

بررسی نقش شگردهای کنایه‌محور در تصویرسازی بِراعت استهلال‌های نفثه‌المصدور

حسین حسن‌پور آلاشتی* / مصطفی میردار رضایی** / راحیل محمدی ده‌عباسانی***

چکیده

تصرف هنرمند در زبان سبب خلق تصویر می‌شود؛ این دگرگونی به‌وسیله به‌کارگیری عناصری شکل می‌گیرد که در مجرای زبان موجود و از قابلیت‌های ذاتی آن است. هنرور با کشف و بهره‌گیری از این ابزار، در هنجار طبیعی زبان دست برده، به‌واسطه همین دست‌کاری، دست به آفرینش تصویر می‌زند. از این منظر، کتاب نفثه‌المصدور مشحون از تصویرسازی‌های بدیع و جَدَّاب است. از سوی دیگر، چگونگی آغاز سخن و پرداخت آن در تأثیرگذاری اثر بر خواننده، نقش بسزا و تعیین‌کننده‌ای دارد و نویسنده توانا با نگاشتن سرآغاز و مطلعی مناسب، ضمن اینکه می‌تواند میزان جذب و تأثیر کتابش را دوچندان کند، خواننده را نیز در جریان جوّ کلی و فحوای اثر قرار می‌دهد. یکی از تکنیک‌های ظریف و اثرگذار در این زمینه، به‌کارگیری صناعت بدیعی «بِراعت استهلال» است. در کتاب نفثه‌المصدور، نویسنده دو بار از این صناعت بهره می‌گیرد: نخست در مقدمه کتاب که دو واژه «شمشیر» و «قلم» - در کنار مسائلی چون غصه و هجران یاران، جسم انسان‌های کشته‌شده ... - در بیشتر تصویرسازی‌های نویسنده دیده می‌شود؛ دوّمین «بِراعت استهلال» تقریباً در میانه کتاب دیده می‌شود و در آن تصویرسازی‌های نویسنده بی‌درپی و به‌وسیله پدیده‌هایی مختلف (چون آسمان، زمین، شفق، صبح، کوه و دریا) صورت می‌گیرد. یکی از انواع ابزارهای تصویرآفرین که نسوی در سرآغاز

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران

** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران (نویسنده مسئول) mostafamirdar@yahoo.com

*** کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی از دانشگاه مازندران

تاریخ وصول: ۱۳۹۶/۰۳/۲۵ - پذیرش نهایی: ۱۳۹۶/۱۱/۰۳

سخن خود با به‌کارگیری آن می‌کوشد تصوّرهای ذهنی خود را به تصویر مبدل کند، صنایع «کنایه‌محور» است. این جستار می‌کوشد ضمن تعریف صنایع کنایه‌محور، به تشریح دو‌گونه آن، یعنی صناعت «استعاره ابهامی کنایه» و «استعاره کنایه» بپردازد که در آفرینش تصویرهای بدیع در درآمد (براعت استهلال)‌های نقشه‌المصدر نقشی اساسی دارند.

کلیدواژه: تصویر، براعت استهلال، صنایع کنایه‌محور، استعاره ابهامی کنایه، استعاره کنایه

۱. مقدمه

۱-۱. تصویر

تصویر که زاده تصوّرهای خلاقانه هنرمند و تجسم عینی پندارهای انتزاعی اوست، از پس نقش‌بستن در ذهن‌خانه شاعر یا نویسنده، به دستیاری زبان و در هیئت کلام، گام به ساحت هستی می‌گذارد؛ در واقع هنرور، مجموعه تجریدی خیال‌های ویژه‌ای را که در مخیله خلاقه او شکل گرفته، به وسیله عنصر زبان و ابزار مختلف آفرینندگی آن مصور و مجسم می‌کند. کارکرد زبان در زمینه خلق تصویر به منزله حضور عنصر رنگ است برای آفرینش نقاشی؛ پس تصویر که بازتاب تحولات آنی ضمیر هنرمند و امری ذهنی است، در بستر زبان به مرز عینیت می‌رسد. اساساً «زبان محمل تصویر است و تصویر، به‌ویژه نوع هنری آن اتفاقی است که در زبان رخ می‌دهد. تصویر از هر نوع که باشد، ساده یا مرگب، زبانی یا مجازی و خیالی در قلمرو زبان و به‌وسیله عناصر زبان خلق می‌شود؛ از این‌رو، زبان حامل تصویر و حاوی تجربه خیالی است» (فتوحی، ۱۳۸۶: ۴۶).

تصرف هنرمند در زبان سبب خلق تصویر می‌شود. این دگرگونی به‌وسیله به‌کارگیری عناصری شکل می‌گیرد که در مجرای زبان موجود و از قابلیت‌های ذاتی آن است. هنرور با کشف و بهره‌گیری از این ابزار، در هنجار طبیعی زبان دست برده، به‌واسطه همین دست‌کاری، دست به آفرینش تصویر می‌زند. به این ترتیب، تصویر به مجموعه تصرفات بیانی و مجازی (از قبیل تشبیه، استعاره، کنایه، مجاز مرسل، تمثیل،

نماد، اغراق و مبالغه، اسناد مجازی، تشخیص، حس آمیزی، پارادوکس و... اطلاق می‌شود (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۹ و ۲۱). از این منظر، *نقشه‌المصدر* مشحون از تصویر است. این کتاب که یکی از شاهکارهای بدیع نثر فنی و از نمونه‌های عالی نثر مصنوع و مزین و منشیانه قرن اول هفتم (زیدری نسوی، ۱۳۷۰: پنج) به شمار می‌آید، از حیث توجه به استعمال لفظ و جمله‌های کهنه و آوردن افعال قدیمی سرآمد معاصرین خود است (بهار، ۱۳۸۶: ۲۰). زیدری نسوی که منشی مخصوص بود و از سال ۶۶۲ هجری صاحب دیوان انشای سلطان جلال‌الدین خوارزمشاه، از پس هجوم لشکر تاتار و مرگ مخدومش، پس از مدتی سرگردانی در بلاد آسیای صغیر و آذربایجان، به میافارقین رفت و در آنجا کتاب *نقشه‌المصدر* را با انشای مزین در حدود سال ۶۳۲ نگاشت (صفا، ۱۳۷۰: ۲۴۶). از آنجاکه شیوه عمده سبک نوشتاری نسوی (از نظرگاه زبان‌شناسی) از تلفیق «ترکیب» و «انتخاب» حاصل می‌شود^(۱) (صفوی، ۱۳۸۰: ۱۹۱) و وجهه همّت او در انشای این کتاب بیشتر بر آراستن سخن به بدایع لفظی کلام (زیدری نسوی، ۱۳۷۰: بیست‌ویک) و بهره‌گیری از ابزار بلاغی و شعرآفرین (تشبیه، استعاره، کنایه و...) معطوف بوده است، نوشتار او هیئتی کاملاً تصویری به خود می‌گیرد. تأملی در چند سطر زیر، قدرت بالای تصویرسازی نویسنده را آشکار می‌سازد:

«رئوس را رئوس در پای کوب افتاده، عظام را عظام لگدکوب شده، یمانی در قراب رقاب جای گیر آمده، خناجر با خناجر الف گرفته، سلامت از میان اّمّت چون زه کمان گوشه‌نشین شده، امن و امان چون تیر از دست اهل زمان بیرون رفته، سموم عواصف هرچند بر عموم آب از روی همگنان برده، نکبای نکبت حال من پریشان حال به یک‌بارگی برهم زده، تا قاطع ارحام حیات، یعنی سیف، در کار آمده، صلت رحم به کلی مدروس شده، بازین همه که قالب نیم‌خسته از کشتی امل بر لوحی شکسته مانده است...» (همان: ۲).

یکی از انواع ابزارهای تصویرآفرین که نسوی با به‌کارگیری آن می‌کوشد تصوّرهای ذهنی خود را به تصویر مبدّل کند، صنایع «کنایه‌محور» است. این جستار

می‌کوشد ضمن تعریف صناعات کنایه‌محور، به تشریح دو گونه آن، یعنی صناعت «استعاره ایهامی کنایه» و «استعاره کنایه» پردازد که در آفرینش تصویرهای بدیع در درآمد (براعت استهلال) های *نفته‌المصدر* نقشی اساسی دارند.

۱-۲. براعت استهلال

نظامی عروضی یکی از ابزارهای هنری و اعتلای سخن‌سرایی را شروع نیکو و پایان پسندیده می‌داند و درآمد و بیرون‌شد هنرمند از مضایق و دقایق سخن (نظامی، ۱۳۸۸: ۱۲۸) را امری بایسته می‌شمارد. چگونگی آغاز سخن و پرداخت آن در تأثیرگذاری کتاب بر خواننده نقشی بسزا و تعیین‌کننده دارد و نویسنده توانا با نگاشتن سرآغاز و مطلع‌ی مناسب، ضمن اینکه می‌تواند میزان جذب و تأثیر کتابش را دوچندان کند، خواننده را نیز در جریان کلی فحوای اثر قرار می‌دهد. بنابراین در نگارش هر متنی، طبعاً سطرهای نخست و نخستین پاراگراف‌ها از اهمیت شایانی برخوردار است و اینجاست که هنرمند می‌تواند خواننده را افسون و مسحور قلم خود کند یا برای همیشه از دست بدهد (دات فایر، ۱۳۸۸: ۷۶).

یکی از شگردهای ظریف و اثرگذار در این زمینه، بهره‌گیری از صناعت بدیعی «براعت استهلال» است که سابقه‌ای به دیرپایی ادب فارسی پیش از اسلام دارد و در آثار نثر فارسی به زبان پهلوی نیز از این آرایه استفاده شده است (فرشیدورد، ۱۳۶۳: ۷۲۲). «براعت» در لغت به معنی تفوق، برتری و سرآمدشدن، و «استهلال» به معنی نخستین آواز کودک است در هنگام زادن (شریعت، ۱۳۷۰: ۳۱) و در اصطلاح بدیع، آوردن مقدمه‌ای بر شعر و نثر است که گوینده در آن، با ایجاد زمینه‌ای - و اغلب با بیانی نمادین - ذهن خواننده را آماده ورود به فضای آن اثر می‌کند (انوشه، ۱۳۷۵: ۱۸۵). این صناعت که نوعی از صناعت تناسب و مراعات‌النظیر است، بین مقدمه اثر و موضوع آن تناسب معنایی اجمال و تفصیل برقرار می‌کند؛ یعنی با خواندن مقدمه مختصر، جو کلی کتاب یا موضوع آن بر خواننده آشکار شود. به عبارت دیگر، «براعت استهلال»، آوردن سخنانی در دیباچه کتاب یا آغاز نامه یا قصیده یا جز این‌هاست که

به اشاره‌ای لطیف و متناسب، به مضمون کتاب یا نامه یا قصیده رهنمون باشد (شریفی، ۱۳۸۷: ۲۷۹). این امر به «کمک استعمال لغات خاص علم یا مطلبی که کتاب درباره آن است و یا با اشاره به سرنوشت قهرمانان داستان در مقدمه تحقّق می‌پذیرد.» (شمیسا، ۱۳۶۸: ۹۲) پس این صناعت به دو شیوه شکل می‌گیرد:

۱. به یاری واژه‌های مخصوص دانش یا موضوعی خاص، مثلاً نویسنده در کتاب فقهی، مقدمه را با اصطلاحات فقهی شروع کند (شریعت، ۱۳۶۳: ۳۰۳). در این شیوه، اصولاً هنرمند به فراخور تخصص و مهارتش از واژه‌ها و اصطلاحات ویژه دانش خود بهره می‌گیرد. برای نمونه، حضور واژه‌ها و اصطلاحات فقهی و حقوقی در سطرهای زیر که نخستین پاراگراف مقدمه کتاب مقامات حمیدی است، بیانگر آن است که نویسنده آن (قاضی حمیدالدین بلخی) دستی در مسند قضاوت داشته است:

«الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي شَرَّفَنَا بِالْعِلْمِ الرَّاسِخِ وَعَرَّفَنَا بِالذِّينِ النَّاسِخِ وَحَمَلْنَا حَقَائِقَ الْاِحْكَامِ وَعَلَّمَنَا دِفَائِقَ الْحَلَالِ وَالْحَرَامِ...» (بلخی، ۱۳۸۹: ۱۹).

۲. اشاره - غالباً نمادین - به سرنوشت قهرمانان داستان در مقدمه، مثلاً مهیا شدن ذهن و ذهنیت خواننده داستان برای درک تراژدی رستم و سهراب، با بر خاک افتادن ترنج (سمبل سهراب) و بحث در باب مقوله‌هایی از قبیل مرگ، داد و... صورت می‌گیرد تا او با عنایت به این مطلع غمناک و فلسفی، پیشاپیش پی به فرجام تلخ داستان ببرد:

اگر تندبادی برآید ز کنج	به خاک افکند نارسیده ترنج
ستمکار خوانیمش ار دادگر	هنرمند دانیمش ار بی‌هنر؟
اگر مرگ داد است، بیداد چیست؟	ز داد این همه بانگ و فریاد چیست؟
از این راز جان تو آگاه نیست	بدین پرده اندر تو راه نیست...

(شعار و انوری، ۱۳۷۵: ۶۲)

در کتاب *نقشه‌المصدر*، نویسنده دو بار از صناعت «براعت استهلال» بهره می‌گیرد: نخست در صفحه آغازین کتاب و با این عبارت:

«در این مدّت که تلاطم امواج فتنه کار جهان برهم شورانیده است و سیلاب جفای ایام، سرهای سروران را جُفای خود گردانیده...» (زیدری نسوی، ۱۳۷۰: ۲-۱).
و «براعت استهلال» دوّم که تقریباً در میانه کتاب دیده می‌شود، با این عبارت آغاز می‌شود:

«بیا تا به سر نفته‌المصدر خویش بازشویم، که این مصیبت نه از آن قبیل است، که به بکاء و عویل در مدّت طویل حقّ آن توان گزارد. شرح حال تن مهجور و دل رنجور با سر گیریم که این حسرت نه از آن جمله است که به زاری و نوحه‌گری داد آن توان داد. آسمان در این ماتم کبودجامه تمامست. زمین در این مصیبت خاک بر سر بست. شفق به رسم اندوه‌زدگان رخسار به خون دل شسته است. ستاره بر عادت مصیبت‌رسیدگان بر خاکستر نشسته است. صبح در این واقعه هائل اگر جامه دریده است، صادقست. ماه در این حادثه مشکل اگر رخ به خون خراشیده، بحقّست. سنگین دلا کوه! که این خبر سهمگین بشنید و سر نهاد و سردمهرها روز! که این نعی جان‌سوز بدو رسید و فرونایستاد. سحاب در این غم اگر به جای آب خون بارد، بجای خود است. دریا در این ماتم اگر کف بر سر آرد، رواست. آفتاب را مهر چون شاید خواند که بعد از او برافروخت؟! شفق را شفیق نشاید گفت، که دلش نسوخت...» (همان: ۴۸).

ملاحظه ترکیب‌ها و واژه‌هایی که نویسنده در این دو براعت استهلال به کار می‌گیرد، سوای اینکه بیانگر دردها و تألمات درونی نویسنده و آماده کردن خواننده برای شنیدن فجایع ددمنشانه‌ای است که توسط مغولان صورت گرفت، وسعت دانش ادبی و پیشه نویسنده‌گی او را نیز نشان می‌دهند.

۱-۳. پیشینه پژوهش

در باب بررسی صناعت «کنایه‌محور» در کتاب *نفته‌المصدر* و دیگر کتب منثور زبان فارسی تاکنون هیچ مطالعه‌ای صورت نگرفته است. اندک بررسی‌هایی نیز که صورت پذیرفته، مربوط به اقلیم شعر است. البته آقای محمّد صادقی در مقاله‌ای با

عنوان «بررسی کنایه و انواع آن در *نقشه‌المصدر*» به بررسی کنایه از لحاظ ایما، تعریض، تلویح و رمز پرداخته، اما به هیچ وجه وارد حوزه کنایه‌های ترکیبی و انواع آن در این کتاب نشده است. برای نمونه، وی در مقدمه مقاله برای توضیح کنایه (از صفت) این بیت از خاقانی را می‌آورد:

دهر سیه‌کاسه‌ای است ما همه مهمان او بی‌نمکی تعیبه است از نمک خوان او
و در توضیح می‌گوید: بی‌نمک کنایه از بی‌مزه و سیه‌کاسه کنایه از بخیل و کثیف است. معنی ظاهری صفتی است که باید از آن متوجه صفت دیگر یا معنی باطنی شد (کنایه از صفت) (صادقی، ۱۳۸۷: ۱۱۸).

اگر بخواهیم بیت بالا را بر اساس بلاغت سنتی تجزیه کنیم که اساس آن بررسی واژه‌ها و ترکیب‌ها به صورت مجزاست و نه در بافت، ناگزیر صناعات آمیغی موجود در بافت کلی بیت را نیز درخواهیم یافت؛ چراکه تحلیل و تجزیه این ابزار ترکیبی در سطح بافت انجام می‌شود. اساساً یکی از نقص‌های بلاغت سنتی «ماندن در مرحله تجزیه جمله و جداسازی کلمات و تصویرهاست؛ این امر، همیشه مانع از آن شده تا بلاغت سنتی به تحلیل و تجزیه کلیت کلام و «بافت» سخن پردازد.» (فتوحی، ۱۳۸۶: ۲۹). بنابراین در تحلیل این بیت و متن‌هایی از این دست، باید به جنبه آمیغی بودن صناعات توجه داشت. در تفسیر سنتی، «سیه‌کاسه بودن» کنایه است از بخیل و کثیف؛ تحلیل، درست از جایی که بحث باید ادامه پیدا کند، پایان می‌پذیرد! اما در تحلیل صناعات آمیغی این گونه نیست. به این تحلیل دقت کنید:

۱. «سیه‌کاسه بودن» کنایه‌ای است انسانی (تحلیل سنتی و جزء به جزء اینجا متوقف

می‌شود)؛

۲. این کنایه به دستکاری صناعت «استعاره مکنیه» به «دهر» (که پدیده‌ای است غیرانسانی) وام داده می‌شود؛ یعنی صناعت کنایه با صناعت استعاره مکنیه درآمیخته شده، بنابراین از ترکیب این دو صناعت، ابزار آمیغی و هنری تازه‌تولیدی به نام

«استعاره کنایه» زاده شده است. بی‌توجهی به صناعت استعاره مکنیه در بیت بالا، کم‌لطفی در حق شاعر و نبوغ اوست.

اما همان‌طور که گفته شد، در بررسی صناعت «کنایه‌محور» در کتاب *نقشه‌المصدور* و دیگر کتب منشور زبان فارسی تاکنون هیچ مطالعه‌ای صورت نگرفته است؛ ولی چند پژوهش که همگی در اقلیم شعر به این موضوع پرداخته‌اند، عبارت‌اند از:

۱. کتاب «طرز تازه» از حسین حسن‌پور آلاشتی؛ ایشان در این کتاب از «کنایه‌های ایهامی - استعاری» و کاربرد کنایه یا کنایه‌هایی که از فعل و ترکیبات فعلی ساخته شده‌اند، در بافت ایهامی - استعاری سخن می‌گوید (حسن‌پور، ۱۳۸۰: ۲۱۳)؛

۲. نخستین مطالعه، مقاله «پیشنهاد...» از سیاوش حق‌جو (۱۳۸۱)؛ ایشان در این مقاله، پیشنهاد برافزودن دو فن دیگر (از صناعات کنایه‌محور) را بر فنون چهارگانه علم بیان ارائه می‌کند؛

۳. سعید شفیعیون در کتاب «زلالی خوانساری و سبک هندی» به صناعت «استعاره مکنیه ایهامی یا استعاره تشبیه» اشاره می‌کند و می‌گوید: کاربرد تشبیه‌های نوظهور در این استعاره‌ها و برخی ظرفیت‌های زبانی و معانی ثانویه مفردات و ترکیبات، این استعاره‌ها را از فرم رایج و جاف‌تاده خود ممتاز کرده است و می‌توان از آن‌ها با نام استعاره‌های مکنیه ایهامی یا استعاره تشبیه یاد کرد (شفیعیون، ۱۳۸۷: ۴۳)؛

۴. پژوهش دیگر، مقاله «طرف وقوع...» از سیاوش حق‌جو (۱۳۸۹)؛ ایشان در این مقاله چند شگرد ناشناخته ادبی (صناعات آمیغی) را در طرف وقوع ارائه می‌کند.

۵. مقاله «سبک هندی و استعاره ایهامی کنایه» از سیاوش حق‌جو (۱۳۹۰) که نویسنده در آن به‌ویژه از این صناعت و چند شگرد ادبی هم‌خانواده با آن بحث کرده و ماهیت آن‌ها را در مقایسه با یکدیگر تبیین کرده است؛

۶. پایان‌نامه «ابعاد کنایه در غزلیات صائب» (۱۳۹۱) به کوشش مصطفی میردار رضایی نیز در ادامه پژوهش سیاوش حق‌جو انجام شده است؛ در این پایان‌نامه صناعات

آمیغی‌ای چون «استعارهٔ ایهامی کنایه»، «استعارهٔ کنایه» و «استعارهٔ ایهامی کنایهٔ تشبیهی» در غزل‌های صائب بررسی شده است؛

۷. مقالهٔ «کنایه‌پردازی ترکیبی در اشعار وحشی بافقی» (۱۳۹۲) از سیاوش حق‌جو و مسعود اسکندری؛

۸. مقالهٔ «گونه‌ای کنایهٔ آمیغی در غزل صائب» (۱۳۹۳) به قلم سیاوش حق‌جو و مصطفی میردار رضایی که به تکمیل و توسعه مبحث صناعات آمیغی کوشیده است؛

۹. پایان‌نامه «بررسی دو‌گونه کنایهٔ ترکیبی در غزلیات بیدل» (۱۳۹۳) به کوشش محسن سرمدی؛

۱۰. مقالهٔ «بررسی صناعت استعارهٔ کنایه در غزلیات صائب» (۱۳۹۴) به قلم سیاوش حق‌جو و مصطفی میردار رضایی.

۲. چارچوب مفهومی

همان‌طور که گفته شد یکی از ابزار تصویرسازی، صناعات «کنایه‌محور» هستند؛ این صناعات از ترکیب عناصر بیانی و گاه بدیعی به وجود می‌آیند. «دانشمندان بلاغت مباحث علم بیان را در چهار موضوع محدود کرده‌اند که دو تا از آن‌ها ذاتی هستند؛ یعنی مجاز و کنایه و دوتای دیگر که تشبیه و استعاره باشند، یکی به‌عنوان وسیله معرفی شده؛ یعنی تشبیه و دیگری به‌عنوان پاره‌ای و قسمتی از یک اصل معرفی شده و آن استعاره است» (شفیعی، ۱۳۸۷: ۴۶). در حیطهٔ صناعات ترکیبی، این ابزار (و آرایهٔ بدیعی ایهام) که هرکدام برای خود عنصر مستقلی در زیبایی‌شناسی و ساخت شعر محسوب می‌شوند، با هم تلفیق شده، دیگر از پس آمیزش، عنصری منفرد محسوب نمی‌شوند. شفیعی کدکنی شاید برای نخستین بار در واکاوی شعر سبک هندی بدین ترکیب پی برده است؛ آنجا که می‌گوید: «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 موردنظر

ناقدان بوده است تا حدی که مثلاً آنجا که استعاره و ایهام به هم گره خورده‌اند، توجّه آن‌ها بیشتر به ایهام است» (شفیعی، ۱۳۷۱: ۷۰ - ۶۹)؛ یعنی در این حالت، دو صناعت استعاره و ایهام از حالت انفراد خارج شده، در ساحت هم می‌آمیزند. بر همین اساس «از آمیزش عناصر بیانی یا بدیعی‌ای که قابلیت ترکیب با کنایه دارند، صناعات جدیدی خلق می‌شود که تحت عنوان «صنایع کنایه‌محور» از آن‌ها نام برده شده است» (میرداری‌رضایی، ۱۳۹۱: ۳۰). این صنایع، خود شامل چند صناعت می‌شود:

۱. «کنایه‌های ایهامی - استعاری» (حسن پور، ۱۳۸۴: ۲۱۳)؛

۲. «استعاره ایهامی کنایه» (حق جو، ۱۳۸۱: ۴۲۵ - ۴۲۳)؛

۳. استعاره‌های مکنیه ایهامی یا استعاره تشبیه (شفیعیون، ۱۳۸۷: ۴۳)؛

۴. «استعاره کنایه» و «ایهام کنایی» (حق جو، ۱۳۹۰: ۲۵۷)؛

۵. «استعاره ایهامی کنایه تشبیهی» (میرداری‌رضایی، ۱۳۹۱: ۸۴).

پیش‌تر گفته شد که در بررسی صناعات کنایه‌محور باید به جنبه آمیغی بودن آن‌ها توجه داشت؛ چراکه در این صناعات، کنایه‌ها با استعاره و ایهام می‌آمیزند و در تشبیه نیز دیده می‌شوند. 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؛ به‌عنوان مثال «استعاره ایهامی کنایه» که خود به‌تنهایی از دو فن بلاغی، یعنی بیان و بدیع بهره می‌گیرد، صنعتی است که «در آن کنایه‌ای با لحاظ صورتی واقعی در پدیده‌ای، بدان عاریت داده می‌شود» (حق جو، ۱۳۹۰: ۲۶۷). در این شیوه، کنایه از ساحت دلالت بسیط - که در آن معنایی هرچند دولایه ولی سنتی دارد - خارج و پا به دنیای تلفیق و ترکیب می‌گذارد و معانی جدید اخذ می‌کند و تصاویر نو می‌سازد.

از میان صنایع کنایه‌محور، دو صناعت «استعاره ایهامی کنایه» و «استعاره کنایه» تقریباً با بسامد بالا در تصویرسازی‌هایی به کار رفته‌اند که در «براعت استهلال‌های» نقشه‌المصدر مشاهده می‌شود.

۲- ۱. «استعارهٔ ایهامی کنایه»

این صناعت عبارت است از استعاره کردن کنایه‌ای برای چیزی اما به این شکل که [صورتی شبیه (حق جو، میردار، ۱۳۹۳: ۷۱)] صورت واقعی تقریبی یا دقیق 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 در این صورت استعاره همچنان باقی خواهد ماند. اگر این صناعت را تجزیه کنیم، به عناصر زیر دست می‌یابیم: ۱. استعارهٔ مکنیه ۲. کنایه ۳. واقعیت ۴. ایهام (حق جو، ۱۳۹۰: ۲۵۸-۲۵۹).

به تحلیل سطر زیر که نویسنده در وصف قلم نوشته، دقت کنید:

«دو زبانست... هرچند به سر قیام می‌نماید، سیاه‌کار است...» (یزدگردی، ۱۳۷۰: ۳).

۱. «سیاه‌کاری کنایه‌ای است انسانی؛

۲. آن را از طریق استعارهٔ مکنیه به «قلم» نسبت می‌دهیم؛

۳. صورت واقعی «سیاه‌کاری» را می‌توان در هیئت «قلم» مشاهده کرد، به واسطه

فرورفتن سر آن در مرکب (قلم‌های گذشته)؛

۴. «سیاه‌کاری» قلم به صورت واقعی، هیچ ربطی به مفهوم کنایی آن در حوزه

انسانی ندارد. ملزوم (= فاسق، بدکار و ظالم) به راستی و به مفهوم انسانی در قلم نیست؛

۵. از روبه‌روشدن دو وجه لازمی و ملزومی کنایه که اولی حقیقتی است در قلم و

دومی مفهومی است استعاری برای آن، ایهام حاصل می‌شود؛ چراکه به‌طور کلی

«می‌توان کنایه را نوعی ایهام دانست با این تفاوت که «کنایه» از زبان خودکار به زبان

شعر راه می‌یابد» (صفوی، ۱۳۸۰: ۱۲۷)؛

۶. خواننده وقتی با این تصویر مواجه می‌شود، از روبه‌روشدن این دو وجه و درک

ایهام لذت می‌برد؛ زیرا او می‌بیند باید مفهومی را برای قلم خیال کند که خود قلم،

صورت آن را در مفهومی دیگر دارد.

با تجزیهٔ عناصر ادبی و کشف روابط پنهان میان این ابزار می‌توان به تحلیل و

واکاوی تصویرهای شعری پرداخت؛ چراکه در حقیقت «تصویر مجازی حاصل کشف

رابطه یا ایجاد پیوند میان دو یا چند امر است که به ظاهر ارتباطی با هم ندارند» (فتوحی، ۱۳۸۶: ۵۲).

پیش از تحلیل «استعاره ایهامی کنایه» باید یادآور شد دو واژه «شمشیر» و «قلم» در مرکز تصویرسازی‌های نخستین «براعت استهلال» *نغته‌المصدر* وجود دارد. وصف شمشیر پیش از وصف قلم است و سطرهای آغازین کتاب را به خود اختصاص داده. شمشیر (و دیگر مترادفات آن چون حسام، سیف و بلارک) سرزبای و آبداری که خون‌خوار است و خواننده باید حدیث مفصلی از به‌کارگیری آن مجمل در اول کتاب بخواند. تصویرسازی با واژه «شمشیر» با این عبارت آغاز و پی گرفته می‌شود:

«بروق غمام بصربرای «يَكَاذُ الْبَرْقُ يَخْطَفُ أَبْصَارَهُمْ» به بریق حسام سرربای متبدل شده... شمشیر که آبداری وصف لازم او بودی، سرداری پیشه گرفته... شمشیر که بهشت در سایه اوست، که *الْجَنَّةُ تَحْتَ ظِلَالِ السِّيُوفِ*، چون درخت دوزخیان، سربار آورده «*طَلَعُهَا كَأَنَّهُ رُئُوسُ الشَّيَاطِينِ*» تا این دوروی تیززبان در میان شد آمد گرفته، سلامت پای بر کران نهاده... بلارک آب‌خورده تا خون‌خوار شده، خون، خوار شده...» (زیدری نسوی، ۱۳۷۰: ۲ - ۱).

وصف «قلم» پس از واژه «شمشیر» شروع می‌شود. جنگاوری و دبیری دو رکن بایسته حکومت‌های پیشین بودند؛ بنابراین شمشیر و قلم واژه‌هایی کلیدی هستند که نویسنده به یاری و به‌کارگیری آن‌ها در آغاز کتاب می‌کوشد تا ضمن پرداختن به ارکان ساقط‌شده حکومت، خلط (درد) سینه مسلول خود را به بیرون پرت کند. اصولاً شمشیر و قلم دو عاملی بود که گذشتگان بدان مباهات می‌کردند و دارندگان این دو عنصر ستودنی، سخت بر خود می‌بالیدند: «*يَا فِتْيَانَ الْعَرَبِ وَ خُلَصَانَ الْأَدَبِ وَ أَبْنَاءَ السَّيْفِ وَ الْقَلَمِ وَ...*» (بلخی، ۱۳۸۹: ۲۶). تصویرپردازی با واژه «قلم» با این عبارت آغاز و پی گرفته می‌شود:

«تیزتاز قلم که هنگام مهاجرت، خفیر ضمیر و ترجمان سرایر است، به دست گرفته، و قصد آن کرده که شطری از آتش حرقت که ضمیر بر آن انطوا یافته است،

در سطری چند درج کنم و از این صدرنشین دلگیری، یعنی اندوه، حکایت شکایت آمیز فروخوانم؛ باز گفته‌ام که: «از قلم که چون بر سیاه نشیند، سپید عمل کند و بر سپید، سیاه، جز نفاق چه کار آید؟! دو زبانست، سفارت ارباب و فاق را نشاید. هرچند به سر قیام می‌نماید، سیاه‌کار است. اگرچه اندرون‌دار است، نتوان گفت که رازدار است. اجوفی‌ست که تا مشتق نشود، کلام او صحیح نباشد. طالب علمی‌ست سودا بر سر زده، تا تن دو نیم نکند، ذوفنون نشود «لَمْ تَكُونُوا بِالْغِيَةِ إِلَّا بِشِقِّ الْأَنْفُسِ». در فصاحت حریری‌ست و اصلش قصب، پیسه کلاغی‌ست که حدیث فاوا برد. غراب‌البینی است که وقت مهاجرت کاغد. دست‌نشینی است که از صدور حکایت کند. سخن‌چینی است که ناشنوده روایت کند. سرتراشیده است و سر سیاه می‌کند. سربریده است و سخن می‌گوید. آب‌رویش در سیاه‌روی‌ست. زبان‌بریدنش شرط گویایی‌ست. آب‌دهانی‌ست که سخن نگاه نمی‌دارد. سیاه‌کامی‌ست که آنچه گفت بیاشد» (همان: ۴ - ۳).

۲- ۱- ۱. بررسی «استعاره ایهامی کنایه» در براعت استهلال نخست

۲- ۱- ۱. تصویرسازی با مرکزیت واژه «شمشیر»

«تا این دوروی تیززبان در میان شد آمد گرفته، سلامت پای بر کران نهاده...» (همان: ۱).

با تجزیه این سطر، دو بار صناعت «استعاره ایهامی کنایه» مشاهده می‌شود:

الف:

۱. «دو روی» بودن کنایه‌ای است انسانی؛

۲. آن را از طریق استعاره مکئیه به «شمشیر» نسبت می‌دهیم؛

۳. صورت واقعی «دوروی» بودن را می‌توان در هیئت «شمشیر» مشاهده کرد:

معروف بودن شمشیر به دولبه بودن؛

۴. «دوروی» بودن شمشیر به صورت واقعی، هیچ ربطی به مفهوم کنایی آن در حوزه انسانی ندارد. ملزوم (= نفاق، تزویر و دورنگی) به راستی و به مفهوم انسانی در شمشیر نیست؛

۵. از روبه‌رو شدن دو وجه لازمی و ملزومی کنایه، که اولی حقیقتی است در شمشیر و دوّمی مفهومی است استعاری برای آن، ایهام حاصل می‌شود؛
۶. خواننده وقتی با این تصویر مواجه می‌شود، از روبه‌رو شدن این دو وجه و درک ایهام، لذت می‌برد؛ زیرا او می‌بیند که باید مفهومی را برای شمشیر خیال کند که خود شمشیر، صورت آن را در مفهومی دیگر دارد.

ب:

۱. «تیززبان»ی کنایه‌ای است انسانی؛ (در بررسی سنتی که بر پایه تجزیه عناصر منفرد است، تحلیل در همین سطح (شماره ۱) باقی می‌ماند و عموماً ربط صنعت «کنایه» به «استعاره مکنیه» نادیده گرفته می‌شود):

۲. آن کنایه را از طریق استعاره مکنیه به «شمشیر» نسبت می‌دهیم؛ (نادیده گرفتن صنعت استعاره مکنیه و پیوند و ارتباط میان آن با صنعت دوجهی کنایه در تصویر فوق سبب نادیدن آرایه ایهام می‌شود و به تبع، بسیاری از جنبه‌های زیبایی‌شناسی متن از دست می‌رود):

۳. صورت واقعی «تیززبان»ی را می‌توان در هیئت «شمشیر» مشاهده کرد: نوک و راستای تیز و برنده آن.

۴. «تیززبان»ی شمشیر به صورت واقعی، هیچ ربطی به مفهوم کنایی آن در حوزه انسانی ندارد. ملزوم (= زبان‌آور، بلیغ و فصیح) به راستی و به مفهوم انسانی در شمشیر نیست؛

۵. از روبه‌رو شدن دو وجه لازمی و ملزومی کنایه که اولی حقیقتی است در شمشیر و دوّمی مفهومی است استعاری برای آن، ایهام حاصل می‌شود؛

۶. خواننده وقتی با این تصویر مواجه می‌شود، از روبه‌رو شدن این دو وجه و درک ایهام، لذت می‌برد؛ زیرا او می‌بیند که باید مفهومی را برای شمشیر خیال کند که خود شمشیر، صورت آن را در مفهومی دیگر دارد.

پس اساس ساخت این تصویرها بر صناعات ترکیبی است؛ چراکه تصویر در بافت متن تشکیل می‌شود و بی‌توجهی به جنبه ترکیبی آن موجب نارسایی در دریافت و نیز عدم درک اوج هنر نویسنده می‌شود. کنایه «خون‌خوار» بودن (و سرافراز بودن برای سنان) در سطر زیر بر همین منوال است:

«بلا رُکِ آب‌خورده تا خون‌خوار شده، خون، خوار شده، سنانِ سرافراز به‌مثالِ زورآزمایان سرافراز گشته...» (همان).

۲-۱-۱-۲. تصویرسازی با مرکزیت واژه «قلم»

در نخستین «براعت استهلال» *نفته‌المصدر* پس از واژه «شمشیر»، واژه «قلم» در قلب تصویرسازی‌های زیدری نسوی قرار می‌گیرد. نویسنده در چند سطر (نسبتاً کوتاه) ۱۳ مرتبه با دستیاری این واژه و بهره‌گیری از صناعت «استعاره ایهامی کنایه» دست به ساخت تصویرهایی می‌زند که در محور همنشینی و قرارگرفتن این واژه در کنار ترکیب‌های کنایی دیگری چون «سیاه‌کاری، سیاه‌رویی، سیاه‌کامی، دونیم‌کردن تن، سر بریدن و...» که هر یک نمایانگر اوضاع اسفبار و رقت‌آور آن ایام هستند، وظیفه براعت استهلالی خود (یعنی القای حس آشفتگی، سیاه‌روزی، تشویش و هراس حاصل از به‌یغمارفتن و کشته‌شدن) را نیز ایفا می‌کند.

«[قلم] سرتراشیده است و سر سیاه می‌کند. سربریده است و سخن می‌گوید. آبِ رویش در سیاه‌رویی است» (همان: ۳).

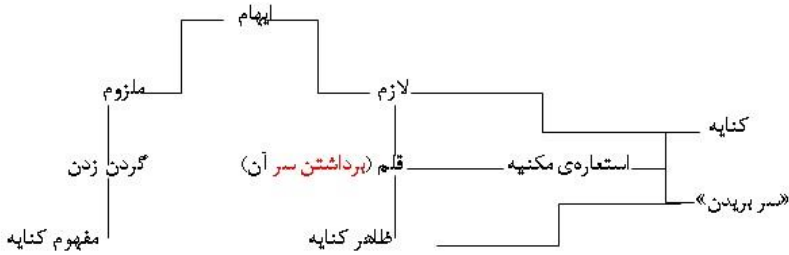
تلفیق واژه «قلم» با ترکیب‌های «تراشیدن سر» (تلقین ستردن و زایل کردن سر به مخاطب)، «سیاه‌سر» (گناهکار)، «سر بریدن» (تبادر عاطفه آزارنده گردن‌زدن به ذهن مخاطب) و «سیاه‌رویی» (بی‌آبرویی، رسوایی و شرمندگی) در سطر بالا و حضور رنگ «سیاه» (مرگب) در متن که رنگ غم و اندوه است و در عزاداری برای این

مورد استفاده قرار می‌گیرد که به‌عنوان نمادی، غم را همیشه در درون انسان حفظ می‌کند (فرزان، ۱۳۷۵: ۴۵)، ذهن خواننده را مهیای شنیدن مصیبت‌ها و بدبختی‌هایی می‌کند که در ادامه وصف خواهد شد. طیف سیاه در متن بالا در ترکیب با واژه‌های «سر» و «رو»، ترکیب‌های کنایی «سیاه‌سر» و «سیاه‌رو» را ساخته است: «سیاه‌سر» و «سیاه‌رو» است.

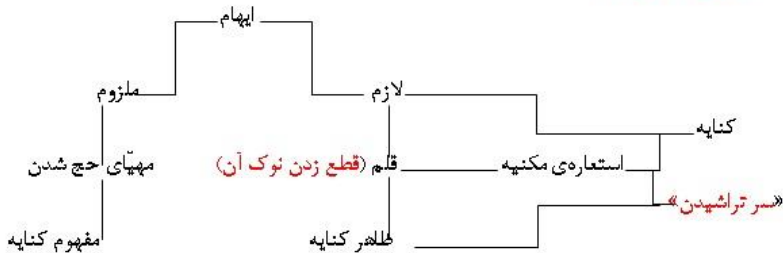
این دو کنایه به دستیاری استعارهٔ مکنیه به «قلم» نسبت داده شده‌اند. صورت واقعی «سیاه‌سری» و «سیاه‌روی» را می‌توان در هیئت «قلم» مشاهده کرد: پس از فرورفتن نوک آن در مرکب‌دان؛ از سوی دیگر، «سیاه‌سری» و «سیاه‌روی» قلم به‌صورت واقعی، هیچ ربطی به مفهوم کنایی آن در حوزه انسانی ندارد. ملزوم (= گناهکاری، رسوایی و شرمندگی) به‌راستی و به مفهوم انسانی در قلم نیست؛ از روبه‌رو شدن دو وجه لازمی و ملزومی کنایه که اولی حقیقتی است در قلم و دومی مفهومی است استعاری برای آن، ایهام حاصل می‌شود. خواننده وقتی با این تصویر مواجه می‌شود، از روبه‌رو شدن این دو وجه و درک ایهام لذت می‌برد؛ زیرا او می‌بیند که باید مفهومی را برای قلم خیال کند که خود قلم، صورت آن را در مفهومی دیگر دارد.

همچنین ترکیب‌های «تراشیدن سر» و «سر بریدن» (شکافتن فاق قلم) نیز به همین گونه است. در این قسمت جهت پرهیز از درازگویی و دوباره‌گویی، اجزای مختلف «استعارهٔ ایهامی کنایه» با تحلیل نموداری نشان داده می‌شود.

الف: کنایه «سر بریدن»

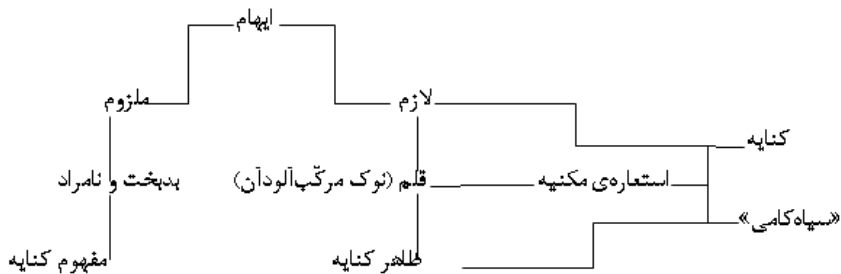


ب: کنایه‌ی «تراشیدن سر»



همان‌طور که گفته شد، نویسنده *نقشه‌المصدر*، ۱۳ مرتبه از واژه «قلم» برای آفرینش تصویر بهره می‌گیرد. در ادامه، برای پرهیز از درازگویی فقط به یک نمونه نموداری دیگر اشاره می‌شود و باقی نمونه‌ها بدون تحلیل نشان داده می‌شوند:

«[قلم] سیاه‌کامی ست که آنچه گفت بپاشد...» (همان جا).



سبک و ساختار ساخت نمونه‌های بدون تحلیل زیر به‌مثابه نمونه‌های پیشین است:

«[قلم] دو زبانت... هر چند به سر قیام می‌نماید، سیاه‌کار است» (همان جا).

«[قلم] طالب علمی است سودا بر سر زده، تا تن دونیم نکند، ذوفنون نشود...» (همان).

۲-۱-۲. بررسی «استعاره ایهامی کنایه» در براعت استهلال دوّم

«بیا تا به سر نفته‌المصدر خویش باز شویم...» (همان: ۴۸).

دوّمین «براعت استهلال» تقریباً در میانه کتاب مشاهده می‌شود و نویسنده می‌کوشد در این قسمت، دیگر بار اوج ارادت و نیز ملال خاطر خود را در رثای سلطان جلال‌الدین خوارزمشاه با استعانت از تصویرهایی اندوه‌زا بیان کند. این مرتبه، تصویرسازی‌های نسوی بر محور واژه خاصی شکل نگرفته است، بلکه چند واژه (پدیده‌های طبیعی مختلفی) چون «آسمان، زمین، شفق، صبح، کوه و دریا» برای القای عواطف آزارنده و رنج‌زا در آغاز کتاب، وظیفه نمایاندن مشقّت‌های بی‌شماری را که بر نویسنده وارد شده، به مخاطب دارند؛ این امر با قرار گرفتن این واژه‌ها در محور هم‌نشینی با ترکیب‌های کنایه‌ی ملال‌انگیز و تحسّر‌زایی چون «کبودجامه» (سوگوار و ماتم‌زده)، «خاک‌برسر» (محتاج، آواره، ذلیل و مصیبت‌دیده)، «کف بر آوردن» (خشمناکی)، «سنگین‌دلی» (قساوت)، «رخسار به خون دل شستن» (نهایت اندوهناکی) و... صورت می‌گیرد. اساس ساخت این تصویرها نیز بر صناعت «استعاره ایهامی کنایه» می‌باشد؛ تحلیل چند نمونه:

«آسمان در این ماتم، کبودجامه تمام است...» (همان).

۱. «کبودجامه» بودن کنایه‌ای انسانی؛ نویسنده آن را به دستیاری صناعت «استعاره

مکنیه» به آسمان نسبت می‌دهد؛

۲. صورت واقعی «کبودجامه» بودن را می‌توان در هیئت «آسمان» مشاهده کرد:

رنگ آسمان کبود است؛

۳. «کبودجامه» بودن آسمان به صورت واقعی، هیچ ربطی به مفهوم کنایه آن در

حوزه انسانی ندارد. ملزوم (= سوگواری و ماتم‌داری) به‌راستی و به مفهوم انسانی در

آسمان نیست؛

۴. از روبه‌روشدن دو وجه لازمی و ملزومی کنایه که اولی حقیقتی است در آسمان و دوّمی مفهومی است استعاری برای آن، ایهام حاصل می‌شود؛

۵. خواننده وقتی با این تصویر مواجه می‌شود، از روبه‌روشدن این دو وجه و درک ایهام لذت می‌برد؛ زیرا او می‌بیند که باید مفهومی را برای آسمان خیال کند که خود آسمان، صورت آن را در مفهومی دیگر دارد.

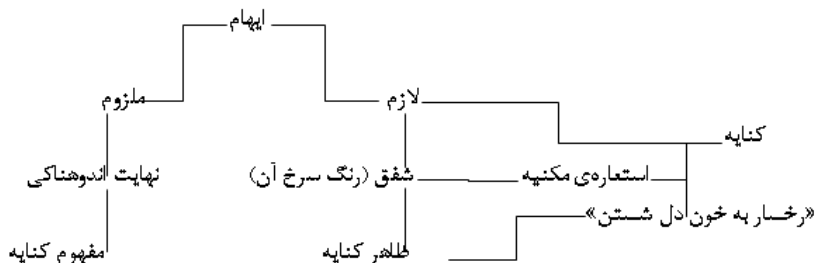
«زمین در این مصیبت، خاک برسر است...» (همان: ۴۸).

- «خاک برسر» بودن کنایه‌ای انسانی؛ هنرمند آن را به دستیاری صناعت استعاره مکئیه به زمین نسبت می‌دهد؛ صورت واقعی «خاک برسر» بودن را می‌توان در هیئت «زمین» مشاهده کرد: سراسر سطح زمین را خاک فراگرفته است؛ از سوی دیگر، «خاک برسر» بودن زمین به صورت واقعی، هیچ ربطی به مفهوم کنایی آن در حوزه انسانی ندارد. ملزوم (=محتاج، آواره، ذلیل و مصیبت‌دیده بودن) به‌راستی و به مفهوم انسانی در زمین نیست؛ از روبه‌روشدن دو وجه لازمی و ملزومی کنایه که اولی حقیقتی است در زمین و دوّمی مفهومی است استعاری برای آن، ایهام حاصل می‌شود؛ خواننده وقتی با این تصویر مواجه می‌شود، از روبه‌روشدن این دو وجه و درک ایهام لذت می‌برد؛ زیرا او می‌بیند که باید مفهومی را برای زمین خیال کند که خود زمین، صورت آن را در مفهومی دیگر دارد.

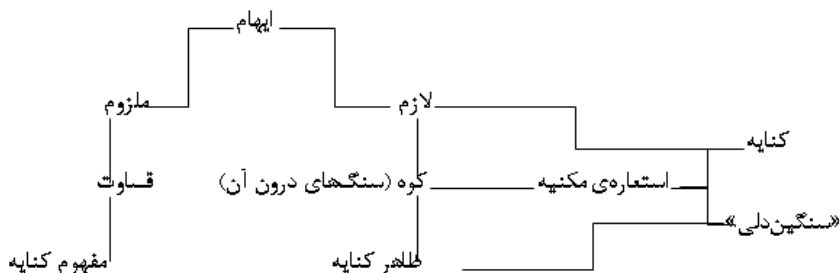
در این قسمت نیز جهت پرهیز از درازگویی و دوباره‌گویی، اجزای مختلف «استعاره ایهامی کنایه» دو نمونه با تحلیل نموداری و دو نمونه بدون هرگونه تحلیلی نشان داده می‌شود.

۲- ۱- ۲- ۱. نمونه‌های با تحلیل نموداری

«شفق به رسم اندوه‌زدگان، رخسار به خون دل شسته است...» (همان).



«سنگین دل گوه! که این خبر سهمگین بشنید و سر فتهاد...» (همانجا)



۲-۱-۲. نمونه‌های بدون تحلیل

«صبح در این واقعه هایل - اگر جامه دریده است - صادق است...» (همان).

«دریا در این ماتم اگر کف بر سر آرد، رواست...» (همان).

پیش از پایان دادن به بحث «استعاره‌ی ایهامی کنایه» در نخستین «براعت استهلال» کتاب *نقشه‌المصادر*، نکته بایسته ذکر این است که حضور این عنصر تصویرساز در متن کتاب نیز دیده می‌شود اما با بسامد بسیار ناچیزی که نمی‌توان آن را به‌عنوان موتیف و شاخصه‌ای سبک‌ساز معرفی کرد؛ علی‌رغم اینکه در «براعت استهلال» های کتاب شاخص‌ترین عنصر تصویرسازی با بسامدی نسبتاً قابل ملاحظه است. نمونه‌های اندک در متن اصلی:

«پایله به خون دل به حال او می‌گریست و او قهوه می‌انگاشت» (همان: ۱۸).

«و چون صبح پرده در گردد، صف قتل دریده...» (همان: ۴۱).

«و چون سپیده سپیدکار، چادر قیری از روی جهان در کشید...» (همان).

«کوه با همه سربلندی، کمر خدمت بسته...» (همان: ۵۸).

«سحرگاهان که نفس سربه مهر صبح مهری آغازید، سپیده دم سرد به تدریج دهن باز کرد...» (همان: ۹۲).

«عیار راه‌نشین برف با سر کوه رود و فراش نسیم، بساط جهان سپید گلیم درهم پیچد...» (همان: ۹۹).

«سپیدکاران برف در آن هفته از فرط حیا آب شوند...» (همان).

«به قلم کونیز سیاه‌رویی چون منست...» (همان: ۱۰۹).

«فصلی چند - که چون شرح دهم (ع) خون از دل سنگِ سنگ‌دل بگدازد - بیاوردمی...» (همان: ۱۱۰).

«دل که اسیر محنتست، باسره، در میان خون خواهد بود...» (همان: ۴۱).

«پیوسته پسته‌وار شوربختی خود را بدرد...» (همان جا).

همان گونه که ملاحظه می‌شود، در تمام متن (به جز بראعت استهلال‌ها) تنها ۱۱ مرتبه از این صنعت برای تصویرسازی استفاده شده است. گویا سبب اندک بودن این صنعت در کتاب این است که وقتی نویسنده وارد متن اصلی می‌شود و نهاد روایت‌های او «انسان» است، به سبب اینکه «استعارهٔ مکئیه‌ای» در کار نیست، صنعت ترکیبی‌ای هم شکل نمی‌گیرد اما در «براعت استهلال»ها چون هنرمند هنوز وارد مبحث اصلی، یعنی روایت تاریخ نشده است، از پدیده‌ها و ابزار بی‌جانی (چون قلم، شمشیر و...) بهره می‌گیرد که با دستیاری «استعارهٔ مکئیه» آن‌ها را به یکدیگر گره می‌زند و در نهایت با تلفیق آن‌ها با صنعت «کنایه» دست به آفرینش تصویر می‌زند.

۲-۲. «استعارهٔ کنایه»

یکی از گونه‌های مهم استعاره که در صناعات ترکیبی این قابلیت را دارد که با کنایه پیوند برقرار کند، استعارهٔ مکئیه است. نوعی از این استعاره که شاید پرکاربردترین آن باشد، تشخیص است که آن را «انسان‌وارگی یا استعارهٔ انسان‌مدار یا انسان‌واره یا جاندارپنداری یا نظایر آن» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۶۴) می‌نامند. «ناقدان فرنگی اروپایی در تعریف آن می‌گویند: بخشیدن خصایص انسانی است به چیزی که انسان

نیست و یا بخشیدن صفات انسانی و به‌ویژه احساس انسانی به چیزهای انتزاعی، اصطلاحات عام و موضوعات غیرانسان یا چیزهای زنده دیگر» (شفیعی، ۱۳۸۷: ۱۱۸).

اما صنعت «استعاره مکنیه» با صنعت «استعاره کنایه» تفاوت دارد. صنعت «استعاره مکنیه» بسیط است و مشتق از صناعات دیگر نیست؛ یعنی از اجزای مختلفی که با یکدیگر ترکیب شوند و صنعت آمیغی جدیدی را به وجود بیاورند، تشکیل نشده است بلکه در ذات و ماهیت خود، منفرد و مجزاست. اما در صنعت استعاره کنایه، چند صنعت مجزا و متفاوت، یعنی «استعاره» و «کنایه» (و گاه تشبیه) با یکدیگر می‌آمیزند و از آمیزش این آرایه‌ها، صنعت «استعاره کنایه» حاصل می‌شود. اگر این صنعت را تجزیه کنیم، به عناصر زیر دست می‌یابیم: ۱. استعاره مکنیه ۲. کنایه (حق جو و میردار، ۱۳۹۴: ۷۳۳) اما چون هیئت ظاهری کنایه (لازم) در واقعیت دیده نمی‌شود و به اصطلاح «حقیقت‌مانندی» وجود ندارد، لاجرم بین صورت ظاهری (لازم) و مفهومی (ملزوم) کنایه تقابلی دیده نمی‌شود (و این درست تفاوت میان این صنعت با «استعاره ایهامی کنایه» است) و به تبع، از ایهام نیز خبری نیست. پس صنعت استعاره کنایه «این است که کنایه‌ای را به چیزی عاریت می‌دهیم که در واقع عرفاً دارای آن نباشد» (حق جو، ۱۳۹۰: ۲۶۳).

۲-۱. بررسی «استعاره کنایه» در بראعت استهلال نخست

در تحلیل صنعت «استعاره کنایه»، سوای دو واژه «شمشیر» و «قلم»، واژه‌های دیگری چون «سلامت»، «فتنه» و «خون» نیز در مرکز تصویرسازی‌های نخستین «براعت استهلال» کتاب *نقشه‌المصدر* مشاهده می‌شود. در نمونه زیر، «سلامت» که واژه‌ای است انتزاعی، چون انسان «پای بر کران می‌نهد»:

«تا این دوروی تیززبان در میان شد آمد گرفته، سلامت پای بر کران نهاده...»

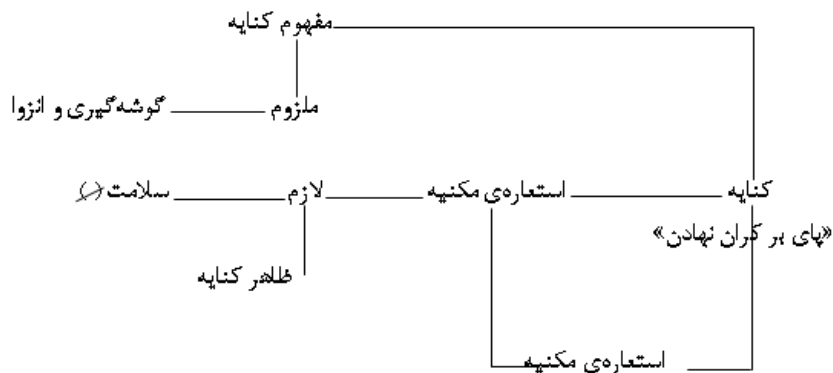
(همان: ۱).

۱. «پای بر کران نهادن» کنایه‌ای است انسانی یا حیوانی؛

۲. آن را از طریق استعارهٔ مکنیه به «سلامت» نسبت می‌دهیم؛ صورت ظاهری «پای بر کران نهادن» را نمی‌توان در واژهٔ انتزاعی سلامت مشاهده کرد؛

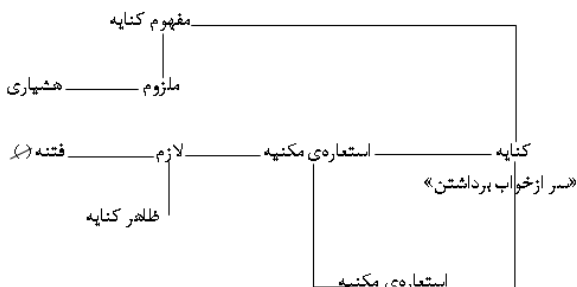
۳. از ترکیب کنایه «پای بر کران نهادن» و استعارهٔ مکنیه (سلامت) در این سطر، صناعت استعارهٔ کنایه (پای بر کران نهادن سلامت) حاصل می‌شود.

همان‌طور که در تحلیل نموداری زیر نیز دیده می‌شود، دو وجه لازم و ملزومی کنایه در موازات هم قرار می‌گیرند و چون وجه هیئت ظاهری کنایه (لازم) تهی (خاست) و صورت واقعی کنایه در آن دیده نمی‌شود، لاجرم از ابهام نیز خبری نیست:



«تا این دوروی تیززبان در میان شد آمد گرفته... از آن گاه باز که فتنه از خواب سر برداشته...» (همان جا).

۱. «سر از خواب برداشتن» کنایه‌ای است انسانی یا حیوانی؛
۲. آن را از طریق استعارهٔ مکنیه به واژهٔ انتزاعی «فتنه» نسبت می‌دهیم؛
۳. از ترکیب کنایه «سر از خواب برداشتن» و استعارهٔ مکنیه (فتنه) در این سطر، صناعت استعارهٔ کنایه (سر از خواب برداشتن فتنه) حاصل می‌شود.

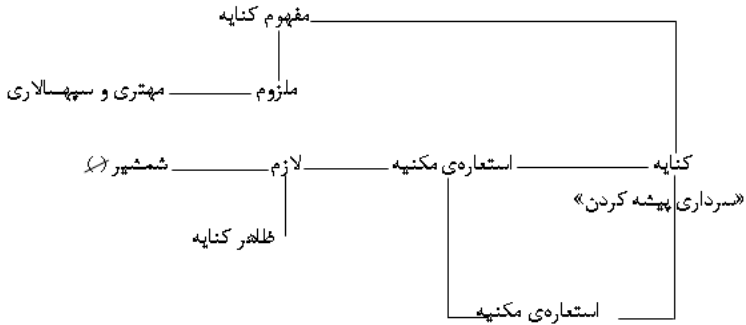


از آنجاکه اساساً کنایه‌های به‌کاررفته در این صنعت، کنایه‌هایی انسانی یا حیوانی‌اند و به دستیاری «استعاره‌ی مکنیه» به اشیائی بی‌جان (قلم، شمشیر و...) یا پدیده‌هایی انتزاعی (سلامت، فتنه و...) نسبت داده می‌شوند، ترکیب حاصل عموماً ذهنی است و هیئت تصویری که از تلفیق دو عنصر حاصل شده، فقط در خانه خیال است که تجسم می‌یابد؛ تصویرهایی چون نمونه بالا، «پای بر کران نهادن» و «گوشه‌نشینی سلامت» و نمونه‌های پایینی: «هشیاری و سر از خواب برداشتن فتنه»، «سرداری شمشیر»، «پست و ذلیل شدن خون»، «خبرکشی و آب‌دهانی قلم» و... که هیچ‌کدام از تصویرها را در عالم واقعیت نمی‌توان مشاهده کرد. اگر صورت واقعی تصویرها در واقعیت مشاهده شوند، از جرگه صنعت «استعاره‌ی کنایه» خارج شده، در زمره صنعت «استعاره‌ی ایهامی کنایه» قرار می‌گیرند. نکته دیگر درباره‌ی این تصویرها کارکردشان در «براعت استهلال» کتاب و در زمینه‌ی نمایاندن اوج فاجعه است. بیدارشدن فتنه، منزوی‌شدن سلامت، سرداری و سپهسالاری شمشیر، خوارشدن (ریختن خون) و تصویرهای دیگر، همه بر نابسامانی، پریشانی، قتل، غارت، چپاول و... اذعان دارند و از همان آغازین سطرهای کتاب، خواننده را مهیای قرارگرفتن در فضای مکدر و روح‌خراش متن اصلی می‌کنند.

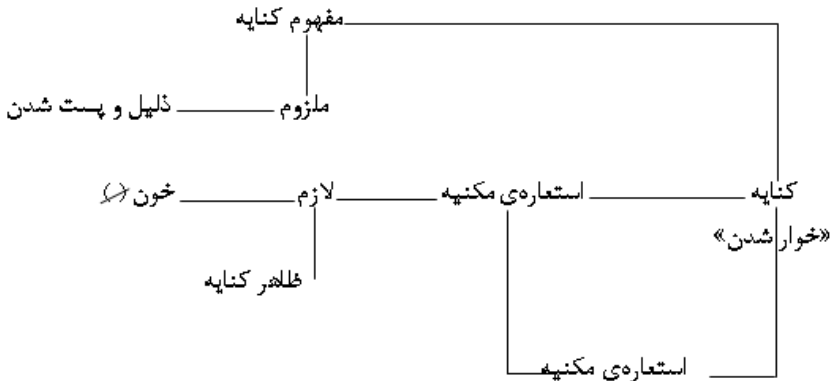
برای پرهیز از درازگویی، باقی نمونه‌ها به‌صورت تحلیل نموداری نشان داده

می‌شود:

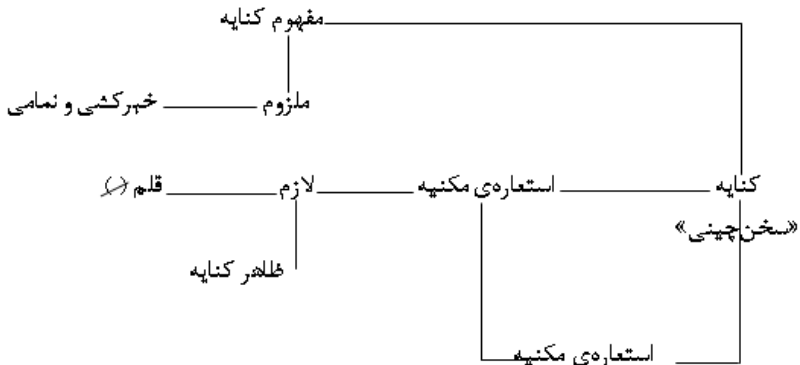
«شمشیر که آبداری وصف لازم او بودی، سرداری پیشه گرفته...» (همان).



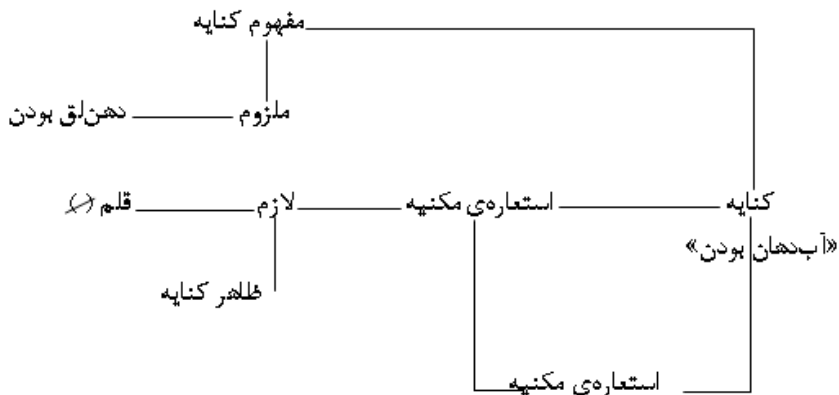
«بلا رگِ آب خورده تا خون خوار شده، خون، خوار شده...» (همان: ۱).



«[قلم] سخن چینی است که ناشنوده روایت کند...» (همان: ۳).



«[قلم] آب دهانی است که سخن نگاه نمی دارد...» (همان: ۴).



۲-۲-۲. بررسی «استعاره کنایه» در «براعت استهلال» دوّم

در تحلیل صناعت «استعاره کنایه» در «براعت استهلال» دوّم، پدیده‌هایی طبیعی چون «ستاره، ماه، سحاب و روز» در مرکز تصویرسازی‌های نسوی مشاهده می‌شود. این بهره‌گیری از عناصر بی‌جان هستی، درست در بررسی صناعت «استعاره ایهامی کنایه» در دومین «براعت استهلال» نیز مشاهده شد؛ پدیده‌هایی طبیعی چون «آسمان، زمین، شفق، صبح، کوه و دریا» در مرکز تصویرسازی‌های آن قسمت حضور داشتند و نویسنده گویی اساس تصویرسازی‌های خویش را در «براعت استهلال» دوّم بر پایه بهره‌گیری از عناصر طبیعت گذاشته است. در این قسمت نیز همنشین شدن عناصر طبیعت با ترکیب‌های تلخ و کنایی چون «بر خاکستر نشستن»، «رخ به خون تراشیدن»، «از غم خون باریدن» و «سردمهر بودن» برای نمایاندن مصایب و مشقت‌های بی‌شماری است که نویسنده می‌کوشد به دستیاری آن‌ها به مخاطب تسری دهد.

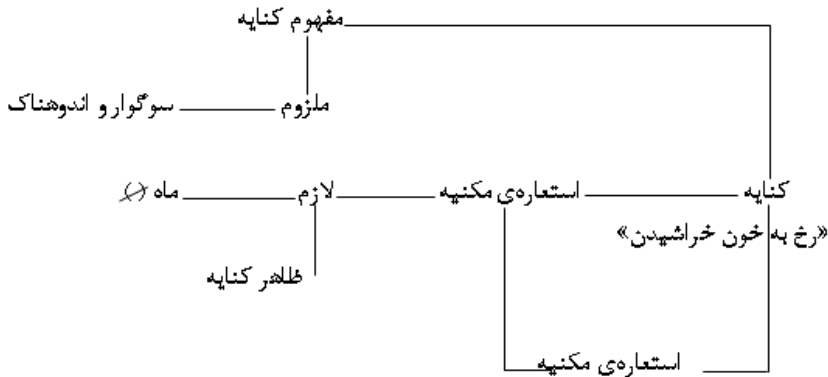
در این بخش برای پرهیز از درازگویی، یک نمونه تشریح و یک نمونه نیز تحلیل

نموداری می‌شود:

«ستاره بر عادت مصیبت رسیدگان، بر خاکستر نشسته است...» (همان: ۴۸).

۱. «بر خاکستر نشستن» کنایه‌ای است انسانی؛

۲. آن را از طریق استعارهٔ مکنیه به «ستاره» نسبت می‌دهیم. صورت ظاهری «پای بر کران نهادن» را نمی‌توان در ستاره مشاهده کرد؛
۳. از ترکیب کنایه «بر خاکستر نشستن» و استعارهٔ مکنیه (ستاره) در این سطر، صنعت استعارهٔ کنایه (بر خاکستر نشستن ستاره) حاصل می‌شود.
- «ماه در این حادثه مشکل اگر رخ به خون خراشیده، بحق است...» (همان).



۲-۲-۳. نمونه‌های بدون تحلیل

- «سحاب در این غم اگر به جای آب خون بارد، بجای خود است...» (همان).
- «سردمهر امروز! که این نعی جان‌سوز بدو رسید و فرو نایستاد...» (همان).
- پیش از پایان دادن به این بحث، نکته بایسته ذکر این است که حضور این عنصر تصویرسازی (همچون صنعت استعارهٔ ایهامی کنایه) با بسامد بسیار ناچیز در متن کتاب نیز دیده می‌شود؛ بنابراین نمی‌توان آن را به عنوان موتیف و شاخصه‌ای سبک‌ساز معرفی کرد. نمونه‌های اندک درون متن اصلی:
- «صراحی غرغره در گلو افکنده، نوحه کار او می‌کرد...» (همان: ۱۸).
- «دَم سپیده‌دم با همهٔ سردی در جهان گرفت، خنده صبح - با همهٔ سپیدی - برجای نشست...» (همان: ۴۱).
- «عروس شام، جهاز زر از طاقچه‌های آسمان درهم چید...» (همان: ۴۲).

«خسرو سیارگان را اگر بنده می خواندند، می بالید؛ عطارد را تا دبیر حضرتش خوانند، دائم قلم زن بود...» (همان: ۵۸).

«صبر نیز چون لگام زین محنت دید، یک باره عنان بر تافت و وقار چون تیرباران آن آفت مشاهده کرد، به کلی سپر بینداخت...» (همان: ۱۱۱).

۲-۳. تصویرسازی با ترکیب دو صنعت یادشده

طرز دیگر از تصویرسازی با اجتماع دو صنعت «استعاره ایهامی کنایه» و «استعاره کنایه» در یک سطر نیز در «براعت استهلال» متن مورد مطالعه دیده شده است که ذکر آن خالی از فایده نیست. در این شیوه دو صناعات «استعاره ایهامی کنایه» و «استعاره کنایه» به وسیله یک عنصر بیانی دیگر، یعنی صنعت تشبیه به یکدیگر مانده می شوند و دو تصویر مجزا در یکدیگر درمی آمیزند و یک تصویر جدید خلق می کنند.

«تدبیر در میدان تقدیر چون گوی سرگردان شده...» (همان).

در تصویر سطر بالا، «تدبیر» که واژه‌ای انتزاعی است، همچون «گوی» سرگردان شده (تصویر ذهنی)؛ یعنی «تدبیر» در برخورداری از کنایه «سرگردانی» به «گوی» (که به راستی سرگردان است) تشبیه می شود. تحلیل این تصویرها دویبخشی است؛ در بخش نخست، صنعت «استعاره ایهامی کنایه» (سرگردانی گوی) تحلیل و در بخش دوم، صنعت «استعاره کنایه» (سرگردانی تدبیر) با آرایه «تشبیه» به «استعاره ایهامی کنایه» (تدبیر چون گوی سرگردان شده) مانده می شود. تحلیل:

بخش نخست:

۱. «سرگردانی» کنایه‌ای است انسانی؛

۲. آن را از طریق استعاره مکنیه به «گوی» نسبت می دهیم؛

۳. صورت واقعی «سرگردانی» را می توان در هیئت «گوی» مشاهده کرد: ظاهر و

هیئت گوی، سراسر گرد و مدور است؛

۴. «سرگردانی» گوی به صورت واقعی، هیچ ربطی به مفهوم کنایی آن در حوزه انسانی ندارد. ملزوم (=تَحْوِیر، آوارگی و بلا تکلیفی) به راستی در گوی نیست؛
۵. از روبه‌رو شدن دو وجه لازمی و ملزومی کنایه، که اولی حقیقتی است در گوی و دومی مفهومی است استعاری برای آن، ایهام حاصل می‌شود؛

بخش دوم: هنرمند در این بخش با استفاده از ادات «چون»، تدبیر را در برخورداری از کنایه «سرگردانی» به گوی تشبیه می‌کند:

۱. «سرگردانی» کنایه‌ای است انسانی یا حیوانی؛
 ۲. آن را از طریق استعارهٔ مکنیه به واژهٔ انتزاعی «تدبیر» نسبت می‌دهیم؛
 ۳. از ترکیب کنایه «سرگردانی» و استعارهٔ مکنیه (تدبیر) در این سطر، صنعت استعارهٔ کنایه (سرگردانی تدبیر) حاصل می‌شود.
- در تحلیل تصویر بالا، واکاوی اجزای مختلف درهم‌پیچیده، تجزیه چند عنصر بلاغی مجزای درهم‌تنیده و کشف تشبیه مقوله‌ای انتزاعی (تدبیر) به مقوله‌ای حسی (گوی) بایسته و ضروری است. بنابراین نادیده گرفتن هریک از بخش‌های فوق سبب ابتر شدن تحلیل و دریافت کامل تصویر خواهد شد.
- در تصویر بعدی که نمودار تحلیلی آن رسم شده، «سلامت» که واژه‌ای انتزاعی است، در بهره‌گیری از کنایه «گوشه‌نشینی» به واژهٔ محسوس «زه» تشبیه شده است. تصویر خلق‌شده، نتیجهٔ ترکیب دو مقولهٔ حسی و انتزاعی، و حاصل گره‌خوردن دو صنعت آمیغی است:

«سلامت از میان اُمّت چون زه کمان گوشه‌نشین شده...» (همان: ۲).

تصویرسازی‌هایی که در براعت استهلال‌های نفثه‌المصدر مشاهده می‌شود، به کار رفته‌اند.

در کتاب *نفثه‌المصدر*، نویسنده دو مرتبه از این صنعت بهره می‌گیرد. در «براعت استهلال» نخست که سه صفحه به درازا می‌کشد، دو واژه «شمشیر» و «قلم» در مرکز تصویرسازی‌های نویسنده دیده می‌شود. در بررسی «استعاره ایهامی کنایه» در «براعت استهلال» نخست، وصف «شمشیر» پیش از وصف «قلم» است و سطرهای آغازین کتاب را به خود اختصاص داده است. شمشیر (حسام، سیف و بلارک) سررُبای و آبداری که خون‌خوار است و خواننده باید حدیث مفصلی از به‌کارگیری آن مجمل در اوّل کتاب بخواند و پس از واژه «شمشیر»، واژه «قلم» در قلب تصویرسازی‌های زیدری نسوی قرار می‌گیرد. نویسنده در چند سطر (نسبتاً کوتاه) ۱۳ مرتبه با دستیاری این واژه و بهره‌گیری از صنعت «استعاره ایهامی کنایه» دست به ساخت تصویرهایی می‌زند که در محور همنشینی و قرارگرفتن این واژه در کنار ترکیب‌های کنایی دیگری چون «سیاه‌کاری، سیاه‌رویی، سیاه‌کامی، دونیم‌کردن تن، سر بریدن و...» که هریک نمایانگر اوضاع اسف‌بار و رقت‌آور آن ایام است، وظیفه براعت استهلالی خود (یعنی القای حس آشفتگی، سیاه‌روزی، تشویش و هراس حاصل از به‌یغمارفتن و کشته‌شدن) را نیز ایفا می‌کند. در بررسی «استعاره ایهامی کنایه» در «براعت استهلال» دوّم که تقریباً در میانه کتاب مشاهده می‌شود، تصویرسازی‌های نسوی بر محور واژه خاصی شکل نگرفته است، بلکه چند واژه (پدیده‌های طبیعی مختلفی) چون «آسمان، زمین، شفق، صبح، کوه و دریا» برای القای عواطف آزارنده و رنج‌زا در آغاز کتاب، وظیفه نمایاندن مشقّت‌های بی‌شماری را که بر نویسنده وارد شده، به مخاطب دارند؛ این امر با قرارگرفتن این واژه‌ها در محور همنشینی با ترکیب‌های کنایی ملال‌انگیز و تحسّرزایی چون «کبودجامه» (سوگوار و ماتم‌زده)، «خاک‌برسر» (محتاج، آواره، ذلیل و مصیبت‌دیده)، «کف برآوردن» (خشمناکی)، «سنگین‌دلی» (قساوت)، «رخسار به

خون دل شستن» (نهایت اندوهناکی) و... صورت می‌گیرد. اساس ساخت این تصویرها نیز بر صناعت «استعاره ایهامی کنایه» است؛

در بررسی «استعاره کنایه» در «براعت استهلال» نخست، واژه‌های «شمشیر»، «قلم»، «سلامت»، «فتنه» و «خون» در مرکز تصویرسازی‌های نویسنده مشاهده می‌شود. نکته بایسته ذکر درباره این تصویرها کارکردشان در «براعت استهلال» کتاب و برای نمایاندن اوج فاجعه است. بیدارشدن فتنه، منزوی شدن سلامت، سرداری و سپهسالاری شمشیر، خوارشدن (ریختن خون) و تصویرهای دیگر، همه بر نابسامانی، پریشانی، قتل، غارت، چپاول و... اذعان دارند و از همان آغازین سطرهای کتاب، خواننده را مهیای قرارگرفتن در فضای مکدر و روح‌خراش متن اصلی می‌کنند. در بررسی «استعاره کنایه» در «براعت استهلال» دوّم، پدیده‌هایی طبیعی چون «ستاره، ماه، سحاب و روز» در مرکز تصویرسازی‌های نسوی مشاهده می‌شود. گویی اساس تصویرسازی‌های نویسنده در «براعت استهلال» دوّم بر پایه بهره‌گیری از عناصر طبیعت گذاشته شده است. در این قسمت نیز همنشین شدن عناصر طبیعت با ترکیب‌های تلخ و کنایه‌ی چون «بر خاکستر نشستن»، «رخ به خون تراشیدن»، «از غم خون باریدن» و «سردمهر بودن» برای نمایاندن انبوه مصایب و مشقت‌های بی‌شماری است که نویسنده می‌کوشد به دستیاری آن‌ها به مخاطب تسری دهد.

حضور این دو صناعت تصویرساز (استعاره ایهامی کنایه و استعاره کنایه) در متن کتاب (برای آفرینش تصویر) نیز دیده می‌شود اما با بسامد بسیار ناچیزی که نمی‌توان آن را به عنوان موتیف و شاخصه‌ای سبک‌ساز معرفی کرد؛ علی‌رغم اینکه در «براعت استهلال»‌های کتاب شاخص‌ترین عنصر تصویرسازی با بسامدی نسبتاً قابل ملاحظه است.

پی‌نوشت

۱. شیوه انتخاب یک واژه از میان واژه‌های کم‌ویش معادل یکدیگر بر روی محور همنشینی و چگونگی همنشینی آن‌ها بر روی محور همنشینی می‌تواند جملات یک زبان را از نقش ارتباطی

۱۳۹ _____ بررسی نقش شگردهای کنایه‌محور در تصویرسازی ...
به‌سمت نقش ادبی زبان سوق دهد. (صفوی، ۱۳۸۳: ۳۸) رابطه همنشینی در اصل، رابطه موجود میان واحدهایی است که در ترکیب با یکدیگر قرار می‌گیرند و واحدی را از سطح بالاتر تشکیل می‌دهند... رابطه جانشینی در اصل، رابطه موجود میان واحدهایی به‌شمار می‌رود که به‌جای هم انتخاب می‌شوند و در همان سطح، واحد تازه‌ای پدید می‌آورند (صفوی، ۱۳۸۰: ۲۷ - ۲۸).

منابع

- انوشه، حسن (۱۳۷۵)، **دانشنامه ادب فارسی**، ج ۱، تهران: مؤسسه فرهنگی و انتشاراتی دانشنامه.
- بهار، محمدتقی (۱۳۸۶)، **سبک‌شناسی یا تاریخ تطوّر نثر فارسی**، ج ۳، چ ۲، تهران: زوآر.
- حسن‌پورآلشتی، حسین (۱۳۸۴)، **طرز تازه**، تهران: سخن.
- حق‌جو، سیاوش (۱۳۸۱)، **پیشنهاد برافزودن دو فن دیگر بر فنون چهارگانه علم بیان**، مجموعه مقاله‌های نخستین گردهمایی پژوهش‌های زبان و ادب فارسی، ج ۱، به کوشش محمد دانشگر، تهران: مرکز بین‌المللی تحقیقات زبان و ادبیات فارسی و ایران‌شناسی دانشگاه تربیت مدرس، صص ۴۱۹ - ۴۲۷.
- _____ (۱۳۸۹)، **طرف وقوع و شگردهای ادبی ناشناخته**، فصلنامه جستارهای ادبی، سال دوم، شماره ۴.
- _____ (۱۳۹۰)، **سبک هندی و استعاره ایهامی کنایه**، فصلنامه سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، دوره ۴، شماره ۱، بهار، صص ۲۵۵ - ۲۶۸.
- _____ و مصطفی میردار رضایی (۱۳۹۳)، **گونه‌ای کنایه آمیغی در غزل صائب**، فصلنامه فنون ادبی، سال ششم، شماره ۲، صص ۸۴ - ۶۹.
- _____ و مسعود اسکندری (۱۳۹۲)، **کنایه‌پردازی ترکیبی در اشعار وحشی بافقی**، مجموعه مقالات هشتمین همایش انجمن ترویج زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه زنجان.
- دات فایر، داین (۱۳۸۸)، **فن رمان‌نویسی**، ترجمه محمدجواد فیروزی، تهران: نگاه.
- زیدری نسوی، شهاب‌الدین محمد (۱۳۷۰)، **نقته‌المصدر**، تصحیح و توضیح امیرحسن یزدگردی، چ ۲، تهران: ویراستار.
- شریعت، رضوان (۱۳۷۰)، **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، تهران: هیرمند.
- شریفی، محمد (۱۳۸۷)، **فرهنگ ادبیات فارسی**، چ ۲، تهران: نشر نو.
- شعار، جعفر و حسن انوری (۱۳۷۵)، **غننامه رستم و سهراب**، چ ۱۵، تهران: قطره.
- شفیع‌ی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۱)، **شاعر آینه‌ها**، چ ۳، تهران: آگه.

- _____ (۱۳۸۷)، **صورخیال در شعر فارسی**، ج ۱۱، تهران: آگاه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۳)، **بیان و معانی**، ج ۸، تهران: فردوسی.
- _____ (۱۳۶۸)، **نگاهی تازه به بدیع**، تهران: فردوسی.
- صادقی، محمد (۱۳۸۷)، **بررسی کنایه و انواع آن در نفثه‌المصدر**، پژوهش‌نامه فرهنگ و ادب، پاییز و زمستان، دوره ۴، شماره ۷، صص ۱۱۶-۱۳۲.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۷۰)، **گنجینه سخن**، ج ۳، ج ۵، تهران: امیرکبیر.
- صفوی، کورش (۱۳۸۰)، **از زبان‌شناسی به ادبیات**، جلد اول: نظم، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- _____ (۱۳۸۳)، **از زبان‌شناسی به ادبیات**، جلد دوم: شعر، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۸۶)، **بلاغت تصویر**، تهران: سخن.
- فرزانه، ناصر (۱۳۷۵)، **رنگ و طبیعت**، تهران: تهران.
- فرشیدورد، خسرو (۱۳۶۳)، **درباره ادبیات و نقد ادبی**، تهران: امیرکبیر.
- میردادرزایی، مصطفی (۱۳۹۱)، **ابعاد کنایه در دیوان غزلیات صائب**، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه مازندران.
- نظامی عروضی (۱۳۸۸)، **چهارمقاله و تعلیقات**، به اهتمام و توضیح محمد قزوینی و با تصحیح مجدد و شرح لغات و عبارات و توضیحات محمد معین، تهران: نشر معین.