LYRICLIT	Journal of Studies in Lyrical Language and Literature, 13 (49), Winter 2024 https://sanad.iau.ir/journal/lyriclit ISSN: 2717-0896

Research Article

The Role of Rhetorical Awareness (Metaphor) in the Aesthetics of Zohoori Torshizi's Poems

Fakoori, Farajolah

Ph.D. Candidate, Department of Persian Language and Literature, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.
E-Mail: fakoori.fardin@gmail.com

Gozashti, Mohammad Ali (Corresponding Author)
Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.
E-Mail: magozashti@yahoo.com

Baba Salar, Ali Asghar
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Tehran University, Tehran, Iran.
E-Mail: babasalar@ut.ac.ir

Abstract

The analysis of poetry from the beginning to our days has often been carried out on the two axes of language music and the way of presenting content in poetry, which is the poet's imagination. Imagination is one of the most important elements of poetry which results in imaginary forms. Among the types of imaginary forms, metaphor is the most important discussion of maturity, and in this essay, its hidden type, i.e. metaphor with irony, in the poems of Zohoori Torshizi who is one of the pioneers of the Indian style and even poets and writers of the poet's time have confessed to his superiority in a new way (Indian style), has been examined from the perspective of thematic diversity and its effect on the stylization of his poems. Zohoori's literary style is largely due to his metaphorical view of the words of speech. The poet's awareness of spiritual and emotional values which is based on his mood and feeling, has led to the emergence of a living and dynamic art. In Zohoori's poetry, what has connected the words and brought them together is not the weight of the reins, but the identification that comes through the metaphor and recognition which is given to the words.

Key words: Zohoori Torshizi, imaginary forms, metaphor, stylization.

Citation: Fakoori, F.; Gozashti, M.A.; Baba Salar, A.A. (2024). The Role of Rhetorical Awareness (Metaphor) in the Aesthetics of Zohoori Torshizi's Poems. Journal of Studies in Lyrical Language and Literature, 13 (49), 8-27.

Copyrights:
Copyright for this article is retained by the author (s), with publication rights granded to Journal of Studies in Lyrical Language and Literature. This is an open – acsses article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0), which permits unrestricted use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

فصلنامهٔ علمی- تخصصی مطالعات زبان و ادبیات غنایی
گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد
سال سیزدهم، شمارهٔ چهل و نه، زمستان ۱۴۰۲، ص. ۲۷-۸

مقاله پژوهشی

نقش آگاهی‌های بلاغی (استعارهٔ مکنیه) در جمال‌شناسی قصاید ظهوری ترشیزی

فرج‌اله فکوری[۱]
محمدعلی گذشتی[۲]
علی اصغر باباسالار[۳]

چکیده

بررسی شعر از آغاز تا روزگار ما اغلب در دو محور موسیقی زبان و شیوهٔ ارائهٔ مطلب در شعر یعنی تخیلِ شاعر صورت گرفته است. تخیل از مهم‌ترین عناصر شعر به شمار می‌آید که حاصل آن صور خیال است. از میان انواع صور خیال، استعاره مهم‌ترین بحث بلاغت است که در این جستار، نوع پنهان آن یعنی استعارهٔ بالکنایه یا مکنیه در قصاید ظهوری ترشیزی که یکی از پیشگامان سبک هندی است و تذکره‌نویسان و حتی شاعران و ادیبان هم‌عصر شاعر به برتری او در طرز تازه (سبک هندی) خستو شده‌اند، از زاویهٔ تنوع موضوعی و تأثیر آن در سبک‌سازی قصاید وی مورد بررسی قرار گرفته است. سبک ادبی ظهوری تا اندازهٔ زیادی مرهون نگاه استعاری او به واژگان کلام است. آگاهی شاعر به ارزش‌های معنوی و عاطفی واژه‌ها که بر اساس روحیه و احساسش صورت می‌گیرد، به ظهور هنری زنده و پویا منجر شده است. در شعر ظهوری، آنچه واژه‌ها را به هم پیوند زده و در کنار هم گرد آورده است، نه وزن بلکه تشخصی است که به واسطهٔ استعارهٔ مکنیه و تشخیص به کلمات اعطا شده است.

کلیدواژه‌ها: ظهوری ترشیزی، صور خیال، استعارهٔ مکنیه، سبک‌سازی.

---

۱. دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. fakoori.fardin@gmail.com
۲. دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. (نویسندهٔ مسئول)، magozashti@yahoo.com
۳. استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران، تهران، ایران. babasalar@ut.ac.ir
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۱/۱۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۱/۲۸

۱. مقدمه

قدیم‌ترین تعریف شعر را نزد منطقیان می‌یابیم که شعر را کلامی خیال‌انگیز معرفی کرده‌اند (آقایانی چاوشی، ۱۴۰۰: ۹). نزد ادبایی چون قدامه بن جعفر (فت: ۳۳۷ق.) نیز شعر عبارت است از کلامی موزون و مقفی که به معنایی دلالت کند (به نقل از: زرین‌کوب، ۱۳۵۴: ۷۳). همچنین رایج‌ترین تعریف در دورهٔ معاصر، شعر را گره‌خوردگی عاطفه و تخیل می‌داند که در زبانی آهنگین شکل گرفته است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۸۶). بر این اساس و تا روزگار ما، بررسی شعر اغلب در دو محور موسیقی زبان و شیوهٔ ارائهٔ مطلب در شعر یعنی تخیلِ شاعر صورت گرفته است. تخیل که کوشش ذهن هنرمند در کشف روابط پنهانی اشیاء و از عناصر مهم شعر است (همان: ۸۹)، وجه مشخصهٔ ادبیات به شمار می‌آید (هوف، ۱۳۶۵: ۵۴) و بخش اعظم آن خبر بزرگ (تعریف مارتینه، زبان‌شناس معروف معاصر از شعر) (شمیسا، ۱۳۷۲: ۱۰) و آن حادثه‌ای که در زبان رخ می‌دهد (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۳) و رستاخیز واژه‌ها را رقم می‌زند (همان: ۵) مرهون همین عامل تخیل در شعر است؛ حتی ویژگی‌هایی چون آهنگ و موسیقی شعر نیز در جهت مخیل کردن کلام به کار می‌روند. پیر گنجه در لیلی و مجنون، آنجا که زیباترین شعر را با صفتِ «دروغ‌ترین» توصیف می‌کند (نظامی گنجوی، ۱۳۷۸: ۴۶) یا حکیمِ ساسانی آنجا که شعر گفتن را برای بهرام گور «از بهر آنکه اکثر اساس آن از کذب و زور است و بنیاد آن اغلب بر مبالغت فاحش و غلو مفرط» مناسب نمی‌داند (رازی، ۱۳۸۳: ۲۹۷) یا آنجا که عنصرالمعالی دروغ را در شعر هنر می‌داند (عنصرالمعالی ، ۱۳۸۳: ۱۹۱)، بر همین عنصر تخیل و قوهٔ خیال‌انگیزی شعر اشاره دارند. تخیل در شعر، مانند استدلال در فلسفه، روش اندیشیدن است (فتوحی، ۱۴۰۱: ۱۴۹). به بیان دیگر، شعر، شکلی از اندیشیدن در مواجهه با واقعیت است (همان: ۱۵۰).

حاصل تخیل، صور خیال (image) است. صور خیال چیزی نیست که تمام شدنی باشد؛ بیکرانه است و به گستردگی حیات مادی و حیات ذهنی انسان (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۹۰– ۸۹). بی‌کرانه‌ترین حوزهٔ خلاقیت در ادبیات، قلمرو صور خیال است (همان، ۱۳۵۳: ۵۸) و منظور از آن، همان است که قدما در علم بیان دربارهٔ آن بحث کرده‌اند و عبارت است از تشبیه، استعاره، کنایه و انواع مجاز (پورنامداریان، ۱۳۶۸: ۱۵؛ نیز، شمیسا، ۱۳۸۱: ۲۱). از میان انواع صور خیال، «استعاره مهم‌ترین بحث بلاغت است» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۶۷) که بر دو نوع است: استعارهٔ مصرحه و استعارهٔ بالکنایه یا مکنیه. در این مقال، نوع اخیر استعاره، در قصاید یکی از پیشگامان سبک هندی (یا اصفهانی) یعنی ظهوری ترشیزی، از زاویهٔ تنوع موضوعی و تأثیر آن در سبک‌سازی قصاید وی مورد بحث و بررسی قرار می‌گیرد.

۲. بحث

۱.۲. دربارهٔ ظهوری ترشیزی

نورالدین محمد (۹۴۴– ۱۰۲۵ق.) از خطهٔ خراسان و زادهٔ ترشیز (کاشمر) و متخلص به ظهوری است. وی پس از نشو و نما و رواج آوازهٔ فضیلت و شاعری‌اش در حدود سال ۹۷۵ق. به یزد رفت. در آنجا با وحشی بافقی مصاحبت داشت. در حدود سال ۹۸۱ق. به شیراز رفت. در آنجا با درویش حسین که در ادبیات و نقاشی و کاشی‌کاری استاد بود، آشنا گردید و در سال ۹۸۸ ق. نیز به هند (احمدنگر) رفت و سال‌ها در میان شاعران آن سرزمین زندگی کرد (ر.ک: ظهوری ترشیزی، ۱۳۹۴: ۴– ۲؛ جوکار، ۱۳۸۵: ۱۱۰؛ گلچین معانی، ۱۳۶۹: ۸۲۵/۲ – ۸۲۳). ظهوری ترشیزی شاعری است که در هند به شهرت رسید و مانند عرفی، نظیری، طالب آملی و صائب تبریزی، یکی از استادان بزرگ سبک هندی به شمار می‌رود. او در اصل، اهل خراسان بزرگ بود اما به دلیل وضعیت ناآرام سیاسی ایران و توجه کمتر حکومت صفویه، به دربار هند روی آورد و به مقام عالی و ثروت فراوانی دست یافت. «سه نثر» که با نظم و نثر نوشته شده، یکی از شاهکارهای ظهوری است که بعد از ساقی‌نامه در زمان اقامت وی در بیجاپور نگاشته شده است. «سه نثر» مجموعه‌ای است عبارت از سه دیباچه که برای سه اثر «کتاب

نورس»، «گلزار ابراهیم» و «خوان خلیل» نوشته شده است و ظهوری با این سه دیباچه اعتبار بیشتری یافت (باباسالار و دیگران، ۱۳۹۸: ۱۲۸). وی در اصل قصیده‌پرداز و غزل‌سراست ولی در عین حال یکی از کامل‌ترین و مفصل‌ترین ساقی‌نامه‌ها را دارد (جوکار، ۱۳۸۵: ۱۰۶). ساقی‌نامهٔ ظهوری به‌ویژه به سبب اتیان غزل در میان مثنوی، نوآورانه است. ظهوری ترشیزی ۷۹ (هفتاد و نه) قصیده دارد که تعداد ابیات آنها از ۲۸ تا ۲۱۲ بیت متغیر است. ۶۵ قصیده در حجم بالای ۵۰ بیت سروده شده است. مجموع ابیات قصاید ترشیزی، ۶۰۷۲ (شش هزار و هفتاد و دو) بیت است و موضوعات عمدهٔ قصاید وی را می‌توان به سه بخش اصلی تقسیم کرد:

الف: ستایش پروردگار [۶ قصیده] و مدح و منقبت بزرگان دینی (رسول اکرم(ص)، مولا علی(ع)، امام حسین(ع)، امام رضا(ع) و امام عصر(عج)) [۱۲ قصیده].

ب: مدح رجال سیاسی (ابراهیم‌شاه، برهان‌شاه ثانی، میرزا تقی، فرخ حسین، شاه حسین، شاه مرتضی، شاه فتح‌الله، ابوالفیضی خان، صلابت خان، عبدالرحیم خان، میرزا خان) [۵۷ قصیده].

ج: گفتمان غیرمدحی شامل: شکوه از روزگار، وصف هجران، شرح عشق و عاشقی، وصف بهار و نوروز، وصف دل و خودشناسی، مفاخره به شعر خود، وصف اسب، تقاضای اسب و صله، نکوهش آز، ستایش فقر و تواضع، نقد ریاکاران و ... .

مؤلفان تذکره‌ها در باب سبک شاعری ظهوری اتفاق نظر دارند بر این‌که وی صاحب طرز تازه بوده، به جهت باریک‌اندیشی، مضمون‌آفرینی و تتبع در آثار قدما که غنای شعرش را به ارمغان آورده، توجه ادیبان از جمله صائب تبریزی را به خود معطوف کرده است (گذشتی و دیگران، ۱۴۰۲: ۱۰۳– ۱۰۱). ظهوری قصایدش را به پیروی از قصیده‌سرایان پیشین ساخته و به ساختن قصیده‌های مدحی طولانی توجه خاص داشته است (سبحانی، ۱۳۸۵: ۲۰۴). هرچند این موضوع را که ظهوری به‌غایت خوش‌طرز و ساحری معجزوَش و در زمرهٔ موزونان اطراف عراق و خراسان است که اکثر شعرای سبک هندی هرگز به گرد وی نرسیده‌اند (ر.ک: همان: ۱۰۲)، باید از جنس سخنان اغراق‌آمیز تذکره‌نویسان قلمداد کرد، ولی نباید از کاربست هوشمندانهٔ استعارهٔ مکنیه در قصاید مدحی و دستکاری‌ها و هنرنمایی‌های شاعر در این موضع چشم پوشید؛ چه، شعر ظهوری به دستیاری استعارهٔ مکنیه به تصویر نزدیک شده، به همان اندازه در مقابل «شعر حرفی» که بیشتر حول محور معنا و درونمایه می‌چرخد، قرار گرفته است. در واقع، با نگاهی دقیق به ابیات دیوان به‌خصوص در قصاید به این مسأله ایمان می‌آوریم که عنصر غالب (dominant element) در قصاید شاعر، بازنمایی طبیعت به کمک این صناعت مهم بلاغی است.

۲.۲. صور خیال در قصاید ظهوری ترشیزی

صور خیال در شعر شاعران، حاصل تجربه و آگاهی اکتسابی آنان از محیط پیرامون‌شان است. در حقیقت، تصویرهای شاعرانه که نتیجهٔ دست بردن ذهن شاعران در جهان است، عواطف باطنی و خصوصیات شخصیتی آنها را بروز می‌دهند و «از آن‌جا که هرکسی در زندگی خاص خود تجربه‌های ویژهٔ خویش را دارد، طبعاً صور خیال او نیز دارای مشخصاتی است که ویژهٔ خود اوست» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۲۱). ظهوری در قصاید خویش، تشبیه و استعاره را بیشتر از مجاز و کنایه مورد توجه قرار داده است. مجاز در زبان خودکار و عادی نیز از بسامد وقوع بالایی برخوردار است و این بسامد تا حدی است که شاید نتوان آن را شگردی ادبی دانست (صفوی، ۱۳۸۰: ۲/ ۱۲۴). توضیح این‌که وقتی عملکردی در زبان خودکار از بسامد وقوع بالایی برخوردار باشد، دیگر نمی‌تواند نوعی فرایند برجسته‌سازی به حساب آید و بخشی از بدیع شعر را به خود اختصاص دهد (همان: ۱۲۵). چنان‌که شمیسا می‌گوید، مجاز در حقیقت مربوط به دانش معنی‌شناسی است (۱۳۸۷: ۲۱) و طرح آن اصولاً برای تبیین استعاره که نوعی مجاز به علاقهٔ مشابهت است، بوده است (همان: ۲۸). در این‌جا برخی از مجازهای دیوان ظهوری به عنوان نمونه آورده شده است:

واژهٔ «کف» مجاز از «دست» (ذکر جزء و ارادهٔ کل):

حال تو ظاهرست ظهوری برآر کف وقت دعاست شد ز اجابت اثر عیان

(ظهوری، ۱۳۹۷: ۵۰)

واژهٔ «خط» مجاز از «نوشته و فرمان» (ذکر لازم و ارادهٔ ملزوم):

چرخ سر بر خط ابراهیم عادل‌شاه باد کز خطش دارند ارباب هنر خط امان

(ظهوری، ۱۳۹۷: ۳۷۹)

واژهٔ «دم» مجاز از «لحظه» (به علاقهٔ سببیه):

به بغل گیریِ زمین هر دم چون کمان‌های نرم پشت آیان

(ظهوری، ۱۳۹۷: ۵۳۷)

واژهٔ «ساغر» مجاز از «شراب» (ذکر ظرف و ارادهٔ مظروف):

شود دیدهٔ زهد مست تجلی به نوری که عکست ز ساغر برآرد

(ظهوری، ۱۳۹۷: ۶۶۷)

واژهٔ «خون» مجاز از «کشتن» (به علاقهٔ لازمیه):

دهی که حسن چو گلگون کند لب از پانش نماندش دیت خون عشق در گردن

(ظهوری، ۱۳۹۷: ۸۱۲)

کنایه نیز در قصاید ظهوری جسته گریخته به چشم می‌آید اما بدیع و برساخته نیست و لاجرم بر دل نمی‌نشیند. هرچند شیوهٔ غیرمستقیم بیان در کنایه باعث تأثیر و زیبایی آن می‌شود ولی چگونگی کاربرد آن و میزان نقش آن در تصویرسازی نیز باید مد نظر قرار گیرد. کنایه نیز مانند مجاز از زبان خودکار (زبان عامیانهٔ کوچه و بازار) به زبان شعر راه یافته، در زبان اخیر برجسته شده است (صفوی، ۱۳۸۰/ ج۲: ۱۲۷). باید توجه داشت که بسیاری از کنایه‌ها با واژگانی ساخته می‌شوند که به نوعی با مفهوم کنایه در ارتباط است؛ مثلاً «سپید دندان شدن» کنایه از «خندیدن» است، چرا که در هنگام خندیدن، سپیدی دندان‌ها آشکار می‌شود. در شعر ظهوری نیز، اغلب کنایه‌ها از این‌گونه‌اند:

واژهٔ محوری: چشم- «چشم داشتن» (مکنیٌ به) کنایه از «انتظار داشتن» (مکنیٌ عنه):

به تعمیر سرای دل گلی در آب نگرفتم ز خاک آستانی گریه چشم رخصتی دارد

(ظهوری، ۱۳۹۷: ۸۹۷)

واژهٔ محوری: خاک- «بر خاک نشستن» (مکنیٌ به) کنایه از «بدبخت شدن» (مکنیٌ عنه):

بر خاک نشستهٔ هوایت از طعنهٔ این و آن نجنبد

(همان: ۷۸۸)

واژهٔ محوری: نعل- «نعل در آتش نهادن» (مکنیٌ به) کنایه از «بی‌قراری کردن» (مکنیٌ عنه):

ماه نو از عین نعلی نعل در آتش نهاد جیم چخماقی‌ست چخماقی‌زن زلف بتان

(همان: ۳۸۱)

واژهٔ محوری: سر- «سر به جَیب فروبردن» (مکنیٌ به) کنایه از «مراقبه و تفکر» (مکنیٌ عنه):

خـرقـه‌پـوش خـانـقـاه فـکـر شـو سر به جیب خود فرو بر رو برآی

(همان: ۲۹۱)

واژهٔ محوری: عَلَم- «بر جایی علم کشیدن» (مکنیٌ بِه) کنایه از «به تسلط درآوردن» (مکنیٌ عنه):

فروغ شمع ضمیرت علم کشید به چرخ به پـیش چهرهٔ شـب پـردهٔ نـهار گـرفت

(همان: ۹۹۰)

و اما تشبیهات ظهوری از نظر فرم ظاهری متنوع است. وی هم از تشبیهات فشرده و بلیغ (به صورت اضافهٔ تشبیهی و یا به شیوهٔ غیراضافی) استفاده کرده است و هم از نوع گستردهٔ آن که ادات تشبیه و گاه وجه شبه را نیز همراه دارد. در بیت زیر، «حیات» به «نخل» تشبیه شده و به صورت اضافهٔ «مشبهٌبِه» به «مشبه» یعنی «اضافهٔ تشبیهی» آمده است:

بهر نخل حیات بدخواهان بوستان بوستان خزان آرم

(همان: ۸۴۶)

همچنین در بیتی دیگر، تنها طرفین تشبیه (مشبه [شهان] و مشبهٌبِه [ماه]) به شیوهٔ غیراضافی یعنی جملهٔ اسنادی آورده شده است:

تـا شهان برج تـخت را ماهنـد هیچ‌گاه این شرف نداشته گاه

(همان: ۳۹۱)

در شعرهای زیر نیز، ارکان تشبیه در طول بیت گسترده و از ساختار فشردهٔ خود خارج شده‌اند. در بیت اول، سه رکن (مشبه، مشبهٌبِه، ادات تشبیه) و در بیت دوم هر چهار رکن دیده می‌شود:

فـتاده تـا بـه کفم از قلم حسام دو دم چو نال کرده ز غم مدعی رگ گردن

(همان: ۸۱۱)

درون خصم بـه خـاشاک غصه تافته شـد دلش چو تودهٔ خاکستری است در گلخن

(همان: ۸۱۱)

از نظر حسی و عقلی بودن طرفین تشبیه نیز، تشبیهات ظهوری اغلب دو نوع حسی به حسی، و عقلی به حسی را در بر می‌گیرد. اما آن‌گاه که مشبه، عقلی و مشبهٌبِه، حسی باشد زیبایی تشبیه دوچندان می‌شود؛ چنان‌که در بیت زیر «فنا» به «اژدها» تشبیه شده است:

بدسگالت چو کامجوی شود کـشـدش اژدر فنـا در کـام

(همان: ۹۱۶)

و در بیتی دیگر، «امید» به «مهتاب»:

از حسرت وصل در شب هجر مـهتـاب امـیـد را کـتـانـیـم

(همان: ۶۱۰)

ظهوری همچنین در آرایش شعر خود از انواع استعاره بهرهٔ فراوان برده است. استعاره، «بزرگ‌ترین کشف هنرمند و عالی‌ترینِ امکانات در حیطهٔ زبان هنر است و کارآمدترینِ ابزار تخیل و ابزار نقاشی کلام است» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۱۵۴). با بررسی مستعارٌ منه (یعنی جهانی که شاعر با تخیل خویش بدان دست یافته است) شاید بهتر بتوان به دنیای درونی شاعران پی برد و جهان‌بینی آنان را هویدا کرد. بررسی مستعارٌ منه در استعاره‌های به کار رفته در قصاید ظهوری، حکایت از برونگرا

بودن وی و نگاه آفاقی او دارند. عناصر رزمی، عناصر بزمی، اجرام سماوی، نباتات، حیوانات و مفاهیم انتزاعی، از جمله مضامین و موضوعات محیط پیرامون شاعر هستند که وی در خلق استعاره‌ها به عنوان ظرف احساسات و عواطف خود از آنها بهره برده است. در نمونه‌های زیر که از نوع مصرحه هستند، مضامین فوق‌الذکر، در ساخت معنایی استعاره‌ها دیده می‌شوند: عناصر رزمی؛ «ناوک» (پیکان، تیر، خدنگ) استعاره از «مژه» است:

کمان نکرده زبانـزد ز نـاوکش حـرفـی که ناف دشمن او را نگشت گوش‌گذار

(ظهوری، ۱۳۹۷: ۴۰۱)

عناصر بزمی؛ «یاقوت» (سنگی معدنی و گرانبها به رنگ سرخ، لعل) استعاره از «شراب» است:

موج یاقوت تـر ز ساغـر تو برده سیلاب رنگ تا سیلان

(همان: ۵۳۲)

اجرام سماوی؛ «ذره» و «خورشید» به‌ترتیب استعاره از «ظهوری» و «ممدوح ظهوری» هستند:

به حسرت ذره از خورشید می‌گوید چه می‌گویی کـه بـا ایـن پـستـی طـالـع عـلـو هـمـتـی دارد

(همان: ۸۹۶)

نباتات؛ «نرگس» (نوعی گل خوشبو، سوسن سفید) استعاره از «چشم» است:

آرزوی تیـره‌بـخـتان از نـگـه حـاصـل شـود سرمه را گاهی که کام از نرگس شهلا دهند

(همان: ۱۸۳)

حیوانات؛ «طاووس» و «زغن» به‌ترتیب استعاره از «زمین پر گل و گیاه» و «هوا و آسمان» هستند:

گشته الوان هوا ز عکس زمین نقش طاووس بر پر زغن است

(همان: ۴۷۴)

مفاهیم انتزاعی؛ «فردا» استعاره از «روز قیامت» است:

ز امروز تـوان قیـاس فردا یک درد نه و هزار درمان

(همان: ۷۱)

استعارهٔ مکنیه که بحث عمدهٔ این جستار است، در ادامه به طور مشبع مورد مداقه قرار خواهد گرفت. اما به‌جز صناعات بیانی، ظهوری در قصاید خود از سایر آرایه‌ها و شگردهای بدیعی (لفظی و معنوی) نیز استفاده کرده است اما کیفیت کاربرد این آرایه‌ها برجستگی خاصی ندارد و در سنت ادبی فارسی متداول و معمول است. به عنوان مثال، واژهٔ «من» در بیت زیر که با دو معنی «ضمیر اول شخص مفرد» و «واحد سنجش وزن» جهت خلق صنعت بدیعی «جناس تام (همسان)» آمده است:

تا به مثقال است وزن سیـم و زر همتت گوهر به من بخشد به من

(همان: ۳۴۷)

و یا «تضاد» واژه‌های «عاجز» و «قادر» که در بیت زیر دیده می‌شود، کاربردی بسیار معمولی دارد و ذهن مخاطب را درگیر خود نمی‌کند؛ از همین روی، تلاش خواننده برای دریافت معانی ضمنی که لذت متن را در پی دارد، در چنین مواردی مصداق پیدا نمی‌کند:

عـاجـزان بـر تحفهٔ عـفو تـو قـادر نـیستند خویش را از بی‌گناهی شرمسار آورده‌اند

(همان: ۶۹۱)

تلمیح (به‌ویژه اشاره به آیات قرآن کریم)، تناسب یا مراعات نظیر، لف و نشر مرتب و مشوش، و نیز اسلوب معادله نیز از جمله آرایه‌هایی هستند که در قصاید ظهوری اغلب به صورتی تکراری و بی‌روح به کار رفته‌اند و در آنها خبری از تلاش شاعر برای درآوردن تصویرها به رنگ عاطفه و نگرش شخصی خویش نیست.

۱.۲.۲. استعاره و انواع آن در قصاید ظهوری ترشیزی

جرجانی استعاره را در کنار تشبیه و تمثیل، از مهم‌ترین محاسن کلام دانسته است که معانی، پیرامون آنها دور می‌زند (جرجانی، ۱۳۷۴: ۱۶). در ارزش و اعتبار استعاره در میان صناعات ادبی دیگر، سخن جرجانی در اسرار البلاغه زیبایی خاصی دارد:

«از ویژگی‌های قابل ذکر استعاره آن است که در کلمه‌هایی کوتاه، معانی فراوان القا می‌کند که گوییا از یک صدف، مرواریدها و از یک شاخ، میوه‌های گوناگون فراچنگ می‌آوری. و هرگاه در اقسام صنعت‌هایی که سخن را به اوج کمال بلاغت می‌رساند و برتری و کمال می‌بخشد تأمل و بررسی کنی، خواهی دید که انواع سخن به استعاره نیازمندند و می‌خواهند زیور خود را از آن بگیرند و دست بر دامنش دراز کنند. همهٔ صنعتگری‌ها و هنرنمایی‌های گیتیِ سخن را ستارگانی می‌بینی که استعاره در میان آنها همچون ماه تابانی می‌درخشد و همچون باغی که استعاره‌اش گل و ریحان است عروسانی می‌بینی که هرگاه زیور استعاره را از اندامشان بربایی عاطل و بی‌زیور خواهند بود؛ دخترانی که بی‌زیب استعاره در ترازوی جمال وزنی نخواهند داشت. به یاری استعاره جمادات را زنده و زبان‌دار و بی‌زبان را فصیح و سخنور و چیزهای صامت و گنگ را خطیب و سخنگو و بزم‌آرا می‌یابی و در این عرصهٔ پرشکوه است که معانی کوتاه و نارسا روشنگر و پرتجلی شده‌اند» (همان: ۲۴).

در حقیقت، «استعاره جنبه‌هایی از تجربهٔ ما را آشکار می‌کند که خواستِ به بیان در آمدن دارند ولی نمی‌توانند به بیان درآیند؛ چراکه بیان مناسب آنها در زبان هر روزه یافت نمی‌شود» (ریکور، ۱۳۷۳: ۵۴).

با آن‌که تعریف استعاره، یکی از پریشان‌ترین تعریف‌ها در کتب بلاغت پیشینیان است (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۱۰۷) ولی در باب رمز زیبایی و فلسفهٔ تأثیر استعاره بدین سخن بسنده توان کرد که سخنوران اروپایی استعاره را «ملکهٔ تشبیهات مجازی» خوانده‌اند (همان: ۱۱۱). البته به زعم جرجانی، استعاره به اعتبار استعاره بودنش هیچ اهمیتی ندارد؛ اهمیت آن در ترکیب هنری کار شاعر و ادیب است که آن را زنده می‌کند و جان می‌بخشد (به نقل از شفیعی کدکنی، ۱۳۶۲: ۵۷). در تعریف استعاره، آن را از یک سو نوع خلاق مجاز؛ یعنی مجاز به علاقهٔ مشابهت و از دیگر سو فشرده‌ترین نوع تشبیه دانسته‌اند (صفوی، ۱۳۸۰: ۱۳۰/۲). به هر روی، «استعاره همیشه بر مبنای تشبیه استوار است» (جرجانی، ۱۳۷۴: ۳۱) یا به قول طنزآمیز صاحب دُرهٔ نجفی، «استعاره، قسمی از مجاز است؛ چنان‌که گفته‌اند، ظرفاء مجاز را به تشبیه تزویج کردند استعاره از آن متولد شده» (معزی، ۱۳۶۲: ۱۷۰).

یاکوبسن استعاره را فرایندی می‌داند که نشانه‌ای را از محور متداعی (جانشینی) به جای نشانهٔ دیگری قرار می‌دهد (صفوی، ۱۳۸۰: ۹۸/۲)؛ بنابراین، بیشترین فاصله را میان مدلول و مصداق فراهم می‌آورد و مخیل‌ترین نوع کلام را به دست می‌دهد (همان: ۱۳۱). از دیدگاه زبان‌شناسان، استعاره نوعی هنجارگریزی معناشناسیک است (داد، ۱۳۸۵: ۲۹) و ساختارگرایان از جمله یاکوبسن در تبیین استعاره بر این عقیده‌اند که استعاره با ایجاد یک نظام موازی در برابر متن، حس گریز از متن دارد (همان: ۳۰). آن‌گاه که واقعیت‌ها تکراری می‌شوند و به صورت غباری از عادات، پیوسته در مسیر تماشای ما قرار می‌گیرند، استعاره به یاری‌مان می‌شتابد و به وسیلهٔ آن از تکرار، ابتذال و عادت می‌گریزیم و به حقیقتی نو دست می‌یابیم.

استعاره مصدر باب استفعال است یعنی عاریه خواستن لغتی را به جای لغتی دیگر (شمیسا، ۱۳۸۷: ۵۳) و در اصطلاح، عبارت است از استعمال لفظ در معنای غیر ما وُضِعَ لَه به علاقهٔ مشابهت (همان: ۶۲) که هدف از آن، بیان مخیل مشبه؛ یعنی مصور و مجسم کردن آن در ذهن مخاطب است که همیشه با اغراقی بسیار فراتر از تشبیه- به دلیل تناسی تشبیه- همراه است (همان: ۶۷). البته در استعاره لازم است که قرینه‌ای بازدارنده از ارادهٔ معنای اصلی، همراه آن باشد (تجلیل، ۱۳۷۶: ۶۳). این قرینهٔ صارفه ممکن است یکی از ملائمات (صفات مربوط به) مستعارٌ له (≈ مشبه) یا مستعارٌ منه (≈ مشبهٌبِه) باشد که در این صورت به آن قرینهٔ معینه می‌گویند (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۱۱۳). استعاره به‌طور کلی بر دو قسم است:

قسم اول، استعارهٔ مصرحه یا آشکار است که در آن، تنها مستعارٌ منه در کلام حضور دارد و در آن به لفظی که دلالت بر مستعارٌ منه می‌کند و مراد از آن مستعارٌ له است تصریح شده است (الهاشمی، ۱۳۸۰: ۱۴۲/۲، پانوشت۲). این استعاره، تصریحیه، تحقیقیه و محققه نیز نامیده می‌شود؛ مانند واژهٔ «دُر» در بیت زیر که استعاره از «قطرات اشک» است:

در بـرافشـاندن نثـار، الـحق دست بالاست چشم دُربارم

(ظهوری، ۱۳۹۷: ۴۴۲)

و نیز واژهٔ «گوهر» در مثال زیر که استعاره از «قطرات باران» است:

ابـــر گـــویـــی بـــه گـــوهرافـشـانـی دست پرویز و چشم کوهکن است

(ظهوری، ۱۳۹۷: ۴۷۴)

قسم دیگر، استعارهٔ بالکنایه یا مکنیهٔ تخییلیه است که اغلب به‌اختصار، مکنیه گویند. این قسم استعاره چنان است که گوینده در نفس خود تشبیهی بیاورد و از ارکان آن فقط مشبه را ذکر کرده، بعضی از لوازم و خصوصیات مشبهٌبِه را برای مشبه آورد تا دلالت کند بر این تشبیه؛ در این‌جا این تشبیه مضمر را استعارهٔ مکنیه یا بالکنایه گویند (رجایی، ۱۳۷۹: ۳۰۵). به آن قسمت که گوینده در ضمیر خود مشبه را به مشبهٌبِهی تشبیه می‌کند که در سخن نیامده است، استعارهٔ مکنیه و به آن قسمت که برای مشبه، ملائماتی را خیال می‌کنند و در کلام می‌آورند استعارهٔ تخییلیه می‌گویند (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۷۱). روی هم رفته به این استعاره، مکنیهٔ تخییلیه می‌گویند که از حیث مستعارٌ منه بر سه قسم است (همان: ۱۷۶- ۱۷۵): اول: مستعارٌ منه در بیشینهٔ موارد، انسان است. به این نوع استعاره، تشخیص (personification) می‌گویند. «شگرد شخصیت بخشیدن و حیات و جنبش دادن به اشیا و عناصر طبیعت را در شعر بسیاری از شاعران می‌توان جست‌وجو کرد اما توانایی شاعران در این کار یکسان نیست. بعضی از شاعران به مسألهٔ تشخیص بیش از دیگران پرداخته‌اند ... و از میان آنها ... بعضی توانسته‌اند به‌خوبی از عهدهٔ این کار برآیند و بعضی با این‌که در این راه کوشش بسیاری کرده‌اند، حاصل کارشان چندان دل‌انگیز نیست» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۱۵۰). مقولهٔ تشخیص را می‌توان به دو نوع گسترده و اجمالی طبقه‌بندی کرد که نوع اجمالی آن همان است که قدما به عنوان نوعی استعارهٔ مکنیه از آن یاد کرده‌اند و نوع گستردهٔ آن، اوصافی است که شاعران از طبیعت دارند (همان: ۱۵۵). به عبارت دیگر، کاربرد تشخیص ممکن است به شکل ترکیبی (فشرده) مانند:

از عطایت به گردن خورشید مهـر اشراف بحر و کان آرم

(ظهوری، ۱۳۹۷: ۸۴۷)

یا اسنادی (گسترده) مانند بیت زیر باشد:

فتح را در رکاب دولت تو خصم‌بند و جهان‌ستان آرم

(همان: ۸۴۷)

۱.۱.۲.۲. استعارهٔ مکنیه در قصاید ظهوری ترشیزی

شکل ترکیبی و فشردهٔ استعارهٔ مکنیه در مواردی که مستعارٌ منه محذوف، انسان است، در قالب چهار ساختار ارائه شده است:

۱- موصوف و صفت: مستعارٌ له در این ساختار، می‌تواند هرچیزی اعم از اجرام سماوی، حیوانات، مفاهیم ذهنی و انتزاعی و ... (به‌جز انسان) باشد.

سپهر گوژپشت از پا نیفتاد که آه راستان کردش عصایی
(همان: ۵۷)

به فال بلبل شوریده احوال صبا از غنچه در دفترگشایی
(همان: ۵۹)

دل از کفایت کار حسود فارغ دار که بخت عاجز او بهر او بس است غنیم
(همان: ۵۲۳)

همین لب است که در عهد شه نیاساید ز شکر راست‌روی‌های چرخ کج‌رفتار
(همان: ۴۰۱)

۲- مضاف و مضافٌ الیه: مستعارٌ له در این ساخت، معمولاً امر انتزاعی و ذهنی است. یکی از مهم‌ترین کارکردهای استعارهٔ مکنیه، پیوند زدن امور مجرد و انتزاعی به محسوسات و امور مادی است.

زده بر چشم شرک تیر جهاد رانده بر فرق کفر تیغ غزا
(همان: ۹۳)

به اغماض تو افشا را نهان‌تر ز سر سینهٔ کتمان برآرم
(همان: ۴۶۳)

مجسم شود نشئهٔ لطف و قهرت سر از جَیب خرداد آذر برآرد
(همان: ۶۶۶)

۳- غیراضافی (اسنادی یا گسترده): مستعارٌ له در این ساخت نیز می‌تواند هرچیزی اعم از اجرام سماوی، حیوانات، مفاهیم ذهنی و انتزاعی و ... (به‌جز انسان) باشد.

گردون به رهت ز ماه و خورشید از گرم‌روان نان در انبان
(همان: ۶۷)

از شاهدی تو گشته بلبل در مجلس عشق گل غزلخوان
(ظهوری، ۱۳۹۷: ۶۸)

با وقار تو کوه دعوی کرد از صدا بانگ الامان برخاست
(همان: ۷۸۱)

با مروت مشورت فرمای در رد و قبول ناامیدان خویش را امیدوار آورده‌اند
(همان: ۶۹۱)

۴- منادا

ظهوری گاهی با خطاب قرار دادن اشیا و امور انتزاعی به تصویرهای خود روح حیات دمیده است و همین ویژگی او را قادر ساخته تا احساسات و عواطف و افعال خویش را به آنها نسبت دهد.

ای روزگار هیچ محابا نمی‌کنی ای وای بر تو یاد کن از روز انتقام
(همان: ۲۱۹)

ای اجابت! کف برآور لب به آمین برگشا اختصاری از دعا در داستان آورده‌ام
(همان: ۲۷۱)

به خورشیدی جمالش پرتو انداخت بناز ای چرخ اگر نیلوفر آیی
(همان: ۴۳۳)

در پاره‌ای از این‌گونه ساختارها، منادا بدون حرف ندا آمده است:

بیا گلبن که وقت زرفشانی است چرا از غنچه مشتت در فشار است
(همان: ۴۸۴)

باری، چیزی که هست تشخیص فی‌نفسه به ادبیت (literariness) اثر چندان کمکی نمی‌کند، چرا که تشخیص حاصل نیروی تخیل شاعر است و «تخیلی بودن یکی از ممیزه‌های اثر ادبی و ذاتی شعر است» (فتوحی، ۱۳۸۰: ۱۹۴). به عبارت بهتر، تخیلی بودن (imaginative) اثر ادبی اگر بار عاطفی نیرومندی با خود همراه نداشته باشد، چیز هرز و بی‌فایده‌ای است.

در حالت دوم مستعارٌ منه محذوف، حیوان است و یا به اصطلاح، جانورمدارانه است و می‌توان آن را با اندک مسامحه‌ای تشخیص قلمداد کرد (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۷۷)؛ مانند واژهٔ «دی» که به «حیوانی درنده» تشبیه شده که از ملائمات آن، تنها به پنجه‌اش اشاره شده است:

پنجهٔ دی به زور فرمانت جامه برکنده از تن سرما
(ظهوری، ۱۳۹۷: ۸۹)

و چند مثال دیگر:

پنجهٔ آرزوی تو نگذاشت در گریبان کس گریبانی
(همان: ۲۰۸)

همه آرزوها تراوید از دل به سرپنجهٔ عشق خوردم فشاری
(همان: ۶۳۳)

عنان ناله توانم به حیله باز زدن کنم چه چاره به این گریهٔ گسسته‌مهار
(همان: ۴۰۰)

کو بازویی که باز توان زد عنان نفس راهم تمام جوی و چرد رخش بدلجام
(همان: ۲۲۱)

بسامد این نوع استعاره در قصاید ظهوری بسیار ناچیز است و به چشم نمی‌آید و مهم‌تر آن‌که تقلیدی از شعرای پیشین ادب فارسی است.

در حالت سوم مستعارٌ منه محذوف، غیر ذی روح است؛ چنان‌که در بیت زیر «دل» به «خانه‌ای» تشبیه شده که از ملائمات آن، به کنج خانه اشاره رفته است:

ای ز یـادت آگهان را کنج دل بـاغ جنان وی ز یادت ذاکران را شکرستان در زبان

(همان: ۱۱۱)

این نوع در زبان کهن فارسی چندان مرسوم نبود ولی امروزه گرایشی به استفاده از آن دیده می‌شود (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۷۶). بدین ترتیب، اصطلاح استعارهٔ مکنیهٔ تخییلیه از اصطلاح پرسونیفیکاسیون عام‌تر است و نسبت آنها عموم و خصوص است؛ یعنی اصطلاح پرسونیفیکاسیون این قسم سوم را در بر نمی‌گیرد (همانجا). از آن‌جا که در این نوع استعاره جاندارانگاری صورت نمی‌گیرد، می‌توان آن را استعارهٔ غیرتشخیص نامید. ارزش این نوع استعاره که بسامد آن در قصاید ظهوری و به‌طور کلی در شعر کلاسیک فارسی قابل توجه نیست بسیار کم است. در واقع، رویکرد اساسی شاعران در خلق استعارهٔ مکنیه، شخصیت‌بخشی است که عامل پویایی و جنبش تصویرها در شعر به شمار می‌آید؛ زیرا زنده پنداشتن پدیده‌ها، مفاهیم و اشیا موجب می‌شود تا هنرمند با امکانات و آزادی بیشتری، مضمون‌ها و مطامح ذهنی‌اش را به منصهٔ ظهور بگذارد.

دیـبـاچـهٔ درک حـسن مـرقـوم بـر صـفحـهٔ دیـده‌های حـیران

(ظهوری، ۱۳۹۷: ۷۱)

در گـلستـان ازل بـر شـاخسـار اعتـقـاد سر ز طوق بندگی قـمری‌صفت بر کرده‌اند

(همان: ۱۹۷)

سـوخـتم در آرزوی عـزلت کنج غمت وارهـانـم از نشـاط اختـلاط ایـن و آن

(همان: ۱۱۳)

سـنگ وزن هیکل فیل و جناح پـشه‌ای‌ست در تـرازوی در قـدرت‌سـرای قـادری

(همان: ۱۲۴)

به‌طور کلی، بسامد استعارهٔ مکنیه‌ای که انسان‌مدارانه و یا مستعارٌ منه محذوف آن انسان است؛ یعنی همان «تشخیص»، در قصاید ظهوری بسیار بیشتر از انواع دیگر استعاره به کار رفته است. در حقیقت، تشخیص و حیات‌بخشی به موجودات بی‌جان همچون نقشی دل‌نشین بر صفحهٔ خاطر مخاطب/ ممدوح اثرگذار بوده است و این بالا بودن میزان نفوذ کلام و بلاغت، به‌جز مسألهٔ بسامد، مرهون عوامل دیگری در باب استعارهٔ مکنیه و به‌ویژه تشخیص بوده است که در ادامه بدان می‌پردازیم.

۲.۱.۲.۲. نقش سبک‌سازانهٔ استعارهٔ مکنیه در قصاید ظهوری

بی‌گمان، قسمت اعظم ریشه‌های جمال‌شناسیک قصاید ظهوری را باید در نظام ادبی آن به‌ویژه کیفیت کاربست استعارهٔ مکنیه جست‌وجو کرد که از طریق آن، شاعر به آفرینش جهانی دیگر دست یازیده است. در واقع، سبک ادبی ظهوری که قاعده‌افزا و واجد ویژگی گریز از مرکز است، مرهون نگاه استعاری او به واژگان کلام است. آگاهی شاعر به ارزش‌های معنوی و عاطفی واژه‌ها که بر اساس روحیه و احساسش صورت می‌گیرد، به ظهور هنری زنده و پویا منجر شده است. در شعر ظهوری، آنچه واژه‌ها را به هم پیوند زده و در کنار هم گرد آورده است، نه افسار وزن بلکه تشخصی است که به واسطهٔ استعارهٔ مکنیه و تشخیص به کلمات اعطا شده است. به تعبیر دیگر، مغناطیس استعارهٔ مکنیه است که به بسیاری از واژه‌های قصاید شاعر، ارج و منزلت خاصی بخشیده و در نظام بلاغی شعر و در قلمرو مفهومی نشانه‌ها و رمزها مدار عاطفی و معنایی کلام را متحول کرده است. واژگان و ترکیبات سادهٔ ظهوری که با ادبیت خاص او عجین شده است تا اندازه زیادی بازبسته به

استعارهٔ مکنیه است. حرکت از واقعیت به سوی ماورا و دمیدن روح حیات به اشیا و عناصر بی‌جان جهان می‌تواند به‌نوعی آشنایی‌زدایی تلقی گردد؛ چرا که تکاندن گَرد عادات از شانهٔ اشیا و توسیع حوزهٔ معنایی از تعقل به تخیل، محدودهٔ معناشناسی واژگان را گسترش می‌دهد و به شکستن کاربردهای آشنا و تکراری می‌انجامد. این دیدگاه استعاری از جهت هنری تحریک کنندهٔ ذهن است و کلام شاعر را بلیغ می‌کند. به بیان دیگر، استعارهٔ مکنیه و تشخیص در شعر ظهوری چنان است که گویی قصیده‌اش به قول بیهقی تاجی مرصع بر سر نهاده است (بیهقی، ۱۳۷۰: ۹۷۷).

ظهوری چنانکه گفته‌اند به روش عمادی شهریاری و اثیرالدین اخسیکتی قصیده و غزل می‌گوید اما معانی تازه و مضامین دقیق نیز بدان ضم نموده است (گلچین معانی، ۱۳۶۲: ۲/ ۸۲۳). شاعری که فاقد خلاقیت است در واقع فاقد نگرش است و بدان سبب که ظهوری تقلید را با خلاقیت پیوند زده است می‌توان تصویرهای بدیعی را در شعر او سراغ گرفت. «تصویر، فرزند نگرش است» (فتوحی، ۱۳۸۳: ۱۱۰) و از آن‌جا که وی شاعری مدیحه‌سراست، لامحاله تصویرهای شعری‌اش نیز باید در جهت خدمت به درون‌مایهٔ مسلط قصاید او یعنی «مدح ممدوح» خلق شود. تمام ساختارهای بلاغی و صور خیال در قصاید شاعر، بر گِرد این ذهنیت واحد می‌چرخد و بر همهٔ تولیدات ادبی‌اش سایه می‌افکند.

در قصیدهٔ بلندی که در هشتاد و یک بیت و در مدح سروده است، وقتی قصد دارد خوش‌خطی ابراهیم‌شاه را بستاید، به شیوهٔ تشخیص، صفات انسانی را به «دوات» نسبت می‌دهد و انگشت حیرت در دهان او می‌افکند که تصویری است بدیع و برجسته که نشان می‌دهد که میان استعاره‌های شاعر و فضای مدیحه‌گویی ارتباطی آگاهانه وجود دارد:

از بنانش صفحه‌آرا شد به آن خوبی قلم　　کز قلم دارد دوات انگشت حیرت در دهان

(ظهوری، ۱۳۹۷: ۳۷۹)

در حقیقت، ظهوری بدین مسأله واقف است که اگر استعاره‌هایش از زیبایی تحسین‌برانگیز برخوردار و برجسته و بدیع نباشد، نخواهد توانست در میان اقران خویش که به طرز تازه (= سبک هندی) شعر می‌سرایند، سر برآرد و استقلال فردی بیابد. آن «حُسن غریب» و «معنی بیگانه»ای که شاعران سبک هندی طالب آن بودند، همین تجددخواهی در حوزهٔ ایماژهاست (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۱۰۲) که در استعاره‌های بی‌نظیر ظهوری یافت می‌شود.

در قصیدهٔ طویل دیگری که یکصد و دو بیت دارد، شاعر در بیتی از دو استعارهٔ مکنیه بهره می‌برد که استعارهٔ مصراع دوم که با آرایهٔ ادبی پارادوکس آمیخته شده است، بسیار بدیع بوده، زیبایی خاصی دارد:

پاس یاد تو خوابِ بیدارم　　در دل شب چه خوب می‌دارد

(ظهوری، ۱۳۹۷: ۴۴۳)

ظهوری در این بیت، سخن را آشنایی‌زدا و درنگ‌آفرین ابداع نموده و با تکیه بر شگردها و ساختارهای ویژهٔ خود آن را متورم نموده، توجه خواننده را به خود جلب کرده است. «همین برجستگی به تفاوت‌های سبکی می‌انجامد و موجب تمایز سبک شخصی می‌شود» (فتوحی، ۱۳۸۸: ۳۰).

بسامد تصویرهای تازه در قصاید ظهوری قابل تأمل است. شخصیت‌بخشی به تصویر خورشید غروب که در آب افتاده و بعد از رفتن خورشید هم بیمناک در آب ایستاده و از شدت گرمای هوا که حاصل خورشید است پای از آب بیرون نمی‌گذارد و نیز قائل شدن آبرو برای گریه در دو بیت زیر از این دست تصویرهای تازه و بدیع است:

عجب نباشد اگر عکس مهر بعد غروب　　ز آب هم ننهد پا برون ز بیم هوا

(ظهوری، ۱۳۹۷: ۱۵۴)

در غمت آبروی گریه برند　　که نگرینند دجله و جیحون

(ظهوری، ۱۳۹۷: ۴۲۰)

در بیت دیگری که بیت تخلص قصیده و گریز به مدح ممدوح است، به زیبایی هرچه تمام‌تر استعاره را در خدمت مدح ابراهیم‌شاه و درخور تخلصی دلپذیر نموده و هم‌زمان حُسن طلب را نیز با آن ممزوج کرده است:

کـــرده پـــر زر دهـــان غنـچـه زمـــان　　کـــه ثنـــاخـــوان ســـرور زمـــن است
شـــاه تـخـــت عـدالـــت ابـراهـیـــم　　که چو همنام خویش بت‌شکن است
(ظهوری، ۱۳۹۷: ۴۷۵)

در جایی دیگر که در جنگاوری و سهمگینی ابراهیم‌شاه داد سخن سر می‌دهد، روان خصم را با تشخیصی بی‌سابقه، در حال گریز از دست شمشیر ممدوح تجسم کرده است:

از سراسیمگـی نـدانـد روح　　که شود در کدام عضو نهان
(همان: ۶۰۱)

استعارهٔ بی‌نظیر ترکیب «گلوی صدا» که تناسب فوق‌العاده‌ای میان مضاف و مضافٌ‌الیه آن وجود دارد و همراهی‌اش با تشخیص «کوه» و «حکمت» و آمیختن با آرایه‌های اغراق و کنایه، ذهن هر مخاطبی را به درنگ وامی‌دارد و این‌گونه تأثیرگذاری در مخاطب، به‌یقین غایت‌القصوی و کمال مطلوب همهٔ هنرهاست:

حکمت آنجا که لب گزیده به نهی　　کـــوه را پـــای بـــر گلوی صداست
(همان: ۷۲۹)

به‌جز تازگی تصویرهای شعری در قصاید ظهوری- منظور انواع استعارهٔ مکنیه است- که در کنار بسامد بالا نقش عمده و به‌سزایی در سبک‌سازی کلام شاعر ایفا کرده است، «تزاحم تصویرها» که رستگار فسایی آن را «تضاعف تصاویر» می‌نامد (۱۳۵۳: ۲۰) نیز رنگ و رویی مسحور کننده به شعر ظهوری بخشیده است. این ساختار ادبی به دو شیوه است: نخست آن‌که شاعر چند تصویر را از یک نوع مثلاً استعارهٔ مکنیه تکرار کند. در ابیات زیر، شاعر با اتیانِ استعاره‌های مکنیهٔ متعدد و تشخیص‌های پی در پی، همهٔ واژه‌ها را احیا می‌کند و در این صورت، گویی تصویری زنده از حیات خلق کرده است. خواننده از تماشای این نگارگری لذت می‌برد و به ظرافت شاعر آفرین می‌گوید و او را تحسین می‌کند:

تـــا لـــب شـــب ز بـــاده پـــاک کنم　　دامـــن مـــاهـــتـــاب مـی‌خـــواهـــم
(ظهوری، ۱۳۹۷: ۵۱۲)

گر خنده روید از لب بـــختم عجیب نیست　　درد تـو در زمیـن جبـین کـشـت زعفـران
(همان: ۲۵۵)

بـــه دستـیـــاری شـهوت ورع فتاد از پای　　بـــه قـــهرمانی همت طمع نشـد مقهـور
(همان: ۳۲۸)

بـر سعی رفو خندد اگـر بخیه عجب نـیست　　زین چاک که در عشق تو اندوخت گریبان
(همان: ۲۴۲)

این‌که فرانسیس بیکن، هنر را انسان به اضافهٔ طبیعت معنی می‌کند (به نقل از دستغیب، ۱۳۴۹: ۳)، شاید پربیراه نباشد. همچنین، این حجم از حیات و حرکت و پویایی، یک تفکر قدیمی را فرا یاد می‌آورد که «بشر کهن تمام اشیای پیرامون خود را زنده می‌پنداشت و برای آنها روح و زندگی قائل بود که به آن جاندارگرایی (animism) گویند (خبازی و کزازی، ۱۳۹۵: ۹۷).

شیوهٔ دیگرِ تزاحم تصاویر، باهم‌آییِ صور خیال گونه‌گون و صناعات ادبی در یک بیت و در کنار یکدیگر است که بر بلاغت کلام ادبی می‌افزاید و دامنهٔ معنا را گسترش می‌دهد. حُسن این شیوه در این است که «تشبیه و استعاره اگر با آرایش‌های دیگر کلامی یا به اصطلاح ادب، با صنایع دیگر ادبی و بدیعی همراه باشد، زیباتر است؛ مثلاً تشبیه و استعاره‌ای که با تشبیه و استعارهٔ دیگر، تناسب و مراعات نظیر، تضاد، اغراق، کنایه، تجنیس، ارسال مثل، تلمیح، تأکید و غیره همراه باشد، بی‌گمان زیباتر از یک تشبیه [یا استعارهٔ] ساده است» (فرشیدورد، ۱۳۸۲: ۴۷۵).

در قصاید ظهوری، شاعر در ابیات متعددی به آرایش شعر خویش از طریق همراهی استعارهٔ مکنیه و تشخیص با صناعات ادبی دیگر پرداخته است که به برخی از آنها اشاره می‌شود.

استعارهٔ مکنیه و استعارهٔ مصرحه:

شاعر می‌تواند به کمک استعارهٔ مصرحه جهان را دیگر ببیند و هر پدیده‌ای را نام‌گذاری جدید کند (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۵۶). جهان خیال‌انگیز استعاره همچون سایر صور خیال، محتمل صدق و کذب نیست و دلالت واژه‌ها در آن اغلب ضمنی، مبهم و چندلایه است (فتوحی، ۱۳۸۸: ۲۹). «استعاره زبان را موجز می‌کند» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۶۷). با هم قرار گرفتن دو نوع استعاره که از یک خانواده هستند، جذابیت سخن و البته فشردگی آن را در پی دارد. سوگند خوردن ابر بهاری به قلمی که شعر و سخن گرانبها همچون گوهر از آن تراوش می‌کند، تصویری بکر است که علاوه بر تازگی، تابلوی نقاشی بیت را خیال‌انگیز کرده است:

خورده سوگند ابر نیسانی　　به سر خامهٔ گهربارم

(ظهوری، ۱۳۹۷: ۴۴۶)

گلبرگ‌های لطیف گل‌های «نسترن» و «سوسن» نیز در بیت زیر در قالب استعارهٔ مصرحه قرار گرفته و در حیات‌بخشی به این گل‌ها سهیم شده‌اند:

نسترن دوخت پرنیان سفید　　سوسن انداخت نیلگون دیبا

(همان: ۸۶)

استعارهٔ مکنیه و شبه اشتقاق:

در برخی ابیات، ظهوری با توجه کردن به ظاهر الفاظ از آرایهٔ شبه‌اشتقاق یاری جسته است؛ مثلاً در ابیات زیر، «طره» دست به «طراری» زده است و «قمر» نیز «قماربازی» می‌کند و چنان که هویداست ارتباط ملائمات مستعارٌ منه در هر استعاره به کمک آرایهٔ «شبه اشتقاق» پذیرفتنی‌تر شده است:

هزار دل شده در شهر و کوی گم هر شب　　که طرهٔ تو برآورده سر به طراری

(همان: ۲۲۸)

جهیزی که خور می‌کند نیست چندان　　که بازد قمر با جمالش قماری

(همان: ۶۳۲)

استعارهٔ مکنیه و کنایه:

در اهمیت کنایه که ساختاری ساده دارد می‌توان سخن مالارمه را یادآوری کرد 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 سازندهٔ خیال دارد، بدین‌گونه از بین می‌رود و آن لذت که حاصل جست‌وجو است به صورت

ناچیزی درمی‌آید» (نقل از شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۱۴۸). کنایه می‌تواند مفهوم استعاره‌ها را رساتر و با تأکید بیان کند. «پای در دامن» و «روی در صحرا»، کنایه‌هایی هستند که با الفاظ مستعار/ مستعار له خویش (صبر و شوق) تناسب مفهومی دارند:

صبر را از تـو پـــای در دامـن شوق را از تو روی در صحرا

(ظهوری، ۱۳۹۷: ۸۸)

کف (مجازاً دست) ممدوح در بخشندگی، معدن طلا را به خاک می‌نشاند (کنایه از نابود کردن، بدبخت کردن)؛ آن‌چنان‌که فقر و تنگدستی از بین می‌رود:

کان زر را کفَش به خاک نشاند فـاقـه بـــرخـــاســـت از در زاری

(همان: ۵۷۸)

استعارهٔ مکنیه و تشبیه:

هستهٔ اصلی و مرکزی اغلب خیال‌های شاعرانه تشبیه است (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۱۸۱) و در قصاید ظهوری بسامدی بالا در حد استعارهٔ مکنیه و تشخیص دارد و در پاره‌ای ابیات همراه آن می‌آید. در بیت زیر، «باد» و «ابر» در قالب استعارهٔ مکنیه به‌ترتیب، به فراش و سقا تشبیه شده‌اند:

باد فراش‌وش به کف جاروب مَشک بـر دوش ابـر چون سقا

(ظهوری، ۱۳۹۷: ۸۷)

همچنین در بیت زیر، ضمن همراه شدن استعارهٔ مکنیه و تشبیه، ارتباط تامی از طریق تضاد میان واژگان بیت برقرار شده است:

به دوش زخم کشیدند خلعت مرهم به دست درد نهـادنـد نسخـهٔ درمـان

(همان: ۷۰۳)

استعارهٔ مکنیه و پارادوکس:

ترکیب دو امر متناقض، وحدتی مُحال را می‌آفریند که بیش از هر صناعت دیگری، شگفت‌انگیز و غریب است (فتوحی، ۱۳۸۶: ۳۳۰). از این رو، باهم‌آییِ استعارهٔ مکنیه و پارادوکس، زیبایی ابیات زیر را مضاعف کرده است. «دیوانه شدن عقل» و نیز شاگردی کردن استاد نزد امر انتزاعی «الهام» که پیشهٔ آموزگاری دارد و سیر قهقرایی او تصویرهایی پارادوکسی است که در ابیات زیر ارائه شده‌اند:

دیوانگی عقـل کـه مـی‌کـرد تمـاشـا زلف تو نمی‌گشت اگر سلسله‌جنبان

(ظهوری، ۱۳۹۷: ۲۴۲)

جـــــز اســتـــــاد شاگردیش را نشاید کـــــه دارد چـــــو الـهام آموزگاری

(همان: ۶۳۴)

۳. نتیجه‌گیری

ظهوری ترشیزی از پیشگامان طرز تازه یا سبک هندی است که ۷۹ قصیده (مجموعاً ۶۰۷۲ بیت) در سه موضوع کلی ستایش پروردگار و بزرگان دین اسلام، مدح رجال سیاسی، و مباحث غیرمدحی سروده است. بررسی سبک وی در قصاید، حاکی از بسامد فراوان انواع استعارهٔ مکنیه و به‌ویژه تشخیص و نقش مؤثر این صناعت بیانی در سبک‌سازی است. ظهوری از همهٔ انواع استعارهٔ مکنیه بهره گرفته است اما کاربرد استعاره‌ای که مستعارٌ منه محذوف در آن انسان است (= تشخیص)، بسیار

چشمگیر است. مستعارٌ له در این استعاره‌ها، دارای تنوع موضوعی است و عناصر رزمی، عناصر بزمی، اجرام سماوی، نباتات، حیوانات و مفاهیم انتزاعی را در بر می‌گیرد. به‌جز مسألهٔ بسامد، سبک فردی ظهوری مرهون دو عامل مهم دیگر است: یکی «تازگی تصویرها» و خلاقیت شاعر در این زمینه و ارتباط تصاویر با موضوعِ «مدح» که اغلب با اغراق و مبالغه همراه است و دیگر «تزاحم تصویرها» یا باهم‌آییِ استعاره‌های مکنیه با صناعات بدیعی و بیانی دیگر که آرایش کلام را در پی دارد. در مجموع، تمام ساختارهای بلاغی و صور خیال در قصاید ظهوری بر گِرد یک ذهنیت واحد یعنی «مدح ممدوح» می‌چرخد و میان استعاره‌های شاعر و فضای مدیحه‌گویی ارتباطی آگاهانه وجود دارد. پاره‌ای از استعاره‌های پنهان در قصاید ظهوری از زیبایی تحسین‌برانگیزی برخوردار است و آن «حُسن غریب» و «معنی بیگانه»ای که شاعران طرز تازه خواهان آن بودند، در استعاره‌های بی‌نظیر، آشنایی‌زدا و درنگ‌آفرین وی موجب تمایز سبک او از شاعران دیگر شده است.

منابع

آزاد بلگرامی، میر غلام‌علی (۱۹۱۳). *مآثر الکرام موسوم به سرو آزاد*. تصحیح و تحشی از عبدالله خان. به اهتمام مولوی عبدالحق صاحب. پنجاب: مطبع دخالی رفاه عام لاهور.

آقایانی چاوشی، لیلا (۱۴۰۰). *شعر و عبور از شرایط دشوار اجتماعی*. تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.

باباسالار، علی‌اصغر؛ هادی، روح‌الله؛ هاتوری، ری (۱۳۹۸). "سه نثر" ظهوری ترشیزی و جایگاه آن در ادبیات فارسی. *متن‌پژوهی ادبی*. ۲۳ (۷۹)، ۱۵۷– ۱۲۷.

بیهقی، ابوالفضل (۱۳۷۰). *تاریخ بیهقی*. به اهتمام غنی و فیاض. تهران: خواجو.

پورنامداریان، تقی (۱۳۶۸). *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*. تهران: علمی و فرهنگی.

پورنامداریان، تقی (۱۳۷۴). *سفر در مه*. تهران: کارنامه.

تجلیل، جلیل (۱۳۷۶). *معانی و بیان*. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

جرجانی، عبدالقاهر (۱۳۷۴). *اسرار البلاغه*. ترجمهٔ جلیل تجلیل. تهران: دانشگاه تهران.

جوکار، منوچهر (۱۳۸۵). ملاحظاتی در ساختار ساقی‌نامه با تأکید بر دو نمونهٔ گذشته و معاصر. *پژوهش‌های ادبی*. ۴ (۱۲ و ۱۳)، ۱۲۲– ۹۹.

خبازی، طاهره؛ کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۹۵). تحلیل زیباشناسی قصاید انوری بر اساس استعارهٔ مکنیه. *زیبایی‌شناسی ادبی*. ۱۴ (۲۷)، ۱۰۰– ۷۳.

داد، سیما (۱۳۸۵). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. تهران: مروارید.

دستغیب، عبدالعلی (۱۳۴۹). *هنر و واقعیت*. تهران: سپهر.

رازی، فضل‌الله شرف‌الدین قزوینی (۱۳۸۳). *المعجم فی آثار ملوک العجم*. تحقیق احمد فتوحی‌نسب. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

رجایی، محمدخلیل (۱۳۷۹). *معالم البلاغه*. شیراز: دانشگاه شیراز.

رستگار فسایی، منصور (۱۳۵۳). *تصویرآفرینی در شاهنامه*. شیراز: کورش.

ریکور، پل (۱۳۷۳). *زندگی در دنیای متن*. ترجمهٔ بابک احمدی. تهران: مرکز.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۵۴). *نقد ادبی*. تهران: امیرکبیر.

سبحانی، توفیق هـ (۱۳۸۵). *تاریخ ادبیات ایران*. تهران: دانشگاه پیام نور.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۰). *صور خیال در شعر فارسی*. تهران: آگاه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۰). *ادوار شعر فارسی*. تهران: سخن.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۸). *موسیقی شعر*. تهران: آگاه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۵۳). مقدمه‌ای کوتاه بر مباحث طویل بلاغت. *خرد و کوشش*. ۵ (۱۵)، ۷۸- ۴۷.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۶۲). نظر جرجانی در باب صور خیال. *نشر دانش*. ۱۵، ۵۷- ۵۴.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۱). *بیان*. تهران: فردوس.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۲). *سبک‌شناسی*. تهران: دانشگاه پیام نور.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۷). *بیان و معانی*. تهران: میترا.

صفوی، کورش (۱۳۸۰). *از زبان‌شناسی به ادبیات*. ج. دوم: شعر. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

ظهوری ترشیزی، نورالدین محمد (۱۳۹۰). *دیوان*. تصحیح و تحقیق علی اصغر باباسالار. تهران: کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

ظهوری ترشیزی، نورالدین محمد (۱۳۹۴). *ساقی‌نامه*. تصحیح علی‌اصغر باباسالار و سیده پرنیان دریاباری. تهران: دانشگاه تهران.

عنصرالمعالی، کیکاووس‌بن اسکندر (۱۳۸۳). *قابوس‌نامه*. تصحیح غلامحسین یوسفی. تهران: علمی و فرهنگی.

فتوحی، محمود (۱۳۸۰). تعریف ادبیات. *زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت معلم تهران*. (۹) ۳۲، ۱۹۶- ۱۷۱.

فتوحی، محمود (۱۳۸۳). عاطفه، نگرش، تصویر. *مطالعات و تحقیقات ادبی*. ۱ (۱ و ۲)، ۱۱۲- ۹۳.

فتوحی، محمود (۱۳۸۶). *بلاغت تصویر*. تهران: سخن.

فتوحی، محمود (۱۳۸۸). سبک‌شناسی ادبی؛ سرشت سخن ادبی، برجستگی و شخصی‌سازی زبان. *فصلنامهٔ زبان و ادب پارسی*. ۱۳ (۴۱)، ۴۰- ۲۳.

فتوحی، محمود (۱۴۰۱). خویشاوندی شعر و فلسفه در قرن بیستم. *نقد ادبی*. ۱۵ (۶۰)، ۱۷۴- ۱۴۷.

فرشیدورد، خسرو (۱۳۸۲). *دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی*. تهران: امیرکبیر.

فکوری، فرج‌اله (۱۳۹۷). *قصاید ظهوری ترشیزی (مقدمه، تصحیح و تعلیقات)*. رسالهٔ دکتری دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی. تهران. ایران.

گذشتی، محمدعلی؛ باباسالار، علی‌اصغر؛ فکوری، فرج‌اله (۱۴۰۲). پیوند مضمون و مضمون‌آفرینی با ساختار بلاغی در قصاید مدحی ظهوری ترشیزی. *تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)*. ۱۵ (۵۶)، ۱۲۰- ۹۹.

گلچین معانی، احمد (۱۳۶۹). *کاروان هند*. ج. ۲. مشهد: آستان قدس رضوی.

معزی، نجفقلی (۱۳۶۲). *دُرهٔ نجفی*. تصحیح حسین آهی. تهران: کتابفروشی فروغی.

نظامی گنجوی، الیاس‌بن یوسف (۱۳۷۸). *لیلی و مجنون*. تصحیح حسن وحید دستگردی. به کوشش سعید حمیدیان. تهران: قطره.

الهاشمی، احمد (۱۳۸۰). *جواهر البلاغه*. ج.۲: بیان و بدیع. ترجمهٔ حسن عرفان. قم: بلاغت.

همایی، جلال‌الدین (۱۳۸۹). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. تهران: اهورا.

هوف، گراهام (۱۳۶۵). *گفتاری دربارهٔ نقد*. ترجمهٔ نسرین پروینی. تهران: امیرکبیر.

References

Aghayani Chavoshi, L. (2021). *Poetry and Passing Through Difficult Social Conditions*. Tehran: Institute of Culture, Art and Communication.

Al Hashemi, A. (2001). *Javaher al-Balagheh*. Vol. 2. H. Erfan (Trans.). Qom: Balaghat.

Azad Belgrami, M.Gh.A.. (1913). *Ma'a'er Karam, known as Saru Azad*. Abdullah Khan (Revised). under the care of Maulvi Abdul Haq Sahib (Expl.). Punjab: Lahore Public Welfare Press. (In Persian)

Baba Salar, A.; Ruhollah, H. & Hattori, R. (2018). "Three proses" of Torshizi's emergence and its place in Persian literature. *Literary Research Text*. 23 (79), 157-127.

Beyhaqi, A. (1991). *History of Beyhaqi, Ghani and Fayyaz*. Tehran: Khajoo.

Dadd, S. (2008). *Dictionary of Literary Terms*. Tehran: Morvarid.

Dastgheyb, A. (1970). *Art and reality*. Tehran: Sepehr.

Fakoori, F. (2017). *Zohoori Torshizi's Poems (Introduction, Corrections and Notes)*. Doctoral Dissertation. Islamic Azad University. Tehran Central Branch. Tehran. Iran.

Farshidvard, Kh. (2012). *About Literature and Literary Criticism*. Tehran: Amir Kabir.

Fotoohi, M. (2007). *The Rhetoric of Image*. Tehran: Sokhan.

Fotoohi, M. (2008). Definition of Persian literature. *Language and Literature, Kharazmi University*. 9 (32), 171-196.

Fotoohi, M. (2008). Emotion, Image Attitude. *Literary Studies and Research*. 1 (1 and 2), 93-112.

Fotoohi, M. (2008). Literary stylistics; Nature of Speech, Literary Prominence and Personalization of Language. *Journal of Persian Language and Literature*, 13 (41), 40-23.

Fotoohi, M. (2021). The relationship of poetry and philosophy in the 20th century. *Literary Criticism*. 15 (60), 147-174.

Golchin Ma'ani, A. (1990). *Caravan of India*. Vol. 2. Mashhad: Astan Qods Razavi.

Gozashti, M.; Babasalar, A. & Fakoori, F. (2023). The link between the theme and the creative theme with the rhetorical structure in the poems of Zohoori Torshizi. *Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts (Dehkhoda)*. 15 (56), 99-120.

Hoff, G. (1986). *A Speech About the Criticism*. Nasrin Parvini's (Trans.). Tehran: Amir Kabir.

Homaei, J. (2009). *Rhetoric Techniques*. Tehran: Ahura.

Jokar, M. (2008). Observations on the structure of Saqinameh with emphasis on two past and contemporary examples. *Literary Researches*. 4 (12 and 13), 99-122.

Jurjani, A. (1995). *Asrar al-Balagheh*. J. Tajlil (Trans.). Tehran: University of Tehran.

Khabazi, T. & Kazzazi, M.J. (2015). Analysis of the aesthetics of Anvari's poems based on the Personification. *Literary Aesthetics*. 14 (27), 73-100.

Moezzi, N. (1983). *Dorreh of Najafi*. H. Ahi (Ed.). Tehran: Foroughi Bookstore.

Nizami Ganjavi, E. (1999). *Laili and Majnoon*. H. Vahid Dastgardi; S. Hamedian (Ed.). Tehran: Ghatreh.

Onsor al-Ma'ali, K. (2004). *Ghaboosnameh*. Gh. Yoosofi (Ed.). Tehran: Scientific and Cultural.

Pournamdarian, T. (1989). *Code and Secret Stories in Persian Literature*. Tehran: Scientific and Cultural.

Pournamdarian, T. (1995). *Travel in the fog*. Tehran: Karnameh.

Rajaei, M. (2000). *Ma'alem al-Balagheh*. Shiraz: Shiraz University.

Rastgar Fasaei, M. (1974). *Creating Images in Shahnameh*. Shiraz: Koorosh.

Razi. F. (2013). *Al-Mu'Jam About Works of the Territories of Al-Ajam*. A. Fotoohi (Research). Tehran: Association of Cultural Works and Experts.

Ricoeur, P. (1994). *Life in the World of the Text*. B. Ahmadi (Trans.). Tehran: Center.

Safavi, K. (2013). *From Linguistics to Literature*. Vol. II: Poetry. Tehran: Institute of Islamic Culture and Art.

Shafiei Kadkani, M. (1974). A short introduction to the long debates of rhetoric. *Kherad and Kooshesh*. 5 (15), 47-78.

Shafiei Kadkani, M. (1983). Jorjani's opinion on imaginary images. *Danesh Publishing*. 15, 57-54.

Shafiei Kadkani, M. (1991). *Images in Persian Poetry*. Tehran: Aghah.

Shafiei Kadkani, M. (1998). Sha'ar Taboli, Pathology of the Shrewd Generation. *Bukhara*. 1 (1), 47-59.

Shafiei Kadkani, M. (2010). *Persian Poetry Periods*. Tehran: Sokhan.

Shamisa, S. (2008). *Figures of Speech*. Tehran: Firdous statement.

Shamisa, S. (2008). *Figures of Speech*. Tehran: Mitra.

Shamisa, S. (2008). *Stylistics*. Tehran: Payam Noor University.

Sobhani, T. H. (2015). *History of Iran Literature*. Tehran: Payam Noor University.

Tajlil, J. (1997). *Figures of Speech*. Tehran: University Publishing Center.

Zarinkoob, A. (1975). *Literary Criticism*. Tehran: Amir Kabir.

Zohoori Torshizi, N. (2011). *Divan*. Ali Asghar Baba Salar (Proof.). Tehran: Tehran Publishing House, Museum and Center Documents of the Islamic Council.

Zohoori Torshizi, N. (2014). *Saqinameh*. A. Baba Salar and S. P., Daryabari (Ed.). Tehran: University of Tehran.

نحوه ارجاع به مقاله:

فکوری، فرج‌اله؛ گذشتی، محمدعلی؛ باباسالار، علی اصغر (۱۴۰۲). نقش آگاهی‌های بلاغی (استعارهٔ مکنیه) در جمال‌شناسی قصاید ظهوری ترشیزی. فصلنامه مطالعات زبان و ادبیات غنایی. ۱۳ (۴۹)، ۲۷-۸

Copyrights:

Copyright for this article is retained by the author (s), with publication rights granded to Journal of Geography and Environmental Studies. This is an open – acsses article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0), which permits unrestricted use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.