The Aesthetics of Metonymy in *Khosrow and Shirin*

Ali Reza Shabanlu: Associate Professor of Persian Language and Literature, Institute for Humanities and Cultural Studies. Tehran, Iran.

Abstract

In order to distinguish his storytelling style from that of the story-telling poets before him, such as Ferdowsi and Fakhr al-Din As'ad Gorgani, Nezami has chosen a new style to enhance the value of poetic language, which is the extensive use of Metonymy. He knows that in this way he must be moderate so as not to displease the readers. In this article, the author analyzed the Metonymies of the story of Khosrow and Shirin in the style of Daniel Berlyne from the perspective of experimental aesthetics and concluded that Nezami used Metonymies extensively to make the famous story of Khosrow and Shirin enjoyable for readers. By enhancing psychophysical properties (such as repetition of allusive words, puns, and synchronic allusions) and asymmetry properties (such as introducing new Metonymies, transforming Metonymies into metaphors, exaggeration, and contradiction), he tried to compensate for the lack of ecological properties of the story - due to the familiarity and commonplaceness of the meaning and concept of the story - and to bring its arousal potential to a balanced level so that readers will enjoy it and not get bored.

1. Introduction: Nezami, in composing the story of Khosrow and Shirin, employed various techniques, the precise identification and comprehensive introduction of which might be impossible; however, the extensive use of Metonymy is a method he selected to enhance the value of poetic language. In this article, the author will analyze the Metonymies in the story of Khosrow and Shirin according to Daniel Berlyne's approach, from the perspective of empirical aesthetics. Although Berlyne's model originated from experiments based on stimulus tests in the visual arts, the author intends to adapt the "variables effective in arousal" for "poetry analysis" and use this model to investigate the aesthetics of Metonymies in Nezami's poetic language.

2. Research Method: According to Berlyne's theory, the arousal potential of a stimulus and the arousal potential of its surrounding context combine to induce a network of arousal systems to cause widespread arousal throughout the cerebral cortex. This neural stimulation is stimulated during its propagation from the centers related to pleasure (pleasure) that have a lower excitation threshold, and as the arousal potential of the stimulus increases, the aesthetic appeal increases, but as the maximum excitation of the reward centers approaches, the centers related to unpleasantness are gradually stimulated and the pleasantness of the stimulus decreases until it reaches a neutral state and finally leads to complete unpleasantness.

Accordingly, the following method can be applied in the study of poetry:

1. Psychophysical properties: In poetry, elements such as meter, sounds, puns, and rhymes can be considered as having these properties;

2. Ecological properties: This refers to the value of the message and meaning of the poem and speech;

3. Collative properties, including:

3.1. Novelty: Includes formal and semantic innovations in structure and meter, new metaphors, similes and Metonymies...;

3.2. Complexity: A stimulus having more components and elements, with irony and proverb being prominent examples of such stimulus;

3.3. Incongruity: Includes internal stimulus incongruity (such as paradox) or incongruity with the surrounding environment (contrast);

3.4. Surprising: Inconsistency of stimulus features with the audience's expectations, such as exaggeration.

3. Previous Research

Pournamdarian and Mousavi (2021) discussed Nezami's poetic language in Makhzan al-Asrar, examining and introducing some of his important linguistic aspects. Zamani and Payamani (2022) analyzed the structure of metaphors in Nezami's Haft Peykar from a structural perspective. Naseri and Azimi (2010) introduced folk metaphors in Nezami's Layla and Majnun.

4. Discussion and Analysis

To emphasize the "psychophysical properties of metaphors," Nezami uses techniques such as repeating the core Metonymy, presenting consecutive Metonymy with a common core, and employing rhyme correspondences. He strengthens the metaphor with proverbs and other figures of speech to make it a hallmark of his poetry. In using psychophysical properties such as meter, sound, and verbal devices related to the core of metaphor, Nezami slightly exceeds moderation but does not fall into excess.

Regarding the "ecological properties," Nezami attempts to connect metaphors with spiritual literary devices related to the metaphor's core, change their domain of application, and renew the meaning by creating asymmetric parallels. Since Nezami's stories were well-known and he could not interfere their plot, he could only highlight his expression style by exaggeration, introducing extraordinary events, metaphors, and common allegories; because on one hand, these literary devices often involve exaggeration, which attracts people's interest, and on the other hand, proverbs and metaphors make the verses predictable, and predictability is one of the factors that engages readers in the creative process, contributing to the beauty and enjoyment of the work.

In the realm of "collative properties," Nezami strives to create novelty by using old metaphors in fresh ways and including some new metaphors in his poetry. To create complexity, he includes more than one metaphor with a common core in a verse, converts metaphors to similes by changing their application domain, and uses several metaphors in a single verse. He employs contrast to create incongruity and combines metaphors with exaggeration to create surprise.

5. Conclusion: To make the famous story of Khosrow and Shirin enjoyable for readers, Nezami extensively used metaphors and, by enhancing the psychophysical properties (such as repetition of metaphor words, puns, and harmonious metaphors) and collative properties (such as introducing new metaphors, converting metaphors to similes, exaggeration, and contrast), he sought to compensate for the deficiencies in the ecological properties of the story (due to

the familiar and ordinary meaning of the story) and balanced its arousal potential to delight and prevent boredom in readers.

Keywords: Aesthetics, Metonymy, Nezami Ganjavi, Khosrow and Shirin.

زیبایی‌شناسی کنایه در خسرو و شیرین

علیرضا شعبانلو : دانشیار زبان و ادبیات فارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران.

چکیده

نظامی برای آنکه داستان خسرو و شیرین را «دست‌بافی تازه درپوشد» و شعرش را از شعر داستان‌پردازان پیش از خود چون فردوسی و فخرالدین اسعد گرگانی متمایز سازد، در نظم داستان شگردهایی به کار برده که شناسایی دقیق و معرفی آن‌ها چه بسا ناممکن باشد؛ اما کاربرد گستردهٔ کنایه، طرزی است که برای بالا بردن ارزش زبان شعر برگزیده است. او می‌داند که در این راه نباید «از اعتدال افزون نهد گام» تا مبادا خوانندگان را نادلپسند افتد. نگارنده در این مقاله کنایات داستان خسرو و شیرین را به شیوهٔ دانیل برلین، از منظر زیبایی شناسی تجربی تحلیل کرد و بدین نتیجه دست یافت که نظامی برای اینکه داستان معروف خسرو و شیرین را برای خوانندگان لذت‌بخش گرداند از کنایه به‌طور گسترده بهره برده و توانسته است با بالا بردن خواص روان‌فیزیکی (چون تکرار واژگان کنایه، جناس‌ها و کنایات هم‌آهنگ) و خواص هم‌سنجی (چون ایراد کنایات تازه، تبدیل کنایه به استعاره، اغراق و تضاد) کوشیده تا کاستی خواص بوم‌شناختی داستان (به دلیل آشنا و معمولی بودن معنا و مفهوم داستان) را جبران کند و پتانسیل برانگیختگی آن را به حد متعادلی برساند تا خوانندگان ذوق یابند و ملول نگردند.

کلیدواژه‌ها: زیبایی‌شناسی، کنایه، نظامی گنجوی، خسرو و شیرین.

۱. مقدمه

۱ . ۱. بیان مسئله

کنایات در ساختار شعر نظامی گنجوی بسامدی بالا و نقشی اساسی در بیان داستان دارند. پژوهشگران بر این باورند که «زبان پر استعاره و کنایهٔ نظامی سبب آمده است که بسیاری از مفاهیم او از دسترس درک عوام به دور باشد و جز خواص از آن بهره نبرند؛ امّا عناصر عامیانه در شعر او زبان شعری او را به ذوق و پسند عوام نزدیک کرده و همین امر شهرت نظامی را در میان عوام نیز سبب آمده است» (غلامرضایی، ۱۳۷۷: ۲۱۹). نظامی «برای ابداع ترکیبات جدید، گاه چنان با کلمات بازی کرده است که خوانندهٔ آثار او باید به زحمت و با اِشکال بعضی ابیات وی را که اتفاقاً عدهٔ آن‌ها کم نیست، درک کند» (صفا، ۱۳۶۹: ۸۰۸/۲).

تعداد فراوان شروحی که بر آثار نظامی نوشته شده، شاید مؤیّد دیدگاه فوق باشد اما پیروی گستردهٔ شعرا از مثنوی‌های وی و تعداد بی‌شمار نسخه‌های دستنویس آثارش، نشان از توجه عوام و خواص به آثار وی دارد. هم‌چنین این توجه و اقبال نشان می‌دهد که مردمان نه‌تنها اشعار او را می‌فهمیدند، بلکه از آن‌ها لذت نیز می‌بردند.

۱. ایمیل نویسنده: a.shabanlu@ihcs.ac.ir

۱ . ۲. نظامی و کنایه

اهمیت کنایه در هنر شاعری نظامی تا حدی است که سعید حمیدیان «او را شاعر استعاره و کنایه» می‌نامد (حمیدیان، ۱۳۸۹) و پورنامداریان نیز معتقد است: «اگر بر ترکیبات و عبارات کنایی که در آثار نظامی به گستردگی به کار رفته است، مثل‌ها و ضرب المثل‌ها و عباراتی را چه فعلی و چه غیرفعلی که معنی مجموع کلمات در آن‌ها غیر از معنی حاصل از تک‌تک کلمات است، بیفزاییم بدون تردید گروهی دیگر از تصویرهای چشم‌گیر در شعر نظامی نیز همین انواع کنایات خواهد بود که وجههٔ ادبیت شعر او را با ابهامی که ایجاد می‌کند، افزایش می‌بخشد» (نظامی گنجوی، ۱۴۰۱: صدوچهل‌وهفت).

نظامی برای نوآوری و کسب اقتدار، کنایه را به‌عنوان مزیت زبانی شعر برگزیده است. او با کاربرد فراوان کنایات تازه، غرابت اشعارش را نسبت به اشعار پیشینیان از جمله فردوسی و فخرالدین اسعد گرگانی نشان می‌دهد. پورنامداریان با اذعان به اینکه «زبان رسمی شعر و نثر در زمان او، زبانی است که روی به تصنع و تکلف دارد» (همان: صدوپانزده- صدوشانزده)، علت ابداع ترکیبات تازه و فراوانی آن در شعر نظامی را به دَری‌نبودن زبان مادری شاعر منسوب می‌کند و بر این باور است که گنجاندن این کنایات تازه در ساختار نحویِ گاه بسیار موجزْ سبب تعقید شعر و دشواری دریافت آن می‌گردد (همان: صدوشانزده).

۱ . ۳. زیبایی‌شناسی

اصطلاح زیبایی شناسی را باومگارتن[1] آلمانی در سدهٔ هفدهم میلادی وضع کرد که «نظریهٔ ادراک حسی، نظریهٔ زیبایی و نظریهٔ هنر را دربرمی‌گرفت. در این گونه از زیبایی‌شناسی وجه زیبایی‌شناختی تنها یک جنبه از نظریه‌ای عام در باب چگونگی ادراک، شناخت و کنش انسان‌ها در جهان است» (درانتی، ۱۳۹۳: ۱۵)؛ اما سابقهٔ پژوهش‌های مرتبط با زیبایی و آثار زیبا به روزگاران کهن می‌رسد. در آثار یونانیان باستان دربارهٔ زیبایی، معیارها و مصادیق، انواع و اهداف آن سخن رفته و تعاریف بسیاری از زیبایی و چیز زیبا ارائه شده که با وجود تفاوت‌ها و تنوعات بسیار، وجه اشتراک همگی در این است که زیبایی امری نیک و خوشایند است. «واژهٔ کالون[2] که یونانیان باستان برای زیبایی به کار می‌بردند به هر چیزی که لذت می‌بخشید، مجذوب می‌کرد و موجب ستایش و تقدیر بود دلالت داشت» (تاتارکیویچ، ۱۳۹۲: ۶۴/۱). از نظر افلاطون، دیوجانس[3] بابِلی و پانائتیوس[4] لذتی که در زیبایی وجود دارد مرتبط با فضیلتی است که خود را در زندگی با نظم و ترتیب، به‌شایستگی و به‌درستی ابراز می‌کند. از نظر افلوطین زیبایی بهره‌مندی از صورِ مثالی است؛ یعنی تجسم صور افلاطونی در شیء» (بیردزلی و ها سپرس، ۱۳۹۸: ۱۶). در قرون وسطی، دیونوسیوس زیبایی را تناسب و درخشندگی تعریف می‌کرد (تاتارکیویچ، ۱۳۹۶: ۵۵/۲). اگوستین قدیس زیبایی را چیزی می‌دانست که در دیده شدن خوشایند است (بیردزلی و ها سپرس، ۱۳۹۸: ۲۱). در دورهٔ معاصر نیز افراد بسیاری زیبایی را موجب نوع خاصی از لذت می‌دانند (ر.ک. فاسترگیج، ۱۴۰۰: ۲۸۷).

---

1. Alexander Gottlieb Baumgarten
2. kalon
3. Diogenes
4. Panaetius

گروهی معتقدند زیبایی و ویژگی‌های زیبایی‌شناختی، نتیجهٔ پاسخ‌های ادراکی و عاطفی مخاطبان هنر است و نگرش فاعلِ شناسا را در تعریف زیبایی مؤثر می‌دانند. گروهی نیز زیبایی را ویژگی ذاتی اُبژه یا امر مورد شناسایی می‌دانند. گروهی نیز چون افلوطین و متألهان زیبایی را امر[1] متعالی و ثابت می‌دانند که در صوَر معقول یا عالم مثال وجود دارد.

درست است که هم تجربه‌ها و نگاه سوژه و هم ویژگی‌های ابژه هر دو در زیبا نامیدن چیزی مهم هستند؛ اما این دو مانعةالجمع نیستند؛ زیرا با وجود تنوع تجربه‌ها و زوایای دید سوژه‌ها «تحقیقات روان‌شناختی فراوانی حامی این ایده‌اند که معیارهای زیبایی قطع نظر از فرهنگ، تبار، سن، درآمد، یا جنسیت به طرزی چشمگیر با یکدیگر سازگارند» (نهاماس، ۱۴۰۰: ۱۰۷) یعنی شاخص‌ها و معیارهای زیبایی را صرفاً باید برا ساس شناخت جمعی ان سان‌ها و در اُبژه ج ستجو کرد نه در سوژهٔ منفرد.

حال چه زیبایی را محصول دیدگاه بیننده بدانیم یا محصول ویژگی‌های ذاتی شیء زیبا یا برآمده از عالم مثال، در هر سه حالت زیبایی باید دارای اصول و ویژگی‌هایی باشد، چه این اصول و ویژگی‌ها در خود شیء باشد و چه مخاطب به شیء نسبت داده باشد. این اصول و ویژگی‌ها که در اغلب دیدگاه‌های یونانیان باستان مشترک است عبارت‌اند از: نسبت متناسب، نظم، و تقارن. این دیدگاه‌ها به نوعی در نظریه‌های جدید زیبایی نیز منظور شده‌اند. در این مقاله بر آنیم تا با استفاده از یکی از رویکردهای تجربی به زیبایی‌شناسی، یعنی رویکرد و روش دانیل برلین[2] ، به بررسی جایگاه و نقش زیبایی‌شناختی کنایه در منظومهٔ خسرو و شیرین نظامی بپردازیم.

۲. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ زیبایی‌شناسی تجربی به زبان انگلیسی مقالات بی‌شماری نوشته شده است که هیچ‌کدام به کاربست آن در شعر نپرداخته‌اند. در ایران نیز چند مقاله در نقد یا معرفی عصب‌زیبایی‌شناسی نگاشته شده‌اند که باز پیوندی با موضوع مقالهٔ حاضر ندارد؛ اما دربارهٔ نظامی و خمسهٔ وی مقالات و آثار بسیار نگارش یافته که از آن میان مقالات زیر از برخی وجوه با مقاله حاضر مرتبط‌اند:

پورنامداریان و موسوی (۱۴۰۰) در مقالهٔ «زبان نظامی گنجوی» به بحث دربارهٔ زبان شعری نظامی در مخزن‌الاسرار پرداخته‌اند و برخی وجوه مهم زبانی وی را بررسی و معرفی کرده‌اند.

زمانی و پیامنی (۱۴۰۱) در مقالهٔ « ساختار زبانی کنایات نظامی گنجوی در منظومهٔ هفت پیکر» کنایات را از لحاظ ساختاری بررسی کرده‌اند.

ناصری و عظیمی (۱۳۸۹) در مقالهٔ «تنوع کنایات عامیانه در لیلی و مجنون نظامی» کنایات عامیانه لیلی و مجنون را معرفی کرده‌اند.

۳. مبانی نظری و روش پژوهش

۳. ۱. مبانی نظری: نظریه‌های کهن شعری که اغلب فلسفی‌اند، غایت شعر را تأثیر در مخاطب می‌دانند. انفعال حاصل از هنر، چیزی است که از روزگار افلاطون تا کنون از مقاصد اصلی هنر بوده و به واسطهٔ عواملی حاصل می‌شده است که امروزه زیبایی‌شناسی تجربی و زیبایی‌شناسی روان‌شناختی، با آزمایش‌های تجربی در پی یافتن آن عوامل و محرک‌ها و ترسیم الگوی

1. Plotinos
2. Daniel E Berlyne

آن هستند. از آن جمله می‌توان به نظریهٔ شعری خواجه نصیر اشاره کرد که بر بنیاد نظریهٔ ارسطو نهاده شده است. ارسطو، در تعریف تراژدی می‌نویسد: «تراژدی تقلید است از کرداری ... به وسیلهٔ کلامی که شفقت و هراس را برانگیزد تا سبب تزکیهٔ نفس انسان از این عواطف و انفعالات گردد» (زرین‌کوب، ۱۳۸۲: ۱۲۱). خواجه نصیر نیز پیرو سخن ارسطو می‌نویسد: «صناعت شعری ملکه‌ای باشد که با حصول آن بر ایقاع تخیلاتی که مُبادی انفعالاتی مخصوص باشد بر وجه مطلوب قادر باشد... و محققان متأخران گویند شعر کلامی است مخیّل؛ مؤلف از اقوالی موزون متساوی مقفی» (۱۳۶۱: ۵۸۶). سپس خواجه در تبیین قید "مخیّل" می‌نویسد: «مخیّل کلامی بود که اقتضاء انفعالی کند در نفس به بسط یا قبض یا غیر آن بی‌ارادت و رویّت» (۱۳۶۱: ۵۸۷).

از میان نظریه‌ها و رویکردهای بی‌شمار زیبایی‌شناسی، نظریه‌ای که بر اساس علوم عصب‌شناسی و روان‌شناسی رواج و مقبولیت زیادی پیدا کرده و به بررسی عوامل و فرایندهای انفعال هنری مخاطب می‌پردازد، زیبایی‌شناسی تجربی است. «زیبایی‌شناسی تجربی با انتشار درآمد زیبایی‌شناسی اثر گوستاو تئودور فخنر[1] در سال ۱۸۷۶ آغاز شد ... . در زیبایی‌شناسی تجربی هدف عبارت است از کاربرد معیارهای عینی به جای روش‌های قیاسی که با جمع‌آوری نمونه‌های فراوان از واکنش افراد عادی به تعداد زیادی از ابژه‌های زیبایی‌شناختی به دست می‌آید» (سیلی و همکاران، ۱۳۹۹: ۱۰).

دنیل الیس برلین، روانشناس بریتانیایی-کانادایی بر اساس دیدگاه‌های فخنر روش تازه‌ای برای پژوهش‌های زیبایی‌شناسی طراحی کرد و آن را "رویکرد روان زیست‌شناختی به زیبایی‌شناسی تجربی" (همان: ۱۲) نامید. برلین بر این باور است که «جانداران به حد متعادلی از تحریکات کلی قشر مغز واکنش مثبت نشان می‌دهند؛ یعنی میزان بسیار بالا یا بسیار پایین برانگیختگی خوشایند نیست. وی متغیرهای مؤثر در برانگیختگی را سه گونه می‌داند:

۱. خواص روان‌فیزیکی محرک (مانند شدت روشنایی یا ارتفاع صدا)؛

۲. خواص بوم‌شناختی (ارزش پیام یا معناداری)؛ و

۳. خواص هم‌سنجی محرک (مانند تازگی، پیچیدگی، ناسازگاری و شگفت‌انگیزی).

بر اساس نظریهٔ برلین پتانسیل برانگیختگی محرک و پتانسیل برانگیختگی زمینهٔ پیرامونیِ آن با هم جمع می‌شوند تا سامانهٔ شبکه‌ای تحریکی را وادارند تا موجب برانگیختگی منتشر در سراسر قشر مغز شود. این تحریک عصبی در جریان انتشارش از مراکز مربوط به خوشایندی (لذت) که آستانهٔ برانگیختگی پایین‌تری دارند، تحریک می‌شوند و همچنان که پتانسیل برانگیختگی محرک افزایش می‌یابد، بر پسند زیبایی‌شناختی افزوده می‌شود، اما با نزدیک شدن به حد نهایی برانگیختگی مراکز پاداش، رفته‌رفته مراکز مربوط به ناخو شایندی برانگیخته می شوند و خو شایندی محرک رو به کاهش می گذارد تا آنکه به و ضعیت خنثی می‌رسد و سرانجام به ناخو شانیدی کامل می‌انجامد. برلین بر آن بود که از میان خواص دخیل در پتانسیل برانگیختگی، خواص هم‌سنجی (مانند تازگی، پیچیدگی، ناسازگاری و شگفت‌انگیزی) که از سنجش یک محرک با تجربیات پیشین یا از مقایسهٔ بخش‌های مختلف یک محرک با هم حاصل می‌شوند، بیشترین سهم را در ادراک زیبایی دارند» (طباطبایی، ۱۴۰۰: ۱۷).

۳. ۲. روش پژوهش: هرچند الگوی برلین و دیگر محققان زیبایی‌شناسی تجربی و عصب‌زیبایی‌شناسی از آزمایش‌های مبتنی بر آزمون محرک‌ها در هنرهای بصری بر آمده است، اما اصول این نظریه قابل انطباق بر سایر هنرها نیز هست؛

1. Gustav Theodor Fechner

ازاین‌رو، نگارنده در نظر دارد تا "متغیرهای مؤثر در برانگیختگی" را برای "تحلیل شعر" منطبق سازد و از این الگو برای بررسی زیبایی‌شناختی کنایات در زبان شعری نظامی بهره گیرد و آن را برای بررسی شعر و ادبیات بیازماید و قابل انطباق کند. ایرادی که ممکن است بر این انطباق وارد گردد این است که محقق بدون آزمایش‌های تجربی و عینی چگونه می‌تواند تأثیر این خواص را بر مخاطب بسنجند؟ به همین دلیل نتایج این انطباق از حدّ ادعا فراتر نخواهد رفت. نگارنده دو پاسخ بدین ایراد دارد:

نخست؛ دست‌کم نگارنده تأثیر این خواص و معیارها را در خود می‌تواند احساس کند و به بیان و ابراز نظر شخصی بپردازد و مقاله حاصل تجربیات زیبایی‌شناختی وی باشد و با عنایت به اینکه «تحقیقات روانشناختی فراوانی حامی این ایده‌اند که معیارهای زیبایی قطع نظر از فرهنگ، تبار، سن، درآمد، یا جنسیت به طرزی چشم‌گیر با یکدیگر سازگارند» (نهاماس، ۱۴۰۰: ۱۰۷)؛ ازاین‌رو می‌توان این تجربهٔ شخصی را به دیگران هم تعمیم دارد.

دوم؛ مبنای تحلیل و تطبیق همان معیارهای مندرج در کتب علوم بلاغی خواهد بود که طی سده‌ها بر اساس تجربیات دانشمندان بلاغت در کاربرد زبان به دست آمده است. وقتی افلاطون و ارسطو دربارهٔ تأثیر هنر به‌ویژه شعر سخن می‌گفتند و اصول و معیارهایی برای سخن مؤثر تدوین می‌کردند، بی‌گمان بر اساس آزمایش‌های بالینی مدوّن روان‌شناختی و تجربی نبوده، بلکه بر اساس دانش و تجربهٔ خود و دیگران بوده است. همین اصول و معیارها با گذشت قرن‌ها، تغییر فرهنگ‌ها، و تحولات سیاسی و اجتماعی و اقتصادی، هنوز در میان همهٔ ملل و همهٔ انسان‌ها از زن و مرد و خرد و کلان هم‌چنان در سرودن شعر و گفتن سخنِ مؤثر، معتبر و کارآمد هستند.

از این روی، در بررسی شعر می‌توان بر مبنای ویژگی‌های زیر عمل کرد:

۱. خواص روان‌فیزیکی محرک: برلین خواصی مانند شدت روشنایی و نورپردازی در هنرهای تصویری یا ارتفاع صدا در هنرهایی چون خوانندگی یا فیلم و تئاتر را از این مقوله می‌شمارد. در شعر عناصری چون وزن، آواها، جناس‌ها و سجع‌ها را می‌توان دارای این خواص دانست؛

۲. خواص بوم‌شناختی: یعنی ارزش پیام و معنای شعر و سخن؛

۳. خواص هم‌سنجی شامل

۳ . ۱. تازگی: شامل نوآوری‌های صوری و معنایی در قالب و وزن و ترکیبات، استعارات، تشبیهات و کنایات نو، ...،

۳ . ۲. پیچیدگی: محرکی که دارای اجزا و مؤلفه‌های بیشتری باشد که کنایه و ضرب‌المثل نمونهٔ بارز چنین محرکی هستند،

۳ . ۳. ناسازگاری: شامل ناسازگاری درونی محرک یا ناسازگاری با محیط پیرامونش مانند پارادوکس،

۳ . ۴. شگفت‌انگیزی: ناسازگاری ویژگی‌های محرک با انتظارات مخاطب مانند اغراق.

۴. بحث و بررسی

۴. ۱. تعریف کنایه

تعاریف گونه‌گون و گاه متناقضی از کنایه ارائه شده که اغلب دامنهٔ اطلاق بسیار موسعی دارند. در تعاریف قدما کنایه اغلب شامل استعاره، مجاز مرسل و تمثیل نیز می‌شود و مفهومی معادل معنای مجازی دارد. بَدوی الطبانه پنج تعریف از کنایه را نقل کرده است که وجه مشترک آن‌ها بیان غیرصریح است (۱۹۸۸: ۵۹۲-۵۹۵).

ویرایش انگلیسی و صفحه‌آرایی نشده

وحیدیان کامیار با رد تعاریف قدما که کنایه را ذکر لازم و ارادهٔ ملزوم یا برعکس می‌دانند، بر این باور است که «در کنایه لازم و ملزومی در کار نیست. مثلاً می‌گوییم من از تو یک پیراهن بیشتر پاره کرده‌ام و غرض این است که تجربه‌ام از تو بیشتر است. یک پیراهن بیشتر پاره کردن نه لازم تجربه بیشتر داشتن است و نه ملزوم آنهٔ بلکه ملازم آن است. پس در کنایه به جای آوردن یک معنی، ملازم یا یکی از ملازم‌های آن را می‌آوریم. معمولاً هر معنی دارای چندین ملازم است، مثلاً "کریم‌بودن" دارای ملازم‌های متعددی است از جمله بازبودنِ درِ خانه، گسترده‌بودن سفره، زیادی خاکستر، ترسوبودن سگ، لاغربودن بچه‌شتر، مهربان‌بودن غلام. در کنایه برجسته‌ترین یا یکی از برجسته‌ترین ملازم‌ها انتخاب می‌شود» (۱۳۷۵: ۶۹-۵۵). وی در ادامه، ویژگی‌ها و زیبایی‌های کنایه را در عواملی چون دوبعدی‌بودن، نقاشی زبانی، عینیت بخشیدن به ذهنیت، ابهام، آوردن جزء و ارادهٔ کل، ایجاز، مبالغه، غرابت، آشنایی‌زدایی، و استدلال دانسته است. از میان این ویژگی‌ها شاید "نقاشی زبانی" ویژگی انحصاری کنایه باشد؛ زیرا دیگر اختصاصات در آرایه‌های دیگر نیز یافت می‌شود. به‌هرروی، این اوصاف نه تنها به‌خودی‌خود نمی‌توانند عامل زیبایی کنایه باشند، بلکه کنایه نیز به‌خودی‌خود نمی‌تواند زیبایی‌آفرین باشد مگر اینکه در متنی که به کار رفته با اهداف سخن، نیّات متکلم، و نیازهای مخاطب تناسب داشته باشد و به قول خواجه نصیر طوسی بتواند در مخاطب «انفعالاتی مخصوص بر وجه مطلوب» ایجاد کند (۱۳۶۱: ۵۸۶).

۴. ۲. تحلیل

خواجه نصیر که نظریهٔ شعری خود را بر رکن مهم مخیل بودن؛ یعنی قابلیت تصرف در نفوس مخاطبان قرار داده است، و غایت شعر را اثر در نفس مخاطب دانسته، به‌عنوان یکی از نخستین نظریه‌پردازان دربارهٔ نقش روان‌شناختی شعر و رابطهٔ زیبایی و لذت نفسانی می‌نویسد: «اموری که اقتضاء تخییل کند در قول چهار چیز بود:

الف) عدد زمان‌های قول بر وجهی ایقاعی یا نزدیک به آن و آن وزن بود؛

ب) آنچه مسموع بود از قول یعنی الفاظ؛

ج) آنچه مفهوم بود از او یعنی معانی؛

د) اموری که متعلق بود بهر دو بهم» (وحیدیان کامیار، ۱۳۶۱: ۵۸۸).

منظور خواجه نصیر از تخییل، همان انفعال نفسانی است، سپس توضیح می‌دهد «آنچه اقتضاء تخییل به حسب معنی کند، یا به غرابت معنی کند یا به حسب حیلتی» (همان‌جا).

خواجه نصیر همهٔ امور متعلق به شعر از قبیل وزن، قافیه، آرایه‌های لفظی و معنوی را ذیل آن چهار چیز گنجانده است؛ لذا برای بررسی نقش زیبایی کنایات از همین شیوهٔ مجمل خواجه نصیر بهره خواهیم برد و به ایراد برخی نمونه‌های شاخص عوامل لفظی و معنوی اکتفا خواهیم کرد.

۴. ۲. ۱. خواص روان‌فیزیکی کنایات

به‌طور کلی شامل موسیقی کلام و در اینجا موسیقی عبارات و ترکیبات کنایی است که نخست از رهگذر وزن شعر و سپس از طریق آرایه‌های لفظی چون جناس‌ها و سجع‌ها و هم‌آوایی‌ها نمودار می‌گردد. ترکیبات و عبارات کنایی چون در متن منظومه خسرو و شیرین به کار گرفته شده‌اند، خواص روان فیزیکی آن‌ها تابع وزن کلی منظومه است و باید درون وزن کلی شعر بررسی گردد. وزن خسرو و شیرین در بحر هزج مسدس محذوف می‌گنجد و این بحر از لحاظ روان و سبک بودن، در حد متوسط

است؛ نه چون بحر سریع مطوی مکشوف (بحر مخزن الاسرار) رقصان و تند و شتابان است و نه چون بحر هزج مثمن سالم و رجز مثمن، ثقیل و کندرو. انتخاب بحر هزج مسدس باعث شده تا عبارات کنایی که درون این بحر قرار گرفته‌اند، از لحاظ سبکی و سنگینی در حالت اعتدال باشد.

از وزن کلی منظومه که بگذریم، نظامی هنگام کاربرد کنایات، برای برجسته‌کردن سخن، تناسبات لفظی و معنوی چشمگیری ایجاد می‌کند که عمدهٔ تناسبات لفظی شامل تکرار واج، هجا یا واژه‌های همگون است. تناسبات معنوی نیز عمدتاً شامل ایهام، مراعات نظیر و تضاد می‌شود. گرایش نظامی به کاربرد گستردهٔ صنایع لفظی علاوه بر سلیقه و سبک شخصی وی، سبک دوره نیز هست. دورهٔ نظامی «عصر توجه هر چه بیشتر به عناصر روساختی شعر و دورهٔ بهره‌گیری از تمام امکان و توان زبان و ادب فارسی و کلیهٔ دستاوردهای علم و فکر و فرهنگ در راه خلق مضامین و شیوه‌های بیانی تازه و کشف روابط شاعرانه جدید در میان همهٔ پدیدارهای خلقت است» (حمیدیان، ۱۳۷۲: ۱۳-۱۴). نمونه‌هایی از تناسبات لفظی مبتنی بر الفاظ کنایات عبارت‌اند از:

الف) تکرار هسته کنایه: یکی از شگردهای نظامی برای برجسته کردن خواص روان‌فیزیکی کنایات تکرار لفظ هستهٔ کنایه در بیت است که اغلب در معنا و مفهوم دیگری به کار رفته است؛ یعنی از مقولهٔ جناس تام است، اما گاه کنایات دیگری نیز بر اساس آن هسته ساخته است، مانند نمونه‌های زیر:

- بوی شیر از دندان آمدن (نشانهٔ کودک بودن):

هنوزم بوی شیر آید ز دندان مشو در خون من چون شیر خندان (نظامی، ۱۳۷۸: ۴۶)

لفظ "شیر" هستهٔ کنایه است که در مصرع دوم به طریق جناس تام تکرار شده و افزون بر افزایش سطح موسیقایی سخن، موجب پیچیدگی آن هم شده است.

- دست بر سر زدن (نشانهٔ اندوه و افسوس و حسرت):

مژه بر نرگسان مست می‌زد ز دست دل به سر بر دست می‌زد (همان: ۳۵۰)

- دست درآوردن (نشانهٔ در اختیار گرفتن، وصل)، به دست آوردن (نشانهٔ در اختیار گرفتن)، دست برآوردن (نشانهٔ شادی، سپاس‌گزاری):

دویدم تا به تو دستی در آرم به دست آرم تو را دستی برآرم (همان: ۱۵۲)

نظامی در این بیت سه کنایه با هستهٔ "دست" درکار کرده است بی آن که رابطهٔ هنری میان واژگان دست باشد.

- سر کشیدن (نشانهٔ نافرمانی)، سر در کشیدن (نشانهٔ گریختن):

گمان بردند که اسبش سر کشیده است ندانستند که او سر درکشیده است (همان: ۷۴)

"سرکشیدن" حالت مقابل "سردر کشیدن" است و نوعی رابطهٔ تقابل میان این دو واقع شده است.

ب) پی‌درپی آوردن کنایات دارای هستهٔ واحد در چند بیت: یکی از روش‌های رایج و مؤثر نظامی برای برجسته‌سازی شعر این است که کلیدواژه‌ای را که به مذاقش خوش آمده و امکان تمرکز بر آن و استفاده‌های متعدد از آن هست، مبنای تردستی شاعرانه قرار می‌دهد و هر چه در چنته دارد بر روی کار می‌آورد. در این سه بیت که پشت سر هم آمده، بر مبنای "دست" کنایاتی چون دست‌گیری، دست بستن، دست درآوردن، به دست آوردن، دست برآوردن، در دست آمدن، از دست رفتن، را

ویرایش انگلیسی از صفحه‌آرایی نشده

ساخته است و هفت بار از دست بهره برده است. البته در کنار دست، از فعل "آرم" نیز سه بار بهره برده است: آرم، درآرم، برآرم. افزون بر این، میان دست‌گیری و دست بستن، در دست آمدن و از دست رفتن، تو و من رابطهٔ تضاد است:

صواب آید روا داری پسندی؟ که وقت دست‌گیری دست بندی؟

دویدم تا به تو دستی درآرم به دست آرم تو را، دستی برآرم

چو می‌بینم کنون زلفت مرا بست تو در دست آمدی من رفتم از دست (همان: ۱۵۲)

از این تکرارهای پی‌درپی اگر بگذریم تکرارهای ناپیوسته نیز بسیار زیاد است. نظامی برای اینکه سادگی و بی‌تکلف بودن مفهوم و معنا و سادگی برخی ابیات را جبران کند و تعادل نسبی در میان محرک‌ها برقرار سازد، در ابیات دیگر، به‌ویژه ابیاتی که کنایاتی دارند، از موسیقی درونی، یعنی تکرار و جناس بهرهٔ بسیار برده است.

ج) مراعات نظیر:

- خواب خرگوش دادن: آهو و شیر با خرگوش دارای مراعات نظیرند.

بـه چشم آهوان آن چشمهٔ نوش دهد شیرافکنان را خواب خرگوش (همان: ۵۱)

- دست بر سر نهادن: میان دیده و سر و دست مراعات نظیر است.

از آن غم دست‌ها بر سر نهاده ز دیده سیل طوفان بر گشاده (همان: ۷۵)

- سر پیچیدن: سر، گیسو، رخ و گردن از مقولهٔ مراعات نظیرند.

چو سر پیچید گیسو مجلس آراست چو رخ گرداند گردن عذر آن خواست (همان: ۱۴۵)

- سر کش: دل، گردن و سر آرایهٔ مراعات نظیر دارند.

کمند دل در آن سرکش چه پیچم رسن در گردن آتش چه پیچم (همان: ۲۰۵)

۴. ۲. ۲. خواص بوم‌شناختی

یعنی ارزش پیام و معنای شعر و سخن. داستان خسرو و شیرین داستانی معروف بوده و ظاهراً روایت نظامی با روایت رایج در میان ایرانیان در کلیت مغایرتی نداشته است؛ ازاین‌رو، این داستان برای مردمان اران و دیگر نقاط ایران آشنا بوده است و از لحاظ محتوای کلی غرابت و تازگی نداشته است؛ اما هر روایتی در جزئیات با روایت دیگر فرق دارد و همین تفاوت در شیوهٔ روایت و بیان داستان و سبک شاعر است که بلاغت وی را نشان می‌دهد و داستان را در میان مخاطبان نامکرر می‌کند و بدان تازگی می‌بخشد.

پیش‌تر، از خواجه نصیر نقل کردیم که غرابتِ معنی یکی از اموری است که سخن را مخیّل می‌سازد و آن را از حالت معمول و روزمره خارج می‌کند؛ و غرابتِ معنی غالباً به‌واسطهٔ حیلت‌های شاعرانه؛ یعنی صنایع معنوی چون استعاره، تشبیه، کنایه، ایهام، قلب مطلب، استتباع و ... ایجاد می‌شود.

معانی کنایاتی که نظامی در اشعار خود به کار برده اغلب آسان‌یاب هستند؛ آشنایی آن‌ها بیش از غرابتشان است. ازاین‌رو، نظامی برای آشنایی‌زدایی از کنایات، آن‌ها را در اغلب موارد با یک یا چند آرایهٔ معنوی همراه می‌کند و بدین گونه کنایه اغلب از حوزهٔ کاربردی خود خارج می‌شود و به حوزهٔ دیگری منتقل می‌گردد، مثلاً از حوزهٔ انسانی به حوزهٔ اجرام آسمانی منتقل می‌شود یا

از حوزهٔ انسانی به حیوانی یا برعکس. کنایاتی که بدین گونه از حوزهٔ خود بیرون می‌روند همگی موجب پدید آمدن استعاره می‌شوند؛ استعارهٔ مکنیّه یا استعارهٔ مجازبنیاد (استعاره‌ای که بنای آن بر مجاز نهاده شده است). مانندِ:

- سر بلندیِ زمین:

ز تاجت آسمان را بهره‌مندی زمین را زیر تختت سربلندی (همان: ۱۱۷)

در این بیت، سربلندی که ویژهٔ حوزهٔ انسانی است به حوزهٔ جمادات منتقل و به زمین منسوب شده است و بدین گونه استعارهٔ کنایی پدیدآمده است.

- از پای افکندن:

درآمد زور دستش را شکوهی به هر زخمی ز پای افکند کوهی (همان: ۲۵۴)

این کنایه اصالتاً مربوط به حوزهٔ انسانی است؛ اما در حوزهٔ حیوانات هم شاید بتواند کاربرد کنایی داشته باشد؛ اما وقتی که به حوزهٔ موجوداتی چون کوه که پای ندارند، منتقل می‌گردد از سطح کنایه به مرتبهٔ استعاره ارتقا می‌یابد. در ابیات فوق کنایه از مرز خود گذشته و به حوزهٔ استعاره وارد شده است. یا اینکه کنایات با صنایع معنوی دیگر همراه می‌شوند، مانندِ:

- دل تنگ:

به زندان مانده چون آهن درین سنگ دل از شادی و دست از دوستان تنگ (آرایهٔ استخدام) (همان: ۳۴۰)

- از دست رفتن:

منم خاکی چو باد از جای رفته نشاط از دست و زور از پای رفته (همان: ۲۴۷)

میان خاک و باد رابطهٔ تضاد است و "نشاط از دست رفتن" به قرینهٔ "زور از پای رفتن" به معنی ناتوان شدن دست و از میان رفتن قدرت و نیروی بدنی است؛ اما اگر از دست رفتن را در معنای کنایی تلقی کنیم، نشاط در معنی شور و شوق خواهد بود که در وجود فرهاد نیست. در این بیت و برخی ابیات دیگر مانند بیت زیر:

همان رسم پدر بر جای می‌داشت دهش بر دست و دین بر پای می‌داشت (همان: ۴۰)

شگردی به کار رفته که از گونهٔ ایجاد توازی میان دو جمله نامتوازی است. این امر موجب می‌شود تا مفهوم و معنای هر گزاره در پیوند با گزارهٔ دیگر متغیر گردد؛ یعنی با تغییر گزارهٔ پایه یا گزاره اصلی، گزارهٔ دیگر تابع آن گردد و معنای ایهامی به خود گیرد.

گزارهٔ اول: نشاط از دست رفته است. این گزاره می‌تواند دو ژرف‌ساخت متفاوت داشته باشد که با گشتارهایی به روساخت واحد رسیده‌اند: ۱) ژرف‌ساخت اول: نشاط (نیرو) از دست (به‌عنوان یکی از اعضای بدن) رفته است (دستش حرکت نمی‌کند)؛ ۲. ژرف‌ساخت دوم: نشاط از دست (در معنای کنایی) رفته است (شادی و شور و شوقی نیست).

گزارهٔ دوم: زور از پای رفته است. این گزاره تنها یک ژرف ساخت دارد: ۱) زور از پای (به‌عنوان یکی از اعضای بدن) رفته است (یعنی پایش توان ندارد)؛ اما چون با گزارهٔ «نشاط از دست رفته است» رابطهٔ توازی دارد به تبع ژرف‌ساخت دوم گزارهٔ اول، ژرف‌ساخت دومی را به ذهن متبادر می‌کند که کنایی باید باشد: زور از پای رفته = زور از دست رفته = زور و نیرویی نیست (نه اینکه پای بی‌زور باشد بلکه اساساً زوری نیست).

این شگردها از این جهت که معنی را تازگی می‌بخشند در اینجا اجمالاً معرفی شدند، اما در اصل از زمرهٔ خواص هم‌سنجی تلقی می‌شوند؛ لذا در بخش بعد به‌طور مشروح بدان پرداخته می‌شود.

ویرایش انگلیسی و صفحه‌آرایی نشاه

۴. ۲. ۳. خواص هم‌سنجی

خواص هم‌سنجی کنایات (شامل تازگی، پیچیدگی، ناسازگاری، شگفت‌انگیزی)، به گونه‌ای درهم تنیده است که جدا کردن آن‌ها از یکدیگر بسیار دشوار است. طبعیتاً کنایات تازه و نو شگفت‌انگیز خواهند بود، کنایات پیچیده نیز ممکن است شگفت‌انگیز باشند یا ممکن است نوعی تازگی در کنایات پیچیده باشد. به‌هرروی، تفکیک حدود و ثغور این ویژگی‌ها شاید ناممکن باشد.

الف) تازگی

کاربرد نوآیین کنایه و کنایات نوآیین. نظامی عموماً ترکیب رایج کنایات را حفظ می‌کند و گاهی نیز ترکیب را به هم می‌ریزد و به روشی تازه آن کنایه را طرح می‌نماید، مانند بیت زیر:

ز بهر جان درازیش از جهان شاه　　ز هر دستی درازی کرد کوتاه (همان: ۴۲)

که قاعدتاً باید بدین گونه می‌بود: شاه، دست درازدستان را کوتاه کرده بود، یا شاه دراز دستی را از میان برداشته بود.

نظامی "سر بر سر زانو گذاشتن" را به سر نسبت داده و آن را به شکل استعارهٔ مکنیه گفته است. افزون بر این گذاشتن را به نشستن تغییر داده است: "سر بر سر زانو نشسته" و نوعی تشخیص هم دارد:

سری داریم و آن سر هم شکسته　　به حسرت بر سر زانو نشسته (همان: ۴۴۲)

کنایه "جان بر سر نهادن" را از روی "جان بر کف دست نهادن" ساخته و به همین معنی است:

چو مشعل سر در آوردم بدین در　　نهادم جان خود چون شمع بر سر (همان: ۳۷۱)

البته طبق بنیان فکری و تجربی‌ای که پایهٔ اندیشگانی صورت قبلی و رایج کنایه حامل آن است، جان را بر کف دست می‌گذارند نه بر سر، اما چون خود را به شمع تشبیه کرده، طریق مشاکله سپرده است.

در ابیات زیر کنایاتی به کار رفته است که در اشعار شاعران قبل از نظامی ندیدم؛ مانند «آب خفته: آب راکد»، «کم رَختی: بی سامانی، پریشانی»، «صحرا خرام: کنایه است از همراهان شیرین»، «دلپرداز: آرامش‌بخش، غم‌زدا»:

در آبی نرگسی دیدم شکفته　　چو آبی خفته وز او آب خفته (همان: ۸۶)

رخش سیمای کم رختی گرفته　　مزاج نازکش سختی گرفته (همان: ۷۶)

که رسمی بود کآن صحرا خرامان　　به صید آیند بر رسم غلامان (همان: ۷۴)

ازین اندیشه لختی باز می‌گفت　　حکایت‌های دل پرداز می‌گفت (همان: ۸۸)

در بیت زیر دو کنایه "بر دست داشتن چیزی" و "بر پای داشتن چیزی" با ساختار دستوری واحد به کار رفته‌اند که موجب شده تا "بر پای داشتن" به طریق مشاکله و ابهام، معنای دیگری را افاده کند. هرمز که پس از درگذشت کسری بر تخت پادشاهی نشسته بود، همانند پدر دهش در دستش بود (بخشندگی می‌کرد) و دین را بر پای می‌داشت (دینداری می‌کرد)، اما چون دهش به دست هرمز منسوب است و هرمز با دستش بخشندگی می‌کرد، در بادی امر ممکن است خواننده به غلط تصور کند که هرمز دین را نیز با پایش نگه می‌داشت، درحالی‌که پای متعلق به دین است نه هرمز:

همان رسم پدر بر جای می‌داشت　　دهش بر دست و دین بر پای می‌داشت (همان: ۴۰)

پای در گل ماندن (پای در گل ماندن عموما به فاعل منسوب است و به مفعول گذر نمی‌کند اما در اینجا کسی را پای در گل داشتن آمده است که شاید نوآورانه باشد):

نبینی چشمه‌ای کز آتش دل ندارد تشنه‌ای را پای در گل (همان: ۸۳)

ب) پیچیدگی

یعنی محرکی که دارای اجزا و مؤلفه‌های بیشتری باشد. کنایه و ضرب‌المثل نمونهٔ بارز چنین محرک‌هایی هستند. بااین‌حال، نظامی این حد از پیچیدگی را بسنده نمی‌داند و گاه چندین کنایه را در یک بیت می‌گنجاند. در برخی موارد این کنایات دارای هستهٔ واحدی هستند، گاهی کنایات با هم تقابل دارند یا روابط و مناسبات معنایی دیگری دارند.

آوردن بیش از یک کنایه با هستهٔ واحد در بیت:

- مهر چیزی را شکستن /سردستی /بر سر دست آمدن:

چو من گنجی که مُهرم خاک نشکست به سردستی نیایم بر سر دست (همان: ۳۳۱)

- در دست آمدن / از دست رفتن:

چو می‌بینم کنون زلفت مرا بست تو در دست آمدی من رفتم از دست (همان: ۱۵۲)

- تقابل به دست آوردن و از دست دادن:

مرادی را که دل بر وی نهادی به دست آوردی و از دست دادی (همان: ۱۷۲)

تبدیل کنایه به استعاره با تغییر حوزهٔ کاربرد کنایه

- افیون خوردن / خوراندن:

همه افیون‌خور مهتاب گشته ز پای افتاده، مست خواب گشته (همان: ۳۵۱)

افیون خوردن (افیون خواب‌آور است): این عبارت به‌تنهایی هیچ تخیلی ندارد (البته اگر از استعاری بودن بنیاد زبان بگذریم)؛ اما وقتی با مهتاب می‌آید کلامی مخیّل می‌شود؛ زیرا مهتاب یا خود افیون است یا چون کسی است که افیون به دیگران می‌خوراند. حتی اگر به جای مهتاب نام شخص انسانی نیز می‌آمد باز می‌توانست نقش استعاری ایفا کند. مثلاً افیون‌خورِ شیرین شدن: یعنی شیرین به کسی افیون خورانده باشد. اگر واقعاً خورانده باشد که مخیل نیست؛ اما اگر کاری کرده باشد که نتیجه‌اش مانند افیون خوراندن گردد در این صورت استعاره است.

- سر خاریدن:

به تیشه چون سر صنعت بخارد زمین را مرغ بر ماهی نگارد (همان: ۲۱۶)

نظامی با تغییر حوزهٔ کاربرد سر خاریدن از حوزهٔ انسانی به حوزهٔ مفاهیم انتزاعی، یعنی صنعت (هنر، مهارت)، آن را یک‌باره از معنای رایج تهی کرده و معنایی نو در آن ریخته است و استعارهٔ مکنیه ساخته است.

- سر نهادن: که رفتاری انسانی است به فلک منسوب شده است.

خلافت را جهان بر در نهاده فلک بر خط حکمت سر نهاده (همان: ۱۹۶)

- پای داشتن کسی: پای داشتن در برابر چیزی یا کسی، به معنی استواری و استقامت است که رفتاری انسانی و با اغماض در مرتبهٔ دوم رفتاری حیوانی است؛ اما به یک مفهوم یا حالت (تن‌درستی) منتسب شده است:

همی تا پای دارد تن‌درستی ز سختی‌ها نگیرد طبع سستی (همان: ۱۷۸)

ج) تراکم کنایات و دیگر آرایه‌ها

- دست برآوردن، دست برد نمودن:

ویرایش انگلیسی و صفحه‌آرایی نشده

برآری دست از آن برد یمانی　　نمایی دست برد آن گه که دانی (همان: ۱۲)

در این بیت افزون بر تناسبات لفظی و تکرار و جناس، انواع تناسبات معنوی نیز به کار رفته است. میانِ آوردن (در دست برآوردن) و بُردن در (دست برد) تضاد است، بُرد در معنای نوعی پارچه با بُرد (مصدر مرخم بُردن) جناس تام دارد. یمانی و نمایی، جناس قلب دارند. گه و که، جناس خط دارند. یَمانی در کنار دستبرد، شمشیر یمانی را به ذهن متبادر می‌کند و در پی این، دست برآوردن نیز، شمشیر برکشیدن را به خاطر می‌رساند.

- علم فکندن، عنان درکشیدن، تنگ‌نای، لنگ‌پای:

علم بفکن که عالم تنگ‌نای ست　　عنان درکش که مرکب لنگ‌پای ست (همان: ۴۲۷)

- نفس برداشتن، گلوتنگ، گره گشودن، پای لنگ:

نفس بردار ازین نای گلوتنگ　　گره بگشای ازین پای کهن لنگ (همان: ۴۲۷)

۴. ۲. ۴. ناسازگاری

الف) تضاد

- کُله بر آسمان زدن (شادی بی‌نهایت) / سر بر زمین زدن (سجده): دو رفتاری که در جهت مخالف هم هستند یکی روی بر آسمان دارد و به سوی بالاست، و دیگری روی بر زمین دارد و به سوی پایین است:

نظر چون بر جمال نازنین زد　　کله بر آسمان، سر بر زمین زد (همان: ۳۵۲)

- دست‌گیری / دست بستن (این دو کنایه ضد هم هستند):

صواب آید؟ روا داری؟ پسندی؟　　که وقت دست‌گیری دست بندی؟! (همان: ۱۵۲)

- دست‌گیری / از پای افکندن:

سرم را تاج و تاجم را سریری　　هم از پای افکنی هم دست گیری (همان: ۳۲۷)

- سر کوبیدن (به نشانهٔ اندوه) / پای کوبیدن (به نشانهٔ شادی): دو کنایه به دو کار ضد هم اشاره دارند.

چو شادی را و غم را جای روبند　　به جایی سر به جایی پای کوبند (همان: ۱۶۴)

- بر دست داشتن چیزی، بر پای داشتن چیزی: میان دست و پای تقابل هست، اما کنایات تقابل ندارند.

همان رسم پدر بر جای می‌داشت　　دهش بر دست و دین بر پای می‌داشت (همان: ۴۰)

- از سر گذشتن چیزی:

تو را خاکی است خاک از در گذشته　　مرا آبی است آب از سر گذشته (همان: ۲۱۴)

تکرار هسته (آب) موجب جناس تام و ابهام شده است. تکرار "آب" در "آب از سر آب گذشتن" موجب استعاری شدن کلام و پیچیدگی آن شده است. البته نوآوری و اغراق و شگفت‌انگیزی نیز دارد.

- افتادن، بر سر آمدن، سر کشیدن، از پا درآمدن: چهار کنایه با هم رابطهٔ تقابل دارند:

چو دانه گر بیفتی بر سر آیی　　چو خوشه سر مکش کز پا درایی (همان: ۴۴۱)

- سر بلندی: میان آسمان و زمین و زیر تخت و سربلندی رابطهٔ تقابل است.

ز تاجت آسمان را بهره‌مندی　　زمین را زیر تختت سربلندی (همان: ۱۱۷)

ویرایش انگلیسی و صفحه‌آرایی شده

- آتش در چیزی زدن: ناسازگاری درونی در این است که چگونه می‌توان با فرورفتن در آب، آتش در جهان زد. افزون بر این میان آب و آتش نیز رابطهٔ تضاد است.

پرندی آسمان گون بر میان زد شد اندر آب و آتش در جهان زد (همان: ۷۷)

۴. ۲. ۵. شگفت‌انگیزی

الف) اغراق

- عنان را زیر زدن، دودستی شمشیر زدن با کسی: عنان را زیر زدن یعنی عنان اسب را رها کنی تا با سرعت تمام بدود. این امر در مورد انسان اسب‌سوار عادی و معمول است؛ اما برای بیان زودگذر بودن روز بسیار اغراق‌آمیز است. دودستی شمشیر زدن نیز برای انسان است و در حالت عادی خود تا حدودی اغراق دارد؛ ولی با توجه اینکه در تاریخ کسانی ذوالیمینین بوده‌اند، امکان‌پذیر است؛ اما اغراق واقعی در شمشیر زدن خورشید با فلک است؛ خورشیدی که چون سلطانی یک سوار پنداشته شده است و با فلک می‌جنگد؛ یعنی خورشید می‌کوشد تا فرونرود و غروب نکند؛ ولی سرانجام مغلوب شب می‌شود.

چو خورشید از حصار لاجوردی علم زد بر سر دیوار زردی (همان: ۴۳)

چو سلطان در هزیمت خود می‌سوخت علم را می‌درید و چتر می‌دوخت (همان: ۴۳)

عنان یک رکابی زیر می‌زد دو دستی با فلک شمشیر می‌زد (همان: ۴۴)

چو عاجز گشت ازین خاک جگرتاب چو نیلوفر سپر افکند بر آب (همان: ۴۴)

- سر کشیدن (سر بر افراختن به نشانهٔ شادی): سرکشیدن انسان به گردون بسیار اغراق‌آمیز است.

به اقبال تو خوابی خوب دیدم کز آن شادی به گردون سر کشیدم (همان: ۳۵۳)

- پای بر زمین داشتن / ساکن بودن: این کنایه از زبان فرهاد است که می‌گوید در این دنیا هیچ سکونت و آرام و قراری ندارد.

سگان را در جهان جای و مرا نه گیا را بر زمین پای و مرا نه (همان: ۲۴۶)

- از پای افکندن: از پای افکندن کوه ممکن نیست.

به هر زخمی ز پای افکند کوهی کز آن آمد خلایق را شکوهی (همان: ۲۳۸)

- بر یکی دست خفتن (آسودگی): بر یکی دست خفتن نشانهٔ آرامش و آسودگی است، اما به درازنای قیامت بودن این آسودگی اغراق‌آمیز است.

شبی کز لعل می گونت شوم مست بخسبم تا قیامت بر یکی دست (همان: ۳۶۶)

۵. نتیجه‌گیری

از بررسی نوع کنایات و شیوهٔ کاربرد آن‌ها در داستان خسرو و شیرین چنین بر می‌آید که:

- نظامی برای برجسته کردنِ "خواص روان‌فیزیکی کنایات" از شگردهایی چون: الف) تکرار هستهٔ کنایه در بیت، ب) ایراد کنایات پی‌درپی با هستهٔ واحد، و ج) مراعات نظیر بهره می‌برد. در هر سخنی، گوینده برخی از مفاهیم و عناصر را به پس‌زمینه می‌راند و برخی را به پیش‌زمینه فرامی‌خواند و برجسته می‌کند. نظامی در اشعارش از آرایه‌ها و شگردهای متنوعی برای برجسته

کردن مفاهیم و معانی بهره می‌برد؛ اما از این میان کنایه را به یاری مَثَل‌ها و آرایه‌های دیگر قوی‌دست کرده است تا شاخصهٔ شعر وی باشد. قرار گرفتن کنایات در ساختاری سرشار از شگردهای لفظی و معنایی مرتبط با هستهٔ کنایه یا گنجاندن این شگردها در عبارت‌های کنایی، جدالی بی‌پایان میان عناصر شعر برقرار می‌سازد و هرکدام از عناصر (مثلاً جناس، ایهام، تقابل، استعاره و ...) می‌کوشد تا با راندن دیگر عناصر به پس‌زمینه، قدرت و برجستگی خود را آشکار سازد و دیگری را بی‌جلوه نماید؛ اما این جدال پایان‌پذیر نیست؛ زیرا علی‌رغم افزونی کنایات و مثل‌های کنایی، برجستگی هر یک از عناصر و شگردها تقریباً متعادل است و زمینه را برای رخ‌نمایی همهٔ عناصر فراهم می‌کند. بنابر شواهدی که ذکر شد، نگارنده بر این باور است که نظامی در استفاده از خواص روان‌فیزیکی کنایات چون وزن و آوا و آرایه‌های لفظی مرتبط با هستهٔ کنایه، اندکی از حد اعتدال پا فراتر نهاده؛ امّا راه افراط نپیموده است.

- نظامی در بخش "خواص بوم‌شناختی" کوشیده است: الف) کنایات را با آرایه‌های معنوی مرتبط با هسته کنایه همراه سازد، ب) حوزهٔ کاربردی کنایات را تغییر دهد، ج) با ایجاد توازی‌های نامتقارن، معنی را تازه سازد.

خواص بوم‌شناختی داستان‌های نظامی معمولی است و این‌ها داستان‌هایی شناخته‌شده و معروف بودند. بنابراین، شاعر طبق شیوهٔ رایج و کهن داستان‌سرایی باید به منابع خود وفادار می‌بود و در طرح داستان و حوادث آن دست نمی‌برد، پس تنها راه چاره برای هنرنمایی شاعر، شیوهٔ بیان و بهره‌گیری از عناصر بیانی و زبانی است؛ به گفتهٔ خودش می‌کوشد تا برای بتی کعبه‌ای بسازد؛ یعنی داستان محبوب خسرو و شیرین را بسیار زیبا و هنرمندانه منظوم کند. در داستان‌های مردمی که همگان طرح داستان و نتیجهٔ آن را می‌دانند، اغراق و ایراد امور خارق‌العاده از عناصر اصلی و مهم است و برای اینکه بتوان از زبان مناسب این داستان‌ها بهره برد، بهتر است از کنایات و استعارات و تمثیل‌های رایج در زبان استفاده شود؛ زیرا از یک‌سو این آرایه‌های ادبی اغلب با عنصر اغراق و غلو همراه‌اند و مردم به محتوای اغراق‌آمیز آن‌ها علاقه‌مندند، از سوی دیگر مَثَل‌ها و کنایات موجب پیش‌بینی-پذیری ابیات می‌شوند و پیش‌بینی‌پذیر بودن (ارصاد و تسهیم) یکی از عوامل مشارکت خواننده در فرایند آفرینش ادبی و موجب زیبایی و لذت‌بخشی آن است.

کنایات از هر نوع آن از توصیفات جزئی و بیان دقیق مفهومی فارغ‌اند. بنابراین، به قوهٔ تخیل خواننده مجال بیشتری برای تداعی و بازآفرینی تصاویر و معانی دلخواه می‌دهند. خواننده هنگام تفسیر اشعار، در مشارکت با متن و مؤلف، به آفرینش و اظهار معنا می‌پردازد و در مواردی که ترکیبات و عبارات از قواعد معمول زبان عدول می‌کنند، می‌کوشد تا با اعمال نظم و قواعد معنادار، آن ترکیبات و عبارات غیر معمول را معنادار و معمول سازد؛ هر چند به احتمال بسیار زیاد نتیجه یکی نخواهد بود و معنایی که مخاطب به دست می‌آورد لزوماً همان معنایی که شاعر ساخته است، نخواهد بود. اگر معنایی که مخاطب دریافته به معنایی که شاعر ساخته نزدیک باشد نشان از قرابت قواعد زیبایی‌شناختی، جهان‌بینی، دانش و بینش شاعر و مخاطب دارد. با توجه به اینکه فرهنگ و زبان ایرانیان از زمان نظامی تاکنون، علی‌رغم تحولات بزرگ تاریخی و سیاسی و اجتماعی، مبانی و اصول خود را حفظ کرده و در بنیادها بسیار ناچیز دچار تحول و دگرگونی شده است، می‌توان ادعا کرد که معیارهای زیبایی‌شناختی مردمان و شاعران و فارسی‌زبانان و فارسی‌خوانان، همان معیارهای پذیرفتهٔ زمان نظامی بوده است. نظامی الگوها و روش‌های تأثیرگذاری بر مخاطب را شناخته بوده و می‌دانسته که چگونه در روان مخاطبان قبض و بسط اقناعی و استدلالی ایجاد نماید و انفعالات مخصوص را بر وجه مطلوب برانگیزد.

- نظامی در بخش "خواص هم‌سنجی" برای ایجاد تازگی در کنایات می‌کوشد کنایات کهنه را به شکل تازه به کار برد و برخی کنایات تازه را در شعر بگمارد. برای ایجاد پیچیدگی، بیش از یک کنایه را با هستهٔ واحد در بیت می‌گنجاند، کنایات را با تغییر حوزهٔ کاربرد به استعاره تبدیل می‌کند، و از چندین کنایه در یک بیت بهره می‌جوید. برای ایجاد ناسازگاری از تضاد یاری می‌جوید و برای شگفت‌انگیزی شعرش کنایات را با اغراق همراه می‌کند.

- نظامی زیبایی اثر هنری را در اثرگذاری آن بر مخاطبان می‌بیند؛ لذا وفور کنایات در اشعار نظامی، به‌ویژه کنایاتی که در ضمن مثل‌ها و مثل‌واره‌ها آمده‌اند، گزاره‌ها را در نظر مخاطب صادق می‌نمایند و مخاطب بدین گونه به قول خواجه نصیر، هم از گزاره‌های تخییلی لذت می‌برد هم از گزاره‌های تصدیقی، یعنی در برابر هر دو مطیع و منفعل می‌گردد.

تعارض منافع

تعارض منافع وجود ندارد.

منابع

بدوی طبانه. (۱۹۸۸). معجم البلاغة العربیة. جدة: دارُ المنارة، الریاض: دارُ الرفاعی.

بیردزلی، مونروسی و هاسپرس، جان. (۱۳۹۸). تاریخ و مسائل زیباشناسی. ترجمه محمدسعید حنایی کاشانی. تهران: هرمس.

پورنامداریان، تقی و موسوی، مصطفی. (۱۴۰۰). «زبان نظامی گنجوی»، زبان و ادب فارسی، س ۷۴ ش ۲۴۴: ۱ - ۳۱.

Doi: 10.22034/perlit.2022.47080.3117

تاتارکیویچ، ولادیسلاف. (۱۳۹۲). تاریخ زیبایی‌شناسی. ویرایش سی. برت، ترجمهٔ سیدجواد میرفندرسکی. تهران: علم.

ـــــــــــــــ . (۱۳۹۶). تاریخ زیبایی‌شناسی. ویرایش سی. برت، ترجمهٔ هادی ربیعی. تهران: مینوی خرد.

حمیدیان، سعید. (۱۳۷۲). آرمانشهر زیبایی؛ گفتارهایی در شیوهٔ بیان نظامی. تهران: قطره.

ـــــــــــــــ . (۱۳۸۹). «نظامی شاعر استعاره‌های گنگ و بی‌مقدمه است». قابل دسترس در سایت ایبنا به نشانی:
https://www.ibna.ir/news/78932/

نصیرالدین طوسی، محمد. (۱۳۶۱). أساس الاقتباس. به تصحیح مدرس رضوی. تهران: دانشگاه تهران.

درانتی، ژان فیلیپ. (۱۳۹۳). زیبایی‌شناسی اگزیستانسیالیست. ترجمه هدی ندایی‌فر. تهران: ققنوس.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۲). ارسطو و فن شعر. تهران: امیرکبیر.

زمانی، مریم و پیامنی، بهناز. (۱۴۰۱). «ساختار زبانی کنایات نظامی گنجوی در منظومهٔ هفت پیکر»، سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، ش ۹: ۱۹۱ - ۲۰۴. Doi:10.22034/bahareadab.2022.15.654

سیلی، ویلیام و همکاران. (۱۳۹۹). زیبایی‌شناسی تجربی، عصب‌زیبایی‌شناسی، علم. ترجمه امیرعباس زارعی. تهران: فرهنگستان هنر.

صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۶۹). تاریخ ادبیات در ایران. تهران: فردوس.

طباطبایی، صالح. (۱۴۰۰). مروری بر نظریه‌های زیبایی در زیبایی‌شناسی تجربی و علوم شناختی. تهران: نی.

غلامرضایی، محمد. (۱۳۷۷). سبک‌شناسی شعر پارسی از رودکی تا شاملو. تهران: جامی.

ویرایش انگلیسی و صفحه‌آرایی نشده

فاسترگیج، مارک. (۱۴۰۰). نظریه‌های زیبایی‌شناسی. ترجمه احسان حنیف. تهران: فکر نو.

ناصری، ناصر و عظیمی، رسول. (۱۳۸۹). «تنوع کنایات عامیانه در لیلی مجنون نظامی»، زبان و ادب فارسی، ش ۴: ۱۵۳ - ۱۶۶.

نظامی گنجوی، الیاس‌بن یوسف. (۱۳۷۸). خسرو و شیرین. تصحیح وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان. تهران: قطره.

ـــــــــــ . (۱۴۰۱). مخزن الاسرار. تصحیح تقی پورنامداریان و مصطفی موسوی. تهران: سخن.

نهاماس، الکساندر. (۱۴۰۰). جایگاه زیبایی در عالم هنر. ترجمه سیدمسعود حسینی. تهران: ققنوس.

وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۷۵). «کنایه، نقاشی زبان». نامه فرهنگستان، ش ۸: ۵۵ - ۶۹.

References

Beardsley, Monrosi (2019). Aesthetics, History of, translated into Persian by: Mohammad Saeed Hana'i Kashani, Tehran: Hermes. [In Persian]

Bedvi Tabana. (1988). Mu'jam al-Balagha al-Arabiya, 3rd edition, Jeddah: Dar al-Manara, Riyadh Dar al-Rifa'i.

Dranty, Jean-Philippe. (1994). Existentialist Aesthetics, translated into Persian by: Hoda Nedaeifar, Tehran: Qognoos.

Foster gage, Mark. (1999). Aesthetic Theory, Translated into Persian by: Ehsan Hanif, Tehran: Fekr-e-Naw.

Gholamrezaei, Mohammad. (1998). Stylistics of Persian Poetry from Rudaki to Shamlu, Tehran: Jami. [In Persian]

Hamidian, Saeed. (1993). Utopia of Beauty; Discourses in the Style of Nezami's Expression, Tehran: Qatra Publishing. [In Persian]

John Haspers. (2019). Aesthetics, problem of, translated into Persian by: Mohammad Saeed Hana'i Kashani, Tehran: Hermes. [In Persian]

Khwaja Nasir al-Din Tusi. (1982). Asas Al eqtebas, Edited by Modares Razavi, Third Edition, Tehran: University of Tehran.

Nahmas, Alexander. (1999). The Place of Beauty in the World of Art, Translated into Persian by: Seyyed Masoud Hosseyni, Tehran: Qoghnous.

Nasseri, Nasser and Rasoul Azimi. (2000). "Variety of Folk Allegories in Nezami's Leyla & Majnoon", Persian Language and Literature Journal, No. 4, pp. 153-166. [In Persian]

Nezami Ganjavi. (1999). Khosrow and Shirin, edited by Vahid Dastgerdi, with the help of Saeed Hamidian, Tehran: Ghatra.

Nezami Ganjavi. (1999). Makhzan al-Asrar, edited by Taghi Pournamdarian and Mostafa Mousavi, Tehran: Sokhan.

Pournamdarian, Taqi and Mostafa Mousavi. (1993). "Nizami Ganjavi's Language", Persian Language and Literature Journal, Vol. 244, pp. 1-31. [In Persian]

Safa, Zabihollah. (1980). History of Literature in Iran, Volume 2, Tehran: Ferdows Publications. [In Persian]

Seeley, William et al. (2010). Empirical Aesthetics, Neurasthenics, Science, Translated into Persian by: Amir Abbas Zarei, Tehran: Academy of Arts.

Shafiei Kadkani, Mohammad Reza. (1996). Imagination in Persian Poetry, Tehran: Agah. [In Persian]

ویرایش انگلیسی و صفحه‌آرایی نشان

Tabatabaei, Saleh. (1999). A Review of the Theories of Beauty in Experimental Aesthetics and Cognitive Sciences, Tehran: Ney Publishing. [In Persian]
Tatarkiewicz, Wladyslaw. (1997). History of Aesthetics, Volume 2, Translated into Persian by: Hadi Rabiei, Tehran: Minou Kherad.
Tatarkiewicz, Wladyslaw. (2012). History of Aesthetics, Translated into Persian by: Seyyed Javad Fenderski, Tehran: Elm.
Vahidian Kamyar, Taghi. (1996). "Allusion, Painting of Language", Nameh Farhangestan, No. 8, pp. 55-69. [In Persian]
Zamani, Maryam and Behnaz Payamani. (1998). "The Linguistic Structure of Nezami Ganjavi's Allegories in the Poetry of the Seven Figures", Journal of Persian Poetry and Prose Stylistics (Bahar Adab), No. 9, pp. 191-204. [In Persian]
Zarrinkoob, Abdolhossein. (1983). Aristotle and the Poetic, Tehran: Amir Kabir. [In Persian]

ویرایش انگلیسی و صفحه‌آرایی نشده