نام‌تصویر در ادب پارسی بر پایهٔ قصاید خاقانی

سعید مهدوی‌فر*

تقدیم به دکتر محمدرضا صالحی مازندرانی

چکیده

از آنجا که ساختن واژه‌های بسیط، فرآیندی بازبسته به فرهنگ، دستگاه و تاریخ یک زبان است، شاعر برای بیان مفاهیم هنری و ذهنی خویش، از واژگان بسیط زبان سود می‌جوید تا ترکیباتی تازه بسازد. یکی از اساسی‌ترین شیوه‌های هنری ـ زبانی شاعر برای برآوردن این مهم، تصویرسازی است. مهم‌ترین کارکرد تصویرسازی در راستای غنا بخشیدن به گنجینهٔ واژگانی یک زبان، چیزی جز آفرینش «نام تصویر» نیست. خاقانی شروانی، به عنوان بزرگ‌ترین شاعر تصویرپردازِ ادب پارسی، اساس زبان شعری خود را بر آفرینش نام‌تصویرهای نوآیین و غریب نهاده است. بی‌شک، او در این زمینه یکی از نوابغ و شگفتی‌های ادب جهان است.

این مقاله بر پایهٔ قصاید خاقانی، به معرّفی و تحلیل مفهوم نویافتهٔ «نام‌تصویر» می‌پردازد.

واژه‌های کلیدی: خاقانی، تصویرسازی، نام‌تصویر، بن‌مایه‌های تصویری.

مقدّمه و کلّیات

فرمالیست‌ها، زبان ادبی و تصویر

فرمالیست‌ها، به عنوان پیشگامان نقد ادبی معاصر، توجّهی خاص به زبان شعر داشتند. اساساً دغدغهٔ اصلی ایشان، تحلیل زبان ادبی، یعنی تعریف «ادبیّت» (Literariness) بود. فرمالیست‌ها برای رسیدن به این مهم، در گام نخست، زبان ادبی را از زبان عادی (= روزمره/ مکانیکی) متمایز ساختند. هدف زبان روزمره، برقرار کردن ارتباط مؤثر، از طریق ارجاع به اندیشه‌ها و چیزهاست؛ امّا زبان شعری، به جای اشیاء یا مفاهیمی که کلمات را بازمی‌نمایند، توجّه را به سوی بافتار و شکل خود جلب می‌کند (مکاریک، ۱۳۸۵: ۲۰۰).

ویکتور شکلوفسکی (Victor Shklovsky) در مقالهٔ برجسته‌اش با عنوان «هنر به مثابهٔ فن» (Art as Thecnique) به انگارهٔ بنیادین و ارزشمند «آشنایی‌زدایی» دست یافت. او نشان داد که ما در زندگی روزمره، چیزها و بافتارشان را نمی‌بینیم و واکنش ما به آنها، واکنشی خودکار است. هدف هنر، مختل ساختن این ادراک خودکار و انتقال حسّ چیزهاست، آن سان که ادراک می‌شوند، نه آن سان که دانسته می‌شوند. هنر به واسطهٔ تمهید آشنایی‌زدایی، اشیاء را ناآشنا و غریب می‌سازد و بر دشواری و دیرشِ فرآیند ادراک می‌افزاید؛ زیرا فرآیند ادراک، به خودی خود غایتی زیباشناختی است و این فرآیند باید طولانی باشد[1] (همان).

فرمالیست‌ها از «مادّه» و «تمهید» سخن به میان آوردند. مادّه، خمیرهٔ خام ادبیات است که شاعر و نویسنده می‌تواند آن را در اثر خود به کار بگیرد: واقعیات روزمره، قراردادهای ادبی و اندیشه‌ها. تمهید، اصلی زیباشناختی است که مادّه را به اثر هنری بدل می‌کند. شکلوفسکی معتقد است که هنر سازمان خاصّ خود را دارد که مادّه را به تجربهٔ هنری بدل می‌کند. این سازمان در قالب تمهیدات نگارشی، وزن، نظامِ آوایی، نحو و پی‌رنگ اثر متجلّی می‌شود و تمهیدی است که مادّهٔ برون زیبایی‌شناختی را با شکل دادن به آن، به اثر هنری بدل می‌کند (مکاریک، ۱۳۸۵: ۲۰۱). یکی از عمده‌ترینِ این تمهیدات، «تصویر» (Image) است. تصویر شاعرانه، ابزاری است جهت خلق حدّاکثر تأثیر و ایجاد

درک و بینشی ویژه از ابژه (شکلوفسکی، ۱۳۸۵: ۸۵).

اگرچه شکلوفسکی به خاطرِ به چالش کشیدن آرای پوتبنیا(Potebeniya) و پیروان او ـ که معتقد بودند هنر اندیشه‌ای است مبتنی بر تصاویر؛ هنر و به‌ویژه شـعر بدون تصویر وجود ندارد ـ ارزش تصویر را چون دیگر تمهیدات هنری می‌دانسـت؛ اما یاکوبسـن (Jacobson) ارزش و اعتبار خاصّی به تصویر ـ اسـتعاره و مجاز ـ بخشـید؛ او در کتاب مبانی زبان (۱۹۵۶)، اسـتعاره و مجاز را همچـون دو قطب عملکرد زبانی تعریف کـرد. در نظر او، این دو صناعت، قالب‌های زایندهٔ کلّیهٔ صناعات دیگر هستند و در هر اثر ادبی نقشی تعیین‌کننده دارند. یاکوبسـن سبک‌های ادبی گوناگون را بر اساس رجحان یکی از این دو صناعـات بر دیگری، از هم متمایز کرد: «به کرّات، از تفوّق فرآیند اسـتعاری در مکاتب ادبی رمانتی‌سیسـم و سمبولیسم سـخن گفته‌اند؛ امّا هنوز، چنان که باید، درنیافته‌اند که زیربنا و در واقع عامل تعیین‌کنندهٔ جریانِ به اصطلاح «واقع‌گرایی» سلطهٔ مجاز مرسل است ... نویسندهٔ واقع‌گرا با دنبال کردن روابط مجاورت، به واسطهٔ مجاز مرسل، از طرح به فضا و از شخصیت‌ها به مکان و زمان زمینه گریز می‌زند» (اسکولز، ۱۳۷۹: ۴۱).۲

این انـگاره را می‌توان در ادب پارسـی نیز بازجُسـت: سبک خراسانی، دورهٔ تسلط تشبیه‌های حسّی است؛ سبک آذربایجانی و عراقی، دورهٔ تسـلّط استعاره؛ در ادب عرفانی، سـمبل و پارادوکس عناصر تصویری مسـلّط هسـتند و سرانجام در سبک هندی، برتری با تشبیه تمثیل یا اسلوب معادله‌است.

یاکوبسـن اسـتعاره را مربوط به شـعر، و مجاز مرسل را صناعتی در نثر می‌داند. وی معتقد اسـت مجاز مرسـل و اسـتعاره، در زبان و تفکّـر، در گفتار روزمـرّه و حتّی در صورت‌بندی‌هـای ناخودآگاه، همچـون رؤیاها، نیز اموری بنیادین است؛ از این رو، ژان لاکان (Jacques Lacan) به نوعی به انگاره‌های او توجّه و بازنگری‌هایی در نظریهٔ او نیز داشته است (مکاریک، ۱۳۸۵: ۳۲ ـ ۳۳).

زبان‌شناسان و استعاره

در دهه‌های اخیر، استعاره، به عنوان موضوعی بنیادی، در میان زبان‌شناسان مورد تحلیل قرار گرفته است. برخلاف نظریهٔ سنّتی استعاره، که آن را امری زبانی می‌دانست، نظریهٔ معاصر، استعاره را امری مربوط به اندیشه می‌داند. در این نظریه، استعاره از جهات مختلف با حوزهٔ فلسفی پیوند خورده اسـت. نظریهٔ معاصر، استعاره را به عنوان یک رکن اساسی در درک و اندیشهٔ بشری از جهان و پایهٔ مهمّی از دانش زبانی بشر، مورد توجّه قرار می‌دهد. در این میان، استعارهٔ ادبی بخشی از حوزهٔ گستردهٔ استعاره را تشکیل می‌دهد؛ نظامی عظیم، شامل هزاران انگاشت بین قلمروها در پسِ استعاره‌ها قرار دارد. استعاره یعنی انگاشت بین قلمروها در نظام مفهومی (لیکاف، ۱۳۸۳: ۱۹۷).

نظریه‌پردازانی چون لیکاف و جانسون، بر این اعتقادند که نظام ادراکی ما، که در قالب آن به تفکّر می‌نشینیم، ماهیّتاً استعاری است (افراشی، ۱۳۸۱: ۷۸). درک ما از جهان واقعی، مستقیم و بلافصل نیست؛ بلکه ادراکات ما بر مبنای تأثّرات محدودکنندهٔ دانش بشر و زبان شکل می‌گیرد. بر این اساس، استعاره ابزاری برای آفرینش حقیقت مجدّد است. (همان: ۷۹). لیکاف استعاره را ابزار اصلی درک اندیشه‌ها و مفهوم‌سازی انتزاعی می‌داند. در حقیقت، استعاره مسئلهٔ بازنمایی حوزه‌های مفهومی اسـت. نظام اسـتعاره نقش مهمّی در درک ما از تجربه دارد (موسوی فریدی، ۱۳۸۲: ۳۳).

زبان‌شناسانی که به مطالعات تاریخی زبان می‌پردازند، بر این باورند که یکی از مهم‌ترین راه‌های تغییرات زبانی، استعاره است. استعاره، به عنوان یکی از انواع قیاس معنایی، به تغییر معنا می‌انجامد (افراشی، ۱۳۸۱: ۷۸)؛ تغییری که گاهی با به‌کارگیری یک ترکیب نوآیین همراه است. در اینجا مبحث «استعاره‌های مـرده» (Dead metaphor) به میان می‌آید. مراد از اسـتعاره‌های مرده، استعاره‌های کلیشه‌ای است؛ استعاره‌هایی که بر اثر تکرار فراوان، دیگر زیبایی و مغایرت آغازینِ حاصل از دوری مشبّه و مشبّهٌ‌به را ندارند و دیگر التذاذ هنری و حسّ زیبایی‌شناسی مخاطب را برنمی‌انگیزند؛ استعاره‌هایی چون «بت»، «نگار»، «شـیر» و...، اسـتعاره‌های مرده‌ای هسـتند که دیگر چنـدان توجّه خواننده را بـه بافتار خود جلب نمی‌کنند. استعاره‌ها وقتی که مردند، در فرهنگ‌های لغت ثبت می‌شوند. سـادوک (sadock) زبان استعاری را یکـی از منابع زایاییِ تحـوّل زبانی می‌داند و بر این باور اسـت که بسـیاری از نمونه‌های واژگانی‌شـده(Items Lexicalized)، در حقیقت استعاره‌های مرده‌اند (همان: ۷۹).

بلاغیّون کهن ما به‌خوبی با این گونه اسـتعاره‌ها آشنا بوده‌اند. ایشـان استعاره را بر حسب جامع (= وجهِ‌شبه)، به دو دسته تقسیم می‌کردند:

۱. اسـتعارهٔ عام (قریب/ عامیّه/ مبتذله/ عامیّهٔ مبتذله): اسـتعاره‌ای که جامع در آن مبتذل باشـد؛ یعنی بر اذهان عامّه پوشـیده نماند؛ استعاره‌ای که جامع میان مستعارٌله و مستعارٌمنه معلوم و آشکار باشد (رادفر، ۱۳۸۶: ۱۰۳ – ۱۰۵). این نوع، همان اسـتعارهٔ مـرده (Dead metaphor) است.

۲. استعارهٔ غریبه (غریب/ بعید/ خاصیّه/ خاصیّهٔ غریبه): استعاره‌ای که جامع غریب باشد و غیر از خواص بر آن اطلاع نیابد؛ استعاره‌ای که جامع نامعلوم و فهم آن، محتاج به دقت نظر باشد (همان).

نام‌تصویر

تخیّل نو و اصیل، دنیایی تازه و دیگرگون برابر دیدگان شاعر و هنرمند ترسیم می‌کند. او ناگزیر است برای هستی بخشیدن به این دنیا، از اسامی و هنجارهای عادی زبان دوری جوید و خود، اسـم‌هایی تازه برای نام‌گذاری آن بیافریند. او می‌داند که اگر به اسامی و ترکیب‌های عادی و داشته‌های بالفعل زبان مکانیکی اکتفا کند، دیگر دنیایش نمی‌تواند برای مخاطبان تازگی داشته باشد؛ زیرا دنیایش چیزی غیر از دنیای حاضر نخواهد بود؛ به این دلیل که اصولاً جهان را به کمک زبان می‌شناسیم. پدیده‌ای که نام نداشته باشد، به راستی که وجود نیز ندارد.

شـاعر از این امکان برخوردار نیست که دست به خلق و ساختن واژه‌های

بسیط بزند، و اساساً ساختن واژگان بسیط، فرآیندی است که به فرهنگ، دستگاه و تاریخ یک زبان مربوط می‌شود؛ از این رو، شاعر برای بیان مافی‌الضّمیر و مفاهیم خویش، از واژگان بسیطِ موجود در زبان سود می‌جوید و ترکیبات تصویری و واژگانی تازه‌ای می‌سازد تا گنجینهٔ زبانی خود را گسترش بدهد و هر چه بهتر آن مفاهیم هنری و ذهنی خویش را بیان کند.

یکی از اساسی‌ترین شیوه‌های هنری ـ زبانی برای غنا بخشیدن به گنجینهٔ واژگانی یک زبان، تصویرسازی، یعنی آفرینش ترکیب‌های مجازی و استعاره‌های بدیع و شگرف است. تصویرسازی، تنها از عهدهٔ زبان ادبی برمی‌آید؛ زیرا تخیّل، به عنوان اساسِ تصویرسازی، از عناصر پویای شعر (و زبان آن) است. زبان مکانیکی یا روزمره، در این زمینه بسیار ضعیف و کُند است. زبان روزمره، اندک توان تخیّلی خود را صرف ساختن مجازهای ساده و کنایات غیرتصویریِ قریب می‌کند. از سوی دیگر، این مجازهای ساده و کنایات قریب، به سرعت صورتی کلیشه‌ای و مرده پیدا می‌کند؛ زیرا اساس زبان، بر تغییر و تکاپو نهاده شده است. اگرچه امروزه استعارهٔ «آچار فرانسه» (=کسی که در همه کار وارد است) بسیار گیرا و مؤثر است، امّا زمان حیات او بسیار اندک است و دیری نمی‌گذرد که جای خود را به واژه‌ای دیگر می‌دهد. هر قدر پویایی و سرزندگی یک زبان بیشتر باشد، این فرایند سریع‌تر به انجام می‌رسد.

مهم‌ترین کارکرد تصویرسازی در راستای غنا بخشیدن به گنجینهٔ واژگانی یک زبان، آفرینش «نام‌تصویرها»ست؛ نام‌تصویر، تعبیری است که نگارنده برای آن دسته از اسامی پدیده‌ها و امور در نظر گرفته است که بر اساس روش‌ها و هنجارهای مختلف، از طریق تصویرسازی ساخته می‌شود. نام‌تصویر، تصویری است که می‌توان آن را به مثابهٔ نام یک پدیده به کار برد. نام‌تصویر، نقطهٔ مقابل نام‌های حقیقی‌ای است که زبان مکانیکی می‌سازد. اگر در زبان مکانیکی و روزمره برای آن جِرم تابان آسمان، اسم «خورشید و آفتاب» را داریم، در زبان ادبی تنها خاقانی در آثارش بیش از ۱۰۰ نام بر خورشید نهاده است: «رومی‌زن رعنا» (خاقانی شروانی، ۱۳۷۴: ۹۵)، «طاووس آتشین‌پر» (همان: ۱۹۱)، «کعبهٔ رهرو» (خاقانی شروانی، ۱۳۸۶: ۶۴)، «زمزم آتشین» (همان)، «شاهد غمزه‌زن» (همان: ۷۴)، «دف زرّین» (خاقانی شروانی، ۱۳۸۶: ۴)، «کبوتر زرین‌بال» (همان: ۲۰۲) و ... .

نام‌تصویر، دستاورد شگفت زبان ادبی است. گردآوری و تحلیل نام‌تصویرهایی که شاعران و نویسندگان ما در باب هر یک از امور هستی آفریده‌اند، خود می‌تواند موضوع رساله‌ای مستقل باشد. از این طریق، می‌توان فرهنگ‌های متعدّدی نوشت و به غنای زبان و فرهنگ خود افروزد.

خاقانی شروانی، به عنوان شاعری تصویرگرا و لفظ‌آرا، اساس زبانی شعر خود را از طریق تصویرسازی بر آفرینش ترکیب‌های استعاری و تشبیهی، کنایه‌ها و مجازهای نوآیین و بدیع قرار داده است. در حقیقت، این ترکیبات تصویری «وجه غالب» (Dominent) شعر او را تشکیل می‌دهد؛ وجه غالبی که می‌توان آن را عنصر کانونی دیوان او دانست؛ عنصری که دیگر عناصر را زیر فرمان خود دارد، آنها را تعیّن می‌بخشد و دگرگون می‌سازد. وجه غالب، یکپارچگی ساختار را نیز تضمین می‌کند (یاکوبسن، ۱۳۷۷: ۳۲).

در میان این ترکیب‌های استعاری و تشبیهی، کنایه‌ها و مجازهای نوآیین و بدیع، آنچه بیش از همه غریب و بدیع می‌نماید و مخاطب را سخت با آشنایی‌زدایی و هنجارگریزی مواجه می‌سازد، چیزی جز نام‌تصویرها نیست. بی‌شک در ساختن نام‌تصویر، هیچ شاعری به گَرد خاقانی نمی‌رسد. قوّهٔ تخیّل شگرف، دانسته‌ها و آگاهی‌های مختلف و متنوّع شاعر و البته طبعِ نوجوی و نوآیین او، چون دست به دست هم می‌دهند، نام‌تصویرهای بدیع و بی‌سابقه ساخته می‌شود. این نام‌تصویرها را می‌توان مهم‌ترین فرایند شعری و زبانی خاقانی دانست؛ عنصری پویا و زنده که تار و پود شعر خاقانی را شکل می‌دهد.

وجود این نام‌تصویرها باعث شده است تا از دیرباز، دیوان خاقانی، به‌ویژه قصاید آن، به عنوان منبعی گران‌سنگ، مورد استفادهٔ فرهنگ‌نویسان قرار گیرد. از این روی، شماری از نام‌تصویرهای آن را در فرهنگ‌هایی چون برهان قاطع، آنندراج و جهانگیری می‌بینیم. با نگاهی اجمالی، به وضوح می‌بینیم که صاحبان این فرهنگ‌ها، دیوان خاقانی را در دست داشته‌اند و نام‌تصویرهای آن را استخراج و در فرهنگ‌های خود ثبت کرده‌اند. این در حالی است که این فرهنگ‌ها به ختم الغرایب (=تحفةالعراقین) و به‌ویژه منشآت توجه کمتری داشته‌اند.[۳]

بُن‌مایه‌های تصویری

یکی از اساسی‌ترین مفاهیم در حوزهٔ تحلیل نام‌تصویرها، «بُن‌مایه‌های تصویری» است. ارتباط تنگاتنگی بین بُن‌مایه‌های تصویری و نام‌تصویرها وجود دارد. بُن‌مایه‌های تصویری، در تطبیق با آرای فرمالیست‌ها، همان «مادّه»، و نام‌تصویر همان «تمهید» خواهد بود. اگر بخواهیم از اصطلاحات دستور گشتاری برای تبیین و تفسیر این مفهوم و نوع خاص استفاده کنیم، باید بُن‌مایه‌های تصویری را در حکم ژرف‌ساخت، و نام‌تصویر را در حکم روساخت به شمار آوریم. در حقیقت، بن‌مایهٔ تصویری مشبّه و نام‌تصویر مشبّه‌به است.[۴]

مرادم از بُن‌مایه‌های تصویری، آن امور و پدیده‌هایی است که شاعر و هنرمند، به گونه‌ای شگرف، گرایش و علاقهٔ خاصّی به آنها دارد و همواره آنها را با نگاهی تصویری و در قالب نام‌تصویرها به ما نشان می‌دهد. این گرایش می‌تواند جنبه‌ای مثبت یا منفی داشته باشد؛ به این معنا که شاعر از پدیده‌ها و اموری که ذهنیّت و دیدگاهی مثبت نسبت به آنها دارد، نام‌تصویرهایی با بار عاطفی مثبت، و از پدیده‌ها و اموری که ذهنیّت و دیدگاهی منفی نسبت به آنها دارد، نام‌تصویرهایی با بار عاصفی منفی می‌سازد. از این روی، نام‌تصویر راهی برای نفوذ در دنیای اندیشه و روان هنرمند است. بُن‌مایه‌های تصویری را باید در شمار موتیف‌های (Motif) اثر ادبی قلمداد کرد.

خورشید، برجسته‌ترین بُن‌مایهٔ تصویری در شعر خاقانی

مهم‌ترین و اساسی‌ترین بُن‌مایهٔ تصویری در شعر خاقانی، «خورشید» است. خورشـید و وابسته‌های آن، مادّه و خمیرهٔ سـاختن بسیاری از نام‌تصویرهای خاقانی شده اسـت. از این رو، در ادب پارسی و حتّی در شعر جهان، بیشترین و برجسته‌ترین نام‌تصویرهای خورشید را خاقانی آفریده است. علاقه و گرایش وصف‌ناشدنی خاقانی به خورشید، مطمئناً زمینهٔ روحی ـ روانیِ بسیار قوی‌ای دارد؛ پنداری او تنها خورشـید را بدیل و همجنس خود می‌داند. اگر خورشـید، سلطان فلک است، خاقانی نیز سلطان مُلکِ سخن است؛ اگر خورشید، یگانه و تنهاست، خاقانی نیز همهٔ حسرتش از نیافتنِ یک اهل‌رنگِ همجنس است؛ اگر ماه از خورشید کسب نور می‌کند، شاعران دیگر نیز ریزه‌خوار خوانِ سخن اویند؛ اگر خورشید، تیغ پرتوش را می‌کشد و شب و سپاه اختران را درهم می‌شکند، خاقانی نیز تیغ زبان بر کشیده و شاعران دیگر را از میدان هنر به‌در کرده است. او تناسب‌های بسیاری میان خود و خورشید برقرار کرده است. خاقانی بسیاری از امور خواستنی خود، از جمله ممدوحان و عزیزانش، را به خورشید تشبیه می‌کند. محور اصلی و اوج تصویرپردازی‌های خاقانی، آنجاست که از خورشید سخن می‌گوید.

برخی از این نام‌تصویرهایی که او برای خورشید آفریده، از قرار زیر است (تا صفحهٔ ۲۱۸ دیوان):

کیخسـرو ایوان نور[۵] (۲۴)، خسرو زرین‌غطا (۳۶)، نارنجِ زر (۴۶)، یوسفِ رسته ز دلو (۴۷)، نوربچهٔ ناب (۵۲)، سلطانِ یکسواره (۵۹)، نقره‌خنگ (۸۱)، نان زرینِ چرخ (۸۱)، عروس فلک (۸۵)، زرین‌کاسه (۸۹)، چراغ آسمان (۹۲)، برید صبح (۹۴)، رومـی‌زن رعنا (۹۵)، طاووس علوی‌آشـیان (۱۰۶)، چتر زرین (۱۰۱)، سـلطان فلک (۱۰۷)، شاه فلک (۱۰۸)، زرین‌قـواره (۱۱۲)، خنگ صبـح (۱۳۳)، قواره‌دیبا (۱۳۳)، آتشین‌دواج (۱۳۳)، آتشین‌صلیب (۱۳۳)، مطبخیِ باغ (۱۳۶)، تاج فلـک (۱۴۹)، نان زردِ فلک (۱۶۷)، بیـرقِ نور (۱۸۲)، خسـروِ چین (۱۸۲)، آیینهٔ چین (۱۸۲)، مهرهٔ زر (۱۸۲)، بازِ سپهر (۱۸۲)، زر سـرخ سپهر (۱۸۳)، آیینهٔ آسمان (۱۸۴)، خسروِ چارم‌سریر (۱۸۵)، ترازوی زر (۱۸۶)، نان زرین (۱۸۶)، کعبهٔ جهانگرد (۱۸۷)، زمزم رسن‌ور (۱۸۷)، نورزای چشمه (۱۸۷)، دایگان عالم (۱۸۷)، آتش موسـی (۱۸۷)، طاووس آتشـین‌پر (۱۹۱)، دست موسی (۱۹۵)، عروس روز (۲۱۵)، شمع هفت چرخ (۲۱۸)، سلطان یکسوارهٔ گردون (۲۱۸).

بن‌مایه‌های تصویری دیگر در شعر خاقانی

دومین بُن‌مایهٔ تصویری برجسـته در شعر خاقانی، «آسمان و ستارگان» و به‌ویژه «هفت اختر» اسـت، که در باورداشت‌های متقدّمان، نقشی اساسی در حیات آدمی دارند. برعکسِ خورشید، که شاعر به دلیل گرایش مثبتش به آن، نام‌تصویرهایی با بار عاطفی مثبت برای آن ساخته است، به دلیل گرایش منفی به آسمان و اختر، در بسیاری از موارد، نام‌تصویرهایی با بار عاطفی منفی برای این دو پدیده ساخته است. جای هیچ شک نیست که این گرایش منفی، برخاسته از حوادث ناگوار و مشکلاتی است که در زندگی شخصی و اجتماعی برای شاعر به وجود آمده است؛ پنداری تنها راهِ سبک شدن از بار محنت و گشودن گره‌های رشتهٔ جانش، همین ساختن نام‌تصویرهای منفیِ سربه‌مهر است. اگرچه برخی از این نام‌تصویرها به تنهایی معنایی منفی ندارند، ولی هنگامی که آنها را در بستر شعر و در محور تصویری کلام می‌سنجیم، بار عاطفی منفی آنها آشکار است.

برخی از این نام‌تصویرهای او برای آسمان (تا صفحهٔ ۲۱۸ دیوان):

خضرای خذلان (۲)، خیمهٔ خضرا (۲)، حقّهٔ مینا (۸)، گنبد نیلوفری (۸)، نُه خـراس (۱۳)، گنبد خضرا (۱۴ و ۱۰۱)، ایوان نـور (۲۴)، قبّهٔ نغزپیکران (۳۳)، قبّهٔ ازرق‌شعار (۳۶)، خیمهٔ روحانیان (۴۱)، بحر ماه‌مشیمه (۵۲)، خراس خراب (۵۲)، سـبز بادبان (۶۲)، کعبتین بی‌نقش (۶۹)، شیشـهٔ پُر دیو (۸۳)، هفت دِه (۸۹)، نُه شـهر (۸۹)، پیروزه‌پنگان (۹۲)، کاسـهٔ مینا (۹۶)، نُه صحیفه (۱۰۲)، رقعهٔ مینا (۱۳۳)، هفت دخمهٔ خضـرا (۱۳۳)، علف‌خانه (۱۳۴)، خمخانهٔ نیلی (۱۵۸)، سیه‌کاسـه (۱۶۷)، گنبد حرّاقه‌رنگ (۱۷۹)، گنبد صوفی‌لباس (۱۸۱)، گنبد گوهرنگار (۱۸۴)، بادبان اخضر (۱۸۶)، سقف نیم‌خایه (۱۸۶)، فسـونگر زن‌فعل سـبزچادر (۱۸۷)، آبگون قفص (۱۹۱)، هفت‌پرده (۱۹۹)، نُه مقرنس دوّار (۲۰۱)، نیلی حقّه (۲۱۰)، طارم پیروزه (۲۱۶).

و برخی از نام‌تصویرهای او برای ستارگان و هفت اختر (تا صفحهٔ ۲۱۸ دیوان):

هفت مهـرهٔ زریـن (۸)، آب‌پیکـران (۳۱)، رایج فلک (۳۶)، هفت طفل جان‌شکر (۶۵)، ترکان کوچ‌کننده (۶۵)، روشنان فلک (۷۹)، هفت ده‌آیت (۱۰۲)، دیده‌بانان بام عالم (۱۰۴)، عاملان طبع (۱۰۷)، هفت شـمع بی‌دخان (۱۰۹)، هفت حراث فلک (۱۰۹)، کارداران فلک (۱۱۴)، هفت نراد فلک (۱۱۵)، لؤلؤ لالا (۱۳۷)، خایه‌های زرین (۱۸۶)، زانیات (۱۹۹)، عوانان فلک (۲۱۱)، سبعهٔ الوان (۲۱۲)، بکران چرخ (۲۱۵)، عقد عنبرینهٔ گردون (۲۱۵)، عقد گوهر (۲۱۵).

خاقانی برای ماه و شراب، ممدوح و شمشیر او و به طور کلّی بسیاری از پدیده‌ها نام‌تصویرهای دارد. شاعر، که از این دنیا سخت آزرده است و دادش از زمین و زمان، انس و جن درآمده است، در پی آن است که با آفرینش این نام‌تصویرها، دست به ساختن دنیایی دیگرگون و باب میل خود بزند.

آهنگ و وزن خاصّ نام‌تصویرها نیز از عوامل مؤثری بوده است که خاقانی را در به کار بردن و سـاختن هرچه بیشـتر نام‌تصویرها برمی‌انگیخته است. نام‌تصویرها سهمی عمده در شکل‌گیری فخامت و استواری کلام و همچنین ایجاد لحن حماسی و طُمطُراق غریب شعر او دارند.

ساخت تصویریِ نام‌تصویرها

مرادم از ساخت تصویری، این است که ببینیم نام‌تصویر از چه تصاویری و با چه ترکیبی ساخته شده است. الگوهای زیر مهم‌ترینِ این ساخت‌ها هستند:

۱. استعارهٔ مصرّحه: مثل «نارنج زر» و «عروس روز»، که نام‌تصویری برای خورشید و در عین حال، یک استعارهٔ مصرّحه هستند:

چرخ ترنجی به صبح ساخته نارنج زر
از پیِ دست ملک، مالک رقّ رقاب (۴۶)

آنک عروس روز پس حجره معتکف
گردون نثار ساخته صد عقد گوهرش (۲۱۵)

۲. اســتعاره + اســتعاره: این دو استعاره، از نوع مصرّحه هستند؛ مثل «بچهٔ طاووس علوی‌آشیان»:

دفع سرما را قفس کردند زآهن، پس در او
بچهٔ طاووس علوی‌آشیان افشانده‌اند (۱۰۶)

«بچهٔ طاووس علوی‌آشیان» از دو استعاره ساخته شده است: بچهٔ طاووس علوی‌آشیان استعاره از «آتش» است، و حال خود «طاووس علوی‌آشیان» نیز استعاره از «خورشید» است.

یا «خسرو چارم‌سریر»:

هیبت و رای تو را هست رهین و رهی
خسرو چارم‌سریر، شحنهٔ پنجم‌حصار (۱۸۵)

«چارم‌سریر» اســتعاره از فلک چهارم است و مجموع ترکیب، نام‌تصویری برای خورشــید اســت که در آسمان چهارم قرار دارد.

۳. اســتعارهٔ مصرّحه + تشبیه: برای تحلیل این دسته، ناگزیریم تشبیهات را به دو دستهٔ عمده تقسیم کنیم:

۱ـ ۳. تشبیهات غیرترکیبی: این دسته، تشبیهاتی را در بــر می‌گیرد که قابلیّت و توانایی این را ندارند که در قالب یک ترکیب عرضه شوند؛ این دسته، مشخّصاً تشبیه مرسل و مفصّل ـ تشبیهی که ادات تشبیه و وجه‌شبه در آن ذکر شود ـ و همچنین تشبیه بلیغ اسنادی را ـ که در قالب یک جملهٔ سه‌جزئی با مسند ذکر می‌گردد ـ در بر می‌گیرد. این دسته، علاوه بر این دو ساخت، دارای دو ساخت تشبیهی مشترک دیگر با تشبیهات ترکیبی است؛ یکی تشبیه مرسل و مجمل و دیگری تشبیه مؤکّد و مفصّل، که هم در قالب جمله و هم در قالب ترکیب می‌توانند بیایند.

۲ ـ ۳. تشبیهات ترکیبی: این دسته، تشبیهاتی را در بر می‌گیرد که در قالب یک ترکیب عرضه می‌شوند. این قسم در شعر خاقانی بسامد و برجستگی چشم‌گیری دارد و حتّی خاقانی نوآوری‌هایی در این قسم نیز داشته است. این دسته دو ساخت اصلی دارد:

۱ـ ۲ـ ۳. استعارهٔ مصرّحه + تشبیه مرسل و مجمل: تشبیه مرسل و مجمل، از ساخت‌های دوگانه است؛ یعنی هم قابلیّت این را دارد که در قالب جمله بیاید و هم در قالب ترکیب. این تشــبیه، با توجّه به ساخت اصلی نام‌تصویر در این قسم خود، دو ساخت دارد:

۱ـ ۱ ـ ۲ـ ۳. اســتعارهٔ مصرّحه + مشــبّهٌ‌به + ادات تشــبیه: مثل: «گنبد نارنج‌گون»:

این گنبد نارنج‌گون بازیچه دارد از درون
زآه سحرگاهش کنون، رو سنگ‌باران تازه کن (۴۵۳)

«گنبد» استعاره از آسمان است که با یک مشبّه‌به دیگر نیز همراه شده است: نارنج؛ و در کل، نام‌تصویری برای آسمان است.

۲ـ ۱ـ ۲ـ ۳. اســتعارهٔ مصرّحه + ادات تشــبیه + مشبّه: این قسم، در واقع مقلوب نوع اوّل است: «آب‌گون قفص»:

در آب‌گون قفص بین طاووس آتشین‌پر
کز پر گشادن او، آفاق بست زیور (۱۹۱)

«قفص»، که استعاره از آسمان است، به «آب» مانند شده است و ترکیب، نام‌تصویری برای آسمان است.

۲ـ ۲ـ ۳. استعارهٔ مصرّحه + تشبیه صفتی: «تشبیه صفتی» در حقیقت آن ساختی از تشبیه مؤکّد و مفصّل است که در قالب یک ترکیب عرضه می‌شود. این قسم ترکیبات تشبیهی دارای ویژگی‌ها و کارکردهای خاصّ زیبایی‌شــناختی خاصّ خود هســتند که ماهیّتی شــگرف و ارزنده به این تشبیهات داده است. جای بسی افسوس است که این ساخت تشبیهی، از دیرباز تا کنون، میان بلاغیّون ما ناشناخته مانده‌است. از این روی، عجالتاً نام «تشــبیه صفتی» را برای آن برگزیدم و می‌دانم که مسمّای چندان زیبایی نیست؛ به امید اینکه هرچه زودتر، از طرف محقّقان، نامی پســندیده برای آن پیشــنهاد و وضع شود.[۶]

تشــبیه صفتی از دو رکن تشکیل می‌شود؛ رکن اوّل، مشبّه است. این رکن می‌تواند خود تصویر باشد و اساساً در شــعر خاقانی ـ که نقطهٔ کمال تشــبیه صفتی است ـ رکن اوّل در بیشــترینِ موارد، یک استعارهٔ مصرّحهٔ ناب اســت که دارای پیونــد معنایی و لفظــی تمام‌عیاری با رکن دوم اســت. رکن دوم در تشبیه صفتی، یک صفت مرکّب است که از دو عنصر ساخته می‌شود: عنصر اوّل، مشبّهٌ‌به اســت و عنصر دوم در حکمِ وجه‌شبه است. قیدِ «در حکــم» را برای این آورده‌ام که گاهی این عنصر به گونه‌ای اجمالی و ایجازوار، به وجه‌شبه اشاره می‌کند و از ایــن رو، مجال التذاذ هنری از طریق کند و کاو ذهنی را برای خواننده تا حدّی باقی می‌گذارد.

با توجّه به به این سخنان، ساخت نام‌تصویر ما در اینجا چنین است: استعارهٔ مصرّحه + مشبّهٌ‌به + وجه‌شبه: «موسی خضراعتقاد» و «خضر سکندرجناب»:

صبح سپهرِ جلال، خسروِ موسی‌سخن
موسی خضراعتقاد، خضر سکندرجناب (۴۶)

«موسی خضراعتقاد» و «خضر سکندرجناب»، دو نام‌تصویر از ممدوح شاعر است. ممدوح ابتدا به موسی مانند شده است و سپس از جهت اعتقاد، به خضر. در مثال دوم نیز ممدوح ابتدا به خضر و سپس به اسکندر مانند شده است.

۳ـ ۲ـ ۳. استعارهٔ مصرّحه + تشبیه بلیغ اضافی: مثل «صبحِ سپهرِ جلال» در شاهد قبل. «صبح» استعاره از ممدوح و «سپهر جلال» تشبیه بلیغ اضافی است.

۴-۲-۳. استعارهٔ مصرّحه + تشبیه بلیغ صفتی: مثل «آفتابِ کان‌ضمیر»:

آسمانِ کوه‌زهره، آفتابِ کان‌ضمیر
آفت هرج آفتاب از کوه و کان انگیخته (۳۹۶)

۴. اســتعارهٔ مصرّحه + تشــبیه صفتی + تشــبیه صفتی: «مرّیخ ذنَب‌فعلِ

زحل‌سیمای‌من»:

قطب‌وارم بر سر یک نقطه دارد چارمیخ
این دو مرّیخ ذنب‌فعل زحل‌سیمای من (۳۲۰)

«مرّیخ ذنب‌فعل زحل‌سیما»، نام‌تصویری برای زنجیر آهنین و سیاه زندان است.

۵. استعارهٔ مصرّحه + تشبیه مرسل و مجمل ترکیبی + تشبیه صفتی: «بهمن کسری‌فش قبادفر»:

جوهر اسفندیارِ وقت به گیتی
بهمن کسری‌فش قبادفر آورد (۱۴۸)

۶. استعارهٔ مصرّحه + کنایه: در اینجا نیز مراد از کنایه، الزاماً کنایه‌های ترکیبی است؛ کنایه‌هایی که در قالب یک ترکیب ظاهر می‌شود؛ مثل «قبّهٔ نغزپیکران»:

قدرت ز برای کار تو ساخت
این قبهٔ نغزپیکران را (۳۳)

«نغزپیکران» کنایه از ستارگان است و کلّ ترکیب، نام‌تصویری برای آسمان است.

۷. تشبیه بلیغ اضافی: یا همان اضافهٔ تشبیهی؛ مثل «سقف‌نیم‌خایه»:

آن خایه‌های زرین از سقف نیم‌خایه
سیماب شد چو بر زد سیماب آتشین‌سر (۱۸۶)

که نام‌تصویری برای آسمان و همچنین یک تشبیه بلیغ اضافی است. این دسته بسامد چندانی ندارد.

۸. اضافهٔ سمبولیک: مثل «خراسِ فنا»:

به دل در خواص وفا می‌گریزم
به جان زین خراس فنا می‌گریزم (۲۸۸)

که نام‌تصویری برای آسمان است؛ و نیز «بیژنِ شجاعت»:

افراسیاب طبع من ای بیژن شجاعت
عذر آورد که بهتر از این دختری ندارم (۲۸۳)

۹. کنایه: این گونه نام‌تصویرها را به دو دستهٔ اصلی تقسیم‌می‌کنیم:

۱ـ ۹. کنایه‌های غیرتصویری: مرادم از کنایه‌های غیرتصویری، کنایاتی است که علاوه بر کنایه بودن، تصویر دیگری، از قبیل تشبیه و ...، نیست. این قسم، بر اساس یک قاعدهٔ کلّی در حوزهٔ کنایه ساخته می‌شوند و آن، حذف موصوف و ساختن کنایه با آوردن صفت است و در کتب بلاغت، آن را «کنایه از موصوف» می‌نامند که یکی از انواع کنایه به لحاظ مَکنیّ‌عنه است (شمیسا،۱۳۸۱: ۲۶۶)؛ مثل «نغزپیکران»، که کنایه و در عین حال، نام‌تصویری برای ستارگان است و تصویری دیگر در خود ندارد:

قدرت ز برای کار تو ساخت
این قبهٔ نغزپیکران را (۳۳)

و «روشنان فلک»، که صرفاً کنایه است:

نازند روشنان فلک در قران سعد
کاین سعد ز مهتر صاحب‌قران ماست (۷۹)

آنچه را که در فرهنگ‌های اصطلاحات ادبی غربی به نام Epithet آمده است، با تسامح می‌توان در این دسته جای داد. Epithetدر حقیقت یک بَدَل است که به صورت صفت عرضه می‌شود؛ به همین دلیل، دکتر شفیعی‌کدکنی در موسیقی شعر آن را «صفت هنری» ترجمه کرده‌اند[۷] و در باب آن نوشته‌اند: «آوردن صفت به جای موصوف، در بسیاری از موارد سبب تشخّص زبان می‌شود و این نوع از صفت که در بلاغت فرنگی به آن Epithet می‌گویند، در زبان شعر دارای مقام برجسته است. در بسیاری از قسمت‌های مهمّ شاهنامه، فقط از همین خصوصیت زبان شعر استفاده شده است و همچنین در بوستان سعدی و دیوان حافظ. این صفت گاه می‌تواند در حوزهٔ استعاره قرار گیرد و گاه نه؛ و اگر هم در حوزهٔ استعاره قرار گیرد، باز تا حدّی به این قلمرو نیز مربوط است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۶: ۲۷).

سپس شاهدی از حافظ می‌آورند: «در این بیت از حافظ، دو نوع صفت هنری به کار برده که دومی مصداق کامل صفت در موضوع بحث ماست و اوّلی نیز به صفت نزدیک‌تر است تا به استعاره به معنی معهود آن؛ اگرچه در تحلیل نهایی، نوعی استعاره است. به هر حال وقتی حافظ می‌گوید:

پیر گلرنگ من اندر حق ازرق‌پوشان
رخصت خبث نداد، ارنه حکایت‌ها بود

وی به جای اینکه بگوید «شراب»، می‌گوید: «پیر گلرنگ من» (همان).

این درست است که «پیر گلرنگ من» و «ازرق‌پوشان» بر اساس سخن ایشان، هر دو صفت هنری‌اند؛ در دیدگاه ما نیز هر دو، نام‌تصویرند؛ امّا این دو نام‌تصویر، از ساخت تصویریِ مشخّص و متفاوتی پیروی می‌کنند. ساخت نام‌تصویر «پیر گلرنگ من» چنین است: استعارهٔ مصرّحه + مشبّهٌ‌به+ وجهِ‌شبه، که همان ساختِ استعارهٔ مصرّحه + تشبیه صفتی است. امّا «ازرق‌پوشان» تنها یک کنایهٔ غیرتصویری است. از سوی دیگر نیز غنای تصویری و ارزش زیبایی‌شناختی نام‌تصویرِ «پیر گلرنگ من»، بسیار بسیار بیشتر از نام‌تصویرِ «ازرق‌پوشان» است.

ذکر این مطلب نیز ضروری است که در ادبیات غرب، Epithet در بسیاری از موارد ـ برعکس آنچه استاد گفته‌اند ـ ذکر صفت هنری همراه با موصوف آن است: «در بلاغت فارسی، صفت هنری غالباً با جای‌گزینی صفت به جای موصوف درست می‌شود [اشاره به سخن دکتر شفیعی‌کدکنی در موسیقی شعر]؛ اما در بلاغت انگلیسی، علاوه بر این شیوه، صفت هنری را با صفت و موصوف همراه می‌سازند» (داد، ۱۳۸۰: ذیل «صفت هنری») و در این حالت، هیچ جایگاهی در بحث ما ندارد.

قسم مهمّی از صفت هنری در ادبیات غرب، صفت هنری هومری (Homeric Epithet) است. هومر، شاعر بزرگ یونان، با ترکیب صفات و اسم‌ها، نوعی ترکیب وصفی مرکّب درست می‌کرد که آن را «صفت هنری هومری» نامیده‌اند؛ مثل «دریای تیرهٔ شرابی»، «هکتور صاحب خود مشعشع» و «رئوس گردکنندهٔ بادها» (همان، ذیل «صفت هنری هومری»). پیداست

که هیچ‌یک از این صفات هنری هومری را نه می‌توان بر اساس سخن دکتر شفیعی کدکنی، صفت هنری دانست و نه بر اساس دیدگاه ما، نام‌تصویر خواند. نکتهٔ بسیار مهمّی در اینجا وجود دارد و آن، اینکه زبان‌های غربی و به‌ویژه زبان عربی ـ به علّت قالبی بودن آن ـ در ساختن چنین ترکیب‌هایی، به هیچ وجه به پای زبان فارسی نمی‌رسند؛ توانایی زبان فارسی در ساخت ترکیب‌های زبانی، اعجاب‌برانگیز است و این یک حقیقت است که این‌چنین ترکیب‌هایی، تنها از آنِ زبان ماست.

با توجّه به این مطالب، نگارندهٔ این سطور پیشنهاد می‌کند اصطلاح «صفت هنری» را تنها برای مواردی که صرفاً ترکیب صفات و واژه‌ها زیبایی‌آفرین شده اســت، به کار ببریم و استعاره‌ها، تشبیهات و کنایه‌های دیگر را «نام‌تصویر» بنامیم[۸]

۲ـ۹. کنایه‌های تصویری: یعنی ترکیب، علاوه بر اینکه کنایه است، تصویر دیگری نیز در خود دارد؛ این قسم ترکیب‌ها نیز بر اساس یک قاعدهٔ کلّی، در حوزهٔ کنایه ساخته می‌شوند و آن، حذف موصوف و ساختن کنایه، با آوردن صفت است؛ این دسته بر سه قسم است:

۱ـ۲ـ۹. تشبیه مرسل و مجمل: به شرطی که موصوف آن حذف شده باشد؛ مثل «خماهن‌گون»:

این خماهن‌گون که چون ریم‌آهنم پالود و سوخت
شد سکاهن‌پوشش از دود دلِ دروای من (۳۲۱)

نام‌تصویری برای آسمان از نوع کنایه است. این کنایه، در حقیقت صفتی اســت که موصوف آن، یعنی آســمان، حذف شــده است. در حقیقت، آسمان مشبّه است. تشبیه مرســل و مجملی نیز در آن صورت گرفته اســت؛ تشبیه آسمان به خماهن.

۲ـ۲ـ۹. تشبیه صفتی: به شرطی که موصوف آن، که همان مشبّه است، حذف شده باشد:

سکندرجهادی، خضراجتهادی
که خاک درش آب حیوان نماید (۱۳۰)

«سکندرجهاد» و «خضر اجتهاد» تشبیه صفتی و کنایه هستند

۳ـ۲ـ۹. تشبیه بلیغ صفتی: مرادم از «تشبیه بلیغ صفتی»، تشبیه بلیغی اســت که بی‌پیوند اضافی آمده باشــد. در کتب بلاغی کهن و نو، به مانند تشبیه صفتی، ذکری از این قسم از تشبیهات به میان نیامده است؛ از این رو، ما آن را عجالتاً «تشبیه بلیغ صفتی» نامیده‌ایم؛ چه، تشبیه در قالب یک صفت مرکّب ذکر می‌شــود و با دو قســم دیگر تشبیه بلیغ، که به صورت اضافی و اسنادی می‌آیند، متفاوت است. در تشبیه بلیغ صفتی، از ترکیب دو اسم، یک صفت مرکّب ساخته می‌شود.

در تشبیه بلیغ صفتی، گاهی موصوف ذکر می‌شود و گاهی نه. اگر در این قســم تشبیهات موصوف ذکر نشود، بر اســاس قاعدهٔ حذف موصوف، کنایه می‌سازد؛ مثل «نهنگ‌خنجران»:

اقبال تو کآب خضر خورده‌دست
دل داده نهنگ‌خنجران را (۳۴)

در اینجا خنجر به نهنگ مانند شده است و خود ترکیب، کنایه و در عین حال، نام‌تصویری از جنگجویان دلاور است؛ اما اگر شاعر «دلیران نهنگ‌خنجر» می‌گفت، دیگر نه کنایه‌ای داشتیم و نه نام‌تصویری.

این ســاخت، با دو ساخت پیشین دو تفاوت اساسی دارد: تفاوت نخست این است که در دو ساخت پیشین، موصوف در حقیقت مشبّه است؛ اما در این ســاخت، موصوف مشبّه نیست و اساساً نقشی در تصویر ندارد. دومین تفاوت، این اســت که در این ســاخت، تصویر ۲ رکن ـ مشبّه و مشبّهٌبه ـ دارد؛ اما در دو ساخت دیگر، تصویر ۳ رکن ـ مشبّه و مشبّهٌبه و ادات‌تشبیه/وجه‌شبه ـ دارد.

این قسم، از جهت واژگانی و دستوری به سه صورت می‌آید:

الف. به صورت جمع:

خورشید، چو کعبتین، همه چشم
نظّاره هلال‌منظران را (۳۱)

«هلال‌منظــران» کنایه از زیبارویان اســت و خود، یک تشــبیه بلیغ صفتی: «منظر» (= صورت و چهره) به هلال مانند شده است، از جهت اینکه بر شیفتگی جنون‌گون عاشق می‌افزاید.

ب. به صورت ندایی:

آسمان‌صدرا شنیدی لفظ پروین‌بار من
قایلان عهد را گو هکذا و الا فلا (۲۳)

«آسمان‌صدر» کنایه از ممدوح است و خود، یک تشبیه بلیغ صفتی است: «صدر» به آسمان مانند شده است.

ج. به صورت نکره، که گاهی مفید معنای بزرگ‌داشت و گاهی مفید معنای تحقیر است:

کو شکرنطقی که از رشک زبانش هر زمان
نحل از آب چشم بر آب دهان بگریستی؟
کو صباخلقی که از تشویر جاه و جود او
هم بهشت عدن و هم بحر عدن بگریستی؟ (۴۴۱)

«شکرنطق» و «صباخلق»، دو تشبیه بلیغ صفتی است: «نطق» به شکر و «خُلق» به صبا مانند شده است. هر دو، کنایه و در عین حال، نام‌تصویر از «کافی‌الدّین عمر»، عمّ خاقانی، است.

از آنجا که این دسته، در حقیقت سه نوع تشبیه ترکیبی است، می‌توان هریک را قسمی مستقل دانست.

۱۰. کنایه + کنایه: اعمّ از اینکه کنایهٔ تصویری یا غیر تصویری باشد؛ مثل «بوحنیفه‌مرتبتِ‌شافعی‌بیان»:

زان‌بوحنیفه‌مرتبتِ‌شافعی‌بیان
چون مصر و کوفه بود نشابور از احترام (۳۰۲)

یا «آب‌سیرِ آتش‌فعل» در شعر انوری، که در کتب بیان، مثالی مشهور برای کنایه از موصوف است:

تبارک‌الله از آن آب‌سیرِ آتش‌فعل
که با رکاب تو خاک است، با عنانْت هوا (انوری، ۱۳۶۴: ۱۶).

که هر دو، کنایاتی تصویری هستند. یا هر کنایتی که غیر تصویری باشد؛ مثل «دریاکشان سیم‌کش»:

بس زر رخسار کان دریاکشانِ سیم‌کش
بر صدف‌گون ساغر گوهرفشان افشانده‌اند (۱۰۵)

یا یکی از دو کنایه، تصویری و دیگری غیرتصویری باشد؛ مثل «دریاکشان کوه‌جگر»:

دریاکشان کوه‌جگر باده‌ای به کف
کز تف به کوه لرزهٔ دریا برافکند (۱۳۳)

که نام‌تصویری برای «دیرمستان» است.

ساخت‌نحوی نام‌تصویرها

در اینجا به این مسئله پرداخته می‌شود که نام‌تصویر، از نظر لفظی و واژگانی (زبانی) چه ساخت و شکلی دارد. مهم‌ترین این ساخت‌ها به شرح زیر است:

۱. اسم: مثل «نیم‌هلال»، که نام‌تصویری برای لب است:

آورد هزار عید پیدا
کآن نیم‌هلال کرد گویا
می‌زاد به وقت هر خطابی
از نیم‌هلالش آفتابی (خاقانی شروانی، ۱۳۸۶: ۹۵)

این قسم، کمترین کاربرد را دارد؛ زیرا خاقانی سخت گرایش به آوردن وابسته‌ها دارد.

۲. صفت: مرادمان از صفت در اینجا اقسام صفت است، به غیر از صفت مرکّب، که خود قسمی جداست؛ مثل «روشنان»:

روشنان در عهدش از شروان مدائن کرده‌اند
زیر پایش افسر نوشین‌روان افشانده‌اند (۱۰۹)

که صفتی ساده است و به جای موصوف آمده است. این نوع، بیشتر به صورت جمع می‌آید.

۳. اسم + اسم یا ترکیب اضافی: مثل «چراغ آسمان»:

از دم پاکان که بنشاندی چراغ آسمان
ناف باحورا به حاجر ماه آبان دیده‌اند (۹۲)

و «عروس روز»، که هر دو، نام‌تصویری برای «خورشید» است:

آنک عروس روز پس حجره معتکف
گردون نثار ساخته صد عقد گوهرش (۲۱۵)

۴. اسم + صفت یا ترکیب وصفی: مثل «گنبد خضرا»:

از پی حرمت کعبه، چه عجب گر پس از این
بانگ دقّ‌الکوس از گنبد خضرا شنوند؟ (۱۰۱)

که نام‌تصویری برای آسمان است؛ و یا «چتر زرین»، که نام‌تصویری برای خورشید است:

چتر زرین چون هوا بگرفت، گویی بر فلک
عکس شمشیر شهِ سلطان‌نشان افشانده‌اند (۱۰۶)

۵. ترکیب وصفی مقلوب: مثل «سبز بادبان»:

اینْت کشتی‌شکاف طوفانی
که از این سبز بادبان برخاست (۶۲)

که نام‌تصویری برای آسمان است؛ و «زرّین‌کاسه»، که نام‌تصویری برای خورشید است:

در طریق کعبهٔ جان، چرخ زرین‌کاسه را
از پی دریوزهٔ جان کاسه‌گردان دیده‌اند (۸۹)

۶. اسم + صفت مرکّب: مثل «گنبدِ گوهرنگار»:

گشت بساط ثناش مرکز عودی‌لباس
گشت ضمان بقاش گنبد گوهرنگار (۱۸۴)

«گوهرنگار» صفتی مرکّب است و نام‌تصویری برای آسمان؛ و «کعبهٔ جهانگرد»، که نام‌تصویری برای خورشید است:

ای کعبهٔ جهان‌گرد! ای زمزم رسن‌وَر!
زرین‌رسن نمایی و چون زمزم آیی از بر (۱۸۷)

۷. اسم + ترکیب وصفی مقلوب: «طاووس آتشین‌پر»:

در آب‌گون قفص بین طاووس آتشین‌پر
کز پر گشادن او، آفاق بست زیور (۱۹۱)

که نام‌تصویری برای خورشید، و «آتشین‌پر» یک ترکیب وصفی مقلوب است؛ و «خسروِ چارم‌سریر»:

هیبت و رای تو را هست رهین و رهی
خسرو چارم‌سریر، شحنهٔ پنجم‌حصار (۱۸۵)

که نام‌تصویری برای خورشید است.

۸. صفت مرکّب: مثل «آب‌پیکران»:

صبح است کمان‌کش اختران را
آتش‌زده آب‌پیکران را (۳۱)

که نام‌تصویری برای ستارگان است.

۹. صفت مرکّب + صفت مرکّب: «بوحنیفه‌مرتبتِ شافعی‌بیان»:

زان‌بوحنیفه‌مرتبتِ‌شافعی‌بیان
چون مصر و کوفه بود نشابور از احترام (۳۰۲)

که نام‌تصویری برای ممدوح است؛ و یا «عرش‌سریر آسمان‌صدر»، که نام‌تصویری برای ممدوح است:

کز بزم تو خلد جان بینم
ای عرش‌سریر آسمان‌صدر[۹] (۲۷۱)

پی‌نوشت

* کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز.

۱. رابرت اسکولز (Robert Scholes) اشارهٔ ظریفی در باب نظریهٔ شکلوفسکی دارد؛ او معتقد است شکلوفسکی در دیدگاهش، با دقّتی خاص، از شلّی (Shelley) و کالریج (Coleridge) پیروی کرده و نظریهٔ ایشان را گسترش داده و به انجام رسانده است؛ شلّی با الهام از کالریج می‌گوید: «شعر با تبدیل کردن ذهن به مخزن هزاران ترکیب اندیشه‌ای که تا به حال تصوّرشان نمی‌رفته، حجاب از دنیای نهفتهٔ جهان برمی‌گیرد و کاری می‌کند تا اشیاء آشنا

چنان شـوند که گویی آشنا نیستند ... شـعر، حجاب آشنایی را از جهان به یک سـو می‌زند و زیبایی عریان و به‌خواب‌رفته را به تماشا می‌گذارد، که همان روح صورت‌های موجود در جهان اسـت ... [شعر] وامی‌داردمان تا آنچه را که ادراک می‌کنیم، احسـاس کنیم و آنچه را می‌دانیم، تخیّل؛ جهان را که در ذهن ما به واسـطهٔ تکرار تأثّرات، کند شده و بر اثر تکرار نابود شده است، از نو می‌آفریند» (اسکولز، ۱۳۷۹: ۲۴۲ و ۲۴۳).

۲. یاکوبسن حتّی نقاشی کوبیسم را مبتنی بر مجاز مرسل و سوررئالیسم را مبتنی بر استعاره می‌داند (همان: ۴۱)

۳. این امر، گویا بیشتر به دلیل شهرت و دشواری دیوان او، به‌ویژه قصایدش، است.

۴. پیداست که هر مشبّهٌبهی شرایط نام‌تصویر را ندارد. مرادم مشبّهٌبه‌هایی است که می‌توان آنها را به طور مستقل، به عنوان نام‌تصویری برای مشبّه به کار برد؛ یعنی بالقوّه نام‌تصویر هستند، نه بالفعل.

۵. در دیوان، «کیخسـرو ایران و تور» اسـت؛ اما نسخه‌بدل «ایوان نور» بهتر است.

تمامی ارجاعات دیوان به چاپ دکتر سجّادی است.

۶. نگارنده در مقاله‌ای مسـتقل، به طور مفصّل این ساخت تصویری را از جهات مختلـف مورد تحلیل و تحقیق قرار داده است.

۷. مترجم فرزانه، استاد صالح حسینی، Epithet را «بدل» و «عطف‌بیان» ترجمه کرده‌اند (ر.ک به واژه‌نامهٔ ادبی، ذیلِ بدل و Epithet)

۸. مثلاً به این چند بیت از شاهنامه که دکتر شفیعی کدکنی به عنوان نمونه، برای صفت هنری، در کتاب صور خیال در شعر فارسی ذکر کرده‌اند، توجه کنید:

طبق‌های زرّین و پیروزه‌جام
کمرهای زرّین و زرّین‌ستام
پرستار با طوق و با گوشوار
همان یاره و تاج گوهرنگار

نیز:

چمانندهٔ دیزه هنگام گَرد
چرانندهٔ کرکس اندر نبرد
فـزایـنـدهٔ‌بـادآوردگـاه
فشانندهٔ خون ز ابر سیاه
گرایندهٔ تاج و زرین کمر
نشانندهٔ زال بر تخت زر (شفیعی کدکنی،۱۳۶۶: ۴۶۲ ـ ۴۶۳).

این موارد را براساس پیشنهاد ما، باید «صفت هنری» بدانیم؛ اما در باب این دو بیت که از منوچهری برای صفت هنری شاهد آورده‌اند:

یوزجُست و رنگ‌خیز و گرگ‌پوی و غرم‌تک
ببرجَه، آهو دو و روباه‌حیله، گور دَن
رام‌زین و خوش‌عنان و کَش‌خرام و تیزگام
شخ‌نورد و راه‌جوی و سیل‌برّ و کوه‌کن (همان: ۵۲۴)

بیت، اولاً تماماً نام‌تصویر اسـت؛ ترکیبات در واقع کنایاتی تصویری و در حقیقت، تشبیه صفتی هستند که موصوف یا مشبّه آنها ذکر نشده است؛ اما ترکیبات بیت دوم را باید صفت هنری دانست.

۹. در دیوان، «ای عرش‌سریر و آسمان‌قدر» آمده است؛ اما نسخه‌بدل مرجّح است: «ای عرش‌سریرِ آسمان‌صدر».

کتابنامه

ـ اسـکولز، رابرت، ۱۳۷۹، درآمدی بر سـاختارگرایی در ادبیات. ترجمهٔ فرزانه طاهری. چاپ اوّل، تهران: آگه.

ـ افراشی، آزیتا، ۱۳۸۱، «نگاهی به فرآیند شکل‌گیری استعاره». اندیشه‌هایی در معنی‌شناسی. چاپ اوّل، تهران: فرهنگ کاوش، صص: ۷۱ ـ ۸۹.

ـ انوری، اوحدالدیـن، ۱۳۶۴، دیوان. تصحیح محمّدتقی مدرّس رضوی. چاپ سوم، تهران: علمی و فرهنگی.

ـ حسـینی، صالح، ۱۳۷۵، واژه‌نامهٔ ادبی. چاپ دوم، تهران: نیلوفر.

ـ خاقانی شـروانی، افضل‌الدین بدیل، ۱۳۸۶، ختم الغرایب (تحفة العراقین). تصحیح یوسـف عالی عباس‌آباد. چاپ اوّل، تهران: سخن.

ـ ـــــــــــــــــــــ ۱۳۷۴، دیوان. تصحیح ضیاءالدین سجّادی. چاپ پنجم، تهران: زوّار.

ـ ـــــــــــــــــــــ ۱۳۴۹، منشآت خاقانی. تصحیح محمّد روشن. چاپ اوّل، تهران: دانشگاه تهران.

ـ داد، سیما، ۱۳۸۰، فرهنگ اصطلاحات ادبی. چاپ چهارم، تهران: مروارید.

ـ رادفر، ابوالقاسم، ۱۳۶۸، فرهنگ بلاغی ـ ادبی. چاپ اوّل، تهران: اطلاعات.

ـ شمیسـا، سـیروس، ۱۳۸۱. بیـان. چاپ ششـم، تهران: فردوس.

ـ شـفیعی کدکنی، محمّدرضا، ۱۳۶۶، صور خیال در شـعر فارسی. چاپ سوم، تهران: آگه.

ـ ـــــــــــــــــــــ ۱۳۸۶، موسیقی شعر. چاپ دهم، تهران: آگه.

ـ شکلوفسـکی، ویکتور، ۱۳۸۵، «هنـر همچون فرآیند». نظریهٔ ادبیات (متن‌هایی از فرمالیسـت‌های روس). ترجمهٔ عاطفه طاهایی. چاپ اوّل، تهران: اختران، صص: ۸۱ ـ ۱۰۵.

ـ لیـکاف، جورج، ۱۳۸۳، «نظریهٔ معاصر اسـتعاره». ترجمهٔ فرزان سـجودی. استعاره. به کوشش فرهاد ساسانی. چاپ اوّل، تهران: سورهٔ مهر، صص: ۱۹۵ـ۲۹۸.

ـ مکاریک، ایرناریما، ۱۳۸۵، دانشـنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمّد نبوی. چاپ دوم، تهران: آگه.

ـ موسوی فریدی، آزاده، ۱۳۸۲، «استعاره، از کذب تا واقعیت». زنده‌رود، شمارهٔ بیست و هشتم و بیست و نهم (آذر و دی ماه)، صص: ۸ ـ ۳۷.

ـ یاکوبسن، رومن، ۱۳۷۷، «وجه غالب». ترجمهٔ کیوان نریمانی. عصر پنجشنبه، سال اوّل، شمارهٔ دوم و سوم (آبان ماه)، صص: ۲۸ ـ ۳۵.