

بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِيمِ

آرایه‌های ادبی

(قالب‌های شعر، بیان و بدیع)

سال سوم آموزش متوسطه

رشته ادبیات و علوم انسانی

وزارت آموزش و پرورش سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی

برنامه‌ریزی محتوا و نظارت بر تألیف : دفتر برنامه‌ریزی و تألیف کتاب‌های درسی

نام کتاب : آرایه‌های ادبی (قالب‌های شعر، بیان و بدیع) - ۲۸۰/۱

مؤلف : دکتر روح الله هادی

آمده‌سازی و نظارت بر چاپ و توزيع : اداره کل چاپ و توزيع کتاب‌های درسی

تهران: خیابان ایرانشهر شمالی - ساختمان شماره ۴ آموزش و پرورش (شهید موسوی)

تلفن: ۹۱۶۱-۳۸۸۸، دورنگار: ۹۲۶۶، کد پستی: ۱۵۸۴۷۴۷۳۵۹

وبسایت: www.chap.sch.ir

صفحه آرا : مریم نصرتی

طرّاح جلد : صادق صندوقی

ناشر: شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران: تهران - کیلومتر ۱۷ جاده مخصوص کرج - خیابان ۶۱ (دارویخن)

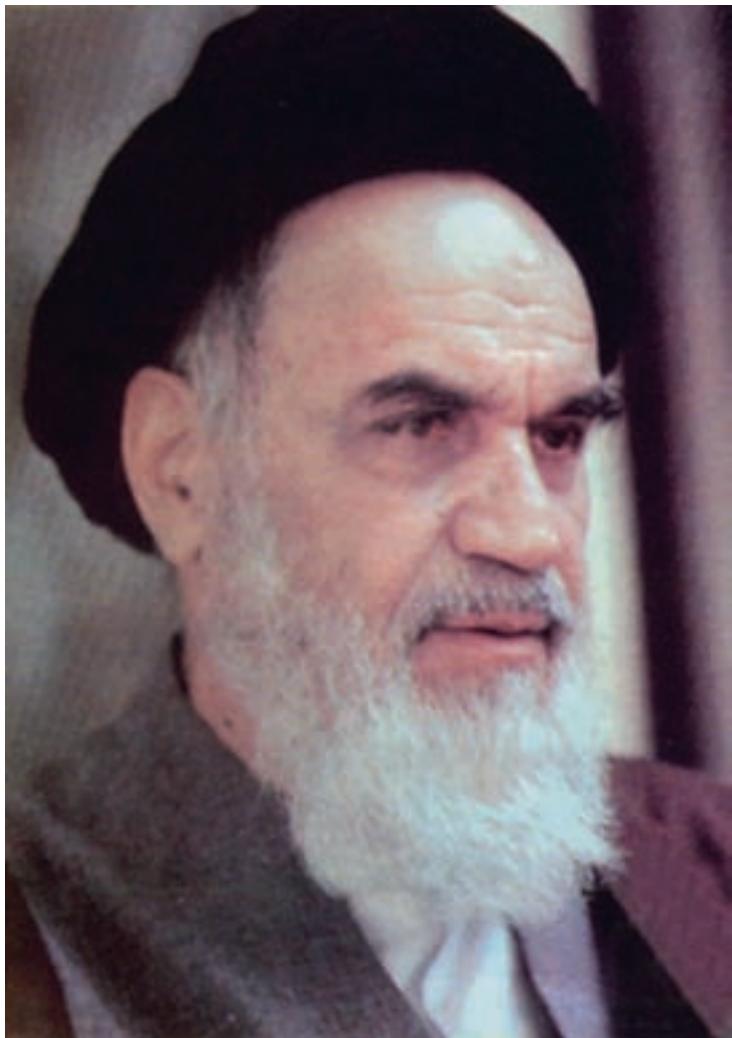
تلفن: ۵-۴۴۹۸۵۱۶، دورنگار: ۴۴۹۸۵۱۶، صندوق پستی: ۳۷۵۱۵-۱۳۹

چاپخانه : شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران «سهامی خاص»

سال انتشار : ۱۳۹۱

حق چاپ محفوظ است.

شابک ۴۰۳۶-۰۰۵-۰۵۶۴ ISBN 964-05-0036-4



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

امام خمینی(ره)

فهرست مطالب

۱	سخنی با معلمان و دانشآموزان گرامی
۳	بخش اول — مقدمات
۴	درس ۱ — آشنایی با چند اصطلاح
۸	درس ۲ — وزن، اصلی‌ترین عامل موسیقی شعر
۱۳	بخش دوم — قالب‌های شعر فارسی
۱۴	درس ۳ — قصیده، غزل
۲۲	درس ۴ — قطعه، ترجیع‌بند، ترکیب‌بند
۳۰	درس ۵ — مسمّط، مثنوی
۳۶	درس ۶ — رباعی، دوبیتی، چهارپاره
۴۳	درس ۷ — مستزاد، شعر نیما�ی
۴۹	بخش سوم — بیان
۵۰	درس ۸ — تشییه
۵۶	درس ۹ — تشییه بلیغ
۶۱	درس ۱۰ — استعاره‌ی مُصرّحه (اشکار)
۶۷	درس ۱۱ — استعاره‌ی مکّیه، شخصیت بخشی (تشخیص)

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

۸۹

بخش چهارم — بدیع

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

	آرایه‌های معنوی
۱۲۴	درس ۲۰ — مراعات نظیر، تلمیح
۱۳۲	درس ۲۱ — تضیین، تضاد
۱۴۰	درس ۲۲ — تناقض، حس آمیزی
۱۴۶	درس ۲۳ — ایهام، ایهام تناسب
۱۵۳	درس ۲۴ — لف و نشر، اغراق
۱۶۱	درس ۲۵ — حسن تعلیل

۱۶۶

منابع و مراجع

علیان محترم، صاحب نظران، دانش آموزان عزیز و اولیای آمان می توانند نظر اصلاحی خود را درباره مطابق

این کتاب از طبق نامه به نشری تهران - صندوق پستی ۲۶۲ - ۱۵۸۵۵ - کودو دس مریوط و پیامبر نکار (Email:

talif@talif.sch.ir رسال نمایند.

و تبر ناسیزی اخراج کتاب دینی تر

سخنی با معلمان 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 شمارا 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، لذتی را که از خواندن و شنیدن یک اثر ادبی می‌برید، بیشتر خواهد کرد.

آموزش بلاغت در زبان فارسی همواره با چهار مشکل اساسی روبرو بوده است؛ پیچیدگی زبان، تقسیم‌بندی‌های بسیار، مثال‌های محدود و تکراری و عدم توجه 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 معلم کتاب را بخوانند، در کلاس به دقت به توضیحات معلم گوش دهند و تا نکته‌ای را نفهمیده‌اند، از آن نگذرند و هرگز نیز در اندیشه‌ی حفظ کردن مطالب نباشند. تمرین‌ها را به دقت 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 دیپرانت محترم و دانشآموزان عزیز است. برای تحقق این امر، توجه شما دیپرانت محترم را به نکاتی چند جلب می‌کنیم.

۱ - در تألیف این کتاب از بیشتر آثاری که درباره‌ی بلاغت به زبان فارسی تألیف شده است استفاده کرده‌ایم. کوشش‌های همه‌ی بزرگوارانی که هر یک مشعلی در این راه برافروخته‌اند، درخور تقدیر است.
۲ - به دانشآموزان کمک کنید که درس بلاغت را بفهمند و از آن‌ها بخواهید که از حفظ کردن درس‌ها و تمرینات پرهیزند.

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

- ۴ - از طرح سوال‌های تعریفی، خصوصاً از بخش بیان و بدیع در امتحان خودداری فرماید.
سوال‌ها باید به شیوه‌ی تمرین‌های کتاب تهیه و تنظیم شوند.
- ۵ - با توجه به برنامه‌ی هفتگی، کلیه‌ی مطالب کتاب در ۲۵ درس گنجانده شده است که در هر جلسه یک درس تدریس می‌شود.
- ۶ - در طرح سوالات به سطوح شش گانه‌ی ارزش‌بایی (دانش، درک، فهم، کاربرد، تجزیه و تحلیل) به فراخور اهمیت هریک و مطابقت با محتوای هر درس توجه شود. توصیه می‌شود به حیطه‌های کاربردی و عملی درس توجه خاص مبذول گردد.
- ۷ - از دادن سوالاتی که احتمال دو پاسخ در آن‌ها وجود دارد، پرهیز شود.
- ۸ - شایسته است همکاران محترم از طرح سوالات جزئی و کم ارتباط با مسائل اصلی کتاب پرهیز نمایند.

۹ - طرح دو سوال اختیاری به ارزش یک نمره از مباحث کتاب بلامانع است.
محتوای این کتاب در سال ۱۳۸۸ در شورای برنامه‌ریزی و تأليف 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 برنامه‌ریزی و تأليف کتاب‌های درسی



بخش اول

مقدمات

درس ۱



آشنایی با چند اصطلاح

ای ساربان، آهسته رو کارام **جانم** می‌رود
وان دل که با خود داشتم بادل **ستانم** می‌رود
من مانده‌ام مهجور از او، بی‌چاره و رنجور ازاو
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 تنها بی چشان
دیگر مپرس از من نشان، کز دل **نشانم** می‌رود
با این همه بیداد او، وان عهد بی بنیاد او
در سینه دارم یاد او، یا بر **زبانم** می‌رود
باز آی و بر چشم نشین، ای دلستان 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
سعدي، فغان از دست ما لایق نبود ای بی وفا
طاقت نمی‌دارم جفا، کار از **فغانم** می‌رود^۱

«سعدي»

۱ – کار از **فغانم** می‌رود : کار من از حد 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.^۱

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

وزن: شما باشندن هر یک از صراع‌ها، آهنگ خاصی را حس می‌کنید که آن را در یک جمله‌ی معمولی نمی‌باید. این آهنگ که در تمام صراع‌ها یکسان است، همان «وزن شعر» است. وزنی که در هر یک از صراع‌ها احساس می‌شود، تابع نظمی است که در چگونگی قرار گرفتن کلمات آن صراع وجود دارد؛ به گونه‌ای که اگر در هر صراع کلمه‌ای حذف شود یا جای کلمه یا کلماتی تغییر کند، آن وزن 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، صراع 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 صراع اوّل شعر و صراع‌های زوج بنگرید؛ واژه‌ی «می‌رود» به صورت 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، **مردف** خوانده می‌شود.

ردیف از ویژگی‌های شعر سنتی فارسی است و در ادب هیچ زبانی - تا آن جا که آگاهی داریم - به گسترده‌گی شعر فارسی نیست و از قدیم‌ترین ایام 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 لفظی ناشی از «ردیف» در انسجام شعر مؤثر است و مانند قافیه تداعی

۱ - نظری این بیت از سعدی :

جالی نرسد کس به توانایی خوش الا تو چراغ رحمتش داری پیش

معانی را ممکن می‌سازد.

قافیه: به واژه‌های قبل از ردیف در پایان مصراج اول و همه‌ی مصراج‌های 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، «کلمات قافیه» نامیده می‌شوند. در مصراج یا بیتی که «مردَف» 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، مصراج‌ها و بیتها را جدا می‌کند و بدان‌ها تشخّص می‌دهد و با تداعی معانی، در آفرینش مفاهیم نو و تازه به شاعر کمک می‌کند. در شعر سنتی، قافیه اجباری و ردیف – که پس از قافیه می‌آید – اختیاری است. قافیه در شعر نیمایی نظم مشخصی ندارد.

مُصرَّع: بیت اول شعری که خواندید، از نظر قافیه با بیتها بعدی چه تفاوتی دارد؟ در بیت نخست، هر دو مصراج قافیه دارند اما ابیات بعدی این گونه نیستند. بیتی که هر دو مصراج آن قافیه داشته باشند، «مُصرَّع»^۱ نام دارد.

قالب: اگر به نحوه‌ی تکرار قافیه‌ی «انم» در شعری که خواندید دقّت کنید، در می‌باید که قافیه در پایان مصراج اول شعر و همه‌ی مصراج‌های 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 مصراج‌های فرد یا زوج یا در آخر هر دو مصراج یک بیت بیاید. اگر نحوه‌ی تکرار قافیه در دو یا چند شعر یک‌سان باشد، تعداد ابیات، محتوا و وزن، نوع قالب را مشخص خواهد کرد. این نکته را هنگام مقایسه‌ی «قصیده» با «غزل» و «رباعی» با «دویتی» در درس‌های بعد بهتر خواهید آموخت.

توجه: شعر سنتی قالب‌های متفاوتی دارد اما قالب شعر نیمایی از کوتاه و بلند شدن

۱ - بیتی که تنها یک مصraig آن قافیه دارد، «مقفّاً» خوانده می‌شود.

مصارع‌ها حاصل می‌شود.

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

خودآزمایی

همدم گل نمی‌شود، یاد سمن نمی‌کند
گفت که این سیاهِ کج، گوش به من نمی‌کند
زان سفرِ درازِ خود، عزم وطن نمی‌کند
وَ که دلم چه یاد از آن عهد شکن نمی‌کند
جان به هوای کوی او خدمت تن نمی‌کند
بی‌مدد سرشک من درْ عَدَن نمی‌کند
تیغ سزاست هر که را درَ سخن نمی‌کند^۱
«حافظ»

سر و چمان من چرا میل چمن نمی‌کند
دی‌گله‌ای زُرْهه‌اش کردم و از سر فسوس
تا دل هرزه گرد من رفت به چین زلف او
چون ز نسیم می‌شود زلف بنفسه پُر شکن
دل به امید روی او همدم جان نمی‌شود
دستخوش جفا مکن آب رخم که فیض ابر
کشته‌ی غمزه‌ی تو شد حافظ ناشنیده پند

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

۱ - درد کردن سخن : اثر کردن سخن.

وزن، اصلی‌ترین عامل موسیقی شعر

ای دوست، شکر بهتر یا آن که شکر سازد؟
خوبی 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 صد عقل و نظر سازد؟
بی خود شده‌ی آنم، سرگشته و حیرانم
گاهیم بسوزد پر، گاهی سرو پر سازد
دریای دل از لطفش پر خسرو و پر شیرین
وز قطوه‌ی اندیشه، صد گونه گهر سازد
آن جمله گهرها را اندر شکند در عشق
وان عشق 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 - علاوه بر عاطفه و وزن (آهنگ) دو عامل دیگر نیز در تأثیرگذاری شعر مؤثرند. این دو عامل تخیل و زبان‌اند. تخیل همان تصریف شاعر در طبیعت است که به آفرینش صور خیال (تشییه، استعاره، مجاز و کنایه) می‌انجامد. انساء‌الله در بخش بیان، با صور خیال بهتر و بیش تر آشنا خواهید شد. زبان نیز مجموعه‌ی واژگان و جمله‌هایی است که یک شاعر به کار می‌گیرد. زبان، شعر شاعران را از یک‌دیگر متمایز می‌سازد.

عاطفه: حالاتی چون اندوه، شادی، امید و یأس، حیرت و تعجب 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 اماً 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 هم وزن باشند.

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

هجا یا بخش – که شما در سال اول ابتدایی با آن آشنا شدید – 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 مصوت‌ها و صامت‌ها تقسیم می‌کنند.

مصطفت‌ها: زبان فارسی شش مصوت دارد. «^ه» مصوت‌های کوتاه و «ا، و، ي» مصوت‌های بلند زبان فارسی‌اند.

توجه: مصوت‌های بلند از نظر امتداد^۱ دو برابر مصوت‌های کوتاه^۲ یا برابر با یک صامت و یک مصوت کوتاه هستند.

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

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

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

هجاهاي زبان فارسي از نظر امتداد به سه دسته تقسيم می شوند :

هجای کوتاه: صامت + مصوّت کوتاه مانند : چو، که، تو و هجاي کوتاه را با اين

علامت «ل» نشان می دهند.

هجای بلند: که دو گونه است :

الف - صامت + مصوّت کوتاه + صامت ؛ مانند : گل، سر.

ب - صامت + مصوّت بلند ؛ مانند : پا، سی، مو.

هجای بلند را با اين علامت «—» نشان می دهند.

هجای کشیده: که آن نيز دو نوع است :

الف - صامت + مصوّت کوتاه + دو صامت يا بيش تر ؛ مانند : بُرد، لَعل، کشت.

ب - صامت + مصوّت بلند + يك يا چند صامت ؛ مانند : کار، آب، سیب، باخت و

هجای کشیده را با اين علامت «—ل» نشان می دهند؛ زيرا برابر با يك هجاي

بلند(—) و يك هجاي کوتاه (ل) است.

قبل از جداسازی هجاهاي يك کلمه، به اين نکات توجه کنيد :

۱ - هر هجا «بخش»، الزاماً يك مصوّت دارد؛ بنابراين، تعداد هجاهاي يك کلمه با تعداد مصوّت هاي آن کلمه برابر است؛ برای مثال : «باد» يك مصوّت (ا) دارد و يك هجاست و «برادر»، سه مصوّت (ـ، ـ، ـ) دارد و سه هجاست.

۲ - هر هجا را همان طور که می خوانيم، می نويسيم تا در شمارش واج ها دچار اشكال نشويم؛ برای مثال : تو ← ت^۱ : هجاي کوتاه (ل) خواب ← خاب : هجاي کشیده (—ل).

۳ - اگر در کلمه اي «ن» (نون ساكن) بعد از مصوّت بلند قرار گيرد، آن را حذف می کنیم؛ برای مثال : دین ← دی (هجای بلند).

۴ - در زبان فارسي، هیچ واژه اي با مصوّت آغاز نمی شود؛ بنابراين، واژه هايی که به ظاهر با مصوّت آغاز می شوند، در ابتدائي خود يك صامت همزه دارند که در تعیین نوع هجا باید بدان توجه داشت. برای مثال، «از» يك هجاي بلند (سه واجي) و «آب» يك هجاي کشیده است.

اکنون که توانایی شناخت هجا و تعیین نوع آن را به دست آورده اید، باید بدانید که دو کلمه یا دو مصraig یا دو بیت زمانی هم وزن اند که :

الف – تعداد هجاهای آنها با هم برابر باشد.

ب – هجاهای کوتاه و بلند آنها در مقابل یک دیگر قرار گیرد.

برای مثال، دو واژه‌ی «شکر» و «قمر» هم وزن اند؛ زیرا هر کدام دو هجا دارند. هجای اول آنها کوتاه و هجای دوم آنها بلند است: شِ + کَ ؛ قَ + مرَ .

«دوست» و «عقل» نیز هم وزن اند؛ زیرا هر دو یک هجای کشیده‌اند.

«عجایب» و «گهرها» نیز هم وزن اند؛ زیرا هر کدام سه هجا دارند؛ هجای اول آنها کوتاه و هجای دوم و سوم آنها بلند است.

«دانش» و «بینش» هم وزن اند؛ «نرگس» و «گلشن» نیز هم وزن اند اما شما هم وزنی میان دو واژه‌ی اول را راحت‌تر احساس می‌کنید و آن دو را خوش‌آهنگ‌تر می‌یابید. علت این امر آن است که صامت پایانی (ش) در دو واژه‌ی داشش و بینش یکی است. با دقّت در مثال‌ها در می‌یابید که مقصود از هم وزنی، داشتن وزن صرفی یکسان – که شما در عربی با آن آشنا شده‌اید – نیست. در وزن صرفی دو کلمه مصوّت‌های یکسانی دارند اما در وزن عروضی^۱، به این یکسانی نیازی نیست؛ برای مثال، در وزن صرفی عقل بر وزن فعل و عشق بر وزن فعل است اما در وزن عروضی این دو کلمه – یعنی، عقل و عشق – هم وزن اند. گفتیم که در هر شعر، تمام مصraig‌ها هم وزن اند. راز این هم وزنی آن است که تعداد و ترتیب هجاهای در هر دو مصraig یکی است. اکنون به جداسازی هجاهای بیت اول شعری که خواندید، دقّت کنید.

ای - دوست - شِ - کَ - به - تَ - یا - آن - ک - شِ - کَ - سا - زَد (مصraig اول)

خو - بی - ی - قَ - مَر - بِه - تَر - یا - آن - ک - قَ - مَر - سا - زَد (مصraig دوم)

می‌بینید که تعداد و ترتیب هجاهای در هر دو مصraig یکی است؛ یعنی، هر کدام از دو مصraig چهارده هجا دارند و هجاهای کوتاه و بلند آنها در مقابل هم قرار می‌گیرند.

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

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

توجه: گاهی شناخت هجاهای و جداسازی آنها به درستی انجام می‌گیرد اما می‌بینیم که تعداد و ترتیب هجاهای در دو مصraig یا دو بیت یکسان نیست. علت این امر آن است که شاعر از «اختیارات شاعری» استفاده کرده است. ان شاء الله سال بعد با این مطالب بیشتر آشنا خواهد شد.

خودآزمایی

- ۱ - در واژه‌های زیر صامت‌ها و مصوت‌ها رانشان دهید.
نسمیم، آسمان، خوبی، جوان‌مردی، ابر، همت
 - ۲ - واژه‌های زیر از چند هجا ساخته شده‌اند؟ نوع هجا را مشخص کنید.
آشینی، بیدار، فقر، مستانه، دانش آموز
 - ۳ - هجاهای مصراع زیر را تعیین کنید و هر نوع را با علامت خاص خود بنویسید.
توانا بود هر که دانا بود
 - ۴ - مصوت کوتاه و بلند از نظر امتداد چه تفاوتی دارند؟
 - ۵ - برای هر یک از واژه‌های زیر، یک واژه‌ی هم وزن بنویسید؛ به گونه‌ای که حرف آخر آن‌ها متفاوت باشد.

صدق، نیکی، جوانی، تقوا، میلاد، انتظار

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

گل، سخن، سحر، صبا، گلزار، اشک

۷ - 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



بخش دوم

قالب‌های شعر فارسی

قصیده

که باشد مرا روزی از تو جدایی
بر آن، دل دهد هر زمانی گوایی
نبودست با روز من روشنایی
نه چندان که یکسو نهی آشنایی
بدین گونه مایل به جورو جفایی
که تو بی وفا در جفاتا کجایی
نگویم که تو دوستی را نشایی
نگر تا بدین خو که هستی نپایی
که با من به درگاه صاحب درایی
که دولت بدو داد فرمانروایی
که حلمش زمین است، طبعش هوایی
کَفَشْ را سَتَایِ، ار سَخَارا سَتَایِ
چه چیز است : نیکی و نیکو عطایی
که هم نام و هم کُنیت مصطفایی
تو دایم سوی نام نیکو گرایی
شگفت است با قادری، پارسایی
حدیثی کنی، کار خلقی گشایی
ازیرا که نه مرد روی و ریایی
که تو در خور آفرین و ثنایی

دل من همی داد گفتی گوایی
بلی هرچه خواهد رسیدن به مردم
من این روز را داشتم چشم وزین غم
جدایی گمان برده بودم ولیکن
سپردم به تو دل، ندانسته بودم
دریغا دریغا که آگه نبودم
همه دشمنی از تو دیدم ولیکن
مرا خوارداری و بی قدر خواهی
زقدر من آن گاه آگاه گردی
وزیر مَلَک، صاحب سَید، احمد^۱
زمین و هوا خوان بدین معنی او را
دلش را پَرَست، ار خرد را پَرَستی
زگیتی به دو چیز، بس کرد و آن دو
ایا مصطفی سیرتِ مرتضی دل
دل مهتران سوی دنیا گراید
تو را دیده ام قادر و پارساوش
جوابی دهی، شور شهری نشانی
به روی و ریا کار کردن ندانی
هزار آفرین باد بر تو زایزد

۳ ۶ ۹ ۱۲ ۱۵ ۱۸

۱ - این قصیده در مدح خواجه ابوالقاسم احمد بن حسن میمندی، وزیر سلطان محمود و سلطان مسعود غزنوی است.

از این تازه رویی و زین خوش لقایی
 چه پاکیزه طبیعی، چه پاکیزه رایی
 که هرگز مباد از بد او را رهایی
 ازیرا که تو برکشیده خدایی
 چو سیمین بتان، لعبتان سرایی
 کند زلفشان بر سمن مشکسایی
 ز بعد ملک بر جهان کدخدایی
 تو در سایه رأفت او بپایی
 که تو شادی و فرخی را سزایی
 کند بر تو و شاه، مدحت سرایی

«فرخی سیستانی»

به شغل دل و رنج تن کم نکردی
 ۲۱ چه نیکو خصالی، چه نیکو فعالی
 تو را بد که خواهد، تو را بد که گوید؟
 خلاف تو بر دشمنان نیست فرخ
 ۲۴ همی تا بود در سرای بزرگان
 کند چشمان از شبه مهره بازی^۱
 به جز مر تو را هیچ کس را مبادا
 ۲۷ بپاید وی اندر جهان شاد و خرم
 به صد مهرگان دگر شاد کن دل
 به هر جشن نو، فرخی مادح تو

در شعری که خواندید، نظام قافیه‌ها چگونه است؟
 قافیه‌ی مصراج اول با مصراج‌های زوج یکسان است. قالب شعری که قافیه‌های آن، این گونه باشد و تعداد ابیات آن از پانزده بیت بیشتر شود، **قصیده** نام دارد.^۲

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

در قصیده‌ای که خواندید، بخش‌های زیر دیده می‌شود:
مطلع: بیت نخستِ قصیده، مطلع نامیده می‌شود. مطلع، آغاز سخن است و شاعر

۱ - معنی مصراج: چشممان با مردمک سیاه، حیله‌گری می‌کند و آدمی را می‌فریبد.

۲ - قآنی 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 سیصد و سی و هفت بیت است و گمان می‌رود بلندترین قصیده‌ی زبان فارسی باشد.

می کوشد تا لفظ و معنی آن جذاب و دلنشیں باشد تا مخاطب را به خواندن شعر یا شنیدن آن برانگیزد.

تغُّل : در بیت اول تا هشتم شعری که خواندی، دقّت کنید. این ایات 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، «تغَّل» می‌نامند. محتوای تغُّل در قصیده‌های فارسی، عشق، یاد جوانی، وصف طبیعت و... است.

تخلّص : شما در درس اول 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 ایات قبلی و بعدی بیابید. با اندکی تأمل در می‌باید که شاعر به یاری این بیت، تغُّل قصیده را به تنہ‌ی اصلی آن – که مقصود اصلی است – پیوند زده است. این بیت که شاعر به وسیله‌ی آن از مقدمه رهایی می‌بادد و به اصل گفتار می‌پردازد، «تخلّص» نام دارد. زیباترین تخلّص، تخلّص یک بیتی است؛ زیرا از ایجاد بیشتری بهره‌مند است.

تنہی اصلی قصیده : چنان که می‌بینید، شاعر پس از تخلّص به مدح ممدوح پرداخته و در بیت‌های یازدهم تا بیست و سوم 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 عمدۀ ترین مضامین قصیده‌های فارسی است.

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

تجدید مطلع: می‌بینید که مطلع قصیده، مُصرَّع است. حال اگر در میان قصیده‌ای بیتی مُصرَّع باید، 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 فایلهای قبلی استفاده کند. **خاقانی شروانی** و **سعدی شیرازی** در بعضی از قصاید خود، تجدید مطلع کرده‌اند.

خاقانی در قصیده‌ای با مطلع :

عشق بیفسرد پا بر نَمَطِ کبریا بُرد به دست نخست، هستی ما را ز ما^۱
سه بار تجدید مطلع کرده و سعدی در قصیده‌ای با مطلع :
به هیچ یار مده خاطر و به هیچ دیار که بر و بحر فراخ است و آدمی بسیار
یک بار تجدید مطلع کرده است.

توجه : بخش‌هایی نظیر تغزل، تخلص، تجدید مطلع و شریطه تنها در بعضی از قصاید دیده می‌شود.

مقطوع: بیت آخر قصیده، مقطع نام دارد؛ پس، بیت «به هر جشن نو...» مقطع قصیده‌ای است که خواندید. مقطع برای شاعر موجب حسن ختم است؛ بنابراین، در انتخاب لفظ و معنی آن منتهای کوشش خود را به کار می‌برد.
معمولًاً شاعر، تخلص (نام شعری) خود را در مقطع قصیده می‌آورد.

۱ - 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 مصraig اول و مصraig های زوج آن هم قافیه‌اند و تعداد ایيات آن از پائزده بیت بیشتر است.

قصیده‌های مধی معمولاً چهار بخش دارند:

الف – **تَغْزُل**: مقدمه‌ی قصیده است با مضامینی چون عشق، یاد جوانی و وصف طبیعت.

ب – **تَخْلُص**: رابط میان مقدمه و تنہی اصلی قصیده است.

پ – **تنہی اصلی**: مقصود اصلی شاعر است با محتوایی چون مدح، رثا، پند و اندرز، عرفان، حکمت و

ت – **شَرِيْطه و دعا** : شامل دعا برای جاودانه بودن ممدوح است و در پایان قصیده و در جواب جملاتی شرطی می‌آید.

مطلع، بیت اول قصیده و مقطع، بیت آخر آن است.

تجدید مطلع : آوردن یتی مُصرَع در انتای قصیده است برای انتقال از موضوعی به موضوع دیگر و طولانی ساختن قصیده.

تخلص یا نام شعری شاعر معمولاً در پایان قصیده می‌آید.

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



شیراز، آرامگاه حافظ

غزل

به مرگان سیه کردی هزاران رخنه در دینم
بیا کز چشم بیمارت هزاران درد بر چینم^۱
الا ای همنشین دل که یارانت برفت از یاد
مرا روزی مباد آن دم که بی یاد تو بنشینم
جهان پیر است و بی بنیاد، از این فرهادکش فریاد
که کرد افسون و نیرنگش ملول از جان شیرینم
زتاب آتش دوری، شدم غرق عرق چون گل
بیار ای باد شبگیری نسیمی زان عرق چینم

۱ - درد بر چینم : تیمارداری کردن؛ درد چشم را از آن خود ساختن یا به تعبیری لطیف تر، مستی چشم را برگرفتن و از آن خود ساختن.

جهانِ فانی و باقی، فَدای شاهد و ساقی

که سلطانی عالم را طفیل عشق می‌بینم

اگر بر جای من غیری گزیند دوست، حاکم اوست

حرام باد اگر من جان، به جای دوست بگزینم

صبح الخیر زد بلبل، کجایی ساقیا برخیز

که غوغای 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 اما از نظر محتوا و تعداد بیت‌ها با قصیده تفاوت دارد. این قالب که محتوایی عاشقانه دارد و تعداد ایيات آن همواره بیش از پنج

بیت است،^۱ غزل نام دارد. همانند قصیده، بیت آغاز این نوع شعر را «مطلع» و بیت پایانی آن را «مقطع» می‌گوییم. غزل در قرن ششم هـ. 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 اما 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 معبد و معشوق راستین بیان می‌کنند. از ماندن در حصار تنگ وابستگی‌ها می‌نالند و ضمن

ستایش رندی و آزادگی و بی‌تعلقی، بزرگ‌ترین مانع رسیدن به حقیقت را خودپرسی می‌دانند. غزل عاشقانه را سعدی و غزل عارفانه را مولانا جلال الدین به اوج می‌رسانند اما با

ظهور حافظ که سرآمد غزل‌سرايان شعر فارسي است، غزل محتوایی نو می‌یابد؛ یعنی، او

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

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

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

غزل : شعری است حداقل در پنج بیت که مصراع اول و مصراع‌های زوج آن هم قافیه‌اند. درون مایه‌ی غزل عشق، عرفان یا آمیزه‌ای از این دو است اماً 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 غزل‌سرايان برتر گذشته و رهی معیری و شهریار از غزل‌سرايان مشهور معاصرند.

خودآزمایی

- ۱ – قصاید مدحی از چه بخش‌هایی تشکیل می‌شود؟
- ۲ – تفاوت اصطلاح «تخلص» در قصیده و غزل را توضیح دهید.
- ۳ – عمدترين مضامين قصیده‌های فارسی را بیان کنيد.
- ۴ – قالب قصیده و غزل را از دید محتوا با هم مقایسه کنيد.
- ۵ – تفاوت محتوایی غزل‌های سنتی را با غزل‌های پس از مشروطه بنویسید.
- ۶ – با مراجعه به کتاب ادبیات سال دوم شعر «باغ عشق» و «در کوچه سار شب» را از دید قالب و محتوا با هم مقایسه کنيد.

قطعه

رسید از دست مخدومی به دستم
که از بوی دلاویز تو مستم؟
ولیکن مدّتی با گل نشستم
و گرنه من همان خاکم که هستم
«سعدی»

گلی خوشبوی در حمام روزی
بدو گفتم که مشکی یا عبیری؟
بگفتامن گلی ناچیز بودم
کمال همنشین بر من اثر کرد

به قافیه‌های شعری که خواندید، دقّت کنید؛ این شعر از نظر قافیه با قصیده چه تفاوتی دارد؟ چنان که 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. ایات قطعه حداقل «دو بیت» است و قافیه‌ها معمولاً در پایان مصراع‌های زوج می‌آید.^۱

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

۱ – یادآوری: قطعه‌ی مصروع نیز در دیوان سنایی و ابن یمین دیده می‌شود.

قطعه : شعری است حداقل در دو بیت که معمولاً مطلع آن مصرع نیست و مصرع‌های زوج آن هم قافیه‌اند. 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 قطعه‌سرايان مشهورند.



ترجیع بند

وَهُوَ كَهْ شَمَايِلَتْ چَهْ نِيَكُوست
هَر سَرُو سَهِيْ كَهْ بَر لَبْ جَوَسْت
كَهْ فَرَقْ كَنْدَ كَهْ مَاهْ يَا اوَسْت؟
نَهْ بَاغْ اَرَمْ كَهْ بَاغْ مِينَوَسْت
دَرْ گَرْدَنْ دِيدَهِيْ بَلاجَوَسْت
كَانَدَرْ پَيْ اوْ مَرُو كَهْ بَدَخُوَسْت
اَيْنْ شَرَطْ وَفَأُبُودَ كَهْ بَىْ دَوَسْت

اَيْ سَرُو بَلَنْدَ قَامَتْ دَوَسْت
دَرْ پَايِ لَطَافَتْ تَوْ مِيرَاد
مَهْ بَارَهْ بَهْ بَامْ اَغْرِبَرَآيَد
آنْ خَرْمَنْ گَلْ، نَهْ گَلْ كَهْ بَاغْ اَسْت
خَونْ دَلْ عَاشَقَانْ مِشَتَاق
بَسِيَارْ مَلَامَتْمَ بَكَرَنَد
اَيْ سَخَتْ دَلَانْ سَسَتْ پَيَمَانْ

بنشینم و صبر پیش گیرم
دباله‌ی کار خویش گیرم

چشمت به کرشمه، چشم بندی
کز چشم بدت رسد گزندی
در تو رسداه دردمندی
بر روی چو آتشت سپندی
عاقل نشود به هیچ پندی
زیباست ولی نه هر بلندی
من بعد بر آن سرم که چندی

بنشینم و صبر پیش گیرم
دباله‌ی کار خویش گیرم

یا سبزه به گرد چشم‌هی نوش
من سرو ندیده‌ام، قباپوش
می‌آیی و می‌روم من از هوش
پسته، دهن تو گفت : خاموش
بنشین و صبور باش و مخروش
عیبم مکن اَبراؤرم جوش
وانگه به ضرورت از بُن گوش

بنشینم و صبر پیش گیرم
دباله‌ی 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 مُصرع یک‌سانی با قافیه‌ای مستقل آن‌ها را به هم
پیوسته است. شما پیش از این با قصیده و غزل آشنایی شده‌اید، هر یک از بخش‌های شعری که
خواندید، از نظر قافیه، محتوا و تعداد ایات همانند یا مشابه کدام یک از آن دو است؟

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

ای زلف تو هر خمی، کمندی
مخرام بدین صفت مبادا
ای آینه، ایمنی که ناگاه
یا چهره بپوش یا بسوzan
دیوانه‌ی عشقت ای پری روی
ای سرو به قامتش چه مانی
یک چند به خیره عمر بگذشت

آن برگ گل است یا بناگوش
من ماه ندیده‌ام، کُلَه‌دار
زان رفتن و آمدن چه گویم
روزی دهنی به خنده بگشاد
یاران به نصیحتم چه گویند
ای خام، من این چنین برآتش
تا جَهد بود به جان بکوشم

می‌گوییم. ترجیع بند غزل‌هایی است با قافیه‌های مختلف که بیت یک سان مُصرّعی 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.

ترجیع بند از قالب‌های خاص شعر فارسی است و قدیمی‌ترین نمونه‌ی آن را فرخی‌سیستانی 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 ما یه‌ی ترجیع بند‌های معروف فارسی مدح و ستایش و عشق و عرفان است.

زیباترین ترجیع بند‌های شعر فارسی از سعدی و هاتف اصفهانی است که اوّلی عاشقانه و دومی عارفانه سروده است. ترجیع بندی که در آغاز درس آمده، بند‌هایی از ترجیع بند سعدی است.

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

ترجیع بند خاص شعر فارسی است و درون ما یه‌هایی چون، مدح، عشق و عرفان دارد.

قدیم‌ترین ترجیع بند از فرخی‌سیستانی و زیباترین آن‌ها از سعدی (قرن ۷) و هاتف اصفهانی است.

یکی از شرط‌های زیبایی ترجیع بند 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
بی نفح صور، خاسته تا عرش اعظم است
گویا طلوع می کند از مغرب آفتاب
کاشوب در تمامی ذرّات عالم است
گر خوانمش قیامت دنیا، بعید نیست
این رستخیز عام که نامش محرم است
دربارگاه قدس که جای ملال نیست
سرهای قدسیان همه بر زانوی غم است
جن و ملک بر آدمیان نوحه می کند
گویا عزای اشرف اولاد آدم است
خورشید آسمان و زمین، نور مشرقین
پرورددهی کنار رسول خدا، حسین
کاش آن زمان سُرآدق^۱ گردون نگون شدی
وین خرگه بلند ستون، بیستون شدی
کاش آن زمان درآمدی از کوه تا به کوه
سیل سیه که روی زمین قیرگون شدی

۱ - سُرآدق : 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 حَسْر

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 سر برنه 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 محمولشان داشت جبرئیل

گشتند بی عماری و محمل، شتر سوار

وانگه ز کوفه، خیل آل روبه شام کرد

نوعی که عقل گفت: قیامت قیام کرد

شعری را که خواندید با ترجیع بندهای درس قبل مقایسه کنید؛ چه تفاوتی با هم

دارند؟ بیت مصروعی که در میان بخش‌های این شعر آمده، متفاوت و نامکرر است. فرق

اساسی این شعر با ترجیع بند همین است. درون مایه‌ی بخش‌ها تقریباً همانند ترجیع بند است؛

یعنی؛ مضامینی از قبیل رثا، مدح و عشق را دربردارد.

این شعر از نظر قافیه با ترجیع بند فرقی ندارد و مانند آن، از بخش‌های مختلف پدید

آمده است. شمار بخش‌ها نامعین و به اختیار شاعر است.

این نوع شعر را **ترکیب بند** گویند. قدیمی‌ترین ترکیب بند از قطران تبریزی، شاعر قرن پنجم ه.ق. است.

جمال الدین عبدالرزاق اصفهانی، وحشی بافقی و محتمم کاشانی نیز از سرایندگان بنام ترکیب بند به شمار می‌روند. بخش‌هایی از ترکیب بند محتمم کاشانی را در آغاز درس خوانید.

ترکیب بند: شعری است چند بخشی که هر بخش آن از نظر قافیه و درون مایه همانند قصیده یا غزل است. این بخش‌ها را بیت مصرع متفاوت و نامکرری به هم می‌پوندد. قدیم‌ترین ترکیب بند از قطران تبریزی است. جمال الدین عبدالرزاق اصفهانی، محتمم کاشانی و وحشی بافقی از سرایندگان مشهور این قالب‌اند.

خودآزمایی

- ۱ – علّت نام‌گذاری قطعه را بنویسید.
- ۲ – موضوع‌های رایج قالب قطعه را بیان کنید.
- ۳ – شعر «متاع جوانی» ادبیات سال اول را از دید قالب و موضوع بررسی کنید.
- ۴ – تفاوت قالب ترجیع بند با قالب غزل را توضیح دهید.
- ۵ – قالب ترکیب بند چه تفاوتی با قالب ترجیع بند 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 مثل پیرهن رنگر زان است
دهقان به تعجب سرانگشت گزان است
کاندر چمن و باع، نه گل ماند و نه گلنار

* * *

طاوس بهاری را دنبال بکندند
پرُش ببریدند و به کنجی بفکندند
خسته به میان باع، به زاریش پسندند
با او نه نشینند و نه گویند و نه خندند
وین پرنگارینش بر او باز بندند
تا آذر مه بگزرد، آید سپس آزار
«منوچهری»

شعری که خواندید، از چند بخش پدید آمده است؟
آیا قافیه‌ی هر دو بخش آن یکی است؟
شمار مصraigها در هر بخش چگونه است؟
به آخرین مصraig هر بخش توجه 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 مصraig‌های یک بخش به جز مصraig آخر هم قافیه‌اند. شمار مصraig‌های هر بخش با

بخش‌های دیگر متساوی است و معمولاً هر بخش سه تا شش مصراع دارد. مصراع آخر تمام بندها هم قافیه است. این گونه شعر را **مسّمط** می‌نامند.

در مسمّط، هر بخش را یک **رشته** و مصراع آخر را **بند** گویند. بند، حلقه‌ی ارتباط همه‌ی رشته‌ها به یک دیگر است. شمار رشته‌های مسمّط نامعین و به اختیار شاعر است. بنیان‌گذار **مسّمط** «منوچهری دامغانی»، شاعر قرن پنجم است و از زمان او به بعد، این گونه شعر کم و بیش در دوره‌های مختلف مورد توجه شاعران قرار گرفته است. درون مایه‌ی مسمّط غالباً **تعزّل و مدح، اشعار سیاسی، ملی و میهنی** است. منوچهری و قآلی شاعران برگزیده در عرصه‌ی مسمّط سرایی‌اند.

رشته‌هایی از یک **مسّمط** قآلی، شاعر قرن سیزدهم

بنفسه رُسته از زمین به طرف جویبارها و یا گسسته حور عین، زلف خویش تارها
زنگ اگر ندیده‌ای چه سان جهد شرارها به برگ‌های لاله بین، میان لاله‌زارها
که چون شراره‌ی جهد زنگ کوهسارها^۱

* * *

در این بهار هر کسی هوای راغ دارد به یاد باغ طلعتی، هوای باغ دارد
به تیره شب ز جام می، به کف آیاغ^۲ دارد همین دل من است و بس که درد و داغ دارد
جگر چو لاله پر ز خون، ز عشق گل‌عذارها

* * *

مسّمط تضمینی

من ندانستم از اول که تو بی‌مهر و وفایی عهد نابستن از آن به که بیندی و نپایی
دوستان عیب کنندم که چرا دل به تو دادم باید اول به تو گفتن که چنین خوب‌چرایی
دو بیتی‌ای که خواندید، بیت‌های اول و دوم غزلی است که پیش از این با آن آشنا

۱ - مصراع‌های این بند تماماً قافیه‌ای یکسان دارند و مصراع آخر در بند‌های بعدی، قافیه‌ای همانند بند اول دارد.

۲ - آیاغ : جام و پیاله‌ی شراب

شده‌اید. اینک به مسمّطی از استاد شهریار توجه کنید.
ای که از کلک هنر، نقش دل انگیز خدایی
حیف باشد مه من، کاین همه از مهر جدایی
گفته بودی جگرم خون نکنی باز کجایی
«من ندانستم از اول که تو بی مهر و وفاوی
عهد نابستن از آن به که بندی و نپایی»

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

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

اشکم شود از هر مرده چون سیل روانه
تا کی به تمّای وصال تو یگانه
خواهد به سرآید شب هجران تو یانه؟
«ای تیر غمت را دل عشاق نشانه
جمعی به تو مشغول و تو غایب زمانه»^۱

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

درون مایه‌ی مسمّط تقریباً همانند قصیده و بیان‌گذار آن منوچهری دامغانی است. قالانی، شاعر قرن سیزدهم، نیز مسمّط‌های زیبایی سروده است. مسمّط تضمینی، مسمّطی 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 مسمّط می‌آورد و تعداد رشته‌ها، تابع تعداد بیت‌های غزل است.

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

مثنوی

دریای زجوش نانشسته
چون او همه، واقعه رسیده
رفتی به طوف کوی آن ماه
با هیچ سخن نداشت میلی
نشنودی و پاسخش ندادی
با باد صبا خطاپ کردی
در دامن زلف لیلی اویز
برخاک ره او فتاده توست
با خاک زمین غم تو گوید
پروانه‌ی خویش را مرنجان
هم مرهم و هم جراحت دل
از وی قدری به من رسانی
«نظمی»

مجنون غریب دلشکسته
یاری دو سه داشت دل رمیده
با آن دو سه یار هر سحرگاه
بیرون زحساب نام لیلی
هر کس که جز این سخن گشادی
وانگه مژه را پرآب کردی
کای باد صبا به صبح برخیز
گو آن که به باد داده تی توست
از باد صبا دم تو جوید
ای شمع نهان خانه‌ی جان
ای درد و غم تو راحت دل
قند است لب تو، گرتوانی

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 اما هر بیت مُصرّع 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 خاص زبان فارسی است و در همه‌ی ادوار از آن استفاده می‌شده است. «کلیله و دمنه‌ی منظوم رودکی» و «آفرین نامه»‌ی ابوشکور بلخی از اولین مثنوی‌های شعر فارسی دری است.

درون مایه‌ی مثنوی

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



ائز محمد باقر آقامیری

تقسیم کرده‌اند :

- ۱ - حماسی و تاریخی، مانند : شاهنامه‌ی فردوسی و اسکندرنامه‌ی نظامی گجه‌ای.
- ۲ - اخلاقی و تعلیمی، مانند : بوستان سعدی.
- ۳ - عاشقانه و بزمی، مانند : خسرو و شیرین نظامی و ویس و رامین فخر الدین اسعد.
- ۴ - عارفانه، مانند : مثنوی مولوی، حدیقه‌الحقیقه‌ی سنایی و منطق الطیر عطار.

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

خودآزمایی

- ۱ - «رشته» در ترجیع بند چه تفاوتی با رشته در قالب مسمّط دارد؟
- ۲ - پدیدآورنده‌ی قالب مسمّط کیست؟
- ۳ - قالب مسمّط تضمینی را توضیح دهید.
- ۴ - کدام قالب برای بیان داستان‌ها و مطالب طولانی مناسب‌تر است چرا؟
- ۵ - انواع مثنوی از دید محتوا را بنویسید.
- ۶ - شعر «با تو یاد هیچ کس نبود روا» و «مرغ گرفتار» از ادبیات سال اول را از دید قالب و محتوا با هم مقایسه کنید.



نیشابور، آرامگاه خیام

رباعی

تا بر گل و سبزه تکیه جایی بزنیم
آخر کم از آن که دست و پایی بزنیم
«عطار»

وقت است که در بر آشنایی بزنیم
زان پیش که دست و پا فروبندد مرگ

* * *

یا این ره دور را رسیدن بودی
چون سبزه امید بر دمیدن بودی
«خیام»

ای کاش که جای آرمیدن بودی
کاش از پس صدهزار سال از دل خاک

* * *

زین تجربه دیده‌ای، خرد پروردی
بر دامن همت ننشیند گردی
«بابا افضل کاشانی»

مردی باید، بلند همت مردی
کاو را به تصرف اندر این عالم خاک

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

به رباعی اول دقّت کنید؛ قافیه‌ی آن چگونه است؟ مصraig اول، دوم و چهارم رباعی هم قافیه‌اند و مصraig سوم، در شعر برخی از دوره‌ها بی‌قافیه است. رباعی در زبان فارسی به وزن‌های مختلفی سروده شده است. پیام اصلی شاعر، معمولاً در مصraig آخر رباعی می‌آید و سه مصraig دیگر مقدمه‌ی 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.

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

رباعی از مناسب‌ترین قالب‌ها برای ثبت لحظه‌های زودگذر شاعرانه است^۱.

۱ - «نُزْهَةُ الْمَجَالِسِ» تأليف جمال خليل شروانی که به کوشش دکتر محمد امین ریاحی چاپ شده، گنجینه‌ی ارشمندی است که حدود چهارهزار رباعی را دربر می‌گیرد. دانش‌آموزان برای آشنایی بیش‌تر با «رباعی» می‌توانند به این کتاب مراجعه کنند.

رباعی: شعری چهار مصraigی است که مصraig سوم آن معمولاً قافیه ندارد. درون مایه‌ی 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 خاص زبان فارسی است و خیام، عطّار، مولوی و بابا‌فضل سرایندگان نامدار رباعی‌اند.

دو بیتی

به صحرابنگرم، صحراته وینم	به دریابنگرم دریاته وینم
به هر جابنگرم کوه و در و دشت	نشان از قامت رعناته وینم
*	*
خوش‌آنون که سودای ته دیرند	که سر پیوسته در پای ته دیرند
به دل دِیْرُم تمنای کسانی	که اندر دل تمنای ته دِیرَند
*	*
ته دوری از بَرُم دل در برم نیست	هوای دیگری اندر سرم نیست
به جانِ دلبرم کز هر دو عالم	تمنای دگر جز دلبرم نیست
«بابا طاهر»	

به هر یک از شعرهایی که خواندید، «دو بیتی» می‌گویند؛ زیرا همیشه شامل دو بیت است. قافیه‌ی دو بیتی چگونه است؟ آیا با رباعی تفاوت دارد؟ قافیه‌ی دو بیتی در پایان مصraig اول، دوّم و چهارم می‌آید؛ یعنی، همانند رباعی است و از نظر قافیه با آن فرقی ندارد. دو بیتی اول این درس را از نظر وزن با رباعی اول درس پیشین مقایسه کنید. چه نتیجه‌ای می‌گیرید؟ اگر با دقت به یک رباعی و یک دو بیتی گوش دهیم، در می‌یابیم که «وزن»

آن‌ها با هم تفاوت دارد و تنها راه شناخت دویستی از رباعی نیز توجه به وزن آن‌ها است.
 توجه: اگر توانستید از طریق وزن که گوش شما آن را احساس می‌کند دویستی را از رباعی باز شناسید، بدانید که دویستی با یک «هجای کوتاه» و رباعی با یک «هجای بلند» آغاز می‌شود. مقصود این است که اگر کلمه‌ی اول هر دویستی را بخشن کنید، بخش اول آن کلمه، یک صامت با یک مصوت کوتاه خواهد بود. برای نمونه، مصراع «خوشا آون» که سودای ته دیرند» را در نظر بگیرید. واژه‌ی اول این مصراع «خوشا» است. خوشا را بخشن کنید؛ «خُ» و «شا» دو بخش یا دو هجای این واژه‌اند. بخش اول «خُ» است که یک صامت (خ) + یک مصوت کوتاه (ء) است.

دویستی را در فارسی «ترانه» هم می‌گویند.

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

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

تو از من بی خبر من از تو بی تاب	نمی‌آیی مرا یک شب تو در خواب	لب من تشهنه و لعل تو سیراب
---------------------------------	------------------------------	----------------------------

* * *

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

* * *

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

دوبیتی: شعری است مشتمل بر دو بیت که گاه مصراع سوم آن قافیه ندارد. بیشتر درون مایه‌ای عاشقانه و عارفانه دارد و رایج‌ترین قالب در میان روستاییان است. باباطاهر و فایز معروف‌ترین شاعران دوبیتی گو هستند. دوبیتی وزنی خاص دارد و از این نظر با رباعی متفاوت است.



چهارپاره

بلم آرام چون قویی، سبکبار
به نخلستان ساحل، قرص خورشید

*

شفق بازی کنان در جنبش باد
به دشت پرشقايق، باد سرمست

*

بلم می‌راند و جانش در بلم بود
گرفتار دل و بیمار غم بود...
«فریدون تولّی»

جوان پارو زنان بر سینه‌ی موج
صدا سرداده مسکین در ره باد

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

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

خودآزمایی

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

مُستَزَاد

پادشاست
چون گداست
یا بهشت
بی صفات
یا شنفت
بی حیاست
خاصته
بَدْ آداست
درد من
بی دواست

«مهدی اخوان ثالث»

هر که گدای در مُشكوی^۱ توست
شَه که به همسایگیِ کوی توست
باغ جهان موسام اردیبهشت
گرنه ثناخوان گلِ روی توست
نرگس گلزار جنان هر که گفت
این که چو چشمان بی آهوی توست
سر و شنیدم که قد آراسته
مدعی قامت دل جوی توست
رحم کن ای دیده رخ زرد من
گرنه امیدیش به داروی توست

به شعری که خواندید، دقّت کنید. همان طور که می‌بینید، در پایان هر مصraig آن کلمه یا کلماتی افزوده شده است. این نوع شعر را به سبب همین بخش‌های اضافی، «مُستَزَاد» گویند. کلمه یا کلمه‌های اضافه شده معنی مصraig را کامل می‌کنند. این افزوده‌ها همه وزنی یکسان دارند و با مصraig قبل از خود نیز هم وزن‌اند. با افزودن واژه یا واژه‌هایی به پایان مصraig‌های قطعه، رباعی و غزل می‌توان مستزاد سروود. **قدیمی ترین مستزاد** در **دیوان مسعود سعد** آمده است.

۱ - مُشكوی : قصر، کاخ

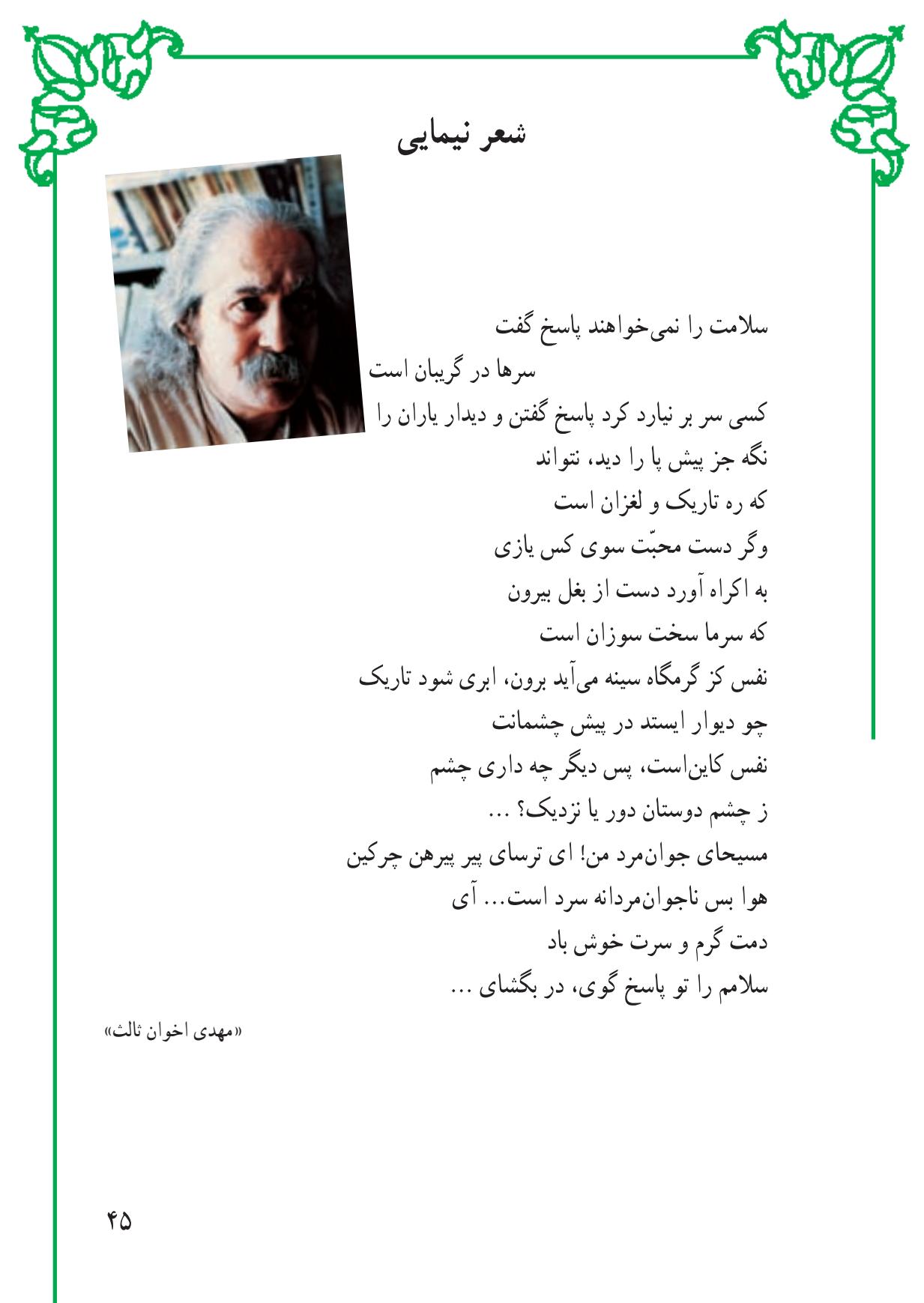
از مسعود سعد

گشته عیان
اندر جهان
چون بوستان

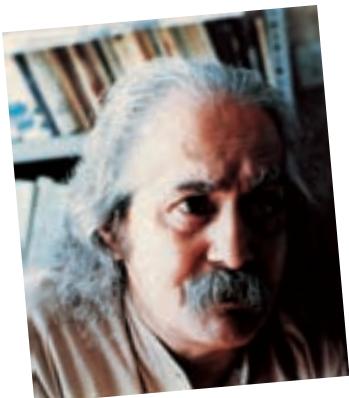
ای کامگار سلطان، انصاف تو به کیهان
مسعود شهریاری، خورشید نامداری
ای اوچ چرخ جایت، گیتی زروی و رایت

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 میهنه باشد. اهمیت مستزاد از آن روست که احتمالاً از منابع الهام نیما در کوتاه و بلند کردن مصraع‌های شعر نو بوده است؛ زیرا این قالب، تنها قالب شعر سنتی است که مصraع‌های آن با هم مساوی نیستند.

مستزاد: شعری است که به آخر هر مصraع آن کلمه یا کلماتی افزوده شود. افزوده‌ها معنی مصraع 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 توجه شاعران بوده است. اهمیت مستزاد از آن روست که در پیدایش شعر نیمایی اثر داشته است.



شعر نیمايی



سلامت را نمی خواهند پاسخ گفت
سرها در گربیان 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
و گر دست محبت سوی کس یازی
به اکراه آورد دست از بغل بیرون
که سرما سخت سوزان است
نفس کز گرمگاه سینه می آید برون، ابری شود تاریک
چو دیوار ایستد در پیش چشمانت
نفس کاین است، پس دیگر چه داری چشم
ز چشم دوستان دور یا نزدیک؟ ...
مسیحای جوان مرد من! ای ترسای پیر پیرهن چرکین
هوا بس ناجوان مردانه سرد است ... آی
دمت گرم و سرت خوش باد
سلامم را تو پاسخ گوی، در بگشای ...

«مهدی اخوان ثالث»

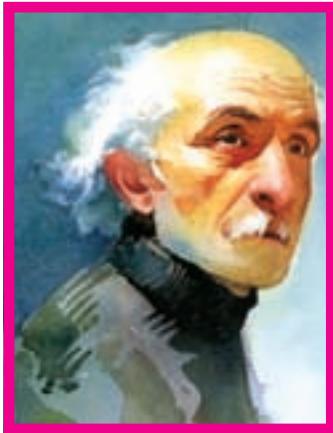
به مصراج اول تا سوم شعری که خواندید، دقّت کنید؛ آیا مصراج‌ها از نظر طول مساوی‌اند؟ چنان که می‌بینید، این شعر برخلاف شعرهایی که پیش از این با آن‌ها آشنا شده‌اید، از مصراج‌هایی هم اندازه پدید نیامده است. مقصود از مصراج‌های هم اندازه، مصراج‌هایی است که شمار هجاهای در آن‌ها یکسان است. قالب‌هایی را که پیش از این با آن‌ها آشنا شده‌اید «شعر سنتی» می‌خوانند و شعری که نمونه‌ای از آن در آغاز درس آمده «شعر نیمایی» است.

بار دیگر مصراج اول تا سوم را بخوانید. آیا قافیه‌ای در پایان آن‌ها آمده است؟ قافیه در شعر نیمایی برخلاف شعر سنتی الزامی نیست؛ بنابراین، شاعر هرجا که بیان خود را نیازمند واژه‌های هم قافیه می‌بیند، از آن استفاده می‌کند. برای نمونه، در شعری که خواندید به پایان مصراج‌های دوم، پنجم و هشتم دقّت کنید. واژه‌های «گریبان، لغزان و سوزان» کلمات قافیه‌اند و ظهرور 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 سنتی موزون است؛ یعنی، وزن و آهنگ آن با گوش احساس می‌شود اما در این نوع شعر به سبب آن که مصراج‌ها از نظر امتداد برابر نیستند و وجود قافیه نیز الزامی نیست، دریافت و احساس وزن به دقّت بیشتری نیاز دارد.

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

مبتكر و پدیدآورنده‌ی شعر نیمایی، علی اسفندیاری مشهور به «نیمایوشیج» است که با انتشار شعر «افسانه» در سال ۱۳۰۱ ه. ش. اوّلین گام جدی را در این راه برداشت. شعر نیمایی با وجود مخالفت‌ها، توانست در زبان فارسی جای خوبی را باز کند و اکنون پس از هفتاد سال، در کنار شعر هزارساله‌ی سنتی 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 شب تاب
نیست یک دم شکند خواب به چشم کس ولیک
غم این خفته‌ی چند
خواب در چشم ترم می‌شکند.
نگران با من استاده 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 شاسخاران پر از گیلاس
آن خانه‌های تکیه داده در حفاظ سبز پیچک‌ها به یک دیگر
آن بام‌های بادبادک‌های بازیگوش
آن کوچه‌های گیج از عطر افقی‌ها

از سه را ب سپهری

آب را گل نکنیم

در فرودست انگار، کفتری می خورد آب

یا که در بیشه دور، سیره ای پر می شوید

یا در آبادی، کوزه ای پُر می گردد

آب را گل نکنیم

شاید این آب روان می رود پای سپیداری، تا فرو شوید اندوه دلی.

شعر نیمایی : شعری است با مصراع های 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، فروغ فرخزاد و سه را ب سپهری از برگزیدگان شعر نیمایی اند.

خود آزمایی

۱- قالب مستزاد چگونه پدید می آید؟

۲- اهمیت قالب مستزاد در چیست، چرا؟

۳- وزن و قافیه در شعر سنتی و نیمایی چه جایگاهی دارد؟

۴- در مورد مضمون شعر نیمایی توضیح دهید.

۵- شعر «همای رحمت» و «پشت دریاها» از ادبیات سال دوم را از نظر قالب و درونمایه با هم مقایسه کنید.

بخش سوم

بيان



درس ۸

تشبیه

(۱) **دان اچو طبله‌ی عطار** است خاموش و هنرمنای.

«گلستان سعدی»

(۲) **بلم آرام چون قویی، سبکبار**

به نرمی بر سر کارون همی رفت
«تولّی»

(۳) **دل ما به دور رویت ز چمن فراغ دارد**

که چو سرو پای بند است و چو لاله داغ دارد
«حافظ»

(۴) **روز چو شمعی** به شب، زود رو و سرفراز

شب چو چراغی به روز، کاسته و نیماتاب
«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 اول را با دقّت بخوانید و بکوشید به سؤال‌های زیر پاسخ دهید.

۱ - میان «دان» و «طبله‌ی عطار» چه رابطه‌ای احساس می‌کنید؟

۲ - مقصود سعدی از این پیوند چیست؟

۳ - خصوصیت مشترکی که سبب پیوند واژه‌ی «دان» و ترکیب «طبله‌ی عطار»

می‌شود، چیست؟

۴ - این خصوصیت مشترک در کدام واژه بارزتر و مشخص‌تر است؟

۵ - کدام واژه نشانگر ارتباط «данا» و «طبله‌ی عطار» است؟

سعدی دو ویژگی انسان دانا را در خور توجه می‌داند؛ «خاموشی و هنرنمایی» اما این دو صفت در انسان دانا عینی و محسوس نیست. از این رو، سعدی در عالم خیال خویش، چیزی را جست‌وجو می‌کند که بارزترین صفات‌های آن «خاموشی و هنرنمایی» باشد و این چیزی جز «طبله‌ی عطار» نیست؛ زیرا هرگز صدایی از آن شنیده نمی‌شود و همواره خاموش است. از طرف دیگر، محتوای آن، درمان دردهاست و خوشبوی کننده‌ی مسام‌ها و از این رو «هنرنمایی» است. سعدی پس از یافتن «طبله‌ی عطار» میان آن و دانا ادعای 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 ادعای 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 اما 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 **مشبه** می‌خوانیم؛ زیرا به «قو» مانند شده است. «قو» را **مشبه به** می‌گوییم؛ زیرا «بلم» به آن «تشبیه» شده است.

«آرام رفتن» بر روی آب، ویژگی مشترک مشبه و مشبه به است؛ از این رو **وجه شبه** نام دارد و واژه‌ی **چون** که پیوند شباهت را میان مشبه و مشبه به نشان می‌دهد، **ادات تشبیه** نام می‌گیرد.

* به مصراج دوم بیت سوم دقّت کنید.

دل ما به دور رویت زچمن فراغ دارد

که چو سروپای بند است و چو لاله داغ دارد

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

در مصراع دوم، «دل» به دو چیز تشبيه شده است؛ نخست، شاعر آن را در پای بندی به سرو مانند کرده است. او از میان خصوصیات بارز سرو، ویژگی‌ای را ذکر می‌کند که مشبّه (دل) نیز بتواند صاحب آن باشد و گرنم مشبّه به (سره) ویژگی‌های بارز دیگری نیز دارد که از جمله می‌توان به راست قامتی و سر سبزی مداوم اشاره کرد. راز زیبایی تشبيه نیز در همین نکته است. تشبيه دیگر، ادعای همانندی میان دل (مشبّه) و لاله (مشبّه به) است. این شباهت با واژه‌ی «چو» بیان شده که ادات تشبيه است. از نظر شاعر، صفت بارز «لاله» در این تشبيه «داشتن داغ» است که به شکل لکه‌ای تیره رنگ بر گلبرگ‌های آن دیده می‌شود. او با ذکر وجه شبه، مقصود خویش را – که بیان حال مشبّه باشد، – دقیق‌تر و بهتر بیان کرده است؛ زیرا اگر وجه شبه ذکر نمی‌شد، ممکن بود مخاطب وجه شبهی دیگر، – مثلاً سرخ‌رنگی دل و لاله – را سبب تشبيه بداند. غرض شاعر از این دو تشبيه، 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 می‌سرايد:

روز چو شمعی به شب، زود رو و سرفراز

شب چو چراغی به صبح، کاسته و نیماتاب

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 دوم، شب به چراغی تشبيه 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 نیماتب» است.

شب به هنگام سپیده دم، دیگر تواني ندارد و از نظر شاعر بهترین چیزی که می‌تواند حال آن را برای مخاطب بیان کند، چراغی افروخته به روز است. شب «مشبّه»، چراغ «مشبّه به»، چو «ادات تشبيه» و کاسته و نیماتب «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 تشبيه رو به رو هستيم. در مصراج اوّل، «جان» به «آينه» تشبيه شده است. «چون» ادات تشبيه و «نقش چيزی را در دل گرفتن» وجه شبه است. مقصود شاعر از اين تشبيه، اين است که آن چه او درباره‌ی مشبّه (جان) ادعّا می‌کند ممکن است. او ادعّا کرده که جان (مشبّه) نقش محظوظ را در دل گرفته است. برای آن که اين ادعّا با انکار مخاطب رو به رو نشود، مشبّه را در داشتن چنین حالی به آينه تشبيه می‌کند؛ زира بازترین ويزگي آينه همين است که تصویر چيزها را در خود نمایان می‌کند و گويي نقش آن‌ها را در دل می‌گيرد. علاوه بر اين، با تشبيه جان به آينه آن را محسوس می‌سازد و درک آن را برای خواننده ساده‌تر می‌کند.

در مصراج دوم، شاعر «دل» را در فرو رفتن در زلف معشوق، به شانه مانند کرده است. «چو» ادات تشبيه و بيانگر پيوند شبه است. مقصود شاعر حسی کردن مشبّه (دل) و اثبات ممکن بودن صفتی است که برای آن ادعّا کرده است. شاعر ادعّا کرده که دل او در زلف محظوظ فرو رفته است و برای آن که اين ادعّا را ممکن جلوه دهد، آن را به شانه تشبيه کرده که کارش فرو رفتن در زلف است. اين تشبيه شاعر، ذهن مخاطب را اقناع می‌سازد. غرض دیگری که شاعر از اين تشبيه داشته، اغراق در پيوستگی دل با زلف يار است که اين نيز سبب تخيل و برانگيخته شدن عواطف خواننده می‌شود.

با دقّت در مثال‌هایی که خواندیم، در می‌یابیم که تشبيه چهار پایه دارد : مشبّه، مشبّه به، ادات تشبيه و وجه شبه. مشبّه و مشبّه به را «طرفین تشبيه» می‌نامند و هیچ تشبيه‌ی را نمی‌توان یافت که طرفین تشبيه در آن نباشند. البته گاه مشبّه، به قرينه‌ی لفظی حذف می‌شود؛ يعني، در

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

تشبیه: ادعای همانندی میان دو یا چند چیز است.

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

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

مشبّه به: 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 مشبّه به است.

وجه شبه معمولاً باید در مشبّه به، بارزتر و مشخص‌تر باشد.

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

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

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

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

خودآزمایی

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

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

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

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

مهرم به جان رسید و به عیوق بر شدم
چون شبنم او فتاده بدم پیش آفتاب
«سعدی»

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

۲ - واژه‌ها و ترکیبات زیر، طرفین تشبیه‌اند. برای هر مشبه، مشبه به مناسب انتخاب کنید.

حسود، زندگی، علم، سخن سودمند، باران بهاری، رودخانه، بیمار، چراغ

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

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

۴ - با هر یک از مشبه‌های زیر یک تشبیه بسازید.

شب، کتاب، عشق، دوست

۵ - با هر یک از مشبه به‌های زیر یک تشبیه بسازید.

دریا، آینه روشن، گل سرخ

۶ - با وجهه‌شبیه‌های زیر تشبیه بسازید و طرفین تشبیه را در آن نشان دهید.

بخشنده‌گی، پاکی، زیبایی

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

تشبیه بليغ

(۱) **ايام گل چو عمر به رفتن شتاب کرد**

ساقى به دور باده‌ی گلگون شتاب کن
«حافظ»

(۲) **چودريای خون شد همه دشت و راغ**

جهان چون شب و تيه ها چون چراغ
«فردوسي»

(۳) **كه نى ام کوهم^۱ ز صبر و حلم و داد**

کوه را کى در رباید تند باد
«مولوي»

(۴) **تو سرو جو يباري، تو لاله بهاري**

تو يار غمگساری، تو حور دلربايسى
«فرخى سیستانی»

(۵) دست از مس وجود چو مردان ره بشوی

تاكيميات عشق ببابي و زرشوي
«حافظ»

* به بيت نخست دقت کنيد؛ در مصraig اول آن با تشبيه‌ی رو به رو هستيم که تمام پايه‌هايس ذكر شده‌اند. «ايام گل» مشبه، «عمر» مشبه به، «چو» اادات تشبيه و «رفتن» وجه شبه

۱ - اين بيت از داستان «اخلاص عمل» از مثنوي مولوي است. قهرمان اين داستان و مرجع ضمير «م» در دو واژه‌ی «ني ام و کوهم» على (ع) است.

است. مخاطب از این تشبیه لذت می‌برد؛ زیرا شاعر توانسته است با تصرفی که در طبیعت کرده و پیوند شباhtی که میان آیام گل و عمر پدیدآورده است، گذران روزگار حکمرانی گل را به بهترین شکل تصویر کند و به تعبیر دیگر، حال مشبه را به بهترین صورت نشان دهد اما ذهن مخاطب برای فهم این تشبیه به تلاشی نیازمند نیست؛ زیرا پایه‌های تشبیه همه بیان شده‌اند.

* در شاهد دوم با چهار تشبیه رو به رو هستید. دشت و راغ به دریا، جهان به شب و تیغها به چراغ مانند شده است. شاعر وجه شب را به عمد نیاورده است تا ذهن مخاطب را به تلاش و ادارد که بارزترین صفت مشبه به اوّل (دریابی از خون) را دریابد و آن‌گاه به راز همانندی مشبه و مشبه به — که سرخ‌رنگی است، — بی برد. هرچه این تلاش بیش‌تر باشد، تأثیر تشبیه بیش‌تر و لذت خواننده از این صورت خیال افزون‌تر است. دو تشبیه دیگر نیز این گونه‌اند. در تشبیه دوم، ذهن باید بارزترین صفت شب (مشبه به) 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 لذت 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، تضادی است که در مصراج دوم میان دو وجه شب وجود دارد؛ زیرا اوّلی، تاریکی و دومی، روشنی است و این نیز از اسباب خیال‌انگیزی است و عواطف خواننده را برمی‌انگیزد.

یادآوری این نکته بجایست که ذکر وجه شب، شباht طرفین تشبیه را محدود می‌سازد و مانع تلاش ذهن می‌شود اما حذف آن این امکان را برای ذهن فراهم می‌آورد تا هر نوع شباhtی را میان طرفین جست‌وجو کند و سرانجام بارزترین و مناسب‌ترین آن‌ها را بیابد.

* درمثال سوم، علی (ع) — که مرجع ضمیر متصل «م» است — خود را در صبر، حلم و داد به کوه تشبیه کرده است. علی (ع) مشبه، کوه مشبه به و صبر، حلم و داد وجه شب است. چنان‌که می‌بینید، شاعر ادات تشبیه را حذف کرده است. آیا می‌دانید مقصود وی از این کار چه بوده است؟

غرض اصلی از تشبیه، یک سان 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 مشبه و مشبّه به دو چیز جدا هستند اما 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 مشبه و مشبّه به می‌کاهد. عدم فعالیت ذهن سبب می‌شود تا مخاطب پس از کشف همانندی میان مشبه و مشبّه به، لذت چندانی نبرد؛ زیرا مقدار لذت هنری که از کشف همانندی میان دو پدیده احساس می‌شود، به میزان جست‌وجوی ذهن در این راه بستگی دارد؛ یعنی، تلاش ذهنی بیش‌تر، لذت ادبی بیش‌تری در پی خواهد داشت و تلاش کم، لذت 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 وجه شبه حذف گردیده‌اند. با این کار، اغراق در همسانی و اتحاد مشبه و مشبّه 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 وجه شبه باشد؛ یعنی، فهم این نوع تشبیهات نیازمند تلاش ذهنی دو چندان است. از این‌رو تأثیر بیش‌تری دارد و خواننده از آن‌ها بیش‌تر لذت می‌برد. این نوع تشبیه را بلیغ می‌گویند که رساترین نوع تشبیه است.

* در آخرین مثال به ترکیب «مس وجود» دقت کنید؛ چه پیوندی این دو واژه را به هم اضافه کرده است؟ حق با شمام است. 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» مشبه و «مس» مشبّه است؛ به تعبیر دیگر، این یک تشبیه بلیغ است که در آن، طرفین تشبیه با مصوّت کوتاه «—» (کسره‌ی اضافه) به یک دیگر 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 لذت ادبی بیشتر می‌گردد و بر تأثیر تشبیه می‌افزاید.

حذف ادات تشبیه، ادعای اتحاد و همسانی مشبه و مشبه به را قوت 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 – اسنادی، که در آن «مشبه به» به «مشبه» اسناد داده می‌شود؛ مانند علم نور است.

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

تشبیه بلیغ رساترین، زیباترین و مؤثرترین تشبیهات است.

خودآزمایی

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

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

در شجاعت شیر ریانیستی
در مروت خود که داند کیستی؟
«مولوی»

فراشِ بادِ صبا را گفته تا فرش زمَرَدِین بگسترد و دایه‌ی ابر بهاری را فرموده تا بنات نبات در مهد زمین پرورد.
«سعدي»

لبت تا در لطافت لاله‌ی سیراب را ماند
دلم در بی قراری چشم‌هی سیماب را ماند
— وزرا بر مثال آطباند.
«شهریار»
«سعدي»

— یکی را گفتند : عالم‌ی عمل به چه ماند ؟ گفت به زنبور بی عسل.
«سعدي»

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

از بس که کوته است و سیمه زلفِ یار من
گویی که روز من بود و روزگار من
هیچ شک نیست که روزی اثری خواهد کرد
— تیر آهي که به وقت سحر انداخته ايم
«مُجیر بیلقانی»
«اوحدی مراغه‌ای»

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

گذشت روزگاران بین که دوران شباب ما
در این سیلا بغم، دسته‌ی گلی شاداب را ماند
«شهریار»

۳ — تشبيهاتی بسازید که ادات تشبيه در آن‌ها ذکر شده باشد و مشبه آن‌ها واژه‌های زیر باشد.
آسمان، حقیقت، شادی

۴ — تشبيهاتی بسازید که مشبه به آن‌ها واژه‌های زیر باشد و ادات تشبيه از آن‌ها حذف شده باشد.
نسیم، بهار، شبین

۵ — تشبيهاتی بلیغ (اضافی و غیر اضافی) بسازید که واژه‌های زیر مشبه آن‌ها باشد.
دانش، تعلیم، دوستی

استعاره‌ی مصّحه (آشکار)

(۱) **تی** دارم که گِرد **گل** ز **سنبل** سایه‌بان دارد
بهار عارضش خطی به خون ارغوان دارد
«حافظ»

(۲) **گلا** 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
«نظمی»

(۴) نفسی بیا و بنشین، سخنی بگو و بشنو
که به **تشنگی** بِمُردم بِر آب زندگانی
«سعدی»

* به مصraig اول 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 ؟

مصraig نخست، توصیفی است خیالی از یاری که حافظ بدرو عشق می‌ورزیده است.
یاری زیبا که موهاش 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 – یعنی، صفت مشترک میان این دو گروه – 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 شباهت یار را به بت، چهره و موی او را به گل و سنبل به حدّی می‌داند که یکسانی آن‌ها را ادعّا 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 تشبيه ساخته است:

یار در زیبایی همانند بت است.

چهره‌ی او مانند گل سرخ است.

موی او چون سنبل است.

آن‌گاه از ادعای همانندی چشم می‌پوشد و ادعای یکسانی می‌کند؛ مشبه‌به را نگه می‌دارد و بقیه‌ی پایه‌های تشبيه را حذف می‌کند. این صورت خیالی استعاره‌ی **مُصرَّحة** است که معمولاً آن را استعاره می‌نامیم.

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

۱ – 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 – آشکاری وجه شبه؛ یعنی، صفت مشترک (زیبایی) میان طرفین تشبيه به قدری



بارز و آشکار است که ذکر مشبه^{به}، بلا فاصله مشبه را به یاد می‌آورد.

ذکر «مشبه^{به}» به تنهایی سبب پیدایش استعاره‌ی مصربه است؛ به تعبیر ساده‌تر، استعاره‌ی مصربه تشبيه بليغى است که مشبه آن حذف گردد و با بيان مشبه^{به}، در ذهن اراده شود.
پيدایش استعاره مبتنی است بر فراموشی تشبيه و احساس يكسانی مشبه و مشبه^{به}،
تا تأکيد و مبالغه‌ی بيشتری در کلام پدید آيد.

* هنگام صبح است؛ خورشيد آرام آرام طلوع می‌کند و ستارگان يكى پس از ديجري آسمان را ترك می‌کنند. شاعر در بيت سوم چنین صحنهاي را می‌بيند و می‌کوشد آن را برای مخاطب، عيني و محسوس سازد؛ بنابراین به بيانی استعاری روی می‌آورد. ستارگان را به نرگس مانند می‌کند و خورشيد را به گل زرد. آن گاه دو مشبه را به کناري می‌نهد و تنها به ذکر دو مشبه^{به} (نرگس و گل زرد) اكتفا می‌کند؛ يعني، به جاي آن که بگويد: ستارگان ناپدید شدند و خورشيد طلوع کرد «چنین می‌سراید»: هزاران نرگس از... . چرخ نيز استعاره از آسمان است؛ زيرا از دير 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 بالا تلاش ذهنی و تأمل و درنگ دريابد که چگونه يك جمله‌ی معمولی به بيانی هنری تبدیل شده است. جست‌وجو و کاوش ذهن آغاز می‌شود و هرچه اين کاوش بيشتر باشد، لذت ادبی بيشتر است و رسايي استعاره نيز در همین نكته است.

* در آخرین بيت، به آخرین تركيب دقت کنید؛

این تركيب چيست؟

معنای اين تركيب چيست؟

شاعر اين تركيب را در چه معنایي به کار برده است؟

شاعر در مصراج نخست از دوست خویش می‌خواهد که لحظه‌ای را در کنار وی بشيند و با او سخنی بگويد، مصراج دوم تصويری است از نيازمندی شاعر که نياز خود را به تشنجی و دوست را به آب زندگانی مانند کرده است. «تشنجی» و «آب زندگانی» دو استعاره‌ی مصربه است؛ زира اولاً تشنجی و آب در معنی اصلی به کار نرفته است؛ ثانياً مشبه^{به} دو تشبيه است که همه‌ی پايه‌های آن حذف شده‌اند. غرض شاعر از اين دو استعاره، اغراق در زندگی بخشی به محظوظ است.

استعاره‌ی مُصرَّحه : بیان «مشبَّه به» و اراده‌ی تمامی ارکان تشبيه.

در استعاره لفظ در غیر معنی اصلی به کار می‌رود.

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

غرض از استعاره‌ی مُصرَّحه: اغراق، تأکید، ایجاز، محسوس و عینی کردن امور و ... است.

تشبيه، ادعای همانندی و استعاره ادعای یکسانی است.

در استعاره، تشبيه به فراموشی سپرده می‌شود؛ گویی که مشبَّه فردی از افراد مشبَّه به است.

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

استعاره از تشبيه رساتر و خجالانگیزتر و در برانگیختن عواطف، مؤثرتر است؛ زیرا خود از درون تشبيه بلیغ – که رساترین نوع تشبيه است – خلق می‌شود.

خودآزمایی

۱ – در شعرهای زیر، استعاره‌های مُصرَّحه را بیابید و بگویید که چگونه پدید آمده‌اند. مشبَّه، مشبَّه به و وجه شبه را نیز بیابید.

شمس و قمرم آمد، سمع و بصرم آمد وان سیم برم آمد، وان کان زرم آمد
«مولوی»

* * *

در این بازار اگر سودی است بادروش خرسند است خدا یا، منعم گردان به درویشی و خرسندی
«حافظ»

* * *

فراغ از سرو بستانی و شمشاد چمن دارم
«حافظ»

بنشینم و بنشانم، گل بر سرش افشارم
«سعدی»

خاری به خود می‌بندی و مارا ز سر وا می‌کنی
«شهریار»

فشاند از نرگسان لؤلوي لالا
«نظمي»

مرا در خانه سروی هست کاندر سایه‌ی قدش

بخت آن نکند با من، کان شاخ صنوبر را

ای غنچه‌ی خندان، چرا خون دردل ما می‌کنی؟

چو تنه‌ها ماند ماه سرو بالا

۲ - با واژه‌های زیر استعاره‌ی مصرحه بسازید.

کاروان‌سرا، ماه

۳ - استعارات مصرحه‌ی زیر را به تشبیه تبدیل کنید و تمامی پایه‌های تشبیه را نام ببرید.
سعدي از زبان پيرى كه او را به شادمانى و عيش دعوت كرده است، مى فرماید :

نشاید چو بلبل تماشاي باع
«سعدی»

شمشداد خانه پرور من از که کمتر است
«حافظ»

باز اي سپيده‌ی شب هجران نیامدی
«شهریار»

هيچ کس می‌نپسندم که به جای تو بود
«سعدی»

حکيم فرزانه‌ی توس، بي قراری و سوگواری فرنگیس (فریگیس) را بر مرگ سیاوش چنین
می‌سراید :

فریگیس مشکین کمند دراز
به فندق گل و ارغوان را بخست
بنفرید! با نرگس و گل پرآب

همه بندگان موی کردنده باز
برید و میان را به گیسو ببست
به آواز بر جان افراستیاب

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

۲ - بنفرید : نفرین کرد.

استعاره‌ی مکنیه، شخصیت بخشی (تشخیص)

«بایزید سلطانی^۱

(۱) به صحراء شدم؛ **عشق** باریده بود.

(۲) تو را ز **کنگره‌ی عرش** می‌زنند صفیر

ندانمت که در این دامگه چه افتاده است

«حافظ»

(۳) **قضا** چون ز گردون **فرو هشت** پر

همه زیرکان کور گردند و کر

«فردوسی»

(۴) **دیده‌ی عقل** مست تو، چرخه‌ی چرخ پست تو

گوش طرب به دست تو، بی توبه سرنمی شود^۲

«مولوی»

(۵) **گاه تنها بی** // صورتش را به پس پنجره می‌چسبانید // **سوق** می‌آمد // دست در گردن

حس می‌انداخت // **فکر** بازی می‌کرد

(۶) **ای نسیم سحر** آرامگه یار کجاست؟

منزل آن مه عاشق کش عیّار کجاست؟

«حافظ»

* به جمله‌ی نخست دقت کنید؛

چه فعلی به «(عشق)» نسبت داده شده است؟

۱ - تذكرة الاولیا، عطار نیشابوری، رینولدان نیکلسن، ج ۱، افسٰت تهران، ص ۱۵۵.

۲ - شاعر خطاب به خداوند می‌گوید: عقل در مقابل تو عاشق و بی اختیار است و گردش آسمان در ترد تو بی مقدار؛ شادی همه از آن توست. بی تو 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 بیارد. عشق به چیزی مانند شده که باریدنی است و آن چیزی جز برف یا باران نیست. بایزید، عشق (مشبه^۱) را به باران (مشبه^۲) مانند می‌کند. آن‌گاه از این تشبیه، تنها به ذکر عشق (مشبه^۳) می‌پردازد. سپس برای این که مخاطب نشانه‌ای داشته باشد تا از طریق آن، باران (مشبه^۴) را بیابد، یکی از ویژگی‌های آن را – که باریدن است^۱ – ذکر می‌کند. این کار سبب پیدایش استعاره‌ی مکنیه می‌شود. استعاره‌ی مکنیه، مشبه^۵ است که به همراه یکی از لوازم یا ویژگی‌های مشبه^۶ به می‌آید.

* در مثال دوم، شاعر از «کنگره‌ی عرش» سخن می‌گوید. او لین 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 مکنیه، عرش را به کاخی مانند کرده است. آن‌گاه برای آن که خواننده در میان مشبه^۷‌های گوناگون سرگردان نشود، جزوی از مشبه^۸ به (کاخ) را به مشبه (عرش) اضافه می‌کند؛ این جزء، همان کنگره است. «کنگره‌ی عرش» یک اضافه‌ی استعاری است. بنابراین در می‌یابیم که تمام اضافه‌های استعاری، استعاره‌ی مکنیه (کنایی) اند.

* به این بیت دقت کنید.

قضاصون زگردون فروهشت پر
همه زیرکان کور گردنده و کر
«فردوسی»

شاعر در مصراج اول، از چه چیزی سخن گفته است؟

آیا قضا به چیزی تشبیه شده است؟

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

۱ – میان مشبه و مشبه^۹ یک یا چند خصوصیت مشترک وجود دارد که آن را وجه شبه می‌نامیم. این ویژگی همان وجه شبه یا یکی از آن‌هاست؛ زیرا برای مثال می‌توان گفت:

عشق از جهت باریدن مانند باران است.

مشبه وجه شبه ارادات مشبه به تشبیه

این بیت به کدامیک از دو شاهد قبلی شباهت دارد؟

زمانی که شاعر از پر فروهشتن قضا سخن می‌گوید، درمی‌باییم 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 پرندۀ، نیرومندترین پرندگان، یعنی عقاب است. شاعر قضا را به عقابی مانند کرده است و پر فروهشتن را به عنوان یک ویژگی بارز مشبهٔ (عقاب) به مشبهٔ (قضا) نسبت می‌دهد. درست مانند مثال اوّل که باریدن به عشق اسناد داده شده بود. با دقّت در این استعاره‌ی مکنیّه، درمی‌باییم که استعاره‌ی مکنیّه دو نوع است:

- ۱ - جزء یا ویژگی مشبهٔ به مشبهٔ اضافه می‌شود که آن را اضافه‌ی استعاری می‌خوانیم.
- ۲ - جزء یا ویژگی مشبهٔ به صورت یک گزاره به مشبهٔ - که نهاد جمله است - نسبت داده می‌شود.

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

* شاهد چهارم را با دقّت بخوانید.

دیده‌ی عقل مست تو، چرخه‌ی چرخ پست تو

گوش طرب به دست تو، بی تو به سرنمی شود

«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 - که از بارزترین اجزای انسان است - به عقل اضافه کرده و یک استعاره‌ی مکنیّه ساخته است.

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

مشبهٔ آن‌ها چه تفاوتی با هم دارند؟

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

این بارزترین تفاوت آن هاست. شاعر با شبیه عقل به انسان به او شخصیت بخشیده است. این نوع استعاره‌ی مکنیّه – یعنی، استعاره‌ای که مشبه به آن «انسان» باشد – «شخصیت بخشی یا تشخیص» نامیده می‌شود. در همین بیت، «گوش طرب» نیز یک تشخیص است.

* در پنجمین شاهد شما با چهار جمله رو به رو هستید.

نهاد و گزاره‌ی هر جمله را تعیین کنید.

هر نهاد به چه شرطی می‌تواند پذیرای چنین گزاره‌ای باشد؟

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

«آمدن»، «دست در گردن انداختن» و «بازی کردن» نیز از افعال انسانی است. وقتی شاعر این افعال را به «سوق» و «فکر» اسناد می‌دهد، در می‌یابیم که شاعر، آن دو را به انسان شبیه کرده و به آن‌ها شخصیت بخشیده است.

استعاره‌ی مکنیّه از استعاره‌ی مصرّحه اغراق بیشتری دارد؛ زیرا در آن مشبه برتر از مشبه به انگاشته می‌شود و بارزترین ویژگی مشبه به 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 مشبه به، مشبه به مورد نظر را بیابد و وجه شبه را دریابد. شکفتی، 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 شبیه و استعاره‌ی مصرّحه لذت 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 عقاً 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 مشبه به است که

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

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

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

خودآزمایی

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

تا سر زلف سخن را به قلم شانه زدند
«حافظ»

در رهگذار باد نگهبان لاله بود
«حافظ»

کس چو حافظ نگشود از رخ اندیشه نقاب

هر کو نکاشت مهر و زخوبی گلی نچید

تن زن زَمَانَکِی و بِیاسَای و کم گری
«فرخی»

شِرمنَدِ رهروی که عمل بر مجاز کرد
«حافظ»

۲ - در شعرها و جمله‌های زیر، استعاره‌های مکنیه را بباید و معین کنید که کدام یک تشخیص است.

آسمان تعطیل است
بادها بی کارند
ابرها خشک و خسیس
حق حق گریه‌ی خود را خوردن.
«قیصر امین پور»

شب ایستاده است
خیره نگاه او
بر چارچوب پنجره‌ی من
«سپهری»

بخز در لاكت ای حیوان که سرما
نهانی دستش اندر دست مرگ است
مبادا پوزه‌ات بیرون بماند
که بیرون برف و باران و تگرگ است
در آفاق گشاده است ولیکن بسته است
«اخوان»
از سر زلف تو در پای دل ما زنجیر
«سعدی»

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

۳ - استعاراتی که در اشعار زیر به کار رفته‌اند، مصرحه‌اند یا مکنیه؟
آینه‌ت دانی چرا غمّاز نیست
چون که زنگار از رُخش ممتاز نیست
«مولوی»

عشق آموخت مرا شکل دگر خندیدن
«مولوی»
گرچه من خود عدم دل‌خوش و خندان زادم

ای ابر بهمنی نه به چشم من اندری

فردا که پیشگاه حقیقت شود پدید

است.

آسمان تعطیل است

بادها بی کارند

ابرها خشک و خسیس

حق حق گریه‌ی خود را خوردن.

«قیصر امین پور»

شب ایستاده است

خیره نگاه او

بر چارچوب پنجره‌ی من

«سپهری»

مَتْحِيرَمْ، نَدَانَمْ كَهْ تُوْ خَوْدْ چَهْ نَامْ دَارَى
«سعدي»

كَزْ دَسْتْ غَمْ خَلَاصْ مَنْ آنْ جَاهْ مَگْرَشَودْ
«حافظ»

مَيْرَ زَىْ تُوْ شَادَمَانْ آيَدْ هَمَىْ
«رودکی»

مَلَكَا، مَهَا، نَگَارَا، صَنَمَا، بَتَا، بَهَارَا

خَواهَمْ شَدَنْ بَهْ مَيْكَدَهْ گَرِيَانْ وَ دَادَخَواهْ

اَيْ بَخَارَا، شَادَبَاشْ وَ دَيْرَ زَىْ

جَادَهْ نَفَسْ نَفَسْ مَىْ زَدْ

«سپهری»

بَا پَادَشَهْ بَگَوَىْ كَهْ رَوْزَىْ مَقْدَرْ اَسْتْ
«حافظ»

ما آَبَرَوِيْ فَقَرْ وَ قَنَاعَتْ نَمَىْ بَرِيمْ

حقیقت و مجاز

- (۱) مسابقات کُشتی دهه‌ی فجر در ایران انجام شد و **ایران** به مقام اول رسید.
- (۲) معلم از دانشآموزی خواست تا واژه‌ی «زنگ» را در جمله‌ای به کار برد.
دانشآموز گفت: من هر روز به دوستم **زنگ** می‌زنم. معلم پاسخ او را نپذیرفت. چرا؟
- (۳) طاقت سر بریدن باشد وز حبیبم سر بریدن نیست
«سعده»
- (۴) یکی درخت گل اندر میان خانه‌ی ماست که سروهای چمن، پیش قامتش پستاند
«سعده»
- * 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 اولی متفاوت است؟
چرا کلمه‌ی «ایران» می‌تواند در دو معنی به کار رود؟
«ایران» نام کشوری است در آسیای جنوب غربی که مرکز آن «تهران» است. این،
اولین 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، محل زندگی این تیم یا تیم‌هاست. مناسبت و پیوندی که این دو معنی را به هم مربوط می‌سازد، همین نکته است. معنی دوم ایران «معنی مجازی» 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 اول، عبارت «به مقام اول رسید» قرینه است که نشان می‌دهد «ایران» مجاز است. استفاده از مجاز، سخن را از ایجاز بهره‌مند می‌کند.

* در مثال دوم، معنایی که معلم 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.

علت 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 و امیدار و این تلاش، سبب کسب لذت ادبی می‌شود و نشانه‌ی تأثیر و نفوذ سخن است.

* در مثال سوم، «سربریدن» و «سربریدن» 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. بقیه‌ی مصراع «قرینه» است؛ زیرا ذهن را از توجه به معنی حقیقی باز می‌دارد. علاقه‌ای که میان دو معنی وجود دارد، این است که سر « محل 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 بیش تر بهره مند می سازد. برای نمونه، وقتی شاعر «سر» را در معنی «اندیشه» به کار می گیرد، گویی آن را چیزی جز اندیشه نمی داند؛ در حالی که به واقع این گونه نیست و سرتنهای، جایگاه اندیشه است.

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

قرینه‌ی این مجاز چیست؟

«درخت گل» یک مجاز است؛ زیرا در غیر معنی اصلی خود – یعنی، یار – به کار رفته است. بقیه‌ی کلمات قرینه‌اند؛ زیرا ذهن را از توجه به معنی حقیقی – یعنی، «بوته‌ی گل» – باز می گردانند و به جست‌وجوی معنای مجازی – یعنی، «یار» – برمی انگیزند.
علاقة‌ی این مجاز چیست؟

علاقة‌ای که گل و یار را به هم می بینند و اجازه می دهد 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 می شود؟

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

با دقّت در آن چه گفتیم، در می‌یابید که «استعاره» نیز «مجاز» است؛ مجازی که علاقه‌ی آن «شباهت» می باشد.

«استعاره» از سویی با مجاز مرتبط است؛ زیرا در غیر معنی اصلی به کار می رود و از سویی به تشبیه می رسد؛ زیرا مشبه بهی است که به جای مشبه آمده است.

حقیقت: اولین و رایج‌ترین معنایی است که از یک واژه به ذهن می‌رسد.
مجاز: به کار رفتن واژه‌ای است در غیر معنی حقیقی، به شرط وجود علاوه و قرینه.

علاوه: بیوند و تناسبی است که میان حقیقت و مجاز وجود دارد. اگر علاوه 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 ایجاد 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.

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

خودآزمایی

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

سرِ مانداری، سرِ خویش‌گیر
برو هر چه می‌باید پیش‌گیر
«سعدي»

گناهِ بختِ پریشان و دست کوتاه ماست
اگر به زلف دراز تو، دست ما نرسد
«حافظ»

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

آن که جان بخشد و ایمان خاک را
«عطار»

در افتادم زمستی بر سر خاک
«گلشن راز»
وز دست تو هیچ دست بالاتر نیست
«سعدي»

گرچه ماند در نبشتن شیر و شیر
«مولوی»

آفرین جان آفرین پاک را

چو آسامیدم این پیمانه را پاک
از توبه که نالم که دگر داور نیست

کار پاکان را قیاس از خود مگیر

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

یعنی که رخ بپوش و جهانی خراب کن
«حافظ»

فتنه انگیز جهان نرگس جادوی تو بود
«حافظ»

من در میان جمع و دلم جای دیگر است
«سعدي»

و گرنه شرح دهم با تو داستان فراق
«حافظ»

تو آزادی و خلقی در غم رویت گرفتاران
«سعدي»

دل رمیدهی ما را انس و مونس شد
«حافظ»

دامن گوهر بیار بر سر مجلس ببار
«سعدي»

گلبرگ را زنبل مشکین نقاب کن

عالَم از شور و شر عشق خبر هیچ نداشت

هرگز وجود حاضر غایب سنیده‌ای

زبان خامه ندارد سر بیان فراق

الا ای باد شبگیری بگو آن ماه مجلس را

ستاره‌ای بدرخشید و ماه مجلس شد

دفتر فکرت بشوی، گفته‌ی سعدی بگوی

علاقة‌های مجاز

- (۱) پیش‌دیوار آن چه گویی، هوش‌دار
تا نباشد در پس دیوار گوش
«سعدي»
- (۲) دست در حلقه‌ی آن زلف دو تا 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
«سعدي»
- (۴) دیدم که نفس در نمی‌گیرد و آشئم در هیزم ترا اثر نمی‌کند.
«سعدي»
- (۵) محتاج قصه‌نیست، گرت‌قصد خون ماست
چون رخت از آن توست، به یغم‌چه حاجت است؟
«حافظ»
- (۶) برآشفت عابد که خاموش باش
تو مرد زبان نیستی، گوش باش
«سعدي»
- * 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 شنوازی 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 و امنی دارد. معنی مجازی گوش در این بیت «انسان جاسوس» است. علاقه‌ای که «گوش» را به «انسان جاسوس» می‌پیوندد، **علاقةٰ جزئیَّ** نام دارد؛ زیرا گوش جزئی از انسان و اندام شنوازی است.

* 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، **علاقةٰ کلیَّة** نام دارد؛ زیرا کل دست ذکر شده و تنها جزئی از آن – که انگشتان باشد – اراده شده است.

* در شاهد سوم، شاعر از دیرپایی شب می‌نالد و آن‌گاه با خود می‌گوید: امشب، آفتاب در این اندیشه نیست که طلوع کند. او به جای اندیشه از چه واژه‌ای استفاده کرده است؟ «سر» مجازی است که در مصراع اول 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، **علاقةٰ محلیَّة** نام دارد؛ زیرا سر محل و جایگاه اندیشه است. این علاقه از رایج‌ترین علاوه‌ها در ادب فارسی است.

* در جمله‌ی چهارم «نفس» در معنی مجازی به کار رفته است. مقصود سعدی از این واژه، «سخن» است و «در نمی‌گیرد» قرینه‌ای است که نشانگر این مجاز می‌باشد. میان نفس و سخن چه پیوندی احساس می‌کنید؟ مناسبتی که میان نفس و سخن احساس می‌شود، این است که نفس «سبب» سخن است. این نوع علاقه را **سببیَّة** می‌نامیم.

* به پنجمین شاهد دقّت کنید؛

شاعر در مصراع اول 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، در می‌یابیم 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، **علاقةٰ لازمیَّة^۱** نام دارد؛ زیرا کشتن معمولاً با خون‌ریزی همراه است.

۱ - لازمیَّة : همراهی

* در مثال آخر، شاعر «زبان» را در معنی سخن به کار برده است. بقیه‌ی 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 آلیه^۱ 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 اما این بدان معنی نیست که کوشش کنیم تا شمار علایق محدود و محصور بماند.

نکته‌ی دیگری که باید در یافتن علاقه بدان توجه داشت، این است که گاه مجاز را با پیش از یک علاقه می‌توان به حقیقت آن پیوند داد؛ برای نمونه، اگر «ایران» را در معنی تیم فوتبال ایران به کار ببریم، می‌توان علاقه را محلیه یا کلیه نامید؛ زیرا هم محلی است که تیم فوتبال ایران را در بر می‌گیرد و هم یک کل است که تیم فوتبال جزئی از آن به شمار می‌رود.

علاقه: پیوندی است که میان حقیقت و مجاز وجود دارد.
آفرینش مجاز با وجود علاقه صورت می‌گیرد.

رایج‌ترین علاقه‌ها عبارت‌اند از :

جزئیه: جزئی از یک چیز به جای تمام آن به کار می‌رود.

کلیه: تمام یک چیز به جای جزئی از آن می‌آید.

محلیه: محل چیزی به جای خود آن چیز می‌آید.

سببیه: سبب چیزی جانشین خود آن چیز می‌شود.

لازمیه: چیزی به دلیل همراهی همیشگی با چیزی، به جای آن به کار می‌رود.

آلیه: ابزاری جانشین کاری می‌شود که با آن ابزار انجام می‌شود.

علایق نامحدودند و باید آن‌ها را در شمار خاصی محدود کنیم؛ چرا که در این صورت، هنرمندان را از خلق مجازه‌های نو باز می‌داریم.

گاه مجاز را با پیش از یک علاقه می‌توان با حقیقت پیوند داد.

خودآزمایی

- ۱ - در شعرها و جمله‌های زیر، علاقه‌ی مجازهای مشخص شده را تعیین کنید.
- نپندرام این کام حاصل کنی
مبادا که جان در سرِ دل کنی
«سعدی»
- سرم درد می‌کند.
- دهخدا قلم خوبی داشت.
- گُربَندی زین سخن تو حلق را
آتشی آید بسوزد خلق را
«مولوی»
- ای ز خود گشته سیر، جوع این است
- 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 - 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 برم
«جامی»
- جهان خوردم و کارها راندم.
به یاد روی شیرین بیت می‌گفت
- برآشست ایران و برخاست گرد
چو آتش تیشه می‌زد، کوه می‌سفت
«نظمی»
- دیدی که خون ناحق پروانه شمع را
همی هر کسی کرد سازِ نبرد
«فردوسی»
- بر صفرای خویش برنیامدم.
اگر رفت و آثار خیرش نماند
- این دم شنو که راحت از این دم شود پدید
چندان امان نداد که شب را به سر برد
«حکیم شفایی»
- نشاید پس مرگش الحمد خواند
«ابوالفضل بیهقی»
- «خاقانی»

آن کس که به دینار و درم خیر نیندوخت
سر عاقبت اندر سر دینار و درم کرد
«سعدي»

دست بالاي دست بسيار است.
شنبى ياد دارم که چشم نخفت
شنيدم که پروانه با شمع گفت
«سعدي»

جهان انجمن شد بر تخت اوی
فرومانده از فره و بخت اوی
«فردوسي»

آن کس که به دینار و درم خیر نیندوخت

شنبى ياد دارم که چشم نخفت
جهان انجمن شد بر تخت اوی

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

شهر، قلم، چشم، زبان، دست، سر، خورشید

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

ماه، سرو

کنایه

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

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

(۳) حافظ از باد خزان در چمن دهر منج
فکر معقول بفرما گل بی خار کجاست
(حافظ)

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

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

* در مثال نخست، به مصراع دوم دقّت کنید :

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

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

شاعر در مصراع اول ادعّا می‌کند که از هیچ درگاهی محروم باز نگشته است و به استناد این سخن، دلیلی نمی‌بیند که از درگاه خداوند — که بخشندگی مطلق است —

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

با کمی تأمل در مصراج دوم درمی‌یابیم که او «زرد روی شدن» را در معنای بی‌نصیب‌ماندن و شرمنده شدن به کار برده است. علّتی که او توانسته چنین معنایی را از «زدرروی» 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^۱ صورت می‌گیرد؛ برای مثال، زدرروی یک معنی دارد که آن زردنگ 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.

* مصراج نخست پیت 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 ببیویم، بوی شیر خواهد داد بلکه مقصود وی «کودک بودن» است. شاعر از بیان آشکار این نکته روی می‌گردداند ولی آشکارترین نشانه‌ی کودکی را – که هرگز از کودکی جدا نیست – 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 تأمل و داشته است.

* درسومین شاهد (حافظ، از باد خزان ...) شاعر، خویشن رامخاطب قرار داده در حالی که غرض او از این کار، آگاه ساختن همه‌ی انسان‌هاست؛ زیرا انسان از بادخانی 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 - معنی معنی تقریباً همان چیزی است که امروز به آن مفهوم می‌گوییم.

«آسایش بی رنج»، «بهار بی خزان» و «نوش بی نیش» در این جهان نیست و هرچه هست آمیزه‌ای است از این دو. او برای عینی ساختن مقصود خویش، به بیان یک نمونه می‌پردازد: «گل بی خار»، 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 بی خار» کنایه‌ای است کوتاه، محسوس و دلیلی بر آن‌چه شاعر ادعّا کرده است. لذت ادبی که از این کنایه حاصل می‌شود، به سبب تلاش ما در عمومیت بخشیدن به این نمونه است که این کار از طریق استدلال‌های ذهنی صورت می‌گیرد.

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

قصد شاعر از بیان مصراع دوم چیست؟

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

به یقین، مقصود او تنها این نیست؛ او می‌خواهد بگوید که کار بد پایانی خوب نخواهد داشت اماً برای این که این سخن را با تأثیر و رسایی بیشتری همراه سازد، به صورت 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 افناع 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، «مواظِب باشید».

چه رابطه‌ای میان این دو جمله وجود دارد؟

اگر شما از نویسنده‌ی این جمله بپرسید که چرا مواظِب 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 علت، 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 و امیداردن حالات را برای او محسوس می‌سازد.

کنایه ادعای خود را با دلیل همراه می‌سازد؛ از این رو مخاطب توان انکار آن را ندارد و آن را می‌پذیرد.

خودآزمایی

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

– فلانی ریش سفید است.

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

نیپندارم ای در خزان کشته جو
که گندم ستانی به وقت درو
«سعدی»

– قیمت مقطوع است.
تبارک الله از این فتنه‌ها که در سر ماست
– سرم به دنیی و عقبی فرو نمی‌آید
«حافظ»

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

– دست روی دست گذاشته است.

از مکافات عمل غافل مشو

گندم از گندم بروید جو زجو

«مولوی»

که ای خواجه دستم زدامن بدار

«سعده»

میان خطر جای بودن ندید

«سعده»

که بنشاندت پیش آموزگار

«فردوسی»

و گر تیرم زند، منت پذیرم

«حافظ»

ریش در دست دیگری دارد

«سعده»

فرشتهات به دو دست دعا نگه دارد

«حافظ»

چو بینی در میان دشمنان جنگ

کمان را زه کن و بر باره بر سنگ

«سعده»

چو بشنید بیچاره بگریست زار

چون امردم آواز مردم شنید

یکی نغزبازی کند روزگار

به تیغم گر کشد، دستش نگیرم

هر که دل پیش دلبری دارد

دلا معاش چنان کن که گر بلغزد پای

برو با دوستان آسوده بنشین

و گر بینی که با هم یک زبانند



بخش چهارم

بدیع

آرایه‌های لفظی، آرایه‌های معنوی

موسيقى درونی (لفظی) و معنوی شعر

- (۱) پیش از اينت بیش از اين اندیشه‌ی عشاق بود
مهرورزی تو با ما شهره‌ی آفاق بود
- (۲) یاد باد آن صحبت شب‌ها که با نوشین لبان
بحث سر عشق و ذکر حلقه‌ی عشاق بود
- (۳) پیش از اين کاين سقف سبزو طاق مینابر کشند
منظر چشم مرا ابروی جانان، طاق بود
- (۴) از دم صبح ازل تا آخر شام ابد
دوستی و مهر بر يك عهد و يك ميثاق بود
- (۵) سایه‌ی معشوق اگر افتاد بر عاشق چه شد
ما به او محتاج بودیم او به ما مشتاق بود
- (۶) حسن مهرويان مجلس گرچه دل می برد و دین
بحث ما در لطف طبع و خوبی اخلاق بود
- (۷) بر در شاهم، گدايی نكته‌ای در کار کرد
گفت بر هر خوان که بنشستم خدا رزاق بود
- (۸) رشته‌ی تسبیح اگر بگُست معدورم بدار
دستم اندر ساعد ساقی سیمین ساق بود
- (۹) در شب قدر ارجبوحی کرده‌ام عیم مکن
سرخوش آمد یار و جامی بر کنار طاق بود

(۱۰) شعر حافظ در زمان آدم اندر باغ خلد

دفتر نسرين و گل را زينت اوراق بود

«حافظ»

غزل را يك بار ديگر بخوانيد و درباره‌ی آهنگ و موسيقى هر يك از بيت‌های آن بينديشيد. موسيقى اي که در هر بيت احساس می‌شود، از چه عواملی پديد می‌آيد؟ وزن، قافيه و رديف بخشی از اين عوامل اند که پيش از اين با آن‌ها آشنا شدیم. عوامل ديگري نيز هستند که شاعر به ياري آن‌ها موسيقى درونی و معنوی^۱ شعر خويش را غنا می‌بخشد. در اين درس می‌کوشيم تا شما را با بعضی از اين عوامل آشنا کنيم.

* دو واژه‌ی «پيش و پيش» را در مصراج اوّل در نظر بگيريد. اين دو کلمه تنها در صامت اوّل با هم متفاوت‌اند. هم‌وزني دو کلمه و همسانی آن‌ها در دو واج ديگر، سبب افزایش موسيقى درونی مصراج اوّل است.

* در بيت دوم، دو کلمه‌ی «ياد و باد» نيز چنین‌اند. علاوه بر اين، در کنار هم آمدن بلافالصه‌ی آن‌ها موسيقى بيت را پيش‌تر می‌کند. در همين بيت، دو کلمه‌ی «عشق و عشاق» در سه واج مشترك‌اند. اين اشتراك نيز از عوامل ايجاد موسيقى است. ضمناً واژه‌ی «عشاق» که کلمه‌ی قافيه‌ی مصراج اوّل است، در پيان بيت دوم تكرار شده و اين تكرار در افزایش موسيقى شعر مؤثر است. هفت بار تكرار مصوت بلند «آ» نيز از اسباب زيبايی و گوش‌نوازی بيت است.

* در بيت سوم، واژه‌ی «طاق» به دو معنی به کار رفته است؛ در مصراج اوّل به معنی «آسمان» و در مصراج دوم به معنی «كمان ابرو، بي‌نظير و ...». اين کلمات هم جنس از اسباب مهم افزایش موسيقى درونی است.

* در بيت چهارم، دو واژه‌ی «صبح و شام» و دو واژه‌ی «ازل و ابد» از نظر معنی متضاد يك‌ديگرند و اين تضاد معنا، موسيقى معنوی بيت را افزون می‌سازد.

۱ - منظور از موسيقى معنوی، تناسب‌ها و تضاد‌هایی است که در معنی واژه‌ها احساس می‌شود. توضیح اين که موسيقى در ترکيب «موسيقى 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 واژ مشترک‌اند. تکرار سه واژ «ع، ش، ق» عامل افزایش موسیقی این بیت است. در مصراع دوم همین بیت دو واژه‌ی «محتج و مشتاق» هم وزن‌اند. کلمات هم وزن 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 مصوت پایانی «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 «إِنَّ اللَّهَ هُوَ الرَّزَّاقُ» (آیه ۵۸ / الذاریات) تواند بود، 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 موسیقی درونی بیت را به حد اعلا رسانده است. با کمی دقّت در می‌یابیم که تکرار یک صامت در اول یا وسط یا آخر کلمات می‌تواند موسیقی ایجاد کند.

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

* در بیت آخر، شاعر با ادعایی خیالی – که عقلًّا و عادتاً غیرممکن است – رونق و زیبایی سخن خویش را ستوده است. این ادعا در ایجاد تناسب معنوي بیت فوق العاده مؤثر است.

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

واج آرایی^۱

(۱) جان بی جمال جانان میل جهان ندارد
هر کس که این ندارد حقاً که آن ندارد
«حافظ»

(۲) خیال خال تو با خود به خاک خواهم برد
که تاز خال تو خاکم شود عبیرآمیز
«حافظ»

(۳) شب است و شاهد و شمع و شراب و شیرینی
غنیمت است چنین شب که دوستان بینی
«سعده»

(۴) خواب نوشین بامدادِ رحیل
بازدارد پیاده را زسبیل
«سعده»

* 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 بر می‌خیزد، دقّت کنیم در می‌یابیم 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 مصraع اول نیز به عنوان یک عامل ایجاد کننده‌ی موسیقی لفظی در خور توجه است.

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

۱ - واج آرایی نغمه‌ی حروف نیز نامیده شده است.

یک واج حاصل می‌شود.

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

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

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

قدما تکرار مصوت «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 مصوت) است در کلمه‌های یک مصراع یا بیت؛ به گونه‌ای که آفریننده‌ی موسیقی درونی باشد و بر تأثیر شعر بیفزاید.
توجه: موسیقی برخاسته از واج آرایی صامت‌ها محسوس‌تر است.

خودآزمایی

– در بیت‌های زیر، واج آرایی را بباید و شمار هر صامت یا مصوت تکراری را تعیین کنید.
ریاست به دست کسانی خطاست که از دستشان دست‌ها بر خداست
«سعده»

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

که در چمن همه گل بانگ عاشقانه‌ی توست
«حافظ»

ملالت علماء هم زعلم بی‌عمل است
«حافظ»

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

خون عاشق به قدح گر بخورد، نوشش باد
«حافظ»

بر امید دانه‌ای افتاده‌ام در دام دوست
«حافظ»

مسکین برید وادی و ره در حرم نداشت
«حافظ»

نه بهرام پیدا، نه کیوان، نه تیر
«فردوسی»

گر نیستی پس چیستی؟ ای همدم تنها‌ی دل
«اوستا»

گویی که نیشی دور از او، در استخوانم می‌رود
«سعدی»

دلت به وصل گل ای بلبل صبا خوش باد

نه من زبی عملی در جهان ملولم و بس

نرگس مست نوازشگر مردم دارش

زلف او دام است و خالش دانه‌ی آن دام و من

هر راه رو که ره به حریم درش نبرد

شبی چون شبے روی شسته به قیر

ای مست شبرو کیستی؟ آیا مه من نیستی؟

من مانده‌ام مهجور از او، دل خسته و رنجور از او

ای تکیه‌گاه و پناه

زیباترین لحظه‌های

پر عصمت و پر شکوه

نهایی و خلوت من!

ای شطّشیرین برشوکت من!

«مهدی اخوان ثالث»

لختی بخند، خنده‌ی گل زیباست
«قیصر امین‌پور»

لبخند تو خلاصه‌ی خوبی‌هاست

تکرار

(۱) گفتی زخاک بیشتر ند اهل عشق من

از خاک بیشتر نه که از خاک کم تریم

«سعدی»

(۲) خیال روی کسی در سر است هر کس را

مرا خیال کسی کز خیال بیرون است

«سعدی»

(۳) بدیدم حُسن را سرمست، می‌گفت

بلایم من، بلایم من، بلایم

«مولوی»

(۴) آدمی در عالم خاکی نمی‌آید به دست

عالی می‌دیگر بباید ساخت وز نو آدمی

«حافظ»

* به مثال نخستین دقّت کنید. بیت از شاهکارهای استاد غزل «سعدی» است. آیا

می‌توانید واژه‌های تکراری را معین کنید؟

واژه‌ی «خاک»، سه بار و واژه‌ی «بیشتر» دو بار تکرار شده‌اند. این تکرار نایپدا که تا به جست‌وجوی واژگان تکراری برخیزیم، 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 $\frac{1}{3}$ واژه‌های بیت تکراری است. آهنگ دلنواز شعر تا حدّ زیادی از آرایه‌ی «تکرار» حاصل می‌شود.

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

توانسته موسیقی و تأثیر شعر را بیشتر سازد و بر لذت 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، به گونه‌ای که بتواند بر موسیقی درونی بیفزاید و تأثیر سخن را بیشتر سازد. تکرار زمانی پدید می‌آید که کلمه‌ای دوبار یا بیشتر تکرار شود.

خودآزمایی

– در اشعار زیر، آرایه‌ی تکرار را پیدا کنید و واژه‌های تکراری را معین نمایید.

از در درآمدی و من از خود به در شدم گویی کزین جهان به جهان دگر شدم

«سعده»

طیران مرغ دیدی تو زپای بند شهوت به درای تاببینی طیران آدمیت

«سعده»

چه خوش صید دلم کردی، بنام چشم مستتر را
که کس آهوی وحشی را زاین خوش تر نمی‌گیرد
«حافظ»

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

گر ببرود جان ما در طلب وصل دوست
حیف نباشد که دوست، دوست ترا از جان ماست
«سعده»

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

گل، آن جهانی 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
آن گه رسی به خویش که بی‌خواب و خورشوی
«حافظ»

ای جانِ جانِ جانِ جان، ما نامدیم از بهر نان
برْجه، گداروی مکن در بزم سلطان، ساقیا
«مولوی»

سجع

- (۱) توانگری به هنر است نه به **مال** و بزرگی به عقل است نه به **سال**. «سعدي»
- (۲) هرچه در دل **فرو آيد**، در دیده نکو **نماید**. «سعدي»
- (۳) مال از بهر آسایش **عمر** است، نه عمر از بهر گرد کردن **مال**. «سعدي»
- * در مثال اول، کلمات «مال و سال» که در پایان دو جمله آمده‌اند، هم وزن‌اند و واچ‌های پایانی آن‌ها نیز یکی است.
- * در مثال دوم، کلمه‌های «آید و نماید» که در پایان دو جمله آمده‌اند، هم وزن نیستند اما واچ‌های آخر آن‌ها یکسان است.
- * در مثال سوم، دو کلمه‌ی «عمر و مال» که در پایان دو جمله آمده‌اند، فقط هم وزن‌اند. به کلمه‌هایی نظیر «آید و نماید» که واچ‌های آخر آن‌ها یکسان است و به کلمه‌هایی مانند «مال و عمر» که هم وزن‌اند و به کلماتی چون «مال و سال» که هم وزن آن‌ها هستند و هم واچ‌های پایانی آن‌ها یکی است، کلمات «مسجع» 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 مصraع‌ها یا بیت‌ها می‌آید. اگر سجع‌ها در یک جمله در کنار هم به کار روند، «تضمين المُرْدَوج» 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 واچ یا واچهای پایانی، وزن یا هر دوی آن هاست.

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

خودآزمایی

— در جمله‌های زیر، سجع را نشان دهید.

الهی، اگر بهشت چون چشم و چراغ است^۱، 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 »

سر عشق، نهفتني است نه گفتني و بساط مهر، پیمودني است نه نمودني. « از مقامات حمیدی »
تلمیذ بی ارادت، عاشق بی زر است و رونده‌ی بی معرفت، مرغ بی بر و عالم بی عمل، درخت بی بر
و زاهد بی علم، خانه‌ی بی در.
« سعدی »

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

نیک بخت آن که خورد و کشت و بد بخت آن که مرد و هشت.
« سعدی »

۱— گاه در پایان جملات و پس از کلمات مسجع، 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 توجه کرد.

انواع سجع

- (۱) همه کس را عقل خود به **کمال** نماید و فرزند خود به **جمال**. «سعدي»
- (۲) الهی اگر کاسنی تلخ است، از **بوستان** است و اگر عبدالله مجرم است، از **دوستان** است. «منسوب به خواجه عبدالله انصاری»
- (۳) هر که با بدان **نشیند**، نیکی **نبیند**. «سعدي»
- (۴) محبت را **غايت** نیست؛ از بهر آن که محبوب را **نهایت** نیست. «عطار»
- (۵) متکلم را تا کسی عیب **نگیرد**، سخشن صلاح **نپذیرد**. «سعدي»
- (۶) مُلک بی دین **باطل** است و دین بی ملک، **ضایع**. «از کلیله و دمنه»
- * به کلمات مسجع در مثال اول (کمال و جمال)، دوم (بوستان و دوستان) و سوم (نشیند و نبیند) بنگرید؛ این کلمات هم وزن‌اند و واژه‌های پایانی آن‌ها نیز یکی است؛ این نوع سجع را **متوازی** گویند.
- * در مثال چهارم و پنجم، پایه‌های سجع (غايت و نهايـت، نگيرـد و نـپذـيرـد) در واژه‌ای آخر يكـسانـانـد و هـمـوزـنـ نـيـسـتـند. اـينـ نوعـ سـجـعـ رـاـ **مـطـرفـ** گـوـينـد.
- * در مثال ششم، کلمات (باطل و ضایع) فقط هم وزن‌اند. 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 اما در شعر نیز نمونه‌هایی از آن را می‌توان یافت. به بیت‌های زیر دقت کنید:

- (۱) **هنگام تنگ دستی**، در عیش کوش و **مستی**
کاین کیمیای **هستی**، قارون کند گدا را
«حافظ»
- (۲) بازا و بر چشمم **شین**، ای دلستان نازنین
کاشوب و فریاد از **زمین** برآسمانم می‌رود
«سعدي»

(۳) اول به بانگِ نای و نی، آرد به دل پیغام وی

وانگه به یک پیمانه می، با من وفاداری 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^۱؛ مانند : تنگ‌دستی و مستنی و هستی در بیت اول که مستنی و هستی سجع متوازی و تنگ‌دستی و مستنی یا تنگ‌دستی و هستی سجع مُطَرَّف‌اند. این طریق، رایج‌ترین شیوه‌ی کاربرد سجع در شعر است. امروزه «سجع» را در شعر، قافیه‌ی میانی می‌نامند. تشویشی که سجع در آن به کار رود، **مُسَجَّع** نام دارد.

سجع: یک‌سانی دو کلمه در واژه‌های پایانی یا وزن یا هر دوی آن‌هاست.

أنواع سجع: اشتراک در واژه‌های پایانی = سجع مُطَرَّف

اشتراک در وزن = سجع متوازن

اشتراک در واژه‌های پایانی + اشتراک در وزن = سجع متوازی

سجع در تشویشی به کار می‌رود. فایده‌ی آن ایجاد موسیقی در نثر و افزایش موسیقی در شعر است. سجعی که به تکلف خلق شود، ارزش هنری ندارد. تشویشی که سجع در آن به کار رود، **مُسَجَّع** نامیده می‌شود.

خودآزمایی

۱ - در اشعار و جمله‌های زیر، سجع‌ها را بباید، نوع آن‌ها را مشخص کنید و درباره‌ی ارزش موسیقیابی هر یک اظهار نظر کنید.

- هنر چشمی زاینده است و دولت پاینده.
«سعدي»

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

- خبری که دانی دلی بیازارد، تو خاموش تا دیگری بیارد.
 «سعده»
- هرکه را زر در ترازوست، زور در بازوست.
 «سعده»
- مراد از نزول قرآن، تحصیل سیرت خوب است نه ترتیل سورت مکتوب.
 «سعده»
- ما به او محتاج بودیم او به ما مشتاق بود
 «حافظ»
- آن که از جمال عقل محجوب است، خود به نزدیک اهل بصیرت معذور باشد.
 «از کلیله و دمنه»
- الحمد لله شهر تبریز است و حسن و جمال خیز. دست از سر من بیچاره بردارید و مرا به حال خود بگذارید.
 «قائمه مقام»
- شما را باغ باید و ما را چون لاله داغ. یکی را لاله و ورد سزاوار است و دیگری را ناله و درد.
 «قائمه مقام»
- گاه از دیدن خط مکتب مُنتعش و گاه از ندیدن روی مطلوب مشتعل.
 «قائمه مقام»
- روشنی روز توبی، شادی غم سوز توبی، ابر شکریار بیا
 ماه شب افروز توبی، ابر شکریار 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 تَفَقْدی کن، درویش بی نوا را
 «حافظ»
- دلبر که جان فرسود از او، کام دلم نگشود ازاو
 نومید نتوان بود از او، باشد که دل داری کند
 «حافظ»
- طبیبی را دیدند که هرگاه به گورستان رسیدی، ردا در سر کشیدی. از سبب آتش سوّال
 کردند؛ گفت: از مردگان این گورستان شرم می‌دارم؛ بر هر که می‌گذرم ضربت من خورده است و در
 هر که می‌نگرم از شربت من مرده.
 «جامی»

موازنہ و ترصیع

دل به امید روی او همدم جان نمی شود
 ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
 (۱)

جان به هوای کوی او خدمت تن نمی کند
 ۱۰ ۹ ۸ ۷ ۶ ۵ ۴ ۳ ۲ ۱

این لطایف کز لب لعل تو من گفت که گفت؟

۱۰ ۹ ۸ ۷ ۶ ۵ ۴ ۳ ۲ ۱ (۲)

وین تطاول کز سر زلف تو من دیدم که دید؟

در دام تو محبوسم

↓ ↓ ↓ ↓

در دست تو مغلوبم

↓ ↓ ↓ ↓

وز ذوق تو مدهوشم

↓ ↓ ↓ ↓

در وصف تو حیرانم

↓ ↓ ↓ ↓

گر بنوازی به لطف

ور بگدازی به قهر

حکم تو بر من روان

زجر تو بر من رواست

«سعدی»

«سعدی»

برگ بی برگی بود مارا نوال

(۵)

مرگ بی مرگی بود مارا حلال

«مولوی»

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

* در شاهد دوم، کلمات جمله‌های اول و دوم را شماره‌گذاری کرده‌ایم. تمام کلمات هم‌شماره – به جز کلمات تکراری – 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 اول «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 اول با قرینه‌ی خود در جمله‌ی دوم هم‌وزن‌اند؛ یعنی، سجع متوازن‌اند. رو به روی سجع‌های متوازن، آرایه‌ی موازن را پدید می‌آورد که از عوامل آفرینش موسیقی لفظی در یک بیت است.

* مثال آخر نیز یک موازن‌ه است اما سجع‌های پدیدآورنده‌ی آن – یعنی، «برگ، مرگ»، «بی برگی، بی مرگی» و «نوال، حلال» – با سجع‌های چهارمثال قبلی متفاوت‌اند. آیا این تفاوت را در می‌یابید؟ تمام سجع‌های این «موازن‌ه»، متوازن‌اند؛ یعنی، علاوه بر هم‌وزنی، واژه‌ای پایانی آن‌ها نیز یکسان است.

موازنہ ای کہ، ہمهٗ سجع‌های آن متوازی باشد، ترصیع نام دارد۔

موازنہ: تقابل سجع‌های متوازن در دو یا چند جملہ است کہ به ہم آهنگی آن‌ها می‌انجامد.

آرایہٴ موازنہ در شعر شاعرانی چون مسعود سعد و سعدی به فراوانی یافته می‌شود.

خودآزمایی

— آرایہٴ موازنہ در کدام یک از بیت‌های زیر بے کار رفته است؟ علت آن را بیان کنید. آیا در میان «موازنہ‌ها» ترصیع نیز دیده می‌شود؟ آن‌ها را نیز تعین کنید.

زُگْرَزْ تو خورشید گریان شود
زَتِیْغْ تو بَهْرَام بَرْیان شَوْد
«فردوسی»

هم شرع خزیده در پناہت
افلاک حرم بارگاهات
درگردن پیر خانقاہت
عقل ارجه بزرگ، طفل راهت
«جمال الدین عبدالرزاق»

ور راه و فاگیری، جان در قدمت ریزم
«سعدی»

ما چو کوهیم و صدا در ما زتوست
«مولوی»

هم عقل دویده در رکابت
جبریل مقیم آستانت
ای چرخ کبود، ژنده دلقی
چرخ ارجه رفیع، خاک پایت

گر عزم جفا داری، سر در رهت اندازم

ما چوناییم و نوا در ما زتوست

۱— در بیت‌ها و جملہ‌هایی کہ سجع‌های متوازی و متوازن در مقابل ہم قرار می‌گیرند، آرایہٴ موازنہ موجود است؛ زیرا ترصیع زمانی پدید می‌آید کہ ہمهٗ سجع‌ها متوازی باشند.

— عقل گفت : من دبیر مکتب تعليمم . عشق گفت : من عبیر نافه‌ی تسلیم .

«منسوب به خواجہ عبدالله انصاری»

— بر ظاهرش عیب نمی‌بینم و در باطنش غیب نمی‌دانم .
«سعدي»

غلام نرگس مست تو تاجداران اند
خراب باده‌ی لعل تو هوشیاران اند
«حافظ»

تو را صبا و مرا آب دیده شد غمّاز
و گرنه عاشق و معشوق رازداران اند
«حافظ»

دانه باشی مرغکانت برچنند
غنچه باشی کودکانت بر کنند
«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
«سعدي»

ای درون پرور برون آرای
وی خرد بخش بی خرد بخشای
حافظ و ناصر مکین و مکان
«سنایی»

جناس

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

«فردوسی»

(۲) صد هزاران گل شکفت و بانگ مرغی برنخاست
عندلیبان را چه پیش آمد؟ هزاران را چه شد؟
«حافظ»

(۳) ای مهر تو در دلها، وی مهر تو بر لبها
وی شور تو در سرها، وی سر تو در جانها
«سعدی»

(۴) آن کس است اهل اشارت که بشارت داند
نکته‌ها هست بسی، محرم اسرار کجاست؟
«حافظ»

(۵) کار دلم به جان رسد، کارد به استخوان رسد
ناله کنم بگویدم : دم مزن و بیان مکن
«مولوی»

* به ایات اول و دوم دقّت کنید. در هر یک از آن‌ها، دو واژه می‌باید که در لفظ مشترک و در معنی متفاوت‌اند؛ یعنی، صامت‌ها و مصوت‌های آن‌ها از نظر نوع و تعداد و ترتیب یکسان است؛ مانند: «روان و روان» در بیت اول، «هزاران و هزاران» در بیت دوم. اکنون به بیت‌های بعدی نگاه کنید. در این بیت‌ها واژه‌هایی را می‌باید که در یک مصوت کوتاه یا یک صامت اختلاف دارند؛ مانند: «مهر و مُهر، سر و سِر» در بیت سوم و «اشارت و بشارت» در بیت چهارم. در آخرین بیت نیز «کارد» یک صامت بیش از «کار» دارد و تنها تفاوت آن‌ها در همین نکته است. این هم‌جنسي و شباهت تام یا ناقص واژه‌ها را

در لفظ، **جناس** می‌گویند.

همانندی کلمات سبب موسیقی در کلام است و ارزش جناس نیز از همین جاست. نیکوترين جناس آن است که با اقتضای معنی در گفتار پدید آيد؛ به گونه‌ای که نتوان جای آن را با هیچ واژه‌ی دیگری عوض کرد. به دو کلمه‌ی هم جنس در یک مصراع یا بیت، «ارکان جناس» گویند. جناس در تئر نیز به کار می‌رود.

جناس^۱ : یکسانی و همسانی دو یا چند واژه است در واژه‌ای سازنده با اختلاف در معنی.

دو کلمه‌ی هم جنس، 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 خلق می‌کند و زیبایی جناس در گرو ارتباط آن با معنی کلام است.
جناس در شعر و تئر به کار می‌رود.

خودآزمایی

– در اشعار و جمله‌های زیر، جناس‌ها را بباید 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 – اهلی شیرازی، شاعر قرن دهم، مثنوی‌ای به نام «سحر حلال» دارد که در تمامی بیت‌های آن جناس به کار رفته است.

زَهْرَهِي شِيرِ استِ مِرا، زُهْرَهِي تابِنَهِ شِدَم
«مولوی»

درِ مجلسِ ما، ماهِ رَخِ دوستِ تمامِ است
«حافظ»

بِه آبِ دیده و خونِ جگرِ طهارتِ کرد
«حافظ»

شَد ازِ رَخْشِ رَخْشَان و ازِ شَاهِ شَاد
«فردوسي»

آيَينِ ماستِ سَيِّنه چو آيَينِه داشْتَن
«طالبِ آملی»

دیده‌ی سیرِ استِ مِرا، جانِ دلیرِ استِ مِرا

گو شمعِ نیارید درِ اینِ جمِع که امشب

خوشانِ ماز و نیازِ کسی که ازِ سر درد

بیامد، بمالید و زین بر نهاد

کفرِ است در طریقتِ ما کینه داشتن

جناس تام

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

(۲) برادر که در بند خویش است نه برادر، نه خویش است.
«سعدی»

(۳) ای آسمان چو دور ندیمانش دیده‌ای
در دور خویش، شکل مدور گرفته‌ای
«مولوی»

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

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

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

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

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

خودآزمایی

- ۱ - در اشعار و جمله‌های زیر، جناس تام را تعیین کنید و معنی هر یک از ارکان را بگویید.
خرمْ تَنِ اوْ كَهْ چُونِ رَوَانِشْ از تن برود، سخن روان است
«سعده»
- پستی گرفت همت من زین بلند جای
نالم زدل چونای من اندر حصار نای
«مسعود سعد»
- چون من در آن دیار هزاران غریب هست
گر آمدم به کوی تو چندان غریب نیست
«حافظ»
- هم تواند کرمش داد من مسکین داد
وان که گیسوی تو را رسم تطاول آموخت
«حافظ»
- تو که قلب دوستان را به مفارقت شکستی
نه عجب که قلب دشمن شکنی به روز هیجا
«سعده»
- کاین زمانم گوش بر چنگ است و دل در چنگ نیست
با زمانی دیگر انداز، ای که پندم می‌دهی
«سعده»
- «سعده‌الدین و راوینی» - کتابی که در او داد سخن آرایی توان داد، ابداع کنم.

جناس ناقص حرکتی^۱

اختلاف در مصوّت‌های کوتاه (حرکات)

(۱) شکرکند چرخ فَلَك، از مَلِك و مُلْك و مَلَك
کز کرم و بخشش او، روشن و بخشندۀ شدم
«مولوی»

(۲) گرم باز آمدی محبوب سیم اندام سنگین دل
گل از خارم برآورده و خار از پای و پای از گل
«سعدی»

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

* در بیت نخستین، سه واژه‌ی «ملک، مُلک و مَلَك» به کار رفته‌اند. صامت‌های هرسه واژه یکسان اماً مصوّت‌های کوتاه آنان با هم متفاوت است.

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

* در بیت آخر، دو واژه‌ی «انعام و آنعام» به چشم می‌خورد. انعام به معنی «نعمت بخشیدن» و آنعام به معنی «چهارپایان» است. دو واژه در معنی و در مصوّت کوتاه اختلاف دارند.

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

۱ – قدماین گونه جناس را «جناس ناقص» می‌گفتند.

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

خودآزمایی

– در اشعار زیر، جناس‌های ناقص را بباید و مصوت‌های کوتاهی را که با هم تفاوت دارند، مشخص کنید.

ملِک را همین مُلْک پیرایه بس
که راضی نگردد به آزار کس
«سعده»

صفهای جمله عالم خورده گیر
همچو دُردِ دِرِ دِین جستیم، نیست
«مولوی»

گوهر مخزن اسرار همان است که بود
حُقَّهی مهر بدان مُهر و نشان است که بود
«حافظ»

پسر را نشاندند پیران ده
که مهرت بر او نیست، مَهرش بدہ
«سعده»

مکن تا توانی دل خلق ریش
وگر می کُنی، می کَنی بیخ خویش
«سعده»

جناس ناقص اختلافی

اختلاف حرف^۱ اول، وسط^۲ و آخر

(۱) هر تیر که در **کیش** است، گر بر دل **ریش** آید

ما نیز یکی باشیم از جمله‌ی قربان‌ها

«سعده»

(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**
«نظمی»

(۴) باغبان همچون سیم ز در خویش مران

کاب **گلزار** تو از اشک **چو گلزار** من است
«حافظ»

(۵) **یاد** یاران **یار** را می‌مون بود

خاصه کان لیلی و این مجذون بود
«مولوی»

(۶) بدان‌گه 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 - حرف را معادل صامت‌ها و مصوت‌های بلند به کار برده‌ایم.

۲ - حرفی را که در اول 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 اول با هم تفاوت دارند و همسانی دیگر صامت‌ها و مصوت‌ها از عوامل ایجاد موسیقی در مصراع دوم است.

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

دو کلمه‌ی اول 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 گل‌nar» در مصراع دوم به کار رفته است. همه‌ی صامت‌ها و مصوت‌های دو کلمه جز صامت وسط آن‌ها یکی است و آهنگ مصراع دوم تا حدی از این شباهت برミ‌خیزد.

* 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 دلنشیں 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 بقیه‌ی صامت‌ها و مصوت‌ها و هماهنگی حرف اول آن‌ها با «خیزد» از عوامل خلق موسیقی مصراع اول است. جناسی از این نوع را که اختلاف دو واژه در حرف اول و وسط یا آخر آن‌هاست، نیز **جناس ناقص** می‌نامیم.

توجه: جناس میان دو واژه را زمانی جناس ناقص می‌خوانیم که اختلاف آن‌ها بیش از یک حرف نباشد^۱.

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

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

خودآزمایی

– در ایات زیر، جناس‌های ناقص را بباید و حرف‌هایی را که متفاوت‌اند، در آغاز، میان و پایان ارکان نشان دهید.

این بوی روح پرور از آن خوی دلبر است وین آب زندگانی از آن جوی کوثر است
«سعده»

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

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

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

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

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

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

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

جناس ناقص افزایشی

افزایش در اول، وسط و آخر

(۱) دلا ز رنج حسودان مرنج و واشق باش
که بد به خاطر امیدوار مانرسد
«حافظ»

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

(۳) دستم^۱ نداد قوت رفتمن به پیش دوست
چندی به پای رفتم و چندی به سر شدم
«سعدي»

(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 بی شفت بین که در این کار چه کرد
«حافظ»

* در اولین 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 اولین واژه، تنها اختلاف دو کلمه است. همسانی سه صامت دیگر از اسباب ایجاد موسیقی درونی مصراع اول است.
* در مثال دوم نیز واژه‌ی «مقدم» یک صامت بیش از کلمه‌ی «قدم» دارد و این

۱ - «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 مصراج می‌افزاید.

* در سومین 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 مصراج اول و همسانی این دو در بقیه‌ی صامتها در موسیقی و آهنگ مصراج 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 خلق موسیقی درونی مصراج مؤثرند.

* در آخرین شاهد، «شفق» در مصراج اول و «شفقت» در مصراج دوم به کار رفته است. اولین واژه سه صامت و دومی چهار صامت دارد و صامت اضافی «ت» در پایان شفقت آمده است. همسانی بقیه‌ی صامتها و مصوت‌ها 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 - اختلاف در مصوت‌های کوتاه (حرکتی)
- ۲ - اختلاف در نوع حروف (اختلافی)
- ۳ - اختلاف در تعداد حروف (افزایشی)

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

خودآزمایی

در اشعار زیر، جناس‌های ناقص را باید و هر نوع افزایشی را که در ارکان صورت گرفته است، شناس دهید.

ما که باشیم که اندیشه‌ی ما نیز کنند
«سعده»

نیکی به جای یاران، فرصت شمار یارا
«حافظ»

طبل طوفان از نوا افتاده است
«مهدی اخوان ثالث»

که با دشمنانست بود، هم نشست
«سعده»

هر کس که این ندارد حقاً که آن ندارد
«حافظ»

که با این درد اگر در بند درمان نند، درمانند
«حافظ»

به گوش آمدش بانگِ رخش مرا
«فردوسي»

از کان و از مکان پی ارکانم آرزوست
«مولوی»

بر سرم سایه‌ی آن سرو سهی بالا بود
«حافظ»

سعدیا گر نکند یاد تو آن ماه، مرنج

ده روزه مهر گردون، افسانه است و افسون

موج‌ها خوابیده‌اند، آرام و رام

بسوی ای خردمند از آن دوست، دست

جان بی جمال جانان میل جهان ندارد

در این حضرت چو مشتاقان نیاز آرند، ناز آرند

چو دید آن درفشنان درخش مرا

خود کار من گذشت زهر آز و آرزو

می‌شکفتم ز طرب زان که چو گل بر لب جوی

اشتقاق

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

(۲) اگر تو فارغی از حال دوستان، یارا
فراغت از تو میسر نمی شود ما را
«سعدی»

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

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

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

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

است. در بدیع، استفاده از واژگان هم ریشه را **اشتقاق** می‌نامند.

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

* در پایان بیت سوم 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، اشتراقی است که بر زیبایی بیت می‌افزاید.

* در مثال چهارم، «آسايش» و «بياسايم» با هم اشتراق دارند؛ زیرا هر دو از مصدر «آسودن» ساخته شده‌اند. این اشتراق 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 توجه به ریشه‌ی این دو واژه، در می‌یابیم که با هم «اشتقاق» نیز دارند؛ زیرا از مصدر «رنجیدن» پدید آمده‌اند. مثال‌های بسیاری می‌توان یافت که در آن‌ها جناس و اشتراق 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.

توجه: جناس‌های هم‌ریشه اشتلاق نیز خواهند داشت^۱.

۱ - 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 اشتلاق اماً اگر اختلاف آن‌ها در بیش از یک حرف باشد و تنها با هم هم‌ریشه باشند، فقط «اشتقاق» خواهند داشت؛ مانند: «شاعر، شعور»، «طاعت، طلوع» و

خودآزمایی

– آرایه‌ی اشتقاق را در بیت‌های زیر بباید و صامت‌های مشترک را تعیین کنید.

لب میالای به شعری که ندارد شوری شاعری قدر تو داند که شعوری دارد «شهریار»	علَم ازْ مُشكِّ نبندَ، چَه كَنَد؟ پرده‌دار حَرِيمِ حَرَمَت اوَسْت «مولوی»	گل خندان که نخندَد، چَه كَنَد؟ من که باشَم در آن حَرمَ كَه صَبا «حافظ»
ای دلیل دلِ گم گشته، خدا را مددی صبا، خاک وجود ما بدان عالی جناب انداز «حافظ»	بُودَ كان شاه خوبان را نظر بر منظر اندازیم اول کسی که لاف محبَّت زند، منم «سعدی»	گر تیغ برکشد که محبَّان همی زنم همه بینند نه این صنع که من می بینم «سعدی»
سایه‌ی معشوق اگر افتاد بر عاشق چه شد؟	همه خوانند نه این نقش که من می خوانم ما بدو محتاج بودیم او به ما مشتاق بود «حافظ»	سایه‌ی معشوق اگر افتاد بر عاشق چه شد؟

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

^۱ فرهادِ لب شیرین چون خسرو پرویزم
«سعدی»

(۳) مزرع سبز فلک دیدم و داسِ مهنو

یادم از کشته‌ی خویش آمده هنگام درو
«حافظ»

(۴) زخاک من اگر گندم برآید

از آن گرنان پزی مستی فزاید
خمیر و نان با دیوانه گردد

تنورش بیت مستانه سرايد

«مولوی»

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

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

۱ - 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. مجнون لقب قیس بنی عامر است که عاشق لیلی است و داستان لیلی و مجнون سرگذشت دلدادگی این دو است. در مصراع دوم، فرهاد، شیرین و خسرو پرویز قهرمانان داستان خسرو و شیرین اند. تناسبی که در مصراع اول و دوم احساس می‌شود، از آن جاست که نام‌هایی که در هرمصراع آمده‌اند، نام قهرمانان یک داستان است و این تناسب، زیبایی می‌افزیند.

* در بیت سوم، واژه‌های مزرع، داس، کشته و درو چیزهایی هستند که در کار کشاورزی با هم به کار می‌روند و هریک جزئی است از یک کل که در کنار هم به کار رفته‌اند؛ بی آن که در نگاه اول این ارتباط و همراهی آشکار باشد. موسیقی معنوی بیت نیز که از عوامل زیبایی آن است، از این تناسب‌ها بر می‌خizد.

* آیا در مثال چهارم واژه‌هایی را می‌بینید که با هم تناسب داشته باشند؟ گندم، نان، خمیر، نابا 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 می‌خواند و موسیقی معنوی بیت ناشی از تناسب این واژه‌های است.

* 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 – از هرجهت – در اثنای کلام است، **مرااعات نظیر** نام دارد.

مرااعات نظیر : آوردن واژه‌هایی از یک مجموعه است که با هم تناسب دارند. این تناسب می‌تواند از نظر جنس، نوع، مکان، زمان، همراهی و... باشد.

مرااعات 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. مرااعات نظیر بیش از هر آرایه‌ی دیگری در شعر و تر فارسی به کار رفته است.

خودآزمایی

— در شعرها و عبارت‌های زیر، آرایه‌ی مرااعات نظیر را مشخص کنید.
ابر و باد و مه و خورشید و فلک در کارند

تا تو نانی به کف آری و به غفلت نخوری
«سعده»

شعاع آفتام من، اگر در خانه‌ها گردم
عقیق و زر و یاقوتم، ولادت زآب و طین دارم
«مولوی»

دردی است درد عشق که هیچش طبیب نیست
گرددمند عشق بنالد، غریب نیست
«سعده»

حافظ از بادخزان در چمن دهر مرنج
فکر معقول بفرما گل بی خار کجاست
«حافظ»

سِرِ نیزه و نام من مرگ توست

سرت را بباید زتن دست شست

«فردوسی»

هر کو 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 ماخاک باشیم و خشت

«سعدی»

سرمن مست جمالت، دل من رام خیالت

گهر دیده نثارکف دریای تو دارد

«مولوی»

تلمیح

- (۱) ما قصه‌ی سکندر و دارا نخوانده‌ایم
ازما به جز حکایت مهر و وفا مپرس
«حافظ»
- (۲) گفت آن یار کزوگشت سردار بلند
جرمش این بود که اسرار هویدامی کرد
«حافظ»
- (۳) به تو لای تو در آتش محنّت چو خلیل
گوییا در چمن لاله و ریحان بودم
«سعدی»
- (۴) بیستون کندن فرهاد نه کاری است شگفت
شور شیرین به سر هر که فتد، کوه کن 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 و سبب کسب لذت ادبی می‌گردد. در مصراج دوم، «مهر و وفا» بیشتر یادآور عشق و دوستی است اما 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 بیشتر لذت خواهد برد.

* مثال دوم یادآور ماجرای بردار کردن حسین بن منصور حاج، 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 پر ماجرایی را برای خواننده تداعی می‌کند و او از این تداعی لذت می‌برد.

* می‌دانیم که حضرت ابراهیم را در مبارزه علیه بت پرستی، به دستور نمرود به آتش می‌افکنند و به فرمان خدا، آتش بر روی گلستان می‌شود. در بیت سوم، 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 لذت او می‌گردد.

* داستان فرهاد و شیرین یکی از بخش‌های داستان «خسرو و شیرین» است. فرهاد که سنگ‌تراشی ماهر است، با شیرین رو به رو می‌شود و یک دل نه صد دل شیفته‌ی او می‌گردد. ظهرور 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 می‌کشد و شرط وصال شیرین را کندن راهی در کوه بیستون قرار می‌دهد. فرهاد به نیروی عشق به کوه کنی می‌پردازد. خبر چینان خسرو را خبردار می‌سازند که اگر فرهاد بدین سان پیش رود، راهی در کوه باز می‌کند و خسرو باید دست از شیرین بدارد. خسرو به تدبیر مکاران، عجوزه‌ای را به نزد فرهاد می‌فرستد و او را با خبر دروغ مرگ شیرین می‌کشد. خواننده‌ای که از این داستان آگاه است، وقتی با این بیت رو به رو می‌شود، با دیدن کلمه‌ی بیستون تمام ماجرا را به یاد می‌آورد. این یادآوری منشأ لذتی 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 داسته‌ای تاریخی، اساطیری، فرهنگی و ... نهفته است. این اشارت شاعرانه را **تلمیح** می‌خوانند.

تلمیح: اشاره‌ای است به بخشی از دانسته‌های تاریخی، اساطیری و
ارزش تلمیح به میزان تداعی ای بستگی دارد که از آن حاصل می‌شود.
هر قدر اسطوره‌ها و داستان‌های مورد اشاره لطیف‌تر باشند، تلمیح تداعی لذت بخش‌تری را به وجود می‌آورد. لازمه‌ی بهره‌مندی از تلمیح، آگاهی از دانسته‌ای است که شاعر یا نویسنده بدان اشاره می‌کند. تلمیحات گاه مانند مثال اول و آخر، مراجعات نظیر نیز هستند.

خودآزمایی

— در بیت‌ها و عبارت‌های زیر، آرایه‌ی تلمیح را مشخص کنید و دانسته‌ی مورد نظر را در دو سطر توضیح دهید.

میان خسرو و شیرین شِکر کجا گنجد؟
«سعدي»

شرمی از مظلمه‌ی خون سیاوشش باد
«حافظ»

من چرا مُلکِ جهان را به جوی نفروشم؟
«حافظ»

پورستان جان زچا نابرادر در نخواهد برد
«مهری اخوان ثالث»

گریان به تازیانه‌ی افراسیاب رفت
«فربدون مشیری»

که لاله می‌دمد از خون دیده‌ی فرداد
«حافظ»

چو گل گر خرده‌ای داری، خدا را صرف عشرت کن
که قارون را غلط‌ها داد سودای زر اندوزی
«حافظ»

مرا سِکرمنه و گل مریز در مجلس

شاه ترکان سخن مدّعیان می‌شنود

پدرم روشه‌ی رضوان به دو گندم بفروخت

ای پریسان‌گوی مسکین، پرده دیگر کن

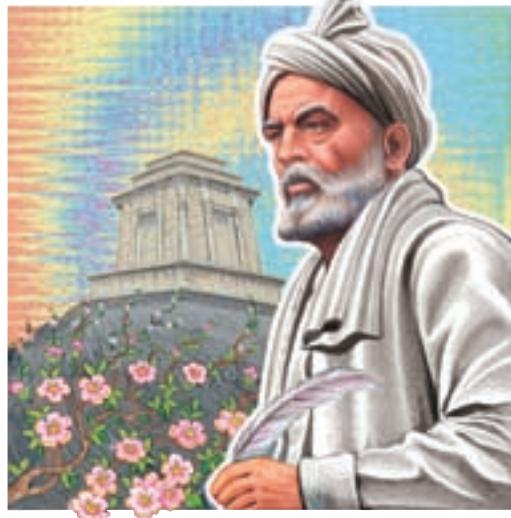
این مه، که چون منیزه لب چاه می‌نشست

زحسرت لب شیرین هنوز می‌بینم

چو گل گر خرده‌ای داری، خدا را صرف عشرت کن

— درویشی را دیدم سر بر آستان کعبه نهاده همی نالید که : یاغفور، یار حیم، تودانی که از ظلوم
جهول چه آید.
»(سعده)

— یوسف صدیق (ع) در خشک سال مصر سیر نخوردی تا گرسنگان فراموش نکند .
»(سعده)



درس ۲۱

تضمين

(۱) چشم حافظ زیر بام قصر آن حوری سرشت
شیوه‌ی جَنَاتُ تَجْرِی تَحْتِهَا الْأَنْهَار داشت
«حافظ»

(۲) چه خوش گفت فردوسی پاکزاد
که رحمت برآن تربیت پاک باد،
«میازار موری که دانه‌کش است»
که جان دارد و جان شیرین خوش است»

(۳) درویش بی معرفت نیارامد تا فقرش به کفر انجامد؛ کادَ الْفَقْرُ أَنْ يَكُونَ كُفْرًا.
«سعدی»

«سعدی»

* به مصراع دوم اوّلین بیت دقّت کنید؛ شاعر بخشی از آیه‌ی هشتم سوره‌ی البینه (۹۸) را در کلام خویش عیناً به کار 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 آورده 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 لذت بیرد.

* 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 - مقصود خویش را به بهترین نحو ادا کند.

ب - با ایجاد تنوع در ذهن خواننده سبب التذاذ بیشتر وی شود.

پ - 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... **تضمين** خواننده می‌شود.

* در آخرین شاهد، سعدی بخشی از یک حدیث را به عینه در کلام خویش آورده و به اصطلاح، آن را **تضمين** کرده است. ارزشمندی این **تضمين**، ایجازی است که در آن وجود دارد. او توانسته است با استفاده از این حدیث - که پنج واژه بیشتر ندارد - ارتباط فقر را با ترک ایمان به بهترین وجه نشان دهد؛ در حالی که این نکته در صدھا شعر و مقاله هم نمی‌گنجد.

علاوه براین، تنوعی که خواننده از این کار احساس می‌کند، سبب التذاذ ادبی اوست و آگاهی او را از معارف اسلامی نیز نشان می‌دهد.

۱ - آوردن آیه‌ی قرآن یا حدیث در سخن، «اقتباس» و «درج» نیز خواننده شده است.

تضمين^۱ : آوردن آيه، حديث، مصraig يا بيتى از شاعرى دیگر را در اثنای کلام تضمين گويند. تضمين با ايجاد تنوع، سبب التذاذ خواننده مى شود. پدید آورنده اى ايجاز در کلام است و آگاهى شاعر را از موضوعات مختلف نشان مى دهد.

هرقدر تضمين طبیعى تر باشد، هنری تر است.

خودآزمایی

– در شعرها و جمله های زیر، آرایه هی تضمين را بباید و مورد تضمين شده را تعیین کنيد.
چه زنم چونای هر دم ز نوای شوق او دم
که لسان غیب خوش تر بنوازد این نوا را
همه شب در این اميدم که نسيم صبحگاهی
به پیام آشنایی بنوازد آشنا را
«شهریار»

گفت : غالب اشعار او (سعدی) در اين زمين به زبان پارسی است. اگر بگوبي به فهم تزديك تر باشد. **كَلَمِ النَّاسَ عَلَىٰ قَدْرِ عُقُولِهِمْ**.
«سعدی»

خیز تا خاطر بدان ترك سمرقندی دهيم
کز نسيمش بوی جوى موليان آيدهمى
«حافظ»

– موسى (ع) قارون را نصيحت کرد که **أَحْسِنْ كَمَا أَحْسَنَ اللَّهُ إِلَيْكَ**.
«سعدی»

بهر اين فرمود رحمان اي پسر
کل یوم هوفى شان اي پسر
«مولوي»

۱ – اگر شاعر يا نويسنده اى مثلی را که پيش از وى رواج داشته در اثنای سخن خود بياورد، بهتر و منطقى تر آن است که تضمين خواننده شود : مانند :

تونیکى مى کن و در دجله انداز
که ايزد در بيابانست دهد باز
«مولوي»
که مصraig اوّل آن مثلی بوده است که قبل از سعدی رواج داشته و در قابوس نامه نيز آمده است.

بیداری زمان را با من بخوان به فریاد

ور مرد خواب و خفنتی

«رو سر بنه به بالین، تنها مرا رها کن»

زینهار از قرین بد، زنهار

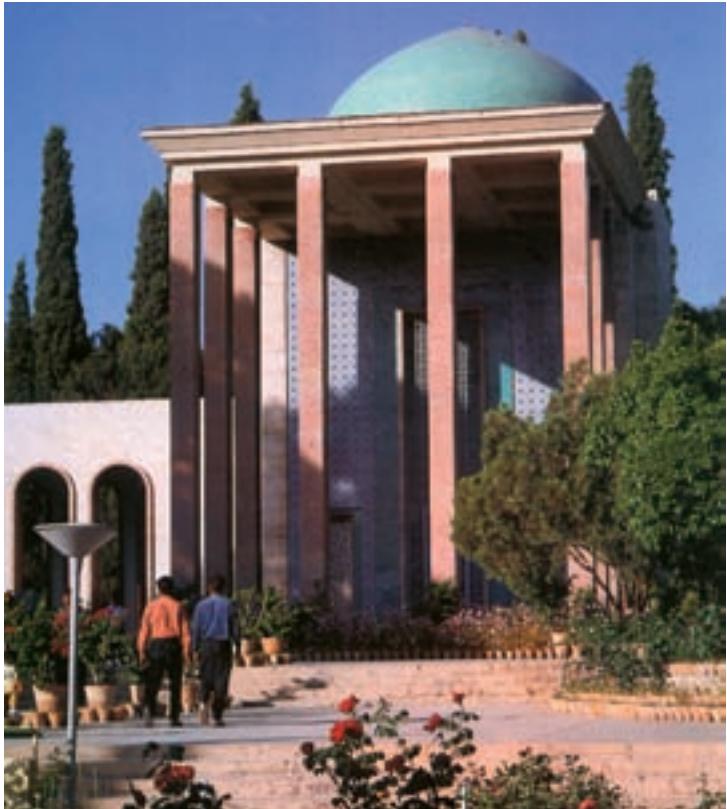
«دکتر شفیعی کدکنی»

و قنارِ بَنَاعَذَابَ النَّارِ

«سعده»

کی ترک آبخورد کند طبع خوگرم
از گفته‌ی «کمال» دلیلی بیاورم
آن مهر بر که افکنم آن دل کجا برم؟
«حافظ»

من جرعه‌نوش بزم تو بودم هزار سال
ور باورت نمی‌کند از بنده این حدیث
گر برکنم دل از تو و بردارم از تو مهر



تضاد

(۱) گفتی به غمم **بنشین** یا از سر جان **برخیز**
فرمان بر مت جانا، **بنشینم** و **برخیزم**

«سعدی»

(۲) **شادی** ندارد آن که ندارد به دل **غمی**
آن را که نیست عالم غم، نیست عالمی
«استاد همامی»

(۳) تو نه مثل آفتابی که **حضور** و **غیبت** افتاد
دگران **رونده** و **آیند** و تو هم چنان که هستی

«سعدی»

می‌رود و نمی‌رود ناقه به زیر محمالم

«سعدی»

* در بیت اول، دو فعل «بنشین و برخیز» به کار رفته است. این دو فعل از نظر معنی ضدیک دیگرند. تقابل در معنی سبب تداعی می‌شود و ذهن از این تداعی لذت می‌برد. موسیقی معنی بیت از مقابله این دو فعل پیدید می‌آید.

* مثال دوم با چه واژه‌ای آغاز شده است؟ متضاد این واژه چیست؟ شادی کلمه‌ای است که بیت با آن آغاز شده و غم که متضاد آن است، در پایان مصراج 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 لذت بردن خواننده از این بیت است.

* به سویین مثال دقّت کنید؛ در این بیت چند واژه‌ی متضاد می‌باید؟ «حضور و غیبت» در مصراج اول و «رونده و آینده» در مصراج 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 دو فعل 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 معنی لازم را در بیت به وجود آورد.

تضاد: آوردن دو کلمه با معنی متضاد 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 به کار می‌رود.

خودآزمایی

– 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»

ساحل افتاده گفت گر چه بسی زیستم

هیچ نه معلوم شد آه که من چیستم

موچ ز خود 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»

دو هفته می‌گذرد کان مهِ دو هفته ندیدم

به جان رسیدم از آن تا به خدمتش نرسیدم

«سعدی»

نه کمال حسن باشد تُرشی و روی شیرین

همه بدمکن که مردم همه نیک‌خواه داری

«سعدی»

این که گاهی می‌زدم برآب و آتش خویش را

روشنی در کار مردم بود مقصودم، چوشمع

«صائب»

اگر دشنام فرمایی و گرنفرین، دعا گویم

جواب تلخ می‌زید لب لعل شکر خارا

«حافظ»

– سخن در میان دو دشمن چنان گوی که اگر دوست گردند، شرم زده نباشی.

«سعدی»

«سعدي»

«سعدي»

— گدای نیک انجام به از پادشاه بدفرجام.

— هرچه زود برآيد دير نپايد.

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 شنه 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 وجود حاضر غایب شنیده‌ای

من در میان جمع و دلم جای دیگر است

«سعده»

(۲) کی شود این روان من ساکن

این چنین ساکن روان که منم

«مولوی»

(۳) گوش ترحمی کوکز ما نظر نپوشد

دست غریق یعنی فریاد بی صدا بیم

«بیدل»

(۴) از تهی سرشار، جو بیار لحظه‌ها جاری است.

* در بیت اول، «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 اما شاعر این دو صفت متناقض را چنان هنرمندانه در ترکیب کلام خویش به کار برده که نه تنها پذیرفتنی می‌نماید بلکه به عنوان یکی از زیباترین بیت‌های فارسی، ضرب المثل شده است. موسیقی معنوی بیت، از این آرایه‌ی شاعرانه – که نوعی تناقض است – پدید می‌آید. این آرایه را تناقض (پارادوکس) می‌نامیم.

۱ – 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 به کار رفته است. این دو واژه ضدیک‌دیگر و به تعبیری دقیق، متناقض‌اند. یعنی بودِ یکی بدون تردید، نبودِ دیگری را در پی خواهد داشت اماً شاعر در مصراع دوم 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 عقلًاً غیرممکن به نظر می‌رسد، بپذیرد. این آرایه‌ی هنرمندانه ذهن مخاطب را درگیر می‌کند و به کاوش وا می‌دارد. به این ترتیب، تلاش ذهنی لذت بیشتری را عاید خواننده خواهد کرد.

* در مثال سوم، شما با ترکیب «فریاد بی‌صدا» رو به رو می‌شوید. راستی فریاد چیست؟ آیا چیزی جز صدای بلند است؟ اگر چنین است، چگونه می‌توان صدای بلند را با صفت بی‌صدایی توصیف کرد؟ اماً شاعر چنین می‌کند و ما با طیب خاطر آن را می‌پذیریم. این آرایه‌ی شاعرانه، خالق موسیقی معنوی بیت است.

* در مثال چهارم، «تهی» متمم «سرشار» است اماً این معنی از نظر منطقی پذیرفتنی نیست. می‌توان سرشار از هرچیزی بود؛ سرشار از علم، عقل و ... اماً نمی‌توان سرشار از تهی بود. به روایت ساده‌تر، عقلًاً و منطقاً نمی‌توان پر از خالی بود؛ چرا که با پذیرفتن یکی، حکم به طرد دیگری خواهیم داد اماً در عالم خیال شاعرانه، این تناقض پذیرفتنی است. به این دلیل که بسیاری از ما، بارها این شعر را خوانده و از آن لذت 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؛ به گونه‌ای که آفریننده‌ی زیبایی باشد. زیبایی تناقض در این است که ترکیب سخن به گونه‌ای باشد که تناقض منطقی آن از قدرت اقناع ذهنی و زیبایی آن نکاهد.

خودآزمایی

— آرایه‌ی تناقض را در بیت‌های زیر بباید.

زان سوی بحر آتش گر خوانی ام به لطف

رفتن به روی آتشم از آب خوش‌تر است

«سعده»

دولت فقر خدایا به من ارزانی دار

کاین کرامت سبب حشمت و تمکین من است

«حافظ»

می خورم جام غمی هردم به شادی رخت

خرم آن کس کاو بدين غم شادمانی می کند

«سلمان ساوجی»

چنین نقل دارم زمردان راه

فقیران منع، گدایان شاه

«سعده»

از خلاف آمد عادت بطلب کام که من

کسب جمعیت از آن زلف پریشان کردم

«حافظ»

مثال عشق پیدایی و پنهان

نديدم همچو تو پیدا و پنهان

«مولوی»

زکوی يار می آيد نسیم باد نوروزی

از اين باد ار مدد خواهی چراغ دل برافروزی

«حافظ»

فلک در خاک می غلتید از شرم سرافرازی

اگر می دید معراج ز پا افتادن ما را

«پیدل»



حس آمیزی

شادی آورد گل و باد صبا شاد آمد

«حافظ»

(۱) بین چه می گوییم.

(۲) خبر تلخی بود.

(۳) بوی بهبود ز اوضاع جهان می شنوم

(۴) از این **شعر تر شیرین** ز شاهنشه عجب دارم

که سرتاپای حافظ را چرا در زر نمی گیرد؟

«حافظ»

(۵) **حروف هایم** مثل یک تگه چمن **روشن** بود. «سپهری»

* مثال نخستین را با رها در سخن روزمره شنیده اید؛ اکنون بار دیگر به آن دقت کنید. گفتار را با کدام حس در می یابید؟ با حس شنوازی اما گوینده از شما می خواهد که سخن و گفته ای او را ببینید؛ یعنی، به جای شنیدن، سخن او را ببینید. این آمیختن دو حس را با یک دیگر **حس آمیزی** گویند.

* در مثال دوم، صفت تلخ به کار رفته است. تلخ صفت چیزی است که چشیدنی است اما در این سخن، صفت خبر واقع شده که شنیدنی است. دو حس با هم آمیخته اند و حس آمیزی پدید آمده است.

* در سومین شاهد، شاعر بوی بهبود زمانه را شنیده است. آیا بو، شنیدنی است؛ یعنی، با گوش و از طریق حس شنوازی احساس می شود؟ یقیناً این گونه نیست. ما بو را از طریق حس بولی و با بینی احساس می کنیم اما شاعر این دو حس را با یک دیگر آمیخته و این از عوامل ایجاد موسیقی معنوی در شعر است.

* 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 در می‌یابیم؟

شعر از مقوله‌ی شنیدنی‌هاست؛ یعنی، حسی که با آن سروکار دارد، شنوایی است.

تری یک چیز لمس کردنی است و حس لامسه آن را در می‌یابد. شیرینی یک امر چشیدنی است و چشایی، حس 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 روشی حرف خود سخن گفته است. روشنی امری دیدنی و حرف یک چیز شنیدنی است. شاعر در این مصراج، دو حس‌بینایی 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

– در جمله‌ها، بیت‌ها و مصraig‌های زیر آرایه‌ی حس‌آمیزی را بیابید.

خداآوند لباس هراس و گرسنگی را به آن‌ها چشانید. (آیه‌ی ۱۱۲، سوره‌ی نحل)

تیرگی می‌آید // دشت می‌گیرد آرام // قصه‌ی 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»

بوی دهن تو از چمن می‌شنوم
رنگ توزلله و سمن می‌شنوم
«مولوی»

از صدای سخن عشق ندیدم خوش‌تر
یادگاری که در این گنبد دوار بماند
«حافظ»

نجوای نمناک علف‌ها را می‌شنوم
«سپهری»

با من بیا به خیابان
تا بشنوی بوی زمستانی که در باغ رخنه کرده

«سلمان هراتی»

به ترانه‌های شیرین، به بهانه‌های رنگین
بکشید سوی خانه مه خوب خوش لقا را
«مولوی»

آشنا هستم با، سرنوشت تر آب، عادت سبز درخت
«سپهری»

روشنی را بچشیم
«سپهری»



ایهام

(۱) بی **مهر** رُخت، روز مرا نور نمانده است
وزعمر مرا جز شب دیجور نمانده است
«حافظ»

(۲) خانه زندان است و تنها یی ضلال
هر که چون سعدی **گلستانیش** نیست
«سعدی»

(۳) ای دمت عیسی، دم از دوری مزن
من غلام آن که **دوراندیش** نیست
«مولوی»

(۴) هر کونکاشت مهر و ز خوبی گلی نچید
در رهگذار باد نگهبان **الله** بود
«حافظ»

* در بیت نخست به واژه‌ی مهر دقت کنید. مهر در این بیت به چه معنی است؟ عشق

و محبت اوّلين معنای است که به ذهن شما می‌رسد و معنی مصراع این گونه به ذهن می‌آید : بدون محبت 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 – یعنی خورشید – بوده است اماً او خواسته با ذهن خواننده بازی کند تا نخست به معنی ای که درست نیست دل خوش کند و سپس معنی درست را دریابد. این سرگردانی ذهن، منشأ لذتی 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 در این بیت به این واژه می‌رسیم، نخست معنی عام آن – یعنی باغ و گلزار – به ذهن می‌رسد ؛ زیرا باغ و گلزار است که انسان به هنگام تنها یی یا آن‌گاه که از خانه سیر می‌شود، می‌تواند بدان پناه برد اماً مقصود سعدی معنی خاص‌آن، یعنی کتاب گلستان است. زیبایی در این است که هردو معنی با واژه‌های بیت تناسب دارند.

* در مثال سوم، 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، اسلس موسیقی معنی بیت است. لازمه‌ی دریافت آرایه‌ی ایهام، آگاهی از معنای مختلف واژه‌ها و عبارت‌هاست.

* در آخرین بیت، واژه‌ی «لاله» خالق موسیقی معنی است که در بیت احساس می‌شود ؛ چرا که لاله دو معنی دارد : اوّلين معنی، گل لاله است که همگان با آن آشنایید. دومین 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 هر کدام از دو سوی معنی.

ایهام : آوردن واژه‌ای است با حداقل دو معنی 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 بیندد که درست نیست و سپس، معنی درست را دریابد.

در ایهام، واژه یا عبارت به گونه‌ای 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 لذت را در خواننده ایجاد می‌کند. زمانی می‌توانیم آرایه‌ی ایهام را دریابیم که از معانی مختلف واژه‌ها و عبارت‌ها آگاه باشیم.

خودآزمایی

– در هر یک از بیت‌های زیر، آرایه‌ی ایهام را بباید و معانی مختلف واژه‌ای که این آرایه را پدید می‌آورد، بر Sharma رید.

چون بوی تو دارد جان، جان را هله بنوازم
«مولوی»

خون عاشق به قدح گر بخورد، نوشش باد
«حافظ»

ای بی خبر زلذت شُرب مُدام ما
«حافظ»

چون که زدی بر سر من، پست و گدازنده شدم
«مولوی»

تا روی نبینندت به جز راست
«سعدی»

جان ریخته شد با تو، آمیخته شد با تو

نرگس مست نوازشگر مردم دارش

ما در پیاله عکس رُخ یار دیده‌ایم

چشم‌هی خورشید تویی، سایه‌گه بید منم

چشم چپ خویشتن برآرم

زبان آتشینم هست، لیکن در نمی‌گیرد
«حافظ»

جانب هیچ آشنا نگاه ندارد
«حافظ»

عاشق مسکین چرا چندین تجمل بایدش
«حافظ»

در ظاهر اگر مالک دینار نگشتم
«صائب»

میان گریه می خندم که چون شمع اندراین مجلس

دیدم و آن چشم دل سیه که تو داری

کیست حافظ تا ننوشد باده بی آواز رود

صائب، مدد خلق نمودیم به همت

ایهام تناسب

(۱) چنان سایه گسترد بر عالمی
که زالی نیندیشد از رستمی

«سعدی»

(۲) ماه این هفته برون رفت و به چشمم سالی است
حال هجران تو چه دانی که چه مشکل حالی است
«حافظ»

(۳) چون شبنم او فتاده بدم پیش آفتاب
مهرم به جان رسید و به عیوق^۱ بر شدم

«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 «پیروز سپیدموی» است. این تردید و دو دلی، ذهن را به تکاپو و جست‌وجوی معنی درست و امی دارد 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 پذیرفتی و درست است و معنی دیگر با بعضی از اجزاء کلام تناسب دارد؛ یعنی، یک مراعات نظیر است.

* در بیت دوم، «ماه» به چه معنی است؟ ماه استعاره از معشوق شاعر است اما یک معنی دیگر نیز دارد و آن $\frac{1}{12}$ سال است که سی روز می‌باشد. ماه در این بیت، یقیناً به معنی دوست شاعر است اما بدان معنی دیگر – یعنی «سی روز» – نیز با واژه‌های سال و هفته که در همین مصراع به کار رفته، متناسب است. این شگرد شاعرانه ایهام است؛ ایهامی در حد درست بودن یک معنی و تناسب معنی دیگر با بعضی از واژه‌ها.

۱ - عیوق: نام ستاره‌ای است.

* در آخرین مثال، واژه‌ی مهر دیده می‌شود. این واژه باید به چه معنی باشد تا با آفتاب و عیوق – که نام ستاره‌ای است – متناسب باشد؟ مهر باید به معنی خورشید باشد تا این تناسب حاصل شود اماً مهر در این بیت به معنی عشق و دوستی و محبت است. هنر شاعرانه در این است که از یک واژه، یک معنی در بیت حضور قطعی و مسلم 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 پذیرفتی است و معنی دیگر نیز با بعضی از اجزاء کلام تناسب دارد.

ایهام تناسب با درگیر ساختن ذهن خواننده بر سر انتخاب یک معنی، لذت ادبی ایجاد می‌کند. تفاوت ایهام با ایهام تناسب در این است که در ایهام، گاه هر دو معنی پذیرفتی است اماً 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

– در هر یک از بیت‌های زیر، آرایه‌ی ایهام تناسب را بیابید و ضمن بیان هر دو معنی، مشخص کنید که واژه در معنی دوم با کدام واژه‌ی دیگر تناسب دارد.

همچو چنگم سرتسلیم و ارادت در پیش
تو به هر ضرب که خواهی بزن و بنوازم
«سعدي»

هنر بیار و زبان آوری مکن سعدی

چه حاجت است که گوید شکر که شیرینم

«سعدي»

از اسب پیاده شو بر نطع زمین نه رُخ

زیر پی پیلش بین شهمات شده نعمان^۱
«حافظانی»

مدامم مست می دارد نسیم جعد گیسویت

خرابم می کند هر دم فربیب چشم جادویت
«حافظ»

روی خوبت آیتی از لطف بر ما کشف کرد

زان زمان جزل طف و خوبی نیست در تفسیر ما
«حافظ»

زهره سازی خوش نمی سازد مگر عودش بسوخت

کس ندارد ذوق مستی می گساران را چهشد
«حافظ»

گر هزار است بلبل این باغ

همه را نفهمه و ترانه یکی است
«صائب»

۱ - بیت تلمیح دارد به افکنند نعمان بن منذر در زیر پای پیلان به فرمان خسرو پرویز.

لف 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 معیری»

(۳) آن نه زلف است و بناگوش که روز است و شب است
 و آن نه بالای صنوبر که درخت رطب است
 «سعده»

(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 بی 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 بی یافتن این پیوند، به تکاپو می‌افتد و همین امر سبب التذاذ ادبی خواننده است. بخشی از موسیقی معنوی بیت از این آرایه برミ خیزد که آن را **لف و نشر** می‌گوییم.

* به مثال دوم دقّت کنید؛ آیا در این بیت شبیه‌ی می‌بینید؟ طرفین شبیه در کدام مصراع آمده‌اند؟ وجه شبیه کجاست؟

در این بیت دو شبیه به کار رفته است. دو «وجه شبیه» در مصراع اول و بقیه‌ی «ارکان شبیه» در مصراع دوم آمده‌اند. به تعبیری ساده‌تر، در مصراع اول دو متمم (مستی و پاکی) آمده‌اند که متعلق به دو جمله هستند که در مصراع دوم بیان شده است.

دو متمم یا دو وجه شبیه 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 پیش‌تر لذت ببرد.

در این مثال، چون لف اول (در مستی) به نشر اول (من چشم تو را مانم) و لف دوم (در پاکی) به نشر دوم (تو اشک مرا مانی) باز می‌گردد و لف‌ها به ترتیب نشرهایست، آن را «مرتب» می‌خوانیم.

مثال نخست نیز همین گونه است و به سبب رعایت این ترتیب، «لف و نشر مرتب» خواننده می‌شود.

* در مصراع اول این مثال، شاعر دو شبیه آورده است. او «زلف» را به «شب» و «بناگوش» را به «روز» مانند کرده است. دو مشبه را با هم و دو مشبه به را با هم ذکر کرده است تا خواننده با تأمل، این همانندی را دریابد و بداند که دو مشبه لف‌اند و دو مشبه به نشر اماً اگر به ترتیب آن‌ها دقّت کنیم، در می‌یابیم که برخلاف دو مثال پیشین، لف‌ها به ترتیب نشرها نیامده‌اند. لف اول به نشر دوم و لف دوم به نشر اول مربوط می‌شود. این گونه لف و نشر را به سبب همین بی‌نظمی، «مشوش» می‌گویند.

* به آخرین مثال دقّت کنید؛ شاعر در مصراع دوم معنی دو ترکیب «آب زندگی» و «روضه‌ی ارم» را بیان کرده و از آرایه‌ی لف و نشر سود جسته است. در مصراع اول، دو

ترکیب را به صورت دو لف آورده و در مصراع دوم، معنی آن‌ها را به شکل دو نشر بیان کرده است اماً این «لف و نشر» همانند مثال سوم، مشوش است و با لف و نشر در مثال‌های اول و دوم تفاوت دارد. در آن دو مثال، لف اول به نشر اول و لف دوم به نشر دوم بازمی‌گشت و به همین سبب، آن‌ها را مرتب خواندیم اماً در این مثال، لف اول به نشر دوم مربوط می‌شود؛ زیرا به نظر شاعر «آب زندگی»، «می‌خوشگوار» است و لف دوم به نشر اول مربوط می‌شود؛ زیرا به نظر او «روضه‌ی ارم»، «طرف جویبار» است. لف و نشر مرتب از مشوش هنری‌تر است.

لف و نشر : آوردن دو یا چند واره است در بخشی از کلام که توضیح آن‌ها در بخش دیگر آمده است.
لف و نشر دو گونه است :

اگر نشرها به ترتیب توزیع لف‌ها باشد، «مرتب» نامیده می‌شود و اگر چنین نباشد «مشوش» (به هم ریخته) است.

لف و نشر مرتب، هنری‌تر از مشوش است. موسیقی معنوی که از لف و نشر حاصل می‌شود، به دلیل درگیری ذهن برای یافتن ارتباط لف‌ها و نشرهای است.

خودآزمایی

– در شعرها و عبارت‌های زیر، آرایه‌ی لف و نشر را باید 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 بی‌حمل و زاهد بی‌علم.

یار من باش که زیب فلک و زینت دهر

از مه روی تو و اشکِ چو پروین من است

«حافظ»

چو آینه است و ترازو، خموش و گویا، یار

زمَن رمیده که او خوی گفت و گو دارد

«مولوی»

دل و کشورت جمُع و معمور باد

زمَلکت پر اکنده‌گی دور باد

«سعدی»

به لطف خال و خط از عارفان رسودی دل

لطیفه‌های عجب زیر دام و دانه‌ی توست

«حافظ»

از عفو و خشم تو دون نمونه است، روز و شب

وزمَهرو کین تو دو نمونه است شهد و سم

«انوری»

غلام آن لبَّ ضحَّاک و چشم فتَّانم

که کید و سحر به ضحَّاک و سامری آموخت

«سعدی»

روی و چشمَمی دارم اندر مهْر او

کاین گهر می‌ریزد، آن زر می‌زند

«سعدی»

به روز نبرد، آن یل ارجمند

به شمشیر و خنجر به گرز و کمند،

برید و درید و شکست و ببست

یلان را سر و سینه و پا و دست

«فردوسی»

اغراق

(۱) که گفتت برو دست رستم ببند؟

نبنند مرا دست، چرخ بلند

«فردوسی»

(۲) اگرچه نقش دیوارم به ظاهر از گران خوابی

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) هرشنبنی در این ره، صد بحر آتشین است

دردا که این معما شرح و بیان ندارد

«حافظ»

(۵) بیابانی آمدش ناگاه پیش

زتابیدن مهر پهناش بیش

«اسدی»

* در مثال نخستین که از شاهنامه انتخاب کرده‌ایم، رستم چنین ادعایی کند که فلک هم نمی‌تواند دست او را بیندد؛ یعنی، از نظر قدرت و توانایی برای خود صفتی می‌آورد که پیش از حدّ معمول است. ادعای صفتی این گونه را که گاه عقلاً و عادتاً پذیرفتنی نیست، **اغراق** می‌نامیم. اغراق، ذهن را به درگیری می‌کشاند که برای آن لذت‌بخش است و زیبایی بیت در همین اغراق نهفته است. اغراق در شاهنامه‌ی فردوسی پیش از هر اثر دیگری به کار رفته است؛ زیرا مناسب‌ترین ابزار برای تصویر جهانی حماسی است.

* در مثال دوم، شاعر برای اثبات این که خوابش سبک است، ادعایی کند که حتی

اگر رنگ از روی گل بپرد، بیدار می‌شود. این ادعا در عالم واقع پذیرفتی نیست اما در شعر نوعی خیال انگیزی پدید می‌آورد که در خواننده ایجاد لذت می‌کند.

* به سومین 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 ابر بهاری، چنین صفتی را برای خویش می‌آورد که بیش از حد معمول است. در مصراج دوم نیز شاعر تلحی وداع دوستان را از یک دیگر این گونه توصیف می‌کند که در روز وداع، سنگ نیز به ناله درمی‌آید؛ سنگی که در سنگدل بودن مثل است. این که کسی چون ابر بهاری بگرید و سنگ ناله سر دهد، در عالم واقع صورت نمی‌پذیرد و عقل نیز بر درستی آن صحّه نمی‌گذارد اما 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 چه قدر 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 پذیرفتی نیست و محال می‌نماید، هنر شاعرانه‌ی حافظ چنان است که این «اغراق» را ممکن و پذیرفتی می‌نماید و زیبایی بیت در همین نکته است.

* در بیت پنجم، شاعر بیابانی را وصف می‌کند که پهنه‌ی 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 – یعنی وسعت بیابان – تصرّف می‌کند و آن را بزرگ‌تر از حد معمول نشان می‌دهد، اساس زیبایی بیت است و خیال انگیزی بیت از همین تصرّف شاعرانه برمی‌خizد.

اغراق: ادعای وجود صفتی در کسی یا چیزی است؛ به اندازه‌ای که حصول آن صفت در آن کس یا چیز بدان حد، محال یا بیش از حد معمول باشد.

اغراق از اسباب زیبایی و مخیل شدن شعر و نثر است. شاعر به یاری اغراق، معانی بزرگ را خُرد و معانی خُرد را بزرگ جلوه می‌دهد. زیبایی اغراق در این است که غیرممکن را طوری ادا کند که ممکن به نظر رسد.

اغراق، ذهن خواننده را به تکاپو وا می‌دارد و این تلاش ذهنی سبب کسب لذت 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 - اغراق‌های به کار رفته را در بیت‌ها و جمله‌های زیر بباید 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»
- آن فرمایه هزارمن سنگ برمی‌دارد و طاقت یک حرف نمی‌آرد.
«سعدی»

به زیورها بیارایند وقتی خوب رویان را

تو سیمین تن چنان خوبی که زیورهای بیارایی

«سعده»

سرود مجلست اکنون، مَلَک به رقص آرد

که شعر حافظ شیرین سخن ترانه‌ی توست

«حافظ»

چو رامین گه گهی بنواختی چنگ

ز شادی بر سر آب آمدی سنگ

«فخرالدین اسد»

مشنوای دوست که غیر از تو مرا یاری هست

یا شب و روز به جز فکر توام کاری هست

«سعده»

گوشم شنید قصه‌ی ایمان و مست شد

کو قسم چشم؟ صورت ایمانم آرزوست

«مولوی»

هرگز کسی ندید بدین سان نشان برف

گویی که لقمه‌ای است زمین در دهان برف

«کمال الدین اسماعیل»

۲ – 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 بی خبری

«خیام»

(۲) نه خلاف عهد کردم که حدیث جز تو گفتم
همه بر سر زبان‌اند و تو در میان جانی

«سعده»

(۳) بنالد جامه چون از هم بدرّی
بگرید رز چو شاخ او بُرّی

«فخرالمیّن اسعد»

(۴) به صدق کوش که خورشید زاید از نَفَست
که از دروغ سیه روی گشت صبح نخست

«حافظ»

(۵) از صوفی پرسیدند : هنگام غروب، خورشید چرا زرد روی است؟ گفت : از بیم
«از اسرارالبلاغه» جدابی.

* 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 اماً شاعر در مثال اول، برای خواندن خروس سحری، علّتی
خيالی 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 هم چنان در بی خبری مانده‌ایم. ناله سر دادن خروس در غم این بی خبری است. این علت ادعایی که سخت پذیرفتی می‌نماید و توان 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. علتی که شاعر برای کار خویش می‌آورد، علتی ادعایی و خیالی اماً واقعاً دل‌پذیر است. او خطاب به دوست خویش می‌گوید: اگر از تو سخن نمی‌گوییم و درباره‌ی دیگران حرف می‌زنم، خلاف عهد نکردام؛ زیرا تو را چنان دوست می‌دارم که در میان جان من هستی و دوستی دیگران به حدی است که فقط بر زبان من جاری‌اند و طبیعی است که از کسی که بر سر زبان است، بیش‌تر سخن می‌رود تا آن‌که در میان جان جای دارد. زیبایی بیت از این علت‌سازی خیالی برخاسته است.

* مثال سوم را بخوانید و به این دو سؤال پاسخ دهید.

۱- آیا هرگز پارچه‌ای را با دست پاره کرده‌اید؟

۲- 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 علی 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 اما شاعر برای هر یک از این‌ها، علتی ادعایی و ادبی آورده است که خواننده با وجود آگاهی از علت واقعی، آن‌ها را دلپذیرتر می‌یابد و با طب خاطر می‌پذیرد. اساس این علت‌سازی شاعرانه، استعاره است. در مصراج اول، جامه، به انسانی نالان تشبيه شده و در مصراج دوم درخت رز به انسانی مانند شده است که در غم از دست دادن جزئی از خویش می‌گرید. این علت‌های ادبی اساس خیال انگلیزی 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، سپیدایی 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 بی آن خورشید طلوع می‌کند. طلوع

صبح کاذب (نخست) و غروب زود هنگام آن، پدیده‌ای طبیعی است که علت واقعی آن به جغرافیا مربوط می‌شود. اما این که شاعر بی‌دوامی و روسياهی آن را نتیجه‌ی دروغ‌گویی آن می‌شمارد، علتی ادعایی و خیالی است و زیبایی بیت از این علت سازی خیالی بر می‌خizد.

* در آخرین جمله، علتی 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، زردرودی گشته است. این تعلیل که ریشه در تشبیه دارد، با آن که واقعی نیست، زیاست و مخاطب را قانع می‌سازد. این علت سازی را به سبب زیبایی آن **حسن تعلیل** می‌گویند.

حسن تعلیل : آوردن علتی ادبی و غیر واقعی است برای امری، به گونه‌ای که بتواند مخاطب را اقناع کند. این علت سازی مبتنی بر تشبیه است و هنر آن زیبا یا ازشت نمودن چیزی است. با وجود این که حسن تعلیل، واقعی، علمی و عقلی نیست، مخاطب آن را از علت اصلی دل‌پذیرتر می‌یابد و راز زیبایی آن نیز در همین نکته است. این آرایه در شعر و نثر به کار می‌رود.

خودآزمایی

۱ - در شعرهای زیر آرایه‌ی حسن تعلیل را بیابید.

باران همه بر جای عرق می‌چکد از ابر

پیداست که از روی لطیف توحیا کرد

«سنایی»

بگفت ای هوادار مسکین من

برفت انگبین یار شیرین من،

چو شیرینی از من به در می‌رود

چو فرهادم آتش به سر می‌رود

«سعدي»

چو سرو از راستی بر زد عَلَم را

نید اندر جهان تاراج غم را

«نظمی»

ذره را تان بود همت عالی حافظ

طالب چشم‌های خورشید درخشنان نشد

«حافظ»

من موی خویش را نه از آن می‌کنم سیاه

تاباز نوجوان شوم و نو کنم گناه،

چون جامه‌ها به وقت مصیبت سیه کنند

من موی از مصیبت پیری کنم سیاه

«رودکی»

گر شاهدان نه دنیی و دین می‌برند و عقل

پس زاهدان برای چه خلوت گزیده‌اند؟

«سعدی»

۲ - برای مثال‌های زیر، علت ادبی ذکر کنید.

الف : زردی برگ درختان به هنگام پاییز ب : حرکت رود به سوی دریا

۳ - برای حسن تعلیل سه مثال خلق کنید و بنویسید.

۴ - 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

«نظمی»

تانه تاریک بود سایه‌ی انبوه درخت

زیر هر برگ، چراغی بنهد از گلنار

«سعدی»

دلم خانه‌ی مهریار است و بس

از آن می‌نگنجد در آن کین کس

«سعدی»

رسم بد عهده‌ی ایام چو دید ابر بهار

گریه‌اش بر سمن و سنبل و نسرین آمد

«حافظ»

الهی ...

ای خدا ای فضل تو حاجت روا با تو یاد بسیح کس نبود روا
این قدر ارشاد تو بخشدیه ای تابدین، بس عیب ما پوشیده ای
ظره ای دانش که بخشدی زپیش متصل کردان به دانش های خویش
بم دعا از تو، اجابت بم ز تو اینی از تو، مهابت بم ز تو
کر خطا کفیم، اصلاحش تو کن نصیحت تو، ای تو سلطان شخن

مولانا جلال الدین مولوی.

منابع و مراجع

- آیین سخن، ذبیح‌الله صفا، چ شاتردهم، انتشارات ققنوس، تهران، ۱۳۶۹.
- اسرار البلاغه، عبدالقاهر جرجاني، ترجمه‌ی جلیل تجلیل، چ دوم، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۶۶.
- انواع ادبی، سیروس شمیسا، انتشارات باغ آینه، تهران، ۱۳۷۰.
- انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی، حسین رزمجو، انتشارات آستان قدس رضوی، مشهد. ۱۳۷۰.
- بدیع در دیوان حافظ، پایان نامه‌ی دوره‌ی فوق لیسانس زبان و ادبیات فارسی، محمدحسین حسن زاده، دانشگاه تربیت مدرس، ۱۳۶۹.
- البلاغه الواضحه، علی الجارم و مصطفی امین، مؤسسه البعله، قم ۱۴۱۱ هـ.ق.
- بیان، بهروز ثروتیان، انتشارات برگ، تهران، ۱۳۶۹.
- بیان، سیروس شمیسا، انتشارات فردوس و مجید، تهران، ۱۳۷۰.
- تحول شعر فارسی، زین‌العابدین مؤتمن، چ سوم، کتابخانه‌ی طهوری، تهران، ۱۳۵۵.
- تصویر آفرینی در شاهنامه، منصور رستگار، چ دوم، انتشارات دانشگاه شیراز، ۱۳۶۹.
- جناس در یهنه‌ی ادب فارسی، جلیل تجلیل، مؤسسه‌ی مطالعات و تحقیقات فرهنگی، تهران، ۱۳۶۷.

- دررُّ الأَدَب، عبدالحسین حسام العلماء آق اولی، چ سوم، شرکت سهامی طبع کتاب و کتابفروشی معرفت، شیراز، ۱۳۴۰.
- دلائل الاعجاز، عبدالقاهر جرجانی، ترجمه‌ی سیدمحمد رادمنش، انتشارات آستان قدس رضوی، مشهد، ۱۳۶۸.
- روزنه، جزوی آموزشی شعر، شماره‌ی اول تا سوم، کانون شعر و نویسنده‌گان امور تربیتی خراسان، ۱۳۷۰.
- زیباشناسی سخن پارسی (۱)، بیان، میرجلال الدین کرازی، چ دوم، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۰.
- ساخت آوای زبان، بحثی درباره‌ی صدای زبان و نظام آن، مهدی مشکوٰة الدّینی، انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد، ۱۳۶۴.
- شعر بی دروغ، شعر بی نقاب، عبدالحسین زرین کوب، چ سوم، انتشارات جاویدان، تهران، ۱۳۵۶.
- شناخت زیبایی، زیورهای سخن و ...، جهانبخش نوروزی، انتشارات راهگشا، شیراز، ۱۳۷۰.
- صنایع ادبی، کامل احمدزاد، دوره‌ی کاردانی تریست معلم رشته‌ی ادبیات فارسی، وزارت آموزش و پرورش.
- صور خیال در شعر فارسی، محمدرضا شفیعی کدکنی، چ دوم، انتشارات آگاه، تهران، ۱۳۵۸.
- فنون بلاغت و صنایع ادبی، جلال الدین همایی، چ دوم، انتشارات توسع، تهران، ۱۳۶۳.
- فنون و صنایع ادبی، سیدحسن سادات ناصری، سال سوم متوسطه رشته‌ی ادبیات و علوم انسانی، وزارت آموزش و پرورش.
- ماجرای پایان ناپذیر حافظ، محمدعلی اسلامی ندوشن، انتشارات یزدان، تهران، ۱۳۶۸.
- معالم البلاغه، محمدخلیل رجایی، چ سوم، انتشارات دانشگاه شیراز، شیراز، ۱۳۵۹.
- معانی و بیان، جلال الدین همایی، به کوشش مهدخت بانو همایی، انتشارات هما، تهران، ۱۳۷۰.
- معانی و بیان، جلیل تجلیل، مرکز نشر دانشگاهی، تهران، ۱۳۶۲.
- مُجمِّع البلاغه، غلامعباس رضایی، پایان نامه‌ی دوره‌ی دکتری زبان و ادبیات عرب دانشگاه تهران، ۱۳۷۱.

- مقدمه‌ای کوتاه بر مباحث طویل بلاغت، محمدرضا شفیعی کدکنی، ضمیمه‌ی مجله‌ی خرد و کوشش، دانشکده ادبیات دانشگاه شیراز، دوره‌ی پنجم، دفتر دوم، پاییز ۱۳۵۳.
- موسیقی شعر، محمدرضا شفیعی کدکنی، چ دوم (متن گسترش یافته و تجدید نظر شده) انتشارات آگاه، تهران، ۱۳۶۸.
- نگاهی نازه به بدیع، سیروس شمیسا، انتشارات فردوس، تهران، ۱۳۶۸.
- هنجار گفتار، سیدنصرالله تقی، چ دوم، انتشارات فرهنگسرای اصفهان، اصفهان، ۱۳۶۳.

