

# فصل چهارم - عناصر پنج گانه شعر

نفس باد صبا مشکشان خواب

ارغوان جام عقبتی بزمین خواب  
این قطره دل کشید غمخیزان خواب  
سوز بجهت خوابات شد غمخیزان خواب  
مجلس عطف دراز است در زمان خواب

ای دل اعشرت امروز بفرودانی  
بایه نقد لبش را که ضمان خواب

ماه شبان نماز است حج کاین شهر  
کلن غریب غنیمت شمر دین شهر  
کسیب رخ آمار ازین شهر و آزارین شهر  
مطر محبت زین شهر است غزل خوان شهر  
خند کوی که خنجرین است و چنان شهر  
از نظر تائب عید رمضان خواب

قدمی نبود عشق که روان خواب

حافظ از بهر تو آمد سوی استیلا حرم



## عناصر پنج‌گانه شعر

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

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

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

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

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

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

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



## الف. عاطفه یا اندیشه

عنصری است که بیان و القای آن در هر شعر، هدف شاعر است و عناصر دیگر برای کمال بخشیدن به آن در شعر می آیند. وجود همین عاطفه یا اندیشه است که شعر را از سخنان آهنگین ولی بی معنی و مفهوم و نیز از مفاهیم غیر شعری، که به شکل موزون ادا می شوند، متمایز می کند. مثلاً ابیات زیر که اسامی ماههای رومی را در قالبی موزون و آهنگین بر شمرده است نمی تواند در حوزه شعر جای گیرد چرا که از عنصر اصلی شعر و جوهره آن یعنی عاطفه و اندیشه بی بهره است:

دو تشرین و دو کانون و پس آگنه      شباط، آذار و نیسان و ایار است  
خزپران و تموز و آب و ایلول      کمه دارش که از من یادگار است

(نصاب الصبیان)

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

جای است که عقل آفرین می زندش      صد بوسه زمر بر جبین می زندش  
وین کوزوکر دهر چنین جام لطیف      می سازد و باز بر زمین می زندش

خیام در این رباعی، از سویی اندیشه مرگ یعنی یک تجربه منطقی و واقعی را که برخاسته از ذهن اندیشمند اوست مطرح می سازد و از سوی دیگر عاطفه خاص انسانی خود در برابر این واقعیت جهان هستی و افسوس و دریغش را بر فنای انسان و نابودی حیات آدمی مطرح می کند. شاید به تعبیری بتوان گفت که از یک چشم انداز، فصل ممیز شعر از نظم، همین عاطفه و اندیشه شعر است.

نکته گفتنی دیگر اینکه تجلیات عاطفی شعر هر شاعری سایه ای از «من» وجودی اوست که خود نموداری است از سعه وجودی او و گسترشی که در عرصه فرهنگ و شناخت هستی دارد. عواطف برخی از شاعران مثلاً شاعران درباری، از من محدود و حقیری سرچشمه می گیرد و عواطف شاعران بزرگ از من متعالی آنان.

با مقایسه دو قطعه زیر از نظر عاطفه و اندیشه می توان به تفاوت «من» محدود و متعالی سرایندگان آنها دست یافت.

بمیرید بمیرید در این عشق بمیرید	در این عشق چو مردید هم روح پذیرید
بمیرید بمیرید وز این مرک مترسید	کز این خاک برآید سماوات بگیرید
بمیرید بمیرید وزین نفس برید	که این نفس چو بند است و شما بچو اید
یکی تشه بگیرید پی حفره زندان	چو زندان بگشاید همه شاه و امیرید
بمیرید بمیرید به پیش شه زیبا	بر شاه چو مردید همه شاه و شیرید
بمیرید بمیرید وز این ابر برآید	چو زین ابر برآید همه بدر فیرید
خموشید خموشید خموشی دم مرک است	هم از زندگی است این که زخاموش نفیرید

(مولانا)

چنانکه ملاحظه می کنید مولانا از عشقی سخن می گوید که مرگ در آن عشق، عین زندگی است و هر گاه انسان در این راه بمیرد روح پذیر خواهد شد، به سماوات خواهد رفت و از زندان نفس رهایی خواهد یافت و شاه و امیر خواهد شد. می بینیم که در بینش عرفانی مولانا، عشق در وسیع ترین و ارزنده ترین مفهوم آن به کار رفته است اما همین مقوله (عشق) را در شعر شاعری دیگر که «من» محدودی دارد بررسی می کنیم :

یار در خوبی قیامت می کند	حسن بر خوبان غرامت می کند
در قمار حسن با ماه تمام	دعوی داد تهمت می کند
فته بر فتنه زو و بچنان	غارت صبر و سلامت می کند
بی شک از خشن ندارد آگهی	هر که در عثمت ملامت می کند
وز کفو رویی چو شر انوری	راستی باید قیامت می کند

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

دعاگو، ابکی دارد که هر روز      ز بهر گاه تا شب می‌فروشد  
غزل می‌گویم و در وی گیرد<sup>۱</sup>      دویتی نیز کمتر می‌نوشد<sup>۲</sup>  
توقع دارد از اصطل مخدوم<sup>۳</sup>      که او را کولواری گاه نوشد  
وگر که نیست در اصطل مخدوم      درین بسایه شخصی، می‌فروشد  
انوری (قرن پنجم)

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

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

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

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

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

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

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



## ب. تخیل

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

چشم حافظ زیر بام قصر آن حوری سرشت  
شیوه جنات تجرّی تحت‌الانهار داشت

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

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

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

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

شعری است که در قالب نثر بیان شده است. یعنی عنصر اصلی شعر و بیان شاعرانه (تخیل) در آن هست»<sup>۱</sup>.

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

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

ما در موسی چو موسی را به نیل در کفند از گفته رب جلیل  
خود ز ساحل کرد با حسرت نگاه گفت گای فرزند خرد بی‌گناه  
کر فراموش کند لطف خدای چون بهی زین کشتی بی‌ناخدای...

اما در قطعه زیر، برگرفته از نوشته «سیمین دانشور»، از آنجا که نویسنده، جوهر اساسی شعر یعنی عاطفه و اندیشه و تخیل را به طرز هنرمندانه‌ای در آن به کار بسته، به حوزه شعر نزدیک شده است:

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

(مقدمه کتاب دشت ارژن)

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

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

رابطه‌های ناپیدای آن وامی دارد.

اینک می‌خواهیم بدانیم که ابزارهای دست یافتن به تخیل در شعر و به‌طور کلی در ادبیات کدام‌اند؟ و آیا محض به کار بستن این ابزارها مثل تشبیه، استعاره، مجاز، اغراق و ... می‌توان ادعای دست یافتن به شعر عالی داشت؟

پیش از توضیح درباره سؤال نخست، به پاسخ پرسش دوم می‌پردازیم: آنچه در شکل‌گیری تخیل شعری مؤثر است و موجب بالا رفتن کیفیت و جوهره شعر می‌شود تنها کمیت و شمار فراوان ابزارهای تخیل نیست بلکه مهم‌تر از آن، شیوه ترکیب هنرمندانه و تلفیق زیبای این ابزارها و نیز تناسب داشتن آنها با بافت و ساخت زبان اثر می‌باشد. اینکه شاعر تا چه حد توانسته است از تشبیه، استعاره، مجاز، اغراق و دیگر ابزارهای تخیل بجا و بخوبی استفاده کند و ارتباط محکم و فشرده‌ای بین آنها و عناصر دیگر شعر یعنی عاطفه و اندیشه، زبان و موسیقی برقرار سازد در مرتبه اول اهمیت قرار دارد. از این رو کثرت تشبیهات، استعارات، نمادها و ... در شعر، همیشه و در همه جا، دلیل زیبایی آن نیست.

مثلاً ممکن است در قطعه‌ای، اصلاً چنین مواردی به چشم نخورد و یا اینکه چندان محسوس نباشد با این همه، اهل ادب آن را شعر به معنی واقعی کلمه بدانند و یا برعکس، قطعه‌ای لبریز باشد از چنین تصویرها، ولی اطلاق شعر بدان مشکل باشد. ملاک ما در تشخیص تخیل نیرومند و پویا آن است که ابزارهای آن (صور خیال)، خود را در شعر نشان ندهند و یا دست کم به چشم نیایند و به حدی طبیعی جلوه کنند که خواننده با کوشش ذهنی خود، آنها را کشف کند و لذت ببرد. چنین حالتی، نشانگر آن است که حضور این ابزارها و عناصر در شعر کاملاً طبیعی و از تصنع و تکلف به دور است. در اینجا، مناسب است موضوع واحدی را که دو شاعر بسته به تخیل خود پرورانده و عرضه کرده‌اند شاهد بیاوریم تا انسجام هنری عنصر تخیل با عناصر دیگر و نیز زیبایی و تازگی تصویرهای خیال بیشتر و بهتر آشکار شود.

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

بگذار تا بکریم چون ابر در بهاران      کز شک ناله خیزد روز و دایه یاران

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

به دنبال محل چنان زار کریم      که از گریه ام ناله در گل نشیند

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

سعدی در مصراع اول به «ابر» شخصیت انسانی داده زیرا گفته که من مثل ابر گریه خواهم کرد. پس نسبت دادن «گریه کردن» به ابر، اسنادی مجازی است. همچنین «گریه کردن مثل ابر» برای خواننده هم ملموس تر است و هم مؤثرتر. اما «زار گریستن» در بیت دوم، مفهوم ملموس و مشخصی ندارد که در ذهن مخاطب تداعی شود. در مصراع دوم شعر سعدی و شعر طبیب اصفهانی، در هر دو، نوعی اغراق دیده می شود اما اغراق سعدی قابل مقایسه با آن دیگری نیست: «در روز جدایی دو یار از یکدیگر حتی دل سنگ هم به درد می آید و سنگ نیز ناله سر می دهد طبیعی است که دل سعدی که از جنس سنگ نیست چه حالی خواهد داشت.» در حقیقت سعدی به طور پنهانی دلیل گریه اش را نیز گفته تا خواننده قانع شود و با او همدردی کند. اما در شعر طبیب، تنها اغراق ساده و خنکی به کار رفته است که هر قدر شاعر سعی می کند مخاطب را با خود همراه کند، توفیقی در حد سعدی به دست نمی آورد.

به کار بردن کلمات «بگریم، ابر بهاری، ناله، وداع یاران» در بیت اول نیز بر شدت تأثیر کلام سعدی می افزاید و حال آنکه چنین پیوند محکمی در کلمات بیت دوم نیست و تنها دو کلمه «زار بگریم و گریه» این بار غم، را به دوش می کشند.

و بالاخره، در کلام سعدی تمثیلی است زیبا و حال آنکه در دومی دیده نمی شود. در قطعه زیر نیز دقت کنید تا بدانید که کثرت ابزارهای تخیل و بازی با کلمات لزوماً شعر نمی آفریند:

«بنابر این معماری، هنر، سفارش اجتماعی به هنرمند نیست بلکه سفارش هنرمند به اجتماع است. هر وقت ربه های زمان را عفونت بگیرد و عطسه جنگ از دماغ تاریخ ببرد، هنرمندان به ترمیم کاسه کوزه بشریت می پردازند. هنر، تعمیر دوباره تاریخ است. هنرمند، تاریخ را راه اندازی می کند. هنر علائم راهنمایی و رانندگی انسانیت است: قواعدی که هیچگاه درست رعایت نمی شود. قدرتمندان خیال می کنند با پرداخت حقوق ماهیانه به مأمورین راهنمایی هنر، آنها را خریده اند. اما هنرمند جریمه خودش را می نویسد و می رود.»

(احمد عزیزی، ترجمه زخم، ۸۳)

چنانکه مشاهده می شود نویسنده با دست زدن به بازی کلمات و جابه جا کردن آنها و نیز با استفاده از تخیل خود، دست به آفرینش تثری زده است که گرچه ممکن است زیاننا باشد اما بی شک نمی توان آن را در مقوله تثر شاعرانه جای داد. تنها هنری که این نوشته دارد آن است که عاداتهای ذهنی مخاطبان را در هم می ریزد و از این زاویه، ما را به شگفتی سطحی وامی دارد.

حال، به بحث درباره پرسش نخست می پردازیم:

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

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

شاعر برای ارائهٔ تصویر خیال از تشبیه، استعاره، تشخیص، مجاز، اغراق، اسناد مجازی، کنایه، نماد، تمثیل، صفت هنری، حس آمیزی و مانند آنها، بهره می‌گیرد.

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

ای ماه چو ابروان یاری کوئی      یانی چو کمان شریاری کوئی  
نعلی زده از زر عیاری کوئی      در کوشش سپر گوشواری کوئی

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

## ۱. تشبیه (Simile)

در ابیات زیر دقت کنید :

دریای شور آنکیز چشمان تو زیباست      آنجا که باید دل به دریا زد بهیچاست

حسین منزوی (معاصر)

لاله بر شاخ زمره به مثل      قدحی از شبّه و مرجان است

(انوری)

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

توقلی (معاصر)

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

(حافظ)

شسته دل تر از آن ساغر بلورینم      که در میانه خارا کنی ز دست رها

(خاقانی)

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

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

— پیوند شباهتی که شاعر در بیت دوم، بین گل لاله ای که بر شاخه سبزرنگ روئیده و قدحی (پیاله شراب) از جنس سنگ سیاه (شبّه) و سنگ سرخرنگ (مرجان) برقرار نموده، در محور بیت قرار دارد. او با تخیل خویش این رابطه را کشف نموده و بر آن است تا ما نیز این کشف زیبا را درک کنیم و از آن لذت ببریم.

— در بیت سوم، بلم به قویی تشبیه شده است که بر روی رودخانه در حال حرکت است.  
 — تشبیهی که در بیت چهارم ارائه شده، پیچیده تر است. شاعر، معشوق خود را به صبح و خود را به شمع تشبیه کرده است. همچنانکه با آمدن صبح، شمع خاموش می شود و نیازی به وجود او نیست، با ظهور و حضور معشوق نیز، از وجود عاشق اثری نخواهد ماند.  
 — در بیت آخر، خاقانی، شکسته دلی و پریشان حالی خود را به ساغر بلورینی که در میان سنگهای مرمر از دست رها شده باشد، تشبیه کرده است. او، با برقراری و کشف رابطه زیبا بین احساس درونی خود و یک حادثه بیرونی از جهان خارج، ما را نیز در احساس خود شریک کرده است.

در همه موارد بالا، ابزاری که به ما یاری می دهد تا عمق احساس شخصی و ذوق شاعرانه سراینده را درک کنیم همان «تخیل» است. تصویر خیالی که در این ابیات آفریده شده «تشبیه» است. در ورای معانی ظاهری کلمات و تعبیرها، رابطه هایی برقرار است که احساس و درک آنها از سوی خواننده، فضای شعر را دقیق تر تصویر می کنند. «تشبیه» در لغت به معنی چیزی را به چیزی دیگر مانند کردن و در اصطلاح یعنی مقایسه و کشف و یادآوری شباهت یا شباهتهایی بین دو چیز یا دو امر متفاوت. این کشف، حاصل دقت و ذوق و قریحه شاعر یا نویسنده است و تنها با درک و کشف خصوصیات مشابه پنهان در اشیا و عناصر موجود در طبیعت و زندگی است که تصویر خیالی «تشبیه» آفریده می شود.

در تشبیه معمولاً چهار رکن وجود دارد :

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

مُشَبِّه به: آنچه، مشبه را به آن تشبیه می کنند. این رکن معمولاً به لحاظ صفات مشترکی که با مشبه دارد، قوی تر و برجسته تر است. در همان مثالهایی که ارائه شد، چشم به دریای شورانگیز، لاله به قدح، بلم به قو، معشوق به صبح، وجود حافظ به شمع و شکسته دلی خاقانی به ساغر بلورین تشبیه شده اند.

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

گل لاله از جهت شکل و رنگ به قدحی از جنس شبنم و مرجان مانند شده است.  
 بلم از جهت حرکت آرام و یکنواخت، به قویی سبکبال تشبیه شده است.

معشوق به لحاظ زیبایی و فرحبخشی و طراوت به صبح مانند شده است. همچنین، وجود حافظ به جهت عاریتی بودن و ناپایدار بودن در برابر معشوق به شمع سحری تشبیه شده است. \* وجه شبه عموماً در ساختمان تشبیه ذکر نمی‌شود و خواننده بسته به نیروی تخیل و ذوق خود، این رابطه یا ویژگی را کشف می‌کند. از این رو هر کس بسته به ذوق و تخیل خود به کشف وجه شباهتهایی موفق می‌شود و لذت بیشتری نصیب خود می‌سازد.

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

لاله به مثل قدحی از شبه و مرجان است / بلم چون قویی سبکبال... / تو همچو صبحی / چنانچه ادات تشبیه، در ساختمان تشبیه ذکر نشود، به ارزش و ایجاز تشبیه کمک می‌کند. تشبیه را از جهات مختلفی تقسیم‌بندی کرده‌اند که ما از همه آنها صرف‌نظر و به اشاراتی درباره تشبیهات زیبا بسنده می‌کنیم.

**نکته (۱):** عموماً، هر چه وجه شباهت دو طرف تشبیه (مشبه و مشبه‌به) از یکدیگر دورتر باشد و تخیل مخاطب را بیشتر به پرواز درآورد زیباتر خواهد بود. مثلاً تشبیه «خرد همچو جان است» بهتر از تشبیه‌ای است که می‌گوید: «خرد همچو جان ارزشمند است» زیرا در تشبیه نخست، دریچه تعبیرها و یافتن وجه شباهتهای ممکن، برای خواننده آن، همچنان باز است اما در دومی، این امکان از مخاطب آن سلب شده است.

**نکته (۲):** از جهاتی می‌توان گفت زیباترین و بلیغ‌ترین تشبیه آن است که وجه شبه و ادات تشبیه آن ناگفته ماند و مشبه و مشبه‌به به صورت ترکیبی اضافی به کار رود.

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

ب مروارید دندانهای پر نور      صدف را آب دندان داده از دور

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

محراب ابرویت بنما تا سحرگی      دست دعا بر آرم و در گردن آرمست

## تمرین

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

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

بوشتک استیاج (معاصر)  
 «ا. ه. مایه»

ب. متن زیر را بخوانید و دربارهٔ تشبیهات و ارکان آنها سخن بگویید.  
 آورده‌اند که در ناحیت کشمیر، مُتَصِدِّی<sup>۱</sup> خوش و مرغزاری نَرَه<sup>۲</sup> بود که از عکس ریاحین<sup>۳</sup> او  
 پرِ زاغ چون دُم طاووس نمودی و در پیش جمالِ او، دُم طاووس به پرِ زاغ مانستی.

دَرَفْشان<sup>۴</sup> لاله در روی چون چراغی      ولیک از دود او بر جانش داغی  
 شقایق<sup>۵</sup> بر یکی پای ایستاده      چو بر شاخ زمرَد جام باده...  
 (کلید و دمنه نصراندیشی)

شبِ چون شب<sup>۶</sup> روی شته به قیر      نه بهرام پیدا نه کیوان نه تیر  
 (فردوسی)

۱- متصید: شکارگاه      ۲- نَرَه: با طراوت، شاداب

۳- ریاحین ج ریحان: گیاهان خوشبو و خوشرنگ      ۴- درفشان: درخشان، تابان

۵- شقایق: لالهٔ صحرایی که گلبرگهای آن قرمز و درون آن سیاه است.

۶- شاخ زمرَد: شاخهٔ سبزرنگ، شاخه‌ای که به رنگ زمرَد است.

۷- شبه: سنگ سیاه

اسناد مجازی اعم است از تشخیص و استعاره...  
۲. استعاره (metaphor) / تشخیص (شخصیت بخشی)  
در کلماتی که با خط مشخص شده اند دقت کنید :

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

(حافظ)

یکی «درخت گل» اندر میان خانه‌هاست      که سروهای چمن پیش قاشق پسته

(سعدی)

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

(نظامی)

ز دریا سسلی پدید آمده است      که جوشش چرم پلنگ آمده است

(فردوسی)

منظور از «پسته»، «درخت گل»، «نرگس»، «گل زرد» و «نهنگ» در ابیات فوق چیست؟  
آیا معنای حقیقی آنها مورد نظر شاعر بوده است یا معنایی فراتر از آن را اراده کرده است؟  
منظور از «پسته» ای که بر حدیث قند، خنده می زند و شیرینی قند را مسخره می کند چیست؟  
منظور از «درخت گلی» که در میان خانه سعدی جای دارد و سروهای دیگر در مقابل او پست و بی مقدارند چیست؟

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

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

بی شک چنین مفاهیم ساده، ابتدایی و ظاهری مد نظر شاعران بلند مرتبه نبوده است.  
در بیت نخست، حافظ در مقام اغراق در توصیف دهان معشوق، آن را در ذهن خود به «پسته»

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

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

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

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

در همه موارد بالا، شاعران برای بیان احساس خود در توصیف پدیده‌ها، الفاظی را به عاریه می‌گیرند و آنها را در معنای غیر حقیقی به کار می‌برند. از این رو می‌گوییم کلماتی نظیر پسته، درخت گل، نرگس، گل زرد و نهنگ، همگی در ابیات مذکور، استعاره هستند.

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

چنانکه در تبیین مثالها گفته شد، استعاره، به علت وجود علاقه مشابهت، نوعی تشبیه نیز به حساب می‌آید با این ویژگی که در آن، از همه ارکان تشبیه، تنها «مشبّه‌به» ذکر شده و سه رکن دیگر (مشبّه، وجه شبه و ادات تشبیه) کنار گذاشته شده است. از این جهت آن را «تشبیه محذوف» نیز نامیده‌اند. مثلاً در همان بیت نخست، منظور شاعر، تشبیه دهان معشوق به پسته بوده است اما به جای تشبیه صریح، کلمه پسته یعنی مشبّه‌به را ذکر کرده است. یعنی در اینجا، تشبیه، فشرده و خلاصه شده است. بسیاری از محققان، از جمله ارسطو (۳۸۲-۳۲۲ ق. م) فیلسوف یونانی، با آن که برای تشبیه تأثیری فوق‌العاده قابل استعاره را بر تشبیه ترجیح می‌دهد از این نظر که در تشبیه شاعر دو شیء جداگانه را عیناً یکی نمی‌داند بلکه یکی را به دیگری شبیه می‌کند اما در استعاره یکی را کاملاً جانشین دیگری می‌سازد. «استعاره» نیز تقسیم‌بندی‌هایی دارد که ما به مهمترین آنها که براساس دو طرف تشبیه دسته‌بندی

شده، اشاره می‌کنیم. استعاره را از این جهت به استعارهٔ مُصرَّحه و استعارهٔ مکنیه تقسیم کرده‌اند :  
**الف. استعاره مصرَّحه:** در این نوع استعاره، تنها مشبّه به ذکر می‌شود در حالی که منظور گوینده، مشبّه است. همهٔ مواردی که در مثالها برشمرده شد، «استعارهٔ مصرَّحه» هستند.

«پسته» ← استعارهٔ مصرَّحه از «دهان معشوق»

«درخت گل» ← استعارهٔ مصرَّحه از «معشوق»

«نرگس» ← استعارهٔ مصرَّحه از «ستارگان آسمان»

«گل زرد» ← استعارهٔ مصرَّحه از «خورشید»

«نهنگ» ← استعارهٔ مصرَّحه از «رستم یا...»

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

نرگش عربه جوی و لبش افسوس کنان      نیم شب دوش به بالین من آمد بشت

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

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

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

(حافظ)

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

تراز کنگرهٔ عرش می‌زنند صفیر      ندانست که در این داکمه چه افتاده است

(حافظ)

تذکر: استعارهٔ مکنیه گاهی به شکل ترکیب اضافی به کار می‌رود. در این ترکیبها، معمولاً مضاف یکی از لوازم مشبههٔ محذوف است و مضاف‌الیه، مُشبه می‌باشد.

دیدگان فراق، چنگال مرگ، کنگرهٔ عرش و ...

در همهٔ مثالهای بالا، مضافها (دیدگان، چنگال، کنگره) یکی از اجزای مشبههٔ محذوف هستند و مضاف‌الیه‌ها (فراق و مرگ و عرش) مشبه می‌باشند.

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

فراق را به فراق تو بتلا سازم      چنانکه خون چکد از دیدگان فراق

(حافظ)

حافظ به «فراق» که از امور انتزاعی و ذهنی است صفت انسانی بخشیده و او را به انسان مانند کرده است یا مثلاً زمانی که مولانا فعلهایی چون مژده دادن، سلام کردن، قیام کردن، پیاده رفتن و سواره رسیدن را به باغ و سرو و سبزه و غنچه نسبت می‌دهد در حقیقت به آنها روح و صفت انسانی بخشیده است :

آب زیند راه را هین که نخار می‌رسد      مژده دبید باغ را بوی بهار می‌رسد...

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

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

شاخ انگور کس دخترکان زاد بسی      که نه از درد بنالید و نه برزد نفسی  
 همه را ز او به یک دفعه نه پیشی و پس      نه در اقباله ای بود و نه فریاد رسی  
 اینخین آسان فرزند نزاده است کسی  
 که نه دردی بگرفتش متواتر نه بی  
 چون بزاد آن بچکان را سر او گشت دژم<sup>۱</sup>      و نذر آویخت به زوده بچکان را به شکم  
 بچکان زاد مدور به بی قد و قدم      صدوی بچه اندر زده دودست به هم  
 دوسر اندر شکم بر یک نه بیش و نه کم  
 نه «دیشان سخانی، نه رکی، نه عصبی»...

(منوچهری و امغانی)

چنانکه مشاهده می شود در این قطعه، منوچهری به درخت انگور روح انسانی بخشیده و نحوه بار دادن و خوشه بستن آن را با صفات انسانی، توصیف نموده است. حافظ نیز در غزلی، به چنین صنعتی (تشخیص تفصیلی) دست زده است:

بر سر بازار جانبازان منادی می زنند      بشنوید ای ساکنان کوی رندی بشنوید  
 دختر ز چند روزی شد که از ما کم شدت      رفت تا کمر دسر خود مان و مان حاضر شوید  
 جامه ای دارد ز لعل و نیم تاجی از جباب      عقل و دانش بردوشد تا این از وی نفوذ نیاساید<sup>۲</sup>  
 هر که آن تخم دهد حلوا بها جانش دهم      و بر بود پوشیده و پنهان به دوزخ دروید  
 دختری شکرتنخ مگر گنث است دست      کر بیایدش بسوی خانه حافظ برید

۱- گنج  
 ۲- «به» در اینجا به معنی «یا» است.

۳- آرام نگیرید.  
 ۴- بول جایی، شیرینی، انعام

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



غبار آلود و خسته  
از راه دراز خویش  
تابستان پیر  
چون فراز آمد  
در سایه گاه دیوار  
بشکنی میله داد  
و کو دکان  
شادی کنان  
کرد بر گردش ایستادند  
تابه رسم دیرین  
خورجین کنند را  
کره بکشاید

دجیب و دامن ایشان را همه از کوجزبهنرو سیب سرخ و گردوی تازه بیاکنند (پرکنند).

احمد شاملو (معاصر)

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

\* سرو چنان من چسبم چمن نمی‌کند / بدم کل نمی‌شود یاد سن نمی‌کند

(حافظ)

\* ساقی سیم ساق من کر همه دزدی دهد / کیست که تن چو جام می‌جمله دهن نمی‌کند

(حافظ)

\* از لعل تو کر یابم انگشتی زنار / صد ملک سلیمانم در زیر نکلین باشد

(حافظ)

\* صبحکامان که بسته می‌ماند

ماهی آب‌نوس در زنجیر

دم طاووس پر می‌افتاند

روی این بام تن بسته زقیر

نیما یوشیج (معاصر)

\* نه این برف را

دیگر سر باز ایستادن نیست

برفی که بر ابروی موسی مایه نشیند.

احمد شاملو (معاصر)

\* خم آورد پشت دلیر جوان / زمانه بیامد نبودش توان

ز دوش بر زمین بر به کردار شیر / بدانت کوهم نمائند به زیر

بکت تیغ تیز از میان بر کشد / بر شیر بیدار دل بر دید

(شاهنامه فردوسی)

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

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

شبی کیو فرو بسته<sup>۱</sup> به دامن پلاسین<sup>۲</sup> معجز<sup>۳</sup> و قسینه<sup>۴</sup> گرز<sup>۵</sup>

منوچهری (قرن چهارم)

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

لامارتین (شاعر فرانسوی قرن ۱۸ و ۱۹)

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

(سعی)

- بخیزد لاکت ای جوان؛ که سر ما

نمانی دستش اندر دست مرک است

مبادا پوزه است بیرون بماند

که بیرون برف و باران و تگرگ است

افغان ثالث (معاصر)

- و با بچیان دوره می‌کنیم شب را و روز را

هنوز را

۳. مجاز / اسناد مجازی

مجاز در اصل به معنی محل گذشتن، گذرگاه و معبر آمده است و اسم مکان از ریشه فعل «جاز» می‌باشد. اما فارسی زبانان آن را به معنی «غیرواقع» به کار می‌برند و متضاد «حقیقت» می‌شمارند. در

۳ - گرز: تاج

۲ - معجز: روسری

۱ - فرو بسته: آویزان

اصطلاح علم بیان، مجاز عبارتست از کاربرد لفظی در غیرمعنی قراردادی و وضعی خود با ذکر قرینه‌ای که مانع از اراده‌ی معنی اصلی باشد. مثلاً اگر بگوییم «باشنیدن خبر پیروزی تیم ملی ایران، همه تهران به خیابانها آمده بودند» بی می‌بریم که کلمه «تهران» در معنایی که در ذهن ماست و یا در فرهنگهای لغت ثبت شده، به کار نرفته است و مقصود گوینده از این کلمه، «مردمی» است که در تهران زندگی می‌کنند. و یا وقتی گفته می‌شود: «دستت را در گوش خود فرو نکن» چون می‌دانیم «دست» در گوش فرو نمی‌رود بی می‌بریم که منظور از آن، «انگشت دست» و در نهایت «سر انگشت» می‌باشد.

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

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

جهان دل نهاده بر این داستان      بهان بخردان و بهان راستان

(فردوسی)

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

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

اینک نمونه‌هایی از مجاز که در شعر فارسی کاربرد دارد.

فردا که آن شهر خاموش / در حلقه شهربندان دشمن / از خواب ووشینه برخاست / دیدند /

زان مرغ فریاد و آتش / خاکستری سر در جاست

شفیع که گمنی (معاصر)

علاقه «از خواب دوشینه برخاست» نشان می‌دهد که کلمه «شهر» باید در معنای مجازی «مردم شهر» به کار رفته باشد.

بکشا بشیوه، نرگس پر خواب مست را      وز رشک چشم نرگس رعنای خواب کن  
(حافظ)

آوردن تعبیر «پرخواب مست» در مصراع اول، بیانگر آن است که «نرگس» در معنای مجازی یعنی «چشم» به کار رفته است. اما نرگس در مصراع دوم، معنای حقیقی خود (نوعی گل) را دارد.

ای دیو سپید پامی در بند      ای کنبه گیتی ای دماوند...  
ای مادر سر سپید بشو      این پند سیاه بخت فرزند...  
(بهار)

در این ابیات که از قصیده دماوندیه ملک الشعرای بهار شاهد آورده‌ایم، شاعر در توصیف کوه دماوند، از کوه به «مادر سر سپید» تعبیر کرده است. در اینجا کلمه «سر» در معنای مجازی آن یعنی «مو» به کار رفته است. شاعر کل «سر» را گفته و جزیی از آن (یعنی مو) را اراده کرده است. پس منظور از «سر سپید»، «موسپید» است.

مجاز به دو نوع لغوی و عقلی تقسیم می‌شود :

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

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

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

یا وقتی که حافظ می‌گوید :

## چشم‌به‌غرمز ما را خون خورد و می‌پسندی جان‌ا روا نباشد خوریز را حمایت

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

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

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

### رابطه اسناد مجازی و تشخیص

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

### — مثالهای دیگر برای اسناد مجازی

به‌مرک یاوشش یه پوشد آب      کند زار نفرین بر افرا سیاب

(فردوسی)

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

که زبید کزین غم بنالد پلنگ      ز دریا فروشان برآید ننگ  
وگر [یا] مرغ با ما بیان اندر آب      بخواند نفرین به افرا سیاب

(فردوسی)

در ابیات فوق، فردوسی می‌گوید شایسته است در غم مرگ سیاوش، پلنگ بنالد، نهنگ از دریا با خروش خارج شود و یا پرنده و ماهی در دریا به قاتل او (افراسیاب) نفرین کنند. نسبت دادن فعلهای نالیدن، خروشدن و نفرین خواندن به پلنگ و نهنگ و مرغ و ماهی، اسنادی است مجازی.

ای ابر که بگری و که خندی      کس داندت چکونه‌ای و چندی؟  
از چشم و دیده لؤلؤ بکثابی      بر دست و پای گلبن برندی

(مسعود سعد سلمان)

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

ییراست چشم من ورنه شاخ گل      آغوش باز کرده صدامی کند مرا

(صائب تبریزی)

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

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

بخیال چشم کمی زند قح خون، دل تنگ ما      که بزم میکده می‌دود به رکاب گردش گشت ما

(بیدل دبلوی)

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

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

### تمرین

مجازها را مشخص کنید :

کربندی زین سخن تو خلق را      آتشی آید بوزد خلق را

(شوی مولوی)

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

### ۴. اغراق

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

«توصیف رستم در شاهنامه»

به تنایکی کور بریان کنی	هوا را به شمشیر گریان کنی
برهنه چو تیغ تو بیند عقاب	نیارد <sup>۱</sup> به ننجیر کردن شتاب
شان کمند تو دارد هژر <sup>۲</sup>	ز بیم سنان تو خون بارد ابر

(فردوسی)

و یا

آه سعدی اثر کند «نک»      کمند «تو سخیل» تاثیر

(سعدی)

---

۱- نیارد : جرأت نمی‌کند، نمی‌تواند

۲- هژر : شیر درنده

## بگذار تا بگویم چون ابر در بهاران کز سست ناله خیزد روز وداع یاران

(سعدی)

آنچه به زیبایی این ابیات و موسیقی معنوی آنها افزوده، زیاده‌روی و افراطی است که ذهن شاعر در توصیف اشخاص و حالات درونی آنها روا داشته است تا جایی که با تخیل نیرومند و تصرف ذهنی خود، صفات و حالات اشخاص مورد نظر خود را بسیار بزرگتر از وضع طبیعی و عادی آن جلوه داده است و بدین ترتیب تصویری در ذهن خواننده یا شنونده ایجاد نموده است. ادیبان، این ابزار را «اغراق» نامیده‌اند.

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

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

در ابیات سعدی، سعدی در بیان سنگدلی معشوق خود اغراق می‌کند و می‌گوید: آه دل سعدی حتی در سنگ سخت هم تأثیر می‌کند اما بر دل تو اثری ندارد چرا که دل تو از سنگ سخت تر است. در بیت آخر، سعدی در بیان شدت تأثیر فراق یاران اغراق می‌کند و می‌گوید: اجازه دهید بشدت گریه کنم چرا که در روز وداع یاران، سنگ به ناله درمی‌آید چه رسد به سعدی که انسان است. به کار بستن عنصر اغراق در شعر، نشانگر ذوق هنری شاعر است و باعث پرواز تخیل و تقویت آن نزد خواننده می‌شود. از این رو، آنچه حد زیبایی یا قابل قبول بودن اغراق را تعیین می‌کند، صرف دوری آن از واقعیت یا نزدیکی آن به واقعیت نیست بلکه ملاک اصلی، زیبایی و تناسب تصویری است که به وسیله اغراق ارائه می‌شود.

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

اغراق دیده می‌شود.

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

نمونه‌های دیگر اغراق در شعر فارسی

– اغراق در سوگ سیاوش که به‌دست افراسیاب کشته شد:

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

(فردوسی)

– اغراق در وصف شجاعت افراسیاب

شود کوه آهن چو دریای آب      اگر بشنود نام افراسیاب

(فردوسی)

– اغراق در وصف زیبایی معشوق

به زیورما بیارایند وقتی خبرویان را      تو سین تن چنان خوبی که زیورما بیارایی

(سعدی)

– اغراق در توصیف بلند مرتبگی ممدوح (قزل ارسلان)

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

(غیرفاریابی)

— در ابیات و عبارات زیر اغراقها را توضیح دهید.<sup>۱</sup>

جهاندار داند که دستان <sup>۲</sup> سام	بزرگت و با دانش و نیکنام
همان سام پور زریان بدست	زریان کرد از کریان بدست
بزرگ است و بوشک بودش پدر	به کیستی سوم خرد تاجور
نخستین به طوس اندر آن اژدها	که از چنگ او کس نیامد رها
به دریا سنک و به خشکی پلنگ	بمش بوی درمک و بش خاک و سنک
به دریا سر مابیان برفروخت <sup>۳</sup>	و زو در هوا پر کرکس بوخت
همی پیل را در کشیدی به دم <sup>۴</sup>	دل خرم از یاد او شد دژم <sup>۵</sup> ...
دگر اندرو دیو بد بی لکان	تتش در زمین و سرش بآسمان
که دریای چین تا میانش ندی	ز تابیدن خورش زیانش بدی
همی ماهی از آب برداشتی	سر از کنبد چرخ بگذاشتی <sup>۶</sup>
به خورشید مابیش بریان شدی	ازو چرخ کردنده کریان شدی...

۱- این ابیات، از داستان نبرد رستم و اسفندیار انتخاب شده است. رستم، پس از آنکه سخنان سرد و توهین آمیز اسفندیار را می شنود در بیان اصل و نسب خود سخن می گوید و کلام را به اینجا می رساند.

۲- دستان لقب جد رستم یعنی سام بوده است. رستم پسر زال، زال پسر سام و سام پسر زریمان بود.

۳- برفروخت: می گذاخت ۴- در کشیدی به دم: به خون می کشیدی، می کشت

۵- دژم: خشمگین، ناراحت ۶- خور: خورشید

۷- بگذاشتی: می گذراند، می گذاشت

## ۵. کنایه

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

مثلاً در این بیت فردوسی :

هنوز از دهن بوی شیر آیدش      ہی رای شیر و تیر آیدش

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

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

معنای دور کنایه عموماً از راه عمومیت بخشیدن به امور (قاعده تعمیم) بدست می آید. در همان مثال، چون اکثریت کسانی را که دهانشان بوی شیر می دهد کودکان تشکیل می دهند در نتیجه حکم به «کودک بودن» می کنیم.

و یا زمانی که در کتاب کلیله و دمنه می خوانیم که «این فصول با اشتر دراز گردن و بالا کشیده بگفتند» پی می بریم که منظور گوینده از «دراز گردن و بالا کشیده» صفت «احمق و نادان» است چرا که عموماً در بین مردم، «دراز گردنی و بالا کشیدگی» نشان کم خردی و حماقت به شمار می رود.

کاربرد عبارات کنایی در شعر یا نثر، یکی از راههای ساختن تصویر خیال است. شیوه غیر مستقیم بیان در کنایه باعث تأثیر و زیبایی آن است و بسیاری از مفاهیم زیبا و انتقادی به وسیله کنایه ادا می شود. مثلاً در بیت زیر، سعدی به شیوه ای غیر مستقیم و از طریق کنایه به مخاطب می گوید : «دست از تکبر و تبختر بردار».

دامن کشان که می روی امروز بر زمین      فروا غبار کالبدت بر هوا روو

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

از مکافات عمل غافل شو      کندم از کندم بروید جو ز جو

(مولانا)

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

بر که دل پیش دهری دارد      ریش در دست دیکری دارد

(صدی)

— معنای کنایی مصراع دوم یعنی مطیع و رام مطلق اوست.

## ۶. نماد (symbol)

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

هوا دگیر دما بسته سر ما د کریان دستپاننان / نفسا ابر / د لبا خسته و نکلین / درختان  
 اکلکهای بلور آجین / زمین دلمرده / سقف آسمان کوتاه / غبار آلوده مهر و ماه /  
 زمستان است  
 (اخوان ثالث)

و یا «قاصدک» در ادبیات فارسی عموماً و در قطعه زیر خصوصاً نماد «بشارت دهندگان و پیام‌آوران آزادی و صلح و دوستی و ...» است:

قاصدک: مان چه خبر آوردی؟ / از کجا وز که خبر آوردی؟ / خوش خبر باشی اما اما /  
 کرد بام و درین بی‌ثرمی کردی...

(اخوان ثالث)

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

ستاره‌ای بدخشید و ماه مجلس شد / دل ریمده ما را انیس و مونس شد

(حافظ)

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

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

به‌طور کلی، نمادهای ادبی را می‌توان به سه دسته تقسیم کرد:

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

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

ای گل به دست مال بوس پشه گان مرو      مگذار تا ز دست تو این رنگ و بورود

(جلال الدین بلخی)

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

(صدی)

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

در یایم و نیست بآلم از طوفان      دریا به عمر خوابش آشفته است

(شفیعی کدکنی)

چون شیر به خود سپه شکن باش      فرزند خصال خوشتن باش

(نظامی گنجوی)

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

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

در کار که کوزه گری رقم دوش      دیدم دوهزار کوزه گویا و خموش  
 ناکه زمیان یکی بر آورد فروش      کو کوزه کر و کوزه خر و کوزه فروش  
 (خیام)

من مسلمانم رقبه ام یک گل سرخ / جانمازم چشمه بمهرم نور در دشت سجاده من ....  
 کارمانیت شناسایی راز گل سرخ / کار ما شاید این است که در افون گل سرخ  
 شناور باشیم کار ما شاید این است / که میان گل نیلوفر و قرن پی آواز حقیقت بدویم  
 (سراب پیری)

بخوان به نام گل سرخ در صحاری شب      که باغما همه بیدار و بارور کردند  
 بخوان دوباره بخوان تا کبوتران سپید      به آشیانه خونین دوباره برگردند  
 (شفیعی کدکنی)

آخرین برگ سفر نامه باران / این است / که زمین چرکین است .  
 (شفیعی کدکنی / از زبان برگ)

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

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

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

بشوین <u>نی</u> چون <u>ثکایت</u> می‌کند	از <u>جدایا</u> <u>حکایت</u> می‌کند
<u>کز</u> <u>نیستان</u> تا مرا <u>ببریده</u> اند	در <u>نفیرم</u> <u>مرد و زن</u> <u>نالمیده</u> اند
<u>سینه</u> <u>خواهم شره</u> <u>شره</u> از <u>فراق</u>	تا <u>بگویم</u> <u>شرح</u> <u>دو اشتیاق</u> ...

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

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

سایه <u>دل</u> <u>طلب</u> <u>جام</u> <u>جم</u> از ما می‌کرد	آنچه <u>خود</u> داشت <u>ز بیکانه</u> <u>تنها</u> می‌کرد
کوهری <u>کز صف</u> <u>کون</u> <u>مکان</u> <u>بیرون</u> است	<u>طلب</u> از <u>کشکان</u> <u>لب</u> <u>دیا</u> می‌کرد
<u>مگل</u> <u>خوش</u> <u>بر پیر</u> <u>مغان</u> <u>بردم</u> <u>دوش</u>	کو به <u>تأیید</u> <u>نظر</u> <u>حل</u> <u>معا</u> می‌کرد
<u>دیدش</u> <u>خرم</u> <u>و خندان</u> <u>قدح</u> <u>باده</u> به <u>دست</u>	و <u>نذر</u> <u>آن</u> <u>آیند</u> <u>صد گونه</u> <u>تا شامی</u> <u>کرد</u> ...

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

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

### «زمستان»

سلامت رانمی خوابند پاسخ گفت

سرمد کریان است

کسی سربینارده کرد پاسخ گفتن و دیدار یاران را

کعبه خورشید پارادید نتواند

که ره تاریک و لغزان است

و گرد دست محبت سوی کس یازی

به اکراه آورد دست از بغل بیرون

که سرما سخت سوزان است

نفس کز کرکگاه سینمی آید برون، ابری شود تاریک

چو دیوار ایستد پیش چشمانت

نفس کاینست پس دیگر چه داری چشم

ز چشم دوستان دور یا نزدیک؟

میجای جو افرد من ای ترسای پیر پیرین چرکین

هوا بس نابو افردانه سرد است... آی...

دست کرم و سرت خوش باد

سلام را تو پاخ کوی در بکشی

منم من میمان بر شبت لولی و ش منوم

منم من سنگت تیا خورده رنجور

منم دشام پست آفرینش نغمه نابور

نه از رومم نه از زنگم بهمان بیرنگت بیرنگم

بیابکشی در بکشی دلگرم

حریف! میزبانان! میمان سال و مابست پشت در چون موج می لرزد.

تگرگی نیست مرگی نیست

صدای کرشنیدی صحبت سرا و دندان است

من امشب آدمتم وام بگذارم

حسابت را کنار جام بگذارم

چه می گویی که بیه شد، سحر شد باید آمد؟

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

حریف! گوش سر بارده است این، یاد کار سیلی سرد زمستان است.

و قذیل پسر تنگ میدان زنده یا مرده

به تابوت تبر ظلمت نه توی مرک اندود پنهان است.

حریف! رو چراغ باد را بفروزشب باروز یکمان است.

سلامت را نمی خواهند پاشخ گفت

بوا دلگیر، در مابسته، سر را در کربان، دستها پنهان

نفسها ابر، دلهما خسته و غمگین

درختان انگشهای بلور آجین

زمین دلمرده سقف آسمان کوتاه

غبار آلوده مروماه

زمستان است.

(ممدی اخوان ثالث. م. امید)

## ۷. حس آمیزی

این ترکیب که برای تعبیر فرنگی Synaesthesia، انتخاب شده، یکی از تصویرهای زیبا و شاعرانه موجود در زبان و ادبیات فارسی است و آن نسبت دادن محسوسات یکی از حواس پنج گانه است به حس دیگری. برای مثال وقتی ترکیب «سکوت سنگین» را به کار می بریم، دو حس شنوایی و لامسه را با هم آمیخته ایم. یعنی سکوت را به جای اینکه با گوش حس کنیم، با دست لمس کرده ایم و آن را سنگین یافته ایم. و یا زمانی که شاعر ترکیب «صدای شیرین» و «باد آهنگ سحرآمیز» را به کار

می‌برد، دست به خلق چنین تصویر خیالی زده است.  
 «نمی‌دانی که گوش من چه سان زیر درختان، غرق شنیدن صدای شیرین تو شده است تا از باده  
 آهنگ سحرآمیز سر مست شود!»

(ترجمه شعری از لامارتین)  
 در این قطعه، شاعر، «صدا» را که از مقوله حس شنوایی است با «شیرینی» که از چشیدنیهاست  
 تلفیق نموده است و همچنین «باده» را که چشیدنی است و جزء حس چشایی، با آهنگ که شنیدنی  
 است درآمیخته است و با این کار تخیل شعری خود را نیرو بخشیده است.  
 در آثار اغلب شاعران جهان از جمله شاعران فارسی زبان، از قدیم‌ترین ایام و همچنین در  
 بسیاری از تعبیرات و ترکیبات موجود در زبانهای مختلف، حس آمیزی به کار رفته است. تعبیراتی چون  
 موسیقی شیرین، صدای خشن، نگاه سرد، چشم شور و سیاه سلفه (سرفه)، حاصل حس آمیزی است.  
 این تصویر خیالی، از دیرباز در آثار شاعران فارسی زبان کاربرد داشته است برای مثال به موارد  
 زیر دقت کنید.

نگاری چو در چشم، غم بهاری      نگاری چو در کوشش، خوش داستانی

(فرخی یستانی)

در مصراع دوم این بیت، شاعر، نگار (معشوق) خود را که در حوزه حس بینایی و لامسه می‌گنجد  
 به حوزه حس شنوایی منتقل کرده و تصرفی شاعرانه، که لازمه ذهن خلاق است، آفریده است.  
 یکی از مشخصات شیوه شاعران پیرو سبک هندی، کاربرد حس آمیزی است. غزل زیر از بیدل  
 دهلوی مشهورترین شاعر سبک هندی، سرشار از این تصویر خیال است:

گر به این گرمی ست آتش زای غلیب	شمع روشن می‌توان کرد از صدای غلیب
آفت بوش ایران برق دیدار است بس	می‌زند رنگ کل آتش در بنای غلیب
عشق را بی دستگاه خن شهرت شکل است	از زبان برک کل، بشنوای غلیب
مطلب عشاق از اظهار هم معلوم نیست	کیست تا فم زبانی مدعای غلیب
آه شاقان، نیم نوبهار یاد اوست	رنگها خفته است بیدل! صدای غلیب

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

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

آه

بگذار من، چو قطره بارانی باشم در این کویر

که خاک را به مقدم او مرده می‌دهد

یا خنجره‌ی چکاوک فردی که

ماه‌دی

از پونه بهار سخن می‌گوید

وقتی کزان گلوله سربی

با قطره

قطره

قطره‌خونش

موسیقی مکرر و گیریز برف را

ترجمی ارغوانی می‌بخشد.

شفیعی‌کدکنی (معاصر)

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

تصویر زیر نیز در این زمینه جالب توجه است :

نگاه کن

که چگونه

فریاد خشم من از نگاهم شعله می‌کشد.

احمد شاملو (معاصر)

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

و یا تصویری دیگر از این دست :

«و چندان که خش‌خش سپید زمستانی دیگر

از فرا سوی هفته‌های نزدیک

به گوش آمد.»

احمد شاملو (معاصر)

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

## ۸. تمثیل

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

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

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

بلبل شفته می‌گفت به کل	که جمال تو چراغ چمن است
گفت امروز که زیبا و خوشم	رخ من شاید بر انجمن است
چونکه فردا شد و پشمرده شدم	کیست آنکس که بخواهد من است
بتن، این پیرین دلکش من	چو که شام بیایی کفن است
حرف امروز چه کوینی، فردا است	که تو را بر گل دیگر وطن است
بمه جا بوی خوش و روی نکوست	بمه جا سرو و گل دیاسمن است
عشق آن است که در دل کنجد	سخن است آنکه همی بر دهن است

می‌شنایم حقیقت ز مجاز

چون تو، بیار در این نارون است

(پروین اعتصامی)

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

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

گفت یلی را خلیفه کاین تویی      کز تو مجنون شد پریشان و غوی (کمر اه)  
از دگر خوبان تو افزون نیستی      گفت خاش، چون تو مجنون نیستی

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

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

من اگر نیم و کرد تو برو خود را باش      هر کسی آن درود، عاقبت کار که گشت

یا

دستخانی حیرتم از سخت رقیب      یارب مباد آن که کدا مقبر شود

مولانا می‌گوید:

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

عطار می‌گوید:

ز فلک قنار طشتم به محیط غرقه کشتم      به درون بحر جز تو دلم آشنا ندارد

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

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

«آورده‌اند که جماعتی از بوزنگان (بوزینگان) در کوهی بودند. چون شاه سیّارات<sup>۱</sup> به افق مغربی خرامید و جمال جهان‌آرای<sup>۲</sup> را به نقاب ظلام<sup>۳</sup> بپوشانید سپاه زنگ<sup>۴</sup> به غیبت او بر لشکر روم<sup>۵</sup> چیره گشت و شبی چون کار عاصی روز محشر درآمد. باد شمال<sup>۶</sup> عنان<sup>۷</sup> گشاده و رکاب‌گران کرده<sup>۸</sup> بر بوزنگان شبیخون آورد. بیچارگان از سرما رنجور شدند. پناهی می‌جستند، ناگاه یراعه‌ای<sup>۹</sup> دیدند در طرفی افکنده، گمان بردند که آتش است، هیزم بر آن نهادند و می‌دمیدند. برابر ایشان، مرغی بود بر درخت. بانگ می‌کرد که: آن آتش نیست. البته بدو التفات نمی‌نمودند. در این میان، مردی آنجا رسید. مرغ را گفت: رنج میر که به گفتار تو یار نباشند و تو رنجور گردی... مرغ سخن وی نشنود و از درخت فرو آمد تا بوزنگان را حدیث یراعه بهتر معلوم کند. بگرفتند و سرش جدا کردند.

---

۱- «شاه سیّارات» استعاره از خورشید است.

۲- ظلام: تاریکیها

۳- سپاه زنگ: استعاره از سپاهی شب

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

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

۶- «رکاب‌گران کردن» کنایه از مقاومت و استحکام است.

۷- یراعه: کرم شبتاب