



<https://ui.ac.ir/en>

**Journal of Literary Arts**

E-ISSN: 2322-3448

Document Type: Research Paper

Vol. 13, Issue 2, No.35, Summer 2021, pp. 93-106.

Received: 14/06/2020

Accepted: 18/08/2020

## **The effectiveness of hypothesis in literary research A New Approach to Personification as a Literary Device based on Suggestive Appearance (animism) and Context**

**Yusef Nikrouz\***

\*Corresponding author: Assistant Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, University of Yasuj, Yasuj, Iran  
ynikrouz@mail.yu.ac.ir

### **Abstract**

Literary critics have different views about personification as a literary device. Some have considered personification as a sub-branch of the *makniye* (implicit) metaphor, defining it as attributing human traits and emotions to objects, natural phenomena, and concepts. That is to say, using imagination, the poet describes those things as human beings. In this definition, the mind and imaginative power of the poet in exploring the similarities of those objects and personifying them are of great importance.

Some have regarded it as a category of ontological metaphors and imaginal deviation, in which the poet conceives identification of two independent and separate things and thereby ascribes human activities, emotions, and thoughts to them. In fact, through personification, various entities, having never been compared up to now, are juxtaposed to cause artistic effects.

Other critics believe in the principle of animism and suggestive appearance. They maintain that there are two mental approaches to animism: the "mythological" approach and the "psychological" approach. In the mythological approach, animism is a part of mythology. That is, having childlike fanciful mental activities, primitive simple-minded man believes everything in nature has a living soul or soulmate. Psychologically speaking, animism is a kind of return to childhood. The child's view of the world as an animate thing is one of the fundamental questions in psychology which was set forth both in Piaget's theory of animism and Werner's theory of physiognomic perception.

Accordingly, some modern semiologists like Derrida, Levi Strauss, and Lacan believe that trope, metaphor (personification), *majaz-e morsal* (synecdoche), and irony belong to the realm of semiotics. They maintain that rhetorical techniques are not merely ornamental materials of style but they are, in the general sense of the word, structural components of discourse. In other words, treating metaphor as a meaning-generating factor, without reference to intertextual relations and structural layers of the text is impossible. What is important in the latter definition is that metaphor is a literary device whose meaning depends on the context in which it is utilized. To put it simply, a separate combination of words may be perceived as a *makniye* (implicit) metaphor, whereas it could be something quite different in the context. The same is true of personification.

According to what is said and based on literary animism and suggestive appearance (third view), context, and structural layers of the text (fourth view), the writer believes that objects and phenomena, like humans, are animate and have their own feelings and emotions. This idea has been widely reflected in the Qur'an, hadiths, and literary works. On the other hand, context and structural layers of the text are good criteria that play an important role in recognizing personification. More precisely, it is from context and overall intertextual relations of the text that one can differentiate between personification and other similar literary devices.

**Key words:** implicit metaphor, personification, animism, context

### References

- Akhavan Sales, M. (2006). *Poetry of Our Time*, Mohammad Haghoughi (ed.). Negah Press.
- Aminpour, Q. (2009). *Complete Collection of Poems*, 1st ed. Morvarid Press.
- Anousheh, H. (1997). *Dictionary of Persian Literature*. Publishing Organization of the Ministry of Culture and Islamic Guidance
- Attar Neyshabouri, F. (2004). *Mantiq al-Tair*, Mohammad Reza Shafiei Kadkani (emend.). Sokhan Press.
- Etesami, P. (2008). *Divan of the Poetry*, 1st ed. Elham Press.
- Fotouhi Rudmajani, M. (2008). Rhetorical deconstruction, the function of rhetorical devices in the deconstruction of the text, *Mashhad Journal of Literary Criticism*, 3, 109-135.
- Ghazali, M. (2018). *Alchemy of Happiness*, Hossein Khadiojam (ed.), 18th ed. Elmi Farhangi Press.
- Hadi, S. (1998). *Understanding the Myths of Nations*. Tandis Press.
- Jacobsen, R. (2001). *Linguistics and Poetry*, Kourosh Safavid (trans.), Farzan Sojoudi (ed.). Institute of Islamic Culture and Art.
- Jami, A. (1998). *Masnavi Haft Orang*, Morteza Modarres Gilani (emend.). Mahtab Press.
- Jorjani, A. (2017). *Asrar al-Balagheh*, Jalil Tajil (trans.), 6th ed. University of Tehran Press
- Karimi, M. (2004). *Regained Childhood*, 2nd ed. Abed Press.
- Kazazi, M. J. (2008). *The Aesthetics of Persian Speech (Expression)*, 8th ed. Nashr-e Markaz Press.
- Maidani, A. (1905). *Collection of Proverbs*. Bulaq Press.
- Meybodi, A. (1978). *Kashf al-Asrar ve Od'dat ol-Abrar*, Ali Asghar Hekmat (ed). Amir Kabir Press.
- Moin, M. (1977). *Farhang-e Farsi*. Amir Kabir Press.
- Naser Kh. (1974). *Divan of his Poetry Mojtaba Minavi and Mehdi Mohaghegh* (emend.). University of Tehran Press.
- Nima Yoshij, Esfandiar (1999). *My House Is Cloudy*. Sokhan Press.
- Poor Javadi, N. (2006). *Zaban-e hal*, 1st ed. Hermes Press.
- Poor Namdarian, T. (1995). *Travelling in Mist*. Zemestan Press.
- Richards I. A. (1996). *Principles of Literary Criticism*, Saeed Hamidian (trans.). Elmi and Farhangi Press.
- Rosette, E. (1992). *Psychology of Imagination*, Asghar Elahi - Parvaneh Milani (trans). Gothenburg
- Sanai, M. A. (1975). *Divan of Poetry*, Modarres Razavi (emend.). University of Tehran Press.
- Shamloo, A. (2006). *Fresh Air*. Negah Press.
- —————. (1947). *Forgotten Songs*. Morvarid Press.
- —————. (1973). *Garden of Mirrors*. Morvarid Press.
- —————. (1993). *Aida, the Tree and the Dagger and Memory*, 4th ed. Morvarid Press.
- Shafiei Kadkani, M. R. (1991). *Imagery in Persian Poetry*, 4th ed. Agah Press.
- —————. (2010). *In Allies alongside Garden in Neishabour*. Sokhan Press.
- Shamisa, S. (2007). *Figurative Language and Semantics*, 2nd ed. Mitra Press.
- —————. (2015). *Literary Criticism*, 3rd ed. Mitra Press.
- She'ar, J. & Anvari, H. (2010). *A Selection of Roudaki's Poems*, 10th ed. Amir Kabir Press.
- Singer, D. J. & Tracy A. R. (1981). *How the Child Thinks*, Mostafa Karimi (trans.) 1st ed. Amoozesh.
- Sojudi, F. (2003). Description and review of some terms of rhetoric from the perspective of aesthetics, *Art Quarterly*, 5, 54-77.
- *The Holy Quran*
- Wellek, R. (1994). *History of New Criticism*, Saeed Arbab Shirani (trans.), 2 vol. Niloufar Press.

فنون ادبی

نوع مقاله: پژوهشی

سیزدهم، شماره ۲ (پیاپی ۳۵) تابستان ۱۴۰۰، ص ۹۳-۱۰۶

تاریخ وصول: ۱۳۹۹/۳/۲۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۵/۲۸

## رویکردی تازه به صنعت تشخیص براساس زبان حال (آنیمیسیم) و بافت موقعیتی کلام

یوسف نیکروز\*، استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه یاسوج، یاسوج، ایران

ynikrouz@mail.yu.ac.ir

### چکیده

تاکنون در اغلب کتاب‌های بیان سنتی، صنعت تشخیص را نسبت‌دادن صفات و عواطف انسانی (جانوری) به اشیا و مظاهر طبیعت و امور انتزاعی دانسته‌اند. به این معنی که شاعر از رهگذر نیروی تخیل خویش به آنها خصوصیت انسانی بخشیده است؛ درحالی که در بیان جدید براساس زبان حال (آنیمیسیم)، همه موجودات و پدیده‌ها همچون انسان، زنده و گویا هستند و از احساسات و عواطف خاصی برخوردارند. این تفکر هم در اندیشه انسان باستان و هم در قرآن و احادیث و آثار شاعران و نویسندگان فارسی‌زبان بازتابی وسیع داشته است. بنابراین قدرت تخیل شاعر نیست که این‌گونه صفات را به موجودات نسبت می‌دهد، بلکه هنر مهم شاعر درک و شناخت این‌گونه احساسات و خصوصیات موجودات است که آن را با زبانی شیوا و پر از احساس بیان می‌کند. همچنین یکی دیگر از معیارهای تمییز صنعت تشخیص از غیر آن، توجه به بافت موقعیتی کلام و لایه‌های متن است، یعنی از بافت کلی و ترکیب مجموع اجزای کلام در هندسه شعر و معنا و قرائن موجود در عبارت، می‌توان صنعت تشخیص را از غیر آن معلوم ساخت.

**کلید واژه‌ها:** استعاره مکئی، صنعت تشخیص، زبان حال (آنیمیسیم)، بافت موقعیتی کلام

### مقدمه و بیان مسئله

منتقدان ادبی از دیرباز تاکنون درباره تعریف، دسته‌بندی، عنوان‌گذاری و وضع و تغییر اصلاح صنعت تشخیص، دیدگاه‌های متفاوتی ارائه داده‌اند. در اینجا به چهار دیدگاه اشاره می‌کنیم:

**دیدگاه اول:** در این دیدگاه صنعت تشخیص را شخصیت انسانی بخشیدن به دیگر موجودات می‌دانند. فرهنگ اصطلاحات ادبی، تشخیص را اعطای شخصیت و تجسد به برخی از صفات و اسناد توانایی‌های بشری به اشیا بی جان تعریف کرده است. (Guddon1984: 501)

کزازی تشخیص را زیرشاخه استعاره مکئی می‌داند و معتقد است: «بنیاد استعاره کنایی (مکئی) در ادب فارسی بیشتر برآدمی‌گویی و جاندارگرایی نهاده شده است» (کزازی، ۱۳۸۷: ۱۲۷)؛ ولی «ارسطو تشخیص را نهادن اشیا در زیر چشم یعنی نیروی حرکت و حیات بخشیدن به اشیا می‌خواند و با استعاره که اساس آن تشبیه است تفاوت دارد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۱۵۴).

\* مسؤل مکاتبات

Copyright © 2021, University of Isfahan. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>), which permits others to download this work and share it with others as long as they credit it, but they cannot change it in any way or use it commercially.

Doi: [10.22108/LIAR.2020.123509.1875](https://doi.org/10.22108/LIAR.2020.123509.1875)

پورنامداریان ذهن و تخیل شاعر را در کشف وجوه شباهت تازه و دقیق در میان اشیا و شخصیت بخشیدن به آنها مؤثر می‌داند و بر این باور است: «ذهن شاعر در اشیا و عناصر بی‌جان تصرف کرده است و از رهگذر نیروی تخیل خویش بدان‌ها حرکت و جنبش می‌بخشد. مانند «اندوه را ببینی / با سایه درازش / که همپای غروب / لغزان لغزان / به خانه درآید / و در کنار تو / در پس پنجره نشیند» (شاملو، ۱۳۷۲: ۴۸)؛ در این عبارت، شاعر با تخیل شاعرانه خود به اندوه که یک پدیده ذهنی و انتزاعی است صفات و خصوصیات انسانی (سایه دراز، لغزان لغزان، درآمدن به خانه و نشستن در کنار پنجره) نسبت داده است» (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۱۶۷).

**دیدگاه دوم:** در این دیدگاه منظور از صنعت تشخیص (استعاره)، کشف و برقراری پیوند میان احساسات انسان و احساسات سایر موجودات است. زیبایی و برجستگی استعاره را در اثبات «این همانی» و اتحاد دو امر می‌داند که البته ادعای اتحاد در انواع استعاره متفاوت است.

ریچاردز باور دارد که «استعاره نموداری عالی است که به کمک آن اشیای متفاوتی که تاکنون با هم پیوندی نداشته‌اند، در شعر به خاطر تأثیر بر نگرش و انگیزه‌ای که از نحوه تلفیق آنها و از الفتی که ذهن میان آنها برقرار می‌کند، با یکدیگر پیوند می‌یابند» (ریچاردز، ۱۳۷۵: ۲۱۲).

انوشه، صنعت تشخیص را در مقوله هنجارگریزی تصویری دانسته است؛ شاعر در این نوع هنجارگریزی، میان دو چیز مستقل و جدا از هم پیوند این همانی برقرار کرده است (انوشه، ۱۳۷۶: ۱۴۴۵).

«لیکاف و جانسون معتقدند انواع متفاوتی از استعاره‌ها وجود دارد: از جمله استعاره‌های هستی‌شناختی که فعالیت‌ها و عواطف و افکار ما را به هستی و جوهرهایی پیوند می‌زند. از همه بدیهی‌تر، استعاره‌هایی است که با تشخیص یا انسان‌پنداری مربوط می‌شوند» (سجودی، ۱۳۸۲: ۵۸).

**دیدگاه سوم:** در این دیدگاه، با توجه به اصل آنیمیزم و زبان حال، همه موجودات همانند انسان دارای احساس و عاطفه خاص خویش هستند. «در نزد اقوام کهن همه چیز جاندار بود و جمادات روح پنهانی داشتند که به آن مانا می‌گویند. مانا می‌توانست از اشیا به انسان منتقل شود» (شمیسا، ۱۳۹۴: ۳۱۳). بنابراین اسناد صفات انسانی به دیگر موجودات، اسناد مجازی و صنعت تشخیص نیست.

رنه ولک معتقد است «شعر به شیوه‌های تفکر پیش از علم وفادار می‌ماند، شاعر دید جاندارپندارانه کودک و انسان نخستین را که سرنوع (آرکی تایپ) کودک است، حفظ می‌کند (ولک، ۱۳۷۷: ۲۳۵).

به نظر روزت، یکی از پیش‌بایست‌های مهم برای تشخیص دادن، چشم‌پوشی از تفاوت‌ها میان اشیای جانمند و بی‌جان است (روزت، ۱۳۷۱: ۲۶۳).

**دیدگاه چهارم:** در این دیدگاه، برخی از نشانه‌شناسان معاصر از قبیل یاکوبسن، دریدا، لوی استروس و لاکان مجاز، استعاره (تشخیص)، مجاز مرسل و کنایه را در قلمرو نشانه‌شناسی می‌دانند. «فصل مشترک گرایش‌های نظری معاصر در باب این صنایع از یاکوبسن تا لیکاف، این است که فنون بلاغی صرفاً آرایه‌های سبکی نیستند، بلکه به مفهوم کلی کلمه، از سازوکارهای شکل‌دهنده به گفتمان‌اند» (سجودی، ۱۳۸۲: ۵۵).

یاکوبسن بر این باور است: هرچند استعاره (صنعت تشخیص هم زیرشاخه استعاره است)، مبتنی بر غلبه قطب استعاری و محور جانشینی است و بنیاد آن نیز اصل هم‌ارزی یا تشابه است، در تحلیل متن در هر صورت دریافت استعاره به‌مثابه یک منش معنایی شکل‌دهنده گفتمان بدون رجوع به روابط هم‌نشینی یا به عبارتی لایه‌های تشکیل‌دهنده متن ممکن نیست (ر.ک. یاکوبسن، ۱۳۸۰: ۱۱۶).

نکته مهم تعریف اخیر این است که استعاره از جمله صناعاتی است که معنای آن را بافت کلام و ساختار متن معین می‌کند؛

یعنی بافت کلام محدوده معانی آن را مشخص می‌کند. به عبارتی ممکن است ترکیبی در خارج از متن، استعاره مکنیه از نوع تشخیص باشد، ولی وقتی آن را در بافت عبارت و لایه‌های متن بررسی می‌کنیم، این گونه نباشد. «استعاره {و به تبع آن صنعت تشخیص}، تا وقتی که بیان متنی پیدا نکرده است، استعاره نیست؛ وقتی بیان متنی پیدا کرد، بی‌تردید دریافت آن منوط به رجوع به لایه‌های هم‌نشین‌سازنده متن است. به عبارتی در روابطی که لایه‌های متن با هم دارند باید یافت و نمی‌توان جدا از بافت و مناسباتی که لایه‌های متن دریافت به وجود می‌آورند سخن گفت» (سجودی، ۱۳۸۲: ۷۲).

به هرحال طرح این‌گونه دیدگاه‌های متعدد، هرچند افق‌های تازه‌ای فراروی محققان نشان می‌دهد و باعث کشف ظرفیت‌های جدیدی می‌شود، از سویی دیگر سردرگمی، خستگی ذهنی، تشتت اندیشه و دلزدگی به بار می‌آورد.

بنابراین تبیین و تقسیم‌بندی خلاقانه کارآمد و مصداق‌پذیر صنعت تشخیص، وظیفه هر محقق و پژوهشگری است. پژوهش حاضر در همین راستاست. نگارنده در این پژوهش براساس آنیمیسیم ادبی و زبان حال (دیدگاه سوم) و بافت موقعیتی کلام و لایه‌های متن (دیدگاه چهارم)، رویکرد تازه‌ای به تعریف و دایره‌مصادیق صنعت تشخیص دارد که تفصیل آن در متن خواهد آمد.

#### ۱-۲- پیشینه پژوهش

درباره تعریف صنعت تشخیص و شاخه‌های آن از دیرباز تاکنون پژوهش‌های متعددی در قالب کتاب و مقاله نوشته شده است که برای رعایت اختصار به تعدادی از آنها اشاره می‌شود:

شفیعی کدکنی در کتاب *صور خیال در شعر فارسی* صفحات ۱۶۸-۱۴۹ ضمن تعریف و توضیح استعاره مکنیه و صنعت تشخیص به آثاری که از سوی دانشمندان اسلامی و همچنین بعضی از منتقدان غربی کم و بیش درباره این موضوع نوشته شده، اشاره کرده است.

همچنین تعدادی از نویسندگان معاصر از قبیل شمیسا، تجلیل، استاد همایی، کزازی، در آثار بلاغی خود این صنعت را تعریف و توضیح داده‌اند. در کنار این آثار، در این باره مقالاتی هم نوشته شده است که به برخی از آنها اشاره می‌شود:

۱- سجودی، فرزانه، (۱۳۸۲)، شرح و بازبینی چند اصطلاح علم بیان از منظر زیباشناسی، فصلنامه فرهنگستان هنر، شماره ۵، از ص ۵۴-۷۶.

۲- مدرسی، فاطمه (۱۳۸۸)، تحلیل تحول آرایه‌های زیباشناختی در شعر معاصر، فصلنامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره سیزدهم، از ص ۱۳۷-۱۶۲.

۳- موسویان، شاهرخ (۱۳۹۸)، «آرایه تشخیص با نگاهی دیگر»، مجله فنون ادبی، دانشگاه اصفهان، سال یازدهم، شماره ۲ (پیاپی ۲۷) صفحات ۱۴۳-۱۵۴. وی در این مقاله به تقسیم‌بندی جدیدی از عناصر آرایه و انتخابی نامی تازه برای آن اشاره کرده است.

۴- عدالت‌پور، هادی (۱۳۹۷)، «شخصیت بخشی به می در شعر حافظ»، نشریه زیباشناسی ادبی دانشگاه آزاد اسلامی واحد اراک، شماره ۳۷ دوره ۹، صفحات ۳۳-۵۲.

۵- محمدی، علی و زارعی، جمیله (۱۳۸۸)، «بررسی و تحلیل آرایه تشخیص در سرودهای قیصر امین‌پور»، مجله زبان و ادب پارسی دانشگاه علامه، شماره ۴۴، صفحات ۱۰۵-۱۲۷.

۶- محمدی آسیابادی، علی (۱۳۸۵)، «فراکنی و شخصیت‌بخشی در شعر حافظ»، دوفصلنامه دانشکده ادبیات و علوم انسانی خوارزمی، شماره ۵۲ و ۵۳، صفحات ۱۱۱-۱۳۴.

۷- فتوحی رود معجنی، محمود (۱۳۸۷)، ساخت‌شکنی بلاغی نقش صناعات بلاغی در شکست و واسازی متن، نشریه نقد ادبی، دوره ۱، شماره ۳، از صفحه ۱۰۹-۱۳۵.

با نگاه به مقالات یادشده مشخص می‌شود نویسندگان محترم به‌طور دقیق و خاص به تعریف این صنعت و تحلیل کاربرد آن در متن، کمتر اشاره کرده و به بازتاب آن در آثار شاعران پرداخته‌اند. نوآوری این مقاله در این است که نگارنده در این مقاله با دو نگاه تازه: آنیمیسیم ادبی (زبان حال) و بافت موقعیتی کلام و لایه‌های متن به تحلیل صنعت تشخیص پرداخته است.

## ۲- بحث

برای بررسی دقیق و تازه صنعت تشخیص و کاربرد مختلف آن، لازم است زبان حال (آنیمیسیم) و مصادیق گوناگون آن و همچنین جایگاه تشخیص در بافت موقعیتی کلام و لایه‌های متن به تفصیل، ارزیابی می‌شود.

### ۲-۱- زبان حال (آنیمیسیم ادبی) و صنعت تشخیص

درباره زبان حال، تعاریف مختلف و متعددی ارائه شده است که در زیر به آنها اشاره می‌کنیم:

الف) در فرهنگ معین آمده است «وضع و حال شخصی که از اندیشه و احوال درونی او حکایت کند» (معین، ۱۳۵۶: ۱۳۰۰). براساس این تعریف، زبان حال، حالت و انفعالات رفتاری انسان است که از حالات باطنی او خبر می‌دهد. این زبان حال از زبان مقال روشن‌تر است: «لسان الحال ابین من لسان المقال» (میدانی، ۱۳۷: ۱۲۸۴). گریه نوزاد نمونه‌ای از این نوع زبان حال است.

ب) زبان حال آن است که شخصی با زبان خود، حالات و صفات و عواطف دیگری را اعم از هم‌نوع یا سایر موجودات (جماد، نبات و حیوان) توصیف کند. در حقیقت، انسان جانشین هم‌نوع یا هر موجود دیگری در موقعیت‌های مختلف می‌شود. در مناظره‌های مختلف، گفتگو و احساسات و عواطفی که میان طرفین مناظره است از این نوع است؛ یعنی شاعر خود نماینده هر دو طرف گفتگو است. گفتگو و بیان احساسات که در تعزیه‌خوانی است هم از این نوع است. این شکل از زبان حال در پهنه ادبیات فارسی کاربرد فراوان دارد که به چند نمونه اشاره می‌شود.

رودکی خود از زبان زمانه می‌گوید:

زمانه را چو نکو بنگری همه پند است	زمانه پندی آزادوار داد مرا
بسا کسا که به روز تو آرزومند است	به روز نیک کسان گفت تا تو غم مخوری

(شعار-رودکی، ۱۳۸۹: ۵۵)

ناصر خسرو از زبان خود حالت عقاب را این چنین توصیف می‌کند:

وز ابر مراو را به سوی خاک فروخواست	در بال عقاب آمد آن تیر جگرسوز
گفتا ز که نالیم؟ که از ماست که بر ماست	زی تیر نگه کرد و پر خویش بر او دید

(ناصرخسرو، ۱۳۵۳: ۵۲۴)

در این نوع از زبان حال که شاعر یا نویسنده نماینده موجودات (جماد، نبات و حیوان) و زبان حال احساسات و عواطف آنهاست. از نظر فن بیان، مشبه‌به محذوف است که همان استعاره مکئیة انسان‌مدارانه یا صنعت تشخیص را می‌سازد. ج) تعریف دیگری که از زبان حال مطرح شده و در این مقاله نگارنده این وجه را مدنظر دارد، آن است که در مقابل زبان مقال و احساسات انسان، سایر موجودات هر کدام دارای احساسات و عواطف است که آن را هم با یکدیگر و هم با برخی انسان‌ها در میان می‌گذارند. بیان این احساسات چون بر اغلب انسان‌ها پوشیده است از آن به زبان حال یعنی زبان سری و خاموش تعبیر می‌کنند. این، همان «آنیمیسیم» است که موجودات دارای روح پنهانی هستند و زنده‌اند و حرف می‌زنند. قرآن درباره تسبیح موجودات می‌فرماید «و ان من شیء الا یسبح و لا تفقهون تسبیحهم» (۱۷: ۱۴). به نظر اغلب مفسران منظور از شیء همه موجودات اعم از حیوان، نبات و حیوان است. یعنی اینکه همه موجودات خداوند را با زبان خودشان که بر اغلب انسان‌ها پوشیده است، تسبیح می‌کنند. مولوی در این باره می‌گوید

چون مسیح کرده‌ای هر چیز را  
 هر یکی تسبیح بر نوعی دگر  
 آدمی منکر ز تسبیح جماد  
 ذات بی تمییز با تمییز را  
 گوید و از حال آن، این بی خبر  
 و آن جماد اندر عبادت اوستاد  
 (مولوی: دفتر سوم، ۱۳۹۲، ۶۴۹۸-۶۴۹۵)

سعدی گفتگو و تسبیح موجودات را نوعی از اسرار می‌داند که هر کسی آن را درک نمی‌کند:

کوه و دریا و درختان همه در تسبیح‌اند  
 نه همه مستمعی فهم کند این اسرار  
 (سعدی، ۱۳۶۲، قصیده ۲۵)

بسیاری از مفسران گفتگوی مور با سلیمان را واقعی و حقیقی می‌دانند «حتی اذا اتوا علی واد النمل قالت نمله ایها النمل ادخلوا مساکنکم» (۲۷: ۱۸). عطار در این باره می‌گوید:

بست موری را کمر چون موی سر  
 گه عصایی را سلیمانی دهد  
 کرد او را با سلیمان در کمر  
 گاه موری را سخن دانی دهد  
 (عطار، ۱۳۸۳: ۳۳۴، ابیات، ۳۲ و ۱۷)

همچنین در سوره بقره آمده است «و ان من الحجاره لما یتفجر منه الانهار و ان منه لما یشقق فیخرج منه الماء و ان منه لما یهبط من خشیه الله» (۲: ۷۰)، «و در میان سنگ‌ها سنگی است که از آن نهرها بیرون می‌آید و دیگر سنگی است که شکافته می‌شود و آب بیرون می‌آید و آنچه از آنها فرومی‌افتد از ترس خداست». میدی در تفسیر این آیه معتقد است که این آیه را باید به همان معنای ظاهری قبول کرد؛ یعنی که سنگ از خدا می‌ترسد و این دلیل است بر اینکه احساس ترس در جماد هم وجود دارد. و طریق اهل سنت آن است که این همه که برشمردیم از ظاهر بنگردانی و از تأویل و تصرف در آن پرهیزی و از جمله ایشان نباشی که چون در نیافتند، نپذیرفتند (میدی، ۱۳۵۷، ج ۱: ۲۳۵).

ناصر خسرو شاعری است دینی که با نگاه دقیق و عالمانه به جهان و به‌خصوص به اجرام آسمانی، معتقد است همه موجودات با انسان سخن می‌گویند؛ سخن گفتنی به زبان بی‌زبانی و او آن را «قول بی‌آواز» می‌خواند.

نشونود گفتارهاشان جز کسی  
 قول بی‌آواز را چون بشنوی  
 کز خرد بگشود گوش دل تمام  
 چون ندیدی رفتن بی‌پا و گام  
 (ناصرخسرو، ۱۳۵۳: ۳۶۵)

حافظ در این باره می‌گوید:

زبان بی‌زبانان بشنو از نی  
 زبانت درکش ای حافظ زمانی  
 (حافظ، ۱۳۵۸: ۲۶۶)

البته درک زبان خاموش موجودات و احساسات آنها، مستلزم حرکت از عالم جمادی به سوی عالم الهی است و مولوی در این مورد می‌گوید:

از جمادی عالم جان‌ها روید  
 ما سمیعیم و بصیریم و خوشیم  
 غلغل اجزای عالم بشنوید  
 با شما نامحرمان ما ناخوشیم  
 (مولوی، دفتر سوم، ۱۰۲۱، ۱۳۹۲-۱۰۲۰)

«در منابع اسلامی شواهد و داستان‌هایی هست که در آن موجودات به ظاهر بی‌زبان از قبیل چهارپایان و مرغان و درختان و جمادات با مردم سخن می‌گویند. مجموعه‌ای از این داستان‌ها را که اغلب جزو معجزات انبیا یا کرامات اولیا به شمار می‌آمده است، ابن جوزی در کتابی به نام *النطق المفهوم من اهل الصمت المعلوم جمع‌آوری کرده است*» (پورجوادی، ۱۳۸۵: ۳۰).

بنابر مطالب گفته شده نگارنده بر این باور است که همه موجودات (جماد، نبات و حیوان) گویا و دارای احساس و عاطفه هستند. «در تفکر بشر قدیم - که هنوز در ادبیات زنده و رایج است - همه چیز جاندار بوده است (آنیمیسم یا جاندارانگاری): باد می‌آمد و شب می‌رفت یا خورشید می‌آمد و می‌رفت... بقایای این بینش کهن هنوز در زبان روزمره هست و چنان عادی شده است که توجه را جلب نمی‌کند؛ اما در زبان ادبی مواردی هست که توجه خواننده را به خود جلب می‌کند. این موارد با امکانات علم بیان سنتی به استعارهٔ مکنیهٔ تخیلیه تعبیر و تفسیر می‌شوند. حال آنکه در برخی از موارد چنین راه‌حلی مقنع به نظر نمی‌رسد. مثلا وقتی فروغ می‌گوید «سلام ای شب معصوم» آیا می‌توان گفت که شب را به انسانی تشبیه کرده و سپس یکی از صفات (ملائمات) او را که معصوم بودن باشد با شبه ذکر کرده است؟ در این گونه موارد بهتر و پذیرفتنی تر آن است که بگوییم خود شب جاندار انگاشته شده است که می‌تواند فی‌المثل معصوم یا دژآیین باشد. بنابراین چنین مواردی با استعارهٔ مکنیهٔ تخیلیه (تشخیص) نادپذیر و گاهی مضحک است» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۶۲).

به همین دلیل جرجانی استعاره (تشخیص) را در زمرهٔ تخیل نمی‌داند و معتقد است معنای استعاره از نوع معانی عقلی است نه از معانی تخیلی؛ زیرا روش استعاره مبنی بر حذف کلام است که وقتی آن را به اصل برمی‌گردانیم درمی‌یابیم گوینده درصدد اثبات یک امر صحیح و عقلی است و دعوی امری دارد که از سنخ امور عقلی است، حال اینکه تخیل از حقیقت دور و نوعی فریب عقل و نیرنگ است (جرجانی، ۱۳۹۶: ۲۰).

به هر حال، اضافه کردن و انتساب هر حالت احساسی و عاطفی مربوط به انسان به موجودات و پدیده‌های طبیعی و برخی امور انتزاعی، انتساب واقعی و حقیقی است نه ادعایی و استعاری و مجازی؛ چون «در علم بیان جدید می‌گویند همه چیز جاندار است و فرقی بین جاندار و بی‌جان نیست» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۷۱). برای مثال در قطعهٔ معروف نیما «هان ای شب شوم وحشت‌انگیز/ تا چند زنی به جانم آتش/ یا پرده ز روی خود فروکش یا بازگذار تا بمیرم کز دیدن روزگار سیرم» (نیما، ۱۳۷۸: ۲۸)، شاعر ضمن اینکه خود شب را به عنوان موجودی زنده با احساس خطاب قرار داده و صفت شومی و وحشت‌انگیزی به وی نسبت داده است، خود را با وی هم‌احساس می‌داند. یعنی نحوست و نامبارکی واقعی شب را از نزدیک می‌بیند و احساس می‌کند. بنابراین دو صفت نامبارکی و وحشت‌انگیزی از صفات حقیقی شب شمرده می‌شود نه انتساب ادعایی و استعاری از نوع تشخیص؛ زیرا اگر آن را صنعت تشخیص بدانیم از هنر زیبا شناختی و تخیل قوی بی‌بهره است.

یا در عبارت «سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت/ هوا دلگیر، درها بسته، سرها در گریبان است، دست‌ها پنهان، نفس‌ها ابر، دل‌ها خسته و غمگین، زمین دل‌مرده، سقف آسمان کوتاه» (اخوان، ۱۳۸۵: ۹۹)، شاعر صفات دلگیری و دل‌مردگی برای هوا و زمین را به کار گرفته است که بنابر تعریف اخیر زبان حال (آنیمیسم ادبی) نسبتی است حقیقی نه مجازی و ادعایی. یعنی هوا و زمین همچون انسان‌ها دل‌مرده و افسرده می‌شود. همچنین در این عبارت «درد خاموش‌وار تاک هنگامی که غوره خرد/ در انتهای شاخسار طولانی پیچ پیچ/ جوانه می‌زند» (شاملو، ۱۳۵۲: ۱۲۴)، شاعر برای تاک احساس درد فرض کرده که براساس زبان حال، این احساس، حقیقی و واقعی است؛ ولی به قول شاعر خاموش‌وار است و هرکس این احساس را درک نمی‌کند. بنابراین درد خاموش‌وار تاک صنعت تشخیص نیست.

سعدی در بیت «جنبش سرو میندار که از باد صباست نه، که از نالهٔ مرغان چمن در طرب است (سعدی، ۱۳۷۲: ۱۱۸)، احساس واقعی طرب و شادی سرو را که ناشی از شنیدن ناله و آواز مرغان است به زیبایی و با احساس همدردی توصیف می‌کند. بنابراین چنین توصیفی و انتسابی واقعی و حقیقی بوده است نه استعارهٔ مکنیه از نوع تشخیص.

یا در شعر «سفر به خیر» شفیع کدکنی «به کجا چنین شتابان؟ گون از نسیم پرسید: دل من گرفته ز ینجا، هوس سفر نداری/ ز غبار این بیابان؟» (شفیع کدکنی، ۱۳۸۹: ۴۳)، شاعر احساس دل‌گرفتگی و ناراحتی گون را که واقعی و حقیقی بوده، به زیبایی توصیف کرده و احساسش با احساس گون گره خورده است. بنابراین اگر گون را استعاره از انسان مغموم و محزون بگیریم، زیبایی و ظرافت ادبی و ارزش هنری را از بستر شعر گرفته‌ایم.



پروین اعتصامی در شعر «لطف حق» نشان می‌دهد که خداوند برخی پدیده‌های هستی را خطاب می‌کند که از این طفل مواظبت نمایند:.

... بحر را گفتم دگر طوفان مکن	این بنای شوق را ویران مکن
صخره را گفتم مکن با او ستیز	قطره را گفتم بدان جانب مریز
امر دادم باد را کان شیر خوار	گیرد از دریا گذارد در کنار
سنگ را گفتم که زیرش نرم شو	برف را گفتم که آب گرم شو
خار را گفتم که خلخالش مکن	مار را گفتم که طفلک را مزن

(پروین اعتصامی، ۱۳۸۷: ۳۰۹)

این چنین خطاب‌هایی نشان می‌دهد که موجودات دارای شعور و احساس و عاطفه ذاتی و غریزی هستند. بنابراین، این گونه نسبت‌دادن‌ها، نسبتی واقعی و حقیقی است تا ادعایی و استعاری.

گاهی مواقع موصوف، امور غیر محسوس و یا از اشیای مادی طبیعی و غیرطبیعی است؛ اما صفت، همیشه از صفات مربوط به انسان است مانند سیل عبوس، شب مغموم، باد مهربان، غروب غمبار، عصر انتظار، سنگ صبور و درخت غریب که با توجه به اصل زبان حال (آنیمیسیم ادبی) این گونه ترکیب‌ها استعاره مکتبه از نوع تشخیص نیست؛ زیرا این پدیده‌ها حقیقتاً و ذاتاً این صفات و احساسات را دارا هستند و هرازگاهی برخی انسان‌ها آنها را درک می‌کند.

کزازی در این باره معتقد است «بنیاد آدمی‌گونگی {آنیمیسیم} همواره یکی از استوارترین بنیاد باورشناختی در جهان‌بینی و فرهنگ اسطوره‌ای بوده است که همه چیز در تب و تاب است، می‌تپد و می‌پوید. در این جهان‌بینی همه پدیده‌های هستی به گونه‌ای با آدمی در پیوندند. انسان اسطوره‌ای در هر چیز نشانی از خود را می‌بیند و می‌یابد. در چشم وی درختان، کوه‌ها، رودها و دیگر پدیده‌های گیتی آدمی گونه‌اند؛ حتی می‌توان گفت: آدمیانی‌اند از گونه ای دیگر» (کزازی، ۱۳۸۷، ۱۲۸).

## ۲-۳- بافت موقعیتی کلام و صنعت تشخیص

تفاوت و تمایز معنایی خاصیت ذاتی هر متن ادبی است که شگردهای زبانی و عناصر بلاغی مناسب و متناسب با متن در آن به زیبایی به کار گرفته شده است؛ چراکه بخش زیادی از تولید معنا در کاربرد صورت‌های مختلف مجازی زبان پدید می‌آیند. یعنی متن ادبی در جریان خوانش‌های مختلف از طریق تحلیل جایگاه و موقعیت عناصر و تصاویر هنری متناسب با ساختار کلی، لایه‌های متن، بافت کلام و همچنین قرینه‌های موجود در سخن، پیوسته در کار بازسازی معنای جدید است. «زیرا تمهیدات بلاغی برخلاف تصور گروهی از بلاغیان و منتقدان قدیم صرفاً نقش تزئینی ندارد، بلکه اساساً معنای جدید خلق می‌کنند و بر زیبایی و گسترش مفهوم و چندلایه کردن معنا نقش اصلی را برعهده دارد» (ر.ک سجودی، ۱۳۸۲، ۷۰-۵۵).

اصولاً در نخستین مرحله خواندن متن ادبی، معنایی اولیه حاصل می‌شود؛ اما عناصر و صورت‌های مختلف بیانی در متن، بلافاصله زمینه معنای دیگری را نشان می‌دهند. بنابراین «در هر خوانشی معنای تازه‌ای ظهور می‌کند و در جریان بی‌پایان قرائت‌ها، معنای متن، از یک تفسیر تا تفسیر دیگر به تعویق می‌افتد و این‌گونه شالوده متن پیوسته، «شکسته و واسازی» می‌شود؛ یعنی معنای مرکزی و قطعی در آن از بین می‌رود و معانی بی‌شماری که گاه متناقض‌اند و همدیگر را نفی می‌کنند به ذهن خواننده می‌آیند. براساس این اصل که مبنای نظریه ساخت‌شکنی (deconstruction) در نقد ادبی است، ادبیات، ذاتاً ساخت‌شکن است، یعنی عناصر و تصویرهای بیانی متن ادبی در فرایند قرائت‌ها و موقعیت‌های مختلف در کلام، پیوسته در کار شکستن ساختار خویش و واسازی آن است (فتوحی، ۱۳۸۷: ۱۱۱).

پل دومان (ف ۱۹۸۳) از منتقدان ساختارشناس آمریکایی برای تکوین و تبیین نظریه ساخت‌شکنی سراغ علم بلاغت و زبان مجازی رفت و کوشید تا نشان دهد که چگونه صناعات بلاغی زمینه شکستن ساختارها و ایجاد ابهامات را در متن ادبی فراهم می‌کنند. او بلاغت را به «بازی بی‌قاعده صناعات بیانی» در متن تعبیر می‌کند:

«ساخت‌شکنی صرفاً به معنی فروپاشی و ویرانی نظام معنایی متن نیست، بلکه به معنی «بنیاد نهادن» معنای دیگر و «واسازی» ساخت‌های معنایی متن بر اساس جایگاه عناصر زبانی در موقعیت‌های مختلف کلام است. باید میان destruction (ویران‌سازی به گونه‌ای که نتوان اجزای از هم گسسته را به کار برد) و deconstruction (واسازی) تفاوت گذاشت» (De Man, 1979: 17).

«باربارا جانسون، شاگرد پل دومان در کتاب *تفاوت نقادانه* به روشنی توضیح داده است که «ساخت‌شکنی مترادف ویران‌سازی نیست. ساخت‌شکنی متن با حدس‌های تصادفی و انهدام دل‌خواهی صورت نمی‌گیرد، بلکه از طریق واشکافی دقیق نیروهای معنایی درگیر (مغایر) در خود متن انجام می‌شود. آنچه در قرائت ساختار شکنانه متن ویران می‌شود خود متن نیست، بلکه ادعای سلطه قطعی یک معنی بر معنی‌های دیگر است» (Abrams, 2006: 60).

بنابراین هرچه تصویر هنری، نغزتر و زیباتر و کشف ارتباط معنای ظاهری با معانی ثانوی و مجازی پنهان‌تر باشد، ارزش زیبا شناختی بیشتری در انتقال معانی متعدد و مختلف خواهد داشت. رسیدن به این ارزش زیباشناختی مستلزم در نظر گرفتن کلیت کلام و مشخص کردن جایگاه و موقعیت تصاویر هنری و قرینه‌های مختلف در بافت کلی کلام است. «کولریچ معتقد است که ذات شعر در کلی بودن و انسجام میان همه عناصر ادبی و هنری آن است» (ولک، ۱۳۷۷: ۲۰۶).

پورنامداریان معتقد است «تصاویر هنری مثل هریک از عناصر دیگر شعر ارزش خود را در ارتباط و همبستگی با عناصر دیگر شعر است که به دست می‌آورد و نمی‌توان هریک از عناصر شعر را جدا از سایر عناصر ارزیابی کرد. واژه‌ها و ترکیبات به تنهایی و خارج از متن، مفهوم خاص و مستقل خود را دارد، اما در شرایط وقوع در بستر کلام و در موقعیت خاص از کاربرد خویش معنای متفاوتی دارد.» (پورنامداریان، ۱۳۷۴، ۶۴-۶۳).

با توجه به توضیحات پیشین می‌توان گفت، استعاره از جمله صناعاتی است که معنای آن را بافت کلام و ساختار متن، معین می‌کند؛ یعنی بافت کلام محدود معنای آن را مشخص می‌کند؛ بنابراین:

الف- اضافه کردن و نسبت دادن اعضا یا برخی صفات مربوط به انسان به چیزی غیر انسان، لزوماً صنعت تشخیص نیست. از قرائن موجود و به اقتضای بافت موقعیتی کلام و لایه‌های متن، نوع آن را می‌توان تشخیص داد. مثلاً در بیت:

ای دیده سعادت تاری شو و مبین      وی مادر امید سترون شو و مزای

«در نگاه نخستین شاید مادر امید را تشبیه رسا بینگارند. اگر بر آن باشیم که امید خود مادر است. مادر امید: تشبیه رساست؛ لیک اگر امید را از آن مادر بدانیم نه خود مادر، مادر امید استعاره کنایه از نوع تشخیص خواهد بود. می‌توان گفت: هان ای مادری که امید را می‌زایی سترون شو و مزای. اگر مادر امید را بدین سان گزارش کنیم، امید به‌راستی به کودکی مانند شده است نه به مادر؛ یعنی ای مادر کودک امید» (کزازی، ۱۳۸۷: ۱۳۴)، پس نمی‌توان این ترکیب را در خارج از جمله و بدون در نظر گرفتن کلیت کلام و ارتباط با سایر اجزای آن، استعاره مکئیّه از نوع تشخیص گفت یا تشبیه.

یا در ترکیب «دست روزگار» که برخی معتقدند چون دست از اعضای انسانی است، به روزگار نسبت داده شده، صنعت تشخیص است؛ یعنی روزگار به انسانی مانند شده است که دست دارد. درحالی‌که «دست» در این ترکیب مجاز به علاقه سبب مسبب در معنی «قدرت» به کار رفته است؛ بنابراین دست روزگار اضافه استعاری و استعاره مکئیّه از نوع تشخیص نیست، چون اساس آن بر تشبیه نهاده نشده و از ابزار تخیل و تصویرگری شاعرانه به دور است. شمیسا در همین باره می‌گوید: «در جملاتی نظیر «دست روزگار او را ادب کرد»، روزگار در معنی اصلی خود به کار رفته است؛ زیرا مراد این است که روزگار او را ادب کرد و اگر قرار باشد لفظی در معنای اصلی خود به کار نرفته باشد، دست است نه روزگار. از طرف دیگر مراد از دست در اینجا قدرت و عمل است که آن هم مجاز به علاقه سبب و مسبب است نه مشابهت. پس «دست روزگار» در حقیقت اضافه مجازی است و اطلاق استعاره بر آن صحیح نیست» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۶۲).

همچنین در بیت:

به چشم بخت روی ملک بنگر      به دست سعد پای نحس بشکن

(منوچهری)

به قول کزازی از چهار ترکیب «چشم بخت، روی ملک، دست سعد و پای نحس» تنها دو ترکیب «روی ملک و پای نحس» تشخیص هستند. در روی ملک، ملک به زیبارو مانند شده و در پای نحس، نحس به دیوی مانند شده است که گجستگی را به هر سوی می‌برد؛ اما در دو ترکیب چشم بخت و دست نحس، هرچند اعضا و جوارح انسان به غیر انسان نسبت داده شده، ولی استعاره مکنیه از نوع تشخیص نیست» (کزازی، ۱۳۸۷: ۱۳۶). به نظر می‌آید چشم بخت و دست نحس ارزش هنری و زیباشناختی ادبی ندارد و فقط در دستور زبان فارسی دارای ارزش است و آن هم اضافه اقترانی است. یا در عبارت «شما که پرورده‌اید فتح را در زهدان شکست» (شاملو، ۱۳۸۵: ۲۲۹)، زهدان که عضوی از انسان است به مفهوم انتزاعی شکست، اضافه و نسبت داده شده است که در ظاهر و به‌طور معمول، اضافه استعاری و استعاره مکنیه از نوع تشخیص می‌نمایند: شکست مانند انسانی است که زهدان دارد؛ اما اگر به بافت موقعیتی کلام و مقصود اصلی نویسنده - که در همه ارکان موجود جمله مشهود و جاری است - و همچنین به قرینه پروردن که وجه شبه هم هست، توجه شود، ترکیب زهدان شکست اضافه تشبیهی است؛ یعنی شکست مانند زهدانی است که نطفه فتح در آن پرورده می‌شود. وجه شبه (پروردن) به وجه اتم و اکمل در مشبه به مذکور (زهدان) مصداق دارد و مقصود اصلی گوینده، سریع و صریح به خواننده منتقل می‌شود و عبارت هم اثر زیباشناختی زیادی دارد. ولی اگر استعاره مکنیه از نوع تشخیص شمرده شود، ساختار ترکیب و بافت سخن بی‌آنکه به آن نیازی باشد، گسترده و طولانی می‌شود.

یا در بیت:

ای چشم خرد به کار بینا باش      وی بازوی معرفت توانا باش

در ترکیب «بازوی معرفت» هرچند بازو به معرفت نسبت داده شده، از بافت کلی کلام و قرینه «توانایی» که وجه شبه هم هست و در مشبه به به حد اقوی است، چنین برداشت می‌شود که این ترکیب اضافه تشبیهی باشد؛ یعنی معرفت در توانا شدن به بازو تشبیه شده است و این تشبیه از عنصر تصویرگری و ارزش زیباشناختی هم برخوردار است تا اضافه استعاری و استعاره مکنیه از نوع تشخیص؛ زیرا با اضافه کردن مشبه به محذوف (انسان) به اصل ترکیب از ارزش هنری و تخیل شاعرانه بی‌بهره است (بازوی انسان معرفت).

همچنین در عبارت: «نیمه شب دشنه پرهیبت برق، دامن دختر شب را بدرید» (شاملو، ۱۳۲۶: ۱)

دو ترکیب «دشنه برق» و «دختر شب» اضافه تشبیهی است. در ترکیب اول برق در صفت دریدن به خود دشنه تشبیه شده است؛ چون وجه شبه (دریدن) در مشبه به کاملاً مصداق و عینیت دارد؛ و اگر آن را اضافه استعاری و صنعت تشخیص بدانیم، در حقیقت مفهوم لازم از جمله استنباط نمی‌شود و در ظاهر، ساختار و بافت غیرضرور جمله را گسترده‌تر کرده‌ایم: برق مانند شمشیرزنی است - درحقیقت از بافت کلی عبارت متوجه می‌شویم که این تشبیه مراد شاعر نیست و از عنصر خیال و تصویرگری خالی است - که دشنه دارد و چیزی را می‌درد. بنابراین اسناد ابزاری متعلق به انسان به چیزی غیر انسان لزوماً استعاره مکنیه از نوع صنعت تشخیص نیست؛ همچنین ترکیبات دوشیزه عشق، قاضی تقدیر، قلم سرنوشت از این نمونه‌هاست.

ب) اضافه کردن و نسبت دادن شیء و ابزاری محسوس مربوط به انسان (البته اغلب این اشیای محسوس چیزهایی هستند که به نوعی با زندگی انسان در ارتباطند) به یکی از حالات و خصوصیات درونی و مفاهیم انتزاعی متعلق به انسان لزوماً استعاره مکنیه از نوع صنعت تشخیص نیست. بنابر بافت موقعیتی کلام و قراین موجود در سخن و همچنین معنا و مفهوم عبارت به نظر اضافه تشبیهی می‌نمایند؛ چون روشنی و رسایی مشبه به مذکور که اساس تشبیه است و همچنین بیان منظور و مقصودی که گوینده از تشبیه در نظر دارد به دقت رعایت شده است؛ مانند:

چون تیر فکرتم به نشانه نمی‌رسد      معذور باشم از سپر عجز برافکنم

در این بیت «فکرت» (امر انتزاعی و از خصوصیات انسان) در به هدف نرسیدن به تیر تشبیه شده است. ارکان اصلی تشبیه به زیبایی و رسایی در کلام بیان شده و به عبارت، ارزش هنری و تخیلی و ادبی بخشیده است. البته در معالم البلاغه در باره

این بیت چنین آمده است: «تشبیه کرده فکرت را به تیرانداز، این استعاره بالکنایه (تشخیص) است و تیر را که از لوازم مشبهه به است به فکرت اضافه نموده، این استعاره تخیلیه است (رجایی، ۱۳۵۹: ۳۰۷).

این مطلب به نظر درست نمی‌آید، زیرا اجزا و ارکان اصلی تشبیه که دربردارنده مفهوم اصلی بوده در شعر آورده شده است. اگر به ظاهر مشبهه محذوف را در ترکیب ذکر کنیم، هم بافت و ساخت کلی کلام را بی آنکه معنی جدید و تازه‌ای به کلام ببخشد، طولانی‌تر کرده‌ایم و سخن از ظرافت و زیبایی هنری و بیانی بی‌بهره می‌ماند (= تیر تیرانداز فکرت به نشانه نمی‌رسد) و مدار توجه سخن را برگردانده‌ایم؛ یعنی از توجه به فکرت که اساس عبارت است به تیرانداز معطوف می‌شود. برای تأیید مطلب بیت زیر را بیان می‌کنیم:

از هر کرانه تیر دعا کرده‌ام روان / باشد کزان میانه یکی کارگر شود

در بیت، ترکیب «تیر دعا» اضافه تشبیهی است نه استعاری و استعاره مکئیّه از نوع تشخیص (دعا مانند تیراندازی است که تیر رها کرده است). دعا که یک امر انتزاعی است در حرکت به سوی هدف و اصابت کردن به آن به تیر تشبیه شده است؛ یعنی همه ارکان اصلی تشبیه (مشبه = دعا، مشبه به = تیر) در کلام برای بیان مقصود ذکر شده است. همچنین در بیت:

«دل سراپرده محبت اوست دیده آینه‌دار طلعت اوست»

«سراپرده دل» اضافه تشبیهی است. دل که از اعضای انسان است به سراپرده تشبیه شده است؛ درحقیقت ابزاری به یکی از خصوصیات انسانی نسبت داده شده است؛ یعنی دل همچون سراپرده‌ای است که محبت در او جای دارد. اگر دل را به پادشاهی تشبیه کنیم که سراپرده دارد (استعاره مکئیّه از نوع تشخیص) در حقیقت بافت کلام بی‌آنکه به آن نیازی باشد و مفهوم جدید و لازمی به سخن اضافه کرده باشد، گسترده‌ایم و از عنصر زیباشناختی هم بی‌بهره است.

ترکیبات: گرز هیبت، جامه عصمت، تیر آه، تیغ دریغ، پیراهن صبر و شمشیر عشق از این نمونه‌هاست. البته ممکن است در بعضی مواقع این چنین اسنادی واقعی و حقیقی باشد نه اسناد مجازی

در بیت:

«وقتی لب پلک خسته‌اش را می‌بست / گفستی که لبان مرگ را می‌بوسید  
(امین‌پور، ۱۳۸۸، ۴۳۴)

یا در بیت:

ما دشمن آه و آوخ و افسوسیم / با شوق لبان مرگ را می‌بوسیم  
(همان، ۴۴۷)

شاعر به مفهوم انتزاعی مرگ لب را که یکی از اعضای انسانی است، نسبت داده است. باتوجه به اینکه مرگ، تجسم اعمال انسان است که به هنگام رفتن از این دنیا در برابر وی به اشکال مختلف و صفات متفاوت (انسانی یا حیوانی، زیبا و خوشایند یا زشت و ناخوشایند) آشکار می‌شود، بنابراین نسبت دادن هرگونه صفات خوب یا زشت به پدیده مرگ اسناد واقعی است. غزالی درباره تجسم مرگ در برابر انسان، در کیمیای سعادت داستانی را از حضرت ابراهیم نقل می‌کند «ابراهیم (ع) گفت ملک‌الموت را که می‌خواهم ترا در آن صورت که جان گناهکاران فراستانی بینم. گفت طاقت نداری. گفت چاره نیست. خویشتن را در آن صورت به وی نمود. شخصی دید سیاه و گنده و موی‌ها برخاسته و جامه سیاه پوشیده و دود و آتش از بینی و دهان وی بیرون می‌آمد ابراهیم بیفتاد و از هوش بشد» (غزالی، ۱۳۹۷، ج ۲: ۶۲۵-۶۲۴)؛ البته این صورت واقعی را فقط گناهکاران متناسب با اعمالشان می‌بینند. مثلاً در بیت:

و اذا المنیه انشبت اظفارها / الفیت کل تمیمه لا تنفع

که شاعر به مرگ، چنگال نسبت داده است که باتوجه به تجسم مرگ به اشکال مختلف، این انتساب، واقعی و حقیقی است. البته در کتاب معالم البلاغه این بیت را برای استعاره مکئیّه آورده است: «مرگ را در نفس خود تشبیه کرده به سبع در

اهلاک نفوس به قهر و غلبه، سپس اظفار ناخن و چنگال‌ها را که از ملائمت‌ها مشبیه به یعنی سبع است برای مشبه (مرگ) آورده تا قرینه باشد برای تشبیه مینه به سبع که در نفس مضمحل است، استعاره بالکنایه و آوردن اظفار که از خصوصیت سبع است برای مینه استعاره تخیلیه است» (رجایی، ۱۳۵۹: ۳۰۵)؛ درحالی‌که این موضوع با قبول اصل تجسم مرگ به اشکال مختلف، چندان درست به نظر نمی‌رسد.

## نتیجه‌گیری

بنابر مطالب پیشین به این نتیجه می‌رسیم که:

- ۱- اصولاً استعاره مکنیه از نوع تشخیص را نوعی بیراهگی و نابهنجاری از اصل استعاره که مبتنی بر تشبیه است می‌توان شمرد؛ زیرا آنچه در اصل استعاره مهم و اساس شناخت قدرت تخیل شاعر در آفرینش جلوه‌های هنری و ادبی و ایجاد حس التذاذ و اعجاب است، همان وجوه شباهت‌های غریب، دقیق و متنوع در پیوند میان اشیا و شیوه بیان آنهاست که این ظرافت‌های دقیق و عمیق در صنعت تشخیص نیست. بنابراین تشخیص را می‌توان یکی از زیربخش‌های مجاز شمرد.
- ۲- باتوجه به اصل زبان حال و آنیمیسیم ادبی که براساس آن همه موجودات و پدیده‌های هستی، زنده و گویا و دارای احساسات و عواطف هستند، نسبت‌دادن هر گونه صفت و حالتی به این گونه موجودات، نسبتی واقعی و حقیقی است نه مجازی و استعاری از نوع صنعت تشخیص.
- ۳- استعاره (تشخیص) از جمله صناعاتی است معنای آن را بافت کلام و ساختار متن مشخص می‌کند؛ بنابراین، نسبت‌دادن و اضافه کردن اعضا و ابزار یا برخی صفات مربوط به انسان به چیزی غیر انسان، همچنین نسبت‌دادن شیء و ابزاری محسوس متعلق به انسان به یکی از خصوصیات درونی مفاهیم انتزاعی انسانی، لزوماً صنعت تشخیص نیست. از طریق تحلیل عناصر بافت و ساختار کلام و قرینه‌های مختلف می‌توان به این مهم دست یافت. چون متن ادبی دارای وحدت و انسجامی نظام‌مند است که در آن عناصر مختلف با دیگر عناصر در ارتباط‌اند و عناصر زیباشناختی به کلیت متن مرتبط است و نمی‌توان به‌طور مستقل بررسی‌اش کرد.

## منابع

۱. قرآن کریم
۲. آی. ا. ریچاردز (۱۳۷۵)، *اصول نقد ادبی*، ترجمه سعید حمیدیان، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
۳. اخوان ثالث، مهدی (۱۳۸۵)، *شعر زمان ما*، به کوشش محمد حقوقی، تهران، مؤسسه انتشارات نگاه.
۴. اعتصامی، پروین (۱۳۸۷)، *دیوان اشعار*، چاپ اول، تهران، انتشارات الهام.
۵. امین‌پور، قیصر (۱۳۸۸)، *مجموعه کامل اشعار*، چاپ اول، تهران، انتشارات مروارید.
۶. انوشه، حسن (۱۳۷۶)، *فرهنگنامه ادب فارسی*، تهران، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۷. پورجوادی، نصرالله (۱۳۸۵)، *زبان حال*، چاپ اول، تهران، انتشارات هرمس.
۸. پورنامداریان، تقی (۱۳۷۴)، *سفر در مه*، تهران، انتشارات زمستان.
۹. جامی، عبدالرحمن (۱۳۷۷)، *مثنوی هفت اورنگ*، تصحیح مرتضی مدرس گیلانی، تهران: انتشارات مهتاب.
۱۰. جرجانی، عبدالقاهر (۱۳۹۶)، *اسرارالبلاغه*، مترجم جلیل تجلیل، چاپ ششم، تهران: دانشگاه تهران.
۱۱. حافظ شیرازی محمد، (۱۳۵۸)، *دیوان اشعار*، به اهتمام ابوالقاسم انجوری شیرازی، چ سوم، تهران: انتشارات علمی

۱۲. روزت، ای (۱۳۷۱)، *روان‌شناسی تخیل*، ترجمه اصغر الهی - پروانه میلانی، تهران، گوتمبرگ
۱۳. سعدی، مصلح‌الدین (۱۳۷۲)، *گزیده غزلیات*، به کوشش حسن انوری، تهران، شرکت انتشارات علمی
۱۴. سنایی، مجدود بن آدم (۱۳۵۴)، *دیوان اشعار*، به اهتمام مدرس رضوی، تهران
۱۵. شاملو، احمد، (۱۳۸۵)، *هوای تازه*، تهران، موسسه انتشارات نگاه
۱۶. ----- (۱۳۵۲)، *باغ آیین*، تهران، انتشارات مروارید
۱۷. ----- (۱۳۷۲)، *آیة، درخت و خنجر و خاطره*، ۱۳۷۲، چ چهارم،
۱۸. ----- (۱۳۲۶)، *آهنگ‌های فراموش‌شده*، ۱۳۲۶، تهران، انتشارات مروارید.
۱۹. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۰)، *صور خیال در شعر فارسی*، چ چهارم، تهران، انتشارات آگاه.
۲۰. ----- (۱۳۸۹)، *در کوچه باغ‌های نیشابور*، تهران، سخن.
۲۱. شعار، جعفر، و حسن انوری (۱۳۸۹)، *گزیده اشعار رودکی*، چاپ دهم، تهران، انتشارات امیرکبیر.
۲۲. شمیسا، سیروس (۱۳۸۶)، *بیان و معانی*، چ دوم، نشر میترا، تهران.
۲۳. ----- (۱۳۹۴)، *نقد ادبی*، چاپ سوم، تهران، نشر میترا.
۲۴. عطار نیشابوری، فریدالدین (۱۳۸۳)، *منطق‌الطیر*، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، انتشارات سخن.
۲۵. غزالی، محمد (۱۳۹۷)، *کیمیای سعادت*، چاپ ۱۸، به کوشش حسین خدیوجم، تهران، علمی - فرهنگی.
۲۶. کزازی، میر جلال‌الدین (۱۳۸۷)، *زیباشناسی سخن پارسی (بیان)*، چ هشتم، تهران، نشر مرکز.
۲۷. معین، محمد (۱۳۵۶)، *فرهنگ فارسی*، تهران، انتشارات امیرکبیر.
۲۸. میبدی، ابوالفضل (۱۳۵۷)، *کشف الاسرار و عده‌الابرار*، به کوشش علی اصغر حکمت.
۲۹. میدانی، ابوالفضل (۱۲۸۴)، *مجمع الامثال*، انتشارات بولاق.
۳۰. ناصر خسرو (۱۳۵۳)، *دیوان اشعار*، تصحیح مجتبی مینوی و مهدی محقق، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.
۳۱. نیمایوشیج (۱۳۷۸)، *خانه‌ام ابری است*، تهران، انتشارات سخن.
۳۲. ولک، رنه (۱۳۷۳)، *تاریخ نقد جدید*، ترجمه سعید ارباب شیرانی، ۲ جلد، تهران، انتشارات نیلوفر
۳۳. یاکوبسن، رومن (۱۳۸۰)، *زبان‌شناسی و شعر شناسی*، ترجمه کورش صفوی، ویرایش فرزانه سجودی، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

#### مقالات

۳۴. سجودی، فرزانه (۱۳۸۲) «شرح و بازبینی چند اصطلاح علم بیان از منظر زیباشناسی»، فصلنامه هنر، شماره ۵، صفحات ۵۴-۷۷.
۳۵. فتوحی رودمجنی، محمود (۱۳۸۷) «ساخت‌شکنی بلاغت، نقش صناعات بلاغی در شکست و واسازی متن»، مجله نقد ادبی مشهد، شماره ۳، دوره ۱، صفحات ۱۰۹-۱۳۵.

#### منابع خارجی

36. Abrams, M.H. (2006). *A glossary of Literary Terms*. Heinle & Heinle, 8<sup>th</sup> Ed.
37. De man, Paul. (1979). *Allegory of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*. New Haven and London: Yale University Press.
38. A.G.Guddon (1984) *A Dictionary of Literary Terms* England Penguin Books