بررسی هنجارگریزی واژگانی و معنایی در غزلیات طالب آملی

پیمان منصوری *
دکتر سید اسماعیل قافله باشی
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره)

چکیده
در این مقاله به تحلیل سطح واژگانی و نیز سطح معنایی گریز از هنجار در تشبیه، استعاره و به‌خصوص «تشخیص» پرداخته شده و نمودارهایی در این خصوص ارائه شده است. مهم‌ترین منبعی که برای تشخیص ترکیبات و عبارات بدیع و خودساخته طالب آملی به‌کار گرفته شد، نرم‌افزار چندرسانه‌ای درج ۳ است. در مجموع براساس یافته‌های این پژوهش، از میان قریب ۶۵۰ نوع استعاره غیرمشترک یافته شده در سراسر غزلیات طالب آملی، نزدیک به ۲۲۰ مورد از آنها بدیع هستند و این بدان معناست که بیش از یک‌سوم تمامی استعارات موجود در غزلیات طالب آملی ساخته ذهن خلاق و نواندیش او هستند و این شگفت‌انگیز است!

کلیدواژه‌ها: آشنایی‌زدایی، طالب آملی، غزلیات، هنجارگریزی واژگانی، هنجارگریزی معنایی.

تاریخ دریافت: ۹۷/۱۰/۱۵ تاریخ پذیرش: ۹۸/۵/۲

* کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی از دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره) – نویسنده مسئول
Mansouri_p313@yahoo.com

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-03]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.6.5]

۱. مبانی نظری

۱-۱ آشنایی‌زدایی و مفهوم آن

اصطلاح «آشنایی‌زدایی»[۱] را نخستین بار ویکتور شکلوفسکی[۲]، منتقد روس در سال ۱۹۱۷ مطرح کرد و چنانکه بابک احمدی می‌گوید: «ابتدا این اصطلاح را در مقاله خود با عنوان «هنر به منزله شگرد» بر پایه واژه روسی (Ostrannenja) به کاربرد» (احمدی، ۱۳۸۰: ۴۷). مقاله شکلوفسکی «آن‌قدر مهم است که برخی آن را بیانیه فرمالیسم خوانده‌اند. شکلوفسکی در این مقاله می‌گوید که کار اصلی هنر ایجاد تغییر شکل در واقعیت است» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۷۳) که با توجه به ریشهٔ لغت در انگلیسی به making strange (غریب‌سازی) ترجمه شده است. شکلوفسکی می‌گوید: هدف زبان ادبی این است که عادات ادراکی و احساسی ما را با استفاده از شکلهای غریب و غیرعادی به‌هم می‌زند و از این‌رو Form (شکل) را برجسته می‌کند. بسیاری از مسائل زیباشناسی امروزه برای ما به سبب فراوانی کاربرد، عادی شده و لذا تأثیر خود را از دست داده است؛ اما با غریب‌سازی می‌توان دوباره از آنها استفاده کرد. امروزه به‌جای اصطلاح غریب‌سازی، اصطلاح آشنایی‌زدایی مرسوم شده است (همان: ۱۷۴). به عقیده شکلوفسکی وظیفه ادبیات ناآشنا ساختن تعابیر مألوف است. آشنایی‌زدایی موجب به تأخیر افتادن و گسترش معنای متن و درنتیجه لذت و بهره‌وری بیشتر خواننده از آن می‌گردد (احمدی، ۱۳۸۰: ۴۷). برخلاف شکلوفسکی، که تمهیدات ادبی را قطعی و تغییرناپذیر می‌دانست که به‌خودی‌خود عامل آشنایی‌زدایی است، فرمالیست‌های متأخر (مانند رومان یاکوبسن[۳] و یوری تینیانوف[۴]) بر آن بودند که تمهیدات ادبی، پویا و تغییرپذیر است (خائفی، ۱۳۸۳: ۵۶). به عقیده آنان تمهیدات ادبی پس از مدتی به‌صورت مألوف و آشنا درمی‌آید به‌طوری‌که دیگر از ایفای تأثیر اصلیِ اولیه عاجز می‌مانند. اینجاست که باید از خود تمهیدات ادبی نیز آشنایی‌زدایی شود و تمهیدی خاص، عملکردی جدید بیاید تا قادر به القای تأثیر اولیه باشد (مقدادی، ۱۳۷۸: ۲۶)؛ بدین ترتیب شکلوفسکی و دیگر فرمالیست‌ها کارکرد ادبیات را ایجاد آشنایی‌زدایی می‌دانستند (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۱۰۵). بنابراین آشنایی‌زدایی هرگونه تلاش برای گریز از عادت و تکرار در زبان است که با هنجارگریزی و برجسته‌سازی سطح واژگانی و نیز در سطح معنایی همراه است.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-03]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.6.5]

۲-۱ برجسته‌سازی

این اصطلاح را نخستین بار یان موکاروفسکی[۵] به‌کار برد. جفری لیچ[۶]، زبانشناس مشهور انگلیسی بر آن است که برجسته‌سازی[۷] از دو طریق انجام می‌شود: ۱- هنجارگریزی[۸] که شامل انواع واژگانی، زبانی، نحوی، معنایی، نوشتاری، سبکی، آوایی، گویشی و حوزه بدیع معنوی است و شعر می‌سازد. ۲- قاعده افزایی[۹] که در حوزه بدیع لفظی است و نظم را می‌سازد (صفوی، ۱۳۷۳: ۴۳). لیچ می‌گوید: برجسته‌سازی یعنی انحراف و عدول هنرمندانه؛ عدولی که انگیزه هنری داشته باشد. فورگراندیگ باعث مکث در روانی[۱۰] می‌شود؛ یعنی لغات و عبارات غیرمنتظره و غریب و برجسته در خودکاری زبان وقفه ایجاد می‌کند (به قول یاکوبسن پارازیت) و لذا توجه خواننده را جلب می‌کند و از سوی دیگر از قدرت پیش‌بینی زبان، که در خواننده هست و معمولاً با ابتذال همراه است، می‌کاهد. فورگراندیگ مهمترین نوع عدول از زبان عادی است و کلام را از خطر کلیشه و تکرار نجات می‌دهد و توجه خواننده را از موضوع به شیوه و روش بیان و خود زبان، که در ادبیات موضوعیت دارد، جلب می‌کند (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۷۸). پس، «صرف عدول از هنجار باعث آفرینش ادبی نمی‌شود؛ بلکه هر عدولی باید متضمن «انسجام و یکپارچگی» و همراه با اصول زیبایی‌شناسی باشد. هم‌چنین انحراف از زبان معیار باید از دیدگاه‌های بلاغی، بویژه علم بیان، قابل توجیه باشد» (شمیسا، ۱۳۸۰: ۳۶).

۳-۱ هنجارگریزی (عدول از هنجار)

فرمالیستها می‌گفتند: زبان ادبی عدول از زبان معیار است؛ لذا سبک را برحسب عدول و خروج از معیارها بررسی می‌کردند و می‌گفتند: این عدول قابل بررسی و سنجش است (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۷۲). چنانکه پیشتر ذکر شد، هنجارگریزی مهمترین قسم برای برجسته‌سازی در ادبیات است که انحراف از هنجار و عدول هنرمندانه از عادت و تکرار در کلام است و جنبه هنری و ادبی بسیاری دارد. این عدول و گریز از هنجار با عبارات، ترکیبات و تصاویر بدیع، غریب و غیرمنتظره ایجاد می شود و حظ و التذاذ ویژه و خاصی را در مخاطب بر می‌انگیزد، بویژه زمانی که بتواند این گریز هنرمندانه از هنجار را به‌طور کامل درک کند و به هدف غایی و زیبایی‌شناسانه نویسنده یا شاعر پی ببرد. لیچ نیز آن نوع از هنجارگریزی را قابل‌قبول می‌داند که مخاطب در ایجاد ارتباط با آن

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-03]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.6.5]

دچار اختلال نشود و اصل رسایی و برجسته‌سازی در آن رعایت شود (صفوی، ۱۳۷۳: ۴۳؛ شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۵: ۱۳). پس درمجموع می‌توان گفت که برجسته‌سازی در پی هنجارگریزی یا قاعده‌افزایی به‌وجود می‌آید و آشنایی‌زدایی، تمام هنرها و شگردهایی را گویند که متنی را از نظر ادبی برجسته می‌کند و به آن تشخص می‌دهد.

۲. مختصری درباره طالب آملی

محمّد طالب آملی مشهور به طالبا و متخلّص به «طالب» از شاعران قرن یازدهم هجری است که می‌توانیم تولد وی را سال ۹۸۷ هجری بدانیم (طاهری، ۱۳۴۶: مقدمه دیوان طالب آملی). «وی در سال ۱۰۱۰ هجری از آمل خارج شده و به اصفهان رفته و پس از مدتی به کاشان نقل مکان کرده و در این شهر ازدواج کرده است. پس از چندی از کاشان دل کنده و به مرو رفته و سپس به قندهار نزد غازی خان رفته است. سرانجام در لاهور به دربار جهانگیر راه یافت و در سال ۱۰۲۸ هجری به ملک الشّعرایی او رسید. چنانکه جهانگیر در توزک خود ضمن شرح وقایع سال ۱۰۲۸ هجری می‌گوید: در این تاریخ طالب آملی به خطاب ملک‌الشعرایی خلعت امتیاز پوشید و چون رتبهٔ سخنش از همگنان درگذشت در سلک شعرای پایتخت منتظم گشت» (گلچین معانی، ۱۳۶۹: ۷۶۷؛ فخرالزمانی قزوینی، ۱۳۶۲: ۵۵۱). صاحب تذکره میخانه نیز چنین می‌گوید:

> تقی‌الدین اوحدی، مؤلف عرفات العاشقین، طالب را در اصفهان دیدار کرده و نوشته است: با آنکه هنوز در عنفوان شباب بود و بر صفحهٔ عذار خطی نداشت رقم خط و نظم دلپذیرش چون زلف دلبران صید قلوب عارفان می‌کرد (فخرالزمانی قزوینی، ۱۳۶۲: ۵۵۵).

دیوان طالب قریب بیست و سه هزار بیت دارد در قالب قصیده، غزل، مثنوی، ترجیع بند، ترکیب بند، رباعی و مفردات. بیشتر اشعار طالب در قالب غزل است. طالب آملی در تحول سبک شعر دورهٔ صفوی تأثیر عمده‌ای داشته است. استعداد فطری طالب به او در شاعری فرصت نوآوری داد. او خود به نوآوری در لفظ و معنی واقف بود (هاشم‌پور سبحانی، ۱۳۸۶: ۷۰– ۶۹)؛ چنانکه گفته است:

چو باغِ دهر یکی تازه گلشنم طالب بهارِ تازهٔ من معنی جدید من است

(دیوان: ۳۱۰)

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-03]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.6.5]

گذشته از نفوذ عناصر فرهنگ اسلامی و سامی که در اشعار او فراوان دیده می‌شود، طالب با عناصر فرهنگ ایرانی نیز معانی گونه‌گون برانگیخته است (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۰: ۴۸۶). چیزی که دربارهٔ قدرت طبع شعر او فوق‌العاده قابل توجه است، پختگی و چیره‌دستی او در شعر فارسی از آغاز جوانی بوده است که نظیر آن را در کمتر شاعر متقدّم و متأخّر می‌توان سراغ گرفت (طباطبایی، ۱۳۵۴: ۸۸۹). اگر انحراف از زبان معیار و خروج از هنجارهای عادی زبان از ویژگیهای سبک هر شاعر دانسته شود، این معجزهٔ شاعرانه در آثار شاعرانی چون طالب، صائب، بیدل، غالب دهلوی و تنی چند دیگر که مرکز اصلی سبک هندی به‌شمار می‌آیند به‌وضوح به‌چشم می‌خورد (کی‌منش، ۱۳۷۵: ۱۱۵). او در کار تصویرگری یکی از شاعران مضمون آفرین ادب فارسی است. صفت ممتازی که شبلی نعمانی در شاعری طالب ذکر می‌کند عبارت از ندرت تشبیه و لطف استعاره است (نعمانی، ۱۳۶۳، ج ۳: ۱۵۶). توجه به آوردن تشبیهات و استعارات مرکب و وهمی از ویژگیهای شعر اوست. طالب آملی کلامی را که عاری از استعاره باشد ملیح نمی‌داند:

سخن که نیست در او استعاره نیست ملاحت نمک ندارد شعری که استعاره ندارد
(دیوان: ۴۴۷)

وی هم‌چنین به فضایل خویش اعتقادی تمام دارد و حتی سنایی و خاقانی را از امتان خویش می‌شمارد:

ز بس کز سخن گشته‌ام غرقِ لذت غذا طعمِ معنی دهد در دهانم
پیمبر منم معجزاتِ سخن را سنایی و خاقانی از امّتانم
(دیوان: ۵۸)

طالب از شاعرانی همچون سعدی، حافظ، امیر خسرو و نظیری تقلید کرده و در قصیده مخصوصاً به‌شیوه خاقانی متمایل است (هاشم‌پور سبحانی، ۱۳۸۶: ۷۰– ۶۹). وفات او به احتمال زیاد و با وجود قرائن و شواهد تاریخی در سال ۱۰۳۶ هجری رخ داده است (طاهری، ۱۳۴۶: مقدمه دیوان طالب آملی).

۳. پیشینهٔ تحقیق

طالب آملی شاعری شناخته شده و تاکنون پژوهشهای بسیاری درباره زندگی، آثار و احوال و نیز صورخیال در اشعار و غزلیاتش در قالب مقاله و پایان‌نامه نوشته شده است که غالباً به بررسی سنتی صورخیال در اشعار وی پرداخته‌اند که فعلاً به ذکر آن‌ها نیازی

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-03]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.6.5]

نیست. ازجمله مقالاتی که در این باره نوشته شده است، مقاله‌ای با عنوان «عوامل ابهام معنایی در شعر طالب آملی» از حسین حسن‌پورآلاشتی است که در آن به ذکر عواملی چند از ابهام معنایی در شعر طالب آملی در حوزه زبانی و صرفی و نحوی (هنجارگریزی در نحو) با ذکر چند نمونه پرداخته است. در بخش دیگر نیز به حوزه ادبی و هنری شعر طالب آملی تأکید ورزیده که شامل مواردی از تصاویر انتزاعی، تصاویر پارادوکسیکال، تصاویر دارای حس‌آمیزی و تصاویر انتزاعی تودرتو و ترکیب همه اینها با هم پرداخته که باعث ایجاد ابهام در فهم شعر طالب شده است که البته به موضوع این پژوهش ارتباطی ندارد. در میان پایان‌نامه‌هایی هم که تاکنون درباره اشعار طالب آملی نوشته شده است، همگی به بررسی صورخیال و انواع آن به همراه تصاویر شعر وی پرداخته‌اند و نمونه‌هایی از هر یک ازجمله: تشبیه، استعاره، کنایه، نماد، حس‌آمیزی، اغراق، تمثیل، پارادوکس و ... را به‌صورت سنتی بررسی و ذکر کرده‌اند؛ این در حالی است که رویکرد ما در این پژوهش، مدرن و جدید با عنوان «هنجارگریزی واژگانی و معنایی در غزلیات طالب آملی» است. تنها نمونه‌ای که از جهت عنوان به این پژوهش شباهت لفظی دارد، پایان‌نامه‌ای با عنوان «بررسی سبک شناسانه غزلیات طالب آملی با رویکرد صورت‌گرایی و تأملی بر اثرپذیری غزلیات صائب از او» نوشته سمیرا گلزار فشالمی است؛ اما نکته اینجاست که در این پایان نامه در اصل به مبحث کلی آشنایی‌زدایی ازجمله هنجارگریزی واژگانی: واژگان اشتقاقی با پسوند وار- ناک- ستان و نیز واژگان مرکب و ترکیب‌آفرینی با ذکر نمونه‌هایی اندک از صفحات ۳۴ تا ۳۹ پرداخته که با آنچه در بخش هنجارگریزی واژگانی بررسی شده است، تفاوت دارد؛ سپس به ذکر نمونه‌هایی از هنجارگریزی دستوری، هنجارگریزی زمانی (باستانگرایی)، کاربرد اصوات و واژگان غیرمستعمل و قدیمی، کاربرد فرایند واجی، افعال، ضمایر و صفات و نیز هنجارگریزی سبکی و گویشی پرداخته است که هیچ‌یک به این پژوهش ارتباطی ندارد. در ادامه نیز به ذکر نمونه‌هایی بسیار اندک از هنجارگریزی معنایی شامل تشبیه و استعاره و نیز حس‌آمیزی، اغراق، تمثیل، پارادوکس و هم‌چنین قاعده‌افزایی در حوزه موسیقی، توازن و تکرار با ذکر نمونه‌هایی پرداخته است. تنها موردی که به این پژوهش نزدیک است، هنجارگریزی معنایی در حوزه تشبیه و استعاره است؛ اما نکته اینجاست که نویسنده به این بخش بسیار سطحی و گذرا

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-03]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.6.5]

پرداخته و کمتر از چهار صفحه یعنی از صفحه ۶۰ تا ۶۳ را به این بخش اختصاص داده است. برای تشبیه بلیغ، که در این مقاله، موردی به آن اشاره شده، فقط هفت مورد را ذکر کرده که هم از این مقاله کمتر است و هم با شواهد تفاوت دارد. در حوزه استعاره نیز، که اصل کار و بخش عمده این پژوهش است، فقط یک صفحه مطلب آورده است که در صفحه ۶۲ و ۶۳ دیده می‌شود و شامل ۹ بیت است درحالی‌که در حوزه هنجارگریزی معنایی در این پژوهش به بررسی و کشف تمامی استعارات غزلیات طالب آملی پرداخته شده، و از میان قریب ۶۵۰ مورد از انواع استعارات مکشوف، بیش از ۲۰۰ مورد از انواع استعارات هنجارگریزی معنایی شناسایی شده است. پس آن پایان‌نامه نیز با این پژوهش و رویکرد خاص و وسیع آن در حوزه معنا ارتباطی ندارد. سخن آخر اینکه در حوزه هنجارگریزی واژگانی و بویژه هنجارگریزی معنایی در استعاره، که رویکردی مدرن در مطالعه تصاویر شعری طالب آملی است، تاکنون پژوهش خاصی صورت نگرفته است.

یک نکته: در این مقاله ابیاتی که از دیوان طالب آملی و بویژه بخش غزلیات ارائه شده، تمامی برگرفته از دیوان چاپی طالب آملی به تصحیح و تحشیه شهاب طاهری، تهران: انتشارت کتابخانه سنایی است[۱۱].

۴. طرح و بحث

طالب آملی از شاعران تأثیرگذار و جریان ساز در سبک هندی و دارای نازکی خیال و رقّت اندیشه است. ازآنجاکه در اشعار شاعران سبک هندی، گزینهٔ خیال‌انگیزی جایگاه خاصی دارد و مهمترین عامل خیال‌انگیز کردن شعر، استعاره و بویژه استعارهٔ مکنیّه است و «در این دوره بیشتر در قالب غزل رخ می‌نماید» (شمیسا، ۱۳۷۵: ۱۹۷)، طالب در مجموع ۱۸۷۰ غزل دیوان خود توجه خاصی به استعاره، بویژه از نوع مکنیه و دارای تشخیص نموده و گاهی فهم اشعار او به‌دلیل به‌کار بردن انواع استعارات غامض و پیچیده دشوار شده است. ترکیبات استعاری وی در نو کردن سبک هندی نقش پر رنگی دارد و می دانیم که استعاره در میان صورخیال از ارزش بسیاری برخوردار است و می‌تواند نقش بزرگی در هنجارگریزی و آشنایی‌زدایی معنوی داشته باشد (شمیسا، ۱۳۸۷: ۱۵۶). طالب آملی ازجمله بزرگ‌ترین شاعرانی است که پیوسته در پی ایجاد مضامین

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-03]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.6.5]

تازه و ابداع طرز نو بوده است و میل به گریز از هنجار در اشعارش موج می‌زند تا جایی که خودش را به سبب نبوغ فراوانش در مضمون‌سازی و خلق اشعار خیال‌انگیز و زیبا این‌گونه می‌ستاید:

طالب نقابِ شرم ترازم به رخ ز بس بر خاک ریختم خویِ پیشانیِ خیال

(آملی، غ ۱/۱۱۰۶: ۶۵۸)

این مسئله فقط به طالب آملی مربوط نمی‌شود و افراد دیگری نبوغ وی را در هنجارگریزی ستوده‌اند؛ ازجمله صائب تبریزی، استاد مضامین اعجاب‌انگیز و از بزرگان ایجاد «طرز تازه»، خودش را از شاگردان طالب آملی دانسته و از درخت تناور واژگان و ترکیبات طالب آملی خوشه‌های زرین برچیده است:

به طرز تازه قسم یاد می‌کنم «صائب» که جای طالب آمل در اصفهان پیداست

(کلیات: ۱۸۴)

در پایان به تعدادی از این وامگیریها اشاره می‌شود. البته میل به ایجاد سبک تازه و زدودن غبار کهنگی از رخ زبان از ویژگیهای سبک هندی و شاعران این سبک است. وحشی بافقی، نظیری نیشابوری و طالب آملی در کنار کلیم کاشانی و صائب تبریزی از طلایه‌داران آشنایی‌زدایی و ایجاد طرز تازه‌اند و دوره ایشان دوران طلایی گریز از هنجار است و مضمونها در این دوره‌ها در اوج بوده است. این دوره همان دوره‌ای است که هنوز ایجاد طرز نو به انحراف نگراییده و همچنان شکوهمند است به‌گونه‌ای که مطالعه شعر این دوران پیوسته ما را به شگفت می‌آورد و باغی جادویی از مضمونها را در مقابل چشمان بهت‌زده‌مان نمایان می‌کند. زبان شعر سبک هندی، زبان جدید فارسی است و دیگر از مختصات زبان قدیم بویژه سبک خراسانی در آن خبری نیست» (شمیسا، ۱۳۷۵: ۱۹۵). شفیعی کدکنی نیز از «نوآوری در زبان شعر به لحاظ واژه‌سازیهای تازه و یا برخورد با زبان کوچه و بازار» به‌عنوان ویژگیهای زبانی سبک هندی تأکید می‌کند (شفیعی کدکنی و دیگران، ۱۳۸۰: ۴۲۱). هم‌چنین در حوزه موضوع و اندیشه سبک هندی (معنا و مضمون) می‌توان گفت که شعر هندی، معنی‌گراست نه صورت‌گرا و شاعران به معنی بیشتر توجه دارند تا زبان. کوشش شاعر سبک هندی مضمون‌یابی و ارائه خیال خاص و معنی برجسته است؛ یعنی فکری جزئی اما تازه و نگفته و بیان آن به صورتی اعجاب‌انگیز (شمیسا، ۱۳۷۵: ۱۹۶). در نتیجه «شاعران سبک هندی عمدتاً طرفدار معنی و مضمون بودند و توجه عمیق به مضمون و کشف معانی تازه و مضامین نو و باریک از

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-03]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.6.5]

مهمترین مشغله‌های ذهنی آنان بوده است» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۰۷و۱۰۸). این همان نکته‌ای است که صائب تبریزی درباره سخن گفتن از زلف یار برای یک عمر مطرح می‌کند و می‌گوید شاید موضوع یکسان باشد (مثلاً زلف یار) ولی می‌توان با هنجارگریزی و آشنایی‌زدایی از یک موضوع مشخص، تعابیر و مضمونهای بسیاری را به وجود آورد و آشنایی‌زدایی بر همین اساس شکل می‌گیرد.

مهمترین منبعی که برای تشخیص ترکیبات و عبارات بدیع و نوساخته طالب آملی به‌کار گرفته شد، نرم‌افزار چندرسانه‌ای درج ۳ است که در آن مجموعهٔ اشعار قریب ۷۰ تن از شاعران بزرگ و مشهور قبل از طالب آملی آمده است. ترکیبات جدیدی که در این مقاله و در همه بخشها ذکر شده، چه به‌صورت ترکیبی و چه به‌صورت اسنادی در اشعار هیچ‌یک از شاعران قبل از طالب آملی یافت نشده و به‌عنوان هنجارگریزیهای واژگانی و معنایی در غزلیات طالب آملی ارائه شده و نهایت دقت و وسواس در این زمینه صورت گرفته است به‌طوری‌که حتی اگر کوچکترین شباهت و نزدیکی‌ای میان ترکیبات و عبارات طالب آملی و شاعران قبل از او احساس شده، آن موارد از بحث و آمار خارج شده است. توضیحات بیشتر در هر بخش ارائه می‌شود. ضمناً تمامی ترکیبات اضافی و اسنادی بدیع و دارای آشنایی‌زدایی که در این مقاله ارائه شده در میان گیومه («») قرار داده شده است.

۵. هنجارگریزی و انواع آن در اشعار طالب آملی

۵-۱ فراهنجاری در واژگان (هنجارگریزی واژگانی[۱۲])

گاه شاعر به ساخت واژگان تازه با گریز از هنجار زبانی دست می‌زند. این نوع از هنجارگریزیها بر شکوه، طنطنه، شگفتی و تأثیر شعر می‌افزاید و باعث غنای زبان می‌شود؛ زیرا بسیاری از این واژه‌ها آرام‌آرام جذب زبان می‌شود و درنتیجه اعتبار ادبی آنها به نفع زبان از دست می‌رود. هنجارگریزی واژگانی یکی از شیوه‌هایی است که شاعر از طریق آن زبان خود را برجسته می‌سازد (صفوی، ۱۳۷۳: ۴۹). دامنه واژگان شعر سبک هندی در مقایسه با ادوار پیشین و پسین، بسیار گسترده است و طبیعتاً هر کلمه تازه‌ای معنی و مفهوم تازه‌ای هم داشت (فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۴۹). این بخش شامل آن دسته از واژگان و ترکیباتی می‌شود که شاعر با هوش خود آفریده است و استفاده از این نوع واژگان جدید در خلال شعر، باعث ایجاد آشنایی‌زدایی و برجستگی در کلام می‌شود.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-03]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.6.5]

پس از طالب نیز شاعران بسیاری از این ترکیبات و تعابیر نو در شعرشان بهره برده‌اند؛ از جمله این شاعران می‌توان به صائب تبریزی، حزین لاهیجی، قاآنی و اقبال لاهوری اشاره کرد. البته چون کار اصلی این پژوهش شناسایی تمامی استعارات غزلیات طالب آملی بود در این بخش به ذکر چند نمونه از آشنایی‌زدایی در واژگان غزلیات طالب آملی بسنده می‌شود.

۱-۱-۵ نوآوری و ساخت واژگان ترکیبی جدید

مطرب نوای ساده کم از هیچ نوحه نیست «مرغوله ریز» کن سرِ زلفِ ترانه را
(آملی، غ ۱/۵: ۲۲۱)

لعلِ کرشمه ساز را «چاشنیِ عتاب» ده «چینِ غضب» زیاده کن ابروی کینه‌توز را
همان، غ ۱/۸: ۲۲۲)

خار صحرای قیامت غنچه‌ها بیرون دهد چون چکد خونِ گناه از «نامه رنگین» ما
(همان، غ ۱/۱۲: ۲۲۴)

تا چند بکاوم دلِ غم پیشه خود را «نشترکده» سازم رگِ اندیشه خود را
(همان، غ ۱/۲۳: ۲۲۹)

صبا شکست «کله گوشه ریاحین» را نمک ز خنده گل داد حسن نسرین را
(همان، غ ۱/۳۴: ۲۳۳)

بس که دوش از مژه شورابه تلخ افشاندیم «نمکِ خنده احباب» شد از گریه ما
(همان، غ ۱/۳۵: ۲۳۴)

نیست دمی بی «ترشحِ مژه» گویی چشم من از دودمانِ چشمِ سحاب است
(همان، غ ۱/۱۲۶: ۲۷۲)

و نیز ترکیباتی همچون: یوسف نگار (غ ۱/۵: ۲۲۱)، صیتِ عالم گرد (غ ۱/۱۰: ۲۲۳)، طوافِ لحد (غ ۱/۱۴: ۲۲۵)، چاشنیِ مردن (غ ۱/۳۹: ۲۳۵)، سنبلِ فردوس (غ ۱/۱۹۹: ۳۰۱)، طراوتِ جگر (غ ۱/۲۸۱: ۳۳۵)، پاسِ گریبان (غ ۱/۳۳۲: ۳۳۵)، قربِ مبدأ (غ ۱/۴۰۷: ۳۸۱)، نغمه‌های زیبقی (غ ۱/۴۸۹: ۴۱۳)، نغمه سنجانِ خیال (غ ۱/۴۹۵: ۴۱۵)، خَویِ فرشته (غ ۱/۵۱۵: ۴۲۳)، ساقیِ حاتم طبیعت، دُورِ بخت، غبار آلوده امساک (غ ۱/۵۴۳: ۴۳۴)، بویِ شمشیر (غ ۱/۵۵۰: ۴۳۷)، گرهِ ناز (غ ۱/۷۵۲: ۵۱۶)، شکنجِ خنده (غ ۱/۸۶۶: ۵۵۹)، آرایشِ معنی (غ ۱/۸۷۷: ۵۶۳)، نگاهِ حوصله‌پرداز (غ ۱/۸۸۴: ۵۶۵)، اوج تازی (غ ۱/۹۱۹: ۵۷۹)، شهدنوشِ مغفرت، ننگ‌آلوده شرم (غ ۱/۱۰۳۴: ۶۲۷)، آتشین تبخاله (غ ۱/۱۰۳۶: ۶۲۸)،

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-03]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.6.5]

رعونت‌های عشق (غ ۱/۱۲۰۸: ۶۹۷)، جرعه‌ریزِ اشک (غ ۱/۱۳۹۲: ۷۷۱)، نشأه سوز (غ ۱/۱۴۸۹: ۸۱۰)، سرو خوی چمن (غ ۱/۱۵۰۳: ۸۱۴)، آینه‌دار شکفته (غ ۱/۱۶۰۹: ۸۵۸)، قدِ طاووس رفتار (غ ۱/۱۶۸۹: ۸۹۰)، رهینِ گریه (غ ۳/۷: ۱۱۲۹) و ... .

از جمله این واژگان و ترکیبات جدید، که شاعران پس از طالب آملی برای اولین بار به‌کار برده‌اند عبارت است از: مرغوله‌ریز «حزین لاهیجی»، چینِ غضب «صائب تبریزی»، نشترکده «حزین»، پاسِ گریبان «اقبال لاهوری»، گرهِ ناز، آتشین تبخاله «صائب» و ...؛ در ضمن تمامی ترکیباتی که در این بخش ذکر شده نه به‌صورت ترکیبی در شعر شاعران بزرگ قبل از طالب آملی آمده است و نه حتی به‌صورت اسنادی و در طول بیت؛ به‌عنوان مثال: ترکیب نوی طالب آملی «معراجِ قرب» بوده است؛ اما چون مجیرالدین بیلقانی گفته است: «شبِ معراج و قربِ او ادنی» ترکیب طالب آملی به‌عنوان ترکیبی دارای آشنایی‌زدایی ذکر نشده است.

۲-۵ فراهنجاری در معنا (هنجارگریزی معنایی[۱۳])

برخلاف فرمالیستها عده‌ای هنجارگریزی را در معنا می‌دانند. لیچ معتقد است که آشنایی‌زدایی بیشتر در حوزه معنا اتفاق می‌افتد. در هنجارگریزی معنایی همنشینی واژه‌ها براساس قواعد حاکم بر زبان هنجار نیست، بلکه تابع قواعد خاص خود است (مدرسی و احمدوند، ۱۳۸۴: ۲۱۳). صورتهای زبان مجازی که از رهگذر تخیل پدید می‌آید، بیش از زبان عادی امکان شخصی‌شدن دارد؛ چراکه حامل کیفیات روحی گوینده است. استعاره‌ها، تشبیه‌ها، نمادها و دیگر صورتهای مجازی که مؤلف متن ادبی می‌سازد، همگی مولود تخیلات فردی و نمود بارز فرایند شخصی‌شدن زبان در ادبیات است (فتوحی، ۱۳۹۱: ۶۳). هنجارگریزی معنایی شامل آن دسته از هنجارگریزیهایی می‌شود که از طریق ساختن ترکیبهای تازه و نیز ایجاد تصاویر جدید شعری، کلام را از تکرار و ملال دور کنیم و دنیای جدیدی از مضامین خیال‌انگیز را پیش روی خواننده آوریم. این نوع هنجارگریزی می‌تواند از طریق تشبیه، استعاره، تشخیص، حس‌آمیزی، پارادوکس، کنایه و انواع مجاز رخ دهد.

۱-۲-۵ هنجارگریزی از طریق تشبیه

تشبیه ۱۴مانند کردن چیزی است به چیزی، مشروط بر اینکه آن مانندگی مبتنی بر صدق

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-03]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.6.5]

صدق باشد نه کذب؛ یعنی ادعایی باشد نه حقیقی (شمیسا، ۱۳۸۷: ۶۷- ۶۶). و بنابر قول دکتر شفیعی «تشبیه یادآوری همانندی و شباهتی است که از جهتی یا جهاتی میان دو چیز مختلف وجود دارد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۰: ۵۳). طالب آملی از کسانی است که از این نوع تصویر در سراسر غزلیاتش بسیار استفاده کرده و بسامد تشبیهات سراسر غزلیات وی بویژه تشبیه بلیغ از تمامی استعارات دیوانش بیشتر است و این مطلب با مطالعه تمامی غزلیات دیوان طالب آملی به‌دست آمده است. البته کار اصلی این پژوهش شناسایی استعارات غزلیات طالب آملی بود و چون آمار دقیقی از این تصویر نیست به ذکر چندین نمونه بسنده می‌شود.

۲-۲-۵ هنجارگریزی از طریق ترکیبات تشبیهی جدید (تشبیه بلیغ)

تشبیه به‌صورت اضافه «تشبیهی است که در آن مشبه و مشبهٌبه به هم اضافه شده باشد و در این صورت ادات تشبیه و وجه شبه محذوف است؛ به این‌گونه تشبیه در علم بیان «تشبیه بلیغ» می‌گویند» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۱۱۷). می‌دانیم که در تشبیه بلیغ یک طرف مشبه است و در طرف دیگر مشبهٌبه قرار دارد. طالب آملی برای ایجاد آشنایی‌زدایی در تشبیه بلیغ، یکی از طرفین ترکیب یعنی مشبه یا مشبهٌبه و یا هر دو طرف را تغییر داده و با این کار توانسته است تصویر شعری متفاوتی خلق کند. در این قسمت نیز شاعران بسیاری پس از طالب آملی از ترکیبات و تعابیر نوی او در شعرشان بهره برده‌اند؛ از جمله این شاعران می‌توان به صائب تبریزی، حزین لاهیجی، قاآنی و بیدل دهلوی اشاره کرد. در این بخش چند نمونه از آشنایی‌زدایی در ترکیبات تشبیهی بررسی و ذکر می‌شود.

طالب از «رهزنِ خورشید» مجو جلوه نور نظر انداز به درگاهِ دل روشن ما
(آملی، غ ۱/۳: ۲۲۰)

در این بیت خورشید به راهزنی ظلمانی تشبیه شده که نور را دزدیده و آن را به چنگ آورده است. طبق این تعبیر شاعرانه، نور خوشید، عاریه‌ای و دروغین است. می‌گوید: نور واقعی را از دل نورانی ما بگیر؛ نه از خورشید که راهزن نور است. این تعبیری بدیع و بی‌نظیر، و نخستین بار است که خورشید، منبع نورانیّت و پاکی بدین‌گونه تعبیر شده است و این به‌دلیل مفاخره طالب و تفضیل خویشتن بر خورشید است که برای دل خویش نور حقیقی قائل است.

ما درِ دل بر رخِ انفاسِ عیسی بسته‌ایم «برگریزانِ دوا» کم دیده «باغِ درد» ما
(همان، غ ۱/۱۰: ۲۲۳)

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-03]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.6.5]

شاعر در تعبیری عجیب و بدیع، دوا را به برگریزان و خزان تشبیه کرده است و از آن دوری می کند که می تواند به دلیل خرابی حال شاعر و دوران رنج و محنت وی باشد. طالب درد را به باغ و دوا را به برگریزان باغ تشبیه کرده که در نوع خود بدیع است؛ می‌خواهد بگوید که دردهای ما دوا نمی‌خواهد و به دنبال دم مسیحایی نیستیم. ما را به حال خود بگذارید! اما این تعبیر را طوری به کار برده که باعث آشنایی‌زدایی و شاعرانگی بیشتر در شعر شده است.

ما خانه ز برقِ نفس افروختگانیم　　در بر نکند «خلعتِ مهتاب» شب ما
(همان، غ ۱/۱۱: ۲۲۳)

می‌خواهد بگوید که ما خانه‌مان را با برق و نور نفسهای آتشینمان روشن کرده‌ایم و به شب مهتاب و نورانی نیازی نداریم؛ اما با تشبیه مهتاب به خلعت و لباسی که شب به تن می‌کند، تصویری رؤیایی و خاص ساخته است.

ازبس‌که تنم چون مُژه دندانه شد از ضعف　　«مشّاطه غم» شانهٔ «زلفِ نَفَسم» ساخت
(همان، غ ۱/۱۵۸: ۲۸۵)

تشبیه تن از جهت ضعف و نحیف بودن به مژه و نیز تشبیه غمِ عشق یا دوری از معشوق به مشّاطه‌ای که موی نَفَس را شانه کرده است، یکی از زیباترین و بهترین تعابیر طالب آملی است که دارای آشنایی‌زدایی آشکار در حوزه تشبیه است. وقتی می‌گوید: زلفِ نفس، منظورش این است که نفسهایم از شدت ضعف، آرام و سخت شده بود به‌قدری که مانند زلف، باریک و ضعیف شده بود؛ می‌خواهد بگوید که آن‌قدر غم عشق بر من فشار آورد و مرا ضعیف کرد که بر نفسهایم مستولی شد؛ این یعنی شاعرانگی آشکار!

گویا جهان را ماتمی ره داده کامشب هر نفس　　«گیسوی آهم» بر سرِ گردون پریشان می‌شود
(همان، غ ۱/۵۷۵: ۴۴۹)

در این بیت تعبیر بدیع و شاعرانه دیگری را شاهدیم. شاعر آه خود را در سیاهی و کشیدگی به گیسویی مانند کرده است که به افلاک می‌رود و بر روی سر فلک سرازیر می‌شود. تعبیر غیر شاعرانه‌اش چنین است: انگار که امشب تمام جهان مانند من ماتمزده است؛ زیرا هر آهی که می‌کشم تا افلاک بالا می‌رود و با آن اخت می‌شود.

تو راست آن شرف ای شاخِ گل به «کشورِ بستان»　　که دستِ سرو به حکم تو پای فاخته گیرد
(همان، غ ۱/۶۵۴: ۴۸۰)

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-03]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.6.5]

در این بیت نیز تعبیر بسیار زیبا و خیال انگیزی را شاهدیم. بستان به کشور و قلمروی تشبیه شده که پادشاهش شاخ گل است و مأمور مطاعِ وی درخت سرو است که پای فاخته را می‌گیرد و آن را اسیر می‌کند. این تعبیر زیبا و خیال‌انگیز، ما را به جهان زیبای بوستانی که شاعر وصف می‌کند می‌برد و چه تعبیری از این زیباتر!

«عنانِ آه» پیچان دادنم دل می‌گزد ور نی عذارِ آسمان را طره‌های پر شکن دارم

(همان، غ ۱/۱۱۵۳: ۶۷۶)

در این بیت شاعر آه خود را به عنان و ریسمانی تشبیه می‌کند که اگر دلش اجازه می‌داد، آن را به‌دست می‌گرفت و چنان می‌پیچاند که تا آسمان بالا برود و پیشانی آسمان را پر از خراش کند و موهای پیشانیش را آشفته سازد. این تصاویر واقعاً خاص و اعجاب‌انگیز است و دارای نوع خاصی از اغراق و برجستگی زیبا و ادبی.

به «حجله خانه دل» سیر کن به پای خیال که هر قدم به سلام آیدت پری رویی

(همان، غ ۱/۱۶۴۲: ۸۷۲)

در این بیت نیز طالب آملی که استاد خیال‌ورزی و تخییل است در تعبیری بدیع، دل را به حجله‌ای مانند کرده که جای پریرویان است و با پای خیال می‌توان به آن سفر کرد؛ ضمن اینکه سیر با پای خیال، روحانی، سریع و مرموز است و در نوع خود بدیع و خاص.

نیز ترکیباتی همچون: کسوتِ آتش (غ ۱/۴: ۲۲۰)، خونِ گناه (غ ۱/۱۲: ۲۲۴)، شهدِ وصال (غ ۱/۶۳: ۲۴۶)، عبیرِ فتنه (غ ۱/۱۴۲: ۲۷۸)، چمنِ دیده (غ ۱/۳۰۴: ۳۴۴)، ناخنِ مژگان (غ ۱/۴۷۵: ۴۰۸)، بالشِ دین (غ ۱/۶۸۴: ۴۹۱)، کشتیِ قلم (غ ۱/۹۲۶: ۵۸۱)، جامه روزِ قیامت (غ ۱/۱۰۴۴: ۶۳۱)، جرعه ناز (غ ۱/۱۱۶۵: ۶۸۰)، آتشِ ایاغ (غ ۱۱۶۷: ۶۸۱)، پرویزنِ مو (غ ۱/۱۲۲۴: ۷۰۴)، گنجِ نکهت (غ ۱/۱۴۷۴: ۸۰۴)، مکتبِ عرفان (غ ۱/۱۴۷۸: ۸۰۵)، صفحه وجود (غ ۱/۱۵۱۳: ۸۱۹)، طفلِ تمنا، دایه امید (غ ۱/۱۵۴۸: ۸۳۳)، غذای مرهم (غ ۱/۱۶۷۴: ۸۸۵)، خامه مو (غ ۱/۱۷۰۹: ۸۹۸)، یاره عقل، گوشواره عقل (غ ۲/۵۸: ۱۰۸۹)، افسرِ غم (غ ۲/۱۰۸: ۱۱۱۰)، تیشه مرهم (غ ۲/۱۱۸: ۱۱۱۲) و ... .

از جمله این ترکیبات تشبیهی جدید، که شاعران پس از طالب آملی برای اولین بار به‌کار برده‌اند عبارت است از: باغِ درد «قاآنی»، مشاطه غم «بیدل دهلوی»، شهدِ وصال «صائب»، عبیرِ فتنه «صائب»، ناخنِ مژگان «صائب»، گیسوی آه «حزین»، جرعه ناز «بیدل» و ... . در این بخش نیز ترکیبات تشبیهی‌ای را که شبیه به آنها در حالت اسنادی

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-03]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.6.5]

یا در میان جمله ذکر شده است به‌عنوان ترکیبات تشبیهی نوی طالب آملی ذکر نشده است؛ به‌عنوان مثال: ترکیب تشبیهی طالب آملی «دبستانِ چمن» است؛ اما چون محمد فضولی گفته است: «با خطِ موج مگو جدول آب است که هست/ لوح تعلیم و چمن طرزِ دبستان دارد». از ذکر این ترکیب به‌عنوان شکلی از هنجارگریزی معنوی (تصویری) خودداری شد.

۳-۲-۵ هنجارگریزی از طریق استعاره[۱۵]

استاد همایی می‌گوید: «استعاره عبارت است از آنکه یکی از دو طرف تشبیه را ذکر و طرف دیگر را اراده کرده باشند» (همایی، ۱۳۶۳: ۲۵۰). «استعاره در لغت مصدر باب استفعال است؛ یعنی عاریه خواستن لغتی را به‌جای لغت دیگری؛ زیرا شاعر در استعاره، واژه‌ای را به علاقهٔ مشابهت به‌جای واژهٔ دیگری به‌کار می‌برد» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۱۱۷)؛ به بیانی دیگر استعاره در واقع تشبیه فشرده[۱۶] است؛ یعنی تشبیه را آن‌قدر خلاصه و فشرده کنیم تا فقط از آن مشبهٌ‌به باقی بماند (همان: ۱۵۵- ۱۵۴). استعاره کاربرد واژه در معنای غیر ما وُضِعَ له و به‌صورت غیر حقیقی است و از ارزش ادبی بسیاری برخوردار است. در واقع گسترده‌ترین مجال ابداع و خلاقیت در زبان از رهگذار استعاره فراهم می‌آید؛ چنانکه ارسطو گفته است استعاره پردازی را نمی‌توان از دیگران آموخت؛ این توانایی نبوغ و قریحه است. (Aristotle. 322: bc. 3: 2).

استعاره بویژه نوع جوششی و غیرارادی آن، خاستگاه ابداع و فردیت سبکی است (فتوحی، ۱۳۹۱: ۳۳۲). والاس استونس در این زمینه می گوید: «حقیقت، مبتذل و تکراری است و ما با استعاره است که از آن می‌گریزیم» (Metaphor, Terenee p.57) Hawkes, و «یکی از برتریهای استعاره بر تشبیه – علاوه بر ایجاز- این است که در تشبیه ادعای شباهت است و در استعاره ادعای یکسانی.» بنا به نقل شمیسا از سیدشریف جرجانی در کتاب تعریفات: «استعاره مبالغه در تشبیه است؛» بدین معنی که در همانندی بین دو طرف اغراق صورت می‌گیرد (شمیسا، ۱۳۸۷: ۱۵۷- ۱۵۶). در بلاغت سنتی نیز «استعاره عبارت است از آرایه‌ای که به سخن والایی و شکوه می‌بخشد یا یک نوع خروج از زبان هنجار است» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۳۲۴). استعاره بزرگترین کشف هنرمند و عالیترین امکانات در حیطه زبان هنری است و دیگر از آن پیشتر نمی‌توان رفت. استعاره کارامدترین ابزار تخییل و به اصطلاح ابزار نقاشی در کلام است (شمیسا، ۱۳۸۷: ۱۵۶).

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-03]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.6.5]

شناختیان نیز بر این باورند که آدمی به‌طور ناخودآگاه در پی یافتن ویژگیهای مشترک در موضوعات ناهمگون است تا امور را بر پایه این اشتراکها درک کند. آنها این فرایند را «استعاره مفهومی»[17] نامیدند. فراگیری و درک ما از زندگی و محیط به این فرایند وابسته است. در این دیدگاه استعاره، «ادراک یک مفهوم از یک قلمرو در اموری از قلمرو مفهومی دیگر است» (lakoff & Johnson, 1980: 56)، یعنی درباره (الف) چنان بیندیشیم که گویی (ب) بوده است (فتوحی، ۱۳۹۱: ۳۲۵). درباره گرایش خاص به استعاره در سبک هندی نیز باید گفت: «عناصر استعاره سبک هندی گاهی در شعر ادوار پیشین همتایی ندارد؛ همین نکته جوهره مهمترین گرایشهای سبک هندی است و نشان از آن دارد که سبک هندی را باید در ادبیات فارسی یک ابداع واقعی برشمرد» (شفیعی کدکنی و دیگران، ۱۳۸۰: ۴۲۵).

مهمترین و اصلی‌ترین بخش این پژوهش به همین قسمت مربوط است؛ چنانکه ذکر شد در این پژوهش به بررسی و کشف تمامی استعارات سراسر غزلیات طالب آملی – در حد توان و تشخیص– پرداخته شد که البته کار بسیار دشوار و زمانبری بود؛ سپس بسامد تمامی استعارات در نموداری گرد آمده است که در ادامه خواهید دید؛ پس از آن در اصلیترین بخش کار، آن دسته از استعاراتی که دارای آشنایی‌زدایی معنایی یا موجد تصاویر و مضامین نو و بکر بود، شناسایی شد که در ادامه نمونه‌های بسیاری از این نوع استعارات ذکر شود. استعاراتی که هنجارگریزی نداشت، یعنی شبیه و یا نمونه آنها در اشعار شاعران پیش از طالب آملی آمده است، اما در غزلیات کشف شد، عبارت است از: استعارات مصرحه مرشحه، استعاره اساطیری و استعاره تلمیحی؛ ضمن اینکه استعارات قریب نیز در بخش استعارات مصرحه گنجانده، و آماری جداگانه برایشان ذکر نشده است. در مورد استعارات اصلیه نیز باید گفت که به‌دلیل اینکه استعارات اسمی در میان استعارات مصرحه و مکنیه آمده بود، این مورد نیز به‌عنوان استعاره‌ای مستقل ذکر نشده است. درباره استعارات تبعیه و فعلی نیز باید گفت به این دلیل که بیشتر آنها در خلال استعارات مکنیه ذکر شده و مشترکاتی داشت، این مورد نیز به‌عنوان استعاره‌ای مستقل نیامده است.

۱-۳-۲-۵ استعارات مصرحه[18]

چنانکه ذکر شد، «استعاره به‌کار بردن واژه‌ای به‌جای واژه دیگر به علاقه مشابهت است

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-03]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.6.5]

یا تشبیهی است که از آن فقط مشبهٌبه به‌جا مانده باشد»؛ به‌عنوان مثال سرو، که استعاره از قد بلند معشوق است، استعاره مصرحه نام دارد؛ «یعنی استعاره‌ای که صراحت دارد و همه آن را قبول دارند» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۱۶۱)؛ پس در استعاره مصرحه مشبه[۱۹] (مستعارله) حذف شده و مشبهٌبه[۲۰] (مستعارمنه) باقی مانده است. طالب آملی در ترکیب استعارات مصرحه با ملائمات مشبه یا مشبهٌبه ترکیباتی بدیع به‌وجود آورده که این‌گونه صفات یا ترکیبات قبل از این نبوده است. وی با این کار حتی در استعارات مصرحه نیز به نوعی هنجارگریزی یا آشنایی‌زدایی دست زده است! این موارد بدین شرح است:

۱-۱-۳-۲-۵ استعاره مصرحه مجرده

یعنی مشبّهٌبه به همراه یکی از صفات (ملائمات) مشبه ذکر می‌شود: در این نوع استعاره «از آنجا که به‌سبب وجود قرینه فوراً متوجه مشبه می‌شویم، به این‌گونه استعاره، مجرده گفته‌اند؛ یعنی خالی (مجرد) از اغراق؛ یعنی در یکسان پنداشتن مشبه و مشبهٌبه چندان اغراق نشده است. این‌گونه استعاره فراوان و رایج است؛ اما ارزش هنری استعاره مطلقه را ندارد» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۱۶۲).

«لعلِ کرشمه ساز» را چاشنیِ عتاب ده چینِ غضب زیاده کن ابروی کینه‌توز را
(آملی، غ ۱/۸: ۲۲۲)

شاعر در اینجا برای لعل، که خودش استعاره از لب معشوق است، صفتی انسانی قائل شده که تا پیش از این سابقه نداشته و این نوعی آشنایی‌زدایی بی‌نظیر و دارای تشخیص در کاربرد استعاره مصرحه است. لعل مشبهٌبه است و کرشمه‌سازی، عتاب، غضب و چین ابرو از ملائمات مشبه (معشوق) است.

خمـــارِ «نرگسِ ناز آفرینت» نهان از خلق در مشقِ جدا نیست
(همان، غ ۱/۲۴۰: ۳۱۸)

نرگس استعاره مصرحه از چشم است و نازآفرینی برای نرگس تعبیری بدیع، خاص و زیباست که با لطافت بسیاری همراه است. درواقع این ترکیب تا پیش از این دیده نشده است. نمی‌گوید چشم نازآفرین، می‌گوید نرگس نازآفرین. خمار و نازآفرینی از ملائمات مشبه است.

باده فیضِ کوثر از «لعلِ می‌آشام» تو یافت نشئه قربِ مبدأ از کیفیت جام تو یافت
(همان، غ ۱/۴۰۷: ۳۸۱)

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-03]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.6.5]

لعل استعاره از لب معشوق است و می‌آشام ترکیبی بدیع درباره لعل است. شاعر نمی‌گوید لبِ می‌گسار که استعاره نباشد، می‌گوید لعلِ می‌آشام. باده، نشئه، جام و بویژه «می‌آشام» از ملائمات مشبه است.

کسی که ساقی‌اش آن «ماهِ نوش لب» باشد اگر رعایتِ تقوا کند عجب باشد

(همان، غ ۱/۸۲۷: ۵۴۴)

ماه استعاره از معشوق سپیدروی و زیباست. ترکیب ماهِ نوش لب ترکیبی بدیع و همراه با آشنایی‌زدایی در به‌کار بردن استعاره مصرحه با دادن صفت خاص معشوق به آن است. نوش لب از ملائمات مشبه است.

۲-۱-۳-۲-۵ استعارهٔ مصرّحهٔ مطلقه

یعنی مشبهٌ‌به را ذکر کنیم و با آن هم از ملائمات مشبهٌ‌به و هم از ملائمات مشبه (قرینه) چیزی بیاوریم؛ در این‌صورت در کلام هم ترشیح است و هم تجرید و این دو یکدیگر را خنثی می‌کنند و استعاره در حالت تعادل قرار می‌گیرد و بدین‌دلیل به آن استعاره مصرحه مطلقه می‌گویند؛ یعنی آزاد و رها (شمیسا، ۱۳۸۷: ۱۶۲).

پیش «نخلِ خوش‌خرامت» سروهای سرفراز عذر خواهند از بلندی‌ها و پستی‌ها کنند

(همان، غ ۱/۸۴۱: ۵۴۹)

نخل، استعاره مصرحه از قامت بلند معشوق است. خوش‌خرام بودن برای نخل تعبیری بدیع و دارای صنعت آشنایی‌زدایی است. ما پیش از این سروِ خوش‌خرام یا سروِ خرامان داشته‌ایم؛ اما نخلِ خوش‌خرام نه. خوش‌خرام بودن از ملائمات مشبه است و سروها از ملائمات مشبهٌ‌به است؛ ضمن اینکه عذرخواستن سروهای سرفراز نوعی تصویر شاعرانه، تشخیصی و خاص را به ذهن متبادر می‌کند؛ تصویری که معشوق با قامتی بلند وارد باغ می‌شود و درختان سرو با دیدن وی به خجالت و شرمساری می‌افتند و سعی می‌کنند خود را کوتاه‌تر از آنچه هستند جلوه بدهند!

ازجمله این ترکیبات استعاری که شاعران پس از طالب آملی برای اولین بار به‌کار برده‌اند عبارت است از: لعلِ کرشمه‌ساز «طالب آملی»، لعلِ کرشمه‌زا «حزین»، نرگسِ نازآفرین «اقبال»، لعلِ می‌آشام «صائب». در اینجا نیز ترکیب استعاری طالب آملی نظیر «شوخ نرگسِ اشهل» دیده شد؛ اما چون سلمان ساوجی «نرگسِ شوخ» و «اشهل» را به‌صورت جداگانه و اسنادی در طول بیت به‌کار برده است از ذکر این نوع ترکیبات

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-03]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.6.5]

به‌عنوان نوعی از آشنایی‌زدایی خودداری شد.

۲-۳-۲-۵ استعارات مکنیه

در این نوع استعاره «مشبه را ذکر می‌کنند نه مشبهٌ‌به را و آن را در دل و ضمیر خود به جانداری تشبیه می‌سازند و سپس برای اینکه این تخییل به خواننده منتقل شود یکی از صفات یا ملائمات آن جاندار (مستعارٌمنه) را در کلام ذکر می‌کنند؛ مثل دست روزگار که در آن مشبه یعنی روزگار همراه با یکی از ملائمات مشبهٌ‌به (انسان) که دست باشد آمده است» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۱۷۴). به‌عنوان یک اصل عام در سبک‌شناسی شعر فارسی می‌توان گفت که در حرکت تصویرهای برخاسته از «تشخیص» از ساده‌ترین نوع به‌سوی پیچیده‌ترین نمونه‌ها و از بسامدهای اندک به‌سوی بسامدهای زیاد، خط سیری است که شعر فارسی از آغاز تا عهد شاعران پیموده است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ۶۰). این بخش پربسامدترین نوع استعارات با هنجارگریزی معنایی را در خود جای داده است که شامل استعارات مکنیه اضافی (با تشخیص و بدون تشخیص) و نیز استعارات مکنیه اسنادی (غیراضافی) دارای تشخیص می‌شود.

۱-۲-۳-۲-۵ استعارات مکنیه به‌صورت اضافی (دارای تشخیص)

«تشخیص[۲۱] در شمار استعاره‌های مکنیه است و صورتی استعاری است که در آن صفات انسانی به پدیده‌های غیرانسانی داده می‌شود. کاربرد این نوع استعاره نسبت مستقیم با نگرش و عاطفه نویسنده دارد» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۳۱۷). و اینکه «شخصیت بخشی (تشخیص) در شعر این دوره در مقایسه با شعر دوره‌های پیشین بیشتر است. در شعر این دوره به همه‌چیز از عناصر طبیعی گرفته تا اشیای تجریدی و مفهومی شخصیت بخشیده شده است» (شفیعی کدکنی و دیگران، ۱۳۸۰: ۴۲۸). ترکیبات استعاری دارای تشخیص و آشنایی‌زدایی در سراسر غزلیات طالب آملی ۱۳۰ مورد است که شامل نزدیک به ۵۰ درصد از کل ترکیبات استعاری دارای تشخیص کشف شده در غزلیات طالب آملی است؛ این بدان معناست که در این قسمت، نیمی از استعارات طالب آملی دارای هنجارگریزی و آشنایی‌زدایی است! در این قسمت ۶۵ مورد از این نوع ترکیبات ذکر شده که معادل ۵۰ درصد ترکیبات استعاری دارای آشنایی‌زدایی در این بخش است و از ذکر بقیهٔ آنها به‌دلیل دوری از اطناب در کلام خودداری شد.

مطرب نوای ساده کم از هیچ نوحه نیست مرغوله ریز کن سر «زلفِ ترانه» را

(آملی، غ ۱/۵: ۲۲۱)

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-03]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.6.5]

مرغوله به پیچ‌وتاب موی گویند. شاعر در تعبیری زیبا، بدیع و شاعرانه می‌گوید که ای مطرب! نغمه بدون پیچش و تاب، لطفی ندارد و مانند نوحه است. بیا و موی ترانه را پر پیچ‌وتاب کن؛ یعنی به ترانه و آوازت پیچ‌وتاب و تحریر بده. این تعبیر استعاری در نوع خود بی‌نظیر است و دارای آشنایی‌زدایی شگفت‌آوری در حوزه معناست.

خانه پر شد ز خیال تو بـر آنم کـه ز رشک «دستِ خورشید» گریبان بدرد روزن را
(همان، غ ۱/۱۷: ۲۲۶)

طالب در این بیت تصویری بسیار زیبا و خاص را به نمایش گذاشته است. اینکه خورشید با دستهایش گریبانِ روزنه و شکاف کوچک درون خانه را بدرد، تعبیری بسیار نو و شاعرانه و دارای هنجارگریزی در حوزه معنایی است! می‌خواهد بگوید که آن‌قدر به تصویر تو اندیشیده‌ام که خانه از آن پر شده و نزدیک است که خورشید از حسادت گریبان روزنه نور را بدرد تا وارد خانه شود و آن را از نور خود یا از خود پر سازد. این تعبیر دارای هنجارشکنی تصویری بسیار زیبایی است!

عشق‌باز «رخِ مجموعهٔ» خویشم طالب نقطه و حرف به‌جای خط و خال است مرا
(همان، غ ۱/۳۸: ۲۳۵)

مجموعه، دفتر اشعار یا دیوان شاعر است. مجموعه و دیوان شاعر به معشوقی تشبیه شده است که وی با آن عشق‌بازی می‌کند و رخ مجموعه‌اش به‌جای خط و خال –که مختص معشوق است– نقطه و حرف دارد. بیان شاعر با تشبیه مضمر تفضیلی این‌گونه قابل توجیه ادبی است که دیوان من در زیبایی (از جهت مضامین بلند و بدیع شعری) از معشوق هم زیباتر است! به همین دلیل است که به‌جای خط و خال معشوق با نقطه و حرفِ مجموعه خویش عشق‌بازی می‌کند.

در دبستانِ چمن پیوسته گوشِ طفلِ گل چون «لبِ یاقوت» سرخ از گوشمالِ حسن اوست
(همان، غ ۱/۲۴۱: ۳۱۹)

در این بیت غوغا و انفجاری از تصویر و ایماژ به پا شده است! چمن و سبزه‌زار به دبستانی مانند شده که گوش طفلِ گل مانند لبِ یاقوت به‌دلیل گوشمال زیبایی معشوق همیشه سرخ است. گوش با لب تناسب دارد و یاقوت سنگی گرانبها و قرمزرنگ است که مانند لب همیشه قرمز است. لبِ یاقوت ترکیبی استعاری و بدیع است. گوشمالِ حسن و گوشِ طفلِ گل نیز ترکیباتی استعاری و دارای تشخیص است. بیان شاعر چنین است: دلیل اینکه گل در چمن همیشه قرمز رنگ است، این است که حسنِ معشوق

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-03]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.6.5]

پیوسته گوشِ گل را می‌مالد و وی را تنبیه می‌کند (حسن تعلیل)؛ ضمناً حسنِ معشوق را «معلم» و گل را «شاگرد» می‌داند؛ حتی از خود معشوق سخن نمی‌گوید، بلکه قسمی از او را که زیبایی است از گل نیز بالاتر می‌داند! و این تاکیدی مضاعف بر شرافت و زیبایی معشوق است؛ نمی‌گوید معشوق گل را گوشمالی داده است، بلکه حسنِ معشوق را فاعل می‌داند و این نشاندهنده جایگاه بلند معشوق است.

بر صفِ «هندوی آهم» چون زنـد ترکِ گـردون خود سواری بیش نیست

(همان، غ ۱/۲۶۵: ۳۲۹)

آه شاعر در سیاهی و تاریکی به صفی از افراد هندو (سیاه‌پوست) تشبیه شده و ترک گردون (که استعاره اساطیری از خورشید است) سواری ساده است و نمی‌تواند به لشکر سیاه آه وی حمله کند؛ این در حالی است که خورشید در قدرت، نورانیت و غلبه بی‌همتاست و این تعبیر شاعر، گریزی است آشکار از هنجار و تکرار در کلام. بیان غیرشاعرانه‌اش چنین است: خورشید نورانی هم در برابر آه سرد، سیاه و سوزناک من یارای ایستادگی ندارد!

طالب نگهم عزمِ لبی داشت کـه ناگاه «پای مژه» لغزید به چاهِ ذقن افتاد

(همان، غ ۱/۴۸۴: ۴۱۱)

در این بیت تصویرسازی جالبی به‌چشم می‌خورد. لغزیدن پایِ مژه ترکیبی استعاری است که دارای هنجارگریزی و تشخّص هنری و بدیع است. چاهِ ذقن نیز تشبیه بلیغ است و مجموع این دو تصویر، شکل خاصی از ایماژ را نشان می‌دهد. بیان غیرشاعرانه-اش چنین است: می‌خواستم لبی را ببینم که نگاهم منحرف شد و به‌جای لب به چانه معشوق چشم دوختم؛ اما شاعر این را طوری بیان کرده که باعث ایجاد آشنایی‌زدایی و برجستگی در شعر شده است.

داغ شو زاهد که دوش از بانگِ نوشانوش ما نغمه‌های زیبقی در «گوشِ استغفار» شد

(همان، غ ۱/۴۸۹: ۴۱۳)

زیبق به معنای سیماب یا جیوه است و اگر سیماب را در گوش بریزیم، گوش کر می‌شود. گوشِ استغفار ترکیبی بدیع، زیبا و دارای هنجارگریزی معنایی در حوزه استعاره است. بیان خاص و شاعرانه طالب چنین است: دوش آن‌قدر بانگ نوشانوش ما بلند شد که آن آوا همچون جیوه به گوشِ استغفار وارد شد و آن را کر ساخت؛ یعنی از

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-03]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.6.5]

استغفار خبری نماند و این زیباست! ضمن اینکه نغمه‌های سیمابی و به قول شاعر «زیبقی» دارای هنجارگریزی واژگانی است که ترکیبی جالب و بدیع است.

هر گه گرفته «دامنِ هوش» این دل ضعیف بازش به بوی زلف تو بی‌هوش کرده‌اند

(همان، غ ۱/۸۷۵: ۵۶۲)

اینکه دل دامنِ هوش را بگیرد، تعبیری بدیع، شاعرانه و دارای هنجارگریزی معنایی از سوی طالب آملی است. درواقع این تصویر در ذهن ما نقش می‌بندد که دلِ ضعیف و رنجور در حکم عاشقی است که پیوسته به هوش می‌آید و از هوش می‌رود؛ به هوش می‌آید و دست به دامان هوش می‌زند که برخیزد؛ اما بوی زلف معشوق که به مشامش می‌رسد دوباره بی‌هوش می‌شود. این نوعی آشنایی‌زدایی تحسین‌برانگیز در حوزه تصویرسازی شعری است!

سحر به «آبِ رخِ گریه» چشمِ تر شستم «جبینِ اشک» به خونابه جگر شستم

(همان، غ ۱/۱۱۲۳: ۶۶۵)

در این بیت شاهد دو ترکیب تحسین برانگیز و بدیع دارای آشنایی‌زدایی معنایی در حوزه تشخیص یا همان استعاره مکنیه هستیم! طالب در این بیت گریه را به شخصی مانند کرده است که می‌گرید و طالب با اشک او چشم‌های خیسش را می‌شوید. در مصراع دوم نیز اشک را به انسانی مانند کرده است که پیشانیش را با خون جگر خود می‌شوید. در بیان غیرشاعرانه، طالب می‌خواسته است چنین بگوید: هنگام سحر با گریه زیاد چشمانم را تر کردم و آن‌قدر گریه کردم که اشکم به خون تبدیل شد. اما این را طوری بیان کرده است که تصویری بدیع و همراه با اعجاب ادبی و آشنایی‌زدایی خلق کند.

چشم از تو غایبانه به دل داشت شورشی اشک آمد و به «گوشِ نگه» گفت رازِ چشم

(همان، غ ۱/۱۱۷۹: ۶۸۵)

در این بیت سه نوع تشخیص وجود دارد: چشم که در دلش قصد شورش داشت؛ اشک که می‌آید و راز چشم را فاش می‌کند و نگاه که به گوشش چیزی گفته می‌شود. جمع این تصاویر در کنار هم باعث ایجاد هنجارگریزی معنایی شده است، بویژه «گوشِ نگاه» که ترکیبی بدیع و خاص است. طالب به‌جای اینکه بگوید: درون دل آشوب و غوغایی بود که اشک آمد و سر درون دل را آشکار کرد، این تعبیر هنرمندانه و خاص را به‌کار برده است.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-03]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.6.5]

در ازل خون را نبود از رنگ، بخشی، همچو آب
سرخ گشت از شرمِ اشک من بدین‌سان «روی خون»
(همان، غ ۱/۱۵۳۹: ۸۲۹)

در این بیت هنر آوردن دلیل ادعایی (حسن تعلیل) را از سوی طالب آملی شاهدیم. شاعر با بیانی زیبا و شاعرانه چنین می‌گوید: خون در ازل مانند آب بیرنگ بود. به‌دلیل شرمساری بسیار از اشکهای زیاد من بود که چهره‌اش سرخ شد. رویِ خون نیز ترکیبی بدیع و دارای شکست هنجار در حوزه معناست.

نیز ترکیباتی نظیر سپهدارِ غم (غ ۱/۲: ۲۱۹)، گلویِ سینه (غ ۱/۹: ۲۲۳)، سینه کفر (غ ۱/۱۲: ۲۲۴)، سینهٔ نَفَس (غ ۱/۲۷: ۲۳۱)، تبسمِ دل (غ ۱/۱۵: ۲۲۵)، جبهه دیده (غ ۱/۱۶۳: ۲۸۷)، دل نطق (غ ۱/۱۸۶: ۲۹۶)، دستِ نگاه (غ ۱/۱۹۹: ۳۰۱)، چشمِ صبا (غ ۱/۲۱۴: ۳۰۸)، جبینِ سلامت (غ ۱/۲۷۷: ۳۳۳)، زلفِ نسیم (غ ۱/۳۲۷: ۳۵۳)، گردنِ شام (غ ۱/۴۴۵: ۳۹۷)، کامِ شریان‌ها (غ ۱/۴۵۳: ۴۰۱)، گریبانِ نگاه (غ ۱/۴۷۵: ۴۰۸)، پیشانیِ سحاب (غ ۱/۵۱۵: ۴۲۳)، دستِ هوی، بازوی دل (غ ۱/۵۷۳: ۴۴۸)، پای تبسم (غ ۱/۶۰۷: ۴۶۲)، زلفِ دود (غ ۱/۶۱۳: ۴۶۴)، چشمِ صبا (غ ۱/۶۵۵: ۴۸۰)، سرِ کفر (غ ۱/۶۸۴: ۴۹۱)، چهره ماتم (غ ۱/۷۵۴: ۵۱۷)، پنجه مژگان (غ ۱/۸۲۳: ۵۴۳)، گلوی ناله (غ ۱/۹۶۶: ۵۹۹)، سرانگشت خرَد (غ ۱/۹۸۱: ۶۰۶)، جگرِ نطق (غ ۱/۹۹۶: ۶۱۲)، بغلِ دیده (غ ۱/۱۰۹۸: ۶۵۴)، پیشانی خیال (غ ۱/۱۱۰۶: ۶۵۸)، رخِ غیرت، روی خجالت (غ ۱/۱۱۱۱: ۶۶۰)، پنجه غیرت (غ ۱/۱۱۶۰: ۶۷۸)، گلوی شوق (غ ۱/۱۱۶۵: ۶۸۰)، لبِ آستین (غ ۱/۱۱۶۶: ۶۸۱)، لبِ شیون (غ ۱/۱۱۸۷: ۶۸۸)، گریبانِ آتش (غ ۱/۱۲۶۶: ۷۲۱)، کتفِ الم (غ ۱/۱۲۸۷: ۷۳۰)، بازویِ نَفَس (غ ۱/۱۴۱۸: ۷۸۱)، گردنِ ناهید (غ ۱/۱۴۵۲: ۷۹۴)، گریبانِ خرد (غ ۱/۱۴۶۰: ۷۹۸)، دستِ گریه، گردنِ مژگان (غ ۱/۱۴۸۹: ۸۱۰)، گلوی چمن (غ ۱/۱۵۰۳: ۸۱۴)، سیمای سلامت (غ ۱/۱۵۳۶: ۸۲۸)، مژه چشمِ زره (غ ۱/۱۵۶۵: ۸۴۰)، دوشِ ماه (غ ۱/۱۵۶۵: ۸۴۰)، مژه آفتاب (غ ۱/۱۵۸۳: ۸۴۸)، بازوی مژگان (غ ۱/۱۶۳۵: ۸۷۰)، پای لَغزِ عشق (غ ۲/۳۵: ۱۰۸۲)، سیه چشم شب، ابروی صبح (غ ۲/۳۹: ۱۰۸۳)، دهانِ همت (غ ۲/۵۴: ۱۰۸۸)، کمرِ عقل (غ ۲/۱۰۷: ۱۱۱۰) و ... .

برخی از استعارات ترکیبی و بدیع طالب آملی که شاعران پس از او برای اولین بار به‌کار برده‌اند:

صائب تبریزی:

«پنجه مژگانِ» گیرایی که من دیدم ازو زرِّ دست‌افشار سازد بیضه فولاد را
(دیوان، ج ۱، غ ۴۴: ۲۶)

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-03]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.6.5]

ز «زلفِ آه» آخر روی جانان می‌شود پیدا　　در این ابرِ سیه آن برقِ جولان می‌شود پیدا
(همان، ج ۱، غ ۳۲۳: ۱۶۶)

از تماشـــای تو ای مایه امّیدِ جهـــــان　　غیر افسوس چه در «دستِ نگاه» است مرا
(همان، ج ۱، غ ۵۱۸: ۲۵۵)

تا به کـــی دور بود سایه ابر از سر مـــا　　خشک باشد لب ما چون «جگرِ ساغر» ما
(همان، ج۱، غ ۵۶۰: ۲۷۵)

«پنجه غیرت» دل پرویز را در هم شکست　　هرکجا حرفی ز شیرین‌کاری فرهاد رفت
(همان، ج ۲، غ ۱۳۷۰: ۶۸۱)

آن را کـــه راهزن نشـــود نعلِ واژگـــون　　«ابروی مـــاهِ» عید هلالِ محرمی است
(همان، ج ۲، غ ۲۰۱۰: ۹۸۷)

بر چوب بست غیرتِ من دستِ شانـــه را　　دست این‌چنین به «زلفِ نسیمِ» صبا نیافت
(همان، ج۲، غ ۲۰۸۸: ۱۰۲۴)

به سوزنِ «مـــژه آفتاب» هیهـــات است　　رفـــو پذیر شـود سینه دریـــده صبح
(همان، ج ۲، غ ۲۲۹۲: ۱۱۲۴)

بکش دست طمع از دامنِ طولِ امل صائب　　که «زلفِ دود» در سرپنجه مجمر نمی‌ماند
(همان، ج ۳، غ ۳۱۷۲: ۱۵۳۵)

لبی که تنگِ شکـــر شد «دهانِ ساغـــر» ازو　　به چشـــم من نمکِ انتظار می‌ریـــــزد
(همان، ج۴، غ ۳۸۳۰: ۱۸۴۳)

رفتی و در رکابِ تو رفت آبـــروی گـــل　　شبنم گره چو گریه شود در «گلوی گل»
(همان، ج ۵، غ ۵۲۴۱: ۲۵۴۱)

بیدل دهلوی:

ز بـــرقِ یاس جگـرســـــوز بـاده‌ای دارم　　که شعله نیـــــز نبوسد «لبِ ایـــاغ» مـــــرا
(غزلیات، ج۲: ۵۴۲)

«کامِ همت» اـر انباشته ذوقِ خفاست　　شهرِ حاجت نمکِ مائه استغناست
(همان، ج ۲: ۹۶۸)

در این محفل حیا کن تا «گلوی ناله» نخراشی
نَفَس هم کم خروشی نیست گر فریادرس باشد
(همان، ج ۲: ۱۱۵۴)

حزین لاهیجی:

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-03]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.6.5]

گـــر در خلـــد به روی نگهـــم باز کنند بی رُخت «گردنِ مژگان» به تماشا نکشیم
(دیوان، غ ۵۸۱: ۴۰۶)

واعظ قزوینی:

ننهـــد «آبِ رخِ گریه» اگر پا به میان که ز لطفش طلبد عـــذرِ پشیمانی مـــا؟
(دیوان: ۴۶)

ترکیب جدید و استعاری طالب آملی «زلفِ آه» است که واعظ شبیه آن را گفته است:

از ما گذشت عمر به آیین مهـــوشان «گیســوی آهِ» حسرت ما از قفا کشـــان
(همان: ۳۱۹)

قا آنی:

عدلت به «کتفِ ماه» ز کتّان نهـد رسن حزمت به گردِ آب ز آتش کشد حصـار
(دیوان: ۳۱۶)

ابروی تو بر چهره خورشید کشـد تیغ گیســوی تو بر «گردنِ ناهید» نهد غـل
(همان: ۴۲۵)

میر عابد سیدای نسفی:

یار سرکش را به زورِ ناله همدم کرده‌ایم این کمان را ما به «بازوی نَفَس» خم کرده‌ایم
(کلیات، غ ۳۷۶)

در این بخش نیز مواردی نظیر «دهانِ دیده» در غزلیات طالب آملی یافت شد؛ ولی به‌دلیل آمدن مشابه آن یعنی «دهانِ چشم» (سلمان ساوجی) و ... در آثار شاعران قبل از طالب آملی از آوردن این‌گونه استعارات به‌عنوان استعارات بدیع طالب آملی خودداری شد. اگر شاعر دیگری «گیسوی سخن» نگفته، اما برای «سخن» در طول یک بیت «گیسو» قائل شده است از ذکر این ترکیب به عنوان تعبیر شاعرانه و بدیع طالب آملی خودداری شد.

۲-۲-۳-۲-۵ استعارات مکنیه به‌صورت اسنادی (دارای تشخیص)

استعارات مکنیه دارای تشخیص و آشنایی‌زدایی معنایی به‌صورت اسنادی (غیراضافی) در سراسر غزلیات طالب آملی ۷۵ مورد است که بیش از ۵۰ درصد کل استعارات مکنیه تشخیصی به‌صورت اسنادی در غزلیات طالب آملی است؛ بدین ترتیب می‌توان فهمید که وی چقدر در مضمون‌آفرینی و کاربست آشنایی‌زدایی در استعارات و ایجاد تصاویر

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-03]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.6.5]

بدیع و هنری تبحر دارد. در این قسمت ۳۵ مورد از این نوع استعارات، ذکر شده که معادل حدود ۵۰ درصد از ترکیبات استعاری دارای آشنایی‌زدایی در این بخش است و برای جلوگیری از اطناب در کلام از ذکر بقیه آنها خودداری شد.

«آتش اگر به برکند پیرهنی ز خاک ما» چون خس و خار سوخته دود برآیدش ز سر

(آملی، غ ۱/۱۳: ۲۲۴)

در این بیت تعبیر بدیع و شاعرانه طالب بدین شکل است که آتش را به فردی تشبیه کرده است که پیراهنی از جنس خاک بر تن می‌کند. با توجه به سیاق و سبک سخن طالب آملی می‌توان دریافت که او پدیده‌های طبیعی را با زبان شاعرانه و خیال‌انگیز وصف می‌کند. شاعر در بیان غیرشاعرانه‌اش می‌خواهد بگوید: اگر بر سر آتش خاک بریزیم شعله‌اش خاموش می‌شود و دود از روی آن بلند می‌شود؛ اما همین تعبیر ساده را با بیانی شاعرانه و زیبا و به شکلی بدیع بیان می‌کند.

«مرگ جان می‌دهد» از حسرتِ افسردن ما «گور لب می‌مکد» از چاشنیِ مردن ما

(همان، غ ۱/۳۹: ۲۳۵)

در این بیت شاهد دو تعبیر برجسته و بدیع از لحاظ هنری هستیم. طالب در مصراع اول مرگ را به انسانی تشبیه کرده است که از حسرت افسردن کسی جان می‌دهد و می‌میرد. در مصراع دوم نیز گور را به انسانی تشبیه کرده است که لب خود را به‌دلیل خوردن چاشنی وجود ما می‌مکد. هر دوی این تعابیر آشنایی‌زدایی معنایی دارد و وی با این تعابیر تشخیصی، برجستگی قابل توجهی به شعرش بخشیده است.

«اجل آبِ دهان بر رویـــم افکند» مـــرا چون دید زخمِ کاری‌ای نیست

(همان، غ ۱/۱۳۶: ۲۷۳)

آب دهان افکندن از سوی اجل بر روی کسی از روی نفرت، یکی از مصداقهای بارز هنجارگریزی معنایی در شعر طالب است که پیش از این نظیر نداشته است.

گوهری بود دل افتاده ز دستم ناگاه «خم شد آن طره مشکین و ز خاکش برداشت»

(همان، غ ۱/۱۹۰: ۲۹۷)

اینکه دلِ طالب به گوهری تشبیه شده است و طره مشکین معشوق خم می‌شود و آن را از رویَ خاک برمی‌دارد، نوعی هنجارگریزی معنایی است که به زبان شعری طالب تشخص و برجستگی بخشیده است.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-03]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.6.5]

دوش آبِ دیده‌ام از دل غمِ احباب شست وز فغانم «صورتِ دیوار چشم از خواب شست»
(همان، غ ۱/۳۰۲: ۳۴۳)

طالب می‌گوید که آن‌قدر گریه کردم و ناله سر دادم که دیوار بی‌خواب شد و چشمانش را گشوده به من خیره شد! این تعبیری بسیار زیبا، بدیع و دارای برجستگی ادبی است.

«غمزه‌اش» داشت مگر توبه ز بیداد که دوش «تیغ بر کف ز پی خونِ بهل می‌گردید»
(همان، غ ۱/۷۶۱: ۵۱۹)

در اشعار قبل از طالب آملی، ترکیباتی از غمزه و تیغ‌کشیدن وجود دارد؛ اما در آنها «خود معشوق یا چشم او» فاعل و قاتل است؛ مانند این بیت از کمال خجندی از غزل شماره ۸۱۶:

از غمزه چشمِ خونیَت، بر ریشِ دل زد نشتری خونها برون آمد ولی، نشتر نمی‌آید برون
(دیوان: ۲۸۶)

درحالی‌که در عبارت اسنادی و بدیع طالب آملی، «خود غمزه چشم معشوق» فاعل و قاتل است و این بسیار زیباست! و اینکه غمزه معشوق تیغ بر کف گرفته و در پی معشوق افتاده است تا خونش را بریزد، هنجارشکنی و آشنایی‌زدایی بی‌نظیر و خاص در مطالعه شعر طالب است که تصویری نو را در ذهن ما مجسم می‌کند.

بس که طالب بر تر و خشک جهان نالید زار
بحر «گوش از ناله‌اش بگرفت» و «هامون گفت بس»
(همان، غ ۱/۱۰۱۹: ۶۲۱)

اینکه بحر گوشش را به‌دلیل ناله‌های بی‌امان طالب بگیرد و هامون به اعتراض، فریاد خاموش باش سر دهد، نوعی آشنایی‌زدایی بی‌نظیر در حوزه تشخیص اسنادی است که بر زیبایی بیت افزوده و تا پیش از وی نظیر نداشته است.

«گو عشق دستِ زلزله از آستین بـــر آر» ما نیـــز مستعدِ تزلزل نشسته‌ایم
(همان، غ ۱/۱۳۱۰: ۷۳۹)

درباره اینکه عشق زلزله در دل می‌افکند؛ قبل از طالب آملی سخن رانده‌اند؛ ازجمله سیف فرغانی در قصیده شماره ۶۰۷ خود می‌گوید:

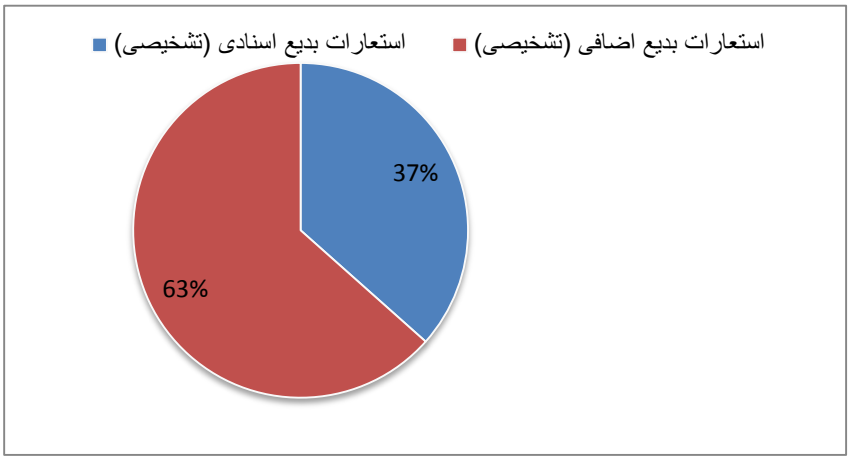
چون عشقِ دوست ولوله اندر دلت فکند بر خویشتن چو زلزله خانه خراب کن
(دیوان: ۲۱۳)

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-03]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.6.5]

طالب آملی برای اولین بار خودِ عشق را منادا قرار داده و از او تزلزل خواسته است و این یعنی هنجارشکنی در حوزه معنا که بسیار هنرمندانه و زیباست!

ذکر عباراتی که عبارت است از: «دانه ما به گلو خوشه پروین دارد» (غ ۱/۴: ۲۲۰)، «آب در دیده ما کسوتِ آتش پوشد» (غ ۱/۴: ۲۲۰)، «در بر نکند خلعتِ مهتاب شبِ ما» (غ ۱/۱۱: ۲۲۳)، «آتشکده آید به طوافِ لحدِ ما» (غ ۱/۱۴: ۲۲۵)، «نازک‌دلی است دیده من» (غ ۱/۲۹: ۲۳۱)، «عشق ... بگریست به افسوسِ خریدار و دگر هیچ» (غ ۱/۴۴۳: ۳۹۶)، «طالب دهان ز جرعه چو مینای می نشست» (غ ۱/۵۱۹: ۴۲۵)، «دریا به فوتِ گوهرِ یک‌دانه لب گزید» (غ ۱/۶۴۴: ۴۷۶)، «بو پریشان شود» و «رنگ به فریاد آید» (غ ۱/۹۲۲: ۵۸۰)، «هزار تیر و تبر ... جبین به خاک نهد» (غ ۱/۹۲۶: ۵۸۱)، «رهِ صبا مزن ای گل» (غ ۱/۹۷۳: ۶۰۲)، «یکی مجادله را دست بر گلو بگذار» (غ ۱/۹۹۱: ۶۰۹)، «ای اجل چرب‌زبان باش» (غ ۱/۱۰۱۲: ۶۱۸)، «خوابِ خوش کنند/ دل‌های سرنهاده به‌زانوی انتعاش» (غ ۱/۱۰۳۷: ۶۲۸)، «گر فتد هر دو جهان تیغِ اجل را به دهان» (غ ۱/۱۰۶۶: ۶۴۱)، «خمیازه می‌کشد جگرم در خمارِ داغ» (غ ۱/۱۰۷۶: ۶۴۵)، «چشمِ تو بوسه داده مگر بر لبِ ایاغ»؟ (غ ۱/۱۰۷۸: ۶۴۶)، «دل نکته‌ای بیان ز لبش کرد» (غ ۱/۱۱۰۸: ۶۵۹)، «چشم از تو غایبانه به دل داشت شورشی» (غ ۱/۱۱۷۹: ۶۸۵)، «فلک را دست و گردن بسته بودی» (غ ۱/۱۶۲۰: ۸۶۴)، «روزِ ازل که چشم من و می به هم فتاد» (غ ۱/۱۶۹۹: ۸۹۴)، «نیم چو باد صبا هرزه‌گرد آبله پای» (غ ۲/۱۴: ۱۰۷۳)، «کوثر کشید دامن» و «زمزم بتافت روی» (غ ۲/۱۹: ۱۰۷۵) و ... .

نمودار شماره ۱: نمودار دایره‌ای بسامد استعارات مکنیه (تشخیصی) بدیع و خودساخته طالب آملی در سراسر غزلیاتش



[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-03]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.6.5]

۳-۲-۳-۲-۵ استعارات مکنیه به‌صورت اضافی (استعارات بعید)

استعاره بعید «برعکس استعارهٔ قریب، هنرمندانه است و معمولاً حاصل فعالیت ذهنی هنرمند است نه تقلید او. در این استعاره ربط بین مستعارٌله (مشبّه) و مستعارٌمنه (مشبّهٌبه) نو، دور و غریب است. در متون بلاغی به آن استعارهٔ خاصیهٔ غربیه نیز گفته‌اند. جامع، دیریاب و نیازمند خیال‌ورزی است و هنرمند بین دو چیز به ظاهر کاملاً ناهمگون و ناهمخوان شباهتی ظریف کشف کرده است» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۱۹۸).

«دانه» ما «به گلو خوشه پروین دارد» سعیِ «دهقان» نبود بیهده درباره ما
(آملی، غ ۱/۴: ۲۲۰)

خوشه پروین شش ستاره کوچک در آسمان را گویند که آنها را به گردنبند یا خوشه انگور تشبیه می‌کنند. به برج سنبله هم معنی می‌کنند که ماه مهر و زمان سبزشدن دانه‌ها و محصولات است؛ اما در اینجا مشخص نیست که مراد از دانه و دهقان دقیقاً چیست. اینکه خوشه پروین در گلویش دانه داشته باشد، نوعی تصویر تشخیصی و دارای هنجارگریزی معنایی است. بین دانه، خوشه پروین (در معنای برج سنبله) و دهقان (کشاورز) تناسب وجود دارد. شاید بتوان این‌گونه تعبیر کرد که مراد از دانه، رزق و روزی (در معنای برج سنبله) است و مراد از خوشه پروین، ماه مهر است و مراد از دهقان، خداوند است که باعث سبز شدن دانه می‌شود یا مراد از دانه، تقدیر انسانهاست و مراد از خوشه پروین بنا به مجاز به علاقه جزءوکل، افلاک است که تقدیر آدمیان را معین می‌کند. به هرحال معنا ناقص و مبهم است.

طالب «جگرِ مرهمِ الماس» برآورد این تحفه به زخم دل چاکی گذرانید
(همان، غ ۱/۴۸۱: ۴۱۰)

ترکیب «جگرِ مرهمِ الماس» ترکیبی استعاری و البته کاملاً مبهم است به‌گونه‌ای که نمی‌توان ربط دقیق معنایی آن را فهمید. اگر الماس را استعاره مصرحه از اشک بدانیم، می‌توان این‌گونه تعبیر کرد که طالب با اشکهای خونین (=جگر) گویا دل چاک‌زده‌اش را مرهم نهاده است و با اشکهای خونین گویا جگرِ اشک خود (در معنای تشخیصی) را به‌عنوان تحفه و هدیه پیشکش چشمانش کرده است؛ اما باز هم در معنا شاهد پیچیدگی هستیم.

پیر عقلی برِ کودک منشان «چینِ پیشانیِ دفتر» مگشای
(همان، غ ۱/۱۶۳۱: ۸۶۸)

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-03]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.6.5]

گره بر پیشانی داشتن کنایه از اخم‌رو بودن است. از طرفی فرد پیر در پیشانیش چین دارد. «چینِ پیشانیِ دفتر» ترکیب بدیع و نوی طالب آملی است. مراد از چین پیشانیِ دفتر همانِ دفترِ بسته است که اوراق کاغذ در حالت بسته بودن کتاب شبیه به چین است که بر پیشانی دفتر نقش بسته است؛ اما در اینجا ربط بین فرد پیر را در کنار کودک نشاندن و نگشودن چین پیشانی دفتر (بازنکردن دفتر) مشخص نیست و این باعث ابهام و حیرت در کشف معنا شده است.

۴-۲-۳-۲-۵ استعارات مکنیه به صورت اضافی (غیرتشخیصی)

این نوع از استعاره به آن دسته از استعارات مکنیه اطلاق می‌شود که مستعارمنه (مشبهٌ‌به) حیوانات یا موجودات بی‌جان (جمادات و اجسام) باشند. درواقع تشخیص (شخصیت‌بخشی) و ویژگیهای انسانی در آنها وجود ندارد. به این نوع استعاره جاندارانگاری[۲۲] یا آنیمیسم می‌گویند. «پس آنیمیسم هم مانند پرسونیفیکاسیون نوعی از ادای معنی به طریق مخیل است. در آنیمیسم اشیا دارای روح، صفات، عطر و بو و خلاصه زندگی هستند» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۱۸۳). اینک ذکر نمونه‌های دارای آشنایی‌زدایی در غزلیات طالب آملی:

از «بادپایِ سعی» من ای دل بدار دست کاین توسنی است دشمنِ جان تازیانه را

(آملی، غ ۱/۵: ۲۲۱)

شاعر در این بیت سعی خود را در سرعت، چابکی و لجاجت به اسبی سرکش و وحشی تشبیه کرده و این ترکیب که به‌صورت «بادپا» آورده شده در نوع خود بدیع و بی‌نظیر است و از ملائمات توسنی یا همان اسب سرکش (مشبهٌ‌به محذوف) است.

ما سرِ عیش به فتراکِ غم آویخته‌ایم دل چو فانوس ز «طاقِ الم» آویخته‌ایم

(همان، غ ۱/۱۱۸۱: ۶۸۶)

شاعر در این بیت دلش را به فانوسی مانند کرده که از طاق سرای الم آویخته شده است. الم (درد) را به سرایی تشبیه کرده که دل همانند فانوسی از طاق آن آویزان است. تشبیه دل به فانوس از جهت ظاهری قابل اعتناست و نیز از جهت وجه شبه (تشبیه معقول به محسوس) قابل توجه است. نورانیت برای فانوس، مادی (محسوس) و برای دل، معنوی (معقول) است. ترکیب «طاق الم» ترکیبی بدیع به‌شمار می‌آید و دارای نوعی هنجارگریزی معنایی در حوزه آنیمسیم است. شاعر در بیان غیرشاعرانه می‌خواهد بگوید که زندگی ما با غم و اندوه آمیخته شده و دلمان پر از درد است؛ اما این حرف ساده

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-03]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.6.5]

را با مضمونی زیبا و شاعرانه بیان کرده است.

شده «شیرازه اوراقِ دلم» رشتـــه آه ورنه این گل به صد آشفتگیِ سنبل توست

(همان، غ ۲/۹: ۱۰۷۰)

در این بیت شاعر دلش را به کتابی تشبیه کرده که شیرازه ورقهای آن، رشته آه است. این ترکیب در نوع خود بدیع، زیبا و دارای آشنایی‌زدایی در حوزه استعاره مکنیه غیرتشخیصی است. شاعر در بیان غیرشاعرانه‌اش می‌خواست چنین بگوید: آه است که دلم را در حصار خود درآورده و دلم را به خود دوخته است؛ یعنی دلم پر از آه و ناله است، اما این را به‌گونه‌ای گفته که هنجارگریزی معنایی ایجاد کرده است. ترکیب «شیرازه اوراق دل» را نخستین بار صائب تبریزی پس از طالب آملی به‌کار برده است.

نمودار شماره ۲: نمودار ستونی بسامد استعارات مصرحه و مکنیه در سراسر غزلیات طالب آملی

۳-۳-۲-۵ استعارات تمثیلیه و مرکب

این مورد مجاز بالاستعاره مرکب است و استعاره در جمله را گویند.

یعنی با مشبّهٌ بهی سروکار داریم که جمله است نه مفرد؛ در این صورت باید به تأمل عقلی دریافت که جمله در معنای حقیقی خود به‌کار نرفته است و به علاقهٔ شباهت معنای دیگری را افاده می‌کند؛ مثلاً آب در هاون کوبیدن ممکن (متعارف) نیست و مراد از آن به قیاس (علاقهٔ شباهت) عمل لغو و ابلهانه است (شمیسا، ۱۳۸۷: ۲۰۱).

به استعاره مرکب، استعاره تمثیلی هم می‌گویند؛ اما بهتر است که اصطلاح استعاره تمثیلی را در مواردی به‌کار ببریم که استعاره مرکب جنبه ارسال‌المثل یا ضرب‌المثل داشته باشد؛ یعنی مأخوذ از تشبیه تمثیلی باشد؛ پس استعاره تمثیلی، مشبهٌ‌به مرکبی

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-03]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.6.5]

است که حکم مثال را داشته باشد. مهتاب به گز پیمودن و خورشید به گل اندودن نیز استعارهٔ تمثیلی از عمل لغو و ناممکن است (همان).

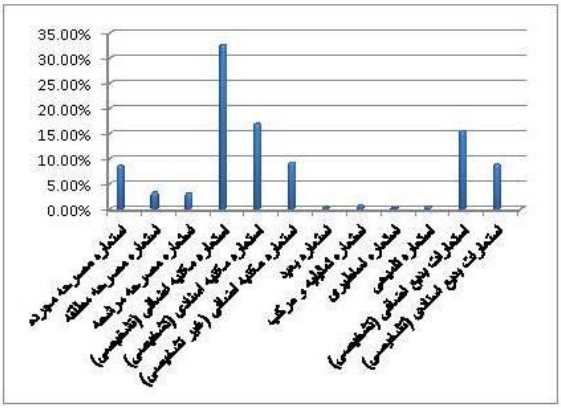
اشک پالایی ما از مژه امروزی نیست عمرها «شعله به پرویزنِ مو بیخته‌ایم»
(آملی، غ ۱/۱۲۲۴: ۷۰۴)

پرویزنِ مو تشبیه بلیغ است و بیختن به معنای صاف‌کردن و از غربال ردکردن چیزی است. شعلَه به پرویزن مو بیختن استعاره مرکب است بدین معنا که اشک ریختن ما دائمی است و همچون شعله آتشین است. مراد از شعله (مشبهٌبه) اشکهای گرم، آتشین و دائمی (مشبه) است و مراد از مو (مشبهٌبه) مژه (مشبه) است. می‌گوید اشکهای آتشین ما بر روی مژه قرارگرفته و مژه مانند غربالی آن را صاف‌کرده و از چهره سرازیر کرده است. این تصویر بسیار زیبا و بدیع است و دارای برجستگی و هنجارگریزی در تصویر است!

رخ بر فروز و «غاشیه بر دوشِ ماه نه» خورشید را ز حسن چراغی به راه نه
(همان، غ ۱/۱۵۶۵: ۸۴۰)

غاشیه به معنای روپوش زین اسب است و غاشیه‌کش به نوکر و مطیع کسی می‌گویند. غاشیه بر دوش کشیدن نیز کنایه از اطاعت‌کردن است. غاشیه بر دوش ماه نهادن استعاره تمثیلی است به معنای اینکه معشوق (مشبه) در زیبایی و درخشندگی چهره از ماه (مشبهٌبه) نیز زیباتر است و ماه باید مَرکب او باشد. این تعبیر نیز دارای هنجارگریزی معنایی است و بدیع می‌باشد. در مصراع دوم نیز تشبیه مضمر تفضیلی وجود دارد. می‌گوید تو از خورشید و ماه نیز زیباتری.

نمودار شماره ۳: نمودار ستونی بسامد تمامی استعارات غزلیات طالب آملی



[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-03]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.6.5]

نتیجه‌گیری

طالب آملی ازجمله بزرگترین شاعرانی است که پیوسته در پی ایجاد مضمونهای تازه و ابداع طرز نو بوده است و میل به گریز از هنجار در اشعارش موج می‌زند تا جایی که خودش را به سبب نبوغ فراوانش در مضمون‌سازی و خلق اشعار خیال‌انگیز و زیبا می‌ستاید. طالب در مجموع ۱۸۷۰ غزل دیوان خود توجه خاصی به استعاره بویژه از نوع مکنیه و دارای تشخیص نموده و بارها به هنجارگریزی واژگانی و بویژه معنایی دست‌زده و از این‌رو سبک شعری او را ممتاز کرده است. مهمترین منبعی که برای تشخیص ترکیبات و عبارات بدیع و نوساخته طالب آملی به‌کار گرفته شد، نرم‌افزار چندرسانه‌ای درج ۳ است که در آن مجموعهٔ اشعار قریب ۷۰ تن از شاعران بزرگ و مشهور قبل از طالب آملی آمده است. ترکیبات جدیدی که در این مقاله و در همه بخشها ذکر شد، چه به‌صورت ترکیبی و چه به‌صورت اسنادی در اشعار هیچ‌یک از شاعران قبل از طالب آملی یافت نشده و به‌عنوان هنجارگریزیهای واژگانی و معنایی در غزلیات طالب آملی ارائه شده است؛ حتی هنگامی که کوچکترین شباهت و قرابتی میان ترکیبات و عبارات طالب آملی و شاعران قبل از او دیده شد، آن موارد از بحث و آمار خارج شده است. در حوزه هنجارگریزی واژگانی نیز به ذکر نمونه‌هایی از ترکیبات نو و بدیع طالب آملی پرداخته شد. صائب تبریزی، حزین لاهیجی و اقبال لاهوری از جمله شاعرانی هستند که برای اولین بار برخی از ترکیبات واژگانی جدید و بدیع طالب آملی را به‌کار برده اند. طالب آملی از کسانی است که از این تشبیه در سراسر غزلیاتش بسیار استفاده کرده و بسامد تشبیهات سراسر غزلیات وی بویژه تشبیه بلیغ از تمامی استعارات دیوانش بیشتر است. البته کار اصلی ما در این پژوهش شناسایی استعارات موجود در غزلیات طالب آملی بود و چون آمار دقیقی از این تصویر نبود، به ذکر چندین نمونه بسنده شد. چنانکه ذکر شد، صائب تبریزی، حزین لاهیجی، بیدل دهلوی و قاآنی از جمله شاعرانی هستند که برای اول بار برخی از این ترکیبات بدیع تشبیهی طالب آملی از نوع تشبیه بلیغ را در اشعارشان به‌کار برده اند.

مهمترین و اصلی‌ترین بخش کار این پژوهش به استعاره مربوط بوده است؛ چنانکه ذکر شد در این پژوهش به بررسی و کشف تمامی استعارات سراسر غزلیات طالب آملی – در حد توان و تشخیص خود– پرداختیم که البته کار بسیار دشوار و زمانبری

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-03]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.6.5]

بود؛ سپس بسامد تمامی استعارات در نموداری گرد آمده است. در کل غزلیات طالب آملی نزدیک به ۶۵۰ نوع استعاره غیرمشترک کشف شده است که شامل انواع استعارات مصرحه، مکنیه، بعید، تمثیلیه و مرکب، اساطیری و تلمیحی می‌شود؛ پس از آن در اصلی‌ترین بخش کار، آن دسته از استعاراتی که دارای آشنایی‌زدایی معنایی یا موجد تصاویر و مضمونهای نو و بکر بود، شناسایی، و نمونه‌های بسیاری از این نوع استعارات ذکر شد. استعاراتی که هنجارگریزی نداشت، یعنی شبیه و یا نمونه آنها در اشعار شاعران پیش از طالب آملی آمده است؛ اما در غزلیات کشف شد، عبارت است از: استعارات مصرحه مرشحه، استعاره اساطیری و استعاره تلمیحی. درباره استعارات مصرحه باید گفت طالب آملی با اضافه کردن صفاتی به این نوع استعارات، حتی در این بخش هم به نوعی هنجارگریزی دست زده است! از جمله شاعرانی که پس از طالب آملی برای اولین بار صفات بدیع مربوط به استعارات مصرحه را به‌کار برده اند، می توان به صائب تبریزی، حزین لاهیجی و اقبال لاهوری اشاره کرد.

ترکیبات استعاری دارای تشخیص و آشنایی‌زدایی کشف‌شده در سراسر غزلیات طالب آملی ۱۳۰ مورد است که شامل نزدیک به ۵۰ درصد از کل ترکیبات استعاری دارای تشخیص کشف شده در غزلیات طالب آملی است؛ این بدان معناست که در این قسمت، نیمی از استعارات طالب آملی دارای هنجارگریزی و آشنایی‌زدایی است! در این مقاله ۶۵ مورد از این نوع ترکیبات ذکر شده که معادل ۵۰ درصد ترکیبات استعاری دارای آشنایی‌زدایی در این بخش است و از ذکر بقیه آنها به دلیل دوری از اطناب در کلام خودداری شده است. از جمله شاعرانی که برای اولین بار استعارات و ترکیبات استعاری خاص و بدیع طالب آملی را در اشعارشان به‌کار برده اند، عبارتند از: صائب تبریزی، حزین لاهیجی، بیدل دهلوی، واعظ قزوینی، قاآنی، میرعابد سیدای نسفی.

استعارات مکنیه دارای تشخیص و آشنایی‌زدایی معنایی به‌صورت اسنادی (غیراضافی) کشف‌شده در سراسر غزلیات طالب آملی نیز ۷۵ مورد است که بیش از ۵۰ درصد کل استعارات مکنیه تشخیصی به‌صورت اسنادی یافت شده در غزلیات طالب آملی است؛ بدین ترتیب می‌توان دریافت که طالب چقدر در مضمون‌آفرینی و کاربست آشنایی‌زدایی در استعارات و ایجاد تصاویر بدیع و هنری قدرتمند است. در این مقاله ۳۵ مورد از این نوع استعارات، ذکر شده که معادل حدود ۵۰ درصد از ترکیبات

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-03]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.6.5]

استعاری دارای آشنایی‌زدایی کشف شده در این بخش است و برای جلوگیری از اطناب در کلام از ذکر بقیه آنها خودداری شد. در حوزه استعارات مکنیه دارای تشخیص – چه به‌صورت اضافی و چه به‌صورت اسنادی که بیشترین بسامد را در میان تمامی استعارات غزلیات طالب آملی دارد- بیش از ۵۰ درصد از این نوع استعارات دارای آشنایی‌زدایی و ساخته ذهن خلاق و پرشور طالب آملی است که این امر قدرت طالب آملی در خلق معانی تازه و تصاویر خیال‌انگیز ناب را نشان می‌دهد.

در نمودار شماره ۱ (نمودار دایره‌ای)، بسامد استعارات مکنیه (تشخیصی) بدیع و خودساخته طالب آملی در سراسر غزلیاتش نشان داده شده است که بر این اساس، استعارات بدیع به‌صورت ترکیبی (اضافی) ۶۳ درصد و استعارات بدیع به‌صورت اسنادی ۳۷ درصد است. به چند مورد از استعارات مکنیه به‌صورت اضافی (استعارات بعید) نیز اشاره شده است. به چند مورد از استعارات مکنیه به‌صورت اضافی (غیرتشخیصی) نیز اشاره شده که یکی از آن موارد را نخستین بار صائب تبریزی به تقلید از طالب آملی به‌کار برده است. در نمودار شماره ۲ (نمودار ستونی) نیز بسامد استعارات مصرحه و مکنیه در سراسر غزلیات طالب آملی نشان داده شده است. هم‌چنین به ذکر مواردی بدیع از استعارات تمثیلیه و مرکب در غزلیات طالب آملی پرداخته شده و در پایان در نمودار شماره ۳ (نمودار ستونی)، بسامد تمامی استعارات غزلیات طالب آملی نشان داده شده است. درمجموع براساس یافته‌های این پژوهش از میان قریب ۶۵۰ استعاره سراسر غزلیات طالب آملی نزدیک به ۲۲۰ مورد از آنها بدیع است که این بدان معناست که بیش از یک‌سوم تمامی استعارات غزلیات طالب آملی ساخته ذهن خلاق و نواندیش او، و این شگفت‌انگیز است!

پی‌نوشتها

1. Defamiliarization
2. Victor Shklovsky
3. Romany jacobson
4. Yuri tynyanov
5. Jan mukarvosky
6. Geoffery n. leech
7. Foregrounding
8. Deviation from the norm
9. Extra regularity
10. De-automatization

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-03]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.6.5]

۱۱. در دیوان چاپی طالب آملی به تصحیح و تحشیه شهاب طاهری، درمجموع ۱۸۷۰ غزل وجود دارد که شامل ۱۳۸۳۱ بیت است. غزلیات طالب آملی در دیوان به سه بخش تقسیم می‌شود: در بخش اول ۱۷۱۱ غزل هست که به‌دلیل اشتباه در شمارش غزلها و اشتباه تایپی ۱۶۳۰ غزل ذکر شده است؛ درحالی‌که ۸۱ غزل بیشتر از تعداد ذکر شده وجود دارد. این اشتباه در شمارش غزلها از صفحه ۷۹۸ شروع شده و تا صفحه ۸۹۸ ادامه یافته است. این بخش صفحات ۲۱۹ تا ۸۹۸ کتاب را دربرگرفته و شامل ۱۲۶۸۲ بیت است. در بخش دوم ۱۴۷ غزل هست که مصحّح هنگام چاپ دیوان آنها را یافته و به‌عنوان مجلّد دوم در آخر همین کتاب آورده است. این بخش صفحات ۱۰۶۸ تا ۱۱۲۴ کتاب را دربرگرفته و شامل ۱۰۵۹ بیت است. در بخش سوم نیز ۱۲ غزل هست که دسته‌ای از غزلیات طالب آملی با تخلّص «آشوب» است. آشوب تخلّص اولیه اوست. این بخش صفحات ۱۱۲۷ تا ۱۱۳۲ کتاب را دربرگرفته و شامل ۹۰ بیت است. بنابراین، صورت اصلاح شده شماره غزلیات در این مقاله ارائه شده است؛ یعنی به‌جای اینکه به‌طور مثال نوشته شود: (دیوان: ۲۲۳)، نوشته شده است: (آملی، غ ۱/۱۰: ۲۲۳)، (آملی، غ ۲/۱۰۷: ۱۱۰)، (آملی، غ ۳/۹: ۱۱۳۰) که نشانگر این است که بیت مورد نظر از کدام‌یک از بخشهای سه گانه فوق گرفته شده است.

12. Semantic deviation
13. Lexical deviation
14. Simile
15. Metaphor
16. Simile Condensed
17. conceptual metaphor
18. Explisit Metaphor
19. Tenor
20. Vehicle
21. Personification
22. Animism

منابع

احمدی، بابک؛ ساختار و تأویل متن؛ تهران: مرکز، ۱۳۸۰.

تبریزی، صائب؛ دیوان؛ به کوشش محمد قهرمان، ۶ ج، تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۸۷.

ـــــــــــــ؛ کلیات؛ با مقدمه امیری فیروزکوهی، تهران: کتاب فروشی خیام، ۱۳۳۳.

خائفی، عباس و نورپیشه، محسن؛ «آشنایی‌زدایی در اشعار یدالله رؤیایی»؛ فصلنامه پژوهشهای ادبی، ش ۵، ص ۷۴– ۵۵، (۱۳۸۳).

خجندی، کمال؛ دیوان؛ با تصحیح و مقابله احمد کرمی، تهران: ما، ۱۳۷۲.

دهخدا، علی‌اکبر؛ لغتنامه؛ تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۳۷.

دهلوی، بیدل؛ غزلیات؛ تصحیح اکبر بهداروند، فارس: نوید شیراز، ۱۳۸۷.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-03]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.6.5]

شفیعی کدکنی، جرج موریسن، جولیان بالدیک، یرژی چیچک، یان ماریک، فلیکس تاور؛ تاریخ ادبیات ایران از آغاز تا امروز؛ ترجمه یعقوب آژند، تهران: گستره، ۱۳۸۰.
شفیعی‌کدکنی، محمدرضا؛ شاعر آیینه‌ها؛ تهران: آگاه، ۱۳۶۶.
ـــــــــــــــــ؛ صورخیال در شعر فارسی؛ تهران: نیل، ۱۳۵۰.
ـــــــــــــــــ؛ موسیقی شعر؛ تهران: آگاه، ۱۳۸۵.
شمیسا، سیروس؛ بیان؛ ویرایش سوم، تهران: میترا، ۱۳۸۷.
ـــــــــــــ؛ سبک‌شناسی نظم؛ تهران: دانشگاه پیام نور، ۱۳۷۵.
ـــــــــــــ؛ کلیات سبک‌شناسی؛ تهران: فردوسی، ۱۳۸۰.
ـــــــــــــ؛ نقد ادبی؛ تهران: میترا، ۱۳۸۶.
شیرازی، قاآنی؛ دیوان؛ با مقدمه و تصحیح ناصر هیری، تهران: گلشایی، ۱۳۶۳.
صفوی، کوروش؛ از زبان‌شناسی به ادبیات؛ ج اول (بخش نظم)، تهران: چشمه، ۱۳۷۳.
طالب آملی، محمد؛ کلیات اشعار؛ به اهتمام، تصحیح و تحشیه شهاب طاهری، تهران: کتابخانه سنایی، ۱۳۴۶.
طباطبایی، محیط؛ «اصلاح چند اشتباه در ترجمهٔ احوال طالب آملی»؛ مجلّه گوهر، دوره سوم، ش ۱۱و۱۲، ص ۸۹۳- ۸۸۷، (۱۳۵۴).
علوی‌مقدم، مهیار؛ نظریه‌های نقد ادبی معاصر؛ تهران: سمت، ۱۳۷۷.
فتوحی، محمود؛ سبک‌شناسی؛ تهران: سخن، ۱۳۹۱.
ـــــــــــــ؛ نقد ادبی در سبک هندی؛ ویرایش دوم، تهران: سخن، ۱۳۸۵.
فخرالزمانی قزوینی، عبدالنبی؛ تذکرهٔ میخانه؛ به اهتمام احمد گلچین معانی، تهران: اقبال، ۱۳۶۲.
فرغانی، سیف؛ دیوان؛ با تصحیح و مقدمه ذبیح‌الله صفا، ۳ ج، تهران: فردوسی، ۱۳۶۴.
قزوینی، واعظ؛ دیوان؛ تصحیح سید حسن سادات ناصری، تهران: علمی، ۱۳۵۹.
کی‌منش، عباس؛ «طالب آملی و صورخیال در دیوان او»؛ مجلّهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، دوره سی و چهارم، ش ۱و۲، ص ۱۱۸- ۱۰۱، (۱۳۷۵).
گلچین معانی، احمد؛ کاروان هند؛ مشهد: آستان قدس رضوی، ۱۳۶۹.
لاهیجی، حزین؛ دیوان؛ تصحیح بیژن ترقی، تهران: کتاب‌فروشی خیام، ۱۳۶۲.
مدرسی، فاطمه و احمدوند، حسن؛ «آشنایی‌زدایی و هنجارگریزی در اشعار نیمایی اخوان ثالث»، مجله علامه، ش ۱۳، ص ۲۲۸- ۱۹۹، (۱۳۸۴).
مقدادی، بهرام؛ فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی از افلاطون تا عصر حاضر؛ تهران: فکر روز، ۱۳۷۸.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-03]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.6.5]

نسفی، میرعابد سیدا؛ کلیات آثار؛ تصحیح جابلقا داد علیشایف، تاجیکستان، دوشنبه: دانش، ۱۹۹۰.
نعمانی، شبلی؛ شعر العجم؛ ترجمهٔ سیدمحمدتقی فخر داعی گیلانی، چ سوم، تهران: دنیای کتاب، ۱۳۶۳.
هاشم‌پور سبحانی، توفیق؛ تاریخ ادبیات در ایران؛ ج سوم، تهران: دانشگاه پیام نور، ۱۳۸۶.
همایی، جلال‌الدین؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی؛ تهران: طوس، ۱۳۶۳.
Cuddon, J.A. (1979). A Dictionary of literary terms. United kingdom: penguin books.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2025-04-03]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1398.16.63.6.5]