فصل چهارم ـ عناصر پنج گانهٔ شعر

عناصر پنج‌گانهٔ شعر

در مورد «شعر» تعریفهای بسیاری ارائه شده است. شعر یکی از اقسام دوگانهٔ کلام است در مقابل نثر ؛ که در ساده‌ترین تعریف آن را «کلامی اندیشیده همراه با وزن و گاه، قافیه» دانسته‌اند. بعضی، شرط خیال‌انگیز بودن را نیز بر این دو عامل افزوده‌اند و کلامی را که از عنصر تخیّل بهره ندارد و تنها در آن وزن و قافیه به‌کار رفته است «نظم» خوانده‌اند.

در عین حال از نظر برخی دیگر، تنها تخیّل، عنصر اساسی شعر است و وزن و قافیه از اجزای الزامی تشکیل‌دهندهٔ آن نیست. ارسطو (۳۸۴ ــ ۳۲۲ ق. م) از جملهٔ کسانی است که بین کلامی که موزون و خیال‌انگیز باشد و کلامی که تنها وزن داشته باشد، تمایز قایل شده و دومی را از زمرهٔ شعر به حساب نیاورده است. ابن‌سینا (۴۲۸ ــ ۳۷۰ ق) در کتاب شفا، شعر را سخنی خیال‌انگیز که از اقوالی موزون و متساوی ساخته شده باشد، تعریف کرده است.

خواجه نصیرالدین طوسی (متوفی ۶۷۲ ق) در کتاب اساس الاقتباس می‌گوید : « شعر از نظر اهل منطق، کلام خیال‌انگیز است و در عرف مردم، کلامی موزون و مُقفّیٰ (قافیه‌دار) است.»

بیشتر این تعریفها به جنبه‌های صوری شعر می‌پردازند اما برای شعر تعریفهای متعدد دیگری نیز ارائه شده است که بیشتر به ماهیت و جوهر و خصوصیتهای معانی درونی آن توجه دارد. از جمله، ویلیام وِرْدْزُورث (۱۸۵۰ ــ ۱۷۷۰ م) شاعر انگلیسی، معتقد است که شعر سیلان خود به خود احساسات و بیان خیال‌انگیز آن است که بیشتر اوقات صورتی آهنگین دارد. ساموئل تیلر کالریج (۱۸۳۴ ــ ۱۷۷۲ م) شاعر دیگر انگلیسی، هدف مشخص و مستقیم شعر را ارتباط با لذّت می‌داند و والتر تئودورواتزدانتون (۱۹۱۴ ــ ۱۸۳۲ م) شاعر و منتقد انگلیسی، شعر را بیان هنری و ملموس فکر بشر به زبانی عاطفی و آهنگین می‌نامد.

میرزا محمّدرضا کلهُر ـ کتابت نستعلیق با چاشنی شکسته

با این همه، تعریفی که دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی در کتاب «موسیقی شعر»، از شعر ارائه کرده جامع‌تر و دقیق‌تر است زیرا هم شکل شعر و هم ماهیت و جوهر آن را دربر می‌گیرد. از نظر او «شعر، گره‌خوردگی عاطفه و تخیّل است که در زبانی آهنگین شکل گرفته است.» براساس این تعریف، در شعر پنج عنصر وجود دارد که ماده و شکل و محتوای آن را می‌سازد. این پنج عنصر عبارت‌اند از : عاطفه یا اندیشه، تخیّل، زبان، آهنگ یا موسیقی و شکل.

یادآوری این نکته نیز ضروری است که نثرهای شاعرانه (نثرهایی که از جوهر شعری بهره دارد نظیر نثرهای گلستان سعدی، تاریخ بیهقی، آثار خواجه عبدالله انصاری و بسیاری از نثرهای داستانی معاصر) نیز، به‌طور نسبی این عناصر را در خود دارند. مثلاً از عاطفه و اندیشهٔ قوی، تخیّل نیرومند، زبانی پاکیزه و موسیقی درونی و بالأخره شکل شعری بهره‌مند هستند و تعریفی که برای شعر عرضه‌شده است در موردِ چنین نثرهایی نیز به‌طور نسبی کاربرد دارد.

برای روشن‌تر شدن ساحت شعر و شناخت هرچه بهتر آن، به توضیح عناصر پنج‌گانه می‌پردازیم :

الف. عاطفه یا اندیشه

عنصری است که بیان و القای آن در هر شعر، هدف شاعر است و عناصر دیگر برای کمال بخشیدن به آن در شعر می‌آیند. وجود همین عاطفه یا اندیشه است که شعر را از سخنان آهنگین ولی بی‌معنی و مفهوم و نیز از مفاهیم غیر شعری، که به شکل موزون ادا می‌شوند، متمایز می‌کند.

مثلاً ابیات زیر که اسامی ماههای رومی را در قالبی موزون و آهنگین بر شمرده است نمی‌تواند در حوزهٔ شعر جای گیرد چرا که از عنصر اصلی شعر و جوهرهٔ آن یعنی عاطفه و اندیشه بی‌بهره است :

دو تشرین و دو کانون و پس آنگه　　شباط، آذار و نیسان و ایار است
حزیران و تموز و آب و ایلول　　نگه دارش که از من یادگار است

(نصاب الصبیان)

و امّا، رباعی زیر از خیام، از نظر عاطفه و اندیشه در اوج است :

جامی است که عقل آفرین می زندش　　صد بوسه ز مهر بر جبین می زندش
وین کوزه‌گر دهر چنین جام لطیف　　می سازد و باز بر زمین می زندش

خیام در این رباعی، از سویی اندیشهٔ مرگ یعنی یک تجربهٔ منطقی و واقعی را که برخاسته از ذهن اندیشمند اوست مطرح می‌سازد و از سوی دیگر عاطفه خاص انسانی خود در برابر این واقعیت جهان هستی و افسوس و دریغش را بر فنای انسان و نابودی حیات آدمی مطرح می‌کند.

شاید به تعبیری بتوان گفت که از یک چشم‌انداز، فصل ممیّز شعر از نظم، همین عاطفه و اندیشهٔ شعر است.

نکتهٔ گفتنی دیگر اینکه تجلیّات عاطفی شعر هر شاعری سایه‌ای از «منِ» وجودی اوست که خود نموداری است از سعهٔ وجودی او و گسترشی که در عرصهٔ فرهنگ و شناخت هستی دارد. عواطف برخی از شاعران مثلاً شاعران درباری، از منِ محدود و حقیری سرچشمه می‌گیرد و عواطف شاعران بزرگ از منِ متعالی آنان.

با مقایسهٔ دو قطعهٔ زیر از نظر عاطفه و اندیشه می‌توان به تفاوت «منِ» محدود و متعالیِ سرایندگان آنها دست یافت.

بمیرید بمیرید در این عشق بمیرید — در این عشق چو مردید هم روح پذیرید
بمیرید بمیرید وز این مرگ مترسید — کز این خاک برآیید سماوات بگیرید
بمیرید بمیرید وزین نفس ببرید — که این نفس چو بند است وشما همچو اسیرید
یکی تیشه بگیرید پی حفرهٔ زندان — چو زندان بشکستید همه شاه و امیرید
بمیرید بمیرید به پیش شه زیبا — بر شاه چو مردید همه شاه و شهیرید
بمیرید بمیرید وز این ابر برآیید — چو زین ابر برآیید همه بدر منیرید
خموشید خموشید خموشی دم مرگ است — هم از زندگی است این که ز خاموش نفیرید

(مولانا)

چنانکه ملاحظه می‌کنید مولانا از عشقی سخن می‌گوید که مرگ در آن عشق، عین زندگی است و هر گاه انسان در این راه بمیرد روح‌پذیر خواهد شد، به سماوات خواهد رفت و از زندان نفس رهایی خواهد یافت و شاه و امیر خواهد شد. می‌بینیم که در بینش عرفانی مولانا، عشق در وسیع‌ترین و ارزنده‌ترین مفهوم آن به کار رفته است امّا همین مقوله (عشق) را در شعر شاعری دیگر که «منِ» محدودی دارد بررسی می‌کنیم :

یار در خوبی قیامت می‌کند — حسن بر خوبان غرامت می‌کند
در قمار حسن با ماه تمام — دعوی داو تمامت می‌کند
فتنه بر فتنه‌ست زو و همچنان — غارت صبر و سلامت می‌کند
بی‌شک از حُسنش ندارد آگهی — هر که در عشقم ملامت می‌کند
وز نکو رویی چو شعر انوری — راستی باید قیامت می‌کند

این قطعه که به لحاظ زیبایی و لطافت بیان در اوج است، از جهت حوزهٔ اندیشگی و عاطفی در محدودهٔ بسته‌ای حرکت می‌کند. انوری در این غزل از احساس شخصی خود نسبت به موجودی در حد خود محدود، سخن می‌گوید. نهایتِ بُرد شعر او به وسعت عشق انسانی به انسان دیگر است. ملاحظه می‌کنید که منِ شخصی‌ای که مولانا در غزل خود تصویر کرده تا چه حد نسبت به منِ شخصی انوری متعالی‌تر و برتر است. البته در شعر کسانی چون انوری (قرن پنجم) و هم‌عصرانِ او، گاه اشعاری یافت می‌شود که نشان‌دهندهٔ «منِ» روحی حقیر آنهاست آنجا که مثلاً برای دریافت صله و پاداش و یا حتّی چیزی بسیار بی‌ارزش‌تر از آن (طلب کاه برای اسب)، لب به سخن می‌گشاید و می‌گوید :

دعاگو، ابلقی دارد که هر روز — ز بهرِ کاه تا شب می‌خروشد
غزل می‌گویم و در وی نگیرد[1] — دو بیتی نیز کمتر می‌نیوشد[2]
توقع دارد از اصطبل مخدوم[3] — که او را کولواری کاه نوشد
وگر که نیست در اصطبل مخدوم — درین همسایه شخصی، می‌فروشد

انوری (قرن پنجم)

برای شعر از چشم‌انداز عاطفه و اندیشه، تقسیم‌بندی دیگری نیز می‌توان ارائه کرد. از این دیدگاه شعرها، سه دسته‌اند :

دستهٔ اوّل، شعرهایی که در محدودهٔ بسته‌ای حرکت می‌کنند و از عواطف و احساسات شاعر نسبت به یک موضوع معینِ شخصی سخن می‌گویند. قصیده‌های مدحی و تمام اشعاری که شاعران، برای بزرگداشت ممدوحان خود سروده‌اند در این حوزه جای می‌گیرند. این گروه از اشعار را می‌توان «شعر فردی» نامید. طبیعی است کارکرد این نوع از شعر بسیار محدود است و روابط دو یا چند نفر را دربر می‌گیرد و برای همان دو یا چند نفر ارزش دارد.

دستهٔ دوم، اشعاری است که شاعر در آن به بیان برخی مسایل و مشکلات اجتماعی که در مقطعی خاص، برای گروهی از انسانها رخ نموده است می‌پردازد. نظیر اغلب شعرهایی که از شاعران

---

۱ ــ نگیرد : تأثیر نمی‌کند، اثر نمی‌بخشد ۲ ــ نیوشیدن : گوش کردن، شنیدن ۳ ــ مخدوم : خواجه، سرور

عصر مشروطه در زمینهٔ گرانی ارزاق، کمبود مواد سوختی، محکوم کردن اقدامات حاکمانِ وقت و نظایر آن در دست است. مثل اشعار اشرف‌الدین گیلانی (نسیم شمال)، میرزادهٔ عشقی و ... . این قبیل اشعار نیز، به محض برطرف شدن آن مانع و برآورده شدن خواستهای مردم، ارزش خود را از دست می‌دهند. از این دسته اشعار، با عنوان «شعرهای اجتماعی» یاد می‌کنیم.

دستهٔ سوم، اشعاری است که از خواستهای متعالی بشر در همهٔ زمانها و مکانها سخن می‌گوید. مثلاً دست یافتن به آزادی، عدالت، امنیّت، عشق و دوستی، وطن‌خواهی، نوع دوستی، و ...، موضوعاتی است که هر انسانی در هر مکان و زمانی به آنها نیازمند است و از مطرح شدن آنها، آن‌هم در قالب اشعاری زیبا و ماندنی احساس لذت می‌کند. چنین اشعاری که ما آن را «شعر جهانی» می‌نامیم برای همیشه در تاریخ ادبیات ملّتها جاودانه خواهد بود. یکی از دلایل عمدهٔ ماندگاری اشعار شاعرانی چون مولانا، حافظ، سعدی، فردوسی، نظامی و ... پرداختن به همین مسایل است.

این تقسیم‌بندی، قابل تسرّی و تعمیم به حوزهٔ نثر نیز هست و در تاریخ ادبیات فارسی، می‌توان نمونه‌هایی از هر گروه را در حوزهٔ نثر نیز نشان داد.

ب. تخیّل

تخیّل یعنی قدرت ذهن شاعر در ایجاد ارتباط با جهان خارج و با اشیا و طبیعت اطراف خود و کشف روابط میان مفاهیم ذهنی خود و آنها. کار تخیّل، ابداع و ایجاد تصویرهای خیال است و از طریق آنهاست که عاطفه و اندیشهٔ شاعر، جنبهٔ شعری به خود می‌گیرد و از صورت بیان مستقیم عادی و متداول بیرون می‌آید. در حقیقت چنانچه کلامی منظوم از عنصر «تخیّل» خالی باشد شعر نیست، نظم است. در دیوان حافظ بیت شعری هست که حالت نیازمندی و احساس دلبستگی شدید شاعر به معشوق و عشقی را که برای دیدار او در سر دارد با تخیّلی پویا و به طرزی هنرمندانه، به تصویر کشیده است:

چشم حافظ زیر بام قصر آن حوری سرشت　　شیوهٔ جنات تجری تحتها الانهار داشت

در این بیت، حافظ توانسته است بیداری ذهنی خود را به خوبی به مخاطب منتقل کند. وی با به‌کار بستن تصاویر خیالی از عهدهٔ این کار برآمده است. مثلاً از معشوق خود به حوری سرشت تعبیر نموده تا علاوه بر القای تقدّس و زیبایی او به خواننده، با توصیفِ بهشت و نهرهای جاری در آن، تناسب داشته باشد. همچنین در بیان کثرت اشک خود، با ارائه تشبیهی زیبا، چنان مبالغه‌ای به‌کار بسته که ذهن خواننده از درک آن، احساسِ التذاذ می‌کند. ما برای آنکه به نقش و اهمیت عنصر تخیّل در شعر بهتر پی ببریم، تنها این عنصر را با اندکی دست‌کاری، از بیتِ حافظ حذف کرده و با حفظ وزن شعر، به بیان مضمون بیت اکتفا نموده‌ایم.

چشم حافظ از برای دیدن یار عزیز　　اشکریزان بود و دایم دیده بر اطراف داشت

چنانکه مشاهده می‌شود هم موسیقی ظاهری شعر محفوظ است و هم مضمون و محتوای آن. با این همه، با دخل و تصرفی که به لحاظ تخیّل در آن روا داشته‌ایم، آن را از نظر زیبایی از آسمان به زمین و از مقام «شعر» به پایگاه «نظم» فرو کشانده‌ایم.

البته «خیال شاعرانه محصور در وزن و مفهوم شعرِ منظوم نیست بسیاری از تصرفات ذهنی مردمان عادی یا نویسندگان نیز در محور همین خیالهای شاعرانه جریان دارد. وقتی که در تذکرةالاولیاءِ عطار می‌خوانیم «به صحرا شدم عشق باریده بود و زمین تر شده چنانکه پای مرد به گِلزار فرو شود پای من به عشق فرو می‌شد» این تصرف ذهنی گوینده در ادای معنی، که «عشق» را که مفهومی است مجرّد و از حالات درونی انسان و گوشه‌ای از حیات روانی بشر، با گوشه‌ای از طبیعت که باران است پیوند داده و حاصل این ارتباط، یعنی حاصل کشف این لحظه و نمایش بیداری خود نسبت به آن مفهوم،

شعری است که در قالب نثر بیان شده است. یعنی عنصر اصلی شعر و بیان شاعرانه (تخیّل) در آن هست»[1].

اشاره به این نکته نیز ضروری است که گاهی ارتباط شعر با نثر در مقایسه با ارتباط شعر و نظم، قوی‌تر است برخی از نثرها در حقیقت شعرند چرا که اغلب عناصر سازندهٔ شعر خصوصاً عاطفه و اندیشه و تخیّل را در حد بسیار مطلوبی دارند و چه بسا نظمهایی که از این دو عنصر بی‌بهره یا کم‌بهره‌اند و تنها از موسیقی بیرونی شعر برخوردارند.

مثلاً ابیات زیر که از قطعهٔ «لطف حق» پروین اعتصامی انتخاب شده با آنکه سخنی است موزون و آهنگین، اما چون از تخیّل بهرهٔ چندانی ندارد «نظم» به حساب می‌آید.

مادر موسی چو موسی را به نیل — درفکند از گفتهٔ ربّ جلیل

خود ز ساحل کرد با حسرت نگاه — گفت کای فرزند خردِ بی‌گناه

گر فراموشت کند لطف خدای — چون رهی زین کشتی بی‌ناخدای...

امّا در قطعهٔ زیر، برگرفته از نوشتهٔ «سیمین دانشور»، از آنجا که نویسنده، جوهر اساسی شعر یعنی عاطفه و اندیشه و تخیّل را به طرز هنرمندانه‌ای در آن به‌کار بسته، به حوزهٔ شعر نزدیک شده است :

«...وقتی که ستاره‌ها در چشمت می‌خندند و آب در صدف دندانهایت تکان می‌خورد و خنده‌ات نور و نسیم را به ارمغان می‌آورد و گونه‌هایت سرخی موّاج شفق را باز می‌تابد، چه خوب می‌توانی از خود بگویی!...»

(مقدمهٔ کتاب دشت ارژن)

چنانکه مشاهده می‌شود این قطعه پر است از مجازها و استعاره‌ها ؛ به طوری که اگر خواننده از قدرت استنباط و ذهن خلّاق و تخیّل پویای خود کمک نگیرد و گره این استعاره‌ها و مجازها را نگشاید نمی‌تواند آن را درک کند.

بحث ما در اینجا بر سر عنصر تخیّل در ادبیات، بویژه در شعر، است. تخیّل از چشم‌انداز ما عاملی است که می‌تواند نظم را و نثر را به قلمرو شعر نزدیک کند و نیز، همین عنصر است که به شعر تشخّص می‌بخشد و ذهن خواننده را از حالت انفعالی خارج می‌کند و به تلاش و تکاپو برای کشف

---

۱ ــ صور خیال در شعر فارسی، ص۴

رابطه‌های ناپیدای آن وامی‌دارد.

اینک می‌خواهیم بدانیم که ابزارهای دست یافتن به تخیّل در شعر و به‌طورکلی در ادبیات کدام‌اند؟ و آیا محضِ به کار بستنِ این ابزارها مثل تشبیه، استعاره، مجاز، اغراق و ... می‌توان ادعای دست یافتن به شعر عالی داشت؟

پیش از توضیح دربارهٔ سؤال نخست، به پاسخ پرسش دوم می‌پردازیم : آنچه در شکل‌گیری تخیّل شعری مؤثّر است و موجب بالا رفتن کیفیّت و جوهرهٔ شعر می‌شود تنها کمیّت و شمارِ فراوان ابزارهای تخیّل نیست بلکه مهم‌تر از آن، شیوهٔ ترکیب هنرمندانه و تلفیق زیبای این ابزارها و نیز تناسب داشتن آنها با بافت و ساختِ زبان اثر می‌باشد. اینکه شاعر تا چه حد توانسته است از تشبیه، استعاره، مجاز، اغراق و دیگر ابزارهای تخیّل بجا و بخوبی استفاده کند و ارتباط محکم و فشرده‌ای بین آنها و عناصر دیگر شعر یعنی عاطفه و اندیشه، زبان و موسیقی برقرار سازد در مرتبهٔ اوّل اهمیت قرار دارد. از این‌رو کثرت تشبیهات، استعارات، نمادها و ... در شعر، همیشه و در همه جا، دلیل زیبایی آن نیست.

مثلاً ممکن است در قطعه‌ای، اصلاً چنین مواردی به چشم نخورد و یا اینکه چندان محسوس نباشد با این همه، اهل ادب آن را شعر به معنی واقعی کلمه بدانند و یا برعکس، قطعه‌ای لبریز باشد از چنین تصویرها، ولی اطلاق شعر بدان مشکل باشد. ملاک ما در تشخیص تخیّل نیرومند و پویا آن است که ابزارهای آن (صور خیال)، خود را در شعر نشان ندهند و یا دست‌کم به چشم نیایند و به حدّی طبیعی جلوه کنند که خواننده با کوشش ذهنی خود، آنها را کشف کند و لذت ببرد. چنین حالتی، نشانگر آن است که حضور این ابزارها و عناصر در شعر کاملاً طبیعی و از تصنّع و تکلف به دور است.

در اینجا، مناسب است موضوع واحدی را که دو شاعر بسته به تخیّل خود پرورانده و عرضه کرده‌اند شاهد بیاوریم تا انسجام هنری عنصر تخیّل با عناصر دیگر و نیز زیبایی و تازگی تصویرهای خیال بیشتر و بهتر آشکار شود.

سعدی در بیتی، تأثر و تأسف خود را از دوری یار، چنین می‌سراید :

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

همین مضمون را شاعر دیگری به نام طبیب اصفهانی در قرن دوازدهم چنین می‌سراید :

به دنبال محمل چنان زار گریم که از گریه‌ام ناقه در گل نشیند

نسبت دادن «گریه» به ابر در مصراع اوّل بیت سعدی، اسنادی مجازی است.

سعدی در مصراع اوّل به «ابر» شخصیّت انسانی داده زیرا گفته که من مثل ابر گریه خواهم کرد. پس نسبت دادن «گریه کردن» به ابر، اسنادی مجازی است. همچنین «گریه کردن مثل ابر» برای خواننده هم ملموس‌تر است و هم مؤثّرتر. امّا «زار گریستن» در بیتِ دوم، مفهوم ملموس و مشخصی ندارد که در ذهن مخاطب تداعی شود. در مصراع دومِ شعر سعدی و شعر طبیب اصفهانی، در هر دو، نوعی اغراق دیده می‌شود امّا اغراق سعدی قابل مقایسه با آن دیگری نیست: «در روز جدایی دو یار از یکدیگر حتّی دل سنگ هم به‌درد می‌آید و سنگ نیز ناله سر می‌دهد طبیعی است که دل سعدی که از جنس سنگ نیست چه حالی خواهد داشت.» در حقیقت سعدی به‌طور پنهانی دلیل گریه‌اش را نیز گفته تا خواننده قانع شود و با او همدردی کند. اما در شعر طبیب، تنها اغراق ساده و خنکی به‌کار رفته است که هر قدر شاعر سعی می‌کند مخاطب را با خود همراه کند، توفیقی در حدِ سعدی به‌دست نمی‌آورد.

به‌کار بردن کلمات «بگریم، ابر بهاری، ناله، وداع یاران» در بیت اوّل نیز بر شدّت تأثیر کلام سعدی می‌افزاید و حال آنکه چنین پیوند محکمی در کلمات بیت دوم نیست و تنها دو کلمهٔ «زار بگریم و گریه» این بارِ غم، را به دوش می‌کشند.

و بالأخره، در کلام سعدی تمثیلی است زیبا و حال آنکه در دومی دیده نمی‌شود.

در قطعه زیر نیز دقت کنید تا بدانید که کثرت ابزارهای تخیّل و بازی با کلمات لزوماً شعر نمی‌آفریند:

«بنابراین معماری، هنر، سفارش اجتماعی به هنرمند نیست بلکه سفارش هنرمند به اجتماع است. هر وقت ریه‌های زمان را عفونت بگیرد و عطسهٔ جنگ از دماغ تاریخ بپرد، هنرمندان به ترمیم کاسه کوزهٔ بشریت می‌پردازند. هنر، تعمیر دوبارهٔ تاریخ است. هنرمند، تاریخ را راه‌اندازی می‌کند. هنر علائم راهنمایی و رانندگی انسانیت است: قواعدی که هیچگاه دربست رعایت نمی‌شود. قدرتمندان خیال می‌کنند با پرداخت حقوق ماهیانه به مأمورین راهنمایی هنر، آنها را خریده‌اند. اما هنرمند جریمهٔ خودش را می‌نویسد و می‌رود.»

(احمد عزیزی، ترجمهٔ زخم، ۸۳)

چنانکه مشاهده می‌شود نویسنده با دست زدن به بازی کلمات و جابه‌جا کردن آنها و نیز با استفاده از تخیّل خود، دست به آفرینش نثری زده است که گرچه ممکن است زیبانما باشد امّا بی‌شک نمی‌توان آن را در مقولهٔ نثر شاعرانه جای داد. تنها هنری که این نوشته دارد آن است که عادتهای ذهنی مخاطبان را در هم می‌ریزد و از این زاویه، ما را به شگفتی سطحی وامی‌دارد.

حال، به بحث دربارهٔ پرسش نخست می‌پردازیم:

ابزارهایی که برای ایجاد تخیّل در آثار ادبی از جمله شعر به‌کار می‌روند *تصویر خیال* یا *صورت خیال* نامیده می‌شوند. «تصویر خیال» اصطلاح جدیدی است که در ادبیات و نقد ادبی به‌جای کلمهٔ ایماژ (Image) در ادبیات غرب به‌کار می‌رود. در تعریف «تصویر خیال» گفته می‌شود : «اثری ذهنی یا شباهت قابل رؤیتی که به‌وسیلهٔ کلمه، عبارت یا جملهٔ نویسنده یا شاعر ساخته می‌شود تا تجربهٔ حسّی او به ذهن خواننده یا شنونده منتقل شود.» تا چند دههٔ قبل، ایماژ یا تصویر خیال را تصاویری می‌دانستند که تنها از طریق حس بینایی قابل دریافت هستند اما امروزه منتقدان معتقدند که تصویر خیال به همان اندازه که با حسّ بینایی سروکار دارد با حواس دیگر از قبیل حس شنوایی و لامسه نیز مربوط است.

هدف به‌کار بردن تصویر خیال، تشدید احساس و انتقال آن از گوینده به شنونده یا خواننده است. در حقیقت هر تصویر خیالی، حاصل عاطفه و تجربهٔ ذهنی شاعر یا نویسنده و وسیله‌ای برای انتقال این تجربه به دیگران است. ذهن شاعر یا نویسنده به یاری تخیّل ارتباطهایی تازه بین انسان و طبیعت و اشیای اطراف او، کشف می‌کند و این کشف به‌وسیلهٔ تصویرهای خیالی که ساختهٔ ذهن اوست و حاصل تصرف او در مفاهیم عادی زندگی است به خواننده منتقل می‌شود.

شاعر برای ارائه تصویر خیال از **تشبیه، استعاره، تشخیص، مجاز، اغراق، اسناد مجازی، کنایه، نماد، تمثیل، صفتِ هنری، حس‌آمیزی** و مانند آنها، بهره می‌گیرد.

در مثل، امیرمعزّی (قرن پنجم) در ذهن خود شباهتی بین هلال ماه و اشیایی چون ابروی یار، کمان شهریار و نعل زرّین، یافته و بین آنها ارتباط برقرار کرده است (تشبیه) و یا در مصراع آخر، آسمان را همچون زنی دیده که گوشواری از طلا به گوش آویخته است و در این مورد تشخیص به‌کار بسته است. این همه، حاصل تخیّل شاعر و نتیجهٔ تصرف ذهن او در یکی از اجزای طبیعت (ماه) و کشف ارتباط آن با اشیای پیرامون شاعر است.

ای ماه چو ابروان یاری گویی　　یا نی چو کمانِ شهریاری گویی
نعلی زده از زر عیاری گویی　　در گوش سپهر گوشواری گویی

در ادامهٔ این فصل، به شرح و توضیح دربارهٔ برخی از تصویرهای خیال، همراه با شواهد شعری یا نثری می‌پردازیم.

۱. تشبیه (Simile)

در ابیات زیر دقت کنید :

دریای شورانگیز چشمان تو زیباست　　آنجاکه باید دل به دریا زد همینجاست

حسین منزوی (معاصر)

لاله بر شاخ زمرد به مثل　　قدحی از شبه و مرجان است

(انوری)

بلم آرام چون قویی ببکبال　　به نرمی بر سر کارون همی رفت

توللی (معاصر)

تو همچو صبحی و من شمع خلوت سحرم　　تبسمی کن و جان بین که چون همی سپرم

(حافظ)

شکسته دل‌تر از آن ساغر بلورینم　　که در میانهٔ خارا کنی ز دست رها

(خاقانی)

چه عاملی در این ابیات، ذهن شما را پرواز می‌دهد؟ آیا برای درک مفهوم و مقصود این اشعار، سوای اندیشه به ابزار دیگری نیازمند هستید؟ آیا معانی ظاهری و ابتدایی کلمات و تعبیرها، می‌توانند ما را با عمق احساس شاعر آشنا کنند؟

در بیت نخست، شاعر بین چشمان معشوق و دریای متلاطم که از عناصر طبیعت است پیوند شباهت برقرار ساخته است و ما زمانی که این ارتباط زیبا را به مدد تخیّل خود، کشف و درک می‌کنیم با شاعر هم احساس می‌شویم.

ــ پیوند شباهتی که شاعر در بیت دوم، بین گل لاله‌ای که بر شاخهٔ سبزرنگ روییده و قدحی (پیالهٔ شراب) از جنس سنگ سیاه (شَبَه) و سنگ سرخرنگ (مرجان) برقرار نموده، در محور بیت قرار دارد. او با تخیّل خویش این رابطه را کشف نموده و بر آن است تا ما نیز این کشف زیبا را درک کنیم و از آن لذت ببریم.

ــ در بیت سوم، بلم به قویی تشبیه شده است که بر روی رودخانه در حال حرکت است.

ــ تشبیهی که در بیت چهارم ارائه شده، پیچیده‌تر است. شاعر، معشوق خود را به صبح و خود را به شمع تشبیه کرده است. همچنانکه با آمدن صبح، شمع خاموش می‌شود و نیازی به‌وجود او نیست، با ظهور و حضور معشوق نیز، از وجود عاشق اثری نخواهد ماند.

ــ در بیت آخر، خاقانی، شکسته دلی و پریشان حالی خود را به ساغر بلورینی که در میان سنگهای مرمر از دست رها شده باشد، تشبیه کرده است. او، با برقراری و کشف رابطهٔ زیبا بین احساس درونی خود و یک حادثهٔ بیرونی از جهان خارج، ما را نیز در احساس خود شریک کرده است.

در همهٔ موارد بالا، ابزاری که به ما یاری می‌دهد تا عمق احساس شخصی و ذوق شاعرانهٔ سراینده را درک کنیم همان «تخیّل» است. تصویر خیالی که در این ابیات آفریده شده «تشبیه» است.

در ورای معانی ظاهری کلمات و تعبیرها، رابطه‌هایی برقرار است که احساس و درک آنها از سوی خواننده، فضای شعر را دقیق‌تر تصویر می‌کنند. «تشبیه» در لغت به معنی چیزی را به چیزی دیگر مانند کردن و در اصطلاح یعنی مقایسه و کشف و یادآوریِ شباهت یا شباهتهایی بین دو چیز یا دو امر متفاوت. این کشف، حاصل دقت و ذوق و قریحهٔ شاعر یا نویسنده است و تنها با درک و کشف خصوصیات مشابه پنهان در اشیا و عناصر موجود در طبیعت و زندگی است که تصویر خیالیِ «تشبیه» آفریده می‌شود.

در تشبیه معمولاً چهار رکن وجود دارد :

مُشبّه: آنچه، آن را به چیزی تشبیه می‌کنند مثل : چشمان معشوق، گل لاله، بلم، معشوق حافظ و ... در مثالهایی که ذکر شده است.

مُشبهٌبه: آنچه، مشبّه را به آن تشبیه می‌کنند. این رکن معمولاً به لحاظ صفات مشترکی که با مشبّه دارد، قوی‌تر و برجسته‌تر است. در همان مثالهایی که ارائه شد، چشم به **دریای شورانگیز**، لاله به **قَدَح**، بلم به **قُو**، معشوق به **صبح**، وجود حافظ به **شمع** و شکسته‌دلی خاقانی به **ساغر بلورین** تشبیه شده‌اند.

وجه شَبَه: صفت مشترک یا شباهتی است که بین مشبّه و مُشبّهٌبه وجود دارد خواه این اشتراک امری حقیقی باشد یا تخیّلی. در ابیاتی که آورده شد چشمان معشوق از جهت **آشفتگی** که نهایت زیبایی است به دریای شورانگیز تشبیه شده است.

گل لاله از جهت **شکل و رنگ** به قدحی از جنس شَبَه و مرجان مانند شده است.

بلم از جهت **حرکت آرام و یکنواخت**، به قویی سبکبال تشبیه شده است.

معشوق به لحاظ **زیبایی و فرجبخشی و طراوت** به صبح مانند شده است. همچنین، وجودِ حافظ به جهت **عاریتی بودن و ناپایدار بودن در برابر معشوق** به شمع سحری تشبیه شده است.

* وجه شبه عموماً در ساختمان تشبیه ذکر نمی‌شود و خواننده بسته به نیروی تخیّل و ذوق خود، این رابطه یا ویژگی را کشف می‌کند. از این‌رو هر کس بسته به ذوق و تخیّل خود به کشف وجه شباهتهایی موفق می‌شود و لذت بیشتری نصیب خود می‌سازد.

ادات تشبیه: کلماتی است که برای نشان دادن معنی شباهت به‌کار می‌رود. این کلمات، گاه در ساختمان تشبیه ذکر می‌شود و گاهی مخفی می‌ماند. مثلاً در مثالهای اوّل و پنجم ادات تشبیه ذکر نشده و در ابیات دیگر، کلمات «به مَثَل، چون، همچو» این وظیفه را بر عهده دارند.

لاله **به مَثَل** قدحی از شبه و مرجان است / بلم **چون** قویی سبکبال.../ تو **همچو** صبحی /

چنانچه ادات تشبیه، در ساختمان تشبیه ذکر نشود، به ارزش و ایجاز تشبیه کمک می‌کند.

تشبیه را از جهات مختلفی تقسیم‌بندی کرده‌اند که ما از همهٔ آنها صرف‌نظر و به اشاراتی دربارهٔ تشبیهات زیبا بسنده می‌کنیم.

نکتهٔ (۱): عموماً، هر چه وجه شباهتِ دو طرف تشبیه (مشبه و مشبهٌ‌به) از یکدیگر دورتر باشد و تخیّل مخاطب را بیشتر به پرواز درآورد زیباتر خواهد بود. مثلاً تشبیه «خرد همچو جان است» بهتر از تشبیهی است که می‌گوید : «خرد همچو جان ارزشمند است» زیرا در تشبیه نخست، دریچهٔ تعبیرها و یافتن وجه‌شباهتهای ممکن، برای خوانندهٔ آن، همچنان باز است اما در دومی، این امکان از مخاطب آن سلب شده است.

نکتهٔ (۲): از جهاتی می‌توان گفت زیباترین و بلیغ‌ترین تشبیه آن است که وجه‌شبه و ادات تشبیه آن ناگفته ماند و مشبّه و مشبّهٌ‌به به صورت ترکیبی اضافی به‌کار رود.

مثلاً اگر از تشبیه «دندانهای او مثل مروارید درخشان است»، وجه شبه و ادات تشبیه را حذف کنیم و تنها به ذکر مشبه و مشبهٌ‌به آن هم به صورت ترکیب اضافی اکتفا کنیم به تشبیهی زیباتر از صورت اولیه، دست یافته‌ایم ← مرواریدِ دندان

نظامی در وصف دندانهای «شیرین» گفته است :

به مرواریدِ دندانهای پرنور　　صدف را آبِ دندان داده از دور

یا حافظ ابروی معشوق را از جهت خمیدگی به محراب تشبیه کرده است اما از ذکر وجه‌شبه و ادات تشبیه خودداری نموده است :

محرابِ ابرویت بنما تا سحرگهی　　دستِ دعا برآرم و درگردن آرمت

تمرین

الف. در غزل زیر تشبیهات را مشخص کنید و دربارهٔ کیفیّت زیبایی آنها بحث کنید :

سینه باید گشاده چون دریا — تا کند نغمه‌ای چو دریا ساز
نفسی طاقت آزموده چو موج — که رود صد ره و برآید باز
تن طوفان‌کشِ شکیبنده — که نفرساید از نشیب و فراز
بانگ دریادلان چنین خیزد — کار هر سینه نیست این آواز

هوشنگ ابتهاج (معاصر)
«ه. ا. سایه»

ب. متن زیر را بخوانید و دربارهٔ تشبیهات و ارکان آنها سخن بگویید.

آورده‌اند که در ناحیت کشمیر، مُتصیَّدی[1] خوش و مرغزاری نَزِه[2] بود که از عکس ریاحین[3] او پرِ زاغ چون دُم طاووس نمودی و در پیش جمالِ او، دُم طاووس به پر زاغ مانستی.

درفشان[4] لاله در وی چون چراغی — ولیکن از دودِ او بر جانش داغی
شقایق[5] بر یکی پای ایستاده — چو بر شاخ زمرّدْ جام باده...

(کلیله و دمنه نصرالله منشی)

شبی چون شَبه[7] روی شسته به قیر — نه بهرام پیدا نه کیوان نه تیر

(فردوسی)

۱ــ متصیَّد : شکارگاه
۲ــ نَزِه : با طراوت، شاداب
۳ــ ریاحین جِ ریحان : گیاهان خوشبو و خوشرنگ
۴ــ درفشان : درخشان، تابان
۵ ــ شقایق : لالهٔ صحرایی که گلبرگهای آن قرمز و درونِ آن سیاه است.
۶ــ شاخِ زمرّد : شاخهٔ سبزرنگ، شاخه‌ای که به رنگ زمرّد است.
۷ــ شبه : سنگ سیاه

اسنادمجازی اعمّ است از تشخیص و استعاره...

۲. استعاره (metaphor) / تشخیص (شخصیت بخشی)

در کلماتی که با خط مشخص شده‌اند دقت کنید :

ای پسته تو خنده زده بر حدیث قند　　مشتاقم، از برای خدا، یک شکر بخند

(حافظ)

یکی «درخت گل» اندرمیان خانهٔ ماست　　که سروهای چمن پیش قامتش پستند

(سعدی)

بزاران نرگس از چرخ جهانگرد　　فروشد تا بر آمد یک گل زرد

(نظامی)

ز دریا نهنگی پدید آمده است　　که جوشنش چرم پلنگ آمده است

(فردوسی)

منظور از «پسته»، «درخت گل»، «نرگس»، «گل زرد» و «نهنگ» در ابیات فوق چیست؟

آیا معنای حقیقی آنها مورد نظر شاعر بوده است یا معنایی فراتر از آن را اراده کرده است؟

منظور از «پسته»ای که بر حدیث قند، خنده می‌زند و شیرینیِ قند را مسخره می‌کند چیست؟

منظور از «درخت گلی» که در میان خانهٔ سعدی جای دارد و سروهای دیگر در مقابل او پست و بی‌مقدارند کیست؟

مقصود نظامی از هزاران نرگسی که از چرخ جهانگرد (آسمان) ناپدید می‌شوند تا یک گل زرد ظاهر گردد چیست؟

همینطور، آیا منظور فردوسی از «نهنگی» که از دریا پدید آمده و لباسی از جنس چرم پلنگ بر تن دارد و شجاع و مبارز است همان حیوان معروف دریایی است؟

بی‌شک چنین مفاهیم ساده، ابتدایی و ظاهری مدّنظر شاعران بلند مرتبه نبوده است.

در بیت نخست، حافظ در مقام اغراق در توصیفِ دهان معشوق، آن را در ذهن خود به «پسته»

تشبیه کرده امّا در مقام بیان، مشبّه (دهان معشوق) را نیاورده و تنها به ذکرمشبهٌبه(پسته) در بیت اکتفا کرده است. می‌بینیم که شاعر لفظ «پسته» را برای دهان معشوق، به عاریه گرفته است.

در بیت دوم از سعدی، «معشوق» در ذهن شاعر به «درخت گلی» تشبیه شده است که به هنگام بیان و برای اغراق در تشابه، لفظ مشبّه (معشوق) ذکر نشده ولی مشبهٌبه ذکر گردیده است.

در بیت سوم، بی‌شک منظور نظامی از هزاران نرگسی که با درآمدن گل زرد، فرو می‌روند و ناپدید می‌شوند ستارگان آسمان هستند و قصد شاعر از «گل زرد» که با طلوع آن، ستارگان (هزاران نرگس) صفحهٔ آسمان را ترک می‌کنند، «خورشید» است.

فردوسی در بیت چهارم، قهرمان حماسهٔ خود را در ذهن خود به «نهنگی» تشبیه کرده است اما به هنگام بیان از ذکر مشبه (قهرمان حماسه فی‌المثل رستم یا اسفندیار یا...) خودداری نموده است و تنها مشبهٌبه (نهنگ) را آورده است.

در همهٔ موارد بالا، شاعران برای بیان احساس خود در توصیف پدیده‌ها، الفاظی را به عاریه می‌گیرند و آنها را در معنای غیرحقیقی به‌کار می‌برند. از این‌رو می‌گوییم کلماتی نظیر پسته، درختِ گل، نرگس، گل زرد و نهنگ، همگی در ابیات مذکور، استعاره هستند.

در تعریف استعاره، گفته‌اند : «در اصطلاح آن است که لفظی در غیرمعنی حقیقی خود به کار رود.» از این جهت، استعاره، نوعی از «مجاز» محسوب می‌شود با این خصوصیت که رابطه و علاقهٔ بین معنی حقیقی و مجازی در آن، مشابهت است. مثلاً بین معنی حقیقی «درخت گل» و معنای غیرحقیقی آن یعنی «معشوق»، شباهت در زیبایی و خوش اندامی موردنظر شاعر می‌باشد. یا مثلاً بین معنای حقیقی «نهنگ» و معنای غیرحقیقی آن «پهلوان موردنظر فردوسی»، شباهت در تنومندی و قدرت مدنظر بوده است.

چنانکه در تبیین مثالها گفته شد، استعاره، به علّت وجود علاقه مشابهت، نوعی تشبیه نیز به حساب می‌آید با این ویژگی که در آن، از همهٔ ارکان تشبیه، تنها «مشبهٌبه» ذکر شده و سه رکن دیگر (مشبّه، وجه‌شبه و ادات تشبیه) کنار گذاشته شده است. از این جهت آن را «تشبیه محذوف» نیز نامیده‌اند. مثلاً در همان بیت نخست، منظور شاعر، تشبیه دهان معشوق به پسته بوده است اما به جای تشبیه صریح، کلمهٔ پسته یعنی مشبهٌبه را ذکر کرده است. یعنی در اینجا، تشبیه، فشرده و خلاصه شده است.

بسیاری از محققان، از جمله ارسطو (۳۸۲ــ۳۲۲ ق. م) فیلسوف یونانی، با آن که برای تشبیه تأثیری فوق‌العاده قایل است استعاره را بر تشبیه ترجیح می‌دهد از این نظر که در تشبیه شاعر دو شیء جداگانه را عیناً یکی نمی‌داند بلکه یکی را به دیگری شبیه می‌کند اما در استعاره یکی را کاملاً جانشین دیگری می‌سازد.

«استعاره» نیز تقسیم‌بندیهایی دارد که ما به مهمترین آنها که براساس دو طرف تشبیه دسته‌بندی

شده، اشاره می‌کنیم. استعاره را از این جهت به استعارهٔ مُصَرَّحه و استعارهٔ مکنیّه تقسیم کرده‌اند :

الف. استعاره مصرّحه: در این نوع استعاره، تنها مشبهٌ‌به ذکر می‌شود در حالی که منظور گوینده، مشبّه است. همهٔ مواردی که در مثالها برشمرده شد، «استعارهٔ مصرّحه» هستند.

«پسته» ← «دهان معشوق» (استعارهٔ مصرّحه از)

«درختِ گل» ← «معشوق» (استعارهٔ مصرّحه از)

«نرگس» ← «ستارگان آسمان» (استعارهٔ مصرّحه از)

«گلِ زرد» ← «خورشید» (استعارهٔ مصرّحه از)

«نهنگ» ← «رستم یا...» (استعارهٔ مصرّحه از)

و یا مثلاً در بیت زیر از حافظ، به کار بردن «نرگس» به جای «چشم» استعارهٔ مصرّحه است.

نرگش عربده‌جوی ولبش افسوس‌کنان　　نیم‌شب دوش به بالین من آمد بنشست

در این بیت نیز، شاعر در ذهن خود «چشم» را به «نرگس» تشبیه کرده امّا از ذکر «مشبّه» خودداری کرده و تنها «مشبّهٌ‌به» را آورده است.

ب. استعارهٔ مکنیّه : در این نوع از استعاره، تنها «مشبّه» را ذکر می‌کنند و گاه یکی از اجزای مشبهٌ‌به را نیز به عنوان قرینه می‌آورند. مثلاً در بیت زیر، شاعر «فراق» را به انسان تشبیه کرده امّا مشبهٌ‌به را از کلام حذف نموده است و یکی از اجزای آن (اجزای مشبهٌ‌به = اجزای انسان) یعنی دیدگان (چشمها) را ذکر نموده است.

فراق را به فراق تو مبتلا سازم　　چنانکه خون چکد از دیدگانِ فراق

(حافظ)

و یا مثلاً در بیت زیر، حافظ، در ذهن خود عرش را به کاخ یا بنایی بزرگ مانند کرده است اما به هنگام بیان، لفظ مشبهٌ‌به (کاخ) را نیاورده است و تنها یکی از لوازمِ آن (کاخ) یعنی کنگره را ذکر نموده است.

ترا ز کنگرهٔ عرش می‌زنند صفیر　　ندانمت که در این دامگه چه افتاده است

(حافظ)

تذکّر: استعارهٔ مکنیّه گاهی به شکل ترکیب اضافی به‌کار می‌رود. در این ترکیبها، معمولاً مضاف یکی از لوازم مشبهٌ‌به محذوف است و مضاف‌ٌالیه، مُشبّه می‌باشد.

دیدگانِ **فراق**، چنگالِ **مرگ**، کنگرهٔ **عرش** و ...

در همهٔ مثالهای بالا، مضافها (دیدگان، چنگال، کنگره) یکی از اجزای مشبهٌ‌به محذوف هستند و مضاف‌ٌالیه‌ها (فراق و مرگ و عرش) مشبّه می‌باشند.

ادیبان امروز، اصطلاح استعاره را تنها در مورد استعارهٔ مصرّحه به‌کار می‌برند و آنچه را قدما «استعارهٔ مکنیّه» نامیده‌اند در مبحثی به‌نام تشخیص (شخصیّت بخشی) مورد بحث قرار می‌دهند. پس تشخیص، قسمی از استعارهٔ مکنیّه است که در آن شاعر یا نویسنده به اشیا و مظاهر طبیعت و موجودات بی‌روح یا امور انتزاعی، صفات و خصایص انسانی می‌بخشد. فی‌المثل در بیت :

فراق را به فراق تو مبتلا سازم　　چنانکه خون چکد از دیدگانِ فراق

(حافظ)

حافظ به «فراق» که از امورانتزاعی وذهنی است صفت انسانی بخشیده و او را به انسان مانند کرده است یامثلاً زمانی که مولانا فعلهایی چون مژده دادن، سلام کردن، قیام کردن، پیاده‌رفتن وسواره رسیدن را به‌باغ وسرو وسبزه وغنچه نسبت می‌دهددرحقیقت به آنهاروح وصفت انسانی‌بخشیده است :

آب زنید راه را هین که نگار می‌رسد　　مژده دهید باغ را بوی بهار می‌رسد...

باغ سلام می‌کند سرو قیام می‌کند　　سبزه پیاده می‌رود غنچه سوار می‌رسد...

چنانکه ملاحظه می‌شود مولانا بر خلاف عرف رایجِ زبان که این افعال را به انسان نسبت می‌دهد، ویژگی انسانی مژده دادن و سلام کردن را به باغ، قیام کردن را به سرو، پیاده رفتن را به سبزه‌و سواره رسیدن را به غنچه نسبت داده است و با این کار خود، به عناصر طبیعی (باغ، سرو، سبزه و غنچه) شخصیّت بخشیده است. این نوع از تشخیص را «تشخیص اجمالی» می‌نامند. نوع دیگری از تشخیص در ادبیات فارسی هست که شاعر، اشیا یا مظاهر طبیعت را به صورت انسانی در نظر می‌گیرد و در سراسر یک قطعه شعر، آن را با تمام خصوصیات انسانی توصیف می‌کند. این نوع، «تشخیص تفصیلی» نامیده می‌شود. منوچهری دامغانی (متوفی ۴۳۲ ق) از جمله شاعرانی است که در توصیفهای خود از طبیعت، نوع تشخیص تفصیلی را به فراوانی به کار برده است. اینک نمونه‌ای از آن :

شاخ انگور کهن دخترکان زاد بسی — که نه از درد بنالید و نه برزد نفسی
همه را زاد به یک دفعه نه پیشی و پسی — نه ورا قابله‌ای بود و نه فریاد رسی

اینچنین آسان فرزند نزاده است کسی
که نه دردی بکرفتش متواتر نه تبی

چون بزاد آن بچگان راسر او کشت دژم[1] — وندر آویخت به[2] رودهٔ بچگان را به شکم
بچگان زاد مدور همه بی قد و قدم — صد دوسی بچه اندر زده دو دست به بم

دوسر اندر شکم هر یک نه بیش و نه کم
نه دریشان تخوانی، نه رگی، نه عصبی...

(منوچهری دامغانی)

چنانکه مشاهده می‌شود در این قطعه، منوچهری به درخت انگور روح انسانی بخشیده و نحوهٔ بار دادن و خوشه بستن آن را با صفات انسانی، توصیف نموده است.

حافظ نیز در غزلی، به چنین صنعتی (تشخیص تفصیلی) دست زده است :

برسر بازار جانبازان منادی می زنند — بشنوید ای ساکنان کوی رندی بشنوید
دختر رز چند روزی شد که از ما گم شدست — رفت تا گیرد سر خود هان و هان حاضر شوید
جامه‌ای دارد ز لعل و نیم تاجی از حباب — عقل و دانش برد و شد تا این ازو ننفوید (نیاسایید[3])
هر که آن تلخم دهد حلوا بهای[4] جانش دهم — ور بود پوشیده و پنهان به دوزخ در روید
دختری شکرد تند تلخ گلرنگ است و مست — گر بیابیدش بسوی خانهٔ حافظ برید

۱ــ گیج
۲ــ «به» در اینجا به معنی «با» است.
۳ــ آرام نگیرید.
۴ــ پول چایی، شیرینی، انعام

و در این قطعه نیز دقت کنید که شاعر چگونه اعمال و افعال انسان را به «فصل تابستان» نسبت داده و «تشخیص تفصیلی» ساخته است.

غبارآلود و خسته
از راه دراز خویش
تابستان پیر
چون فراز آمد
در سایه‌گاه دیوار
به سنگینی یله داد
و کودکان
شادی‌کنان
گرد بر گردش ایستادند
تا به رسم دیرین
خورجین کهنه را
گره بگشاید
و جیب و دامن ایشان را همه راز کوچه‌سبز و سیب سرخ و گردوی تازه بیاکند (پر کند.)

احمد شاملو (معاصر)

تمرین

۱. در ابیات و عبارات زیر استعاره‌ها را بیابید و دربارهٔ هر یک توضیح دهید.

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

(حافظ)

* ساقی سیم ساق من گر همه زر می‌دهد
کیست که تن چو جام می جمله دهن نمی‌کند

(حافظ)

* از لعل تو گر یابم انگشتری زنهار
صد ملک سلیمانم در زیر نگین باشد

(حافظ)

* صبحگاهان که بسته می‌ماند
ماهی آبنوس در زنجیر
دم طاووس پر می‌افشاند
روی این بام تن بشسته زقیر

نیما یوشیج (معاصر)

* نه این برف را
دیگر سر بازایستادن نیست
برفی که بر ابروی و موی ما می‌نشیند.

احمد شاملو (معاصر)

* خم آورد پشت دلیر جوان
زمانه بیامد نبودش توان
زدش بر زمین بر به کردار شیر
بدانست کو هم نماند به زیر
سبک تیغ تیز از میان برکشید
بر شیر بیدار دل بر درید

(شاهنامهٔ فردوسی)

یادآوری: گفتنی است که ابیات بالا از داستان نبرد رستم و سهراب انتخاب شده است جایی که رستم، سهراب را بر زمین می‌زند و سینهٔ او را می‌دَرَد.

۲. در ابیات و عبارات زیر، استعاره‌های مکنیّه و تشخیصها را مشخص کنید و توضیح دهید.

شبی گیسو فرو هشته[۱] به دامن پلاسین مِعْجَر[۲] و قیرینه گرزن[۳]

منوچهری (قرن چهارم)

اختر شب از کنار کوهساران سر خَم می‌کند تا صدای تو را بشنود، امّا تو از زیر شاخه‌ای به زیرشاخهٔ دیگر پنهان می‌شوی تا از انوار سیمین و پر موجِ آن برکنار مانی.

لامارتین (شاعر فرانسوی قرن ۱۸ و ۱۹)

نه دست صبر که در آستین عقل برَم نه پای عقل که در دامن قرار کشم

(سعدی)

- بخز در لاکت ای حیوان؛ که سرما
نهانی دستش اندر دستِ مرگ است

مبادا پوزه‌ات بیرون بماند
که بیرون برف و باران و ترک است

اخوان ثالث (معاصر)

- و ما همچنان دوره می‌کنیم شب را و روز را
هنوز را

۳. مجاز/ اسناد مجازی

مجاز در اصل به معنی محل گذشتن، گذرگاه و مَعبَر آمده است و اسم مکان از ریشهٔ فعل «جازَ» می‌باشد. اما فارسی زبانان آن را به معنی «غیرواقع» به کار می‌برند و متضادِ «حقیقت» می‌شمارند. در

---

۱ ــ فروهشته : آویزان ۲ ــ مِعْجَر : روسری ۳ ــ گَرْزَن : تاج

اصطلاح علم بیان، مجاز عبارتست از کاربرد لفظی در غیرمعنی قراردادی و وضعی خود با ذکر قرینه‌ای که مانع از ارادهٔ معنی اصلی باشد. مثلاً اگر بگوییم «با شنیدن خبر پیروزی تیم ملّی ایران، همهٔ تهران به خیابانها آمده بودند» پی می‌بریم که کلمهٔ «تهران» در معنایی که در ذهن ماست و یا در فرهنگهای لغت ثبت شده، به کار نرفته است و مقصود گوینده از این کلمه، «مردمی» است که در تهران زندگی می‌کنند.

و یا وقتی گفته می‌شود : «دستت را در گوش خود فرو نکن» چون می‌دانیم «دست» در گوش فرو نمی‌رود پی می‌بریم که منظور از آن، «انگشت دست» و در نهایت «سر انگشت» می‌باشد.

در چنین مواردی، به اصطلاح می‌گوییم کلمات «تهران» و «دست» در معنای مجازی به‌کار رفته‌اند.

البته کاربرد لفظ در غیرمعنی حقیقی و قراردادی آن، نمی‌تواند بی‌مناسبت باشد. جایگزینی و جانشینی الفاظ بر مبنای پیوند و مناسبتی است که میان معنای حقیقی (قراردادی) و معنای مجازی (معنای دوم) وجود دارد که اصطلاحاً به این پیوند و مناسبت «علاقه» گفته می‌شود.

مثلاً، در مثال اول، علاقه‌ای (لفظی) که ما را راهنمایی می‌کند تا بفهمیم که کلمهٔ «تهران» در معنای مجازی به‌کار رفته است عبارت «به خیابان آمدن» می‌باشد و یا در بیت زیر از فردوسی، کلمهٔ جهان در معنای غیرحقیقی آن یعنی «مردم جهان» به‌کار رفته است و قرینه‌ای که ما را به این معنای مجازی راهنمایی می‌کند عبارتِ «دل نهادن بر داستان» است زیرا «جهان» نمی‌تواند بر چیزی دل بنهد (توجّه کنید.)

جهان دل نهاده بر این داستان همان بخردان و همان راستان

(فردوسی)

تذکر(۱): چنانچه «علاقهٔ» میان معنی حقیقی و معنی مجازی، مشابهت باشد، در حوزهٔ استعاره جای می‌گیرد.

تذکر(۲): برخی مجازها بر اثر کثرت کاربرد، مفهوم مجازی خود را از دست می‌دهند و تبدیل به حقیقت می‌شوند.

اینک نمونه‌هایی از مجاز که در شعر فارسی کاربرد دارد.

فردا که آن شهر خاموش / در حلقهٔ شهربندانِ دشمن / از خواب دوشینه برخاست / دیدند / زان مرغِ فریاد و آتش / خاکستری سرد بر جاست

شفیعی کدکنی (معاصر)

علاقهٔ «از خواب دوشینه برخاست» نشان می‌دهد که کلمهٔ «شهر» باید در معنای مجازی «مردم شهر» به‌کار رفته باشد.

بگشا به شیوه، نرگس پرخواب مست را وز رشک چشم نرگس رعنا به خواب کن

(حافظ)

آوردنِ تعبیر «پرخواب مست» در مصراع اوّل، بیانگر آن است که «نرگس» در معنای مجازی یعنی «چشم» به‌کار رفته است. امّا نرگس در مصراع دوم، معنای حقیقی خود (نوعی گل) را دارد.

ای دیو سپید پای در بند ای گنبد گیتی ای دماوند...

ای مادر سرْ سپید بشنو این پند سیاه بخت فرزند...

(بهار)

در این ابیات که از قصیدهٔ دماوندیّهٔ ملک‌الشعرای بهار شاهد آورده‌ایم، شاعر در توصیف کوه دماوند، از کوه به «مادرِ سرْ سپید» تعبیر کرده است. در اینجا کلمهٔ «سر» در معنای مجازی آن یعنی «مو» به‌کار رفته است. شاعر کلِّ «سر» را گفته و جزیی از آن (یعنی مو) را اراده کرده است. پس منظور از «سرْ سپید»، «موسپید» است.

مجاز به دو نوع لغوی و عقلی تقسیم می‌شود :

الف. مجاز لغوی: آن است که یک کلمه در معنایی غیر از معنی حقیقی و قراردادی آن به‌کار رود مانند کلمهٔ «گل» زمانی که در توصیفِ کودکی شاداب بگویند : گلی خندان از در وارد شد. در اینجا کلمهٔ «گل» به قرینهٔ «خندان» و «از در وارد شدن» نشانگر آن است که در معنای مجازی به‌کار رفته است و یا مانند واژه‌های تهران، دست، جهان و نرگس در مثالهایی که پیش از این ذکر کردیم.

ب. مجاز عقلی یا ***اسنادِ مجازی:*** که تنها به صورت ترکیب به کار می‌رود و ما در اینجا آن را زیر عنوان «اسناد مجازی» مورد بحث قرار می‌دهیم.

در اسناد مجازی، فعل یا خصوصیتی به چیزی نسبت داده می‌شود که در عالم واقع به او تعلق ندارد و انجام دادن آن امکان‌پذیر نیست. با این همه، عقل، از پذیرش چنین عباراتی سرباز نمی‌زند مثلاً وقتی می‌گوییم «از چشمانش ناز می‌بارید»، در اینجا فعل «باریدن» در معنی دیگری غیر از آنچه برای آن وضع شده، به‌کار نرفته است بلکه تنها فاعل آن عوض شده است.

یا وقتی که حافظ می‌گوید :

چشمت به غمزه ما را خون خورد و می پسندی　　جانا روا نباشد خونریز را حمایت

اسنادِ (نسبت دادنِ) فعلِ «خون خوردن» به چشم، نمی‌تواند حقیقت داشته باشد و فاعل واقعی این فعل «چشم» نیست. بلکه به جهت ارتباطی که بین اسناد حقیقی و اسناد مجازی در این شعر وجود دارد، عقل این اسناد را می‌پذیرد.

در حقیقت شاعر می‌خواهد بگوید: «ای معشوق تو با ناز و غمزه‌های نگاهت ما را به کشتن دادی و ...» می‌بینید که فعل «خون خوردن» به جای اینکه به معشوق نسبت داده شود به چشم او اسناد داده شده است.

از آنجا که در اسناد مجازی معمولاً فعلی به شیء یا جزیی از طبیعت اسناد داده می‌شود، وجود همین فعل، باعث ایجاد تصویرهای زنده در شعر می‌شود به همین جهت، تنوع و تحرک تصویرهای خیالی که از طریق اسناد مجازی آفریده می‌شود بیش از انواع دیگر صورتهای خیالی است.

رابطهٔ اسناد مجازی و تشخیص

با توجه به توضیحاتی که در دو بحث مذکور، ارائه شد می‌توان چنین استنباط کرد که این دو، در مواردی یکی می‌شوند یعنی می‌توانیم «تشخیصها» را در حوزهٔ «اسناد مجازی» قرار دهیم چرا که از رهگذر اسناد مجازی می‌توان صفات و افعال آدمی را به دیگر موجودات غیرزنده و عناصر طبیعی نسبت داد. مثلاً عبارات «سرو قیام می‌کند»، «باغ سلام می‌کند»، «غنچه سواره می‌رسد»، «گل به کنار می‌رسد» که همگی را به عنوان مثال «تشخیص» آوردیم، در حوزهٔ «اسناد مجازی» نیز جای می‌گیرند. پس مقولهٔ «اسناد مجازی» نسبت به «تشخیص» عامتر است یعنی هر «تشخیصی» اسناد مجازی است امّا همهٔ «اسنادهای مجازی» تشخیص نیستند.

ــ مثالهای دیگر برای اسناد مجازی

به مرگ سیاوش سیه پوشد آب　　کند زار نفرین بر افراسیاب

(فردوسی)

نسبت دادن «سیاه پوشیدن» به آب، اسنادی است مجازی.

که زید کزین غم بنالد پلنگ　　ز دریا خروشان برآید نهنگ

وگر [یا] مرغ با ماهیان اندر آب　　بخوانند نفرین به افراسیاب

(فردوسی)

در ابیات فوق، فردوسی می‌گوید شایسته است در غم مرگ سیاوش، پلنگ بنالد، نهنگ از دریا با خروش خارج شود و یا پرنده و ماهی در دریا به قاتل او (افراسیاب) نفرین کنند.

نسبت دادن فعلهای نالیدن، خروشیدن و نفرین خواندن به پلنگ و نهنگ و مرغ و ماهی، اسنادی است مجازی.

ای ابر گه بگریی و گه خندی — کس دانست چگونه‌ای و چندی؟
از چشم و دیده لؤلؤ بگشایی — بر دست و پای گلبن بربندی

(مسعود سعد سلمان)

همچنین، نسبت دادن فعلهای «گریستن، خندیدن، لؤلؤ گشادن از چشم و گلبن بر پای بستن» همگی اسنادهای مجازی هستند.

سیر است چشم شبنم من ورنه شاخ گل — آغوش باز کرده صدا می‌کند مرا

(صائب تبریزی)

شاعر، «سیری» را به چشم و «آغوش باز کردن» را به شاخ گل، نسبت داده و اسناد مجازی برقرار نموده است.

چنانکه گفته شد، به‌کار بستن چنین صنعتی (آرایه‌ای) در شعر، باعث تحرّک، پویایی و زیبایی آنها شده است.

به خیال چشم که می‌زند قدح جنون، دل تنگ ما — که هزار میکده می‌دود به رکاب گردش رنگ ما

(بیدل دهلوی)

در مصراع نخست فعل قدح زدن (باده نوشی) را به «دل» نسبت داده که فاعل حقیقی نیست. در مصراع دوم، میکده را که مکان است و طبعاً ساکن و مستقر، به صورت اشخاصی تصویر کرده است که در حال دویدن هستند و از سوی دیگر «گردش رنگ» را که یک حالت جسمانی است و نتیجهٔ تغییر در نفسانیّات به صورت شخصی تصویر کرده است که آن شخص سوار بر اسبی است و آن

اسب هم رکابی دارد و «میکده‌ها» در رکاب چنان شخصی در حال دویدن‌اند.

تمرین

مجازها را مشخص کنید :

گر بنمدی زین سخن تو حلق را　　آتشی آید بسوزد خلق را

(مثنوی مولوی)

در میانهٔ بیابان و گرما گرم حرکت، آفتاب بیداد می‌کرد.

۴. اغراق

در ابیات زیر، دقت کنید تا دریابید که چه عنصر یا عناصری باعث زیبایی این ابیات و تأثیر عمیق آنها در خواننده می‌شود.

«توصیف رستم در شاهنامه»

به تنها یکی گور بریان کنی　　هوا را به شمشیر گریان کنی

برهنه چو تیغ تو بیند عقاب　　نیارد[1] به نخجیر کردن شتاب

نشان کمند تو دارد هژبر[2]　　ز بیم سنان تو خون بارد ابر

(فردوسی)

و یا

آه سعدی اثر کند در سنگ　　کمند در تو سنگدل تأثیر

(سعدی)

۱ــ نیارد : جرأت نمی‌کند، نمی‌تواند

۲ــ هژبر : شیر درنده

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

(سعدی)

آنچه به زیبایی این ابیات و موسیقی معنوی آنها افزوده، زیاده‌روی و افراطی‌است که ذهن شاعر در توصیف اشخاص و حالات‌درونی آنها روا داشته‌است تا جایی‌که با تخیّل نیرومند و تصرّف ذهنی‌خود، صفات و حالات اشخاص مورد نظرخود را بسیار بزرگتر از وضع طبیعی و عادی آن جلوه داده است و بدین ترتیب تصویری در ذهن خواننده یا شنونده ایجاد نموده است. ادیبان، این ابزار را «اغراق» نامیده‌اند.

«اغراق» در لغت به معنی کشیدن کمان است و در اصطلاح آن است که در توصیف کسی یا چیزی یا حالتی به قصد تأثیر بیشتر، افراط و زیاده‌روی شود. مثلاً در ابیات شاهنامه، فردوسی به تناسب روح حماسی شاهکار خود (شاهنامه)، دست به آفرینش انسانی آرمانی و اسطوره‌ای به نام رستم می‌زند که از هر جهت بر دیگران برتری دارد پس می‌گوید : چندان قوی و بزرگ است که خوراک او به تنهایی یک گورخر بریان است. او با برق شمشیر خود می‌تواند آسمان را به گریه درآورد. اگر عقاب شجاع، شمشیر برهنهٔ او را ببیند جرأت شکار کردن را از دست می‌دهد. شیر درنده رام اوست و نشان ریسمان رستم بر گردن شیر است. ابر نیز از ترس نیزهٔ او، به جای باران خون می‌بارد و ... .

چنانکه مشاهده می‌شود فردوسی با بهره‌گیری از عناصر عظیم طبیعت «مثل گور، هوا، عقاب، هژبر و ابر» و پیوند آن با قهرمان حماسهٔ خود، دست به بزرگنمایی زده است. همچنین او با به‌کار بستن اسنادی مجازی توانسته است بر تحرّک و تأثیر کلام خود بیفزاید.

در ابیات بعدی، سعدی در بیان سنگدلی معشوق خود اغراق می‌کند و می‌گوید : آه دل سعدی حتی در سنگ سخت هم تأثیر می‌کند اما بر دل تو اثری ندارد چرا که دل تو از سنگ سخت‌تر است.

در بیت آخر، سعدی در بیان شدّت تأثیر فراق یاران اغراق می‌کند و می‌گوید : اجازه دهید بشدت گریه کنم چرا که در روز وداع یاران، سنگ به ناله درمی‌آید چه رسد به سعدی که انسان است.

به‌کار بستن عنصر اغراق در شعر، نشانگر ذوق هنری شاعر است و باعث پرواز تخیّل و تقویت آن نزد خواننده می‌شود. از این‌رو، آنچه حد زیبایی یا قابل قبول بودن اغراق را تعیین می‌کند، صِرف دوری آن از واقعیت یا نزدیکی آن به واقعیت نیست بلکه ملاک اصلی، زیبایی و تناسب تصویری است که به‌وسیلهٔ اغراق ارائه می‌شود.

در شعر فارسی بهترین نمونه‌های اغراق را می‌توان در شاهنامهٔ فردوسی که جنبهٔ حماسی و پهلوانی دارد، یافت. البته در برخی قصاید مدحی و برخی هجوهای فارسی، نیز نمونه‌های خوب

اغراق دیده می‌شود.

نکته: همین‌جا باید مرز میان اغراق و ادّعاهای دروغین را مشخص کرده، بگوییم که چنانچه اغراق نابجا و به دور از تخیّل شاعرانه باشد و بر تحرّک و پویایی شعر نیفزاید نه تنها مزیّتی به‌شمار نمی‌رود که باعث انحطاط آن نیز خواهد شد.

نمونه‌های دیگر اغراق در شعر فارسی

ــ اغراق در سوگ سیاوش که به‌دست افراسیاب کشته شد :

به مرگ سیاوش، سیه پوشد آب کند زار نفرین بر افراسیاب

(فردوسی)

ــ اغراق در وصف شجاعت افراسیاب

شود کوه آهن چو دریای آب اگر بشنود نام افراسیاب

(فردوسی)

ــ اغراق در وصف زیبایی معشوق

به زیورها بیارایند وقتی خوبرویان را تو سیمین تن چنان خوبی که زیورها بیارایی

(سعدی)

ــ اغراق در توصیف بلند مرتبگی ممدوح (قزل ارسلان)

نه کرسی فلک نهد اندیشه زیر پای تا بوسه بر رکاب قزل ارسلان زند

(فخرفاریابی)

تمرین

ــ در ابیات و عبارات زیر اغراقها را توضیح دهید[1].

جهاندار داند که دستان[2] سام — بزرگست و با دانش و نیکنام

همان سام پور نریمان بدست — نریمان گرد از کریمان بدست

بزرگ است و بوشنگ بودش پدر — به گیتی سوم خسرو تاجور

نخستین به طوس اندر آن اژدها — که از چنگ او کس نیامد رها

به دریا نهنگ و به خشکی پلنگ — همش بوی ورنگ وهمش خاک وسنگ

به دریا سر ماهیان برفروخت[3] — وزو در هوا پر کرکس بسوخت

همی پیل را درکشیدی به دَم[4] — دل خرّم از یاد او شد دژَم[5] ...

وگر اندرو دیو بد بی‌گمان — تنش در زمین و سرش با آسمان

که دریای چین تا میانش بدی — ز تابیدن خور[6] زیانش بدی

همی ماهی از آب برداشتی — سر از گنبد چرخ بگذاشتی[7]

به خورشید ماهیش بریان شدی — ازو چرخ گردنده گریان شدی ...

۱ــ این ابیات، از داستان نبرد رستم و اسفندیار انتخاب شده است. رستم، پس از آنکه سخنان سرد و توهین‌آمیز اسفندیار را می‌شنود در بیان اصل و نسب خود سخن می‌گوید و کلام را به اینجا می‌رساند.

۲ــ دستان لقب جدّ رستم یعنی سام بوده است. رستم پسر زال، زال پسر سام و سام پسر نریمان بود.

۳ــ برفروخت : می‌گداخت

۴ــ درکشیدی به دَم : به خون می‌کشید، می‌کُشت

۵ــ دژم : خشمگین، ناراحت

۶ ــ خور : خورشید

۷ــ بگذاشتی : می‌گذراند، می‌گذشت

۵ .کنایه

در لغت به معنی پوشیده سخن گفتن است و در اصطلاح، سخنی است که دارای دو معنی نزدیک (حقیقی) و دور (مجازی) باشد به‌طوری که این دو معنی، لازم و ملزوم یکدیگر باشند تا شخص با اندکی تأمّل، معنی دوم را که لازمهٔ معنی اوّل است، درک کند. با این همه، آنچه منظور نظر گوینده است معنای دور آن می‌باشد.

مثلاً در این بیت فردوسی :

هنوز از دهن بوی شیر آیدش همی رای شمشیر و تیر آیدش

مصراع نخست، می‌تواند دو معنی داشته باشد : یکی معنای حقیقی (نزدیک) آن چرا که هر که شیر بخورد دهانش بوی شیر خواهد داد و دیگر، معنای مجازی (دور) آن که چون عموماً کودکان شیر می‌خورند پس، یعنی «هنوز کودک است».

معنای نزدیک (حقیقی) مصراع نخست آشکار است و نیازی به توضیح ندارد و امّا معنی دور (مجازی) آن که موردنظر فردوسی بوده آن است که «هنوز کودک است».

معنای دور کنایه عموماً از راه عمومیّت بخشیدن به امور (قاعدهٔ تعمیم) بدست می‌آید. در همان مثال، چون اکثریت کسانی را که دهانشان بوی شیر می‌دهد کودکان تشکیل می‌دهند در نتیجه حکم به «کودک بودن» می‌کنیم.

و یا زمانی که در کتاب کلیله‌ودمنه می‌خوانیم که «این فصول با اشتر دراز گردن و بالا کشیده بگفتند» پی می‌بریم که منظور گوینده از «دراز گردن و بالا کشیده» صفت «احمق و نادان» است چرا که عموماً در بین مردم، «دراز گردنی و بالا کشیدگی» نشان کم‌خردی و حماقت به شمار می‌رود.

کاربرد عبارات کنایی در شعر یا نثر، یکی از راههای ساختن تصویر خیال است. شیوهٔ غیرمستقیم بیان در کنایه باعث تأثیر و زیبایی آن است و بسیاری از مفاهیم زیبا و انتقادی به‌وسیلهٔ کنایه ادا می‌شود. مثلاً در بیت زیر، سعدی به شیوه‌ای غیرمستقیم و از طریق کنایه به مخاطب می‌گوید :«دست از تکبّر و تبختُر بردار.»

دامن کشان که می‌روی امروز بر زمین فردا غبار کالبدت بر هوا رود

در این بیت، «دامن کشیدن بر زمین» کنایه است از ناز و غرور داشتنِ فرد ؛ و یا «بر هوا رفتن غبار شخص» علاوه بر معنای حقیقی،به معنی کنایی « مردَنِ او» نیز هست.

شواهد بیشتر برای کنایه

از مکافات عمل غافل مشو　　گندم از گندم بروید جو ز جو

(مولانا)

ــ معنای کنایی مصراع دوم آن است که عمل خیر نتیجهٔ خیر و عمل زشت نتیجهٔ بد به همراه دارد.

هر که دل پیشِ دلبری دارد　　ریش در دست دیگری دارد

(سعدی)

ــ معنای کنایی مصراع دوم یعنی مطیع و رامِ مطلقِ اوست.

۶. نماد (symbol)

درکتاب فرهنگ اصطلاحات ادبی جهان، ضمن اشاره به معانی مختلف نماد یا سمبل آمده است : «نماد عبارت از چیزی است که نمایندهٔ چیز دیگر باشد اما این نماینده بودن نه به علّت شباهت دقیق میان دو چیز، بلکه از طریق اشاره مبهم یا از طریق رابطه‌ای اتفاقی یا قراردادی است.» و بعد اضافه می‌کند «یک علامت تنها یک معنی دارد امّا یک رمز به علّت استعداد تنوّع پذیرش مشخص می‌شود.» مثلاً بسیاری از علائم راهنمایی و رانندگی و یا نشانه‌هایی که در علومی چون ریاضی، شیمی و ... به‌کار می‌روند (نظیر ضربدر (.)، منها (.)، رادیکال ($\sqrt{\ }$) و ...) همگی علامت‌اند و تنها یک معنی دارند ولی کلماتی که در اشعار عرفانی و یا شعرهای انتقادی و طنزآلود کاربرد دارند و بسیاری کلمات دیگر که قابل تفسیر و توجیه‌اند و بر مفاهیم متعدد دلالت می‌کنند، نماد به شمار می‌روند مثلاً «گل سرخ» در ادبیات علاوه بر زیبایی، برای مفاهیمی چون عشق، طراوت، جوانی، عمر کوتاه و بسیار مفاهیم ناشناختهٔ دیگر، نماد قرار می‌گیرد. و یا «زمستان» در قطعهٔ زیر، می‌تواند به مفهوم نمادین آن یعنی عصر سکوت و ظلمت و ظلم و تباهکاری و ابهام، باشد :

هوا دلگیر و ابرها بسته سرها در گریبان دستها پنهان / نفسها ابر / دلها خسته و غمگین / درختان اسکلتهای بلور آجین / زمین دلمرده / سقف آسمان کوتاه / غبار آلوده مهر و ماه / زمستان است

(اخوان ثالث)

و یا «قاصدک» در ادبیات فارسی عموماً و در قطعهٔ زیر خصوصاً نمادِ «بشارت‌دهندگان و پیام‌آوران آزادی و صلح و دوستی و ...» است :

قاصدک ! هان چه خبر آوردی؟ / از کجا و ز که خبر آوردی؟ / خوش خبر باشی اما / گردِ بام و درِ من بی ثمر می گردی...

(اخوان ثالث)

در بیت زیر دو کلمهٔ «ستاره» و «ماه» می‌تواند معنای نمادین داشته باشد :

ستاره‌ای بدرخشید و ماه مجلس شد　　دل رمیدهٔ ما را انیس و مونس شد

(حافظ)

در نگاه نخست، می‌توان گفت «ستاره و ماه» هر دو استعاره از معشوق‌اند امّا زمانی‌که مفهوم گستردهٔ نمادین آن را در نظر می‌آوریم ممکن است هم به معشوق خاکی (انسان عادی) دلالت کند هم به معشوق افلاکی (خدا) و یا مثلاً به انسانی که هم جنبه‌های بشری دارد و هم جنبه‌های الهی. چنانچه مشاهده می‌شود از این دو نماد، مفاهیم پیچیده و گسترده‌ای می‌توان استنباط کرد.

برخی از نمادها در طول تاریخ، ممکن است بار نمادین خود را رها کنند و به «حقیقت» نزدیک شوند. چنین نمادهایی پیچیدگی و گسترش معنایی خود را از دست می‌دهند و تنها به عنوان یک استعارهٔ معمولی به‌کار می‌روند. پس اصل اساسی در کاربرد نمادین یک کلمه، گستردگی و پیچیدگی معنایی آن است که ممکن است بسته به ذهنیّت و میزان دانش هر مخاطب، معنایی داشته باشد.

به‌طورکلی، نمادهای ادبی را می‌توان به سه دسته تقسیم کرد :

الف. نمادهای مرسوم یا شناخته شده: در ادبیات و فرهنگ یک ملّت و گاه حتی در ادبیات جهان معروف‌اند و مفهوم آنها شناخته شده است مانند نماد «برآمدن آفتاب» به نشانهٔ تولد و زندگی و یا «غروب آفتاب» که نشانهٔ مرگ و نیستی است و تقریباً جنبهٔ جهانی دارد.

نمادهای مرسوم را اغلب شاعران و نویسندگان، آگاهانه، به‌کار می‌برند و خود، مبدع آن نیستند ارزش هنری آنها در حدّ به‌کار بردن یک مجاز است که مفهومی را در دو سطح حقیقی و مجازی به خواننده عرضه می‌کند. مثلاً کلمات «کوه، گل، مرداب، دریا، شیر» در ابیات زیر :

ای گل به دست مال هوس پیشه گان مرو — مگذار تا ز دست تو این رنگ و بو رود

(جلال‌الدین همایی)

اگر پای در دامن آری چو کوه — سرت ز آسمان بگذرد در شکوه

(سعدی)

حسرت نبرم به خواب آن مرداب — کارام درون دشت شب خفته است

دریایم و نیست باکم از طوفان — دریا همه عمر خوابش آشفته است

(شفیعی کدکنی)

چون شیر به خود سپه شکن باش — فرزند خصال خویشتن باش

(نظامی گنجوی)

ب. *نمادهای ابداعی یا شخصی:* این نمادها معنی از پیش شناخته‌ای ندارند امّا از زمینه و مجموع اجزای اثری که در آن به‌کار گرفته شده است می‌توان تا حدّی به مفهوم آنها پی برد. این نمادها را شاعران یا نویسندگان ابداع می‌کنند و با تکرار آنها در اثر یا آثار متعدد خود، باعث تشخّص آنها می‌شوند. این نمادهای تکرار شونده بُن مایه‌های اثر هنری را تشکیل می‌دهند و می‌توانند کلید راه‌یابی به دنیای تفکر و تخیّل آفرینندهٔ آن باشند. مثلاً نمادهای کوزه، کوزه‌گر، کارگاه کوزه‌گری در شعر خیّام، نمادهای نیلوفر، آب، درخت، در شعر سهراب سپهری و نمادهای گل سرخ و باران در اشعار شفیعی کدکنی، همگی نمادهای ابداعی این شاعران هستند.

نمادهای ابداعی، نقش بسیار مؤثری در زیبایی و تأثیر کلام دارند، اگر چه بسیاری از آنها بر اثر تقلید و تکرارِ دیگران، بعد از مدّتی در شمار نمادهای شناخته و مرسوم درمی‌آیند.

در کارگه کوزه‌گری رفتم دوش　　دیدم دوهزار کوزه گویا و خموش
ناگه ز میان یکی برآورد خروش　　کو کوزه‌گر و کوزه‌خر و کوزه‌فروش

(خیام)

من مسلمانم / قبله‌ام یک گل سرخ / جانمازم چشمه، مُهرم نور / دشت سجاده من ... .

کار ما نیست شناسایی راز گل سرخ / کار ما شاید این است که در افسون گل سرخ
شناور باشیم / کار ما شاید این است / که میان گل نیلوفر و قرن / پی آواز حقیقت بدویم

(سهراب سپهری)

بخوان به نام گل سرخ در صحاری شب　　که باغها همه بیدار و بارور گردند
بخوان دوباره بخوان تا کبوتران سپید　　به آشیانهٔ خونین دوباره برگردند

(شفیعی کدکنی)

آخرین برگ سفرنامه باران / این است / که زمین چرکین است .

(شفیعی کدکنی / از زبان برگ)

ج. *نمادهای واقعی یا ناآگاهانه:* این نوع نمادها و آثاری که از این نمادها بهره‌مندند، حاصل عوالم روحی و تجربیات ذهنی است که برای نویسندگان و شاعران پیش می‌آید و به نظر می‌رسد که آن حالات و تجارب جز به شکلی که عرضه شده، به شکل دیگری قابل بیان نبوده است. در این نوع آثار، کلمه، از وظیفهٔ اصلی خود که ایجاد ارتباط است باز می‌ماند و وسیله‌ای اختصاصی در اختیار شاعر یا نویسنده می‌شود تا آن را بنا به میل خود (و یا به‌طور ناخودآگاه) به‌کار گیرد. ابهام این نوع نماد بیش از دو نوع قبلی است و نیاز به تفسیر دارد. آثار شاعران پیرو مکتب سمبولیسم یا نمادگرایی و بعضی از نمونه‌های شعر عرفانی در زبان فارسی حاوی این نوع نماد است.

آثار نمادین به‌خصوص وقتی که از نوع دوم و سوم باشند، نیاز به تفسیر دارند. تفسیر نمادها به معنی دستیابی به مفهوم دقیق و واقعی آنها نیست و هر مفسّری بنا به دریافت و برحسب تجربیات و دیدگاهها و عوالم روحی خود، اثری را تعبیر و تفسیر می‌کند و چه بسا که استنباط هیچ‌یک از مفسران، دقیقاً منطبق با مقصود و معنی موردنظر صاحب اثر نباشد. مثلاً شرح و تفسیر اشعار عرفانی حافظ سالها بلکه قرنهاست که موضوع کار شارحان و مفسران قرار گرفته است با این همه هنوز، هر روز تحلیلها و دریافتهای متنوع و جدیدی از آن اشعار ارائه می‌شود.

در ادبیات فارسی، مکتبی با خصوصیات مکتب نمادگرایی و شاعرانی با چنین شیوهٔ کار در دوره‌ای مشخص وجود ندارد. امّا می‌توان بعضی از خصوصیات آن را در اشعار بیشتر شاعران عارف یافت که بیتهای آغازین مثنوی جلال‌الدین محمد مولوی بلخی (۶۷۲ ــ ۶۰۴ ق) از بهترین نمونه‌های آن به‌شمار می‌آیند :

بشنو این نی چون شکایت می‌کند — از جداییها حکایت می‌کند
کز نیستان تا مرا ببریده‌اند — در نفیرم مرد و زن نالیده‌اند
سینه خواهم شرحه شرحه از فراق — تا بگویم شرح درد اشتیاق...

در این ابیات، دست‌کم دو کلمهٔ «نی و نیستان» در معنای مجازی به‌کار رفته‌اند و مفهوم گستردهٔ نمادین دارند. مثلاً شارحان و مفسران مثنوی «نی» را نماد «خودِ مولانا، انسان کامل، روح قدسی، نفس ناطقه و نیز حقیقت محمّدی» دانسته‌اند که هر یک به جای خود لطفی دارد و یا «نیستان» را نماد حقیقت الهی و عالم وصل شمرده‌اند.

غزلهای حافظ نیز، بستر مناسبی برای رویش نمادهای عرفانی است برای مثال در ابیات آغازین یک غزل دقت می‌کنیم :

سالها دل طلب جام جم از ما می‌کرد — آنچه خود داشت ز بیگانه تمنا می‌کرد
گوهری کز صدف کون و مکان بیرون است — طلب از گمشدگان لب دریا می‌کرد
مشکل خویش بر پیر مغان بردم دوش — گو به تأیید نظر حلّ معما می‌کرد
دیدمش خرم و خندان قدح باده به دست — و ندر آن آینه صد گونه تماشا می‌کرد...

در این چند بیت و در عموم غزلهای حافظ، کلمات دل، جام‌جم، پیر، پیرمغان، باده، آینه و ... مفهوم نمادین دارند.

در شعر فارسی معاصر نیز نوعی شعر اجتماعی نمادگرا رایج شده است که پیشاهنگ آن، نیمایوشیج (۱۳۳۸ ــ ۱۲۷۶) است. این نوع شعر، بخصوص از سال ۱۳۳۲ به بعد، تحت تأثیر محیط سیاسی ایران رواج بیشتری یافت و بسیاری از شاعران آن را تجربه کردند. شعر تمثیلی و نمادین «زمستان» اثر مهدی اخوان ثالث (۱۳۶۹ ــ ۱۳۰۷) نمونهٔ درخشانی از این نوع است. در این شعر، اخوان، عصرِ خفقان، ناآگاهی، نبودن آزادی قلم و بیان، نابودی آرمانها، پراکندگی یاران و همفکران را با زبانی نمادین به تصویر می‌کشد:

«زمستان»

سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت
سرما در گریبان است
کسی سر برنیارد کرد پاسخ گفتن و دیدار یاران را
نگه جز پیش پا را دید نتواند
که ره تاریک و لغزان است
وگر دستِ محبت سوی کس یازی
به اکراه آورد دست از بغل بیرون
که سرما سخت سوزان است
نفس کز گرمگاه سینه می‌آید برون، ابری شود تاریک
چو دیوار ایستد در پیش چشمانت
نفس کاینست پس دیگر چه داری چشم

زچشم دوستان دور یا نزدیک؟

مسیحای جوانمرد من ای ترسای پیر پرهن چرکین

هوا بس ناجوانمردانه سرد است... آی...

دمت گرم و سرت خوش باد

سلامم را تو پاسخ گوی در بگشای

منم من میهمان هر شبت لولی وش مغموم

منم من سنگ تیپا خورده رنجور

منم دشنام پست آفرینش نغمه ناجور

نه از رومم نه از زنگم همان بیرنگ بیرنگم

بیا بگشای در بگشای دلتنگم

حریفا! میزبانا! میهمان سال و ماهت پشت در چون موج می لرزد.

تگرگی نیست مرگی نیست

صدایی گر شنیدی صحبت سرما و دندان است

من امشب آمدستم وام بگذارم

حسابت را کنار جام بگذارم

چه می گویی که بیگه شد، سحر شد بامداد آمد؟

فریبت می دهد بر آسمان این سرخی بعد از سحر گه نیست.

حریفا! کوش سرما برده است این، یادگار سیلی سرد زمستان است.

و قندیل سپهر تنگ میدان زنده یا مرده

به تابوت ستبر ظلمت نه توی مرگ اندود پنهان است.

حریفا رو چراغ باده را بفروز شب بار روز یکسان است.

سلامت را نمی خواهند پاسخ گفت

بهاد گلگیر، درها بسته، سرها در گریبان، دستها پنهان

نفسها ابر، دلها خسته و غمگین

درختان اسکلتهای بلور آجین

زمین دلمرده سقف آسمان کوتاه

غبار آلوده مهر و ماه

زمستان است.

(مهدی اخوان ثالث، م. امید)

۷. حس‌آمیزی

این ترکیب که برای تعبیر فرنگی Synaesthesia ، انتخاب شده، یکی از تصویرهای زیبا و شاعرانهٔ موجود در زبان و ادبیات فارسی است و آن نسبت دادن محسوسات یکی از حواس پنج‌گانه است به حسّی دیگر. برای مثال وقتی ترکیب «سکوتِ سنگین» را به‌کار می‌بریم، دو حس شنوایی و لامسه را با هم آمیخته‌ایم. یعنی سکوت را به جای اینکه با گوش حس کنیم، با دست لمس کرده‌ایم و آن را سنگین یافته‌ایم. و یا زمانی که شاعر ترکیب «صدای شیرین» و «بادهٔ آهنگ سحرآمیز» را به‌کار

می‌برد، دست به خلق چنین تصویر خیالی زده است.

«نمی‌دانی که گوش من چه سان زیر درختان، غرق شنیدن صدای شیرین تو شده است تا از بادهٔ آهنگ سحرآمیز سر مست شود!»

(ترجمهٔ شعری از لامارتین)

در این قطعه، شاعر، «صدا» را که از مقولهٔ حس شنوایی است با «شیرینی» که از چشیدنیهاست تلفیق نموده است و همچنین «باده» را که چشیدنی است و جزء حس چشایی، با آهنگ که شنیدنی است درآمیخته است و با این کار تخیّل شعری خود را نیرو بخشیده است.

در آثار اغلب شاعران جهان از جمله شاعران فارسی زبان، از قدیم‌ترین ایام و همچنین در بسیاری از تعبیرات و ترکیبات موجود در زبانهای مختلف، حس‌آمیزی به‌کار رفته است. تعبیراتی چون موسیقیِ شیرین، صدای خشن، نگاه سرد، چشم شور و سیاه سلفه (سرفه)، حاصل حس‌آمیزی است.

این تصویر خیالی، از دیرباز در آثار شاعران فارسی زبان کاربرد داشته است برای مثال به موارد زیر دقّت کنید.

نگاری چو در چشم، خرم بهاری نگاری چو در گوش، خوش داستانی

(فرخی سیستانی)

در مصراع دوم این بیت، شاعر، نگار (معشوق) خود را که در حوزهٔ حس بینایی ولامسه می‌گنجد به حوزهٔ حس شنوایی منتقل کرده و تصرّفی شاعرانه، که لازمهٔ ذهن خلّاق است، آفریده است.

یکی از مشخصات شیوهٔ شاعران پیرو سبک هندی، کاربرد حس‌آمیزی است. غزل زیر از بیدل دهلوی مشهورترین شاعر سبک هندی، سرشار از این تصویر خیال است :

گر به این گرمی ست آهِ شعله‌زای عندلیب شمعِ روشن می‌توان کرد از صدای عندلیب

آفت‌ِ هوش اسیران برقِ دیدار است بس می‌زند رنگِ گل آتش در بنای عندلیب

عشق را بی دستگاه حسن، شهرت مشکل است از زبان برگِ گل، بشنو نوای عندلیب

مطلب عشّاق از اظهار هم معلوم نیست کیست تا فهمد زبان مدّعای عندلیب

آه مشتاقان، نسیم نوبهارِ یاد اوست رنگها خفته است بیدل! در صدای عندلیب

در تمام مصراعهایی که مشخص شده‌اند تصویرها براساس نوعی حس‌آمیزی بوجود آمده است. از صدای عندلیب (که شنیدنی است) می‌توان شمع را (که دیدنی است) روشن کرد. نوای عندلیب را (که شنیدنی است) در برگ گل (که دیدنی است) می‌توان دید. رنگ را در صدای عندلیب دیدن نیز از همین مقوله است.

در شعر معاصر نیز، حضور تصویر خیالی «حس‌آمیزی» آشکار است از جمله در قطعهٔ زیر :

آه

بگذار من، چو قطرهٔ باران باشم در این کویر

که خاک را به مقدم او مژده می دهد

یا خنجره ی چکاوک خردی که

ماهِ دی

از پونهٔ بهار سخن می کوید

وقتی کزان کلوله سربی

با قطره

قطره

قطرهٔ خونش

موسیقی مکرر و دلگیر زبرف را

ترجیعی ارغوانی می بخشد .

شفیعی کدکنی (معاصر)

در اینجا، شاعر قطره‌های خون را (که دیدنی است) همچون ترجیعی (که شنیدنی است) ارغوانی حس کرده، همچنان‌که از برف (که دیدنی و لمس کردنی است) به موسیقی (که شنیدنی است) تعبیر نموده است.

تصویر زیر نیز در این زمینه جالب توجه است :

«نگاه کن
که چگونه
فریاد خشم من از نگاهم شعله می‌کشد.»

احمد شاملو (معاصر)

در این تصویر نیز فعل «شعله کشیدن» که با حس بینایی دریافت می‌شود به «فریاد خشم» که با حس شنوایی قابل ادراک است نسبت داده شده است.

و یا تصویری دیگر از این دست :

«و چندان که خش‌خش سپید زمستانی دیگر
از فراسوی هفته‌های نزدیک
به گوش آمد.»

احمد شاملو (معاصر)

نسبت دادن صفت «سپیدی» به خش‌خش که «شنیدنی» است از مقولهٔ آمیختن دو حس بینایی و شنوایی به حساب می‌آید.

۸. تمثیل

روایتی است به شعر یا نثر که مفهوم واقعی آن از طریق برگرداندن اشخاص و حوادث، به صورتهایی غیر از آنچه در ظاهر دارند، به‌دست می‌آید. بدین معنی که نویسنده یا شاعر، قهرمانها، حوادث و صحنهٔ داستان را طوری انتخاب می‌کند که بتواند منظور او را که معمولاً عمیق‌تر از روایت ظاهری داستان است به خواننده انتقال دهند.

بدین ترتیب هر تمثیل دارای دو رویه و گاه بیش از دو رویه است و خواننده غالباً با تأمّل و دقت در رویهٔ ظاهری به رویهٔ تمثیلی که عموماً در بردارندهٔ نکته‌ای اخلاقی یا طنزی اجتماعی یا سیاسی یا عرفانی است پی می‌برد.

در قطعهٔ زیر، پروین اعتصامی با شخصیّت بخشیدن به پدیده‌های طبیعی (بلبل و گل)، و به سخن درآوردن آنها، بر آن است تا از واقعیتهایی پرده بردارد و به طرح مسألهٔ اخلاقی وفاداری و مذمّت بی‌وفایی بپردازد از این روی «گل» را که مظهر زیبایی و لطافت و در عین کوته عمری است از یک طرف و «بلبل» را که مظهر عاشق‌پیشگی و دلباختگی به عنوان اشخاص داستان تمثیلی خود برگزیده است و از آنجا که بلبل هر لحظه بر شاخه‌ای فرود می‌آید و نغمه می‌سراید، او را مظهر انسانهای بی‌وفا دانسته است.

بلبلی شیفته می‌گفت به گل — که جمال تو چراغ چمن است
گفت امروز که زیبا و خوشم — رخ من شاهد هر انجمن است
چونکه فردا شد و پژمرده شدم — کیست آنکس که هواخواه من است
بر تن، این پیرهن دلکش من — چو کفِ شام بیابی کفن است
حرف امروز چه گویی، فرداست — که تو را بر گل دیگر وطن است
همه جا بوی خوش و روی نکوست — همه جا سرو و گل و یاسمن است
عشق آن است که در دل گنجد — سخن است آنکه همی بر دهن است

می‌شناسیم حقیقت ز مجاز
چون تو بسیار در این نارون است

(پروین اعتصامی)

رایج‌ترین شکل بیان در تمثیل، شخصیّت بخشیدن به اشیا و حیوانات و مظاهر طبیعت و مفهومهای مجرد و ذهنی است و آن شیوه‌ای است که در اصطلاح «تشخیص» نامیده می‌شود. نظیر شخصیت

بخشیدن به گل و بلبل در قطعهٔ پروین اعتصامی. از این گونه است داستانهای تمثیلی که در کلیله و دمنه آورده شده است و در آنها، حیواناتی (نظیر شیر، شتر، روباه، گاو و...) تمثیل شخصیّت‌ها یا خصوصیات اخلاقی و رفتارهای گوناگون نوع بشر قرار گرفته‌اند. در شعر فارسی منظومهٔ «منطق‌الطیر» عطار نیشابوری، نمونهٔ کاملی از اثری تمثیلی است که در آن مراحل سلوک عرفانی شرح داده شده است. همچنین «مثنوی» اثر مولوی رومی، لبریز از داستانهای تمثیلی است که در خدمت عرفان قرار گرفته است:

گفت لیلی را خلیفه کاین تویی — کز تو مجنون شد پریشان و غوی (گمراه)
از دگر خوبان تو افزون نیستی — گفت خامش، چون تو مجنون نیستی

مولانا در ورای الفاظ و عبارات، می‌خواهد بگوید که هر چشمی، توان دیدن و درک حقایق و زیباییهای مطلق را ندارد. از این‌رو خلیفه را مظهر انسانهای ظاهربین و سطحی‌نگر و مجنون را، مظهر انسانهای حقیقت‌بین دانسته است.

نوعی دیگر از تمثیل در زبان و ادبیات فارسی کاربرد دارد که در آن، عبارت را در شعر و نثر به جمله‌ای که مَثَل یا در برگیرندهٔ مطلبی حکیمانه است می‌آرایند. این تصویر، باعث آرایش و تقویت و قدرت بخشیدن به سخن می‌شود. این گونه از تمثیل را «ارسال‌المثل» نیز می‌گویند. حافظ گوید:

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

یا

در تنگنای حیرتم از نخوت رقیب — یارب مباد آن که گدا معتبر شود

مولانا می‌گوید:

از مکافات عمل غافل مشو — گندم از گندم بروید جو ز جو

عطار می‌گوید:

ز فلک فتاد شتم به محیط غرقه گشتم — به درون بحر جز تو دلم آشنا ندارد

برای تمثیل، از نظر طول، حدّ مشخصی در نظر گرفته نشده است بنابراین تمثیل می‌تواند در کل یک اثر و گاه در بخشی از آن، به‌کار رود.

اینک داستانی تمثیلی از کتاب کلیله و دمنه نقل می‌شود. نویسنده در این تمثیل می‌خواهد بگوید که هر که پند و نصیحت بزرگتران را ناشنیده گذارد و بدان عمل نکند عاقبت خوشی نخواهد داشت.

«آورده‌اند که جماعتی از بوزنگان (بوزینگان) در کوهی بودند. چون شاه سیّارات[1] به افق مغربی خرامید و جمالِ جهان‌آرایْ را به نقاب ظَلام[2] بپوشانید سپاه زنگ[3] به غیبت او بر لشکر روم[4] چیره گشت و شبی چون کار عاصی روز محشر درآمد. بادِ شَمالْ عنانْ گشاده[5] و رکاب‌گران کرده[6] بر بوزنگان شبیخون آورد. بیچارگان از سرما رنجور شدند. پناهی می‌جستند، ناگاه یَراعه‌ای[7] دیدند در طَرَفی افکنده، گمان بردند که آتش است، هیزم بر آن نهادند و می‌دمیدند. برابرِ ایشان، مرغی بود بر درختْ. بانگ می‌کرد که: آن آتش نیست. البته بدو التفات نمی‌نمودند. در این میان، مردی آنجا رسید. مرغ را گفت: رنج مبر که به گفتار تو یار نباشند و تو رنجور گردی... مرغ سخن وی نشنود و از درخت فرو آمد تا بوزنگان را حدیث یراعه بهتر معلوم کند. بگرفتند و سرش جدا کردند.

۱ــ «شاه سیارات» استعاره از خورشید است.

۲ــ ظلام: تاریکیها

۳ــ سپاه زنگ: استعاره از سیاهی شب

۴ــ لشکر روم: استعاره از روشنی روز یا روشنایی است.

۵ــ «عنان گشاده رفتن» کنایه از سریع گذشتن و تند وزیدن است.

۶ــ «رکاب گران کردن» کنایه از مقاومت و استحکام است.

۷ــ یراعه: کرم شبتاب