باسمه تعالی

نام درس: متون نظم ۲

نام استاد: دکتر اختیار بخشی

وضعیت درس: نظری

تعداد واحد درس: ۲ واحد

رشته: آموزش زبان و ادبیات فارسی

ورودی:۱۳۹۸

تعداد دانشجو: ۴۰ نفر

دانشگاه فرهنگیان- پردیس علامه طباطبایی اردبیل

جلسات: سوم تا هشتم

نگاهی به بعضی از مباحث مهم ادبی- زیبایی‌شناختی در قصاید ناصر خسرو و مسعود سعد سلمان

در این جلسات دربارۀ مباحث مهم ادبی در ناصر خسرو و مسعود سعد سلمان بحث خواهیم‌کرد. دانشجویان محترم، این فایل را به دقت مطالعه و از آن، استفاده کنند.

ابتدا چند مورد مهم را ذکر می‌کنیم و سپس به ذکر مصادیق آن، در بخش اول، در اشعار ناصر خسرو و در بخش دوم، در اشعار مسعود سعد سلمان می‌پردازیم.

دربارۀ اشعار ناصر خسرو، در همان بدو امر، باید بدانیم که درست است که تعقل و حکمت در شعر ناصر خسرو پررنگ‌تر از صور خیال است و جلوه های تعقل و حکمت در شعر او چندان هست که مجالی برای عرض اندام صور خیال/ صناعات و آرایه‌های ادبی نمی‌گذارد؛ اما در بعضی از قصایدش، مخصوصا در بخش تغزل قصایدش، او را از نظر کاربرد صور خیال در اوج می‌بینیم.

دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی در کتاب ارزشمند «صور خیال در شعر فارسی» خودش دربارۀ صور خیال شعر ناصر خسرو می‌نویسد:

«خواننده‌ای که با شعر ناصرخسرو ارتباط ذهنی برقرار می‌کند، اگر بیش و کم با شعر دوره‌ی قبل و حتی شعر معاصران ناصرخسرو آشنایی داشته باشد، در آغاز چنین می‌پندارد که ناصرخسرو از نظر صور خیال شاعری چندان توانا نیست، چرا که در نخستین دیدار، اندیشه‌های بلند و خوی آزاده و جلوه‌های تعقل و حکمت در شعر او چندان هست که مجال تجلی به صور خیال شاعرانه نمی‌دهد و این معانی بلند و طرز تفکر خاص باعث آن می‌شود که خواننده با خویش بیندیشد که در دیوان ناصرخسرو از صور خیال نشانه‌ی چندانی وجود ندارد. اما اگر دیوان او را، گذشته از اندیشه‌های و تفکرات و تداعی‌های منطقی و شور و عاطفه‌ی خاصی که دارد، مورد بررسی قرار دهیم خواهیم دید که در شعر او عنصر خیال، در بلندترین نقطه، در اوج قرار دارد اما از آنجا که در شعر او تفکر و عاطفه نیز در کنار عناصر خیال همواره در حرکت است

مجال خودنمایی به صور خیال نمی‌رسد و شاید راز این نهان ماندن صور خیال در شعر او، طرز استفاده‌ی وی از عنصر خیال باشد که بیش و کم با طرز سود جستن دیگران متفاوت است و از این روی چنین می‌نماید زیرا در شعر ناصرخسرو عناصر خیال و وسائل بیان به منزله‌ی رنگ‌هایی هستند که یک نقاش، طرح و تصویر خود را، با آن‌ها تشخص می‌دهد و بناچار در دیدار نخستین، قصاید او مانند یک تابلو نقاشی که طرح و تصویر درآن گیر است، مجال خودنمایی به رنگ‌ها بطور جداگانه و مشخص، نمی‌دهد، ولی معاصران او و متقدمان وی به جز یکی دو تن، خیال را نه به منزله یک ابزار، که به‌جای هدف تلقی کرده‌اند. زیرا حوزه اندیشه و تفکرات و عواطف ایشان چندان محدود و مبتذل بوده (بیشتر مدح و یا تغزل مکرر) که جز از رهگذر صور خیال، قابلِ توجه و دقت و لذت بردن نیست؛ اما حکیم قبادیانی، به‌گونه‌ای دیگر به شعر می‌نگرد و از این روی منطق شعری او، به‌جهانی با شعر دیگران، به‌خصوص متقدمان و معاصرانش تفاوت‌هایی دارد.

برجسته‌ترین تفاوت شعر او، با شعر دیگران، از نظر عنصر خیال در دو جهت یعنی در هر دو محور خیال است. در محور عمودی خیال (ارتباط محتوایی ابیات با همدیگر) قصاید ناصر خسرو در سراسر این دوره، وبالطبع در تمام ادوار شعر فارسی، قوی‌ترین محور خیال به‌شمار می‌رود؛ زیرا رشته تداعی و تسلسل عاطفه و اندیشه و خیال در شعر او چندان قوی است که در هر قصیده او یک خطابه‌ی بلند، با همه اوج‌ها و سرعت‌ها و درنگ‌ها، که در یک خطبه بلیغ و استادانه وجود دارد، مشاهده می‌شود و این پیوستگی و ارتباط عاطفی و ذهنی که در طول قصاید او – یعنی در محور عمودی خیالش- دیده می‌شود، در شعر دیگران وجود ندارد. او از یک نقطه خیالی، از یک دیدار طبیعت یا یک تجربه شعری آغاز می‌کند و در مسیر این دیدار یا این تجربه خود را به یک رشته تداعی‌های شاعرانه وگاه اندیشمندانه، همراه با تاثرات عاطفی و حسی بسیار صمیمانه، می‌سپارد و همراه حس و تجربه و عواطف خویش بر مرکب خیال سفر می‌کند و در قصاید او به دشواری می‌توان پریشانی مضمون و از هم گسستگی محور عمودی خیال را نشان داد.

ناصر خسرو، اگرچه به اندازه منوچهری عاشق طبیعت نیست، اما هنگامی که از طبیعت سخن می‌گوید، از تجربه‌های حسی خودش بیش و کم مایه می‌گیرد با این که تاثیر فرهنگ شعری گویندگان قبل از خود را، مثل هر گویندهٔ دیگری، داراست، اما حدود کارش به گونه‌ای است که از استقلال دید و قدرت تصرف او در صور خیال شاعرانه حکایت می‌کند و در نتیجه طبیعت در شعر او از همه‌ی معاصران وی زنده‌تر است و اگر از فرخی و منوچهری بگذریم و در سراسر قرن پنجم، از نظر صورخیال مستقل، شعری به پایه‌ی شعر او نیست.

قصاید ناصر خسرو بر دو گونه است: یک دسته آنها که زمینهٔ کلی آن را نوعی تأمل و اندیشهٔ منطقی تشکیل می‌دهد و از صور خیال در محور افقی (ارتباط کلمات بیت با همدیگر) انها کمتر نشانه‌ای هست از قبیل قصیدهٔ:

آزرده کرد کژدم غربت جگر مرا گویی زبون نیافت ز گیتی مگر مرا

که قلمرو اندیه و عاطفهٔ شاعر است و در آن، از عنصر خیال، به ویژه محور افقی خیال، کمتز نشانه‌ای می‌توان جست. با این همه تعبیراتی [زیبا و خیال‌انگیز] از قبیل: «کژدم غربت» و «نشانهٔ تیر زمانه» یا تعبیراتی از این دست:

اندیشه مر مرا شجرِ خوبِ بَروَر است پرهیز و علم ریزد از او برگ و بر مرا

در آنها فراوان است و ابیاتی که اغراق شاعرانه، به معنی زیبا و دلپذیرش، در آن به حدّ کمال است:

منگر بدین ضعیف تنم زانکه در سخن زین چرخ پرستاره فزون است اثر مرا

افزونی این گونه قصاید در دیوان او، باعث شده‌است که شاخهٔ دیگری از اشعار او را که در دو سوی محور افقی و محور عمودی، از نظر خیال بسیار قوی و استوار و بدیع است، فراموش کنند؛ مانند:

شبی تاری، چو بی‌ساحل دمان پر قیر دریایی

فلک چون پر زنسرین برگ، نیل‌اندوده صحرایی

در این قصیده و امثال آن است که توانایی او را در خلق صور بدیع خیال می‌توان دریافت.

ناصر خسرو، گاه و چه بسیار، در همان اوج تخیل، که از چهرهٔ طبیعت، تصویرهای شاعرانه و بدیع ارائه می‌دهد و نیروی خیال او را که شکفته و بارور می‌بینیم، کم و بیش، خیال را به علت تربیت خاص فکری که دارد، به نوعی استدلال یا پرسش حکیمانه می‌آمیزد...

آنچه به‌طور کلی در باب خصایص صور خیال در شعر او قابل یادآوری است این است که وی بر روی هم، شاعری است با دیدی مستقل و مقدار زیادی شخصیت و خصایص فکری خود را در نمونه‌های بسیاری از صور خیال خود نشان داده است و از این روی دید مذهبی او در تصویرسازی وی کاملاً مشخص و آشکار است که زادن ستارگان را از تاریکی شب به‌گونه زاده شدن ثواب از عقاب می‌بیند و ابر را به عصیان مانند می‌کند و بر فلک رفتن و سعی در بالا شدن را به دعای مستجاب مانند می‌کند و نوروز را نسبت به جهان به توبه تشبیه می‌کند که آنچه را زمستان گناهکار انجام داده‌بود، از میان می‌برد و ابر را به دوزخیان تشبیه می‌کند. همان‌گونه که بوستان لقای بهشتیان دارد و نوشکوفه زنده‌ای که از باغ سر برزده، در دیده او گواه رستاخیز است و حتی نشانه‌های تشیع را در تصویرهای او می‌توان دید که دی‌ماه را که از بهاران شکست خورده به شکست عمروعاص از علی تشبیه می‌کند و نشانه دید اسماعیلی او را هم به‌روشنی می‌توان دریافت که اوج گرفتن خورشید را در بهار به کار فاطمیان مانند می‌کند شب تیره در دیدگاه او اهل نفاق است و روز روشن اهل تولی در شعر او خارو خس خشکی که باید سوخته شود یادآور قارون و فرعون است و در حریر سبز ستبرق‌ها (برگ‌ها) سیب و بهی چو موسی و هارون است در شعر او مردم بر شب بی‌طاعتی فتنه‌اند و کس از صبح دین نسیمی نمی‌جوید ثریا را در شب به نوری مانند می‌کند که از دست جبرئیل برجای مانده باشد جرم گردون تیره و در رکوع است و شب تاریک که از روز روشن گریزان می‌شود به مانند باطلی است که از حق می‌گریزد و یا به‌گونه ضلالتی است که از ایمان گریزان شود.

دیگر ویژگی شعرهای ناصر خسرو:

«او به علت توغّل در مسائل دینی و توجه بسیار به قرآن کریم دارد و از مجازها و تشبیهات خاص قرآن در شعر خود کم و بیش مایه گرفته‌است. همان گونه که از زندگانی و محتوی فکری و قصاید و دیگر کتابهایش دانسته‌می‌شود، با فلسفه آشنایی عمیق داشته و چندان در این فن متوغل بوده که بخش عمده‌ای از عناصر خیال او را مفاهیم فلسفی می‌سازد این امر در شعر او، به گونه‌ای است که نشانهٔ تظاهر به فضل با فلسفی‌نمایی نیست؛ زیرا وی، بی آن که از مباحث فلسفی سخن بگوید، در جاهایی که مجال نشان دادن اطلاعات فلسفی نیست، از قبیل اوصاف طبیعت، تصویرها و خیالهای شاعرانه‌ای را ارئه می‌دهد که کاملاً رنگ فلسفی دارد و با این که وارد کردن عناصر فلسفی در صور خیال شاعرانه، پیش از او کم و بیش نشانه‌هایی دارد؛ از جمله شعر عنصری، اما در دیوان به گونهٔ دیگری است؛ مثلاً جوانی را به گونهٔ گُمانی می‌بیند که هیچ پایداری و قراری ندارد و ...

... صور خیال در شعر ناصر خسرو، از نظر حوزهٔ عمومی تصاویر، متنوع است و این به علت تنوّعی است که از نظر محتوی شعری در دیوان او وجود دارد. طبیعت در شعر او زنده است و بر خلاف معاصرانش- که طبیعت را به گونهٔ تقلیدی وصف می‌کنند و صور خیال ایشان رد باب طبیعت از حوزهٔ استعاره‌ها و تشبیهات و نقطهٔ دیدِ شاعران اواخر قرن چهارم تجاوز نمی‌کند- او طبیعت را با دید مستقل و با صور خیالی تازه و بیش و کم شخصی نمایش می‌دهد.

شبهای شعر او، شبهایی است که بر خود او گذشته [و خودش آن شبها را تجربه کرده‌است] و بهارش، بهاری است که در قلمرو دید و تجربهٔ او جریان داشته‌است. از این روی، اوصاف طبیعت در شعر او، آخرین اوصاف دقیق و زنده‌ای است که از طبیعت، در شعر فارسی این دورهف وجود دارد و از روزگار او و حتی کمی قبل از وی و بعد از وی، طبیعت به طور مستقیم در شعر فارسی ظاهر نمی‌شود، بلکه تصاویری که

شاعران طبیعت می‌دهند، تصاویری است که از نقطهٔ دید پیشینیان و از میان کتبِ ایشان، فراهم آمده‌است.

با این که در این دوره، نفوذ زندگی اشرافی و درباری در قلمرو شعر فارسی، امری آشکار است و اغلب تصاویر شعری گویندگان، از مظاهر زندگی اشرافی حکایت می-کند، در شعر ناصر خسرو، دید اشرافی به ندرت دیده‌می-شود و آن گونه که منوچهری و معاصرانش و در دورهٔ بعدی ارزقی [و خاقانی شروانی]، کوشش خود را صرفِ تصویرهایی از زاویهٔ دید اشرافی و با توجه به عناصر زندگی درباری کرده‌اند، ناصر خسرو، کمتر به این گونه تصاویر می‌پردازد و وجود عناصر زندگی اشرافی در شعر او اندک است و گاه گاه می‌آید. این بسیار طبیعی است و شاید این نمونه‌های اندک [تجلی جلوه‌های زندگی اشرافی و درباری در شعر او] نیز بقایای تربیت ذهنی او در دوران جوانی و در دستگاه پادشاهان غزنوی بوده‌است و یا به اعتبار آن مخاطب اشرافی مقیم در قاهره (المستنصر بالله) است که ناصر خسرو، یک چند در شکوه و جلال کاخهای او غرقه بوده‌است»

منبع: صورخیال در شعر فارسی، دکتر محمدرضا شفیعی‌کدکنی، تهران: مؤسسهٔ انتشارات آگاه، ۱۳۶۶، صص ۵۵۵-۵۵۸ و ۵۶۲- ۵۶۳

در نگاه نخست، در قصاید ناصر خسرو صنعت ادبی/ آرایه ادبی پرکاربرد، استعاره است. البته این به معنی آن نیست که صناعات ادبی دیگر از قبیل تشبیه و مجاز و ... به کار نرفته باشند، بلکه به معنی این است که صنعت ادبی غالب قصاید ناصر خسرو، استعاره است. پس به شرح و تحلیل استعاره همراه با شواهد می‌پردازیم:

استعاره

در گذشته، بسیاری بر اساس گفته ارسطو، استعاره را همان تشبیه می‌دانستند که ادات آن حذف شده‌باشد و این تعریف را ادیبان غربی هم مورد استفاده قرار داده‌اند. نویسندگان دوره اسلامی با تقسیم تشبیه به تشبیه تام و محذوف، استعاره را همان تشبیه محذوف دانسته‌اند که فقط مشبّه‌به در آن ذکر می‌شود. بعضی دیگر از عالمان

علوم بلاغت بر این اساس که دلالت استعاره عقلی است، آن را از انواع مجاز به حساب آورده‌اند که تعریف اخیر بهتر است و دایره استعاره در زبان روزمره انسانها از دایره تشبیه و تشابه فراتر می‌رود و کل جهان زبانی و فکری انسانها را دربرمی‌گیرد.

قدیمی‌ترین تعریف استعاره به مفهوم رایج را جاحظ بیان کرده‌است، که در کتاب «البیان و التبیین» آورده‌است که:

استعاره نامیدن چیزی است به نامی جز نام اصلی‌اش، هنگامی که جای آن چیز را گرفته باشد.

همان طور که مشاهده می‌شود، این همان تعریف مجاز است: نامیدن چیزی به جز نام حقیقی‌اش. برای این که این بخش تعریف استعاره را جمع کنیم، بهتر است تعریفی از استعاره بکنیم که در تحلیلهای ادبی نیز به کارمان بیاید:

استعاره مجاز به علاقه مشابهت است.

در این تعریف دایره شمول مجاز بزرگتر از استعاره است و استعاره به عنوان دایره کوچک، در داخل دایره بزرگ مجاز قرار می‌گیرد. مثلاً در این بیت ناصر خسرو:

به **دیبا** بپوشید نوروز رویش به **لؤلؤ** بشست ابر، گَرد از عذارش

کلمات/ اسمهای «دیبا» و «لؤلؤ» استعاره هستند؛ یعنی در غیر معنی حقیقی خودشان که به ترتیب، «سبزه» و «باران/ تگرگ: از لحاظ شباهت ظاهری‌اش با لؤلؤ/ مروارید» باشند، آمده‌اند. اگر به جای «دیبا»، «لؤلؤ»، سبزه و باران را بگذاریم:

به **سبزه** بپوشید نوروز رویش به **باران** بشست ابر، گَرد از عذارش

به وزن بیت، هیچ خللی وارد نمی‌شود، اما بیت، زیبایی و خیال‌انگیزی (صور خیال) خود را از دست می‌دهد و جنبهٔ بسیار مهم «تأثیرگذاری» را که هدف اصلی ادبیات (چه شعر و چه نثر) است، لطمه می‌خورد.

ارکان استعاره:

۱ـ مستعارمنه (عاریه/ امانت گرفته شده از او) = همان مشبّه به در تشبیه

۲ـ مستعارله (عاریه/ امانت گرفته شده برای آن)= همان مشبّه در تشبیه

۳ـ جامع (وجه شبه): ارتباط تشبیهی میان مستعارله و مستعارمنه.

۴ـ مستعار: لفظی که در آن استعاره شده است.

مثلاً در این بیت زیبای حافظ شیرازی را با همدیگر از نظر صناعات ادبی تحلیل می-کنیم:

ای که بر مه کشی از عنبرِ سارا چوگان مضطرب حال مگردان، منِ سرگردان را

نکتۀ مهم:

خاطرتان باشد که برای این که بیتی را از نظر آرایه‌های ادبی خوب تحلیل کنید، حتما باید معنی و مفهوم ساده آن را بدانید و درک کنید، وگرنه حتماً، راه به اشتباه خواهید رفت. معنی ساده بیت بالا چنین است:

ای کسی که از زلف عنبرسان خودت، بر رویِ چون ماهت، حلقه‌ای مانند چوگان درست می‌کنی، مرا که چون گوی حیران و سرگردان هستم، مضطرب حال و مشوّش مکن.

در این بیت، «مه» «مستعارمنه» (مشبّه به) است. «روی زیبای یار» که به مه/ ماه تشبیه شده، «مستعارله» (مشبّه) است. «جامع» (وجه شبه): زیبایی و درخشندگی است که باعث تشبیه روی دلدار به ماه شده است و لفظ «مه» مستعار است. کلمۀ «عنبر» نیز استعاره است: «عنبر»،«مستعارمنه» (مشبّه به) است و منظور از آن، زلف موی سیاه و خوشبوی معشوق است. پس «زلف سیاه و خوشبوی معشوق» که به «عنبر» تشبیه شده‌است، «مستعارله» (مشبّه) است. «جامع» (وجه شبه): زیبایی و درخشندگی است که باعث تشبیه زلف/ موی دلدار به عنبر شده است. کلمۀ «چوگان» نیز استعاره است: «چوگان» «مستعارمنه» (مشبّه به) است و منظور از آن، زلف/ موی تاب‌خورده و حلقه‌شدۀ معشوق که بر بناگوشش حلقه زده‌است. پس زلف/

موی تاب‌خورده و حلقه‌شدهٔ معشوق که بر بناگوشش حلقه زده‌است، «مستعارله» (مشبّه) است. «جامع» (وجه شبه): کج‌شدگی، تابداری و حلقه‌شدن زلف بر بناگوش است که باعث تشبیه زلف/ موی دلدار به چوگان شده است. پس هم «عنبر» و هم «چوگان»، هر دو، مستعار هستند. در ضمن «سرگردان» هم ایهام دارد: معنی اول (نزدیک): آواره، دربه‌در، ولو، ویلان، بی خانمان، حیران، سرگشته، گیج، متحیر، مضطرب، واله، بلاتکلیف و سلندر؛ معنی دوم (دور): چرخان، گردان (مانندِ گویِ چوگان).

حال بیاییم چند بیت از ناصر خسرو و مسعود سعد سلمان را طبق آنچه گفتیم تحلیل کنیم:

به دیبا بپوشید نوروز رویَش به لؤلؤ بشست ابر، گَرد از عِذارش

معنی بیت: بهار (نوروز: مجاز به علاقهٔ جزء و کل/ جزئیه بهار است)، روی زمین (جهان) را با سبزه‌ها و چمنها و گلهای رنگارنگ که مانند دیبا (پارچه ابریشمی رنگارنگ نفیس) هستند، پوشاند. ابر با قطره‌های باران که همانند لؤلؤ (لؤلؤ: عربی/ مروارید: فارسی/ اینجی inci: ترکی) هستند، گرد و خاک را از رخسار جهان شست.

در این بیت، «دیبا» و «لؤلؤ» لفظ استعاره (مستعار) هستند و در عین حال هر دو، «مستعارمنه» (مشبّه به) نیز هستند، چون ما با استعارهٔ مصرحه سر و کار داریم که در ادامه به آن هم خواهیم پرداخت. «سبز و چمن و گلهای رنگارنگ طبیعت»، «مستعارله» (مشبّه) است. «جامع» (وجه شبه): رنگارنگی و زیبایی است که باعث تشبیه«سبز و چمن و گلهای رنگارنگ طبیعت» به «دیبا» شده است و لفظ «دیبا» مستعار است. «باران/ قطره‌های باران»، «مستعارله» (مشبّه) است. «جامع» (وجه شبه): شفافیت و سفیدی است که باعث تشبیه «باران/ قطره‌های باران» به «لؤلؤ» شده است و لفظ «لؤلؤ» مستعار است. در ضمن چون شاعر به «جهان» که در بیت، به صورت ضمیر شخصی سوم شخص «ش» در «رویَش» و «عِذارش» آمده‌است، «عِذار»

(صورت، رخسار، چهره، گونه) نسبت داده‌است، پس در «ش» هم استعارهٔ مکنیه از نوع تشخیص (Personification) هست که به آن هم در ادامه خواهیم پرداخت.

بیت دیگر از مسعود سعد سلمان:

آینه رنگ عیبه‌ای دیدم راست بالاش درخور پهنا

معنی بیت: آسمان را مانند «عیبه‌ای» (کیسهٔ چرمی/ جامه‌دانی) به رنگ کبود آینه دیدم که بلندی و طول آن با پهنا و عرضش هم‌اندازه و متناسب بود.

توضیح این که در زمانهای قدیم، آینه را نه از شیشهٔ جیوه‌اندود، بلکه از آهن صیقل-زده می‌ساختند که بر اثر مجاورت رطوبت هوا، زنگ می‌زد و رنگ آن آینه‌ها به کبودی می‌زد.

در این بیت، «عیبه» لفظ استعاره (مستعار) و در عین حال، «مستعارمنه» (مشبّه به) نیز است. «آسمان» که در بیت نیامده‌است، «مستعارله» (مشبّه) است. «آینه رنگ» (کبود رنگ) «جامع» (وجه شبه) است که سبب تشبیه «آسمان» به «عیبه» شده-است. البته «آینه رنگ» خودش تشبیه رنگ آسمان به آینه است که خود این تشبیه، «وجه شبه» «عیبه» (استعاره) شده‌است. به این نوع تصویرهای خالی (صور خیال) «تصویر تلفیقی» (آرایه‌های ادبی تلفیق‌شده با هم) می‌گویند.

نکته دربارهٔ کاربرد اصطلاحات خاص:

چون «مستعارمنه»، همان «مشبّه به» است؛ «مستعارله»، همان «مشبّه» است و «جامع»، همان «وجه شبه» است، از این به بعد، برای راحتی خودمان، به ترتیب به جای «مستعارمنه»، از «مشبّهٌبه»، به جای «مستعارله»، از «مشبّه» و به جای «جامع»، از «وجه شبه» استفاده می‌کنیم.

همان گونه که می‌دانیم استعاره در کتابهای صناعات ادبی و علم بیان، به دو نوع عمده تقسیم می‌شود:

الف- استعاره مصرّحه (آشکار)

ب- استعاره مکنیه (پنهان)

فرمول کلی استعاره مصرّحه : مشبّهٌبه + لوازم/ صفات/ اجزا/ ملائمات مشبّه

فرمول کلی استعاره مکنیّه: مشبّه + لوازم/ صفات/ اجزا/ ملائمات مشبّهٌبه

استعاره مصرحه:

استعاره مصرّحه (تحقیقیه): اگر از کل تشبیه فقط «مشبّه به» بماند، استعاره را مصرّحه یا صریح/ آشکار می‌گویند. استعاره مصرّحه خود بر چندین قسم است: استعاره مصرّحه مجرّده، استعاره مصرّحه مطلقه، استعاره مصرّحه مرشّحه، استعاره اصلیّه و تبعیّه، استعاره نزدیک و استعاره دور، استعاره وفاقیّه و استعارهٔ عنادیّه از انواع دیگر استعاره مصرحه هستند.

انواع استعارهٔ مصرّحه:

الف- استعاره مصرّحه مجرّده:

فرمول استعاره مصرّحه مجرّده:

مشبّه‌به + لوازم/ صفات/ اجزا/ ملائمات مشبّه

یعنی مشبّه‌به با ملائماتِ مشبّه همراه باشد.

مثال برای استعاره مصرّحه مجرّده:

به لؤلؤ بشست ابر، گرد از عِذارش

«لؤلؤ» استعاره مصرّحهٔ مجرّده است از باران؛ چون «شستن» از صفات «باران» است نه «لؤلؤ».

شکم پر ز لؤلؤیِ شهوار دارد مشو غِرّه خیره به رویِ چو قارش

«لؤلؤ» استعاره مصرّحهٔ مجرّده است از تگرگ/ باران؛ چون «شهوار/ شاهوار: شایستهٔ شاه، درشت و خوب و گرانبها و نفیس» از صفات«لؤلؤ» است نه «تگرگ/ باران». در

ضمن چون به «ابر» که همان مشبّه است و در بیت به قرینهٔ معنوی حذف شده‌است، «شکم» نسبت داده‌است، استعارهٔ مکنیه از نوع جاندارانگاری حیوانی و تشخیص (شکم را حیوانات و آدمیان دارند، نه گیاهان) نیز به کار رفته‌است. در ضمن در مصراع دوم در «رویِ چو قار» صنعت ادبی «تشبیه» به همراه «استعارهٔ مکنیّه از نوع تشخیص» در ضمیر شخصی متصل «ش» که مرجع آن ابر است، وجود دارد: شاعر به «ابر» (مشبّه) که انسان نیست، «رو» (مختصهٔ انسانی) نسبت داده‌است و «رو»ی ابر را به «قار = قیر» تشبیه کرده‌است. وجه شبه پنهان «سیاهی» است.

به صحرا بگسترد نیسان بساطی که یاقوت پودست و پیروزه تارش

معنی: بهار، بساطی گسترده‌است که پودش، «یاقوت» و تارش، «پیروزه/ فیروزه» است.

توضیحات مهم دربارهٔ «نیسان»: نیسان ماه هفتم از ماههای دوازده‌گانهٔ سال سریانی (به ترتیب: آزار، نیسان، اَیار، حزیران، تَموز، آب، ایلول، تِشرین اول، تِشرین آخر، کانون اول، کانون آخر و شُباط) که ابونصر فراهی در کتاب *نصاب‌الصبیان* (مربوط به ادبیات تعلیمی منظوم برای کودکان قدیم) آنها را به این صورت هنرمندانه، در دو بیت به نظم درآورده‌است: «دو تشرین و دو کانون و پس آنگه/ شباط و آذر و نیسان، ایار است/ حزیران و تموز و آب و ایلول/ نگه دارش که از من یادگار است». نیسان و ماههای دیگر سریانی، در روزگار ناصر خسرو رایج بوده‌است. «نیسان» تقریباً برابر با اردیبهشت است. البته ماههای سال، با تقویم جلالی (تقویمی که حکیم عمر خیام نیشابوری با همکاری منجمان و عالمان بزرگ دیگر در سال ۴۷۱ هـ‌ق.، به افتخار جلال‌الدوله ملکشاه سلجوقی تنظیم کردند، به ترتیب حمل، ثور، جوزا - سرطان، اسد، سنبله - میزان، عقرب، قوس - جدی، دلو و حوت بودند که مطابق با منزل‌ها (خانه‌ها)ی ماه، در برج‌های دوازده‌گانه دائرةالبروج یا منطقةالبروج هستند و تا پایان سلطنت قاجاریان و حتی اوایل دوره پهلوی در ایران مرسوم بود و توسط حاکمیت باستانگرای پهلوی این گاه‌شماری اصیل منسوخ شد و گاه‌شماری مبتنی بر نامهای

ایزدان و امشاسپندان آیین تحریف‌شده و استعماری زردشتی (فروردین، اردیبهشت، خرداد و ....) که پارسیان فراماسون هندی مروج آن بودند، جایگزین گاه‌شماری جلالی شد. نیسان: مجاز به علاقهٔ جزئیه، بهار است.

بساط: گستردنی/ سفره/ شادروان/ سَرگی sərgi: ترکی

«بساط» استعارهٔ مصرّحهٔ مجرّده از «گلها و سبزه‌ها» است؛ یعنی «بساط» مشبّه‌به است و «گلها و سبزه‌ها» مشبّه است و چون «بگسترد» و «یاقوت» و «پیروزه» از لوازم و صفات «بساط» (مشبّه به) هستند و نه «گلها و سبزه‌ها» (مشبّه) پس استعاره مصرّحه مجرّده است. در ضمن دو استعارهٔ دیگر هم در بیت هست: «یاقوت» که سنگی معدنی و گرانبها به رنگهای سرخ و زرد و کبود است، استعاره مصرّحهٔ مجرّده است از گلهای سرخ و زرد و کبود و «پیروزه» که سنگی معدنی و گرانبها به رنگ آبی آسمانی (فیروزه‌ای) است، استعارهٔ مصرّحهٔ مجرّده از سبزه‌ها و چمنها است. در ضمن دو تشبیه هم وجود دارد که با استعارات، تصاویر تلفیقی (در این جا تلفیق استعاره با تشبیه) را به وجود آورده‌اند: «یاقوت» به «پودِ بساطِ نیسان» و «پیروزه» به «تارِ بساطِ نیسان» تشبیه شده‌اند. در کلمهٔ «نیسان» نیز استعارهٔ مکنیه از نوع تشخیص وجود دارد؛ چرا که «پهن کردن بساط» کار انسان است، نه بهار.

مثال دیگر برای استعارهٔ مصرّحهٔ مجرّده:

درم خواهی از گلبنانش گذر کن وشی بایدت مگذر از جویبارش

معنی: اگر درم/ درهم (مسکوک پول نقره به رنگ سفید) می‌خواهی از کنار گلبانان/ درختان گل آن گذر کن و گلبرگهای سفید درختان گل را بر شاخه‌ها و بر روی زمین ببین و تماشا کن.

«درم» (مشبّه‌به) در این مصراع، استعارهٔ مصرّحه مجرّده است و «مشبّه» ما، «گلهای سفید» است: گلبرگها و شکوفه‌های سفید که در بهار زیر درختان گل می‌افتند و می-ریزند و شاباش/ شادپاش/ شاه(داماد)پاش می‌شوند. چون «گلبنان» از لوازم و ملازمات و ملائمات مشبّه (گلهای سفید) است نه از لوازم و ملازمات و ملائمات مشبّه-

به (درم) پس استعارهٔ ما، استعارهٔ مصرّحهٔ مجرّده است. «وشی» نیز استعارهٔ مصرّحهٔ مجرّده است؛ چون «جویبار» (همان چای‌بار: کنارِ چار) از لوازم «وشی» (پارچهٔ ابرایشمی نرم و لطیف سوزن‌دوزی شده در شهر وش افغانستان کنونی) که «مشبّهٌبه» باشد، نیست، بلکه از لوازم «سبزه‌ها و گلها» (مشبّه) است.

مثال دیگر برای استعارهٔ مصرّحهٔ مجرّده:

گهی دُرّ بارد گهی عذر خواهد همان ابر بدخوی کافوربارَش

«دُرّ» استعارهٔ مصرّحهٔ مجرّده از «باران» است. چون «دُرّ» (مشبهٌبه) با لوازم و ملائمات «باران» (مشبّه)، که «باریدن» و «ابر» باشد، آمده‌است. «کافور» استعارهٔ مصرّحهٔ مجرّده از «برف» است. چون «کافور» (مشبهٌبه) با لوازم و ملائمات «ابر» (مشبّه)، که «باریدن» و «ابر» باشد، آمده‌است. در ضمن چون شاعر به «ابر» که بی‌جان است، صفات انسان (عذرخواهی و بدخویی) نسبت داده‌است، در کلمهٔ «ابر» استعاره مکنیه از نوع تشخیص هست.

ب. استعاره مصرّحه مطلقه:

فرمول استعاره مصرّحه مطلقه:

مشبّه به+ هم لوازم/ صفات/ اجزا/ ملائمات مشبّه و هم لوازم/ صفات/ اجزا/ ملائمات مشبّه مشبّه‌به.

یعنی مشبّه به را ذکر کنیم و با آن، هم از ملائمات مشبّه به و هم از ملائمات مشبّه چیزی بیاوریم.

مثال:

به دیبا بپوشید نوروز رویش

در این مصراع، «دیبا» استعاره مصرّحه مطلقه است از «سبزه‌ها و گلهای رنگارنگ»؛ چون «بپوشید» و «رویش» هم از صفات «مشبّه‌به» (دیبا) است و هم از صفات

«جهان» که همان ضمیر شخصی «ش» در «رویش» باشد. استدلال من این است (برای اثبات هر آرایهٔ ادبی در موقع تدریس، باید استدلال محکم، قوی و قانع‌کننده داشته‌باشید):

دیبا رویِ عروس را می‌پوشاند. پارچهٔ دیبا برای پوشاندن بدن انسان و روی عروس است.

سبزه‌ها و گلها روی زمین (جهان) را می‌پوشانند.

پس پوشاندن هم صفتی برای دیبا (مشبّهٌبه) است و هم صفتی برای سبزه‌ها و گلها (مشبّه). پس استعارهٔ ما استعارهٔ مصرّحهٔ مطلقه است. در ضمن چون «نوروز» انسانِ مشاطه نیست که روی عروس/ زمین را با دیبا بپوشاند، پس در «نوروز» نیز استعارهٔ مکنیه از نوع تشخیص هست. اینها همگی تصاویر خیالی تلفیقی هستند که در تجزیه و تحلیل ادبی مشخص می‌شوند.

مثالی دیگر برای استعارهٔ مصرّحهٔ مطلقه:

به نیسان همی قرطهٔ سبز پوشد درختی که آبان برون کرد ازارش

یعنی درختی که زمستان (آبان مجاز به علاقه جزئیه: زمستان)، ازارش/ شلوارش (برگهای زردش) را درآورده و برهنه‌اش کرده‌بود، در بهار (نیسان: مجازاً بهار)، پیراهن سبز می‌پوشد.

در کلمهٔ «قُرطه» (پیراهن) استعارهٔ مصرّحهٔ مطلقه هست. «قرطه» (مشبهٌبه) و «برگها» (مشبّه) هستند. چون «قُرطه»، هم همراه با «سبز» (صفت/ رنگ برگ)، «درخت» و «پوشد» (صفت قُرطه) آمده‌است، پس استعارهٔ ما، استعارهٔ مصرّحهٔ مطلقه است. درست است که «پوشیدن» از صفات انسان است، نه درخت، اما سبز بودن بی شک از صفات برگ است؛ هرچند می‌تواند رنگ قرطه (پیراهن) هم باشد. در ضمن «ازار» نیز درست مانند «قرطه» استعارهٔ مصرّحهٔ مطلقه است؛ چون هم با «درخت» (از لوازم مشبّه) آمده‌است و هم با «برون کردن» که از لوازم «ازار» (مشبّهٌبه) است.

مثال دیگر:

نگه کن بدین کاروانِ هوایی که کافور و درّ است یکرویه بارَش

«کاروان» استعارهٔ مصرّحهٔ مطلقه از «ابرها» است. چون «کاروان» (مشبهٌبه)، هم همراه با لوازم «کاروان» (مشبّهٌبه): «کافور»، «درّ» و «بار» آمده‌است و هم همراه با «هوایی» (آسمانی) که از لوازم «ابرها» (مشبّه) باشد؛ برای همین استعارهٔ مصرّحهٔ مطلقه است. در ضمن «کافور» استعارهٔ مصرّحهٔ مطلقه از «برف» و «درّ» استعارهٔ مصرّحهٔ مطلقه از «باران» است.

بیت مشابه بیت بالا:

یکی گردنده کوهی برشد از دریا سوی هامون

که جز کافور و مروارید و گوهر نیست در کانش

«کوه» استعارهٔ مصرّحهٔ مطلقه است از «ابر کوه‌پیکر بهاری». «گردنده بودن» که به همراه «کوه» آمده‌است از صفات «کوه» (مشبهٌبه) نیست، بلکه از صفات«ابر کوه‌پیکر بهاری» (مشبّه) است؛ ولی «کافور، مروارید، گوهر و کان» از صفات و ملائمات «کوه» هستند نه «ابر». «کافور» استعارهٔ مصرّحهٔ مطلقه است از «برف»، «مروارید» استعارهٔ مصرّحهٔ مطلقه است از «تگرگ» و «گوهر» استعارهٔ مصرّحهٔ مطلقه است از «باران».

نمونهٔ دیگر از استعارهٔ مصرّحهٔ مطلقه:

درختِ تو گر بارِ دانش بگیرد به زیر آوری چرخِ نیلوفری را

«درخت» استعارهٔ مصرّحهٔ مطلقه از «وجود انسان» است. چرا که «درخت» (مشبّهٌبه) هم با صفت خودش که «بار» (میوه، ثمر، بار: همان «وار» ترکی) آمده‌است و هم با «دانش» که از صفات «وجود انسان» (مشبّه) باشد، همراه شده‌است؛ پس استعارهٔ ما مصرّحهٔ مطلقه است.

ج. استعاره مصرّحه مرشّحه:

فرمول استعاره مصرّحه مرشّحه:

مشبّه‌به + لوازم/ صفات/ اجزا/ ملائمات مشبّه‌به

یعنی مشبّه‌به را همراه با یکی از ملائمات خود آن مشبّه‌به ذکر می‌کنند. این استعاره از زیباترین استعارات است که تشخیص آن به نسبت استعاره‌های دیگر سخت‌تر و مستلزم دقت بیشتر است.

مثال معروف این آرایهٔ ادبی در ادبیات کلاسیک فارسی، بیتی زیبا از حافظ است:

از لعلِ تو گر یابم انگشتری زنهار صد مُلکِ سلیمانم در زیر نگین باشد

معنی بیت: اگر از لبِ سرخ لعل‌مانندِ تو (معشوق/ یار) بوسه‌ای که مانند انگشتری زنهار است و زینهار/ امان می‌بخشد بیابم، چنان در جهان و حیات، مستغنی و بی‌نیاز می‌شوم و چنان حشمت و جاه و مقامم بالا می‌رود که گویی صد مُلک سلیمان در زیر نگین (تحت حکم فرمان و مُهر نگین انگشتری) من درمی‌آید.

این بیت عجیب، لطیف و زیبا از حافظ چنان از صور خیال و تصاویر تلفیقی اکنده-است که من، دکتر اختیار بخشی، در یکی از کلاسهایم، یک بار برای تجزیه و تحلیل و تبیین زیباییهای همین تک بیت یک و نیم ساعت صحبت کردم و تمام نشد! اما خلاصهٔ آن را، متناسب با بحث استعاره، برایتان می‌نویسم:

«لعل» استعارهٔ مصرّحهٔ مرشّحه از «لبِ سرخِ معشوق» است. چون «لعل»، «مشبّهٌ‌به» ما است که به جای «لب» (مشبّه) آمده‌است و چون همراه با «انگشتری زنهار» و «نگین» آمده‌است، مُرَشَّح (پرورده/ پرورده شده) شده‌است. «انگشتری زنهار» نیز «استعارهٔ مصرّحهٔ مرشّحه» از «بوسه» است. چون «انگشتری زنهار»، «مشبّهٌ‌به» است که به جای «بوسه» (مشبّه) آمده‌است و با لوازم و صفات «انگشتری» چون «لعل»، «زنهار»، «نگین» و «مُلک» همراه شده‌است. توجه کنید به شکل لب هنگام بوسیدن که غنچه می‌شود و شکل حلقهٔ انگشتری را در ذهن مجسم کنید! انگشتری زنهار: خاتم‌الامان، انگشتری امان. خاتم یا خطی بود که شاهان و حکام قدیم، به نشانهٔ امان

(عفو و تأمین جانی) به کسی می‌دادند که جانش از مجازات ایمن و در امان و پناه شاه باشد. یا این که در مرام عیاران و جوانمردان ، خود انگشتری زینهار را، اگر به کسی می‌دادند تا زمانی که در انگشت او بود، از دست آن عیار یا دیگر عیاران در امان بود. شاعر در اینجا به زیبایی لایه‌ها و سطوح تاریخی- جامعه‌شناختی- سیاسی را در پس‌زمینه و بافتاری عاشقانه یا عارفانه طوری آورده‌است که لایۀ اول (روساخت/ کلمات بیت) به ظاهر، اجتماعی- سیاسی (حکومتی/ درباری) می‌نماید؛ در حالی که در زیرساخت (درونمایه/ مضمون/ محتوا) عاشقانه یا عارفانه است:

بوسه گرفتن از لب یار نشانۀ تضمین تداوم عشق است و چون عاشق به جز معشوق از کل جهان چیزی نمی‌خواهد، پس به هزار سلطنت سلیمان بی‌اعتنا و نسبت به ان مستغنی است (لایه یا سطح عاشقانه).

اگر عارف، از الله تأیید و امان و تأمین بگیرد دیگر چه نیازی به صد سلطنت همچون سلیمان دارد (لایه یا سطح عارفانه).

در ضمن، کلمۀ «صد» مجاز است؛ یعنی «خیلی/ بسیاری). مجاز به علاقه ملازمت.

«در زیر نگین بودن»:تحت حکم و فرمان بودن؛ چرا که نگین و نقش آن به عنوان مهر فرمان پادشاهان به کار می‌رفته‌است که به آن مُهر خاتَم نیز می‌گفتند و نشانۀ نفاذ و نفوذ حکم و فرمان و امر و حاکمیت حاکم بوده‌است.

«ملک سلیمان» نیز ایهام دارد: الف- حشمت و جاه و سلطنت سلیمان نبی ب- ایالت فارس.

در اشعار ناصر خسرو و مسعود سعد سلمان استعاره از نوع مصرّحۀ مرشّحه نیافتیم و دیگر انواع استعارۀ مصرّحه برای مطالعۀ آزاد شما دانشجویان عزیز (برای کنکور کارشناسی ارشد) است. برای همین به استعارۀ مکنیّه می‌پردازیم.

استعاره مکنیّه (تخییلیّه)

فرمول کلی استعاره مکنیّه: مشبّه + لوازم/ صفات/ اجزا/ ملائمات مشبّهٌبه

هر گاه از ارکان تشبیه، فقط مشبّه با یکی از لوازم مشبهٌبه بیاید، استعاره مکنیّه است. در استعارّ مکنیّه، اگر «مشبّهٌبه» حذف‌شده، جاندار غیرِ انسان باشد، استعارهٔ مکنیه از نوع جاندارگرایی یا همان **Animism** است و اگر انسان باشد؛ یعنی لوازم/ صفات/ اجزا/ ملائمات انسان را داشته‌باشد، استعاره مکنیه، «تشخیص» یا «شخصیت‌بخشی» یا همان **Personification** است. اگر «مشبّهٌبه» حذف‌شده، جاندار و انسان نباشد استعاره، فقط مکنیّه است:

تو را از کنگرهٔ عرش می‌زنند صفیر

ندانمت که در این دامگه چه افتاده‌است (حافظ)

«مشبّهٌبه محذوف»، «قصر» است که غیر جاندار و «کنگره» از لوازم آن است. «مشبّه» هم «عرش» است که در بیت با لوازمِ «قصر» (مشبّهٌبه محذوف) آمده‌است. پس استعارهٔ ما، استعارهٔ مکنیّه است. در ضمن «دامگه» نیز استعارهٔ مصرّحهٔ مرشّحه از «دنیا» است؛ چون منظور شاعر از «چه افتاده‌است»، «دانه» است که از لوازم «دامگه» (مشبّهٌبه) است.

مثال برای استعاره مکنیه از نوع تشخیص در اشعار ناصر خسرو:

که کرد این کرامت همان بوستان را که بهمن همی‌داشتی زار و خوارش؟

پر از حلقه شد زلفکِ مشک‌بیدش پر از درّ شهوار شد گوشوارش

در بیت اول، «استعارهٔ مکنیّه از نوع تشخیص» در کلمهٔ «بهمن» که مجازاً همان «زمستان» باشد، وجود دارد (تصویر تلفیقی: تلفیق مجاز با استعارهٔ مکنیّه). دلیل ما این است که «بهمن/ زمستان» انسان نیست که «بوستان» را «زار و خوار بدارد» و «زار و خوار داشتن» از لوازم مشبّه‌به مکنون، یعنی «انسان» است. در بیت دوم نیز، در «مشک‌بید» (مشبّه)، «استعارهٔ مکنیّه از نوع تشخیص» وجود دارد؛ چرا که شاعر، به آن، «زلفک» که از لوازم/ صفات/ اجزا/ ملائمات انسان است، نسبت داده‌است. در مصراع دوم نیز همین طور، به «بوستان»، «گوشوار= گوشواره» نسبت داده‌است که

سبب می‌شود در ضمیر «ش» که مرجع آن «بوستان» است، استعارهٔ مکنیه از نوع تشخیص وجود داشته‌باشد. خود «گوشوار» نیز استعارهٔ مصرّحه مجرّده از «گلبرگهای گلهای بوستان» است (تصویر تلفیقی: تلفیق استعاره‌های مکنیه و مصرّحه). علاوه بر این، «درّ شهوار» نیز استعارهٔ مصرّحهٔ مجرّده از قطرات شبنم است که بر روی گلبرگهای گلهای بوستان می‌نشیند. در ضمن در بیت اول، صنعت ادبی تجاهل‌العارف نیز هست؛ چون شاعر که می‌داند که «الله» یا «بهار» به «بوستان» این کرامت را کرده‌است، خود را به ندانستن می‌زند.

مثال دیگر برای استعارهٔ مکنیّه از نوع تشخیص:

ای هفت مدبّر که بر این پرده‌سرایید تا چند چو رفتید دگر باره برآیید؟

توضیح دربارهٔ«هفت مدبّر»: هفت مدبّر، یعنی «قمر، عطارد، زهره، شمس، مریخ، مشتری و زحل» که در باور قدما، «آباء عِلوی» (پدران برین) محسوب می‌شدند که بر «اُمَّهات سفلی» (مادران زیرین) که «خاک، آب، باد و آتش» باشند، تأثیر می‌گذاشتند و «موالید ثلاثه» (فرزندان سه‌گانه) که «جماد، نبات و حیوان» باشند، به وجود می-آوردند. به آباء علوی، «هفت فلک» و «ستارگان سبعه» (ستارگان هفت‌تایی) نیز می-گفتند و عقیده داشتند که این هفت سیّاره بر سرنوشت بشر تأثیرگذارند. تنجیم قدیم بر اساس زمان وقوع حوادث و جایگاه قرار گرفتن این هفت سیاره در مِنطقهٔ-البروج (برجهای دوازده‌گانه) مشخص می‌شد. از بین اینها «شمس و قمر»، «نیّرین» (دو نورانی)، زهره/ ناهید (سَعد اصغر)، مشتری/ برجیس (سعد اکبر)، عطارد/ تیر (دبیر فلک: دارندهٔ علم و عقل)، مریخ/ بهرام (نحس اصغر) و زحل/ کیوان (نحس اکبر) محسوب می‌شدند.

در این بیت چون بر اساس منطق عادی و معمول ما، در این روزگار، سیّاره‌های هفتگانه، فاقد جان انسانی هستند و شاعر آنها را همانند انسان مورد خطاب قرار داده و در نتیجه آنها را مانند انسانها، صاحب گوش و عقل و هوش فرض کرده‌است که می-

توانند به سؤال، جواب دهند، در «هفت مدبّر» استعارۀ مکنیّه از نوع تشخیص وجود دارد.

مثال دیگر:

نگه کن بدین کاروان هوایی که کافور و درّ است یکرویه بارَش

سوی بوستانش فرستاده دریا به دست صبا داده گردون مهارش

در مصراع دوم بیت دوم، کلمۀ «صبا» استعاره مکنیه از نوع تشخیص وجود دارد؛ چرا که شاعر برای باد صبا، «دست» نسبت دادهاست. در ضمن در ضمیر «ش» که مرجع آن «کاروان هوایی= ابرها» در بیت قبل میباشد، استعارۀ مکنیه از نوع جاندارانگاری یا انیمیسم وجود دارد؛ به دلیل این که «ابرها»، «مرکبی/ چهارپایی/ شتری» فرض شدهاند، که مهارشان به دست باد صبا سپردهشدهاست.

مثالهای دیگر برای استعارل مکنیه از نوع تشخیص:

زمانه، رخ به قطران شسته وز رفتن برآسوده

(«رخ» داشتن و «رخ» شستن از صفات انسان است نه زمانه).

نه از هامون سودایی، تحیّر هیچ کمتر شد نه نیز از صبح صفرایی، بجنبد ایچ صفرایی

(متحیّر شدن، سودایی بودن، صفرایی بودن و صفرا جنبیدن (خشمگین شدن) از ویژگیها و صفات انسان است نه «هامون» و «صبح»).

نگاهی گذرا به صناعات ادبی دیگر در اشعار ناصر خسرو:

تشبیه:

شبی تاری چو بیساحل دمان پر قیر دریایی

فلک چون پر ز نسرین برگ، نیل اندوده صحرایی

در بیت فوق، دو تا تشبیه وجود دارد: «شبی تاری» (مشبه) به «دریایی پر قیر، بی-ساحل و دمان» (مشبهٌبه) تشبیه شده‌است. ادات تشبیه «چو» و وجه شبه «تاریکی، بی‌ساحل/ بی‌کران بودن و دمان/ دمنده بودن» است. چنان که ملاحظه می‌شود، وجه شبه این تشبیه، مرکب از چند صفت است و چون «دریایی پر قیر، بی‌ساحل و دمان»، در واقعیت وجود ندارد، می‌توان آن را از نوع «تشبیه وهمی/ خیالی» دانست.

«فلک» به «صحرایی پر ز گلبرگهای سفید گل نسرین که با رنگ کبود نیل اندوده-شده‌باشد» تشبیه شده‌است. «نسرین برگ» ترکیب وصفی مقلوب است؛ یعنی «برگ/ گلبرگ نسرین». این نوع را تشبیه را که در آن یک چیز (فلک) به یک ترکیب (صحرایی پر ز گلبرگهای گلِ نسرین که بارنگ نیل اندوده‌شده‌باشد) تشبیه شده-باشد، تشبیه مفرد به مرکب می‌گویند. تفصیل تصویر خیالی تلفیقی زیبای ناصر خسرو در این بیت عجیب این است: صحرا خود استعارهٔ مصرّحهٔ مرشحه از آسمان شب است. گلبرگهای گل نسرین که سفید رنگ هستند، در اصل به استعارهٔ مصرّحهٔ مرشّحه ستارگان آسمان هستند و نیل، که کبود رنگ است استعاره است از رنگ کبود آسمان در شب. این است هنرمندی شاعر در تصویر آسمان شب و به همین دلیل شخصی مانند استاد دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، این بیت را بیتی ممتاز از نظر صور خیال دانسته‌اند.

در ضمن مصراع دوم بیت را می‌توان به این شکل خواند که در این صورت معنی آن فرق خواهدکرد:

فلک چون پر ز نسرین، برگِ نیل اندوده صحرایی

بیت دیگر:

چون نارِ پاره، پاره شود حاکم گر حکم کرد باید بی‌پاره

معنی: اگر حاکم (قاضی) بدون «پاره/ پارا: ترکی: پول/ رشوه» حکم کند، از خشم و حرص مانند انار پاره، پاره می‌شود و می‌ترکد و خشمگین و جگرخون می‌شود.

البته مصراع اول را می‌شود به این صورت هم خواند: «چون نار، پاره‌پاره شود حاکم»

تشبیه حاکم پاره‌بگیر (رشوه بگیر) (مشبّه) به انار پاره پاره (مشبّهٌبه). وجه شبه : «پاره پاره شدن: خشمگین و برافروخته و ناراحت شدن شدن». ادات تشبیه: «چون». رابطه: «شود». در ضمن بین «پاره» (تکه) و «پاره» (پول) جناس تام هست.

مثال دیگر:

بگویشان که جهان، سروِ من چو چنبر کرد

به مکر خویش و خود این است کار، کیهان را

در این بیت صور خیال تلفیقی (تصاویر تلفیقی) وجود دارند:

«سرو» استعارهٔ مصرّحهٔ مجرّده از «قدّ و قامت راست شاعر در جوانی» است که همین استعاره به «چنبر» تشبیه شده‌است. ادات تشبیه «چو» است و وجه شبه که در این بیت ذکر نشده‌است، «خمیدگی و خمیده قامت بودن» است و چون وجه شبه در این تشبیه ذکر نشده‌است، به آن «تشبیه مجمل» گویند و چون ادات تشبیه ذکر شده-است، به آن «تشبیه مرسل/ صریح» گویند. نمی‌خواهیم در این جا به انی تفاصیل وارد شویم. برای تفصیل انواع تشبیه به کتابهای صناعات ادبی و بیان مراجعه فرمایید. در ضمن در مصراع دوم بیت فوق، چون به «جهان/ کیهان» «مکر» نسبت داده‌شده‌است و «مکر» مختصه‌ای انسانی است، پس استعارل مکنیه از نوع تشخیص در «جهان/ کیهان» وجود دارد. در ضمن «سرو چنبر شدن» (ترکیب)، کنایه از خمیده‌پشت شدن و خمیده‌قامت شدن و پیر شدن است:

خمیده پشت از آن گشتند پیران جهاندیده

که اندر خاک می‌جویند ایام جوانی را (صائب تبریزی)

مثال بعدی:

آزرده کرد کژدمِ غربت جگر مرا

گویی زبون نیافت ز گیتی مگر مرا

در ترکیب «کژدمِ غربت» تشبیه بلیغ اضافی هست؛ یعنی مشبّه (غربت) و مشبّهٌبه (کژدم) ذکر شده است و از ذکر ادات تشبیه و وجه شبه خودداری شده‌است.

مثالی دیگر:

اگر لاله پرنور شد چون ستاره چرا زو نپذرفت صورتگری را؟

در بیت بالا تشبیه «لاله» (مشبّه) به «ستاره» (مشبّهٌبه) دیده‌می‌شود. وجه شبه درخشان بودن و «پرنور بودن» است. در ضمن در بیت آرایهٔ ادبی تجاهل‌العارف که از آرایه‌های شایع سبک خراسانی است، دیده می‌شود.

مثال دیگر:

تو را خط قید علوم است و خاطر چو زنجیر مر مرکبِ لشکری را

در این بیت تشبیه از نوع مرکب دیده‌می‌شود. تشبیهی است که هیأتی به هیأت دیگر مانند شود؛ یعنی طرفین تشبیه دو چیز یا بیشتر باشد، تشبیه مرکب گویند. در این بیت مصراع اول، مشبّه و مصراع دوم مشبّهٌبه است:

خط و نوشتن/ کتابت و خاطر (ذهن و حفظ کردن/ به خاطر سپردن در ذهن و خاطر) قید و بند علوم برای تو است؛ مانند زنجیر (بند/ افسار/ عنان/ زمام/ لگام) که مرکب (اسب) لشکری را مهار می‌کند. در اصل خط/ نوشتن و خاطر (به خاطر سپردن) به زنجیر و علوم به مرکب لشکری تشبیه شده‌است.

صناعات ادبی دیگر:

تجاهل العارف: از مباحث رایج در بدیع معنوی است. تجاهل در باب تفاعل یعنی خود را نادان و نادانسته وانمودن و یا تظاهر به نادانی کردن است. به بیان دیگر، متکلم از امری معلوم، آن چنان سؤال بلاغی (Rhetorical questions) می‌کند که گویی به راستی از امری مجهول می‌پرسد و با آن‌که چیزی را می‌داند، در معرفت آن تجاهل

می‌نماید. صنعت بلاغی تجاهل العارف، از جمله صنایع رایج در ادب فارسی، با ارزش‌های زیبایی‌شناختی خاص است و از نظر علم معانی و بلاغت، یعنی تأثیرگذاری سخن بر مخاطب نیز علاوه بر بدیع معنوی اهمیت دارد و بر شدت تأثیر سخن، بر مخاطب می‌افزاید. توضیح این که شاعر با سؤالی بلاغی (سؤالی که بر خلاف سؤال منطقی، انتظار پاسخ مشخصی از مخاطبی خاص، یا از مخاطب شعر نمی‌رود)، از اموری که برایش معلوم است، چنان سؤال می‌کند، که آنها را در چشم و ذهن مخاطب برجسته کند. این صنعت در آثار نخستین شاعران فارسی گوی، در سبک خراسان و سپس سبک عراقی به چشم می‌خورد و بیش از همه در آثار عنصری و سعدی بسامد دارد. در علم بدیع، اظهار نادانی شاعر یا متکلم از یک چیز معلوم و آشکار، برای مبالغه در تشبیه، اظهار حیرت و شگفتی، توبیخ و تحقیر مخاطب، اثبات مطلبی برای مدعی و منکر، یا ظرافت و آرایش کلام است؛ مانندِ این بیت:

یا رب آن روی است یا برگ سمن یا رب آن موی است یا مشک خُتَن؟

باد بهشت می‌گذرد یا نسیم باغ یا نکهت دهان تو، یا بوی لادن است؟

(سعدی)

و یا این بیت:

گلی یا سوسنی یا سرو یا ماهی نمی‌دانم

از این آشفتهٔ بی‌دل چه می‌خواهی نمی‌دانم

مثال برای تجاهل‌العارف از ناصر خسرو:

چرا گر موحّد نگشته‌است گلبن چنین در بهشت است هال و قرارش؟

و گر آتش است اندر ابر بهاری چرا آب ناب است بر ما شرارش؟

چو حوراء که آراست این پیرزن را؟ همان کس که آراست پیرار و پارش

که در بیت اخیر، علاوه بر تجاهل‌العارف، «پیرزن» استعارهٔ مصرّحهٔ مجرّده از «جهان/ زمین/ بوستان) است که درعین حال به «حوراء» تشبیه شده‌است.

در مورد اشعار مسعود سعد سلمان:

باید بدواً بگوییم که صور خیال و تصویرها و تصویرپردازیهای شعری این شاعر بزرگ در آن اشعاری که در آنها «من» شاعر، یعنی حیات خاص عاطفی او که بیشتر عمرش را در زندان گذرانده و حبسیه‌های معروف سروده‌است، جلوهٔ بیشتری دارد، آمده‌اند، خیلی قدرتمند هستند؛ مخصوصاً در توصیفاتی که از سیاهچالهای قرون وسطایی که در آنها حدود نوزده سال حبس بوده‌است (قلعه‌های نای، سو، دهک، مرنجاب و مخصوصاً نای)، توصیف فضای زندان، بند و زنجیر گرانی که بر دستها و پایش بسته-شده‌است؛ لحظاتی که به سختی می‌گذرند؛ باجه و روزنهٔ زندان و توصیف آسمان شب که از آن ورزنه دیده‌می‌شود و امثالهم، شعر او را از نظر صور خیال در ردیف برجسته-ترین اشعار فارسی درآورده‌است. بهتر است ادامه سخن را به استاد دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی بدهیم و از کتاب ارزندهٔ *صور خیال در شعر فارسی* ایشان، مطالبی مهم را به صورت برداشتهایی بیاوریم:

«در دیوان بزرگ مسعود سعد سلمان که حدود هفده هزار بیت شعر دارد، دو گونه شعر می‌توان یافت: نخست قصاید مدحی او که اغلب با وصفی از طبیعت آغاز می‌شود و در این گونه قصاید، او را بر هیچ یک از متقدمان با معاصرانش فضلی نیست؛ مخصوصاً که تصویرهای شعری او، در این این گونه شعر، اغلب تصاویری است که اجزای آن را پیشینیان او، در شعرهای خود به کار برده‌اند و او، هیچ ابداعی در کاربرد آنها به کار نبرده‌است. دستهٔ دوم شعرهایی است که به نوعی خاص، «منِ» شاعر و لحظه‌های زندگی خصوصی او، [مخصوصاً سالهای طولانی و تلخی که در زندانهای قرون وسطایی داشته‌است]، در آنها مطرح است. در این گونه شعرها، تجربه‌های حسی و عاطفی [ناب و مخصوص او]، مجال تجلی بیشتری یافته و شعرش را تازگی و حالتی خاص داده‌است و بر روی هم، اگر این دسته از شعرهای او نبود، وی را با اندکی

فضیلت، در کنار امیر معزی می‌توانستیم قرار دهیم که هیچ گونه هنری، در شعرش دیده‌نمی‌شود. با این همه در همان قصاید مدحی او نیز، نوعی خصوصیت در تصویرها دیده‌می‌شود که اگرچه از نظر ارزش هنری قابل یادآوری نیست، ولی از نظر مطالعه در دگرگونی صور خیال شاعران فارسی زبان باید بررسی شود.

از خصایص عمومی این گونه قصاید او، تزاحمی است که در [تلفیق] تصویرهای شاعر وجود دارد و انبوهی و فشردگی تصویرهای کوتاه که اغلب از اضافهٔ دو کلمه به وجود می‌آید، مجموعه‌ای از خیالهای شاعرانه می‌سازد که طبیعت یا هر عنصر دیگری در خلالِ آن تصاویرِ در هم فشرده، گم می‌شود و از این روی، در دیوان او، با طبیعت زنده و متحرک کمتر روبه‌رو می‌شویم. این سکون و مردگیِ عناصرِ طبیعت در شعر او، نسبت به گویندگان دورهٔ قبل، بیشتر از این برخاسته که وی، در زمینهٔ طبیعت- به ویژه طبیعت باغ و صحرا و دشت و ابر و بهار- شاعری است که تجربهٔ مستقیم کمتر دارد؛ زیرا بیشتر عمر او، به‌خصوص اوج شاعری وی، در زندان گذشته‌است و برای همین، تجربه‌هایی که گویندگانی از قبیل فرخی و منوچهری در زمینهٔ طبیعت داشته-اند، در شعر او، کمتر جلوه کرده‌است و همین محدودیت فضای زندان، وی را بدان واداشته‌است تا در زمینهٔ مسائل عاطفی و گزارش لحظه‌های تنهایی و ملال، قدرتی قابل توجه حاصل کند و از همین نظر است که وصف شب و ستارگان که شاید تنها زمینهٔ تجربه‌های او دربارهٔ طبیعت و اشیای بیرونی بوده و آسمان را از روزنهٔ محبس یا سرسرای زندان می‌دیده‌است، در دیوان او، زیباترین وصفهاست و با بهترین تصویرهای شب در دیوان گویندگان دورهٔ قبل، قابل سنجش است.

تصویرهایی که او از درازای شب و طلوع و غروب ستارگان و تنگنای زندان می‌دهد، شاید در سراسر این دوره، بی‌مانند باشد و راز این توفیق او، یکی محدودیت حوزهٔ تجربه‌های او در این باره است و دیگر، آگاهی وی از دانش نجوم که خصایص هر یک از ستارگان را، بیش و کم، در تصاویر خویش منعکس می‌کند و در دیوان اوف تصاویر نجومی بسیار می‌توان یافت.

با این که وی، بخش عمده‌ای از زندگی خود را در هند گذرانیده‌است، تأثیر محیط هند و صبغهٔ اقلیمی آن دیار، در شعرش دیده‌نمی‌شود و از این نظر، با گویندگان هم‌عصر خودش تفاوت چندانی ندارد و با توضیحی که در باب محدویت تجربه‌های [حسی و انضمامی] او در زمینهٔ طبیعت دادیم، روشن است که وی، بیشتر تصاویر خود را – در زمینهٔ طبیعت- از تصاویر گویندگان دیگر اخذ کرده‌است و با ذوق و سلیقهٔ خود، چیزهایی- با اندیشه و خیال خود و نه تجربهٔ عینی خود- افزوده و این امر، از ویژگیهای شعر در روزگار اوست و همهٔ گویندگان می‌کوشند، در حوزهٔ تصاویر شعری متقدمان، تصرفاتی، از نوع استدلال و تعلیل به وجود آورند تا مفهوم سرقت از میان برود و او خود با این که در موراد مختلف از استقلال شعری خویش دم می‌زند:

من آنم که گه نظم، هیچ گوینده به لفظ و معنی، چون من ندارد استقلال

و با این که مکرّر، خود را به ابر مانند می‌کند که هرچه دارد، از اندیشه و حس خویش دارد و همچون کوه نیست که صدای دیگران را منعکس کند:

من ناشنیده گویم از خویشتن چو ابر چون کوه نیستم که بُوَد لفظِ او صدا

باز هم در اغلب زمینه‌ها، تصاویرش، از عناصر شعری قدما ترکیب شده‌است؛ مثلاً تصویر «پنجهٔ چنار» را از فرخی گرفته و به گونه‌های مختلف مورد استفاده و تصرّف قرار داده‌است که هیچ ابداع و در نتیجه هنری در آنها دیده‌نمی‌شود. و این خصوصیت عمومی شعر مسعود و معاصران اوست که از یک تصویر اصلی قدما (موتیف/ motif)، تصویرهای دیگری با ترکیب و استدلال و تعلیل استخراج می‌کنند و بهترین تصاویر آنها، اغلب تصاویری است که از قدما (شعرای متقدم فارسی و مخصوصاً عرب) گرفته- اند و تصرّفی شاعران و یا ترکیبی خاص در آنها به وجود آورده‌اند؛ چنان که این بیت مسعود در وصف بهار:

هر سرو بُنی به رنگِ طوطی در سایهٔ ابر چون کبوتر

با همهٔ تازگی، یادآورِ تصویری است که پیش از او، فرّخی ساخته‌بود:

[خاک را چون نافِ آهو، مشک زاید بی‌قیاس]

بید را چون پرّ طوطی برگ روید بی‌شمار

و حوزهٔ ابداعات ایشان، بیشتر محدود در همین‌گونه تصرّفات است که تصویری از شعرِ قدما بگیرند و در آن، نوعی استدلال یا تعلیل جست و جو کنند، یا همراه با صنعتی از صنایع لفظی یا معنوی بدیع، عرضه دارند؛ آن گونه که در این بیت او می-خوانیم:

در کفِ آن گوهر الماس‌رنگ تشنه به خون، لیک بسی آبدار

یا در این بیت:

به نور، آذری و از تو دیده‌ام را آب به لطف، آبی و از توست در دلم آذر

که هیچ تازگی، جز برقرار کردن نوعی تضاد، میان اجزای تصویر در آن دیده‌نمی-شود و بیهوده نیست اگر او خود نیز، شعرش را زادهٔ عقل و فکر می‌داند و بی‌گمان، همین مسألهٔ یافتن نوعی استدلال و تعلیل و همراه کردن آنها با صنایع بدیعی، در دایرهٔ تصاویرِ شعری پیشینیان است که سبب شده‌است که خاقانی، [که علاوه بر شاعری، شعرشناسی فحل است]، مسعود سعد را پیروِ عنصری معرفی کند؛ زیرا این گونه کوششها را، عنصری در نیمهٔ اول قرن پنجم اغاز کرده‌بود و خاقانی در حق مسعود سعد درست گفته‌است که:

[مسعود سعد نه سویِ تو شاعری است فحل کاندر سخنش گنجِ روان یافت هر که جُست]
بر طرز عنصری رود و خصم عنصری است کاندر قصیده‌هاش زند طعنه‌های چُست

دوری مسعود از تجربه‌های شعری در حوزهٔ طبیعت، سبب شده‌است که شعرش، در زمینهٔ طبیعت، لطف چندانی نداشته‌باشد و بیشتر، حرص او بر آوردن تصاویر تکراری و پر کردن قصیده از انواع صورِ خیال قدما، سبب شده‌است که تصویرها کوتاه و کوتاه‌تر شوند و همچنین کوتاهی تصویرها، که اغلب از نوعی اضافه به وجود آمده، از قبیل:

تیغ مردانگیت زنگ نزد گل آزادگیت خار نداشت

آب مهر تو را خلاف نبود آتش خشم تو شرار نداشت

هیچ میدان فضل و مرکبِ عقل در کفایت چو تو سوار نداشت

سبب شده‌است که ازدحام عجیبی در صور خیال او به وجود آید و حاصل این فشردگی تصویرها و تزاحم آن، نوعی سکون و ایستایی در وصفهاست و آن حرکت و حیاتی را که در شعر فرخی و منوچهری و اغلب شاعران قرن چهارم می‌بینیم، در شعر او نمی‌بینیم و آن جا که از نظر عاطفی، هیجانی دارد و به این تزاحم تصویرها مجالی نمی‌دهد- و این کار در حبسیات او آشکار است- شعرش به اوج زیبایی و تأثیر می‌رسد و می‌توان گفت که در شاهکارهای برجستهٔ او، تصویر، به آن معنی که در شعر فرخی و منوچهری دیده‌می‌شود، مطلقاً وجود ندارد.

دیوان مسعود سعد، سرشار است از استعاره‌های گوناگونی که در اغلب آنها، جنبهٔ هنری مشخص و آشکار نیست؛ یعنی از اضافهٔ هر چیزی به چیز دیگر- اغلب امری مادی، عینی و انضمامی به امری انتزاعی و تجریدی- تصویری می‌سازد که هیچ جهتِ شباهت لفظی در آنها نیست و این نکته‌ای است که در اغلب استعاره‌های این دوره باید بررسی شود و به‌خصوص که با این نوع اضافه، گاهگاه نوعی تشخیص ایجاد می‌شود که دور از حیات و حرکت است؛ چنان که در این ابیات:

پیران روزگار سپرها بیفکنند در صفّ عزم چون بکشی خنجرِ دَهاء

گویا به لفظ فهمِ تو آمد زبانِ عقل بینا به نور رأی تو شد دیدهٔ ذکاء

که تصویرهایی (اضافه‌های استعاری) از نوع «خنجرِ دها» و «زبانِ عقل» و «دیدهٔ ذکاء» بیش از آن که جنبهٔ حسی و هنری داشته‌باشند، فقط از نوعی خصوصیت دستور زبانی (شبیهِ اضافهٔ اقترانی) و امکان جدولی ترکیب به وجود آمده‌اند و از این

دست تصاویر در دیوان او و معاصرانش آن قدر هست که نمی‌توان حدی برای آنها در نظر گرفت.

[توضیح از دکتر اختیار بخشی: نکتهٔ اخیر که از چشم استاد دکتر شفیعی کدکنی دور نمانده‌است، از قضا نکته‌ای مهم است که دانشجویان محترم بارها به آن برخورد می-کنند و از ان می‌پرسند؛ پس نیاز به توضیح دارد: اضافه‌ها در دستور زبان انواع مختلفی دارند که ما، در این جا، سه نوع از مهمترین آنها را بررسی و تحلیل می‌کنیم:

اضافهٔ تشبیهی:

مضاف و مضاف‌الیه به هم تشبیه شده‌اند، یا بینشان اشتراکی وجود دارد؛ مثل: خنجرِ دهاء، چشم نرگس، قد سرو، لبِ لعل، کمندِ گیسو

همان گونه که مشاهده می‌شود در این نوع اضافه، بین مضاف و مضافٌ‌الیه رابطهٔ شباهت وجود داردو در اغلبِ کاربردهایِ این نوع اضافه، می‌توان جای دو کلمه را با یکدیگر عوض کرد:

لعلِ لب، گیسویِ کمند، نرگسِ چشم

توضیح این که در نظام اصطلاح‌شناسی (ترمینولوژی/ Terminology) دستور زبان، به این نوع ترکیبات، «اضافهٔ تشبیهی» و در نظام اصطلاح‌شناسی علوم ادبی و بلاغی، مخصوصاً علم بیان «تشبیه بلیغ اضافی» می‌گویند؛ چون که رابطهٔ تشبیهی بین دو کلمهٔ این ترکیب وجود دارد: مشبّه + ـــِ+ مشبّهٌبه: خنجر+ ـــِ + دهاء

اضافهٔ استعاری :

هرگاه مضاف از کلمهٔ دیگری گرفته شده و به مضافٌ‌الیه نسبت داده می‌شود و در معنای اصلی خودش نیست، بلکه مفهوم مجازی دارد و نوعی رابطهٔ شباهت بدون ذکر مشبّهٌبه در آن وجود دارد . در اضافه استعاری، مضافٌ الیه اصل است و مضاف در معنی غیر واقعی خود به کار می‌رود؛ مثل:

زبانِ عقل، دیدهٔ ذکا، دستِ فلک، چنگالِ مرگ، خندهٔ گل، گریهٔ ابر، دستِ روزگار، دندانِ تحیّر

که در این ترکیبات، مثلاً «دست» نه در معنی «دست واقعی» بلکه در معنی حوادث روزگار به کار رفته‌است.

در نظام اصطلاح‌شناختی (ترمینولوژی) دستور زبان، به این نوع ترکیبات، «اضافهٔ استعاری» و در نظام اصطلاح‌شناختی علوم بلاغی، مخصوصاً علم بیان، «استعارهٔ مکنیّه از نوع تشخیص» می‌گویند؛ چون که در این نوع ترکیبات، اغلب، اعضای بدن انسان، به غیرانسان نسبت داده‌می‌شوند.

فرق بین اضافهٔ تشبیهی و اضافهٔ استعاری آن است که در اضافهٔ تشبیهی، مشبّه و مشبّهٌبه که همان مضاف و مضافٌالیه هستند، هر دو می‌آیند: قدِّ سرو: قدّ (مشبّه)، سرو (مشبّهٌبه)، در حالی که در اضافهٔ استعاری، مشبّه می‌آید و به جای مشبّهٌبه، یکی از لوازمیا متعلّقات آن ذکر می‌شود؛ چنان که در «دستِ روزگار»، روزگار به انسان تشبیه شده‌است؛ یعنی مشبّه است و ذکر شده‌است؛ اما «انسان» که مشبّهٌبه است، ذرک نشده و به جای آن، «دست» که از متعلّقات انسان است، ذکر شده‌است.

اضافهٔ اقترانی :

مانند اضافهٔ استعاری است؛ با این تفاوت که بین مضاف و مضافالیه رابطهٔ مقارنت یا همراهی وجود دارد؛ مثل:

دستِ دوستی، دیدهٔ/ چشمِ احترام، دستِ قدرت، دستِ ادب، زبانِ اعتراض، پایِ ارادت، دیدهٔ منّت، دست انابت، دست دعا؛ مثالی رندانه برای دستِ دعا:

محراب ابرویت بنما تا سحرگهی دستِ دعا برآرم و در گردن آرمت (حافظ)

فرق میان اضافهٔ استعاری و اقترانی:

اولاً در اضافهٔ استعاری، اصلِ استعاره بر پایهٔ تشبیه استوار است؛ زیرا استعاره در واقع تشبیهی است که یکی از ارکان اصلی آن (مشبّه یا مشبّهٌبه) ذکر نشود. چنان که در

«دستِ روزگار» روزگار در اصل، به انسانی تشبیه شده‌است؛ در صورتی که در اضافهٔ اقترانی، تشبیهی در کار نیست. ثانیاً در اضافهٔ اقترانی، مضاف، معمولاً اسمِ معنی است و مفهوم عواطف و حالاتِ درونی انسانی دارد: دستِ ادب، چشمِ احترام، نگاهِ خشم، زبانِ محبت و ... .

نحوه تشخیص اضافهٔ استعاری از اضافهٔ اقترانی :

بین مضاف و مضاف‌الیه یکی از این عبارت ها را قرار می دهیم (به نشانهٔ، به جهت، به قصد یا به نیّتِ) چنان که ترکیب به جای مانده معنی‌دار بود، اضافهٔ اقترانی و در غیر این صورت، اضافهٔ استعاری است. مثل :

دست به قصد دوستی = اقترانی

دست به قصد فلک = استعاری

در بحث انواع اضافهٔ آرایه‌های ادبی، نباید اضافهٔ اقترانی را با اضافه‌های تشبیهی و استعاری اشتباه گرفت. یکی از نشانه‌های اضافهٔ اقترانی این است که می‌توان بین مضاف و مضاف‌الیه واژهٔ (به نشانه) قرار داد. به دو مثال زیر توجه کنید:

مثال:

سرِ ارادت ما و آستان حضرت دوست که هرچه بر سر ما می‌رود ارادت اوست

(حافظ)

سرِ ارادت: سر به نشانهٔ ارادت (اضافهٔ اقترانی)

ما را به چشم کرد که تا صید او شدیم زان پس به چشمِ رحمت بر ما نظر نداشت

(خاقانی)

چشم رحمت: چشم به نشانهٔ رحمت (اضافهٔ اقترانی)

باید توجه داشت که اگر بتوانیم واژهٔ (به نشانهٔ) بین مضاف و مضاف‌الیه بیفزاییم، الزاما ترکیب مورد نظر اضافهٔ اقترانی نخواهد بود. نکتهٔ مهم این است که اضافهٔ مورد نظر

نباید اضافهٔ تشبیهی یا استعاری باشد یا به عبارتی هیچگونه تشبیهی (چه ظاهری و چه باطنی) بین مضاف و مضاف‌الیه نتوان ایجاد کرد. به مثال زیر دقت کنید:

چاهِ زنخ چو کرده‌ای مسکن یوسفِ دلم دلوِ عنایتی فرست یوسفِ چاه خویش را

(نظامی گنجوی)

که «چاهِ زنخ»، «یوسفِ دل» و «دلوِ عنایت» هر سه اضافهٔ تشبیهی هستند. ممکن است بگوییم که می‌توان بین اضافهٔ (دلو عنایت) واژهٔ (به نشانه) قرار داد و اضافهٔ مذکور را اقترانی دانست، حال آن که آشکارا رابطهٔ تشبیه بین مضاف و مضاف‌الیه برقرار است. عنایت به دلو تشبیه شده است. پس اضافهٔ مورد نظر تشبیهی است.

در ضمن، برای تشخیص اضافهٔ اقترانی می‌توان گفت که در غالب موارد، مضاف در اضافهٔ اقترانی، یکی از اعضای بدن است. (سر ارادت، چشم رحمت، زبان شکر، چشم امید، دیدهٔ منت و...). یادتان نرود که برای تشخیص نوع اضافه باید آن را در جملهٔ مورد نظر بررسی کرد و نه به‌صورت تنها].

«یکی از خصایص برجستهٔ در شعر مسعود سعد، رنگ فلسفی و گاه علمی آنها است و با این که او، در این راه نخستین کس به شمار نمی‌رود، از نظر تشخّص و گسترشی که در نوع تصاویر در دیوان او دارد، قابل ملاحظه است و از همین گونه خیالهاست که می‌توان دریافت که او، مردی آگاه از فلسفه و دانشهای روزگار خودش بوده‌است؛ زیرا انعکاس دانشِ شاعر، در صور خیال او، امری است که به تظاهر و خواست و ارادهٔ او چندان بستگی ندارد، بلکه امری است که بیش و کم به طور ناخودآگاه انجام می‌شود:

گهی به کوه شدی هم‌حدیث من پروین گهی به دشت شدی هم‌عنان من صرصر

بسان نقطهٔ موهوم دل ز هول بلا چو جزء لایتجزی تن از نهیب خطر

... بر روی هم، محور عمودی شعرهای او: در قصاید عادی، بسیار ضعیف است و در قلمرو کارهای معاصران اوست و از این نظر، هیچ ابداعی در آنها دیده‌نمی‌شود. اما در

حبسیات او، در قصایدی که رنگ عاطفی دارد و گزارشگر هیجانهای درونی اوست، اگرچه اغلب، مجال تصویرها، مطابق اغلبِ شعرهای عاطفی، اندک است و در حقیقت، جنبهٔ افقی خیال وسعت ندارد، اما امتداد و حرکت شعرها بسیار قوی است و در اغلب حبسیّه‌های او، نوعی هماهنگی میان اجزای شعر دیده‌می‌شود و هرکدام از شروع و ختم و اوج و حضیض خاصی بهره‌مند است و در این نوع شعرها، بیشتر به جای تشبیه و استعاره، «اغراق» حاکم است؛ اغراقی که گاه جنبهٔ هنری دارد و گاه از جنبهٔ هنری ضعیف است؛ اما استادانه به کار گرفته‌شده‌است:

تیر و تیغ است بر دل و جگرم غم و تیمار دختر و پسرم ...

و می‌بینیم که در این ابیات، مجموعهٔ تصویرها، از نوعی اغراق حاصل شده‌است که با زیباترین تشبیهات و استعارات دورهٔ قبل، قابل سنجش است و از نظر القاء منظور شاعر، سخت بهنجار و دلپذیر است و از همین مقوله است، خطابهای او به اشیاء و طبیعت که از زیباترین انواع اسناد مجازی هستند، آن گونه که در این قصیده می-خوانیم:

ای لاوهورا! ویحک! بی من چگونه‌ای؟ بی آفتاب روشن، روشن چگونه‌ای؟...

که با این که هیچ کدام از عناصر تصویری در این شعر، زیبایی جداگانه و تازگی ندارد، قدرت القای حالت، با این خطاب شاعرانه و این اسناد مجازی که تا عمق طبیعت و اشیاء حلول کرده و از زبان آنها سخن می‌گوید، بسیار دل‌انگیز و مؤثر است و در شعر مسعود سعد، قلمرو این خطابیات، از همهٔ معاصرانش و حتی- اگر در مجموع سنجیده‌شود- از گذشتگان او نیز وسیع‌تر است.

یکی دیگر از خصایص تصویرهای شعر مسعود سعد، که حتی در میان معاصرانش نیز تشخّصی دارد، وفور جنبه‌های انتزاعی تجریدی در صور خیال اوست. شبهای او به زشتی ظلم است و به بیکرانگی حرص و به تاریکی محنت و به سیاهی حزن و چون زلف حور است و رای اهریمن و گاه، همچون نیاز، تیره و همچون امل، طویل و زمانی،

درازتر از امید و سیاه‌تر از نیاز و زمانی، تاریک‌تر از رای و روی اهریمن و حتی شهابی که از میان سیاهی این شب، تیغ می‌کشد، مثال مردمک چشم صورت شیطان است و این گونه تصویرها که در زمینهٔ شب و تاریکی، از زیباترین تصویرهای شعر او به شمار می‌رود، همه، تصویرهایی است که بی‌گمان برخاسته از محیط زندان و تنهایی [شاعری] است که با طبیعت و اشیاء بیرونی سر و کاری نداشته و تجربه‌ای در آن باب حاصل نکرده‌است و این دسترس نداشتن به بیرون و طبیعت وسیع، سبب شده‌است که حتی برای یک بار هم، بیکرانگی شبش را به دریا- که خود یکی از مظاهر فراخی و وسعت است- تصویر نکرده‌است؛ در صورتی که پیش از او در شعر ناصر خسرو، بیکرانگی و سیاهی شب، به گونهٔ دریای قیرگون بود:

شبی تاری چو بی‌ساحل دمان پرقیر دریایی

فلک چون پر نسرین برگ نیل‌اندوده صحرایی»

منبع: صورخیال در شعر فارسی، دکتر محمدرضا شفیعی‌کدکنی، تهران: مؤسسهٔ انتشارات آگاه، ۱۳۶۶، صص ۵۹۵- ۶۰۳ و ۶۰۸- ۶۱۱

بعضی از صناعات ادبی مهم در اشعار مسعود سعد سلمان

استعاره

آینه رنگ عیبه‌ای دیدم راست بالاش درخور پهنا

معنی بیت: آسمان را مانند «عیبه‌ای» (کیسهٔ چرمی/ جامه‌دانی) به رنگ کبود آینه دیدم که بلندی و طول آن با پهنا و عرضش هم‌اندازه و متناسب بود.

در این بیت، «عیبه» استعارهٔ مصرّحه مرشّحه از «آسمان» است؛ چون «آینه» از ملازمات «عیبه» (مشبّهٌبه) است نه «آسمان» (مشبّه).

مثال دیگر:

کِلّه‌ای بود پر ز درّ یتیم پرده‌ای پر ز لؤلؤِ لالا

«کِلّه» و «پرده»، هر دو، استعارهٔ مصرّحه مرشّحه از «آسمان» است و «درّ یتیم» و «لؤلؤ لالا» هر دو، استعارهٔ مصرّحهٔ مرشّحه از «ستارگان» است. چون در این بیت هیچ اثری از «گنبد خضراء/ آسمان» (مشبّه) نیست، پس نظر دکتر توفیق سبحانی که در توضیحات این بیت، نوشته‌است که در آن «تشبیه مضمر/ پنهان» به کار رفته‌است، درست نیست. توضیح این که تشبیه مضمر : (Implicit Simile) یعنی این که در ظاهر کلام، تشبیهی مشاهده نمی‌شود؛ اما با تامل و دقت می‌توان تشبیه را در کلام دریافت؛ به عبارت دیگر، تشبیه مضمر، تشبیهی است پوشیده که از ظاهر کلام بر نمی آید و شنونده به دنبال تأمل در سخن بدان پی می برد و همین امر موجب غرابت و تازگی آن می شود؛ مثل تشبیه «بلندبالایی» به «سرو» در این بیت حافظ، بر خلاف ظاهر سخن:

«به روز واقعه تابوت ما ز سرو کنید که می‌رویم به داغ بلند بالایی».

یا مانند:

عاشق اگر منم چرا غنچه دریده پیرهن؟ تشنه اگر منم چرا لاله بود به خون کفن؟

که در بیت بالا تشبیه مضمر «عاشق» (مشبّه) به «غنچه» (مشبّهٌبه) و تشبیه «من» (مشبّه) به «لاله» (مشبّهٌبه) هست و چنان که ملاحظه می‌شود هم مشبّه‌ها و هم مشبّهٌبه‌ها در کلام ذکر شده‌اند. اگر مشبّه‌ها یا مشبّهٌبه‌ها در کلام ذکر نمی‌شدند، دیگر ما با تشبیه سر و کار نداشتیم، با استعاره سر و کار داشتیم.

مثال دیگر برای تشبیه مضمر:

هزار جهد بکردم که سر عشق بپوشم نبود بر سر آتش میسرم که نجوشم

(سعدی)

که در بیت زیبای بالا، تشبیه مضمر «عشق» (مشبّه) به «آتش» (مشبّهٌبه) هست.

افسری بود بر سر اکلیل کمری داشت بر میان جوزاء

در بیت فوق در کلمات «اکلیل» و «جوزاء»، استعارهٔ مکنیه از نوع تشخیص وجود دارد؛ چون گذاشتن «افسر= تاج» بر «سر» از صفات انسان است، نه «اکلیل» و داشتن «میان= کمر» و «کمر= کمربند»، از صفات انسان است نه «جوزاء». «اکلیل» و «جوزاء» ستاره‌های صور فلکی هستند. در ضمن در بیت آرایهٔ ادبی مراعات النظیر بین «افسر» با «کمر»، «سر» با «میان» و «اکلیل» با «جوزاء» هست که باز دکتر توفیق سبحانی در شرح این بیت، «اکلیل» با «جوزاء» را مراعات‌النظیر نگرفته‌است.

تشبیه:

فرقدان تا چو دیدگان هِزَبر　　شد پدید از کرانِ چرخِ دوتا

تشبیه «فرقدان» (مشبّه) به «دیدگان هزبر» (مشبّهٌبه).

مثال دیگر:

چون نای بینوایم از این نای بینوا　　شادی ندید هیچ کس از نایِ بینوا

تشبیه «م» (من) به «نای بینوا) (نی‌ای که نوایی ندارد). صنعت ادبی دیگر در این بیت «تکرار» است: «نای بینوا» سه بار تکرار شده‌است. آرایه‌های ادبی دیگر (جناس تام و واج‌آرایی) در کتاب توضیح داده‌شده‌است.

مثالهای دیگر:

بر کرانِ دگر بنات‌النّعش شد　　گریزان چو یک رمه ز ظباء

تشبیه « بنات‌النّعش» (مشبّه) به «یک رمه ز ظبا» (مشبّهٌبه). وجه شبه: «گریزان بودن»

همچو من در میان خلق، نحیف　　در میان نجوم، نجمِ سُها

تشبیه مرکب «نجم سُها در میان نجوم» (مشبّه) به «من در میان خلق» (مشبّهٌبه). وجه شبه: «نحیف بودن».

هر زمانی چو ریگ، تشنه‌ترم　　گرچه بر من چو ابر، غم بارد

در بیت بالا، در مصراع اول، «م» (من) به «ریگ» تشبیه شده‌است و وجه شبه «تشنه‌تر» بودن است که چون صفت تشنگی که خاص انسان و جانوران است، به «ریگ» نسبت داده‌شده‌است، در «ریگ» استعارهٔ مکنیه از نوع تشخیص/ حیوان-انگاری هم هست (تصویر تلفیقی). در مصراع دوم در کلمهٔ «غم» استعارهٔ مکنیه است؛ چون «باریدن» که صفت «باران» (مشبّهٌ‌به پنهان) است، به «غم» نسبت داده-شده‌است. در ضمن «ابر» مجاز به علاقهٔ سببیّه، «باران» است. در ضمن «تشبیه» «غم» به «ابر= باران» هم در مصراع دوم هست.

بیت دیگر:

چون بیفسایدم چو مار، غمی بر دلِ من، چو مار بگمارد

در بیت، دو تشبیه هست: ابتدا «م» (من) به «مار» و سپس «غم» به «مار» تشبیه شده‌است.

ایهام:

چو مردمان شبِ دیرنده عزم خواب کنند همه خزانهٔ اسرارِ من خراب کنند

«مردمان» ایهام دارد:

الف- مردمکان چشمها = مجازاً خود چشمها

ب- مردم (انسانها)

جناس اشتقاق:

در این حصار خفتن من هست بر حصیر چون بر حصیر گویم، خود هست بر حصا

بین «حصار» و«حصیر» از دید صناعات ادبی سنتی، «جناس اشتقاق یا اقتضاب» هست. که در آرایه‌های ادبی جدید به همه نوع اختلاف در صامتها و مصوتها، «جناس ناقص اختلافی» می‌گویند که دقیق نیست.

در «جناس اشتقاق یا اقتضاب»، کلمات متجانس، در مصوت بلند با یکدیگر فرق دارند و این نوع جناس، موسیقایی‌ترین نوع جناس است؛ مثل «یاری» و «یارا» در این بیت خاقانی:

مرا ز انصاف یاران نیست یاری تظلم کردنم زآن نیست یارا

مثالهای دیگر برای جناس اشتقاق/ اقتضاب از مسعود سعد:

سقف این سُمج من، سیاه شبی است که دو دیده به دوده انبارد

شاخ خمیده چو کمان برکشید سرما از کنج، کمین برگشاد

«جناس ناقص افزایشی» نیز در کتب سنتی، به تفکیک اختلاف در حرف اول، وسط و آخر، به ترتیب، جناس مضارع، جناس لاحق و جناس مطرّف نامیده می‌شده است که بنا به ملاحظات زبان‌شناختی و واج‌شناختی، نامیده‌شده‌بودند:

جناس مضارع: وقتی اختلافِ (تلفظِ) صامتهای آغازین دو کلمهٔ متجانس کم باشد؛ یعنی واجهای نخست، به اصطلاح «قریب‌المخرج» باشند، جناس مضارع (مشابه) است؛ مثل «گام» و «کام» و یا مثل «حالی» و «خالی» در بیت زیر از سنایی غزنوی:

علمی که ز ذوق شرع خالی است حالی سبب سیاه حالی است

جناس لاحق: «جناس لاحق» آن است که دو لفظ متجانس، در یک حرف با هم اختلاف داشته باشند و دو حرف ناهمگون، قریب‌المخرج نباشند؛ مثل «زندان» و «خندان» در این بیت از مولوی:

امروز خندان آمدی مفتاح زندان آمدی

بر مستمندان آمدی چون بخشش و فضل خدا

در ضمن در بیت قبلی مسعود سعد:

در این حصار خفتن من هست بر حصیر چون بر حصیر گویم، خود هست بر حصا

بین «حصار» و «حصا» «جناس زاید یا مذیّل» هست که در کتابهای آرایه‌های ادبی جدید به این نوع جناس، «جناس ناقص افزایشی» می‌گویند. جناس ناقص افزایشی، اختلاف دو واژه است در تعداد حروف و این اختلاف ممکن است در حرف اول، وسط و آخر رخ دهد.

حال با توجه به تعاریف بالا جناس موجود بین «چرغ» و «جرخ» در بیت زیر از چه نوع است؟

چون باز و چرغ، چرخ همی‌داردم به بند گر در حذر غرابم و در رهبری قَطا

جناس موجود بین «چرغ» و «چرخ»، طبق صناعات ادبی قدیم، «جناس مطرّف» و طبق آرایه‌های ادبی جدید، «جناس ناقص اختلافی» است. اما تعریف قدما دقیق‌تر است: جناس مطرف اختلاف در حرف روی (آخرین حرف جناس) است؛ مانند: آزار- آزاد، بام- باد، مقام- مقال و ... .

در ضمن در بیت فوق از مسعود سعد، بین «باز» و «چرغ» و «غراب» و «قطا» صنعت ادبی مراعات النظیر هست.

مورد دیگر:

از چمن و بستان شد ناپدید هر گُل بوینده که از گِل بزاد

طبق آرایه‌های ادبی جدید، بین «گُل» و «گِل» آرایهٔ ادبی «جناس ناقص حرکتی» هست؛ اما طبق صناعات ادبی قدیم، «جناس ناقص» یا «جناس مُحَرّف» هست.

جناس خط: وقتی ارکان جناس در حروف یکی ولی در تلفظ و نقطه‌گذاری متفاوت باشند مثل «بیمار» و «تیمار» و «درشت» و «درست» و «درشتی» و «درستی» در این بیت از ابوشکور بلخی:

درشت است پاسخ ولیکن درست درستی درشتی نماید نخست

مثال از مسعو سعد سلمان:

زین سُمج تنگ، چشم چون چشم اکمه است

زین بام پست، پشتم چون پشتِ پارسا

نکتهٔ بسیار مهم در پیدا کردن صناعات ادبی/ آرایه‌های ادبی:

در پیدا کردن صناعات ادبی یادتان باشد قبل از هر چیز در بیت دنبال صنعت مراعات النظیر باشید. چون آرایهٔ مراعات النظیر، آرایهٔ مادر و اصلی در ادبیات است و قبل از هر آرایه‌ای دنبال آن باید گشت.

آرایه‌های مهم دیگر «تکرار»، «واج‌آرایی»، «جناس» و دیگر صناعات بدیع لفظی است. سپس به دنبال «اغراق»، «تضاد»، «ایهام» و دیگر صنایع بدیع معنوی بگردید.

موفق و مؤید باشید.

دکتر اختیار بخشی

شنبه سیزدهم تا سه‌شنبه شانزدهم اردیبهشت ماه ۱۳۹۹