نگاهی تازه به بدیع

(ویرایش سوم)

دکتر سیروس شمیسا

نگاهی تازه به بدیع

(ویرایش سوم)

دکتر سیروس شمیسا

تهران ـ ۱۳۸۶

شمیسا، سیروس، ۱۳۲۷ -
نگاهی تازه به‌بدیع / سیروس شمیسا. - [ویراست ۳] تهران: میترا، ۱۳۸۳.
۲۰۸ ص.
ISBN 964 - 8417 - 01 - 6
فهرست‌نویسی براساس اطلاعات فیپا.
Sirous Shamissa. Figures of speech: a new outline. ص. ع. به انگلیسی:
کتابنامه به صورت زیرنویس.
نمایه.
۱. فارسی -- بدیع. الف. عنوان.
PIR ۳۳۶۱ / ۸ ن ۸ ش ۴۲ / ۰ فا ۸
۱۳۸۳
کتابخانه ملی ایران ۸۳ - ۶۸۹۴م

نگاهی تازه به بدیع

دکتر سیروس شمیسا

چاپ سوم از ویرایش دوم: پاییز ۱۳۸۶ ـ چاپ: چاپخانهٔ تابش
حروف‌نگاری و صفحه‌آرایی: میترا
شمار: ۵۰۰۰ نسخه

حق هرگونه چاپ و نشر برای نشر میترا محفوظ است.

نشر میترا: خیابان مجاهدین اسلام، شمارهٔ ۲۶۲
تلفن: ۳۳۱۳۳۵۰۵، نمابر: ۳۳۵۰۴۲۲۴
شابک ۲ـ۰۱ـ۸۴۱۷ـ۹۶۴ـ۹۷۸ ISBN: 978-964-8417-01-2
فروش اینترنتی: www.iketab.com

فهرست مطالب

پیشگفتار ویرایش دوّم.. ۱۳

مقدّمهٔ چاپ اوّل .. ۱۷

دربارهٔ بدیع.. ۱۹
روش.. .. ۱۹
کتب سنتی بدیع .. ۲۰
بدیع چیست؟ ... ۲۰
صنعت چیست؟.. ۲۲
بدیع لفظی.. ..... ۲۳
روش‌های افزونی موسیقی لفظ.. ۲۳
حدود و زمینهٔ صنایع لفظی .. ۲۴
بدیع لفظی، معنا و خط .. ۲۴
بدیع معنوی.. ۲۵
بیان .. ۲۶
طبقه‌بندی بدیع معنوی..... ۲۶
محور جانشینی و محور هم‌نشینی .. ۲۷
وجوه ادبیت.. ۲۷
هنجار افزایی ۲۸
آشنائی با چند اصطلاح... ۲۸
صامت و مصوت..... ۲۸
آوانویسی.. ۲۸
واک یا واج ۲۹
هجا یا بخش یا سیلاب... ۲۹

رَوی. ۳۰
هجای قافیه . . ۳۰

بخش اول: بدیع لفظی

فصل اول: روش تسجیع ۳۳
روش تسجیع در سطح کلمه . . ۳۳
سجع متوازی ۳۴
سجع مطرّف . . ۳۷
سجع متوازن ۳۸
فرمول‌های سه گانه . . ۳۹
موسیقی سجع . . ۳۹
سجع و زبان عربی ۴۰
روش تسجیع در سطح کلام . . ۴۰
ترصیع ۴۰
موازنه یا مماثله ۴۱
تضمین‌المزدوج یا اعنات القرینه ۴۳
مزدوج یا قرینه . . ۴۶
تمرین ۴۷

فصل دوم: روش تجنیس ۴۹
روش تجنیس در سطح کلمه . . ۴۹
جناس تام ۴۹
جناس لفظ . . ۵۱
جناس مرکّب . . ۵۲
جناس مضارع . . ۵۴
جناس خط یا تصحیف ۵۴
جناس ناقص یا مُحرَّف (جناس اختلاف مصوّت کوتاه) . . . ۵۶
جناس اشتقاق یا اقتضاب (جناس اختلاف مصوت بلند) . . . ۵۷
جناس اشتقاق (جناس کلمات همخانواده یا جناس ریشه) . . ۵۹

جناس زاید.. ۶۱
جناس مُطرّف... ۶۱
جناس وسط... ۶۳
جناس مذیّل ۶۴
جناس قلب یا مقلوب.. ۶۶
قلب بعض .. ۶۶
قلب کل ۶۷
قلب کامل یا مستوی .. ۶۸
قلب‌های دیگر ۶۸
روش جناس در کلام.. ۶۹
تمرین .. ۷۰

فصل سوم روش تکرار .. ۷۳
تکرار واک یا واج آرایی.. ۷۳
همحرفی یا همحروفی .. ۷۳
همصدائی .. ۷۴
تکرار هجا.. ۷۵
تکرار واژه..... ۷۵
ردالصدر الی العجز.. ۷۶
ردالعجز الی الصدر.. ۷۶
تشابه الاطراف .. ۷۷
التزام یا اعنات .. ۷۸
تکرار یا تکریر ۷۹
طرد و عکس یا تبدیل و عکس.. ۸۰
تکرار عبارت یا جمله .. ۸۲
ارزش تکرار .. ۸۳
تکرار چشمی .. ۸۴
تمرین .. ۸۵

فصل چهارم: تفنن یا نمایش اقتدار... ۸۷
۱ـ حذف یا تجرید.. ۸۷

۲ـ توشیح یا موشح .. ۸۷
۳ـ واسع‌الشفتین.... ۸۸
۴ـ واصل الشفتین.. ۸۸
۵ـ جامع‌الحروف .. ۸۸
۶ـ رَقْطا .. ۸۸
۷ـ خیفا ۸۸
۸ـ فوق النقاط و تحت النقاط .. ۸۸
۹ـ ذولغتین... ۸۹
تمرینات کلی.. ۹۰

بخش دوم بدیع معنوی

فصل اول: روش تشبیه .. ۹۵
مبالغه و اغراق و غلو ۹۵
فرق مبالغه و اغراق و غلو با کذب.. ۹۷
جمع .. ۹۷
تفریق.. ۹۸
جمع و تفریق.. ۹۸
جمع با تقسیم .. ۹۹
جمع و تفریق و تقسیم.. ۹۹
تجاهل العارف ۹۹
ارسال المثل یا تمثیل.. ۱۰۰
تجسم ۱۰۱
حرف‌گرائی .. ۱۰۲
بدل بلاغی.. ۱۰۳
تمرین .. ۱۰۴

فصل دوم: روش تناسب .. ۱۰۷
مراعات النظیر .. ۱۰۷
تناسب گریزی .. ۱۰۸

تضاد . . . ۱۰۹ . .
پارادوکس. . . ۱۱۱ . . . .
حس‌آمیزی . . ۱۱۲ . . .
تلمیح . . ۱۱۲ . .
ارصاد و تسهیم. . . ۱۱۴ . . .
براعت استهلال . . . . . ۱۱۵ . .
حُسن تخلّص یا حُسن مَخلص . . ۱۱۶ . .
حشو ملیح. . . ۱۱۷ . .
ازدواج یا مزاوجت . . ۱۱۷ . .
عقد. . . . . ۱۱۸ . .
جابه‌جایی صفت . . ۱۱۸ . .
صدا معنائی. . ۱۱۹ . .
رجوع. . ۱۲۰ . .
تمرین . . ۱۲۱ . .

فصل سوّم: روش ایهام . . ۱۲۳ . .
ایهام . . . . ۱۲۴ . .
ایهام تناسب. . . ۱۲۷ . .
ایهام تضاد . . ۱۳۱ . .
ایهام ترجمه . . ۱۳۱ . .
ایهام تبادر . . ۱۳۳ . .
استخدام . . . . . ۱۳۷ . .
استثنای منقطع. . . ۱۴۰ . .
اسلوب الحکیم . . ۱۴۲ . .
استتباع . . . ۱۴۵ . .
امر بدیهی . . ۱۴۶ . .
مدح شبیه به‌ذم . . ۱۴۷ . .
ذم شبیه به‌مدح . . ۱۴۸ . .
محتمل الضدین. . ۱۵۰ . .
حسن طلب . . ۱۵۱ . .
تمرین . . ۱۵۳ . .

فصل چهارم: ترتیب کلام .. ۱۵۷
لف و نشر .. ۱۵۷
تقسیم .. ۱۵۸
مُتتابع .. ۱۵۹
اِعداد ۱۵۹
سیاقة الأعداد .. ۱۶۰
تنسیق الصفات .. ۱۶۰
قلب مطلب .. ۱۶۱
اِطّراد .. ۱۶۳
التفات .. ۱۶۴
تمرین .. ۱۶۵

فصل پنجم: تعلیل و توجیه .. ۱۶۹
حسن تعلیل .. ۱۶۹
مذهب کلامی .. ۱۷۲
دلیل عکس .. ۱۷۳
سؤال و جواب .. ۱۷۳
تمرین .. ۱۷۵

خاتمه در بدیع معنوی .. ۱۷۷
تجرید .. ۱۷۷
مشاکلت ۱۷۷
لغز یا چیستان .. ۱۷۷
معما ۱۷۸
هزل و مطایبه ۱۷۸
حسن مطلع و حسن مقطع .. ۱۷۸
تمرینات کلی ۱۷۹

تکمله ... ۱۸۳
ابداع .. ۱۸۳
عُلوّ معنی .. ۱۸۳

فصاحت و بلاغت . . ۱۸۴
بدیع و معنی شناسی . . ۱۸۴
بدیع و نقد ادبی . . ۱۸۵
صنایع دو جنبه‌یی . . ۱۸۶
دو صنعة . . ۱۸۶
تاریخچهٔ بدیع ۱۸۷
برخی از عیوب کتب بدیع . . ۱۸۹
بدیع در غرب ۱۹۰
معادل انگلیسی برخی از اصطلاحات بدیعی . . ۱۹۳

لغتنامه . . ۱۹۵
نمایه ۱۹۹
فهرست مآخذ . . ۲۰۵

و اگر شاعر باشی به‌وزن و قافیهٔ تهی قناعت مکن. بی‌صناعتی و ترتیبی شعر مگوی که شعر راست ناخوش بود، ملحی باید که بود اندر شعر یا صناعتی به‌رسم شعرا چون متضاد و مزدوج و موازنه و مسجع و مانند این... علم عروض نیک بدان و علم شاعری و القاب و نقد شعر بیاموز.

قابوسنامه
در آئین و رسم شاعری

پیشگفتار ویرایش دوّم

سیزده سال پیش (۱۳۶۸) چاپ نخست این کتاب منتشر شد و در دانشکده‌های ادبیات با اقبال همکاران گرامی و دانشجویان عزیز مواجه گشت به‌نحوی که هر سال تجدید چاپ شد. در این مدّت دوستداران ادبیات فارسی که اکثراً دانشجویان بودند ــ و برخی از آنان امروزه خود از استادان ادبیات فارسی هستند و بدیع تدریس می‌کنند ــ یادداشت‌ها و نظریات تکمیلی و اصلاحی و انتقادی ارزشمندی در اختیار من قرار دادند که در این چاپ جدید حتّی‌المقدور از آن‌ها استفاده کرده‌ام و از بیم آن که مبادا اسمی از قلم بیفتد از ذکر اسامی این یاران امتناع می‌ورزم. روش من این است که پیشنهادها و نظریاتی را که دوستان به‌تدریج در مورد آثار من لطف می‌کنند در مجموعه‌های مختلف جمع می‌کنم و هرگاه که فرصتی برای تجدید نظر پیش آید از آن‌ها استفاده می‌کنم. اکنون که مجموعهٔ یادداشت‌های بدیع را گشوده‌ام اسم و خطّ یاران، خاطرات آن عزیزان را و سال‌های جوانی را که خود بدیع تدریس می‌کردم در دل من زنده کرده است.

بی‌مزد بود و منّت هر خدمتی که کردم یارب مباد کس را مخدوم بی‌عنایت

امّا مخدوم ما فرهنگ گرانقدر ایرانی و ادبیات کهن سال فارسی است که عنایت آن همواره شامل حال نسل‌ها در گذر تاریخ بوده است و وظیفهٔ ما خادمان این است که روز به‌روز علوم و معارف ادبی را به‌سوی روشمند بودن، به‌روز بودن، دقیق‌تر شدن سوق دهیم تا نسل‌های آینده امکان تماس های آسان‌تر و عمیق‌تری با فرهنگ خود را داشته باشند.

در مورد تجدید نظر، سلیقهٔ من این است که ساختار نخستین کتاب که در دست مردم است و سال‌ها گروهی از اهل علم با آن کار کرده‌اند در هم فرونریزد، لذا خود را مقیّد می‌دانم که کار را با اصلاحات پیش ببرم. در مورد علوم ادبی تجربه به‌من ثابت کرده است که نمی‌توان بالکل از گذشته برید وبنای کاملاً جدیدی با اسامی و اصطلاحات نوین نهاد، بلکه باید همواره رشتهٔ

ارتباط را حفظ کرد. به‌قول هرمونتیک‌ها باید بین امروز و گذشته دیالوگی برقرار شود و باید بتوانیم نظریه پردازان و صاحب‌نظرانی را که قرن‌ها و سال‌هاست که در متون خود در سکوت فرو رفته‌اند دوباره به‌سخن درآوریم و از تجربیات ایشان استفاده کنیم. بدیهی است که این اصلاحات تدریجی سرانجام این علوم را به‌شکل جدیدی درخواهد آورد.

ناظر به‌همین مسائل است که این جانب به‌جای وضع اسامی و اصطلاحات جدید در هر مورد، تا حدودی در معانی سنّتی برخی از اصطلاحات چون استخدام و اسلوب الحکیم و قول به‌موجب... تصرّف کرده‌ام یا اصطلاحات قدیم از قبیل استثنای منقطع را به‌نحوی که سابقهٔ آن و حال و هوای کهن به‌کلّی از میان نرود در معانی تقریباً جدیدتری هم به‌کار برده‌ام. و نیز ناظر به‌همین مباحث است که از پرداختن (مگردر حد ضرورت و اشاره) مفصّل به‌مسائل سبکی و زیبایی شناسانه و فلسفی (مثلاً اثرات روانی صنایع) و چه و چه ــ که البته طرح هر کدام لازم است ــ در کتابی که هدف آن در مرحلهٔ اوّل آموختن بدیع و آشنایی خواننده با طرح و چهارچوب اساسی آن است استنکاف ورزیده‌ام. تمام این دقایق باید بعدها مطرح شود امّا هر سخن جایی و هر نکته مقامی دارد.

حقیقت این است که به‌سبب تاریخ دراز ادبیات فارسی در مورد بسیاری از این صنایع مثلاً تکرار، ایهام، جناس می‌توان تک‌نگاری‌های مفصّلی نوشت و در آن‌ها از تاریخچه، سبک‌شناسی، نقش زیبایی شناسانه و ده‌ها مسألهٔ مهم دیگر سخن گفت. حتّی در مورد هر صنعتی می‌توان مخزن‌الامثالی از سبک‌های مختلف و شاعران معروف فراهم آورد. وقتی که سبکی عوض می‌شود همه چیز آن از بیان و بدیع و عروض... دچار تغییر و تحوّل می‌شود. از بسآمد برخی از صنایع کم و به‌بسآمد برخی از صنایع افزوده می‌گردد. حتّی صنایع جدیدی پیدا می‌شود ـ چنان که در این کتاب به‌مواردی از صنایع شعر نو اشاره شده است ـ که خاص سبکی است یا مورد توجه شاعری خاص بوده است.

نکته دیگر این است که اغتشاش در زبان عادی و کودتا علیه حکومت استبدادی زبان متعارف، هنجارگریزی‌ها و هنجارافزایی‌ها و غرابت آفرینی‌ها در بیان و بدیع محدود به‌همین مواردی نیست که گمان می‌کنیم شناخته‌ایم، هرچه اُنس همراه با شناخت ما با متون ادبی بیشتر شود، نکات و دقایق و صنایع بیشتری کشف می‌شود چنان که در این کتاب ملاحظه می‌کنید که حافظ بین یک کلمه و جزیی از کلمه‌یی دیگر ایهام تناسب ایجاد کرده است.

باید توجه داشت که نظریه‌پردازان بزرگ ادبی ما عمدةً در دورهٔ قبل از حملهٔ مغول می‌زیستند و مواد و مصالح کار آنان ادب سبک خراسانی بوده است و از دسترسی به‌اشعار شاعران بزرگی چون حافظ و سعدی و مولوی محروم بوده‌اند و لذا مباحث آنان به‌صورت فراگیری جوابگوی

ادبیات سبک عراقی نیست تا چه رسد به‌سبک هندی و سبک نو و لذا ضرورت تمام دارد که علوم ادبی را با توجه به‌سوابقی که دارند متحوّل و روزآمد کنیم.

در این قرن‌های متمادی پدران ما نبوغ و هوش خود را بیشتر مصروف زبان و ادبیات عرب کردند تا فارسی. تفتازانی بلاغت عربی را تبیین کرد و فیروزآبادی فرهنگ لغت عربی نوشت و جای شکرش باقی است که بعدها هندیان همان عنایتی را که پدران ما برای زبان و ادبیات عربی مبذول داشتند در حق زبان و ادبیات فارسی روا داشتند تا آن‌که در این قرن اخیر ایرانیان به‌هوش آمدند و به‌فرهنگ و معارف خود توجه بیشتری یافتند.

در خاتمه سخنی است که با همکاران گرامی خود در میان می‌نهم. در مراحل اولیه آموزش بدیع باید تکیه بر کلیّات و مطالب مهم و صنایع معروف باشد. تبصره‌ها و استثناءها مربوط به‌زمانی است که دانشجویان به‌مطالب اساسی بدیع مسلّط شده باشند. از آنجا که همکاران گرامی این کتاب را در برخی از رشته‌های دیگر علوم انسانی (جز ادبیات فارسی) هم تدریس می‌کنند، امیدوارم که در آینده بتوانم خلاصه‌یی از آن را مدوّن کنم.

سیروس شمیسا

لواسان، تیر ۱۳۸۱

پیشگفتار ویرایش سوم

در این ویرایش جدید (سوم) هم اصلاحاتی صورت گرفته و تغییراتی اعمال شده است. امید است که این توفیق دست دهد تا هربار بتوانم کتاب را کامل‌تر و منقّح‌تر در اختیار خوانندگان قرار دهم.

سیروس شمیسا

مرداد ۱۳۸۳

مقدّمهٔ چاپ اوّل

عیوب و اشکالات متعدد کتب بدیعی از قبیل تشتّت در اسما و اصطلاحات، نداشتن نظم و نسقی علمی، عدم استفاده از مفاهیم کارآمد و روشنگری چون صامت و مصوت و هجا، تعاریف سطحی و ناقص، مثال‌های تکراری و کهنه و غیره و غیره باعث شد که برای دانشجویان خود، جزوه‌یی ترتیب دهم و اینک آن را به‌امید این که با همفکری خوانندگان فاضل، آرایش و پیرایشی یابد منتشر می‌کنم. به‌ذکر نکاتی چند بسنده می‌شود:

۱. چون کتاب حاضر بیشتر جنبهٔ درسی دارد، به‌صورت موجزی نوشته شده است. استادان عظام باید در کلاس، مطالب را باز کنند و شواهد بیشتری مخصوصاً از سبک‌های عراقی و هندی و شعر نو را مورد تجزیه و تحلیل قرار دهند. بدیهی است که حل تمرینات بعد از هر درس، ضرورت دارد.

۲. چون این کتاب در مرحلهٔ اول برای دانشجویان رشتهٔ ادبیات فارسی نوشته شده است، تقریباً در آن از غالب صنایع سخنی رفته است. و اگر چنین قیدی در کار نباشد می‌بایست برخی از این به‌اصطلاح صنایع را نادیده گرفت و فقط از وجوه تحسینی که در اشعار امثال فردوسی و نظامی و مولانا و سعدی و حافظ و صائب آمده است، سخن گفت.
واضح است که صنایعی از قبیل تشریع یا اطراد ارزش چندانی ندارد و در شعر بزرگان، بلکه در کل شعر فارسی، جز به‌ندرت، به‌کار نرفته است. و از طرف دیگر صنایع معروف هم، همه در یک حد نیستند و برخی از آن‌ها مانند جناس و ایهام و ایهام تناسب و مراعات‌النظیر، بسامد و ارزش بیشتری دارند و معلمان و متعلمان باید به‌این نکته توجه داشته باشند.

۳. هرچند به‌مناسبت جنبهٔ درسی کتاب، سعی شده است که از اسامی و اصطلاحات سنتی سخن رود، اما گاهی صنایع تازه‌یی ـ که به‌علت اهمیت از ذکر آن‌ها ناگزیر بودم ـ چون تبارد، تجسم، دلیل عکس، استثنای منقطع، امر بدیهی... نیز مطرح شده است.

۴. عمدهٔ کوشش من در این کتاب، بازنویسی بدیع لفظی با امکانات اولیه زبانشناسی و ارائهٔ

تعاریفی نسبةً دقیق و عملی و فراگیر در بخش بدیع معنوی بوده است و امیدوارم که بدین وسیله بدیع تا حدی از حالت ایستائی چند صد سالهٔ خود خارج شود و جنبه‌یی پویا و استدلالی یابد به‌نحوی که تموّج و سرشاری متون ادبی ما از نکات و دقایق بـدیعی، در چشم‌ها و ذهن‌ها جلوه‌گر و نمودار گردد. و در جهت تحقق این هدف بوده است که گاهی مختصر تصرفی در اسماء صنایع (مثلاً در مورد توجیه و محتمل‌الضدین یا تبدیل و عکس و قلب مطلب) شده است یا جای برخی از صنایع از بدیع لفظی به‌بدیع معنوی تغییر یافته است.

۵. بدیهی است که بدیع را به‌همان صورت قدیمی هم می‌توان آموخت و شـاید پـاره‌ئی از مطالب این کتاب در مقایسه با کتب سنتی حتی دشوارتر و پیچیده‌تر به‌نظر آید؛ اما این فقط ظاهر قضیه است. تعاریف و طرح مطلب در کتب سنتی در بسیاری از مواضع، جامع و مانع و دقیق و علمی نیستند و در مطالعات عالی‌تر و مراحل پیچیده‌تر ـ مخصوصاً آن جا که پای استدلال و تشخیص در میان می‌آید ـ ایجاد اشکال می‌کنند و از حل مسائل عاجزند.

۶. و سرانجام این که امیدوارم خوانندگان علاقه‌مند از بذل عـنایت دریـغ نـورزند و نکـات اصلاحی و شواهد جالب را به‌وسیلهٔ ناشر به‌آگاهی حقیر برسانند.

سیروس شمیسا

دی ماه ۱۳۶۷

دربارهٔ بدیع

روش

بدیع از نظام‌های ارزشمند ادبی است که مانند غالب نظام‌های دیگر ادبی ما قرن‌هاست که تحول و تکاملی نیافته است. آن‌چه در مرحلهٔ اول ضرورت دارد این است که این نظام با توجه به‌روش‌شناسی (متدولوژی) و زبانشناسی بازنویسی شود. مثلاً دستگاهی تنظیم شود که موضوع و هدف و حدود بدیع را مشخص کند به‌نحوی که دیگر بین مباحث آن با سایر نظام‌ها (مثلاً عروض و قافیه و بیان و نقد ادبی) خلط نشود و صنایع را از چند دیدگاه محدود طبقه‌بندی کند به‌نحوی که تعداد کثیری از صنایع تحت یک عنوان مشترک قابل توضیح و بررسی باشند و نامگذاری صنایع به‌نحو استدلالی تبیین شود و روش‌های به‌وجود آمدن صنایع را روشن کند به‌نحوی که سنخیت بین گروهی از صنایع آشکار شود و نیز قدرت پیش‌بینی داشته باشد به‌نحوی که بتوان صنایع جدیدی راکشف و نامگذاری کرد و در طبقهٔ خود جا داد و سرانجام این‌که بتوان در مورد ارزش زیباشناختی صنایع با توجه به‌هدف بدیع قضاوت کرد.

اما از نظر زبانشناسی باید توجه داشت که بسیاری از صنایع یعنی همهٔ آن چه به‌نام بدیع لفظی معروف است ماهیت آوائی (Phonological) دارند و می‌توان با دقت مختصری در واک‌ها (صامت‌ها و مصوّت‌ها) و هجاها، ساختمان آن‌ها را تبیین کرد. و در بدیع معنوی فی‌الواقع با روساخت‌های متعددی مواجهیم که از نظر ژرف ساخت بسیار محدودند.

نگارنده در این کتاب مختصر، نخست به‌اجمال صنایع لفظی بدیعی را طبقه‌بندی می‌کند و ساختمان آوائی آن‌ها را توضیح می‌دهد و از روش‌ها یا حوزه‌های بدیعی به‌وجود آورندهٔ آن‌ها سخن می‌راند و سپس به‌ساختار صنایع مطرح در بدیع معنوی می‌پردازد و آن‌ها را به‌لحاظ ژرف ساخت مشترک طبقه‌بندی می‌کند.

کتب سنتی بدیع

در این مختصر فرصت مرور انتقادی کتب بدیعی نیست، فقط به‌عمده‌ترین عیبی که به‌نظر نگارنده می‌رسد اشاره می‌شود:

این کتب صنایع را به‌نحوی مطرح کرده‌اند که گوئی هیچ ارتباطی بین صنایع وجود ندارد و هر صنعت پدیده‌یی مجزا و مجرد است. و آنان هم که به‌دنبال نظم و نسقی بوده‌اند صنایع را به‌ترتیب حروف الفبا مطرح کرده‌اند![1]

در مقام تشبیه می‌توان گفت که معلم جانورشناسی، در هر جلسه از یکی از جانوران سخن راند بدون این که به‌دانش‌آموزان تذکر دهد که از دیدگاه‌های گوناگون (داشتن ستون فقرات، پستان‌دار بودن، گوشت خوار بودن...) بین گروه‌هایی از جانوران تشابه و ارتباط است و لذا می‌توان آن‌ها را در گروه‌های خاصی طبقه‌بندی کرد و به‌نحو منسجم و مرتبی به‌تصوّر آورد. بدیهی است که طبقه‌بندی باید منتج باشد وگرنه بحث از جانوران برحسب حروف الفبا هرچند نوعی تنظیم و تبویب است اما منتج یا مفید علم نیست.

از میان این کتب مغشوش و در مواردی مغلوط، یکی از کتبی که گاهی تا حدی به‌نزدیکی‌های بین صنایع توجه داشته است و تا حدودی صنایعی را که ماهیةً شبیه به‌هم هستند (بدون ذکر این نکته) در کنار هم آورده است کتاب استاد مرحوم، همائی اعلی الله مقامه است.[2] از این رو ما در این رساله، اساس کار را از نظر اسامی صنایع و تعداد آن‌ها و شواهد، بیشتر بر این کتاب نهاده‌ایم. گفتن ندارد که در این کتاب مستطاب هم به‌سبب فقدان یک روش علمی که حدود بدیع را مشخص کند، مواردی از نظام‌های دیگر ادبی از قبیل عروض (مثلاً ذوبحرین)، قافیه (مثلاً ذوقافیتین و اعنات) و انواع ادبی و نقد ادبی جزو صنایع بدیعی مطرح شده است.

بدیع چیست؟

بدیع چنان که قدما گفته‌اند علمی است که از وجوه تحسین کلام بحث می‌کند و از نظر ما بدیع مجموعهٔ شگردهایی (یا بحث از فنونی) است که کلام عادی را کم و بیش تبدیل

---

۱. مثلاً صاحبان مدارج‌البلاغه و درّه نجفی و ابدع البدایع.

۲. فنون بلاغت و صناعات ادبی، استاد جلال‌الدین همائی، تهران، ۱۳۵۴

به‌کلام ادبی[۱] می‌کند و یا کلام ادبی را به‌سطح والاتری (از ادبی بودن یا سبک ادبی داشتن) تعالی می‌بخشد.

مثلاً مهم‌ترین عاملی که به‌این کلام سعدی حیثیت ادبی بخشیده است آوردن لفظ «خویش» به‌دو معنی مختلف است (جناس تام):

غم خویش در زندگی خور که خویش به‌مرده نپردازد از حرص خویش

به‌همین لحاظ اگر به‌جای یک خویش «قوم» و به‌جای دیگری «خود» بگذاریم دیگر کلام ادبی نخواهد بود (و یا لااقل از حیثیت ادبی آن کاسته خواهد شد).

و هم‌چنین است در بیت زیر که علاوه بر وجود جناس تام بین دو «شکست»، بین شکست و پیروزی رابطهٔ (صنعت) تضاد هم هست:

شکست زلف تو صد دل اسیر خویش کند که هست نعمت پیروزی از شکست ترا

همین توجه ذهن به‌وجود این گونه ارتباطات هنری در بین کلمات است که جنبه‌های زیباشناختی کلام را مشخص و برجسته می‌کند و در خواننده احساس التذاذ هنری به‌وجود می‌آورد.

گاهی در کلام عواملی است که می‌توان در مقام تمثیل به‌آن‌ها «پارازیت» گفت، بدین معنی که گیرنده را در فهم مستقیم پیام فرستنده دچار اشکال می‌کند و به‌عبارت دیگر باعث مکث یا وقفه در روانی کلام می‌شوند. اما دقت در فهم آن‌ها منجر به‌درک حیثیت ادبی کلام می‌شود. شاعر به‌جای آن که بگوید شیرین تنها ماند، می‌گوید: «چو تنها ماند ماه سرو بالا» و به‌جای آن که بگوید از چشمان اشک ریخت، می‌گوید: «فشاند از نرگسان لؤلؤ لالا» و گاهی شاعر دست به«غریب‌سازی»[۲] می‌زند و فعلی در طی کلام می‌آورد (که از نظر ارتباط با متمّم یا مفعول) موجب اعجاب و تعجب هنری می‌شود. شاعر به‌جای آن که بگوید می‌خواهم خواب لطیف و زیبای اقاقی‌ها را ببینم و در لذت آن غرق شوم، می‌گوید: «می‌خواهم خواب اقاقیاها را بمیرم.»

نقش عواملی از این دست، در سبک ادبی به‌حدی است که می‌توان گفت در آثار برخی از شاعران بدیع‌گرا (مثلاً نظامی و خاقانی)، سبک، کاملاً مبتنی بر شگردها و

---

۱ Literary style در مقابل Everyday Language (زبان روزمره یا عادی)

۲ making strange

عوامل بدیعی و بیانی است و اگراین عناصر را از آن حذف کنیم، سبک ادبی به‌سرعت به‌سطح کلام عادی تنزل می‌یابد و حتی ممکن است مضحک و بی‌معنی شود.[۱]

اگر در مجموعهٔ این شگردها یا فوت و فن‌ها دقت کنیم درمی‌یابیم که برخی به‌وجود آورندهٔ تناسب یا ارتباط خاصی بین الفاظ (موسیقی لفظی) و برخی به‌وجود آورندهٔ تناسب و ارتباط خاصی بین معانی (موسیقی معنوی) هستند. به‌مجموعهٔ عوامل به‌وجودآورندهٔ تناسب یا موسیقی لفظی، بدیع لفظی و به‌مجموعهٔ شگردهای به‌وجودآورندهٔ تناسب یا موسیقی معنوی، بدیع معنوی گویند.

صنعت چیست؟

پس زبان سبک ادبی، زبانی است که از لحاظ معنی و موسیقی از زبان سبک‌های دیگر (علمی، تاریخی...) مثلاً زبان روزمره یا استاندارد متمایز است. هرگونه انحراف و تغییر هنری (انحرافی که جنبهٔ زیباشناختی داشته باشد) از زبان عادی چه در معنی و تصویر و چه در لفظ و موسیقی، یک مورد یا صنعت بدیعی است. به‌عبارت دیگر هر واژه‌یی که در ارتباط با واژهٔ دیگر از یک سطح لغوی محض[۲] به‌یک سطح گستردهٔ معانی[۳] یا از یک سطح عادی آوائی به‌یک سطح موسیقیائی تعالی یابد یک مورد بدیعی است.

این صنایع در قدیم تزئین حساب می‌شدند و قدما علم بدیع را بحث از وجوه تحسین کلام تعریف کرده‌اند. اما امروزه مسلّم است که برخی از آن‌ها جزء لاینفک ادبیات یا

---

۱. مسعود سعد سلمان می‌گوید.

اگرچه تیغ بود آلت بریدن، من همی بریدم آن تیغ را به‌گام آور

معنی برحسب ظاهر کلمات (بدون توجه به‌بدیع و بیان) چنین است: اگرچه شمشیر وسیلهٔ بریدن است امّا من آن راه باریک را با اسب طی کردم!

هیچ ربطی بین دو مصراع نیست، معنی فرودست و حتی مضحک است. حال آن‌که با توجه به‌بیان و بدیع، بیت بلندی است. بین دو تیغ جناس تام است، گام‌آور استعاره از اسب است. بریدن استخدام دارد (با تیغ بریدم، راه را بریدم)، بین تیغ و بریدن ایهام تناسب است...

بدین ترتیب مفهوم معنی، عوض شده است و معنی شعر کشف این روابط شعری و فهمیدن آن لذت بردن از این شگردهاست.

۲. مثلاً دلالت یک دال به‌یک مدلول.

۳. مثلاً دلالت یک دال به‌چند مدلول یا تصویری کردن کلمه و عبارات با استعاره و تشبیه.

جزو ذات ادبیات[۱] هستند. از طرف دیگر به‌کلامی، ادبی گویند که بسامد این صنایع در آن، زیاد باشد.

بدیع لفظی

به‌ابزاری که جنبهٔ لفظی دارند و موسیقی کلام را از نظر روابط آوائی به‌وجود می‌آورند و یا افزون می‌کنند، صنعت لفظی گویند. بدیع لفظی بحث در این گونه صنایع است. در بدیع لفظی هدف این است که متوجه شویم گاهی انسجام کلام ادبی بر اثر روابط متعدد آوائی و موسیقیائی در بین کلمات است. یعنی آن رشتهٔ نامرئی که کلمات را به‌هم گره می‌زند و بافت ادبی را به‌وجود می‌آورد، ماهیت آوائی و موسیقیائی دارد. وقتی شاعر می‌گوید: «یاد باد آن که ز ما وقت سفر یاد نکرد» مثلاً بین یاد و باد هماهنگی است. حال آن که در هنجار گفتار عادی، احتیاج نیست که از کلمات هماهنگ استفاده کنیم.

بحث ما در قسمت نخست این رساله در بدیع لفظی است. عمل صنایع لفظی به‌طور کلی در مقابل هم قرار دادن کلماتی است که بین صامت و مصوت‌های آن‌ها همسانی کامل یا نسبی است و بدین وسیله موسیقی یا ارکستریشن[۲] اثر ادبی (اعم از نظم و نثر) ازدیاد می‌یابد.

افزایش موسیقیایی کلام با سه روش صورت می‌گیرد و هر روش در سطح کلمات و نیز جملات مصادیقی دارد که بر هر یک نامی نهاده‌اند (صنایع)، به‌عبارت دیگر آن مصادیق (صنایع) را در سه مقوله می‌توان جا داد یا به‌اصطلاح طبقه‌بندی کرد. پس بحث صنایع لفظی در بدیع، شناختن مصادیق متکرّر و متعارف روش‌های سه گانهٔ افزونی موسیقی لفظی کلام است.

روش‌های افزونی موسیقی لفظ

موسیقی لفظی کلام با سه روش زیر افزون می‌شود:

۱. روش هماهنگ‌سازی یا تسجیع

۲. روش همجنس‌سازی یا تجنیس

۳. روش تکرار

---

۱. Essence of poetry

۲. Orchestration

هر کدام از این روش‌ها به‌شرحی که در صفحات آینده خواهد آمد در سطح واژگان مصادیقی و در سطح جملات مصادیقی دیگر دارند که به‌هر کدام نامی نهاده‌اند و به‌مجموعهٔ آن‌ها، صنایع (جمع صنعت) بدیع لفظی می‌گویند. اما اگر قرار باشد همهٔ صنایع لفظی‌یی را که در کتب بدیعی آمده است طبقه‌بندی کنیم، باید علاوه بر سه حوزهٔ فوق، حوزهٔ «نمایش اقتدار در سخنوری» یا قدرت‌نمائی یا تفنن را نیز بیفزائیم. این طبقهٔ اخیر صنایعی را دربر می‌گیرد که از نظر ما در افزونی موسیقی کلام نقشی ندارند و هنرمندان اصیل بدان بازی‌ها نپرداخته‌اند.

در این هر سه روش، بنا، بر همسانی هرچه بیشتر صامت‌ها و مصوت‌هاست به‌طوری که کلمات هماهنگ شوند یا همجنس پنداشته شوند و یا عین یکدیگر گردند. بدین ترتیب کلمات هموزن (هم‌هجا) می‌شوند و یا بین آن‌ها تناسب و تساوی نسبی هجاها (مجموعهٔ مصوت و صامت‌ها) به‌وجود می‌آید.

حدود و زمینهٔ صنایع لفظی[۱]

محدودهٔ تحقق صنایع لفظی یا جمله است (هر مصراع شعر معمولاً یک جمله است) یا فراجمله (کلام). معمولاً صنایع لفظی را در دو کلمه بررسی می‌کنند، اما باید توجه داشت که کلمات عملاً در جمله به‌کار می‌روند. گاهی حوزهٔ عمل صنایع لفظی از حد یک جمله درمی‌گذرد و به‌فراجمله می‌رسد، یعنی در تقابل دو جمله یا بیشتر است که متوجه یک ارزش هنری و زیباشناختی می‌شویم.

بدیع لفظی، معنا و خط

بدیع لفظی بحثی موسیقیایی است و ربطی به‌معنا ندارد. اگر برای یک فرنگی هم که فارسی نمی‌داند بخوانید «سرو چمان من چرا میل چمن نمی‌کند» موسیقی حاصل از تکرار صدای چ را حس می‌کند. از این رو در بدیع لفظی یعنی در بحث از موسیقی درونی[۲] شعر الفاظ و صداها بدون توجه به‌معنی ملحوظ نظر است:

---

۱. context

۲ بدیع لفظی موسیقی درونی شعر را به‌وجود می‌آورد در مقابل موسیقی بیرونی که حاصل وزن است و موسیقی کناری که براثر قافیه و ردیف به‌وجود می‌آورد.

چون ترا درگذر ای یار نمی‌یارم دید　　با که گویم که بگوید سخنی با یارم

حافظ

«یار» نمی‌یارم در موسیقی شعر دخیل است.

چشم من کرد به‌هر گوشه روان سیل سرشک　　تا سهی سرو ترا تازه‌تر آبی دارد

حافظ

تا سه (دو هجای نخست تا سهی) با تازه هماهنگی دارد (اختلاف فقط در دو صامت نزدیک به‌هم س و ز است)

اگر نه باده غم دل ز یادِ ما ببرد　　نهیب حادثه بنیاد ما ز جا ببرد

حافظ

آهنگ بین باده / یادِ (که با توجه آوانویسی سجع متوازیند) در موسیقی درونی شعر دخیل است.

بدین ترتیب بدیع لفظی عمدةً ماهیت آوایی و موسیقایی دارد امّا گاهی نیز جنبهٔ دیداری دارد و کشف چشم باعث لذت هنری می‌شود:

غمزهٔ شوخ تو خونم به‌خطا می‌ریزد　　فرصتش باد که خوش فکر صوابی‌دارد

حافظ

گوش به‌صورت طبیعی تکرار صدای خ را متوجه می‌شود امّا ممکن است چشم‌های مأنوس به‌متون ادبی متوجه شوند که بین شوخ و خوش به‌لحاظ نگارش قلب است یعنی وارونه یکدیگر هستند.

بدیع معنوی

بدیع معنوی بحث در شگردهائی است که موسیقی معنوی کلام را افزون می‌کنند و آن براثر ایجاد تناسبات و روابط معنائی خاصی بین کلمات است و به‌طور کلی یکی از وجوه تناسب و ربط معنائی بین دو یا چند کلمه برجسته می‌شود. به‌عبارت دیگر اگر بدیع لفظی باعث می‌شود که کلمات به‌وسیلهٔ تشابه و تجانس هرچه بیشتر مصوت‌ها و صامت‌ها به‌یکدیگر وابسته شوند و بین آن‌ها رابطهٔ آوائی محسوسی ایجاد شود، در بدیع معنوی آن چه ذهن را از واژه‌یی متوجهٔ واژه دیگر (چه حاضر و چه غایب) می‌کند و به‌عبارت دیگر رشته‌یی که کلمات را به‌طرزی هنری به‌هم پیوند می‌دهد، تناسبات معنایی است.

برخی از این شگردها جزو ذاتیات سبک ادبی است مانند تشبیه و مجاز و استعاره و کنایه و مبالغه و ایهام و ایهام تناسب... یعنی هیچ اثر ادبی نیست که کاملاً از آن‌ها عاری باشد. این شگردها باعث می‌شوند که کلام مخیّل و تصویری شود و یا از صورت مستقیم و یک بعدی به‌صورت غیرمستقیم[۱] و چندبعدی درآید یعنی از زبان عادی فاصله بگیرد. به‌هر حال تشخص کلمات به‌وسیلهٔ برجسته کردن تناسب معنائی، مکث در روانی، ایجاد اعجاب و غیره، حواس خوانندهٔ هوشیار را به‌خود جلب می‌کند و او را به‌جنبه‌های زیباشناختی کلام رهنمون می‌شود.

بیان

برخی از مباحث مهم بدیع معنوی را جدا کرده، در نظام مستقلی به‌نام «بیان» بررسی می‌کنند. بیان (ادای معنای واحد به‌طرق مختلف) بحث در تشبیه و استعاره و مجاز و کنایه... است که جزو ذات ادبیات محسوب می‌شوند، برای آرایش کلام نیستند و اطلاق صنعت بر آن‌ها صحیح نیست. ما در این کتاب مباحث مذکور را مطرح نمی‌کنیم. اما چون تشبیه زیرساخت بسیاری از آرایه‌های معنوی است خواننده باید به‌اجمال با ساختمان آن آشنا باشد.

کلام ادبی از یک سو به‌نقاشی مانند است زیرا شاعران به‌جای سخن گفتن، نمایش می‌دهند، بیان این نقاشی‌ها را توضیح می‌دهد. از سوی دیگر کلام ادبی به‌موسیقی مانند است، زیرا شاعران موسیقیایی سخن می‌گویند. بدیع این موسیقی‌ها را تبیین می‌کند.

طبقه‌بندی بدیع معنوی

جمیع مباحث بدیع معنوی در پنج طبقهٔ تشبیه (همانندسازی)، تناسب، ایهام (چند معنائی)، ترتیب کلام، تعلیل و توجیه، قابل بررسی است. یعنی زیر بنای همهٔ صنایع معنوی یکی از پنج نظم فوق است.

---

۱. oblique در مقابل direct

محور جانشینی و محور هم‌نشینی

صنایع لفظی کلاً در محور هم‌نشینی[۱] بررسی می‌شود، یعنی ارتباط و تقابل کلمه با کلمات پس و پیش خود در زنجیرهٔ مرئی ترکیب است که ممکن است هنری باشد. حال آن که در بدیع معنوی، صنایع بعضاً در محور جانشینی[۲] بررسی می‌شوند. مثلاً تقابل موسیقیائی دو کلمهٔ خَلق و خُلق (جناس ناقص) باید در محور افقی زبان مشهود باشد. اما رابطهٔ تلمیحی ایوب و کرم در بیت زیر از خواجوی کرمانی:

صبر ایوبی بیاید تا ببیند روزگار همچو داعی مدح‌پردازی ز کرمان آمده

تماماً در محور بالفعل زبان، حضور ندارد.

البته در فهم زیبائی‌های هنری یک شعر معمولاً با هر دو محور حاضر و غایب، سر و کار داریم. مثلاً در مصراع «سرو بالائی به‌بستان می‌رود» باید به‌جای سرو بالا، معشوق خوش‌اندام را جانشین کرد و از طرفی به‌ارتباط سرو و بستان توجه داشت و از طرف دیگر اتحاد سرو و بستان را در صدای «سین» فراموش نکرد.

بدین ترتب اگر یکی از طرفین صنایع لفظی را تغییر بدهیم، هرچند ممکن است در فهم جمله تغییری ایجاد نشود، اما از موسیقی کلام یعنی از درجهٔ ادبی بودن سبک کاسته می‌شود. پس صنایع لفظی بسیار ظریفند و در هر زبان حیات خاصی دارند و در ترجمه از بین می‌روند. اما در صنایع معنوی، معمولاً می‌توان معادل دیگری را در نظر گرفت مثلاً در مصراع «من عهد تو سخت، سست می‌دانستم» می‌توان به‌جای سخت، صعب گفت.

وجوه ادبیت[۳]

با توجه به‌مطالبی که گذشت در پاسخ سؤال «فلان کلام چرا ادبی است؟» باید عمدةً صنایع ادبی (بیشتر بدیعی و بیانی) آن را توضیح داد. مثلاً این بیت چرا ادبی است؟

بهرام که گور می‌گرفتی همه عمر دیدی که چگونه گور بهرام گرفت

---

۱. syntagmatic axis محور نحو، که یاکوبسون به‌جای آن اصطلاح axis of combination یعنی محور ترکیب را به‌کار می‌برد. و آن رابطهٔ کلمات در محور افقی کلام است که بالفعل وجود دارد و به‌اصطلاح حاضر است.

۲. Paradigmatic axis محور تبدیل که یاکوبسون به‌جای آن اصطلاح axis of selection یعنی محور انتخاب را به‌کار می‌برد. و آن رابطهٔ کلمات در محور عمودی کلام است که بالقوه و به‌اصطلاح غایب است

۳. Literariness از مصطلحات فرمالیست‌های روسی

چون گور را به‌دو معنی به‌کار برده است (جناس تام)، به‌داستان بهرام گور اشاره دارد (تلمیح)، نظم مصراع اول (بهرام +گور) را در مصراع دوم معکوس کرده است (طرد و عکس) و معنای لطیف آموزنده‌یی دارد (ارسال المثل).

هنجارافزایی

در کلام ادبی معمولاً با هنجارگریزی و هنجار افزایی مواجهیم. در «می‌خواهم خواب اقاقیاها را بمیرم» هنجار گریزی است زیرا در هنجار زبان فارسی، خواب با مردن همنشین نمی‌شود. هنجار گریزی معمولاً در حوزه بیان و بدیع معنوی مطالعه می‌شود. هنجارافزایی که افزودن موسیقی به‌زبان عادی است در حوزهٔ بدیع لفظی است: «سرو چمان من چرا میل چمن نمی‌کند» تکرار «چ» هنجاری است که به‌کلام افزوده‌ایم تا موسیقیایی‌تر شود.

آشنائی با چند اصطلاح

از آنجا که تشخیص انسجام کلام در بدیع لفظی در گرو توجه به‌آواها یا صداهای کلام است، توجه خوانندگان را به‌چند اصطلاح مربوط به‌آواشناسی جلب می‌کنیم:

صامت و مصوت

در هر زبانی چند مصوت (به‌صدا درآورنده) وجود دارد که به‌کمک آن‌ها صداهای زبان ادا می‌شود. در زبان فارسی شش مصوت وجود دارد:

الف) مصوت‌های کوتاه: a = ـَ e = ـِ o = ـُ

ب) مصوت‌های بلند: ā = آ i = ای u = او

به‌بقیهٔ اصوات زبان، صامت (گنگ = خاموش) گویند. صامت‌ها همواره به‌کمک مصوت‌ها به‌صدا درمی‌آیند (تلفظ می‌شوند)، چنان که حروف الفبا این وضع را دارند:

ل le ب be ج je ن ne

آوانویسی

آوانویسی، املائی است که با آن همهٔ اصوات زبان (صامت و مصوت‌ها) را بتوان

دقیقاً نشان داد. در آوانویسی با اندک تغییر و تصرفی از الفبای لاتین استفاده می‌شود. در آوانویسی به‌صورت مکتوب واژه کاری نداریم و فقط مسموعات را بازنویسی می‌کنیم و اینک چند مثال:[۱]

است ?ast، چه Če، شما Šomā، خواهر Xāhar

غروب Yorub، معنی Ma?ni، نجار najjār

واک یا واج[۲]

به‌هر یک از صداهای زبان (اعم از صامت یا مصوت)، یک واک یا واج گویند: دست dast دارای چهار واک یا صداست (حال آن که در خط فارسی دارای سه حرف است).

هجا یا بخش یا سیلاب

هجا مجموعه‌یی از اصوات است که در یک دم یا بازدم ادا می‌شود. هجا در زبان فارسی مرکب از یک مصوت و یک یا دو یا سه صامت است.

در زبان فارسی شش نوع هجا یا بخش صدائی یا مقطع اصوات وجود دارد:

۱. صامت + مصوت کوتاه CV[۳]	نه	na
	که	ke
	دو	do
۲. صامت + مصوت بلند CV̄	با	bā
	بی	bi
	بو	bu
۳. صامت + مصوت کوتاه + صامت CVC	در	dar
	شن	šen
	خور	xor

---

۱ ?= همزه و عین Č= چ Š= ش γ= غ و ق

۲ Phoneme

۳ C نشانهٔ صامت (consonant) V نشانهٔ مصوت کوتاه (Vowel) V̄ نشانهٔ مصوت بلند است.

۴. صامت + مصوت بلند + صامت CVC	دار	dār
	دیر	dir
	دور	dur
۵. صامت + مصوت کوتاه + دو صامت CVCC	درد	dard
	چهر	čehr
	برد	bord
۶. صامت + مصوت بلند + دو صامت CVCC	داشت	dāšt
	ریخت	rixt
	پوست	pust

این هجاها از نظر امتداد و کشش صوتی با یکدیگر فرق دارند: هجای CV (تو) کوتاه و هجاهای $C\bar{V}$ (ما) و $C\bar{V}C$ (سر) بلند و هجاهای $C\bar{V}C$ (خار) و CVCC (زرد) و $C\bar{V}CC$ (بیست) کشیده هستند.

به‌کلماتی هموزن گویند که اولاً از نظر تعداد هجا و ثانیاً از نظر امتداد هجا، مساوی باشند.

رَوی

به‌آخرین واک اصلی هر کلمه روی گویند. مثلاً رَوی دردست «ت» و در آمدم «د» و در شیرین «ن» است (چون مرکب بودن شیرین برای عامهٔ مردم روشن نیست).

هجای قافیه

هجائی از کلمه، که آخرین واک آن، رَوی باشد، هجای قافیه نام دارد. در کلمهٔ شکستم، هجای قافیه «کست» و در کلمهٔ آمد هجای قافیه «مد» است.

در کلمات یک هجائی، کلمهٔ قافیه و هجای قافیه یکی است.

بخش اول

بدیع لفظی

(تسجیع، تجنیس، تکرار)

فصل اول

روش تسجیع[1]

یکی از روش‌هائی است که با اعمال آن، در سطح دو یا چند کلمه (یک جمله[2]) یا در سطح دو یا چند جمله (کلام[3]) موسیقی و هماهنگی به‌وجود می‌آید و یا موسیقی کلام افزونی می‌یابد.

مدار بحث تسجیع، دو نکتهٔ تساوی یا عدم تساوی هجاها و همسانی یا عدم همسانی آخرین واک اصلی کلمه (رَوی) است. بحث سجع کلی‌تر از قافیه است. علاوه بر این، اصطلاح قافیه را فقط در مورد اواخر ابیات شعر به‌کار می‌برند حال آن‌که سجع در نثر و در حشو شعر هم واقع می‌شود.

الف) روش تسجیع در سطح کلمه

حدود: حداقل دو کلمه و حداکثر چند کلمه در یک جمله.

به‌مصادیق تسجیع در سطح کلمه، سجع می‌گویند. سجع بر سه گونه است:

---

۱. سجع در لغت به‌معنی نوعی سخن گفتن مخصوص (موسیقیائی) است بدین ترتیب که سخن مقفی باشد و بعد از قافیه‌ها مکث (سکوت) کنند. پس به‌طور کلی موزون سخن گفتن است و از این رو به‌آواز کبوتر سجع گویند.

به‌کلامی که در آن سجع باشد، مسجع گویند از مصدر تسجیع به‌معنی موسیقیائی سخن گفتن.

۲. یعنی مورد مطالعه (Text)، حداقل ارتباط میان دو کلمه است از نظر هماهنگی. این دو کلمه یا چند کلمه نهایتاً می‌توانند در یک جمله باشند، یعنی زمینهٔ (context) مطالعه، جمله است.

۳. یعنی مورد مطالعه حداقل مقایسهٔ دو جمله است از نظر هماهنگی. این دو جمله یا چند جمله نهایتاً می‌توانند یک بند (پاراگراف) یا کلام را تشکیل دهند یعنی زمینهٔ مطالعه، کلام است

۱. سجع متوازی

و آن با تغییر دادن صامت نخستین[۱] در کلمات یک هجائی حاصل می‌شود (بقیهٔ واک‌های هجا تغییر نمی‌کنند):

بار bār / کار Kār

و یا تغییر نخستین صامت هجای قافیه[۲] در کلمات چندهجائی است:

ببست be-bast / شکست še-kast / برست be-rast

تساوی هجاهای کلمات سجع از نظر عدد و کمیت (کوتاهی و بلندی) اجباری است:

مرفوعه Marfu?e / موضوعه Mawzu?e

پس فرق سجع متوازی از نظر ساختار با قافیه این است که در قافیه فقط صحت هجای قافیه شرط است و تساوی هجاهای کلمات قافیه شرط نیست. حال آن که در سجع متوازی تساوی همهٔ هجاهای کلمات مسجع از نظر عدد و کمیت نیز شرط است. مثلاً تقفیه شکست و بست درست است اما اطلاق سجع متوازی به‌آن‌ها صحیح نیست.[۳]

تبصرهٔ ۱: اگر کلمه چند هجائی باشد می‌توان در هجای قافیه، صامت نخستین را تغییر نداد: پرواز / آواز. در این صورت گاهی در هجا یا هجاهای ماقبل هجای قافیه، نخستین صامت را تغییر می‌دهند:

شمایل ša-mā-yel / قبایل ɣa-bā-yel

تبصرهٔ ۲: واضح است که هجای نخستین دو کلمه می‌توانند کاملاً همسان باشند و فقط صامت نخستین هجای دوم متفاوت باشد مثل: گلنار / گلبار. گاهی ممکن است در وسط یکی از این کلمات یک مصوت کوتاه e (کسرهٔ اضافه) اضافه آمده باشد. در این صورت به‌آن ملحق به‌سجع متوازی می‌گوئیم[۴]:

جویبار Juy-bār / جوی یار Ju-ye-yār

ای جویبار راستی از جوی یار ماستی بر سینه‌ها سیناستی بر جان‌هایی جانفزا

مولانا

---

۱. در مباحث قافیه گفته شده است که می‌توان صامت آغازین را تغییر نداد. در این صورت باید کلمات از نظر معنی مختلف باشند: گور (قبر) / گور (گورخر). این مورد در بدیع جناس تام نام دارد.

۲. یعنی هجائی که دربر دارندهٔ حرف رَوی است.

۳. در بدیع به‌آن‌ها سجع مطرف می‌گویند. پس قافیه یا سجع متوازی است یا مطرّف (فقط سجع متوازن نمی‌تواند قافیه باشد).

۴. زیرا تساوی هجاها به‌هم می‌خورد.

تبصرهٔ ۳: همان‌طور که در علم قافیه گفته شده است، گاهی به‌ضرورت، همسانی صامت ماقبل آخر (حرف قید) در هجای cvcc رعایت نمی‌شود:

حسن hosn / یمن yomn، ورد vard / کند kand

درست do-rost / درشت do-rošt

همچو اسکندری به‌یمن لقا　　همچو پیغمبری به‌حسن خصال

رشید وطواط

تبصرهٔ ۴: از آنجا که در بدیع لفظی با مسموعات (موسیقی) سر و کار داریم نه با مکتوبات، در بیت زیر بین تارِ و چاره سجع متوازی است:

زلفت هزار دل به‌یکی تارِ مو ببست　　راه هزار چاره‌گر از چار سو ببست

حافظ

و چنین است بین زرِ و سره در بیت زیر:

یار مفروش به‌دنیا که بسی سود نکرد　　آن که یوسف به‌زرِ ناسره بفروخته بود

حافظ

تبصرهٔ ۵: در کتب سنتی از دو مورد بدیعی به‌نام‌های جناس مضارع و لاحق یاد کرده‌اند که از نظر ساختار همین سجع متوازی است. در این کتاب‌ها بین خالی و حالی یا سراب و شراب جناس مضارع است؛ زیرا صامت‌های آغازین آن‌ها که از نظر نقطه با یکدیگر فرق دارند قریب المخرجند و بین زحمت و رحمت جناس لاحق است زیرا صامت‌های نخستین آن‌ها که از نظر نقطه با هم فرق دارند بعید المخرجند.

وز آنجا رخت بربستند حالی　　ز گل‌ها سبزه را کردند خالی

خسرو شیرین نظامی

پیداست که ذهن در مرحلهٔ اول به‌اختلاف نقطه توجه نخواهد کرد بلکه آن چه توجه را جلب می‌کند هماهنگی بین این کلمات است. باری بدیع نیز مانند عروض و قافیه از علوم مسموعات و موسیقی است نه مکتوبات و نقاشی.

در بحث جناس مضارع و لاحق تکیه بر قریب‌المخرج بودن یا نبودن صامت‌های نخستین است. (اما این بحث غالباً با بحث نقطه‌دار بودن یا نبودن حروف درهم

می‌آمیزد.[۱]) لذا عزم / حزم را در بیت زیر می‌توان مثال زد:

وگر ز عزم و ز حزم تو آفریده شدی　　به‌طبع راجع و مایل نیامدی اختر

مسعود سعد سلمان

در کتب سنتی گفته‌اند که اگر بین دو کلمه فقط اختلاف نقطه باشد مثل: خط / حظ، بساط / نشاط، پیکر / بتگر (اختلاف نقطه در حروف اول و دوم) یا بتاختم / بباختم (حرف دوم) یا بار / باز (حرف آخر) یا درست / درشت (حرف سوم) به‌آن‌ها جناس خط یا جناس تصحیف و مصحّف گویند.

این موارد هم که در آن‌ها اختلاف در هیأت املائی دیده می‌شود غالباً جزو سجع متوازی[۲] هستند، یعنی ارزش هنری آن‌ها در هماهنگ بودن آن‌هاست (حوزهٔ مسموعات) نه در اختلاف نقطه (مکتوبات). هنگامی که سعدی می‌گوید:

مرا بوسه گفتا به‌تصحیف ده　　که درویش را توشه از بوسه به

خود به‌اختلاف نقطه در بین بوسه و توشه راهنمایی کرده است وگرنه ذهن فقط هماهنگی بین بوسه و توشه را درمی‌یابد.

این گونه مسائل از آنجا پیدا شده که در رسم‌الخط قدیم بسیاری از حروف از قبیل ب و پ و ج و چ و س و ش... را از نظر نقطه یکسان می‌نوشتند و خواننده از روی قرائن حروف بی‌نقطه یا کم‌نقطه را بازمی خواند. امروزه که مسألهٔ تصحیف منتفی است و اشتباه در همجنس پنداری حروف و کلمات از نظر نقطه پیش نمی‌آید، این اسم‌های متعدد نیز بی‌مورد به‌نظر می‌رسد و بهتر است این مثال‌ها را سجع متوازی و سجع متوازن بخوانیم[۳]. در مورد تصحیف در فصل جناس دوباره سخن خواهیم گفت.

---

۱. به‌همین دلیل به‌جناس خط هم گاهی جناس مضارعه یا مشاکله گویند.

۲. برخی از شواهد مثل حظ / خط و بار / باز سجع متوازن هستند.

در جناس به‌طوری که بعداً خواهیم گفت دو مسأله مطرح است: موسیقی و هم‌جنسی امّا در سجع تکیه بر موسیقی است. لذا واضح است که شرار/ شراب، زحمت / رحمت القای همجنسی و همریشگی نمی‌کنند پس سجعند نه جناس.

۳. در بحث جناس خط، گاهی مثال‌هایی در کتب بدیع آمده است که مغلوط به‌نظر می‌رسند. مثلاً کلماتی چون چیده / خنده، خیر / خبر، که مثال زده‌اند فاقد ارزش بدیعی (موسیقیائی) هستند زیرا از نظر ساخت و تساوی عددی و کمی هجاها اشکال دارند و هماهنگ نیستند. اما خواب / جواب راکه مثال زده‌اند می‌توان سجع مطرف خواند و به حظ / خط و شور / سوز سجع متوازن گفت.

تبصره ۶: اگر دو سجع متوازی در جمله‌یی در کنار هم قرار گیرند صنعت ازدواج به‌وجود می‌آید:

اگر رفیق شفیقی درست پیمان باش

حافظ

به‌جفایی و قفایی نرود عاشق صادق

سعدی

شبی و شمعی و جمعی چه خوش بود تا روز نظر به‌روی تو کوری چشم اعدا را

سعدی

تبصرهٔ ۷: اگر اسجاع متوازی در اواخر قرینه‌های (پاره) شعر بیایند، می‌گویند که شعر دارای قافیهٔ درونی است:

آمد موج الست، کشتی قالب ببست باز چو کشتی شکست، نوبت وصل و لقاست

مولانا

به‌این گونه اشعار در قدیم، مسمط (مسمط قدیم) یا چهارخانه یا شعر مسجّع می‌گفتند.

۲. سجع مطرّف[1]

سجع مطرّف بر دو نوع است:

الف) دو کلمه در تعداد هجا متفاوتند (معمولاً یک کلمه یک هجایی و کلمهٔ دیگر دو هجایی است) و صامت آغازین هجای قافیه متغیر است[2]:

دست dast / شکست ša-kast، راز rāz / نواز na-vāz، دانشمند / پند

ز بس گل که در باغ مأوی گرفت چمن رنگ ارتنگ مانی گرفت

رابعه

ب) کلمات سجع از نظر تعداد هجا مساوی باشند اما هجاهای غیرقافیه از نظر کمیت یعنی کوتاهی و بلندی یکسان نباشند:

اطوار ?at-vār / وقار va-yār، دریا dar-yā / کجا ko-jā

---

۱ یعنی طرف‌دار. طرف اول یکی از کلمات از طرف اول کلمهٔ دیگر سنگین‌تر است.

۲. و اگر متغیر نباشد به‌آن جناس مطرّف می‌گوئیم: کار / شکار، راز / دراز، در کتب سنتی به‌فرق مابین سجع مطرّف و جناس مطرف توجه نکرده‌اند

در این مثال‌ها at? و dar هجای بلند و va و ko هجای کوتاه هستند.

نه باغبان و نه بستان که سرو قامت تـو　　برست و ولوله در باغ و بوستان انداخت

سعدی

در باغبان baγ-bān و بستان bos-tān، هجای bāγ مانند bos سه واک دارد اما از آن کشیده‌تر است (هجای کشیده).

در شعر که پیرو قواعد عروضی است باغبان با بستان تساوی هجائی ندارد. از این رو قسمت «ب» سجع مطرّف نمی‌تواند قافیه باشد.

۳. سجع متوازن

کلمات از نظر هجا، عدداً و کماً (کوتاهی و بلندی) مساویند اما در واک رَوی (برخلاف سجع متوازی و مطرف) مشترک نیستند[۱]. صامت نخستین هجای قافیه می‌تواند متغیر باشد یا نباشد:

کام kām / کار kār، مستبین mos-ta-bin /مستقیم mos-ta-γim، ستاننده sa-tā-nan-de / گشاینده go-šā-yan-de، موّاج mav-vāj / نقّاد naγ-γād

تبصرهٔ ۱: هرچه واک‌های مشترک بیشتر باشند، سجع متوازن موسیقیائی‌تر است و اوج آن وقتی است که اختلاف فقط در واک رَوی باشد: عامل / عامد

این مورد را به‌نحوی که بعداً اشاره خواهیم کرد قدما از دیدگاه تجنبیس (تجنیس مطرّف) نگریسته‌اند. سجع متوازنی که بر مبنای مصوّت بلند باشد حیثیت موسیقیائی والایی دارد.

چراغ مصطفوی با شرار بولهبی است

حافظ

تبصرهٔ ۲: اگر اختلاف رَوی فقط در نقطه باشد مثل سوز / سور، شور / سوز، در نزد برخی از قدما جناس خط یا تصحیف محسوب می‌شد. این موارد از نظر ما همان سجع متوازن است زیرا همجنس بودن به‌ذهن القا نمی‌شود.

---

۱. و اگر تصادفاً رَوی یکی بود یا باید در طرح هجائی اختلاف باشد: گفت / داشت و یا در صامت و مصوت‌های دیگر هجا اختلاف باشد: گُل / دل

تبصرهٔ ۳: فرق سجع متوازن با هم هجائی این است که در سجع متوازن علاوه بر رعایت تساوی عددی هجاها، تساوی کمی هجاها هم شرط است: بی‌نظم / پرواز .اما در کلمات هم هجا فقط تساوی عددی هجاها مطرح است:

خدا xo-dā / کیسه ki-se، نقاشی nay-γā-ši / شکستم se-kas-tam

تبصرهٔ ۴: اگر اسجاع متوازن در جمله، کنار هم قرار گیرند (ای صرّاف نقّاد) موسیقی کلام افزونی بیشتری خواهد یافت، می‌توان به‌قیاس ترادف اسجاع متوازی، آن را هم ازدواج خواند.

فرمول‌های سه گانه

به‌طور کلی می‌توان فرمول‌های زیر را برای سه نوع سجع ارائه داد:

وزن[1] و رَوی یکی = سجع متوازی

وزن یکی و رَوی مختلف = سجع متوازن

وزن مختلف و رَوی یکی = سجع مطرّف

و اگر وزن مختلف و رَوی نیز مختلف باشد، کلمه از دیدگاه بدیع لفظی، فاقد ارزش موسیقیائی است و کلمهٔ عادی محسوب می‌شود.

موسیقی سجع

از دیدگاه موسیقی، قوی‌ترین اسجاع، متوازی و ضعیف‌ترین آن، متوازن است. خود سجع متوازن هم مراتبی دارد. ضعیف‌ترین آن این است که کلمات فقط در وزن متحد باشند مثل نیل / صاف که هیچ واک مشترکی هم ندارند. در کلماتی از قبیل حساب / شمار یا کرم / هنر، قطع نظر از تساوی هجاها فقط یک مصوّت مشترک وجود دارد. قوی‌ترین سجع متوازن آن است که اختلاف دو کلمه فقط در یکی دو واک باشد و حروف رَوی هم قریب المخرج باشند مثل مستبین / مستقیم در آیهٔ قرآنی: وَ آتَیْنا هُما الْکتابَ

---

۱. مراد از وزن، تساوی عددی و کمی (امتداد) هجاهای کلمات است. واضح است که مراد ما از وزن یکی و رَوی یکی امثال ابر /کار نیست زیرا به‌شرحی که در متن گذشت ساخت هجایی (مادهٔ حروف) باید یکسان باشد و اختلاف فقط در صامت نخست جایز است. و بر این مبنا هیچگاه رود /گردباد هم مثلاً سجع مطرف نخواهد بود

الْمُسْتَبِينَ و هَدَيْنا هُما الصِّراطَ الْمُسْتَقِيمَ. و چنان که گفتیم برخی به‌سجع‌های متوازنی که فقط در رَوی فرق دارند جناس مطرّف نام نهاده‌اند. اسجاع متوازنی که مصوت بلند آن‌ها یکی است نیز موسیقیایی هستند: دور / بود یا دور / دود

سجع و زبان عربی

سجع اساس نثر فنی و مقامه‌نویسی است و در قرآن مجید نیز نقش برجسته‌یی دارد. باید توجه داشت که هیچ زبانی مانند زبان عربی برای سجع مناسب نیست؛ زیرا زبان عربی زبانی قالبی است و تمام کلماتی که در یک قالب باشند (مثلاً قالب فاعل یا مفعول) نسبت به‌هم یا سجع متوازنند یا سجع متوازی[1].

نوعی سجع‌پردازی هم بوده است که در گفتار صوفیان قدیم و نیز در مناجات‌نامهٔ خواجه عبدالله انصاری به‌چشم می‌خورد و ظاهراً منشاء آن در ادبیات ایران پیش از اسلام بوده است و مأخوذ از ادب عرب نیست[2].

ب) روش تسجیع در سطح کلام

گاهی به‌جای دو کلمه، دو جمله با هم هماهنگند. یعنی تقابل اسجاع دو جمله را هماهنگ می‌سازد. مصادیق این روش عبارتند از ترصیع، موازنه، تضمین‌المزدوج (یا اعنات القرینه) و مزدوج یا قرینه.

۱. ترصیع

حداقل در دو جمله (و یا به‌قول قدما فقره) اسجاع متوازی در مقابل یکدیگر قرار گیرند.

زبانش توان ستایش نداشت　　روانش گمان نیایش نداشت

فردوسی

---

۱. بسته به این است که لام‌الفعل آن‌ها یکی باشد یا یکی نباشد.

۲. در مورد تاریخ مختصر سجع در ادبیات عرب و فارسی رجوع شود به‌جلد دوم سبک‌شناسی استاد بهار (ص ۲۴۰) و کتاب نثر فارسی از استاد ذبیح‌اله صفا (ص ۱۲۸ به‌بعد).

ای منور به‌تو نجوم جمال[1] ای مقرر به‌تو رسوم کمال
بوستانی است صدر تو ز نعیم آسمانی است قدر تو ز جلال[2]

رشید وطواط

نسخ کن این آیت ایام را مسخ کن این صورت اجرام را

مخزن‌الاسرار نظامی

بشر ماورای جلالش نیافت بصر منتهای جمالش نیافت

بوستان سعدی

به‌کلام آراسته به‌ترصیع، مرصّع (جواهرنشان) گویند. ترصیع از نظر موسیقیائی کلام را بسیار قوی می‌کند و از این رو در قرآن مجید فراوان است: اِنَّ الْاَبْرارَ لَفی نَعیمٍ وَ اِنَّ الْفُجّارَ لَفی جَحیمٍ. اِنَّ اِلَیْنا اِیابَهُمْ ثُمَّ اِنَّ عَلَیْنا حِسابَهُمْ. چون در این گونه جملات معمولاً تعداد هجاها مساوی و رَوی کلمات یکسان است، کلام موزون و مقفی می‌شود. از این رو ترصیع از مختصات نثر فنی است که می‌خواهد تشبّه به‌شعر کند. یعنی در واقع دو جمله یا دو فقره نثر، حکم دو مصراع را پیدامی کند و از نظر تساوی هجائی و رَوی و سکوت بین دو پاره، شعر گونه می‌شود.

تبصره: گاهی به‌مناسبت قافیه، جایز است که در کلمات آخر دو مصراع شعر، به‌جای سجع متوازی از سجع متوازن استفاده شود:

گه خستهٔ آفت لهاوورم گه بستهٔ تهمت خراسانم

مسعود سعد سلمان

گشایم راز لاهوت از تفرّد نمایم ساز ناسوت از هیولا

خاقانی

۲.موازنه یا مماثله

هماهنگ کردن دو (یا چند) جمله به‌وسیلهٔ تقابل اسجاع متوازن است:

گردون چه خواهد از من بیچارهٔ ضعیف گیتی چه خواهد از من درماندهٔ گدای

مسعود سعد سلمان

---

۱. تمام ابیات این قصیده، مرصع است.

۲. بین نعیم و جلال به‌جای سجع متوازی، سجع متوازن است به‌ضرورت قافیه.

زشت باید دید و انگارید خوب　　زهر باید خورد و انگارید قند

رابعه

جایز است که علاوه بر اسجاع متوازن، از تقابل اسجاع متوازی هم استفاده شود[1] واتفاقاً رایج‌ترین نوع موازنه آوردن مخلوطی از اسجاع متوازی و متوازن است:

ستانندهٔ[2] شهر مازندران　　گشایندهٔ بند هاماوران

فردوسی

بری ذاتش از تهمت[3] ضد و جنس　　غنی ملکش از طاعت جن و انس

بوستان

قدمی در راه[4] خدا ننهند

و

درمی بی‌مَنّ و اَذی ندهند

گلستان

تبصرهٔ ۱: می‌توان جهت دقیق‌تر کردن اسامی و اصطلاحات، به‌جملاتی که فقط مرکّب از سجع متوازنند (و مثال آن کم است) مماثله و به‌نوع مخلوط دوم موازنه گفت.

تبصرهٔ ۲: گاهی شعر با ترصیع شروع می‌شود ولی به‌سبب تنگ بودن میدان ترصیع به‌موازنه ختم می‌شود:

نقش خورنق است همه باغ و بوستان　　فرش ستبرق است همه دشت و کوهسار

عمعق

تبصرهٔ ۳: موازنه یکی از ابزارمرسوم شعرسازی مخصوصاً در سبک خراسانی و

---

۱. و ممکن است که برخی از کلمات نسبت به‌هم فقط هم‌هجا باشند نه هم‌وزن و گاهی از سجع مطرف هم استفاده کرده‌اند. نظیر مثال زیر را می‌توان با مسامحه ملحق به موازنه گفت.

چشمه‌هاشان جوشان، گاوهاشان شیرافشان باد!

سهراب سپهری .

۲. بین ستاننده و گشاینده، سجع متوازن است چون رَوی آن‌ها یکی نیست (نون و یاء) اما اگر به‌جای ستاننده، مثلاً ستاینده بود سجع متوازی پدید می‌آمد.

۳. بین tā-?at / toh-mat سجع متوازی است زیرا toh و tā از نظر امتداد مساویند.

۴. بین rā-he / man-no سجع متوازن است

قصیده‌پردازی است[۱] و در قصاید نخستین شاعران تا ملک‌الشعراء بهار دیده می‌شود. مثلاً می‌توان گفت که موازنه از مختصات سبک شخصی مسعود سعد سلمان است و او در اکثر قصاید خود از این صنعت استفاده کرده است:

نظمی به‌کامم اندر چون بادهٔ لطیف — خطی به‌دستم اندر چون زلف دلربای
از رنج تن تمام نیارم نهاد پی — وز درد دل بلند نیارم کشید وای
گردون چه خواهد از من بیچارهٔ ضعیف — گیتی چه خواهد از من درماندهٔ گدای
گر شیر شرزه نیستی ای فضل کم شکر — ور مار گرزه نیستی ای عقل کم‌گزای
ای محنت ار نه کوه شدی ساعتی برو — وی دولت ار نه باد شدی لحظه‌یی بپای
ای‌تن جزع‌مکن‌که مجازی است این جهان — وی‌دل‌غمین‌مشوکه سپنجی‌است‌این‌سرای
ای بی‌هنر زمانه مرا پاک در نورد — وی کوردل سپهر مرا نیک برگرای
از بهر زخم گاه چو سیمم فروگداز — وز بهر حبس گاه چو مارم همی فسای
ای اژدهای چرخ دلم بیشتر بخور — وی آسیای چرخ تنم تنگ‌تر بسای

مسعود سعد سلمان

تبصرهٔ ۴: اگر موازنه مبتنی بر کلمات متضاد باشد به‌آن مقابله گویند. از مقابله در بخش صنایع بدیع معنوی هم سخن خواهیم گفت.

روز از وصال هجر در آبم بود مقام — شب از فراق وصل در آتش کنم مقیل

مسعود سعد سلمان

هر چه نقش نفس می‌بینم به‌دریا می‌دهم — هرچه نقد عقل می‌یابم در آتش می‌برم

خاقانی

۳. تضمین‌المزدوج یا اعنات القرینه[۲]

و آن هماهنگ کردن دو (یا چند) جمله، به‌وسیلهٔ رعایت قافیه[۳] در فعل آخر دو جمله

---

۱. به‌همین سبب تفتازانی در شرح المختصر در مورد موازنه می‌نویسد: «و قدکثر ذلک فی الشعر الفارسی و اکثر مدائح ابی‌الفرج الرونی من شعراء العجم علی المماثله و قد التزق الاتوریُّ اثره فی‌ذلک»

۲. استاد همائی می‌نویسد: «بعضی علمای بدیع تضمین المزدوج را با ازدواج دو صنعت شمرده، قسم اول را که کلمات مسجع، وسط جمله پهلوی هم واقع شده باشد به‌نام ازدواج و قسم دوم را که سجع‌های وسط جمله قرینه‌بندی شده باشد تضمین‌المزدوج نامیده‌اند و اصطلاح اعنات القرینه از ادبای فارسی است.» فنون بلاغت و صناعت ادبی، ص ۴۸

۳. قافیه یا سجع متوازی است یا مطرّف و سجع متوازن هیچگاه قافیه نمی‌شود.

و تقابل انواع سجع در حشو هر جمله است. سجع باعث می‌شود که در هر جمله پاره‌های قرینهٔ هم به‌وجود آید:

فلان به‌سیرت گزیده و عادت پسندیده، معروف است و به‌خدمتکاری دولت و طاعت‌داری حضرت موصوف [است]

مدارج البلاغه

رابطهٔ موسیقیائی دو جمله و اساس آهنگ آن مبتنی بر دو سجع متوازی «معروف» و «موصوف» است. اما در حشو هر جمله نیز اسجاعی آمده است. در جملهٔ اول بین سیرت / عادت سجع متوازی و بین گزیده / پسندیده سجع مطرّف است. (در این مثال بین سیرت و عادت جملهٔ اول و دولت و حضرت جملهٔ دوم سجع متوازی است. اما چنین رابطه‌یی لازم نیست، زیرا در آن صورت یکی از دو وجه ترصیع یا موازنه پیش خواهد آمد). در ضمن سجع باعث شده است که هر جمله به‌قرینه‌هایی تقسیم شود: سیرت گزیده / عادت پسندیده، خدمتکاری دولت / طاعت‌داری حضرت، معروف است / موصوف است.

چون اوقات محسوب به‌اجل مضروب رسید و ایام معدود به‌شب موعود کشید

مقامات حمیدی[1]

سجع اصلی یا پیوند، رسید و کشید است. اما در جملهٔ اول بین محسوب و مضروب و در جملهٔ دوم بین معدود و موعود سجع متوازی است. (توجّه به‌این که کلمات قرینهٔ اول با کلمات قرینهٔ دوم سجع متوازن هستند ضرورتی ندارد) و در ضمن سجع باعث شده است که اوقات محسوب / اجل مضروب، ایام معدود / شب موعود قرینه یکدیگر باشند. می‌توان این صنعت را مخصوص نثر دانست زیرا در شعر معمولاً موازنه می‌شود:

تا چرخ را مدار بود خاک را قرار　　تا کلک را صریر بود تیغ را صلیل

مسعود سعد سلمان

تبصرهٔ ۱: لازم نیست که دو پارهٔ قرینه مساوی باشند:

وقتی در اقبال شباب، در اثنای اغتراب به‌نیشابور رسیدم و آن خطهٔ آراستهٔ پرخواسته دیدم.[2]

مقامات حمیدی، ص ۱۹۳

---

۱. چاپ ابرقوئی، دانشگاه اصفهان، ص ۱۸۷

۲. بین رسیدم / دیدم سجع مطرّف است و اگر به‌جای دیدم «بدیدم» بود سجع متوازی می‌شد.

تبصرهٔ ۲: هرچند در کتب قدما، کلمات حشو را به‌سجع محدود کرده‌اند، اما ممکن است کلمات حشو جناس باشند:

ابکار افکار هر یک را باز جوید و بخور و بخار هر یک را ببوید.

مقامات، ص ۱۸۷

بین بخور / بخار، جناس اختلاف مصوت بلند (اشتقاق) است.

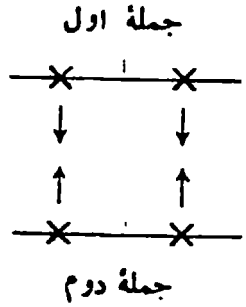
تبصرهٔ ۳: گاهی به‌جای قافیه، ردیف (فعل یا اسمی که تکرار می‌شود) دو جمله را به‌هم پیوند می‌دهد:

این چه اطناب است و اسهاب و این چه تطویل است و تهویل

مقامات حمیدی، ص ۷۱

تبصرهٔ ۴: فرق تضمین‌المزدوج با ترصیع و موازنه در این است که در تضمین المزدوج، کلمات مسجع و متجانس در کنار همند و رابطهٔ آن‌ها با هم افقی است، بدین شکل:

و فقط سجع آخر جملات در محل فعل، دو جمله را به‌هم مربوط می‌کند و از این رو ممکن است طول قرینه‌ها مساوی نباشد. اما در ترصیع و موازنه، اسجاع هر جمله در تقابل با اسجاع جملهٔ دیگرند و رابطهٔ عمودی دارند، بدین شکل:



و لذا جملات از نظر طول مساویند.

تبصرهٔ ۴: از نظر آماری، نمونه‌های ترصیع و تضمین‌المزدوج کم و نمونه‌های موازنه زیاد است.

۴.مزدوج یا قرینه[1]

دو جمله یا فقره که قرینه هستند یعنی تساوی نسبی هجائی دارند (با یک یا دو مورد اختلاف) با سجعی به‌هم بپیوندند:

کارها به‌صبر برآید

و

مستعجل به‌سر در آید *گلستان*

هرکه بر زیردستان نبخشاید

به‌جور زبردستان گرفتار آید

گلستان

زر از معدن به‌کان کندن بدر آید

و

از دست بخیل به‌جان کندن [بدر آید]

گلستان

لذت انگور بیوه داند

نه خداوند میوه [داند]

گلستان

---

۱. در ربط موسیقائی دو جملهٔ با هم علاوه بر ترصیع و موازنه و اعنات القرینه مسائل دیگری هم هست که در کتب سنتی بدان نپرداخته‌اند، حال آن که دقت در آن‌ها منجر به‌شناخت نوعی وزن غیرعروضی در نثر مسجع می‌شود. ما با توجه به‌اصطلاحات تضمین‌المزدوج و اعنات القرینه یک مورد از ارتباط موسیقیائی دو جمله را به‌نام «مزدوج یا قرینه» نامگذاری کردیم. در اینجا عباراتی از المعجم را که در آن تضمین المزدوج است شعرگونه بازنویسی می‌کنیم:

بسا دختر خانه کی بر هوس ترانه
در و دیوار خانهٔ عصمت خود درهم شکست
بسا سِتّی کی بر عشق دو بیتی
تار و پود پیراهن عفّت خویش برهم گسست

المعجم، ص ۱۱۴

علاوه بر تضمین المزدوج، در دو بند ترکیب موازنه را هم رعایت کرده است.

تمرین

مصادیق روش تسجیع را در نمونه‌های زیر تشخیص دهید:

۱. شکـرشکن است یـا سخن‌گوی مـن است　　عـنبر ذقـن است یـا سمن بـوی مـن است

ابوالطیب مصعبی

۲. تلمیذ بی‌ارادت عاشق بی‌زرست و روندهٔ بی‌معرفت مرغ بی‌پر و عالم بی‌عمل درخت بی‌بر و زاهد بی‌علم خانهٔ بی‌در.

گلستان

۳. تاریخ / نارنج ، کاشت / داشت / برداشت

۴. نکـهت حـوراست یـا هـوای صـفاهان　　جـبهت جـوزاست یـا لقـای صـفاهان

خاقانی

۵. مـوضع کـفر نـیست جـز درِ رنـج　　مـرجـع شکـرنیست جـز سـر گـنج

حدیقهٔ سنایی

۶. گـه بـه‌نوای عـلمش بـرکشند　　گـه بـه‌نگار قـلمش درکشـند

مخزن‌الاسرار

۷. توانگری به هنر است نه به مال و بزرگی به خرد است نه به سال

گلستان

۸. جـوی روان سـیمین گشـته ز آب　　بـرگ رزان زرّیـن گشـته ز بـاد

مسعود سعد

۹. پس هریک به‌گفتار لطافتی می‌فرمود و به‌کردار کرامتی می‌نمود.

مقامات حمیدی (ص ۷۰)

۱۰. این رقص موج خون نگر، صحرا پر از مجنون نگر

وین عشرت بی‌چون نگر، ایمن ز شمشیر اجل

مولانا

۱۱. باران رحمت بی‌حسابش همه را رسیده و خوان نعمت بی‌دریغش همه جا کشیده.

گلستان

۱۲. ما را بر کیسه بند نیست و با خلق خدای جنگ نیست.

اسرار التوحید

۱۳. بر احوال نابوده، علمش بصیر　　به‌اسرار ناگفته، لطفش خبیر

بوستان

۱۴. کلاه سعادت یکی بر سرش　　گلیم شقاوت یکی در برش

بوستان

۱۵. نه هر نظمی روایت را شاید و نه هر رازی حکایت را

مقامات (ص ۸۴)

۱۶. پیر بر فرار اصرار کرد و خود را بی‌ثبات و قرار [کرد] ملامت و غرامت بر سکون و اقامت اختیار کرد.

مقامات (ص ۱۹۱)

۱۷. نابرده رنج، گنج میسر نمی‌شود　　مزد آن گرفت جان برادر که کار کرد

سعدی

۱۸. بساط سبزه لگدکوب شد به‌پای نشاط　　ز بس که عارف و عامی به‌رقص برجستند

حافظ

۱۹. در سخن گفتن شکرریز آمده　　در شکر خوردن پگه‌خیز آمده

منطق‌الطیر

۲۰. از درونش نماید آسایش　　وز برونش نباشد آرایش

حدیقهٔ سنایی

۲۱. آن مصر مملکت که تو دیدی خراب شد　　و آن نیل مَکْرُمَتْ که شنیدی سراب شد

خاقانی

۲۲. گر از سلطان طمع کردم خطا بود　　ور از دلبر وفا جستم جفا کرد

حافظ

فصل دوم

روش تجنیس

روش تجنیس یا جناس یا همجنس‌سازی یکی دیگر از روش‌هائی است که در سطح کلمات یا جملات، هماهنگی و موسیقی به‌وجود می‌آورد و یا موسیقی کلام را افزون می‌کند.

روش تجنیس مبتنی بر نزدیکی هر چه بیشتر واک‌هاست به‌طوری که کلمات همجنس به‌نظر آیند یا همجنس بودن آن‌ها به‌ذهن متبادر شود. به‌مصادیق روش جناس نیز جناس گویند که اقسامی دارد.

الف) روش تجنیس در سطح کلمه

۱. جناس تام

لفظ (مجموعهٔ صامت‌ها و مصوّت‌ها) یکی باشد و معنی مختلف؛ یعنی اتحاد در واک و اختلاف در معنی:

شانه / شانه　　گور /گور　　گوی /گوی[۱]

فرق معنایی معمولاً از جمله یعنی فحوای کلام (context) فهمیده می‌شود، مثلاً صفت و مضافٌ‌الیه و متممی که بعد از آن است افتراق معنایی را برجسته و روشن می‌کند.

---

۱. در برخی از کتب سنتی آمده است که اگر دو کلمهٔ جناس از یک نوع دستوری باشند (مثلاً هر دو اسم باشند) به‌آن جناس تام متماثل گویند و اگر از دو نوع دستوری باشند (مثلاً یکی اسم و دیگری فعل) به‌آن جناس تام مستوفی گویند و این دقت جالبی است زیرا در مورد اخیر، تکیه باعث اختلاف در آهنگ تلفظ می‌شود.

از آن دمی که ز چشمم برفت رود عزیز　　کنار دیدهٔ من همچو رود جیحون است

حافظ

رود نخست فرزند یا پسر و رود دوّم جوی آب است.

جناس تام همان بحث لغات مشترک یعنی لغات چند معنائی (polysymy) در مباحث علم اصول و دلالات در منطق و معنی‌شناسی (semantics) است و در همهٔ زبان‌ها مطرح است و از آنجا که محل التقای مباحث معنائی (thematics) و مباحث لفظی (Verbal) است اهمیت بسیار دارد، به‌این معنی در بحث ایهام و اسلوب‌الحکیم دوباره اشاره می‌شود. معادل جناس تام در بدیع معنوی ایهام است.

تبصرهٔ ۱: گاهی جناس تام، ادّعایی یا معموله است به‌این معنی که حقیقةً بین دو لغت اختلاف معنی نیست امّا شاعر در معنی یکی از دو طرف جناس تصرّف می‌کند و مثلاً آن را استعاره یا سمبل قرار می‌دهد:

بیاد لعل تو و چشم مست میگونت　　ز جام غم می لعلی که می‌خورم خون است

حافظ

لعل نخست استعاره از لب و لعل دوّم مجازاً به‌معنی سرخ است.

در این صورت، یکی از شیوه‌های هنری این است که یکی از دو لغت ایهام داشته باشد (در بحث ایهام توضیح بیشتر خواهم داد) و شاعر از آن مضمونی بیافریند یا در جهت تعلیل استفاده کند:

ز شمس مفخر تبریز جوی شیرینی　　از آن که هر ثمر از نور شمس یابد فر

مولوی

شمس دوّم (سمبل شمس تبریزی) خورشید است که به‌میوه، شیرینی می‌دهد.

تبصرهٔ ۲: به‌لحاظ سبک‌شناسی باید توجه داشت که تکرار لغت در سبک خراسانی مستحسن است امّا در سبک عراقی جایز نیست مگر به‌صورت جناس تام، یعنی با اختلاف معنی، لذا در اشعار حافظ و سعدی اگر به‌لغتی برخورد می‌کنیم که ظاهراً در یک معنی تکرار شده است باید دقّت کنیم تا معنی مجازی را دریابیم (و این دقیقه از نظامی به‌بعد رعایت شده است)

عاشقی را که چنین بادهٔ شبگیر دهند　　کافر عشق بود گر نبود باده پرست

حافظ

مراد از بادهٔ نخست سخنان متنبّه‌کننده معشوق است خطاب به‌شاعر که: گفت ای عاشق دیرینهٔ من خوابت هست؟

بیا که ما سر هستی و کبریا و رعونت به‌زیر پای نهادیم و پای بر سر هستی

سعدی

هستی نخست چنان که در فرهنگ‌ها (لغت‌نامه دهخدا، برهان قاطع) آمده است: خودبینی و خودپسندی و انانیت و هستی دوّم گیتی و جهان و عالم است.[1]

تبصرهٔ ۳: معمولاً شاعران استاد در جناس تام هم ظرایف تکرار را از قبیل تکرار در صدر یا عروض یا ابتدا یا عجز رعایت می‌کنند:

غم خویش در زندگی خور که خویش بـه‌مرده نـپردازد از حـرص خـویش

سعدی

۲. جناس لفظ[2]

تجانس بین خوار / خار، فطرت / فترت، محظور / محذور را جناس لفظ نام نهاده‌اند. از نظر ما همهٔ این موارد در اصل جناس تام است. زیرا چنانکه گفته شد بدیع بحث موسیقی و مسموعات است نه بحث مکتوبات.

دیدی آن ترک ختا غارت دین بود مرا گرچه عمری به‌خطا دوست خطابش کردم

فرخی یزدی

---

۱ اگر کسی به‌این نکتهٔ سبک شناسانه توجه نداشته باشد در معنی شعر دچار اشکال می‌شود، چنان که مجتبی مینوی (مجلهٔ یغما، سال دهم، ص ۴۴۳، مقالهٔ دستور زبان فارسی) می‌نویسد: «... دو نمونه از گفتهٔ دو شاعر بسیار بزرگ فارسی‌زبانان اینجا می‌آورم و آن‌ها را به‌محک انتقاد می‌زنم تا بدانید که گاهی بر بزرگان و نژه شیران نیز خرده توان گرفت شیخ سعدی فرماید

بیا که ما سر هستی و کبریا و رعونت به‌زیر پای نهادیم و پای بر سر هستی

چه شعر لطیفی! اما یک دقیقه فکر کنید یک بار هستی را با رعونت و کبریا زیر پای می‌نهد و بار دیگر پای بر سر هستی می‌گذارد. نمی‌دانم چه می‌خواسته است بگوید، حدس می‌زنم مرادش این بوده باشد که سر کبریا و رعونت را زیر پای هستی نهادیم و هستی را زیر پای خود [!] به‌هر حال به‌این صورت که هست «و پای بر سر هستی» که در آخر بیت آمده است تکرار بارد و رکیکی است»

۲. پدر دائرةالمعارف اسلامی (ج ۱ـ ص ۱۳۸۴) تجنیس متشابه گفته است و کلمات read (خواندن) و reed (نی) انگلیسی را مثال زده است در درّه معنی می‌گوید که برخی امثال خوان /خان و خورد / خرد را که اتفاق در لفظ و اختلاف در کتابت دارند جناس لفظ می‌خوانند و برخی امثال ناظره / ناضره را که در یک حرف اختلاف دارند.

جناس لفظ موردِ توجه قدما بود:

چو در شصت اوفتادش زندگانی　　خدنگ افتادش از شست جوانی

نظامی

۳. جناس مرکّب

جناس مرکّب یا مَرْفُوّ (رفو شده) از فروع جناس تام است و بر دو نوع است:

الف) دو کلمهٔ متجانس، هم‌هجا (هم‌وزن) هستند اما اختلاف در تکیه دارند (به‌طوری که می‌توان به‌آن جناس تکیه گفت)، یعنی به‌قول دستوریانِ یکی بسیط یا در حکم بسیط و دیگری مرکب است:

کمند (تکیه در آخر) / کمند (تکیه در اول)، سلامت (صحت) / سلامت (سلام بر تو)

گفتمش باید بری نامم زِ یاد　　گفت آری می‌برم نامت ز یاد

فرصت شیرازی

ساقی در این هوای سرد زمستان　　ساغر می را مکن دریغ زِ مَستان

قاآنی

بنگر و امروز بین کز آن کیان است　　ملک که دی و پریر از آن کیان بود

سیف فرغانی

سرنامهٔ تو ماها هفتاد و دو دفتر شد　　و آن زهرهٔ حاسد را هفتاد و دو دف تر شد

مولوی

تا قیامت هر که جنس آن بَدان　　در وجود آید، بود رویش بِدان[1]

مولوی

هندوئی نفطاندازی همی کرد، او را گفتند ترا که خانه‌نشین است رسم بازی نَه این است.

گلستان

قوافی منظومهٔ سحر حلال اهلی شیرازی تماماً از این دست است:

خواجه در ابریشم و ما در گلیم　　عاقبت ای دل همه یکسر گلیم

تبصره: در برخی از کتب بدیعی متأخر در مورد جناس مرکب، دقت‌هایی کرده‌اند که

---

۱ بدان نخست به‌معنی بدها و بدان دوم اشاره به‌آن بدی‌هاست.

در واقع خارج از حوزهٔ بحث‌های بدیعی (موسیقیائی) است. مثلاً گفته‌اند که اگر طرز نگارش واژه‌ها یکسان باشد (سر هم نوشته شود) جناس مرکب مقرون است: کمند / کمند و اگر شکل املائی به‌یک گونه نباشد (جدا نوشته شود) جناس مرکب مفروق است: دلبری / دل‌بری

شاهان زمانه خصم بردار کشند　　و آن نرگس بیدار تو بی‌دار کشد

مولانا

ب) هر دو کلمهٔ متجانس مرکب باشند، در این صورت بدان جناس ملفّق یا متشابه گویند.

چون نای بی‌نوایم از این نای بی‌نوا　　شادی ندید هیچکس از نای بی‌نوا

مسعود سعد سلمان

نای بی‌نوا در آخر مصراع اول به‌معنی زندان «نای» بی‌ساز و برگ و مفلوک و در آخر مصراع دوم به‌معنی نای بی‌آهنگ است.

زان شده در پیش شاهان دور باش　　کی شده نزدیک شاهان، دور باش

منطق‌الطیر عطار

تبصرهٔ ۱: گاهی کلمهٔ جناس را (چه مرکب باشد و چه مفرد) به‌دو قسمت معنی‌دار تقسیم می‌کنند و هر قسمت را جداگانه و در معنی مستقل به‌کار می‌برند.

قوم گفتندش که ای خر! گوش دار　　خویش را اندازهٔ خرگوش دار

دفتر اول مثنوی

یکی شاهدی در سمرقند داشت　　که گفتی به‌جای سمر، قند داشت

بوستان

از بس مکان که داده و تمکین که کرده‌اند　　خشنودم از کیای ری و ازکیای ری[1]

خاقانی

مفروشید کمان و زره و تیغ، زنان را　　که سزا نیست سلح‌ها به‌جز از تیغ زنان را

مولوی

گاهی بین دو کلمهٔ جناس اختلاف جزیی (مصوت کوتاه، همزه، هجای کوتاه) است:

---

۱. کیا به‌معنی مهتر و رئیس و ازکیا جمع زکی به‌معنی پاکان است

شـهریار Šahr-yār / شـهریار Šah-re-yār، نـاز آرمت Nāz-?ā-ra-mat / نـازارمت Nā-zā-ra-mat در مثال اول یک مصوّت کوتاه اضافه است و در مثال دوم یک همزه و نیز در هر دو مورد، در طرح هجاها اختلاف است.

گوئی‌که نگون‌کرده است ایوان فلک‌وش را؟ حکم فلک گردان یـا حکـم فـلک گـردان؟

خاقانی

کمال فضل ترا مـن بـه‌گـرد مـی نـرسم مگر کسی کند اسب سخن به‌زین به‌ازین

سعدی (قصاید)

در مثال اول یک مصوت کوتاه و در مثال دوم یک هجای کوتاه اختلاف است.

۴. جناس مضارع

و آن به‌قول قدما وقتی است که در سجع متوازی اختلاف صامت‌های آغازین بسیار کم باشد یعنی صامت‌ها قریب‌المخرج باشند:

گام /کام بست /پست حالی /خالی[1]

که از آن دُوری در این دَور ای کلیم پـا مکش زیـرا درازست ایـن گـلیم

مولوی

چون که شکر گام کرد و ره برید لاجرم ز آن گام، در کامی رسـید

مولوی

امّا حقیقت امر این است که القای هم‌جنسی (جناس) در ایّام گذشته بیشتر به‌سبب این بود که نقطه‌گذاری را در امثال حروف ب / پ، ج / چ، س / ش، رعایت نمی‌کردند و ک / گ را یکسان می‌نوشتند. امروزه که این مسأله منتفی است این کلمات چه حروف قریب‌المخرج داشته باشند (مضارع) و چه بعیدالمخرج (لاحق) از امثلهٔ سجع متوازی محسوب می‌شوند.

۵. جناس خط یا تصحیف

بین دو کلمه که به‌یک شکل نوشته می‌شوند در نقطه اختلاف است و چون در قدیم

---

۱. به‌کلماتی که اختلاف در نقطه داشتند جناس خط یا تصحیف می‌گفتند: ببر / تیر

نقطه‌گذاری به‌صورت دقیق صورت نمی‌گرفت، دو کلمه همجنس به‌نظر می‌رسید.

تصحیف معمولاً بین دو کلمه‌یی است که سجع متوازی دارند:

اجزات چون به‌پای شب و روز سوده شد تاوان طلب مکن ز قضا در فضای خاک

خاقانی

امّا می‌تواند سجع متوازی نباشد:

منطق زبر زمین در زیر پا جاری

سهراب سپهری

تنور لاله چنان بر فروخت باد بهار که غنچه غرق عرق گشت و گل به‌جوش آمد

حافظ

شاعران کهن به‌کمک تصحیف مضامین زیبایی ساخته‌اند:

نقطهٔ خون شد از سفر دل من خود سفر هم به‌نقطه‌یی سقراست

خاقانی

اوج زیبایی تصحیف آنجاست که خواننده باید با راهنمایی شاعر کلمه مصحّف را بیابد یا متوجّهٔ تصحیف شود که معمولاً متضمّن نکته و مضمونی است:

مرا بوسه گفتا به‌تصحیف ده که درویش را توشه از بوسه به

سعدی

توشه مصحّف بوسه است.

مجلس اُنس حریفان را هم از تصحیف اُنس در تنوره کیمیای جانِ جان افشانده‌اند

خاقانی

تصحیف اُنس، آتش است.

تا به‌بلخ آمدم ز غرّه و سلخ عیش من بود چون مصحّفِ بلخ

سنایی

که مقصود تلخ است.

مسألهٔ نقطه در قدیم بسیار مهم بود و خوانندگان می‌بایست عالم به‌تصحیف و یا لااقل در این زمینه حسّاس باشند، چنان که هم‌اکنون نیز مصحّحان نسخ خطی باید به‌مسألهٔ تصحیف توجه داشته باشند. هنوز متون چاپ شدهٔ ما از این نظر دچار اشکال است:

همه وقت بردار مشک و سبوی که پیوسته در ده روان نیست جوی

بوستان مصحح دکتر یوسفی

به‌احتمال زیاد پُردار صحیح است.[۱]

۶. جناس ناقص یا مُحرّف (جناس اختلاف مصوّت کوتاه)

و آن اختلاف در مصوّت کوتاه دو کلمهٔ هم هجا و هم‌واک است:

خَلق / خُلق، سَوار / سِوار، مِهر / مُهر، بِبَری / بِبُری، مَقام / مُقام، دَرد / دُرد

مکن تا توانی دل خلق ریش　　وگر می‌کُنی، می‌کَنی بیخ خویش

بوستان

بس طفل کارزوی ترازوی زر کُند　　نارنج از آن کَند که ترازو کُند ز پوست

خاقانی

ای گدایان خرابات خدا یار شماست　　چشم اِنعام ندارید ز اَنعامی چند

حافظ

دامنهٔ اختلاف در مصوّت کوتاه ممکن است به‌وجود و عدم مصوّت کوتاه نیز برسد، در این صورت دو کلمه[۲] هم هجا نخواهند بود:

ترک Tark / تَرَک tarak، بُرد bord / بُرَد borad

خُورد xord / خُورَد xorad، کُند kond / کُنَد konad

در این مثال‌ها، تقابل بین مصوّت a و عدم آن (مصوّت صفر) است.

عدو را به‌جای خسک، زر بریز　　که احسان کُنَد، کُنْد دندان تیز

بوستان

خوش نفس می‌زنم کژم نگرد　　چرخ کژ سیر، کاهر من سِیَر است

خاقانی

تبصره: مواردی است که به‌لحاظ اختلاف در طرح هجایی، اختلاف در مصوّت، مشدّد و مخفّف بودن با مطالبی که در بالا گذشت منطبق نیست امّا مسامحةً آن‌ها را هم‌جناس ناقص (یا ملحق به‌جناس ناقص) حساب می‌کنند:

گرچه زهر اندرون جان دارند　　شَکَر شُکْر بر زبان دارند

حدیقه

---

۱ توجّه آقای بهنیا از فضلای کاشان　　۲ طرح هجائی یکی از کلمات CVCC است

این ستاره‌ی دُرّی و دُرّ دری　　بر همام بحرسان خواهم فشاند

خاقانی

ای مُلک مَلِک چون نگار کرده　　در عصر خزان‌ها بهار کرده

مسعود سعد سلمان

۷. جناس اشتقاق یا اقتضاب (جناس اختلاف مصوّت بلند)

الف) کلمات متجانس از حیث مصوّت بلند با یکدیگر فرق دارند. این نوع موسیقیایی‌ترین نوع جناس اشتقاق است[۱] و دو نوع دارد:

۱. مصوت بلند در آخر است:

دارا / دارو / داری، بینا / بینی، مینا / مینو

خوبان پارسی گو بخشندگان عمرند　　ساقی بده بشارت رندان پارسا را

حافظ

مرا ز انصاف یاران نیست یاری　　تظلم کردنم ز آن نیست یارا

خاقانی

۲. مصوت بلند در آخر نیست:

زمان /زمین، کمان /کمین /کمون[۲]، قران /قرین /قرون، پار /پیر /پور، رسول /رسیل، سوخت /ساخت، دور / dur / دور dowr[۳]

چشمت صنما هزار دلدار کشد　　آن نالهٔ زیر او همه زار کشد

مولانا

می‌گریزی ز من که نادانم　　یا بیامیزی یا بیاموزم

مولانا

---

۱ این نوع به‌حدی موسیقیایی است که در قافیه شعر عربی اختلاف در ردف اصلی واو ویاء جایز است یعنی می‌توانند سعود را با سعید قافیه کنند (سناد)

موسیقی اختلاف مصوت بلند به‌حدّی قوی است که اگر زوی یکی هم نباشد باز به‌ذهن متبادر می‌شود:

از سیاوش جز فرود آتشی در یاد نیست　　بر فراز آتش اینجا قهرمان دیگری است

حوزه این موسیقی وسیع است چنان که ارغوان و ارغنون هم موسیقی ایجاد می‌کنند:

دیدار دلفروزش در پایم ارغوان ریخت　　گفتار جانفزایش در گوشم ارغنون زد

سعدی

۲. در کلماتی که بیش از یک هجا دارند، در مورد مصوّت بلند u گاهی یک اختلاف در مصوت کوتاه را هم باید منظور داشت: komun

۳. ow مصوّت مرکب است

خاص را در آستین جا کرده‌اید　　عام را بر آستان یاد آورید

خاقانی

که از آن دوری در این دور ای کلیم　　پا مکش زیرا درازست این گلیم

مولوی

مجلس غم ساخته است و من چو بید سوخته　　تا به‌من راوق کند مژگان خون پالای من

خاقانی

همی توختند و همی تاختند　　همی سوختند و همی ساختند

فردوسی

تبصرهٔ ۱: ممکن است واک رَوی کلمات جناس اختلاف در مصوت بلند، قریب المخرج باشند:

بیغاره / بیغوله، غار / غول

چند بیغاره که در بیغولهٔ غاری شدی　　ای پی غولان گرفته دوری از صحرای من

خاقانی

تبصرهٔ ۲: گاهی حرکت مصوّت نخست مختلف است:

خَطیب / خِطاب، رَقیب / رِقاب

امّا به‌نظر می‌رسد که شاعران ایران تلفظ عربی را رعایت نمی‌کردند و مثلاً خَطاب و رَقاب می‌گفتند:

دیدم صف ملایکه بر چرخ نوحه‌گر　　چندان که آن خطیب سحر در خطاب شد

گردون سر محمّد یحیی به‌باد داد　　محنت رقیب سنجر مالک رقاب شد

خاقانی

ب) کلمات متجانس، در یک مصوت بلند و یک مصوت کوتاه باهم اختلاف دارند.

۱. مصوت‌ها در آخر واقع شده‌اند:

سینه / سینا یا سینی، زهره / زهرا، شبه[1] / شبی

ای جویبار راستی از جوی یار ماستی　　بر سینه‌ها سیناستی، بر جان‌هایی جانفزا

مولوی

---

۱. شبه (šaba(e در اصل مختوم به‌مصوّت کوتاه است، امّا با های ملفوظ هم آمده است: شبه فروش چه داند بهای دُرّ ثمین را (سعدی)

شبی چون شبه روی شسته به‌قیر　　نه بهرام پیدا نه کیوان نه تیر

فردوسی

۲. مصوت‌ها در آخر نیستند: سیمین / سمین، کشیش / کشش، دوست / دست، رای / ری.

تمامی کلمات مخفف این وضع را دارند: بوستان / بستان، گاه / گه، شاه / شه

نه باغبان و نه بستان که سرو قامت تو　　برست و ولوله در باغ و بوستان انداخت

سعدی

از دیده گاه پاشم درهای قیمتی　　وز طبع گه خرامم در باغ دلگشای

مسعود سعد سلمان

کس به‌زیر دمّ خر، خاری نهد　　خر نداند، دفع آن بر می‌جهد

مثنوی

آن لعبت کشمیر و سرو کشمر　　چو ماه دو هفته درآمد از در

مسعود سعد

کشیشان را کشش بینی و کوشش　　به‌تعلیم چو من قسّیس دانا

خاقانی

چو پرده‌دار به‌شمشیر می‌زند همه را　　کسی مقیم حریم حرم نخواهد ماند

حافظ

در بیت زیر هم اختلاف مصوت بلند (نیش / نوش) و هم اختلاف مصوت کوتاه و بلند (بر / بار) است:

احتمال نیش کردن واجب است از بهر نوش　　حمل کوه بیستون بر یاد شیرین بار نیست

سعدی

۸. جناس اشتقاق (جناس کلمات همخانواده یا جناس ریشه)

قدما علاوه بر مورد فوق (جناس اختلاف مصوت بلند) به‌کلماتی که از یک خانواده باشند جناس اشتقاق می‌گفتند[۱] این جناس اشتقاق از موارد معدودی در بدیع لفظی است که در آن معنا هم دخالت دارد (مثل جناس تام).

---

۱. بهتر است این اصطلاح را فقط در همین مورد به‌کار برد و به‌مورد قبلی جناس اختلاف مصوت بلند گفت امّا قدما به‌همهٔ این موارد جناس اشتقاق یا شبه اشتقاق می‌گفتند. اگر دو واژه واقعاً از یک ریشه بود اشتقاق و اگر واقعاً از یک ریشه نبود شبه اشتقاق نامیده می‌شد. ما چون در بدیع لفظی چندان به‌بحث‌های معنایی بها نمی‌دهیم اصطلاح شبه اشتقاق را به‌کار نمی‌بریم.

الف) جناس پسوند: یکی از کلمات متجانس نسبت به‌دیگری سه واک یا بیشتر در آخر اضافه دارد و آن واک‌های اضافی در حکم پسوند یا شبه پسوند هستند:

غم / غمخوار ، ناز / نازنین ، نار / ناردان ، گل / گلستان

چون که گل رفت و گلستان شد خراب بوی گل را از که جوئیم از گلاب

مولانا

به‌این جناس می‌توان جناس مذیّل نیز گفت. امّا چون تعداد واک‌های اضافی از دو بیشتر است و در ارتباط دو لفظ، معنا هم دخالت دارد، شاید بهتر باشد به‌جای جناس مذیّل (که شرح آن خواهد آمد)، از این اسم استفاده کنیم.

ب) جناس ریشه: دو واژه، معمولاً حداقل در دو یا سه صامت و یک مصوّت (کوتاه یا بلند) مشترکند:

رسل rasol / رسایل rasāyel، ملک melk / مالک mālek / مملکت mamlakat، ولی Vali / والی Vāli / ولایت Valayat، خواهان xāhān / خواهش xāheš / خواهنده xāhande، تحویل tahvil / احوال ?ahvāl، پارسی pārsi / پارسائی pārsā?i

اگر در مثال‌های فوق که از کتب بدیع انتخاب شده است دقت کنیم متوجّه می‌شویم که جناس ریشه همان بحث کلمات هم خانواده در دستور است. مثلاً هر جمع مکسّری با مفرد خود جناس ریشه دارد. ارتباط موسیقیایی کلمات در جناس ریشه چندان قوی نیست، مخصوصاً اگر دو واژه با واک‌های همسان آغاز نشوند: تحویل / احوال و یا مصوّت مشترکی نداشته باشند: اسفی / یوسف. از این رو باید اذعان کرد که آن چه در میان این کلمات ارتباط ایجاد می‌کند بیشتر عامل معنایی است نه موسیقیایی. به‌عبارت دیگر ارتباط معنائی قوی‌تر از ارتباط آوائی است[1].

رندان تشنه‌لب را آبی نمی‌دهد کس گویی ولی‌شناسان رفتند از این ولایت

حافظ

این کیست، این کسی که روی جادهٔ ابدیت
به‌سوی لحظهٔ توحید می‌رود

---

۱ از این رو ما در ویرایش نخست این کتاب این جناس را در بدیع معنوی مطرح کرده بودیم، امّا از آنجاکه بنا بر سنت بدیع نویسان همهٔ انواع جناس در بدیع لفظی مطرح می‌شود، در ویرایش حاضر بحث را به‌بدیع لفظی منتقل کردیم تا باعث اغتشاش نشود.

و ساعت همیشگیش را
با منطق ریاضی تفریق‌ها و تفرقه‌ها کوک می‌کند

فروغ فرخزاد

تبصره: چنان که گفتیم اگر دو واژه واقعاً از یک ریشه نباشند، در نزد قدما شبه اشتقاق نام دارد:

سپهری که با همّت او سپهر — نماید چنان کز ثُریا ثری

مسعود سعد سلمان

دبیرستان نهم در هیکل روم — کنم آئین مطران را مطّرا

خاقانی

۹. جناس زاید

یکی از کلمات متجانس نسبت به‌دیگری واک یا واک‌هایی در آغاز یا وسط یا آخر اضافه دارد، پس برسه نوع است: مختلف الاول، مختلف الوسط و مختلف الاخر

الف) جناس مُطرّف یا مزید[1] (مختلف الاول):

یکی از کلمات متجانس نسبت به‌دیگری یک یا دو هجا در آغاز بیشتر داشته باشد:

دام / مدام، رمیده / آرمیده، کوه / شکوه، کار / پیکار[2]، قار / منقار، قوت / یاقوت، صاف / مصاف، طاعت / اطاعت، دون / گردون، تاب / عتاب

شرف مرد به‌جود است و کرامت به‌سجود — هر که این هر دو ندارد عدمش به ز وجود

سعدی

هرچه کوته‌نظرانند برایشان پیمای — که حریفان ز مُل و من ز تأمل مستم

سعدی

فرخ صباح آن که تو بر وی نظر کنی — پیروز روز آن که تو بر وی گذر کنی

سعدی

---

۱. این اسم در کتاب بدایع الافکار فی صنایع‌الاشعار (کمال‌الدین حسین واعظ کاشفی، انتشارات دانش، مسکو، ۱۹۷۷، ص ۴۳) آمده است.

۲. در کتاب استاد همائی آمده است (ص ۵۲) که هرگاه اضافه بیش از یک حرف باشد باید «ملحق به‌جناس زاید و مذیّل» گفت

به‌حسن و خُلق و وفا کس به‌یار ما نرسد　　ترا در این سخن انکار کار ما نرسد

حافظ

پرویز کنون گم شد ز آن گمشده کمتر گوی　　زرّین تره کو بر خوان رو «کم ترکوا» برخوان

خاقانی

تبصرهٔ ۱: فرق جناس مطرّف با سجع مطرّف این است که در سجع مُطرّف صامت آغازین هجای قافیه حتماً متغیر است مثل: کار / ستار، مایل / قبایل، ساعت / اطاعت امّا در جناس مطرّف صامت آغازین هجای قافیه یکسان است مثل: زار / نزار، طاعت / اطاعت. پس در جناس مطرّف تعداد صامت‌های همجنس بیشتر است. لذا ما در این کتاب امثال کار / شکار را که در برخی از کتب سنّتی سجع مطرّف خوانده شده‌اند جهت دقیق‌ترکردن اصطلاحات، جناس مطرّف می‌خوانیم. در بیت زیر:

چندت نیاز و آز دواند به‌برّ و بحر　　دریاب وقت خویش که دریای گوهری

سعدی

بین ne-yāz / ?āz برخلاف آن چه از خط فارسی به‌ذهن متبادر می‌شود سجع مطرف است نه جناس مطرّف.

تبصرهٔ ۲: هرگاه دو جناس مطرف[۱] در کنار هم قرار گیرند (معمولاً در پایان مصراع) جمله یا مصراع دارای صفت جناس مکرّر یا مردد یا مزدوج خواهد بود: هست شکّربار یاقوت تو ای عیار یار (امیر معزی)

ساز کن مطرب به‌یاد خسرو مسعود، عود　　باده ده ساقی چو فرّ مملکت افزود، زود

وقار شیرازی[۲]

فرودین آمد خبر از اردی و خرداد داد　　باغ را کرد از دم عنبرفشان آباد باد

بلبلان را داد عشق روی گل فریاد یاد　　فاخته برداشت بانگ از شاخهٔ شمشاد شاد

بر سپهر افکند غلغل از سر کهسار سار

دهقان سامانی[۳]

تبصرهٔ ۳: جناس مُطرّف در اصطلاحات بدیعی، گاهی به‌معنی کاملاً مختلف دیگری

---

۱. در کتاب معانی و بیان آقای آهنی: هرگونه تجنیس.

۲. مطلع قصیدهٔ ۱۳۱ (دیوان، ص ۲۵۱) که تمام ابیات آن مزین به‌جناس مطرّف است.

۳. تمامی مصاریع این مسمط دارای همین صنعت است.

به‌کار می‌رود[۱]: به‌اسجاع متوازنی که اختلاف آن‌ها فقط در واک رَوی باشد جناس مطرّف گفته‌اند: آزاد / آزار، یاد / یار، شرار / شراب، طعان / طعام، جام / جان، خیل / خیر.

این مثال‌ها نوع قوی‌یی (به‌لحاظ موسیقی) از سجع متوازنند که اختلاف آن‌ها فقط در واک آخر است و از این رو برعکس سجع متوازیند (که اختلاف آن‌ها فقط در واک آغازین کلمه یا هجای قافیه است). دلیل این که ما این موارد را جناس مطرّف نمی‌نامیم به‌این سبب است که اولاً با این تعریف از انواع جناس زاید (که باید چیزی اضافه داشته باشد) نخواهد بود و ثانیاً شائبه همجنسی در آن چندان قوی نیست. در سجع تکیه بر موسیقی است امّا در جناس (علاوه بر موسیقی) تکیه بر همجنسی است.[۲]

ب) جناس وسط (مختلف الوسط)

الف) یکی از کلمات متجانس نسبت به‌دیگری یک مجموعهٔ «صامت + مصوّت کوتاه»[۳] در وسط اضافه دارد:

کف kaf / کنف Kanaf، نرد Nard / نبرد Nabard، شو Šow / شنو Šonow

ب) یکی از کلمات متجانس نسبت به‌دیگری یک مجموعه «صامت + مصوت بلند» در وسط اضافه دارد:

جان Jān / جانان Jānān، خران Xarān / خرامان xarāmān

جان بی‌جمال جانان میل جهان ندارد　　هرکس که این ندارد حقا که آن ندارد

حافظ

---

۱. اتفاقاً تعریف جناس مطرف نزد بدیع نویسان معروف از قبیل صاحب حدایق السحر و المعجم و فنون بلاغت و صناعات ادبی همین تعریف است

۲ اگر کسی بگوید چگونه امثال خیر / خیل را جناس نمی‌دانی، امّا امثال دارو / دارا را جناس خوانده‌ای. پاسخ این است که به‌لحاظ زبانشناسی حکم صامت و مصوّت در این مورد مختلف است در اکثر زبان‌ها یک لغت واحد با اختلاف در مصوّت آمده است:

خون / خین، رود / رید (ریدک)، تهران / تهرون، شنا / شنو، معنی / معنا

نظر من این است که عمدهٔ اختلافات در لهجه‌ها و حتّی زبان‌های نزدیک به‌هم مبتنی بر اختلاف مصوّت‌های بلند و کوتاه است: کِردم / کَردم / کردَم

۳. مصوت کوتاه اضافی، معمولاً از جنس مصوت کوتاه قبلی است. امّا ممکن است نباشد مثلاً اگر بسپر تلفظ کنیم sar/separ

خرامان جانب میدان خویش آ　　مباش آنجا خران میدان چه دانند

مولوی

در این مورد ممکن است مصوّت هجای اول در یک کلمه بلند و در کلمهٔ دیگر کوتاه باشد:

جان Jān / جنان Janān، قامت γāmat / قیامت γayāmat، لالی Lāli/ لآلی La?āli

این که توداری قیامت است نه قامت　　وین نه تبسّم که معجز است و کرامت

سعدی

در حضورش لالی آرم در زبان　　نه لآلی از زبان خواهم فشاند

خاقانی

تبصرهٔ ۱: جناس وسط در کتب سنّتی اسم مشخّصی ندارد و مثال‌هایی که زده‌اند با توجه به‌خطّ فارسی است و لذا در مواردی با قوانینی که برشمردیم همخوان نیست مثل حصن hesn / حصین hasin، برق barγ / بیرق bayraγ که می‌توان آن‌ها را به‌نام‌های دیگر (جناس اشتقاق، جناس شبه اشتقاق، جناس ریشه) خواند یا ملحق به‌جناس وسط گفت.

به‌طور کلی می‌توان گفت که در کتب سنّتی جناس وسط، جنبهٔ دیداری دارد نه شنیداری.

خُطبه نکنند به‌هر خطّه به‌نام غُز از آنک　　در خراسان نه خطیب است کنون نه منبر

انوری

تبصرهٔ ۲: فرق جناس وسط با جناس مطرّف این است که در جناس وسط صامت نخستین هر دو کلمه لزوماً یکی است لذا جان / جانان جناس وسط است امّا جان / مجان جناس مطرف است.

ج) جناس مذیّل[1] (مختلف الاخر)

و آن وقتی است که واک یا واک‌های اضافه در آخر باشد و بر چهار نوع است:

۱. یکی از متجانسین نسبت به‌دیگری یک مصوّت کوتاه e اضافه دارد:

جام /جامه، نام /نامه، موی /مویه، دود /دوده، آئین /آئینه

۱/ ۱. ذیل به‌معنی دامن و مذیل به‌معنی دامن‌دار است.

نبود نقش دو عـالم کـه رنگ الفت بـود　　زمانه طرح محبت نه این زمان انـداخت

حافظ

بیا که قصر امل سخت سست بنیاد است　　بـیار بـاده کـه بـنیاد عـمر بـر بـاد است

حافظ

پیر پیمانه‌کش ما که روانش خوش باد　　گفت پرهیز کن از صحبت پیمان‌شکنان

حافظ

ای نام تو بهترین سرآغـاز　　بی‌نام تو نامه کی کنم بـاز

نظامی (لیلی و مجنون)

۲. یکی از متجانسین نسبت به‌دیگری یک مصوّت بلند اضافه دارد: ساق / ساقی، گرد / گردو، خار / خارا

گر شد اینجا جزو و کل، کلی تباه　　گم شد از روی زمین یک پرّ کاه

عطار

۳. یکی از متجانسین نسبت به‌دیگری یک صامت اضافه دارد:

در / درب، سر / سرد یا سرو، / دارا / داراب

دیدی آن ترک ختا غارت دین بـود مـرا　　گرچه عمری به‌خطا دوست خطابش کردم

فرخی یزدی

۴. یکی از متجانسین نسبت به‌دیگری یک مجموعهٔ «مصوت + صامت» اضافه دارد:

الف) مصوت کوتاه است: دار / دارم، خر / خرد

ور مرا بی‌یار باید زیسـتن　　زندگانی کاش یارب نیستی

دقیقی

ب) مصوت بلند است: دست / دستان یا دستار، سر / سراب، دف / دفین

خود گرفتی این عـصا در دست راست　　دست را دسـتان مـوسی از کـجاست

مولوی

چون که گل رفت و گلستان شد خراب　　بـوی گـل را از کـه جـوئیم از گـلاب

مولوی

جناس زاید را می‌توان کلاً از دیدگاه جناس اشتقاق نیز بررسی کرد. مخصوصاً اگـر کلمات متجانس عربی باشند یا واقعاً از یک ریشه باشند:

طاعت / اطاعت، ساق / مساق

۱۰. جناس قلب یا مقلوب

و آن اختلاف در توزیع واک‌های مشترک کلمات است و اقسامی دارد:

الف) قلب بعض: و آن وقتی است که جای یک صامت در کلمات هم هجا تغییر کند:

رحیم ra-him / حریم ha-rim، رقیب ra-γib / قریب γa-rib، شاعر ša-?er / عاشر še- šā? (در این مثال‌ها، جای نخستین صامت دو هجای کلمه، با هم عوض شده است) رتبت rot-bat / تربت tor-bat (در این مثال جای دو صامت هجای اول کلمه با هم عوض شده است).

قلب بعض موسیقیائی‌ترین انواع قلب است.

جنت رقمی ز رتبت اوست　　تبت اثری ز تربت اوست

خاقانی

اوج ادبی بودن قلب بعض وقتی است که جنبهٔ کنایی پیدا کند، یعنی باید با کمک قلب متوجه مقصود شاعر بشویم:

دیو رجیم آن که بود دزد بیانم　　گر دم طغیان زد از هجای صفاهان

خاقانی

که مراد شاعر قلب رجیم یعنی مجیر (مجیرالدّین بیلقانی) است.

تبصرهٔ ۱: چنان که از مثال‌های کتب سنتی برمی‌آید در قلب بعض معمولاً شرط این است که سجع متوازی به‌دست آید یعنی اتحاد رَوی حفظ شود و غالباً مواردی را که سجع متوازن به‌دست می‌آید منظور نداشته‌اند: شاعر / شارع، رحیم / حمیر، کبریت / ترکیب / تبریک

علت آن است که در این صورت موسیقی کلام ضعیف‌تر می‌شود، اما به‌هر حال این مورد را هم باید ملحوظ داشت:

بخت را در گلیم بایستی　　این سپیدی برص که در بصر است

خاقانی

تبصرهٔ ۲: در کتب بدیعی، کلمات سحبان sah-bān / سبحان sob-hān، جادوانه jādovāne / جاودانه jāvadāne را هم برای قلب بعض مثال زده‌اند. این مثال‌ها «دو صنعته» هستند، یعنی در آن‌ها دو عامل بدیعی: جناس ناقص (اختلاف در مصوّت کوتاه) و قلب بعض (تغییر محل یک صامت) مشترکاً دخالت کرده‌اند. این گونه موارد را جناس لغزش زبان

می‌توان گفت، زیرا تلفظ پی‌درپی آن‌ها دشوار است.

ب) **قلب کل**: در کلمات یک هجائی، توزیع واک‌ها درست (یا با یک اختلاف)[۱] وارونه یکدیگر باشد و آن در حقیقت نوع موسیقیایی از سجع متوازن است:

زار zār/ راز rāz ، گنج ganj / جنگ jang ، فیض fayz / ضیف zayf

مار mār / رام rām ، زرد zard / درز darz ، عرش ?arš /شرع šar?

شعر و عرش و شرع از هم خاستند　　تا که عالم زین سه حرف آراستند

عطار

چون خط فارسی مصوّت‌های کوتاه (حرکات) را نشان نمی‌دهد در مثال بالا بین عرش و شرع با شعر še?r قلب بعض است امّا در آوانویسی معلوم می‌شود که بین مصوّت‌های کوتاه اختلاف است.

تبصرهٔ ۱: اگر کلمات بیش از یک هجا داشته باشند تقابل آن‌ها به‌هیچ وجه ارزش موسیقیائی نخواهد داشت[۲]:

کباب kabāb / بابک bābak

از غرایب این که قلب نادان nādān نادان است!

شاعرانی که از این‌گونه قلب استفاده کرده‌اند جنبهٔ موسیقیایی را در نظر نداشتند بلکه معمولاً درصدد نکته و مضمون و دقیقه‌یی بوده‌اند:

ماه من در قلب عقرب می‌نماید مشتری　　ترک من دارد ز لب یاقوت بر انگشتری

سلمان ساوجی

قلب کل عقرب با توجه به‌خط فارسی بُرقع است.

تبصرهٔ ۲: اگر یکی از دو لفظ قلب کل، در اوّل مصراع و دیگری در آخر آن باشد قلب مجنّح (= بالدار) به‌وجود می‌آید:

گنج و دولت دهد کفایت جنگ　　رای نصرت کند حمایت یار[۳]

تبصرهٔ ۳: در جواب این سؤال که آیا امثال حریم / رحیم و گنج / جنگ را می‌توان

---

۱. و آن وقتی است که دو صامت، در آغاز کنار هم قرار می‌گیرند و باید بر طبق جبر طرح‌هائی هجائی، بین آن‌ها مصوّتی واقع شود.

۲. مثال تاریخ / خیرات که در برخی از کتب ذکر شده است از اشکال خالی نیست زیرا در یکی مصوّت بلند آ و در دیگری صامت Y است

۳. از کتاب دررالادب. تلفظ رای rāy است.

به‌جای قلب (به‌ترتیب) سجع متوازی و سجع متوازن گفت یا خیر؟، جواب مثبت است، منتها باید دقت داشت که در سجع معمولاً یک صامت تغییر می‌کند امّا در قلب فقط جای صامت عوض می‌شود و لذا اطلاق جناس (همجنسی) بدان شایسته‌تر است.

ج) **قلب کامل یا مستوی:** تمام واک‌های یک جمله یا عبارت قابل وارونه کردن باشند. این نوع قلب هیچ گونه ارزش موسیقائی و در نتیجه بدیعی ندارد. زیرا ذهن تا این حدود متوجه نظم معکوس واک‌ها نمی‌شود و از این رو قلب کامل برساختهٔ بدیع‌نویسان است و در ادبیات مثالی ندارد. در اکثر کتب بدیع، نظم بی‌مزه زیر را مثال زده‌اند:

شکّر به‌ترازوی وزارت بسرکش　　شو همره بلبل به‌لب هر مهوش

این بیت را هم برخی به‌نام ادیب نطنزی ذکر کرده‌اند:

ز نطنز آمد رخت خرد ما ز نطنز　　ز نطنزم ز نطنزم ز نطنزم ز نطنز

در بخشی از یک آیهٔ *قرآن* (الانبیاء ۳۱، آیهٔ ۳۴) **کُلٌّ فی فَلَکٍ** هم قلب کامل است[1]

د) **قلب‌های دیگر:** می‌توان به‌قلب‌های دیگری هم قائل شد مثلاً قلب هجائی، چنان که پروانه par-vā-ne(a) با یک اختلاف مصوّت به‌ناپروا nā-par-vā قلب می‌شود:

یاد باد آن که رخت شمع طرب می‌افروخت　　وین دل سوخته پروانهٔ ناپروا بود

حافظ

چند نکته در مورد قلب: چنان که قبلاً اشاره شد در قلب، نظر قدما معطوف به‌معکوس کردن حروف الفبا بوده است نه واک‌ها. یعنی مصوّت‌های کوتاه (حرکات) را که در خط نوشته نمی‌شود، در نظر نمی‌گرفتند. و از این روست که یکی از فضلا در اسم «سنان‌بن انس» هم قلب یافته است! و یا به‌فرق a و ā که گاهی هر دو به‌صورت الف نوشته می‌شود توجهی نداشتند:

میرک سیناست نیک چابک و برنا　　هرچه بگوید ظریف گوید و زیبا

هست انیس کریم ور نشناسی　　زود بخوان باشگونه میرک سینا

قلب بین مجیر (mojir) و رجیم (rajim) هم به‌لحاظ خط فارسی است.

---

۱. که به‌قول علاّمه قزوینی کاملاً تصادفی است (ص ه مقدمهٔ بحث در آثار و افکار و احوال حافظ)

ب) روش جناس در کلام

انواع جناس که تاکنون بررسی شد همه در سطح کلمه بود، اما روش تجنیس در سطح جملات یک مصداق بیشتر ندارد و آن وقتی است که تمامی (یا اکثر) کلمات دو جمله یکسان و یکی دو مورد آن جناس تام باشد. در این صورت وجه تشخیص، تکیه و آهنگ کلام است به‌این مورد «ترصیع مع‌التجنیس» گویند که اسم چندان دقیقی نیست:

چون ازو گشتی همه چیز از تو گشت　　چون ازو گشتی همه چیز از تو گشت

مولانا

بین دو «گشتی» و «گشت» در تکیه و آهنگ یعنی در معنی اختلاف است.

آن یکی شیر است کادم می‌خورد　　وان دگر شیر است کادم می‌درد[1]

منسوب به‌مولانا

که به‌این صورت هم شنیده شده است:

آن یکی شیری است کادم مـی‌خورد　　آن یکی شیری است کادم مـی‌خورد

---

۱. از کتاب درّهٔ نحفی

تمرین

مصادیق روش تجنیس را در نمونه‌های زیر تشخیص دهید:

۱. گرچه خود این پایهٔ بی‌همسری است　　پای مرا هم سر بالاتری است
مخزن‌الاسرار

۲. بهر آن است این ریاضت وین جَفا　　تا برآرد کوره از نقره جُفا
مثنوی

۳. تا که نبض از نام که گردد جهان　　او بود مقصود جانش در جهان
مثنوی

۴. قصهٔ لیلی مخوان و غصهٔ مجنون　　عهد تو منسوخ کرد ذکر اوایل
سعدی

۵. به‌قسطاسی بسنجم راز موبد　　که جو سنگش بود قسطای لوقا
خاقانی

۶. ببردی از دل من تاب، زان دو زلف بتاب　　خمار عشق فزودی به‌چشمک مخمور
مسعود سعد

۷. به‌اعتماد وفا نقد عمر صرف مکن　　که عنقریب تو بی‌زر شوی و او بیزار
سعدی

۸. رای به‌ری چیست؟ خیز جای به‌جی جوی　　کانکه ری او داشت داشت رای صفاهان
خاقانی

۹. گویی آن‌ها که اهل غزنینند　　همچو نقشش همیشه عز بینند
سنایی

۱۰. در این حصار خفتن من هست بر حصیر　　چون بر حصیر گویم؟ خود هست برحصا
مسعود سعد

۱۱. بگویم کان چه زند است و چه آتش　　کز او پازند و زند آمد مسما
خاقانی

۱۲. شاه محمود سیف دولت و دین　　شه صف‌دار و خسرو صفدر
مسعود سعد سلمان

۱۳. بهرام که گور می‌گرفتی همه عمر — دیدی که چگونه گور بهرام گرفت
خیام

۱۴. جوقی لئیم یک دو سه کژ سیر و کوژ سار — چون پنج پای آبی و چون چارپای خاک
خاقانی

۱۵. به‌بوی دو نان پیش دونان شدی — زدی بوسه چون پرّنان عنصری
خاقانی

۱۶. بسیار سفر باید تا پخته شود خامی — صوفی نشود صافی تا در نکشد جامی
حافظ

۱۷. ترا که مالک دینار نیستی سعدی — طریق نیست به‌جز زهد مالک دینار
سعدی

۱۸. دوام عیش تو بادا پس از هلاک عدو — چنان که پیش تو دف می‌زنند و خصم دفین
سعدی

۱۹. عهد کردی که کشی فرصت خود را روزی — فرصت ار یافتی آن عهد فراموش مکن
فرصت شیرازی

۲۰. هرکه را اخلاص نیست به‌هیچ روی خلاص نیست
اسرار التوحید

۲۱. به‌هر جا شاعری خوش لهجه و شیرین‌زبان بینی
بود اوضاع او چون قوه گفتار ابکم کم
بدین اندک هنر کز من خدایش باز بستاند
فراوان خورده‌ام از دست این دیر مطلسم سم
کدامین اهل دانش در جهان دیدی و نشنیدی
که از اشک روان نبود به‌رویش همچو شبنم نم
شیخ رضا طالبانی

۲۲. توان در بلاغت به‌سحبان رسید — نه در کنه بی‌چون سبحان رسید
سعدی

۲۳. زاری اندر نی ز گفتار من است — زیر چنگ از نالهٔ زار من است
منطق‌الطیر

۲۴. خفته بر سنجاب شاهی نازنینی را چه غم — گر ز خار و خاره سازد بستر و بالین غریب
حافظ

۲۵. نخستین ابوبکر، پیر مُرید — عمر، پنجه بر پیچ دیو مَرید
سعدی

۲۶. به‌عهد ملک وی اندر نماند دست تطاول — مگر سواعد سیمین و بازوان سمین را
سعدی

۲۷. درم چه باشد و دینار و دین و دنیی و نفس
چو دوست دست دهد هرچه هست هیچ انگار
سعدی

۲۸. سمن‌بویان غبار غم چو بنشینند بنشانند
پری رویان قرار از دل چو بستیزند بستانند
به‌فتراک جفا دل‌ها چو بربندند بربندند
ز زلف عنبرین جان‌ها چو بگشایند بفشانند
به‌عمری یک نفس با ما چو بنشینند برخیزند
نهال شوق در خاطر چو برخیزند بنشانند
سرشک گوشه‌گیران را چو دریابند در یابند
رخ مهر از سحرخیزان نگردانند اگر دانند
ز چشمم لعل رمانی چو می‌خندند می‌بارند
ز رویم راز پنهانی چو می‌بینند می‌خوانند
دوای درد عاشق را کسی کو سهل پندارد
ز فکر آنان که در تدبیر درمانند درمانند
چو منصور از مراد آنان که بردارند بردارند
بدین درگاه حافظ را چو می‌خوانند می‌رانند
درین حضرت چو مشتاقان نیاز آرند ناز آرند
که با این درد اگر در بند درمانند درمانند
حافظ

۲۹. هر خم از جعد پریشان تو زندان دلی است
تا نگوئی که اسیران کمند تو کمند
سعدی

۳۰. هر یکی از پی مصارعتی
بنمودی ز خود مسارعتی
حدیقه

۳۱. غیرت من بر سر تو دورباش
می‌زند کای حسن از اینجا دور باش
مثنوی

۳۲. هله من مطرب عشقم دگران مطرب زر
دف من دفتر عشق و دف ایشان دف تر
مولوی

۳۳. بلبلان را جای می زیبد چمن
مر جُعل را در چمین خوشتر وطن
مثنوی

۳۴. مباش و باش ز بیم و امید با تن و جان
مجوی و جوی ز حرص و قنوع در دل و سر
مسعود سعد

۳۵. ترّهات از دعوی و دعوت مجو
رو، سخن از کبر و از نخوت مگو
مثنوی

۳۶. کیسه‌یی کز دوستی بردوختم
بر زمانه هر زمان خواهم فشاند
حاقانی

۳۷. ای ز تو مه پای‌کوبان و ز تو زهره، دف زنان
می‌زنند ای جان مردان، عشق ما بر دف، زنان
مولوی

فصل سوم

روش تکرار

سومین روشی که در بدیع لفظی، موسیقی کلام را به‌وجود می‌آورد و یا افزون می‌کند، تکرار است: تکرار واک، هجا، واژه، عبارت یا جمله یا مصراع. روش تکرار معمولاً در سطح کلام بررسی می‌شود.

۱. تکرار واک یا واج آرایی: یعنی تکرار یک صامت یا مصوّت در چندین کلمهٔ جمله و بر دو نوع است.

الف) همحرفی یا همحروفی[۱]: و آن تکرار یک صامت با بسامد زیاد در جمله است. تکرار صامت ممکن است به‌صورت منظمی در آغاز همه یا برخی از کلمات باشد: سرو چمان من چرا میل چمن نمی‌کند (حافظ) که در آن صامت چ در آغاز واژه‌های چمان، چرا و چمن تکرار شده‌است. و نیز تکرار صامت ممکن است به‌صورت پراکنده‌یی در میان کلمات باشد[۲]:

ستون کرد چپ را و خم کرد راست　　خروش از خم چرخ چاچی بخاست

فردوسی

صدای چ و خ در بیت تکرار شده است

همحروفی در حافظ فراوان است:

---

۱. معادل Alliteration در لاتین Littera به‌معنی حرف است

۲ فرنگی‌ها به‌آن hidden Aliteration یعنی همحرفی پنهان می‌گویند.

نه من ز بی‌عملی در جهان ملولم و بس ملالت علما هم ز علم بی‌عمل است

در بیت زیر هر دو نوع همحروفی (منظم و پراکنده) دیده می‌شود:

رشتهٔ تسبیح اگر بگسست معذورم بدار دستم اندر ساعد ساقی سیمین ساق بود

حافظ

همحروفی را در برخی از کتب بدیعی اعنات و در برخی دیگر توزیع (ـهدرّه نجفی) خوانده‌اند.

تبصره: قلب را هم می‌توان از دیدگاه همحروفی نگریست: علم / عمل، شعر / عرش / شرع

بار درخت علم ندانم مگر عمل با علم اگر عمل نکنی شاخ بی‌بری

سعدی

شعر و عرش و شرع از هم خاستند تا که عالم زین سه حرف آراستند

عطار

ب) **همصدائی**[1]: و آن تکرار یا توزیع مصوّت در کلمات است:

یاد باد آن که ز ما وقت سفر یاد نکرد (حافظ) که در آن مصوّت بلند ā چندبار تکرار شده است.

مار دیدی در گیاپیچان؟ کنون در غار غم مار بین پیچیده در ساق گیا آسای من

خاقانی

گاهی همحرفی و همصدائی با هم در مصراع یا بیتی به‌کار می‌رود و ارزش موسیقیائی کلام به‌اوج می‌رسد: جان بی‌جمال جانان میل جنان ندارد (حافظ) که در آن تکرار صامت‌های لام و جیم و نون و مصوت آ شنیده می‌شود.

ترکان پارسی گو بخشندگان عمرند ساقی بده بشارت پیران پارسا را

حافظ

در مصراع اول صامت‌های ک و گ تکرار شده است و در «پیران پارسا» صامت پ و مصوّت آ تکرار شده است. و این دو مصراع به‌وسیلهٔ تکرار صامت‌های ب و پ و س و

---

۱ Assonance از ریشهٔ sonare به‌معنی صدا دادن.

مصوّت آ به‌هم مربوط شده‌اند.[۱] وجود این ظرایف یکی از عوامل بسیار قوی در خوش آهنگی ابیات حافظ است.

تبصره: تتابع اضافات در زبان فارسی (برخلاف عربی) مستحسن و مقبول است[۲]، زیرا تکرار منظم مصوّت کوتاه e است:

فغان‌کاین‌لولیانِ‌شوخِ شیرینکارِ شهرآشوب[۳] چنان‌بردند صبراز دل که ترکان خوان یغما را

حافظ

نرگسِ مست نوازش کنِ مردم دارش خون عاشق به‌قدح گر بخورد نوشش باد

حافظ

«صورتش یک فراموشیِ گیج‌کنندهٔ همهٔ صورت‌هایِ آدم‌هایِ دیگر را برایم می‌آورد»

بوف کور (ص ۲۴)

و از همین قبیل است تکرار «واو» در تلفظ شعری (o?)، مثلاً در تنسیق الصفات:

کینه‌توز و دیده دوز و خصم سوز و رزم‌ساز

عبدالواسع جبلی

۲. **تکرار هجا**[۴]: یعنی تکرار یک هجا در متن کلام. معمول‌ترین نوع آن تکرار ادات جمع است:

من از جهان بی‌تفاوتی فکرها و حرف‌ها وصداها می‌آیم

فروغ فرخزاد

و به‌بوئیدن یک بوتهٔ بابونه

سهراب سپهری

۳. **تکرار واژه:** و آن تکرار واژه در کلام است و انواعی دارد.

---

۱. و بین پارسی و پارسا جناس اختلاف مصوّت بلند است

۲. و این‌که در مقدمهٔ کتب بلاغی نوشته‌اند تتابع اضافات مُخل فصاحت است ناظر به‌ساخت زبان عربی است که در آن هر کلمه در اضافه بنا به‌موقعیت نحوی خود حرکتی متفاوت با کلمهٔ بعدی دارد: ذِکْرُ رَحْمَةِ رَبِّکَ عَبْدَهُ زَکَرِیّا (سوره ۱۹، آیهٔ ۲: بیان مرحمت کردن پروردگار تست بنده‌اش را زکریا) پایان هر کلمه حرکتی است حال آن‌که در فارسی همهٔ کلمات مختوم به‌e می‌شوند.

۳. در آن صنعت همحروفی نیز هست.

۴. یک نوع تکرار هجا که به‌آن اعنات یا لزوم مالایلزم گویند از مباحث علم قافیه است (مثلاً تقفیه شمایل با قبایل به‌جای دل) و در اینجا مطرح نمی‌شود.

الف) ردالصدر الی‌العجز[۱]: یعنی اول و آخر بیت یکسان[۲] باشد:[۳]

عصا بر گرفتن نه معجز بود　　همی اژدها کرد باید عصا

غصائری یا عنصری

دندانهٔ هر قصری پندی دهدت نونو　　پند سر دندانه بشنو ز بُن دندان

خاقانی

خاقانی از این درگه دریوزهٔ عبرت کن　　تا از در تو عبرت دریوزه کند خاقان

خاقانی

کس در جهان ندارد یک بنده همچو حافظ　　زیرا که چون تو شاهی کس در جهان ندارد

حافظ

فرخی سیستانی قصیده‌یی دارد که در تمامی ابیات ردالصدر الی العجز است:

پار آن اثر مشک نبوده است پدیدار　　امسال دمید آن چه همی خواست دلم پار

بسیار دعا کردم کاین روز ببینم　　امروز بدیدم ز دعا کردن بسیار[۴]

ب) ردالعجز الی الصدر[۵]: کلمهٔ آخر بیتی یعنی عجز در آغاز بیت بعد یعنی صدر تکرار شود:

مجنون به‌هوای کوی لیلی در دشت　　در دشت به‌جست و جوی لیلی می‌گشت

می‌گشت همیشه بر زبانش لیلی　　لیلی می‌گفت تا زبانش می‌گشت[۶]

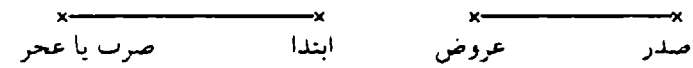
مشتاق اصفهانی

---

۱ مطابق است با اسم‌گذاری شمس قیس رازی در المعجم. در کتب دیگران از جمله استاد همائی به‌این مورد ردالعجز علی‌الصدر گفته‌اند. از آنجاکه مراد یکسانی اول و آخر بیت است هر دو اصطلاح قابل توجیه است

۲ لازم نیست که کلمات دقیقاً عین هم باشند و نیز مجاز است که کلمات نزدیک به‌اول و آخر باشند

۳ اصطلاحات مربوط به‌آغاز و پایان مصراع و بیت چنین است:



۴ دیوان، ص ۸۸

۵ مطابق است با تسمیهٔ المعجم. دیگران از جمله استاد همائی به‌آن ردالصدر علی العجز گفته‌اند که موجه نمی‌نماید. کاشفی می‌نویسد «و به‌حقیقت این نوع ردالعجز علی الصدر است و باقی ردالصدر علی العجز اما به‌اعتبار آن که بنای شعر بر قافیه است و همیشه نظر بر عجز بیت افتد و چون عجز ملاحظه کرده شود بعد از آن لفظی [که] در صدر یا در حشو مصراع اول مذکورست به‌نظر درآید این انواع را [یعنی انواع دیگر را] ردالعجز علی الصدر توان گفت» بدایع‌الافکار، ۵۷

۶ در بیت دوم، صنعت ردالصدر الی العجز هم هست. در این شعر صنعت تشابه‌الاطراف هم هست

به‌همین نحو می‌توانیم انواع مختلف دیگری داشته باشیم، مثلاً:

ردالابتداء الی العجز:

به‌بخل و جود کم و بیش کی شود روزی　　خطا گرفتن بر من بدین طریق خطاست

مسعود سعد سلمان

رد الصدر الی العروض:

گهر بر آن کس پاشم که درخور گهرست　　ثنا مر او را گویم که او سزای ثناست[1]

مسعود سعد سلمان

ردالصدر الی الابتداء:

هر باطلی که بیند گوید که هست حق　　حقی که رفت گوید باطل همی رود

مسعود سعد سلمان

ردالعروض الی العجز:

گه گه به‌زبان اشک آواز ده ایوان را　　تا بو که به‌گوش دل پاسخ شنوی ز ایوان

خاقانی

جهت پرهیز از این اسم‌ها، بهتر است که از اسم کلی «تصدیر»[2] استفاده کنیم.

ج) **تشابه الاطراف**[3]: و آن وقتی است که یکی از کلمات اواخر مصراع اول، دراوایل مصراع دوم و یکی از کلمات اواخر مصراع دوم در اوایل مصراع سوم و یکی از کلمات اواخر مصراع سوم در اوایل مصراع چهارم و قس علی هذا تکرار شود:

ای ابر بهار خار پروردهٔ تست　　ای خار، درون غنچه خون کردهٔ تست

ای غنچه، عروس باد در پردهٔ تست　　ای باد صبا، این همه آوردهٔ تست

سلمان ساوجی

---

۱ در مصراع دوم ردالابتداء الی العجزست

۲ این اسم در برخی از کتب بدیعی چون درّهٔ نجفی و ابدع البدایع آمده است

۳. در درّه نجفی، به‌تشابه‌الاطراف، تسبیغ نیز گفته است. تشابه‌الاطراف اسم صنعتی در بدیع معنوی هم هست بدین ..ی که در پایان کلام مطلبی بیاورند که با صدر کلام مناسب باشد چه به‌صورت آشکار و چه به‌وجه پنهان. معمولاً این آیه را مثال می‌زنند:

لا تدرکه الابصار و هو یدرک الابصار و هو اللطیف الخبیر، که لطیف با لاتدرکه الابصار و خبیر با یدرک الابصار مناسبت دارد

در شعر مشتاق اصفهانی، در بیت اول و دوم عروض و ابتدا یکی هستند و علاوه بر این در بیت دوم صدر و عجز نیز یکسانند.

تشابه الاطراف در یک بیت:

به‌نظم و نثر کسی را گر افتخار سزاست مرا سزاست که امروز نظم و نثر مراست[1]

مسعود سعد سلمان

در شعر زیر از رابعه صدر و ابتدا یکی هستند و عروض و عجز شبیه به‌هم:

کاشک تنم باز یافتی خبر دل کاشک دلم بازیافتی خبر تن

چنان که قبلاً اشاره شد تکرار (و از جمله انواع تصدیر) در سبک خراسانی مستحسن است. در سبک عراقی تکرار به‌صورت جناس تام است و تصدیر چندان معمول نیست مگر آن که با نکته‌یی همراه باشد:

سرّ سودای تو در سینه بماندی پنهان چشم تر دامن اگر فاش نکردی رازم

حافظ

سرّ و راز ترجمهٔ یکدیگرست و هر دو با پنهان تناسب دارند.

بیا به‌شام غریبان و آب دیدهٔ من بین بسان بادهٔ صافی در آبگینهٔ شامی

حافظ

شهر حلب در ساختن شیشه شهرت داشت

د) التزام یا اعنات: در هر مصراع یا بیت شعر، کلمه‌یی را تکرار کنند. چنان که مولانا در غزلی[2] کلمهٔ «شمس‌الدین» را در هر بیت التزام کرده است:

ای صبا حالی ز خد و خال شمس‌الدین بیار
عنبر و مشک ختن از چین به‌قسطنطین بیار
سر چه باشد تا فدای پای شمس‌الدین کنم
نام شمس‌الدین بگو تا جان کنم بر او نثار
خلعت خیر و لباس از عشق او دارد دلم
حسن شمس‌الدین دثار و عشق شمس‌الدین شعار

---

۱. مطلع قصیده‌یی از مسعود سعد: دیوان، ص ۷۴ در این قصیده انواع تکرارها مشاهده می‌شود.

۲. غزل شمارهٔ ۱۰۸۱، ج دوم دیوان.

ما به‌بوی شمس دین سرخوش شدیم و می‌رویم
ما ز جام شمس دین مستیم، ساقی می بیار
ما دماغ از بوی شمس‌الدین معطر کرده‌ایم
فارغیم از بوی عود و عنبر و مشک تتار
شمس دین بردل مقیم و شمس دین بر جان کریم
شمس دین درّ یتیم و شمس دین نقد عیار
من نه تنها می‌سرایم شمس دین و شمس دین
می‌سراید عندلیب از باغ و کبک از کوهسار

خاقانی در غزل مدحی ده بیتی زیر بنفشه را در هر مصراع التزام کرده است:

پیش لب تو حلقه به‌گوشم بنفشه‌وار — لب‌ها بنفشه رنگ ز تب‌های بی‌قرار
زان خط و لب که هر دو بنفشه به‌شکّرند — وقت بنفشه دارم سودای بی‌شمار
من چون بنفشه بر سر زانو نهاده سر — زانو بنفشه رنگ تر از لب هزار بار
از بس که غم خورم ز سپهر بنفشه رنگ — خاقانی بنفشه دلم خواند روزگار

و در غزل هشت بیتی دیگر در هر مصراع شکوفه آورده است:

پیش صبا نثار کنم جان شکوفه‌وار — کو عقد عنبرین شکوفه کند نثار
شاخ شکوفه‌دار امیدم شکسته شد — چون از شکوفه قبّهٔ نو بست شاخسار
هر شب که پرشکوفه شود روی آسمان — در چشم من شکوفه وش آید خیال یار

ه) تکرار یا تکریر: در بیتی یک کلمه را دوبار پشت سر هم تکرار کنند:

باران قطره قطره همی بارم ابروار — هر روز خیره خیره از این چشم سیل بار

عسجدی

دل و دینم دل و دینم ببردست — بر و دوشش بر و دوش بر و دوش
دوای تو دوای تست حافظ — لب نوشش لب نوشش لب نوش

حافظ

هر آن که داند داند یقین که هر بیتی — از این قصیدهٔ من یک قصیدهٔ غرّاست

مسعود سعد

تکرار یک واژه به‌صورت پراکنده معمولاً یکی از صور تصدیری را پیدا می‌کند:

گوشه گرفتم ز خلق و فایده‌یی نیست　　گوشهٔ چشمت بلای گوشه‌نشین است

سعدی

ز دست رفته نه تنها منم در این سودا　　چه دست‌ها که ز دست تو بر خداوند است

سعدی

و) طرد و عکس یا تبدیل و عکس[1]: مصراعی را به‌دو پاره تقسیم کنند و آن دو پاره را در مصراع دیگر برعکس تکرار کنند:

دلبر جانان من، برده دل و جان من　　برده دل و جان من، دلبر جانان من
روضهٔ رضوان من، خاک سر کوی دوست　　خاک سر کوی دوست، روضهٔ رضوان من
یوسف کنعان من، مصر ملاحت تراست　　مصر ملاحت تراست، یوسف کنعان من

منسوب به‌حافظ

گاهی در تکرار پاره‌ها مختصر تغییری است:

بوستان بر سرو دارد، آن نگار دلستان　　آن نگار دلستان، بر سرو دارد بوستان
گلستان باشد شکفته، بر صنوبر، بس عجب　　بر صنوبر، بس عجب باشد، شکفته گلستان
سایه‌بان از سبزه دارد، لالهٔ سیراب او　　لالهٔ سیراب او، از سبزه دارد سایبان

سید ذوالفقار شروانی[2]

آری در را ببند که مایه دلبری　　رفت و تهی شد دلم ز تابش آشنا
یکی پس از دیگری می‌رود از پیش ما　　می‌رود از پیش ما یکی پس از دیگری

گلچین گیلانی[3]

و ممکن است این تبدیل را در یک مصراع انجام دهند:

چیره شد بر جوانیم پیری　　قار شد شیر و شیر شد قارم

مسعود سعد سلمان

و با یک پاره از مصراع اول را در مصراع دوم و یک پاره از مصراع دوم را در مصراع سوم... تکرار کنند و در این صورت همان تشابه‌الاطراف است

دوباره باد بهار، به‌باغ شد پی سپار　　به‌باغ شد پی سپار، نسیمی از هر کنار

---

۱. با تعریف دیگری، در بدیع معنوی هم مطرح است (← قلب مطلب)
۲. تمام ابیات این قصیده که در جلد اول موسن الاحرار آمده دارای این صنعت است
۳. از شعری که در رثای خاله‌اش سروده بود

نسیمی از هر کنار، شد آشکارا چو پار　　شد آشکارا چو پار، نوائی از مرغ زار
نوائی از مرغ زار، برآمد از مرغزار
به‌جای باران سحاب، فشاند لولوی تر　　فشاند لولوی تر، به‌شاخ‌های شجر

فرصت شیرازی

تبصره: تکرار واژه، انحای مختلفی دارد که در کتب سنتی به‌همهٔ آن‌ها نپرداخته‌اند. ذیلا به‌چند مورد اشاره می‌شود:

تکرار یکی از اجزاء فعل مرکب: یکی از اجزاء فعل مرکب (اسم یا فعل) قبلاً در کلام تکرار شده باشد:

سپیده دم چو دم برزد سپیدی　　سیاهی خواند حرف ناامیدی

نظامی

نقاش چون شمایل آن ماه می‌کشد　　بر زلفکان او چو رسد آه می‌کشد

در این صورت با تغییر معنی همراه است و می‌توان جناس تام گفت.

تکرار جزء اصلی دو کلمهٔ متضاد که معمولاً تبدیل به‌تصدیر می‌شود:

بلای غمزهٔ نامهربان خون خوارت　　چه خون که در دل یاران مهربان انداخت

سعدی

تکرار پشت سر هم جهت تأکید:

در لحظه‌یی که باید، باید، باید
مردی به‌زیر چرخ‌های زمان له شود
مردی که از کنار درختان خیس می‌گذرد

فروغ

به‌همهٔ این موارد می‌توان «تکرار واژه» گفت.

نوعی تکرار چنین است که معادل ردیف در اول ابیات شعر هم کلمه یا عبارتی تکرار شود. این تکرار مخصوصاً از نظر چشم بسیار زیباست:

یاد باد آن که نهانت نظری با ما بود　　رقم مهر تو بر چهرهٔ ما پیدا بود
یاد باد آن که صبوحی زده در مجلس انس　　جز من و یار نبودیم و خدا با ما بود
یاد باد آن که خرابات نشین بودم و مست　　آن چه در مسجدم امروز کم است آنجا بود
یاد باد آنکه در آن بزمگه خلق و ادب　　آن که او خندهٔ مستانه زدی صهبا بود

حافظ

اوج تکـرار در سـوال و جـواب است کـه اول مـصراع‌هـای اول بـه‌گـونه‌یی و اول مصراع‌های دوم به‌گونهٔ دیگر تکرار شده است و ردیف هم در آخـر شـعر بـه‌موسیقی تکرار افزوده است:

گفتم غم تو دارم گـفتا غـمت سـرآیـد　　گفتم که ماه من شو گـفتا اگـر بـرآیـد
گفتم ز مـهرورزان رسـم وفـا بـیاموز　　گفتا ز ماهرویان ایـن کـار کـمتر آیـد
گـفتم کـه بـر خـیالت راه نـظر بـبندم　　گفتا که کجرو است او وز راه دیگر آید

حافظ

۴. **تکرار عبارت یا جمله:** که انواع و اقسامی دارد. مثلاً در ترجیع‌بند، بعد از چند بیت، بیتی تکرار می‌شود. در برخی از اشعار، مصراعی از مطلع شعر در مقطع تکرار می‌شود که بدان ردالمطلع گویند[۱]:

ای صبا نکهتی از کوی فلانی بـه‌من آر　　زار و بیمار غم راحت جـانی بـه‌من آر

دلم از پرده بشد دوش که حافظ می‌گفت　　ای صبا نکهتی از کوی فلانی بـه‌من آر

حافظ

تکرار عبارت یا جمله گاهی با موازنه همراه است:

شد آن زمانه که رویش بسان دیـبا بـود　　شد آن زمانه که مویش بسان قطران بود

رودکی

ترا اگر ملک چینیان بـدیدی روی　　نماز بردی و دیـنار بـر پـراکـندی
ترا اگر ملک هندوان بدیدی موی　　سجود کردی و بتخانه‌هاش برکندی

شهید بلخی

در تمام ابیات این غزل مولانا، تکرار دیده می‌شود:

ای هـــوس‌های دلم بـــیا بـــیا بـــیا　　ای مـــراد و حـــاصلم بـــیا بـــیا بـــیا بیا[۲]
مشکل‌وشوریده‌ام چون‌زلف توچون زلف تو　　ای گشـــاد و مشکـــلم بـــیا بـــیا بـــیا

---

۱. در شعر نو، تکرار بند اول یا خط اول در آخر شعر، معمول است. مثلاً شعر نشانی (خانهٔ دوست کجاست) یا ندای آغاز (کفش‌هایم کو) از سهراب سپهری دیده شود.

۲. وزن شعر فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن است و بیا بیا بیا باید چنین تلفّظ شود بی‌یا ب یا بی‌یا ب یا (yáá-be-yáá-bii) که صدایی شبیه به‌صدای جغجغه است که در مجالس سماع صوفیان کاربرد داشت.

از ره و منزل مگو دیگر مگو دیگر مگو ای تو راه و منزلم بیا بیا بیا بیا
درربودی اززمین یک‌مشت‌گل یک‌مشت‌گل در میان آن گلم بیا بیا بیا بیا
تا ز نیکی وز بدی من واقفم من واقفم از جهالت غافلم بیا بیا بیا بیا
تا نسوزد عقل من در عشق تو در عشق تو غافلم نی عاقلم بیا بیا بیا بیا
شه صلاح‌الدین که تو هم حاضری هم غایبی ای عجوبه واصلم بیا بیا بیا بیا

مولانا که استاد موسیقی بود از انواع تکرار استفاده کرده است. در این غزل مصراع‌های دوم از تکرار ساخته شده است:

تا به‌شب ای عارف شیرین نوا آن مایی، آن مائی، آن ما
در خرام ای جان جان هر سماع مه‌لقائی، مه‌لقائی، مه‌لقا
عمر را نبود وفا الاّ تو عمر با وفایی، با وفائی، با وفا

غزل ۱۷۰

ارزش تکرار

تکرار در زیباشناسی هنر از مسائل اساسی است. کورسوی ستاره‌ها، بال زدن پرندگان به‌سبب تکرار و تناوب است که زیباست. صداهای غیرموسیقیائی و نامنظم را که در آن تناوب و تکرار نیست باعث شکنجه روح می‌دانند حال آن که صدای قطرات باران که متناوباً تکرار می‌شود، آرام‌بخش است. قافیه و ردیف در شعر فارسی تکرار است. انواع تکرار چه در شعر قدیم و چه در شعر نو دیده می‌شود[۱] و اصولاً تکرار را باید یکی از مختصات سبک ادبی قلمداد کرد.[۲] در مورد تکرار و ارزش آن و گونه‌های مختلف آن جای یک کتاب تحقیقی در زبان فارسی خالی است.

تکرار چشمی

امروزه که شعر از حوزهٔ باستانی شنیداری به‌حوزهٔ دیداری منتقل شده است توجه

---

۱. یکی از مختصات سبک خراسانی تکرار فعل و جمله و عبارت است (مثلاً رجوع شود به‌قصیدهٔ معروف فرخی در رثای محمود به‌مطلع: شهر غزنین نه همان است که من دیدم پار...) در شعر نو تکرار عبارت و حتی بند رایج است مثلاً در شعر «پشت دریاها» از سهراب سپهری، جملهٔ «پشت دریاها شهری است» تکرار می‌شود.

۲. تکرار در سبک مذهبی هم فراوان است. مثلاً رجوع شود به‌مزامیرداوود در تورات در قرآن مجید در سورهٔ الرحمن، آیهٔ «فَبِأَیِّ آلاءِ رَبِّکُما تُکَذِّبانِ» تکرار می‌شود

به‌مقولهٔ «بدیع چشمی» ضرور می‌نماید به‌این معنی که همخوانی و همشکلی کلمات به‌لحاظ دیدار هم باعث التذاذ می‌شود. مهم‌ترین مصداق بدیع چشمی، تکرار کلمات به‌لحاظ نوشتار است، از نمونه‌های آن تصحیف است که ذکر آن گذشت، نمونه‌های دیگر انواعی از جناس است مثل سَحَر و سِحْر (که از نظر ما همحروفی و از نظر قدما شبه اشتقاق است) یا قُمری و قمری (که استاد همایی آن را جناس ناقص دانسته است). و می‌توان به‌آن‌ها جناس شکل گفت:

گفت من حیران وفرتوت آمدم　　بی‌دل و بی‌قوت و قوت آمدم

منطق‌الطیر

حافظ که دیوان او مجموعه‌یی سرشار از ترفندهای ناشناخته زیباشناختی است به‌این مقوله هم ظاهراً توجه داشته است:

بازکش یکدم عنان ای ترک شهرآشوب من　　تا ز اشک و چهره راهت پر زر و گوهر کنم

باز با تاز به‌لحاظ چشم همگون است.

تمرین

مصادیق روش تکرار را در نمونه‌های زیر بیابید:

۱. از آن شکر لبان است این که دائم گدازانم چو اندر آب شکر
از آن لاغر میان است این که عشقم چنین فربی شدست و صبر لاغر
اگر بتگر چنو پیکر نگارد مریزاد آن خجسته دست بتگر
وگر آزر چنو دانست کردن درود از جان من بر جان آزر
صنوبر دیدم و هرگز ندیدم درخت سیم کش بر سر صنوبر

دقیقی

۲. خیال خال تو با خود به‌خاک خواهم برد که تا ز خال تو خاکم شود عبیر آمیز

حافظ

۳. شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هایل کجا دانند حال ما سبکباران ساحل‌ها

حافظ

۴. عادات السادات، سادات العادات

۵. شهنشه روان گشت و گفتا رواست که فرمان فغفور فرمان رواست

خواجوی کرمانی

۶. سکوت چیست، چیست، چیست ای یگانه‌ترین یار؟
سکوت چیست بجز حرف‌های ناگفته

فروغ

۷. یار در آمد ز در بی‌خبران دوست دوست گرچه غلط می‌دهد نیست غلط اوست اوست

مولوی

۸. فواره‌های سبز ساقه‌های سبکبار

فروغ

۹. خواب نوشین بامداد رحیل باز دارد پیاده را ز سبیل

سعدی

۱۰. کشتی نشستگانیم ای باد شرطه برخیز باشد که باز بینیم دیدار آشنا را

حافظ

۱۱. من عریانم، عریانم، عریانم
مثل سکوت‌های میان کلام‌های محبت عریانم
و زخم‌های من همه از عشق است
از عشق، عشق، عشق

فروغ

۱۲. چمن ز فر بهار بود چو خرم بهشت — بود چو خرم بهشت ز سبزه اطراف کشت
ز سبزه اطراف کشت شده است مینو سرشت — شده است مینو سرشت جهان ز اردی‌بهشت
جهان ز اردی بهشت کند به‌خلد افتخار

فرصت شیرازی

۱۳. ز پس بلا که بدیدم چنان شدم به‌مثل — که گر سعادت بینم گمان برم که بلاست
چنین قصیده ز مسعود سعد سلمان خواه — چنین قصاید مسعود سعد سلمان راست

مسعود سعد

۱۴. شگفت نیست که بر من همی شراب خورند — چو خون دیده لبم را همی شراب کنند

مسعود سعد سلمان

۱۵. جگرم پاره است و دل خسته — از غم و درد آن دل و جگرم
نه خبر می‌رسد مرا ز ایشان — نه بدیشان همی رسد خبرم
کمر کوه تا نشست من است — به‌میان بر، دو دست چون کمرم

مسعود سعد

۱۶. چون هستی من ز هستی اوست — تا هستم و هست دارمش دوست

ایرج میرزا

فصل چهارم

تفنن یا نمایش اقتدار

این قسمت، بیان روش نیست بلکه در یک طبقه قرار دادن صنایعی است که از نظر ما جنبهٔ موسیقیایی ندارند و شاعر با اعمال آن صنایع، در حقیقت خواننده را بـه‌اعـجاب وامی‌دارد و قدرت خود را بر انجام کارهای دشوار (ولی بی‌سود) نشان می‌دهد. پس این صنایع برای نمودن اقتدار در سخنوری است و جنبهٔ تفنن دارد:

۱. **حذف یا تجرید:** که حذف یک یا چند حرف از شعر است، مثل این که حروف منقوط[۱] را در شعر نیاورند!

قاآنی در قصیده‌یی به‌مطلع:

برد ز گیتی برون ربیع چو لشکر　　لشکر دی ملک وی نمود مسخر

از حرف «الف» استفاده نکرده است، چنان که در پایان شعر گوید:

گفته به‌مدحت قصیده‌یی و الف نـی　　جز به‌همین فـرد مـلتزم شـده، دیگـر
می‌نکند ذکر وی کـه در گـه تـعظیم　　نیست چو دیگر حروف منحنیش سر!

جامی در مورد شاعری که در غزلی از تجرید استفاده کرده بود به‌حق می‌گوید:

شاعری خوانـد پـر خـلل غـزلی　　کاین به‌حذف الف بود مـوصوف
گفتمش هیچ نـیست بـهتر از آن　　که کنی حذف از او تمام حروف!

۲. **توشیح یا موشح:** که از مجموع برخی از حروف شعر، اسم خاصی به‌دست بیاید یا نظم دیگری پیدا شود. یا شعری را به‌صورت درخت (مشجّر) یا پـرنده (مـطیّر) کـتابت کنند.

---

۱. ملک‌الشعراء ابوالفیض فیضی تفسیری بر قرآن نوشته است به‌نام سواطع الالهام که غیرمنقوط است.

ادیب الممالک فراهانی غزلی دارد که اگر حرف اول هر مصراع را در نظر بگیرند نام معشوق او بدرالدوله سلطان بیگم به‌دست می‌آید.

مطلع آن:

بوسه‌یی شیرین اگر زان لعل ارزانی شود　　دل رها از درد و تن دور از گرانجانی شود

در پایان گوید:

گر ز هر مصرع بگیری حرف اوّل نام آن　　ماه تابان آشکار از نور یزدانی شود

۳. **واسع‌الشفتین:** حروف شعر به‌نحوی باشد که به‌هنگام قرائت شعر، همواره یا غالباً لب‌ها باز باشد و به‌هم نرسد.

مسعود سعد قصیده‌یی دارد به‌مطلع:

ای آذر تو یافته از غالیه چادر　　اندردل عشاق زده است آذرت آذر[۱]

که گفته‌اند تمام ابیات آن این خصوصیت را دارد.

۴. **واصل الشفتین:** بسامد واک‌های لبی (مثلاً میم) زیاد باشد به‌نحوی که به‌هنگام قرائت شعر، لب ها غالباً بسته باشند!

در این بیت حافظ مصراع اول خصوصیت واسع الشفتین را دارد امّا در مصراع دوّم لب‌ها حالت بوسه می‌گیرند:[۲]

چشم از آینه‌داران خط و خالش گشت　　لبم از بوسه ربایان بر و دوشش باد

۵. **جامع‌الحروف:** تمام حروف الفبا را در شعر بیاورند! چنان که لطف‌الله نیشابوری در بیت زیر چنین کرده است:

اثر وصف غم عشق خطت　　ندهذ حظ کسی جز به‌ضلال

۶. **رَقْطا:** کلمات شعر به‌نحوی باشند که یک حرف منقوط و حرف بعدی غیرمنقوط باشد[۳]!

۷. **خیفا:** یک کلمه تماماً منقوط و یک کلمه تماماً بدون نقطه باشد!

۸. **فوق النقاط و تحت النقاط:** همهٔ نقطه‌های کلام در فوق قرار گیرد یا همه در تحت باشد!

---

۱. دیوان مسعود سعد سلمان، مصحح دکتر نوریان ص ۳۰۷

۲. مجلهٔ گلچرخ، شمارهٔ ۶، یادداشت یوسف عسکری

۳. حریری صاحب مقامات با استفاده از این صنعت رساله‌یی نوشته بود و رشید در حدائق السحر آن را از معجزات دانسته است!

۹. ذولغتین: کلام به‌نحوی باشد که هم به‌فارسی خوانده شود و هم به‌عربی معنی داشته باشد!

باد جنانی، جان بهاری　　آب روانی سدّ قراری

سلمان ساوجی

که اگر به‌عربی بخوانیم به‌این معنی است که: که دلم تباه شد، گیاه خوشبویم سیاه شد. بازگشت از من سخن گفت، آرام و قرار مرا سد کرد.

و ازاین قبیل است چندین به‌اصطلاح صنعت دیگر که هیچ کدام ارزش بدیعی و زیباشناختی و موسیقیائی ندارند و فقط بر اقتدار سخنور در انجام کاری دشوار دلالت می‌کنند. مثال این گونه صنایع معمولاً تصنعی است و فقط در کتب بدیعی دیده می‌شود. البته گاهی می‌توان بر حسب تصادف برای آن‌ها مثال زیبائی یافت، اما می‌توان اطمینان داشت که گوینده به‌آن صنعت توجهی نداشته است، مثل شعر عامیانه اما زیبای زیر:

هیچ کس از نزد خود چیزی نشد　　هیچ آهن خنجر تیزی نشد
هیچ قنادی نشد استاد کار　　تا که شاگرد شکرریزی نشد

که تصافاً در خواندن آن، لب‌ها کمتر بسته می‌شود (واسع‌الشفتین).

تمرینات کلی

صنایعی را که در بدیع لفظی خوانده‌اید در ابیات زیر بیابید:

۱. بـــه‌من نـــامشفقند آبـــای عـــلوی چـــو عـــیسی زان ابـــا کـــردم ز آبـــا
خاقانی

۲. خـــاربن هـــر روز و هـــر دم ســـبز و تـــر خـــــارکن هـــر روز زار و خشکـــتر
مثنوی

۳. بـــود انـــا الحـــق در لب مـــنصور، نـــور بـــــود انـــــالله در لب فـــرعون زور
مثنوی

۴. ایـــن ســـخا شـــاخی است از سـرو بـهشت وای او، کـــز کـــف چـــنین شـــاخی بـــهشت
مثنوی

۵. شـــاکـــر نـــعمت بـه‌هر طـریق کـه بـودیم داعـــی دولت بـــه‌هر مـــقام کـــه هســـتیم
در هـــمه چشـــمی عـزیز و نـزد تـو خـواریـم در هـــمه عـــالم بـــلند و پـــیش تـــو پســـتیم
سعدی

۶. مارا سری است با تو که گـر خـلق روزگـار دشـمن شـوند و سـر بـرود هـم بـر آن سـریم
نـــه بـــوی مـــهر مـی‌شنویم از تـو ای عـجب نـــه روی آن کـــه مـــهر دگـــر کس بـپروریم
سعدی

۷. گـــر پـــنج نـــوبتت بـــه‌در قـصر مـی‌زنند نـــــوبت بـــــه‌دیگری بگـــذاری و بگـــذری
چـــــندت نـــیاز و آز دوانـــد بـــه‌برّ و بـــحر دریـــاب وقت خـــویش کـــه دریـای گـوهری
ای مـــرغ پـــای بســـته بـــه‌دام هـــوای نـفس کـــی بـــر هـــوای عـــالم روحـــانیان پـــری
گـــوشت حـــدیث مـــی‌شنود هـــوش بـــی‌خبر در حلقه‌ای بـه‌صورت و چـون حـلقه بـر دری
سعدی

۸. ســـیل چـــون آمـــد بـــه‌دریا بـــحر گشت دانـــــه چـــون آمـــد بـــه‌مزرع گشت کشت
مثنوی

۹. یـــــاد آریـــد ای مـــهان زیـــن مـــرغزار یک صـــــــبوحی در مـــیان مـــرغزار
مثنوی

۱۰. گرفتم سرو آزادی نه از ماء مَعین زادی مکن بیگانگی با ما چو دانستی که از مائی

سعدی

۱۱. ما با توایم و با تو نه‌ایم اینت بوالعجب در حلقه‌ایم با تو و چون حلقه بر دریم

سعدی

۱۲. گرنه مشک است از چه معنی شد سر زلفین یار

مشک بوی و مشک رنگ و مشک سای و مشک بار

عنصری

۱۳. عارفان نظری را فدی اینجا خواهند هاتفان سحری را ندی اینجا شنوند

خاقانی

۱۴. هفت دریا یک شمر اینجا بود هفت اختر یک شرر اینجا بود

منطق‌الطیر عطار

۱۵. هم در آن پا برهنه جمعی را پای بر فرق فرقدان بینی

هاتف

۱۶. باریابی به‌محفلی کانجا جبرئیل امین ندارد بار

هاتف اصفهانی

۱۷. به‌بالین غریبان بر سر راه به‌تسلیم اسیران در بن چاه

بدان حجت که دل را زنده دارد بدان آیت که جان را بنده دارد

به‌تصدیقی که دارد راهب دیر به‌توفیقی که بخشد واهب خیر

به‌مقبولان خلوت برگزیده به‌معصومان آلایش ندیده

به‌هر طاعت که نزدیکت صواب است به‌هر دعوت که پیشت مستجاب است

بدان آه پسین کز عرش پیش است بدان نام مهین کز شرح بیش است

که رحمی بر دل پرخونم آور وزین غرقاب غم بیرونم آور

خسرو و شیرین نظامی

۱۸. جوشنم، گر شود منازع، تیغ تیغ گردم چو او شود جوشن

مسعود سعد

۱۹. بتی گر کسر شد کسری بماناد غم مریم مخور عیسی بماناد

خسرو و شیرین نظامی

۲۰. خاقانی از این درگه دریوزهٔ عبرت کن تا از در تو عبرت دریوزه کند خاقان

خاقانی

۲۱. شب است و شاهد و شمع و شراب و شیرینی غنیمت است چنین شب که دوستان بینی

سعدی

۲۲. نازت ببرم که نازک اندامی بارت بکشم که ناز پروردی

سعدی

۲۳. بگفتا عشق شیرین بر تو چون است بگفت از جان شیرینم فزون است

خسرو و شیرین نظامی

۲۴. تو با این حسن نتوانی که روی از خلق درپوشی

که همچون آفتاب از جام و حور از جامه پیدائی

سعدی

۲۵. قیامت کسی بینی اندر بهشت که معنی طلب کرد و دعوی بهشت

بوستان

۲۶. به‌گردن فتد سرکش تندخوی بلندیت باید بلندی مجوی

بوستان

۲۷. دیدم صف ملایکه بر چرخ نوحه‌گر چندان که آن خطیب سحر در خطاب شد

خاقانی

۲۸. باد صَبا ز عهد صِبیٰ یاد می‌دهد جان داروئی که غم ببرد در دهای صُبَیّ

حافظ

۲۹. پند آنان دهند خلق ای کاش که ز عشق تو می‌دهندم پند

هاتف

۳۰. طمع کرده بودم که کرمان خورم که ناگه بخوردند کرمان سرم

بوستان

۳۱. بده جام می و از جم مکن یاد که می‌داند که جم کی بود و کی کی

حافظ

بخش دوم

بدیع معنوی

(تشبیه، تناسب، ایهام، ترتیب کلام، تعلیل و توجیه)

فصل اول

روش تشبیه

در این طبقه یا روش، تناسب معنائی یا موسیقی معنوی بر اثر همانند کردن امر یا اموری به‌امر یا امور دیگر ایجاد می‌شود. یعنی ژرف ساخت برخی از صنایع معنوی تشبیه است:

۱.مبالغه و اغراق و غلو[۱]: توصیفی است که در آن افراط و تأکید باشد و بر سه نوع است:

الف) بیانی: یعنی افراط و تأکید در توصیفی که حاصل تشبیه و استعاره باشد. همین که می‌گوئیم: قد او مانند سرو است، یا: سرو خرامانی را دیدم، مرتکب غلو می‌شویم. این مبحث در بیان بررسی می‌شود.

مبالغه و اغراق و غلو از دیدگاه دیگری هم می‌تواند از مباحث علم بیان محسوب شود. بیان علمی است که از «ادای معنای واحد به‌طرق مختلف» بحث می‌کند و مبالغه و اغراق و غلر هم یکی از انحای ادای معنی هستند. به‌جای این که بگوئیم: خسته شدم، می‌توانیم بگوئیم: کوه کندم یا مُردم!

ب) حماسی: مبالغه و اغراق و غلو جزو ذات آثار حماسی است و به‌عبارت دیگر از

---

۱. در کتب سنتی بین مبالغه و اغراق و غلو فرق است: اگر وصف عقلاً و عادةً ممکن باشد به‌آن مبالغه یا تبلیغ می‌گویند. و اگر عقلاً ممکن اما عادةً محال باشد به‌آن اغراق گویند اما اگر عقلاً و عادةً ممتنع باشد غلو نام دارد.

پس غلو از اغراق و اغراق از مبالغه قوی‌تر است. ما در این کتاب مبالغه و اغراق را به‌صورت مترادف به‌کار می‌بریم (عقلاً ممکن اما عادةً محال).

مختصات آثار حماسی محسوب می‌شود[1] و نباید بدان اطلاق صنعت کرد. در حماسه، قهرمان، فردی مافوق بشری است و از این رو رفتار و کردار او غیرطبیعی است. این نوع مبالغه و اغراق و غلو علاوه بر داستان‌های حماسی، در قصیده که قالبی حماسی است به‌فراوانی دیده می‌شود. در شعر غنائی و عرفانی نیز، آنجا که سخن از قهرمانان اساطیری است با همین نوع مبالغه و اغراق و غلو مواجهیم.

غلو:

ز سم ستوران در آن پهن دشت زمین شد شش و آسمان گشت هشت

فردوسی

شود کوه آهن چو دریای آب اگر بشنود نام افراسیاب

فردوسی

مبالغه و اغراق:

همی بکشتی تا در عدو نماند شجاع همی بدادی تا در ولی نماند فقیر

رودکی

ج) بدیعی: مبالغه و اغراق و غلو در موارد عادی و به‌صورت عادی پسندیده نیست. مبالغه و اغراق و غلو وقتی جنبهٔ بدیعی دارد که با صنعتی همراه باشد یا در آن نکته و دقیقه و لطیفه‌یی باشد:

نه آن چنان به‌تو مشغولم ای بهشتی روی که یاد خویشتنم در ضمیر می‌آید
ز دیدنت نتوانم که دیده بر دوزم وگر معاینه بینم که تیر می‌آید

سعدی

لطف سخن در این است که تیر، تیر نگاه هم هست و از این رو غلو تبدیل به‌حقیقت می‌شود.

سعدی گاهی در مقامی که انتظار استماع غلو شدیدی است مبالغهٔ ضعیفی در حد معمول می‌آورد: چنانت دوست می‌دارم که گر روزی فراق افتد (در اینجا منتظر شنیدن خبر بزرگی هستیم اما می‌گوید:) تو صبر از من توانی کرد (که کاملاً عادی است) و من

---

۱. برخی از ادیبان و شاعران قدیم که به‌این مطلب توجه نداشتند، سخن فردوسی را کذب خوانده‌اند. از آنجا که قهرمان حماسه از خدا زادگان است و به‌هر حال با نیروهای ماوراء طبیعی مربوط است و در یک کلام در عصر اساطیر زندگی می‌کند طبیعی است که اعمال او طبیعی نباشد.

صبر از تو نتوانم (که اغراق در این قسمت است: من طاقت صبر نخواهم داشت).

گفته بودم چو بیایی غم دل با تـو بگـویم　　چه بگویم که غم از دل برود چون تو بیائی

سعدی

مبالغه این است که می‌گوید چون معشوق بیاید همهٔ غم‌ها از دل می‌رود و این طبیعی است زیرا غم،عاشق فقط فراق معشوق است و لذا اگر فراقی نباشد غمی هم نخواهد بود.

باری اساس مبالغه و اغراق و غلو چون تشبیه بر کذب است، اما اگر برخلاف انتظار، اغراق و غلو دروغ نباشد یعنی قابل تأویل به‌حقیقت باشد، زیبائی خاصی خواهد یافت:

میان مـاه مـن تـا مـاه گـردون　　تفاوت از زمین تا آسمان است

سعدی

طبیعی است چون ماه او، معشوق، در زمین است.

عارضش را به‌مثل ماه فلک نتوان گـفت　　نسبت دوست به‌هر بی‌سر و پا نتوان کرد

ماه به‌یک اعتبار از آنجا که مدوّر است سر و پا ندارد.

هزار سال پس از مرگ من چو باز آیـی　　ز خاک نعره برآرم که مرحـبا ای دوست

سعدی

اغراق را موقوف به‌شرط کرده است و لذا نمی‌توان گفت کذب است زیرا اگر معشوق بتواند پس از هزار سال برگردد او نعره خواهد زد.

سعدی به‌روزگاران مهری نشسته بـر دل　　بـیرون نـمی‌توان کـرد الا بـه‌روزگاران

سعدی

فرق مبالغه و اغراق و غلو با کذب

در دروغ سعی بر این است که قرینه‌یی در میان نباشد (و مثلاً کارآگاه می‌کوشد که قرینه‌یی کشف کند) اما در مبالغه و اغراق و غلو (که حـاصل تشـبیه و اسـتعاره است) به‌قراین عقلی متوجه می‌شویم که مطلب، حقیقت ندارد.

۲. **جمع:** دو یا چند مورد را در صفتی ادعائی[۱] (که بدان جامع گویند) با هم جمع کنند. یعنی دو یا چند امر رادر وجهی ادعائی شبیه به‌هم بدانند. و این در حقیقت همان تشبیه

---

۱. اگر ادعائی نباشد، کلام از سبک ادبی خارج است.

مضمر است اما به‌ظاهر تشبیه نمی‌نماید (مثلاً ادات تشبیه ندارد).

مردمان جمله بخفتند و شب از نیمه گذشت وآن‌که درخواب‌نشد چشم من وپروین است

سعدی

جامع «در خواب نشدن» است. گوئی گفته است چشم من از نظر خواب نرفتن مانند چشم ستارهٔ پروین است.

بنال بلبل اگر با منت سر یاری است که ما دو عاشق زاریم و کار ما زاری است

حافظ

هرچه دو طرف دورتر و ناهمگون‌تر باشند، جمع هنری‌تر است:

تکیه بر عهد تو و باد صبا نتوان کرد

حافظ

۳. **تفریق:** آن است که منکر شباهت دو امر شوند و بین آن دو فرق گذارند و علت اختلاف را به‌سبک ادبی(یعنی با اقامهٔ دلیلی اقناعی) بیان کنند و این گاهی با تفضیل نهادن یکی بر دیگری (تشبیه تفضیل) همراه است:

من نگویم به‌ابر مانندی که نکو ناید از خردمندی
او همی بخشد و همی گرید تو همی بخشی و همی خندی

رشید وطواط

نمونه‌های متعددی از جمع و تفریق درقصیدهٔ لغز شمع منوچهری آمده است:

جمع:

هر دو گریانیم و هر دو زرد و هر دو در گداز هر دو سوزانیم و هر دو فرد و هر دو ممتحن

تفریق:

روی تو چون شنبلید نوشکفته بامداد و آن من چون شنبلید پژمریده در چمن

۴. **جمع و تفریق یا جمع با تفریق:** نخست (با تشبیه مضمر) دو امر را با هم در صفتی ادعائی جمع کنند (جمع) و سپس بین آن دو فرق (تفریق) گذارند:

منم امروز و تو، انگشت نمای زن و مرد من به‌شیرین سخنی، تو به‌نکوئی مشهور

۱

سعدی

جامع «انگشت نمای بودن» است و فرق در شیرین‌سخنی و نکوئی است.

۵. جمع با تقسیم: نخست چند امر را در جامعی جمع کنند (تشبیه تسویه) و سپس آن‌ها را تقسیم کنند، یعنی آن لف را نشر کنند. و این معمولاً بدین نحو است که جامع را در مورد هر کدام جداگانه توضیح دهند. بدین ترتیب در حقیقت با بیان وجه شبه، علت جمع کردن مشخص می‌شود.

مگر مشاطهٔ بستان شدند باد و سحاب که این ببستش پیرایه و آن گشاد نقاب

مسعود سعد سلمان

نخست باد و سحاب را از نظر مشاطگی، مانند یکدیگر دانسته است و سپس برای هر مورد، علت شباهت را بیان کرده است. سحاب بر بستان زیور می‌بندد و باد از چهرهٔ او نقاب برمی‌دارد.

۶. جمع و تفریق و تقسیم: نخست بین دو امر جمع کنند و سپس تفریق و سپس تقسیم:

مجلس دوآتش‌داده بر، این‌از حجرآن‌ازشجر این کرده منقل را مقر و آن جام را جا داشته

خاقانی

پارهٔ اول جمع، پاره دوّم تفریق و پارهٔ سوم تقسیم است به‌این نحو که ذغال و شراب را درآتش نهاد بودن با هم جمع کرده است و از جهت این که یکی از سنگ و دیگری از درخت است بین آن‌ها فرق نهاده است و در مصراع دوم تصریح کرده است که کدام یک از فقرات نشر، مربوط به‌کدام یک از فقرات لف است.

۷. تجاهل العارف: آن است که در اسناد امری به‌امری یا در تشخیص بین دو امر کاملاً متباین، تردید یا بی‌اطلاعی نشان دهند. نحوهٔ بیان معمولاً به‌صورت سؤال بلاغی[۱] است و نیز گاهی از افعال نفی از قبیل «نمی‌دانم» و «نفهمیدم» استفاده می‌شود.

علت عدم تشخیص آن است که شاعر چند امر را شبیه به‌هم یافته است. پس ژرف ساخت تجاهل العارف، تشبیه مضمر است که همواره با غلو همراه است:

ندانم این شب قدر است یا ستارهٔ روز؟ تـوئی بـرابـر مـن یـا خـیال در نـظرم؟

سعدی

---

۱. rhetoric question سؤالی که در سبک ادبی مرسوم است و جواب نمی‌خواهد.

این توهم از آنجا ناشی شده است که شاعر، معشوق را از طرفی شب قدر (از نظر عزت[۱]) و از طرف دیگر ستارهٔ روز (از نظر درخشندگی) پنداشته است.

تمام فهم نکردم که ارغوان و گل است　　در آستینش یا دست و ساعد گلفام؟

سعدی

شاعر مضمراً دست و ساعد معشوق را (از نظر سرخی) به‌ارغوان و گل سرخ تشبیه کرده است[۲].

آینه در پیش آفتاب نهاده است　　بر در آن خیمه، یا شعاع جبین است؟

سعدی

شاعر، شعاع پیشانی معشوق را به‌لحاظ درخشندگی به‌آینه‌یی که در مقابل آفتاب قرار گرفته باشد (تشبیه مرکب) تشبیه کرده است.

غرض از تجاهل العارف (همچون تشبیه) غلو است:

این ماه دو هفته در نقاب است　　یا حوری دست در خضاب است

سعدی

و با تحیر و تعجب همراه است:

توئی برابر من یا خیال در نظرم　　که من به‌طالع خود هرگز این گمان نبرم

سعدی

به‌دل گفت بهمن که این رستم است　　و یا آفتاب سپیده دم است؟

داستان رستم و اسفندیار

۸. ارسال المثل یا تمثیل: کلام حاوی ضرب‌المثلی باشد یا جنبهٔ ضرب‌المثل داشته باشد. به‌عبات دیگر ممکن است نویسنده یا شاعر، ضرب‌المثلی را در سخن خود به‌کار گیردو یا کلام او بعداً ضرب‌المثل شود.[۳] ساختار ارسال‌المثل بدین نحو است: دو جمله را (بدون ذکر ادات تشبیه) به‌یکدیگر تشبیه کنند و مشبهٌ‌به ضرب‌المثل باشد. در این

---

۱. سیاهی زلف را نیز در نظر دارد.　　۲. بر انگشت‌ها و دست حنا می‌بستند.

۳. برخی به‌مورد اول ارسال المثل و به‌مورد دوم مدّعا مثل گفته‌اند (← بدیع استاد بیتاب افغانی، چاپ کابل، ص ۴۱). مدّعا مثل اصطلاحی است که ادبای شبه قاره در مورد ابیات سبک هندی به‌کار می‌بردند. به‌مصراع اوّل که مطلب معقولی را بیان می‌کند مدّعا و به‌مصراع دوّم که استدلال آن به‌صورت محسوس است مثل می‌گفتند.

صورت تشبیه، مرکب (تشبیه تمثیل) و مضمر است و غرض از تشبیه، تأکید مشبه است:

غم عشق آمد و غم‌های دگر پاک ببرد　　سوزنی باید کز پای برآرد خاری

سعدی

می‌گوید: غم عشق، غم‌های دیگر را از میان می‌برد و این بدان می‌ماند که با سوزن (غم عشق)، خار (غم‌های دیگر) را از پا درآوریم.

من اگر نیکم اگر بد، تو برو خود را باش　　هر کسی آن درود عاقبت کار که کشت

حافظ

می‌گوید: نیکی و بدی هر کسی مربوط به‌خود اوست و به‌او عائد می‌شود، همان طور که (= و این بدان می‌ماند که) در وقت برداشت هر کسی کاشتهٔ خود را درو می‌کند.

۹. تجسم: مجسّم کردن تصاویر غریب است و انواعی دارد:

الف) و آن عینی کردن امری ذهنی و به‌اصطلاح تصویری کردن آن به‌وسیلهٔ تشبیه مضمر است:

در باطن من جان من از غیرتو ببرید　　محسوس شنیدم من، آواز بریدن

مولانا

انفصال معنوی را به‌انفصالی مادی که صدای آن قابل شنیدن باشد تشبیه کرده است.

در رفتن جان از بدن گویند هر نوعی سخن　　من‌خودبه‌چشم‌خویشتن‌دیدم‌که‌جانم می‌رود

سعدی

جان مصراع دوم معشوق است

ب) بیت یا مصراعی از بیت، حالت تابلوی نقاشی را داشته باشد و تصویری غریب را در ذهن مجسم کند:

در زلف چون کمندش ای دل مپیچ کانجا　　سرها بریده بینی بی‌جرم و بی‌جنایت

حافظ

ازبن هر موی این کس نه به‌تیغ　　می‌چکد خون می‌نگارد: ای دریغ!

منطق‌الطیر

پیاله برکفنم بند تا سحرگه حشر　　به‌می ز دل ببرم هول روز رستاخیز

حافظ

گاهی به‌مدد تشخیص نقاشی می‌کنند:

عشق تـو آورد شـراب و کـباب　　عقل به‌یک گوشه نشستن گرفت

مولانا

در بیت زیر هر دو نوع الف و ب وجود دارد:

هست طـومار دل مـن بـه‌درازی ابـد　　برنوشته ز سرش تابن پایان: «تو مرو»

مولانا

دل پر از آرزوی وصال را به‌طومار پیچ در پیچ بی‌پایان مکتوبی تشبیه کـرده است و معقولی را به‌صورت محسوس، نقش زده است و با مصراع دوم تابلوی بدیعی را در ذهن منقش ساخته است: از آغاز تا پایان طومار نوشته شده است: «تو مرو»

۱۰.**حرف‌گرائی:** یعنی تشبیه به‌شکل و موقعیت حروف الفبا. این مورد ـ که مانند مورد قبلی در بدیع سنتی اسمی ندارد ـ بسیار مورد توجه قدما بوده است. مثلاً تشبیه نوعی از آرایش زلف به‌شکل نوشتاری «ج» و خال صورت به‌نقطهٔ ج یا تشبیه راستی قد به‌الف نمونه‌های بسیار دارد.

زلف ترا جیم که کرد؟ آن که او　　خـال تـرا نـقطهٔ آن جـیم کـرد

و آن دهن تنگ تو گوئی کسی　　دانکگـی نـار بـه‌دو نـیم کـرد

رودکی

تا به‌بالا تو راست چون الفی　　ما چـو لامـیم در مـیان بـلا

کمال خجندی

جعد تو جیم نه و صورت او صورت جـیم　　زلف تو دال نه و صورت او صـورت دال

فرخی سیستانی

آن دو زلفین بر آن عارض او گوئی راست　　بـه‌گـل سـوری بـر غـالیه بـفشاند نسـیم

گشت بر گشت سیه جعد چو عین اندرعین　　تاب بر تاب سیه‌زلف چو جـیم انـدر جـیم

معروفی

در خم زلف تو آن خال سیه دانی چیست؟　　نقطهٔ دوده که در حـلقهٔ جـیم افـتاده است

حافظ

تبصره: نوع دیگری حرف‌گرایی داریم که ژرف ساخت آن تشبیهی نیست. از کلمه‌یی یکی دو حرف معنی‌دار را بـرجسـته کـرده بـرمبنای آن اسـتدلال مـی‌کنند یـا مـضمون می‌سازند. خاقانی به‌این شیوه مولع بوده است:

عـــیب شـــروان مکـن کـه خـاقانی / هست از آن شهر کابتداش شر است
عیب شهری چـرا کـنی بـه‌دو حـرف / کـــاول شـــرع و آخـــر بشـــر است
گـــرچـــه هست اوّل بـــدخشان بـد / نـه نـتیجه‌ش نکـوترین گـهر است؟
نـــه تب اوّل حـــروف تـــبریز است / لیک صـحّت رسـان هـر نـفر است؟

خاقانی

داد صـــفاهان ز ابـــتدام کـدورت / گرچه «صفا» باشد ابتدای صفاهان
سیب صفاهان «الف» فزود در اوّل / تا خورم آسیب جانگزای صـفاهان

خاقانی

بدل بلاغی

در شعر نو برخی از صنایع ادبی جهت آشنائی زدائی به‌شکل نوینی ارائه شده است مثلاً تشبیه را با حذف ادات تشبیه به‌صورت بدل آورده‌اند و گوئی جهت تصویرسازی امری را تعریف دوباره کرده‌اند:

و قلب ـ این کتیبهٔ مخدوش
که در خطوط اصلی آن دست برده‌اند

فروغ

و فکر می‌کردم به‌فردا، آه
فردا ـ
حجم سفید لیز

فروغ

آدمی زاد ـ این حجم غمناک ـ

سهراب سپهری

در خواب‌های من
این آب‌های اهلی وحشت

اخوان

ور زمین ـ گهوارهٔ فرسودهٔ آفاق ـ
دست نرم سبزه‌هایش را به‌پیش آرد

اخوان

تمرین

مصادیق روش تشبیه را در ابیات زیر بررسی کنید:

۱. چشم من و چشم آن بت تنگ دهان — در بیع و شرا شدند و در سود و زیان
کردند یکی بیع ز ما هر دو نهان — او آب بر این سپرد و این خواب بر آن

امیرمعزی

۲. شب‌ها من و شمع در گدازیم — این هست که سوز من نهان است

سعدی

۳. چنان استاده‌ام پیش و پس طعن — که استاده الف‌های اطعنا

خاقانی

۴. بوی بهشت می‌گذرد یا نسیم باغ — این نکهت دهان تو یا بوی لادن است

خاقانی

۵. آسمان بر تو عاشق است چو من — لاجرم همچو منش نیست قرار

قمری

۶. باد صبح است بوی زلفش، نی — نبود باد صبح عنبر بار
زین چکد آب و زان ببارد خون — مژه من کجا و ابر بهار

از کتاب استاد همائی

۷. گر ثور چو عقرب نشدی ناقص و بی‌چشم — بر قبضهٔ شمشیر نشاندی دبران را

انوری

۸. هر یک از دایرهٔ جمع به‌جائی رفتند — ما بماندیم و خیال تو به‌یک جای مقیم

سعدی

۹. شاعران را در شمار راویان مشمر که هست — جای عیسی آسمان و جای طوطی شاخسار

سنائی

۱۰. آه سعدی اثر کند در سنگ — نکند در تو سنگدل اثری

سعدی

۱۱. تـــنگ است دل مـــن و دهـان تـو ولیک آن تـنگی نـاخوش است و ایـن تـنگی خـوش

از کتاب دررالادب

۱۲. به‌صوت بلبل و قـمری اگـر نـنوشی مـی عـــــلاج کـــی کـــنمت آخـــر الدواء الکـــی

حافظ

۱۳. ســـــحرم دولت بـــیدار بـــه‌بالین آمـــد گـــفت بـــرخـــیز کـه آن خسـرو شـیرین آمـد

حافظ

۱۴. می‌رفت خیال تو ز چشـم مـن و مـی‌گفت هیهات از این گـوشه کـه مـعمور نـمانده است

حافظ

۱۵. مـاهی و مـرغ دوش ز افـغان مـن نـخفت وان شوخ دیده بین که سر از خـواب بـر نکـرد

حافظ

۱۶. می‌آیم، می‌آیم، می‌آیم
با گیسوانم: ادامهٔ بوهای زیر خاک
با چشم هام: تجربه‌های غلیظ تاریکی

فروغ

فصل دوم

روش تناسب

در این روش بین کلمات، هارمونی یا تناسب معانی ایجاد می‌کنند.[1] صنایعی که ژرف ساخت آن‌ها تناسب معنائی بین اجزاء کلام است عبارتند از:

۱. مراعات النظیر (= تناسب، مؤاخات، توفیق، تلفیق، ائتلاف)

و آن وقتی است که برخی از واژه‌های کلام، اجزائی از یک کل باشند[2] و از این جهت بین آن‌ها ارتباط و تناسب باشد[3]:

دلم از مدرسه و صحبت شیخ است ملول　　ای خوشا دامن صحرا و گریبان چاکی

مسکین اصفهانی

مدرسه و شیخ از اجزاء درس و دامن و گریبان و چاک از اجزاء لباس هستند.

هر تیر که از چشم چو بادام تو جست　　در خسته دلم چو مغز در پسته نشست

رشید وطواط

تیر و چشم اجزاء یکی از سنن ادبی هستند که در آن نگاه در حکم تیر است و از طرفی تیر، دل را خسته (= مجروح) می‌کند. همچنین در ادب قدیم چشم را به‌بادام تشبیه‌می کردند. بین بادام و مغز و پسته تناسب است. دل و مغز و چشم از اجزای بدن هستند.

---

۱. تناسب می‌تواند تناسب منفی باشد مثلاً در تضاد.

۲. بدیهی است که اسم بردن اجزاء یک مجموعه خود به‌خود هنری نیست مثلاً بگوئیم تخته سیاه، گچ، پاک‌کن، بلکه باید این اسم‌ها و تناسب بین آن‌ها مخیّل یا مضمون‌ساز باشد.

۳. هرچه تناسب و روابط گسترده‌تر یا مستحکم‌تر یا پیچیده‌تر باشند، اثر هنرمندانه‌تر است

در مـــرو پـــرپر لاله آتش انگـیخت　　دی نـــیلوفر بـه‌بلخ در آب گـریخت
در خـاک نشـابور گـل امـروز آمـد　　فردا به‌هری باد سمن خواهد ریـخت

مهستی گنجوی یا لطف‌الله نیشابوری

در این رباعی زیبا اسم چهار عنصر و چهار شهر و چهار گل و چهار زمان آمده است.

برخی از انواع تناسبات، مثل تناسب بین اجزاء داستانی (تلمیح) و تناسب معکوس بین معنی لغات (تضاد) به‌علت اهمیت مطلب جداگانه ذکر می‌شود.

تناسب از مختصات مهم شعر حافظ است و هرچه بیشتر در کلمات او دقت شود تناسبات بیشتری کشف می‌شود. به‌عبارت دیگر کلمات در شعر او با رشته‌های متعددی به‌یکدیگر بسته شده‌اند. مثلاً در بیت زیر تناسب بین لازمهٔ معنی کلمات است:

گر چنین چهره گشاید خط زنگاری دوست　　مـــن بـ رود بـــه‌خونابه مـــنقّش دارم

لازمه معنی خط زنگاری سبزی و لازمه معنی خونابه سرخی است که با زرد تناسب دارند.

تناسب از مهم‌ترین عوامل در تشکّل و استحکام فرم درونی شعر است و دقت در آن منجر به‌یافته‌های دقیق سبک‌شناسانه می‌شود. مثلاً گاهی مضمون‌آفرینی بدین ترتیب است که مشبّهٌ اضافهٔ تشبیهی را فراموش می‌کنند و به‌مناسبت مشبهٌ‌به محسوس، کلمات متناسب می‌آورند:

من رشـتهٔ مـحبت تـو پـاره مـی‌کنم　　شاید گره خورد به‌تو نزدیک‌تر شود

۲. تناسب‌گریزی

تناسب آن است که بین کلمات ارتباط معنایی باشد، لفظ مقابل آن عدم تـناسب یـا تناسب گریزی است، به‌این معنی که صفت یا مضافٌ‌الیه به‌نحو برجسته‌یی با موصوف یا مضاف خود ناسازگار باشد. به‌قول زبانشناسان در محور همنشینی امکان همنشین شدن فلان واژه با فلان واژه نباشد در این صورت قدرت پیش‌بینی خواننده به‌صفر می‌رسد:

جیبشان را پر عادت کردیم

سپهری

چشم تا کار می‌کرد
هوش پائیز بود

سپهری

تا وسط اشتباه‌های مفرّح
تا همهٔ چیزهای محض
رفتم نزدیک آب‌های مصوّر

سپهری

بدیهی است که این عدول از هنجارها امثال دقیقه‌های مشجّر، گنجشک محض... باید جنبهٔ بلاغی داشته باشد و قابل تأویل‌های شاعرانه باشد.

۳. تضاد (= مطابقه، طباق، تطبیق، تکافو)

بین معنی دو یا چند لفظ تناسب تضاد (تناسب منفی) باشد، یعنی کلمات از نظر معنی، عکس و ضد هم باشند[۱].

من عهد تو سخت، سست می‌دانستم — بشکستن آن درست می‌دانستم
این دشمنی ای دوست که با من به‌جفا — آخر کردی نخست می‌دانستم

مهستی گنجوی یا ابوالفرج رونی

روز از وصال هجر در آبم بود مقام — شب از فراق وصل در آتش کنم مقیل

مسعود سعد سلمان

تبصرهٔ ۱: اگر تضاد در سطح کلام باشد نه واژه، یعنی همه یا بیشتر کلمات یک جمله یا مصراع با جمله یا مصراع دیگر در حالت تضاد باشند، صنعت مقابله به‌وجود می‌آید. به‌عبارت دیگر تضاد را در موازنه، مقابله گویند:

برآورده گردی ز هر تند کوهی — فرو رانده سیلی به‌هر ژرف غاری

مسعود سعد سلمان

کهن کند به‌زمانی همان کجا نو بود — و نو کند به‌زمانی همان که خلقان بود

رودکی

---

۱. تقابل انواعی دارد مثل تقابل عدم و ملکه: کوری و بینائی، تقابل ایجاب و سلب (سوار بودن و سوار نبودن) قدما تقابل تصایف را هم ذکر کرده‌اند (پدری و پسری) که به‌نظر ما باید مرا. ات‌النظیر گفت. و نیز طباق تذبیح (در لغت به‌معنی تزیین) را نام برده‌اند که ذکر رنگ‌های مختلف است. آری اگر دو رنگ عکس هم باشند مثل ۰ یاه و سفید، تضاد است وگرنه باید مراعات نظیر گفت.

فرنگی‌ها هم نوعی تضاد دارند که به‌آن oxymoron گویند و آن وقتی است که دو واژهٔ متضاد کنار هم قرار گیرند و یکی صفت و دیگری اسم باشد یا یکی قید و دیگری فعل باشد: وحشتناک زیباست!، قصیدهٔ استادانهٔ مزخرفی است! خلوت‌نشین پرهیاهو.

بر قصر عقل، نام تو خیرالطیور گشت　　در تیه جهل خصم تو شرّالدواب شد

خاقانی

تبصرهٔ ۲: اگر در شعری دو موضوع متضاد از موضوعات شعری (مدح و هجا یا تهنیت و تعزیت) باشد، صنعت افتنان به‌وجود می‌آید. در ادب گذشتهٔ ما گاهی دیده می‌شود که شاعر به‌نو پادشاهی که بعد از مرگ پدر به‌تخت نشسته است هم تعزیت گفته است و هم تهنیت:

گر آفتاب خزان گلبن شکوفه بریخت　　بقای سرو روان باد و قامت شمشاد

قمر فرو شد و صبح دوم جهان بگرفت　　حیات او چو سر آمد بقای عمر تو باد

سعدی

تبصرهٔ ۳: تضاد ممکن است بین لازمهٔ معنی کلمات باشد، در این بیت:

تا چند بر این کنگره چون مرغ توان بود　　یک روز نگه کن که بر این کنگره خشتیم

سعدی

بین لازمهٔ معنی خشت و مرغ تضاد است، زیرا لازمهٔ معنی مرغ زنده بودن و لازمهٔ معنی خشت مرده بودن است.

تبصرهٔ ۴: تضاد بحثی معنایی است و لازم نیست که بین دو لفظ متقابل به‌لحاظ دستوری مطابقت صرف باشد و مثلاً هر دو فعل ماضی باشند یا هر دو اسم باشند.[۱] اما در صورت مطابقت کلام فصیح‌تر است.

تبصرهٔ ۵: تضاد (contrast) از مسائل اساسی ادبیات است و در بسیاری از آثار بزرگ ادبی، مدار بر تضاد قهرمان (protagonist) با ضد قهرمان (antagonist) یا انسان و درون او و یا انسان و طبیعت و از این قبیل است. تضاد بدیعی در حقیقت مینیاتوری از این مختصهٔ مهم سبک ادبی است.

---

۱. خان آرزو ادیب معروف هندی در انتقاد از این بیت حزین لاهیجی:

ای خرد عمر تو کم در غم دنیا بنشین　　ای جنون وقت تو خوش بوی بهاران برخاست

در تنبیه الغافلین (ص ۹۹) می‌نویسد: «مقابل برخاست، بنشست است نه بنشین و مقابل [بنشین] برخیز نه برخاست»

صهبایی دهلوی ادیب معروف دیگر هندی در قول فیصل (ص ۱۳۲) جواب می‌دهد: «ماهر فن بلاغت داند که در صنعت طباق، بودن متقابلین از نوع واحد شرط نیست. هرگاه در آیهٔ کریمهٔ او مَنْ کان میتاً فاحیناهُ تقابل در اسم و فعل جایز شده، در دو فعل که یکی ماضی و دیگر امر است چرا جایز نبود..»

۴. پارادوکس

مهم‌ترین نوع تضاد در ادبیات پارادوکس paradox[1] یا متناقض نماست و آن وقتی است که تضاد منجر به‌معنای غریب به‌ظاهر متناقضی شود. امّا این تناقضات با توجیهات عرفانی، مذهبی، ادبی(توسل به‌مجاز و استعاره)... قابل توجیه است؛ چنان که سعدی پارادوکس «حاضر غایب» را چنین توجیه کرده است:

هرگز حدیث حاضر غایب شنیده‌ای؟ من در میان جمع و دلم جای دیگر است

خاقانی در مدح پیامبر می‌گوید:

عطسهٔ او آدم است عطسهٔ آدم مسیح اینت خلف کز شرف عطسهٔ او بود باب

یعنی پدر فرزند و نتیجهٔ پسر است. این تناقض با چند توجیه از جمله لولاک لما خلقتُ افلاک قابل حل است.

یارب به‌که شاید گفت این نکته که در عالم رخساره به‌کس ننمود آن شاهد هرجایی

حافظ

می‌توان توجیه کرد که خداوند از فرط پیدایی پنهان است.

کی شود این روان من ساکن این چنین ساکن روان که منم
گفتم اندر زبان چو در نامد اینت گویای بی‌زبان که منم
می‌شدم در فنا چو مه بی‌پا اینت بی‌پای پا دوان که منم
بانگ آمد چه می‌دوی؟! بنگر در چنین ظاهر نهان که منم

مولانا

انسان به‌لحاظ جسم ساکن و به‌لحاظ روح روان است.

عجایب ره عشق ای رفیق بسیار است ز پیش آهوی این دشت شیر نر برمید

حافظ

دولت فقر خدایا به‌من ارزانی دار کاین کرامت سبب حشمت و تمکین من است

حافظ

ز کوی یار می‌آید نسیم باد نوروزی از این باد ار مدد خواهی چراغ دل بیفروزی

حافظ

---

۱. از para به‌معنی دور، از آن سوی و dox از dokein به‌معنی اندیشیدن. روی هم یعنی دور از عقل و اندیشه، خلاف فکر و انتظار.

پارادوکس از مختصات مهم متون عرفانی است و مثلاً شطحیات صوفیان جملات متناقض‌نمایی است که قابل توجیه هستند[۱]. قدما از پارادوکس با تعابیر مختلف از جمله شطح و طامات و خلاف آمد و معمّا یاد کرده‌اند:

از خلاف آمد عادت بطلب کام که من کسب جمعیت از آن زلف پریشان کردم

حافظ

هر قطره‌یی در این ره صد بحر آتشین است دردا که این معمّا شرح و بیان ندارد

حافظ

چیست این سقف بلند سادهٔ بسیار نقش هیچ دانا زین معمّا در جهان آگاه نیست

حافظ

۵. حس‌آمیزی[۲]

حس‌آمیزی را هم می‌توان از فروع تضاد محسوب داشت.[۳] و آن آوردن لغات مربوط به‌حسّ‌های مختلف کنار هم است:

گوش نه بر بوی گل تا بشنوی افسانه‌ام

بیدل دهلوی

آیینه‌ام آیینه‌ام مرد مقالات نیم دیده شود حال من ار چشم شود گوش شما

مولوی

۶. تلمیح

اشاره به‌داستانی در کلام است و دو ژرف ساخت تشبیه و تناسب دارد؛ زیرا اولاً ایجاد رابطهٔ تشبیهی بین مطلب و داستانی است و ثانیاً بین اجزاء داستان، تناسب وجود دارد.

بیستون کندن فرهاد نه کاری است شگفت شور شیرین به‌سر هر که فتد کوهکن است

همای شیرازی

---

۱. و اگر توجیه نشوند باعث اشکال می‌شوند چنان که جملهٔ معروف اناالحق حلاج را در آن زمان توجیه نکردند. پرفسور هنری کربین اسم کتاب شیخ روزبهان بقلی شیرازی را که شرح شطحیات است به‌فرانسه commentair sur Les paradoxes یعنی تفسیر پارادوکس‌ها ترجمه کرده است.

۲. حسآمیزی ترجمهٔ استاد شفیعی کدکنی از synaethesia است.

۳. این مورد هم مانند چند مورد مهم دیگر بدیعی از مصادیق هنجارگریزی و اغتشاش در محور همنشینی زبان است که بحث اساسی آن مربوط به‌سبک‌شناسی و مختصات زبان و سبک ادبی است.

اولاً بین این مطلب که هر که در او عشق و شوری باشد از عهدهٔ حل مشکلات و انجام کارهای بزرگ برمی‌آید، با داستان کوه کندن فرهاد براثر عشق شیرین، رابطهٔ تشبیهی ایجاد شده است و ثانیاً بین بیستون و فرهاد و کوهکن و شیرین، مراعات‌النظیر تلمیحی (داستانی) وجود دارد.

تناسب بین اجزاء داستانی معمولاً قابل تشخیص است، اما گاهی رابطهٔ تشبیهی بین مطلب و داستان چندان آشکار نیست:

آه اسفندیار مغموم
تو را آن به که چشم
فرو پوشیده باشی

احمد شاملو

که در آن بین هلاکت و دیدن به‌معنی فهمیدن رابطهٔ تشبیهی برقرار شده است. و البته رابطهٔ بین مطلب و داستان گاهی نیز کاملاً آشکار است:

گرش ببینی و دست از ترنج بشناسی　　روا بود که ملامت کنی زلیخا را

سعدی

که در آن بین دیدن یار و حیران شدن و داستان حیرت خاتونان مصر از مشاهدهٔ جمال یوسف ارتباط تشبیهی است. در کتب قدما، تناسب مطلب با (اشاره به) اجزاء یا پاره‌یی از مثل و حدیث و شعر هم تلمیح خوانده شده است:

یار گو بالغدو و الآصال　　یار جو بالعشی والابکار
صد رهت لن ترانی ار گوید　　باز می‌دار دیده بر دیدار[1]

هاتف اصفهانی

در تلمیح حداقل باید دو جزء از اجزاء داستانی ذکر شود:

---

۱. مراد یادکردن مرد عارف خدا را به‌صورت درونی و پنهان است. زیرا در آیهٔ ۲۰۵ سورهٔ الاعراف می‌فرماید: و اذْکُر ربّک فی نفسِک تضرّعاً و خیفَةً و دون الجهرِ من القولِ بالغُدُوّ و الآصالِ و لا تکُن من الغافلین. یعنی یادکن خدایت را پیش خودت با حالت زاری و بیم نه با صدای بلند، در صبح و غروب و از غافلان مباش. و در آیهٔ ۳۷ سورهٔ آل عمران می‌فرماید: قال ربِّ اجعَل لی آیةً قال آیتُک ألاّ تکلّم النّاسَ ثلثةَ ایّامٍ إلاّ رمزاً واذْکُر ربّکَ کثیراً و سبّح بالعَشِی والإبکارِ یعنی زکریا گفت خدایا مرا نشانه‌یی قرار بده گفت نشانهٔ تو آن است که سه روز سخن نتوانی گفت مگر به‌رمز. و خدایت را بسیار یادکن و او را صبح و شب تسبیح گوی.
لن‌ترانی (آیهٔ ۱۳۹ سورهٔ الاعراف) اشاره به‌مکالمهٔ موسی با خداست.

در چاه فراق هر که افتاده است　　ره یابد و همره رسن گردد

مولوی

چاه و رسن دو جزء از اجزاء داستان یوسف است.

۷. ارصاد و تسهیم[۱]

تناسب بین معانی و الفاظ آن قدر واضح و آشکار باشد که پایان بیت (= عجز) با توجه به‌قوافی قبلی، قابل پیش‌بینی باشد:

دلبر جانان من برد دل و جان من　　برد دل و جان من، دلبر جانان من

منسوب به‌حافظ

در غم یار، یار بایستی　　یا غمم را کنار بایستی
اندرین بوستان که عیش من است　　گل طمع نیست... بایستی

که جای خالی با توجه به‌تناسبات لفظی و معنوی، بی‌شک جای لفظ «خار» است.

ارصاد و تسهیم با توجه به‌تئوری‌های جدید ادبی نمی‌تواند حسن شعر باشد، زیرا هرچه میزان پیش‌بینی الفاظ و معانی بعدی کمتر باشد شعر هنری‌تر است: چای را خوردیم روی سبزه‌زار...

بعد از سبزه زار، به‌نظر می‌رسد که شاعر باید از کلماتی چون دور، پاک... استفاده کند اما سهراب سپهری «میز» گفته است و «خبر» شعر را بالا برده است[۲].

ارصاد و تسهیم وقتی هنری است که مضمونی عالی به‌وجود آید و یا تضادی ظریف مطرح شود و یا با لذّت کشف همراه باشد:

بادوستان خور آن‌چه ترا هست پیش از آنک　　بعد از تو دشمنان تو با دوستان خورند.

بیت قبلی این است:

وقت بهار باده مخور جز به‌بوستان　　کز باده آن به است که در بوستان خورند

---

۱. «ارصاد در لغت نگهبان نشاندن است در راه و تسهیم آن است که شاعر، دیگری را در دانستن بعضی از آن چه نظم خواهد کرد، مساهم و مشارک گرداند»

کتاب آهنی، ص ۱۸۹

۲. یا می‌گوید: سر بالین فقیهی نومید، کوزه‌یی دیدم لبریز...
که نمی‌توان حدس زد بعد از «لبریز»، واژه «سؤال» را آورده باشد.

۸. براعت استهلال[۱]

بین مقدمهٔ اثری با موضوع آن، تناسب معنائی اجمال و تفصیل باشد. یعنی از مطالعهٔ مقدمهٔ مختصر، جوّ کلی کتاب یا موضوع آن آشکار گردد. این امر به‌کمک استعمال لغات خاص علم یا مطلبی که کتاب در آن باره است و یا با اشاره به‌سرنوشت قهرمانان داستان در مقدمه، تحقق می‌پذیرد. مثلاً در مقدمهٔ داستان رستم و سهراب، به‌مرگ سوزناک سهراب چنین اشاره می‌کند:

اگر تندبادی برآید ز کنج — به‌خاک افکند نارسیده ترنج
ستمکار خوانیمش ار دادگر؟ — هنرمند دانیمش ار بی‌هنر
اگر مرگ دادست بیداد چیست؟ — ز داد این همه بانگ و فریاد چیست؟

فردوسی

و در مقدمهٔ داستان رستم و اسفندیار، صریحاً به‌مرگ اسفندیار اشاره کرده است:

که داند که بلبل چه گوید همی؟ — به‌زیر گل اندر چه موید همی
نگه کن سحرگاه تا بشنوی — ز بلبل سخن گفتن پهلوی
همی نالد از مرگ اسفندیار — ندارد به‌جز ناله زو یادگار
چو آواز رستم، شب تیره ابر — بدرّد دل و گوش غران هژبر

فردوسی

مولانا در مقدمهٔ مثنوی از مسألهٔ جدائی از اصل و آرزوی بازگشت به‌اصل سخن می‌راند و خواننده متوجه می‌شود که کتاب عرفانی است. در مقدمهٔ مدارج البلاغه آمده است:

«خداوندی را ثنا سزاست که همهٔ موجودات عالم، آثار صنایع اویند و خالقی را سپاس رواست که تمام مخلوقات گیتی نمودار قدرت بر بدایع او...»

از واژه‌های صنایع و بدایع معلوم می‌شود که کتاب در باب صنایع بدیعی است.

درج عباراتی از قبیل **هوالحی الذی لایموت** در آغاز وصیت نامه‌ها و **اناالیه راجعون** در آغاز آگهی‌های ترحیم نیز همین براعت استهلال است.

---

۱. براعت: بلندی و تفوق، استهلال: صدای گریهٔ کودک یا هر صدای بلند. روی هم به‌معنی بلند کردن صدا و آواز یا استهلال: دیدن ماه نو و براعت به‌معنی پیشقدمی. پیشقدمی در دیدن ماه نو

یکی از براعت استهلال‌های زیبا وصف شب تاریک در آغاز داستان بیژن و منیژهٔ فردوسی است که ابیاتی از آن نقل می‌شود:

شبی چون شبه روی شسته به‌قیر — نه بهرام پیدا نه کیوان نه تیر
دگرگونه آرایشی کرد ماه — بسیج گذر کرد بر پیشگاه
شده تیره اندر سرای درنگ — میان کرده باریک و دل کرده تنگ
ز تاجش سه بهره شد لاژورد — سپرده هوا را به‌زنگار و گرد
سپاه شب تیره بر دشت و راغ — یکی فرش گسترده از پرّ زاغ
نموده ز هر سو به‌چشم اهرمن — چو مار سیه باز کرده دهن
چو پولاد زنگار خورده سپهر — تو گفتی به‌قیر اندر اندود چهر
هر آن گه که بر زد یکی باد سرد — چو زنگی برانگیخت ز انگشت گرد
چنان گشت باغ و لب جویبار — کجا موج خیزد ز دریای قار
فرو ماند گردون گردان به‌جای — شده سست خورشید را دست و پای
سپهر اندر آن چادر قیرگون — تو گفتی شدستی به‌خواب اندرون
جهان از دل خویشتن پرهراس — جرس بر کشیده نگهبان پاس
نه آوای مرغ و نه هرای دد — زمانه زبان بسته از نیک و بد
نبد هیچ پیدا نشیب از فراز — دلم تنگ شد زان شب دیریاز...

۹. حُسن تخلّص یا حُسن مَخلص

تخلص یا گریزگاه یکی دو بیتی بود که قسمت آغازین قصیده یعنی تغزل و تشبیب را به‌مدح می‌پیوست. اگر این اتصال به‌نحو لطیف و زیبائی باشد یعنی بین تغزل و مدح، تناسب ایجاد شود، صنعت حسن تخلص است.[۱]

بزد اندر خم، جام و قدح ساده — برکشید از خم، آن جام چو بیجاده
باده‌یی دید بدان جام در افتاده — که بن جام همی سفت چو سنباده
گفت نتوان خوردن یک قطره ازین باده
جز به‌یاد ملک مهتر آزاده...

منوچهری (مسقط دهم)

---

۱. در خطابه و مقاله هم دیده می‌شود: آنجا که مقدمه با ظرافتی خاص به‌اصل موضوع مربوط می‌شود یا آنجا که اصحاب منابر با ظرافتی خاص فی‌المثل از درگذشت کسی به‌صحرای کربلا گریز می‌زنند.

دی بـاز در تـفکر آنـم کـه بـاد را　　با تاب سنبل سمن آرای تو چه کـار
گر نیز گرد زلف تو گردد بسـوزمش　　از وصف آتش سر شمشیر شهریار[۱]

مختاری

چون ز شهرِ یار من آمد بدین زودی خبر　　شادمان گشتم دعـا کـردم بـه‌جان شـهریار

سروش اصفهانی[۲]

۱۰. حشو ملیح (اعتراض، حشو لوزینه)

در طی کلام، جملهٔ معترضه‌یی آورند که با مطلب تناسب تام داشته باشد و معمولاً در آن لطیفه و هنری است. حشو ملیح بیشتر (نه همیشه) در دعا و نفرین است.

دی ـ که پایش شکسته باد ـ برفت　　گل ـ که عـمرش دراز بـاد ـ آمـد

شرف‌الدین شفروه اصفهانی

با این جملات حشو، دی و گل انسانواره شده‌اند.

من نیم جنس شهنشه ـ دور از او ـ　　لیک دارم در تـــجلی نـــور از او

مثنوی

در «دور از او» ایهام است.

بت زنـــجیر مـوی از گـفتن او　　بر آشفت، ای خوشا آشـفتن او

خسرو و شیرین

آشفتن هم به‌بت برمی‌گردد و هم به‌موی (استخدام).

تبصره: حشو متوسط و مخصوصاً حشو قبیح جنبهٔ هنری ندارند و در نتیجه ایغال و الغا را ظاهراً نباید صنعت محسوب کرد.[۳]

۱۱. ازدواج[۴] یا مزاوجت

معنی کلی فقرهٔ (مصراع) اول با توجه به‌معنی اجزاء (لغات) در پارهٔ دوم کلام تکرار

---

۱ شمس قیس آن را از «تخلصات نادر بلیغ» خوانده است.

۲ از قصیده‌یی که در تأسیس تلگرافخانه در عهد ناصری گفته است.

۳. اگر حشو متوسط در محل قافیه باشد به‌آن ایغال گویند (آنک بدرفشد چو مصقول آینه در آفتاب ـ المعجم).
و اگر حشو قبیح در محل قافیه باشد به‌آن الغا می‌گویند (آنک بدرفشد چو تیغی نوزدوده بی‌نیام ـ المعجم).

۴. ازدواج از اصطلاحات بدیع لفظی هم بود

شود. این صنعت وقتی هنری است که بر صنایع لفظی (مثلاً سجع یا جناس...) متکی باشد. مثلاً در بیت زیر موازنه هم هست:

اگرم تو خصم باشی نروم ز پیش تیرت　　وگرم تو سیل باشی نگریزم از نشیبت

سعدی

متابع توام ای دوست گر نداری ننگ　　مطاوع توام ای یار گر نداری عار

سعدی

۱۲. عقد

به‌مناسبت معنی کلام، آیه‌یی از قرآن مجید یا حدیث در کلام ذکر گردد:

ای به‌رخت زلف مسلسل قرین　　اُزْلِفَتِ الْجَنَّةُ لِلْمُتَّقین

فرصت شیرازی

مصراع دوم که آیه‌یی از قرآن مجید است به‌این معنی است: نزدیک گردانیده شد بهشت برای پرهیزکاران. بین قرین و ازلفت تناسب معنایی و بین زلف و ازلفت تناسب آوایی است و معنای آیه با معنای مصراع اوّل تناسب کامل دارد.

۱۳. جابه‌جایی صفت[۱]

صفت موصوفی را به‌مناسبت، به‌موصوف دیگری نسبت دهند و این از مختصات سبکی شعر نو است. چنان که مثلاً بگویند: «شهر در رؤیای سرد برف‌ها خفته بود» و سرد را که صفت برف است به‌رؤیا سریان دهند.

من سردم است و می‌دانم
که از تمامی اوهام سرخ یک شقایق وحشی
جز چند قطره خون
چیزی به‌جا نخواهد ماند.

فروغ

سرخ صفت شقایق است

تمام روز در آئینه گریه می‌کردم

---

۱ یکی از مصادیق صفت پریشی است که آن هم به‌نوبه خود یکی از انواع هنجارگریزی است.

بهار پنجره‌ام را به‌وهم سبز درختان سپرده بود
تنم به‌پیلهٔ تنهائیم نمی‌گنجید.

فروغ

سبز صفت درخت است
من در این خانه به‌گمنامی نمناک علف نزدیکم

سپهری

آشنا هستم با سرنوشت تر آب
عادت سبز درخت

سپهری

۱۴. صدامعنائی[1]

آوردن الفاظی که صدایشان مستمع را به‌منبع صوت دلالت کند.

در بلاغت فرنگی onomatopeia کلماتی هستند که لفظ و صدایشان شنونده را به‌منبع صوت دلالت می‌کند، مثل: چک چک ← قطرهٔ باران، غار غار ← صدای کلاغ. به‌نظر ما این بحث مربوط به‌لغت است و جنبهٔ بدیعی ندارد. اما اگر در کلامی این خاصیت باشد جنبهٔ بدیعی پیدا می‌کند. به‌عبارت دیگر گاهی همحروفی که از صنایع بدیع لفظی است جنبهٔ معنوی می‌یابد:

ستون کرد چپ را و خم کرد راست خروش از خم چرخ چاچی بخاست

فردوسی

در این شعر، ترادف «خ»ها صدای خش خش خم شدن کمان را به‌ذهن متبادر می‌کند.

خیزید و خز آرید که هنگام خزان است باد خنک از جانب خوارزم وزان است

منوچهری

که ترادف «خ»ها صدای خش‌خش برگ‌های خشک پائیزی را به‌ذهن می‌آورد.

---

۱. ریپکا در تاریخ ادبیات (ج ۱، ص ۱۶۸) خود می‌نویسد «نمایش صدا به‌وسیلهٔ انتخاب کلمات مناسب (به‌انگلیسی imitative sounds و به‌آلمانی ton malerei).. که ظاهراً از نظر علم بدیع شرقی دور مانده است.»

۱۵. رجوع

گوینده رجوع به‌سخن سابق خود کند و آن را به‌مناسبت (به‌شرط ایجاد مضمونی نو) رد یا حک و اصلاح کند:

شمع را باید از این خانه برون بردن و کشتن تا به‌همسایه نگوید که تو در خانهٔ مائی

کشتن شمع چه حاجت بود از بیم رقیبان پرتو روی تو گوید که تو در خانهٔ مائی[۱]

سعدی

---

۱. بیت دوّم که معروف هم هست، عیب تکرار قافیه دارد و الحاقی است و در چاپ‌های معتبر دیوان شیخ نیامده است.

تمرین

در باب مصادیق روش تناسب در ابیات زیر بحث کنید:

۱. بر دیدهٔ من خندی کاینجا ز چه می‌گرید خندند بر آن دیده کاینجا نشود گریان

خاقانی

۲. بی‌تو گر در جنتم ناخوش شراب سلسبیل با تو گر در دوزخم خرم هوای زمهریر

سعدی

۳. به‌غزل یافتم همی احسنت به ثنا یافتم همی احسان

فرخی سیستانی

۴. و در کرانهٔ «هامون» هنوز می‌شنوی:

- بدی تمام زمین را فراگرفت
- هزار سال گذشت
- صدای آب تنی کردنی به‌گوش نیامد
- و عکس پیکر دوشیزه‌یی در آب نیفتاد

سهراب سپهری

۵. به‌منجنیق عذاب اندرم چو ابراهیم به‌آتش حسراتم فکند خواهندی

شهید بلخی

۶. چون آستان مقیم شود بخت بر درش هرکو چو بخت روی بر این آستان نهاد

کمال اسماعیل

۷. آن قصّه چه بود هان که دیشب گفتی به‌همه ز من نهفتی

تا یاد چه آمدت که ناگه رفتی که بگوئی و...

مهرداد اوستا

۸. سعدیا گر بکند سیل فنا خانهٔ عمر دل قوی دار که بنیاد بقا محکم از اوست

سعدی

۹. سیاه زنگی هرگز شود سفید به‌آب سفید رومی هرگز شود سیاه به‌دود

؟

۱۰. ترسم که صرفه‌یی نبرد روز بازخواست نان حلال شیخ ز آب حرام ما

حافظ

۱۱. مزرع سبز فلک دیدم و داس مه نو یادم از کشتهٔ خویش آمد و هنگام درو

حافظ

۱۲. چو ماه بود و چو سرو و نه ماه بود و نه سرو قبا ندارد سرو و کمر ندارد ماه

عنصری

۱۳. از اسب پیاده شو بر نطع زمین رخ نه زیر پی پیلش بین شهمات شده نعمان

حاقانی

۱۴. و در کنار جویبارهای تو ارواح بیدها
ارواح مهربان تبرها را می‌بویند.

فروغ

۱۵. نوح تویی، روح تویی، فاتح و مفتوح تویی سینهٔ مشروح تویی، بر در اسرار مرا

مولوی

۱۶. با من زمانه تا دو زبان گشت چون قلم با او دو رو چو کاغذ و صد دل چو دفترم

مجیر بیلقانی

۱۷. و گیاهان را در نور و گیاهان را در ظلمت دیدم.

سهراب سپهری

فصل سوّم

روش ایهام[1]

در این روش کلمات (یا عبارات و جملات) موهم معانی مختلفند (حداقل و معمولاً دو معنی) و ممکن است با آن معانی مختلف، با کلمات دیگر کلام، رابطه ایجاد کنند.

روش ایهام مهم‌ترین مبحث بدیع است. تمام سخنوران برجسته از مسعود سعد سلمان و خاقانی و سعدی و حافظ و صائب گرفته تا شاعران امروز سخنورانی هستند که به‌انواع مختلف ایهام توجه داشته‌اند، امّا استاد بی‌همتای آن حافظ است.

ژان پل سارتر در اشاره به‌ایهام می‌نویسد که پیکاسو «آرزو می‌کرد که قوطی کبریتی بسازد [= نقاشی کند] که هم خفّاش باشد و هم در عین حال قوطی کبریت»[2]، چنین آرزویی برای نقاشان، مُحال می‌نماید امّا شاعران می‌توانند با ایهام دو تصویر مختلف را همزمان مجسّم کنند:

هر کو نکاشت مهر و ز خوبی گلی نچید　　در رهگذار باد نگهبان لاله بود

حافظ

لاله هم گل است و هم چراغ.

لطف ایهام در این است که شاعر با ذهن خواننده بازی می‌کند، به‌این معنی که ذهن را به‌عمد متوجه یکی از معانی می‌کند و معنی دیگر را که ظریف‌تر و هنری‌تر و شاعرانه‌تر است تحت الشعاع معنی اول قرار می‌دهد و از دسترس ذهن‌های عادی دور می‌کند. در

---

۱ مصدر باب افعال از ریشهٔ وهم: به‌وهم درافکندن که واژه در چه معنایی به‌کار رفته است.

۲ ادبیات چیست، ترجمهٔ ابوالحسن نجفی / مصطفی رحیمی، ص ۲۱

این صورت هرگاه خواننده متوجّه آن شود به‌لذت کشف می‌رسد. در مثال‌هایی که در سطور پائین آمده است حافظ با «مردم چشم» ذهن را متوجه مردمک کرده است تا معنی آدمیان را پنهان کند. یا سعدی با آوردن «همبازی» ذهن را از توجّه به‌معنی «باز بودن» منحرف کرده است تا خواننده فرصت کشف داشته باشد. مصادیق روش ایهام عبارتند از:

۱. ایهام (= توریه، توهیم، تخییل)

کلمه‌یی در کلام حداقل به‌دو معنی به‌کار رفته باشد[۱]:

---

۱. قدما در تعریف ایهام می‌گفتند که واژه دو معنی نزدیک و دور دارد و مراد گوینده معنی دور است. حقیقت این است که هر دو معنی نهایةً با هم عمل می‌کنند و اثر روانی و زیبایی‌شناسانه ایهام هم در این توجّه خواننده به‌هر دو معنی است. البته شاعر به‌نحوی مقدّمه چینی می‌کند که معنی نزدیک را در نظر دارد امّا در حقیقت خواننده را اغفال می‌کند و معنی اصلی را بر معنی دور بنا می‌نهد در مورد اصطلاح معنی نزدیک و دور باید توجّه داشت که تعیین آن برعهدهٔ شاعر است. مثلاً در مورد «مردم» معنی نزدیک آدمیان است نه مردمک چشم، امّا حافظ معنی نزدیک را مردمک چشم تعیین کرده است

به‌هر حال این تعریف قدما مربوط به‌زمانی است که هنوز صنعت ایهام تناسب کشف یا به‌خوبی شناخته نشده بود اما امروزه که مفهوم ایهام تناسب بر همگان معلوم است باید در تعریف قدما تجدید نظر کرد آقای دکتر خطیب رهبر در توضیح این بیت حافظ (حافظ خطیب رهبر، ص ۵۸۹) زینهار از آب آن عارض که شیران را از آن / تشنه لب کردی و گردان را در آب انداختی، می‌نویسد «آب به‌ایهام، معنی بعید آن یعنی روشنی و لطافت مقصود است» حال آن که باید گفت آب در اینجا به‌معنی روشنی و لطافت است و در معنی ماء با تشنه ایهام تناسب دارد. و اساساً مختصّهٔ اصلی شعر حافظ ایهام تناسب است نه ایهام.

نکتهٔ دیگری که قدما مطرح می‌کردند (رجوع شود به‌مختصر یا مطوّل تفتازانی) مجرّده یا مرشّحه بودن ایهام بود مراد از ایهام مجرده این بود که در کلام از ملائمات معنی قریب چیزی ذکر نشود و مثال می‌زدند: **الرّحمانُ عَلَی الْعَرش اسْتَوی** که به‌قول ایشان از ملائمات معنی قریب که استقرار باشد چیزی در کلام ذکر نشده است (باید اشکال کرد که ذکر لغت در معنی اصلی ملائم و قرینه نمی‌خواهد وآنگهی برای معنی ادعایی که استیلا باشد هم قرینه و ملائمی ذکر نشده است) امّا مراد از ایهام مرشّحه این بود که از ملائمات معنی قریب چیزی ذکر شود و این آیه را مثال می‌زند. **والسّماءَ بَنَیْناها بأیْدٍ** که از ملائمات معنی قریب یعنی دست که مراد نیست بنا کردن را یاد کرده است حال آن که مراد قدرت است (باید اشکال کرد که این بحث مجاز است نه ایهام و ید در لغت به‌معنی قدرت نیست وآنگهی در ایهام نمی‌توان گفت که معنی قریب مراد نیست، بلکه همهٔ معانی عمل می‌کنند) به‌همین منوال لابد ایهام مطلقه را هم می‌توان ذکر کرد (ملائمات هر دو معنی ذکر شود) که از آن سخنی نگفته‌اند.

←

ز گریه مردم چشمم نشسته در خون است　　ببین که در طلبت حال مردمان چون است

حافظ

«مردم» در مصراع دوّم به‌دو معنی انسان و مردمک چشم به‌کار رفته است و در هر معنی با کلمات دیگر تناسب دارد:

الف) در معنی انسان با نشستن و حال و طلب مربوط است.

ب) در معنی مردمک با گریه و چشم و خون و دیدن مربوط است.

به‌راستی که نه همبازی تو بودم من　　تو شوخ دیده مگس بین که می‌کند بازی

سعدی

بازی به‌دو معنی لعب و شوخی کردن و باز (پرندهٔ شکاری) بودن به‌کار رفته است و در هر معنا با کلمات دیگر رابطه دارد:

الف) در معنی لعب و شوخی با همبازی و شوخ مربوط است.

ب) در معنی باز (شاهین) بودن با مگس مربوط است.

تبصرهٔ ۱: برای هر معنی می‌توان ملائمات متعددی آورد. حافظ ـ که ایهام از مهم‌ترین عناصر سبکی اوست ـ معمولاً برای هر دو معنی، تناسبات مساوی برقرار می‌کند.

تبصرهٔ ۲: استفاده از ایهام در اشاره به‌اسم یا تخلّص شاعر، مرسوم بود.

ای شعر، ای تو جان دگر در من　　در بند تن اسیر منم یا تو

من در اسارتم تو در آزادی　　یا للعجب امیر منم یا تو

امیری فیروزکوهی

فروغ فرخزاد در غزلی که به‌اقتفای غزل سایه ساخته بود به‌هر دو اسم به‌ایهام اشاره کرده است:

در سایه‌ها، فروغ تو بنشست و رنگ باخت　　او را به‌سایه از چه سیه‌پوش می‌کنی

در بیت زیر ملا مخفی رشتی به‌اسم خود با لغت مترادف «پنهان» اشاره کرده است و لذا پنهان ایهام دارد:

← به‌نظر من ایهام مجرّده (و مطلقه) همان است که امروزه ایهام می‌گوئیم و ایهام مرشحه آن است که امروزه ایهام تناسب خوانده می‌شود. و این بحث‌ها مربوط به‌زمانی است که هنوز ایهام تناسب کشف نشده بود، اما بعد از کشف ایهام تناسب در آن تجدید نظر نشد.

به‌هر حال این مباحث هرچند از نکات و دقایق خالی نیست امّا بی‌اشکال هم نیست و به‌هر حال جای تفصیل آن در کتب معنی‌شناسی (سمانتیک) زبان فارسی است (که جای آن خالی است)

در سخن پنهان شدم مانند بو در برگ گل هر که دارد میل دیدن در سخن بیند مرا[1]

تبصرهٔ ۳: ایهام دوگانه‌خوانی به‌این معنی است که جمله یا عبارتی را بتوان به‌دو گونه خواند و لذا دو گونه معنی کرد. قدما به‌آن شبه ایهام[2] و توجیه[3] می‌گفتند:

مژده ای ارباب دل کارام جان‌ها می‌رسد دل که از ما رفته بود اکنون به‌مأوا می‌رسد

سلمان ساوجی

می‌توان خواند: به‌ما، وا می‌رسد.[4]

ایهام دوگانه‌خوانی انحای مختلفی دارد، گاهی مانند مثال فوق کلمهٔ بسیطی را به‌اجزاء معنی‌دار تجزیه می‌کنیم، گاهی جملهٔ خبری را سؤالی می‌خوانیم، گاهی مانند مثال زیر جای تکیه را عوض می‌کنیم:

بلبل ز شاخ سرو به‌گلبانگ پهلوی می‌خواند دوش درس مقامات معنوی
یعنی بیا که آتش موسی نمود گل تا از درخت نکتهٔ توحید بشنوی

حافظ

یعنی «گل نمودار آتش موسی شد»[5] امّا دو وجه زیر را هم به‌ذهن متبادر می‌کند:
آتش موسی گل کرد (برافروخته شد). آتش موسی گل سرخ را جلوه‌گر کرد.

یا جای مکث عوض شود:

طی مکان ببین و زمان در سلوک شعر کاین طفل، یکشبه ره صدساله می‌رود

حافظ

که می‌توان خواند: کاین طفلِ یکشبه، ره صدساله می‌رود.

ایهام دوگانه‌خوانی یکی از طرق ایجاد طنز است:

---

۱. ملا مخفی مکرراً از اسم خود استفادهٔ ایهامی کرده است

ز سوز سینهٔ مخفی شد این قدر معلوم که همچو خس مژه‌اش در گریستن می‌سوخت

که بین مخفی و معلوم ایهام تضاد است.

مخفی بسیار ضعیف و لاغر بود و علّت آن را این می‌دانست که دبیران عالم در آغاز نامه‌ها می‌نویسند: «مخفی نماناد»

۲. بدایع‌الافکار، ص ۷۰

۳. در برخی از کتب بدیعی مثلاً ابدع البدایع اسم صنعتی است شبیه به‌مراعات النظیر. در برخی دیگر از کتب بدیعی اسم دیگر محتمل الضدین و ذو وجهین است که یکی از مصادیق روش ایهام است که آن را در همین بخش توضیح داده‌ایم.

۴. می‌توان گفت که صنعت ایهام تبادر دارد.

۵. حاشیهٔ قزوینی، دیوان، ص ۳۴۵

تن آدمی شریف است به‌جان آدمیت　　نه همین لباس زیباست نشان آدمیت

سعدی

می‌توان آن را سؤالی خواند:

تن آدمی شریف است به‌جان آدمی - ؟　　نه! همین لباس زیباست نشان آدمیّت

اگر این کلام جاودانی استاد طوس را:

همه سر به‌سر تن به‌کشتن دهیم　　از آن به‌که کشور به‌دشمن دهیم

به‌صورت استفهام انکاری بخوانیم، طنز می‌شود:

همه سر به‌سر تن به‌کشتن دهیم؟　　از آن به که کشور به‌دشمن دهیم؟

و یا با تصرّفی: نه آن به که کشور به‌دشمن دهیم!

تبصرهٔ ۴: اگر دو لفظ همسان دو معنی داشته باشد، به‌آن جناس تام می‌گویند و اگر یک لفظ دو معنی داشته باشد ایهام. می‌توان گفت که معادل جناس تام که در بدیع لفظی مطرح می‌شود ایهام در بدیع معنوی است. گاهی شاعر جناس تام و ایهام را به‌هم می‌آمیزد و بیت جنبهٔ هنری والایی می‌یابد:

چون نای بی‌نوایم از این نای بی‌نوا　　شادی ندید هیچکس از نای بی‌نوا

مسعود سعدسلمان

در مصراع اول نای بی‌نوا به‌صورت جناس تام به‌کار رفته است (نای بی‌نوای نخست نی بی‌صدا و نای بی‌نوای دوم زندان نای مفلوک است). امّا در مصراع دوّم نای بی‌نوا ایهام دارد و به‌هر دو معنی دلالت می‌کند.

تبصرهٔ ۵: فرق بین ایهام و کنایه این است که اولاً ایهام معمولاً در واژه است و کنایه در عبارت و جمله. و ثانیاً در کنایه فقط یکی از معانی (معنی دور و باطنی) مراد است، امّا در ایهام همهٔ معانی مراد است. مثلاً در کنایهٔ «فلانی در خانه‌اش باز است» اصلاً معنی ظاهری مُراد نیست.

۲. ایهام تناسب

فقط یکی از دو معنی کلمه در کلام حضور داشته باشد[۱]، امّا معنی غایب (یکی از

---

۱. آن تعریفی که قدما برای ایهام نوشته‌اند که فقط معنی دور مراد است (یعنی یکی از معانی) بیشتر در مورد

معانی دیگر کلمه) با کلمه یا کلماتی از کلام رابطه و تناسب داشته باشد (امّا در معنی مدخلیت ندارد):

یکی را حکایت کنند از ملوک　　که بیماری رشته کردش چو دوک

سعدی

«رشته» اسم بیماریی است که در طب قدیم به‌آن عِرْق مدنی و امروزه پیوک می‌گویند، امّا در معنی نخ که اصلاً در این بیت مراد نیست با دوک تناسب دارد

صبر ایّوبی بباید تا ببیند روزگار　　همچو داعی مدح پردازی ز کرمان آمده

خواجوی کرمانی

کرمان اسم زادگاه خواجو است امّا در معنی کرم‌ها که در اینجا مراد نیست با ایوب ایهام تناسب تلمیحی دارد.

هر تیر که در کیش است گر بر دل ریش آید　　ما نیز یکی باشیم از جملهٔ قربان‌ها

سعدی

قربان به‌معنی قربانی است امّا در معنی بند و تسمهٔ ترکش که در اینجا مراد نیست با تیر و کیش ایهام تناسب دارد.

چو تو خود کنی اختر خویش را بد　　مدار از فلک چشم نیک اختری را

ناصرخسرو

مدار در معنای جغرافیایی خود با فلک ایهام تناسب دارد.

عالم از نالهٔ عشّاق مبادا خالی　　که خوش آهنگ و فرح‌بخش نوایی دارد

حافظ

یعنی عالم از نالهٔ عاشقان خالی مباد که آهنگی خوش و حال و هوایی فرح‌بخش دارد. امّا عشّاق، اسم دستگاهی در موسیقی هم هست (پردهٔ عشاق) و در این معنی که در اینجا مراد نیست با خوش آهنگ تناسب دارد و همین وضع را دارد ارتباط عالم با هوا.

ایهام تناسب حدّ و مرزی ندارد زیرا هر آینه می‌توان معنی پنهان و به‌اصطلاح دور از ذهنی[1] از کلمه را کشف کرد که با کلمات دیگر تناسب دارد و این سخن مخصوصاً در

← ایهام تناسب صادق است نه ایهام.

۱. به ندرت عکس آن هم صادق است به‌این معنی که معنی بعید دور از ذهن معنی مراد و معنی متعارف ←

مورد حافظ صادق است که در ایجاد تناسبات مختلف بین کلمات ـ که سبک اوست ـ به‌ایهام تناسب توجه خاصی دارد:

ای نسیم سحر آرامگه یـار کـجاست　　منزل آن مه عاشق کش عیّار کجاست

نسیم نام یکی از عیّاران معروف در داستان سمک عیّار است.

تبصرهٔ ۱: گاهی ایهام تناسب بین یک کلمه و جزیی از کلمه دیگر است. این مورد که می‌توان آن را ملحق به‌ایهام تناسب خواند به‌دو طریق به‌وجود می‌آید:

۱. واژهٔ مرکبی (معمولاً فعل پیشوندی) را به‌اجزاء معنی داری تقسیم می‌کنیم، یکی از آن اجزا با کلمات دیگر نوعی تناسب (تضاد، ترجمه، تلمیح...) دارد:

عنقا شکـار کس نشـود دام بـاز چـین　　کاینجا همیشه باد به‌دست است دام را

حافظ

بین عنقا و باز ایهام تناسب است.

احـوال گـنج قـارون کـایّام داد بـر بـاد　　در گوش دل فرو خوان تا زر نهان ندارد

حافظ

بین گنج قارون و فرو ایهام تناسب تلمیحی است چون گنج قارون به‌اعماق زمین فرو رفت

درخت دوستی بنشان که کام دل به‌بار آید　　نهال دشمنی برکن کـه رنـج بـی‌شمار آرد

حافظ

بین بار و بر ایهام ترجمه است.

ز بس که شد دل حافظ رمیده از همه کس　　کـــنون ز حـــلقهٔ زلفت بـــه‌در نـــمی‌آید

حافظ

بین حلقه و در ایهام تناسب است.

۲. واژهٔ بسیط یا در حکم بسیطی را به‌دو جزء معنی‌دار تقسیم می‌کنیم. یکـی از آن اجزاء با کلمه‌یی از بیت نوعی تناسب (تضاد، ترجمه...) دارد.

بـــر در اربـــاب بـــی‌مروّت دنـــیا　　چند نشینی که خواجه کی به‌در آید

حافظ

← قریب، معنی ایهام تناسبی باشد. در قرآن می‌فرماید: **والشّمسُ والقمرُ بُحسبانٍ، والنّجمُ والشجرُ یَسجُدان.** نجم در اینجا به‌معنی گیاهانی است که ساقه ندارند (در مقابل شجر) و لذا نجم به‌معنی ستاره معنی ایهام تناسبی است.

بین در و باب (منتزع از ارباب) ایهام ترجمه است

صفیر مرغ برآمد بط شراب کجاست　　فغان فتاد به‌بلبل، نقاب گل که کشید

حافظ

بین بط و آب (منتزع از شراب) ایهام تناسب است.

گوهر پاک بباید که شود قابل فیض　　ورنه هر سنگ و گلی لؤلؤ و مرجان نشود

بین گوهر و جان (منتزع از مرجان) ایهام تناسب است.

جلوه‌گاه طایر اقبال باشد هرکجا　　سایه اندازد همای چتر گردون‌سای تو

حافظ

بین طایر و بال (منتزع از اقبال) ایهام تناسب است.

واله و شیداست دایم همچو بلبل در قفس　　طوطی طبعم ز عشق شکّر و بادام دوست

حافظ

بین بلبل و قفس و دام (منتزع از بادام) ایهام تناسب است.

این مورد به‌نظر می‌رسد در شعر حافظ (مانند همهٔ مصادیق ایهام) بیش از دیگران باشد ولی به‌هر حال در دیگران هم نمونه‌هایی دارد:

دست طمع چو پیش کسان می‌کنی دراز　　پل بسته‌ای که بگذری از آبروی خویش

صائب

بین پل و آب (منتزع از آب رو) ایهام تناسب است.

بالش من پُر آواز پَر چلچله‌هاست

سپهری

بین پَر و بال (منتزع از بالش) ایهام ترجمه است.

تبصرهٔ ۲: ایهام تناسب تلمیحی آن است که واژه‌یی در یکی از معانی با کلمه یا کلمات دیگری تناسب تلمیحی ایجاد کند:

محمود بود عاقبت کار در این راه　　گر سر برود در سر سودای ایازم

حافظ

آن یکی یوسف رخی عیسی نفس　　وین یکی گرگی و یا خر با جرس

دفتر دوم مثنوی

۳. ایهام تضاد

یکی از انواع مهم ایهام تناسب، ایهام تضاد است: معنی غایب با معنی کلمه یا کلماتی از کلام رابطهٔ تضاد دارد:

ز زهد خشک ملولم کجاست بادهٔ ناب　　که بوی باده مدامم دماغ تر دارد

حافظ

تر به‌معنی تازه و خوش است یعنی بوی باده، مدام روحم را تازه می‌کند، امّا در معنی مرطوب با خشک ایهام تضاد دارد.[۱]

تبصره: گاهی ایهام تضاد بین لازمهٔ معنی کلمه یا کلمات است:

آب حیوان اگر این است که دارد لب دوست　　روشن است این که خضر بهره سرابی دارد

حافظ

لازمهٔ آب حیوان سیاهی و ظلمت است که با روشن (در بیت به‌معنی بدیهی و واضح به‌کار رفته است) به‌معنی نورانی ایهام تضاد دارد.

۴. ایهام ترجمه[۲]

در ایهام ترجمه دو لغت که مترادف همند به‌دو معنی مختلف به‌کار می‌روند. مثلاً: «استاد از در وارد شد و در باب بدیع سخن گفت» در و باب مترادف همند امّا در دو معنی به‌کار رفته‌اند. این دو واژه معمولاً یکی عربی و یکی فارسی است امّا ضرورةً چنین نیست.

رقیبم سر زنش‌ها کرد کز این باب رخ برتاب　　چه افتاد این سر ما را که خاک در نمی‌ارزد

حافظ

بین باب و در ایهام ترجمه است.

دلی طلب کن بسیمار کردهٔ وحدت　　چو چشم دوست که بیماری است عین شفا

خاقانی

---

۱ در این بیت مدام به‌معنی شراب هم هست که مراد نیست و لذا با باده ایهام ترجمه دارد.

۲. ایهام ترجمه در معنیی نزدیک به‌تعریف ما (در کلام الفاظی آورند که در لغت (= زبان) دیگر ترجمهٔ لفظ سابق باشد. الغُصنُ شاخ و آبَ الماءُ منجمداً یعنی شاخه خشک شد و آب یخ زد) در ابدع البدایع آمده است و مؤلف آن را از مستدرکات خود شمرده است.

بین چشم و عین ایهام ترجمه است.

رقیبان غافل و ما را ازآن چشم وجبین هردم هزاران‌گونه پیغام‌است وحاجب درمیان ابرو

حافظ

بین حاجب و ابرو ایهام ترجمه است.

شکر ایزد که به‌اقبال کله گوشهٔ گل نخوت باد دی و شوکت خار آخر شد

حافظ

شوکة در عربی به‌معنی خار است.

با محتسبم عیب مگوئید که او نیز پیوسته چو ما در طلب عیش مدام است

حافظ

سحر با معجزه پهلو نزند دل خوش دار سامری کیست که دست از ید بیضا ببرد

حافظ

مگر به‌روی دل‌آرای یار ما ور نی به‌هیچ وجه دگر کار برنمی‌آید

حافظ

گر قلب دلم را ننهد دوست عیاری من اشک روان دردمش از دیده شمارم

حافظ

گرچنین چهره گشاید خط زنگاری دوست من رخ زرد به‌خونابه منقش دارم

حافظ

نه من بر آن گل عارض غزلسرایم و بس که عندلیب تو از هر طرف هزارانند

حافظ

ز زهد خشک ملولم کجاست بادهٔ ناب که بوی باده مدامم دماغ تر دارد

حافظ

گاهی ایهام ترجمه در لازمه معنی یا معانی نزدیک به‌معنی اصلی است:

تا گنج غمت در دل ویرانه مقیم است همواره مرا کوی خرابات مقام است

حافظ

بین خرابات و ویرانه می‌توان به‌ایهام ترجمه قائل شد.

همان طور که ایهام تناسب تلمیحی داریم، ایهام ترجمهٔ تلمیحی هم داریم:

بیاور می که نتوان شد ز مکر آسمان ایمن به‌لعب زهرهٔ چنگی و مرّیخ سلحشورش

کمند صید بهرامی بیفکن جام جم بردار که‌من پیمودم‌این‌صحرانه‌بهرام‌است‌نه‌گورش

حافظ

تلمیح به‌داستان بهرام‌گور دارد امّا بهرام اسم فارسی ستارهٔ مریخ است.

و نیز همان طور که در ملحق به‌ایهام تناسب گفتیم گاهی بین یک کلمه و جزیی از کلمه دیگر ممکن است ایهام ترجمه باشد:

ماجرای دل خون گشته نگویم با کس زآن که جز تیغ غمت نیست کسی دمسازم

حافظ

بین خون و دَم (منتزع از دمساز) ایهام ترجمه است (بین تیغ و دم ایهام تناسب است)

بجز صبا و شمالم نمی‌شناسد کس عزیز من که بجز باد نیست دمسازم

حافظ

. بین باد و دَم (منتزع از دمساز) ایهام ترجمه است (و بین دم و صبا و شمال ایهام تناسب است)

تبصره: ایهام ترجمه را با بحث لغات مترادف نباید اشتباه کرد:

شیراز معدن لب لعل است و کان حسن من جوهری مفلسم ایرا مشوشم

حافظ

معدن و کان هر دو به‌یک معنی به‌کار رفته‌اند و لذا ایهام ترجمه ندارند.

۵. ایهام تبادر

واژه‌یی از کلام، واژهٔ دیگری را که با آن (تقریباً) همشکل یا همصداست به‌ذهن متبادر کند. معمولاً واژه‌یی که به‌ذهن متبادر می‌شود با کلمه یا کلماتی از کلام تناسب دارد. حافظ به‌این صنعت که در کتب بدیعی مذکور نیست توجه بسیار داشته است.

مزرع سبز فلک دیدم و داس مه نو یادم از کشتهٔ خویش آمد و هنگام درو

حافظ

خویش، خیش را هم به‌ذهن متبادر می‌کند که با مزرع و داس و درو تناسب دارد.

آن پیک،نامور که رسید از دیار دوست آورد حرز جان ز خط مشکبار دوست

حافظ

نامور، نامه‌ور (نامه‌آور) را به‌ذهن متبادر می‌کند.

گفتم خوشا هوایی کز باد صبح خیزد　　گفتا خُنُک نسیمی کز کوی دلبر آید

حافظ

خُنُک (خوشا)، تلفّظ امروزی خُنَک (سرد) را هم که با هوا و باد و نسیم تناسب دارد به‌ذهن متبادر می‌کند.

کوکب بخت مرا هیچ منجّم نشناخت　　یارب از مادر گیتی بچه طالع زادم

حافظ

بچه (= به‌چه) بچّه را هم متبادر می‌کند که با مادر و زادن تناسب دارد.

راهم شراب لعل زد ای میر عاشقان　　خون مرا به‌چاه زنخدان یار بخش

حافظ

راه، راح به‌معنی شراب را به‌ذهن متبادر می‌کند

دُرج محبّت بر مُهر خود نیست　　یارب مبادا کام رقیبان

حافظ

مُهر، مهر را به‌یاد می‌آورد که با محبّت ایهام ترجمه دارد.

در عیش نقد کوش که چون آبخور نماند　　آدم بهشت روضه دارالسلام را

حافظ

بهشت (فعل) به‌معنی فروگذاشت با بهشت به‌معنی جنت تبادر دارد. اختلاف در تکیه است.

راه عشق گرچه کمینگاه کمان‌داران است　　هرکه آهسته رود صرفه ز اعدا ببرد

حافظ

اعدا جمع عدو به‌معنی دشمنان (دزدان) است[1] امّا به‌مناسبت صرفه، عوّا را نیز به‌ذهن متبادر می‌کند. صرفه و عوّا اسم دو ستاره و دو صورت فلکی و دو منزل از منازل قمرند (منزل دوازدهم و سیزدهم).[2]

دست از أمل دراز خود باز کشیم　　در زلف نگار و حلقهٔ چنگ زنیم

جمال‌الدین قزوینی

---

۱ و در معنی دونده (أعدیٰ به‌معنی دونده‌تر از ریشهٔ عَدْو به‌معنی دویدن) نیز با آهسته و راه ایهام تناسب دارد.

۲. در ضمن عوّا (عوعوکننده) به‌معنی سگ هم هست که با راه و آهسته و کمین و صرفه بردن (= سبقت گرفتن) تناسب دارد

أمل به‌معنی آرزو، موهم عمل (اعمال شرعی) هم هست.

صبح‌ها نان و پنیرک بخوریم

سهراب سپهری

پنیرک که اسم گیاهی است پنیر را به‌ذهن متبادر می‌کند.

بعد از این ز آن شیر این ره بسته شد　　رشتهٔ اَیمان ما بگسسته شد

دفتر اول مثنوی

اَیمان جمع یمین (= سوگند) است امّا ایمان را هم به‌ذهن متبادر می‌کند.

چندت نیاز و آز دواند به‌برّ و بحر　　دَریاب وقت خویش که دریای گوهری

سعدی

دَریاب، دُریاب را هم به‌ذهن متبادر می‌کند که با دریا و گوهر تناسب دارد.

بانگ غولان هست بانگ آشنا　　آشنایی که کشد سوی فنا

دفتر دوم مثنوی

کشد، کُشد را هم به‌ذهن متبادر می‌کند.

به‌بوی دو نان پیش دونان شدی　　زدی بوسه چون پرّ نان عنصری

خاقانی

پرّ نان هم پرنیان را به ذهن می‌آورد و هم پاره نان را.

تبصرهٔ ۱: گاهی تبادر (غالباً وقتی که دو لفظ هیچ اختلافی جز تکیه ندارند) به‌حدّی قوی است که به‌هر دو شکل می‌توان خواند و معنی کرد و در این صورت ایهام دوگانه خوانی پیش می‌آید:

منطق الطیر، آنِ خاقانی صداست　　منطق الطیر سلیمانی کجاست

مولوی

می‌توان خواند: منطق‌الطیران (یعنی دو منطق الطیر).

هیچ چیزی در جهان چون شمس نیست　　شمس جان فرد است او را امس نیست

مولوی

می‌توان خواند: فرداست

تبصرهٔ ۲: گاهی ذهن‌های معمولی (مثلاً نسّاخ و نقالان) به‌مقتضای ذوق و دانش خود با تبادر در متن تصرّف می‌کنند و معمولاً لغات و تعبیرات ناآشنا را عوض می‌کنند:

درویشی این بیت معروف حافظ را:

خوش بود گر محک تجربه آید به‌میان تا سیه روی شود هرکه در او غش باشد

چنین می‌خواند: تا سیه روی شود هر که دروغش باشد!

به‌روز واقعه تابوت ما ز سرو کنید که می‌رویم به‌داغ بلندبالایی

حافظ

کسی می‌خواند: که می‌رویم به‌دار بلندبالایی

تبصرهٔ ۳: با توجه به‌برخی از شواهد تبادر که دو کلمه بسیار شبیه همند، گاهی می‌توان به‌آن ایهام جناس گفت:

گلی کان پایمال سرو ما گشت بود خاکش ز خون ارغوان به

حافظ

گِل، گُل را (جناس ناقص) به‌ذهن تبادر می‌کند.

تبصرهٔ ۴: از فروع تبادر ایهام تصحیف است به‌این معنی که یک کلمه یا دو کلمهٔ کنار هم را اشتباه (به‌لحاظ نقطه یا سرکج کاف و گاف) ببینیم و به‌نحو دیگری بخوانیم زیرا بین آن کلمه مصحّف و کلمه یا کلمات دیگری از کلام تناسب است:

بیا تا در می صافیت راز دهر بنمایم به‌شرط آن‌که ننمایی به‌کژطبعان دل کورش[1]

حافظ

اگر کژ را به‌تصحیف کر بخوانیم با کور تناسب دارد.

مرنج حافظ و از دلبران حفاظ مجوی گناه باغ چه باشد چو این گیاه نرست

حافظ

در برخی از نسخ: چو این درخت نرست، در این صورت گناه با گیاه ایهام تصحیف دارد

تا درخت دوستی بر کی دهد حالیا رفتیم و تخمی کاشتیم

حافظ

می‌توان برکی را به‌تصحیف برگی خواهند.

---

۱. شواهد برگرفته از مقالهٔ استاد جمشید سروشیار است: «بسوخت دیده ز حیرت»، نشر دانش، سال ۱۶، شمارهٔ ۴، زمستان ۷۸.

۶. استخدام[۱]

بر سه گونه است: استخدام تشبیهی، استخدام غیرتشبیهی، استخدام ضمیر

۱. استخدام تشبیهی[۲]:

الف) فعل جمله ایهام دارد و در ارتباط با مشبه یک معنی و در ارتباط با مشبّهٌ به‌معنی دیگر دارد.

شنیدم کـه جشـنی مـلوکانه سـاخت　　چو چنگ اندر آن بزم خلقی نواخت

بوستان سعدی

نواختن با چنگ به‌معنی ساز را به‌صدا در آوردن و با خلق به‌معنی مرحمت کردن است.

رخسارهٔ چون ماه تو امروز گرفته است　　آئینه کـه را پـیش نـفس داشـته بـاشد

صائب

رخساره گرفته است (غمگین). ماه گرفته‌است (کسوف)

عشقم چنان ربود که دنـیا و آخـرت　　افتاد چون دو قطرهٔ اشک از نظر مرا

صائب

دنیا و آخرت از چشمم افتاد (بی‌اعتبار شد). اشک از چشمم افتاد (سقوط کرد).

شکر لب جـوانـی نـی آمـوختی　　که دل‌ها بر آتش چو نی سوختی

بوستان سعدی

سوختن با دل یک معنی و با نی معنی دیگر دارد.[۳]

مثل زنبیل پر از میوه تب تند رسیدن دارم

سپهری

من رسیدم – میوه رسید.

من ایستاده تا کنمش جان فدا چو شمع　　او خود گذر به‌ما چو نسیم سحر نکـرد

حافظ

---

۱ به‌خدمت گرفتن یک لغت در دو معنی

۲. آزاد بلگرامی ادیب معروف هندی در کتاب غزالان الهند از دو نوع استخدام ضمیر و تشبیه‌الاستخدام سخن گفته است و ظاهراً تشبیه‌الاستخدام (استخدام تشبیهی) یافتهٔ خود اوست و در باب آن می‌نویسد «و ادبای فُرس به‌این صنعت اصلاً پی نبرده‌اند». از بحث آزاد چنین برمی‌آید که استخدام ضمیر وضع خطیب قزوینی است. آزاد این نوع استخدام را استخدام مضمر و آن دیگری را استخدام مظهر می‌خواند.

۳. در مورد نی هم می‌توان به‌آتش کشیدن و نابود کردن معنی کرد و هم به‌معنی بند نی را سوزاندن، زیرا تا بندهای نی را نسوزانند، صدا نمی‌دهد: نی ناسوخته بندند نوائی ندهند (دکتر فخرالدین مزارعی)

من ایستاده‌ام (مقاومم، بر عهد خود پایدارم) ـ شمع ایستاده است (سر پاست). او گذر نکرد ـ نسیم گذر نکرد (نوزید).

شبی دارم سیاه از صبح نومید　　در این شب رو سپیدم کن چو خورشید

نظامی

رو سپیدی با انسان یک معنی و با خورشید معنی دیگر دارد.

همچو چنگ ار به‌کناری ندهی کام دلم　　از لب خویش چو نی یک نفسی بنوازم

حافظ

در آستین مرقع پیاله پنهان کن　　که همچو چشم صراحی زمانه خونریزست

حافظ

تبصره: در این نوع استخدام چنان که در بیان مطرح کرده‌ام وجه تشبیه دوگانه است یعنی در یک معنی حسی و در معنی دیگر عقلی است:

بر مثل زاهدان جمله چمن خشک بود

مولوی

خشکی با زاهدان به‌معنی تعصب و با چمن به‌معنی زردی است.

روی قانون چمن پا نگذاریم

سپهری

پا نگذاشتن روی قانون جنبه عقلی و پا نگذاشتن روی چمن جنبهٔ حسی دارد.

ب) اسمی در ارتباط با مشبه یک معنی و در ارتباط با مشبهٌ‌به معنی دیگر دارد:

باز آ که در فراق تو چشم امیدوار　　چون گوش روزه‌دار بر الله اکبر است

سعدی

الله‌اکبر در ارتباط با چشم امیدوار به‌معنی دروازه الله‌اکبر (دروازه قران) است که مسافران شیراز از آنجا وارد شهر می‌شدند. و در ارتباط با گوش روزه‌دار به‌معنی اذان مغرب است که دال بر وقت افطار در ماه رمضان است.

سلیمان‌وار اگر سازی هوا را زیر دست خود　　فلک چون حلقهٔ خاتم به‌فرمان تو می‌گردد

صائب

هوا با سلیمان به‌معنی باد و با تو به‌معنی هوی و هوس است.

۲. **استخدام غیرتشبیهی:** همان وضع قبلی را دارد (یعنی اسمی در دو معنی با فعلی

ترکیب می‌شود یا فعلی در دو معنی با اسمی ترکیب می‌شود[۱]) امّا ساختار تشبیهی نیست:

خمیازه کشیدیم به‌جای قدح می ویران شود آن شهر که میخانه ندارد

نجیب کاشانی

کشیدن با خمیازه یک معنی و با قدح می معنی دیگردارد.

۳. استخدام ضمیر: لفظی که دارای دو معنی است به‌یک معنی در کلام به‌کار رود امّا در کلام ضمیری بیاورند که به‌معنی دیگر واژه راجع باشد. این نوع استخدام در عربی رایج است امّا در فارسی چندان مرسوم نیست:

امید هست که روی ملال در نکشد از این سخن‌که گلستان نه جای دلتنگی است
علی الخصوص که دیباچهٔ همایونش به‌نام سعد ابوبکر سعدبن زنگی است

گلستان سعدی

گلستان در بیت اوّل به‌معنی گلزار است امّا ضمیر همایونش به‌معنی دیگر آن که اسم کتاب سعدی است دلالت می‌کند.

اگرچه تیغ بود آلت بریدن، من همی بریدم آن تیغ را به‌گام‌آور
وگر به‌تیزی گردد بریده چیز از تیغ از او همی به‌درازی بریده گشت نظر
چو آفتاب نهان شد، نهان شد از دیده نیام او شب دیرنده تیره بود مگر

مسعود سعد سلمان

در مصراع اول بیت اول تیغ، شمشیر است و در مصراع دوم، تیغ کوه که راه باریکی است.

در مصراع اول بیت دوم تیغ شمشیر است، امّا ضمیر او در مصراع دوّم راجع به‌راه باریک تیغ کوه است. در مصراع اوّل بیت سوم، سخن از تیغهٔ کوه است که از دیده نهان شد امّا ضمیر او در مصراع دوّم (با توجه به‌نیام) شمشیر را هم به‌یاد می‌آورد.

تبصره: این مورد اخیر نشان می‌دهد که یک نوع از استخدام ضمیر این است که ضمیر می‌تواند به‌هر دو معنی هم راجع باشد:

بت زنجیر موی از گفتن او بر آشفت ای خوشا آشفتن او

نظامی

او (مانند برآشفتن) هم به‌مو بر می‌گردد و هم به‌شخص.

۱. در انگلیسی اگر فعلی دو اسم را yoke کند یعنی به‌دنبال خود بکشد syllepsis است وگرنه zeugme

دوستان جان داده‌ام بهر دهانش بنگرید کو به‌چیزی مختصر چون باز می‌ماند ز من

حافظ

او هم به‌معشوق برمی‌گردد که به‌چیزی مختصر که دهان باشد از او امتناع می‌ورزد (باز می‌ماند) و هم به‌دهان که برای دادن چیزی مختصر (بوسه که باید دهان بسته باشد) باز مانده است نه بسته (یعنی بوسه نمی‌دهد).

تبصرهٔ ۱: فرق استخدام با ایهام این است که در ایهام اگر فقط یک معنی واژه را در نظر بگیریم، جمله معنی دارد امّا در استخدام باید هر دو معنی را در نظر بگیریم. علاوه بر این استخدام در سطح جمله است (دو جمله می‌سازد).

تبصرهٔ ۲: چنان که قبلاً گفتیم ایهام در بدیع معنوی معادل جناس تام در بدیع لفظی است. لذا به‌جای زلف را چون من بر باد مده که مبتنی بر ایهام است (بر باد دادن) می‌توان گفت: زلف بر باده مده تا ندهی بر بادم (حافظ) که مبتنی بر جناس تام است

تبصرهٔ ۳: مواردی است که می‌توان آن را ملحق به‌استخدام حساب کرد از جمله کلمه‌یی را به‌دو اسم تجزیه کنیم و فعل جمله را به‌اعتبار آن‌ها دوگونه معنی کنیم:

روی خاکی و نم چشم مرا خوار مدار چرخ فیروزه طربخانه از این کهگل کرد

حافظ

طرب کردن، خانه کردن.

۷. استثنای منقطع[۱]

حکم یا موردی را از حکم یا موردی مستثنیٰ کنند بدون این که بین آن‌ها سنخیت و

---

۱ این اصطلاح مربوط به‌نحو زبان عربی است (جاء القوم الاحماراً) و به‌عنوان اصطلاح بدیعی در کتب قدما نیامده است. از متأخرین شمس‌العلما گرگانی در ابدع‌البدایع بدان پرداخته است. مرحوم خزائلی در حواشی خود بر بوستان و مرحوم شریعتی در حاشیهٔ یکی از آثار خود آن را از دید بدیعی نگریسته‌اند. در دائرة‌المعارف مصاحب نیز بدان اشاره شده است.

استثنای منقطع در ویرایش اول این کتاب جزو روش تناسب آمده بود که غلط نیست زیرا مستثنی و مستثنی منه از یک جنس نیستند و لذا عدم تناسب دارند. امّا به‌دلایلی ترجیح دادیم آن را به‌زیرمجموعه روش ایهام منتقل کنیم از جمله این که می‌توان توجیه کرد که استثنا خواننده را به‌وهم فرو می‌افکند که گویی دو موضوع مطرح از یک جنسند و با این فرض است که از هم مستثنی شده‌اند. از سوی دیگر استثنای منقطع مثل سایر مصادیق روش ایهام است که مورد توجه شاعران خاصی از قبیل حافظ و سعدی بوده است.

همجنسی و مناسبتی که لازمهٔ استثناء است وجود داشته باشد و بدین ترتیب آن استثناء عقلاً و عرفاً صحیح نباشد:

کس از فتنه در فارس دیگر نشان　　نجوید مگر قامت مهوشان

بوستان سعدی

قامت مهوشان را از جنس فتنه (آشوب و غوغا که در مملکت ایجاد می‌شود) توهّم کرده است.

بخوشید سرچشمه‌های قدیم　　نماند آب جز آب[1] چشم یتیم

بوستان سعدی

اشک از جنس آب سرچشمه‌ها نیست

نبودی بجز آه بیوه زنی　　اگر برشدی دودی از روزنی

سعدی

نبود از ندیمان گردن فراز　　بجز نرگس آنجا کسی دیده باز

سعدی

نماند فتنه در ایام شاه جز سعدی　　که بر جمال تو فتنه است و خلق بر سخنش

سعدی

فتنه در مصراع اول به‌معنی آشوب و بلاست که سعدی از آن جنس نیست (در مصراع دوم به‌معنی عاشق است)

بجز آن نرگس مستانه ـ که چشمش مرساد ـ　　زیر این طارم فیروزه کسی خوش ننشست

حافظ

نرگس را نمی‌توان کسی خواند.

ابیات زیر را هرچند به‌ظاهر ساخت استثنا ندارند اما می‌توان استثنای منقطع (یا ملحق به‌استثنای منقطع) دانست:

هم عفی‌الله صبا کز تو پیامی می‌داد　　ورنه در کس نرسیدیم که از کوی تو بود

حافظ

---

۱. این تکرار تصادفی است (آب چشم به‌جای اشک آمده است)، در استثنای منقطع برخلاف اسلوب‌الحکیم که مبتنی بر جناس تام است، تکرار نیست.

صبا و کس از یک جنس نیستند. می‌توان چنین توجیه کرد و به‌استثناء رسید، جز صبا کسی از کوی تو نبود.

در این زمانه رفیقی که خالی از خلل است　　صـــراحـی مـه نـاب و سـفینهٔ غـزل است

حافظ

اولاً صراحی و سفینه از جنس رفیق نیستند و ثانیاً می‌توان چنین توجیه کرد: بجز صراحی می ناب و سفینهٔ غزل رفیقی که خالی از خلل باشد وجود ندارد.

تبصره: بدیهی است که ابیاتی از این قبیل:

بگو به‌خواب که امشب میا به‌دیدهٔ من　　جزیره‌یی که مکان تو بـود آب گـرفت

منسوب به‌ظهیر فاریابی

جزو بحث ما نیست زیرا در اینجا جزیره استعاره از دیده و به‌اصطلاح خود آن است.

۸. اسلوب الحکیم[1]

جمله‌یی را برخلاف مقصود گوینده حمل کنند و بنا بـه‌معنایی کـه مـقصود گـوینده نیست، پاسخ دهند. اساس اسلوب الحکیم بر جناس تام است، واژه در یک معنی در یک پاره از کلام (مصراع) و در معنی دیگر در پارهٔ دیگر کلام تکرار می‌شود:

گفتمش باید بری نامم زیـاد　　گفت آری می‌برم نامت ز یاد

فرصت شیرازی

مقصود گوینده این بود که باید نام مرا زیاد (بسیار) بر زبان جاری سازی، امّا مـخاطب

---

۱. شاید مراد از حکیم، سقراط باشد که روش او ایجاب خصم در سوال و جواب بود (دیالکتیک) و با سخن خود مدّعی او را (با طنز) رد می‌کرد. «امّا آن چه استهزای (Ironie) سقراطی نامیده‌اند در واقع طریقه‌یی بود که برای اثبات سهو و خطا و رفع شبهه از اذهان داشت به‌وسیلهٔ سؤال و جواب و مجادله (Dialectique)» (سیر حکمت در اروپا، ص ۱۴). به‌اسلوب‌الحکیم قول بالموجب نیز می‌گویند. در برخی از کتب بدیعی قول به‌موجب و اسلوب الحکیم یکی است. در درّه نجفی بین این دو فرق نهاده و قول به‌موجب را نوعی اسلوب الحکیم دانسته است که در آن کلام متکلّم را ردّ و ابطال نمایند.

کوری آن کس که می‌گفتی به‌چشمم آب نیست　　آب در چشم آن قدر دارم که جای خواب نیست

وصال شیرازی

و در باب اسلوب الحکیم می‌گوید که در آن کافی است که کلام متکلّم را متعمداً برخلاف مراد او حمل کنیم

چنین وانمود کرد که گوینده گفته است باید نام مرا از یاد ببری (فراموش کنی).

گفتی ز خاک بیشترند اهل عشق من　　از خاک بیشتر نه که از خاک کمتریم

سعدی

بیشتر در مصراع اول از نظر تعداد و کمتر (زیادتر) و در مصراع دوم از نظر قدر و مرتبه (بالاتر) به‌کار رفته است.

اسلوب الحکیم لزوماً بر سؤال و جواب مبتنی نیست:

بر من سخن نبست[1]، نبندد بلی سخن　　چون یک سخن نیوش نباشد سخن سرای

مسعود سعد سلمان

شاعر خود سخن خود را به‌نحو دیگری فهمیده است: طبع شعری من در زندان نای از بین نرفته است (بستن به‌معنی افسردن و منجمد شدن)، آری شاعری که مخاطب ندارد شعر نمی‌گوید (بستن به‌معنی شعر بستن و به‌وجود آوردن).

آرد هوای نای مرا ناله‌های زار　　جز ناله‌های زار چه آرد هوای نای

مسعود سعد سلمان

هوای نای، هوای زندان نای است امّا در مصراع دوّم نای را به‌معنی نی فهمیده است.

رخ شطرنج نبرد آن چه رخ زیبا برد[2]

علامه طباطبایی

بردن رخ شطرنج را (که دست بردن در بازی است) همانند بردن رخ زیبا محسوب داشته است که بردن دل است.

این بیت را هم می‌توان ملحق به‌اسلوب‌الحکیم دانست:

اگرچه تیغ بود آلت بریدن، من　　همی بریدم آن تیغ را به‌گام آور

مسعود سعد سلمان

زیرا تیغ مصراع اول شمشیر و تیغ مصراع دوم راه باریک تیغهٔ کوه است.

---

۱. مطابق چاپ مرحوم یاسمی، در چاپ آقای دکتر نوریان ببست و ببندد و در این صورت مسأله منتفی است.

۲ استفاده از رخ شطرنج و رخ چهره به‌صورت جناس تام در ادب قدیم مرسوم بود:

بر فلک تاختی به‌تندی اسب　　تا رخت ماه را رخی بنهاد

ظهیر فاریابی

یعنی رخ تو جلوی حرکت و جلوهٔ ماه را گرفت.

گاهی اوقات جناس تام حقیقی نیست و خود شاعر آن را به‌وجود می‌آورد:

در رفتن جان از بدن گویند هر نوعی سخن من‌خود بـه‌چشم‌خویشتن‌دیدم‌که‌جانم‌می‌رود

سعدی

جان نخست روح و روان و جان دوم معشوق است که با استعاره به‌وجود آمده است.

هم‌چنین ممکن است تکرار به‌جناس تام در معنی حقیقی آن منجر نشود ولی به‌هر حال به‌توان دو معنی استخراج کرد:

روی رنگین را به‌هرکس می‌نماید همچو گل ور بگـویم بـازپوشان بـاز پـوشاند ز مـن

حافظ

غرض شاعر این بود که معشوق روی را از دیگران باز پوشاند امّا معشوق روی را از شاعر باز پوشانده است.

گاهی ممکن است اسلوب الحکیم با استثنای منقطع (در مواردی که ساخت استثنا و ادات استثنا ندارد) مشتبه شود. در این صورت باید توجه داشت که در استثنای منقطع معمولاً با تکرار واژه (جناس تام) مواجه نیستیم اما اسلوب الحکیم حتماً بر مبنای تکرار واژه است:

من و هم صحبتی اهل ریا دورم بـاد از گرانان جهان رطل گران ما را بس

حافظ

چون بر مبنای جناس تام است اسلوب الحکیم است. شاعر گران به‌معنی سنگین و پُر (رطل گران) را از جنس گرانان جهان که گران جانان باشد فهمیده است.

دخلی که نکردی به‌کلام الله است بیتی که نبرده‌ای تو بیت الله است

محمدقلی سلیم طرشتی

شاعر بیت شعر و بیت به‌معنی خانه (بیت الله) را از یک جنس فهمیده است.

بدین صفت که در آفاق صیت شعر تو رفت نرفت دجله کـه آبش بـدین روانـی نـیست

سعدی

شاعر رفتن صیت را چونان رفتن دجله انگاشته است.

امّا در بیت زیر نیز هرچند به‌خطا هم‌جنس پنداری صورت گرفته است امّا چون بـا تکرار واژه (جناس تام) مواجه نیستیم استثناء منقطع است:

در این زمانه رفیقی که خالی از خلل است صـراحـی مـی نـاب و سـفینهٔ غـزل است

حافظ

که می‌توان چنین توجیه کرد که جز صراحی و سفینه رفیقی خالی از خلل وجود ندارد.
محک دیگر این است که در استثناء منقطع می‌توان به‌تشبیه قایل شد:

نبودی بجز آه بیوه‌زنی اگر بر شدی دودی از روزنی

سعدی

آه مثل دود است.
امّا اسلوب الحکیم ژرف ساخت تشبیهی ندارد.

روش ایهام با مفهوم تضمّن و اغفال آمیخته است. مراد از تضمّن این است که در ضمن مطلبی، مطلب دیگری نیز به‌صورت غیرمستقیم فهمیده شود. یعنی واژه یا جمله، واژه یا جملهٔ دیگری را هم به‌ذهن متبادر کند:

کس به‌دور نرگست طرفی نبست از عافیت به که نفروشند مستوری به‌مستان شما

حافظ

«به که نفروشند مستوری» یعنی بهتر است که ادعای تقوی نکنند و نگویند که مست نیستند. این جمله «زهد فروختن» را هم به‌ذهن متبادر می‌کند: بهتر است که زهد نفروشند.[1]

مصادیق تضمّن عبارتند از:

۱. استتباع: به‌مدح موجّه (= دورویه) و ذم موجّه، استتباع گویند. در ضمن مدح یا ذم صفتی، یکی دیگر از صفات هم به‌صورت ضمنی مطرح شود:

مثال مدح موجّه:

جوانی هنرمند و فرزانه بود که در وعظ چالاک و مردانه بود
نکونام و صاحبدل و حق پرست خط عارضش خوشتر از خط دست[2]

سعدی

در ضمن مدح خطّ عارض، خوبی خط دست (خوش خطی) هم مطرح شده است.

گر به‌هر موی، سری بر تن حافظ باشد همچو زلفت، همه را در قدمت اندازم

حافظ

---

۱. در این شعر ایهام تناسب هم هست: دور به‌معنی عهد و پیرامون است اما به‌معنی دور شراب با مست ایهام تناسب دارد.
۲. بین دو خط، جناس تام است

اگر هزار سر هم داشته باشم همه را در قدمت نثار می‌کنم، امّا در ضمن می‌فهمیم که زلف معشوق هم دراز بوده است.

مثال ذم موجّه:

ز میدان چنان تافت روی گریز　　که گفتی ز وی خواست سائل پشیز

سعدی

در ضمن ذکر صفت بزدلی، طرداً للباب از خسّت هم سخن رفته است.

تبصرهٔ ۱: ممکن است مدح و ذم با هم باشد.

فردوسی در غلبهٔ عنصر ترک و عرب گوید:

چنان فاش گردد غم و رنج و شور　　که شادی به‌هنگام بهرام گور

تبصرهٔ ۲: اگر موضوع اعم از مدح و ذم باشد. به‌جای استتباع، اِدماج می‌گویند:

به‌دور گل منشین بی‌شراب و شاهد و چنگ　　که همچو روز بقا، هفته‌یی بود معدود

حافظ

در ضمن ذکر عمر کوتاه گل، از کوتاهی عمر آدمی نیز سخن گفته است.

تو همچو صاحب دیوان مکن که سعدی را　　به‌یک ره از نظر خویشتن بیندازی

سعدی

از فروع آن این است که شاعر در ضمن تعریف از کسی یا چیزی از خود هم تعریف کند:

کرد لبم گوش روزگار پر از دُر　　تا شد چشم من آشنای صفاهان

خاقانی

۲. امر بدیهی: کلام به‌نحوی باشد که بدون تصریح گوینده، مطلب فهمیده شود. در این صورت معمولاً جمله سؤالی است، چنان که گویند: اگر کسی مالت را بدزدد، با او چه می‌کنی؟ من هم همان را کردم! امر بدیهی اگر با تلمیح و سنن ادبی درآمیزد جنبهٔ هنری می‌یابد:

انده گسار من شد و انده به‌من گذاشت　　وامق چه کرد از انده عذرا، من آن کنم

کاووس در فراق سیاوش به‌اشک خون　　با لشکری چه کرد به‌تنها، من آن کنم

خاقانی

چون کند پروانه جان افشان به‌طبع　　من بر او جان همچنان خواهم فشاند

خاقانی

امر بدیهی از نوع غیرسؤالی:

من نگویم که کنون با که نشین و چه بنوش که تو خود دانی اگر زیرک و عاقل باشی

حافظ

ساقیا سایهٔ ابرست و بهار و لب جوی من نگویم چه کن، ار اهل دلی خود تو بگوی

حافظ

چنان که پیشتر گفتیم یکی از فروع روش ایهام روش اغفال است به‌این معنی که جمله به‌نحوی باشد که خوانند در بادی امر خلاف نظر گوینده را توهّم کند و یا در مراد واقعی گوینده دچار شک و تردید شود. مصادیق آن عبارتند از:

۱. مدح شبیه به‌ذم[۱]: مقصود گوینده مدح است، امّا چون در کلام حروف استثنا و استدراک از قبیل لیکن، ولی، امّا و کلمات ذمّی آمده است در نظر اول چنین به‌ذهن متبادر می‌شود که شاید مراد ذم باشد:

ترا پیشه عدل است لیکن به‌جود کند دست تو بر خزاین ستم

رشید وطواط

استعمال واژه‌های «لیکن» و «ستم» مدح را شبیه به‌ذم کرده است.

جز این قدر نتوان گفت در جمال تو عیب که مهربانی از آن طبع و خو نمی‌آید

سعدی

«جز این قدر نتوان گفت در جمال تو عیب» که وضع مهر و وفا نیست روی زیبا را

حافظ

این که معشوق مهربان نیست یا بی‌وفاست ذمّ معشوق نیست.

این وصف او نشد که سخن دلپذیر داشت یا طبع رودکی و زبان جریر داشت[۲]

مهدی حمیدی

در قدیم که مدّاحی از وظایف اصلی شاعر بود توجه به‌این صنعت و نوآوری در مضامین آن رواج داشت:

هرکس شها ز بحر و بر و چرخ و اختر است اقرار می‌کنند که خسرو ستمگر است

---

۱. یا تأکید المدح بمایشبه الذم

۲. مطلع قطعه‌یی که در رثای دکتر صورتگر سروده است.

ز آن‌ها یکی است بحر که نالد ز دست شاه　　کابم ازو برفت و کنون خاک بر سر است
اندوختم تمام بپردخت و خود نگفت　　کاین سنگریزه نیست که مرجان و گوهر است
دریا نشست و کوه بر آورد سر، که داد!　　زین شاه جود پیشه مرا دل پر آذر است
برمن هر آن چه رفت ز دریا ز شه نرفت　　مرجان کجا به‌پایهٔ یاقوت احمر است
نعلی که جز بر افسر شاهان حرام باد　　بی‌آب‌تر ز افسر شاهانش بر در است
زرّ مرا ندیدی و آن عزّتی که داشت　　با خاک ره ز جود وی اکنون برابر است
کوه است وسنگ خویش کنون از سخای شاه　　و آن نیز پیش حلم وی از کاه کمتر است...
این شاه نیست دشمن بحر است ومعدن است　　این شاه نیست آفت چرخ است و اختر است

وصال شیرازی

در سبک عراقی که مدح معشوق در غزل جای مدح شاه در قصیده را گرفت از این صنعت به‌صورت دعای شبیه به‌نفرین استفاده کردند:

گر تو زین دست مرا بی‌سر و سامان داری　　من به‌آه سحرت زلف مشوش دارم

حافظ

حال آن که زلف پریشان از محاسن معشوق است.

در زاهدی شکستم به‌دعا نمود نفرین　　که برو که روزگارت همه بی‌قرار بادا

مولوی

پریشان روزگاری از صفات عاشق است.

تبصره: اگر در آغاز کلام، الفاظی باشد که موهم ذم باشد و سپس مدح کند، صنعت استدراک است:

اثر میر نخواهم که بماند به‌جهان　　میر خواهم که بود مانده به‌جای اثرا

رودکی

۲. ذم شبیه به‌مدح[۱]: معنی کلام ذمّ است اما چون از حروف استثنا و کلمات مدحی استفاده شده است، به‌نظر می‌رسد که شاید مقصود مدح باشد:

تو به‌هنگام وفا گر چه ثباتیت نبود　　می‌کنم شکر که بر جور دوامی داری

حافظ

---

۱. تأکید الذم بما یشبه المدح

آوردن واژه‌هایی چون گرچه، وفا، شکر، دوام، موهم مدح است.

بـه‌شعر اگـر چـه کسـی آشـنا چـو نـیما نـیست
سـوای شـعر خـلافی مـیانهٔ مـا نـیست
چـنان کـه زنـدگی او جـداست از دنـیا
تـرانـه‌هاش تـو گـوئی از آن دنـیا نـیست
ترانـه خـوانـد و گـزم داد و سـخت شـیرین بـود
از آن کـه بـا غـزلش زهـر کـم ز حـلوا نـیست
دو قطعه خواند «فرحناکِ شـام» و «روشـنِ روز»
دو قـطعه شـعر کـه روی زمـینش هـمتا نـیست
بخواند شعر و بـه‌من گـفت زیـن دو قـطعهٔ شـعر
کـدام زیـبا هست و کـدام زیـبا نـیست
بـه‌خنده گـفتم ای اوسـتاد هـر دو یکـی است
شـنیده‌ای کـه جـدا اصـل سگ ز روبـا نـیست
بـزرگ دریـا مـردا سـرم دوار گـرفت
گـناه بـخت مـن است ایـن گـناه دریـا نـیست
چنین سخن که ترا هست بـوالعـجب سـخنی است
کـه بـاز بـا هـمه شـیرینیت گـوارا نـیست
سه چـیز هست در او: وحشت و عـجائب و حـمق
سه چیز نیست در او: وزن و لفظ و معنا نـیست...

مهدی حمیدی

گاهی ممکن است کلام متضمن لغات[1] و اشارات و تلمیحاتی باشد که مفاد ذمی آن جز برای اهل فن آشکار نگردد، چنان که صبای کاشانی از شـاعران دورهٔ بـازگشت در هجو صدر اصفهانی[2] صدراعظم فتحعلیشاه در مثنوی تحفةالعراقین گوید:

ای طـایر عـیسی آفـرینش — وی طایر عیسوی بـه‌بینش

---

۱. مثلاً در معرفی کسی به‌طنز بگویند: ایشان از اجلّهٔ ادانی عصر هستند!

۲. صدر مردی بی‌سواد بود و به‌خیال این‌که صبا او را مدح کرده است سیصد تومان به‌او صله دادا

وجود الفاظی چون عیسی و بینش موهم مدح است، اما معنی شعر ذمی است زیرا مرغ عیسی خفاش بود که کور است و در قصص گفته‌اند که چون عیسی در موقع خلق این مرغ، سوراخ مقعدش را فراموش کرده بود، فوراً مرد.

هرچند به‌دهر بی‌مثالی　　شیرین کن بدرهٔ هلالی

بدرهٔ هلال خربزه است که با کود شیرین می‌شود.

دیدار ترا به‌خواب دیدن　　باشد به‌وصال در رسیدن

می‌گویند اگر کسی در خواب مدفوع ببیند به‌مراد خود می‌رسد.

۳. محتمل الضدین یا ذو وجهین[1] وضع و ترکیب و ترتیب لغات به‌نحوی باشد که کلام هم معنی مدح داشته باشد و هم معنی ذم. یعنی به‌یک احتمال بتوان از آن معنی مدحی فهمید و به‌احتمال دیگر معنی ذمی:

ای خواجه، ضیا شود ز روی تو ظلم　　با طلعت تو سور نماید ماتم

رشید وطواط

که می‌توان هر مصراع را دو گونه فهمید:

در مصراع اول: ضیا، ظلم می‌شود یا ظلم تبدیل به‌ضیا می‌شود.

در مصراع دوم: سور، مثل ماتم می‌شود یا ماتم مثل سور می‌شود.

نیفتاده در دست دشمن اسیر　　به‌گردش نباریده باران تیر

گلستان سعدی

این بیت در ذم جوانی است که: «متنعم بود و سایه پرورده» اما اگر به‌داستان توجه نداشته باشیم، می‌توانیم آن را مدحی بفهمیم.

حاکم بغداد حکمی کرد و می‌باید شنید　　تا که او باشد نباید کرد لعنت بر یزید

شعر گویا از صائب است دربارهٔ حاکم بغداد که لعن یزید را ممنوع کرده بود

اگر معنی مدح و ذم را وسعت دهیم ذو وجهین کلاً به‌معنی ایهام ساختاری می‌شود: جمله دو معنی دارد، مثبت و منفی، موافق و مخالف مثلاً در سوال و جواب به‌یک معنی سخن گوینده را تأیید کنند و به‌یک معنی نفی. چنان که در مناظرهٔ معروف خسرو و فرهاد نظامی آمده است:

---

۱. در کتب بدیعی همان توجیه است که ایهام دوگانه خوانی باشد و لذا در تکیه (نحوهٔ خواندن) فرق ایجاد می‌شود. امّا ما بحث را کلی‌تر گرفتیم و اختلاف در تکیه را لحاظ نکردیم.

بگفت او آن من شد زو مکن یاد　　بگفت این کی کند بیچاره فرهاد

که مصراع دوم موهم دو معنی است:

۱. فرهاد بیچاره کی از شیرین یاد می‌کند.

۲. فرهاد بیچاره کی می‌تواند چنین کند و از شیرین یاد نکند.

۴. **حسن طلب یا أدب سؤال**: تقاضای صله و مال از ممدوح به‌نحوی باشد که نخست به‌ذهن ممدوح نرسد. یعنی غیرمستقیم و ظریف باشد و حمل بر گدائی نشود:

رسید مژده که آمد بهار و سبزه دمید　　وظیفه گر برسد مصرفش گل است و نبید

حافظ

و حتی گاهی به‌نحوی باشد که به‌نظر برسد نه تنها شاعر تقاضای صله ندارد، بلکه ظاهراً صله گرفتن را عیب می‌داند:

به‌خاک پای تو ـ ماند یمین غیرمکفّر ـ　　کزان زمان که بدانستم از یسار یمین را

برای حاجت دنیا طمع به‌خلق نبندم　　که تنگ چشم تحمل کند عذاب مهین را

تو قدر فضل‌شناسی که اهل فضلی و دانش　　شبه فروش چه داند بهای درّ ثمین را

سعدی

هنگامی که سلطان سنجر در میدان چوگان از اسب به‌زمین خورد و چهرهٔ او خراشید، امیر معزی بر بدیهه گفت:

شاها ادبی کن فلک بد خو را　　کاسیب رسانید رخ نیکو را

گرگوی خطا کرد به‌چوگانش زن　　ور اسب غلط کرد به‌من بخش او را

که «بخش» به‌هر دو معنی بخشیدن و بخشودن است.

تبصره: یکی از اصطلاحاتِ مهم نقد ادبی جدید، ابهام (Ambiguity) در شعر است. ابهام (که با اصطلاح تعقید لفظی و معنوی قدما فرق دارد[1]) حاصل عوامل متعددی است: مثلاً تشبیهات و استعارات و کنایات جدید از عوامل ایجاد ابهام در شعرند. و به‌طور کلی نگاه تازهٔ شاعر به‌جهان درون و بیرون که معمولاً در جامهٔ زبانی نوین رخ می‌نماید با ابهام همراه است؛ و از این رو ابهام را از ذاتیات شعر ناب دانسته‌اند.

---

۱. تعقید (که صفتی است منفی) حاصل عوامل متعددی است: استعمال واژه‌های دشوار، معلوم نبودن مرجع ضمیر، ایجاز مخل، ترکیب و ترتیب نادرست کلمات و کلام...

غرض از این بحث مختصر این است که توجه داشته باشیم مصادیق روش ایهام هم می‌توانند از عوامل ایجاد ابهام محسوب شوند و از این رو مواردی از قبیل ایهام، ایهام تناسب، استخدام... در میان صنایع معنوی اهمیت ویژه‌یی دارند.

تمرین

صنایعی راکه در روش ایهام آموختید در نمونه‌های زیر بررسی کنید:

۱. به‌فکر معنی نازک شدم چو مو باریک — چه غم ز موی شکافان خرده‌بین دارم
صائب

۲. نیستم خال بر آتش چه نشاندند مرا — نیستم زلف چرا این همه تابم دادند
صائب

۳. هنوز حافظه‌اش حافظ کلام دری است — چو موبدی که ز بر خوان زند و پا زند است
دکتر مهدی حمیدی

۴. هرکسی‌باشمع‌رخسارت‌به‌وجهی‌عشق‌باخت — زان میان پروانه را در اضطراب انداختی
حافظ

۵. ولوله در شهر نیست جز شکن زلف یار — فتنه در آفاق نیست جز خم ابروی دوست
سعدی

۶. دوش در حلقهٔ ما صحبت گیسوی تو بود — تا دل شب سخن از سلسلهٔ موی تو بود
حافظ

۷. پروانهٔ او گر رسدم در طلب جان — چون شمع همان دم به‌دمی جان بسپارم
حافظ

۸. گر پای بر فرقم نهی تشریف قربت می‌دهی — جز سر نمی‌دانم نهادن عذر این اقدام را
سعدی

۹. ورچه پرّم رفت چون بنوازیم — چرخ بازی گم کند در بازیم
دفتر دوم مثنوی

۱۰. ای چائی سرد داده ما را — آتش به‌سماورت بیفتد
؟

۱۱. بت زنجیر موی از گفتن او — برآشفت ای خوشا آشفتن او
خسرو و شیرین نظامی

۱۲. گر قدر خود بدانی قدرت فزون شود نیکو نهاد باش که پاکیزه پیکری

سعدی

۱۳. گفتم غم تو دارم گفتا غمت سرآید گفتم که ماه من شو، گفتا: اگر برآید

حافظ

۱۴. در میان دو درخت گل یاس، شاعری تابی می‌بست

سهراب سپهری

۱۵. نداد عشق گریبان به‌دست کس ما را گرفت این می‌پر زور چون عسس ما را

صائب

۱۶. سال‌ها سختی ایام کشیدم چو عقیق تا عزیزان جهان صاحب نامم کردند

صائب

۱۷. چشم دزدیدی ز نور ذوالجلال اینت جهل وافر و عین ضلال

دفتر دوم مثنوی

۱۸. رستم به‌نیزه‌یی نکند هرگز آن مصاف با دشمنان خویش که زالی به‌مغزلی

سعدی

۱۹. چنان سایه گسترده بر عالمی که زالی نیندیشد از رستمی

سعدی

۲۰. ای وطن پرور ایرانی اسلام‌پرست همّتی ز آن که وطن رفت چو اسلام ز دست

فرّخی یزدی

۲۱. دهان گشاده بخاری بسان بی‌ادبان سخن رسیده به‌جایی که چوب می‌خواهد!

؟

۲۲. من به‌دربان پر شپش بقعهٔ امامزادهٔ کلاسیسم
گوسفند مسمطی نذر نکردم!

احمد شاملو

۲۳. تازیان را غم احوال گرانباران نیست پارسایان مددی تا خوش و آسان بروم

حافظ

۲۴. نبات عارضش نرخ شکر بشکست پنداری مگر بر آب حیوان رسته این ریحان جان پرور

۲۵. «... شما به‌چنین عاشق هجران کشیده و مصیبت زدهٔ غمگینی چگونه می‌نگرید؟ من هم مثل شما به‌او می‌نگرم»

دکتر علی شریعتی (فاطمه فاطمه است ـ ص ۱۵)

۲۶. گر آتش خشمت را حلم تو نکردی کم زو چرخ دخانستی سیاره شرارستی

مسعود سعد سلمان

۲۷. بس لب و گوشم به‌حنظل و خسک انباشت هم قصبه‌ی گلشکرفزای صفاهان
خاقانی

۲۸. صحبت حور نخواهم که بود عین قصور باخیال تو اگر با دگری پردازم
حافظ

۲۹. پروانهٔ راحت بده ای شمع که امشب از آتش دل پیش تو چون موم گدازم
حافظ

۳۰. ور چو پروانه دهد دست فراغ بالی جز بدان عارض شمعی نبود پروازم
حافظ

۳۱. ای نور چشم مستان در عین انتظارم چنگ حزین و جامی بنواز یا بگردان
حافظ

۳۲. مده عنان سخن را ز دست چون منصور که چون بلند شود حرف دار می‌گردد
صائب

۳۳. یافتم تشنه‌تر از خویش بیابانی چند ؟

۳۴. حلق پیش آورد اسماعیل‌وار کارد بر حلقش نیارد کردکار
مولوی

۳۵. بی‌تو مباد در چمن روزگار آب یا هر چه لاله هست همه کو کنار باد

۳۶. پیر طریقتند به‌شهر ادب ولی در راه ملک شعر جو طفلان گمرهند
مسند نشین خرگه فضلند و ای دریغ هنگام نقد شعر همان میغ خرگهند
خاموش و آفرین خوان، وین هر دو نابجا سرشان ز تن جدا که خروسان بیگهند
دکتر مهدی حمیدی

۳۷. برجبین نقش کن از خون دل من خالی تا بدانند که قربان تو کافر کیشم
حافظ

۳۸. گرچو فرهادم به‌تلخی جان برآید، باک نیست بس حکایت‌های شیرین باز می‌ماند ز من
حافظ

۳۹. هنگام وداع تو ز بس گریه که کردم دور از رخ تو چشم مرا نور نمانده است
نزدیک شد آن دم که رقیب تو بگوید دور از رخت این خستهٔ رنجور نمانده است
حافظ

۴۰. جغد غم هم در دل ناشاد ما ساکن نشد آمد و این بوم را یکباره ویران کرد و رفت
فرخی یزدی

۴۱. گر در طلبت ما را رنجی برسد شاید چون عشق حرم باشد سهل است بیابان‌ها
سعدی

۴۲. پائیز روی وحدت دیوار
اوراق می‌شود

سهراب سپهری

۴۳. به‌عهد ملک وی اندر نماند دست تطاول — مگر سواعد سیمین و بازوان سمین را

سعدی

۴۴. به‌هیکل قوی چون تناور درخت — ولیکن فرومانده بی‌برگ سخت
دو صد رُقعه بالای هم دوخته — ز خُرّاق و او در میان سوخته

بوستان

۴۵. ندیدم کسی سرگران از شراب — مگر هم خرابات دیدم خراب

بوستان

۴۶. چو شاخ برهنه برآریم دست — که بی‌برگ از این بیش نتوان نشست

بوستان

فصل چهارم

ترتیب کلام

در این روش ارجاع کلمات به‌یکدیگر مبتنی بر نظم و ترتیب خاصی است. مصادیق آن عبارتند از:

۱. لف و نشر: نخست چند واژه یا مطلب را در یک پاره از کلام با هم بیاورند (لف) و سپس در پاره یا پاره‌های دیگر کلام توضیح دهند (نشر). اگر توضیحات به‌ترتیب باشد لف و نشر مرتب و اگر به‌ترتیب نباشد لف و نشر مشوش است:

مرتب: $A, B, C \rightarrow A_1, B_1, C_1$

$\leftarrow$

مشوش[1]: $A, B, C \rightarrow B_1, C_1, A_1$

$\leftarrow$

مثال لف و نشر مرتب دوتایی:

فروشد به‌ماهی و برشد به‌ماه　　بـن نـیزه و قـبّهٔ بـارگاه

فردوسی

جام و می‌چو صبح و شفق ده که عکس آن　　گـلگونه، صبح را شـفق آسـا بـرافکـند

خاقانی

مثال لف و نشر مرتب چندتائی:

بـه‌روز نـبرد آن یـل ارجـمند　　به‌شمشیر و خنجر، به‌گرز و کمند

---

۱. و اقسام دیگر به‌جز: A_1, B_1, C_1

برید و درید و شکست و ببست　　یلان را سر و سینه و پا و دست

فردوسی

میرمنند و صدرمنند و پناه من　　سادات ری و ائمه ری و اتقیای ری
هم لطف و هم قبول و هم اکرام یافتم　　ز احرار ری و افاضل ری و اولیای ری

خاقانی

مثال لف و نشر مشوش دوتائی:

گر دهدت روزگار، دست و زبان، زینهار　　هرچه بدانی مگوی، هرچه توانی مکن

تبصره: بدیهی است که لف و نشر مرتب، از لفّ و نشر مشوش، هنری‌تر است.

۲. تقسیم: لف و نشری است که در آن تصریح شده باشد یا مشخص کرده باشند که کدام یک از فقرات نشر مربوط به‌کدام یک از فقرات لف است. به‌عبارت دیگر تقسیم لف و نشری است که در آن ارتباط فقرات نشر با لف، دقیقاً مشخص باشد.

مثال برای تقسیم مرتب:

به‌من نمود لب و چشم و زلف آن دلبر　　یکی عقیق و دوم نرگس و سوم عنبر

عثمان مختاری[1]

سال و فال و مال و حال و اصل و نسل و تخت و بخت
بادت اندر شهریاری برقرار و بر دوام
سال خرم، فال نیکو، مال وافر، حال خوش
اصل ثابت، نسل باقی، تخت عالی، بخت رام

حافظ

مثال: برای تقسیم مشوش:

یا ببندد یا گشاید یا ستاند یا دهد
تا جهان برپاست باشد شاه را این چار کار
آن چه بستاند: ولایت، آن چه بخشد: خواسته
آن چه بندد: دست دشمن، آن چه بگشاید: حصار

عنصری

---

۱. از قصیده‌یی که تماماً در صنعت تقسیم است.

تبصره: و از فروع تقسیم، بیان و تفسیر یا ایضاح بعد از ابهام است، بدین صورت که مطلبی مجمل را که معمولاً با عدد بیان می‌شود تفصیل دهند و بگشایند و لذا بدان تفصیل المجمل هم گویند:

بدنامی حیات دو روزی نبود بیش — آن هم کلیم با تو بگویم چسان گذشت
یک روز صرف بستن دل شد به‌این و آن — روز دگر به‌کندن دل زین و آن گذشت

کلیم کاشانی

آسایش دو گیتی تفسیر این دو حرف است — با دوستان مروت با دشمنان مدارا

حافظ

از چهار چیز مگذر گر عاقلی و زیرک — أمن و شراب بیغش معشوق و جای خالی

حافظ

همه کارها را میامیز با هم — ز هر پیشکاری همی خواه کاری:
ز مطرب نوائی، ز ساقی نبیدی — ز معشوق بوسی ز دلبر کناری

مسعود سعد سلمان

۳. **مُتتابع**[۱]: آن است که در مصراع دوم (یا لف و خبر جمله) چند مطلب ذکر شود به‌نحوی که هر مورد ادامهٔ معنایی و توضیح مورد قبلی باشد:

گرم باز آمدی محبوب سیم اندام سنگین‌دل — گل از خارم برآوردی و خار از پا و پا از گل

سعدی

نه همین دل ز غم عشق به‌جان می‌آید — دل به‌جان، جان به‌لب و لب به‌فغان می‌آید

رأفت

۴. **اِعداد**: چند اسم را که متوالیاً ذکر شده‌اند از یک جهت منظور کنند و برای همه یک فعل یا صفت آورند.

ابر و باد و مه و خورشید و فلک در کارند — تا تو نانی به‌کف آری و به‌غفلت نخوری

سعدی

ابر و باد و... را از جهت در کار بودن برای آدمی در نظر گرفته است.

---

۱. ادبای هند به‌این صنعت ارداف می‌گفتند و این اصطلاح در فرهنگ‌های آنان (مثلاً آندراج، بهار عجم) آمده است. ارداف به‌معنایی دیگر در بخش بدیع المعجم آمده است که ربطی به‌این بحث ندارد.

به‌حرص ار شربتی خوردم مگیراز من که بد کردم
بیابان بود و تابستان و آب سرد و استسقا

سنائی

بیابان و تابستان و آب سرد... را از جهت اغوا در نوشیدن در نظر گرفته است.

سر و زر و دل و جانم فدای آن یاری که حق صحبت مهر و فا نگه‌دارد

حافظ

تبصرهٔ ۱: فرق اِعداد با جمع این است که جمع زیر ساخت تشبیهی دارد و وجه شبه ادعائی است.

ماهی و مرغ دوش ز افغان من نخفت و آن شوخ دیده بین که سر از خواب بر نکرد

حافظ

در اعداد، معمولاً تعداد اسامی از جمع بیشتر است و جامع را می‌توان حمل بر حقیقت کرد:

همی دولت و ملک و کلک و حسام به‌فر خداوند گیرد نظام

حکیم عثمان مختاری

تبصرهٔ ۲: اعداد از نظر بدیع لفظی هم دارای ارزش هنری است، زیرا در آن مصوت کوتاه o (واو عطف) یا سکوت (فاصله و مکث) بین اسم‌ها تکرار می‌شود.

۵. **سیاقة الأعداد:** ذکر اعداد در شعر است.

بر سه تشریفش که خواندم یک به‌یک هر دو ساعت، چار کان خواهم فشاند
هست هر سه چار خوان هشت خلد من سه جان بر چار خوان خواهم فشاند

خاقانی

جوقی لئیم یک دو سه کژ سیر و کوژ سار چون پنج پای آبی و چون چارپای خاک

خاقانی

۶. **تنسیق الصفات:** برای یک اسم، صفات متوالی بیاورند یا برای یک فعل قیود مختلف ذکر کنند:

فغان کاین لولیان شوخ شیرینکار شهر آشوب
چنان بردند صبر از من که ترکان خوان یغما را

حافظ

عـاشق و رنـدم و مـی‌خواره بـه‌آوازبـلند وین همه منصب از آن حور پری‌وش دارم

حافظ

زلف آشفته و خوی کرده و خندان لب و مست

نـیمه شب ـ دوش ـ بـه‌بالین آمـد بـنشست

حافظ

چگونه می‌شود به‌آن کسی که می‌رود این سان

صبور

سنگین

سرگردان

فرمان ایست داد.

فروغ فرخزاد

گرنه مشک است از چه مـعنی شـد سـر زلفـین یـار

مشک بوی و مشک رنگ و مشک سای و مشک‌بار

عنصری

نه بر اشتری سوارم نه چو خر به‌زیر بـارم نـه خـداونـد رعـیّت نـه غـلام شـهریارم

سعدی

تبصرهٔ ۱: فرق تنسیق الصفات با اِعداد این است که در تنسیق الصفات برای یک امر (اسم) صفات متعدد می‌آورند اما در اعداد برای چند امر، یک صفت (فعل) می‌آورند.

تبصرهٔ ۲: تنسیق‌الصفات از نظر بدیع لفظی هم دارای ارزش هنری است، چون در آن مصوت کوتاه o یا e و یا سکوت (مکث) تکرار می‌شود.

۷. **قلب مطلب** [۱]: بر دو نوع است:

الف) چند واژهٔ مصراع اول را بعینه یا با مـختصر تـغییری در مـصراع دوم بـا تـوالی معکوس تکرار کنند، به‌نحوی که مضمونی نو و هنری ایجاد شود.

نگذشت بیستون ز سر خون کوهکن تا خون کوهکن ز سر بیستون گذشت

۱ ۲ ۳ ۴ ۴ ۳ ۲ ۱

---

۱. در اکثر کتب سنتی قلب مطلب اسم دیگر طرد و عکس یا تبدیل و عکس است اما ما طرد و عکس یا تبدیل و عکس را جداکردیم و در بخش بدیع لفظی آوردیم. در درّهٔ نجفی در باب «عکس» می‌نویسد: «بعض از ارباب بدیع آن را دو قسم کرده‌اند قسمی لفظی و قسمی معنوی ولی اکثر را بنا بر همان لفظی است»

گیرم که برکنی دل سنگین ز مهر من مهر از دلم چگونه توانی که برکنی
۱ ۲ ۳ ۴ ۴ ۳ ۲ ۱

سعدی

آرد هوای نای مرا ناله‌های زار جز ناله‌های زار چه آرد هوای نای

مسعود سعد سلمان

ممکن است تکرار دقیقاً نظم معکوس نداشته باشد:

گفته بودم چو بیایی غم دل با تو بگویم چه بگویم که غم از دل برود چون تو بیائی
۱ ۲ ۳ ۴ ۴ ۳ ۲ ۱

سعدی

تبه کردم جوانی تا کنم خوش زندگانی را چه سود از زندگانی چون تبه کردم جوانی را
۱ ۲ ۳ ۳ ۱ ۲

حبیب یغمائی

ب) قلب مطلب با جابه‌جائی فاعل (یا وابسته‌های فاعل) و مفعول یا مسند و مسندٌالیه یا صفت و موصوف یا مضاف و مضاف الیه به‌وجود می‌آید و به‌طور کلی می‌توان گفت که مانند مورد پیش گسترده نیست و از حد یکی دو کلمه پیشتر نمی‌رود.

به‌زیورها بیارایند مردم خوبرویان را تو سیمین تن چنان خوبی که زیورها بیارائی

سعدی

فاعل: زیور، خوبرویان را می‌آراید.
مفعول: تو زیورها را می‌آرائی

نه در دشت سبزه نه در باغ شخ ملخ بوستان خورد و مردم ملخ

سعدی

فاعل: ملخ بوستان را خورد.
مفعول: مردم ملخ را خوردند.

رای بی‌قوّت مکر و فسون است
و
قُوت بی‌رای جهل و جنون

گلستان

خاقانی از این درگه دریوزهٔ عبرت کن تا از در تو عبرت دریوزه کند خاقان

خاقانی

کی شود این روان من ساکن این چنین ساکن روان که منم

مولوی

و ممکن است قلب مطلب بر اثر هر دو عامل الف و ب باشد:

دیروز به‌توبه‌یی شکستم ساغر — امروز به ساغری شکستم توبه
۱ ۲ ۳ — ۳ ۲ ۲

سلمان ساوجی

فاعل: توبه ساغر را شکست

مفعول: ساغر توبه را شکست.

کاشک تنم بازیافتی خبر دل — کاشک دلم بازیافتی خبر تن
۱ ۲ ۳ ۲ — ۴ ۲ ۳ ۱

رابعه بنت کعب قزداری

فاعل: تن خبر دل را باز می‌یافت.

مفعول: دل خبرتن را باز می‌یافت.

از ننگ چه گویی که مرا نام ز ننگ است — وز نام چه پرسی که مرا ننگ ز نام است

حافظ

تبصره: قلب مطلب غالباً به‌لحاظ بدیع لفظی یکی از انواع «تصدیر» می‌شود.

۸. اِطّراد: ذکر اسم ممدوح و پدران او به‌ترتیب است[۱]:

علی‌الخصوص که دیباچهٔ همایونش — به‌نام سعد ابوبکر سعدبن زنگی است

سعدی

می‌توان این تعریف را گسترده‌تر کرد و ذکر اسم هر کس و پدرانش را به‌ترتیب، اِطراد گفت:

با هر کسی لطف کند و بیشتر لطف — با احمدبن قوس‌بن احمد کند همی

منوچهری

---

۱ از نظر ما ارزش بدیعی ندارد مگر آن‌که ترادف مصوت‌های کوتاه e راکه در قسمت تکرار در بدیع لفظی از آن سخن رفت، در نظر بگیریم. در شعر کهن که بخش مهمی از آن در ارتباط با مدح بود، نام بردن از ممدوح حائز اهمیت فراوان بود و چند صنعت به‌این موضوع مربوط می‌شود. صنعت توسیم آن است که بنای قافیه را بر نام ممدوح نهند. حافظ در غزل به‌مطلع:

ستاره‌یی بدرخشید و ماه مجلس شد — دل رمیدهٔ ما را انیس و مونس شد

در مدح شاه شجاع که معروف به‌ابوالفوارس بود گوید:

خیال آب خضر بست و جام کیخسرو — به‌جرعه نوشی سلطان ابوالفوارس شد

ظهیر فاریابی برای آن‌که نام ممدوح خود «مؤیّد» را در محل قافیه بیاورد، در مطلع گوید

قصر هُدی شد به‌سعی شاه مشیّد — رایت اسلام سر کشید به‌فرقد

۹. **التفات:** تغییر سخن از غیبت به‌خطاب یا از خطاب به‌غیبت است.

گر بخواهد خدایگان زمین — شاه محمود شهریار زمن
پادشاهی که زیبدش گه بار — ماه و خورشید یاره و گرزن
ای به‌هنگام حلم صد احنف — وی به‌هنگام حرب صد بیژن

مسعود سعد سلمان

شاید که دل از همه بپردازم — در مدح یگانهٔ جهان بندم
منصور که حرز مدح او دایم — بر گردن عقل و طبع و جان بندم
ای آن که ستایش ترا خامه — بر باد جهندهٔ بزان بندم

مسعود سعد سلمان

از سرکشتهٔ خود می‌گذری همچون باد — چه توان کرد که عمرست و شتابی دارد
غمزهٔ شوخ تو خونم به‌خطا می‌ریزد — فرصتش باد که خوش فکر صوابی دارد

حافظ

تبصرهٔ ۱: برای التفات نوع دومی را هم ذکر کرده‌اند: سخنی تمام شود اما بعد از آن مصراع یا بیتی بیاید که هرچند از لحاظ معنی مستقل است لیکن به‌سخن قبل هم مربوط است.

ز نیک‌بختی، سعدی است پای‌بند غمت — زهی کبوتر مقبل که صید شاهینی

سعدی

ما را جگر به‌تیر فراق تو خسته شد — ای صبر بر فراق بتان، نیک جوشنی

منجیک

تبصرهٔ ۲: گاهی در متون قدیم دیده می‌شود که بعد از فعل متکلّم، فعل غایبی را به‌معنی متکلم می‌آورند:

«بر موجب درخواست ایشان، رفتن لازم دیدم و اطلاب سؤال و اسعاف مسؤول ایشان واجب دانست»

المعجم

این مسأله از مسائل آئین نگارش قدیم است و در سبک‌شناسی نثر قدیم بررسی می‌شود و جنبهٔ بدیعی ندارد.

تمرین

مصادیق روش ترتیب کلام را در نمونه‌های زیر بررسی کنید:

۱. لشکرکش و قلعه‌گیر و دشمن کیش　　پیل افکن و شاه‌گیر و شیراوژن

مسعود سعد سلمان

۲. فرق عزیز و پهلوی نازک نهاده تن　　مسکین، به‌خشت بالشی و خاک بستری

سعدی

۳. دو چیزست شایسته نزدیک من　　رفیق جوان و رحیق کهن

ملک الشعراء بهار

۴. تیر و تیغ است بر دل و جگرم　　درد و تیمار دختر و پسرم

مسعود سعد سلمان

۵. گر دلم در عشق تو دیوانه شد عیبش مکن　　بدر بی‌نقصان و زر بی‌عیب و گل بی‌خار نیست

سعدی

۶. چون آستان مقیم شود بخت بر درش　　هر کو چو بخت روی بر این آستان نهاد

کمال اسماعیل

۷. دارم در انتظار تو، ای ماه سنگدل　　دارم ز اشتیاق تو، ای سرو سیمبر

دل گرم و آه سرد و غم افزون و صبر کم　　رخ زرد و اشک سرخ و لبان خشک و چشم‌تر

عبدالواسع جبلی

۸. برشکن کاکل ترکانه که در طالع تست　　بخشش و کوشش خاقانی و چنگز خانی

حافظ

۹. زمین را از آسمان نثار است و آسمان را از زمین غبار　　گلستان

۱۰. پند آنان دهند خلق ای کاش　　که ز عشق تو می‌دهندم پند

هاتف اصفهانی

۱۱. کرم‌داران عالم را درم نیست　　درم داران عالم را کرم نیست

سعدی

۱۲. بادهٔ گلرنگ تلخ تیز خوشخوار سبک — نقلش از لعل نگار و نقلش از یاقوت خام

حافظ

۱۳. ترتیب ملک و قاعدهٔ دین و رسم او — عبدالحمید احمد عبدالصمد نهاد

ابوالفرج رونی

۱۴. پس از سی سال روشن گشت بر خاقانی این معنی
که سلطانی است درویشی و درویشی است سلطانی

خاقانی

۱۵. هرگه که از فراق تو اندیشه کردمی — گشتی ز بیم هجر، دل و جان من فکار
اکنون تو دوری از من و من بی‌تو زنده‌ام — سختا که آدمی است بر احداث روزگار

عمعق بخارایی

۱۶. جنازه‌های ملول
جنازه‌های ساکت و متفکّر
جنازه‌های خوش برخورد، خوش پوش، خوش خوراک

فروغ فرخزاد

۱۷. به‌گردون تیره‌ابری بامدادان‌برشدازدریا — جواهرخیز و گوهربیز و گوهرریز و گوهرزا

قاآنی

۱۸. دست حاجت چو بری پیش خداوندی بر — که‌کریم‌است ورحیم‌است‌وغفوراست وودود

سعدی

۱۹. چون باد و آب در که و دشت اوفتد — تیغ چو آب و بارهٔ چون باد من

مسعود سعد سلمان

۲۰. من از گفتن می‌مانم، اما زبان گنجشکان
زبان زندگی جمله‌های جاری جشن طبیعت است
زبان گنجشکان یعنی: بهار، برگ، بهار
زبان‌گنجشکان یعنی: نسیم، عطر، نسیم

فروغ فرخزاد

۲۱. نگارینا شنیدستم که گاه محنت و راحت — سه پیراهن‌سلب بودست‌یوسف رابه‌عمراندر
یکی ازکینه شدپرخون،دوم‌شدچاک‌ازمحنت — سوم یعقوب را از بوش روش گشت چشم تر
رخم ماند بدان اول، دلم ماند بدان ثانی — نصیب من شود در وصل آن پیراهن دیگر

رودکی

۲۲. دو نصیحت کنمت بشنو و صد گنج ببر — از در عیش درآ و به‌ره عیب مپوی

حافظ

۲۳. ایستاده پیش صف سلطان و زیر ران او — بارهٔ گردون تن هامون کن جیحون گذار
ماه سیر و ماهی اندامی که کردی هر زمان — پشت ماهی پر نعال و روی گردون پرنگار

عبدالواسع جبلی

۲۴. دو کس رنج بیهوده برد و سعی بی‌فایده کرد، یکی آن که مال گرد کرد و نخورد و دیگر آن که علم آموخت و عمل نکرد.

گلستان

۲۵. در پای کوی تو سر ما می‌توان برید — نتوان بریدن از سر کوی تو پای ما

بهار اصفهانی

۲۶. دلی دارم همیشه همدم غم — غمی دارم همیشه همدم دل

انوری

۲۷. مباش و باش ز بیم و امید با تن و جان — مجوی و جوی ز حرص و قنوع در دل وسر
تن از درنگ هراس و دل از شتاب امید — به‌بطو و سرعت، کیوان همی نمود و قمر
چو خار و گل ز گل و خار روی و غمزهٔ دوست — ز تف و نم، لب من خشک بود و مژگان تر

مسعود سعد سلمان

۲۸. جهان دانش و ابر سخا و کان کرم — سپهر حشمت و دریای فضل و کوه وقار
امین مشرق و مغرب که ملک و دین دارند — به‌رای روشن او اعتماد و استظهار

سعدی (در مدح صاحب دیوان)

۲۹. از عکس ریاحین او پر زاغ چون دم طاووس نمودی و در پیش جمال او دُم طاووس به‌پر زاغ مانستی.

کلیله و دمنه

فصل پنجم

تعلیل و توجیه

در این روش برای مطالبی که اظهار می‌شود توجیه و تعلیل ظریف و لطیفی (ادبی) ارائه می‌شود. مصادیق آن عبارتند از:

۱. **حسن تعلیل:** مقدمةً باید دانست که اگر تعلیل در اثری لطیف نباشد یا جنبهٔ علمی داشته باشد، نمی‌توان آن را ادبی دانست. پس تعلیل در ادبیات اسلوب خاصی دارد و باید جنبهٔ اقناعی و استحسانی داشته باشد نه برهانی و علمی و مبتنی بر تشبیه باشد (که خود تشبیه مبتنی بر کذب است).

تعلیل بر دو نوع است:

الف) علتی که ذکر می‌شود واقعی و حقیقی است، اما در ربط آن به‌معلول، ظرافت و لطافتی است و این به‌وسیلهٔ تشبیه (مضمر و تمثیل) صورت می‌گیرد:

کی عیب سر زلف بت از کاستن است　　چه جای به‌غم نشستن و خاستن است
روز طرب و نشاط و می‌خواستن است　　کاراستن سرو ز پیراستن است

عنصری[1]

این که آرایش سرو به‌پیرایش (زدن شاخ و برگ) آن است مطلبی است راست اما با تشبیه (که مبتنی بر کذب است) با مطلب تناسبی ظریف یافته است (ایاز = سرو).

درست گفت، نه کس کردگار را بفریفت　　گر اعتقاد کند بد ره است و کافر و ضال

---

۱. سلطان محمود شبی در حال مستی دستور داده بود که ایاز غلام محبوبش، زلفش را کوتاه کند و صبح چون به‌خود آمد از این دستور سخت پشیمان گشت. کسی زهرهٔ دلجوئی از او را نداشت. عنصری به‌حضور رفت و بر بدیهه این رباعی را بگفت. سلطان چنان شاد شد که سه بار دهان او را پر از جواهر کرد.

فـریب از آرزوست، آرزو هـمیشه بـه‌دل خدای بی‌دل و جان است و نیز بی‌عم و خال

غضائری[1]

می‌گوید کسی را می‌توان فریفت که در او هوی و هوس و آرزو باشد و جای آرزو در دل است و چون خدا دل ندارد پس آرزو هم ندارد، پس او را نمی‌توان فریفت.

این استدلال در باب خدای آسمان‌ها و زمین صادق است نه سلطان محمود که «خدایگان خراسان» است!

پس این تعلیل، با تشبیه که مبتنی بر کذب است، مخیل شده است.

ب) علت ادعائی[2]: علتی که برای معلول ذکر می‌شود حقیقت ندارد بلکه شاعر براثر تشبیهی که در ذهن او صورت گرفته است چنین ادعائی می‌کند و این از نوع قبلی هنری‌تر است.

علت ادعائی را گاهی به‌جای توجیهات علمی به‌کار می‌برند. مثلاً در توجیه این که چرا سرو، میوه ندارد می‌گویند: آزادگان تهی دستند!:

به‌سرو گفت کسی میوه‌یی نمی‌آری جواب داد که آزادگان تهی‌دستند

سعدی

یا در بیان این که چرا پرندگان در صبح نغمه‌سرائی می‌کنند، می‌گویند: زیرا حمد و ثنای خداوند را می‌گویند.

«گفت بلبلان را دیدم که به‌نالش درآمده بودند از درخت و کبکان از کوه و غوکان در آب و بهایم از بیشه، اندیشه کردم که مروّت نباشد همه در تسبیح و من به‌غفلت خفته...

گفت باور نداشتم که ترا بانگ مرغی چنین کند مدهوش

گفتم این شرط آدمیت نیست مرغ تسبیح‌گوی و من خاموش»

گلستان

---

۱. غضائری در قصیدهٔ خود گفته بود

بس ای ملک که ازین شاعری و شعر مرا ملک فریب بخوانند و جادوی محتال

عنصری در خطاب به‌محمود می‌گوید که غضائری جسارت کرده و خود را ملک فریب خوانده است:

غلط کنند که هرگز کسی ترا نفریفت نرفت و می‌نرود در تو حیلت محتال

و دو بیتی که از غضائری نقل شد در پاسخ این بیت عنصری است

۲. اسناد همائی می‌نویسد (ص ۲۶۱) «و بیشتر ادبا شرط کرده‌اند که این علت ادعائی باشد نه حقیقی»

آب در جـــو زان نـــمی‌گیرد قـــرار زآنک آن جو نیست تشنه و آب خوار

مولوی

گاهی علت ادعائی امر غیرممکنی را ممکن جلوه می‌دهد (با تشبیه و تشخیص). مثلاً می‌توان حمایل بستن جوزا را دلیل بر غلامی او در پیشگاه شاه دانست:

جـوزا سـحر نـهاد حـمایل بـرابـرم یعنی غلام شاهم و سوگند مـی‌خورم

سنایی

گاهی برای اموری که عرفاً احتیاج به‌توجیه و تعلیل ندارد، توجیه و تعلیلی تخیلی می‌کنند. مثلاً در باب علت سیاهی زلف گویند:

تا چشم تو ریخت خون عشاق زلف تـو گـرفت رنگ مـاتم

خاقانی

پس به‌نظر ما فقط امثال موارد فوق تعلیل ادبی است (و تعلیل از نوع علمی و برهانی را تعلیل ادبی نمی‌دانیم). تعلیل ادبی ممکن است زیبا باشد و ممکن است در آن لطفی نباشد. در این تعلیل مسعود سعد:

گر باد شکوه تـو بـر چـرخ نـرفتستی در چرخ کجا هرگز زین گونه مدارستی

لطفی نیست زیرا غلو کرده است. یا ممکن است به‌هر دلیلی دلپسند نباشد:

چشم مخمور تو دارد ز دلم قصد جگر ترک مست است مگر میل کبابی دارد

حافظ

اگر تعلیل ادبی زیبا باشد (که معمولاً هست) به‌آن حسن تعلیل گویند.

تبصره: گاهی علت ادعائی با ادات شک و تردید همراه است:

گویا طلوع می‌کند از مغرب آفتاب کاشوب در تمامی ذرات عالم است

محتشم کاشانی

بحث تعلیل از مباحث مهم ادبیات است و یکی از مختصات سبک ادبی، تعلیل ادبی است (و به‌این دلیل بسامد که تعلیلی در شعر فارسی بالاست) تعلیل ادبی مبتنی بر تشبیه و تشخیص است. گاهی در مکالمات عاطفی مثلاً در تسلیت یا دلداری در مصائب، با توسل به‌تشبیه از تعلیل ادبی استفاده می‌شود.

۲. **مذهب کلامی**[۱]: مطلبی را با قیاس و برهان عقلی و خطابی اثبات کنند. این گونه مطالب در ادبیات، مسائل عاطفی از قبیل مرگ و زندگی، عشق و نفرت، داد و بیداد است:

اگر تندبادی برآید ز کنج — به‌خاک اوفتد نارسیده ترنج
ستمکار خوانیمش ار دادگر؟ — هنرمند دانیمش ار بی‌هنر؟
اگر مرگ داد است بیداد چیست؟ — ز داد این همه بانگ و فریاد چیست؟

فردوسی[۲]

ما بارگه دادیم این رفت ستم بر ما — بر قصر ستمکاران گوئی چه رسد خذلان؟

خاقانی[۳]

۳. **دلیل عکس**: برای مطلبی دلیل و توجیهی بیاورند که کاملاً برخلاف انتظار و مخالف عرف و عادت باشد و این یکی از شیوه‌های ایجاد طنز است.

من و انکار شراب این چه حکایت باشد — غالباً این قدرم عقل و کفایت باشد

حافظ

حاشا که من به‌موسم گل ترک می‌کنم — من لاف عقل می‌زنم این کار کی کنم؟!

حافظ

حال آن که بر حسب عرف و عادت و انتظار، حکم عقل ترک می‌نوشی است.

گاهی دلیلی در کار نیست امّا مطلب بیان شده خلاف انتظار است:

از ننگ چه گویی که مرا نام ز ننگ است — وز نام چه پرسی که مرا ننگ ز نام است

حافظ

گر از این منزل ویران به‌سوی خانه روم — دگر آنجا که روم عاقل و فرزانه روم
زین سفر گر به‌سلامت به‌وطن باز رسم — نذر کردم که هم از راه به‌میخانه روم

حافظ

---

۱. یعنی شیوهٔ متکلمین که استدلال و حجت در مسائل مربوط به‌دین از قبیل مبداء و معاد و صفات خداوند و اثبات ذات باری تعالی است.

۲. از مقدمهٔ داستان رستم و سهراب و در اشاره به‌مرگ دلخراش سهراب در عنفوان جوانی.

۳. از قصیدهٔ ایوان مداین و از زبان کنگرهٔ قصر.

۴. **سؤال و جواب:** شعر مبتنی بر پرسش و پاسخ یا گفتگو[۱] باشد. سوالات یا سخنان باید زیبا و ظریف باشد و مخصوصاً جواب‌ها جنبهٔ ادبی داشته باشد، یعنی در آن نکته‌یی و هنری باشد. در سؤال و جواب پرسش‌کننده محکوم و مجاب می‌شود. مثلاً اگر سؤال برهانی است باید آن را رد کنند. ز اگر جنبهٔ انتقاد دارد باید آن را توجیه کنند و اگر در آن طلبی است باید آن را احاله به‌محال کنند و نیز گاهی جواب‌ها جنبهٔ طنز دارد.

گفتی اسرار در میان آور — کو میان اندرین میان که منم
گفتم ای جان تو عین مائی گفت — عین چه بوددر این عیان که منم
گفتم آنی بگفت های خموش — در زبان نامده است آن که منم

مولوی

در دیوان حافظ سئوال و جواب‌ها و مکالمات زیبائی است که یک غزل به‌عنوان نمونه ذکر می‌شود[۲]:

گفتم که خطا کردی و تدبیر نه این بود — گفتا چه توان کرد که تقدیر چنین بود
گفتم که خدا داد مرادت به‌وصالش؟ — گفتا که مرادم به‌وصالش نه همین بود
گفتم که قرین بدت افکند بدین روز — گفتا که مرا بخت بد خویش قرین بود
گفتم که چرا مهر تو ای ماه بگردید؟ — گفتا که فلک با من بد مهر به‌کین بود
گفتم که بسی جام طرب خوردی از این پیش — گفتا که شفا در قدح باز پسین بود
گفتم که تو ای عمر چرا زود برفتی — گفتا که فلانی چه کنم عمر همین بود
گفتم که بسی خط خطا بر تو کشیدند — گفتا همه آن بود که بر لوح جبین بود
گفتم که نه وقت سفرت بود چنین زود — گفتا که مگر مصلحت وقت در این بود
گفتم که ز حافظ به‌چه حجت شده‌ای دور — گفتا که همه وقت مرا داعیه این بود

از سئوال و جواب‌های معروف ادبیات فارسی «مناظره خسرو با فرهاد» نظامی است:

نخستین بار گفتش کز کجایی — بگفت از دار ملک آشنایی
بگفت آنجا به‌صنعت در چه کوشند — بگفت انده خرند و جان فروشند
بگفتا جان‌فروشی در ادب نیست — بگفت از عشقبازان این عجب نیست

---

۱. عنوان «سؤال و جواب» که در کتب بدیعی آمده است دقیق نیست، زیرا در بسیاری از موارد، اصلاً سؤال و جوابی در کار نیست بلکه فقط بین دو تن مکالمه‌یی صورت گرفته است.

۲. این غزل زیبا در همهٔ نسخ حافظ نیامده است و در برخی از نسخ دیوان سلمان ساوجی به‌نام اوست.

بگفت از دل شدی عاشق بدین سان؟ بگفت از دل تو می‌گویی من از جان
بگفتا عشق شیرین بر تو چون است بگفت از جان شیرینم فزون است
بگفتا دل ز مهرش کی کنی پاک بگفت آن گه که باشم خفته در خاک
بگفتا گر نیابی سوی او راه بگفت از دور شاید دید در ماه
بگفتا دوری از مه نیست در خور بگفت آشفته از مه دور بهتر
بگفتا رو صبوری کن در این درد بگفت از جان صبوری چون توان کرد
بگفتا در غمش می‌ترسی از کس؟ بگفت از محنت هجران او بس
بگفت از دل جدا کن عشق شیرین بگفتا چون زیم بی‌جان شیرین
بگفت او آن من شد زو مکن یاد بگفت این کی کند بیچاره فرهاد
چو عاجز گشت خسرو در جوابش نیامد بیش پرسیدن صوابش
به‌یاران گفت کز خاکی و آبی ندیدم کس بدین حاضرجوابی

تبصره: اگر در سئوال و جواب، مخاطب کلام گوینده را رد و ابطال کند، صنعت قول به‌موجب[1] است و اگر برخلاف مراد او حمل کند اسلوب الحکیم است که شرح آن (که باید مبتنی بر جناس تام باشد) گذشت.

سؤال و جواب در فرهنگ ایران سابقه‌یی کهن دارد و در منظومهٔ پهلوی درخت آسوریک هم دیده می‌شود. اساس مناظره بر سئوال و جواب است و مناظره هم منشأ ایرانی دارد و به‌وسیلهٔ شاعران ایرانی نژاد عربی زبان به‌شعر عربی (در عربی: حِوار) راه یافته است (و بعدها ترکی). سئوال و جواب علاوه بر مناظره (که بیشتر در قصیده است) در غزل و رباعی هم فراوان دیده می‌شود. اما سؤال و جواب بدیعی شیوهٔ خاصی است که بدان اشاره شد.

---

۱. قول به‌موجب (قول بالموجب) هم به‌صیغه فاعل و هم مفعول ضبط کرده‌اند (از مصدر ایجاب به‌معنی قبولاندن، ثابت کردن). در بسیاری از کتب بدیعی مثلاً مختصر تفتازانی بحث محدود به‌سؤال و جواب نیست. در قول به‌موجب ردّ سخن گوینده و اثبات معنی جدید نباید صراحت داشته باشد.

تمرین

مصادیق روش تعلیل و توجیه را در نمونه‌های زیر بررسی کنید:

۱. مست‌است زمین‌زیراخورده است به‌جای می — در کاس سر هرمز خون دل نوشروان

حافظ

۲. از سرکشتهٔ خود می‌گذری همچون باد — چه توان کرد که عمرست و شتابی دارد

حافظ

۳. گفتم غم تو دارم گفتا غمت سرآید — گفتم که ماه من شو گفتا اگر برآید
گفتم که بر خیالت راه نظر ببندم — گفتا که شبروست او از راه دیگر آید

حافظ

۴. در وداع شب همانا خون گریست — روی خون آلود زان بنمود صبح

حافظ

۵. من جز به‌شخص نیستم آن قوم را نظیر — شمشیر جز به‌رنگ نماند به‌گندنا
اهل هری مرا نشناسند بر یقین — تا راحتی نباشد زین منزل فنا
مقدار آفتاب ندانند مردمان — تا نور او نگردد از چشم‌ها جدا
اندر حضر نباشد آزاده را خطر — کاندر حجر نباشد یاقوت را بها

عبدالواسع جلی

۶. شمع را باید از این خانه بدر بردن و کشتن — تا به‌همسایه نگوید که تو در خانهٔ مائی

سعدی

۷. من موی خویش را نه از آن می‌کنم سیاه — تا نوجوان شوم و نو کنم گناه
چون جامه‌ها به‌وقت مصیبت سیه کنند — من موی در مصیبت پیری کنم سیاه

رودکی

۸. آن زلف مشکبار بر آن روی چون بهار — گر کوته است کوتهی از وی عجب مدار
شب در بهار روی نهد سوی کوتهی — و آن زلف چون شب آمد و آن روی چون بهار

امیر معزی

۹. از آن بـه‌دیر مـغانم عـزیز مـی‌دارنـد — کـه آتشـی کـه نـمیرد هـمیشه در دل مـاست

حافظ

۱۰. گفتمش سلسلهٔ زلف بـتان از پـی چـیست — گـفت حـافظ گـله‌یی از دل شـیدا مـی‌کرد

حافظ

۱۱. گـفت خـوابت هـیچ مـی‌آید بـه‌چشم — گـفت آری تـا بـبینم روی تـو

از کتاب «درر الادب»

۱۲. بـعد از ایـنم نـبود شـایبه در جـوهر فـرد — که دهان تو درین نکته خـوش اسـتدلالی است

حافظ

۱۳. جریده رو که گذرگاه عـافیت تـنگ است — پـیاله‌گـیر کـه عـمر عـزیز بـی‌بدل است

حافظ

خاتمه در بدیع معنوی

از صنایع دیگری هم در بدیع معنوی نام برده‌اند که ما به‌دلایلی آن‌ها را در این کتاب مطرح نکرده‌ایم. مثلاً:

۱. **تجرید:** که تخاطب شاعر با نفس خود است از مسائل مربوط به‌بحث تخلص در شعر است و نیز می‌تواند در بحث مختصات سبک ادبی مطرح شود.

خاقانی آن کسان که طریق تو می‌روند　　زاغند و زاغ را روش کبک آرزوست

خاقانی

۲. **مشاکلت:** که نوعی لغزش زبان و استعمال واژه‌یی به‌جای واژهٔ دیگر به‌مناسبت همشکلی با کلمات پس و پیش است از مسائل مربوط به‌مجاز و استعاره است:

ستاره می‌شکنند آفتاب می‌سازند　　مغان که دانهٔ انگور آب می‌سازند

آب ساختن به‌جای آب گرفتن که به‌ضرورت قافیه و به‌تبعیت از آفتاب می‌سازند آمده است، مجاز است. در این بیت صائب:

لب سؤال سزاوار بخیه بیشتر است　　عبث به‌خرقهٔ خود بخیه می‌زند درویش

آوردن بخیه را در مصراع اول به‌سبب استعمال بخیه در مصراع دوم، مشاکله گفته‌اند. در این سخن، جای تأمل است و بهتر است که آن را استعاره از خاموشی بگیریم.

طمع کرده بودم که کرمان خورم　　که ناگه بخوردند کرمان سرم

بوستان

کرمان خورم یعنی کرمان را بگیرم بحث مجاز و استعاره است.

۳. **لغز یا چیستان:** این است که به‌جای ذکر اسم چیزی، اوصاف آن را بیان کنند و خواننده در ضمن آن اوصاف، پی به‌مورد وصف ببرد. لغز ممکن است یک بیت باشد یا یک شعر کامل باشد، چون لغز عنصری در شمشیر و لغز منوچهری در شمع:

ای نهاده بر میان فرق جان خویشتن　　جسم ما زنده به‌جان و جان تو زنده به‌تن
هر زمان روح تو لختی از بدن کمتر کند　　گوئی اندر روح تو، مضمر همی گردد بدن

۴. معما: این است که به‌جای ذکر اسم کسی (یا چیزی) به‌نحو پیچیده‌یی (مثلاً با توسل به‌حساب جُمَّل) از مشخصات و اوصاف او یاد شود، به‌طوری که پس از تأمل بسیار ذهن متوجهٔ موضوع شود:

گر بخواهی نام آن زیبا رخ سیمین بدن　　رو تو قلب قلب را بر قلب قلب قلب زن

که مراد بلقیس است.

هرچند لغز (= چیستان) و معما را می‌توان در روش تضمن از فروع روش ایهام گنجاند یا از فروع بحث کنایه از موصوف در علم بیان محسوب کرد. اما لغز و معما در حقیقت دو نوع (genre) شعری هستند و باید در «انواع ادبی» مطرح شوند.

۵. هزل و مطایبه: و همین طور جای بحث از هزل و مطایبه در علم انواع ادبی است.

۶. حسن مطلع و حسن مقطع: حسن مطلع زیبا بودن آغاز شعر (مخصوصاً در قصیده) و حسن مقطع یا حسن ختام زیبا بودن پایان شعر (مثلاً زیبائی دعای تأبید در قصیده) است. واضح است که همهٔ ابیات شعر باید زیبا باشد. به‌هر حال این مسأله از مسائل نقد ادبی قدیم است.

مثال حسن مقطع:

درِ سخن به‌دو مصرع چنان لطیف ببندم　　که شاید اهل معانی که ورد خود کند این را
بخور ببخش که دنیا به‌هیچ کار نیاید　　جز آن که پیش فرستند روز بازپسین را

سعدی

سر دشمنان تو، استغفرالله　　که خود دشمنان ترا سر نباشد
سخن بر سر دشمنت قطع کردم　　که مقطع از این شعر بهتر نباشد

بیت اول اکثر اشعار معروف را می‌توان برای حسن مطلع مثال زد:

چنین کنند بزرگان چو کرد باید کار　　چنین نماید، شمشیر خسروان آثار

عنصری

تمرینات کلی

صنایعی را که در بدیع معنوی آموختید در نمونه‌های زیر تشخیص دهید:

۱. شعر و عرش و شرع از هم خاستند تا که عالم زین سه حرف آراستند

عطار

۲. تا همه خلوتیان جام صبوحی گیرند چنگ صبحی به‌در پیر مناجات بریم

حافظ

۳. زمینی است چون صورت دلفروزی هوائی است چون سیرت بردباری

مسعود سعد

۴. من مسلمانم

قبله‌ام یک گل سرخ

جانمازم چشمه، مهرم نور

دشت سجادهٔ من. سهراب سپهری

۵. گفت همره را گرو نه پیش من ور نه قربانی تو اندر کیش من

مثنوی

۶. عشق لب شیرینت روزی بکشد سعدی فرهاد چنین کشته است آن شوخ به‌شیرینی

سعدی

۷. دعائی گر نمی‌گوئی به‌دشنامی عزیزم کن

که گر تلخ است شیرین است از آن لب هرچه فرمائی

سعدی

۸. به‌هر طاعت که نزدیکت صواب است به‌هر دعوت که پیشت مستجاب است

که رحمی بر دل پرخونم آور وزین غرقاب غم بیرونم آور

خسرو و شیرین نظامی

۹. تخم رنجی و بیخ اندوهی شاخ دردی و بار تیماری

مسعود سعد سلمان

۱۰. شب گر نه به‌همرنگی بودی چو دو زلف تو کی در شب تاریکم یک لحظه قرارستی
مسعود سعد سلمان

۱۱. تا کی خورم به‌تلخی تا کی کشم به‌رنج از دوست طعنه‌یی و ز دشمن سعایتی
مسعود سعد سلمان

۱۲. لطف تو و عنف تو گر هیچ شدی مرئی این جوهر نورستی آن عنصر نارستی
ور کینه و مهر تو محسوس بصر گشتی این گونهٔ لیلستی وآن لون نهارستی
مسعود سعد سلمان

۱۳. گرم باز آمدی محبوب سیم اندام سنگین دل گل از خارم برآوردی و خار از پای و پای از گل
سعدی

۱۴. سودای عشق پختن عقلم نمی‌پسندد فرمان عقل بردن عشقم نمی‌گذارد
سعدی

۱۵. آن کند تیغ تو به‌جان عدو که کند جود تو به‌کان گهر
رشید وطواط

۱۶. دو چیز را حرکاتش همی دو چیز دهد علوم را درجات و نجوم را احکام
عنصری

۱۷. بنان و کلک و زبانت به‌معرض انشاء یکی جریر و دویم اخطل و سوم اعشی
سلمان ساوجی

۱۸. هست رایت زمانه را عادل لیک دستت خزانه را غدار
قوامی گنجوی

۱۹. شکر ایزد که به‌اقبال کله گوشهٔ گل نخوت باد دی و شوکت خار آخر شد
حافظ

۲۰. به‌رغم مدعیانی که منع عشق کنند جمال چهرهٔ تو حجت موجه ماست
حافظ

۲۱. کز نهیبش همی قضا و بلا بر در او گذشت کم یارد
مسعود سعد سلمان

۲۲. ای سایهٔ سنبلت سمن پرورده یاقوت لبت در عدن پرورده
همچون لب خود مدام جان می‌پرور زان راح که روحی است به‌دن پرورده
حافظ

۲۳. چنانک این عروس از درم خرم است به‌زر بود خرم روان عنصری
خاقانی

۲۴. بوسه خواهم داد ویحک بندپندآموز را لاجرم زین بند، چنبروار شد بالای من
خاقانی

۲۵. با شیر مردیت سگ ابلیس صید کرد — ای بی‌هنر بمیر که از گربه کمتری
ور صد هزار عذر بخواهی گناه را — مرشوی کرده را نبود زیب دختری
سعدی

۲۶. گفتم که بوی زلفت گمراه عالمم کرد — گفتا اگر بدانی هم اوت رهبر آید
حافظ

۲۷. اسب بی‌راکب چه داند رسم راه — شاه باید تا بداند شاه راه
مثنوی

۲۸. دل رهاندن ز دست تو مشکل — جان فشاندن به‌پای تو آسان
هاتف اصفهانی

۲۹. صد هزاران جسم خالی شد ز روح — تا درین حضرت درو گر گشت نوح
صد هزاران طفل سر بریده گشت — تا کلیم‌الله صاحب دیده گشت
منطق‌الطیر عطار

۳۰. چرا نگرید چشم و چرا ننالد تن — کزین برفت نشاط و از آن برفت وسن
نشسته بودم کامد خیال او ناگاه — چو ماه، روی و چو گل، عارض و چو سیم، ذقن
ز بس که کند دو زلف و ز بس که راندم اشک — یکی چو درّ ثمین و یکی چو مشک ختن
مرا و او را از چشم و زلف گرد آمد — ز مشک و لؤلؤ یک آستین و یک دامن
مسعود سعد سلمان

۳۱. به‌دل گفت بهمن که این رستم است — و یا آفتاب سپیده دم است
فردوسی

۳۲. جزای آن که نگفتیم شکر روز وصال — شب فراق نخفتیم لاجرم ز خیال
سعدی

۳۳. بودیم بر کنار ز تیمار روزگار — تا داشت روزگار ترا در کنار ما
انوری

۳۴. کوه و بحر و آفتاب و آسمان خوانم ترا — کوه و بحر و آفتاب و آسمانی بی‌گمان
تو به‌گاه حلم کوهی و به‌گاه علم بحر — گاه رفعت آفتابی گاه قدرت آسمان
مسعود سعد سلمان

۳۵. اگر نفع کس در نهاد تو نیست — چنین گوهر و سنگ خارا یکیست
غلط گفتم ای یار شایسته خوی — که نفع است در آهن و سنگ و روی
بوستان

۳۶. به‌زلف کژ و لیکن به‌قد و بالا راست — به‌تن درست و لیکن به‌چشمکان بسیمار
رودکی

تکمله

ابداع

گاهی در یک جملهٔ ادبی با چند وجه از وجوه تحسین کلام یا صنعت بدیعی مواجهیم نه با یک وجه. بدیهی است که برخی از صنایع نسبت به‌صنایع دیگر، تشخص بیشتری دارند. در این بیت سعدی:

ندانم از سر و پایت کدام خوب‌تر است　　چه جای فرق که زیبا ز فرق تا قدمی

چندین صنعت بدیعی است که برخی تشخص بیشتری دارند: مراعات النظیر (سر و پا و فرق و قدم)، تجنیس تام (فرق به‌معنی تفاوت و فرق به‌معنی فرق سر)، ایهام تناسب (فرق با قدم)

بدیع‌نویسان آوردن چندین صنعت را در یک فقره، خود صنعتی شمرده و آن را ابداع یا سلامة الاختراع خوانده‌اند. ابداع در اشعار حافظ نمونه‌های بسیار دارد. برخی از همین دیدگاه حتی برخی از آیات قرآن کریم را به‌آیات دیگر ترجیح نهاده‌اند و مثلاً گفته‌اند: «کی بود تبت یدا مانند یا ارض ابلعی» زیرا در آیهٔ **وَ قیلِ یا ارضُ ابْلَعی ماءَکِ و یا سماءُ اَقْلِعی و غیضَ الماءُ و قُضِیَ الْأمرُ و اسْتَوَت علی الجودیِّ و قیلَ بُعداً لِلْقومِ الظّالمینَ**، صنعت‌های بسیاری است.

علوّ معنی

یکی از صنایعی که باید در بدیع معنوی آن را مطرح کرد عُلوّ معنی است. گاهی کلام فاقد صنایع بدیعی است (و یا صنعت مهمی ندارد) امّا عُلوّ معنی دارد که باعث می‌شود کلام در اذهان باقی و بر زبان‌ها ساری باشد. بسیاری از ابیات سعدی و فردوسی چنین است:

بـزرگان نکـردند در خـود نگـاه　　خدا بینی از خویشتن بین مخواه

سعدی

دلایـــل قـــوی بـاید و مـعنی　　نه رگ‌های گردن به‌حجّت قوی

سعدی

چو بینی یتیمی سر افکنده پـیش　　مده بوسه بر روی فرزند خویش

سعدی

فصاحت و بلاغت

معمولاً در مقدمهٔ کتب سنتی بلاغی، بحث‌های مغشوش و ناقصی دربارهٔ بلاغت و فصاحت به‌چشم می‌خورد که احتیاج به‌بازنگری دارد و به‌هیچ روی قابل طرح در کتب امروزی نیست. هدف قدما از این بحث، تبیین سبک و کلام ادبی (Literary style) بوده است. زیرا واضح است که صنایع بدیعی، در کلام ادبی تحقق می‌یابد و از این رو نخست باید مشخصات کلام ادبی دانسته شود. سعدالدین تفتازانی آخرین مجتهد بزرگ در علوم بلاغی (قرن هشتم هجری) می‌نویسد: اگر کلام، ادبی (فـصیح و بـلیغ) نـباشد، آوردن صناعات ادبی در حکم آویختن مروارید بر گردن خوک است[1].

بحث «ادبیات چیست» و مشخصات سبک ادبی امروزه در کتب تـئوری ادبـیات و سبک‌شناسی مطرح می‌شود و دانشجویان قبل از مطالعهٔ هر نظام ادبی باید اجـمالاً بـا بحث ادبیات چیست و سبک ادبی آشنائی داشته باشند.

بدیع و معنی شناسی

دخالت بحث‌های معنی شناسانه و دستوری در بدیع لفظی زائد است. مثلاً تفاوت نهادن بین اشتقاق یا شبه اشتقاق در بدیع لفظی موردی ندارد زیرا رابطهٔ بین کمان /کمین، رابطه‌یی آوایی است و دقت در این که این دو واژه از یک ریشه هستند یا نه، تأثیری در پیوند موسیقیائی آن‌ها ندارد. یا در باب جناس تام نوشته‌اند که اگر هر دو لفظ، از نظر

---

۱ ... و الا لکان کتعلیق الدرر علی اعناق الخنازیر (مختصر، مکتبة المصطفوی، قم، ۱۸۷)
دیگران از جمله عبدالقاهر جرجانی هم این تعبیر را دارند و ظاهراً اصل آن از عیسی است

دستوری عین هم باشند (اسم یا فعل یا حرف) به‌آن متماثل گویند و جناس تام متماثل سه قسم است: یا هر دو واژه مفرد است یا جمع و یا یکی مفرد و دیگری جمع. حال آن که به جای این گونه مباحث باید از وحدت یا اختلاف آهنگ و تکیه در بین دو لفظ جناس تام سخن رود. اما بین بدیع معنوی (و نیز بیان) و سمانتیکز[1] ارتباط تنگاتنگی است.

بدیع و نقد ادبی

در نقد فنی توجه به‌بدیع اهمیت دارد. در نقد فرمالیستی هم بدیع مانند بیان ازعناصر مهم سازندهٔ زبان ادبی است. البته باید توجه داشت که استفاده از بدیع در انواع مختلف و سبک‌های مختلف بحث‌های مختلف دارد. حماسه و اسطوره به‌دلیل تضمّن بر اخبار بزرگ و غریب احتیاجی به‌آرایش زبان ندارند. نظامی که داستان‌هایی را می‌ساخت که خبر آن را خوانندگان از پیش می‌دانستند به‌تزئین زبان توجه بسیار داشت.

مَجْلی اصلی بدیع نثر فنّی است امّا به‌قول مولانا «سخن را چون بسیار آرایش می‌کنند مقصود فراموش می‌شود»[2] شعر حافظ اوج درآمیختگی بدیع لفظی (مخصوصاً روش جناس) و بدیع معنوی (مخصوصاً روش ایهام) است و از این رو می‌توان گفت که در لفظ و معنا به‌کمالی غریب دست یافته است. یک نکته مهم این است که در شعر سنّتی کلماتی است که جنبهٔ حشو دارد و برای پر کردن وزن و مصراع است. شاعران در این گونه موارد دقّت می‌کنند که با توسّل به‌بدیع زائد بودن کلمات حشو را خنثیٰ کنند. استاد توس می‌گوید:

ز خون دلیران به‌دشت اندرون　　چو دریا زمین موج زن شد ز خون

که ز خون مصراع دوم به‌لحاظ معنی زاید است، امّا به‌لحاظ بدیعی بیت دارای صنعت ردالصدر الی العجز شده است و موسیقی کلام ارتقا یافته است. در شعر معروف رودکی «بوی جوی مولیان آید همی» همی زاید است زیرا فعل مضارع «آید» در فارسی کهن به‌هر دو معنی اخباری و التزامی کاربرد داشته است، اما رودکی آن را در محل ردیف نشانده است که در ایجاد موسیقی کناری شعر دخیل است.

---

۱. Semantics　　۲. فیه مافیه، ص ۸۵

صنایع دو جنبه‌یی

چنان که در مطاوی این کتاب ملاحظه شد برخی از صنایع می‌توانند هم جنبهٔ لفظی داشته باشند و هم جنبهٔ معنوی. مثلاً تضاد که تناسب منفی معنائی بین کلمات است، اگر به‌وسیلهٔ پیشوند نفی حاصل شود به‌لحاظ تکرار، جنبهٔ آوائی هم پیدا می‌کند: مهربان / نامهربان

همچنین تنسیق الصفات که به‌لحاظ ترادف صفات برای یک موصوف جنبهٔ معنائی داد به‌لحاظ ترادف و تکرار مصوت‌های کوتاه o یا e یا مکث و سکوت بین صفات، جنبهٔ آوائی هم می‌یابد.

دو صنعة

گاهی ارتباط دو کلمه با هم در بدیع لفظی بر اثر اعمال دو روش است. بین کَشند و کَشد جناس ریشه است، حال اگر مصوت کوتاه آن‌ها را تغییر دهیم (جناس ناقص)، هم آهنگی بین کَشند و کُشد کمتر می‌شود. همچنین است هماهنگی بین کُشت / گشت که ضعیف است زیرا در گشت / کُشت (سجع متوازی یا جناس مضارع)، تغییر جناس ناقص هم اعمال شده است.

تسلیم شو گر اهل تمیزی که عارفان　　بردند گنج عافیت از کُنج صابری

سعدی

بین Konj/ganj جناس ناقص و جناس مضارع (سجع متوازی) توأمان دیده می‌شود. در امثال جادوانه / جاودانه، سحبان / سبحان دو صنعت بدیعی قلب بعض و جناس ناقص مشترکاً عمل کرده‌اند.

در این بیت خاقانی

به‌بوی دونان پیش دونان شدی　　زدی بوسه چون پرّنان عنصری

بین du-nan/do-nan هم جناس اختلاف مصوت بلند و کوتاه (اشتقاق) است و هم جناس مرکب.

کرده با چشمت تعصّب موسیا　　از حماقت چشم موش آسیا

مولوی

در مجموع ملحق به‌جناس مرکب است (همراه با تصحیف)

نواهای مرغان دو سه نوع باشد　　تو هر دم زدن با نوایی نوآیی

مسعود سعد سلمان

هم جناس ناقص و هم مرکّب.

چو حافظ در قناعت کوش وز دنیی دون بگذر
که یک جو منّت دونان دو صد من زر نمی‌ارزد

حافظ

بین مِنّت و مَن جناس ناقص و مذیل با هم است.

نوش دان بهر سود و سودا را　　حَربهٔ آفتاب جِربا را

حدیقهٔ سنائی

اختلاف مصوت بلند و اختلاف مصوت کوتاه با هم.

این مرد از کرانه بَجَستی و فرصتی جُستی

تاریخ بیهقی (داستان حسنک وزیر)

جناس مطرف و ناقص با هم.

تاریخچهٔ بدیع

کوشش در تبیین مسألهٔ اعجاز قرآن کریم، علومی مانند معانی و بیان و بدیع را به‌وجود آورد؛ این است که در کتب قدیم این علوم، مثال‌ها بیشتر از آیات قرآنی است. واضع علم بدیع را عبدالله‌بن المعتز (متوفی در ۲۹۶ هجری قمری) ذکر کرده‌اند که صاحب کتاب البدیع[1] است.

معمولاً کسانی که در علم معانی و بیان کتابی تألیف کرده‌اند در بخش پایانی کتاب خود به‌بدیع نیز پرداخته‌اند. چنان که در تلخیص المفتاح خطیب قزوینی (متوفی در ۷۳۹) و مطول و مختصر سعدالدین تفتازانی چنین است.

به‌طور کلی می‌توان گفت که بعد از تفتازانی در معانی و بیان و بدیع، سخن و نظم و نسق تازه‌یی مطرح نشد، چنان که کتب معاصران ما ـ مانند بسیاری از اسلاف ـ چون کتاب

---

۱. «کتاب البدیع» را نخستین بار کراچکوفسکی روسی در ۱۹۳۵ جزو انتشارات اوقاف گیپ به‌طبع رساند (و بار دیگر در مصر چاپ شد) و مقدّمه ممتّعی بر آن نوشت.

استاد آهنی صاحب معانی و بیان و شادروان رجائی صاحب معالم البلاغه و مرحوم حسام العلما صاحب دررالادب و غیره همه رونویسی‌هائی از مختصر و مطول است و تنها حرکت تازه در آن‌ها آنجاست که از شعر فارسی مثال‌هائی به‌مطالب تفتازانی افزوده‌اند (و این کوشش البته ارزشمند است).

قدیمی‌ترین کتاب بدیع در زبان فارسی، ترجمان البلاغه رادویانی (قرن پنجم) است و بعد از آن حدائق السحر فی دقائق الشعر رشید وطواط (متوفی در ۵۷۳) که در غالب مواضع به‌ترجمان البلاغه نظر داشته است. اما آخرین و مهم‌ترین کتاب کلاسیکی که در آن تا حدودی نظم و نسقی نو دیده می‌شود کتاب مستطاب المعجم فی معاییر اشعار العجم شمس قیس رازی است (که او هم به‌نوبهٔ خود به‌حدائق السحر نظر داشته است) و بعد از آن کتب مهمی ـ مگر یکی دو عنوان ـ در بدیع فارسی تألیف نشده است.

همهٔ ادبای بزرگ بدیع‌نویس از ادبای قبل از حملهٔ مغولند و هرچند شمس قیس اندکی بعد از حملهٔ مغول کتاب خود را تنظیم کرد اما مواد و مصالح کار او هم ادب قبل از حملهٔ مغول یعنی ادب سبک خراسانی بوده است.

از این رو شواهد کتب بدیعی همه مربوط به‌قصیده‌پردزان مداح است. در نتیجه بدیع حتی با توجه به‌مفاد ادب سبک عراقی تحول نیافته است تا چه رسد به‌ادبیات سبک هندی و دورهٔ معاصر. حال آن که اوج شکوفائی صنایع بدیعی در آثار امثال حافظ و سعدی است. در کتب عهد ما نیز که در اساس رونویسی از همان کتب قدیمی‌اند (جز در مواردی که از خود مثال فارسی افزوده‌اند) مثال‌ها غالباً از همان قصاید ادب خراسانی است و فقط گاه‌گاهی التفات مختصری به‌شاعران سبک عراقی شده است. از میان کتب معاصران جز کتاب استاد مرحوم، همائی (و احیاناً یکی دو کتاب دیگر) اثر قابل ذکر دیگری وجود ندارد؛ این است که می‌توان گفت علم بدیع هم مانند بسیاری از نظام‌های دیگر ادبی ما از حملهٔ مغول به‌بعد تحول نیافته است.

البته باید در اینجا به‌این نکته نیز اشاره شود که برخی از نویسندگان عناوین جدیدی به‌علم بدیع افزودند یا در تعاریف قدما دخل و تصرفی کردند که شرح این گونه کوشش‌های ارزشمند محتاج به‌تألیف رسالهٔ مستقلی در «تاریخچهٔ بدیع» خواهد بود.

برخی از عیوب کتب بدیع

۱. به‌مفهوم هجا توجه نداشتند و نظر آنان بر حروف الفبا بود، حال آن‌که حروف الفبا خود مرکب از یک صامت و یک مصوتند. مثلاً استاد آهنی می‌نویسد: جناس مذیل آن است که «زیادت کلمه‌یی بر کَلمهٔ دیگر بیش از یک حرف باشد مانند جَویٰ و جوانِح که یکی از دیگری به‌دو حرف ناقص است» و مراد هجای «نح neh» است که سه واک دارد.

۲. صنایع را طبقه‌بندی نکرده‌اند. تنها تقسیم آنان، تقسیم صنایع به‌لفظی و معنوی است. برخی راه حل را در نظم الفبائی صنایع جسته‌اند!

۳. وجود مباحث زاید و بی‌ربط از قبیل سرقات شعری که از مباحث نقد ادبی قدیم است و متلوّن که مربوط به‌عروض است و اعنات و تشطیر که مربوط به‌قافیه است.

۴. دخالت دادن مباحث معنی‌شناسی و دستور در بدیع لفظی.

۵. طرح نکردن مسائل زیباشناسانه در ارتباط با صنایع. و از این رو بین صنایع متکلفانه و صنایعی که مربوط به‌ذات ادبیات است فرق نگذاشته‌اند. توجه نداشته‌اند که بسامد برخی از صنایع مانند جناس، زیاد است حال آن‌که در باب برخی از به‌اصطلاح صنایع مثلاً تشریع به‌زحمت می‌توان، یکی دو نمونهٔ خوب یافت.

۶. اختلاف در اسم گذاری و تعریف، چنان‌که استاد آهنی ارتباط بین ساق و مساق را (به‌پیروی از تفتازانی) جناس ناقص خوانده است و ارتباط بین موی و مویه را جناس مطرف؛ حال آن‌که در اکثر کتب بدیعی اولی را جناس مطرف گفته‌اند و دومی را جناس مذیل.

شمس قیس رازی ردالعجز الی الصدر را آن می‌داند که آخر بیت اول در اول بیت بعد تکرار شود، حال آن‌که سکاکی در مفتاح العلوم و به‌تبع او خطیب قزوینی در تلخیص المفتاح و تفتازانی در مطول و مختصر اولاً عجز و صدر را در یک بیت مطرح کرده‌اند یعنی اول و آخر یک بیت یکسان باشد و ثانیاً به‌جای «الی»، «علی» نوشته‌اند: ردالعجز علی الصدر. شمس قیس این تعبیر را ردالصدر الی العجز نامیده است.

و از این قبیل اختلافات فراوان است.

۷. کتب بدیعی مبتنی بر ادبیات عرب است و اگر قدمای ما از شعر فارسی مثال زده‌اند

فقط ادب سبک خراسانی را در نظر داشته‌اند و اگر معاصران ما مثال‌هایی افزوده‌اند چندان دقت به‌کار نبرده‌اند!

۸. تعاریف دقیق نیست و مختصات اساسی صنعت مورد بحث را بیان نمی‌کند. مثلاً در یکی از کتب معروف بدیعی، در تعریف «سؤال و جواب» چنین آمده است: «آن است که قصیده یا غزلی را به‌صورت پرسش و پاسخ یا پیغام و جواب بگویند» بر این تعریف از جهات‌مختلف می‌توان اشکال کرد. اولاً سؤال و جواب، گاهی مکالمه بین دو نفر است و جنبهٔ پرسش و پاسخ ندارد، ثانیاً علاوه بر قصیده و غزل در انواع دیگر شعر، از قبیل مثنوی و رباعی هم دیده می‌شود. ثالثاً با این تعریف، اگر کسی از کسی آدرس جائی را بپرسد یا اسمش را سؤال کند و جواب بشنود، صنعت سؤال و جواب به‌کار برده است!

و همین تعاریف ناقص و مغشوش و «سردستی» است که باعث شده است، بدیع «ایستا» و غیرمتحوّل گردد. و کسی نتواند از میان این همه دیوان‌های شعر، برای استخدام و ایهام تناسب و اسلوب الحکیم جز یکی دو نمونه‌یی که در فلان کتاب بدیع آمده است، نمونه‌یی بیابد. حال آن که اگر تعاریف علمی و دقیق و حاوی مختصات اصلی صنایع باشد باید باعث گردد تا دانشجو به‌راحتی در دواوین امثال حافظ و سعدی نمونه‌های متعددی را در استخدام، ایهام تناسب و استثنای منقطع... تشخیص دهد.

بدیع در غرب

ارسطو دو کتاب مهم در ادبیات به‌نام‌های پوئتیکز Poetics و رتوریک rhetoric دارد. در کتاب رتوریک[1] مسائلی در بیان و معانی و بدیع مطرح کرده است که اساس بحث‌های بلاغی در شرق و غرب است. اما چون در نزد غربیان مسأله‌یی چون اعجاز قرآن مطرح نبوده است این علوم در بدیع آنان مانند مسلمین پیشرفت نکرد، تا دوران معاصر که توجه به‌این گونه مسائل (مخصوصاً بیان) رشد بسیار یافت و مثلاً در سال‌های اخیر کتب و مقالات متعددی در باب استعاره Metaphor نگاشته شد.

بدیع در نزد فرنگیان به‌صورت علم خاصی مطرح نمی‌شود بلکه معمولاً در اواخر

---

۱. در ایام قدیم به‌عربی به‌اسم «الخطابه» ترجمه شد و اخیراً هم به‌فارسی ترجمه شده است.

کتاب‌های ادبی از قبیل کتاب‌های عروض و دستور، برخی از اصطلاحات سبک‌شناسی رتوریک قدیم را که شامل اصطلاحات بدیعی هم هست به‌صورت فرهنگ (glossary) ذکر می‌کنند. امروزه این کار را در فرهنگ‌های خاصی به‌نام کلی فرهنگ اصطلاحات ادبی Literary terms انجام می‌دهند.

آنان تحت عناوین کلی زیر از صنایع بدیعی بحث می‌کنند:

۱. Figures of thought صور یا صنایع معنوی یا tropes[1] صنایع علم بیان یا صنایع بیانی که بحث از صنایعی است که ما آن‌ها را در علم بیان مطرح می‌کنیم از قبیل تشبیه، استعاره، مجاز. یعنی در این قسمت از مواردی بحث می‌شود که معنی کلمه عوض شده است و به‌عبارت دیگر کلمات از معنای معمول و متعارف خود خارج شده‌اند.

برت[2] در این مورد اصطلاح Figures of Meaning را به‌کار برده و علاوه بر تشبیه و استعاره و مجاز، از تشخیص یا انسان مانندی Personification و سمبل و اسطوره هم بحث کرده است و سپس تحت عنوان چند صنعت معنوی دیگر، پارادوکس و تضاد و طنز را هم مورد بحث قرار داده است.

در کتاب «تمریناتی در نقد ادبی[3]» به‌این مورد Figures of rhetoric گفته است و می‌نویسد که امثال تشبیه و استعاره در حقیقت انحراف واژه از وجوه معنائی تحت‌اللفظی و دستوری هستند و اگر متن ادبی را به‌نثری ساده برگردانیم مشاهده می‌کنیم که اختلاف دو متن در وجود انسان مانندی و استعاره و امثال این‌هاست؛ و از این رو تأکید می‌کند که این صنایع جنبهٔ تزئینی ندارند بلکه جزو معنی شعرند.

۲. Figures of speech[4] یا rhetorical Figures که به‌اصطلاح همان صنایع بدیعی است. ابرمز می‌نویسد که در این صنایع عبور و فاصله‌گیری و انحراف از کاربرد استاندارد دخلی به‌معنی ندارد بلکه مربوط به‌نظم و ترتیب کلمات در جمله و تأثیر

---

۱. رجوع شود به:

A glossary of literary terms, M.H.Abrams' 1971.

2- An introdnction to English studies, R L. Brett, 1984.

3- Critical exercises, P.R. Heather, Longmans, 1959.

4- A glossary of literary terms

بیانی آن‌هاست. یعنی براثر نظم و ترتیب خاصی از کلمات تأثیر خاصی ایجاد می‌شود مثل سوال بلاغی، استخدام، قلب، التفات و امثال این‌ها.[۱] پس مراد او صنایع معنوی است. اما برخی Figures of speech را به‌طور کلی صنایع بدیعی گرفته‌اند و تحت عنوان Figures of sound[۲] از قافیه و همحروفی و همصدائی سخن رانده‌اند یعنی از مواردی که در بدیع ما در صنایع لفظی مطرح می‌شود.

برت می‌نویسد اثر ادبی فقط یک طرح معنائی نیست بلکه طرح و الگوی صدائی (موسیقیائی) هم هست؛ مخصوصاً در شعر. به‌طوری که حتی برخی از منتقدان مخصوصاً سمبولیست‌های اواخر قرن نوزدهم معتقد بودند که هر چه هست صداست نه معنی. برت این قول را رد می‌کند و می‌گوید حقیقت این است که صدا، معنی را و معنی، صدا را تقویت می‌کند و سرانجام می‌گوید در صنایع صوتی (لفظی) بحث از ابزاری است که به‌وسیلهٔ آن‌ها اصوات، طوری نظم یافته و مرتب شده و به‌کار گرفته شده‌اند که به‌اثر ادبی، مخصوصاً شعر، طرح مخصوصی بدهند.

---

۱. این سخن فقط در مورد برخی از صنایع صادق است نه در مورد همهٔ صنایع.

۲. برت

معادل انگلیسی برخی از اصطلاحات بدیعی[1]

این معادلات تقریبی است و کم و بیش در غالب زبان‌های اروپائی رایج است:

استخدام	zeugma	Equivocation
	syllepsis	Ambivalence
التفات	apostrophe	amphiboly
ابهام	Ambiguity	quibble
ایهام	Multiple meaning	rhetoric بدیع، بلاغت، معانی و بیان

۱. بسیاری از مفاهیم بدیعی ما را در متون نظم و نثر زبان انگلیسی می‌توان جُست بدون آن که این صنایع در بدیع انگلیسی نامی داشته باشد یا مورد توجه قرار گرفته باشد. از آنجا که ادبیات به‌یک اعتبار مقوله‌یی جهانی است باید به‌مسائل زیبایی‌شناسی همهٔ اقوام که حاصل قرن‌ها جست و جو است توجه کرد و آن نکات راکه چه بسا در علوم ادبی کشوری (نه ادبیات آن کشور) مورد توجه قرار نگرفته است مورد توجه قرار داد. ذیلاً به‌دو مورد اشاره می‌شود:

ای. ای. کمینگز گوید

nobody, not even the rain has such small hands

هیچکس حتی باران نیز دستانی چنین کوچک ندارد

استثنای منقطع است و باران راکس خوانده است.

کادن ذیل عنوان pure poetry می‌نویسد

... The beauty of the poem's words and its content would be in unsurpassable harmony with the melody and sound the words conveyed.

زیبایی کلمات شعر و محتوای آن باید در هماهنگی کامل با موسیقی و آوایی باشد که کلمات منتقل می‌کنند.

در این عبارت to be in harmony به‌معنی هماهنگ بودن و توافق داشتن است و هر معنی را منظور کنیم در معنی دیگر ایهام تناسب خواهد داشت

تبدیل و عکس	chiasmus	سجع مطرّف	Lopsided internal rhyme
	antimetabole	صنایع بدیعی	figures of speech
تضاد	antithesis		rhetorical figures
	contrast	صنایع لفظی	figures of sound,
	oxymoron		Figures of word,
تکرار	repetition		sound devices
	Epizeuxis	صنایع معنوی	Figures of thought
تلمیح	allusion		tropes
توشیح	acrostic		Figures of meaning
جناس	Pun	صنعت بدیعی	a figurative device
	play on words	غلو	adynaton
	Paronomasia	قلب	palindrome
جناس قلب	anagram		anagram
جناس ناقص	homonym	قلب مطلب	hysteron proteron
حذف یا تجرید	Lipogram	ماده تاریخ	Chronogram
رجوع	metanoia	مبالغه	hyperbole
ردالصدر الی العجز	Epanorthosis,	مراعات‌النظیر	taxis
	anaphora	موازنه (مماثله)	parallelism
ردالعجز الی الصدر	anadiplosis	هجای قافیه	front rhyme
سجع	rhyme,	همحرفی	alliteration
	Internal rhyme	همصدائی	assonance

لغت‌نامه

آخرالدواء الکی: آخرین درمان داغ کردن است

ابکار: جمع بکر، دوشیزگان

اتقیا: ج تقی، پرهیزکاران

اَذیٰ: آزار، رنج

اَرتنگ: ارژنگ، اسم کتاب مانی

اِسعاف: برآوردن، روا کردن

اِسهاب: درازگوئی

اِطلاب: طلب کردن

اِغتراب: غریب و مسافر شدن

أَمل: آرزو

اِنعام: نعمت دادن، نیکی کردن

اَنعام: ج نعم، جارپایان

اَنگِشت: زغال

بَرَص: بیماری پیسی

بُطُوء: کُندی، دیری

بیغاره: سرزنش، طعنه

تهویل: آراستن، زینت دادن

ثَری: زمین

ثمین: گرانبها

جبهت: پیشانی

جَزَع: بی‌صبری، زاری

جُفا: کف، خاشاک

جَوانِح: دنده‌های پائین سینه

جُوق: گروه

جَوَیٰ: درد سینه

چمین: بول، ادرار

حُراق: کهنهٔ آتشگیره

حَصا: سنگریزه

حَمِیر: ج حِمار، خران

حورا: زن بهشتی

خَسَک: خارفلزی، خس، خار
خُلقان: ج خَلَق، کهنه‌ها
خواسته: نعمت
خوشیدن: خشک شدن

دثار: جامهٔ رو
دفین: مدفون
دورباش: نیزهٔ دوشاخی که جلوی پادشاه می‌بردند تا مردم متوجّه شده و از مسیر دور شوند.
دَن: خُم
دوک: چرخ یا وسیلهٔ نخ‌ریسی

راجع: سیّاره‌یی که از مسیر طبیعی خود (از غرب به‌شرق) بازگشته است. خلاف توالی بروج.
رواق: صاف کردن شراب
رشته: نوعی بیماری پوستی که براثر پیداشدن کرم‌های باریک و دراز در زیر پوست ایجاد می‌شود
رقاب: ج رقبه، گردن‌ها

زور: دروغ، باطل

ستبرق (استبرق): دیبا
سِتّی: بانو، خاتون
سرنامه: عنوان نامه
سُفتن: سوراخ کردن
سَقَر: دوزخ
سَلَب: جامه
سمین: فربه
سِوار: دستبند، النگو
سَهل: زمین نرم و هموار

شبرو: دزد، عیّار
شست: دوام
شَست: انگشتانه‌یی که در وقت تیراندازی به‌انگشت شست می‌کردند.
شَمَر: آبگیر، حوض

صباح: صبح
صِبیٰ: جوانی
صُبَیّ: کودک
صلیل: صدای شمشیر

طَعان: نیزه زدن

عطسه: نتیجه و فرزند

قار: قیر
قسطاس: ترازو
قِسّیس: کشیش
قَنوع: قانع

کَمْ تَرَکُوا مِنْ جَنّاتٍ و عُیُونٍ: چه بسا که واگذاشتند از باغ‌ها و چشمه‌ها

کیش: تیردان

گرزن: نوعی تاج

گلگونه: سرخاب

گندنا: تره

ماء مَعین: آب روان و پاکیزه

مَحذور: مانع، پرهیز شده

مَحظور: ممنوع

مُدام: باده

مَرید: سرکش، نافرمان

مسارعت: شتاب کردن، پیشی گرفتن

مَساق: راندن

مسؤول: خواسته

مشاطه: آرایشگر

مصارعت: کُشتی گرفتن

مُطرّا: تازه

مَطران: یکی از درجات کشیشی

مغزل: دوک

مَقیل: خوابگاه

مُل: شراب

مُمتحن: محن زده، بدحال

مُهین: خوارکننده

ناضره: تر و تازه

وَدود: مهربان

وَسن: چُرت، خواب

ولی: دوست

هَرّا: آواز ترسناک

هُمام: پادشاه بزرگ

هیکل: معبد

یاره: طوق، دستبند

یَمین غیرمُکَفَّر: سوگند کفاره داده نشده (یعنی سوگندی که شکسته نشده است)

نمایه

آ

آزاد بلگرامی: ۱۳۷

آهنی: ۶۲، ۱۱۴، ۱۸۸، ۱۸۹

الف

ابرمز: ۱۹۱

ابوالفرج رونی: ۴۳، ۱۰۹، ۱۶۶

اخوان ثالث، مهدی: ۱۰۳

ادیب الممالک فراهانی: ۸۸

ادیب نطنزی: ۶۸

ارسطو: ۱۹۰

امیر معزّی: ۶۲، ۱۰۴، ۱۵۱، ۱۷۵

امیری فیروزکوهی، ۱۲۵

انوری: ۴۳، ۱۰۴، ۱۶۷، ۱۸۱

اوستا، مهرداد: ۱۲۱

اهلی شیرازی: ۵۲

ایاز: ۱۶۹

ایرج میرزا، ۸۶

ب

برت: ۱۹۱، ۱۹۲

بهار اصفهانی: ۱۶۷

بهار، ملک‌الشعرا: ۴۰، ۴۳، ۱۶۵

بیتاب افغانی:

بیدل دهلوی: ۱۱۲

پ

پیکاسو، ۱۲۳

ت

تفتازانی، سعدالدین: ۱۵، ۴۳، ۱۲۴، ۱۸۴، ۱۸۷، ۱۸۸، ۱۸۹

ج

جامی: ۸۷

جبلی، عبدالواسع: ۷۵، ۱۶۵، ۱۶۷، ۱۷۵

جمال‌الدین قزوینی: ۱۳۴

ح

حافظ: ۱۴، ۱۷، ۲۵، ۳۵، ۳۷، ۳۸، ۴۸، ۵۰، ۵۵، ۵۶، ۵۷، ۵۹، ۶۰، ۶۲، ۶۳، ۶۵، ۶۸، ۷۱، ۷۲، ۷۳، ۷۴، ۷۵، ۷۶، ۷۸، ۷۹، ۸۰، ۸۱، ۸۲، ۸۵، ۹۸، ۱۰۱، ۱۰۲،

۱۰۵، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۲۴،
۱۲۵، ۱۲۶، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۳۱،
۱۳۲، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۳۶، ۱۳۷، ۱۳۸،
۱۴۰، ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۴۶،
۱۴۷، ۱۴۸، ۱۵۱، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۵۵،
۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۳، ۱۶۴،
۱۶۵، ۱۶۶، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۵،
۱۷۶، ۱۷۹، ۱۸۰، ۱۸۱، ۱۸۷، ۱۹۰
حریری: ۸۸
حزین لاهیجی: ۱۱۰
حسام العلما: ۱۸۸
حلاّج: ۱۱۲
حمیدی، دکتر مهدی: ۱۴۷، ۱۴۹، ۱۵۳،
۱۵۵

خ
خاقانی: ۲۱، ۴۱، ۴۳، ۴۷، ۴۸، ۵۳، ۵۴،
۵۵، ۵۶، ۵۷، ۵۸، ۵۹، ۶۱، ۶۲، ۶۴،
۶۶، ۷۰، ۷۱، ۷۲، ۷۴، ۷۶، ۷۷، ۷۹،
۹۰، ۹۱، ۹۲، ۹۹، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۱۰،
۱۱۱، ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۳۱، ۱۴۶،
۱۵۵، ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۶۰، ۱۶۲، ۱۶۶،
۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۵، ۱۷۷، ۱۸۰، ۱۸۶
خان آرزو: ۱۱۰
خزائلی، دکتر: ۱۴۰
خطیب رهبر، دکتر: ۱۲۴
خطیب قزوینی: ۱۳۷، ۱۸۷، ۱۸۹
خواجوی کرمانی: ۲۷، ۸۵، ۱۲۸
خیام: ۷۱

د
دقیقی: ۶۵، ۸۵
دهقان سامانی: ۶۲

ذ
ذوالفقار شروانی، سیّد: ۸۰

ر
رابعه بنت کعب قزداری: ۳۷، ۴۲، ۷۸، ۱۶۳
رادویانی: ۱۸۸
رأفت: ۱۵۹
رجائی: ۱۸۸
رشید وطواط: ۳۵، ۴۱، ۹۸، ۱۰۷، ۱۴۷،
۱۵۰، ۱۸۰، ۱۸۸
رشید یاسمی: ۱۴۳
رودکی: ۸۲، ۹۶، ۱۰۲، ۱۰۹، ۱۴۸، ۱۶۶،
۱۷۵، ۱۸۱، ۱۸۵
روزبهان بقلی شیرازی: ۱۱۲
ریپکا: ۱۱۹

س
سارتر، ژان پل: ۱۲۳
سپهری، سهراب: ۴۲، ۵۵، ۷۵، ۸۲، ۸۳،
۱۰۳، ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۱۴، ۱۱۹، ۱۲۱،
۱۲۲، ۱۳۰، ۱۳۵، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۵۴،
۱۵۶، ۱۷۹
سروش اصفهانی: ۱۱۷
سروشیار، جمشید: ۱۳۶
سعدی: ۱۴، ۱۷، ۲۱، ۳۶، ۳۷، ۳۸، ۴۱،
۴۸، ۵۰، ۵۱، ۵۴، ۵۵، ۵۷، ۵۹، ۶۱،

۶۲، ۶۴، ۷۰، ۷۱، ۷۲، ۷۴، ۸۰، ۸۱،
۸۵، ۹۰، ۹۱، ۹۲، ۹۶، ۹۷، ۹۸، ۹۹،
۱۰۰، ۱۰۱، ۱۰۴، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۳،
۱۱۸، ۱۲۰، ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۲۵، ۱۲۷،
۱۲۸، ۱۳۵، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۴۱،
۱۴۳، ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۴۶، ۱۴۷، ۱۵۰،
۱۵۱، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۵۶، ۱۵۹،
۱۶۱، ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۶۴، ۱۶۵، ۱۷۰،
۱۷۵، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۰، ۱۸۱، ۱۸۳،
۱۸۴، ۱۸۶، ۱۸۸، ۱۹۰
سقراط: ۱۴۲
سکاکی: ۱۸۹
سلمان ساوجی: ۶۷، ۷۷، ۸۹، ۱۲۶، ۱۶۳،
۱۷۳، ۱۸۰
سلیم طرشتی، محمدقلی: ۱۴۴
سنایی: ۴۷، ۴۸، ۵۵، ۷۰، ۱۰۴، ۱۶۰، ۱۸۷
سنجر، سلطان: ۱۵۱
سیف فرغانی: ۵۲

ش

شاملو، احمد: ۱۱۳، ۱۵۴
شاه شجاع: ۱۶۳
شریعتی، دکتر علی: ۱۴۰، ۱۵۴
شفروه اصفهانی، شریف‌الدّین: ۱۱۷
شفیعی‌کدکنی، دکتر محمدرضا: ۱۱۲
شمس‌تبریزی: ۸۲
شمس‌العلما گرگانی: ۱۴۰
شمس قیس رازی: ۷۶، ۱۱۷، ۱۸۸، ۱۸۹
شهید بلخی: ۸۲، ۱۱۲

ص

صائب‌تبریزی: ۱۷، ۱۲۳، ۱۳۰، ۱۳۷، ۱۳۸،
۱۵۰، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۷۸
صبای کاشانی: ۱۴۹
صدراصفهانی: ۱۴۹
صفا، دکتر ذبیح‌الله: ۴۰
صورتگر، دکتر لطف‌علی: ۱۴۷
صهبایی دهلوی: ۱۱۰

ط

طالبانی، شیخ رضا: ۷۱
طباطبایی، علامه: ۱۴۳

ظ

ظهیر فاریابی: ۱۴۲، ۱۴۳، ۱۶۳

ع

عبدالله‌بن المعتز: ۱۸۷
عثمان مختاری: ۱۵۸، ۱۶۰
عسجدی: ۷۹
عسکری، یوسف: ۸۸
عطار نیشابوری: ۵۳، ۶۵، ۶۷، ۷۴، ۹۱،
۱۷۹، ۱۸۱
عمعق بخارایی: ۴۲، ۱۶۶
عنصری: ۷۶، ۹۱، ۱۲۲، ۱۵۸، ۱۶۱، ۱۶۹،
۱۷۰، ۱۷۸، ۱۸۰

غ

غضائری: ۷۶، ۱۷۰

ف
فتحعلیشاه قاجار: ۱۴۹
فرخزاد، فروغ: ۶۱، ۷۵، ۸۱، ۸۵، ۸۶، ۱۰۳، ۱۰۵، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۲، ۱۲۵، ۱۶۱، ۱۶۶،
فرخی سیستانی: ۷۶، ۸۳، ۱۰۲، ۱۲۱
فرخی یزدی: ۵۱، ۶۵، ۱۵۴، ۱۵۵
فردوسی: ۱۷، ۴۰، ۴۲، ۵۸، ۵۹، ۷۳، ۹۶، ۱۱۵، ۱۱۶، ۱۱۹، ۱۲۷، ۱۴۶، ۱۵۶، ۱۵۸، ۱۷۲، ۱۸۱، ۱۸۳، ۱۸۵
فرصت شیرازی: ۵۲، ۷۱، ۸۱، ۸۶، ۱۱۸، ۱۴۲
فیروزآبادی: ۱۵
فیضی، ابوالفیض: ۸۷

ق
قاآنی: ۵۲، ۸۷، ۱۶۶
قزوینی، علاّمه: ۶۸
قمری: ۱۰۴
قوامی گنجوی: ۱۸۰

ک
کادن: ۱۹۳
کاشفی: ۷۶
کراچکوفسکی: ۱۸۷
کربین، هنری: ۱۱۲
کلیم کاشانی: ۱۵۹
کمال اسماعیل: ۱۲۱، ۱۶۵
کمال خجندی: ۱۰۲
کمینگز، ای. ای: ۱۹۳

گ
گلچین گیلانی: ۸۰

ل
لطف‌الله نیشابوری: ۸۸، ۱۰۸

م
مجیر بیلقانی: ۱۲۲
محتشم کاشانی: ۱۷۱
محمود غزنوی، سلطان: ۱۶۹، ۱۷۰
مخفی رشتی، ملاّ: ۱۲۵، ۱۲۶
مزارعی، دکتر فخرالدین: ۱۳۷
مسعود سعد سلمان: ۲۲، ۳۶، ۴۱، ۴۳، ۴۴، ۴۷، ۵۳، ۵۷، ۵۹، ۶۱، ۷۰، ۷۲، ۷۷، ۷۸، ۷۹، ۸۶، ۸۸، ۹۱، ۹۹، ۱۰۹، ۱۲۳، ۱۲۷، ۱۳۹، ۱۴۳، ۱۵۴، ۱۵۹، ۱۶۲، ۱۶۴، ۱۶۵، ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۷۹، ۱۸۰، ۱۸۱، ۱۸۷
مسکین اصفهانی: ۱۰۷
مشتاق اصفهانی: ۷۶، ۸۷
مصعبی، ابوالطیب: ۴۷
معروفی: ۱۰۲
منجیک: ۱۶۴
منوچهری: ۹۸، ۱۱۶، ۱۱۹، ۱۶۳، ۱۷۷،
مولانا ← مولوی
مولوی: ۱۴، ۱۷، ۳۴، ۳۷، ۵۰، ۵۲، ۵۳، ۵۴، ۵۷، ۵۸، ۶۰، ۶۴، ۶۵، ۶۹، ۷۲، ۷۸، ۸۲، ۸۳، ۸۵، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۱۴، ۱۱۵، ۱۲۲، ۱۳۵، ۱۳۸، ۱۴۸، ۱۵۵، ۱۶۲، ۱۷۱، ۱۷۳، ۱۸۵، ۱۸۶

مهستی گنجوی: ۱۰۸، ۱۰۹
مینوی، مجتبی: ۵۱

ن

ناصرخسرو: ۱۲۸
نجیب کاشانی: ۱۳۹
نظامی: ۱۷، ۲۱، ۳۵، ۴۱، ۵۰، ۵۲، ۶۵، ۸۱، ۹۱، ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۵۰، ۱۵۳، ۱۷۳، ۱۷۹، ۱۸۵
نوریان، دکتر: ۱۴۳
نیما یوشیج: ۱۴۹

و

واعظ کاشفی، کمال‌الدین حسین: ۶۱
وصال شیرازی: ۱۴۲، ۱۴۸
وقار شیرازی: ۶۲

ه

هاتف اصفهانی: ۹۱، ۹۲، ۱۱۳، ۱۶۵، ۱۸۱
همای شیرازی: ۱۱۲
همایی، جلال‌الدین: ۲۰، ۴۳، ۶۱، ۷۶، ۸۴، ۱۰۴، ۱۷۰، ۱۸۸

ی

یاکوبسون: ۲۷
یغمایی، حبیب: ۱۶۲

فهرست مآخذ

۱. *ابدع البدایع*، حاج محمدحسین شمس‌العلمای گرگانی، به‌اهتمام حسین جعفری، انتشارات احرار، تبریز، ۱۳۷۷

۲. *المعجم فی‌معاییر اشعارالعجم*، شمس قیس رازی، مصحح محمد قزوینی و مدرّس رضوی، کتابفروشی تهران، بی‌تا

۳. *بدایع‌الافکار فی‌صنایع‌الاشعار*، کمال‌الدین واعظ کاشفی، به‌کوشش رحیم مسلمانقلف، مسکو، ۱۹۷۷.

۴. *دُرَرالادب*، عبدالحسین حسام‌العلماء آق‌اولی، شرکت سهامی طبع کتاب، چاپ سوم، ۱۳۴۰

۵. *دره نجفی*، نجفقلی میرزا (آقا سردار)، تهران، فروغی، ۱۳۶۲

۶. *شرح المختصر*، سعدالدین التفتازانی، دارالحکمه، قم، ۱۳۷۶

۷. *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، استاد جلال‌الدین همائی، انتشارات دانشگاه سپاهیان انقلاب، ۱۳۵۴

۸. *مدارج‌البلاغه*، رضاقلی هدایت، شیراز، معرفت، ۱۳۵۵

۹. *معانی بیان*، غلامحسین آهنی، مدرسهٔ عالی ادبیات و زبان‌های خارجی، ۱۳۵۷

۱۰. *نقدالشعر*، نعمةالله ذکائی بیضائی، تهران، ۱۳۶۴

از همین مؤلف منتشر می‌شود:

۱. *آشنایی با عروض و قافیه*
۲. *نگاهی تازه به‌بدیع*
۳. *انواع ادبی*
۴. *کلیات سبک‌شناسی*
۵. *سبک‌شناسی شعر*
۶. *سبک‌شناسی نثر*
۷. *معانی*
۸. *نقد ادبی*
۹. *بیان و معانی*
۱۰. *بیان*
۱۱. *راهنمای ادبیات معاصر*
۱۲. *داستان یک روح*

FIGURES OF SPEECH

A New Outline

by

Sirous Shamissa, Lit. D.

First Edition 2004

all rights reserved for
Mithra publishing Co.
Tehran, Mojahedin Islam Ave. No. 262

Printed in IRAN
ISBN: 964 - 8417 - 01 - 6
www.mithra-pub.com

نشر میترا

تهران خیابان جمهوری اسلامی
شماره ۲۲۲ شهر و بورمان : ۶۶۴۰۶۳۲۰
www.mithra-pub.com

ISBN 978-964-[illegible]

9789648417012

۲۷۰۰۰ ریال

نگاهی تازه به بدیع
قیمت: ۲۷،۰۰۰ ریال
10625 - 2349-s3322
انتشارات آگاه ۶۶۴۶۷۳۲۳