

است با تقسیم بندیهای گوناگونی که می‌توان برای آن قائل شد. چنانکه در مباحث آینده خواهیم دید نقش اغراق در بعضی از ادوار شعر فارسی و نیز در بعضی از انواع ادبی، مهمترین نقش به‌شمار می‌رود و از این روی می‌تواند در کنار آن چهار عنصر قبلی که در باره آنها بحث شد قرار گیرد.

از عنصر اغراق که بگذریم چند صنعت از صنایع بدیع را که اهل بدیع در قلمرو صنایع معنوی گنجانده‌اند، نیز می‌توان داخل در صورتهای خیال دانست البته با توسعه بیشتر در دایره مفهومی خیال و نزدیک شدن آن با تخیل. از این‌گونه صنایع می‌توان ایهام و حسن تخلص و استطراد والتفات و تجاهل العارف را نام برد که در زمینه کلی یک قصیده یا یک شعر می‌تواند شاخه‌ای از صورخیال به‌شمار آید و در محور عمودی شعر از عناصری است که زیبایی بیان و کمال هنری شعر را، در حوزه معانی و قلمرو تخیل، استوار می‌دارد، همانگونه که اغراق و عناصر چهارگانه تشبیه و استعاره و کنایه و مجاز خیالهایی هستند که در جهت افقی شعر مورد بررسی قرار می‌گیرند.

برای روشن شدن موضوع ناگزیر باید توضیح بیشتری داده شود. در مطالعه شعر قدیم فارسی و شعر قدیم عرب در تمام ادوار تا دوره معاصر دیده می‌شود که بیشتر کوشش سرایندگان و شاعران متوجه محور افقی شعر بوده و به‌تازه‌جویی در همین محور بسنده کرده‌اند و از این‌روی طرح عمومی یک قصیده و حتی یک داستان مفصل اغلب در یک قالب خاص و ثابت جریان می‌یابد. از وصف بهار یا زاری از هجر و یا خاطره وصلی آغاز می‌شود و به مدح یا موضوع دیگری که در همین حدود است پایان می‌یابد، حتی راه‌گزین از مقدمه به نتیجه نیز بسیار محدود و کلیشه‌وار شده به حدی

که اگر شاعری بتواند این محدوده قالب قدیمی را درهم شکنند و گریز-
گاه دیگری بجوید این کوشش او هنری است جداگانه و به عنوان حسن
تخلص و حسن ابتداء و حسن خروج در شمار صنایع بدیعی قرار می گیرد^۱
و از همین مقوله است آن چند صنعت دیگر که پیش از این یاد کردیم.

از این روی در بحث از صور خیال شاعرانه، می توان به محور
عمودی خیال، و یا بهتر است بگویم تخیل شاعر، توجه داشت و در کنار
بررسی و نقدی که از تخیل او در محور افقی ابیات می شود، می توان از
تخیل او در محور عمودی شعر، یعنی طرح و ساختمان يك قصیده یا شعر،
سخن گفت و این یکی از عمده ترین مباحث نقد شعر فارسی است که مطلقاً
مورد توجه قرار نگرفته است و در همین بحث می توان از مسأله هماهنگی
یا عدم هماهنگی اجزای شعر نسبت به یکدیگر سخن گفت و بررسی کرد
که شاعر و سراینده تا چه حدی توانسته میان خیالهای گوناگون، تناسب
و هم آهنگی را رعایت کند و در کار هنری خود چه مقدار از نقش های
مختلف صور خیال و موارد استفاده از آنها آگاه بوده است، مثلاً در
يك شعر حماسی باید توجه داشت که کدام يك از صور خیال، بیشتر
می تواند مورد استفاده قرار گیرد آیا استعاره های پی در پی تناسبی با
ساختمان شعری او دارد یا نه و اگر چنین است آیا تصویری که از مجموع
این استعاره ها حاصل می شود برای القاء مقصود او کافی است یا نه. و این
نکته ایست که در بررسی شعر فردوسی و اسدی - که دو تن حماسه سرای
بزرگ تاریخ ادب فارسی به شمار می روند - به خوبی روشن است و یکی
از رازهای توفیق فردوسی همین توجه و دقت بلاغی او در نقشهای مختلف
هر يك از صور خیال است که هر کدام را به جای خود به کار می برد، در
گزارش يك حمله دلیرانه و پرخاش قهرمانی، جای آوردن استعاره های

(۱) ابن رشيق قیروانی، العمده، ج ۱/۲۳۲ و ۲۳۴.

انتزاعی و لطیفی که درک زیبایی و تناسب آنها به مقاداری تأمل و اندیشه نیازمند است نیست بلکه بیشتر می‌توان از بزرگ‌کردن، و اگر از اصطلاح عکاسان امروز مدد بگیریم از آگراندیسمان کردن موضوع، در صورت بیان مادی کمک گرفت. و در مباحث آینده این نکته به تفصیل مورد بررسی قرار خواهد گرفت. همچنین در این موضوع، یعنی بررسی محور عمودی شعر، از هماهنگی‌های دیگر این صورخیال با یکدیگر باید سخن گفت و بررسی کرد که در این محور عمودی آیا تضادی میان اجزای خیال با یکدیگر وجود ندارد که تصویرها یکدیگر را نفی کنند چنانکه در آثار قدما گاه می‌توان نشانه‌هایی از این نفی کردن تصویرها یکدیگر را، جست چنانکه در شعر معزی و امثال او خواهیم دید.

و نباید فراموش کرد که یکی از علل محدودیت شعر قدما همین عدم توجه به محور عمودی شعر است و بیشتر فساد کار ایشان از آنجا آغاز می‌شود که سنت خاص متقدمان خود را - که شاید در حوزه اصلی کار آنها تا حدی زیبایی و اصالت داشته - به عنوان یک بنیاد استوار و غیر قابل تغییر پذیرفته‌اند و ایرانیان در این راه دنباله‌رو کار شاعران عرب‌اند اگرچه از آراء آنها در کتابها نشانی بر جای نمانده اما بی‌گمان به شیوه شاعران عرب نظر داشته‌اند و چنانکه می‌دانیم در میان ناقدان و ادیبان عرب، از قرن سوم به تفصیل موضوع محور عمودی شعر مورد نظر بوده و کار شاعر را از پیش تعیین کرده بودند و در سرودن شعر توجه بدان را امری الزامی و قطعی به حساب می‌آوردند چنانکه در کتاب عیارالشعر ابن طباطبا می‌خوانیم:

«چون شاعر بخواهد قصیده‌ای بنیاد نهد، باید آن معنی را که می‌خواهد قصیده بر آن استوار شود، در ذهن خویش به‌طور منشور، حاضر

کند و الفاظی که مناسب آن باشد در نظر آورد و نیز قوافی مناسب آن را و همچنین وزنی را که گفتن آن سخن در آن روان باشد چون بیتی بگوید که معنی مقصود در آن باشد، آن بیت را ثبت کند و اندیشه خود را در قافیه‌ها به کار وادارد که هر قافیه چه‌گونه معنایی را مقتضی است، بی‌آنکه ابیات را مرتب کند و بی‌آنکه فنون سخن را در آن رعایت کند هر بیت را که گفت یادداشت کند، اگر چه نسبت به ماقبل آن تفاوت داشته باشد. چون معانی کامل گشت و ابیات فزونی گرفت، با ابیاتی دیگر که مایه نظم و پیوند آن پراکنده‌ها باشد آنها را به یکدیگر پیوند دهد. و بعد الفاظ آن را بسنجد و کلمات غیر مناسب را به کلمات مناسب بدل کند^۱ و شاید پذیرفتن همین راه و رسم به‌عنوان اسلوب کار شاعری بوده که باعث شده، سرایندگان از قرن پنجم به بعد بیشتر کوشش خود را صرف ایجاد ارتباط‌های تازه میان همان عناصر تثبیت شده در شعر پیشینیانشان کرده‌اند و تصرف در حوزه عناصر خیال را روا نمی‌داشته‌اند و بیشتر هنر را در ایجاد ارتباط تازه، میان همان عناصر قبلی، می‌دانسته‌اند و در این خصوص می‌توان تأثیر کتابهای بلاغت و مباحث مدرسی را بررسی کرد و نشان داد که به‌دلت نشر کتابهای بلاغت و تحقیق‌های دقیق و نکته‌یابیهای عجیب در خصوص ایجاد ارتباط میان چند عنصر محدود و فرض کردن صورتهاییکه ممکن نیست هیچ‌گاه جز از راه فرض و تصور منطقی در قلمرو خیال و بیان شاعرانه قرار گیرد، این سرایندگان هنر را بیشتر در همین جستجوی ارتباط‌های دقیق‌تر در شعر می‌دانسته‌اند نه کشف حوزه‌های تازه معنی و ثبت لحظه‌های حسی جدیدی که هر روز در زندگی مشاهده می‌شود.

(۱) ابن طباطبای، عیاد الشعر، ۵.

البته ثبات نظم زندگی و عدم دگرگونی در طرز تفکر قدما خود امری است که درین باب نباید فراموش کرد. اما جدول‌بندی امکانات در مورد صور بیان خود یکی از عوامل اصلی این محدودیت بوده است بخصوص که کوشش ادیبان و علمای بلاغت همواره در این بوده که صور خیال شاعرانه را به‌طور مجرد مورد بررسی قرار دهند چنانکه کروجه می‌گوید: همه این فنون که استادان معانی و بیان به‌خطا آنها را به طرز مجرد مورد تحقیق قرار می‌دهند و به‌این ترتیب به‌شکل خارجی و عرضی و تصنعی در می‌آورند همه مترادف صورت هنری هستند که در همان حین که به چیزی شکل فردی می‌دهد فردیت را قرین کلیت‌نموده و به مجرد این عمل صورت کلی به آن می‌بخشد.^۱

يك نکته در باب‌حوزه مباحث صور خیال در بلاغت اسلامی قابل بررسی است و تا کنون کسی به تحقیق درباره آن نپرداخته و آن موضوع تأثیر زمینه امکانات بیان در قرآن است که همیشه مورد توجه ناقدان و اهل بلاغت بوده و بیشتر کوشش خود را در گسترش و تحلیل همان صور به کار می‌برده‌اند، بی‌گمان اگر در قرآن کریم، گونه‌های دیگری از صور بیان وجود می‌داشت، حوزه تحقیقات علمای بلاغت گسترش بیشتری می‌یافت و راههای دیگری برای بیان معانی و ادای صور ذهنی در ادب و بلاغت مطرح می‌شد و بی‌گمان به‌شعر نیز سرایت می‌کرد.

(۱) کروجه، کلیات زیباشناسی، ۲۳۳.

اغراق و مبالغه

قدیم‌ترین جایی که در کتب بلاغت اسلامی بحثی از اغراق شده کتاب البدیع ابن معتر است که از آن به عنوان الافراط فی الصفة^۱ نام می‌برد و ارسطو در خطابه از افراط سخن گفته و نمونه‌ای که می‌آورد نشان می‌دهد که مقصود او همان چیزی است که در بلاغت اسلامی به عنوان اغراق یا غلو و مبالغه معرفی شده، و می‌گوید از افراط‌هایی که برای تعظیم آورده می‌شود، با اینکه می‌دانیم گوینده‌اش دروغ می‌گوید، آنجاست که می‌گویند:

«اگر هم وزن این زن زرناب به من بدهی با او ازدواج نخواهم کرد»
و ارسطو توضیح می‌دهد که این گفتار نه از مقوله امثال است نه از باب تشبیهات بلکه اکاذیبی است آشکارا^۲.

صاحب نقدالنثر تصرف و مبالغه را در شعر مورد ستایش قرار

۱) عبدالله بن معتر، البدیع، ۱۱۶.

۲) به نقل خفاجی، در حاشیه الايضاح، ج ۶/۶۵.

می‌دهد که ارسطو گفته کذب آن بیشتر از صدقش می‌باشد^۱ و گویا ناظر به ضد منطق بودن شعر است چنانکه بسیاری از ناقدان متأخر هم بدان توجه کرده‌اند.^۲

بر روی هم عقاید ارسطو در باب مبالغه چیزی است که در نظر علمای بلاغت اسلامی اثر مستقیم داشته است.^۳

البته بعضی از اهل ادب مبالغه را نپسندیده‌اند و آن را از مقوله هنر ندانسته‌اند^۴ ولی بسیاری مبالغه را در قلمرو هنر شاعری قرار داده‌اند و به تفصیل از آن بحث کرده‌اند و صاحب سرالفصاحه در قرن پنجم مبالغه و غلو را مورد ستایش قرار داده است و می‌گوید: اما مبالغه در معنی و غلو، مردمان را در این باب اختلاف است؛ بعضی آنرا ستوده‌اند و بعضی نکوهش کرده‌اند؛ بعضی آن را برگزیده‌اند و گفته‌اند زیباترین شعرها دروغ‌ترین آنهاست... و این راه ورسم یونانیان است^۵ در شعرشان، و بعضی مبالغه و غلوی را که به محال نزدیک شود خوش نمی‌دارند و آن را که به حقیقت و صحت نزدیک باشد می‌پسندند... و آنچه من بر آنم، همان عقیده نخستین است که مبالغه و غلو را می‌ستود زیرا که بنیاد شعر بر جواز و تمسح است^۶ و در قرن هشتم صاحب الطراز به طور دقیقتری موضوع را مورد بررسی قرار داده و می‌گوید: بدان که دانشمندان بیان را در باب مبالغه سه مذهب است و بحث است که آیا در شمار فنون بدیع قرار می‌گیرد یا نه؟ مذهب اول این است که مبالغه نه در شمار

(۱) نقدالنثر، منسوب به قدامة، ۹۰.

(۲) کروجه، کلیات زیباشناسی، ۷۰.

(۳) بلاغة ارسطو، ۱۵۸ به بعد و هنر شاعری، ۱۸۴.

(۴) انوارالربیع، ۵۰۵.

(۵) قیاس شود با سخن قدامة بن جعفر.

(۶) سرالفصاحه، چاپ عبدالمتعال صعیدی، مصر ۱۹۵۳ صفحه ۳۱۹.

زیبایی های کلام است و نه از فضایل آن و دلیل ایشان این است که بهترین سخن ها سخنی است که بر منتهای صدق باشد بی هیچ افراط و تفریطی و مبالغه ازین بیرون نیست و بعضی گفته اند مبالغه را کسانی که از اسالیب عادی عاجزند به کار می برند تا از رهگذر تهویلی که در مبالغه وجود دارد، کودنی و درماندگی خویش را جبران کنند. مذهب دوم درست نقطه مقابل این عقیده است و می گوید: مبالغه یکی از بزرگترین مقاصد بلاغت است و به خاطر آنست که در معانی شعری زیبایی به وجود می آید و دلیل ایشان این است که زیباترین شعرها دروغ ترین آنهاست و بدینگونه است که می بینی، هر گاه کلامی از آن خالی باشد رکیک و اندک پایه است و چون به اغراق و مبالغه آمیخته شود فصاحت آن آشکار می شود و رونق و زیبایی و روشنی می گیرد. مذهب سوم حد میانگین این دو مذهب است و معتقد است که اگر مبالغه در جهت اعتدال به صدق جریان یابد زیباست و اگر در جهت غلو و اغراق باشد زشت است.^۱

مؤلف الطراز بعد از نقل این آراء به تفصیل نظر خویش را در ستایش مبالغه و اهمیت آن یاد می کند و خود نیز طرفدار اعتدال است.^۲

خواجه در اساس الاقتباس از اغراق به خرافات تعبیر می کند و می گوید: آنچه مشتمل بر عدول از ممکنات به محال، آن را خرافات خوانند و باشد که مستملح تر شمرند و بدین سبب گفته اند: أَحْسَنُ الشِّعْرِ أَكْذَبُهُ^۳ و منطقیان اسلامی گاه بدین نکته توجه داشته اند و در تعریف شعر گفته اند: صنعتی است که بعضی حکیمان درباره آن گفته اند: هر چیز

۱) الطراز، ج ۱/۱۱۷ - ۱۱۹.

۲) همان، ۱۱۹.

۳) اساس الاقتباس، ۵۹۴.

را صدق آراسته می کند مگر سخن چین و شاعر را که صدق عیب آندوست!

شاید یکی از دقیق ترین تعریف های مبالغه، تعریفی باشد که خطیب قزوینی در ایضاح آورده و می گوید: مبالغه آنست که در مورد صفتی حدی از شدت و ضعف آورده شود که محال باشد یا بعید تا چنان گمان نرود که آن صفت را در شدت و ضعف نهایی هست و این امر در سه شکل تبلیغ و اغراق و غلو منحصر است زیرا صفتی که ادعا شده یا ممکن است یا نه. اگر ممکن نباشد غلو است و اگر ممکن باشد یا امکان آن به طور عادی است یا نه. اگر امکان به طور عادی باشد تبلیغ است و گرنه اغراق.^۲

رشید وطواط به عنوان الاغراق فی الصفة گوید: چنان باشد که در صفت چیزی مبالغت بسیار رود و به اقصی الغایه برسد... عامه گویند در کوهش: «فلان هیچ کس است و چیزی کم!»^۳ همچنین صاحب ترجمان البلاغه با توضیح بیشتری نسبت به رشید وطواط گوید: الاغراق فی الصفة، پارسی وی در رفتن بود اندر صفت، چنان کی خرد اندر پذیرفتن وی بشمد و چنین گفته اند: الشَّعْرُ أَكْذَبُهُ أَعْدَبُهُ کی از شعر آنچه بدروغ تر با فروغ تر.^۴

صاحب انوار الربیع که در حقیقت آخرین ادیبی است که با در نظر داشتن آراء پیشینیان خود به نگارش یکی از وسیع ترین کتابهای بدیع در ادبیات اسلامی پرداخته برای مبالغه و اغراق و غلو سه بحث جداگانه

(۱) ابن حزم اندلسی، التقریب لحد المنطق والمدخل الیه، چاپ بیروت ۲۰۶.

(۲) ایضاح، ج ۶/۶۲.

(۳) هدایق السعیر، چاپ اقبال، ۷۳.

(۴) ترجمان البلاغه، چاپ احمد آتش، ۶۲.

مطرح کرده و از هر کدام تعریفی جداگانه بدست داده است و به‌طور خلاصه در بحث غلو می‌گوید: مبالغه فروتر از اغراق است و اغراق فروتر از غلو زیرا در مبالغه (صفت مورد ادعا) هم به‌عقل و هم به‌عادت امکان دارد و در اغراق عقلاً ممکن است اما عاده ممکن نیست ولی در غلو محال است هم از نظر عقل و هم از نظر عادت^۱ و از توضیحی که در باب غلو می‌دهد میزان پسند و سلیقه او را - که خود نماینده دوره کمال و به تعبیری انحطاط آراء بلاغی است - می‌توان دریافت، و نیز نفوذ مذهب و عقاید دینی را در قلمرو عقاید هنری بازشناخت، او می‌گوید: غلو، اگر منتهی به کفر شود، زشت است و مردود و گرنه پذیرفته است و پذیرفته، چیزی است که از نظر زیبایی متفاوت است و زیباترین آن نوعی است که همراه با حرفی باشد که آن را به‌صحت نزدیک کند از قبیل: «گویی» و «نزدیک شد که» و... حرف شرط و حروف تشبیه^۲.

شاید یکی از دشوارترین مباحث زیباشناسی و هنر، رسیدگی به همین مسأله اغراق و صورتهای زیبا و یا ناپسند آن باشد، مرزی که پیشینیان برای ارزیابی اغراق و غلو و مبالغه قائل شده‌اند مرز چندان دقیق و مشخصی نیست زیرا مبالغه گاه به‌علت آمیختگی با تشبیه و استعاره و یا یکی دیگر از صور خیال است که زیبا می‌شود و همین عامل می‌تواند آن را زشت کند، یعنی به‌تناسب زیبایی و زشتی آن صورت خیال، می‌توان در باره اغراق ترکیب شده با آن، سخن گفت و این نکته را شاید مورد نظر قرار نداده باشند ولی در مثالهای قدما این دقت هست که اغلب اغراق یا غلو محض را در کتابهای خود آورده‌اند و نشانی از دیگر صور خیال در آنها نیست ولی در متأخرین گاهی این مایه دقت

(۱) انوار الربیع، ۵۱۳.

(۲) همان کتاب، همان صفحه.

دیده نمی‌شود و در مثالهای ایشان دو گونه تصویر، یعنی خیال استعاری یا تشبیهی با خیال اغراق و غلوبه هم آمیخته به حدی که در بررسی زیبایی، آنها را نمی‌توان از یکدیگر جدا کرد و بی‌مناسبت نیست اگر می‌بینیم بعضی از متأخران در بحث از اغراق پیوند آنها با تشبیه و استعاره و مجاز مورد نظر قرار داده‌اند، یا ما امروز گفته‌اند ایشان را به این مفهوم در-می‌یابیم، چنانکه سید علیخان شیرازی از متأخرین نقل می‌کند که گفته‌اند: فضل مبالغه قابل انکار نیست زیرا در قرآن کریم وجود دارد و جمیع ابواب تشبیه و استعاره و کنایه از همین باب در شمار است.

آنچه مسلم است اینست که پذیرفتن آراء قدما در باب ملاحه زیبایی و زشتی و پذیرش و عدم پذیرش انواع مبالغه و اغراق، قابل قبول نیست زیرا بسیاری از اغراقها و غلوهها به جای خود دارای زیبایی و لذت بخشی بسیاری است و اغراقهایی که در حد فروتری قرار دارد و به واقعیت نزدیکتر است، گاه، از زیبایی و لذت بخشی هنری، بی‌بهره یا کم بهره است، چنانکه از تفاوت این دو بیت می‌توان دریافت:

شود کوه آهن چو دریای آب
اگر بشنود نام افراسیاب

فردوسی

و:

دلاور ز گفت پدر چون هژبر
یکی نعره زد کاب خون شد درابر

اسدی طوسی

بنابراین می‌توان برای رسیدگی به مرزهای زیبایی و زشتی و پذیرفتن

(۱) انوارالربیع، ۵۰۷.

و نپذیرفتن اغراق و غلو، راه‌های دیگری را جستجو کرد. بر روی هم در مورد اغراق يك نکته را نباید فراموش کرد که اغراق چیزی است مانند قارچ که در کنار هر يك از انواع خیال می‌روید گاه زیبا و گاه مایه انحطاط. تاریخ تحول شعر فارسی نشان می‌دهد که هر حرکت شعری، در هر حوزه‌ای، همیشه در دوران انحطاط بانوعی اغراق همراه بوده است، اما همانگونه که یاد کردیم همه انواع اغراق زشت و مایه انحطاط نیست وقتی در دست افراد کم استعداد قرار گرفت و نابجا، در زمینه‌هایی که حوزه اصلی اغراق نیستند، مورد استفاده قرار گرفت سبب انحطاط می‌شود. شبلی نعمانی در باب سبب پیدایش اغراق در آثار متأخران گوید: چون شاعر طبیعی احساس نسبت به احساس دیگر مردم قوی‌تر است لذا همه چیز در او تأثیر بیشتری دارد و بعد همین اثر را او در شعر خویش به ما نشان می‌دهد و دیگران که شاعر نیستند، اینها برای ایشان مبالغه به نظر می‌رسد کسانی هم که شاعر نیستند می‌کوشند باتصنع از حدود اصلی کار خارج شوند^۱ و در جای دیگر می‌گوید: قداما تا حد مشروعی که گفتم مبالغه می‌کردند، لکن متأخران که طبیعتاً شاعر نبودند خواسته‌اند احساس خود را قوی‌تر جلوه دهند و چون برای این کار مجرب و آزموده نبودند، لذا از حد مقتضی خارج شدند تا این حد که هر قدر عدم امکان و محال بودن دعاوی و اظهاراتشان بیشتر می‌شد خیال می‌کردند همانقدر مبالغه‌عالی‌تر و قشنگ‌تر خواهد بود^۲ و باز در جای دیگر می‌گوید: قوه تخیل در مبالغه بیش از هر مسورد، برای بی‌اعتدالی موقع پیدا می‌کند و معلوم است که در مبالغه اصلاً حقیقت و واقعیتی شرط نیست... در صورتی که لطف تخیل در اینست که يك چیز محال را طوری ادا کند که در ظاهر ممکن باشد^۳

۱ و ۲) شبلی نعمانی، شعرالعجم، ج ۳/۴ و ۶۴.
۳) همان کتاب، ۳۵ تا ۳۶.

در مجموع، اغراق ارائه يك تصوير است، تصوير در معنى وسيع تر از خيال و ايمان، يعنى بيان يك حالت يا يك وصف اگر چه از شيوة بيان منطقي برخوردار باشد يعنى ارائه مستقيم حالت يا صفتى باشد، با اين تفاوت كه در اغراق آن صفت يا حالت، با تصرفى كه ذهن گوينده انجام مى دهد، از وضع طبيعى و عادى كه دارد تغيير مى كند يا كوچكتر مى شود يا بزرگتر. اين تصرف ذهن در كوچك و بزرگ كردن تصوير امرى است كه آنها عامل در زيبايى و زشتى نيست بلكه گاهى علت زيبايى را مى توان در زيبايى و تناسب عناصر اصلى جستجو كرد و گاه در حذف و افزايشى كه بردست گوينده انجام مى شود، از اين روى نمى توان زيبايى و زشتى آنها در حوزه عقايد قداما محدود كرد. تنها كسى كه از قداما، گويا، توجهى به اين موضوع داشته قدامة بن جعفر است كه در ضمن بحث دقيقى مى گويد: «ان الذى يُراد به (يعنى غلو) هو المبالغة والتَّمثيلُ لاحقيقة الشىء»^۱ دكتور ابراهيم سلامه كه در اين عبارت قدامه دقت کرده، توضيح كاملی در اين باب مى دهد و مى گويد: قدامه در اين عبارت مرزى براى غلو، قائل شده است و بطور عمومى و كلی با آن موافق نيست بلكه مقصود او اينست كه مبالغه در تصوير و تعبير باشد، نه در حقيقت شىء و چنان است كه گويى او بدينگونه مى خواهد ميزان و معيارى براى سنجش مبالغه ها به دست دهد، و مبالغه پذيرفته در بلاغت مبالغه ايست كه در تمثيل و تصوير باشد و در رنگ آميزى عبارت و فخامت آن ولى اگر همين مبالغه در محور حقيقت شىء باشد، زشت و نادرپذير خواهد بود.^۲

آنچه مسلم است اين است كه عنصر اغراق در کنار ديگر صور خيال، يكي از نيرومندترين عناصر القاء در اسلوب بيان هنرى است و

(۱) نقد الشعر، قدامه، ۲۲.

(۲) بلاغة اسطو بين العرب واليونان، ۱۶۲.

زمینه کلی و عمومی بسیاری از شاهکارهای ادب فارسی، به خصوص شاهنامه فردوسی، را تشکیل می‌دهد و چنانکه در بحث‌های آینده خواهیم دید، فردوسی با توجه به نقش عظیم اغراق در بیان حماسی توانسته در سطحی از هنر قرار گیرد که دیگر شاعران، اگرچه به باریک و هم کوشیده‌اند و آثار خود را سرشار از استعاره‌ها و تشبیهات و کنایات زیبا و دل‌انگیز کرده‌اند، هرگز نتوانسته‌اند خود را به پایگاه او نزدیک کنند. يك مقایسه اجمالی میان اسدی و فردوسی و نظامی این نظرا به خوبی روشن خواهد کرد.

از مقایسه شعر فارسی و عربی در زمینه اغراق، می‌توان به این نتیجه رسید که شاعران فارسی زبان به اغراق بیشتر میل کرده‌اند و این اغراق‌ها در آغاز بیشتر در حوزه مدایح درباری است و اندک اندک به مسایل دیگر کشیده می‌شود و سبب انحطاط شعر فارسی شده است و از دیرباز ادیبان و ناقدان دستور می‌داده‌اند که اگر ممدوح شاه بود هرچه می‌خواهی بگو و اگر از سوقه بود حد را رعایت کن^۱. در شعر عرب، این‌هانی اندلسی نماینده این نوع اغراقها در مدح است و بعضی از ناقدان معاصر^۲ کوشیده‌اند این روحیه را حاصل شیعی بودن او بدانند و اینکه اساس عقاید شیعه بر غلو است، اگر چنین باشد انتشار شیعه و عقاید شیعی را، در قلمرو زبان فارسی، شاید بتوان یکی از عوامل گسترش مبالغه و اغراق دانست.

(۱) ابن رشيق، العمدة، ج ۲، ۱۲۹.

(۲) دکتر شوقی ضیف، الفن ومذاهبه فی الشعر العربی، ۳۰۵.

کنایه

ادبیات و به ویژه شعر، شیوه غیر مستقیم بیان و اندیشه است، گریز از منطق عادی گفتار است و از این روی در گزارش لحظه‌ها و اندیشه‌ها، مردان هنری، از صورت‌های گوناگون خیال و شیوه ادای معانی به طریق غیر مستقیم استفاده می‌کنند. کنایه نیز یکی از صورخیال در ادب و شعر هر زبانی است و از دیرباز اهل ادب و منتقدان به اهمیت کنایه و میزان تأثیر آن در اسلوب بیان توجه داشته‌اند. بعضی از ادیبان فرنگی مثل مالارمه عقیده دارند که اگر چیزی را به همان نام که هست، یعنی به نام اصلی خودش، بنامیم سه چهارم لذت و زیبایی بیان را از میان برده‌ایم زیرا کوششی که ذهن برای ایجاد پیوند میان معانی و ارتباط اجزای سازنده خیال دارد، بدینگونه از میان می‌رود و آن لذت که حاصل جستجو است به صورت ناچیزی در می‌آید^۱ مردمان عادی جز در مواردی خاص - که بیان ایشان نیز ممکن است رنگ هنری داشته باشد - هر

۱) زیات، دفاع عن البلاغه، ۱۳۲، به نقل بدوی طبانه در البیان ۱۷۶.

مفهومی را به همان گونه که در منطق عادی گفتار جریان دارد، ادای می کنند و از آن ابزارهایی که اهل ادب و مردمان هنری در اختیار دارند، بی بهره اند و بدینگونه عامه مردم، همیشه يك راه برای بیان معانی خود دارند، اما اهل ادب، به میزان استعداد و توانایی خود در خلق و آفرینش، می توانند راههای بسیاری داشته باشند از این رهگذر است که عبدالقاهر جرجانی در پاسخ پرسندهای خیالی، که به او گفته است: بنابراین باید به تعمیمه روی آورد و این خلاف عقیده عموم است که می گویند: «بهترین شیوه گفتار آنست که معنایش به قلب و دل برسد، پیش از آنکه کلماتش به گوش» عبدالقاهر می گوید منظور من این مایه از دشواری در ادای معانی نیست، بلکه تا حدی است که معنی به مانند مرواریدی باشد، در صدف تا صدف را نشکافی آشکار نشود، یا به مانند دلبری پردگی که تا اجازت و دستوری نداشته باشی حجاب از چهره بر نمی دارد و هر کسی را توانایی شکستن صدف نیست اما تعقید از آن روی منافی بلاغت است و زشت شمرده می شود که الفاظ و کلمات ترتیب و نظام درستی ندارند تا غرض اصلی را برسانند، و بدترین نوع تعقید، تعقیدی است که پس از تحمل دشواری و رنج در حل آن، هیچ حاصلی برای خواننده یا شنونده نداشته باشد و این مسأله شکستن صدف تمثیل زیبایی است که قابل توجه است و هر بیان هنری و ارزنده ای نوعی کوشش برای شکستن این صدف را با خود همراه دارد و لذت اصلی هنگامی حاصل می شود که خواننده یا شنونده با شکستن آن صدف، مقصود و اندیشه هنرمند را درمی یابد.

کنایه یکی از صورت های بیان پوشیده و اسلوب هنری گفتار است. بسیاری از معانی را که اگر با منطق عادی گفتار ادا کنیم لذت بخش نیست و گاه مستهجن و زشت می نماید، از رهگذر کنایه می توان

(۱) اسرار البلاغه، ۱۲۳ به نقل بدوی طبانه ۱۷۵.

به اسلوبی دلکش و مؤثر بیان کرد. جای بسیاری از تعبیرات و کلمات زشت و حرام^۱ را می‌توان از راه کنایه به کلمات و تعبیراتی داد که خواننده از شنیدن آنها هیچگونه امتناعی نداشته باشد و شاید سهم عمده در استعمال کنایات در همین حوزه مفاهیمی باشد که بیان مستقیم عادی آنها مایه تنفر خاطر است.

در تعریف کنایه سخنان بسیاری گفته شده است از جمله اینکه: کنایه دوری از تصریح به چیزی است، با آوردن مساوی آن چیز از نظر ملازمت، تا شنونده به ملزوم آن منتقل شود^۲. ابن اثیر در المثل السائر گوید: کنایه هر کلمه‌ای است که دلالت بر معنایی کند که هم بر حقیقت بتوان حمل کرد و هم بر مجاز، با وصف جامعی که میان حقیقت و مجاز هست^۳ و در مفتاح العلوم گوید: کنایه ترك تصریح به ذکر چیزی است و آوردن ملازم آن تا از آنچه در کلام آمده، به آنچه نیامده انتقال حاصل شود، چنانکه گویند بند شمشیر فلان، بلند است؛ یعنی قدا و بلند است^۴.
متقدمین از علمای بلاغت حوزه مفهومی کنایه را وسیعتر از متأخرین می‌دیده‌اند. از نظر ابو عبیده صاحب مجاز القرآن هر نوع عدم تصریحی از مقوله کنایه است؛ حتی آوردن ضمیر (البتة ضمیری که مرجع آن در کلام موجود نباشد، از قبیل: «كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَان» که ضمیر علیها به زمین برمی‌گردد) نیز از صورتهای کنایه است و این بیشتر متوجه معنی لغوی و ریشه اصلی کنایه است. در آثار قدما بیشتر عنوان کنایه را همراه با تعریف می‌بینیم از قبیل آنچه در کتاب البدیع و کتاب البیان والتبیین

۱) کتاب الصحابی، احمد بن فارس، ۲۱۹.

۲) علوی، الطراز، ج ۱/۳۶۱.

۳) بدوی طبانه، البیان، ۱۷۷.

۴) همان کتاب، همان صفحه.

میرد انواع سه گانه کنایه را بدینگونه توضیح می دهد: نوع اول تعمیمه و تغطیه است و نوع دیگر را در چشم پوشی از لفظ پست و خسیس و انتخاب الفاظ بهتر می داند و نوع سوم را به عنوان تفخیم نشان می دهد و پیدا است که تقسیم بندی او بیشتر ناظر به نقشهایی است که کنایه ممکن است در کلام به عهده داشته باشد^۲ و این تقسیم بندی او به مراحل بهتر از تقسیم بندیهای است که اغلب قدما در باب صور خیال کرده اند و شبیه همین تقسیم بندی اوست آنچه متأخران به عنوان اسباب کنایه نقل کرده اند^۳ قابل توجه است که خواجه طوسی نوعی از کنایه را اشتغال می خواند و می گوید: اشتغال: چنانکه چیزی فرا نمایند و چیزی دیگر خواهند مثلاً هزل نمایند وجد خواهند^۴.

فرق میان کنایه و مجاز را در دو امر دانسته اند: نخست اینکه کنایه منافاتی با اراده حقیقت ندارد و هیچ مانعی نیست از اینکه در تعبیر طویل النجاد واقعاً منظور بلندی بند شمشیر باشد نه لازم آن، که بلندی قامت است. اما در مجاز چنین نیست مثلاً درر عین الغیث نمی توانیم معنی حقیقی را بپذیریم زیرا باران قابل چرا و چریدن نیست و به همین جهت است که در مجاز همیشه قرینه ای وجود دارد برای منع از اراده حقیقت بر عکس کنایه که در آن چنین چیزی وجود ندارد. دوم اینکه در کنایه مبنای گفتار بر انتقال از لازم به ملزوم است و در مجاز انتقال از

(۱) بدوی طبانه، البیان، ۱۷۷.

(۲) میرد، الکامل، ۵/۲ و ۶.

(۳) سید علیخان، انوار الربیع، ۵۸۹.

(۴) خواجه نصیر طوسی، اساس الاقتباس، ۵۹۵.

ملزوم به لازم^۱.

علمای بلاغت به جز دسته کمی، از قبیل ابن خطیب رازی - به نقل علوی در الطراز - همگنی عقیده دارند که کنایه از قلمرو مجاز به شمار می رود از جمله ابن اثیر که کنایه را شاخه‌ای از استعاره می داند و در نظر او نسبت میان کنایه و استعاره نسبت خاص به عام است، یعنی هر کنایه‌ای استعاره است ولی هر استعاره‌ای کنایه نیست. تفاوت دیگری نیز دارند بدینگونه که در استعاره لفظ صراحت دارد ولی در کنایه تصریح نیست و کنایه از ظاهر لفظ عدول کردن است^۲.

تقسیمات قدما از کنایه

دسته بندیهای مختلف در باب کنایه شده که چندان ارزش ادبی و هنری ندارد، یعنی توجه به آن تقسیمات هیچگونه توسعه‌ای در حوزه امکانات خلق کنایه‌ها به وجود نمی آورد و اگر دقت شود می بینیم در بعضی موارد مثالهایی که در کتابها آورده‌اند بسیار محدود و دور از مرزهای زیبایی و بیان هنری است از این روی به اختصار و اشارت از کنار بحث می گذریم.

یکی از تقسیمات تقسیمی است که به اعتبار مقصود شده، یعنی اینکه منظور از کنایه چیست. یا نفس موصوف مورد نظر است یا صفت او یا منظور این است که صفتی را در مورد موضوع اثبات کنیم. و هر کدام از این انواع را به نزدیک و دور تقسیم کرده‌اند.^۳

(۱) سکاکی، مفتاح العلوم، ۲۱۳.

(۲) بدوی طبانه، البیان، ۱۸۶.

(۳) برای تفصیل رجوع شود به مفتاح العلوم ۲۱۲ و الطراز ۱/۴۲۶.

تقسیم‌بندی دیگر، تقسیمی است که ابن‌اثیر در الجامع‌الکبیر آورده و می‌گوید: کنایه بر دو نوع است، یکی آنکه استعمالش زشت است و آن در هنرنگارش مورد استفاده نیست، دیگر آنکه به کاربردش زیباست و بر چهار نوع است:

الف - تمثیل: که تشبیه بر سبیل کنایه است بدینگونه که چون اراده‌اشارت به معنایی کنی، الفاظی به کاربری که دلالت بر معنایی دیگر داشته باشد ولی آن الفاظ و آن معنی دلالت بر معنایی داشته باشند که مقصودتست مثل اینکه می‌گوییم «فلان نَقِي الثَّوْبِ» یعنی فلان پاکدامن است بدین قصد که از عیوب مبرا است.

ب - ارداف: این نامی است که در آغاز، قدامت‌بن‌جعفر^۱ آنرا به کار برده و ابن‌اثیر گوید: بیشتر دانشمندان ارداف را داخل در تمثیل دانسته‌اند ولی میان آنها تفاوت است و تمثیل، چنانکه گذشت، در موردی است که لفظی - که دلالت بر معنایی خاص دارد - با همان معنای اصلی در موردی به کار رود که مقصود دیگری را برساند مانند پاکدامن. اما ارداف آنست که بخواهی معنایی را برسانی و بفهمانی ولی لفظی را که دلالت بر آن معنی داشته باشد ترك کنی و در کلام نیاوری بلکه چیزی را بیاوری که دلیل بر آن باشد مثل «طویلُ النَّجَادِ» که منظور بلندی قامت است اما از بلندی قامت سخنی به میان نیامده است و ابن‌اثیر ارداف را در پنج نوع به تفصیل مورد بحث قرار داده که از نظر انتقادی ارزش چندانی ندارد. فقط حاصل ذهن دقیقی است که در هر موردی بیش از آنکه به اهمیت و ارزش موضوع توجه کند به تقسیمات و صورتهای ممکن آن توجه دارد و بی‌گمان این نوع ریزه‌کاریها و دقت نظرها، چیزی جز حاصل منطق ارسطویی و تقسیمات او در باب مسائل فکری، نیست. و از جهتی دیگر

آمیزش مسائل نحو است با مسائل بلاغت که در حوزه زبان عرب ممکن است دارای نکته‌ها و فوایدی باشد.^۱

ج - مجاورت: که از آوردن چیزی چشم پوشی کند و مجاور آن را نقل کند مثل شعر عنتره:

وَشَكَّكَتُ بِالرُّمَحِ الْأَصَمِ ثِيَابَهُ
لَيْسَ الْكَرِيمُ عَلَى الْقَنَا بِمُحَرَّمِ

که منظور از ثياب (= جامه) نفس اوست.
د - نوع دیگری که هیچکدام از آنها نیست و ابن اثیر، نامی برای آن نیاورده و هیچ تعریفی هم از آن نکرده فقط مثالی آورده از قرآن و شعرهای ابونواس و نصیب و دانسته می‌شود که مقصود او صورتی است که مجموعه‌ای از خصوصیات چیزی را بیاورند بدون اینکه نام اصلی او برده شود مثل شعر ابونواس:

تَقُولُ الَّتِي مِنْ بَيْتِهَا خَفَّ مَحْمَلِي
عَزِيزٌ عَلَيْنَا أَنْ نَرَاكَ تَسِيرُ

که «الَّتِي مِنْ بَيْتِهَا خَفَّ مَحْمَلِي» کنایه از زن است.

کنایه و تعریض

بیشتر متقدمان کنایه و تعریض را در کنار یکدیگر و به یک مفهوم نقل کرده‌اند، ولی بعضی کوشیده‌اند تا تفاوتی که میان آنها هست روشن

(۱) ابن اثیر، الجامع الکبیر، ۱۶۰.

شود، از نخستین کسانی که به این نکته توجه کرده‌اند یکی ابن‌رشیق است^۱ و دیگری ضیاء‌الدین ابن‌اثیر است که می‌گوید: بسیاری از نویسندگان این فن میان تعریض و کنایه خلط کرده‌اند و تفاوت آنها را در نیافته‌اند و مثالهایی آورده‌اند که بعضی مربوط به کنایه بوده و برای تعریض آورده شده و بعضی برعکس.

از نظر او کنایه عبارت از این است که چیزی را، بدون استعمال لفظ موضوع له آن، یاد کنیم ولی تعریض این است که چیزی را در کلام بیاوریم که بر چیزی که در کلام نیامده دلالت کند.

کنایه را به اعتبار وسایط و لوازم و سیاق به چهار دسته تقسیم کرده‌اند که یکی از آنها به نام تعریض خوانده شده است:

(۱) تعریض - گفتن سخنی که از سیاق آن معنایی دیگر دانسته شود از قبیل اینکه به مردم آزار بگوییم: «الْمُسْلِمُ مَنْ سَلِمَ الْمُسْلِمُونَ مِنْ يَدِهِ وَلِسَانِهِ».

(۲) تلویح - موردی که وسایط انتقال معنی بسیار باشد از قبیل:

وَمَا يَكُ فِيَّ مِنْ عَيْبٍ فَنِي
جَبَانُ الْكَلْبِ مَهْزُولُ الْفَصِيلِ

که اندیشه با وسایطی به مقصود اصلی می‌رسد.

(۳) رمز - که وسایط کم باشد ولی معنی و مقصود اصلی پوشیده باشد از قبیل عربض الوساده (پهن بالش) به کنایه از کودنی و بلاهت.

(۴) اشاره و ایما - که هم وسایط کم باشد و هم مقصود واضح و آشکار از قبیل:

(۱) العمده، ج ۱/۲۰۸.

أَوْ مَا رَأَيْتَ الْمَجْدَّ الْقَيِّ رَحْلَهُ
فِي آلِ طَلْحَةَ ثُمَّ لَمْ يَتَحَوَّلِ

به کنایه از بخشندگی و بزرگواری.

تفاوت کنایه و تعریض را در سه موضوع دانسته‌اند: نخست اینکه کنایه از مقوله مجاز است ولی تعریض، مجاز نیست زیرا تعریض را از طریق قرینه می‌توان دریافت پس پیوندی با لفظ ندارد، نه از باب حقیقت و نه از باب مجاز. دوم اینکه کنایه همانگونه که در مفرد استعمال می‌شود در مرکب نیز وجود دارد ولی تعریض در مفرد نیست و مثال موردی که کنایه در کلمه مفرد باشد استعمال «إِنَّ هَذَا أَخِي لَهُ تِسْعٌ وَتِسْعُونَ نَعَجَةً وَلِي نَعَجَةٌ وَاحِدَةٌ» است که نعجة کنایه از زن است و سوم اینکه دلالت کنایه از طریق لفظ است و بطریق مجاز، ولی دلالت تعریض از جهت قرینه و اشاره است.

در خاتمه این بحث یادآوری این نکته به‌جاست که قدما همواره به این نکته اشارت داشته‌اند که کنایه‌رسانتر از تصریح است^۱ و عبدالقاهر جرجانی سخنی دارد که توضیحی است برای این عقیده علمای بلاغت. او می‌گوید: هنگامی که کنایه‌ای در سخن آورده شود، معنی این نیست که بر ذات آن چیز افزوده شده، بلکه مقصود این است که در اثبات و پایدار کردن آن چیز افزوده شده است، یعنی آن مفهوم را رساتر و مؤکدتر و شدیدتر بیان کرده‌ایم^۲ از معاصران ما امین خولی در مقاله «البلاغة وعلم النفس» طرز کار علمای بلاغت را در این زمینه مورد نقد قرار داده و می‌گوید اینان در این باره هیچ دلیلی عرضه نمی‌دارند جز اینکه می‌گویند

(۱) تفتازانی، مطول، چاپ ترکیه ۱۲۶۰ صفحه ۳۷۵.

(۲) جرجانی، دلائل الاعجاز، ۵۸.

با نوعی استدلال همراه است^۱.

کنایه از طبیعی‌ترین راههای بیان است که در گفتار عامه مردم و امثال و حکم رایج در زبان ایشان فراوان می‌توان یافت و تقسیم‌بندیهای علمای بلاغت هیچ‌گاه نمی‌تواند جدولی برای حدود آن تعیین کند. جستجو در امثال و نکته‌های رایج در زبان مردم این موضوع را بخوبی روشن می‌کند و در شعر بخصوص در انواع هجو، کنایه، قوی‌ترین راه القاء معانی است، چنانکه در آثار منجیک و دیگر هجوسرا بان خواهیم دید.

(۱) امین الخولی، مجله‌کلیه الاداب بالجامعة المصرية، ج ۲/ ۱۹۳۵ صفحه ۲۵۱.

تشیص

Personification

یکی از زیباترین گونه‌های صور خیال در شعر، تصرفی است که ذهن شاعر در اشیاء و در عناصر بی‌جان طبیعت می‌کند و از رهگذر نیروی تخیل خویش بدانها حرکت و جنبش می‌بخشد و در نتیجه هنگامی که از دریچه چشم او به طبیعت و اشیاء می‌نگریم، همه چیز در برابر ما سرشار از زندگی و حرکت و حیات است، و این مسئله ویژه شعر نیست، در بسیاری از تعبیرات مردم عادی نیز می‌توان نشانه‌های این گونه تصرف در طبیعت و اشیاء را جستجو کرد. اما در هرکسی این استعداد، مرزی و حدی دارد. بسیاری از شاعران هستند که طبیعت را وصف می‌کنند اما کمتر کسانی از آنها می‌توانند، این وصف را با حرکت و حیات همراه کنند. و به گفته کرویچه طبیعت در برابر هنر ابله است و

(۱) عباس محمود القاد، ابن الرومی حیاقه من شعره، ۲۸۲.

اگر انسان آن را به سخن درنیاورد گنگ است^۱.

مسأله شخصیت بخشیدن و حیات و جنبش دادن به اشیاء و عناصر طبیعت چیزی است که نمونه‌های آنرا در شعر بسیاری از شاعران می‌توان یافت اما توانایی شاعران در این راه یکسان نیست.

بعضی از شاعران به مسأله تشخیص personification بیش از دیگران پرداخته‌اند و این نکته سبب شده است که در شعر آنها وصف‌ها با حرکت و حیات بیشتری همراه باشد و از میان آنها که به این مسأله گرایش بیشتری داشته‌اند باید توجه داشت که بعضی توانسته‌اند بخوبی از عهده این کار برآیند و بعضی با اینکه در این راه کوشش بسیار کرده‌اند حاصل کارشان چندان دل‌انگیز نیست و در فصل‌های آینده خواهیم دید که مسأله تشخیص در شعر شاعران ایرانی تا چه حد مورد نظر بوده و چه شاعرانی در این راه توفیق بیشتر یافته‌اند.

آنچه در اینجا قابل یادآوری است این است که مسأله تشخیص چیزی است که در کتب نقد شعر و بلاغت فرنگی به عنوان فصلی جداگانه همیشه مورد تحقیق و بررسی قرار می‌گیرد و اما در کتب ادب ما نشانی از آن وجود ندارد و حتی نامی هم برای آن، دقیقاً نداریم و انتخاب عنوان تشخیص که معادلی است برای تعبیر فرنگی personification کاری است که بعضی از ناقدان معاصر عرب در کتابهای خود کرده‌اند و نگارنده بناگزیر آن را پذیرفت و در این کتاب جای جای آن را به کاربرد با اعتراف به اینکه در ادب و زبان ما تشخیص معنای دیگری هم دارد ناقدان اروپایی در تعریف آن می‌گویند بخشیدن خصایص انسانی است به چیزی که انسان نیست^۲ و یا: «بخشیدن صفات انسان و به‌ویژه احساس انسانی به چیزهای

(۱) کروچه، کلیات زیباشناسی، ۱۰۸.

(2) L.E.W. Smith: *A Short Course on Poetry*, P.64.

انتزاعی، اصطلاحات عام و موضوعات غیرانسان یا چیزهای زنده دیگر^۱ و از آن در ادبیات اروپایی با عنوان Vividness و personification تعبیر می‌کنند.

از دیرباز، ارسطو به این مسأله توجه داشته و در خطابه خود از آن به عنوان قرار دادن اشیاء زیر چشم *To set things before the eyes* تعبیر می‌کند^۲ و بعضی از مترجمان قدیمی خطابه ارسطو آن را به عنوان یکی از صور مجاز و «نصب العین» خوانده‌اند^۳ و تعبیر Vividness که به معنی مطلق زندگی بخشیدن به اشیاء است با آنچه ما به عنوان تشخیص از آن سخن می‌گوییم تناسب بیشتری دارد.

نکته قابل یادآوری این است که ارسطو در فن شعر از این مسأله سخن به میان نیاورده است، ولی در تلخیصی که ابن رشد از فن شعر ارسطو کرده و بیشتر به شرح و توضیح درباره معانی آن پرداخته و کوشیده بر نمونه‌هایی از ادب عرب آن را تطبیق دهد در انواع تخیل می‌خوانیم که: «اما اشیاء غیر موجود، در صناعت مدیح، نام برای آنها نهاده نمی‌شود مگر اندک از قبیل اینکه «جوده» را بگونه شخصی قرار می‌دهند و کارهایی برای او در نظر می‌گیرند و درستایش او سخن بسیار^۴ می‌گویند.» در ادبیات فارسی و عربی اصطلاح خاص درباره آن نداریم، اما چنان نیست که ادیبان ما از آن غفلت داشته باشند.

اگر در کتب بلاغت و نقد شعر دوره اسلامی جستجو کنیم، خواهیم

1) J. T. Shipley: *Dictionary of World Literature*, P. 305.

2) Aristotle: *Rhetoric*, P. 403.

۳) ارسطو، خطابه، الترجمة العربية القديمة، ۲۱۶.

۴) ابن رشد، تلخیص فن الشعر، چاپ بدوی ۲۱۴.

دید که مسأله تشخیص بطور مبهم و نامعینی گاه گاه مورد نظر علمای بلاغت بوده و هر کدام به‌عنوانی از آن سخن گفته‌اند. عبدالقاهر جرجانی در بحث از استعاره می‌گوید: دو نوع استعاره داریم؛ یک نوع به کار بردن کلمه‌ای است در موردی غیر از مورد اصلی آن از قبیل اینکه بگویی شیری را دیدم و دیگر اینکه اسمی را از موضع اصلی آن بدر آوری و در جایی به کار ببری که دانسته نشود و چیزی بدان اشارت نکند از قبیل این شعر لبید:

و غَدَاتِ رِيحٍ قَدْ كَشَفَتْ و قُرَّةً
إِذَا صَبَحَتْ بِيَدِ الشَّمَالِ زَمَامُهَا

بدینگونه که برای «شمال» دسنی قائل شده است^۱ اما عبدالقاهر به‌طور دقیق داخل در این بحث نمی‌شود و متأخران بهتر از او به تجزیه و تحلیل موضوع پرداخته‌اند از جمله صاحب تلخیص المفتاح که در ضمن بحث از استعاره بالکنایه و تخیلیه به‌طور دقیقتری موضوع را مورد نظر قرار داده و می‌گوید: «و گاه باشد که تشبیه در نفس مضمَر می‌ماند و هیچ کدام از ارکان آن آورده نمی‌شود، مگر مشبه و با آوردن یکی از خصایص مشبه، به‌موضوع تشبیه اشارت می‌شود و این تشبیه مضمَر در نفس استعاره مکنیه خوانده می‌شود و اثبات آن «امر مختص» را در اصطلاح استعاره تخیلیه می‌گویند و مجموع این کار را استعاره بالکنایه^۲.

با اینکه توضیحات عبدالقاهر و صاحب تلخیص و همه علمای بلاغت به‌طوری است که از قانونی کلی سخن می‌گویند اما اگر به‌شواهدی

(۱) عبدالقاهر جرجانی، اسرار البلاغة، چاپ ریتز ۳-۴۲.

(۲) مطول، چاپ ترکیه، ۳۴۹.

که می آورند دقت کنیم به خوبی درمی یابیم که همه جا منظور از استعاره بالکنایه یا مکنیه، همین مسأله تشخیص است با این تفاوت که حوزه تشخیص از انسان به حیوان وسعت یافته و بهترین مثالی که همه جا تکرار می شود شعر ابو ذؤیب هذلی است که در رثای فرزندان خویش گفته:

وَ إِذَا الْمَنْيَّةُ أَنْشَبَتْ أَظْفَارَهَا
أَلْفَيْتَ كُلَّ تَمِيمَةٍ لَا تَنْفَعُ^۱

و ضمن اینکه از رهگذر تشخیص مرگ را به گونه جانوری درنده در آورده از چنگالهای آن سخن گفته است.

جستجو در کتابهای بلاغت این عقیده نگارنده را تأیید می کند که همواره مثالهای استعاره مکنیه، مثالهایی است در حوزه تشخیص. صاحب الطراز، موضوع تشخیص را به شکل دیگری مطرح می کند و می گوید: بر دو گونه است: حقیقه و خیالیه، حقیقه اینست که لفظ مستعار را به کار ببری و خیالیه و وهمیه این است که لفظی را که دلالت بر حقیقتی خیالی - که در وهم آن را مقدر می داری - دارد، به کار ببری و بعد مستعار له را در پی آن بیاوری از قبیل: «وَ إِذَا الْمَنْيَّةُ^۲ و علوی همه جا این گونه تصرف را تخییل می خوانند^۳.

دکتر شوقی ضیف ضمن بحثی که در این باب کرده می گوید: بهتر است این گونه تصویرها را از استعاره جدا کنیم و به شیوه ارباب بلاغت مغرب زمین رفتار کنیم که آنها تشخیص می خوانند و آن را از

(۱) همان کتاب، همان صفحه.

(۲) علوی، الطراز، ج ۱/۲۳۲.

(۳) علوی، الطراز، ج ۱/۲۳۴ و مقایسه شود با نظر زمخشری که در باب تخییل، نقل کردیم.

مجاز جدا کرده‌اند و ارسطو آن را «نهادن اشیاء در زیر چشم» یعنی نیروی حرکت و حیات بخشیدن به اشیاء می‌خواند^۱ و در جای دیگر توضیح می‌دهد که اینگونه تصویرها بیشتر بر اساس خلق و تجسم و نقل عناصر طبیعت است به‌عالمی که حرکت و حیات در آن هست و با استعاره‌ای که اساس آن تشبیه است تفاوت دارد^۲.

با اینکه در قرآن کریم نمونه‌هایی از این مسأله وجود دارد از قبیل «وَأَيُّ عَذَابٍ يَوْمٍ عَقِيمٍ» علمای بلاغت نخواسته‌اند آن را از حوزه اصطلاحی استعاره بیرون کنند چنانکه سید مرتضی در تلخیص البیان، ذیل همین آیه، می‌گوید: «این از زیباترین استعارات است زیرا عقیم زنی است که فرزند نزاید، مثل این است که خداوند آن روز را چنان وصف کرده که روز یا شبی دیگر در پی آن نیست»^۳ و همچنین قدیمترین علمای بلاغت در نمونه‌هایی که از استعاره آورده‌اند یکی همین آیه است.^۴ همین عدم توجه دقیق علمای بلاغت اسلامی به مسأله تشخیص سبب شده است که در مورد استعاره‌های بعضی شاعران به نکته‌گیریها و انتقادهای عجیب پرداخته‌اند از جمله نقدی که جرجانی در الوساطه در باب این سخن آورده که شاعر گفته:

فَالغَيْثُ أَبْخَلُ مَنْ سَقَى

و او شاعر را مورد نقد قرار داده که این گفتار او با اصول دستور زبان عرب نمی‌خواند و کلمه «من» در مورد ذوی العقول به کار می‌رود و ابراز ذوی العقول نیست و به قول محمد مندور توجه نداشته که این کار

(۱) شوقی ضیف، الفن و مذاهبه فی الشعر العربی، ۱۴۱.

(۲) شوقی ضیف، البلاغة تطویر و تاریخ، ۱۳۰.

(۳) سید مرتضی، تلخیص البیان عن مجازات القرآن، چاپ بغداد، ۵۱۱.

(۴) ابن معتر، کتاب البدیع، چاپ لندن، ۳.