چاپ هشتم

بیان و معانی

دکتر سیروس شمیسا

بیان و معانی

دکتر سیروس شمیسا

انتشارات فردوس

شمیسا، سیروس، ۱۳۲۷ -
بیان و معانی / سیروس شمیسا. - تهران: فردوس، ۱۳۷۴.
۲۵۶ ص.
فهرست‌نویسی براساس اطلاعات فیپا (فهرستنویسی پیش از انتشار).
ص.ع. به‌انگلیسی: C. Shamisaa. Figurative Language & rhetoric
کتابنامه. ص. [۲۴۷] - ۲۴۸.
چاپ هشتم : ۱۳۸۳
ISBN 964 - 5509 - 75 - 0
۱. معانی و بیان. الف. عنوان.
۹۵ ب ۸ ش / PIR ۳۳۵۶ ۴۲ / ۰ فا ۸
کتابخانه ملی ایران ۷۳۶۰ - ۷۴م

انتشارات فردوس

خیابان دانشگاه - کوچهٔ مبترا - شمارهٔ ۷ تلفن ۶۴۱۸۸۳۹ - ۶۴۹۵۷۷۹

بیان و معانی

دکتر سیروس شمیسا

چاپ هشتم : تهران - ۱۳۸۳

تیراژ: ۳۰۰۰ نسخه

چاپخانهٔ رامین

همهٔ حقوق محفوظ است.

شابک ۰ - ۷۵ - ۵۵۰۹ - ۹۶۴ ISBN 964 - 5509 - 75 - 0

۲۰۰۰ تومان

فهرست مطالب

پیشگفتار ۷

بیان ۱۰۸-۹

فصل اول: تعاریف و کلیات ۲۰-۱۱
سبک ادبی ۱۱
موضوع علم بیان ۱۲
ادای معنای واحد به طرق مختلف ۱۳
فایدهٔ علم بیان ۱۵
قرینه ۱۵
متدولوژی ادبیات ۱۶
فصل دوم: مجاز ۳۱-۲۱
علاقهٔ کلیت و جزئیت ۲۲
علاقهٔ حال و محل یا ظرف و مظروف ۲۳
علاقهٔ لازمیت و ملزومیت ۲۳
علاقهٔ سببیّت یا علت و معلولی ۲۴
علاقهٔ عموم و خصوص ۲۴
علاقهٔ ماکان و مایکون ۲۵
علاقهٔ جنس ۲۶
علاقهٔ صفت و موصوف یا مضاف و مضافٌالیه ۲۶
علاقهٔ مجاورت ۲۷
علاقهٔ قوم و خویشی ۲۷
علاقهٔ تضاد ۲۸
علاقهٔ شباهت ۲۸
مجاز مرکب ۲۸
فصل سوم: تشبیه ۵۰-۳۳
تعاریف و کلیات ۳۳
تشبیه به اعتبار طرفین آن ۳۵
تشبیه خیالی و وهمی ۳۹
تشبیه به اعتبار مفرد و مقید و مرکب بودن ۴۰
فرق مقید و مرکب ۴۱
وجه شبه تحقیقی و تخیلی ۴۲
وجه شبه دوگانه یا صنعت استخدام ۴۲
تشبیه تمثیل ۴۴
زاویه تشبیه ۴۵
اضافهٔ تشبیهی ۴۵
اضافهٔ تلمیحی ۴۶
اضافهٔ سمبلیک ۴۶
غرض از تشبیه ۴۷
انواع تشبیه به لحاظ شکل ۴۷
تشبیه ملفوف ۴۷
تشبیه مفروق ۴۸
تشبیه تسویه ۴۸
تشبیه جمع ۴۸
تشبیه معکوس یا مقلوب ۴۸
تشبیه مضمر ۴۹

تشبیه مشروط ۴۹
تشبیه تفضیل ۵۰
بو کردن تشبیه ۵۰
فصل چهارم: استعاره ۵۷-۷۱
قرینه ۵۸
تعویض اصطلاحات ۵۸
استعارهٔ مصرحه ۵۹
استعارهٔ مصرحهٔ مجرده ۵۹
استعارهٔ مصرحهٔ مرشحه ۶۰
استعارهٔ مصرحه مطلقه ۶۱
استعارهٔ مکنیه تخییلیه ۶۲
پرسونیفیکاسیون ۶۴
آنیمیسم یا جاندارانگاری ۶۵
آیا اطلاق استعاره بر استعارهٔ نوع دوم صحیح است؟ ۶۶
استعارهٔ تبعیه ۶۷
تناسی تشبیه و حقیقت ادعایی ۶۷
استعارهٔ قریب و بعید ۶۸
تحقیقیه و تخییلیه ۶۹
وفاقیه و عنادیه ۶۹
استعارهٔ مرکب ۷۰
هدف از استعاره ۷۱
فصل پنجم، استعاره‌گونه‌ها ۷۵-۸۹
سمبل ۷۵
سمبل‌های قراردادی یا عمومی ۷۶
سمبل‌های خصوصی یا شخصی ۷۶
نمونه‌هایی از سمبلیسم عرفانی ۷۷
تفسیر سمبل ۷۷
اضافهٔ سمبلیک ۷۸
تمثیل ۷۹
مثل ۸۰
تمثیل عرحیوانی ۸۱
پارابل ۸۱
اگزمپلوم ۸۱
اسطوره ۸۳
اضافهٔ اساطیری ۸۳
تشبیه تلمیحی ۸۵
اضافهٔ تلمیحی ۸۵
اسطوره و معنای رمزی ۸۵
آرکی تایپ ۸۷
فصل ششم: کنایه ۹۳-۹۹
انواع کنایه به لحاظ مکنیٌ‌عنه ۹۳
کنایه از موصوف ۹۳
کنایه از صفت ۹۴
کنایه از فعل یا مصدر ۹۵
کنایهٔ قریب و بعید ۹۵
انواع کنایه به لحاظ وضوح و خفا ۹۶
ایماء ۹۶
تلویح ۹۶
رمز ۹۷

تعریض ۹۸
فرق کنایه با استعاره ۹۹
کنایه‌های نوین ۹۹
فصل هفتم: چند نکتهٔ دیگر ۱۰۵-۱۰۳
محدودهٔ علم بیان ۱۰۳
اسناد مجازی ۱۰۴

معانی ۲۳۸-۱۰۹

فصل اول: کلیات و مقدمات ۱۱۱
دربارهٔ علم معانی ۱۱۱
تاریخچهٔ علم معانی ۱۱۲
نقد بلاغی ۱۱۵
علم معانی ۱۱۶
مقتضای حال ۱۱۹
تعریف دیگر بلاغت ۱۲۱
تأثیر کلام ۱۲۲
فصاحت و بلاغت ۱۲۵
بلاغت بعد از فصاحت ۱۲۶
فصاحت و بلاغت در تعبیرات شاعران ۱۲۷
عیوب فصاحت ۱۲۸
تنافر حروف و کراهت در سمع ۱۲۸
مخالفت با قیاس ۱۲۹
غرابت استعمال ۱۳۰
ضعف تألیف ۱۳۱
تعقید لفظی ۱۳۲
تعقید معنوی ۱۳۳
ضرورت مخل فصاحت ۱۳۴
مختصات سبکی ۱۳۵
فصل دوم: جملات خبری ۱۷۸-۱۴۱
اسناد ۱۴۱
معانی ثانوی جملات خبری ۱۴۲
خبر و انشاء ۱۴۴
اخبار در سبک ادبی ۱۴۵
اقسام خبر بنا به حال مخاطب ۱۴۷
احوال مسندٌالیه ۱۴۸
حذف مسندٌالیه ۱۴۹
تنکیر مسندٌالیه ۱۵۲
مسندٌالیه با صفت اشاره ۱۵۳
اسم عام ۱۵۴
مسندٌالیه همراه با صفت‌های مبهم ۱۵۵
مسندٌالیه با موصول «که» ۱۵۶
مسندٌالیه به صورت جمع ۱۵۷
مسندٌالیه ضمیر ۱۵۹
احکام دیگر ضمیر به‌طور کلی ۱۶۰
تقدیم و تأخیر مسندٌالیه ۱۶۱
مسندٌالیه مقیّد ۱۶۲
احوال مسند ۱۶۲
ذکر و حذف مسند ۱۶۳

تقدیم و تأخیر مسند ۱۶۳
تکرار مسند ۱۶۴
تنکیر مسند ۱۶۴
مسند به صورت جمع ۱۶۵
فعل ۱۶۶
فعل جمع ۱۶۶
فعل مجهول ۱۶۶
فعل ماضی به جای مضارع ۱۶۷
حذف متمم فعل ۱۶۷
قصر و حصر ۱۶۸
قصر صفت ۱۶۹
قصر موصوف ۱۶۹
قصر حقیقی و غیر حقیقی ۱۶۹
انواع قصر نسبت به اعتقاد مخاطب ۱۷۰
قصر افراد ۱۷۰
قصر قلب ۱۷۰
قصر تعیین ۱۷۱
مقاصد کاربرد قصر ۱۷۱
طرق قصر ۱۷۳
فصل سوم: جملات پرسشی ۱۷۹-۱۹۱
سؤال بلاغی ۱۸۷
تأثیر بیشتر کلام ۱۸۷
سؤال از غیر انسان ۱۸۸
سؤال در ادبیات ۱۸۸
فصل چهارم: جملات امری ۱۹۳-۲۰۰
فعل نهی ۱۹۶
فصل پنجم: جملات عاطفی ۲۰۱-۲۰۹
انشا ۲۰۳
ندا ۲۰۴
تمنی و ترجی ۲۰۵
دعا ۲۰۵
فصل ششم: ایجاز، اطناب، مساوات ۲۱۱-۲۲۴
ایجاز ۲۱۱
ایجاز قصر ۲۱۲
ایجاز حذف ۲۱۳
ایجاز مُخل ۲۱۴
اطناب ۲۱۵
مساوات ۲۲۱
فصل هفتم: چند بحث دیگر بلاغی ۲۲۵-۲۳۸
وصل و فصل ۲۲۵
موارد فصل ۲۲۶
موارد وصل ۲۲۷
خلاف مقتضای ظاهر ۲۲۸
تعمیم بحث ۲۲۹
خروج از هنجار ۲۳۱
زبان عاطفی ۲۳۳
واژه‌نامه ۲۳۹
کتابنامه ۲۴۷
نامنامه ۲۴۹

پیشگفتار

کتاب حاضر خلاصهٔ کتاب‌های بیان و معانی منند که در سال‌های پیش منتشر شده‌اند. البته من در آن کتاب‌ها (مخصوصاً بیان) اصلاحاتی به عمل آورده‌ام و این خلاصه با توجه به آن اصلاحات صورت گرفته است. از آنجاکه حجم این خلاصه‌ها اندک بود هر دو را در یک مجلد گرد آورده‌ام، امّا بدیهی است که بیان و معانی دو علم مستقل از علوم ادبیند. برخلاف آن‌چه در قدیم مرسوم بود که نخست معانی و سپس بیان را می‌آوردند عمل کردم، زیرا آموختن بیان برای خواستاران، جذاب‌تر و آسان‌تر و مفیدترست و بهتر است نخست بیان و سپس (بعد از این که علاقهٔ دانشجویان به علوم بلاغی جلب شد) معانی تدریس شود. در حقیقت جذّابیت و فایدهٔ بیان آشکار و فوری است امّا ظرافت‌های معانی پنهان و ضمنی است. هرکسی در همان آموزش‌های نخستین متوجه کاربردهای فراوان علم بیان در درک متون ادبی می‌شود امّا درک مصادیق علم معانی در ادبیات بیشتر برای کسانی که با متون ادبی اُنس و آشنایی کافی یافته‌اند، روشن و میسّر است. به هر حال بلاغت از علوم کلیدی ادبیات است و بعد از آشنایی با آن، در درک متعلّم از متون ادبی تحول و تکاملی محسوس رخ می‌دهد.

مسائل علم بیان جهانی است و مباحث آن در همهٔ زبان‌ها مصداق دارد. برخی از مسائل علم معانی هم چنین است، امّا عمدهٔ مباحث آن در هر زبانی وضع دیگری دارد. معانی در این کتاب بنا به ساختار زبان فارسی مطرح شده است نه آن‌طور که قدما (و به تبع ایشان برخی از معاصران) مطرح کرده‌اند و مواد و محور بحث آنان

زبان و ادب عربی بوده است.

هرچند در این هر دو بخش، عمدهٔ مطالب مهم کتب سنتی مطرح شده است امّا به مناسبت به برخی از مسائل جدیدی هم که امروزه در نقد ادبی و علوم بلاغی مطرحند، اشاره‌هایی کرده‌ام. به هر حال هر چند راه دراز است، جاده باز است و طالبان علاقه‌مند می‌توانند ردّ هر مطلب را در کتب مفصّل‌تر جستجو کنند.

امیدوارم این مختصر مخصوصاً برای کسانی که تازه در این راه قدم نهاده‌اند و در مرحلهٔ نخستین برخوردهای تکان‌دهنده با علوم بلاغی هستند، مفید باشد.

با آرزوی توفیق برای پویندگان راه ادبیات

سیروس شمیسا

گلندوک، آبان ماه ۱۳۷۴

بـيـان

فصل اول

تعاریف و کلیات

سبک ادبی

سبک ادبی نگرشی احساسی و مخیل (خیال‌انگیز) به جهان درون و بیرون است که با زبانی احساسی (عاطفی) و مخیل (تصویری) بیان می‌شود (زبانی که عواطف گوینده را به شنونده و خواننده انتقال می‌دهد و در ذهن او اثر می‌نهد و حرکتی ایجاد می‌کند). در چنین زبانی معمولاً واژه‌ها و جملات در معنای عادی و اصلی خود (زبان روزمرّه) به‌کار نمی‌روند. در مقام مقایسه با هنجار عادی ذهنی و زبانی ما، می‌توان گفت که شاعران جهان را دیگرگونه می‌بینند و لاجرم برای بیان این دیگرگونگی، دیگرگونه سخن می‌گویند. مثلاً ما «نرگس» را اسم نوعی گل می‌دانیم و آن را در باغچه می‌بینیم حال آن‌که نظامی آن را در آسمان دیده و به عنوان اسمی از برای ستاره به‌کار برده است:

هزاران نرگس از چرخ جهانگرد　　فرو شد تا برآمد یک گل زرد

پس هنرمندان برای بیان مخیل خود، از قراردادهای متعارف زبانی استفاده نمی‌کنند، چنان‌که شاعر در بیت بالا همان‌طور که به جای ستاره، نرگس به‌کار برده، به جای خورشید، «گل زرد» گفته است.

اگر زبان عادی روزمرهٔ خود را با کلام هر شاعر بزرگی بسنجیم، آن‌قدر در نامگذاری‌ها و روابط کلمات با یکدیگر، اختلاف مشاهده می‌کنیم که باید بگوییم شاعران گویی اساساً از زبان دیگری استفاده می‌کنند و قاموس دیگری دارند:

من نمازم را وقتی می‌خوانم
که اذانش را باد، گفته باشد سرو گلدستهٔ سرو

سهراب سپهری

باد چگونه می‌تواند اذان بگوید؟ سرو چه ربطی به گلدسته دارد؟

ما در علم بیان رمز و راز و چم و خم این زبان مخصوص را می‌آموزیم و با اسرار و آیین‌ها و رسوم زبان و تفکّر ادبی آشنا می‌شویم.

موضوع علم بیان

شاعران در شعرهای خود تابلویی و یا به‌قول علمای معانی و بیان فرنگی ایماژی ***(Image)*** در پیش چشمان ما مصور می‌کنند. مثلاً شاعر موضوع مرگ را چنین به تصویر کشیده است:

کوچ انسان‌ها را تا درهٔ مرگ
کو دریغاگویی؟

منصور اوجی

بحث از این تصویرهای شاعرانه، موضوع علم بیان است. در قدیم بررسی این تصویرها را در چهار مقولهٔ مجاز و تشبیه و استعاره و کنایه محدود کرده بودند، اما امروزه تصویرهای دیگری هم در علم بیان مطرح است از قبیل: سمبل، اسطوره، صورت نوعی (آرکی تایپ)...

بررسی «ادای معنای واحد به‌طرق مختلف» که تعریف علم بیان در کتاب‌های سنتی است در حقیقت یعنی بررسی همین نقاشی‌های مختلف از یک موضوع یا نقاشی یک مطلب به انحای مختلف. مثلاً شاعری غروب خورشید را چنین نقاشی کرده است:

طیارهٔ طلایی خورشید
دوری زد و نشست.

و شاعر دیگر چنین:

چو خورشید گشت از جهان ناپدید　　شب تیره بر دشت لشکر کشید

فردوسی

شاعران حتی قادر به ترسیم و تجسیم اموری هستند که در عالم واقع وجود ندارد و نقاشان از نقش آن عاجزند، مثلاً نظامی در ترسیم شیرین «ماه سروبالا» به کار برده است یعنی ماهی که اندام آن سرو باشد:

چو تنها مانده ماه سرو بالا　　فشاند از نرگسان لؤلؤ لالا

(در این بیت شاعر بر خلاف عرف زبان عادی، به چشم نرگس و به اشک لؤلؤلالا گفته است.)

تعریف علم بیان

بیان[۱] ایراد معنای واحد به طرق مختلف است، مشروط بر این که اختلاف آن طرق (شیوه‌های مختلف گفتار) مبتنی بر تخییل باشد، یعنی لغات و عبارات به لحاظ خیال‌انگیزی نسبت به هم متفاوت باشند (وضوح و خفا داشته باشند). مثلاً به جای «صورت او زیباست» می‌توانیم بگوییم: چهرهٔ او مثل ماه است یا گل است. اما اگر به‌جای صورت او مثل گل است بگوییم صورت او مثل وَرد است، بیانی نیستیم، زیرا ورد به عربی همان گل است و از نظر تخییل (تصویر و نقاشی)، بین آن‌ها تفاوت نیست. همچنین اگر به‌جای «او بخشنده است» بگوییم: او جواد است یا سخی است وارد حوزهٔ بیان نشده‌ایم، زیرا به دلالت مطابقه، واژه‌های هم‌معنی را به‌جای یکدیگر جایگزین کرده‌ایم، اما اگر در همین معنا بگوییم: او گشاده‌دست است یا در خانه‌اش باز است یا مثل ابر است یا (به‌قول عرب‌ها در کتب سنتی) کثیرُالرّماد[۲] است بیانی محسوب می‌شویم، زیرا این عبارات نسبت به هم از نظر وضوح و خفا در معنی یا بیشی و کمی در مقدار تخییل و گوناگونی در تصویر آفرینی و نقاشی، متفاوتند.

علم بیان غالباً در حوزهٔ دلالت تضمن و التزام تحقق می‌یابد و معمولاً با دلالت مطابقه که استعمال واژه در معنای قراردادی آن است کاری ندارد.[۳] چنان که بعداً

توضیح داده خواهد شد، هرگاه واژه یا جمله‌یی را در معنای اصلی آن به‌کار نبریم معمولاً قرینه‌یی به‌دست می‌دهیم تا مقصود فهمیده شود.

ادای معنای واحد به طرق مختلف

ادبیات به یک لحاظ دنیای ادای معنی به انحای مختلف است (مشروط بر آن که آن اداها مخیل باشند). یعنی یک معنی را می‌توان به شیوه‌های مختلف خیال‌انگیز گفت و اینک چند مثال:

در بیان شب شدن:

شباهنگام کاهوی ختن گرد ز ناف مشک‌خود، خور را رسن کرد
هزار آهو بره، لب‌ها پر از شیر بر این سبزه شدند آرامگه گیر

نظامی

(مراد از آهوی ختن گرد، ماه و مراد از آهوبره، ستاره و مراد از سبزه، آسمان است.)

کحّال شب، ظلام در چشم روز کشید.

مقامات حمیدی

(کُحل به معنی سرمه، تیره رنگ است.)

مشک تاتار، در عذار نهار دمید.

مقامات حمیدی

(مشک، سیاه‌رنگ است.)

در طلوع خورشید:

سحر چون خسرو خاور علم بر کوهساران زد

حافظ

(مراد از خسرو خاور، خورشید است).

و چون غدّار رومی روز بدرخشید و قدم زنگی شب بلخشید

مقامات حمیدی

(رومی سفید و زنگی سیاه است.)

مشـــرق چـــپق طـلایی خـود را　　برداشت به لب گذاشت، روشن کـرد
زریـــن دودی گـــرفت عـــالم را　　آفـــاق ردای روز بـر تـن کـرد

مهدی اخوان ثالث

(مراد از چپق طلایی، خورشید و مراد از زرین دود، روشنایی و اشعهٔ خورشید است.)

در بیان پیری:

پـر از بـرف شـد کـوهسار سیاه　　هـمی لشکـر از شـاه بیند گناه[۴]

فردوسی

چو کوه سپیدش سـر از بـرف مـوی　　دوان آبش از بـرف پیری بـه روی

سعدی

سپید شد چو درخت شکوفه‌دار سرم　　از این درخت همین میوهٔ غم است برم

جامی

دقت در نحوهٔ اداهای مختلف مـعنی واحـد، مـبین اخـتلاف در نگـرش‌های هنرمندان است و نهایةً اختلاف سبک دوره‌های مـختلف ادبـی یـا سـبک خـاص شاعران و نویسندگان را نشان می‌دهد.

فایدهٔ علم بیان

در علم بیان با شیوه‌های مختلف ادای معنای واحد و یا ابزارهای مختلف نقاشی در زبان آشنا می‌شویم و می‌آموزیم که چگونه باید مـراد شـاعران را از واژه‌هـا و عباراتی که در معنای اصلی خود به‌کار نرفته‌اند، دریافت؟ از این‌رو عـلم بـیان راه ورود به دنیای ادبیات است.

قرینه

معمولاً شاعران وقتی واژه یا عبارتی را در معنی دیگری به‌کار می‌برند، نشانه و

علامت و به‌اصطلاح «سرنخی» به دست می‌دهند تا مقصود آنان فهمیده شود. به این نشانه و علامت «قرینه» می‌گویند. مثلاً ملک‌الشعراء بهار در شعری به‌جای هواپیما، عقاب گفته است اما به عنوان قرینه، لفظ آهنین را آورده است تا خوانده متوجه شود که واژه در معنای اصلی خود به‌کار نرفته است (و از سوی دیگر به او کمک کند تا مراد شاعر را دریابد[۵]):

چو پر بگسترد عقاب آهنین شکار اوست شهر و روستای او

قرینه بر دو قسم است: لفظی و معنوی.

قرینهٔ لفظی یا مقالی: لفظی است که دلالت می‌کند بر این‌که واژه‌یی از کلام در معنای دیگری به‌کار رفته است مانند آهنین در شعر فوق که دلالت دارد بر معنای غیرمتعارف یا به‌اصطلاح «غیر ما وُضِعَ له»[۶] واژهٔ عقاب.

اما قرینهٔ معنوی یا حالی: فحوای کلام و شرایط و اوضاع و احوال است که به حکم عقل خواننده را به معنای ثانوی رهنمون می‌شود. مثلاً کسی می‌گوید چه رفیق خوبی! در حالی که با توجه به اوضاع و احوالی که در میان است مقصود او رفیق بد است.

قرینهٔ معنوی در ادبیات از عبارات پس و پیش جمله یا کلمهٔ مورد بحث معلوم می‌شود. مثلاً در یک شعر عرفانی از فحوای بحث متوجه می‌شویم که «می» در معنای اصلی خود به‌کار نرفته است. یعنی در ادبیات قرائن معنوی به هر حال جایی به‌صورت لفظی آشکار می‌شوند اما در غیر ادبیات ممکن است قرینهٔ معنوی ربطی به لفظ پیدا نکند، چنان‌که در تماشای مسابقه‌یی به دوست خود می‌گوییم: چه شیری! و منظور ما یکی از پهلوانان است.

متدولوژی ادبیات

هر علم معیار و محک و روش و آیین و به‌اصطلاح متدولوژی (روش‌شناسی) خاصی دارد که آن علم را بدان وسیله می‌سنجند و بررسی می‌کنند. مثلاً صحت و سقم مسایل علم شیمی را در آزمایشگاه می‌سنجند و با تجربه و آزمایش اثبات و یا

رد می‌کنند. زبان را با دستور زبان ارزیابی می‌کنند. اما محک و متدولوژی قسمت اعظمی از ادبیات[۷] تا حد بسیاری علم بیان است. مثلاً با علم بیان می‌توان والایی و استواری یا فرودستی و خامی آثار ادبی را سنجید، میزان نوآوری و تقلید را اندازه گرفت و کلاً به بسیاری از مسائل ادبی به‌صورت دقیقی پاسخ داد. زیرا زبان ادبی، کلاً زبانی تصویری است[۸] و بررسی تصویر، موضوع علم بیان است. پس می‌توان گفت علم بیان دستور زبان ادبیات است.

پانوشت‌ها

۱ـ بانَ یَبینُ بَیاناً (و تِبْیاناً) مصدر ثلاثی مجرد به معنی توضیح و آشکارایی و کشف است. ریشهٔ اصلی آن «بین» به معنی جداکردن و اختلاف و دوری است.

۲ـ کثیرالرّماد: کسی که خاکستر اجاقش (آشپزخانه‌اش) زیاد باشد و آن لازمهٔ مهمان‌نوازی و بخشندگی است.

۳ـ دلالت (یعنی رابطهٔ بین دو چیز) بر سه‌نوع است: طبیعی، عقلی، لفظی.

دلالت لفظی که در ادبیات با آن سروکار داریم (رابطهٔ بین لفظ و معنی آن) خود بر سه گونه است: مطابقه، تضمن، التزام.

دلالت مطابقه، دلالت لفظ بر معنای اصلی خود است یعنی معنای قاموسی، مثل دلالت لفظ کتاب بر اوراق نوشته شدهٔ جلد شده.

دلالت تضمن یا ضمنی، دلالت کل بر جزو خود است، مثل دلالت خانه بر دیوار، چنان‌که می‌گوییم خانه‌ام خراب شد و مقصود ما دیوار خانه است.

دلالت التزام، دلالت لازم و ملزوم بر یکدیگر است، چنان که می‌گوییم کلاس تعطیل است ومراد این است که استاد و دانشجو نیستند، چه لازمهٔ کلاس وجود معلم و دانشجو است.

۴ـ مراد از کوهسار سیاه، موی سیاه سر و مراد از لشکر، اعضای بدن و مراد از شاه، سر است.

۵ـ به اصطلاح قرینه، هم صارفه است، یعنی خواننده را از فهم لغت در معنای عادی آن منصرف می‌کند و هم معیّنه است یعنی معنای خاصی را که مراد گوینده است تعیین می‌کند.

۶ـ غیر ماوُضعَ له (که در آن معنا وضع نشده است) یعنی معنای غیر اصلی، غیر متعارف، خارج از قرارداد، از اصطلاحات علم بیان است در مقابل ماوُضِعَ له که معنای اصلی و قراردادی واژه است.

۷ـ البته بدیهی است که علم بیان ـ مخصوصاً بیان سنتی ـ نمی‌تواند پاسخگوی همه مسائل ادبی، مخصوصاً ارزش انواع جدید ادبی از قبیل رمان و داستان‌های کوتاه باشد.

۸ـ این زبان از یک‌سو (به لحاظ شنیدن) موسیقیایی (موزیکال) و از یک‌سو (به لحاظ دریافت) تصویری است، از این‌رو ادبیات از موسیقی و نقاشی فراتر است.

تمرینات

نقاشی‌های استاد فردوسی را از روز شدن و شب شدن در ابیات زیر تشریح کنید:

۱ـ چو افگند خور سوی بالا کمند　　زبانه برآمد ز چرخ بلند

۲ـ چو خورشید تابان برآورد پر　　سیه زاغ پرّان، فرو برد سر

۳ـ چو بگذشت شب گرد کرده عنان　　برآورد خورشید رخشان سنان

فصل دوم

مجاز (۱)

چنان‌که اشاره شد در ادبیات مرسوم است که واژه‌ها و جملات را در معنای اصلی به‌کار نبرند، اما اولاً باید قرینه‌یی به‌دست دهند تا مقصود آنان فهمیده شود و ثانیاً باید بین معنای اولی (حقیقی) و ثانوی (مجازی) لغت رابطه‌یی وجود داشته باشد. در علم بیان به این رابطه «علاقه» می‌گویند. در غیر این‌صورت هیچگاه نمی‌توان معنی واژه‌ها را تغییر داد. مثلاً نمی‌توان «در» گفت و «دیوار» فهمید، اما می‌توان «در» گفت و کلون در را اراده کرد، زیرا بین آن‌ها ـ به شرحی که بعداً خواهد آمد ـ علاقهٔ جزء و کل است.

بحث مجاز را در بیان فقط از جهت تبیین استعاره که مهم‌ترین نوع مجاز است مطرح می‌کنند. توضیح این‌که در بیان فقط ابزار تصویرساز و مخیل مطمح نظر است و از میان انواع مخلف مجاز، فقط استعاره است که به اصطلاح ***Imagery*** یعنی تصویرساز و مصور و مخیل است. بحث در انواع دیگر مجاز در حقیقت مربوط به علم معنی‌شناسی است (که علم بررسی معانی لغات است)، زیرا مجاز خاص ادبیات نیست و در همهٔ انواع زبان‌ها و سبک‌ها چه علمی و چه تاریخی و چه مذهبی... حقیقت و مجاز داریم.

قدما مجاز را به شرعی و عرفی و عقلی و لغوی تقسیم کرده بودند. حقیقت شرعی عبارت است از کاربرد واژه‌یی در زبان مذهب به معنای خاص. مثلاً توحید در لغت به معنی یکی کردن و حج به معنی قصد کردن است، اما در شرع به معانی

خاصی به‌کار می‌روند که همگان از آن آگاهیم. توحید و حج را در معانی مورد نظر شرع، حقیقت شرعی و در معانی لغوی آن مجاز شرعی می‌گویند.

حقیقت عرفی آن است که واژه‌یی در اصل معنای دیگری داشته باشد ولی در زبان مردم و در عرف عام در معنای جدیدی به‌کار رود. مثلاً تقویم در اصل لغت به معنای اندازه‌گرفتن و قیمت‌گذاشتن است ولی در زبان مردم امروز عبارت از آن چیزی است که نام روزهای هفته و شمارهٔ روزهای ماه و سال را نشان می‌دهد. کاربرد تقویم در این معنا حقیقت عرفی و در معنای اصلی لغوی مجاز عرفی است.

مجاز عقلی یا اسناد مجازی، اسناد فعل به فاعل غیر حقیقی است که در ادبیات به‌وفور دیده می‌شود. مثلاً می‌گوییم ابر گریست و مجازاً گریه‌کردن را به ابر اسناد می‌دهیم.

مجاز لغوی آن است که در زبان ادبی واژه‌یی در معنی اصلی خود به‌کار نرود مانند نرگس که اسم گلی است اما گاهی به عنوان استعاره از چشم به‌کار می‌رود.

اینک علایق مهمی را که در مجاز لغوی مطرح است شرح می‌دهیم. بحث ما فعلاً در واژه است (که به آن مجاز مرسل مفرد می‌گویند در مقابل مجاز مرکب که بحث جمله است)، اما باید توجه داشت که تا واژه در جمله به‌کار نرود، قرینه برای معنای ثانوی واژه، معلوم نخواهد شد.

۱ـ علاقهٔ کلیت و جزئیت

به این معنی که بتوان کُل را در معنی جزء یا جزء را در معنی کل به‌کار برد.

الف: ذکر کل و ارادهٔ جزء

سرم درد می‌کند: که مراد جزیی از سر مثلاً شقیقه است. سرم را تراشیده‌ام: که مراد موی سر است.

آب صافی شده است خون دلم　　خون تیره شده است آب سرم

مسعود سعد سلمان

که مراد از آب سر، آب چشم است.

ب: ذکر جزء و ارادهٔ کل

به سورهٔ فاتحه، الحمد می‌گویند حال آن‌که الحمد جزوی از آن است.

رستم ازاین‌بیت‌وغزل‌ای‌شه وسلطان‌ازل مـفتعلن مـفتعلن مـفتعلن کشت مـرا

مولوی

که مراد از مفتعلن همهٔ ارکان عروضی و نهایةً عروض است.

تبصره: جزئی که از آن کل را اراده می‌کنند معمولاً مهم‌ترین قسمت کل است چنان‌که به انگشتری، نگین می‌گویند.

۲ـ علاقهٔ حال و محل یا ظرف و مظروف

یعنی استعمال جای و جایگیر به جای هم.

الف: ذکر محل و ارادهٔ حال (۲)

شهری به استقبال او رفت: یعنی مردم شهر. الجزایر هفت سال جنگید: یعنی مردم الجزایر.

دل عالمی بسوزی چو عذار بر فروزی تو ازاین چه‌سود داری که‌نمی‌کنی مدارا

حافظ

یعنی دل اهل عالمی.

ب: ذکر حال و ارادهٔ محل

فلانی را چایی به‌دست دیدم: یعنی فنجان چای.

گل‌دربرومی‌درکف‌ومعشوق‌به‌کام‌است سلطان جهانم به چنین روز غلام است

حافظ

یعنی جام می.

۳ـ علاقهٔ لازمیت و ملزومیت

یعنی به‌کار بردن لازم و ملزومی به‌جای یکدیگر.

آتش مراگرم کرد: یعنی حرارت آتش. برویم در آفتاب: یعنی در نور آفتاب.

راه می‌بینم در ظلمت، من پر از فانوسم.

سهراب سپهری

یعنی من پر از نور و روشنی هستم، چنان‌که بعد از این مصراع می‌گوید:

من پر از نورم و شن
و پر از دار و درخت

۴ـ علاقهٔ سببیّت یا علت و معلولی

یعنی به‌کار بردن کننده و کنش به جای یکدیگر.

الف: ذکر سبب (علت) و ارادهٔ مُسبَّب (معلول)

دست روزگار: یعنی قدرت روزگار.

خسروی کار گدایی کی بود　　این به بازوی چو مایی کی بود

منطق‌الطیر

که بازو را در معنی قدرت به‌کار برده است.

ب: ذکر مُسَبَّب (معلول، کنش) و ارادهٔ مُسَبِّب (باعث، کننده)

آب را ببند!: یعنی شیر آب را. با جوهر بنویس: یعنی با خودنویس. بهار همه‌جا را سبز کرد: که در اعتقاد موحد، مراد خدای بهار آفرین است.

۵ـ علاقهٔ عموم و خصوص

یعنی ذکر خاص و ارادهٔ عام و یا برعکس.

الف: ذکر خاص و ارادهٔ عام

ای خواجهٔ ارسلان و آغوش　　فرماندهٔ خود مکن فراموش

گلستان

ارسلان و آغوش دو اسم خاص ترکی هستند که بر غلامان می‌نهاده‌اند. در اینجا مراد مطلق غلام است.

کـــدخدای زمـــانه چـــاکـر او　　خـــــواجـــهٔ روزگـــار قـــنبر او

گلستان

که مراد از قنبر که اسم خاص (بندهٔ حضرت علی) است در اینجا مطلق چاکر و بنده است.

ب: ذکر عام و ارادهٔ خاص

پیغمبر فرموده است: که مراد پیغمبر اسلام است. عراقی‌ها می‌گویند: یعنی صدام می‌گوید.

تبصره: فرق علاقهٔ عموم و خصوص با کل و جزء این است که در عموم و خصوص معمولاً موضوع انسان است و در کل و جزء غیر انسان.

٦ـ علاقهٔ ماکان و مایکون

ماکان یعنی آن‌چه بود و مایکون یعنی آن‌چه خواهد بود. به این علاقه می‌توان علاقهٔ گذشته و آینده یا بوده و بودنی نیز گفت.

الف: ماکان، اسم و حال و صفت سابق کسی یا چیزی را بگوییم و حال و وضع کنونی او را اراده کنیم. مثلاً به انسان، خاک یا مشتی آب وگل بگوییم. یا به شراب و سرکه، آب انگور بگوییم.

هر چوب در تجمل چون‌بزم‌میر گشت　　گر در دو دست‌موسی‌یک‌چوب،مارشد

مولوی

که مراد از چوب، عصای موسی است.

ب: مایکون، اسم و حال و صفت آتی کسی یا چیزی را بگوییم و حال و وضع کنونی او را اراده کنیم. چنان که گاهی به دانشجوی طب، دکتر و به ستوان، سروان خطاب می‌کنند. نظامی در خسرو و شیرین، شیرویه پسر خسرو را به علاقهٔ مایکون «کشتنی» خوانده است:

فریبش داد (شیرین) تا باشد شکیبش　　نـــهاد آن کشـــتنی دل بـــر فـــریبش

در کتب ستتی در این مورد این آیهٔ قرآن مجید را مثال مـی‌زنند: اِنّـی اَرانـی

خَمْراً (قسمتی از آیهٔ ۳۶ سورهٔ دوازدهم: یوسف). کسی خواب خود را برای حضرت یوسف بازگو می‌کند: خود را در خواب می‌بینم که شراب می‌فشرم. حال آن که شیره انگور می‌گرفت و آب انگور به علاقهٔ مایکون «خمر» خوانده شده است.

۷ـ علاقهٔ جنس

جنس چیزی را بگویند و خود آن چیز را اراده کنند و این از فروع مجاز به علاقهٔ ماکان است. مانند اطلاق زر و سیم به دینار و درهم یا تخته به تابوت.

نظامی در ابیات زیر از خسرو و شیرین، تیشهٔ فرهاد را به علاقهٔ جنس آهن خوانده است:

بدان آهن که او سنگ آزمون کرد
توانـد بیستون را بی‌ستون کرد
همان آهنگری با خاره می‌کرد
همان سنگی به آهن پاره می‌کرد

و در بیت زیر از مسعود سعد سلمان که در وصف قلم است چاقوی قلم‌تراش، آهن خوانده شده است:

تیز رفتار گردد و چیره
چون که مجروح گردد از آهن

۸ـ علاقهٔ صفت و موصوف یا مضاف و مضاف‌الیه

الف: صفت، جانشین موصوفِ محذوف می‌شود، یعنی موصوف را حذف می‌کنند و صفت را به‌جای آن به‌کار می‌برند.

مثلاً مصطفی به معنی برگزیده که در اصل صفت پیغمبر اسلام (محمد مصطفی) است به عنوان اسم او به‌کار می‌رود.

ب: مضافٌ الیه به جایِ تمام اضافه (مضاف و مضافٌ الیه) به‌کار می‌رود:

ناصحم گفت که جز غم چه هنر دارد عشق؟
گفتم ای خواجهٔ عاقل هنری بهتر از این؟!
حافظ

که غم به معنی ایجاد غم است.

و ممکن است مضاف به‌جای کل مضاف و مضافٌ‌الیه به‌کار رود مثل استعمال خانه در معنی خانهٔ کعبه(۳):

حاجی به ره کعبه و من طالب دیدار او خانه همی جوید و من صاحب‌خانه

یا:

آن خانه لطیف است نشان‌هاش بگفتید از خواجهٔ آن خانه نشانی بنمایید
مولوی

۹ـ علاقهٔ مجاورت

واژه‌یی به سبب مجاورت به‌جای واژهٔ دیگری به‌کار رود مثل اطلاق عرب به ایرانی در محاورت برخی از مردم غرب. یا اطلاق صبح به خورشید در بیت زیر:

چوزاغ‌شب به جابلسا رسیدازحد جابلقا برآمدصبح‌رخشنده،چوازیاقوت‌عنقایی
ناصر خسرو

۱۰ـ علاقهٔ قوم و خویشی

چنان‌که در مقام اظهار محبت پدر به پسر خود پدر و دایی به خواهرزادهٔ خود دایی می‌گوید. در ادبیات مجاز بُنوّت (پدر و پسری) رایج است، چنان که به حسین بن منصور حلاج، منصور و منصور حلاج می‌گویند:

گر چوبوذر آرزوی‌تاج داری روزحشر دار چون منصورحلاج انتظار تاج دار
سنایی

سعدی، سلطان محمود غزنوی را به‌نام پدر او، سبکتگین خوانده است:

ای که نصیحتم کنی کز پی او دگر مرو در نظر سبکتگین عیب ایاز می‌کنی

۱۱ـ علاقهٔ تضاد

به این معنی که واژه‌یی را درست در معنی ضد آن به‌کار برند و مثلاً بـه‌جای افتضاح بگویند: عالی! و به‌جای بداقبالی بگویند: مژده! و یا به فرد ضعیف بی‌دست و پایی رستم دستان اطلاق کنند. تضاد کامل را قدما از مقولهٔ شباهت محسوب کرده و به این‌گونه مجاز، استعارهٔ تهکّمیه[۴] یعنی استعارهٔ ریشخند می‌گفته‌اند. زیرا این مجاز برای استهزا و سخره به‌کار می‌رود، چنان‌که در قرآن مجید آمـده است: فَبَشِّرْهُمْ بعذابٍ الیم یعنی ای پیغمبر کافران را به عذاب سخت بشارت ده!

ناصحم گفت که جز غم چه هنر دارد عشق؟
گفتم ای خواجهٔ عاقل هنری بهتر از ایـن؟!

حافظ

که مراد از خواجهٔ عاقل در مقام طنز، خواجهٔ نادان است.

۱۱ـ علاقهٔ شباهت

در ادبیات بسیار مرسوم است که به‌محض شباهت بین دو چیز یا دو امر اسـم یکی را به‌جای دیگری بکار برند، مثلاً به‌جای چشم، نرگس و به‌جای خورشید، گل زرد گویند.

این نوع مجاز مهم‌ترین نوع مجاز در ادبیات است و به آن مجاز بالاستعاره و به‌تخفیف، استعاره گویند و به سبب اهمیت و گستردگی بحث آن را به‌صورت مستقل و جداگانه‌یی بررسی می‌کنند. در حقیقت طرح مسألهٔ مجاز فقط جهت تبیین همین مجاز به علاقهٔ شباهت بوده است.

مجاز مرکب

تاکنون بحث از مجاز در واژه بود، اما ممکن است جمله‌یی نیز در معنای اصلی خود به‌کار نرود که به آن مجاز مرکب می‌گویند.

هرگاه در مجاز مرکب، علاقه، علاقهٔ شباهت باشد به آن استعارهٔ مرکب می‌گویند مانند گره به باد مزن یا تکیه بر آب مکن به این معنی که کار بیهوده نکن.

فرق استعارهٔ مرکب با کنایه ـ که بعدها خواهیم خواند ـ در این است که استعارهٔ مرکب احتیاج به قرینهٔ لفظی دارد حال آن‌که در کنایه قرینه معنوی است.

پانوشت‌ها

۱ـ جازَ یَجوزُ جوازاً و مجازاً در لغت به معنی عبور است. لغت از معنی اصلی خود به معنای دیگری عبور می‌کند. مجاز هم مصدر میمی است و هم مصدر ثلاثی مجرد.

۲ـ حال در اصل حالل، اسم فاعل از حلول است: فرود آینده و مستقرشونده. محل: اسم مکان به معنی جای فرود آمدن است.

۳ـ استاد دکتر خانلری در تاریخ زبان فارسی (ج ۱ ـ ص ۱۴۱) می‌نویسد: «اما از علت‌های لفظی که موجب تغییر معانی است یکی آن است که چون دو لفظ را غالباً با هم به کار برند معنی یکی به دیگری سرایت می‌کند و به‌عبارت دیگر یکی از آن‌ها جانشین مجموع می‌شود. در آیین اسلام یکی از شرایط قبول عبادت، خاصه نماز، حضور قلب است. عبارت «حضور قلب» آن‌قدر با هم به کار رفته که تنها کلمهٔ «حضور» معنی تمام عبارت را پذیرفته است. چنان‌که در این شعر حافظ:

می‌ترسم از خرابی ایمان که می‌برد محراب ابروی تو حضور از نماز من

نظیر این مورد است کلمات «خواجه» به‌جای «خواجهٔ حرم» و «مهتر» به‌جای «مهتر اصطبل» که هر یک از این مفردات بر اثر سرایت معنی به مفهوم مجموع اطلاق می‌شود.

اصطلاح «روضه‌خوانی» هم از این قبیل است. کتابی بوده است و هست با عنوان «روضة‌الشهداء» یعنی «گلستان شهیدان» تألیف ملاحسین کاشفی در ذکر مصایب امامان شیعیان و از دوران صفویه رسم شده بود که این کتاب را ذاکران بر سر منبر از روی نوشته یا از بر می‌خواندند. کم‌کم از باب اختصار در گفتار عبارت «روضة‌الشهداء خواندن» به «روضه خواندن» تغییر یافت و اکنون کمتر کسی از کلمهٔ «روضه» و «روضه‌خوانی» معنی اصلی این کلمه را که باغ و گلستان بوده است در می‌یابد.»

۴ـ تهکّم در برخی از کتب بدیعی (مثلاً ابدع‌البدایع) به‌عنوان یکی از صنایع بدیعی آمده است.

تمرینات

در ابیات زیر مجاز را با نوع علاقهٔ آن مشخص کنید:

۱ـ

سپید شد چو درخت شکوفه‌دار سرم وزین درخت همین میوهٔ غم است برم

جامی

۲ـ

من آن نگین سلیمان به‌هیچ نستانم که گاه‌گاه بر او دست اهرمن باشد

حافظ

۳ـ

سر آن ندارد امشب که برآید آفتابی چه خیال‌ها گذر کرد وگذرنکردخوابی

سعدی

۴ـ

درعهد پادشاه خطابخش جرم‌پوش حافظ قرابه‌کش شد و مفتی پیاله‌نوش

حافظ

۵ـ

بوی دهن تو از چمن می‌شنوم رنگ تو زلاله و سمن می‌شنوم

مولانا

۶ـ

مستند همه‌خانه کسی را خبری نیست ازهرکه‌درآید که‌فلان‌است وفلانه‌است

مولانا

فصل سوم

تشبیه

تعاریف و کلیات

اصطلاح «تشبیه» در علم بیان به معنی مانند کردن چیزی است به‌چیزی، مشروط بر این‌که آن مانندگی مبتنی بر کذب یا حداقل دروغ‌نما باشد، یعنی با اغراق همراه باشد. توضیح این که همین که می‌گوییم مانند کردن (تشبیه مصدر باب تفعیل است که از برای تعدیه به کار می‌رود) معنایش این است که آن دو چیز به‌هم شبیه نیستند (و یا لااقل شباهتشان آشکار نیست) و این ما هستیم که این شباهت را ادعا و برقرار یا آشکار می‌کنیم. اما چون معمولاً به این نکته توجه نمی‌شود ما قید مبتنی بر کذب بودن را جهت مزید تأکید بر تعریف افزودیم.(۱)

بدین ترتیب جملهٔ: سگ مانند شغال است، تشبیه نیست زیرا هرچند همهٔ ارکان تشبیه را داراست اما مبتنی بر صدق است نه کذب، به این معنی که در عالم واقع هم سگ و شغال از یک گونه‌اند. این است که این جمله مخیل نیست و از صور خیال محسوب نمی‌شود.

بدین ترتیب می‌توان گفت که جملهٔ تشبیهی، جمله‌یی است که به‌ظاهر درست نمی‌نماید، باعث اعجاب می‌شود و کسی به مفاد آن باور ندارد: او مثل سرو است! مثل شیر است! مثل ابر است!

این جملات وقتی قابل قبولند و از اعجاب آن‌ها (تا حد اقناع) کاسته می‌شود که وجه‌شبه‌یی منظور گردد: از نظر بلندی مثل سرو است. از نظر شجاعت مثل شیر

است. از نظربخشندگی مثل ابر است.

بدین ترتیب جملاتی که به‌ظاهر درست است وباعث اعجاب نمی‌شوند تشبیهی نیستند: نفت مثل بنزین است.

پس می‌توان در تعریف تشبیه گفت: تشبیه ادعای مانندگی بین دو چیز است: صورت او مثل ماه است.

تشبیه در صورت گسترده و کامل خود جمله‌یی است که چهار جزء دارد که به آن‌ها ارکان تشبیه می‌گویند: **X** از فلان نظر مانند **Y** است. به **X** مشبّه (به صیغهٔ اسم مفعول: تشبیه شده)، به **Y** مشبهٌ‌به (تشبیه شده به آن)، به «فلان نظر» (که همواره امری ادعایی است) وجه شبه و به مانند (و نظایر آن)، ادات تشبیه می‌گویند.

اینک این بیت فرخی را با لحاظ ساختمان تشبیه بررسی می‌کنیم:

شادمان گشت و دو رخسارهٔ چون گل بفروخت
زیر لب گفت که احسنت و زه‌ای بنده‌نواز!

جملهٔ تشبیهی: دو رخساره چون گل را افروخت.

مشبه: رخساره

مشبهٌ‌به: گل

ادات تشبیه: چون

وجه شبه: برافروختگی (سرخی)

اگر در ساختار جملات تشبیهی دقت کنیم متوجه می‌شویم که معمولاً وجه شبه را ذکر نمی‌کنند، زیرا کلام ادبی باید مخیل باشد و اگر وجه‌شبه را ذکر کنند از مایه‌های تخییل و خیال‌ورزی کاسته می‌شود. امّا اگر تشبیه نو و بکر باشد، معمولاً وجه‌شبه را ذکر می‌کنند تا تشبیه فهمیده شود. در حقیقت فهمیدن تشبیه (و به‌عبارت دیگر شعر و کلام ادبی) درک همین وجه شباهت‌های پنهان و ادعایی است. به‌تشبیهی که وجه‌شبه در آن ذکر نشده باشد **تشبیه مجمل** و به تشبیهی که وجه‌شبه در آن ذکر شده است **تشبیه مفصل** گویند.

هم‌چنین ممکن است در تشبیه، ادات تشبیه ذکر نشود که در این‌صورت به

تشبیه، تشبیه **مؤکد** یا تشبیه **بالکنایه** یا تشبیه **محذوف‌الادات** می‌گویند، و اگر ادات تشبیه ذکر شود به تشبیه، تشبیه **مرسل** یا **صریح** می‌گویند.

برخی از ادوات تشبیه عبارتند از: مانند، همانند، مثل، مثال، بسان، به‌شیوهٔ، به‌اسلوب، به‌شکل، چنان، چون، همچون، چو، چنانچون، به کردار، پنداری، گویی، گفتی... و گاهی نیز از فعل ماندن و نیز پسوند «وار» استفاده می‌شود.

مشبه قبل و مشبهٌ‌به بعد از ادات تشبیه می‌آید:

و او به شیوهٔ باران
پر از طراوت تکرار بود.

سهراب سپهری

در این شعر «او» مشبه و «به شیوه» ادات تشبیه و «باران» مشبهٌ‌به و «طراوت تکرار» وجه شبه است.

تشبیهی که در آن نه وجه‌شبه ذکر شود و نه ادات تشبیه (یعنی هم مجمل باشد و هم مؤکد)، تشبیه **بلیغ** نام دارد. اما دو رکن اساسی تشبیه، مشبه و مشبهٌ‌به است که هیچ‌گاه حذف نمی‌شوند، زیرا غرض از تشبیه، توصیف مخیل مشبّه به‌وسیلهٔ مشبهٌ‌به است. آن توصیف مخیل ـ که همان وجه‌شبه است ـ باید از مشبهٌ‌به أخذ شود، پس وجود مشبّه و مشبهٌ‌به هر دو لازم است.

مشبهٌ‌به باید اعرف و اجلی از مشبه باشد، یعنی وُجه مانندگی باید در مشبهٌ‌به قوی‌تر و آشکارتر از مشبه باشد. از این‌رو باید گفت که چراغ مثل خورشید می‌درخشد نه آن‌که خورشید مثل چراغ است، زیرا صفت درخشش در خورشید قوی‌تر است[۲].

تشبیه به اعتبار طرفین آن

تشبیه به‌اعتبار حسی و عقلی بودن مشبه و مشبهٌ‌به چهار حالت دارد. مراد از حسی اموری است که با یکی از حواس پنجگانهٔ چشایی، بینایی، بساوایی، شنوایی و بویایی قابل درک باشند، یعنی به‌طور کلی وجود مادی داشته باشند. اما مراد از عقلی

در اصطلاح علم بیان هرچیزی است که به یکی از حواس خمسه درک نشود و وجود آن وجود ذهنی باشد.

۱ـ هر دو طرف تشبیه حسی هستند

لب بر لبی چو چشم خروس ابلهی بود برداشتن به گفتهٔ بیهودهٔ خروس

سعدی

لب = مشبه

چو = ادات تشبیه

چشم خروس = مشبهٌ‌به است که از آن کوچکی و سرخی فهمیده می‌شود (وجه شبه ذکر نشده است).

ترانه‌یی غمناک
چو دود بر می‌خاست
ز شهر زنجره‌ها
چو دود می‌لغزید
به‌روی پنجره‌ها

فروغ

ترانه مشبه، دود مشبه‌به، چو ادات تشبیه، برخاستن و لغزیدن وجه‌شبه است.

تشبیه حسی به حسی، در ادبیات کهن و مخصوصاً در سبک خراسانی رایج بود. امّا در ادبیات معاصر نمونه‌های فراوان ندارد.

۲ـ مشبه عقلی، مشبهٌ‌به حسی

دانش اندر دل چراغ روشن است وز همه بد بر تن تو جوشن است

رودکی

دانش = مشبه عقلی

چراغ = مشبهٌ‌به حسی

روشن = وجه شبه

تشبیه، مؤکد است یعنی ادات تشبیه نیامده است.

آه، چه آرام و پر غرور گذر داشت
زندگی من چو جویبار غریبی
در دل این جمعه‌های ساکت متروک

فروغ

زندگی را که امری عقلی است به جویبار تشبیه کرده است. تشبیه مفصل و مرسل است.

تشبیه عقلی به حسی رایج‌ترین نوع تشبیه است، زیرا غرض از تشبیه تقریر و توضیح حال مشبه در ذهن خواننده است و مشبه عقلی به کمک مشبهٌ‌به حسی به خوبی در ذهن مجسم و تبیین می‌شود.

۳ـ مشبه حسی و مشبهٌ‌به عقلی

به لحاظ تئوری این نوع تشبیه نباید وجود داشته باشد، چون غرض از تشبیه این است که به کمک معلومی وضع مجهولی را در ذهن روشن کنیم یعنی به کمک مشبهٌ‌بهی که در صفتی اعرف و اجلی و اقوی از مشبّه است حال و وضع مشبّه را توصیف کنیم و بدیهی است که عقلی همیشه نسبت به حسی اخفی است. از این‌رو در این گونه تشبیهات شاعر باید خود وجه‌شبه‌یی را که در نظر دارد ذکر کند و بدین ترتیب این‌گونه تشبیه همواره مفصل است.

فارغ از سودم و زیان چو عدم طرفه بی‌سود و بی‌زیان که منم

مولانا

من = مشبه حسی

عدم = مشبه‌به عقلی

چو = ادات تشبیه

فارغ از سود و زیان بودن = وجه‌شبه

دوشم‌شبی‌گذشت،چه‌گویم‌چه‌گونه‌بود؟ همچون نیاز تیره وهمچون امل طویل!

مسعود سعد سلمان

اگر می‌گفت شب همچون نیاز بود یا همچون امل بود چیزی فهمیده نمی‌شد.

پرنده مثل پیامی پرید و رفت

فروغ

گاهی به‌ندرت دیده می‌شود که وجه‌شبه را ذکر نمی‌کنند، در این‌صورت باید مشبّهٌ‌به عقلی در صفتی (وجه‌شبه) بسیار معروف باشد:

علم و دانش مثل حیات است، که اول چیزی که از حیات به‌نظر می‌رسد زندگی و فعالیت است، هرچند علم و دانش حسی نیست اما در بحث ما که در باب مشبّه‌به عقلی است خدشه‌یی وارد نمی‌کند و از همین قبیل است بیت زیر:

وفای توست چون عمر من و ماند به محشر وعدهٔ دیدار جانا

شهریار

وفا = مشبه عقلی

عمر = مشبهٌ‌به عقلی

چون = ادات تشبیه

وجه‌شبه را ذکر نکرده است امّا عمر به‌کوتاهی معروف است.

۴ـ مشبه عقلی، مشبهٌ‌به عقلی

این نوع تشبیه هم قاعدةً نباید وجود داشته باشد، زیرا از مشبّهٌ‌به عقلی، وجه شبه روشن و صریحی أخذ نمی‌شود تا حال مشبه را به‌کمک آن دریابیم. پس در این‌گونه تشبیه هم باید وجه‌شبه ذکر شود و اگر احیاناً وجه‌شبه را ذکر نکنند، مشبهٌ‌به عقلی باید در صفتی بسیار معروف باشد.

مگر که ذات‌توجان‌است‌کش‌نداندفهم مگرکه‌وصف‌توعقل‌است‌کش‌نیابدظن

مسعود سعد

وجوه شبه راکه راه نیافتن فهم و درنیافتن ظن باشد ذکر کرده است.

خرد همچو جان است زی هوشیار　　خرد را چنین خوار مایه مدار

؟

وجه شبه را ذکر نکرده است، اما جان در عزیز بودن معروف است.

تشبیه خیالی و وهمی

از فروع بحث تشبیهی که مشبّهٌبه آن عقلی است بحث تشبیه خیالی و وهمی است[۳]. یکی از امکاناتی که شاعر در آوردن مشبّهٌبه عقلی دارد این است که هیأت و ترکیبی ذهنی بسازد که اجزا آن یا یکی از اجزاء آن حسی باشد.

تشبیه خیالی: تشبیهی است که مشبّهٌبه آن امری غیر موجود و غیرواقعی است که مرکب از حداقل دو جزء است اما تک‌تک اجزاء آن حسی و موجودند، مثل تشبیه چیزی به ماهی زرین یا دریای قیر که این هیأت‌ها وجود ندارند اما چون اجزای آن‌ها محسوس و موجودند، روی هم‌رفته قابل تجسم و تصورند:

هوا چو بیشهٔ الماس گردد از شمشیر　　زمین چو پیکر مفلوج گردد از زلزال

عمعق

بیشهٔ الماس ترکیبی خیالی است.

در دل من چیزی است، مثل یک بیشهٔ نور، مثل خواب دم صبح

سهراب سپهری

بیشهٔ نور در عالم واقع وجود ندارد.

تشبیه وهمی: تشبیهی است که مشبّهٌبه غیر موجود آن مرکب از دو جزء است که یکی از اجزاء آن وجود خارجی ندارد، مثل تشبیه چیزی به آواز غول یا دندان غول.

وز ره دندانتان همچون شعاع خنجر عفریت

برق خنده‌های باطل می‌جهد بیرون

نیما یوشیج

از دو سو، کوه سر کشیده به ماه　　چون کف دست دیو، صاف و سیاه

حبیب یغمایی

و من به آن زنِ کوچک برخوردم
که چشم‌هایش مانند لانه‌های خالی سیمرغان بودند

فروغ

تشبیه به اعتبار مفرد و مقید و مرکب بودن

یکی از حالات مهم تشبیه وقتی است که مشبهٌ‌به آن مرکب باشد. برای توضیح این مطلب به‌ناچار باید مختصری دربارهٔ وجوه مقابل مرکب، یعنی مفرد و مقید ـ که حائز اهمیت نیستند ـ سخن گوییم.

مفرد: تصور و تصویر یک هیئت و یک چیز است: گل، جام، درخت.

مقید: تصویر و تصور مفردی است که مقید به قیدی باشد، مثل جام بلورین، لؤلؤ منظوم، کشتی سرنگون، که مقید به قید وصفند، یا کتاب گلستان، باد بهار که مقید به قید اضافه‌اند و زنگی در حال بازی و درختی که برگ آن می‌ریزد که مقید به قید حالند.

رخساره چو گلستان خندان　　زلفین چو زنگیان لاعب

انوری

مرکب: هیأت متنزع از چند چیز است. با زبان امروز، تابلو و تصویری است ذهنی که چند چیز در به‌وجود آمدن آن توأمان نقش داشته باشند. مثلاً دزد مفرد اما دزدی که در حال بیرون آمدن از کمینگاه است و سرش خونین است مرکب است:

سر از البرز برزد قرص خورشید　　چو خون آلوده دزدی سر ز مکمن

منوچهری

قرص خورشید را درحالی که صبح زود از البرز طلوع می‌کند (و در این‌صورت سرخ رنگ است) به دزدی تشبیه کرده است که بر سر او کوفته‌اند و لذا سرش خون‌آلود است. این دزد در جایی مثلاً پشت دیوار باغ مخفی شده است و اندک

اندک سر خود را بیرون می‌آورد تا اگر کسی نبود بگریزد.

چنان‌که ملاحظه می‌شود هم مشبّه و هم مشبّهٌ‌به مرکب هستند، یعنی دو تابلوی نقاشی به هم تشبیه شده‌اند. در تشبیه مرکب وجه‌شبه هم مرکب است. یعنی شباهت بین این دو ایماژ یک مطلب و یک کلمه نیست: سرخی، گردی، اندک‌اندک بالا آمدن، پدیدار شدن سرخی از پشت سیاهی...

در تشبیه مرکب جایز نیست که طرفین را تک‌تک به عنوان مشبه و مشبهٌ‌به در نظر گیریم و مثلاً بگوییم البرز مثل مکمن و قرص خورشید مثل دزد خون‌آلود است، زیرا در این‌صورت وجه شبه کامل و حتی غالباً درست هم نیست.

آتش ودود چو دنبال یکی طاووسی که بر اندوده به‌طرف دم او قار بود

منوچهری

مشبّه: تصویر آتش و دود با هم که آتش در عقب و پایین و دود در جلو و بالاست.

مشبّهٌ‌به: دم طاووس که کلاً سرخ رنگ است اما سر آن سیاه (قیری) است.

وجه‌شبه: تصویر چیزی سرخ که در پشت و عقب سیاهی قرار گرفته است.

فرق مقید و مرکب

گاهی اوقات تشخیص مقید و مرکب از هم آسان نیست. به‌طور کلی می‌توان گفت که مقید یک چیز است که دربارهٔ آن توضیحاتی داده می‌شود اما مرکب چند چیز است.

زندگی در آن وقت، صفی از نور و عروسک بود

سپهری

مشبه که زندگی در آن وقت باشد مقید است زیرا سخن از یک چیز است: زندگی. اما مشبهٌ‌به که صفی از نور و عروسک باشد مرکب است زیرا سخن از چند چیز است.

وجه‌شبه تحقیقی و تخییلی

مراد از وجه‌شبه تحقیقی آن است که مایه‌ها و زمینهٔ شباهت مورد نظر تا حدودی حقیقةً در دو طرف تشبیه وجود داشته باشد (همان‌طور که گفتیم بعد از کشف شاعر، ما قبول می‌کنیم که چنین شباهتی هست) مثل تشبیه لب یاگونه به گل‌سرخ به‌لحاظ سرخی که تا حدودی در لب وگونه وجود دارد.

و من در آینه می‌دیدمش
که مثل آینه پاکیزه بود و روشن بود

فروغ

که پاکیزگی و روشنی در هر دو طرف تشبیه (او و آینه) می‌تواند وجود داشته باشد. اما مراد از وجه‌شبه تخییلی آن است که مورد مشابهت در طرفین یا در یکی از آن‌ها خیالی و ادعایی باشد، یعنی اصلاً در عالم واقع چنان چیزی حقیقت نداشته باشد. مانند تشبیه کردن شخص لال به سوسن به این اعتبار که در سنن ادبی سوسن زبان دارد اما قادر به گفتن نیست.

وجه‌شبه دوگانه یا صنعت استخدام

گاهی وجه‌شبه در ارتباط با مشبه یک معنی و در ارتباط با مشبّهٌ‌به معنی دیگری دارد و یک‌بار حسی و بار دیگر عقلی است. در این‌صورت کلام بسیار زیبا و هنری خواهد بود.

مولوی می‌گوید: بر مَثَل زاهدان جمله چمن خشک بود!

خشک که وجه‌شبه است دو معنای متفاوت حسی و عقلی دارد. در ارتباط با چمن (مشبه) به معنی پژمرده و بی‌آب و افسرده (حسی) و در ارتباط با زاهد (مشبه‌به) به معنی بی‌ذوق و بی‌انعطاف (عقلی) است.

نیما یوشیج می‌گوید: در همش گیسوان چون معما

درهم بودن با توجه به گیسو به‌معنی آشفته (حسی) و با توجه به معما به‌معنی

پیچیده و بغرنج (عقلی) است.

دو مثال دیگر:

من ایستاده تاکنمش جان فدا چو شمع او خودگذر به ما چو نسیم سحر نکرد

حافظ

حرف‌هایم مثل یک تکه چمن روشن بود.

سهراب سپهری

وجه‌شبه مفرد و متعدد و مرکب

وجه‌شبه مفرد: آن است که از یکی بیشتر نباشد یعنی فقط یک مطلب است، مانند وجه‌شبه سرخی در تشبیه گل به آتش.

وجه‌شبه متعدد: آن است که از یکی بیشتر باشد، یعنی چند مطلب جدا از هم، مانند وجه‌شبه لطافت و سرخی در تشبیه گونه به گل یا وجه‌شبه درخشندگی و گردش در تشبیه قدح شراب به آفتاب.

وجه‌شبه مرکب: هیأت حاصله (ایماژ، تصویر، تابلو) از امور متعدد است و به اصطلاح منتزع از چند چیز است، یعنی تابلو و تصویری است که از مجموع جزئیات گوناگون حاصل می‌شود.

وجه‌شبه مرکب هنری‌ترین نوع وجه‌شبه است و از مشبّهٌ‌به مرکب أخذ می‌شود.

بنگر به ستاره که بتازد سپس دیو چون زرّ گدازیده که بر قیر چکانیش

ناصر خسرو

مشبه‌مرکب: تاختن ستاره به دنبال شیطان(۴).

مشبه‌به مرکب: زر گداخته‌یی که بر صفحه‌یی از قیر جاری است.

وجه‌شبه مرکب: حرکت عمودی جسمی روشن در صفحهٔ گستردهٔ تاریکی.

سر از البرز برزد قرص خورشید چو خون آلوده دزدی سر ز مکمن

منوچهری

هیأت حاصل از امور متعدد، بالا آمدن تدریجی جسمی سرخ از پشت جسمی

سیاه است. این تصویر، مرکب از اجزاء زیر است:

۱ـ قرمزی: رنگ خورشید به هنگام طلوع و سر خون‌آلودهٔ دزد.

۲ـ مخفی بودن: اختفای خورشید در پشت کوه و دزد در کمینگاه.

۳ـ به تدریج آشکار شدن: طلوع خورشید از پشت دیوارهٔ بلند کوه و بیرون آمدن سر دزد از پشت دیوار مثلاً باغی که در آنجا پنهان شده بود.

و همین‌طور دیواره شکل بودن کوه، خلوت بودن صحنه، گرد بودن خورشید... نیز در خلق این تابلوی ذهنی دخیلند.

در تشبیه مرکب نباید اجزاء را تک‌تک (به‌صورت چند مشبه و مشبه‌به) در نظر گرفت، بلکه باید تصویری را که از مجموع اجزاء حاصل می‌شود در نظر داشت. لذا در این بیت منوچهری:

عنان برگردن سرخش فکنده　　چو دومار سیه بر شاخ چندن

نمی‌توان گفت عنان مانند مار سیاه و گردن مانند شاخهٔ درخت صندل است. زیرا این تشبیه مرکب است و وجه‌شبه پیچش دو جسم دراز سیاه به دور جسم سرخ سطبری است چنان که گویی عاشقانه از آن پاسداری می‌کنند(۵).

تشبیه تمثیل

تشبیهی را که وجه‌شبه آن مرکب باشد در برخی از کتب بیانی، تشبیه تمثیل گفته‌اند، اما بین آن‌ها فرق است: در تشبیه تمثیل، مشبّهٌ‌به مرکب باید جنبهٔ مثل یا حکایت داشته باشد. در این نوع تشبیه، مشبه امری معقول و مرکب است که برای تقریر و اثبات آن، مشبّهٌ‌بهی مرکب و محسوس ذکر می‌شود:

آگاه نیست آدمی از گشت روزگار　　شادان همی نشیند و غافل همی رود

ماند بر آن که باشد بر کشتی‌یی روان　　پندارد اوست ساکن و ساحل همی رود

مسعود سعد

مشبّه: آگاه نبودن آدمی از گذشت زمان و غفلت و شادمانی او.

مشبّهٌ‌به: نشستن آدمی در کشتی و تصور او بر این که او ساکن است و ساحل

حرکت می‌کند.

وجه‌شبه: غفلت حاصل از توهم و ظاهربینی.

زاویهٔ تشبیه

هر قدر زاویهٔ تشبیه بازتر باشد، یعنی ربط بین مشبه و مشبهٌ‌به دورتر باشد، تشبیه هنری‌تر است و در اصطلاح به آن تشبیه **غریب** می‌گویند مثل تشبیه شقایق به اجاق به‌صورت اضافهٔ تشبیهی «اجاق شقایق» در این شعر سپهری:

و یک روز هم در بیابان کاشان هوا سرد شد
و باران تندی گرفت
و سردم شد
آن‌گاه در پشت یک سنگ
اجاق شقایق مرا گرم کرد.

اما هر قدر زاویهٔ تشبیه تنگ‌تر باشد، یعنی ربط و شباهت بین مشبه و مشبهٌ‌به واضح‌تر و نزدیک‌تر باشد، تشبیه غیرهنری است و به آن تشبیه **مبتذل** گویند مثل قد سرو، لب لعل[۶].

تشبیهات غریب (درمقابل تشبیهات مبتذل یعنی کلیشه و تکراری) حاصل ذهن خلاق شاعران و مبین نوآوری ایشان است.

اضافهٔ تشبیهی

اضافهٔ تشبیهی، تشبیهی است که در آن مشبّه و مشبهٌ‌به، به هم اضافه شده باشند و در این‌صورت ادات تشبیه و وجه‌شبه محذوف است. به اصطلاح علم بیان، تشبیه هم مجمل است و هم مؤکد. به این‌گونه تشبیه، تشبیه بلیغ می‌گویند، مثل قد سرو (اضافهٔ مشبه، به مشبهٌ‌به) یا لعل لب (اضافهٔ مشبهٌ‌به، به مشبه).

شبی زیت فکرت همی سوختم　　چراغ بلاغت بیفروختم

سعدی

اضافهٔ تشبیهی از جهت ساخت دو نوع است:

۱ـ اضافهٔ مشبه، به مشبه‌به: لب لعل، قد سرو، ابروی کمان

۲ـ اضافهٔ مشبهٌ‌به، به مشبه: لعل لب، کانون سینه، سروقد، طبل شکم، دایرهٔ ابر، فراش باد

تبصره: تشبیه بلیغ ـ یعنی تشبیهی که در آن ادات تشبیه و وجه‌شبه حذف شده باشد ـ می‌تواند به‌صورت غیراضافه نیز به‌کار رود. در این‌صورت اغراق در آن به اوج می‌رسد زیرا در کلام ادعای همسان بودن قویتر از ادعای شبیه بودن است:

فلک بر سرم، اژدهایی نگون　　زمین زیر من، شرزه شیر ژیان

مسعود سعد سلمان

اضافهٔ تشبیهی را می‌توان به لحاظ وجه‌شبه به انواعی تقسیم کرد:

اضافهٔ تلمیحی: نوعی اضافهٔ تشبیهی است که فهم وجه‌شبه آن موقوف به آشنایی با داستانی باشد، مثل «مصر عزت» که در آن عزت با توجه به داستان یوسف (یوسف در مصر به عزت رسید و عزیز مصر شد) به مصر تشبیه شده است. و از همین قبیل است «ماهی نفس» که در آن نفس به لحاظ اسیر ساختن ـ با توجه به داستان یونس که در شکم ماهی اسیر بود ـ به ماهی تشبیه شده است:

همچو یوسف بگذر از زندان و چاه　　تا شوی در مصر عزت پادشاه

ای شده سرگشتهٔ ماهی نفس　　چند خواهی دید بدخواهی نفس

منطق‌الطیر عطار

اضافهٔ سمبلیک: و آن وقتی است که مشبّهٌ‌به (مضاف) سمبل یا نشانهٔ مشبّه (مضافٌ‌الیه)باشد، مثل«ایوب صبر» که ایوب خودسمبل‌صبراست، یا«زلیخای‌هوس».

برخی از اضافه‌های سمبلیک در اساس اضافهٔ تلمیحی هستند، مثل «یوسف حسن» که اولاً یوسف خود مظهر حسن است (اضافهٔ سمبلیک) و ثانیاً در این اضافه تلمیح به داستانی است (اضافهٔ تلمیحی):

یوسف حسنی و این عالم چو چاه　　وین رسن صبر است بر امراله

دفتر دوم مثنوی

امّا اضافه سمبلیک می‌تواند تلمیحی نباشد مثل «کلاه سروری».

غرض از تشبیه

غرض از تشبیه به‌طور کلی بیان حال مشبّه و تقریر آن در ذهن مستمع است، یعنی روشن و مجسم ساختن وضعیت و موقعیت مشبه. پس تشبیه بیان مخیل حال مشبه است و این بیان حال همواره با اغراق همراه است. همین که می‌گوییم «قد اومانند سرو است» قد او را اولاً به‌صورت درخت سرو ـ که موزون بودن و مرتفع بودن آن چشمگیر است ـ در ذهن نقاشی و مجسم می‌کنیم و ثانیاً مرتکب اغراق می‌شویم زیرا قد هیچکس به بلندی سرو نیست. چنان‌که قبلاً اشاره شد، وجه شباهت یعنی مورد یا موارد شباهت و ماده و مواد تصویری کردن مشبه و به‌اصطلاح مخیل ساختن کلام در مشبّهٌبه، به ودیعه نهاده و ذخیره شده است و از این‌رو به‌قول ادبا مشبّهٌبه باید همواره به لحاظ وجه‌شبه از مشبه اعرف و اجلی و اقوی باشد؛ پس همواره باید در تشبیه این دو قاعده را به یاد داشت:

۱ـ وجه شبه از مشبهٌبه أخذ می‌شود.

۲ـ مشبهٌبه به لحاظ وجه‌شبه از مشبه، قوی‌تر است.

انواع تشبیه به لحاظ شکل

۱ـ تشبیه ملفوف

چند مشبه (حداقل دوتا) جداگانه ذکر شود و سپس مشبّهٌبه‌های هر کدام گفته شود. این‌گونه تشبیه مبتنی بر صنعت لف و نشر است:

ز روی دوست‌دل‌دشمنان چه‌دریابد چراغ مرده کجا شمع آفتاب کجا

حافظ

مشبه‌ها روی دوست و دل دشمنان و مشبّهٌبه‌ها چراغ مرده و شمع آفتاب است (لف و نشر مشوش).

۲ـ تشبیه مفروق

در اینجا هم چند مشبه و مشبه‌به داریم، اما هر مشبه با مشبه‌به خود همراه است. منوچهری در وصف اسب گوید:

ساق چون پولاد، پی همچون کمان، رک همچو زه
سم چو الماس و دلش چون آهن و تن همچو سنگ

۳ـ تشبیه تسویه

برای چند مشبه یک مشبّهٌ‌به می‌آورند، یعنی چند مشبه را به‌لحاظ حکمی (وجه‌شبه) یکسان و مساوی در نظر می‌گیرند:

نقش خورنق است همه باغ و بوستان فرش ستبرق است همه‌دشت‌وکوهسار

عمعق

۴ـ تشبیه جمع

عکس تشبیه تسویه است یعنی برای یک مشبه، چند مشبّهٌ‌به می‌آورند:

من اگر خارم اگر گل چمن آرایی هست که به هر شیوه که می‌پروردم می‌رویم

حافظ

۵ـ تشبیه معکوس یا مقلوب

نخست مشبهی را به مشبه‌بهی تشبیه کنند و سپس جای مشبّهٌ‌به و مشبه را عوض کنند، یعنی مشبه‌به را در حکم مشبه و مشبه را در حکم مشبه‌به گیرند. در این‌گونه تشبیه باید حتماً وجوه شبه ذکر گردد.

ز سم ستوران و گرد سپاه زمین ماه‌روی و زمین روی ماه!

عنصری

تبصره: در کتب بلاغی عربی، تشبیه معکوس یا مقلوب ـ علاوه بر مورد فوق ـ به

تشبیهی اطلاق می‌شود که در آن مشبه را بر مشبه‌به ترجیح و تفضیل نهند:

پیچیدن افعی به کمندت ماند آتش به سنان دیو بندت ماند
اندیشه به رفتن سمندت ماند خورشید به همت بلندت ماند

ازرقی

حال آن‌که عرفاً می‌باید کمند را به پیچیدن افعی و سنان را به آتش و رفتن سمند را به اندیشه و بلندی همت را به‌خورشید تشبیه کرد. می‌توان گفت که جای مشبه و مشبه‌به عوض شده است.

۶ـ تشبیه مضمر

تشبیه مضمر به معنی تشبیه پنهان است. در این نوع تشبیه ظاهراً با ساختار تشبیهی مواجه نیستیم ولی مقصود گوینده تشبیه است.

گر نور مه و روشنی شمع تراست پس کاهش و سوزش من‌ازبهرچراست

امیر معزی

ظاهراً از کاهش و سوزش خودتعجب نموده است اما در حقیقت روی معشوق را به ماه و شمع تشبیه کرده است چنان‌که در بیت بعد گوید:

گر شمع تویی مرا چرا باید سوخت گر ماه تویی مرا چرا باید کاست

و مانند این بیت حافظ:

چولاله در قدحم ریز ساقیامی ومشک که نقش خال نگارم نمی‌رود ز ضمیر

که به‌طور پوشیده خال نگار به سیاهی درون لاله تشبیه شده است.

ومانند این بیت یغما:

چنین‌که‌سجده‌برم بی‌حفاظ پیش‌جمالت به عالمی شده روشن که آفتاب پرستم

که به‌طور مضمر چهرهٔ معشوق را به آفتاب تشبیه کرده است.

۷ـ تشبیه مشروط

شباهت بین مشبه و مشبه‌به در گرو شرطی است. ادات شرط «اگر» است.

روی او ماه است اگر بر ماه مشک‌افشان شود
قد او سرو است اگر بر سرو لالستان بود

عنصری

۸ـ تشبیه تفضیل

نخست مشبه را به‌چیزی تشبیه کنند و سپس از گفتهٔ خود عدول کرده، مشبه را بر مشبه‌به ترجیح نهند.

یکی دختری داشت خاقان چو ماه کجا ماه دارد دو زلف سیاه!

فردوسی

یعنی دختر خاقان را که مشبه است به‌لحاظ داشتن دو زلف سیاه بر ماه که مشبه‌به است ترجیح نهاده است.

تبصرهٔ ۱: از نظر معنی بین تشبیه مشروط و تشبیه تفضیل فرق نیست.

تبصرهٔ ۲: گاهی تشبیه مضمر و تفضیل را با هم می‌آورند، چنان‌که در ابیات زیر از حافظ دیده می‌شود:

شمع اگر زان‌رخ خندان به‌زبان لافی زد پیش عشاق تو شب‌ها به‌غرامت برخاست
در چمن باد بهاری زکنار گل و سرو به هواداری آن عارض و قامت برخاست

بنفشه طرهٔ مفتول خود گره می‌زد صبا حکایت زلف تو در میان انداخت
به‌یک‌کرشمه که‌نرگس به‌خودفروشی کرد فریب چشم تو صد فتنه‌درجهان انداخت

نوکردن تشبیه

تشبیهات مبتذل یعنی تکراری و پیش پاافتاده را به‌وسیلهٔ تشبیه مشروط و تفضیل نو می‌کردند. مثلاً تشبیه روی دختر خاقان به ماه تشبیهی است عادی و تکراری که قاعدةً شاعر بزرگی چون فردوسی نباید بدان تن در دهد لذا با تفضیل مشبه بر مشبهٌ‌به آن را نو کرده است.

پانوشت‌ها

۱ـ در برخی از کتب بلاغی به این نکته تأکید شده است:

Note that factual information about a likeness does not constitute a simile: "a wolf is like a dog" is not a simile.

یعنی: توجه داشته باشید که بیان شباهت واقعی، تشبیه به‌وجود نمی‌آورد: «گرگ مثل سگ است» تشبیه نیست. رجوع شود به ***Smile*** (تشبیه) در کتاب:

Critical exercises, P.R. Heather, Longmans, 1959, P.224

۲ـ وگاهی در مقام نوآوری ندرةً برعکس عمل می‌کنند یعنی جای مشبه و مشبهٌ‌به را عوض می‌کنند که به آن تشبیه معکوس و یا مقلوب می‌گویند که در صفحات آینده توضیح داده خواهد شد.

۳ـ امّا قدما تشبیه خیالی را حسی می‌دانستند.

۴ـ به‌طوری که در قرآن مجید آمده است یکی از وظایف ستاره رجم شیاطین است:

وَ لَقَدْ زَیَّنَاالسَّماءَ الدُّنیا بِمَصابیحَ وَ جَعَلْناها رُجوماً لِلشَّیاطینِ (سوره‌الملک ٦٧، آیهٔ ۵): و همانا آسمان دنیا را به چراغ‌ها آراستیم و آن‌ها را گریزانندهٔ شیاطین قرار دادیم.

۵ـ مار درخت صندل را دوست دارد و از آن پاسدای می‌کند:

مار اگرچه به خاصیت بدخوست　　پاسبان درخت صندل اوست

حدیقهٔ سنایی

٦ـ خوانندگان توجه دارند که امثال قد سرو و لب لعل را به‌لحاظ حذف ادات تشبیه و وجه‌شبه، تشبیه بلیغ نیز می‌گویند. نکته این است که قاعدةً در تشبیهات خوب، ادات تشبیه

و وجه‌شبه محذوف است و از این‌رو این‌گونه تشبیهات علی‌الاصول بلیغند (= تشبیهات رسا و عالی)، اما بدیهی است که تشبیهات بلیغ نیز می‌توانند به‌سبب تقلیدهای پی درپی تبدیل به تشبیه مبتذل شوند. این یک نکته و اما نکتهٔ دوم:

چه‌بسا تشبیهات به اصطلاح مبتذل که در آثار شاعران استاد به‌سبب کاربرد خاص و ایجاد رابطه با کلمات و تصاویر دیگر شعر، قدرت بلاغی خود را حفظ می‌کنند چنان‌که تشبیهاتی که در آثار شاعران معمولی مبتذل می‌نماید در اشعار حافظ و سعدی این وضع را ندارد.

تمرینات

الف: در ابیات زیر به‌لحاظ مهم‌ترین مسألهٔ تشبیهی که در آن‌ها مطرح است بحث کنید:

۱ـ

فشافشّ تیرش به روز نبرد چو آواز غول است در گوش مرد

اسدی طوسی

۲ـ

درخم زلف تو آن خال سیه دانی چیست؟ نقطهٔ دوده که در حلقهٔ جیم افتادست

زلف مشکین تو درگلشن فردوس عذار چیست؟ طاووس که در باغ نعیم افتادست

حافظ

۳ـ

فلک چو چشمهٔ آب و مه‌نو اندر وی بسان ماهی زرین میان چشمهٔ آب

عمعق بخارایی

۴ـ

با حلم او زمین گران چون هوا سبک با طبع او هوای سبک چون زمین گران

ازرقی

۵ـ

دوش گفتی ز تیرگی شب من زلف حور است ورای اهریمن

زشت چون ظلم و بیکرانه چو حرص تیره چون محنت و سیه چو حزن

مسعود سعد سلمان

ب: در جملات زیر از کتاب بوف‌کور به لحاظ تشبیه بحث کنید:

۱ـ چشم‌های تر و براق، مثل گوی الماس سیاهی که در اشک انداخته باشند.

۲ـ چشم‌های خستهٔ او... مثل این‌که مرگ را دیده باشد.

ج: در غزل زیر از حافظ که در آن درهر بیتی، شمع مشبه‌به قرار گرفته است به‌لحاظ تشبیه بحث کنید:

۱ـ

در وفای عشق تو مشهور خوبانم چو شمع

شب‌نشین کوی سربازان و رندانم چو شمع

۲ـ

روز و شب خوابم نمی‌آید به چشم غم‌پرست

بس که در بیماری هجر تو گریانم چو شمع

۳ـ

رشتهٔ صبرم به مقراض غمت ببریده شد

همچنان در آتش مهر تو سوزانم چو شمع

۴ـ

گر کمیت اشک گلگونم نبودی گرم‌رو

کی شدی روشن به‌گیتی راز پنهانم چو شمع

۵ـ

بی‌جمال عالم‌آرای تو روزم چون شب است

باکمال عشق تو در عین نقصانم چو شمع

۶-

کوه صبرم نرم شد چون موم در دست غمت
تا در آب و آتش عشقت گدازانم چو شمع

۷-

آتش مهر ترا حافظ عجب در سر گرفت
آتش دل کی به آب دیده بنشانم چو شمع

فصل چهارم

استعاره

استعاره در لغت مصدر باب استفعال است یعنی عاریه خواستن لغتی را به‌جای لغت دیگری. زیرا شاعر در استعاره، واژه‌یی را به علاقهٔ مشابهت به‌جای واژهٔ دیگری به‌کار می‌برد.

قبلاً در باب مجاز گفتیم که مهم‌ترین نوع مجاز، مجاز به علاقهٔ مشابهت است که به آن استعاره می‌گویند و این نوع مجاز است که در زبان ادبیات مرسوم است. استعاره را از تشبیه نیز می‌توان ببرون آورد، بدین ترتیب که از جملهٔ تشبیهی، مشبه و وجه‌شبه و ادات تشبیه را حذف کنیم به‌نحوی که فقط مشبه‌به باقی بماند، به این مشبّهٌ‌به استعاره می‌گویند. پس ژرف ساخت هر استعاره‌یی یک جملهٔ تشبیهی است، مثلاً ژرف ساخت سرو که استعاره از قد بلند است چنین بوده است: قدی که از نظر بلندی مانند سرو است. پس از أخذ استعاره از تشبیه می‌توان آن را با قرینه‌یی در کلام به‌کار برد (چون استعاره، مجاز است): سروی را دیدم که می‌خرامید.

استعاره و تشبیه ماهیةً یکی هستند. استعاره در حقیقت به‌قول فرنگی‌ها تشبیه فشرده است، یعنی تشبیه را آن‌قدر خلاصه و فشرده می‌کنیم تا از آن فقط مشبهٌ‌به باقی بماند. منتهی در تشبیه ادعای شباهت است و در استعاره ادعای یکسانی و این‌همانی. شاعر نمی‌گوید که خورشید مثل گل زرد است، می‌گوید خود گل زرد است:

هزاران نرگس از چرخ جهانگرد فرو شد تا برآمد یک گل زرد

نظامی

مالارمه شاعر معروف سمبولیست فرانسوی می‌گوید من «مثل» [ادات تشبیه] را از فرهنگ زبان پاک کرده‌ام و مراد او این است که به‌جای تشبیه به استعاره گراییده‌ام. از شاعران کهن ما نظامی در استعاره‌پردازی بی‌همتاست و در آثار او چنین ابیاتی فراوان است:

ز سنبل کرد بر گل مشک بیزی ز نرگس بر سمن سیماب ریزی

که مراد از سنبل و گل و مشک‌بیزی در مصراع اول به ترتیب زلف و صورت و پریشان کردن موی بر چهره و مراد از نرگس و سمن و سیماب‌ریزی در مصراع دوم به‌ترتیب چشم و چهره و اشک ریختن است.

قرینه

استعاره محتاج به قرینه است، از این‌رو استعاره در جمله به‌کار می‌رود تا معلوم شود که مراد معنای اصلی کلمه نیست. اگر کسی بگوید شیری را دیدم و مراد او فرد شجاع باشد، شنونده مقصود را درنخواهد یافت، زیرا در جمله قرینهٔ صارفه یعنی قرینه‌یی که خواننده را از معنی اصلی واژه منصرف کند نیست. اما اگر بگوید شیری را در جبهه دیدم، جبهه قرینه است تا دریابیم که شیر در معنای اصلی خود به‌کار نرفته است.

قرینه ممکن است یکی از ملائمات (صفات مربوط به) مشبه (که در استعاره محذوف است) یا مشبه‌به باشد. مثلاً جبهه در مثال بالا از ملائمات مشبه محذوف (فرد شجاع) است.

تعویض اصطلاحات

چنان‌که قبلاً اشاره شد استعاره را به سبب اهمیت آن از باب مجاز جدا کردند و هم‌چنین به‌سبب گستردگی بحث، آن را جدا از تشبیه مورد بررسی قرار می‌دهند. از

این‌رو اصطلاحات مربوط به استعاره را ـ که در حقیقت همان تشبیه است ـ تعویض کرده‌اند تا استعاره مطلب مستقلی باشد.

در بحث استعاره به مشبه، مستعارٌله و به مشبه‌به، مستعارٌمنه و به لفظ استعاره، مستعار و به وجه‌شبه، جامع می‌گویند. اما ما در این کتاب غالباً از همان اصطلاحات بحث تشبیه استفاده می‌کنیم.

مستعار و مستعارمنه عملاً یکی هستند. منتهی مستعار فقط به‌ظاهر لفظ استعاره اطلاق می‌شود یعنی به حروف فاقد معنی، اما مستعارمنه همان لفظ، بعد از حمل معنی بر آن است. به‌عبارت دیگر مراد از مستعار لفظی است که به عنوان استعاره به‌کار می‌رود و مراد از مستعارمنه مصداق یا مفهوم آن لفظ است. مثلاً لفظ «سرو» [س ر و] مستعار و خود سرو یا صورت ذهنی آن، مستعارٌمنه است.

استعارهٔ مصرحه

گفتیم که استعاره به‌کار بردن واژه‌یی به‌جای واژهٔ دیگر به علاقهٔ مشابهت (به‌شرط وجود قرینه) است. یا تشبیهی است که از آن فقط مشبهٌ‌به باقی مانده است. مانند لعل (شکربار) که استعاره از لب است. به این نوع استعاره، استعارهٔ مصرحه یا تصریحیه یا محققه یا تحقیقیه می‌گویند. از آنجا که قدما یک مورد دیگر از صور خیال را هم استعاره می‌خواندند، ما به استعارهٔ مصرحه، استعارهٔ نوع اول می‌گوییم تا آن به‌اصطلاح استعاره‌یی را که بعداً مطالعه خواهیم کرد استعاره نوع دوم بخوانیم. استعارهٔ نوع اول یا مصرحه خود بر سه قسم است:

أ ـ استعارهٔ مصرحهٔ مجرده

فرمول آن: مشبهٌ‌به + ملائمات (صفات) مشبه

مثال: سرو چمان

یعنی در کلام مشبهٌ‌به با (لااقل) یکی از ملائمات (امور مربوط به) مشبه (مستعارله) همراه است.

در این نوع استعاره، ملایم مشبه همان قرینهٔ صارفه است، مثلاً در سرو چمان، چمان به‌اعتبار این‌که ذهن را از معنای اصلی سرو منصرف می‌کند قرینه و به‌اعتبار این که ذهن را متوجه مشبه می‌کند ملائم است(۱).

سپهبد (= سهراب) عنان اژدها را سپرد به خشم از جهان روشنایی ببرد

فردوسی

در این مثال عنان قرینه است که متوجه شویم اژدها در معنای اصلی خود به‌کار نرفته است. در ضمن عنان از ملائمات مشبه (اسب) هم هست.

لفظ مستعار که مبین مستعارٌمنه است «اژدها» است. از آنجا که در این‌گونه استعاره فوراً متوجه مشبه می‌شویم آن را مجرده خوانده‌اند، یعنی مجرد (خالی) از اغراق، زیرا در یکسان پنداشتن مشبه و مشبهٌبه چندان اغراق نشده است.

مثال دیگر:

آه‌از آن نرگس جادو که چه‌بازی انگیخت آه‌از آن مست که بر مردم هشیار چه کرد

حافظ

مراد از نرگس چشم است و جادو و مست و مردم ذهن را متوجه این معنی می‌کنند.

۲ـ استعارهٔ مصرحهٔ مرشحه

فرمول آن: مشبه‌به + ملائمات مشبه‌به

یعنی مشبهٌبه را همراه با یکی از ملائمات خود آن مشبه‌به ذکر می‌کنیم. در این نوع استعاره، ادعای یکسانی و این‌همانی به‌اوج خود می‌رسد و به این‌سبب است که به آن مرشحه می‌گویند یعنی تقویت شده و قوی. در استعارهٔ مرشحه برخلاف مجرده، قرینه و ملایم یکی نیستند و قرائن ضعیف یا ظریف و به‌هرحال غیر آشکارند، از این‌رو فهم استعارهٔ مرشحه دشوار است.

طاووس بین‌که زاغ‌خورد و آن‌گه‌ازگلو گاورس ریزه‌های منقا برافکند

خاقانی

طاووس استعاره از ذغال برافروخته و زاغ استعاره از ذغال سیاه و گاورس ریزه (= دانه‌های ارزن) استعاره از جرقه‌های آتش است. قرینه «خورده شدن زاغ» است زیرا طاووس زاغ را نمی‌خورد و از گلوگاورس ریزه برنمی‌افکند. از طرف دیگر خوردن و گلو و گاورس ریزه از ملائمات مشبهٌ‌به یعنی طاووس و زاغ هستند. در کتب سنتی بیان معمولاً این آیهٔ قرآن مجید (بقره ۲، ۱۵) را مثال زده‌اند:

اُولئِکَ الَّذینَ اشْتَرُوا الضَّلالَةَ بالْهُدی فَما رَبِحَتْ تِجارَتُهُم. یعنی آنان کسانی هستند که رستگاری را فروختند و گمراهی خریدند و این تجارتشان را سودی نیست.

لفظ مستعار «اشتراء» است. به این قرینه که ضلالت و هدی قابل خرید و فروش نیست بلکه قابل انتخاب و گزینش و اختیار است. پس مشبه اختیار و گزینش است. ربح و تجارت از ملائمات اشتراء (مستعارٌمنه) هستند.

مثال دیگر:

صبا به لطف بگو آن غزال رعنا را که سر به کوه و بیابان تو داده‌ای ما را

حافظ

قرینهٔ خفی تو (و بگو) است.

۳ـ استعارهٔ مصرحهٔ مطلقه

فرمول آن: مشبه‌به + ملائمات مشبه‌به و مشبه

یعنی مشبه‌به را ذکر کنیم و با آن هم از ملائمات مشبه‌به و هم از ملائمات مشبه چیزی بیاوریم. در این صورت در کلام هم ترشیح است و هم تجرید و این دو یکدیگر را خنثی می‌کنند و استعاره در حالت تعادل قرار می‌گیرد. بدین جهت آن را استعارهٔ مطلقه نامیده‌اند یعنی آزاد و رها.

چو پر بگسترد عقاب آهنین شکار اوست شهر و روستای او

ملک‌الشعراء بهار

عقاب به قرینهٔ آهنین، مستعارٌمنه است و مستعارٌله هواپیماست. آهنین درضمن از ملائمات مشبه است (تجرید) و پرگستردن از ملائمات مشبهٌ‌به (ترشیح).

سرو چمان من چرا میل چمن نمی‌کند همدم گل نمی‌شود یاد سمن نمی‌کند

حافظ

چمان قرینه است که سرو در معنای خود به‌کار نرفته و از طرف دیگر از ملائمات انسان است (تجرید). امّا چمن از ملائمات خود سرو است (ترشیح).

تبصره: در کتب سنتی استعارهٔ مطلقه را دو نوع تعریف کرده‌اند، یکی آن‌که در سطور گذشته خواندید و دیگر این‌که گفته‌اند استعارهٔ مطلقه، استعاره‌یی است که در آن هیچکدام از ملائمات مشبه یا مشبهٌ‌به ذکر نشده باشد. به‌نظر نمی‌رسد که این تعریف صحیح باشد زیرا در این‌صورت قرینه‌یی برای استعمال لغت در معنای غیر ماوُضع له در دست نخواهد بود. مثلاً اگر بگوییم شیری را دیدم، نمی‌توان مدعی شد که شیر استعاره (و اساساً مجاز) است، زیرا قرینه‌یی وجود ندارد که مراد معنای حقیقی شیر نیست.

استعارهٔ مکنیه تخییلیه

فرمول: مشبه + یکی از ملائمات مشبهٌ‌به

قدما به نوع دیگری از استعاره قائل بودند که هرچند از ابزار تصویرگری است اما به‌نظر ما اطلاق نام استعاره بر آن صحیح نیست و دلایل خود را بعداً در این باب بیان خواهیم کرد. باری به این نوع استعاره که ما آن را استعارهٔ نوع دوم می‌خوانیم استعارهٔ مکنیه[۲] یا بالکنایه می‌گفتند. در این نوع استعاره برخلاف انواع استعاره‌هایی که تاکنون خوانده‌ایم مشبه را ذکر می‌کنند نه مشبهٌ‌به را و آن را در دل و ضمیر خود به جانداری[۳] تشبیه می‌سازند و سپس برای آن‌که این تخیل به خواننده منتقل شود یکی از صفات یا ملائمات آن جاندار (مستعارٌمنه) را در کلام ذکر می‌کنند، مثل «دست روزگار» که در آن مشبه یعنی روزگار همراه با یکی از ملائمات مشبهٌ‌به (انسان) که دست باشد آمده است. به آن قسمت که گوینده در ضمیر خود روزگار را به انسان تشبیه کرده است استعارهٔ مکنیه و به آن قسمت که برای روزگار، دستی فرض یا خیال کرده است، استعارهٔ تخییلیّه می‌گویند. و از این‌رو قدما رویهم این‌گونه

استعاره را، استعارهٔ مکنیه و تخییلیّه خوانده‌اند. چون هیچگاه این دو یعنی کنایه و تخییل از هم جدا نیستند، بهتر است به آن استعارهٔ مکنیهٔ تخییلیّه بگوییم.

به هر حال در استعارهٔ نوع دوم برخلاف استعارهٔ نوع اول مشبه ذکر می‌شود نه مشبهٌ‌به و از این‌رو قدما در تعریف استعاره می‌گفتند: تشبیهی است که از آن فقط یکی از طرفین به‌جا مانده باشد (نه آن‌طور که ما گفتیم که فقط مشبهٌ‌به باقی می‌ماند).

استعارهٔ نوع دوم از نظر شکل بر دو نوع است:

۱ـ به صورت اضافه، که به آن در دستور زبان اضافهٔ استعاری می‌گویند: رخسار صبح، روی گل، چنگال مرگ، کام ظلم.

اضافهٔ استعاری گاهی به‌صورت صفت و موصوف است: عزم تیزگام، مرگ تیزدندان.

تبصره: نوع دیگری اضافه داریم که کاملاً شبیه به اضافهٔ استعاری است اما از نظر علم بیان ارزشی ندارد، یعنی از ابزار تخییل و تصویرگری نیست و از این‌رو مربوط به حوزهٔ زبان است و در دستور به آن اضافهٔ اقترانی می‌گویند. مثل گوش هوش یا دست ارادت که نمی‌توان گفت گوینده هوش را به انسانی تشبیه کرده است که گوش دارد یا ارادت را به انسانی تشبیه کرده است که دست دارد. بلکه مراد از جملهٔ «این مطلب را به گوش هوش شنید» این است که مطلب را با گوشی قرین هوش یا از روی هوش دریافت. دست ارادت پیش آورد یعنی دستی ازروی ارادت، مقترن به ارادت.

از در صلح آمده‌ای یا خلاف با قدم خوف روم یا رجا؟

سعدی

در صلح و خلاف اضافه‌های استعاری و قدم خوف ورجا اضافه‌های اقترانی هستند.

۲ـ به صورت غیراضافی، که در آن بین مکنیه و تخییلیه فاصله است.

هزار نقش بر آرد زمانه و نبود یکی چنان‌که در آیینهٔ تصور ماست

انوری

زمانه را در ضمیر خود مکنیاً به نقاشی یا بازیگری تشبیه کرده و سپس برای آن نقش برآوردن را تخییل کرده است. و اگر کسی بخواهد آن را به‌صورت اضافهٔ تشبیهی بیان کند باید بگوید نقاش زمانه یا بازیگر زمانه هزار نقش برآرد. این نوع استعاره به‌صورت غیراضافی را می‌توان همواره از طریق استعارهٔ تبعیه نیز توضیح داد. استعارهٔ تبعیه که بعداً توضیح خواهیم داد استعاره در فعل است. مثلاً در مثال فوق می‌توان گفت که نقش برآوردن استعاره از بازیگری و چرخش روزگار است: زمانه هزارگونه چرخش و بازیگری دارد.

پرسونیفیکاسیون

چنان‌که قبلاً اشاره شد در استعارهٔ مکنیهٔ تخییلیه، مشبهٌ‌به که ذکر نمی‌شود در غالب موارد انسان است: دست روزگار. غربیان به این نوع ***Personification*** می‌گویند که در عربی و فارسی به تشخیص ترجمه شده است و می‌توان به آن انسانوارگی یا استعارهٔ انسان‌مدار یا انسانواره یا جاندارپنداری یا جاندارانگاری و نظایر آن نیز گفت.

همچنین در استعارهٔ نوع دوم، گاهی مشبهٌ‌به محذوف، حیوان است مثل چنگال مرگ در این شعر معروف عربی که در اکثر کتب بیانی ذکر شده است:

وَإذا الْمَنيَةُ أَنْشَبَتْ أَظْفارَها أَلْفَيتَ كُلَّ تَميمَةٍ لاتَنْفَعُ

ابوذوئب هُذلی

یعنی و هنگامی که مرگ چنگال خود را فرو برد در می‌یابی که هیچ تعویذی را فایده نیست.

در این‌صورت استعاره، جاندارمدارانه است و می‌توان مسامحةً آن را جزو پرسونیفیکاسیون قلمداد کرد.

اما گاهی ممکن است مشبهٌ‌به اصلاً غیر ذی‌روح باشد که در این‌صورت اطلاق پرسونیفیکاسیون بر آن صحیح نیست.

باغ ما در طرف سایهٔ دانایی بود.

سهراب سپهری

که در آن دانایی مضمراً به باغ (سایهٔ باغ دانایی) یا دیواری یا کوهی ـ که سایه دارند ـ تشبیه شده است.

و ما بی‌تو دوره می‌کنیم شب را و روز را

الف. بامداد

شب و روز مضمراً به کتاب یا دفتری تشبیه شده‌اند.

بدین ترتیب اصطلاح استعارهٔ مکنیهٔ تخییلیه از اصطلاح پرسونیفیکاسیون وسیع‌تر است.

آنیمیسم[۴] یا جاندارانگاری

در تفکر بشر قدیم ـ که هنوز در ادبیات زنده و رایج است ـ همه‌چیز جاندار بوده است: باد می‌آمد و شب می‌رفت یا خورشید می‌آمد و می‌رفت... بقایای این بینش کهن هنوز در زبان روزمره هست و چنان عادی شده است که توجه را جلب نمی‌کند اما در زبان ادبی مواردی هست که توجه خواننده را به‌خود جلب می‌کند. این موارد با امکانات علم بیان سنتی به استعارهٔ مکنیهٔ تخییلیه تعبیر و تفسیر می‌شوند حال آن‌که در برخی از موارد چنین راه‌حلی مقنع به‌نظر نمی‌رسد. مثلاً وقتی فروغ می‌گوید: «سلام ای شب معصوم!» آیا می‌توان گفت که شب را به انسانی تشبیه کرده و سپس یکی از صفات (ملائمات) او را که معصوم بودن باشد با مشبه ذکر کرده است؟! در این‌گونه موارد بهتر و پذیرفتنی‌تر آن است که بگوییم خود شب جانداری انگاشته شده است که می‌تواند فی‌المثل معصوم یا دژآیین باشد و از همین قبیل است این ابیات دیگر او:

به ایوان می‌روم و انگشتانم را
بر پوست کشیدهٔ شب می‌کشم

یا:

پرده‌ها ازبغضی پنهانی سرشارند.

آری در زبان شعر، این «حوری تکلم بدوی»[۵]، سنگ و کوه و شب... دارای روان مخصوص به‌خودند و از این‌روست که در ادبیات می‌توان غیرجاندار را مخاطب قرار داد، چنان که ملک‌الشعراء بهار باکوه دماوند چنین سخن گفته است:

ای دیو سپید پای دربند ای گنبد گیتی ای دماوند!

چنان که گفتیم توضیح این موارد با استعارهٔ مکنیهٔ تخییلیه نادلپذیر و گاهی مضحک است اما توضیح و تفسیر آن‌ها بر مبنای مجاز عقلی یا اسناد مجازی یعنی اسناد فعل یا صفت به فاعل یا مسندٌالیه غیرحقیقی اشکالی ندارد.

آیا اطلاق استعاره بر استعارهٔ نوع دوم صحیح است؟

چنان‌که ملاحظه شد در همهٔ انواع استعاره با مشبهٌ‌به سروکار داریم جز در استعارهٔ مورد بحث که در آن مشبه ذکر می‌شود نه مشبهٌ‌به. پس ساختمان استعارهٔ نوع دوم اساساً مطابق الگوی سایر استعاره‌ها نیست. علاوه بر این، استعاره، استعمال لفظ در معنای غیر ماوُضِعَ له به علاقهٔ مشابهت است حال آن که در جملاتی نظیر «دست روزگار او را ادب کرد» روزگار در معنای اصلی خود به‌کار رفته است، زیرا مراد این است که روزگار او را ادب کرد و اگر قرار باشد لفظی را مشخص کنیم که در معنای اصلی خود به‌کار نرفته باشد دست است نه روزگار. از طرف دیگر مراد از دست در اینجا قدرت و عمل است که آن هم مجاز به علاقهٔ سبب و مسبب است نه مشابهت. پس دست روزگار در حقیقت اضافهٔ مجازی است و اطلاق استعاره بر آن صحیح نیست.

و هم‌چنین است در نوع دوم غیراضافی از قبیل:

قضا ز آسمان چون فروهشت پر همه عاقلان کور گردند و کر

در اینجا «قضا» در معنای اصلی خود به‌کار رفته است نه معنای ثانوی و اگر قرار باشد لفظی را مشخص کنیم که در معنای ثانوی به‌کار رفته باشد «فروهشتن پر» است که مجازاً به معنی نازل شدن و استیلا به‌کار رفته است و به‌اصطلاح استعارهٔ تبعیه یعنی

استعاره در فعل است.

پس به‌نظر ما اطلاق استعاره بر استعارهٔ نوع دوم از نظر تئوری علم بیان صحیح نیست. اما ما به تبعیت از سنت آن را همچنان استعاره می‌نامیم: لا مُشاحّةَ فی‌الاِصطلاح! بدیهی است که این اشکال هیچ‌گونه خللی به‌ارزش این ابزار خیال‌گری و تصویرسازی وارد نمی‌کند.

استعارهٔ تبعیه

استعاره اساساً در اسم است و به آن استعارهٔ اصلیه می‌گویند. اما اگر استعاره در فعل باشد به آن استعارهٔ تبعیه گفته می‌شود:

هزار نقش برآرد زمانه و نبود یکی چنان‌که در آیینهٔ تصور ماست

انوری

که نقش برآوردن، استعاره از بازیگری و رنگ‌ها و حالت‌های گوناگون داشتن است. چون فعل را به مصدر تأویل می‌کنیم تا جنبهٔ اسمی داشته باشد یعنی فعل را به‌تبع اسم استعاره می‌خوانیم، به آن استعارهٔ تبعیه می‌گویند.

اگر استعاره در فعل غیرمنتظره و بدیع و نو باشد به‌طوری که جلب نظر کند و یا متضمن خبر غیرمتعارفی باشد بدان برجسته‌سازی یا فورگراندینگ *Foregrounding* گویند:

خروش آمد از بادهٔ هر دو مرد تو گفتی بدرّید دشت نبرد

فردوسی

آن روز هم که دست‌های تو ویران شدند، باد می‌آمد

فروغ

تناسی[۶] تشبیه و حقیقت ادعایی

در استعاره، گویی شاعر به‌یکباره فراموش کرده است که تشبیهی در کار بوده و او چشم را به نرگس تشبیه کرده است، این است که یکباره می‌گوید نرگس (تناسی

تشبیه): نرگسش عربده‌جوی و لبش افسوس‌کنان (حافظ). به‌عبارت دیگر گویی شاعر مدعی است که اصلاً یکی از معانی نرگس چشم است و یا نرگس نام دیگری برای چشم است و او اصلاً مرتکب مجاز نشده است و لذا به ادعای او نرگس در معنای حقیقی خود به کار رفته است (حقیقت ادعایی). آنجاکه قدما می‌گفتند إنّ الاستعارةَ ابلغُ من التشبیه (استعاره از تشبیه بلیغ‌تر است)، یک دلیلش این است که استعاره مبتنی بر ادعای اتحاد است زیرا در آن تناسی تشبیه است، و در نتیجه در آن اغراق و تخییل در اوج است.

استعارهٔ قریب و بعید

استعاره از حیث جامع (وجه شبه) یا قریب است یا بعید.

استعارهٔ قریب: یعنی استعارهٔ مبتذل و تکراری و آسان‌فهم، استعاره‌یی است که در آن ربط بین مستعارٌله و مستعارٌمنه آشکار باشد. این‌گونه استعاره‌ها گاهی به‌حدی تکراری و به‌اصطلاح کلیشه‌یی می‌شوند که در حکم لغت معمولی قرار می‌گیرند و اندک‌اندک به زبان روزمره و فرهنگ‌های لغت راه می‌یابند، مثل بت که در اصل استعاره از معشوق است اما به معنی معشوق فهمیده می‌شود یا نرگس که در فرهنگ‌ها به معنی چشم نیز آمده است. نمونه‌های دیگر آن عبارتند از: لعل (لب)، سنبل (زلف)، سرو (بلندبالا)، گل (گونه)...

اسم دیگر استعارهٔ قریب در متون بلاغی، استعارهٔ عامیهٔ مبتذله است.

استعارهٔ بعید: برعکس استعارهٔ قریب جنبهٔ هنری دارد و حاصل فعالیت ذهن خلّاق هنرمند است نه تقلید او. در این استعاره ربط بین مستعارٌله و مستعارٌمنه نو و دور و غریب است و در متون بلاغی به آن استعارهٔ خاصیهٔ غریبه نیز گفته‌اند. جامع دیریاب و محتاج خیال‌ورزی است و هنرمند بین دو چیز به‌ظاهر کاملاً ناهمگون و ناهمخوان شباهتی ظریف کشف کرده است. این‌گونه استعارات در آثار شاعران و نویسندگان نوآور و صاحب سبک دیده می‌شود:

طاووس بین که زاغ‌خورد و آن‌گه‌ازگلو گـاورس ریـزه‌های مـنقا بـرافکـنند

خاقانی

طاووس و زاغ و گاورس ریزه به ترتیب استعاره از آتش سرخ و ذغال سیاه و جرقه‌های آتش هستند.

ما حقیقت را در باغچه پیدا کردیم
در نگاه شرم‌آگین گلی گمنام
و بقا را در یک لحظهٔ نامحدود
که دو خورشید به‌هم خیره شدند

فروغ

چشم را از نظر نور و حرارت عشق و حیات‌بخشی و برق امید، خورشید خوانده است.

تحقیقیه و تخییلیه

همچنان که در بحث از تشبیه گذشت وجه شبه (جامع) یا در هر دو سو هست (تحقیقی) و یا در یکی از طرفین نیست (تخییلی). مثلاً در تشبیه چشم به نرگس از نظر خمار بودن، وجه‌شبه در یک‌سو (مشبّه‌به) ادعایی است (تخییلی)، اما در تشبیه گونه به گل، وجه‌شبه که سرخی باشد در هر دو سو هست (تحقیقی).

وفاقیه و عنادیه

استعاره وقتی وفاقیه است که جمع شدن مفهوم دو سوی تشبیه در یک تن بلااشکال باشد مانند استعارهٔ حیات از علم (علم همچون حیات است) که جمع شدن حیات و علم در یک تن متعارف و طبیعی است. اما استعارهٔ عنادیه وقتی است که جمع شدن مفهوم طرفین تشبیه در یک‌جا ممکن نباشد مانند استعارهٔ زنده از مرده‌یی که از او آثار خیر به‌جا مانده باشد.

از فروع استعارهٔ عنادیه، **استعارهٔ تهکّمیه** است که در طنز به‌کار می‌رود. در این

استعاره ربط بین مستعارله و مستعارٌمنه کمال تضاد است نه شباهت و از این‌روست که ما قبلاً اشاره کردیم که بهتر است آن را مجاز به علاقهٔ تضاد بخوانیم.

در کتب سنتی معمولاً این آیهٔ قرآن مجید را مثال زده‌اید: فَبَشِّرْهُمْ بعذابٍ الیم. خداوند به پیغمبر می‌فرماید که کافران را به عذاب سخت مژده ده! حال آن‌که کسی را به عذاب مژده نمی‌دهند. در اینجا تبشیر به‌قول قدما استعاره از انداز (ترساندن) است و یا به‌قول ما به علاقهٔ تضاد، مجازاً به معنی انذار به‌کار رفته است.

و از این‌قبیل است این شعر سعدی:

الحق امنای مال ایتام همچون تو حلال‌زاده باینند

که در آن مراد از «حلال‌زاده» حرامزاده است، چنان‌که در بیت بعد گوید:

هرگز زن و مرد کفر و اسلام نفس از تو خبیث‌تر نزایند!

استعارهٔ مرکب

بحث‌هایی که تاکنون گذشت دربارهٔ استعارهٔ مفرد بود یعنی به‌اصطلاح مجاز بالاستعارهٔ مفرد، اما مجاز بالاستعارهٔ مرکب هم داریم و آن استعاره در جمله است یعنی با مشبه‌بهی سروکار داریم که جمله است، جمله‌یی که درمعنای حقیقی خود به‌کار نرفته و به علاقهٔ شباهت معنای دیگری را افاده می‌کند:

تیرباران سحر دارم سپر چون نفکند این‌کهن‌گرگ‌خشن‌بارانی‌ازغوغای‌من

خاقانی

که تیرباران سحر کردن استعاره از آه کشیدن است.

از آنجاکه استعارهٔ مرکب معمولاً جنبهٔ ارسال‌المثل یا ضرب‌المثل دارد به آن استعارهٔ تمثیلیه هم می‌گویند، مانند: آب در هاون کوبیدن یا تکیه بر آب زدن یامهتاب به‌گز پیمودن یا خورشید را به‌گل اندودن که همه استعاره از عمل لغو و فعل عبث و ناممکن هستند.

فرق استعارهٔ مرکب با کنایه (که بعداً خواهیم خواند) در این است که در کنایه قرینهٔ صارفه نداریم تا حتماً جمله را در معنای ثانوی دریابیم اما در استعارهٔ مرکب از

روی قرینه متوجه می‌شویم که مراد معنای دیگری است:

گره به باد مزن گرچه بر مراد رود که‌این سخن به‌مثل مور باسلیمان‌گفت

حافظ

واضح است که نمی‌توان به باد گره زد.

هدف از استعاره

هدف از استعاره نیز مانند تشبیه بیان مخیل مشبه است، یعنی مصور و مجسم کردن آن در ذهن که همیشه با اغراق یعنی افراط و تفریط همراه است. منتهی به‌سبب تناسی تشبیه و حقیقت ادعایی که بحث آن گذشت اغراق در استعاره نسبت به تشبیه بسی فراتر است. علاوه بر این استعاره زبان را موجز می‌کند.

پانوشت‌ها

۱ـ یعنی بحث، بحث اعتبار است. یک لفظ به دو اعتبار، دو کنش دارد. قدما به خطا قرینه و ملائم را در این موارد یکی نمی‌دانستند.

۲ـ مَکْنیّ مانند مرضیّ اسم مفعول و به‌معنی پنهان است.

۳ـ جاندار غالباً انسان است: دست روزگار، و در این‌صورت همان است که فرنگیان به آن ***Personificatin*** می‌گویند و گاهی حیوان است: چنگال مرگ و گاهی اصلاً جاندار نیست: سایهٔ دانایی، در صلح، اعماق اندوه.

۴ـ ***Animism***

۵ـ از سهراب سپهری.

۶ـ تناسی مصدر باب تفاعل: تظاهر کردن به فراموشی.

تمرینات

الف: ابیات زیر را از نظر استعاره بررسی کنید:

۱ـ

با کاروان حله برفتم ز سیستان　　با حلهٔ تنیده ز دل بافته ز جان

فرخی سیستانی

۲ـ

سیمای سمن شکست گیرد　　گل نامهٔ غم به دست گیرد

نظامی

۳ـ

کشیده گرد مه مشکین کمندی　　چراغی بسته بر دود سپندی

نظامی

۴ـ

اجازت داد شیرین باز لب را　　که در گفت آورد شیرین رطب را

عقیق از تارک لؤلؤ برانگیخت　　گهر می‌بست و مروارید می‌ریخت

نظامی

۵ـ

به باغ مشعله، دهقان انگِشت　　بنفشه می‌درود و لاله می‌کشت

نظامی

۶ـ

دو گل را به دو نرگس خوابدار همی شست تا شد گلان آبدار

فردوسی

۷ـ

ز بادام تر آب گل برانگیخت گلابی بر گل از بادام می‌ریخت

نظامی

۸ـ

فرو برد سرو سهی را به خم به نرگس گل سرخ را داد نم

فردوسی

ب: نمونه‌های زیر را به‌لحاظ اضافه، بررسی کنید:

۱ـ پشت سر خاطرهٔ موج به ساحل صدف سرد سکون می‌ریزد.

سهراب سپهری

۲ـ چون پیش پدر آمد، زمین خدمت ببوسید.

گلستان

ج: در اضافه‌های زیر، وضع مشبه و مشبهٌ‌به را به‌لحاظ حسی و عقلی بودن مشخص کنید، چه نتیجه‌یی می‌گیرید؟

رخسار صبح، روی گل، دست روزگار، کام ظلم، چنگال مرگ.

فصل پنجم

استعاره‌گونه‌ها

در کتب سنتی بعد از استعاره بحث کنایه است. حال آن‌که بررسی ارتباط بین مشبّه و مشبّهٌ‌به در استعاره به پایان نمی‌رسد و چند عنوان دیگر را هم که امروزه درکتب جدید بلاغی و نقد ادبی مطرحند در بر می‌گیرد. به‌عبارت دیگر چند ابزار تصویرآفرین دیگر هم داریم که حاصل ارتباط دو طرفه (مشبه و مشبهٌ‌به) هستند و ما در این فصل از این استعاره‌گونه‌ها سخن می‌گوییم. این ابزار مخیل در بلاغت قدیم مطمح نظر نبودند و غالباً آن‌ها را از دیدگاه استعاره (و کنایه) می‌نگریستند.

سمبل

سمبل ***Symbol*** را در فارسی رمز و مظهر و نماد می‌گویند. سمبل نیز مانند استعاره ذکر مشبهٌ‌به و ارادهٔ مشبه است منتهی با دو فرق:

۱ـ مشبهٌ‌به در سمبل صریحاً به یک مشبه خاص مشخص دلالت ندارد. بلکه دلالت آن برچند مشبه نزدیک به هم و به اصطلاح هاله‌یی از معانی و مفاهیم مربوط و نزدیک به هم ***(Range of reference)*** است. مثلاً زندان در شعر عرفانی سمبل تن و دنیا و تعلقات دنیوی و امیال نفسانی است.

۲ـ در استعاره ناچاریم که مشبهٌ‌به را به‌سبب وجود قرینهٔ صارفه حتماً در معنای ثانوی دریابیم اما سمبل در معنای خود نیز فهمیده می‌شود. فی‌الواقع قرینهٔ صریحی ندارد و قرینه، معنوی و مبهم است و درک آن مستلزم آشنایی با زمینه‌های فرهنگی

بحث است.

تمام روز در آیینه گریه می‌کردم
بهار پنجره‌ام را به‌وهم سبز درختان سپرده بود
تنم به پیلهٔ تنهاییم نمی‌گنجید

فروغ

آیینه رمز خاطرات و دل و ذهن و فکر است و علاوه بر این معنای خود آیینه را هم دارد (در مقابل آیینه).

آیـنه‌ات دانـی چـرا غـماز نـیست　　چون‌که زنگار از رخش ممتازنیست

مولانا

سمبل بر دو نوع است:

۱ـ سمبل‌های قراردادی یا عمومی

که سمبل‌های به‌اصطلاح مبتذل هستند، یعنی به سبب تکرار، دلالت آن‌ها بر یکی دو مشبه، صریح و روشن است و غالباً مانند استعاره فقط بر یک مشبه دلالت دارند. مثل سمبل‌هایی که در ادبیات عرفانی ما در آثار شاعران مقلّد دیده می‌شود از قبیل میخانه که سمبل محل روحانی است یا شراب و ساقی که سمبل روحـانیت و معنویت هستند. چند نمونهٔ دیگر:

بهار ← جوانی و تجدید حیات، گل ← بهار، زمستان ← مرگ و ویرانی، آب ← نور و روشنایی.

۲ـ سمبل‌های خصوصی یا شخصی

سمبل‌های خصوصی حاصل وضع و ابتکار شاعران و نویسندگان بزرگ است و معمولاً در ادبیات قبل از آنان مسبوق به سابقه نیست و از این‌رو برای خوانندگان تازگی دارد و فهم آن‌ها دشوار است. مولانا خورشید را سمبل شمس تبریزی و خدا و هم‌چنین شیر را سمبل خدا و ولی‌الله قرار داده است. زنبور طلایی در بوف کـور

رمز عاشق است. گل نیلوفر در آثار برخی رمز روح عارف است که از مرداب جهان سر بر می‌زند اما به گند آن آلوده نمی‌شود.

نمونه‌هایی از سمبلیسم عرفانی

منطق‌الطیر عطار اثری است تمثیلی که در آن سمبل‌های فراوانی آمده است و اینک چند نمونه:

دیو را دربند و زندان بازدار　　تا سلیمان را تو باشی رازدار
دیو را وقتی که در زندان کنی　　با سلیمان قصد شادروان کنی

دیو ← نفس و تن، سلیمان ← خدا و روح، شادروان ← بساط الهی و شاهی. معنویت و روحانیت.

چون‌خلیل آن‌کس که‌ازنمرود رست　　خوش تواند کرد بر آتش نشست

خلیل ← مرد کامل، ولی‌الله. نمرود ← نفس سرکش

ای میان چاه ظلمت مانده　　مبتلای حبس محنت مانده
خویش را زین چاه ظلمانی برآر　　سر زاوج عرش رحمانی برآر

چاه ظلمت ← تن، دنیا، نفس.

تفسیر سمبل

معمولاً شاعران عارف ما که مخاطبان آنان عامهٔ مردم بوده‌اند، خود سمبل‌ها رامعنی می‌کردند. مثلاً مولانا در داستان طوطی و بازرگان، طوطی را سمبل روح گرفته است که از هندوستان آن دنیا جدا مانده و در قفس دنیا اسیر است و تا دست از صفات نشوید و مرگ ارادی را نپذیرد از قفس بازرگان رها نمی‌شود. و خود او در پایان داستان، سمبل طوطی را چنین معنی می‌کند:

قصهٔ طوطی جان زین سان بود　　کو کسی که محرم مرغان بود

توضیح سمبل به‌صورت اضافهٔ تشبیهی بسیار معمول است.

در این بیت مثنوی:

غم‌مخور از دیده‌کان عیسی‌تراست　　چپ‌مرو تا بخشدت دوچشم راست

عیسی رمز روح مرد خداجوست. خود مولانا در بیت بعد آن را به‌صورت اضافهٔ تشبیهی توضیح می‌دهد:

عیسی روح تو با تو حاضر است　　نصرت‌ازوی‌خواه‌کوخوش‌ناصراست

در داستان شیخ احمد خِضْرُویه که به عمد باعث شده بود تا کودک حلوافروش بگرید، می‌گوید:

ای برادر، طفل، طفل چشم تست　　کام خود موقوف زاری دان درست

گر همی خواهی که آن خلعت رسد　　پس بگریان طفل دیده بر جسد

اضافهٔ سمبلیک

اضافهٔ سمبلیک ـ که قبلاً هم به آن اشاره‌یی شد ـ اضافهٔ سمبل به معنای آن سمبل است (اضافهٔ مشبّهٌ‌به، به مشبه). یعنی مضاف، سمبل مضافٌ‌الیه است مثل یوسف حسن در این مصراع: «یوسف حسنی و این عالم چو چاه»

یوسف سمبل حسن است.

هم‌چنین در این مصراع حافظ: کلاه سروریت کج مباد بر سر حسن، کلاه سروری اضافهٔ سمبلیک است، زیرا کلاه در جامعهٔ قدیم ایران نشانهٔ سروری و تشخص و تعین بوده است. و از همین قبیل است اضافهٔ همای سعادت و کبوتر صلح و آشتی. زیرا هما رمز سعادت و کبوتر رمز صلح و آشتی است.

تمثیل

تمثیل ***(Allegory)*** هم حاصل یک ارتباط دوگانه بین مشبه و مشبهٌبه (= ممثّل) است. در تمثیل هم اصل بر این است که فقط مشبهٌبه (که جمله و کلام طولانی و مثلاً حکایتی است نه کلمه) ذکر شود و از آن متوجه مشبه شویم:

مـــاجرای مـــرد و زن افـتاد نـقل آن‌مثال(=تمثیل)نفس‌خودمی‌دان‌وعقل

مولانا

در تفسیر داستان اعرابی و زن

اما گاهی ممکن است مشبه هم ذکر شود: مَثَل کسانی که فقط به دنیا چسبیده‌اند مَثَل کسانی است که در رهگذر سیل خانه می‌سازند. در این صورت هم از مشبه و هم از مشبهٌبه (یعنی از تشبیه تمثیلی) امر کلی‌تری را استنباط می‌کنیم: کسانی که به امور حقیر و ناپایدار مشغولند و عاقبت را نمی‌بینند، از کار خود بهره‌یی نمی‌برند.

در قرآن مجید آمده است: مثلُ‌الذین حُمِلواالتوریةَ ثم لَمْ یَحْملوها کَمَثل الحِمار یَحْملُ اَسفاراً، یعنی مثل کسانی که تورات را با خود دارند اما آن را نمی‌فهمند (مشبه) مَثَل خری است که بر آن کتاب بار کرده باشند (مشبهٌبه). یعنی کسانی که به‌کاری مشغولند اما معنای حقیقی آن را نمی‌فهمند، رنج بیهوده می‌برند. پس تمثیل بیان حکایت و روایتی است که هرچند معنای ظاهری دارد اما مراد گوینده معنای کلی دیگری است.

قهرمانان حکایت تمثیلی ممکن است افراد انسانی (تمثیل غیرحیوانی) یا جانوران (تمثیل حیوانی) باشند. نمونهٔ تمثیل غیرحیوانی بسیاری از داستان‌های مثنوی از قبیل طوطی و بازرگان، روغن ریختن طوطی، داستان شیخ احمد خَضْرُویه... است که مولانا از همهٔ آن‌ها معنایی جز معنای ظاهری اراده کرده است.

فابل

اما معروف‌ترین قسم تمثیل، تمثیل حیوانی است که فرنگیان به آن فابل ***Fable*** می‌گویند و آن را یکی از انواع ادبی می‌دانند. در فابل قهرمانان حکایت (= مشبهٌ‌به تمثیلی)، جانورانند که هر کدام ممثّل تیپ یا طبقه‌یی هستند. مثلاً در کلیله و دمنه شیر ممثل (مظهر) شاهان و حاکمان است. در منطق‌الطیر هدهد ممثل شیخ و رهبر، سیمرغ ممثل خدا، بلبل ممثل مردمان عاشق‌پیشه و خوشگذران، طوطی ممثل متشرعان و زاهدان اهل ظاهر که پای‌بست دنیایند و طاووس ممثل کسانی است که تکالیف را فقط برای رسیدن به بهشت انجام می‌دهند.

ذیلاً حکایت تمثیلی (= مشبهٌ‌به) بوتیمار ازمنطق‌الطیر عطار به عنوان نمونه ذکر می‌شود. بوتیمار در اینجا ممثل و نمونهٔ مردمان خسیس است که با این که همهٔ امکانات زندگی را در دسترس دارند از آن‌ها بهره نمی‌برند (= مشبّه محذوف):

پس درآمد زود بوتیمار پیش — گفت ای مرغان من و تیمار خویش
بر لب دریاست خوشتر جای من — نشنود هرگز کسی آوای من
از کم آزاری من، هرگز دمی — کس نیازارد ز من در عالمی
بر لب دریا نشینم دردمند — دایماً اندوهگین و مستمند
ز آرزوی آب دل پرخون کنم — چون دریغ آید به‌خویشم چون کنم؟
چون نیم من اهل دریا ای عجب — بر لب دریا بمیرم خشک لب
گرچه دریا می‌زند صدگونه جوش — من نیارم کرد ازو یک قطره نوش
گر ز دریا کم شود یک قطره آب — ز آتش غیرت دلم گردد کباب
چون منی را عشق دریا بس بود — در سرم این شیوه سودا بس بود
جز غم دریا نخواهم این زمان — تاب سیمرغم نباشد الامان
آنک او را قطرهٔ آب است اصل — کی تواند یافت از سیمرغ وصل؟

تمثیل غیر حیوانی

در کتب غربیان از دو نوع تمثیل (جز فابل) سخن رفته است که از انواع تمثیل غیرحیوانی هستند:

۱ـ پارابل ***Parable*** یا مثل‌گویی (مثل‌پردازی، مثل گذراندن)

پارابل روایت کوتاهی است که در آن شباهت‌های جزء به جزء بسیاری با یک اصل اخلاقی یا مذهبی یا عرفانی وجود دارد و از این‌رو معمولاً از زبان پیامبران و عارفان و مردان بزرگ شنیده شده است. در باب پانزدهم انجیل لوقا آمده است:

«و چون همهٔ باجگیران و گناهکاران به نزدش می‌آمدند تا کلام او را بشنوند، فریسیان و کاتبان همهمه‌کنان می‌گفتند این شخص [یعنی مسیح] گناهکاران را می‌پذیرد و با ایشان می‌خورد» پس برای ایشان این مثل را زده گفت «کیست از شما که صد گوسفند داشته باشد و یکی از آن‌ها گم شود که آن نود و نه را در صحرا نگذارد و از عقب آن گم شده نرود تا آن را بیابد؟» پس چون آن را یافت به شادی بر دوش خود می‌گذارد» و به خانه آمده دوستان و همسایگان را می‌طلبد و بدیشان می‌گوید با من شادی کنید زیرا گوسفند گمشدهٔ خود را یافته‌ام»

این تمثیل مفید این معنی است که نباید نسبت به گناهکاران و پشیمانان و توبه‌کردگان بی‌اعتنا بود بلکه به شکرانهٔ این که این مردگان دوباره زنده شده‌اند باید ایشان را به آغوش باز پذیرفت.

۲ـ نوع دیگر تمثیل، اگزمپلوم ***Exemplum*** یا داستان ـ مثال (مثال داستانی) یا حکایات تمثیلی معروف است. اگزمپلوم داستان تمثیلی کوتاهی است که شهرت بسیار داشته باشد و شنونده به‌محض شنیدن تمام آن و حتی قسمتی از آن فوراً متوجه مشبه یا منظور باطنی گوینده و یک نتیجهٔ اخلاقی شود. مثل داستان خرسی که می‌خواست زنبور یا مگسی را از چهرهٔ دوست و صاحب خود که خوابیده بود دور کند و لذا سنگ کلانی را به‌سوی چهرهٔ صاحبش رها کرد و او را کشت. این داستان فوراً ما را به‌یاد این اصل می‌اندازد که: دشمن دانا به از نادان دوست!

اسطوره

اسطوره ***(Myth)*** داستانی است که در اعصار قدیم برای بشر باستانی معنایی حقیقی داشته است ولی امروزه در معنای لفظی و اولیهٔ خود حقیقتْ محسوب نمی‌شود و بشر امروزی به آن باور ندارد. به عبارت دیگر اسطوره زمانی تاریخ ***History*** بوده است (معمولاً تاریخ مقدس) ولی امروزه به‌صورت داستان ***Story*** فهمیده می‌شود[1]. از دیدگاه علم بیان، اسطوره مشبه‌بهی است که باید مشبه محذوف آن را با تخیل یا قرائن تاریخی و مردمشناسی و جامعه‌شناسی دریافت. معمولاً دلالت اسطوره (مشبّهٌبه داستانیِ عجیب) به مدلول خود (مشبه که یکی از اعتقادات مقدس و مذهبی بشر کهن است) صریح نیست و با تفسیر و تأویل همراه است.

بحث اساطیر در ادبیات سنتی ما تا حدود زیادی همان بحث تلمیحات است:

گره به باد مزن گرچه بر مراد رود که این‌سخن به مثل مور باسلیمان‌گفت

حافظ

منتها اسطوره داستان است و تلمیح اشاره به داستان وآنگهی در تلمیح لازم نیست که معنای باطنی و فراموش شده داستان فهمیده شود.

اضافهٔ اساطیری

بخش‌هایی از مذهب و تفکر و جهان‌بینی بشر کهن امروزه به شکل اساطیر برای ما باقی مانده است. نکتهٔ مهم این است که عصر اساطیر ـ یعنی عصر نخستینه و نخستینه‌ها ـ مقدم بر عصر ادبیات است و تاریخ آن به هزاران سال پیش از پیدایش

خط و کتابت و رواج فرهنگ و ادبیات می‌رسد. بسیاری از تعبیرات و اضافاتی را که ما امروزه در علم بیان تشبیهی یا استعاری می‌دانیم در عصر اساطیر جنبهٔ تساوی و این‌همانی داشته است. مثلاً ما «مرغ روح» را اضافهٔ تشبیهی در می‌یابیم اما به‌احتمال قوی بشر کهن روح را واقعاً پرنده‌یی یا در حکم پرنده‌یی می‌دانسته است (مثلاً بر کفن‌های کهن نقش شاهین دیده شده است). دل نیز پرنده‌یی است که می‌طپد و در قفس سینه زندانی است.

کسی کز تو ماند ستودان کند　　بپرد روان، تن به زندان کند

فردوسی

در این بیت روان از دیدگاه علم بیان استعارهٔ مکنیهٔ تخییلیه است یعنی به پرنده‌یی تشبیه شده و از ملائمات آن، پریدن ذکر شده است، حال آن که روان در تلقی بشر اعصار کهن واقعاً پرنده بوده است.

در این ابیات شاهنامه:

چو خورشید زد پنجه بر پشت گاو　　ز هامون برآمد خروش چکاو

ز درگاه کاموس برخاست غو　　که او بود اسپ‌افگن و پیش‌رو...

خورشید استعاره مکنیهٔ تخییلیه است یعنی به شیر تشبیه شده است و مراد از گاو مجازاً زمین (زمین روی شاخ گاو قرار دارد) است. مقصود شاعر این است که چون صبح شد جنگ آغاز گردید. اما در لسان اساطیر خورشید همان شیر است (برج اسد) و زمین به لحاظ بارآوری همان گاو است. حملهٔ شیر به گاو در نقاشی‌های کهن هم دیده می‌شود و معنای اساطیری قدسی دارد و مدلول آن بارآوری و پیدایش بهار است. از نظر نجومی اسد (= شیر) ماه مرداد و خانهٔ قوت خورشید است و ثور (= گاو) ماه اردیبهشت و منزل دوم خورشید است.

اضافه‌هایی از قبیل شیر آفتاب، تاج آفتاب و اطلاق خورشید به جمشید و اژدها به ضحاک و غیره و غیره که در ادبیات ما فراوان است همه زیربنای اساطیری دارند.

تشبیه تلمیحی

تشبیه تلمیحی، تشبیهی است که درک وجه‌شبه آن در گرو آشنایی با اسطوره و داستانی باشد:

شبی چون چاه بیژن (تنگ و تاریک) چو بیژن در میان چاه او من
ثریا چون منیژه (بر سر چاه) دو چشم من بدو چون چشم بیژن

منوچهری

مشبهٌ‌به چاه بیژن است که در داستان یا اسطورهٔ بیژن و منیژه به تنگی و تاریکی توصیف شده است. بیژن در چاه اسیر بود و منیژه هر شب قرص نانی از فراز چاه برای او فرو می‌انداخت و در نتیجه چشم بیژن همواره به بالای چاه دوخته بود.

اضافهٔ تلمیحی

اضافهٔ تلمیحی ـ که قبلاً هم به آن اشاره شد ـ اضافه‌یی است که درک وجه‌شبه آن و در نتیجه درک آن موقوف به آشنایی با داستان یا اسطوره‌یی باشد مثل اضافهٔ «یوسف جان» در بیت زیر:

کدام دلو فرو رفت و پر برون نامد ز چاه، یوسف جان را چرا فغان باشد

مولوی

که تشبیه جان به یوسف به این سبب است که روح در اعماق تن اسیر است، چنان که یوسف هم در چاه اسیر بود و همان‌طور که یوسف سرانجام از چاه بدر آمد و در مصر عزت به عزیزی رسید روح را هم بایسته آن است که از چاه تن عروج کند و مسندنشین ملاءاعلی و ملکوت گردد.

اسطوره و معنای رمزی

قدما به معنای رمزی اسطوره توجه داشتند، یعنی می‌دانستند که می‌باید از سطح الفاظ گذشت و به معنی پنهانی که در خلال آن‌هاست دست یافت. چنان که در

مقدمهٔ شاهنامهٔ ابومنصوری آمده است:

«و چیزها اندرین نامه بیابند که سهمگین نماید و این نیکوست چون مغز او بدانی و ترا درست گردد و دلپذیر آید... چون همان سنگ کجا آفریدون به‌پای بازداشت و چون ماران که از دوش ضحاک برآمدند. این همه درست آید به نزدیک دانایان و بخردان به معنی و آن که دشمن دانش بود این را زشت گرداند.»

و فردوسی با توجه به این معنی گوید:

تو این را دروغ و فسانه مدان — به یک‌سان، روشنِ زمانه مدان
ازو هرچه اندر خورد با خرد — دگر بر ره رمز، معنی برد[۲]

البته بین تأویل و تفسیر اساطیر به‌صورت ذوقی و تجزیه و تحلیل علمی آن تفاوت است. فردوسی در داستان اکوان دیو می‌گوید:

تو مردیو را مردم بدشناس — کسی کو ندارد ز یزدان سپاس
هر آن کو گذشت از ره مردمی — ز دیوان شمر مشمرش آدمی
خرد کو بدین گفته‌ها نگرود — مگر نیک معنیش می‌نشنود

اما بحث در اسطوره امروزه به صورت دانش مستقلی درآمده است که بدان اسطوره‌شناسی یا علم‌الاساطیر ***Mythology*** می‌گویند و دارای قوانین و روش‌های خاصی است.

آرکی‌تایپ

دیگر از وجوه ارتباط دوجانبه بین طرف غایب و طرف حاضر که در ادبیات مرسوم است آرکی‌تایپ ***Archetype*** است که در فارسی به کهن الگو، صورت نوعی، سنخ‌های باستانی، نمونه‌های ازلی، صور ازلی و صور اساطیری ترجمه شده است. کهن الگو از مصطلحات روانشناسی کارل گوستاو یونگ (روانکاو معروف معاصر) است اما امروزه در نقد ادبی کاربرد وسیعی یافته است.

کهن الگو در روانشناسی آن قسمت از محتویات موروثی ناخودآگاه جمعی[۳] ***Collective unconscious*** است که همیشه و در همه‌جا به شکل ثابتی بروز می‌کند و نشانگر آرمان و اندیشهٔ بخصوصی است. کهن الگو در خواب‌ها و آثار ادبی خلاق به فراوانی دیده می‌شود. مثلاً عبور از آب (دال، نشانه) کهن الگوی مرگ، تولد دوباره، رسیدن به قدرت و به‌طور کلی انتقال از یک مرحله به مرحلهٔ دیگر است (مدلول). این آرکی‌تایپ در ادبیات به‌صورت چنین داستان‌هایی تجلی کرده است:

فریدون برای رسیدن به پادشاهی و شکست ضحاک از دجله عبور می‌کند. موسی را در رود نیل می‌اندازند و او بدین ترتیب به زندگانی دیگر (پیامبری) دست می‌یابد. داراب را از آب می‌گیرند و او پادشاه می‌شود.

پس رسیدن به قدرت و زندگی دیگر و تجدید حیات به صورت کهن الگوی عبور از آب بیان شده است.

یونگ آرکی‌تایپ‌های آنیما و آنیموس را مهم‌ترین آرکی‌تایپ‌ها می‌دانست. آنیما (روح زنانهٔ مرد) و آنیموس (بخش مردانهٔ روان زن) در رؤیاها و تخیلات و آثار هنری به‌صورت معشوق و عاشق رؤیایی رخ می‌نمایند. آنیما گاهی ـ علاوه بر

معشوق ـ به‌صورت مادر (گاهی دلپذیر و گاهی دهشتناک) متجلی می‌شود. همین آنیماست که در کمدی الهی دانته به‌نام بئاتریس و در بهشت گمشدهٔ میلتون به‌صورت حوا و در غزل عاشقانهٔ فارسی به‌صورت معشوق جفاکار و در غزل عرفانی فارسی به‌صورت معشوق مطلق رخ می‌نماید و هم اوست که الهام‌بخش شاعران و نویسندگان است.

آنجا که سهراب سپهری در شعری عجیب می‌گوید:

حرف بزن، ای زن شبانهٔ موعود...
حرف بزن، خواهر تکامل خوشرنگ
حرف بزن، حوری تکلم بدوی

خطاب او باید به همین آنیما باشد که به او القای شعر می‌کند و عفت اشراق را بر دوش او می‌ریزد: عفت اشراق روی شانهٔ من ریخت!

دیگر از آرکی‌تایپ‌های مهم در روانشناسی یونگ، مفهوم سایه ***Shadow*** است. سایه بخش درونی و لایهٔ پنهانی شخصیت ماست که جنبهٔ منفی دارد. ریشه و عمق سایه گاهی به زندگی اجداد حیوانی ما می‌رسد. به‌طور خلاصه می‌توان گفت که انسان ناخودآگاه، همان سایه است. سایه در فاوست گوته به‌صورت مفیستوفل و در بهشت گمشدهٔ میلتون به‌صورت شیطان فراافکنده شده است. و در بوف کور همان پیرمرد خنزرپنزری است که جلوه‌یی از اعماق نویسنده است. هدایت بوف کور را برای سایه‌اش یعنی برای خودش نوشته است.

سایه در رؤیاها و ادبیات به‌صورت شخصیت‌های منفی یعنی شخصیت‌هایی که معمولاً آنان را دوست نداریم بروز می‌کند. جالب است که نظامی و خاقانی دشمنان و حاسدان خود و شاگردان و پیروان خود را که می‌خواهند به تقلید ایشان شعر گویند و سری پر باد دارند «سایه» خوانده‌اند:

چون سایه شده به پیش من پست　　تعریض مرا گرفته در دست
سایه که نقیصه (نقیضه) ساز مردست　　در طنزگری گران نوردست

لیلی و مجنون، ص ۴۱

سایهٔ من خبر ندارد از آنک　　آه من چرخ سوز و کوه در است
جوش دریا درید زهرهٔ کوه　　گوش ماهی بنشنود که کر است

دیوان خاقانی، ص ۶۴

و جالب است که از همین دیدگاه توجه داشته باشیم که پیغمبر اکرم سایه نداشتند، چنان‌که نظامی در ادامهٔ ابیات فوق می‌گوید:

پیغمبر کو نداشت سایه　　آزاد نبود از این طلایه

پانوشت‌ها

۱ـ *Story* و *History* و اسطوره، شکل‌های مختلف یک واژه‌اند.

۲ـ شاهنامه، چاپ مسکو، ج ۱، ص ۲۱. ضبط ما التقاطی از متن و نسخه بدل‌هاست.

۳ـ شخصیت انسان از مجموعه عناصری تشکیل می‌یابد که آدمی به بعضی از آن‌ها آگاه و به بخشی از آن‌ها ناآگاه است. ناخودآگاهی بر دو نوع است: فردی (اصطلاح فروید) و جمعی (اصطلاح یونگ). سرچشمهٔ ناخودآگاهی جمعی میراث نژادی نوع بشر است.

تمرینات

الف: سمبل‌های ابیات زیر را معنی کنید:

۱ـ کوف (جغد) می‌گوید:

عشق گنجم در خرابی ره نمود　　سوی گنجم جز خرابی ره نبود

منطق‌الطیر

۲ـ در حکایت صعوه آمده است:

یوسفی گم کرده‌ام در چاهسار　　بازیابم آخرش در روزگار

گر بیابم یوسف خود را ز چاه　　برپرم با او من از ماهی به ماه

منطق‌الطیر

۳ـ

کرده موری را میان چاه بند　　کی رسد درگرد سیمرغ بلند

منطق‌الطیر

ب: حکایت تمثیلی زیر راکه قهرمان آن بازست معنی کنید و بگویید باز ممثل چیست؟

باز پیش جمع آمد سرفراز　　کرد از سرّ معالی پرده باز

سینه‌می‌کرد از سپه‌داری خویش　　لاف می‌زد از کله‌داری خویش

گفت من از شوق دست شهریار　　چشم بر بستم ز خلق روزگار

چشم از آن بگرفته‌ام زیر کلاه　　تا رسد پایم به دست پادشاه

در ادب خود را بسی پرورده‌ام　　همچو مرتاضان ریاضت کرده‌ام

تا اگر روزی بر شاهم برند　　از رسوم خدمت آگاهم برند

من کجا سیمرغ را بینم به‌خواب — چون کنم بیهوده سوی[1] او شتاب
زقّه‌یی از دست شاهم بس بود — در جهان این پایگاهم بس بود
چون ندارم رهروی را پایگاه — سرفرازی می‌کنم بر دست شاه
من اگر شایستهٔ سلطان شوم — به که در وادی بی‌پایان شوم
روی آن دارم که من بر روی شاه — عمر بگذارم خوشی این جایگاه
گاه شه را انتظاری می‌کنم — گاه در شوقش شکاری می‌کنم

منطق‌الطیر

---

۱ - در متن (چاپ دکتر گوهرین): روی

فصل ششم

کنایه

آخرین باب از ابواب چهارگانهٔ علم بیان سنتی کنایه است (مجاز، تشبیه، استعاره، کنایه). کنایه ترکیب یا جمله‌یی است که مراد گوینده معنای ظاهری آن نباشد، اما قرینهٔ صارفه‌یی هم که ما را از معنای ظاهری متوجه معنای باطنی کند وجود نداشته باشد. پس کنایه ذکر مطلبی و دریافت مطلب دیگر است. این دریافت از طریق انتقال از لازم به ملزوم و یا برعکس صورت می‌گیرد. چنان‌که در تعریف کنایه می‌توان گفت که ذکر جمله یا ترکیبی است که به‌جای معنی ظاهری، مراد یکی از لوازم معنی آن است. به الفاظ و معنای ظاهری، مَکْنیٌّ به[1] و به معنای مقصود، مَکْنیٌّ عنه می‌گویند. مثلاً در جملهٔ «در خانه‌اش همیشه باز است» مراد این است که او مهمان‌نواز و بخشنده است، زیرا یکی از لوازم مهمان‌نواز بودن این است که در خانهٔ شخص بر روی مردم باز باشد. باز بودن در خانه مَکْنیّ به و مهمان‌نواز بودن مَکْنیّ عنه است.

انواع کنایه به لحاظ مَکنیٌّ عنه

کنایه از حیث دلالت مکنی‌به، به مکنی‌عنه بر سه قسم است:

۱ـ کنایه از موصوف (اسم)

مکنی‌به، به‌لحاظ دستور زبان، صفت یا مجموعهٔ چند صفت یا جمله و یا ترکیبی

وصفی (صفت و موصوف)، و یا ترکیب اضافی (مضاف و مضاف‌الیه) یا بدلی (مضاف و مضاف‌الیه) است که باید از آن متوجه موصوفی (مکنی‌عنه) شد. یعنی به‌طور خلاصه وصف اسمی را بگوییم و از آن خود اسم را اراده کنیم:

مثلاً از ناخن خشک متوجه شخص خسیس و از آزادهٔ تهیدست[۲] متوجهٔ درخت سرو شویم.

تبارک‌الله از آن آب سیر آتش فعل که‌بارکاب‌توخاک‌است‌باعنانت‌هوا

انوری

مراد از صفات آب سیر آتش فعل، اسب است که موصوف محذوف است. برخی از کنایات به موصوف خاصی تخصیص یافته‌اند و در این صورت درک کنایه آسان است و به قول قدما کنایه قریب (در مقابل بعید) است، مثلاً امیرالمؤمنین کنایه از حضرت علی (ع) است و یا در تعریف انسان گفته می‌شود: حیوان ناطق.

۲ـ کنایه از صفت

مکنی‌به صفتی است که باید از آن متوجه صفت دیگری (مکنی‌عنه) شد. مثلاً از بی‌نمک، بی‌مزه و از سرافکنده، خجل و از سیه‌گلیم، بدبخت را می‌فهمیم.

دهر سیه‌کاسه‌بی‌است‌ماهمه‌مهمان‌او بی‌نمکی تعبیه است از نمک‌خوان‌او

خاقانی

سیاه‌کاسه کنایه از کثیف و بخیل است.

فهمیدن معنای باطنی برخی از این صفات آسان است (کنایه قریب) مثل عنان‌پیچ و عناندار به‌معنی سوارکار. اما دریافت برخی هم دشوار است، مثل ریش گاو به‌معنی نادان یا عریض القفا به معنی نادان. در حقیقت به علت تغییر اوضاع و احوال اجتماعی و زمینه‌های فرهنگی، ربط لازم و ملزوم بر ما معلوم نیست یا به آسانی به ذهن متبادر نمی‌شود.

۳ـ کنایه از فعل یا مصدر

فعل (گروه فعلی) یا مصدر مرکبی (مکنی‌به) در معنای فعل یا مصدر دیگری (مکنی‌عنه) به‌کار رفته باشد و این رایج‌ترین نوع کنایه است:

دست کفچه کردن = گدایی کردن

دست شستن از کاری = ترک آن کار کردن

پیرهن دریدن = بی‌تابی کردن

کمر بستن = آمادهٔ کاری شدن

رخسار صبح پرده به عمدا برافکند　　راز دل زمانه به صحرا برافکند

خاقانی

به صحرا افکندن کنایه از آشکار کردن است، زیرا صحرا لخت است و همه‌چیز در آن نمایان است.

دریافت برخی از این نوع کنایات، آسان است مثل مواردی که در بالا مثال زدیم اما دریافت برخی نیز دشوار است، زیرا باید با زمینه‌های فرهنگی و اجتماعی خاصی آشنا بود:

عاشق بکشی به تیغ غمزه　　چندان که به‌دست چپ شماری

خاقانی

که به دست چپ شمردن کنایه از بسیاری است. زیرا در عَقد اَنامل که نوعی حساب در قدیم بوده است یکان و دهگان را با دست راست و صدگان و هزارگان را با دست چپ می‌شمردند.

کنایهٔ قریب و بعید

کنایه به‌لحاظ انتقال معنای مقصود یا قریب است یا بعید.

کنایهٔ قریب آن است که ربط بین لازم و ملزوم به‌آسانی فهمیده شود و در نتیجه انتقال از مکنی‌به، به مکنی‌عنه به‌آسانی صورت گیرد مثل چشم بر چیزی داشتن که

کنایه از امید داشتن و منتظر بودن است.

کنایهٔ بعید آن است که به آسانی ربط بین مکنی‌به و مکنی‌عنه یا لازم و ملزوم معلوم نباشد و این معمولاً وقتی است که بین آن دو، چندین واسطه باشد. مثلاً نظامی می‌گوید:

بزرگی بایدت دل در سخا بند　　سر کیسه به برگ گندنا بند

که در آن واسطه‌ها عبارتند از:

سرکیسه را نمی‌توان با برگ گندنا محکم بست ← برگ گندنا محکم نیست و زود پاره می‌شود ← پس سرکیسه باز است.

باز بودن سرکیسه کنایه از بخشنده بودن است، چنان‌که مردم می‌گویند: فلانی سرکیسه را شل کرد!

انواع کنایه به لحاظ وضوح و خفا

قدما کنایه را از نظر وضوح و خفا و قلت و کثرت وسائط و سرعت یا کندی انتقال از مکنی‌به، به مکنی‌عنه به موارد زیر تقسیم کرده بودند:

۱ـ ایماء

وسائط اندک و ربط بین معنی اول و دوم آشکار است. ایما در زبان امروز هم کاربرد دارد و به‌طور کلی رایج‌ترین نوع کنایه است:

رخت بر بستن = سفر کردن و رفتن

سپرافکندن = تسلیم شدن

دست گزیدن = افسوس خوردن

پخته‌خوار = تنبل و بی‌عار

۲ـ تلویح[۳]

وسائط میان لازم و ملزوم متعدد باشد و این امر معمولاً فهم مکنی‌عنه را دشوار

می‌کند. از این‌رو تلویح عکس ایماء است. در کتب سنتی معمولاً کثیرالرماد و مهزول‌الفصیل و جبان‌الکلب را مثال می‌زنند:

زیادی خاکستر ← زیادی پخت و پز ← زیادی غذا ← کثرت مهمان ← بخشندگی.

لاغری بچه شتر ← ندادن شیر مادر به او ← استفاده از شیر مادر برای مهمان ← بخشندگی.

ترسو بودن سگ ← مأنوس بودن به مردم ← رفت و آمد زیاد مردم ← مهمان‌نوازی.

و از همین قبیل است فُقَع گشادن به معنی تکبر و خودستایی (فقع نوعی نوشابهٔ گازدار بود) و بارنامه کردن به معنی لاف و خودستایی (تاجران کالای خود را بارنامه می‌کردند) در متون ادبی ما.

۳ـ رمز

وسائط در آن خفی[۴] است، به‌طوری که می‌توان گفت اصلاً نمی‌توانیم وسائط را دریابیم و درنتیجه انتقال از معنی ظاهر به باطن دشوار و گاهی غیرممکن است. در کتب سنتی در این مورد عریض القفا به معنی کودن را مثال زده‌اند. عریض القفا یعنی کسی که پشت سرش پهن یا صاف باشد، اما دقیقاً معلوم نیست چرا چنین امری را نشانهٔ بلاهت می‌دانسته‌اند؟! مثال‌های فارسی عبارتند از: دندان‌گرد به معنی طماع، آبدندان به معنی احمق، دراز بالا به معنی نادان، دم بریده به معنی زرنگ و ناقلا.

بحث رمز در کنایه شبیه به بحث سمبل است که قبلاً مطالعه کردیم ولی در حقیقت با آن متفاوت است. از آنجاکه سمبل فرنگی در زبان فارسی به رمز ترجمه شده است گاهی بین آن دو خلط می‌شود. در سمبل هرچند ممکن است مشبه متعدد باشد اما به‌هر حال به قراین معنوی متوجه معنی آن می‌شویم، اما رمز بیشتر شبیه به نشانه است، یعنی قدما قد بلند یا سر پهن را نشانهٔ کودنی می‌دانستند. به‌هر حال رمزها بیشتر منجمد و تیره‌اند یعنی معنی خود را بروز نمی‌دهند و چونان لغت یا نشانه‌یی

بایدمدلول آن‌ها را از کسی شنید یا در کتاب لغت دید.

۴ـ تعریض

تعریض کنایه‌یی خصوصی است که بین دو نفر رد و بدل می‌شود و معمولاً برای دیگران چندان آشکار نیست یا اساساً در نظر دیگران تعریض محسوب نمی‌شود. این نوع کنایه جمله یا عبارتی است اخباری که مکنی‌عنه آن هشدار به کسی یا نکوهش و یا سخره کردن باشد، و از این‌رو مخاطب را آزرده می‌کند و در عرف می‌گویند فلانی به فلانی گوشه زد.

شخصی به خاقانی گفت که عنصری شاعر بسیار توانایی بود، خاقانی آن را تعریضی به خود پنداشت و به‌قول مردم آن را به‌خود گرفت و در طی قطعه‌یی فضیلت خود را بر عنصری باز نمود:

به تعریض گفتی که خاقانیا — چه‌خوش داشت نظم‌روان عنصری...
بلی شاعری بود صاحب قبول — ز ممدوح صاحبقران عنصری
شناسند افاضل که چون من نبود — به مدح و غزل درفشان عنصری
مرا شیوهٔ خاص وتازه است وداشت — همان شیوهٔ باستان عنصری

الخ

در تاریخ سیستان آمده است که سلطان محمود غزنوی به ابوالقاسم فردوسی گفت:

«همهٔ شاهنامه خود هیچ نیست مگر حدیث رستم و اندر سپاه من هزار مرد چون رستم هست. بوالقاسم گفت زندگانی خداوند دراز باد، ندانم اندر سپاه او چند مرد چون رستم باشد، اما این دانم که خدای تعالی خویشتن را هیچ بنده چون رستم دیگر نیافرید! این بگفت و زمین بوسه کرد و برفت. ملک محمود وزیر راگفت این مردک مرا به تعریض دروغزن خواند».

فرق کنایه با استعاره

مراد از استعاره در اینجا استعارهٔ مرکب است که ممکن است با کنایه اشتباه شود نه استعارهٔ مفرد. زیرا کنایه بر طبق تعریف ما همیشه به‌صورت ترکیب و جمله است و هیچگاه به‌صورت واژهٔ مفرد نیست(۵).

فرق کنایه و استعارهٔ مرکب در این است که استعارهٔ مرکب مجاز است و لذا جمله، قرینهٔ صارفه‌یی دارد که به خواننده می‌گوید کلام در معنای اصلی خود به کار نرفته است مانند آب در هاون کوبیدن یا تکیه بر آب زدن که به حکم عقل در معنای اولیه فهمیده نمی‌شوند. اما در کنایه قرینه‌یی که دال بر معنای ثانوی باشد وجود ندارد مثلاً وقتی می‌گوییم فلانی در خانه‌اش باز است، ممکن است واقعاً مراد این باشد که کسی در خانهٔ خود را باز گذاشته باشد. البته در کنایه‌ها هم به قرائن معنوی می‌توان مشکوک شد که شاید مراد، معنای دیگری باشد اما به‌هر حال قرائن صریح یا جلی (صارفه) نیستند.

کنایه‌های نوین

نباید پنداشت که شاعران و نویسندگان همیشه کنایه را از زبان مردم أخذ می‌کنند، بلکه شاعران و نویسندگان بزرگ در زمینهٔ کنایه نیز مانند زمینه‌های دیگر نو آورند:

و این جهان پر از صدای حرکت پاهای مردمی است
که همچنان که ترا می‌بوسند
در ذهن خود طناب دار ترا می‌بافند

فروغ

بوسیدن کسی و در عین حال طناب‌دار او را در ذهن بافتن (تصور کردن) کنایه در فعل (گروه فعلی) و از نوع ایماست. مکنی‌عنه دشمنی پنهان و بغض و عداوت باطنی و نفاق و دو رویی است.

پانوشت‌ها

۱ـ مَکْنیّ بر وزن مفعول از کنی. تشدید روی «ی» است نه «ک».

۲ـ

به سرو گفت کسی میوه‌یی نمی‌آری جواب داد که آزادگان تهیدستند!

سعدی

۳ـ تلویح اشاره کردن به چیزی از دور است، می‌توان گفت که تلویح اشارهٔ سربسته یا پنهان و ایماء اشارهٔ سرباز یا آشکار است.

۴ـ در کتب ستتی نوشته‌اند که وسائط در آن قلیل است، اما در قلیل بودن یا متعدد بودن وسائط جای تأمل است، زیرا معنی رمز مبهم است و از این‌رو به وسائط، علم کافی نداریم تا بگوییم قلیل است یا کثیر، از این‌رو بهتر است که بگوییم در هر حال وسائط خفی است.

۵ـ در امثال بی‌نمک (کنایه از بی‌مزه) وسرافکنده (کنایه از شرمسار) باید توجه داشت که اولاً مرکبند نه بسیط و ثانیاً تا این کلمات مرکب در جمله قرار نگیرند جنبهٔ کنایی نخواهند یافت.

تمرینات

کنایات را در ابیات و جملات زیر بررسی کنید:

۱ـ

کیسه‌های زر به برگ گندنا سربسته‌اند
بر سپهر گندناگون دست از آن افشانده‌اند

خاقانی

۲ـ

به لطف و سخن گرم‌رو مرد بود ولی دیگدانش عجب سرد بود

سعدی

۳ـ شیطان هوا را به افسون خرد در شیشه کند.

کلیله و دمنه

۴ـ این فصول با اشتر دراز گردن کشیده بالا بگفتند.

کلیله و دمنه

۵ـ

گوگرد سرخ خواست زمن سبز من پرپر و امروز اگر نیافتمی روی زردمی
گفتم که نیک بود که گوگرد سرخ خواست گر نان خواجه خواستی از من چه کردمی!

منجیک

۶ـ

در نهانخانهٔ عشرت صنمی خوش دارم کز سر زلف و رخش نعل در آتش دارم

حافظ

فصل هفتم

چند نکتهٔ دیگر

محدودهٔ علم بیان

بی‌شک از بحث‌هایی که تاکنون گذشت معلوم شده است که محدودهٔ علم بیان تا آنجاست که بین دو معنی (دو طرف) که یکی حاضر است و دیگری غایب، انتقال ذهنی صورت گیرد و بتوان از معنی حاضر که در الفاظ بیان شده است به معنای پنهان رسید. همین انتقال از ظاهر به باطن یا از حاضر به غایب و به‌طور کلی از یک طرف به طرف دیگر است که اساس زبان ادبی است و به آن صفت مخیل داده است: ادبیات کلامی است مخیل.

این انتقال از حاضر به غایب در تمام مباحث علم بیان وجود دارد:

مجاز: که با یکی از علایق مشخص از حاضری به غایب می‌رسیم.

استعاره: که در آن ربط بین حاضر و غایب، شباهت است.

استعاره گونه‌ها: سمبل و تمثیل و اسطوره و آرکی‌تایپ که در همهٔ آن‌ها علاوه بر معنای ظاهر باید متوجه معنای دیگری شویم.

۱ **کنایه:** که ربط بین حاضر و غایب در لازم و ملزوم بودن آن‌هاست.

تنها مورد استثنا به‌ظاهر تشبیه است اگر وجه‌شبه ذکر شود. به همین دلیل بهترین تشبیه از نظر تئوری علم بیان تشبیهی است که وجه‌شبه در آن ذکر نشود تا ربط بین حاضر و غایب با تخیل دریافت شود. یعنی بهتر است نگوییم: او گونه‌اش مثل گل، سرخ بود، بلکه بگوییم: او گونه‌اش مثل گل بود، تا معنی غایب یعنی سرخی با تخیل

دریافت شود.

بدین ترتیب حوزهٔ علم بیان تا آنجاست که وجه ربط (وجه‌شبه) بین ملفوظ و مکتوب و غیر ملفوظ و نامکتوب به‌وسیلهٔ فعالیت ذهنی (خیال) دریافته شود. بعد از اثبات این مختصه است که می‌گوییم علم بیان ادای معنای واحد به طرق مختلف است، وگرنه ادای معنای واحد به طرق مختلف با بسیاری از موارد دیگر هم ممکن است، که ربطی به علم بیان ندارند. مثلاً می‌توان سخنی را با اطناب یا با ایجاز گفت حال آن که اطناب و ایجاز از آنجاکه طرفینی یا دوبنی نیستند یعنی بین معنی حاضر و غایب رابطه ایجاد نمی‌کنند از مباحث علم بیان محسوب نمی‌شوند.

اسناد مجازی

اسناد مجازی اغتشاش در محور همنشینی[۱] زبان است که در علم بیان ابواب مجاز و استعاره را در برمی‌گیرد. به زبان سنتی می‌توان گفت اسناد مجازی اسناد فعل به فاعل غیر حقیقی یا اسناد صفتی غیرمتعارف به موصوف و به‌طور کلی اسناد غیرطبیعی و غیر متعارف مسند به مسندٌالیه است.

چند مثال:

ما جگرگوشهٔ ابریم و پسر خواندهٔ کوه

بهار

یکی شعر تو شاعرتر ز حسّان!

منوچهری

سلام ای شب معصوم!

فروغ

گفتگو با طبیعت نیز در حوزهٔ اسناد مجازی است:

ای ابر گه بگریی و گه خندی کس داندت چگونه‌ای و چندی؟

مسعود سعد

در تشبیهاتی که ادات تشبیه و وجه‌شبه ذکر نشده است (تشبیه بلیغ)، کلام به

لحاظ بحث اسناد مجازی نیز قابل توضیح است:

فلک بر سرم اژدهایی نگون زمین زیر من شرزه شیر ژیان

مسعود سعد

فلک مثل اژدهایی نگون است (تشبیه) یا فلک اژدهایی نگون است (اسناد مجازی).

من اگر خارم اگر گل چمن آرایی هست که به هر شیوه که می‌پرودم می‌رویم

حافظ

من اگر مثل خارم (تشبیه) یا من خارم. خار بودن را مجازاً به خود نسبت داده است.

پانوشت‌ها

۱ـ محور همنشینی یا محور افقی زبان ربط کلمات جمله، با کلمات پس و پیش خود است در مقابل محور جانشینی که محور عمودی زبان است: کلمه‌یی را در جمله به جای کلمهٔ دیگر جانشین می‌کنیم.

تمرینات کلی

در ابیات زیر از دیدگاه علم بیان بحث کنید:

۱ـ

اگر جهان همه دشمن شود،ز دامن تو به‌تیغ‌مرگ‌شود دست‌من‌رها ای‌دوست

سعدی

۲ـ

ای دل نگفتمت که عنان نظر بتاب اکنونت افکند که ز دستت لگام شد

سعدی

۳ـ

بلای عشق تو بنیاد زهد و بیخ ورع چنان بکند که صوفی قلندری آموخت

سعدی

۴ـ

برآمد زاغ رنگ و ماغ پیکر یکی تیغ از ستیغ کوه قارن

چنانچون صد هزاران خرمن تر که عمدا در زنی آتش به خرمن

منوچهری

۵ـ

موی او تاری و تیره چون روان اهرمن روی‌او تابان‌ورخشاهمچو جان‌جبرییل

قطران تبریزی

۶ـ

تا از بر من دور شد دل در برم‌رنجورشد مشکم‌همه کافور شد شمشادمن‌شدنسترن

از هجراوسرگشته‌ام‌تخم‌صبوری‌کشته‌ام مانند مرغی گشته‌ام بریان شده بر بابزن

امیر معزی

۷-

همه قبیلهٔ من عالمان دین بودند مرا معلم عشق تو شاعری آموخت

سعدی

۸-

ای بر عذار مهوشت آن زلف پرشکست چون زنگی بی‌گرفته به‌شب مشعلی به‌دست

خواجو

۹-

محراب ابرویت بنما تا سحرگهی دست دعا برآرم و در گردن آرمت

حافظ

۱۰-

به سختی چون دل کافر کمانی پر از الماس پران، تیردانی

فخرالدین اسعد گرگانی

۱۱-

هرجا که می‌گفتم آمد
در کوچه پسکوچه‌های قدیمی
میخانه‌های شلوغ و پر انبوه غوغا
از ترک، ترسا، کلیمی
اغلب چو تب مهربان و صمیمی

اخوان ثالث

۱۲-

این جهان همچون درخت است ای کرام ما برو چون میوه‌های نیم خام
سخت گیرد خام‌ها مر شاخ را زان که در خامی نشاید کاخ را
چون بپخت و گشت شیرین لب گزان سست گیرد شاخ‌ها را بعد از آن

مولوی

معانی

فصل اول

کلیات و مقدمات

دربارهٔ علم معانی

در علم معانی از جملاتی که بدون قرینهٔ لفظی در معنای خود به‌کار نمی‌روند بحث می‌شود و به این لحاظ به این علم، علم معانی می‌گویند زیرا از معانی ثانوی جملات بحث می‌کند. مثلاً به‌جای این که بگوییم: «ای وای! چه‌قدر برف باریده است» می‌گوییم: «برف را نگاه کنید!» یا «برف را ببین!»، یعنی جملهٔ امری را از معنای اولیهٔ آن خارج کرده و در معنای ثانویهٔ آن که اِخبار (همراه با شگفتی) باشد به‌کار برده‌ایم. خود به‌خود اولین سؤالی که پیش می‌آید این است که چرا جملات را در معانی ثانوی به‌کار می‌بریم؟ یک پاسخ این است که در سبک ادبی معمولاً واژگان و جملات را در معانی اولیه به‌کار نمی‌برند. باز می‌پرسیم: چرا؟ زیرا سخن ادبی، سخن مؤثر است (بعدها خواهیم گفت که تعریف بلاغت سخن مؤثر گفتن است) و برای این‌که سخن مؤثر باشد باید مطابق مقتضای حال مخاطب و موضوع و مقام باشد. لذا شاعران و نویسندگان باید به امکانات وسیع زبان تسلط داشته باشند و مثلاً توجه داشته باشند که گاهی اِخبار از امر مؤثرتر است، مثلاً خطاب به کودکی که درس نمی‌خواند می‌گوییم: شنیدم پرویز (پسر همسایه) شاگرد اول شده است که معنای ثانوی آن با توجه به حال مخاطب و اوضاع و احوال بحث این است که تو هم درس بخوان تا شاگرد اول بشوی.

پس در جواب این سؤال که چرا جملات را در معانی ثانوی بکار می‌بریم،

می‌توان گفت برای آن‌که می‌خواهیم سخن ما مؤثر (یعنی بلیغ) باشد. سخن کی مؤثر خواهد بود؟ وقتی که به مقتضای حال (مخاطب، خواننده) باشد. مثلاً اگر قرار است در دورهٔ دبستان دربارهٔ سعدی سخن بگوییم، باید با توجه به این که مخاطب خالی‌الذهن است با اطناب سخن بگوییم، حال این‌که اطناب در کلاس درس دانشگاه، مملّ است و در آنجا باید با ایجاز به این‌گونه مطالب اشاره شود. بدین‌ترتیب علم معانی مباحثی از قبیل اطناب، ایجاز، مساوات و غیره دارد که بعداً به آن‌ها اشاره خواهم کرد.

تا اینجای بحث، به نحوی بود که فن سخنوری و خطابه را به یاد می‌آورد، در ادبیات که سخن نمی‌گوییم بلکه می‌نویسیم، حال برچه منوال است؟ از کجا بدانیم که مقتضای حال خواننده چیست؟

در برخی از انواع ادبیات، مثلاً داستان که با فضاسازی مواجهیم، قهرمانان به مقتضای حال خود و مخاطب سخن می‌گویند، مثلاً یک کودک لفظ قلم سخن نمی‌گوید یا با او از مطالب فلسفی سخن نمی‌گویند. در اکثر انواع ادبی به جای مخاطب، موضوع مهم است و باید به مقتضای موضوع سخن گفت تا از تأثیر کلام یعنی از بلاغت آن کاسته نشود، مثلاً در کتابی که موضوع آن علم معانی است، شایسته نیست که نویسنده به بهانه‌یی، شرح زندگی دانشمندی را که از او نقل قول کرده است (مثلاً ارسطو) با آب و تاب شرح دهد و از موضوع اصلی خارج شود.

تاریخچهٔ علم معانی

علم معانی در اساس مربوط به آیین سخنرانی بود، زیرا سخنرانان می‌کوشیدند تا به مقتضای حال مخاطب سخن گویند و آنان را تحت تأثیر قرار دهند. چنان‌که قبلاً اشاره شد اگر مخاطب خالی‌الذهن باشد، شایسته است که مطالب با تفصیل (اطناب) ایراد شود و اگر مخاطب از موضوع بحث اطلاعات کافی دارد، مناسب این است که ایجاز رعایت شود و اگر منکر است می‌باید کلام را مؤکد بیان کرد.

ارسطو در کتاب معروف خویش رتوریک ***Rhetoric***[1] این علم را مطرح کرد

و ذهن او بیشتر متوجه فن سخنرانی بود که در یونان رواج داشت. پس می‌توان گفت که رتوریک در اصل هنر گفتن به نحو مؤثر است و بعدها علمی شد که در بررسی اصول و قوانین انشا یعنی نوشتن به نحو مؤثر هم مطمح نظر قرار گرفت.

یکی از مظاهر بارز دمکراسی یونان باستان وجود دادگاه‌های متعدد بود که عامهٔ مردم دعاوی خود را در آنجا مطرح می‌کردند و لذا به فن خطابه و مؤثر سخن گفتن توجه داشتند. سوفسطائیان مخصوصاً به ظرایف فن خطابه و مغالطه توجه بسیار داشتند. بعدها افلاطون در مورد خطابه بحث‌های دقیقی کرد و این نکته را مطرح کرد که خطابه باید با توجه به روحیات شنونده ایراد گردد و این همان مطلبی است که در عصر عباسی در علم معانی ما به‌صورت سخن گفتن به مقتضای حال مخاطب مطرح شد. بعد از افلاطون، ارسطو کتاب مستقلی در این فن نوشت و از سبک‌های خطابه و صنایعی که در مؤثر کردن کلام به کار می‌روند سخن گفت. به‌طور کلی می‌توان گفت که اساس بلاغت چه در شرق و چه در غربی دو کتاب ارسطو یعنی بوطیقا و رطوریقاست.

رتوریک هنر ترغیب و تشویق کردن است و از اصول و شیوه‌های عرضهٔ افکار به‌طرزی روشن و مؤثر و برانگیزاننده در قالب عباراتی جذاب و دلنشین سخن می‌گوید. از آنجا که رتوریک اساساً مربوط به فن سخنرانی بود و از تأثیر خطابه سخن می‌گفت در نظر ارسطو کاملاً با علم ادبیات ***(Poetics)***[۲] فرق داشت. به قول او در ادبیات (شعر)، عواطف و احساسات و به‌طور کلی مطالب مخیّل بیان می‌شوند، حال آن‌که در خطابه حقایق و واقعیات به نحو مؤثری عرضه می‌گردند.

ارسطو در کتاب بوطیقا از ادبیات به عنوان گونه‌یی از گرته‌برداری و تقلید (محاکات) سخن می‌راند، امّا در کتاب رطوریقا از خطابه به عنوان شیوه‌یی که از همهٔ ابزار و وسایل ترغیب ـ به مقتضای مورد ـ استفاده می‌کند، سخن می‌گوید. از این‌رو از صناعات مختلفی که سخنور از آن‌ها برای تأثیر نهادن بر شنونده استفاده می‌کند ـ مثلاً ضرب‌المثل، تشبیه، استعاره، اغراق، جناس ـ تا او را به‌سوی اهداف و مقاصد خود تشویق و ترغیب کند، بحث می‌نماید.

حتی تا اوایل قرن نوزدهم هم هنوز رتوریک در مفهوم قدیمش که سخن گفتن مؤثر است مطرح بود، زیرا همگان عقیده داشتند که ادبیات مخصوصاً شعر، صناعتی است که از ابزارهای هنری سود می‌جوید تا بر خواننده اثر نهد. در اوایل قرن نوزدهم، نظریه‌های بیانگرانه ***Expressive*** در ادبیات رایج شد. در این نظریه‌ها اثر ادبی را در وهلهٔ اول به عنوان وسیله‌یی از برای بیان احساس و خلقیات و نیروهای ذهنی خود نویسنده می‌نگریستند. در قرن بیستم نظریه‌های ذاتی و عینی ***Objective*** رواج یافت که می‌گوید باید به اثر ادبی فقط به عنوان یک اثر ادبی نگریست و فقط به ذات و عین آن توجه داشت و لاغیر و مثلاً ذهن نویسنده و عکس‌العمل‌های خواننده را در نظر نگرفت. این‌گونه مباحث سرانجام باعث شد تا از اهمیت رتوریک کاسته شود، یعنی بحث قدیمی علّت غایی در ادبیات که آن را تأثیر و نفوذ در دل‌ها می‌دانستند موقتاً فراموش گردد. امّا از ۱۹۵۰ به بعد بحث ارتباط بین نویسنده و خواننده، دوباره احیا شد و از این‌رو رتوریک به‌صورت نوینی تجدید حیات کرد و روز به‌روز گسترش یافت و از مباحث مهم نقد ادبی به شمار آمد و نقد رتوریکی یا بلاغی رواج یافت. در این‌گونه نقد علاوه بر توجه به ذات اثر ادبی، به تجزیه و تحلیل عناصری که باعث تأثیر و نفوذ اثر ادبی در خواننده می‌شوند می‌پردازند. پس مطالعهٔ ابزاری که نویسنده به‌وسیلهٔ آن‌ها نقطه‌نظرهای خود را به خواننده القا یا تحمیل می‌کند در این‌گونه نقد اهمیت دارد.

این تاریخچهٔ علم رتوریک در غرب بود، امّا آن‌طور که از مطالعه و مقایسهٔ کتاب الخطابهٔ ارسطو و کتب رتوریک نویسندگان جدید غربی با کتب بلاغی ما برمی‌آید، علم معانی در جهان اسلام علم مستقلی است که هرچند ریشه در همان آراء کهن ارسطو دارد امّا هیچ شباهت ظاهری با رتوریک غربیان ندارد. آری شاید بتوان گفت که مبنای بحث کم و بیش یکی است امّا در بنا، اختلافات بسیار گسترده است. سخن مؤثر برای ترغیب‌شنونده یا اقناع او در نزد قدمای ما به‌صورت «به مقتضای حال سخن گفتن» تغییر و تکامل یافت. بحث‌های مربوط به آیین سخنوری از قبیل احتجاج و شوخی و مقدمه و مؤخره حذف شد و فقط به قوانین نوشتاری

توجه کردند، آن هم نه در حدود انشا و مقاله بلکه در حد جمله و بیت. دقایق و ظرایف آیات قرآنی و بعدها کلام فصحا و شعرای عرب با توجه به صَرف و نحو زبان عربی تبیین شد و قوانینی استخراج گردید تا سرمشق نویسندگان عرب زبان قرار گیرد و در مقدّمهٔ این علم بحث‌هایی در باب فصاحت و بلاغت افزودند که می‌توان منشاء آن را همان کتاب رتوریک ارسطو دانست. در همین حین علوم بیان و بدیع نیز برمبنای بحث‌های ارسطو در کتاب رتوریک شکل گرفت و سه علم معانی و بیان و بدیع (علوم بلاغی) جزو مهم‌ترین علوم ادبی محسوب شد.

نقد بلاغی

یکی از انواع و شاخه‌های نقد ادبی، نقد کاربردی ***Pragmatic criticism*** است که موضوع آن بررسی تأثیر اثر ادبی برخواننده است. یعنی اثر ادبی را در درجهٔ اول، اثری می‌داند که بر خواننده تأثیر می‌گذارد. این تأثیر یا لذت بخشیدن است و جنبهٔ زیبایی‌شناسانه دارد، یا آموزش است یا تغییر جهت دادن‌های اخلاقی است و از این قبیل. اثری موفّق است که در زمینهٔ خاصی که می‌خواهد اثر بگذارد، بیشترین تأثیر را داشته باشد، یعنی اثر به هدف خود برسد.

این‌گونه نقد از عصر رومیان تا قرن هجدهم رایج‌ترین نوع نقد بود و در دوران جدید هم تحت نام نقد بلاغی ***Rhetorical criticism*** تجدید حیات کرد. لونگینوس از ادبای معروف روم می‌گوید که ارزش یک اثر ادبی در تأثیر آن بر حالات خواننده یا شنونده است(۳). به‌نظر او «اثر ادبی بزرگ آن است که نه یک‌بار بلکه به تکرار خواننده را به هیجان آورد و برانگیزد»(۴).

نقد بلاغی عناصری را که به‌وسیلهٔ نویسنده به کار گرفته شده است تا دیدگاه‌های او را برخواننده تحمیل کند بررسی می‌کند. این ابزار ممکن است صریح و آشکار و یا غیرصریح باشد. به هر حال باید دقت کرد که تأثیر عمدهٔ با چه ابزاری القا شده است. یکی از این ابزارها صنایع بدیعی است.

هم‌چنین هر شاعر و نویسنده‌یی برای القاء مطالب خود راه و روش و به‌قول

فرنگی‌ها استراتژی خاصی دارد، مثلاً حافظ گاهی برای مؤثر کردن کلام خود در زمینه‌های خاصی از طنز استفاده می‌کند.

کسانی که با آثار نظامی آشنا هستند می‌دانند که شیوهٔ او برای القاء مطلب، استفاده از صور خیال مخصوصاً استعاره و تشبیه است.

سعدی در پایان گلستان، شیوهٔ خود را برای مؤثر کردن کلام چنین توضیح می‌دهد: «غالب گفتار سعدی طرب‌انگیز است و طیبت‌آمیز و کوته‌نظران را بدین علت زبان طعن دراز گردد که مغز دماغ، بیهوده بردن و دود چراغ، بی‌فایده خوردن کار خردمندان نیست. ولیکن بر رای روشن صاحبدلان که روی سخن در ایشان است پوشیده نماند که درّ موعظه‌های شافی را در سلک عبارت کشیده است و داروی تلخ نصیحت به شهد ظرافت برآمیخته، تا طبع ملول ایشان از دولت قبول محروم نماند».

بدیهی است که یکی از ابزار تأثیر، کاربرد جملات به‌صورت غیر مستقیم در معانی ثانوی است که موضوع علم معانی مرسوم در کتب ماست. بدین‌ترتیب علم معانی به‌صورت مصطلح فقط گوشه‌یی از علم رتوریک در نزد یونانیان محسوب می‌شود.

علم معانی

چنان‌که بعداً اشاره خواهیم کرد، بلاغت (تأثیر و نفوذ) که صفت معنی است بعد از فصاحت (درستی و وضوح) که صفت لفظ است تحقق می‌یابد. یعنی درحالی که مواظبیم تا کلمات و جملات را درست و مطابق هنجار به کار بریم، می‌کوشیم تا کلام ما به مقتضای حال خواننده یا مخاطب باشد تا مؤثر و دلنشین افتد و چه‌بهتر که برای تأثیر بیشتر و دلنشین‌تر کردن کلام، سخن خود را زیبا و آراسته بیان کنیم. در جهت تحقق این هدف می‌توان از همهٔ ابزارها به مقتضای حال بهره جست چه صناعات بدیعی باشد و چه فنون دیگر بلاغی و ادبی. یکی از مقدمات این است که بیاموزیم در حالات مختلف و در موقعیت‌های گوناگون از چه امکاناتی از زبان می‌توان استفاده کرد. مثلاً برای این‌که کلام مؤکد شود چه می‌کنند و اصولاً درچه مواقعی

باید کلام مؤکد ایراد کرد. یا در موقع تجاهل چه‌گونه سخن می‌گویند. یا وقتی که می‌خواهند موضوعی را منحصراً به کسی یا چیزی نسبت دهند از چه شیوه‌یی بهره می‌برند. و سرانجام این که لکلِّ مقام مقالٌ و یا به‌قول حافظ:

با خرابات‌نشینان ز کرامات ملاف هر سخن وقتی و هر نکته مکانی دارد

زیرا واضح است که لاف از کرامات و خوارق عادات زدن مقتضای حال رندان خرابات‌نشین نیست، چه این قوم شطح و طامات را به‌چیزی نمی‌گیرند.

برخی از ترفندها و قاعده‌های سخنوری در دستور زبان مطرح است (و احیاناً در سایر علوم ادبی نیز مطرح است) امّا در بلاغت یا علم معانی، سخن از مسائل و مواردی است که معمولاً در دستور زبان مسکوت است. مثلاً در علم معانی عمدةً کاربرد مجازی جملات و معانی ثانوی آن‌ها مطرح است و سخن از عدول از مقصد و هنجار عادی و اصلی جملات می‌رود.

علم معانی هرچند با دستور و آیین نگارش پیوند دارد امّا نه این است و نه آن، زیرا ناظر بر مسائل هنری است. دستور بیشتر بحث تشخیص و بایدهاست، امّا معانی بیشتر بحث کاربردهای هنری و مؤثرتر و شایدهاست (شایسته‌ترها). حتّی می‌توان گفت که دستور بیشتر جنبهٔ آموختنی دارد و از آن به‌صورت خودآگاه هم استفاده می‌کنیم (مثلاً دستور زبان‌های بیگانه را)، حال آن که بلاغت ملکه است یعنی باید رسوخ نفسانی داشته باشد و از این‌رو در فصاحت و بلاغت متکلم گفته‌اند که متکلم فصیح و بلیغ، ذاتاً و ناخودآگاه قادر به ادای کلام فصیح و بلیغ است.

هم‌چنین می‌توان گفت در دستور قواعد ساخت و ترکیب به‌لحاظ لفظی مطرح است امّا در معانی، بحث ناظر بر معنا است و می‌توان به لحاظی معانی را بحث معنوی مسائل دستوری دانست چنان‌که عبدالقاهر جرجانی بلاغت را «علم معانی‌النحو» می‌خواند.

امّا در باب وجه تسمیه این علم به معانی: در بادی امر به‌نظر می‌رسد که چون بلاغت مربوط به معنی کلام است در مقابل فصاحت که مربوط به لفظ است، چنین نامی را برگزیده‌اند. امّا این توجیه صحیح نیست، چون بلاغت در گرو فصاحت یعنی

مسائل لفظی است. وجه تسمیه آن‌چنان‌که قبلاً اشاره شد این است که در این علم از معانی ثانوی جملات سخن می‌رود. یعنی مقصود از «معانی» معانی اولی یعنی معانی اصلی جملات نیست بلکه مراد معانی ثانوی یعنی مجازی آن‌هاست که به آن وسیله گوینده اغراض خود را ابلاغ و به اصطلاح بیان ما فی‌الضمیر می‌کند. به عبارت دیگر هر جمله ممکن است دو یا چند معنی داشته باشد که یکی اصلی و بقیه فرعی است، امّا گوینده آن معنایی را در نظر دارد که مناسب مقصود اوست. گوینده معنا را مطابق غرض خود برمی‌گزیند و این غرض اوست که معنایی خاص یا کاربردی خاص را به میان می‌کشد.

پس موضوع علم معانی عمدةً بررسی جملات از حیث معانی و کاربردهای ثانوی است که متکلم به مقتضای حال مخاطب ایراد کرده است. در این علم به‌طور کلی از موارد استعمال مختلف انواع جملات و به‌عبارت دیگر از امکانات بالفعل زبان در زمینهٔ جمله بحث می‌شود. هر نوع جمله یک مورد استفاده اصلی و رایج دارد که در دستور زبان ذکر شده است. مثلاً جملهٔ خبری، خبر می‌دهد و با جملهٔ پرسشی پرسش می‌کنند. امّا در عرف، از این‌گونه جملات ـ به مقتضای حالات مختلف ـ برای مقاصد دیگری هم استفاده می‌شود که اطلاع از این کاربردها برای کسی که می‌خواهد مؤثر سخن بگوید ضروری است. مثلاً می‌توان با جملهٔ خبری اعجاب را هم بیان کرد، یعنی جملهٔ خبری را در مقام جملهٔ عاطفی به‌کار برد. یا می‌توان با جملهٔ پرسشی، پرسش نکرد بلکه تأکید را رساند. علم معانی این موارد استعمال ثانوی و فرعی و مجازی و به اصطلاح این ظرایف و دقایق و شگردها را مورد بحث قرار می‌دهد.

همان‌طور که در کتب دستور آمده است جمله بر چهار قسم است:

۱ـ خبری ۲ـ پرسشی ۳ـ امری ۴ـ عاطفی

عمدهٔ کار علم معانی بحث از موارد کاربرد مختلف این جملات است. مثلاً مطالعه می‌کنیم که جملات امری را درچه معانی مختلفی می‌توان به‌کار برد، تا بعداً به مقتضای حالات مختلف، یکی از آن انحا را به‌کار بریم. یا در جملهٔ خبری، برای چه

مقصودی باید گزاره را بر نهاد مقدم داشت تا در مواقع ضروری از این مکان بهره‌برداری کنیم. البته بسیاری از این کاربردها بدیهی است و اهل زبان به‌طور طبیعی از آن آگاه است. با وجود این در علم معانی من باب تذکار و توجه و به اصطلاح خودآگاهی، مورد بحث و فحص قرار می‌گیرند.

امّا فایدهٔ علم معانی متعدد است. فایدهٔ اصلی آن، این است که ما را با امکانات فراوان زبان آشنا می‌سازد تا بتوانیم به مقتضای حالات مختلف از آن امکانات استفاده کنیم و سخن مؤثر بگوییم. در مطالعهٔ آثار هنری متوجه لطایف و مقصود هنرمند شویم و دریابیم «که درآمد و بیرون شد ایشان از مضایق و دقایق سخن برچه وجه بوده است»(۵).

مقتضای حال

پس تعریف اصلی بلاغت (تأثیر کلام) به مقتضای حال مخاطب سخن گفتن است که می‌توان آن را بنابه مقتضای اوضاع و احوال سخن گفتن نیز تعبیر کرد. مثلاً بدیهی است که در موقع تسلیت باید از لغات و عبارات خاصی استفاده کرد و در مواقع تهنیت از امکانات دیگر زبانی بهره برد.

در قدیم مکرراً پیش می‌آمده است که شاعری مجبور می‌شد تا پادشاهی تازه بر تخت نشسته را هم به مناسبت مرگ پدر تسلیت گوید و هم به مناسبت جلوس خود او، تهنیت گوید و این امری خطیر بوده است و می‌بایست در گزینش لغات و نحوهٔ بیان با احتیاط و دقت عمل کنند. از این‌رو این‌گونه سخن گفتن را هنری شمرده و در بدیع صنعت افتنان خوانده‌اند. ابوالعباس ربنجنی در مرثیهٔ نصربن احمد پادشاه سامانی و در تهنیت جلوس فرزندش امیر نوح بن نصر سامانی قطعه‌یی پرداخته و رعایت بلاغت راکرده است:

پادشاهی گذشت پاک‌نژاد — پادشاهی نشست فرخ‌زاد
زان گذشته جهانیان غمگین — زین نشسته جهانیان دلشاد
بنگر اکنون به چشم عقل و بگو — هرچه بر ما ز ایزد آمد، داد

گر چراغی ز پیش ما برداشت　　باز شمعی به جای او بنهاد
ور زحل نحس خویش پیدا کرد　　مشتری نیز داد خویش بداد

در این قطعه شاعر رفته و آمده را با امتیازات مساوی وصف کرده است و در بیت سوم این آمدن و آن رفتن را به حکمت الهی که تماماً عدل است منسوب کرده که بسیار مؤثّر است. تنها عیبی که ممکن است خوانندهٔ امروزی بر آن بگیرد این است که در بیت چهارم شاه رفته را چراغ و شاه آمده را شمع خوانده است که ظاهراً موهم این تصور است که شاه نو در مقابل شاه کهن، فروغی ندارد. امّا باید توجه داشت که در قدیم وضع درست برعکس این بود و شمع را از چراغ پرفروغ‌تر می‌دانستند زیرا چراغ قتیله‌یی بود که با چربی یا روغن می‌سوخت و نور چندانی نداشت. حافظ می‌گوید:

ز روی دوست دل‌دشمنان چه‌دریابد　　چراغ مرده کجا شمع آفتاب کجا

چنان که واضح است هر مطلبی ـ مثلاً خبر فوت کسی را به دیگران دادن ـ به انحاء مختلف قابل بیان است که هر نحوهٔ بیانی را باید به مقتضای حالی به کار برد: مرد، درگذشت، فوت کرد، به رحمت ایزدی پیوست، خرقه تهی کرد، مرغ روحش از قفس سینه پرید، رفت، جان به جان‌آفرین تسلیم کرد، کالبد تیره به مادر سپرد...

واضح است که برخی از این عبارات و تعبیرات مؤدبانه، برخی بی‌ادبانه، برخی صمیمانه، برخی رسمی، برخی عرفانی، برخی ادبی... است و به هر حال نسبت به هم دارای تفاوت‌های احساسی ظریفی هستند.

پس بر کسی که می‌خواهد مؤثر سخن گوید واجب است که از طریق مطالعات مستمر در آثار بزرگان و دقت در روح زبان و کاربردهای مختلف لغات و جملات، نحوه‌های بیان را در موقعیت‌های خاص بیاموزد. این است که نظامی عروضی در چهارمقاله به شاعران و نویسندگان مطالعهٔ عمیق در آثار پیشینیان و معاصران را پیشنهاد می‌کند، زیرا اولاً باید آموخت که فصحای قوم در هر موردی چگونه سخن می‌گفته و می‌گویند و ثانیاً باید دقت داشت که نحوهٔ بیان گذشتگان در نزد معاصران دچار چه تغییراتی شده است.

فردوسی در مورد اسفندیار لغات اسب و سوار و در مورد رستم لغات باره و خداوند را به‌کار برده است که رسمی‌تر و محترمانه‌تر و پرطمطراق‌تر است و علاقهٔ قلبی او را به رستم نشان می‌دهد:

بـــبینم تـــا اسب اســـفندیار　　ســوی آخـر آیـد هـمی بـی‌سوار؟
وگـــر بـــارهٔ رســتم جـنگجوی　　به ایوان نـهد بـی‌خداونـد روی؟(۶)

تعریف دیگر بلاغت

امّا تعریف دیگر بلاغت ـ که هرچند از محتوای آثار گذشتگان برمی‌آید ولکن بدان تصریح نشده است ـ مطابقت کلام با موضوع اثر است. یعنی نوشتن به مقتضای موضوع. وقتی نویسنده می‌نویسد چگونه می‌تواند مقتضای حال مخاطب را رعایت کند؟ این‌کار را در دو مرحله می‌تواند انجام دهد:

۱ـ مقتضای حال خود را رعایت کند، یعنی صادقانه بنویسد. در این صـورت همهٔ آن کسانی که همان حال و هوا را دارند نسبت به اثر او کششی خواهند داشت.

۲ـ مقتضای موضوع و نیز نوعی ادبی را رعایت کـند و از آن خـارج نشـود. فی‌المثل فردوسی در شاهنامه حال و هوای حماسه را دقیقاً در نظر داشته است.

بدیهی است که تمام اجزاء یک اثـر از لغـات و تـعابیر گـرفته تـا تشـبیهات و استعارات و غیره باید در خدمت موضوع باشند تا یک تأثیر واحد و هـماهنگ و یکدست (***Single Effect***) القاء شود.

از این‌رو با توجه به متن، بلاغت لغت و استعاره و تشبیه... داریم.

استاد غزل سعدی در باب پنجم بوستان بر اثر تعریضی، ناچار شده است تا مانند فردوسی حماسه بسراید:

نداند کـه مـا را سـر جـنگ نـیست　　وگـرنه مـجال سـخن تـنگ نـیست
بـیا تـا دریـن شـیوه چـالش کـنیم　　سـر خـصم را سـنگ، بـالش کـنیم

امّا حماسهٔ خود را با چنین بیتی می‌آغازد:

مـــرا در ســپاهان یکـــی یـــار بـود　　که جنگ‌آور و شوخ و عـیار بـود

و بر او نکته گرفته‌اند که واژه یار، واژه‌یی حماسی نیست و لذا از تأثیر حماسی اثر کاسته است. او عنوان این باب از اثر خود را «در رضا» (راضی و خشنود بودن در برابر قضای الهی و تسلیم شدن به خواست و ارادهٔ او) گذاشته است و با توجه به فضای فرهنگی و سیاسی عصر خود (غلبهٔ مغولان) از تسلیم بودن محض در برابر قضا و قدر سخن رانده است که مناسبتی با حماسه ندارد زیرا در حماسه معمولاً سخن از ستیز انسان با سرنوشت (جنگ آدمی با خدایان) و زور و تحکم و گردنکشی و غلبه بر افلاک و انجم است، چنانکه رستم به اسفندیار می‌گوید:

که گوید برو دست رستم ببند؟ نبندد مرا دست چرخ بلند
که گر چرخ گوید مرا کاین نیوش به گرز گرانش بمالم دو گوش!

تأثیر کلام

پس در همهٔ احوال غرض از بلاغت سخن مؤثر گفتن است یا سخن را به نحوی گفتن که مؤثر باشد و وقتی در تعریف علم معانی می‌گوییم: بحث از معانی ثانوی جملی که به مقتضای حال مخاطب ایراد شده باشند، مراد ما این است که در مخاطب مؤثر افتاده باشند. بدیهی است که از همهٔ امکانات برای تأثیر هرچه بیشتر کلام باید استفاده کرد، حتی اگر حرکات دست و صورت و زیر و بم صدا باشد، منتهی چون بحث ما دربارهٔ ادبیات یعنی مکتوبات است این عوامل را لحاظ نمی‌کنیم. بدین‌ترتیب اگر حتی استفاده از صناعات بدیعی هم وقتی از تأثیر کلام بکاهد مخل بلاغت است. چنان که وفور سجع و صنایع و لفاظی، از حیثیت بلاغی بسیاری از نثرهای فنی کاسته است.

در بحث‌های نقد ادبی از قدیم‌الایام تاکنون، علت غایی ادبیات را تأثیر و نفوذ در دل‌ها ذکر کرده‌اند. بدیهی است که برخی از موضوعات نوعاً از موضوعات دیگر مؤثرترند، مثل موضوعات و مطالب عاطفی و احساسی از قبیل مرگ و عشق و نگون‌بختی و پیری و نداری (نیستی)، امّا مسأله این است که ادبیات عالم چگونه گفتن است نه چه گفتن و از این‌رو هر موضوعی را می‌توان با توسل به فنونی مؤثرتر

کرد. مثلاً بدیهی است که کلام موجز و درست و ادبی از کام مطنب و پریشان و نادرست اثر بیشتری خواهد داشت. استاد سخن سعدی در بوستان به مطالبی پرداخته است که نوعاً ادبی نیستند و بیشتر جنبه وعظ و حکمت دارند. امّا او همین مطالب خشک را چنان زیبا و مؤثر بیان کرده است که مافوق آن قابل تصور نیست.

معمولاً قطعاتی را که گویندگان برای دل خود آفریده‌اند از نفوذ کلام بیشتری برخوردار است مانند ابیاتی که فردوسی در پیری خود گفته است یا حبسیات مسعود سعد یا بوف کور صادق هدایت که آن را برای سایه‌اش نوشت و در نسخ معدودی فقط در اختیار دوستان خود قرار داد.

یکی از داستان‌های قدیمی در باب تأثیر کلام، حکایتی است که در چهارمقاله (ص ۴۲) آمده است:

«احمدبن عبدالله‌الخجستانی را پرسیدند که تو مردی خربنده بودی، به امیری خراسان چون افتادی؟ گفت به بادغیس در خجستان روزی دیوان حنظلهٔ بادغیسی همی خواندم. بدین دو بیت رسیدم:

مهتری گر به کام شیر دراست　　شو خطر کن زکام شیر بجوی
یا بزرگی و عز و نعمت و جاه　　یا چو مردانت مرگ رویاروی

داعیه‌یی در باطن من پدید آمد که به هیچ‌وجه در آن حالت که اندر بودم راضی نتوانستم بود، خران را بفروختم و اسب خریدم و از وطن خویش رحلت کردم» و سپس زندگی او را تا رسیدن به امیری خراسان شرح می‌دهد و می‌نویسد «اصل و سبب، این دوبیت شعر بود».

و به سبب همین نفوذ کلمه است که افلاطون ورود شاعران را به مدینهٔ فاضلهٔ خود ممنوع ساخته بود زیرا به عقیدهٔ او شاعران با تأثیر کلام خود مردمان را گمراه می‌کنند.

یک نکتهٔ مهم که نباید آن را نادیده گرفت این است که کلام بلیغ در همهٔ افراد به یک اندازه مؤثر نیست، بلکه بستگی به حساسیت روح مخاطب و سنخیت او با مطلب مورد بحث دارد. به‌طوری که از مطالعهٔ آثار صوفیان برمی‌آید، گاهی مریدی

در مجلس ایشان از شنیدن سخن عرفانی شورانگیزی نعره‌یی می‌زده و بی‌هوش می شده است. سعدی در گلستان یکی از تجربیات خود را در این مورد در طی حکایتی شیرین نقل کرده است:

«در جامع بعلبک وقتی کلمه‌یی همی گفتم به طریق وعظ با جماعتی افسرده، دل‌مرده، ره از عالم صورت به عالم معنی نبرده. دیدم که نفسم در نمی‌گیرد و آتشم در هیزم تر اثر نمی‌کند. دریغ آمدم تربیت ستوران و آینه‌داری در محلّت کوران! ولیکن در مغنی باز بود و سلسلهٔ سخن دراز. در معانی این آیت که: وَ نَحْنُ اَقْرَبُ اِلَیه من حَبْلِ‌الْوَرید سخن به جایی رسانیده که گفتم:

دوست نزدیک‌تر از من به من است　　وینت مشکل که من از وی دورم
چه کنم با که توان گفت که او　　در کنار من و من مهجورم

من از شراب این سخن مست و فُضالهٔ قدح در دست که رونده‌یی برکنار مجلس گذر کرد و دور آخر در او اثر کرد و نعره‌یی زد که دیگران به موافقت او در خروش آمدند و خامان مجلس به جوش.

گفتم ای سبحان‌الله! دوران با خبر در حضور و نزدیکان بی‌بصر دور.

فهم سخن چون نکند مستمع　　قوت طبع از متکلّم مجوی
فسحت میدان ارادت بیار　　تا بزند مرد سخنگوی، گوی»

و از این روی یکی از وظایف منتقد ادبی است که مایه‌های فکری و هنری آثار ادبی را برای دیگران توضیح دهد تا به «موافقت او (یا نویسنده) در خروش آیند»

با توجه به مطلب فوق مسأله‌یی که پیش می‌آید این است که آیا بلاغت امری ثابت است و مثلاً سخن مؤثر در همهٔ زمان‌ها مؤثر است؟ آیا کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه امروزه هم همان تأثیر دوران قدیم را دارند؟

به نظر می‌رسد که بلاغت آثار هرچند در همهٔ زمان‌ها برای اهلش محفوظ است امّا با توجه به دگرگون شدن اوضاع و انقراض نسل‌ها دچار تغییر می‌شود. دانشجویان و معلمان ادبیات هنوز از قصاید خاقانی لذت می‌برند، امّا عموم مردم از خواندن اشعار شاعران دورهٔ خود ـ که آن را می‌فهمند ـ التذاذ بیشتری می‌یابند. این است که

باید گفت برخی از شرایط فصاحت و بلاغت در هر عصری و هر سبکی چیز دیگری است.

فصاحت و بلاغت

در پیشانی کتاب‌های سنتی معانی و بیان، معمولاً بحث مبهمی از فصاحت و بلاغت مندرج است که روی هم‌رفته بحث مقنعی نیست. موضوع به صورت خلاصه این است که در تعریف علم معانی گفتیم که ایراد جملاتِ در معنای ثانوی (یعنی به‌صورت غیرمستقیم) است به این قصد که مؤثرتر واقع شود. به این تأثیر بلاغت کلام می‌گویند، یعنی شیوایی و نیروی رسانندگی. بدیهی است که اگر کلامی درست و واضح نباشد نمی‌تواند بلیغ باشد. به درستی و وضوح کلام فصاحت می‌گویند. در کتب سنتی کوشیده‌اند که شرایط و مقدمات فصاحت و بلاغت را توضیح دهند. باید توجه داشت که فصاحت و بلاغت از برخی جهات در دوره‌های مختلف زبانی و سبکی دچار تغییر می‌شوند، از این‌رو ممکن است که برخی از مسائل کلی آن در همهٔ زمان‌ها و زبان‌ها صادق باشد، امّا جزئیات و مطالب فرعی این بحث بسیار مفصل و به مقتضای هر دوره‌یی متغیر است و در همهٔ احوال در آثار بزرگان ادب می‌توان استثناهای متعددی سراغ گرفت، با این همه چون در سطور قبلی مکرراً به این دو اصطلاح اشاره کرده‌ایم، با توجه به همان مطالب قدما آن را مطرح می‌کنیم.

به‌طور خلاصه منظور از فصاحت[۷] این است که کلمات درست و مطابق مرسوم و کلام روشن و استوار باشد و این مقصود عمدةً برای اهل زبان (در گفتار) حاصل است و با تسلط بر دستور زبان و آشنایی با آثار ادبی تقویت می‌شود. امّا مقصود از بلاغت[۸] این است که کلام دلنشین و مؤثر و رسا و به اصطلاح وافی به مقصود باشد و بلیغ کسی است که بتواند مافی‌الضمیر خود را به نیکویی بیان کند و به اصطلاح مطلب خود را به راحتی برساند. بدیهی است که کلام وقتی در مخاطب مؤثّر خواهد بود و از نظر او رسا تلقی خواهد شد که به مقتضای حال او ایراد شود. علمی که انحای این‌گونه گفتارها را بررسی می‌کند علم معانی نام دارد. امّا این که چرا

فصاحت را هم جزو مباحث علم معانی مطرح کرده‌اند این است که کلام بلیغ بعد از کلام فصیح تحقق می‌یابد. لغات و جملات نادرست و مبهم علی‌الاصول نمی‌تواند رسا و مؤثر باشد. بدین‌ترتیب فصاحت مربوط به لفظ و بلاغت مربوط به معنی است امّا این هر دو در هم کنش متقابل دارند. فکر پریشان و نا آشنا به مطلب، به لفظ درست هدایت نمی‌شود و نا آشنا به لفظ درست و استوار نمی‌تواند معنی رسا و مؤثر بیافریند.

بلاغت بعد از فصاحت

اگر کلمه یا کلام درست و روشن و استوار نباشد یعنی فصیح نباشد به دلایل متعدد نمی‌تواند بلیغ باشد، یعنی لفظ بیمار معمولاً بستر معنای سالم نیست. اولاً کلمات نادرست و گوشخراش یا زشت و جملات مغلوط (چه از نظر املا و چه از نظر انشا) نه تنها مؤثر نیستند بلکه تأثیر منفی دارند، مخصوصاً اگر خواننده اهل ادب باشد. مرحوم علاّمه قزوینی به یکی از نویسندگان معاصر که کتابی برای مطالعهٔ او فرستاده بود نوشت که من نخست به سرعت صفحات آن را تورق کردم و بعد از این که اطمینان یافتم که از اغلاط املایی و انشایی مبرّاست، به مطالعهٔ جدّی آن مشغول شدم و توانستم از آن لذت ببرم.

بدیهی است که صرف و نحو یعنی وضع لغات و ترکیب (به هم پیوستن لغات) اگر درست نباشد کلام از عهدهٔ انتقال معنی به‌صورت صد درصد عاجز خواهد بود. در این صورت خواننده باید برای فهمیدن مقصود به حدس و گمان متوسل شود و چه بسا مقصود را باژگونه دریابد. در کتب معانی معمولاً این بیت ناصر خسرو را مثال می‌زنند:

پسنده است با زهد عمار و بوذر　　کند مدح محمود مر عنصری را؟

مراد شاعر این است که آیا پسندیده است که عنصری با زهد عمار و بوذر از محمود مدح کند یا محمود را در حد بوذر و عمار مدح کند؟

و به هر حال عنصری فاعل و محمود مفعول است. امّا شاعر به مناسبت قافیه و

ردیف و به اصطلاح به ضرورت، طوری کلمات را کنار هم چیده است که به نظر می‌رسد عنصری مفعول باشد، اولاً عنصری را بعد از محمود آورده است و ثانیاً برای آن نشانه‌های مفعولی (مر، را) آورده است. این بیت به اصطلاح علمای معانی عیب تعقید لفظی و ضعف تألیف دارد و به قول زبانشناسان دستورمند نیست.

همین کنش متقابل فصاحت و بلاغت است که باعث شده است تا آن دو را معمولاً با هم به‌کار برند و از مجموع آن، سخن عالی درست زیبای مؤثر یا سخن ادبی را اراده کنند و گاهی نیز یکی را بگویند و مراد هر دو باشد. چنان که مکرراً فصاحت را در معنای فصاحت و بلاغت به‌کار برده‌اند.

فصاحت و بلاغت در تعبیرات شاعران

فصاحت و بلاغت مجموعاً در آثار کهن فارسی به گشاده‌زبانی و سخندانی و زباناوری و چیره زبانی و نظایر آن تعبیر شده است:

جوانی بیامد گشاده‌زبان　　سخن گفتن خوب و طبع روان

فردوسی (در اشاره به دقیقی)

بر حدیث من و حسن تو نیفزاید کس　　حد همین است سخندانی و زیبایی را

سعدی

معمولاً برداشت شاعران از فصاحت لفظ نیکو و از بلاغت روانی و روشنی گفتار بوده است:

اینک مدحی چنان که طاقت من بود　　لفظ همی خوب و هم به معنی آسان

رودکی

ظاهراً مراد او از لفظ خوب، فصاحت و از معنی آسان، بلاغت است، یعنی معنایی که پیچیدگی و ابهام و غموض ندارد و از این‌رو در اذهان رسوخ می‌یابد.

گاهی بلاغت را با توجه به معنای آن که روشنی و وضوح باشد به چراغ تشبیه کرده‌اند:

شبی زیت فکرت همی سوختم　　چراغ بلاغت بیفروختم

سعدی

سهراب سپهری نیز سخنان خود را به‌روشنی متّصف ساخته است:

حرف‌هایم مثل یک تکه چمن روشن بود.

و گاهی آن را به لحاظ نفوذ و برش و رسوخ در جان‌ها به تیغ تشبیه کرده‌اند:

زمین به تیغ بلاغت گرفته‌ای سعدی　　سپاس‌دار که جز فیض آسمانی نیست

سعدی

عیوب فصاحت

از موارد متعددی که ممکن است مخل فصاحت باشد و در نتیجه از تأثیر کلام بکاهد، چند مورد از نظر قدما مهم بوده است:

الف: در مورد کلمه

۱ـ تنافر حروف وکراهت در سمع

گاهی قرار گرفتن حروف در یک کلمه به نحوی است که تلفظ را دشوار و گوشخراش می‌کند:

ستودن نداند کس او را چو هست　　میان بندگی را بایدْتْ بست

فردوسی

تلفظ طبیعی ***ba-bā-ya-dat*** است که در اینجا ***ba-bā-yadt*** شده است و دو صامت قریب‌المخرج «د» و «ت» در هجای ***CVCC*** کنار هم قرار گرفته است.

البته این مورد در آثار کهن سبک خراسانی فراوان است و ظاهراً در آن دوره طبیعی بوده است:

چو داند بخوانَدْت نزدیک خویش　　دل مادرت گردد از درد ریش

رستم و سهراب

در بیت زیر از مولوی تلفظ طبیعی ***pus-te-ǰān*** به ضرورت ***pust-ǰān*** شده

است که گوشنواز نیست:

بر دران ای دل تو ایشان را مـایست　　پوستشان برکن کشان جز پوست نیست

این که چرا برخی از کلمات نه تنها گوشنواز نیستند بلکه کراهت در سمع دارند بحثی است که قاعدةً مربوط به آواشناسی و واج‌شناسی از شعبات علم زبـانشناسی است، امّا در اینجا به‌طور کلی می‌توان گفت که تلفظ غیرطبیعی کلمات ایجاد غرابت می‌کند.

۲ـ مخالفت با قیاس

یعنی به کار بردن کلماتی که از نظر دستوری درست نباشد. مثل استعمال کلمات فارسی با علائم نحوی زبان عربی از قبیل: گاهاً، جاناً، زباناً[۹] که کلمات فارسی را با تنوین عربی به‌کار برده‌اند، یا بازرسین و آزمایشات که کلمهٔ فارسی را به صـورت عربی جمع بسته‌اند، یا حسب‌الفرمایش و حسب‌الفرموده که بر سر کلمهٔ فارسی «ال» عربی آورده‌اند. یا افضل‌ترکه صفت تفضیلی عـربی را دوبـاره بـا عـلامت صـفت تفضیلی فارسی ترکیب کرده‌اند.

قاآنی یک جا از «شیر» به سیاق عربی صفت تفضیلی ساخته است:

هرکه نگرید از آن خنده ز شیر اشیر است!

این‌گونه مخالفت با قـیاس‌ها مـخصوصاً بـرای اهـل فـضل آزاردهـنده است. هم‌چنین حتی‌المقدور نباید کلمات را به‌صورت غیرطبیعی مخفف کرد و مـثلاً بـه جای بشنودی یا بشنیدی «بشندی» گفت:

گـریزان بـه بـالا چـرا بـرشدی؟　　چـو آواز شـیر ژیـان بشـندی

فردوسی (قول اسفندیار به رستم)

هرچند این مورد در آثار سبک خراسانی فراوان دیده می‌شود.

تشدید مخفف و تخفیف مشدد هم که از مختصات سبک خراسانی است نوعی مخالفت با قیاس است. مولانا چند بار صیّاد را به‌صورت مخفف به‌کار برده است:

از صـیادی بشـنود آواز طـیر　　مـرغ ابـله مـی‌کند آن سـوی سـیر

هرچند بحث مخالفت با قیاس عمدةً ناظر به دستور زبان است، امّا در علم معانی گاهی غرض از قیاس، نُرم ***(Norm)*** یعنی هنجارهای معمول و متعارف در زبان است، مثلاً استعمال «من را» فصیح نیست (هرچند با قواعد دستوری منافات ندارد) چون شیوهٔ رایج و متعارف استعمال «مرا» است و از همین قبیل است تلفّظ «ما است»و «او است» با ابقای همزه.

تبصره: مخالفت با قیاس را در آثار بزرگان ادب باید با احتیاط بسیار بررسی کرد، زیرا شاعران و نویسندگان بزرگ گاهی خود وضع و ضرب لغت و به اصطلاح جعل ***(Coinage)*** می‌کنند و چه بسا که جعل ایشان با ظاهر قوانین دستوری مطابق نباشد امّا مطابق روح زبان باشد و مقبول ذوق‌های سلیم قرار گیرد، مثلاً علی‌الظاهر «بهاریات» درست نیست، امّا در این بیت مولوی بسیار خوش نشسته است:

این از آن لطف بهاریات بود؟ یا ز پاییزی پُرآفات بود[۱۰]

۳ـ غرابت استعمال

یعنی استعمال کلمات غریب و دور از ذهن و غیرمعمول و مرده. این عیب معمولاً در نوشتهٔ کسانی که می‌خواهند به فارسی سره بنویسند یا از باب تفاضل به استعمال لغات عربی نامأنوس روی می‌آورند دیده می‌شود. از این قبیل است استعمال واژهٔ فارسی آزفنداک به جای قوس قزح یا استعمال «کیف ما اتفق» به جای اتفاقی، برحسب تصادف و به قول مردم «الله بختکی».

در شعر منوچهر کلمات ناآشنای عربی به‌وفور دیده می‌شود:

مقام غوانی گرفته نوایح بساط عنادل سپرده عناکب

غوانی جمع غانیه به معنی زن آوازه‌خوان و نوایح جمع نائحه به معنی زن نوحه‌گر است. عنادل جمع عندلیب و عناکب جمع عنکبوت است!

این عیب در نثرهای مصنوع و فنی از قبیل دُرّه نادره و وصاف‌الحضره و مقامات حمیدی هم به وفور دیده می‌شود.

باید توجه داشت که لغات غریب از نظر زبانشناسی تیره ***opaque*** (در مقابل

روشن و شفاف (*transparent*) هستند، یعنی معنی خود را به راحتی منتقل نمی‌کنند و از این‌رو به کار کلام مؤثر یعنی کلام بلیغ نمی‌آیند.

بحث غرابت استعمال مربوط به سبک‌شناسی است. در هر دوره‌یی زبان معیاری (نُرم) وجود داشته است. با توجه به زبان معیار قرن پنجم، باز بسیاری از لغات دیوان منوچهری غرابت استعمال دارند.

امروزه مجموعاً زبان فارسی دارای واژگان زنده و مرده و نیمه‌مرده‌یی است که نویسندگان و شاعران باید با مطالعه و تحقیق با آن‌ها آشنا شوند. مثلاً زبان حافظ و سعدی ـ هرچند مربوط به دورهٔ ما نیستند ـ امروزه هم به‌راحتی مفهوم است و مردم بدون رجوع به فرهنگ‌های لغت از عهدهٔ فهم آن برمی‌آیند.

ب: در مورد کلام

۱ـ ضعف تألیف

ترکیب کلمات با هم و ساخت عبارات و جملات نباید مغشوش و سست باشد. مخصوصاً اجزاء کلام باید در جای خود قرار داشته باشند تا معنی به روشنی منتقل شود:

به دانش توان عنصری شد ولیک به دولت شدن کی توان عنصری؟

خاقانی

مقصود شاعر این جمله بوده است: به دولت کی توان عنصری شدن؟

همی تا کند پیشه عادت همی کن جهان مرجفا را تو مرصابری را

ناصرخسرو

یعنی: همی تا کند پیشه جهان مرجفا را، تو عادت همی کن مرصابری را.

عود ضمیر بر متأخر نیز مخل فصاحت است و باید مرجع ضمیر قبل از ضمیر ذکر شود:

از عدالت نبود دور گرش پرسد حال پادشاهی که به همسایه گدایی دارد

حافظ

ضعف تألیف ایجاد تعقید لفظی می‌کند، یعنی کلامی را که در اصل معنی پیچیده‌یی ندارد، پیچیده می‌نماید.

بحث ضعف تألیف مربوط به آیین نگارش است و گاهی به سبک‌شناسی هم مربوط می‌شود، زیرا در اعصار کهن شیوه‌هایی از جمله‌نویسی و انشا مرسوم بود که امروزه کاربرد ندارد.

۲ـ تعقید لفظی

در فهم کلام اشکال است و این اشکال ناشی از کاربرد مبهم کلمات است.

تعقید لفظی تقریباً همان ضعف تألیف است، منتهی در ضعف تألیف بیشتر نظر به حال اجزاء کلام داریم که در جای خود قرار نگرفته‌اند امّا در تعقید لفظی به معنای کلام توجه داریم که ابهام آن ناشی از مسائل لفظی از جمله ضعف تألیف است. کلامی که ضعف تألیف دارد معمولاً تعقید لفظی هم دارد اما بعید نیست کلامی ضعف تألیف داشته باشد امّا معقد نباشد، همین‌طور بعید نیست کلامی تعقید لفظی داشته باشد امّا ضعف تألیف نداشته باشد.

رنج خود و راحت یاران طلب　　سایه خورشید سواران طلب

نظامی

در این بیت ضعف تألیف نیست امّا مراد از خورشیدسواران به خوبی معلوم نیست.

در حلقهٔ کارزارم افکند　　آن نیزه که حلقه می‌ربودم

سعدی

یعنی آن نیزه که برای من حلقه می‌ربود مرا در حلقهٔ کارزار افکند. تعقید نتیجه ضعف تألیف است (وجود ضمیر مفعولی و تأخر مفهوم مصراع دوم بر اول).

استعارات و کنایات مبهم هم باعث تعقید لفظی می‌شوند:

آفتاب مشتری حکم وسپهر قطب حلم　　زیردست آورده‌مصری‌ماروهندی‌اژدها

خاقانی

مراد از مصری مار، نی (قلم) و مراد از هندی اژدها، شمشیر است. مصراع اول کنایه از موصوف یعنی ممدوح است.

۳ـ تعقید معنوی

کلام بر اثر اغراق‌های گزاف و تخیلات دور و دراز و اشارات مبهم به دقایق علومی از قبیل نجوم و طب یا آداب و رسوم و از این قبیل مبهم و پیچیده شود. مثل برخی از ابیات خاقانی و نظامی و انوری و شاعران سبک هندی و نو. در تعقید معنوی پیچیدگی کلام بر اثر مسائل لفظی نیست بلکه ارتباط معنایی الفاظ و اجزاء کلام مبهم است.

در تعقید معنوی معمولاً با مطالب ساده‌یی مواجهیم که بی‌جهت دشوار بیان شده‌اند و از این‌رو تعقید معنوی صفتی منفی است در مقابل ابهام هنری که صفتی مثبت است.

اشعار میرزا عبدالقادر بیدل دهلوی (۱۱۳۳ـ۱۰۵۴) در تعقید معنوی معروف است:

ای فضول وهم عقبی، آدم از جنّت چه دید؟
عبرت است آنجا که صاحب‌خانه مهمان می‌شود

چنان‌که ملاحظه می‌شود، در این شعر به لحاظ مسائل زبانی، نکتهٔ پیچیده‌یی نیست امّا معنای آن مبهم است. استاد بیتاب از ادبای افغانستان در شرح این بیت می‌نویسد: «مقصدش این است که آدم علیه‌السلام از جنت چه فایده دید که تو بینی. و در صورتی که به جنت داخل هم شوی آن‌قدر جای خوشی نیست به‌لحاظ این که در آغاز، آدم جایش جنت بوده و اولاد آدم نسبت به آن صاحب‌خانه گفته می‌شود و مهمان شدن صاحب خانه به خانهٔ خود چه مزیّت دارد که تو همیشه به فکر آن می‌باشی»(۱۱).

گر ثور چو عقرب نشدی ناقص و بی‌چشم در قبضهٔ شمشیر نشاندی دبران را

«فیروزشاه ممدوح انوری می‌توانست ستارهٔ دبران را که به جای چشم ثور [برج دوّم از دوازده برج] است برگیرد و برای زینت بر قبضهٔ شمشیر خود نشاند. امّا اگر این کار را می‌کرد ثور هم مانند عقرب بی‌چشم می‌شد»(۱۲).

تبصرهٔ ۱: گاهی تعقید را با رعایت نقطه‌گذاری می‌توان بر طرف یا کم کرد:

توخود حیات دگر بودی‌ای‌زمان‌وصال دلم امید ندانست‌ودروفای‌توبست(۱۳)

که باید چنین نقطه‌گذاری شود: دلم امید ـ ندانست و ـ در وفای تو بست. یعنی دلم ندانست و امید در وفای تو بست.

تبصرهٔ ۲: چنان‌که اشاره شد تعقید با ابهام هنری فرق می‌کند، ابهام هنری، ذاتی ادبیات است. آثار ادبی طراز اول به سبب اشتمال بر تشبیهات و استعارات نوین و به سبب نگرش‌های تازه به آفاق و انفس همواره با ابهام هنری همراه است.

ضرورت مخل فصاحت

آن‌چه به «ضرورت شعری» معروف است معمولاً مخل فصاحت است و حتی‌المقدور نباید به ضرورت تن در داد.

او ز تو رو درکشد ای پر ستیز بندها را بگسلد وز تو گریز

مولوی

مولانا به ضرورت قافیه به جای «گریزد» گریز گفته است. از آنجا که حضرت مولانا متنوی را بر بدیهه به یاران املاء می‌کرده است گاهی به این‌گونه ضرورت‌ها تن در داده است:

حال ما این است در فقر و غنا هیچ مهمانی مَبا مغرور ما

دفتر اول

که مراد از «مبا» مباد است.

مختصات سبکی

در هر سبکی استعمال لغات و جمله‌نویسی، وضع خاصی داشته است که عالم علم معانی باید با آن‌ها آشنا باشد تا دربارهٔ آثار هر دوره برمبنای دستور و بلاغت همان دوره قضاوت کند. مثلاً در سبک خراسانی کهن لغات فارسی نزدیک به تلفظ و ساخت پهلوی دیده می‌شود که در ادوار بعد منسوخ شده‌اند یا در آن دوره اسامی جمع عربی را دوباره به فارسی جمع می‌بسته‌اند: ملوکان، منازل‌ها

یا گاهی بین صفت و موصوف یا مسندٌالیه و مسند مطابقه را رعایت می‌کردند:

سواران ترکان تنی هفت هشت برآن دشت نخجیرگه برگذشت

فردوسی

یا در دورهٔ سبک خراسانی و عراقی قدیم، جایز بوده است که صفت مضاف را به مضافٌالیه نسبت دهند:

پسران وزیر ناقص عقل به گدایی به روستا رفتند

سعدی

که مراد پسران ناقص عقل وزیر است.

یا در زمان سعدی فصاحت و بلاغت، مسجع سخن گفتن بوده است که امروزه مرسوم نیست:

دین‌ورزو معرفت‌که‌سخندان‌سجع‌گوی بر در سلاح‌دارد وکس‌درحصارنیست

یا اتصال «که» موصول به ضمایر (کم، کت، کش...) رواج داشته است:

گر خدا خواهد که‌مان یاری کند میلمان را جانب زاری کند

مولوی

که باید معنا کرد: گر خدا خواهد که یاریمان کند.

و مسائل متعدد دیگر که البته رواج برخی نسبت به بقیه بیشتر بوده است. پس واجب است که عالم علم معانی با زبان معیار و هنجارهای *(Norm)* کلامی هر دوره آشنا باشد. بدین ترتیب فصاحت و بلاغت تا حدود زیادی مقول بالتشکیک است و

معاییر آن در هر دوره‌یی کم و بیش فرق می‌کند.

واضح است که بحث فصاحت و بلاغت به همین مختصر تمام نمی‌شود و می‌توان عیوب دیگری را هم که مخل فصاحت باشد برشمرد. (مثلاً عود ضمیر بر متأخر، روشن نبودن مرجع ضمیر و بسیاری از عیوب مربوط به آیین نگارش را). به‌طور کلی می‌توان گفت که فصاحت ملکه‌یی است که گوینده و نویسنده را به ایراد کلمات و جملات درست و روشن قادر می‌سازد و بلاغت ملکه‌یی است که گوینده را به ایراد جملات زیبا و رسا قادر می‌سازد. باید توجه داشت که در بلاغت معنای عالی چندان مطمح نظر نیست فی‌الواقع بلاغت مسألهٔ چگونه گفتن است نه چه گفتن که در ادبیات اهمیت تمام دارد. در آثار ادبی چه بسا موضوعات کم اهمیتی به عالی‌ترین شکل ایراد شده‌اند.

پانوشت‌ها

۱ـ ***Rhetoric*** در یونانی به معنی صناعت سخنوری و نطاقی است. این کتاب در قدیم تحت عنوان «الخطابه» به عربی ترجمه شد. امّا ترجمهٔ فارسی‌یی از آن صورت نگرفت مگر در این اواخر:

ریطوریقا (فن خطابهٔ ارسطو)، ترجمهٔ دکتر پرخیدهٔ ملکی، اقبال، ۱۳۷۱

۲ـ پوئتیکز یا ادبیات‌شناسی یا فن ادب در فارسی تحت عنوان «فن شعر» و نیز «هنر شاعری» ترجمه شده است، امّا ارسطو در این کتاب فقط از شعر سخن نمی‌گوید، بلکه در باب انواع مختلف آثار ادبی سخن گفته است.

۳ـ شیوه‌های نقد ادبی، دیچز، ترجمهٔ دکتر یوسفی، ص ۹۳

۴ـ همانجا، ص ۹۱

۵ـ چهارمقاله، ص ۴۷.

۶ـ این سخنان قول اسفندیار است و پیداست که فردوسی ناخودآگاه این گزینش‌ها را انجام داده است و یا شاید غرض اسفندیار طنز است.

۷ـ فصاحت به فتح اول در اصطلاح به معنی نیکو سخن گفتن است و آن مصدر ثلاثی مجرد است چنان‌که در المنجد آمده است: «فَصُحَ یَفْصُحُ فَصَاحةً: جادتْ لغته و حَسُنَ منطقه، فهو فصیح» امّا فصاحت در لغت به معنی آشکار شدن و روشن شدن است چنان‌که فَصَحَ‌الصبحُ یعنی صبح روشن شد.

۸ـ بلاغت نیز به فتح اول مصدر ثلاثی مجرد است بَلُغَ یَبْلُغُ بلاغةً به معنی فصیح شدن و دارندهٔ آن صفت را بلیغ می‌گویند.

۹ـ و از همه مضحک‌تر کلماتی از قبیل تلفناً و تلگرافاً که ترکیبی از فرنگی و عربی

است که به‌وسیلهٔ فارسی زبان انجام شده است.

۱۰ـ سؤال عایشه است از پیغمبر اکرم در مورد باران.

۱۱ـ علم معانی، چاپ دانشگاه کابل، ص ۲۲

۱۲ـ شرح لغات و مشکلات دیوان انوری ابیوردی، دکتر سید جعفر شهیدی، انتشارات انجمن آثار ملی، ۱۳۵۷.

۱۳ـ این ضبط نسخهٔ دکتر خانلری است. در نسخهٔ علّامه قزوینی چنین است:

توخودوصال دگر بودی ای‌نسیم‌وصال خطا نگر که دل امید در وفای تو بست

تمرینات

۱ـ در ابیات زیر که از شعری حماسی انتخاب شده است از نظر مطابقت اجزاء با موضوع چه عیبی می‌بینید؟

ز زریـــن کـــلاهان آهـــن قـــبا　　شد آن رزمگـه جـام گـیتی نـما
تـــبرزین آهـــن، ســـپرهای زر　　هلالی به دست، آفـتابی بـه سـر
نـــهان در زره، شـاه فـرخـنده‌فر　　چو در حـلقهٔ دیـده، نـور بـصر

قاسم کنابادی

۲ـ در ابیات زیر چه عیبی می‌بینید؟

ســمنزار گشــته دیـار سَـلاحِف　　چــمنزار گشــته وجــار ثـعالب

۳ـ آیا می‌توان گفت که بیت زیر بلیغ است؟

دل آسوده‌یی داری چه‌می‌پرسی ز آرامم　　نگین را در فلاخن می‌نهد بی‌تابی نامم

صائب

۴ـ در بیت زیر به لحاظ فصاحت و بلاغت چه ایراداتی وارد است؟

غـــرابـــا مـــزن بـیشتر زیـــن نـــعیقا　　کـــه مـــهجور کـردی مـرا از عشـیقا

منوچهری

۵ـ در این بیت چه ایرادی است؟

ای شاه می‌ستان به‌نشاط وطرب که‌طبع　　هر خارستان که هست همی گلستان کند

مسعود سعد سلمان

فصل دوم

جملات خبری

اِسناد

جملهٔ خبری، جمله‌یی است که به وسیلهٔ آن عمل اطلاع‌رسانی صورت می‌گیرد، یعنی فرستنده پیام را به گیرنده منتقل می‌کند یا به عبارت ساده، به وسیلهٔ جملهٔ خبری، خبر می‌دهیم.

جملهٔ خبری دارای دو بخش نهاد و گزاره است. نهاد آن قسمت از جمله است که دربارهٔ آن می‌خواهیم خبر بدهیم و گزاره خبری است که در مورد نهاد می‌دهیم. در جملهٔ «علم معانی یکی از علوم ادبی است» علم معانی نهاد و «یکی از علوم ادبی است» گزاره است. ربط بین نهاد (مسندٌالیه) و گزاره (مسند) را اِسناد می‌گویند(۱).

در علم معانی اِسناد هم به وسیله فعل ربطی (بودن، شدن، گردیدن...) و هم به وسیلهٔ فعل غیر ربطی صورت می‌گیرد. مثلاً در جملهٔ حسن کتاب را خواند، خواندن کتاب را به حسن اسناد می‌دهیم، بدین ترتیب اسناد جزو مفهوم مسند است(۲).

اِسناد یا حقیقی است یا مجازی. اسناد حقیقی نسبت دادن فعل به فاعل حقیقی است و به آن حقیقت عقلی هم می‌گویند. اسناد مجازی نسبت دادن فعل به فاعل غیرحقیقی است که به آن مجاز عقلی هم می‌گویند، مثل گریستن ابر که گریستن (مسند) را به ابر (مسندٌالیه) اسناد داده‌ایم و عقلاً و عرفاً به چنین اسنادی باور نداریم(۳).

اِسناد حقیقی مخصوص زبان عادی و علمی است، مثلاً در زبان عادی می‌گوییم فلانی رفت که مطابق با اعتقاد ماست یا در علم می‌گوییم: آهن در حرارت منبسط

می‌شود که مطابق با واقع و اعتقاد ماست. امّا اسناد مجازی مخصوص زبان ادبی است و در حقیقت ادبیات، عرصهٔ تاخت و تازهای اسناد مجازی است و یکی از دلایل مخیل بودن سبک ادبی هم همین اسنادهای مجازی است:

بشنو از نی چون حکایت می‌کند از جدایی‌ها شکایت می‌کند

مولوی

که در آن حکایت کردن را به نی که فاعل حقیقی نیست مجازاً اسناد داده‌ایم.

بنفشه طرهٔ مفتول خود گره می‌زد صبا حکایت زلف تو در میان انداخت

حافظ

در مصراع اول گره زدن زلف را به بنفشه اسناد داده‌ایم و در مصراع دوم از زلف معشوق حکایت کردن را به باد صبا، حال آن که این‌گونه افعال از عهدهٔ چنین فاعل‌هایی خارج است.

در بیان به این موارد، استعارهٔ مکنیهٔ تخییلیه می‌گویند. یعنی مثلاً نی را جانداری می‌انگاریم که حکایت می‌کند یا بنفشه را در ضمیر خود به زنی تشبیه می‌کنیم که زلف را می‌بافد.

معانی ثانوی جملات خبری

قصد اولیه و اصلی از ایراد جملات خبری، چنان‌که در دستور زبان گفته‌اند اخبار است یعنی منتقل کردن پیامی به مخاطب. امّا از جملات خبری برای اغراض دیگری هم استفاده می‌شود که در علم معانی مورد بررسی قرار می‌گیرند، یعنی گاهی مقاصد دیگری، وظیفهٔ اصلی یعنی اخبار را تحت‌الشعاع خود قرار می‌دهد.

مثلاً اگر به کسی بگوییم من پیر شدم ممکن است مقصود ما یکی از لوازم این خبر مثلاً اظهار تأسف و اندوه باشد نه خود نفس خبر و این البته بستگی به مقتضای حال و مقام دارد.

و اینک مواردی از اغراض ثانوی جملهٔ خبری:

۱ـ مقصود گوینده اظهار تأثر واندوه است نه اخبار از مضمون جمله:

امروز هم گذشت![۴] حسن مرد! (خطاب به کسی که قبلاً خبر را شنیده است)

نـزیبد مـرا بـا جـوانـان چـمید　　کـه بـر عـارضم صـبح پـیری دمـید

سعدی

مرا بسود وفروریخت‌هرچه‌دندان‌بود　　نبود دندان لا، بـل چـراغ تـابان بـود

رودکی

۲ـ مقصود توبیخ و ملامت است:

مثلاً به کودکی که نمرهٔ خوبی نگرفته است از احوال دوست او خبر می‌دهیم: پرویز بیست گرفت!

در اینجا خود خبر قابل اثبات و نفی است، امّا مراد گوینده به مـقتضای حـال مخاطب، خبر نیست بلکه انشاء است یعنی لازمی از لوازم خبر را در نظر دارد کـه ملامت و توبیخ باشد.

(داروی تربیت‌ازپیرطریقت‌بستان)[۵]　　آدمی را بتر از علت نـادانـی نـیَست

سعدی

که مراد ملامت فردی است که نابخرد است. چنان که مکرراً قبلاً بیان شد بلاغت یعنی رسا بودن کلام و مؤثر بودن آن بستگی به مقتضای حال دارد، مثلاً همین شعر را می‌توان در مقام تشویق هم خواند. لذا مثال‌هایی کـه زده مـی‌شود بـه مـقتضای اوضاع و احوال ممکن است متضمن اغراض ثانوی متعدد باشد.

۳ـ مقصود بشارت و اظهار انبساط است:

برق آمد! زمستان تمام شد!

(بیا که) رایت منصور پـادشاه رسـید　　(نوید فتح وبشارت به مهروماه‌رسید)

حافظ

چنان‌که در این مثال (و مثال‌های دیگر) دیده می‌شود، گاهی لغت یا عباراتی یا جمله‌یی در معنای اولیه در پس و پیش جملهٔ اصلی جهت تأثیر بیشتر و وضـوح و تأکید می‌آیند، چنان‌که در اینجا از بشارت یاد کرده است.

۴ـ مقصود تشویق کردن و امید دادن است:

کسان بسیاری از پشت همین نیمکت‌ها وزیر و وکیل شده‌اند!

(نومید هم مباش که) مستان روزگار ناگه ز یک ترانه به منزل رسیده‌اند

در اینجا هم من باب تأکید و وضوح و تقویت معنی جمله «نوید هم مباش» را اضافه کرده است. در عالم مکتوبات که مقتضای حال نسبت به عالم مکالمه، مفقود است معمولاً با چنین عبارات تقویتی مواجهیم.

۵ـ مقصود هشدار است:

مثلاً به کسی که تا دیروقت در خواب است می‌گوییم: ظهر شد! (و ممکن است من باب تأکید و تقویت مقصود خود لغات یا عبارات یا جملاتی دال بر مقصود اضافه کنیم و مثلاً بگوییم: بلند شو، دیر شد، ظهر شد!

(غره مشو) که مرکب مردان مرد را در سنگلاخ بادیه پی‌ها بریده‌اند!

٦ـ برای اظهار آسودگی و بیان اختتام کار:

قرض را هم دادیم. درسم را خواندم. سیم اطو درست شد.

روز هجران و شب فرقت یار آخر شد (حافظ)

۷ـ برای مفاخره:

مثل قول پیغمبر که فرمود: من از قریشم! (انا من قریش) یا: در زمان پادشاهی عادل‌زاده شدم (انا ولدتُ فی زمن ملک العادل).

تن پاک فرزند آزادگانم نگفتم که شاپور بن اردشیرم

ناصر خسرو

۸ـ برای استرحام:

بیچاره‌ام (کمک کنید!)

بیش احتمال سنگ جفا خوردنم نماند (سعدی)

خبر و انشا

خبر جمله‌یی است که بالقوة یا ذاتاً محتمل صدق و کذب باشد. بتوان آن را اثبات یا رد کرد ***(Refutable)***. چنان که بسیاری از قوانین علمی که وقتی با براهین

متعدد اثبات شده‌اند، زمانی نیز با براهین مختلف مردود شناخته شده‌اند. امّا انشا جمله‌هایی است که محتمل صدق و کذب نیست زیرا به عالم واقع مربوط نمی‌شوند. مضمون آن‌ها اموری از قبیل امر و نهی و در خواست و آرزو... است. مثلاً اگر کسی بگوید: دوست دارم باران بیاید، نمی‌توان برای این جمله احتمال صدق و کذب داد.

اخبار در سبک ادبی

صرف اخبار و استفاده از معنی اصلی جمله خبری، بیشتر (به لحاظ بسامد) مربوط به گفتار عادی و سبک‌های تاریخی و علمی است. در ادبیات، از خبر بیشتر برای ترغیب و اغراء (تشویق) و ترهیب و تحذیر (نهی) استفاده می‌کنند. چنان‌که حاج ملاهادی سبزواری در منظومه، در بیان مقصود شعر گوید:

والغرضُ: ترغیب او ترهیب ولو بکاذبٍ، به تعجیب

یعنی غرض از شعر و ادبیات، برانگیختن یا بازداشتن است. خبر ادبی می‌تواند کاذب باشد امّا باید اعجاب‌انگیز باشد.

پس خبر ادبی نوعاً با اعجاب همراه است (و این می‌رساند که خبر از نوع خبرهای عادی نیست). به قول مارتینه زبانشناس معاصر نقش‌گرا، شعر کلامی است که خبر آن، کلان باشد[۶]. خبرهایی که در ادبیات داده می‌شود نوعاً قابل صدق و کذب نیستند (انشا)، زیرا نسبت خارجیه (یعنی مابه ازاء خارجی که صحت و سقم خبر را با آن مطابقه کنیم) ندارند و می‌توان گفت که اصولاً مربوط به عالم واقع نیستند و از این‌رو جملهٔ خبری حکم جملهٔ انشایی را پیدا می‌کند یعنی تبدیل به جملهٔ امری و پرسشی و عاطفی می‌شود. مثلاً در مقام هشدار و تنبیه می‌گوییم:

(غرّه مشو) که مرکب مردان مرد را در سنگلاخ بادیه پی‌ها بریده‌اند

که نمی‌توان گفت خیر چنین نیست، زیرا گوینده خبر نمی‌دهد بلکه هشدار می‌دهد.

زبان خبر ادبی، تصویری است، یعنی معمولاً در آن استعاره و تشبیه به کار رفته است که اغراق آفرینند و این خود باعث تفارق عمده بین خبر ادبی و غیر ادبی است

و همین زبان استعاری است که اعجاب می‌آفریند:

بیش احتمال سنگ جفاخوردنم‌نماند　　کز رقت اندرون ضعیفم چو جام شد

سعدی

اگر احیاناً شاعر جملهٔ خبری متعارفی بیاورد فوراً با جملات بعدی آن خبر را تبدیل به انشاء می‌کند و با اعجاب‌انگیزی آن‌ها، متعارف بودن جملهٔ خبری نخستین را مخدوش می‌سازد.

سهراب سپهری در منظومهٔ صدای پای آب می‌گوید: «اهل کاشانم» که جمله‌یی خبری است، امّا فوراً با عبارات و جملات بعدی خبری بودن آن را زایل می‌سازد:

اهل کاشانم، اما
شهر من کاشان نیست
شهر من گم شده است

خبر جملات به ظاهر اخباری زیر، کلاً از مقولهٔ ادعا هستند و نمی‌توان آن‌ها را به لحاظ تصدیق یا تکذیب مورد بررسی قرار داد:

مثل بال حشره وزن سحر را می‌دانم
مثل یک گلدان، می‌دهم گوش به موسیقی روییدن
مثل زنبیل پر از میوه، تب تند رسیدن دارم
مثل یک میکده در مرز کسالت هستم
مثل یک ساختمان لب دریا، نگرانم به کشش‌های بلند ابدی

سهراب سپهری

آی.آ.ریچاردز ***(I.A.Richards)*** منتقد ادبی معروف دوران معاصر، این‌گونه جملات را شبه جمله ***Pseudo - Statement*** می‌نامد. به نظر او بین حقیقت علمی و ادبی تفاوت است. جمله، حاوی خبر علمی است که قابل تحقیق و تأیید است ***(Verifiable)***، امّا شبه جمله (جمله‌یی که فقط ظاهرش به جملهٔ خبری می‌برد) که در ادبیات یافت می‌شود لزوماً قابل تحقیق و تأیید و حتی گاهی منطقی هم نیست. نقش شبه جملات تغییر دادن نقطه‌نظرها و احساسات شنوندگان و خوانندگان است. ادبیات

گاهی حقیقت را هم بیان می‌کند امّا معمولاً بیانگر حقایق خاصی است که فقط در ادبیات حقیقت محسوب می‌شوند. به هر حال ادبیات حقیقت و واقع امر را به شیوهٔ خود، با جعل و تصرف مطرح می‌کند. پس همان‌طور که زبان عادی و علمی، حقیقت را انتقال می‌دهد، زبان عاطفی (زبان ادبی) نیز نوعی حقیقت را منتقل می‌کند که گاهی هیچ ابزار دیگری قادر به انتقال آن نیست.

اقسام خبر بنابه حال مخاطب

چنان‌که گفتیم بلاغت ایراد سخن فصیح به مقتضای حال مخاطب است. مخاطب با توجه به مضمون خبر یکی از چهار حالت زیر را دارد:

۱ـ مخاطب خود از مضمون جمله آگاه است. در این صورت قصد گوینده افادهٔ لازم خبر است نه خود خبر به این معنی که می‌خواهد آگاهی خود را به مخاطب بفهماند. مثلاً به کسی که قرآن را حفظ است می‌گوییم تو قرآن را حفظی، یعنی من از این موضوع خبر دارم.

در سه حالت دیگر مخاطب خالی‌الذهن است امّا:

۲ـ نسبت به مضمون خبر حالت انکار ندارد. در این صورت احتیاج به تأکید نیست. مثلاً به کسی که تازه از سفر آمده می‌گوییم: دیروز هوا اینجا گرم بود. به این نوع خبر، **خبر ابتدایی** می‌گویند.

امّا گاهی خلاف مقتضای ظاهر عمل می‌کنند و سخن را مؤکد می‌سازند که به آن **خبر مؤکد** می‌گویند:

گوش اگر گوش تو وناله اگر نالهٔ من آنچه البته به جایی نرسد فریاد است

گاهی استفاده از ادات تأکید در مورد اخبار عادی و واضح به سبب آن است که می‌خواهند خبر را تازه کنند و مهم جلوه دهند، یا توجه مخاطب را بدان جلب کنند:

این سرایی است که البته خلل خواهد یافت خُنُک آن قوم که در بند سرای دگرند

سعدی

۳ـ نسبت به مضمون خبر حالت شک و تردید دارد و از این‌رو ممکن است از

گوینده سؤال کند. به‌این‌گونه خبر، **خبر طلبی** گویند. در خبرطلبی هم می‌توان خبر را به‌صورت مؤکد بیان کرد و هم غیر مؤکد. مثلاً به کسی که در مورد آمدن استاد به دانشکده مردد است می‌گوییم: استاد آمده است یا مسلماً استاد آمده است.

۴ـ نسبت به مضمون خبر منکر است و در این صورت خبر حتماً باید مؤکّد باشد. به این نوع خبر، **خبر انکاری** می‌گویند.

همانا که در فارس انشای من چو مشک است بی‌قیمت اندرختن

سعدی

تبصره: می‌توان به جای ادات تأکید از قبیل: همانا، البته، مسلماً، هر آینه... از سوگند استفاده کرد:

به مردی که ملک سراسر زمین نیرزد که خونی چکد بر زمین

سعدی

احوال مسندٌالیه

قبل از ورود به بحث لازم است اشاره‌یی به نهاد و گزاره شود. دراین چهار جمله:

۱ـ حسن کتاب را خواند. ۲ـ حسین آمد. ۳ـ کتاب در تهران چاپ شده است. ۴ـ علی گرسنه است. حسن و حسین و کتاب و علی نهاد است و کتاب را خواند و آمد و در تهران چاپ شده است و گرسنه است گزاره هستند. در دستور زبان حسن و حسین فاعل هستند و کتاب نایب فاعل (مفعول) و علی مسندٌالیه. امّا در معانی به همهٔ انواع نهاد، مسندٌالیه می‌گویند.

در جملهٔ اول خواندن فعل متعدی است که دلالت برانجام کاری می‌کند و در جملهٔ دوم فعل لازم است که دلالت بر انجام کاری می‌کند. در جملهٔ سوم پذیرفتن عملی مطرح است (فعل مجهول) و در جملهٔ چهارم داشتن صفتی (یا پذیرفتن صفتی: هوا سرد شد) مطرح است. در معانی همهٔ انواع گزاره را مسند می‌گویند و فعل را به‌صورت مصدری به مسندالیه نسبت می‌دهند، مثلاً خواندن کتاب را به حسن نسبت

می‌دهند. پس مفعول و فعل جزو گزاره یا مسند هستند.

حذف مسندٌالیه

بدیهی است که اصل بر ذکر مسندٌالیه است، امّا گاهی بنا به اغراضی آن را حذف می‌کنند.

الف: فعل مفرد

یعنی آشکار نکردن مسندٌالیه و اشاره به آن به‌صورت ضمیر مستتر در فعل سوم شخص مفرد (شناسه). این عمل وقتی جایز است که در کلام قرینهٔ لفظی باشد:

گداخت جان که شود کاردل تمام ونشد بسوختیم درین آرزوی خام ونشد

حافظ

که ضمیر مستتر در نشد راجع به کار دل (مسندالیه) و تمام (مسند) است یعنی کار دل تمام نشد.

امّا گاهی به قراین حالی (معنوی) هم اشاره به مسندٌالیه مفرد با شناسه جایز بلکه مستحسن است، مثلاً:

۱ـ وقتی که فرصت، تنگ باشد:

مثلاً منتظر کسی هستیم که از جایی خارج شود و یکی می‌گوید: رفت! (رفت!)

۲ـ وقتی که مسندٌالیه شناخته شده باشد:

مثلاً دانش آموزان در کلاس منتظر معلمند و یکی می‌گوید: آمد! (آمد!)

چندان کزاین دودیدهٔ من رفت روزوشب هرگز نرفت خون شهیدان کربلا

مسعود سعد

مسندٌالیه اشک است که به دلیل وضوح (به قرینهٔ دیده و خون) حذف شده است.

این مورد در ادبیات خیلی مهم است و شاعران در مورد مسندٌالیه معلوم این نکته را رعایت کرده‌اند، مثلاً در اشاره به خداوند، مسندٌالیه را ذکر نکرده‌اند:

آورد بـه اضـطرابـم اوّل بـه وجـود جز حیرتم از حیات چـیزی نـفزود

خیام

قهرمان شناخته شده در غزل عاشقانه، معشوق است. پس می‌توان از او با شناسه سخن گفت:

دوش‌می‌آمدورخساره‌برافـروخته‌بود تاکجا باز دل غمزده‌یی سـوخته بـود

حافظ

بدین ترتیب هرجا در شعر مسندٌالیه ذکر نشده است می‌توان غالباً احتمال داد که مراد خداوند یا معشوق است.

اضمار (نهان داشتن مسندٌالیه، اشاره به آن با ضمیر مستتر) در سبک ادبی کاملاً رایج است. باید توجه داشت که ابهام در ادبیات مستحسن است، امّا در غیر ادبیات اظهار (ذکر مسندٌالیه) و عدم ابهام مستحسن است.

سهراب سپهری در شعر «دوست» که برای فروغ سروده است هیچ جا از او نام نبرده و همه جا با ضمیر به او اشاره کرده است و این ابهام به بلاغت شعر افزوده است:

بزرگ بود
و از اهالی امروز بود...
و او به شیوهٔ باران پر ازطراوت تکرار بود
و او به سبک درخت
میان عافیت نور منتشر می‌شد.

ب: فعل جمع

برخی از موارد حذف مسندالیه (چه یک نفر باشد و چه چند نفر) و اشاره به آن با ضمیر مستتر در سوم شخص فعل جمع ماضی یا مضارع (شناسه):

۱ـ وقتی که فرصت تنگ باشد:

منتظر کسانی هستیم که از جایی خارج شوند و یکی می‌گوید: آمدند!

۲ـ هرگاه مسندٌالیه بسیار آشکار باشد:

حسن را گرفتند و بردند زندان!

به صفای دل رندان صبوحی زدگان بس دربسته به مفتاح دعا بگشایند

حافظ

که مسندٌالیه خداست.

۳ـ اگر تکیه روی گزاره باشد نه نهاد:

آورده‌اند که...، می‌گویند که...، برایش دست زدند، که آن‌چه آورده‌اند یا می‌گویند مهم است نه آنان که می‌گویند، یعنی مسندٌالیه اهمیتی ندارد: تخم مرغ می‌دهند!

پیرمردی را گفتند: چرا زن نکنی؟

گلستان

۴ـ کراهت از ذکر مسندٌالیه و تحقیر آن:

ماشینش را دزدیدند. حسین (ع) را کشتند (حال آن که فاعل مشخّص است.)

۵ـ مصلحت پنهان کردن اسم مسندٌالیه باشد (مثلاً ترس یا احتیاط):

در میخانه ببستند خدایا مپسند که در خانهٔ تزویر و ریا بگشایند

حافظ

که ظاهراً مراد امیر مبارزالدین محمد است.

دهانت را می‌بویند

مبادا که گفته باشی دوستت می‌دارم

دلت را می‌بویند

روزگار غریبی است، نازنین

الف. بامداد

این وجه معمولاً در تعریض (کنایه) به کار می‌رود:

دانی که چنگ و عود چه تقریر می‌کنند پنهان خورید باده که تعزیر می‌کنند

حافظ

که ظاهراً کنایه و تعریض به دستگاه امیر مبارزالدین است.

تنکیر مسندٌالیه

در زبان فارسی همهٔ اسم‌ها معرفه هستند مگر آن‌که با ادات تنکیر همراه شوند. آوردن مسندٌالیه نکره در زبان عادی برای آن است که به یکی یا فرد غیرمعینی دلالت کند. امّا در علم معانی برای مقاصد دیگری است، از جمله:

۱ـ اگر تکیه بر مسند باشند نه مسندٌالیه، یعنی شناختن مسندٌالیه اهمیتی نداشته باشد:

یکی (مردی) می‌گفت امشب برق می‌رود!

به همین علت آوردن مسندٌالیه نکره در حکایت پردازی معمول است:

یکی بر سر شاخ و بن می‌برید　　خداوند بستان نظر کرد و دید

سعدی

۲ـ اگر قصد پنهان کردن هویت مسندٌالیه باشد:

دانشجویی به من گفت.

این حکم در مورد مسند هم صادق است.

۳ـ تعظیم و مبالغه، در این صورت درموقع خواندن، تکیه روی مسندٌالیه است:

صداقتی و کفایتی لازم است تا...

مگر بویی از عشق مستت کند　　طلبکار عهد الستت کند

سعدی

۴ـ تقلیل و تحقیر:

شکایتی ندارم، حرفی ندارم، کسی نبود (در جواب که بود؟)

در آتش ار خیال رخت دست می‌دهد　　ساقی بیا که نیست ز دوزخ شکایتی

حافظ

و این حکم در مورد مسند هم صادق است:

نیم نانی گر خورد مرد خدای　　بذل درویشان کند نیمی دگر

سعدی

۵ـ برای بیان نوع:

نـادری پـیدا نـخواهـد شـد امـید کـاشکی اسکـندری پـیدا شـود

م.امید

مسندٌالیه با صفت اشاره

در کلام ادبی گاهی مسندٌالیه یا مسند را با صفت‌های اشاره آن و این می‌آورند. در این صورت مسندٌالیه یا مسند مبهم می‌شود. مثلاً اگر در سبک عادی بگوییم آن مرد گفت مخاطب می‌پرسد کدام مرد؟ حال آن که در ادبیات انتظار بر آن است که مسندٌالیه یا مسندِ همراه با صفت اشاره را معرفه (شناخته شده) بپنداریم.

آن‌سفرکرده که‌صدقافله‌دل‌همراه‌اوست هر کجا هست خدایا به سلامت دارش

حافظ

از این‌رو این و آن‌گاهی قبل از اسامی معرفه می‌آیند و حکم حرف تعریف را دارند:

چون شد آن حـلاج بـر دار آن زمـان جـز انـاالحـق مـی‌نرفتش بـر زبـان

منطق‌الطیر

مـی آزاده پـدید آورد از بـد اصـل فـراوان هـنر است انـدر ایـن نـبید

رودکی

بـار دگـر آن دلبـر عـیار مـرا یـافت سرمست همی‌گشت و به بازار مرا یافت

ای مژده که آن غمزهٔ غماز مرا جست وی بخت! که آن طرهٔ طرار مرا یـافت

من ازکف پا خار هـمی کـردم بـیرون آن سرو دوصد گلشن و گلزار مرایافت

چون آهو از آن شیر رمیدم بـه بـیابان آن شیر، گه صید به کـهسار مـرا یـافت

مولوی

آوردن مسندٌالیه یا مسند مبهم در سبک عادی جایز نیست، مثلاً در شعر بالا، قاعدةً خواننده باید بپرسد کدام دلبر عیار؟ دلبر عیار کیست؟ حال آن که اسم بعد از آن و این در ادبیات معرفه است و حتی گاهی قرینه است که اسم بعد از آن استعاره

است. مثلاً مراد از «آن شیر» چیست؟ شیر در سمبولیسم مولانا رمز خدا و مشایخ و شمس تبریزی است.

یا در بیت زیر آن قرینه است که «نقاش» استعاره (از خدا) است:

خیز تا بر کلک آن نقاش جان افشان کنیم　　کین همه نقش عجب در گردش پرگار داشت

حافظ

پس آن و این در ادبیات معرفه‌ساز هستند و عهد ذهنی به وجود می‌آورند و خواننده باید اسم بعد از آن‌ها را به قرائن ادبی و عرفانی و فلسفی و مذهبی... دریابد:

سخنگوی پیشینه دانای طوس　　که آراست روی سخن چون عروس

در آن نامه کان گوهر سفته راند　　بسی گفتنی‌های ناگفته ماند

شرفنامه

اشاره به فردوسی و شاهنامه به‌جای تصریح به بلاغت کلام افزوده است.

اسم عام

در مواقع حکم کلی و ایراد قوانین علمی، مسندٌالیه اسم عام است. چون اسم عام معرفه است به این قانون بلاغی، **تعریف مسندٌالیه** می‌گویند:

فلز در حرارت منبسط می‌شود. گربه دشمن موش است. انسان باید به دیگران کمک کند.

اسم عام مفید معنای نوعیت است چنان‌که از مثال‌های بالا برمی‌آید: نوع گربه دشمن نوع موش است.

آدمی در عالم خاکی نمی‌آید به‌دست　　عالمی از نو بباید ساخت وز نو آدمی

حافظ

اسم عام چه مفرد باشد و چه جمع فرقی نمی‌کند، به این معنی در مسندٌالیه جمع دوباره اشاره خواهم کرد.

مسندٌالیه همراه با صفت‌های مبهم

یکی از صفت‌های مبهم «هر» است که افادهٔ شمول می‌کند و در مواقع زیر به کار می‌رود:

۱ـ در مواقع حکم کلی و ایراد قوانین علمی

هر فلزی در حرارت منبسط می‌شود. هر که بامش بیش برفش بیشتر.

۲ـ در مواقع اغراق و ادعا

هر که این حرف را زد، کافر است. «هر که آمد به جهان نقش خرابی دارد»(حافظ)

۳ـ در مواقع پند و اندرز

هر آن کس که اندیشهٔ بد کند به فرجام بد با تن خود کند

دیگر از صفت‌های مبهم «بعضی» یا «برخی» است که در مواقع زیر مورد استفاده قرار می‌گیرد:

۱ـ قصد معرفی نکردن مسندٌالیه باشد

بعضی از افراد عقیده دارند که... (حال آن که مراد شخص معینی است)

۲ـ تکیه روی مسند باشد نه مسندٌالیه

بعضی عقیده دارند که...

تبصره: جملاتی را که مسندٌالیه آن‌ها همراه با «هر» است در منطق **موجبه کلیه** و جملاتی را که مسندٌالیه آن‌ها همراه با بعضی است **موجبه جزئیه** می‌گویند. متکلم بلیغ گاهی این دو را به جای هم به کار می‌برد، مثلاً خطاب به دانشجویان خاصی در کلاس می‌گوییم: هر دانشجویی که غیبت کند از امتحان محروم می‌شود. یا وقتی که مراد ما همهٔ دانشجویان است می‌گوییم: برخی از دانشجویان نظم کلاس را رعایت نمی‌کنند (در علم اصول به این مورد **«بعض بدل از عام»** می‌گویند).

مسندٌالیه با موصول «که»[۷]

۱ـ به جهت تأکید و تعظیم

سعدی است که هفتصد سال پیش گفت...

سکندر که بر عالمی حکم داشت　　در آن دم که می‌رفت عالم گذاشت

سعدی

۲ـ به جهت تأکید و تحقیر

تویی آن که گفتی که رویین تنم[۸]　　بلند آسمان بر زمین افکنم!

قول رستم به اسفندیار

۳ـ به جهت تحقیر و تنبیه

این کهنه رباط را که عالم نام است　　آرامگه ابلق صبح و شام است

بزمی است که واماندهٔ صدجمشیداست　　گوری است که تکیه گاه صدبهرام است

خیام

۴ـ برای مفاخره

منم که شهره شهرم به عشق ورزیدن　　منم که دیده نیالوده‌ام به بد دیدن

حافظ

۵ـ در مقام تعریض

دانش آموزانی که (آن‌که، آن کسی که، آن کسانی که) درس نمی‌خوانند بدانند که...

آنان که خاک را به‌نظر کیمیا کنند　　آیا بود که گوشهٔ چشمی به ما کنند

حافظ

که برحسب معروف، مراد شاه نعمت‌الله ولی است.

۶ـ به جهت تأیید یا تکذیب

تو که می‌گفتی این‌طور نیست حق با تو بود. تو که می‌گفتی این‌طور نیست اشتباه می‌کردی.

تو که گفته‌ای تأمل نکنم جمال خوبان بکنی اگر چو سعدی نظری بیازمایی

سعدی

بدین ترتیب به‌طور کلی می‌توان گفت که اولاً صفت یا حال مسندٌالیه را بعد از «که» موصولی می‌آورند:

دل که از ناوک مژگان تو در خون می‌گشت باز مشتاق کمانخانهٔ ابروی تو بود

حافظ

و ثانیاً «که» موصولی اسم قبل از خود را (با توجه به فحوای عبارات بعد از آن) تعظیم و تأیید یا تحقیر و تکذیب می‌کند.

مسندٌالیه به‌صورت جمع

چنان که در بحث مسندٌالیه اسم عام اشاره شد، اسم عام چه به صورت مفرد و چه به‌صورت جمع در مواقع حکم کلی و ایراد قوانین و بیان نوع به کار می‌رود.

۱ـ ادعای شمول و استقراء تام:

فلزات در حرارت منبسط می‌شوند. ایرانیان چنینند. میوه‌ها خوب نبودند. پزشکان عقیده دارند که...

۲ـ بیان نوع:

فلزات در حرارت منبسط می‌شوند (یعنی نوع فلز). سگ‌ها استخوان را دوست دارند. کریمان جان فدای دوست کردند.

واعظان کاین جلوه درمحراب و منبر می‌کنند

چون به خلوت می‌روند آن کار دیگر می‌کنند

حافظ

عاشقان را بر سر خود حکم نیست هرچه فرمان تو باشد آن کنند

حافظ

و این را در معانی «استغراق» گویند.

۳ـ تأکید و اغراق:

از آنجاکه جمع در اصل مفید معنی کثرت است، گاهی غرض از مسندٌالیه به صورت جمع بیان تأکید و اغراق است:

دانشجویان عقیده دارند که (حال آن که برخی از آنان عقیده دارند).

این قصر سلطنت که تواش ماه منظری　　سرها بر آستانهٔ او خاک در شوند

چنان که تاکنون معلوم شد چه در مورد مسندالیه و چه در مورد مسند، گاهی جمع در حکم مفرد و گاهی مفرد در حکم جمع است: دانشجو باید درس بخواند یعنی نوع دانشجو. دانشجویان. من همیشه به مشتری می‌گویم یعنی به مشتریان. از این‌رو شاعران مکرراً در اشاره به خود به کنایه از لفظ جمع استفاده کرده‌اند (یکی از صفات خود را در مقام اسم جمع بسته‌اند: بیچارگان، یاران، درویشان):

سری به صحبت بیچارگان فرود آور　　همین قدر که ببوسند خاک پایی را

سعدی

الا ای همنشین دل که یارانت برفت از یاد　　مرا روزی مباد آن دم که بی یاد تو بنشینم

حافظ

نظر کردن به درویشان منافی بزرگی نیست　　سلیمان با چنان حشمت نظرها بود با مورش

حافظ

و از این‌رو در تعریض از این نکته استفاده می‌شود: دانشجویان باید بدانند که غیبت باعث محرومیت از امتحان می‌شود (و فرد خاصی مشارٌالیه باشد). به کسی که شما را می‌آزارد می‌گویید: مردم را اذیت نکن (یعنی مرا) و به اصطلاح ذکر عام و ارادهٔ خاص می‌کنید.

گاهی «دیگر» را درمقام اسم جمع می‌بندند و از آن ـ چه مسندالیه باشد و چه مسند ـ جهت تعریض استفاده می‌کنند: دیگران زدند و بردند.

نه در خشت و کوپال و گزر گران　　که این شیوه ختم است بر دیگران

بوستان

که ظاهراً مراد فردوسی است.

معمولاً مراد از دیگران شخص خاصی است، امّا جمع باعث می‌شود که کلام مبهم شود و در این صورت تعریض خطرناک نخواهد بود:

حافظا می خور و رندی کن و خوش باش ولی
دام تزویر مکن چون دگران قرآن را

حافظ

مسندٌالیه ضمیر

۱ـ در مواقع احترام به جای ضمایر مفرد از ضمایر جمع استفاده می‌کنند و فعل را هم به صورت جمع می‌آورند:

ایشان گفتند (به‌جای او گفت). شما آنجا بودید (به جای تو آنجا بودی).

و این حکم در مورد مسند هم رواست: شما را دیدم (تو را دیدم).

یکی از قرائنی که در دیوان حافظ دال بر این است که شعر خطاب به شاه سروده شده است لحن مؤدبانه و استفاده از ضمیر جمع به جای ضمیر مفرد است:

عزم دیدار تو دارد جان بر لب آمده باز گردد یا برآید چیست فرمان شما؟
کس به‌دور نرگست طرفی نبست از عافیت به که نفروشند مستوری به مستان شما
باصبا همراه بفرست از رخت گلدسته‌یی بو که بویی بشنویم از خاک بستان شما

که از ضمایر مفرد در مصراع‌های اول پیداست که مراد از شما در مصراع‌های دوم تو است.

فلک غلامی حافظ کنون به طوع کند کـه التـجا بـه در دولت شـما آورد

۲ـ آوردن ضمیر منفصل و متصل (شناسه) با هم فصیح نیست.

من به تو می‌گویم به جای به تو می‌گویم. اخیراً تحت تأثیر زبان ترجمه این‌گونه ساختارها در زبان فارسی رایج شده است: من گفتم، او رفت. توضیح این که در زبان‌های اروپایی ضمیر و فعل از هم منفک نمی‌شود و مثلاً نمی‌توان گفت ***went*** (رفت) بلکه باید حتماً گفت ***(He went)***، امّا در زبان‌هایی چون فارسی و عربی فصیح این است که گفته شود: رفت، ذَهَبَ.

با این همه گاهی در آثار ادبی مشاهده می‌شود که ضمیر فاعلی با فعل همراه است:

من ندانستم از اول که تو بی‌مهر و وفایی عهد نابستن از آن به که ببندی و نپایی

سعدی

و ظاهراً در این‌گونه موارد قصد تأکید و جلب توجه به مطلب بودهٔ است:

من مسلمانم
قبله‌ام یک گل سرخ

سهراب سپهری

تو از هر در که باز آیی بدین خوبی و زیبایی
دری باشد که از رحمت به روی خلق بگشایی

سعدی

احکام دیگر ضمیر به‌طور کلی

۱ـ ضمیر باید راجع به اسمی باشد که قبل از آن ذکر شده است نه بعد از آن و به اصطلاح عود ضمیر بر متأخر جایز نیست، با این همه عود ضمیر بر متأخر در آثار فصحا نمونه‌هایی دارد:

از عدالت نبود دور گرش پرسد حال پادشاهی که به همسایه گدایی دارد

حافظ

خوشش باد آن نسیم صبحگاهی که درد شب‌نشینان را دوا کرد

حافظ

به هر حال این امر را اگر گاهی در ادبیات بتوان به حساب ابهام گذاشت در نثرهای عادی از عوامل تعقید لفظی محسوب می‌شود.

۲ـ مرجع ضمیر باید آشکار باشد و به اصطلاح ضمیر به‌دنبال مرجع خود نگردد. امّا در ادبیات که ابهام در آن طبیعی است ممکن است مرجع ضمیر روشن نباشد.

ای دل چـــه انـدیشیده‌ای در عـذر آن تـقصیرها؟

زان سوی او چندان وفا، زیـن سـوی تـو چـندین جـفا

زان سوی اوچندان کرم، زیـن‌سو خـلاف وبـیش وکـم

زان سوی او چندان نِعَم، زین سـوی تـو چـندین خـطا

زین سوی تو چندین حسد، چـندین خـیال و ظـن بـد

زان سوی او چندان کشش، چندان چشش، چندان خطا

مولوی

تا آن‌که در بیتی سرانجام راهنمایی می‌کند که مرجع ضمیر، الله است:

ازبدپشیمان‌می‌شودی،الله‌گویان‌می‌شوی آن دم تو را او می‌کشد تا وارهاندمرتورا

۳ـ پس هرگاه مرجع ضمیر ذکر نشود باید برای همگان آشکار باشد.

در این‌گونه موارد چنان‌که قبلاً اشاره شد مرجع ضمیر ـ بسته به نوع ادبـی یـا زمینهٔ بحث ـ معمولاً خدا یا معشوق است:

از دست و زبـــان کـــه بـرآیـد کـــز عـهدهٔ شکـرش بـدر آیـد

سعدی

خدا را ای‌رقیب امشب زمـانی دیـده بـر هـم نـه

که من با لعل خاموشش نـهانی صـد سـخن دارم

حافظ

تقدیم و تأخیر مسندٌالیه

در نثر عادی معمولاً نخست مسندٌالیه و سپس مسند را می‌آورند، امّا در شعر گاهی این ترتیب رعایت نمی‌شود:

باز آمد آن مغنی با چنگ ساز کرده دروازهٔ بـلا را بـر عشـق بـاز کـرده

شمشیر در نهاده سرهای سـروران را وان گاهشان ز معنی بس سرفراز کره

مولوی

غلام نرگس مست تو تاجدارانند　　خراب بادهٔ لعل تو هوشیارانند

حافظ

مسندٌالیه مقیّد

در علم معانی، مسندٌالیه و مسندی را که یک کلمه و مجرد باشد، «مطلق» و مسندٌالیه و مسندی را که اضافاتی داشته باشد «مقیّد» می‌خوانند. مقید انواعی دارد:

مسندٌالیه مقید به قید تأکید: عالم و عابد و صوفی همه طفلان رهند

سعدی

مسندٌالیه مقید به قید وصف: من سرگشته هم از اهل سلامت بودم

حافظ

مسندٌالیه مقید به قید حال: دوش می‌آمد و رخساره بر افروخته بود

حافظ

مسندٌالیه مقیّد به قید اضافه: آتش رخسار گل، خرمن بلبل بسوخت

حافظ

مسندٌالیه مقید به قید شرط:

گر این تیر از ترکش رستمی است　　نه بر مرده بر زنده باید گریست

فردوسی

به همین ترتیب انواع مسند مقید هم داریم: گربه مسکین اگر پرداشتی

سعدی

که مقید به قید شرط است.

مسندٌالیه مقید نسبت به مسند مقید رایج‌تر است.

احوال مسند

مراد از مسند در دستور صفت یا اسمی است که آن را با فعل ربطی به مسندٌالیه نسبت می‌دهیم: هوا روشن است (روشن مسند دستوری است) اما مراد از مسند در

علم معانی گزاره است که به نهاد نسبت داده می‌شود و بدین ترتیب مفعول[۹] و فعل و قید و مسند دستوری (بازبسته) و متمم‌ها را در برمی‌گیرد. به‌طور کلی مسند در علم معانی فعل یا حالت یا صفتی است که آن را به ایجاب یا به سلب به مسندٌالیه نسبت می‌دهند. به برخی از احکام بلاغی مسند در ضمن بحث از مسندٌالیه اشاره‌هایی شد و اینک به چند مورد دیگر اشاره می‌شود.

ذکر و حذف مسند:

مسند باید همواره ذکر شود وگرنه معنی کلام، تمام نیست. امّا حذف آن به شرط وجود قرینه جایز است:

۱ـ به قرینهٔ لفظی

دیدهٔ اهل طمع ز نعمت دنیا پر نشود همچنان که چاه ز شبنم

سعدی

فعل «پر نشود» به قرینهٔ لفظی از آخر مصراع دوم حذف شده است.

۲ـ به قرینهٔ معنوی

سرو بالا دار در پهلوی مورد چون درازی در کنار کوتهی

منوچهری

تقدیم و تأخیر مسند

مسند معمولاً مؤخر است و اگر آن را مقدم دارند برای اغراضی است مثلاً تأکید بر مسند باشد:

عافیت می‌طلبد خاطرم ار بگذارد غمزهٔ شوخش و آن طرّهٔ طرّار دگر

حافظ

رفت آن که رفت و آمد آن که آمد بود آن که بود، خیره چه غم داری

رودکی

افعال «عافیت می‌طلبد» و «رفت» مقدم شده‌اند.

بی‌مزد بود و منّت هرخدمتی که کردم یا رب مباد کس را مخدوم بی‌عنایت

حافظ

بی‌مزد بودن و بی‌منت بودن مسند دستوری (باز بسته) است که مقدم شده است. تأکید بسته به معنی مسند مقدم گاهی مفید معنی بشارت و گاهی مفید معنی انزجار است:

خجسته روز کسی کز درش تو بازآیی که بامداد به روی تو فال میمون است

سعدی

خجسته مسند دستوری است.

تبصره: در جملات دعایی و در شعارها، معمولاً مسند مقدم است: زنده باد ایران! مرگ بر جهانخواران! مرده باد دشمن!

هم چنین برخی از قیود، مثلاً قید زمان در فارسی معمولاً پیش از مسندٌالیه می‌آید: یک امشبی که در آغوش شاهد شکرم (سعدی)

تکرار مسند

برای تأکید (اهمیت دادن، جلب توجه کردن) است:

خوش باش که این‌عمرعزیزست‌عزیز! می نوش که این قصه دراز است دراز!

خیام

همین حکم در مورد تکرار مسندٌالیه هم صادق است:

دریغ و درد که تا این زمان ندانستم که کیمیای سعادت رفیق بود رفیق

حافظ

تنکیر مسند

بجز معنی اولیه نکره کردن در موارد زیر هم به کار می‌رود:

۱ـ «یاء» مقدار و نوع:

«آنگاه در آثار و نتایج علم طب تأملی کردم»

کلیله و دمنه

۲ـ معرفه قلمداد کردن مسند در جملهٔ پیرو:

حرفی که تو زدی، خوب بود. که معادل است با: آن حرفی که تو زدی و من آن را می‌دانم.

خمی که ابروی شوخ تو در کمان انداخت　　به قصد جان من زار و ناتوان انداخت

حافظ

و بدین ترتیب «ی» که از ادات تنکیر است نقشی ندارند، خمی معادل است با آن خم، همان خم.

مسند به صورت جمع

۱ـ برای تعظیم و اهمیت:

در این کار دقت‌ها کرد.

نگه گردن به درویشان منافی بزرگی نیست　　سلیمان با چنان حشمت نظرها بود با مورش

حافظ

۲ـ برای تأکید و کثرت:

این کتاب را بارها خواندم.

و در این صورت مسند معمولاً مقدم و در تلفظ مؤکد است: بارها این کتاب را خواندم.

گوشه‌گیری و سلامت هوسم بود ولی　　فتنه‌ها می‌کند آن نرگس فتان که مپرس

حافظ

گاهی ممکن است هم مسند و هم مسندالیه جهت تأکید و اغراق بیشتر جمع بسته شوند:

چه منصورها رفته بر دارها! (علامه طباطبایی)

فعل

اصلی‌ترین قسمت گزاره فعل است و لذا به جهت اهمیت چند نکته مستقلاً در مورد آن گفته می‌شود:

فعل جمع

چنان‌که قبلاً اشاره شد در مواقع احترام، به جای فعل مفرد از فعل جمع استفاده می‌شود:

باشد که خود به رحمت یادآورند ما را ورنه کدام قاصد پیغام ما گزارد

سعدی

که به احتمال قوی مراد یار غایب (یا ممدوح) است نه یاران غایب.

هم‌چنین قبلاً اشاره شد که اگر تکیه بر نفس خبر (مسند) باشد نه مسندٌالیه، فعل جمع است و حالت مجهول دارد: تخم مرغ می‌دهند!

فعل مجهول

در فارسی ادبی معمولاً به جای ساخت مجهول از ساخت‌های معلوم استفاده می‌شود، مثلاً به جای گفته شده است «می‌گویند» به کار می‌برند.

گاهی «گفت» را به معنی گفته شده است به کار برده‌اند:

گفت چون اسکندر آن صاحب قبول خواستی جایی فرستادن رسول

منطق‌الطیر

گفت روزی شاه مسعود از قضا اوفتاده بود از لشکر جدا

منطق‌الطیر

که در هر دو بیت گفت به معنی گفته‌اند یا می‌گویند است. برخی احتمال داده‌اند که «گفت» در بیت زیر هم از این دست است:

گفت آن یار کزو گشت سردار بلند جرمش این بود که اسرار هویدا می‌کرد

حافظ

فعل ماضی به جای مضارع

اگر مضارع محقق‌الوقوع باشد، می‌توان به‌جای آن از فعل ماضی استفاده کرد. مثلاً در جواب کسی که می‌گوید عجله کن دیر شد، می‌گویید: آمدم! یا وقتی تصمیم به رفتن دارید، می‌گویید: من رفتم!

چنین گفت رستم به رهام شیر　　که ترسم که رخشم شد از کار سیر

فردوسی

که شد به معنی شود است.

گفتی که یا رب از کف آزم خلاص ده　　آمین چه می‌کنی؟ که دعا مستجاب شد

خاقانی

یعنی حتماً مستجاب می‌شود.

برعکس در نقل رؤیا به جای فعل ماضی، فعل مضارع می‌آورند: دیدم از پله بالا می‌آیم.

حذف متمم فعل

در زبان عادی اگر متعلق یا متمم فعل واضح باشد یعنی قرینهٔ لفظی یا معنوی آشکار داشته باشد جایز است که آن را حذف کنند مثلاً خطاب به کودکی می‌گوییم: بنویس یا نکن! یعنی مشقت را بنویس یا شیطنت نکن. امّا در سبک ادبی، گاهی حذف جهت مزید تخییل و ابهام و ایجاز است یعنی با آن که قرینه حذف آشکار نیست، متمم را حذف می‌کنند و این مخصوصاً شیوهٔ سعدی در بوستان است:

مکن! بر کف دست نه هرچه هست　　که فردا به دندان گزی پشت دست

بوستان

یعنی خسّت مکن یا دستت را مشت مکن (به کنایه).

کسی را که بینی گرفتار زن　　مکن سعدیا، طعنه بر وی مزن

بوستان

یعنی مسخره مکن و طعنه بر وی مزن.

حذف متمم معمولاً در فعل امر و نهی است، امّا در افعال دیگر هم دیده می‌شود که به قراین معنوی حذف صورت گرفته است:

پیام داد که خواهم نشست با رندان　　بشد به رندی و دردی کشیم نام ونشد
رواست در بر اگر می‌طپد کبوتر دل　　که دید در ره خودتاب‌و پیچ‌دام‌ونشد
به کوی عشق منه بی‌دلیل راه قدم　　که‌من‌به‌خویش‌نمودم‌صداهتمام‌ونشد

حافظ

که نشد در معانی میسر نشد، رها نشد یاکامیاب نشد، درست نشد و امثال این‌ها به‌کار رفته است.

قصر و حصر

قصر یا حصر، منحصر کردن مسندٌالیه است در حکمی. به‌کسی یا چیزی که قصر بر آن صورت گرفته «مقصور» و به فعل یا اسم یا ظرف و به‌طور کلی حالتی که بدان اختصاص یافته است «مقصورٌعلیه» می‌گویند(۱۰). در جملهٔ «تنها من آمدم» اصطلاحاً به «تنها» ادات قصر و به «من» مقصور و به «آمدن» مقصورٌعلیه(۱۱) می‌گویند.

ادات قصر عبارتند از: مگر، الا، فقط، بس، همانا، همان، تنها...

آوردن ادات اجباری نیست بلکه در متون عالی ادبی، مکرراً ادات را نیاورده‌اند و در این صورت تأکید و اغراق و تخییل بیشتر است:

سرم‌خوش‌است‌وبه‌بانگ‌بلندمی‌گویم　　که من نسیم حیات از پیاله می‌جویم

حافظ

یعنی من نسیم حیات را فقط از پیاله می‌جویم. پیاله مقصور و نسیم حیات مقصورٌعلیه است.

شاها اگر به عرش رسانم سریر فضل　　مملوک این جنابم و مسکین این درم

حافظ

قصر بر دو نوع است:

۱ـ قصر صفت

یعنی قصر کردن صفت بر موصوفی و مراد از صفت یکی از حالات است:

نویسنده فقط زید است. در این مثال صفت نویسندگی (مقصور علیه) را برای زید (مقصور) قصر کرده‌ایم. معنی این جمله این است که جز زید کسی را به نویسندگی قبول نداریم. از این‌رو به این‌گونه قصر که مبتنی بر اغراق است **قصر ادعایی** هم می‌گویند.

نیست بر لوح دلم جز الف قامت یار چه کنم حرف دگر یاد نداد استادم

حافظ

خیال الف قامت یار صفتی (مقصورٌعلیه) است که آن را به اغراق بر لوح دل (مقصور) قصر کرده‌ایم.

۲ـ قصر موصوف

مراد از موصوف، ذاتی است که آن را در صفتی یا حالتی مقصور می‌کنیم: زید فقط نویسنده است، یعنی مثلاً شاعر نیست. بین قصر صفت و موصوف از نظر تکیه و آهنگ کلام فرق است.

عبادت بجز خدمت خلق نیست به تسبیح و سجاده و دلق نیست

سعدی

یعنی عبادت (موصوف، مقصور) فقط خدمت خلق کردن (صفت، مقصورٌعلیه) است نه چیز دیگر از جمله تسبیح زدن و سجاده گستردن و دلق پوشیدن.

قصر حقیقی و غیر حقیقی

قصر (صفت یا موصوف) حقیقی قصری است که مورد قبول همگان یا کثیری

از مردم باشد یعنی حقیقت داشته باشد: فقط خداوند، قادر مطلق است.

بـجز بـندگی نـاید از هـیچکس　　خـداونـدی مـطلق او راست بس

نظامی

قصر غیر حقیقی قصری است که نزد همگان پذیرفته نیست: شاعر فقط سعدی است.

مثال‌های قصر غالباً غیر حقیقی است مخصوصاً در ادبیات که تماماً مبتنی بر ادعا و مبالغه است.

انواع قصر نسبت به اعتقاد مخاطب

اگر جملات مبتنی بر قصر را به مقتضای حال مخاطب یعنی در حالت مکالمه (جواب) در نظر بگیریم سه حالت خواهد داشت. به عبارت دیگر متکلم به جهت وضوح و تأکید یعنی روشن کردن ذهن مخاطب، یا بیان اعتقاد خود، قصر را برای یکی از منظورهای زیر به‌کار می‌برد (این بحث، قصر صفت بر موصوف یا موصوف بر صفت را در برمی‌گیرد و اعم از آن است):

۱ـ قصر اِفراد

یعنی یک موصوف یا یک صفت را قبول داشتن. اگر مخاطب اعتقاد داشته باشد که زید هم شاعر است و هم نویسنده و شما جهت وضوح و تأکید بگویید: زید فقط شاعر است.

نـبینی جـز مـرا نـظمی مـحقق　　نـیابی جـز مـرا نـثری مـبرهن

خاقانی

۲ـ قصر قلب

قلب یعنی دگرگونی و وارونه کردن. اگر مخاطب اعتقاد داشته باشد که زید شاعر است نه نویسنده و شما در مقام اعتراض یا توضیح یـا اغـراق بـرخـلاف عـقیدهٔ او

بگویید: زید فقط نویسنده است. در مکالمه معمولاً به جهت تأکید «نه یا خیر» در اول کلام می‌آورند: نه! زید فقط نویسنده است.

مرابسودوفروریخت‌هرچه‌دندان‌بود　　نبود دندان لا، بل چراغ تابان بود

رودکی

که با قول خود مخالفت کرده است (اضراب و استدراک) و جهت تأکید بیشتر «نه» هم آورده است.

در ادبیات قصر قلب آن است که شاعر سخنی برخلاف قول متعارف و عرفیات زده باشد:

شاهد آن نیست که‌مویی‌ومیانی‌دارد　　بندهٔ طلعت آن باش که آنی دارد

حافظ

عبادت بجز خدمت خلق نیست　　به تسبیح و سجاده و دلق نیست

سعدی

۳ـ قصر تعیین

هرگاه مخاطب مشکوک باشد که زید شاعر است یا نویسنده و شما بگویید: زید فقط شاعر است.

نامم ز کارخانهٔ عشاق محو باد　　گر جز محبت تو بود شغل دیگرم

حافظ

تبصره: چنان‌که ملاحظه شد قصر افراد و تعیین و قلب با در نظرگرفتن اوضاع و احوال ***(context)*** معنی‌دار است. و در نتیجه ممکن است مثالی ***(text)*** با توجه به شرایط مختلف ***(context)*** در هر سه مورد به‌کار رود.

مقاصد کاربرد قصر

در بحث‌های گذشته به برخی از اغراض قصر اشاره شد و اینک چند اشارهٔ دیگر:

۱ـ مبالغه

شاعر فقط فردوسی است. ماشین فقط بنز! آب، آب تهران!

مثال‌های فوق همه قصر صفت بر موصوف است که به آن قصر ادعایی می‌گویند.

صاحبدلی نماند در این فصل نوبهار　　الا که عاشق گل ومجروح خاراوست

سعدی

صاحبدل مقصور و عاشق گل و مجروح خار بودن مقصورٌعلیه است.

کعبهٔ اقبال این حلقه‌ست و بس　　کعبهٔ امید را ویران مکن

مولوی

کاربرد قصر در ادبیات بیشتر برای بیان مبالغه است.

۲ـ ترغیب و تشویق

فقط درس! فقط کار! تنها راه راست!

قدح مگیرچو حافظ مگربه‌نالهٔ‌چنگ　　که بسته‌اند بر ابریشم طرب دل شاد

حافظ

در این مورد می‌توان جملات را به جملهٔ امری تأویل کرد: فقط با نالهٔ چنگ قدح بگیر!

۳ـ تحقیر غیرمقصور

دانشجو فقط فلانی است (در کلاس خطاب به جمع)، شعر فقط شعر حافظ! (خطاب به شاعری که برای شما شعر می‌خواند!)

۴ـ طنز و مسخره

اگر بین مقصور و مقصورٌعلیه عقلاً یا عرفاً منافات یا دوری باشد و غرض هم

مبالغه نباشد:

ماشین فقط ژیان! خطاط فقط فلانی! (در اشاره به کسی که خطش خوب نیست).

طرق قصر

برای آن که قصر وحصر به وجود آید از راه‌های مختلفی استفاده می‌شود از جمله:

۱ـ به کار بردن ادات حصر و قصر از قبیل: فقط، تنها، بس، بجز...

ما همه فانی و بقا بس تراست ملک تعالی و تقدس تراست

نظامی

چنان که قبلاً اشاره شد گاهی ادات قصر را نمی‌آورند و در این صورت مبالغه و تأکید بیشتر است:

ترا سزد شکرآویز خواجگی‌گه‌جود که آستین به کریمان عالم افشانی

حافظ

یعنی فقط ترا سزد.

آن شب قدری که گویند اهل خلوت امشب است

یا رب این تأثیر دولت از کدامین کوکب است

حافظ

یعنی شب قدر فقط امشب است. شب قدر مقصور و امشب مقصورٌعلیه.

۲ـ گاهی قصر با تکرار ساخته می‌شود. مقصور و مقصورٌعلیه یکی است و ادات را نمی‌آورند: فاطمه فاطمه است[۱۲]. یعنی فاطمه فقط فاطمه است و هیچکس دیگر مثل او نیست.

۳ـ تقدیم ما حقّهُ‌التأخیر

در کتب سنتی نوشته‌اند: تقدیم ما حُقه‌التأخیر یُفیدُالحصر، یعنی اول آوردن آن جزء از جمله که باید آخر بیاید قصر ایجاد می‌کند و این آیه رامثال می‌زنند: ایّاکَ

نَعْبُدُ و ایّاکَ نستعین یعنی فقط ترا می‌پرستیم و فقط از تو یاری می‌خواهیم.

آن که نمرده است و نمیرد توی آن که تغیّر نپذیرد توی

نظامی

یعنی توی آن که نمرده است و نمیرد و در مثال مسند بر مسندٌالیه مقدم شده است.

۴ـ در جملاتی که منم، تویی، اوست... و مراست، تراست، اوراست... به کار رفته باشد می‌توان احتمال قصر و حصر داد:

منم که شهره شهرم به عشق ورزیدن منم که دیده نیالوده‌ام به بد دیدن

حافظ

ما همه فانی و بقا بس تراست ملک تعالی و تقدس تراست

نظامی

پانوشت‌ها

۱ـ چه این ربط در لفظ ظاهر شود و چه نشود. توضیح این که مفهوم «استن» در برخی از زبان‌ها مثلاً عربی در لفظ مستقلی ظاهر نمی‌شود. مثلاً در عربی می‌گویند: علیٌ قائمٌ یعنی علی ایستاده است، حال آن که برای «است» لفظی نیاورده‌اند.

۲ـ فعل را به مصدر تبدیل می‌کنیم و سپس آن را به مسندٌالیه در معنای عامش (نهاد) اسناد می‌دهیم. در دستور زبان «مسند» به کلمه‌یی گفته می‌شود که با فعل ربطی به نهاد نسبت داده شود، در حالی که در علم معانی مجموع آن کلمه (مسند دستوری) و فعل (چه ربطی باشد و چه نباشد) مسند خوانده می‌شود.

۳ـ در کتب سنتی گفته‌اند که در اسناد حقیقی اعتقاد متکلم شرط است خواه مطابق واقع باشد یا نباشد، مثلاً می‌گوییم پرویز آمد و آن اسناد حقیقی است هرچند در حقیقت نیامده باشد.

۴ـ از آنجا که علم معانی هم مربوط به سخن گفتن عادی می‌شود و هم مربوط به ادبیات، کوشش شده است در غالب موارد هم از زبان عادی مثالی زده شود و هم از ادبیات.

۵ـ پرانتز نشانهٔ آن است که مطالب درون آن جزو شاهد مثال نیست.

۶ـ امّا اگر مقدار خبر یا عجیب بودن آن از حد معینی درگذرد، عکس‌العمل منفی ایجدد می‌کند: جیغ بنفش می‌دود!

۷ـ که به آن حرف ربط تأویلی نیز گویند.

۸ـ یا: تو آنی که گفتی که رویین تنم.

۹ـ البته گاهی مفعول، نهاد است: انسان ضعیف آفریده شده است.

۱۰ـ این دو اصطلاح درکتب مخلف به اشکال مختلف آمده است. اصطلاح مختار ما مطابق کتاب معانی و بیان استاد همایی است.

۱۱ـ در برخی از کتب مقصورٌفیه و محصورٌبه هم گفته‌اند.

۱۲ـ اسم کتابی از دکتر شریعتی.

تمرینات

۱ـ هر یک از جملات خبری زیر، برای بیان چه احساس یا تأثیر خاصی به‌کار رفته‌اند:

۱) امروز در فراق تو دیگر به شام‌شد ای دیده پاس‌دار که خفتن حرام شد

سعدی

۲) دور جوانی بشد از دست من آه و دریغا ز من دلفروز!

سعدی

۲ـ در این بیت چه حذفی اتفاق افتاده است:

ما عیب کس به‌مستی و رندی‌نمی‌کنیم لعل بتان‌خوش‌است‌ومی‌خوشگوارهم

حافظ

۳ـ در ابیات زیر مقصور و مقصورٌعلیه و ادات قصر را مشخص کنید:

یک دختر دوشیزه بدو رخ ننماید الاّ همه آبستن و الاّ همه بیمار

منوچهری

چون‌شمع‌صبحگاهی‌وچون‌مرغ‌بیگهی الاّ سزای کشتن و گردن زدن نیند

خاقانی

هر کسی را سر چیزی‌وتمنای‌کسی‌است ما به غیر از تو نداریم تمنای دگر

سعدی

۴ـ در ابیات زیر، مسندٌالیه یا مسند، مقید به چه قیدی است:

۱) زاهدخلوت‌نشین‌دوش‌به‌میخانه‌شد از سر پیمان برفت با سر پیمانه شد

حافظ

۲) صبح خیزان کاستین بر آسمان افشانده‌اند
پای‌کوبان دست همّت بر جهان افشانده‌اند

خاقانی

۳) طایر دولت اگر بازگذاری بکند　　یار باز آید و با وصل قراری بکند

حافظ

۵ـ جمع بودن مسندٌالیه در بیت زیر، مفید چه معنایی است:

مریدان به قوت ز طفلان کمند　　مشایخ چو دیوار مستحکمند

سعدی

۶ـ نکره بودن مسندٌالیه در بیت زیر، مفید چه معنایی است:

که بر خاطر پادشاهان غمی　　پریشان کند خاطر عالمی

سعدی

۷ـ در بیت زیر چه نوع قصری (با توجه به اعتقاد مخاطب) است:

ز آرزوها که داشت خاقانی　　هیچ همی بجز وصال تو نیست

خاقانی

۸ـ در رباعی زیر نوع قصر (صفت بر موصوف یا برعکس) را مشخص کنید.

در مسلخ عشق جز نکو را نکشند　　روبه صفتان زشت‌خو را نکشند
گر عاشق صادقی ز کشتن مگریز　　مردار بود هر آن که او را نکشند

سرمد

فصل سوم

جملات پرسشی

غرض اصلی از پرسش، طلب اخبار است مانند: کدامیک از شما می‌دانید؟ چیست آن که...

امّا گاهی برای تأثیر کلام، به‌جای سایر انواع جمله (مخصوصاً خبری) از جملهٔ پرسشی استفاده می‌کنند. ذیلاً به برخی از مقاصد مجازی جملهٔ پرسشی اشاره می‌شود:

۱ـ اخبار به طریق غیر مستقیم و مؤدبانه

آیا نمی‌شود این شعر را این‌طور هم معنی کرد؟ (یعنی می‌شود و به نظر من این‌طور درست است).

۲ـ امر به طریق غیرمستقیم و مؤدبانه

آیا بهتر نیست برویم؟ (یعنی برویم).

۳ـ تشویق

عاشق که شد که یار به حالش نظر نکرد ای خواجه درد نیست وگرنه طبیب هست

حافظ

در این صورت ادات پرسش گاهی با ادات تحذیر همراه است:

تا کی از خانه؟ همین ره صحرا تا کی از کعبه؟ همین در خمّار

مفهوم تشویق و امر به طریق مؤدبانه به هم نزدیک است:

نباید درس بخوانی؟ درس نمی‌خوانی؟ (یعنی درس بخوان).

۴ـ نهی

چقدر غر می‌زنی؟! چقدر خواب؟!

تا کی آخر چو بنفشه سرغفلت‌درپیش　　حیف باشدکه‌تودرخوابی‌ونرگس‌بیدار

سعدی

به‌مال‌غرّه‌چه‌باشی‌که در دو روزی‌چند　　همه نصیبهٔ میراث‌خوار خواهد بود

سعدی

۵ـ توبیخ و ملامت

که گفته بود بروی؟ آیا تو این کار راکردی؟ دیدی (یا ندیدی) چه شد؟! چرا آمدی؟

که گفتت برو دست رستم ببند؟　　نبندد مرا دست چرخ بلند

فردوسی

۶ـ استفهام انکاری

چطور چنین چیزی ممکن است؟ (یعنی حتماً ممکن نیست). مگر کوری؟ (یعنی حتماً نیستی)، که مفاد این جملات استبعاد و متعذر بودن است.

کی توان از خلق متواری شدن پس بر ملا

مشعله در دست و مشک اندر گریبان‌داشتن؟

سنایی

شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هایل

کجا دانند حال ما سبکباران ساحل‌ها

حافظ

۷ـ استفهام تقریری

در استفهام تقریری مخاطب به صحت قول گوینده اقرار می‌کند. به مطلب مورد اقرار مُقَرٌبه می‌گویند. آیا پایان کار همه مرگ نیست؟ (یعنی حتماً هست). آیا نباید این‌کار راکرد؟ (یعنی باید کرد).

ساقی سیم ساق من گر همه درد می‌دهد
کیست که تن چو جام می جمله دهن نمی‌کند؟

حافظ

اهل شروان چون نگریند از دریغ او که مرغ
گر شنیدی بر فراز نارون بگریستی

خاقانی

۸ـ اظهار مخالفت و بیان عجز

چه بگویم؟ چه‌طور بخوانم؟
ز روی دوست دل دشمنان چه دریابد چراغ مرده کجا شمع آفتاب کجا؟

حافظ

از دست و زبان که برآید؟ کز عهدهٔ شکرش بدر آید

سعدی

چگونه می‌شود به آن کسی که می‌رود این سان
صبور
سنگین
سرگردان
فرمان ایست داد؟
چگونه می‌شود به مرد گفت که او زنده نیست، او هیچ‌وقت زنده نبوده است؟!

فروغ

۹ـ تمنّی و آرزو

کی می‌شود بهار بیاید؟
کی باشد کین قفس چمن گردد اندر خور کار و کام من گردد

مولوی

تمنّی ممکن است دور باشد (استبعاد):

بگرفت همچو لاله دلم در هوای سرو　　ای مرغ بخت کی شوی آخر تو رام ما

حافظ

یا ممکن است نزدیک باشد (رجا):

لنگر حلم تو ای کشتی توفیق کجاست　　که در این بحر کرم غرق گناه آمده‌ایم

حافظ

آرزویی را که از نظر گوینده محال و دشوار باشد تمنی و آرزویی را که از نظر گوینده محال و دشوار نباشد ترجّی گویند.

۱۰ـ طنز و مسخره و تحقیر

آیا می‌توانند دیوان خاقانی را از رو بخوانند؟

آنان که خاک را به‌نظر کیمیا کنند　　آیا بود که گوشهٔ چشمی به ما کنند؟

حافظ

کجاست صوفی دجّال چشم ملحدشکل؟　　بگو بسوز که مهدی دین‌پناه آمد

حافظ

تویی آن که گفتی که رویین‌تنم؟　　بلند آسمان بر زمین افکنم!

فردوسی

۱۱ـ تعظیم

این نقاشی را که کشیده است؟ این بارگاه کیست که چنین غرق در نورست؟

چه مستی است ندانم که رو به‌ما آورد　　که بود ساقی و این باده از کجا آورد

حافظ

۱۲ـ بیان تعجب و حیرت

که ممکن است همراه با تعظیم و تأیید باشد: این دیگر چیست؟

چیست این سقف بلند سادهٔ بسیار نقش　　زین معما هیچ دانا در جهان آگاه نیست

حافظ

چیست این خیمه که گویی پرگهردرباستی　　یا هزاران شمع در پنگانی از میناستی

ناصرخسرو

یا همراه با تحقیر و مسخره و انکار باشد: چه‌طور نمی‌خواهد؟

او بـــیابد آن چـــنان پـــیغمبری　　مـــیرآبـــی، زنـــدگانی پـــروری
چـون نـمیرد پـیش او؟ کـز امـر کُـن　　ای امـــیر آب مـــا را زنـــده کـــن

مثنوی

۱۳ـ بیان کثرت

که معمولاً بیان ملال یا خستگی حاصل از کثرت است: چقدر بگویم؟ چه‌قدر بروم؟

چند پوید به هوای تو ز هر سو حافظ　　یَسَّـرَاللهُ طـریقاً بک یـا مُـلْتَمَسی

حافظ

۱۴ـ اثبات عقیدهٔ خود و بطلان عقیدهٔ مخاطب

دیدی که نیامد؟

نه‌توگفتی‌که‌به‌جای‌آرم‌وگفتم‌که‌نیاری　　عهد و پیمان‌وفاداری‌ودلبندی‌ویاری؟

سعدی

۱۵ـ اظهار یأس

نگفتم که نمی‌آید؟

دیـــدی دلا کـــه یـــار نـــیامد　　گـــرد آمـــد و ســـوار نـــیامد؟

م.امید

۱۶ـ اظهار امیدواری

آیا روزی دوباره راه خواهم افتاد؟

۱۷ـ تقاضا و کسب اجازه

می‌توانم بردارم؟

۱۸ـ شمول حکم

کیست که طعم مرگ را نچشد؟

کـدام بـاد بـهاری وزیـد در عـالم؟　　که باز در عقبش نوبت خزانی نیست

سعدی

۱۹ـ اغراق

چه کسی است که موافق نباشد؟

ساقی سیم ساق من، گر همه درد می‌دهد
کیست که تن چو جام می جمله دهن نمی‌کند؟

حافظ

۲۰ـ تنبّه و عبرت

آن همه مال و دارایی و ثروت چه شد؟ دیدی چه شدند؟

پرویز کنون گم شد زان گمشده کمترگو
زرین تره کو برخوان؟ رو کم‌ترکوا برخوان!

خاقانی

بهرام که گور می‌گرفتی همه عمر　　دیدی که چه‌گونه گور بهرام گرفت؟

خیام

و از این قبیل است شعر زیبای منسوب به حضرت علی (ع):

اَیَن الملوکُ وابنآءُ المُلُوک ومَن　　قادَ الجُیُوش اَلا یا بِئسَ ما عملوا
ناداهُمْ صارخٌ مِن بَعِد ما دُفِنوا　　اَینَ الأَسِرَّةُ والتیجانُ والحُلَلُ
این الکنُوزُ التی اَرصَدْتَهُم عُدداً　　این الحدیدُ وَاین‌البیضُ والأَسَلُ
این الرُماةُ اَلَمْ تَمْنَعْ بِأَسهُمِهِم　　لمّآ اَتَتکَ سِهامُ الموتِ تَنْتَصِلُ

یعنی:

کجایند پادشاهان و شاهزادگان و کسانی که لشکرها را رهبری می‌کردند؟ هان که چه بد کردند!

آنان را بعد این که به گور اندر شدند، بانگ زننده‌یی ندا در داد: تخت‌ها و تاج‌ها و لباس‌هاتان کو؟

کجاست آن گنج‌هایی که آن‌ها را آماده و نگهبانی می‌کردید؟ شمشیر و خود و نیزه‌ها چه شدند؟

تیراندازان کجایند؟ چرا با تیرهای خود مانع تیرهای مرگ که به‌سوی تو

می‌آمدند نشدند؟

۲۱ـ برای تأکید و تقریر خبر و جلب توجه

در این صورت بعد از جملهٔ پرسشی، جملهٔ خبری می‌آید:

می‌دانید چنگیز که بود؟ چنگیز خونخواری بود که...

خبردای از خسروان عجم؟ که کردند بر زیردستان ستم

سعدی

۲۲ـ تجاهل مفید اغراق

این تخم مرغ است یا گردو؟

این حوری دست در خضاب است یا ماه دو هفته در نقاب است؟

سعدی

به این‌گونه پرسش‌ها در بدیع معنوی، صنعت **تجاهل‌العارف** می‌گویند.

۲۳ـ بیان تردید

آیا خوب خواهم شد؟

آیا دوباره گیسوانم را

در بادِ شانه خواهم زد؟

آیا دوباره باغچه‌ها را بنفشه خواهم کاشت؟

و شمعدانی را

در آسمان پشت پنجره خواهم گذاشت؟

آیا دوباره روی لیوان‌ها خواهم رقصید؟

آیا دوباره زنگ در مرا به‌سوی انتظار صدا خواهد برد؟

فروغ

۲۴ـ اظهار بی‌تابی

پس چرا نمی‌آید؟ (در صف اتوبوس)، پس کی می‌رود؟

به این وجه در کتب سنتی **استبطاء** می‌گویند به معنی کند گذشتن و دیر آمدن.

۲۵ـ بیان منافات و استبعاد

که یا بین دو طرف است: من به آنجا بروم؟ من وخواب؟

صلاح کار کجا و من خراب کجا؟ ببین تفاوت ره از کجاست تا به کجا؟

حافظ

من وانکارشراب؟این چه حکایت باشد؟ غالباً این قدرم عقل و کفایت باشد

حافظ

و یا به‌طور کلی است: کو یک جو مروّت؟

ای برادر عاشقی را درد باید، درد کو؟

صابری و صادقی را مرد باید، مرد کو؟

چند ازین ذکر فسرده؟! چند از این فکر زَمِن

نعره‌های آتشین و چهره‌های زرد کو؟

مولوی

۲٦ـ اظهار ندامت

میان پنجره و دیدن

همیشه فاصله‌یی است.

چرا نگاه نکردم؟

مانند آن زمان که مردی از کنار درختان خیس گذر می‌کرد...

چرا نگاه نکردم؟

فروغ

۲۷ـ به جهت استیناس

یعنی انس گرفتن به مخاطب و سر صحبت را باز کردن. در صف اتوبوس کسی به شما می‌گوید: مثل این که امروز زیاد سرد نیست؟ و با جواب شما سر صحبت باز می‌شود.

۲۸ـ تهدید

بروم بگویم؟ (مثلاً خطاب به کودکی که کار زشتی کرده است).

گاهی تهدید باتنبیه مخاطب و انصاف ستدن از او همراه است، مثلاً می‌گوییم: آیا این درست است که دیگر به اینجا نیایم؟ و از این قبیل است ابیات زیر از قصیدهٔ ترسائیه خاقانی:

مرا اسلامیان چون داد ندهند — شوم برگردم از اسلام؟ حاشا!
پس از چندین چله در عهد سی‌سال — شوم پنجاهه گیرم آشکارا؟
چه فرمایی که از ظلم یهودی — گریزم در در دیر سُکوبا؟
چه گویی آستان کفر جویم؟ — نجویم در ره دین صدر والا؟
بگردانم ز بیت‌الله قبله؟ — به بیت‌المقدس و محراب اقصا؟

سؤال بلاغی

چنان که ملاحظه شد، همهٔ جملات پرسشی که در این فصل مورد بحث قرار گرفته‌اند جنبه سؤال غیرایجابی دارند، یعنی سؤالی که جواب نمی‌خواهد. وقتی که رستم به اسفندیار می‌گوید: که گفتت برو دست رستم ببند؟ منتظر پاسخ نیست تا اسفندیار مثلاً بگوید: گشتاسپ گفت! بلکه قصد او توبیخ و تحقیر است. به این گونه سؤالات که در ادبیات بسیار رایج است سؤال بلاغی ***Rhetoric question*** می‌گویند. سؤال بلاغی انتقال پیام به طرز غیرمستقیم و مؤثرتر است.

تأثیر بیشتر کلام

غرض از بکار بردن جملهٔ پرسشی به‌جای اخباری و امری و عاطفی تأثیر بیشتر کلام است. جملات پرسشی را می‌توان به جملات اخباری و امری (و نهی) و عاطفی تأویل کرد:

کی باشد کین قفس چمن گردد (مولوی) یعنی ای کاش این قفس چمن می‌شد (جملهٔ عاطفی). ز روی دوست دل دشمنان چه دریابد (حافظ) یعنی چیزی در نمی‌یابد (اخباری). آیا به آنجا نمی‌روی؟ یعنی برو (امری).

سؤال از غیرانسان

در ادبیات می‌توان غیرانسان را هم مخاطب قرار داد و مثلاً از کوه و باد هم سؤال بلاغی کرد، و حتی جواب هم شنید، حال آن که در زبان عادی این‌گونه تخاطبات مرسوم نیست.

چون است‌حال‌بستان؟ای‌بادنوبهاری　　کز بلبلان برآمد فریاد بی‌قراری

سعدی

در علم بیان سنتی، این مقوله را با استعارهٔ مکنیهٔ تخییلیه یا اسناد مجازی توضیح می‌دهند، باد به انسانی تشبیه شده که می‌تواند بشنود و سخن گوید. در علم بیان جدید می‌گویند که در ادبیات همه چیز جاندار است و فرقی بین جاندار و بی‌جان نیست.

سؤال در ادبیات

یکی از مختصات آثار خلاق ادبی، ابهام است، زیرا در ادبیات دقایق و اعماق مسائل عاطفی و روحی و فلسفی مورد دقت و موشکافی قرار می‌گیرد. طرح این‌گونه مسائل معمولاً با جملات پرسشی صورت می‌گیرد، زیرا اولاً خود نویسنده نسبت به ماهیت اصلی موضوع و مسأله، علم و اطلاع کافی ندارد و ثانیاً جملات پرسشی توجّه خواننده را به ماهیت موضوع جلب می‌کند و او را از سوی گوینده به تفکر و تعمق دعوت می‌نماید. بدین‌ترتیب در طرح مسائل مبهم و قابل تأمّل، بیان موضوع با جملات پرسشی بلیغ‌تر (مؤثرتر) از جملات خبری است و از این‌رو یکی از مختصات نگارشی ادبیات پیشرو معاصر، بسامد بالای جملات پرسشی است، چنان که در بوف کور هدایت و ایمان‌بیاوریم به آغاز فصل سرد فروغ چنین است:

«آیا روزی به اسرار این اتفاقات ماوراء طبیعی، این انعکاس سایهٔ روح که در حالت اغما و برزخ بین خواب و بیداری جلوه می‌کند، کسی پی خواهد برد؟»

بوف کور

«آیا ممکن بود که این زن، این دختر، یا این فرشتهٔ عذاب (چون نمی‌دانستم چه

اسمی رویش بگذارم) آیا ممکن بود که این زندگی دوگانه را داشته باشد؟ آن‌قدر آرام، آن‌قدر بی‌تکلّف.»

بوف کور

این کیست، این کسی که روی جادهٔ ابدیت
به سوی لحظهٔ توحید می‌رود
و ساعت همیشگیش را
با منطق ریاضی تفریق‌ها و تفرقه‌ها کوک می‌کند؟
این کیست این کسی که بانگ خروسان را
آغاز قلب روز نمی‌داند
آغاز بوی ناشتایی می‌داند؟
این کیست این کسی که تاج عشق به سر دارد
و در میان جامه‌های عروسی پوسیده است؟

«ایمان بیاوریم...»

تمرینات

هر یک از پرسش‌های زیر برای افادهٔ چه معنا و مقصودی به کار رفته‌اند؟:

۱ـ چه نسبت است به رندی صلاح و تقوی را سماع وعظ کجا نغمهٔ رباب کجا

حافظ

۲ـ ندانم این شب قدر است یا ستارهٔ روز تویی برابر من یا خیال در نظرم

سعدی

۳ـ ترکیب پیاله‌یی که درهم پیوست بشکستن آن کجا روا دارد دست

خیام

۴ـ نگفتمت که چو مرغان به سوی دام مرو بیا که قوت پرواز پرّ و پات منم

مولوی

۵ـ چه ساز بود که در پرده می‌زد آن مطرب که رفت عمر و دماغم هنوز پر ز هواست

حافظ

۶ـ چند پری چون مگسی بهر قوت در دهن این تنهٔ عنکبوت

نظامی

۷ـ کیست بر گوی زمین، در خم چوگان فلک کش قد از گوی زنخدان تو چوگان نشود

محمدبن عثمان عتبی

۸ـ دیدی که خون ناحق پروانه شمع را چندان امان نداد که شب را سحر کند

حکیم شفایی اصفهانی

۹ـ چگونه گویی کز کوکنار یابد خواب کسی که او را سودا دهد سهر به سحر

ابوالفرج رونی

۱۰ـ ندانم‌از چه سبب‌رنگ‌آشنایی‌نیست سهی قدان سیه چشم ماه سیما را

حافظ

۱۱ـ کی دهد دست این غرض یا رب که همدستان شوند

خاطر مجموع ما زلف پریشان شما

حافظ

۱۲ـ چگونه‌طوف‌کنم‌درفضای‌عالم‌قدس که در سراچهٔ ترکیب تخته بند تنم

حافظ

فصل چهارم

جملات امری

غرض اصلی از امر بنا به موقعیت گوینده نسبت به مخاطب (بالادست بودن یا فرودست بودن) تقاضا یا دستور (طلب به طریق استعلا) است[1]، امّا در اغراض مجازی زیر هم به‌کار می‌رود (به جملات عاطفی و اخباری بدل می‌شود):

۱ـ عبرت

سرانجام کار او را ببینید!

خاقانی در قصیدهٔ معروف «ایوان مدائن» به مطلع:

هان ای‌دل‌عبرت‌بین،ازدیده‌عبرکن‌هان ایوان مدائن را آیینهٔ عبرت دان

مکرراً فعل امر را در این معنی به‌کار برده است:

گه‌گه به زبان اشک آواز ده ایوان را تا بوکه به‌گوش دل پاسخ شنوی ز ایوان

پندارهمان‌عهداست،ازدیدهٔفکرت‌بین در سلسلهٔ درگه، در کوکبهٔ میدان

از اسب پیاده شو، بر نطع زمین رخ نه زیر پی پیلش بین شه مات شده نعمان

خاقانی! از این درگه در یوزهٔ عبرت کن تا از در تو ز آن پس در یوزه‌کند خاقان

۲ـ دعا

خدایا مرا ببخش.

الهی سینه‌یی ده آتش افروز در آن سینه دلی و آن دل همه سوز

وحشی بافقی

۳ـ تمنّی و تقاضا و آرزو

ببند یک نفس‌ای آسمان دریچهٔ صبح　　بر آفتاب که امشب خوش است با قمرم

سعدی

ز در درآ و شبستان ما منور کن　　دماغ مجلس روحانیان معطر کن

حافظ

۴ـ ارشاد، ترغیب و تشویق

درس بخوان! سعی کن!

مـــی‌باش طـــبیب عـیسوی هُش　　امّـــا نـــه طـــبیب آدمـــی‌کش

نظامی

تا توانی می تراش و می خراش　　تـا دم آخـر دمـی راحت مباش

مولوی

۵ـ تهدید و تحذیر

برو! (تا ببینی چه می‌کنم). بگو! (یعنی اگر جرأت داری بگو.)

۶ـ تعجیز

بزن ببینیم! اگر راست می‌گویی بگو!

نـــای را وارو نـهاد و گـفت زن:　　گـر تو بهتر می‌زنی بستان بزن

مولوی

گفت اگر آسان نماید این به تو　　این چنین آسان یکی سوره بگو

مولوی

تعجیز با طنز و مسخره همراه است:

در کوی نیکنامی ما راگذر ندادند　　گر تو نمی‌پسندی تغییر ده قضا را

حافظ

۷ـ تعریض

خدایا مردم را هدایت کن (خطاب به شخص خاصی).

در این صورت مورد تعریض معمولاً جمع است: خدایا گمراهان را هدایت کن!

و گاهی با «این» معرفه می‌شود:

ساقیا این معجبان آب وگل را مست کن　　تابداند هر یکی کو ازچه‌دولت دوربود

مولوی

که مراد از این معجبان آب و گل، ولد شیخ سیف‌الدین باخرزی است[۲].

۸ـ تسویه و تخییر

می خواهی بمان می خواهی برو!

یا خلوتی برآور یا برقعی فرو هل　　ورنه به‌شکل‌شیرین،شورازجهان‌برآری

سعدی

گاهی مراد از تخییر، تشویق و تحریض یا تهدید است: یا درس بخوان یا ول کن! یعنی درس بخوان، یا برو یاکارت را انجام ده.

۹ـ اِذن و اجازه

بیا! بفرما! (مثلاً در جواب کسی که در می‌زند).

هیچ آدابی و ترتیبی مجو　　هرچه می‌خواهد دل تنگت بگو

مولوی

۱۰ـ تعجّب

برف را ببین! آنجا را تماشا کن!

این وجه با افعالی که در آن معنی دیدن است بنا می‌شود.

گنجشک بین که صحبت شاهینش آرزوست

بیچاره بر هلاک تن خویشتن عجول

سعدی

طاووس بین که زاغ خورد و آن‌گه‌ازگلو　　گاورس ریزه‌های منقّا برافکند[۳]

خاقانی

۱۱ـ استهزا و تحقیر

برو دنبال کارت!

برو این دام بر مرغ دگر نه　　که عنقا را بلندست آشیانه

حافظ

برو معالجهٔ خود کن ای نصیحتگو شراب و شاهد شیرین که را زیان دارد؟

حافظ

۱۲ـ استرحام

دست‌من گیر که‌بیچارگی‌ازحدبگذشت سر من دار که در پای تو ریزم جان را

سعدی

۱۳ـ نهی

مراد ما از فعل امر (بکن) نهی (نکن) باشد. مثلاً به کودکی که با رادیو بازی می‌کند می‌گوییم: بکن! خرابش کن! و از این قبیل است جملات زیر که به مقتضای حال گفته شود: پاره کن! مرا بکش! هرچه دلت می‌خواهد بگو!

در بلاغت غربی ***rhetorical irony*** (طنز بلاغی) به سخنی گفته می‌شود که قصد گوینده درست عکس آن باشد. گوینده معمولاً لحن جدی دارد و پند و اندرز می‌دهد امّا در حقیقت مقصود او تحذیر و تنبیه است: رو مسخرگی پیشه کن و مطربی آموز! (عبید زاکانی)

فعل نهی

نهی (فعل امر منفی) در اصل برای طلبِ «نکردن» و تحریم است، امّا گاهی غرض از آن مطالب دیگری است:

۱ـ تمنا و آرزو

(خواهش می‌کنم) نرو! (ترا به خدا) این کار را نکن!

مکن تغافل از این بیشتر که ترسم خلق گمان برند که این بنده بی‌خداوندست

سعدی

۲ـ دعا

در میخانه ببستند خدایا مپسند که در خانهٔ تزویر و ریا بگشایند

حافظ

ای خدا، این وصل را هجران مکن سرخوشان عشق را نالان مکن

مولوی

۳ـ ارشاد

عقلت را به دست این و آن مده!

میازار موری که دانه کش است که جان دارد وجان شیرین‌خوش است

فردوسی

مزن بر سرناتوان دست زور که روزی به پایش درافتی چو مور

سعدی

۴ـ توبیخ

نکن!

و اگر در جملهٔ پرسشی باشد مؤکّدتر است:

نگفتمت مرو آنجا که آشنات منم در این سراب فنا چشمهٔ حیات منم؟

مولوی

۵ـ تهدید و تحذیر

کاری نکن که پشیمان شوی! از این طرف‌ها رد نشو! (اگر جرأت داری) نکن!

۶ـ تشویق

نترس!

و در این صورت برای تأکید بیشتر و تقویت معنی، امر و نهی را با هم به‌کار می‌برند:

برو کار می‌کن مگو چیست کار که سرمایهٔ جاودانی است کار

ملک‌الشعراء بهار

تو پای به راه در نه و هیچ مپرس خود راه بگویدت که چون باید رفت

عطار

۷ـ امر

همان‌طور که گاهی مراد از امر نهی بود، گاهی مراد از فعل نهی در ادبیات فعل امر است:

زلف بر باد مده تا ندهی بر بادم ناز بنیاد مکن تا نکنی بنیادم

حافظ

پانوشت‌ها

۱ـ در کتب اصول گفته‌اند که معنی اصلی فعل امر طلب است، اگر طلب‌کننده (گوینده) مقامی برتر از مخاطب داشته باشد به این طلب، امر و اگر مقامی پست‌تر داشته باشد به طلب، دعا می‌گویند. واگر مقام دو طرف مساوی باشد به طلب سؤال یا التماس می‌گویند.

۲ـ در مورد شأن سرود این شعر به مناقب‌العارفین یا گزیدهٔ غزلیات مولوی رجوع شود.

۳ـ طاووس استعاره از زغال گرفتهٔ سرخ و زاغ استعاره از زغال نگرفتهٔ سیاه و گاورس ریزه استعاره از جرقهٔ آتش است.

تمرینات

الف: هر یک از جملات امری زیر مفید چه مقصودی است؟:

۱ـ سخنی بگوی با من که چنان اسیر عشقم که به خویشتن ندارم ز وجود اشتغالی

سعدی

۲ـ من آن چه شرط بلاغ است با تو می‌گویم تو خواه از سخنم پندگیر و خواه ملال

سعدی

۳ـ دست حاجت چو بری پیش خداوندی بر
که کریم است و رحیم است و غفور است و ودود

سعدی

۴ـ تو خواهی آستین افشان و خواهی روی درهم کش
مگس جایی نخواهد رفت جز دکان حلوایی

سعدی

۵ـ یا رب این نودولتان را بر خر خودشان نشان
کاین همه ناز از غلام ترک و استر می‌کنند

حافظ

۶ـ هر دمش با من دلسوخته لطفی دگرست این گدا بین که چه شایستهٔ انعام افتاد

حافظ

۷ـ غم زیردستان بخور، زینهار بترس از زبردستی روزگار

سعدی

ب : موارد استعمال ثانوی افعال نهی را در اشعار زیر تعیین کنید:

۱ـ مشنو ای دوست که غیر از تو مرا یاری هست
یا شب و روز بجز فکر توام کاری هست

سعدی

۲ـ غره مشو که مرکب مردان مرد را — در سنگلاخ بادیه پی‌ها بریده‌اند
نومید هم مباش که رندان جرعه‌نوش — ناگه ز یک ترانه به منزل رسیده‌اند

۳ـ مجو درستی عهد از جهان سست‌نهاد — که این عجوزه عروس هزار دامادست

حافظ

فصل پنجم

جملات عاطفی

قبلاً اشاره شد که جمله در دستور زبان فارسی بر چهار نوع است: خبری، پرسشی، امری، عاطفی. امّا جملهٔ عاطفی با آن سه نوع دیگر فرقی دارد. به این معنی که سه نوع جملهٔ خبری، پرسشی و امری از نظرْ ساختار (ادات، فعل[1] و نحوهٔ ادا) وضع مشخصی دارند. در جمله پرسشی ادات پرسش می‌آید یا نحوهٔ ادا تغییر می‌کند. در جمله امری از فعل امر استفاده می‌شود. در جمله خبری (که مسندٌالیه و مسند دارد) در یکی از سه زمان خبری می‌دهیم. امّا جملهٔ عاطفی صورت مشخّصی ندارد بلکه برحسب معنا تشخیص داده می‌شود، به این معنی که هر جمله‌یی را که بیانگر عاطفه و احساس گوینده باشد و به قصد اخبار ادا نشده باشد جملهٔ عاطفی می‌خوانند. مراد از عاطفه و احساس، مفاهیمی از قبیل اندوه و شادی و نفرین و آرزو و شگفتی... است.

چنان که در فصول گذشته ملاحظه شد اکثر مقاصد مجازی جملات خبری و پرسشی و امری، بیان عواطف و احساسات است، یعنی بسیاری از جملاتی که تاکنون تحت عناوین جملات خبری و پرسشی و امری مطالعه کردیم به جمله عاطفی تبدیل شده بودند. مثلاً غرض از جملات زیر بیان تعجب (جملهٔ عاطفی) است:

آفتاب از مغرب درآمد! (در اصل خبری)

آفتاب از کجا درآمد؟ (در اصل پرسشی)

آفتاب را ببین! (در اصل امری)

پس جملات عاطفی در این معنی خود مستقلاً در علم معانی مطرح نیستند، زیرا بدیهی است که گوینده به مناسبت عاطفه و احساسی که قصد اظهار آن را دارد از یکی از معانی مجازی جملات خبری یا پرسشی یا امری استفاده می‌کند.

امّا در عرف اصحاب دستور جملات عاطفی معمولاً یکی از دو نوع زیر شمرده می‌شوند:

۱ـ جملاتی که با ادات به ظاهر پرسشی ساخته می‌شوند امّا سؤالی نیستند: چه بی‌باکند! چه‌ها گفت! چقدر زیباست! چه هوای فرحبخشی!

ای یار، ای یگانه‌ترین یار
چه ابرهای سیاهی در انتظار روز میهمانی خورشیدند.

فروغ

بدین ترتیب ادات پرسش چه و چه‌قدر در این مثال‌ها مفید سؤال نیستند. اگر بگوییم: چرا دیر آمدی؟ جملهٔ سؤالی است، امّا اگر بگوییم: چه دیر آمدی! جملهٔ عاطفی است. در جملات عاطفی گاهی با چه، «که» نیز می‌آورند: چه خون که در دلم افتاد!

گاهی چه با فعل منفی می‌آید و معنای مثبت می‌دهد: چه ستم‌ها که نکشیدم! یعنی ستم‌های زیادی کشیدم.

در نگارش در پایان جملات عاطفی ـ جهت تشخیص ـ علامت تعجب گذاشته می‌شود.

۲ـ جملاتی که با اصوات از قبیل: به‌به، زنهار، آفرین، آه، هان، افسوس، دریغا، خوشا، خدایا، عجبا، شگفتا، هیهات، ساخته می‌شوند: دریغا که رفت! خوشا بهار!

گاهی اصوات خود به تنهایی حکم جملهٔ عاطفی را دارند: هیهات! زنهار! دریغا! جملات عاطفی معمولاً در همان معنای اصلی خود به کار می‌روند امّا گاهی از آن‌ها هم می‌توان استفاده‌های مجازی کرد:

۱ـ در مقام جمله خبری

به‌به چه هوای خوبی! اگر مراد اخبار باشد یعنی: هوا خوب است.

۲ـ در مقام جملهٔ امری

به‌به چه بچهٔ خوبی! در مقام تشویق، یعنی بچهٔ خوبی باش!

۳ـ در مقام جملهٔ پرسشی

نابینایی در صف اتوبوس بگوید: چه انتظار خسته کننده‌یی! (به‌جای آیا اتوبوس نیامد؟) تا به او بگویند: دارد می‌آید.

هم‌چنین ممکن است مراد از بیان یک عاطفه و احساس بنا به مقتضای حال عاطفه و احساس دیگری باشد که رایج‌ترین وجه آن کاربرد جملهٔ عاطفی در معنای معکوس آن است. مثلاً به‌به یا آفرین را که باید در معنای تحسین و تشویق بکار رود در معنای توبیخ و تنبیه بکار ببریم، مثلاً به‌به! (چه دسته گلی به آب دادی!) یا مراد ما از چه هوای خوبی، در مقام طنز هوای بد باشد.

انشا

در باب انشا[۲] قبلاً مطالبی گفته شد: انشا، بیانی است که قابل صدق و کذب نباشد، زیرا در انشا از مسائل بیرونی خبر نمی‌دهیم بلکه احساسات و عواطف درونی را بیان می‌کنیم. انشا در مقابل خبر است که بیانی است محتمل صدق و کذب. از چهار نوع جمله‌یی که تاکنون مطالعه کردیم جمله خبری از مقوله خبر و سه نوع دیگر از مقوله انشا هستند. جملهٔ خبری هم‌چنان که ملاحظه شد در مقاصد مجازی خود جنبهٔ انشایی می‌یابد.

انشاء بر دو قسم است:

انشاءطلبی: خواستن چیزی است به ایجاب یا سلب که به عقیدهٔ گوینده در وقت طلب حاصل نیست. مثل: ببخش، رحم کن، نرو. قُدما اقسام انشاطلبی را امر، نهی، استفهام، تمنی و ندا ذکر کرده‌اند.

انشاءغیرطلبی: که در آن چیزی خواسته نمی‌شود، مثل: چه خوب است! چه بد است.

قدما اقسام انشا غیرطلبی را تعجب، مدح، ذم، قسم، ترجی، دعا[۳] و صیغهٔ

عقود[۴] ذکر کرده‌اند.

درکتب سنتی معانی گفته‌اند که مراد از بحث انشا در علم معانی انشاطلبی است، امّا این سخن صحیح نیست زیرا چنان که ملاحظه شد بسیاری از جملات خبری و پرسشی و امری در معانی مجازی خود تبدیل به انشا غیرطلبی (تعجب، مدح، ذم، ترجی، دعا) می‌شوند. از اقسام انشاء قبلاً امر و نهی و استفهام را مطالعه کردیم و اینک اشاراتی به ندا و تمنا و دعا.

ندا

این که ندا را جزو انشاءطلبی قرار داده‌اند جهت این است که با حرف ندا طلب توجهٔ مخاطب را به خود می‌کنیم. ندا در همهٔ جملات دیده می‌شود: ای حسن به تو می‌گویم که... (خبری) ای حسن ببین! (امری) ای حسن ندیدی که... (پرسشی). امّا معمولاً ندا در جملات پرسشی و امری است. ندا حکم مخصوصی ندارد و معانی مجازی هر سه نوع جمله را می‌توان در مورد جملاتی که مشتمل بر حرف نداست ذکر کرد: ای بی‌خبر بکوش که صاحب خبر شوی که حکم آن همان حکم جملهٔ امری «بکوش که صاحب خبر شوی» است (تشویق). امّا یکی دو نکتهٔ بلاغی در باب خود ندا:

۱ـ در جملات امری، ندا (ادات ندا و منادی) علی‌القاعده مقدم است و اگر مؤخر شود به جهت تأکید و برجسته‌سازی است:

بروید ای حریفان بکشید یار ما را به من آورید یک دم صنم گریز پا را

مولوی

۲ـ در سبک ادبی همه چیز جاندار است و فرقی بین جاندار و غیرجاندار نیست. از این‌رو غیرجاندار نیز می‌تواند منادی قرار گیرد و مخاطب شود:

ای ابر بهمنی! نه به چشم من اندری؟ تن زن زمانکی و بیاسای و کم گری

این روز و شب گریستن زاروارچیست نه‌چون‌منی غریب وغم‌عشق بر سری؟

فرخی سیستانی

۳ـ ممکن است ادات ندا را ذکر نکنند:

صبا به لطف بگو آن غزال رعنا را که سر به کوه و بیابان تو داده‌ای ما را

حافظ

۴ـ گاهی ادات ندا از قبیل «ای» «وی» مفید معنی کثرت و تعظیم و معادل چه در جملات عاطفی است:

ای مژده! که آن غمزهٔ غماز مرا جست وی بخت! که آن طرّهٔ طرار مرا یافت

مولوی

یعنی چه مژدهٔ بزرگی و چه بختی!

تمنی و ترجی

ادات تمنی و ترجی از قبیل کاش و کاشکی و بُود آیا و آیا بُود و آیا شود و چه بودی و مگر و تابو که همه جملهٔ عاطفی می‌سازند و بیانگر آرزوی تحقق امری مطابق میل گوینده هستند. پس بحث تمنی و ترجی هم در علم معانی فارسی بحث مستقلی ندارد.

امّا در معانی زبان عربی می‌گویند که بین تمنّی (آرزو) و ترجی (امید) فرق است، آرزویی را که به عقیده گوینده محال باشد تمنی می‌گویند و معمولاً با لَیْتَ بیان می‌کنند. آرزویی را که به عقیده گوینده ممکن باشد ترجی می‌گویند و با لَعَلَّ بیان می‌کنند و سپس مواردی را که این دو مجازاً به جای هم استعمال شده‌اند بررسی می‌کنند. مثلاً در آیهٔ یا هامانُ ابن لی صَرْحاً لَعَلّی اَبْلُغُ الاسباب (ای هامان بنا کن برای من کاخی بلند شاید به آسمان راه پیدا کنم)، فرعون آرزوی محال را ممکن‌الوصول پنداشته است.

دعا

دعا یک معنای عام دارد که واضح است، امّا معنای خاص آن جمله‌یی است که با افعال دعایی (معمولاً مضارع التزامی که ماقبل آخر آن الف باشد) بیاید، از قبیل:

باد (مخفف بواد)، مبیناد، کناد. دعا ممکن است مثبت (آفرین) یامنفی (نفرین) باشد یعنی به ایجاب و سلب به‌کار رود و به هر حال در معانی حکم مخصوصی ندارد.

علاوه بر مواردی که شرح داده شد سوگند نیز جمله را انشایی می‌کند. هم‌چنین ادات شک و تردید مثل شاید و مگر نیز جمله را انشایی می‌کنند:

اینان مگر ز رحمت محض آفریده‌اند کارام جان و انس دل و نور دیده‌اند

سعدی

پانوشت‌ها

۱ـ جمله را باید از نظر فعل چهار نوع دانست:

۱ـ خبری: بر سر اوگل می‌ریزند.

۲ـ انشایی: شاید بر سر اوگل بریزند.

۳ـ امری (و نهی): بر سر اوگل بریز!

۴ـ دعایی: بر سر اوگل بریزاد!

۲ـ انشا به معنی ایجاد کردن است، در جملات انشایی گوینده با بیان خود مقصود خود را ایجاد می‌کند مثلاً می‌گوید اشتریتُ (خریدم) و خریدن صورت می‌گیرد.

۳ـ مطابق کتاب استاد همایی معانی و بیان (ص ۱۰۰) و به نظر من دعا جزو انشاطلبی است چون با آن چیزی خواسته می‌شود.

۴ـ صیغهٔ عقد، صیغه‌یی است که در معاملات به کار می‌رود از قبیل: اشتریتُ (خریدم)، بعتُ (فروختم)، زوجّتُ (ازدواج کردم).

تمرینات

الف : ابیات زیر را به لحاظ دعایی، ندایی و تمنایی بودن... مشخص کنید:

۱ـ مبیناد چشم کس این روزگار زمین باد بی‌تخم اسفندیار

فردوسی

۲ـ توانگرا دل‌دویش‌خودبه‌دست‌آور که کان گوهر و گنج درم نخواهد ماند

حافظ

۳ـ کاش آنان که عیب من کردند رویت ای دلستان بدیدندی

سعدی

۴ـ دل‌می‌رودزدستم‌صاحبدلان،خدارا دردا که راز پنهان خواهد شد آشکارا

حافظ

۵ـ بود آیا که در میکده‌ها بگشایند گره از کار فرو بستهٔ ما بگشایند

حافظ

ب: ابیات زیر را به لحاظ انشاءطلبی یا غیرطلبی مشخص کنید:

۱ـ عجب‌است‌اگرتوانم‌سفری‌کنم‌زکویت به کجا رود کبوتر که اسیر باز باشد

سعدی

۲ـ مشنوای‌دوست‌به‌غیرتومرایاری‌هست یا شب و روز به‌جز فکرتوام‌کاری‌هست

سعدی

۳ـ مرا به‌جان‌توسوگند وصعب‌سوگندی که هرگز از تو نه گردم نه بشنوم پندی

شهید بلخی

۴ـ خوشا نماز و نیاز کسی که از سر درد　　به آب دیده و خون جگر طهارت کرد

حافظ

۵ـ ای که پنجاه رفت و در خوابی　　مگر این پنج روزه دریابی

سعدی

فصل ششم

ایجاز، اطناب، مساوات

یکی از مهم‌ترین نکاتی که کلام را مؤثر می‌کند و باعث می‌شود تا بگوییم که سخن به مقتضای حال مخاطب و مناسب با اوضاع و احوال و در خورد موضوع بحث، ایراد شده است، توجه به این مسأله است که با مخاطبان مختلف در اوضاع و احوال گوناگون در باب موضوعات مختلف، تا چه اندازه سخن بگوییم. در چه مواردی لازم است که سخن را بسط دهیم و غرض ما از بسط کلام چیست؟ کجا باید به اشاره‌یی یا به کلام مختصری اکتفا کرد و کجا باید مواظب بود تا سخن به اطناب و ایجاز نگراید.

ایجاز

ایجاز یعنی با حداقل الفاظ حداکثر معنی را بیان کردن و به قول شمس قیس رازی «لفظ اندک بود و معنی بسیار»[1] و شرط بلاغت آن این است که صرفه‌جویی در لفظ به انتقال پیام خللی وارد نکند. در مورد آثار ادبی باید گفت که معمولاً صرفه‌جویی در الفاظ نه تنها به ارائه معنی ضرر نمی‌رساند بلکه آن را رساتر و مؤثرتر می‌سازد. به عبارت دیگر در نمونه‌های عالی ایجاز، حداقل الفاظ، به خوبی حداکثر معنی را ارائه می‌دهد. این است که از قدیم سخن موجز را از هنرهای ادبی شمرده‌اند و گفته‌اند. خیرُالکلامِ ما قَلَّ و دَلَّ. حافظ که به حکم اشعارش با مسائل نظری و عملی علم معانی آشنایی کامل داشته است در این معنی می‌گوید:

بـــیا و حـــال اهـــل دد بشـــنو　　بـه لفـظ انـدک و مـعنی بسـیار

در سخنرانی‌ها و کتابت عادی، ایجاز بستگی به حال مستمع دارد و مثلاً اگـر مخاطب اهل اصطلاح و آشنا به موضوع و کلاً عاقل باشد یکـفیه‌الاشـاره. امّـا در ادبیات که فرض بر این است که مـخاطب اهـل ادب است ایـجاز در هـمهٔ احـوال پسندیده است. به همین علت است که برخی از صنایع بدیعی جهت مـوجز کـردن کلامند از جمله تلمیح که اشاره به داستان و واقعه و مطلبی است. شمس قیس می‌گوید «پس استعارات و تشبیهات جمله از باب ایجاز است»[۲]. خود این صنایع هم نسبت به هم به لحاظ ایجاز مراتبی دارند و به‌نظر می‌رسد که استعاره اوج ایجاز هنری باشد. از میان شاعران قدیم فردوسی و نظامی استاد بی‌بدیل استعاره‌اند و لذا ابیات آن‌هـا نمونهٔ ایجاز است. وقتی فردوسی می‌گوید:

به مشکین کمند اندر آویخت چنگ　　به فندق گلان را بـه خـون داد رنگ

مطالب مفصّلی را به ایجاز در یک بیت به استعانت استعاره بیان کرده است:

سودابه به گیسوان دراز و سیاه همچون کمند خود چنگ زد و با سرانگشتان یا ناخن چون فندق سرخ یا قهوه‌یی (حنا می‌بستند) صورت همچو گل، سرخ خود را خراشید و مجروح کرد.

و از این قبیل است این بیت نظامی:

ز سـنبل کـرد بـر گـل مشک بـیزی　　ز نـرگس بـر سـمن سـیماب ریـزی

که مراد از سنبل زلف و مراد از گل صورت و مراد از مشک بیزی پریشان کردن موی بر چهره و مراد از نرگس چشم و مراد از سمن صورت و مراد از سیماب‌ریزی اشک ریختن است.

ایجاز را در علم معانی به دو نوع تقسیم کرده‌اند: ایجاز قصر و ایجاز حذف.

ایجاز قصر

و آن گنجاندن معنی بسیار در الفاظ اندک است به نحوی که حـذفی هـم در عبارات صورت نگرفته باشد[۳]. بدین ترتیب متکلم باید مـطلب مـفصّل یـا تـقریباً

مفصّلی را بدون تکلف در حداقل الفاظ ممکن بیان کند و از این‌رو ایجاز قصر را می‌توان شرح و بسط داد. چنان‌که درویش نیشابوری تمام ماجرای مغولان را ایران چنین حکایت کرد: آمدند و کشتند و کندند و سوختند و بردند و رفتند!

نمونهٔ دیگر ایجاز قصر این بیت فردوسی است:

پی مصلحت مجلس آراستند نشستند و گفتند و برخاستند

در ایجاز قصر، معمولاً بسامد فعل، بالاست. ایجاز قصر در آثار ادبی شواهد بسیار دارد مثلاً در گلستان سعدی:

یکی را گفتند عالم بی‌عمل به چه ماند؟ گفت به زنبور بی‌عسل!

ایجاز حذف

ایجاز حذف، ایجازی است که با حذف قسمتی از کلام تحقق پذیرفته باشد. در اینجا نیز شرط بلاغت این است که در فهم معنی خللی وارد نشود، یعنی مورد محذوف باید به قرینه دریافته شود.

ایجاز حذف هم در ادبیات نمونه‌های بسیار دارد، چنان که در معنی کردن ابیات، معمولاً عباراتی را به متن می‌افزاییم:

خویشتن را وداع کن(که در این صورت) رستی

(و در این صورت)عقد با حور بی‌گمان بستی

سنایی

نه راه شدن (داریم و) نه روی بودن (داریم)

معشوق ملول (است) و ما گرفتار (ایم)

سعدی

نامم به‌عاشقی(در جهان) شد و(مردم) گویند(ای‌سعدی) توبه کن

توبت کنون چه فایده دارد که نام (از میان) شد[۴]

سعدی

ایجاز مُخل

چنان‌که در بحث ایجاز اشاره شد ایجاز نباید مخل باشد. ایجاز مخل، ایجازی است که حذف پاره‌های کلام بدون قرائن لفظی و معنوی صورت گیرد و به‌طور کلی در فهم معنی اشکال ایجاد شود و یا حذف باعث تعقید و ابهام گردد.

روی اگر باز کند حلقهٔ سیمین در گوش
همه گویند که این ماهی و آن پروین است

سعدی

یعنی اگر روی باز کند (درحالی که) حلقهٔ سیمین در گوش دارد. همه می‌گویند که این (روی مثل) ماه و آن (حلقه مثل) پروین است.

امّا باید توجه داشت که در ادبیات، حال مخاطب اهل ادب ملاک است که با سنن ادبی و تلمیحات آشناست نه حال اوساط‌الناس که درخطابه و کتابت عادی ملاک هستند. از این‌رو این بیت حافظ:

گفتمش سلسلهٔ زلف بتان از پی چیست؟
گفت: حافظ گله‌یی از دل شیدا می‌کرد

ممکن است برای اوساط‌الناس یعنی مردم عادی دارای ایجاز مخل باشد، حال آن که برای آشنایان به سنن ادبی چنین نیست، زیرا می‌گوید پرسیدم که چرا موی دلبران زنجیروار است؟ در پاسخ گفت زیرا حافظ دیوانه است (و بدیهی است که دیوانه را باید به زنجیر کشید!). در سنن ادبی، موی معشوق مجعّد است و به سلسله (زنجیر) تشبیه می‌شود. عاشق، دیوانه و شیداست و دیوانه را به‌بند می‌کشند و یا آن‌که جای دل عاشق در زلف گرهگیر نگار است.

چنان که تاکنون معلوم شد فرق بین حذف و اقتصار آن است که در حذف عباراتی به کلام اضافه می‌کنیم امّا در اقتصار معنی کلام را بسط می‌دهیم.

امّا فرق بین اختصار و ایجاز این است که اختصار در مورد آثاری که قبلاً نوشته

شده است صورت می‌گیرد و الفاظ زائد آن را حذف می‌کنیم، امّا ایجاز در موقع پدید آوردن کلام صورت می‌گیرد(۵).

اطناب

اطناب پرگویی و درازکردن سخن است و در زبان عادی جایز نیست مگر آن‌که مستمع خالی‌الذهن باشد. در آن صورت لازم است که موضوع را برای او به تفصیل بیان کرد تا کاملاً در ذهن او جایگیر شود. با این همه اطناب حدّی دارد و اگر از اندازهٔ معینی (با توجه به مقتضای حال) درگذرد ملال‌آور می‌شود که در اصطلاح علم معانی به آن اطناب مُمل می‌گویند.

امّا باید توجه داشت که اطناب در ادبیات ناپسند نیست، زیرا مطالب ادبی که عمدهٔ بیان عواطف و احساسات از قبیل عشق و نفرت و مرگ و زندگی... است خود به خود شیرین و دلپسند و مؤثر است تا چه رسد به این که با زبانی ادبی و بیانی هنرمندانه ایراد گردد. از این‌روست که می‌توان قصّهٔ عشقی ده‌ها بار شنیده را مکرراً با آب و تاب در صدها ورق شرح داد و به قول صائب:

یک‌عمر می‌توان سخن از زلف یار گفت
در بند آن مباش که مضمون نمانده است

تمام داستان خسرو و شیرین این است که پادشاهی عاشق دختری ارمنی بود و پس از طیّ ماجراهایی از فراق، سرانجام به یکدیگر رسیدند. امّا نظامی و بعد از او شاعران دیگر، آن را با اطنابی از عسل شیرین‌تر برای کسانی که از همان آغاز همهٔ داستان را می‌دانستند دوباره روایت کردند و در هر روایت شوری دیگر برانگیختند.

در اینجا باید توجه داشت که اطناب دو اعتبار دارد. یکبار مجموعهٔ اثر را لحاظ می‌کنیم و یکبار واحد کلام را که جمله است. گاهی بحث این است که فلان اثر ادبی در صفحاتی کثیر فلان مطلب مختصر را ادا کرده است و گاهی بحث این است که در فلان جمله که می‌خواهد بهمان معنا را افاده کند اطناب دیده می‌شود. بدین ترتیب ممکن است کل یک اثر مبتنی بر اطناب باشد امّا جملات آن تک‌تک مبتنی بر ایجاز

باشند (مثل بوستان).

به نظر می‌رسد که زشتی اطناب بیشتر مربوط به این دومی باشد. زیرا آثار ادبی مثلاً همین خسرو و شیرین ـ یا کثیری از رمان‌های معروف ـ هرچند در کل با اطناب همراه است امّا به لحاظ ابیات (یا جملات) از ایجاز برخوردارند. چنان که قبلاً گفتیم نظامی استاد استعاره است در این صورت چطور ممکن است در ابیات او اطناب باشد؟

در آثار ادبی، به تفصیل در باب طلوع و غروب خورشید، بهار و خزان، بزم و رزم و پیری و جوانی سخن رانده‌اند و هرچه بیشتر به اطناب گراییده‌اند کام خواننده را شیرین‌تر ساخته‌اند. حتّی می‌توان گفت که نویسندگان نثرهای فنی از قبیل مقامات حمیدی دنبال بهانه می‌گشته‌اند تا جایی سخن را به طلوع خورشید یا ستارگان برسانند و از آن وصفی کنند. خاقانی گاهی در تشبیب قصاید خود در طی ابیات متعددی فقط این نکته را مطرح کرده است که صبح شد و خورشید طلوع کرد، امّا چون بیان و تصویرپردازی‌های او در اوج زیبایی است، اطناب او را باید در اوج بلاغت دانست، خاصه این که واحدهای کلام یعنی عبارات و جملات مبتنی بر استعاره و تشبیه یعنی ابزارهای ایجاز است.

پس اطناب به دو لحاظ مطرح است: یکی در باب سخنانی که شأن آن‌ها اطناب نیست از قبیل سخنان پیش پا افتادهٔ روزمرهٔ بدیهی، و دیگر سخنان ادبی شیرین و مسائل عاطفی و احساسی که مقامی دیگر دارند و قال اهل‌البلاغة: الاطناب اذا لم یکن منه بُدّ فهو ایجاز[۶]، یعنی اگر از اطناب چاره‌یی نباشد (چنان که در ادبیات مکرراً پیش می‌آید) اطناب همان حکم بلاغی ایجاز را دارد.

در مورد همان سخنان پیش‌پا افتاده هم گاهی به مقتضای حال، اطناب بلیغ است چنان که گاهی می‌خواهیم کودک بغض کرده‌یی را به نشاط آوریم یا مطلبی را کاملا تفهیم کنیم. این است که برخی از ادبا شرط را «فایده» ذکر کرده‌اند. ابوهلال عسکری می‌نویسد: فرق بین اسهاب و اطناب این است که اطناب بسط کلام برای زیادتی فایده است و اسهاب بسط کلام با قلت فایده است[۷]. به هر حال چنان که در همهٔ مباحث

علم معانی در نظر داشتیم، در اینجا هم مقتضای حال مخاطب و موضوع ملحوظ است.

اینک به مواردی که اطناب مفید فایده‌یی است یعنی از آن غرض خاصی منظور است اشاره می‌شود:

۱ـ ایضاح بعد از ابهام

یعنی آوردن توضیح اضافی جهت روشن کردن مطلب مبهم:

فرش عمرت نوشته در شومی

این دو فراش زنگی و رومی

سنایی

در مصراع اول مسندٌالیه مبهم است و از این‌رو درمصراع دوّم آن را توضیح داده است.

کمانکشی است بتم با دوگونه تیر بر او

وزان دوگونه همی دل خلد به صلح و به جنگ

به وقت صلح، دل من خلد به تیر مژه

به وقت جنگ، دل دشمنان به تیر خدنگ

فرخی سیستانی

که مصراع اول مبهم است، در مصراع دوّم کمی آن را توضیح داده است ولی هنوز مطلب روشن نیست. بیت دوّم به جهت ایضاح بیت اول است.

۲ـ تکرار به جهت تأکید

اسهاب غالباً حاصل تکرار است، از این‌رو تکرار پسندیده نیست، چنان که سعدی در گلستان گوید:

«سحبان وائل را در فصاحت بی‌نظیر نهاده‌اند به حکم آن که بر سر جمع سالی سخن گفتی و لفظی مکرر نکردی و گر همان اتفاق افتادی به عبارتی دیگر بگفتی. و

از جملهٔ آداب ندماء ملوک یکی این است.

سخن گرچه دلبند و شیرین بود　　سزاوار تصدیق و تحسین بود
چو یکبار گفتی مگو باز پس　　که حلوا چو یکبار خوردند بس»

امّا تکرار گاهی مفید تأکید است و در نتیجه ضروری است:

دید پیمبر نه به چشمی دگر　　بلکه بدین چشم سر، این چشم سر

نظامی

تکرار مفید تأکید گاهی برای اغرا و تحذیر است (چنان‌که در عربی هم هست): درس! درس! (یعنی تا می‌توانید درس بخوانید). تنبلی! تنبلی (یعنی امان از تنبلی از آن بپرهیزید).

مسلمانان،مسلمانان،مسلمانی!مسلمانی!　　وز این آیین بی‌دینان،پشیمانی!پشیمانی

سنایی

تن چه بود؟ ریزش مشتی گل است　　هم دل و هم دل،که سخن با دل است

نظامی

۳ـ ذکر خاص بعد از عام

یعنی بعد از ذکر یک مفهوم کلی، مصداق یا مصادیق آن را جهت ایضاح مطلب و تقریر در ذهن، ذکر می‌کنیم. در این صورت قبل از مطلب اضافی توضیحی، مفاهیمی چون: مانند و از قبیل... در تقدیر است (امروزه در این‌گونه موارد دو نقطه: می‌گذارند). باید دقت داشت تا مطلب اضافی جنبهٔ حشو قبیح نداشته باشد.

پرستار امرش همه چیز و کس　　بنی‌آدم و مرغ و مور و مگس

سعدی

«پسر گفت ای پدر، فواید سفر بسیارست از نزهت خاطر و جرّ منافع و دیدن عجایب و شنیدن غرایب و تفرّج بلدان و مجاورت خلاّن و تحصیل جاه و ادب و مزید مال و مکتسب و معرفت یاران وتجربت روزگاران.»

گلستان

فرق ذکر خاص بعد از عام با ایضاح بعد از ابهام این است که عام مبهم نیست حال آن‌که در ایضاح بعد از ابهام مطلب نخست مبهم است.

۴ـ برای تأکید در مبالغه

یعنی غرض از آوردن عبارات اضافی مؤکد کردن مبالغه باشد:

هـــرگز نـــباشد از تـــن و جـــانت عـــزیزتر
چشمم که در سر است و روانم که در تن است

سعدی

«در سر است» و «در تن است» حشو است امّا برای پر کردن وزن نیامده است بلکه غرض شاعر از آوردن آن‌ها تأکید در مبالغه بوده است.

در ابیات زیر از معزی، حشو جنبهٔ هنری یافته است، یعنی علاوه بر تأکید در مبالغه، متضمّن صنعت لف و نشر هم است:

فکند رُمح تو در ساعتی از آن مردم ربود تیغ تو در ساعتی از آن لشکـر
هزار جوشن و «تن در میانه جوشن» هزار مـغفر و «سـر در مـیانهٔ مـغفر»

ذکر هزار جوشن و هزار مغفر نیز جنبهٔ ایضاح بعد از ابهام دارد، زیرا در بیت اول مسند را ذکر نکرده بود.

۵ـ برای تکمیل و رفع شبهه

جملهٔ دوّم رفع شبهه و توهم از جملهٔ اول می‌کند واز این‌رو به آن **احتراس** هم می‌گویند. در حقیقت جمله دوم معنی جملهٔ اول را دقیق و روشن و کامل می‌کند.

مـــی بـــاش طـــبیب عـــیسوی هش امّـــا نـــه طـــبیب آدمـــی‌کش
مـــی بـــاش فـــقیه طـــاعت‌انـــدوز امّـــا نـــه فـــقیه حـــیلت آمـــوز

نظامی

یعنی طبیب باش امّا نه هر طبیبی و فقیه باش نه هر فقیهی.

٦ـ ایغال و التفات

ایغال در لغت به معنی دور رفتن است و در بحث اطناب مراد این است که جملهٔ اضافی در تأیید (و وضوح و تأکید) مطلب اول باشد که معنی آن تمام است، بدین ترتیب اگر ذکر نشود خللی درمعنی ایجاد نگردد. در مطلب اضافی بهتر است هنری باشد یا جنبهٔ ارسال‌المثل داشته باشد:

نباشد مار را بچه بجز مار نیارد شاخ بد جز تخم بد بار

فخرالدین اسعد گرگانی

که مصراع دوم تأیید معنی مصراع اول است.

ساخت بسیاری از ابیات سبک هندی مبتنی بر این نکته است. معنی در یکی از مصراع‌ها تمام‌است ومعنی مصراع دوم تمثیلاً در جهت تأیید و تقریر معنی اوّل است:

افتادگی آموز اگر طالب فیضی هرگز نخورد آب زمینی که بلند است

به این شیوه، التفات نیز می‌توان گفت. التفات علاوه بر معنای مشهور (تغییر سخن از غیبت به خطاب یا ازخطاب به غیبت) معنای دیگر هم دارد که شبیه به ایغال است. سخنی تمام شود و بعد از آن سخن دیگری بگویند که درمعنا مستقل باشد امّا به سخن قبل هم مربوط گردد:

ما را جگر به تیر فراق تو خسته شد ای صبر بر فراق بتان، نیک جوشنی

منجیک ترمذی

به‌نظر می‌رسد که در ایغال ربط دو جمله واضح و آشکار است امّا در التفات ربط دو جمله چندان آشکار نیست.

۷ـ در مقام حشو ملیح[۸]

حشو ملیح معمولاً یا بدل است یا جملهٔ دعایی:

الف: جملهٔ دعایی

پیر پیمانه کش من ـ که روانش خوش باد ـ گفت پرهیز کن از صحبت پیمان شکنان

حافظ

دی ـ که پایش شکسته باد ـ برفت　　گل ـ که عمرش دراز باد ـ آمد

شرف‌الدین شفروه اصفهانی

چه خوش گفت فردوسی پاکزاد　　ـ که رحمت بر آن تربت پاک باد ـ

سعدی

بدیهی است که در عالم ادبیات دعاهایی که در آن‌ها نکته‌یی ادبی لحاظ شده باشد مؤثرتر است از قبیل جاندارانگاری چنان که در بیت شفروه هست و دی و گل را جاندار کرده است.

ب: بدل

علی، امیرالمؤمنین، فرموده است.

منیژه منم دخت افراسیاب　　برهنه ندیده تنم آفتاب[۹]

فردوسی

۸ـ مترادفات

آوردن لغات مترادف کلاً جایز نیست مخصوصاً در سبک عادی، مگر آنجا که به قصد وضوح بیشتر لازم باشد. امّا در ادبیات علاوه بر مسأله وضوح گاهی به جهت زیبایی و روانی است و گاهی نیز برای تأکید و اهمیت دادن به مطلب است. «درود و سلام و تحیت و صلواتِ ایزدی بر ذات معظم و روح مقدس مصطفی و اصحاب و اتباع و یاران و اشیاع او باد»

کلیله و دمنه

مساوات

مساوات تساوی لفظ و معناست که در سبک عادی (چه گفتار و چه نوشتار) مستحسن است. امّا در ادبیات کمتر با مساوات سروکار داریم چون در آنجا که عالم ترغیب و ترهیب است باید با اغراق خوبی را بد یا بدی را خوب جلوه دهند و از این‌رو غالباً یا با ایجاز هنری مواجهیم و یا اطناب هنری. در ایجاز، ذهن با تخییل

کلام نویسنده را گسترده می‌کند و در اطناب از تکرارها و تصویرهای هنرمندانه متلذذ می‌شود. مساوات اساساً مربوط به سبک‌های غیرادبی از قبیل سبک‌های تاریخی و علمی (مثلاً در تعاریف) است. البته مساوات در ادبیات نیز نمونه‌هایی دارد و مثلاً بسیاری از عبارات گلستان مبتنی بر مساوات است. امّا در اینجا مقصود ما کلّ یک اثر ادبی است (نه واحد کلام و جمله‌نویسی) که معمولاً یا بر ایجاز مبتنی است (کمتر) و یا بر اطناب (بیشتر). نمونه‌های ایجاز بیشتر مربوط به ادبیات کهن معروف به سبک خراسانی (نثر مرسل) و نمونه‌های اطناب بیشتر مربوط به نثر فنی است که نویسندگان آن بیشتر به معایر شعر و شاعری نظر داشتند. نثر فنی در حقیقت نثری است که تشبّه به شعر می‌کند و آن را نباید از مقوله نثر عادی که هدف آن تفهیم و تفاهم است شمرد. در میان انواع و قوالب ادبی هم برخی با ایجاز همخوان‌ترند (مثلاً مفرد و رباعی) و برخی با اطناب سازگارترند (مثلاً قصیده و داستان). شاعران سبک هندی، گاهی مطلب مفصلی را با تمثیل در یک بیت خلاصه کرده‌اند.

پانوشت‌ها

۱ـ المعجم فی معاییر اشعار العجم، ص ۳۷۷

۲ـ المعجم، ص ۳۷۸

۳ـ و این تعریف قدماست، امّا بهتر است که اضافه کنیم و اگر حذفی هم باشد روشن و کم باشد زیرا به هرحال حذف صورت می‌گیرد، چنان که در عبارت آمدند و کشتند و کندند... فی‌الواقع مسندالیه «مغولان» حذف شده است و هم‌چنین در آن بیت فردوسی که در متن شاهد آورده شده است: پی مصلحت... باز مسندالیه حذف شده است.

۴ـ شد به معنی رفت است، نامم به عاشقی در جهان رفت یعنی به عاشقی مشهور شد. نام از میان شد یعنی نامم از میان رفت، بدنام شدم.

۵ـ الفروق اللغویه، ابوهلال عسکری، ص ۲۸

٦ـ همانجا، همان صفحه

۷ـ همانجا، همان صفحه

۸ـ حشو که به آن اعتراض (جمله یا عبارت معترضه آوردن) نیز می‌گویند فقط به صورت حشو ملیح (یعنی نکتهٔ زیبا و نمکین) جایز است و بدیهی است که آوردن حشو قبیح، قباحت دارد!

۹ـ در بدل دخت افراسیاب هیچ نکتهٔ هنری نیست. امّا استاد با اغراق مصراع دوم که حاصل جاندارانگاری آفتاب است (دیدن) بیت را در مجموع مخیل و ادبی کرده است.

تمرینات

الف: دلایل اطناب را در ابیات زیر توضیح دهید:

۱ـ ز دو چیز گیرند مر مملکت را یکی زعفرانی یکی پرنیانی
یکی زرّ نام ملک برنبشته دگر آهن آب داده یمانی

دقیقی

۲ـ باز جهان تیزپرّ و خلق شکار است باز جهان را بجز شکار چه کار است

ناصر خسرو

۳ـ ره‌می‌بُریم‌ودیده‌به‌رهبرنمی‌رسد کان می‌کنیم و تیشه‌به‌گوهرنمی‌رسد

عمادی

۴ـ جان و تن تو دو گوهر آمد یکّی زبرین، دگر فرودین

ناصرخسرو

۵ـ سایهٔ کردگار باشد شاه شاه عادل، نه شاه عادل کاه

اوحدی

۶ـ پس چو می‌بینی که از اندیشه‌یی قایم است اندر جهان هر پیشه‌یی:
خانه‌ها و قصرها و شهرها کوه‌ها و دشت‌ها و نهرها
هم زمین و بحر و هم مهر و فلک زنده از وی همچو از دریا سمک
پس چرا از ابلهی پیش تو کور تن سلیمان است و اندیشه چو مور؟

مثنوی

ب: در نوع ایجاز شواهد زیر بحث کنید:

۱ـ عمر برف است و آفتاب تموز اندکی مانده خواجه غرّه هنوز

سعدی

۲ـ «هر که با بزرگان ستیزد، خون خود ریزد» **سعدی**

فصل هفتم

چند بحث دیگر بلاغی

وصل و فصل

وصل و فصل بحث در این مسأله است که در چه موارد باید دو جمله یا دو عبارت را با پیوندهای لفظی (مثلاً واو عطف) به هم مربوط کرد و در چه مواردی با پیوندهای معنوی، یعنی بدون استفاده از ادات ربط.

این بحث ماهیةً مربوط به دستور است آنجاکه از جمله‌نویسی و حروف عطف بحث می‌شود و هم‌چنین مربوط به آیین نگارش است آنجاکه از قواعد نقطه‌گذاری بحث می‌کنند.

بسیاری از علمای معانی عربی، فصل و وصل را مهم‌ترین مبحث علم بلاغت ذکر کرده‌اند و ادیبان ما هم همین نظر را داشته‌اند. یغما جندقی از شاعران و نویسندگان دورهٔ قاجاریه در پند و اندرز به نویسندگان می‌گوید که مواظب باشند تا: «آنجاکه پیوسته سزاست گسسته نیفتد و جایی که گسسته روا، پیوسته نگردد»(۱).

به‌نظر ما وصل و فصل در علم معانی زبان فارسی ـ مخصوصاً امروزه ـ حائز اهمیت چندانی نیست. علّت اهمیت آن در کتب سنتی شاید این باشد که در قدیم فن نقطه‌گذاری رایج نبود. در نوشته‌های کهن فارسی معمولاً جملات را به‌وسیلهٔ واو عطف پشت سر هم می‌آوردند. در زبان عربی حروف عطف متعدد است و می‌توان گفت که احکام و اهمیت وصل و فصل در زبان عربی با فارسی فرق می‌کند.

به هر حال به مواردی از فصل و وصل که در کتب دستور و آیین نگارش و

معانی آمده است اشاره می‌شود:

موارد فصل

۱ـ بعد از فعل وصفی (وجه وصفی) واو نمی‌آورند:

دانشجو به دانشگاه رفته درس خواند.

«دریغا عمر عنان گشاده رفت»

کلیله و دمنه

۲ـ اگر بین دو جمله «کمال انقطاع» باشد.

الف: یکی خبری و دیگر انشایی است:

دوش از مسجد سوی‌میخانه آمدپیر ما چیست یاران طریقت بعد ازاین‌تدبیرما

حافظ

ب: دو جمله به لحاظ معنی ربطی به هم ندارند:

این کتاب معانی است. امسال سال ۱۳۷۲ است!

۳ـ اگر بین دو جمله «کمال اتصال» باشد.

یعنی اتحاد دو جمله در معنا و توالی بسیار واضح باشد و آن بر دو نوع است:

الف: بین دو جمله ربط علت و معلولی است، یعنی ترتیب منطقی دارند، یکی مقدمه و دیگری نتیجه است:

«درویشی را ضرورتی پیش آمد. گلیمی از خانهٔ یاری بدزدید.»

گلستان

ب: بین دو جلمه ترتیب زمانی باشد:

«یکی از بندگان عمرولیث گریخته بود. کسان در عقبش برفتند.»

گلستان

امّا نمونه‌هایی که در آن این موارد را با «واو» هم عطف کرده باشند هست:

قرةالعین من آن میوهٔ دل یادش باد که چه آسان بشد وکار مرا مشکل‌کرد

حافظ

که «واو» به معنی «در نتیجه» است.

۴ـ شبه کمال اتصال

و آن وقتی است که جمله دوم جواب سؤال مقدری باشد که از جملهٔ اول برمی‌آید (بدیهی است که بین سؤال و جواب واو نمی‌آید)، مثلاً می‌گوییم به ترکیه رفتم. با ماشین رفتم. کانّه مخاطب بعد از شنیدن جملهٔ اول از شما پرسیده است چطور رفتید؟ و شما در جواب گفته‌اید با ماشین.

ماجرای من و معشوق مرا پایان نیست هرچه آغاز ندارد نپذیرد انجام

حافظ

گویی مخاطب بعد از شنیدن مصراع اول پرسیده است چرا؟ یا چه‌طور؟ و گوینده گفته است زیرا هرچه آغاز نداشته باشد انجام هم نخواهد داشت.

موارد وصل

۱ـ امروزه وقتی که چند مسند برای یک مسندٌالیه یا چند مسندٌالیه برای یک مسند می‌آورند معمولاً فقط در مورد آخر «واو»[۲] می‌آورند:

او درس‌خوان، خوش اخلاق و جدی بود. حسن، حسین، تقی و نقی آمدند.

امّا در شعر و نثر قدیم معمولاً همه را معطوف می‌کردند:

ابر وباد ومه‌وخورشیدوفلک‌درکارند تا تو نانی به‌کف‌آری‌وبه‌غفلت‌نخوری

سعدی

امّا اگر دو مسند یا دو مسندٌالیه باشد هم در قدیم و هم امروزه قاعده، وصل است:

او درس‌خوان و خوش اخلاق بود. بخندید و بگریست مرد خدای (سعدی)

۲ـ در ترکیبات عطفی (چنان‌که از نام آن پیداست) واو به‌کار می‌رود:

مثلاً در کلمات و عبارات متضاد: پستی و بلندی، شب و روز، بد و خوب.

نکته: در شعر قدیم فارسی استعمال خاصی از واو دیده می‌شود که به آن «واو حذف وایجاز»[۳] گفته‌اند. در حقیقت بعد از واو کلمه‌یی (معمولاً فعل) حذف شده

است:

قیاس کردم و آن چشم جاودانه مست　　هزار ساحر چون سامریش در گله بود

حافظ

یعنی قیاس کردم و دریافتم که

دیدم و آن چشم دل سیه که تو داری　　جانب هیچ آشنا نگاه ندارد

حافظ

یعنی دیدم و دانستم که

عهد تو و توبهٔ من از عشق　　می‌بینم و هر دو بی‌ثبات است

سعدی

یعنی می‌بینم و درمی‌یابم که

خلاف مقتضای ظاهر

قدما در بحث اقسام خبر به حسب حال مخاطب که قبلاً اشاره شد بحثی را تحت عنوان ایراد یا اخراج کلام برخلاف مقتضای ظاهر مطرح کرده‌اند که قابل توسعه و تعمیم است. نخست مطلب قدما را مطرح می‌کنیم:

با توجه به مقتضای حال مخاطب خبر یا ابتدایی است یا طلبی یا انکاری. یعنی یا مخاطب خالی‌الذهن است و خبری که به او می‌دهیم احتیاج به تأکید ندارد و یا نسبت به مضمون خبر مشکوک و مردد است و خبری که به او می‌دهیم هم می‌تواند مؤکد باشد (حسن تأکید) و هم نباشد، یا نسبت به مضمون خبر منکر است و خبری که به او می‌دهیم باید حتماً مؤکد باشد (وجوب تأکید).

حال اگر خلاف حالات فوق عمل کنیم و مثلاً خالی‌الذهن را به منزلهٔ منکر قرار داده سخن را مؤکد بیاوریم و یا منکر را خالی‌الذهن حساب کرده سخن را بدون تأکید ایراد کنیم می‌گویند سخن برخلاف مقتضای ظاهر ایراد شده است. البته گفته‌اند که خلاف مقتضای ظاهر خروج از مقتضای حال نیست زیرا مبتنی بر اغراضی است. بدین ترتیب مقتضای حال هم مقتضای ظاهر را دربرمی‌گیرد و هم خلاف مقتضای

ظاهر را مشروط بر این‌که مبتنی بر مصلحتی باشد. مثلاً سعدی در بیت زیر غیر منکر را نازل منزلهٔ منکر قرار داده و کلام را به صورت مؤکد آورده است:

این‌سرایی‌است‌که‌البته خلل‌خواهدیافت خُنُک آن قوم که دربند سرای دگرند

زیرا مردم عموماً از این اصل بدیهی غافلند که عمر جاودانی نیست و مقصود شاعر تنبیه و جلب توجه بوده است.

تعمیم بحث

پس مقتضای حال همیشه آن چیزی نیست که در ظاهر به نظر می‌رسد. از این‌رو در آثار بلغا دیده می‌شود که گاهی از مقتضای ظاهر عدول کرده‌اند. و بعد از دقت معلوم می‌شود که اخراج کلام برخلاف مقتضای ظاهر ناظر به مقاصدی بوده است تا کلام مؤثرتر گردد و لذا عین بلاغت بوده است.

پس بلاغت فقط با علم به امثال نکاتی که در این کتاب آمده است حاصل نمی‌شود، حتی می‌توان گفت که در اساس، بلاغت، فطری نویسندگان و شاعران بزرگ است (یعنی اگر بلیغ نباشند اصلاً به شاعری و نویسندگی معروف نمی‌شوند) و آثار آنان به هر نحوی که نوشته شده باشد نمونهٔ بلاغت است و اهل زبان بلاغت را از آثار ایشان می‌آموزند و از این‌رو آثار بزرگ ادبی در معاییر بلاغی قبل از خود (لااقل در جزئیات) تغییراتی ایجاد می‌کنند.

از این‌جاست که بسیاری از بزرگان ملکهٔ بلاغت را امری خداداد قلمداد کرده‌اند:

زمین به تیغ بلاغت گرفته‌ای سعدی سپاس دار که جز فیض آسمانی نیست

حسد چه می‌بری ای‌سست‌نظم‌برحافظ قبول خاطر و لطف سخن خداداد است

قبول خاطر یعنی موردپسند واقع شدن و با توجه به اصطلاحات علم معانی یعنی تأثیر کلام (بلاغت). امّا نمونه‌های اخراج کلام برخلاف مقتضای ظاهر بسی فراتر از مطالبی است که در کتب سنتی آمده است (آنان مطلب را فقط به خبر مؤکد و

غیرمؤکد محدود کرده بودند) و در هر زمینه‌یی فرق می‌کند. مثلاً مقتضای ظاهر در بحث تشبیه در علم بیان این است که مشبهٌ‌به اعرف و اجلی از مشبه باشد زیرا وجه شبه همواره از مشبهٌ‌به أخذ می‌شود، امّا شاعر گاهی بنابه مصلحت که همانا تشدید در مبالغه باشد برعکس عمل می‌کند:

پیچیدن افعی به کمندت ماند　　آتش به سنان دیو بندت ماند
اندیشه به رفتن سمندت ماند　　خورشید به همّت بلندت ماند

ازرقی هروی

یا در آیین نگارش و کلام عادی قاعده یا مقتضای ظاهر این است که مسندٌالیه یا مسند آشکار باشد امّا گاهی شاعر برخلاف این «وضع مضمر در موضع مظهر» می‌کند. چنان‌که در بیت زیر از مسندٌالیه با ضمیر یاد کرده است:

ای دل چه اندیشیده‌ای در عذر آن تقصیرها
زان سوی او چندان وفا زین سوی تو چندین جفا

مولوی

و بدین‌ترتیب ذهن خواننده را نسبت به مسندٌالیه کنجکاو می‌کند زیرا مرجع ضمیر را مشخص نکرده است.

از دست و زبان که برآید　　کز عهدهٔ شکرش بدر آید

سعدی

از عهدهٔ شکر که؟ مرجع ضمیر کیست؟ در سخن گفتن عادی باید مرجع ضمیر مشخص باشد. شاعر مرجع را کاملاً واضح پنداشته (خدا) و از او با ضمیر یاد کرده است.

مسألهٔ دیگر این است که قدما بحث خلاف مقتضای ظاهر را فقط به لحاظ ادوات زبانی (آن هم فقط ادات تأکید) مطرح کرده‌اند، حال آن‌که یک جنبهٔ خلاف مقتضای ظاهر مسائل معنوی است، مثلاً مقتضای ظاهر گاهی ایجاز است امّا گوینده برخلاف مقتضای ظاهر به اطناب سخن می‌گوید زیرا خود از بحث لذت می‌برد و نمی‌توان گفت که اطناب او ممل است و مخاطب را می‌آزارد. و شاید از این دست

باشد جواب موسی به خدا که از او پرسیده بود: وَ ما تِلکَ بِیَمینِکَ یا موسی؟ (و آن چیست در دست راست تو ای موسی) قالَ هِیَ عَصایَ اَتَوَکّوا عَلیها و اَهُشُّ بها عَلی غَنَمی ولِیَ فیها مَارِبُ اُخْری (گفت آن عصای من است که تکیه می‌کنم برآن و فرو می‌ریزم با آن برگ درختان را بر گوسفندانم و نیز برای من از آن فواید دیگری است).

خروج از هنجار

در متون خلاق ادبی، بحث از این حدود پیش‌تر می‌رود، به‌حدی که گفته‌اند سبک ادبی بر اثر عدول از هنجارهای عادی کلام تحقق می‌یابد ***(Deviation from the norm)*** یعنی روابط کلام در محور هم‌نشینی یعنی توالی و ترتیب کلام و ارتباط هر واژه با واژهٔ پس و پیش خود، از نظم معمولی خارج می‌شود و قدرت پیش‌بینی خواننده در طی قرائت کلام برای حدس کلمات بعدی به صفر می‌رسد، چنان‌که شاعر می‌گوید: «می‌خواهم خواب اقاقی‌ها را بمیرم» که مقتضای ظاهر و انتظار خواننده این است که شاعر به جای بمیرم، ببینم گفته باشد. امّا استعارهٔ تبعیه یا فورگراندینگ ***Foregrounding*** (برجسته‌سازی) بمیرم، تخیّل مندرج در کلام را صد چندان کرده است.

درجهٔ انحراف ممکن است کم یا زیاد باشد. در این مصراع سهراب سپهری «چای را خوردیم روی سبزه‌زار میز» اگر سبزه‌زار را به باغ نسبت می‌دادیم یا با آن صفت «دور» را می‌آوریم، ازهنجار عادی کلام خارج نمی‌شدیم. امّا اگر سبزه‌زار را ـ که باید سبز باشد ـ زرد بخوانیم یا آن را به سفرهٔ میز (رومیزی) تشبیه کنیم ـ چنان که شاعر کرده است ـ مرتکب هنجارهای غیرمتعارفی شده‌ایم.

ذیلاً بنابر مرسوم سبک‌شناسان انگاره‌های (پارادیم ***pradigm***) عادی و غیرعادی این مصراع سپهری را رسم می‌کنیم.

	انگاره‌های متعارف	انگاره‌های غیرمتعارف
	...(چیزی نباشد)	زرد
	باغ	وهم
سبزه‌زار...	دور	ذهن
	سبز	میز
	خوب	باد
	صاف	شعر

برخی از اسنادهای مجازی نیز همین وضع را دارد، وقتی مولوی می‌گوید «گوشم شنید قصهٔ ایمان و مست شد» خواننده هر فعلی را متوقع است جز مست شدن و این خروج از هنجارهای متعارف زبان در محور همنشینی به این کلام اوحیثیت ادبی والای بدیعی بخشیده است.

در آثار بزرگان در هر انحرافی نکته‌یی بلاغی است که باید با تعمق و استعانت از علوم ادبی (مخصوصاً بیان) دریافت و غرق در لذت شد و لکلِ جدیدٍ لذةٌ: سخن نو آر که نو را حلاوتی است دگر (فرخی). اتفاقاً منشاء علوم بلاغی در میان مسلمین از اینجاست که ظاهر بینایی چند بر زبان قرآن مجید عیب‌جویی‌ها می‌کردند و علومی لازم بود تا بدان وسیله به ایشان تفهیم شود که نه تنها در آن موارد اشکالی نیست بلکه هنرهاست.

اگر قرار باشد فردی ناآشنا به این مسائل، اثر ادبی‌یی راکه به زبان خلاق نوشته شده است در مطالعه گیرد، شاید قلم برگیرد و بسیاری از جملات و لغات را به زعم خود اصلاح کند، حال آن‌که همین عدول از مقتضای ظاهر ـ که عدول از مقتضای حال نیست ـ به بسیاری از آثار ادبی، سیمایی منحصر به فرد بخشیده است و چه بسا نفوذ و تأثیر آن‌ها در قلوب هم عمدةً مبتنی بر همین عدول‌ها باشد:

«شب پاورچین پاورچین می‌رفت. گویا به اندازهٔ کافی خستگی در کرده بود. صدای دوردست خفیف به گوش می‌رسید. شاید یک مرغ یا پرندهٔ رهگذری خواب

می‌دید. شاید گیاه‌ها می‌رویدند.»

بوف کور

نباید ایراد گرفت که پاورچین پاورچین و خستگی در کردن عامیانه است. شب انسان نیست که خستگی درکند. به جای خفیف، خفیفی روان‌تر است. صفت رهگذر برای پرنده متعارف نیست. اصلاً پرنده خواب نمی‌بیند... و از این قبیل و نثر زیبا و زنده و مؤثر فوق را مثلاً چنین تصحیح کرد:

شب رو به اتمام بود. صدای دوردست خفیفی به گوش می‌رسید. پرندگان خفته بودند...

حاصل این تصحیح نثری عقیم و خنثی است، حال آن که نوشتهٔ هدایت، نثری خلاق ***creative*** است که سرشار از عاطفه و هیجان و پویایی است و عمیقاً بر خواننده تأثیر می‌گذارد.

مراد از خلاقیت ***creativity*** در اصطلاحات فن شعر جدید این است که جملات از نظر نظم و واژگان و انتقال معنی، نوین و بی‌سابقه باشند، در مقابل نثر عادی متعارف که از لغات و اصطلاحات و معانی کلیشه و قراردادی استفاده می‌کند.

زبان عاطفی

چنان که آی. آ. ریچاردز منتقد معروف ادبی در کتاب «معنای معنا» می‌گوید ما با دو نوع زبان مواجهیم: زبان عاطفی ***Emotive Language*** و زبان ارجاعی ***Referential Language***

زبان عاطفی زبان ادبیات است که با آن احساسات و عواطف را منتقل می‌کنند، حال آن که زبان علم، زبان ارجاعی است که به امری و معنایی در جهان بیرون اشاره می‌کند و ارجاع می‌دهد. به عبارت دیگر زبان ادبی انفسی است و زبان علمی آفاقی. زبان عاطفی انشایی است و زبان ارجاعی خبری است و به لحاظ مطابقت با واقع امر، ذاتاً محتمل صدق و کذب است. زبان عاطفی مؤثر است و در دل‌ها نفوذ می‌کند، حال آن که زبان ارجایی، دانشی است و اطلاع می‌دهد. زبان عاطفی با اغراق همراه

است و بر یکی از دو جهت خوب یا بد تکیه دارد و معمولاً از دو جنبهٔ ایجاز یا اطناب برخوردار است. زبان ارجایی معمولاً جنبهٔ مساوات دارد و نیز سعی می‌کند به حقیقت نزدیک باشد.

به نظر ریچاردز شعر عالی‌ترین صورت زبان عاطفی است. پذیرش سخن در شعر با تصدیق جملات علمی متفاوت است. پذیرش گزاره‌های شعری بستگی به وضعیت عاطفی‌یی دارد که شعر در ما ایجاد می‌کند. به‌صورت خلاصه گزاره‌های ادبی در ما فقط حالت تصدیق ایجاد می‌کند نه بیشتر، حال آن‌که گزاره‌های علمی را باید یا تصدیق کرد و یا نفی. بدین ترتیب لزومی ندارد که خواننده با اعتقادات شاعر موافق باشد، او فقط احساس تصدیق می‌کند، یعنی انسانی را تصور می‌کند که چنان اعتقاداتی دارد. بدین ترتیب شعر اساساً عرصهٔ انفعالات و عواطف و انگیزه‌هاست.

بدیهی است که زبان عاطفی گاهی در گفتار عادی هم مورد استفاده قرار می‌گیرد، منتها بحث ما در مصداق اعلا و اجلای آن است که شعر باشد. خود شعر نیز از نظر استفاده از این زبان مراتبی دارد. در برخی از شعرها زبان سر راست‌تر است و برخوردها نسبت به اشعار دیگر کمتر عاطفی است مانند برخی اشعار سبک خراسانی. امّا کلاً در همهٔ آثار ادبی سعی بر این است که با کمترین ارجاع به اندیشه‌های منطقی و علمی و پدیده‌های بیرونی خواننده را تحت تأثیر قرار دهند.

و اینک نمونه‌یی از زبان عاطفی:

پیری فردوسی

چو آمد به نزدیک سر تیغ شست — مده می که از سال شد مرد مست
به‌جای عنانم عصا داد سال — پراکنده شد مال و برگشت حال
همان دیده‌بان بر سر کوهسار — نبیند همی لشکر شهریار
کشیدن ز دشمن ندانند عنان — مگر پیش مژگانش آید سنان
گرایندهٔ تیزپای نوند — همان شست بدخواه کردش به بند
همان گوش از آوای او گشت سیر — همش لحن بلبل هم آوای شیر

چو برداشتم جام پنجاه و هشت نگیرم بجز یاد تابوت و دشت[۴]

دریغ آن گل و مشک وخوشاب سی همان تیغ برّندهٔ پارسی

نگردد همی گرد نسرین تذرو گل نارون خواهد و شاخ سرو

همی خواهم از روشن کردگار که چندان زمان یابم از روزگار

کزین نامورنامهٔ باستان بمانم به گیتی یکی داستان[۵]

فردوسی

پانوشت‌ها

۱ـ کلیات یغما، ص ۴۹. نقل از «از صبا تا نیما، ج ۱، ص ۱۱۵»
مراد از پیوسته وصل و مراد از گسسته فصل است.

۲ـ تلفظ «و» در فارسی *O* است نه *Va* که تلفظ عربی است، در مکالمهٔ مردم هم همه جا *O* شنیده می‌شود نه *Va* و به احتمال زیاد واوهایی که در آغاز مصاریع در شعر کهن فارسی (مثلاً اشعار رودکی) آمده است *O* تلفظ می‌شده است. بعید به نظر می‌رسد که قومی تلفظ حرف ربط را از قوم دیگری أخذ کرده باشد. توضیح این که تلفظ این حرف در پهلوی *ud* و در موقع اتصال *u* بود و هنگامی که آن را به خط عربی در آوردند به‌صورت «و» نوشتند و این شباهت املا خردک خردک باعث اشتباه در تلفظ گردید.

۳ـ این اسم‌گذاری از دکتر شفیعی کدکنی است.

۴ـ در متن: تشت، و دشت نسخه بدل است.

۵ـ شاهنامهٔ چاپ مسکو، ج ۳، ص ۱۶۹ و ۱۶۸

تمرینات

الف: موارد فصل را در نمونه‌های زیر توضیح دهید:

۱ـ نظرکردن به درویشان منافی بزرگی نیست سلیمان با چنان حشمت نظرها بود با مورش

حافظ

۲ـ «شبی در بیابان مکه از بی‌خوابی پای رفتنم نماند، سر بنهادم»

گلستان

۳ـ مدتی این مثنوی تأخیر شد فرصتی بایست تا خون شیر شد

مولوی

ب: موارد خروج از هنجار عادی زبان را در مصراع‌های زیر توضیح دهید:

۱ـ خواب من زهر فراق تو بنوشید و بمرد

مولوی

۲ـ گردن بزن خزان را چون نوبهار گشتی

مولوی

۳ـ شب سلیس است و یکدست و باز

سهراب سپهری

۴ـ گوش نه بر بوی گل تا بشنوی افسانه‌ام

بیدل دهلوی

۵ـ چو عشق در بر سیمین کشید عاشق خود را

مولوی

ج: در بیت زیر «و» چه نقشی دارد:

قیاس کردم و تدبیر عقل در ره عشق　　چو شبنمی است که بر بحر می‌کشد رقمی

حافظ

د: در ابیات زیر از سعدی:

قضا را من و پیری از فاریاب　　رسیدیم در خاک مغرب به آب

مرا یک درم بود و برداشتند　　به کشتی و بیچاره بگذاشتند

مقتضای ظاهر این بود که بگوید او را بگذاشتند (قطع‌نظر از مسأله وزن) امّا استاد «بیچاره» گفته است، به نظر شما چه تفاوتی است؟

واژه‌نامه

آسمان عِلّیین: بالاترین طبقهٔ آسمان

اظفار: جمع ظُفْر، ناخن‌ها

التجا: پناه آوردن

الفا: دریافتن، رسیدن به چیزی

امل: آرزو

انامل: جمع اَنْمُله، سرانگشتان

انشاب: آویختن چنگال

انگِشت: زغال

اوساط‌الناس: مردمان طبقهٔ متوسط

اَیتام: جمع یتیم

بابزن: سیخ کباب

برسری: اضافه

برقع: نقاب

پرنیانی: کنایه از شمشیر

پنجاهه: روزهٔ نصاراکه در آن پنجاه روز گوشت نمی‌خورند.

پنگان: فنجان، طاس

ترهیب: ترساندن

تعزیر: مجازات کردن

تفّ: گرما، حرارت

تموز: ماه مرداد

تمیمة: حرز، دعا

ثعالب: جمع ثعلب، روباه

ثور: گاو نر، سومین برج از بروج دوازده گانه

جبان‌الکلب: کسی که سگش ترسو است

چالش: نبرد، زورآزمایی

چکاو: چکاوک

چندن: صندل، نوعی چوب خوشبو

حسان: حسان بن ثابت، شاعر مداح پیغمبر

حُلّه: لباس نو، برد یمنی

خلّان: جمع خلیل، دوست

خور: خورشید

خورنق: کاخ نعمان پادشاه حیره که به زیبایی شهره بود

داعیه: انگیزه

دنبال: دُم

دیر سکوبا: اسم دیری

دیو: شیطان

رایت: درفش، پرچم
رباط: کاروانسرا
رماد: خاکستر
رُمح: نیزه
روشن: روشن

زرین تره: ترهٔ زرین
زعفرانی: کنایه از دینار
زُفه: غذای مختصر، غذایی که پرنده به جوجهٔ خود می‌دهد
زلزال: زلزله
زَمِن: قدیمی، مزمن
زیت: روغن
زیر: سیم‌ساز، صدای نازک

سپس: ز پس، به دنبالِ
ستبرق: نوعی دیبا
ستودان: دخمه، گورستان
سَلاحِف: جمع سُلَحفاة، لاک پشت
سِلک: رشته، صف
سهر: بیدار ماندن در شب

شادروان: سراپرده
شافی: شفادهنده، راست و درست

شرزه: خشمگین، زورمند

شهد: عسل

شهمات: قرارگرفتن شاهٔ شطرنج در موضع مات شدن

طرّار: دزد

طرفه: خوب، عالی

طُرّه: موی پیشانی

طوع: اطاعت و فرمانبرداری (به‌طوع: به میل و رغبت)

ظلام: سیاهی

عِبَر: جمع عِبرت (پند) و عَبرة (اشک)

عشیق: معشوق

غدّار: مکار، پیمان‌شکن

غراب: کلاغ

غرامت: تاوان، ضرر

غو: بانگ و فریاد، صدای طبل و دهل

فریسیان: از فرقه‌های مذهبی ـ سیاسی یهود که معتقد بودند سنت‌ها و آموزه‌های مذهبی یهود باید دقیقاً رعایت شود.

فُسحت: فراخی، وسعت

فشاش: صدای فش‌فش

فُضاله: ته مانده، باقی، دُرد

قار: قیر

قارن: اسم کوهی

قاروره: شیشه

قرابه: پیالهٔ شراب

کاتبان: علما و فضلای یهود که شریعت یهود را تدریس می‌کردند.

کثیرالرماد: کسی که خاکسترش زیاد است.

کحّال: سرمه‌کش

کم ترکوا: اشاره به آیات ۲۷ ـ ۲۵ سورهٔ ۴۴:
کَمْ ترکوا مِن جَنّاتٍ و عُیونٍ و زُروعٍ و مقام کریمٍ
و نِعْمةٍ کانوا فیها فاکهین، یعنی چه بسیار فرو گذاشتند
از باغ‌ها و چشمه‌ها و کشتزارها و جای نیکو و نعمتی که از
آن متنعّم بودند.

کُمَیت: اسبی که رنگش بین سیاهی و سرخی باشد

کوکنار: خشخاش

گاورس: ارزن (گاورس ریزه: دانهٔ ارزن)

گدازیده: گداخته

گندنا: تره (نوعی سبزی)

گوگرد سرخ: گوگرد احمر، در مصطلاحات کیمیاگری
اکسیری سرخ‌رنگ بوده است.

لاعب: بازیگر

لالا: درخشان

لامُشاحّةَفی‌الاصطلاح: نزاعی در اصطلاح نیست.

لخشیدن: لغزیدن، سُر خوردن

ماغ: مرغابی سیاه رنگ

محاق: تاریکی، پوشیدگی

محاکات: تقلید که آن را در نقد ادبی، مادهٔ ادبیات می‌دانند

معالی: جمع معلاة، بزرگی‌ها

مُعجَب: مغرور

معجر: روسری

مفتول: بافته شده

مقراض: قیچی

مکمن: کمینگاه

ملاء اعلی: گروه فرشتگان در عالم علوی

ملفوف: درهم پیچیده

مُنقّا: پاک شده

مَنیّة: مرگ

مورد: گیاهی خوشبو

مهزول‌الفصیل: کسی که بچه شترش لاغر است

نطع: فرش چرمین

نِعَم: جمع نعمت

نُعمان: اسم یکی از پادشاهان حیره

نعیق: صدای کلاغ

نعیم: بهشت

نقیصه: نقص، عیب

نقیضه: تقلید، هجو

نوشته:	در نوردیده، درپیچیده
نوند:	تندرو، اسب تندرو
نهار:	روز
وجار:	لانه
ودود:	مهربان
ورد:	گل
ورع:	پرهیزکاری، تقوی
ونحنُ اقربُ... :	قسمتی از آیهٔ ۱۵ سورهٔ ۵۱: و ما نزدیکتریم به او از رگ گردن
یَسَّرَاللهُ...:	آسان سازد خدا راه رسیدن مرا به تو ای مطلوب من.

کتابنامه

مآخذ:

۱ـ بیان، سیروس شمیسا، فردوس، ۱۳۷۰

۲ـ معانی، سیروس شمیسا، میترا، ۱۳۷۳

۳ـ معانی و بیان ۱، سیروس شمیسا، دانشگاه پیام نور، ۱۳۷۰

۴ـ معانی و بیان ۲، سیروس شمیسا، دانشگاه پیام‌نور ۱۳۷۰

5- A Dictionary of Literary Terms, J.A.Cuddon, Penguin books, 1970

6- A Glossary of Literary Terms, M.H.Abrams, Rinehart, 1957

7- A hand book to Literature, Itt Books Merrill Educational Publishing company, 1985.

8- Critical Exercises, P.R.Heather, Longmans, 1959.

برای مطالعهٔ بیشتر:

۱ـ آیین سخن، دکتر ذبیح‌الله صفا، فردوس، چاپ یازدهم، ۱۳۶۳

۲ـ اصول علم بلاغت، دکتر غلامحسین رضا نژاد، انتشارات الزهرا، ۱۳۶۷

۳ـ بیان در شعر فارسی، دکتر بهروز ثروتیان، انتشارات برگ، ۱۳۶۹

۴ـ دُررالادب، حسام‌العلما آق اولی، کتابفروشی معرفت شیراز، ۱۳۴۰

۵ـ زیباشناسی سخن پارسی (بیان)، دکتر میرجلال‌الدین کزازی، نشر مرکز، ۱۳۶۸

۶ـ زیباشناسی سخن پارسی (معانی)، دکتر میرجلال‌الدین کزازی، نشر مرکز، ۱۳۷۰

۷ـ صور خیال در شعر فارسی، دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، نیل، ۱۳۵۰

۸ـ طراز سخن، دکتر محمد علی صادقیان، دانشگاه آزاد اسلامی، ۱۳۷۱

۹ـ علم ادب، میرزا سید ابراهیم‌خان منقّح، اصفهان، ۱۳۰۴

۱۰ـ فنون بلاغت و صناعات ادبی، استاد جلال‌الدین همایی، دانشگاه سپاهیان انقلاب، ۱۳۵۴

۱۱ـ معالم‌البلاغه، محمد خلیل رجایی، دانشگاه شیراز، ۱۳۵۳

۱۲ـ معانی و بیان، غلامحسین آهنی، مدرسهٔ عالی ادبیات و زبان‌های خارجی، ۱۳۵۷

۱۳ـ معانی و بیان، دکتر جلیل تجلیل، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۶۳

۱۴ـ معانی و بیان، استاد جلال‌الدین همایی، مؤسسهٔ نشر هما، ۱۳۷۰

۱۵ـ نقد معانی، غلامحسین آهنی، کتابفروشی تأیید اصفهان، ۱۳۳۹

۱۶ـ هنجار گفتار، سید نصرالله تقوی، فرهنگسرای اصفهان، ۱۳۶۳

نامنامه

آ

ابوذوئب هُذلی: ۶۴

اخـوان ثـالث، مـهدی: ۱۵، ۱۰۸، ۱۵۳، ۱۸۳

ارسطو: ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۱۴، ۱۱۵

ازرقی هروی: ۴۹، ۵۳، ۲۳۰

اسدی طوسی: ۵۳

افلاطون: ۱۱۳، ۱۲۳

انوری: ۴۰، ۶۳، ۶۷، ۹۴، ۱۳۳

اوجی، منصور: ۱۲

اوحدی: ۲۲۴

ب

بامداد، الف: ۶۵، ۱۵۱

بـهار، مـلک‌الشعراء: ۱۶، ۶۱، ۶۶، ۱۰۴، ۱۹۷

بیتاب: ۱۳۳

بیدل دهلوی، عبدالقادر: ۱۳۳، ۲۳۷

ج

جامی: ۱۵، ۳۱

حاج ملاهادی سبزواری:

حافظ: ۲۳، ۲۷، ۲۸، ۳۱، ۴۳، ۴۷، ۴۸، ۴۹، ۵۳، ۶۰، ۶۱، ۶۲، ۶۸، ۷۸، ۸۳، ۱۰۱، ۱۰۸، ۱۱۶، ۱۱۷، ۱۲۰، ۱۳۱، ۱۴۲، ۱۴۳، ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۶۴، ۱۶۵، ۱۶۶، ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۴، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۱، ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۸۴، ۱۸۶، ۱۹۰، ۱۹۱، ۱۹۴، ۱۹۵، ۱۹۶، ۱۹۷، ۱۹۹، ۲۰۰، ۲۰۵، ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۱۴، ۲۲۰، ۲۲۶، ۲۲۷، ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۳۷، ۲۳۸

حنظلهٔ بادغیسی: ۱۲۳

خـــاقانی: ۶۰، ۶۹، ۸۸، ۹۴، ۹۵، ۱۰۱، ۱۲۴، ۱۳۱، ۱۳۲، ۱۶۷، ۱۷۰، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۸۱، ۱۸۴، ۱۸۷، ۱۹۵

خواجو: ۱۰۸
خیام: ۱۵۰، ۱۵۶، ۱۶۴، ۱۸۴، ۱۹۰

د

دانته: ۸۸
دقیقی: ۲۲۴

ر

ربنجنی، ابوالعباس: ۱۱۹
رودکـــی: ۱۲۷، ۱۴۳، ۱۵۳، ۱۶۳، ۱۷۱
رونی، ابوالفرج: ۱۹۱
ریچاردز، ای. آ: ۱۴۶، ۲۳۳

س

سپهری، سهراب: ۱۲، ۲۴، ۳۵، ۳۹، ۴۳، ۴۵، ۶۵، ۷۲، ۷۴، ۷۸، ۱۴۶، ۱۶۰، ۲۳۱، ۲۳۷
سرمد: ۱۷۸
سعدی: ۱۵، ۲۷، ۳۱، ۳۶، ۴۵، ۶۳، ۷۰، ۱۰۱، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۱۶، ۱۲۱، ۱۲۳، ۱۲۴، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۳۲، ۱۳۵، ۱۴۳، ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۵۲، ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۶۴، ۱۶۶، ۱۶۹، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۸۰، ۱۸۱، ۱۸۳، ۱۸۵، ۱۸۸، ۱۹۰، ۱۹۴، ۱۹۵، ۱۹۶، ۱۹۷، ۱۹۹، ۲۰۰، ۲۰۶، ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۱۷، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۲۱، ۲۲۴، ۲۲۶، ۲۲۷، ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۳۸
سنایی: ۲۷، ۱۸۰، ۲۱۳، ۲۱۷

ش

شفایی اصفهانی: ۱۹۰
شفروه اصفهانی، شرف‌الدین: ۲۲۱
شمس قیس رازی
شهریار: ۳۸
شهید بلخی: ۲۰۸

ص

صائب: ۱۳۹، ۲۱۵
طباطبایی (علامه): ۱۶۵

ع

عبدالقاهر جرجانی: ۱۱۷
عتبی، محمد بن عثمان: ۱۹۰
عسکری، ابوهلال: ۲۲۳
عطار: ۴۶، ۷۷، ۸۰، ۱۵۳، ۱۹۷
علی (ع): ۱۸۴

عمادی: ۲۲۴
عمعق بخارایی: ۳۹، ۴۸، ۵۳
عنصری: ۴۸، ۵۰

ف
فخرالدین اسعد گرگانی: ۱۰۸، ۲۲۰
فرخی سیستانی: ۷۳، ۲۰۴، ۲۱۷
فـــردوسی: ۱۳، ۱۵، ۲۰، ۵۰، ۶۰، ۶۷، ۷۴، ۸۴، ۸۶، ۱۲۱، ۱۲۳، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۵، ۱۵۸، ۱۶۲، ۱۶۷، ۱۸۰، ۱۸۲، ۱۹۷، ۲۰۸، ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۲۱، ۲۳۴
فـــروغ فـرخـزاد: ۳۶، ۳۷، ۳۸، ۴۰، ۴۲، ۶۵، ۶۷، ۶۹، ۷۶، ۹۹، ۱۸۱، ۱۸۵، ۱۸۶، ۱۸۹، ۲۰۲
فروید: ۹۰

ق
قاآنی: ۱۲۹
قاسم گنابادی: ۱۳۹
قزوینی، محمد: ۱۲۶
قطران تبریزی: ۱۰۷

گ
گوته: ۸۸
لونگینوس: ۱۱۵

م
مارتینه: ۱۴۷
مالارمه: ۵۸
مبارزالدین (امیر): ۱۵۱
مسعود سعد سـلمان: ۲۲، ۲۶، ۳۸، ۴۴، ۴۶، ۵۴، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۲۳، ۱۳۹، ۱۴۹
معزی: ۴۹، ۱۰۷
منجیک ترمذی: ۱۰۱، ۲۲۰
منوچهری: ۴۰، ۴۱، ۴۳، ۴۴، ۱۰۴، ۱۰۷، ۱۳۰، ۱۳۹، ۱۶۳، ۱۷۷
مولوی: ۲۳، ۲۵، ۲۷، ۳۱، ۳۷، ۴۲، ۷۶، ۷۷، ۷۸، ۷۹، ۸۵، ۱۰۸، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۳۴، ۱۳۵، ۱۴۲، ۱۵۳، ۱۶۱، ۱۷۲، ۱۸۱، ۱۸۶، ۱۹۰، ۱۹۴، ۱۹۵، ۱۹۶، ۱۹۷، ۲۰۴، ۲۰۵، ۲۳۰، ۲۳۷
میلتون: ۸۸

ن
ناصر خسرو: ۲۷، ۴۳، ۱۲۶، ۱۳۱، ۱۴۴، ۱۸۲، ۲۲۴
نظامی عروضی: ۱۲۰

نظامی گنجوی: ۱۱، ۱۳، ۱۴، ۲۵، ۲۶، ۵۸، ۷۳، ۷۴، ۸۸، ۸۹، ۹۶، ۱۱۶، ۱۳۲، ۱۵۴، ۱۷۰، ۱۷۳، ۱۷۴، ۱۹۰، ۱۹۴، ۲۱۲، ۲۱۵، ۲۱۸، ۲۱۹
نیما یوشیج: ۳۹، ۴۲

و

وحشی بافقی: ۱۹۳

ه

هدایت، صادق: ۸۸، ۱۲۳، ۱۸۸

ی

یغمای جندقی: ۴۹، ۲۲۵
یغمایی، حبیب: ۴۰
یونگ، کارل گوستاو: ۸۷، ۹۰

از این نویسنده منتشر شده است:

۱ـ فرهنگ عروضی، فردوس، چاپ دوم، ۱۳۷۰

۲ـ سیر غزل، فردوس، چاپ چهارم، ۱۳۷۳

۳ـ بایونگ و هسه (ترجمه)، فردوس، چاپ سوم، ۱۳۷۳

۴ـ سیر رباعی، فردوس، چاپ دوم، ۱۳۷۴

۵ـ وزن‌های پاییزی خواب (مجموعهٔ شعر)، آشتیانی، ۱۳۶۳

۶ـ آشنایی با عروض و قافیه، فردوس، چاپ یازدهم، ۱۳۷۴

۷ـ فرهنگ تلمیحات، فردوس، چاپ سوم، ۱۳۷۱

۸ـ گزیدهٔ غزلیات مولوی، علمی، چاپ چهارم، ۱۳۷۳

۹ـ اِل اِلا (ترجمه)، فردوس، ۱۳۶۸

۱۰ـ نگاهی تازه به بدیع، فردوس، چاپ هفتم، ۱۳۷۴

۱۱ـ آینه (مجموعهٔ داستان)، نوید، ۱۳۷۰

۱۲ـ چهل شعر (مجموعهٔ شعر)، ویسمن، ۱۳۷۰

۱۳ـ نگاهی به سپهری، مروارید، چاپ چهارم، ۱۳۷۳

۱۴ـ معانی، میترا، چاپ سوم، ۱۳۷۴

۱۵ـ بیان، فردوس، چاپ پنجم، ۱۳۷۴

۱۶ـ ای. ای. کمینگز و شعرهایی از او، فردوس، ۱۳۷۱

۱۷ـ داستان یک روح، فردوس، چاپ دوم، ۱۳۷۴

۱۸ـ سبک‌شناسی شعر، فردوس، ۱۳۷۴

۱۹ـ گزیدهٔ منطق‌الطیر، قطره، ۱۳۷۳

۲۰ـ کلیات سبک‌شناسی، فردوس، چاپ دوم، ۱۳۷۴

۲۱ـ گزینهٔ غزلیات مولوی، قطره، ۱۳۷۲

۲۲ـ نگاهی به فروغ، مروارید، ۱۳۷۳

۲۳ـ سیروس در اعماق (مجموعهٔ داستان)، فردوس، ۱۳۷۲

۲۴ـ انواع ادبی، فردوس، چاپ سوم، ۱۳۷۴
۲۵ـ دستور پنج استاد، فردوس، ۱۳۷۳
۲۶ـ المعجم فی معاییراشعارالعجم، فردوس، ۱۳۷۳
۲۷ـ گزیدهٔ المعجم فی معاییراشعارالعجم، سخن، ۱۳۷۴

منتشر می‌شود:

۱ـ سه منظومه (مجموعهٔ شعر)
۲ـ سبک‌شناسی نثر
۳ـ شرح المعجم

Figurative Language & Rhetoric

by
C. Shamissa, Lit.D

Tehran

1995

ISBN 964 - 5509 - 75 - 0 شابک ۰ ـ ۷۵ ـ ۵۵۰۹ ـ ۹۶۴