زیباشناسی سخن پارسی

(۱)

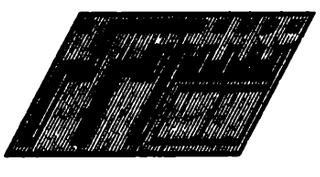
بیان

میرجلال‌الدین کزازی

زیباشناسی سخن پارسی

(۱)

بیان



زیباشناسی سخن پارسی
بیان
میرجلال الدّین کزّازی
چاپ اول ۱۳۶۸، شماره نشر ۱٤۸
۵۰۰۰ نسخه، چاپ علاّمه طباطبائی
کلیه حقوق محفوظ و مخصوص شرکت نشر مرکز است
تهران، صندوق پستی ۵۵٤۱ــ ۱٤۱۵۵

زیباشناسی سخن پارسی

(۱)

بیان

میرجلال الدّین کزّازی

نشر مرکز

به دوست سخن‌سنج، فریدون فاطمی

فهرست

دیباچه ۹
زیباشناسی سخن ۱۳
دستور ادب ۱۵
زبان و ادب ۱۵
چگونگی آموزش در زیباشناسی سخن ۲۳
بدیع ۲۵
معانی ۲۶
بیان ۲۹
مانندگی (تشبیه) ۳۹
گونه‌های تشبیه بر بنیاد دوسوی ۴۳
تشبیه هردوسوی حسی ۴۵
تشبیه هردوسوی عقلی ۴۵
مانندهٔ عقلی، مانسته حسی ۴۶
مانندهٔ حسی، مانسته عقلی ۴۶
مانروی ۴۷
مانروی راستین ۴۷
مانروی پندارین ۴۸
مانروی یگانه ۴۹
مانروی آمیغی ۵۱

مانروی چندگانه ۵۵
تشبیه تمثیل ۵۷
تشبیه رنگ‌باخته و بیفروغ ۶۰
تشبیه دور و شگفت ۶۲
شیوه‌های پرهیز از فرسودگی و رنگ‌باختگی در تشبیه ۶۷
تشبیه مجمل ۶۸
تشبیه مفصل ۶۹
مانواژ ۷۱
تشبیه ساده (مرسل) ۷۱
تشبیه استوار (مؤکد) ۷۲
تشبیه رسا (بلیغ) ۷۳
تشبیه شرطی ۷۴
تشبیه برتری (تفضیل) ۷۵
تشبیه نهان (اضمار) ۷۶
تشبیه وارونه ۷۷
تشبیه جمع ۷۸
تشبیه یکسان (تسویه) ۷۹
تشبیه جدا (مفروق) ۸۰
تشبیه درپیچیده (ملفوف) ۸۰
تشبیه یگانه و گونه‌های آن ۸۱
همانی (تشابه) ۸۳
آرمانهای تشبیه ۸۴
استعاره ۹۳
معنای زبانی ــ معنای ادبی ۹۵
مانندگی در استعاره ۹۷
چهارسوی استعاره (مستعارله، مستعارمنه، جامع، مستعار) ۹۸

استعاره آشکار ۹۹
استعاره رها (مطلقه) ۱۰۱
استعاره پیراسته (مجرده) ۱۰۳
استعاره پرورده (مرشحه) ۱۰۴
استعاره همساز (وفاقیه) ۱۰۷
استعاره ناساز (عنادیه) ۱۰۷
گونه های استعاره آشکار بر بنیاد جامع ۱۰۹
استعاره نزدیک و آشنا (عامیه مبتذله) ۱۱۱
استعاره دور و شگفت (خاصیه غریبه) ۱۱۳
گونه های استعاره بر بنیاد دوسوی و جامع ۱۱۵
گونه های استعاره آشکار بر بنیاد مستعار ۱۱۸
استعاره پایه (اصلیه) ۱۱۹
استعاره پیرو (تبعیه) ۱۱۹
استعاره آمیغی (مرکب) ۱۲۰
استعاره کنایی ۱۲۲
آدمی‌گونگی و جاندارگرایی در استعاره کنایی ۱۲۷
کاربرد استعاره کنایی در ادب پارسی ۱۳۰
استعاره کنایی در ساخت اضافه ۱۳۲
گونه های استعاره کنایی ۱۳۷
مجاز ۱۳۹
نشانه واگردان (قرینه صارفه) و گونه های آن (لفظیه، معنویه) ... ۱۴۱
گونه های مجاز ۱۴۲
به پیوند کل و جزء ۱۴۳
به پیوند جزء و کل ۱۴۴
به پیوند جای و جایگیر (محل و حال) ۱۴۵
به پیوند سبب و مسبب ۱۴۶

به پیوند بایسته و بایا (لازم و ملزوم) ۱۴۷
به پیوند نام ابزار (اسم آلت) ۱۴۸
به پیوند آنچه بوده است (ما کان) ۱۴۹
به پیوند آنچه خواهد بود (مایکون) ۱۴۹
به پیوند عام و خاص ۱۵۰
به پیوند همسایگی و نزدیکی ۱۵۲
مجاز ساده (مفرد) و آمیغی (مرکب) ۱۵۲
کنایه ۱۵۵
ساختار کنایه ۱۵۷
کنایه و مجاز ۱۵۸
گونه های کنایه بر بنیاد معنای کنایی (مکنی عنه) ۱۶۰
کنایه از موصوف ۱۶۰
کنایه از صفت ۱۶۲
تعریض (گوشه‌زنی) ۱۶۶
تلویح ۱۶۷
رمز ۱۶۹
ایما ۱۷۰
خاستگاه کنایه ــ کنایه های مردمی ۱۷۲
فرهنگ واژگان زیباشناسی سخن (بیان) ۱۷۹
خود را بیازمایید ۱۸۵

با فضل و عقل و دانش دادِ سخن توان داد.
چون جمع شد معانی گوی بیان توان زد.

دیباچه

راست آن است که هنوز زیباشناسی سخن، در ادب پارسی، آنچنانکه شایستهٔ این ادب گرانسنگ و پهناور است، کاویده و شناسانیده نشده است؛ و کتابی که به روشنی و رسایی، نشانگر ارزشهای زیباشناختی، در سخن پارسی بتواند بود به نگارش درنیامده است.

شگفتا! هزار سالی بر ادب ایران گذشته است؛ و هنوز ابزارها و شیوه‌های شناخت این ادب، به روشنی و بسندگی و کارایی، به دست داده نشده است؛ به سخنی دیگر، ادب پارسی هنوز ناشناخته مانده است. زیرا آنچه ادب را پدید می‌آورد مگر ارزشها و بنیادهای زیباشناختی در آن نیست. آنگاه که سخن، پندارینه، پیکره و پوسته‌ای نگارین و بزیور می‌یابد، ادب پدید می‌آید. آنچه آن را ادب می‌نامیم، مگر شیوه‌هایی سنجیده و هنری در بازنمودِ اندیشه نیست. در دانشهایِ زیباشناسی ادب، از این شیوه‌ها سخن می‌رود؛ و ترفندهای شاعرانه بررسیده و کاویده می‌شود. از این روی، اگر زیباشناسی ادب شناخته نیاید، ادب، به شایستگی و درستی، شناخته نخواهد شد.

پس چرا زیباشناسی سخن پارسی، آنچنانکه شایستهٔ آن است بازنموده نشده است؟

در آنجا که سخندانان و سخن‌سنجان ایرانی، به ژرفکاوی و موشکافی، ادب تازی را پژوهیده‌اند و کتابهایی گرانسنگ و پرمایه در این زمینه نوشته‌اند، چرا ادب پارسی، آنچنانکه شایستهٔ آن است، از دیدِ زیباشناسی، کاویده و شناسانیده نشده است؟ پاسخ این است:

ادب پارسی، با همهٔ فسونکاری و دلاراییش، همواره در سایه و کناره مانده است؛ و

اگر بدان پرداخته‌اند، چونان دنباله و وابسته‌ای از ادب تازی بوده است؛ از این روی، این دو ادب که در ساختار زبانشناختی و کاربردها و بنیادهایِ زیباشناختی از هم جدایند، باهم درآمیخته‌اند. بدین سان، چهرهٔ راستین سخن پارسی، در پردهٔ پوشیدگی نهان مانده است. چه بسا، در بررسیِ زیباشناسانهٔ آن، از روشها و هنرهایی سخن رفته است، که پیوندی چندان با زبان و ادب پارسی ندارند؛ نیز پژوهندگان، هر زمان که برای ترفندی شاعرانه، نمونه‌ای روشن و گویا در شعر پارسی نیافته‌اند، نمونه‌ای از ادب تازی را به گواه آورده‌اند.

بر بنیاد آنچه نوشته آمد، کندوکاوی ژرفتر در ادب پارسی، و تلاش در آشکار داشتن و شناسانیدن چهرهٔ راستین آن، بدان‌سان که می‌سزد، بایسته و ناگزیر است.

ناگفته پیداست که انجام کاری چنین پردامنه در توان یک تن نیست. تلاشهای پراکنده و یافته‌ها و دیدگاههای گونه‌گون، سرانجام، می‌باید هماهنگ و همساز گردند؛ باهم درآمیزند؛ تا نمودی سنجیده وپذیرفتنی از زیباشناسی سخن پارسی را بتوان به دست داد.

کتابی که اینک می‌خوانید تنها تلاشی است در آشنایی با زیباشناسی سخن، در ادب پارسی؛ و گامی است، هرچند کوتاه که در این راه بلند و دشوار برداشته شده است. تلاش بر آن بوده است که در این کتاب، از سه قلمرو زیباشناسی سخن، نخست، بیان بررسی شود؛ و در بازنمودِ هنرها و نمونه‌هایی که به گواه آورده می‌شود، همواره بنیاد بر سخن پارسی باشد؛ کاربردها و روشهایی که در این سخن بازتابی ندارند، به کناری نهاده شود؛ و از کاوشهایی یکسره نظری و منطقی که پیوندی با زیباشناسی کاربُردی در ادب ندارند پرهیز گردد؛ مگر در آنچه که به سرشت و ساختار ادب، و چگونگی آفرینشهای هنری، بازمی‌گردد؛ و در شناخت آرمانهای سخنور و ترفندهای شاعرانه، از آنها گزیری نیست؛ نیز کوشیده شده است که برای پاره‌ای از واژگان و نامها که در «دانشهای رسایی سخن» کاربرد دارند، برابرهایی پارسی یافته آید. از این روی، واژه‌نامه‌ای نیز در پایان کتاب افزوده شده است.

این کتاب، چونان تلاشی نخستین در بازیافت و بازشناخت ادب پارسی، از دید زیباشناسی، در قلمرو بیان، به سخن‌سنجان و ادبدانان پیشکش داشته می‌شود؛ باشد که با پیگیری و پی‌جویی فزونتر، روزگاری بتوان، به پیکره و نموداری سنجیده و فراگیر که به بسندگی و روشنی، گویای ارزشهای هنری و زیباشناختی در ادب دلاویز و زبان شکرین

پارسی باشد، راه برد و دست یافت.

اگر بخت یار باشد و روزگار دمساز، دو قلمرو دیگر زیباشناسی، معانی و بدیع نیز به همین شیوه بررسی خواهد شد؛ تا چه قبول افتد و که در نظر آید!

میرجلال الدین کزّازی

مردادماه ۱۳۶۸

زیباشناسی سخن

سخن‌سنجان و پژوهندگان ادب دانشها یا فنهای زیباشناسی سخن را بر سه بخش کرده‌اند و بر سه پایه نهاده‌اند:

۱ــ معانی

۲ــ بیان

۳ــ بدیع

هر سروده یا گاه نوشته‌ای که ارزش زیباشناختی داشته باشد، به ناچار می‌باید به آرایه‌ها و هنرهایی که در این سه قلمرو از آنها سخن می‌رود، آراسته باشد. به سخنی دیگر، آنچه در این سه دانش یا فن کاویده و بررسی می‌شود آن مایه‌ها و ارزشهایی است که ادب را پدید می‌آورد. برای شناخت ادب و کندوکاو در آن، به ناگزیر می‌باید آموزه‌های زیباشناختی را که در این سه قلمرو گنجانیده شده است به کار گرفت. اگر پژوهنده با این آموزه‌ها به روشنی و ژرفی آشنایی نیافته و بدانها خوگیر نشده باشد، هرگز نمی‌تواند، به درستی و بسندگی، سروده‌ای یا نوشته‌ای ادبی را آنچنانکه می‌شاید بکاود و بگزارد. کاربردها و هنجارهای ویژهٔ هنری که در این سه دانش بررسی می‌شوند، ابزارهای کاوش در متنهای ادبی و گزارش آنها از دیدِ زیباشناختی آند. از این روی، ادب‌دان و سخن‌سنج را از دانستن آنها گزیری نیست. اگر آموزنده یا پژوهندهٔ ادب این ابزارها را در دست نداشته باشد، اگر نتواند آنها را به درستی به کار گیرد، هرگز ادب را به روشنی و رسایی نخواهد شناخت؛ ارزشهای هنری نهفته در آن را بدر نخواهد کشید؛ و از آن کامه و لذّتی والا که از ادب،

چونان یکی از گسترده‌ترین هنرها می باید بُرد، بی بهره خواهد ماند.

به گفته‌ای دیگر، تنها به یاری این سه قلمرو در زیباشناسی سخن است که می توان زبان را از ادب بازشناخت و مرز باریک در میان آن دو را آشکار ساخت. قانونمندیها و رفتارهای ویژهٔ زیباشناختی را در زبان که آن را زیبایی و والایی هنری می بخشد و تا ردهٔ ادب فرا می برد، در این سه دانش می توان آموخت.

دستورِ ادب

به همان سان که در زبان از دستور گزیری نیست؛ و **زبان‌آموز** به ناچار می باید هنجارها و قانونمندیهای زبان را به یاری دستور (گرامر) آن فراگیرد، در ادب نیز، از این سه دانش گزیری نیست. **ادب‌آموز** برای آنکه بتواند ادب را بشناسد، آن را بکاود و بگزارد، می باید از پیش با این دانشها به ژرفی آشنایی یافته باشد؛ و با هنجارها و قانونمندیهای ادبی خوگر و خوگیر شده باشد. این سه دانش یا سه فنِ «رسایی در سخن»* **دستور ادب** را می سازند.

زبان و ادب

بسیارند کسانی که چون از زیباشناسی سخن ناآگاهند، زبان و ادب را درهم می آمیزند؛ و آن دو را از یکدیگر باز نمی شناسند. آنان، به خامی، می انگارند که چون با زبان آشنایند و آن را به کار می‌گیرند، آشنایِ ادب نیز هستند. برای شناخت ادب، دانستن زبان بایسته است؛ امّا تنها به زبانْدانی نمی توان بسنده کرد. **ادب زبانی است که پرورده شده است؛ سرشت زیباشناختی یافته است.** هنرمند از آن برای راه بردن به آرمانهای هنری خویش و آفرینش زیبایی سود جُسته است. ادب از زبان آغاز می‌گیرد و برمی خیزد؛ امّا در آن نمی ماند؛ به فراتر از آن می رسد. زبان را در راهی نو، برای رسیدن به آرمانها و آماجهایی نو،

* بلاغت.

درمی اندازد. زبان برای سخنور تنها مایه و زمینهٔ آفرینندگی است. شاید پیکره و ساختار برونی در زبان و ادب یکسان بنماید، لیک سرشت و ساختار درونی، آرمانها و پیوندها، نهانیها و ژرفاها در این دو یکسان نمی‌توانند بود. زباندانی دیگر است و سخندانی (= ادبْ‌دانی) دیگر. **ادبْ‌دان هنرشناسِ سخن است**. کسی است که می‌تواند زبان را، از دید ارزشهای هنریِ پرورده و نهفته در آن بکاود و بگزارد. این کار از زباندان یا سخنگویِ بدان برنمی‌تواند آمد.

آموزه‌ها، انگیزه‌ها

سخنور جانی تازه در کالبدی آشنا که زبان است درمی‌دمد. درست است که واژگان در ادب کمابیش همانهاست که در زبان نیز به کار گرفته می‌شود، امّا درونمایه‌های هنری، شور و تپندگی، انگیزندگی و افروزندگی، در آن دو یکی نیست. به سخنی دیگر، ادب زبانی است که شورانگیز شده است. پیام ادب فزونتر و فراتر از آن است که تنها پیامی برای سر بماند؛ راهی به دل نیز می‌جوید. **تنها سر را نمی‌آموزد؛ دل را نیز برمی‌افروزد.** ادب زبانی است که جادوی هنر آن را شگفت و شیرین و شورانگیز کرده است. در این هنگام، زبانْ دیگر زبان نیست؛ پدیده‌ای هنری است. هر آنچه دربارهٔ هنر می‌اندیشیم و می‌دانیم، هر آنچه شایسته یا بایستهٔ هنر است، در زبان، زبانی که به قلمرو جادویی ادب رسیده است نیز راست می‌آید و رواست. سخنور، چونان هنرمندی آفریننده، بهره‌ای دیگر از زبان می‌برد. آن را در قلمروی دیگر به کار می‌گیرد. بهره‌ای که سخنور از زبان می‌بَرَد، آن بهره‌ای نیست که ما در گفته‌ها یا نوشته‌های روزانهٔ خویش از آن می‌بریم. سخنور تنها نمی‌خواهد به یاری زبان اندیشه‌ای را از ذهنی به ذهنی دیگر برساند. او تنها در پیِ آن نیست که به یاری همزبانی، به هم‌اندیشی برسد؛ آنچه او می‌خواهد **همدلی** است. اندیشه‌هایی که تنها در سر می‌مانند و راهی به دل نمی‌گشایند، در چشم او چندان ارجی ندارند.

آموزه‌ها در قلمرو ادب به ناچار می‌باید به انگیزه‌ها دیگرگون شوند. سخنور، چونان هنرمند، اگر می‌آموزد برای آن است که برانگیزد. زبان زمانی سرشت و ساختار هنری می‌یابد؛ می‌پرورد؛ به ردهٔ ادب فرا می‌رود که انگیزنده و شورآفرین شده باشد؛ گذشته از پیام ذهنی برای سر، پیامی عاطفی برای دل نیز در خود نهفته داشته باشد.

آرمان هنری

آرمـان هنـری، از دیـدی، جـز ایـن نمی‌تواند بود. هنر زمانی هنر است، زمانی راستین و سرشتین است که هنْردوست را برانگیزد. مرزی که هنر را از دیگر آفرینشهای آدمی جدا می‌کند، جز این نمی‌تواند بود. تلاش هنری زمانی به فرجام می‌رسد، هنرمند زمانی در آفرینش هنری خویش کامیاب است که شوری آفریده شود. موجی هرچند خُرد و کم‌دامنه، در دریای دل، برخیزد. هرچه انگیزندگی در پدیده‌ای هنری فزونتر باشد، آن پدیده ارزش هنری و زیباشناختـی فزونتری خواهـد یافت. هنر زمانـی به فرازْنـای پروردگـی و سرآمدگی می‌رسد که یکسره توفندگی و تپندگی باشد. آنچنان هنردوست را برانگیزد و برافروزد که پایداری و ایستادگی او را درهم بشکند. پوستهٔ تنگ و ستبـر «من» را در او از هم بدرد؛ او را از او بستاند؛ در آن هنگام، پیام هنری آنچنان نیرومند و رساست که نمی‌توان آن را نپذیرفت. پیامی است که چون از ژرفایِ جان جوشیده است، کاونده و کوبنده، راه خویش را، به هر شیوه، به ژرفایِ جان می‌گشاید. پیامی است که هیچ چند و چونی را برنمی‌تابد. چه بخواهیم و چه نخواهیم، ما را به **همااندیشی**؛ آنگاه به **همدلی** فرا می‌خواند و ناگزیر می‌گرداند. بزرگترین کردار هنرمند، شگرفترین توان او این است که می‌تواند، به فسونی فسانه‌ای، جان خویش را در کالبد ما بدمد. از ما خود را بسازد. ما را، حتّی بر کامهٔ* ما، به همسویی و همدلی با خویش، به یگانگی بکشانَد. هنرمند افسونگری است که از بیگانگیها آشنایی می‌سازد؛ از

* برکامه: به‌رغم.

پراکندگیها یگانگی می آفریند. **اوست که سخنِ واپسین را می‌گوید.**

آنچه را که دانشمندی ژرفکاو با آزمونهای علمی خویش، یا فرزانه‌ای فیلسوف با برهانها و پویشهای ذهنی خود نتوانسته‌اند آنچنان آشنای ذهن ما گردانند که آن را بپذیریم، هنرمند با جادوی هنر خویش، به یاری آن توان سهمگین و شگرف که بندها و مرزها را، به یکباره، از هم می‌گسلد و درهم می‌کوبد، از من، او می سازد؛ آنچنان جان و اندیشهٔ خود را در ما می دَمَد که آن را بخشی از ذهنیّت و نهاد خویش می توانیم شمرد. این توان شگرف از آن است که هنرمند دل را آماج می‌گیرد؛ آن کانونِ شگفت انگیزه‌ها را که توانهای درونی و هنجارهای روانی ما در آن فروخفته و دَرْنهفته‌اند.

بیگانهٔ آشنا

آری! هنرمند راستین اوست که خود را به هر جای و به هرکس دَرْمی‌گسترد؛ ما را از ما می پردازد؛ تا ازخویش بیا کَنَد. او گوشه‌های تاریک ذهن ودل را می‌کاود؛ چهره‌هایی ناشناخته از ما را در ژرفای جانمان می جوید؛ بدر می‌کشد؛ آشکار می دارد که بر خود ما دیری پوشیده مانده‌اند. ما گونه‌ها و چهره‌هایی دیگر از خود را، به افسون هنر او، در وی بازمی یابیم و می آزماییم. هنرمند به نهانخانهٔ نهاد ما راه می برد؛ بیگانه‌ای است که هنوز از گردِ راه نارسیده، یار یکدلهٔ ما، همدلِ همراز ما می‌گردد.

اگر حافظ را دوست می داریم، اگر فردوسی را به یکدلگی و دوستی دیرین می‌پذیریم، اگر شوریده و شتابان، در غزلهای مولانا، از رنجها و اندوهان می‌گریزیم، اگر سعدی پناه دلزدگیها و ملولیهای ماست، اگر آنچه را که دیری ناآگاه در دل داشته‌ایم، روشن و آشکار از زبان خیّام می شنویم، همه از آن است که این سرآمدگانِ سخن، چونان هنرمندانی بزرگ و بی مانند، خود را از ما می سازند؛ خود را در ما می دَمند. از بیگانگان آشنایان دیرین پدید می آورند. دریافته‌ها و آزموده‌های آنان دریافته‌ها و آزموده‌های ما می شود. از آن است که سروده‌های آن ناماوران و سخنورانی مانند آنان تپنده و شورانگیز

است. از آن است که این سروده‌ها در شمار پرورده‌ترین و پیراسته‌ترین نمونه‌ها در سخن هنری، در قلمرو ادبند.

شور و تپش، آرمان هنری در ادب، در گرو ارزشهایی زیباشناختی است که زبان از آنها بی بهره است.

پیام هنری در ادب

کوتاه سخن آنکه زبان آمیزه‌ای است از آواها و واژگان که به یاری آنها، بر بنیادِ بَرْنهادگی*، اندیشه‌ای را از ذهنی به ذهن دیگر می‌رسانیم. سخنور، زبان را چونان مایهٔ آفرینش هنری به کار می‌گیرد؛ امّا تنها بدان بسنده نمی‌کند که اندیشهٔ خویش را به شنوندگان و خوانندگانش برساند؛ اگر چنین کند هنرمند و سخنوری بگوهر و توانا نیست. **او اندیشهٔ خویش را به یاری انگیزه می‌پرورد.** اندیشه آنگاه که با انگیزه درآمیخت، پیام هنری را در ادب پدید می‌آورد؛ **اندیشه برای سر؛ انگیزه برای دل.** سخنور، هنرمندی که با واژگان زیبایی می‌آفریند، اگر اندیشنده است، نمی‌تواند انگیزنده نباشد. چه آنکه **گوهره و جانْمایهٔ هنر انگیزندگی** است. در سخن هنری نیز **اندیشگی** می باید، به ناچار، سرانجام به**انگیزگی** برسد؛ تا پدیده‌ای هنری آفریده شود. بدین‌سان، زبان به قلمرو جادویی هنر درمی‌آید و به ادب دیگرگون می‌گردد.

رنگها، سنگها، آواها

زبان برای سخنور به رنگها می‌ماند برای نگارگر؛ یا به سنگها برای پیکرتراش؛ یا به آواها برای آهنگساز. رنگها آنگاه که به قلم نگارگرانی شگفتیْکار چون: «داوینچی» یا «روبنس»، یا «رامبراند» با هم درمی‌آمیزند، جانی شگرف می‌یابند. پرده‌هایی برنگاشته می‌شوند، با ارزش زیباشناختی بسیار که بس از آن رنگها دورند. تخته سنگی بی ارج که به هر تخته سنگی دیگر می‌ماند، آنگاه

* برنهادگی: مواضعه.

که قلم آهنین هنرمندی بی‌مانند چون «میکل‌آنژ» آن را برمی‌تراشد، دیگر تخته سنگی مرده و افسرده نیست؛ جان می‌گیرد. آنگاه که «میکل‌آنژ» قلم به دست می‌گیرد، موسی یا داود از دل سنگِ سخت بدر می‌آیند. در آن هنگام، تخته سنگ **موساست**؛ **داود** است. آواهای پراکندهٔ آهنگین، آنگاه که با هنرِ فراسویی و جادویی موسیقیدانی چون «بتهوفن» درهم می‌تنند؛ به یکدیگر می‌پیوندند؛ درمی‌آمیزند، پیکره‌هایی بشکوه، شگفت، جاندار می‌آفرینند که سنفونیهای اوست. «بتهوفن»، جان بی‌آرام و شوریدهٔ خویش را در این پیکره‌های شگرف می‌ریزد؛ می‌دمد. آنچنانکه گویی هر سنفونی او، پاره‌ای از جان اوست؛ هنوز تپنده؛ هنوز ناآرام. هر سنفونی او توفانی است سهمگین که در پیکرهٔ آواها به بند کشیده شده است. آنگاه که توفان بند می‌گسلد، تو را همچون خاشاکی، خُرد و سبک برمی‌گیرد؛ دَرْمی رباید؛ تا در جهانهایی ناشناخته و رازآمیز؛ **در جهانهایِ جان** دراندازد. نگاره‌های داوینچی، روبنس و رامبراند آمیزه‌ای از رنگهاست؛ امّا چیزی است فراتر از آنها. تندیسه‌های میکل‌آنژ از سنگ برآمده‌اند، اما سنگ نیستند. سنفونیهای بتهوفن را آواها پدید آورده‌اند. لیک این آواها در پیکرهٔ سنفونی او جانی یافته‌اند که هنر بتهوفن است.

به همان سان، واژگان، واژگانی که کمابیش همانهایند که در گفتار و نوشتار به کار می‌گیریم، غزلهای خواجه، داستانهای دَرْپیوستهٔ* شاهنامه، مثنوی مولانا، و چامه‌های خاقانی را پدید می‌آورند. لیک رازْ در چیست؟ چه شده است که این واژگان در سروده‌های فردوسی، حافظ، مولانا یا خاقانی از گونه‌ای دیگرند؟ پاسخ این است:

واژگان در سروده‌های این سخنوران سترگ، این هنرمندان شگرف آنچنان به کار گرفته شده‌اند؛ به هم در پیوسته‌اند؛ سامان گرفته‌اند، که جان یافته‌اند. جانِ هنر که در این کالبدهای واژگانی دمیده شده است، جز شور و

* دَرْپیوسته: منظوم.

انگیزندگی نیست. جادوی هنر مُهر خویش را بر این واژگان نهاده است. **واژگان در شعر به رنگها می‌مانند در نگاره؛ به سنگها در تندیسه؛ و به آواها در ساخته‌های موسیقی.**

زبانْدانی، ادبْدانی

اما از آنجا که ما هر دم با واژگان در پیوندیم؛ هر روز بارها، در گفتار یا در نوشتار، آنها را به کار می‌گیریم؛ حتّی آنگاه که خموشیم و در گوشه‌های تنهایی به اندیشه نشسته‌ایم، به یاری واژگان می اندیشیم، همواره به آسانی، مرز باریک در میانهٔ زبان و ادب را درنمی‌یابیم؛ و این دو را از هم، آنچنانکه می‌شاید، بازنمی‌شناسیم. از این روی، زباندانی گاه با ادبدانی یکی پنداشته می‌شود.

سروادِ* سرشت

بازشناختِ زبان از ادب، آنگاه بیش از پیش دشوار می‌گردد که رفتارهای هنری و هنجارهای زیباشناختی در سروده‌ها برهنه و آشکار نباشند. آنچنانکه سروده به گفته بماند. سروده، گاه آنچنان روشن و روان، و بدور از **آرایه‌های سخن** و زیورهای برونی است که نمی‌توان ارزشها و جانْمایه‌های هنری را از آن، به روشنی و آسانی، بدر کشید و بازنمود. در سروده‌های سخنورانی چون فردوسی و فرخی سیستانی که به شیوهٔ کهن خراسانی شاعری کرده‌اند، گزارشِ سخن، از دید زیباشناسی، و بازیافتن و بدر کشیدن ارزشهای هنریِ نهفته در آنها، گاه بس دشوار است. در شاهنامه، در آن نامهٔ ورجاوند و بی‌مانند که کارنامه و تبارْنامهٔ تیره‌های ایرانی است و بزرگترین و پرمایه‌ترین نامهٔ پهلوانی در ادب جهانی، بارها به بیتهایی بازمی‌خوریم، آکنده از انگیزش و افروزش، امّا در برون، برهنه و بی بهره از زیورهای سخن. در چنین

* سرواد: شعر.

سروده‌هایی تپنده، گرم، گیرا، جانْمایه‌های هنری و رازِ نهان شور را می‌باید در سختگی و سُتواریِ سخن، و در پیوندی پولادین یافت که پاره‌های آن را به هم می‌پیوندد. این گونه از سروده‌ها از آنجا که یکباره، از جوششها و خیزشهای درون برخاسته‌اند، با همهٔ برهنگی و بی‌زیوری، سراپا شور و شورشند. از آنجا که از **توفانهایِ ناخودآگاهِ** درون برآمده‌اند، توفان برمی‌انگیزند. شاهنامه، از آنجا که زادهٔ باوری پولادین و فرزند شیفتگی است، از آنجا که **شعر جان است، نه شعرِ نان** چونان آتشی است که یکباره در جان می‌گیرد؛ و آن را هرچند خام باشد، به پختگی و سوختگی می‌کشاند. **شاهنامه انفجاری است سهمگین در درون سخنوری سرشتین و بگوهر چون فردوسی** که موجهای توفنده و افروزندهٔ آن، هر آن جان آشنا را که در گذر خویش بیابد، می‌افروزدو می‌سوزد. **شعر فردوسی فریادِ ناخودآگاه است**؛ از این روی، خواه ناخواه، در گوش جان جای می‌گیرد؛ و در دل، هنگامه‌ها می‌آفریند. **سروادِ سرشت است**؛ از آن روی، هر سرشت را دریاوش، می‌توفاند و برمی‌آشوبد. زیبارویی است فسونکارو هوشْ‌خیز که بی‌هیچ آرایه‌ای، دل می‌رباید و در جان می‌آویزد. زیبایی در این گونه از سروده‌ها که برجسته‌ترین و پرورده‌ترین نمونه‌ها در شعرِ شورند، سرشتی و درونی است. به آن* خواجه می‌ماند که می‌توانش دریافت؛ امّا نمی‌توانش بازگفت.

اینهمه از آن است که آفرینش هنری، در این سروده‌ها، در فرازْنایِ سرآمدگی است. ارزشهای زیباشناختی آنچنان با تاروپود سخن درآمیخته‌اند، آنچنان سرشتین و درونی شده‌اند، که نمی‌توان آنها را از پیکرهٔ سخن گسست و جدا از آن، بررسید و بازنمود. این نهانِ زیبا آنچنان پر فرّ و فروغ است که آشکارِ سخن را می‌آراید. جانی است که تن را زیور می‌بخشد. آرایه‌های برونیِ را در این گونه از سخن شگرف وناب جایی نیست. فرّهی و فروغ سخن، زیبایی آرایه‌ها را فرو می‌پوشد و بی‌ارج می‌دارد. دلارایی است دلارام که

* شاهد آن نیست که مویی و میانی دارد؛ ـــ بندهٔ طلعت آن باش که آنی دارد.

برای دلربایی و آشوبگری نیازی به بزک و آرایش ندارد. سیمینْتنی است که او زیورها را می‌آراید؛ نه زیورها او را.*

از این روی، برای کندوکاو در این گونه سروده‌های سرشتین می باید از زیباشناسی دیگری بهره جست، که بیشتر بر پیوندهای واژگان، چگونگی به کار گرفتن آنها، و بافت آوایی سخن بنیاد گرفته است؛ تا بر آراستگی و بَرْساختگی برونی.

به هر روی، به یاری سه دانش زیباشناسی در سخن: بدیع، بیان، معانی است که می توان زبان را از ادب بازشناخت؛ و به مرزی باریک که آن دورا از یکدیگر جدا می‌کند راه بُرْد.

از آنچه نوشته آمد آشکار می‌گردد که ادبْآموز را از آموختن این دانشها گزیری نیست؛ و آشنایی سنجیده و درست با ادب در گرو آگاهی از رفتارهای ویژهٔ هنری است در زبان که آن را می پرورد؛ و تا قلمرو زیبا و فسونکار ادب فرا می برد.

چگونگی آموزش در زیباشناسی سخن

سخنی دیگر دراین دیباچه که از آن گزیری نیست، چگونگی آموختن زیباشناسی است در ادب. پیش از این، نوشته آمد که زیباشناسی دستور ادب است. اگر زبانْآموز قانونمندیها و هنجارهای زبان را در دستور می آموزد، برای آن است که بتواند از آنها در شناخت زبان بهره جوید؛ و آنها را در گزارش زبان به‌کار گیرد. آموزه‌های دستور به تنهایی ارزشی نمی‌توانند داشت؛ ارزش آنها در کاربردی است که در زبان می یابند.

اگر می آموزیم که واژه چیست؛ گونه های آن کدامند؛ کَی واژه در هنجار «کنندگی» است، یا «کارْرفتگی»**، یا جز آن، برای آن است که بتوانیم زبان را به درستی و روشن بگزاریم؛ و از این آموخته‌ها، در درست گفتن و

* سعدی فرموده است:

به زیورها بیارایند وقتی خوبرویان را، ـــ توسیمین تن چنان خوبی که زیورها بیارایی.

** کنندگی: فاعلیّت؛ کارْرفتگی: مفعولیّت.

درست نوشتن بهره جوییم. دستور، بی‌پیوند و بدور از زبان، بیهوده وناکارا است.

در زیباشناسی سخن نیز که دستور ادب است، روش کار همان است. اگر هنجارهای زیباشناختی و کاربردهای ویژه را در ادب می‌آموزیم، برای آن است که بتوانیم آفریده‌های ادبی را بر بنیاد آنها بگزاریم و بکاویم؛ و از آن زیر و بمها و سایه‌روشنهایی در سخن که زبان را سرشتِ هنری می‌بخشند و به ادب دیگرگون می‌سازند، آگاه شویم. از این روی، آموزه‌های زیباشناسی به تنهایی چندان ارجی نمی‌توانند داشت. این آموزه‌ها به کلیدهایی می‌مانند که به یاری آنها می‌توانیم درهای ادب را بر روی خویش بگشاییم؛ به ژرفاهای سخن هنری راه جوییم؛ و گوشه‌های نهان و تاریک آن را بیابیم و بکاویم. بدین شیوه است که می‌توانیم، کمابیش راز و فسون هنر را در ادب آشکار داریم و بازنماییم. به یاری این آموزه‌هاست که می‌توانیم، چونان سخندان و سخن‌سنج، آنچه را سخنوران، به جادوی هنر خویش آفریده‌اند، از دیدِ زیباشناسی و هنرپژوهی بکاویم و بگزاریم؛ و ارزشهای نهفته در آنها را بدر کشیم و باز نماییم.

از این روی، در زیباشناسی سخن، تنها به آموختن نمی‌توان بسنده کرد؛ در پسِ آموختن می‌باید ورزیدنی باشد. سخنْ‌آموز سرانجام می‌باید آنچنان در آموختنِ توانا و پرورده شده باشد که بتواند آموخته‌هایش را به کار گیرد و بورزد. آموخته‌ها، به یاری پیگیری و تلاش، می‌باید آنچنان در ذهن جای گرفته باشند که بتوان بی‌درنگ و دشواری، سروده‌ای را، از دید زیباشناسی، کاوید و بررسید. ادبْ‌آموز می‌باید آنچنان با آموزه‌های زیباشناختی، در ذهن پیوند گرفته باشد و بدانها خوگیر شده باشد که هر زمان که می‌سَزد بتواند به آسانی، از آنها در گزارش سخن بهره جوید. برای نمونه، به‌همان‌سان که درودگر، برای آنکه تخته‌ای چند را به‌هم بپیوندد و از آن دری یا پنجره‌ای بسازد، می‌داند که کدامین ابزارها را می‌باید به کار بگیرد و از آنها چه‌سان برای رسیدن به خواست خویش بهره جوید، ادبْ‌آموز نیز می‌باید آموزه‌های زیبا

شناختی را که ابزارهای کار اویند، همواره در دسترسِ ذهن داشته باشد؛ و هر زمان که می‌خواهد متنی را بگزارد و بکاود، بی هیچ درنگ و دشواری، از آنها بهره جوید. این گونه چیرگی ذهنی و خوکردگی به آموزه‌های زیباشناختی تنها در سایهٔ تلاش پیگیر و کاربرد بسیار آنها فرادست خواهد آمد.

آموختنی و ورزیدنی

از این روی، سرشت دانشهایی چون زیباشناسی سخن، به‌ویژه آنگاه که می‌خواهند آنها را چونان درس بیاموزند، سرشتی دوگانه است. **این دانشها یا درسها هم آموختنی‌اند هم ورزیدنی**. آموخته‌ها را می‌باید بارها به‌کار گرفت و در متنهای ادب ورزید؛ از این روی، ناگفته پیداست که برای چیرگی در کار ادبدانی، نمی‌توان‌تنها به آموختن بسنده کرد. ادبْ‌آموزی که می‌خواهد در کار آموختن کامیاب آید و ادبْ‌دان گردد، می‌باید هر متنی ادبی را که هر زمان فراپیش خویش دارد، از دید زیباشناسی سخن، بکاود؛ آموخته‌های خویش را همواره در متن به کار گیردو بورزد؛ تا زمانی که آموزه‌های زیباشناختی با ذهن و نهاد او درآمیزند؛ و کمابیش، به شیوهٔ بازتابهای شرطی، پیامهای نهفتهٔ زیباشناختی را در سخن بر او آشکار دارند.

ما در پی، نگاهی به دو قلمرو بدیع و معانی برمی افکنیم؛ سپس، سومین دانش زیباشناسی سخن را که بیان است می‌کاویم؛ تا هنرهای بیانی را یک به یک برشماریم و بررسیم.

بدیع

بدیع در واژه به معنی نوآیین، نوپدید، نوآورده است؛ و در زبان سخندانان، دانش **آرایه‌های سخن** است. آرایه‌ها یا نیکوییهای سخن زیورهایی است که سخن را بدانها می‌آراییم. سخن زمانی شایستگی آن را دارد که به زیورها آراسته گردد که نخست سخته و پخته و پرورده شده باشد. اگر این آرایه‌ها را بر سخن سست و بی اندام بربندیم، سستی و بی اندامی آن را آشکاراتر نشان

داده‌ایم؛ آنچنانکه اگر زالی ژولیده و چروکیده گردنْ‌آویزی رخشان و گرانبها را از گردن بیاویزد، هرچه بیش‌زشتی و فرتوتی خویش را به نمایش درآورده است.

آرایه‌های سخن از نگاهی فراگیر به دوگونه بخش شده‌اند:

۱ ــ **آرایه‌های واژگانی** یا صناعات لفظی؛ مانند گونه های همگونی یا باشگونگی.

۲ ــ **آرایه‌های معنوی** یا صناعات معنوی؛ مانند همبستگی؛ آخشیج؛ چشمزد*؛ ایهام.

آرایه‌های سخن بیشتر زیورهایی برونیند؛ و پیکرِ سخن را می‌آرایند. بدان‌سان که سخن هنری می‌تواند ارزش زیباشناختی بسیار داشته باشد، امّا به هیچیک از این آرایه‌ها نیز آراسته نشده باشد.

معانی

معانی را به کوتاهی می‌توان در سخنی فشرده بدین‌سان بازنمود:

معانی دانش حالهایِ سخن است.

در این دانش هر آنچه را بر سخن می‌گذرد، آن دگرگونیها را که به بایستگیِ حال در سخن پدید می‌آید، می‌کاویم و برمی‌رسیم. سخن زمانی روشن و رساست که بسته به حالهای گونه‌گون دیگرگونی بپذیرد. هنجار گفتار، شیوه‌هایی که در بازنمودِ اندیشه به‌کار گرفته می‌شود، همواره یکسان نیست. **سخنور توانا کسی است که می‌داند کی، کجا، برای که، چرا سخن می‌گوید**؛ و سخن خویش را در پیوند با این دیدگاهها دیگر می‌کند. برای نمونه، آنگاه که می‌خواهد اندیشه‌ای را در سخن خویش بپرورد، بسته به اینکه شنوندهٔ او «تُهیْ‌یاد» یا باورمند یا بر سرِ ستیز باشد، شیوه‌هایی دیگر را در گفتار برمی‌گزیند. اگر می‌داند شنونده از پیش بر آنچه که او می‌خواهد بگوید و

* همگونی: جناس. باشگونگی: قلب. همبستگی: مراعات نظیر. آخشیج: تضاد. چشمزد: تلمیح.

بازنماید آگاه است، به کوتاهی و فشردگی سخن خواهد گفت؛ وارونهٔ آن، اگر شنونده تهیْ یاد باشد، به فراخی، سخن خواهد گفت؛ اندیشهٔ خویش را، به شیوه‌هایی گونه‌گون، بر شنونده‌اش آشکار خواهد داشت؛ تا او هرچه روشنتر بدان راه بَرَد؛ و اندیشه در پوشیدگی و تیرگی نمانَد. اگر می‌داند که شنونده با او بر سرِ ستیز است و گفته‌اش را به آسانی نخواهد پذیرفت، به ناچار برهانی و استوار، با او سخن خواهد گفت؛ تا مگر ستیزه را به سویی نهد و با گوینده هماندیش گردد.

این اندرز که: **با مردم بر پایهٔ خردشان سخن بگوی***، اندرزی است که در دانش معانی ارزشی بنیادین دارد؛ آرمانی است که سخنور، به یاری کاربردهای ویژه‌ای که در معانی بررسی می‌شود، می‌خواهد بدان دست یابد.

ما همگان، ناخواسته و ناآگاه، در قلمرو زبان، و در گفتارهای روزانهٔ خویش، به‌گونه‌ای، هنجارهای دانش معانی را پاس می‌داریم و به کار می‌گیریم. هرگز، آنچنانکه با دوستی یکدله سخن می‌گوییم، با استاد یا آموزگار خویش سخن نمی‌گوییم. در سخن با پدر، شیوه‌ای دیگر را به کار می‌گیریم؛ و در سخن با برادرِ کهتر، شیوه‌ای دیگر را.

دگرگونیهای سخن به بایستگی حال زمینهٔ دانش معانی است؛ لیک رفتارهایِ هنری در معانی، گاه آنچنان سرشتین است و با تاروپود سخن درآمیخته است که بازیافت و بازشناخت آنها آسان نیست؛ و درشمار روشهایی است که سخن‌گویانِ به زبان نیز از آنها، در گفت و شنود با دیگران، بهره می‌جویند. پاره‌ای از این ارزشهای زیباشناختی در دانش معانی آنچنان است که گویی از سرشت زبان برمی‌جوشد و برمی‌خیزد. امّا این کاربردها هرچند در قلمرو زبان نیز جایی دارند، از آرمان هنری به دورنمی‌افتند و ارزش زیباشناختیشان را از دست نمی‌دهند. این اندک کندوکاوِ فزونتر در دانش معانی را برنمی‌تابد. بررسی بیشتر در این زمینه را به روزگاری دیگر

* کَلِّم النّاسَ عَلیٰ قَدْرِ عُقُولِهِمْ.

وا می نهیم.

دگرگونیهای سخن را، به بایستگی حال در هشت زمینه، بدین گونه گنجانیده اند؛ و دسته بندی کرده اند:

۱ ــ اسناد خبری.

۲ ــ حالهای نهاد.

۳ ــ حالهای گزاره.

٤ ــ حالهای وابستگان فعل.

۵ ــ فروگرفت (قصر).

٦ ــ انشا.

۷ ــ پیوستگی و گسستگی در سخن (وصل وفصل).

۸ ــ برابری، کوتاهی، فراخی در سخن (مساوات، ایجاز، اطناب).

* * *

بیان

یکی از سه قلمرو زیباشناسی سخن بیان است. **بیان دانشی است که در آن از چگونگی باز گفت و بازنمودِ اندیشه‌ای به شیوه‌های گونه‌گون سخن می‌رود.** در این دانش، شگردها و ترفندهایی شاعرانه را برمی‌رسیم که سخنور، با آرمان زیباشناختی، برای بازنمود اندیشه‌های خویش، به گونه‌ای زیبا و هنری به کار می‌گیرد.

اندیشه‌ای یگانه را می‌توان به شیوه‌هایی گونه‌گون بازگفت و بازنمود. پاره‌ای از این شیوه‌ها دارای ارزش زیباشناختی‌اند و از سرشت هنری برخوردار؛ زیرا در این شیوه‌ها، بازنمودِ اندیشه با آرمان هنر که انگیزندگی است درآمیخته است. اگر سخنور شیوه‌هایی ویژه را، در بیان اندیشه‌های خویش، به کار می‌گیرد که آنها را در دانش بیان می‌کاویم، برای آن است که **اندیشه را با انگیزه درآمیزد**. اگر خواست سخنور تنها بازنمودِ اندیشه‌ای باشد، نیازی به **ترفندهای** شاعرانه نخواهد داشت. همهٔ تلاشهای زیباشناختی در هنر، و از آن میان در ادب، برای آن است که هنرمند یا سخنور بتواند اثری هرچه بیش کارا و پا یا بر مخاطب هنری خویش بنهد. ارزش زیباشناختی سخن یا هر پدیدهٔ هنری دیگر را چگونگی و کارایی این اثر آشکار می‌دارد و رقم می‌زند. هرچه هنرمند، در اثری که به یاری تلاشهای هنری خویش بر هنرْدوست می‌نهد تواناتر باشد، در کار خویش، چونان هنرمند، کامیابتر خواهد بود. ترفندهای شاعرانه، راهها و شیوه‌هایی است که سخنور برای راه بردن به این آرمان هنری در سروده‌ها و نوشته‌های خویش از آنها سود می‌جوید. آفرینش هنری سخنور، در چگونگی ترفندهایی که برای اثر نهادن بر خواننده یا

شنوندهٔ خویش، در سخن به کار می‌گیرد، بازمی‌تابد و پدیدار می‌گردد. به گفته‌ای دیگر، سخنوری مگر یافتن شیوه‌هایی هنری در بیان نیست. هرچه شیوه‌ای که سخنور، در بازگفتِ اندیشهٔ خویش، برمی‌گزیند و به کار می‌گیرد، نغزتر، زیباتر، کاراتر باشد، آن شیوه ارزش زیباشناختی فزونتری خواهد داشت. بیشینهٔ آفرینش هنری، در قلمرو سخن، در گرو شیوهٔ بیان است. هر ترفندی که سخنور، در بازنمودِ اندیشه‌اش، به شیوه‌ای هنری به کار می‌زند، به دامی می‌ماند که در راه خواننده یا شنوندهٔ خویش می‌گسترد. هرچه دام نهانتر و کاراتر باشد، ترفند هنری نغزتر و پرورده‌تر خواهد بود. در آن هنگام، دامِ ترفند آنچنان نهان و نغز است که هنرْدوست، بر کامهٔ خویش، ناخواسته و ناآگاه، در آن می‌افتد.

در آفرینش هنری، گمان بر این است که مخاطب به آسانی دل به سخن نخواهد داد؛ و گوشِ هوش بدان فرانخواهد داشت. هنر سخنور در این است که او را، به هر روی، بدین کار برانگیزد؛ نگاهِ دل او را به سوی خویش درکَشد؛ تا بتواند اندیشه‌هایش را در یاد او جای دهد؛ و او را با خود همدل و همداستان گردانَد. می‌توان گفت که خواننده یا شنونده به بیگانه‌ای می‌ماند که دور از ما، به راه خویش می‌رود. اگر ما سخنی با او داریم، نخست می‌باید هانی بر او بزنیم؛ تا برگردد و بنگرد؛ گوش به گفتهٔ ما فرا دارد. در آن هنگام است که با او می‌توانیم سخن گفت. شیوه‌ای شورانگیز که سخنور در بازنمودِ اندیشهٔ خویش به کار می‌گیرد، کمابیش، به همان «هان!» می‌ماند. نخستین تلاش هنری، در سخنور این است که شنونده یا خواننده را به سوی خویش درکشد و به خود رویآور گرداند. پس از آن است که او می‌تواند آنچه را در دل دارد، همچنان به شیوه‌ای کارا و جایگیر در ذهن او، با وی در میان نهد.

برای روشن شدن سخن، نمونه‌ای بیاورم. نمونه‌ای، از دیدِ زیباشناسی، بی‌فروغ که بارها در سروده‌های سخنوران به کار برده شده است.

اگر بخواهیم از دلیری بهرام بگوییم، خواهیم گفت:

بهرام دلیر است.

در این سخن، از دلیری بهرام یاد کرده‌ایم؛ و دلیری را به او باز خوانده‌ایم. «بهرام دلیر است.» ساده‌ترین شیوهٔ بیان است، در بازنمودِ دلیری بهرام. این سخن هنوز در قلمرو زبان است و ارزش زیباشِناختی ندارد؛ لیک اگر به سخنی چنین ساده بسنده نکنیم و بخواهیم دلیری بهرام را کاراتر و دلنشینتر بازنماییم، می‌توانیم گفت:

بهرام، در دلیری، مانند شیر است.

در این سخن نیز، خواست ما همچنان نشان دادن دلیری بهرام است؛ امّا برای آنکه دلیری او را، هرچه روشنتر و رساتر، نشان داده باشیم، از شیر یاری جُسته‌ایم. بدین‌سان، پنداری شاعرانه در سخن راه جُسته است؛ و بدان ارزشِ زیباشناختی داده است. این سخن پندارینه سخنی است از قلمرو ادب. پندار شاعرانه در این سخن، مانندگی بهرام است به شیر. با این شیوه در بیان، ما دلیری را که هنجاری روانی است و نادیدنی، به‌گونه‌ای **دیداری** کرده‌ایم. برای خواننده یا شنوندهٔ خویش، از دلیری که ذهنی است و تنها دریافتنی، آزمونی حسی و دیداری پدید آورده‌ایم. دلیری بهرام را در پیکرهٔ شیرکه **نماد و نمونهٔ برترین** در دلیری است، بدین شیوه تندیسگی* و نمود برونی بخشیده‌ایم. پیداست که خواننده یا شنوندهٔ ما، به یاری این شیوه در بازنمودِ دلیری، دریافتی روشنتر و پایاتر از آن خواهد داشت. دلیری بهرام فزونتر در یاد او جای خواهد گرفت؛ و بدان باور خواهد یافت.

گاه بدین شیوه در بیان نیز خشنود نیستیم و فراتر از آن را می‌جوییم. بر آنیم تا پیکرینگیِ دلیری را هرچه فزونتر آشکار داریم؛ و به یاری آن، بهرام را هرچه دلیرتر باز نماییم. پس می‌توانیم گفت:

بهرام شیر است.

این شیوه در بیان یک رده از شیوهٔ پیش فراتر و هنریتر است؛ زیرا مانندگی بهرام را به شیر، با فزونی و نیرویی بیشتر در سخن، نشان می‌دهد؛ از آن روی،

* تجسّم.

کارایی و تأثیر آن نیز در شنونده فزونتر خواهد بود. بهرام، در این سخن، چنان است که به‌شیرنمی‌ماند؛ خودْ شیر است. سه شیوهٔ بیان را در دلیری بهرام باهم بسنجیم:

بهرام دلیر است.

بهرام، در دلیری، مانند شیر است.

بهرام شیر است.

اگر در بازنمودِ دلیری بهرام، به فراتر از این رده‌ها در بیان بیاندیشیم، اگر روندِ یگانگی بهرام با شیر همچنان بپاید، می‌توانیم گفت:

شیری را دیدم که شمشیر می‌زد.

در این شیوه از بیان که از دید زیباشناسی، هنریترین و پرورده‌ترین شیوه می‌تواند بود، بهرام یکسره در شیر که تندیسه و نماد دلیری است، رنگ باخته است و با او یکی شده است؛ آنچنانکه گویی شیر نامی است دیگر برای بهرام.

در این سخن که: «شیری را دیدم که شمشیر می‌زد.»، شیر در معنای پهلوان شیرفش یا شیردل به کار برده شده است. پس سخنور از این واژه، برای بازنمودِ اندیشهٔ خویش که دلیری بهرام است، بهره‌ای دیگر برده است. از واژه، آن معنایی را که در قلمرو زبان از آن می‌خواهیم نخواسته است. معنای واژه در قلمرو زبان، گونه‌ای است از دَدْ. معنای دد در شیر **معنای زبانی** واژه است؛ یعنی: معنایِ بَرْنهاده، راستین و قاموسی آن.

معنای پهلوان دلیر در شیر را می‌توان **معنای‌ادبی** آن شمرد؛ یعنی: معنای هنری و پندارینهٔ آن.

پیداست که ذهن از شیر، نخست، معنای زبانی آن را می‌خواهد و واژه را با این معنی می‌گزارد؛ زیرا این معنی آشنای ذهن است. بدان‌سان که اگر ما بر پاره کاغذی تنها بنویسیم «شیر»، هرکس این واژه را ببیند از آن معنای دد را خواهد خواست، نه پهلوان دلیر را.

پس، آنگاه که سخنور واژه‌ای را در معنایی پندارینه و ادبی به‌کار

می‌گیرد، به ناچار، می باید به یاری نشانه‌ای آشکار یا نهان در سخن، ذهن شنونده یا خوانندهٔ خویش را از معنای زبانی واژه واگردانَد؛ و به معنای ادبی آن بکشاند. این نشانه را که گاه در سخن آشکارا آورده می شود و گاه نهان است، **نشانهٔ واگردان** می نامیم. به یاری نشانهٔ واگردان، راز پندار شاعرانه بر سخنْ دوست گشوده می شود. نشانهٔ واگردان او را از اینکه به خطا دچار آید بازمی دارد؛ و معنای هنری واژه را به جای معنای زبانی در ذهن او جای می دهد.

در چهارمین شیوه، در بازنمودِ دلیری بهرام، اگر تنها بنویسیم:

شیری را دیدم...

معنایی که از شیر به ذهن خواهد آمد، «دد» خواهد بود: گوینده شیری درنده را دیده است. دنبالهٔ سخن «...که شمشیر می زد» نشانه‌ای است واگردان که ذهن را از معنای دد در شیر می‌گسلد؛ و به معنای هنری آن، پهلوان دلیر می رساند. شمشیرزنی از ویژگیهای پهلوان دلیر است که چونان نشانه ای واگردان، در سخن هنری آورده شده است. به یاری آن است که سخن از قلمرو زبان به قلمرو ادب راه می برد و سرشت هنری می یابد.

ما زمانی که می خوانیم: **شیری را دیدم که شمشیر می‌زد**، نخست به شگفتی دچار می آییم که شیر چگونه شمشیر می تواند زد! سپس، در سخن می اندیشیم و بر آن درنگ می‌کنیم؛ تا دریابیم سخنور از شیر پهلوان دلیر را خواسته است. جانْمایهٔ هنری و ارزش زیباشناختی این شیوه در بیان را، می باید در آن شگفتی و درنگ جُست. آن شگفتی و درنگ است که ما را برمی انگیزد. برخوردِ عاطفی ما با سخن از همان آغاز می‌گیرد. ما می توانیم در برابرِ «بهرام دلیر است.»، بی واکنش بمانیم. این سخنی است که اگر بهرام را از پیش نشناخته باشیم و با او پیوند نگرفته باشیم، اثری چندان بر ما نخواهد نهاد. بهرام دلیراست، خبری است مانند هر خبر دیگر. از گونهٔ گفته هایی است که بارها شنوده‌ایم؛ از این پس نیز خواهیم شنود. امّا در برابرِ «شیری را دیدم که شمشیر می زد.» بی واکنش نخواهیم ماند. شیوهٔ هنری و پندارینهٔ بیان،

نگاه ذهن ما را به سوی خود دَرْخواهد کشید. ما را در دامی که سخنور در برابرمان گسترده است درخواهد انداخت. به ناچار، در سخن خواهیم اندیشید؛ آن را خواهیم کاوید. رازی هنری که در سخن است ما را به این کندوکاو برخواهد انگیخت. آنگاه که راز سخن را گشودیم، خواه ناخواه، با آن پیوند خواهیم گرفت؛ ذهن ما با آن درخواهد آمیخت؛ زیرا این سخنْ دیگر آشنایِ ذهن ماست؛ جزیی از آن است. ترفند نغز و کارای سخنور نیز همین است.

از دید روانشناسی هنر، سخنور برای آنکه سخنْ‌دوست را از افسردگی و دلمردگی که کمابیش همواره بدان گرفتار است برهاند، و سرانجام شور و تپندگی در او پدید آوَرَد، زیرکانه، با بهره جُستن از روشهای روانشناختی، او را با سخن خویش هنباز می‌گرداند؛ تا پس از آن، همدل و دمسازش گرداند. هنبازی و همبهرگی دامی است که ما ناخواسته در آن می افتیم؛ زیرا آنچه از آنِ ماست، از ما جدا نیست. نمی‌توانیم خود را از آن بگسلیم. آنگاه که ما راز سخن را می‌گشاییم، در آن، با سخنور همبهره می‌شویم. آن سخنْ دیگر، به گونه‌ای، از آنِ ماست. برای دریافتن آن رنجی برده‌ایم؛ تلاشی کرده‌ایم؛ پس ما را در آن پاداش و بهره‌ای است. سخنور بدین‌سان ما را، در آفرینش هنری، با خویش هنباز و دمساز می‌گرداند. هنر او، به گونه‌ای، از آنِ ما می‌شود. ما نیز، به ناچار، با آنچه از آنِ ماست، پیوند می‌گیریم؛ با آن درمی‌آمیزیم؛ آن را بخشی از ذهنیّت و منش خود می‌سازیم. بدین‌سان، همبهرگی با سخنور می‌تواند به هماندیشی، سپس به همدلی با او بیانجامد.

ازسویی دیگر، راز هنری در سخن هرچه نهانتر و شگفتی ما در برابر آن هرچه فزونتر باشد، ما بیشتر با آن «درگیر» می‌شویم. دامی که درآن می افتیم ژرفتر و تنگتر خواهد بود. زیرا برای گشودن رازِ سخن بیشتر کوشیده‌ایم، پس ناخودآگاه، از آن، بهره‌ای بیشتر برای خود می‌پنداریم.

رازِ دلربایی و فسونکاری در غزلهای خواجه، از دیدِ من، جز این نیست. جادْو سخنی او از آن است که غزلهایش پر از سایه روشنهاست؛ **مازهایِ راز** سخن او را آبگونه و مه‌آلوده کرده‌اند. هرکس رازِ سخن او را می جوید؛ آنگاه

که آن را یافت و گشاد، آن را از آنِ خویش می داند. بدین‌سان، او در آفرینش هنری، به شیوه‌ای، با خواجه هنباز شده است. حافظ دیگر **حافظِ اوست**. پس، از بُنِ جان با او پیوند می‌گیرد؛ دریافت و برداشت **خویش** را از سخن او درست و روا می‌شمارد. آبِ سخن حافظ آوندِ خویش را در ذهن او یافته است. ریخت و پیکره‌ای که او به این‌آب روان وروشن‌می‌دهد از آنِ اوست. اگر خواجه آب را آفریده است، او نیز در ذهن خویش آن را ریخت داده است و کالبدینه کرده است. هردو در آفرینش هنری هنباز و همبهره‌اند. از آن است که حافظ چنان شگرف در هر دل خانه کرده است؛ همگان، با هر منش و اندیشه، او را دوست می‌دارند؛ و از آنِ خویش می‌شمارند. هرکس خود را در آیینه‌ای می بیند که دیوان حافظ است.

گفتیم هرچه راز هنری در سخن نهانتر باشد، شگفتی ما در برابر آن فزونتر خواهد بود؛ و سرانجام، ما با آن سخن پیوندی تنگتر خواهیم داشت. آنچنانکه سخن در هوش و یاد ما کاراتر و پایاتر خواهد بود. پس شیوه‌ای در بیان هنریتر و پرورده‌تر شمرده می‌شود که راز هنری در آن نغزتر و نهانتر باشد؛ و خواننده یا شنونده را به درنگ و ژرفکاوی بیشتر برانگیزد.

برای نمونه، اگر بخواهیم از دهشگری و رادی سیاووش بگوییم، می توانیم گفت:

سیاووش راد است.

سیاووش، در رادی، مانند دریاست.

سیاووش دریاست.

دریایی را دیدم که در گوشه‌ای نشسته بود.

در این چهار شیوهٔ بیان، شیوهٔ چهارمین از آنجا که پندارینتر است، شگفتتر می‌نماید؛ و بیشتر در یاد خواننده یا شنونده جایگیر می افتد. زیرا هرگز دریایی نشسته در گوشه‌ای دیده نشده است. پس، سخن دوست در سخن می‌کاود و درنگ می‌کند؛ از خود می‌پرسد که: «این دریای شگفت چه دریایی است؟» آنگاه که به پاسخ می‌رسد، این پاسخ چون با تلاش فرادست آمده است، بر یاد

او اثر خواهد نهاد؛ و در آن، چندی پایدار خواهد ماند.

یا اگر بخواهیم به شیوه‌ای هنری و با ترفندی شاعرانه، از مهمانnوازی هرمز بگوییم، می توانیم گفت:

هرمز مردی بیشْ خاکستر است.

«بیشْ خاکستر» که چونان ویژگی هرمز در سخن آورده شده است، روندی از پویشهای ذهنی را، زنجیره‌وار، سامان می دهد: خاکسترِ بسیار نشانه و بایستهٔ افروختن آتش بسیار است؛ آتش بسیار بایستهٔ پخت و پز بسیار است؛ و پخت و پز بسیار بایستهٔ خورندگان و مهمانان بسیار.

شگفتی کنایه، سپس، تلاش ذهن برای گشودن راز آن، سبب می شود که مهمانnوازی هرمز هرچه بیش در ذهن ما کارا و جایگیر گردد؛ و بیش در آن بپاید و بماند. ترفندهای شاعرانه یا شیوه‌های بازنمودِ اندیشه را، در دانش بیان، در چهار زمینه گنجانیده اند:

تشبیه.

استعاره.

مجاز.

کنایه.

ما از این پس، این چهار زمینه را، جداگانه، می‌کاویم؛ و گونه‌های هریک از آنها را برمی رسیم و برمی شماریم.

مانندگی (تشبیه)

مانندگی یا تشبیه مانند کردن چیزی است یا کسی به چیزی یا کسی دیگر، بر بنیاد پیوندی که به پندار شاعرانه، در میانهٔ آن دو می توان یافت. گاه تشبیه را با واژگانی ویژه نشان می دهند.

پس، هر تشبیه چهارسوی یا پایه می تواند داشت:

۱ ــ **مانند** (مشبّه): آنچه که مانند می شود.

۲ ــ **مانسته** (مشبّهٌ به): آنچه که بدان مانند می‌کنند.

۳ ــ **مانْروی** (وجه شبه): پیوندی که مانند را به مانسته می پیوندد.

٤ ــ **مانْواژ** (ادات تشبیه): واژه‌ای که مانندگی را به یاری آن نشان می دهند.

در نمونه ای که پیش از این آورده ایم:

بهرام، در دلیری، مانند شیر است.

بهرام مانند است؛ شیر مانسته است؛ دلیری مانْروی است؛ و مانند مانْواژ.

گاه هر چهار پایه تشبیه در سخن آورده می شود. چنین تشبیهی آشکار (صریح) نام دارد. فرخی سیستانی راست، در چامهٔ «داغگاه»:

زیرها چون بیدلان مبتلا، نالنده سخت؛

رودها چون عاشقان تنگدل گریندهٔ زار.

در این بیت، زیرها و رودها مانندهاند: بیدلان مبتلا و عاشقان تنگدل مانسته اند. چون مانواژ است؛ و سختْ نالندگی و زارْ گریندگی مانرویند. نمونه هایی دیگر از این گونه تشبیه بیتهای زیرآند، از مسعود سعد سلمان:

ز در درآمد دوش، آن **نگارِ من** ناگاه؛
چو پشت من، سر زلفین خویش کرده **دو تاه**.

●

گه **بکوشم** به جهد **چون موری**؛
گه **بپیچم** ز درد **چون ماری**.

●

سالی شده به **خشگی چون کفِ مفلسان**؛
در باغها، درختان بی برگ و بَر شده.

●

برون آیم ز بند و حبس، روزی،
چو دُرّ بحری و **چون زرّ کانی**.

●

دوستش سرفراز باد **چو سرو!**
دشمنش باد **پَیْ** سپر **چو گیاه**.

در میان چهار پایهٔ مانندگی، دو پایهٔ آن، مانروی و مانواژ را می‌توان از سخن سترد. امّا در تشبیه از دو پایهٔ دیگر، مانند و مانسته گزیری نیست. تشبیه تا هنگامی دارای ساختار تشبیه است که این دو پایه در سخن آورده شده باشند. از این دو پایه، بنیادِ پندار شاعرانه (مانروی) بر مانسته نهاده شده است. **پایهٔ برترین مانسته است**؛ آن سهٔ دیگر بر آن بنیاد می‌گیرند.

برتری بنیادین مانسته از آنجاست که سخنور می‌خواهد، به یاری تشبیه، دریافتی روشن و رسا از مانندهٔ خویش به خواننده و شنونده بدهد. روشنی و رسایی مانند در گروِ روشنی و رسایی در مانسته است. اگر مانسته به درستی برگزیده نشده باشد، و در پیوندی که دو سوی تشبیه را به هم می‌پیوندد، روشن و گویا نباشد، تشبیه به سرانجام نخواهد رسید؛ و ارزش هنری نخواهد داشت؛ زیرا مانند در پرتو مانسته است که می‌باید، به روشنی، آشکار و بازنموده گردد. در تشبیه سنجیده و پرورده، مانسته، در آنچه که سخنور می‌خواهد به یاری تشبیه بر سخنْ دوست آشکار دارد و بازنماید، نمونهٔ برترین است. در آن

ویژگی که پیوند در میانهٔ دو سوی را می‌سازد. سرآمد است؛ بدان‌سان که از پیش پذیرفته شده است که سرآمدگی مانسته را در آن ویژگی چند و چونی نیست؛ و چیزی را نمی‌توان یافت که از این دید، از آن برتر و پرورده‌تر باشد.

در نمونه‌ای که از این پیش یاد کردیم: «بهرام مانند شیر است.» شیر چونان مانسته، در دلیری، نمونهٔ برترین است. چند و چونی در این نیست که شیر دلیرترین است؛ از آن روی، بر دیگران، چونان شاه جنگل، فرمان می‌راند. دلیری را چونان ویژگی برترین شیر از پیش پذیرفته‌ایم. به سخنی دیگر، شیر در دلیری **نمادینه** شده است. می‌توان انگاشت که ددانی دیگر نیز دلیر باشند؛ امّا دلیری در آنها نمادینه نیست؛ بدان، آوازه نیافته‌اند. گرگ نیز دلیر می‌تواند بود؛ لیک اگر بنویسیم:

بهرام، در دلیری، مانند گرگ است.

سخنی گفته‌ایم که بی‌چند و چون نیست. برآن خرده خواهند گرفت؛ زیرا گرگ در دلیری نمونهٔ برترین نیست. این دد در ویژگی دیگری نمادینه شده است: درندگی.

تشبیهی هنری و سنجیده است که مانسته، در مانروی آن، نمونهٔ برترین باشد؛ و در آن ویژگی، نمادینه شده باشد. گاه نمادینگی مانستگان بیشتر ریشه در باورهای باستانی و فرهنگ مردمی دارد؛ تا در پندارهای شاعرانه؛ به گونه‌ای که می‌توان مانسته‌های نمادینه را از دید **نمادشناسی اسطوره** کاوید و ریشه‌ها و پیشینه‌های آنها را نشان داد.

بدان‌سان که نوشته آمد، به راستی **مانستگی** است که تشبیه را می‌سازد. مانَنده در سایهٔ مانسته است که به زیبایی و آشکارگی، گزارده و بازنموده می‌شود.

گاه برای آنکه مانَنده را بس فرا ببرند و ارج بنهند، سامانِ تشبیه را در هم می‌ریزند؛ و مانسته را به مانَنده مانند می‌کنند. در این گونه از تشبیه نیز که تشبیه **وارونه** نامیده می‌شود و ما در سخن از گونه‌های تشبیه آن را برخواهیم رسید، مانَنده در جای مانسته می‌نشیند؛ ارج و برتری آن نیز از همان است.

گونه‌های تشبیه بر بنیاد دوسوی.

تشبیه از دیدِ **عقلی** یا **حسی** بودن دوسوی آن، مانند و مانسته، گونه‌هایی می‌تواند داشت. ما پیش از آنکه گونه‌های تشبیه را از این دید برشماریم، حسی و عقلی را در دانش بیان بازمی‌نماییم.

حسی: هر آنچه که با یکی از حسّهای پنجگانه دریافته شود حسّی است. یکی از گونه‌های حسّی **خیالی** است.

خیالی: آن است که چیزی چنان پنداشته شود که از پاره‌هایی چند پدید آمده باشد. هرکدام از آن پاره‌ها در جهانِ برون یافته می‌شوند و می‌توانشان، به حسّ، دریافت؛ امّا در پیوند با یکدیگر، در جهانِ برون یافته نمی‌شوند؛ و به حسّ، دریافتنی نیستند. این گونه از تشبیه حسّی را خیالی می‌نامند. منوچهری دامغانی، را این گونه بسیار است؛ نمونه‌ای چند از تشبیه‌های خیالی او چنینند:

نرگس چو ماه در میان ثرّیا؛
لاله چو اندر کسوف گوشهٔ فرقد.

ماه و ثریا هردو بتنهایی از پدیده‌های گیتی اَند و به حسّ دریافته می‌شوند؛ امّا هرگز ماهی در میانهٔ خوشهٔ پروین دیده نشده است.

بیخته برگ سمن بر عارضینِ شنبلید؛
ریخته برگ بنفشه بر رُخانِ جلنّار؛
این چو رویِ سرخ گشته از سرِ دندانْ کبود؛
و آن چو رویِ زرد گشته، بر وی از مژگان نثار.

برگهای سخن، ریخته بر رخسارگانِ شنبلید، به تشبیهی خیالی، به مژگانهای افشانده بر روی زرد مانند شده است. روی و مژگان هرکدام به تنهایی در جهان هستند؛ امّا هرگز مژگانهایی افشانده بر روی زرد دیده نشده است.

اشک تو چون دُرّ که بگدازی و برریزی به زر؛
اشک من چون ریخته بر زر همی برگ سمن.

اشکی پاک و رخشان که بر روی زرد شمع می ریزد به مرواریدی گداخته مانند شده است که بر زر بریزندش. هرچند که دُرّ و زر هرکدام در جهان دیدنی و یافتی اَند، لیک هرگز دیده نشده است که مروارید گدازان را بر زر فرو ریزند.

عقلی: هر آنچه که یکباره، به حسّ، دریافته نمی شود عقلی است. نیز اگر **پنداشته** از پاره‌هایی ساخته شده باشد، بدان‌سان که نه هیچیک از آن پاره‌ها به تنهایی، نه دَرْپیوسته با یکدیگر، به‌حس دریافتنی نباشند، تَشبیه همچنان عقلی است. عقلی خود سه گونه می تواند داشت:

۱ ــ **وهمی**: آن است که پنداشته چنان باشد که نه خودِ آن، نه آنچه آن را ساخته است و بدان وابسته است، در جهان یافته نشوند؛ امّا به گونه‌ای باشد که اگر پاره‌های آن پدید آیند، خود آن نیز، به حس، دریافتنی گردد؛ مانند این بیت از مسعود سعد سلمان:

آن روشن و تیره عارض و زلفش
چون روی پری و رای اهریمن.

پیداست ک اگر روی پری هست شود خود پری نیز دیداری و به حسّ، دریافتنی خواهد شد.

نیز، هم از او:

سیه شود شب و از وی شهاب تیغ کشد؛
مثال مردمک چشم و صورتِ شیطان.

اگر مردمک چشم یا صورت دیو به چشم آیند، خود دیو نیز به چشم خواهد آمد و به حسّ، دریافته خواهد شد.

۲ ــ **وجدانی**: آن است که به نیروهای درونی دریافته گردد؛ آزمونهای درونی و روانی؛ چون: رنج، درد، شادی، اندوه و جز آن.

۳ ــ **عقلی صرف**: هر آنچه که تنها به یاری خرد می توانشان دریافت؛ معانی کلّی و مینوی؛ چون گوهر انسان: ماهیّت جنس یا فصل در منطق.

بر بنیاد عقلی یا حسّی بودن دوسوی، چهارگونه تشبیه پدید می تواند آمد؛ یا

هردو سوی حسّی اَند؛ یا عقلی؛ یا یکی عقلی است دیگری حسّی.

۱ ــ **هردوسوی حسّی**؛ مانند نمونه های زیر از مسعود سعد سلمان:

تیغ توآتشی است که تفّ و شرار آن،
در تارک و دو دیدهٔ شیران نر شده.

چو نرگس همه چشم گشتم از انک،
چو لاله همه روی بود آن صنم.

●

درعشق تو، همچو ابر می‌گریم زار؛
وز درد، چو برگ زرد دارم رخسار.

●

مهْر مانند، بر جهان تابم؛
ابْر کردار، بر زمین بارم.

●

روی او همچو گل همی خندد؛
چشم من همچو ابر می بارد.

۲ ــ **هردوسوی عقلی**: این گونه از تشبیه در سنجش با تشبیه پیشین کاربردی کمتر دارد؛ نمونه هایی از آن چنینند:

مگر که ذات تو جان است کشْ نداند فهم؛
مگر که وصف تو عقل است کِشْ نیابد ظن.

●

هنر سرای تو را راست یافت چون اسلام؛
خِرَد هوای تو را پاک دید چون ایمان.

●

افعال تو نیکوست به هرحال چو دولت؛
خُلق تو ستوده است، به هر جای، چو ایمان.

(مسعود سعد سلمان)

تدبیر تو، در مُلک، موثّر چو قضا گشت؛
شمشیر تو، در معرکه، غالب چو قَدَر شد.
(عبدالواسع جَبَلی)

روانش خِرَد بود و تنْ جان پاک؛
تو گفتی که بهره ندارد ز خاک.
(فردوسی)

۳ ــ **مانند عقلی، مانسته حسّی**؛ نمونه‌هایی از این تشبیه چنینند:

نشاط اندر آمد، ز در، چون نسیم؛
ز روزن، برون رفت چون درد و غم.

●

گاه چون بحر، طبعم اندر موج؛
گه چو خورشید، ذاتم اندر جوش.

●

خوی تو چو رخسار نکوی تو نکوست؛
بی روی نکوی تو نکویی نه نکوست.
(مسعود سعد سلمان)

صدری که رای روشن و طبع کریم او،
چون آسمان بلند و چو دریا توانگر است.
خشمش، به وقت کینه و خُلقش، به گاهِ مِهر
چون آتش جهنّم و چون آب کوثر است.
(عبدالواسع جَبَلی)

۴ ــ **مانند حسّی، مانسته عقلی**؛ مانند نمونه‌های زیر از مسعود سعد سلمان:

دوش، گفتی ز تیرگی، شب من
زلف حور است و رای اهریمن؛
زشت چون ظلم و بیکرانه چو حرص؛
تیره چون محنت و سیه چو حَزَن.

●

دشمن ز هیبت تو ندارد فراغِ آنک
یک شب، چو بخت خویشتن اندر شود به خواب

•

چو کوبی پای و چون گیری پیاله،
تنت از لطف گردد همچو جانت.

•

دوشم شبی گذشت؛ چه گویم چه گونه بود؟
همچون نیاز تیره و همچون امل طویل.

•

چو خواب، در سر مردانِ مَرد، جست حسام؛
چو وهم، در دلِ گَردانِ گُرد، رفت سنان.

مانروی

مانروی جان تشبیه است. آفرینش هنری در تشبیه باز بسته به مانروی است. پندار شاعرانه در مانروی آشکار می‌گردد. اگر مانروی پنداری نو آیین و شگفت و پرورده باشد تشبیه ارزش هنری بسیار خواهد داشت؛ وارونهٔ آن، اگر مانروی فرسوده و بی‌فروغ باشد، تشبیه ارزش زیباشناختی نمی‌تواند داشت. مانروی است که سرنوشت تشبیه را، از دیدِ هنری، رقم می‌زند. برای گشودن راز تشبیه می‌باید مانروی را در آن بازیافت و بازنمود. از این روی، مانروی را می‌توان، بنیادیترین پایه تشبیه شمرد که مانسته نشانهٔ آشکار و نمونهٔ برترین آن است.

مانروی را بر دو گونه می‌توان بخش کرد:

۱ ــ **راستین** (تحقیقی): مانرویی است که به راستی و در سرشت، در دو سوی تشبیه یافته آید. به سخنی دیگر، پیوندی که دو سوی تشبیه را به هم می‌پیوندد، به راستی هم در مانسته نهفته باشد، هم در مانسته. مانند بیتهای زیر از مسعود سعد سلمان:

ای دو لب تو گُل و دو رخسار تو گُل!
مُل ده بر گُل! که خوش بُوَد گُل بر مُل.

مانروی در لب و گُل، نیز در رخسار و گل **سرخی** است؛ و به راستی، هردو سوی تشبیه سرخند.

همچو روی عاشقان بینم به زردی روی باغ،
باده باید بر صبوحی همچو روی دوستان.

مانروی **زردی** است؛ و به راستی، باغ و روی دلشدگان هردو زرد است. در پارهٔ دوم بیت نیز، مانروی **سرخی** است؛ هم باده به راستی سرخ است؛ هم روی دوستان.

لرزان، به تن، چو دیو گرفته؛
پیچان، به جان، چو مارْ گزیده.

مانروی **لرزش و پیچش** است که به راستی در دوسوی تشبیه نهفته است.

۲ ــ **پندارین** (تخیلی): مانرویی است که در دو سوی تشبیه، یا در یک سوی، پندارین باشد. به سخنی دیگر، پیوندی که دو سوی تشبیه را به‌هم می‌پیوندد، در یکی از آن دو، یا در هردو، به راستی نهفته نباشد؛ و آن پیوند تنها از پندار سخنور برآمده و مایه گرفته باشد؛ مانند بیتهای زیر از مسعود سعد سلمان:

از غم و درد چون گل و نرگس،
روز و شب، با سرشگ و با سَهَرم.

گریندگی و بیداری که مانروی است در مانند (مسعود) راستین است؛ لیک در مانسته (گل و نرگس) پندارین است.

حاسد دولت تو تا نَبُود نون چون الف،
تنْ برهنه چو الف، پشتْ دو تا چون نون باد!

تنْ‌برهنگی و دوتایی پشت در حاسد مانروی راستین، و در الف و نون مانروی پندارین است.

در بیت زیر نیز، از سنایی **خاموشی و گویایی** زبان، در ترازو مانرویی

پندارین و در آدمی راستین است:

از برای سختن دعوی و معنی، روزِ عدل،
صد زبان خاموشِ گویا همچو میزان داشتن.

مانروی، از دیدی دیگر نیز، بر سه گونه است:

۱ ــ **یگانه**: آن است که مانروی یکی بیش نباشد؛ دو سوی تشبیه تنها با پیوندی ساده به هم پیوسته باشند.

مانروی یگانه می تواند حسّی باشد یا عقلی.

اگر مانروی از گونهٔ راستین و حسّی باشد، دو سوی تشبیه نیز حسّی آند؛ لیک اگر مانروی عقلی باشد دو سوی تشبیه می توانند هردو حسّی یا عقلی یا یکی حسّی دیگری عقلی باشند.

نمونه هایی از **مانروی یگانهٔ حسّی**، را در بیتهای زیر از مسعود سعد سلمان می یابیم:

تا تو چون چرخ بر زمین گشتی،
مملکت بازیافت بُرناهی.

●

ز فردوس، با زینت آمد بهاری؛
چو زیبا عروسی؛ چو تازه نگاری.

●

چو جویبار است از اشگ، دیدهٔ من ز آنک،
به قِدّ بر شده چون سرو جویبار تویی.

●

همی بپیچم، از رنج دل، چو شوشهٔ زر؛
همی بلرزم بر خویشتن چو شاخک بید.

نمونه هایی از تشبیه با **مانروی یگانهٔ عقلی** چنینند.

الف: آنگاه که دوسوی حسّی اند؛ بیتهای زیر از منوچهری نمونه ای از این گونه اند که مانروی، ارجمندی و خواری در آنها عقلی است و دو سوی

حسّی اند:

درآید، پیش او، **بدره چو قارون**؛
درآید، پیش او، سایل چو عایل.
شود، از پیشِ او، سایل چو بدره؛
رود، از پیش او، بدره چو سایل.

نمونه‌ای دیگر، پارهٔ نخستین بیت زیر است از مسعود سعد سلمان که مانروی در آن عقلی است؛ و دو سوی تشبیه حسّی اَند:

چون یَتیم نزد تو مانندهٔ دینار عزیز،
رخم از رنگ چو دینار مکن؛ گو: نکنم.

نمونه‌ای دیگر بیت زیر است هم از او:

همچون شمن همی بپرستد به باغ، باد
هر شاخ را که ابر طرازید چون صنم.

ب: **آنگاه که دوسوی تشبیه عقلی اَند**؛ نمونه‌ای از این گونه بیت زیر است که در آن دوسوی تشبیه، بود و نبود، نیز ناسودمندی (مانروی) عقلی اَند:

هر که زو نیست مردمان را سود،
بودِ بی سودِ اوست همچو نبود.

پ: **آنگاه که یکی از دوسوی عقلی است و دیگری حسّی**؛ نمونه‌ای از این گونه بیت زیر است، از عبدالواسع جَبَلی:

حضرت تو مراست چون کعبه؛
مدحت تو مراست چون توحید.

نیز پارهٔ دوم بیت زیر از مسعود سعد سلمان:

زمینی است چون صورت دلفروزی؛
هوایی است چون سیرت بُردباری.

نیز بیت زیر، همچنان، از او:

چو کوبی پای و چون گیری پیاله،
تنت از لطف گردد همچو جانت.

۲ ــ **مانروی چونان یگانه یا آمیغی**: پنداری است که در آن پاره‌هایی چند، باهم درآمیخته‌اند و پیکره‌ای ذهنی و آمیغی را پدید آورده‌اند که سخنور، به یاری آن، دو سوی تشبیه را به یکدیگر می‌پیوندد؛ و تشبیهی شگفت و پندارْخیز می‌آفریند. به سخنی دیگر، در مانروی آمیغی، سخنور در میان دو چیز یا دو تن پیوندهایی چند می‌یابد؛ لیک این پیوندها را در ذهن با یکدیگر درمی‌آمیزد؛ و آنچنان درهم می‌تَند که از آن، پیکره‌ای ذهنی و یگانه پدید می‌آید. همین پیکرهٔ آمیغی که هیچیک از پاره‌های آن را به تنهایی، نمی‌توان رشتهٔ پیوند در میان دو سوی مانندگی شمرد و مانروی دانست، مانرویی پندارین را می‌سازد که آن را **چونان یگانه** می‌خوانیم؛ زیرا، به راستی، مانروی که از پاره‌هایی چند که درهم تنیده‌اند ساخته شده است، یکی بیش نیست؛ و از آن روی که از مانروی یگانهٔ ساده بازشناخته شود، آن را مانروی چونان یگانه یا **آمیغی** می‌خوانیم.

مانروی چونان یگانه یا آمیغی نیز **حسّی** یا **عقلی** می‌تواند بود.

حسّی آن است که پیکرهٔ پندارین و آمیغی با همهٔ پاره‌هایی که آن را می‌سازند حسّی باشد.

عقلی آن است که پیکرهٔ پندارین و آمیغی با همه پاره‌هایش عقلی باشد؛ یا آنکه چنان باشد که پاره‌ای از آنها حسّی و پاره‌ای دیگر عقلی باشند.

هرگاه که مانروی آمیغی باشد، تشبیه نیز آمیغی است. گاه در تشبیه آمیغی، هردو سوی یا یک سوی، خود از دو یا چند پاره ساخته شده‌اند؛ و آمیغی‌اند. از این روی، تشبیه آمیغی گونه‌هایی می‌تواند داشت.

گونه‌های تشبیه آمیغی؛ تشبیهی که مانروی در آن آمیغی است:

الف: **دو سوی تشبیه یگانه و یک پاره**؛ منوچهری دامغانی گفته است:

بنات النّعش کرد آهنگِ بالا،
به کردار کمرْ شمشیر هرقل.

در این تشبیه هفت اورنگ مِهین به کمرْ شمشیر گوهرنشان مانند شده است. دو سوی تشبیه یگانه‌اند. مانروی حسّی و آمیغی پیکره‌ای است که در

آن، چارگوشه‌ای پنداشته شده است با دنباله‌ای باریک و دراز در فرودِ آن که دانه‌هایی ریز و رخشان بر آن نشانده باشند.

ب: **هردو سوی آمیخته و پیوسته از دو یا چند پاره:** نیز منوچهری که خداوندگار تشبیه است و نمونه‌هایی بسیار و نغز از تشبیه آمیغی در دیوان او می‌تواند یافت، فرموده است:

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

در این تشبیه، مانند از چند پارهٔ سر برزدن، البرز و قرص خورشید، و مانسته از چند پارهٔ سرِ دزد، خون‌آلود و مکمن ساخته شده‌اند؛ هرکدام از این پاره‌ها، در آفرینش پندار شاعرانه، بهره‌ای دارند. مانروی آمیغی پیکره‌ای است پندارین از سپیدیی گرد، آمیخته با سرخی که نرمْ نرمک، از پسِ حایلی بدر می‌آید و آشکار می‌شود. گردیِ سپید و آمیخته به سرخی خورشید، پگاهان، کمْ کمک، آنچنانکه گویی گمانمند و دو دل است که بردمد یا نه، از پس البرز کوه آشکارمی‌شود؛ مانند دزدی که از کیفر و آزارِ مردمان می‌گریزد؛ گوییا یک بار، به چنگ آنان دَرْافتاده است؛ و چهره‌اش خونْ‌آلود گردیده است؛ و اینک، بیمزده و نگران، از کمینگاه خود، به آرامی سر برمی‌آورد؛ تا به پیرامون بنگرد.

نیز در چامه‌ای دیگر گفته است:

و آن قطرهٔ باران که چکد از بَرِ لاله،
گردد طرف لاله از آن باران بنگار؛
پنداری تبخالهٔ خردک بدمیده است،
بر گِردِ عقیقِ دو لب دلبر عیّار.

مانند سرشگ باران است که گِرد و رخشان و سیاه بر داغ لاله، در کنارهٔ سرخی آن افتاده است. مانسته تبخاله‌ای است که گِرد و خُرد و سیاه بر کنار لبان سرخ یار رُسته است؛ مانروی آمیغی پیکره‌ای است پندارین برآمده از گِردیِ نغز و سیاه، بر کنارهٔ رویه‌ای از سرخی.

مانندگیهایی که منوچهری در بازنمودِ قطرهٔ باران افتاده بر گلهای گونه‌گون، در چامهٔ خویش آورده است، یکسره از این گونه تشبیه آمیغی‌اَند، با مانرویِ چونان یگانه:

و آن قطرهٔ باران که برافتد، به گُل سرخ،
چون اشک عروسی است، برافتاده به رخسار.
و آن قطرهٔ باران که برافتد، به سر خوید،
چون قطرهٔ سیماب است، افتاده به زنگار.
و آن قطرهٔ باران که برافتد به گُل زرد،
گویی که چکیده است مُلِ زرد به دینار.
و آن قطرهٔ باران که چکد بر گلِ خِیری،
چون قطرهٔ مَی، بر لب معشوقهٔ میخوار.
و آن قطرهٔ باران که برافتد به سَمَنْ برگ،
چون نقطه سپیداب بُوَد از بَرِ تومار.
و آن قطرهٔ باران، ز بَرِ لالهٔ احمر،
همچون شررِ مرده، فراز علمِ نار.
و آن قطرهٔ باران، ز بَرِ سوسن کوهی،
گویی که ثرّیاست، برین گنبد دوّار.
بر برگ گل نسرین، آن قطرهٔ دیگر،
چون قطرهٔ خوی، برزنخ لعبت فرخار.

پ: **مانند یگانه و یک پاره، مانسته چند پاره و آمیغی**؛ نمونه‌ای از این گونه تشبیه بیتهای زیر می‌تواند بود، از منوچهری:

لاله چون مریخ اندر شده لختی به کسوف؛
گُل دو روی چو بر ماهْ سهیلِ یمنا.

لاله به ستارهٔ بهرام مانند شده است که پاره‌ای از آن به تیرگی و گرفتگی دچار آمده است؛ مانرویِ آمیخته پاره‌ای از سیاهی است در زمینه‌ای از سرخی.

نیز:

و آن شررگویی طاووس به گِردِ دُم خوش،
لؤلؤ خُرد فتالیده* به منقار بُوَد.

شرارهٔ آتش به طاووسی مانند شده است که مرواریدهایی خُرد را به نوک خویش می افشاند. مانرویِ آمیخته گِردیی ریز و رخشان است که از زمینه‌ای نگارین و رنگارنگ به پیرامون برمی جهد.

اشک تو چون دُر که بگدازی و بر ریزی به زر؛
اشک من چون ریخته بر زر همی برگ سمن.

این بیت، در سخن با شمع، گفته شده است. مانرویِ آمیخته در آن، گردیی رخشان و سپید و روان است که اندک اندک، بر زمینه‌ای زرد فرو می ریزد.

نمونه‌ای دیگر از این تشبیه، بیت زیر، از عبدالواسع جبلی است:

زلفین تو زاغی است در آویخته هموار،
از ماه، به منقار وز خورشید، به چنگل.

در این بیت از سیاهی گیسو و سپیدی و سرخی روی یار سخن رفته است. مانروی سیاهیی است که به شیوه‌ای شگفت از سپیدی و سرخی آویخته شده است.

ت: **مانند چند پاره‌وآمیغی؛ مانسته یگانه ویک پاره**؛ از این گونه نمونه هایی بسیار نمی توان یافت؛ زیرا آنچه نخست به ذهن سخنور می رسد (= مانند)، و می خواهد آن را به پنداری‌شاعرانه بازنماید، بیشتر یک لختی و ساده است.
نمونه‌ای از این تشبیه، بیت زیر است، از عبدالواسع جبلی:

شکوفه بر سر شاخ است چون رخسارهٔ جانان؛
بنفشه بر لب جوی است چون جرّارهٔ دلبر.

در این بیت، مانندگان دوپاره‌آند: شکوفه، سرِ شاخ؛ و بنفشه، لب جوی؛ و

* فتالیدن: افشاندن.

مانندگان یک پاره‌آند، رخسارهٔ جانان و جرّارهٔ دلبر. جانان و دلبر قیدی برای رخسار وجرّاره‌آند و نقشی در پندار شاعرانه ندارند. مانروی آمیغی، در تشبیه نخستین، نغزی و زیبایی شکوفه است، بر فراز شاخهٔ راست و باندام که چهرهٔ دلارای یار را بر بالای (قامت) نازک و باندام او فرایاد سخنور آورده است. در تشبیه دوم، مانروی آمیخته تیرگی بنفشه است در کنار سپیدی و رخشانی آب، در جوی که زلفَ کژدمْ گون یار را که بر گرد روی سپید و زیبای او چنبره زده است، در یاد شاعر زنده کرده است.

۳ ــ **مانروی چندگانه**: آن است که دو سوی تشبیه را بر بنیاد چند پیوند، جدا جدا، به یکدیگر مانند کنند. آنچه مانروی چندگانه را از مانروی چونان یگانه جدا می‌دارد، این است که در مانروی چندگانه هرکدام از مانرویها، به تنهایی، در نظرگرفته می‌شوند؛ بدان‌سان که می‌توان هریک از آنها را، به تنهایی، مانرویی یگانه شمرد؛ وتشبیه‌را، به یاری آن، سامان داد. ارزش هنری مانروی چندگانه در این است که سخنور، با ژرفکاوی و باریک بینی، چندین پیوند در میان دوسوی مانندگی یافته است؛ و با استواری و پیوستگی فزونتر، آن دو را به یکدیگر مانند کرده است. روش سخنوران بیشتر آن است که مانروی چندگانه را در سخن می‌آورند؛ تا خواننده و شنونده تنها به یکی از آنها در دریافت و گزارش تشبیه بسنده نکند.

مانروی چندگانه نیز، از دید حسّی و عقلی، سه گونه می‌تواند داشت:

الف: **همه‌حسّی**؛ مانند بیتهای زیر از عبدالواسع جبلی:

شود چون شمع زرّینْ روی و ریزانْ اشک و سوزانْ دل،
هر آن کو دل در آن شمع بتان کاشغر بندد.

دلباختهٔ زیباروی کاشغری، در زرینْ‌رویی و ریزانْ اشکی و سوزانْ‌دلی، به شمع مانند شده است؛ مانروهای سه گانه همه حسّی‌آند.

چون گه توقیع، در دستش قلم، خصمش مدام،
اشکبار و زردْ رخسار و بریده سر بُوَد.

دشمن در اشکباری و زردْرخساری و بریده‌سری که همه حسّی‌آند، به

خامه در دست ستودهٔ سخنور، به هنگام امضای نامه مانند شده است. نمونه‌هایی دیگر از این گونه مانروی چندگانه، بیتهای زیرند، از مسعود سعد سلمان:

همچون قلمم ز بیخ کندی به ستم؛
کردیم نوان و لاغر و زرد و دُژم.
ز اشک دیده در آبم، چو شاخ نیلوفر؛
کبودْ گشته و لرزان و زرد و گوژ و نزار.

نیز منوچهری راست:

ز صحرا، سیلها برخاست هر سو،
درازْ آهنگ و پیچان و زمین کن؛
چو هنگام عزایم، زی مُعَزِّم،
به تک خیزند ثعبانان ریمن.

ب: **همه عقلی**؛ کمتر می‌توان مانرویی چندگانه یافت که همه عقلی باشد؛ نمونه‌ای از این گونه مانروی، بیت زیر است از منوچهری که در آن شمع و خود را به یکدیگر مانند کرده است، بر بنیاد دشمنی با خویش و دوستاری انجمن که هردو عقلی‌اَند:

تو مرا مانیّ و من هم مر ترا مانم همی؛
دشمن خویشیم هردو؛ دوستدار انجمن.

پ: **پاره‌ای حسّی، پاره‌ای عقلی**؛ نمونه‌هایی از این گونه مانروی چندگانه بیتهای زیر است، از منوچهری، که در پیِ بیت پیشین آورده شده‌اند:

تو مرا مانیّ و من هم مر ترا مانم همی؛
دشمن خویشیم هردو: دوستدار انجمن.
هردو گریانیم و هردو زرد و هردو در گُداز؛
هردو سوزانیم و هردو فرد و هردو ممتحن.
خویشتن سوزیم هردو بر مراد دوستان؛
دوستان در راحتند از ما و ما اندر حَزَن.

در میان این مانرویهای چندگانه، تنها ممتحنی، آسایش دوستان و رنج و اندوه، در شمع و منوچهری عقلی اَند.

نکته‌ای که در فرجام این بخش از سخن، گفتنی است آن است که در بررسی مانروی از دیدِ حسی و عقلی، ویژگی سرشتین و بنیادی آن را می باید بنیاد گرفت؛ نه آن بهره‌ای را که سخنور، در پندارِ شاعرانهٔ خویش، از مانروی برده است. برای نمونه، اگر سخن از گداختنِ دل چون شمع رفته است، گداختن را، چونان مانروی، می باید در معنای گوهرین و قاموسی آن بررسید و سنجید؛ نه در معنایی هنری که سخنور از آن خواسته است؛ و بدان دل را گدازان پنداشته است. از این روی، با آنکه گداختن دل دیداری و حسّی نیست، چون گداختن در معنای راستینش حسّی است، مانروی را حسّی می شماریم.

تشبیه تمثیل

تشبیه تمثیل، به راستی، گونهٔ پرورده و گستردهٔ تشبیه آمیغی است؛ و پرمایه‌ترین و هنریترین گونهٔ تشبیه نیز همان می تواند بود. مانروی، در تشبیه تمثیل، ویژگیی است برآمده از چند چیز. چندین پیوند شاعرانه، در میانهٔ دو سوی تشبیه، آنگاه که باهم می پیوندند و درهم می آمیزند، مانرویی آمیغی و پندارین را می سازند که تشبیه تمثیل بر بنیاد آن ساخته می شود. بدین‌سان، مانروی یا پندار شاعرانه که جانِ تشبیه است، پروردگی و پرمایگی می یابد؛ آنچنانکه تو گویی سخنور همهٔ رویها و سویهای تشبیه را کاویده است؛ و آنها را، در تشبیه خویش، به کار گرفته است. به یاری تشبیه تمثیل، سخنور به آفرینش زمینه‌هایی پندارین و **فضاهایی شاعرانه** کامیاب می‌گردد. پندار شاعرانه، در این گونه از تشبیه، می باید آنچنان پرورده، گسترده، زنده و گویا باشد که سخنور بتواند آن را **بنگارد** و پیکر ببخشد. بدین‌سان خواست هنری او، به آشکارگی و روشنی، نموده می آید؛ و پدیدار می‌گردد. از این روی، این گونه از تشبیه را تشبیه تمثیل نامیده‌اند. از آنجا که پندار شاعرانه، در تشبیه تمثیل،

گسترده است، بسترِ تشبیه، بیشتر، فزون از یک بیت است.

نمونه‌ای از تشبیه تمثیل را، در بیتهای زیرین از آغاز چامه‌ای پرآوازه، از منوچهری دامغانی می‌توان یافت.

شبی گیسوفروهشته به دامن؛
پلاسینْ معجر و قیرینه گرزن.
به کردار زنی زنگی که هر شب،
بزاید کودکی بلغاری آن زن.
کنون شویش بمُرد و گشت فرتوت؛
از آن فرزند زادن شد سَتَرون.

منوچهری، در این سه بیت، اندیشه‌ای یگانه را پرورده و گسترده است. او می‌خواهد از دیرْیازی و تیرگی شبی سخن در میان بیاورد که در رنج و اندوه می‌گذرد. شبِ رنج دیر پاست؛ اندوهْفزایی توانفرساست. از این روی، سخنور خرده‌سنج و باریکْبین دامغان شبی اینچنین را به زنی زنگی مانند کرده است که گیسوان سیاه و ابنوه و بلندش را به دامن فرو ریخته است و رها کرده است. بدین‌سان، توده‌ای سیاه و زشت پدید می‌آید که تیرگی در تیرگی است. سرانداز پلاسین و کلاه قیرینه، هرچه بیش، بر زشتی و تیرگی زنِ شب می‌افزایند. می‌باید، در دلِ این تودهٔ سیاه و پتیاره، امیدی به روشنی نهفته باشد؛ می‌باید کودک روشنایی، در زهدان این سیاهی، بپرورد؛ و سرانجام بزاید؛ خورشید بدمد و شبِ رنج به پایان آید؛ امّا چنین نیست. تیرگی را، شب را، رنج را پایانی نیست. این شب شبی است که هرگز به سپیده نمی‌رسد؛ زیرا زنگی شب، از سویی خود سترون شده است و زادن نمی‌تواند؛ از دیگر سوی نیز، شویْ مرده است. هرگز بارور نمی‌تواند شد.

منوچهری به یاری پنداری پرورده و دامنگستر، پیوندهایی گونه‌گون در میانهٔ زن و شب یافته است؛ پرده‌ای دلپذیر و زیبا را نقش زده است؛ و فضایی شاعرانه پدید آورده است که تیرگی و دیریازی شب را، به روشنی و گیرایی، بازمی‌نماید و بازمی‌تابد.

نمونه‌ای دیگر از تشبیه تمثیل را، در این دو بیت دیگر، از همان چامه می‌توان یافت:

نماز شامگاهی، گشت صافی،
ز رویِ آسمان، ابرِ مُعَگّن؛
چو بردارد ز پیشِ رویِ اوثان،
حجابِ ماردی، دست برهمن.

شامگاهان، ابرهای تودرتوی و سرخفام، از آسمان به کناری می‌روند؛ و ماه و ستارگان، در پسِ آنها، آشکار می‌شوند. منوچهری این اندیشه را در پنداری پرورده و نغز که در آن از پرستشگاههای هندوان، برای آفرینش نگارهٔ ذهنی خویش یاری جُسته است، به زیبایی بازنموده است. ابرهای سرخ از آسمان شامگاهی به کناری می‌روند؛ و ماه و ستارگان، رخشان و زیبا، چهره می‌نمایند؛ آنچنانکه گویی، در فضای نیمه تاریک و رازآمیز پرستشگاه، دست برهمن پرده‌ای سرخرنگ را از برابر بتان زرین و سیمین که گوهرْآگین و نگارینند، یکباره، به کناری می‌زند؛ تا بُتانِ بهار*، با همهٔ زیبایی و نگارینیشان، به ناگاه، آشکار شوند.

نمونه‌ای دیگر نغز و دلپذیر از تشبیه تمثیل، در بیتهای زیر از همین چامهٔ منوچهری آورده شده است:

برآمد زاغْ رنگ و ماغْ پیکر،
یکی میغ، از ستیغ کوهِ قارَن.
بجَستی هر زمان، ز آن میغ برقی
که کردی گیتی تاریک، روشن.
چنان آهنگری کز کورهٔ تنگ،
به شب، بیرون کشد تفسیده آهن.

منوچهری، در این بیتها، به پنداری باریک و دامنگستر، چگونگی رخشیدن آذرخش را، از میانهٔ ابرها، به زیبایی بازنموده است. مانند در این

* پرستشگاه بودایی.

تشبیه، رَجِ رخشان و باریک و بلند آذرخش است، در زمینه‌ای تیره از ابرهای سیاه و تودرتوی. مانسته آهنی است تفته و گداخته و رخشان که آهنگر، شب هنگام، از کوره‌ای تنگ بدر می‌کشد. مانندگی آنچنان سنجیده است و پندار شاعرانه آنچنان باریک و نغز، که سخن‌آفرین دامغانی از یاد نبرده است که دهانهٔ کوره را تنگ بیانگارد؛ زیرا اگر دهانهٔ کوره فراخ می‌بود، روشنی از درون آن به بیرون می‌تافت و پیرامون را روشن می‌کرد؛ و بدین‌سان، پندار شاعرانه که رخشیدن باریکه‌ای درخشان است، به ناگاه در میانهٔ تیرگی فراگیر، آنچنانکه می‌شایست پروردگی و پرمایگی نمی‌داشت.

در این گونه از تشبیه‌های سخته، پندار شاعرانه آنچنان پرورده و سنجیده است که به پرده‌ای دلاویز می‌مانَد که نگارگری استاد رقم زده باشد.

هر تشبیهی که دارای چنین ساختی نباشد تشبیه «غیر تمثیل» است.

تشبیه را، بر بنیاد مانروی، به دو گونهٔ دیگر نیز می‌توان بخش کرد:

۱ ــ **تشبیه رنگ باخته و بیفروغ**: آن است که مانروی در آن آشکار و شناخته باشد؛ و ذهن بی‌هیچ تلاشی، به آسانی و یکباره، بدان راه بَرَد. ناگفته پیداست که این گونه از تشبیه ارزش زیباشناختی چندانی نمی‌تواند داشت؛ زیرا پیام هنری در آن نارساست. خواننده یا شنونده را به درنگ و شگفتی برنمی‌انگیزد؛ و در یاد او جای نمی‌گیرد. هر تشبیه‌رنگ‌باخته و بیفروغ، روزگاری، در شمار تشبیه‌های نغز و هنری بوده است. امّا آنچنان بارها به کار گرفته شده است که تازگی و شگفتی خود را، اندک اندک، از دست داده است.

تشبیه نیز، چونان ترفندی شاعرانه، مانند هر پدیده‌ای دیگر در جهان، سرگذشت و سرنوشتی دارد؛ می‌زاید؛ می‌بالد؛ روزگاری نیز می‌میرد. مرگِ تشبیه زمانی فرا می‌رسد که مانروی ارزش زیباشناختی نداشته باشد؛ دیگر تشبیه، چونان ترفندی شاعرانه، به کار نیاید. در این هنگام، پیوند در میانهٔ دو سوی تشبیه، پیوندی است نیک‌آشنا؛ و سخنی که در تشبیه از این پیوند می‌رود، کمابیش به سخنانی می‌مانَد که بارها شنیده شده‌اند؛ سخنانی که

شنونده را به خود درنمی‌کشند؛ و به خبرهایی می‌مانند که هر روز می‌شنویم. تشبیه‌های بیفروغ به سخنانی می‌مانند که در قلمرو زبان گفته یا نوشته می‌شوند؛ از این روی، دیگر از ارزشی ادبی برخوردار نمی‌توانند بود. این دو جمله کمابیش به هم می‌مانند:

امروز هوا آفتابی است.

بهرام در دلیری مانند شیر است.

مردگی و افسردگی تشبیه زمانی فرا می‌رسد که تشبیه از قلمرو رازْناک و جادویی ادب، به قلمرو شناخته و کاویدهٔ زبان رانده شود. چنین تشبیهی رنگ باخته و بیفروغ، سرشت هنری نمی‌تواند داشت. گاه سخنوران، برای برانگیختن تشبیه مرده و کارایی بخشیدن به آن، چاره‌هایی می‌اندیشند؛ و می‌کوشند که به شیوه‌ای تشبیه را از افسردگی و بیفروغی برهانند؛ ما، در بخشی دیگر از کتاب، این چاره‌ها را برخواهیم رسید.

نمونه‌هایی از تشبیه رنگ باخته و بیفروغ بیتهای زیر است، از مسعود سعد سلمان:

روی او همچو گُل همی خندد؛
چشم من همچو ابر می بارَد.

●

آخر آن لالهٔ رخسار تو پژمرده شود؛
تکیه بر لالهٔ رخسار مکن! گو: «نکنم».

●

مهْ مانند، بر جهان تابم؛
ابْر کردار، بر زمین بارم.

●

کوه، در حلم و ابر، در جودی؛
شیر، در رزم و ماه، بر گاهی.

●

ابر بارنده‌ای، به پاداشن؛
بحر آشفته‌ای، به پادافراه.

۲ ــ **تشبیه دور و شگفت**: آن است که مانروی در آن دور و ناشناخته و دیریاب باشد؛ و ذهن، با تلاش و ژرفکاوی، بتواند آن را بیابد؛ و راز تشبیه را بگشاید. این گونه از تشبیه، از آنجا که ذهنِ سخنْ دوست را به درنگ و تلاش برمی انگیزد و آن را با سخن درمی آمیزد و بدین گونه او را در آفرینش هنری، با سخنور هنباز می‌گرداند، ارزش زیباشناختی بسیار می تواند داشت.

دوری و شگفتی در تشبیه از سه روی می تواند بود:

الف: **پیچیدگی و آمیختگی و گرانباری مانروی:** گاه شگفتی و نوآیینی در مانندگی از آنجاست که مانروی پیچیده و پندارین است؛ آنچنانکه با کاوش و درنگ، می باید بدان راه بُرد. بسیاری از تشبیه‌ها در دیوان خاقانی از این گونه‌اَند؛ مانند تشبیه هایی که در بیتهای زیر گنجانیده شده‌اند:

بلبله کبکی است خونْ گرفته به منقار؛
کز دهنش نالهٔ حَمام برآید.

در این بیت تنگ لوله‌دار باده که بادهٔ سرخ گون از دهانهٔ تَنگ آن با آوایی فرو می ریزد، به کبکی شگفت مانند شده است که خون از نوکش می چکد؛ و چون کبوتران ناله برمی آورد.

عجب است این رکاب و می! گویی،
کاید از ماه نو، شفق دیدار.

پیالهٔ بلورین و هشت پهلوی و دراز که بادهٔ خونرنگ از درون آن پیداست، در این بیت، به ماهی نو مانند شده است که شفق، از میانهٔ آن، آشکار گردیده است.

تیغ تو داند که چیست رمز و اشارات دین؛
طُرفه بُوَد هندویی از عربی ترجمان!

شمشیر ستوده، در سبزگی، به هندو مانند شده است که سیه‌چُرده* است؛ گذشته از آن، تیغ ساخته شده در سرزمین هند نیز، در استواری و سختی آوازه‌ای داشته است. از دیگر سوی، ستودهٔ خاقانی در راه دین می جنگد؛ پس، شمشیر او رازهای دین را می‌داند؛ و آن را به زبان تیز و برّان خویش، با کافران در میان می‌نهد. از این روی، هندویی است، ترجمان از زبان عربی که زبان اسلام است. شگفتی نیز در این است که هندویی زبان تازی را آنچنان می‌داند که از آن ترجمان می‌شود.

نمونه‌ای دیگر از این گونه تشبیه شگفت و دور را، در این بیت از مسعود سعد سلمان می‌توان یافت:

از سیاهیِ شب، به رنگ و به شکل،
بود چون ماهِ منخسف روزن.

آن بندیِ سخنور، شب‌هنگام، از گوشهٔ زندان تاریک خویش، به روزن آن می‌نگریسته است؛ به گردییی خُرد و سیاه، بر پهنه‌ای از سیاهی؛ از این روی، به پنداری شگفت، روزن را به‌ماه، در آن هنگام که به تیرگی و گرفتگی دچار آمده است، مانند کرده است؛ به آن گِردی سیاه، بر پهنهٔ آسمان شب.

ب: **دوری و ناسازی دوسوی تشبیه**: گاه دوری و شگفتی تشبیه از آن است که مانند و مانسته را با یکدیگر پیوستگی و سازگاری نیست؛ آنچنانکه سخنور، تنها به نیروی پندار شاعرانه، این دو را که نیک با یکدیگر بیگانه‌اند و ناساز، به هم می‌پیوندد؛ و با هم آشتی می‌دهد.

کسایی مروزی که از کهنترین پندارگسترانِ ادب در سخنِ پارسی است، و در تشبیه‌های پرورده و شگفت و نوآیین سخنوری تواناست، در سروده‌ای، پنداری نغز و دلاویز و بی‌پیشینه را بدین‌سان پرورده است:

* خاقانی در این بیتها نیز تیغ را به سبزه مانند کرده است:
از دور، تیغ خسرو چون سبزه‌وش نمودی، گستاخ، پیش رفتی هم گور و هم غزالش.
آهو نخورده سبزه، سبزه بخورد او را؛ اِنسی شدی چو دادی از وحشی انتقالش.

روز آمد و علامت مصقول برکشید؛
وز آسمان، شمامهٔ کافور بردمید.
گویی که دوست قُرطهٔ* شَعْرِ** کبود خویش،
تا جایگاه ناف، به عمدا، فرو درید.

کسایی، در این بیتها، برآمدن روز و دمیدن هور را به زیبایی بازنموده است. پگاهان، نخستین پرتوهای خورشید، رخشان و بلند و باریک، همچون درفشی درخشان و بی‌زنگار، بر آسمان لاژوردین می‌تابند. سپس، از کرانه‌ای، خورشید که به دستنبویی سپید از کافور می‌ماند، برمی‌دَمد. دستنبوی گویی از کافور و دیگر خوشبویها بوده است که در دست می‌گرفته‌اند. اینهمه‌مانندهٔ تشبیه را می‌سازد که سه بُنْ مایهٔ شعری در آن به کار گرفته شده است:

۱ ــ پهنهٔ کبود آسمان.

۲ ــ نخستین پرتوهای درفشْ گونهٔ روز که آن پهنهٔ لاژوردین را از هم می‌شکافند.

۳ ــ گویِ خورشید که گِرد و رخشان، از گوشه‌ای آشکار می‌شود.

«سخنور مرو» به پنداری دامنگستر، این چشم‌انداز رنگارنگ و دلپذیر را، در بیت دوم، به دلداری زیباروی و بَرْ سپید مانند کرده است که پیراهنی کبود بر تن پوشیده است؛ و این پیرهن را، یکباره، تا به جایگاه ناف فرو می‌درد. بدین‌سان از میان کبودی پیراهن که از میان دریده شده است، تن سپید و مرمرگون او، تا ناف آشکار می‌شود. سه بن مایهٔ شعری در مانندهٔ، بدین‌سان در سه نمودِ نغز، در مانسته پندارینه شده‌اند:

۱ ــ گسترهٔ کبود آسمان، درجامه‌ای کبود برتن دوست که ازمیان دریده شده است؛ و در دوسوی پیکر او فرو افتاده است.

* قُرطه؛ تازی شدهٔ کُرته و کرتک: پیراهن.
** شَعر: دیبای بافته شده از رشته‌های نازک ومویین.

۲ ــ نخستین پرتوهای روز بر آسمان مینایی، در تن سپید و نازک دوست که از میانهٔ جامهٔ کبود و فرو دریده، آشکار شده است.

۳ ــ خورشید، آن گِردِ رخشان بر کرانه‌ای از آسمان، در ناف گِرد و سپید دوست که در یک سوی تن از پرده بدر افتاده است. دوری و شگفتی در این تشبیه آمیغی و باریک، در آن است که دو سوی تشبیه را چندان پیوندی با یکدیگر نیست.

بیتهای زیر نمونه هایی دیگر از این گونه تشبیه دور و شگفت می توانند بود:

بدان که چون الفِ وصل* باشم، از خواری؛
که نام نَبْوَد و بینند خلق دیدارم.

●

آتش از انگِشت** بین سر برزده؛
روم از هندوستان برخاسته

●

تا غُزِ بخل آمده گِرد نشابورِ کرم،
من به شهرستانِ عزلت، خان و مان آورده‌ام.

●

به **کافورِ عزلت** خنک شد دل من؛
سزد گر ز مشکِ عمل، شم ندارم

●

چنگ چون بُختی، پلاسی کرده زانو بند او؛
وز سر بینی مهارش ساربان انگیخته.
(خاقانی)

آن برگهای شاسپرم بین و شاخ او؛
چون صد هزار همزه که بر گِرد مَدْ بُوَد.

* «الف وصل» الفی است در زبان تازی که نوشته می‌شود؛ اما خوانده نه.

** ذغال.

نرگس به سان حلقهٔ زنجیر زرنگر؛
کاندر میان حلقهٔ زرین وَتَد بود.
(منوچهری)

پ: **مانسته دور و ناشناخته است**: اگر مانسته، یا از آن روی که دیرْیاب و شگفت‌انگیز است، یا از آن روی که پندارین و ماخولیایی است، دور و ناشناخته باشد، تشبیه از گونهٔ دور و شگفت خواهد بود؛ زیرا سخنْ دوست، به آسانی، نمی‌تواند به مانسته راه بَرَد؛ و آن را بر خویش روشن و آشکار گرداند؛ پس، همچنان، به آسانی نمی‌تواند پیوند در میانهٔ مانسته و مانند را دریابد؛ و راز تشبیه را بگشاید.

بیتهای زیر نمونه‌هایی از این گونه تشبیه دور و شگفت می‌توانند بود:

باده گر جانِ حور شد، شاید؛
ز آنکه انگور دیدهٔ حور است.
(مسعود سعد سلمان)

در کف، از جام، خِنگ بُت بنگر؛
بر رخ، از باده سرخْ بت بنگار.

●

انگشت ساقی از غَبغَبِ غوک نرمتر؛
زلف چو مار، در مَیِ عیدی، شناورش.
زلفش فرو گذاشته سر در شراب عید؛
دیوی است غسلگاه شده حوض کوثرش.

●

عکس شکوفه ز شاخ بر لب آب اوفتاد؛
راست، چو قوس قزح، بر گذرِ کهکشان.

●

در سینهٔ ما، خیالِ زلفت
طوبی است، در آتش جهنّم.
(خاقانی)

ازین‌سان شدم، تا یکی سنگلاخی؛
چو قعر جهنّم، مخوف و مقعّر.
یکی ودایی، چون یکی کُنجِ دوزخ؛
درون، گنده مشتی خسیس و محقّر.
گروهی چو یک مشت عفریت عریان؛
به کُنجی؛ چو گور جهودان خیبر.
چو دیوان، به مطموره‌های سلیمان؛
چو رُهبان، به کنجِ سُتُودان قیصر.
سَلَبْ سایه و سنگ فرش و غذا غم؛
هنرْ فتنه و فخرْ شور و شرفْ شر.

(عمعق بخارایی)

شیوه‌های پرهیز از فرسودگی و رنگ‌باختگی در تشبیه

آنچنانکه نوشته آمد، تشبیهی شورانگیز است و ارزش زیباشناختی دارد که شگفت و نوآیین باشد. تشبیه‌هایی که بارها به کار گرفته شده‌اند، و مانروی در آنها بس آشنا و از پیش دانسته است، آنچنانکه سخن‌دوست، از پیش می‌تواند آن را گمان بزند، تشبیه‌هایی مرده و فرسوده‌اند که ارزش هنری ندارند. ازسویی دیگر، آفرینش هنری و نوآوری در سخنور کرانمند است. پندارهای بی‌پیشینه و نوآیین در سروده‌های سخنور پایان‌ناپذیر نیست. سخنور ناگزیر است که از پندارها و تشبیه‌های پیشینیان نیز برای بازنمودِ اندیشه‌های شعری خویش بهره جوید. سخنور خرده‌سنج و توانا کسی است که می‌تواند پندارهای بیفروغ را، دیگر بار، به شیوه‌ای، رونق و روایی ببخشد؛ و تا آنجا که می‌تواند، آن پندار را به گونه‌ای در سخنِ خویش بیاورد که رنگ‌باختگی و کهنگی آن، هرچه بیش، نهفته مانَد؛ و نوآیین فراچشم آید. سخنور، برای رهانیدن تشبیه از فرسودگی و مردگی چاره‌هایی گونه‌گون می‌اندیشد؛ و شیوه‌هایی چند را به کار می‌گیرد.

شیوه‌های انگیختگی و نوکرد تشبیه، از آنجا که پندار شاعرانه، جان تشبیه کهنه است، به ناچار، به کالبد و ساختار برونی تشبیه برمی‌گردد. سخنور می‌کوشد پندار بیفروغ را به شیوه‌ای دیگر در سخن بگنجاند؛ تا از شناختگی و آشکارگی آن، تا آنجا که می‌تواند، بکاهد. ما، در پی، شیوه‌هایی را که سخنور، برای گریز از رنگ‌باختگی تشبیه به کارمی‌گیرد، یک به یک، برمی رسیم:

ستردن مانروی: گاه سخنور مانروی را در سخن نمی‌آورَد؛ زیرا مانروی پنداری است شناخته و ناگفته پیدا. این‌گونه از تشبیه **مجمل** خوانده شده است.

بیتهای زیر نمونه‌هایی از تشبیه مجملند:

دور از تو، مرا عشق تو کرده است به حالی،
کز مویه چو مویی شدم؛ از ناله چو نالی.

●

تا بروید لالهٔ سوری، چو لاله دار روی؛
جام چون لاله کن؛ از روی چو لاله کام جوی.

●

گردون، به پیش همّت تو، گشته چون زمین؛
دریا، به نزد دو کف تو، چون شَمَر شده.

●

خسروی زو چو آسمانِ برین؛
مملکت زو چو روضهٔ رضوان.

●

تا قامت همچو تیر تو دیدم،
من این تن زار چون کمان سازم.

(مسعود سعد سلمان)

گاه نیز سخنور، بی‌آنکه پندار شاعرانه بیفروغ و رنگ‌باخته باشد، آن را

می‌سترد؛ زیرا می‌خواهد تشبیه را، هرچه بیش، شگفت و پندارْخیز گرداند. در این هنگام، سخن دوست، به ناچار می‌باید با ژرفکاری و خرده‌دانی، پندار دور و نوآیین را که در سخن آورده نشده است، خود بیابد و گمان زند.

بیتهای زیر از خاقانی، نمونه‌هایی از این گونه تشبیه مجملند:

رَوْ؛ که زعکسِ لبت، خوشهٔ پروین شده است،
خوشهٔ خرمای تر، بر طبقِ آسمانْ.

●

در پیکرِ باغ، شکل نرگس
چشمی است که ریخته است مژگان.

●

شب چوفصّادی که ماهش مِبْضَع* و گردونْش تشت؛
تشت کرده سرنگون؛ خون از دکان انگیخته.
بر دل کافر چو انگور آبله، وز خونشان
مَی زِ حِصْرِمْ** گون سرِ تیغِ یمان انگیخته.

تشبیه مفصّل: تشبیهی است که مانروی در آن آورده شده باشد. سخنور زمانی مانروی را در سخن می‌آورد که گمان می‌برد خواننده یا شنونده خود نمی‌تواند مانروی را به درستی و روشنی، بیابد؛ زیرا مانروی را پنداری دور و ناشناخته می‌سازد؛ یا آنکه سخنور، در میانهٔ دو سوی تشبیه، پیوندی جز پیوند آشنای پیشین یافته است؛ به گونه‌ای که اگر یافتن پیوند را به سخنْ دوست، وانهد، او همان پیوند کهنه و آشنا را مانروی خواهد شمرد؛ و در خطا خواهد افتاد.

تشبیه‌های زیر از خاقانی که در آنها پیوندی تازه در میانهٔ دو سوی تشبیه یافته است از این گونه‌اند؛ او، برای آنکه ذهن به خطا دچار نیاید و پیوندهای

* مِبْضَع: نیشتر رَگزن.
** حصرم: غوره.

شناخته را در میانهٔ آن دو نجوید، مانروی را در سخن آورده است:

اگرچه زین فلکِ آبْ رنگِ آتشبار،
چو باد و خاک، سبکْ سایه و گرانبارم،
چو باد، از **در هرکس، نخوانده درنشوم**؛
چو خاک، **خود را هم بیخبر بنگذارم**.
چو زر، نخواهم **خود را اسیر دست خسان**،
ز حرص آنکه به زر همچو زر شود کارم.
چو آب، **درنشوم**، بهر نان، **به هر گوشه**؛
از آن، چو شمع همه ساله **خویشتنْ خوارم**.

عبدالواسع جبلی نیز در بیتهای زیر، از همان روی، مانروی را در سخن آورده است:

هر که چون زنبور، خدمت را، میان پیشت نبست،
تیرِ چرخ او را جگر، چون خانهٔ زنبور کرد.

●

روز و شب باشد چو کژدم، **مانده بر تارکْ دو دست**،
خصم او از بس که دستِ غم به تارک برزند.

●

جاودان باد چو زر کار تو پیش سلطان!
بد سگال تو چو زر، **زیرزمین مدفون باد**!
هر آنکه طبع تو قارون نخواهد از شادی،
فروشده به نشیب زمین، چو قارون باد!

گاه نیز، چون پندار شاعرانه ناشناخته و دیریاب است، مانروی در سخن آورده می‌شود؛ مانند بیتهای زیر از خاقانی که در چالش و ستیز با دشمنان و نکوهندگان خویش سروده شده است:

نَرْ ماده‌اند چون پره و قفل؛ از آن مقیم
مِی بند زاید از عمل ناصوابشان.

جایم به زیر خویش کنند وروا بُوَد؛
نفتند و هم به زیر نشیند گلابشان.
چون ماهی، ار چه کنده زبانند، پیشِ من،
چون مار، درقفاست همه زهر نابشان.
تا خاطرم خزینهٔ گوگرد سرخ شد،
چون زیبق است، درتب سرد، اضطرابشان.

گاه نیز، آوردن مانروی در سخن با هیچ خواست هنری همراه نیست؛ و ارزشی زیباشناختی، از دیدِ تشبیه، ندارد؛ سخنور، تنها می‌خواهد با آوردن مانروی آرایه‌ای را در سخن خویش بگنجاند؛ یا گفتهٔ خویش را استوار بدارد؛ و جز آن.

تشبیه‌های مفصّل زیر از عبدالواسع جبلی از این گونه‌اند:

باشند دشمنان تو، دور از تو، سال و ماه،
چون چار چیز، زانده و تیمار و گُـرم و درد،
چون لاله دلْ سیاه و چو سوسن فگنده سر؛
قدْ کوژ چون بنفشه و اندْک بقا چو وَرْد.

مانْواژ

شیوه‌ای دیگر در نوکردِ تشبیه ستردن مانْواژ است از سخن؛ مانْواژ واژه‌ای است که به یاری آن مانندگی در میانهٔ دو سوی تشبیه نشان داده می‌شود. مانواژ چندان بهره‌ای در پندار شاعرانه و زیباشناسی تشبیه ندارد. مانواژها، در پارسی، واژگانی‌اند چون: همچون، چون، چو، مانند، بسان، به کردار و جز آنها.

اگر مانواژ در سخن آورده شده باشد، تشبیه را ساده (مُرْسَل) می‌نامند.

نمونه‌هایی از تشبیه ساده بیتهای زیرند، از منوچهری دامغانی:

برآمد ز کوه ابر مازندران
چو مار شکنجی و ماز اندر آن.

به سانِ یکی زنگی حامله،
شکم کرده، هنگام زادن، گران.

●

با سرمه‌دان زرّین مانَد خجسته راست؛
کرده به جای سرمه، بدان سرمه‌دان عبیر.

●

برآید به زیر آن تگرگ، از هوا؛
چنان پتک پولاد آهنگران.

●

فرو بارید بارانی، ز گردون؛
چنانچون برگ گل بارد، به گلشن.

●

هنگام بهار است و جهان چون بت فرخار؛
خیزای بت فرخار! بیار آن گلِ بیخار.

●

بامدادان، بر هوا، قوس قزح
بر مثال دامن شاهنشهی.
نرگس تازه، میان مرغزار
همچو در سیمینْ زنخ، زرّینْ چهی.

●

قوس قزح قوسْ وار؛ عالم فردوسْ وار؛
کبک دری کوسْ وار، کرده گلو پر ز باد.
زان می عنابْگون، در قدح آبْگون،
ساقی مهتابْگونْ ترکی حورانژاد.

اگر مانواژ را از سخن بسترند، تشبیه استوار (مؤکّد) نامیده می‌شود.
نمونه‌هایی از تشبیه استوار بیتهای زیرین است، از مسعود سعد سلمان:

کس را چو بنفشه سر فرو نارم من؛
شیرم؛ ننهم هیچ کسی را گردن.

●

به زیر اندرش، **باره غرّندهِ شیری،**
به دست اندرش، **نیزه پیچنده ماری.**

●

آهوی مُشکنافه گشت نسیم؛
که ز جَستن همی نیاساید.
گوری است سیاهرنگ **دهلیزم؛**
خوکی است کریهْ‌روی **دژبانم.**

تشبیه رسا (بلیغ) : تشبیهی است که مانروی و مانواژ هیچیک در آن آورده نشده باشند. به سخنی دیگر، تشبیه رسا ازسویی مجمل و از دیگر سوی استوار است. گاه تشبیه رسا در آمیغی بر افزوده (ترکیب اضافی) به کار برده می شود؛ بدان‌سان که یکی از دو سوی تشبیه به‌دیگری برافزوده‌می‌گردد. این آمیغ همان است که در دستور زبان آن را «اضافهٔ تشبیهی» می خوانند. بیتهای زیر نمونه هایی از تشبیه رسا آند:

تن اگر **روی** گرددم بگداز؛
پشت اگر **سنگ** گرددم بشکن.

●

جوشنم گر شود **منازعْ تیغ**؛
تیغ گردم، چو او شود **جوشن**.

●

مرا جای کوه است و **اندوهْ کوه**؛
تنم در میان دو کوه گران.

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

●

ای بزرگی که باغِ رادی را
شاخ بأس تو فتح بار آوَرْد!

(مسعود سعد سلمان)

خنجر فتنه چو گشت کُند در ایّام تو،
خنجر خصم تو است خنجر او را فسان.

●

از نسیمِ اُنس بی بهره است سروستانِ دل؛
وز ترنج عافیت خالی است نخلستانِ جان.

(خاقانی)

تشبیه شرطی

دیگر از شیوه‌های رهانیدن تشبیه از کهنگی و رنگ‌باختگی آن است، که مانند را با آوردن شرطی در تشبیه برتر و پرورده‌تر از مانسته بپندارند. سخنور با پروردن مانند می‌تواند پندار شاعرانه را که بیفروغ و ناکارا شده است، به شیوه‌ای نو آیین در سخن بیاورد؛ و بدان، کمابیش، ارزشی زیباشناختی ببخشد.

در بیتهای زیر، نمونه‌هایی از تشبیه شرطی را می‌توان یافت:

به سرو مانَد، اگر سرو لاله دار بُوَد؛
به مورد مانَد، اگر مورد روید از نسرین.

(رودکی)

سروی، گر سرو ماه دارد بر سر؛
ماهی، گر ماه مشک بارد و عنبر.

(فرخی سیستانی)

اگر موری سخن گوید، و گر مویی روان دارد،
من آن مور سخنگویم؛ من آن مویم که جان دارد.

(عمعق بخارایی)

به ماه و سرو از آنت نمی‌کنم تشبیه
که این سخن به برِ عاقلان خطا باشد.
تویی چو ماه، اگر ماه را کلاه بُوَد؛
تویی چو سرو، اگر سرو را قبا باشد.

(رشید وطواط)

ماهی، اگر ماه را ز سرو بُوَد قد؛
سروی، اگر سرو را ز ماه بُوَد بر.

(عثمان مختاری)

ابرست و باد مرکب تازیش، در نبرد،
گر ابر با رکاب بُوَد، باد با عنان.

(مسعود سعد سلمان)

تشبیه برتری (تفضیل)

تشبیه برتری، در سرشت، به تشبیه شرطی می‌ماند. در این گونه از تشبیه نیز سخنور، برای نو کردن و آراستن تشبیه، مانند را به شیوه‌ای بر مانسته برتر می‌نهد. آنچه تشبیه برتری را از تشبیه شرطی جدا می‌کند این است که در آن تشبیه، برتری مانند بر مانسته به گونهٔ شرط در سخن آورده نشده است.

نمونه هایی از این تشبیه چنینند:

به قد، گویی سروی است در میان قبا؛
به روی، گویی ماهی است بر نهاده کلاه.
چو ماه بود و چو سرو و نه ماه بود و نه سرو؛
کمر نبندد سرو و کُله ندارد ماه.

●

بجز دریا نخواندی کس کف گوهرفشانش را،
اگر نَز بهرِ آن بودی که دریا را کران باشد.
(فرخی سیستانی)

تشبیه نهان (اضمار)

شیوه‌ای دیگر در آوردن تشبیه در سخن، تشبیه نهان را پدید می‌آورَد؛ تشبیه نهان آن است که سخنور به راستی تشبیهی را در سخن خود آورده باشد؛ امّا ساخت تشبیه، آشکارا، در سخن به کار گرفته نشده باشد؛ آنچنانکه گویی خواست او تشبیه نبوده است. از آنجا که تشبیه، در این گونه از آن، در سخن آشکار نیست، آن را تشبیه «**نهان**» می‌نامیم.

نمونه را، کسایی مروزی، به تشبیهی نهان و نغز، در سرودهٔ زیر، روی یارش را که گازر بوده است، به خورشید مانند کرده است:

کوی و جوی از تو کوثر و فردوس؛
دل و جامه ز تو سیاه و سپید.
رخ تو هست مایهٔ تو، اگر
مایهٔ گازران بُوَد خورشید.

نمونه‌هایی دیگر از تشبیه نهان، در بیتهای زیرین از مسعود سعد سلمان آورده شده است.

با رخ و چشم ساقیان، ما را
یاد نامد ز لاله و عنبر.

●

مشکین کُله تو گر شب است ای دلدار!
خورشید در او چرا گرفته است قرار؟

●

گر شیر شرزه نیستی ای فضل! کم شِکَر!
ور مار گَرزه نیستی ای عقل! کم گزای!

●

ای محنت! ار نه کوه شدی، ساعتی برو؛
وی دولت! ار نه باد شدی لحظه‌ای بپای.

●

زلف تو مگر جانا! امید و نیاز است؛
زیرا که چنین هردو سیاه است و دراز است.

●

هر که ثنای ترا حدّ و نهایت نهاد،
بحر و فلک را به جهد جُست میان و کران.

تشبیه وارونه (معکوس)

وارونگی در تشبیه، شیوه‌ای است دیگر که سخنور، به آهنگِ آراستگی و نوکردگی تشبیه، آن را در سخن خویش به کار می‌گیرد. تشبیه زمانی وارونه است که سخنور یک بار مانند را به مانسته مانند کند؛ سپس، باری دیگر، به وارونگی، مانسته را به جای مانند بیاورد؛ و به مانندهٔ پیشین مانند کند. نمونه‌هایی از تشبیه وارونه را در بیتهای زیر می‌توان یافت:

زمین شود چو هوا و هوا شود چو زمین،
چو شد گران و سبک شاه را رکاب و عنان.

●

مویم و رویم سپید گشت و سیاه؛
روی شد موی و موی شد رویم.

●

با حلم او، زمین گران چون هوا سبک؛
با طبع او، هوای سبک چون زمین گران.

(مسعود سعد سلمان)

بهارِ عدو از خلافش خزان؛
خزانِ ولی از وفاقش بهار.

قِفار از نمِ جود او چون ریاض؛
ریاض از تفِ تیغ او چون قِفار.

(رشید وطواط)

گونه‌های تشبیه بر بنیاد دوسوی آن

۱ ــ **جمع**: تشبیه جمع آن است که یک مانند به دو یا چند مانسته مانند شده باشد. تشبیه جمع خود دو گونه می‌تواند داشت:

الف: یا مانندهٔ یگانه با هرکدام از مانستگان پیوندی جداگانه دارد؛ به گونه‌ای که با هرکدام از آنها تشبیهی جداگانه می‌تواند ساخت؛ مانند نمونه‌های زیر:

نرگس و گل شدم که نگشایم،
جز به آب و به باد چشم و دهن.

●

چون کلک، سر خویش دو داری با من؛
ای نرم چو گُل! تیز چو خاری با من.

●

از خامهٔ تو مُلک، به خوبی و به نغزی،
چون لعبتِ آذر شد و چون صورتِ مانی.

●

ز رزمجویان دادش چهل هزار سوار؛
چو تیغ آخته قد و چو نیزه بسته میان.

(مسعود سعد سلمان)

چو خاک و باد حسود تو خوار و بی آرام،
ز آب تیغ تو و ز آتش سنان تو باد!

(عبدالواسع جبلی)

ب: یا مانندهٔ یگانه پیوندی یگانه با همهٔ مانستگان دارد؛ مانند نمونه‌های

زیر از مسعود سعد سلمان:

دوش گفتی ز تیرگی شبِ من
زلف حور است و رای اهریمن.

●

بحر و ابر است، روز پاداشن؛
چرخ و دهر است، گاه پادافره.

●

ای جلال پادشاهی، وی جمال خسروی!
هستی، اندر جاه و رتبت، اردشیر و اردوان.

۲ ــ **تشبیه یکسان** (تسویه): آن است که چند مانند به یک مانسته مانند شده باشند. پیداست که در تشبیه یکسان پیوند در میانهٔ مانندگانِ چندگانه و مانستهٔ یگانه یکی بیش نمی‌تواند بود؛ زیرا پیوند ویژگی مانسته است و باز بسته به آن؛ مانسته نیز، در تشبیه یکسان، یکی بیش نیست.

نمونه هایی از تشبیه یکسان را در بیتهای زیر می توان یافت:

بسته پیشت کمر، دو پیکروار
بت مشکوی و لعبت کاشان.

●

چون آهن و سنگ سوخته بادا
دشمنت بر آتشِ غم و شیون!
بحری و جود کفّ تو، روزِ سخاوت، موج تو؛
چرخی و تیر و تیغ تو، روزِ وغا، کیوان تو.

●

این تن و جان از فراق قارون گشتند؛
تا به غم اندر، فرو شدند چو قارون.

(مسعود سعد سلمان)

گونه‌های تشبیه، آنگاه که بیش از یک تشبیه در سخن آورده شده باشد اگر دو یا چند تشبیه در سخن آورده شوند، دو گونه می‌توانند داشت:

۱ ــ **تشبیه جدا** (مفروق): آن است که تشبیه‌ها آنچنان در سخن آورده شوند که هر مانند، در کنار مانستهٔ خود، جای گرفته باشد؛ مانند نمونه‌های زیر:

مِهر او آب و کین او آتش؛
خشم او درد و عفو او درمان.
ز خون جگر، وز تپانچه مراست
چو لاله‌رخی، چون بنفشه بری.

●

ز آن قامت همچون الف و زلف چو دالت،
باریک شدم چون الف و چفته چو دالی.

●

مجلسی داشتم آراسته خوب؛
از گل و نرگس و سیم و مَی ناب.
چشم او نرگس و رخسارش گُل؛
زنخش سیب و لب لعل شراب.

(مسعود سعد سلمان)

تا همی خیزد ز معدن لعل و دُرّ و سیم و زر،
باد خصمان ترا ز اندوه و درد و رنج و تاب،
روی چون زرّ عیار و موی چون سیم سپید؛
اشک چون دُرِّ یتیم و چشم چون لعل مذاب!

(عبدالواسع جبلی)

۲ ــ **تشبیه دَرْپیچیده** (ملفوف): آن است که تشبیه‌ها آنچنان در سخن آورده شوند که **مانندگان** در گروهی، و **مانستگان** در گروهی دیگر جای گرفته باشند. نمونه‌هایی از تشبیه «**در پیچیده**» را در بیتهای زیر می‌بینیم:

بستان چو ناردان و چو گلنار باده‌ای،
ز آن کِش رخ و لب است چو گلنار و ناردان.

•

آن روشن و تیره عارض و زلفش
چون روی پریّ و رای اهریمن.

•

قد و روی و زلف، سرو و ماه و مشک؛
مشکْ پیچان ماهْ تابان سروْ راست.

•

آن کودارد چو شیر و شکّر لب و تن.
آمیخت همی چو شیر و شکّر با من.

(مسعود سعدسلمان)

از عارض و روی و زلف داری
طاووس و بهشت و مار با هم

(خاقانی)

ز عشق تست چو زلف و میان و وعدهٔ تو
قدم دو تاه و تنم لاغر و شبم ممدود.

(عبدالواسع جبلی)

تشبیه یگانه

تشبیه را، بر بنیاد دو سوی، بر یگانه (مفرد) و آمیغی (مرکّب) بخش می‌توان کرد؛ پیش از این، در سخن از مانروی، تشبیه آمیغی و گونه‌های آن را بررسیدیم. در این بخش از جستارِ تشبیه، نگاهی نیز به تشبیه یگانه می‌اندازیم. آنچه تشبیه یگانه را از تشبیه آمیغی جدا می‌سازد این است که در تشبیه آمیغی مانْروی «چونان یگانه» یا «آمیغی» است؛ لیک در تشبیه یگانه، مانروی نیز یگانه است. تشبیه یگانه را به چهارگونه بخش می‌توان کرد. تشبیه

یگانه و گونه‌های آن چندان ارزش زیباشناختی ندارند؛ زیرا مانروی در این تشبیه ساده است؛ و در گونه‌های چهارگانهٔ آن نیز همواره یکسان می‌ماند. بسته به اینکه دوسوی در تشبیه یگانه به قیدی چون وصف یا اضافه وابسته باشند یا نه، این تشبیه چهارگونه می‌تواند داشت:

۱ ــ **هر دوسوی تشبیه یگانهٔ ناوابسته** (غیر مقیّد)؛ مانند:

با خندهٔ کبک چون درآیی ز دَرَم،
دل همچو کبوتری بپّرد ز برم.

●

چون پیرهنت گرفته‌ام تنگ به بر؛
بر نارم همچو دامن از پای تو سر.

(مسعود سعد سلمان)

۲ ــ **هر دوسوی تشبیه یگانهٔ وابسته** (مقیّد)؛ مانند:

نظمی به **کامم اندر**، چون بادهٔ **لطیف**؛
خطی به **دستم اندر**، چون زلف **دلربای**.

●

تو بحرِ **گوهر موجی**، به **روز پاداشن**،
تو ابر **صاعقه‌باری**، به **روز پادافره**.

(مسعود سعد سلمان)

۳ ــ **مانندهٔ ناوابسته، مانسته وابسته**؛ مانند:

گاه تازه چو لاله بر **چمنم**؛
گاه یا زان، چو سرو بر **جویم**.

●

خورشید **جهانفروز** شد رایم؛
بارانِ **زمین** نگار شد جودم.

●

کوهی که بر او **بلا ببارند** منم؛
تیغی که به **دستِ غم سپارند** منم.
شیری که **برون نمی‌گذارند** منم؛
خواری که نکو نگاه دارند منم.
(مسعود سعد سلمان)

٤ ــ **مانده وابسته، مانسته ناوابسته** ؛ مانند :

بتانِ **سرایی** به سان ستاره؛
تو ماهی میان بتان سرایی.

●

موی **برفرق** گوییم تیغ است؛
مژه بر دیده گوییم نیش است.

●

آسمانی است بر جهان هنر؛
آفتابی است، **درمیان سپاه**.

●

آفتابی، به **وقت پاداشن**،
آسمانی، به **گاه پادافراه**.
(مسعود سعد سلمان)

همانی (تشابه)

همانی را نیز یکی از گونه‌های تشبیه می‌توان شمرد. در این گونه از تشبیه مانده و مانسته آنچنان همآرْز و همسنگند که یکی را می‌توان به دیگری مانند کرد. در این تشبیه مانندگی و مانستگی برابر و یکسانند؛ و هرکدام از دوسوی هم مانده می‌تواند شد هم مانسته. مانند سرودهٔ زیر از فخرالدین ابراهیم عراقی :

از صفای می و لطافت جام،
به هم آمیختند جام و مدام.

همه جام است و نیست گویی می
یا مدام است و نیست گویی جام.

آنچه «**هممانی**» را از تشبیه وارونه جدا می‌سازد آن است که در تشبیه وارونه بر بنیاد دو مانْروی، یک بار مانَنده به مانسته، و باری دیگر مانسته به مانَنده مانند می‌شوند. به سخن دیگر در تشبیه وارونه با دو تشبیه روبروییم. امّا در هممانی مانرویی که دوسوی تشبیه را، یکسان، به‌هم می‌پیوندد یکی است. و به راستی می‌توان تشبیه را در هممانی یکی شمرد.

آرمانهای تشبیه

سخنور از به کار گرفتن تشبیه در سخن خواستی دارد. انگیزه‌ای او را برمی انگیزد تا اندیشهٔ خود را با یاری جُستن از تشبیه بازنماید؛ تا سخن او در دل و ذهن خواننده یا شنونده کارگر افتد و پایدار مانَد. آرمانهای سخنور از تشبیه را در چند گونه گنجانیده‌اند و برشمرده‌اند:

۱ ــ **بازنمودِ امکان مانَنده**: گاه سخنور تشبیه را از آن روی به کار می‌گیرد که نشان بدهد مانندهٔ او شدنی و بودنی است؛ و این در زمانی است که گمان می‌رود می‌توان مانَنده را انکار کرد؛ و بودِ او را نپذیرفت؛ امّا در امکان مانسته هرگز چند و چونی نیست. از این روی، سخنور با مانند کردن مانَنده که در امکان آن گمانمندی هست به مانسته که در آن هیچ چند و چونی نیست، در استوارْداشتِ دعوی خویش، برهانی زیباشناختی و پندارینه می آورَد؛

مانند این بیت از عنصری:

تو ای شه گر ز جنس مردمانی،
بُوَد یاقوت نیز از جنس احجار.

عنصری بر آن است که ستودهٔ او دارای آنچنان شایستگیها و برتریهایی است که او را از دیگر مردمان برمی‌کشد و فراتر می برد. و از آنجا که می داند این سخن را گزافه خواهند شمرد و نخواهند پذیرفت که کسی از مردمان، آنچنان والایی و برتری یافته باشد که نتوان او را از گونهٔ آنان شمرد، برای

استوار گردانیدن دعوی خویش، از مانندگی یاری می جوید؛ و به تشبیهی نهان ستودهٔ خویش را به یاقوت مانند می‌کند؛ و مردمْ گونگی شاه را در گروِ آن می نهد که یاقوت را نیز از گونهٔ سنگ بدانند. یاقوت، با آنکه سنگ است، آنچنان ارج و برتری یافته است، که چونان گوهری گرانبها، نمی توان آن را در شمار سنگها آورد؛ به همان‌سان، ستودهٔ عنصری نیز در میانهٔ مردمان، آنچنان والایی و شگرفی یافته است که نمی توان او را در شمار و در کنار آنان شمرد و جای داد.

۲ ــ **بازنمودِ حال مانندهٔ**: آرمانی دیگر در تشبیه آن است که سخنور می خواهد چگونگی مانندهٔ را، آشکارا، بازنماید. این کار زمانی امکانپذیر است که چگونگی مانسته از پیش، بی چند و چون، برهمگان روشن باشد. مانسته می باید مانند آیینه‌ای باشد روشن و بی زنگار؛ تا مانندهٔ در آن بازتابد و چگونگیش آشکار گردد. برای نمونه، آنگاه که سعدی می خواهد از حال زار و اندوه جوشان خویش، در دوری از یاران دلبند، به هنگام بدرود بگوید، و چگونگی اشکباری خویش را بازنماید، خود را به ابر در بهاران مانند می‌کند:

بگذار تا بگریم چون ابر در بهاران؛
کز سنگ ناله خیزد، روز وداع یاران.

یا آنگاه که می خواهد ارج و ارز بسیار یار و همدم را در چشم خویش، آشکارا بازنماید، به تشبیهی روشنگر از ماهی بر خشک افتاده و آب بدین‌سان یاد می آورد:

مقدار یار همنفس چون من نداند هیچکس؛
ماهی که بر خشگ اوفتد، قیمت بداند آب را.

۳ ــ **بازنمودِ چندی و اندازهٔ مانندهٔ**: گاه خواست سخنور از به کار گرفتن تشبیه آن است که اندکی یا بسیاری مانندهٔ را به یاری مانسته نشان بدهد. برای نمونه مسعود سعد سلمان، چون می خواهد از بسیاری تاب و تبِ دل بگوید، آن را به آتشکده مانند می‌کند:

همه آتشکده شده است دلم؛
من از آن بیم دَم همی نزنم.

یا عنصری چون می خواهد بسیاریِ برف و بارانی را که از ابر فرو می بارد بازنماید، ابر را به کلبهٔ پنبه‌زنان و به گنج مرواریدهای نهان مانند می‌کند:

آن ابرِ همچو کلبهٔ ندّافان،
اکنونَ چو گنج لؤلؤ مکنون است.

یا منوچهری چون بر آن سر می افتد که از بسیاری برف که پهنهٔ زمین را فرو پوشیده است، سخن در میان آورَد، زمین را به کارگاه سمرقند مانند می‌کند؛ زیرا کاغذ سپید سمرقندی آوازه‌ای داشته است؛ و در کارگاههای کاغذسازی آن سامان، کاغذهای سپید، هر سوی، برهم توده می شده‌اند:

چنان کارگاه سمرقند شد
زمین، از درِ بلخ تا خاوران.

٤ ــ جای دادن حال مانده در یادِ شنونده: گاه سخنور برای آنکه ویژگیی را در مانده، آنچنان کارا و جایگیر در ذهن بازنماید که شنونده آن را به آشکارگی دریابد و از بُنِ جان بیازماید، از تشبیه یاری می‌جوید. ناگفته پیداست که تشبیه هنگامی این آرمان سخنور را برخواهد آورد که مانسته در آن ویژگی که بازنموده می‌شود، نمونه برترین باشد. نمونه را سعدی، آنگاه که می خواهد شادی و کامه‌ای شگرف و بی مانند را آشکار دارد که از دیدارِ یاری دیرین و دلبند که چندی از ما دور بوده است، در دل می یابیم، از تشنه‌ای سوخته جان و تفته جگر یاد می آورد، در شوره‌زاری سوزان که به ناگاه، ابر، چونان فریادرسی هستی بخش، بر او می بارد:

دیدار یار غایب دانی چه ذوق دارد؟
ابری که در بیابان بر تشنه‌ای ببارد.

۵ ــ ستایش مانده: گاه خواست سخنور از ماندگی آن است که به یاری مانسته مانندهٔ خود را بستاید و آن را هرچه زیباتر و دلاویزتر باز نماید؛ تا بدین‌سان، دلها را به سوی آن درکشد. مانند بیتهای زیر از عمعق بخارایی که

در آنها اندامی چند از اندامهای یار را به زیبایی ستوده است:

دوش آن صنم سنگدلِ سیمْ بناگوش
آمد برِ من، تنگدل و خسته و مدهوش.
دو نرگس مخمور چو دو نایژهٔ خون؛
دو لعلِ گهرپوش چو دو ناوچهٔ نوش.
آن عارض سیمینْش پر از قطرهٔ سیماب؛
و آن زلفک مشکینْش پر از عنبرِ پرجوش.
دو لب چو دو تا لعل و دو یاقوت شکربار؛
دو رخ چو دو گلبرگ و دو خورشیدِ زره‌پوش.

نیز نظامی، در «شرفنامهٔ» خویش، در سخن از کنیزکی که کیدِ هندو برای اسکندر به ارمغان فرستاد، فرموده است:

پری پیکری چون بت آراسته؛
پری و بت از هندوان خاسته.
دهن تنگ و سرْ گِرد و ابرو فراخ؛
رخی چون گل سرخ بر سبزْ شاخ.
به شیرینی، از گُلشکر نوشتر؛
به نرمی، ز گُل نازکْ آغوشتر.
گره بر گره چین زلفش چو دام؛
همه چینیان چین او را غلام.
چو آهو به چین، مشکْ پرورده بود؛
قرنفل به هندوستان خورده بود.
نه گیسو که زنجیری از مشک ناب؛
فرو هشته چون ابری از آفتاب.
از آن مشک، بر اَبر گُل ریخته؛
مَهْ از سنبله سنبل انگیخته.

بر آن گونهٔ گندمی رنگ او؛
چو مشک سیه، خالِ جوسنگ او.
نموده جَوْ از گندمِ مشکسای،
نه چون جوفروشانِ گندمْ نمای.

۶ ــ **نکوهش مانند**ه ؛ گاه سخنور بر آن است که به یاری تشبیه، به شیوه‌ای شیوا مانند را بنکوهد و زشت بدارد؛ به گونه‌ای که مایهٔ دلخستگی و بیزاری سخنْ دوست از او گردد. نمونه‌ای از این گونه آرمان در تشبیه، بیتهای زیر است از عمعق بخارایی که در آنها از روزگار تباه خویش، در دوری از یار، نیز از زشتی و نکوهیدگی ستور خود یاد کرده است:

بدان ای نگارین که بُردندم از تو،
بدان‌سان که آرند اسیران کافر.
چو بیمار بر پشت حمّال، نالان؛
دو لب از تفش خشگ و دو آستین تر.
زمانی ستاده، چو بر طورْ موسی؛
زمانی نشسته، چو دجّال بر خر.
خری بد نژادی، خری بد طبیعت؛
خری چفته بالایِ مصروعْ منظر.
خری زیر من چون خبزدو؛ ولیکن
بر او من چنانچون «کلاوی اعور».

نظامی در افسانهٔ گنبد فیروزه، از «هفت پیکر»، از دلدار ماهان که نخست، به جادوی، «لعبتی چون شکفته بهار» می‌نموده است، امّا به پتیاره‌ای هراس انگیز بَدَل می‌شود، بدین‌سان سخن گفته است:

چونکه ماهان به ماه در پیچید
ماهْ چهره، ز شرم، سر پیچید...
چون در آن نور چشم و چشمهٔ قند
کرد نیکو نظر به چشمِ پسند،

دید عفریتی از دهن تا پای؛
آفریده ز خشمهای خدای...
چفته پشتی، نعوذُ بالله، کوز؛
چون کمانی که برکشند به توز.
پشتْ قوسی و رویْ خرچنگی؛
بوی گندش هزار فرسنگی.
بینیی چون تنور خشتْ پزان؛
دهنی چون لَوید* رنگرزان.
باز کرده لبی چو کام نهنگ؛
در برآورده میهمان را تنگ.

۷ ــ **شگفتی و نوآیینی مانند**ه؛ گاه خواست از تشبیه آن است که مانند را پدیده‌ای شگفت و تازه بِشمارند. در چنین تشبیهی، مانند دور از ذهن است؛ و چنان می‌نماید که در جهان همانندی نمی‌تواند داشت. سخنور برای بازنمودن نوپدیدی و بی همالی مانند آن را به مانسته‌ای مانند می‌کند که هرگز در جهان یافته نمی‌شود؛ و کسی نشانی از آن ندیده است. مانند تشبیه‌های زیر از منوچهری که به یاری آنها، شگفتی و طُرفگی پاره‌ای از گلها را آشکار داشته است:

نرگس چون دلبری است سرْش همه چشم؛
سرو چو معشوقه‌ای است تنْش همه قد.
لاله تو گویی چو طفلکی است دهن باز؛
لبْش عقیقین و قعرِ کامش اسود.
برگ بنفشه بِخَم چو پشتِ دِرَمْزن؛
نرگس چون عَشر در میان مجلّد.

* لَوید: دیگ.

سوسن چون طوطیی ز بُسَدْ منقار،
باز به منقارش، از زبانش عَسْجَد.*
نرگس چون ماه در میان ثریّا؛
لاله چو اندر کسوف گوشهٔ فَرْقَد.

آرمانهای تشبیه، در پیوند با مانسته: خواست سخنور از تشبیه، در پیوند با مانسته، بر دو گونه است:

۱ ــ سخنور مانسته را نارساو وْ رنگ باخته می شمارد؛ و مانسنده را پرورده و پرمایه و کمالْ یافته می پندارد؛ پس بر آن سر می افتد که مانسته را، در پرتو مانسنده، آشکار دارد. از این روی، بافت تشبیه را وارونه می‌کند؛ و برای آنکه مانسنده را ارج نهد و برکشد، و از مانسته فراتر ببرد، مانسته را به مانسنده مانند می‌کند. این گونه تشبیه را **باشگونه** می نامیم؛ تا با تشبیه وارونه درنیامیزد و یکی پنداشته نشود.

نمونه هایی از تشبیه «باشگونه» را در بیتهای زیر می یابیم:

خورشید روشن تخت تو؛ ماه فروزان تاج تو؛
روی مجرّه فرش تو؛ چرخ برین ایوان تو.

●

آبْ روشن گشت و صافی چون سنان و تیغ او؛
شاخ زرد و چفته شد چون روی و پشت بندگان
(مسعود سعد سلمان)

ثریّا چون منیژه بر سر چاه؛
دو چشم من بدو چون چشم بیژن. (منوچهری)
سوسن خوْدروی چون رخسارهٔ ترکانِ خَتَن؛
سنبل خوشبوی چون جرّارهٔ خوبان چین.
(عبدالواسع جبلی)

* عَسْجَد: زر.

۲ ــ آن است که آنچه را سخت بدان دلبسته و آرزومندند مانسته بیاورند، هرچند تاریک و نارسا باشد؛ و ناسزاوارِ مانستگی. مانند آنکه گرسنه‌ای ماه نو را به لبِ نان مانند کند:

گدا از بس که دیده قحط احسان،
هلال عید را داند لبِ نان.

یا آرزومند نان، در تنگسال، گردی خورشید را به گردهٔ نان:

هر که را دیدار نان بودی هوس،
قرص خور بر آسمان دیدی و بس.
گشته ز آن تنگی، جهانی تنگدل؛
گرسنه نالان و سیران سنگدل.

رنج گرسنگی و آز و آرزوی نان، مایهٔ آن شده است که سخنور تشبیه را باشگونه‌درسخن خویش بیاورد؛ چه آنکه تشبیه بهنجار و «از سرِ سیری»، آن است که گردهٔ نان را، در سپیدی، به خورشیدمانند گردانند.

آنچنانکه دیگری گفته است:

فراز منبر خبّاز، قرص گرم پنداری،
که خورشید جهانتاب است طالع گشته از گردون.
تنور نانوا نار خلیل الله را مانَد؛
کز او هر لحظه آید تازه نانی همچو گل بیرون.*

* این شعر را ملاحسین واعظ کاشفی، در میانهٔ سخن خویش در انوار سهیلی، آورده است. (ص ٤١٩).

استعاره

یکی دیگر از ترفندهای شاعرانه که سخنور، به یاری آن می‌کوشد تا سخن خویش را، هرچه بیش، در ذهن سخنْ دوست جایگیر گردانَد، استعاره است. استعاره دامی است تنگتر و نهانتر از تشبیه که سخنور در برابر خواننده یا شنوندهٔ خود دَرْمی‌گسترد؛ از این روی، پروردگی هنری و ارزش زیباشناختی آن از تشبیه فزونتر است؛ زیرا سخنْ‌دوست را بیشتر به شگفتی درمی‌آورد؛ و به درنگ در سخن برمی انگیزد. بدین‌سان، سخنور بر پیوند و آمیختگی ذهن سخنْ دوست با سخن بیشتر دَرْخواهد افزود؛ و او را بیشتر، در آفرینش هنری با خود دمساز و هنباز خواهد کرد. پس، استعاره با کارایی و ماندگاری فزونتری در یاد او جای خواهد گرفت؛ و سخنور به آرمان هنری خویش، که پیوند ژرفتر و پایاتر خواننده یا شنونده است با سخن، نزدیکتر خواهد شد.

آنچنانکه پیش از این نیز نوشته آمد استعاره شیوه‌ای است در بازنمودِ اندیشهٔ شاعرانه. برای نمونه، اگر بخواهیم از زیبایی دلدار سخن بگوییم، می‌توانیم گفت:

دلدار زیباست.

اگر بخواهیم شنونده یا خواننده دریافتی روشنتر از زیبایی دلدار داشته باشد، می‌توانیم، با بهره بردن از آنچه به زیبایی پرآوازه و پذیرفته است، زیبایی را در دلدار، به گونه‌ای دیداری و پیکرینه بازنماییم و بگوییم:

دلدار در زیبایی مانند ستاره است.

یا فراتر از آن:

دلدار ستاره است.

این هردو شیوه در بازنمودِ زیبایی دلدار، هنوز در قلمرو تشبیه است. اگر بخواهیم این شیوه در بیان را یک رده فراتر ببریم، پرورده‌تر و پندارینه‌تر از زیبایی یار بگوییم، هم‌آواز با «خواجهٔ بزرگ» می‌توانیم گفت:

ستاره‌ای بدرخشید و ماه مجلس شد؛

دل رمیدهٔ ما را انیس و مونس شد.

بدین‌سان، به جای آنکه بگوییم: «آن دلدار که در زیبایی مانند ستاره است بدرخشید...»، تنها ستاره گفته‌ایم. به سخنی دیگر، ستاره را که به معنای اختر است، در معنی دلدار زیباروی به کار گرفته‌ایم. معنای اختر در ستاره **معنای زبانی**، راستین یا قاموسی آن است؛ و معنای دلدارِ زیباروی **معنای ادبی**، هنری یا مجازی آن. پس، در استعاره، معنای راستین واژه فرو نهاده شده است؛ و سخنور واژه را، تنها در معنای هنری آن به کار برده است. از این روی استعاره را می‌توان گونه‌ای از «مجاز مرسل» شمرد؛ زیرا، آنچنانکه پس از این خواهیم دید، مجاز آن است که واژه در معنای ادبی و هنری آن به کار برده شود.

از سویی دیگر، اگر سخنور ستاره را در معنای دلدار زیباروی به کار برده است، برای آن است که دلدار در زیبایی به ستاره می‌ماند.

معنای زبانی ــ معنای ادبی

معنای زبانی (= معنای اختر در ستاره) معنای راستین و قاموسی واژه است؛ معنایی است که برای واژه بَرْنهاده شده است. به سخنی دیگر، معنایی است که همگان همواره از واژه درمی‌یابند.

معنای ادبی (= معنای دلدارِ زیباروی در ستاره) معنای هنری یا مجازی واژه است. معنایی است که واژه‌برای‌آن‌بَرْنهاده‌نشده‌است. به سخنی دیگر، معنایی است که سخنور به پنداری شاعرانه، با آرمان زیباشناختی، از واژه در

سرودهٔ خویش خواسته است.

معنای زبانی واژه را زباندانان می‌دانند؛ نیز اگر ندانند در قاموس می‌یابند؛ امّا معنای ادبی واژه را نمی‌توان دانست، مگر اینکه **نشانه‌ای** ذهن را بدان راه نماید. از دیگر سوی، پیوندی می‌باید در میانهٔ معنای زبانی و ادبی واژه نیز باشد.

نشانه‌ای را که ذهن به یاری آن، به معنای هنری واژه راه می‌برد، نشانهٔ **واگردان** (قرینهٔ صارفه) می‌نامیم. بی‌نشانهٔ واگردان، ذهن در معنای زبانی واژه می‌ماند؛ و به معنای ادبی آن که خواست سخنور است راه نمی‌برد. در نمونه‌ای که از این پیش آورده شد، اگر تنها بگوییم:

«ستاره‌ای بدرخشید.»،

همگان از ستاره معنای راستین و زبانی آن، اختر را درخواهند یافت. لیک آنگاه که بر آن برمی‌افزاییم:

«... و ماه مجلس شد.»،

آشکار می‌گردد که خواست سخنور از ستاره دلدار زیباروی است، نه اختر. زیرا اختر نمی‌تواند از آسمان بر زمین فرود آید؛ و در بزم خواجه، جای گزیند. «ماه مجلس شدن» نشانه‌ای است واگردان که ذهن را از معنای راستین ستاره (= اختر) می‌گسلد؛ و به معنای هنری آن (= دلدار زیباروی) می‌پیوندد. در هر مجازی ــ نیز در استعاره، چونان گونه‌ای از مجاز ــ از نشانهٔ واگردان گزیری نیست. نشانهٔ واگردان گاه نشانه‌ای است آشکار در سخن (لفظی)؛ گاه نیز نشانه‌ای است نهان (حالی).

از سویی دیگر، در مجاز، پیوندی دو معنای قاموسی و هنری را، در واژه، به یکدیگر می‌پیوندد. اگر پیوندی در میانهٔ این دو معنی واژه نباشد، مجاز ارزش زیباشناختی نمی‌تواند داشت؛ زیرا پنداری شاعرانه، در این کاربرد نهفته نمی‌تواند بود. در استعاره، این پیوند (علاقه) همانندی است. از این روی، استعاره از سویی با مجاز مرسل در پیوند است؛ از دیگر سوی، با تشبیه.

مانندگی در استعاره

استعاره گونهٔ پرورده‌تر و هنریتر تشبیه است. تشبیه، آنگاه که می‌پرورد و پندارینه‌تر می‌شود، به استعاره دیگرگون می‌گردد. در نمونهٔ پیشین، چگونگی فرارفتن تشبیه را تا ردهٔ استعاره بازنمودیم. دلدار آنچنان در زیبایی به ستاره می‌ماند که گویی خودْ ستاره است. نمی‌توان، در میانهٔ ستاره و او، جدایی نهاد. پیش از این، نوشته آمد که بنیاد مانندگی در تشبیه بر مانسته نهاده شده است. پندار شاعرانه را، در تشبیه، مانسته باز می‌تابد و آشکار می‌دارد. مانسته، در آنچه دو سوی تشبیه را به هم می‌پیوندد، نمونهٔ برترین است. آیینه‌وار، آن ویژگی را نشان می‌دهد. در برخورداری مانسته از آن ویژگی کمترین چند و چونی نیست. از این روی، سخنور می‌کوشد تا با پیوستن مانند به مانسته، آن ویژگی را، در مانند نیز روشن و آشکار نشان بدهد؛ و استوار بدارد. او بدین‌سان می‌کوشد تا آن ویژگی را که در مانند یافته است، به یاری مانسته که آشکارترین نشانهٔ آن است، به گونه‌ای پیکر بخشد؛ و به دیدار آورَد.

در استعاره سخنور به این مانندگی خرسند نیست؛ نمی‌خواهد مانند را در سایهٔ مانسته جای دهد. از این روی، مانند و مانسته را باهم درمی‌آمیزد و یکی می‌کند. در چشم او، مانند، در آن ویژگی که آن را به مانسته می‌پیوندد، آنچنان به مانسته می‌ماند که نمی‌توان در میانهٔ آن دو جدایی نهاد. پیوند و مانندگی در میانهٔ دوسوی تا بدان جاست که یکی به ناچار، دیگری را فرایاد می‌آورد. مانند آنچنان در مانسته رنگ باخته است و با آن یکی شده است که نمی‌تواند از آن جدا انگاشته شود. از این روی، نیازی نیست که در سخن یادی از مانند برود. پس، سخنور تنها به آوردن مانسته که در مانروی، نمونهٔ برترین و آشکارترین نشانه است، بسنده می‌کند؛ نیز، چون در میانهٔ مانند و مانسته جدایی نمی‌توان نهاد، و مانسته یکباره مانند را در خود نهفته می‌دارد، ویژگیهای مانند را می‌توان به مانسته بازخواند. یکی از همین ویژگیهای مانند که در استعاره به مانسته بازخوانده می‌شود، نشانهٔ واگردان را پدید

می‌آورد. در نمونهٔ پیشین، دلدار زیباروی آنچنان در زیبایی و رخشنده رویی، به ستاره می‌مانَد که از آن جدا نیست؛ آنچنانکه گویی ستاره واژه‌ای است دیگر برای دلدار رخشانْ‌روی؛ پس، می‌تواند ویژگیهای او را دارا باشد. از این روی، ستاره، چونان انیس و مونس خواجه، ماه مجلس می‌گردد. دلدار زیباروی (=مانند) در زیبایی آنچنان پرورده شده است و فرا رفته است که خود می‌تواند چون ستاره (=مانسته) نمونهٔ برترین در زیبایی باشد. از آنجا که مانند خودْ مانسته شده است و جای آن را گرفته است، معنای راستین و قاموسی واژه، اختر نیز جای خود را به معنای ادبی و هنری آن، دلدارِ زیباروی وامی‌گذارد. زیرا با یکی شدن مانند و مانسته دیگر نیازی به مانسته نیست؛ مانسته ارج و کارایی زیباشناختیش را، چونان نمونهٔ برترین و نشانگر از دست داده است. پس، نیازی به مانسته، یعنی معنای راستین و قاموسی واژه نمی‌مانَد. از این روی، معنای زبانی واژه، یکباره، فرو نهاده می‌شود؛ و از یاد می‌رود. آنچه می‌ماند تنها معنای ادبی و پندارینهٔ واژه است. بدین‌سان، «ستاره ماه مجلس شد.»، یکسره، آنچنان است که بگوییم: «دلدار زیباروی ماه مجلس شد.»

روندِ پروردن مانند و یکی شدنِ آن با مانسته سرانجام بدان جا می‌رسد که دوسویگی که بنیاد تشبیه بر آن نهاده شده است، از میان می‌رود؛ مانندگی از هم می‌پاشد؛ و بر لاشهٔ تشبیه، استعاره، چونان شیوه‌ای پندارینتر و پرورده‌تر در بیان، می‌زاید و جان می‌گیرد.

چهارسوی استعاره

از آنجا که استعاره از دل تشبیه برمی‌شکافد و برمی‌آید، همچون تشبیه چهارسوی دارد.

۱ ــ **مستعارٌ لَهُ**: معنای راستین و قاموسی واژه؛ برابر با مانند در تشبیه؛ همچون معنای اختر در ستارهٔ پیش گفته.

۲ ــ **مستعارٌ منه**: معنای هنری و پندارین واژه؛ برابر با مانسته در تشبیه؛

همچون معنای دلدار زیباروی در ستاره.

۳ ــ **جامع**: پیوند پندارین و هنری، در میانهٔ دوسوی استعاره؛ برابر با مانروی در تشبیه؛ همچون زیبایی و رخشانی روی که دلدار زیباروی را به ستاره می‌پیوندد. وارونهٔ تشبیه، جامع در سخن آشکارا آورده نمی‌شود. سخنْ دوست خود می‌باید آن را گمان بزند و بیابد.

٤ ــ **مستعار**: واژهٔ استعاره؛ برابر با مانْواژ در تشبیه؛ واژهٔ ستاره در نمونهٔ پیش گفته.

استعاره را، از دید ساختار آن، به دو گونهٔ بنیادین بخش کرده‌اند:

۱ ــ استعارهٔ آشکار (مصرّحه).

۲ ــ استعارهٔ کنایی (مکنیّه).

استعارهٔ آشکار

استعارهٔ آشکار استعاره‌ای است که بنیاد آن، در سخن، بر مستعارٌمنه یا مانسته است. به سخنی دیگر، اگر سخنور مانسته را در سخن بیاورد و مانَنده را وانهد، استعاره‌ای آشکار را به کار برده است. آنچنانکه نوشته آمد، در این گونه از استعاره از نشانهٔ واگردان گزیری نیست.

نمونه را، خواجه فرموده است:

بُتی دارم که گِرد گُل ز سنبل سایه‌بان دارد؛
بهار عارضش خطی به خون ارغوان دارد.

بت استعاره‌ای است آشکار از یار. بت مستعار است؛ معنای تندیسهٔ پرستیدنی در آن، مستعارٌمنه است. معنای یار در آن مستعارٌله است. جامع آراستگی و نگارینی است.

گل استعاره‌ای است آشکار از رخسار یار. واژهٔ گل مستعار است. معنای گل سرخ در واژه مستعارٌمنه است؛ معنای رخسار مستعارٌله است. جامع سرخی است. سخنور گل را در سخن آورده است؛ و رخسار را سترده است.

سنبل نیز استعاره‌ای است آشکار از گیسوی یار. واژهٔ سنبل مستعار

است. معنای گل در واژه مستعارٌمنه است؛ معنای گیسو مستعارٌله است. جامع ریخت سنبل و رنگ تیرهٔ آن است که آن را به گیسوی سیاه چین درچین مانند کرده است. سخنور سنبل را در سخن آورده است؛ و گیسو را سترده است.

نیز فرموده است:

ای که بر مَهْ کَشی از عنبرِ سارا چوگان!
مضطربْ حال مگردان من سرگردان را!

مَه، در این بیت، استعاره‌ای است آشکار از روی یار؛ واژهٔ مه مستعار است. معنای ماه در واژه مستعارٌمنه است؛ معنای روی مستعارٌله است. جامع زیبایی و درخشندگی است که روی دلدار را به ماه می‌پیوندد.

عنبر سارا، در بیت، استعارهٔ آشکار از گیسوی یار است. واژهٔ عنبر سارا مستعار است. معنای خوشبویِ ناب در آن که معنای قاموسی و زبانی است، مستعارٌمنه است؛ معنای گیسویِ یار در آن که معنای هنری و پندارین است، مستعارٌله است؛ جامع سیاهی و خوشبویی است.

دیگر فرموده است.

چشم من کرد به هر گوشه روان سیل سرشک؛
تا سهیْ سرو تو را تازه‌تر آبی دارد.

سهی سرو، در این بیت حافظ، استعاره از بالای یار است. واژهٔ سهی سرو مستعار است. معنای سرو بلند در آن مستعارٌمنه است؛ معنای بالای یار مستعارٌله است. جامع نیز راستی و بلندی و باندامی است که بالای یار را به سرو سهی مانند می‌دارد. افزودگیِ (اضافه) سهی سرو به تو نیز نشانهٔ واگردان است.

گونه‌های استعارهٔ آشکار

استعارهٔ آشکار را از دید سازگارهایی که هرکدام از دوسوی استعاره (مستعارٌمنه ــ مستعارٌله) در سخن می‌توانند داشت به سه گونه بخش می‌توان کرد.

سازگارهای دوسوی استعاره، واژگانی هستند که به شیوه‌ای، با هرکدام از این دوسوی پیوند و «همبستگی» دارند؛ به گونه‌ای که آن را فرایاد می‌آورند و برمی‌کشند. به سخنی دیگر، پاره‌ای از سازگارها معنای زبانی و راستین را در استعاره می‌پرورند و نیرو می‌دهند؛ و پاره‌ای دیگر معنای ادبی و هنری را. گاه نیز، هیچ سازگاری بر هیچیک از دوسوی در سخن آورده نمی‌شود. بدین‌سان، استعارهٔ آشکار، از دیدِ سازگارهای دوسوی آن، سه گونه می‌تواند داشت:

۱ ــ **استعارهٔ رها (مُطْلَقَه)**: استعاره‌ای است آشکار که سازگاری، برای هیچیک از دوسوی استعاره، در سخن آورده نشده باشد؛ یا آنکه سخنور، به یکسان، برای هر دوسوی، سازگار یا سازگارهایی در سخن گنجانیده باشد. به شیوه‌ای که هیچ کدام از دو معنی راستین و هنری، در استعاره برجستگی نیافته باشند؛ و فرایاد خواننده یا شنونده آورده نشده باشند. اگر به یکسان، برای هر دوسوی استعاره، سازگار یا سازگارهایی نیز در سخن آورده شده باشد، آنها یکدیگر را بی‌اثر خواهند ساخت؛ و سرانجام، همسانی و ترازمندی در میانهٔ دوسوی پدید خواهد آمد؛ آنچنانکه گویی هیچ سازگاری برای هیچیک از آن دو در سخن گنجانیده نشده است. از این روی، این گونه از استعارهٔ آشکار را نیز همچنان «رها» (مطلقه) می‌نامیم.

ناگفته پیداست که نشانهٔ واگردان را نمی‌توان در شمار سازگارها نهاد؛ زیرا از نشانهٔ واگردان در استعاره گزیری نیست. نشانهٔ واگردان، در استعاره، ویژگی ساختاری و بنیادین است. بی‌این نشانه، استعاره‌ای پدید نمی‌تواند آمد. نیز، بدان‌سان که پیش از این نوشته آمد، نشانهٔ واگردان به معنای هنری (مستعارٌله) در استعاره بازمی‌گردد و وابسته به آن است؛ اما سازگار واژه‌ای است در سخن که با هریک از دوسوی استعاره پیوند می‌تواند داشت.

نمونه‌هایی از استعارهٔ رها:

خاقانی فرموده است:

آویختی آفتاب را دوش
از سلسله های جعد پرخم.

آفتاب در این بیت استعاره‌ای است آشکار از روی رخشان یار. آویختن از سلسله های جعد پرخم نشانهٔ واگردان است. معنای خورشید در آفتاب معنای راستین (= مستعارٌمنه) و معنای روی یار معنای هنری (= مستعارٌله) است. برای هیچیک از این دو سازگاری در بیت آورده نشده است.*

نیز مسعود سعد سلمان راست:

یا ز دیده ستاره می بارم؛
یا به دیده ستاره می شمرم.

ستارهٔ نخستین، در این بیت، استعارهٔ آشکار از دانه های گِرد و رخشان سرشک است. «از دیده باریدن» را می باید نشانهٔ واگردان شمرد. معنای اختر در ستاره معنای قاموسی (= مستعارٌمنه)؛ و معنای سرشگ، معنای هنری (= مستعارٌله) است. برای هیچیک از دو معنی، سازگاری در بیت آورده نشده است.

خواجه فرموده است:

یاد باد آنکه چو یاقوتِ قدح خنده زدی،
در میان من و لعل تو حکایتها بود.

لعل در این بیت نغز از «خواجهٔ بزرگ» استعاره‌ای است آشکار از لبان سرخ یار. «در میان بودن حکایتها» نشانهٔ واگردان است. معنای گوهر در لعل معنای راستین (= مستعارٌ منه)؛ و معنای لب در آن معنای هنری «= مستعارٌله) است. خنده از سازگارهای لب (= معنای هنری) است؛ و یاقوت از سازگارهای معنای گوهر در لعل (= معنای قاموسی) است. پس، یکی دیگری را ناکارا و بی اثر می سازد؛ آنچنانکه گویی هیچ سازگاری برای هیچیک از

* حتّی اگر دوش را در معنی شب پیش سازگاری برای آفتاب بشماریم. معنای ایهامی دوش، شانه سازگاری برای روی خواهد بود؛ استعاره همچنان از گونهٔ رها خواهد ماند.

دوسوی در بیت نیست. از این روی، استعاره را استعاره‌ای آشکار از گونهٔ رهای آن می دانیم.

نیز فرموده است:

بعداز این، دست من و دامن آن سرو بلند؛
که به بالای چمان از بن و بیخم برکَنَد.

سرو بلند در این بیت استعاره‌ای است آشکار از یار بلندبالا. «گرفتن دامن» در این استعاره نشانهٔ واگردان است. چمان و بن و بیخ از سازگارهای معنای راستین در سرو (=مستعارٌمنه)اَند؛ و دست و بالا (=قامت) از سازگارهای معنای هنری (=مستعارٌله) در آن. پس، برای هریک از دوسوی، دو سازگار آورده شده است که یکدیگر را بی اثر می دارند. از این روی، استعارهٔ آشکار را می باید از گونهٔ رهای آن شمرد.

۲ ــ **استعارهٔ پیراسته (مجرّده)**: استعارهٔ پیراسته گونه‌ای است از استعارهٔ آشکار که یک یا چند سازگار، برای معنای هنری (=مستعارٌله) استعاره، در سخن آورده شده باشد. این ساخت را در استعارهٔ آشکار **پیراستگی** (تجرید) می خوانیم؛ زیرا سازگارِ آورده شده در بیت، معنای هنری را می پرورد؛ برمی‌کشد؛ و آن را فرایاد خواننده یا شنونده می آوَرَد. بدین‌سان، استعاره را از آن پرمایگی و پروردگی که می باید داشته باشد می پیراید؛ و با آشکار داشتن معنای هنری، از ارزش هنری و پندارْشناختی استعاره می‌کاهد؛ زیرا با برکشیدن معنای هنری در استعاره، این ترفند شاعرانه، آنچنانکه می شاید، کارایی نخواهد داشت؛ و دامی زیباشناختی که سخنور در برابر سخنْ دوست می‌گسترد، بدان‌سان که می باید، تنگ و نهان نمی تواند بود. پس، استعارهٔ پیراسته، استعاره‌ای است که بیش از گونه های دیگر از آرمان سخنور که به شگفت آوردن سخنْ‌دوست و درآمیختن ذهن اوست با سخن، دور است. از این روی، این استعاره را می باید کمْ ارزشترینِ گونه ها در این هنر شمرد.

بر بنیاد آنچه نوشته آمد، سازگارهای پیراینده را می توان **سازگارهای منفی** نامید.

نمونه هایی از استعارهٔ پیراسته:

«خواجه» فرموده است:

آه از آن نرگس جادو که چه بازی انگیخت!
آه از آن مست که بر مردم هشیار چه کرد!

نرگس، در این بیت، استعاره‌ای است آشکار از چشم. بازی انگیختن و بیداد نرگس با مردم هشیار نشانهٔ واگردان است. نرگس در معنای راستین و قاموسی آن، گُل (= مستعارٌمنه)، هیچ سازگاری در سخن ندارد. امّا جادو و مست از سازگارهای معنای هنری استعاره، چشم‌آند. پس استعاره را می‌پیرایند.*

عبدالواسع جبلی راست:

پُر شَکَرْ یاقوت تو آورْد کار من به جان؛
دِل شِکَرْ هاروت تو آورْد جان من به لب.

یاقوت در این بیت استعاره‌ای است آشکار از لبان سرخ یار. بازْخواندگی یاقوت به یار و به جان رسانیدن کار نشانهٔ واگردان است. از سازگارهای یاقوت، چونان سنگی گرانبها، نشانی در سخن نیست. پرشکر که از سازگارهای لب (= مستعارٌله) در بیت است، استعاره را می‌پیراید.

مسعود سعد سلمان گفته است:

زلف پر پیچ برشکسته به گُل؛
چشمِ پر خواب سرمه کرده به ناز.

گُل استعاره‌ای است آشکار از رخسارِ یار. نشانهٔ واگردان برشکستن زلف است بر آن. سازگاری در بیت برای معنای قاموسی گل نیست؛ چشم، از سازگارهای معنای هنری است در گُل (= رخسار)؛ از این روی، استعاره را می‌پیراید.

۳ ــ **استعارهٔ پرورده** (مرشّحه): گونه‌ای است از استعارهٔ آشکار که یک یا

* مردم نیز، در معنای ایهامی آن، مردمک از سازگارهای چشم و پیراینده استعاره می‌تواند بود.

چند سازگار برای معنای راستین وقاموسی مستعار (= مستعارٌمنه) در سخن آورده شده باشد. این ساخت را در استعارهٔ آشکار پروردگی (ترشیح) می‌نامیم؛ زیرا با آوردن سازگار برای معنای راستین واژه در سخن، استعارهٔ آشکار را می‌پروریم. بدین‌سان، استعاره ارزش زیباشناختی فزونتری خواهد یافت؛ زیرا معنای راستین واژه برکشیده شده است؛ و بیشتر فرایاد خواننده یا شنونده‌آورده شده است. بدین‌سان، هم یگانگی مانندە و مانسته بیشتر استوار داشته شده است؛ هم دامِ ترفند در سخن تنگتر و نهانتر گردیده است؛ زیرا سخنور ذهن سخنْ‌دوست را، هرچه بیش، به معنای زبانی واژه درکشانیده است. پس، شگفتی سخنْ‌دوست و آمیختگی ذهن او با سخن، آنگاه که به معنای ادبی راه َمی‌جوید، فزونتر خواهد بود. بدین‌سان، استعاره در ذهن او جایگیرتر خواهد شد؛ و پایاتر خواهد ماند. از این روی، استعارهٔ پرورده را، هنریترین وپندارْخیزترین گونهٔ استعاره می‌توان شمرد.

سازگارهای پرورنده را نیز می‌توان **سازگارهای مثبت** خواند.

نمونه‌هایی از استعارهٔ پرورده:

«خواجه» فرموده است:

از لعل تو گر یابم انگشتریِ زنهار،
صد مُلک سلیمانم در زیرِ نگین باشد.

لعل استعاره‌ای‌است‌آشکار از لبان سرخ یار که «خواجه» از آن دو زنهار می‌طلبد. برای معنای هنری واژه، لب هیچ سازگاری در سخن آورده نشده است. زنهاری که حافظ می‌خواهد از لبان یار بشنود و بیابد نشانهٔ واگردان است؛ لیک، دو سازگار برای معنای راستین لعل که سنگ گرانبهاست، در بیت آورده شده است: انگشتری* و نگین. از این روی، استعارهٔ آشکار از گونهٔ

* در انگشتری زنهار پنداری نغز نیز نهفته است. لعل یار به هنگام سخن گفتن، آنگاه که گِرد و تنگ می‌شود خود به انگشتری می‌ماند. نیز رسم و راهی بوده است در گذشته که چون کسی را زنهار و امان می‌داده‌اند، انگشتری و مُهر خویش را به او می‌فرستاده‌اند؛ تا یکباره، آسوده‌دل و بی‌بیم گردد.

پرورده است.

نیز فرموده است:

سزد کز خاتمِ لعلش زنم لاف سلیمانی؛
چو اسم اعظمم باشد، چه باک از اهرمن دارم؟

خاتم لعل، در این بیت، استعاره‌ای است آشکار از دهان یار. انگشتری در آن معنای زبانی است؛ و دهان معنای ادبی. اگر لاف زدن را از سازگارهای معنای هنری (=دهان) بیانگاریم و سازگاری پیراینده و منفی بشماریم، سلیمان و اسم اعظم و اهرمن از سازگارهای معنای راستین و زبانی (=انگشتری)آند. زیرا چشمزدی در بیت به داستان سلیمان و انگشتری شگفت او هست که نام مِهین خداوند بر آن نگاشته شده بود؛ و اهرمن آن را از وی دررربود. پس سه سازگار مثبت و پرورنده در برابر سازگاری منفی و پیراینده در سخن گنجانیده شده است. از این روی، استعاره را از گونهٔ پرورده می باید شمرد؛ زیرا پروردگی بر پیراستگی چیره است؛ و سازگار منفی تنها یکی از سه سازگار مثبت را بی اثر می‌گرداند.

نیز عبدالواسع جبلی راست:

ای ز بُسّد لؤلؤ خوشاب را کرده حجاب!
وی ز سنبل لالهٔ سیراب را کرده سلب!
سنبلی کآن آفت آزادگان را شد دلیل؛
بُسّدی کآن راحت دلدادگان را شد سبب.
گه مرا جرّارهٔ تو شب پدید آرد، ز روز؛
گه مرا رخسارهٔ تو روز بنماید، به شب.

در این سخن، بُسّد استعاره‌ای است آشکار از لبان سرخ یار؛ و لؤلؤ خوشاب استعارهٔ آشکار دیگری است ازدندانهای او. نیز سنبل استعاره‌ای است آشکار از گیسوی دلدار؛ و لالهٔ سیراب استعارهٔ آشکار دیگری است از رخسار او. در سخن، هیچ سازگاری برای معنای هنری این چهار نیست. لیک بُسّد و لؤلؤ، نیز سنبل و لاله، هریک برای دیگری سازگاری است در معنای راستین و

قاموسی آن؛ و استعاره را می‌پرورد.

گاه در بیت، برای هرکدام از دوسوی استعاره، به یکسان، سازگاری آورده شده است؛ یعنی استعاره از سویی پرورده است و از سویی پیراسته. این گونه از استعاره را، آنچنانکه پیش از این نیز نوشته آمد، گونه‌ای از استعارهٔ رها (مطلقه) می‌شماریم. زیرا پیراستگی و پروردگی یکدیگر را بی اثر می‌دارند؛ بدان‌سان که گویی هیچ سازگاری برای هیچیک از دو سوی، در سخن، آورده نشده است.

گونه‌های استعاره بر بنیاد دوسوی آن

استعاره را، بر بنیاد دوسوی آن، مستعارٌمنه و مستعارٌله بر دو گونه می‌توان نهاد:

۱ ــ **همساز** (وفاقیّه): آن است که گِرد آوردن دوسوی استعاره، در کسی یا چیزی، شدنی و پذیرفتنی باشد. مانند آنکه رهنمودگی را زندگی بپنداریم و بگوییم: «مرده را اگر بیاموزی و راه بنمایی زنده خواهد شد.» زندگی و رهنمودگی دو ویژگی اَند که در یک تن گِرد می‌توانند آمد.

نمونه‌ای از «استعارهٔ همساز» را در سرودهٔ زیر می‌توان یافت:

هر که در گورِ تن بمانْد، او را،
به سخن، زنده می‌توان کردن.
مردگانِ تنند نادانان؛
می‌توان زنده‌شان، به جان کردن.
جز سخنْ گسترانِ عیسیْ دَمْ
کَی تواند کسی چنان کردن.
هان! دهان را مکن تو گورِ سخن!
جایِ جان تا توان دهان کردن.

۲ ــ **ناساز** (عنادیّه): آن است که گِرد آوردن دوسوی استعاره، در کسی یا چیزی، شدنی و پذیرفتنی نباشد. مانند آنکه بگوییم: «فردوسی جاودانه

زنده است؛ زیرا او نامه‌ای بی‌مانند و ورجاوند، چون شاهنامه را که هرگز سوده و فرسودهٔ زمان نخواهد شد، از خویش به یادگار نهاده است.» بدین‌سان، مردگی و زندگی را باهم گِرد کرده‌ایم.

گونه‌ای از استعارهٔ آشکار که آن را **استعارهٔ ریشخند** (تَهَکُمیّه) می‌نامیم، از گونهٔ استعارهٔ ناساز می‌تواند بود. اگر بُزدلی را به ریشخند شیر بخوانیم، یا نِزاری بیمارتن و ناتوان را «رستم» بنامیم، استعاره‌ای از این گونه را به کار برده‌ایم.*

نمونه‌هایی از استعارهٔ ریشخند بیتهای زیرین می‌تواند بود، از «خواجهٔ سخن»:

ناصحم گفت: «بجز غم چه هنر دارد عشق؟»
گفتم: «ای خواجهٔ **عاقل**، هنری بهتر از این!!»

حافظ، در این بیت، به ریشخندی رسواگر و ناسزایی نغز، بیچاره‌ای نادان را که نمی‌داند هنر عشق چیست «عاقل» خوانده است. امّا از عاقل، به استعارهٔ ریشخند، غافل را می‌خواهد. ناگفته پیداست که دانایی و نادانی در یک تن گِرد نمی‌توانند شد.

یا فرموده است:

حافظ مریدِ جام مَی است؛ ای صبا! برو؛
وز بنده، **بندگی** برسان شیخ جام را.

اگر در پارهٔ دوم بیت، شیخ جام را، شیخ احمد جام، نامبردار به «ژنده‌پیل» بدانیم که به «عبوسِ زهد**» دچار بوده است و خمخانه‌ها را درهم می‌شکسته است، نمی‌توان پذیرفت که خواجه، چونان «مُرید جام می»،

* گاه از سر فال نیکو نیز چیزی را به ضد آن می‌نامند؛ چنانکه تازیان بیابان پر هراس و مرگ آفرین را مفازه می‌گویند که به معنی جای رهایی است؛ یا مارگزیده‌ای را که به مرگ بس نزدیک است سلیم می‌خوانند که به معنی بی‌گزند و تندرست است اما آنچه ارزش زیباشناختی دارد گونهٔ ریشخندآمیز آن است.

** عبوس زهد به وجه خمار ننشیند؛ ـــ غلامِ همّت دُردی کشانِ خوشخویم. (حافظ)

یعنی: کسی که جام باده را به پیری پذیرفته است، به آن شیخ خُمْ‌شکن بندگی رسانده باشد؛ و او را بدین‌سان بزرگ و گرامی داشته باشد، مگر از سرِ طنز و ریشخند. پس، بندگی در این بیت، نمونه‌ای از استعارهٔ ناساز می‌تواند بود.

دیگر فرموده است:

راز درون پرده ز رندان مست پرس؛
کاین حال نیست **زاهد عالیمقام** را.

«خواجه» بر آن است که رازهای نهان را می‌باید از رندان مست، از شوریدگانی جانْ‌آگاه و بی‌خویشتن، چون پیر میفروش پرسید؛ زیرازاهدان، «آن پشمینه‌پوشانِ تندخو از عشق بویی نشنیده‌اند؛ مِی بایدشان رمزی از مستی گفت؛ تا ترکِ هوشیاری کنند».* پس، سخن در خوارْداشتِ زاهد گفته شده است. نمی‌توان پذیرفت که خواجه زاهدخوارْ داشته را عالیمقام خوانده باشد، مگر از سرِ ریشخند. از این روی، عالیمقام به راستی در معنای استعاری آن، که فروپایه و بی‌ارج است، به کار برده شده است. فروپایگی و ارجمندی در یک تن گِرد نمی‌توانند آمد؛ به ناچار، عالیمقام را، در این بیت، نمونه‌ای از استعارهٔ ناسازِ ریشخند می‌باید شمرد.

گونه‌های استعارهٔ آشکار بر بنیادِ جامع

آنچنانکه پیش از این نوشته آمد، پیوند در میانهٔ دوسوی استعاره جامع نامیده می‌شود؛ و یکی از چهار پایهٔ استعاره را می‌سازد. در استعاره، وارونهٔ تشبیه که مانروی گاه در سخن آورده می‌شود، جامع در سخن آشکار نیست. سخنْ‌دوست، برای گشودن راز استعاره و یافتن پیوند در میانهٔ دوسوی آن می‌باید خودْ جامع را بجوید و گمان بزند.

بر بنیاد جامع، استعاره را می‌توان بر دو گونه بخش کرد:

* پشمینه پوش تند خو از عشق نشنیده است بو؛ــــ از مستیش رمزی بگو؛ تا ترک هشیاری کند.

۱ ــ آنکه جامع را به راستی در هر دوسوی استعاره می‌توان یافت؛ مانند استعاره‌ای که در بیت زیر از مسعود سعد سلمان به کار گرفته شده است:

تابنده ماه باز برآراستی؛
پوینده مشگ باز بپیراستی.

پوینده که در بیت، ویژگی مشک آورده شده است که خود استعاره‌ای است آشکار از گیسو، استعاره از جنبندگی گیسوی سیاه است، بر روی یار. جنبش گیسوان در تندی و پیوستگی، به پوییدن که از رفتارهای انسانی است مانند شده است. جامع که تندی و پیوستگی در حرکت است، در هر دوسوی استعاره، به راستی، یافته می‌شود.

یا کسایی مروزی، آنگاه که خواسته است آسمان بامدادین را بازنماید که نخستین پرتوهای سرخفام خورشید بر آن تافته‌اند، فرموده است:

آن عکسِ آفتاب نگه کن عَلَمْ عَلَم؛
گویی، به لاجورد، مَیِ سرخ برچکید.
یا بر بنفشه زار، گلِ نار سایه کرد؛
یا برگِ لاله‌زار همی برچکد به خوید.

در این بیت، گسیختگی و جدایی برگهای لاله از یکدیگر و فرو افتادن آنها، از بسیاریِ نغزی و نازکیشان مانند شده است به چکیدن قطره‌های آب. سپس، چکیدنَ از این ویژگی استعاره آورده شده است. جامع در آن، جدایی و پریشیدگی پاره‌های چیزی است از یکدیگر و فرو افتادن نرم و آرام آنها که در هر دوسوی استعاره به راستی یافته می‌شود. نظامی نیز همین استعاره را، در بیتی، بدین‌سان به کار گرفته است:

خواست چکیدن سمن از نازکی؛
خواست پریدن چمن از چابکی.

در این بیت پریدن نیز استعاره آورده شده است از شتابِ بالندگی و شکفتن در سبزه‌ها. جامع در این استعاره تندی است در رفتار؛ این ویژگی را در هر دوسوی استعاره به راستی می‌توان یافت.

۲ ــ آنکه جامع را به راستی، در دوسوی استعاره، نیابند؛ و در سرشت و گوهرِ هیچیک از دوسوی نهفته نباشد. مانند آنچه مسعود سعد سلمان گفته است:

ای سلسلهٔ مشک فگنده به قمرْ بَرْ؛
خندیده لب پُر شَکَر تو به شَکَرْ بَرْ.

در این بیت، قمر استعاره‌ای است از روی رخشان و زیبا. جامع در آن درخشندگی است در ماه و در روی که در سرشتِ هیچیک از آن دو نیست. بیشینهٔ استعاره‌ها از این گونهٔ دومند.

گونه‌های دیگر استعاره بر بنیاد جامع

استعارهٔ آشکار را از دیدی دیگر، همچنان بر بنیاد جامع، به دو گونه می‌توان بخش کرد:

۱ ــ **استعارهٔ نزدیک و آشنا** (عامیّهٔ مبتذله)؛ آن است که جامع در آن پوشیده و شگفت و دیریاب نباشد؛ آنچنانکه، به آسانی، دریافته گردد. این گونه از استعاره، از آنجا که ذهن برای گشودن راز آن، به درنگ و تلاشی بسیار نیاز ندارد، از ارزش زیباشناختی کمتری برخوردار است. می‌توان بر آن بود که این گونه از استعاره از تشبیه رنگ‌باخته و بیفروغ که یکباره، ارزش هنری خویش را از دست داده است، برمی‌خیزد. از آنجا که تشبیه مرده‌از کارآیی زیباشناختی، اندک اندک، بی‌بهره شده است، سخنور برای برانگیختن و کارا ساختن آن، گاه آن را به ردهٔ استعاره فرا می‌برد. امّا چون پیوند در میانهٔ دوسوی، از پیش، شناختهٔ ذهن است، استعاره‌ای که بدین شیوه ساخته می‌شود استعارهٔ نزدیک و آشنا خواهد بود. در این گونه از استعاره، معنای هنری (=مستعارٌ له) آنچنان زودْیاب و آشناست که گویی معنای زبانی و قاموسی واژه شده است. تا بدان‌جا که گاه معنای هنری و استعاری واژه بر معنای قاموسی و راستین آن چیرگی می‌جوید و آن را فرو می‌پوشد. مانند واژهٔ نگار که معنای قاموسی آن نقش است؛ آنچه می‌نگارند؛ و معنای هنری آن

یار آراسته و نگارین. امّا معنای ادبی معنای زبانی را فرو پوشیده است؛ آنچنانکه نگار برابری هممعنی شده است، برای واژهٔ یار؛ به گونه‌ای که برای دریافتن معنای قاموسی در آن، نیاز به نشانه‌ای است که ذهن را از معنای هنریش بگسلد.

یا واژهٔ نرگس که در دیوان حافظ، آنچنان در معنای هنری آن، چشم به کار گرفته شده است که کمابیش، واژه‌ای هممعنی با چشم شده است، که همواره به جای آن می‌تواند به کار برده شود؛ آنچنانکه خواجه چون می‌خواهد از چشم شیخ شهر نیز یاد کند، نرگس را به کار می‌گیرد:

فغان که نرگسِ جمّاش شیخ شهر امروز،
نظر به دُردکشان از سرِ حقارت کرد.

از این گونه‌اَند استعاره‌هایی چونَ لعل برای لب، سرو برای قد، سنبل یا بنفشه برای زلف، گُل برای گونه، یا چرخ برای آسمان. به کار گرفتن استعاره‌هایی نزدیک و آشنا از این‌گونه در ادب، گاه آنچنان است که به کاربرد واژه در زبان می‌مانَد؛ و سخنور پنداری شاعرانه را، به یاری آنها، آشکار نداشته است.

در بیتهای زیر از مسعود سعد سلمان نمونه‌هایی از «استعارهٔ نزدیک و آشنا» را می‌یابیم:

داری دژم و تازه دل و عشق من؛ ار نه
کی سوسن تو تازه و نرگس دُژ مستی.

●

شب پر از دُرّ و گوهر و لؤلؤ،
از گریبان چرخ، تا دامن.

●

از گوهر دامنی فرو ریزد،
گر آستیی ز طبع بفشانم.

●

صفْ آرایْ شیری؛ کمربندْ پیلی؛
جهانگیرْ گُردی؛ سپه کَشْ سواری.

●

بگشایی آن دو بُستد پر لؤلؤ؛
بفشانی آن دو چنبر پر عنبر.

۲ ــ **استعارهٔ دور و شگفت** (خاصیّهٔ غریبه): آن است که جامع دور و دیریاب باشد؛ دوسوی آن پیوندی چندان باهم نداشته باشند؛ و ذهن بی رنج و تلاش، نتواند بدان راه بَرَد. این گونه از استعارهٔ آشکار هنریترین گونهٔ استعاره می تواند بود؛ زیرا پندارینه‌ترین گونهٔ استعاره نیز همان است؛ و به آرمان زیباشناختی که دَرْپیوستن و آمیختن ذهن سخنْ‌دوست است با سخن نزدیکترین است. استعارهٔ دور و شگفت، در قلمرو استعاره، همان ارج و ارزی را دارد که تشبیه دور و شگفت، در قلمرو تشبیه، می تواند داشت. در میان استادان سخن، به‌ویژه خاقانی، سخنْ‌سالار شروان به این گونه از استعاره بس گرایان بوده است؛ و از آن، در چامه های خویش، بهرهٔ بسیار برده است. نمونه را، فرموده است:

رفت قنینه در فواق، از چه؟ ز امتلایِ خون؛
راست، چو پشتِ نیشتر خون چکدش مُعَضْفَری.

پندارِ شاعرانه، در این بیت، آن است که تنگ باده از بسیاری خون در آن، به سکسکه دچار آمده است؛ نیز، خون از آن، مانند نشتری که برای درمان بیماران و خون گرفتن از آنان به کار می رود، قطره قطره فرو می چکد.

در این بیت، فواق استعاره‌ای دور و شگفت است از آوازی که باده، به هنگام ریختن از دهانهٔ تَنگِ تُنگ برمی آورد؛ خون نیز استعاره‌ای است از بادهٔ سرخ که اندرونهٔ تُنگ را آکنده است؛ و او را به بیماری دچار آورده است.

خاقانی این پندار شاعرانه را در چامه ای دیگر بدین‌سان بازنموده است:

نای است بسته حلق و گرفته دهان؛ چرا
کز سرفه، خون قنینهٔ حمرا برافگند.

پندار شاعرانه، در بیت، این است که تُنگ باده، آن یار دیرین نای، به بیماری درمان‌ناپذیر و جانکاه سل دچار آمده است؛ از این روی، با سرفه، خون برمی‌آوَرَد و برمی‌افکَنَد. نای نیز که یار یکدلهٔ کهن را، چنان بیمار و نزار می‌بیند، گریهٔ خویش را فرو می‌گیرد؛ «بغض می‌کند»؛ و به آوایی فرو مرده و بم می‌نالد.

سرفه در این بیت، استعاره‌ای است دور و شگفت از آوای ریزش باده، از دهانهٔ تُنگ.

خاقانی، در همین چامه، آتشدان را، به پنداری شگرف، چنین بازنموده است:

نالنده اسقفی، زبَرِ بسترِ پلاس،
رومیْ لحاف زرد به پهنا برافکند.

آتشی که بر ذغالها و خاکسترها دَرْمی‌گسترد به اسقفی نالان مانند شده است، آرمیده بر بستری از بافتهٔ درشت و بی‌ارزش که به شگفتی، رویْ‌اندازی از دیبای گرانبهای رومی بر خود کشیده است.

نالنده اسقف استعاره‌ای است دور و شگفت از ذغال که به هنگام سوختن، آوایی دارد؛ زیرا اسقفان جامه سیاهند. این اسقفِ جامه سیاهِ شگفت نیز، آرمیده بر بستر، از درد و بیماری می‌نالد.

بستر پلاس استعاره‌ای است دور و شگفت از خاکستر و خاکه ذغال که «اسقفِ نالانِ ذغال» بر آن آرمیده است.

رومی لحاف زرد استعاره‌ای است دور و شگفت از آتش رخشان و زرین و زیبا که به یکبارگی، خاکستروذغال را فرو می‌پوشد و درمیان می‌گیرد. دوری و شگفتی این استعاره‌ها از آن است که دوسوی استعاره چندان پیوندی با یکدیگر ندارند؛ و ذهن تنها با درنگ و ژرفکاوی در استعاره‌هاست که می‌تواند راز آنها را بگشاید؛ و به پندار دورو دیریاب سخنور راه برد. نیز در چامه‌ای دیگر فرموده است:

در ده از آن چکیده خون، ز آبلهٔ تنِ رَزان؛
کآبلهٔ رخ فلک بُرْد عروس خاوری.

خاقانی، در این بیت، به پنداری دور و نغز، خواسته است که ساقی، پگاهان، باده دردهد.

خونی که از آبلهٔ تن رزان چکیده است استعاره‌ای است از بادهٔ گلگون؛ آبلهٔ تن رزان استعاره‌ای است دور و شگفت از دانه‌های انگور که به خوشه، از تنِ تاک رُسته‌اند؛ آبلهٔ رخ فلک نیز استعاره‌ای است دور و شگفت از ستارگان که چهرهٔ آسمان شب را نشان زده‌اند.

گونه‌های استعاره بر بنیاد دوسوی و جامع

اگر استعارهٔ آشکار را بر بنیاد این سه، از دید عقلی و حسی بخش کنیم، شش گونه خواهد داشت:

۱ ــ **دوسویِ حسّی؛ جامعْ حسّی**: این گونه از استعاره را نمونه‌هایی بسیار است؛ مانند بیتهای زیر:

خاقانی فرموده است:

زین دو نانِ سپید و زرد فلک
فلکت ساز خوان نخواهد داد.

نان سپید استعارهٔ آشکار از ماه، ونان زرد استعارهٔ آشکار از خورشید است؛ جامع گِرْدی و رنگ است. هر سه سوی استعاره حسّی اند.

این سبز تشت سرنگون تاس زر آورده برون؛
بر یاد تاس زر کنون، ما تاس صهبا داشته.

تشت سرنگون استعارهٔ آشکار از آسمان است. جامع در آن ریخت و پیکرهٔ آن دواست؛ هرسه سوی استعاره حسّی اند.

تاس زر استعاره‌ای است آشکار از خورشید. جامع ریخت و رنگ در جام و خورشید است. هر سه سوی استعاره حسّی آند.

مسعود سعد سلمان راست:

باغ را، چون کنار سایل تو،
پُر ز دینار کرد بادِ بَران.

دینار استعاره‌ای است آشکار از برگهای زرد درخت، درخزان. جامع زردی است. هرسه‌سوی استعاره حسّی اند.

ز آن دانهٔ نار تو گر یافتمی قِسْمی،
کی اشک دو چشم من چون دانهٔ نارستی؟

دانهٔ انار استعاره‌ای است آشکار از دهان یار. جامع گِردی و خُردی و سرخی است. هر سه سوی استعاره حسّی اند.

۲ ــ **دوسوی حسی؛ جامع عقلی**: آنچنانکه در جُستار تشبیه نیز نوشته آمد، در میان دو پدیدهٔ حسّی می توان پیوندی عقلی یافت.

نمونه هایی از این گونه استعاره چنینند:

خاقانی فرموده است:

چون پوست فگَنْد و ز دهان مهره برآوَرْد،
این افعی پیچان که کند عمر گزایی،
مَی نوش کن و جرعه بر این دخمه فشان! ز آنک
دل مرده، در این دخمهٔ پیروزه وطایی.

افعی پیچان استعاره‌ای است آشکار از آسمان. جامع آزارندگی و کُشندگی است. دوسوی استعاره حسّی اَند؛ جامع عقلی است.

یا:

صبحدم آب خضر نوش از لب جام گوهری؛
کز ظلماتِ بحر جَست آینهٔ سکندری.

آبِ خضر استعارهٔ آشکار از باده است. جامع در آن زندگیْ بخشی است. دوسوی استعاره حسّی اَند؛ جامع عقلی است.

خواجه فرموده است:

دختری تند است و گلرنگ است و مست؛
گر بیابیدش، به سوی خانهٔ حافظ برید.

دختر استعاره‌ای است آشکار از باده. جامع در آن دلپذیری و لذّت‌بخشی است. دوسوی استعاره حسّی اَند. جامع عقلی است.

۳ ــ دوسوی حسی؛ جامع پاره‌ای حسی وپاره‌ای عقلی:

نمونه ای از این گونه استعاره را، در بیت زیر، از خاقانی می توان یافت:

گاو سفالی اندر آر؛ آتش موسی اندر او؛
تا چه کنند خاکیان گاو زرین سامری!

آتش موسی، در این بیت، استعاره‌ای است آشکار از باده. دوسوی استعاره حسّی اند. جامع در آن رنگ و گرمی است که هردو حسّی اند. نیز شگرفی و رازآمیزی و فراسویی بودن که عقلی است. از این روی است که خاقانی باده را به آتش موسیٰ مانند کرده است، نه به آتش؛ زیرا آن، آتشی شگفت و فراسویی بود که در درختی، در طور، افروخت؛ و موسی را به خیرگی و سرگشتگی دچار آورد.

٤ ــ دوسوی عقلی؛ جامع عقلی. استعاره‌ای که دوسوی آن عقلی باشد کاربردی چندان، در ادب، نیافته است. نمونه هایی از این استعاره را می توان، در بیت زیر از نظامی که در اندرز به فرزند خویش سروده است، یافت:

هان و هان! ای پسر! ترا گفتم
که: «تو بیدار شو؛ که من خفتم.»

بیدار شدن استعاره‌ای است آشکار از به خود آمدن؛ جامع در این استعاره هوشیاری و آگاهی است؛ هرسه سوی استعاره عقلی اَند.

خفتن نیز در بیت، به استعاره از مردن آورده شده است. هردو سوی استعاره عقلی اَند. جامع نیز که آسودگی و ناتوانی در جنبش و رفتار است، عقلی است.

۵ ــ مستعارٌمنه حسّی؛ مستعارٌله عقلی؛ جامع عقلی.

نمونه هایی از این استعاره را، در بیت زیر، از خاقانی می یابیم:

رخش ترا، بر آخُرِ سنگینِ روزگار،
برگ گیا نه و خر تو عنبرینْ چرا.

جان از درون به فاقه و طبع از برون به برگ؛
دیو از خورش به هیضه و جمشید ناشتا.

رخش استعاره‌ای است آشکار از جان. مستعارٌمنه (=رخش) حسّی است. مستعارٌله (=جان) عقلی است؛ جامع نیز که والایی و ارزشمندی است عقلی است.

خر نیز استعاره‌ای است آشکار از طبع. مستعارٌ منه (= خر) حسّی است. مستعارٌله (=طبع) عقلی است. جامع نیز که پستی و بی ارزشی است عقلی است.

نیز فرموده است:

از این شیرِ سگ خورده شیری نبینی؛
از این شوره، مردمْ گیایی نیابی.

شوره استعاره آورده شده است از روزگار. مستعارٌمنه (=شوره) حسّی است. مستعارٌله (=روزگار) عقلی است. جامع نیز که بی بهرگی و بی سودی است عقلی است.

۶ ــ مستعارٌمنه عقلی؛ مستعارٌله حسّی؛ جامع عقلی.

نمونه‌ای از این گونه استعاره، در بیت زیر از مسعود سعد سلمان آورده شده است:

کوه پوینده در مصاف افکن؛
مرگِ تابنده از نیام برآر.

مرگ، در این بیت، استعاره‌ای است آشکار از شمشیر. مستعارٌمنه (=مرگ) عقلی است. مستعارٌله (=شمشیر) حسّی است. جامع نیز که نابود کردن است عقلی است.

گونه‌های استعارهٔ آشکار بر بنیاد مستعار

آنچنانکه پیش از این نیز نوشته آمد، مستعار واژهٔ استعاره است. استعارهٔ آشکار را بر بنیاد مستعار بر دوگونه می توان بخش کرد:

۱ ــ **استعارهٔ پایه (اصلیّه)**: استعاره‌ای است که مستعار در آن نام **گونه** (اسم جنس) باشد. مانند شیر به استعاره از پهلوان دلیر؛ یا سنبل به استعاره از گیسو؛ یا ماه به استعاره از دلدار زیباروی.

با نامهای ویژه، چون نام کسان نیز، چونان نام گونه، می‌توان استعارهٔ پایه ساخت. مانند رستم، در بیت زیر، از حافظ:

سوختم در چاهِ صبر، از بهر آن شمعِ چگل؛
شاه ترکان فارغ است از حال ما؛ کو رستمی؟

رستم، در این بیت، نام جهانْ پهلوان بزرگ ایران نیست؛ اگر چنین بود، ناشناخته (نکره) آورده نمی‌شد. رستم در اینجا، در معنی پهلوان تَهْم ویل به کار برده شده است.

یا چون براهیم، در بیت زیر، از خاقانی:

به خوان معنی آرایی براهیمی پدید آمد،
ز پشتِ آزر صنعت، «علی نجار شروانی».

۲ ــ **استعارهٔ پیرو (تبعیّه)**: آن است که مستعار ساختی از فعل باشد؛ یا واژه‌ای برآمده از فعل.

خاقانی فرموده است:

رخشِ همّت برون جهان، چو مسیح،
زین پلِ آبگونِ آتشبار.

باریدن در «آتشبار» استعاره آورده شده است از پی درپی و فراوان ریختن. چون مستعار فعل است، استعاره از گونهٔ «پیرو» است.

نیز فرموده است:

جوشم، ز حسد، چون از ثریّا
شش همدم مهربان ببینم.

جوشیدن در این بیت، استعاره‌ای است آشکار و از گونهٔ پیرو، از ناآرامی و انگیختگی درون.

یا مسعود سعد سلمان گفته است:

اگر بخندد در دست من قدح نه عجب؛
که بس گریست فراوان به دستِ من شمشیر.

خندیدن، در این بیت استعاره‌ای آشکار است از گونهٔ پیرو از آسایش و بهروزی؛ و گریستن نیز استعاره‌ای است آشکار از گونهٔ پیرو از ریختن پیوسته.

«خواجهٔ رندان» نیز فرموده است:

می شکفتم ز طرب؛ زآنکه چو گل بر لب جوی،
بر سرم سایهٔ آن سرو سهی بالا بود.

شکفتن، در این بیت، استعاره‌ای است آشکار از گونهٔ پیرو، از چهره تازه و شاداب کردن.

استعارهٔ آمیغی (مرکّب)

استعارهٔ آمیغی (مرکّب) که آن را استعارهٔ «تمثیلی» نیز می نامند، استعاره‌ای است که در آن مستعار، جمله است نه واژه. استعارهٔ تمثیلی، در قلمرو استعاره، به تشبیه آمیغی می ماند، در قلمرو آن هنر. در استعارهٔ آمیغی، همچون تشبیه آمیغی، جامع پیکره‌ای پندارین است که از دو یا چند پیوند در میانهٔ دوسوی استعاره که باهم درآمیخته‌اند و درهم تنیده‌اند، پدید می آید. ناگفته پیداست که در استعارهٔ آمیغی، دوسوی استعاره نیز می باید از پاره‌هایی چند پدید آمده باشند.

به سخنی دیگر، استعارهٔ تمثیلی آن است که دو سخن را که از پاره‌هایی چند پدید آمده‌اند، به یکدیگر مانند کنند؛ سپس مستعارٌله را با این گمان و انگیزه که آنچنان به مستعارٌمنه می مانَد که با آن یکی شده است، بسترند؛ و تنها مستعارٌمنه را در سخن بیاورند.

نمونه را، «خواجهٔ بزرگ» فرموده است:

شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هایل؛
کجا دانند حال ما سبکبارانِ ساحلها؟

پارهٔ نخستین این بیت استعاره‌ای «تمثیلی» است؛ زیرا حافظ حال خود

را، در پریشانی و خطرناکی و هراسانی، به حال کسی مانند کرده است که در شبی تاریک، در گردابی هراس‌انگیز، بی‌هیچ پناه و امیدی به رهایی، فرو افتاده باشد؛ و گرداب، هر زمان، او را بیشتر در کام ژرف خویش فرو بَرَد؛ در آن هنگام، آنان که شادکام و آسوده‌دل، بر کرانه آرمیده‌اند، هرگز نمی‌توانند درماندگی و پریشانی آن غرقهٔ گرداب را دریابند.

مستعار، در این استعاره، سخن است، نه واژه. مستعارٌله نیز سترده شده است. چنانکه گویی «خواجه» خود در آن گردابِ هول درافتاده بوده است؛ و این بیت را، در آن هنگام که آسیمه و هراسان در کام گرداب فرو می‌رفته است، سروده است:

دیگر فرموده است:

در این شب سیاهم، گم گشت راه مقصود؛
از گوشه‌ای، برون آی، ای کوکبِ هدایت!
از هر طرف که رفتم جز وحشتم نیفزود؛
زنهار از این بیابان! وین راه بی‌نهایت!

در این بیتها نیز، خواجه، به استعاره‌ای تمثیلی، خود را به گمگشته‌ای درمانده در بیابانی مرگ‌آفرین، مانند کرده است، که در شبی تاریک، پریش و دلْریش، به هرسوی می‌پوید و راهِ رهایی خویش را می‌جوید؛ لیک جز وحشتش نمی‌افزاید.

حافظ، در این بیت دیگر نیز، خود را به بارْافتاده‌ای کاروانی مانند کرده است، که دردمند و درمانده، از ساروان یاری می‌جوید:

ساروان! بار من افتاد؛ خدا را مددی!
که امید کرمم همره این محمل کرد.

گاه سخنور زبانزدی را، چونان استعاره‌ای تمثیلی، در سخنِ خویش به کار می‌گیرد. در این هنگام، مستعارٌمنه که معنای زبانزد است آفریدهٔ پندار او نیست؛ سخنور آن را از زبان مردم به وام می‌گیرد؛ و به یاری آن زبانزد پندار شاعرانهٔ خویش را، در ساختِ استعارهٔ تمثیلی می‌پرورد؛ و به افسون هنر، و

کارایی و گیرایی می بخشد.

نمونه هایی از این گونه استعارهٔ تمثیلی چنینند:

«فرزانه استاد سخن» از زبان زال به رستم، فرموده است:

به گنج و به رنج، این روان بازْ خر؛
مَبَر پیش دیبای چینی تبر!

زال، زمانی رستم را بدین‌سان اندرز می دهد که جهانْ‌پهلوان بزرگ، در پیکار با اسفندیار، آن تَهْم رویینه‌تن درمانده است. زال، چونان پدری راهنمون و اندرزگر، پور نامدار را می‌گوید که می باید خویش را از مرگ، به چاره و افسونی نغز و کاری، برهانَد؛ زیرا در برابر پهلوانی شگرف چون اسفندیار که آسیب‌ناپذیر و رویین‌تن است، به گُردی و مردی، کاری از پیش نمی‌توان بُرد. در پیکار با یلی چون او، به ناچار، می باید از دستان و نیرنگ سود جُست. به همان‌سان که دیبای نغز و نازک را نمی‌توان با تبر که ابزاری سخت و درشت است برید.

اسدی توسی راست، در «گرشاسبنامه».

چنین داد پاسخ بُتِ دِلْگُسل،
که: «خورشید پوشید خواهی به گِل؟»

پوشیدن خورشید به گِل زبانزدی است که چونان استعاره‌ای تمثیلی از کاری که ناشدنی و بی سرانجام است، در سخن آورده شده است.

نیز ناصرخسرو گفته است:

بی علم، دین همی چه طمع داری؟
در هاون، آب خیره چرا سایی؟

«آب در هاون سودن» زبانزدی است که «فرزانهٔ یمگان» آن را، به استعاره‌ای تمثیلی از کار بیهوده و بی فرجام، در سخن خویش، آورده است.

استعارهٔ کنایی

آنچنانکه پیش از این نوشته آمد، استعاره را، از دیدِ ساختار، دوگونه بنیادین

است:

استعارهٔ آشکار که از این پیش، آن را کاویدیم و بررسیدیم.

استعارهٔ کنایی (مکنیّه-بالکنایه) که در ساخت و سرشت، از استعارهٔ آشکار جداست. جدایی ساختاری در میانهٔ این دو استعاره از آن است که بنیاد استعارهٔ آشکار نهاده بر مانسته (= مستعارٌمنه) است؛ و بنیاد استعارهٔ کنایی بر مانند (= مستعارٌله). از این روی، استعارهٔ کنایی را کمابیش، گونه‌ای بیراهگی و نابهنجاری، در استعاره می‌توان شمرد؛ زیرا، آرمان هنری در استعاره آن است که مانند آنچنان پرورده و پرمایه شده باشد که نتوان آن را از مانسته جدا نهاد و بازشناخت. به سخنی دیگر، مانند آنچنان در مانسته رنگ‌باخته است و با آن یکی شده است که مانسته خود به تنهایی، نشانگر و گویای مانند نیز می‌تواند بود؛ از این روی، بی هیچ درنگ و پروا، می‌توان ویژگیهای مانند را به مانسته بازخوانْد. بر بنیاد این آرمان و رفتار هنری است در ادب که سخنور نیازی به یادْ کردِ مانند در سرودهٔ خویش نمی‌بیند؛ پس، آن را می‌سترد. لیک، به وارونگی، در استعارهٔ کنایی آنچه در سخن آورده می‌شود مانند است. سخنور مانسته را از سخن می‌سترد؛ و یکی از اندامها، ویژگیها یا وابستگان مانسته را، به نشانگری و نمایندگی از آن، در سخن می‌آورد؛ بدین گونه که آن اندام یا ویژگی یا وابسته را به مانند باز می‌خوانَد و می‌پیوندد. در استعارهٔ کنایی، همهٔ آفرینش هنری و پندارِ شاعرانه در گروِ همین «بازْخوانی» و پیوند است. اگر آن را برگیریم و بستریم، سخنْ پندارین و هنری نخواهد بود؛ استعاره‌ای برجای نخواهد ماند.

اگر این رفتار هنری را در ادب استعاره می‌نامیم، از آن است که در استعارهٔ کنایی نیز، مانند و مانسته را یگانه پنداشته‌ایم؛ و جداییْ ناپذیر از یکدیگر شمرده‌ایم؛ زیرا ویژگی یا اندام مانسته را، به پنداری شاعرانه، آنچنانکه گویی، به راستی ویژگی یا اندام مانند است، بی هیچ درنگ و پروا، به مانند بازخوانده‌ایم؛ بدان‌سان که در استعارهٔ آشکار نیز یکی از ویژگیهای مانند را، چونان نشانهٔ واگردان به مانسته بازمی‌خوانیم:

برای نمونه، اگر بگوییم: «**مرگ چنگال خویش را گشود.**»، استعاره‌ای کنایی را به کار برده‌ایم. ارزش زیباشناختی این سخن در آن است که مرگ را دارای چنگال پنداشته‌ایم. همین پندار است که استعارهٔ کنایی را پدید می‌آورَد. زیرا اگر پنداری شاعرانه در سخن نهفته نباشد، نمی‌توان پذیرفت که مرگ دارای چنگال باشد.

اگر دو جملهٔ زیر را با یکدیگر بسنجیم، سخن روشنتر خواهد شد:

دَدْ چنگال خویش را گشود.

مرگ چنگال خویش را گشود.

از این دو جمله، جملهٔ نخستین ارزش زیباشناختی ندارد و هنری نیست. جمله‌ای است در قلمرو زبان؛ زیرا پنداری شاعرانه در آن نهفته نیست دد می‌تواند چنگال داشته باشد؛ و آن را بگشاید.

لیک، جملهٔ دوم جمله‌ای است هنری، در قلمرو ادب؛ زیرا پنداری شاعرانه در آن نهفته است. آن پندار شاعرانه این است که مرگ نمی‌تواند چنگال داشته‌باشد، مگر او را به دد مانند کرده باشیم. همین مانندگی نهان است که استعارهٔ کنایی را می‌سازد. در این سخن مرگ به دد مانند شده است؛ امّا مانندگی در سخن آشکار نیست. زیرا یکی از دوسوی مانندگی را از آن سترده‌ایم. آنچنانکه پیش از این بازنمودیم، هرگاه که یکی از دوسوی مانندگی، مانند یا مانسته سترده بشود، تشبیه تا ردهٔ استعاره فراخواهد رفت و خواهد پرورد. اگر مانند سترده شود، استعارهٔ آشکار پدید خواهد آمد؛ و اگر مانسته سترده شود، استعارهٔ کنایی.

پس، پروردگی پندار شاعرانه در استعارهٔ کنایی و ارزش زیباشناختی فزونترش در سنجش با تشبیه، در آن است که در این استعاره، دوسوی تشبیه باهم یکی پنداشته شده‌اند. بدان‌سان که مانند، به تنهایی، نشانگر مانسته نیز شمرده شده است؛ زیرا نیک به او می‌ماند و از او جدایی ندارد. پس، می‌تواند دارای ویژگیها و اندامهای مانسته نیز باشد.

مانندگی مانند و مانسته، در استعارهٔ کنایی، تا بدان پایه است که سخنور

نیازی به یاد کرد مانسته در سخن نمی بیند؛ چنین یادْکردی را روا نمی شمارد؛ تو گویی یادکردِ مانسته، افزوده‌ای است زشت و بیهوده بر سخن (حشو قبیح).

سخنور می توانست به جای آنکه بگوید:

«مرگ چنگال خویش را گشود.»،

اندیشهٔ خود را بدین سان بازنماید:

«ددِ مرگ چنگال خویش را گشود.»

اگر چنین می‌گفت، به جای استعارهٔ کنایی، تشبیهی رسا (بلیغ) در سخن آورده بود (= ددِ مرگ). در پندار سخنور، آنچنان مرگ به دد می مانسته است، ددی آنچنان در سرشت مرگ نهفته بوده است که نیازی به نشان دادن آن نمی دیده است. به سخنی دیگر، مرگ در سنجش با ددی، از دیدِ پندارین سخنور، بی هیچ فزود و کاست، مانند شیر، گرگ، پلنگ، یا هر ددی دیگر است، در سنجش با ددی. نیازی نیست که در سخن از شیر، از ددی او نیز یادی برود. به پندار سخنور، مرگ آنچنان به دد می ماند که می باید آن را یکی از گونه‌ها و نمودهای دد دانست. تو گویی فرهنگ‌نویس، آنگاه که در قاموس، در زیر واژهٔ دد گونه‌های آن را چون شیر و گرگ و پلنگ و جز آن، برمی‌شمرده است، فراموش کرده است از مرگ نیز یاد کند. پس، نوشتن آمیغی (ترکیب) چون ددِ مرگ آنچنان زشت و نابهنجار می نماید که نوشتن آمیغهایی چون «ددِ شیر»، «ددِ گرگ» و از این گونه.

نمونه‌هایی از استعارهٔ کنایی را، در بیتهای زیر از مسعود سعد سلمان می یابیم:

در بارگاهِ مُلک، میان بست و ایستاد،
بر طاعت تو، دولتِ پدرام رام تو.

در این بیت دولت، به استعاره‌ای کنایی، «آدمی‌گونه» پنداشته شده است؛ از این روی، به نشانهٔ چاکری و فرمانبری از ستودهٔ مسعود سعد، در بارگاه مُلک، میانْ‌بسته، ایستاده است. سخنور میان بستن و ایستادن را که از ویژگیهای چاکر و رهی (= مستعارٌ‌منه سترده) است، به دولت (= مستعارٌ‌له)

که در سخن آورده شده است، بازخوانده است.

فتح و نصرت، به هرچه رای کنی،
در رکاب تو و عنان تو باد!

در این بیت نیز، فتح و نصرت، به استعاره‌ای کنایی، اسب پنداشته شده‌اند؛ اسبانی که همواره، ساخته و آماده، در رکاب و عنان ستودهٔ مسعود سعد آند؛ تا او را به هر جای که می خواهد ببرند. «در رکاب و در عنان بودن» از ویژگیهای اسب (= مستعارٌمنه سترده) است که به فتح و نصرت (= مستعارٌله) بازخوانده شده‌اند.

گشت زر، از نهیبِ جود تو، زرد؛
رفت گُل را، ز شرمِ خُوی تو، خُوی.*

در این بیت، زر و گل، به استعاره‌ای کنایی، آدمی‌گونه پنداشته شده‌اند. زر بنده‌ای است که از نهیبِ دهشهای ستوده، زردْروی و نزار شده است؛ و گُل زیبارویی است که از شرمِ خوی نیک و نازک او، خوی کرده است؛ و شرمسار و سرافکنده شده است. زردیِ روی و خویْکردگی از ویژگیهای مستعارٌمنه سترده‌اند که به مستعارٌله بازخوانده شده‌اند.

تا، ز دل، نعره زد سیاست توٌ،
فتنه را هیچ هوش در تن نیست.

در این بیت، کیفر و سیاست ستوده، به استعاره‌ای کنایی، ددی هراس انگیز پنداشته شده است که نعره‌ای سهمگین برمی آوَرَد. آشوب و فتنه نیز، به استعاره‌ای کنایی، ددی درنده و مردمخوار پنداشته شده است، که چون خروش دد نخستین را می شنود، ازهراس جان می بازد: سیاست ستودهٔ مسعود سعد فتنه را، به یکباره، از میان برمی دارد.

تعزیت کرد کی تواند صبر؛
مرثیت گفت کَی تواند غم؛

* خوی: عرق تن.

که نشسته است و ایستاده به جِد،
نثر، در سوگ و نظم، در ماتم.

در این دو بیت، صبر و غم، نیز نثر و نظم، به استعاره‌ای کنایی، آدمی‌گونه پنداشته شده‌اند. سوگ و اندوه آنچنان تابْ‌ربای و جانگزای است که صبر «غممباد» نمی‌تواند گفت؛ و سوگواران را یار و غمگسار نمی‌تواند بود.

غم نیز، به همدردی و دلنمودگی، سوگ سرودی نمی‌تواند پرداخت؛ زیرا، نظم و نثر در پُرسهٔ* عطاء بن یعقوب، دوست مسعود سعد که مردی سخندان و دبیر بوده است، به سوگ نشسته‌اند؛ و درشمارِ «صاحبانِ عزا» آند.

آدمی‌ْگونگی و جاندارْگرایی در استعارهٔ کنایی

بنیاد استعارهٔ کنایی، در ادب پارسی، بیشتر بر **آدمی‌گونگی** و **جاندارْگرایی** نهاده شده است. به سخنی دیگر، یک سوی استعاره، مستعارٌمنه (= مانسته) بیشتر آدمی است؛ یا جاندار.

سخنور، به یاری چنین ترفندی هنری، پدیده‌های بی‌جان و جُنب را، زندگی می‌بخشد و به تلاش و تکاپوی می‌آورَد؛ تا کوبندگی و نیرویی فزونتر به سخن خویش بدهد. جهان پندارهای شاعرانه جهانی است فسونْ‌خیز و فسانه‌آمیز که پر از هنگامه‌هاست. در این جهان شگفت، بیجانانِ خاموش نیز جان می‌گیرند و به سخن می‌آیند. مردگانی افسرده، چون کانیها و سنگها می‌جنبند و می‌زیند.

از دیدی، بنیاد آدمی‌ْگونگی و جاندارْگرایی، در استعارهٔ کنایی، به فرهنگهای باستانی و باورهای اسطوره‌ای باز می‌رسد. آدمی‌ْگونگی، همواره، یکی از استوارترین بنیادهای باورشناختی، در جهانْ‌بینی و فرهنگ اسطوره‌ای بوده است. در جهان جادویی افسانه‌ها، همچون جهان شگفتِ پندارها، همه چیز در تب و تاب است؛ می‌تپد و می‌پوید.

* پُرسه: مجلس ختم و فاتحه.

استعارهٔ کنایی، چونان ترفندی ادبی و شیوه‌ای هنری در بازنمودِ اندیشهٔ شاعرانه، می‌تواند بازتابی از باورهای باستانی و جهان‌بینی اسطوره‌ای باشد که در آن، همهٔ پدیده‌های هستی، به گونه‌ای، با آدمی در پیوندند. انسان اسطوره‌ای در هرچیز نشانی از خود را می‌بیند و می‌یابد. در چشمِ او، جهان، با همهٔ فراخی آن، دنباله و گسترهٔ انسان است. از این روی، جهان از انسان جدا نیست. این هردو آنچنان به هم وابسته‌اند که گویی دو رویِ یک دِرَمند. انسان را، چونان «جهانِ کهین» درگسترده‌اند؛ «جهانِ مِهین» از آن پدید آمده است. از دیگر سوی، جهان را، چونان «انسان کهین»، درهم فشرده‌اند؛ تا از آن، «انسانِ مِهین» برآمده است. به سخنی دیگر، **گسترهٔ انسان جهان است؛ و فشردهٔ جهان انسان.**

در چشم انسان اسطوره‌ای، درختان، کوهها، رودها، و دیگر پدیده‌های گیتی آدمی‌گونه‌اَند؛ حتّی می‌توان گفت: **آدمیانی‌اَند از گونه‌ای دیگر.** از آن است که در افسانه‌های کهن، پدیده‌های گیتی، هریک سرنوشت و سرگذشتی دارند، چون انسان.

بر بنیاد آنچه نوشته آمد، می‌توان بر آن بود که استعارهٔ کنایی، در قلمرو ادب، یادگار و یادْمانی است که از این بنیاد جهان‌شناختی کهن بازمانده است؛ بدان‌سان که ارزش باورشناختی آن، در اسطوره سرانجام، کاربردِ پندارشناختیش را، در ادب پدید آورده است. آنچنانکه، گاه در شعر، به نمونه‌هایی از استعارهٔ کنایی بازمی‌خوریم که آنها را بیشتر، از دیدِ «باورشناسی» می‌باید کاوید و گزارد؛ تا از دیدِ «پندارشناسی». زیرا در آن نمونه‌ها، آدمی‌گونگی، یا جاندارْگرایی بیشتر از باوری باستانی برخاسته است؛ تا از پنداری شاعرانه.

برای نمونه، «استاد سخن»، در داستان «رستم و سهراب» فرموده است:

مرا آرزوبُد که در بسترت،
برآید به هنگام جان از برت.

کسی کز تو مانَد سُتُودان کند؛
بپرّد روان، تن به زندان کند.

در این سخن فردوسی، «پریدن روان» پیش وبیش از آنکه پندارِ شاعرانهٔ استاد باشد، باوری باستانی است. در آیینهای رازآمیز و نهانگرای کهَن، جان را مرغی می‌دانسته‌اند که چون از دام تن پرید، سبکبال و سبکبار، به سوی آسمان پر می‌گشوده است؛ تیز پرواز و فرازْجوی، از «گیتی» تا به «مینو» راه می برده است.*

پیوند جان با مرغ، در ادب پارسی، بارها آشکار داشته شده است. از آن میان، پیرِ جانْ آگاه بلخ، مولانا در مثنوی فرموده است:

دَرْ زده تن در زمین چنگالها؛
جان گشاده سوی بالا بالها.

یا، در سخن از جانِ برین رها که از گُلزار مینو در خَلابِ خاک فرو افتاده است و در دامِ تن گرفتار آمده است، فرموده است:

مرغ باغ ملکوتم؛ نِیَم از عالَمِ خاک؛
چند روزی قفسی ساخته‌اند از بدنم.

نیز اگر «استاد» فرموده است:

بلندیْش بر آسمان رفته گیر؛
سرِ بختِ گُردان همه خفته گیر.

یا:

مگر بخت رخشنده بیدار نیست،
وگرنه چنین کار دشوار نیست.

«سر داشتن» بخت، یا بیداری و خفتگی آن پنداری شاعرانه نیست؛ باوری باستانی است. در افسانه‌ها، بختْ زنده‌ای آدمیْگونه پنداشته می‌شده است که پهلوان، گاه برای برانگیختن او از خواب و رهانیدن کسی از تیره‌روزی و نگون‌بختی، به نهانگاهش می‌شتافته است.

* در این باره، بنگرید به «از گونه‌ای دیگر»، نوشتهٔ میرجلال الدین کزازی، نشر مرکز.

کاربُرد استعارهٔ کنایی در ادبِ پارسی

بدان‌سان که نوشته آمد، استعارهٔ کنایی بیشتر بر بنیاد آدمی‌ْگونگی یا جاندارْگرایی ساخته می‌شود؛ و در ادب کاربُرد می‌یابد. از این روی، استعارهٔ کنایی را با رفتاری هنری در ادب اروپا که Personification خوانده می‌شود، می‌توان سنجید و برابر شمرد؛ امّا استعارهٔ کنایی، در ادب پارسی، کاربردی گسترده‌تر دارد. از این ساختِ زیباشناختی، در ادب پارسی، فراتر از آدمی‌ْگونگی و جاندارْگرایی بهره برده شده است. در سروده‌های سخنوران ایرانی، به نمونه‌هایی از استعارهٔ کنایی بازمی‌خوریم که در آنها یک سوی استعاره نه جاندار است، نه آدمی. از این روی، استعارهٔ کنایی، در پهنهٔ ادب پارسی، به درست، با آنچه اروپاییان Personification می‌نامند برابر نمی‌افتد.

چه بسا، در استعارهٔ کنایی، بیجانی به بیجانی مانند شده است؛ به سخنی دیگر، مانستهٔ سترده (= مستعارٌمنه)، در استعاره، نه جاندار است، نه آدمی. نمونه را، سخنْسالار شروان، خاقانی در چامه‌ای فرموده است:

عِقْدِ نظّامانِ سِحْر از من ستاند واسطه؛
قلبِ ضرّابانِ شعر از من پذیرد کیمیا.

دو آمیغ (ترکیب) «نظّامانِ سِحْر» و «ضرّابانِ شعر» از دید زیباشناسی، جز استعاره‌ای کنایی نمی‌توانند بود.

نظّام به معنی سامانگر و به رشته کشنده است؛ و سحر استعارهٔ آشکار از سخنِ شگفتاور فسونکار. سخن (= سحر) را نمی‌توان به رشته کشید و از آن گردنْآویزی ساخت، مگر آنکه نخست، در پندارِ سخنور، به گوهر مانند شده باشد. جادوْ سخنان سامانگرانی هستند که گوهرهایِ سخن را به زیبایی در رشته می‌کشند؛ تا از آن گردنْآویزی درخشان و شاهوار پدید آورند. سروده‌های خاقانی درشتترین و گرانبهاترین گوهر در این گردنْآویز است. آمیغ «نظامانِ سحر» را می‌توان به ساخت آغازین آن باز بُرد و پندار شاعرانه را آشکار کرد:

«**نظامان گوهرِ سحر (= سخن)**». این آمیغْ دیگر استعاره‌ای کنایی نیست؛ «تشبیهی رسا»ست.

در آمیغ دیگر، «ضرّابانِ شعر»، ضرّاب به معنی سکّه‌زن است. در این آمیغ نیز سخن، نخست، به سکّه مانند شده است. سخنور سکّه (= مانسته) را سترده است؛ و به جای آن ضرّاب را که از وابستگان سکّه است، در سخن آورده است. اگر چنین نباشد، پندار شاعرانه گزاردنی و پذیرفتنی نمی‌تواند بود؛ زیرا ضرب شعر بنیادی پندارشناختی نمی‌تواند داشت. این آمیغ هنری را نیز می‌توان به ساخت آغازین آن بازبُرد و گفت: «ضرّابان سکّهٔ شعر». شعر، در ارزش، به دیناری مانند شده است که آن را در ضرّابخانهٔ طبع سخنور می‌زنند. ضرّابان سکّهٔ شعر آمیغی است پندارین که تا ردهٔ تشبیه فرو افتاده است؛ و به «تشبیهی رسا» دیگرگون شده است.

در این دو آمیغ که هردو استعارهٔ کنایی‌اَند، هیچیک از دوسوی استعاره، گوهر و سخن، یا سکّه و شعر جاندار یا آدمی نیستند.

یا مسعود سعدسلمان گفته است:

موج زد کفّت و نمانْد همی
مکرمت، چون به خشگ در، ماهی.

در این بیت، کفِّ ستوده‌دردهش بسیار، به دریا مانند شده است؛ وگرنه موج نمی‌توانست زد. ساختار هنری، در موج زدن کف استعارهٔ کنایی است؛ زیرا سخنور دریا (= مانسته) را از سخن سترده است؛ و یکی از ویژگیهای آن، «موج زدن» را که در سخن آورده شده است، به کف بازخوانده است؛ به کفّی که آنچنان به دریا می‌ماند که خود دریا شده است؛ پس موج نیز می‌تواند زد. در هیچیک از دوسوی استعاره، کف و دریا آدمیْ گونگی نیست.

نیز «خواجهٔ سخن» فرموده است:

هر کو نکاشت مِهر و زخوبی گُلی نچید،
در رهگذارِ باد، نگهبانِ لاله بود.

در «کاشتنِ مِهر» در این بیت، استعاره‌ای کنایی نهفته است. زیرا، مهر

نخست به دانه‌ای، یا نهالی مانند شده است که اگر آن را در زمین بارآور دلها بکارند، برخواهد رُست؛ خواهد بالید؛ و سرانجام، گُل زیبایِ خوبی را به بار خواهد آورد. در مانندگی مهر به دانه نه آدمی‌گونگی هست؛ نه جاندارْگرایی.

استعارهٔ کنایی در ساختِ اضافه

استعارهٔ کنایی، گاه در ساختِ اضافه، در سخن آورده می‌شود. این گونه از استعارهٔ کنایی همان است که در دستور زبان آن را «اضافهٔ استعاری» می‌نامند.

نمونه‌ای از استعارهٔ کنایی را، در آغازِ سخن، بدین سان آوردیم:

«مرگ چنگال خود را گشود.»

همین استعارهٔ کنایی را می‌توان در ساختِ آمیغی برافزوده (ترکیب اضافی) نیز بدین‌سان در سخن آورد:

«چنگال مرگ گشوده شد.»

در آمیغ «چنگالِ مرگ»، همچنان استعاره‌ای کنایی نهفته است. در این آمیغ، ویژگی یا اندام مانستهٔ سترده بر مانَنده افزوده شده است.

آنچنانکه پیش از این نوشته آمد، استعارهٔ کنایی از «تشبیه رسا» (بلیغ) برمی‌شکافد و بدر می‌آید. هر استعارهٔ کنایی می‌باید روزگاری تشبیهی رسا بوده باشد؛ به‌گونه‌ای که بتوان آن را به ساخت آغازینش باز بُرد؛ و از آن تشبیهی رسا ساخت. برای نمونه، اگر آمیغ بر افزودهٔ «چنگالِ مرگ» را بخواهیم به بنیاد و خاستگاه آن بازگردانیم، «چنگالِ ددِ مرگ» خواهد شد؛ چنگال دد مرگ تشبیهی رساست. تشبیهی که مانْروی و مانْواژ در آن سترده شده‌اند.

در بیتِ زیر، از مسعود سعد سلمان:

تا پای تو پسود به دولت رکابِ فتح،
در دست تو نهاد جلالت عنانِ ملک.

دو آمیغ بر افزودهٔ «رکاب فتح» و «عنان مُلک» استعارهٔ کنایی‌اَند. زیرا

فتح و مُلک، نخست، به اسب مانند شده‌اند. مسعود سعد اسب (= مانسته) را از سخن سترده است؛ و دو وابستهٔ اسب‌رکاب وفتح را به جای آن در سخن آورده است؛ تا به مانند، فتح و مُلک بازخوانده شوند. می‌توان با درآوردن مانستهٔ سترده (= اسب) در میانهٔ این آمیغ برافزوده، استعارهٔ کنایی را به خاستگاه نخستین آن که تشبیه رساست، بازبرد و گفت: «رکابِ اسبِ فتح»؛ «عنانِ اسبِ مُلک».

نیز هم او گفته است:

حِلْیهٔ گوش و گردنِ مدحت
زرّ بیعدّ و دُرّ مکنون باد!

در این بیت، دو استعارهٔ کنایی دوآمیغ در برافزودهٔ «گوشِ مدح» و «گردنِ مدح» گنجانیده شده است. از آنجا که مدح، نخست، به زیبارویی مانند شده است، سخنور برای آن گوش و گردن پنداشته است؛ و خواسته است این دو اندام آن زیباروی را با زر بیشمار و مروارید غلتان بیاراید. می‌توان مانستهٔ سترده (= زیباروی) را در میانهٔ این دو آمیغ جای داد؛ و استعارهٔ کنایی رابه تشبیه رسا بازگردانید: «گوش زیباروی مدح»؛ «گردن زیباروی مدح».

پیوستگی استعارهٔ کنایی، به‌ویژه در ساخت اضافی، با تشبیه رسا تا بدان پایه است که گاه این دو می‌توانند با یکدیگر درآمیزند و یکی پنداشته شوند. با درنگ و ژرفکاوی، می‌توان استعارهٔ کنایی را از تشبیه رسا بازشناخت. نمونه را، مسعود سعد سلمان گفته است:

ای دیدهٔ سعادت تاری شو و مبین!
وی مادرِ امید، سترون شو ومزای!

در این بیت، «دیدهٔ سعادت» و «مادرِ امید» دو استعارهٔ کنایی‌اَند، در ساختِ اضافی. در نگاه نخستین، شاید «مادرِ امید» را تشبیه رسا بیانگارند. اگر بر آن باشیم که امیدْ خودْ مادر است، «مادرِ امید» تشبیه رساست. امید (= مانند) به مادر (= مانسته) مانند شده است. لیک اگر امید را از آنِ مادر بدانیم، نه خودِ مادر، «مادر امید» استعاره‌ای کنایی خواهد بود. خواستِ

مسعود سعد را از این سخن بدین گونه می توان بازنمود:

«هان! ای مادری که امید را می زایی، سترون شو و مزای!»

اگر مادر امید را بدین‌سان گزارش کنیم، امید، به راستی، به کودک مانند شده است، نه به مادر. کودک (= مانسته) از سخن سترده شده است؛ و به جای آن یکی از وابستگانش، مادر در سخن آمده است. می توان «مادر امید» را با گنجانیدن مانستهٔ سترده در میانهٔ این آمیغ به ساخت نخستین آن بازگردانید و گفت: «ای مادرِ کودکِ امید!».

خاقانی در نازشنامه‌ای، دربارهٔ رشکبران و نکوهندگان خویش گفته است:

جرعه خوار ساغرِ فکر منند، از تشنگی؛
ریزه چینِ سفرهٔ راز منند، از ناشتا.

اگر آمیغ برافزودهٔ «ساغرِ فکر» را بدین‌سان بگزاریم که فکر به ساغر مانند شده است، ساغر فکر تشبیهی رسا خواهد بود. (این آمیغ برافزوده را در دستور زبان اضافهٔ تشبیهی می‌نامند). لیک اگر بر آن باشیم که فکر به باده مانند شده است، نه به ساغر، ساغر فکر استعاره‌ای کنایی خواهد بود. می توانیم با افزودن مانستهٔ سترده (= باده) این آمیغ هنری را به خاستگاه نخستین آن بازبریم؛ و از آن تشبیهی رسا بسازیم؛ بدین‌سان: «ساغرِ بادهٔ فکر».

از دیگر سوی، استعارهٔ کنایی در آمیغ برافزوده، گاه با کاربردی ویژه در زبان که به هیچ روی ارزش زیباشناختی نمی تواند داشت، درمی آمیزد و به نادرست، یکی پنداشته می شود. نمونه‌ای روشن و آشنا از این کاربرد ویژه بیاوریم:

اگر بگوییم: «هرمز دستِ ارادت بر سینه نهاد.»، آمیغ «دستِ ارادت»، با آنکه دست به ارادت بازخوانده و برافزوده شده است، استعاره‌ای کنایی نمی تواند بود؛ زیرا پنداری شاعرانه در آن نهفته نیست. به سخنی دیگر، ارادت به انسانی که می تواند دست داشته باشد مانند نشده است. دست ارادت، در این سخن، تنها کاربردی ویژه است، در زبان. به جای آن، بی آنکه معنای جمله

دیگرگون شود، می توان گفت:

هرمز، به نشانهٔ ارادت، دست بر سینه نهاد.»

اگر دست ارادت را، در جملهٔ بالا، استعاره‌ای کنایی بشماریم، سخن به ریشخند و لاغ* مانند خواهد شد. زیرا ارادت را به کسی مانند کرده‌ایم که در کنار هرمز ایستاده است؛ و هرمز، به جای آنکه دستِ خود را به نشانهٔ گرامیداشت بر سینه نهد، دست ارادت را گرفته است و بر سینه نهاده است.

لیک اگر بگوییم: «من دستِ ارادت را فشردم.»، استعاره‌ای کنایی را در سخن به کار گرفته‌ایم. زیرا در «فشردنِ دستِ ارادت»، پنداری شاعرانه نهفته است؛ وآن‌پندارآدمیْ گونگیِ ارادت است. از این روی، ارادت می تواند دست داشته باشد؛ و به نشانهٔ مهر و دوستی با او، دستش را بیفشرند.

آنچه این دو سخن را، که یکی در قلمرو زبان و دیگری در قلمرو ادب است، از هم جدا می‌کند این است که در جملهٔ «هرمز دست ارادت بر سینه نهاد.»، دست از آنِ ارادت نیست؛ از آنِ هرمز است. لیک، در جملهٔ «من دستِ ارادت را فشردم.»، دست از آنِ ارادت است که به آدمی مانند شده است.

منوچهری دامغانی، در چامهٔ شیوای شب، آنجا که آفرین ستودهٔ خویش را می سراید، او را بدین‌سان اندرز داده است:

به چشمِ بخت رویِ مُلک بنگر!
به دستِ سعد، پایِ نحس بشکن!

از این چهار آمیغ برافزودهٔ «چشمِ بخت»، «رویِ مُلک»، «دستِ سعد»، و «پایِ نحس»، تنها دو آمیغ «روی ملک» و «پای نحس» استعاره‌ای کنایی اَند. در نخستین، مُلک به زیبارویی مانند شده است که می باید رویش را که مایهٔ شادمانی و نیکبختی است نگریست. در دومین، نحس به دیوی مانند شده است که گجستگی** و دُژکامی را به هرسوی می برد؛ و مردمان را به

* لاغ: شوخی و هزل.
** گُجستگی: بی شگونی؛ نحوست.

تیره‌روزی و شوربختی دچار می‌آورَد؛ پس منوچهری، به آرزو، از ستودهٔ خویش می‌خواهد که به دست خجستهٔ خویش، پای این پتیاره را که جهان را به آشوب و تباهی کشیده است، فرو شکند؛ و او را از رفتار بازدارد.

در دو آمیغ دیگر «چشم بخت» و «دست سعد»، چشم ودست ازآنِ بخت و سعد نیستند؛ از آنِ ستودهٔ منوچهری‌اَند. این ستوده با چشم و دست خویش، به بختیاری و همایونی، روی ملک را می‌بیند؛ و پای نحس را می‌شکند.

آنچنانکه از این پیش نوشته آمد، استعارهٔ کنایی از تشبیه رسا برمی‌شکافد و مایه می‌گیرد. تشبیه رسا نیز در ساخت اضافی ــ آنگاه که مانسته به مانند افزوده می‌شود ــ چون استعارهٔ کنایی، می‌تواند با کاربردی ویژه در زبان که ارزش زیباشناختی ندارد درآمیزد و یکی شمرده شود. نمونه را، سعدی در «گلستان» نوشته است:

«...چون پیش پدر آمد، زمینِ خدمت ببوسید.»

آمیغ «زمین خدمت»، در این سخن، نه تشبیه رساست که خدمت به زمین مانند شده باشد؛ زیرا این تشبیه مانرویی شایسته و پذیرفتنی نمی‌تواند داشت؛ نه استعارهٔ کنایی است؛ زیرا اگر آن را استعارهٔ کنایی بشماریم و زمینِ سرای خدمت بدانیم، در این آمیغ، پنداری شاعرانه نهفته نمی‌تواند بود؛ زیرا ملکزادهٔ سعدی زمین سرایَ ملِک را می‌بوسد؛ نه زمین سرای خدمت را.

راست آن است که در زمین خدمت نیز کاربردی از اضافه را می‌یابیم که تنها از دیدِ دستوریان شایستهٔ بررسی است. آن کاربُردْ افزودگی پاره‌ای از آمیغی فعلی (= زمین بوسیدن) است به واژه‌ای که انگیزهٔ کار را نشان می‌دهد (= خدمت). بافت روشن و کنونی جمله بدین گونه می‌تواند بود:

«... چون پیش پدر آمد، به نشانهٔ خدمت، زمین بوسید.»

برای بازشناخت استعارهٔ کنایی، در ساخت اضافی، از این کاربُرد ویژه در زبان، می‌توان مانستهٔ سترده را در میانهٔ آمیغ برافزوده جای داد؛ و استعارهٔ کنایی را به خاستگاه و بنیاد آن بازگردانید؛ و آن را به تشبیه رسا دیگرگون کرد. بدین‌سان، اگر سخن درست آمد، استعاره‌ای کنایی در آن نهفته است؛

و اگر درست نیامد نیست؛ چنانکه اگر روی مُلک را «رویِ دلدار مُلک» یا پای نحس را «پایِ دیوِ نحس» بگوییم، سخن پذیرفتنی و روا خواهد بود.

گونه‌های استعارهٔ کنایی

استعارهٔ کنایی را، از دیدِ اندام یا ویژگی مانستهٔ سترده که برای مانند در سخن آورده می‌شود، به دو گونه بخش می‌توان کرد:

۱ ــ استعاره‌ای کنایی که وابستهٔ مانسته در آن چنان باشد که پندارِ شاعرانه یکسره در گرو و باز بسته بدان شمرده شود؛ مانند بیت زیر، از مسعود سعد سلمان:

چون بر فلک دعای تو گوید همی فلک،
اندر جهان، ثنای تو گوید زبانِ مُلک.

در زبان مُلک استعاره‌ای کنایی نهفته است. مُلک به سخنوری ستایشگر مانند شده است. زبان که از اندامهای مانستهٔ سترده است در سخن آمده است و به مُلک بازخوانده شده است. پندار شاعرانه در استعاره که ستایشْ گویی است تنها به یاری زبان می‌تواند به انجام برسد.

۲ ــ استعاره‌ای کنایی که وابستهٔ مانسته در آن چنان باشد که پندارِ شاعرانه را تنها کمال بخشد. عثمان مختاری در ستایش مسعود سعد سلمان، گفته است:

گُرز تو کند دِرْعها ز مغفر؛
تیغ تو بُرد فرقها ز خفتان.
وقتی که بَرَد گرز قوّت دل،
روزی که نهد رمح قسمتِ جان،
افتد آمَل، کور گشته دیده؛
خیزد اجل، تیز گشته دندان.

«در تیزْدندانیِ اجل» استعاره‌ای کنایی نهفته است. پندار شاعرانه در مانندگی اجل به ددِ تیزدندان، کشتن و دریدن مردمان است. کمال دریدن در

دد به داشتن دندان تیز است؛ لیک دندان تیز تنها اندام دریدن نیست؛ دد به چنگال خود نیز می‌تواند درید و کُشت.

«کوری دیدهٔ امل» نیز استعاره‌ای کنایی است. پندار شاعرانه، در مانندگی امل به جانداری بینا که کور شده است این است که آز و آرزو در دل، به دیدن، سر برمی‌دارد و می‌پرورد؛ به‌گونه‌ای که اگر نبینند، نمی‌خواهند. از آنجا که خواستن در گرو دیدن است* و اندامِ دیدنْ چشم، کوری دیدهٔ امل استعاره‌ای است کنایی از گونهٔ نخستین.

* از آن است که شوریدهٔ الوند، از دست دیده و دل، چنین فغان برداشته است:

ز دست دیده و دل هردو فریاد! ـــ که هرچه دیده بیند، دل کند یاد.
بسازم خنجری، نیشش ز پولاد؛ ـــ زنم بر دیده؛ تا دل گردد آزاد.

مجاز

مجاز شیوه‌ای است دیگر در بازنمودِ اندیشهٔ شاعرانه؛ ترفند نغز دیگری است که سخنور، به آهنگِ فریفتن و در دام افکندن سخنْ دوست، در ادب، به کار می‌گیرد.

مجاز، آنچنانکه از این پیش در سخن از استعاره بازنموده شد، آن است که سخنور واژه را در معنایی به کار بگیرد که برای آن بَرْنهاده نشده است. معنای نهادین و قاموسی واژه معنای راستین آن است؛ و معنایی که سخنور، در سرودهٔ خویش از آن خواسته است، معنای هنری آن.

می‌دانیم که کارآیی واژگان و گسترهٔ معنائیشان مرزی دارد. سخنور همواره نمی‌تواند اندیشه‌های باریک و آزموده‌های شگرف خویش را، به یاری واژگان، در قلمرو زبان که بُرد معنائیشان اندک است، بازگوید و بازنماید. از دیگر سوی، همواره نمی‌توان واژگانی نو را برای بازنمودِ اندیشه‌هایی نو ساخت و به کار گرفت. به ناچار، سخنور می‌کوشد تا از واژگان زبان بهره‌ای دیگر ببَرَد؛ و آنها را، در کاربردی نو در قلمرو ادب، به کار بگیرد. در پیِ چنین خواستی زیباشناختی است که مجاز در ادب، چونان ترفندی شاعرانه، کاربُرد می‌یابد. سخنور، برای بازنمودِ اندیشه‌ای نو، معنای راستین و شناختهٔ واژه را در زبان فرو می‌نَهد؛ تا آن را، در معنایی دیگر، معنایی پندارین و هنری، در قلمروِ ادب، به کار ببرد.

ناگفته پیداست که می‌باید در میان دو معنای واژه پیوندی نهفته باشد؛ وگرنه مجاز ارزش زیباشناختی نخواهد داشت؛ و این رفتار شاعرانه سنجیده و

درست و روا نخواهد بود. معنای هنری واژه را، پیوندی سنجیده و پذیرفتنی، می باید به معنای قاموسی آن بپیوندد. این گونه پیوستگی در میانهٔ دو معنای واژه را **پیوند** (علاقه) می نامیم. پیوند گونه هایی چند می تواند داشت؛ بر بنیاد گونه های پیوند، گونه های مجاز پدید می آیند. بدان‌سان که پیش از این نوشته آمد، استعاره گونه‌ای است از مجاز که پیوند در آن همانندی است. از این روی، برای جدا کردن و بازشناختن دیگر گونه های مجاز از استعاره، آن را «مجاز مرسل» خوانده‌اند؛ زیرا چون استعاره، پیوند در مجاز تنها بازْبسته به همانندی نیست؛ و از گونه هایی دیگر می تواند بود.

از دیگر سوی، ذهن نمی تواند از معنای راستین واژه که معنای **قاموسی** و شناختهٔ آن است، به معنای نوآیین و هنری آن راه بَرَد، مگر آنکه نشانه‌ای در سخن نهاده شده باشد. این نشانه را که در مجاز از آن گزیری نیست، **نشانهٔ واگردان** (قرینهٔ صارفه) می نامیم. زیرا این نشانه ذهن را از معنای راستین واژه که خواست سخنور نیست وامی‌گردانَد؛ و به معنای هنری آن که خواست سخنور است، می‌کشاند و می پیوندد.

نشانهٔ واگردان دو گونه می تواند داشت.

۱ ــ **نشانهٔ برونی یا واژگانی** (قرینهٔ لفظیّه) این نشانهٔ واگردان واژه‌ای یا واژگانی است که آشکارا در سخن آورده می شود.

۲ ــ **نشانهٔ درونی یا معنایی** (قرینهٔ معنویّه): این نشانهٔ واگردان واژه یا واژگانی نیست که آشکارا در سخن آورده شده باشد؛ از سرشت و هنجار سخن درمی یابیم که واژه در معنایی جز معنای نهادین و قاموسیش به کار برده شده است.

نمونه را، «استاد بزرگ سخن» فرموده است:

برآشفت ایران و برخاست گَرد؛
همی هرکسی کرد سازِ نبرد.

ایران در این بیت، به مجازی مرسل، در معنای ایرانیان به کار برده شده است. پیوند در میانهٔ معنای راستین ایران که نام سرزمین است با معنای هنری

آن، ایرانیان آن است که ایرانیان در ایران می‌زیند. «برآشفتن» نیز نشانهٔ واگردان است که ذهن را از ایران می‌گسلد؛ و به ایرانیان می‌پیوندد؛ زیرا آنکه می‌تواند برآشفت ایرانی است نه ایران. نشانهٔ واگردان، در این بیت، «نشانه‌ای برونی» است؛ «برآشفت» واژه‌ای است که آشکارا در سخن آورده شده است.

نیز، در داستان «بهرام گور» با دختران چامه‌گوی و چنگزنِ «بُرزین»، فرموده است:

چو آن چامه بشنید بهرامِ گور،
بخورد آن گرانسنگ جام بلور.

در این بیت، به مجاز از جام بلور، باده‌ای که در آن ریخته بوده‌اند خواسته شده است. پیوند در میانهٔ معنای راستین و هنری جام، جای داشتن باده است در جام. نشانهٔ واگردان نیز که آشکارا در سخن آورده شده است و نشانه‌ای برونی است، خوردن است؛ زیرا آنچه را می‌توان خورد باده است نه جام.

اگر در سخن با دانشجوی رشتهٔ پزشکی، او را پزشک بخوانیم، مجازی را در سخن به کار گرفته‌ایم. او را پزشک خوانده‌ایم، از آن روی که روزگاری پزشک خواهد شد. نشانهٔ واگردان در چنین مجازی «درونی» است؛ و از حال آن دانشجو برمی‌آید.

گونه‌های مَجاز

نوشته آمد که معنای هنری در واژه با معنای راستین آن می‌باید پیوستگی داشته باشد؛ این پیوستگی را «پیوند» (علاقه) می‌نامیم. بر بنیادِ همین پیوند است که به کار بردن واژه را در معنای هنری آن می‌توان روا شمرد. اگر پیوندی در میانهٔ دو معنای واژه نتوان یافت، مجاز ارزش زیباشناختی نمی‌تواند داشت؛ در این هنگام، سخن به پریشانهایی خواهد ماند که بیماری خِرَدْباخته و تَبْزَده بر زبان می‌رانَد. از این روی، مجاز چونان رفتاری هنری در زبان، بر این پیوند بنیاد می‌گیرد؛ و ارزش زیباشناختی می‌یابد.

پیوندها، در مجاز، کمابیش کرانمند است. سخنور نمی‌تواند پیوندی تازه را در مجاز بیابد؛ و بدین‌سان، گونه‌ای نورا از این هنر به کار بگیرد. پیوندهای مجازی همانهاست که از پیش یافته شده‌اند؛ و در ادب کاربرد یافته‌اند. به سخنی دیگر، این پیوندها چنانند که گویی از سرشت و ساختار زبان جوشیده‌اند و برآمده‌اند؛ و باز بسته به پندار سخنور و توان آفرینندگی او نمی‌توانند بود.

لیک، از دیگر سوی، اگر پیوندهای مجازی کرانمند و از پیش شناخته‌اند، در چگونگی به کار گرفتن این پیوندها، یعنی در یافتن واژگانی که بتوان این پیوندها را در میانهٔ دو معنای آنها یافت، هیچ تنگنایی نیست. این پیوندها به جانهایی چند می‌مانند از پیش آفریده که سخنور می‌تواند به خواست و پسندِ خویش، آنها را در کالبد هر واژه‌ای که شایسته می‌داند بدمد. به سخنی دیگر، بر بنیاد هرکدام از این پیوندها می‌توان نمونه‌هایی بسیار از هرگونهٔ مجاز یافت؛ و در سخن به کار گرفت.

برای نمونه، اگر فردوسی، آنچنانکه نوشته آمد، از سرِ مجاز به پیوند «جای و جایگیر» از برآشفتن ایران سخن گفته است، «مولانا جلال‌الدین»، همین مجاز «جای‌وجایگیر»را، در بیتی به شیوه‌ای دیگر به کار گرفته است؛ و به جایِ «مست باده»، «مستِ جام» گفته است:

کو خمرِ تنِ، کو خمرِ جان؟ کو آسمان، کو ریسمان؟
تو مستِ جام ابتری؛ من مست حوض کوثرم.

بر بنیادِ پیوندها، گونه‌هایی برای مجاز یافته‌اند و برشمرده‌اند؛ ما، در پی، آن گونه‌ها را که کاربردی فزونتر در ادب دارند برمی‌رسیم:

۱ ــ **به پیوند کُلّ و جزء** (کلیّت): آن است که کلّ را در سخن بیاورند؛ و از آن جزء را بخواهند.

منوچهری دامغانی راست:

برآمد ز کوه ابر مازندران؛
چو مار شکنجیّ و مازْ اندر آن.

به‌سان یکی زنگی حامله،
شکم کرده هنگام زادن گران.
همی زاد این دختر بَرْ سپید،
پسر همچو فرتوتْ پنبه‌سران.

منوچهری دانه‌های برف را «پنبه‌سرانی فرتوت» پنداشته است. در «پنبه سر»، مجاز کلّ و جزء نهفته است؛ زیرا سر (= کلّ) را گفته است؛ و از آن، موی (= جزء) را خواسته است.

نیز هم او در بندی از **شش پاره‌ای** (مسدّس) گفته است:

گوید که شما را به چه سان حال بکشتم؛
اندر خُمتان کردم و آن جای بهشتم.
از آب خوش و خاک، یکی گِل بسرشتم؛
کردم سر خُمتان بگِل و ایمن گشتم.
به **انگشت** خطی گِرد گِلِ اندر بنوشتم؛
گفتم که: «شما را نَبُوَد زین پس بازار.»

منوچهری با سَرْانگشت (= جزء) خطی گرد گِل نوشته است، نه با انگشت (= کل). از این روی، در انگشت مجازی از گونهٔ کلّ و جزء به کار گرفته شده است.

۲ ــ **به پیوند جزء و کل**: وارونهٔ گونهٔ پیشین، آن است که جزء را در سخن بیاورند؛ و از آن کُلّ را بخواهند.

«خواجه»فرموده است:

من آن **نگین** سلیمان به هیچ نستانم
که گاه گاه بر او دست اهرمن باشد.

نگین در این بیت، مجازی است از گونهٔ جزء و کل؛ زیرا حافظ نگین (= جزء) را در سخن آورده است؛ لیک از آن انگشتری (= کلّ) را خواسته است. زیرا آنچه در انگشت می‌کنند انگشتری است، نه نگین که پاره‌ای است از آن.

فردوسی، در داستان «رستم و سهراب»، از زبان رستم که بارهٔ نامدارش را گم کرده است، با شاه سمنگان، چنین سرد و درشت، سخن گفته است:

بدو گفت: «رخشم بدین مرغزار،
ز من دور شد، بی لگام و فسار...
گرایدونکه مانَد ز من ناپدید،
سران را بسی سر بباید بُرید.»

سران در این بیت، مجازی است از گونهٔ جزء و کُلّ؛ زیرا سر (= جزء) در سخن آورده شده است؛ لیک خواست سخنور از آن سَرْوَرْ (= کُلّ) است.

۳ ــ **به پیوند جای و جایگیر** (محلّ و حال = محلیّت): آن است که «جای» (محلّ) را در سخن بیاورند؛ و از آن «جایگیر» (حالّ) را بخواهند.

سعدی فرموده است:

سرِ آن ندارد امشب که برآید آفتابی؛
چه خیالها که گذر کرد و گذر نکرد خوابی!

سر مجازی است به پیوند «جای و جایگیر»؛ زیرا سر (= جای) در سخن آورده شده است؛ لیک سعدی از آن، اندیشه و آهنگ (= جایگیر) را خواسته است: امشب، آفتاب در اندیشهٔ بردمیدن نیست.

یا «خواجه» فرموده است:

من به گوش خود، از **دهانش** دوش،
سخنانی شنیده‌ام که مپرس!

دهان مجازی است به پیوند جای و جایگیر. زیرا حافظ دهان (= جای) را در سخن آورده است؛ امّا از آن زبان (= جایگیر) را خواسته است. آنچه سخن را پدید می‌آوَرَد زبان است، نه دهان. لیک چون زبان در دهان جای دارد، دهان را، از سرِ مجاز به جای زبان، در سخن آورده است.

٤ ــ **به پیوند جایگیر و جای** (حالّ و محلّ = حالیّت): وارونهٔ گونه پیشین، آن است که جایگیر را در سخن بیاورند؛ و از آن، جای را بخواهند.

«خواجه» فرموده است:

گُل در بر و **می در کف** و معشوق به کام است؛
سلطان جهانم به چنین روز غلام است.

می در این بیت مجازی است به پیوند «جایگیر و جای»؛ می (= جایگیر) در سخن آورده شده است؛ لیک حافظ از آن جام (= جای) را خواسته است. زیرا باده را بی جام نمی توان در دست گرفت.

خاقانی همین مجاز را بدین سان در چامه ای آورده است:

دریاکشانِ کوهْ جگر **بادهای به کف**؛
کز تف به کوه لرزهٔ دریا برافکند.

۵ ــ **به پیوند سبب و مسبّب** (سببیّت): آن است که سبب چیزی را در سخن بیاورند؛ و از آن، خود آن چیز را بخواهند.

رستم، نالان و خسته‌تن از تیرهای اسفندیار، با زال چنین گفته است:

چه اندیشم؟ اکنون جز این نیست رای
که فردا نگردانم از رخش پای.
به جایی شوم کو نیابد نشان؛
به زابلستان، گر کند سَرْفشان،
سرانجام، از آن کار سیر آید او؛
اگرچه ز بد سیر دیر آید او.

سیر آمدن (= سیر شدن)، در بیت، مجازی است به پیوند سببیّت از بیزاری. زیرا سیری مایهٔ گونه‌ای از بیزاری است؛ و آن بیزاری است از خوان و خوراک.

نیز در داستان «رستم و سهراب» می خوانیم:

چو برگشت سهراب، گژدهم پیر
بیاوَرْد و بنشانْد مردی دبیر.
یکی نامه بنوشت، نزدیک شاه؛
برافگَنْد پوینده مردی به راه.

نخست آفرین کرد بر کردگار؛
نمود آنگهی گردش روزگار.

گردش روزگار در بیت مجازی است به پیوند سبب و مسبّب از دگرگونیها و رویدادهای زمانه؛ و تاختن یکبارهٔ سهراب به ایران؛ زیرا گردش روزگار رویدادهای گونه گون را پدید می آوَرَد.

۶ــ **به پیوند مسبّب و سبب** (مسببیّت): وارونهٔ گونهٔ پیشین، آن است که چیزی را در سخن بیاورند؛ امّا از آن، بهانه و سبب آن چیز را بخواهند.

مسعود سعد سلمان، در سخن با خویش، گفته است:

ای سرد و گرم دهر کشیده؛
شیرین و تلخ دهر چشیده!
اندر هزار بادیه گشته؛
بر تو هزار باد وزیده.

در سرد و گرم دهر، مجازی از گونهٔ مسببیّت نهفته است؛ چه آنکه سخنور از سرد و گرم دهر، دگرگونیهای روزگار را خواسته است که مایهٔ پدید آمدن سرد و گرمند. بدان‌سان که این سخن را با هر جهاندیده‌ای کارْآزموده می توان گفت؛ چه در پهنه های سرد و یخزدهٔ «آلاسکا» باشد؛ چه در سرزمینهای گرم و تفتیدهٔ استوایی.

۷ ــ **به پیوند بایسته و بایا** (لازم و ملزوم) (بایستگی = لازمیّت): آن است که «بایسته» (لازم) را در سخن بیاورند؛ و «بایا» (ملزوم) را از آن بخواهند. اگر چیزی همواره پیوسته و بایستهٔ چیزی دیگر باشد، آن نخستین را «بایسته» (لازم) می‌گوییم؛ و آن دومین را «بایا» (ملزوم).

«خواجه» فرموده است:

روی نگار در نظرم جلوه می نمود؛
وز دور، بوسه بر رخ مهتاب می زدم.

مهتاب که به معنی تابش و پرتو ماه است، بایستهٔ ماه است؛ و از آن جداناشدنی است. خواجه مهتاب (= بایسته) را در سخن آورده است؛ و از آن

ماه (= بایا) را خواسته است؛ زیرا آنچه به روی دلجوی نگار می‌مانده است و خواجه بر آن، به یادِ یار، بوسه می‌زده است، ماه بوده است نه ماهتاب.

۸ ــ **به پیوند بایا و بایسته** (ملزوم و لازم) (بایایی = ملزومیّت): وارونهٔ گونهٔ پیشین، آن است که «بایا» (ملزوم) را در سخن بیاورند؛ و از آن «بایسته» (لازم) را بخواهند.

منوچهری دامغانی گفته است:

فری زان تیغ او، هنگام هیجا
چنان دیبای بوقلمون ملّون!
به طول و عرض و رنگ و گوهر وحد،
چو خورشیدی که درتابد ز روزن.

در تابیدن خورشید، مجازی به پیوند «بایایی» (ملزومیّت) نهفته است؛ زیرا سخنور خورشید (= بایا) را گفته است؛ و از آن پرتو خورشید (= بایسته) را خواسته است. آنچه از روزن می‌تابد پرتو خورشید است، نه خود آن.

۹ ــ **به پیوند نامْ ابزار** (اسم آلت): آن است که ابزار یا اندام انجام کار را در سخن بیاورند؛ و از آن، خودِ کار را بخواهند.

خیّام فرموده است:

روزی است خوش و هوا نه گرم است و نه سرد؛
ابر از رخ گلزار همی شوید گَرد.
بلبل، به **زبان پهلوی**، بر گل زرد،
فریاد برآوَرَد که: «می باید خَورد.»

زبان پهلوی، در این سروده به معنی سخن دلپذیر و شاهوار است. خیّام «زبان» را که اندام سخن گفتن است، در شعر آورده است؛ و از آن، سخن را خواسته است.

نیز منوچهری دامغانی راست:

شنیدم من که، بر پای ایستاده،
رسیدی تا به زانو دست بهمن،

رسد **دست** تو از مشرق به مغرب؛
ز اقصای مداین، تا به مدین.

دست در این بیت، مجازی است به پیوند «نامْ ابزار» از دهش یا چیرگی و نیروی ستودهٔ منوچهری که از دورْ جایِ مداین تا مدین را درنوشته است؛ و فرو گرفته است. دست اندامِ دهش است؛ یا اندامی است که به یاری آن بر سرزمینها چیرگی می یابند.

۱۰ ــ **به پیوند «آنچه بوده است»** (ماکان): آن است که چیزی را بر بنیاد آنچه روزگاری بوده است بنامند و در سخن بیاورند.

«پیر نیشابور» در «منطق الطیر»، در سخن از خداوند، فرموده است:

جزء و کُل برهان ذات پاک اوست؛
عرش و فرش اِقطاعِ مشتی **خاک** اوست.

عطّار از مشتی خاک آدمی را خواسته است. زیرا، در باوْرشناسی دین، انسان در آغاز مشتی خاک بوده است. خداوند درآن دمیده است. مشت خاک از آن دَمِ ایزدی جان گرفته است؛ و انسان شده است.

نیز مسعود سعد سلمان گفته است:

ماه آبان، چو آب جوی ببست،
آب انگور باید اندر دست.

آب انگور، در این بیت، مجازی است به پیوند «آنچه بوده است»؛ زیرا سخنور آب انگور گفته است؛ و از آن باده را خواسته است. پیوند نیز در میانهٔ دو معنا، آن است که باده روزگاری آب انگور بوده است.

۱۱ــ **به پیوند «آنچه خواهد بود»** (ما یکون): آن است که چیزی را بدان‌سان در سخن بنامند و بیاورند که روزگاری چنان خواهد شد.

«استاد فرزانهٔ توس» فرموده است:

همان بَر که کاری همان بدروی؛
سخن هرچه گویی، همان بشنوی.

بر، در این بیت، به «پیوند آنچه خواهد بود»، به جای دانه به کار برده شده

است. آنچه کاشته می‌شود دانه است، نه بَر. امّا چون دانه، اگر رُست و بالید، روزگاری برخواهد شد، «استاد» از سرِ مجاز، بر را به جای دانه در سخن آورده است.

در داستان رستم و سهراب، هُژیر بدین‌سان سهراب را که نوجوانی است آرزوپرور و آرمانگرای، اندرز می‌گوید؛ و از رویارویی با رستم بیم می‌دهد:

چنین داد پاسخ هجیرش که: «شاه
چوسیر آید از مُهر و از تاج و گاه،
نبرد کسی جوید اندر جهان،
که او زَنده پیل آرد اندر نهان.
کسی را که رستم بُوَد همنبرد
سرش ز آسمان اندر آید به گَرد.»

هژیر سهراب را، از سرِ مجاز به پیوند «آنچه خواهد بود»، شاه خوانده است.

۱۲ ــ **به پیوند عام و خاص**: آن است که عام را در سخن بیاورند؛ و از آن خاص را بخواهند.

مولانا جلال‌الدین در «مثنوی» فرموده است:

گفت پیغمبر که: «چون کوبی دری،
عاقبت ز آن در برون آید سری.»

پیغمبر در این بیت مجازی تواند بود، به پیوند عام و خاص؛ زیرا مولانا از «پیغمبر» که نامی است فراگیر برای هر فرستهٔ خداوند، پیمبر اسلام را خواسته است. نیز خاقانی، در آغاز چامهٔ پر آوازهٔ خویش، «ایوان مداین» فرموده است:

هان! ای دل عبرتْ بین! از دیده عبر کن هان!
ایوان مداین را آیینهٔ عبرت دان!

در مداین، مجازی به پیوند عام و خاص می‌توان یافت؛ زیرا مداین (= شهرها)، چونان نامی برای «تیسفون»، پایتخت شهریاران ساسانی، بر

کنارهٔ رود تیگره (= دجله)، به کار برده شده است.*

۱۳ ــ **به پیوند خاص و عام**: وارونهٔ گونهٔ پیشین، آن است که خاص را در سخن بیاورند؛ و از آن عام را بخواهند.

خاقانی، در چامه‌ای در سخن از کعبه، گفته است:

روز و شب را که به اصل از حبش و روم آرند،
پیش خاتون عرب **جوهر** و لالا بینند.

از جوهردر این بیت به مجاز خاص و عام، برده خواسته شده است؛ زیرا جوهر نامی بوده است که بر بردگان می نهاده‌اند.

یا سعدی، در «گلستان»، فرموده است:

ای خواجهٔ **ارسلان** و آغوش!
فرماندهٔ خود مکن فراموش!

ارسلان و آغوش نامهایی ترکی اَند که بر بندگان می نهاده‌اند. سعدی، در بیت، این نامهای کسان را در کاربردی فراگیر، از سرِ مجاز، به جای بنده آورده است.

نیز خاقانی راست، در چامهٔ «ایوان مداین»:

این است همان درگه کو را ز شهان بودی
دیلم مَلِک بابل؛ **هندو** شه ترکستان.

در دیلم مجازی به پیوند خاص و عام می توان یافت؛ زیرا دیلم نام تیره‌ای از ایرانیان است؛ در بیت، به معنی نگهبان آورده شده است؛ زیرا پاره‌ای از دیلمان را که ژنده و تنومند بوده‌اند، به نگهبانی می‌گمارده‌اند.

همین مجاز را در هندو نیز می توان یافت؛ اگر بر آن باشیم که به راستی کسانی را از هندوان، چونان برده و فرمانبر به کار می‌گرفته‌اند. خاقانی هندو را

* مداین نام هفت شهرآباد در نزدیکی یکدیگر بوده است که در پهلوی «شهریستانان»، و در سریانی «ما حوزه ملکا» نامیده می شده‌اند؛ و نامیترین آنها تیسفون بوده است. شهرهای دیگر «وِهْ اردشیر»؛ «رومَگان»؛ «دَرْزنی ذان»؛ «وَلاش آباد»؛ «اسپانبر»؛ «ماحوزا» نامیده می شده‌اند (فرهنگ فارسی ــ دکتر محمد معین ــ زیر مداین).

که خاص است و نام مردم هند، به جای بنده در سخن آورده است. اگر بر آن باشیم که بردهٔ سیاه به هندو مانند شده است، هندو استعاره‌ای آشکار خواهد بود از بنده، نه مجازی مرسل.

۱٤ ــ **به پیوند همسایگی و نزدیکی:** آن است که چیزی را بر بنیاد آنچه که در کنار و نزدیکی آن است بنامیم.

در داستان «رستم و اسفندیار»، رستم، آنگاه که از روزگار خوش گذشته یاد می آورَد و کارهای شگرف و نمایان خود را بر اسفندیار برمی شمارد، گفته است:

بدان خرّمی روز هرگز نبود؛
پیِ مرد بیراه بر دِزْ نبود.

دز در این بیت، از سرِ مجاز، به جای مرز به کار برده شده است. زیرا دژهایی استوار را در نوار مرزی برمی افراخته اند؛ و سپاهیانی، همواره آماده و آراسته، در این دژها مرز را پاس می داشته اند. پیوند در این مجاز نزدیکی دژها به مرز کشور است.

پیوندهایی دیگر را نیز در مجاز برشمرده اند که یا با ساخت زبان پارسی چندان سازگار نمی توانند بود؛ از این روی، کاربُردی در ادب ایران نمی توانند داشت؛ یا آنکه می توان آنها را در دلِ پیوندهای دیگر جای داد. مانند پیوند «**وابستگی**» (تقیید) که می توان آن را گونه ای از مجاز عام یا خاص شمرد.

گونه های مجاز از دیدِ بسترِ هنر

مجاز را از دیدِ بسترِ هنری آن نیز به دو گونه بخش می توان کرد:

۱ ــ **مجاز ساده** (مفرد): آن است که بستر مجاز واژه باشد؛ به سخنی دیگر، واژه‌ای در معنایی هنری به کار برده شده باشد. آنچه تاکنون دربارهٔ مجاز نوشته آمده است، این گونه از مجاز را دربرمی‌گیرد.

۲ ــ **مجاز آمیغی** (مرکّب): آن است که بستر مجاز واژه نباشد، جمله باشد. اگر جمله‌ای، یکسره، در معنایی هنری به کار گرفته شده باشد، مجازی

آمیغی در آن می‌توان یافت. در مجاز آمیغی نیز چون مجاز ساده می باید پیوندی در میانهٔ دو معنای جمله باشد. اگر این پیوند همانندی باشد، مجازْ «استعارهٔ آمیغی» یا تمثیلی خواهد بود. وگرنه، مجازی است مرسل از گونهٔ آمیغی آن. در مجاز آمیغی نیز چون مجاز ساده می باید نشانه‌ای واگردان ذهن را از معنای راستین جمله به معنای هنری آن بکشاند.

مجاز آمیغی، به راستی، آن است که **خبر به جای انشا** به کار برده شود. سخنور در جمله‌ای خبر می‌دهد؛ امّا به راستی خواست او خبر دادن نیست؛ می‌خواهد، به این شیوه، انگیزه‌ای را در درون خود چون شادی یا اندوه آشکار دارد. به سخنی دیگر، خبر نمی‌دهد که بیاگاهاند؛ خبر می‌دهد که برانگیزد و دلی را بر خود به درد آورد؛ یا شادمان گرداند.

مجاز آمیغی از این دید، به انشای «**ناخواستی**» (غیر طلبی) می‌ماند که یکی از گونه‌های بنیادین انشاست؛ و در دانش معانی از آن سخن می‌رود.

مجاز آمیغی بر بنیادِ آنکه خواست سخنور از آن چیست، گونه‌هایی می‌تواند داشت؛ در پی، چند گونهٔ آن را، نمونه‌وار، یاد می‌کنیم:

۱ ــ **بازنمودِ شادمانی**؛ «خواجه» فرموده است:

شکفته شد گل حمرا و گشت بلبل مست؛
صلای سرخوشی، ای صوفیان باده‌پرست!

اگر حافظ از شکفتن گل و مستی بلبل، در بهاران سخن گفته است، از آن روی نیست که دیگران نمی‌دانند بهار فرا رسیده است؛ خواستِ او از این خبر آن است که شادمانی خویش را از فراز آمدن بهار بازنماید؛ و صوفیان باده‌پرست را به شادخواری و خوشباشی فرا خوانَد.

یا اگر سعدی، شادمانه، سروده است:

خوشتر از ایّام عشق ایّام نیست؛
بامداد عاشقان را شام نیست.

به راستی نخواسته است خبری بدهد؛ زیرا همگان می‌دانند که «خوشتر از ایّام عشق ایّام نیست.»؛ او با این خبر شادمانی و شورِ درونی خویش را از

روزگار شیفتگی بازنموده است.

۲ ــ **بازنمودِ اندوه**؛ سعدی راست، در سوگ سعدِ ابوبکر:

سر آمد روزگار سعدِ بوبکر؛
خداوندش به رحمت در رساناد!

همگنان می دانسته اند که روزگار سعدِ بوبکر به سر آمده است. خواست سعدی از این خبر آگاهانیدن دیگران نیست؛ دل سوختن بر مرگ این پادشاه است.

یا خیّام از سرِ دریغ و اندوه است که فرموده است:

این یک دو سه روزه نوبت عمر گذشت،
چون آب به جویبار و چون باد به دشت!

۳ ــ **بازنمودِ درماندگی و ناتوانی**؛ سعدی راست:

کارم چو زلف یار پریشان و درهم است؛
پشتم به سان ابروی دلدار پر خَم است.

یا مسعود سعد سلمان، بدین سان در آغاز چامه ای از بیچارگی و تیره روزی خویش گفته است؛ تا دلها را بر خود بسوزد و به مهر آورَد:

دلم از نیستی چو ترسانی است؛
تنم از عافیت هراسانی است.
در دل، از تفّ سینه صاعقه ای است؛
بر تن، از آب دیده توفانی است.
گه دلم بادْ یافته گویی است؛
گه تنم خَمْ گرفته چوگانی است.
موی چون تابْ خورده زوبینی است؛
مژه چون آبْداده پیکانی است.
همچو لاله ز خون دل رویی است؛
چون بنفشه ز زخم کف رانی است.
روز در چشم من چو اهرمنی است؛ بند بر پای من چو ثعبانی است...

کنایه

چهارمین ترفند شاعرانه و شیوهٔ بازنمودِ اندیشه، در قلمرو بیان، کنایه است. کنایه، در واژه، فرو نهادن آشکارگی است در سخن. زیرا سخنور به جای آنکه اندیشهٔ خویش را، آشکارا و یکباره، در سخن بگنجانَد و به روشنی بازنماید، آن را در کنایه فرو می‌پیچد؛ و به شیوه‌ای پوشیده و وابسته در سخن می‌آورد. ارزش زیباشناختی کنایه نیز در آن است که سخنْ‌دوست، با درنگ و تلاشی ذهنی می‌باید، سرانجام، به معنای پوشیده و فروپیچیده در کنایه راه بَرَد؛ و راز آن را بگشاید. از این روی، گفته‌اند که کنایه رساتر از آشکارگی در سخن است. رسایی کنایه از آن است که سخنور به یاری کنایه، چونان شیوه‌ای هنری در بیان، خواننده یا شنونده را ناگزیر می‌گرداند که دل به سخن بسپارد. ژرفکاوی و تلاش سخنْ‌دوست، برای گشودن راز کنایه، او را به ناچار با سخن درمی‌آمیزد؛ و آنچنانکه از این پیش، آرمان سخن‌گستر را، از دیدِروانشناسی هنر، در به کار گرفتن ترفندهای شعری بازنمودیم، چون سخن‌دوست با رنج و تلاش راز سخن را می‌گشاید و به خواست و اندیشهٔ سخنور راه می‌برد، به گونه‌ای، در آفرینش هنری، با او دمساز و هنباز می‌گردد؛ و چون بدین‌سان، سخن را از آنِ خویش می‌شمارد، ناخواسته با آن درمی‌آمیزد؛ و پیوند می‌گیرد. بدین شیوه، پیام فرهنگی و هنری سخنور در ذهن خواننده یا شنوندهٔ او استوارتر جای می‌گیرد؛ و پایاتر می‌ماند.

ساختار کنایه

ساختار کنایه بر «بایستگی» (التزام) استوار شده است. سخنور اگر «بایستهٔ» (لازم) چیزی را در سخن بیاورد، و از آن بایسته، خودِ آن چیز را بخواهد کنایه‌ای را به کار گرفته است. در کنایه معنای بایسته، یا به سخنی دیگر، معنای راستین کنایه نیز پذیرفتنی و رواست؛ این معنا نیز می‌تواند خواستِ سخنور باشد. نمونه را، در داستان «رستم و سهراب»، جهان پهلوان بزرگ بدین‌سان با پور خود سخن گفته است:

نگه کرد رستم بدان سرفراز؛
بدان چنگ و یال و رکیبِ دراز؛
بدو گفت: «نرم! ای جوانمردِ گرم؛
زمین سرد و خشگ و سخن گرم و نرم...»

رکیبِ دراز، از ویژگیهای سهراب، کنایه‌ای است که «استاد» در سخن خویش به کار گرفته است. معنای راستین این آمیغ (ترکیب) روشن است: **رکاب دراز**. معنای کنایی آن، **بالایِ بلند** است؛ زیرا رکیب دراز بایستهٔ پای بلند است؛ و پای بلند بایستهٔ بالای بلند و تهم. رستم به چنگ و یال و بالای بلند و پهلوانانهٔ سهراب نگریسته است. سخنْ دوست آنگاه که رکیب دراز را می بیند یا می شنود، به یاری پویشی ذهنی، از بایستگان و میانجیها برمی‌گذرد؛ تا سرانجام، به بالای بلند می رسد؛ به معنایی هنری که خواست سخنور از رکیب دراز بوده است. بدین سان بلندی بالای سهراب که سخن‌دوست، پس از تلاشی ذهنی به آن راه برده است، دیر در یاد او جایگیر خواهد ماند.

اگر خواست فردوسی از رکیب دراز، معنای کنایی آن، بالای بلند و تهم است، معنای راستین این آمیغ نیز پذیرفتنی و رواست؛ زیرا آنچنانکه نوشته آمد بایستهٔ بالای بلند، داشتن رکاب دراز است. بلندیِ بالا، به شیوه‌ای برهانی و منطقی، در رکاب دراز نهفته است؛ از آن برمی آید؛ بر آن استوار است. بلندیِ بالا، بی‌رکاب دراز، در پهلوانِ سوار پذیرفتنی نیست. رکاب دراز در معنای

راستین خود به کار برده شده است؛ رفتار هنری در آن، چونان کنایه، تنها آن است که ذهن در این معنا نمی‌ماند؛ به فراتر از آن راه می‌جوید؛ و سرانجام، به معنایی دیگر که برآیند ونتیجه‌ای برهانی و ناگزیر از معنای نخستین است می‌رسد. به سخنی دیگر، در کنایه، پنداری شاعرانه در کار نیست. چیزی به چیزی مانند نشده است. واژه در معنایی دیگر جز معنای راستین و قاموسیش به کار گرفته نشده است. ارزش زیباشناختی کنایه، و ساختار هنری آن تنها در زنجیره‌ای پیوسته و منطقی است که دو معنا را به یکدیگر می‌پیوندد. رسایی و کارایی هنری کنایه در گرو این ساختار سنجیده و منطقی در آن نیز می‌تواند بود؛ زیرا می‌توان گفت کنایه سخنی است که برهان و استوارْداشتِ خویش را در خود نهفته می‌دارد. از این روی، بُرّا و بی‌چند و چون است. نمی‌توان آن را نپذیرفت. بدین‌سان، ترفند هنری در کنایه نیکْ کارآمد است؛ و می‌تواند سخنْ‌دوست را به همدلی و پیوندی استوار با سخنور برساند.

به سخنی دیگر، آنگاه که سخنْ‌دوست رکیب دراز را می‌خوانَد و به بالایِ بلند راه می‌برد، گویی همسازه‌ای (معادله) منطقی را بدین‌سان در ذهنِ خویش می‌پرورد:

سهراب بالا بلند است؛ زیرا رکیب دراز دارد.

بایسته (= رکیب دراز) برهانی است برای بلندیِ بالایِ سهراب. چند و چونی در آن نمی‌توان داشت؛ زیرا خِرَد آنرا به برهان پذیرفته است.

کنایه و مجاز

با آنچه پیش از این نوشته آمد، جدایی کنایه از مجاز نیز آشکار می‌گردد. در کنایه همچون مجاز با دو معنا رویاروییم:

۱ ــ معنای راستین یا زبانی واژه.

۲ ــ معنای هنری یا ادبی واژه.

از این دید، کنایه به مجاز می‌مانَد. امّا آنچه کنایه را از مجاز جدا می‌دارد این است که در مجاز، معنای راستین یا زبانی واژه یکسره فراموش می‌گردد.

سخنور تنها معنای هنری یا ادبی آن را می‌خواهد. پس با نشانه‌ای واگردان ذهن سخن‌دوست را یکباره از معنای راستین و قاموسی واژه می‌گسلد؛ تا به معنای هنری آن بکشاند و بپیوندد. در کنایه، با آنکه خواست سخنور معنای هنری و کنایی واژه است، معنای راستین و قاموسی آن نیز فرو نهاده نمی‌شود. این معنا، همواره، در جای خود روا و پذیرفتنی می‌ماند؛ زیرا معنای هنری از آن جدا نیست. معنای هنری[۱] برآیند و نتیجه‌ای است که همواره، نه به پندارِ شاعرانه، به یاری **روندی استدلالی** در ذهن، می‌توان بدان رسید. هم از این روی، در کنایه، وارونهٔ مجاز، نیازی به نشانهٔ واگردان نیست.

ازسویی دیگر، ساختار سنجیده و برهانی کنایه آنچنان است که کنایه در خود به پایان می‌رسد و خود را بسنده است. همسازه‌ای منطقی است که همواره پذیرفتنی و بی‌چندوچون می‌ماند؛ آنچنانکه برای استوارداشتِ کنایه نیازی به جز آن نیست. برای روشنتر شدن سخن به نمونه‌ای که از این پیش یاد کردیم بازگردیم. از درازی رکاب، به شیوه‌ای برهانی، می‌توان به بلندیِ بالا راه برد؛ و بلندیِ بالا را در سهراب پذیرفت. بلندیِ بالا به ناچار از درازی رکیب برمی‌آید. بدین‌سان کنایه در خود به پایان می‌رسد. نیازی نیست که برای رسیدن به بلندیِ بالا از درازی رکیب، آن را به سهراب بپیوندیم؛ و درازی رکیب را به راستی در سهراب بجوییم. به سخنی دیگر، برای آنکه به یاری کنایه به بلندیِ بالای سهراب باور کنیم، نیازی بدان نیست که سهراب، به راستی، رکابیِ دراز نیز داشته باشد. از آنجا که کنایه کار و سازی است که در ذهن به انجام می‌رسد، برای آنکه چونان شیوه‌ای در بیان به کار گرفته شود، نیازی بدان ندارد که در فراسویِ ذهن و جهانِ برون بنیادی داشته باشد. ما پذیرفته‌ایم که بلندیِ بالا در گروِ داشتن رکاب دراز است. ارزش هنری و کاربردِ زیباشناختیِ کنایه در همین پیوند و بایستگی منطقی در میانهٔ بلندیِ بالا و درازی رکاب نهفته است. یکی به ناچار دیگری را در پی می‌آوَرَد. پس، نیازی بدان نیست که چون به نشانهٔ بلندیِ بالا و ژَندگی سهراب، از رکاب دراز او می‌گوییم، او به راستی در آن هنگام بر اسب نشسته باشد؛ پای در رکابی

دراز نهاده باشد. اگر سهراب، جامهٔ خواب بر تن، در بسترِ ناز نیز می‌غنود، همچنان می‌توانستیم از درازْ رکیبی او، به نشانهٔ پیلْ‌تنیش سخن بگوییم.

گونه‌های کنایه بر بنیادِ معنای کنایی (مکّنیٰ عنه)

۱ ــ **کنایه از موصوف**؛ این گونه از کنایه خود بر دو گونه است:

الف ــ آنگاه که صفتی را همواره، با کنایه، به موصوفی ویژه داشته باشند؛ بدان‌سان که از آن صفت همیشه آن موصوف را بخواهند. مانند «دشت سوارانِ نیزه‌گزار» که همواره، در «شاهنامه»، کنایه‌ای است از سرزمین تازیان. نمونه را، «استاد»، در سخن از «مرداس»، پدر «ضحّاک مارْدوش» فرموده است:

یکی مرد بود اندر آن روزگار
ز دشت سواران نیزه گزار.
گرانمایه هم شاه و هم نیکمرد؛
ز ترس جهاندار، با باد سرد.
که مرداسْ نام گرانمایه بود؛
به داد و دهش، برترینْ پایه بود.

نیز مانند «آزاده» یا «آزادمرد» که همواره در «شاهنامه» کنایه از ایرانی آورده شده است:

گشتاسب در سخن از رستم گفته است:

به گیتی ندارم کسی همنبرد،
ز رومیّ و توریّ و آزادْمرد.

رستم زمانی که نامهٔ کاووس را دربارهٔ سهراب می‌خواند، بدین‌سان به شگفتی دچار می‌آید:

تهمتن چو بشنید و نامه بخواند،
بخندید ز آن کار و خیره بمانْد.

که: «مانندهٔ سام گُرد از مِهان
سواری پدید آمد اندر جهان.
از **آزادگان** این نباشد شگفت؛
ز ترکان چنین یاد نتوان گرفت...»

یا خاقانی به کنایه از آدم «پیرِ سرندیب» گفته است:

آنجا که دَم گشاد سرافیلِ دعوتش
جان بازیافت **پیرِ سرندیب**، در زمان.

یا هم او به کنایه از بهشت، از «هشت باغ درهم» یاد کرده است:

داده است خِرَد بهایِ قَدْرت
نُه گلشن و **هشت باغِ درهم**.

ب ــ آن است که چند صفت را باهم در سخن بیاورند؛ و از آنها به کنایه موصوفی را بخواهند.

عنصری، در چامهٔ بلند و پرآوازهٔ خویش، آنگاه که دهشهای امیر سامانی را با بخششهای محمود غزنوی می‌سنجد، زر را به کنایه، «خزینگی زردْ چهرهٔ لاغر» خوانده است:

چهل‌هزار درم رودکی ز مهتر خویش
بیافته است، به توزیع، از این در و آن در.
شگفتش آمد و شادی فزود و کبر گرفت؛
ز روی فخر بگفت این به شعر خویش اندر.
گر آن عطاش بزرگ آمد و بگفت همی،
کنون کجاست؟ بیا گو: عطای شاه نگر.
به یک عطا، سه هزار از گهر به شاعر داد،
از آن **خزینگیِ زردْ چهرهٔ لاغر**.

یا عثمان مختاری به کنایه از اسب گفته است:

به زیر رانْت، یکی باذْپایِ خاکْ درنگ؛
نهنگ‌وار بگشته در آب و در آذر.

سبکْ تکی که نگردد ز سمّ او بیدار.
اگرْش باشد به پشتِ چشم خفته گذر.
کند نشاط و به تک عالمی بپیماید؛
نشان پای نبینند از او، چو از صرصر،

یا «انوری» راست، همچنان به کنایه از اسب:

تَبـٰارَک الله از آن آبْ سیرِ آتشْ فعل!
که با رکاب تو خاک است و با عنانْت هوا.
به شکل آب رود، چون فرو شود به نشیب؛
به سیرِ باد رود، چون برآید از بالا.
زمرّدین سمّش، اندروغا، به قوّت جذب،
ز دیده مُهرهٔ افعی برون کشد ز قفا.
مگر به سایهٔ او برنشانَدش تقدیر،
وگرنه کَی به غبارش رسد سوارِ ذکا.
به دخل و خرجِ غباری که نعلش انگیزد،
کند ز صحرا کوه و کند ز کُه صحرا.
زمانه سَیری کامروزش ار برانگیزی،
به عالمی بَرَدت کاندرو بُوَد فردا.

۲ــ **کنایه از صفت**؛ این گونه از کنایه خود بر دو گونه است:

الف: **نزدیک** (قریب): آن است که رسیدن از بایسته (لازم) به بایا (ملزوم)، و دریافتن معنای کنایی بی‌میانجی به انجام برسد. کنایه نزدیک را نیز دو گونه نهاده‌اند:

آشکار (واضح): آن است که راه بردن به معنای کنایی و خواست سخنور به آسانی انجام بگیرد:

مسعود سعد سلمان گفته است:

نیستی نیکْ **تنگ چشم**، به خرج؛
کدیه را بس **فراخْ کام** نه‌ای.

«تنگ چشم» کنایه است از زُفت و خسیس؛ و «فراخْ کام» کنایه است از فزونْ جوی و آزمند. بی‌میانجی و به آسانی می‌توان به معنای کنایی در این دو کنایه راه برد. از این روی، این هردو از گونهٔ کنایهٔ «نزدیکِ آشکار»ند.

نیز خاقانی راست:

دهر سپید دست سیه کاسه‌ای است صعب؛
منگر به خوشْزبانی این ترشْ میزبان.

«سپید دست» کنایه است از ستمگار؛ و «سیه. کاسه» کنایه است از فرومایه و تنگ‌چشم. در سیه کاسه که کنایه‌ای است از گونهٔ نزدیکِ آشکار، به آسانی و بی‌میانجی، می‌توان به معنای کنایی راه بُرد.

یا گژدهم در نامه‌ای که به کاوس می‌نویسد، بدین‌سان دربارهٔ سهراب داوری می‌کند:

سوارانِ ترکان بسی دیده‌ام؛
عنان پیچ زین گونه نشنیده‌ام...
بر آن کوه بخشایش آرد زمین
که او اسپ تازد بر او، روز کین.
عنانْدار چون او ندیده است کس؛
تو گفتی که سام سوار است و بس.

«عنانْپیچ» و «عنانْدار» دو کنایه از گونهٔ نزدیک آشکارند از سوارْکار و تازندهٔ توانا.

نهان (خفی): آن است که به آسانی نتوان به معنای کنایی راه بُرد. مسعود سعد سلمان گفته است:

از آنکه نادان بودم چو گِرد کردم ریش،
مرا به نامْ همه **ریشْ گاو**خواند پدر.

در این بیت، «گِرد کردن ریش» کنایه‌ای است از گونهٔ نزدیکِ آشکار از بالیدگی و مردی؛ و «گاوْ ریش» یا «ریشْ گاو» کنایه‌ای است از گونهٔ «نزدیکِ نهان» از نادان و کانا؛ زیرا به آسانی نمی‌توان پیوند در میانهٔ دو

معنای کنایه را یافت؛ و به خواست سخنور راه برد.

یا خاقانی فرموده است:

یوسف من **گرگ مست**: باده به کف صبغْ فام؛
وز دو لب باده رنگ، سرکه فشان در عتاب.

«گرگ مست» کنایه‌ای است از گونهٔ نزدیک نِهان از نیم مست.

نیز مجیرالدین بیلقانی راست:

ز روز و شب شده‌ام سیر؛ چون به پیشِ دلم،
سیه گلیمی شب همچو روز شد پیدا.
دمی خوشم چو سَحَر می‌دهد؛ و گر بخورم،
سپیدْ دست چو روزم، چو صبحدم رسوا.

در این بیتها «سیه گلیم» کنایه از تیره‌روز و نگون‌بخت است؛ و «سپیدْ دست» کنایه از ستمگار؛ این هردو کنایه از گونهٔ نزدیکِ نهانند.

ب: **دور**: آن است که در میانهٔ دو معنی کنایه میانجیهایی چند باشد؛ و راه بردن از «بایسته» به «بایا» به آسانی و بی‌درنگ و ژرفکاوی در کنایه، به انجام نرسد.

مانند آنکه بگوییم: «هرمز **نزارْبرّه** است.»، و از «نزارْبرّه»، رادی و بخشندگی او را بخواهیم. «نزارْبرّه» کنایه‌ای است از گونهٔ دور. زیرا میانجیهایی چند می‌باید، تا از معنای راستین آن به معنای هنریش راه ببریم. نزاری برّهٔ هرمز نشانهٔ آن است که برّه شیر به بسندگی ننوشیده است؛ اندکیِ شیر نشانهٔ آن است که شیر مادر برّه را بسیار دوشیده‌اند؛ دوشیدگی شیر مادر برّه نشانهٔ نوشندگان بسیار شیر در خانهٔ هرمز است؛ نوشندگان بسیار شیر نشانهٔ رفت و آمد بسیار میهمانان در خانهٔ هرمز است؛ و رفت و آمد بسیار نشانهٔ رادی و گشاده‌دستی اوست.

۳ــ کنایه‌ای که چونان نسبت، به اثبات یا نفی برای کسی یا چیزی در سخن آورده می‌شود. این گونه از کنایه، آمیغی (ترکیب) فعلی است که چونان گزاره، به نهادِ جمله بازخوانده می‌شود؛ یا در ساخت امر یا نهی در سخن

می آید.

خاقانی فرموده است:

دندان نکنی سپید، تا لب
از تب نکنم کبود هر دم.

«دندان سپید کردن» در این بیت کنایه‌ای است از این گونه، از خندیدن.

«استاد»، در سخن از «دژ سپید» و سهراب، فرموده است:

به زیر دژْ اندر، یکی جای بود؛
کجا دژ بدان جای بر پای بود.
به تاراج داد آن همه بوم و رُست؛
به یکبارگی، دستْ بد را بشست.

«شستنِ دست کاری را» کنایه‌ای است از آغاز کردن به آن کار.

مسعود سعد سلمان راست:

از عشق تو، در چشمِ خِرَد میل زدم؛
پس دست به تسبیح و به تهلیل زدم.
بر فرقت تو چو طبلِ تحویل زدم،
من دست، به جای جامه، در نیل زدم.

«میل زدن در چشم» کنایه از کوری است؛ «طبل زدن» کنایه از رهسپاری است؛ و «جامه در نیل زدن» کنایه از سوگواری و اندوه است.

نیز هم او در سخن از رنجهای زندان، گفته است:

از ضعیفیِّ دست و تنگی جای
نیست ممکن که پیرهن بدرم.

«پیراهن دریدن» کنایه‌ای است از بی‌تابی و ناشکیبی بسیار.

بابا کمال خجندی راست:

با ما خبر خاک کف پای تو گفتند،
دامن بگرفت اشک به دندان و روان رفت.

«دامن به دندان گرفتن» کنایه‌ای است از شتافتن و تند و چالاک رفتن.

گونه‌های کنایه از دیدی دیگر

نیز کنایه را بر بنیاد میانجیها و چگونگی به کار گرفتن آنها در سخن، به چهار گونه بخش کرده‌اند.

۱ ــ **تعریض (گوشه‌زنی)**: کنایه‌ای است که موصوف آن در سخن آورده نشده باشد. این گونه از کنایه بیتی است شناخته و دستانْ گونه یا زبانزدی است که با آرمانی زیباشناختی، به هنگام، در سخن با کسی بر زبان آورند؛ و آنچه را که نمی‌خواهند آشکارا و «پوستْ باز کرده» با او در میان نهند، بدین شیوه، خرده‌سنج و نکته‌دان، در پرده، با او بگویند. ناگفته پیداست که گوشه‌ای که به نازکی و زیرکی به کسی می‌زنند، فزونتر از سخن روشن و آشکار در شنونده کارگر خواهد افتاد؛ و او را زنهار و هشداری خواهد بود.

تعریض کنایه‌ای است که در نکوهش، ریشخند یا اندرز به کار برده می‌شود. نمونه را، اگر در برابر کسی که بر توانها و شایستگیهای خویش فریفته است و در انجام کاری، به خودپسندی، لاف می‌زند، برای رهانیدنش از بندِ فریفتگی و خودْشیفتگی، بیتهای زیر را، از «خواجه» بخوانند، تعریضی در سخن آورده‌اند:

نه هر که چهره برافروخت دلبری داند؛
نه هرکه آینه سازد سکندری داند.
نه هر که طَرْفِ کله کژ نهاد و تند نشست،
کلاهداری و آیین سروری داند.
هزار نکتهٔ باریکتر ز مو اینجاست؛
نه هرکه سر بتراشد قلندری داند.

یا اگر با کسی که، فریفتار و دورنگ، لاف دینداری می‌زند، امّا به راستی چنان نیست که می‌نماید، این بیت دیگر از «خواجه» را بخوانند «گوشه‌ای به او زده‌اند»:

گر مسلمانی از این است که حافظ دارد،
وای اگر از پسِ امروز بُوَد فردایی!

نیز، تعریضی است اگر در برابر کسی که از دیگران به بدی یاد می‌کند، این بیت دستانْ شدهٔ سعدی را بخوانند:

بزرگش نخوانند اهلِ خَرد
که نام بزرگان به زشتی بَرَد.

یا اگر، با کسی که اندرز در او درنمی‌گیرد و خیره‌سر و خویشتنْ‌رای، به راه خود می‌رود این سرودهٔ دیگر سعدی را بخوانند، به نکوهش، «نکته‌ای در کار او کرده‌اند»:

آهنی را که موریانه بخورد
نتوان بُرد از او، به صیقل، زنگ.
با سیه‌دل چه سود گفتن وعظ؟
نرود میخ آهنین در سنگ.

یا اگر با دوستی دروغین و دوروی که تنها در شادمانی و آسایش یار است و در رنج و اندوه غمگسار نیست، هم‌آواز با سعدی بگوییم:

دوست مشمار آنکه در نعمت زند
لاف یاری و برادرْخواندگی.
دوست آن دانم که گیرد دست دوست،
در پریشانْ حالی و درماندگی.

به کنایه‌ای از گونهٔ تعریض، رفتار ناروای او را نکوهیده‌ایم.

۲ ــ **تلویح**: کنایه‌ای است که میانجیها در آن بسیار باشند؛ و به دشواری، با درنگ و ژرفکاوی در کنایه، بتوان به معنای هنری آن راه بُرد. این گونه از کنایه، از دید زیباشناسی، ارزشی فزونتر از گونه‌های دیگر می‌تواند داشت؛ زیرا نشانهٔ توان آفرینندگی در سخنور و ژرف‌اندیشی و باریک‌بینی اوست. ازسوی دیگر، این گونه از کنایه، که زادهٔ پندارهای پیچ در پیچ است، تنها در قلمرو ادب کاربرد دارد؛ و در شمار کنایه‌هایی نیست که در قلمرو زبان نیز به کار گرفته می‌شوند.

«سخن سالار شروان» فرموده است:

های! خاقانی! بنایِ عمر بریخ کرده‌اند؛
زو **فقع مگشای**؛ چونِ محکم نخواهی یافتن.

«فقع گشودن» کنایه‌ای است از گونهٔ تلویح از نازیدن، لاف زدن و در ناز و نوش به سر بردن. فقع یا فقاع تازی شدهٔ «فوگان» پارسی است. فوگان نوشابه‌ای جوشان یا به اصطلاح امروزین «گازدار» بوده است که از جَو می‌ساخته‌اند. فقع گشودن از آنجا که این نوشیدنی جوشی داشته است در معنای مجازی آروغ زدن به کار برده می‌شده است؛ و در همین معنی است که در ادب پارسی کاربرد کنایی یافته است؛ زیرا بایستهٔ آروغ زدن، پرخواری است؛ بایستهٔ پرخواری لذیذی خوراکهاست؛ بایستهٔ لذیذی خوراکها گوارایی آنهاست؛ بایستهٔ گوارایی و لذیذی خوراکها توانگری و فراخْ‌دستی است؛ بایستهٔ توانگری در ناز و نوش زیستن است؛ و سرانجام، بایستهٔ آن، خودستایی و نازندگی است.

خاقانی این کنایه را بارها به کار برده است. نمونه‌ای دیگر، این بیت است از او:

از آب لفظشان **که گشاید فقع؟** که هست
افسرده‌تر ز برف، دل چون سُدابشان.

یا، هم او، گفته است:

کیسه‌های زر به **برگِ گندنا** سر بسته‌اند؛
بر سپهرِ گندنا گون دست از آن افشانده‌اند.

«بستن کیسه به برگ گندنا» کنایه‌ای است از گونهٔ تلویح از گشاده‌دستی و شتاب در دهش؛ زیرا بایستهٔ بستن کیسه به برگ گندنا (= تره) سست بودن بند کیسه است؛ بایستهٔ سستی بند کیسه زود گشوده شدن آن؛ و بایستهٔ زود گشوده شدن کیسه، رادی بسیار و شتاب در بخشندگی است.

سنایی فرموده است:

گویی از بهرِ حرمت علم است
این همه طمطراق و خنگ و سمند.

علم از این لاف و **بارْنامه** مستغنی است؛
تو برو؛ بر بروت خویش بخند.
چند از این لاف و **بارْنامهٔ** تو،
در چنین منزل کثیف و نژند؟
نارنامه گزین؛ که درگذرد
این همه **بارْنامه** روزی چند.

«بارنامه» و «بارنامه کردن» کنایه‌ای است از گونهٔ تلویح از نازشِ بر خویش و لاف زدن. این کنایه شاید از آن برآمده است که بایستهٔ بارنامه کردن داشتن کالاهای بسیار است؛ بایستهٔ کالاهای بسیار سوداگری است و دادوستد بسیار؛ بایسته دادوستد بسیار توانگری است؛ و سرانجام، بایستهٔ توانگری فریفتگی بر خویش و خودپسندی و نازندگی است.

۳ ــ **رمز**: کنایه‌ای است که میانجیها در آن اندک است؛ امّا معنای کنایی نیز چندان آشکار نیست؛ و به آسانی، دریافته نمی‌شود. کنایه‌های رمز بیشتر کنایه‌هایی است که از زبان مردمی برگرفته شده‌اند؛ و ریشه در هنجارهای اجتماعی، باورها و رسم و راههای مردم دارند؛ و چون خاستگاه پاره‌ای از این کنایه‌ها، اندک اندک، از میان رفته و فراموش شده است، یافتن بایستگی و پیوند در میانهٔ دو معنای کنایه در آنها، همواره آسان نیست.

از این گونه کنایه می‌تواند بود «کام خاریدن» که معنای کنایی آن امید به کسی دادن و به خوشایند او رفتار کردن است؛ چنانکه «استاد» فرموده است، از زبان اسفندیار به رستم:

به جان، امشبی دادمت زینهار؛
به ایوان رسی، **کام کژی مخار.**

یا هم از او:

پدر چون کند با پسر کارزار!
بدین آرزو، **کامِ دشمن مخار.**

یا انوری کسی را به نام «خواجه شمس» که پوستینی را بدو نوید داده بود

و نفرستاده بود، بدین‌سان از نکوهش خویش بیم داده است:

شمسِ بی نور و خواجهٔ بی اصل!
چند از این دفعِ گرم و وعدهٔ سرد؟
از سرِ جویِ عشوه آب ببند؛
بیش از این گِرد پای حوض مگرد.
تا مرا، در میان تابستان،
مر ترا پوستین نباید کرد.

«پوستین کردن» کنایه‌ای است از نکوهیدن و زشت گفتن.

هم او راست:

جدّ بی هزل ــ زیرکان گویند
جان بکاهد؛ ملالت افزاید.
طعنهٔ دشمنان گزاینده است؛
طیبت دوستان بنگزاید.
پوستینم مَکُن؛ که از غم و درد،
فلکم پوست می بپیراید.

یا هم او گفته است:

حاسدت با تو اگر نردِ عداوت بازد
آبْدندانتر از او کس نتوان یافت؛ ببازا!

نیز:

حادثه در نَردِ دَرد و فتنه در شطرنجِ رنج،
بدسگالت را حریف **آبْدندان** یافته.

«آبْدندان»، در این بیتها، کنایه‌ای است از گونهٔ رمز از گول و ساده‌دل؛ از کسی که به آسانی می‌توان او را فریفت و بر وی دست یافت.

۴ ــ **ایماء**: کنایه‌ای است که میانجیها در آن اندک، و خواست سخنور از آن آشکار باشد. به سخن دیگر، راه بردن از بایسته (لازم) به بایا (ملزوم) به آسانی، انجام بگیرد. بیشینهٔ کنایه‌هایی که در زبان و ادب به کار برده

می‌شوند از این گونه‌اند. از این روی، این گونه از کنایه را نمونه‌هایی بسیار است.

«خواجهٔ رندان» فرموده است:

دلم از وحشت زندان سکندر بگرفت؛
رخت بربندم و تا ملک سلیمان بروم.

«رخت بربستن»، در این بیت، کنایه‌ای نزدیک و آشناست از سفر کردن و رفتن از جایی به جایی. «زندان سکندر» و «ملک سلیمان» نیز کنایه‌هایی آند از گونهٔ «رمز» از شهر یزد و سرزمین پارس.

مسعود سعد سلمان راست:

بسته‌اندم چو شیر و بر تن من،
چرخ **دندان** چو شیر **می‌خاید**.

«دندان خاییدن» کنایه‌ای است از گونهٔ ایما از بیم دادن و آماده کشتن و دریدن شدن.

هم او گفته است:

در هیچ حمله هرگز **نفکنده‌ای سپر**؛
با حملهٔ زمانهٔ توسن چگونه‌ای؟

«سپر افکندن» کنایه‌ای است از گونهٔ ایما از شکست آوردن و از جنگ دست بازداشتن.

یا انوری گفته است:

برگ‌ریزان، به همه حال، فرو باید ریخت،
به قدح **آنچه از او برگ و نوایِ طرب است**.

«آنچه برگ و نوای طرب از اوست» کنایه‌ای است روشن از باده.

نیز کنیزکی هندو که دل از انوری ربوده بوده است، او را، گفته است:

گفتم: «ار زر نَبُود، پس چه بُوَد تدبیرم؟»
گفت: «یک بدرهٔ زر فکر کن و ریش مخار!»

«ریش خاریدن» (= خاراندن)، در این بیت، کنایه‌ای است از گونهٔ ایما از درنگ کردن در کار؛ و گمانمند و دو دل ماندن.

خاستگاه کنایه ــ کنایه‌های مردمی

آنچه در پایان سخن از کنایه می‌شاید برافزایم آن است که کنایه، بدان‌سان که از این پیش نیز یاد کرده آمد، از هنرهایی است، در دانش بیان که در قلمرو زبان نیز کاربرد دارد. بیشینهٔ کنایه‌هایی که در ادب به کار برده می‌شود، از زبان مردم ستانده شده است؛ و پدیدآوران این کنایه‌ها مردمان بوده‌اند، نه سخنوران. کنایه‌های مردمی بیشتر از گونهٔ رمز و ایمایند. این گونه کنایه‌ها که سخنوران از زبان مردم به وام گرفته‌اند و در سروده‌های خویش به کار برده‌اند، کنایه‌هایی‌اند که هنجارهای زیستی، باورها، رسم و راهها و ویژگیهای مردمیِ دیگر را باز می‌تابند؛ یا در خود نهفته می‌دارند. از این روی، گاه چون پیشینه و خاستگاه کنایه از میان رفته و فراموش شده است، یافتن پیوند در میانهٔ بایسته و بایا آسان نیست. کنایه‌هایی چون دندانْ گرد (= آزمند و گرانفروش)، سپید دست (= ستمگار)، ناخنْ خشگ (= تنگ‌چشم و فرومایه) که در قلمرو زبان کاربرد دارند از این گونه‌اند.

ابوالفرج رونی، چامه‌سرای توانا در سدهٔ پنجم هجری، در بیتی، چهار کنایه از این گونه را بدین‌سان به کار گرفته است:

ز عشق یار، بجنبد کَش و بپیچد دل؛
ز حرص باده، بپَرد لب و بخارد کام.

در این بیت، «جنبیدن کش»، «پیچیدن دل»، «پریدن لب»، و «خاریدن کام» کنایه‌هایی‌اند که از باورهای مردمی برآمده‌اند.

در فرهنگ مردم، هنجارها و رفتارهای هریک از اندامهای تن می‌تواند پیامی نهانی را در خود نهفته داشته باشد؛ و به شیوه‌ای رازآمیز رویدادهای آینده را بر آدمی آشکار گرداند. چنین رسم و راهی از باورهای باستانی و اسطوره‌ای به یادگار مانده است. در جهان باستان، «مرغْ نشانان» و نهانگویان با «مروا»

و «مرغوا»* زدن و بررسی اندرونهٔ تپنده و لرزان برخیان**، رازهای آینده را پیش می‌گفته اند.

پاره‌ای از کنایه‌ها نیز نشانگر روشها و رسم و راههای زندگی آند؛ از این گونه کنایه‌ها می‌توان «کمر بر میان بستن» را که کنایه از آمادگی برای انجام دادن کار است؛ و از چگونگی جامه پوشیدن برآمده است؛ یا «شستن دست از کاری» را که کنایه از فرونهادن کار و به پایان بردن آن است، یا «شستن دست برای کاری» را که نشانهٔ آغازیدن به آن کار است نمونه آوردْ. این هردو کنایه از شیوهٔ نشستن بر خوان، برخاسته است. خورندگان پیش و پس از خورش دست می شسته اند.

از همین گونه کنایه‌هاست آنچه خاقانی دربارهٔ پیغمبر اسلام فرموده است:

بر خوان این جهان زده انگشت در نمک؛
ناخورده، دست شسته از این بی نمکْ آبا.

«انگشت در نمک زدن» کنایه‌ای است از آغاز به خورش کردن، این کنایه برخاسته از این رسم است که چون بر خوان می نشسته اند، انگشت در نمک می زده اند؛ و بر دهان می نهاده اند.

پاره‌ای از کنایه‌ها نیز از رفتارهای آدمی و واکنشهای او در برابر رویدادها و انگیزشهای گونه‌گون برآمده اند. از این گونه آند کنایه‌هایی که در پی نمونه وار یاد کرده می شوند.

آستین افشاندن کنایه‌ای است از فرو نهادن، خوار داشتن، رها کردن. «خواجه» فرموده است:

ترا رسد شَکَرْآویز خواجگی، گهِ جود؛
که آستین به کریمان عالم افشانی.

* «مرغ نشان» موبد یا کاهنی بوده است که رفتار مرغان را برمی‌رسیده است. و با گزارش نهانگرایانهٔ آنها، پیشامدهای نیک و بد را گمان می زده است؛ مروا: فال نیک؛ مرغوا: فال بد.
** برخی: قربانی.

دست افشاندن و پای کوفتن کنایه‌ای است از رقصیدن و شادمانه بودن. آنچنانکه هم «خواجه» فرموده است:

چو در دست است رودی خوش، بزن مطرب سرودی خوش؛
که **دستْ‌افشان** غزل خوانیم و **پاکوبان** سر اندازیم.

دست گزیدن کنایه‌ای است از پشیمان شدن و دریغ بُردن. «خواجه» راست:

از بس که **دست می‌گزم** و آه می‌کشم،
آتش زدم چو گُل به تن لَخت لَخت خویش.

دست را ستون زنخ کردن کنایه‌ای است از اندوه و دلْ‌افسردگی. «استاد» فرموده است:

ورا دید با دیدگان پر ز خون؛
به زیر زنخ دست کرده ستون.

دستْ پسودن کنایه‌ای است از خرسندی و بسنده کردن بدانچه که هست. همچنان، «استاد فرزانهٔ توس» راست، از زبان رستم به اسفندیار:

سزای تو گر نیست، چیزی که هست
بکوشیم و با آن **پساییم دست**.

پشت پا زدن کنایه‌ای است از فرو نهادن و از خود راندن. «مجیر بیلقانی» گفته است:

مجیر ار چه زد **پشت پایی** جهان را،
به منّت، ز تو دردِ سر می‌پذیرد.

ریش کندن کنایه‌ای است از خشم و آشفتگی. مسعود سعد سلمان گفته است:

مایه باید که سود بربندی
ور نه برخیز و خیره، **ریش مکن**.

سر تافتن کنایه‌ای است از نپذیرفتن و گردن ننهادن. مجیر بیلقانی راست:

عالم به قول هیچ کس از فتنه **سر نتافت**؛
آهن به جهدِ هیچ کسی کیمیا نشد.

سر فرو افکندن کنایه‌ای است از شرمساری «خواجه» فرموده است:

به کنج میکده گریان و **سرفکنده** شوم؛
چرا که شرم همی آیدم ز حاصل خویش.

پایی درپیش وپایی درپس داشتن کنایه‌ای است از گمانمند و دودل بودن. انوری راست:

گویدم انوری: «در این پیوند،
پائ درپیش وپائ بازپَسَم.»

پای برجای بودن نیز کنایه‌ای است از استواری و پایداری. همچنان از انوری است:

گویم: «اینک از اینْت می‌گویم
پائ برجای نیست همنفسم.»

پشت پای کسی را خاریدن کنایه‌ای است از چاپلوسی و به خوشایند کسی رفتار کردن؛ هم او راست:

اینکه او پشت دست می خاید
همه را پشت پای می خارد.

پیراهن قبا کردن (دریدن پیراهن) کنایه‌ای است از سوگ و بی‌تابی و اندوه بسیار. «خواجه» فرموده است:

پیراهنی که آید از او بوی یوسفم،
ترسم برادران غیورش **قبا کنند.**

نیز مجیر بیلقانی راست:

هر شب، قبای صبر بسوزم، به آهِ گرم؛
وز دستِ صبح، **پیرهن خویش بردرم.**

جامه به دندان گرفتن کنایه‌ای است از شتافتن و تندی در رفتار. سنایی گفته است:

غم گریزد، چو او شود خندان
به تگِ پای، **جامه در دندان.**

خاستگاههای کنایه از آنچه نمونه‌وار نوشته آمد آشکار می‌گردد. بسیاری از کنایه‌ها، به‌ویژه کنایه‌های مردمی از هنجارهای اجتماعی ورفتارهای انسانی و ویژگیهای فرهنگی برآمده‌اند؛ و از دید مردمشناسی شایستهٔ بررسی آند.

کنایه‌های شاعرانه نیز گاه از همین زمینه‌ها مایه می‌گیرند. ویژگی بنیادین در کنایه‌های شاعرانه آن است که تراویدهٔ ذهن سخنورآند. از این روی، کاربردی گسترده، چون کنایه‌های مردمی، نمی‌یابند. این کنایه‌ها همواره به قلمرو زبان نمی‌رسند؛ لیک اگر کنایه‌های شاعرانه مردمی بشوند، از قلمروِ ادب به قلمرو زبان راه جُسته‌اند؛ وارونهٔ کنایه‌های مردمی که از قلمرو زبان به قلمرو ادب برده شده‌اند.

جدایی دیگر، در میانهٔ کنایه‌های مردمی و کنایه‌های شاعرانه، در آن است که کنایه‌های مردمی، به هر شیوه‌ای که به کار برده شوند، همواره یکسان می‌مانند؛ چون واژه‌ای که در معنای راستین خویش در زبان به کار گرفته می‌شود. برای نمونه، هرگاه که میان بستن یا کمر برمیان بستن به کار برده شود، خواست از آن فرمانبری و آمادگی است برای چاکری و خدمتگری. امّا کنایه‌های شاعرانه، چون از آفرینش هنری مایه می‌گیرند، بسته به پسند و پندار سخنوران دیگرگون می‌شوند. نمونه را، مسعود سعد سلمان، آنگاه که خواسته است از باده به کنایه سخنْ ساز کند، زمانی آن را «مایهٔ شادی» خوانده است:

شهریور است و گیتی از عدل شهریار،
شاد است؛ خیز و **مایهٔ شادی** بَرِ من آر.

زمانی دیگر از آن، با این کنایه‌ها یاد کرده است:

از آن معشوق حوْر آیین، از آن ممشوق سرو آسا،
وز آن خوشخوی گلْ عارض، وز آن زیبای مه پیکر،
بخواه آن **طبع را قوّت**؛ بخواه آن **کام را لذّت**؛
بخواه آن **چشم را لاله**؛ بخواه آن **مغز را عنبر**.

در آغاز چامه‌ای دیگر نیز، در بیتهایی چند، بدین‌سان، با بهره جُستن از

کنایه، از باده سخن گفته است:

بیار آن مهِ دیده و مِهر جان؛
که بنده است و چاکر و را این و آن.
از آن ماه پروردهٔ مِهْرْ پخت
که از ماه تن دارد؛ از مهرْ جان.
چو بر کف گرفتیْش، گویی مگر
همی بر سمن بشکفد ارغوان.
چو بر لب نهادیْش، گوید خِرَد:
«مگر آب نار است یا نارْ دان».
از او کس دهان ناف آهو نکرد،
که نه زَهره بستد ز شیر ژیان.
چنان باشد اوّل که گویی تنش
دو دل دارد از تاب و زور و توان.
چنان گردد آخر که گویی مگر
ز سستی تنش را برآید روان.

کنایه‌های شاعرانه بیشتر از گونهٔ کنایه از موصوفند؛ گاه از گونهٔ تلویح.

کنایه‌ها هم آغاز و انجامی دارند؛ پاره‌ای از کنایه‌ها روزگاری کارایی خویش را از دست می‌دهند. با دگرگون شدن خاستگاهها، کنایه‌هایی از میان می‌روند؛ تا کنایه‌هایی دیگرپدید آیند؛ و جای آنها را بگیرند. کنایه‌ها، در هر دوره‌ای از تاریخ و فرهنگ از گونه‌ای دیگر می‌توانند بود. از آنجا که زمینه‌ها و ارزشهای فرهنگی در هر دوره‌ای دگرگونیهایی می‌یابند، کنایه‌هایی که از این زمینه‌ها برمی‌خیزند نیز، به ناچار، دیگرگون می‌شوند. برای نمونه، ما امروز کنایه‌هایی چون «خریطه کش» (= شاگرد؛ پادو) یا «غاشیه‌دار» (= چاکر، فرمانبر) را که در دوره‌های گذشته کاربردی گسترده در زبان داشته‌اند، دیگر به کار نمی‌بریم؛ زیرا آن هنجاری اجتماعی که این کنایه‌ها از آن

برخاسته‌اند، در روزگار ما، از میان رفته است. با اینهمه پاره‌ای از کنایه‌ها که می‌توان آنها را به سخنی شاعرانه کنایه‌های **سختْ جان** نامید، با آنکه پایگاه اجتماعی و فرهنگی خویش را از دست داده‌اند، همچنان در زبان می‌پایند؛ و به کار برده می‌شوند. از این گونه‌اَند کنایه‌هایی سختْ جان چون «دندانْ گِرد» و «سپیدْ دست»؛ یا «شال و کلاه کردن» که کنایه است از آمادهٔ رفتن و انجام کار شدن (= کمر بستن) که هنوز در زبان کاربرد دارد. با آنکه دیری است که دیگر کلاه و شالی که بر کمر می‌بسته‌اند، در شمار تن‌پوش ما ایرانیان نیست.

به همان‌سان که کنایه‌هایی به پایان خود می‌رسند، کنایه‌هایی نو، اندک اندک، از دل زبان سر برمی‌آورند؛ و جان می‌گیرند؛ کنایه‌هایی که هنجارها و رفتارهایی نو را بازمی‌تابند و نشان می‌دهند. از این گونه است کنایهٔ «چراغ سبز نشان دادن» که کَمْ کَمَک جای خود را در زبان گشوده است. این کنایه که در معنی روی خوش نمودن و پذیرفتاری به کار برده می‌شود، کنایه‌ای است که از هنجاری در زندگانی نو برآمده است: چراغ سبز، در چهارراهها، نشانهٔ آن است که راه در برابر اتومبیل گشوده است؛ پس راننده می‌تواند به راه خود برود.

فرهنگ واژگان

واژگان زیر، بجز واژگانی که با نشانهٔ * نشان داده شده‌اند، برای نخستین بار در این کتاب به کار گرفته شده‌اند. این واژگان برابرهایی بیشتر پارسی اند که به جای واژگان سنتی فراپیش خوانندگان و سخندانان نهاده می شوند:

* آخشیج: تضاد.
* آموزه: آنچه می آموزند؛ درس.
آمیغ: ترکیب.
آمیغ برافزوده: ترکیب اضافی.
آمیغی: ترکیبی.

استعارهٔ آشکار: استعارهٔ مصرّحه.
استعارهٔ پایه: استعارهٔ اصلیّه.
استعارهٔ پرورده: استعارهٔ مرشّحه.
استعارهٔ پیراسته: استعارهٔ مجرّده.
استعارهٔ پیرو: استعارهٔ تبعیّه.
استعارهٔ دور و شگفت: استعارهٔ خاصیّهٔ غریبه.
استعارهٔ رها: استعارهٔ مطلقه.
استعارهٔ ریشخند: استعارهٔ تهکمیّه.
استعارهٔ کنایی: استعارهٔ مکنیّه.
استعارهٔ ناساز: استعارهٔ عنادیّه.

استعارهٔ نزدیک و آشنا: استعارهٔ عامیّهٔ مبتذله.
استعارهٔ همساز: استعارهٔ وفاقیّه.

بازْنمود: توضیح؛ تعریف.
* باشگونگی: قلب.
باورشناسی: ایدئولوژی.
بایا: ملزوم.
بایایی: ملزومیّت.
بایستگی: التزام؛ لازمیّت.
بایسته: لازم.
برابری در سخن: مساوات.
* بَرْکامه: به رغم.
بَرْنهادگی: مواضعه.
بگوهر: ذاتی.

پروردگی: ترشیح.
پیراستگی: تجرید.
پیوستگی و گسستگی: وصل و فصل.
پیوند: علاقه.

تشبیه آمیغی: تشبیه مرکّب.
تشبیه استوار: تشبیه مؤکّد.
تشبیه باشگونه: تشبیه مانسته به مانند.
تشبیه برتری: تشبیه تفضیل.
تشبیه جدا: تشبیه مفروق.
تشبیه دَرْپیچیده: تشبیه ملفوف.
تشبیه دور و شگفت: تشبیه بعید غریب.

تشبیه رسا: تشبیه بلیغ.
تشبیه رنگ باخته و بیفروغ: تشبیه قریب مبتذل.
تشبیه ساده: تشبیه مرسل.
تشبیه نهان: تشبیه اضمار یا مضمر.
تشبیه وارونه: تشبیه معکوس.
تشبیه یکسان: تشبیه تسویه.
تشبیه یگانه: تشبیه مفرد.
تندیسگی: تجسّم داشتن.
تهْی یاد: خالی الذهن.

چشمزد: تلمیح.
چونان یگانه: در حکمِ واحد.

دَرْپیوسته: منظوم.

رسایی در سخن: بلاغت.

زیباشناسی سخن: فنون بلاغت.

ستوده: ممدوح شعر.
* سرواد: شعر.
سوگ سروده: مرثیه.

فراخی در سخن: اطناب.
فرو گرفت: قصر یا حصر.

کارْرفتگی: مفعولیّت.
کنایهٔ آشکار: کنایهٔ واضح.
کنایهٔ دور: کنایهٔ بعید.
کنایهٔ نزدیک: کنایهٔ قریب.

کنایهٔ نهان: کنایهٔ خفی.
کنندگی: فاعلیّت.
کوتاهی در سخن: ایجاز.

* گزاردن: تفسیر کردن.
* گوهر: ذات.

مانْروی: وجهِ شَبَه.
مانستگی: مانسته بودن.
مانسته: مشبّهٌ به.
مانَنده: مشبّه.
مانْواژ: ادات تشبیه.
مجازِ آنچه خواهد بود: مجاز ما یکون
مجازِ آنچه بوده است: مجاز ما کان.
مجازِ بایا و بایسته: مجاز ملزوم و لازم.
مجازِ بایسته و بایا: مجاز لازم و ملزوم.
مجازِ جایگیر و جای: مجاز حالّ و محلّ.
مجازِ جای و جایگیر: مجاز محلّ و حالّ.
مجازِ نامْ ابزار: مجازِ اسم آلت؛ آلیّت.
مجازِ وابستگی: مجاز تقیید.
مجازِ همسایگی: مجاز مجاورت.

نامِ گونه: اسم جنس.
نشانهٔ برونی: قرینهٔ لفظیّه.
نشانهٔ درونی: قرینهٔ معنویّه.
نشانهٔ واگردان: قرینهٔ صارفه.
نهادین: موضوعه.
نهانگرایی: فرهنگ خفیه. (occultisme)

وابسته: مقیّد.

همانندی: تشبیه.
همبستگی: مراعات نظیر.
همسازه: معادله.
همگونی: جناس.
همانی: تشابه.

خود را بیازمایید

بدان‌سان که در دیباچهٔ کتاب بازنموده شده است، چون سرشت دانشها و درسهایی چون زیباشناسی سخن سرشتی دوگانه است؛ و در آنها تنها به آموختن و دانستن نمی‌توان بسنده کرد؛ و آموزه‌ها را می‌باید در متن سروده‌ها ورزید و به کار گرفت، شایسته دانستیم که پرسشها و تمرینهایی را چونان افزونه‌ای بر کتاب، با نام «خود را بیازمایید»، در پایان آن بیفزاییم؛ تا مگر خوانندگان پرتلاش و سخن‌دوست، نیز دانشجویان را در بهره جستن بیشتر از این کتاب به کار آید.

پرسشهای بخش زیباشناسی سخن

۱ ــ چگونه می‌توان ادب را از زبان بازشناخت؟

۲ ــ ادب چیست؟

۳ ــ ادبْدان کیست؟

٤ ــ زبان چگونه به ردهٔ ادب فرا می‌رود؟

۵ ــ آرمان هنری چیست؟

٦ ــ بزرگترین کردار و توان هنرمند چیست؟

۷ ــ پیام هنری در ادب چگونه پدید آورده می‌شود؟

۸ ــ بتهوفن با آواها چه می‌کند؟

۹ ــ واژگان در شعر به چه چیز می‌مانند؟

۱۰ ــ چرا مرز باریک در میانهٔ زبان و ادب را به آسانی درنمی‌یابیم؟

۱۱ ــ جانمایه های هنری در سروده هایی چون شاهنامه در چیست؟
۱۲ ــ چرا شاهنامه سخنی آتشین است؟
۱۳ ــ شعر فردوسی چیست؟
۱٤ ــ آموزه های زیباشناسی به چه کار می آیند؟
۱۵ ــ سرشت درسهایی چون زیباشناسی سخن چگونه است؟
۱٦ ــ دو گونهٔ فراگیر در آرایه های سخن کدامند؟
۱۷ ــ دانش معانی چه دانشی است؟
۱۸ ــ هشت زمینهٔ دانش معانی کدامند؟

پرسشهای بخش بیان

۱ ــ دانش بیان چیست؟
۲ ــ چرا سخنور شیوه هایی ویژه را در بازنمودِ اندیشه های خویش به کار می‌گیرد؟
۳ ــ دامِ ترفند چیست؟
٤ ــ شیوهٔ شورانگیز در بازنمودِ اندیشه چرا به «هان!» می ماند؟
۵ ــ ساده‌ترین شیوهٔ بیان، در بازنمودِ دلیری بهرام کدام است؟
٦ ــ چرا سخنور بهرام را، در دلیری به شیر مانند می‌کند؟
۷ ــ چهار شیوهٔ بیان را در بازنمودِ دلیری بهرام با هم بسنجید.
۸ ــ معنای زبانی واژه شیر چیست؟
۹ ــ معنای ادبی واژه شیر کدام است؟
۱۰ ــ نشانهٔ واگردان چیست؟
۱۱ ــ جانْمایهٔ هنری، در «شیری را دیدم که شمشیر زد»، چیست؟
۱۲ ــ سخنور، از دیدِ روانشناسی هنر، چه می‌کند؟
۱۳ ــ سخنْ‌دوست چگونه با سخنور هنباز می‌گردد؟
۱٤ ــ راز سخن حافظ در چیست؟
۱۵ ــ چگونه می توان از میهماننوازی هرمز به شیوه ای هنری سخن گفت؟
۱٦ ــ چهار زمینهٔ ترفندهای شاعرانه در دانش بیان کدامند؟

پرسشهای بخش مانندگی (تشبیه):

۱ ــ چهارسوی مانندگی کدامند؟
۲ ــ تشبیه آشکار چیست؟
۳ ــ کدام دو پایهٔ مانندگی را می توان از سخن سترد؟
٤ ــ برتری بنیادین مانسته در چیست؟
۵ ــ چرا نمی توانیم بگوییم: «بهرام در دلیری مانند گرگ است»؟
٦ ــ تشبیه وارونه چیست؟
۷ ــ حسّی در دانش بیان چیست؟
۸ ــ خیالی در دانش بیان چیست؟
۹ ــ عقلی در دانش بیان چیست؟ سه گونهٔ آن کدامند؟
۱۰ ــ گونه های تشبیه را از بیتهای زیر بدر کشید و بازنمایید:

۱ ــ اگر به خُلق کند مرده زنده، این نه عجب
که خُلق او به لطافت چو آب حیوان است.
۲ ــ هر آنکه با تو ندارد چو تیر تو دلْ راست،
ز رنج، قامت او گوژ چون کمان تو باد.
۳ ــ گاه از عناست خصم تو پیچنده همچو مار؛
گه دستها نهاده به سر بر، چو عقرب است.
٤ ــ بر مثالِ دیدهٔ مور است تنگ او را دهان؛
همچو عیش خصمِ دستور است تلخ او را جواب.
۵ ــ پیش قدرت، زُحل شود هر دم،
چون مه نو دو تا، ز بهرِ سجود.
٦ ــ مخالف تو، ز آسیب بخت بد، پیوست
چو بخت فرخ تو، چشم بی وَسَن دارد.
۷ ــ گاه عتابِ خصم، عقابی است صولتش؛
کو را ز زخم و صاعقه، منقار و مخلب است.

۸ــ حضرت تو مراست چون کعبه،
مدحت تو مراست چون توحید.
۹ــ ز عشق او جهان بر من شود چون حلقهٔ ماتم،
چو زلف او ز عنبر حلقه اندر یکدگر بندد.
۱۰ــ شود چون شکّر از آب و چو مشگ از آتش آن کودل
در آن زنجیر پر مشک و عقیق پر شکر بندد.
۱۱ــ لقای اوست چو فرّ همای فرخنده؛
عطای اوست چو فضل خدای نامعدود.
۱۲ــ ز دوده خنجر تو هست چون عصای کلیم؛
ستوده رای تو چون خاتم سلیمان است.
۱۳ــ خُلق تو بوستان لَطَف را چو یاسمین؛
رای تو آسمانِ شرف را چو آفتاب.
۱٤ــ رای تو مُلک را چو چمن را مَطَر بُوَد؛
رسم تو شرع را چو سمن را صبا بود.
۱۵ــ سوی فراز گراینده روح چون آتش؛
سوی نشیب شتابنده جسم چون باران.
۱٦ــ همچو گُل خُرّم بُوَد همواره طبع آن کسی
کو چو گُل دارد گشاده در مدیح تو زبان.
۱۷ــ ایا قطب دین، میر میران، تو آنی
که جیحونْ عطایی و گردونْ توانی.
ستوده چو عقلی؛ گزیده چو دینی؛
خجسته چو بختی؛ یگانه چو جائی.
۱۸ــ زیبد اگر به آبِ قبولش بپروری
کو بر درختِ مدحت تو شاخ برور است.
۱۹ــ خصم او گاه نظر در پیش او باشد چنانک
گور در دست هزبر و کبک در پای عقاب.

۲۰ــ خمیده قامت و رخْ پر سرشگ و دلْ پرنار،
ز جور گردون، بدخواه تو چو گردون باد!
۲۱ــ چون گهِ توقیع در دستش قلم، خصمش مدام،
اشکبار و زردْ رخسار و بریده سر بُوَد.
۲۲ــ چو خاک و باد حسود تو، خوار و بی آرام،
ز آبِ تیغ تو و ز آتشِ سنان تو باد!
۲۳ــ ای طبع و وقار و خشم و حلمت
چون آب و چو خاک و آتش و باد...
۲٤ــ چو برج و دُرج، ز مدح تو، خاطر «جبلی»
پر از ستارهٔ رخشان و دُرّ مکنون باد!
۲۵ــ مُهر است دولت وی و ایّام خاتم است؛
جان است سیرت وی و اسلام پیکر است.
۲٦ــ ستوده‌ای که سخا و وفا و دانش را،
کفش مدار و دلش قطب و خاطرش کان است.
۲۷ــ سنان او چو شهاب و عدو چو آهرمن؛
بنان او چو سحاب و ولی چو ریحان است.
۲۸ــ باغِ حکمت را نهالی؛ چرخِ همّت را شهاب؛
دستِ ملّت را سِواری؛ چشمِ دولت را سواد.
۲۹ــ ز عشق تست، چو زلف و میان و وعدهٔ تو
قدم دو تاه و تنم لاغر و شبم ممدود.
۳۰ــ شخصم از مه روی و پروین جبهت و خور عارضش،
شد چو تیر از خور، گُل از پروین، کتان از ماهتاب.
۳۱ــ قصرش ز نیکوی و سرایش ز انبُهی،
چون روضهٔ بهشت و چو صحرای محشر است.
۳۲ــ حلقه‌های زلف او هستند چون آهرمنان،
برهم افتاده ز عکسِ آن رخان چون شهاب.

۳۳ــ ور چه بر آتش نشینی هم نباشی مرد عشق،
گر بجوشی یا بگریبی یا بپیچی چون کباب.
۳٤ــ محل و طلعت او چون سپهر و چون مهر است؛
سنان و خنجر او چون قضا و چون قدر است
۳۵ــ دامن و جیب و کف سایلش از بخشش او
صدف لؤلؤ و کان زر و گنج درم است.
۳٦ــ کوس چون رعد و فَرَس چون ابر و خنجر چون درفش؛
تیر چون باران و خون چون سیل و سرها چون حباب.
۳۷ــ رسم تو چون روان و سیادت چو قالب است؛
رای تو چون نگین و سعادت چو خاتم است.
۳۸ــ ظفر بر شخص تو خفتان؛ قضا در تیر توپیکان؛
اجل در کین توپنهان؛ امل از مهر توپیدا.
۳۹ــ ای رزمگه و بزمگهت، خصم و ولی را،
چون هاویهٔ هایل و چون روضهٔ رضوان.
٤۰ــ من جز به شخص نیستم آن قوم را نظیر؛
شمشیر جز به رنگ نماند به گندنا.
٤۱ــ ز ایشان همه مرا نُبَود با ک ذرّه‌ای؛
کز آبگینه ظلم نیاید بر آسیا.
٤۲ــ سوسن چو دو رخسارهٔ آن شهرهٔ صنم گشت؛
سنبل چو دو جرارهٔ آن طُرفه پسر شد.
٤۳ــ بود تیغ تو جاویدان، ز خون دشمنان چونان
که ریزد خردهٔ مرجان کسی بر تختهٔ مینا
(عبدالواسع جبلی)

٤٤ــ دل شادت چو عقل بی زَلَل است؛
کف رادت چو علم بی آهوست.

۴۵ ــ یکی سخت سنگم که بگشاد چرخ،
ز چشم من آبی؛ ز دل آذری.
۴۶ ــ در باغِ طرب گشت گلِ وصل پدید؛
جان همچو نسیم بر گل وصل وزید.
۴۷ ــ به زیر اندرش، باره غرّنده شیری؛
به دست اندرش، نیزه پیچنده ماری.
۴۸ ــ کس را چو بنفشه سر فرو نارم من؛
شیرم؛ ننهم هیچ کسی را گردن.
۴۹ ــ آهوی مشکنافه گشت نسیم
که ز جَستن همی نیاساید.
۵۰ ــ موی و رویم سپید گشت و سیاه؛
روی شد موی و موی شد رویم.
۵۱ ــ آب چون آتش بُوَد با خشمش؛ آتش همچو آب؛
گنگ چون دریا بُوَد، با جود او؛ دریا چو گنگ.
۵۲ ــ در عشق تو همچو ابر می‌گریم زار؛
وز درد چو برگ زرد دارم رخسار.
۵۳ ــ در انده هجرانْش، اگر داری دوست
چون نای ز دل نال، نه چون چنگ ز پوست.
۵۴ ــ بوستان شد همچو روی دوستان؛
باز روی دوستان چون بوستان.
۵۵ ــ آن خوی که بر آن روی نشیند همی از شرم.
گویی که به گلبرگ بر افتاده نَمَستی.
۵۶ ــ در مغز و طبعم افتاد آتش؛ ز بهر آنک
دست تو بر نبید، بلور است و آفتاب.
۵۷ ــ مانندهٔ ستاره است اندر شب سیاه
معنیِ روشن تو در آن خط همچو قیر.

۵۸ ــ خورشید جهانفروز شد رایم ؛
باران زمینْ نگار شد جودم.
۵۹ ــ چنان گریم که بی معشوق عاشق؛
چنان نالم که بی فرزند مادر.
۶۰ ــ گنجی که زپیش آن بجَستند منم؛
کوهی که به غم فرو شکستند منم.
پیلی که به زخمیْش بخستند منم؛
شیری که به بازیش ببستند منم.
۶۱ ــ ای ترک لاله رخ بده آن لاله گون شراب؛
تابان ز جام، چون رخ لعل از قصبْ نقاب.
۶۲ ــ چون گل زغمت دریده ام پیراهن؛
چون لاله بیالوده ام از خون رخ و تن.
چون شاخ بنفشه سر نگون باشم من؛
ترسم که بسی عمر نیابم چو سمن.
۶۳ ــ چون آتش و آب از بَدی پاکم و ناب؛
چون آب صفا دارم و چون آتش تاب.
در آتش و آبم، کند ار چرخ عذاب،
بیرون آیم چو زرّ و دُرّ ز آتش و آب.
۶۴ ــ زمینی است چون صورت دلفروزی؛
هوایی است چون سیرت بُردباری.
۶۵ ــ صدری که رای روشن و طبع کریم او
چون آسمان بلند و چو دریا توانگر است.
۶۶ ــ روز نقصان گیرد اکنون همچو عمر بدسگال؛
شب بیفزاید کنون چون بخت شاه کامران.

(مسعود سعد سلمان)

٦٧ ــ از عارض و روی و زلف داری
طاووس و بهشت و مار با هم.
٦٨ ــ نیست شب کز رخ و سرشگ به هم
صد بهار و خزان نمی یابم.
٦٩ ــ چون صفر و الف، تهی و تنها؛
چون تیر و قلم، نحیف و عریان.
۷۰ ــ دوش که بود از قیاس شکل شب از ماه نو
هندوی حلقه به گوش گرد افق پاسبان.
۷۱ ــ رو که ز عکس لبت، خوشهٔ پروین شده است
خوشهٔ خرمای تر، بر طبق آسمان.
۷۲ ــ چو باد از در هرکس، نخوانده، درنشوم؛
چو خاک خود را هم بیخبر بنگذارم.
۷۳ ــ چو آب درنشوم بهر نان به هر گوشه؛
از آن چو شمع همه ساله خویشتن خوارم.
(خاقانی).
۷٤ ــ فکندگی تو چون سفره از پیِ نان است؛
چو دیگ بر سرِ آتش ز بهر سِنکبایی.
۷۵ ــ به نیم جو چو ترازو زبان برون آری؛
و گرچه سنگ نهی بر دل از شکیبایی.
۷٦ ــ به سان شمع، از آنی به زندگی در گور،
که از مشیمهٔ کُن با کفن همی زایی.

(کمال الدین اسماعیل سپاهانی)

پرسشهای بخش استعاره:

۱ ــ چگونه مانندگی دلدار به ستاره تا قلمرو استعاره فرا می رود؟
۲ ــ چرا استعاره گونه ای از مجاز مرسل است؟

۳ــ معنای زبانی واژه چیست؟
٤ــ معنای ادبی واژه چیست؟
۵ــ چگونه ذهن از معنای زبانی واژه به معنای ادبی آن راه می برد؟
٦ــ دو گونهٔ «نشانهٔ واگردان» کدامند؟
۷ــ در استعاره، پیوند (= علاقه) چیست؟
۸ــ سخنور چرا مانند ه را به مانسته می پیوندد؟
۹ــ چرا در استعاره نیازی نیست که از مانند ه یادی برود؟
۱۰ــ چه ویژگیهایی نشانهٔ واگردان می توانند شد؟
۱۱ــ چرا در استعاره معنای زبانی واژه یکباره فرو نهاده می شود؟
۱۲ــ روندِ پروردن مانند ه سرانجام به کجا می رسد؟
۱۳ــ چهارسوی استعاره کدامند؟
۱٤ــ جامع و مستعار در استعاره برابر با کدام پایه ها در تشبیهند؟
۱۵ــ دو گونهٔ بنیادین استعاره کدامند؟
۱٦ــ استعارهٔ آشکار چیست؟
۱۷ــ چهارسوی استعاره را در گل، در این سخن، «بتی دارم که گرد گُل
ز سنبل سایه‌بان دارد»، بازنمایید.
۱۸ــ گونه های استعارهٔ آشکار را در بیتهای زیر بیابید و بازنمایید:

۱- بوستان با سپهر همتا شد
که پر از شعری و ثریّا شد.
۲- از خویِ ابر، گُل صدف کردار
دُرّ ناسفته در دهان دارد.
۳- دریا بودت در کف آن زمرّد؛
زو یابد از آن روی خاکِ مرجان.
٤- گر حُسن تو جادو و مشعبد نشدستی
بر روی تو کی لاله و نرگس بهمستی؟

۵- اختران سپید در خنده
چه نمایی، اگر ظلام نه ای؟
۶- زلف پر پیچ برشکسته به گُل؛
چشم پر خواب سرمه کرده به ناز.
۷- ز آن دانهٔ نار تو گر یافتمی قِسْمی
کی اشک دو چشم من چون دانهٔ نارستی.
۸- سیراب گُلا! بی تو بر آتش خارم؛
دود است دمم که جز به آتش نارم.
۹- دل فگار است همچو دانه؛ از آنک
زیرا این سبز آسیاست کنون.
۱۰- ای خرامنده سرو و تابان ماه!
روز آذر مَیِ چو آذر خواه.
۱۱- هر دُر که لبت در صدف گوشم ریخت،
هجران توأم ز دیدگان بیرون کرد.
۱۲- پر پنبه و آرد شد در و بام؛
من گُرْسُنه و برهنه چونم؟
۱۳- مشک تو بجوشید بتا ز آتشِ رویت؛
یک قطره چکیده از وی؛ شد نادره خالی.
۱٤- ای دو لب تو عقیق و در دو عقیقت،
دو رده دُرّ است؛ هر دو صافی و مکنون.
۱۵- بنمودی مقنّعی مَهی ناگاهی؛
تا هرکه بدید گشت چون گمراهی.
۱٦- او داشت فرو برده به چاهی ماهی؛
داری تو فرو برده به ماهی چاهی.
۱۷- در سر آوردش آخر ای عجبی!
پویهٔ اشهب و تگِ ادهم.

۱۸- این روی پر ز دُرّه و دُرّ خوشاب گشت،
از آرزوی دُرّه و دُرّ خوشاب او.
۱۹- ماه دی آمد که هوا هر زمان
بارد کافور همی بر جهان.
۲۰- داری دژم و تازه دل و عشق من؛ ار نه
کی سوسن تو تازه و نرگس دژمستی؟
۲۱- صفْ آرای پیلی؛ کمر بندْ شیری؛
جهانگیر گُردی؛ سپه کش سواری.
۲۲- بنفشه کارَدَ بر روی من تپانچه همی؛
چه سان نرویدم از دیدگان همی روین؟
۲۳- وین دیدهٔ پر ستاره را هر شب،
تا روز همی بر آسمان بندم.
۲٤- خونی که ز سرخ لاله بگشایم
اندر تن زار ناتوان بندم.
۲۵- بر ناله و گریستن زارْ زار خویش،
ای ماه و زهره! زهره و مه را گوا کنم.
(مسعود سعد سلمان)

۲٦- نرگسی دارد سیاه و سوسنی دارد سپید؛
لاله ای دارد لطیف و سنبلی دارد بتاب.
۲۷- باز در لعل خویش کردی جای،
معجزات مسیح مریم را.
۲۸- گه مرا جرّارهٔ تو شب پدید آرد ز روز؛
گه مرا رخسارهٔ تو روز بنماید به شب.
۲۹- درع زنگاری تن آراید به شنگرفی عقیق؛
تیغ مینایی رخ انداید به یاقوت مذاب.

۳۰- خدمت و مدح تو کرد و گفت خواهم، تا کند
شیر قیرم را طلی و عاج ساجم را خضاب.
۳۱- جزع دلبندت کند سحری به هر غمزه عیان؛
لعل پر قندت کند جانی به هر بوسه طلب.
۳۲- بر ماه روشن از شب تاری علم کشید.
وز مشگ سوده بر گُل سوری رقم کشید.
۳۳- الا تا ابر بارنده ز دُرّ و لعل و پیروزه،
قلاید در مه آزار بر شاخ شجر بندد...
۳٤- ای از بنفشه ساخته بر گُل مثالها،
بر آفتاب کرده ز عنبر هلالها.
۳۵- یاقوت تو ز معجزه سازد دلیلها؛
هاروت تو ز شعبده دارد مثالها.
۳٦- قضا در تیغ سیمابی نشانده ریزهٔ مرجان؛
اجل بر درع زنگاری فشانده خردهٔ رویَن.
۳۷- تو در قلب سپه کوهی به زیر ران درآورده؛
تگاور تیز چون صرصر؛ رگ‌آور سخت چون آهن.
(عبدالواسع جبلی)

۳۸- دوش برون شد ز دلو یوسف زرین نقاب؛
کرد بر آهنگ صبح، جای به جای انقلاب.
۳۹- یوسف رَسته ز دلو ماند چو یونس به حوت؛
صبحدم از هیبتش حوت بیفکند ناب.
٤۰- گاو سفالین که آب لالهٔ تر خورد،
ارزن زرّینش از مسام برآمد.
٤۱- دست قراسنقرِ فلک سپر افکند؛
خنجر آقسنقر از نیام برآمد.

۴۲- صبحگاهی سر خوناب جگر بگشایید؛
ژالهٔ صبحدم از نرگس تر بگشایید.
۴۳- ای تذروان من آن طوق زغبغب ببرید
تاج لعل از سرو پیرایه ز بر بگشایید.
۴۴- آفتابم گرو شام و شما بسته حُلی؛
آن حُلی همچو ستاره به سحر بگشایید.
۴۵- ای کعبهٔ جهانگرد، ای زمزم رَسَنْ ور؛
زرّین رسن نمایی، چون زمزم آیی از بر.
۴۶- ای نورْزایْ چشمه دیدی که چند دیدم
در چاهِ شرّ شروان، ظلماتِ ظلم بیمر.
۴۷- در آبْگونْ قفس بین طاووس آتشین پر؛
کز پر گشادن او آفاق بست زیور.
۴۸- چون طیلسانِ چرخ مطرّا شود به صبح،
من رخ به آب دیده مطّرا برآورم.
۴۹- بر کوه چون لعاب گوزن اوفتد به صبح،
هویی گوزن وار به صحرا برآورم.
۵۰- ای نایب عیسی از دو مرجان!
وی کرده ز آتش آب حیوان!
۵۱- در بند چار آخور سنگین چه مانده‌ای؟
در زیر هفت آینه خودبین چه مانده‌ای؟

(خاقانی)

۱۹ ــ جدایی ساختاری استعارهٔ کنایی از استعارهٔ آشکار در چیست؟
۲۰ ــ چرا استعارهٔ کنایی را گونه‌ای بیراهگی در استعاره می توان شمرد؟
۲۱ ــ در استعارهٔ کنایی آفرینش هنری در گرو چیست؟
۲۲ ــ چرا استعارهٔ کنایی را نیز استعاره می نامیم؟
۲۳ ــ ارزش زیباشناختی «مرگ چنگال خویش را گشود» در چیست؟

۲٤ ــ چرا استعارهٔ کنایی پرورده‌تر و هنریتر از تشبیه است؟

۲۵ ــ چرا سخنور به جای آنکه بگوید: «ددِ مرگ چنگال خویش را گشود»، می‌گوید:

«مرگ چنگال خویش را گشود»؟

۲٦ ــ بنیاد استعارهٔ کنایی در ادب پارسی بیشتر بر چیست؟

۲۷ ــ استعارهٔ کنایی چه پیوندی با باورهای اسطوره‌ای دارد؟

۲۸ ــ جهان، در چشم انسان اسطوره‌ای، چگونه است؟

۲۹ ــ نمونه‌ای از استعارهٔ کنایی بیاورید که بیشتر باورشناسانه باشد تا پندارشناسانه.

۳۰ ــ استعارهٔ کنایی را با کدامین رفتار هنری، در ادب اروپا، سنجیده‌اند؟

۳۱ ــ استعاره‌ای کنایی را نمونه بیاورید که دوسوی در آن بیجان باشند.

۳۲ ــ هر استعارهٔ کنایی در آغاز چه بوده است؟

۳۳ ــ «چنگال مرگ» را اگر به آغاز آن بازگردانیم چه خواهد شد؟

۳٤ ــ «گوشِ مدحت» را اگر به آغاز آن بازگردانیم چه خواهد شد؟

۳۵ ــ نمونه‌ای بیاورید که استعارهٔ کنایی با تشبیه رسا در آن درمی‌تواند آمیخت.

۳٦ ــ نمونه‌ای بیاورید که استعارهٔ کنایی در آن با کاربردی در زبان درمی‌آمیزد.

۳۷ ــ دو آمیغ «چشم بخت» و «روی ملک» را در سخن منوچهری: «به چشم بخت روی ملک بنگر» باهم بسنجید.

۳۸ ــ آمیغ «زمین خدمت» در «زمین خدمت ببوسید» چیست؟

۳۹ ــ برای بازشناخت استعارهٔ کنایی چه می‌توان کرد؟

٤۰ ــ استعاره‌های کنایی را از بیتهای زیر بدر بکشید و بازنمایید:

۱- دولت در خدمت و در مدح تو
بسته میان است و گشاده دهن.

۲- درنگِ حزم تو در مغزِ کوه گیرد جای؛
شتاب عزم تو بر پشتِ باد بندد زین.
۳- شب سیاه چو برچید از هوا دامن،
ز دوده گشت زمین را زمهرْ پیرامن.
٤- تا تُرُش گشت روی هیبت او،
کُند شد شیرِ چرخ را دندان.
۵- پای قَدرت کبود کرد و سیاه،
به لَگد، روی و تارک کیوان.
٦- بر وفاتِ حفاظ و سوگِ خَرِد
پاره‌ام باد جیب و پیراهن!
۷- لاله از حرص باز کرده دهن
ز آنکه شد غنچه چون سرِ پستان.
۸- ز حرصِ جود تو در کان همی بخندد زر؛
ز بیم دست تو بر زر همی بگرید کان.
۹- نمی‌گشاد گریبان صبح را گردون؛
که شب دراز همی کرد بر هوا دامن.
۱۰- چون بخیزد ز جای هیبت تو،
به تگ اندر نیابدش حَدَثان.
۱۱- به شکر و مدحت تو تیز گشته طبع و زبان؛
به مال و نعمت تو سیر کرده آز شکم.
۱۲- ای ز جودت امل شده فربی؛
وی ز عدلت نزار گشته ستم.
۱۳- دهر پیش تو دست کرده به کَش؛
چرخ پیش تو پشت کرده بخم.
۱٤- خدای چشم بد از دولتت بگرداناد!
که کرد دولت تو بر سر زمانه لگام.

۱۵- هر زمانی به دستِ صبر همی
گردنِ آرزو فرو شکنم.
۱۶- نشاط اندر آمد ز در چون نسیم؛
ز روزن برون رفت چون درد و غم.
۱۷- به کامکاری، بر دیدهٔ زمانه خرام؛
به بختیاری، بر تارک سِپهر نشین.
۱۸- گردون نهاده چشم و زمانه نهاده گوش
هر حکم را که رای تو امضا کند همی.
۱۹- حشمت تو دو رویه کرد مصاف؛
هیبت تو دو دسته زد شمشیر.
۲۰- گشت زر از نهیب جود تو زرد؛
رفت گُل را ز شرم خوی تو خوی.
۲۱- تا هجر نشسته است به نزدیک تو ساکن،
این وصلِ سرآسیمه بماند دست به در بر.
۲۲- ور من بِمِرم، فضل فرو گرید و گوید:
«والله که از این پس بنبینم چو فلانی.»
۲۳- عقل را دانش تو گیرد دست؛
آز را بخشش تو دارد سیر.
۲۴- آسمانی است آتشین چنگال؛
روزگاری است آهنین دندان.
۲۵- پشتِ عمرش بِخَم شد و هرگز
گردنِ نخوتش نگشت بِخَم.

(مسعود سعد سلمان)

۲۶- تنِ مراد تو را باد حلّه ای ز دوام!
سر بقای تو را باد افسری ز خلود!

۲۷- عدل را در دولت مسعود او تیز است چنگ؛
ظلم را از سیرت محمود تو کند است ناب.
۲۸- ای جوانبختی که دستِ عزم و پایِ حزم تست،
آخته تیغ صواب و کوفته فرقِ خطا.
۲۹- ای آنکه دست بخت و سر دولت تو را
از ماه نو سِوار و ز خورشید افسر است.
۳۰- در گوشِ دولت است جلال تو گوشوار؛
در چشمِ ملّت است جمال تو توتیا.
(عبدالواسع جبلی)

پرسشهای بخش مجاز

۱ ــ در پیِ کدامین خواست زیباشناختی است که مجاز در ادب کاربُرد می یابد.
۲ ــ پیوند در مجاز چیست؟
۳ ــ چه چیز مجاز را از استعاره جدا می‌کند؟
٤ ــ نشانهٔ واگردان چیست؟
۵ ــ دو گونهٔ نشانهٔ واگردان کدامند؟
٦ ــ چه چیز در مجاز کرانمند است و چه چیز نیست؟
۷ ــ مجاز آمیغی چیست؟
۸ ــ گونه های مجاز آمیغی کدامند؟

پرسشهای بخش کنایه

۱ ــ کنایه چیست؟
۲ ــ ارزش زیباشناختی کنایه در چیست؟
۳ ــ ساختار کنایه بر چه نهاده شده است؟
٤ ــ معنای کنایی «رکیب دراز» چیست؟

۵ ــ چرا در کنایه معنای راستین واژه نیز روا و پذیرفتنی است.
٦ ــ ساختار هنری کنایه در چیست؟
۷ ــ کنایه چگونه همسازه‌ای منطقی را می سازد؟
۸ ــ چه چیز کنایه را از مجاز جدا می دارد؟
۹ ــ چرا کنایه در خود به پایان می رسد و خود را بسنده است؟
۱۰ ــ گونه های کنایه بر بنیاد معنای کنایی کدامند؟
۱۱ ــ کنایهٔ نزدیک چیست و گونه های آن کدامند؟
۱۲ ــ کنایهٔ دور چیست؟
۱۳ ــ کنایهٔ نسبت کدام است؟
۱٤ ــ تعریض چیست؟
۱۵ ــ تلویح چیست؟
۱٦ ــ رمز چیست؟
۱۷ ــ ایما چیست؟
۱۸ ــ کنایه های مردمی چه تفاوتی با کنایه های شاعرانه دارند؟
۱۹ ــ دو کنایه را یاد کنید که نشانگر هنجارهای زیستی آند؟
۲۰ ــ چهار کنایه را یاد کنید که از رفتارهای آدمی برآمده اند؟
۲۱ ــ چگونه کنایه ها می میرند و می زایند؟