بسم الله الرحمن الرحیم

آرایه‌های ادبی

(قالب‌های شعر، بیان و بدیع)

سال سوم آموزش متوسّطه

رشتهٔ ادبیّات و علوم انسانی

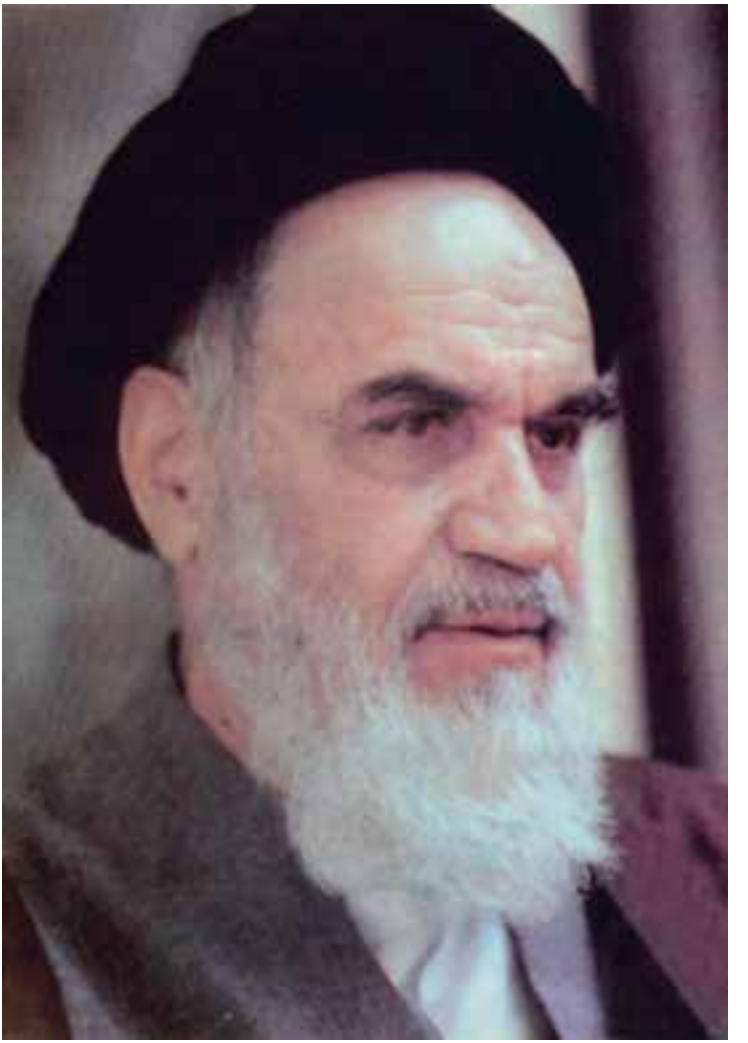
۱۳۹۲

وزارت آموزش و پرورش
سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی

برنامه‌ریزی محتوا و نظارت بر تألیف : **دفتر تألیف کتاب‌های درسی ابتدایی و متوسطه نظری**
نام کتاب : **آرایه‌های ادبی (قالب‌های شعر، بیان و بدیع) ـ ۲۸۰/۱**
مؤلف : **دکتر روح‌اللّه هادی**
آماده‌سازی و نظارت بر چاپ و توزیع : **ادارهٔ کلّ نظارت بر نشر و توزیع مواد آموزشی**
تهران: خیابان ایرانشهر شمالی ـ ساختمان شمارهٔ ۴ آموزش و پرورش (شهید موسوی)
تلفن: ۹ـ۸۸۸۳۱۱۶۱، دورنگار: ۸۸۳۰۹۲۶۶، کدپستی: ۱۵۸۴۷۴۷۳۵۹،
وب‌سایت: www.chap.sch.ir
صفحه‌آرا : **مریم نصرتی**
طرّاح جلد : **صادق صندوقی**
ناشر : **شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران: تهران ـ کیلومتر ۱۷ جادّهٔ مخصوص کرج ـ خیابان ۶۱ (داروپخش)**
تلفن: ۵ ـ ۴۴۹۸۵۱۶۱، دورنگار: ۴۴۹۸۵۱۶۰، صندوق پستی: ۱۳۹ـ۳۷۵۱۵
چاپخانه : **شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران «سهامی خاص»**
سال انتشار : **۱۳۹۲**

حقّ چاپ محفوظ است.

شابک ۴-۰۰۳۶-۰۵-۹۶۴ ISBN 964-05-0036-4



هر قدمی که برای تحصیل علم برمی‌دارید، قدمی هم برای کوبیدن خواسته‌های نفسانی، تقویت قوای روحانی، کسب مکارم اخلاق، تحصیل معنویت و تقوا بردارید.

امام خمینی(ره)

فهرست مطالب

سخنی با معلّمان و دانش‌آموزان گرامی	۱
بخش اوّل ــ مقدّمات	**۳**
درس ۱ ــ آشنایی با چند اصطلاح	۴
درس ۲ ــ وزن، اصلی‌ترین عامل موسیقی شعر	۸
بخش‌دوم ــ قالب‌های‌شعر فارسی	**۱۳**
درس ۳ ــ قصیده، غزل	۱۴
درس ۴ ــ قطعه، ترجیع‌بند، ترکیب‌بند	۲۲
درس ۵ ــ مسمّط، مثنوی	۳۰
درس ۶ ــ رباعی، دوبیتی، چهارپاره	۳۶
درس ۷ ــ مستزاد، شعر نیمایی	۴۳
بخش سوّم ــ بیان	**۴۹**
درس ۸ ــ تشبیه	۵۰
درس ۹ ــ تشبیه بلیغ	۵۶
درس ۱۰ ــ استعاره‌ی مُصَرَّحه (آشکار)	۶۱
درس ۱۱ ــ استعاره‌ی مَکْنیّه، شخصیّت بخشی(تشخیص)	۶۷

درس ۱۲ ــ حقیقت و مجاز ۷۴
درس ۱۳ ــ علاقه‌های مجاز ۷۹
درس ۱۴ ــ کنایه ۸۴

بخش چهارم ــ بدیع ۸۹

آرایه‌های لفظی
درس ۱۵ ــ موسیقی درونی و معنوی شعر، واج‌آرایی، تکرار ۹۰
درس ۱۶ ــ سجع، انواع سجع ۹۹
درس ۱۷ ــ موازنه و ترصیع، جناس ۱۰۴
درس ۱۸ ــ جناس تام، جناس ناقص (حرکتی، اختلافی، افزایشی) ۱۱۱
درس ۱۹ ــ اشتقاق ۱۲۱

آرایه‌های معنوی
درس ۲۰ ــ مراعات نظیر، تلمیح ۱۲۴
درس ۲۱ ــ تضمین، تضاد ۱۳۲
درس ۲۲ ــ تناقض، حس‌آمیزی ۱۴۰
درس ۲۳ ــ ایهام، ایهام تناسب ۱۴۶
درس ۲۴ ــ لفّ و نشر، اغراق ۱۵۳
درس ۲۵ ــ حسن تعلیل ۱۶۱

منابع و مراجع ۱۶۶

معلّمان محترم، صاحب‌نظران، دانش‌آموزان عزیز و اولیای آنان می‌توانند نظرات اصلاحی خود را درباره مطالب این کتاب از طریق نامه به نشانی تهران - صندوق پستی ۱۵۸۵۵/۳۶۳ - گروه درسی مربوط و یا پیام‌نگار (Email) talif@talif.sch.ir ارسال نمایند.

دفتر برنامه‌ریزی و تألیف کتاب‌های درسی

سخنی با معلّمان و دانش‌آموزان گرامی

ممکن است بارها خواندن یا شنیدن شعری زیبا در شما احساسی دلپذیر برانگیخته باشد ؛ این احساس نشانه‌ی تأثیر شعر است. آیا هرگز با خود اندیشیده‌اید که راز این تأثیر چیست و چرا، گاه سخنی در مقایسه با سخنان دیگر، رسایی و تأثیر بیش‌تری دارد؟

کتابی که هم اکنون در دست دارید، با یاری خداوند می‌کوشد تا شما را با علمی به نام «بلاغت» آشنا کند که کار آن شناخت زیبایی‌های سخن و بررسی تأثیر و رسایی آن است.

آموختن این درس علاوه بر آن که به پرسش‌های شما در این زمینه پاسخی درخور و علمی می‌دهد، لذّتی را که از خواندن و شنیدن یک اثر ادبی می‌برید، بیش‌تر خواهد کرد.

آموزش بلاغت در زبان فارسی همواره با چهار مشکل اساسی روبه‌رو بوده است ؛ پیچیدگی زبان، تقسیم‌بندی‌های بسیار، مثال‌های محدود و تکراری و عدم توجّه به فلسفه و کارایی این علم.

در این کتاب کوشیده‌ایم تا این موانع را برطرف کنیم ؛ از این رو زبان نوشتاری کتاب تا حد ممکن ساده است، تقسیم‌بندی‌ها محدود شده‌اند ؛ مثال‌ها و تمرین‌ها افزایش یافته‌اند و در هر درس نیز به فواید و کاربرد هر یک اشاره شده است.

به دانش‌آموزان توصیه می‌شود برای بهتر آموختن این درس، پیش از تدریس معلّم کتاب را بخوانند، در کلاس به دقت به توضیحات معلّم گوش دهند و تا نکته‌ای را نفهمیده‌اند، از آن نگذرند و هرگز نیز در اندیشه‌ی حفظ کردن مطالب نباشند. تمرین‌ها را به دقّت حل کنند و از این پس نیز هرگاه به مطالعه‌ی شعری پرداختند، درباره‌ی نکته‌های بلاغی آن بیندیشند و با استادان گرامی خویش مشورت کنند، زیرا آموختن علم بلاغت درگرو تمرین بسیار است.

ثمربخشی این کتاب مستلزم کوشش‌های دو جانبه‌ی دبیران محترم و دانش‌آموزان عزیز است. برای تحقق این امر، توجّه شما دبیران محترم را به نکاتی چند جلب می‌کنیم.

۱ ــ در تألیف این کتاب از بیش‌تر آثاری که درباره‌ی بلاغت به زبان فارسی تألیف شده‌است استفاده کرده‌ایم. کوشش‌های همه‌ی بزرگوارانی که هر یک مشعلی در این راه برافروخته‌اند، درخور تقدیر است.

۲ ــ به دانش‌آموزان کمک کنید که درس بلاغت را بفهمند و از آن‌ها بخواهید که از حفظ کردن درس‌ها و تمرینات بپرهیزند.

۳ ــ تمرین‌ها در منزل توسط دانش‌آموزان حل شود و در جلسه‌ی بعد با نظر و راهنمایی شما اصلاح گردد.

۴ ــ از طرح سؤال‌های تعریفی، خصوصاً از بخش بیان و بدیع در امتحان خودداری فرمایید. سؤال‌ها باید به شیوه‌ی تمرین‌های کتاب تهیه و تنظیم شوند.

۵ ــ با توجّه به برنامه‌ی هفتگی، کلّیه‌ی مطالب کتاب در ۲۵ درس گنجانده شده است که در هر جلسه یک درس تدریس می‌شود.

۶ ــ در طرح سؤالات به سطوح شش‌گانه‌ی ارزش‌یابی (دانش، درک، فهم، کاربرد، تجزیه و تحلیل) به فراخور اهمّیّت هریک و مطابقت با محتوای هر درس توجّه شود. توصیه می‌شود به حیطه‌های کاربردی و عملی درس توجّه خاص مبذول گردد.

۷ــ از دادن سؤالاتی که احتمال دو پاسخ در آن‌ها وجود دارد، پرهیز شود.

۸ ــ شایسته است همکاران محترم از طرح سؤالات جزئی و کم ارتباط با مسائل اصلی کتاب پرهیز نمایند.

۹ــ طرح دو سؤال اختیاری به ارزش یک نمره از مباحث کتاب بلامانع است.

محتوای این کتاب در سال ۱۳۸۸ در شورای برنامه‌ریزی و تألیف گروه زبان و ادبیات فارسی، مورد بررسی و بازنگری قرار گرفت. از اعضای محترم شورا و تمامی دبیران ارجمند که دیدگاه‌های اصلاحی و انتقادی خویش را ارائه نموده‌اند، سپاس گزاریم.

دفتر تألیف کتاب‌های درسی ابتدایی و متوسطه نظری

بخش اوّل

مقدّمات

آشنایی با چند اصطلاح

ای ساربان، آهسته رو کارام جانم می‌رود — وان دل که با خود داشتم با دلستانم می‌رود
من مانده‌ام مهجور از او، بیچاره و رنجور از او — گویی که نیشی دور از او، در استخوانم می‌رود
گفتم به نیرنگ و فسون، پنهان کنم ریش درون — پنهان نمی‌ماند که خون بر آستانم می‌رود
محمل بدار ای ساروان، تندی مکن با کاروان — کز عشق آن سرو روان، گویی روانم می‌رود
او می‌رود دامن کشان، من زهر تنهایی چشان — دیگر مپرس از من نشان، کز دل نشانم می‌رود
با این همه بیداد او، وان عهد بی‌بنیادِ او — در سینه دارم یاد او، یا بر زبانم می‌رود
باز آی و بر چشمم نشین، ای دلستانِ نازنین — کاشوب و فریاد از زمین بر آسمانم می‌رود
در رفتن جان از بدن، گویند هر نوعی سخن — من خود به چشم خویشتن دیدم که جانم می‌رود
سعدی، فغان از دست ما لایق نبود ای بی‌وفا — طاقت نمی‌دارم جفا، کار از فغانم می‌رود[۱]

«سعدی»

---

۱ ــ کار از فغانم می‌رود : کار من از حدّ ناله و افغان گذشته است یا کار من با ناله و افغان درست می‌شود.

بیت: شعری که با هم خواندیم، در نه سطر سروده شده است. هر یک از این سطرها یک «بیت» نام دارد. بیت کم‌ترین مقدار شعر و به عبارت دیگر، واحد شعر است. اگر شاعر مقصود خود را تنها در یک بیت بیان کند، به آن بیت **فرد** می‌گویند[1].

مصراع: می‌بینید که هر بیت شامل دو قسمت است. هر یک از این بخش‌ها، «مصراع» نام دارد. کم‌ترین مقدار سخن موزون، یک مصراع است.

وزن: شما با شنیدن هر یک از مصراع‌ها، آهنگ خاصی را حس می‌کنید که آن را در یک جمله‌ی معمولی نمی‌یابید. این آهنگ که در تمام مصراع‌ها یک‌سان است، همان «وزن شعر» است. وزنی که در هر یک از مصراع‌ها احساس می‌شود، تابع نظمی است که در چگونگی قرار گرفتن کلمات آن مصراع وجود دارد؛ به گونه‌ای که اگر در هر مصراع کلمه‌ای حذف شود یا جای کلمه یا کلماتی تغییر کند، آن وزنِ نخستین احساس نخواهد شد؛ برای مثال، اگر در آخرین بیت، «سعدی» را حذف کنیم و بخوانیم: «فغان از دست ما لایق نبود ای بی‌وفا»، به خوبی احساس می‌کنیم که وزن شعر خلل یافته است و یا اگر شبه جمله‌ی «ای بی‌وفا» را بعد از نام شاعر قرار دهیم، مصراع اوّل چنین می‌شود: «سعدی، ای بی‌وفا فغان از دست ما لایق نبود» که در این حال، وزن و آهنگ پیشین را احساس نخواهیم کرد. در درس بعد با مفهوم وزن و تشخیص هم‌وزنی، بیش‌تر آشنا خواهید شد.

ردیف: به پایان مصراع اوّل شعر و مصراع‌های زوج بنگرید؛ واژه‌ی «می‌رود» به‌صورت یک کلمه‌ی مستقل و به یک معنی در پایان همه‌ی آن‌ها تکرار شده است. این واژه «ردیف» نام دارد. ردیف می‌تواند یک یا چند واژه، یا یک جمله باشد. شعری که ردیف دارد، **مُرَدَّف** خوانده می‌شود.

ردیف از ویژگی‌های شعر سنّتی فارسی است و در ادب هیچ زبانی ــ تا آن‌جا که آگاهی داریم ــ به گستردگی شعر فارسی نیست و از قدیم‌ترین ایّام تا روزگار ما در شعر فارسی به کار رفته است.

ردیف در پایان هر بیت تکرار می‌شود و این تکرار، بر تأثیر موسیقایی آن می‌افزاید. تکرار و اشتراک لفظیِ ناشی از «ردیف» در انسجام شعر مؤثر است و مانند قافیه تداعی

---

۱ ــ نظیر این بیت از سعدی:

جایی نرسد کس به توانایی خویش الّا تو چراغ رحمتش داری پیش

معانی را ممکن می‌سازد.

قافیه: به واژه‌های قبل از ردیف در پایان مصراع اوّل و همه‌ی مصراع‌های زوج این شعر بنگرید ؛ حروف «انم» در پایان همه‌ی این واژه‌ها تکرار شده است. این حروف مشترک «قافیه» نام دارد و کلماتی نظیر «جانم، دلستانم، استخوانم و ...» که این حروف مشترک در آن‌ها آمده است، «کلمات‌قافیه» نامیده می‌شوند. در مصراع یا بیتی که «مُرَدَّف» نیست، آخرین واژه، کلمه‌ی قافیه است. قافیه در تأثیربخشی و زیبایی شعر نقشی بسزا دارد و از مهم‌ترین تأثیرات آن تکمیل وزن است ؛ یعنی، آهنگِ برخاسته از وزن را تکمیل می‌کند و در هر بیت مانند نشانه‌ای، پایان یک قسمت و شروع قسمت دیگر را نشان می‌دهد. قافیه علاوه بر تأثیر موسیقایی، به تنظیم فکر و احساس شاعر کمک می‌کند، به شعر استحکام می‌بخشد، مصراع‌ها و بیت‌ها را جدا می‌کند و بدان‌ها تشخص می‌دهد و با تداعی معانی، در آفرینش مفاهیم نو و تازه به شاعر کمک می‌کند. در شعر سنّتی، قافیه اجباری و ردیف ــ که پس از قافیه می‌آید ــ اختیاری است. قافیه در شعر نیمایی نظم مشخّصی ندارد.

مُصَرَّع : بیت اوّل شعری که خواندید، از نظر قافیه با بیت‌های بعدی چه تفاوتی دارد؟ در بیت نخست، هر دو مصراع قافیه دارند امّا ابیات بعدی این گونه نیستند. بیتی که هر دو مصراع آن قافیه داشته باشند، «مُصَرَّع»[1] نام دارد.

قالب : اگر به نحوه‌ی تکرار قافیه‌ی «انم» در شعری که خواندید دقّت کنید، درمی‌یابید که قافیه در پایان مصراع اوّل شعر و همه‌ی مصراع‌های زوج آمده است. شکلی که قافیه به شعر می‌بخشد، «قالب» نام دارد. تفاوت قالب‌ها، تفاوت در چگونگی قافیه‌ی آن‌هاست ؛ زیرا قافیه می‌تواند تنها در پایان مصراع‌های فرد یا زوج یا در آخر هر دو مصراع یک بیت بیاید. اگر نحوه‌ی تکرار قافیه در دو یا چند شعر یک‌سان باشد، تعداد ابیات، محتوا و وزن، نوع قالب را مشخّص خواهند کرد. این نکته را هنگام مقایسه‌ی «قصیده» با «غزل» و «رباعی» با «دوبیتی» در درس‌های بعد بهتر خواهید آموخت.

توجّه : شعر سنّتی قالب‌های متفاوتی دارد امّا قالب شعر نیمایی از کوتاه و بلند شدن

---

۱ ــ بیتی که تنها یک مصراع آن قافیه دارد، «مقفّا» خوانده می‌شود.

مصراع‌ها حاصل می‌شود.

تَخَلُّص: در غزلی که در آغاز این درس آورده‌ایم، شاعر در بیت پایانی نام خویش (سعدی) را آورده است تا خواننده بداند که شعر از آنِ اوست. به نام شعری شاعر، «تخلّص» می‌گویند. تخلّص گاه در بیت‌های ماقبل آخر می‌آید.

خودآزمایی

سرو چمان من چرا میل چمن نمی‌کند — همدم گل نمی‌شود، یاد سمن نمی‌کند
دی‌گله‌ای زطُرّه‌اش کردم و از سر فسوس — گفت که این سیاهِ کج، گوش به من نمی‌کند
تا دل هرزه گرد من رفت به چینِ زلف او — زان سفرِ درازِ خود، عزم وطن نمی‌کند
چون ز نسیم می‌شود زلف بنفشه پُر شکن — وَه که دلم چه یاد از آن عهد شکن نمی‌کند
دل به امید روی او همدم جان نمی‌شود — جان به هوای کوی او خدمت تن نمی‌کند
دستخوش جفا مکن آب رخم که فیض ابر — بی‌مدد سرشک من دُرِّ عَدَن نمی‌کند
کشته‌ی غمزه‌ی تو شد حافظ ناشنیده پند — تیغْ سزاست هر که را دَردْ سخن نمی‌کند[1]

«حافظ»

۱ ــ در شعری که خواندید، ردیف را مشخّص کنید.
۲ ــ حروف قافیه در این شعر کدام‌اند؟
۳ ــ کلمه‌ی قافیه در مصراع آخر کدام است؟
۴ ــ تخلص را در این شعر نشان دهید.
۵ ــ کدام بیت مُصَرَّع است؟
۶ ــ آیا این شعر از نظر قالب با شعری که در آغاز درس آمده است، تفاوت دارد؟
۷ ــ غزلی را از مولوی، سعدی یا حافظ انتخاب کنید و موارد گفته شده در درس را در آن نشان دهید.

۱ــ دَرد کردن سخن : اثر کردن سخن.

درس ۲

وزن، اصلی‌ترین عامل موسیقی شعر

ای دوست، شکر بهتر یا آن که شکر سازد؟
خوبیّ قمر بهتر یا آن که قمر سازد؟
ای باغ، تویی خوش‌تر یا گلشن و گل در تو
یا آن که برآرد گل، صد نرگس تر سازد؟
ای عقل، تو بِه باشی در دانش و در بینش
یا آن که به هر لحظه صدعقل و نظر سازد؟
بی‌خود شده‌ی آنم، سرگشته و حیرانم
گاهیم بسوزد پر، گاهی سرو پر سازد
دریای دل از لطفش پر خسرو و پر شیرین
وز قطره‌ی اندیشه، صد گونه گهر سازد
آن جمله گهرها را اندر شکند در عشق
وان عشقِ عجایب را هم چیز دگر سازد

«مولوی»

شعری که خواندید، در شما احساسی را برانگیخت. این احساس نشانه‌ی آن است که شعر در شما تأثیر کرده است. اگر بخواهید اصلی‌ترین عوامل این تأثیر را بشناسید، باید با دو مفهوم آشنا شوید : عاطفه و وزن[۱].

۱ ــ علاوه بر عاطفه و وزن (آهنگ) دو عامل دیگر نیز در تأثیرگذاری شعر مؤثّرند. این دو عامل تخیّل و زبان‌اند. **تخیّل** همان تصرّف شاعر در طبیعت است که به آفرینش **صُور** خیال (تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه) می‌انجامد. ان‌شاءالله در بخش بیان، با صور خیال بهتر و بیش‌تر آشنا خواهید شد.
زبان نیز مجموعه‌ی واژگان و جمله‌هایی است که یک شاعر به‌کار می‌گیرد. زبان، شعر شاعران را از یک‌دیگر متمایز می‌سازد.

عاطفه: حالاتی چون اندوه، شادی، امید و یأس، حیرت و تعجّب است که حادثه‌ها در ذهن شاعر ایجاد می‌کنند و او می‌کوشد که این حالت‌ها و تأثرات ناشی از رویدادها را آن‌چنان که خود احساس کرده است، به دیگران نیز منتقل کند. اساسی‌ترین عامل پیدایی شعر، عاطفه است.

وزن: شاعر برای انتقال عاطفه‌ی خود به دیگران و متأثر ساختن آن‌ها از زبان کمک می‌گیرد امّا زبان را به صورت معمول به کار نمی‌برد، بلکه برای بیان مقصود خویش، واژه‌هایی را برمی‌گزیند که با قرار گرفتن در کنار هم آهنگی خاص را پدید آورند. این آهنگ خاص را در درس پیشین «وزن» خواندیم. اکنون، می‌کوشیم شما را با مفهوم وزن، دقیق‌تر آشنا کنیم تا بدانید که دو کلمه یا دو مصراع یا دو بیت چگونه می‌توانند هم‌وزن باشند.

برای این که هم‌وزنی دو کلمه را تشخیص دهید، باید هجاهای (بخش‌های) کلمات و اجزای پدید آورنده‌ی آن‌ها را بشناسید.

هجا یا بخش ــ که شما در سال اوّل ابتدایی با آن آشنا شدید ــ مقدار آوایی است که دهان با یک بار باز شدن آن را ادا می‌کند. هجا، از «واج» پدید می‌آید. واج کوچک‌ترین واحد آوایی زبان است که سبب می‌شود دو واژه معانی متفاوتی داشته باشند. در زبان فارسی ۲۹ واج وجود دارد که آن‌ها را به دو دسته‌ی مصوّت‌ها و صامت‌ها تقسیم می‌کنند.

مصوّت‌ها: زبان فارسی شش مصوّت دارد. «ـَ ـِ ـُ» مصوّت‌های کوتاه و «ا، و، ی» مصوّت‌های بلند زبان فارسی‌اند.

توجّه: مصوّت‌های بلند از نظر امتداد[1] دو برابر مصوّت‌های کوتاه[2] یا برابر با یک صامت و یک مصوّت کوتاه هستند.

صامت‌ها : ۲۳ واج دیگر زبان فارسی صامت نام دارند، مانند : ب، پ، ت، س، ر، ز، ف، ک، ل و ... .

---

۱ ــ امتداد هجا یعنی مقدار زمانی که یک هجا در هنگام بیان به خود اختصاص می‌دهد.

۲ ــ به همین سبب، در عروض مصوّت بلند را معادل دو واج یا دو حرف به حساب می‌آورند.

هجاهای زبان فارسی از نظر امتداد به سه دسته تقسیم می‌شوند :

هجای کوتاه: صامت + مصوّتِ کوتاه مانند : چو، که، تو و ... . هجای کوتاه را با این علامت «U» نشان می‌دهند.

هجای بلند: که دوگونه است :

الف ــ صامت + مصوّتِ کوتاه + صامت ؛ مانند : گُل، سَر.

ب ــ صامت + مصوّتِ بلند ؛ مانند : پا، سی، مو.

هجای بلند را با این علامت «ــ» نشان می‌دهند.

هجای کشیده: که آن نیز دو نوع است :

الف ــ صامت + مصوّتِ کوتاه + دو صامت یا بیش‌تر ؛ مانند : بُرد، لَعل، کِشت.

ب ــ صامت + مصوّتِ بلند +یک یا چند صامت ؛ مانند : کار، آب، سیب، باخت‌و....

هجای کشیده را با این علامت «ــ U» نشان می‌دهند ؛ زیرا برابر با یک هجای بلند(ــ) و یک هجای کوتاه (U) است.

قبل از جداسازی هجاهای یک کلمه، به این نکات توجّه کنید :

۱ ــ هر هجا «بخش» ، الزاماً یک مصوّت دارد ؛ بنابراین، تعداد هجاهای یک کلمه با تعداد مصوّت‌های آن کلمه برابر است ؛ برای مثال : «باد» یک مصوّتِ ('ا) دارد و یک هجاست و «برادر»، سه مصوّتِ (ـَ، 'ا، ـَ) دارد و سه هجاست.

۲ ــ هر هجا را همان طور که می‌خوانیم، می‌نویسیم تا در شمارش واج‌ها دچار اشکال نشویم ؛ برای مثال : تو← تُ : هجای کوتاه (U) خواب ← خاب : هجای کشیده (ــ U).

۳ ــ اگر در کلمه‌ای «نْ» (نون ساکن) بعد از مصوّت بلند قرار گیرد، آن را حذف می‌کنیم ؛ برای مثال : دین ← دی (هجای بلند).

۴ ــ در زبان فارسی، هیچ واژه‌ای با مصوّتِ آغاز نمی‌شود ؛ بنابراین، واژه‌هایی که به ظاهر با مصوّت آغاز می‌شوند، در ابتدای خود یک صامت همزه دارند که در تعیین نوع هجا باید بدان توجّه داشت. برای مثال، «از» یک هجای بلند (سه واجی) و «آب» یک هجای کشیده است.

اکنون که توانایی شناخت هجا و تعیین نوع آن را به دست آورده‌اید، باید بدانید که دو کلمه یا دو مصراع یا دو بیت زمانی هم‌وزن‌اند که :

الف ــ تعداد هجاهای آن‌ها با هم برابر باشد.

ب ــ هجاهای کوتاه و بلند آن‌ها در مقابل یک‌دیگر قرار گیرد.

برای مثال، دو واژه‌ی، «شکر» و «قمر» هم‌وزن‌اند ؛ زیرا هر کدام دوهجا دارند. هجای اوّل آن‌ها کوتاه و هجای دوّم آن‌ها بلند است : شِ + کَر ؛ قَ + مَر .

«دوست» و «عقل» نیز هم‌وزن‌اند ؛ زیرا هردو یک هجای کشیده‌اند.

«عَجایِب» و «گهرها» نیز هم‌وزن‌اند ؛ زیرا هر کدام سه هجا دارند ؛ هجای اوّل آن‌ها کوتاه و هجای دوّم و سوّم آن‌ها بلند است.

«دانش» و «بینش» هم‌وزن‌اند ؛ «نرگس» و «گلشن» نیز هم‌وزن‌اند امّا شما هم‌وزنی میان دو واژه‌ی اوّل را راحت‌تر احساس می‌کنید و آن دو را خوش آهنگ‌تر می‌یابید. علّت این امر آن است که صامت پایانی (ش) در دو واژه‌ی دانش و بینش یکی است. با دقّت در مثال‌ها درمی‌یابید که مقصود از هم‌وزنی، داشتنِ وزن صرفی یک‌سان ــ که شما در عربی با آن آشنا شده‌اید ــ نیست. در وزن صرفی دو کلمه مصوّت‌های یک‌سانی دارند امّا در وزن عروضی[1]، به این یک‌سانی نیازی نیست ؛ برای مثال، در وزن صرفی عَقل بر وزن فَعْل و عِشق بر وزن فِعْل است امّا در وزن عروضی این دو کلمه ــ یعنی، عقل و عشق ــ هم‌وزن‌اند.

گفتیم که در هر شعر، تمام مصراع‌ها هم‌وزن‌اند. راز این هم‌وزنی آن است که تعداد و ترتیب هجاها در هر دو مصراع یکی است. اکنون به جداسازی هجاهای بیت اوّل شعری که خواندید، دقّت کنید.

ای ـ دوست ـ شِ ـ کَر ـ بِه ـ تَر ـ یا ـ آن ـ کِ ـ شِ ـ کَر ـ سا ـ زَد (مصراع اوّل)

خو ـ بی ـ یِ ـ قَ ـ مَر ـ بِه ـ تَر ـ یا ـ آن ـ کِ ـ قَ ـ مَر ـ سا ـ زَد (مصراع دوّم)

می‌بینید که تعداد و ترتیب هجاها در هردو مصراع یکی است ؛ یعنی، هرکدام‌از دومصراع چهارده هجا دارند و هجاهای کوتاه و بلند آن‌ها در مقابل هم قرار می‌گیرند.

---

۱ ــ عروض : علمی است که درباره‌ی وزن شعر سخن می‌گوید.

البته باید توجّه داشته باشید که هجای کشیده‌ی (دوست) معادل یک هجای بلند و یک هجای کوتاه است.

توجّه : گاهی شناخت هجاها و جداسازی آن‌ها به درستی انجام می‌گیرد امّا می‌بینیم که تعداد و ترتیب هجاها در دو مصراع یا دو بیت یک‌سان نیست. علّت این امر آن است که شاعر از «اختیارات شاعری» استفاده کرده است. ان شاءاللّه سال بعد با این مطالب بیش‌تر آشنا خواهید شد.

خودآزمایی

۱ ــ در واژه‌های زیر صامت‌ها و مصوّت‌ها رانشان دهید.

نسیم، آسمان، خوبی، جوان‌مردی، ابر، همّت

۲ ــ واژه‌های زیر از چند هجا ساخته شده‌اند؟ نوع هجا را مشخّص کنید.

آتشین، بیدار، فقر، مستانه، دانش آموز

۳ ــ هجاهای مصراع زیر را تعیین کنید و هر نوع را با علامت خاصّ خود بنویسید.

توانا بود هر که دانا بود

۴ ــ مصوّت کوتاه و بلند از نظر امتداد چه تفاوتی دارند؟

۵ ــ برای هر یک از واژه‌های زیر، یک واژه‌ی هم‌وزن بنویسید ؛ به گونه‌ای که حرف آخر آن‌ها متفاوت باشد.

صدق، نیکی، جوانی، تقوا، میلاد، انتظار

۶ ــ برای هر یک از واژه‌های زیر، یک واژه‌ی هم‌وزن بنویسید که حرف آخر آن‌ها یکی باشد.

گل، سخن، سحر، صبا، گلزار، اشک

۷ ــ هجاهای دو مصراع زیر را جدا کنید و با مقایسه‌ی آن‌ها نشان دهید که دو مصراع هم‌وزن‌اند.

گویند مرا چو زاد مادر — بنشینم و صبر پیش گیرم

«ایرج» — «سعدی»

بخش دوم

قالب‌های شعر فارسی

درس ۳

قصیده

دل من همی داد گفتی گوایی — که باشد مرا روزی از تو جدایی
بلی هرچه خواهد رسیدن به مردم — بر آن، دل دهد هر زمانی گوایی
من این روز را داشتم چشم و زین غم — نبودست با روز من روشنایی
جدایی گمان برده بودم ولیکن — نه چندان که یک‌سو نهی آشنایی
سپردم به تو دل، ندانسته بودم — بدین گونه مایل به جورو جفایی
دریغا دریغا که آگه نبودم — که تو بی‌وفا در جفا تا کجایی
همه دشمنی از تو دیدم ولیکن — نگویم که تو دوستی را نشایی
مرا خواری و بی‌قدر خواهی — نگر تا بدین خو که هستی نپایی
زقدر من آن‌گاه آگاه گردی — که با من به درگاه صاحب درآیی
وزیر مَلِک، صاحب سَیِّد، احمد[1] — که دولت بدو داد فرمانروایی
زمین و هوا خوان بدین معنی او را — که حلمش زمین است، طبعش هوایی
دلش را پَرَست، ارخرد را پَرَستی — کَفَشْ را ستای، ار سَخا را ستایی
زگیتی به دو چیز، بس کرد و آن دو — چه چیز است: نیکی و نیکوعَطایی
ایا مصطفی سیرتِ مرتضی دل — که هم‌نام و هم کُنْیَت مصطفایی
دل مهتران سوی دنیا گراید — تو دایم سوی نام نیکو گرایی
تو را دیده‌ام قادر و پارساوش — شگفت است با قادری، پارسایی
جوابی دهی، شور شهری نشانی — حدیثی کنی، کار خلقی گشایی
به روی و ریا کار کردن ندانی — ازیرا که نه مرد روی و ریایی
هزار آفرین باد بر تو ز ایزد — که تو درخور آفرین و ثنایی

---

۱ ــ این قصیده در مدح خواجه ابوالقاسم احمدبن حسن میمندی، وزیر سلطان محمود و سلطان مسعود غزنوی است.

به شغل دل و رنج تن کم نکردی / از این تازه رویی و زین خوش لقایی
۲۱ چه نیکو خصالی، چه نیکو فعالی / چه پاکیزه طبعی، چه پاکیزه رایی
تو را بَد که خواهد، تو را بد که گوید؟ / که هرگز مباد از بد او را رهایی
خلاف تو بر دشمنان نیست فرّخ / ازیرا که تو برکشیده‌یْ خدایی
۲۴ همی تا بُوَد در سرای بزرگان / چو سیمین بتان، لعبتانِ سرایی
کند چشمشان از شَبَه مهره بازی[1] / کند زلفشان بر سمن مُشک‌سایی
به جز مر تو را هیچ کس را مبادا / زبعد مَلِک بر جهان کدخدایی
۲۷ بپاید وی اندر جهان شاد و خرّم / تو در سایه‌ی رأفَت او بپایی
به صد مهرگانِ دگر شاد کن دل / که تو شادی و فرّخی را سزایی
به هر جشن نو، فرّخی مادح تو / کند بر تو و شاه، مدحت سرایی

«فرّخی سیستانی»

در شعری که خواندید، نظام قافیه‌ها چگونه است ؟

قافیه‌ی مصراع اوّل با مصراع‌های زوج یک‌سان است. قالب شعری که قافیه‌های آن، این‌گونه باشد و تعداد ابیات آن از پانزده بیت بیش‌تر شود، قصیده نام دارد[2].

قصیده شعری است که از نیمه‌ی قرن سوم هـ.ق. در ادبیّات فارسی به تقلید از شعر عربی پدید آمد. این گونه شعر از آغاز شعر فارسی (قرن سوم) تا روزگار ما مورد توجّه شاعران بوده، امّا روزگار اقتدار و رواج فوق‌العاده‌ی آن، قرون سوم تا ششم هـ.ق. است.

در قصیده‌ای که خواندید، بخش‌های زیر دیده می‌شود :

مَطْلَع: بیت نخستِ قصیده، مطلع نامیده می‌شود. مطلع، آغاز سخن است و شاعر

---

۱ ــ معنی مصراع : چشمشان با مردمک سیاه، حیله‌گری می‌کند و آدمی را می‌فریبد.

۲ ــ قاآنی شیرازی قصیده‌ای دارد با مطلع :

سحر چو زمزمه آغاز کرد مرغ سحر / به سان مرغ سحر از طرب گشودم پر

در ستایش علی(ع)، که سیصدو سی و هفت بیت است و گمان می‌رود بلندترین قصیده‌ی زبان فارسی باشد.

می‌کوشد تا لفظ و معنی آن جذّاب و دل‌نشین باشد تا مخاطب را به خواندن شعر یا شنیدن آن برانگیزد.

تَغَزُّل : در بیت اوّل تا هشتم شعری که خواندید، دقّت کنید. این ابیات از نظر محتوا با بیت‌های بعدی چه تفاوتی دارند؟ شاعر در آن‌ها از معشوق و جدایی و بی‌وفایی او سخن می‌گوید و این بیت‌ها را پیش درآمد سخن قرار می‌دهد تا ذهن مخاطب را آماده سازد و او را به خواندن شعر برانگیزد.

این بیت‌ها را که مقدمه‌ی قصیده‌اند، «تَغَزّل» می‌نامند. محتوای تغزل در قصیده‌های فارسی، عشق، یاد جوانی، وصف طبیعت و... است.

تخلّص : شما در درس اوّل با یکی از معانی این اصطلاح آشنا شدید. اینک شما را با معنی دیگر این اصطلاح که خاصّ قصیده است، آشنا می‌کنیم.

به بیت نهم بنگرید و بکوشید ارتباط آن را با ابیات قبلی و بعدی بیابید. با اندکی تأمّل درمی‌یابید که شاعر به یاری این بیت، تغزّل قصیده را به تنه‌ی اصلی آن ــ که مقصود اصلی اوست ــ پیوند زده است. این بیت که شاعر به وسیله‌ی آن از مقدمه رهایی می‌یابد و به اصل گفتار می‌پردازد، «تخلّص» نام دارد. زیباترین تخلّص، تخلّص یک بیتی است ؛ زیرا از ایجاز بیش‌تری بهره‌مند است.

تنه‌ی اصلی قصیده : چنان که می‌بینید، شاعر پس از تخلّص به مدح ممدوح پرداخته و در بیت‌های یازدهم تا بیست و سوّم به ستایش خصلت‌های نیکوی او، زبان گشوده است. این بخش، اصلی‌ترین قسمت قصیده است ؛ زیرا مقصود اصلی شاعر را دربر دارد. محتوای این بخش می‌تواند **مدح، رثا، وصف، پند و اندرز، حکمت و عرفان** باشد که عمده‌ترین مضامین قصیده‌های فارسی است.

شریطه و دعا: به بیت‌های بیست و چهارم تا پایان قصیده دقّت کنید ؛ محتوای ابیات و نحوه‌ی بیان آن‌ها با ابیات قبلی متفاوت است. در این ابیات، شاعر با بیان شرط‌هایی، برای ممدوح خویش عمر جاودانی خواسته و او را دعا کرده‌است. این ابیات را در چنین قصایدی «شریطه و دعا» گویند.

تجدید مَطْلَع : می‌بینید که مطلع قصیده، مُصَرَّع است. حال اگر در میان قصیده‌ای بیتی مُصَرَّع بیاید، گوییم که شاعر «تجدید مطلع» کرده است. این کار زمانی صورت می‌گیرد که شاعر بخواهد از مطلبی به مطلب دیگر برود و از طرف دیگر بتواند از قافیه‌های قبلی استفاده کند. **خاقانی شروانی** و **سعدی شیرازی** در بعضی از قصاید خود، تجدید مطلع کرده‌اند.

خاقانی در قصیده‌ای با مطلع :

عشق بیفشرد پا بر نَمَطِ کبریا بُرد به دست نخست، هستی ما را ز ما[1]

سه بار تجدید مطلع کرده و سعدی در قصیده‌ای با مطلع :

به هیچ یار مده خاطر و به هیچ دیار که برّ و بحر فراخ است و آدمی بسیار

یک بار تجدید مطلع کرده است.

توجّه :بخش‌هایی نظیر تغزّل، تخلّص، تجدید مطلع و شریطه تنها در بعضی از قصاید دیده می‌شود.

مَقْطَع: بیت آخر قصیده، مقطع نام دارد ؛ پس، بیت «به هر جشن نو...» مقطع قصیده‌ای است که خواندید. مقطع برای شاعر موجب حسن ختام است ؛ بنابراین، در انتخاب لفظ و معنی آن منتهای کوشش خود را به کار می‌برد.

معمولاً شاعر، تخلّص (نام شعری) خود را در مقطع قصیده می‌آورد.

---

۱ ــ معنی بیت چنین است : عشق بر بساط بزرگی و شکوه، استوار ایستاد و در اوّلین دور بازی، تمام هستی ما را از ما گرفت.

قصیده شعری است که مصراع اوّل و مصراع‌های زوج آن هم‌قافیه‌اند و تعداد ابیات آن از پانزده بیت بیش‌تر است.

قصیده‌های مدحی معمولاً چهار بخش دارند :

الف ــ تَغَزُّل: مقدمه‌ی قصیده است با مضامینی چون عشق، یاد جوانی و وصف طبیعت.

ب ــ تَخَلُّص: رابط میان مقدمه و تنه‌ی اصلی قصیده است.

پ ــ تنه‌ی اصلی: مقصود اصلی شاعر است با محتوایی چون مدح، رثا، پند و اندرز، عرفان، حکمت و ... .

ت ــ شَریطه و دعا : شامل دعـا برای جـاودانه بودن ممدوح است و در پایان قصیده و در جواب جملاتی شرطی می‌آید.

مَطْلَع، بیت اوّل قصیده و مَقْطَع، بیت آخر آن است.

تجدید مطلع : آوردن بیتی مُصَرَّع در اثنای قصیده است برای انتقال از موضوعی به موضوع دیگر و طولانی ساختن قصیده.

تخلّص یا نام شعری شاعر معمولاً در پایان قصیده می‌آید.

رودکی، فرّخی، منوچهری، ناصر خسرو، مسعود سعد، انوری، خاقانی، سعدی، قاآنی، ملک الشّعرای بهار، مهدی حمیدی، امیری فیروزکوهی و مهرداد اوستا نامداران عرصه‌ی قصیده‌اند.

شیراز، آرامگاه حافظ

غزل

به مژگان سیه کردی هزاران رخنه در دینم
بیا کز چشم بیمارت هزاران دَرد بر چینم[1]
الا ای هم‌نشین دل که یارانت برفت از یاد
مرا روزی مباد آن دم که بی یاد تو بنشینم
جهان پیر است و بی‌بنیاد، از این فرهادکُش فریاد
که کرد افسون و نیرنگش ملول از جان شیرینم
ز تاب آتش دوری، شدم غَرق عرق چون گل
بیار ای باد شبگیری نسیمی زان عرق چینم

۱ ــ درد برچیدن : تیمارداری کردن ؛ درد چشم را از آنِ خود ساختن یا به تعبیری لطیف‌تر، مستی چشم را برگرفتن و از آنِ خود ساختن.

جهانِ فانی و باقی، فَدای شاهد و ساقی
که سلطانیّ عالم را طفیل عشق می‌بینم
اگر بر جای من غیری گزیند دوست، حاکم اوست
حرامم باد اگر من جان، به جای دوست بگزینم
صباح الخَیر زد بلبل، کجایی ساقیا برخیز
که غوغا می‌کند در سر، خیال خواب دوشینم
شب رحلت هم از بستر روم در قصر حورالعین
اگر در وقت جان دادن، تو باشی شمع بالینم
حدیث آرزومندی که در این نامه ثبت افتاد
همانا بی‌غلط باشد که حافظ داد تلقینم

شعری که خواندید، از نظر قافیه همانند قصیده است امّا از نظر محتوا و تعداد بیت‌ها با قصیده تفاوت دارد. این قالب که محتوایی عاشقانه دارد و تعداد ابیات آن همواره بیش از پنج بیت است،[1] غزل نام دارد. همانند قصیده، بیت آغاز این نوع شعر را «مطلع» و بیت پایانی آن را «مقطع» می‌گوییم. غزل در قرن ششم‌هـ. ق. یا کمی پیش از آن رواج می‌یابد. بدین‌گونه که تغزّل قصاید به صورت قالبی مستقل درمی‌آید و غزل نام می‌گیرد. محتوای غزل در آغاز **عاشقانه** است ؛ یعنی، شاعر در آن از عشق خود به معشوقی زمینی سخن می‌گوید، زیبایی‌های او را می‌ستاید، از وصالش شادمان می‌شود و از غم جدایی او شکوه و شکایت می‌کند امّا با ظهور سنایی، شاعر عارف قرن ششم، معشوق زمینی غزل، جای خود را به معشوق آسمانی می‌دهد و غزل **عارفانه** پدید می‌آید. در غزل عارفانه، شاعران داستان جدایی خویش را از معبود و معشوق راستین بیان می‌کنند. از ماندن در حصار تنگ وابستگی‌ها می‌نالند و ضمن ستایش رندی و آزادگی و بی‌تعلّقی، بزرگ‌ترین مانع رسیدن به حقیقت را خودپرستی می‌دانند.

غزل عاشقانه را **سعدی** و غزل عارفانه را **مولانا جلال‌الدین** به اوج می‌رسانند امّا با ظهور حافظ که سرآمد غزل‌سرایان شعر فارسی است، غزل محتوایی نو می‌یابد ؛ یعنی، او

---

۱ ــ غزل سه یا چهار بیتی نیز در بعضی از دیوان‌ها دیده می‌شود که به پیروی از استاد همایی آن را «غزل‌ناتمام» می‌نامیم.

در غزل عارفانه با هنرمندی تمام از مضامین و تشبیهات عاشقانه سود می‌جوید تا آن‌جا که گاه تشخیصِ عارفانه یا عاشقانه بودن غزل، دشوار می‌گردد. توضیح این که در غزل حافظ آن که ستایش می‌شود و شاعر بدو عشق و محبّت می‌ورزد، هم می‌تواند معبود باشد و هم معشوق یا ممدوح. از مشروطه به بعد، غزل جنبه‌ی اجتماعی به خود می‌گیرد و کسانی چون فرّخی یزدی به سرایش غزل اجتماعی می‌پردازند.

غزل از بدو پیدایی تا پایان قرن یازدهم، قالب رایج و مسلّط شعر فارسی است و از آن پس، تا روزگار ما نیز همواره از قالب‌های درجه اوّل و محبوب شعر فارسی بوده است. شاعران غزل‌سرا معمولاً تخلّص (نام شعری) خود را در بیت پایانی غزل می‌آورند.

غزل : شعری است حداقل در پنج بیت که مصراع اوّل و مصراع‌های زوج‌آن هم‌قافیه‌اند. درون مایه‌ی غزل عشق، عرفان یا آمیزه‌ای از این دو است امّا از زمان مشروطه، مضامین اجتماعی هم به غزل راه یافته است. غزل از قرن ششم رواج یافته و تا روزگار ما همواره از قالب‌های رایج شعر فارسی بوده است. این گونه شعر در آغاز عاشقانه بوده و با ظهور سنایی برای بیان نکات عرفانی نیز به کار گرفته شده است. مولوی، سعدی، حافظ و صائب غزل‌سرایان برتر گذشته و رهی معیری و شهریار از غزل‌سرایان مشهور معاصرند.

خودآزمایی

۱ ــ قصاید مدحی از چه بخش‌هایی تشکیل می‌شود؟

۲ ــ تفاوت اصطلاح «تخلّص» در قصیده و غزل را توضیح دهید.

۳ ــ عمده‌ترین مضامین قصیده‌های فارسی را بیان کنید.

۴ ــ قالب قصیده و غزل را از دید محتوا با هم مقایسه کنید.

۵ ــ تفاوت محتوایی غزل‌های سنّتی را با غزل‌های پس از مشروطه بنویسید.

۶ ــ با مراجعه به کتاب ادبیات سال دوم شعر «باغ عشق» و «در کوچه‌سار شب» را از دید قالب و محتوا با هم مقایسه کنید.

درس ۴

قطعه

گِلی خوش‌بوی در حمّام روزی — رسید از دست مخدومی به دستم
بدو گفتم که مشکی یا عبیری؟ — که از بوی دلاویز تو مستم؟
بگفتا من گِلی ناچیز بودم — ولیکن مدّتی با گُل نشستم
کمال هم‌نشین بر من اثر کرد — وگرنه من همان خاکم که هستم

«سعدی»

به قافیه‌های شعری که خواندید، دقّت کنید ؛ این شعر از نظر قافیه با قصیده چه تفاوتی دارد؟ چنان‌که می‌بینید، قافیه تنها در پایان مصراع‌های زوج آن آمده است.

درون مایه‌ی شعری که خواندید، چیست؟ آیا در شعر به مطالب مختلفی اشاره شده است؟ شعر از آغاز تا پایان درباره‌ی «تأثیر هم‌نشین نیکو» سخن می‌گوید ؛ یعنی، وحدت موضوع دارد. شعری را که معمولاً قافیه‌هایی این گونه داشته باشد و در آن درباره‌ی یک موضوع خاص سخن گفته شود، **قطعه** می‌نامیم. ابیات قطعه حداقل «دو بیت» است و قافیه‌ها معمولاً در پایان مصراع‌های زوج می‌آید[1].

نام‌گذاری قطعه به این نام بدان سبب است که گویا پاره‌ای از میان یک قصیده است. پیدایش قطعه به آغاز شعر فارسی باز می‌گردد ؛ زیرا در شعر رودکی، پدر شعر فارسی، قطعات زیبایی یافته می‌شود. پس از او این نوع شعر، میدان طبع آزمایی بسیاری از شاعران بوده است.

درون مایه‌ی قطعه معمولاً **اخلاقی**، **تعلیمی**، **حکایت**، **شکایت**، **مدح**، **هجو**، **تقاضا** و ... است. قطعه در دیوان شعر بسیاری از شاعران دیده می‌شود امّا شاعرانی که به قطعه‌سرایی شهرت یافته‌اند، عبارت‌اند از : **انوری** (قرن ششم)، **ابن یمین** (قرن هشتم) و **پروین اعتصامی** (قرن چهاردهم).

---

۱ ــ **یادآوری:** قطعه‌ی مصرَّع نیز در دیوان سنایی و ابن یمین دیده می‌شود.

قطعه : شعری است حداقل در دو بیت که معمولاً مطلع آن مُصَرَّع نیست و مصرع‌های زوج آن هم‌قافیه‌اند. قطعه وحدت موضوع دارد و موضوع آن معمولاً مطالب اخلاقی، اجتماعی، تعلیمی، مدح و هجو است. این نوع شعر، در تمام دوره‌ها در شعر فارسی رواج داشته است.

انوری (قرن ۶)، ابن یمین (قرن ۸)، و پروین اعتصامی (قرن ۱۴) از قطعه‌سرایان مشهورند.

ترجیع‌بند

ای سرو بلندِ قامت دوست — وَه وَه که شمایلت چه نیکوست
در پای لطافتِ تو میراد — هر سرو سهی که بر لب جوست
مه پاره به بام اگر برآید — که فرق کند که ماه یا اوست؟
آن خرمن گل، نه گل که باغ است — نه باغ ارم که باغ مینوست
خون دل عاشقان مشتاق — در گردن دیده‌ی بلاجوست
بسیار ملامتم بکردند — کاندر پی او مرو که بدخوست
ای سخت دلان سست پیمان — این شرط وفا بُوَد که بی دوست

بنشینم و صبر پیش گیرم
دنباله‌ی کار خویش گیرم

ای زلف تو هر خمی، کمندی — چشمت به کرشمه، چشم‌بندی
مخرام بدین صفت مبادا — کز چشم بدت رسد گزندی
ای آینه، ایمنی که ناگاه — در تو رسد آه دردمندی
یا چهره بپوش یا بسوزان — بر روی چو آتشت سپندی
دیوانه‌ی عشقت ای پری‌روی — عاقل نشود به هیچ‌پندی
ای سرو به قامتش چه مانی — زیباست ولی نه هر بلندی
یک چند به خیره عمر بگذشت — مِنْ بعد بر آن سرم که چندی

بنشینم و صبر پیش گیرم
دنباله‌ی کار خویش گیرم

آن برگ گل است یا بناگوش — یا سبزه به گِرد چشمه‌ی نوش
من ماه ندیده‌ام، کُلَه‌دار — من سرو ندیده‌ام، قباپوش
زان رفتن و آمدن چه گویم — می‌آیی و می‌روم من از هوش
روزی دهنی به خنده بگشاد — پسته، دهن تو گفت : خاموش
یاران به نصیحتم چه گویند — بنشین و صبور باش و مخروش
ای خام، من این چنین بر آتش — عیبم مکن اَر برآورم جوش
تا جَهْد بود به جان بکوشم — وانگه به ضرورت از بُن گوش

بنشینم و صبر پیش گیرم
دنباله‌ی کار خویش گیرم

شعری که خواندید، از چند بخش پدید آمده است و این بخش‌ها چگونه به هم پیوسته‌اند؟ این شعر از سه بخش پدید آمده و بیت مُصَرَّع یک‌سانی با قافیه‌ای مستقل آن‌ها را به هم پیوسته است. شما پیش از این با قصیده و غزل آشنا شده‌اید، هر یک از بخش‌های شعری که خواندید، از نظر قافیه، محتوا و تعداد ابیات همانند یا مشابه کدام‌یک از آن دو است ؟

حق با شماست. هر یک از بخش‌هایی که خواندید، یک غزل است ؛ چرا که مصراع اوّل و مصراع‌های زوج آن هم قافیه‌اند و محتوایی عاشقانه دارد. این نوع شعر را ترجیع‌بند

می‌گوییم. ترجیع‌بند غزل‌هایی است با قافیه‌های مختلف که بیت یک‌سان مُصَرَّعی با قافیه‌ای مستقل آن‌ها را به هم وصل می‌کند. به هر یک از غزل‌ها خانه یا رشته و به بیت تکراری ترجیع یا برگردان می‌گوییم.

ترجیع‌بند از قالب‌های خاصّ شعر فارسی است و قدیمی‌ترین نمونه‌ی آن را فرّخی‌سیستانی سروده که مطلع آن چنین است :

ز باغ ای باغبان ما را همی‌بوی بهار آید کلید باغ ما را ده که فردامان به کارآید

درون مایه‌ی ترجیع‌بندهای معروف فارسی **مدح و ستایش** و **عشق و عرفان** است.

زیباترین ترجیع‌بندهای شعر فارسی از سعدی و هاتف اصفهانی است که اوّلی عاشقانه و دومی عارفانه سروده است. ترجیع‌بندی که در آغاز درس آمده، بندهایی از ترجیع‌بند سعدی است.

ترجیع‌بند: غزل‌هایی است هم‌وزن با قافیه‌هایی متفاوت که بیت یک‌سان مُصَرَّعی آن‌ها را به هم می‌پیوندد. به هر غزل یک «خانه» و به بیت تکراری «ترجیع» می‌گویند.

ترجیع‌بند خاصّ شعر فارسی است و درون مایه‌هایی چون، مدح، عشق و عرفان دارد.

قدیم‌ترین ترجیع‌بند از فرّخی سیستانی و زیباترین آن‌ها از سعدی (قرن ۷) و هاتف اصفهانی است.

یکی از شرط‌های زیبایی ترجیع‌بند آن است که بیت آخر هر خانه با بیت ترجیع (برگردان) آن، از نظر معنی مناسبتی تمام داشته باشد.

ترکیب بند

باز این چه شورش است که در خلق عالم است
باز این چه نوحه و چه عزا و چه ماتم است
باز این چه رستخیز عظیم است کز زمین
بی‌نفخ صور، خاسته تا عرش اعظم است
گویا طلوع می‌کند از مغرب آفتاب
کاشوب در تمامی ذرّات عالم است
گر خوانمش قیامت دنیا، بعید نیست
این رستخیزِ عام که نامش محرّم است
دربارگاه قدس که جای ملال نیست
سرهای قدسیان همه بر زانوی غم است
جِن و مَلَک بر آدمیان نوحه می‌کنند
گویا عزای اشرف اولاد آدم است
خورشید آسمان و زمین، نور مشرقَیْن
پرورده‌ی کنار رسول خدا، حسین
کاش آن زمان سُرادِق[1] گردون نگون شدی
وین خرگه بلندْ ستون، بی‌ستون شدی
کاش آن زمان درآمدی از کوه تا به کوه
سیل سیه که روی زمین قیرگون شدی

۱ ــ سُرادق : سراپرده، خیمه‌ی بزرگ

کاش آن زمان که پیکر او شد درون خاک
جان جهانیان همه از تن برون شدی
کاش آن زمان که کشتی آل نبی شکست
عالَم تمام غرقه‌ی دریای خون شدی
این انتقام اگر نفتادی به روز حَشْر
با این عمل، معامله‌ی دهر چون شدی
آلِ نبی چو دست تظلم برآورند
ارکان عرش را به تلاطم درآورند
روزی که شد به نیزه، سر آن بزرگوار
خورشید سرْ برهنه برآمد زکوهسار
موجی به جنبش آمد و برخاست کوه کوه
ابری به بارش آمد و بگریست زار زار
عرش آن چنان به لرزه درآمد که چرخ نیز
افتاد در گمان که قیامت شد آشکار
جمعی که پاس محملشان داشت جبرئیل
گشتند بی‌عماری و محمل، شتر سوار
وانگه ز کوفه، خیل اَلَم رو به شام کرد
نوعی که عقل گفت : قیامت قیام کرد

شعری را که خواندید با ترجیع‌بندهای درس قبل مقایسه کنید ؛ چه تفاوتی با هم دارند؟ بیت مصرّعی که در میان بخش‌های این شعر آمده، متفاوت و نامکرّر است. فرق اساسی این شعر با ترجیع‌بند همین است. **درون مایه‌ی بخش‌ها تقریباً همانند ترجیع‌بند است؛ یعنی؛ مضامینی از قبیل رثا، مدح و عشق را دربردارد.**

این شعر از نظر قافیه با ترجیع‌بند فرقی ندارد و مانند آن، از بخش‌های مختلف پدید آمده است. شمار بخش‌ها نامعیّن و به اختیار شاعر است.

این نوع شعر را ترکیب‌بند گویند. قدیمی‌ترین ترکیب‌بند از قطران تبریزی، شاعر قرن پنجم هـ .ق. است.

جمال‌الدین عبدالرّزاق اصفهانی، وحشی بافقی و محتشم کاشانی نیز از سرایندگانِ بنام ترکیب‌بند به شمار می‌روند. بخش‌هایی از ترکیب‌بند محتشم کاشانی را در آغاز درس خواندید.

ترکیب‌بند: شعری است چند بخشی که هر بخش آن از نظر قافیه و درون مایه همانند قصیده یا غزل است. این بخش‌ها را بیت مصرَّع متفاوت و نامکرّری به‌هم می‌پیوندد. قدیم‌ترین ترکیب‌بند از قطران تبریزی است. جمال‌الدّین عبدالرّزاق اصفهانی، محتشم کاشانی و وحشی بافقی از سرایندگان مشهور این قالب‌اند.

خودآزمایی

۱ ــ علّت نام‌گذاری قطعه را بنویسید.

۲ ــ موضوع‌های رایج قالب قطعه را بیان کنید.

۳ ــ شعر «متاع جوانی» ادبیات سال اول را از دید قالب و موضوع بررسی کنید.

۴ ــ تفاوت قالب ترجیع‌بند با قالب غزل را توضیح دهید.

۵ ــ قالب ترکیب‌بند چه تفاوتی با قالب ترجیع‌بند دارد؟

درس ۵

مُسَمَّط

خیزید و خز آرید که هنگام خزان است
باد خنک از جانب خوارزم وزان است
آن برگ رزان بین که بر آن شاخ رزان است
گویی به مَثَل پیرهن رنگرزان است
دهقان به تعجّب سرانگشت گزان است
کاندر چمن و باغ، نه گل ماند و نه گلنار

* * *

طاووس بهاری را دنبال بکندند
پَرَّش ببریدند و به کنجی بفکندند
خسته به میان باغ، به زاریش پسندند
با او نه نشینند و نه گویند و نه خندند
وین پرّ نگارینْش بر او باز نبندند
تا آذر مه بگذرد، آید سپس آزار

«منوچهری»

شعری که خواندید، از چند بخش پدید آمده است؟
آیا قافیه‌ی هر دو بخش آن یکی است؟
شمار مصراع‌ها در هر بخش چگونه است؟
به آخرین مصراع هر بخش توجّه کنید ؛ آیا قافیه‌ی آن‌ها با هم تفاوت دارد؟
شعری که خواندید، از دو بخش پدید آمده است و هر بخش آن قافیه‌ای مستقل دارد. همه‌ی مصراع‌های یک بخش به جز مصراع آخر هم‌قافیه‌اند. شمار مصراع‌های هر بخش با

بخش‌های دیگر متساوی است و معمولاً هر بخش سه تا شش مصراع دارد. مصراع آخر تمام بندها هم‌قافیه است. این گونه شعر را مُسَمَّط می‌نامند.

در مسمَّط، هر بخش را یک رشته و مصراع آخر را بند گویند. بند، حلقه‌ی ارتباط همه‌ی رشته‌ها به یک‌دیگر است. شمار رشته‌های مسمَّط نامعین و به اختیار شاعر است. بنیان‌گذارِ مسمَّط «منوچهری دامغانی»، شاعر قرن پنجم است و از زمان او به بعد، این گونه شعر کم و بیش در دوره‌های مختلف مورد توجّه شاعران قرار گرفته است. درون مایه‌ی مسمَّط غالباً تغزل و مدح، اشعار سیاسی، ملّی و میهنی است. منوچهری و قاآنی شاعران برگزیده در عرصه‌ی مسمَّط سرایی‌اند.

رشته‌هایی از یک مسمَّط قاآنی، شاعر قرن سیزدهم

بنفشه رُسته از زمین به طرف جویبارها و یا گسسته حورعین، ز زلف خویش تارها
زسنگ اگر ندیده‌ای چه سان جهد شرارها به برگ‌های لاله بین، میان لاله‌زارها
که چون شراره می‌جهد ز سنگِ کوهسارها[1]

* * *

در این بهار هر کسی هوای راغ داردا به یاد باغ طلعتی، هوای باغ داردا
به تیره شب ز جام می، به کف اَیاغ[2] داردا همین دل من است و بس که درد و داغ داردا
جگر چو لاله پر ز خون، ز عشق گلعذارها

* * *

مسمَّط تضمینی

من ندانستم از اوّل که تو بی‌مهر و وفایی عهد نابستن از آن بِه که ببندی و نپایی
دوستان عیب کنندم که چرا دل به تو دادم باید اوّل به تو گفتن که چنین خوبْ چرایی

دو بیتی‌ای که خواندید، بیت‌های اوّل و دوّم غزلی است که پیش از این با آن آشنا

۱ ــ مصراع‌های این بند تماماً قافیه‌ای یک‌سان دارند و مصراع آخر در بندهای بعدی، قافیه‌ای همانند بند اوّل دارد.
۲ ــ ایاغ : جام و پیاله‌ی شراب

شده‌اید. اینک به مسمَّطی از استاد شهریار توجّه کنید.

ای که از کلک هنر، نقش دل انگیز خدایی — حیف باشد مَه من، کاین همه از مهر جدایی
گفته بودی جگرم خون نکنی باز کجایی — «من ندانستم از اوّل که تو بی‌مهر و وفایی
عهد نابستن از آن بِه که ببندی و نپایی»

مدّعی طعنه زند در غم عشق تو زیادم — وین نداند که من از بهر غم عشق تو زادم
نغمه‌ی بلبل شیراز نرفته است ز یادم — «دوستان عیب کنندم که چرا دل به تو دادم
باید اوّل به تو گفتن که چنین خوب چرایی»

چنان‌که می‌بینید، از این مسمَّط پنج مصراعی، دو مصراع آخر هر رشته بیتی از غزل سعدی است. این گونه مسمَّط را «مسمَّط تضمینی» گویند. یکی از زیباترین و مشهورترین مسمّط‌های تضمینی شعر فارسی، سروده‌ی شیخ بهایی (شاعر قرن دهم هـ. ق.) است که بند نخستین آن چنین است :

تا کِی به تمنّای وصال تو یگانه — اشکم شود از هر مژه چون سیل روانه
خواهد به سرآید شب هجران تو یانه؟ — «ای تیر غمت را دل عشّاق نشانه
جمعی به تو مشغول و تو غایب زمیانه»[1]

مسمَّط: شعری است که از رشته‌های گوناگون پدید می‌آید. قافیه‌ی رشته‌ها متفاوت است و در هر رشته همه‌ی مصراع‌ها به جز مصراع آخر هم‌قافیه‌اند. مصراع آخر هر رشته را بند گویند. این مصراع که در تمام رشته‌ها هم‌قافیه است، حلقه‌ی ارتباط تمام رشته‌هاست.

درون مایه‌ی مسمَّط تقریباً همانند قصیده و بنیان‌گذار آن منوچهری دامغانی است. قاآنی، شاعر قرن سیزدهم، نیز مسمَّط‌های زیبایی سروده است. **مسمَّط تضمینی**، مسمَّطی است که بند آن در هر رشته، به ترتیب مصراع دوم بیت‌های یک غزل است ؛ یعنی شاعر بیت‌های یک غزل را به ترتیب در پایان رشته‌های مسمَّط می‌آورد و تعداد رشته‌ها، تابع تعداد بیت‌های غزل است.

۱ ــ این مسمّط، تضمین غزل معروف خیالی بخارایی (شاعر قرن نهم هـ.ق.) است.

مثنوی

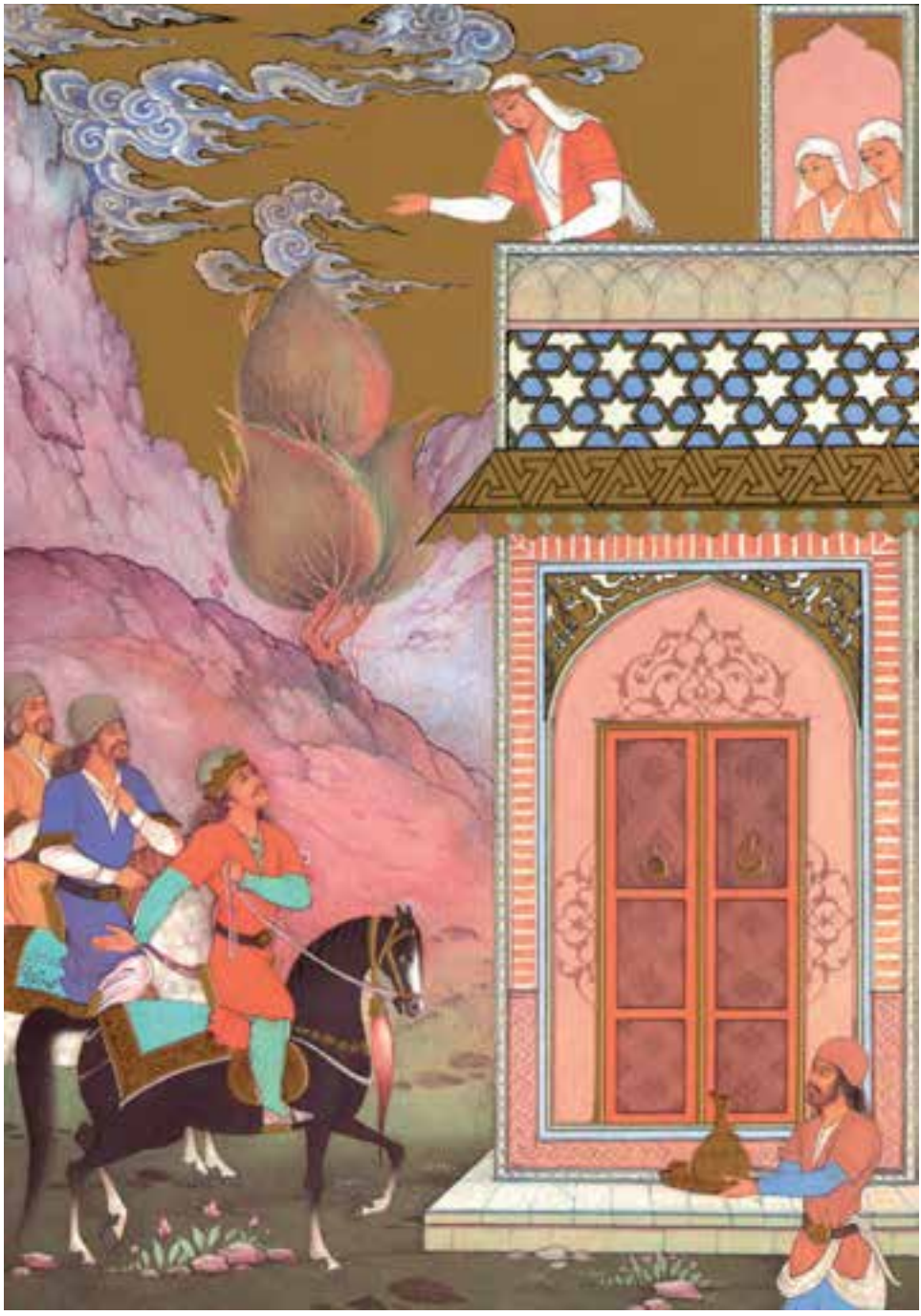
مجنون غریب دل‌شکسته — دریای زجوش نانشسته
یاری دو سه داشت دل رمیده — چون او همه، واقعه رسیده
با آن دو سه یار هر سحرگاه — رفتی به طواف کوی آن ماه
بیرون زحساب نام لیلی — با هیچ سخن نداشت میلی
هر کس که جز این سخن گشادی — نشنودی و پاسخش ندادی
وانگه مژه را پر آب کردی — با باد صبا خطاب کردی
کای بادصبا به صبح برخیز — در دامن زلف لیلی آویز
گو آن که به باد داده‌ی توست — برخاک ره اوفتاده‌ی توست
از باد صبا دم تو جوید — با خاک زمین غَم تو گوید
ای شمعِ نهان خانه‌ی جان — پروانه‌ی خویش را مرنجان
ای درد و غم تو راحت دل — هم مرهم و هم جراحت دل
قند است لب تو، گرتوانی — از وی قَدَری به من رسانی

«نظامی»

شعری که خواندید، از داستان لیلی و مجنون نظامی انتخاب شده است. به پایان بیت‌ها بنگرید ؛ آیا قافیه‌ی آن‌ها یک‌سان است؟ بیت‌ها قافیه‌های مستقل دارند امّا هر بیت مُصَرَّع است ؛ یعنی، دو قافیه‌ی یک‌سان دارد. شعرهای این گونه را «**مثنوی**» می‌نامیم. **مثنوی مناسب‌ترین قالب برای بیان داستان‌ها و مطالب طولانی است**؛ زیرا قافیه‌ی هر بیت مستقل است و شاعر می‌تواند پس از چند بیت، از قافیه‌ی قبلی نیز استفاده کند. مثنوی از قدیم‌ترین قالب‌های شعر فارسی و خاصّ زبان فارسی است و در همه‌ی ادوار از آن استفاده می‌شده است. «کلیله و دمنه‌ی منظوم رودکی» و «آفرین نامه»ی ابوشکور بلخی از اوّلین مثنوی‌های شعر فارسی دَری است.

درون مایه‌ی مثنوی

مثنوی‌های زبان فارسی از نظر محتوا متفاوت‌اند ؛ از این رو آن‌ها را به چهار دسته



اثر محمدباقر آقامیری

تقسیم کرده‌اند :

۱ ــ حماسی و تاریخی، مانند : شاهنامه‌ی فردوسی و اسکندرنامه‌ی نظامی گنجه‌ای.

۲ ــ اخلاقی و تعلیمی، مانند : بوستان سعدی.

۳ ــ عاشقانه و بزمی، مانند : خسرووشیرین‌نظامی و ویس‌ورامین‌فخرالدّین‌اسعد.

۴ ــ عارفانه، مانند : مثنوی مولوی، حدیقه‌الحقیقه‌ی سنایی و منطق الطّیر عطّار.

مثنوی: شعری است با بیت‌های مُصَرَّع که هر بیت قافیه‌ای مستقل دارد، خاصّ ایرانیان و فارسی زبانان است و از آغاز شعر فارسی تا حال مورد توجّه بوده است. درون مایه‌ی مثنوی، حماسی، اخلاقی، عاشقانه و عارفانه است و قالب آن، مناسب‌ترین قالب برای بیان مطالب طولانی است. فردوسی، سعدی، نظامی، عطّار، مولوی و... از مثنوی سرایان بنام‌اند.

خودآزمایی

۱ ــ «رشته» در ترجیع‌بند چه تفاوتی با رشته در قالب مسمّط دارد؟

۲ ــ پدیدآورنده‌ی قالب مسمّط کیست؟

۳ ــ قالب مسمّط تضمینی را توضیح دهید.

۴ ــ کدام قالب برای بیان داستان‌ها و مطالب طولانی مناسب‌تر است چرا؟

۵ ــ انواع مثنوی از دید محتوا را بنویسید.

۶ ــ شعر «با تو یاد هیچ کس نبود روا» و «مرغ گرفتار» از ادبیات سال اوّل را از دید قالب و محتوا با هم مقایسه کنید.

نیشابور، آرامگاه خیّام

رباعی

وقت است که در بر آشنایی بزنیم — تا بر گل و سبزه تکیه جایی بزنیم
زان پیش که دست و پا فروبندد مرگ — آخر کم از آن که دست و پایی بزنیم

«عطّار»

* * *

ای کاش که جای آرمیدن بودی　　یا این ره دور را رسیدن بودی
کاش از پس صدهزار سال از دل خاک　　چون سبزه امید بر دمیدن بودی

«خیّام»

* * *

مردی باید، بلند همّت مردی　　زین تجربه دیده‌ای، خِرَد پروردی
کاو را به تصرّف اندر این عالم خاک　　بر دامن همّت ننشیند گردی

«بابا افضل کاشانی»

هر یک از شعرهایی که خواندید، «رباعی» است ؛ زیرا تعداد مصراع‌های هریک از آن‌ها همواره چهارتاست.

به رباعی اوّل دقّت کنید ؛ قافیه‌ی آن چگونه است؟ مصراع اوّل، دوّم و چهارم رباعی هم‌قافیه‌اند و مصراع سوّم، در شعر برخی از دوره‌ها بی‌قافیه است. رباعی در زبان فارسی به وزن‌های مختلفی سروده شده است. پیام اصلی شاعر، معمولاً در مصراع آخر رباعی می‌آید و سه مصراع دیگر مقدّمه‌ی سخن شاعر است.

رباعی قالبی ایرانی است و از زمان رودکی تا حال در شعر فارسی رواج داشته است. درون مایه‌ی این نوع شعر بیش‌تر عشق، عرفان و فلسفه بوده است.

خیّام، شاعر قرن پنجم، بهترین رباعی سرای شعر فارسی است و پس از او می‌توان از عطّار، مولوی و بابا افضل کاشانی نام برد.

رباعی از مناسب‌ترین قالب‌ها برای ثبت لحظه‌های زودگذر شاعرانه است[1].

---

۱ ــ «نُزْهَة المَجالس» تألیف جمال خلیل شروانی که به کوشش دکتر محمّد امین ریاحی چاپ شده، گنجینه‌ی ارزشمندی است که حدود چهارهزار رباعی را دربر می‌گیرد. دانش‌آموزان برای آشنایی بیش‌تر با «رباعی» می‌توانند به این کتاب مراجعه کنند.

رباعی: شعری چهار مصراعی است که مصراع سوّم آن معمولاً قافیه ندارد. درون‌مایه‌ی رباعی بیش‌تر عارفانه، عاشقانه یا فلسفی است. این نوع شعر مناسب‌ترین قالب برای ثبت لحظه‌های کوتاه شاعرانه است و در همه‌ی دوره‌ها رواج داشته است. رباعی قالبی خاصّ زبان فارسی است و خیّام، عطّار، مولوی و باباافضل سرایندگان نامدار رباعی‌اند.

دوبیتی

به صحرا بنگرم، صحرا ته وینم — به دریا بنگرم دریا ته وینم
به هر جا بنگرم کوه و در و دشت — نشان از قامت رعنا ته وینم

* * *

خوشا آنون که سودای ته دیرند — که سر پیوسته در پای ته دیرند
به دل دِیْرُم تمنّای کسانی — که اندر دل تمنّای ته دِیْرَند

* * *

ته دوری از بَرُم دل در برم نیست — هوای دیگری اندرسرم نیست
به جانِ دلبرم کز هر دو عالم — تمنّای دگر جز دلبرم نیست

«بابا طاهر»

به هر یک از شعرهایی که خواندید، «دوبیتی» می‌گویند ؛ زیرا همیشه شامل دو بیت است. قافیه‌ی دوبیتی چگونه است؟ آیا با رباعی تفاوت دارد؟ قافیه‌ی دوبیتی در پایان مصراع اوّل، دوّم و چهارم می‌آید ؛ یعنی، همانند رباعی است و از نظر قافیه با آن فرقی ندارد.

دوبیتی اوّل این درس را از نظر وزن با رباعی اوّل درس پیشین مقایسه کنید. چه نتیجه‌ای می‌گیرید؟ اگر با دقّت به یک رباعی و یک دوبیتی گوش دهیم، درمی‌یابیم که «وزن»

آن‌ها با هم تفاوت دارد و تنها راه شناخت دوبیتی از رباعی نیز توجّه به وزن آن‌ها است.

توجّه : اگر نتوانستید از طریق وزن که گوش شما آن را احساس می‌کند دوبیتی را از رباعی باز شناسید، بدانید که دوبیتی با یک «هجای کوتاه» و رباعی با یک «هجای‌بلند» آغاز می‌شود. مقصود این است که اگر کلمه‌ی اوّل هر دوبیتی را بخش کنید، بخش اوّل آن کلمه، یک صامت با یک مصوّت کوتاه خواهد بود. برای نمونه، مصراع «خوشا آنون‌که سودای ته دِیْرند» را در نظر بگیرید. واژه‌ی اول این مصراع «خوشا» است. خوشا را بخش کنید ؛ «خُ» و «شا» دو بخش یا دو هجای این واژه‌اند. بخش اوّل «خُ» است که یک صامت (خ) + یک مصوّت کوتاه (ـُ) است.

دوبیتی را در فارسی «**ترانه**» هم می‌گویند.

درون مایه‌ی دوبیتی **عاشقانه** و **عارفانه** است. گوینده‌ی بسیاری از دوبیتی‌ها نامعلوم است. باباطاهر همدانی، شاعر عارف قرن پنجم و فایز دشتستانی، شاعر عهد قاجار، مشهورترین دوبیتی سرایان‌اند.

دوبیتی رایج‌ترین قالب شعری در نزد روستاییان با ذوق و خوش لهجه است. برای آشنایی بیش‌تر، چند دوبیتی از فایز دشتستانی را با هم می‌خوانیم.

تو از من بی‌خبر من از تو بی‌تاب — نمی‌آیی مرا یک شب تو در خواب
یقین، حال دل فایز ندانی — لب من تشنه و لعل تو سیراب

* * *

اگر صد تیر ناز از دلبر آید — مکن باور که آه از دل برآید
پس از صدسال بعد از مرگ فایز — هنوز آواز دلبر دلبر آید

* * *

دلم را جز تو کس دلبر نباشد — به جز شور توأم در سر نباشد
دل فایز تو عمداً می‌کُنی تنگ — که تا جای کس دیگر نباشد

دوبیتی: شعری است مشتمل بر دوبیت که گاه مصراع سوّم آن قافیه ندارد. بیش‌تر درون‌مایه‌ای عاشقانه و عارفانه دارد و رایج‌ترین قالب در میان روستاییان است. باباطاهر و فایز معروف‌ترین شاعران دوبیتی‌گو هستند. دوبیتی وزنی خاص دارد و از این نظر با رباعی متفاوت است.

چهارپاره

بلم آرام چون قویی، سبکبار — به نرمی بر سر کارون همی رفت
به نخلستان ساحل، قرص خورشید — ز دامان افق بیرون همی رفت

*

شفق بازی‌کنان در جنبش باد — شکوه دیگر و راز دگر داشت
به دشت پرشقایق، باد سرمست — تو پنداری که پاورچین گذر داشت

*

جـوان پـارو زنـان بـر سـینـه‌ی مـوج　　بـلـم مـی‌رانـد و جـانـش در بـلـم بـود
صـدا سـرداده مـسـکـیـن در ره بـاد　　گـرفـتـار دل و بـیـمـار غـم بـود...

«فریدون توللی»

به شعری که خواندید، دقّت کنید ؛ این شعر شامل دوبیتی‌هایی است با قافیه‌های متفاوت که از نظر معنی با هم ارتباط دارند. به این نوع شعر **چهارپاره** گویند. در رایج‌ترین شکل چهار پاره فقط مصراع‌های زوج هم‌قافیه‌اند. البته قافیه به صورت‌های دیگری هم در این نوع شعر به‌کار رفته است. چهارپاره در وزن آزاد است. این قالب پس از مشروطیّت در ایران رواج یافت و تلاشی بود در جهت ایجاد یک قالب نو که درون مایه‌ی تازه‌ای داشته باشد. درون‌مایه‌ی چهارپاره بیش‌تر اجتماعی و غنایی است. فریدون توللی، پرویز خانلری و فریدون مشیری از چهارپاره سرایان بنام‌اند.

چهارپاره : شعری است شامل چند دوبیتی با قافیه‌های مختلف که از نظر معنی با هم ارتباط دارند. در چهار پاره معمولاً مصراع‌های زوج هم‌قافیه‌اند. این نوع شعر در روزگار معاصر پدیدآمده و به وزن‌هایی غیر از وزن دوبیتی نیز سروده شده است. توللی، خانلری و مشیری از سرایندگان چهارپاره‌اند.

خودآزمایی

۱ ــ قالب رباعی چه خصوصیاتی دارد؟
۲ ــ چگونگی تشخیص قالب رباعی از دوبیتی را بنویسید.
۳ ــ چهارپاره چگونه قالبی است؟
۴ ــ قالب چهارپاره از چه هنگام و با چه هدفی رواج یافت؟
۵ ــ چهارپاره از نظر محتوا معمولاً چه تفاوتی با دوبیتی و رباعی دارد؟
۶ ــ شعر «در امواج سند» ادبیات سال اول را از دید قالب و محتوا بررسی کنید.

مُسْتَزاد

هر که گدای در مُشکوی[۱] توست — پادشاست
شَه که به همسایگیِ کوی توست — چون گداست
باغ جهان موسم اردیبهشت — یا بهشت
گر نَه ثناخوان گلِ روی توست — بی‌صفاست
نرگس گلزار جنان هر که گفت — یا شنفت
این که چو چشمان بی‌آهوی توست — بی‌حیاست
سرو شنیدم که قد آراسته — خاسته
مدّعی قامت دلجوی توست — بَدْ اَداست
رحم کن ای دیده رخ زرد من — درد من
گرنه امیدیش به داروی توست — بی‌دواست

«مهدی اخوان ثالث»

به شعری که خواندید، دقّت کنید. همان‌طور که می‌بینید، در پایان هر مصراع آن کلمه یا کلماتی افزوده شده است. این نوع شعر را به سبب همین بخش‌های اضافی، «مُستزاد» گویند. کلمه یا کلمه‌های اضافه شده معنی مصراع را کامل می‌کنند. این افزوده‌ها همه وزنی یک‌سان دارند و با مصراع قبل از خود نیز هم‌وزن‌اند. با افزودن واژه یا واژه‌هایی به پایان مصراع‌های قطعه، رباعی و غزل می‌توان مستزاد سرود. قدیمی‌ترین مستزاد در دیوان مسعود سعد آمده است.

---

۱ ــ مُشکوی : قصر، کاخ

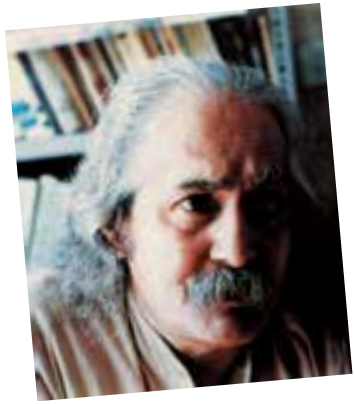
از مسعود سعد

ای کامگار سلطان، انصاف تو به کیهان — گشته عیان
مسعود شهریاری، خورشید نامداری — اندر جهان
ای اوج چرخ جایت، گیتی زروی و رایت — چون بوستان

مستزاد زیبایی منسوب به مولوی به دست ما رسیده و در عصر مشروطه نیز این قالب در شعر نسیم شمال، بهار و ادیب الممالک فراهانی رواجی خاص داشته است. درون مایه‌ی مستزاد می‌تواند مدح، عشق، عرفان، مسائل اجتماعی و میهنی باشد. اهمّیّت مستزاد از آن روست که احتمالاً از منابع الهام نیما در کوتاه و بلند کردن مصراع‌های شعر نو بوده است؛ زیرا این قالب، تنها قالب شعر سنّتی است که مصراع‌های آن با هم مساوی نیستند.

مستزاد: شعری است که به آخر هر مصراع آن کلمه یا کلماتی افزوده شود. افزوده‌ها معنی مصراع قبل یا بعد خود را تکمیل می‌کنند.
قدیمی‌ترین مستزادها از قرن پنجم هـ. ق. پدید آمده‌اند و این نوع شعر در دوره‌های بعد کم و بیش مورد توجّه شاعران بوده است.
اهمّیّت مستزاد از آن روست که در پیدایش شعر نیمایی اثر داشته است.

شعر نیمایی



سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت
سرها در گریبان است
کسی سر بر نیارد کرد پاسخ گفتن و دیدار یاران را
نگه جز پیش پا را دید، نتواند
که ره تاریک و لغزان است
وگر دست محبّت 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 کاین‌است، پس دیگر چه داری چشم
ز چشم دوستان دور یا نزدیک؟ ...
مسیحای جوان‌مرد من! ای ترسای پیر پیرهن چرکین
هوا بس ناجوان‌مردانه سرد است... آی
دمت گرم و سرت خوش باد
سلامم را تو پاسخ گوی، در بگشای ...

«مهدی اخوان ثالث»

به مصراع اوّل تا سوّم شعری که خواندید، دقّت کنید ؛ آیا مصراع‌ها از نظر طول مساوی‌اند؟ چنان که می‌بینید، این شعر برخلاف شعرهایی که پیش از این با آن‌ها آشنا شده‌اید، از مصراع‌هایی هم اندازه پدید نیامده است. مقصود از مصراع‌های هم اندازه، مصراع‌هایی است که شمار هجاها در آن‌ها یک‌سان است. قالب‌هایی را که پیش از این با آن‌ها آشنا شده‌اید «شعر سُنّتی» می‌خوانند و شعری که نمونه‌ای از آن در آغاز درس آمده«شعر نیمایی» است.

بار دیگر مصراع اوّل تا سوّم را بخوانید. آیا قافیه‌ای در پایان آن‌ها آمده است؟ قافیه در شعر نیمایی برخلاف شعر سنّتی الزامی نیست ؛ بنابراین، شاعر هرجا که بیان خود را نیازمند واژه‌های هم‌قافیه می‌بیند، از آن استفاده می‌کند. برای نمونه، در شعری که خواندید به پایان مصراع‌های دوّم، پنجم و هشتم دقّت کنید. واژه‌های «گریبان، لغزان و سوزان» کلمات قافیه‌اند و ظهور آن‌ها در شعر کاملاً طبیعی و به دور از تصنّع است. در این شعر، ردیف نیز حالتی همانند قافیه دارد ؛ یعنی، هرجا شاعر احساس کند که بدان نیاز دارد، در پی قافیه از آن استفاده می‌کند ؛ مانند واژه‌ی «است» بعد از کلمات گریبان، لغزان و سوزان.

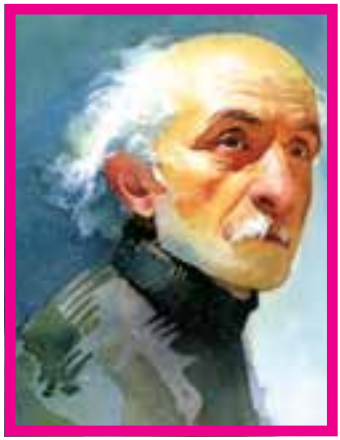
شعر نیمایی مانند شعر سنّتی موزون است ؛ یعنی، وزن و آهنگ آن با گوش احساس می‌شود امّا در این نوع شعر به سبب آن که مصراع‌ها از نظر امتداد برابر نیستند و وجود قافیه نیز الزامی نیست، دریافت و احساس وزن به دقّت بیش‌تری نیاز دارد.

مضمون شعر نیمایی مبتنی بر تجربه‌ی شخصی شاعر است ؛ یعنی، شاعر حق دارد از هر اندیشه‌ای ــ اعم از غنایی، فلسفی، اجتماعی، سیاسی و... ــ سخن بگوید ؛ به شرط آن که سخن برخاسته از احساس وی باشد. عمده‌ترین درون مایه‌های شعر نیمایی **عشق، سیاست و اجتماع** است.

مبتکر و پدیدآورنده‌ی شعر نیمایی، علی‌اسفندیاری مشهور به «نیمایوشیج» است که با انتشار شعر «افسانه» در سال ۱۳۰۱ هـ . ش. اوّلین گام جدی را در این راه برداشت. شعر نیمایی با وجود مخالفت‌ها، توانست در زبان فارسی جای خویش را باز کند و اکنون پس از هفتاد سال، در کنار شعر هزارساله‌ی سنّتی دارای نمونه‌هایی پایدار و ماندگار است.

نیمایوشیج، مهدی اخوان ثالث، فروغ فرخزاد و سهراب سپهری از برگزیدگان شعر نیمایی‌اند.

نمونه‌هایی از شعر نیما و پیروان او



از نیما یوشیج

می‌تراود مهتاب
می‌درخشد شب‌تاب
نیست یک‌دم شکند خواب به چشم کس ولیک
غم این خفته‌ی چند
خواب در چشم ترم می‌شکند.
نگران با من اِستاده سحر
صبح می‌خواهد از من
کز مبارک دم او آورم این قوم به جان باخته را بلکه خبر
در جگر، لیکن خاری
از ره این سفرم می‌شکند.

از فروغ فرخزاد

آن روزها رفتند
آن روزهای خوب
آن روزهای سالم سرشار
آن آسمان‌های پر از پولک
آن شاخساران پر از گیلاس
آن خانه‌های تکیه داده در حفاظ سبز پیچک‌ها به یک‌دیگر
آن بام‌های بادبادک‌های بازیگوش
آن کوچه‌های گیج از عطر اقاقی‌ها

از سهراب سپهری

آب را گِل نکنیم
در فرودست انگار، کفتری می‌خورد آب
یا که در بیشه‌ی دور، سیره‌ای پَر می‌شویَد
یا در آبادی، کوزه‌ای پُر می‌گردد
آب را گل نکنیم
شاید این آب روان می‌رود پای سپیداری، تا فرو شوید اندوه دلی.

شعر نیمایی : شعری است با مصراع‌های کوتاه و بلند که در آن قافیه الزامی نیست. درون مایه‌ی شعر نیمایی احساسات و تجربه‌های فردی، عشق، سیاست و... است.

بنیان‌گذار این گونه شعر، نیمایوشیج است. مهدی اخوان ثالث، فروغ‌فرخزاد و سهراب سپهری از برگزیدگان شعر نیمایی‌اند.

خودآزمایی

۱ــ قالب مستزاد چگونه پدید می‌آید؟
۲ــ اهمیّت قالب مستزاد در چیست، چرا؟
۳ــ وزن و قافیه در شعر سنّتی و نیمایی چه جایگاهی دارد؟
۴ــ در مورد مضمون شعر نیمایی توضیح دهید.
۵ــ شعر «همای رحمت» و «پشت دریاها» از ادبیّات سال دوّم را از نظر قالب و درونمایه با هم مقایسه کنید.

بخش سوّم

بیان

تشبیه

(۱) دانا چو طبلهٔ عطّار است خاموش و هنرنمای.

«گلستان سعدی»

(۲) بلبل آرام چون قویی، سبکبار
به نرمی بر سر کارون همی‌رفت

«تولّلی»

(۳) دل ما به دور رویت ز چمن فراغ دارد
که چو سرو پای‌بند است و چو لاله داغ دارد

«حافظ»

(۴) روز چو شمعی به شب، زود رو و سرفراز
شب چو چراغی به روز، کاسته و نیمتاب

«خاقانی»

(۵) چون آینه، جان نقش تو در دل بگرفته است
دل در سر زلف تو فرو رفته، چو شانه است

«مولوی»

* بار دیگر جمله‌ی اوّل را با دقّت بخوانید و بکوشید به سؤال‌های زیر پاسخ دهید.

۱ ــ میانِ «دانا» و «طبلهٔ عطّار» چه رابطه‌ای احساس می‌کنید؟

۲ ــ مقصود سعدی از این پیوند چیست؟

۳ ــ خصوصیّت مشترکی که سبب پیوند واژه‌ی «دانا» و ترکیب «طبلهٔ عطّار» می‌شود، چیست؟

۴ ــ این خصوصیّت مشترک در کدام واژه بارزتر و مشخّص‌تر است؟

۵ ــ کدام واژه نشانگر ارتباط «دانا» و «طبله‌ی عطّار» است؟

سعدی دو ویژگی انسان دانا را درخور توجّه می‌داند ؛ «خاموشی و هنرنمایی» امّا این دو صفت در انسانِ دانا عینی و محسوس نیست. از این رو، سعدی در عالَمِ خیال خویش، چیزی را جست‌وجو می‌کند که بارزترین صفت‌های آن «خاموشی و هنرنمایی» باشد و این چیزی جز «طبله‌ی عطّار» نیست ؛ زیرا هرگز صدایی از آن شنیده نمی‌شود و همواره خاموش است. از طرف دیگر، محتوای آن، درمان دردهاست و خوش‌بوی کننده‌ی مَشام‌ها و از این رو «هنرنمای» است. سعدی پس از یافتن «طبله‌ی عطّار» میان آن و دانا ادّعای همانندی می‌کند ؛ همانندی در خاموشی و هنرنمایی و این همانندی را به وسیله‌ی واژه‌ی «چو» نشان می‌دهد. مقصود او از بیان این همانندی، علاوه بر عینی ساختن ویژگی‌های انسان دانا، ستایش از وی نیز هست. این ادّعای همانندی را تشبیه می‌نامند.

* قایقی را در نظر بگیرید که به آرامی بر روی رودی روان است. آیا می‌توانید برای این قایق کوچک همانندی خیالی بیابید که «آرام رفتن» آن را به بهترین نحو نشان دهد؟ ممکن است چیزهای زیادی به ذهن شما برسد امّا شاعر از مجموعه‌ی آن‌ها، «قو» را برگزیده است. چرا که یکی از آشکارترین صفات این پرنده‌ی زیبا، آرام شنا کردن و آرامش او بر سطح آب است. «شباهت» پیوندی است که شاعر میان «بلم» و «قو» ایجاد کرده و این پیوند را با واژه‌ی «چون» نشان داده است. در این تصویر خیالی «بلم» را مشبّه می‌خوانیم ؛ زیرا به «قو» مانند شده است. «قو» را مشبّهٌ‌به می‌گوییم ؛ زیرا «بلم» به آن «تشبیه» شده است.

«آرام رفتن» بر روی آب، ویژگی مشترک مشبّه و مشبّهٌ‌به است ؛ از این رو وجه‌شبه نام دارد و واژه‌ی چون که پیوند شباهت را میان مشبّه و مشبّهٌ‌به نشان می‌دهد، ادات تشبیه نام می‌گیرد.

* به مصراع دوم بیت سوّم دقّت کنید.

دل مـــا بـــه دور رویـــت زچـــمـــن فـــراغ دارد

که چـو سـروپـای بـنـد اسـت و چـو **لالـه** داغ دارد

کدام واژه به قرینه‌ی لفظی حذف شده است؟
آیا در این مصراع «ادات تشبیه» وجود دارد؟
ادات تشبیه نشان دهنده‌ی شباهت میان کدام واژه‌هاست؟
در مصراع دوّم، چند تشبیه وجود دارد؟
آیا در این تشبیهات وجه شبه ذکر شده است؟

در مصراع دوّم، «دل» به دو چیز تشبیه شده است ؛ نخست، شاعر آن را در پای‌بندی به سرو مانند کرده است. او از میان خصوصیّات بارز سرو، ویژگی‌ای را ذکر می‌کند که مشبّه (دل) نیز بتواند صاحب آن باشد وگرنه مشبّهٌ‌به (سرو) ویژگی‌های بارز دیگری نیز دارد که از جمله می‌توان به راست قامتی و سر سبزی مداوم اشاره کرد. راز زیبایی تشبیه نیز در همین نکته است.

تشبیه دیگر، ادّعای همانندی میان دل (مشبّه) و لاله (مشبّهٌ‌به)است. این شباهت با واژه‌ی «چو» بیان شده که ادات تشبیه است. از نظر شاعر، صفت بارز «لاله» در این تشبیه «داشتن داغ» است که به شکل لکّه‌ای تیره رنگ بر گلبرگ‌های آن دیده می‌شود. او با ذکر وجه شبه، مقصود خویش را ــ که بیان حال مشبّه باشد، ــ دقیق‌تر و بهتر بیان کرده است ؛ زیرا اگر وجه شبه ذکر نمی‌شد، ممکن بود مخاطب وجه شبهی دیگر، ــ مثلاً سرخ‌رنگی دل و لاله ــ را سبب تشبیه بداند. غرض شاعر از این دو تشبیه، اغراق در دوستی محبوب است.

* هنگام صبح است. روز بالا می‌آید و شب تا شبانگاهی دیگر با زمین وداع می‌کند. شاعر برای توصیف آمدنِ روز و رفتن شب چنین می‌سراید :

روز چو شمعی به شب، زود رو و سرفراز
شب چو چراغی به صبح، کاسته و نیمتاب

در مصراع نخست، روز به شمعی روشن در شب مانند شده است. شمعی که در شب می‌سوزد، هر لحظه بر می‌افروزد و اطراف خود را روشن‌تر می‌سازد و شعله‌های او نیز به سوی آسمان سر می‌کشند ؛ از این رو شاعر آن را «زودرو» و «سرفراز» می‌خواند. روز، نیز به هنگام دمیدن چنین است ؛ سریع بالا می‌آید و پرتوهای خورشیدش سر به سوی آسمان دارند. در مصراع دوّم، شب به چراغی تشبیه شده که در روز می‌سوزد. روشنایی چراغ در

روز چگونه است؟ نور چراغ در روز کم‌تر از حدّ واقعی آن به نظر می‌رسد و به تعبیر شاعر، «کاسته و نیمتاب» است.

شب به هنگام سپیده دم، دیگر توانی ندارد و از نظر شاعر بهترین چیزی که می‌تواند حال آن را برای مخاطب بیان کند، چراغی افروخته به روز است. شب «مشبّه»، چراغ «مشبّهٌبه»، چو «ادات تشبیه» و کاسته و نیمتاب «وجه شبه» است.

* در آخرین بیت :

چون آینه، جان نقش تو در دل بگرفته است　　دل در سر زلف تو فرو رفته، چو شانه است

با دو تشبیه روبه‌رو هستیم. در مصراع اوّل، «جان» به «آینه» تشبیه شده است. «چون» ادات تشبیه و «نقش چیزی را در دل گرفتن» وجه شبه است. مقصود شاعر از این تشبیه، این است که آن‌چه او درباره‌ی مشبّه (جان) ادّعا می‌کند ممکن است. او ادّعا کرده که جان (مشبّه) نقش محبوب را در دل گرفته است. برای آن‌که این ادّعا با انکار مخاطب روبه‌رو نشود، مشبّه را در داشتن چنین حالی به آینه تشبیه می‌کند ؛ زیرا بارزترین ویژگی آینه همین است که تصویر چیزها را در خود نمایان می‌کند و گویی نقش آن‌ها را در دل می‌گیرد. علاوه بر این، با تشبیه جان به آینه آن را محسوس می‌سازد و درک آن را برای خواننده ساده‌تر می‌کند.

در مصراع دوم، شاعر «دل» را در فرو رفتن در زلف معشوق، به شانه مانند کرده است. «چو» ادات تشبیه و بیانگر پیوند شباهت است. مقصود شاعر حسی کردن مشبّه (دل) و اثبات ممکن بودن صفتی است که برای آن ادّعا کرده است. شاعر ادّعا کرده که دل او در زلف محبوب فرورفته است و برای آن‌که این ادّعا را ممکن جلوه دهد، آن را به شانه تشبیه کرده که کارش فرو رفتن در زلف است. این تشبیه شاعر، ذهن مخاطب را اقناع می‌سازد. غرض دیگری که شاعر از این تشبیه داشته، اغراق در پیوستگی دل با زلف یار است که این نیز سبب تخیّل و برانگیخته شدن عواطف خواننده می‌شود.

با دقّت در مثال‌هایی که خواندیم، درمی‌یابیم که تشبیه چهار پایه دارد : مشبّه، مشبّهٌبه، ادات تشبیه و وجه شبه. مشبّه و مشبّهٌبه را «طرفین تشبیه» می‌نامند و هیچ تشبیهی را نمی‌توان یافت که طرفین تشبیه در آن نباشند. البته گاه مشبّه، به قرینه‌ی لفظی حذف می‌شود ؛ یعنی، در

جمله حضور ندارد امّا هنگامی که به معنی عبارت توجّه کنیم، در معنی حاضر است ؛ مانند مثال سوّم. در یک تشبیه، ادات و وجه شبه می‌توانند حذف شوند که در درس بعد به آن می‌پردازیم.

تشبیه: ادّعای همانندی میان دو یا چند چیز است.

مشبّه، مشبّهٌ‌به، ادات تشبیه و وجه شبه پایه‌های تشبیه‌اند.

مشبّه: چیزی یا کسی است که قصد مانند کردن آن را داریم.

مشبّهٌ‌به: چیزی یا کسی است که مشبّه، به آن مانند می‌شود.

ادات تشبیه : واژه‌ای است که نشان دهنده‌ی پیوند شباهت است. این واژه می‌تواند، حرف، فعل و ... باشد.

وجه شبه : ویژگی یا ویژگی‌های مشترک میان مشبّه و مشبّهٌ‌به است.

وجه شبه معمولاً باید در مشبّهٌ‌به، بارزتر و مشخّص‌تر باشد.

مشبّه و مشبّهٌ‌به، را طرفین تشبیه می‌نامند. این دو در تمام تشبیهات حضور دارند امّا ادات و وجه شبه می‌توانند حذف شوند.

برای فهم یک تشبیه باید به سراغ مشبّهٌ‌به رفت که مهم‌ترین پایه‌ی تشبیه است ؛ زیرا وجه شبه از آن استنباط می‌شود.

غرض از تشبیه، توصیف، اغراق، مادّی کردن حالات و ... است.

راز زیبایی تشبیه در همانندی‌های پیش‌بینی نشده‌ای است که برای انسان کشف می‌کند. این نوع تشبیه که معمولاً مشبّهٌ به آن از حواس مردم عادی دورتر است، ذهن را با شگفتی، درنگ و تلاش همراه می‌سازد و این تلاش، منشأ لذّت هنری است.

خودآزمایی

۱ ــ در شعرها و عبارت‌های زیر پایه‌های تشبیه را معین کنید.

ایّام گل چو عمر به رفتن شتاب کرد ساقی به دور باده‌ی گلگون شتاب کن
«حافظ»

گفتا برو چو خاک تحمّل کن ای فقیه یا هر چه خوانده‌ای همه در زیر خاک کن
«سعدی»

گرت زدست برآید چو نخل باش کریم ورت به دست نیاید چو سرو باش آزاد
«سعدی»

چون شبنم اوفتاده بُدم پیش آفتاب مهرم به جان رسید و به عَیّوق بر شدم
«سعدی»

تو هم‌چون گل زخندیدن لبت با هم نمی‌آید روا داری که من بلبل، چو بوتیمار بنشینم
«سعدی»

۲ ــ واژه‌ها و ترکیبات زیر، طرفین تشبیه‌اند. برای هر مشبّه، مشبّهٌ‌به مناسب انتخاب کنید.
حسود، زندگی، علم، سخن سودمند، باران بهاری، رودخانه، بیمار، چراغ

۳ ــ بیت زیر را معنی کنید و زیبایی تشبیه آن را توضیح دهید.

میان‌گریه‌می‌خندم که چون شمع اندر این مجلس زبان آتشینم هست، لیکن در نمی‌گیرد
«حافظ»

۴ ــ با هر یک از مشبّه‌های زیر یک تشبیه بسازید.
شب، کتاب، عشق، دوست

۵ ــ با هر یک از مشبّهٌ‌به‌های زیر یک تشبیه بسازید.
دریا، آینه روشن، گل سرخ

۶ ــ با وجه‌شبه‌های زیر تشبیه بسازید و طرفین تشبیه را در آن نشان دهید.
بخشندگی، پاکی، زیبایی

۷ ــ درختی را در کویر به اختصار وصف کنید و در توصیف خود سه تشبیه را به کار ببرید.

تشبیه بلیغ

(۱) ایّام گل چو عمر به رفتن شتاب کرد
ساقی به دور باده‌ی گلگون شتاب کن
«حافظ»

(۲) چو دریای خون شد همه دشت و راغ
جهان چون شب و تیغ‌ها چون چراغ
«فردوسی»

(۳) کَه نی‌ام[۱] کوهم ز صبر و حلم و داد
کوه را کی در رباید تند باد
«مولوی»

(۴) تو سرو جویباری، تو لاله‌ی بهاری
تو یار غمگساری، تو حور دلربایی
«فرخی سیستانی»

(۵) دست از مس وجود چو مردان ره بشوی
تا کیمیای عشق بیابیّ و زرشوی
«حافظ»

* به بیت نخست دقّت کنید ؛ در مصراع اوّل آن با تشبیهی روبه‌رو هستیم که تمام پایه‌هایش ذکر شده‌اند. «ایّام گل» مشبّه، «عمر» مشبّهٌ‌به، «چو» ادات تشبیه و «رفتن» وجه‌شبه

۱ ــ این بیت از داستان «اخلاص عمل» از مثنوی مولوی است. قهرمان این داستان و مرجع ضمیر «م» در دو واژه‌ی «نی‌ام و کوهم» علی (ع) است.

است. مخاطب از این تشبیه لذّت می‌برد ؛ زیرا شاعر توانسته است با تصرّفی که در طبیعت کرده و پیوند شباهتی که میان ایّام گل و عمر پدیدآورده است، گذران روزگار حکمرانی گُل را به بهترین شکل تصویر کند و به تعبیر دیگر، حال مشبّه را به بهترین صورت نشان دهد امّا ذهن مخاطب برای فهم این تشبیه به تلاشی نیازمند نیست ؛ زیرا پایه‌های تشبیه همه بیان شده‌اند.

* در شاهد دوّم با چهار تشبیه روبه‌رو هستید. دشت و راغ به دریا، جهان به شب و تیغ‌ها به چراغ مانند شده است. شاعر وجه شبه را به عمد نیاورده است تا ذهن مخاطب را به تلاش وادارد که بارزترین صفت مشبّهٌ‌به اوّل (دریایی از خون) را دریابد و آن‌گاه به راز همانندی مشبّه و مشبّهٌ‌به ــ که سرخ‌رنگی است، ــ پی برد. هرچه این تلاش بیش‌تر باشد، تأثیر تشبیه بیش‌تر و لذّت خواننده از این صورت خیال افزون‌تر است. دو تشبیه دیگر نیز این‌گونه‌اند. در تشبیه دوّم، ذهن باید بارزترین صفت شب (مشبّهٌ‌به) را بیابد و در عین حال از تناسب این تشبیه با تشبیه بعدی نیز غافل نباشد. کاوش ذهن برای یافتن این پیوندها و رعایت این تناسب‌ها، سبب لذّت هنری خواننده است و باعث می‌شود که تشبیه در ذهن او بیش‌تر تأثیر بگذارد.

نکته‌ی دیگری که ذهن پس از کندوکاو بسیار آن را درخواهد یافت، تضادّی است که در مصراع دوّم میان دو وجه شبه وجود دارد ؛ زیرا اوّلی،تاریکی و دومی، روشنی است و این نیز از اسباب خیال‌انگیزی است و عواطف خواننده را برمی‌انگیزد.

یادآوری این نکته بجاست که ذکر وجه شبه، شباهت طرفین تشبیه را محدود می‌سازد و مانع تلاش ذهن می‌شود امّا حذف آن این امکان را برای ذهن فراهم می‌آورد تا هر نوع شباهتی را میان طرفین جست‌وجو کند و سرانجام بارزترین و مناسب‌ترین آن‌ها را بیابد.

* درمثال سوّم، علی (ع) ــ که مرجع ضمیر متّصل «م» است ــ خود را درصبر، حِلم‌وداد به کوه تشبیه کرده است. علی (ع) مشبّه، کوه مشبّهٌ‌به و صبر، حِلم و داد وجه شبه است. چنان‌که می‌بینید، شاعر ادات تشبیه را حذف کرده است. آیا می‌دانید مقصود وی از این کار چه بوده است؟

غرض اصلی از تشبیه، یک‌سان دانستن خیالی دو چیز متفاوت است و به تعبیر دیگر، عین هم دانستن دو چیز که غیر هم هستند. وقتی که ادات تشبیه ذکر شود، ذکر آن‌ها دلیلی است بر این که مشبّه و مشبّهٌ‌به دو چیز جدا هستند امّا زمانی که ادات حذف شود، همانندی طرفین تشبیه به صورت محسوس‌تر و دقیق‌تر آشکار می‌شود. از طرف دیگر، بیان ادات تشبیه از تلاش ذهن برای دریافت پیوند میان مشبّه و مشبّهٌ‌به می‌کاهد. عدم فعّالیّت ذهن سبب می‌شود تا مخاطب پس از کشف همانندی میان مشبّه و مشبّهٌ‌به، لذّت چندانی نبرد؛ زیرا مقدار لذّت هنری که از کشف همانندی میان دو پدیده احساس می‌شود، به میزان جست‌وجوی ذهن در این راه بستگی دارد؛ یعنی، تلاش ذهنی بیش‌تر، لذّت ادبی بیش‌تری در پی خواهد داشت و تلاش کم، لذّت اندکی را نصیب خواننده یا شنونده می‌سازد.

* در بیت چهارم، شاعر یار خویش را به سرو، لاله و حور تشبیه کرده است و مقصود وی اغراق در زیبایی و کمال اوست. در همه‌ی تشبیهات، تنها طرفین تشبیه بیان شده‌اند و ادات و وجه‌شبه حذف گردیده‌اند. با این کار، اغراق در هم‌سانی و اتحاد مشبّه و مشبّهٌ‌به به اوج می‌رسد و هیچ نشانه‌ای بر جدایی طرفین تشبیه از هم وجود ندارد. ذهن باید با تلاش بسیار این شباهت را دریابد و آن‌گاه در پی وجه‌شبه باشد؛ یعنی، فهم این نوع تشبیهات نیازمند تلاش ذهنی دو چندان است. از این‌رو تأثیر بیش‌تری دارد و خواننده از آن‌ها بیش‌تر لذّت می‌برد. این نوع تشبیه را بلیغ می‌گویند که رساترین نوع تشبیه است.

* در آخرین مثال به ترکیب «مس وجود» دقّت کنید؛ چه پیوندی این دو واژه را به هم اضافه کرده است؟ حق با شماست. پیوندی که میان این دو واژه وجود دارد، شباهت است. این دو طرفین یک تشبیه هستند که ادات و وجه شبه آن‌ها حذف شده است. «وجود» مشبّه و «مس» مشبّهٌ‌به است؛ به تعبیر دیگر، این یک تشبیه بلیغ است که در آن، طرفین تشبیه با مصوّت کوتاه «ـِ» (کسره‌ی اضافه) به یک‌دیگر پیوسته‌اند. این نوع تشبیه بلیغ همان است که در دستور زبان فارسی آن را «اضافه‌ی تشبیهی» خوانده‌اند. تشبیه بلیغ می‌تواند به شکل اضافی یا اسنادی بیاید ولی در هر حال، رساترین و خیال‌انگیزترین تشبیهات است.

وجه شبه و ادات تشبیه را می‌توان از تشبیه حذف کرد.

حذف وجه شبه سبب تلاش ذهنی و کسب لذّت ادبی بیش‌تر می‌گردد و برتأثیر تشبیه می‌افزاید.

حذف ادات تشبیه، ادّعای اتّحاد و هم‌سانی مشبّه و مشبّهٌ‌به را قوّت می‌بخشد و تلاش و کندوکاو ذهن را افزون می‌سازد.

تشبیهی که ادات و وجه شبه آن حذف شود، «تشبیه بلیغ» نام دارد.

تشبیه بلیغ بر دو نوع است :

۱ ــ اسنادی، که در آن «مشبّهٌ‌به» به «مشبّه» اسناد داده می‌شود ؛ مانند علم نور است.

۲ ــ اضافی که آن را اضافه‌ی تشبیهی می‌خوانند و در آن یکی از طرفین تشبیه به دیگری اضافه می‌شود ؛ مانند :درخت دوستی (مشبّهٌ‌به،به مشبّه) لب لعل (مشبّه، به مشبّهٌ‌به) ، مس وجود، قد سرو و ... .

تشبیه بلیغ رساترین، زیباترین و مؤثرترین تشبیهات است.

خودآزمایی

۱ ــ در بیت‌ها و جمله‌های زیر، تشبیهات را بیابید و تعیین کنید که در آن‌ها، کدام یک از پایه‌های تشبیه حذف شده است.

شبی چون شَبَه، روی شسته به قیر — نه بهرام پیدا نه کیوان نه تیر

«فردوسی»

در شجاعت شیر ربّانیستی — در مروت خود که داند کیستی؟

«مولوی»

فرّاشِ بادِ صبا را گفته تا فرش زمرّدین بگسترد و دایه‌ی ابر بهاری را فرموده تا بنات نبات در مهد زمین بپرورد. «سعدی»

لبت تا در لطافت لاله‌ی سیراب را ماند دلم در بی‌قراری چشمه‌ی سیماب را ماند
«شهریار»

ــ وزرا بر مثال اَطّبااند. «سعدی»

ــ یکی را گفتند : عالمِ بی‌عمل به چه ماند ؟ گفت به زنبور بی‌عسل. «سعدی»

ــ دروغ گفتن به ضربت لازم ماند که اگر نیز جراحت درست شود، نشان بماند. «سعدی»

از بس که کوته است و سیه زلفِ یار من گویی که روز من بود و روزگار من
«مُجیربیلقانی»

هیچ شک نیست که روزی اثری خواهد کرد تیر آهی که به وقت سحر انداخته‌ایم
«اوحدی مراغه‌ای»

۲ ــ در بیت زیر، یک تشبیه بلیغ اضافی به کار رفته است. آن را بیابید و به گونه‌ای بازنویسی کنید که همه‌ی پایه‌های تشبیه در آن دیده شود. یک تشبیه غیربلیغ نیز در بیت دیده می‌شود. کدام پایه‌ی آن حذف شده است؟ آن را به صورت تشبیه بلیغ اضافی و غیراضافی درآورید.

گذشت روزگاران بین که دوران شباب ما دراین‌سیلاب‌غم،دسته‌ی‌گلی‌شاداب‌را‌ماند
«شهریار»

۳ ــ تشبیهاتی بسازید که ادات تشبیه در آن‌ها ذکر شده باشد و مشبّه آن‌ها واژه‌های زیر باشد.
آسمان، حقیقت، شادی

۴ ــ تشبیهاتی بسازید که مشبّهٌ‌به آن‌ها واژه‌های زیر باشد و ادات تشبیه از آن‌ها حذف شده باشد.
نسیم، بهار، شبنم

۵ ــ تشبیهاتی بلیغ (اضافی و غیر اضافی) بسازید که واژه‌های زیر مشبّه آن‌ها باشد.
دانش، تعلیم، دوستی

درس ۱۰

استعاره‌ی مصرَّحه (آشکار)

(۱) بتی دارم که گِرد گُل ز سنبل سایه‌بان دارد
بهار عارضش خطّی به خون ارغوان دارد

«حافظ»

(۲) گُلا و تازه بهارا، تویی که عارض تو
طراوت گل و بوی بهار من دارد

«سعدی»

شاعر در توصیف طلوع خورشید می‌گوید :

(۳) هزاران نرگس از چرخ جهان‌گرد
فروشُد تا برآمد یک گل زرد

«نظامی»

(۴) نفسی بیا و بنشین، سخنی بگو و بشنو
که به تشنگی بِمُردم بَرِ آب زندگانی

«سعدی»

* به مصراع اوّل در بیت نخست دقّت کنید ؛
بُت کیست؟
منظور از گل و سنبل چیست ؟
آیا منظور از بُت معنی لغوی آن است؟ یعنی، پیکری زیبا از طلا و نقره که آن را ستایش کنند؟ آیا گل و سنبل در همان معنی رایج خود به کار رفته‌اند؟
مصراع نخست، توصیفی است خیالی از یاری که حافظ بدو عشق می‌ورزیده است. یاری زیبا که موهایش اطراف چهره‌اش را پوشانده است. شاعر برای آن که اغراق را در

بیان زیبایی به اوج برساند و کلام خود را خیال‌انگیز سازد، از یار خود به «بت»، از چهره‌ی او به «گل» و از زلف او به «سنبل» تعبیر می‌کند.

بت و گل و سنبل در زبان فارسی به این معانی نیستند ؛ پس شاعر چگونه توانسته است آن‌ها را در این معانی به کار برد؟

آن‌چه به شاعر اجازه می‌دهد تا این واژه‌ها را در معنی مورد نظر خود به کار برد، پیوند شباهتی است که میان معنی اصلی واژه و معنی غیراصلی آن وجود دارد. بت، گل و سنبل زیبا هستند ؛ معشوق و روی و موی او نیز زیباست و همین زیبایی ــ یعنی، صفت مشترک میان این دو گروه ــ به شاعر امکان استفاده از این واژه‌ها (بت،گل و سنبل) را در معانی مورد نظر خود می‌دهد. زیبایی این هنر شاعرانه در این است که شاعر شباهتِ یار را به بت، چهره و موی او را به گل و سنبل به حدّی می‌داند که یک‌سانی آن‌ها را ادّعا می‌کند و این یک‌سانی را آن چنان غیرقابل انکار می‌انگارد که نیازی به ذکر طرف دیگر نمی‌بیند. به تعبیر دیگر، او در ذهن خویش نخست سه تشبیه ساخته است :

یار در زیبایی همانند بت است.

چهره‌ی او مانند گل سرخ است.

موی او چون سنبل است.

آن‌گاه از ادّعای همانندی چشم می‌پوشد و ادّعای یک‌سانی می‌کند ؛ مشبّهٌ‌به را نگه‌می‌دارد و بقیّه‌ی پایه‌های تشبیه را حذف می‌کند. این صورت خیالی استعاره‌ی مُصَرَّحه است که معمولاً آن را استعاره می‌نامیم.

* در مثال دوم، گل و بهار دوبار به کار رفته است ؛ گل و تازه بهارِ مصراع اوّل از آنِ طبیعت و گل و بهار مصراعِ دوم، محبوب شاعر است. شاعر پس از مانند کردن محبوب خویش به گل و بهار، مشبه را حذف کرده و دو مشبّهٌ‌به (گل و بهار) را آورده است. دلیل این که می‌توان با دیدن این دو «مشبّهٌ‌به» به «مشبّه» پی برد، دو چیز است :

۱ ــ نشانه‌ای که ذهن را از معنی اصلی باز می‌گرداند ؛ یعنی، برای مثال از طریق آن می‌توان فهمید که گل و بهار در معنی اصلی خود به کار نرفته‌اند.

۲ ــ آشکاری وجه شبه ؛ یعنی، صفت مشترک (زیبایی) میان طرفین تشبیه به قدری

بارز و آشکار است که ذکر مشبّهٌبه، بلافاصله مشبّه را به یاد می‌آورد.

ذکر «مشبّهٌبه» به تنهایی سبب پیدایش استعاره‌ی مصرّحه است ؛ به تعبیر ساده‌تر، استعاره‌ی مصرّحه تشبیه بلیغی است که مشبّه آن حذف گردد و با بیان مشبهٌبه، در ذهن اراده شود.

پیدایش استعاره مبتنی است بر فراموشی تشبیه و احساس یک‌سانی مشبّه و مشبّهٌبه، تا تأکید و مبالغه‌ی بیش‌تری در کلام پدید آید.

* هنگام صبح است ؛ خورشید آرام آرام طلوع می‌کند و ستارگان یکی پس از دیگری آسمان را ترک می‌کنند. شاعر در بیت سوّم چنین صحنه‌ای را می‌بیند و می‌کوشد آن را برای مخاطب، عینی و محسوس سازد ؛ بنابراین به بیانی استعاری روی می‌آورد. ستارگان را به نرگس مانند می‌کند و خورشید را به گل زرد. آن‌گاه دو مشبّه را به کناری می‌نهد و تنها به ذکر دو مشبّهٌبه (نرگس و گل زرد) اکتفا می‌کند ؛ یعنی، به جای آن که بگوید : ستارگان ناپدید شدند و خورشید طلوع کرد «چنین می‌سُراید» : هزاران نرگس از... . چرخ نیز استعاره از آسمان است ؛ زیرا از دیر باز آسمان در گردیدن به چرخ مانند شده است.

او کشف روابط پنهان در کلام خود را به عهده‌ی خواننده می‌گذارد و از او می‌خواهد تا با تلاش ذهنی و تأمل و درنگ دریابد که چگونه یک جمله‌ی معمولی به بیانی هنری تبدیل شده است.

جست‌وجو و کاوش ذهن آغاز می‌شود و هرچه این کاوش بیش‌تر باشد، لذّت ادبی بیش‌تر است و رسایی استعاره نیز در همین نکته است.

* در آخرین بیت، به آخرین ترکیب دقّت کنید ؛

این ترکیب چیست؟

معنای این ترکیب چیست؟

شاعر این ترکیب را در چه معنایی به کار برده است؟

شاعر در مصراع نخست از دوست خویش می‌خواهد که لحظه‌ای را در کنار وی بنشیند و با او سخنی بگوید، مصراع دوّم تصویری است از نیازمندی شاعر که نیاز خود را به تشنگی و دوست را به آب زندگانی مانند کرده است. «تشنگی» و «آب زندگانی» دو استعاره‌ی مُصرّحه است ؛ زیرا اولاً تشنگی و آب در معنی اصلی به کار نرفته است ؛ ثانیاً مشبّهٌبه دو تشبیه است که همه‌ی پایه‌های آن حذف شده‌اند. غرض شاعر از این دو استعاره، اغراق در زندگی‌بخشی به محبوب است.

استعاره‌ی مُصَرَّحه : بیان «مشبّهٌ‌به» و اراده‌ی تمامی ارکان تشبیه.

در استعاره لفظ در غیر معنی اصلی به کار می‌رود.

مُصَرَّحه (: آشکار) نامیدن این استعاره به سبب آن است که از طریق مشبّهٌ‌به، به آسانی می‌توان به وجه شبه و مشبّه دست یافت.

غرض از استعاره‌ی مصرّحه: اغراق، تأکید، ایجاز، محسوس و عینی‌کردن امور و ... است.

تشبیه، ادّعای همانندی و استعاره ادّعای یک‌سانی است.

در استعاره، تشبیه به فراموشی سپرده می‌شود ؛ گویی که مشبّه فردی از افراد مشبّهٌ‌به است.

استعاره ذهن را با شگفتی، درنگ و جست‌وجو روبه‌رو می‌سازد و زیبایی آن نیز برخاسته از همین معنی است.

استعاره از تشبیه رساتر و خیال‌انگیزتر و در برانگیختن عواطف، مؤثرتر است ؛ زیرا خود از درون تشبیه بلیغ ــ که رساترین نوع تشبیه است ــ خلق می‌شود.

خودآزمایی

۱ ــ در شعرهای زیر، استعاره‌های مصَرَّحه را بیابید و بگویید که چگونه پدید آمده‌اند. مشبّه، مشبّهٌ‌به و وجه شَبَه را نیز بیابید.

شمس و قمرم آمد، سمع و بصرم آمد　　وان سیم بَرَم آمد، وان کانِ زرم آمد

«مولوی»

* * *

دراین‌بازار اگرسودی‌است‌بادرویش‌خرسنداست　　خدایا، مُنعمم گردان به درویشی و خرسندی

«حافظ»

* * *

مرا در خانه سروی هست کاندر سایه‌ی قدّش فراغ از سرو بستانی و شمشاد چمن دارم
«حافظ»

بخت آن نکند با من، کان شاخ صنوبر را بنشینم و بنشانم، گل بر سرش افشانم
«سعدی»

ای غنچه‌ی خندان، چرا خون در دل ما می‌کنی؟ خاری به خود می‌بندی و ما را ز سر وا می‌کنی
«شهریار»

چو تنها ماند ماه سرو بالا فشاند از نرگسان لؤلوی لالا
«نظامی»

۲ ــ با واژه‌های زیر استعاره‌ی مصرّحه بسازید.

کاروان‌سرا، ماه

۳ ــ استعارات مصرّحه‌ی زیر را به تشبیه تبدیل کنید و تمامی پایه‌های تشبیه را نام ببرید.

سعدی از زبان پیری که او را به شادمانی و عیش دعوت کرده‌است، می‌فرماید :

مرا برف باریده بر پرّزاغ نشاید چو بلبل تماشای باغ
«سعدی»

باغ مرا چه حاجت سرو و صنوبر است شمشادِ خانه‌پرور من از که کم‌تر است
«حافظ»

باز امشب ای ستاره‌ی تابان نیامدی باز ای سپیده‌ی شب هجران نیامدی
«شهریار»

تا تو را جای شد ای سرو روان در دل من هیچ کس می‌نپسندم که به جای تو بود
«سعدی»

حکیم فرزانه‌ی توس، بی‌قراری و سوگواری فرنگیس (فریگیس) را بر مرگ سیاوش چنین می‌سُراید :

همه بندگان موی کردند باز[1] فریگیس مُشکین کمند دراز
برید و میان را به گیسو ببست به فندق گل و ارغوان را بخست
به آواز بر جان افراسیاب بِنِفْرید[2] با نرگس و گل پرآب

---

۱ ــ گشودن زلف و بریدن گیسو از رسوم دیرین سوگواری بوده است.

۲ ــ بِنِفرید : نفرین کرد.

استعاره‌ی مکنیّه، شخصیّت بخشی (تشخیص)

(۱) به صحرا شدم ؛ عشق باریده بود. «بایزید بسطامی[۱]»

(۲) تو را ز کنگره‌ی عرش می‌زنند صفیر
ندانمت که در این دامگه چه افتاده است
«حافظ»

(۳) قضا چون ز گردون فرو هِشت پر
همه زیرکان کور گردند و کر
«فردوسی»

(۴) دیده‌ی عقل مست تو، چرخه‌ی چرخ پست تو
گوش طرب به‌دست تو، بی‌تو به‌سر نمی‌شود[۲]
«مولوی»

(۵) گاه تنهایی // صورتش را به پس پنجره می‌چسبانید // شوق می‌آمد // دست در گردن حس می‌انداخت // فکر بازی می‌کرد «سپهری»

(۶) ای نسیم سحر آرامگه یار کجاست؟
منزل آن مه عاشق کش عیّار کجاست؟
«حافظ»

* به جمله‌ی نخست دقّت کنید ؛
چه فعلی به «عشق» نسبت داده شده است؟

---

۱ ــ تذکرة الاولیا، عطّار نیشابوری، رینولدالن نیکلسن، ج۱، افست تهران، ص ۱۵۵.

۲ ــ شاعر خطاب به خداوند می‌گوید : عقل در مقابل تو عاشق و بی‌اختیار است و گردش آسمان در نزد تو بی‌مقدار ؛ شادی همه از آنِ توست. بی‌تو امکان زیستن نیست.

آیا عشق در معنی اصلی خود به کار رفته است ؟

بایزید، عارف مشهور ایرانی، از باریدن عشق سخن گفته است. عشق اگر در معنی خود به کار رفته باشد، نمی‌تواند ببارد. عشق به چیزی مانند شده که باریدنی است و آن چیزی جز برف یا باران نیست. بایزید، عشق (مشبّه) را به باران (مشبّهٌ‌به) مانند می‌کند. آن‌گاه از این تشبیه، تنها به ذکر عشق (مشبّه) می‌پردازد. سپس برای این که مخاطب نشانه‌ای داشته باشد تا از طریق آن، باران (مشبّهٌ‌به) را بیابد، یکی از ویژگی‌های آن را ــ که باریدن است[1] ــ ذکر می‌کند. این کار سبب پیدایش استعاره‌ی مکنیّه می‌شود. استعاره‌ی مکنیّه، مشبّهی است که به همراه یکی از لوازم یا ویژگی‌های مشبّهٌ‌به می‌آید.

* در مثال دوم، شاعر از «کنگره‌ی عرش» سخن می‌گوید. اوّلین سؤالی که به ذهن می‌آید، این است که آیا «کنگره» در معنی اصلی خود به کار رفته است ؟ این گونه نیست ؛ زیرا عرش، کنگره ندارد و مضاف در غیر معنی حقیقی است. شاعر برای ساخت این استعاره‌ی مکنیّه، عرش را به کاخی مانند کرده است. آن‌گاه برای آن که خواننده در میان مشبّهٌ‌به‌های گوناگون سرگردان نشود، جزئی از مشبّهٌ‌به (کاخ) را به مشبّه (عرش) اضافه می‌کند ؛ این جزء، همان کنگره است. «کنگره‌ی عرش» یک اضافه‌ی استعاری است. بنابراین درمی‌یابیم که تمام اضافه‌های استعاری، استعاره‌ی مَکْنیّه (کنایی) اند.

* به این بیت دقّت کنید.

قضا چون زگردون فروهِشت پر همه زیرکان کور گردند و کر

«فردوسی»

شاعر در مصراع اوّل، از چه چیزی سخن گفته است؟

آیا قضا به چیزی تشبیه شده است؟

چه موجودی را می‌شناسید که پر، پرواز در آسمان و پرفروهشتن از ویژگی‌های بارز آن باشد؟

---

۱ ــ میان مشبّه و مشبّهٌ‌به یک یا چند خصوصیّت مشترک وجود دارد که آن را وجه شبه می‌نامیم. این ویژگی همان وجه شبه یا یکی از آن‌هاست ؛ زیرا برای مثال می‌توان گفت :

عشق (مشبّه) از جهت باریدن (وجه شبه) مانند باران (ادات تشبیه) است. (مشبّهٌ‌به)

این بیت به کدام‌یک از دو شاهد قبلی شباهت دارد؟

زمانی که شاعر از پر فروهشتن قضا سخن می‌گوید، درمی‌یابیم که او قضا را به چیزی مانند کرده است که پر دارد و می‌تواند در آسمان پرواز کند. آگاهی از نیرومند بودن سرنوشت و ناتوانی انسان‌ها در مقابل آن نیز به مخاطب یاری می‌دهد تا دریابد که این پرنده، نیرومندترین پرندگان، یعنی عقاب است. شاعر قضا را به عقابی مانند کرده است و پر فروهشتن را به‌عنوان یک ویژگی بارز مشبّهٌ‌به (عقاب) به مشبّه (قضا) نسبت می‌دهد. درست مانند مثال اوّل که باریدن به عشق اسناد داده شده بود. با دقّت در این استعاره‌ی مکنیّه، درمی‌یابیم که استعاره‌ی مَکْنیّه دو نوع است :

۱ ــ جزء یا ویژگی مشبّهٌ‌به به مشبّه اضافه می‌شود که آن را اضافه‌ی استعاری می‌خوانیم.

۲ ــ جزء یا ویژگی مشبّهٌ‌به به صورت یک گزاره به مشبّه ــ که نهاد جمله است ــ نسبت داده می‌شود.

زیبایی استعاره‌ی مکنیّه در گرو آن ویژگی‌ای است که به همراه مشبّه ذکر می‌شود.

* شاهد چهارم را با دقّت بخوانید.

دیده‌ی عقل مست تو، چرخه‌ی چرخ پست تو

گوش طرب به‌دست تو، بی‌تو به‌سر نمی‌شود

«مولوی»

آیا در این بیت، استعاره‌ی مکنیّه یافته می‌شود؟

این استعاره‌ها از کدام نوع‌اند؟

مولانا عقل را به انسان تشبیه کرده است. آن‌گاه دیده را ــ که از بارزترین اجزای انسان است ــ به عقل اضافه کرده و یک استعاره‌ی مکنیّه ساخته است.

«دیده‌ی عقل» با «کنگره‌ی عرش» چه تفاوتی دارد؟

مشبّهٌ‌به آن‌ها چه تفاوتی با هم دارند؟

«دیده‌ی عقل» و «کنگره‌ی عرش» هر دو استعاره‌ی مکنیّه‌اند که به شکل اضافه‌ی استعاری آمده‌اند. «مشبّهٌ‌به» در دیده‌ی عقل « انسان » و در کنگره‌ی عرش «کاخ» است و

این بارزترین تفاوت آن‌هاست. شاعر با تشبیه عقل به انسان به او شخصیت بخشیده است. این نوع استعاره‌ی مکنیّه ــ یعنی، استعاره‌ای که مشبّهٌ‌به آن «انسان» باشد ــ «شخصیّت‌بخشی یا تشخیص» نامیده می‌شود. در همین بیت، «گوش طرب» نیز یک تشخیص است.

* در پنجمین شاهد شما با چهار جمله روبه‌رو هستید.

نهاد و گزاره‌ی هر جمله را تعیین کنید.

هر نهاد به چه شرطی می‌تواند پذیرای چنین گزاره‌ای باشد؟

در اوّلین جمله، شاعر «نهاد» ــ یعنی، تنهایی ــ را به انسانی تشبیه کرده است که صورتش را به پس پنجره می‌چسباند. ما مشبّهٌ‌به ــ یعنی، انسان ــ را از طریق گزاره‌ای می‌شناسیم که شاعر برای تنهایی می‌آورد. «تنهایی» نیز یک استعاره‌ی مَکْنیّه است؛ استعاره‌ای از نوع دوم که اضافی نیست. این استعاره‌ی مکنیّه را نیز «تشخیص» می‌نامیم؛ زیرا مشبّهٌ‌به آن «انسان» است.

«آمدن»، «دست در گردن انداختن» و «بازی کردن» نیز از افعال انسانی است.

وقتی شاعر این افعال را به «شوق» و «فکر» اسناد می‌دهد، درمی‌یابیم که شاعر، آن دو را به انسان تشبیه کرده و به آن‌ها شخصیّت بخشیده است.

استعاره‌ی مکنیّه از استعاره‌ی مصرّحه اغراق بیش‌تری دارد؛ زیرا در آن مشبّه برتر از مشبّهٌ‌به انگاشته می‌شود و بارزترین ویژگی مشبّهٌ‌به به آن اسناد داده می‌شود یا به آن افزوده می‌گردد. ذهن برای دریافت استعاره‌ی مکنیّه به تلاشی درخور نیازمند است و باید تنها از طریق یک نشانه از میان چند مشبّهٌ‌به، مشبّهٌ‌به مورد نظر را بیابد و وجه شبه را دریابد. شگفتی، درنگ و تلاش ذهن در برخورد با استعاره‌ی مکنیّه بیش از هر نوع سخن است. ذهن نیز پس از شناخت و تحلیل این نوع استعاره، از آن بیش از تشبیه و استعاره‌ی مصرّحه لذّت می‌برد.

* در آخرین مثال، کدام واژه مورد خطاب واقع شده است؟

از میان موجودات، تنها «انسان» است که می‌تواند منادا واقع شود و خطاب به آن عقلاً و منطقاً پذیرفتنی است. وقتی شاعر «نسیم سحر» را مورد خطاب قرار می‌دهد، آن را همانند انسان تصوّر می‌کند و از این طریق به آن جان می‌بخشد؛ «ای» از لوازم مشبّهٌ‌به است که

شاعر قبل از مشبّه می‌آورد تا نشان دهد که مشبّهٌ‌به او انسان است ؛ بنابراین، هرچیزی که مورد خطاب واقع شود، اگر انسان نباشد، یک استعاره‌ی مکنیّه و یک تشخیص است.

توجّه: استعاره‌ی مصرّحه‌ای که به جای انسان به کار رود، اگر مورد خطاب نیز قرار گیرد، تغییری نخواهد کرد ؛ مانند «ای غنچه‌ی خندان ...» در تمرینات درس قبل که «غنچه‌ی خندان» استعاره از یار است و حرف ندا در آن تأثیری ندارد.

استعاره‌ی مَکْنیّه(کنایی) : مشبّهی است که به همراه یکی از اجزا یا ویژگی‌های مشبّهٌ‌به می‌آید. این ویژگی وجه شبه یا یکی از وجه‌شبه‌های بین مشبّه و مشبّهٌ‌به است. این جزء یا ویژگی می‌تواند به مشبّه اضافه گردد یا به آن اسناد داده شود. استعاره‌ی مکنیّه‌ای که از اضافه شدن چیزی به مشبّه به دست آید، همان است که «اضافه‌ی استعاری» خوانده می‌شود.

استعاره‌ی مکنیّه‌ای که مشبّهٌ‌به آن «انسان» باشد، «تشخیص» یا «انسان‌انگاری» نام دارد. زیبایی استعاره‌ی مکنیّه در گرو جزئی است که از مشبّهٌ‌به انتخاب و به همراه مشبّه ذکر می‌شود . استعاره‌ی مکنیّه از استعاره‌ی مصرّحه و تشبیه، بلیغ‌تر و مؤثرتر است ؛ زیرا ذهن برای فهم آن به دقّت، تأمّل و تلاش بیش‌تری نیاز دارد.

خودآزمایی

۱ ــ در شعرهای زیر، استعاره‌های مکنیّه را بیابید و در هر استعاره، مشبّه، مشبّهٌ‌به و وجه شبه را تعیین کنید.

کس چو حافظ نگشود از رخ اندیشه نقاب　　تا سر زلف سخن را به قلم شانه زدند

«حافظ»

هر کو نکاشت مهر و زخوبی گلی نچید　　در رهگذار باد نگهبان لاله بود

«حافظ»

ای ابر بهمنی نه به چشم من اندری تن زن زَمانَکی و بیاسای و کم‌گِری

«فرّخی»

فردا که پیشگاه حقیقت شود پدید شرمنده رهروی که عمل بر مجاز کرد

«حافظ»

۲ ــ در شعرها و جمله‌های زیر، استعاره‌های مکنیّه را بیابید و معین کنید که کدام یک تشخیص است.

آسمان تعطیل است

بادها بی‌کارند

ابرها خشک و خسیس

هق هق گریه‌ی خود را خوردند.

«قیصر امین‌پور»

شب ایستاده است

خیره نگاه او

بر چارچوب پنجره‌ی من «سپهری»

بخز در لاکت ای حیوان که سرما

نهانی دستش اندر دست مرگ است

مبادا پوزه‌ات بیرون بماند

که بیرون برف و باران و تگرگ است «اخوان»

درِ آفاق گشاده است ولیکن بسته است از سر زلف تو در پای دل ما زنجیر

«سعدی»

گل بخندید و باغ شد پدرام ای خوشا این جهان بدین هنگام

«فرّخی»

۳ ــ استعاراتی که در اشعار زیر به کار رفته‌اند، مصرّحه‌اند یا مکنیّه؟

آینه‌ت دانی چرا غمّاز نیست چون که زنگار از رُخَش ممتاز نیست

«مولوی»

گرچه من خود زعدم دل‌خوش و خندان زادم عشق آموخت مرا شکل دگر خندیدن

«مولوی»

مَلَکا، مَها، نگارا، صنما، بتا، بهارا متحیّرم، ندانم که تو خود چه نام داری

«سعدی»

خواهم شدن به میکده گریان و دادخواه کز دست غم خلاص من آن‌جا مگر شود

«حافظ»

ای بخارا، شاد باش و دیر زی میر زی تو شادمان آید همی

«رودکی»

۴ ــ استعاره‌های زیر را به تشبیه تبدیل کنید و پایه‌های تشبیه را نام ببرید.

جاده نفس نفس می‌زد

«سپهری»

ما آبروی فقر و قناعت نمی‌بریم با پادشه بگوی که روزی مقدّر است

«حافظ»

درس ۱۲

حقیقت و مجاز

(۱) مسابقات کُشتی دهه‌ی فجر در ایران انجام شد و ایران به مقام اوّل رسید.

(۲) معلّم از دانش‌آموزی خواست تا واژه‌ی «زنگ» را در جمله‌ای به کار برد. دانش‌آموز گفت : من هر روز به دوستم زنگ می‌زنم. معلّم پاسخ او را نپذیرفت. چرا؟

(۳) طاقت سرْ بریدنم باشد وز حبیبم سرِ بریدن نیست

«سعدی»

(۴) یکی درخت گل اندر میان خانه‌ی ماست که سروهای چمن، پیش قامتش پستند

«سعدی»

* به جمله‌ی نخست دقّت کنید ؛ در این مثال، واژه‌ی ایران دوبار آمده است.

آیا این دو از نظر معنی با هم فرق دارند؟

از کجا دریافتید که معنی دومی با اوّلی متفاوت است؟

چرا کلمه‌ی «ایران» می‌تواند در دو معنی به‌کار رود؟

«ایران» نام کشوری است در آسیای جنوب غربی که مرکز آن «تهران» است. این، اوّلین معنی‌ای است که با شنیدن «ایران» به ذهن آدمی می‌رسد. این معنی «معنای حقیقی» یا «**حقیقت**» نامیده می‌شود.

دوّمین «ایران» به معنی تیم یا تیم‌هایی است که از کشور ایران در این مسابقات شرکت کرده و «ایران» در واقع، محلّ زندگی این تیم یا تیم‌هاست. مناسبت و پیوندی که این دو معنی را به هم مربوط می‌سازد، همین نکته است. معنی دوم ایران «معنی‌مجازی» است و **مجاز** نام دارد. پیوند و تناسبی که معنی حقیقی و مجازی را به هم مربوط می‌سازد، **علاقه** خوانده می‌شود.

فهم معنی مجازی یا مجاز بدون نشانه ممکن نیست. باید نشانه‌ای موجود باشد تا ذهن را از معنی حقیقی یا حقیقت بازگرداند و او را به جست‌وجوی معنی مجازی یا مجاز وادارد. این نشانه را «**قرینه**» می‌گویند. قرینه اگر در کلام ذکر شود، «لفظی» و اگر نشود، «معنوی» است. برای نمونه، در مثال اوّل، عبارت «به مقام اوّل رسید» قرینه است که نشان می‌دهد «ایران» مجاز است. استفاده از مجاز، سخن را از ایجاز بهره‌مند می‌کند.

* در مثال دوّم، معنایی که معلّم از «زنگ» در نظر دارد « حقیقت» است، یعنی، اوّلین معنایی که از این واژه به ذهن می‌رسد ؛ ابزاری که برای آگاهی از امری، صدایی ایجاد می‌کند. دانش‌آموز زنگ را در معنی مجازی به کار می‌برد و یک «مجاز» می‌آفریند. او «زنگ» را به جای تلفن به کار می‌برد ؛ یعنی، به جای آن که بگوید، «تلفن می‌زنم» می‌گوید : «زنگ می‌زنم». جزئی از یک چیز را ذکر می‌کند و مقصود او تمام آن چیز است. آن‌چه به او اجازه‌ی این کار را می‌دهد، علاقه‌ای است که میان «زنگ» و «تلفن» وجود دارد ؛ زیرا، زنگ آشکارترین جزء تلفن است. بقیه‌ی جمله، قرینه‌ای است که نشان می‌دهد زنگ، مجاز است و حقیقت نیست.

علّت پیدایش مجاز، علاوه بر تخیّل، صرفه‌جویی در زبان است ؛ زیرا در مجاز الفاظ محدود و معانی نامحدودند. از طرف دیگر مجاز، ذهن را در طلب مفهوم تازه‌تر به جست‌وجو و تلاش وا می‌دارد و این تلاش، سبب کسب لذّت ادبی می‌شود و نشانه‌ی تأثیر و نفوذ سخن است.

* در مثال سوّم، «سرْبریدن» و «سربِریدن» به کار رفته است. «سر» در اوّلین مصراع، حقیقت و به معنی یکی از اندام‌های آدمی است که جایگاه مغز اوست و چشم و گوش و بینی و ... در آن جای دارند.

«سر» در دومین مصراع مجاز و به معنی «اندیشه، قصد و تصمیم» است. بقیّه‌ی مصراع «قرینه» است ؛ زیرا ذهن را از توجه به معنی حقیقی باز می‌دارد. علاقه‌ای که میان دو معنی وجود دارد، این است که سر «محلّ و جایگاه» اندیشه است و به همین دلیل می‌توان سر را در معنی فکر و اندیشه به کار برد. مجاز، دایره‌ی الفاظ را در زبان گسترش می‌دهد ؛ زیرا به یک واژه امکان می‌دهد تا در معانی متفاوتی به کار رود. از سوی دیگر،

مجاز، سخن را از مبالغه و اغراق بیش‌تر بهره‌مند می‌سازد. برای نمونه، وقتی شاعر «سر» را در معنی «اندیشه» به‌کار می‌گیرد، گویی آن را چیزی جز اندیشه نمی‌داند ؛ در حالی که به واقع این گونه نیست و سر تنها، جایگاه اندیشه است.

* به آخرین مثال دقّت کنید ؛ آیا در آن مجاز دیده می‌شود؟

قرینه‌ی این مجاز چیست؟

«درخت گل» یک مجاز است ؛ زیرا در غیر معنی اصلی خود ــ یعنی، یار ــ به کار رفته است. بقیه‌ی کلمات قرینه‌اند ؛ زیرا ذهن را از توجّه به معنی حقیقی ــ یعنی، «بوته‌ی گل» ــ باز می‌گردانند و به جست‌وجوی معنای مجازی ــ یعنی، «یار» ــ برمی‌انگیزند.

علاقه‌ی این مجاز چیست؟

علاقه‌ای که گل و یار را به هم می‌پیوندد و اجازه می‌دهد تا یکی به جای دیگری به کار رود، «شباهت» است ؛ زیرا یار در زیبایی چون درخت گل است.

آیا در این بیت استعاره هم دیده می‌شود؟

آری ؛ درخت گل یک استعاره‌ی مصرحّه است ؛ زیرا «مشبهٌ‌به» تشبیهی است که «مشبّه» آن «یار» است و اکنون به جای آن به کار رفته است.

با دقّت در آن‌چه گفتیم، در می‌یابید که «استعاره» نیز «مجاز» است ؛ مجازی که علاقه‌ی آن «شباهت» می‌باشد.

«استعاره» از سویی با مجاز مرتبط است ؛ زیرا در غیر معنی اصلی به کار می‌رود و از سویی به تشبیه می‌رسد ؛ زیرا مشبّه بهی است که به جای مشبّه آمده است.

حقیقت: اوّلین و رایج‌ترین معنایی است که از یک واژه به ذهن می‌رسد.

مجاز: به کار رفتن واژه‌ای است در غیر معنی حقیقی، به شرط وجود علاقه و قرینه.

علاقه: پیوند و تناسبی است که میان حقیقت و مجاز وجود دارد. اگر علاقه نباشد، مجاز هم نخواهد بود.

قرینه: نشانه‌ای است که ذهن را از حقیقت باز می‌دارد و بر دونوع است: لفظی و معنوی.

بیش‌تر قرینه‌ها لفظی‌اند و منظور از قرینه‌ی معنوی، شرایط زمان و مکان و... است که مجاز بودن واژه را نشان می‌دهد.

مجاز از این رو در زبان پدید می‌آید که الفاظ محدود و معانی نامحدودند.

مجاز علاوه بر خیال‌انگیز بودن، زبان را وسعت می‌بخشد و در سخن موجب ایجاز و مبالغه می‌شود. تلاشی که مجاز در ذهن می‌آفریند، راز هنری بودن و زیبایی آن است.

استعاره از سویی با تشبیه و از سوی دیگر با مجاز مرتبط است.

توجّه: کلماتی مانند شیر که چند معنی لغوی دارند، مجاز نیستند.

خودآزمایی

۱ ــ در بیت‌ها و عبارت‌های زیر، واژه‌هایی را مشخص کرده‌ایم. کدام واژه حقیقت و کدام مجاز است؟ در هر مجاز، قرینه را نشان دهید.

بُرو هر چه می‌بایدت پیش‌گیر　　**سرِ** ما نداری، **سرِ** خویش‌گیر

«سعدی»

اگر به زلف دراز تو، **دست** ما نرسد　　گناهِ بختِ پریشان و **دست** کوته ماست

«حافظ»

ما را **سری** است با تو که گر خلق روزگار　　دشمن شوند و **سر** برود هم بر آن **سریم**

«سعدی»

آفـریـن جـان آفـریـن پـاک را　　آن که جان بخشید و ایمان **خاک** را
«عطار»

چو آشامیدم این **پیمانه** را پاک　　در افتادم زمستی بر سر **خاک**
«گلشن راز»

از تو به که نالم که دگر داور نیست　　وز **دست** تو هیچ **دست** بالاتر نیست
«سعدی»

کار پاکان را قیاس از خود مگیر　　گرچه ماند در نبشتن **شیر** و **شیر**
«مولوی»

۲ــ در میان مجازهای زیر، استعاره‌ها را مشخص کنید.

گل‌برگ را ز**سنبل مشکین** نقاب کن　　یعنی که رخ بپوش و جهانی خراب کن
«حافظ»

عالَم از شور و شر عشق خبر هیچ نداشت　　فتنه‌انگیز جهان **نرگس** جادوی تو بود
«حافظ»

هرگز وجود حاضر غایب شنیده‌ای　　من در میان جمع و **دلم** جای دیگر است
«سعدی»

زبان خامه ندارد **سرِ** بیان فراق　　وگرنه شرح دهم با تو داستان فراق
«حافظ»

الا ای باد شبگیری بگو آن **ماه** مجلس را　　تو آزادی و خَلقی در غم رویت گرفتاران
«سعدی»

ستاره‌ای بدرخشید و **ماه** مجلس شد　　دل رمیده‌ی ما را انیس و مونس شد
«حافظ»

دفتر فکرت بشوی، گفته‌ی سعدی بگوی　　دامن گوهر بیار بر سَرِ **مجلس** ببار
«سعدی»

علاقه‌های مجاز

(۱) پیش دیوار آن‌چه گویی، هوش‌دار
تا نباشد در پس دیوار **گوش**
«سعدی»

(۲) **دست** در حلقه‌ی آن زلف دوتا نتوان کرد
تکیه بر عهد تو و باد صبا نتوان کرد
«حافظ»

(۳) **سر** آن ندارد امشب که برآید آفتابی
چه خیال‌ها گذر کرد و گذر نکرد خوابی
«سعدی»

(۴) دیدم که **نفسم** در نمی‌گیرد و آتشم در هیزم تر اثر نمی‌کند.
«سعدی»

(۵) محتاج قصه نیست، گرت قصد **خون** ماست
چون رخت از آن توست، به یغما چه حاجت است؟
«حافظ»

(۶) برآشفت عابد که خاموش باش
تو مرد **زبان** نیستی، گوش باش
«سعدی»

* مجازی که در بیت نخست آمده، کدام واژه است؟
قرینه‌ی این مجاز، لفظی است یا معنوی؟
چه علاقه‌ای حقیقت و مجاز را به هم می‌پیوندد؟

«گوش» اندام شنوایی آدمی و در این معنا، «حقیقت» است ؛ بنابراین، نمی‌تواند در پس دیوار بیاید و همین نکته، قرینه‌ای است که ذهن را به جست‌وجوی معنی مجازی وا می‌دارد. معنی مجازیِ گوش در این بیت «انسان جاسوس» است. علاقه‌ای که «گوش» را به «انسان جاسوس» می‌پیوندد، **علاقه‌ی جزئیّه** نام دارد ؛ زیرا گوش جزئی از انسان و اندام شنوایی اوست.

* در مثال دوم، شاعر از دست کردن در حلقه‌ی زلف سخن گفته است. آن‌چه می‌تواند در حلقه‌ی زلف جای گیرد، تمام دست نیست، بلکه انگشتان است که بخشی از دست می‌باشد. علاقه‌ای که میان دست و انگشتان دست وجود دارد، **علاقه‌ی کلیّه** نام دارد ؛ زیرا کلّ دست ذکر شده و تنها جزئی از آن ــ که انگشتان باشد ــ اراده شده است.

* در شاهد سوّم، شاعر از دیرپایی شب می‌نالد و آن‌گاه با خود می‌گوید : امشب، آفتاب دراین اندیشه نیست که طلوع کند. او به جای اندیشه از چه واژه‌ای استفاده کرده است؟

« سر» مجازی است که در مصراع اوّل به کار رفته است. مضاف بودن سر قرینه است تا مخاطب دریابد که سر در معنی اندیشه آمده است. علاقه‌ای که خلق چنین مجازی را ممکن می‌سازد، **علاقه‌ی محلیّه** نام دارد ؛ زیرا سر محل و جایگاه اندیشه است. این علاقه از رایج‌ترین علاقه‌ها در ادب فارسی است.

* در جمله‌ی چهارم «نَفَس» در معنی مجازی به کار رفته است. مقصود سعدی از این واژه، « سخن» است و «درنمی‌گیرد» قرینه‌ای است که نشانگر این مجاز می‌باشد.

میان نَفَس و سخن چه پیوندی احساس می‌کنید؟ مناسبتی که میان نَفَس و سخن احساس می‌شود، این است که نَفَس «سبب» سخن است. این نوع علاقه را **سببیّه** می‌نامیم.

* به پنجمین شاهد دقّت کنید ؛

شاعر در مصراع اوّل از قصد چه چیزی سخن می‌گوید؟

«خون» مجاز است یا حقیقت؟

«قصد خون کسی را داشتن» در زبان فارسی به معنی قصد کشتن او را داشتن است. با این توضیح، درمی‌یابیم که «خون» در معنی «کشتن» به کار رفته است. اضافه شدن قصد به خون، قرینه‌ای است که این مجاز را نشان می‌دهد. علاقه‌ای که کشتن و خون را به هم می‌پیوندد، **علاقه‌ی لازمیّه**[1] نام دارد ؛ زیرا کشتن معمولاً با خون‌ریزی همراه است.

---

۱ ــ لازمیّه : همراهی

* در مثال آخر، شاعر «زبان» را در معنی سخن به کار برده است. بقیّه‌ی واژگان جمله، قرینه‌ای هستند که این مجاز را معین می‌کنند. زبان «ابزاری» است که سخن با آن ادا می‌شود و همین، علاقه‌ای است که معنی حقیقی و مجازی را به هم می‌پیوندد ؛ این علاقه را **آلیّه**[1] می‌نامیم. شمار علاقه‌هایی که مجاز را به حقیقت می‌پیوندد، نامعین است و با کوشش ذهنی هنرمندان توسعه یافته است. البته بعضی از علاقه‌ها از انواع دیگر رایج‌ترند امّا این بدان معنی نیست که کوشش کنیم تا شمار علایق محدود و محصور بماند.

نکته‌ی دیگری که باید در یافتن علاقه بدان توجّه داشت، این است که گاه مجاز را با بیش از یک علاقه می‌توان به حقیقت آن پیوند داد ؛ برای نمونه، اگر «ایران» را در معنی تیم فوتبال ایران به کار بریم، می‌توان علاقه را **محلّیه** یا **کلّیه** نامید ؛ زیرا هم محلّی است که تیم فوتبال ایران را دربر می‌گیرد و هم یک کل است که تیم فوتبال جزئی از آن به‌شمار می‌رود.

علاقه: پیوندی است که میان حقیقت و مجاز وجود دارد.
آفرینش مجاز با وجود علاقه صورت می‌گیرد.
رایج‌ترین علاقه‌ها عبارت‌اند از :
جزئیّه: جزئی از یک چیز به جای تمام آن به‌کار می‌رود.
کلّیّه: تمام یک چیز به جای جزئی از آن می‌آید.
محلّیّه: محلّ چیزی به جای خود آن چیز می‌آید.
سببیّه : سبب چیزی جانشین خود آن چیز می‌شود.
لازمیّه : چیزی به دلیل همراهی همیشگی با چیزی، به جای آن به کار می‌رود.
آلیّه: ابزاری جانشین کاری می‌شود که با آن ابزار انجام می‌شود.
علایق نامحدودند و نباید آن‌ها را در شمار خاصی محدود کنیم ؛ چرا که در این صورت، هنرمندان را از خلق مجازهای نو باز می‌داریم.
گاه مجاز را با بیش از یک علاقه می‌توان با حقیقت پیوند داد.

۱ ــ آلیّه : ابزاری

خودآزمایی

۱ ــ در شعرها و جمله‌های زیر، علاقه‌ی مجازهای مشخّص شده را تعیین کنید.

ــ نپندارم این کام حاصل کنی مبادا که جان در **سرِ** دل کنی
«سعدی»

ــ **سرم** درد می‌کند.

ــ دهخدا **قلم** خوبی داشت.

گرنبندی زین سخن تو **حلق** را آتشی آید بسوزد خلق را
«مولوی»

ای ز خود گشته **سیر**، جوع این است «سنایی»

ــ **ماه** دشت لاله‌ها را روشن کرده بود.

دل **عالمی** بسوزی چو عذار بر فروزی تو از این چه سود داری که نمی‌کنی مدارا
«حافظ»

۲ ــ مجازهایی را که در بیت‌ها و جمله‌های زیر به کار رفته‌اند، معین کنید ؛ قرینه‌ی آن‌ها را نشان دهید و نوع علاقه را بیان نمایید.

سپید شد چو درخت شکوفه‌دار سرم وز این درخت همین میوه‌ی غم است بَرَم
«جامی»

ــ جهان خوردم و کارها راندم. «ابوالفضل بیهقی»

به یاد روی شیرین بیت می‌گفت چو آتش تیشه می‌زد، کوه می‌سفت
«نظامی»

برآشفت ایران و برخاست گرد همی هر کسی کرد سازِ نبرد
«فردوسی»

دیدی که خون ناحق پروانه شمع را چندان امان نداد که شب را به سر بَرَد
«حکیم شفایی»

ــ بر صفای خویش برنیامدم. «ابوالفضل بیهقی»

اگر رفت و آثار خیرش نماند نشاید پسِ مرگش الحمد خواند
«سعدی»

این دم شنو که راحت از این دم شود پدید «خاقانی»

آن کس که به دینار و درم خیر نیندوخت　　سر عاقبت اندر سرِ دینار و درم کرد

«سعدی»

ــ دست بالای دست بسیار است.

شبی یاد دارم که چشمم نخفت　　شنیدم که پروانه با شمع گفت

«سعدی»

جهان انجمن شد برِ تخت اوی　　فرو مانده از فرّه و بخت اوی

«فردوسی»

۳ ــ واژه‌های زیر را در معنی مجازی به کار ببرید.

شهر، قلم، چشم، زبان، دست، سر، خورشید

۴ ــ واژه‌های زیر را به صورت مجاز و استعاره به کار ببرید.

ماه، سرو

کنایه

(۱) نرفتم به محرومی از هیچ کوی چرا از درِ حق شوم زرد روی

«سعدی»

*

(۲) هنوز از دهن بوی شیرآیدش همی رای شمشیر و تیرآیدش

«فردوسی»

*

(۳) حافظ از باد خزان درچمن‌دهرمرنج فکر معقول بفرما گل بی‌خار کجاست

«حافظ»

*

(۴) همینت بسنده است اگر بشنوی که گر خار کاری، سمن نَدْروَی

«سعدی»

*

(۵) روی جعبه‌ی تلویزیون نوشته شده است : «شکستنی است». مقصود از این جمله چیست؟

* در مثال نخست، به مصراع دوّم دقّت کنید ؛

ــ شاعر از خود چه می‌خواهد و مقصود وی از این پرسش چیست؟

«زرد رویی» در این مصراع به چه معنی است؟

شاعر در مصراع اوّل ادّعا می‌کند که از هیچ درگاهی محروم باز نگشته است و به‌استناد این سخن، دلیلی نمی‌بیند که از درگاه خداوند ــ که بخشنده‌ی مطلق است ــ

محروم و زرد روی بازگردد، خجالت بکشد و شرمنده شود.

با کمی تأمّل در مصراع دوم درمی‌یابیم که او «زرد روی‌شدن» را در معنای بی‌نصیب‌ماندن و شرمنده شدن به کار برده است. علّتی که او توانسته چنین معنایی را از «زردرویی» اراده کند، آن است که بارزترین نشانه‌ی شرمندگی و بی‌نصیبی، زرد شدن چهره‌ی آدمی است. این گونه بیان را به سبب پوشیدگی آن **کنایه** می‌گوییم ؛ **یعنی، بیان نشانه‌ی یک چیز و اراده کردن خود آن چیز.** دریافت و فهم کنایه همواره از طریق **معنی معنی**[1] صورت می‌گیرد ؛ برای مثال، زردرویی یک معنی دارد که آن زردرنگ شدن چهره‌ی آدمی است و یک معنی معنی دارد که آن خجل شدن و شرمنده گشتن است.

قصد شاعر از بیان کنایه، وادار کردن مخاطب به، تلاش ذهنی، ایجاد حالت اعجاب در او و محسوس ساختن یک حالت است.

* مصراع نخست بیت دوم (هنوز از دهن بوی شیر آیدش) کنایه‌ای دارد که امروز نیز در سخن جاری و رایج است. بسیاری از شما این کنایه را شنیده و شاید خود نیز آن را به کار برده‌اید. در این جمله قرینه‌ای نیست تا نشان دهد که الفاظ در معنی مجازی به کار رفته‌اند ؛ یعنی، الفاظ همه حقیقت‌اند اما مقصود گوینده هرگز آن نیست که اگر دهان او را ببوییم، بوی شیر خواهد داد بلکه مقصود وی «کودک بودن» اوست. شاعر از بیان آشکار این نکته روی می‌گرداند ولی آشکارترین نشانه‌ی کودکی را ــ که هرگز از کودکی جدا نیست ــ ذکر می‌کند تا مخاطب از طریق معنی معنی و با تلاش ذهنی، به مقصود دست یابد. گوینده با استفاده از این کنایه، «کودک بودن» را محسوس ساخته و مخاطب را به درنگ و تأمّل وا داشته است.

* درسوّمین شاهد (حافظ، از باد خزان ...) شاعر، خویشتن رامخاطب قرار داده در حالی که غرض او از این کار، آگاه ساختن همه‌ی انسان‌هاست ؛ زیرا انسان از بادخزانی که زیبایی‌های طبیعت را به یغما می‌برد، آزرده است.

حافظ از ما سؤال می‌کند و غرض وی از این پرسش، اثبات این حقیقت است که

---

۱ ــ معنی معنی تقریباً همان چیزی است که امروز به آن مفهوم می‌گوییم.

«آسایش بی‌رنج»، «بهار بی‌خزان» و «نوش بی‌نیش» در این جهان نیست و هرچه هست آمیزه‌ای است از این دو. او برای عینی ساختن مقصود خویش، به بیان یک نمونه می‌پردازد: «گل بی‌خار»، که یک کنایه است. حافظ انتظار دارد تا مخاطب، این نمونه را با تلاش ذهنی خویش تعمیم دهد و به آن‌چه شاعر اراده کرده است، دست یابد. «گل بی‌خار» کنایه‌ای است کوتاه، محسوس و دلیلی بر آن‌چه شاعر ادّعا کرده است. لذّت ادبی که از این کنایه حاصل می‌شود، به سبب تلاش ما در عمومیّت بخشیدن به این نمونه است که این کار از طریق استدلال‌های ذهنی صورت می‌گیرد.

* بیت چهارم (همینت بسنده است اگر بشنوی ...) همانند بیت سوّم است.

قصد شاعر از بیان مصراع دوم چیست؟

آیا می‌خواهد بگوید که کارنده‌ی خار، دروگر سمن نخواهد بود؟

به یقین، مقصود او تنها این نیست؛ او می‌خواهد بگوید که کار بد پایانی خوب نخواهد داشت امّا برای این که این سخن را با تأثیر و رسایی بیش‌تری همراه سازد، به‌صورت کنایه بیان می‌کند؛ نمونه‌ای را ذکر می‌کند، محسوس، عینی و غیرقابل انکار تا مخاطب از طریق آن، مقصود را دریابد؛ نمونه‌ای که هیچ کس نمی‌تواند در درستی آن تردید کند. زیبایی کنایه نیز در همین غیرقابل انکار بودن و برخورداری از قدرت اقناع و تأثیر بی‌نظیر است. مفهوم این کنایه را مخاطب از طریق استدلال و معنی معنی درمی‌یابد.

* شاهد پنجم جمله‌ای است که آن را بسیار دیده‌ایم. مقصود از این جمله چیست؟

این جمله جانشین کدام جمله است؟

غرض از نوشتن جمله‌ی «شکستنی است» این است که در حمل شیء دقّت شود. به تعبیر دیگر، یعنی، «مواظب باشید».

چه رابطه‌ای میان این دو جمله وجود دارد؟

اگر شما از نویسنده‌ی این جمله بپرسید که چرا مواظب باشم، چه خواهد گفت؟

بدون شک پاسخ او این خواهد بود: «زیرا شکستنی است». با دقّت در این پرسش و پاسخ آن درمی‌یابیم که نویسنده «علّت کار» را به جای «کار» بیان کرده و قصد او آن بوده است

که ذهن مخاطب با تلاش و استدلال مفهوم مورد نظر را بیابد. او با بیان علّت، مجال پرسش را از مخاطب می‌گیرد و او را قانع می‌سازد. این نوع کنایه در زبان روزمره رایج است.

کنایه: پوشیده سخن گفتن است درباره‌ی امری.
کنایه، دریافت معنی معنی است از طریق استدلال.
کنایه سبب درنگ خواننده است، ذهن او را به تلاش وا می‌دارد و حالات را برای او محسوس می‌سازد.
کنایه ادّعای خود را با دلیل همراه می‌سازد ؛ از این رو مخاطب توان انکار آن را ندارد و آن را می‌پذیرد.

خودآزمایی

ــ در جمله‌ها و شعرهای زیر کنایات را مشخص کنید، مفهوم آن‌ها را بیان کنید.

ــ فلانی ریش سفید است.

چنین است رسم سرای درشت　　گهی پشت بر زین، گهی زین به پشت
«فردوسی»

نپندارم ای در خزان کِشته جو　　که گندم ستانی به وقت درو
«سعدی»

ــ قیمت مقطوع است.

ــ سرم به دنیی و عقبی فرو نمی‌آید　　تبارک اللّه از این فتنه‌ها که در سر ماست
«حافظ»

ــ سخن دهان به دهان می‌گشت.

پر طاووس در اوراق مصاحف دیدم　　گفتم این منزلت از قدر تو می‌بینم بیش
گفت خاموش، که هر کس که جمالی دارد　　هر کجا پای نهد، دست ندارندش پیش
«سعدی»

ـ دست روی دست گذاشته است.

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

«مولوی»

چو بشنید بیچاره بگریست زار — که ای خواجه دستم زدامن بدار

«سعدی»

چو نامردم آواز مردم شنید — میان خطر جای بودن ندید

«سعدی»

یکی نغزبازی کند روزگار — که بنشاندت پیش آموزگار

«فردوسی»

به تیغم گر کُشَد، دستش نگیرم — وگر تیرم زند، منّت پذیرم

«حافظ»

هر که دل پیش دلبری دارد — ریش در دست دیگری دارد

«سعدی»

دلا معاش چنان کن که گر بلغزد پای — فرشته‌ات به دو دست دعا نگه دارد

«حافظ»

برو با دوستان آسوده بنشین — چو بینی در میانِ دشمنان جنگ

وگر بینی که با هم یک‌زبانند — کمان را زه کن و بر باره بر سنگ

«سعدی»

بخش چهارم

بدیع

آرایه‌های لفظی، آرایه‌های معنوی

موسیقی درونی (لفظی) و معنوی شعر

(۱) پیش از اینت بیش از این اندیشه‌ی عشاق بود
مهرورزیّ تو با ما شهره‌ی آفاق بود

(۲) یاد باد آن صحبت شب‌ها که با نوشین لبان
بحث سرّ عشق و ذکر حلقه‌ی عشاق بود

(۳) پیش از این کاین سقف سبز و طاق مینا برکشند
منظر چشم مرا ابروی جانان، طاق بود

(۴) از دم صبح ازل تا آخر شام ابد
دوستیّ و مهر بر یک عهد و یک میثاق بود

(۵) سایه‌ی معشوق اگر افتاد بر عاشق چه شد
ما به او محتاج بودیم او به ما مشتاق بود

(۶) حسن مَه رویان مجلس گرچه دل می‌بُرد ودین
بحث ما در لطف طبع و خوبی اخلاق بود

(۷) بر در شاهم، گدایی نکته‌ای در کار کرد
گفت بر هر خوان که بنشستم خدا رزّاق بود

(۸) رشته‌ی تسبیح اگر بُگْسست معذورم بدار
دستم اندر ساعد ساقیّ سیمین ساق بود

(۹) در شب قدر ار صبوحی کرده‌ام عیبم مکن
سرخوش آمد یار و جامی بر کنار طاق بود

(۱۰) شعر حافظ در زمان آدم اندر باغ خلد

دفتر نسرین و گل را زینت اوراق بود

«حافظ»

غزل را یک بار دیگر بخوانید و درباره‌ی آهنگ و موسیقی هر یک از بیت‌های آن بیندیشید. موسیقی‌ای که در هر بیت احساس می‌شود، از چه عواملی پدید می‌آید؟ وزن، قافیه و ردیف بخشی از این عوامل‌اند که پیش از این با آن‌ها آشنا شدیم. عوامل دیگری نیز هستند که شاعر به یاری آن‌ها **موسیقی درونی و معنوی**[۱] شعر خویش را غنا می‌بخشد. در این درس می‌کوشیم تا شما را با بعضی از این عوامل آشنا کنیم.

* دو واژه‌ی «پیش و بیش» را در مصراع اوّل در نظر بگیرید. این دو کلمه تنها در صامت اوّل با هم متفاوت‌اند. هم‌وزنی دو کلمه و هم‌سانی آن‌ها در دو واج دیگر، سبب افزایش موسیقی درونی مصراع اوّل است.

* در بیت دوم، دو کلمه‌ی «یاد و باد» نیز چنین‌اند. علاوه بر این، در کنار هم آمدن بلافاصله‌ی آن‌ها موسیقی بیت را بیش‌تر می‌کند. در همین بیت، دو کلمه‌ی «عشق و عشّاق» در سه واج مشترک‌اند. این اشتراک نیز از عوامل ایجاد موسیقی است. ضمناً واژه‌ی «عشّاق» که کلمه‌ی قافیه‌ی مصراع اوّل است، در پایان بیت دوم تکرار شده و این تکرار در افزایش موسیقی شعر مؤثر است. هفت بار تکرار مصوّت بلند «آ» نیز از اسباب زیبایی و گوش‌نوازی بیت است.

* در بیت سوّم، واژه‌ی «طاق» به دو معنی به کار رفته است ؛ در مصراع اوّل به معنی «آسمان» و در مصراع دوم به معنی «کمان ابرو، بی‌نظیر و ... ». این کلمات هم‌جنس از اسباب مهّم افزایش موسیقی درونی است.

* در بیت چهارم، دو واژه‌ی «صبح و شام» و دو واژه‌ی «ازل و ابد» از نظر معنی متضاد یک‌دیگرند و این تضادِ معنا، موسیقی معنوی بیت را افزون می‌سازد.

---

۱ ــ منظور از موسیقی معنوی، تناسب‌ها و تضادهایی است که در معنی واژه‌ها احساس می‌شود. توضیح این‌که موسیقی در ترکیب «موسیقی معنوی» به معنای وسیع آن به کار می‌رود و شامل هر نوع هماهنگی و رابطه‌ای است که در میان واژه‌ها وجود دارد ؛ رابطه‌هایی چون تناسب، تضاد و ... .

* در بیت پنجم، دو کلمه‌ی «عاشق و معشوق» در سه واج مشترک‌اند. تکرار سه واج «ع، ش، ق» عامل افزایش موسیقی این بیت است. در مصراع دوم همین بیت دو واژه‌ی «محتاج و مشتاق» هم‌وزن‌اند. کلمات هم‌وزن چه در کنار هم باشند و چه در پایان دو جمله تکرار شوند، موسیقی ایجاد می‌کنند.

* در بیت ششم، واژه‌های «حسن، لطف، خوبی، مه‌رویان» تناسب معنایی دارند و این تناسب ،سبب زیبایی و تأثیر بیت است.

* در بیت هفتم، دو واژه‌ی «گدایی و نکته‌ای» در مصوّت پایانیِ «ای» مشترک‌اند و همین اشتراک در ایجاد موسیقی درونی مؤثر است. در همین بیت، تضاد معنایی دو واژه‌ی «شاه و گدا» و مصراع دوم که یادآور آیه‌ی «اِنَّ اللّهَ هُوَ الرَّزاق» (آیه‌ی ۵۸ / الذاریات) تواندبود، بر موسیقی معنوی بیت افزوده است.

* به تکرار «س» در بیت هشتم دقّت کنید ؛ این صامت هشت بار در آغاز و میانه‌ی کلمات بیت تکرار شده و موسیقی‌درونی بیت را به حداعلا رسانده است. با کمی دقّت درمی‌یابیم که تکرار یک صامت در اوّل یا وسط یا آخر کلمات می‌تواند موسیقی ایجاد کند.

* در بیت نهم، میانِ صبوحی کردن، جام و یار تناسب معنایی برقرار است و شب قدر با صبوحی کردن تضادّ معنایی دارد. این دو از عوامل ایجاد موسیقی معنوی بیت هستند.

* در بیت آخر، شاعر با ادّعایی خیالی ــ که عقلاً و عادتاً غیرممکن است ــ رونق و زیبایی سخن خویش را ستوده است. این ادّعا در ایجاد تناسب معنوی بیت فوق‌العاده مؤثر است.

چنان‌که دیدید، با اندکی تأمّل در هر یک از بیت‌ها می‌توان‌بعضی‌ازعوامل‌ایجادکننده‌ی موسیقی لفظی و معنوی را بازشناخت. عوامل پدیدآورنده‌ی موسیقی درونی را **آرایه‌های‌لفظی** و اسباب خلق کننده‌ی موسیقی معنوی را **آرایه‌های معنوی** می‌نامیم. ما در درس‌های بعد این آرایه‌ها را به تفصیل خواهیم شناخت. علمی که به شناسایی آرایه‌های لفظی و معنوی می‌پردازد، **بدیع** نام دارد.

واج آرایی[1]

(۱) جان بی‌جمال جانان میل جهان ندارد
هر کس که این ندارد حقّا که آن ندارد

« حافظ »

(۲) خیال خال تو با خود به خاک خواهم برد
که تا ز خال تو خاکم شود عبیرآمیز

« حافظ »

(۳) شب‌است‌وشاهد و شمع‌و شراب‌وشیرینی
غنیمت است چنین شب که دوستان بینی

« سعدی»

(۴) خوابِ نوشینِ بامدادِ رحیل
بازدارد پیاده را زسبیل

« سعدی»

* مثال نخستین را به دقّت بخوانید ؛ در کدام واژه‌ها مصوّت بلند «آ» آمده است؟

مصوّت بلند «آ» ده بار در واژه‌های مختلف تکرار شده است. اگر به موسیقی و آهنگی که از بیت برمی‌خیزد، دقّت کنیم درمی‌یابیم که تکرار آگاهانه‌ی یک مصوّت تا چه اندازه در غنای موسیقی درونی بیت مؤثر بوده و به گوش‌نوازی آن کمک کرده است. در همین بیت، تکرار صامت «ج» در مصراع اوّل نیز به عنوان یک عامل ایجاد کننده‌ی موسیقی لفظی درخور توجّه است.

* در مثال دوم، شاعر صامت «خ» را در آغاز هفت واژه آورده است ؛ یعنی، «خ» بیش از هر صامت دیگری تکرار شده و همین امر بر موسیقی درونی بیت مؤثّر بوده و بر تأثیر و زیبایی آن افزوده است. این تکرار را واج آرایی گفته‌اند ؛ زیرا آرایه‌ای است که از تکرار

---

۱ ــ واج‌آرایی نغمه‌ی حروف نیز نامیده شده است.

یک واج حاصل می‌شود.

* به مصراع اوّل سومین مثال دقّت کنید ؛ کدامین صامت بیش از هر واج دیگری تکرار شده است؟

اگر از حرف ربط «و» در این مصراع صرف نظر کنیم، این مصرع شش واژه دارد و پنج واژه‌ی آن با «ش» آغاز می‌شوند. تکرار این صامت، موسیقی درونی مصراع اوّل را به اوج می‌رساند و بر روانی آن می‌افزاید. در این مصراع، «و» نیز به صورت مصوّت کوتاه «اُ» چهار بار تکرار می‌شود. تکرار این مصوّت کوتاه نیز بر موسیقی لفظی بیت می‌افزاید و آن را گوش‌نوازتر و دل‌نشین‌تر می‌سازد.

* در آخرین شاهد، تمامی کلمات مصراع اوّل به وسیله‌ی مصوّت کوتاه «اِ» به هم پیوسته‌اند و رشته‌ای از اضافات پدید آمده است. تکرار مصوّت کوتاه «اِ» در این مصراع تکامل بخش موسیقی درونی است.

قدما تکرار مصوّت «ـِ» را تتابع اضافات می‌نامیدند و چنین می‌پنداشتند که مانع روشنی و رسایی سخن است در حالی که چنین نیست و این تکرار، گاه موسیقی بیت را بیش‌تر می‌کند و بر تأثیر آن می‌افزاید.

واج آرایی: تکرار یک واج (صامت یا مصوّت) است در کلمه‌های یک مصراع یا بیت ؛ به گونه‌ای که آفریننده‌ی موسیقی درونی باشد و برتأثیر شعر بیفزاید.
توجّه: موسیقیِ برخاسته از واج آراییِ صامت‌ها محسوس‌تر است.

خودآزمایی

ـ در بیت‌های زیر، واج آرایی را بیابید و شمار هر صامت یا مصوّت تکراری را تعیین کنید.

ریاست به دست کسانی خطاست که از دستشان دست‌ها بر خداست

«سعدی»

به زابل نشسته است و گشته است مست نگیرد کس از مست، چیزی به دست

«فردوسی»

دلت به وصل گل ای بلبل صبا خوش باد که در چمن همه گل‌بانگ عاشقانه‌ی توست
«حافظ»

نه من ز بی‌عملی در جهان ملولم و بس ملالت علما هم زِعلم بی‌عمل است
«حافظ»

من از گفتن می‌مانم // امّا زبانِ گنجشکان // زبان زندگی جمله‌های جاری جشن طبیعت است
« فروغ »

نرگس مست نوازشگر مردم‌دارش خون عاشق به قدح گر بخورد، نوشش باد
«حافظ»

زلف او دام است و خالش دانه‌ی آن دام و من بر امید دانه‌ای افتاده‌ام در دام دوست
«حافظ»

هر راهرو که ره به حریم درش نبرد مسکین برید وادی و ره در حرم نداشت
«حافظ»

شبی چون شبه روی شسته به قیر نه بهرام پیدا، نه کیوان، نه تیر
«فردوسی»

ای مست شبرو کیستی؟ آیا مه من نیستی؟ گر نیستی پس چیستی؟ ای همدم تنهای دل
«اوستا»

من مانده‌ام مهجوراز او،دل‌خسته و رنجور ازاو گویی که نیشی دور از او، در استخوانم می‌رود
«سعدی»

ای تکیه‌گاه و پناهِ
زیباترین لحظه‌های
پر عصمت و پر شکوه
تنهایی و خلوت من !
ای‌شطّ‌شیرین‌پرشوکت من!
«مهدی اخوان ثالث»

لبخند تو خلاصه‌ی خوبی‌هاست لختی بخند، خنده‌ی گل زیباست
«قیصر امین‌پور»

تکرار

(۱) گفتی زخاک بیش‌ترند اهل عشق من
از خاک بیش‌تر نَه که از خاک کم‌تریم
«سعدی»

(۲) خیال روی کسی در سر است هر کس را
مرا خیال کسی کز خیال بیرون است
«سعدی»

(۳) بدیدم حُسْن را سرمست، می‌گفت
بلایم من، بلایم من، بلایم
«مولوی»

(۴) آدمی در عالم خاکی نمی‌آید به دست
عالمی دیگر بباید ساخت وز نو آدمی
«حافظ»

* به مثال نخستین دقّت کنید. بیت از شاهکارهای استاد غزل «سعدی» است. آیا می‌توانید واژه‌های تکراری را معیّن کنید؟

واژه‌ی «خاک»، سه بار و واژه‌ی «بیش‌تر» دو بار تکرار شده‌اند. این تکرار ناپیدا که تا به جست‌وجوی واژگان تکراری برنخیزیم، نمی‌توانیم از آن آگاه شویم، آرایه‌ای است که «تکرار» خوانده می‌شود و موسیقی درونی شعر برخاسته از آن است.

* در دومین مثال، کلمه‌های «خیال» و «کس» هر یک، سه بار تکرار شده‌اند و به تقریب می‌توان گفت که $\frac{۱}{۳}$ واژه‌های بیت تکراری است. آهنگ دل‌نواز شعر تا حدّ زیادی از آرایه‌ی «تکرار» حاصل می‌شود.

* به مصراع دوم سوّمین مثال دقّت کنید. این مصراع از تکرار چه کلماتی پدید آمده است؟ این گونه تکرار آشکار که از هنرهای مولانا و دل‌بستگی‌های شعری اوست، به‌خوبی

توانسته موسیقی و تأثیر شعر را بیش‌تر سازد و بر لذّت خواننده یا شنونده‌ی آن بیفزاید.

* آخرین مثال را بخوانید ؛ آیا در آن تکراری می‌بینید؟

واژه‌ی «آدمی» در آغاز و پایان بیت تکرار شده است. این تکرار سبب زیبایی و گوش‌نوازی شعر است و بر تأثیر آن می‌افزاید.

تکرار: تکرار یک یا چند کلمه است در شعر، به‌گونه‌ای که بتواند بر موسیقی درونی بیفزاید و تأثیر سخن را بیش‌تر سازد. تکرار زمانی پدید می‌آید که کلمه‌ای دوبار یا بیش‌تر تکرار شود.

خودآزمایی

ــ در اشعار زیر، آرایه‌ی تکرار را پیدا کنید و واژه‌های تکراری را معیّن نمایید.

از در درآمدی و من از خود به در شدم — گویی کزین جهان به جهان دگر شدم
«سعدی»

طَیَران مرغ دیدی تو زپای بند شهوت — به درآی تا ببینی طیران آدمیّت
«سعدی»

چه خوش صید دلم کردی، بنازم چشم مست‌ترا — که کس آهوی وحشی راازاین‌خوش‌ترنمی‌گیرد
«حافظ»

بار بی‌اندازه دارم بر دل از سودای عشقت — آخر ای بی‌رحم، باری از دلی برگیر، باری
«سعدی»

گر برود جان ما در طلب وصل دوست — حیف نباشد که دوست، دوست‌تر از جان ماست
«سعدی»

چون شمع نکورویی در رهگذر باد است — طرف هنری بر بند از شمع نکورویی
«حافظ»

گل، آن‌جهانی است نگنجد در این جهان — در عالم خیال چه گنجد، خیال گل
«مولوی»

هم نظری، هم خبری، هم قمران را قمری — هم شکر اندر شکر اندر شکر اندر شکری
«مولوی»

چه نماز باشد آن را که تو در خیال باشی — تو صنم نمی‌گذاری که مرا نماز باشد
«سعدی»

خواب و خورت زمرتبه‌ی خویش دور کرد — آن‌گه رسی به خویش که بی‌خواب و خورشوی
«حافظ»

ای جانِ جانِ جانِ جان، ما نامدیم از بهر نان — بَرْجَه، گدارویی مکن در بزم سلطان، ساقیا
«مولوی»

درس ۱۶

سجع

(۱) توانگری به هنر است نه به **مال** و بزرگی به عقل است نه به **سال**. «سعدی»

(۲) هرچه در دل **فرو آید**، در دیده نکو **نماید**. « سعدی»

(۳) مال از بهر آسایش **عمر** است، نه عمر از بهر گرد کردن **مال**. « سعدی»

* در مثال اوّل، کلمات «مال و سال» که در پایان دو جمله آمده‌اند، هم‌وزن‌اند و واج‌های پایانی آن‌ها نیز یکی است.

* در مثال دوم، کلمه‌های «آید و نماید» که در پایان دو جمله آمده‌اند، هم‌وزن نیستند امّا واج‌های آخر آن‌ها یک‌سان است.

* در مثال سوّم ، دو کلمه‌ی «عمر و مال» که در پایان دو جمله آمده‌اند، فقط هم‌وزن‌اند.

به کلمه‌هایی نظیر «آید و نماید» که واج‌های آخر آن‌ها یک‌سان است و به کلمه‌هایی مانند «مال و عمر» که هم‌وزن‌اند و به کلماتی چون «مال و سال» که هم‌وزن آن‌ها هستند و هم واج‌های پایانی آن‌ها یکی است، کلمات «مسجّع» و به آهنگ برخاسته از آن‌ها **سجع** می‌گویند.

آرایه‌ی سجع زمانی پدید می‌آید که سجع‌ها در پایان دو جمله به کار روند و آهنگ دو جمله را به هم نزدیک سازند. درست مانند قافیه که در پایان مصراع‌ها یا بیت‌ها می‌آید. اگر سجع‌ها در یک جمله در کنار هم به کار روند، «تضمینُ الْمُزْدَوِج » نامیده می‌شود .

مانند این بیت حافظ :

به **گوش هوش نیوش** از من و به عشرت کوش

که این سخن، سحر از هاتفم به گوش آمد

سجع: یک‌سانی دو واژه در واج یا واج‌های پایانی، وزن یا هر دوی آن‌هاست.

آرایه‌ی سجع در کلامی دیده می‌شود که حداقل دو جمله باشد ؛ زیرا سجع‌ها باید در پایان دو جمله بیایند تا آرایه‌ی سجع آفریده شود.

خودآزمایی

ــ در جمله‌های زیر، سجع را نشان دهید.

الهی، اگر بهشت چون چشم و چراغ است[1]، بی دیدار تو درد و داغ است.

« منسوب به خواجه عبدالله انصاری »

هرچه زود برآید، دیر نپاید. « سعدی »

ظالمی را حکایت کنند که هیزم درویشان را خریدی به حیف و توانگران را دادی به طرح.

« سعدی »

آن که بر دینار دسترس ندارد، در همه دنیا کس ندارد. « سعدی»

سرِّ عشق، نهفتنی است نه گفتنی و بساط مهر، پیمودنی است نه نمودنی. « از مقامات حمیدی»

تلمیذ بی‌ارادت، عاشقِ بی‌زر است و رونده‌ی بی‌معرفت، مرغ بی‌پر و عالِم بی‌عمل، درخت بی‌بر و زاهد بی‌علم، خانه‌ی بی‌در. « سعدی»

طالب علم عزیز است و طالب مال ذلیل است. « منسوب به خواجه عبدالله انصاری »

نیک‌بخت آن که خورد و کِشت و بدبخت آن که مرد و هِشت. « سعدی»

---

۱ ــ گاه در پایان جملات و پس از کلمات مسجّع، واژگانی می‌آید که از هر نظر مانند هم هستند. این کلمه‌ها همانند ردیف‌اند در شعر که پس از قافیه می‌آیند. برای شناخت سجع باید آن‌ها را کنار گذاشت و به واژه‌های قبل از آن‌ها توجّه کرد.

انواع سجع

(۱) همه کس را عقل خود به **کمال** نماید و فرزند خود به **جمال**. « سعدی»

(۲) الهی اگر کاسنی تلخ است، از **بوستان** است و اگر عبدالله مجرم است، از **دوستان** است . « منسوب به خواجه عبدالله انصاری »

(۳) هرکه با بدان **نشیند**، نیکی **نبیند**. « سعدی»

(۴) محبّت را **غایت** نیست ؛ از بهر آن که محبوب را **نهایت** نیست. « عطّار »

(۵) متکلّم را تا کسی عیب **نگیرد**، سخنش صلاح **نپذیرد**. « سعدی»

(۶) مُلک بی‌دین **باطل** است و دین بی‌ملک، **ضایع**. « از کلیله و دمنه »

* به کلمات مسجّع در مثال اوّل (کمال و جمال)، دوم (بوستان و دوستان) و سوّم (نشیند و نبیند) بنگرید ؛ این کلمات هم‌وزن‌اند و واج‌های پایانی آن‌ها نیز یکی است ؛ این نوع سجع را **متوازی** گویند.

* در مثال چهارم و پنجم، پایه‌های سجع (غایت و نهایت، نگیرد و نپذیرد) در واج‌های آخر یک‌سان‌اند و هم‌وزن نیستند. این نوع سجع را **مُطَرَّف** گویند.

* در مثال ششم، کلمات (باطل و ضایع) فقط هم‌وزن‌اند. این نوع سجع را **متوازن** گویند.

ارزش موسیقایی سجع متوازی از همه بیش‌تر و سجع متوازن از همه کم‌تر است.
سجع بیش‌تر در نثر به کار می‌رود امّا در شعر نیز نمونه‌هایی از آن را می‌توان یافت.
به بیت‌های زیر دقّت کنید :

(۱) هنگام **تنگ‌دستی**،درعیش‌کوش و **مستی**
کاین کیمیای **هستی**، قارون کند گدا را
« حافظ »

(۲) بازآ و بر چشمم **نشین**، ای دلستان‌نازنین
کاشوب و فریاد از زمین برآسمانم می‌رود
« سعدی»

(۳) اوّل به بانگِ نای‌ونی، آرد به دل پیغام وی
وانگه به یک پیمانه می، با من‌وفاداری کند

« حافظ »

چنان که می‌بینید، شاعر هر بیت را به چهار قسمت تقسیم کرده و در پایان سه قسمت از آن واژه‌هایی را آورده است که با هم سجع متوازی یا مُطَرَّف دارند[1] ؛ مانند : تنگ‌دستی و مستی و هستی در بیت اوّل که مستی و هستی سجع متوازی و تنگ‌دستی و مستی یا تنگ‌دستی و هستی سجع مُطَرَّف‌اند. این طریق، رایج‌ترین شیوه‌ی کاربرد سجع در شعر است. امروزه «سجع» را در شعر، قافیه‌ی میانی می‌نامند. نثر و شعری که سجع در آن به کار رود، مُسَجَّع نام دارد.

سجع: یک‌سانی دو کلمه در واج‌های پایانی یا وزن یا هر دوی آن‌هاست.
انواع سجع: اشتراک در واج‌های پایانی = سجع مطرَّف
اشتراک در وزن = سجع متوازن
اشتراک در واج‌های پایانی + اشتراک در وزن = سجع متوازی
سجع در نثر و شعر به کار می‌رود. فایده‌ی آن ایجاد موسیقی در نثر و افزایش موسیقی در شعر است. سجعی که به تکلّف خلق شود، ارزش هنری ندارد. نثر و شعری که سجع در آن به کار رود، مُسَجَّع نامیده می‌شود.

خودآزمایی

۱ ــ در اشعار و جمله‌های زیر، سجع‌ها را بیابید، نوع آن‌ها را مشخّص کنید و درباره‌ی ارزش موسیقایی هر یک اظهار نظر کنید.

ــ هنر چشمه‌ی زاینده است و دولت پاینده. « سعدی»

---

۱ ــ سجع در شعر برخلاف نثر، همواره در پایان جمله نمی‌آید بلکه هر جا وزن به شاعر امکان دهد، از سجع استفاده می‌کند.

ــ خبری که دانی دلی بیازارد، تو خاموش تا دیگری بیارد. « سعدی»

ــ هرکه را زر در ترازوست، زور در بازوست. « سعدی»

ــ مراد از نزول قرآن، تحصیل سیرت خوب است نه ترتیل سورت مکتوب. «سعدی»

ــ ما به او محتاج بودیم او به ما مشتاق بود « حافظ »

ــ آن که از جمال عقل محجوب است، خود به نزدیک اهل بصیرت معذور باشد.

«ازکلیله و دمنه»

ــ الحمدللّه شهر تبریز است و حسن و جمال خیز. دست از سر من بیچاره بردارید و مرا به حال خود بگذارید. « قائم مقام »

ــ شما را باغ باید و ما را چون لاله داغ. یکی را لاله و ورد سزاوار است و دیگری را ناله و درد. « قائم مقام »

ــ گاه از دیدن خطّ مکتوب مُنْتَعِش و گاه از ندیدن روی مطلوب مشتعل. « قائم مقام »

روشنی روز تویی، شادی غم سوز تویی ماه شب افروز تویی، ابر شکربار بیا

«مولوی»

من زسلام گرم او آب شدم زشرم او وز سخنان نرم او آب شوند سنگ‌ها

«مولوی»

ده روزه مهر گردون، افسانه است و افسون نیکی به جای یاران، فرصت شمار یارا

«حافظ»

ای صاحب کرامت، شکرانه‌ی سلامت روزی تَفَقُّدی کن، درویش بی‌نوا را

«حافظ»

دلبرکه جان فرسود از او، کام دلم نگشودازاو نومید نتوان بود از او، باشد که دل‌داری کند

«حافظ»

ــ طبیبی را دیدند که هرگاه به گورستان رسیدی، ردا در سر کشیدی. از سبب آنش سؤال کردند ؛ گفت : از مردگان این گورستان شرم می‌دارم ؛ بر هر که می‌گذرم ضربت من خورده است و در هرکه می‌نگرم از شربت من مرده. « جامی »

موازنه و ترصیع

دل به امید روی او همدم جان نمی‌شود

(۱) . . . . . .

جان به هوای کوی او خدمت تن نمی‌کند « حافظ»

۱ ۲ ۳ ۴ ۵ ۶ ۷ ۸ ۹ ۱۰

این لطایف کز لب لعل تو من گفتم که گفت ؟

(۲) ۱ ۲ ۳ ۴ ۵ ۶ ۷ ۸ ۹ ۱۰

وین تطاول کز سر زلف تو من دیدم که دید ؟ « حافظ»

در دام تو محبوسم

. . . .

در دست تو مغلوبم

(۳) . . . .

وز ذوق تو مدهوشم

. . . .

در وصف تو حیرانم « سعدی »

. . . .

(۴) گر بنوازی به لطف

ور بگدازی به قهر

حکم تو بر من روان

زجر تو بر من رواست « سعدی »

برگ بی‌برگی بود ما را نوال

(۵)

مرگ بی‌مرگی بود ما را حلال

« مولوی »

* هر مصراع از بیتِ نخستین، یک جمله است. کلمه‌های دو جمله را روبه‌روی هم نوشته و با علامت (.) به هم ارتباط داده‌ایم. همان‌طور که می‌بینید، تمام کلمه‌هایی که روبه‌روی هم قرار گرفته‌اند، (به جز کوی و روی) سجع متوازن‌اند. این تقابل سجع‌ها افزایش دهنده‌ی موسیقی درونی شعر است.

* در شاهد دوم، کلمات جمله‌های اوّل و دوم را شماره‌گذاری کرده‌ایم .تمام کلمات هم‌شماره ــ به جز کلمات تکراری ــ سجع متوازن‌اند و آهنگ دل‌نشین بیت تا حدی مدیون این سجع‌هاست که علاوه بر موسیقی بیرونی (وزن)، واژه‌های دو مصراع را نیز هم‌وزن ساخته است.

* مثال سوم، شامل چهار جمله است و هر مصراع آن دو جمله. در هر چهار جمله، واژه‌های هم‌وزن مقابل یک‌دیگر قرار گرفته‌اند. برای نمونه، واژه‌های (دام، دست، ذوق، وصف) که دومین واژه از هر جمله‌اند، هم‌وزن یعنی سجع متوازن‌اند. کلمه‌های اوّل «در، در، وز، در» و کلمه‌های «محبوس، مغلوب، مدهوش، حیران» نیز این گونه‌اند. این هم‌وزنی واژه‌ها، موسیقی درونی هر مصراع را افزایش می‌دهد.

* در چهارمین مثال، هر مصراع به دو جمله تقسیم شده است. در هر مصراع، کلمه‌های جمله‌ی اوّل با قرینه‌ی خود در جمله‌ی دوم هم‌وزن‌اند ؛ یعنی، سجع متوازن‌اند. روبه‌رویی سجع‌های متوازن، آرایه‌ی **موازنه** را پدید می‌آورد که از عوامل آفرینش موسیقی لفظی در یک بیت است.

* مثال آخر نیز یک موازنه است امّا سجع‌های پدیدآورنده‌ی آن ــ یعنی،« برگ، مرگ»، «بی‌برگی، بی‌مرگی» و «نوال، حلال» ــ با سجع‌های چهارمثال قبلی متفاوت‌اند. آیا این تفاوت را درمی‌یابید؟ تمام سجع‌های این « موازنه »،متوازی‌اند ؛یعنی،علاوه بر هم‌وزنی،واج‌های پایانی آن‌ها نیز یک‌سان است.

موازنه‌ای که، همه‌ی سجع‌های آن متوازی باشد، **ترصیع** نام دارد[1].

موازنه: تقابل سجع‌های متوازن در دو یا چند جمله است که به هم‌آهنگی آن‌ها می‌انجامد.

آرایه‌ی موازنه در شعر شاعرانی چون مسعود سعد و سعدی به فراوانی یافته می‌شود.

خودآزمایی

ــ آرایه‌ی موازنه در کدام یک از بیت‌های زیر به کار رفته است؟ علت آن را بیان کنید. آیا در میان «موازنه‌ها» ترصیع نیز دیده می‌شود؟ آن‌ها را نیز تعیین کنید.

زگُرز تو خورشید گریان شود — زتیغ تو بهرام بریان شود

«فردوسی»

هم عقل دویده در رکابت — هم شرع خزیده در پناهت
جبریل مقیم آستانت — افلاک حریم بارگاهت
ای چرخ کبود، ژنده دلقی — درگردن پیر خانقاهت
چرخ ار چه رفیع، خاک پایت — عقل ار چه بزرگ، طفلِ راهت

«جمال‌الدّین عبدالرّزاق»

گر عزم جفا داری، سر در رهت اندازم — ور راه وفاگیری، جان در قدمت ریزم

«سعدی»

ما چو نایم و نوا در ما زتوست — ما چو کوهیم و صَدا در ما زتوست

«مولوی»

---

۱ ــ در بیت‌ها و جمله‌هایی که سجع‌های متوازی و متوازن در مقابل هم قرار می‌گیرند، آرایه‌ی موازنه موجود است؛ زیرا ترصیع زمانی پدید می‌آید که همه‌ی سجع‌ها متوازی باشند.

ـ عقل گفت : من دبیر مکتب تعلیمم. عشق گفت : من عبیر نافه‌ی تسلیمم.

«منسوب به خواجه عبدالله انصاری»

ـ بر ظاهرش عیب نمی‌بینم و در باطنش غیب نمی‌دانم. «سعدی»

غلام نرگس مست تو تاجداران‌اند خراب باده‌ی لعل تو هوشیاران‌اند

«حافظ»

تو را صبا و مرا آب دیده شد غمّاز وگرنه عاشق و معشوق رازداران‌اند

«حافظ»

دانه باشی مرغکانت برچِنَند غنچه باشی کودکانت بر کَنند

«مولوی»

یاد باد آن که سر کوی توام منزل بود دیده را روشنی از خاک درت حاصل بود

«حافظ»

آه از آن جور و تطاول که در این دامگه است آه از آن سوز و گدازی که در آن محفل بود

«حافظ»

ما برون را ننگریم و قال را ما درون را بنگریم و حال را

«مولوی»

شاکر نعمت به هر مقام که بودیم داعی دولت به هر طریق که هستیم

«سعدی»

ای درون پرورِ برون آرای وی خرد بخشِ بی‌خرد بخشای

خالق و رازقِ زمین و زمان حافظ و ناصرِ مکین و مکان

«سنایی»

جناس

(۱) گلاب است گویی به جویش روان
همی شاد گردد ز بویش روان

« فردوسی »

(۲) صدهزاران گل شکفت و بانگ مرغی برنخاست
عندلیبان را چه پیش آمد؟ هزاران را چه شد؟

«حافظ»

(۳) ای مِهر تو در دل‌ها، وی مُهر تو بر لب‌ها
وی شور تو در سَرها، وی سِرّ تو در جان‌ها

« سعدی »

(۴) آن کس است اهل اِشارت که بَشارت داند
نکته‌ها هست بسی، محرم اسرار کجاست؟

«حافظ»

(۵) کارِ دلم به جان رسد، کارد به استخوان رسد
ناله کنم بگویدم : دم مزن و بیان مکن

«مولوی»

* به ابیات اوّل و دوم دقّت کنید. در هر یک از آن‌ها، دو واژه می‌یابید که در لفظ مشترک و در معنی متفاوت‌اند ؛ یعنی، صامت‌ها و مصوّت‌های آن‌ها از نظر نوع و تعداد و ترتیب یک‌سان است ؛ مانند : «روان و روان» در بیت اوّل، «هزاران و هزاران» در بیت دوم. اکنون به بیت‌های بعدی نگاه کنید. در این بیت‌ها واژه‌هایی را می‌یابید که در یک مصوّت کوتاه یا یک صامت اختلاف دارند ؛ مانند : «مِهر و مُهر، سَر و سِر» در بیت سوّم و «اشارت و بشارت» در بیت چهارم. در آخرین بیت نیز «کارد» یک‌صامت‌بیش‌از «کار» دارد و تنها تفاوت آن‌ها در همین نکته است. این هم‌جنسی و شباهت تام یا ناقص واژه‌ها را

در لفظ، جناس می‌گویند.

همانندی کلمات سبب موسیقی در کلام است و ارزش جناس نیز از همین‌جاست. نیکوترین جناس آن است که با اقتضای معنی در گفتار پدید آید؛ به گونه‌ای که نتوان جای آن را با هیچ واژه‌ی دیگری عوض کرد. به دو کلمه‌ی هم‌جنس در یک مصراع یا بیت، «ارکان جناس» گویند. جناس در نثر نیز به کار می‌رود.

جناس[1]: یک‌سانی و هم‌سانی دو یا چند واژه است در واج‌های سازنده با اختلاف در معنی.

دو کلمه‌ی هم‌جنس، گاه جز معنی هیچ گونه تفاوتی با هم ندارند و گاه علاوه بر معنی، در یک مصوّت یا صامت با هم متفاوت‌اند. ارزش جناس به موسیقی و آهنگی است که در کلام خَلق می‌کند و زیبایی جناس در گرو ارتباط آن با معنی کلام است.

جناس در شعر و نثر به کار می‌رود.

خودآزمایی

ــ در اشعار و جمله‌های زیر، جناس‌ها را بیابید و اگر اختلافی در صامت‌ها یا مصوّت‌هاست، بیان کنید.

خرامان بشد سوی آب روان چنان چون شده بازیابد روان

«فردوسی»

پیش رویت دگران صورت بر دیوارند نه چنین صورت و معنی که تو داری، دارند

«سعدی»

---

۱ ــ اهلی شیرازی، شاعر قرن دهم، مثنوی‌ای به نام «سِحر حلال» دارد که در تمامی بیت‌های آن جناس به کار رفته است.

دیده‌ی سیر است مرا، جان دلیر است مرا — زَهره‌ی شیر است مرا، زُهره‌ی تابنده شدم
«مولوی»

گو شمع نیارید در این جمع که امشب — در مجلس ما، ماه رخ دوست تمام است
«حافظ»

خوشا نماز و نیاز کسی که از سردرد — به آب دیده و خون جگر طهارت کرد
«حافظ»

بیامد، بمالید و زین بر نهاد — شد از رخش رخشان و از شاه شاد
«فردوسی»

کفر است در طریقتِ ما کینه داشتن — آیین ماست سینه چو آیینه داشتن
«طالب آملی»

جناس تام

(۱) بردوخته‌ام دیده چو **باز** از همه عالم
تا دیده‌ی من بر رخ زیبای تو **باز** است
«حافظ»

(۲) برادر که دربند **خویش** است نه برادر، نه **خویش** است.
«سعدی»

(۳) ای آسمان چو **دور** ندیمانْش دیده‌ای
در **دور** خویش، شکل مدوّر گرفته‌ای
«مولوی»

* در مثال نخستین، واژه‌ی «باز» دو بار به کار رفته است ؛ باز اوّل به معنی پرنده‌ی شکاری و باز دوم به معنی گشاده است. این دو کلمه در معنی متفاوت‌اند امّا در لفظ هیچ‌گونه تفاوتی ندارند.

* در مثال دوم، «خویش» در پایان دو جمله به کار رفته است ؛ «خویش» اوّل به معنی خود و «خویش» دوم به معنی قوم و خویش است. دو واژه در تلفّظ یکی، امّا در معنی مختلف‌اند.

* در مثال سوّم، مولانا واژه‌ی «دور» را یک بار در مصراع اوّل و بار دیگر در مصراع دوم به کار برده است. معنای آن در مصراع «اوّل» به «حلقه» و در مصراع دوم «گردش» است. دو واژه از نظر لفظی یک‌سان امّا در معنی با هم متفاوت‌اند. «پایه‌های جناس» در هر سه مثالی که خواندیم، در تلفّظ هم‌سان و در معنی مختلف‌اند. این نوع

جناس را که موسیقایی‌ترین نوع جناس است و در ادب فارسی به فراوانی یافته می‌شود، جناس‌تام می‌نامیم. جناس تام بر موسیقی درونی مصراع یا جمله می‌افزاید.

جناس تام : یک‌سانی دو واژه در تعداد وترتیب واج‌هاست. ارزش موسیقایی جناس تام در سخن بسیار است.

خودآزمایی

۱ ــ در اشعار و جمله‌های زیر، جناس تام را تعیین کنید و معنی هر یک از ارکان را بگویید.

خرّم تنِ او که چون روانش از تن برود، سخن روان است
«سعدی»

نالم زدل چو نای من اندر حصار نای پستی گرفت همّت من زین بلند جای
«مسعود سعد»

گر آمدم به کوی تو چندان غریب نیست چون من در آن دیار هزاران غریب هست
«حافظ»

وان‌که گیسوی تو را رسم تطاول آموخت هم تواند کرمش دادِ من مسکین داد
«حافظ»

نه عجب که قلب دشمن شکنی به روز هیجا تو که قلب دوستان را به مفارقت شکستی
«سعدی»

با زمانی دیگر انداز، ای که پندم می‌دهی کاین‌زمانم‌گوش‌برچنگ‌است‌ودل‌درچنگ‌نیست
«سعدی»

ــ کتابی که در او داد سخن آرایی توان داد، ابداع کنم. «سعدالدّین وراوینی»

جناس ناقص حرکتی[1]

اختلاف در مصوّت‌های کوتاه (حرکات)

(۱) شکرکندچرخ‌فَلَک، ازمَلِک‌ومُلْک‌ومَلَک
کز کرم و بخشش‌او، روشن‌وبخشنده‌شدم
«مولوی»

(۲) گرم باز آمدی محبوب سیم اندام سنگین دل
گُل از خارم برآوردی و خار از پای و پای‌ازگِل
«سعدی»

(۳) ای گدایان خرابات، خدا یار شماست
چشم اِنعام مدارید ز اَنعامی چند
«حافظ»

* در بیت نخستین، سه واژه‌ی «مَلِک، مُلْک و مَلَک» به کار رفته‌اند. صامت‌های هرسه واژه یک‌سان امّا مصوّت‌های کوتاه آنان با هم متفاوت است.

* در بیت دوم، دو واژه‌ی گل و گِل یک مصوّت کوتاه دارند که با هم تفاوت دارد و صامت‌های «گ و ل» در هردو واژه یکی است.

* در بیت آخر، دو واژه‌ی «اِنعام و اَنعام» به چشم می‌خورد. اِنعام به معنی «نعمت‌بخشیدن» و اَنعام به معنی «چهارپایان» است. دو واژه در معنی و در مصوّت کوتاه اختلاف دارند.

جناس میان این نوع واژه‌ها را ــ که علاوه بر اختلاف معنی، در مصوّت یا مصوّت‌های کوتاه نیز با هم فرق دارند ــ جناس ناقص می‌خوانیم. جناس ناقص در افزایش موسیقی لفظی بیت یا مصراع مؤثر است.

---

۱ ــ قدما این گونه جناس را «جناس ناقص» می‌گفتند.

جناس ناقص حرکتی: یک‌سانی دو یا چند واژه در صامت‌ها و اختلاف آن‌ها در مصوّت‌های کوتاه است. تکرار صامت‌ها، موسیقی درونی مصراع را پدید می‌آورد.

خودآزمایی

ــ در اشعار زیر، جناس‌های ناقص را بیابید و مصوّت‌های کوتاهی را که با هم تفاوت دارند، مشخّص کنید.

مَلِک را همین مُلْک پیرایه بس — که راضی نگردد به آزار کس
«سعدی»

صاف‌های جمله عالم خورده گیر — همچو دُردِ دَردِ دین جستیم، نیست
«مولوی»

گوهر مخزن‌اسرار همان است که بود — حُقّه‌ی مهر بدان مُهر و نشان است که بود
«حافظ»

پسر را نشاندند پیران ده — که مِهرت بر او نیست، مَهرش بده
«سعدی»

مکن تا توانی دل خلق ریش — وگر می‌کُنی، می‌کَنی بیخ خویش
«سعدی»

جناس ناقص اختلافی

اختلاف حرف[1] اوّل، وسط[2] و آخر

(۱) هر تیر که در **کیش** است، گر بر دل **ریش** آید
ما نیز یکی باشیم از جمله‌ی قربان‌ها
«سعدی»

(۲) نیست در شهر نگاری که دل ما ببرد
بختم اریار شود **رختم** از این‌جا ببرد
«حافظ»

(۳) دل من هست از این **بازار**، **بیزار**
قسم خواهی به **دادار** و به **دیدار**
«نظامی»

(۴) باغبان همچو نسیمم زدر خویش مران
کاب **گلزار** تو از اشک چو **گلنار** من است
«حافظ»

(۵) **یاد** یاران **یار** را میمون بود
خاصه کان لیلی و این مجنون بود
«مولوی»

(۶) بدان گه که خیزد **خروش خروس**
ز درگاه برخاست آوای کوس
«فردوسی»

* در مثال نخستین، دو واژه‌ی «کیش و ریش» تنها در صامت آغازین با هم متفاوت‌اند

---

۱ ــ حرف را معادل صامت‌ها و مصوّت‌های بلند به کار برده‌ایم.
۲ ــ حرفی را که در اوّل و آخر نباشد، وسط می‌گوییم.

و هم‌سانی دو صامت دیگر در ایجاد موسیقی داخلی مصراع مؤثر است.

* در بیت دوم نیز دو واژه‌ی «بخت و رخت» در حرف اوّل با هم تفاوت دارند و هم‌سانی دیگر صامت‌ها و مصوّت‌ها از عوامل ایجاد موسیقی در مصراع دوم است.

* در مثال سوّم، به دو واژه‌ی «بازار و بیزار» در مصراع اوّل و «دادار و دیدار» در مصراع دوم بنگرید.

دو کلمه‌ی اوّل چه تفاوتی با هم دارند؟ حرف وسط بازار «آ» و حرف وسط بیزار «ای» است. «دادار و دیدار» نیز این گونه‌اند ؛ یعنی، حرف وسط آن‌ها با هم فرق می‌کند.

* در مثال چهارم، دو واژه‌ی «گلزار و گل‌نار» در مصراع دوم به کار رفته است. همه‌ی صامت‌ها و مصوّت‌های دو کلمه جز صامت وسط آن‌ها یکی است و آهنگ مصراع دوم تا حدی از این شباهت برمی‌خیزد.

* در بیت پنجم، دو واژه‌ی «یاد و یار» تنها در صامت پایانی با هم اختلاف دارند و هم‌سانی دو حرف دیگر این دو واژه و همراهی آن دو با کلمه‌ی یاران آهنگ دل‌نشین درونی مصراع را پدید آورده است.

* در آخرین مثال، دو کلمه‌ی «خروش و خروس» در کنار هم آمده‌اند. آخرین صامت دو کلمه با هم متفاوت است. هماهنگی این دو واژه در بقیّه‌ی صامت‌ها و مصوّت‌ها و هماهنگی حرف اوّل آن‌ها با «خیزد» از عوامل خَلق موسیقی مصراع اوّل است. جناسی از این نوع را که اختلاف دو واژه در حرف اوّل و وسط یا آخر آن‌هاست، نیز جناس ناقص می‌نامیم.

توجّه : جناس میان دو واژه را زمانی جناس ناقص می‌خوانیم که اختلاف آن‌ها بیش از یک حرف نباشد[1].

جناس ناقص اختلافی : اختلاف دو کلمه در حرف اوّل، وسط یا آخر است. این نوع جناس نیز در آفرینش موسیقی لفظی مؤثر است.

۱ ــ برای نمونه، در مثال سوّم دو واژه‌ی «یار و یاران» جناس ناقص نیستند ؛ زیرا اختلاف آن‌ها دو حرف است.

خودآزمایی

ــ در ابیات زیر، جناس‌های ناقص را بیابید و حرف‌هایی را که متفاوت‌اند، در آغاز، میان و پایان ارکان نشان دهید.

این بوی روح‌پرور از آن خوی دلبر است وین آب زندگانی از آن جوی کوثر است
«سعدی»

درشت است پاسخ ولیکن درست درستی، درشتی نماید نخست
«ابوشکور»

شرف مرد به جود است و کرامت به سجود هر که این هر دو ندارد عدمش به ز وجود
«سعدی»

ساقی به نور باده برافروز جام ما مطرب بگو که کار جهان شد به کام ما
«حافظ»

سوزد مرا، سازد مرا در آتش اندازد مرا وز من رها سازد مرا، بیگانه از خویشم کند
«رهی معیّری»

سر رشته‌ی جان به جام بگذار کاین رشته از او نظام دارد
«حافظ»

هنگام تنگ‌دستی در عیش کوش و مستی کاین کیمیای هستی، قارون کند گدا را
«حافظ»

زاهد و عجب و نماز و من و مستی و نیاز تا تو را خود زِ میان با که عنایت باشد
«حافظ»

جناس ناقص افزایشی

افزایش در اوّل، وسط و آخر

(۱) دلا ز رنج حسودان مرنج و واثق باش
که بد به خاطر امیّدوار ما نرسد
«حافظ»

(۲) شادی مجلسیان در قدم و مقدم تواست
جای غم باد مرآن دل که نخواهد شادت
«حافظ»

(۳) دستم[۱] نداد قوّت رفتن به پیش دوست
چندی به پای رفتم و چندی به سر شدم
«سعدی»

(۴) سرو چمان من چرا میل چمن نمی‌کند
همدم گل نمی‌شود یاد سمن نمی‌کند
«حافظ»

(۵) اشک من رنگ شفق یافت زبی مهری یار
طالع بی‌شفقت بین که در این کار چه کرد
«حافظ»

* در اوّلین مثال، دو واژه‌ی «رنج و مرنج» به کار رفته‌اند. واژه‌ی رنج سه صامت و واژه‌ی مرنج چهار صامت دارد. اضافه شدن یک صامت به آغاز اوّلین واژه، تنها اختلاف دو کلمه است. هم‌سانی سه صامت دیگر از اسباب ایجاد موسیقی درونی مصراع اوّل است.
* در مثال دوم نیز واژه‌ی «مقدم» یک صامت بیش از کلمه‌ی «قدم» دارد و این

---

۱ ــ «م» یک واژه‌ی مستقل محسوب می‌شود.

صامت در آغاز آن افزوده شده است. در کنار هم آمدن «قدم» و «مقدم» و هم‌سانی سه صامت این دو کلمه بر موسیقی این بخش از مصراع می‌افزاید.

* در سوّمین مثال، واژه‌ی «دوست» یک حرف بیش‌تر از «دست» دارد و این افزایش در وسط آن صورت گرفته است. آمدن این دو واژه در آغاز و پایان مصراع اوّل و هم‌سانی این دو در بقیّه‌ی صامت‌ها در موسیقی و آهنگ مصراع مؤثر است.

* در بیت چهارم نیز واژه‌ی «چمان» یک حرف بیش از «چمن» دارد. این حرف در وسط آن افزوده شده است. هم‌سانی سه صامت دیگر در این دو واژه و همراهی چمان و چمن با کلمه‌ی «چرا» در خَلق موسیقی درونی مصراع مؤثرند.

* در آخرین شاهد، «شفق» در مصراع اوّل و «شفقت» در مصراع دوم به کار رفته است. اوّلین واژه سه صامت و دومی چهار صامت دارد و صامت اضافی «ت» در پایان شفقت آمده است. هم‌سانی بقیه‌ی صامت‌ها و مصوّت‌ها در تکامل موسیقی لفظی بیت مؤثر است. به کلماتی چون «رنج و مرنج» ، «چمن و چمان» و «شفق و شفقت» که اختلاف آن‌ها در تعداد حروف است، نیز جناس ناقص می‌گوییم.

جناس ناقص افزایشی: اختلاف دو واژه است در معنی و تعداد حروف.

یادآوری:

دو واژه در سه حالت، جناس ناقص دارند :

۱ ــ اختلاف در مصوّت‌های کوتاه (حرکتی)

۲ ــ اختلاف در نوع حروف (اختلافی)

۳ ــ اختلاف در تعداد حروف (افزایشی)

ارزش جناس ناقص به موسیقی لفظی است که در کلام می‌آفریند.

خودآزمایی

ــ در اشعار زیر، جناس‌های ناقص را بیابید و هر نوع افزایشی را که در ارکان صورت گرفته است، نشان دهید.

سعدیا گر نکند یاد تو آن ماه، مرنج ما که باشیم که اندیشه‌ی ما نیز کنند
«سعدی»

ده روزه مهر گردون، افسانه است و افسون نیکی به جای یاران، فرصت شمار یارا
«حافظ»

موج‌ها خوابیده‌اند، آرام و رام طبل طوفان از نوا افتاده است
«مهدی اخوان ثالث»

بشوی ای خردمند از آن دوست، دست که با دشمنانت بود، هم‌نشست
«سعدی»

جان بی‌جمال جانان میل جهان ندارد هر کس که این ندارد حقّا که آن ندارد
«حافظ»

در این حضرت چو مشتاقان نیاز آرند، ناز آرند که با این درد اگر در بندِ درمان‌اند، درمانند
«حافظ»

چو دید آن درفشان درخش مرا به گوش آمدش بانگ رَخش مرا
«فردوسی»

خود کار من گذشت زهِر آز و آرزو از کان و از مکان پی ارکانم آرزوست
«مولوی»

می‌شکفتم زطرب زان‌که چو گل بر لب جوی بر سرم سایه‌ی آن سرو سهی بالا بود
«حافظ»

اشتقاق

(۱) ز مشرق سرِ کوی، آفتاب طلعت تو
اگر طلوع کند طالعم همایون است
«حافظ»

(۲) اگر تو فارغی از حال دوستان، یارا
فراغت از تو میسّر نمی‌شود ما را
«سعدی»

(۳) ستاره‌ای بدرخشید و ماه مجلس شد
دل رَمیده‌ی ما را انیس و مونس شد
«حافظ»

(۴) چشم آسایش که دارد از سپهر تیز رو
ساقیا، جامی به من دِه تا بیاسایم دَمی
«حافظ»

(۵) دلا، ز رنج حسودان مرنج و واثق باش
که بد به خاطر امیدوار ما نرسد
«حافظ»

* در مثال نخستین، سه واژه‌ی «طلعت، طلوع و طالع» به کار رفته‌اند. این واژه‌ها با هم جناس نمی‌سازند امّا هر سه در سه صامت «ط، ل، ع» مشترک‌اند. این اشتراک صامت‌ها که از هم‌ریشه بودن واژه‌ها بر می‌خیزد، موسیقی دل‌نشینی را در سراسر بیت به وجود آورده

است. در بدیع، استفاده از واژگان هم‌ریشه را اشتقاق می‌نامند.

* در بیت دوم، دو کلمه‌ی «فارغی و فراغت» در آغاز مصراع اوّل و دوم به کار رفته است. این دو واژه نیز که از یک ریشه (فَرَغَ) ساخته شده‌اند، چند واج یک‌سان دارند و این یک‌سانی واج‌ها از اسباب غنای موسیقی شعر است.

* در پایان بیت سوّم دو واژه‌ی «انیس و مونس» در کنار هم به کار رفته‌اند. این دو واژه در دو صامت «ن، س» مشترک‌اند و هم‌ریشگی واقعی آن‌ها در ذهن تداعی می‌شود. این هم‌سانی در دو صامت که از هم‌ریشگی آن‌ها ناشی می‌شود، اشتقاقی است که بر زیبایی بیت می‌افزاید.

* در مثال چهارم، «آسایش» و «بیاسایم» با هم اشتقاق دارند ؛ زیرا هر دو از مصدر «آسودن» ساخته شده‌اند. این اشتقاق سبب می‌شود تا سه واج آن‌ها (ا، س، ا) یک‌سان باشد و تکرار این واج‌ها در هر دو کلمه بر موسیقی درونی بیت بیفزاید.

* آخرین بیت را در درس پیش خواندیم و دانستیم که میان «رنج» و «مرنج» جناس دیده می‌شود. اینک با توجّه به ریشه‌ی این دو واژه، درمی‌یابیم که با هم «اشتقاق» نیز دارند ؛ زیرا از مصدر «رنجیدن» پدید آمده‌اند. مثال‌های بسیاری می‌توان یافت که در آن‌ها جناس و اشتقاق با هم دیده شود.

اشتقاق: هم‌ریشگی دو یا چند کلمه است که سبب می‌شود واج‌های آن‌ها یک‌سان باشد. تکرار این واج‌های همانند، بر موسیقی درونی سخن می‌افزاید.

توجّه: جناس‌های هم‌ریشه اشتقاق نیز خواهند داشت[1].

---

۱ ــ مقصود از این جمله آن است که گاه دو واژه که هم‌ریشه‌اند، تنها در یک حرف با هم اختلاف دارند ؛ مانند «حرم، حریم»، «شعر، شاعر» و «رنج، مرنج» و ... که در این حال هم جناس دارند و هم اشتقاق امّا اگر اختلاف آن‌ها در بیش از یک حرف باشد و تنها با هم هم‌ریشه باشند، فقط «اشتقاق» خواهند داشت ؛ مانند : «شاعر، شعور»، «طلعت، طلوع» و ... .

خودآزمایی

ــ آرایه‌ی اشتقاق را در بیت‌های زیر بیابید و صامت‌های مشترک را تعیین کنید.

لب میالای به شعری که ندارد شوری — شاعری قدر تو داند که شعوری دارد
«شهریار»

گل خندان که نخندد، چه کند؟ — عَلَم از مُشک نبندد، چه کند؟
«مولوی»

من که باشم در آن حرم که صبا — پرده‌دار حریمِ حرمت اوست
«حافظ»

ای دلیل دلِ گم گشته، خدا را مددی — که غریب ارنبرد ره، به دلالت برود
«حافظ»

صبا، خاک وجود ما بدان عالی‌جناب‌انداز — بُوَد کان شاه خوبان را نظر بر منظر اندازیم
«حافظ»

گر تیغ برکشد که محبّان همی‌زنم — اوّل کسی که لاف محبّت زند، منم
«سعدی»

همه بینند نه این صنع که من می‌بینم — همه خوانند نه این نقش که من می‌خوانم
«سعدی»

سایه‌ی معشوق اگر افتاد بر عاشق چه شد؟ — ما بدو محتاج بودیم او به ما مشتاق بود
«حافظ»

مراعات نظیر

(۱) ارغوان جام عقیقی به سمن خواهد داد
چشم نرگس به شقایق نگران خواهد شد
«حافظ»

(۲) مجنونِ رخ لیلی چون قیسِ بنی عامر
فرهادِ لب شیرین چون خسروِ پرویزم[۱]
«سعدی»

(۳) مزرع سبز فلک دیدم و داس مه‌نو
یادم از کشته‌ی خویش آمد و هنگام درو
«حافظ»

(۴) زخاک من اگر گندم برآید
از آن گرنان پزی مستی فزاید
خمیر و نانبا دیوانه گردد
تنورش بیت مستانه سراید
«مولوی»

(۵) شبی در بیابان مکّه از بی‌خوابی پای رفتنم نماند. سربنهادم و شتربان را گفتم: دست از من بدار. «سعدی»

* در بیت اوّل دقّت کنید؛ از مجموعه‌ی گل‌ها، نام کدام گل‌ها را می‌بینید؟ ارغوان، سمن، نرگس و شقایق نام گل‌هایی است که در بیت آمده‌اند. گویی هریک نام دیگری را که

۱ ــ در این بیت، آرایه‌های دیگری چون «ایهام تناسب» و «تلمیح» وجود دارد که در درس‌های بعد با آن‌ها آشنا خواهید شد.

نظیر و هم‌جنس آنان بوده، به یاد شاعر آورده است. زیبایی و تناسبی که در بیت احساس می‌شود، از این نام‌ها پدید می‌آید.

* شاهد دوم را بخوانید ؛ هرمصراع، داستان عاشقانه‌ای را به یاد شما می‌آورد. نخستین مصراع نام «مجنون، لیلی و قیس بنی عامر» را دربردارد. مجنون لقب قیس بنی عامر است که عاشق لیلی است و داستان لیلی و مجنون سرگذشت دل‌دادگی این دو است. در مصراع دوم، فرهاد، شیرین و خسرو پرویز قهرمانان داستان خسرو و شیرین‌اند. تناسبی که در مصراع اوّل و دوم احساس می‌شود، از آن‌جاست که نام‌هایی که در هرمصراع آمده‌اند، نام قهرمانان یک داستان است و این تناسب، زیبایی می‌آفریند.

* در بیت سوّم، واژه‌های مزرع، داس، کشته و درو چیزهایی هستند که در کار کشاورزی با هم به‌کار می‌روند و هریک جزئی است از یک کل که در کنار هم به کار رفته‌اند ؛ بی آن که در نگاه اوّل این ارتباط و همراهی آشکار باشد. موسیقی معنوی بیت نیز که از عوامل زیبایی آن است، از این تناسب‌ها برمی‌خیزد.

* آیا در مثال چهارم واژه‌هایی را می‌بینید که با هم تناسب داشته باشند؟ گندم، نان، خمیر، نانبا و تنور واژه‌هایی هستند که با هم تناسب دارند. ظهور این واژه‌ها در بیت بی‌سبب نیست. تناسب و ارتباطی که این واژه‌ها به سبب ملازمت با یک‌دیگر دارند، دلیل حضور آن‌ها در بیت است. هریک از واژه‌ها از طریق تداعی، واژه‌های همراه خویش را به ذهن شاعر فرا می‌خوانند و موسیقی معنوی بیت ناشی از تناسب این واژه‌هاست.

* در مثال پنجم، نام کدام اعضای اندام آدمی آمده است؟ پای، سر، دست از مجموعه‌ی اندام‌های آدمی است. هنر سعدی در این است که به این تناسب عنایت دارد و می‌خواهد این سه واژه را با هم بیاورد ولی ترکیب کلام او به قدری نیکوست که هیچ واژه‌ای نمی‌تواند جانشین این کلمات گردد. این آرایه که هنر آن ایجاد تناسب معنوی ــ از هرجهت ــ در اثنای کلام است، **مراعات نظیر** نام دارد.

مراعات نظیر : آوردن واژه‌هایی از یک مجموعه است که با هم تناسب دارند. این تناسب می‌تواند از نظر جنس، نوع، مکان، زمان، همراهی و... باشد.

مراعات نظیر سبب تداعی معانی است. این آرایه موجب تکاپوی ذهن می‌شود در جست‌وجوی هم‌زاد و هر نوع تناسب به شرط آگاهی می‌تواند یادآور این هم‌زاد باشد. مراعات نظیر بیش از هر آرایه‌ی دیگری در شعر و نثر فارسی به‌کار رفته است.

خودآزمایی

ــ در شعرها و عبارت‌های زیر، آرایه‌ی مراعات نظیر را مشخص کنید.

ابر و باد و مه و خورشید و فلک درکارند
تا تو نانی به کف آری و به غفلت نخوری
«سعدی»

شعاع آفتابم من، اگر در خانه‌ها گردم
عقیق و زرّ و یاقوتم، ولادت زآب وطین دارم
«مولوی»

دَردی است درد عشق که هیچش طبیب نیست
گردردمند عشق بنالد، غریب نیست
«سعدی»

حافظ از بادخزان در چمن دهر مرنج
فکر معقول بفرما گل بی‌خار کجاست
«حافظ»

سرِ نیزه و نام من مرگ توست
سرت را بباید زتن دست شست
«فردوسی»

هرکو نظری دارد با یار کمان ابرو
باید که سپر باشد، پیش همه پیکان‌ها
«سعدی»

یکی گردیم در گفتار و در کردار و در رفتار
زبان و دست و پا یک کرده خدمتکار هم باشیم
«فیض»

بسی تیر و دی ماه و اردیبهشت
برآید که ما خاک باشیم و خشت
«سعدی»

سرمن مست جمالت، دل من رام خیالت
گهر دیده نثارکف دریای تودارد
«مولوی»

تلمیح

(۱) ما قصّه‌ی سکندر و دارا نخوانده‌ایم
ازما به‌جز حکایت مهر و وفا مپرس
«حافظ»

(۲) گفت آن یار کزوگشت سردار بلند
جرمش این بود که اسرار هویدا می‌کرد
«حافظ»

(۳) به‌تولّای تو در آتش محنت چو خلیل
گویی در چمن لاله وریحان بودَم
«سعدی»

(۴) بیستون کندن فرهاد نه کاری است شگفت
شور شیرین به سر هرکه فتد، کوه‌کن است
«همای شیرازی»

(۵) جانم ملول گشت زفرعون و ظلم او
آن نور روی موسی عمرانم آرزوست
«مولوی»

* در شاهد نخست، شاعر با آوردن دو نام اسکندر و دارا به ماجراهای نبرد اسکندر مقدونی و داریوش سوم پادشاه هخامنشی اشارتی دارد و این اشارت، برای کسی که از آن آگاه باشد، این دانسته‌ی تاریخی را به یاد می‌آورد. تداعی این رویداد که موسیقی معنوی بیت بدان وابسته است، ذهن را به تلاش وا می‌دارد وسبب کسب لذّت ادبی می‌گردد. در مصراع دوم، «مهر و وفا» بیش‌تر یادآور عشق و دوستی است امّا نام داستانی نیز بوده است. داستانی عاشقانه که قهرمانانش «مهر» و «وفا» نام داشته‌اند و کسی که این اشاره‌ی باریک و لطیف را بداند، از بیت بیش‌تر لذّت خواهد برد.

* مثال دوم یادآور ماجرای بر دار کردن حسین‌بن‌منصور حلّاج، عارف مسلمان ایرانی است که بی‌آن که سخن وی فهم شود، در سال ۳۰۹ هـ . ق . در بغداد کشته و سوزانده شد. اشاره‌ی شاعرانه‌ی حافظ، چنین داستان پرماجرایی را برای خواننده تداعی می‌کند و او از این تداعی لذّت می‌برد.

* می‌دانیم که حضرت ابراهیم را در مبارزه علیه بت پرستی، به دستور نمرود به آتش می‌افکنند و به فرمان خدا، آتش بر وی گلستان می‌شود. در بیت سوّم، شاعر به این نکته اشارتی دارد. آن کس که ماجرای حضرت ابراهیم و مبارزات او را می‌داند، این اشاره‌ی شاعر، تمامی آن ماجرا را برایش تداعی می‌کند و سبب لذّت او می‌گردد.

* داستان فرهاد و شیرین یکی از بخش‌های داستان «خسرو و شیرین» است. فرهاد که سنگ‌تراشی ماهر است، با شیرین روبه‌رو می‌شود و یک دل نه صد دل شیفته‌ی او می‌گردد. ظهور این رقیب صادق و پاکباز، خسرو را به چاره اندیشی وا می‌دارد. خسرو بعد از آن که نمی‌تواند با زور زر، حریف فرهاد شود، او را به دام تزویر خویش می‌کِشَد و شرط وصال شیرین را کندن راهی در کوه بیستون قرار می‌دهد. فرهاد به نیروی عشق به کوه‌کنی می‌پردازد. خبرچینان خسرو را خبردار می‌سازند که اگر فرهاد بدین‌سان پیش رود، راهی در کوه باز می‌کند و خسرو باید دست از شیرین بدارد. خسرو به تدبیر مکّاران، عجوزه‌ای را به‌نزد فرهاد می‌فرستد و او را با خبرِ دروغ مرگ شیرین می‌کُشَد. خواننده‌ای که از این داستان آگاه است، وقتی با این بیت روبه‌رو می‌شود، با دیدن کلمه‌ی بیستون تمام ماجرا را به‌یاد می‌آورد. این یادآوری منشأ لذّتی است که از شنیدن بیت احساس می‌شود.

* مثال آخر، حاوی اشارتی است به داستان مبارزه‌ی حضرت موسی (ع) با فرعون که به فرمان خدا انجام شد. شاعر با این اشاره‌ی کوتاه تولد حضرت موسی(ع)، بزرگ شدن او، فرار او از مصر، چوپانی برای حضرت شعیب (ع)، برانگیخته شدن موسی به پیامبری، معجزات او، بازگشت او به مصر، مبارزه با فرعون، مبارزه با ساحران و ... را به یاد می‌آورد و این همه تداعی، تنها به یاری چند واژه صورت می‌گیرد که در پس آن دانسته‌ای تاریخی، اساطیری، فرهنگی و... نهفته است. این اشارت شاعرانه را **تلمیح** می‌خوانند.

تلمیح :اشاره‌ای است به بخشی ازدانسته‌های تاریخی،اساطیری و... .
ارزش تلمیح به میزان تداعی‌ای بستگی دارد که از آن حاصل می‌شود. هرقدر اسطوره‌ها و داستان‌های مورد اشاره لطیف‌تر باشند، تلمیح تداعی لذّت بخش‌تری را به‌وجود می‌آورد. لازمه‌ی بهره‌مندی از تلمیح، آگاهی از دانسته‌ای است که شاعر یا نویسنده بدان اشاره می‌کند. تلمیحات گاه مانند مثال اوّل و آخر، مراعات‌نظیر نیز هستند.

خودآزمایی

ــ در بیت‌ها و عبارت‌های زیر، آرایه‌ی تلمیح را مشخص کنید و دانسته‌ی مورد نظر را در دو سطر توضیح دهید.

مرا شِکَرمنه و گل مریز در مجلس — میان خسرو و شیرین شِکَر کجا گنجد؟
«سعدی»

شاه ترکان سخن مدّعیان می‌شنود — شرمی از مظلمه‌ی خون سیاووشش باد
«حافظ»

پدرم روضه‌ی رضوان به دو گندم بفروخت — من چرا مُلکِ جهان را به جوی نفروشم؟
«حافظ»

ای پریشان‌گوی مسکین، پرده دیگر کن — پوردستان‌جان‌زچاه‌نابرادر در نخواهد بُرد
«مهدی اخوان ثالث»

این مَه، که چون منیژه لب چاه می‌نشست — گریان به تازیانه‌ی افراسیاب رفت
«فریدون مشیری»

زحسرت لب شیرین هنوز می‌بینم — که لاله می‌دمد از خون دیده‌ی فرهاد
«حافظ»

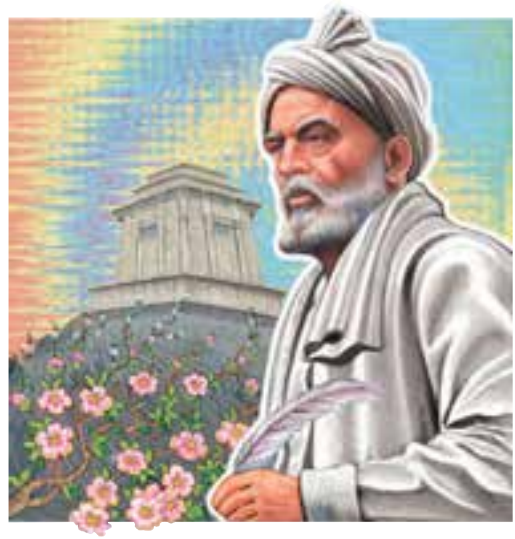
چو گل گر خرده‌ای داری، خدا را صرف عشرت کن
که قارون را غلط‌ها داد سودای زر اندوزی
«حافظ»

ــ درویشی را دیدم سربرآستان کعبه نهاده همی نالید که : یاغفور، یارحیم، تودانی که از ظلوم جهول چه آید.

«سعدی»

ــ یوسف صدیق (ع) درخشک‌سال مصر سیر نخوردی تا گرسنگان فرامش نکند.

«سعدی»



درس ۲۱

تضمین

(۱) چشم حافظ زیر بام قصر آن حوری سرشت
شیوه‌ی جَنّاتُ تَجْری تَحتِهَاالْاَنْهار داشت

«حافظ»

(۲) چه خوش گفت فردوسی پاک‌زاد
که رحمت برآن تربت پاک باد،
«میازار موری که دانه‌کش است
که جان دارد و جان شیرین خوش است»

«سعدی»

(۳) درویش بی‌معرفت نیارامد تا فقرش به کفر انجامد ؛ کادَ الفقرُ اَنْ یکونَ کُفْراً.

«سعدی»

* به مصراع دوم اوّلین بیت دقّت کنید ؛ شاعر بخشی از آیه‌ی هشتم سوره‌ی البیّنه(۹۸) را در کلام خویش عیناً به‌کار برده است[۱]. او ضمن آن که در بیان مقصود خویش از این آیه استفاده کرده، با ایجاد تنوع در کلام سبب شده است که ذهن به وادی دیگری پای نهد ؛ یعنی، به دنیای قرآن روی آورد و با دیدن این آیه، آن‌چه از قرآن و بهشت و... می‌داند در خاطرش تداعی شود و به سبب همین نکته از این بیت بیش‌تر لذّت ببرد.

* در شاهد دوم، سعدی بیتی را عیناً از فردوسی در سخن خویش آورده و خود با ذکر نام فردوسی به این نکته اشاره کرده است. او توانسته است با استفاده از این بیت، سه کار را هم زمان انجام دهد :

الف ــ مقصود خویش را به بهترین نحو ادا کند.

ب ــ با ایجاد تنوّع در ذهن خواننده سبب التذاذ بیش‌تر وی شود.

پ ــ به اطّلاع و آگاهی خویش از فردوسی و اثر ارزشمند او، شاهنامه، به‌طور غیرمستقیم اشاره کند.

این کار یعنی استفاده‌ی شاعر از آیه‌ی قرآن، مصراع یا بیت شاعر دیگر و... تضمین خوانده می‌شود.

* در آخرین شاهد، سعدی بخشی از یک حدیث را به عینه در کلام خویش آورده و به اصطلاح، آن را تضمین کرده است. ارزشمندی این تضمین، ایجازی است که در آن وجود دارد. او توانسته است با استفاده از این حدیث ــ که پنج واژه بیش‌تر ندارد ــ ارتباط فقر را با ترک ایمان به بهترین وجه نشان دهد ؛ در حالی که این نکته در صدها شعر و مقاله هم نمی‌گنجد.

علاوه براین، تنوّعی که خواننده از این کار احساس می‌کند، سبب التذاذ ادبی اوست و آگاهی او را از معارف اسلامی نیز نشان می‌دهد.

---

۱ ــ آوردن آیه‌ی قرآن یا حدیث در سخن، «اقتباس» و «درج» نیز خوانده شده است.

تضمین[1] : آوردن آیه،حدیث، مصراع یا بیتی از شاعری دیگر را در اثنای کلام **تضمین** گویند. تضمین با ایجاد تنوّع، سبب التذاذ خواننده می‌شود. پدید آورنده‌ی ایجاز در کلام است و آگاهی شاعر را از موضوعات مختلف نشان می‌دهد.

هرقدر تضمین طبیعی‌تر باشد، هنری‌تر است.

خودآزمایی

ــ در شعرها و جمله‌های زیر، آرایه‌ی تضمین را بیابید و مورد تضمین شده را تعیین کنید.

چه زنم چونای هر دم ز نوای شوق او دم　　که لسان غیب خوش‌تر بنوازد این نوا را
همه شب در این امیدم که نسیم صبحگاهی　　به پیام آشنایی بنوازد آشنا را

«شهریار»

گفت : غالب اشعار او (سعدی) در این زمین به زبان پارسی است. اگر بگویی به فهم نزدیک‌تر باشد. کَلِّمِ النّاسَ عَلیٰ قَدْرِ عُقولِهِم. «سعدی»

خیز تا خاطر بدان ترک سمرقندی دهیم　　کز نسیمش بوی جوی مولیان آیدهمی

«حافظ»

ــ موسی (ع) قارون را نصیحت کرد که اَحْسِنْ کَما اَحْسَنَ اللّهُ اِلیکَ.

«سعدی»

بهر این فرمود رحمان ای پسر　　کُلُّ یومٍ هوفی شأن ای پسر

«مولوی»

---

۱ ــ اگر شاعر یا نویسنده‌ای مثلی را که پیش از وی رواج داشته در اثنای سخن خود بیاورد، بهتر و منطقی‌تر آن است که تضمین خوانده شود ؛ مانند :

تو نیکی می‌کن و در دجله انداز　　که ایزد در بیابانت دهد باز

«سعدی»

که مصراع اوّل آن مثلی بوده است که قبل از سعدی رواج داشته و در قابوس‌نامه نیز آمده است.

بیداری زمان را با من بخوان به فریاد
ور مرد خواب و خفتی
«رو سر بنِه به بالین، تنها مرا رها کن»
زینهار از قرین بد، زنهار

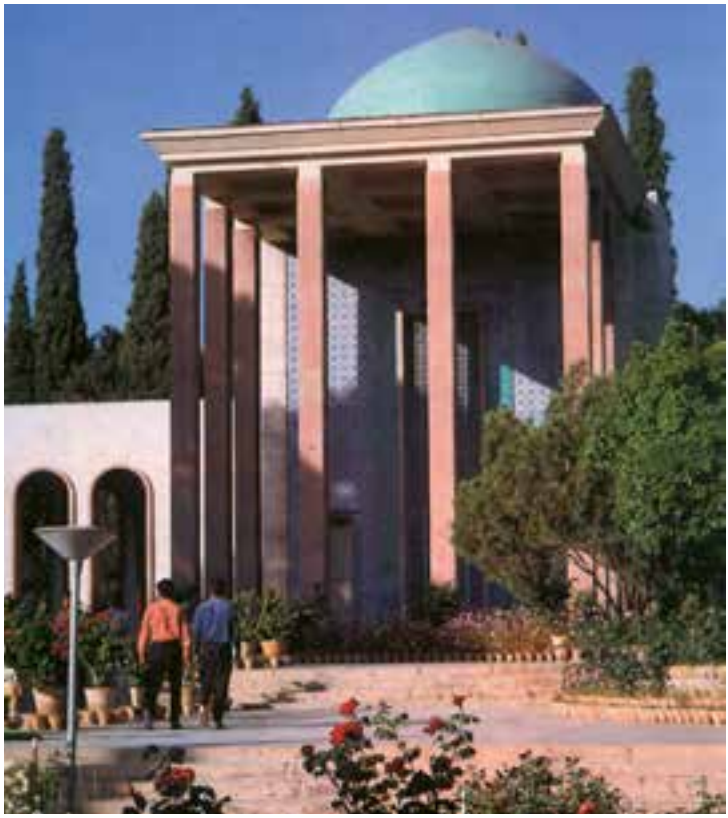
«دکتر شفیعی کدکنی»

و قنا ربّنا عذابَ النّار

«سعدی»

من جرعه‌نوش بزم تو بودم هزار سال
کی ترک آبخورد کند طبع خوگَرَم
ور باورت نمی‌کند از بنده این حدیث
از گفته‌ی «کمال» دلیلی بیاورم
گر برکنم دل از تو و بردارم از تو مهر
آن مهر بر که افکنم آن دل کجا برم؟

«حافظ»



تضاد

(۱) گفتی به غمم **بنشین** یا از سرجان **برخیز**
فرمان برمت جانا، **بنشینم** و **برخیزم**

«سعدی»

(۲) **شادی** ندارد آن که ندارد به دل **غمی**
آن را که نیست عالم غم، نیست عالمی

«استادهمایی»

(۳) تو نه مثل آفتابی که **حضور** و **غیبت** افتد
دگران **روند** و **آیند** و تو هم‌چنان که هستی

«سعدی»

(۴) بار فراق دوستان بس که نشسته بر دلم
می‌رود و نمی‌رود ناقه به زیر محملم

«سعدی»

* در بیت اوّل، دو فعل «بنشین و برخیز» به‌کار رفته است. این دو فعل از نظر معنی ضدّ یک‌دیگرند. تقابل در معنی سبب تداعی می‌شود و ذهن از این تداعی لذّت می‌برد. موسیقی معنوی بیت از مقابله این دو فعل پدید می‌آید.

* مثال دوم با چه واژه‌ای آغاز شده است؟ متضّاد این واژه چیست؟ شادی کلمه‌ای است که بیت با آن آغاز شده و غم که متضّاد آن است، در پایان مصراع آمده است. همراهی این دو واژه، ذهن را درگیر این سؤال می‌کند که این چه شادی‌ای است که از غم ناشی می‌شود و تلاش برای پاسخ دادن به این پرسش، سبب لذّت بردن خواننده از این بیت است.

* به سوّمین مثال دقّت کنید ؛ در این بیت چند واژه‌ی متضّاد می‌یابید؟ «حضور و غیبت» در مصراع اوّل و «روند و آیند» در مصراع دوم با یک‌دیگر تضاد دارند. این تضاد در کنار تشبیه پنهانی که در بیت به کار رفته، توانسته است در القای مفهوم مؤثر باشد و بر زیبایی سخن بیفزاید.

* در آخرین بیت، دو فعل از مصدر «رفتن» را می‌یابیم. این دوفعل کدام‌اند و چه تفاوتی دارند؟

«می‌رود و نمی‌رود» فعل‌هایی از مصدر «رفتن» هستند که یکی مثبت و دیگری منفی است.

استفاده از دو فعل مثبت و منفی از مصدری یک‌سان، از تضادهای هنرمندانه و یکی از لطیف‌ترین آن‌هاست و می‌تواند موسیقی معنوی لازم را در بیت به‌وجود آورد.

تضاد : آوردن دوکلمه با معنی متضّاد است در سخن برای روشنگری، زیبایی و لطافت آن.

تضاد قدرت تداعی دارد و از این رو سبب تلاش ذهنی می‌شود.

تضاد در شعر و نثر به‌کار می‌رود.

خودآزمایی

ــ در شعرها و عبارت‌های زیر، آرایه‌ی تضاد را مشخص کنید.

شمع دل دمسازم بنشست چو او برخاست
افغان زنظر بازان برخاست چو او بنشست
«حافظ»

ساحلِ افتاده گفت گر چه بسی زیستم
هیچ نه معلوم شد آه که من چیستم
موج زخود رفته‌ای، تیز خُرامید و گفت
هستم اگر می‌روم، گرنروم نیستم
«اقبال لاهوری»

بگویم تا بداند دشمن و دوست
که من مستی و مستوری ندانم
«سعدی»

دوهفته می‌گذرد کان مَهِ دو هفته ندیدم
به‌جان رسیدم از آن تا به خدمتش نرسیدم
«سعدی»

نه کمال حسن باشد تُرُشی و روی شیرین
همه بدمکن که مردم همه نیک‌خواه داری
«سعدی»

این‌که گاهی می‌زدم برآب و آتش خویش را
روشنی در کار مردم بود مقصودم، چوشمع
« صائب»

اگر دشنام فرمایی و گرنفرین، دعا گویم
جواب تلخ می‌زیبد لب لعل شکر خارا
«حافظ»

ــ سخن در میان دو دشمن چنان گوی که اگر دوست گردند، شرم زده نباشی.
«سعدی»

ـ گدای نیک انجام به از پادشاه بدفرجام. «سعدی»

ـ هرچه زود برآید دیر نپاید. «سعدی»

هرچه جز بار غمت بر دل مسکین من است
برود از دل من، وزدل من آن نرود

«حافظ»

از تهی سرشار، جویبار لحظه‌ها جاری است،
چون سبوی تشنه کاندر خواب بیند آب و اندر آب بیند سنگ
دوستان و دشمنان را می‌شناسم من، زندگی را دوست می‌دارم، مرگ را دشمن.

«اخوان ثالث»

تناقض[۱]

(۱) هرگز وجودِ حاضرِ غایب شنیده‌ای
من در میان جمع و دلم جای دیگر است
«سعدی»

(۲) کی شود این روان من ساکن
این چنین ساکن روان که منم
«مولوی»

(۳) گوش ترحّمی کو کز ما نظر نپوشد
دستِ غریق یعنی فریاد بی‌صداییم
«بیدل»

(۴) از تهی سرشار، جویبار لحظه‌ها جاری است. «اخوان»

* در بیت اوّل، «حاضر و غایب» به هم اضافه شده‌اند و غایب، صفت حاضر واقع گردیده است. آیا از نظر منطقی چنین امری ممکن است؟ مسلماً خیر ؛ انسانی که حاضر است، نمی‌تواند غایب باشد. به تعبیر دیگر، این دو صفت متناقض‌اند ؛ یعنی، وجود یکی نقض وجود دیگری است امّا شاعر این دو صفت متناقض را چنان هنرمندانه در ترکیب کلام خویش به‌کار برده که نه تنها پذیرفتنی می‌نماید بلکه به عنوان یکی از زیباترین بیت‌های فارسی، ضرب‌المثل شده است. موسیقی معنوی بیت، از این آرایه‌ی شاعرانه ــ که نوعی تناقض است ــ پدید می‌آید. این آرایه را تناقض (پارادوکس) می‌نامیم.

---

۱ ــ تناقض معادل پارادوکس (Paradox) است که در فارسی به «بیان نقیضی» و «متناقض‌نما» نیز ترجمه شده است.

* در مثال دوم، واژه‌های «ساکن» و «روان» هریک دو بار به‌کار رفته است. این دو واژه ضدیک‌دیگر و به تعبیری دقیق، متناقض‌اند. یعنی بودِ یکی بدون تردید، نبودِ دیگری را در پی خواهد داشت امّا شاعر در مصراع دوّم با این دو واژه چه کرده است. «روان» را صفت «ساکن» قرار داده و هنرمندانه مخاطب خویش را اقناع کرده است که امری را که عقلاً غیرممکن به‌نظر می‌رسد، بپذیرد. این آرایه‌ی هنرمندانه ذهن مخاطب را درگیر می‌کند و به کاوش وا می‌دارد. به این ترتیب، تلاش ذهنی لذّت بیش‌تری را عاید خواننده خواهد کرد.

* در مثال سوّم، شما با ترکیب «فریاد بی‌صدا» روبه‌رو می‌شوید. راستی فریاد چیست؟ آیا چیزی جز صدای بلند است؟ اگر چنین است، چگونه می‌توان صدای بلند را با صفت بی‌صدایی توصیف کرد؟ امّا شاعر چنین می‌کند و ما با طیب خاطر آن را می‌پذیریم. این آرایه‌ی شاعرانه، خالق موسیقی معنوی بیت است.

* در مثال چهارم، « تهی » متمّم « سرشار » است امّا این معنی از نظر منطقی پذیرفتنی نیست . می‌توان سرشار از هرچیزی بود ؛ سرشار از علم ، عقل و ... امّا نمی‌توان سرشار از تهی بود . به روایت ساده‌تر، عقلاً و منطقاً نمی‌توان پر از خالی بود ؛ چرا که با پذیرفتن یکی، حکم به طرد دیگری خواهیم داد امّا در عالم خیال شاعرانه ، این تناقض پذیرفتنی است. به این دلیل که بسیاری از ما، بارها این شعر را خوانده و از آن لذّت برده‌ایم بی‌آن که به این نکته بیندیشیم. زیبایی این شعر تا حدی برخاسته از آرایه‌ی تناقض است که در آن وجود دارد.

تناقض (پارادوکس) : آوردن دو واژه یا دو معنی متناقض است در کلام ؛ به‌گونه‌ای که آفریننده‌ی زیبایی باشد. زیبایی تناقض دراین است که ترکیب سخن به‌گونه‌ای باشد که تناقض منطقی آن از قدرت اقناع ذهنی و زیبایی آن نکاهد.

خودآزمایی

ـ آرایه‌ی تناقض را در بیت‌های زیر بیابید.

زان سوی بحر آتش گر خوانی‌ام به لطف
رفتن به روی آتشم از آب خوش‌تراست

«سعدی»

دولت فقر خدایا به من ارزانی دار
کاین کرامت سبب حشمت و تمکین من است

«حافظ»

می‌خورم جام غمی هردم به‌شادی‌ّرخت
خرّم آن کس کاو بدین غم شادمانی می‌کند

«سلمان ساوجی»

چنین نقل دارم زمردان راه
فقیران منعم، گدایان شاه

«سعدی»

از خلاف آمدِ عادت بطلب کام که من
کسب جمعیّت از آن زلف پریشان کردم

«حافظ»

مثال عشق پیدایی و پنهان
ندیدم همچو تو پیدا و پنهان

«مولوی»

زکوی یار می‌آید نسیم باد نوروزی
از این باد ار مدد خواهی چراغ دل برافروزی

«حافظ»

فلک در خاک می‌غلتید از شرم سرافرازی
اگر می‌دید معراج ز پا افتادن ما را

«بیدل»

حس‌آمیزی

(۱) ببین چه می‌گویم.

(۲) خبر تلخی بود.

(۳) بوی بهبود ز اوضاع جهان می‌شنوم
شادی آورد گل و باد صبا شاد آمد

«حافظ»

(۴) از این شعرِ تر شیرین ز شاهنشه عجب دارم
که سرتاپای حافظ را چرا در زر نمی‌گیرد؟

«حافظ»

(۵) حرف‌هایم مثل یک تکّه چمن روشن بود. «سپهری»

* مثال نخستین را بارها در سخن روزمره شنیده‌اید؛ اکنون بار دیگر به آن دقّت کنید. گفتار را باکدام حس درمی‌یابید؟ با حسّ شنوایی امّا گوینده از شما می‌خواهد که سخن و گفته‌ی او را ببینید؛ یعنی، به جای شنیدن، سخن او را ببینید. این آمیختن دو حس را با یک‌دیگر حس‌آمیزی گویند.

* درمثال دوم، صفت تلخ به‌کار رفته است. تلخ صفت چیزی است که چشیدنی است امّا در این سخن، صفت خبر واقع شده که شنیدنی است. دو حس با هم آمیخته‌اند و حس‌آمیزی پدید آمده است.

* در سوّمین شاهد، شاعر بوی بهبود زمانه را شنیده است. آیا بو، شنیدنی است؟ یعنی، با گوش و از طریق حسّ شنوایی احساس می‌شود؟ یقیناً این گونه نیست. ما بو را از طریق حسّ بویایی و با بینی احساس می‌کنیم امّا شاعر این دو حس را با یک‌دیگر آمیخته و این از عوامل ایجاد موسیقی معنوی در شعر اوست.

* شعر را با کدام حس در می‌یابیم؟

تری و شیرینی با کدام یک از حواس، احساس می‌شود؟

آیا شعر و تری و شیرینی را با یک حس درمی‌یابیم؟

شعر از مقوله‌ی شنیدنی‌هاست ؛ یعنی، حسّی که با آن سروکار دارد، شنوایی است. تری یک چیز لمس کردنی است و حسّ لامسه آن را درمی‌یابد. شیرینی یک امر چشیدنی است و چشایی، حسّ دریابنده‌ی آن است. در چهارمین شاهد، حافظ در یک ترکیب سه حس را با هم آمیخته است و از خواننده می‌خواهد تا شعر شنیدنی را لمس کند و بچشد. این حس‌آمیزی در شعر زیبایی ایجاد می‌کند.

* در آخرین مثال، سپهری از روشنی حرف خود سخن گفته است. روشنی امری دیدنی و حرف یک چیز شنیدنی است. شاعر در این مصراع، دو حسّ بینایی و شنوایی را با هم آمیخته و همین آمیزش از عوامل ایجاد موسیقی معنوی است.

حس‌آمیزی: آمیختن دو یا چند حس است در کلام ؛ به‌گونه‌ای که با ایجاد موسیقی معنوی به تأثیر سخن بیفزاید و سبب زیبایی آن شود.

خودآزمایی

ـ در جمله‌ها، بیت‌ها و مصراع‌های زیر آرایه‌ی حس‌آمیزی را بیابید.

خداوند لباس هراس و گرسنگی را به آن‌ها چشانید. (آیه‌ی ۱۱۲، سوره‌ی نحل)

تیرگی می‌آید // دشت می‌گیرد آرام // قصّه‌ی رنگی روز // می‌رود رو به تمام

« سپهری»

مثل این است که شب نمناک است //دیگران را هم غم هست به دل //

غم من لیک // غمی غمناک است

« سپهری»

بـــوی دهـــن تـــو از چـــمـــن مـــی‌شـــنـــوم
رنـــگ تـــو زلالـــه و ســـمـــن مـــی‌شـــنـــوم

«مولوی»

از صـدای سـخـن عـشـق نـدیـدم خـوش‌تـر
یـادگـاری کـه در ایـن گـنـبـد دوّار بـمـانـد

«حافظ»

نجوای نمناک علف‌ها را می‌شنوم

« سپهری»

با من بیا به خیابان
تا بشنوی بوی زمستانی که در باغ رخنه کرده

«سلمان هراتی»

به تـرانـه‌هـای شـیـریـن، بـه بـهـانـه‌هـای رنـگـیـن
بـکـشـیـد سـوی خـانـه مـه خـوب خـوش لـقـا را

«مولوی»

آشنا هستم با، سرنوشت ترِ آب، عادت سبز درخت

« سپهری»

روشنی را بچشیم

« سپهری»

ایهام

(۱) بی‌مهر رُخَت، روز مرا نور نمانده است
وزعمر مرا جز شب دیجور نمانده است
«حافظ»

(۲) خانه زندان است و تنهایی ضلال
هرکه چون سعدی گلستانیش نیست
«سعدی»

(۳) ای دمت عیسی، دم از دوری مزن
من غلام آن که دوراندیش نیست
«مولوی»

(۴) هرکونکاشت مهر و ز خوبی گلی نچید
در رهگذار باد نگهبان لاله بود
«حافظ»

* در بیت نخست به واژه‌ی مهر دقّت کنید. مِهر در این بیت به چه معنی است؟ عشق

و محبّت اوّلین معنایی است که به ذهن شما می‌رسد و معنی مصراع این گونه به ذهن می‌آید : بدون محبّت روی تو، روز من سیاه است. اکنون مهر را به معنی خورشید بگیرید ؛ معنی مصراع چنین است : بدون خورشید روی تو روز من سیاه است. کدام‌یک از این دو معنی مقصود شاعر بوده است؟

به احتمال قوی قصد شاعر معنی دوم ــ یعنی خورشید ــ بوده است امّا او خواسته با ذهن خواننده بازی کند تا نخست به معنی‌ای که درست نیست دل خوش کند و سپس معنی درست را دریابد. این سرگردانی ذهن، منشأ لذّتی است که خواننده احساس می‌کند. این بازی شاعرانه را ایهام می‌خوانیم.

* بیت دوم را بار دیگر بخوانید. واژه‌ی گلستان یک معنی عام و یک معنی خاص دارد. زمانی که دراین بیت به این واژه می‌رسیم، نخست معنی عام آن ــ یعنی باغ و گلزار ــ به ذهن می‌رسد ؛ زیرا باغ و گلزار است که انسان به هنگام تنهایی یا آن‌گاه که از خانه سیر می‌شود، می‌تواند بدان پناه برد امّا مقصود سعدی معنی خاصّ آن، یعنی کتاب گلستان است. زیبایی در این است که هردو معنی با واژه‌های بیت تناسب دارند.

* در مثال سوّم، واژه‌ی دور اندیش را می‌بینید. نخستین معنایی که از این واژه به ذهن می‌آید، عاقبت‌نگری است در حالی که مقصود شاعر از دور اندیش، کسی است که به دوری و جدایی می‌اندیشد. کلمه به‌گونه‌ای است که ذهن بر سر دوراهی قرار می‌گیرد و در یک لحظه نمی‌تواند یکی از آن دو راه را انتخاب کند و همین نکته، اساس موسیقی معنوی بیت است. لازمه‌ی دریافت آرایه‌ی ایهام، آگاهی از معانی مختلف واژه‌ها و عبارت‌هاست.

* در آخرین بیت، واژه‌ی «لاله» خالق موسیقی معنوی است که در بیت احساس می‌شود ؛ چرا که لاله دو معنی دارد : اوّلین معنی، گل لاله است که همگان با آن آشنایید. دوّمین معنی، نام چراغی است از شیشه یا بلور که آن را به شکل گل لاله می‌ساختند و شمعی را روشن می‌کردند و در آن قرار می‌دادند. مصراع دوم با هردو معنی تناسب دارد و هنر شاعرانه نیز در همین نکته است. مهم‌ترین فضیلت این گونه سخن گفتن، همین است که گاه به خواننده آزادی انتخاب می‌دهد ؛ آزادی انتخاب هرکدام از دوسویِ معنی.

ایهام : آوردن واژه‌ای است با حداقل دومعنی که یکی نزدیک به ذهن و دیگری دور از ذهن باشد. مقصود شاعر معمولاً معنی دور و گاه هر دو معنی است.

ایهام نوعی بازی با ذهن خواننده است تا نخست به معنی‌ای دل ببندد که درست نیست و سپس، معنی درست را دریابد.

در ایهام، واژه یا عبارت به‌گونه‌ای است که ذهن بر سر دوراهی قرار می‌گیرد و نمی‌تواند در یک لحظه یکی از دو معنی را انتخاب کند. این انتخاب، کاری آسان نیست و این حالت روانی بیش‌ترین لذّت را در خواننده ایجاد می‌کند. زمانی می‌توانیم آرایه‌ی ایهام را دریابیم که از معانی مختلف واژه‌ها و عبارت‌ها آگاه باشیم.

خودآزمایی

ــ در هر یک از بیت‌های زیر، آرایه‌ی ایهام را بیابید و معانی مختلف واژه‌ای که این آرایه را پدید می‌آورد، برشمارید.

جان ریخته شد با تو، آمیخته شد با تو — چون بوی تو دارد جان، جان را هله بنوازم
«مولوی»

نرگس مست نوازشگر مردم‌دارش — خون عاشق به قدح‌گر بخورد، نوشش باد
«حافظ»

ما در پیاله عکس رُخ یار دیده‌ایم — ای بی‌خبر زلذّت شُرب مُدام ما
«حافظ»

چشمه‌ی خورشید تویی، سایه‌گه بید منم — چون که زدی بر سر من، پست و گدازنده شدم
«مولوی»

چشم چپ خویشتن برآرم — تا روی نبیندت به‌جز راست
«سعدی»

میان گریه می‌خندم که‌چون شمع اندراین مجلس
زبان آتشینم هست، لیکن در نمی‌گیرد
«حافظ»

دیدم و آن چشمِ دلْ سیه که تو داری
جانب هیچ آشنا نگاه ندارد
«حافظ»

کیست حافظ تا ننوشد باده بی‌آواز رود
عاشق مسکین چرا چندین تجمّل بایدش
«حافظ»

صائب، مدد خلق نمودیم به همّت
در ظاهر اگر مالک دینار نگشتیم
«صائب»

ایهام تناسب

(۱) چنان سایه گسترد بر عالمی
که زالی نیندیشد از رستمی

«سعدی»

(۲) ماهم این هفته برون رفت و به چشمم سالی است
حال هجران تو چه دانی که چه مشکل حالی است

«حافظ»

(۳) چون شبنم اوفتاده بُدم پیش آفتاب
مهرم به جان رسید و به عَیّوق[۱] برشدم

«سعدی»

* در شاهد نخستین، واژه‌ی «زال» به کار رفته است. با بودن واژه‌ی رستم در پایان مصراع، ذهن آدمی به سوی این معنی می‌رود که زال در این مصراع نام پدر رستم است ؛ در حالی که این معنی درست نیست. «زال» در این‌جا به معنی «پیرزن سپیدموی» است. این تردید و دو دلی، ذهن را به تکاپو و جست‌وجوی معنی درست وا می‌دارد و سبب این تکاپو همان کاربرد واژه‌ی زال است که دو معنی دارد. این آرایه‌ی شاعرانه را ایهام تناسب می‌نامیم ؛ زیرا در آن واژه‌ای با دو معنی به کار می‌رود ؛ یک معنی آن قطعاً پذیرفتنی و درست است و معنی دیگر با بعضی از اجزای کلام تناسب دارد ؛ یعنی، یک مراعات نظیر است.

* در بیت دوم، «ماه» به چه معنی‌است؟ ماه استعاره از معشوق شاعر است امّا یک معنی دیگر نیز دارد و آن $\frac{۱}{۱۲}$ سال است که سی روز می‌باشد. ماه در این بیت، یقیناً به معنی دوست شاعر است امّا بدان معنی دیگر ــ یعنی «سی‌روز» ــ نیز با واژه‌های سال و هفته که در همین مصراع به کار رفته، متناسب است. این شگرد شاعرانه ایهام است ؛ ایهامی در حدّ درست بودن یک معنی و تناسب معنی دیگر با بعضی از واژه‌ها.

---

۱ ــ عَیّوق : نام ستاره‌ای است.

* در آخرین مثال، واژه‌ی مِهر دیده می‌شود. این واژه باید به چه معنی باشد تا با آفتاب و عَیّوق ــ که نام ستاره‌ای است ــ متناسب باشد؟ مهر باید به معنی خورشید باشد تا این تناسب حاصل شود امّا مهر در این بیت به معنی عشق و دوستی و محبّت است. هنر شاعرانه در این است که از یک واژه، یک معنی در بیت حضور قطعی و مسلّم دارد و معنی دیگر با بعضی از واژه‌های بیت تناسب دارد و این اساس موسیقی معنوی بیت است.

ایهام تناسب: آوردن واژه‌ای است با حداقل دو معنی که یک معنی آن مورد نظر و پذیرفتنی است و معنی دیگر نیز با بعضی از اجزای کلام تناسب دارد.

ایهام تناسب با درگیر ساختن ذهن خواننده بر سر انتخاب یک معنی، لذّت ادبی ایجاد می‌کند. تفاوت ایهام با ایهام تناسب در این است که در ایهام، گاه هر دو معنی پذیرفتنی است امّا در ایهام تناسب، تنها یک معنی به کار می‌آید و معنی دوم با واژه یا واژه‌های دیگر یک مراعات نظیر می‌سازد. ایهام تناسب در شعر سعدی و حافظ فراوان است.

خودآزمایی

ــ در هر یک از بیت‌های زیر، آرایه‌ی ایهام تناسب را بیابید و ضمن بیان هر دو معنی، مشخّص کنید که واژه در معنی دوم با کدام واژه‌ی دیگر تناسب دارد.

همچو چنگم سر تسلیم و ارادت در پیش
تو به هر ضرب که خواهی بزن و بنوازم
«سعدی»

هنر بیار و زبان آوری مکن سعدی
چه حاجت است که گوید شکر که شیرینم
«سعدی»

از اسب پیاده شو بر نطع زمین نِه رُخ
زیر پی پیلش بین شهمات شده نُعمان[1]
«خاقانی»

مدامم مست می‌دارد نسیم جعد گیسویت
خرابم می‌کند هر دم فریب چشم جادویت
«حافظ»

روی خوبت آیتی از لطف بر ما کشف کرد
زان‌زمان‌جزلطف‌وخوبی‌نیست‌درتفسیرما
«حافظ»

زهره‌سازی‌خوش‌نمی‌سازد مگر عودش بسوخت
کس ندارد ذوق مستی می‌گساران‌راچه‌شد
«حافظ»

گر هزار است بلبل این باغ
همه را نغمه و ترانه یکی است
«صائب»

---

۱ ــ بیت تلمیح دارد به افکندن نعمان‌بن منذر در زیر پای پیلان به فرمان خسرو پرویز.

لفّ و نشر

(۱) ای نور چشم مستان، در عین انتظارم
چنگی حزین و جامی بنواز یا بگردان
«حافظ»

(۲) ای شاهد افلاکی در مستی و در پاکی
من چشم تو را مانم، تو اشک مرا مانی
«رهی معیّری»

(۳) آن نه زلف است وبناگوش که روز است وشب است
و آن نه بالای صنوبر که درخت رطب است
«سعدی»

(۴) معنی آب زندگی و روضه‌ی ارم
جز طرف جویبار و می خوشگوار چیست
«حافظ»

* به مصراع دوم در اوّلین بیت دقّت کنید ؛ در این مصراع چه فعل‌هایی به کار رفته است؟ «بنواز» و «بگردان» فعل‌های این مصراع‌اند. مفعول هر یک از این فعل‌ها کدام واژه است؟

«چنگی حزین» مفعول «بنواز» و «جامی» مفعول «بگردان» است. شاعر، این دو جمله را چگونه بیان کرده است؟ او نخست دو مفعول (چنگی حزین و جامی) را بیان کرده و در پی آن دو فعل (بنواز و بگردان) را آورده است و این تشخیص را که کدام فعل از آنِ کدام

مفعول است، به عهده‌ی مخاطب خویش نهاده است. ذهن در پی یافتن این پیوند، به تکاپو می‌افتد و همین امر سبب التذاذ ادبی خواننده است. بخشی از موسیقی معنوی بیت از این آرایه برمی‌خیزد که آن را لفّ و نشر می‌گوییم.

* به مثال دوم دقّت کنید ؛ آیا در این بیت تشبیهی می‌بینید؟ طرفین تشبیه در کدام مصراع آمده‌اند؟ وجه‌شبه کجاست؟

در این بیت دو تشبیه به کار رفته است. دو «وجه‌شبه» در مصراع اوّل و بقیّه‌ی «ارکان تشبیه» در مصراع دوّم آمده‌اند. به تعبیری ساده‌تر، در مصراع اوّل دو متمّم (مستی و پاکی) آمده‌اند که متعلّق به دو جمله هستند که در مصراع دوم بیان شده است.

دو متمّم یا دو وجه‌شبه را «لف» و دو جمله‌ی بعدی را «نشر» می‌نامند. غرض از این آرایه آن است که خواننده با کوشش ذهنی خویش این جابه‌جایی و پیوند را دریابد و از سخن بیش‌تر لذّت ببرد.

در این مثال، چون لفّ اوّل (در مستی) به نشر اوّل (من چشم تو را مانم) و لفّ دوم (در پاکی) به نشر دوم (تو اشک مرا مانی) باز می‌گردد و لف‌ها به ترتیب نشرهاست، آن را «مرتّب» می‌خوانیم.

مثال نخست نیز همین گونه است و به سبب رعایت این ترتیب، «لفّ و نشر مرتّب» خوانده می‌شود.

* در مصراع اوّل این مثال، شاعر دو تشبیه آورده است. او «زلف» را به «شب» و «بناگوش» را به «روز» مانند کرده است. دو مشبّه را با هم و دو مشبّهٌ‌به را با هم ذکر کرده است تا خواننده با تأمّل، این همانندی را دریابد و بداند که دو مشبّه لفّ‌اند و دو مشبّهٌ‌به نشر امّا اگر به ترتیب آن‌ها دقّت کنیم، در می‌یابیم که برخلاف دو مثال پیشین، لف‌ها به ترتیب نشرها نیامده‌اند. لفّ اوّل به نشر دوم و لفّ دوم به نشر اوّل مربوط می‌شود. این گونه لفّ و نشر را به سبب همین بی‌نظمی، «مشوّش» می‌گویند.

* به آخرین مثال دقّت کنید ؛ شاعر در مصراع دوم معنی دو ترکیب « آب زندگی» و «روضه‌ی ارم» را بیان کرده و از آرایه‌ی لفّ و نشر سود جسته است. در مصراع اوّل، دو

ترکیب را به صورت دو لف آورده و در مصراع دوم، معنی آن‌ها را به شکل دو نشر بیان کرده است امّا این «لفّ و نشر» همانند مثال سوّم، مشوّش است و با لفّ و نشر در مثال‌های اوّل و دوم تفاوت دارد. در آن دو مثال، لفّ اوّل به نشر اوّل و لفّ دوم به نشر دوم بازمی‌گشت و به همین سبب، آن‌ها را مرتّب خواندیم امّا در این مثال، لفّ اوّل به نشر دوم مربوط می‌شود ؛ زیرا به نظر شاعر «آب زندگی»، «می‌خوشگوار» است و لفّ دوم به نشر اوّل مربوط می‌شود ؛ زیرا به نظر او «روضه‌ی ارم»، «طرف جویبار» است. لفّ و نشر مرتّب از مُشَوَّش هنری‌تر است.

لفّ و نشر : آوردن دو یا چند واژه است در بخشی از کلام که توضیح آن‌ها در بخش دیگر آمده است.

لفّ و نشر دو گونه است :

اگر نشرها به ترتیب توزیع لفّ‌ها باشد، «مرتّب» نامیده می‌شود و اگر چنین نباشد «مشوّش» (به هم ریخته) است.

لفّ و نشر مرتّب، هنری‌تر از مشوّش است. موسیقی معنوی که از لفّ و نشر حاصل می‌شود، به دلیل درگیری ذهن برای یافتن ارتباط لفّ‌ها و نشرهاست.

خودآزمایی

ــ در شعرها و عبارت‌های زیر، آرایه‌ی لفّ و نشر را بیابید و با نشان دادن لف‌ها و نشرها، نوع آن‌ها را تعیین کنید.

فرو رفت و بر رفت روز نبرد

به ماهی نم خون و بر ماه، گرد

«فردوسی»

دوکس دشمن ملک و دین‌اند : پادشاه بی‌حلم و زاهد بی‌علم. «سعدی»

یـار مـن بـاش کـه زیـب فـلـک و زیـنـت دهـر
از مـه روی تـو و اشـکِ چـو پـرویـن مـن‌اسـت

«حافظ»

چـو آیـنـه اسـت و تـرازو، خـمـوش و گـویـا، یـار
زمَـن رمـیـده کـه او خـوی گـفـت و گـو دارد

«مولوی»

دل و کـشـورت جـمـع و مـعـمـور بـاد
زمـلـکـت پـراکـنـدگـی دور بـاد

«سعدی»

بـه لـطـف خـال و خـط از عـارفـان ربـودی دل
لـطـیـفـه‌هـای عـجـب زیـر دام و دانـه‌ی تـوسـت

«حافظ»

ازعـفـووخـشـم‌تـودونـمـونـه‌اسـت، روزوشـب
وزمـهـر و کـیـن تـو دو نـمـونـه اسـت شَـهـد وسـم

«انوری»

غـلام آن لـبّ ضـحّـاک و چـشـم فـتّـانـم
که کـیـد و سـحـر بـه‌ضـحّـاک‌وسـامـری‌آمـوخـت

«سعدی»

روی و چـشـمـی دارم انـدر مـهـر او
کـایـن گـهـر مـی‌ریـزد، آن زر مـی‌زنـد

«سعدی»

بـه روز نـبـرد، آن یـل ارجـمـنـد
بـه شـمـشـیـر و خـنـجـر بـه گـرز و کـمـنـد،
بـریـد و دریـد و شـکـسـت و بـبـسـت
یـلان را سـر و سـیـنـه و پـا و دسـت

«فردوسی»

اغراق

(۱) که گفتت برو دست رستم ببند؟
نبندد مرا دست، چرخ بلند
«فردوسی»

(۲) اگرچه نقش دیوارم به ظاهر از گران‌خوابی
اگر رنگ از رخ گل می‌پرد، بیدار می‌گردم
« صائب»

(۳) بگذار تا بگریم چون ابر در بهاران
کز سنگ ناله خیزد، روز وداع یاران
«سعدی»

(۴) هرشبنمی در این ره، صد بحر آتشین است
دردا که این معمّا شرح و بیان ندارد
«حافظ»

(۵) بیابانی آمدْش ناگاه پیش
ز تابیدن مهر پهناش بیش
«اسدی»

* در مثال نخستین که از شاهنامه انتخاب کرده‌ایم، رستم چنین ادّعا می‌کند که فلک هم نمی‌تواند دست او را ببندد ؛ یعنی، از نظر قدرت و توانایی برای خود صفتی می‌آورد که بیش از حدّ معمول است. ادّعای صفتی این گونه را که گاه عقلاً و عادتاً پذیرفتنی نیست، اغراق می‌نامیم. اغراق، ذهن را به درگیری می‌کشاند که برای آن لذّت‌بخش است و زیبایی بیت در همین اغراق نهفته است. اغراق در شاهنامه‌ی فردوسی بیش از هر اثر دیگری به‌کار رفته است ؛ زیرا مناسب‌ترین ابزار برای تصویر جهانی حماسی است.

* در مثال دوم، شاعر برای اثبات این که خوابش سبک است، ادّعا می‌کند که حتی

اگر رنگ از روی گل ببرد، بیدار می‌شود. این ادّعا در عالم واقع پذیرفتنی نیست امّا در شعرْ نوعی خیال‌انگیزی پدید می‌آورد که در خواننده ایجاد لذّت می‌کند.

* به سوّمین مثال دقّت کنید ؛ گریه کردنی مانند ابر بهاران که سیل را بر سینه‌ی دشت جاری می‌سازد، در توان هیچ کس نیست. شاعر با همانندسازی خود به ابربهاری، چنین صفتی را برای خویش می‌آورد که بیش از حد معمول است. در مصراع دوّم نیز شاعر تلخی وداع دوستان را از یک‌دیگر این‌گونه توصیف می‌کند که در روز وداع، سنگ نیز به ناله درمی‌آید ؛ سنگی که در سنگدل بودن مَثَل است. این که کسی چون ابربهاری بگرید و سنگ ناله سر دهد، در عالم واقع صورت نمی‌پذیرد و عقل نیز بر درستی آن صحّه نمی‌گذارد امّا مجموع این دو تصویر، خالق تناسب معنوی بیت است و زیبایی بیت به آن‌ها وابسته است.

* بیت چهارم را یک بار دیگر بخوانید ؛ شبنم چیست و اندازه‌ی آن چه‌قدر است؟ شبنم قطره‌ی آبی است که در صبحگاه بهاری بر برگ گل‌ها و سبزه‌ها می‌نشیند. این قطره کجا می‌تواند با دریا برابر شود؟ آن هم نه با یک دریا بلکه با صد دریا و آن هم صد دریای آتشین. در بیتی که خواندید، حافظ «شبنم راه عشق» را این گونه توصیف می‌کند. با آن که این توصیف در عالم واقع پذیرفتنی نیست و محال می‌نماید، هنر شاعرانه‌ی حافظ چنان است که این «اغراق» را ممکن و پذیرفتنی می‌نماید و زیبایی بیت در همین نکته است.

* در بیت پنجم، شاعر بیابانی را وصف می‌کند که پهنای آن از وسعت تابش اشعه‌های خورشید بیش‌تر است. حال آن که هر بیابانی هر قدر هم که وسیع باشد، بر روی کره‌ی زمین قرار دارد و زمین، خواه ناخواه اسیر اشعه‌های خورشید است. پس این بیابان که شاعر از آن سخن می‌گوید، تنها در عالم خیال می‌تواند موجود باشد. این که شاعر در مقدار این صفت ــ یعنی وسعت بیابان ــ تصرّف می‌کند و آن را بزرگ‌تر از حد معمول نشان می‌دهد، اساس زیبایی بیت است و خیال‌انگیزی بیت از همین تصرّف شاعرانه برمی‌خیزد.

اغراق: ادّعای وجود صفتی در کسی یا چیزی است ؛ به اندازه‌ای که حصول آن صفت در آن کس یا چیز بدان حد، محال یا بیش از حدّ معمول باشد.

اغراق از اسباب زیبایی و مخیّل شدن شعر و نثر است. شاعر به یاری اغراق، معانی بزرگ را خُرْد و معانی خُرْد را بزرگ جلوه می‌دهد.

زیبایی اغراق در این است که غیرممکن را طوری ادا کند که ممکن به‌نظر رسد.

اغراق، ذهن خواننده را به تکاپو وا می‌دارد و این تلاش ذهنی سبب کسب لذّت ادبی است. اغراق مناسب‌ترین اسباب برای تصویر یک دنیای حماسی است ؛ بنابراین، در شاهنامه و آثار حماسی دیگر از آن بسیار استفاده شده است.

خودآزمایی

۱ ــ اغراق‌های به کار رفته را در بیت‌ها و جمله‌های زیر بیابید و آن‌ها را توضیح دهید.

گر برگ گل سرخ کنی پیرهنش را
از نازکی آزار رساند بدنش را
«طرب اصفهانی»

دلم گرفته از این روزها، دلم تنگ است
میان ما و رسیدن، هزار فرسنگ است
«سلمان هراتی»

شود کوه آهن چو دریای آب
اگر بشنود نام افراسیاب
«فردوسی»

ــ آن فرومایه هزارمن سنگ برمی‌دارد و طاقت یک حرف نمی‌آرد. «سعدی»

به زیورها بیارایند وقتی خوب‌رویان را
تو سیمین‌تن چنان خوبی که‌زیورهابیارایی
«سعدی»

سرود مجلست اکنون، مَلَک به رقص آرد
که شعر حافظ شیرین سخن ترانه‌ی توست
«حافظ»

چو رامین گه گهی بنواختی چنگ
ز شادی بر سرِ آب آمدی سنگ
«فخرالدین اسعد »

مشنوای‌دوست‌که‌غیرازتومرا یاری هست
یا شب و روز به جز فکر توام کاری هست
«سعدی»

گوشم شنید قصه‌ی ایمان و مست شد
کو قِسمِ چشم؟ صورت ایمانم آرزوست
«مولوی»

هرگز کسی ندید بدین‌سان نشان برف
گویی که لقمه‌ای است زمین در دهان برف
«کمال‌الدّین اسماعیل»

۲ ــ سه مثال که حاوی اغراق باشد، خلق کنید و بنویسید.

حسن تعلیل

(۱) هنگام سپیده دم خروس سحری
دانی ز چه رو همی کند نوحه گری،
یعنی که نمودند در آیینه‌ی صبح
از عمر شبی گذشت و تو بی‌خبری
«خیام»

(۲) نه‌خلاف‌عهد کردم که‌حدیث‌جز تو گفتم
همه بر سر زبان‌اند و تو در میان جانی
«سعدی»

(۳) بنالد جامه چون از هم بِدَرّی
بگرید رز چو شاخ او بِبُرّی
«فخرالدّین‌اسعد»

(۴) به صدق کوش که خورشید زاید از نَفَسَت
که از دروغ سیه روی گشت صبحِ نخست
«حافظ»

(۵) از صوفی پرسیدند : هنگام غروب، خورشید چرا زرد روی است؟ گفت : از بیم جدایی.
«از اسرارالبلاغه»

* به نخستین مثال دقّت کنید ؛ آیا هرگز فکر کرده‌اید که چرا خروس به هنگام سحر می‌خواند؟ کسی پاسخ واقعی این سؤال را نمی‌داند. تنها می‌توان گفت که این از خصلت‌ها و غرایز طبیعی این حیوان است امّا شاعر در مثال اوّل، برای خواندن خروس سحری، علّتی خیالی می‌آورد. او می‌گوید که خروس بدان سبب ناله سر می‌دهد که در آیینه‌ی صبح حقیقتی

را می‌بیند و آن این است که از عمر ما روزی دیگر گذشته و ما هم‌چنان در بی‌خبری مانده‌ایم. ناله سر دادن خروس در غم این بی‌خبری است. این علّت ادّعایی که سخت پذیرفتنی می‌نماید و توانِ اقناع مخاطب را دارد، عامل اصلی موسیقی معنوی موجود در این بیت است.

* در مثال دوم، دوست شاعر از وی گله‌مند است که چرا با بودن او، شاعر از دیگران سخن گفته است. علّتی که شاعر برای کار خویش می‌آورد، علّتی ادّعایی و خیالی امّا واقعاً دل‌پذیر است. او خطاب به دوست خویش می‌گوید : اگر از تو سخن نمی‌گویم و درباره‌ی دیگران حرف می‌زنم، خلاف عهد نکرده‌ام ؛ زیرا تو را چنان دوست می‌دارم که در میان جان من هستی و دوستی دیگران به حدّی است که فقط بر زبان من جاری‌اند و طبیعی است که از کسی که بر سر زبان است، بیش‌تر سخن می‌رود تا آن‌که‌درمیان جان جای دارد. زیبایی بیت از این علّت‌سازی خیالی برخاسته است.

* مثال سوم را بخوانید و به این دو سؤال پاسخ دهید.

۱ ــ آیا هرگز پارچه‌ای را با دست پاره کرده‌اید؟

۲ ــ آیا شاهد بریده شدن شاخه‌ی درخت انگور بوده‌اید؟ از پارچه هنگام پاره شدن صدایی برمی‌خیزد و از درخت انگور نیز هنگام بریده شدن شاخه‌ها در آغاز بهار، قطره‌های آب جاری می‌شود. این دو امر عللی طبیعی دارند. صدایی که هنگام پاره شدن از پارچه برمی‌خیزد، ناشی از جدا شدن تکه‌های آن است و آبی که هنگام بریده شدن از شاخه‌ی رز می‌چکد، آبی است که در درون آن ذخیره شده است امّا شاعر برای هر یک از این‌ها،علّتی ادّعایی و ادبی آورده است که خواننده با وجود آگاهی از علّت واقعی، آن‌ها را دلپذیرتر می‌یابد و با طیب خاطر می‌پذیرد. اساس این علّت‌سازی شاعرانه، استعاره است. در مصراع اوّل، جامه، به انسانی نالان تشبیه شده و در مصراع دوم درخت رز به انسانی مانند شده است که در غم از دست دادن جزئی از خویش می‌گرید. این علّت‌های ادبی اساس خیال‌انگیزی و زیبایی بیت است.

* در مثال چهارم، شاعر سیه رویی صبح نخستین را به سبب دروغ‌گویی آن می‌داند و با استناد به این سخن، مخاطب خویش را به راستی دعوت می‌کند. صبح نخستین، سپیدی‌ای است که قبل از سپیده دم واقعی در افق نمودار می‌شود و لحظاتی بعد جای خود را به سیاهی می‌دهد ؛ در حالی که صبح صادق به روز می‌پیوندد و در پی آن خورشید طلوع می‌کند. طلوع

صبح کاذب (نخست) و غروب زود هنگام آن، پدیده‌ای طبیعی است که علّت واقعی آن به جغرافیا مربوط می‌شود. امّا این که شاعر بی‌دوامی و روسیاهی آن را نتیجه‌ی دروغ‌گویی آن می‌شمارد، علّتی ادّعایی و خیالی است و زیبایی بیت از این علّت سازی خیالی برمی‌خیزد.

* در آخرین جمله، علّتی که صوفی برای زردی خورشید به هنگام غروب می‌آورد، علمی و واقعی نیست. او در ذهن خویش خورشید را به کسی مانند کرده که از ترس جدایی از یاران خویش، زردروی گشته است. این تعلیل که ریشه در تشبیه دارد، با آن که واقعی نیست، زیباست و مخاطب را قانع می‌سازد. این علت‌سازی را به سبب زیبایی آن **حسن تعلیل** می‌گویند.

حسن تعلیل : آوردن علّتی ادبی و غیر واقعی است برای امری، به گونه‌ای که بتواند مخاطب را اقناع کند. این علّت سازی مبتنی بر تشبیه است و هنر آن زیبا یا زشت نمودن چیزی است. با وجود این‌که حسن تعلیل، واقعی، علمی و عقلی نیست، مخاطب آن را از علّت اصلی دل‌پذیرتر می‌یابد و راز زیبایی آن نیز در همین نکته است. این آرایه در شعر و نثر به کار می‌رود.

خودآزمایی

۱ ــ در شعرهای زیر آرایه‌ی حسن تعلیل را بیابید.

باران همه بر جای عرق می‌چکد از ابر
پیداست که‌ازروی‌لطیف‌توحیاکرد
«سنایی»

بگفت ای هوادار مسکین من
برفت انگبین یار شیرین من،
چو شیرینی از من به در می‌رود
چو فرهادم آتش به سر می‌رود
«سعدی»

چو سرو از راستی بَر زد عَلَم را
ندید اندر جهان تاراج غم را
«نظامی»

ذرّه را تا نبود همّت عالی حافظ
طالب چشمه‌ی خورشید درخشان نشود
«حافظ»

من موی خویش را نه از آن می‌کنم سیاه
تا باز نوجوان شوم و نو کنم گناه،
چون جامه‌ها به وقت مصیبت سیه کنند
من موی از مصیبت پیری‌کنم‌سیاه
«رودکی»

گر شاهدان نه دنیی و دین می‌برند و عقل
پس زاهدان برای چه خلوت گزیده‌اند؟
«سعدی»

۲ ــ برای مثال‌های زیر، علّت ادبی ذکر کنید.

الف : زردی برگ درختان به هنگام پاییز ب : حرکت رود به سوی دریا

۳ ــ برای حسن تعلیل سه مثال خلق کنید و بنویسید.

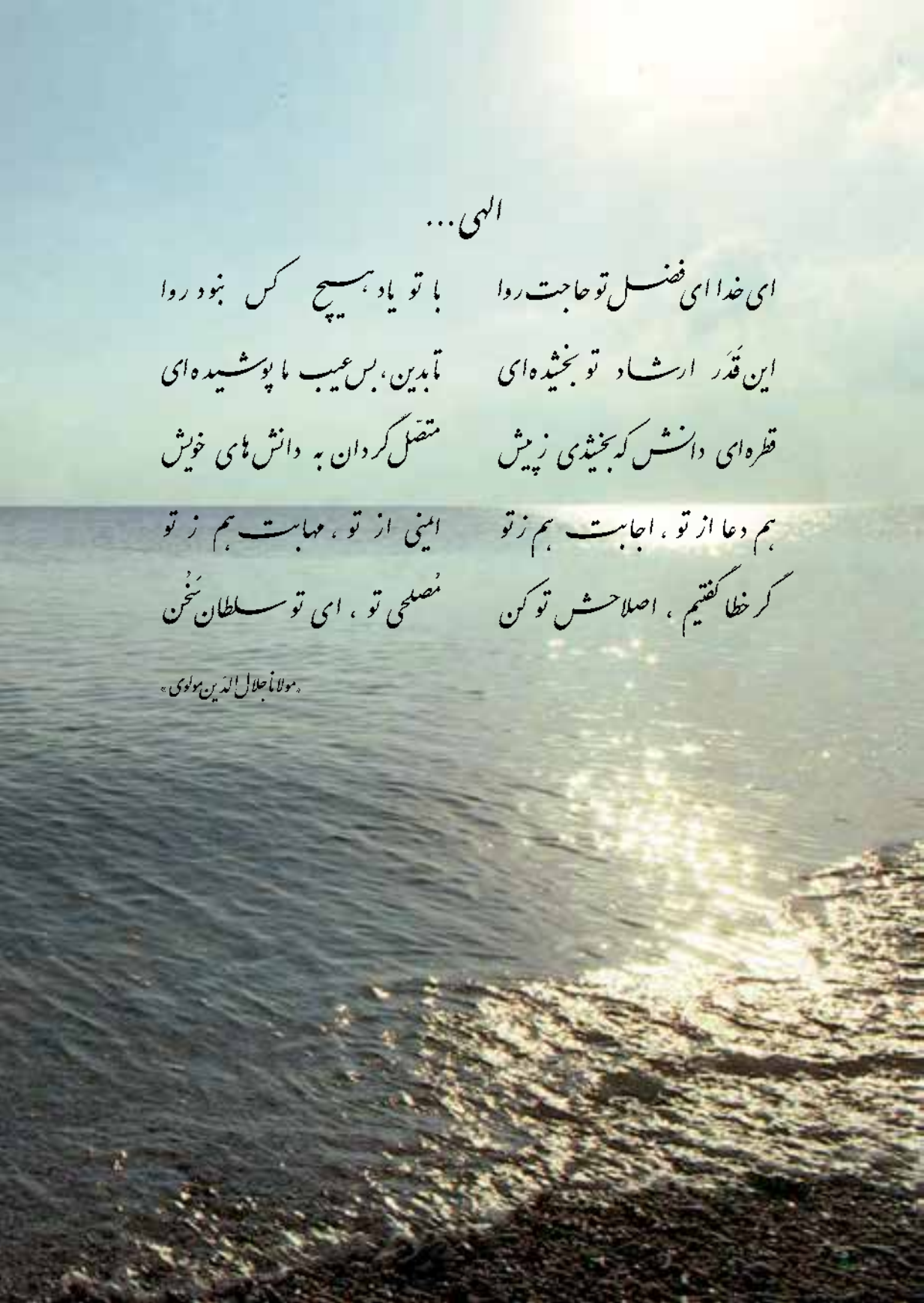
۴ ــ ابیات زیر را شرح کنید و آرایه‌ی حسن تعلیل را در آن‌ها نشان دهید.

چو صبح صادق آمد راست گفتار
جهان در زر گرفتی محتشم وار
«نظامی»

تا نه تاریک بود سایه‌ی انبوه درخت
زیر هر برگ، چراغی بنهد از گلنار
«سعدی»

دلم خانه‌ی مهر یار است و بس
از آن می‌نگنجد در آن کینِ کس
«سعدی»

رسم بد عهدی ایّام چو دید ابر بهار
گریه‌اش بر سمن‌وسنبل‌ونسرین‌آمد
«حافظ»



الهی...

ای خدا ای فضل تو حاجت روا — با تو یاد هیچ کس نبود روا

این قَدَر ارشاد تو بخشیده ای — تا بدین، بس عیب ما پوشیده ای

قطره ای دانش که بخشیدی ز پیش — متصل گردان به دانش های خویش

هم دعا از تو، اجابت هم ز تو — ایمنی از تو، مهابت هم ز تو

گر خطا گفتیم، اصلاحش تو کن — مُصلحی تو، ای تو سلطان سَخُن

«مولانا جلال الدین مولوی»

منابع و مراجع

ـ آیین سخن، ذبیح‌اللّه صفا، چ شانزدهم، انتشارات ققنوس، تهران، ۱۳۶۹.

ـ اسرارالبلاغه، عبدالقاهرجرجانی، ترجمه‌ی جلیل تجلیل، چ دوم، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۶۶.

ـ انواع ادبی، سیروس شمیسا، انتشارات باغ آینه، تهران، ۱۳۷۰.

ـ انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی، حسین رزمجو، انتشارات آستان قدس رضوی، مشهد ۱۳۷۰.

ـ بدیع در دیوان حافظ، پایان نامه‌ی دوره‌ی فوق لیسانس زبان و ادبیات فارسی، محمدحسین حسن زاده، دانشگاه تربیت مدرس، ۱۳۶۹.

ـ البلاغه الواضحه، علی الجارم و مصطفی امین، مؤسسه البعثه، قم ۱۴۱۱ هـ.ق.

ـ بیان، بهروز ثروتیان، انتشارات برگ، تهران، ۱۳۶۹.

ـ بیان، سیروس شمیسا، انتشارات فردوس و مجید، تهران، ۱۳۷۰.

ـ تحوّل شعر فارسی، زین‌العابدین مؤتمن، چ سوّم، کتابخانه‌ی طهوری، تهران، ۱۳۵۵.

ـ تصویر آفرینی در شاهنامه، منصور رستگار، چ دوم، انتشارات دانشگاه شیراز، ۱۳۶۹.

ـ جِناس در پهنه‌ی ادب فارسی، جلیل تجلیل، مؤسسه‌ی مطالعات و تحقیقات فرهنگی، تهران، ۱۳۶۷.

ــ دُرَرُالاَدَب، عبدالحسین حسام العلماء آق اولی، چ سوّم، شرکت سهامی طبع کتاب و کتاب‌فروشی معرفت، شیراز، ۱۳۴۰.
ــ دلائل الاعجاز، عبدالقاهر جرجانی، ترجمه‌ی سیدمحمّد رادمنش، انتشارات آستان قدس رضوی، مشهد، ۱۳۶۸.
ــ روزنه، جزوه‌ی آموزشی شعر، شماره‌ی اوّل تا سوّم، کانون شعرا و نویسندگان امور تربیتی خراسان، ۱۳۷۰.
ــ زیباشناسی سخن پارسی (۱)، بیان، میرجلال الدّین کزازی، چ دوم، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۰.
ــ ساخت آوایی زبان، بحثی درباره‌ی صداهای زبان و نظام آن، مهدی مشکوةالدّینی، انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد، ۱۳۶۴.
ــ شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب، عبدالحسین زرّین‌کوب، چ سوّم، انتشارات جاویدان، تهران، ۱۳۵۶.
ــ شناخت زیبایی، زیورهای سخن و ...، جهانبخش نوروزی، انتشارات راهگشا، شیراز، ۱۳۷۰.
ــ صنایع ادبی، کامل احمدنژاد، دوره‌ی کاردانی تربیت معلم رشته‌ی ادبیات فارسی، وزارت آموزش و پرورش.
ــ صورخیال در شعر فارسی، محمدرضا شفیعی کدکنی، چ دوم، انتشارات آگاه، تهران، ۱۳۵۸.
ــ فنون بلاغت و صناعات ادبی، جلال‌الدّین همایی، چ دوم، انتشارات توس، تهران، ۱۳۶۳.
ــ فنون و صنایع ادبی، سیدحسن سادات ناصری، سال سوم متوسطه رشته‌ی ادبیّات و علوم انسانی، وزارت آموزش و پرورش.
ــ ماجرای پایان ناپذیر حافظ، محمدعلی اسلامی ندوشن، انتشارات یزدان، تهران، ۱۳۶۸.
ــ معالم البلاغه، محمدخلیل رجایی، چ سوّم، انتشارات دانشگاه شیراز، شیراز، ۱۳۵۹.
ــ معانی و بیان، جلال‌الدّین همایی، به کوشش مهدخت بانو همایی، انتشارات هما، تهران، ۱۳۷۰.
ــ معانی و بیان، جلیل تجلیل، مرکز نشر دانشگاهی، تهران، ۱۳۶۲.
ــ مُعجم البلاغه، غلامعباس رضایی، پایان نامه‌ی دوره‌ی دکتری زبان و ادبیّات عرب دانشگاه تهران، ۱۳۷۱.

ــ مقدمه‌ای کوتاه بر مباحث طویل بلاغت، محمدرضا شفیعی کدکنی، ضمیمه‌ی مجلّه‌ی خرد و کوشش، دانشکده ادبیاتِ دانشگاه شیراز، دوره‌ی پنجم، دفتر دوم، پاییز ۱۳۵۳.

ــ موسیقی شعر، محمدرضا شفیعی کدکنی، چ دوم (متن گسترش یافته و تجدید نظر شده) انتشارات آگاه، تهران، ۱۳۶۸.

ــ نگاهی تازه به بدیع، سیروس شمیسا، انتشارات فردوس، تهران، ۱۳۶۸.

ــ هنجار گفتار، سیدنصرالله تقوی، چ دوم، انتشارات فرهنگسرای اصفهان، اصفهان، ۱۳۶۳.