات به داده‌های جدول پیشین، نمودار سیر این شگرد و مقیاس بهره‌گیری آن در تصویر شاعران بدین قرار است:



نمودار ۱. نمودار سیر صناعت استعارهٔ ایهامی کنایهٔ تشبیهی

بر اساس نمودار بالا، می‌توان شاعران را بر حسب میزان بهره‌گیریشان از شگرد «استعارهٔ ایهامی کنایهٔ تشبیهی» به چهار بخش تفکیک کرد:

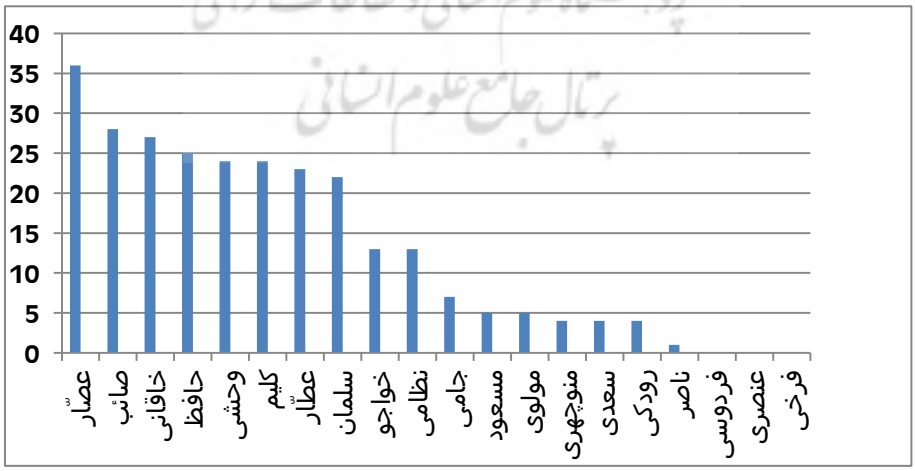
۱. شاعرانی که مقیاس استعمالشان از این شگرد زیر ۱۰ مرتبه (در ۵۰۰ بیت) است و لذا کمترین مقدار بهره‌گیری از این صناعت را دارند که عبارتند از: تمام شاعران سبک خراسانی (رودکی، فردوسی، عنصری، فرّخی، منوچهری و ناصرخسرو)، مسعود سعد، سعدی، مولوی و جامی؛

۲. شاعرانی که مقیاس استعمالشان از این شگرد ترکیبی بین ۱۰ تا ۲۰ مرتبه (در ۵۰۰ بیت) است و لذا بالاتر از شاعران پیشین قرار می‌گیرند؛ این شاعران عبارتند از: نظامی و خواجو؛

۳. شاعرانی که مقیاس استعمالشان از این شگرد ترکیبی بین ۲۰ تا ۳۰ مرتبه (در ۵۰۰ بیت) است و لذا این شگرد در شعرشان تقریباً پربسامد است؛ این شاعران عبارتند از: خاقانی، عطّار، سلمان، حافظ، وحشی، کلیم و صائب ؛

۴. در چهارمین بخش، عصّار تبریزی به تنهایی حضور دارد که مقیاس استعمالش از شگرد «استعارهٔ ایهامی کنایهٔ تشبیهی» بالاتر از ۳۰ مرتبه (در ۵۰۰ بیت) است و لذا بیشترین میزان بهره‌گیری از این شگرد را در بین همهٔ شاعران دارد.

اگر شاعران به میزان بهره‌گیری‌شان از این شگرد مرتّب شوند، نمودار آن بدین ترتیب خواهد بود:



نمودار ۲. نمودار ترتیبی شاعران در بهره‌گیری از شگرد استعارهٔ ایهامی کنایهٔ تشبیهی

بـر مبنـای نمـودار پیشـین، عصّـار تبریـزی بیشـترین میـزان اسـتعمال و فرّخـی سیسـتانی پایین‌ترین مقدار بهره‌گیـری از شـگرد «اسـتعارهٔ ایهـامی کنایـهٔ تشـبیهی» را در بـین شـاعران دارند. (همان، ص ۳۱۰ ـ ۳۰۷)

نتیجه

ساختار تکنیک پیچیدهٔ «استعارهٔ ایهامی کنایهٔ تشبیهی» که از تلفیق چهار صناعت بسیط و منفرد «کنایه»، «استعارهٔ مکنیه»، «ایهام» و «تشبیه» شکل می‌گیرد، اوج پیچیدگی و پیوند بین عناصر ادبی در سطح بافتار است. بررسی این صناعت در اصل، در واکاوی و تجزیهٔ تصویرهای مبهم و بیگانه و چگونگی حادث شدن معنای بیگانه بسیار یاری‌گر و کارگشا است. با این‌که حضور این شگرد ترکیبی سبب پیچیدگی هندسهٔ تصویرها می‌شود. (میردار رضایی، ۱۳۹۷، ص ۴۶) و با وجود آن‌که هدف شاعر از سرایش منظومهٔ *مهر و مشتری*، روایت‌پردازی و داستان‌سرایی است؛ امّا عصّار تبریزی از به‌کارگیری صناعت آمیغی مزبور هیچ ابایی ندارد؛ با این‌همه، جانب اعتدال را رعایت کرده و از این شگرد ترکیبی به مقدار و گونه‌ای بهره می‌گیرد که نه‌تنها به ساخت سخن و ساختمان تصویرهایش آسیبی نمی‌رساند، بلکه به روایت‌پردازی او صبغه‌ای هنری نیز می‌بخشد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

- اِته، هرمان. (۱۳۲۱)، *تاریخ ادبیات فارسی*، ترجمهٔ دکتر صادق رضازادهٔ شفق، تهران: چاپخانهٔ دانش.
- احمد راضی، امین. (۱۳۸۹)، *تذکرهٔ هفت اقلیم*، جلد سوم، با تصحیح و تعلیقات و حواشی محمّدرضا طاهری، تهران: انتشارات سروش.
- تربیت، محمّدعلی. (۱۳۷۷)، *دانشمندان آذربایجان*، به کوشش غلامرضا طباطبایی مجد، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- حق‌جو، سیاوش؛ میردار رضایی، مصطفی. (۱۳۹۷)، *بررسی یکی از راه‌های بیگانه‌سازی در غزل‌های صائب*، *فصلنامهٔ علمی پژوهشی فنون ادبی* دانشگاه اصفهان، سال دهم، شمارهٔ ۱ (پیاپی ۲۲)، ص ۷۰ ـ ۵۷.
- سامی بیگ، شمس‌الدّین بن خالد. (۱۳۱۶)، *قاموس الاعلام*، استانبول: مطبعهٔ مهران.
- ساوجی، سلمان بن محمّد. (۱۳۸۹)، *کلیات سلمان ساوجی*، با مقدّمه و تصحیح عباسعلی وفایی، تهران: انتشارات سخن.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳)، *بیان و معانی* (چاپ هشتم)، تهران: انتشارات فردوسی.
- ـــــــــــ . (۱۳۸۲)، *سبک‌شناسی شعر*(چاپ ششم)، تهران: انتشارات فردوسی.
- شفیعی کدکنی، محمّدرضا. (۱۳۸۸)، *موسیقی شعر*(چاپ یازدهم)، تهران: نشر آگاه.
- ـــــــــــ . (۱۳۸۷)، *صورخیال در شعر فارسی* (چاپ دوازدهم)، تهران: نشر آگاه.
- صائب تبریزی، میرزا محمّدعلی. (۱۳۶۵)، *دیوان صائب تبریزی*، جلد دوم، به کوشش محمّد قهرمان، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- عصّار تبریزی، شمس‌الدین محمّد بن احمد. (۱۳۷۵)، *مهر و مشتری*، به تصحیح و تحشیهٔ دکتر رضا مصطفوی سبزواری. تهران: انتشارات دانشگاه علامه طباطبایی.
- قاسم‌لی، محرّم. (۲۰۰۴)، *آذربایجان ادبیاتی تاریخی*، باکو: انتشارات علم.

- کربلایی تبریزی، حسین. (۱۳۸۲)، *روضات الجِنان و جنات الجَنان*، تبریز: انتشارات ستوده.

- مبارز، ع؛ قلی‌زاده، آ؛ سلطانف، م. (۱۳۶۰)، *زندگی و اندیشهٔ نظامی*، ترجمهٔ حسین محمّدزاده صدیق، تهران: انتشارات توس.

- مصطفوی سبزواری، رضا. (۱۳۸۶)، *عصّار شاعر و عارف توانمند آذربایجان*، آینهٔ میراث، دورهٔ جدید، سال ۵، شمارهٔ ۴، پیاپی ۳۹، ص ۱۵ ـ ۹.

- مولوی، جلال‌الدین محمّد بن محمّد. (۱۳۸۷)، *غزلیات شمس تبریزی*، مقدّمه، گزینش و تفسیر محمّدرضا شفیعی کدکنی، جلد دوم، تهران: انتشارات سخن.

- میردار رضایی، مصطفی. (۱۳۹۱)، *ابعاد کنایه در غزلیات صائب*، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، به راهنمایی سیاوش حق‌جو، دانشگاه مازندران.

- ـــــــــــ . (۱۳۹۷)، *فرآیند تکوین و تکامل تصویر از سبک خراسانی تا سبک عراقی با تکیه بر شگردهای ترکیبی*، رسالهٔ دکتری، به راهنمایی سیاوش حق‌جو، دانشگاه مازندران.

- نفیسی، سعید. (۱۳۴۴)، *تاریخ نظم و نثر در ایران و در زبان فارسی*، تهران: کتاب‌فروشی فروغی.

- وحشی بافقی، کمال‌الدّین محمّد. (۱۳۴۲)، *دیوان وحشی بافقی*، با مقدّمهٔ سعید نفیسی، تهران: سازمان چاپ و انتشارات جاویدان.