در شماره‌ی گذشته، به مفاهیم و دامنه‌ی معنایی کنایه، برابر نهاده‌های ما برای واژه‌ی irony، ساختار نمایشی کنایه، کنایه در هنر و زندگی روزمره، و کنایه به مثابه‌ی زیرمتن پرداختیم. در این شماره بیشتر به تاریخچه‌ی کنایه می‌پردازیم، تاریخچه‌ای که در زمینه‌ی آن می‌توان "انواع" کنایه را نیز شناسایی کرد. این بحث قاعدتاً باید به قرن بیستم می‌رسید، اما حجم وسیع مباحث مانع از آن شد که بحث در این شماره تمام شود. ناچار ادامه‌ی بحث همچنان به شماره‌ی بعد موکول خواهد شد.

۱) کنایه و اسطوره

پیش از این، در نقل قولی که از **ناکس** داشتیم، با نوعی طبقه بندی از انواع کنایه آشنا شدیم، که بنیانی ساختاری داشت. اکنون وقت آن است که مروری بر تاریخ کنایه داشته باشیم، زیرا بسیاری از انواع کنایه، مثلاً کنایه‌ی سقراطی یا کنایه‌ی رمانتیک، در اصل شأن تاریخی داشته‌اند. اما بیایید نخست به اسطوره بپردازیم. به نظر می‌رسد، به استناد آنچه **میوک** دیدگاه "قاطع و ثابت قدم" نامید، دیدگاه اسطوره‌ای نیز، به دلیل بی‌واسطه بودن و مسحورکننده بودنش، یا به دلیل شفافیت ناشی از ایمانی راسخ، اساساً غیرکنایی باشد. بیایید در ترجمه‌ی زیر از قرآن کریم تأمل کنیم:

«[شیطان] گفت «مرا تا روزی که (مردم) برانگیخته می‌شوند مهلت ده (و زنده بگذار)». فرمود: «تو از مهلت داده شدگانی». گفت: «اکنون که مرا گمراه ساختی، من بر سر راه مستقیم تو، در برابر آن‌ها کمین می‌کنم. سپس از پیش رو و از پشت سر، و از طرف راست و از طرف چپ آن‌ها، به سراغشان می‌روم، و بیشتر آن‌ها را شکرگزار نخواهی یافت». فرمود: «از آن (مقام)، با ننگ و عار و خواری، بیرون رو! و سوگند یاد می‌کنم که هر کس از آن‌ها از تو پیروی کند، جهنم را از شما همگی پر می‌کنم. و ای آدم! تو و همسرت در بهشت ساکن شوید، و از هر جا که خواستید، بخورید؛ اما به این درخت نزدیک نشوید، که از ستمکاران خواهید بود». سپس شیطان آن دو را وسوسه کرد، تا آنچه از اندامشان پنهان بود، آشکار سازند؛ و گفت: «پروردگارتان شما را از این درخت نهی نکرده مگر به خاطر این که (اگر از آن بخورید،) فرشته خواهید شد، یا جاودانه (در بهشت) خواهید ماند.» و برای آن‌ها سوگند یاد کرد که من برای شما از خیرخواهانم...»

(قرآن کریم، اعراف، آیات ۲۱-۱۴، ترجمه‌ی مکارم شیرازی، صص ۲ ۱۵۱)

شاید در همان نگاه اول، بتوان در این سخن شیطان که می‌گوید «و بیشتر آن‌ها را شکرگزار نخواهی یافت» نوعی کنایه‌ی کلامی یا لفظی یافت، چرا که پیش از آن خداوند به شیطان فرمان داده است که بر آدم سجده کند و او به دلیل آن که آدم را شایسته‌ی سجده نیافته مجازات شده است. این کنایه نیز، همچون بسیاری از کنایه‌های چند لایه، در چند سو جریان می‌یابد. از سویی خطاب شیطان است به خداوند. اما از سوی دیگر آماج کنایی آن حضرت آدم و فرزندان او را نیز دربرمی‌گیرد. اما فرزندان حضرت آدم صرفاً فرزندانی اسطوره‌ای نیستند، همه‌ی آدمیانند، بنابراین هر خواننده‌ای مخاطب و آماج این کنایه هست و خواهد بود. حال اگر تأملات خود را وسیع‌تر و عمیق‌تر کنیم در می‌یابیم برای خواننده‌ای که با "ایمانی راسخ" به قرائت این متن می‌پردازد، قصه‌ی آفرینش و طغیان، همانا قصه‌ی گذشته، حال، و آینده‌ی

خود اوست. قصه‌ی نوع بشر و هم فردانیت یگانه‌ی اوست، قصه‌ی حضرت آدم و نیز شخص خود اوست. بدین ترتیب کنایه‌ای چندوجهی از همان شروع روایت خواننده را دربرمی گیرد. این کنایه بسیار فراتر است از صرف کنایه‌ی لفظی، کنایه‌ای است ساختاری در خود روایت، چراکه معانی و لایه‌های گوناگون آن پیوسته با هم در تنش و در ستیزند: گذشته و حال، اسطوره و انسان، شیطان و آدم ابوالبشر، شیطان و بشر، شیطان و من، شیطان و آینده‌ی من و... وقتی شیطان از آینده‌ی "خود" سخن می گوید گویی از حال من سخن می گوید: «سپس از پیش رو و از پشت سر، و از طرف راست و از طرف چپ آن‌ها، به سراغشان می روم...». این کنایه‌ی ساختاری و چندپهلو نزدیک به پایان این روایت الهی به لایه‌ی کنایی جدیدی دست می یابد که معمولاً از آن با عنوان "کنایه‌ی نمایشی" (dramatic irony) یاد می کنند، و آن کنایه‌ای است که در آن خواننده یا تماشاگر نسبت به شخصیت‌های داستانی آگاه‌تر است. وقتی شیطان آدم و حوا را اغوا می کند که از شجره‌ی ممنوعه بخورند آگاهی ما به دروغ و مکر او ـ در مقام خواننده ـ بیش از آدم و حواست. ولی این ما نیستیم که با نوعی آگاهی خداوار به این صحنه می نگریم. خداوند نیز خود شاهد این صحنه است (و شاهد تمامی صحنه‌ها، به طوری که زندگی یک مؤمن همواره در حضور نوعی آگاهی برین ـ و بنابراین در فضایی کنایی ـ معنا پیدا می کند). از سوی دیگر، هر مؤمنی می داند که آدم توبه کرد و خداوند توبه‌اش را پذیرفت، بنابراین ما کنایه‌ی نمایشی فوق را نه فقط در مقام "شاهد کنایه" بلکه در مقام "قربانی و آماج کنایه" نیز فهم می کنیم[1]. ما با آگاهی از آینده‌ی حضرت آدم و عدم آگاهی از آینده‌ی خود، در همان حال که "شاهد کنایی" اغوای آدم و حوا هستیم، خود را در هر لحظه در معرض و "قربانی" چنین اغوایی می یابیم. چنین است که متن قرآنی فوق به لایه‌هایی چنان متنوع دست می یابد که احتمالاً روایات انسانی باید خواب آن را ببینند. در اینجا هر چه ایمان راسخ‌تر، کنایه چندوجهی‌تر و مؤثرتر می پذیرم که بیان من نارس و نارساست، اما شاید فتح بابی باشد برای پاره‌ای پژوهش‌های قرآنی که کمتر مورد توجه بوده است[2]. شک نیست که خواننده‌ی فهیم، بحث بر سر معنای ظاهری و معانی باطنی قرآن کریم را مقوله‌ای متفاوت قلمداد خواهد کرد.

۲) کنایه‌ی سقراطی یا کنایه‌ی دیالکتیک

پس کنایه به قدمت اسطوره است و خطاست اگر بخواهیم برای آن نقطه‌ی شروعی در تاریخ پیدا کنیم. با این همه رسم بر این است که مفاهیم اولیه‌ی کنایه را در یونان باستان جستجو کنند، و در یونان توجه نخست به "کنایه‌ی سقراطی" (Socratic irony) یا "کنایه‌ی دیالکتیک" (dialectical irony) معطوف می شود، یعنی همان که قدمای ما "تجاهل العارف" نامیده‌اند:

«نزدیک به معنی تهکّم و یا یکی از اقسام آن در ادبیات تازی و پارسی تجاهل العارف است. ارسطو که در به دست دادن تعاریف دقیق شهرت دارد، مدعی است که تجاهل العارف یا تهکّم بدین معنی ضد لاف‌زنی است و درواقع به معنی "اجتناب از تظاهر و خودنمایی" و حتی "خود ـ کم‌انگاری" است. بهترین نماینده‌ی عمل به این شیوه در ادبیات غربی سقراط یونانی (۳۹۹-۴۶۹ ق.م) است. وی پس از آن که توسط یک نیروی غیبی، خردمندترین مرد روزگار خویش خوانده شد، آغاز به پرسیدن سؤالات از مردم کرد. برای توجیه سؤالات خویش، سقراط ادعا می کرد که خود او هیچ چیزی نمی داند: بدین ترتیب می خواست از مردان مشهور زمان خویش که در رشته‌ی خود به دانشمندی شناخته شده بودند، و خودشان نیز خود را دانشور می پنداشتند، یاد بگیرد. یقیناً آن‌ها بهتر از او می دانستند، و یقیناً آنچه را که می کردند می فهمیدند و می فهمیدند چرا آن کار را انجام می دهند. با این همه، بر اثر سؤالات نرم ولی ماهرانه‌ی او معمولاً روشن می شد که آن‌ها چیزی نمی دانسته‌اند، و از این بدتر نمی دانسته‌اند که چیزی نمی دانسته‌اند. با این همه تعبیر "تجاهل العارف" یا "تهکّم سقراطی" که بیشتر اوقات با تجاهل العارف تازی و پارسی قریب المعنی در می آید به وسیله‌ی خود سقراط به کار نرفته است. و این ارسطوی شاگرد افلاطون بود که "ایرونی" (ironeia) یا تهکّم را در معنی درست و

۱. اصطلاحات "کنایه‌ی ابزاری" و "کنایه‌ی قابل مشاهده" را میوث وضع کرده است و مادر بحث از رمانتیک‌های آلمان با تفصیل بیشتر به آن‌ها خواهیم پرداخت. تفکیک "شاهد کنایه" و "قربانی کنایه" نیز در همین بحث روشن خواهد شد.

۲. عناصر ادبی زبان‌های لاتینی مطالعات متعددی به کنایه در "کتاب مقدس" اختصاص یافته است. مقاله‌ی کنانی که به طور اخص به این بحث پرداخته، کنانی است به نام "کنایه در انجیل مرقس" (Gospel Irony in Mark's) یا عنوان فرعی "متن و در متن" و جوشه‌ی جوی کسری ـ هاگات. نویسنده‌ی این کتاب، میان رشته‌ای پر اثر است که در رابطه با متون انجیلی، "تحلیل جامعه شناختی" و "نقد ادبی" متأثر از آنچه تصور می شود به هم نزدیکند. بنابراین او کتاب خود را با کندوکاو در کارکردهای اجتماعی روایت به طور اعم، و روایت‌گری کنایی به طور اخص آغاز می کند. سپس او به کارکردهای ادبی عناصر درونی روایت می پردازد و در یک چارچوب منحصر به فرد این دو مبحث را چنان با هم پیش می برد که بتوان با استفاده از این چارچوب "انجیل مرقس" را خواند. دعوی نویسنده این است که کنایه ـ به ویژه کنایه‌ی نمایشی ـ کاملاً بر این انجیل سایه انداخته است، به طوری که کنایه به راهبردی بلاغی و محوری در کل روایت‌گری مرقس بدل می شود. کتر هاگات می کوشد مقدماتی نظری فراهم کند که براساس آن‌ها سوان راهبردهای ادبی راهبردهایی که به اعتبار آن‌ها یک متن یا بخش و پنه‌ی اجتماعی خود تعامل برقرار می کند ـ فهم و تفسیر کرد. نیمه‌ی دوم کتاب خواننی از "انجیل مرقس" را بر بنیان نظری نیمه‌ی اول طرح می کند و نشان می دهد که حضور کنایه، به ویژه وقتی سطح عمیق‌تر معناتا حدی از شخصیت‌های داستان پنهان نگاه داشته می شود، بسیار قوی و نیرومند است. اتک مشخصات کتابشناختی این:

Jerry Camery-Hoggatt: Irony in Mark's Gospel (Text and Subtext). Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

خوب آن به کار برد. او می نویسد: «مردمان متهکّم که تجاهل العارف را به کار می برند از لحاظ منش جذاب تر به نظر می آیند، زیرا شخص مورد نظر آن ها احساس می کند که تجاهل کننده قصد انتفاع مادی ندارد بلکه می خواهد از غرور و تظاهر پرهیز کند... چنان که سقراط را عادت بر این بود».

(حلبی، ۱۳۶۴، صص. ۴-۹۳)

جالب است که کنایه در سرمنشأ تاریخی ـ غربی خود نه صنعتی از صنایع بدیعی، بلکه نوعی "رفتار" یا نوعی "روش" بوده است. بنا به همین روش است که سقراط خود را "ماما" یا "قابله" می نامید: نطفه ی حقیقت در هر ذهنی موجود است، و کار فیلسوف آن است که آن را بزاید.[۳] همین روش را **بهلول و هملت** نیز برمی گزینند، سخنان و رفتار بسیاری از عرفای ما، و نیز نابغه ی طنز شرقی، **ملانصرالدین**، سرشار از تجاهل العارف است. عجیب است که علم بلاغت ما، به رغم نمونه های فراوان تجاهل العارف در میراث ادبی ـ عرفانی خود، فقط به وجه بلاغی آن توجه کرده است، حال آن که سرمنشأ آن در یونان بیشتر بر منش شناسی رفتار انسانی مبتنی بود. خط سیری که میوک از این مفهوم در یونان باستان عرضه می کند تا حدی با آنچه آقای حلبی ترسیم کردند متفاوت است:

«آیرونیا (cironcia) نخستین بار در "جمهوری" افلاطون به ثبت رسید. آن را یکی از قربانیان سقراط در مورد خود او به کار برد، و ظاهراً معنای آن چیزی است شبیه "شیوه ی مؤدبانه اما رذیلانه فریب مردم". از نظر دموستنس آیرون (eiron) کسی بود که با تظاهر به ناتوانی از تقبل مسئولیت های خویش در مقام یک شهروند طفره می رفت. از نظر تئوفراستوس، آیرون طفره جو و تعهدگریز بود، کسی بود که دشمنی خود را پنهان می داشت، تظاهر به دوستی می کرد، تصویر غلطی از اعمال خود نشان می داد و هیچ گاه پاسخ صریحی عرضه نمی کرد.

خانم فئر فکس (Fairfax) در رمان اما (Emma) اثر جین اوستن [از این حیث که نمی خواهد عقاید و افکار خویش را بیان کند شبیه یک آیرون تئوفراستوسی است: اما می پرسد «او خوش قیافه است؟» و نمی تواند پاسخی دریافت کند مگر این که «به نظر من می شود او را از آن جوان های خیلی خوب حساب کرد». این معنای یونانی ممکن است دور از هر نوع مفهوم مدرن کنایه به نظر آید، اما خواننده ی کتاب ریطوریقای قصه (Rhetoric of Fiction) (۱۹۶۱) از وین بوت (Wayne Booth) در خواهد یافت که چگونه راوی کنایی سنتی، در آثار فیلدینگ یا اوستن نوعی، از طریق راوی کنایی و بی طرف (impersonal) فلوبر و هنری جیمز، به تدریج به روایت کننده ای تحول یافت که کاملاً هر نوع تعهد در قبال هدایت و راهنمایی قضاوت خواننده را فرو گذاشت، و با این کار به همتای مدرنی بدل شد برای "آیرون" در یونان باستان.»

(Muecke, 1982, pp. 15-16)

البته نباید فراموش کنیم که **افلاطون و سقراط**، آیرونیا را روشی برای گفت و گو (محاوره) و تربیت می دانستند، نه تعهدگریزی و طفره روی.[۴] به علاوه، این روش به یکی از راه های مبارزه علیه سوفسطاییان بدل شد که، همچون نسبی گرایان امروز، منکر وجود حقیقت بیرون از زبان بودند.

«موفقیت سقراط، هم برای مدافعان اولیه اش (از جمله افلاطون در "قوانین") هم برای انتقادکنندگانش (از جمله سیسرو)، همانا غلبه ی او بود بر سفسطه گری، یا غلبه ی او بر این تصور که مؤثر سخن گفتن را به خودی خود یک هنر می دانست، آن هم بدون هر نوع ارجاعی به حقیقت برین و برون ـ زبانی (extra-linguistic). سقراط در برابر سوفسطاییانی که تعاریف غلط انداز و عبارات لفاظانه طرح می کردند، بر این امر پای می فشرد که حقیقت را نمی توان به صنایع بدیعی صرف تنزل داد؛ باید این امکان وجود داشته باشد که میان استدلال ماهرانه و استدلال حقیقی دست به انتخاب بزنیم. به علاوه، آنچه حقیقی است همان چیزی نیست که ما به طور سنتی با آن موافقیم یا آن که دیگران می گویند که حقیقی است؛ حقیقت از زبان در می گذرد. از نظر سقراط افلاطون، هر چند مهارت ما در مقام گوینده تأثیر گذار باشد، اما هنر سخن گفتن همان هنر زندگی کردن نیست: میان آنچه ما به طور سنتی به آن خیر می گوییم و خیر فی نفسه تفاوتی وجود دارد. حقیقت یا قانونی وجود دارد که نمی توان آن را به رسم، به بلاغت استادانه، یا به گفتمان روزمره تنزل داد.»

(Colebrook, 2004, p. 23)

۳. ژان برن به تفصیل شیوه ی جدلی اما نجیب و همدلانه ی سقراط را به خصوص در مقایسه با روش مهاجم و تحقیر کننده ی کلبی مسلکانی چون دیوژن بررسی می کند. بنگرید به: ژان برن: "سقراط"، سیدابوالقاسم پور حسینی، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ اول، ۱۳۶۶، فصل سوم، "بیشتند سقراطی" (= کنایه ی سقراطی).

۴. تقابل آیرون و آلازون به بهترین وجه در رساله ی "هیپیاس" (بزرگ) شکل گرفته است که در آن هیپیاس (آلازون) با لاف زنی از خطابه های شیوای خود در باب کارهای "زیبا" سخن می گوید و سقراط (آیرون) از او می پرسد که «آیا آزرده نخواهی شد اگر خود را به جای آن مردا خرده گیر بگذارم و به پاسخ هایی که خواهی داد ایراد بگیرم تا مرا کاملاً وارزیده سازی؟» (ص ۵۷۵). و از این لحظه به بعد جدال نمایشی آن ها، که همان جدال آیرون و آلازون برای گریز از سفسطه و زایاندن حقیقت است، آغاز می شود. بنگرید به: "دوره ی آثار افلاطون"، ترجمه ی محمدحسن لطفی، جلد دوم (تهران، شرکت سهامی انتشارات خوارزمی، ۱۳۵۶، صص. ۵۰۱-۵۷۲).

(با تشکر از آقای مسعود مددی که در نشست های دانشکده ی سینما و تئاتر توجه جمع و مرا به این بخش معطوف کردند و بخش میوطی از آن را خواندند).

پس کنایه ی سقراطی فقط گفتن چیزی و چیز دیگری مراد کردن نیست .
کنایه ی سقراطی نوعی پایداری است بر این امر که آنچه می گوییم باید معنایی داشته باشد ، و این که ما نمی توانیم حکمت ها و تعاریف را صرفاً به عنوان راهبردهای بلاغی و بدون تعهد به آنچه معنا می دهد طرح کنیم .

(Colebrook, 2004, p. 26)

طنز معاصر ایران ، از همان زمان که در عنوان کنایی "چرند و پرند" **دهخدا**، در قالب راویانی کنایی چون دخو ، خرمگس ، سگ حسن دله ، خادم الفقرا و امثالهم ، تشخص کنایی یافت ، تحولاتی قابل مطالعه تا امروز داشته است ، ولی مطالعات انتقادی ما در این حوزه از حد تاریخ نویسی طنز یا گردآوری گزیده ها فراتر نرفته است . در قطعه ی زیر راوی به شیوه ی "نادان نمایی" باد لاف زنی های شاه ایران (محمدعلی شاه) را خالی می کند. در اینجا شاه لاف زن نادانی است که راوی هیچ گاه حماقت او را با کنایه های مستقیم افشا نمی کند ، بلکه میدانِ بازی برای او فراهم می کند تا خود را به تمام و کمال قربانی دام کنایی او سازد:

سواد دست خط ملوکانه به پارلمنت سویس

«... از قراری که به خاکپای جواهر آسای اعلی حضرت قدر قدرت همایونی معروض افتاده است جمعی از مفسدین مملکت و دشمنان دین و دولت که جز بر باد دادن سلطنتی که خداوند متعال به حکمت بالغه ی خود به ما عطا فرموده هوایی در سر و جز اضمحلال اقتداری که اجداد و الاتبار ما به ضرب شمشیر برای ما تحصیل فرموده اند خیالی در دل ندارند در قلمرو حکمرانی آن عالیجاه عزت همراه ، اجتماع نموده اند.
از آنجا که در جه ی لیاقت و کاردانی و کفایت و دولت خواهی آن عالیجاه همواره مشهود نظرِ کیمیا اثرِ همایونِ ما بوده و می باشد و می دانیم که در اطاعت اوامر ملوکانه از هیچ چیز حتی از صرف مال و بذل جان دریغ ندارند ، از این رو آن عالیجاه عزت همراه را به موجب همین دستخط آفتاب فقط مأمور می فرماییم که به محض رؤیت فرمانِ قضا جریانِ ملوکانه مفسدین مزبور را که از حلیه ی دولت خواهی عاری و از این رو در پیشگاه خداوندی نیز از دین و دیانت بری می باشند گرفته و در جلو دار الحکومه ی دولتی به چوب بسته و تا وقتی که در فراش های حکومتی تاب و توان و در بدن اشرار پوست و استخوان هست بزنند تا مایه ی عبرت ناظرین و موجب تنبه سایر گردنکشان گردیده و بعد از این بدانند که سلطنت ودیعه ای است الهی که از جانب خدای متعال به ما واگذار شده و احدی را حق آن نیست که سر از اطاعت اعلی حضرت همایونی ما بزند یا شانه از یاسا و تزوک سیاست ما خالی کند. و چون به کریاس گردون اساس اعلی حضرت ما عرض شده بود که در آن صفحات چوب و فلک صحیح کمتر به دست می آید ، از این رو به کار گزاران فراشخانه ی مبارکه امر و مقرر فرمودیم که یک بغل ترکه ی انار که مصداق "من الشجر الاخضر نار" است از باغ شاه تهران مرکز سلطنت و قلمرو حکمرانی ما چیده و با یک اصله فلکه ی ممتاز منقش به آن عالی جاه بفرستند. از طرف گمرک و کرایه ی اشیأ مرسوله خاطر آن عزت همراه آسوده باشد...»

(دهخدا ، "چرند و پرند" ، صص . ۸-۱۳۷)

این سنت طنز ـ که اساساً با نشریات فکاهی شکل گرفت و استمرار یافت ـ توانست به سرعت شخصیت هایی سنخ نما (تیپیک) ـ که دستمایه ی اصلی هر جریان طنزآمیز و کمیک

است ـ فراهم کند و تنوع این نوع شخصیت ها در نشریاتی چون "توفیق" به اوج شکوفایی خود رسید. در میان این سنخ های کمیک پاره ای احمق، پاره ای لاف زن و پاره ای کنایه گو بودند. یکی از مشهورترین چهره های این سنت، که اغلب همان نقش آیرون یونانی را ـ دربرابر لاف زن (که غالباً یکی از امرای مملکت بود) ـ به عهده داشت "کاکا توفیق" بود. او غالباً با "نادان نمایی" باد لاف زنی های طرف مقابل را خالی می کرد. باید اذعان کرد که طنز مطبوعاتی ما در عصر حاضر بسیار بیش از تئاتر کمدی شکوفا شد و توانست به جریانی تبدیل شود که نه فقط به نیازهای سیاسی ـ اجتماعی پاسخ گوید بلکه عناصر اصلی و دست مایه های این جریان را نیز به گونه ای خودجوش، اصیل، و مهمتر از همه، ملی، فراهم آورد. این سنت و سنت تجاهل العارف، که از حیث نظر و عمل در حوزه ی عرفانی ما سابقه ای گسترده و عمیق دارد، و بخش وسیعی از طنز و هجو عامیانه (مثلاً ملانصرالدین) و نیز مطایبات دلقک های درباری را نیز دربرمی گیرد، حوزه ای است که به لحاظ روایت شناسی، کاوش ناشده و بکر باقی مانده است. اجازه دهید گامی فراتر نهیم و بر این نکته انگشت بگذاریم که اگر کتابی چون "رستم التواریخ" را همچون نقیضه ای بر تاریخ نویسی رایج آن زمان بخوانیم، یعنی به لحاظ روایت شناسی اجازه دهیم لحن کنایی آن با ما سخن گوید، که همانا مدح شبیه به ذم است، و این خود یکی از حربه های آیرون یونانی (تئوفراستوسی) تواند بود، در این صورت نتایج انتقادی بسیار متفاوتی به دست خواهیم آورد. خوشبختانه در این مورد خاص هم سخنانی می توان یافت:

«تنها جایی که رستم الحکما در روایتش بر سبیل اسلاف می رود و زبانی پرتکلف به کار می برد اوقاتی است که مدح شاهان می کند و میزان این تکلف چنان است که، به گمان من، می توان در پس این همه مدح متکلف، نوعی طنز سراغ کرد. شاید مدحش خود ذم این نوع مداحی های رایج بوده است. نمونه ی این تکلف طنزآمیز را در "داستان سلطنت و جهانبانی" شاه سلطان حسین می بینیم. متن این روایت در اساس چیزی جز ذکر زبونی، زبانبارگی و بی ارادگی شاه، و فساد اطرافیانش و جهل مشاوران و حانیش نیست....»

(میلانی، ۱۳۸۱، صص. ۱۴-۱۱۳)

به همین نحو روایت شناسی "موش و گربه"ی **عبید زاکانی** به عنوان نوعی "حماسه ی مضحک" (epic mock) ما را در چند و چون کارکردهای روایتی این اثر مشهور به شناخت عمیق تری سوق خواهد داد.

اما باز تاب نمایشی آیرون یونانی، به عنوان نوعی منش یا شخصیت کمیک، بیشتر در کنار زوج ضروری آن، که همانا آلازون (alazon) بود نمود یافت. نورتروپ فرای، منتقد کانادایی، مقام این زوج را در کمدی چنین شرح می دهد:

«رساله ی "تراکتاتوس"، درباره ی شخصیت پردازی کمدی، سه نوع شخصیت کمیک را برمی شمارد: "آلازون" ها یا ریاکاران، "آیرون" ها یا خود ـ حقیر نمایان و "لوده" ها (یا بومولوکوی bomolochoi). این فهرست دقیقاً به قطعه ای در رساله ی "علم اخلاق" ارسطو مربوط است که دو نوع نخست را در تقابل با هم قرار می دهد و آن گاه به تقابل میان لوده و شخصیتی می پردازد که ارسطو اگرویکوس (agroikos) یا "خشک طبع" می نامد و لفظاً به معنی روستایی منش است. معقول تواند بود که خشک طبع را به عنوان شخصیت نوع چهارم پذیریم. در این صورت ما دو زوج متضاد داریم. تضاد میان "آیرون" و "آلازون" بنیان کنش کمیک را شکل می دهد، لوده و

خشک‌طبع دو قطب حال و هوای کمیک را می سازند... . شخصیت‌های مانع و مضحک کمدی تقریباً همیشه ریاکارند، گرچه بیشتر نبود خودشناسی است که شخصیت آن‌ها را می پردازد تا سالوس ساده. انبوه صحنه‌های کمیک که در آن‌ها شخصیتی با خشنودی از خود به بیان تک گویی درونی (soliloquy) می پردازد در حالی که دیگری تعریضی (aside) طعنه‌آمیز رو به تماشاگران ارائه می دهد، ستیزه‌ی "آیرون" و "آلازون" را به ناب‌ترین شکل ممکن به نمایش می گذارد و نیز نشان می دهد که تماشاگر با طرف "آیرون" همدلی دارد.»

(فصلنامه‌ی فارابی، ۱۳۷۶، صص. ۱۷-۱۶)

در صحنه‌ی مشهوری از "موش و گربه"ی عبید زاکانی، گربه در پشت خم شراب کمین می کند و موشی که شراب بسیار نوشیده، بی خبر از حضور گربه، مستانه لاف می زند. در اینجا موش کارکرد آلازونِ لاف‌زن را به خود می گیرد و گربه کارکرد آیرون را. اما گربه فاقد تعریضی در قالب کلام است، او با ژست و رفتار به این تعریض شکل می دهد:

گفت کو گربه تا سرش بکنم — همچو گوئی زنم به چوگانا
گربه در پیش من چو سگ باشد — گر شود روبرو به میدانا
گربه این را شنید و دم نزدی — چنگ و دندان زدی به سوهانا...

(زاکانی، ۱۳۴۳، ص. ۳۳۰)

همیشه در صحنه‌های مشهور مورد نظر فرای، آیرون باد لاف‌زنی‌های آلازون را خالی می کند، در "موش و گربه" تفاوتی اگر وجود دارد در این است که ما با آیرون هم‌دلی نمی کنیم. اما به لحاظ منش، روش "نادان نمایی" به بهترین وجه در خود عبید، به عنوان راوی، شکل گرفته است ـ هرچند نگاه او به شیوه‌ی سقراط ملایم و دعوت کننده نیست، بلکه کوبنده و بی رحم است. این منش در رساله‌ی "اخلاق الاشراف" و "صد پند" ظهوری به تمام و کمال دارد:

«... پادشاهان عجم چون ضحاک تازی و یزدگرد بزه‌کار... و دیگر متأخران که از عقب رسیدند تا ظلم می کردند دولت ایشان در ترقی بود و مُلک معمور. چون زمان به کسری انوشروان رسید او از رکاکتِ رأی و تدبیر وزرای ناقص عقل شیوه‌ی عدل اختیار کرد، در اندک زمانی کنگره‌های ایوانش بیفتاد... چنگیزخان... تا هزار هزار بی گناه را به تیغ بی دریغ از پای درنیاورد پادشاهی روی زمین بر او مقرر نگشت.»

(حلبی، ۱۳۷۷، ص. ۱۱)

نمونه‌های فراوانی از صحنه‌های زوج آیرون و آلازون را می توان در "مثنوی" **مولوی** یافت (که بحث در مورد آن‌ها خود نیازمند پژوهش جداگانه‌ای است).

۳) سنت بلاغی و بلاغت‌شناسی ایرانیان

ارسطو، احتمالاً به این دلیل که سقراط را در ذهن داشت، منش آیرونیا را که نوعی دورویی خود ـ خوارکننده بود و الاتر از قطب مقابل آن، آلازونیا (alazonia)، که نوعی دورویی گزافه گویانه بود، محسوب می کرد. شکسته نفسی، گرچه فقط تظاهر باشد، بهتر از خودنمایی است.

در زمان ارسطو بود که "آیرونیا" نه دیگر هم‌چون نوعی شیوه‌ی رفتار، بلکه هم‌چون صنعتی در بلاغت، و به مثابه‌ی کاربرد فریبنده‌ی زبان به کار رفت: به این ترتیب آیرونیا معنای ستایش کنایی (مدح شبیه به ذم) یا نکوهش کنایی (ذم شبیه به مدح) به خود گرفت. در دوران رم، و در نزد خطیبانی چون **سیسرو** و **کوئینتیلیان** مقام بلاغیِ کنایه کاملاً تثبیت شد و آیرونیا از تمام معانی زشت یونانی خالی گشت. در غرب، معانی بلاغی کنایه تقریباً تا قرن هجدهم استمرار داشت و آن را همواره چون یک صنعت در علم بیان تعریف می کردند:

«بیان چیزی و عکس آن را اراده کردن، گفتن چیزی و چیز دیگری اراده کردن، مدح شبیه به ذم و ذم شبیه به مدح، و

نیز استهزا یا تخفیف.» (بنگرید به میوک، Muecke, 1982, pp. 16-17)

ما نیز در علم بیان از محدوده ی همین معانی کنایه فراتر نرفته ایم، و ظاهراً اختلافات بحث برانگیز ما بر محور مرز کنایه با استعاره و مجاز چرخیده است:

«عادت بر این است که در لغت نامه های فارسی، مجاز ها و استعاره ها را "کنایه" نامند. فرهنگ نویسان با علم به این که کنایه با مجاز و سایر صور خیال تفاوت های اساسی دارد، توسعاً آن را به جای مجاز و استعاره نیز به کار برده اند.» (۵)

(میرزانیا، ۱۳۷۸، ص. ۸۴۶)

ولی آیا واقعاً می توان مرز مجاز، استعاره و کنایه را روشن کرد؟ ظاهراً استدلال اکثر علمای بلاغت این است که در کنایه معنای حقیقی و کنایی هر دو اعتبار دارد، اما منظور همان معنای کنایی است، حال آن که در مجاز فقط معنای مجازی اعتبار دارد و منظور هم همان معنای مجازی است، به طوری که معنای حقیقی به کلی بی اعتبار است، (مثلاً بنگرید به صور خیال در شعر فارسی، شفیعی کدکنی، ۱۳۵۰، ص. ۱۱۰) چنان که در لفظ "مرده خور" اگر مخاطب معنای حقیقی آن را استنباط کند، اساساً به خطا رفته است.

بیایید دست به یک آزمون عملی بزنیم: پرسش این است که اگر ما "مرده خور" را مجاز فرض کنیم ـ که می کنیم ـ آیا نمی توان این مجاز را با بار و معنای کنایی به کار برد (یعنی با لحنی که این واژه غالباً به خود می گیرد)؟ خوب، اگر آن را در معنای کنایی به کار ببریم معنای حقیقی آن چه خواهد بود (معنایی که قرار است معتبر باشد اما نه منظور نظر)؟ فرض کنید ما با ترحم از کسی یاد کنیم که زندگی خود را از قِبَل مراسم عزاداریِ این یا آن مرده کسب می کند و بگوییم:

این بیچاره واقعاً با مرده خوری زندگی می کند!

آیا در اینجا کنایه ای وجود دارد؟ تا آن حد که واژه ی "مرده خوری" با لحن دلسوزانه ی عبارت در تضاد قرار می گیرد می توان کنایه ای را "مشاهده" کرد، کنایه ای ظریف که فقط قابل مشاهده است، اما به راحتی به فهم و احساس مخاطب درنمی آید، و ای بسا مخاطب هرگز آن را درک نکند. واژه ی "واقعاً" تا حدی حس کنایی ما را سرکوب می کند، هرچند تأکید آن بر امر واقع مرده خوردن، که درواقع یا مورد نظر نیست یا مشمئزکننده است، می تواند معکوس عمل نماید و کنایه را تشدید کند. کلمه ی "بیچاره" نیز می تواند در همین حال و هوا معنای کنایی پیدا کند یا نکند. بستگی دارد که گوینده یا بازیگر تأکید را بر چه کلماتی اعمال کند (تأکید" و "تکیه" خود یکی از ابزارهای مولد کنایه اند). حال اگر به لحنی طعنه آمیز روی آوریم و مثلاً بگوییم:

هی بگو بیچاره با بدبختی و مرده خوری زندگی می کند!

در این صورت تضاد میان معنای حقیقی و معنای کنایی شامل کلماتی چون "بیچاره" و "بدبختی" هم خواهد شد، و "مرده خوری" نیز هم مجاز است و هم بار کنایی دارد. حال اگر در رجزخوانی های معمول میان دو تیم رقیب، یکی از بازیکنان به تیم مقابل (تیم برنده) بگوید:

مگر این که با مرده خوری برنده شوید!

می بینیم که در این عبارت طعنه ای چنان آشکار وجود دارد که نیازمند تفسیر نیست: شما برنده نمی شوید مگر با مرده خوری؛ بازی خوب از آن ما بود، ولی بخت و اقبال یار شما؛ ما خوب بازی کردیم ولی شما برنده شدید؛ و... در اینجا ترکیب "مرده خوری" حتی در معنایِ مجازیِ معمول خود (کسی که از قبل مراسم عزاداریِ مردگان چیزی به چنگ می آورد) به کار نمی رود. حال آیا مرزبندی ما میان مجاز و کنایه به فهم ما از واژه ی "مرده خور" و به تفسیر ما از لایه های معنایی آن کمکی می کند یا نه؟ پاسخ من منفی است. اگر

۵. مقایسه کنید با: «فرهنگ کنایات» منصور ثروت: (تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۲)، ص ۲: «تفاوت اندکی بین مجاز و کنایه وجود دارد که در مجاز حضور قرینه ای منصرف کننده ی ذهن از معنای اصلی باعث می شود شنونده به مراد ثانوی توجه کند و حقیقت در پرده ی گمنامی افتکنده شود ولی در کنایه این قرینه نیست. پس هر دو معنی کنار هم هستند فقط غرض گوینده معنای دور دست هست. وقتی گفته می شود "در خانه ی فلانی به روی همه باز است" هم باز بودن در حقیقت است و هم نتیجه و تبع این باز بودن یعنی مهمان نوازی و کرامت طبع فلانی و اقعیت دارد. لکن مراد گوینده القای مفهوم ثانوی است نه حقیقت نخستین».

کنایه را "لحن صدا" بدانیم،[۶] در این صورت باید اذعان کرد که دامنه ی شمول آن به حدی گسترده خواهد شد که می تواند قسمت اعظم صنایع بدیع و بیان را در بر گیرد، نه آن که ذیل یکی از آن ها قرار گیرد.

بیایید با این فرض "کنایه" و "ایهام" را با هم مقایسه کنیم. بلاغت شناسان بر این نکته انگشت گذاشته اند که در کنایه و ایهام هر دو معنای قریب و بعید معتبرند، اما در کنایه منظور نظر فقط معنای کنایی است، حال آن که در ایهام هر دو معنا منظور نظر است. مثلاً در این شعر حافظ:

گفتم غم تو دارم، گفتا غمت سر آید　　گفتم که ماه من شو، گفتا اگر برآید

فعل "برآید" دو معنای معتبر دارد که فرض است شاعر به هر دو نیز نظر داشته است: برآمدن ماه، از دست برآمدن. حال آیا می توان گفت که "برآید" فاقد معنای کنایی است؟ به گمان من خیر! در این شعر حافظ، معشوق رفتاری طناز و طفره رو دارد، و همین ویژگی رفتار، به "لحن صدای" او شکل می دهد. چه خواننده برآمدن ماه را دریابد و چه از دست برآمدن را، و چه هر دو را، در هر حال طفره روی و طنازی معشوق بار کنایی خود را، به گونه ای نه چندان پوشیده، بر هر دو معنای واژه بار می کند و ما می بینیم که معشوق مدام در حال سر دواندن عاشق است.

محمد راستگو در کتاب "ایهام در شعر فارسی" وقتی می کوشد رابطه ی "ایهام" و "ابهام" را توضیح دهد، عملاً در حال تبیین "کنایه" است، آن هم به همان معانی ای که ما به کار می بریم:

«ایهام با ابهام نیز در پیوند است، ابهام که آن را "ذو وجهین" و "توجیه" نیز نام داده اند، سخنی است دوپهلو و بادو روی و سوی که از هر روی به گونه ای می نماید و از هر سوی به رنگی می تابد، مثلاً از یک روی مدح و ستایش می نماید و از دیگر روی قدح و نکوهش، یا از یک سوی دعا و آفرین می نماید و از دیگر سوی بدخواهی و نفرین ... و از همین روست که آن را "ذو وجهین" (= دو رویه) و "محتمل الضدین" نیز گفته اند... بیت: خانه هاشان بلند و همت پست / یارب این هر دو را برابر کن، نیز مثال دیگری از همین شیوه ی ابهام آوری و دوپهلو گویی است که درست دانسته نیست گوینده با دعا از خدا می خواهد تا همت های پست آنان را به بلندای خانه های برافراشته شان سازد، یا با نفرین آرزو می کند که خانه های بلند و برافراشته شان چون همت هاشان پست و نابود گردد.»

(راستگو، ۱۳۷۹، صص. ۲۰-۱۹)

اما سرانجام نویسنده، نتیجه می گیرد «ایهام و ابهام با هم ناسازگار و "مانعة الجمع" نیستند و گاه دست در دست هم، در یک سخن می توانند بیایند» (ص. ۲۰). آیا همین تعبیر را در مورد ایهام و ابهام و کنایه نمی توان به کار برد؟ اما سراسر این کتاب تلاشی است سخت کوشانه و باریک بین برای طبقه بندی و ترسیم مرز جهت دستیابی به تعاریف روشن و متعین. و این سنت غالب بلاغت شناسی امروز ماست. **آی. ا. ریچاردز** در کتاب "فلسفه ی بلاغت" پس از نقل این جمله ی هملت «کسانی چون من که بین زمین و آسمان می خزند، به چه کار می آیند؟» خزیدن را به معنای استعاری می گیرد، اما استعاره را نه بر بنیان "مشابهت" بلکه بر بنیان "تفاوت" بنا می نهد:

«دو چیزی که در کنار هم قرار می گیرند هر قدر نسبت به هم بیگانه تر باشند، تنشی که ایجاد می شود قوی تر است... وقتی که هملت کلمه ی "می خزند" را به کار می برد، قدرت کلمه نه تنها ناشی از این است که هر گونه شباهتی به انگل ها را در آن شرکت می دهد، بلکه دست کم به همان نسبت ناشی از

۶. مقایسه کنید با: منصور میرزانیا: "فرهنگنامه ی کنایه"، ص. ۸۴۷: «... می توان نتیجه گرفت که فرهنگ ها و لغت نامه های فارسی منبع کاملی برای یافتن معانی کنایی یا تشخیص کنایه از دیگر مباحث بلاغی نیستند، زیرا بسیاری از کنایه ها را باید بر اساس فحوای کلام و شواهد و قراین معنی کرد». نکته ای که اغلب محققین ما از آن غافل مانده اند بنیان "گفتاری"، نه "نوشتاری" کنایه است. هر قطعه یا عبارت یا شعرِ غیر کنایی را می توان کنایی "خواند" و "نقل کرد".

تفاوت‌هایی است که در برابر نفوذ شباهت‌ها مقاومت می کنند و تأثیر شباهت‌ها را تحت کنترل قرار می دهند. در این جا مفهوم ضمنی آن [کلمه] این است که انسان نباید این طور بخزد. بنابر این اقرار به این که استعاره منجر به همانندسازی و یکی سازی می شود تقریباً همیشه گمراه کننده و مشکل آفرین است. به طور کلی، بسیار اندکند استعاره‌هایی که ناهمخوانی مستعارٌ له و مستعارٌ منه به اندازه‌ی شباهت آن‌ها دخیل نباشد. معمولاً شباهت تا حدودی زمینه‌ی ظاهری انتقال است اما تغییر ویژه‌ی مستعارٌ له که مستعارٌ منه باعث آن می شود حتی بیشتر از آن که نتیجه‌ی شباهت‌ها باشد، نتیجه‌ی تفاوت‌هاست.»

(ریچاردز، ۱۳۸۲، صص. ۵-۱۳۳)

تنش و تضادی که ریچاردز از آن سخن می گوید نه فقط بنیان موقعیت نمایشی، بلکه بنیان آفرینش نمایشنامه و آفرینش زبان نمایشی نیز هست. داوسون در کتاب "نمایشنامه و ویژگی های نمایشی" می نویسد:

« کشش (tension) واژه‌ای است که الزاماً در هر بحثی از نمایشنامه تکرار می شود. هر اثر هنری از طریق درک وابستگی اجزائش فهم می شود، و در نمایشنامه ارتباط اجزا اختصاصاً همان درک کشش است. با تماشای دو تصویر متضاد، مثلاً نقشی قدیمی از حضرت مریم یا همین نقش از ال گرکو می توان با گفتن این که دو می نمایشی تر است آن دو را از هم تمیز داد. آنچه ما در نظر می گیریم این است که عناصر متنوع در تصویر ـ از قبیل خط، فضا و رنگ ـ در کیفیتی ناشی از کشش هم زیستی دارند، و به نظر می رسد که هر لحظه در شرف جدا شدن‌اند. بی شک یادآوری این مطلب مفید است که این کشش در خود ماست که آی. ای. ریچاردز در کتاب "اصول نقد ادبی" نیز تذکار می دهد، لکن ما می توانیم فقط به زبان خود اثر هنری از آن بحث کنیم ... »

(داوسون، ۱۳۷۰، صص. ۵-۱۰۴)

می بینیم که در سطح تعریف و تبیین، بسیاری از تمهیدات بلاغی که با بیش از یک معنا سروکار دارند، هم‌پوشانی و تداخل پیدا می کنند. پیشگویی جادوگران در "مکبث" نمونه‌ای از هم نشینی عناصر بلاغی و کارکرد هم زمان آن‌هاست. آن‌ها از جهتی ـ هم‌چون همه‌ی پیشگویی‌ها در تراژدی ـ پایان شوم را رقم می زنند و تماشاگران را برای آن آماده می کنند. این آگاهی پیش‌رس حاصل "کنایه‌ی نمایشی" است. از سوی دیگر "دوپهلو و مبهم" اند. چهره‌ی ظاهر آن‌ها حاکی از نوعی "نوید یا مژده" است، حال آن که چهره‌ی دیگر آن‌ها "بدفرجام و شوم" است. "پادشاهی"، "میراث سلطنت"، "جنگل بیرنام" و امثالهم هم کارکرد واقعی دارند و هم "استعاری". تمهیدات بلاغی اصطلاحاتی هستند که وجوه در هم تافته‌ی تجربه‌ی هنری و نمایشی ما را تبیین می کنند، اما جانشین کل آن تجربه نمی شوند. در مورد استعاره نیز وضع به همین منوال است. هر نوع کوشش برای تفکیک دقیق استعاره از کنایه به شکست می انجامد، زیرا کنایه، به عنوان "لحن صدا"، می تواند هر شکل و قالبی به خود بگیرد. به عنوان مثال، در مورد استعاره‌ی "شب" در اشعار نیما زیاد سخن گفته‌اند و غالباً ابعاد اجتماعی، سیاسی و تاریخی آن را برشمرده‌اند، اما دقیقاً وقتی از این ابعاد سخن به میان می آید معنای کنایی این استعاره نیز خود را می نمایاند.

می توان شعر معروف نیما را:

هست شب
یک شب دم کرده و خاک
رنگ رخ باخته است ... الخ

به گونه ای خواند که مخاطبان آن را به گونه ای کنایی بر "حال و روز خود" حمل کنند و استعاره ی "شب" را همچون کنایه ای معطوف به فضای اجتماعی خود درک نمایند. در اینجا شاید اعتراض کنند که در تفسیر فوق "شب" مجاز است و علاقه ی جزء به کل را باز می نمایاند. اگر چنین علاقه ای موجود باشد، که هست، مجازی چون "شب" هم زمان علاقه ی شباهت و همانندی را نیز در بر می گیرد. بحث اصلی من این است که بلاغت شناسی ما بیش از حد توجه خود را وقف تفکیک صناعات ادبی کرده است، حال آن که بلاغت شناسی امروز بیشتر به تعامل و هم نشینی صناعات علاقه نشان می دهد. (البته هر رویکرد، برحسب نقطه ی تأکید خاص خود، یکی از صناعات را برجسته کرده و دیگر صناعات را در ذیل آن قرار می دهد). اوله تورگنو (Olle Torgny) در بحثی موسوم به "استعاره ـ مفهومی کارآمد" (Metaphore – a Working Concept)، با تأکید بر محوریت استعاره، می نویسد:

«استعاره ها بسیار نیرومندند، می توانند معنای جدید بیافرینند و ساختارهای غامض را تبیین کنند، اما پرسش این است که دیگر انواع زبانِ غیرمستقیم، صناعاتی چون مجاز مرسل (metonymy) و از این قبیل تا چه حد مفیدند؟ بیان های غیر مستقیم، یا مجازها، انواع بسیار متفاوتی دارند که از آن ها می توان برای مقاصد بلاغی متفاوتی بهره برد: آن ها زبان را زیباتر می کنند یا تأثیرِ ناخوشایندیک گزاره را کاهش می دهند، و آن را انتزاعی تر و حتی روشن تر می سازند. با استفاده از طنز (humour) چیزهایی را می توان بیان کرد که بدون آن بیان آن ها غیر ممکن بود. به همین طریق، مجازهای متفاوت به عرضه داشتِ موجزتر و انتزاعی تر پیام کمک می کنند. از مجازها می توان برای تقویت بازنمودهای یک استعاره بهره گرفت، یا حتی می توان از آن ها در آفرینش استعاره یاری طلبید، اما آن ها به خودی خود سطحی ترند و عملاً معنای جدیدی نمی آفرینند.»

(Torgny, 1997, p.9)

با این که **تورگنو** نسبت به دیگر انواع بیان غیر مستقیم تاحدی بی انصاف است (دیدگاه او را مقایسه کنید با تحلیل ناکس از میدان ها و وجوه کنایه در بخش اول این مقاله)، اما چنان که می بینیم در صدد تفکیک و مرزبندی نیست، بلکه به عکس، تعامل و هم نشینی صناعات ادبی را دنبال می کند. کسانی چون **کولبروک** نیز، وقتی در مقام مقایسه برمی آیند، بیشتر بر این نکته تأکید دارند که صناعاتی چون استعاره در هر حال به معنایی استعاری، صرف نظر از این که منظور گوینده چه بوده است، شکل می دهند، حال آن که کنایه، اگر فهم نشود، مکتوم خواهد ماند:

«تفاوت میان کنایه و، مثلاً، استعاره در این است که دیگر صناعات ادبی مقایسه می کنند، تضاد ایجاد می کنند، و یا تشابه می آفرینند در حالی که کنایه معنای غایب یا پنهان را طلب می کند. حتی در استعاره ی پیچیده ای چون "ذهن آینه است" ممکن است برای ما روشن نباشد که دقیقاً چه مقایسه ای صورت گرفته است، با این وجود معنایی به دست می آوریم جز معنای لفظی و مستقیم.

اگر بگوییم "ذهن کامپیوتر است" ممکن است به سرعت عمل، مادیت (materiality)، پیچیدگی، ساختار، سادگی و سهولت (simplicity)، و یا حافظه ی ذهن اشاره کنیم. اما در کنایه معنایی به ما عرضه می شود که انکار شده است، چنان که وقتی سقراط ترازیماخوس را باهوش می خواند، و ما می پذیریم که این اشاره کنایی است، دیگر معنایی در اختیار نداریم که جانشین "باهوش" کنیم.»

(Colebrook, 2004, p. 25)

با این که کولبروک در صدد مرزبندی دقیق نیست، اما می توان به پاره ای استنتاجات او ایراد وارد کرد. اولاً، کنایه نیز گاهی با کمک مقایسه، تضاد و تشابه به مقصود خود دست می یابد؛ به علاوه، انکار یا پنهان داشتن معنا را به صناعات ادبی دیگر نیز نسبت داده اند:

«عده ای نیز معتقدند که استعاره را باید استعاری تعریف کرد. از این میان تعریف پی ویو (M. Paivio) (۱۹۷۹) جالب توجه است. او می گوید: «استعاره کسوفی است که موضوع موردنظر را از دیده نهان می دارد و در عین حال، اگر از

تلسکوپ مناسبی نگریسته شود، برخی از برجسته ترین و جالب ترین مشخصات آن [موضوع] را آشکار می کند»
(قاسم زاده، ۱۳۷۸، ص. ۱۱)

اگر در این تعریف به جای استعاره، کنایه به کار ببریم، آن را همچنان پذیرفتنی خواهیم یافت؛ و چنین است سخن **والاس استیونز** در باب استعاره: «استعاره واقعیتی جدید خلق می کند که از منظر آن، واقعیت اولی غیر واقعی می نماید». (هاوکس، ۱۳۷۷، ص. ۳۱).

ظاهراً بلاغت ما در آنچه هاوکس دیدگاه کلاسیک می نامد باقی مانده است، و همچنان صناعات ادبی را "آرایه ها"یی فرض می کند که صرفاً به تأثیر کلام کمک می کنند. گویا دیدگاه رمانتیک باید در انتظار بماند تا بلاغت شناسی ما تکانی بخورد، آن را بشناسد، و راه را برای کندوکاوهای تازه و پوینده هموار سازد.

«به نظر می رسد که دو نظر اساسی در باب استعاره وجود دارد. یکی، که می توان دیدگاه "کلاسیک" نامیدش، استعاره را "انفکاک پذیر" از زبان می داند؛ صناعتی که می توان برای حصول تأثیرات ویژه و از پیش اندیشیده وارد زبان کرد. این تأثیرات به زبان کمک می کنند تا به آنچه هدف اصلیش تلقی می شود برسد، یعنی افشای "واقعیت" جهانی که، بلاتغییر، ورای آن قرار دارد. و دیدگاهی هم هست که می توان آن را "رمانتیک" نامید و به موجب آن استعاره از زبان جدایی ناپذیر است؛ زبانی که "بالضروره استعاری" است، و "واقعیت" ای که در نهایت محصول غایی کنش و واکنش اساساً "استعاری" کلمات و "شتاب ماده" ای است که هر روزه با آن برخورد می کند. استعاره، که آگاهانه به کار گرفته می شود، فعالیت ویژه ی زبان را تشدید می کند و حقیقتاً خلق واقعیتی "جدید" را در بر دارد.»

(هاوکس، ۱۳۷۷، ص. ۱۳۵)

این تقابل، در مباحث مربوط به کنایه نیز قابل مشاهده است. دیدگاهی هست که از ثبات و امکان فهم و بازشناسی کنایه دفاع می کند، و دیدگاهی که کنایه را بی ثبات می داند و دارای قابلیت سلبی (negativity).

سقراطی که رمانتیک های آلمان کشف کردند، سقراطی که بیشتر شخصیتی معمایی بود تا فیلسوفی در جستجوی حقیقت، نمونه ای است از دیدگاه دوم. رمانتیک های آلمان توانستند با بازیافت این سقراط دوپهلو، هم در برابر سنت عقلانی عصر روشنگری واکنش نشان دهند و هم بر نظریه پردازی ریشه ای کنایه در قرن بیستم مؤثر واقع شوند. کولبروک می نویسد:

«امروزه وقتی نویسندگان از ثبات پذیری کنایه دفاع می کنند، دلیل آن این است که به یقین می پذیرند علم سیاست در درجه ی نخست به سوی اتفاق نظر در خصوص ابهام و کشمکش، تفهیم و تفاهم آن ها، و به حداقل رساندنشان هدایت شده است. نیز آن ها مسلم فرض می کنند که هنجارها و حقایقی بیرون از اجرای سیاسی (political performance) با بلاغت وجود دارد. این تصور که می توان اتفاق نظر عمومی را برهم زد و چیزی شد جز هنجارهای مشترک، چنان که ظاهراً سقراط توانست، برای هر نوع علم سیاست که بر تصورات مدرن ما از شفافیت و توجیه مبتنی باشد غیر قابل پذیرش است. هم فیلسوفی چون جان سرل (John Searle)، و هم منتقدی ادبی چون وین بوت بر کنایه ی باثبات به عنوان نمونه ی شایسته ی فهم ما از کنایه دقیقاً به این دلیل پافشاری می کنند که برای آن ها بلاغت همچون نوعی تمهید و ممارست عملی در چارچوب قوه ی فهم انسانی فهم می شود؛ بلاغت فقط به این دلیل می تواند کارآمد باشد که زمینه (context)ای از پیش مفروض دارد. نه بوت و نه سرل هیچ یک معنا یا حقیقتی را که فراسوی زمینه ای واقع شود که کنایه می تواند بدان ارجاع کند به حساب نمی آورند؛ و نه کنایه ای را به تصور می آورند که مخل و برهم زننده ی زمینه ها باشد. این فرم معمولی، بلامنازع، و فوق تاریخی (trans-historical) کنایه است، که در آن معنای متضاد به وضوح قصد شده و عامدانه است، و علی الاصول امکان وقوع کنایه را در اختیار ما قرار می دهد. کنایه بخشی از فرایند کلی تر فهم و بازشناسی است، که طی آن مانیات و معانی را با مفروض انگاشتن میثاق ها و پروژه های همگانی و نیز آرمانی کلی مبنی بر پیوستگی منطقی (coherence) تمیز می دهیم. علائم راهنما برای تشخیص کنایه های درون متن ادبی را طرح داستانی (plot) و یا گسستگی های میان شخصیت و زمینه، بنا می کنند. ما نباید مفهوم مدرن یا پست مدرن کنایه

را اتخاذ کنیم ، مفهومی از آن دست که با بدگمانی رمانتیک‌ها یا مابعدساختار گرایان نسبت به تعاریف تثبیت شده حاصل می شود ، بلکه باید این مفهوم را به معنای ماقبل مدرن آن یا مفهومی مبتنی بر زمینه های باثبات به کار بندیم .»

(Colebrook, 2004, p. 46)

حرکت بلاغت شناسی معاصر ما شاید معکوس بوده است . به جای پذیرش بی ثباتی کنایه و تمهیدات دیگر بلاغی ، بیشتر به ثبات بخشیدن تمایل نشان داده است و میل حریصانه ای به طبقه بندی های ریزتر و دقیق تر پیدا کرده است . حال آن که در قدما کمتر می توان چنین میلی یافت ، و حتی پذیرش بی ثباتی این تمهیدات هم ظاهراً از نظر آن ها امری طبیعی بوده است .

«متقدمین از علمای بلاغت حوزه‌ی مفهومی کنایه را وسیعتر از متأخرین می دیده‌اند. از نظر ابو عبیده صاحب "مجاز القرآن" هر نوع عدم تصریحی از مقوله‌ی کنایه است ...»

(شفیعی کدکنی ، ۱۳۵۰ ، صص . ۱۰-۱۰۹)

به علاوه ، در تقسیم بندی کنایه ، تقسیمات معدودی داشته اند از قبیل ایماً ، رمز ، تلویح ، تعریض (یا گوشه زنی) ، تمثیل ، ارداف و ... (فرهنگنامه‌ی کنایه ، صص . ۹۵-۸۹۰) ، که درواقع تماماً انواع "کنایه‌ی لفظی" را مشخص می کرده و عنایت چندانی به کنایه های غیرلفظی نداشته است. حال آن که از جهت کارکرد بلاغی ، تمهیداتی چون تجاهل العارف ، مدح شبیه به ذم ، ذم شبیه به مدح ، ضرب المثل ها ، محالات (عبارات پارادکسیکال) ، نقیضه و امثال این ها می توانست در ذیل کنایه بیاید ، و این نشان می دهد که بنیان طبقه بندی و ژانرشناسی آن نیز استحکام نظری پیدا نکرده است . **منصور میرزانیا** از این نکته سخن می گوید که کنایه به قرینه نیاز دارد ، اما این قرینه لفظ نیست که به صراحت در کلام بیاید بلکه ، با استناد به نظر **تقی پورنامداریان** ("در رمز و داستان های رمزی در ادب فارسی" ، ص . ۱۸) ، "قرینه‌ی حالی" یا "قرینه‌ی معنوی" است ، بنابراین با مجاز و استعاره هم نشینی و تداخل دارد:

«اکنون که دانسته ایم کنایه مانند مجاز ، قرینه ای معنوی یا حالی دارد ، بهتر می توان ادعا کرد که کنایه از قلمرو مجاز به شمار می رود زیرا اکثر علمای بلاغت عقیده دارند که کنایه جزئی از مجاز است . «از جمله ابن اثیر که کنایه را شاخه‌ای از استعاره می داند و در نظر او نسبت میان کنایه و استعاره ، نسبت خاص به عام است . یعنی هر کنایه ای استعاره است ولی هر استعاره ای کنایه نیست» (شفیعی کدکنی ، ۱۳۵۰ ، ص . ۱۴۳) البته عده‌ای هم بر این باورند که کنایه زیرمجموعه‌ی حقیقت است ، زیرا اراده‌ی معنی حقیقی در کنایه جایز است .

گروه سوم کسانی هستند که کنایه را نه حقیقت می دانند و نه مجاز ، بلکه آن را قسم سومی در برابر این دو مقوله می پندارند. با این ادعا که کنایه حقیقت نیست چون می توان از آن اراده‌ی معنای مجازی کرد؛ و مجاز نیست چون در معنای حقیقی نیز استعمال دارد.»

(میرزانیا ، ۱۳۷۸ ، ص . ۹۸۸)

تقی وحیدیان کامیار مسائل اصلی را در بلاغت سنتی ما ناشی از عدم توجه آن به نقش و ارزش زیبایی آفرینی ترفندهای بدیعی می داند. اما در این حوزه بلاغت شناسی جدید فارسی نیز گامی جدی برنداشته است ، (هرچند نویسنده بر آن است که خود کوشیده از این موانع گذر کند):

« در روزگار ما گرچه دو تن از مؤلفان کتاب‌های بدیع به ضرورت بررسی صناعات از دید زیبایی شناسی اشاره کرده‌اند، امانه تنها شالوده ی کار و تقسیم بندی های ترفندهای بدیعی بر اساس اصول زیبایی شناسی نیست، بلکه حتی در یکی از این دو کتاب که نامش "زیباشناسی سخن پارسی" [میر جلال الدین کزازی] است جز به ندرت سخن از راز زیبایی ترفندها نرفته است... در کتاب "نگاهی تازه به بدیع" [سیروس شمیسا] نیز جز به ندرت سخن از زیبایی نرفته است. البته در این کتاب ترفندها به روش جدیدی طبقه بندی گردیده، اما دیدگاه طبقه بندی، زیبایی شناسی نیست... کار این ترفندها این است که زبان را زیبا می سازند؛ لذا طبقه بندی آن ها تنها در صورتی ارزش دارد که بر پایه ی اصول زیباشناختی استوار باشد. تنها فرق طبقه بندی این کتاب با کار گذشتگان، در این است که طبقه ها ریزتر شده است...»

(وحیدیان کامیار، ۱۳۶۳، ص. ۱۱)

آقای وحیدیان کامیار خود بر آن است که چون «اصل و جوهر شعر زیبایی است و هنر همه ی ترفندهای شاعرانه آن است که زبان را زیبایی بخشند، پس همه ی بحث‌ها و تقسیم بندی ترفندها باید بر پایه ی زیبایی باشد» (ص ۱۲). اما این بنیانِ روشن و قابل اتکایی نیست که پایه های نظری این نوع تقسیم بندی را محکم کند.

منظور من از پایه های محکم نظری، فی المثل، فرضیه‌ها و شیوه‌هایی است که فرمالیست های روسی (به عنوان یک نظریه از چندین نظریه) به کار می گیرند. از نظر آن ها ژانرها یا گونه ها پیوسته در حال تحول و تکاملند، اما تکامل ادبی نوعی تکامل نامستمر است، چنان که، به زعم **شکلوفسکی**، در تاریخ ادبیات میراث از پدر به پسر نمی رسد بلکه از عمو به برادرزاده می رسد. استدلال دیگر آن ها این است که هر گونه یا ژانر برحسب "کارکرد" و "فرم" تعریف می شود، و کارکردها و فرم هر دو تحول و تکامل می یابند. فرمالیست‌ها، همچون منتقدین نئوکلاسیک، گونه‌ها را دارای نوعی سلسله مراتب می دانستند، با این تفاوت که می گفتند این سلسله مراتب نیز پیوسته در حال تغییر و تحول است. به علاوه، در پرتو مفهوم "آشنایی زدایی" به این نتیجه رسیدند که هنرمندان بزرگ به هنگام استفاده ی خویش از گونه ها یا ژانرها، در آن واحد هم کهنه گرایند (آشنایی زدا) و هم نوآور (آشنایی زدا). گونه ها نه فقط پیوسته در حال بده بستان و گفت و گویند، بلکه یک گونه ی جدید، به زعم **تودورف**، همواره تغییر شکل گونه یا گونه های قدیمی تر است، و این تغییر شکل با "واژگونی"، "جابه جایی" یا "درهم آمیزی" ایجاد می شود.[۷] سر آن ندارم که در اینجا وارد مقولاتِ بحث برانگیزی از این دست شوم.

سخن من آن است که تمامی این فرضیه ها (که فقط از یک نظریه استخراج شده اند) در نظام طبقه بندیِ تمهیداتِ بلاغی ما غایب است و بلاغت شناسان ما غالباً به روش های خام یا از پیش تعریف شده متوسل می شوند.

باری، کنایه تمهیدی است چندجانبه و گسترده که می تواند بسیاری از صنایع و تمهیدات بلاغی را به خدمت گیرد یا به خدمت آن ها درآید. **داوسون** تفسیری ظریف از زبان کنایی لیدی مکبث ارائه می دهد:

«نمایشنامه نویس می تواند یکی از شخصیت‌های نمایشنامه ی خود را از زبانی کنایی برخوردار سازد. مثل کنایه ی مشهور لیدی مکبث:

برای او که می آید/ باید تدارک دید. (صحنه پنجم، پرده ی اول)

۷. بنگرید به:
David Duff: Modern Genre Theory (Essex, Longman, 2000), pp. 6-8

این کنایه تعمدی است ، و همین طور توسط گوینده و شوهرش فهم می شود.
اما علاوه بر این کنایه‌ای است نمایشی با نیروی کامل یک جناسِ سبع (pun savage). برای این که لیدی مکبث پیش از ورود شوهرش ارواح خبیثه را به کمک طلبیده است که «زنیّت را از من باز گیرند» (صحنه‌ی پنجم ، پرده‌ی اول). این نیروی کاملِ تضاد میان تدارک دیدن (به زبانی ساده تدارک خوراک ، آماده ساختن بستر و دیگر مسائل رفاهی) برای مهمان مدعو که معمولاً بر عهده‌ی زن است ، و تدارک دیدن جنایتی انسانی ، نابدان وسعت است که لیدی مکبث را در جدا شدن از نقش عادی زنانه‌اش موفق کرده است :

بیا شب ظلمانی ! و خود را در تیره ترین مه دوزخ بپوشان !
تا نه چاقوی برّانم جراحتی را که وارد می کند ببیند ! و نه روشنایی
سپهر از میان رواندازِ شبگون سر برآورد ! و فریاد زند «دست
نگه‌دار ، دست نگه‌دار» (صحنه‌ی پنجم ، پرده‌ی اول)

دکتر جانسون در تفسیر این قطعه (روزنامه "رامبلر"، ۱۶۸) بر واژه‌هایی مانند "چاقو" و "رواندار" "ایراد وارد می کند و این استعمال را "پست" می نامد. اما جانسون گفتار فوق را به مکبث نسبت می دهد نه به همسرش ، و بدین گونه کنایه‌ی هولناک واژه‌هایی را که لیدی مکبث به کار می برد از دست می دهد ، واژه‌هایی که متعلق اند به قاعده‌ی بی تکلف آماده سازی خوراک و بستر برای یک میهمان مدعو.»

داوسون ، ۱۳۷۰ ، صص. ۴-۱۳۲)

منابع

۱) ثروت ، منصور : فرهنگ کنایات ، تهران ، امیرکبیر ، ۱۳۶۴ .
۲) حلبی ، علی اصغر : مقدمه‌ای بر طنز و شوخ طبعی در ایران ، تهران ، مؤسسه‌ی انتشارات پیک ، ۱۳۶۲ .
۳) حلبی ، علی اصغر : عبید زاکانی ، تهران ، طرح نو ، ۱۳۷۷ .
۴) داوسون ، اس .دبلیو : نمایشنامه و ویژگی های نمایشی ، داود دانشور و ... ، تهران ، نمایش ، ۱۳۷۰ .
۵) دهخدا ، علی اکبر : چرند و پرند ، تهران ، بی ناشر ، بی تاریخ .
۶) راستگو ، محمد : ایهام در شعر فارسی ، تهران ، سروش ، ۱۳۷۹ .
۷) ریچاردز ، آی . ای ، فلسفه‌ی بلاغت ، علی محمدی آسیابادی ، تهران ، نشر قطره ، ۱۳۸۲ .
۸) زاکانی ، عبید : کلیات عبید زاکانی ، به تصحیح پرویز اتابکی ، تهران ، زوار ، چاپ دوم ، ۱۳۴۳ .
۹) شفیعی ، کدکنی ، محمدرضا : صور خیال در شعر فارسی ، تهران ، نیل ، ۱۳۵۰ .
۱۰) فارابی (فصلنامه‌ی) (ویژه نامه‌ی کمدی) ، دوره‌ی هفتم ، شماره‌ی سوم ، شماره‌ی مسلسل ۲۷ ، زمستان ۱۳۷۶ ، مقاله‌ی "میتوس بهار : کمدی" ، نورتروپ فرای ، منصور براهیمی ، صص. ۱۳۷-۱۰۹ .
۱۱) قاسم زاده ، حبیب اله : استعاره و شناخت ، تهران ، فرهنگان ، ۱۳۷۸ .
۱۲) قرآن کریم ، ترجمه‌ی ناصر مکارم شیرازی ، قم ، مدرسة الامام علی بن ابی طالب ، ۱۳۷۸ .
۱۳) میرزانیا ، منصور : فرهنگنامه‌ی کنایه ، تهران ، امیرکبیر ، ۱۳۷۸ .
۱۴) میلانی ، عباس : تجدد و تجددستیزی در ایران ، تهران ، اختران ، چاپ سوم ، ۱۳۷۸ .
۱۵) وحیدیان کامیار ، تقی : بدیع از دیدگاه زیبایی شناسی ، تهران ، سمت ، ۱۳۶۳ .
۱۶) هاوکس ، ترنس : استعاره فرزانه‌ی طاهری ، تهران ، نشر مرکز ، ۱۳۷۷ .
17) Colebrook, Clair: Irony, London and New York, Routledge, 2004.
18) Muecke, D.C: Irony and Ironic, London, Methuen, 1982.
19) Olle, Torgny: Metaphore – a Working Concept, May, 1997.
http://www.Nada.kth.se/cid/otorgny.