Applied Rhetoric and Rhetorical Criticism *Open Access*

Spring & Summer (2024) 17 (1): 80-96

DOI: 10.30473/prl.2025.68983.2088

ORIGINAL ARTICLE

An Aesthetic Analysis of Simile and Metaphor Imagery in The Shoes of Revelation by Ahmad Azizi (A Case :The Dreams Identity)

Marzieh Zare[1]

١. Assistant Professor of Persian Language and Literature, Payame Noor University, Tehran, Iran

Correspondence:
Marzieh Zare
Email: m.zare1360@gmail.com

Received:2023/08/25
Accepted:2024/04/13

ABSTRACT

A poet's style in imagery and the conquest of new realms is directly related to their understanding and perception of the soul of language. Creating imagery is considered the most beautiful imaginative function of poetic language, designed to present sensory and mental experiences as a literary phenomenon. Imagery in poetry reflects the intellectual and emotional connection at a specific moment in time and assists the poet in employing linguistic, rhetorical, and figurative techniques to give aesthetic distinction to the structure of the poem. Without a doubt, simile, metaphor, and metonymy are three valuable rhetorical devices for creating figurative imagery, collectively referred to as rhetorical or eloquent imagery. Ahmad Azizi, a committed poet of the Islamic Revolution of Iran, is one of those whose poetry, supported by poetic language, blends several different systems and ultimately succeeds in discovering a metaphor-based language. This language draws on four main sources of imagery: Surrealism, Classicism, Romanticism, and Symbolism.The present study, conducted using a descriptive-analytical method based on library research, seeks to answer the main question: What figurative images based on simile and metaphor appear in the first poem of the collection The Shoes of Revelation, and how successful has the poet been in using simile and metaphor for image creation?

KEYWORDS

Dream Identity, Figurative Image, Imagery, Shoes of Revelation, Simile and Metaphor

to cite:
Zare, M. (2025). An aesthetic analysis of simile and metaphor imagery in *The Revelation Shoes* by Ahmad Azizi (Case study: *The Dream Identity*). *Applied Rhetoric and Rhetorical Criticism*, 17(1),80-96
(DOI:10.30473/prl.2025.68983.2088)

حق انتشار این مستند، متعلق به نویسندگان آن است. ۱۴۰۳ ©. ناشر این مقاله، دانشگاه پیام نور است.
این مقاله تحت مجوز Creative Commons Attribution (CC BY 4.0) منتشر شده و استفاده از آن با ارجاع صحیح مجاز است.
(http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)
https://prl.journals.pnu.ac.ir/

بلاغت کاربردی و نقد بلاغی

سال نهم، شماره اول، پیاپی ۱۷، بهار و تابستان ۱۴۰۳ (۹۶-۸۰)

DOI: 10.30473/prl.2025.68983.2088

«مقاله پژوهشی»

تحلیل زیباشناختی تصویرسازی تشبیه و استعاره در مجموعهٔ کفش‌های مکاشفه اثر احمد عزیزی(مطالعهٔ موردی: قطعه شناسنامه رؤیا)

مرضیه زارع[۱]

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی،دانشگاه پیام نور،ایران،تهران

نویسنده مسئول:
مرضیه زارع
رایانامه: m.zare1360@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۶/۰۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۱/۲۵

استناد به این مقاله:
زارع، مرضیه (۱۴۰۳). تحلیل زیباشناختی تصویرسازی تشبیه و استعاره در مجموعهٔ کفش‌های مکاشفه اثر احمد عزیزی(مطالعهٔ موردی: قطعه شناسنامه رؤیا) ، دوفصلنامه علمی بلاغت کاربردی و نقد بلاغی، ۱۷ (۱)، ۹۶-۸۰
DOI:10.30473/prl.2025.68983.2088

چکیده

سبک شاعر در تصویر سازی و تسخیر قلمروهای تازه، مربوط به شناخت و درک او نسبت به روح زبان است؛ زیرا پدید آوردن تصویر، زیباترین کاربرد و تصرّف خیالی در زبان شعر به شمار می‌آید که به منظور نمایش تجربه‌های حسّی و ذهنی به صورت یک پدیده ادبی خلق می‌شود. تصویرآفرینی در شعر، پیوند فکری و عاطفی را در لحظه‌ای از زمان ارائه می‌دهد و شاعر را در بهره‌گیری از تکنیک‌های زبانی، بیانی و مجازی، به منظور تشخّص دادن به ساختار شعر، به اعتبار زیباشناختی، یاری می‌دهد. بی‌هیچ گمانی، تشبیه، استعاره و کنایه، سه فن بیانی ارز شمند برای تصویر سازی مجازی به شمار می‌آیند و تصویری که با استفاده از آنها به دست می‌آید تصویر بلاغی یا تصویر بلاغت هم نامیده می شود. احمد عزیزی، از شاعران متعهّد انقلاب اسلامی ایران، از جمله شاعرانی است که شعرش به مدد زبان شاعرانه، چندین نظام مختلف را درهم فشرده ساخته و در نتیجه، موفّق به کشف زبانی شده است که یک‌سره بر منش استعاری، استوار است. این زبان از چهار سرچشمه اصلی تصویری یعنی سوررئالیستی، کلاسیک، رمانتیک و سمبولیسم، بهره گرفته است. پژوهش پیش رو که به روش توصیفی- تحلیلی در بستر مطالعات کتابخانه‌ای انجام گرفته، در صدد پاسخگوئی به این پرسش اصلی است که تصویرهای مجازی بر پایه تشبیه و استعاره در نخستین قطعه شعری از مجموعه کفش‌های مکاشفه کدام است و شاعر در استفاده از تشبیه و استعاره برای تصویرآفرینی چه اندازه کامیاب شده است.

واژه‌های کلیدی

تشبیه و استعاره، تصویرسازی، تصویر مجازی، شناسنامه رؤیا کفش‌های مکاشفه

© 2024, by the author(s). Published by Payame Noor University, Tehran, Iran.
This is an open access article under the CC BY 4.0 license
(http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).
https//prl.journals.pnu.ac.ir/

مقدمه

در مباحث ادبی، شعر، ساختی است که همه عناصر در آن همبستگی کامل و متقابل با یکدیگر دارند. (ایوتادیه، ۳۶:۱۳۷۸) و چندین نظام مختلف را در هم فشرده است؛ یعنی تابعی از سازمان‌بندی درونی الفاظ است.(ولک رنه، ۱۵:۱۳۷۳) به طوری‌که هرگاه این ویژگی در شعر شاعری خودآرایی کرده، ارزش و استحکام شعر را بالا برده است.

احمد عزیزی (۱۳۹۵– ۱۳۳۷خورشیدی) زاده سرپل ذهاب کرمانشاه، از جمله شاعران پرکار کُرد در ایران است که موفق شده است حداقل هیجده مجموعه‌ی شعری از جمله ترانه‌های ایلیایی (۱۳۷۲)، طغیان ترانه (۱۳۸۷)، کفش‌های‌مکاشفه (۱۳۶۷)، باران پروانه (۱۳۷۱)، رودخانه رؤیا (۱۳۷۱) و قوس غزل (۱۳۹۴) روانه انتشارات بکند. از احمد عزیزی یک مجموعه شعری‌کردی به نام شوون ملیکان (۱۳۹۶) هم به یادگار مانده است. عزیزی، سرودن شعر را از جوانی و با مجله جوانان آغاز کرده و پس از انقلاب اسلامی به سرودن اشعاری در راستای دفاع از ارزش‌های اسلامی و انقلابی و ستیز با استعمارگران سروده است. عاملی که باعث گردید تا رهبر معظّم انقلاب اسلامی بعد از آنکه عزیزی به بیماری دچار آمد، سفارش نمودند که پزشکان بیمارستان در درمان او کوتاهی نکنند و اگر لازم شد، او را به بیمارستان‌های خارج کشور هم انتقال بدهند.

شعر او، چندین نظام مختلف را در هم فشرده ساخته و در نتیجه، موفّق به کشف زبانی شده که یک‌سره بر منش استعاری، استوار است. این زبان از چهار سرچشمه اصلی یعنی سوررئالیستی، کلاسیک، رمانتیک و سمبولیسم بهره گرفته است؛ از همین رو، بستر سیّال این زبان، جایگاهی مناسب برای تجلّی تخیّل جادویی شاعرانه واقع شده و به خلق تصویری بیرون از مرزهای قراردادی جهان واقعی منجر شده است. با یادآوری این نکته که «مدلول شعر، تنها بخشی از کلّیت آن است.» (هوف، ۱۴۳:۱۳۶۵) به این پرسش می‌رسیم که مصالح و ابزار شعری، برای بیان احساسات و عواطف و القاء اندیشه شاعر به مخاطبانش چیست؟ پیداست که یکی از بدیهی‌ترین ابزار شعر، خود زبان است؛ امّا این که ویژگی عمده و کارکردهای این زبان چیست؟ و عزیزی آن را چگونه به کار برده است؟ در این پژوهش به آن پرداخته شده است.

در بررسی زبان شعر عزیزی، ابتدا لازم است بدانیم که آیا ارتباط کلامی شعر او، صرفاً به‌سوی پیام میل می‌کند و از ارجاع دادن به فراتر از خود کاملاً بریده است یا نه؟ به نظر می‌رسد در اشعار عزیزی، از شش کارکرد زبانی که یاکوبسن و فالر مشخّص کرده‌اند (ر.ک به: فالر و یاکوبسن، ۷۸:۱۳۶۹)، چهار کارکرد در کنار هم خودنمایی می‌کند، که به ترتیب بسامد عبارتند از کارکردهای شعری، عاطفی، ارجاعی و انگیزشی. در این میان، چنان که گذشت، کاکرد شعری در رتبه‌ی نخست قرار دارد و حاصل این کارکرد، عبارت است از این که «با ملموس‌تر کردن نشانه، تفکیکی بنیادین بین نشانه‌ها و اشیاء ایجاد می‌شود.» (همان، ۷۸:۱۳۶۹) اینجاست که در شعر، نشانه به جای موضوع عینی خود قرار نمی‌گیرد؛ یعنی رابطه معمول میان نشانه و مصداق در هم می‌ریزد و این امکان پدید می‌آید که نشانه به عنوان موضوعی که فی نفسه دارای ارزش است، استقلال معنایی پیدا کند؛ و این در هم ریختن رابطه معمول میان نشانه و مصداق، همان است که علمای بلاغت از آن به «استعمال لفظ در معنای ما وضع له» تعبیر کرده‌اند و به قول «نورترپ فرای»، صنایع بدیعی، که همان کارکرد مجاز، استعاره، تشبیه و غیره است، موجب دست یافتن به مولود طبیعی خیال؛ یعنی تصوّر معنی‌دار می‌گردد. (کروچه، ۱۱۰:۱۳۸۱)

موضوع پژوهش پیش رو، تحلیل زیباشناختی تصویرسازی مجازی در شعر احمد عزیزی و به طور مشخّص در اثر «کفش‌های مکاشفه» از اوست. این مجموعه شعری در قالب غزل– مثنوی و مربوط به دوره‌ی دوم شعر انقلاب اسلامی یعنی‌دوران پس از جنگ تحمیلی هشت ساله است.

زیباشناختی، تصویرسازی یا تصویر آفرینی، مجاز و تخیّل و به تبع آنها، زبان، مفاهیمی سیّال هستند که دستخوش تغییر و تحوّل می‌گردند.

بیان مسأله

تلاش شاعران برای نوگرایی باعث شده تا تصویرهای تازه‌ای در سروده‌هایش پدید آورند و چنانکه گفته‌اند، شعر را با ابزار کلمات و اختلاط بارهای عاطفی، بستری برای پرورش و بالیدن یک رابطه یا یک فکر خام قرار بدهند. (نوری علاء، ۱۳۴۸: ۵۷) بر اساس زیباشناختی کلاسیک، چنین بالیدن و پرورشی، دارای اصول و حدود خاصّی است، که از آن اصول می‌توان به تصویرسازی اشاره کرد. به این معنی که شاعر با استفاده از تجربه‌ها و تصاویر ذهنی خویش، جنبه تمثیلی (سمبلیک) و خصوصیات سوررئالیستی شعر را تقویت کند و تصویری منسجم بیافریند؛ به گونه‌ای که اجزای تصویر، مکمّل و حامی یکدیگر باشند و زیبایی شعر، حاصل تناسب و روابط میان اجزای آن تصویر باشد. البته از شعر و شاعران جز این هم انتظار نمی‌رود؛ چرا که به قول باباچاهی نمی‌توان به دورپردازی‌های تخیّل و اندیشه‌های شاعرانه دستبند زد و آنها را در محدوده‌ای خاصّ زندانی کرد؛ و بی‌گمان، یک شاعر می‌تواند احساس و تخیّل را به طرزی ماهرانه به جوهر و در نتیجه به تصویر و شکل یک اثر هنری فاخر تبدیل کند. (بابا چاهی، ۱۳۷۷: ۲۳۰) با این حال، گاهی در ساختار تصویر شعر شاعران از جمله شعر احمد عزیزی، تصویرهای متنوّع و عمیقی وجود دارد که با هم سازگاری و پیوند منطقی ندارند و نمی‌توان آن‌ها را به قلمرو حقیقت زبان مرتبط کرد و به دشواری می‌توان میان اجزاء تصویرهای غیرعادی آن‌ها پیوندی یافت. این تصویرها، باید بیشتر مورد دقّت و مطمح نظر قرار گیرند. استعارات دشوار که فهم آن‌ها به سادگی میسّر نیست از جمله‌ی چنین تصاویری محسوب می‌شوند.

بلاغت سنّتی و به تبع آن، بلاغت جدید هم برای زبان دو ساحت حقیقت و مجاز قائل‌اند. ساحت حقیقت که همان دلالت واقعی کلمات است و می‌توان آن زبان حقیقی یا تصویر زبانی یا تصویر واقعی نامید، تهیدست است و نمی‌تواند تمام مکنونات آدمی را بیان کند. از این رو، ساحت دیگری به نام ساحت مجاز یا تصویر مجازی که برساخته گروهی از انسان‌ها (مثل شاعران) است، پیدا می‌شود.

تصویرسازی از تکنیک‌های ویژه در شعر به شمار می‌رود و اساساً شعر با همین تصویر از غیر آن شناخته می‌شود. تصویر یا ایماژ (Emage) از اصطلاحات پرکاربرد نقد ادبی است که از دیرباز در بلاغت‌های شرق و غرب مطرح بوده است؛ ولی در دوره‌ی شکوفایی مباحث نقد جدید و زبان‌شناسی، به شکل جدّی‌تری بر سر زبان‌ها افتاده است. تصویر یا ایماژ در لغت به معانی عکس، شمایل و بدل (فتوحی، ۱۳۹۳: ۳۸) و در اصطلاح ادبی، مجموعه تصرّفات بیانی و مجازی از قبیل تشبیه، استعاره، کنایه، مجاز، تمثیل، نماد، اغراق، اسناد مجازی، تشخیص، حسّامیزی و تضاد یا پارادوکس است (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ۹) و بر این اساس، تصویرگری و تعبیرات نزدیک به آن مثل تصویرسازی و تصویر آفرینی، نمایش و بیان تجربه حسّی به وسیله‌ی زبان است تا آن تجربه حسّی در ذهن نقش بسته و دریافت گردد. از این رو آن را تصویر ذهنی یا درونی یا خیالی هم نامیده‌اند (فتوحی، ۱۳۹۳: ۴۳).

پیشینه پژوهش

شعر و آثار شعری احمد عزیزی کانون توجّه پژوهشگران بوده و آثار تحقیقی ارزشمندی که بیشتر آنها در قالب مقاله و پایان‌نامه دانشگاهی است به رشته‌تحریر در آمده است که از آنها می‌توان به مقاله مریم شعبان‌زاده (۱۳۹۰) با عنوان «نگاهی به شعر احمد عزیزی»، مقاله مریم سلحشور و نزهت طاهری‌فر (۱۳۹۳) با عنوان «آشنایی زدایی و هنجارگریزی در اشعار احمد عزیزی»، مقاله محمّدرضا

نجّاریان و سمیه شرونی (۱۳۹۶) با عنوان «درون‌مایه‌های شعر احمد عزیزی» و مقاله محمّدرضا یوسفی و رقیه ابراهیمی شهرآباد (۱۳۹۴) با عنوان «پژوهشی در ساختار هنجارگریزی شعر احمد عزیزی» اشاره کرد. با این حال، در زمینه بررسی و تحلیل مجموعه شعری کفش‌های مکاشفه که موضوع پژوهش پیش‌روست، تنها شش مقاله زیر یافت شد. شش مقاله زیر که از پایان‌نامه استخراج شده‌اند، عبارتند از:

۱- مقاله «کفش‌های مکاشفه و رویکرد نوستالوژیک» نوشته سولماز مظفّری (۱۳۹۴) که طبق نتیجه‌گیری نویسنده، شاعر در این مجموعه، رویکرد نوستالوژیک دارد و به نوستالوژی یادکرد گذشته توجّه خاصی دارد و حسرت و دلتنگی ناشی از رخدادهای روزگاردر کلام او بیشتر نمود دارد. افزون بر آن، مرگ اندیشی، اسطوره گرایی، باستان‌گرایی و غم غربت جمعی دیگر مؤلّفه‌های نوستالوژیک هستند که در شعر او بیشتر مورد توجه قرار گرفته‌اند.

۲- مقاله «کارکردهای هنری و بلاغی‌کنایه در کفش‌های مکاشفه احمد عزیزی، سبکی بدیع در مضمون آفرینی» نوشته منوچهر اکبری و صدیقه غلامزاده (۱۳۹۱). نویسندگان به این نتیجه رسیده‌اند که منظومه کفش‌های مکاشفه، مشحون از کنایات به ویژه کنایات آمیخته با تشبیه، استعاره، تدبیج، ایهام، تلمیح و حسّامیزی است و عزیزی در ابداع ترکیبات و مضامین کنای نو در میان شاعران انقلاب با بهره‌گیری از محیط اطراف و تعابیر عامیانه، جایگاه ممتازی‌به دست آورده است. لازم به ذکر است که نویسندگان برای انواع کنایه و کنایات آمیخته با تشبیه و استعاره و دیگر موارد به بیان شاهد مثال‌های اندک که از شمار انگشتان یک دست فراتر نمی‌رود بسنده کرده و تحلیل مناسبی هم ارائه نکرده‌اند.

۳- مقاله «اصول سوررئالیسم در منظومه‌ی کفش‌های مکاشفه» نوشته حمیرا زمردی و حمیده آزاد (۱۴۰۲). نویسندگان، به این نتیجه رسیده‌اند که انگاره‌های سور رئالیسم مانند توجّه به رؤیا، دیوانگی، توجّه به امور شگفت و خارق العاده و توجه به هزل و طنز در مجموعه کفش‌های مکاشفه مطابق اصول سور رئالیسم و دلخواه سور رئالیست‌ها دارای بسامد است.

۴- مقاله «تحلیل زیباشناختی ساختار سبک شعر احمد عزیزی بر اساس کفش‌های مکاشفه» نوشته حسین آقا حسینی و زینب زارع (۱۳۹۰). نویسندگان در این مقاله به این نتیجه رسیده‌اند که هدف از به کارگیری صناعات بدیعی و فنون بیانی(صور خیال)، واج‌آرایی و موسیقی‌درونی، کمک به ابلاغ هرچه بهتر پیام است و سبک شعری عزیزی، دارای تصاویر چند بعدی (تشبیه، استعاره و اسناد مجازی) و بازی‌های نازک خیالی است که منجر به دور خیالی می‌شود. زبان شعر او، ابتدایی و ساده بوده و گاهی با لغزش‌هایی همراه است. عاطفه شعریش، اجتماعی و تغزّلی نیست؛ بلکه عرفانی و گنگ است. از این نویسندگان، دو مقاله زیر هم منتشر گردیده است:

۵- مقاله «تحلیل زیباشناختی ساختار زبان شعر احمد عزیزی بر اساس کفش‌های مکاشفه» (۱۳۹۰)

۶- مقاله «تحلیل زیباشناختی ساختار آوایی شعر احمد عزیزی بر اساس کفش‌های مکاشفه» (۱۳۸۹)

در این پژوهش‌ها -که ذکرشان گذشت- موضوع مورد پژوهش یعنی تصویرسازی مجازی بر پایه‌ی تشبیه و استعاره، در قطعه شناسنامه‌ی رؤیا از قطعات شعری‌کتاب کفش‌های مکاشفه، بررسی نشده است و هیچ مقاله، پایان‌نامه و کتابی در این راستا وجود ندارد. از این رو، پژوهش حاضر، گامی است هرچند کوتاه، برای پر کردن این خلأ و نیل به این مقصود.

تحلیل زیباشناختی تصویرسازی مجازی در قطعه شناسنامهٔ رؤیا

تصویرسازی مجازی یا خیالی با صور خیال یعنی چهار فن بیانی تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه و نیز چند تا از صنایع بدیعی مثل اغراق، تدبیج، تلمیح، حسّامیزی و تشخیص صورت می‌گیرد که در پژوهش پیش رو، تشبیه و استعاره، مدّ نظر است.شایان ذکر است که شاعر زبر دستی مثل احمد عزیزی در بسیاری از ابیات که ذکرشان خواهد گذشت، عناصر و فنون زیادی مثل تصویر، تشبیه، استعاره، تناسب و غیره را در هم تنیده است؛ به طوری که جدا کردن آن‌ها از یکدیگر یا ناممکن یا دشوار است و خواننده را در حیرت و سرگردانی‌قرار می‌دهد.

تشبیه و مباحث آن

تشبیه در «التّلخیص»به صورت «التّشبیهُ الدَّلالَه علی مُشَارَکَه أمْرٍ لِأمْرٍ فی مَعْنیً » (خطیب قزوینی، ۱۹۰۴: ۲۳۸) تعریف شده است که علما بلاغت و منتقدان، بر کلمهٔ مشارکت اشکال کرده و گفته‌اند: استعمال مشارکت آنجاست که دو یا چند چیز که دارای یک حقیقت و یک ماهیّت‌اند در چیزی مانند مال، علم، جمال و غیر اینها سهیم باشند. از این روی، درست نخواهد بود که بگوییم من و اسب باهم در فلان صفت شریکیم؛ چراکه حققیت من، انسان و حقیقت او، حیوان است و اتّحاد شریک‌ها در حقیقت و ماهیّت، شرط اساسی مشارکت است. از همین روست که مسلمانان در مورد خداوند متعال به نفی شریک معتقدند. بنابر این درست آن است که از کلمات دیگری مثل مماثلت و مشابهت استفاده شود.بیهوده نیست که بعضی از علمای بلاغت آن را به صورت «تَشابُه شَیءٍ بِشَیءٍ آخَرَ فی أمْرٍ بِأداه مَخْصُوصَه» یا « عَقْدُ مُماثَلَه بَیْنَ أمْرَیْنِ أوْ أکْثَرَ قُصِدَ اشْتِراکُهُما فی صِفه أوْ أکْثَرَ بِأداه لِغَرَضٍ یَقْصُدُهُ المُتَکَلِّمُ» (عرفان، ۱۳۸۰: ۱۲/۲) تعریف کرده‌اند که مناسب‌تر به نظر می‌رسد. شمیسا در «بیان» آن را به صورت «مانند کردن چیزی است به چیزی، مشروط بر این که آن مانندگی مبتنی بر کذب باشد نه صدق، یعنی ادّعایی باشد نه حقیقی» تعریف کرده است. (شمیسا،۱۳۸۱: ۶۷). تشبیه از صناعات بیانی است که نقش مهمی در اغراق و توصیف صور خیال ایفا می‌کند؛ زیرا اساس شکل‌گیری استعاره، تمثیل و به نوعی، کنایه است و دو رکن اصلی (طرفین تشبیه یا همان مشبّه و مشبّه به) و دو رکن فرعی (وجه و ادات تشبیه) دارد که مشبّه و مشبّه به همواره باید ذکر شوند، اما وجه شبه و ادات میتوانند حذف شوند و هر گاه این دو در تشبیه حذف گردند، همانندگی بین طرفین بیشتر میشود و تشبیه با اغراق همراه خواهد شد و هنریتر جلوه خواهد کرد.(نبی لو، قاسمی،۱۴۰۲: ۴)به سخنی دیگر، دو چیز علی الظاهر شبیه هم نیستند و این ما هستیم که این مشابهت را ادّعا کرده و برقرار می‌کنیم. تشبیه، دو رکن اصلی (طرفین تشبیه یا همان مشبّه و مشبّه به) و دو رکن فرعی (وجه و ادات تشبیه) دارد و آشکار است که اعتبارات و در نتیجه، اقسام مختلفی بر آن قابل تصوّر باشد.

تشبیه به اعتبار حضور و غیبت اداتش یا مُرْسَل است یا مؤکّد. تشبیه با حضور ادات مرسل یا صریح و بدون حضور آن مؤکّد یا محذوف الأدات خواهد بود.

تشبیه به اعتبار وجه شبه، چهار حالت به شکل‌های ۱- تحقیقی، ۲- تخییلی، ۳- مفصّل مذکور و ۴- مجمل مقدّر، دارد. هرگاه، معنا یا صفت مشترک میان دو طرفین در هر دو طرف یا در یکی از آن دو، واقعیت خارجی داشته باشد. به دیگر سخن، شباهت مورد نظر حقیقتاً در دو طرف تشبیه وجود داشته باشد؛ مثل تشبیه لب به گل سرخ به لحاظ سرخی» تحقیقی خواهد بود (ر.ک به: شمیسا: ۱۰۰ و عرفان،۱۳۷۷: ۸۲/۳) و هرگاه معنا یا صفت مشترک میان طرفین در هر دو طرف یا در یکی از آن دو، واقعیّت نداشته باشد و بلکه با دخالت قوهٔ مُخَیّله به صورت تخییل، تأویل، ادّعا و پندار شاعرانه شکل پذیرد، تخییلی‌خواهد بود (همان: ۱۰۱ و ۸۲/۳). شایان ذکر است که به تشبیه بدون حضور ادات و وجه شبه، تشبیه بلیغ می‌گویند؛ زیرا که در نهایت اختصار و ایجاز است و بلاغت را ایجاز، تعریف کرده‌اند.

به اعتبار إدراک طرفین، چهار حالت به شکل‌های ۱- حسّی- حسّی (حسّی الطرفین)، ۲- عقلی - عقلی (عقلی‌الطرفین)، ۳- حسّی- عقلی (مختلف الطرفین) و ۴- عقلی- حسّی (مختلف الطرفین)، خواهد داشت (عرفان، ۱۳۷۷: ۶۱/۳). در دو گونهٔ عقلی الطرفین و مختلف الطرفین از گونهٔ حسّی- عقلی، اختلاف نظرهایی بین علمای بلاغت وجود دارد به طوری که بعضی از ایشان این دو گونه را قبول ندارند و معتقدند که این نوع تشبیه‌ها، از نظر تئوری قاعدتاً نباید وجود داشته باشند؛ زیرا از «مشبّه به» عقلی، وجه شبه روشن و صریحی أخذ نمی‌شود تا حال مشبّه را به کمک آن دریابیم. (شمیسا،۱۳۸۱: ۷۵). ابوهلال عسکری و فخر رازی، تشبیه محسوس به معقول را جایز نمی‌دانند.(حسینی،۱۳۹۲: ۲۸۳) سیوطی هم معتقد است که تشبیه حسّی- عقلی در قرآن کریم نیامده است؛ زیرا عقل از حسّ استفاده می‌کند و لذا محسوس، اصل است برای معقول و این گونه تشبیه مستلزم آن است که اصل را فرع و فرع را اصل قرار داد و این جایز نیست (قمری، ۱۳۸۶: ۲۱). امّا جمهور اهل بلاغت آن‌ها را جایز دانسته و در توجیه گفته‌اند که در تشبیه عقلی الطرفین و حسّی- عقلی، معقول را محسوس، فرض می‌کنیم. تشبیه به اعتبار إفراد و ترکیب طرفین به چهار حالت ۱- مفرد به مفرد (مفرد الطرفین)، ۲- مرکّب به مرکّب (مرکّب الطرفین)، ۳- مفرد به مرکّب (مختلف الطرفین) و ۴- مرکّب به مفرد، وجود دارد. از نظر جرجانی، هرگاه طرفین تشبیه، مرکّب و منتزع از امور متعدد باشد، لاجرم وجه شبه آن مرکّب خواهد بود. زاهدی، معتقد است که هرگاه وجه شبه، امری عقلی باشد، تشبیه تمثیل خواهد بود (رضایی جمکرانی، ۱۳۹۶: ۷۰).

تشبیه به اعتبار تعدّد طرفین به چهارحالت ۱- ملفوف یا قرینه، ۲- مفروق، ۳- تسویه و ۴- جمع وجود دارد. اگر، چند مشبّه - حداقلّ دو تا- جداگانه ذکر شود سپس «مشبّه به»های هرکدام به ترتیب و جداگانه درآید، ملفوف و اگر چند مشبّه و «مشبّه به» به صورت جدا جدا بیایند، به این صورت که هر مشبّه با «مشبّه به» خود همراه، گردد، مفروق و اگر چند مشبّه را به یک «مشبّه به» مانند کنند، تسویه و اگر یک مشبّه را به چند «مشبّه به» مانند کنند، جمع خواهد بود.

گاهی گوینده‌ای، سخن را به روش تشبیه نمی آورد و چنان وانمود می‌کند که قصد تشبیه ندارد، ولی در واقع، قصد تشبیه دارد. او در ساختار بیرونی کلام، هیچ نشانهٔ صوری دالّ بر تشبیه نمی‌آورد و ما با کمی تأمّل در لایه‌های کلام و معنی، دریابیم که ساختار کلام مبتنی بر تشبیه است. چنین تشبیهی را ضمنی یا مضمر یا مستتر می‌گویند که به نظر می‌رسد که این نوع تشبیه از گونه‌های دیگر آن بسی هنرمندانه‌تر است. (رضایی جمکرانی، ۱۳۹۶: ۱۶۳)

استعاره و مباحث آن

در تعریف استعاره سنّتی، میان علمای علم بلاغت، اختلافات نظر وجود دارد. (عتیق، ۱۹۸۵: ۱۷۳/۲) جرجانی می‌گوید: آگاه باش که استعاره فی الجمله این است که واژه‌ای در هنگام وضع، لغت اصلی شناخته‌شده‌ای داشته باشد و شواهدی دلالت کند که به هنگام وضع بدان معنی اطلاق می‌شده سپس شاعر یا غیر شاعر، این واژه را در غیر آن معنی اصلی به کار گیرد و این معنی را به آن لفظ منتقل سازد که نخست لازم نبوده و به مثابه عاریت است».(جرجانی، ۱۳۷۰: ۱۷). ملاحظه می‌کنیم که در نگاه جرجانی، استعاره گونه‌ای انتقال معنی یا عاریت معنی است.

بعضی از اهل بلاغت، استعاره را نوعی مجاز و بعضی دیگر آن را نوعی تشبیه محذوف الرّکن دانسته‌اند. از تعبیرات ارسطو چنین برداشت می‌شود که تشبیه همان استعاره است. بعضی از علما دوره‌ی اسلامی هم بر آن عقیده بودند که تشبیه بر دو گونه است: تشبیه تامّ و تشبیه محذوف. تشبیه تامّ آن است که مشبّه و مشبّه به در آن ذکر گردد و تشبیه

محذوف، تشبیهی است که فقط مشبّه به در آن یاد شود و آن را استعاره خوانند و این نام را بدان جهت بر آن نهاده‌اند که تفاوتی باشد میان آن با تشبیه تامّ؛ وگرنه بر هر دو می‌توان نام تشبیه نهاد (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ۱۰۸).

تفتازانی، استعاره را گونه‌ای مجاز دانسته است؛ مجازی که مناسبت بین معنی مجازی و حقیقی، مشابهت است (عرفان، ۱۳۷۷: ۳/ ۲۶۹). سکّاکی آن را نوعی تشبیه معرّفی کرده است (سکاکی، ۲۰۰۰: ۴۷۷) شمیسا این مطالب را با بیانی ساده‌تر آورده و بیان داشته است که مهم‌ترین نوع مجاز، مجاز به علاقه مشابهت است که به آن استعاره می‌گویند. (شمیسا،۱۳۸۱: ۱۵۳) شمیسا در ادامه بیان می‌دارد که می‌توان استعاره را از تشبیه نیز بیرون آورد. پس استعاره هم گشتاری از جمله تشبیهی است و به اصطلاح ژرف ساخت هر استعاره‌ای یک جمله‌ی تشبیهی است. (همان: ۱۵۴). چنان که ملاحظه گردید بعضی به مجاز بودن و بعضی به تشبیه بودن استعاره اصرار دارند و آن را نوعی تشبیه فشرده می‌دانند.

استعاره هم به مانند تشبیه به اعتبارات مختلف دارای اقسامی است. استعاره به اعتبار ذکر طرفین (مستعار له و مستعار منه)، یا مصرّحه است یا مکنیّه.هرگاه به «مستعار منه» آشکارا تصریح شود، استعاره را مصرّحه یا تصریحیّه و هرگاه به «مستعار منه» نه به صورت آشکارا، بلکه به صورت کنایی اشاره شود، استعاره را مکنیّه یا بالکنایه گویند. به این شکل که مستعار منه در ظاهر، حذف شده و به یکی از وابسته‌های آن اشاره شده است و آن وابسته ما را به مستعار منه محذوف رهنمون می‌گردد. تشخیص این گونه از استعاره دشوار است. چراکه به تخصّص در لغت نیاز است و شنونده باید معنی اصلی لغت را بداند.

استعاره به اعتبار ذکر لوازم طرفین استعاره، عقلاً بیرون از چهار صورت ۱- مطلقه، ۲- مجرّده، ۳- مرشّحه و ۴- جامعه نیست. هرگاه بدون لوازم و متعلّقات طرفین باشد، مطلقه، هرگاه دارای لوازم مستعار له باشد، مجرّده، هرگاه دارای لوازم مستعار منه باشد، مرشّحه و هرگاه دارای‌لوازم هر دو طرف باشد، جامعه خواهد بود. (هاشمی خراسانی، ۱۳۹۱: ۸/ ۱۳۵) و بعضی از علما آن را شش قسم به شکل ۱- مجرّده. ۲- مرشّحه. ۳- مطلقه. ۴- مجرّده و مرشّحه. ۵- مجرّده و مطلقه. ۶- مرشّحه و مطلقه. دانسته و بیان کرده‌اند که قسم‌های پنجم و ششم غلط است؛ زیرا اطلاق با تجرید و ترشیح نمی‌سازد و چهار قسم دیگر صحیح است و ابلغ این اقسام، مرشّحه است چون مشتمل بر مبالغه است (همان: ۱۳۶/۸).

استعاره به اعتبار جامع یا وجه‌اش که هرگاه منتزع از امور متعدّد باشد، تمثیلیّه خواهد بود. البته بعضی از قدما بر این باور بودند که چنین استعاره‌ای در امثال تحقّق می‌یابد و قابل بحث است؛ ولی‌امروزه بسیاری از اهل بلاغت و منتقدان بلاغی معتقدند که هرگاه جامع، منتزع از امور متعدّد باشد، تمثیلیه خواهد بود و ضرورتی ندارد که ضرب المثل باشد؛ بلکه همین که جامع، متعدد باشد کفایت می‌کند. (شمیسا، ۱۳۸۱: ۲۳۳)

تصویرسازی‌های مجازی بر پایه‌ی تشبیه و استعاره در کفش‌های مکاشفه

شایان ذکر است از آنجا که صور خیال از گونه‌های تشبیه و استعاره در شعر احمد عزیزی، چنان به هم تنیده‌اند که لازمه جدا کردن آنها از هم، دوباره و گاه چندباره نویسی ابیات است که برای جلوگیری از این امر، نویسنده بر آن شد که تمام ابیات شناسنامه رؤیا (نخسستین قطعه شعری کفش‌های مکاشفه) را به همان ترتیبی که در کتاب آمده، یکان یکان از لحاظ صور خیال (تشبیه و استعاره) مورد تجزیه و تحلیل قرار بدهد. این قطعه شعری نسبتاً بلند، صفحات ۲۵ تا ۳۹ (۱۴ صفحه) و ۱۳۱ بیت را به خود اختصاص داده است. پیشتر بد نیست به این نکته اشاره گردد که خود عزیزی در زمان حیاتش آگاه بوده است که بعضی

از هم‌قطارانش، تشبیهات او را برنمی‌تابند و اشکال می‌کنند. از این رو، تشبیهات خود را به لقمه شبهه‌ناک تشبیه کرده و گفته است:

نیست کس بر سفره‌ی تنزیه من
شبهه دارد لقمه‌ی تشبیه من (همان: ۳۸)

راست آن است که تشبیهات و استعارات عزیزی در بسیاری‌از موارد نوپدید و ابداعی است و از تصاویر گاه ساده و گاه مرکّب و تو در تو، سامان یافته است.

امشب ای زیباترین رؤیای من
گل کن از سرشاخه‌ی لالای من
(عزیزی، ۱۳۹۰: ۲۵)

شاعر، فرهنگ عامیانه (لالایی)، عاطفه شخصی (رؤیای زیبا) و طبیعت (گل و شاخه‌ی‌درخت) را چنان ماهرانه به هم دوخته است که تفکیک آنها به سادگی میسّر نخواهد بود. رؤیای زیبای خود مورد خطاب قرار داده و از او خواسته که از سر شاخهٔ لالای او گل کند. لالا به سرشاخه (تشبیه ضمنی مجمل مؤکّد معقول به محسوس) و رؤیای زیبا به گل (تشبیه بلیغ) تشبیه (مفروق) شده است.

در سراب خواب من سبزینه نیست
خسته شد تصویرم و آیینه نیست
(همان: ۲۵)

شاعر، در هر دو پاره خواسته است که عدم ثبات و آرامش خود را به تصویر بکشد. در پاره نخست عادت جسمی (خواب) و یک پدیده طبیعی (سراب) و در پاره دوم، تصویر خود و یک شیء از محیط پیرامون (آیینه) را ابزارهای دو تصویر مختلف ولی دارای‌پیام مشترک قرار داده است. او، خواب را به سراب تشبیه کرده (بلیغ) تا نبودن آن را نشان بدهد اگر هم خوابی باشد، سبزفام نیست. یعنی‌آرامش و سکونی در آ» نیست، بلکه‌آشفته و پریشان است. تشبیه و رنگ‌آمیزی را به کار گرفته تا تصویری از خواب به درد نخوری که نمی‌شود نامش را خواب گذاشت، به دست داده است. در پاره دوم برای‌نشان دادن شدّت خستگی از انتظار سکون و آرامش را نه به خود، بلکه به تصویر و عکس خودش نسبت داده است. تصویر در آیینه آرام و قرار می‌گیرد، ولی آیینه در میان نیست؛ بنابر این، تصویرش هم همچنان سرگردان و بی‌قرار است. بدیهی است که در تصویر، باید تشخیص و استعاره‌ای ترتیب داد تا خستگی برای تصویر (عکس) قابل دریافت باشد و ذهن انسان- حتّی ذهن‌های ساده هم- این رابطه را برقرار می‌کنند. نتیجه آن که تصویر به موجودی خسته شونده مثل انسان مانند شده سپس انسان، حذف و از لوازم آن خسته شدن اثبات گردیده تا استعاره مکنیّه تحقّق یابد.

بس که تنها سوخت در تب شعر من
سکته خواهد کرد امشب شعر من
(همان: ۲۵)

شاعر،یکی از عادات جسم موجودات زنده یعنی پیدا کردن نشانه‌های بیمار شدن مثل سوختن در تب یا تب کردن و سکته کردن را به شعر خودش نسبت داده است. برای این که چنین تصویری برای ذهن، قابل دریافت و درک باشد، لاجرم باید شعر (مستعار له) را به موجود زنده‌ای (مستعار منه) مثل انسان تشبیه نماید که تب می‌کند و ممکن است از شدّت تب، سکته کند. آشکار است که مستعار منه حذف شده و دو تا از وابسته‌های آن یعنی تب کردن و سوختن در آن و نیز سکته کردن، اثبات گردیده است، تا استعاره مکنیّه مرشّحه تحقّق یابد.

آخر ای شب من شبیه بیشه‌ام
رحم کن نیلوفری بی‌ریشه‌ام
(همان: ۲۵)

شاعر، تصویری از طبیعت زیبا از همان که در شمال ایران می‌توان به چشم دید خلق کرده است. تصویر بیشه‌ای پر از آب یا بهتر است بگوییم تالابی که بر روی آن نیلوفرهای وحشی روییده است. آن گاه، خود را نخست به بیشه (مرسل مجمل) و سپس به نیلوفرهای بدون ریشه (بلیغ) مانند کرده

است. در اینجا، شاعر تصویر را برای تشبیه‌سازی به خدمت گرفته است و نه تشبیه را برای‌تصویرسازی. بیت

نی لبک‌ها مُرد در مرداب من
سر نزد نیلوفری از خواب من

(همان: ۲۷)

هم مضمون و تحلیلی نزدیک به آنچه گذشت دارد.

گوشوار حسرتم گوشم بده
آه سرگردانم آغوشم بده(همان: ۲۵)

شاعر، عاطفه انسانی (حسرت) و شیء محیط پیرامون (گوشوار) را به هم تنیده و تصویری از گوشوار که در گوش، آرام و قرار می‌گیرد، ارائه داده است. پرواضح است که گوشوار حسرت، اضافه تشبیهی و از گونه تشبیه بلیغ است. در «گوشوار حسرتم»، من (شاعر) مشبّه و «گوشوار حسرت» مشبّه است. در این‌جا هم تشبیه وجود دارد و به نظر می‌رسد که تشبیه راستین همین است؛ زیرا که غرض این این تشبیه، بیان حالت مشبّه است که در بی قراری به سر می‌برد. اگر گوشوار باشد، دنبال گوش و اگر آه باشد، دنبال سینه‌ای می‌گردد؛ برای رسیدن به قرار.

شاپرک بودم مرا پرواز داد
هر پرم را یک نسیم ناز داد

(همان: ۲۶)

شاعر، تصویری از یک شاه‌پرک به دست داده است که نسیم آن را با خود می‌برد و پروازش می‌دهد. بعد خودش را به چنین شاه‌پرکی تشبیه (ضمنی) کرده است. برای این که تشبیه حالت واقعی پیدا کند و از ادّعایی رهایی یابد، در پاره‌ی دوم، پر و نسیم (ترشیح) را اثبات کرده است. چنان که ملاحظه می‌کند در این بیت، می‌توان تصویر و تشبیه را به دو صورت یعنی به صورت‌های جداگانه در نظر گرفت و در واقع، تصویر در خدمت تشبیه قرار گرفته است و نه بر عکس آن.

داستان‌ها دوستان بوده‌اند قصّه ورد زبانم بوده‌اند

(همان: ۲۶)

این بیت، دو تصور دارد. یکی، تصویر دوستانی که دور هم نشسته‌اند یا باهم نشست و برخاست دارند و به یاری‌هم می‌شتابند و دیگری، انسانی که ذکر یا دعایی را پشت سر هم تکرار می‌کند. داستان و قصّه از نظر مصداق یکی هستند، ولی شاعر از آن نظر که قصّه در زبان عربی به داستان‌های کوتاه دلالت می‌کند. در هر حال، داستان و قصّه را دو چیز انگاشته و اعلام می‌کنیم که شاعر، داستان‌ها را به دوستان (ضمنی بلیغ) و قصّه‌ها را به ورد زبان (ضمنی بلیغ) تشبیه کرده است.

مثل همسالان شبنم زاد خود
پر کشیدم من هم از میلاد خود

(همان: ۲۶)

در پاره نخست، در «شبنم زاد» هم تشبیه و هم کنایه می‌توان تصوّر کرد، از این رو، بهتر خواهد بود که آن را تشبیه بالکنایه بنامیم. به طوری که می‌تواند کنایه از پاک زاد یا اندک زاد بوده و زاد به شبنم تشبیه (بلیغ) شود؛ یعنی زادی که در پاکی یا در اندکی مثل شبنم است. حتّی می‌توان شبنم را استعاره از اشک دانست. ملاحظه می‌کنید که شاعر چگونه از ترکیب نوپدیدی تصویری تو در تو ساخته است. در پاره دوم نیز استعاره را با کنایه در آمیخته است. تصویر پرنده‌ای در ذهن انسان مجسّم می‌شود که تنها اندکی پس از تولّد پرهایش را کشیده و تکان می‌دهد؛ گویی که می‌خواهد آن‌ها را برای پرواز آماده کند. از این رو، شاعر، مستعار له و پرنده، مستعار منه است که حذف شده و پر کشیدن او، اثبات گردیده است تا استعاره مکنیّه یا بالکنایه تحقّق یابد.

ناگهان در نـــور عزلت وا شدم
سایـــه‌ام ترسید و من تنها شدم

(همان: ۲۶)

شاعر، در پاره نخست، تصویر گلی را ساخته که با تابش نور، شکفته می‌گردد. او عزلت را به نوری تشبیه (بلیغ) کرده که موجب واشدن و شکفتگی او می‌شود. اینجا هم شاعر با

استفاده از تصویر، صورت خیالی آفریده است. در پاره دوم، خواسته که به شکل مبالغه گونه‌ای شدّت تنهایی خود را به تصویر بکشد. انسانی که سایه خود را هم همراه ندارد تنهاترین فرد است. اثبات ترس برای سایه از قبیل استعاره مکنیّه است؛ زیرا که ترسیدن از ویژگی‌های موجود زنده است.

چـــشم وا کردم زمانم رفته بود
قایق رنـــگین کمانم رفته بود
(همان: ۲۶)

به نظر می‌رسد که اثبات رفتن برای زمان، اسناد مجازی باشد؛ زیرا که برای زمان از تعبیر سپری‌شدن استفاده می‌شود؛ که اگر چنین باشد، در «زمانم رفته بود»، استعاره‌ی مکنیّه قابل تصوّر است.در پاره دوم، رنگین کمان به قایق، تشبیه (بلیغ) شده است.

اینک ای شب من گیاهی خسته‌ام
در تـــب آیینه آهی خسته‌ام
(همان: ۲۶)

خسته گاهی به معنی بیمار و دردمند و خستگی به معنی بیماری است (عمید، ۱۳۷۵: ۱۰۱۷/۲) و کلمات خسته، تب و آه تناسب دارند. شاعر، خود را به گیاهی که در اثر آفت پژمرده و بیمار شده، تشبیه (بلیغ) کرده است. در پاره دوم، خود را به آه تشبیه (بلیغ) کرده و نیز تب کردن آیینه از قبیل استعاره بالکنایه است. شاعر، تصویر آیینه‌ی‌بخار گرفته را دستمایه‌ای برای تشبیه ساخته است. به بیان دیگر، تصویر را در خدمت تشبیه قرار داده است.

معبدی وا کرده‌ای روی سجود
با عدم سر می‌کنم کنج وجود
(همان: ۲۶)

چنان که در نمونه بیت‌های قبلی روشن گردید، تصویر شعری مرکب از دو جزء بود.یک جزء که یک تصویر محسوس و قابل دریافت با حواس بود و اغلب حکم رسانه یا ابزار را داشت و جزء دوم مقصود اصلی تصویر یا ابداع شاعرانه و در آمیختن آن تصویر با صورت خیالی بود. در این ترکیب‌ها، گاهی تصویر در خدمت خیال قرار می‌گیرد و گاه برعکس. گاه می‌شود آنها را از هم تفکیک کرد و گاه چنان در هم تنیده شده‌اند که تفکیک آن‌ها به سادگی میسّر نیست. سخن در این است گه کاهی‌در شعر معاصر و در شعر شاعرانی چون سهراب سپهری و احمد عزیزی به تصاویری بر می‌خوریم که از قاعده‌ی پیش پیروی نمی‌کنندبه بیان دیگر اجزای آن‌ها در حکم ابزار و هدف نیستند و چیزی‌در خدمت چیزی‌نیست، بلکه خودشان اتفاق یا تصویر خیالی هستند که نسبتی‌با واقعیّت ندارند. پاره نخست بیت مذکور از این قبیل است. شاعر، روی سجود، معبدی ساخته است.اگر بخواهیم که آن را با مبانی بلاغت سنّتی بیان یا توجیه کنیم باید بگوییم که سجود به چیزی مثل کوه، تشبیه شده که روی‌آن معبد بنا می‌شود. پاره‌ی دوم بیت زیر

ای شب ای آیینه‌ی ایوان من
ای چراغِ صحنِ تابستان من
(همان: ۲۸)

نیز چنین وضعیّتی دارد.

آخر ای شب سایه‌ی من سار نیست
سینه سرخم لانه‌ام نیزار نیست
(همان: ۲۷)

شاعر، با استفاده از ترکیب «سایه‌سار» سار بودن را از خود نفی و سینه‌سرخ بودن را اثبات کرده است(بلیغ).نویسنده این سطور معتقد است که موضوع «نفی تشبیه» مغفول مانده و باید مورد توجّه محقّقان گیرد؛ زیرا که کانون توجّه شاعران است. شاید بتوان چنین تشبیهی‌ر ا «تشبیه نفی و اثبات»[۱] نامید. والله علیم بالصواب.

دفن کن در خاک خود درد مرا
سایـــه‌ای ده ابر ولگرد مرا

[۱]. برساخته نویسنده‌ی این سطور است.

(همان: ۲۷)

تصویری که از پاره نخست به ذهن خطور می‌کند دفن کردن مرده در زیر خاک است. شاعر این تصویر واقعی را وام گرفته یعنی به عنوان ابزار و رسانه از آن استفاده کرده تا هدف خود یعنی دفن کردن دردهایش را به تصویر بکشد. در این تصویرپردازی، استعاره بالکنایه به وجود می‌آید؛ زیرا که درد باید به سان مرده پنداشته شود تا قابلیّت دفن شدن در زیر خاک را داشته باشد. در پاره دوم هم سایه استعاره برای پناه دادن است و استعاره، مصرّحه محض است؛ ولی ابر ولگرد ملهم و برساخته از یک تصویر واقعی است. انسانی را در نظر مجسّم کنید که ول در کوچه و خیابان می‌گردد و هیچ پناهی ندارد. ولگرد، با استفاده از این تصویر واقعی، وصف تشبیهی ابر شده است.

سال‌ها اندیشه‌ام خیزش نکرد
کوهسارِ روح من ریزش نکرد

(همان: ۲۷)

خیزش به معنی خیزبرداشتن و انتقال و حرکت، استعاره (مصرّحه) برای هرگونه تغییر و گسست است. شاعر در پاره دوم، ریزش‌هایی را که در کوهساران به وجود می‌آید، مدّ نظر قرار داده و با استفاده از آن، روح خود را به کوهسار، تشبیه (بلیغ) کرده است.

ای شب آوار نـگاه من توئی
دوره گـرد شهر آه من توئی

(همان: ۲۷)

شاعر برای نشان دادن انبوهی و کثرت از دو کلمه‌ی آوار و شهر وام گرفته است که هر کدام به تنهایی یک تصویری ابتدایی و ساده از انبوهی و کثرت، به ذهن خواننده منتقل می‌کنند. تصویر و سپس تشبیه (بلیغ) را در هم تنیده و آوار نگاه و شهر آه را ساخته است.

هق هق من تندر خشم تو بود
در نخستین اشک من چشم تو بود

(همان: ۲۸)

شاعر، هق هق خود را به تندر خشم شب و نیز خشم را به تندر، تشبیه (بلیغ) کرده است. چنان که ملاحظه می‌شود تشبیهات، غیر تمثیلی و ساده هستند.

باز کن از دانه‌ی روحم سبوس
منتـــشر کن در نگاهم آبنوس

(همان: ۲۸)

در اینجا تصویر ابتدایی و ساده‌ای وجود دارد. هرکسی می‌تواند به آسانی دانه سبوسدار گندم را در ذهن خود مجسّم کند. شاعر با استفاده از این تصویر ساده، روح را به دانه‌ای دارای سبوس تشبیه (بلیغ) کرده و از شب می‌خواهد که سبوس این دانه را باز کند.

یاس باران کن تنِ خواب مرا
شبنم افشان سطح مهتاب مرا

(همان: ۲۸)

گل یاس در کثرت و انبوهی به باران تشبیه (بلیغ) شده است. خواب، حالتی است که عارض می‌شود و اساساًتن یا چسم ندارد و اسناد تن به آن مجازی بوده و از قبیل استعاره مکنیّه است. پاره دوم نیز وضعیّتی‌مثا پاره نخست دارد. به این معنی که شاعر خود را چون مهتاب پنداشته و از شب خواسته است که روی او را شبنم افشان کند. تصاویر ساده و ابتدایی مثل تصویر باران که بر تن آدمی می‌بارد یا شبنم که بر سطح چیزی مثل گل یا صورت انسان می‌افتد، به خدمت گرفته شده‌اند.

کیف می‌ریـــزد ز کترهایشان
سادگی می‌بـــارد از سیمایشان

(همان: ۲۸)

عزیزی به شیوه شاعران رئالیست به توصیف تقابل شهر و روستا و ترجیح دادن روستا بر شهر می‌پردازد و ابیاتی را برای این تقابل و ترجیح اختصاص می‌دهد. دو تصویر ساده و ابتدایی به سادگی و آسانی‌در ذهن هرکسی مجسّم می‌شود. یکی تصویر چوپانی که کتری خود را روی دو یا سه پایه‌ی سنگی‌گذاشته و هیزم افروخته تا چای درست کند و بخورد

و دیگری، ابری که بالا سر قرار گرفته و در حال ریختن بارانش است. شاعر، با استفاده از این دو تصویر واقعی ساده، در پاره نخست، به جای‌آب یا چای – که باید از کتری بریزد– کیف و دلخوشی و در پاره دوم، به جای ابر، سیمای روستائیان و به جای باران سادگی و صفا و صمیمیت، گنجانیده است تا سه استعاره مصرّحه‌اش محقّق شود.

در دکان حرف‌هاشان چانه نیست
قطره‌ای در خانه‌شان بیعانه نیست

(همان: ۲۸)

شاعر از تصویر ابتدایی و ساده مغازه‌داری که در مغازه‌اش، کالاها را بدون چانه زدن مشتری و گرفتن بیعانه از او می‌فروشد، استفاده گرده و کلمات دکان، حرف زدن، چانه زدن و بیعانه گرفتن از چنین تصویری وام گرفته و صورت خیال ترتیب داده است. حرف‌های مردم روستائی به دکانی که در آن چانه زدن و بیعانه گرفتن ممنوع است، تشبیه (بیلغ) کرده است. شاعر پس از آن که روستا را بر شهر برتری داد، در بیت

در ده فـطرت هوا آبی ترست
برکه‌ی آیـینه مهتابی‌ترست

(همان: ۳۰)

از ترکیب اضافی «ده فطرت» استفاده کرده است که بر اساس آن، با یک تیر، دو نشان را زده است. هم فطرت پاک انسانی را به روستا، تشبیه (بلیغ) کرده و هم این که تصویر پاک، به پاکی فطرت از روستا به دست داده است.

نـور می‌چـینند آنجا از درخت
ابـر می‌بندند روی بـند رخت

(همان: ۳۰)

تصویر دیگری از روستا در ذهن نقش می‌بندد. مردم روستا محصول درختان باغات خود را برداشت می‌کنند و زنان روی بند رخت که اغلب آن را روی دیوارها آویخته‌اند یا به دو درخت بسته‌اند، جامه‌های شسته را آویزان می‌کنند تا خشک شود. شاعر از این دو تصویر ساده، کلمات چیدن میوه، درخت، بستن جامه یا آویختن جامه به بند رخت استفاده کرده و نور را به جای میوه و محصول رسیده و ابر را به جای جامه‌های تمییز شده و سفید، نشانده است تا دو استعاره مصرّحه به وجود آید.

خانه‌هاشان از گِل لالائی است
باغـشان در دره‌ی دانـائی است

(همان: ۳۰)

دو تصویر ساده در ذهن کسانی که چشم‌شان به منظره روستا افتاده است نقش می‌بندد. یکی خانه‌های روستا که در گذشته – و نه امروز– از کاه و گل ساخته می‌شد و دیگری، محل روستا که اغلب در دره‌ها و کنار آب رودها و چشمه‌ها بوده است.شاعر با به خدمت گرفتن این دو تصویر ساده، لالائی را به گل و دانائی را درّه اضافه کرده تا دو تشبیه (بلیغ) هم شکل گیرد. در اینجا، تصویرگری در خدمت تشبیه است و نه برعکس.

لفظ سرکش شیهه‌ی روح من است
آه آوا جـــان مجروح من است

(همان: ۳۱)

اسب به شیهه و سرکشی شناخته می‌شود. شاعر با به خدمت گرفتن تصویر ابتدایی و ساده یک اسب، شییه را به روح و سرکش بودن را به لفظ به عاریت داده است. لفظ سرکش، مانند شیهه روح چون اسب اوست. با تأمّل در این پاره، می‌توان دریافت که شاعر، روح را به اسب تشبیه کرده سپس اسب را حدف نموده و شیهه را اثبات کرده است که این از قبیل استعاره مکنیّه است. در مرحله بعد، لفظ سرکش را به شیهه تشبیه (بلیغ) کرده است. استفاده از سرکش برای لفظ، خواننده را به توهّم می‌اندازد که این سرکش صفت اسب روح است؛ ولی این سرکش، صفت لفظ است و نه روح. هرچند که اسناد سرکش بودن برای لفظ هم اسناد مجازی و تخیّلی است.

پرده‌ی آوازشان گلدوزی است
لحن نرگس‌هایشان نوروزی است

(همان: ۳۱)

پرده‌های گلدوزی شده که روی پنجره‌های بزرگ اتاق‌های پذیرائی و تالارها، نصب شده، آشنای ذهن است. پرده در کنار آواز به معنی آهنگ‌های موسیقی است که شاعر با آوردن کلمه گلدوزی، اولاًخواننده را در حیرت گذاشته و او را به تفکّر و تأمّل بیشتر واداشته تا او پرده را به معنی‌آهنگ‌های موسیقی نداند و بلکه همین پرده و حجاب بداند که در این صورت، تشبیه وجود دارد؛ زیرا آواز به پرده گلدوزی شده، تشبیه (بلیغ) شده است.

پل به روی خواهش من می‌زنند

سنگ بر آرامش من می‌زنند(همان: ۳۲)

تصویر پل زدن روی رودخانه برای گذشتن از آن و سنگ به چیزی مثل شیشه و امثال زدن دو تصویری هستند که از دو پاره بیت در ذهن خواننده نقش می‌بندد. شاعر، به جای آب رودخانه، خواهش (استعاره مصرّحه) را قرار داده است تا دیگران از آن عبور کنند و نادیده‌اش بگیرند؛ آرامش (استعاره مصرّحه) هم به جای اشیاء شکستنی مثل شیشه قرار گرفته است. گفتنی است که شاعر، در هر دو پاره، تصویر، کنایه و استعاره را در هم تنیده است.

هر شهابی بر شبم تیغی کشید

هر شبح در خواب من جیغی‌کشید

(همان: ۳۳)

دو تصویر وجود دارد که آشنای ذهن‌هاست و با وجود کلمات شهاب، شب و تیغ تیز کشیدن، شبح، خواب و جیغ زدن در ذهن شنونده نقش می‌بندد. یکی تصویر آسمان شب که شهاب سنگی به سان تیر روشن از آن رد می‌شود و می‌توان آن را به تیر یا تیغ آخته تشبیه کرد و دیگری، جیغ زدن از شبحی که در خواب روی نشان می‌دهد و باعث می‌شود که فرد خوابیده از خواب بپرد و جیغ بزند. شاعر با استفاده از این دو تصویر خواسته بگوید که هر انسان بزرگواری آرامشم را برهم زد و هر انسان ناجوری خواب مرا آشفته ساخت. بنابر این، شهاب را می‌توان استعاره مصرّحه برای انسان‌های نسبتاً خوب و روشن، شب استعاره برای سکون و آرامش و شبح در مقابل شهاب، استعاره برای انسان‌های شرور و خواب استعاره برای آرامش و سکون خواهد بود. ناگفته پیداست که شاعر، تصویر ساده، استعاره و کنایه را برای عرضه مقصودش به خدمت گرفته است.

سوخت روح قریه‌ها در خشم من

گرگ شد هر گله‌ای در چشم من

(همان: ۳۴)

دو تصویر جداگانه‌ای‌در دو پاره این بیت وجود دارد. تصویر نخست، سوختن چیزی در میان شعله‌های آتش است. شاعر، خشم خود را به شعله‌های آتش تشبیه کرده است که جان روستاها (مجاز مفرد مرسل) را می سوزد.تصویر دوم، تصویر گله‌ای است که گرگ‌ها آن را می‌پایند. شاعر، ضمن این که گرگ را استعاره برای انسان‌های ستمگر و گله را استعاره برای‌انسان‌های ستمدیده قرار داده از این صورت عدول کرده و گله را به گرگ، تشبیه کرده است. تا بیان حال مشبّه کند. انسان‌های ضعیف امروزه خود ستمگرانی شده‌اند.

سایه دارد در نگاه من سراب

می‌وزد بر زخم‌هایم آفتاب

(همان: ۳۴)

یکی‌از ابیاتی هم شاعر در آن‌ها از تصویر کمک نگرفته و بلکه تصویر سیّالی و تخیّلی یا مجازی ساخته همین بیت است. معلوم است که سراب سایه ندارد و نور یا گرمی آفتاب هم نمی‌وزد؛ چون باد نیست و آنچه می‌وزد باد است؛ ولی شاعر، قدرت تخیّل خود را به کار بسته و تصویری چنین خیالی ترتیب داده است.

برف‌ها پارو زدم بر بام حال

آدمک‌ها ساختم از قیل و قال

(همان: ۳۷)

در گذشته‌های نه چندان دور، هرگاه برف سنگینی می‌بارید، مردم مجبور بودند که برف‌های حیاط منزل و پشت‌بام را پارو کنند یا پا بزنند تا در حیاط منزل برای رفت و آمد خود

راه باز کنند و نیز سنگینی برف را از دوش بام بردارند. کودکان از فرصت بارش برف سنگین استفاده می‌کردند و در کوچه یا حیاط خانه، اقدام به ساختن آدم برفی می‌کردند. هرچند که امروزه یا برف سنگین نمی‌بارد تا نیاز به پارو کردن داشته باشد و یا پشت بام‌های ایزوگام شده، نیارمند پارو کردن برف نیستند. در هر حال، این تصویری است که از کلمات برف، پارو کردن برف، پشت بام و آدمک ساختن از برف، به ذهن‌ها نقش خطور می‌کند.

شاعر با استفاده از این تصویر، پشت بام حال خود را از برف‌های سنگین تهی‌ساخته است. قیل و قال دیگران هم چون آدمک یا آدم برفی قامت افراشته است. شاعر در صدد بیان این مطلب است که حال خود را خوش کرده و قیل و قال مردم را هم به بازی‌گرفته است. می‌توان برف‌ها را استعاره برای اندوه و تو هم بودن و بام حال را تشبیه بلیغ و آدمک ساختن از قیل و قال را تشبیه ضمنی بلیغ دانست. در پاره دوم بیت

صد بـهار آلاله زد کوه مـرا
پـا نـزد کس برف اندوه مرا

(همان: ۳۶)

با چنین تصویری رو به رو هستیم و شاعر به صراحت، اندوه را به برف تشبیه کرده است.

شبهه‌ها برداشتم من از شکوک
تا گرفـتم سکّه از دستِ سلوک

(همان: ۳۸)

این تصویر که فردی کار بزرگی انجام بدهد یا در مسابقه‌ای برنده شود و آن گاه از دست بزرگی، جایزه یا سکّه‌ای دریافت کند و مورد تقدیر و تمجید قرار گیرد، آشنای‌ذهن خواننده است. شاعر، با استفاده از این تصویر مألوف و ساده ، به خاطر از بین بردن شبهه های زیادی از شک و تردیدهای به وجود آمده در دل خودش، از دست بزرگی به نام سیر و سلوک روحانی، جایزه و سکّه دریافت کرده و مورد تقدیر قرار گرفته است. بنابر این، سلوک (سیر و سلوک) استعاره مکنیّه برای انسان بزرگ و استاد قدردان است و کلمه‌ی دست، از لوازم و متعلّقات چنین دلالتی می‌باشد.

نتیجه‌گیری و پیشنهادها

سبک عزیزی، سبکی جدید و منحصر به خود اوست؛ هرچند که رگه‌هایی از چنین سبک، در دیگرانی مثل نیما و سپهری هم دیده می‌شود. تصویرسازی را باید مهم‌ترین مؤلّفه سبکی او دانست. او در خلق و استفاده از تصاویر ساده و چند بعدی و آمیختن آنها با صور خیال به ویژه تشبیه و استعاره، بسیار موفّق و منحصر به فرد عمل کرده است.

استعاره مکنیه و شخصیت‌بخشی، به عزیزی کمک کرده است تا اجزای تصاویر شعرش کاملاً تجریدی و ذهنی شود. در این راستا، او با بهره‌مندی از استعارات خاصّ – به ویژه از نوع مکنیّه– امکان تصویری شدن شعر خود را فراهم می‌آورد و در واقع، شعر خود را به نوعی از زیبایی می‌رساند که باعث ایجاد حرکت، جذابیّت و دلنشینی تصاویر شعری می‌شود.

تصاویری که شاعر از آنها کمک گرفته، گاه ساده و ابتدائی و گاهی پیچیده و تو در تو هستند. او این تصاویر را در خدمت هدف، موضوع یا مفهوم دیگری قرار داده است. به بیان دیگر، تصویر را به خدمت گرفته تا با استفاده ابزار گونه از آن، صورت خیالی ترتیب بدهد و هدف و مقصودش را هنرمندانه و اثرگذار بیان نماید. عکس این امر هم ممکن است؛ یعنی شاعر، تخیّل را در خدمت تصویر آفرینی قرار داده است؛ که در شعر شاعر متعهّدی مثل احمد عزیزی، همه چیز و از جمله تصویر، در خدمت بیان اثرگذار و زیبای هدف قرار می‌گیرد و این، چیز عجیبی نیست.

در تصویرپردازی‌های عزیزی، انسجام تصویری به خوبی رعایت شده است. به این معنی که وجود تصویر در تفهیم اشعار دیگر مؤثّر افتاده است. اجزای تصویر، مکمّل و حامی یکدیگرند و زیبایی شعر، حاصل تناسب و روابط میان اجزا است. اگر شاعر، تصویری از – فی المثل– بارش باران یا محلّ روستا، ارائه داده، کلمات متناسب با آنها را به کار گرفته

است. تشبیه بلیغ و استعاره مکنیّه دارای بسامد معنی‌داری هستند. بیهوده نیست که تصویر و صورت خیالی استواری‌به وجود آورده است؛ زیرا که تشبیه بلیغ در میان انواع تشبیهات و استعاره مکنیّه مرشّحه در میان انواع استعارات، عالی‌ترین مراتب را دارند.

تعارض منافع

هیچ گونه تعارض منافع توسط نویسندگان بیان نشده است.

References

Al-Khatib al-Qazwini, J. al-D. M. (1904). *Al-Talkhis fi ‘Ulum al-Balaghah* (A. al-Barquqi, Ed.). Cairo: Al-Maktabah al-Tijariyyah bi-Misr.

Al-Sakkaki, A. Y. Y. ibn M. (2000). *Miftah al-‘Ulum* (A. Hindawi, Ed.). Beirut: Dar al-Kutub al-‘Ilmiyyah.(in persian)

Amid, H. (1996). *Amid Persian Dictionary* (5th ed.). Tehran: Amir Kabir Publishing.

Atiq, A. (1985). *Fi al-Balaghah al-‘Arabiyyah: ‘Ilm al-Bayan* (1st ed.). Beirut: Dar al-Nahdah al-‘Arabiyyah. (in persian)

Azizi, A. (2011). *Shoes of Revelation* (4th ed.). Tehran: Elhami al-Hoda International Publications.

Babachahi, A. (1998). *Isolated Statements* (1st ed.). Tehran: Narenj Publications. (in persian)

Croce, B. (2002). *Principles of Aesthetics* (F. Rahmani, Trans., 1st ed.). Tehran: Institute for Translation and Publication of Books.

Erfan, H. (1998). *Karanah-ha: A Persian Commentary on Mukhtasar al-Ma‘ani* (1st ed.). Qom: Hijrat Publications. (in persian)

Erfan, H. (2001). *Commentary and Translation of Jawahir al-Balaghah* (1st ed.). Qom: Balaghat Publishing. (in persian)

Étiemble, J. (1999). *Literary Criticism in the Twentieth Century* (M. Nonehali, Trans., 1st ed.). Tehran: Niloufar Publications.

Fotouhi, M. (2014). *The Rhetoric of Imagery* (3rd ed.). Tehran: Sokhan Publications. (in persian)

Fowler, R., Jakobson, R., & Lodge, D. (1990). *Linguistics and Literary Criticism* (M. Khozan & H. Paayandeh, Trans., 1st ed.). Tehran: Nei Publishing. (in persian)

Hashemi Khorasani, A. M. H. al-D. H. (2012). *Mufassal Sharh Mutawwal* (1st ed.). Qom: Hazeg Publishing. (in persian)

Hosseini, J. S. B. (2013). *Asalib al-Bayan fi al-Qur'an* (3rd ed.). Qom: Bustan-e Ketab Publishing. (in persian)

Hough, G. (1986). *An Essay on Criticism* (N. Parvini, Trans., 1st ed.). Tehran: Amir Kabir Publishing.

Jurjani, A. al-Q. (1991). *Secrets of Eloquence* (J. Tajlil, Trans.). Publication No. 1823. Tehran: University of Tehran Press. (in persian)

. Nabilou, A., & Ghasemi, M. (2023). Comparative analysis of the similes structure of Nizami’s *Makhzan al-Asrar* and Abdi Beyg Shirazi’s *Mazhar al-Asrar*. *Applied Rhetoric and Literary Criticism*, 16(2), 1–17. (in persian)

Nouri Ala, E. (1969). *Images and Devices in Contemporary Iranian Poetry* (1st ed.). Tehran: Bamdad Publishing. (in persian)

Qamari, A. al-S. (2007). *Depicting Similes in the Qur'an* (1st ed.). Kermanshah: Razi University Press.

Rezaei Jamkarani, A. (2017). *Simile: Development, Analysis, and Critique* (1st ed.). Tehran: Morvarid Publications. (in persian)