https://ui.ac.ir/en

Journal of Literary Arts
E-ISSN: 2322-3448
Document Type: Research Paper
Vol. 13, Issue 2, No.35, Summer 2021, pp. 39- 60
Received:04/11/2020 Accepted:21/12/2020

A Study of Semantic Norm-Breaking in the literary style of Masnavi: *Hosne Glousoz* and *Saqinameh Meikadeye Shogh* by Rashid Tabrizi

Shahla Hajtalebi
Ph. D. Student of Persian Language and Literature, Faculty of Human Science, Najafabad Branch, Islamic Azad University, Najafabad, Iran
Hajtalebi@yahoo.com.

Seyed Mahdi Noorian*
***Corresponding Author: Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Human Science, Najafabad Branch, Islamic Azad University, Najafabad, Iran
Mehnourian@gmail.com

Ghorbanali Ebrahimi
Assistant Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Human Science, Najafabad Branch, Islamic Azad University, Najafabad, Iran
gorbanali.ebrahimi333@gmail.com

Abstract

Literary language and poetic aspects arise from deviating from the linguistic norms for artistic purposes. In the formalism theory, this is called "defamiliarization". One of the most important aspects of deviating from the norm of automatic language and defamiliarization is the semantic norm-breaking obtained by using imaginary forms and creating novel semantic relationships. The Indian style poetry pays special attention to defamiliarization and breaking the norms of automatic language in semantic domains; therefore, most of the poets of this period have focused on creativity in the field of new themes and images.

Rashid Tabrizi, known as Rashid Abbasi, is one of the poets of the 11th century AH and the Indian style period. In his poems, he has used various methods of imaginary elements. Therefore, the study of semantic norm-breaking in Rashid Tabrizi's poetry shows an important dimension and stylistic aspect of his poetry. Among Rashid Tabrizi's works, the two Masnavis, *Hosne Glousoz* and *Saqinameh*, concerning the unity in form, subject, and content, as well as the quantity, which differ by only about ten percent, are suitable for analysis of semantic norm-breaking. The quantity of these two works provides sufficient data for frequency studies.

In this article, using the descriptive-analytical method, , semantic norm-breakings in the two mentioned

Copyright©2021, University of Isfahan. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/BY-NC-ND/4.0), which permits others to download this work and share it with others as long as they credit it, but they can't change it in any way or uee it commerc ally.
Doi: 10.22108/LIAR.2020.125823.1942

Masnavis have been examined. In addition to a comparative study, this article aimed at identifying the outstanding features of Rashid Tabrizi's literary style in the field of semantic relations and imageries.

Different types of semantic norm-breaking found in Rashid Tabrizi's poetry in this article are as follows: simile (compound simile, predicative simile, and allegorical simile), metaphor, personification, implicit metaphor, metaphor in the verb, synesthesia, paradoxical (paradoxical compounds, predicative paradoxes), exaggeration, kenning (paradoxical kenning, predicative kenning), and poetic scales. Also, in this article, the images and similarities of Rashid Tabrizi's poetry are examined and his most frequent semantic networks are investigated

Based on frequency studies, the simile is the most frequent method in semantic norm-breaking of Rashid Tabrizi's poetry seen in most of the verses of the studied Masnavi. Also, most similes are additional combinations, which are also mentioned in *Hosne Glousoz* and *Saqiyname*h. Many of these combinations are novel, and some are paradoxical.

The new combinations in Rashid Tabrizi's semantic norm-breaking, except for simile, include metaphorical additions, paradoxical combinations, and ironic combinations. Also, in some cases, synesthesia is observed. Hence, after many uses of simile and metaphorical additions, the construction of additional or descriptive novel compositions is the most important feature of the poet's stylistics in the field of semantic norm-breaking.

In the studied works, the explicit metaphor has no significant use; on the contrary, the implicit metaphor, personification and metaphor in the verb as a whole are frequent. Therefore, after the simile and new compositions, the most commonly used semantic norm-breaking constructs are types of virtual predicates (prediction of the verb to a virtual subject or virtual verb to a real subject). The use of these constructs has created movement and vitality in Rashid Abbasi's poetry.

Also, the two dominant rhetorical features of the studied Masnavis related to their mystical themes are paradoxical and exaggeration. Paradoxical (contradiction) in the Masnavis in question is predominant in two ways:

1. The mystical nature of these works: Because paradox is one of the characteristics of mystical texts and due to the paradoxical experiences of mystics, it is considered one of the main levels of mystical language.

2. The creative and innovative aspect of these images: This is so because these images, like most synesthesia examples, are not fit into literary clichés.

There are significantly more paradoxical images in *Hosne Glousoz*; but in *Saqinameh* a large part of the paradoxical combinations goes back to the paradox of mystical truths and unseen affairs, and it has phenomenological aspects.

Although synesthesia and paradox are highly used in *Hosne Glousoz*, exaggeration has been used more in

Saqiynameh. The reason for such high frequency is the mystical aspect of *Saqiynameh* and the abundance of images in it. Exaggeration is a feature of epic texts, and mystical texts have epic infrastructures.

In the last section, we examined the high-freeee yyy ttt wrr ks ff aa aaavi's images. Images of plants, fiery and lighted things, pub images, water and sea images, and animals' images form frequent video ttt wrr ks in tee tttt . Ovrr ll l, tee vrr itt y ff ttt wrr ks in Rss ii d Trrr izi's tttt ry ii gll y sssss sss rr aative style in imagery.

This study concludes that Rashid Tabrizi has used a significant variety of expressive and innovative constructions in a semantic norm-breaking way.

Keywords: semantic deviations, formalism, Rashid Tabrizi, saghi nameh' hosne galosoz

References

- Ahangar, A. & Abbasi, M. & Rajabzadeh, M. (2017). Study and analysis of abnormal types in the lyric of Amir Hasan Sejzi Dehlavi. *Studies of the Subcontinent*, 9 (32), 51-78.
- Azami Ghadiklaei, S. & Jadid al-Islami, H. (1398). Arts of norm-breaking in Shams Ghazals, *Comparative Literature Studies*. 13 (49), 393-411.
- Dehkhoda. A. (1986). *Dehkhoda Dictionary*. Tehran: University of Tehran Publications.
- iiiiiii i eeeee ejiii (((((((((((*Stylistics: Theories, Approaches, and Methods*, 1st ed. Tehran: Sokhan.
- Fouladi, A. (2010). *Mysticism Language*, 3rd ed. Tehran: Sokhan.
- Gholamrezaei. M. (1998). *Stylistics of Persian Poetry from Rudaki to Shamloo*, 1st ed. Tehran: Jami.
- Haqjoo, S. & Mirdar Rezaei, M. (2018). Study of one of the ways of alienation in the Indian style: a case study of Saeb sonnets. *Literary Arts*, 10 (22), 57-70.
- Lakoff. G. (2011). Contemporary theory of metaphor. Farzan Sojudi (Trans.). Farhad Sasani (Ed.). In *Metaphor: The Basis of Thought and Tools of Aesthetics*, 2nd Printing. Tehran: Research Institute of Islamic Culture and Art Publications.
- Mansoori, P. & Ghafeleh Bashi, S. I. (2019). A Study of Lexical and Semantic Norm-Breaking in Taleb Amoli Ghazals. *Literary Research*, 16 (63), 149-186.
- Moein, M. (1983). *Persian Dictionary*. Tehran: Amirkabir
- Moradganjeh, N. & Zahiri Nav, B. & Pour ol-Khas, Sh. (2019). Contradictions in the poetry of Hazin Lahiji. *Persian Language and Literature*, 27 (87), 227-255.
- Moran, R. (2011). Metaphor. Azita Afrashi (Trans.), Farhad Sasani (Collector.). In *Metaphor: The Basis of Thought and Tools of Aesthetics*, 2nd ed. Tehran: Research Institute of Islamic Culture and Art Publications.
- Safavi. K. (2011). *From Linguistics to Literature*, 3rd ed. Tehran: Research Institute of Islamic Culture and

Art Publications.

- Shafiee Kadkani M. (2011). *A Poet under the Critics' Attack*, 3rd ed. Tehran: Agah.
- Shafiee Kadkani. M. (1991). *Imaginary Images in Persian Poem*, 4th ed. Tehran: Agah.
- Shafiee Kodkani M. (1997). *Music of poetry*, 5th ed. Tehran: Agah.
- Shamisa. S. (2004). *Poetry stylistics*, 2nd ed. Tehran: Mitra.
- Shamisa. S. (2010). *Literary types*, 4th Printing, 4rd ed. Tehran: Mitra.
- Shamisa. S. (2011 A). *Bayan*, 1st Printing, 4th ed. Tehran: Mitra.
- Shamisa. S. (2011 B). *A New Perspective on Novelty*, 4th Printing, 3rd ed. Tehran: Mitra.
- Shklovsky. V. (2001). Art as a technique, Farhad Sassani (Trans.). Farzan Sojudi (Collector). *Constructivism, Post-structuralism and Literary Studies*. 1st ed. Tehran: Research Institute of Islamic Culture and Art Publications, p. 121-153.
- Shklovsky. V. (2006). Art as Process, 1st Printing, Atefeh Tahaei (Trans.), Tzutan Todorov (Collector.). In *Literary Theory: Texts by Russian formalists*, 1st ed. Tehran: Akhtaran.
- Tabrizi. R., *Hosne Galousoz*. No. 5266/2. Tehran: Malek National Library.
- Tabrizi. R., *Saqinameh Meikdeh Shogh*. No. 5266/6. Tehran: Malek National Library.
- Tohidian, R. (2013). Semantic Norm-Breaking: A characteristic of Kalim Kashani's style, *Baharestan Sokhan*, 9 (23), 139-164.
- Zakeri, A. (2005). Poetic Scales and Indian Style. *Faculty of Literature and Humaities*. (University of Tabriz), 48 (197), 109-126.
- Zakeri, A. (2009). Tojih al-Mahal in Persian literature. *Allegorical Research in Persian Language and Literature*, (1), 93-106.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فنون ادبی
نوع مقاله: پژوهشی
سال سیزدهم، شماره ۲ (پیاپی ۳۵) تابستان ۱٤۰۰، ص۳۹-٦۰
تاریخ وصول: ۱۳۹۹/۸/۱٤ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۱۰/۱

بررسی هنجارگریزی معنایی در مثنوی‌های «حسن گلوسوز» و «ساقی‌نامهٔ میکدهٔ شوق» رشید تبریزی

شهلا حاج‌طالبی، دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، واحد نجف آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف آباد، ایران
hajtalebi@yahoo.com
سید مهدی نوریان*، استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، واحد نجف آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف آباد، ایران
Mehnourian@gmail.com
قربانعلی ابراهیمی، استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، واحد نجف آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف آباد، ایران
gorbanali.ebrahimi333@gmail.com

چکیده

در نظریهٔ فرمالیسم وجه شعری براثر عدول از هنجار زبان برای اغراض هنری پدید می‌آید. از مهم‌ترین این شیوه‌ها در زبان خودکار، هنجارگریزی معنایی است که با کاربرد صورت‌های خیالی و ایجاد روابط معنایی بدیع به دست می‌آید. باتوجه‌به کاربرد فراوان عناصر خیال در شعر رشید تبریزی، بررسی شیوه‌های هنجارگریزی معنایی در شعر این شاعر در شناخت اسلوب ادبی شعر قرن یازدهم اهمیت ویژه‌ای دارد. در این جستار دو مثنوی «حسن گلوسوز» و «ساقی‌نامه» ازنظر هنجارگریزی‌های معنایی با روش توصیفی-تحلیلی بررسی شده است. پس از مطالعه و بررسی، نشان داده شد که رشید تبریزی از تنوع گسترده‌ای از عناصر خیالی و روابط معنایی برای عدول از هنجار زبان خودکار و نرم‌های زبان ادبی بهره می‌برد. در این کار بیش از همه از ترکیب‌های اضافهٔ تشبیهی و تصاویر همراه با استعاره‌های کنشی بهره می‌برد؛ بنابراین کاربرد تصاویر پویا و ترکیبات بدیع مهم‌ترین خصیصهٔ شاعر در هنجارگریزی‌های معنایی اوست. همچنین صبغهٔ عرفانی شعر او در کاربرد برخی صورت‌های نُرم‌شکنی او همچون متناقض‌نمایی و اغراق تأثیرگذار بوده است.

کلیدواژه‌ها: هنجارگریزی معنایی، فرمالیسم، رشید تبریزی، ساقی‌نامه، حسن گلوسوز.

۱. مقدمه

۱-۱. اهمیت و طرح مسئله

رشید تبریزی معروف به رشیدای عباسی از شعرای قرن یازدهم هجری و دورهٔ سبک هندی است. او در اشعار خود

* مسؤول مکاتبات

Copyright © 2021, University of Isfahan. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/BY-NC-ND/4.0/), which permits others to download this work and share it with others as long as they credit it, but they cannot change it in any way or use it commercially.
Doi: 10.22108/LIAR.2020.125823.1942

شیوه‌های متنوع عناصر خیال را به کار برده است و در این کار هنجارگریزی‌ها و خلاقیت‌های شعری ویـژه‌ای دارد. بـه همـین دلیل، بررسی سبک ادبی این شاعر در مطالعهٔ اسلوب ادبی شعر قرن یازدهم اهمیت دارد. شعر سبک هندی به‌طور ویـژه‌ای بـه آشنایی‌زدایی و خروج از هنجار زبان خودکار در حوزه‌های معنایی توجه دارد؛ ازاین‌رو بیشترین تلاش شـاعران ایـن دوره بـر خلاقیت در حوزهٔ مضامین و تصویرهای جدید معطوف است (رک. شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۰: ٤۹). باتوجه‌به این مسـئله، بررسـی هنجارگریزی معنایی در شعر رشید تبریزی، بخش مهمی از وجوه ادبی و سبکی شعر او را نشان می‌دهد.

به‌طور کلی، بررسی صور خیال و روابط معنایی بدیع در شعر رشید تبریزی از دو جهت اهمیت دارد:

۱. کاربرد گستردهٔ عناصر خیال و صورت‌های بیانی، به صورت بدیع و خلاقانه؛

۲. پیوند شعر رشید تبریزی با اندیشه و زبان عرفانی؛ به‌ویژه در «ساقی‌نامه».

در میان آثار رشید تبریزی دو مثنوی «حسن گلوسوز» و «ساقی‌نامه» باتوجه‌به اشتراک در قالـب و موضـوع و محتـوا و نیـز حجم این دو رساله که تنها در حدود ده درصد اختلاف دارد (مثنوی حسن گلوسوز ۳٦۱ بیت و مثنوی ساقی‌نامـه ۳۲۷ بیـت)، برای تحلیل و بررسی هنجارگریزی‌های معنایی مناسب است. حجم این دو منظومـه داده‌هـای کـافی و کمّیـت مناسـب بـرای بررسی‌های بسامدی به دست می‌دهد. در این جستار هنجارگریزی‌های معنایی را در این دو مثنوی بررسـی مـی‌کنـیم. بـا ایـن هدف که ضمن مقایسهٔ این دو اثر در موضوع پژوهش، مهم‌ترین ویژگی‌های سـبک ادبـی رشـید تبریـزی را در حـوزهٔ روابـط معنایی و تصویرسازی‌ها مشخص کنیم. سه موضوع مهم در شعر رشید تبریزی به‌عنوان مسئله و فرضیه می‌تواند اساس مطالعـه قرار گیرد: الف) شعر رشید تبریزی از تنوع چشمگیری از عناصر بیانی و بدیع معنوی بهره مـی‌بـرد و در حـوزه‌هـای مختلـف معنایی از هنجارهای رمزگان ادبی متعارف عدول می‌کند؛ ب) از مهم‌ترین ویژگی‌های سبک ادبی رشید تبریزی خلـق تصـاویر بدیع با ساخت ترکیب‌های تشبیهی و کنایی است؛ ج. اندیشهٔ عرفانی و زبان متناقض‌نما و تصـویری آن در هنجـارگریزی‌هـای معنایی شعر این شاعر نقش داشته است.

۱-۲. روش تحقیق

این مقاله با روش توصیفی-تحلیلی براساس گردآوری داده‌ها و تحلیل آن‌ها انجام مـی‌شـود. در بررسـی داده‌هـای مـتن از روش آماری و بسامدی نیز استفاده شده است. همچنین در استناد به متن مثنوی‌های مزبور، باتوجه‌به اینکه این آثار هنوز چاپ نشده‌اند، به نسخهٔ اساس شمارهٔ ثبت ۵۲٦٦/۲ و ۵۲٦٦/٦ کتابخانهٔ ملی ملک ارجاع داده شده است.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

در زمینهٔ بررسی نقش هنجارگریزی‌های زبانی و معنایی در شعر شاعران، منابعی در قالـب کتـاب و مقالـه وجـود دارد. در حوزهٔ طرح مباحث نظری و شعرشناسی مقالهٔ مهم ویکتور اشکلوفسکی (۱۳۸۰) با عنوان «هنر به‌مثابهٔ فن» از منابع مهمی است که آرای فرمالیستی درباب هنجارگریزی و آشنایی‌زدایی را مطرح کرده است. ازنظر اشکلوفسکی، خلاقیت هنرمند در فرم شعر باعث پدیدآمدن وجه شعری و ادبی زبان می‌شود.

همچنین در دو کتاب مهم *صور خیال در شعر فارسی* (۱۳۷۰) و *موسـیقی شـعر* (۱۳۷٦)، مباحـث بیـان و بلاغـت بـا رویکـردی جدید و باتوجه‌به کاربرد صنایع ادبی در جمال‌شناسی ادبی شعر بررسی شده اسـت. بـه‌ویـژه کتـاب *موسـیقی شـعر* کـه بـا رویکـرد فرمالیستی نوشته شده و مبانی نظری فرمالیسم را در حوزهٔ صنایع ادبی شرح داده است. همچنین است کتاب *از زبان‌شناسی به ادبیـات* از صفوی (۱۳۹۰)، بر شعر فارسی متمرکز شده و آرای جفری لیچ را درباب هنجارگریزی و اقسام آن شرح و بررسی کرده است.

به‌جز این آثار، مقالاتی به بررسی اقسام هنجارگریزی در سبک شاعران فارسی زبان پرداخته‌اند.

حق‌جو و میدارارضایی (۱۳۹۷) در مقالهٔ «بررسی یکی از راه‌های بیگانه‌سازی در سبک هندی: مطالعـهٔ مـوردی غـزل‌هـای صائب»، صنعت «استعارهٔ ایهامیِ کنایه همراه با تشبیه» را به‌عنوان عنصـری سـبک‌سـاز در غزلیـات صـائب بررسـی کـرده‌انـد.

اعظمی‌قادیکلایی و جدیدالاسلامی (۱۳۹۸) نیز در مقالهٔ «شگردهایی از هنجارگریزی در غزلیات شمس»، به ترکیب‌سازی‌های بدیع و هنری مولانا و ساخت آن‌ها توجه کرده و هنجارگریزی‌های نحوی وی را بررسی کرده‌اند. آهنگر، عباسی و رجب‌زاده (۱۳۹۶) در مقالهٔ «بررسی و تحلیل گونه‌های هنجارگریزی در غزل‌های امیرحسن سجزی‌دهلوی»، برمبنای الگوی جفری لیچ، هشت گونهٔ هنجارگریزی واژگانی، دستوری، آوایی، نوشتاری، معنایی، گویشی، سبکی و زمانی را در متن مدنظر بررسی کرده‌اند. منصوری و قافله‌باشی (۱۳۹۸) در مقالهٔ «بررسی هنجارگریزی واژگانی و معنایی در غزلیات طالب آملی»، بر سه کاربرد بلاغی تشبیه، استعاره و تشخیص تمرکز دارند و استعاره‌های خلاق شاعر را در غزلیات او احصا کرده‌اند. توحیدیان (۱۳۹۲) در مقالهٔ «هنجارگریزی معنایی، خصیصهٔ سبک کلیم کاشانی»، به مفهوم «معنی بیگانه» در سبک هندی توجه دارد و نحوهٔ مضمون‌سازی کلیم کاشانی از مفاهیم و موضوعات کهن را بررسی می‌کند. چنانکه مشاهده می‌شود، هیچ‌کدام از منابع موجود به هنجارگریزی‌های شعر رشید تبریزی نپرداخته‌اند و از این نظر ضرورت پژوهش حاضر احساس می‌شود.

۲. هنجارگریزی معنایی و سبک ادبی

از زمانی‌که ویکتور اشکلوفسکی این حقیقت را تبیین کرد که «زبان شاعرانه آگاهانه آفریده می‌شود تا ادراک را از خودکاری آزاد کند» (اشکلوفسکی، ۱۳۸۵: ۱۰۱-۱۰۲)، بررسی هنجارگریزی‌های زبانی و معنایی شاعران معیاری برای شناسایی سبک ادبی آنان شده است. در تعریف «هنجارگریزی» گفته‌اند: «هنجارگریزی در کل انحراف از قواعد حاکم بر زبان هنجار است»؛ البته به‌شرطی که این انحراف برای زیبایی اثر باشد؛ نه هر نوع ساخت غیردستوری (رک. صفوی، ۱۳۹۰: ۵۰). هنجارگریزی (در برابر قاعده‌افزایی) کاربست مجموعهٔ عواملی است که به اعتبار نفس واژگان و روابط معنایی در نظام جملات، باعث برجسته‌سازی می‌شود (رک. همان: ٤٧) و کلام ادبی را نسبت به کلام عادی و خودکار برجسته نشان می‌دهد. به‌ویژه بخش مهمی از این هنجارگریزی‌ها مربوط به قواعد معنایی حاکم بر نظام همنشینی واژه‌هاست که به آن «هنجارگریزی معنایی» می‌گویند و صنایعی ازقبیل استعاره، تشخیص، پارادوکس و حوزهٔ صنایع بدیع معنوی را دربرمی‌گیرد (رک. همان: ۵۵-٥٦). بر این اساس، شعر با عدول از نُرم و هنجارهای زبان خودکار زبان متفاوتی پدید می‌آورد که با زبان خودکار روزمرّه متفاوت است و این اتفاق برمبنای روابط معنایی و آوایی در زبان رخ می‌دهد (رک. شفیعی‌کدکنی، ١٣٧٦: ٣). در نگرش فرمالیستی، «سبک» نیز با همین معیار خروج از هنجار زبان عادی و خودکار مشخص می‌شود؛ به‌شرطی که هدف آن، افزایش زمان ادراک حسی و مقاصد زیبایی‌شناسی باشد (رک. فتوحی‌رودمعجنی، ۱۳۹۱: ۳۹)؛ بنابراین یکی از راه‌های بررسی سبک یک شاعر بررسی هنجارگریزی‌های زبانی، آوایی و معنایی شعر اوست. هنر شاعران سبک هندی، مضمون‌سازی و آشنایی‌زدایی از مطالب فلسفی و عرفانی و غنایی شاعران پیشین است (رک. شمیسا، ۱۳۸۳: ۲۸۹)؛ بنابراین شعر این شاعران ازنظر هنجارگریزی‌های معنایی بسیار پربار است.

۳. بررسی و تحلیل داده‌ها

۳-۱. تشبیه

تشبیه به‌دلیل ساخت ساده‌ای که دارد، مستقیم‌تر از استعاره و نزدیک‌تر به طبیعت است؛ همچنین در تشبیه حرکت و جنبش از استعاره‌های مصرحه بیشتر است (رک. شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۰: ۲۵۳). این ساخت بیانی را اساس سبک هندی دانسته‌اند؛ ولی سبک هندی را بیشتر به تشبیه تمثیل و اسلوب معادله می‌شناسند (رک. شمیسا، ۱۳۸۳: ۲۹۰)؛ در بیشتر ابیات دو منظومهٔ موردبحث تشبیه دیده می‌شود. در منظومهٔ «حسن گلوسوز» در ۳۰۹ بیت انواع تشبیه آمده است و تنها در ۵۲ بیت تشبیه وجود ندارد. بسامد تشبیه در مثنوی «ساقی‌نامه» نیز به این آمار نزدیک است. در این مثنوی در ۲۵۸ بیت انواع تشبیه به کار رفته است و تنها در ٦٩ بیت تشبیه وجود ندارد؛ ولی بیشتر تشبیهات از نوع اضافهٔ تشبیهی و تشبیه بلیغ اسنادی است.

۳-۱-۱. اضافهٔ تشبیهی

بخش اعظم تشبیهات این دو مثنوی، تشبیه بلیغ اضافی است. تشبیهات بلیغ تشبیهاتی هستند که در آن‌ها وجه‌شبه و ادات تشبیه ذکر نمی‌شود (رک. شمیسا، ۱۳۹۰الف: ۷۲). در مثنوی «حسن گلوسوز» مجموعاً در ۲۰۱ بیت و در مثنوی «ساقی‌نامه» در ۱۷۸ بیت این نوع از تشبیه به کار رفته است که شامل بیشتر ابیات هردو مثنوی می‌شود. بخشی از ساخت‌های بدیع رشیدای عباسی در همین نوع تشبیهات است که همچون ترکیب‌سازی‌های دیگر، در هنجارگریزی معنایی شاعر نقش مهمی دارد.

در منظومهٔ «حسن گلوسوز» تشبیهات بدیعی چون «**الماس نگه، کباب شوربختی، مرغ چشم، الماس مرهم، عنقای تصور، شبدیز آه، گل آینه، شب یلدای عشق، براق شوق، یاقوت شعله، نخلستان غم و مرغ مطلب**» به‌صورت اضافهٔ تشبیهی آمده است. اغلب این تشبیهات از نوع تشبیهات معقول به محسوس است. در موارد نادری مشبه‌به چندان محسوس نیست یا امور انتزاعی در آن دیده می‌شود؛ همچون «**رسول اشک، طلسم فتنه، شهرآشوب شیون و شهید اشک**». همچنین در منظومهٔ «ساقی نامه» تشبیهات «**نخل صنع، سلیمان دل، مرآت انسان، سیماب شبنم، گلستان تجرید، می نغمه، پروانهٔ معنی، سیارهٔ غنچه های حباب، مشرقستان طور امید، شمع آهنگ، ناوک ناله و کمان قضا و قدر**» آمده است که از ترکیب‌های تشبیهی نوآورانهٔ شاعر است. در این مثنوی نیز به‌جز موارد نادری چون «طلسم وجود» و «طلسم خطر» همهٔ تشبیهات بلیغ از نوع تشبیه معقول به محسوس است. برخی از این تشبیهات ازنظر معنایی متناقض‌نماست و از فروع جمع ناسازها به شمار می‌رود؛ **همچون «ساغر هوش» و «قید بی‌غمی»**.

از روش‌های خاص رشید تبریزی آن است که با برقراری تناسب و کشف وجه‌شبه‌های تازه، اضافه‌های تشبیهی را به شکلی بدیع به کار می‌برد. برای مثال اضافهٔ تشبیهی «مرغ دل» در ادبیات پرکاربرد است؛ ولی کسی انتظار ندارد با ترکیب «مرغ چشم» روبه‌رو شود: «چو مرغ چشم عاشق دام‌الفت» (حسن گلوسوز، تبریزی، گ۹، ر، بیت ۹).

وجه‌شبه «دام الفت» که از ترکیب‌سازی‌های بدیع است، برای چشم عاشق مشبهٌ‌به ابتکاری «مرغ» را توجیه می‌کند. همچنین اضافهٔ تشبیهی «شبیخون آهنگ» را در این بیت به تناسب «برق زدن بر گلزار» به کار برده است:

از آن شعله برقی به گلزار زن　　شبیخون آهنگ بر تار زن

(ساقی‌نامه، گ۱۲۱، پ، بیت ٤)[1]

۳-۱-۲. تشبیه بلیغ اسنادی

در این‌گونه تشبیه نوعی مبالغه در اطلاق مشبّهٌ‌به به مشبه وجود دارد (رک. شمیسا، ۱۳۹۰الف: ۷۲) و در کنار تشبیه بلیغ اضافی بیشترین ارزش ادبی را در فروع تشبیه دارد. در مثنوی «حسن گلوسوز» در ۸۷ بیت و در مثنوی «ساقی‌نامه» در ۷۳ بیت این نوع از تشبیهات به کار رفته است. رشیدای عباسی در این موارد نیز عناصر تصویری بدیع و خلاقانه را به کار می‌برد. ازجمله در برخی ابیات مشبه یک بار به‌صورت اضافی تشبیه شده و بعد به‌صورت اسنادی به مشبهٌ‌به دیگری تشبیه شده است:

که ناگه شمع شوقم شعله‌ور شد　　تجلّی‌زار دل طوبی‌شجر شد

(حسن گلوسوز، گ۹، پ، بیت ۳)

طلسم وجود تو گنجینه‌هاست　　ولی مار نفست در او اژدهاست

(ساقی‌نامه، گ۱۱۵، ر، بیت، ۱۳)

یا اینکه مشبه‌به اسنادی به‌صورت اضافهٔ تشبیهی است:

تراوید از بهارم حسن لیلی　　دلم شد مشرقستان تجلّی

---

۱ . در همهٔ ارجاعات به نسخهٔ اساس، «گ» به معنی برگ، «پ» به معنی پشت برگ و «ر» به معنی روی برگ است.

(حسن گلوسوز، گ۱۰، پ، بیت ۸)

مـــــی ســـــاغر زنـــــدگانی تـــــویی　　گـــــل نشـــــئهٔ جـــــاودانی تـــــویی

(همان: گ۱۱۳، پ، بیت ۲)

در این‌گونه تصویرها نوعی تزاحم تصویر وجود دارد که از ویژگی‌های سبک هندی است (رک. غلامرضایی، ۱۳۷۷: ٤٢٥). به این معنی که در شعر این دوره انبوهی از صور خیال به‌کار رفته است؛ به‌طوری‌که در یک بیت چندین تصویر تو در تو دیده می‌شود.

۳-۱-۳. تشبیه مرکب و تشبیه تمثیل

هردو گونهٔ تشبیه مرکب و تشبیه تمثیل، وجه‌شبه مرکب دارند؛ ولی در تشبیه تمثیل مشبهٌ‌به جنبهٔ مثل یا حکایت دارد (رک. شمیسا، ۱۳۹۰الف: ۱۱۵). باوجود آنکه در سبک هندی اسلوب معادله و ساخت مدعی‌مثلی فراوان به کار می‌رود، در منظومه‌های موردمطالعه این ساخت‌ها کم‌کاربرد است و این به‌دلیل تأثیر شیوهٔ مثنوی‌سرایی نظامی بر شاعر است. در هردو مثنوی «حسن گلوسوز» و «ساقی‌نامه» در ۵ بیت این نوع تشبیهات به کار رفته است؛ با این تفاوت که در مثنوی «ساقی‌نامه» تشبیهات بیشتر جنبهٔ مثل دارند و از نوع تشبیه تمثیل هستند. بسامد تشبیه مرکب و تشبیه تمثیل در مثنوی‌ها بدین صورت است:

مثنوی «حسن گلوسوز»: تشبیه مرکب: ۳ بیت؛ تشبیه تمثیل: ۲ بیت؛

مثنوی «ساقی‌نامه»: تشبیه مرکب: ۱ بیت؛ تشبیه تمثیل: ٤ بیت.

نمونه‌های تشبیه مرکب:

رشیدآســـا بشـــو دســـت از مـــی نـــاب　　ز خـــون شـــعله شـــو چـــون تیـــغ ســـیراب

(حسن گلوسوز، گ۲۲، ر، بیت ٤)

ز هـــم‌دســـتی بنـــایش پـــای برجـــای　　صـــف شـــوریدهٔ زنجیـــر بـــر پـــای

(همان: گ۱۳، پ، بیت ۱۳)

یقـــین را کـــس از نســـخهٔ شـــک ندیـــد　　کســـی نـــور حـــق را بـــه عینـــک ندیـــد

(ساقی‌نامه، گ۱۱٦، ر، بیت ۷)

نمونه‌های تشبیه تمثیل:

بـه خـون خـوردن چـو دل لـب‌تشـنهٔ نـیش　　بـــه غـــم نزدیـــک‌تـــر از ســـایهٔ خـــویش

(حسن گلوسوز، گ۸، پ، بیت ۱۰)

بـــود بـــر خســـتگان بـــی بروبـــرگ　　وفـــایش نـــوش‌داروی پـــس از مـــرگ

(همان: گ۲۰، پ، بیت ۱۱)

شبســـتان دل را چـــو روشـــن کنـــی　　ز عکـــس گلـــی رشـــک گلشـــن کنـــی

(ساقی نامه، گ ۱۱۵، پ، بیت ۲)

بلـــی چـــون شـــود خانـــه آیینـــه‌زار　　چراغـــان تـــوان کـــرد از یـــک شـــرار

(همان: بیت ۳)

۳-۲. استعارات رشید تبریزی

در تعریف استعاره گفته‌اند: «عاریه خواستن لغتی را به‌جای لغت دیگر؛ زیرا شاعر در استعاره، واژه‌ای را به علاقهٔ مشابهت به‌جای واژهٔ دیگری به‌کار می‌برد» (شمیسا، ۱۳۹۰الف: ۱۵۷). الگوی ساختاری استعاره (استعارهٔ مصرحه) حذف مشبه و باقی‌ماندن مشبهٌ‌به است. استعاره، نام‌گذاری هنری جهان است و از این جهت با سکون و ایستایی همراه است؛ به همین دلیل،

شفیعی‌کدکنی استعارهٔ مکنیه را نوعی جدا از استعاره به‌معنای دقیق آن می‌داند (۱۳۷۰: ۲۵۳-۲۵۴)؛ همچنین شمیسا دربارهٔ استعارهٔ مکنیّه و تشخیص این ایراد را وارد می‌کند که در استعاره مشبه ذکر نمی‌شود؛ ولی در این صورت‌های بیانی مشبه می‌آید (۱۳۹۰الف: ۱۹۱-۱۹۲).

در کتب بلاغی استعاره در فعل و صفت‌های کنشی را «استعارهٔ تبعیه» می‌نامند؛ بر این مبنا که استعاره اساساً در اسم است (استعارهٔ اصلیه) و اگر در فعل و صفت رخ دهد، باید به مصدر تأویل شود یا اگر مصدر باشد از فروع اسم است؛ بنابراین از اسم «تبعیت» می‌کند (رک. شمیسا، ۱۳۹۰الف: ۱۹۷). این ابهام از آنجا ناشی می‌شده که استعاره را کاربرد اسمی به‌جای اسم دیگر می‌دانستند (یعنی همان نام‌گذاری هنری اشیا) و استعارهٔ کنشی در این تعریف نمی‌گنجد. مجموعهٔ این صورت‌های بیانی را می‌توان نوعی اسناد مجازی دانست.

در منظومه‌های «حسن گلوسوز» و «ساقی‌نامه»، استعاره (استعارهٔ مصرحه که در اسم است)، به‌نسبت تشبیه کمتر به کار رفته است؛ ولی بسامد استعاره در فعل و صفت‌های کنشی پرشمار است که در بخش‌های بعد به آن می‌پردازیم. به‌طورکلی در منظومهٔ «حسن گلوسوز» مجموعاً در ۵۱ بیت (حدود یک‌هفتم ابیات) استعاره به کار رفته است. این میزان در «ساقی‌نامه» بیشتر است و ۷۵ بیت (بیش از یک‌چهارم ابیات) را شامل می‌شود. بخشی از آن استعاره‌ها را استعاره‌های مرده یا پرکاربرد تشکیل می‌دهد. آن‌ها در رمزگان شعری و ادبی کاملاً شناخته شده‌اند؛ همچون استعارهٔ «لعل» برای لب که در مثنوی «حسن گلوسوز» در ۷ بیت و در «ساقی‌نامه» در ۲ بیت آمده است. بااین‌حال، استعاره‌های بدیعی در هردو منظومه به کار رفته است. برای نمونه در «حسن گلوسوز»: «خون سمندر» (استعاره از اشک خونین و سوزناک)، «گلاب شعله» (استعاره از عرق)، «تب‌خاله‌ریزی» (سخنان سوزناک و آتشین)، «شعله‌کیشان» (عارفان) و...؛ و در «ساقی‌نامه»: «خم‌خانه» (کل عالم وجود)، «بحر پرآتش شعله‌اوج» (عالم معارف الهی و حقایق قدسی)، «گرداب آتش» (شراب صافی)، ساحل‌نشینان (اهل سلامت و آسودگی)، جوهر آبرو (شراب) و... به کار رفته است. به‌گفتهٔ ریچارد مورن، «چیزی شبیه به یک رمزگان برای استعارهٔ زنده وجود ندارد» (مورن، ۱۳۹۰: ۳۴۵)؛ بنابراین کشف این استعاره‌ها با منطق و قراین خود شعر ممکن است و همین امر باعث لذت هنری می‌شود.

۳-۳. تشخیص و استعارهٔ مکنیه

درمجموع این صورت‌های مجازی در منظومهٔ «حسن گلوسوز» در ۸۶ بیت و در منظومهٔ «ساقی‌نامه» در ۴۷ بیت به‌کار رفته است. اغلب این موارد از شمار تشخیص یا انسان‌انگاری است؛ به‌طوری‌که در «حسن گلوسوز» تنها در ۸ بیت و در «ساقی‌نامه» در ۵ بیت استعارهٔ مکنیهٔ از نوع تشخیص نیست. شفیعی‌کدکنی کاربرد تشخیص را با دو ویژگی مهم «حرکت» و «حیات» متمایز می‌سازد که باعث پویایی تصاویر و ارتباط آن با حیات انسانی می‌شود (۱۳۷۰: ۱۵۰). این موارد در اغلب استعاره‌های مکنیه نیز دیده می‌شود. ما این موارد را از استعاره‌های معمول متمایز می‌دانیم؛ زیرا در این استعاره‌ها به‌جز مشکل ساخت (حضور مشبّه) (رک. شمیسا، ۱۳۹۰الف: ۱۹۱-۱۹۲)، نوعی کنش و حرکت وجود دارد که در استعاره نیست؛ زیرا استعاره نام‌گذاری هنری جهان است؛ ازاین‌رو با ایستایی همراه است (رک. شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۰: ۲۵۳-۲۵۴). بهتر این است که این تصویرها را از فروع اسناد مجازی بدانیم.

این کاربردهای مجازی ازنظر وجود عناصر حرکت و حیات به اقسامی تشبیه می‌شوند:

۱. تصویرهای دارای حرکت و حیات:

خرد رفت و به غم دل را بِجِل کرد　　جنون آمد مبارک‌باد دل کرد
(حسن گلوسوز، گ۹، پ، بیت ۱۱)

طلسم فتنه را چشم سیاهش　　شکست از باطل‌السحر نگاهش
(همان: گ۱۱، پ، بیت ۶)

خیالش چو صورت‌نگاری کند　　به هر ذرّه آیینه‌داری کند

(ساقی‌نامه، گ۱۱۳، پ، بیت ١٤)

به بوم‌وبرش هر سحر چون حباب فشاند می آبرو آفتاب

(همان: گ۱۲۰، ر، بیت ۸)

۲. تصویرهای دارای حیات (بدون حرکت)؛ شامل اغلب اضافه‌های استعاری:

در مثنوی «حسن گلوسوز» ١٦ بار از اضافه‌های استعاری استفاده شده که برخی از آن‌ها همچون «بازوی طبع گُهرسنج»، «بال شعله»، «دامن جان»، «خون شعله»، «دوش دل» و «لب اندیشه» از تصاویر بدیع و کمترشناخته‌شده در رمزگان شعری است. در میان ترکیب‌های اضافی استعاری این مثنوی، «بال شعله» و «بال تپیدن» از نوع حیوان‌انگاری است و مابقی از فروع تشخیص است. در مثنوی «ساقی‌نامه» نیز مجموعاً ۱۲ مورد، اضافهٔ استعاری به کار رفته که در ۱۰ مورد آن مشبهٌ‌به جاندار است. در این مثنوی نیز برخی ترکیب‌های استعاری بدیع آمده است؛ ازجمله ترکیب‌های «بال موج، بال سخن، خون ایما و پنجهٔ غم».

۳. تصویرهای بدون حیات و حرکت

در منظومهٔ «حسن گلوسوز» فقط ترکیب «عطر شعله» و در «ساقی‌نامه»، ترکیب «زنگار دل» از این نوع است؛ بنابراین در منظومهٔ «حسن گلوسوز»، از مجموع ٨٦ بیتی که در آن استعارهٔ مکنیه و تشخیص به کار رفته است، ٦٩ بیت، شامل تصاویر دارای حرکت و حیات است. این آمار در مثنوی «ساقی‌نامه» ٣٤ بیت از ٤٧ بیتی را شامل می‌شود که انواع استعاره‌های مکنیه و تشخیص در آن به کار رفته است. بنابراین جایی که کاربرد فراوان اسناد مجازی یا استعارهٔ مکنیه و تشخیص وجود داشته باشد، تصویرها مشحون از حرکت و حیات است و شعر از جمود و ایستایی فاصله می‌گیرد (رک. شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۰: ۱۵۰).

۳-٤. استعاره در فعل

در مواردی از تشخیص که ساخت اسنادی وجود دارد، نوعی کنش و حرکت مشاهده می‌شود:

به هر تاری که می زد فطرتم چنگ به مضراب طبیعت شد هم آهنگ

(حسن گلوسوز، گ۱۳، ر، بیت ۷)

فعل «چنگ‌زدن» به‌صورت مجازی به امور غیرجاندار نسبت داده شده است؛ بنابراین استعاره در فعل نیز رخ داده است. لیکاف دربارهٔ این مقوله از استعارهٔ «کنش‌گری» سخن می‌گوید. به نظر لیکاف بسیاری از موارد تشخص [انسان‌پنداری] از یک الگو تبعیت می‌کنند؛ رویدادها برحسب کنش‌هایی که به‌واسطهٔ کنش‌گری انجام شده‌اند، درک می‌شوند. این کنش‌گر است که تشخص داده می‌شود؛ بنابراین وجود یک استعارهٔ بسیار عام «رویداد کنش است» را فرض کرده‌ایم (رک. لیکاف، ۱۳۹۰: ۱۹۰)؛ البته در این استعاره‌ها، ازآنجاکه اسناد فعل به فاعل غیرحقیقی است، بیش از آنکه کنش استعاری به نظر برسد، فاعل کنش خیالی و مجازی است و به تعبیر لیکاف «کنش‌گر» تشخص داده می‌شود؛ ولی در برخی انواع استعاره خودِ کنش کاربرد استعاری دارد و این همان است که قدما به آن استعارهٔ تبعیه می‌گفتند. برای نمونه در مثنوی «حسن گلوسوز» آمده است:

نگار آب و رنگ نشئه بستند طلسم قید هشیاری شکستند

(حسن گلوسوز، گ ١٦، ر، بیت ۷)

در اینجا فعل «نگار بستن» کارکردی استعاری دارد و در معنای حقیقی خود دریافته نمی‌شود.

به‌جز لیکاف، شفیعی‌کدکنی نیز به نقش کاربردهای مجازی فعل، در ایستایی و پویایی تصاویر توجه کرده است (رک. شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۰: ٢٥٤-٢٥٥). هردو پژوهشگر به مفهوم کنش در فعل توجه دارند؛ بنابراین ساخت‌های فعلی یا برخی صفت‌های مرکب فاعلی یا مفعولی که مفهوم کنش را دربر می‌گیرند، نیز از شمول استعاره در فعل به شمار می‌روند؛ هرچند ازنظر دستوری و نحوی فعل به حساب نمی‌آیند. در منظومه‌های مدنظر موارد بسیاری از استعاره در فعل مشاهده می‌شود که نشان‌دهندهٔ پویایی تصاویر است. در منظومهٔ «حسن گلوسوز» در ١٦٢ بیت و در «ساقی‌نامه» در ۱۱۱ بیت، این‌گونه تصاویر

آمده است. برای نمونه در منظومهٔ «حسن گلوسوز» گفته است:

ز بس عکس گلش در دیده افروخت　　نقاب حیرت نظّارهام سوخت

(حسن گلوسوز، گ۱۱، پ، بیت ۱)

در اینجا «افروختن عکس گل» (چهرهٔ معشوق) استعارهٔ فعلی است؛ همچنان‌که تصویر شگفت «روییدن خزان شعله» از همین گونه استعاره‌های بدیع است:

خزان شعله روید زان گلستان　　که باشد شبنمش خون شهیدان

(همان: گ۱۲، ر، بیت ۵)

در مثنوی «ساقی‌نامه» نیز تصویر «برافروختن ساغر» از گونهٔ استعاره‌های فعلی است که در بیت زیر آمده است:

بده ساقی آن بدر ساغرلقب　　که چون برفروزد به بزم طرب

(ساقی‌نامه، گ۱۱۹، پ، بیت ۱۳)

همچنین استعارهٔ متناقض‌نمای «شستن با آتش» از نمونه‌های استعاره‌های فعلی در این مثنوی است:

به آتش بشو جیب صد چاک را　　می‌آلوده کن دامن پاک را

(همان: گ۱۱۶، ر، بیت ۱۳)

در هردو منظومه صفت‌های فاعلی مرکب از مهم‌ترین نمونه‌های استعارهٔ کنش است. این صفت‌ها در ترکیب‌سازی‌های ویژهٔ شاعر بیشتر خودنمایی می‌کند. ساخت ترکیبات جدید را از ویژگی‌های شعر سبک هندی دانسته‌اند (رک. غلامرضایی، ۱۳۷۷: ۴۰۱)؛ ولی به وجه کنشی این ترکیب‌ها توجه نکرده‌اند. ترکیباتی مثل «شعله‌نوش» و «الماس‌پوش» (نوشیدن شعله و پوشیدن الماس) معنای فعلی و کنشی دارند که سبب ایجاد حرکت و پویایی در شعر می‌شود:

کی‌ام کوثرگداز شعله‌نوشی　　لب تبخاله را الماس‌پوشی

(حسن گلوسوز، گ۸، پ، بیت ۱)

همچنان‌که ترکیب بهارافروز (افروختن بهار) از همین ساخت کنشی است:

بهارافروز طبع شعله‌نوشان　　چراغ تیرگی‌سوز خموشان

(همان: گ۱۴، ر، بیت ۵)

در ساقی‌نامه نیز ترکیبات وصفی فاعلی بسیاری به صورت استعاری به کار رفته است. ازجمله ترکیبات «شیدسوز»، «زاهدگداز»، «عارف‌فروز» و «عرش‌پیما»:

بده ساقی آن شعلهٔ شیدسوز　　که زاهدگداز است و عارف‌فروز

(ساقی‌نامه، گ۱۱۵، ر، بیت ۱)

ازآن‌روی خورشید چرخ‌آشیان　　بود عرش‌پیمای آن آستان

(همان: گ۱۲۰، ر، بیت ۱۳)

گاهی این ترکیب‌ها از نوع صفت مفعولی است؛ اما مفهوم کنش و عمل خاصی را نشان می‌دهد؛ همانند ترکیب «شفق‌پوش» در بیت زیر که به معنی «شفق‌پوشیده» است:

شفق‌پوش سقفش ز خورشید جام　　ز نقش جبین فرشش آیینه‌فام

(همان: بیت ۹)

به‌طورکلی کاربرد استعارهٔ مکنیه، تشخیص و استعاره در فعل در مثنوی‌های این شاعر بسیار پربسامد است؛ به‌طوری که در ۲۰۷ بیت از مثنوی «حسن گلوسوز» و ۱۴۵ بیت از «ساقی‌نامه» این‌گونه تصاویر وجود دارد؛ بنابراین به کار بردن تصاویر

کنشی که حرکت و حیات را نمایان می‌سازد، از ویژگی‌های اصلی سبک رشید تبریزی است.

۳-۵. حس‌آمیزی

حس‌آمیزی «آوردن لغات مربوط به حسّ‌های مختلف کنار هم» است (شمیسا، ۱۳۹۰ب: ۱۱۲). این تصویرها هم از فروع تضاد است و هم از اقسام متناقض‌نمایی و از این نظر در برجسته‌سازی و هنجارگریزی معنایی شعر اهمیت ویژه‌ای دارد. همچنین ازآنجاکه این تصویرها در رمزگان شعر سنتی فارسی شناخته‌شده نیستند، نشان‌دهندهٔ خلاقیت شاعر در گریز از هنجارند. حس‌آمیزی در دورهٔ شاعران سبک هندی پرکاربرد است (رک. غلامرضایی، ۱۳۷۷: ٤٣٦) و اساساً شاعران سبک هندی بیشترین تلاش را برای گریز از هنجارهای معنایی زبان داشته‌اند. به‌طورکلی، هم تعداد ابیاتی که حس‌آمیزی دارد، در مثنوی «حسن گلوسوز» بیشتر است (۱۹ بیت در برابر ٦ بیت) و هم تنوع اقسام آن. بااینکه تعداد ابیات این مثنوی‌ها اختلاف چندانی ندارد؛ ولی ابیات حس‌آمیزی در مثنوی «حسن گلوسوز» تقریباً سه‌برابر «ساقی‌نامه» است. کاربرد حس‌آمیزی در مثنوی‌های مطالعه‌شده اقسامی دارد:

الف. تجسم یا جسم‌انگاری: اغلب امور انتزاعی یا امور لطیف فاقد جسم (مثل نور) را به امور حسی و عینی تشبیه می‌کنند؛ اما گاهی این عینی و مجسم کردن، به‌نحوی است که گویی برای آن کالبد مادی در نظر می‌گیرند. در کتب سنتی به این شیوه «تجسّم» می‌گویند (رک. (شمیسا، ۱۳۹۰ب: ۱۰۱)؛ ولی درحقیقت برخی نمونه‌های آن حس‌آمیزی است؛ زیرا درآمیختن هنری مدرکات حواس باطنی و ظاهری است.

بشو با نور معنی سینه‌ات را　　جلا ده جوهر آیینه‌ات را
(حسن گلوسوز، گ۱۰، پ، بیت ۱۱)

بروبومش اندودهٔ نور فیض　　غبار درش گردهٔ طور فیض
(ساقی‌نامه، گ۱۲۰، ر، بیت ۸)

در این ابیات تصویر غریب «با نور معنی شستن» و «با نور فیض اندودن»، به‌شکلی است که گویی نور معنی و نور فیض- که در اصل انتزاعی و مجرد است- از موادی تشکیل یافته که می‌توان با آن چیزی شست یا آن را به چیزی آغشته کرد. مخصوصاً در نمونهٔ اول، نور را همچون آب درنظر می‌گیرد (با نور شستن). از وجوه مشترک این‌گونه تصویرها با حس‌آمیزی‌های متداول‌تر، متناقض‌نمایی و تضاد آن است که باعث می‌شود عجیب به‌نظر برسند: «شست‌وشو با نور!»، «اندودن با نور!».

ب. تصویر امور صوتی با امور بصری: بیشترین نوع حس‌آمیزی در مثنوی‌های موردمطالعه، این قسم است. در مثنوی «حسن گلوسوز»، در ۷ بیت و در مثنوی ساقی‌نامه در ۵ بیت این‌گونه تصویرها دیده می‌شود. در ساقی‌نامه به‌جز ۱ بیتی که در بخش پیشین اشاره کردیم، تمامی ابیات از این نوع است. در این مثنوی‌ها ناله، نغمه، فریاد، فغان و آهنگ با امور بصری درآمیخته‌اند:

دُر این نغمه را چون سُفت هوشم　　گُهرزا شد لب تبخاله‌جوشم
(حسن گلوسوز، گ۱۱، ر، بیت ۲)

ز بس نالید نی با عندلیبان　　گره شد در گلویش خون افغان
(همان: گ۱۸، ر، بیت ۳)

گاهی شاعر ازراه کاربرد اضافهٔ تشبیهی یا ترکیب‌سازی، تجسم تصویری صدا را نشان داده است:

چو نخل ناله پا در دل فشرده　　ز خوناب دل زخم آب خورده
(همان: گ۸، پ، بیت ۱۱)

بده تا کنم شمع فانوس دل　　شوم نغمه‌افروز ناقوس دل
(ساقی‌نامه، گ۱۲۱، ر، بیت ١٤)

به باغی دلم نغمه‌آرا بُوَد　　که رنگ گلش خون ایما بُوَد

(همان: گ۱۱۸، ر، بیت ٤)

ج. تصاویر مربوط به حواس دیگر (چشایی و بویایی): این تصاویر تنها در مثنوی «حسن گلوسوز» وجود دارد:

ز بـوی گـل لـب بـی هوشـی‌اش سـوخت　　دمـاغش از چـراغ عطسـه افروخـت

(حسن گلوسوز، گ۱٦، پ، بیت ۱)

بو و رایحه لب را نمی‌سوزاند؛ بلکه با مشام سروکار دارد.

گـلاب نـاب خـوی زد بـر گلـش آب　　لـبش را شسـت از تلـخ شـکرخواب

(همان: بیت ۲)

صفت تلخی برای شکرخواب آمده که تلخی آن بر لب و دهان مانده است، این تصویر متناقض‌نماست.

۳-٦. متناقض‌نمایی یا پارادوکس

«متناقض‌نمایی» را مهم‌ترین نوع تضاد دانسته‌اند که به‌معنای غریب و به‌ظاهر متناقض منجر می‌شود؛ اما این معنای متناقض را با توجیهات عرفانی و ادبی می‌توان حل کرد (رک. شمیسا، ۱۳۹۰ب: ۱۱۱). برمبنای برخی تقسیم‌بندی‌های بلاغی، اگر دو امر یا دو چیز متناقض را به هم اسناد دهند، به آن «توجیه‌المحال» می‌گویند (رک. ذاکری، ۱۳۸۸: ۹٤). متناقض‌نمایی و توجیه‌المحال در مثنوی‌های موردبحث از دو جنبه اهمیت دارد:

۱. صبغهٔ عرفانی این آثار، مخصوصاً «ساقی‌نامه» که مضامین عرفانی آشکارتری دارد. پارادوکس را از مختصات متون عرفانی دانسته‌اند (رک. همان، ۱۱۲) و به‌دلیل تجربیات متناقض‌نمای عارفان، آن را از سطوح اصلی زبان عرفانی شمرده‌اند (سطح تناقضی) (رک. فولادی، ۱۳۸۹: ۱۵۲). از دلایل مهم پارادوکس‌های عرفانی این است که «در کنار هم قرارگرفتن تجربه‌های مادی و محسوس و تجربه‌های روحانی و غیرمحسوس، پارادوکس ایجاد می‌کند» (مرادگنجه و دیگران، ۱۳۹۸: ۲۳۲).

۲. جنبهٔ خلاقانه و بدیع‌بودن این تصاویر؛ زیرا این تصاویر نیز همچون اغلب نمونه‌های حس‌آمیزی در رمزگان شناخته‌شده و کلیشه‌های ادبی نمی‌گنجند.

در منظومهٔ «حسن گلوسوز»، در ٦۵ بیت و در منظومهٔ «ساقی‌نامه» در ۳۵ بیت تصاویر متناقض‌نما آمده است؛ یعنی حدود ۲۰درصد ابیات «حسن گلوسوز» و حدود ۱۱درصد ابیات «ساقی‌نامه» متناقض‌نمایی دارد که شمار چشمگیری است. این تصویرها شامل اقسامی است که مهم‌ترین آن ترکیب‌های پارادوکسی و متناقض‌نمایی اسنادی است.

۳-٦-۱. ترکیب‌های پارادوکسی

این قسم که به آن «وفاق‌الضدین» می‌گویند (رک. ذاکری، ۱۳۸۸: ۹۷)، به‌دلیل فشردگی ترکیب و هم‌نشینی عناصر متناقض‌نما ساخت هنری ویژه‌ای دارد. در مثنوی «حسن گلوسوز»، ترکیبات «کوثرگداز»، «رهایی‌دشمن»، «دام‌آشنا»، «گلخن‌بهشت»، «دام‌الفت»، «آشوب‌الفت»، «ظلمت‌فروز»، «زهرخند» و در مثنوی «ساقی‌نامه» ترکیبات «حسرت‌امید» و «خورشیدبار» بیان شده که از نوع ترکیبات پارادوکسی غیراضافی است. همچنین بخش چشمگیری از ترکیبات متناقض‌نما به‌شکل ترکیبات اضافی است. این ترکیبات در مثنوی «حسن گلوسوز» در ۲۹ بیت (۲۹ بار) و در «ساقی‌نامه» در ۱۱ بیت (۱۲ بار) آمده است.

ترکیبات متناقض‌نمای «حسن گلوسوز»: زلال شعله، شعلهٔ تر، گرداب آتش، اندوه رهایی، آلودهٔ الماس مرهم، امن‌آباد نومیدی، بی‌هوش داروی خرد، نوروز شب یلدای عشق، گلشن بی‌رنگی، تخلّص‌نامهٔ بی‌نامی، نمک‌ریز شکرخند، معراج زوال، اوج وبال، مشرق ظلمت، کباب خام‌سوز، سوز بی‌نیازی، شوق ملال.

ترکیبات متناقض‌نمای «ساقی‌نامه»: برگ عریان‌تنی، بلبل باغ حیرت (حیرت خاموشی می‌آورد)، ساغر هوش، بنای خلل، گرداب آتش، صاف خرد، ذکر خموشی، مسندنشین فقر، سلطان فقر.

چنانکه مشاهده می‌کنید این ترکیبات در مثنوی «حسن گلوسوز» بسیار بیشتر و متنوع‌تر است؛ ولی نکتهٔ مهم این است که بخش چشمگیری از تصویرهای متناقض‌نما در مثنوی «ساقی‌نامه»، به حقایق متناقض‌نمای عرفانی بازمی‌گردد. ترکیباتی چون برگ عریان‌تنی، بلبل باغ حیرت، ساغر هوش (معرفت متکی به ذوق)، صاف خرد (معرفت ذوقی و شهودی)، ذکر خموشی و سلطان فقر همه از این دست است. درحقیقت اکثر ترکیبات متناقض‌نما در ساقی‌نامه باتوجه‌به جنبه‌های متناقض‌نمایی حقایق عرفانی است.

۳-٦-۲. متناقض‌نمایی اسنادی

در این موارد متناقض‌نمایی با اسناد یک چیز به چیز دیگر به‌شکل گزاره‌ای است. این ساخت از متناقض‌نمایی در مثنوی «حسن‌گلوسوز» در ۳۱ بیت و در «ساقی‌نامه» در ۲٦ بیت آمده است؛ بنابراین بیشترین موارد کاربرد متناقض‌نمایی در هردو مثنوی از نوع ساخت اسنادی است. برخی از نمونه‌های این تصویرها برای اغراق به کار رفته است. به‌جز ابیات مدحی که در وصف بزرگی شخصیت‌های سیاسی و دینی به اغراق می‌گراید، بیان حقایق متناقض‌نما و خارق‌العادهٔ ماورایی و غیبی در بسیاری موارد سبب اغراق می‌شود.

حسن گلوسوز:

مه عکسم گل گلشن‌فروز است — فروغ شبنمش خورشیدسوز است
(حسن گلوسوز، گ ۱۳، ر، بیت ۲)

به کرسی آنچنانش پایه جسته — که گویی عرش بر کرسی نشسته
(همان: گ ۱۵، پ، بیت ۳)

کف دستش ابری است خورشیدبار — که برقش بُود شعلهٔ ذوالفقار
(ساقی‌نامه، گ ٦۰، پ، بیت ۱۱)

دلا نکتهٔ رمزدانی خطاست — به بزمی که هر ذرّه خورشیدزاست
(همان: گ۱۱۸، ر، بیت ۲)

نوع دیگر تصویرهایی هستند که با کمک حروف نفی ساخته می‌شود و ساخت‌های متناقض‌نمای سلبی را پدید می‌آورد. این نوع را «اثبات النفی» نامیده‌اند (رک. ذاکری، ۱۳۸۸: ۹٦):

بیان کن نام خون‌آشامی‌ات را — تخلّص‌نامهٔ بی‌نامی‌ات را
(حسن گلوسوز، گ۱۲، ر، بیت ۱۰)

خوشا عشق و غم دلتنگی او — بهار گلشن بی‌رنگی او
(همان: بیت ٤)

چو اشراقیان بی سواد سخن — به ذکر خموشی دلش موج‌زن
(ساقی‌نامه، گ۱۲۰، پ، بیت ۷)

نوع دیگری از ساخت‌های متناقض‌نما یا توجیه‌المحال حاصل اسناد و نسبت دادن امری مثبت به متضادّ آن یا برعکس است. این شیوه که به آن «خلاف‌آمد عادت» می‌گویند (رک. ذاکری، ۱۳۸۸: ۹۸)، رایج‌ترین نوع از متناقض‌نمایی یا توجیه‌المحال است:

ز الماس نگه ریش‌آزمایی — به زخم تیغ مژگان دل‌گشایی
(حسن گلوسوز، گ ۸ ،پ، بیت ۳)

فغان را نغمهٔ آشوب شَد شد — جنون بی‌هوش داروی خرد شد
(همان: گ ۹، پ، بیت ۷)

ز کم‌ظرفی‌ات می خردگاه شد غبار تو آیینه را آه شد
(ساقی‌نامه، گ ۱۱۹، ر، بیت ٤)

ز تمثال آن روی ظلمات‌گون گل از سبزهٔ جوهر آید برون
(همان: گ ۱۱۹، پ، بیت۱۲)

۳-۷. اغراق

کاربرد اغراق درحقیقت ارائهٔ یک تصویر است (رک. شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۰: ۱۳۷) و این تصویر از اموری گرفته می‌شود که وجه‌شبه بزرگی و شکوه در آن هویدا باشد؛ تصاویری همچون دریا، کوه، افلاک و خورشید و آتش و... . در مثنوی‌های موردمطالعه، اغراق به‌نسبت جایگاه آن پرکاربرد است؛ به‌طوری که با احتساب ابیات موقوف‌المعانی، در «حسن گلوسوز» در ۲۰ بیت و در «ساقی‌نامه»، در ۳۸ بیت، این‌گونه تصویرها آمده است. دلیل کثرت اغراق در «ساقی‌نامه» مضامین عرفانی و تصاویر مغانهٔ این مثنوی است. در «حسن گلوسوز» بیشترین اغراق‌ها مربوط به تصاویر افلاک و اجرام سماوی (ماه و خورشید و..) است. این‌گونه تصویرها در ۸ بیت آمده است.

ز شوخی بسته چشم سحرسازش سر خورشید بر فتراک نازش
(حسن گلوسوز، گ۱۰، ر، بیت ۱۰)

تعالی‌الله چه خوش عالی بنایی به جنبش نُه فلک دست‌آسیایی
(همان: گ۱۵، ر، بیت ۱۲)

در مرتبهٔ پس از آن تصاویر مربوط به دریا و رود قرار دارد که در ٦ بیت آمده است.

شکست از موج سیل اشک احباب طلسم این پل نُه‌طاق سیماب
(همان: گ۱۹، پ، بیت ۱۲)

ز بس طوفان اشک لاله‌گون شد عماری کشتی دریای خون شد
(همان: بیت ۱۳)

در مثنوی «ساقی‌نامه» نیز بیشترین اغراق‌ها مربوط به تصاویر افلاک و اجرام سماوی (ماه و خورشید و..) در ۹ بیت و تصاویر موج و دریاست که آن نیز در ۹ بیت آمده است.

بنایش ز سقف فلک سرگران خط پایه‌اش مطلع کهکشان
(ساقی‌نامه، گ۱۲۰، ر، بیت ۷)

از آن روی خورشید چرخ‌آشیان بود عرش‌پیمای آن آستان
(همان: بیت ۱۳)

نمونهٔ تصاویر موج و دریا:

ز جامی که قلزم گدایی کند کجا قطره ظرف‌آزمایی کند؟
(همان، گ۱۱۸، ر، بیت ۱)

در این بحر نیرنگ سیماب‌گون که هر قطرهٔ اوست دریای خون
(همان، گ۱۲۱، پ، بیت ۱۳)

۳-۸. کنایه

یکی از عناصر مشترک زبان خودکار و زبان ادبی «کنایه» است. کنایه «ذکر جمله یا ترکیبی است که به‌جای معنی ظاهری، مراد یکی از لوازم معنی آن است» (شمیسا،۱۳۹۰: ۲۸۰). کاربرد کنایه از ویژگی‌های شعر سبک هندی است (رک. غلامرضایی،

۱۳۷۷: ٤۲۵). از دلایل عمدهٔ آن نیز ارتباط شعر با زبان عامیانه و ادبیات کوچه‌وبازار است. زبان عامیانهٔ مردم سرشار از کاربردهای کنایی است. کاربردهای کنایی در منظومه‌های موردبحث، هم ازنظر ساخت و هم ازنظر ارتباط با صنایع ادبی دیگر و کاربردهای بلاغی تنوع خاصی دارد. ازنظر ساخت کنایه‌های منظومه‌های رشید تبریزی، شامل انواع ترکیب‌های کنایی و کنایه‌های گزاره‌ای و اسنادی است:

الف) ترکیب‌های کنایی: به‌طورکلی بخشی از ترکیب‌سازی‌های شاعران سبک هندی معنای کنایی دارد (رک. غلامرضایی، ۱۳۷۷: ٤۰۱)، در دو مثنوی موردمطالعه هم بخش چشمگیری از ترکیب‌سازی‌های شاعر، جنبهٔ کنایی دارد. برای نمونه در مثنوی «حسن گلوسوز» ترکیبات «پریشان‌نغمه»، «قفس‌بردوش»، «جگرسوز»، «نغمه‌سنج»، «گهرسنج»، «چهره‌پرداز»، «گشادابرو»، «شکرخواب»، «پرده‌سوز»، «تنک‌ظرف»، «تنگ‌میدان»، «دم‌سردی»، «[حُسنِ] گلوسوز» و در مثنوی «ساقی‌نامه» ترکیب‌های «تیره‌دماغ»، «سیه‌دید»، «سبک‌روح»، «جرعه‌نوش»، «تنک‌مایه»، «سبق‌خوان» [شاگرد]، «دم‌سردی»، «نهان‌خانه»، «جگرتاب»، «مسندنشین» از نوع ترکیب‌های کنایی هستند. این موارد بخشی از گونه‌های ترکیب‌سازی‌های بدیع و خلاقانهٔ رشید تبریزی را نشان می‌دهد.

ب) کنایه‌های گزاره‌ای و اسنادی: این کنایه‌ها از آن جهت که با نوعی کنش و کاربرد فعل در معنای غیرمستقیم همراه است، اهمیت بسیاری دارد. درحقیقت این کنایه‌ها نیز باعث حرکت و حیات در تصویرهای شعر می‌شود. برای نمونه کنایهٔ «از چشم کسی افتادن» یا «در بستن به روی کسی» در دو بیت زیر از مثنوی «حسن گلوسوز» معنای کنشی دارد:

شده از بی‌وفایی‌های ایّام　　ز چشم‌افتادگان حلقهٔ دام
(حسن گلوسوز، گ۹، ر، بیت ۲)

به روی دل در امّید بسته　　به امن‌آباد نومیدی نشسته
(همان: گ۹، پ، بیت ۲)

همین‌طور کنایه‌های «دست‌وپا زدن» و «لب دوختن» در مثنوی «ساقی‌نامه» از مواردی است که تصویر کنایه با معنای کنش همراه است:

به ساحل‌نشینان صلایی بزن　　ز خس کم نه‌ای دست‌وپایی بزن
(ساقی‌نامه، گ۱۱٤، پ، بیت ۳)

دل لاله را داغ حسرت که سوخت؟　　لب غنچه را از تبسّم که دوخت؟
(همان: گ۱۱۷، پ، بیت ۲)

البته برخی از کنایه‌های این دو منظومه به‌قدری پرکاربرد است که از اندوختهٔ زبان خودکار به شمار می‌رود و ازنظر هنجارگریزی و برجستگی قابل اعتنا نیستند. مانند: «تهی‌دست»: «تهی‌دست زلال کوثر اشک» (حسن گلوسوز، گ ۹ ر بیت ٤). از تکنیک‌های هنری رشید تبریزی آن است که کنایه‌های خودکار را ازطریق ایهام تناسب یا اضافه‌های تشبیهی و استعاری در زبان هنری شعر فعال می‌کند. در ادامه به بررسی این موارد می‌پردازیم.

۳-۸-۱. کنایه و ایهام

در هردو مثنوی مواردی از ایهام در کاربرد کنایه‌ها مشاهده می‌شود. در این کنایه‌ها معنای ظاهری کنایه با واژگانی از بیت تناسب دارد و همین مسئله باعث ایهام تناسب می‌شود.

فلک داغ نگاه صیدبندش　　دم عیسی هلاک زهرخندش
(حسن گلوسوز، گ۱۰، ر، بیت ۹)

ز شوق آن که هم‌رنگ لب اوست　　نمی‌گنجید رنگ غنچه در پوست

(همان: گ١٤، پ، بیت ٦)

کنایهٔ «در پوست خود نگنجیدن»، وقتی برای غنچه به‌کار می‌رود، در معنای تحت‌اللفظی نیز فهمیده می‌شود؛ یعنی غنچه از شوق در پوستهٔ خود نمی‌گنجید و می‌خواست بشکفد؛ بنابراین قرینهٔ «غنچه» باعث شده است هردو معنای مستقیم و کنایی در شعر حاضر باشد.

مشو غنچهٔ حسن را پرده‌در　　چو خجلت به داغ تأسّف نگر

(ساقی‌نامه، گ١٦٠، ر، بیت ١)

«پرده‌دری» کنایه از افشای راز و رسواکردن است؛ ولی در این بیت به‌معنی دریدن پردهٔ غنچه و شکفتن آن نیز ایهام دارد.

کسی کاو بود منکر دید من　　قلم سازم او را به تیغ سخن

(همان: گ ١٦٠، ر، بیت ٩)

در *فرهنگ فارسی* معین ذیل مدخل «قلم کردن»، این کنایه به‌معنی «بریدن و قطع کردن» آمده است. قرینهٔ تیغ و سخن، قلمِ نوشتن را به ذهن متبادر می‌کند که سر آن را می‌برند. بنابراین تعبیر «قلم کردن» هم در معنای کنایی و هم در معنای تحت‌اللفظی فهمیده می‌شود.

۳-۸-۲. کنایه، و تشبیه و استعاره

یکی دیگر از تکنیک‌های رشیدای تبریزی در هنجارگریزی از کنایهٔ خودکار، تشبیه اجزای کنایه است که در این کار بیشتر از ساخت اضافهٔ تشبیهی یا اضافهٔ استعاری استفاده می‌کند. این ابیات نادر است؛ ولی ازنظر هنجارگریزی ادبی بسیار مهم است.

فشان از گرد هستی دامن جان　　زلال روح شو چون حسن جانان

(حسن گلوسوز، گ١٠، پ، بیت ١٢)

«دامن از چیزی افشاندن» به معنی رها کردن آن است که با اضافهٔ تشبیهی «گرد هستی» و «دامن جان» آمده است.

چو در جیب اندیشه سر در کشم　　ز خم‌خانهٔ دید ساغر کشم

(ساقی‌نامه، گ١١٥، پ، بیت ١٢)

«سر در گریبان کشیدن» به‌معنی عزلت گرفتن است. ولی اضافهٔ استعاری «جیب اندیشه» کنایه را با کاربردهای مجازی دیگر پیوند زده است.

۳-۹. مقیاس‌های شاعرانه

مقیاس‌های شاعرانه همان وابسته‌های عددی هستند که جنبهٔ قراردادی ندارند؛ ولی رابطه‌ای معنایی با معدود یا موصوف خود دارند (رک. ذاکری، ١٣٨٤: ١١٦). این مقیاس‌ها به‌هیچ وجه دقیق و قابل اندازه‌گیری نیستند. کاربرد مقیاس‌های هنری از فروع تصویرسازی‌های خاص متن است که در دورهٔ سبک هندی رواج دارد (رک. غلامرضایی، ١٣٧٧: ٤٣٧). در مثنوی‌های مورد مطالعهٔ ما مواردی چون «**یک گلستان سرو آزاد**» و «**صد جهان معنی**» آمده است که از نمونه‌هایی از این‌گونه ساخت‌های بدیع است.

خیابان چمن را کرد آباد　　خرام یک گلستان سرو آزاد

(حسن گلوسوز، گ١٤، ر، بیت ١٢)

چمن را دهد ساقی آفتاب　　ز سرجوش نور نظر یک شراب

(ساقی‌نامه، گ ١١٧، ر، بیت ١)

خطا گفتم این‌ها ز خودبینی است　　به هر ذرّه‌ای صد جهان معنی است

(همان: گ ١١٨، ر، بیت ١٣)

۳-۱۰. بررسی تصویرهای «حسن‌گلوسوز» و «ساقی‌نامه»

بررسی مشبّه‌به‌ها و تصویرهای اشعار در تحلیل بلاغی ادبیات بسیار مهم است. وجه شبه از مشبّه گرفته می‌شود و بخش مهمی از نگرش هنری شاعر به جهان و طبیعت از راه همین مشبّه‌به‌ها مشخص می‌شود. برخی از این تصویرها به‌دلیل تکرار فراوان در آثار یک شاعر به عناصر مرکزی و کلیدی تبدیل می‌شوند. این‌ها موتیو یا تِم نامیده می‌شود؛ یعنی «آنچه مرکز تصویر و شبکهٔ تداعی در شعر باشد» (رک. غلامرضایی، ۱۳۷۷: ٤۳۹). در منظومه‌های مورد بررسی، برخی تصاویر پربسامدند و شبکه‌های تصویری آن‌ها در ساخت‌های مختلف (تشبیه، استعاره، اغراق و...) دیده می‌شود. در ادامه به بررسی این تصاویر و بسامد آن‌ها می‌پردازیم.

الف. **تصاویر گیاهان؛** پربسامدترین تصاویر منظومهٔ «حسن گلوسوز» که در ۱٤۱ بیت آمده است. این امر نشان‌دهندهٔ پیوند این مثنوی با عناصر طبیعت است؛ ولی در مثنوی «ساقی‌نامه» این تصاویر در ۸۲ بیت آمده که شمار آن از تصاویر «ناری و نوری» این منظومه کمتر است. مجموعهٔ تصاویر شبکهٔ گیاهان شامل واژگان زیر است:

طوبی، نهال، گل، نخل، نخلستان، خار، خار مغیلان، گلزار، شجر، گلشن، گلستان، بستان، شکفتن، پژمردگی، غنچه، باغ، سنبل، گل‌پوش، گلاب، چمن، لاله، شقایق، سرو آزاد، سرو، نسرین، سوسن، نرگس، گلچین، خس و خار، خس، برگ گل، برگ، بی برگی، شاخ (شاخه)، نِی، سبزه، سبزهٔ نارس، نارس، نهال ارغوان، گلریز، گلریزان، گل‌گل (شکفتن)، نوگل، گل‌افشان، گل رعنا، ریشه، ریشه‌کردن، از ریشه کندن، رُستن، روییدن، گل‌کردن، گل چیدن، نیلوفر، گلبن، سمن، میوه، کدو، بی بروبرگ، خوشهٔ تاک، خوشه‌چینی، خرمن، سرسبزی، برگ رز، مردم‌گیا.

ب. تصاویر مربوط به «نور و افروختن»: در هردو مثنوی در ۱۲۸ بیت آمده و از شبکهٔ تصاویر پربسامد این منظومه‌هاست. مجموعهٔ تصاویر این شبکه:

گداختن، شعله، شعله‌ور، شعله‌تاب، آتش، آتش‌افروز، آتشین، چراغ، چراغانی، تابش، نور، آیینه، مرآت، مهتاب، شمع، برق، برق‌افروز، سوختن، مشرق، مشرقستان، تجلی، عکس، افروختن، شرار، ذرّه و خورشید، مهر تابان، طلوع، اخگر، فروغ، شرر، دود، فروزان، صبح صادق، مطلع، شب‌چراغ، خور، تیرگی‌سوز، پرتو، چراغان، آفتاب، سایه، اشراقی، سیه‌تاب، شفق، شعاع، ظلمت، دخان، دوزخ، خام‌سوز، آتشکده، شیدسوز، روشن، فانوس، قندیل.

در این شبکه‌ها، شاعر با ترکیب‌سازی و ساخت‌های اضافی، مجموعهٔ عظیمی از تصاویر را پدید آورده است. تصاویری چون بهارافروز، کوثرگداز، شعلهٔ تر و مشرقستان تجلی.

ج. تصاویر میخانه‌ای: بسامد این تصاویر در دو منظومه بسیار متفاوت است؛ چنانکه در مثنوی «حسن گلوسوز» تنها در ۳۱ بیت(یعنی کمتر از ۱۰ درصد ابیات) آمده است؛ ولی در مثنوی «ساقی‌نامه» متناسب با موضوع مثنوی و ژانر ساقی‌نامه‌سرایی در ۹٤ بیت آمده که حدود یک‌سوم ابیات است. مجموعهٔ تصاویر این شبکه:

می، می‌پرستی، میخانه، نشئه، پیمانه، باده، خمار، خمارآلود، ساغر، خط ساغر، ساقی، جام، لب جام، نوش، ایاغ، گردش ایاغ، مینا، ته‌جرعه، هشیاری (درمقابل مستی)، بطِ (شراب)، شیشهٔ (شراب)، مستی، مست، بی هوشی، خراباتی، خُم، خُم‌خانه، ساغر، قدح، بلور، صاف، دُرد، دُردی‌کش، دُردنوش، صهبا، دُور جام، خوشهٔ تاک، لایِ (باده)، کاسه، سرجوش، جرعه‌نوش، ظرفِ (باده)، ظرف‌آزمایی، صبوح، خمّار.

د. **تصاویر «آب و دریا»**: در مثنوی «حسن گلوسوز» در ٦٦ بیت و در مثنوی «ساقی‌نامه» در ۵۳ بیت آمده است. مجموعهٔ تصاویر این شبکه:

کوثر، کوثرفشان، موج، موج‌ریز، آب، آب حیوان، چشمه، چشمهٔ خضر، سراب، حباب، زلال، طوفان، جوشیدن، قطره، قطره‌زن، شبنم، نَم، ژاله، تراویدن، چکیدن، رطوبت، دجله، شستن، شست‌وشو، سیلاب، سیل، زنده‌رود، سیراب، جدول (به‌معنی نهر کوچک)، فوّاره، کشتی، کشتیِ طوفانی، گرداب، طغیان کردن، دریا، بحر، تَر (شعلهٔ تَر)، محیط (به‌معنی اقیانوس)،

باران، جزر دریا، مدّ جو، ساحل، ساحل‌نشین، پهلونشین، فیض‌بار، قلزم، غواصی، عمّان.

هـ تصاویر جانوران: آخرین شبکه‌ای است که توانسته دست‌کم در یکی از منظومه‌ها، در بیش از پنجاه بیت حضور داشته باشد. این تصاویر در مثنوی «حسن گلوسوز» در ٥٤ بیت و در مثنوی «ساقی‌نامه» در ۲۳ بیت آمده که شامل جانوران واقعی و جانوران اساطیری است. تنوع این جانوران در دو منظومه‌ای با ۷۰۰ بیت بسیار چشمگیر است.

جانوران واقعی: بلبل، عندلیب، هَزار، کبک، باز، مرغ، مرغابی، تذرو، زاغ، همـا، عقاب، تیهو، طاووس، طوطی، پروانه، زنبور، سمندر، خفّاش، غزال، آهو، شبدیز (نام اسب)، جنیبت، بارگی، پلنگ، هزبر، مار، ماهی، شیر.

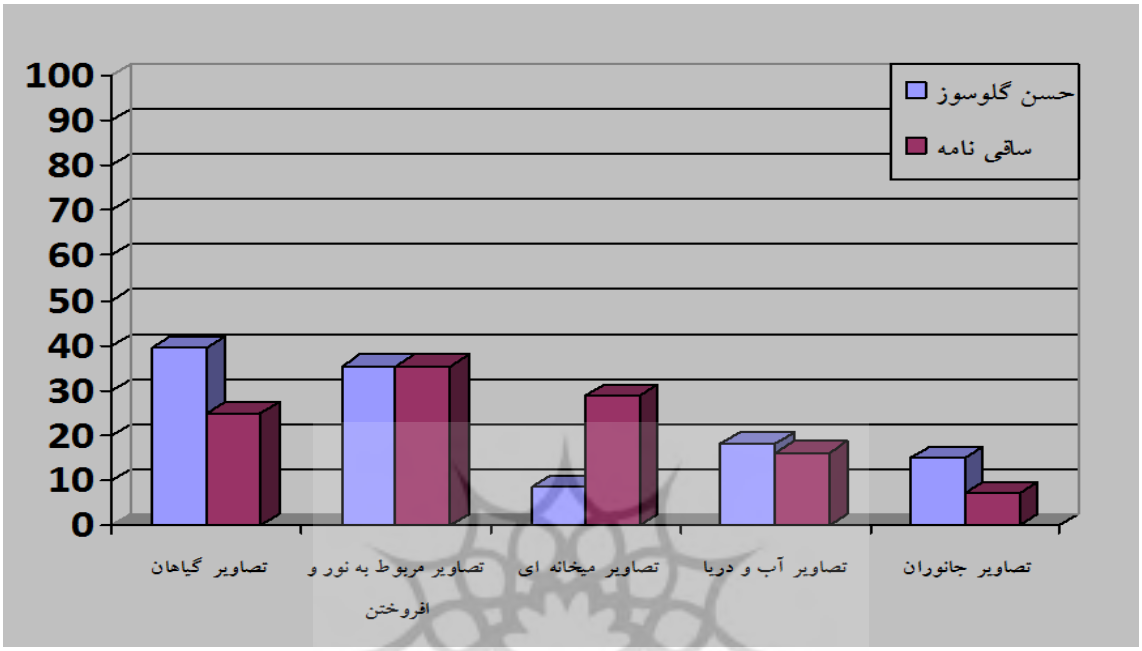
جانوران اساطیری: عنقا، براق، رخش، اژدها، اژدهای دوسر.

رشید تبریزی از مجموعهٔ این تصویرها و تصاویر دیگر با ترکیب‌های بدیع و ساخت‌های اضافی صدها تصویر خلاقانه ایجاد کرده که باعث هنجارگریزی معنایی و زیبایی شعر او شده است.

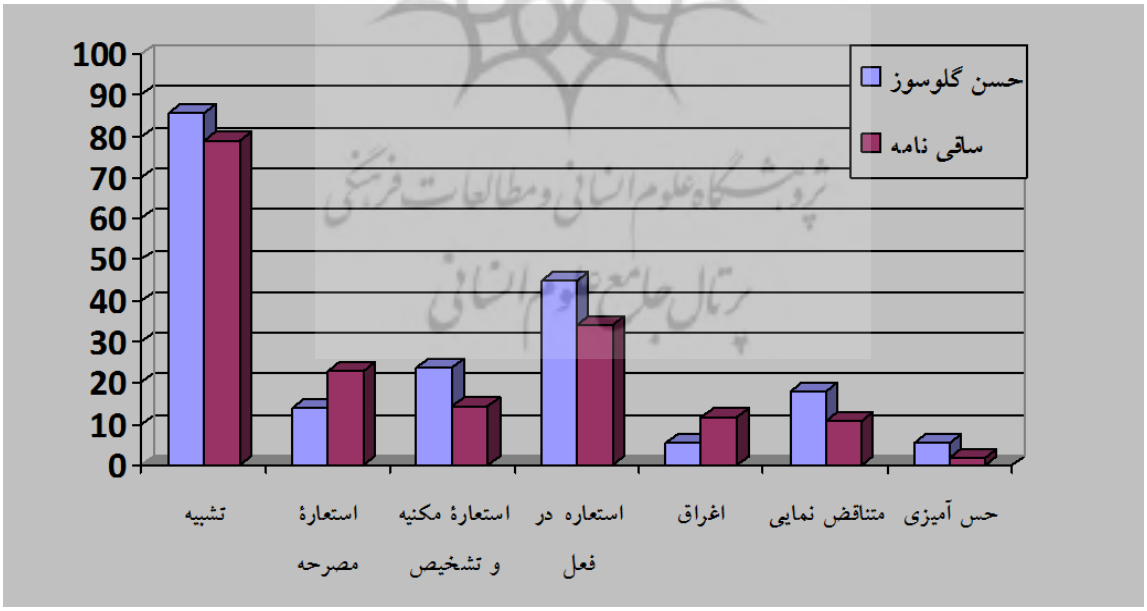
٤. نتیجه

شعر رشید تبریزی ازنظر هنجارگریزی معنایی از تنوع چشمگیری از ساخت‌های بیانی و بدیعی بهره می‌برد. تشبیه پربسامدترین شیوه در اسلوب رشید تبریزی در هنجارگریزی معنایی است؛ به‌طوری که در منظومهٔ «حسن گلوسوز» از مجموع ۳٦۱ بیت، در ۳۰۹ بیت و در مثنوی «ساقی‌نامه» نیز از مجموع ۳۲۷ بیت، در ۲۵۸ بیت انواع تشبیه را به کار برده است. بیشترین تشبیهات نیز به‌صورت ترکیب‌های اضافی است که در اکثر ابیات این دو مثنوی این تشبیهات آمده است. این شیوه، هنر رشید تبریزی را در ساخت ترکیب‌های اضافی بدیع نشان می‌دهد. بسیاری از این ترکیبات بدیع و برخی متناقض‌نما هستند. کاربرد ترکیب‌های بدیع در هنجارگریزی معنایی رشید تبریزی، به‌جز تشبیه، شامل اضافه‌های استعاری (حسن گلوسوز: ١٦ بار؛ ساقی‌نامه ۱۲ بار)؛ ترکیب‌های متناقض‌نما (حسن گلوسوز: ۲۹ بار؛ ساقی‌نامه ۱۲ بار) و ترکیب‌های کنایی است؛ همچنین در مواردی از کاربرد حس‌آمیزی نیز این ترکیب‌ها مشاهده می‌شود؛ همچون نخل ناله، نغمه‌افروزی و...؛ بنابراین بعد از کاربرد فراوان تشبیه و اضافهٔ تشبیهی، ساخت ترکیبات بدیع اضافی یا وصفی مهم‌ترین ویژگی سبکی شاعر در حوزهٔ هنجارگریزی‌های معنایی است. در منظومه‌های موردمطالعه، استعارهٔ مصرحه کاربرد چشمگیری ندارد: در منظومهٔ «حسن گلوسوز»، مجموعاً در ۵۱ بیت (حدود یک‌هفتم ابیات) و در منظومهٔ «ساقی‌نامه»، در ۷۵ بیت (درحدود یک‌چهارم ابیات) آمده است؛ ولی استعارهٔ مکنیه، تشخیص و استعاره در فعل مجموعاً پربسامد است؛ به‌طوری که در ۲۰۷ بیت از مثنوی «حسن گلوسوز» و ١٤٥ بیت از «ساقی‌نامه» این‌گونه تصاویر وجود دارد؛ بنابراین پس از تشبیه و ترکیب‌سازی‌های بدیع، پرکاربردترین ساخت‌های هنجارگریزی معنایی انواع اسنادهای مجازی (اسناد فعل به فاعل مجازی یا اسناد فعل مجازی به فاعل حقیقی) است. کاربرد این تصویرها باعث ایجاد حرکت و حیات در شعر رشیدای عباسی شده است که این ویژگی در مثنوی «حسن گلوسوز» بیشتر است. همچنین دو ویژگی مهم بلاغی مثنوی‌های موردمطالعه که در پیوند با مضامین عرفانی آن‌هاست، متناقض‌نمایی و اغراق است. تصویرهای متناقض‌نما در مثنوی «حسن گلوسوز» به‌طور قابل توجهی بیشتر است (٦٥ بیت دربرابر ۳۵ بیت)؛ ولی در مثنوی «ساقی‌نامه» بخش زیادی از ترکیب‌های متناقض‌نما به متناقض‌نمایی حقایق عرفانی و امور غیبی بازمی‌گردد و جنبهٔ پدیداری دارند. تصویرهای متناقض‌نما در بسیاری از موارد به‌صورت ترکیب‌سازی یا ساخت‌های اضافی آمده است؛ هرچند متناقض‌نمایی در ساخت‌های اسنادی و گزاره‌ای نیز نمونه‌های فراوان دارد. باوجود آنکه بسامد کاربرد حس‌آمیزی و متناقض‌نمایی در مثنوی «حسن‌گلوسوز» بیشتر است، کاربرد اغراق در «ساقی‌نامه» بیشتر است. در این مثنوی در ۳۸ بیت تصویرگری به‌وسیلهٔ اغراق مشاهده می‌شود؛ درحالی‌که، در مثنوی «حسن گلوسوز» تنها در ۲۰ بیت این تصاویر آمده است؛ دلیل این بسامد بالا نیز جنبهٔ عرفانی مثنوی «ساقی‌نامه» و وفور تصاویر میخانه در آن است. اغراق از ویژگی‌های متون حماسی است (رک. شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۰: ۱۹۸)؛ و متون عرفانی هم ژرف‌ساخت حماسی دارند (رک. شمیسا، ۱۳۸۹: ۷۷).

در بررسی نهایی شبکه‌های پربسامد تصاویر دو منظومهٔ مورد مطالعه، تصاویر گیاهان، تصاویر ناری و نوری، تصاویر میخانه‌ای، تصاویر آب و دریا، و تصاویر جانوران، شبکه‌های پربسامد تصویری متن را تشکیل می‌دادند که تنها در تصاویر میخانه‌ای بسامد ابیات مثنوی «ساقی‌نامه» بیشتر بود و این نشان‌دهندهٔ تنوع بیشتر تصویرپردازی در مثنوی «حسن گلوسوز» است. همچنین تنوع تصاویر در هر شبکه از تصویرهای پربسامد شعر رشید تبریزی بسیار زیاد است که نشان‌دهندهٔ سبک خلاق او در تصویرپردازی است.



نمودار شبکهٔ تصاویر پربسامد در دو منظومهٔ موردمطالعه (برمبنای درصد ابیات حاوی تصاویر)



نمودار بسامدی صورت‌های هنجارگریزی معنایی در دو منظومه (برمبنای درصد ابیات)

منابع

۱. تبریزی، رشیدالدین (بی‌تا). *حسن گلوسوز*، به شمارهٔ ثبت ۵۲۶۶/۲، تهران، کتابخانهٔ ملی ملک.

۲. ـــــــــــــــ (بی‌تا). *ساقی‌نامهٔ میکدهٔ شوق*، به شمارهٔ ثبت ۵۲۶۶/۶، تهران، کتابخانهٔ ملی ملک.

۳. دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۶۴). *لغت‌نامهٔ دهخدا*، تهران، دانشگاه تهران

۴. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۰). *صور خیال در شعر فارسی*، چاپ چهارم، تهران، آگاه

۵. ـــــــــــــــ (۱۳۹۰). *شاعری در هجوم منتقدان*، چاپ سوم، تهران، آگه

۶. ـــــــــــــــ (۱۳۷۶). *موسیقی شعر*، چاپ پنجم، تهران، آگه

۷. شمیسا، سیروس (۱۳۹۰الف). *بیان*، چاپ اول، ویراست چهارم، تهران، میترا

۸. ـــــــــــــــ (۱۳۸۹). انواع ادبی ، چاپ چهارم، ویراست چهارم، تهران، میترا

۹. ـــــــــــــــ (۱۳۸۳). *سبک‌شناسی شعر*، ویرایش دوم، تهران، میترا.

۱۰. ـــــــــــــــ (۱۳۹۰ب). *نگاهی تازه به بدیع*، چاپ چهارم، ویراست سوم، تهران، میترا

۱۱. صفوی، کورش (۱۳۹۰). *از زبان‌شناسی به ادبیات*، چاپ سوم ، تهران، پژوهشکدهٔ فرهنگ و هنر اسلامی

۱۲. غلامرضایی، محمد (۱۳۷۷). *سبک‌شناسی شعر پارسی از رودکی تا شاملو*، چاپ اول ، تهران، جامی

۱۳. فتوحی‌رودمعجنی، محمود (۱۳۹۱). *سبک‌شناسی: نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها*، چاپ اول. تهران، سخن

۱۴. فولادی، علیرضا (۱۳۸۹). *زبان عرفان*، چاپ سوم. تهران، سخن

۱۵. معین، محمد (۱۳۶۲). *فرهنگ فارسی*، تهران، امیرکبیر.

مقالات:

۱۶. اشکلوفسکی، ویکتور (۱۳۸۰). «هنر به‌مثابهٔ فن»، چاپ اول ترجمهٔ فرهاد ساسانی، در فرزان سجودی (گردآورنده)، ساخت‌گرایی، پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، صص۱۲۱-۱۵۳.

۱۷. ـــــــــــــــ (۱۳۸۵). «هنر همچون فرایند»، چاپ اول ترجمهٔ عاطفه طاهایی، در *نظریهٔ ادبیات: متن‌هایی از فرمالیست‌های روس*، گردآوری تزوتان تودوروف، تهران، اختران.

۱۸. اعظمی‌قادیکلایی، سمانه و جدیدالاسلامی، حبیب (۱۳۹۸). «شگردهایی از هنجارگریزی در غزلیات شمس»، *مطالعات ادبیات تطبیقی*، سال ۱۳، شمارهٔ ۴۹، صص۳۹۳-۴۱۱.

۱۹. آهنگر، عباس، عباسی، محمود و رجب‌زاده، مهدی (۱۳۹۶). «بررسی و تحلیل گونه‌های هنجارگریزی در غزل امیرحسن سجزی‌دهلوی»، *مطالعات شبه‌قاره*، سال ۹، شمارهٔ ۳۲، صص۵۱-۷۸.

۲۰. توحیدیان، رجب (۱۳۹۲). «هنجارگریزی معنایی، خصیصهٔ سبک کلیم کاشانی»، *بهارستان سخن*، سال ۹، شمارهٔ ۲۳، صص۱۳۹-۱۶۴.

۲۱. حق‌جو، سیاوش و میداررضایی، مصطفی (۱۳۹۷). «بررسی یکی از راه‌های بیگانه‌سازی در سبک هندی: مطالعهٔ موردی غزل‌های صائب»، *فنون ادبی*، سال ۱۰، شمارهٔ ۲۲، صص۵۷-۷۰.

۲۲. ذاکری، احمد (۱۳۸۸). «توجیه المحال در ادب فارسی»، *تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی*، شمارهٔ ۱، صص۹۳-۱۰۶.

۲۳. ـــــــــــــــ (۱۳۸۴). «مقیاس‌های شاعرانه و سبک هندی»، *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز*، سال ۴۸، شمارهٔ ۱۹۷، صص۱۰۹-۱۲۶.

۲۴. لیکاف، جورج (۱۳۹۰). «نظریهٔ معاصر استعاره»، ترجمهٔ فرزان سجودی، در استعاره: مبنای تفکر و ابزار زیبایی‌آفرینی، به کوشش فرهاد ساسانی، تهران، پژوهشکدهٔ فرهنگ و هنر اسلامی.

۲۵. مرادگنجه، نرگس، ظهیری‌ناو، بیژن و پورالخاص، شکرالله (۱۳۹۸). «متناقض‌نمایی در شعر حزین لاهیجی»، *زبان و ادبیات*

فارسی، سال ۲۷، شمارهٔ ۸۷، صص ۲۲۷-۲۵۵.

۲۶. منصوری، پیمان و قافله‌باشی، سیداسماعیل (۱۳۹۸). بررسی هنجارگریزی واژگانی و معنایی در غزلیات طالب آملی، *پژوهش‌های ادبی*، سال ۱۶، شمارهٔ ۶۳، صص۱۴۹-۱۸۶.

۲۷. مورن، ریچارد (۱۳۹۰). «استعاره»، ترجمهٔ آزیتا افراشی، در *استعاره: مبنای تفکر و ابزار زیبایی‌آفرینی*، به کوشش فرهاد ساسانی، تهران، پژوهشکدهٔ فرهنگ و هنر اسلامی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی