دوفصلنامهٔ علمی *بلاغت کاربردی و نقد بلاغی*، سال پنجم، شمارهٔ دوم، پیاپی ۱۰، پاییز و زمستان ۱۳۹۹، صص۱۵۹ـ۱۴۵

مواردی از نمود تقارن در تشبیهات ادبیّات فارسی

Manifestation of Symmetry in Similarities of Persian Literature

نقی زرین‌تره مراجل[–]
فاطمه مدرسی[—]
بهمن نزهت[——]

Naghi Zarrintareh Marajel[–]
Fatemeh Modarresi[—]
Bahman Nozhat[——]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۴/۱۰
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۷/۲۹

چکیده

انسان، فطرتاً زیبایی‌طلب است و چیزی را زیبا قلمداد می‌کند که بتواند توجّه وی را به خود جلب کند. این جلب توجّه و احساس التذاذ از زیبایی هر چیزی یا هر شخصی، حاصل درک نظم و هارمونی موجود در آن است. در مباحث زیبایی‌شناسی برای زیبا شمردن یک اثر یا پدیده، عوامل مختلفی را از قبیل: تقارن، توازن، تناوب، تناسب، تکرار، تضاد و... می‌توان در نظر گرفت. یکی از مهم‌ترین عوامل مؤثّر در ایجاد زیبایی، تقارن است. تقـارن به عنـوان یکی از اسـاسی‌ترین پایه‌های هنر و زیبایی در درک نظم بین اجزا، در اکثریّت علوم و هنرها نقش انکارناپذیری ایفا می‌کند. از آن‌جمله می‌توان از علوم و هنرهایی مانند ریاضی، هندسه، نجوم، معماری، موسیقی، نقّاشی، فرش‌بافی، طرّاحی، تذهیب، منبت‌کاری، ادبیّات و... یاد کرد. از بررسی‌های این جستار این‌گونه برمی‌آید که تقارن در ادبیّات فارسی در سه جنبهٔ صوری، معنایی و آوایی قابل بررسی است و در بین آن‌ها آرایهٔ تشبیه، گسترده‌ترین پهنهٔ نمود تقارن معنایی محسوب می‌شود. در تشبیهات فارسی از انواع چهارگانهٔ تقارن‌های انعکاسی، انتقالی، چرخشی و تجانسی استفاده شده است. ولی تقارن انعکاسی، از بسامد بالایی برخوردار است. ما نیز در این پژوهش بر آنیم تا با ذکر نمونه‌هایی مواردی از نمود تقارن را در تشبیهات فارسی بررسی کنیم.

کلیدواژه‌ها: تشبیه، تقارن، تکرار، موسیقی شعر، نظم، هارمونی.

Abstract

The Man naturally wants beauty and knows something beautiful that can attract his attention. This sense of pleasure from the beauty of anything or anyone comes from understanding the order and harmony in it. In the aesthetic discussions, various factors such as symmetry, balance, rotation, proportion, repetition, contradiction, etc. can be considered to beautify a work or phenomenon. Symmetry is one of the most important factors in creating beauty. Symmetry as one of the most fundamental foundations of art and beauty plays an undeniable role in the majority of arts and sciences in understanding the order between the components. These include arts and sciences such as math, geometry, astronomy, architecture, music, painting, carpet weaving, design, illumination, carving, literature, and more. Symmetry in Persian literature can be studied in three outward, semantic, and phonetic aspects, and among them simile is the widest manifestation of semantic symmetry. Farsi similes use four types of reflective, transitional, rotational, and congruity symmetries. But the reflection symmetry has a high frequency. In this essay we will attempt to examine the manifestation of symmetry in the simile by mentioning examples.

Keywords: Symmetry, Harmony, Repetition, Order, Similarity, Poetry Music.

–. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران؛ zarrin.naghi@gmail.com
—. استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران (نویسنده مسئول)؛ fatemeh.modarresi@yahoo.com
——. استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران (نویسنده مسئول)؛ bahmannozhat@yahoo.com

–. Ph.D. Student of Persian Language and Literature, Urmia University, Urmia, Iran; zarrin.naghi@gmail.com
—. Professor of Persian Language and Literature, Urmia University, Urmia, Iran (Corresponding Author); fatemeh.modarresi@yahoo.com
——. Professor of Persian Language and Literature, Urmia University, Urmia, Iran; bahmannozhat@yahoo.com

۱. مقدمه

برای زیبا شمردن یک اثر یا پدیده در مباحث زیبایی‌شناسی، عوامل مختلفی از قبیل تقارن، توازن، تناوب، تناسب، تکرار، تضاد و... در نظر گرفته‌می‌شود و وجود تقارن در اجزا یا پیکرهٔ کلّی هر چیز از مهم‌ترین عوامل مؤثّر در ایجاد زیبایی آن به شمار می‌رود.

تقارن به عنوان یکی از اساسی‌ترین پایه‌های هنر و زیبایی در درک نظم بین اجزا، در اکثریّت علوم و هنرها نقش انکارناپذیری ایفا می‌کند. از آن‌جمله می‌توان از علوم و هنرهایی مانند ریاضی، هندسه، نجوم، معماری، موسیقی، نقّاشی، فرش‌بافی، طرّاحی، تذهیب، منبت‌کاری، ادبیّات و... یاد کرد.

به تعبیر دکتر شفیعی کدکنی: «اگر نظریّهٔ فلاسفهٔ اخوان‌الصفا را در باب موسیقی و مفهوم آن که عبارت است از «علم نسبت‌ها» و «شناختِ کیفیّتِ تألیف» بدانیم... تقارن‌ها و تضادها و تشابهات، در حوزهٔ آواهای زبان، موسیقیِ اصوات را پدید می‌آورد، همین تقارن‌ها و تشابهات و تضادها، در حوزهٔ امور معنایی و ذهنی، موسیقیِ معنوی را سامان می‌بخشد؛ بنابر این همهٔ ارتباط‌های پنهانی عناصر یک بیت یا یک مصراع اجزای موسیقی آن اثرند». (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۳۹۴ـ۳۹۳) پس می‌توانیم تقارن را یکی از روابط پنهانی زنجیرهٔ زبانی و غنی‌کنندهٔ موسیقی آوایی و معنایی شعر قلمداد کنیم.

ردّ پای تقارن در شاخه‌های مختلف ادبیّات فارسی اعم از آرایه‌های ادبی، عروض، قافیه و... قابل مشاهده است و می‌توان نمود آن را در سه گروه زیر دسته‌بندی کرد:

الف) تقارن صوری: (شکل ظاهری قالب های شعری، آرایه‌های قلب، عکس، تصدیر و...)

ب) تقارن معنایی: (تشبیه، اسلوب معادله، تضاد و مقابله، لفّ و نشر و...)

ج) تقارن آوایی: (قافیه و ردیف، اوزان عروضی، ترصیع، موازنه، جناس، واج آرایی و...)

در این جستار برآنیم تا مبحث تقارن را در آرایهٔ تشبیه به عنوان یکی از نمودهای اساسی تقارن در ادبیّات فارسی بررسی کرده و نمونه‌هایی از آن را ذکر کنیم.

۱ـ۱. بیان مسأله

۱ـ۱ـ۱. معنی و ریشهٔ تقارن

بر اساس واژه‌های مصوّب فرهنگستان، تقارن «خاصیّت ناوردایی اجسام یا قوانین در پی عملیّات تبدیل است.» و در فرهنگ‌های لغت «تطابق دو شکل در دو سوی یک نقطه و هم‌زمانی بین دو چیز» معنی شده است.

واژهٔ تقارن در انگلیسی با «symmetry» برابر است و «این کلمه از ترکیب دو جزء «sym» به معنای «با هم» و «metric» به معنای «اندازه‌گیری» ساخته شده‌است و به معنای واقعی کلمه، دوسویه یا دو طرفه معنی می‌دهد.» (جان کانوی و دیگران، ۲۰۰۸: ۷) (John Conway) آنگونه که از ریشهٔ این واژه برمی‌آید منظور از «symmetry»، مقایسهٔ دوسوی یک چیز است.

۱ـ۱ـ۲. شرح چند اصطلاح و انواع تقارن

جیمز نیومن (James R. Newman) کتاب «دنیای ریاضیّات» می‌نویسد: «تقارن وجه مشترک اشیا، پدیده‌ها و فرضیه‌هایی است که هیچ رابطهٔ ظاهری با یکدیگر ندارند؛ نظیر مغناطیس زمین، نقاب زنان، نظریهٔ مجموعه‌ها، نامتغیّرها و تبدیلات، رفتار زنبورها در کندو، ساختمان فضا، طرح ظروف، فیزیک کوانتوم، گلبرگ‌ها، الگوهای تداخل اشعهٔ ایکس، تقسیم یاخته در خارپشت دریایی، حالت‌های تعادل در بلورها، کلیساهای رومی، دانه‌های برف، موسیقی، فرضیه نسبیت». (جیمز نیومن، ۲۰۰۰: ۶۷)

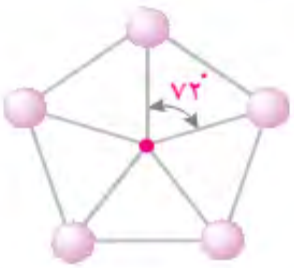
«تقارن» به عنوان یکی از عوامل اصلی ایجاد

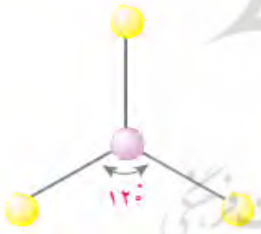
تعادل، توازن و زیبایی در هنرها و علوم مختلف، بسته به زاویهٔ دید و کاربرد و نیازهای آن‌ها در انواع مختلفی دسته‌بندی شده‌است. مثلاً ریاضیدان شهیر آلمانی هرمان ویل (Hermann Weyl) در مقدّمهٔ کتاب «*Symmetry* یا *تقارن*»، این واژه را نظم و هماهنگی بین نسبت‌ها معنی می‌کند و مفهوم هندسی آن را در شکل‌های مختلفی از قبیل: دوطرفه، انتقالی، چرخشی، تزیینی، کریستالی و... دسته‌بندی می‌کند. (هرمان ویل، ۱۹۸۰: ۲ـ۱)

در طرّاحی‌های صنعتی «تقارن یا قرینه‌بودن عبارت است از: همسانی و توازن دو قسمت نسبت به جزء مبنا». (خواجه‌حسینی، ۱۳۹۳: ۱۵۸) به عبارت دیگر «تقارن داشتن دو نیمهٔ همسان است». (صالحی‌نژاد، ۱۳۹۱: ۱۳۹) با توجّه به هنرها و علوم مختلف (با رویکرد معماری و ادبیّات) تقارن را می‌توان به سه دستهٔ اصلیِ «مرکزی»، «محوری» و «تجانسی» تقسیم‌بندی کرد. ما نیز برای دوری از پراکنده‌گویی این دسته‌بندی را اساس کار خود قرار می‌دهیم و شاخه‌ها و دسته‌های فرعی را در داخل این سه دسته بررسی می‌کنیم.

الف) تقارن مرکزی: «هرگاه شکلی را نیم‌دور (یا بیش‌تر، یا کمتر) حول نقطه‌ای بچرخانیم و شکل روی خودش منطبق شود، می‌گوییم آن شکل تقارن مرکزی دارد. به نقطه‌ای که شکل را حول آن چرخاندیم مرکز تقارن آن شکل می‌گویند». (پندی و دیگران ۱۳۹۸: ۷۴) از این نوع تقارن با نام‌های دیگری مانندِ «دایره‌ای»، «چرخشی» و «دَوَرانی» نیز یاد شده‌است.

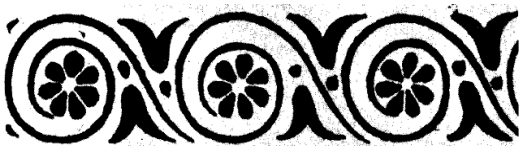
تقارن چرخشی: «وقتی شکلی را حول یک نقطه به اندازهٔ ۱۸۰ درجه یا کمتر در جهت عقربه‌های ساعت (یا پاد ساعت) می‌چرخانیم و شکل روی خودش می‌افتد؛ می‌گوییم شکل تقارن چرخشیدارد». (ایزدی و دیگران، ۱۳۹۸: ۷۲)





ب) تقارن محوری: در این نوع از تقارن شکل مورد نظر با یک خط (به صورت عمودی یا افقی) به دو قسمت هم‌شکل و هم‌اندازه تقسیم می‌شود؛ به تعبیر دیگر «تقارن محوری یعنی داشتن دو نیمهٔ همسان، نسبت به یک محور». (خواجه‌حسینی، ۱۳۹۳: ۱۶۰) به خطّ جداکنندهٔ دو طرف شکل، خطّ محور یا خطّ تقارن گفته می‌شود. در کتاب‌های مختلف از انواع دیگری از تقارن‌های محوری از قبیلِ: تقارن آینه‌ای، انعکاسی یا بازتابی، دوسویه، انتقالی، موجی، چهارقسمتی و... یاد شده است.

تقارن‌های آینه‌ای و انعکاسی یا بازتابی معمولاً در جایی اتّفاق می‌افتند که یک سوی خطّ تقارن مانند تصویر افتاده در آیینه، مشابه یا عکس یا انعکاس طرف دیگر باشد؛ مانند عکس یک بنا که در آب افتاده است. یا دو طرف سردر ورودی یک ساختمان که با خطّ محوری عمودی به دو نیم تقسیم شود و نیمهٔ راست و چپ مانند تا کردن یک برگ کاغذ بر روی هم منطبق شوند. از این شیوه بیش‌تر در طرّاحی‌ها و معماری استفاده می‌شود. مثلاً در تصویر زیر هر دو نوع تقارن آینه‌ای و انعکاسی به صورت افقی و عمودی دیده می‌شود. بدین شکل که هم می‌توان خطّ محور عمودی آن را از بالاترین نقطهٔ گنبد بنا تا پایین آن رسم کرد؛ با این‌کار دو طرف راست و چپ بنا را تقارن آینه‌ای قرار داد و هم می‌توان بازتاب تصویر بنا را در آب استخر مقابل آن، با خطّ محوری افقی تقارن انعکاسی گرفت. در تقارن انتقالی بخشی از یک تصویر به صورت متوالی تکرار می‌شود و نمی‌توان دو قسمت همجوار را با تا کردن بر روی هم منطبق ساخت. معمولاً این نوع از تقارن محوری حاصل تکرار منظّم بخشی از تصویر است و نباید آن را با تقارن انعکاسی یکسان بدانیم. تفاوت اصلی بین تقارن انعکاسی و تقارن انتقالی در این است که اگر در تقارن انعکاسی، تصویری از وسط یا محور میانی تا شود؛ دو طرف محور تقارن قابلیّت انطباق بر روی هم را دارند. به تعبیر دیگر اجزای دو طرف محور تقارن به صورت دور به دور، و نزدیک به نزدیک با هم مرتبط می‌شوند. ولی در تقارن انتقالی امکانِ بر روی هم افتادن اجزای دو طرف محور تقارن وجود ندارد و قسمت تعیین شده در مسافتی خاص از قسمت‌های قبل و بعد خود تکرار می‌شود. مثلاً تصویر قاب‌بندی‌های زیر نمونه‌ای از تقارن انتقالی به حساب می‌آید.



«این تصویر هیچ بازتاب یا انعکاسی ندارد». (هرمان ویل، ۱۹۸۰: ۴۸) و تمام زیبایی آن مرهون تکرار قاعده‌مند یک تکّه است که در فواصل خاصّی مانند توالی امواج دریا جای‌گرفته‌اند؛ با آنکه فرازها و فرودهای آن، هم ازجهت ارتفاع و هم از حیث طول قرینه‌سازی شده‌اند.

د) تقارن تجانسی: اگر تنها ابعاد شکل تغییر کند و در کلّیّت آن تغییری به وجود نیاید؛ تقارن تجانسی خوانده می‌شود. این نوع تقارن در طبیعت نمونه‌های فراوانی دارد. مثلاً شکل و رنگ و حتّی طرح کلّی برگ‌های گل‌ها، گیاهان و درختان یکسانند، ولی اندازهٔ آن‌ها متفاوت است.

۲ـ۱. اهداف پژوهش

اهدافی که در این جستار مدّ نظر بوده‌اند، عبارتند از:

۱ـ بیان مقدّماتی در مورد تقارن و انواع آن در علوم هنرهای مختلف.

۲ـ اثبات وجود تقارن در زمینه‌های مختلف ادبی با محوریّت تشبیه.

۳ـ بررسی نمود تقارن در تشبیهات ادبیّات فارسی و ذکر نمونه‌هایی از آن.

۲. پیشینهٔ پژوهش

مبحث تقارن در علوم و هنرهای دیگر از قبیل ریاضی، هندسه، شیمی، عمران، معماری، نقّاشی، طرّاحی‌های صنعتی، نجوم، موسیقی و... مسبوق به سابقه است که در ذیل به مواردی از آن اشاره می‌شود.

کتاب‌های درسی دورهٔ ابتدایی و راهنمایی «*نقشه‌کشی۱* و *رسم فنّی۱* از محمّد خواجه حسینی»، «*رسم فنّی عمومی* از احمد متّقی‌پور»، «*نگاهی به معماری از فرم تا مکان* از فون مایس». «*تناسب در معماری* از راب کریر». «*تاریخچهٔ کمپوزیسیون نقاشی* از م.آلیاتوف».«*تقارن‌های اشیا* از جان کانوی». «*تقارن* از هرمان ویل»، «*دنیای ریاضیّات* از جیمز نیومن» و...

اگر چه در لابه‌لای برخی از کتاب‌ها و مقالات ادبی از جمله «موسیقی شعر» به بعضی از جنبه‌های تقارن از قبیل: تناسب و توازن اشارات اندکی شده است؛ ولی هنوز پژوهش جامع و مستقلّی در این زمینه صورت نگرفته است. از جمله مقالاتی که گوشه‌هایی از مبحث تقارن را مطرح کرده‌اند؛ مقالهٔ «تقارن‌ها و تناسب‌ها در گلستان سعدی» به قلم آقای دکتر حسن ذوالفقاریان است که در شمارهٔ ۴ ، دورهٔ ۱ ، زمستان ۱۳۸۶ مجلهٔ گوهر گویا به چاپ رسیده است و می‌توان این مقاله را فتح بابی برای تقارن در ادبیّات فارسی به شمار آورد.

۳. تقارن در تشبیه

۱ـ۳. تشبیه، انعکاس دو تصویر

آنگونه که از تعاریف قدما برمی‌آید، تشبیه «آن است که چیزی را به چیزی در صفتی مانند کنند». (همایی، ۱۳۶۴: ۲/ ۲۲۷) و گفته‌اند «مانند کردن چیزی به چیزی دیگر مشروط بر این‌که آن مانندگی مبتنی بر کذب باشد نه صدق، یعنی ادّعایی باشد نه حقیقی. توضیح این که همین که می‌گوییم مانند کردن، معنایش این است که آن دو چیز علی‌الظاهر شبیه به هم نیستند و این ما هستیم که این شباهت را ادّعا و برقرار می‌کنیم.» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۶۷) به عبارت دیگر تشبیه ادّعای همسانی بین دو چیز است و در این ادّعای همسانی نوعی تقارن انعکاسی وجود دارد که در ذهن شاعر یا نویسنده شکل می‌گیرد مانند شکل کوه و تصویر آن در آب که یکی وجود حقیقی است و دیگری تصویری از آن وجود حقیقی که صورت انعکاسی کوه در آب است و خطّ تقارن، خطّ تلاقی آن‌دو، در لبهٔ آب است.

در یک تعبیر کلّی می‌توان گفت که کار ادیب، خلق نظم و رابطه در بین واژگان و مفاهیم است و وظیفهٔ محقّق ادبی کشف روابط آوایی، صوری و معنایی میان واژه‌ها. زنده‌یاد سهراب سپهری می‌گوید:

«زندگی شستن یک بشقاب است.
زندگی یافتن سکهٔ ده‌شاهی در جوی خیابان است.
زندگی «مجذور» آینه است.
زندگی گل به «توان» ابدیّت،
زندگی «ضرب» زمین در ضربان دل ما،
زندگی «هندسهٔ» ساده و یکسان نفس‌هاست.»
(سپهری، ۱۳۷۷: ۲۹۱ـ۲۹۰)

با اندکی تأمّل درمی‌یابیم که دست‌مایهٔ تخیّل سهراب در مصراع‌های این شعر، تصویرهای ذهنی متقارن است که در شکل‌گیری تشبیه‌ها مؤثّر بوده‌اند. مثلاً در مصراع اوّل و دوم، برابری شکل دایره‌ای یک بشقاب با سکهٔ ده‌شاهی، تصویر ذهنی شاعر را هویدا می‌سازد و یادآور تقارن چرخشی و محوری است و می‌توان ادّعا کرد که ذهن شاعر در لحظهٔ سرودن این مصراع‌ها از نظام تقارنی بهره‌گرفته‌است. این امر از واژه‌های «مجذور»، «توان»، «ضرب» و «هندسه» نیز آشکار می‌شود.

منوچهری دامغانی در تشبیب قصیدهٔ «وصف

بهار و مدح خواجه علی بن محمّد» با مطلع:

هنگام بهارست و جهان چون بت فرخار
خیز ای بت فرخار بیار آن گل بی‌خار
(منوچهری، ۱۳۹۰: ۴۳)

در نوزده بیت متوالی از تصویر واقعی افتادن قطرهٔ باران بر سر گل‌ها و گیاهان، مشبّهی می‌سازد که مشبّهبه آن‌ها صورت‌های خیالی است و ساختار این تشبیهات بر اساس انعکاس تصویر حقیقی در تصاویر خیالی است که در ذیل به یک مورد از آن اشاره می‌شود:

وان قطرهٔ باران که فرود آید از شاخ
بر تازه بنفشه، نه به تعجیل، به ادرار
گویی که مشاطه ز بر فرق عروسان
ماورد همی ریزد، باریک به مقدار
(منوچهری، ۱۳۹۰: ۴۳)

در صور تشبیهی، یک طرف تشبیه حقیقتاً وجه شبه را در خود دارد و وجود آن در طرف دیگر ادّعایی است و نیاز به اثبات دارد. به تعبیر دیگر «مشبّهٌبه بر طبق روال تشبیه، باید در وجه شبه قوی‌تر باشد.» (علوی‌مقدّم و اشرف‌زاده، ۱۳۷۶: ۱۰۰) مثلاً در بیتِ:

غوّاص عقل، چونَ صدف عمر برگشود
درّی گرانبهاتر و خوشتر ز جان نداشت
(اعتصامی، ۱۳۷۳: ۳۵۷)

سه تشبیه وجود دارد. در تشبیه اوّل یعنی «غوّاص عقل»، وجه شبه، غوص کردن یا فرورفتن در عمق است در غوّاص که مشبّهٌبه است، بیش‌تر درک می‌شود. در تشبیه دوم عمر به صدفی مانند شده‌است که می‌تواند چیزی را در خود پنهان سازد و این پنهان‌سازی و برگشوده‌شدن، در صدف که مشبّهٌبه است، ملموس‌تر از مشبّه است. در تشبیه سوم نیز وجه شبهِ «گرانبهایی و زیبایی» با «درّ» ملایمت بیش‌تری دارد.

۳ـ۲. تقارن دایره‌ای در تشبیه و پس‌زمینه‌های ذهنی آن

در این نوع از تقارن، خط پرگار بر شعاع مرکز تقارن در حال چرخش است. این مطلب در تشبیهات دو بیت زیر از قصیدهٔ منوچهری دامغانی به زیبایی هویداست:

همی برگشت گرد قطب، جُدّی
چو گرد بابزن، مرغ مسمّن
بنات‌النّعش گرد او همی‌گشت
چو اندر دستِ مردِ چپ، فلاخن
(منوچهری، ۱۳۹۰: ۵۱)

منوچهری در این ابیات با آگاهی کامل از نجوم، چرخش صورت فلکی «بنات‌النعش» را بر محور فرضی قطب، به حرکت فلاخن در دست شخصِ چپ‌دست بر محور کتف او مانند کرده است و این تشبیه مرکّب در بردارندهٔ تقارن چرخشی با حرکت پاد ساعت است.

گاهی در ذهن شاعر تصویری مخفی از یک مفهوم شکل می‌گیرد و شاعر با ایجاد صور خیالی مختلف و تشبیهات متعدد، قصد القای آن مفهوم ذهنی را به مخاطب خود دارد. در ذیل به مواردی از آن اشاره می‌شود:

۳ـ۲ـ۱. دایره، نماد گریز ناپذیری

حافظ در بیت زیر با واژهٔ «دایره»، مفهوم عدم امکان فرار را در پس‌زمینهٔ ذهنی خود دارد:

چه کند کز پی دوران نرود چون پرگار
هرکه در دایرهٔ گردش ایّام افتاد
(حافظ، ۱۳۹۲: ۱۸۵)

نظامی در داستان لیلی و مجنون ـ آن‌جا که پدر مجنون در کنار کعبه به او می‌گوید که از خدا بخواهد تا او را از بلای عشق رهایی دهد ـ با استفادهٔ تعمّدی از واژهٔ «حلقه» در چند بیت متوالی ، آرایهٔ اعنات ایجاد می‌کند و با خلق تصاویر عینی و

ذهنی از «حلقه» ، تشبیهات مختلفی به دست می‌دهد که همگی حاصل ادراک تقارن دایره‌ای است:

آمد سوی کعبه سینه پرجوش
چون کعبه نهاد حلقه در گوش...
گفت ای پسر این نه جای بازی است
بشتاب که جای چاره‌سازی است
در حلقهٔ کعبه حلقه کن دست
کز حلقهٔ غم بدو توان رست
گو یارب ازین گزاف‌کاری
توفیق دهم به رستگاری...
دریاب که مبتلای عشقم
آزاد کن از بلای عشقم
مجنون چو حدیث عشق بشنید
اوّل بگریست، پس بخندید
از جای چو مار حلقه برجست
در حلقهٔ زلف کعبه زد دست
می‌گفت گرفته حلقه در بر
کامروز منم چو حلقه بر در
در حلقهٔ عشق جان فروشم
بی حلقهٔ او مباد گوشم
(نظامی ، ۱۳۹۴: ۹۸ ، ب ۲۶ـ۱۴)

وجه شبه در همهٔ تشبیهات این ابیات ، «دایره بودن» است و یادآور تصویر یک حلقهٔ بسته است که نمی‌توان از آن خارج شد و انگار در پس‌زمینهٔ ذهنی نظامی، مجنون در نقطهٔ محوری این دایره قرار گرفته است و امکان رهایی از آن را ندارد؛ حوادث و مشکلات مانند خطّ دایره او را در چنبر خویش نگه‌داشته‌اند و این امر، ناخودآگاه تقارنی دایره‌ای را با یک نقطهٔ مرکزی و خطوط تقارنی بی‌شمار ، در ذهن خواننده ایجاد می‌کند.

۳ـ۲ـ۲. دایره، نماد تسلیم

حافظ در بیت زیر با اشراف بر مفهوم تسلیم «قسمت» را دایره‌ای می‌داند که هیچ‌کس را یارای گریز از آن نیست و نتیجهٔ ضمنی از این تصویرسازی دایره‌ای، چیزی جز تلقین «تسلیم» نیست.

در دایره قسمت ما نقطهٔ تسلیمیم
لطف آن چه تو اندیشی حکم آن چه تو فرمایی
(حافظ، ۱۳۹۲: ۵۵۹)

این مفهوم در بیت زیر از سنایی نیز به ذهن متبادر می‌شود:

تا تو در دایرهٔ فقر فرو ناری سر
خانهٔ حرص تو و آز تو ویران نشود
(سنایی ، ۱۳۹۰: ۱۲۲)

۳ـ۲ـ۳. دایره و حیرت

یکی دیگر از مفاهیم پس‌زمینه‌ای تقارن دایره‌ای یا چرخشی، مفهوم حیرت و سرگشتگی است که در آن عاشق دلسوخته مانند خط پرگار بر محور معشوق می‌گردد و سر از پا نمی‌شناسد. خواجوی کرمانی در ابیات زیر عاشق را اسیر دایرهٔ عشق می‌داند که از شوق خط معشوق، توان بازشناسی نقطه و پرگار را ندارد.

سرّیست مرا با تو که اغیار نداند
کاسرار می عشق تو هشیار نداند
در دایرهٔ عشق، هر آن‌کس که نهد پای
از شوق خطت نقطه ز پرگار نداند
گر بلبل دلسوخته بیرون رود از باغ
باز از سر مستی ره گلزار نداند
(خواجوی کرمانی، ۱۳۶۹: ۲۴۰)

حافظ نیز به سرگشتگی عاقلان در دایرهٔ هستی اشاره کرده و می‌گوید:

عاقلان نقطهٔ پرگار وجودند ولی
عشق داند که در این دایره سرگردانند
(حافظ ، ۱۳۹۲: ۲۶۶)

ذهن نکته‌سنج خیّام نیز زندگی را دایره‌ای می‌داند که آمدن و رفتن مداوم انسان‌ها در آن شکل می‌گیرد. یکی می‌آید و دیگری جای خویش

به نورسیده داده و می‌رود و این چرخهٔ «آمد و شد» تا قیامت ادامه دارد. خیّام این حرکت مداوم را در تقارنی دایره‌ای مجسّم می‌کند که «او را نه بدایت ، نه نهایت پیداست» و هر نقطه می‌تواند هم سرآغاز حرکت باشد و هم انجام آن . و حاصل درک این تقارن دایره‌ای چیزی جز حیرت و سرگشتگی برای آدمی نیست. پس بیراه نیست اگر انسان نداند «کاین آمدن از کجا و رفتن بکجاست».

در دایره‌ای که آمد و رفتن ماست
او را نه بدایت نه نهایت پیداست
کس می نزند دمی در این معنی راست
کاین آمدن از کجا و رفتن بکجاست
(خیام ، ۱۳۷۴: ۷۳)

۳ـ۲ـ٤. جاذبه و دافعه در تقارن دایره‌ای

در ساختار تقارن دایره‌ای که از نقطهٔ میانی شروع می‌شود و با خطوط محوری بی‌شمار می‌چرخد خطّ دور دایره را می‌سازد؛ با دو نیرو مواجه می‌شویم: اوّل نیروی گریز از مرکز ـ که در آن حرکت دافعه از نقطهٔ مرکزی به طرف خطّ دور دایره است ـ و دوم نیروی جاذبه ـ که در آن حرکت از خطّ دور دایره به طرف مرکز است به تعبیر دیگر در تقارن دایره‌ای دو نیروی متضادّ دافعه و جاذبه مؤثّرند.

این امر در پس‌زمینهٔ تشبیهاتی هم که بر اساس شکل دایره ساخته شده‌اند دیده می‌شود. در اکثر آن‌ها معشوق در مرکز دایرهٔ عشق جای دارد و با عشوه و ناز، عاشق را از خود طرد می‌کند؛ ولی کمند عشق اجازه نمی‌دهد که عاشق از چرخهٔ او دور شود و عاشق در بین دافعهٔ معشوق و جاذبهٔ عشق سرگردان است. این مفهوم در ابیات غزل زیر از اوحدی مراغه‌ای به زیبایی هویداست:

مشتاق یارم و به در یار می‌روم
دلدارم اوست، در پی دلدار می‌روم
تا بینم آفتاب رخ او ز روزنی
مانند سایه بر در و دیوار می‌روم
او در میان دایرهٔ خانه نقطه‌وار
من‌گرد خط کوچه چو پرگار می‌روم
صدبار چون خلیل مرا سوختند و باز
همچون کلیم در پی دیدار می‌روم
(اوحدی، ۱۳۴۰: ۲۹۸، غ ۵۶۵)

۳ـ۲ـ۵. دایرهٔ جمع همدلان

گاهی شاعر، یاران همدل و دوستان هم‌نشین را دایره‌وار در حلقهٔ صحبت و عیش می‌نشاند و با این تصویر، مفهوم اجتماع همدلان را ترسیم می‌کند. مثلاً ملک‌الشعرای بهار گوید:

یاران، درون دایرهٔ عیش و عشرت‌اند
تنها منم نشسته ز بیرون دایره
(ملک‌الشعرای بهار، ۱۳۸۷: ۴۳۴)

۳ـ۲ـ٦. دایره، نماد بیرنگی

با توجّه به این‌که شکل دایره از نقطه‌های به‌هم‌پیوسته تشکیل شده‌است و هر نقطه‌ای می‌تواند هم آغاز چرخه باشد و هم پایان آن قرار گیرد، می‌توان استنباط کرد که هر نقطه‌ای در جای خودش مهمّ است؛ از سوی دیگر بر سایر نقاط هیچ برتری ندارد، پس همهٔ نقطه‌ها از نظر ارزش، یکسانند.

نظامی گنجه‌ای در *شرف‌نامه*، در توصیف معراج پیامبر، دایره را شکلی می‌داند که بالا و زیر ندارد:

مجرّدروی تا به جایی رساند
که از بود او هیچ با او نماند
چو شد در ره نیستی چرخ‌زن
برون آمد از هستی خویشتن
در آن دایره گردش راه او
نمود از سر او قدمگاه او
رهی رفت بی زیر و بالا دلیر
که در دایره نیست بالا و زیر
(نظامی، ۱۳۹۳: ۷۶)

۳ ـ۲ـ۷. مفهوم تداوم در شکل دایره

از مفاهیم پس‌زمینه‌ای تقارن دایره‌ای، مخصوصاً در مدارها، مفهوم «دوام و پایداری» است. مثلاً منوچهری دامغانی در پایان قصیدهٔ «مدح سلطان مسعود غزنوی» ، در قسمت شریطه از همین ویژگی مفهومی «مدار» استفاده کرده و برای ممدوح خویش «دوام عمر» می‌طلبد و می‌گوید:

تا مَلَک را در حجاب آسمان باشد سکون
تا فلک را در غبار آسمان باشد مدار
این، کمال مُلک او جوید به سعد اختران
وان دوام عمر او خواهد به خیر روزگار
(منوچهری، ۱۳۹۰: ۳۷)

به نظر می‌رسد که استنباط مفهوم تداوم از تقارن دایره‌ای، بیش‌تر با قسمت شریطهٔ قصاید مناسبت دارد. عطّار نیز در قسمت شریطهٔ قصیده‌ای از این تصویرسازی بهره برده و می‌گوید:

تا در این دایره، این نقطهٔ خاکی برجاست
تا که پرگار فلک، گردش دوران دارد
سال عمر تو که از گردش دوران خیزد
باد چندان که اگر بشمرد امکان دارد
خسروا ، خاطر عطّار به مدّاحی تو
کف موسی ز دم عیسی عمران دارد
(عطّار ، ۱۳۶۸: ۷۶۶ـ۷۶۵)

۳ـ۳. تقارن انعکاسی در تشبیه

یکی دیگر از انواع پرکاربرد تقارن در تشبیه، تقارن انعکاسی یا آینه‌ای است و در آن تصویر کسی یا چیزی در آب، آیینه و... می‌افتد آنگونه که اصل و عکس در تقابل هم قرار می‌گیرند. در این نوع از تقارن گاهی اصل و عکس آن، هر دو عینی و قابل مشاهده‌اند. مانند شعر زیر، که در آن سهراب سپهری با استفاده از تقارن انعکاسی (بازتابی)، چهرهٔ زیبا را با عکس آن در آب در یک قاب تصویری جای داده و شباهت اصل و عکس را ـ که یکی واقعی است و دیگری صورتی شبه واقعی ولی هر دو عینی ـ به اثبات می‌رساند و زیبایی را دوچندان می‌کند و می‌گوید:

«زن زیبایی آمد لب رود،
آب را گل نکنیم:
روی زیبا دو برابر شده‌است.»
(سپهری، ۱۳۷۷: ۳۴۶)

سهراب در این سه مصراع علاوه بر تقارن انعکاسی ذکر شده، تقارن‌های دیگری نیز ایجاد می‌کند. مثلاً با تکرار تعمّدی واژهٔ «زیبا»، تقارن انتقالی بصری خلق می‌کند. بدین معنی که مصراع دوم در حکم خط تقارن، کلمهٔ «زیبا» را که در دو سوی آن و دقیقاً کلمهٔ دوم هر مصراع قرار گرفته است بر هم منطبق می‌سازد و آن را در نگاه خواننده مهم‌تر جلوه می‌دهد. با تقارن انتقالی دیگر و با خلق جناس بین «رود» در آخر مصراع اوّل و «روی» در آغاز مصراع سوم بر غنای موسیقایی شعر می‌افزاید. حتّی به نظر می‌رسد که در آوردن کلمهٔ «برابر» نیز عمدی نهفته است؛ چراکه در این کلمه که از سه جزء «بر» + «ا» + «بر» تشکیل شده است، میانوند «ا» نقش محور تقارن را ایفا می‌کند و واژهٔ «بر» را در دوسوی خود به هم متّصل می‌سازد و تقارن انتقالی کاملی را به وجود می‌آورد. سهراب به اقتضای نقاش بودنش، تقابل روی زیبا و عکسش را در آب با شکل ظاهری و بار مفهومی کلمهٔ «برابر» متناسب کرده است.

گاهی نیز در تقارن انعکاسی یک سوی محور تقارن، عینی است ولی طرف دیگر تصویری ذهنی که مشابه آن است. این مورد اغلب در تشبیهات رخ می‌دهد. بدین معنی که شاعر تصویری عینی را می‌بیند و صورت ذهنی مشابه آن را مجسّم می‌کند. مثلاً منوچهری نیز در تشبیهات مرکّب خویش، مشبّهٌ‌به را که یک تصویر ذهنی است؛ انعکاسی از مشبّه که صورت عینی دارد قرار می‌دهد. به عنوان

نمونه به دو بیت زیر از قصیدهٔ معروف وی در مدح علی بن محمّد نگاه می‌کنیم:

سر از البرز بر زد قرص خورشید
چو خون‌آلوده دزدی سر ز مکمن
به کردار چراغ نیم‌مرده
که هر ساعت فزون گرددش روغن
(منوچهری، ۱۳۹۰: ۸۶)

وی در این دو بیت با طرّاحی وجه‌شبه‌های بسیار ملموس و دقیق و قابل فهم، در مصراع دوم بیت اوّل بالا آمدن قرص خورشید را از پشت کوه البرز به ظاهر شدن نرم و احتیاط‌آمیز سر دزد خون‌آلوده از مخفی‌گاه تشبیه می‌کند و ارتباط بین اجزای طرفین تشبیه را به قدری زیبا و حساب‌شده ایجاد می‌کند که انگار مصراع دوم انعکاس ذهنی مصراع اوّل است. این کار را در بیت دوم نیز ادامه می‌دهد و پرنور شدن تدریجی قرص خورشید را به افزوده شدن روغن چراغ نیم‌مرده‌ای مانند می‌کند که آرام آرام شعله‌اش فزونی می‌گیرد.

به قول دکتر محمّد دبیرسیاقی «منوچهری در وصف طبیعت برخلاف شاعران دیگر که به جزئیّات نمی‌پردازند، تمام نکات و جزئیّات را وصف می‌کند و در بیان ممیّزات یک چیز و نمودن تمام اوصاف و خصایص آن نظیر ندارد.» (منوچهری، ۱۳۹۰: مقدّمه، بیست و چهار) مثلاً ذکر وجه‌شبه‌های دقیق در بیت زیر جلب توجّه می‌کند.

وان بنفشه چون عدوی خواجهٔ گیتی نگون
سر به زانو برنهاده، رخ به نیل اندوده باز
(منوچهری، ۱۳۹۰: ۵۵)

منوچهری دامغانی، ذهنی تقارن‌گرا دارد و در تعداد زیادی از ابیاتش ردّپای تقارن به چشم می‌خورد. از بارزترین نمودهای آن می‌توان از تشبیهات بدیع و اکثراً حسّی به حسّی او یاد کرد که در ساخت رویین، نمودار تقارن تصویری‌اند. گاهی تصویر تقارنی تشبیهات وی در دو بیت متوالی شکل می‌گیرد. مثلاً در ابیات زیر از قصیدهٔ وصف بهار:

آن قطرهٔ باران بین از ابر چکیده
گشته سر هر برگ از آن قطره گهربار
آویخته چون ریشهٔ دستارچهٔ سبز
سیمین گرهی بر سر هر ریشهٔ دستار
(منوچهری، ۱۳۹۰: ۴۳)

آن‌گونه که مشاهده می‌شود برای ساخت این تشبیه مرکّب از چند وجه‌شبه جزئی به‌هم پیوسته استفاده شده‌است و این دقّت در جزئیّات و برابرسازی اجزا، زیبایی ابیات را دو چندان کرده است. در یک سوی این تشبیه متقارن، برگی سبز رنگ قرار دارد که بر سر هر گوشه یا زبانهٔ آن یک قطرهٔ باران گهروار جای گرفته‌است در آنسوی تشبیه، در بیت دوم، دستارچهٔ سبز رنگی تصویر می‌شود که گرهی سیمین از سر هر ریشهٔ آن آویخته شده‌است. انگار شاعر دچار وسواس تقارن شده‌است که با این دقّت وسواس‌گونه سعی دارد تا همهٔ اجزا را برابرسازی کند. ردّ پای این وسواس در ابیات پایین این قصیده، به گونه‌ای دیگر ظاهر می‌شود. وی در هفت بیت متوالی علاوه بر تشبیه مرکّب که موجد تقارن انعکاسی است، با تکرار اعنات‌گونهٔ تعبیر «وان قطرهٔ باران» تقارن عمودی نیز خلق کرده‌است:

وان قطرهٔ باران که برافتد به گل سرخ
چون اشک عروسی‌ست برافتاده به رخسار
وان قطرهٔ باران که برافتد به سرِ خوید
چون قطرهٔ سیماب است افتاده به زنگار
وان قطرهٔ باران که برافتد به گل زرد
گویی که چکیده‌ست مُلِ زرد به دینار...
وان قطرهٔ باران زبرِ لالهٔ احمر
همچون شرر مرده فراز عَلَم نار

وان قطرهٔ باران زبرِ سوسن کوهی
گویی که ثریّاست برین گنبد دوّار
(منوچهری، ۱۳۹۰: ۴۴ـ۴۳)

اگر کلّ این قصیده را بنایی فاخر در نظر گیریم؛ هر یک از این ابیات هفتگانه، حکم پنجرهٔ آن بنا را دارند با این تفاوت که شکل پنجره‌ها یکسان است، ولی شیشه‌های هریک، رنگی متفاوت دارد؛ لذا در عین تفاوت در رنگ، تقارن کلّی بنا را برهم نمی‌زنند و می‌توان آن‌ها را «هم‌نهشت» قلمداد کرد. استفاده از ردیف آغازین در این ابیات نیز دریافت حسّ تقارن را دو چندان کرده است. در این کاربرد «برخی از سطرها با واژهای یکسان آغاز می‌شوند. این واژه‌ها علاوه بر کارکرد ردیف سنّتی و ایفای نقش موسیقیایی و تداعی معانی، نوعی آشنایی‌زدایی در مکان قرار گرفتن نیز ایجاد می‌کنند و همین عامل باعث می‌شود که شاعر در شعرش تنوّع و گوناگونی فراوانی در ردیف داشته باشد.» (نک . منصوری و قاسمی، ۱۳۹۹: ۳۶۷)

یکی دیگر از جنبه‌های تقارن‌گرایی منوچهری این است که با ترکیب چند تشبیه مفردِ مجزای از هم، یک تصویر واحد تشبیهی متقارن خلق می‌کند. مثلاً در بیت:

بوستان چونَ مسجد و شاخ بنفشه در رکوع
فاخته چون مؤذن و آواز او بانگ نماز
(منوچهری، ۱۳۹۰: ۵۵)

چهار واژهٔ «بوستان»، «شاخ بنفشه»، «فاخته» و «آواز فاخته» را در یک کفّهٔ ترازوی تقارن قرار داده و در کفّهٔ دیگر آن «مسجد»، «رکوع»، «مؤذن» و «بانگ نماز» را جای می‌دهد و بدین‌شکل تصویری انعکاسی از یک مجموعه می‌سازد.

آن‌گونه که در مقدّمه اشاره شد؛ اگر نیمهٔ راست چیزی با یک محور تقارنی عینی یا ذهنی، بر نیمهٔ چپ آن شیء انطباق کامل یا شبه انطباق پیدا کند، آن را تقارن انعکاسی افقی می‌گویند. غیر از موارد مصنوع بشر، در طبیعت نیز مصداق‌های زیادی برای آن می‌توان یافت. برای نمونه به برگ‌های اکثر درختان و گل‌ها می‌توان اشاره کرد. مثلاً دو طرف یک برگ درخت، با محور تقارنی میانی بر همدیگر منطبق می‌شوند و یا قرینه‌سازی بال‌های پروانه و کبوتر و شاپرک نمونه‌های عالی از تقارن انعکاسی محسوب می‌شوند.

ذکر این نکته لازم است که «برخلاف تقارن‌های ریاضی، که یک نمونهٔ ایده‌آل محسوب می‌شوند؛ تقارن در موجودات زنده هرگز تقارن کامل نیستند.» (یان استوارت، ۲۰۱۳: ۱۰۷) (Ian Stewart) و شبه تقارن محسوب می‌شوند؛ چراکه طرف راست و چپ آن‌ها دقیقاً عین هم نیستند و اندک اختلافی بین دو طرف وجود دارد؛ ولی ذهن ما آن اختلافات اندک را اصلاح می‌کند.

تقارن بازتابی یا انعکاسی در تشبیهات ادبیّات فارسی کاربرد زیادی دارد. مثلاً سعدی در بیت زیر برای تشبیه «برگ درخت» به «دفتر»، وجه شبه انعکاسی آن‌دو را ملاک قرار داده و می‌گوید:

برگ درختان سبز پیش خداوند هوش
هر ورقش دفتری است معرفت کردگار
(سعدی، ۱۳۸۵: ۷۰۶)

در این بیت شکل برگ با شیار میانی آن، یادآور دفتر است که با خط تقارن میانی و دو صفحه در طرفین آن شکل گرفته است و اساس اندیشهٔ شاعر برای ساختن این تشبیه، تقارن بازتابی افقی است که هم در مشبه و هم در مشبّهٌبه دیده می‌شود. نکتهٔ جالب توجّه بیت این است که سعدی «معرفت کردگار» را موقوف درک نظم بین اجزای سازندهٔ یک برگ درخت می‌داند و کسی را «خداوند هوش» می‌خواند که توان یافتن هارمونی بین اجزای آن برگ را داشته باشد؛ به غیر از هماهنگی دو سوی یک برگ، هم‌شکل بودن تمامی برگ‌های

آن درخت، علی‌رغم خردی و بزرگی آن‌ها، تقارن تجانسی پدید آورده‌است و درک هارمونی کلّ درخت نیز، زیبایی آن را دوچندان می‌کند.

صائب در تشبیهی زیبا، تصویر تقارنی بال‌های پروانه را نامهٔ صادقانهٔ او بر شمع می‌خواند و می‌گوید:

به دوست نامه نوشتن، شعار بیگانه است
به شمع، نامهٔ پروانه، بال پروانه است
(صائب، ۱۳۷۰: ۲/ ۸۶۶)

بیدل نیز این تشبیه را به گونه‌ای دیگر مطرح می‌کند و بال‌های پروانه را مکتوب نور می‌خواند:

عاشق به عزم مقصد، محتاج راهبر نیست
پروانه در ته بال، مکتوب نور دارد
(بیدل، ۱۳۸۴: ۱/ ۶۴۵)

بیدل در بیت زیر، بال عنقا را نیز با کتاب و دفتر شباهت می‌دهد وعلاوه بر کمیاب بودن، وجود تقارن آینه‌ای را نیز در هر دو، وجه شبه قرار داده و می‌گوید:

نخواندم غیر درس بی‌نشانی
ورق‌های کتابم، بال عنقاست
(همان: ۳۶۶)

۳ـ٤. تقارن تجانسی در تشبیه

این نوع از تقارن حاصل تکرار یک صورت تقارنی است با اندازه‌های متفاوت. و گویی شاعر به طور تعمّدی می‌خواهد از تکرار یک تصویر واحد در اندازه‌های مختلف، یک تصویر جمعی بسازد. مثلاً از تکرار یک برگ، تقارن زنجیروار برگ‌های هم‌شکل یک درخت را طرّاحی می‌کند و ذهن خواننده را از نظم درونی یک برگ به هارمونی جمع برگ‌ها سوق می‌دهد.

منوچهری دامغانی در قصیدهٔ «وصف بهار»، اوّل با افتادن یک قطرهٔ باران در آبگیر، تصویری ساده از دایره با محوریّت قطرهٔ باران می‌سازد و با بارش قطرات دیگر، دایره‌های به هم پیوستهٔ دیگری را نقش می‌زند و خطوط پرگار آن‌ها را مانند زنجیر به هم پیوند می‌دهد و با این کار تقارن تجانسی خلق می‌کند.

آن دایره‌ها بنگر اندر شَمَر آب
هرگه که در آن آب چکد قطرهٔ امطار
چون مرکز پرگار شود قطرهٔ باران
وان دایرهٔ آب بسان خط پرگار
مرکز نشود دایره وان قطرهٔ باران
صد دایره در دایره گردد به یکی بار
هرگه که از آن دایره انگیزد باران
از باد درو چین و شکن خیزد و زنار
(منوچهری، ۱۳۹۰: ۴۴)

۳ـ۵. تقارن در تشبیهات ملفوف

یکی دیگر از انواع تشبیه که تقارن در آن نمود خاصّی دارد تشبیه ملفوف است. در کتب علوم بلاغی در تعریف این نوع از تشبیه آمده است: «تشبیه ملفوف، تشبیهی است که در آن شاعر چند مشبّه را با هم می‌آورد و چند مشبّهٌبه را نیز با هم می‌آورد که به طریق لفّ و نشر، هر مشبّهٌبهی با مشبّه خود ارتباط دارد.» (علوی مقدّم و اشرف‌زاده، ۱۳۷۶: ۱۰۵) مثلاً سعدی در بیت:

آن نه زلف است و بناگوش، که روز است و شب است
وان نه بالای صنوبر که درخت رطب است
(سعدی، ۱۳۹۰: ۳۱۳)

«زلف» و «بناگوش» را در سویی و تصویر خیالی تشبیهی آن‌دو یعنی «روز» و «شب» را در سوی دیگر قرار داده است و با این کار تقارن انعکاسی ترکیبی ساخته‌است. با توجّه به تقسیم‌بندی آرایهٔ لفّ و نشر به دو نوع مرتّب و مشوّش می‌توان تشبیه ملفوف را نیز به دو گونهٔ ملفوف مرتّب و ملفوف مشوّش تقسیم کرد. مثلاً در بیت زیر از استاد جلال الدّین همایی، سه واژهٔ

لفّ به ترتیب به نشرهای خود مرتبط شده‌اند.

دلبری دارم به فرّ و زیب، چون رعنا تذرو
روی و موی و قامت او همچو ماه و مشک و سرو
(همایی، ۱۳۶۴: ۲۳۸)

شاعر در مصراع دوم این بیت در مرحلهٔ اوّل با تقارن انعکاسی، روی معشوق را به ماه، مویش را به مشک، و قدّش را به سرو مانند کرده و در مرحلهٔ دوم با تقارن انتقالی مرتّب، هر لفّ را به نشر خودش پیوند داده‌است. در مرحلهٔ سوم دستهٔ لفّها را در یک سو و دستهٔ نشرها را در سوی دیگر قرار داده‌است و بدین ترتیب یک مجموعهٔ تقارنی خلق کرده‌است. این شیوه مانند برابرسازی دو طرف یک بناست که با خطّ تقارن عمودی به هم وصل شده باشند و هر جزئی از سمت راست بنا با جزء همسان خود در سمت چپ مرتبط باشد.

قاآنی نیز در قصیدهٔ مدح سلطان عادل، محمّدشاه غازی، «لب» معشوق را به «پسته»، و «چشمش» را به بادام مانند کرده‌است و این تقارن تشبیهی را با لفّ و نشر مرتّب زینت داده، می‌گوید:

پسته و بادام نقل روز نوروز است و من
با لب و چشمت نخواهم پسته و بادام را
(قاآنی، ۱۳۸۰: ۵۳)

گاهی شاعر برای پیچیده‌کردن تشبیه ملفوف، از لفّ و نشر مشوّش استفاده می‌کند و ترتیب اجزای آنها را بر هم می‌زند.

حافظ در بیت زیر با استفاده از این شیوه و به صورت مشوّش «اشک» را به «قطرهٔ باران» و «دل» معشوق را به «سنگ خاره» مانند کرده است:

گفتم مگر به گریه دلش مهربان کنم
بر سنگ خاره، قطرهٔ باران اثر نکرد
(حافظ، ۱۳۹۲: ۲۱۳)

٦ـ۳. ارتباط زاویهٔ تشبیه با تقارن

درک و دریافت تقارن در تشبیهاتِ واضح، راحت‌تر از تشبیهات دیریاب است، امّا به تعبیر دکتر شمیسا «هر قدر زاویهٔ تشبیه تنگ‌تر باشد، یعنی ربط و شباهت بین مشبّه و مشبّهٌ‌به واضح‌تر و نزدیک‌تر باشد تشبیه، غیر هنری‌تر است و به آن تشبیه مبتذل یا قریب گویند، مثلِ قدِ سرو.» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۱۴) ولی اگر دریافت رابطهٔ بین مشبّه و مشبهٌ‌به سخت‌تر باشد، احساس تقارن در بین آن‌دو دیریاب‌تر خواهد شد، پس مناسب‌ترین نمونه‌های تشبیه برای تقارن تشبیهات مبتذل هستند نه غریب. این نیز «بدیهی است که اگر ربط بین مشبّه و مشبهٌ‌به از حدّی بگذرد و به اصطلاح تشبیه خیلی غریب و دور از ذهن باشد، دیگر جنبهٔ تصویری و هنری ندارد و همین‌طور اگر مشبّه و مشبهٌ‌به بیش از حد به هم نزدیک باشند باز تشبیه غیر هنری خواهد بود. به اصطلاح اگر زاویه خیلی باز شود تبدیل به یک خطّ صاف خواهد شد و اگر خیلی بسته شود باز تبدیل به یک خطّ صاف خواهد گردید». (همان: ۱۱۴) و حسّ متقارن بودن مشبّه و مشبهٌ‌به و انطباق آن‌دو بر همدیگر در حالت خطّ صاف از بین خواهد رفت؛ چون لازمهٔ تقارن قرارگرفتن دو چیز در تقابل هم است، نه انطباق برهم و یکی شدن. «از این رو از قدیم این قاعده را می‌دانستند که تشبیه دو چیز نزدیک و شبیه به هم صحیح نیست و لذا نمی‌توان چیزی را به خود آن تشبیه کرد... و شاید با توجّه به این نکته است که مرحوم اخوان می‌گوید:

ماهی که ز مهرش دل من در تب و تاب است
مانندهٔ‌تر از گل به گل، از آب به آب است
(همان: ۱۱۵)

همانطور که مشاهده می‌شود در تشبیه «گل» به «گل» و «آب» به «آب» تصویر جدیدی در ذهن شنونده خلق نمی‌شود و تقارن انعکاسی اتّفاق نمی‌افتد؛ لذا می‌توان گفت که در تشبیه چیزی به خودش خیال‌انگیزی وجود ندارد. مثلاً اگر دو

پنجرهٔ کنار هم را که کاملاً از نظر شکل، اندازه و رنگ یکسانند به همدیگر تشبیه کنیم تصویر خیالی ساخته نمی‌شود چرا که آن‌دو به عینیّت رسیده‌اند و وجوه شبه آن‌ها به قدری زیاد است که تفاوتی در بین آن‌دو احساس نمی‌شود. «استفان اولمان می‌گوید: وقتی وجه شبه را در مشبّه و مشبهه‌به می‌فهمیم در همان زمان باید اختلاف بین آن‌دو را هم بفهمیم و از این‌رو مشبّه و مشبّهه‌یه باید از دو مقولهٔ متفاوت باشند». (همان: ۱۱۵)

یکی از تفاوت‌های اساسی مفهوم تقارن در ادبیّات با علوم دیگر این است که در علوم و هنرهایی از قبیلِ هندسه، ریاضی، طرّاحی صنعتی، نقّاشی، فرشبافی، معماری و... هر قدر دو طرف خطّ تقارن شبیه‌تر و حتّی یکسان باشند تقارن زیباتر و محسوس‌تر خواهد بود؛ ولی در ادبیّات یکسانی دو سوی خطّ تقارن باعث کاهش التذاذ خواننده می‌شود و از زیبایی آن می‌کاهد. شاید دلیل این تفاوت بین ادبیّات با علوم و هنرهای دیگر، تفاوت در نگرش آن‌ها باشد. بدین معنی که تقارن در آن‌ها بیش‌تر جنبهٔ عینی دارد در حالی‌که تقارن در ادبیّات در اکثر موارد از جنبهٔ ذهنی برخوردار است.

۴. نتیجه

تقارن به عنوان یکی از اساسی‌ترین عوامل مؤثّر در زیبایی یک اثر در هنرها و علوم مختلفی از قبیلِ: ریاضیّات، هندسه، فیزیک، شیمی، نجوم، زبان‌شناسی، روان‌شناسی، طرّاحی‌های صنعتی و هنری، نقّاشی، معماری، تزیینات داخلی و بیرونی ساختمان‌ها، فرش‌بافی، تذهیب، منبت‌کاری کاربرد دارد. بر اساس جمع‌بندی‌های تعاریف در علوم و شاخه‌های متعدّد هنری تقارن را می‌توان به دسته‌های اصلی: تقارن‌های مرکزی، محوری و تجانسی تقسیم کرد و برای هر دسته نیز زیر مجموعه‌هایی از قبیل: تقارن‌های انعکاسی یا بازتابی، چرخشی یا دورانی، انتقالی، آینه‌ای، کریستالی، موجی، صفحه‌ای، دوطرفه، عمودی، افقی، عینی، ذهنی در نظر گرفت.

در ادبیّات فارسی تقارن را می‌توان در سه جنبهٔ صوری، معنایی و آوایی مورد مطالعه قرار داد. آرایهٔ تشبیه گسترده‌ترین نمود تقارن در ادبیّات است. در تشبیهات ادبیّات فارسی از انواع سه‌گانهٔ اصلی تقارن استفاده شده است؛ ولی تقارن انعکاسی، از بسامد بالایی در آن‌ها برخوردار است. انواع مختلف تشبیه که در آن‌ها تقارن بیش‌تر از دیگران به کار گرفته‌شده است عبارتند از: تشبیه مفرد، تشبیه مرکّب، تشبیه ملفوف. کاربرد تقارن در تشبیهات ادبیّات فارسی با علوم و هنرهای دیگر متفاوت است. در اکثر آن‌ها، تقارن حالتی کاملاً عینی دارد ولی در ادبیّات فارسی، ترکیبی از عینی و ذهنی استفاده می‌شود و می‌توان ادّعا کرد که زاویهٔ تشبیه با تقارن، انطباق کاملی ندارد.

منابع

اصلاح‌پذیر، بهمن و دیگران (۱۳۹۸). *ریاضی پایهٔ هفتم دورهٔ اوّل متوسطه*. تهران: شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران. چاپ هفتم.

اعتصامی، پروین (۱۳۷۳). *دیوان پروین اعتصامی*. نشر محمّد. چاپ هفتم.

اوحدی مراغه‌ای (۱۳۴۰). *دیوان اوحدی مراغه‌ای*. تصحیح سعید نفیسی. تهران: امیرکبیر. چاپ اوّل.

ایزدی. مهدی و دیگران. (۱۳۹۸). *ریاضی ششم دبستان*. تهران: شرکت افست. چاپ چهارم.

بهار، محمّدتقی (۱۳۸۷). *دیوان اشعار ملک‌الشّعرای بهار*. تهران: انتشارات نگاه. چاپ اوّل.

بیدل دهلوی. عبدالقادر بن عبدالخالق (۱۳۸۴). *دیوان بیدل دهلوی*. تصحیح خلیل‌الله خلیلی. تهران: نشر سیمای دانش. چاپ اوّل.

پندی، زهره و دیگران (۱۳۹۸). *ریاضی پنجم دبستان*. تهران: شرکت افست. چاپ پنجم.

حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۹۲). *دیوان حافظ*. به سعی سایه. تهران: نشر کارنامه. چاپ شانزدهم.

خواجوی کرمانی (۱۳۶۹). *دیوان اشعار خواجوی کرمانی*. تصحیح احمد سهیلی خوانساری. تهران: انتشارات پاژنگ. چاپ اوّل.
خواجه‌حسینی، محمد (۱۳۹۳). *نقشه‌کشی ۱*. تهران: شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران. چاپ هفتم.
خیّام نیشابوری، حکیم عمر (۱۳۷۴). *رباعیّات حکیم عمرخیّام نیشابوری*. مقدّمه و حواشی محمّدعلی فروغی و قاسم غنی. تهران: انتشارات ادب. چاپ اوّل.
سپهری، سهراب (۱۳۷۷). *هشت کتاب*. تهران: طهوری. چاپ بیست و یکم.
سعدی، شیخ مصلح‌الدّین (۱۳۸۵). *کلّیات سعدی*. تصحیح محمّدعلی فروغی. انتشارات هرمس. چاپ اوّل.
سنایی، مجدود بن آدم (۱۳۹۰). *دیوان حکیم سنایی غزنوی*. به اهتمام پرویز بابایی. تهران: نگاه. چاپ اوّل.
شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۸۱). *موسیقی شعر*. تهران: آگاه. چاپ هفتم.
شمیسا، سیروس (۱۳۸۱). *بیان*. تهران: فردوس. چاپ نهم.
صالحی‌نژاد، حمیدرضا (۱۳۹۱). *رسم فنّی عمومی*. تهران: شرکت انتشارات فنّی ایران.
صائب تبریزی، محمّدعلی. (۱۳۷۰). *دیوان صائب تبریزی*. به کوشش محمّد قهرمان. تهران: علمی و فرهنگی. چاپ دوم.
عطّار نیشابوری، فریدالدّین (۱۳۶۸). *دیوان عطّار*. به اهتمام تقی تفضّلی. تهران: علمی و فرهنگی. چاپ پنجم.
علوی‌مقدّم، محمّد؛ اشرف‌زاده، رضا (۱۳۷۶). *معانی و بیان*. تهران: سمت. چاپ اوّل.
قاآنی، حبیب‌اله بن محمّدعلی (۱۳۸۰). *دیوان حکیم قاآنی شیرازی*. به کوشش امیرحسین صانعی. تهران: نگاه. چاپ اوّل.
منصوری، مجید؛ قاسمی دورآبادی، طاهره (۱۳۹۹). «ردیف آغازین در شعر فارسی». *مطالعات زبانی و بلاغی*. سال ۱۱. شماره ۲۱. صص۳۶۳ـ۳۸۶.
منوچهری دامغانی (۱۳۹۰). *دیوان منوچهری دامغانی*. تصحیح سیدمحمد دبیرسیاقی. تهران: زوّار. چاپ هفتم.
نظامی گنجه‌ای، الیاس بن یوسف (۱۳۹۳). *شرفنامه*. تصحیح بهروز ثروتیان. تهران: امیرکبیر. چاپ دوم.
ـــــــــ (۱۳۹۴). *لیلی و مجنون*. تصحیح بهروز ثروتیان. تهران: امیرکبیر. چاپ چهارم.
همایی، جلال‌الدّین (۱۳۶۴). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. تهران: توس. چاپ سوم.
Conway, John Horton etal. (2008). *The Symmetries of Things*. New York: CRC Press.
Newman, Roy James (2000). *The World Of Mathematics*. New York: Dover Publications. Volume 4.
Stewart, Ian (2013). *Symmetry A Very Short Introduction*. United Kingdom: Oxford University Press.
Weyl, Hermann (1980). *Symmetry*. New Jersey: Princeton University Press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی