

فنون ادبی (علمی- پژوهشی)

دانشگاه اصفهان

سال ششم، شماره ۲، (پیاپی ۱۱) پاییز و زمستان ۱۳۹۳، ص ۸۴- ۶۹

گونه‌ای کنایه آمیگی در غزل صائب

سیاوش حق جو* مصطفی میردار رضایی**

چکیده

این جستار به تحلیل دوباره و تکمیلی صنعت «استعاره ایهامی کنایه» و انواع آن در غزل‌های صائب می‌پردازد. صناعات شعری از جمله عواملی هستند که برجستگی آن‌ها در شعر هر شاعر، سبک منحصر و مختص به خود او را می‌سازد. یکی از انواع صناعات و شگردهای شعری، صنایع کنایه‌محور یا کنایه‌های آمیگی است. این صورت‌های ادبی همان‌طور که از نامشان پیداست، صنعتی آمیگی‌اند که در آن‌ها کنایه به عنوان محور و مرکز با صنعتی دیگر می‌آمیزد و این آمیختگی، صناعات پیچیده‌تازهای را فراهم می‌آورد. یکی از انواع این صنایع کنایه‌محور، کنایه‌ای است که با استعاره و ایهام و گاه افزون بر این دو با تشبیه می‌آمیزد؛ سابقه این صنعت- که اخیراً نام «استعاره ایهامی کنایه» برای آن پیشنهاد شده است- در ادب فارسی به حکیم باژ، باز می‌رود و در شعر حافظ، نمود بارزی دارد، ولی برجستگی چشم‌گیر آن در سبک هندی است؛ به‌گونه‌ای که نادیده انگاشتن آن به‌ویژه در غزل صائب، انکار یکی از برجسته‌ترین ویژگی‌های سبکی آن است. این شگرد آمیگی از این طریق پدید می‌آید که شاعر کنایه‌ای را به پدیده‌ای عاریت دهد که در عالم واقع، صورتی همانند آن، ولی با مفهومی دیگر، در خود پدیده باشد. در این پژوهش دریافته خواهد شد که این صنعت، از مهم‌ترین ابزارهایی است که صائب را در آشکار کردن ویژگی ممتاز شاعرانه خود، یعنی توان بی‌نهایت‌وار خلق مضمون‌های رنگین، یاری کرده است.

واژگان کلیدی: صائب، سبک، مضمون، صنایع کنایه‌محور، کنایه‌های آمیگی، استعاره ایهامی کنایه

مقدمه

۱-۱- پیدایی و دگرگونی سبک:

گذر از سبکی به سبک دیگر و عبور از طرز رایج، برای حصول اسلوبی جدید و غریب، لوازم و امکاناتی را می‌طلبد. در حقیقت این لوازم، عوامل و عناصری هستند که به گمان رایج در طول زمان و در مرحله گذار، در مسیر تحوّل خویش برجسته می‌شوند و تبلور می‌یابند و خود را به‌عنوان عناصر بدیع و جدید پدیدار می‌کنند، آن‌گاه خواننده، حساب آن‌ها را از ویژگی‌های طرز پیشین جدا می‌کند و اصلاً با بروز همین مشخصه‌هاست که ناقدان و شاعران و هنرپیمانان، تولّد طرزی تازه را خبر می‌دهند. موازین و معیارهای ادبی از رواج و پذیرفتگی همین ویژگی‌های زبانی و صنعتی حادث می‌شوند.

در این بحث توجه داریم [۱] که «مقدمات ظهور و عوامل ایجاد سبک تازه را باید در سبک‌های پیشین و دوره‌های ماقبل جستجو کرد» (مؤتمن، ۱۳۷۱: ۴۳۸) و می‌دانیم که هیچ سبکی بی‌نیاز و عاری از صفات و مشخصه‌های موجود در اسالیب پیشین نیست و در واقع هر سبک ممکن است پله صعود یا گذاری باشد برای سبکی دیگر. ولی بر این نیز هستیم که اگر عادت نه‌چندان قدیمی «تحلیل علی» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۱۸۲) را کنار بگذاریم، خواهیم دید که تغییر سبک‌ها لزوماً قابل تفسیر با اموری هم‌چون «جریان طبیعی تحولات

siavashtavasin@yahoo.com

mostafamirdar@yahoo.com

* استادیار دانشکده علوم انسانی و اجتماعی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران

** دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران (مسئول مکاتبات)

تاریخی» و «تکامل» نیست که خود را به مثابه نظریه‌هایی متفن بازمی‌نمایند. معلوم است که هیچ سبکی از آسمان نیفتاده است ولی فقط وقتی می‌توان نام سبک تازه بر آن نهاد که خودبسنده باشد و در تمامیت خود مشخص از هر سبک دیگری. پیداست که عوامل و عناصر مختلفی دست در دست هم می‌دهند تا سبک یا طرزى خاص ایجاد شود؛ این عوامل می‌توانند برون‌متنی یا درون‌متنی باشند. توجه به هر دو عامل در بررسی سبک‌شناسی مهم بوده‌است و غالباً سبک‌شناسان، عوامل درون‌متنی و برون‌متنی را مکمل یکدیگر می‌دانند (مقدادی، ۱۳۷۸: ۳۲۱).

عوامل برون‌متنی را می‌توان انواع جبرهایی در نظر گرفت که انسان در حصار آن‌ها گرفتار است؛ از قبیل اوضاع و احوال اجتماعی، سیاسی، تاریخی، تعلیم و تربیت و حتی طبقه اجتماعی هنرمند و... که هر یک سهم به‌سزایی در تثبیت سبک دارند. برخی، محرک‌های اصلی تغییر سبک در هر دوره‌ای را تغییر و تحولات سیاسی - اجتماعی (شمیسا، ۱۹۲: ۱۳۸۲) می‌دانند، چنان‌که مثلاً صلت‌های بی‌دریغ سلطان محمود و مسعود را عامل به‌بارنشستن آن همه مدایح فرض می‌کنند؛ یا بر این‌اند که کشتار و جنایت مغولان، سبک عراقی را در پی داشته‌است یا سیاست خاص صفویان در اطلاق نام هندی و نه ایرانی یا اصفهانی! به سبک امثال صائب مؤثر بوده‌است. این‌ها همه برآمده از همان علاقه فطری بشر به تحلیل علی است؛ ولی شرط لازم و عرض ملازم فن سبک‌شناسی نیست، بلکه امری مفارق است که اگر به حاشیه این فن هم رانده شود، چیزی از دست نمی‌رود، به‌ویژه اگر آمیخته به شتاب‌ناکی و نظریه‌زدگی باشد.

مشخصه دیگر، عامل درون‌متنی است. یعنی تغییر و تحولاتی که در درون متن رخ می‌دهد و اگر شیوه‌ای تازه بیافریند، موردی دل-خواه برای مطالعات سبک‌شناختی خواهد بود. در هر دوره و مکتبی، شاهد ظهور و حضور گروهی از صنایع و شگردها و بسامد ویژه به‌کارگیری آن‌ها هستیم که آفرینندگان آثار ادبی، دست‌مایه خلق سخن خویش قرار می‌دهند و طرز خاص خود را بر آن بنا می‌نهند. در بررسی عوامل درون‌متنی تحولات سبکی «سه عامل نگرش مؤلف، گزینش زبان و عدول از هنجار یا انحراف نُرْم را دخیل دانسته‌اند» (داد، ۱۳۸۳: ۲۸۲). هم‌چنین در بررسی و تجزیه و تحلیل سبک هر نویسنده یا شاعر باید به مشخصه‌ها و مؤلفه‌های خاص خود او توجه کرد. این مشخصه‌ها می‌تواند شامل خصوصیات بیانی، از قبیل گزینش واژگان، ساختار و تنوع جمله‌ها، طریقه ارتباط مطالب و ترتیب و تنظیم فکر، آرایش‌های کلام (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۱۲۵)، شگردها، نوع جملات و پاراگراف‌ها و بسیاری از جنبه‌ها و شیوه‌های زبان نویسنده (کادن، ۱۹۷۷: ۶۶۳) و به‌طور خلاصه «زبان، تصویر و صنعت» (حق‌جو، ۱۳۹۰: ۲۵۵) باشد.

الوین اوستین سبک‌شناسی را مطالعه همه شکل‌های بیانی زبان، گروه واجگان، عروض، بدیع [علوم بلاغی]، ریخت‌شناسی و تاریخ تحولات لغوی و نحوی می‌داند (تینکر^۱، ۲۰۰۳: ۳). اما به صرف بروز و ظهور این عوامل، نمی‌توان پدیدآمدن سبک یا طرزى خاص را توقع داشت، بلکه این امر بسته و وابسته به برجستگی کاربرد آن‌هاست (مکاریک، ۱۳۸۴: ۱۸۲)؛ خواه مانند برخی صاحب‌نظران، قائل به اهمیت «بسامدِ بالا» (شفیعی، ۱۳۷۱: ۴۰) برای تکون سبک باشیم، خواه قَلت و کثرت هر دو در چشم ما به‌عنوان عامل سبک‌ساز یکسان باشند (مکاریک: پیشین).

سبک معمولاً با وحدت پدیدار می‌شود (شمیسا، ۱۳۸۰: ۱۳) و پژوهنده ناچار است که برای اثبات یا نفی آن به انتخاب لغات، شکل جملات و اصطلاحات، صنایع ادبی، عروض و قافیه و... گوینده (شمیسا، ۱۳۸۲: ۱۲) توجه کند؛ یعنی در گام نخست این امر را بررسی کند که کاتب آن‌چه را می‌خواهد بگوید، چگونه می‌گوید و چه راه‌هایی را برای این کار انتخاب می‌کند و احتمالاً در گام بعد، اگر جهان کاتب این رخصت را به خواننده بدهد، به بلاغت او راه یابد، یعنی این امر را بسنجد که آیا شگردهای ادبی او، جهان مورد نظرش را پدید آورده‌اند یا نه، و کاتب در ابداع «طبیعت ثانوی» (فرای، ۱۳۷۷: ۱۰۴) توانسته است خواننده را مجاب کند و او را در سیر اندیشه خود شریک سازد یا خیر. از این‌روست که می‌توانیم بگوییم صنعت کنایه آمیغی در شاهنامه هست و بسی هم زیباست (حق‌جو، ۱۳۹۰: ۲۵۷)، اما برجسته نیست؛ زیرا جهان شاعرانه فردوسی و طبیعت تصاویر او چنین پیچیده نیست. اما صائب مضامین خود را غالباً با این دام به چنگ می‌آورد و جهان شاعرانه خود را می‌سازد.

۲-۱. رابطه سبک و صنعت

^۱- Tinker

پیش فرض تغییر سبک این است که آفریننده اثر ناگزیر برای انتقال صور نوین ذهنی خود باید از زبان جدید استفاده کند و به کمک آرایه‌هایی چون مجاز و تشبیه و استعاره و سمبل بکوشد به نحوی دید نوین خود را برای دیگران مجسم کند (شمیسا، ۱۳۸۰: ۱۶)؛ برای مثال، صاحب نظران گفته‌اند که بسامد بالای «تصویرهای پارادوکسی، [...]، تشخیص، [...]، تجرید و [...]» (شفیعی، ۱۳۷۱: ۴۰) بیدل را از دیگر شاعران جدا می‌کند و بسامد بالای عناصر سبک‌سازی چون «کلمات و لغات عامیانه، ترکیبات تازه فراوان، اسلوب - معادله، تناسب الفاظ و [...]» (حسن پور، ۱۳۸۴: ۱۷) همین نقش را برای صائب ایفا می‌کند و سبک او را از دیگر شاعران متمایز می‌کند. اما به یاری این پژوهش دانسته می‌شود که شاید نیرومندترین عامل سبک‌ساز در غزل صائب، همین کنایه‌های آمیغی باشد؛ و دلیل اجمالی این که مضمون‌سازی صائب که ویژگی مورد اجماع در سبک اوست، سخت وابسته به کنایات ترکیبی است.

۲. بیان مسأله

یکی از صناعتی که در شعر صفویه فراوان رواج دارد، کنایه است (پیشین: ۸۱). در این دوره، شاعران از این شگرد کهن با کاربردی جدید و متفاوت بهره می‌گیرند؛ چراکه «کنایات در این سبک، گاه به آخرین حد انتزاع رسیده‌اند، کاملاً ادات زاید خود را از دست داده‌اند و به‌طور کلی تازه‌اند» (شمیسا، ۱۳۶۲: ۱۷۸) و افزون بر تازگی، در بافتی تصویری به کار گرفته می‌شوند و هر یک از اجزای آن، خود موجب خلق تصویری تازه می‌گردد (حسن پور، ۱۳۸۴: ۸۱-۸۲). استفاده از صناعت کنایه به صورت مجزا یا به انحای دیگر بسان «کنایه‌هایی که از فعل و ترکیبات فعلی ساخته شده‌اند، در بافت ایهامی - استعاری» (پیشین: ۲۱۳) و به صورت «استعاره کنایه»، «ایهام کنایی» (حق جو، ۱۳۹۰: ۲۵۷) و «استعاره ایهامی کنایه» (حق جو، ۱۳۸۱: ۴۲۵ - ۴۲۳) در سبک هندی فراوان دیده می‌شود؛ در حقیقت، شاعران این عهد از کنایه، افزون بر کاربرد یک‌بعدی آن، به مثابه صناعتی ترکیبی نیز سود می‌جویند. اگرچه حضور این گونه کنایه‌های ترکیبی را گاه در سبک‌های پیش از هندی نیز می‌بینیم، اما نمود آن در ترکیب‌های متنوع و بی‌سابقه به عنوان عاملی سبک‌ساز در سبک هندی به چشم می‌آید.

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؛ برای مثال، «استعاره ایهامی کنایه» که از دو فن بلاغی، یعنی بیان و بدیع بهره می‌گیرد، صناعتی است که «در آن کنایه‌ای با لحاظ صورتی واقعی در پدیده‌ای، بدان عاریت داده می‌شود» (حق جو، ۱۳۹۰: ۲۶۷). در این شیوه، کنایه با شگردهای دیگر درمی‌آمیزد. البته چنان‌که ذکر شد، این ترکیب مختص سبک هندی نیست اما برجستگی و نیز میزان به‌کارگیری آن در این سبک با سبک‌های گذشته قیاس‌پذیر نیست.

با این که بزرگان نقد ادبی بر این‌اند که «استعاره در سبک هندی اهمیت بسیار دارد و غالب کسانی که از سبک هندی سخن گفته‌اند، ویژگی ممتاز آن را استعاره‌ها و کلاً خیالات باریک و پیچیده آن دانسته‌اند و نیز ایهام که حتی بیش از استعاره مورد نظر ناقدان بوده است، تا حدی که مثلاً آن‌جا که استعاره و ایهام به هم گره خورده‌اند، توجه آن‌ها بیش‌تر به ایهام است» (شفیعی، ۱۳۸۵: ۷۰-۶۹)، برجستگی بسیاری از این استعاره‌ها و ایهام‌ها به سبب ترکیب آن‌ها با کنایه است و به یاری کنایه منجر به پدید آمدن آن خیالات پیچیده می‌شود و تشخیص آن‌ها در سبک هندی، در اصل به همین ترکیبی بودنشان بازمی‌گردد (حق جو، ۱۳۹۰: ۲۵۷). این کنایه‌ها با استعاره و ایهام و گاه افزون بر این دو، با تشبیه نیز می‌آمیزند.

گویا این ویژگی برجسته شعر سبک هندی و به‌ویژه صائب، یعنی «مضمون‌سازی» که این همه مورد توجه منتقدان و مورخان ادب است، تا حد زیادی به همین مشخصه صناعتی بازگردد. صائبی که به هرسوی می‌نگرد، مضمونی صید می‌کند، البته دید خود را با عینک این گونه صنعت‌های ادبی تقویت کرده است. این صناعات، قابلیت ارجاع به مفاهیم خیالی دارند و از جنس بازی‌های لفظی و معنایی نیستند. تلفیق چند عنصر در هیئت یک ترکیب موجز، افزون بر ایجاد التذاذ هنری، به سبب باور انگیزی نیرومندی که در آن است و از سازوکار آن نشئت می‌گیرد، می‌تواند واسطه مناسبی برای انتقال مخاطب به عالم خیال شاعر باشد. در واقع، در این صنعت همه عناصر به‌صورتی سازگار با هم کار می‌کنند تا ما در عالم خیال راهی بیابیم و شاید گوشه‌ای از آن روی دیگر حیات را مشاهده کنیم (حق جو، ۱۳۹۰: ۲۶۷-۲۶۶).

پس در بررسی سبک هندی و تعیین و تبیین عناصر سبک‌ساز آن باید به کنایه‌های آمیگی به‌عنوان عاملی سبکی و متمایزکننده توجه کرد. با این همه، از میان آثار بی‌شماری که در مورد سبک هندی نوشته شده، آن منابعی که به صنایع کنایه‌محور توجه کرده‌اند، فقط به اندازه انگشتان یک دست‌اند. این مقاله با محدود کردن دامنه فعالیت خود در غزل‌های صائب می‌کوشد تا یکی از انواع کنایه‌های آمیگی، یعنی صنعت «استعاره ایهامی کنایه» را بررسی کند.

۳. چهارچوب مفهومی

یکی از مشخصه‌های صنعت کنایه، قابلیت ترکیب آن با دیگر صنایع و چندبعدی شدنش از پس آمیزش است و این خصوصیت از این جهت روی می‌دهد که کنایه دارای دو لایه لازمی و ملزومی است و مثلاً هنگامی که با تشبیه می‌آمیزد دامنه معنایی وجه شبه را گسترده‌تر می‌سازد؛ یعنی امری که از یک استعاره یا تشبیه درنیامیخته با کنایه بر نمی‌آید. کنایه به سبب داشتن این امکان خاص، یعنی داشتن دو لایه لازمی و ملزومی و داشتن دو ساحت دلالتی که هر دو نیز (به اعتبار گوهر کنایه) حقیقت‌اند، توان تلفیق با استعاره، تشبیه و برخورداری از ایهام را دارد و از رهگذار این آمیزش، صنایع جدیدی ایجاد می‌شود که از آن‌ها با عنوان **صنایع کنایه‌محور** یا **کنایه‌های آمیگی** یاد می‌کنیم.

در این مبحث به سبب اجماعی بودن مفهوم استعاره و ایهام، از آن دو درمی‌گذریم و به سه امر دیگر می‌پردازیم که برای روشن‌تر شدن موضوع این پژوهش ضروری‌اند:

مسئله اول کنایه است و مفهوم آن در این مقاله فقط همان است که در مکتب غالب بلاغی پذیرفته و نهادینه شده است؛ یعنی ذکر لازم و اراده ملزوم و نه هیچ مفهوم دیگری و منظور از لازم و ملزوم نیز همان است که در این مکتب تعریف شده است (حق‌جو، ۱۳۸۹: ۲۰-۲۳). حاصل سخنان جرجانی و شارحان آرای او این است که لازم، صفتی است مذکور که از آن به ملزوم محذوف می‌رسیم و جواز اراده لازم را هم داریم؛ یعنی از صفتی تابع، به متبوع آن پی می‌بریم، بدون این‌که آن صفت را فقط ابزاری برای این انتقال بگیریم (تفتازانی، ۱۳۰۷ هـ. ق: ۳۷۶). پس با این وصف، اگر بخواهیم به چهارچوب نظری و مفهومی این مکتب وفادار بمانیم، باید در تعیین کنایه‌ها از توسعات و تجوزات برخی مؤلفان درگذریم و گرد آن‌ها نگردیم [۲].

مسئله دوم ربط کنایه به استعاره است و بیان آن این‌که وقتی این اصل اجماعی را به یاد آوردیم که در استعاره مکنیه، شیء یا فعل یا صفتی به پدیده‌ای وام داده می‌شود که خود، در نفس الامر فاقد آن است، این را هم پذیرا خواهیم بود که عیبی نیست اگر آن امری که وام داده می‌شود، کنایه باشد. پس همه مثال‌های ذیل از نوع استعاره مکنیه‌اند:

ا. گوش فلک: استعاره اسم؛

ب. شمع رقصان: استعاره صفت؛

پ. مرگ می‌خندد: استعاره فعل؛

ت. باد عنان گسیخته بود: استعاره فعلی که خود کنایه است.

کسی جاندارپنداری را در مثال‌های بالا انکار نمی‌کند و جاندارپنداری مگر چیزی جز یکی از اقسام استعاره مکنیه است؟ مسئله سوم نام‌گذاری این صنعت و امثال آن است؛ زیرا ممکن است تقدّم لفظ استعاره بر کنایه، در این‌جا این پرسش را برانگیزد که اگر این‌گونه است، پس چرا استعاره‌های آمیگی یا صناعات استعاره‌محور، اصطلاح نمی‌شود؟ پاسخ این است که لفظ استعاره در این‌گونه اصطلاحات به معنای شبه‌فعلی آن اراده شده است و کنایه در این ترکیب، هم مضاف‌الیه است و هم مفعول؛ پس مثلاً وقتی گفته می‌شود استعاره کنایه، منظور این است که محور صنعت، یعنی کنایه، استعاره شده است و این امر در نام‌گذاری‌های فن بدیع سابقه دارد و نمونه آن «ایهام تناسب» و «ایهام تضاد» است؛ در این‌جا نیز مضاف‌الیه، مفعول مضاف خود است. در عین حال، بخلی نیست و اگر بخواهیم می‌توانیم لفظ کنایه را مقدم کنیم و بگوییم «کنایه استعاری ایهامی». باری این نام‌ها فعلاً از سر ناچاری در پیش نهاده می‌شوند؛ مگر صاحب‌ذوقی روزی از سر شفقت دستی گیرد ...

۴. مطالعات سبک هندی و کنایه‌های آمیگی

بررسی‌های متأخر در حوزه سبک هندی در آغاز کلی‌گوی‌اند و آثار پسین‌تر مخصوصاً کتاب‌های استاد شفیع کدکنی و پژوهندگانی که پس از ایشان و احتمالاً به تبعیت از روش ایشان به تحقیق پرداخته‌اند، دقیق‌تر و عمیق‌تر به صناعات سبک هندی نگریسته‌اند. این بررسی‌ها را می‌توان به چهار بخش تقسیم کرد:

۴-۱. آثاری که به‌طور کلی جنبه تحلیل صنعتی در آن‌ها ضعیف است و طبعاً هیچ توجهی به این ویژگی صنعتی سبک هندی نکرده‌اند؛ مانند بیشتر مقاله‌های مندرج در کتاب صائب و سبک هندی در گستره تحقیقات ادبی (به کوشش و تألیف محمدرسول دریاگشت، ۱۳۵۴).

۴-۲. آثاری که جنبه تحلیل صنعت در آن‌ها قوی‌تر است؛ مانند گردباد شور جنون از شمس لنگرودی، پژوهشی در سبک هندی و دوره بازگشت، نوشته احمد خاتمی، و بیدل، سپهری و سبک هندی از حسن حسینی؛ و برخی از آن‌ها خالی از اشارتی به جنبه ترکیبی صنعت در سبک هندی نیستند؛ مثل کتاب شاعر آینه‌ها، از استاد شفیع کدکنی.

۴-۳. آثاری که به‌صورت واضح‌تری با برخی از صناعات کنایه‌محور تماس دارند و در هر یک نیز اقدامی به تحلیل و نام‌گذاری یک مورد از این صناعات شده است؛ مانند کتاب طرز تازه، نوشته حسین حسن‌پور آلاشتی [۳] و زلالی خوانساری و سبک هندی، نوشته سعید شفیع‌یون [۴].

۴-۴. آثاری که آشکارا به تعریف و بحث مبنایی و ساختاری درباره صناعات آمیغی در سبک هندی پرداخته‌اند که نخستین آن‌ها مقاله «پیشنهاد...» از سیاوش حق‌جوست (۱۳۸۱)؛ دوم مقاله «طرف وقوع...» از همان نویسنده (۱۳۸۹) و سوم مقاله «سبک هندی و استعاره ایهامی کنایه» از هموست (۱۳۹۰) که به‌ویژه در این آخرین، به‌طور انحصاری از این صنعت و چند شگرد ادبی هم‌خانواده با آن بحث کرده و به تبیین ماهیت آنها در مقایسه با یکدیگر پرداخته است. پایان‌نامه ابعاد کنایه در غزلیات صائب (۱۳۹۱) به کوشش مصطفی میردار رضایی نیز در ادامه پژوهش سیاوش حق‌جو انجام شده است.

اما از آن‌جا که در بحث از مسائل مبنایی و ساختاری این نوع کنایه‌ها، جای تکمیل و توسعه هست، پی‌گیری مبحث در قالب مقاله ضروری به نظر رسید.

۵. صنعت و مضمون

بسیاری از ادب‌پژوهان، از جمله ویژگی‌های شعر سبک هندی را مضمون‌پردازی می‌دانند و برخی دیگر معتقدند شعر سبک هندی از فرط مضمون رنج می‌برد (خرم‌شاهی، ۱۳۷۳: ۳۸). در باب این‌که خود مضمون چیست [۵] و چگونه ایجاد می‌شود، منابعی داد سخن داده‌اند؛ اما در کل، آثار اخیر که در باب رابطه صنعت و مضمون در سبک هندی نوشته شده‌اند - سوازی منابعی که در مورد این موضوع سکوت کرده‌اند؛ مانند گهرهای راز از زین العابدین مؤتمن (۱۳۶۱) و مقدمه دیوان ابوطالب کلیم کاشانی به تصحیح پرتو بیضایی (۱۳۳۶) - به دو دسته تقسیم می‌شوند: ۱) منابعی که به معنی و محتوای شعر توجه کرده‌اند و مضمون‌سازی شاعر را بر اساس تحولات معنایی دانسته‌اند؛ ۲) منابعی که به فرم و صورت نظر داشته‌اند. البته پیش از ارائه منابع مزبور، ذکر این نکته بایسته می‌نماید که «نقد و بررسی آثار آن بزرگان، نفی ارجح و اعتبار کار ایشان نیست، بلکه استمرار و تداوم راهی است که آنها عاشقانه در آن زیستند» (فتوحی، ۱۳۸۷: ۲۸).

در اینجا شماری از منابع مربوط به این حوزه که در آن از رابطه سبک هندی و مضمون سخنی هست (و مظان بحث از صنعت هم باید باشد اما جز چند کار، توجه به صناعات آمیغی نکرده‌اند و برخی اصلاً به جنبه صنعتی سبک هندی نپرداخته‌اند) ذکر می‌شود. البته تحلیل و تفکیک دقیق این منابع مجال و مقاله‌ای دیگر می‌طلبد و تفصیل بحث از موضوع مقاله حاضر بیرون و جداست.

۱	آریان، قمر: ویژگی‌ها و منشأ... (۲۸۲: ۱۳۵۲)	۲	احتشامی هونه‌گانی، خسرو: در کوچه باغ زلف: (۱۳۶۸: ۳۳)	۳	افشار، مهدی: دیوان کلیم کاشانی: (افشار، ۱۳۶۲: بیست)
۴	امیری فیروزکوهی، در حق صائب: (۱۳۷۱: ۷-۲) و کتاب کلیات صائب (۱۳۷۰)...	۵	انوری، حسن: گزیده‌ی اشعار صائب: (۱۳۷۱: ۶۴)	۶	بنان، لطفی: دیوان شرف‌الدین حسن: (۱۳۶۲: سی و پنج)
۷	بی‌ریای گیلانی، محمد: نوآوری در شیوه‌ی صائب: (۱۳۷۱: ۳۶)	۸	حسن‌پور، حسین: طرز تازه: (۱۳۸۴: ۲۰۵-۲۰۴)	۹	حسینی، حسن: بیدل، سپهری و سبک...: (۱۳۶۷: ۹۰-۳۰)
۱۰	خاتمی، احمد: پژوهشی در سبک...: (۱۳۷۱: ۴۴)	۱۱	خانلری، پرویز: دیوان صائب تبریزی: (۱۳۸۳: چهل و هشت)	۱۲	دشتی، علی: نگاهی به صائب: (۱۳۷۱: ۴۸۰)
۱۳	زرین‌کوب، عبدالحسین: از گذشته ادبی ایران: (۱۳۴۳: ۳۱۳)	۱۴	زرین‌کوب، عبدالحسین: زائر هند: (۱۳۷۱: ۷۶)	۱۵	زنجانی، برات: صائب نقش‌آفرین: (۱۳۷۱: ۹۲)
۱۶	سامانی (موج)، خلیل: مضمون اشعار صائب: (۱۳۷۱: ۹۷)	۱۷	سجادی، سیدعلی محمد: صائب تبریزی و شاعران...: (۱۳۷۲)	۱۸	سجادی، ضیاء‌الدین: معنی و مضمون در...: (۱۳۷۱: ۱۱۰)
۱۹	سهیلی خوانساری، احمد: سهم صائب در...: (۱۳۷۱: ۱۲۲)	۲۰	سیاسی، محمد: تمثیل در شعر صائب: (۱۳۷۱: ۱۵۵)	۲۱	شفیعی کدکنی: ادوار شعر فارسی (۱۳۸۷: ۸۹)
۲۲	شفیعی کدکنی، شاعر آینه‌ها: (۱۳۷۱: ۷۰-۶۹)	۲۳	شفیعی کدکنی، شاعری در هجوم منتقدان: (۱۳۷۵: ۴۸-۴۷)	۲۴	شفیعیون، سعید: زلالی خوانساری و سبک هندی: (۱۳۸۷: ۵۷)
۲۵	شمس لنگرودی، محمد: گردباد شور جنون: (۱۳۶۷: ۸۴-۸۲)	۲۶	صفا، ذبیح‌الله: صائب تبریزی و ...: (۱۳۷۱: ۴۹۶)	۲۷	عباسی، محمد: کلیات صائب تبریزی (۱۳۷۰: ۱۲)
۲۸	فتوحی، محمود: نقد ادبی در سبک هندی: (۱۳۸۵: ۳۸-۳۹)	۲۹	فتوحی، محمود: نقد خیال: (۱۳۷۹: ۳۴-۳۳)	۳۰	قهرمان، محمد: دیوان صائب: (۱۳۷۱: پنجاه)
۳۱	قهرمان، محمد: مجموعه رنگین گل: (۱۳۸۵: ۱۰)	۳۲	کریمی، امیربانوی: دویت و یک غزل..: (۱۳۸۴: ۳۴-۲۶)	۳۳	محمدی، محمدحسین: بیگانه مثل معنا: (۱۳۷۴: ۱۳۷)
۳۴	مؤتمن، زین‌العابدین: نظریه نگارنده راجع...: (۱۳۷۱: ۳۹۳)	۳۵	نعمانی، شبلی: دیوان صائب تبریزی: (۱۳۸۳: سی و پنج)	۳۶	نورانی وصال، عبدالوهاب: سبک هندی و وجه تسمیه آن: (۱۳۷۱: ۲۹۲)
۳۷	یغمایی، حبیب: صائب: (۱۳۷۱: ۳۰۹)	۳۸	یوسفی، غلامحسین: تصویر شاعرانه اشیا...: (۱۳۷۱: ۳۱۳)		

۶. استعاره ایهامی کنایه:

چنان‌که گفته شد، از آمیزش عناصر بیانی یا بدیعی‌ای که قابلیت ترکیب با کنایه را دارند، صناعات جدیدی خلق می‌شوند که می‌توان تحت عنوان صنایع کنایه محور یا کنایه‌های آمیغی از آن‌ها نام برد. یکی از انواع این صنایع کنایه‌محور، «استعاره ایهامی کنایه» است که افزون بر ویژگی سبک‌ساختی، در فهم و درک بیت‌های نازک و پیچیده نیز بسیار یاری‌گر و کارگشاست. خود این صنعت به دو گونه پدیدار می‌شود: یا از آمیختن کنایه و ایهام و استعاره، یا به صورتی که در این آمیغ، تشبیه نیز دخالت دارد.

برای آشنایی مقدماتی با این صنعت بهتر است مثال‌های استعاره مکنیه، در بند ۳ پیشین، را بازنگریم؛ در آن مثال‌ها، استعاره از وام دادن اسم آغاز شد و به کنایه رسید: باد صبا عنان گسیخته بود. اکنون می‌گوییم اگر کنایه‌ای که به پدیده‌ای وام می‌دهیم این ویژگی را داشته باشد که تن به دوپهلوی بودن و ایهام بدهد، شگرد ادبی دیگری پدید خواهد آمد: **لاله داغ‌دار**.

در مثال بالا، داغ‌داری لاله بعدی حقیقی دارد و بعدی استعاری؛ اگر بعد استعاری آن را در نظر بگیریم، داغ‌داری کنایه‌ای استعاری برای لاله خواهد بود و چون این کنایه فقط از لحاظ صورت با داغ‌داری حقیقی لاله مشابه افتاده است، ایهامی نیز در کار خواهد بود. البته میزان واقعیت‌مانندی در این صنعت در مصداق‌های گوناگون، یکسان نیست، جایی با اشتراک لفظی روبه‌رو می‌شویم و جایی با مسامحه. دیگر این‌که بین استعاره کنایه (که منظور از آن استعاره مکنیه نیست) و استعاره ایهامی کنایه فرقی هست و آن این‌که در اولی، مستعار تخیلی است و مابازاء عینی یا ذهنی ندارد؛ یعنی کنایه‌ای به پدیده‌ای عاریت داده شده که قطعاً آن پدیده هیچ نشانی از لازم آن کنایه یا همان صورت آن ندارد و شبیه آن صورت را هم ندارد؛ مانند «باد صبا عنان گسیخته بود» که به زعم بزرگان فن بلاغت، اسناد فعل کنایی «عنان گسیخته بود» به «صبا» استعاره مکنیه تخیلی می‌سازد و نه تحقیقیه (که امروزه در کتاب‌های رایج بیان هیچ اثری از این تقسیم نیست)؛ زیرا صورت کنایه که همان داشتن عنان و سپس گسیختن آن باشد عیناً یا به تشابه در مسندالیه نیست. اما این امر در داغ‌داری لاله اگر چه عیناً نیست ولی به تشابه هست و در نتیجه، استعاره مکنیه تحقیقیه‌ای پدیدار می‌شود که مستعار آن، کنایه است. دیگر مثال‌ها نیز بر همین قیاس‌اند که البته میزان باورآنگیزی در موارد گوناگون، مختلف است (درباره استعاره کنایه در مقاله «طرف وقوع» (رک: منابع) مطالبی آمده است.

به یاد داشته باشیم که کنایه، لازمی دارد و ملزومی؛ و لازم آن، همان صورت آن است.

در پژوهش‌های یادشده در بند ۴-۴ کم‌وبیش با چنین تعریفی برای استعاره ایهامی کنایه روبه‌رو هستیم: «این صنعت عبارت است از استعاره کردن کنایه‌ای برای چیزی، اما به این شکل که صورت واقعی تقریبی [...] آن کنایه، یعنی هیئت 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 صنعت را تجزیه کنیم به عناصر زیر دست می‌یابیم:

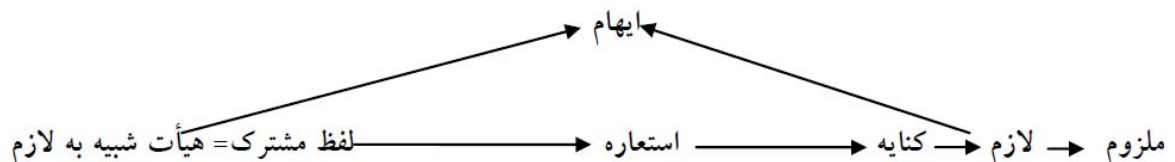
۱. استعاره مکنیه

۲. کنایه

۳. واقعیت

۴. ایهام» (حق جو، ۱۳۹۰: ۲۵۹-۲۵۸).

در توضیح باید گفت که به‌راستی لازم حقیقی کنایه، در پدیده‌ای که قرار است مستعاره باشد، موجود نیست و فقط صورتی مشابه صورت لازم برای آن اثبات‌شدنی است.



جامه‌ای چاک نکردیم درین فصل بهار

غنچه از پوست برون آمد و ما بی‌دردان

(صائب، ۶/۴۶۷۴)

۱. «از پوست برون آمدن» کنایه‌ای است انسانی، در این نمونه، شاعر در مفهوم استعاره، نظر به معنا دارد نه صورت؛

۲. آن را با استعارهٔ مکئیه به «غنچه» نسبت می‌دهیم؛

۳. صورت واقعی «از پوست برون آمدن» را می‌توان در هیئت «غنچه» دید: زیرا غنچه به هنگام شکفتن از پوست خود یا همان کاس برگش بیرون می‌آید؛

۴. «از پوست برون آمدن» غنچه به صورت واقعی، هیچ ربطی به مفهوم کنایی آن در قلمرو انسانی ندارد. ملزوم (کشف راز و احوال خود کردن، ترک دنیا کردن و از خودی و نفسانیت برون آمدن و خندان بودن) به‌راستی در غنچه نیست؛ خواننده از طرفی کنایه را می‌بیند و از طرفی دیگر با صورتی مشابه لازم کنایه در مستعارهٔ روبه‌روست. او می‌داند که این امر مفهومی کنایی ندارد و حقیقتی صرف و یک‌بعدی است، پس لازمی در آن مشاهده نمی‌کند؛ آن‌گاه متوجه می‌شود که متن از او چنین می‌خواهد که از این صورت به کنایه منتقل شود و برای این انتقال، اول باید از صورتی که در اصل لازمی در آن نیست، برداشت لزوم کند، ولی نیم‌نگاهی هم به معنای غیرلزومی آن، یعنی همان معنای اصلی‌اش داشته باشد. از این روبه‌رو شدن وجه لازمی حقیقی کنایه و صورتی مشابه آن در تصویر، که با ادعای حقیقت همراه است، ابهام حاصل می‌شود.

نیست ممکن رام کردن چشم جادوی ترا سایه می‌بوسد زمین از دور آهوی ترا

(صائب، ۱/۳۱)

صورت واقعی «زمین بوسیدن از دور» را می‌توان در هیئت «سایه» دید: زیرا وقتی سایه‌ای بر زمین می‌افتد از انتها، که همان سر سایه باشد، ممکن است تا شیء دیگری امتداد بیابد. شاعر از این امر واقعی تصویری ساخته است که با آن می‌خواهد بگوید که کسی را به تو دسترسی نیست و آهوی چشم تو را رام نتوان کرد و فقط سایه‌ای از عاشق (که خود پدیده‌ای اعتباری و عدمی است) آن هم از دور می‌تواند به پابوسی آن نایل شود.

گدای کوچۀ عشق است چرخ ازرق‌پوش تو دست کفچه کنی پیش این گدای که چه؟

(صائب، ۹/۶۶۲۳)

«ازرق‌پوش» کنایه‌ای است انسانی؛ آن را با استعارهٔ مکئیه به «چرخ» نسبت می‌دهیم؛ صورت واقعی از پوششی ازرق را می‌توان در هیئت «چرخ» دید؛ «ازرق» بودن چرخ، به صورت واقعی، هیچ ربطی به مفهوم کنایی آن در قلمرو انسانی - که به معنای صوفی‌گری است - ندارد. از روبه‌رو شدن این دو وجه ابهام حاصل می‌شود.

۶-۱. تحلیل نموداری

در این قسمت، جهت پرهیز از درازگویی، نمونه‌هایی دیگر از صنعت مذکور به صورت نمودار ارائه می‌شود:

در هر نمودار دو پیکان به سمت راست و چپ وجود دارد که مابین این دو پیکان و در مرکز آن خود کنایه قرار دارد. این کنایه‌ها با پیکان سمت راست به معنای کنایه (ملزوم) که نوعاً مخصوص به انسان است و با پیکان سمت چپ از طریق استعارهٔ مکئیه به دارندهٔ صورت یا هیئت واقعی (شبهه لازم) آن کنایه مرتبط می‌شوند:

شد فلک پرواز، دل تا پا به دامن گرد کرد بیش‌تر از بی‌سروپایی ست رفتار گهر

(صائب، ۹/۴۶۳۹)

بی‌شأنی و بی‌تعینی (انسان) ← «بی‌سروپایی» ← (گهر) در هیئت گهر سر و پایی وجود ندارد و غلتیدن آن نیز به همین دلیل است.

خشک شد کشت امیدم، ابر احسانی کجاست آب را گر پا به گل رفتست، بارانی کجاست؟

(صائب، ۱/۹۴۳)

مقید و گرفتار و حیران بودن (انسان) → «پا به گل بودن» ← (آب) گل آلود بودن و نیز این معنی که آب، جایی فرومانده و از این روست که جاری نمی‌شود و به این حوالی نمی‌آید.

از تأمل پایه معنی به گردون می‌رسد سرفرازی سرو را صائب ز پا افشردن است

(صائب، ۹/۱۰۶۰)

فخر، افتخار، مباهات (انسان) → «سرفرازی» ← (سرو) به‌راستی بلند و افزایده است.

ای بیستون ز سنگ چه پا سخت کرده‌ای؟ برخیز از میان، کمر کوهکن گسیخت

(صائب، ۵/۱۸۵۵)

قیام و استقامت کردن (انسان) → «پای سخت کردن» ← (بی‌ستون) پای آن سخت و سنگی است.

پای کوبان رفت از این صحرای وحشت گردباد ذوق تنهایی بیابان گرد می‌داند که چیست

(صائب، ۲/۱۲۳۸)

رقص و سماع (انسان) → «پای کوبان رفتن» ← (گردباد) حالت چرخش و گردش و زمین را کوفتن و روفتن.

به مستی بی طلب بوس از دهان یار می‌ریزد ثمر چون پخته گردد خود به خود از بار می‌ریزد

(صائب، ۱/۳۰۵۹)

آزموده و مجرب بودن (انسان) → «پخته گشتن» ← (ثمر) رسیدن و نضج.

بزمی که در او نغمه تر پرده‌نشین است رگ در تن من چون رگ طنبور شود خشک

(صائب، ۸/۵۲۲۳)

مستوره، مخدره بودن (انسان) → «پرده نشین بودن» ← (نغمه تر) از پرده برمی‌آید.

پسته بی‌مغز در لب‌بستگی رسواتر است نیست حاجت پرده از کار جهان برداشتن^۱

(صائب، ۸/۶۰۲۷)

خاموشی و سکوت پیشه کردن (انسان) → «لب بسته بودن» ← (پسته) بسته بودن لب پسته.

۲-۶. تقسیم بر اساس واقعیت‌مانندی: نیاز به توضیح است که واقعیت‌مانندی در هیئت مستعاره در سه درجه قابل مشاهده است:

۱-۲-۶. در برخی نمونه‌ها مانند «پا در گل بودن» برای سرو یا «لب‌بسته» بودن برای پسته، مطابق واقع‌اند و به‌راستی صورت واقعی کنایه را می‌توان در هیئت مستعاره دید؛

۲-۲-۶. برخی دیگر از نمونه‌ها مانند «شورچشمی» برای شب‌نم، نیمه‌واقعی‌اند؛ زیرا هیئت ظاهری شب‌نم به چشم مانده است؛ اما شوری برای شب‌نم بی‌مصدق است و صورت مفروض را نیمه‌واقعی می‌کند؛

۳-۲-۶. در برخی دیگر از نمونه‌ها مانند «آب بر آتش ریختن» روی دوست، واقعیت‌مانندی از طریق یک جانشینی حاصل می‌شود؛ یعنی نور روی دوست مانند آبی است که بر چهره بی‌قرار عاشق می‌ریزد و دیدار او مایه تسکین بی‌تابی است؛ هم‌چنان که حافظ می‌گوید:

بخت خواب‌آلود ما بیدار خواهد شد مگر زان‌که زد بر دیده آبی روی رخشان شما

(غزل ۱۱، بیت ۴)

۳-۶. تقسیم بر اساس حوزه تصویری:

در شعر صائب حوزه مستعارمنه نوعاً انسان است؛ ولی حوزه‌های بهره‌گیری او از تصاویری که ماهیت مستعارله را ارائه می‌کنند نیز متنوع است. این حوزه‌های تصویری شامل تصاویر درختان و گیاهان (=سرو، نخل، گل، غنچه، برگ، رز، لاله و...). اشیای بی‌جان (مثل سنگ و کوه، شمع، یاقوت، فلاخن، کاغذ و...). ابزارهای زندگی (سوزن، سبوی، شمشیر، آینه، رشته، کلک و...). اعضای بدن (چشم، پا، خال، زلف و...). تصاویر حوزه آب (بحر، دریا، گرداب، سیل و سیلاب، موج، شب‌نم، حباب و...). جانوران (پروانه و...) و ... هستند که در جدول زیر نمونه‌های آن را می‌توان دید.

۴.۶. جدول استعاره ایهامی کنایه [۶]:

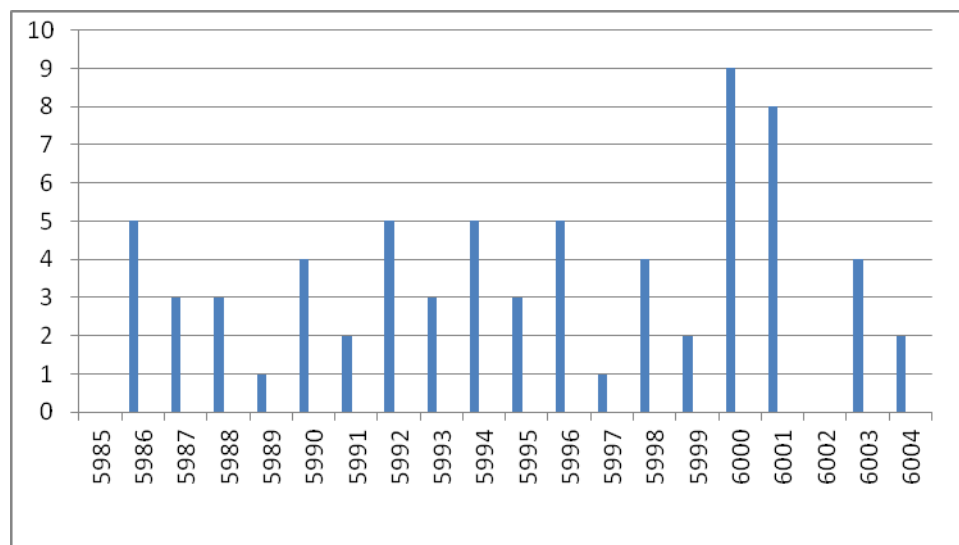
نشانی	کنایه	مستعارمنه	مستعارله
(۱۰/۴۱۲۲)	آب ازدست کسی چکیدن	انسان	سبوی
(۳/۱۶۴۹)	آب بر چهره کسی ریختن	انسان	شب‌نم (بر چهره گل)
(۷/۳۰۱۴)	آتشین‌رخسار بودن	انسان	شمع
(۳/۶۴۷۶)	آستین بر دهان داشتن	انسان	غنچه
(۶/۴۶۷)	آلوده‌دامنی	انسان	بحر
(۵/۶۷۴)	از پا ننشستن	انسان	مژه
(۱۳/۶۱۹۶)	از پا افکندن	انسان	سیل
(۲/۵۲۰۰)	از خود رفتن	انسان	موج
(۷/۴۹۸۹)	از زبان افتادن	انسان	شمع
(۴/۶۳۹)	اشک ندامت ریختن	انسان	ابر
(۲/۱۷۳۹). (۱/۵۰۲۶)	الف بر زمین کشیدن	انسان	سرو
(۲/۶۴۱)	بار دل کسی نگریدن	انسان	سنگ
(۷/۲۳۴۱)	باریک شدن	انسان	سیلاب
(۸/۶۴۸۵)	بازی گوش بودن	انسان	چشم
(۱۴/۳۰۵۹)	بخت سبز داشتن	انسان	حنا
(۲/۳۱۴۰)	بالای دار آمدن	انسان	کدو
(۲/۳۰۳۴)	برخویش لرزیدن	انسان	شمع
(۴/۱۳۸۳)	برسر آمدن از کسی	انسان	رز

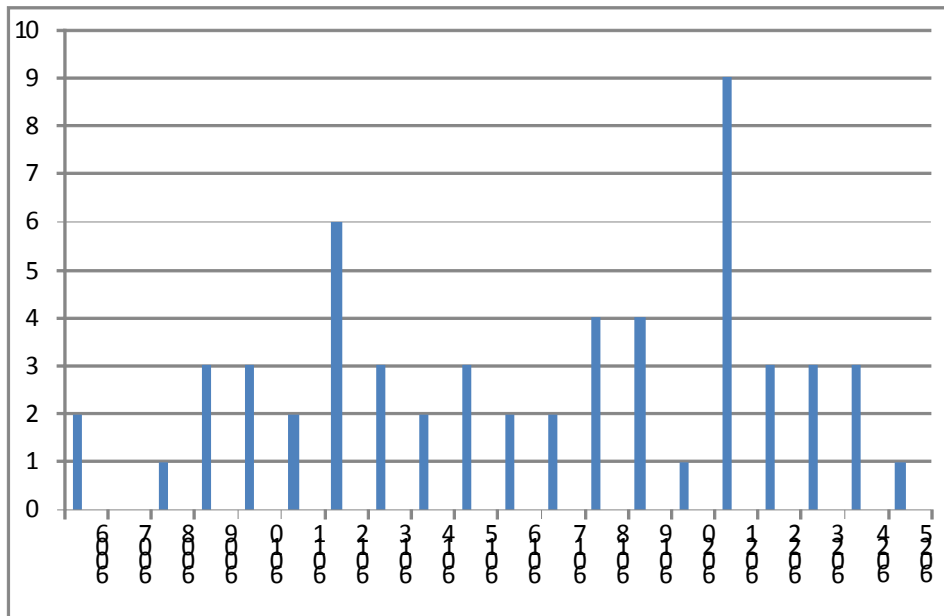
پروانه	انسان	بر گرد چیزی گردیدن	(۴/۳۷۴)
نخل	انسان	برومندی	(۳/۲۳۸۱)
برگ	انسان	به خاک افتادن	(۲/۵۲۰۴)
آب	انسان	به خویش بالیدن	(۱۲/۴۹۲۵)
سوزن	انسان	به یک چشم جهان را دیدن	(۵/۱۵۶۸)
آینه	انسان	بی‌رویی	(۱/۲۱۸۷)، (۳/۶۴۷۹)
کوه	انسان	بی‌سنگی	(۴/۴۷۶۸)، (۴/۵۴۰۹)
پسته	انسان	بی‌مغز بودن	(۸/۶۰۲۷)
شب‌نم	انسان	پاک‌چشم بودن	(۲/۵۷۶۳)
سپند	انسان	پای‌کوبان بودن	(۵/۳۶۵)
شمع	انسان	پرشان شدن	(۳/۳۸۴۶)
مژگان	انسان	تردستی	(۷/۱۱۷۲)
خار	انسان	تیزدستی	(۳/۶۴۰)
کوه	انسان	تیغ از کمر جدا نبودن	(۴/۴)
حباب	انسان	پوچ‌گویی	(۹/۶۷۴)
سبو	انسان	جدا نشدن دست از زیر سر	(۲/۶۷۶)
شمع	انسان	جز اشک و آه نبودن	(۶/۹۱۸)
سوزن	انسان	چشم تنگ بودن	(۲/۱۰۸۵)
عرق	انسان	حرام‌زاده بودن	(۱/۳۹۶۴)
گل	انسان	خنده در آستین پنهان داشتن	(۵/۵۲۵۹)
سرو	انسان	خوش‌رفتار بودن	(۵/۶۴۸۱)، (۴/۵۵)
شب‌نم	انسان	دامن‌پاکی	(۶/۴۷۶۸)
کاغذ	انسان	دورویی	(۱۰/۶۷۴)
شب‌نم	انسان	دیده‌شور داشتن	(۳/۷)
لاله	انسان	ساغر زدن	(۴/۴۱۶۶)
سنگ‌فسان	انسان	سخت‌رویی	(۲/۶۹)
حباب	انسان	سر خویش را به باد دادن	(۹/۶۷۴)
شمع	انسان	سر در گریبان خموشی کشیدن	(۹/۳۲۸)
فلاخن	انسان	سرگشتگی	(۶/۶۴۲)
ابر	انسان	سیاه‌کاری	(۴/۶۳۹)
گل	انسان	سینه‌چاک بودن	(۱/۲۱)
زمین	انسان	سیه‌کاسه بودن	(۴/۶۹۰۲)
بحر	انسان	شوریده شدن	(۵/۱۰۳۱)

شمشیر	انسان	صاحب برش بودن	(۱۵/۶۴)
دریا(گرداب)	انسان	کاسه بر کف داشتن	(۱۱/۱۳)
پسته	انسان	گریبان چاک کردن	(۵/۳۰۴)
چشم	انسان	لاله رنگ بودن	(۶/۴۵۶۲)
صدف	انسان	لب گشودن	(۶/۶۸۷)
گل	انسان	مستانه خندیدن	(۸/۶۵۲۱)
شمشیر	انسان	مطلق عنان بودن	(۳/۶۹)
ماه نو	انسان	نعل در آتش داشتن	(۱/۳۱۲)
شب‌نم	انسان	نظر باز بودن	(۸/۵۷۶۴)
شب‌نم	انسان	هم‌بستر شدن	(۴/۵۶۰۲)
حباب	انسان	هوا کسب کردن	(۴/۶۲۵۸)

۵-۶. نمودار آماریِ صناعت «استعارهٔ ایهامی کنایه»:

در این قسمت برای اثبات حضور و وفورِ صنایع مورد بحث و پراکندگی آنها در بدنهٔ غزل، نمودار آماریِ چهل غزلِ متوالی از دیوان صائب ارائه می‌شود [۷]. این ارائه در قالب دو نمودار است. هریک از نمودارها به بررسی بیست غزل پرداخته است. در قسمت افقی نمودار، شمارهٔ غزل‌ها، و در قسمت عمودی آن تعداد ابیات دارای «استعارهٔ ایهامی کنایه» آمده است.





نتیجه

صنایع کنایه‌محور از جمله صناعات ترکیبی و سبک‌سازی هستند که به مرکزیت کنایه و از آمیزش با عناصر ادبی دیگر مانند استعاره، ایهام و تشبیه حاصل می‌شوند. «استعاره ایهامی کنایه» گونه‌ای از این صناعات‌های آمیغی است که از دو وجه بیانی و بدیعی ساخته می‌شود.

ترکیبی بودن این صنعت و حضور درهم چند آرایه اصیل و استوار که هریک خود به تنهایی اُس و اساس تخیل شعری‌اند و تصویر خیال‌انگیزی که از آمیزش این عناصر به وجود می‌آید، ضمن این که خواننده را به درنگ و تأمل وامی‌دارد و دریچه‌های خیال را به‌روی او می‌گشاید، او را دچار چنان تلذذی می‌کند که سابقه و نمونه آن در دیگر صناعات ادبی کمتر یافت می‌شود. حضور این صنعت افزون بر جنبه شاخصگی و فراوانی آن در سبک هندی و وفور آن در دیوان صائب به عنوان عاملی سبک‌ساز و دخیل در تکوین و تکامل سبک، حقیقتی انکارناپذیر است و دیگر این‌که در فهم و درک بیت‌های مغلق و پیچیده بسیار یاری‌گر و کارگشاست.

پی‌نوشت‌ها

۱- با وجود وقوف بر رأی عمومی در سبک‌شناسی که قائل به تدرج و علیت تاریخی در پیدایی سبک‌هاست، این احتمال را هم در نظر داریم که سبک ممکن است به این آسانی تن به تحلیل علی تاریخی ندهد و این «جریان طبیعی» شاید قابل مناقشه باشد. البته باید از این موضوع در مجال مناسب و مقاله‌ای دیگر سخن گفت، اما نخواستیم که مقاله ما مصدر به مطالبی تکراری باشد که قابل مناقشه هم نتواند بود.

۲- برای استخراج برخی کنایه‌ها، مبنا را بر کتاب ارزشمند **کنایات در اشعار صائب** نوشته احمد گلچین معانی قرار دادیم اما شایسته ذکر است این کتاب دو نقیصه دارد؛ یکی این که آقای گلچین معانی، اسم‌هایی از قبیل شبنم، ساغر، سپند، یوسف، هوس، نخل، نامه، مژگان، قطره و... و ترکیباتی مانند شیشه حجام را کنایه گرفته‌اند که به‌راستی کنایه نیستند. نقیصه دیگر آن است که بیت‌هایی که بزای مثال آورده‌اند نشان نمی‌دهد.

۳- وی در مبحث «کنایه‌های ایهامی - استعاری» می‌گوید: «کاربرد کنایه یا کنایه‌هایی که از فعل و ترکیبات فعلی ساخته شده‌اند، در بافت ایهامی - استعاری از [...] ویژگی‌های سبکی غزل صائب است» (حسن‌پور، ۱۳۸۰: ۲۱۳) و به ذکر دوجوهی بودن کنایات با اشاره به پیوند این امر با استخدام می‌پردازد.

۴- رک. حق‌جو: «سبک هندی و استعاره ایهامی کنایه» (۱۳۹۰: ۲۶۰).

۵- «مضمون عبارت است از معنی جزئی متکی به مناسبات لفظی و رایج در سنت شعر» (خرم‌شاهی، ۱۳۷۳: ۳۸).

۶- جدول ارائه‌شده تنها نمونه‌ای است برای روشن شدن موضوع، وگرنه تعداد موارد این صناعت در غزلیات صائب بی‌شمار است.

۷- اگرچه این غزل‌ها در حال حاضر و در دیوان صائب به صورت متوالی و پی‌درپی گرد آمده‌اند، در اصل و اساس این‌گونه نیستند و به‌طور تصادفی سروده شده‌اند. این اشعار بعدها به کوشش شاعر یا دیگران به ترتیب حروف الفبا مرتب شده و به شکل کنونی در آمده‌اند.

منابع

۱. آریان، قمر (۱۳۵۲). ویژگی‌ها و منشأ پیدایش سبک مشهور به هندی در سیر و تحول شعر فارسی، *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد*، ش دوم، سال نهم، ص ۲۸۲.
۲. احتشامی هونه‌گانی، خسرو (۱۳۶۸). *در کوچه باغ زلف* (اصفهان در شعر صائب). چ ۱، تهران: نشر کتاب‌سرا.
۳. افشار، مهدی (۱۳۶۲). *دیوان کامل کلیم کاشانی*، با مقدمه و حواشی و فرهنگ لغات، چ ۱، تهران: زرین.
۴. امیری فیروزکوهی، کریم (۱۳۷۱). «در حق صائب»، *صائب و سبک هندی در گستره تحقیقات ادبی*، به کوشش محمدرسول دریاگشت، چ ۱، تهران: قطره.
۵. _____ (۱۳۷۰). *کلیات صائب تبریزی از روی نسخه‌ای خطی به تصحیح خود شاعر*، به اهتمام بیژن ترقی و مقدمه میرسیدکریم امیری فیروزکوهی، چ ۳، تهران: انتشارات کتابفروشی خیام.
۶. انوری، حسن (۱۳۷۱). *گزیده اشعار صائب تبریزی*، انتخاب و شرح جعفر شعار - زین‌العابدین مؤتمن، مقدمه انوری، حسن، چ ۳، تهران: چاپ و نشر بنیاد.
۷. بنان، لطفی (۱۳۶۲). *دیوان شرف‌الدین حسن*، تصحیح و مقدمه و تعلیقات به کوشش دکتر لطفی بنان، چ ۱، تبریز: چاپخانه تبریز.
۸. بی‌ریای‌گیلانی، محمد (۱۳۷۱). «نوآوری در شیوه صائب»، *صائب و سبک هندی در گستره تحقیقات ادبی*، به کوشش محمدرسول دریاگشت، چ ۱، تهران: قطره.
۹. بیضایی، پرتو (۱۳۳۶). *دیوان ابوطالب کلیم کاشانی*، تهران: کتابفروشی خیام.
۱۰. تفتازانی، سعدالدین (۱۳۶۱). *مختصرالمعانی*، افست انتشارات وفا از چاپ تبریز و آن افست شده از چاپ عثمانی، مطبعه عبدالله افندی (۱۳۰۷ هـ.ق). تهران.
۱۱. حسن‌پورآلاشتی، حسین (۱۳۸۴). *طرز تازه*، چ ۱، تهران: سخن.
۱۲. حسینی، حسن (۱۳۶۷). *بیدل، سپهری و سبک هندی*، تهران: سروش، چاپ اول.
۱۳. حق‌جو، سیاوش (۱۳۸۱). «پیشنهاد برافزودن دو فن دیگر بر فنون چهارگانه علم بیان»، در *مجموعه مقاله‌های نخستین گردهمایی پژوهش‌های زبان و ادب فارسی*، جلد اول، ص ۴۱۹ - ۴۲۷، به کوشش محمّد دانشگر، تهران: مرکز بین‌المللی تحقیقات زبان و ادبیات فارسی و ایران‌شناسی دانشگاه تربیت مدرس.
۱۴. _____ (۱۳۸۹). «طرف وقوع و شگردهای ادبی ناشناخته»، *فصلنامه جستارهای ادبی*، ش ۸، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز ۱۳۸۹.

۱۵. _____ (۱۳۹۰). «سبک هندی و استعاره ایهامی کنایه»، فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب). سال چهارم، ش اول، بهار ۱۳۹۰.
۱۶. خاتمی، احمد (۱۳۷۱). پژوهشی در سبک هندی و دوره بازگشت، چ ۱، تهران: بهارستان.
۱۷. خرمشاهی، بهاء‌الدین (۱۳۷۳). حافظ‌نامه، بخش اول، چ ۶، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
۱۸. داد، سیما (۱۳۸۳). فرهنگ اصطلاحات ادبی، چ ۲، تهران: مروارید.
۱۹. دشتی، علی (۱۳۷۱). «نگاهی به صائب»، صائب و سبک هندی در گستره تحقیقات ادبی، به کوشش محمدرسول دریاگشت، چ ۱، تهران: قطره.
۲۰. _____ . نگاهی به صائب، تهران: امیرکبیر.
۲۱. زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۴۳). با کاروان حله، تهران (آریا).
۲۲. _____ (۱۳۷۱). «زائر هند»، صائب و سبک هندی در گستره تحقیقات ادبی، به کوشش محمدرسول دریاگشت، چ ۱، تهران: قطره.
۲۳. زنجانی، برات (۱۳۷۱). «صائب نقش‌آفرین»، صائب و سبک هندی در گستره تحقیقات ادبی، به کوشش محمدرسول دریاگشت، چ ۱، تهران: قطره.
۲۴. سامانی (موج). خلیل (۱۳۷۱). «مضمون اشعار صائب»، صائب و سبک هندی در گستره تحقیقات ادبی، به کوشش محمد رسول دریاگشت، چ ۱، تهران: قطره.
۲۵. سجادی، سیدعلی محمد (۱۳۷۲). صائب تبریزی و شاعران معروف سبک هندی، چ ۱، انتشارات دانشگاه پیام نور.
۲۶. سجادی، ضیاء‌الدین (۱۳۷۱). «معنی و مضمون در شعر صائب»، صائب و سبک هندی در گستره تحقیقات ادبی، به کوشش محمدرسول دریاگشت، چ ۱، تهران: قطره.
۲۷. سیاسی، محمد (۱۳۷۱). «تمثیل در شعر صائب»، صائب و سبک هندی در گستره تحقیقات ادبی، به کوشش محمدرسول دریاگشت، چ ۱، تهران: قطره.
۲۸. سهیلی خوانساری، احمد (۱۳۷۱). «سهم صائب در مثل‌های سائر یا امثال و حکم در اشعار صائب»، صائب و سبک هندی در گستره تحقیقات ادبی، به کوشش محمدرسول دریاگشت، چ ۱، تهران: قطره.
۲۹. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۷). ادوار شعر فارسی، چ ۵، تهران: سخن.
۳۰. _____ (۱۳۷۱). شاعر آینه‌ها، چ ۳، تهران: آگه.
۳۱. _____ (۱۳۸۵). شاعر آینه‌ها، تهران: آگه.
۳۲. _____ (۱۳۷۵). شاعری در هجوم منتقدان، تهران: آگه.
۳۳. شفیعیون، سعید (۱۳۸۷). زلالی خوانساری و سبک هندی (بررسی جایگاه زلالی در شعر قرن یازدهم همراه‌های شعر او). چ ۱، تهران: سخن.
۳۴. شمیسا، سیروس (۱۳۸۳). بیان و معانی، چ ۸، تهران: فردوسی.
۳۵. _____ (۱۳۶۲). سیر غزل در شعر فارسی، چ ۱، تهران: فردوسی.
۳۶. _____ (۱۳۸۲). سبک‌شناسی شعر، چ ۶، تهران: فردوسی.
۳۷. _____ (۱۳۸۳). نقد ادبی، چ ۴، تهران: فردوس.
۳۸. شمس لنگرودی، محمد (۱۳۶۷). گردباد شور جنون (تحقیقی در سبک هندی و احوال و اشعار کلیم کاشانی). چ ۲، تهران: نشر چشمه.

۳۹. صائب تبریزی (۱۳۷۱). *دیوان*، به کوشش محمد قهرمان، چ ۲، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، وابسته به وزارت فرهنگ و آموزش عالی.
۴۰. صفا، ذبیح‌الله (۱۳۷۱). «صائب تبریزی و شیوه سخنوری در عهد صفوی»، صائب و سبک هندی در گستره تحقیقات ادبی، به کوشش محمدرسول دریاگشت، چ ۱، تهران: قطره.
۴۱. عباسی، محمد (۱۳۷۰). *کلیات صائب تبریزی*، با مقدمه و شرح حال شاعر، چ ۳، تهران: طلوع.
۴۲. فتوحی، محمود (۱۳۸۵). *نقد ادبی در سبک هندی*، چ ۱، تهران: سخن.
۴۳. _____ (۱۳۷۹). *نقد خیال*، چ ۱، تهران: نشر روزگار.
۴۴. _____ (۱۳۸۷). *نظریه تاریخ ادبیات*، چ ۱، تهران: سخن.
۴۵. فرای، نورتروپ (۱۳۷۷). *تحلیل نقد*، ترجمه صالح حسینی، تهران: نیلوفر.
۴۶. قهرمان، محمد (۱۳۸۵). *مجموعه رنگین گل*، گزیده اشعار صائب تبریزی، چ ۹، تهران: سخن.
۴۷. کریمی (امیری فیروزکوهی). *امیربانوی (۱۳۸۴)*. *دویست و یک غزل صائب*، چ ۹، تهران: زوآر.
۴۸. مقدادی، بهرام (۱۳۷۸). *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی از افلاطون تا عصر حاضر*، تهران: فکر روز.
۴۹. مکاریک، ایرنا (۱۳۸۴). *دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.
۵۰. محمدی، محمدحسین (۱۳۷۴). *بیگانه مثل معنا*، چ ۱، تهران: میترا.
۵۱. مؤتمن، زین‌العابدین (۱۳۶۱). *گهرهای راز اشعار برگزیده صائب*، چ ۱، تهران: بنگاه مطبوعاتی افشاری.
۵۲. _____ (۱۳۷۱). «نظریه نگارنده راجع به صائب»، صائب و سبک هندی در گستره تحقیقات ادبی، به کوشش محمدرسول دریاگشت، چ ۱، تهران: قطره.
۵۳. میرصادقی، میمنت (۱۳۷۶). *واژه‌نامه هنر شاعری*، چ ۲، تهران: نشر کتاب مهناز.
۵۴. ناتل‌خانلری، پرویز (۱۳۷۱). «یادی از صائب»، صائب و سبک هندی در گستره تحقیقات ادبی، به کوشش محمدرسول دریاگشت، چ ۱، تهران: قطره.
۵۵. _____ (۱۳۸۳). *دیوان صائب تبریزی*، به اهتمام جهانگیر منصور، چ ۳، تهران: نگاه.
۵۶. نعمانی، شبلی (۱۳۷۱). «میرزا صائب اصفهانی»، صائب و سبک هندی در گستره تحقیقات ادبی، به کوشش محمدرسول دریاگشت، چ ۱، تهران: قطره.
۵۷. _____ (۱۳۸۳). *دیوان صائب تبریزی*، به اهتمام جهانگیر منصور، چ ۳، تهران: نگاه.
۵۸. نورانی‌وصال، عبدالوهاب (۱۳۷۱). «سبک هندی و وجه تسمیه آن»، صائب و سبک هندی در گستره تحقیقات ادبی، به کوشش محمدرسول دریاگشت، چ ۱، تهران: قطره.
۵۹. یغمایی، حبیب (۱۳۷۱). «صائب»، صائب و سبک هندی در گستره تحقیقات ادبی، به کوشش محمدرسول دریاگشت، چ ۱، تهران: قطره.
۶۰. یوسفی، غلامحسین (۱۳۷۱). «تصویر شاعرانه اشیا در نظر صائب»، صائب و سبک هندی در گستره تحقیقات ادبی، به کوشش محمدرسول دریاگشت، چ ۱، تهران: قطره.
61. Cuddon, j. A. (1977) *A Dictionary of literary terms*, Hamadan: Fannavarar.
62. Tinker. J (2003). *Form stylistics analysis to a pedagogy of style*. Retrieved 1998 from <http://www.alex.com/siteinfo1G1-101862388>.
63. <http://www.vajehyab.com/dekhoda>.
۶۴. میردار رضایی، مصطفی (۱۳۹۱) *ابعاد کنایه در دیوان غزلیات صائب تبریزی*، به راهنمایی حق‌جو، سیاوش، دانشگاه مازندران.