

# استعاره به توان دو<sup>۲</sup> در گونه‌ای هنر سازه‌ی ترکیبی

## (استعاره‌های مصرحه و مکنیه در «کنایه‌ی استعاری<sup>۲</sup> - ایهامی»)

مصطفی میردار رضایی\*

### چکیده

هنر سازه‌های ترکیبی که در مقابل صناعات منفرد قرار می‌گیرند، بسیار دیر و در مطالعات اخیر بلاغی کشف و معرفی شدند؛ از این‌رو، هنوز شناخت همه‌جانبه و دقیق این شگردهای نویافته به زمان و پژوهش‌های بیشتری نیاز دارد. یکی از انواع هنر سازه‌های ترکیبی، صنعت «کنایه‌ی استعاری - ایهامی» است که تاکنون چند پژوهش در زمینه‌ی این شگرد آمیغی انجام شده و گونه‌هایی از آن مورد بررسی قرار گرفته است. این مطالعه که به روش توصیفی - تحلیلی و با استفاده از ابزارهای کتابخانه‌ای نوشته شده است، ضمن بازنگری در نام‌های هنر سازه‌های ترکیبی و تغییر و اصلاح آن‌ها، به بررسی یکی از گونه‌های هنر سازه‌ی «کنایه‌ی استعاری - ایهامی» می‌پردازد که تاکنون به لحاظ نظری و مستقل بدان پرداخته نشده است. نیز کوشش این جستار بر آن است که با الگوبرداری از ظاهر مبحث «توان» دانش ریاضیات، بدون ایجاد تغییر در نام اصلی هنر سازه و برافزودن صنعتی دیگر به آن، دو گونه‌ی متمایز از یکدیگر را تفکیک کند.

**کلید واژه:** شگردهای منفرد، هنر سازه‌های ترکیبی، کنایه‌ی استعاری - ایهامی.

---

\* دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران، مازندران، ایران.

## ۱- مقدمه

با وجود پیشینه‌ی هزارساله‌ی بلاغت اسلامی و سنتی، تا چندی پیش، هنرسازی‌های<sup>۱</sup> ترکیبی<sup>۲</sup>، شگردهایی ناشناخته محسوب می‌شدند؛ یعنی، به‌طور واضح و به‌صورت نظری و فنی از این ابزارهای تصویرسازی در کتب بلاغی بحث نشده بود و لذا بسیار دیر و در مطالعات اخیر کشف و معرفی شدند. شگفت این‌که اگرچه رد این صناعات را از دورترین روزگار و از زمان رودکی - پدر شعر پارسی - می‌توان در هندسه‌ی تصویرها یافت و شاعران - آگاهانه یا ناآگاهانه - از این عناصر زیباشناختی بهره گرفته‌اند، اما با این حال، این هنرسازی‌های آمیگی از دید ناقدان ادبی و شعرشناسان پیشین (و حتی جدید) دورمانده و فاضلان ادبی در طول سال‌ها بعد به وجود و حضور آن صناعات پی بردند؛ با این وجود، این ابزارهای ادبی مسیر خود را در بستر تصویرهای شاعران و اسالیب مختلف طی کرده‌اند (میردار رضایی، ۱۳۹۷: ۲۳). شمیسا هنگام بحث در باب نارسایی‌های بلاغت سنتی 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 مهمی که مستند به ادب سبک عراقی باشد، تالیف نشد» (شمیسا، ۱۳۸۲: ۲۶۰)، ولی همین کتاب‌ها نیز به حضور هنرسازی‌های ترکیبی و به‌خصوص وفور آن‌ها حتی در سبک آذربایجانی پی نبرده‌اند. به هر ترتیب، این روند تا دوران معاصر ادامه یافت، تا آن‌که این ابزارهای بلاغی کشف و چندین مطالعه در خصوص آن‌ها انجام شد.<sup>۳</sup> اما با وجود کشف و پرداخته‌شدن به این هنرسازی‌ها به نظر می‌رسد که هنوز شناخت همه‌جانبه و دقیق این شگردها به زمان و پژوهش بیشتری نیاز دارد. با تأمل در پژوهش‌های انجام‌شده معلوم می‌شود که هنرسازی‌های ترکیبی در برابر شگردهای منفرد قرار می‌گیرد. منظور از شگرد منفرد این است که اگر ساختمان یک تصویر شعری را تجزیه کنیم، ابزار تصویرآفرین آن یک عنصر بلاغی منفرد خواهد بود؛ مثلاً عنصر بنیادین تصویرسازی در بیت زیر شگرد «تشبیه» است:

هزار زورق خورشید شکل بر سر آب      بر آن صفت که پراکنده بر سپهر شرر

(انوری، ۱۳۶۴: ۸۵)

در این بیت، انوری نخست، «زورق» را (با ادات شکل) به «خورشید» و در ادامه، مصراع دوم را به مصراع اول تشبیه می‌کند. نیز تصویر مصراع دوم بیت زیر برساخته از صناعت «استعاره‌ی مصرحه» است:

گلستان بهرمان دارد، همانا شیر خوارستی

لباس کودکان شیرخواره بهرمان دارد

(فرخی سیستانی، ۱۳۷۱: ۳۰)

«لباس کودکان شیرخواره» در تصویر بالا، استعاره است از «شکوفه‌ها». هنرسازه‌ی تصویرساز بیت بعدی نیز شگرد بیانی «استعاره‌ی مکنیه» است:

گفت پیشت می‌فرستم باد را پیشم آمد لیک پیغامی نداشت

(سلمان ساوجی، ۱۳۸۹: ۲۸۳)

مختصر این‌که هنرسازه‌های منفرد عبارتند از شگردهای بیانی تشبیه، کنایه، استعاره‌ی مصرحه، استعاره‌ی مکنیه و عنصر بدیعی ایهام. از آن رو به این صناعات، منفرد می‌گویند که هریک از این هنرسازه‌ها در ساحتی منفک و مجزا بررسی می‌شوند، در حالی که برای تحلیل هنرسازه‌های ترکیبی باید به خاصیت پیوندپذیری و ارتباط بین شگردها در طول بافت توجه داشت. به دیگر بیان، «منظور از شگردهای آمیغی این است که اگر یک تصویر شعری را تجزیه کنیم، ابزار تصویرآفرین آن حاصل امتزاج و اتفاق چند عنصر بلاغی خواهد بود؛ یعنی مصالح ساخت این تصویرها دیگر یک شگرد منفرد نیست، بلکه این سازه از آمیزش چند عنصر ادبی حاصل می‌شود» (حق‌جو و میردار رضایی، ۱۳۹۸: ۴). در یک نگاه کلی، هنرسازه‌های ترکیبی (که خود از ترکیب شگردهای منفرد شکل می‌گیرند) عبارتند از شگردهای: «استعاره‌ی ایهامی کنایه» (حق‌جو، ۱۳۸۱: ۴۲۵ - ۴۲۳)؛ «کنایه‌های ایهامی - استعاری» (حسن‌پور، ۱۳۸۴: ۲۱۳)؛ «استعاره‌ی مکنیه‌ی ایهامی» (شفیعیون، ۱۳۸۷: ۴۰)؛ «استعاره‌ی کنایه» و «ایهام کنایی» (حق‌جو، ۱۳۹۰: ۲۵۷)؛ «استعاره‌ی ایهامی کنایه‌ی تشبیهی» (میردار رضایی، ۱۳۹۱: ۸۴)؛ و «کنایه‌ی استعاره‌ی تشبیهی» (میردار رضایی، ۱۳۹۷: ۳۴).

همان‌طور که مشاهده شد، صنعت «استعاره‌ی ایهامی کنایه» یکی از انواع هنرسازی‌های ترکیبی است و چنان‌که در ادامه (در بخش پیشینه‌ی پژوهش) خواهیم داد، پژوهش‌هایی چند در زمینه‌ی این صنعت انجام‌شده و گونه‌هایی از آن مورد بررسی قرار گرفته است. این مطالعه که به روش توصیفی - تحلیلی و با استفاده از ابزارهای کتابخانه‌ای نوشته شده است، ضمن بازنگری و اصلاح نام‌های هنرسازی‌های ترکیبی و تغییر آن‌ها، به بررسی یکی از گونه‌های هنرسازی - «کنایه‌ی استعاره‌ی ایهامی» می‌پردازد. نیز برای نام‌گذاری این گونه، برای پرهیز از پیچیدگی در نام و در عین حال، تمایز گونه‌ها از یکدیگر، از ظاهر مبحث «توان» دانش ریاضیات الگوبرداری شده است.

### ۱-۱- پیشینه‌ی پژوهش

در خصوص هنرسازی «کنایه‌ی استعاره‌ی ایهامی» تاکنون چند پژوهش انجام شده است. سیاوش حق‌جو در مقاله‌ی «سبک هندی و استعاره‌ی ایهامی کنایه» (۱۳۹۰) در باب ماهیت این شگرد بحث کرده و مختصات آن را تبیین می‌کند. مصطفی میردار رضایی در پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد خود با عنوان «ابعاد کنایه در غزلیات صائب» (۱۳۹۱) (با راهنمایی سیاوش حق‌جو) و نیز در مقاله‌ی «گونه‌ای کنایه‌ی آمیغی در غزل صائب» (۱۳۹۳)، ضمن پرداختن به این هنرسازی، آن را به دو نوع: ۱- استعاره‌ی ایهامی کنایه‌ی ناب، محض و خالی از تشبیه؛ و ۲- استعاره‌ی ایهامی کنایه‌ی همراه با تشبیه تقسیم می‌کند. حق‌جو و میردار رضایی در ادامه و در مقاله‌ی «کشف و تکامل یک صنعت سبک‌ساز» (۱۳۹۵) ضمن تشریح دوباره‌ی این هنرسازی، به تبیین جایگاه آن در هندسه‌ی تصویرهای شعر حافظ می‌پردازند. دیگر پژوهش این حوزه، مقاله‌ی «کنایه‌های ترکیبی در غزلیات بیدل» (۱۳۹۶) است از سیاوش حق‌جو و محسن سرمدی. میردار رضایی در رساله‌ی دکتری خود با عنوان «فرآیند تکوین و تکامل تصویر در شعر فارسی از سبک خراسانی تا سبک هندی با تکیه بر شگردهای ترکیبی» (۱۳۹۷)، مابین دو نوع «استعاره‌ی ایهامی کنایه» ای که پیشتر و در یک رسته تقسیم‌بندی کرده بود، تفاوت قایل شده و با ذکر دلایل علمی، این دو گونه را متفاوت از هم دانسته و طبقه‌ی آن‌ها را از هم جدا کرده

است. پژوهنده در این مطالعه، ضمن افزودن دامنه‌ی بررسی هنرسازی «استعاره‌ی ایهامی کنایه» و ذکر گونه‌ای نویافت از این شگرد با نام «استعاره‌ی ایهامی کنایه‌ی مضمرا»، انواع واقعیت-مانندی موجود در این صنعت را مورد واکاوی قرار می‌دهد. این بود آغاز و انجام بررسی شگرد «استعاره‌ی ایهامی کنایه». اما در پژوهش‌های یادشده، در خصوص موضوع مقاله‌ی حاضر به‌صراحت چیزی ذکر نشده‌است.

## ۲- بحث و بررسی

پیشتر ذکر شد که هنرسازی‌های ترکیبی از امتزاج شگردهای منفرد به‌وجود می‌آیند؛ یعنی هر هنرسازی ترکیبی ماحصل ترکیب دو، سه یا چهار صنعت منفرد است. بر این اساس، هنرسازی «کنایه‌ی استعاری - ایهامی» از ترکیب سه صنعت مستقل و منفرد «کنایه»، «استعاره‌ی مکنیه» و «ایهام» پدید می‌آید. پیش از تعریف و تحلیل این ابزار ادبی، لازم به ذکر است که در بررسی شگردهای ترکیبی، نخستین و اصلی‌ترین راه پی بردن به این صناعات، شگرد «کنایه» است؛ یعنی نخست باید متوجه کنایه‌ی موجود در بیت و سپس ارتباط آن با شگردهای دیگر شد. برای نمونه، در مصرع دوم بیت بعد، نخستین گام پیدا کردن کنایه است:

در باغ، سرو را ز حیا پای در گل است از اعتدال قد چو سرو روان ما

(خواجوی کرمانی، ۱۳۷۱: ۲۲)

کنایه‌ی موجود در این بیت، ترکیب «پای در گل بودن» است. تا این‌جا، این شگرد در زمره‌ی صناعات منفرد جای دارد، اما با تأملی در هندسه‌ی این تصویر می‌توان دریافت که این کنایه به‌صورت منفرد و مجزا در بیت واقع و رها نشده، بلکه در ادامه و با استفاده از شگرد «استعاره‌ی مکنیه» به واژه‌ی «سرو» نسبت داده شده‌است. پس با ترکیب کنایه و استعاره‌ی مکنیه، کنایه‌ی مزبور از محدوده‌ی شگردهای منفرد خارج می‌شود و پا به اقلیم صناعات ترکیبی می‌گذارد. اما این هم پایان کار نیست؛ چراکه صنعت کنایه از دو بعد لازم و ملزومی برخوردار است: بعد لازمی، به ظاهر کنایه اختصاص دارد که باید راست باشد (برای نمونه، در کنایه‌ی «سیه‌کاسه» واقعا کاسه‌ی سیاه یا سیاهی کاسه را می‌توان دید یا متصور شد) و بعد ملزومی،

دربردارنده‌ی معنا و مفهوم کنایه است (مثل مفهوم «بخیلی و خسیسی» برای کنایه‌ی «سیه‌کاسه»). حال بعدهای لازم و ملزومی کنایه‌ی «پای در گل بودن» را در ارتباط با واژه‌ی «سرو» بررسی می‌کنیم:

بعد لازمی: گفته شد که بعد لازمی همان ظاهر کنایه است که باید راست باشد. با این تعریف، صورت واقعی کنایه، یعنی «پای در گل بودن» را می‌توان در ظاهر «سرو» مشاهده کرد؛ ریشه و بخش پایینی درخت سرو (که به مثابه پای آن است) برآستی در دل خاک است. پس ظاهر کنایه یا بعد لازمی آن برای «سرو» راست و واقعی است.

بعد ملزومی: نیز گفته شد که بعد ملزومی کنایه، حامل و شامل معنا و مفهوم کنایه است. مفهوم کنایه‌ی «پای در گل بودن»، عبارت است از: «گرفتار و حیران بودن». این بعد از کنایه در ارتباط با واژه‌ی «سرو» حقیقت ندارد؛ چرا که این مفهوم اساساً در ارتباط با «انسان» معنا پیدا می‌کند و «سرو»، «انسان» نیست! ارتباط این بعد از کنایه با مستعارله (سرو) از طریق «استعاره‌ی مکنیه» صورت می‌گیرد. در نتیجه، ترکیب «پای در گل بودن»، کنایه‌ای است انسانی که صورت ظاهری و بعد لازمی آن در هیات «سرو» دیده می‌شود، اما بعد ملزومی و لایه‌ی مفهومی آن در سرو وجود ندارد و خاصیتی استعاری است.

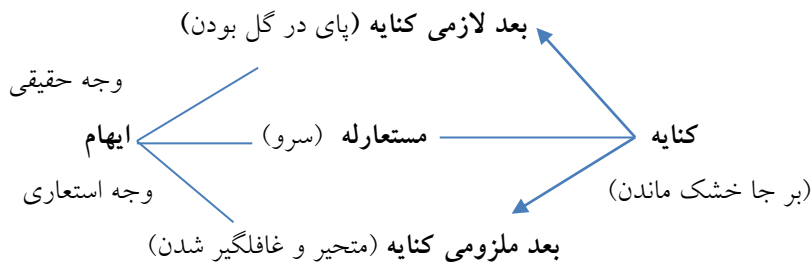
کنایه (پای در گل بودن):

۱- بعد لازمی کنایه (در خاک بودن ریشه)،

۲- بعد ملزومی کنایه (گرفتار و حیران بودن).

تا اینجا با بررسی ابعاد دوگانه‌ی کنایه (پای در گل بودن) و ارتباط آن‌ها با مستعارله (سرو)، متوجه دو وجه حقیقی و استعاری شدیم. دو تعبیر و دو وجه کاملاً متفاوت؛ یکی صوری و دیگری مفهومی. یکی عینی و حقیقی، و دیگری ادعایی و استعاری. این‌جا درست همان‌جایی است که عنصر بدیعی «ایهام» پا به میدان می‌گذارد. مگر ایهام غیر از بروز دو معنا، و ظهور دو وجه متفاوت برای یک چیز (لفظ یا ترکیب) است؟ در این‌جا هم مخاطب با دو وجه و بعد برای یک امر مواجه شده‌است. لذا از روبه‌رو شدن وجه حقیقی مستعارله (پای در گل بودن

سرو به صورت واقعی) و وجه لازمی مستعارمنه همراه با ادعای ملزوم (گرفتار و حیران بودن سرو)، که اولی حقیقتی است در سرو و دومی، مفهومی است استعاری برای آن، 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 «سرو» خیال کند که خود «سرو»، صورت آن را در مفهومی دیگر دارد. نیز با تحلیل هنرسازی ترکیبی «کنایه‌ی استعاری - ایهامی» علاوه بر بررسی فرم بیت‌ها و بررسی شگردهای آن، در حوزه‌ی معنا نیز رمزگشایی صورت می‌گیرد. به دیگر سخن، این هنرسازی (بخاطر تحلیل کنایه‌ها و ایهام موجود در بیت) در تحلیل‌های معنایی نیز یاری‌گر است. با این توضیحات، تعریف دقیق و علمی شگرد «کنایه‌ی استعاری - ایهامی» عبارت است از استعاره کردن کنایه‌ای برای چیزی، اما به این شکل که صورت واقعی تقریبی آن کنایه، یعنی هیات 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 فقط در این صورت است که استعاره به قوت خویش باقی خواهد ماند. اگر این صناعت را تجزیه کنیم به عناصر زیر دست می‌یابیم:

۱- کنایه؛

۲- استعاره‌ی مکنیه؛

۳- واقعیت؛

۴- ایهام (حق جو، ۱۳۹۰: ۲۵۹ - ۲۵۸؛ حق جو و میردار، ۱۳۹۳: ۷۵).

بدین ترتیب از ترکیب سه شگرد منفرد «کنایه»، «استعاره‌ی مکنیه» و «ایهام»، هنرسازی ترکیبی «استعاره‌ی ایهامی کنایه» شکل می‌گیرد. با این توضیحات، با ابزار بلاغی منفرد و شگردهای بیانی و حتی بدیعی معروف در سنت بلاغت، به‌درستی و به‌تمامی نمی‌توان هندسه‌ی تصویرهای شعری‌ای که به‌وسیله‌ی هنرسازی‌های ترکیبی آفریده شده‌اند را تحلیل کرد. به‌دیگر سخن، اگر به پیوندها و روابط ترکیبی و درهم‌پیچیده‌ی بین هنرسازی‌ها در طول مصراع، بیت و بافت کلام توجهی نشود، براستی حق مطلب ادا نمی‌شود. برای نمونه، به تحلیل مصراع دوم بیت بعد توجه کنید:

به صدق کوش که خورشید زاید از نفست

که از دروغ سیه‌روی گشت صبح نخست

(حافظ، ۱۳۷۷: ۴۷)

در این تصویر، شاعر کنایه‌ی انسانی «سیه‌روی شدن» را از مجرای صناعت «استعاره‌ی مکنیه» به «صبح نخست» نسبت می‌دهد. صورت واقعی «سیه‌روی شدن» را می‌توان در هیات «صبح نخست» دید؛ تاریکی‌ای که بعد از صبح مستولی می‌شود؛ مابین فجر اول و فجر صادق. «سیه‌روی شدن» صبح نخست به صورت واقعی، هیچ ربطی به مفهوم کنایه‌ی آن در قلمرو انسانی ندارد؛ ملزوم (رسوا، بدکار، بدعمل، شرم‌نده، خجل و بی‌آبرو) براستی در «صبح نخست» نیست. از روجه-رو شدن وجه حقیقی مستعارله و وجه لازمی مستعارمنه همراه با ادعای ملزوم، صناعت «ایهام» حاصل می‌شود. خواننده وقتی با این تصویر مواجه می‌شود، از روجه‌رو شدن این دو وجه و درک ایهام، لذت می‌برد؛ زیرا او می‌بیند که باید مفهومی را برای «صبح نخست» خیال کند که خود «صبح نخست»، صورت آن را در مفهومی دیگر دارد. بدین ترتیب از امتزاج سه صناعت منفرد «کنایه»، «استعاره‌ی مکنیه» و «ایهام»، هنرسازی ترکیبی «کنایه‌ی استعاره‌ی ایهامی» شکل می‌گیرد. روشن است که نادیده‌گرفتن هریک از این صناعت ادبی و عدم توجه به خاصیت گسترش و پیوندپذیری آن‌ها در دریافت و تحلیل صحیح تابلوی زیبایی که شاعر ارائه کرده، خلل ایجاد می‌کند. در سنت بلاغت که ابزارهای لازم برای بررسی این تصویرها و اجزای ترکیبی را



نداشت، در تحلیل این نمونه‌ها به ذکر «حسن تعلیل» و نهایتاً «ایهام» بسنده می‌شده است. مثلاً در تحلیل همین تصویر نوشته‌اند:

«حسن تعلیل دارد. می‌گوید اگر اهل صدق باشی، مثل صبح صادق از نفس تو خورشید پدید می‌آید، یعنی کلام تو روشن‌گر خواهد بود. برعکس صبح کاذب (کاذب ایهام دارد: ۱: دروغین؛ ۲: دروغ‌گو) که سیه‌روی می‌شود (سیه‌روی ایهام دارد: ۱- روسیاه به معنای خجل و منفعل؛ ۲- تاریک)» (خرمشاهی، ۱۳۶۷: ۲۳۰).

اما این تحلیل کامل و کافی نیست؛ زیرا هم بعدهای دوگانه‌ی «کنایه» و ارتباط آن با صناعت «استعاره‌ی مکنیه»ی موجود در تصویر نادیده گرفته‌شده، و هم به وجه پیوندپذیری و روابط درهم‌پیچیده‌ی شگردها توجه نشده‌است.

## ۲-۱- بازبینی نام هنرسازی‌های ترکیبی

تا پیش از این پژوهش، نام شگردهای ترکیبی عبارت بود از: «استعاره‌ی ایهامی کنایه»، «استعاره‌ی کنایه»، «استعاره‌ی ایهامی کنایه‌ی تشبیهی»، «ایهام کنایی» و «استعاره‌ی کنایه‌ی تشبیهی». اما به چند دلیل نام این هنرسازی‌ها نیاز به بازبینی و تغییر دارد:

۱- چنان‌که ملاحظه شد، در هنرسازی‌های ترکیبی، محوریت و مرکزیت با صناعت کنایه است و اصلاً نام این شگردها نخست «صنایع کنایه‌محور» بوده‌است:

«با این تفسیر که شگرد «کنایه» در مرکز و دیگر صناعات ادبی بر گرد آن قرار می‌گیرند؛ بر همین اساس «ازآمایش عناصر بیانی یا بدیعی‌ای که قابلیت ترکیب با کنایه را دارند، صناعات جدیدی خلق می‌شود که تحت عنوان صنایع کنایه‌محور از آن‌ها نام برده شده‌است» (میردار رضایی، ۱۳۹۱: ۳۰).

۲- تأملی در نام این شگردها نشان می‌دهد که تنها عنصر مشترک در تمام شگردها کنایه است، اما دیگر صناعات از این خاصیت برخوردار نیستند.

۳- به نظر می‌رسد صناعت کنایه و ترکیب کنایی در این شگردها، مقدم بر دیگر هنرسازی‌ها است. اگر استعاره یا ایهام (در شگرد ایهام کنایی) بر کنایه مقدم شود، خود موهم این معناست

که این نام دلالت می‌کند بر صنعتی که خواننده را به گمان می‌اندازد که کنایه‌ای در سخن هست، حال آن‌که نیست (مانند استعاره‌ی کنایی یا ایهام تناسب و ایهام تضاد که دلالت بر توهّم تناسب و تضاد دارند).

۴- دلیل چهارم این است که در شکل‌گیری این هنرسازی‌ها همه‌چیز با کنایه آغاز می‌شود؛ مثلاً وقتی می‌گوییم «مار بی‌دست‌وپا»، «بی‌دست‌وپایی» در این تصویر نقش بایسته‌ای دارد؛ چطور؟ «بی‌دست‌وپایی» کنایه‌ای است در زبان فارسی به معنای بی‌عرضگی، بی‌جربزگی و فاقد ورزیدگی لازم بودن. آیا این کنایه در سایر زبان‌ها نیز با همین مفهوم به‌کار می‌رود؟ با عنایت به این‌که کنایه‌ها ریشه در آداب و رسوم و هنجارهای اجتماعی و زیستی و باورهای مردمی دارند و «رسم و راه و ویژگی‌های مردمی دیگر را در خود بازتابیده یا نهفته می‌دارند» (کزازی، ۱۳۷۳: ۱۷۲)، لذا «در فرهنگ هر ملتی کنایه‌های خاصی است که دریافت مدلول آن‌ها در گروه آشنایی با فرهنگ آن افراد یا آشنایی با زمینه و علت پیدایش آن کنایه‌هاست» (شمیسا، ۱۳۸۵: ۲۸۶). پس ممکن است ترکیب «بی‌دست‌وپا بودن» فقط در زبان و فرهنگ فارسی کنایه باشد، آن هم با مفهوم بی‌عرضگی؛ و در دیگر فرهنگ‌ها اصلاً کنایه نباشد. لذا شرط وقوع هنرسازی‌های ترکیبی، حضور کنایه است و تا کنایه نباشد، این هنرسازی‌ها نیز شکل نمی‌گیرند.

با عنایت به دلایل فوق و با التفات به ظاهر نام «صناعات کنایه‌محور» همواره این پرسش و خرده‌گیری وجود دارد که آیا بهتر نیست به‌جای واژه‌ی «استعاره»، نام «کنایه» در صدر اسم‌ها قرار بگیرد؟ مثلاً به‌جای صنعت «استعاره‌ی ایهامی کنایه» گفته شود «کنایه‌ی استعاری - ایهامی». به نظر می‌رسد این‌گونه بهتر باشد. لذا در این پژوهش، نام هنرسازی‌های ترکیبی شرح ذیل تغییر می‌یابد:

۱- «استعاره‌ی کنایه» به «کنایه‌ی استعاری»؛

۲- «ایهام کنایی» به «کنایه‌ی ایهامی»؛

۳- «استعاره‌ی ایهامی کنایه» به «کنایه‌ی استعاری - ایهامی»؛

۴- «استعاره‌ی ایهامی کنایه‌ی تشبیهی» به «کنایه‌ی استعاری - ایهامی - تشبیهی»؛

۵- «استعاره‌ی کنایه‌ی تشبیهی» به «کنایه‌ی استعاری - تشبیهی».

## ۲-۲- استعاره به توان دو<sup>۲</sup> در «کنایه‌ی استعاری - ایهامی»

تا پیش از این مقاله، منظور از شگرد «استعاره» در هنرسازی «کنایه‌ی استعاری - ایهامی»، صناعت «استعاره‌ی مکنیه» بوده که پیوندگاه کنایه‌ی (عمدتا انسانی) موجود در بیت با مستعارله است. برای نمونه، در این بیت وحشی بافقی:

گریه بس کرده‌ام ای جغد! نشین فارغ‌بال

که خطر نیست در این خانه ز سیلاب امشب

(وحشی، ۱۳۴۲: ۱۲)

۱- کنایه داریم: «فارغ‌بال نشستن»؛

۲- مستعارله داریم: جغد؛

۳- ارتباط کنایه با مستعارله (جغد) از طریق شگرد «استعاره‌ی مکنیه» صورت می‌گیرد و به سبب همین ارتباط است که هنرسازها از جغرافیای شگردهای منفرد خارج شده و به جهان ترکیب و آمیغی شدن پای می‌گذارند.

۴- صورت واقعی «فارغ‌بال نشستن» را می‌توان در هیات «جغد» (بال برهم نهادن و آرام و ساکت نشستن جغد در گوشه‌ای) مشاهده کرد؛

۵- «فارغ‌بال نشستن» جغد به صورت واقعی، هیچ ربطی به مفهوم کنایی آن در قلمرو انسانی ندارد. (ملزوم (= آسوده‌خاطر بودن) براستی در جغد نیست؛

۶- از روبه‌رو شدن وجه حقیقی مستعارله و وجه لازمی مستعارمنه همراه با ادعای ملزوم، که اولی حقیقی است در جغد و دومی مفهومی است استعاری برای آن ایهام حاصل می‌شود؛

۷- 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 «جغد» خیال کند که خود «جغد»، صورت آن را در مفهومی دیگر دارد.

چنان‌که گذشت، استعاره‌ی موجود در صناعت «کنایه‌ی استعاری - ایهامی»، شگرد «استعاره‌ی مکنیه» است. اما در نوع دیگری از همین هنرساز، علاوه بر «استعاره‌ی مکنیه»،

صناعت منفرد «استعاره‌ی مصرحه» نیز دیده می‌شود. در این گونه، واژه‌ای که به‌عنوان «مستعارله» ذکر می‌شود، در معنای اصلی‌اش به‌کار نرفته و خود استعاره‌ای است از چیزی دیگر. برای مثال، در بیت وحشی بافقی، واژه‌ی «جغد» مستعارله موجود در بیت است که در معنای خود جغد به‌کار رفته، اما در بیت بعد، مستعارله در معنای اصلی خودش به‌کار نرفته:

نرگس مست نوازش کن مردم‌دارش

خون عاشق به قدح گر بخورد، نوشش باد!

(حافظ، ۱۳۷۷: ۱۰۵)

مستعارله موجود در این بیت و تصویر، واژه‌ی «نرگس» است. نرگس در این بیت در معنای اصلی خودش (گل سفیدرنگ و کوچک) به‌کار نرفته، بلکه این واژه در این‌جا «استعاره‌ی مصرحه» است از واژه‌ی «چشم».

حال به تحلیل این تصویر دقت کنید:

۱- کنایه‌های منفرد و انسانی بیت: «مردم‌داری» و «خون... را خوردن»؛

۲- مستعارله داریم: نرگس؛

۳- واژه‌ی نرگس در معنای اصلی خود به‌کار نرفته، بلکه «استعاره‌ی مصرحه» است از

واژه‌ی «چشم»؛

۴- شاعر کنایه‌های موجود در بیت را از دالان صنعت منفرد «استعاره‌ی مکنیه» به واژه‌ی

«نرگس» که خود «استعاره‌ی مصرحه» از «چشم» است، نسبت می‌دهد؛

۵- صورت واقعی یا بعد لازمی کنایه‌های «مردم‌داری» و «خون... را خوردن» را می‌توان در

هیات «چشم» (به اعتبار وجود مردمک و خون‌آلود شدن چشم) مشاهده کرد؛

۶- «مردم‌داری» و «خون... را خوردن» چشم به‌صورت واقعی، هیچ ربطی به مفهوم کنایی آن

در قلمرو انسانی ندارد. ملزوم (= خوش‌رفتاری و خوش‌رویی برای کنایه‌ی مردم‌داری؛ و کشتن

و به قتل رساندن... برای کنایه‌ی خون... را خوردن) براستی در چشم نیست؛

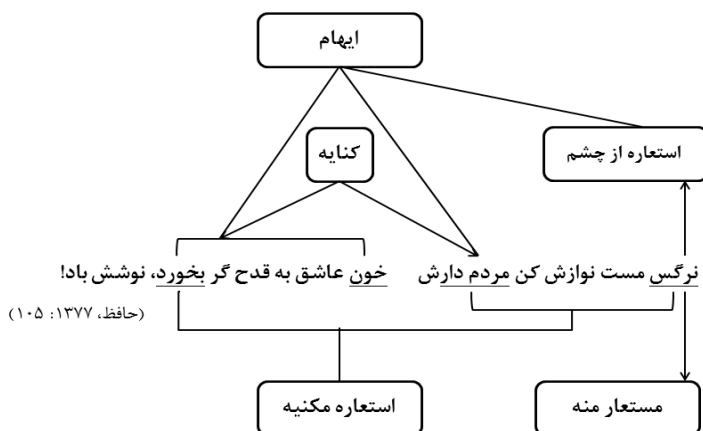
۷- از روبه‌رو شدن وجه حقیقی مستعارله و وجه لازمی مستعارمنه همراه با ادعای ملزوم، که اولی حقیقتی است در چشم و دومی مفهومی است استعاری برای آن ایهام حاصل می‌شود؛

۸- 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 «چشم» خیال کند که خود «چشم»، صورت آن را در مفهومی دیگر دارد.

همان‌طور که ملاحظه شد، تحلیل اخیر یک عنصر (استعاره‌ی مصرحه) از نمونه‌های پیشین بیشتر دارد. در این حالت، هر دو استعاره‌ی موجود در دانش بیان (مصرحه و مکنیه) در این شگرد ترکیبی حضور دارد. اگر پیشتر با شنیدن نام هنرسازی «کنایه‌ی ایهامی - استعاری»، پیدا نبود که استعاره‌ی موجود از کدام نوع است (مصرحه یا مکنیه)، در نمونه‌ای که بررسی شد، هر دو نوع استعاره وجود دارد و پرواضح است که حضور استعاره‌ی مصرحه و برافزوده‌شدن آن به شگرد ترکیبی «کنایه‌ی استعاری - ایهامی» سبب پیچیده‌تر شدن سازه‌ی تصویرها خواهد شد.

شاید بلندی نامتعارف نام‌ها (که البته در رشته‌های دیگر امری معمول است) و درهم-پیچیدگی هنرسازیها قدری سبب ملال خواننده شود؛ خاصه مخاطبی که برای نخستین بار با این ابزارها مواجه شده‌است و این خرده را بگیرد که لزومی به اشاره و تشریح این درهم‌پیچیدگی و تودرتویی شگردها نیست و با همان ابزارهای سابق بلاغی (شگردهای منفرد) می‌توان به تحلیل تصویرها پرداخت و از آنها گذشت. اما نمی‌شود به بهانه‌ی پیچیدگی و پیوندپذیری این شگردها - که خاصیت ذاتی‌شان است - آنها را انکار کرد. دقت در هندسه‌ی تصویرها و تحلیل‌هایی که تا کنون ارائه شده‌است، این موضوع را روشن‌تر می‌سازد. نیز حقیقت این است، بدون تجزیه و تحلیل دقیق شگردها، حق مطلب ادا نخواهد شد و در واقع، وجه هنری کار شاعر در آفرینش ساختمان ظریف و پیچیده‌ی تصویرها ناپیدا خواهد ماند.

برای نمونه، نمایی از پیچیدگی و درهم‌تنیدگی ابزارهای بلاغی در بیتی که بررسی شد را در تصویر بعد می‌توان مشاهده کرد:



تصویر ۱. نمایش پیچیدگی سازی تصویر در بیت حافظ

این ویژگی را در تصویرهای مربوط به حوزه‌ی نثر نیز می‌توان مشاهده کرد. برای نمونه به زبان پیچیده و درهم‌تنیده‌ی شعری این سطر از تاریخ جهانگشا توجه کنید:  
 روز دیگر چاوشان جمشید فلک، تیغ‌های درفشان از نیام افق برکشیدند  
 (جوینی، ۱۳۹۲، ج ۳: ۶۸)

۱- کنایه‌ی منفرد و انسانی بیت: «تیغ درفشان از نیام برکشیدن»؛

۲- مستعارله داریم: چاوشان جمشید فلک؛

۳- ترکیب «چاوشان جمشید فلک» در معنای اصلی خود به‌کار نرفته، بلکه «استعاره‌ی

مصرحه» است از «پرتوهای خورشید»؛

۴- نویسنده کنایه‌ی موجود در متن را از طریق صناعت منفرد «استعاره‌ی مکنیه» به ترکیب

«چاوشان جمشید فلک» که خود «استعاره‌ی مصرحه» از «پرتوهای خورشید» است، نسبت

می‌دهد؛

۵- صورت واقعی یا بعد لازمی کنایه‌ی «تیغ درفشان از نیام برکشیدن» را می‌توان در هیات «پرتوهای خورشید» (به پرتوهای آفتاب تیغ آفتاب می‌گویند) مشاهده کرد؛

۶- «تیغ درفشان از نیام برکشیدن» پرتوهای خورشید به صورت واقعی، هیچ ربطی به مفهوم کنایی آن در قلمرو انسانی ندارد. ملزوم (= مهیای جنگ و نابودی کسی شدن) براستی در پرتوهای خورشید نیست؛

۷- از روبه‌رو شدن وجه حقیقی مستعارله و وجه لازمی مستعارمنه همراه با ادعای ملزوم، که اولی حقیقتی است در پرتوهای خورشید و دومی مفهومی است استعاری برای آن ایهام حاصل می‌شود؛

۸- 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 «پرتوهای خورشید» خیال کند که خود «پرتوهای خورشید»، صورت آن را در مفهومی دیگر دارد.

همین ساز و کار را در تصویر بعد نیز می‌توان دید:

چون روز دیگر که سیاف فلک تیغ را بر کله‌ی شب راست کرد، باز از جانین صف کشیدند

(پیشین، ج ۲: ۹۸)

- کنایه: تیغ بر کله‌ی ... زدن؛

- مستعارله: سیاف فلک؛

- ترکیب «سیاف فلک» در معنای اصلی خود به‌کار نرفته، بلکه «استعاره‌ی مصرحه» است از

«خورشید»؛

و...

نیز در نمونه‌ی زیر که از کتاب مقامات حمیدی انتخاب شده‌است، می‌توان حضور صناعت

استعاره‌ی مصرحه را در هیات هنرسازی «کنایه‌ی استعاری - ایهامی» ملاحظه کرد:

«تا لعل‌رویوان باغ را بینی، رخسار رنگین بر خاک نهاده و لعبتان چمن را یابی در خاک

خواری افتاده» (حمیدالدین بلخی، ۱۳۸۹: ۵۰)

در سطور بالا، «رخسار بر خاک نهادن» و «در خاک افتادن» کنایه‌هایی انسانی‌اند. مستعارله-های تصویر نیز عبارتند از ترکیب‌های «لعل رویان باغ» و «لعبتان چمن» که در معنای اصلی خود به‌کار نرفته، بلکه هر دو ترکیب، «استعاره‌ی مصرحه»‌اند از «گل». حمیدی، کنایه‌های موجود در متن را از طریق صناعت بیانی «استعاره‌ی مکنیه» به ترکیب «لعل رویان باغ» و «لعبتان چمن» که خود «استعاره‌های مصرحه»‌اند از «گل»، نسبت می‌دهد. صورت واقعی یا بعد لازمی کنایه‌های «رخسار بر خاک نهادن» و «در خاک افتادن» را می‌توان در هیات «گل» (خمودگی و پژمردگی گل) ملاحظه کرد. «رخسار بر خاک نهادن» و «در خاک افتادن» گل به‌صورت واقعی، هیچ ربطی به مفهوم کنایی آن در قلمرو انسانی ندارد. ملزوم (= کمال انقیاد، فرمان‌برداری و خاکساری) برآستی در گل نیست. از روبه‌رو شدن وجه حقیقی مستعارله و وجه لازمی مستعارمنه همراه با ادعای ملزوم، که اولی حقیقتی است در گل و دومی مفهومی است استعاری برای آن 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 «گل» خیال کند که خود «گل»، صورت آن را در مفهومی دیگر دارد.

در گونه‌ای دیگر از همین مقوله، صناعت «استعاره‌ی مصرحه» نه در هیات مستعارله، بلکه در پیکر شگرد «کنایه» نمودار می‌شود:

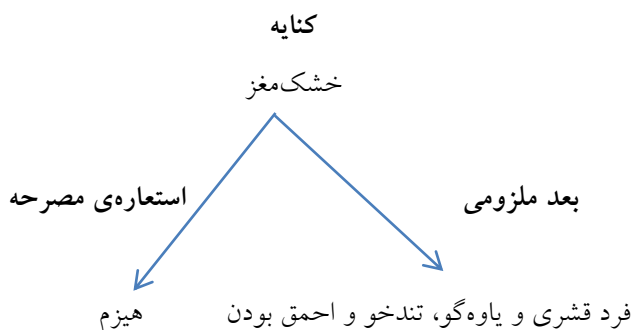
چو آتش چند با هر خشک‌مغزی مشتعل گردم

حیا آبی زند تا زین تری‌ها منفعل گـردم

(بیدل، ۱۳۸۶: ۴۸۸)

در این نمونه، نکته‌ی برجسته‌ی بلاغی، آن است که شاعر کنایه‌ی «خشک‌مغز» را استعاره‌ی مصرحه‌ای از «افراد تندخو و احمق» گرفته، اما با توجه به واژه‌ی آتش، هیزم هم به کار می‌آید و از قضا، صورت عینی و ظاهری «خشک‌مغزی» را می‌توان در «هیزم» دید. در واقع، در این نمونه، خود شگرد کنایه، استعاره‌ی مصرحه است از چیزی دیگر:





حال به تحلیل ترتیبی این نمونه دقت کنید:

- ۱- کنایه‌ی منفرد و انسانی بیت: «خشک‌مغز»؛
  - ۲- مستعاره: هیزم (محدوف)؛
  - ۳- نیز کنایه‌ی «خشک‌مغز» استعاره‌ی مصرحه‌ای از «افراد تندخو و احمق»؛
  - ۴- شاعر کنایه‌ی موجود در بیت را از مجرای صناعت منفرد «استعاره‌ی مکئیه» به واژه‌ی مستعاره محدود (هیزم) و معلوم (افراد قشری و یاوه‌گو، تندخو و...) نسبت می‌دهد؛
  - ۵- صورت واقعی یا بعد لازمی کنایه‌ی «خشک‌مغز» را می‌توان در هیات «هیزم» (چوب خشک) مشاهده کرد؛
  - ۶- «خشک‌مغز»ی هیزم به صورت واقعی، هیچ ربطی به مفهوم کنایه‌ی آن در قلمرو انسانی ندارد. ملزوم (= قشری و یاوه‌گو، تندخو و احمق بودن) برآستی در هیزم نیست؛
  - ۷- از روبه‌رو شدن وجه حقیقی مستعاره و وجه لازمی مستعاره همراه با ادعای ملزوم، که اولی حقیقتی است در هیزم و دومی مفهومی است استعاری برای آن ایهام حاصل می‌شود؛
  - ۸- 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 «هیزم» خیال کند که خود «هیزم»، صورت آن را در مفهومی دیگر دارد.
- به هر ترتیب، با عنایت به نمونه‌های ذکر و تحلیل شده می‌توان وجود و حضور صناعت منفرد «استعاره‌ی مصرحه» را در بدنه‌ی هنرسازی ترکیبی «کنایه‌ی استعاری - ایهامی» مشاهده

کرد. بی‌تردید این گونه‌ی مزین و مضاف به شگرد «استعاره‌ی مصرحه»، از نوع دیگر این شگرد پیچیده‌تر است. اما چگونه می‌شود از روی نام، این دو نوع را از یکدیگر تشخیص داد؟ آیا باید استعاره‌ی دیگری در نام افزود؛ مثلاً بنویسیم: «کنایه‌ی استعاری - استعاری - ایهامی»؟ یا «کنایه‌ی استعاری - ایهامی - استعاری»؟

با برافزودن این صنعت، بر بلندای نامتعارف نام شگرد افزوده و از بار زیبایی‌شناسی آن کاسته خواهد شد. فراموش نشود که در نام‌گذاری هنرسازی‌های ترکیبی، گزیری از کنار هم نشاندن شگردهای موجود در هر هنرسازی نیست؛ مثلاً در شگرد «کنایه‌ی استعاری - ایهامی - تشبیهی»، واقعا چهار صنعت کنایه، استعاره‌ی مکنیه، ایهام و تشبیه با یکدیگر گره خورده‌اند و دیگر هیچ‌کدام از شگردها خودشان نیستند، بلکه یک هنرسازی جدیدی را آفریده‌اند که ترکیبی است از هر چهار صنعت.

اما برای گونه‌ی ترکیبی‌ای که این مطالعه بدان پرداخته است، راهکاری وجود دارد که هم ترکیب نام هنرسازی دستخوش تغییر نشود و بر بلندای آن افزوده نشود و هم حق مطلب برآستی ادا شود؛ یعنی، مخاطب به مجرد دیدن نام شگرد دریابد که با کدام گونه از هنرسازی «کنایه‌ی استعاری - ایهامی» مواجه است.

پیشتر ذکر شد که گونه‌ی اصلی هنرسازی «کنایه‌ی استعاری - ایهامی» برساخته از شگردهای کنایه، استعاره‌ی مکنیه و ایهام است. در پیشنهاد ما این نام به همان هیأت پیشین خود باقی است و تغییری در آن ایجاد نمی‌شود. با این توضیح، استعاره‌ی موجود در هنرسازی «کنایه‌ی استعاری - ایهامی»، استعاره‌ی مکنیه خواهد بود.

اما برای نشان‌دادن نام هنرسازی «کنایه‌ی استعاری - ایهامی» ای که شگرد استعاره‌ی مصرحه نیز در آن وجود دارد، می‌توان با الگوگیری از ظاهر مبحث «توان» در دانش ریاضی  $(a^2 = a \times a)$ ، با گذاشتن یک عدد دوی کوچک بر روی شگرد «استعاره» به مخاطب فهماند که این نمونه از کدام گونه است: «کنایه‌ی استعاری<sup>۲</sup> - ایهامی»:

کنایه + استعاره‌ی (مصرحه × مکنیه) + ایهام

در واقع، حضور عدد «۲» بر روی صنعت «استعاره» در هنرسازی «کنایه‌ی استعاری - ایهامی» نشان‌گر این موضوع است که در این شگرد ترکیبی، هم صنعت «استعاره‌ی مصرحه» وجود دارد و هم صنعت «استعاره‌ی مکنیه»: استعاره<sup>۲</sup>: استعاره‌ی مصرحه × استعاره‌ی مکنیه. به زبان ریاضی:

$$C = I + m^2 + a$$

$$m^2 = m \times m$$

در معادله‌ی بالا، نام لاتین هر صنعت به‌عنوان حرف اختصار ذکر شده‌است؛ با عنایت به این فرمول:

C مساوی است با هنرسازی «کنایه‌ی - استعاری - ایهامی»؛

I برابر است با کنایه (Iron)؛

m همان استعاره (Metaphor) است؛ برای پرهیز از درازگویی و پیچیدگی کلام، هر دو استعاره‌ی مصرحه و مکنیه در این‌جا با یک حرف (m) نشان داده شده‌است؛ a هم معادل ایهام (Amphibology) است.

تمایز فرمولی‌های دو هنرسازی مزبور نیز بدین قرار خواهد بود:

کنایه‌ی استعاری - ایهامی:  $C = I + m + a$

کنایه‌ی استعاری<sup>۲</sup> - ایهامی:  $C = I + m^2 + a$

چنان‌که مشاهده شد و در دو نمونه‌ی زیر نیز قابل ملاحظه است، بدون افزودن نام استعاره‌ی مصرحه بر هنرسازی مورد بحث، با کمترین تغییر، دو گونه‌ی مزبور از یکدیگر متمایز خواهند شد:

«کنایه‌ی استعاری - ایهامی»: کنایه + استعاره‌ی مکنیه + ایهام:  $C = I + m + a$

«کنایه‌ی استعاری<sup>۲</sup> - ایهامی»: کنایه + استعاره (ی مصرحه × مکنیه) + ایهام:  $C = I + m^2 + a$

نیز به نظر می‌رسد که یکی از قابلیت‌های هنرسازی‌های ترکیبی، برقراری ارتباط و پیوند این شگردها با مباحث دانش ریاضی است. ادبیات و ریاضی هر دو مقولاتی ذهنی‌اند، اما ساز و کار

و شیوه‌ی برخورد آن‌ها با مسائل متفاوت است. ریاضیات با عنایت به آمار و ارقام و بر اساس چهار عمل اصلی رفتار می‌کند، اما ادبیات بیشتر ذوقی و استحسانی است و اگر هم بر مبنای منطقی صحیح و عالمانه منطبق شود، باز هم مانند مشی ریاضی، شسته‌ورفته و دقیق نیست. به هر ترتیب، چنان‌که در پژوهشی دیگر نشان داده شده، شگردهای ترکیبی این توانایی را دارند که بر اساس «معادله‌ی خطی»، ریاضی‌وار نوشته و تحلیل شوند (میردار رضایی، ۱۳۹۷: ۳۹). در این مطالعه نیز بحث «توان» دانش ریاضی در نمایاندن تمایز گونه‌های مختلف هنرسازی مزبور به‌کار آمده‌است.

### نتیجه

هنرسازه‌های ترکیبی، دیگر عناصری ناشناخته نیستند و علی‌رغم نوپایی، در زمره‌ی آن دسته از ابزارهای بلاغی به‌شمار می‌روند که در تجزیه و تحلیل تصویرهای پیچیده‌ی شعری، نقش بایسته‌ای دارند. با این‌همه، از آن‌جا که این هنرسازه‌ها محصول مطالعات اخیرند، به نظر می‌رسد هنوز جای پردازش و پژوهش دارند. در این راستا، مقاله‌ی حاضر، نخست به تغییر و اصلاح نام‌های هنرسازه‌های ترکیبی پرداخت و از آن‌جا که در این شگردها، محوریت و مرکزیت با شگرد کنایه است، نام این صنعت را به ابتدای نام هنرسازه‌ها منتقل کرد (پیش از این، نام هنرسازه‌ها با استعاره آغاز می‌شد). در ادامه، با ذکر و تحلیل نمونه‌هایی از هنرسازه‌ی «کنایه‌ی استعاری - ایهامی» که علاوه بر دارا بودن صنعت استعاره‌ی مکنیه، از حضور شگرد استعاره‌ی مصرحه نیز بهره می‌گیرند، کوشیده شد تا با الگوگیری از ظاهر مبحث «توان» در دانش ریاضی، بدون ایجاد تغییر در نام اصلی هنرسازه، دو گونه‌ی متمایز را از یکدیگر تفکیک کند.

### پی‌نوشت‌ها

- ۱- اصطلاح «هنرسازی» از کتاب رستاخیز کلمات استاد شفیعی کدکنی وام گرفته شده است. تعریف اصطلاح هنرسازی نزد ایشان: هر نوع وسیله‌ای که بر ساحت جمال‌شناسیک «متن» بیفزاید (اعم از تشبیه، استعاره، حذف بلاغی و...)، یک هنرسازی محسوب می‌شود (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۶: ۱۴۹). در این جستار نیز اصطلاح «هنرسازی» مترادف است با واژه‌های «شگرد»، «صناعت»، «تکنیک» و «عنصر» ادبی، که بر ساحت زیبایی‌شناسی متن می‌افزیند.
- ۲- در این پژوهش گاه به‌جای «هنرسازی‌های ترکیبی» از ترکیب‌های دیگری نیز استفاده شده که عبارتند از: «شگردهای ترکیبی»، «صناعات آمیغی»، «شگردهای آمیغی»، «صناعات ترکیبی» و «هنرسازی‌های آمیغی».
- ۳- پژوهش‌هایی که به تعریف و بحث مبنایی و ساختاری درباره‌ی هنرسازی‌های ترکیبی و چند صنعت خویشاوند آن (از دوره‌ی تکوین تا تکامل) پرداخته‌اند و شماری از آن‌ها در بخش پیشینه‌ی پژوهش ذکر شده‌اند، عبارت‌اند از:
  - ۳-۱- مقاله‌ی «پیشنهاد برافزودن دو فن دیگر بر فنون چهارگانه‌ی علم بیان» از سیاوش حق‌جو (۱۳۸۱-۱۳۸۰)؛
  - ۳-۲- کتاب طرز تازه، نوشته‌ی دکتر حسین حسن‌پور آلاشتی (۱۳۸۴) مبحث «کنایه‌های ایهامی - استعاری» در غزل‌های صائب.
  - ۳-۳- کتاب زلالی خوانساری و سبک هندی، تألیف دکتر سعید شفیعیون (۱۳۸۷) صنعت «استعاری مکنیه‌ی ایهامی یا استعاری تشبیه» در شعر زلالی خوانساری؛
  - ۳-۴- مقاله‌ی «طرف وقوع و شگردهای ادبی ناشناخته» از سیاوش حق‌جو (۱۳۸۹)؛
  - ۳-۵- مقاله‌ی «سبک هندی و استعاری ایهامی کنایه» از سیاوش حق‌جو (۱۳۹۰) که در آن به‌ویژه از این صنعت و چند شگرد ادبی هم‌خانواده با آن بحث کرده و ماهیت آن‌ها را در مقایسه با یکدیگر تبیین کرده است.
  - ۳-۶- پایان‌نامه‌ی ابعاد کنایه در غزلیات صائب (۱۳۹۱) به کوشش مصطفی میردار رضایی؛

- ۳-۶- مقاله‌ی «کنایه‌پردازی ترکیبی در اشعار وحشی بافقی» (۱۳۹۲) از سیاوش حق‌جو و مسعود اسکندری؛
- ۳-۸- مقاله‌ی «گونه‌ای کنایه‌ی آمیغی در غزل صائب» (۱۳۹۳) به قلم سیاوش حق‌جو و مصطفی میردار رضایی؛
- ۳-۹- مقاله‌ی «بررسی صناعت استعاره‌ی کنایه در غزل صائب» (۱۳۹۴) از سیاوش حق‌جو و مصطفی میردار رضایی؛
- ۳-۱۰- پایان‌نامه‌ی بررسی کنایات ترکیبی در غزلیات کلیم همدانی (۱۳۹۵) از محمد ملایی؛
- ۳-۱۱- مقاله‌ی «کشف و تکامل یک صناعت سبک‌ساز» (۱۳۹۵) از سیاوش حق‌جو و مصطفی میردار رضایی؛
- ۳-۱۲- مقاله‌ی «کنایه‌های ترکیبی در غزلیات بیدل» (۱۳۹۶) از سیاوش حق‌جو و محسن سرمدی؛
- ۳-۱۳- مقاله‌ی «بازیابی عناصر ادبی تصویرساز قرن ششم در تصویرهای شعری قرن هشتم» (۱۳۹۶) از حق‌جو و میردار رضایی؛
- ۳-۱۴- مقاله‌ی «بررسی یکی از راه‌های بیگانه‌سازی در غزل‌های صائب» (۱۳۹۷) از حق‌جو و میردار رضایی؛
- ۳-۱۵- مقاله‌ی «مقارنت صناعات ترکیبی در پیکره‌ی تصویرهای شعر و نثر قرن ششم (مطالعه‌ی موردی: مخزن الاسرار و مقامات حمیدی)» (۱۳۹۷) از حق‌جو و میردار رضایی؛
- ۳-۱۶- مقاله‌ی «وارسی سازه‌های تصویر در منطق الطیر» (۱۳۹۷) از حق‌جو و میردار رضایی؛
- ۳-۱۷- ثبت نظریه‌ی «تأثیر شگردهای آمیغی بلاغی بر فرآیند تکوین و تکامل تصویر سبک‌های شعر فارسی» (۱۳۹۷) توسط حق‌جو و میردار رضایی در نخستین نشست کرسی‌های ترویجی عرضه و نقد ایده‌ی علمی دانشگاه مازندران.

- ۳-۱۸- رساله‌ی دکتری مصطفی میردار رضایی با عنوان «فرآیند تکوین و تکامل تصویر در شعر فارسی از سبک خراسانی تا سبک هندی با تکیه بر شگردهای ترکیبی» (۱۳۹۷)؛
- ۳-۱۹- مقاله‌ی «منوچهری و آغاز ترکیب در تصویر (بررسی مقایسه‌ای اجزای تصویرهای منوچهری با چند شاعر شاخص سبک خراسانی)» از حق‌جو و میردار رضایی (۱۳۹۸)؛
- ۳-۲۰- مقاله‌ی «سبک‌شناسی مقایسه‌ای مثنوی‌های مصیبت‌نامه و منطق‌الطیر عطار و مثنوی معنوی (مطالعه‌ی موردی: شگردهای شعری)» از حق‌جو و میردار رضایی (۱۳۹۸)؛

و ...



## منابع و مآخذ

- ۱- انوری، اوحدالدین محمد به محمد. (۱۳۶۴). دیوان انوری. به تصحیح محمدتقی مدرس‌رضوی، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ سوم، ۸۵.
- ۲- بیدل دهلوی، عبدالقادر بن عبدالخالق. (۱۳۸۶) گزیده‌ی غزلیات بیدل. به کوشش محمدکاظم کاظمی، تهران: عرفان، ۴۸۸.
- ۳- جوینی، عطاملک بن محمد. (۱۳۹۲). تاریخ جهانگشای جوینی (تاریخ خوارزمشاهیان). به تصحیح حبیب‌الله عباسی و ایرج مهرکی، جلد دوم و سوم، چاپ سوم، تهران: نشر زوار، ۶۸ و ۹۸.
- ۴- حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد. (۱۳۷۷). دیوان غزلیات. نسخه‌ی دکتر قاسم غنی و محمد قزوینی، تهران: مهرزاد، ۴۷ و ۱۰۵.
- ۵- حسن‌پورآلشتی، حسین. (۱۳۸۴). طرز تازه. تهران: انتشارات سخن، ۲۱۳.
- ۶- حق‌جو، سیاوش. «پیشنهاد برافزودن دو فن دیگر برفنون چهارگانه‌ی علم بیان» در مجموعه مقاله‌های نخستین گردهمایی پژوهش‌های زبان و ادب فارسی، به کوشش دکتر محمد دانشگر، جلد اول، تهران: مرکز بین‌المللی تحقیقات زبان و ادبیات فارسی و ایران‌شناسی دانشگاه تربیت مدرس، ۱۳۸۱، ۴۲۷ - ۴۱۹.
- ۷- \_\_\_\_\_ . «طرف وقوع و شگردهای ادبی ناشناخته». فصلنامه‌ی جستارهای ادبی، شماره‌ی ۸، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز، ۱۳۸۹، ۹۶ - ۷۹.
- ۸- \_\_\_\_\_ . «سبک هندی و استعاره‌ی ایهامی کنایه». فصلنامه‌ی تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، سال چهارم، شماره‌ی اول، ۱۳۹۰، ۲۶۸ - ۲۵۸.
- ۹- حق‌جو، سیاوش و سردمدی، محسن. «کنایه‌های ترکیبی در غزلیات بیدل». مجله‌ی پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره‌ی ۴۶، ۱۳۹۶، ۶۸ - ۴۵.
- ۱۰- حق‌جو، سیاوش و اسکندری، مسعود. «کنایه‌پردازی ترکیبی در اشعار وحشی بافقی» در مجموعه مقالات هشتمین همایش انجمن ترویج، دانشگاه زنجان، ۱۳۹۲، ۱۲ - ۱.
- ۱۱- حق‌جو، سیاوش و میردار رضایی، مصطفی. «باززایی عناصر ادبی تصویرساز قرن ششم در تصویرهای شعری قرن هشتم (نمود دوباره‌ی شگردهای آمیغی در تصویرهای قرن هشتم)». مجله‌ی جستارهای ادبی دانشگاه فردوسی مشهد، ۱۳۹۶، ۱۵۵ - ۱۲۵.
- ۱۲- \_\_\_\_\_ . «بررسی یکی از راه‌های بیگانه‌سازی در غزل‌های صائب». فصلنامه‌ی علمی پژوهشی فنون ادبی دانشگاه اصفهان، سال دهم، شماره‌ی ۱ (پیاپی ۲۲)، ۱۳۹۷، ۷۰ - ۵۷.

- ۱۳- \_\_\_\_\_ . «تأثیر شگردهای آمیغی بلاغی بر فرآیند تکوین و تکامل تصویر سبک‌های شعر فارسی». اولین نشست کرسی‌های ترویجی عرضه و نقد ایده‌ی علمی، دانشگاه مازندران، ۱۳۹۷.
- ۱۴- \_\_\_\_\_ . «سبک‌شناسی مقایسه‌ای مثنوی‌های مصیبت‌نامه و منطق الطیر عطار و مثنوی معنوی (مطالعه‌ی موردی: شگردهای شعری)». فصلنامه‌ی علمی پژوهشی مطالعات زبانی - بلاغی دانشگاه سمنان، ۱۳۹۸، پذیرفته‌شده.
- ۱۵- \_\_\_\_\_ . «کشف و تکامل یک صنعت سبک‌ساز». مجله‌ی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت معلم، سال ۲۴، شماره‌ی ۸۱، ۱۳۹۵، ۸۹ - ۷۱.
- ۱۶- \_\_\_\_\_ . «گونه‌ای کنایه‌ی آمیغی در غزل صائب». فصلنامه‌ی علمی پژوهشی فنون ادبی دانشگاه اصفهان، سال ۶، شماره‌ی ۲، ۱۳۹۳، ۸۴ - ۶۹.
- ۱۷- \_\_\_\_\_ . «مقارنت صناعات ترکیبی در پیکره‌ی تصویرهای شعر و نثر قرن ششم (مطالعه‌ی موردی: مخزن الاسرار و مقامات حمیدی)». در پنجمین همایش متن‌پژوهی ادبی، نگاهی تازه به سبک‌شناسی، بلاغت و نقد ادبی، جلد نهم، ۱۳۹۷، ۶۵۲ - ۶۳۳.
- ۱۸- \_\_\_\_\_ . «منوچهری و آغاز ترکیب در تصویر (بررسی مقایسه‌ای اجزای تصویرهای منوچهری با چند شاعر شاخص سبک خراسانی)». مجله‌ی علمی - پژوهشی بوستان ادب دانشگاه شیراز، دوره‌ی ۱۱، شماره‌ی ۱، ۱۳۹۸، ۲۲ - ۱.
- ۱۹- \_\_\_\_\_ . «مقارنت صناعات ترکیبی در پیکره‌ی تصویرهای شعر و نثر قرن ششم (مطالعه‌ی موردی: مخزن الاسرار و مقامات حمیدی)». پنجمین همایش متن‌پژوهی ادبی، نگاهی تازه به سبک‌شناسی، بلاغت و نقد ادبی، ۱۳۹۷، ۶۵۲ - ۶۳۳.
- ۲۰- \_\_\_\_\_ . «وارسی سازه‌های تصویر در منطق الطیر». مجموعه مقالات نخستین همایش زبان فارسی و اندیشه‌ی ایرانی - اسلامی (فریدالدین عطار نیشابوری)، ۱۳۹۷، ۶۵۹ - ۶۳۴.
- ۲۱- حمیدالدین بلخی، عمر بن محمود. (۱۳۸۹). مقامات حمیدی. به تصحیح رضا انزابی‌نژاد، چاپ سوم، تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۵۰.
- ۲۲- خرمشاهی، بهاء‌الدین، (۱۳۶۷). حافظ‌نامه. بخش اول، چاپ دوم، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی و انتشارات سروش، ۲۳۰.
- ۲۳- خواجه‌ی کرمانی، کمال‌الدین ابوالعطاء. (۱۳۷۱). غزلیات خواجه‌ی کرمانی. چاپ دوم، به کوشش حمید مظهری، کرمان: انتشارات خدمات فرهنگی کرمان، ۲۲.

- ۲۴- ساوجی، سلمان بن محمد. (۱۳۸۹). کلیات سلمان ساوجی. با مقدمه و تصحیح عباسعلی وفایی، تهران: انتشارات سخن، ۲۸۳.
- ۲۵- شفیع‌ی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۶). رستاخیز کلمات. چاپ چهارم، تهران: سخن، ۱۴۹.
- ۲۶- شفیع‌یون، سعید، زلالی خوانساری. (۱۳۸۷). سبک هندی (بررسی جایگاه زلالی در شعر قرن یازدهم همراه‌های شعر او). تهران: انتشارات سخن، ۴۰.
- ۲۷- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۵). بیان. تهران: تابش، ۲۸۶.
- ۲۸- \_\_\_\_\_ . (۱۳۸۲). سبک‌شناسی شعر. چاپ ششم، تهران: انتشارات فردوسی، ۲۶۰.
- ۲۹- فرخی سیستانی، ابوالحسن علی بن جولوغ، (۱۳۷۱). دیوان، چاپ چهارم، به کوشش محمد دبیرسیاقی، تهران: کتاب‌فروشی زوار، ۳۰.
- ۳۰- کزازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۷۳). زیبایی‌شناسی سخن پارسی - بیان. تهران: نشر مرکز، کتاب ماد، ۱۷۲.
- ۳۱- میردار رضایی، مصطفی. «ابعاد کنایه در غزلیات صائب». پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، با راهنمایی سیاوش حق‌جو، دانشگاه مازندران، ۱۳۹۱، ۱۷۲.
- ۳۲- \_\_\_\_\_ . «فرآیند تکوین و تکامل تصویر از سبک خراسانی تا سبک عراقی با تکیه بر شگردهای ترکیبی». سیاوش حق‌جو. رساله‌ی دکتری زبان و ادبیات فارسی. دانشگاه مازندران، ۱۳۹۷، ۳۰ و ۸۱.
- ۳۳- وحشی بافقی، کمال‌الدین محمد. (۱۳۴۲). دیوان وحشی بافقی. با مقدمه‌ی سعید نفیسی، تهران: سازمان چاپ و انتشارات جاویدان، ۱۳۴۲، ۱۲.

## **A metaphor for the power of two 2 in the art of composite art**

### **Explanatory and Makniyeh metaphors in "metaphorical irony 2-ambiguity"**

**Mostafa Mirdar Rezaei\***

#### **Abstract**

Composite arts were discovered and introduced very late in recent rhetorical studies, and so the comprehensive and accurate knowledge of these new techniques still needs more time and research. One of the types of composite art is the "metaphorical-ambiguous irony" craft, of which several studies have been conducted and some types have been studied. This descriptive-analytical study, using written library tools, reviewed the letters of the composite artifacts and modified them to examine one of the types of artefacts. He makes a "metaphorical irony" that has not yet been addressed. The results of this study also show that by modeling the appearance of the topic of "power" of mathematical knowledge, it is possible to distinguish between two distinct species without making a change in the original name of the new art.

**Keywords:** Single Tricks, Composite Arts, Metaphorical-Ihamic Irony.

---

\* PhD student in Persian language and literature, Mazandaran University, Mazandaran, Iran.