



دانشگاه تهران
دانشکده ادبیات و علوم انسانی

شهره‌شناسی نقد ادبی و بلاغت

علمی
شماره استاندارد بین‌المللی
۲۳۸۲-۹۵۷۵
سال ۱۰، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۰

عنوان‌ها

- ۱ نشانه‌شناسی اجتماعی رمان کولی کنار آتش با تکیه بر نظریه پی یر گیرو
شهرام احمدی و مهسا ناجی
- ۲۷ بازتاب رسانه‌های ارتباط جمعی در ادبیات داستانی معاصر ایران
اعظم راودراد و فرزانه فخریان لنگرودی
- ۵۳ ماهیت چندمعنایی نشانه‌های تصویری در آثار نگارگری ایرانی (بررسی موردی چهار اثر از شاهنامه طهماسبی موجود در موزه آقاخان)
شهریار شکرپور و فریبا ازهری
- ۸۱ استعاره‌های مفهومی حوزه «عشق» در خسرو و شیرین نظامی
سمیرا صمیمی‌فر، غلامرضا سالمیان و محمدابراهیم مالمیرنجی
- ۱۰۵ موسیقی، سنجه‌ای در شناخت اوج و فرود رباعی فارسی
یحیی کاردر
- ۱۲۷ تصویر اگزیزتانس در مجموعه داستان گور و گهواره غلام حسین ساعدی براساس دیدگاه کیر کگور ویاسپرس
امید مجد و نیلوفر انصاری
- ۱۶۷ ایهام آفرینی ناصر بخارایی
محمدامیر مشهدی و حسین اتحادی
- ۱۸۹ پیشگویی در منظومه‌های پهلوانی پس از شاهنامه
مرتضی مقصودی‌نژاد، مجید حاجی‌زاده و مریم غلامرضا بیگی

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت

شماره استاندارد بین‌المللی: ۲۳۸۲-۹۸۵۰
سال ۱۰، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۰

صاحب امتیاز (ناشر): دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران
مدیر مسئول: غلامحسین کریمی‌دوستان
سر دبیر: علی محمد مؤذنی

هیئت تحریریه

جان‌الله کریمی مطهر	کوروش صفوی	تیمور مالمیر
استاد دانشگاه تهران	استاد دانشگاه علامه طباطبائی	استاد دانشگاه کردستان
محمدرضا ترکی	شیرزاد طایفی	اختر مهدی
دانشیار دانشگاه تهران	دانشیار دانشگاه علامه طباطبائی	استاد دانشگاه جواهر لعل نهرو دهلی
کاووس حسن‌لی	حبیب‌الله عباسی	روح‌الله هادی
استاد دانشگاه شیراز	استاد دانشگاه خوارزمی	دانشیار دانشگاه تهران
باقر صدری‌نیا		
استاد دانشگاه تبریز		
مدیر داخلی: محرم باستانی		
ویراستار: دکتر سعید قاسمی پرشگوه		
ویراستار انگلیسی:		
کارشناس اجرایی:		
نشانی: تهران، خیابان انقلاب، دانشگاه تهران، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دفتر مجلات دانشکده		
نشانی رایانامه: jlcr@ut.ac.ir		
وبگاه: http://jlcr.ut.ac.ir		
تلفن: ۰۲۱-۶۶۹۷۸۸۸۵	فکس: ۰۲۱-۶۶۹۷۸۸۸۵	
قیمت: ۱۰۰۰۰۰ ریال		

مجله پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت براساس ابلاغیه شماره ۵۸۹۸۸۴ / ۳/۱۸ مورخ ۱۳۹۲/۱۲/۲۵ کمیسیون بررسی نشریات علمی کشور، درجه علمی - پژوهشی دارد.

این مجله در پایگاه‌های اطلاعاتی زیر نمایه می‌شود:

پایگاه اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی به نشانی اینترنتی: www.sid.ir

پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (ISC) به نشانی اینترنتی: www.isc.gov.ir

پایگاه استنادی اولریخ (Ulrich) به نشانی اینترنتی:

[www.Ulrich's International periodicals directory \(Journal, magazine\)](http://www.Ulrich's International periodicals directory (Journal, magazine))

حقوق تمام مقالات برای دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران محفوظ است.

دوفصلنامه پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت

شرایط پذیرش مقاله (راهنمای نویسندگان)

دوفصلنامه پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، نشریه‌ای علمی - پژوهشی در حوزه مطالعات ادبی است که سالیانه دو شماره از آن منتشر می‌شود.

ویژگی‌های کلی مقاله

- مقاله باید نتیجه تحقیقات نویسنده (نویسندگان) باشد و در نشریه دیگری منتشر نشده باشد و تا اتمام دآوری هم به مجله دیگری فرستاده نشود.
- چاپ مقاله، منوط به تأیید نهایی هیئت تحریریه است.
- پذیرش مقاله برای چاپ، پس از تأیید هیئت داوران، به اطلاع نویسنده خواهد رسید.
- مسئولیت مطالب مقاله بر عهده نویسنده است؛ البته ویراستار مجله در ویرایش مقالات آزاد است.
- حجم مقاله با احتساب چکیده فارسی نباید بیش از بیست صفحه باشد.
- نام کامل نویسنده، مرتبه علمی، دانشگاه محل تدریس یا تحصیل، رشته تحصیلی، رایانامه، شماره تلفن نویسنده در صفحه جداگانه‌ای ضمیمه شود.
- ارسال مقاله فقط از سامانه نشریات الکترونیکی دانشگاه تهران به آدرس journals.ut.ac.ir امکان‌پذیر است. درضمن، مقاله‌های ارسال‌شده، بازگردانده نخواهد شد.
- مقاله باید شامل این اجزای اصلی باشد: عنوان، مشخصات نویسنده، چکیده، واژه‌های کلیدی، مقدمه، پیکره اصلی، نتیجه، منابع، چکیده انگلیسی.

شیوه تنظیم متن

- مقاله باید به قلم YK Mitra و اندازه ۱۴ با فاصله سطر ۱/۱ در محیط واژه‌پرداز ۲۰۱۰ نوشته شده باشد؛ فاصله نیز باید از بالا و پایین صفحه هر کدام ۵ سانتی‌متر و از راست و چپ هر کدام ۴،۵ سانتی‌متر باشد.
- چکیده، واژه‌های کلیدی، منابع و ارجاعات داخل پرانتز با اندازه ۱۲ نوشته شود.
- شعرها و هر مطلبی که باید درون پرانتز بیاید با اندازه ۱۳ و پاورقی‌های ضروری با اندازه ۱۰ نوشته شود.
- ابتدای هر بند، با نیم سانتی‌متر تورفتگی شروع شود؛ سطر نخست زیر هر عنوان، نیاز به تورفتگی ندارد.

- در منابع پایانی، نیازی به تورفتگی نیست و اگر منبعی بیش از یک سطر بود، سطرهای دوم به بعد، نیم سانتی متر تورفتگی داشته باشد.
- نقل قول‌های مستقیم بیش از سه سطر، جدا از متن اصلی و با یک سانتی متر تورفتگی از هر دو طرف با همان قلم ولی با اندازه ۱۳ نوشته شود.

شیوه ارجاع به منابع

* ارجاع داخل متن

- نام خانوادگی مؤلف یا نام مشهور قدما، تاریخ نشر اثر: صفحه یا صفحات. نیازی به نوشتن «ص» برای شماره صفحات نیست. ضمن اینکه اعداد از راست به چپ نوشته شوند؛ مثل (ناصر خسرو، ۱۳۸۷: ۲۵).
- متن ارجاعی باید داخل گیومه قرار گیرد و نشانی آن به ترتیب گفته شده، داخل پرانتز قرار گیرد. جلد‌های مختلف یک اثر، با خط مورب مشخص شود؛ مثل: (زرین کوب، ۱۳۶۸: ۲/۴۲۶).
- اگر در متن به چند اثر از یک نویسنده ارجاع داد شود، هر کدام از آن آثار بر مبنای تفاوت تاریخ نشر تفکیک می‌شود و در منابع پایانی، با نام اثر، مشخص خواهد شد.
- در صورتی که به دو اثر چاپ شده از یک مؤلف در یک سال ارجاع داده شود، لازم است ابتدا در منابع پایانی، با نوشتن «الف» و «ب» در کنار سال چاپ، آنها را از هم متمایز کرد و سپس در منابع داخلی، بعد از نام خانوادگی مؤلف، سال چاپ به همراه «الف» یا «ب» نوشته شود؛ برای مثال: (نظامی، ۱۳۸۹ الف: ۲۶).
- اسم نویسندگان هنگام ارجاع به منابع غیرفارسی در داخل متن، به خط فارسی نوشته شود.

* ارجاع پایانی

ارجاع به کتاب

- نام خانوادگی مؤلف یا نام مشهور قدما، نام مؤلف (تاریخ نشر اثر)، نام کتاب، نام و نام خانوادگی مصحح یا مترجم، نوبت چاپ، محل نشر، نام ناشر.
- اسم کتاب یا رساله دکتري، کج (ایرانیکی) شده باشد، نه سیاه (بولد).
- در صورتی که نام مؤلف معلوم نباشد، نام اثر جایگزین آن می‌شود.

ارجاع به مقاله

- نام خانوادگی مؤلف، نام مؤلف (تاریخ نشر اثر)، عنوان اصلی مقاله (داخل گیومه)، نام و نام خانوادگی مصحح یا مترجم، عنوان اصلی دانشنامه یا فصلنامه و مجله، سال یا دوره انتشار، شماره صفحات آغاز و پایان مقاله.

- در منابع پایانی، اسم مقاله یا پایان‌نامه کارشناسی ارشد فقط در گیومه می‌آید و مطلقاً کج (ایرانیک) یا سیاه (بولد) نمی‌شود، اما نام مجله یا فصلنامه یا... کج می‌شود.

ارجاع به نسخه خطی و اسناد

- نام خانوادگی مؤلف، نام مؤلف، نام کتاب یا رساله خطی یا نسخه عکسی، شماره نسخه، محل نگهداری.

- در ارجاع به اسناد تاریخی، عنوان سند و شماره طبقه‌بندی یا دسترسی و نام آرشیو، و برای میکروفیلم‌ها افزون بر مشخصات کتاب، ذکر شماره میکروفیلم و محل نگهداری، ضروری است.

ارجاع به وبگاه

- نام خانوادگی مؤلف، نام مؤلف، تاریخ درج مطلب در وبگاه، عنوان مقاله یا اثر، نشانی الکترونیکی وبگاه. شایان ذکر است ارجاع به چنین مطالبی در حدّ ضرورت، و زمانی است که منابع مکتوب از آن موضوع در دست نباشد.

سایر نکات

- اسامی لاتین و نام‌هایی که تلفظ آنها دشوار است، در مقابل همان نام و داخل پرانتز آوانگاری شود.

- هر توضیح دیگری غیر از ارجاع، در پاورقی می‌آید؛ البته تا حد امکان باید از نوشتن پاورقی خودداری کرد.

- ابتدا منابع فارسی و عربی می‌آید و سپس منابع انگلیسی و فرانسوی و... جداگانه ذکر می‌شود.

فهرست مطالب

صفحه	عنوان
۱	نشانه‌شناسی اجتماعی رمان کولی کنار آتش با تکیه بر نظریه پی‌یر گیرو شهرام احمدی و مهسا ناجی
۲۷	بازتاب رسانه‌های ارتباط‌جمعی در ادبیات داستانی معاصر ایران اعظم راودراد و فرزانه فخریان لنگرودی
۵۳	ماهیت چندمعنایی نشانه‌های تصویری در آثار نگارگری ایرانی (بررسی موردی چهار اثر از شاهنامه طهماسبی موجود در موزه آقاخان) / شهریار شکریور و فریبا ازهری
۸۱	استعاره‌های مفهومی حوزه «عشق» در خسرو و شیرین نظامی سمیرا صمیمی‌فر، غلامرضا سالمیان و محمدابراهیم مالمیر
۱۰۵	موسیقی، سنجه‌ای در شناخت اوج و فرود رباعی فارسی یحیی‌کاردگر
۱۲۷	تصویر اگزیستانس در مجموعه داستان گور و گهواره غلام حسین ساعدی براساس دیدگاه کیر کگور ویاسپرس / امید مجد و نیلوفر انصاری
۱۶۷	ابهام‌آفرینی ناصر بخارایی محمدامیر مشهدی و حسین اتحادی
۱۸۹	پیشگویی در منظومه‌های پهلوانی پس از شاهنامه مرتضی مقصودی‌نژاد، مجید حاجی‌زاده و مریم غلامرضاییگی



Social Semiotics of the Gypsy Novel by the Fire Based on Pierre Giro's Theory

Sharam Ahmadi¹ and Mahsa Naji²
(1-26)

Abstract

One of the research approaches that examines and analyzes the signs and understanding the hidden meanings in them is the semiotic approach. From this perspective, in order to analyze social phenomena that do not find meaning in themselves, one must pay attention to the cultural structure and network of meanings in which they are located. One of the theorists who proposed a coherent plan for social semiotics was Pierre Girouard. He considers social signs in the two main areas of identity and social etiquette to be examined and analyzed. This research, which is written in a descriptive-analytical method and referring to library sources, tries to rely on Giro's consistent theory and with the approach of social semiotics, the type and manner of appearance of social signs. Analyze and study the space in the novel Gypsy by the Fire, which is a social novel written by Moniro Ravanipour. The results of this article show that Ravanipour in the novel Gypsy by the Fire is an author who uses many symptoms, concerns about social issues and especially concerns about the problems and sufferings of women. Who are trapped in backward and superstitious beliefs. The author's significant use of symbols such as occupational group uniforms, tribal rituals, superstitious and reactionary beliefs, and justice-seeking movements, which are the most important signs to express "The author's objections to social issues have been used, along with various methods of ethnography and non-verbal communication (such as tone, clothing, etc.) to reflect the bitter realities of society and to express specific goals in the form of life descriptions." The mirror is noteworthy. Under the component of "uniform" and in the semantic component of "occupational groups", the author has been able to point out the occupational inequality of women and men among the gypsy tribes. Or in the discussion of the semiotic component of "tribal customs" in the gypsy tribes, education has no place and according to the law of caravans, houses and homes are forbidden for the nomads, there is no meaningful settlement and the gypsy girls in Marriage has no choice..

Keywords: Semiotics, social semiotics, identity, social etiquette, codes..

1. Email of the author:

sh.ahmadi@umz.ac.ir.

Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Mazandaran University, Babolsar, Iran.

2. M.A. Graduated of Persian language and literature, University of Mazandaran, Babolsar, Iran.

1.Introduction

one of the fields of semiotics is social semiotics. In this approach, the sign in humans is basically a social phenomenon and has social resources, maps, textures and effects. These signs deal with the social meaning that exists in human texts and societies. For a social semiotician, the text is the context for the emergence of meaning produced by social forces. Society is a part of the world in which we live and gain a variety of experiences. Literary texts are no exception to this rule. The novel is one of the literary texts that has a close relationship with human society; Hence, social signs are evident in them. Social novels, as prominent literary genres, arise from the realities of society and contain the characteristics of social life of each era. From the birth of the first novel in the seventeenth century to the production of the social novel in the next two centuries, it can be seen that the birth of the social novel coincides with man's awareness of his individual and social identity.

2.Research Method

Since the novel *Gypsy by the Fire* of Moniro Ravanipour is a social novel, the present study, which is written in a descriptive-analytical manner and based on library sources, tries to rely on the theory of foundation. Pierre Guiraud analyzes the type and manner of appearance of social signs in the story space. Discussions and findings the root of the word semiotics, or "semiotics," comes from the Greek word for "signs, signs," the singular, and is scientifically defined from the theory of signs. (Tabari, 1360: 36). Semiotics owes much to two experts in this field, namely Ferdinand de Saussure, a Swiss linguist, and Charles Sanders Pierce, an American regional scholar (Dinsen, 2001: 7). This group of semioticians has established a branch of semiotics called social semiotics. They based their theoretical foundations on Halliday's orthographic linguistics. They believe that by ignoring the social dimensions of sign systems, their nature and function cannot be studied as self-sufficient, abstract, simultaneous and closed systems in isolation. For social semiotics, the text is a material domain that is the arena for the emergence of meaning produced by social forces; And acts as a means of realizing immaterial social meanings (ibid. : 114). One of the theorists who proposed a coherent plan for social semiotics was Pierre Girouard. His book is a reminder of the golden age of semiotics in the mid-1970s. An era in which great semiotics, including Roland Barthes, a. J. Gare-Moss, Jacobsen, Julia Kristova, Umberto Eco, Thomas Sibiak, and many others were at the top of their intellectual creativity. Guiraud's book on semiotics was one of the most significant books at that time that presented the semiotic theories of that time in the framework of a coherent plan and based on Guiraud 's personal views (Guiraud, 2013: 4).

3. Result

an examination of the gypsy novel by the fire shows that this psychiatrist was able to use the capacity of Guiraud's social semiotics to describe the gypsy tribal life and the sufferings of women in this environment. The author uses the signs of occupational group uniforms, tribal rituals, superstitions, and justice movements as the most important signs to express the author's protest against social issues. Along with various methods of ethnography and non-verbal

communication to reflect the bitter realities of society and express specific goals in the description of the life of the "mirror". In other words, Ravanipour in the novel *Gypsy by the Fire*, using signs, shows the audience the reflection of the bitter events that society has imposed on women; Events that are indirectly and in the form of signs due to the restrictions that prevail in this society. For example, under the component of "uniform" and in the semantic component of "occupational groups", the author has been able to point out the occupational inequality of women and men among the gypsy tribes; The fact that in the gypsy tribes, although women have important responsibilities, they still do not have the right to make decisions and they are used as a means of earning money. Or in the discussion of the semiotic component of "tribal customs" in the gypsy tribes, education has no place and according to the law of caravans, houses are forbidden for nomads, there is no meaningful settlement and gypsy girls in Marriage has no choice. Also, factors such as: characters, type of clothing, language and tone, places and lifestyle in general are evolving.

نشانه‌شناسی اجتماعی رمان کولی کنار آتش با تکیه بر نظریه پی‌یر گیرو

شهرام احمدی^۱

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران.

مهسا ناجی

دانش‌آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۱۰/۰۵؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۰۹/۳۰

علمی - پژوهشی

چکیده

از جمله رویکردهای پژوهشی که به بررسی و تحلیل نشانه‌ها و درک معناهای پنهان در آن‌ها می‌پردازد، رویکرد نشانه‌شناسی است. از این منظر، برای تحلیل و بررسی پدیده‌های اجتماعی که به خودی خود معنا پیدا نمی‌کنند، باید به ساختار فرهنگی و شبکه معانی موجود در آن توجه کرد. یکی از نظریه‌پردازانی که طرحی منسجم درباره نشانه‌شناسی اجتماعی ارائه کرد، پی‌یر گیرو بود. او نشانه‌های اجتماعی را در دو حوزه اصلی هویت و آداب معاشرت قابل بررسی و تحلیل می‌داند. این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی و با استناد به منابع کتابخانه‌ای می‌کوشد با تکیه بر نظریه پی‌یر گیرو و با رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی، نوع و چگونگی نمود نشانه‌های اجتماعی موجود در فضای رمان کولی کنار آتش را به عنوان یک رمان اجتماعی اثر منیرو روانی‌پور، تحلیل و بررسی کند. نتایج مقاله نشان می‌دهد که روانی‌پور در رمان کولی کنار آتش، نویسنده‌ای است که با بهره‌گیری از نشانه‌های فراوان، دغدغه مسائل اجتماعی، به‌ویژه دغدغه مشکلات و رنج‌های زنانی را دارد که در بند عقاید واپس‌گرایانه و خرافی گرفتار شده‌اند. بهره‌گیری چشمگیر نویسنده از نشانه‌هایی چون یونیفورم‌های گروه‌های شغلی، آیین‌های قبیله‌ای، عقاید خرافی و واپس‌گرایانه و نیز جنبش‌های عدالت‌خواهانه که به‌عنوان مهم‌ترین نشانه‌ها برای بیان اعتراض نویسنده به مسائل اجتماعی به‌کار رفته‌اند، در کنار روش‌های گوناگون اطوارپژوهی و ارتباط غیرکلامی (چون لحن، پوشاک و...)، برای بازتابانیدن واقعیت‌های تلخ جامعه و بیان هدف‌های خاص در قالب توصیف زندگی «آینه» شایسته توجه است. نویسنده ذیل مؤلفه «یونیفورم» و در بحث و مؤلفه نشانه‌شناختی «گروه‌های شغلی»، به شکل مطلوبی توانسته به نابرابری شغلی زنان و مردان در میان قبایل کولی اشاره کند. همچنین، در بحث مؤلفه نشانه‌شناختی «رسوم قبیله‌ای» در قبایل کولی، درس خواندن جایگاهی ندارد و بر مبنای قانون قافله، خانه و کاشانه برای کوچ‌نشین‌ها ممنوع است و اسکان معنایی ندارد و لذا دختران کولی در امر ازدواج، حق انتخاب ندارند.

واژه‌های کلیدی: نشانه‌شناسی، نشانه‌شناسی اجتماعی، هویت، آداب معاشرت، رمزگان.

۱. مقدمه

نشانه‌شناسی به مطالعه چگونگی تولید، انتقال و دریافت معنا می‌پردازد و زمانی که نشانه‌شناس با متنی برخورد می‌کند، هدفش روشن ساختن معنای قطعی متن نیست، بلکه کار نشانه‌شناس، توضیح این مطلب است که معنا در متن به چه شکل ساخته می‌شود؛ به عبارتی دیگر، یک متن چطور با مخاطب ارتباط برقرار می‌کند. نشانه‌شناسی با هر چیزی که بتواند یک نشانه قلمداد شود، سروکار دارد: از قبیل کلمات، شکل، تصاویر، اصوات، اشیاء و... . نشانه‌شناسان معاصر، نشانه‌ها را به‌صورت منزوی مطالعه نمی‌کنند، بلکه به بررسی آن‌ها به‌عنوان بخشی از نظام‌های نشانه‌ای (مثل یک رسانه یا ژانر) می‌پردازند. آن‌ها به دنبال پاسخ به این پرسش هستند که معناها چطور ساخته می‌شوند و واقعیت چگونه بازنمایی می‌شود؟ (ر.ک؛ چندلر، ۱۳۸۶: ۲۴-۲۵). نشانه‌شناسی، بحث گسترده‌ای با حوزه‌های گوناگون است. یکی از حوزه‌های نشانه‌شناسی، نشانه‌شناسی اجتماعی است. در

این رویکرد، نشانگی نزد انسان‌ها اساساً پدیده‌ای اجتماعی است و منابع، نقش‌ها، بافت‌ها و تأثیرات اجتماعی دارد. این نشانه‌ها به معنای اجتماعی می‌پردازد که در متون و جوامع انسانی وجود دارد. برای یک نشانه‌شناس اجتماعی، متن زمینه ظهور معنای تولیدشده به وسیله نیروهای اجتماعی است. در حقیقت، جامعه و ساخت اجتماعی این جهان از طریق متن نمود پیدا می‌کند. جامعه بخشی از دنیایی است که ما در آن زندگی، و از آن تجربه‌های گوناگونی کسب می‌کنیم. متن‌های ادبی هم از این قاعده مستثنی نیستند. رمان از جمله متون ادبی است که با جامعه انسانی رابطه تنگاتنگی دارد. از این رو، نشانه‌های اجتماعی به شکل بارزی در آن‌ها نمود پیدا می‌کنند. رمان‌های اجتماعی به عنوان گونه‌های برجسته ادبی، برخاسته از واقعیت‌های جامعه و در بردارنده ویژگی‌های زندگی اجتماعی هر عصر هستند. از تولد اولین رمان در قرن هفدهم، تا تولید رمان اجتماعی در دو قرن بعد می‌توان دریافت که تولد رمان اجتماعی با آگاهی انسان از هویت فردی و اجتماعی خویش هم‌زمان است. از آنجا که رمان کولی کنار آتش منیرو روانی‌پور، یک رمان اجتماعی است، پژوهش حاضر که به روش توصیفی - تحلیلی و با استناد به منابع کتابخانه‌ای نوشته شده است، می‌کوشد با تکیه بر نظریه پی‌یر گیرو، نوع و چگونگی نمود نشانه‌های اجتماعی موجود در فضای داستان را تحلیل و بررسی کند. ۱-۲. پیشینه

پژوهش

تاکنون مطالعه مستقلی درباره موضوع مقاله حاضر صورت نگرفته است، اما چند پژوهش که با این تحقیق ارتباط دارند، عبارتند از:

۱. مقاله «نشانه‌شناسی اولین رمان اجتماعی ایران (تهران مخوف)» از نقابی و قربانی جویباری (۱۳۸۹)؛ نویسندگان در این مقاله جلوه‌های مختلف نشانه‌های اجتماعی رمان تهران مخوف را در حوزه‌هایی همچون نشانه‌های هویت، آداب معاشرت بررسی کرده است و به این نتیجه رسیده‌اند که کاظمی به‌خوبی از نشانه‌ها بهره گرفته‌اند و با به‌کارگیری درست آن‌ها توانسته ضمن نمایش اوضاع نابه‌سامان اجتماعی، مفهوم ایدئولوژیکی این نشانه‌ها را به‌وضوح نشان دهد.

۲. مقاله «تحلیل نشانه‌شناسی اجتماعی فیلمنامه آژانس شیشه‌ای» از حسینی و دیگران (۱۳۹۵)؛ نویسندگان در این مقاله بیان کرده‌اند که زندگی در فضای دوقطبی بر ذهن تأثیر می‌گذارد و برای این کار از دو ابزار فرابنفش اندیشگانی در «دستور نظام‌مند هلیدی» و قطب‌بندی خود و دیگری «بر اساس مربع ایدئولوژیک ون دایک» استفاده شده است.

۳. پایان‌نامه کارشناسی ارشد با عنوان «نشانه‌شناسی اجتماعی چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم (زویا پیرزاد)» به قلم نسترن رحیمی (۱۳۹۶)؛ نویسنده در این پژوهش بر اساس

طبقه‌بندی پی‌یر گیرو در زمینه نشانه‌شناسی اجتماعی در دو حوزه هویت و آداب معاشرت نشانه‌های موجود در رمان را آشکار و طبقه‌بندی می‌کند و درصدد پاسخ به این پرسش است که چرا زویا پیرزاد برای بیان افکارش از نشانه‌های اجتماعی بهره برده‌است.

۴. مقاله «تحلیل اجتماعی - فرهنگی سفرنامه حاج سیاح بر پایه نظریه نشانه‌شناسی اجتماعی پی‌یر گیرو» از نقابی و اکبری (۱۳۹۹)؛ نویسندگان در این مقاله کوشیده‌اند با بررسی نشانه‌های اجتماعی سفرنامه حاج سیاح، با استفاده از نشانه‌شناسی پی‌یر گیرو، زوایای پنهانی از هویت، فرهنگ و آداب و رسوم اجتماعی سرزمین‌های سیاحت‌شده را آشکار کنند.

۵. مقاله «نشانه‌شناسی اجتماعی مقامات حریری با تکیه بر نظریه پی‌یر گیرو» از عموری و خلیلی (۱۳۹۹)؛ پژوهشگران در این مطالعه با تکیه بر روش نشانه‌شناسی به بررسی نشانه‌های اجتماعی در بیست مقامه ابتدایی حریری با تکیه بر نظریه پی‌یر گیرو پرداخته‌اند.

۲. مبانی نظری پژوهش

ریشه کلمه سمیوتیکس یا «نشانه‌شناسی»، از کلمه سما یونانی، «علامت‌ها، نشانه‌ها» مفرد سمیون آمده‌است و به‌عنوان علمی از نظریه نشانه‌ها تعریف شده‌است (ر.ک؛ طبری، ۱۳۶۰: ۳۶). واژه «نشانه‌شناسی»، ریشه یونانی دارد و از نظر تاریخی، این بقراط بود که اصطلاح «Semiotics» را وضع کرد و آن را شاخه‌ای از علم پزشکی دانست که علائم بیماری‌ها را مورد بررسی قرار می‌دهد (ر.ک؛ دانسی، ۱۳۸۷: ۵۸). نشانه‌شناسی مدیون دو صاحب‌نظر در این زمینه، یعنی فردینان دو سوسور، زبان‌شناس سوئیسی، و چارلز سندرز پیرس، منطق‌دان آمریکایی است. تحقیقات این نظریه‌پردازان چندین دهه بعد مبنای کار بسیاری از متخصصان رشته‌های مختلف، از قبیل نقد ادبی، جامعه‌شناسی، مردم‌شناسی و غیره قرار گرفت (ر.ک؛ دینه‌سن، ۱۳۸۰: ۷). با این حال، دیدگاه نشانه‌شناسی سوسوری مورد انتقاد گروهی از نشانه‌شناسان قرار گرفت که در مطالعات نشانه‌شناسی خود، در پی اولویت دادن به بافت اجتماعی هستند که نشانه در آن تولید و درک می‌شود. این گروه از نشانه‌شناسان شاخه‌ای از نشانه‌شناسی را با عنوان نشانه‌شناسی اجتماعی بنیان گذاشته‌اند. آن‌ها بنیان نظری خود را بر زبان‌شناسی نقش‌گرای هالیدی بنا نهادند. به باور آنان، نمی‌توان با نادیده انگاشتن ابعاد اجتماعی نظام‌های نشانه‌ای، ماهیت و عملکرد آن‌ها را به مثابه نظام‌های خودبسنده، انتزاعی، هم‌زمان، بسته و در انزوا مطالعه کرد. برای نشانه‌شناسی اجتماعی، متن محدوده مادی است که عرصه ظهور معنای تولیدشده به‌واسطه نیروهای اجتماعی است و به مثابه ابزار تحقق بخشی معانی غیرمادی اجتماعی عمل می‌کند؛ معانی که از طریق زبان یادگیر شیوه‌های بیانی و بازنمودی در متن ابراز می‌شوند. در حقیقت، ساخت گفتمانی- اجتماعی جهان از طریق متن ممکن می‌شود و اجتماع، تنها از طریق بازنمایی

در متن شناخته می‌شود و جهان نیز به واسطه متن که به مثابه ساختی گفتمانی- اجتماعی عمل می‌کند، به شناخت درمی‌آید (ر.ک؛ همان: ۱۱۴). از مشخصه‌های اساسی و بدیهی نشانه‌شناسی اجتماعی، میان‌رشته‌ای بودن آن است. این رویکرد، با وام‌گیری از تمام مکتب‌های ارتباطی، زبان‌شناختی، جامعه‌شناختی و زیبایی‌شناختی، بنیان‌گذار جریان فکری جدیدی است که انگیزه قالب آن، بررسی تمام وجوه ارتباطی موجود در یک مجموعه ارتباطی است. یکی از نظریه‌پردازانی که طرحی منسجم درباره نشانه‌شناسی اجتماعی ارائه کرد، «پی‌یر گیرو» بود. کتاب او یادگاری از دوران طلایی نشانه‌شناسی در نیمه دهه ۷۰ میلادی است. دورانی که در آن، بزرگان نشانه‌شناسی از جمله رولان بارت، گرماس، یاکوبسن، ژولیا کریستوا، اومبرتو اکو، تامس سیبیاک و بسیاری دیگر در اوج خلاقیت فکری بودند. در آن زمان، کتاب نشانه‌شناسی گیرو یکی از شاخص‌ترین کتبی بود که نظریات نشانه‌شناختی آن دوران را در چارچوب طرحی منسجم و بر پایه دیدگاه‌های شخص گیرو ارائه کرد (ر.ک؛ گیرو، ۱۳۹۲: ۴). بر اساس تقسیم‌بندی پی‌یر گیرو، نشانه‌های اجتماعی در دو حوزه اصلی هویت و آداب معاشرت قابل بررسی هستند که در ادامه به بررسی مؤلفه‌های این دو حوزه در رمان *کولی کنار آتش* پرداخته خواهد شد.

۱-۲. تحلیل رمان *کولی کنار آتش*

۱-۱-۲. نشانه‌های هویت

هویت با تلاش برای پاسخگویی به پرسش «من کیستم؟»، از دیرباز ذهن انسان را به‌خود مشغول داشته‌است. هویت اجتماعی افراد در جوامع سنتی، بر اساس ویژگی‌های انتسابی آن‌ها تعیین می‌شود، اما در جوامع مدرن، عوامل دیگری برای شکل‌گیری هویت اجتماعی تشخیص داده شده‌است. بنابراین، هر نشانه‌ای که چیستی، کیستی و چگونگی دال و مدلول را بیان کند، نشانه هویت است (ر.ک؛ همان: ۶۸). انواع نشانه‌های هویت در رمان *کولی کنار آتش* عبارتند از:

۱-۱-۲-۱. یونیفورم

یونیفورم‌ها نشانه‌هایی از گروه‌هایی هستند که این گروه‌ها می‌توانند انواع مختلفی داشته باشند؛ مانند: گروه‌های اجتماعی، سازمانی، شغلی، فرهنگی، قومی و غیره. برای این گروه‌بندی‌ها نمی‌توان پایانی در نظر گرفت؛ چراکه هریک از این گروه‌ها به‌تنهایی شامل گروه‌های متفاوت دیگری هم می‌شوند و یک زنجیره بی‌پایان را تشکیل می‌دهند (ر.ک؛ همان: ۷۰). در رمان *کولی کنار آتش*، به‌سبب اجتماعی بودن اثر، انواع گروه‌های اجتماعی، شغلی، و نیز قومی و قبیله‌ای به‌چشم می‌خورد:

الف) گروه شغلی

در قبیله کولی‌ها، رقصیدن از مهم‌ترین کارهای دختران جوان و خوش‌سیماست. آن‌ها در مقابل دیدگان مردانی که از شهرهای مختلف می‌آیند، تا صبح دور آتش می‌رقصند و در ازای آن پول دریافت می‌کنند. این کار تا جایی ادامه پیدا می‌کند که بعد از گذر سال‌ها، دیگر پاهایشان آن‌ها را برای رقصیدن یاری نمی‌کند، اما زنان کولی هرگز بی‌کار نمی‌شوند و فال می‌گیرند، حجامت می‌کنند و قصه‌های قدیمی برای سرگرمی مردم و کسب درآمد، تعریف می‌کنند:

«شب‌های زیادی رقصیده بود. به هزار جانب جهان دویده بود، اما نرسیده بود. همیشه همان جا بود که بود و هر شب اگر مهره‌ای باشد، سیاه به‌زودی روزی خواهد رسید که در جا بماند؛ مثل مادر که پاهایش دیگر به فرمانش نبودند. مادر که دیگر نمی‌توانست، نمی‌توانست برقصد. می‌توانست فال بگیرد، مثل همه کولی‌ها، اما شعله‌های آتش نگذاشته بود. شعله‌های آتش و رنگ‌های غریب آن و آن باریکه رنگ آبی که انگار بانگش می‌زد و رنگ سرخ ذغال که انگار می‌خندید، همیشه می‌خندید... خیلی دیر فهمیده بود که سخت است و شعله آبی‌رنگ برای خودش می‌خواند و می‌رود و رنگ سرخ ذغال سرانجام، خاکستر می‌شود... خیلی دیر، وقتی قافله رقص او را دیده بود، مادر با پاهای ورم‌کرده در چادر افتاده بود و مردان گریزپای شهری با آوازه نام او به چادرها می‌آمدند و جیب‌های پدر پر از پول می‌شد» (روانی‌پور، ۱۳۹۷: ۴).

در حقیقت، در این نوع قبایل، کار اصلی به دوش زنان است و مردان بیشتر تماشاگر و به قول خودشان محافظ زنان هستند. از دیگر کارهای زنان کولی، رفتن به غربت شهرها، آوردن لوازم شهری برای آبادی‌های اطراف و معاوضه آن ابزار با مواد غذایی است:

«همه‌کاره بود ماهزاده... فال و رقص و حجامت! بیشتر خوش داشت در غربت شهرها بگردد و چه حکایت‌ها می‌گفت از مردان و پسران تاجیکی که می‌شناخت. ماهزاده به هر کجا سر می‌زد، اما نه به قیمت جانش... با دست پر همیشه می‌آمد. غربت شهر برکت دارد... برکت. رهیار می‌گفت برادر ماهزاده... تاجیک‌ها خوش دارند که فردایشان را ببینند. با آنکه یکجانشین‌اند و می‌دانند که فردا و پسین فردایشان همین است که هست... ماهزاده می‌گفت و می‌خندید. آن وقت کف دست آینه را می‌گرفت، چشمکی می‌زد و می‌گفت: این جور می‌گویم گوش کن: جانت بی‌بلا... دلت عاشق... سرت پر باد، سری که به ثریا می‌رسد... احتیاط... بدخواه داری و چند سفر در پیش... دریا و زمین و هوا زیر پایت... از کنار کوچه‌ای گذشته‌ای، چشمی در چشمت افتاده و پیچی در کله‌ات... درمان دردی داری، عنایتی کن تا بگویم» (همان: ۱۳-۱۴).

از بررسی نشانه‌های بالا می‌توان به نابرابری شغلی در میان قبایل کولی پی برد. مسئولیت‌های مهم به عهده زنان است. با این حال، حق تصمیم‌گیری ندارند و از آن‌ها به‌عنوان ابزاری برای کسب درآمد استفاده می‌شود.

گروه شغلی دیگری که در داستان به چشم می‌خورد، نویسندگی است. مردی ناآشنا از غربت شهر می‌آید و شیفته رقصیدن آینه می‌شود. او در حال نوشتن زندگی دختر کولی

است و همین امر بهانه‌ای برای ایجاد ارتباط با آینه می‌شود: «دخترک انگار حواسش نبود. به دفتر نگاه می‌کرد. مرد گفت: من کتاب می‌نویسم، قصه...» (همان: ۵)؛ «مرد دوباره روی دفترش خم شد. چیزهایی نوشت. دختر منتظر نگاه می‌کرد. مأنس نوک خودکارش را محکم روی صفحه کاغذ کشید. دفتر را جلوی نور ماه گرفت. چشمانش جمع شده بود» (همان: ۶)؛ «خب آینه... دیگه دیر وقته... امشب قصه‌ها رو برام تعریف کن؛ هر قصه‌ای که یادته، بابت هر قصه پول خوبی می‌دم» (همان: ۹).

در متن بالا، می‌توان نشانه‌ای از وجود مأنس نویسنده را به‌عنوان گروه شغلی دید. از طرفی قصه‌هایی که آینه آن‌ها را در ذهنش مرور می‌کند، نشانه‌ای از گروه شغلی قصه‌گویی در میان کولیان است؛ قصه‌هایی که در ظاهر برای سرگرمی مردمان شهری و پول درآوردن بیان می‌شود، اما در حقیقت، همگی واقعیت‌هایی هستند که قبیله از دیرباز آن‌ها را پشت سر گذاشته، دست‌به‌دست نقل شده، به امروز رسیده‌است. نویسنده در قالب قصه‌ای از زبان زنان کولی، قصد دارد خواننده را آگاه کند که این‌ها قصه‌هایی برای سرگرمی نیست، بلکه سرگذشت زنانی است که رسوم قبیله به آن‌ها ظلم کرده‌است. به‌طور خلاصه، شغل‌های دیگر این داستان عبارتند از:

- گدایی: «باید سپیده صبح برخیزی. برای گدایی، بهترین وقت است» (همان: ۷۱)؛
- کارگری: «تا غروب چهار صندوق چیده بود. دست و بالش به رنگ خون!» (همان: ۹۳)؛
- خریدوفروش لباس مرده: «چند وقت است که خریدوفروش لباس می‌کنید؟ آینه گفت: از امروز. من گفتم: اول لباس مرده‌ها را می‌فروختیم!» (همان: ۱۷۹)؛
- سبزی‌فروشی: «رسیدیم به میدان، جایی که قرار بود با سبزی‌فروشی حرف بزنیم تا هر روز صبح به ما سبزی بدهد، تا توی گاری کوچکی بگذاریم و توی کوچه‌پس‌کوچه‌های شهر بفروشیم» (همان: ۱۸۸).

ب. رسوم قبیله‌ای

در این پژوهش، قبیله با تمام آداب، رسوم و سنت‌ها، بایدها و نبایدها و نیز عقاید خرافی آن به‌عنوان یک گروه، زیرمجموعه یونیفورم قرار گرفته‌است. درس خواندن در قبایل کولی جایگاهی ندارد. بچه‌ها هرگز به مدرسه نمی‌روند و یا حتی به اندازه خواندن و نوشتن هم سواد ندارند. آن‌ها فقط می‌توانند کارهایی انجام دهند که قبیله به آن‌ها اجازه می‌دهد:

«مرد سرش را بلند کرد و گفت: سواد داری؟»

- نه آقا! این چیزا تو ما رسم نیس» (همان: ۸).

بر اساس قانون قافله، خانه و کاشانه برای کوچ‌نشین‌ها ممنوع است و اسکان معنایی ندارد:

«چرا آن‌ها خانه دارند مادر؟»

- چون که پدرانشان خانه داشته‌اند

- ما هم خانه‌ای بسازیم مادر.

- قانون قافله نمی‌گذارد آینه» (همان: ۱۰).

همچنین، بر اساس قانون قافله، دختران کولی در امر ازدواج، حق انتخاب ندارند و حتماً باید با شخصی که هم‌خون و هم‌قبیله است، وصلت کنند:

«قانون! در گوش دخترکان، زنان دنیادیده کولی چه بسیار از قانون قافله می‌گفتند.

تا آنگاه که مردی هم‌خون و هم‌ریشه او را می‌خرید و دخترک یک باره تن به

سنت‌های قافله می‌داد و همچون زنی دنیادیده، قصه رسم و رسوم اجدادی را در گوش

دیگران زمزمه می‌کرد» (همان: ۱۱).

اما آیا این قوانین سخت شامل حال مردان قبیله نمی‌شود. پدر آینه با دختری همسال آینه ازدواج می‌کند و این در حالی است که مادر آینه به‌خاطر سال‌ها رقصیدن با پاهای ورم‌کرده، دیگر توان راه رفتن هم ندارد. در قانون قافله، عاشقی جایی ندارد. اما آینه دل به مأنس سپرد و قافله خبردار شد. در چنین شرایطی، مردان قبیله از نزدیک‌ترین فرد تا باقی اهل قبیله، از صبح تا شب کسی را که از قوانین سرپیچی کرده، کتک می‌زنند:

«پدر با چماقی که روزگاری گفتارها را می‌تاراند، به جانت می‌افتد. پوزه نیتوک مانند

دهان ماری مودی می‌جنبد... پدر موهایت را دور دست می‌پیچاند! تو را تا میدان‌گاه

روی سنگ و سنگلاخ می‌کشد... می‌زند تا خسته شود. آنگاه نوبت مردان قافله می‌رسد»

(همان: ۲۸).

پنج روز، تمام مردان قافله حق دارند آینه را کتک بزنند، تا به حرف بیاید و اگر پنج روز تمام شد و حرفی نزد، برای همیشه باید قافله را ترک کند و هیچ کس حق اعتراض به قانون قافله را ندارد. پدر نمی‌خواهد آینه را رها کند، اما قانون قافله دست و پایش را بسته است: «پدر در میان حق‌گریه نالید: قافله نمی‌گذارد... بابا...» (همان: ۵۸).

ج. عقاید خرافی

خرافات، به‌ویژه در جوامع سنتی به شکل‌های متفاوتی نمود می‌یابد و گاه به دلیل فراگیری آن‌ها در طول دوران به یک نوع اعتقاد تبدیل می‌شود. از آنجا که خرافه‌پرستی جزء رفتارهای افراد یک گروه است، در زیرمجموعه یونیفورم قرار می‌گیرد (ر.ک؛ گپرو، ۱۳۹۲: ۷۵). در رمان کولی کنار آتش، کولی‌ها معتقدند که اگر کسی مهره مار داشته باشد، به هر آنچه بخواهد، دست پیدا می‌کند، اما شرط آن اوسی کردن مهره است؛ یعنی زنده کردن آن مهره با ورد مخصوص خودش:

«کیمیا شتاب‌زده توی صندوق خودش گشت، مهره مار را بیرون آورد، دهانه چادر را

پایید، مهره را توی دست آینه گذاشت: این را بگیر. هر کس که باشد، به سراغت

می‌آید. اما فراموش نشود باید آن را اوسی کنی... مهره مار! مهره مارم کجاست؟

فراموش نشود آن را اوسی کنی. بقیه را باز می‌کنی، مهره مار را برمی‌داری، وردی

می‌خوانی، آن را در مشت می‌فشاری و راه می‌افتی» (روانی‌پور، ۱۳۹۷: ۳۱ و ۳۹).

از دیگر باورهای رایج در میان دختران ناراضی از خانه پدری، آمدن شاهزاده‌ای با اسب سفید است، تا آن‌ها را به تمام رؤیاهایشان برساند. آینه، دختری است که از کودکی تا زمانی که با مأمس آشنا شد، حسرت‌های زیادی به دل داشت؛ گویی با آمدن مأمس گمان می‌کرد که او همان شاهزاده رؤیاهایش است و می‌تواند او را از بیابان‌های داغ و چادرهای ناپایدار به یک زندگی پرطراوت در میان مردم قبیله ساکن ببرد:

«درخت‌های تنومند، کوه‌های سبز و این همه آب، حتماً با اشاره‌ی دستی عاشق، از زمین، سبز شده بود... شاهزاده سوار بر اسب، در مسیری که می‌رفت، نشانی می‌گذاشت تا دختر ردّ او را بگیرد و پیدایش کند. قصر شاهزاده کجا بود؟ با نشانه‌های دیگر تو را به قلعه‌اش خواهند» (همان: ۶۵).

اعتقاد به سرگردانی مرده‌ها در قبرستان و ناتوانی آنان برای نزدیک شدن به زنان بی‌سروسامانی که برای اولین بار در قبرستان می‌خوانند و کسی را دوست دارند، اعتقاد دیگر کولی‌هاست:

«دیشب... کسی به سراغت نیامد؟ - نه. - پس حتماً کسی را دوست می‌داری... - از کجا می‌دانی؟ - برای هر زنی که اولین بار در اینجا می‌خوابد، حتماً آن اتفاق می‌افتد. مرده‌ای است که به سراغ زنان تنها می‌رود!... - تو چه کسی را دوست داری؛ یعنی آن که دوست دارد؟ - تو از کجا می‌دانی که کسی مرا دوست دارد؟ - پیداست. مرده قبرستانی به سراغ تو نیامد، چون مرده‌ها قلب آدم‌ها را می‌بینند. قلب آدم‌های عاشق، آبی است... - به سراغ تو آمد؟ - هر شب، چون دیگر کسی مرا دوست ندارد... رنگِ قلبم سیاه است» (همان: ۷۲-۷۳).

اعتقاد دیگر آن است که مردگان اشخاصی را که بی‌اذن والدین ازدواج کنند، نفرین می‌کنند: «همه مرده‌اند. نمی‌دانم. پس چرا او را پیش خودت نمی‌آوری؟ مرده‌ها نفرین می‌کنند، مادرم راضی نمی‌شود، هر شب که خواسته‌ام بروم، به خوابم می‌آید؛ یعنی هر شب و تمام این سال‌ها» (همان: ۱۰۶).

از دیگر باورهای خرافی، مبارک یا نامبارک بودن لباس‌ها یا وسایل شخصی است: «قمر لباس را از او می‌گیرد، در کمد می‌گذارد: این لباس، آه کسی دنبالشه، برات هیچ شانس نمی‌آره. سحر می‌گوید: این مال یه زن جوان بود؛ زنی که یه ماه بعد از عروسیش مرده بود! یادته قمر؟» (همان: ۱۶۲).

نویسنده در داستان، آینه را با شخصیت‌هایی روبه‌رو می‌کند که هر کدام به شیوه‌ای گرفتار آداب و سنت‌های غلط و باورهای خرافی شده‌اند و همین باورها سبب شده سرنوشت خود را بپذیرند و برای تغییر دادن آن تلاشی نکنند، اما آینه هرگز نمی‌پذیرد که مرده‌ای بتواند مسیر زندگی‌اش را عوض کند، یا اینکه پوشیدن لباسی باعث خوشبختی یا

بدبختی او شود. هر جا که می‌خواهد فراموش کند، خودش تعیین‌کننده مسیر زندگی خویش است و نویسنده به او یادآوری می‌کند که خودش فقط نجات‌دهنده خودش است.

ج. گروه‌های عدالت‌خواه

از دیگر گروه‌های زیرمجموعه یونیفورم، گروه‌های معترض علیه حکومت است (ر.ک؛ گیرو، ۱۳۹۲: ۷۷). نویسنده با وارد کردن گروه‌های معترض دانشجویی به داستان، علاوه بر اینکه به پاره‌ای از مسائل سیاسی می‌پردازد، نابرابری اقتصادی و حمایت نکردن دولت را دلیل مشکلات معیشتی طبقه فرودست جامعه می‌داند:

«بین مرا قاطی این‌ها نکن... به‌خصوص فردا... - فردا که خبری نیست. - چرا هست، می‌خواهند کلاس‌ها را تعطیل کنند... - یک کلام بگویم. اگر مرا قاطی کنی، تو را لو می‌دهم!... - حالا بخند، باور نمی‌کنی‌ها؟ - آینه این بچه‌ها به‌خاطر مردم فقیر، به‌خاطر آدم‌هایی مثل تو از همه چیز گذشتن» (همان: ۱۱۱-۱۱۲).

آینه در شیراز با مریم و دوستانش آشنا می‌شود. آن‌ها دانشجویانی هستند که به دنبال احقاق حقوق پامال‌شده مردم ضعیف و تهیدست از حکومت‌اند و جنبش‌های دانشجویی علیه حکومت وقت را ترتیب می‌دهند:

«اینجا جمعیت گر گرفته، عرق‌ریزان و یک‌نفس فریاد می‌کنند. در پرده بعد، پا به زمین می‌کوبد و مشت‌هایش را گره می‌کند و اینجا جمعیت بزرگ است، خیلی بزرگ. حتی اگر گردن بکشی، سرش را نمی‌توانی ببینی که کجاست و پاهایش را که توی کدام خیابان گیر کرده. باید هم‌پای جمعیت بدوی، بدوی تا نبینی که کمرش قوس بری دارد و از خیابانی به خیابان دیگر می‌پیچد، می‌رود، می‌پیچد به راست، به چپ، مستقیم و بعد... و بعد، تانک‌ها ایستاده‌اند، هلیکوپترها در پرواز، آتش. آتش از زمین، از روبه‌رو و از آسمان می‌بارد. جمعیت دور خودش می‌چرخد، جمعیت توی خودش خم می‌شود، له می‌شود... دست‌ها به طرف سنگ‌ها و سنگ‌ریزه‌های خیابان دراز. دست‌ها بالا می‌روند. باران، بارانی از سنگ و سنگ‌ریزه در میان آتش... چهره‌ها در پناه دست‌ها... جمعیت روی پاهای خودش خم می‌شود، می‌گریزد... جنازه‌ها... زخمی‌های غلتیده در خون خود... روی دیوارها هزاران دست خونین نقش می‌بندد. دست‌هایی از مچ قطع شده، و باز و در گوشه‌ای از خیابان، زنی بالا می‌آورد... زنی که دیده‌است زنده‌ها چه آسان به جنازه تبدیل می‌شوند» (همان: ۱۲۰-۱۲۱).

در طول تاریخ، هر تغییر و جنبشی، خسارت‌های مالی و جانی فراوانی به دنبال داشته‌است. حکومت هیچ وقت در برابر معترضان سکوت نمی‌کند و به مقابله می‌پردازد. در این قسمت داستان، نویسنده به‌زیبایی جوانانی را توصیف می‌کند که با دست‌های خالی، اما دست‌دردست یکدیگر و یک‌صدا خواهان عدالت و برابری هستند و در مقابل، حکومتی را توصیف می‌کند که این عدالت‌خواهی را با گلوله‌های آتش پاسخ می‌دهد:

«تا نیمه‌های شب، آینه، مریم و راننده‌ای که دیگر جوان نبود، جعبه‌ها و دستگاه‌های چاپ را توی کامیون می‌گذاشتند. - بچگی نکن مریم، بیا بریم بندر. - نه. - همون جا بمون تا کمی آروم بشه. - نه. - از دویی تا بندر مگه چقدر راهه! - مریم

آخرین کارتن را توی حیاط آورد. روبه روی پدر ایستاد: بابا... من نمی‌خوام در برم. -
صدای پیرمرد شکست: بی‌فایده‌اس... - بازم می‌خوای بگی من تجربه دارم، بفرما، این
مملکتیه که شما به ما دادین، مملکتی که توش مرده ما هم یه وجب زمین نداره»
(همان: ۱۲۳).

حکومت تنها به کشتار دسته‌جمعی معترضان بسنده نمی‌کند، بلکه به دنبال مهره‌های اصلی این جنبش‌ها می‌گردد، تا آن‌ها را از ریشه نابود کند. مریم یکی از این مهره‌های اصلی است که حتی با اصرار پدر برای فراری دادنش، باز هم پا پس نمی‌کشد و حاضر است تا پای مرگ برای هدفش مبارزه کند. نویسنده در ابتدای رمان، زنانی را معرفی می‌کند که سرنوشت تأسّف‌بار خود را پذیرفته‌اند و جرأت تغییر آن را ندارند، اما با بیان داستان مریم و دوستانش، به گروه دیگری از دختران و زنان اشاره می‌کند که نمی‌توانند شرایط موجود در جامعه را بپذیرند و برای تغییر دادن اوضاع، حاضرند جانشان را هم فدا کنند. شخصیت آینه بین این دو گروه قرار دارد. او برای عشق، قانون قافله را شکست و نتوانست دربند قوانین ظالمانه بماند، اما در طول داستان، مدام از کاری که کرده پشیمان می‌شود و خودش را سرزنش می‌کند که چرا این گونه باعث آوارگی و بی‌سروسامانی‌اش شده‌است. درست در همین لحظات پشیمانی آینه، نویسنده وارد عمل می‌شود و به او قول می‌دهد که اگر برای رهایی از شرایط نابه‌سامانش تلاش کند، سرانجام به زندگی که آرزویش را دارد، خواهد رسید. در حقیقت، نویسنده قصد دارد به تمام زنان و دخترانی که به سبب محدودیت‌ها و نابرابری‌های اجتماعی، از آرزوهایشان دست کشیده‌اند، این پیام را برساند که اگر برای آنچه که می‌خواهند، بجنگند و تسلیم نشوند، پایان شب سیاه، سفید است و آفتاب خوشبختی، روح یخ‌زده آن‌ها را گرم می‌کند. پایان خوش داستان و رسیدن آینه به یک زندگی ایده‌آل، گواه این ماجراست.

۲-۱-۲. نام‌ها و القاب

لقب، واژه‌ای است که برای بیان موقعیت اجتماعی افراد به کار می‌رود. این نام ممکن است به گونه‌ای خنده‌آمیز یا مهرورزانه، به جای نام راستین آن چیز یا شخص به کار رود. در داستان‌ها عموماً نامگذاری شخصیت‌ها در جهت ویژگی‌های فردی آنان صورت می‌گیرد. زیربنای اسم، تلفظ شیرین آن، خاصیتی که آن را در ذهن پایدار می‌سازد، عجیب و غیرعادی بودن یا حس درونی نویسنده، باعث شود یک نام، از میان هزاران نام انتخاب شود (ر.ک: گیرو، ۱۳۹۲: ۷۹).

۲-۱-۲. نام‌ها

○ آینه: نام آینه بر اساس خصلت و هویت ذاتی آینه انتخاب شده‌است که صفات یک قهرمان را دارد؛ یعنی انسانی خوب، مهربان، شجاع و زیباست که قصد یاری به دیگران را

دارد. نامی نمادین و تمثیلی است از خود نویسنده که در قهرمانش منعکس می‌شود. همچنین، آینه مظهر تجلی و روشنایی است و در داستان نیز نماد تجلی مظلومیت تمام زنان ستم‌دیده می‌باشد؛ زنانی که به شیوه‌های مختلف تحت سیطره قانون و سنت‌های زن‌ستیزانه، جرأت اعتراض نداشته‌اند: «سواد داری؟ - نه آقا، این چیزا تو ما رسم نیست. - چه حیف! راستی، اسمت چیه؟ - آینه» (روانی‌پور، ۱۳۹۷: ۸).

○ **مأنس:** مأنس در زبان کولی‌ها، به معنای مونس، مهمان و به‌طور کلی، انسانی غیر از قبیله کولی گفته می‌شود. مأنس نام و نشانی در داستان ندارد و فقط به‌عنوان نویسنده معرفی می‌شود. آینه از آن‌رو که او مهمانی است که از شهر آمده و شب را کنار آتش با تماشای رقص او به صبح می‌رساند، مأنس صدایش می‌کند: «موهای مأنس روی پیشانی‌ها شده بود و پوست سوخته و قهوه‌ایش آنگاه که روبه‌رویش می‌نشست، سرخ می‌شد به رنگ مس» (همان: ۱).

○ **نیتوک:** نیتوک، پیرزنی است سالخورده و بی‌رحم که از مس‌ترین افراد قبیله و به‌شدت به قوانین سنتی پایبند است. او نماد تمام افراد ظالمی است که با سنت‌ها و قوانین زن‌ستیزانه و واپس‌گرایانه، سبب نابودی و رنجش زنان و دختران بسیاری شده‌اند: «نیتوک چنگ در موهای آینه زد و او را به جانب خود کشید... - نیتوک! بگذار سگ قافله باشم. آینه ضجه می‌کشید، دست و پای نیتوک را می‌بوسید و پیرزن او را به سمت کامیون می‌تراند» (همان: ۵۸).

○ **اکلیما:** در فرهنگ لغت معین، ذیل واژه «اقلیم» چنین آمده‌است: «اقلیم، ناحیه‌ای از کره زمین، قطعه‌ای از کره ارض که از حیث آب‌وهوا و اوضاع طبیعی از قطعات دیگر ممتاز باشد... اقلیم نیز زن بیوه‌ای است که به‌سبب عشق به مردی که از مراسم عروسی‌اش گریخته، ماندگار خرابه‌های روستا شده‌است» (معین، بی‌تا: ذیل «اقلیم»):

«این آبادی سال‌هاست که متروک مانده، کسی در آن زندگی نمی‌کند، فقط پیرزنی ماندگار این خرابه است که گاهی ما به او آذوقه می‌دهیم، پیرزن انگار منتظر کسی باشد، هر روز که از این جاده می‌گذریم، دورادور می‌ایستد و نگاه می‌کند» (روانی‌پور، ۱۳۹۷: ۱۰۴).

۲-۲-۱.۲. القاب

○ **جهود گیس‌دراز:** جهود گیس‌دراز به‌عنوان لقبی که همه «هوشنگو» را با آن می‌شناسند، بیان شده‌است. جهود به معنای یهودی و گیس‌دراز واژه‌ای تمسخرآمیز برای موهای بلند مردان است. از آنجا که مردان آن شهر، عادت به بلند کردن موهای خود نداشتند، هوشنگو که در میان آن‌ها موهای بلندی داشته، «گیس‌دراز» لقب گرفته است: «بپش گفتم: آینه بیا با ما به‌جای هوشنگو برقص. این پسر جهود گیس‌دراز را همه می‌شناسن!» (همان: ۴۸).

○ جاشوان آبله‌رو: آبله‌رو، کسی است که آثار بیماری آبله روی صورت او نمایان است. جاشوان به سبب آثاری که از بیماری آبله، روی صورتش باقی مانده است، در میان مردم شهر با این لقب شناخته می‌شود: «جاشوایی آبله‌رو تلوتلوخوران به شکری نزدیک شد» (همان: ۴).

○ دختر اطول‌خان رشت: دختر / پسر اطول‌خان رشته، یک ضرب‌المثل است که ریشه گیلانی دارد، اما در زبان محاوره مردم تهران، به کسی گفته می‌شود که خودخواه است و تکبر بسیاری دارد. مردان شهر از قیمتی که شکری برای فروش آینه عنوان کرد، ناراضی بودند و با دادن این لقب، قصد دارند بگویند: مگر آینه، دختر اطول‌خان رشته که آن قدر قیمتش بالاست:

«شب، آینه سر بر دامن پیرزن آسوده خوابید و شکری مست مستان، نرخ او را در سرپناه بندر بالا می‌برد: صد تومن تا یک ماه اول، هر که می‌خواد نصب پولو پیش بده... مگه دختر اطول‌خان رشته؟ - از اونم بالاتر، پنجاهش مال اربابته که شرطو برده» (همان: ۵۱).

نام‌هایی که روانی‌پور آن‌ها را در داستان به کار گرفته است، در دو دسته تداعی معنا و ریشه لغوی قرار می‌گیرند. نام‌های به کار رفته، نمی‌توانند تصادفی باشند. در حقیقت، نام‌ها، نشانه‌هایی هستند که به واسطه آن‌ها می‌توان به ویژگی‌های درونی و باطنی شخصیت‌ها پی برد.

۳-۱-۲. شاخص

شاخص، شاکله و مشخصه هر چیز یا هر فرد است که به عنوان یک نشانه قلمداد می‌شود و یک عبارت کلیدی است که در کسب و کار اجتماعی مورد بحث قرار می‌گیرد (ر.ک: گیرو، ۱۳۹۲: ۸۲)؛ برای نمونه، نویسنده در سطرهای زیر، چهره و شمایل مأنس را برای خواننده نمایان می‌کند. مردی قدبلند با پوستی تیره که موهای پریشانی دارد. حتی رنگ و مدل پیراهن هم متناسب با رنگ پوست و قد مرد انتخاب شده است. مدل چهارخانه را اغلب مردان بلندقد می‌پوشند و رنگ زرد و سبز در چهره‌هایی با پوست تیره، زیبایی بیشتری دارد. آوردن رنگ مسی، این پیام را به خواننده می‌دهد که به سبب علاقه‌ای که به آینه پیدا کرده است، با دیدنش رنگ صورتش چون مس سرخ می‌شود. مردی با قد بلند، چشمان زلال و زیتونی، با پوستی سوخته که با دیدن آینه به رنگ مس می‌شد، شاخصی از شخصیت مأنس در داستان است. هرگاه آینه که چشمانی زیتونی می‌بیند، ناخودآگاه به یاد مأنس می‌افتد:

«مرد انگار تازه او را دیده باشد، ایستاد. قد بلندی داشت. صورت سیه‌چرده‌اش زیر نور ماه، انگار دوباره مسی شده بود و آن پیراهن چهارخانه زرد و سبز که حالا نقره‌ای

می‌زد و سبیلی پریشانست که با روشنایی شعله کبریتی که کشیده بود تا سیگاری بگیراند، روشن‌تر دیده می‌شد» (همان: ۵)؛

و نیز: «بیا، این هم کتاب نویسنده‌ای که چشمان زیتونی دارد و قدی بالا بلند، و نوروز سال‌های پیش برای نوشتن قصه‌ای به بوشهر آمده بود» (همان: ۱۵۱).
آینه به دنبال مأنس راهی غربت شهرهای مختلف می‌شود، در حالی که حتی نام واقعی او را نمی‌داند. آینه هر جا که می‌خواهد سراغ مأنس را بگیرد، به وسیله مشخصات ظاهری، او را معرفی می‌کند.

شاخص دیگر داستان، «فانوس» است که جزء جدانشدنی شخصیت زن سوخته است و هر جا که اسم زن سوخته می‌آید، بی‌درنگ نویسنده واژه فانوس را به کار برده است؛ به گونه‌ای که در داستان اگر واژه فانوس به تنهایی به کار برده شود، خواننده ناخودآگاه به یاد زن سوخته می‌افتد:

«صدای زنی بود فانوس به دست. فانوس را که بالا گرفت، آینه برای لحظه‌ای چشمانش را بست. زنی با صورت سوخته کش آمده و پلک چشمانش آب شده، با دستی پلاسیده، دستی که فانوس را بالا گرفته بود، میان چهره خود و آینه» (همان: ۷۰-۷۱).

زن سوخته به سبب وجود نجات‌دهنده‌ای که در قلعه زندانی بود و سالیان طولانی گیسوان دختران جوان را نذر او می‌کردند، قربانی شد. چهره‌اش، خانواده‌اش، نام و نشان و تمام زندگی‌اش را از دست داده بود. نجات‌دهنده برای او معنای متفاوتی دارد:

«آن روز دخترانی را که موهایشان تا گودی زانو می‌رسید، سر چشمه می‌بردند. هر سال همین طور بود. گیسوان دخترها را می‌چیدند، تا از آن کمندی بسازند... - کمند، برای چی؟ - برای نجات‌دهنده، آن که در قلعه زندانی بود؛ قلعه‌ای بی در و پنجره گیسوی دخترها نذر نجات‌دهنده بود. زبانم لال به آن‌ها گفتم، نجات‌دهنده‌ای که نتواند خود را نجات دهد، به چه درد می‌خورد؟!» (همان: ۷۲)؛

«چطور به این غربت آمدی؟ غربت شیراز؟ - آمدم دیگر، اما نه با نام خودم. توی همان بیمارستان، کنار تخت من، زنی سوخته مُرد. صبح پیش از آنکه دیگران بفهمند، شناسنامه‌اش را برداشتم. چون آنجا دائماً از من شناسنامه می‌خواستند و چیزهایی می‌پرسیدند که پاسخ ندادم، چون می‌ترسیدم آن‌ها هم نجات‌دهنده خودشان را داشته باشند... می‌دانی دنیا پر از نجات‌دهنده است.» (همان: ۷۳).

نجات‌دهنده از دیدگاه زن سوخته، شاخص نابودی و ویرانگری است و همین دیدگاه، معنای نجات‌دهنده را در کل داستان تحت تأثیر قرار می‌دهد.

۴-۱-۲. مکان

مکان به عنوان یکی از نشانه‌های هویت، ویژگی‌های اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی، هنری و غیره را در یک کشور، شهر، محله یا خیابان آشکار می‌سازد.

۲-۱-۴. جنوب؛ بوشهر

نویسنده با توصیف مکان زندگی کولی‌ها، هویت زندگی اجتماعی آنان را نشان می‌دهد. کوره سفیدگری، صدای مرغان و خروس‌ها، چادرها، نخل‌هایی که صدای باد را به گوش می‌رساند و رقص آینه در دایره مجلس، همگی نشانه‌ایی از مکانی خارج از شهر را برای ما نمایان می‌کند:

«باد لبه پرده چادر را کنار می‌زد، نور، نور صبحگاهی، صدای مردان کولی که کوره سفیدگری را روشن می‌کردند. خروس‌های دزدیده شده از آبادی‌های دور و نزدیک با هم دلگیر می‌خواندند. قدقد مرغ‌ها و صدای گریه کودکان شیرخوار. زنان قافله خود را برای رفتن به آبادی‌ها و غربت شهر آماده می‌کردند» (همان: ۱۱).

«دیگر شب بر چادرها افتاده بود. ماه روشن و نقره‌ای در آسمان نشسته بود، صدای نی با همه باد که در نخل‌ها می‌پیچید، یکی می‌شد. مردان گریزپای تاجیک هنوز از راه می‌رسیدند، دایره مجلسی هر لحظه بزرگ‌تر می‌شد، آینه می‌رقصید...» (همان: ۱۸).

نویسنده چند سطر بعد از توصیف مکان زندگی کولی‌ها که خارج از شهر است، با به کار بردن نشانه‌هایی چون خانه‌هایی با باغچه‌های رنگارنگ و پرگل و لامپ‌های برقی، خواننده را وارد مکان دیگری می‌کند و با این کار، به گونه‌ای تفاوت زندگی میان این دو مکان را بیان می‌کند: «غلتی زد. کیمیا کجا رفت؟ می‌رفت شهر؛ خانه‌ها با باغچه‌های پر از گل، اتاق‌های قشنگ و روشنایی لامپ‌های برق. کیمیا به شهر عادت داشت» (همان: ۱۲).

آدرس‌ها در حقیقت، نوعی راه ارتباطی میان افراد هستند. بعضی از آدرس‌ها و مکان‌ها محل وقوع اتفاقات تلخ یا شیرین زندگی ما هستند؛ به گونه‌ای که هیچ گاه فراموش نخواهند شد و همیشه با قرار گرفتن در آن مکان یا حتی شنیدن نامش، تمام خاطرات برای فرد تداعی می‌شود: «نشونی که یادت هست؟ - ها! روبه‌روی دریا، کوچه‌ای باریک، کنارش خانه‌ای با شناسیر سبز، سه تا پنجره قدی دارد، رو به دریا» (همان: ۱۹).

بعضی از آدرس‌ها به اندازه‌ای برای شخص مهم است که هیچ گاه از حافظه پاک نمی‌شود. آینه، سواد خواندن و نوشتن ندارد، اما آدرسی را که مأنس برای ملاقاتشان به او گفته بود، به خوبی به خاطر سپرده‌است: «مردد آنچه را که مأنس گفته بود، مرور کرد... کوچه‌ای در... روبه‌روی دریا، دری به شماره ۱۹، کاغذی که مأنس شماره را رویش نوشته بود، درآورد... خودش بود» (همان: ۲۴).

۲-۱-۴. شیراز

به کار بردن واژه‌هایی چون دروازه قرآن، پارامونت و گود عربان، نشانگر تغییر مکان داستان به شهر شیراز است. حتی ذکر جمله شهری بود سبز، نمایانگر سرسبزی و طراوت شهر شیراز است. بار دیگر ذکر آدرسی که آینه برای یافتن مریم به خاطر سپرده، اهمیت آدرس

مکان‌ها در برقراری ارتباط با افراد را مشخص می‌کند. در داستان‌ها مکان‌ها یک روند تکاملی و رو به پیشرفت دارند. هرچه جلوتر می‌رویم، به مکان‌هایی با امکانات بیشتر و نشانه‌های جدیدتر از زندگی شهری روبه‌رو می‌شویم. در شیراز، آینه برای اولین بار حوضی با چراغ‌های رنگی می‌بیند:

«شهری بود سبز با چشم زرد چراغ‌هایش و میدانی شلوغ، مسافران ساک‌به‌دست، مردانی که دور و بر مسافران می‌چرخیدند، ماشین‌هایی که در تردد بودند... دروازه‌قرآن، پارامونت، گود عربان و ماشین‌ها از کسانی پر می‌شد که می‌دانستند به کجا می‌روند... و آن مرد مهربان که دخترش مریم در این شهر درس می‌خواند، چه نشانه‌ای داد؟ چیزی مثل فرخنده بود... فلکه فرخنده...» (همان: ۶۶).

شهرهای بزرگ، بی‌خانمان‌های بیشتری دارند. هرچه شهر بزرگ‌تر و امکانات آن بیشتر باشد، هزینه زندگی هم در آن بالاتر است و کسانی که برای کار از روستاها و شهرهای کوچک‌تر به آنجا مهاجرت می‌کنند، از پس هزینه‌های سنگین آن برنمی‌آیند و به ناچار وقتی که شب می‌شود، چون جایی برای خوابیدن ندارند، برای امنیت جانی و مالی، در مکان‌هایی مانند بیمارستان و ترمینال شب را به صبح می‌رسانند. بیمارستان به‌عنوان مکانی که بی‌خانمان‌های بسیاری را در خود جا داده‌است، هویت اجتماعی شهرهای بزرگ را آشکار می‌کند:

«زن جوون که نباید تو فلکه بخوابه. پاسبانی بود. بلند شد نشست. تقلائی کرد تا کلامی بگوید. نتوانست. خوب خودتم به لالی زدی... بین راست همین خیابون می‌ری، می‌پیچی دست چپ، یه خیابون دیگه‌س، اونور خیابون یه بیمارستان می‌بینی. دم درش پر از آدمه؛ هم‌قطارن، مثل خودت. اونجا می‌تونی تا صبح بخوابی... جلوی بیمارستان پر بود از بی‌خانمان‌هایی که... در یک صف نشسته بودند» (همان: ۶۶).

قبرستان نیز به‌عنوان یک مکان، نشانه‌های اجتماعی زندگی مردم را در رمان مشخص می‌کند. وجود بی‌خانمان‌های بسیاری که کارهای کاذب دارند و به خاطر نداشتن خانه، در قبرستان زندگی می‌کنند، بی‌توجهی حکومت وقت به مردم جامعه و آمار بالای فقر فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی را آشکار می‌کند. همین وضعیت نابسامان جامعه در فصل‌های بعدی سبب جنبش‌های اعتراضی و عدالت‌خواهی می‌شود. نویسنده با ذکر جمله‌هایی چون: زنانی که قبرهای خود را جارو می‌کنند و لباس‌های کهنه را در آب چاه می‌شویند و استفاده از استخوان‌های مردگان برای درست کردن اجاق‌های پخت‌وپز، اوج فقر و نابسامانی اجتماعی را در قبرستان به تصویر می‌کشد:

«شب اما پاسبان‌ها سر رسیدند. صف آوارگان در به‌در شد. خوفی به دل راه نداد. با دیگران که باشی، نمی‌ترسی... قبرستان... به قبرستان برویم... قبرستان قدیمی که مرده‌های آنقدر مرده بودند که دیگر کسی به‌سراغشان نمی‌آمد، جمعه‌های پرجنب‌وجوشی داشت. زنانی که قبرهای خود را جارو می‌کردند، لباس‌های کهنه نخ‌نما را با آب چاهی که همان نزدیکی بود، می‌شستند و نزدیک ظهر دیگ‌های خود را بار

می گذاشتند، گاهی به جای سنگ از استخوان های سری، دستی، اجاق های سه گوش می ساختند؛ استخوان هایی که روزگاری تخت بند تنی بود؛ مجموعه هایی که اندیشه در آن به لجajt یا از سر شوریدگی با زندگی و زمانه درآویخته بود...» (همان: ۷۶).

۳-۴-۱-۲. تهران

آینه، برای یافتن مأنس، از غربتی به غربت دیگر سفر کرده، به تهران رسیده بود؛ جایی که مأنس از آن آمده بود. نویسنده با توصیف این مکان، هویت اجتماعی آن را آشکار و با به کار بردن جملاتی چون: صدای دندان قروچه اگزوز ماشین ها، توده های سنگ تلنبار شده و توده های متحرک، عجیب و غریب بودن این مکان را برای آینه یادآوری می کند. آینه حالا وارد مکان جدیدی شده است؛ مکانی که به گفته نویسنده، هر مأنسی را که بخواهی، می توانی پیدا کنی:

«تهران آبی نبود. تهران سبز نبود. تهران کلافی بزرگ و کور، از صدا های گره خورده و درهم؛ صدای آهن، صدای آدم، صدای دندان قروچه اگزوز ماشین ها و بوق... بوق... تهران؛ توده های سنگ تلنبار شده، چسبیده به هم؛ توده های متحرک آهن در تهران. هیچ خروسی سحرگاه نمی خواند، حتی اگر شبی را زیر کامیون سحر کرده باشی! تهران آسمان سفید بی جانی داشت» (همان: ۱۲۲).

در تهران، آینه برای نخستین بار وارد کتاب فروشی می شود. بوی کاغذ و کتاب برایش یادآور بوی مأنس است. مأنس نویسنده بود و کاغذ و کتاب، بخش جدانشدنی از وجود او بود. از این رو، آینه گمان کرد که حتماً می تواند او را در کتاب فروشی های شهر پیدا کند:

«می گریزی... خیس و خسته، خودت را توی اولین کتاب فروشی می اندازی... همه جا روشن است؛ مثل یک خنده. بوی خوش کاغذ و کتاب! تو نفس نفس می زنی، گلویت خشک شده، اما هیچ کس نگاهت نمی کند. هر کس سر روی کتابی دل مشغول... نفسی تازه می کنی. می چرخ می بوی مأنس را می شنوی. پیشخوان درازی وسط کتاب فروشی. رویش انبوه کتاب ها؛ چهره هایی که روی کتاب ها خم شده. از این سر تا آن سر مغازه می روی، به چهره ها نگاه می کنی...» (همان: ۱۴۹-۱۵۰).

بعضی مکان ها، محل وقوع اتفاقات خاص تاریخی و پر از نشانه های اجتماعی هستند. خیابان انقلاب، مرکز اصلی تمام وقایع در دوران اعتراض مردم به حکومت پهلوی است. دانشگاه، گروه های مردمی، پرچم ها و شعار دادن های دسته جمعی، پوسترها و اعلامیه ها و... نشانه هایی هستند که خواننده با شنیدن آن ها بی درنگ، وقایع سال ۵۷ را از جلوی چشم می گذارند:

«خیابان انقلاب غلغله بود. بساط... بساط... و روی در و دیوار، شعار. پارچه هایی سفید با شعارهایی سرخ، و مردم دسته دسته وارد دانشگاه می شوند، بی آنکه آن سرود را بشنوند، سرودی خش دار و محکم که تقلا می کرد به گوش همه برسد، توی هوا چرخ

می‌زد، زیر گوش آدم‌ها می‌ایستاد، روبه‌رویشان بال و پر می‌زد و بی‌جان و بی‌رمق روی زمین می‌افتاد و زیر پا له می‌شد. ای ایران... ای مرز پرگهر» (همان: ۱۸۳).

نویسنده با به‌کاربردن دو شکل متفاوت از خیابان انقلاب، به‌صورت غیرمستقیم اوضاع سیاسی آن زمان را به تصویر می‌کشد. بعد از توصیف خیابان انقلاب با جمعیت انبوه، هجوم دانشجویان و سر دادن شعار، حالا شکل دیگری از خیابان انقلاب را به تصویر می‌کشد که از جمعیت خالی شده، در سکوت و سرما فرو رفته‌است:

«میدان انقلاب... خیابان انقلاب... خیابان تهی از آدمیزاد، خلوت و سرد. پشت شیشه‌ها هیچ پوستری نبود و در پیاده‌رو، هیچ بساطی و نه صدای سرودی و نواری... خیابان از خاطرات خودش تهی می‌شد و دو تا چشم درشت انگار، دو تا نورافکن، همه جا را می‌پایید» (همان: ۱۹۴).

۲-۲. نشانه‌های آداب معاشرت

انسان، موجودی اجتماعی است و اجتماعی بودن او نیز مقتضی این است که روابط خود را با دیگری بشناسد و سامان دهد. انسان‌ها برای برقرای ارتباط با یکدیگر عواملی را به‌کار می‌برند که رفتار اجتماعی آن‌ها را تشکیل می‌دهد. این عوامل قراردادی، از فردی به فرد دیگر و از جامعه‌ای به جامعه دیگر متفاوت است و در نشانه‌شناسی اجتماعی عبارتند از:

۲-۲-۱. لحن کلام

«لحن» در اصطلاح ادبی با جنبه عاطفی اثر مرتبط است و می‌توان آن را ایجاد فضا در کلام، توضیحی از نوع سخن گفتن افراد و نحوه القای حرف‌های ناگفته از طریق زبان دانست. مطالعه لحن در روایت داستانی دوسویه دارد: سویه نخست، لحن عمومی اثر و نشان‌دهنده جهان‌بینی نویسنده و جهت‌گیری او نسبت به موضوع است. سویه دوم نیز لحن شخصیت‌ها و جایگاه آن‌ها در داستان است (ر.ک؛ گپرو، ۱۳۹۲: ۱۱۰).

۲-۲-۱-۱. لحن نویسنده

روانی‌پور از زنان و برای دفاع از حقوق پایمال‌شده آن‌ها می‌نویسد. لحن روانی‌پور در داستان، ترکیبی از لحن عاطفی و لحن توصیفی - روایی است. در رمان کولی کنار آتش، با احساسات، عواطف، آرزوها و حسرت‌های زنانی روبه‌رو هستیم که همگی رنج کشیده‌اند و هریک به‌نوعی دنبال یک زندگی آرام و عاشقانه‌اند. نویسنده با کاربرد آواهای نرم در بافت کلام، استفاده مناسب از واژه‌ها، تکرار واج‌های لطیف و تکیه و درنگ‌های متناسب با فضای متن، به کلامش لحن عاطفی می‌بخشد. علاوه بر این، صنایع ادبی، صور خیال و زبان شاعرانه، عاطفی شدن لحن را تقویت می‌کنند. لحنی که روانی‌پور در این رمان به‌کار می‌برد، در حقیقت، هویت اجتماعی اثر را آشکار می‌کند. عاطفی بودن لحن و نرمی کلام، از روح زنانه حاکم در رمان سرچشمه می‌گیرد. البته احساس نویسنده و شخصیت‌ها همیشه شکل مثبت ندارد، ولی در صورت منفی خود نیز نرمی کلام و آهنگین بودن واژه‌ها حفظ می‌شود؛ درست مانند آینه داستان که چه در خوشی، چه در ناخوشی، روح

لطیف خود را حفظ می‌کند: «دست‌هایش به‌سوی ماه دراز. ماه، چشمان لیمویی زلالی داشت... باران بارید، باران لیمویی، باران سبز... ماه... ماه چرا گریه می‌کنی؟ به‌خاطر زنگوله‌های گردنت گریه می‌کنم... پیراهنم را خیس کردی ماه» (روانی‌پور، ۱۳۹۷: ۳). استفاده از مصوت‌های بلند به خواننده احساس آرامش و سرخوشی می‌دهد. واژگانی چون آینه، نقره‌ای، پروانه، نیلوفر و گلبرگ تصویر زیبایی در ذهن خواننده ایجاد می‌کند، اما با آوردن واژگانی مانند «گیج و حیرت‌زده، مردد، گریه، ریختند و گریختند»، لحن پر از آرامش، جای خودش را به ترس و ناراحتی می‌دهد، ولی همچنان از تعبیری چون گریختن پروانه‌ها و ریختن گلبرگ‌های نیلوفر برای توصیف ناراحتی استفاده می‌کند. اینجاست که می‌توان به این موضوع پی برد که روانی‌پور در توصیف وقایع ناگوار هم از کلمات خوش‌آهنگ و زیبا بهره می‌برد:

«آب برکه مثل آینه‌ای صاف بود و نقره‌ای... پروانه‌های بازیگوش در ارتفاع کوچک پرواز می‌کردند و از روی نیلوفری به روی نیلوفر دیگر می‌نشستند... روی زانو کنار برکه نشست، دو کف دست روی زمین خم شد، به آب نگاه کرد، گیج و حیرت‌زده عقب نشست. لحظه‌ای بعد، مردد، دوباره نگاه کرد. صدای گریه‌اش در بیشه‌زار پیچید. گلبرگ‌های نیلوفر از انعکاس صدای گریه‌اش ریختند، پروانه‌ها گریختند» (همان: ۳۴).

۲-۱-۲-۲. لحن شخصیت‌ها

لحن شخصیت‌ها در واقع، راهی برای پی بردن به احوال درونی آن‌هاست. کلماتی که ما به زبان می‌آوریم، زمانی معنای مورد نظر ما را به مخاطب می‌رساند که با لحن خاص خود بیان شوند. در طول داستان، لحن شخصیت‌ها می‌تواند متفاوت باشد؛ چراکه با تغییر و تحول شخصیت‌ها و رویارویی با اتفاقات جدید، لحن آن‌ها هم دچار دگرگونی می‌شود؛ برای نمونه، لحن «شکری» در متن زیر، پیروزمندانه است و او با افتخار به کارهای گذشته‌اش، از خودش تعریف می‌کند: «آه، خودم بهتر از هر کسی می‌تونم برقصونم‌ش؛ مثل تاجی... آهای یادتون که نرفته، همون که اسمش تاج محل بود... حالا همچین گرگری می‌خونه...» (همان: ۵۱).

راننده‌ای که آینه را از دست شکری می‌رهاند، شخصیت مهربان و دلسوزی دارد. لحن او با آینه، لحنی پدرانه و امیدبخش است. او با آینه مانند دخترش رفتار می‌کند و با حرف‌هایش سعی دارد او را از غم و تنهایی دریابورد:

«غصه نخور دخترجون. نباید سرنوشت بدی داشته باشی، چون خداییش من دیروز فهمیدم، تو گاراژ می‌گفتن دو هفته‌اس از دست شکری دررفتی و بیرون شهر تو زباله‌ها زندگی می‌کنی... اما اینکه می‌گم سرنوشتت نباید بد باشه، رو هوا نمی‌گم. پریروز تو شیراز بودم. می‌خواستم یه هفته پیش دخترم بمونم، بعد دوباره بار بزنم بندرعباس. زن و

بچه‌هام بندرعباسن. اما یه دفعه یکی جلوم سبز شد و قسم خدا و پیغمبر که باید بری بوشهر... این قسمت تو بود...» (همان: ۵۴).

«دستی که فرمان را رها کرد و سیگاری گیراند و صدایی که رگه‌وار و مهربان گفت: همین که حالا برمی‌گردی، خودش خیلی خوبه دخترجون» (همان: ۵۶).

افراد نظامی، لحن جدی و دستوری دارند. در گفت‌وگوی میان راننده و سرباز، وجود لحن نظامی و دستوری به وضوح دیده می‌شود که نشان‌دهنده هویت شغلی سرباز است:

«صحیح، تو مرخصی، می‌تونی بری... اینم همین جا می‌مونه، تا تکلیفش معلوم بشه. سرکار این باید به قوم و خویشش برسه. - این وظیفه دولته، نه وظیفه تو! آخه حالش خوب نیست سرکار! سرباز شلوار گشادش را بالا کشید، اخمی کرد و گفت: موقوف، برو بالا...» (همان: ۶۲).

در طول داستان، هریک از شخصیت‌ها لحن خاصی متناسب با فضای داستان دارند؛ مانند: لحن پرسشی، تحذیری، امیدوارانه، ملتمسانه، طلبکارانه، تمسخرآمیز، توهین‌کننده و غیره.

۲-۲-۲. توهین

توهین، یکی از صورت‌های منفی نشانه‌های آداب معاشرت است. آینه در برابر جوانی که برایش مزاحمت ایجاد کرده، ساکت نمی‌ماند و با الفاظ خاص قبایل کولی بر سرش فریاد می‌زند. جوان هم در مقابل از لفظ «قیچی» که بدترین فحش برای زنان کولی است، استفاده می‌کند. از آنجا که نشانه‌های آداب معاشرت، نوع روابط افراد را به تصویر می‌کشد، توهین شکل منفی این رابطه را برای ما آشکار می‌کند. میان آینه و جوان، ارتباطی شکل گرفته، اما از نوع منفی و ناپسند:

«اخم کرد. به راه خود رفت، جوان هنوز در کنارش می‌رانند. نرسیده به میدان مجسمه، فریاد کشید: آفتاب چشمش را روی نعشت بیندازد... زمین دماغش را بگیرد... پرنده‌ها از بویت بگریزند... جوان روی دوچرخه‌اش خم شد، دورش چرخید: آهای باجی... قیچی! به طرف جوان هجوم آورد. از ته گلو فریاد کشید. جوان پا روی رکاب، دور شد» (همان: ۲۳).

در غربت بوشهر و شیراز، «گنگو گنا سرش حنا»، لفظی بود که برای آینه به کار می‌بردند، تا او را به هم به عنوان یک زن روسپی بشناسانند، اغلب جوان‌ها و بچه‌هایی که از پدرانشان درباره آینه شنیده بودند، او را با این توهین آزار می‌دادند:

«گنگو گنا سرش حنا... به گاراژ میهن تور می‌رفت، پشت سرش گله‌ای از کودکان، مانند دسته‌ای انبوه از ملخ‌های زرد که به گندمزاری هجوم برند و گندم‌ها را پوک کنند، به سویش حمله می‌کردند، سنگ می‌پرانند و ترانه می‌خوانند؛ ترانه‌ای که در آن زنی لال و دیوانه، سرش، دستانش و تمام تنش را حنا می‌بندند، به بازار می‌رود و خودش را حراج می‌کند...» (همان: ۵۳).

۳-۲-۲. اطوارپژوهی و ارتباط غیرکلامی

اطوارپژوهی به تحلیل حرکات بدن و حالت چهره، بدون گفتن کلامی می‌پردازد. رقصیدن جزء نشانه‌هایی از اطوارپژوهی است. آینه همیشه در قافله رقصیده است، اما رقصیدن او در مقابل مأنسی که در ابتدای داستان آمده، با دیگر رقص‌های او متفاوت است. خواننده از نوع رقصیدن آینه متوجه می‌شود که او دل‌باخته مأنس شده‌است و خاص‌ترین رقص خود را تقدیم او می‌کند:

«می‌رقصید! دست‌ها کشیده رو به آسمان، به تنش پیچ و تاب می‌داد، موهای سیاه و بلندش را در هوا پیشان می‌کرد و با آهنگ نی که عوض می‌شد، می‌چرخید، پاهایش را محکم به زمین می‌کوبید و مانند شعله آتشی نیلگون که باد به جانبش تاخته باشد، تن جوان و زنده‌اش را به سوی مأنس می‌کشید و آرام‌آرام با حرکت ریز شانه‌ها روبه‌رویش می‌نشست، نفسی تازه می‌کرد... روی دو زانو نیم‌تنه‌اش را بالا کشید. انگشتان دو دست را در هم فرو برد، تا بشکنی بزند و برخیزد، اما ناگهان روی خودش رمبید. پیشان مویش به صورت مأنس پاشید. کف دستانش را نزدیک پاهای مرد به گلیم کهنه تکیه داد، خم شده رو به او با چشمان نیمه‌باز نگاهش کرد و مأنس انگار فهمید، شاید از نفس نفس زدن‌های او که گفت: خسته‌ای؟... نی که از صدا افتاد، همان‌جا که بود، نشست. با گوشه پیراهن، عرق پیشانی‌اش را پاک کرد، زانویش را با دست مالش داد و دوباره خیره شد به شعله‌های آتش...» (همان: ۲-۱).

از نوع حرکات آینه می‌شود فهمید که او فقط برای مأنس می‌رقصد، منتظر آمدن او بود و با آمدنش قشنگ‌ترین حرکات رقصش را نشان می‌دهد:

«بلند شد. با آهنگ نی پای راستش را محکم به زمین کوبید. خلخال‌هایش صدای خوشی داشت. چرخ زده دید که مرد در ماشینش را می‌بندد. با دو دست، لبه پیراهن زرشکی‌اش را تا ساق‌ها بالا آورد. روی انگشتان پا بلند شد... سرخوش چشمکی نثار مأنس کرد، روبه‌رویش ایستاد. نی آهنگ بندری می‌زد. دو دست مثل دو کبوتر پای‌در بند در هوا بال‌بال می‌زدند... لرزش ریز شانه‌ها... شعله‌های آتش انگار زبانه کشیده بود، روی دو پا جهیده چرخید... با حرکت آرام شانه‌ها، نرم چون موج‌های ریز دریا رقصید...» (همان: ۱۸-۱۷).

از گوشه چشم نگاه کردن مأنس، نشانه این است که او هم دل‌باخته آینه شده‌است، اما از حضور پدر و دیگران شرم دارد:

«خستگی مجال نمی‌داد تا شیطنت که خاص دخترکان کولی است، در جانش بیدار شود و مأنس را که سربه‌زیر، آرام گیلاسش را بالا می‌برد، از گوشه چشم نگاه می‌کند و با پشت دست بزرگ و مردانه‌اش، لبان خیس خود را پاک می‌کند. ساکت بود مرد و دستانش وقتی گیلاس را روی گلیم رها می‌کرد، بلا تکلیف می‌ماند» (همان: ۲).

۲-۴. پوشاک

پوشاک در دو حوزه «فردی» و «اجتماعی» کارکرد دارد. کارکرد حوزه «فردی» مربوط به امنیت و پوشش اندام‌های بدن است و کارکرد حوزه «اجتماعی» به سنت‌ها، ارزش‌ها و فرهنگ جوامع مربوط می‌شود (ر.ک؛ گبرو، ۱۳۹۲: ۹۷):

«گفتِ کیمیا بی‌پاسخ ماند و سرانجام به پیراهن گلابتونی‌اش دل داد. کیمیا... از دهانه چادر بیرون رفت. آینه دستی به کمر دوباره چرخ می‌زد... دست‌ان... خالک بینی‌اش و گوشواره‌ها... به طرف صندوق خیز برداشت. لباس‌ها را شتاب‌زده درآورد، ته صندوق گشت و قوطی طلایی‌رنگ یادگار مادر... خالک بینی... گوشواره‌های شرابه‌دار نقره‌ای و خرمهره‌های گردنش... دو تا مهره دل‌دوستی در میان آن... جلوی آینه ایستاد... وقتی صدای تاجیک‌ها را شنید، پیراهن زرشکی بلندی تنش بود و سرگردان به دنبال سرمه‌دان می‌گشت» (همان: ۱۶).

خلخال، خالک بینی، خرمهره‌های گردن، گوشواره‌های شرابه‌دار و پیراهن‌های بلند رنگارنگ، پوششی است که زنان کولی به واسطه آن شناخته می‌شوند. در حقیقت، این نوع پوشش هویت اجتماعی آن‌ها را آشکار می‌کند:

«بازار. بازار وکیل. زن‌ها با شلیته‌های رنگارنگ و سربندهای ایلپاتی و تورهایی که چهل گیسویشان را نشان می‌داد... دخترکی از روبه‌رو می‌آمد. شلیته‌اش سفید با لبه‌های طلایی و تور سرش که سفید بود و پُر از ماه و ستاره‌های رنگی و سربندی که از حریر سبز بر پیشانی بسته بود. سربندی هم‌رنگ زمرد چشمانش که در چهره مهتابیش می‌درخشید» (همان: ۷۴).

همچنین، اگر پوشش را عمل اجتماعی و معنادار فرض کنیم، باید آن را در قالب‌های تحلیلی معطوف به معنای اجتماعی تفسیر کنیم. نگاه به پوشش به مثابه امری نمادین و کوشش برای درک نمادها و کشف معانی آن‌ها به ما کمک می‌کند تا زاویه جدیدی از این مسئله را دریابیم (ر.ک؛ جوادی یگانه و کشفی، ۱۳۸۶: ۶۲). در رمان مورد بحث، نویسنده از پوشاک در هر شهری برای شناساندن هویت اجتماعی آن شهر به مخاطب استفاده کرده‌است. شلواری بندری و مینارهای رنگارنگ مربوط به زنان جنوبی است و تصویر آنان را در ذهن تداعی می‌کند:

«پیراهن بلند زرشکی را از توی کمد بیرون می‌آورد، می‌پوشد، دست به قد چرخ می‌چرخد... قمر و سحر می‌زنند... گل‌افروز رقص‌رقصان به طرف کیف و کفش‌ها می‌رود. کفش پاشنه‌بلندی به پا می‌کنند... آخرین پیراهنی که پوشید، پیراهن لیمویی‌رنگی بود از جنس ابریشم با برگ‌های درشت سبز که انگار باد آن‌ها را در زمینه پارچه پراکنده بود. هنوز از لابه‌لای پرزهای آن بوی عطر شنیده می‌شد» (همان: ۱۶۳-۱۶۴).

۳. نتیجه

روانی‌پور نویسنده‌ای است که در داستان‌هایش، مسائل اجتماعی، به‌ویژه مشکلات و رنج‌های زنانی را بیان می‌کند که دربند عقاید واپس‌گرایانه گرفتار شده‌اند. بررسی رمان کولی کنار آتش که در همین راستا نوشته شده‌است، نشان می‌دهد که این نویسنده

به‌درستی توانسته‌است از ظرفیت نشانه‌شناسی، خاصه نشانه‌شناسی اجتماعی گپرو در زمینه توصیف زندگی قبیله‌ای کولی‌ها و مشکلات و رنج‌های زنان در این محیط استفاده کند. بهره‌گیری چشمگیر نویسنده از نشانه‌هایی چون یونیفورم‌های گروه‌های شغلی، آیین‌های قبیله‌ای، عقاید خرافی و واپس‌گرایانه و جنبش‌های عدالت‌خواهانه که به‌عنوان مهم‌ترین نشانه‌ها برای بیان اعتراض نویسنده به مسائل اجتماعی به‌کار رفته‌اند، در کنار روش‌های گوناگون اطوارپژوهی و ارتباط غیرکلامی (چون لحن، پوشاک و...) برای بازتاب واقعیت‌های تلخ جامعه و بیان هدف‌های خاص در قالب توصیف زندگی «آینه» درخور توجه است؛ به تعبیری، روانی‌پور در رمان کولی کنار آتش با به‌کارگیری نشانه‌ها، بازتاب وقایع تلخی را که جامعه به زنان تحمیل کرده‌است، به مخاطب نشان می‌دهد؛ وقایعی که به‌واسطه محدودیت‌هایی که در همین جامعه حاکم است، به‌صورت غیرمستقیم و در قالب نشانه عنوان شده‌اند؛ برای مثال، نویسنده ذیل مؤلفه «یونیفورم» و در بحث مؤلفه نشانه‌شناختی «گروه‌های شغلی»، به‌شکل مطلوبی توانسته‌است به نابرابری شغلی زنان و مردان در میان قبایل کولی اشاره کند. اینکه در قبایل کولی، اگرچه مسئولیت‌های مهم به عهده زنان است، با این‌حال، حق تصمیم‌گیری ندارند و از آن‌ها به‌عنوان ابزاری برای کسب درآمد استفاده می‌شود. یا در بحث مؤلفه نشانه‌شناختی «رسوم قبیله‌ای» در قبایل کولی، درس خواندن جایگاهی ندارد و بر مبنای قانون قافله، خانه و کاشانه برای کوچ‌نشین‌ها ممنوع است. اسکان، معنایی ندارد و دختران کولی در امر ازدواج، حق انتخاب ندارند. همچنین، در یک برآیند کلی از این رمان، می‌توان دریافت که عواملی مانند شخصیت‌ها، نوع پوشاک، زبان و لحن، مکان‌ها و در مجموع، سبک زندگی، روند تکاملی دارند و هم‌زمان با ترقی شخصیت آینه، دیگر عناصر داستان هم یک سیر صعودی را طی می‌کنند.

منابع

جوادی یگانه، محمدرضا و سیدعلی کشفی (۱۳۸۶)، «نظام نشانه‌ها در پوشش»، مجله کتاب زنان، ش ۳۸، صص ۸۷-۶۲.

چندلر، دانیل (۱۳۸۶)، مبانی نشانه‌شناسی، ترجمه مهدی پارسا، تهران، سوره مهر.

دانیس، مارسل (۱۳۸۷)، نشانه‌شناسی رسانه‌ها، ترجمه میرانی و دوران، تهران، چاپار.

دینه‌سن، آنه ماری (۱۳۸۰)، درآمدی بر نشانه‌شناسی، ترجمه مظفر قهرمانی، تهران، پرسش.

رحیمی، نسترن (۱۳۹۶)، نشانه‌شناسی اجتماعی چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم، پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران.

روانی‌پور، منیرو (۱۳۹۷)، کولی کنار آتش، تهران، مرکز.

طبری، احسان (۱۳۶۰)، دانش و بینش (درباره تئوری سیستم‌ها، سیمپوتیک، سبیرتیک، هوریستیک ارزش فلسفی و اسلوبی آن‌ها)، تهران، حزب توده ایران.

- عموری، نعیم و پروین خلیلی (۱۳۹۹)، «نشانه‌شناسی اجتماعی مقامات حریری با تکیه بر نظریه پی‌یر گیرو»، *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، د ۲۱، ش ۱، صص ۱۵۷-۱۷۷.
- گیرو، پی‌یر (۱۳۹۲)، *نشانه‌شناسی*، ترجمه محمد نبوی، تهران، آگه.
- نقابی، عفت و کلثوم قربانی جویباری (۱۳۸۹)، «نشانه‌شناسی اولین رمان اجتماعی ایران»، *دانشکده ادبیات علوم انسانی*، س ۱۸، ش ۶۷، صص ۱۹۳-۲۱۶.
- نقابی، عفت و مهناز اکبری (۱۳۹۹)، «تحلیل اجتماعی - فرهنگی سفرنامه حاج سیاح بر پایه نظریه نشانه‌شناسی اجتماعی پی‌یر گیرو»، *نشریه زبان و ادبیات فارسی*، ش ۸۸، صص ۳۰۳-۳۲۳.
- Amori, Naeem & Parvin Khalili (2020), "Social Semiotics of *Hariri Officials* based on the Theory of Continuity", *Sociology of Art and Literature*, Vol. 21, No.1, Pp. 157-177 [In Persian].
- Chandler, Daniel (2007), *Fundamentals of Semiotics*, Translated by Mehdi Parsa, Tehran, Sooreh Mehr [In Persian].
- Dancy, Marcel (2008), *Media Semiotics*, Mirani and Doran Translation, Tehran, Chapar [In Persian].
- Dinhsen, Anhamari (2001), *An Introduction to Semiotics*, Translated by Mozaffar Ghahremani, Tehran, Porsesh [In Persian].
- Rahimi, Nastaran (2017), *Social Semiotics I Turn off the Lights*, Master Thesis in Persian Literature, Mazandaran University [In Persian].
- Ravanipour, Moniro (1397), *Gypsy by the Fire*, Tehran, Markaz Publishing [In Persian].
- Tabari, Ehsan (1981), *Knowledge and Insight (On the Theory of Systems, Semiotic, Cybernetic, Horistic, Their Philosophical Value and Stylistics)*, Tehran, Hezbe Todeh Iran [In Persian].
- Giro, Peyer (2013), *Social Semiotics*, Translated by Mohammad Nabavi, Tehran, Agah [In Persian].
- Naghahi, Effat and Mahnaz Akbari (2016), "Socio-Cultural Analysis of *Haj Sayyah's Travelogue* Based on the Theory of Pyyir Giro Social Semiotics", *Journal of Persian Language and Literature*, No. 88, Pp. 303-323 [In Persian].



Reflection of Mass Media in Contemporary Fiction of Iran

Azam Ravadrad¹ & Farzaneh Fakhrian Langroudi²

(27-52)

Abstract

This article is to study how mass media role and function in interpreting or changing surrounding world is reflected in Iranian contemporary fiction. The purpose is determining that mass media which leads every other phenomenon to being reflected, how is dragged to the scene of reflection itself. This is also proposed to give a picture of explanation and acknowledgement of media epidemic presence in real society in order to analyze the relation between power and prevalence of mass media in Persian novel and its social role and function in real world. Therefore 12 Persian realistic novels whose authors live in Iran and also are published in I. R. IRAN are chosen by targeted sampling method for qualitative research. All phrases about traditional mass media as radio, TV, newspaper and magazine are derived from these texts and are analyzed on basis of theories of media power, reflection, literary Criticism and sociology of literature, in accordance with cultural studies requirements for understanding media.

Findings revealed that mass media is reflected as "power and trigger tool", "awareness tool", "negligence tool", "routine thing", "informative tool", "Hobby tool", "Contradictive phenomenon/tool", "secondhand thing", "Criticism tool" and "presenter phenomenon" in the world of Persian novel. Obvious difference between written media and visual and audio media in social role finding (oral culture), TV and radio roleplaying as the most main gate of being informed, in contrary with picked role of newspapers in everyday life and weaker than them, not-daily print magazines (inactive choice), lack of specified and strong place for news media among public (media weakness), printed media consume as a factor of the elite lifestyle (neglecting public audience), and lack of understood identity of activities and characteristics of media people (threat in meaning of media job), are categories that finding of this research are explained within.

Keywords: reflection, mass media, popular life, Persian novel, fiction, text analysis.

doi
10.22059/jlcr.2021.303684.1482
Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627
<https://jlcr.ut.ac.ir>

Received: 31, May, 2020 & Accepted: 14, September, 2021

1. Email of the corresponding author: ravadrad@ut.ac.ir.

Professor, Department of Social Communication Sciences, Faculty of Social Sciences, University of Tehran, Tehran, Iran.

2. Master of Cultural Studies and Media, University of Tehran, Tehran, Iran.

1. Introduction

This article is to study how mass media role and function in interpreting or changing surrounding world is reflected in Iranian contemporary fiction. The purpose is determining that mass media which leads every other phenomenon to being reflected, how is dragged to the scene of reflection itself. This is also proposed to give a picture of explanation and acknowledgement of media epidemic presence in real society in order to analyze the relation between power and prevalence of mass media in Persian novel and its social role and function in real world. Therefore 12 Persian realistic novels whose authors live in Iran and also are published in I. R. IRAN are chosen by targeted sampling method for qualitative research. These novels include *Soraya in a Coma* (Fasih: 1362), *We Get Used to It* (Pirzad: 1383), *Journey to 270 Degrees* (Dehghan: 1384), *Piano Cafe* (Jafari: 1386), *Secret Association* (Shakeri: 1386), *Forgeness Angel* (Ahmadi: 1387), *BiVatan* (Amirkhani: 1387), *Dear Chameleon* (Kateb: 1388), *The Dead of the Green Garden* (Bayrami: 1388), *The Song of Ababil* (PurVali Kalashtari: 1391), *My Dear Husband* (Kalhor: 1391) and *Azar, Shahdokht, Parviz and others* (Shirmohammadi: 1392). The novels are analyzed in the order of the first year of publication. All phrases about traditional mass media as radio, TV, newspaper and magazine are derived from these texts and are analyzed on basis of theories of media power, reflection, literary Criticism and sociology of literature, in accordance with cultural studies requirements for understanding media.

If we summarize the set of roles and functions that the media has played in each of the novels studied, a general comparison can be made between the topics and categories that show how the media is reflected in fiction. The most important role and function of the media is to be a tool of entertainment that is reflected in all 12 novels, and maps are a means of daily life and a means of information that is common in 11 novels. Next, the media is reflected as a tool of power and resistance in 7 novels. The media may be used to maintain and justify the ruling power or to resist and criticize the ruling power. The non-media use of media is also an interesting point in these novels. Where the media is not worth raising awareness and creating social cohesion, it becomes a second-hand object with which things can be packaged or surfaces can be cleaned. This kind of reflection of the media in the novels studied shows the insignificant importance of the print media and radio and television in people's daily lives. In addition to this general proposition, there is a clear difference in the comparison between print media coverage and audio-visual media in social mapping. In most of the analyzed novels, the main gateway to receiving information and gaining awareness has been television and radio. On the other hand, considering the lesser and more selective role and presence of newspapers in the daily life described in these novels and the lesser number of non-daily publications and magazines, it can be deduced that the use of this type of mass media has a definite place among the general public. And it is not strong.

In addition, the consumption of this type of media correspondence has not been the most appropriate and popular choice and has always been described as a component of the daily life of people with a higher level of thinking and livelihood than the general public. At the same time, audio-visual media in most of these novels is defined as an accessible tool that can be used in all

places - from home to hotel and office - to gain awareness of the world around them. The image obtained from the role and position of the media in the Iranian realist novels studied in this study shows a part of the media atmosphere in Iran. The existence of television and radio in millions of Iranian homes and even shops, hospitals and offices, in the face of people's lack of acceptance of newspapers with tens of thousands of copies and in a few cases hundreds of thousands, outlines the movement and development of news media in Iran in the last three decades. In general, we can point to some general results based on how the role and function of the media are reflected in Iranian novels. First, there is a clear difference between print media and audio-visual media in social mapping, and oral culture prevails in this area. Second, the map of television and radio, as the main gateway to receiving information and gaining awareness, is much greater than the selected role of newspapers and non-daily magazines and magazines in daily life. This means inactive selection of radio and television due to their constant availability and lack of active selection of written newspapers and magazines, which must be planned and paid for. At the same time, this shows the lack of a clear and strong position for the communication media among the general public. It is clear that in Iranian society, due to the state and sovereignty of radio and television, their news and information are not comprehensive and include all social groups. Newspapers and periodicals, however, are more diverse in this regard. More people use radio and television and less use of print publications, indicating a lack of active use of the media and passive use of media that are easier to access without much effort. On the other hand, the consumption of newspapers and other written publications is reflected in these novels as a component of the lives of certain groups of people with a higher level of awareness, literacy and economic status. Finally, the third conclusion is that these novels reflect the precarious situation of media jobs and the lack of understanding of the activities and characteristics of media people in society. The reflection of the media in the novel shows the limited use of print media by the people, which are more diverse and submit to the state audio-visual media, which have a more limited and uniform approach, and many of the different views in society on various issues are absent. The theoretical achievement of this research is to show the possibility of knowing the society through the study of literature, which of course I try to complete in other ways due to the shortcomings of the reflection approach. The practical achievement of this research is the cognition that has been obtained from the relationship between the people and the traditional mass media of Iran through the study of the novel.

بازتاب رسانه‌های ارتباط جمعی در ادبیات داستانی معاصر ایران

اعظم راودراد

استاد گروه علوم ارتباطات اجتماعی دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران، تهران، ایران.

فرزانه فخریان لنگرودی

کارشناس ارشد مطالعات فرهنگی و رسانه دانشگاه تهران، تهران، ایران.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۳/۱۱؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۰۹/۳۰

علمی-پژوهشی

چکیده

مقاله حاضر با هدف مطالعه چگونگی بازتاب نقش و کارکرد رسانه‌های ارتباط جمعی در تفسیر یا تغییر جهان پیرامون در متن ادبیات داستانی معاصر فارسی در ایران نوشته شده است. هدف این بوده که معلوم شود رسانه که بازتاب‌دهنده جامعه است، چگونه در رمان به صحنه بازتاب گشایده شده است. همچنین، سعی شده تصویری از توصیف و تصدیق حضور همه‌گیر رسانه‌های ارتباط جمعی در اجتماع واقعی و ملموس، با تحلیل رمان ارائه شود، تا کارکرد و نقش اجتماعی رسانه در دنیای واقعی را بر اساس قدرت و نفوذ رسانه در متن رمان فارسی معاصر ایران بتوان تحلیل کرد. از این رو، ۱۲ رمان واقع‌گرای معاصر فارسی که هم در جمهوری اسلامی ایران منتشر شده‌اند و هم نویسندگان آن ساکن ایران هستند، با روش انتخاب هدفمند نمونه برای تحلیل کیفی انتخاب شدند. سپس همه عبارات مربوط به رسانه‌های خبری سنتی، یعنی رادیو، تلویزیون، روزنامه و مجله، از این متون استخراج شد و روی محتوا و معنا و نیز ساختار آن‌ها بر مبنای نظریات نقد ادبی و جامعه‌شناسی ادبیات مطالعه شد. سرانجام، یافته‌ها حاکی از تصویر شدن رسانه به عنوان وسیله ضروری در زندگی روزمره، ابزار اطلاع‌رسانی، ابزار سرگرمی و ابزار قدرت و مقاومت و نیز ابزار آگاهی‌بخش و نقد در جهان رمان فارسی بوده است. تفاوت آشکار بین رسانه‌های مکتوب و رسانه‌های شنیداری و دیداری در نقش‌یابی اجتماعی و تأکید بر فرهنگ شفاهی، نقش‌پذیری تلویزیون و رادیو به عنوان اصلی‌ترین دروازه دریافت اطلاعات و کسب آگاهی، در مقابل نقش گزینش‌شده روزنامه در زندگی روزمره، و از آن کم‌رنگ‌تر نشریات و مجلات غیرروزانه که نشان‌دهنده انتخاب غیرفعال مخاطب است، ضعف رسانه‌ای و نبود جایگاه مشخص و مستحکم برای رسانه‌های ارتباط جمعی در میان عموم مردم، مصرف مکتوبات رسانه‌ای به مثابه مؤلفه زندگی خواص و بی‌توجهی به مخاطب عام، و نبود درک متناسب از فعالیت و ویژگی‌های اهالی رسانه در فضای جامعه، نتایجی هستند که از تحلیل رمان‌ها به دست آمده است.

واژه‌های کلیدی: بازتاب، رسانه ارتباط جمعی، زندگی روزمره، رمان فارسی، ادبیات داستانی، تحلیل متن.

۱. مقدمه

ادبیات، به‌ویژه ادبیات داستانی و در کانون توجه آن، رمان، آینه زندگی اجتماعی، فرهنگی و سیاسی هر جامعه‌ای است. تحلیل ادبیات می‌تواند به شناسایی عناصر فرهنگی اجتماعی مختلفی، مثل رسانه در یک جامعه انسانی منجر شود. نقشی که نویسنده یک رمان معاصر، خودآگاه یا ناخودآگاه، به خود رسانه‌های جمعی می‌دهد، جایگاه رسانه در فرهنگ عامه را نشان می‌دهد. نگاه این پژوهش به متن ادبی برای شناخت رسانه معطوف است؛ چراکه سادگی خوانش خود این متن و گستردگی مخاطبان آن، تصویر قابل‌فهمی از نقش رسانه در زندگی روزمره به مردم جامعه ارائه می‌دهد. از طرف دیگر، پیشرفت هر جامعه‌ای

در گرو شناخت وضعیت امروز و پیچیدگی‌های آن است. ادبیات به منزله حوزه‌ای که همین پیچیدگی‌ها را به شیوه‌ای کاملاً خاص باز می‌تاباند، منبعی بسیار غنی برای فهم مسائل فرهنگی و اجتماعی است. لذا پژوهش درباره ادبیات، عبارت است از پژوهش درباره فرهنگ و شناخت سازوکارهای پیچیده‌اش (ر.ک؛ پاینده، ۱۳۸۸: ۱۴۴). به عقیده پاینده، رمان به جای مشارکت، مشاهده می‌کند و به جای ساخت‌آفرینی، به هم‌سطح‌سازی می‌پردازد (ر.ک؛ همان، ۱۳۹۲: ۹۱). زرافا نیز اذعان دارد که رمان‌نویس عمداً تیشه به ریشه ذهنیت‌گرایی می‌زند تا صرفاً ظاهر افراد و اشیاء را ترسیم کند و بدین ترتیب، دنیا را یک پدیده خالص و ساده و بدون هیچ نوع جزئیات تفصیلی مطرح کند (ر.ک؛ زرافا، ۱۳۸۶: ۶۷). بنابراین، مسئله ما در این مقاله، دو بُعد نظری و عملی دارد. در بُعد نظری، به دنبال نشان دادن کارایی رویکرد بازتاب در جامعه‌شناسی هنر و ادبیات در شناخت بهتر جامعه هستیم. در بُعد عملی هم شناخت بهتر جامعه از منظر جایگاه و نقش رسانه در آن به عنوان وضعیت موجود، می‌تواند به تلاش برای تغییر آن و رسیدن به وضعیت مطلوب منجر شود.

۱-۱. پیشینه پژوهش

در حوزه ادبیات و رابطه آن با جامعه، پژوهش‌های زیادی وجود دارد که در اینجا به چند مورد آن‌ها اشاره می‌شود. در پژوهشی با عنوان «بازنمایی زندگی روزمره ایرانیان در رمان‌های برنده جایزه گلشیری» (ایمانی مرنی، ۱۳۹۰)، ۹ رمان اول برگزیده در جایزه گلشیری، با استفاده از روش نقد درونی مورد تفسیر و تأمل قرار گرفته‌است. یافته‌ها نشان داد که زندگی روزمره، خلاف انگاشت‌های رایج و پذیرفته‌شده از آن، عرصه‌ای است متناقض و رازآلود که دوگانگی‌ها و ناسازگاری‌های فراوانی در آن برقرار است. در پژوهش دیگر، با عنوان «بازنمایی انسان‌شناختی تاریخ معاصر در رمان فارسی» (حیدری، ۱۳۸۷)، نشان داده شده‌است که تاریخ روایت‌شده از خلال ادبیات می‌تواند به عنوان جلوه‌ای مؤثر و کمتر نگارگرفته، واقعیت تاریخ را باز نماید. این گونه از روایت تاریخ، این ویژگی را دارد که کمتر در دام تاریخی رسمی و فرمایشی قرار گیرد و نیز زندگانی مردمان عادی را که بیش از همه در گیر همین تاریخ هستند، بازگو کند. در واقع، از خلال همین بازنمایی است که فرهنگ در حقیقی‌ترین وجه خود باز نمود پیدا می‌کند.

در پژوهش دیگری با عنوان «بازنمایی روستا در ادبیات داستانی معاصر (۱۳۰۰-۱۳۵۶): تحلیل یک گفتمان» (فرهنگی، ۱۳۸۹)، از خلال تحلیل و تفسیر داستان‌های روستایی ادبیات

معاصر، نحوهٔ بازنمایی روستا و یا به عبارت بهتر، ایماژهای برساخته‌شده از آن به وسیلهٔ «سیاست‌های بازنمایی» مختلف، مطالعه شده‌است. در پژوهش «بازنمایی مفهوم دموکراسی در رمان فارسی معاصر در سال‌های ۱۳۴۰ تا ۱۳۵۷ خورشیدی» (نوروزی، ۱۳۸۹)، چهار رمان «تنگسیر»، «همسایه‌ها»، «شازده احتجاب» و «سووشون» مطالعه شده‌است و محقق بر اساس یافته‌های پژوهش، بر اهمیت داده‌کاوی از گذر متن رمان برای شناخت مفاهیم اجتماعی و فرهنگی جامعه تأکید کرده‌است. در پژوهش دیگری با عنوان «بازنمایی مفهوم عقلانیت در ادبیات معاصر ایران با تکیه بر رمان (۱۳۳۰-۱۳۸۰)» (سپهری، ۱۳۸۸)، با تحلیل ۷ رمان مطرح معاصر، نشان داده شده‌است که با در نظر گرفتن پیچیدگی بازنمایی جامعه در متن ادبی، می‌توان با به‌کارگیری روش‌های کیفی، همچون تأویل متن و روش تفسیری، سویه‌های پنهان متن را آشکار ساخت. مطالعهٔ پژوهش‌های پیشین مرتبط با ادبیات و جامعه نشان داد پژوهشی که بازتاب رسانه را در ادبیات را نشان دهد، قبلاً انجام نشده‌است. از این منظر، پژوهش مبنای این مقاله، جدید و نوآورانه است.

۲-۱. رویکرد بازتاب

در رابطهٔ میان هنر و جامعه، معمولاً از دو رویکرد بازتاب در جامعه‌شناسی هنر و بازنمایی در مطالعات فرهنگی هنر سخن گفته می‌شود. در رویکرد بازتاب، به هنر به‌عنوان سندی برای شناخت جامعه نگاه می‌شود. در این رویکرد، اعتقاد بر این است که آثار هنری همچون آینه‌ای جامعه را در خود به نمایش می‌گذارند. در رویکرد بازنمایی، به نقش هنر در برساخت ابعاد مختلف جامعه از زاویه دید ایدئولوژی‌های مسلط توجه می‌شود. به همین دلیل، در این رویکرد، شرایط واقعی اجتماعی مورد مطالعه قرار نمی‌گیرد، چون تصور بر این است که این شرایط بازتابی در هنر ندارند و هرچه هست، بازنمایی است. با توجه به اینکه در این مقاله، هدف ما نشان دادن چگونگی بازتاب رسانه‌ها در رمان‌های معاصر است، تا نوع استفادهٔ رسانه‌ای مخاطبان به واسطهٔ مطالعهٔ رمان شناسایی شود، رویکرد بازتاب با هدف این مقاله تناسب بیشتری دارد. همان‌طور که والت (۱۳۹۰) هم می‌گوید، بسیاری از جامعه‌شناسان و منتقدان ادبی، با علم به اینکه آثار فرهنگی در بستر اجتماعی تولید می‌شوند، معتقدند که رمان‌ها را می‌توان داده‌های جامعه‌شناختی محسوب کرد و به‌منزلهٔ شاخصی برای روابط و نگرش‌های اجتماعی غالب به‌کار برد. قراردادهای مرسوم در رئالیسم ادبی و نیز اهداف صریحاً جامعه‌شناختی دست‌کم برخی از رمان‌نویسان، دلایلی به دست می‌دهند تا رمان‌ها را تصاویری از اوضاع و شرایط اجتماعی بینگاریم. ویکتوریا الکساندر معتقد است که «رویکرد بازتاب در جامعه‌شناسی هنر، مشتمل بر حوزه‌ای گسترده

از تحقیقات است که مبنی بر این عقیده مشترک هستند که هنر آیینۀ جامعه است، یا هنر به واسطۀ جامعه مشروط شده یا تعیین می‌یابد» (الکساندر، ۱۳۹۰: ۵۵). او تأکید می‌کند که این رویکرد پیشینه‌ای طولانی و قابل احترام در جامعه‌شناسی دارد. البته همان‌طور که آینه تنها بخشی از واقعیت‌گزینش‌شده موردنظر را در چهارچوب قاب خویش باز می‌تاباند، آثار هنری نیز بخشی از جامعه را به نمایش می‌گذارند. همچنین، همان‌طور که همه آینه‌ها تخت نیستند که شیئی بیرونی را دقیقاً همان‌طور که هست نشان دهند، آثار هنری نیز به تناسب توانایی‌ها، ارزش‌ها و معیارهای هنرمند ممکن است به میزان‌های متفاوتی واقعیت را به نمایش بگذارند، یا از آن انحراف حاصل کنند. بر اساس این تئوری، هنرها واقعیت را به رمز برمی‌گردانند و آنچه را در جامعه وجود دارد، به صورتی نمادین و رمزگونه به نمایش می‌گذارند. بنابراین، در این مقاله، از رویکرد بازتاب برای تبیین یافته‌ها و نشان دادن رابطه میان رمان و جامعه استفاده شده است.

۳-۱. روش پژوهش

منظور از «رمان رئالیستی معاصر» در این مقاله، رمانی است که واقعیت جامعه، و نه تخیل و فانتزی را منعکس می‌کند. همچنین، فقط رمان‌هایی احصا شده که پس از انقلاب اسلامی ایران، در بازۀ زمانی ۱۳۵۷ تا ۱۳۹۲ نوشته و چاپ شده است و نویسندگان آن‌ها در مرزهای ایران زندگی و کار کرده باشند. علاوه بر این، فقط رمان‌هایی مدنظر است که داستان رئالیستی آن‌ها نیز در جامعه معاصر ایران بگذرد. منظور از رسانه نیز در این مقاله «رسانه‌های ارتباط جمعی سنتی» و آن مفهومی است که در ذهن مردم عادی از این واژه متبادر می‌شود که عبارت است از روزنامه، مجله، رادیو، و تلویزیون. بنابراین، اشکال دیگر رسانه از سینما و کتاب تا تریبون و رسانه‌های نوین مجازی مدنظر این پژوهش نبوده است. برای تحلیل متن رمان‌های مورد تحلیل در این تحقیق که با روش انتخاب هدفمند نمونه جمع‌آوری شدند، روش تحلیل محتوای کیفی انتخاب شده است. در تحلیل محتوای کیفی، متن به شیوه‌ای قاعده‌مند و گام‌به‌گام به واحدهای تحلیل تقسیم می‌شود و با دنبال کردن سؤال اصلی و مسئله پژوهش، مقوله‌ها بر اساس جنبه‌های نظری تکوین می‌یابند و از طریق حلقه‌های بازخورد و بازنگری‌های لازم، تطابق مقوله‌ها درباره نظریه و شیوه‌های تحلیل، تضمین می‌شود (ر.ک: حریری، ۱۳۸۵: ۲۶۴). قدم اول در تحلیل محتوای کیفی، ساختن مقوله‌ها به روشی استقرایی است. پس از آن که حداقلی از مقوله‌ها شکل گرفت، از این

مقوله‌ها می‌توان به صورت قیاسی برای تحلیل بقیه متن استفاده کرد. در واقع، یک جریان رفت و برگشت بین مقوله‌های استقرایی و مقوله‌های قیاسی وجود دارد. مقوله‌ها در روش تحلیل محتوای کیفی، از بررسی عمیق متن و یافتن شباهت‌های بین محتواها و کنار هم قرار دادن آن‌ها و انتخاب نام واحدی برای آن‌ها به دست می‌آیند (ر.ک؛ کوثری، ۱۳۸۷: ۱۹۷). بنابراین، به تصویر رسانه در رمان‌ها در این پژوهش به دو صورت توجه شده است. اول، جایی که رسانه وجود دارد و مصرف می‌شود؛ مثلاً روزنامه‌ای خریده می‌شود، کسی به تماشای تلویزیون می‌نشیند، خبری از رادیو، شنیده و یا داستانی از مجله خوانده می‌شود. دوم، جایی که پرداختن و مشغولیت به رسانه و کار رسانه‌ای شخصیت داستان مطرح است؛ مثل وقتی که یکی از شخصیت‌ها روزنامه‌نگار باشد. برای انتخاب نمونه‌های این تحقیق، ابتدا اطلاعات دست‌اول حاصل از مطالعه رمان‌ها از یک طرف، و اطلاعات دست‌دوم حاصل گفت‌وگو با مطلعان حوزه ادبیات و رمان به دست آمد. مطلعان کسانی هستند که «مشغول» ادبیات داستانی امروز ایران، به‌ویژه در پایتخت هستند که شامل خبرنگاران، نویسندگان، منتقدان، روزنامه‌نگاران، ناشران و کتاب‌فروشان می‌شود. به این ترتیب، رمان‌های مرتبط شناسایی شد. در مرحله بعد، بر مبنای نمونه‌گیری نظری و هدفمند، تعداد ۱۲ رمان رئالیستی انتخاب شد که تناسب بیشتری با موضوع تحقیق داشتند و به وسیله نویسندگان ایرانی در سال‌های پس از انقلاب منتشر شده‌اند. این رمان‌ها عبارتند از: *ثریا در اگما* (فصیح، ۱۳۶۲)، *عادت می‌کنیم* (پیرزاد، ۱۳۸۳)، *سفر به گرای ۲۷۰* درجه (دهقان، ۱۳۸۴)، *کافه پیانو* (جعفری، ۱۳۸۶)، *انجمن مخفی* (شاگری، ۱۳۸۶)، *پری فراموشی* (احمدی، ۱۳۸۷)، *بیوتن* (امیرخانی، ۱۳۸۷)، *آفتاب پرست نازنین* (کاتب، ۱۳۸۸)، *مردگان باغ سبز* (بایرامی، ۱۳۸۸)، *آواز ابابیل* (پورولی کلشتری، ۱۳۹۱)، و *شوهر عزیز من* (کلهر، ۱۳۹۱) و *آذر، شه‌دخت، پرویز و دیگران* (شیرمحمدی، ۱۳۹۲). رمان‌ها به ترتیب اولین سال انتشار، در ادامه تحلیل شده‌اند.

۴-۱. بیان یافته‌ها

در اینجا هر یک از ۱۲ رمان منتخب این پژوهش به ترتیب سال معرفی، و نقش‌های حضور رسانه در بستر داستان آن‌ها شناسایی و دسته‌بندی می‌شود. در عین حال، خصوصیات کاراکتر رسانه‌ای، تنها در بستر شغل آن‌ها، در رمان‌هایی که چنین شخصیتی داشتند، تشریح می‌شود.

۲. ثریا در/اغما؛ اسماعیل فصیح (انتشارات ذهن آویز، چاپ اول ۱۳۶۲)

«جلال آریان» چهل و چندساله و کارمند شرکت نفت آبادان که به تازگی سکتۀ قلبی و بستری شدن در بیمارستان را از سر گذرانده، در آخرین روزهای پاییز ۵۹ که فرودگاه‌های کشور بسته است، عازم سفر سختی با اتوبوس و هواپیما به فرانسه می‌شود، تا بتواند به وضعیت خواهرزاده اش ثریا رسیدگی کند. ثریا شوهرش را در انقلاب ایران از دست داده، به اصرار مادرش برای ادامۀ تحصیل به فرانسه رفته، در آنجا به علت تصادف با دوچرخه به اغما رفته است. آریان در طول شب‌های متمادی اقامت خود در فرانسه، با تعدادی از دوستان قدیمی، ثروتمندانی که از ایران گریخته‌اند و تیپ‌های مختلف روشنفکران و نویسندگان ایرانی برخورد می‌کند و پایه‌پای فعالیت‌هایش، همواره شرایط ایران و جنگ تحمیلی را نیز دنبال می‌کند. در این میان، یک ماجرای قدیمی و عاشقانه نیز برای جلال آریان جانی تازه می‌گیرد. در آخر، پزشکان با وجود تلاش بسیار نمی‌توانند ثریا را نجات دهند. ثریا در/اغما در کنار روایت از ایران، شرح مختصری از زندگی نه‌چندان به‌سامان روشنفکران ایرانی در خارج از کشور نیز ارائه می‌دهد. این اثر را در زمرۀ برجسته‌ترین و پرفروش‌ترین آثار اسماعیل فصیح و جهان رمان فارسی دانسته‌اند که تا امروز چند ناشر آن را به چاپ هفدهم رسانده‌اند. نحوه بازتاب رسانه در این رمان، در جدول شماره ۱ خلاصه شده است:

جدول شماره ۱: ثریا در/اغما (۳۷۰ صفحه)	
نقش و کارکرد رسانه در رمان	نمونه‌هایی از مضامین
وسیله روزمره در فضای زندگی شخصیت داستان	رادیو ترانزیستوری کوچک را که دم دستم است، روشن می‌کنم. آن را روی یکی از ایستگاه‌های انگلیسی که دارد اخبار و تفسیرهای پرت‌وپیای سیاسی پخش می‌کند می‌گذارم (صفحه ۱۱۱)/ در یکی از کیوسک‌ها با تعجب روزنامه‌های «کیهان»، «اطلاعات»، «میزان» و «انقلاب اسلامی» چاپ دو سه‌روز پیش را میان روزنامه‌های خارجی می‌بینم و یک «کیهان» که شماره تاریخ دو روز از بعد از حرکت از ایران را دارد، می‌خرم.
ابزار اطلاع‌رسانی و دریافت اطلاعات	روزنامه‌ها و مجلات نوشتند که یکی از فیلم‌های نادر پارسی در فستیوال نیویورک برنده شده (صفحه ۵۹)/ ساعت نه‌ونیم... به اخبار ایران مخصوص هم‌وطنان خارج از کشور که به وقت تهران در ساعت دوازده شب پخش می‌شود، گوش می‌کنم. اخبار فقط از جنگ تحمیلی ایران و عراق است (صفحه ۶۶).
ابزار سرگرمی، بدون ماهیت اطلاع‌رسانی	یک احمد قندی هم هست، با موهای روغن‌زده و کتوشلوار مخمل و فُکُل کراوات شیک ولی آجَقْ وَجَقْ، که با رادیوی ضبط دستی مجهزی در گوشش به صدای آمریکا گوش می‌دهد (صفحه ۷۶)/ از رادیو موسیقی نرم و شاد سرودهای نوتل پخش می‌شود (صفحه ۱۷۹).
ابزار قدرت / مخالفان	«می‌خواد به من پنجاه‌هزار دلار بده، تا از رادیو وطن یک پیام پخش کنم...» (صفحه ۱۱۶).
ابزار قدرت / توجیه‌گر سیاست دولت‌ها	تمام رادیوها، حتی رادیوی فرانسه، طوری وانمود می‌کنند که اصلاً کار ساده‌ای نیست، و نمی‌شود این پول‌ها را همین طوری به ایران پس داد (صفحه ۳۰۴).

رادیو و روزنامه در رمان *ثریا در آغما*، به عنوان رسانه‌های مهم در زندگی شخصیت داستان و وسیله کسب اطلاع او از جامعه نقش دارد. همچنین، رادیو کارکردهایی مانند سرگرمی، ابزار دست قدرت بودن و توجیه سیاست را هم در این رمان دارد. زمان‌بندی اخبار رادیو، روی برنامه زمانی روزمره شخصیت اصلی داستان تأثیر کلیدی دارد. ورود و خروج او به هتل بر اساس زمان پخش اخبار و همین طور خرید روزنامه تنظیم می‌شود. شخصیت اصلی از مسیر آگاهی‌بخشی و اطلاع‌رسانی رسانه‌های در دسترس خود، جهان پیرامونش را هم ارزیابی می‌کند.

۳. عادت می‌کنیم؛ زویا پیرزاد (نشر مرکز، چاپ اول مرداد ۱۳۸۳)

«آرزو صارم» زن مطلقه موفق که با دخترش «آیه» به صورت مستقل زندگی می‌کند، پس از فوت پدرش مجبور می‌شود مسئولیت بنگاه ملکی او را به عهده بگیرد، تا علاوه بر پرداخت بدهی‌های او، از پس خرج‌های اشرافی دخترش و «ماه‌منیر» مادرش برآید. آیه، دختر نوزده‌ساله آرزو، سودای رفتن به فرانسه، نزد پدرش، «حمید» را دارد که پسرخاله مادرش نیز هست و همیشه از مادرش برای توقعات برآورده‌نشده‌اش ایراد می‌گیرد. ماه‌منیر، مادر آرزو، زنی اشرافی‌مآب و اهل برپایی مهمانی‌های دوره‌ای است که اصلاً توجهی به دخترش ندارد. فقط شیرین، دوست مجرد و همکار آرزو، هوای او را دارد که وقتی «سهراب زرگو»، یکی از مشتریان بنگاه را مناسب آرزو می‌بیند، سعی می‌کند آن دو را به هم نزدیک کند. سهراب زرگو که رشته پزشکی را در خارج از کشور رها کرده‌است و سراغ شغل اجدادی خود، یعنی واردات قفل و کلید رفته، به آرزو علاقه نشان می‌دهد و قصد ازدواج با او را دارد. آرزو نیز به وی علاقه‌مند می‌شود و برخلاف نظر اطرافیانش، می‌خواهد به همسری سهراب دربیاید. ماه‌منیر که برای دخترش آرزو، به اصطلاح مادری نکرده، برای نوه‌اش کاسه داغ‌تر از آتش است. آیه هرچه بخواهد به دست می‌آورد و آن قدر نازک‌نارنجی است که نه دست به سیاه‌وسفید می‌زند و نه تحمل شنیدن پاسخ منفی دارد. آیه در وبلاگ شخصی خود، از محدودیت‌هایی می‌نویسد و گله می‌کند که آرزو برایش ایجاد می‌کند. آیه فکر می‌کند مادر به خاطر او نباید از پدرش جدا می‌شد و انتظار دارد به خاطر او، با مرد دیگری ازدواج نکند. نحوه بازتاب رسانه در این رمان در جدول شماره ۲ خلاصه شده‌است:

جدول شماره ۲: عادت می‌کنیم (۲۶۶ صفحه)	
نقش و کارکرد رسانه در رمان	نمونه‌هایی از مضامین
وسيلة روزمره در فضای زندگی شخصیت داستان	ماه‌منیر که داشت مجله ورق می‌زد، سر بلند کرد، زل زد به شوهر... ماه‌منیر مجله تزیینات داخلی را انداخت روی میز (صفحه ۵۸) / بچه که بود جمعه‌ها با رادیو ترانزیستوری کوچک می‌رفت توی ماشین می‌نشست و با دستمال بادقت همه جا را پاک می‌کرد (صفحه ۱۱۲) / شیرین مجله ورق می‌زد و آرزو شقیقه‌ها را می‌مالید (صفحه ۱۱۸).
استفاده غیررسانه‌ای	تروفز سبزی را لای روزنامه پیچید و با نخ نایلون بست (صفحه ۴۳) / جای هفت‌هشت شیشه شکسته، روزنامه و مقوا چسبانده بودند (صفحه ۷۵) / بسته بزرگی بود پیچیده لای کاغذ روزنامه (صفحه ۹۲).
ابزار اطلاع‌رسانی و دریافت اطلاعات	آیه زد زیر خنده: شما دو تا جز آگهی‌های فروش و اجاره ملک، بقیه صفحه‌های روزنامه را هم ورق بزنید (صفحه ۶۹) / از رادیوی همسایه سرود قبل از اخبار پخش می‌شد (صفحه ۱۸۷).
ابزار سرگرمی، بدون ماهیت اطلاع‌رسانی	از جلوی سه در بسته گذشت. اتاق تلویزیون، اتاق زمان دختری خودش و اتاق کار پدر (صفحه ۵۸).

مجله و رادیو در عادت می‌کنیم، ابزاری روزمره و برای گذران اوقات است و تلویزیون نیز جز برای سرگرمی توصیف نمی‌شود. در این اثر، روزنامه عموماً جایگاه یک شیء دست‌دوم را دارد و برای دریافت اطلاعات از رسانه به‌ندرت از روزنامه و رادیو استفاده شده‌است.

۴. سفر به گرای ۲۷۰ درجه؛ احمد دهقان (سوره مهر، چاپ اول ۱۳۸۴)

«ناصر» جوان، محصلی است که در حال گذراندن امتحانات است و قبلاً بارها داوطلبانه در مناطق جنگی حضور داشته‌است و خاطراتی از آن روزها را همواره با خود مرور می‌کند. او ظاهراً برخلاف میل خود و بیشتر به اصرار پدر و مادرش، جبهه را ترک کرده تا درسش را بخواند. ناصر درس می‌خواند و برای امتحانات آماده می‌شود، اما دلش جای دیگر است. در اوقات فراغتش به خانه دوستانی می‌رود که در زمان حضور در مناطق جنگی با هم بوده‌اند. اینکه متوجه می‌شود آن‌ها دوباره به مناطق جنگی برگشته‌اند، بیشتر باعث دل‌تنگی او می‌شود. وضع اقتصادی خانواده ناصر مناسب نیست و پدر پیرش کارگر ساده یک کارخانه است. ناصر فرزند بزرگ خانواده است و غیر از خود، یک برادر به نام «مصطفی» و یک خواهر کوچک به نام «رؤیا» دارد. مادرش نیز همواره به او رسیدگی می‌کند تا امتحانات خود را با موفقیت به پایان برساند. پدر با رفتن او به مناطق جنگی مخالف است و معتقد است همه که نباید به جنگ بروند و بجنگند. مملکت در آینده آدم‌هایی با شغل‌های دیگر هم نیاز دارد. او اصرار دارد ناصر درس بخواند و دکتر شود. البته این

حرف‌های پدر نوعی بهانه است. او نمی‌خواهد در دوران پیری، فرزند ارشد خانواده را از جمع پنج‌نفره خانواده خود دور ببیند. ناصر درصدد این است که حرف دلش را به پدر بگوید. حتی یک بار از مادرش کمک می‌گیرد، اما پدر برخورد خوبی نمی‌کند. ناصر چند روز دیگر سکوت می‌کند، تا اینکه با آمدن «علی» - یکی از هم‌زمانش - به خانه آن‌ها و فهمیدن زمان عملیات، دوباره به جبهه برمی‌گردد. نحوه بازتاب رسانه در این رمان، در جدول شماره ۳ خلاصه شده‌است. تشریح زندگی روزمره و روابط و مشغولیت معمول یک خانواده طبقه متوسط در دهه ۶۰ در این رمان، فضای ملموسی برای تحلیل استفاده و نقش رسانه ارائه می‌دهد. اما در این رمان هیچ نشانی از روزنامه و مجله و نیز استفاده از آن از سوی شخصیت‌ها وجود ندارد. در فضای زندگی خانوادگی، تلویزیون و در فضای جبهه، رادیو، تنها ابزار رسانه‌ای ارتباط با رویدادها و شرایط جامعه است:

جدول شماره ۳: سفر به گرای ۲۷۰ درجه (صفحه ۲۲۴)	
نقش و کارکرد رسانه در رمان	نمونه‌هایی از مضامین
وسیله روزمره در فضای زندگی شخصیت داستان	مصطفی کانال تلویزیون را می‌چرخاند. تصنیف می‌خوانند (صفحه ۲۳) // چند بار زیرچشمی نگاه می‌کند، ولی از ترس اینکه سر صحبت را باهام باز کند، خودم را چهاردنگ مشغول گوش دادن به اخبار رادیو نشان می‌دهم (صفحه ۲۱۷).
ابزار اطلاع‌رسانی و دریافت اطلاعات	مجری تلویزیون می‌گوید: ستاد بسیج اقتصادی اعلام کرد: کوبین... پدر و مادر تمام حواسشان می‌رود پی تلویزیون (صفحه ۱۴) // رسول تند از میان نخل‌ها می‌آید. فریاد زنان رادیو می‌گویند: رادیو هم داره می‌گه. دیگه همه فهمیدن که حمله شده، همه فهمیدن که ما داریم می‌ریم حمله... (صفحه ۸۸) // تو چادر دراز کشیده‌ایم. منتظریم اخبار رادیو شروع شود (صفحه ۲۱۶).
ابزار سرگرمی، بدون ماهیت اطلاع‌رسانی	تکیه می‌دهد به دیوار، کُنده زانویش را بغل می‌گیرد و تلویزیون تماشا می‌کند. تلویزیون سیرک چینی نشان می‌دهد (صفحه ۱۹) // رویا سرش را رو زانوی مادر گذاشته و به تلویزیون خیره است (صفحه ۱۸).
ابزار قدرت/ در جهت تهییج مردم و توجیه سیاست دولت‌ها	صدای تلویزیون بلند است. مارش حمله پخش می‌کند و اطلاعیه اعزام به جبهه را می‌خواند (صفحه ۱۷) // از پشت بلندگوها، گوینده رادیو تهران توجه همه را به خود جلب می‌کند و خبرهای حمله را می‌دهد (صفحه ۹۵) // گوینده رادیو با هیجان متنی حماسی را می‌خواند... صدای رادیو می‌آید که گوینده آن رجز می‌خواند و تعداد هواپیماهای ساقط‌شده دشمن را اعلام می‌کند (صفحه ۹۲).

۵. کافه پیانو: فرهاد جعفری (نشر چشمه، چاپ اول زمستان ۱۳۸۶)

راوی داستان، نویسنده و روزنامه‌نگاری است که شغل خود را رها کرده‌است و حالا صاحب یک کافه به نام پیانو است. دختر هفت‌ساله‌اش «گل‌گیسو»، در کار ظرف‌شویی کمکش می‌کند و حقوق می‌گیرد، و همسرش «پری‌سیما»، ترکش کرده‌است. او این کافه را زده تا بتواند مهریه زنش را جور کند و در نهایت، آسودگی و آرامش بتواند کنار پنجره کافه‌اش بنشیند و به تربیت و رشد دخترش رسیدگی کند. راوی داستان، اگرچه در شرف جدایی از همسرش است، نسبت به ورود زنی زیبا و لوند به نام «صفورا»، به زندگی‌اش مقاومت

می‌کند و به هیچ قیمتی حاضر نمی‌شود به همسرش خیانت کند. نحوه بازتاب رسانه در این رمان، در جدول شماره ۴ خلاصه شده‌است. پرداختن به رسانه در این رمان به سبب انتخاب یک کافه به عنوان فضای رخداد وقایع روزمره و حضور آدم‌های مختلف در هر سن و شرایط و از هر قشر و طبقه، تصویر درخور توجهی از حضور رسانه در زندگی روزمره دهه ۸۰ ایران ارائه می‌دهد. ورود و خروج افراد متنوع به خط اصلی داستان، تنوع و تکرار معیشت‌ها و مؤلفه‌های مشترک و متضادشان را به متن رمان وارد کرده‌است:

جدول شماره ۴: کافه پیانو (۲۶۴ صفحه)	
نقش و کارکرد رسانه در رمان	نمونه‌هایی از مضامین
وسیله روزمره در فضای زندگی شخصیت داستان	وقتی می‌رفته‌ام خانه، همیشه بهم گیر می‌داده‌است که روزنامه‌ام را بیشتر از او دوست دارم (صفحه ۱۳۰) // من و پری‌سیما پای تلویزیون نشسته بودیم که ناگهان پری‌سیما اشکش سرازیر شد... گفت که یک‌دفعه دلش برای گل‌گیسو تنگ شده (صفحه ۱۸۲) // همان طور که داشت سرسری و از سر بی‌حوصلگی یک روزنامه صبح محلی را ورق می‌زد، حرف هم می‌زد (صفحه ۲۴۷).
ابزار اطلاع‌رسانی و دریافت اطلاعات	من نشسته بودم روی کاناپه و... داشتم - روزنامه می‌خواندم (صفحه ۲۰۱) // گفت برای خودم می‌گوید، توی تلویزیون گفته‌اند سرطان ریه می‌گیرم (صفحه ۱۴).
ابزار معرفت‌تفکر و ارتباط‌گر	اصلاً به ریخت و قیافه‌ام می‌خورد عشق این چرندیات باشم و پول بی‌زبانم را بدهم توی مجله‌ام از این مزخرفات چاپ کنم، تا همه بهم اشاره کنند و بگویند طرف خیلی چیز سرش می‌شود؟! گفتم من نماینده خوانندگانم. توی تحریریه هستم و اجازه نمی‌دهم هیچ چیزی که از سطح فهم خودم بالاتر باشد، توی مجله‌ام چاپ شود (صفحه ۴۰).
ابزار قدرت/ در کنترل مردم	یک آدم امنیتی بود که یک‌وقتی با من و پری‌سیما مصاحبه کرده بود، تا بفهمد ما جاسوسی، چیزی هستیم یا نه! تا بعد بنویسد به جایی که از دید او ما می‌توانیم مجله‌ای برای خودمان داشته باشیم یا نه (صفحه ۲۵۶).

تجربه ناموفق راوی داستان کافه پیانو در روزنامه‌نگاری و اداره مجله خودش، نوعی ناامیدی نسبت به این حرفه در سال‌های پایانی دهه ۸۰ را القا می‌کند. در عین حال، گرایش او به ارتباط مستمر و بدون مانع با جامعه، از طریق راه‌اندازی یک کافه، بیان‌کننده حس او نسبت به خصوصیات شغل رسانه‌گری است: شغلی که در آن همواره با واقعیت‌های جهان پیرامون درگیر است.

۶/ انجمن مخفی: احمد شاکری (مرکز اسناد انقلاب اسلامی، چاپ اول ۱۳۸۶)

«بهاءالدین کمال» در یکی از حوزه‌های علمیه شهر تهران ساکن شده‌است و برای حل مشکل پدرش «همایون» که مدیر مسئول یک روزنامه بود و به وسیله نظام حاکم دستگیر شده، وارد بازخوانی وقایع گذشته می‌شود. این جوان با پیشینه خود و مشروطه آشنا نیست. وقایع رمان در جغرافیای تهران قدیم رخ می‌دهد و شخصیت اصلی این اثر تلاش دارد تا

وقایع مشروطه و نقش روحانیت و شخصیت‌هایی چون شیخ فضل‌الله نوری را با دیدگاه‌های متفاوت بازشناسی کند.

انجمن مخفی به‌نوعی در بستر تاریخی پس از مشروطه اتفاق می‌افتد و به نقش انجمن‌های مخفی در سیر جریان‌های سیاسی مشروطه می‌پردازد. این رمان از سه داستان تشکیل شده که به‌صورت موازی روایت می‌شوند. نویسنده در این رمان، علاوه بر داستان‌پردازی، به تاریخ، سیاست و مذهب پرداخته‌است و به حوادث مهمی چون جریان مشروطه، تحریم تنباکو و انجمن‌های مخفی توجه کرده‌است. در این اثر، سه نوع روایت گنجانده شده‌است که روایت اول دربارهٔ سلطنت احمدشاه، روایت دوم مقتل‌خوانی واقعهٔ عاشورا و روایت سوم دربارهٔ دوران مشروطه و ماجراهای منتهی به شهادت شیخ فضل‌الله نوری است. *انجمن مخفی*، ماجرای نهضت مشروطه و ریخته شدن خون شیخ فضل‌الله نوری با رأی دادگاه رسمی، تقابل در اندیشهٔ سیاسی-اسلامی ناب و التقاطی را با بیان داستانی ترسیم کرده‌است. نحوهٔ بازتاب رسانه در این رمان، در جدول شمارهٔ ۵ خلاصه شده‌است:

جدول شمارهٔ ۵: انجمن مخفی (۴۷۹ صفحه)	
نقش و کارکرد رسانه در رمان	نمونه‌هایی از مضامین
وسیلهٔ روزمره در فضای زندگی شخصیت داستان	آقاخان شمارهٔ آخر روزنامهٔ یومیه را برمی‌دارد... می‌خواند؛ به‌عادت؛ به امید آنکه عدلیه حکم به برائتش دهد. دیگر نمی‌خواند. فقط نگاه می‌کند! (صفحهٔ ۶) // خاکستر سیگار همه جا هست؛ روی روزنامه‌های نیمه‌باز، کاغذهای یادداشت، بریدهٔ جراید و نامه‌هایی که مهرهای ارغوانی، سرخ و سیاه پای آن را ممهور کرده‌است (صفحهٔ ۱۱۹).
ابزار اطلاع‌رسانی و دریافت اطلاعات	آیا این مرد همان نیست که آقاخان در روزنامه‌اش شرحی از تظلم کسبهٔ بازار از منصوبان او آورده بود؟ (صفحهٔ ۵۸) / گفته بود که به هواخواهی مشروطه مقاله‌ای بر علیه میرزا در روزنامه‌اش چاپ کرده‌است. گفته بود که به طنز، تصویر نقاشی پیرمرد عمامه‌به‌سری را در کنار سردر سفارت انگلیس چاپ کرده‌است (صفحهٔ ۱۲۸).
ابزار نقد قدرت	روزنامه‌ای که از دله‌زدی‌های یک مشت طرار پرده برندارد، به چه کار می‌آید؟ (صفحهٔ ۸) // امروز دو نفر دیگر از دوستان ابوی را هم در بالاخانهٔ روزنامه ضرب‌وجرح کردند و با خودشان بردند. (صفحهٔ ۱۵۶) // می‌گوییم: حکماً شما باید بهتر بدانید با مدیر روزنامهٔ منجله‌ای که سابقهٔ عضویت در انجمن‌های سری داشته‌است، به چه نحو رفتار می‌کنند! (صفحهٔ ۳۲۷).

پدر شخصیت اصلی این رمان، یک روزنامه‌دار بوده‌است؛ فردی که فعالیت سیاسی با سابقهٔ مذهبی خود را به عرصهٔ رسانه می‌کشاند و سعی دارد از این راه، مبارزات خود برای احقاق حقوق مردم را تقویت کند. شغل رسانه‌گری در این اثر، برازندهٔ فردی تلقی می‌شود که آداب‌دان و اصیل، آگاه به دانش روز اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و ازخودگذشته باشد و بتواند با افشاگری به‌حق، وضعیت جامعه‌اش را بهبود بخشد. «همایون کمال» که دفتر روزنامه‌اش و همهٔ وقت و سرمایه‌اش را معطوف به فعالیت‌هایش کرده، نمایندهٔ کسانی

است که حضور در عرصه رسانه را معقول‌ترین مسیر نیل به آرمان‌های دور و نزدیکشان در پیشرفت اجتماعی و ریشه‌کنی ظلم می‌پندارند. رسانه در/انجمن مخفی، اگرچه به عنوان یک شیء روزمره نیز توصیف می‌شود، در قامت ابزار نقد، آگاهی‌بخشی و اطلاع‌رسانی جلوه می‌کند.

۷. پری فراموشی: فرشته احمدی (انتشارات ققنوس، چاپ اول ۱۳۸۷)

پری فراموشی، داستان دختری است که دائم در خواب و بیداری زندگی کرده، مدام در رؤیا سیر می‌کند. این دختر، پدری داشت که بسیار دوستش می‌داشت، اما فوت کرده‌است و مادری داشت که از وی متنفر است. در رشته معماری درس می‌خواند، اما دانشگاه را رها کرده‌است. در نیمه اول کتاب، او تمام تخیلات و خاطرات گذشته و رؤیایها را با دکتري به نام ارسطو در میان می‌گذارد و در تخیلات خود همراه «مانی»، دوست و همسایه دوران کودکی خویش است. در نیمه دوم کتاب، با «مانی» ازدواج کرده، به پشتوانه او درسش را تمام کرده‌است و با زندگی برخورد جدی‌تری دارد. اما وقتی تأثیر مانی در زندگی او، کمرنگ می‌شود. دوباره به عالم تخیلات پناه می‌برد. تا اینکه مادرش از دنیا می‌رود و او با همسرش به خانه مادر اسباب‌کشی می‌کند. نحوه بازتاب رسانه در این رمان، در جدول شماره ۶ خلاصه شده‌است:

جدول شماره ۶: پری فراموشی (۲۳۰ صفحه)	
نقش و کارکرد رسانه در رمان	نمونه‌هایی از مضامین
وسيلة روزمره در فضای زندگی شخصیت داستان	اغلب روزنامه می‌خواند، یا چشمش را می‌دوخت به تلویزیون (صفحه ۳۳) پدر روزنامه را کمی از صورتش دور می‌کرد، سرش را تکان می‌داد و وانمود می‌کرد که حواسش پیش اوست (صفحه ۴۳) میز درازی یک طرف اتاق را پر کرده بود که رویش را کامپیوتر، وسایل کار من، مجله‌های مانی و همه چیزهای دیگری که هر دو استفاده می‌کردیم، پر کرده بود (صفحه ۱۴۵).
ابزار اطلاع‌رسانی و دریافت اطلاعات	دوباره روزنامه‌ها را دنبال رد پای از مرد، با ولع می‌خواندم. دانستن درباره رئیس‌جمهور جدید عراق برایم مهم شده بود (صفحه ۱۵۵) آسوده به پشتی تکیه دادم و رادیو را روشن کردم. گوینده با لوندی از رانندگان عزیز می‌خواست با خونسردی برانند، چون سطح خیابان‌ها لغزنده‌است (صفحه ۱۹۷).
ابزار سرگرمی، بدون ماهیت اطلاع‌رسانی	اصرار کرده بود و من برای فرار از سپردن مکنونات قلبی‌ام به قلم و کاغذ، متنی را از صفحه حوادث روزنامه، رونویسی کردم (صفحه ۲۰) پیچ رادیو را باز کرد، مجری از زیبایی و طراوت باران می‌گفت... بعد، ترانه "باران" را با صدای "توری" تقدیم حضو رمان کرد. ترانه که تمام شد، رادیو را خاموش کردم (صفحه ۱۹۶).
استفاده غیررسانه‌ای	دوباره به طرف تلویزیون برگشتم و همان طور به او خیره ماندم. نگاهش را برگرداند و به تلویزیون خیره شد؛ یعنی که تمام (صفحه ۲۱) روی زمین روزنامه پهن کردیم. صدای به هم خوردن تیغه‌های قیچی را از پشت سر می‌شنیدم (صفحه ۱۷۷).

تلویزیون در زندگی روزانه شخصیت‌های این اثر معمولاً ابزاری برای منحرف کردن ذهن از یک موضوع، گذران بی‌هدف وقت و مشغول نشان دادن شخص است. تلویزیون در عموم صحنه‌های داخلی خانه حضور دارد. روزنامه نیز جز برای چاپ داستان‌های یکی از شخصیت‌ها، کمتر کارکرد اصلی خود، یعنی انتقال اخبار را دارد و بیشتر نمایشی استفاده می‌شود. ارجاعاتی نیز از رسانه برای انتقال مفاهیم به صورت استعاره به کار می‌رود.

۸. بیوتن: رضا امیرخانی (نشر علم، چاپ اول ۱۳۸۷)

«ارمیا معمر» جمعی گردان ۲۲ لشکر ۱۰ سیدالشهدا، پسری به‌شدت متدین و بسیجی است که بر سر مزار دوست شهیدش، «سهراب»، متوجه آرمیتا دختری ازفرنگ‌آمده می‌شود و با همان نگاه متوجه می‌شود که دلش می‌خواهد با او ازدواج کند! البته از قضا، آرمیتای ازفرنگ‌آمده نیز به همین صورت است. داستان از جایی شروع می‌شود که ارمیا برای زندگی به آمریکا و پیش آرمیتا می‌رود و در آنجا شاهد تضادهای زندگی در ایران و روزگار مهاجران در آمریکا می‌شود.

جدول شماره ۷: بیوتن (۴۸۰ صفحه)	
نقش و کارکرد رسانه در رمان	نمونه‌هایی از مضامین
وسیله روزمره در فضای زندگی شخصیت داستان	کاسه نقره‌ای کنار بساط سیلورمن است؛ کنار چند روزنامه نقره‌ای، یک ساک دستی نقره‌ای و یک ضبط صوت دوبانده نقره‌ای... (صفحه ۸) / سرش را برمی‌گرداند و کنترل تلویزیون را برمی‌دارد. کنار دکمه روشن و خاموش تلویزیون، برجسی چسبیده است (صفحه ۲۰۳).
ابزار اطلاع‌رسانی و دریافت اطلاعات	زیرنویسی از زیر صفحه به سرعت رد می‌شود: ... تا اذان صبح نیویورک: ۳ ساعت و ۲۰ دقیقه، تا اذان صبح لس‌آنجلس: ۵ ساعت و ۵۰ دقیقه، تا اذان ظهر توکیو: ۲۴ دقیقه، تا اذان مغرب دهلی: ۳ ساعت و ۳۵ دقیقه، تا اذان مغرب تهران: ۱۱ دقیقه، تا اذان صبح نیویورک: ۳ ساعت و ۱۹ دقیقه... (صفحه ۲۱۲).
ابزار سرگرمی، بدون ماهیت اطلاع‌رسانی	جام جم هنوز دارد برنامه آشپزی نشان می‌دهد و نویسنده از بابا رسیده است به مادر؛ زبان مادری (صفحه ۲۰۴) / به جای اینکه آسمان مصنوعی سقف و ابر متحرکش را ببیند، زل می‌زند به صفحه تلویزیون (صفحه ۴۳۳).
ابزار قدرت/ کنترل ذهن مردم و انحراف آر مسائل اصلی جامعه	همه ما را تلویزیون ساخته است! ما ایرانی‌ها به‌خاطر سریال "مرد شش‌ملیون دلاری" به آمریکا آمدیم که خشی سجده کند به دلارهایش و حالا هم به‌خاطر سریال "مردان آنجلس" خوابیم و گفته‌ایم گور بابای "هزاردستان" (صفحه ۲۰۴).
ابزار نقد قدرت	خود آن آقای گاورمنت هم با من تماس گرفت و به او هم گفتم که نگذار ژورنالیست‌ها بو ببرند... (صفحه ۳۱۷) / گفت ژورنالیست‌ها می‌فهمند و همه را خبر می‌کنند و مردم هر روز می‌خواهند بیایند سر کار و مزاحم می‌شوند و... (صفحه ۳۱۶) / راستی‌ها می‌گویند که چپی‌های حاکم با رادیوهای بیگانه هم‌سو هستند و هر دو می‌خواهند حکومت را ساقط کنند... (صفحه ۲۰۷).
نقد محتوای رسانه	نگاه! انقلاب خمینی را خوب صادر می‌کنیم‌ها! به دخترک جوانی اشاره می‌کند که بزک کرده، با پیش‌بند آشپزی روبه‌روی دوربین ایستاده است (صفحه ۲۰۳).

رمان بیوتن، نامزد جایزه ادبی جلال آل احمد، برگزیده جایزه کتاب سال شهید غنی‌پور و جایزه کتاب فصل است و بیش از ۱۲ بار تجدید چاپ شده است. نحوه بازتاب رسانه در

این رمان در جدول شماره ۷ خلاصه شده است. رسانه در بیوتن، بخشی از زندگی روزمره و ابزار سرگرمی شخصیت‌های اثر است. در عین حال، از دید آن‌ها، تلویزیون هم عملکرد متضادی با انتظارات آنان دارد و هم مانند رادیو به عنوان ابزار تحریک و قدرت خودنمایی می‌کند. در این اثر، رسانه همچنان که کارکرد اطلاع‌رسانی خود را دارد، هم ابزار سرگرمی و هم ابزار قدرت برای کنترل ذهن مردم و انحراف از مسائل اصلی جامعه تلقی می‌شود.

۹. آفتاب‌پرست نازنین: محمدرضا کاتب (انتشارات هیلا، چاپ اول ۱۳۸۸)

«شوکا» دختری جوان با اخلاق و منشی خاص است که از پدری ایرانی و مادری عراقی در ترکیه، متولد و در ایران بزرگ شده، اما مادرش پدر شوکا را رها کرده، همسر یک سرهنگ عراقی شده است. او در یکی از نواحی مرزی، مثل مرز ایران و عراق به عنوان کارگر کارخانه مجسمه‌سازی مشغول کار است و سختی‌ها و رنج‌های فراوانی را تحمل می‌کند. داستان پس از جنگ ایران و عراق رخ می‌دهد و شوکا که علت تمام بدبختی‌ها را مادرش می‌داند، او را «آفتاب‌پرست» می‌نامد! مادر اکنون بیمار و در آرزوی دیدار دختر است، ولی شوکا از دیدار او سر باز می‌زند. از طرفی، پیرمردی عراقی تمام دارایی خود در عراق را می‌فروشد، تا با نوه‌هایش راهی ایران شود و قاتل پسرش را پیدا کند. این دو ماجرا در جایی از داستان به هم گره می‌خورند و رمان که با روایتی از شوکا آغاز شده، با روایتی از او نیز پایان می‌گیرد. داستان آفتاب‌پرست نازنین پس از جنگ تحمیلی و حتی پس از سقوط حکومت بعثی صدام در عراق روایت می‌شود که گویا قصد دارد به پیامدهای جنگ بر زندگی، عواطف و روابط آدم‌های پس از جنگ بپردازد. نحوه بازتاب رسانه در این رمان، در جدول شماره ۸ خلاصه شده است.

جدول شماره ۸: آفتاب‌پرست نازنین (۲۸۵ صفحه)	
نقش و کارکرد رسانه در رمان	نمونه‌هایی از مضامین
استفاده غیررسانه‌ای	غیر از صدای گوینده رادیو که گاه و بی‌گاه با صدای خرخری بریده می‌شد، هیچ صدایی نبود (صفحه ۱۱۷) // مریم روزنامه‌ای از من خواست. گفتم نصف‌شبی هوس روزنامه خواندن کرده چطور؟! چند تا روزنامه قدیمی داشتم که دادم بهش و مریم روزنامه را با دقت باز کرد و تف بزرگی که اندازه یک نعلیکی بود، انداخت وسط روزنامه! (صفحه ۱۵۳).
ابزار سرگرمی، بدون ماهیت اطلاع‌رسانی	مل رادیو را برداشت و رفت میان حیاط و روی تنه پوسیده درختی نشست. تمام وقتش را با آن رادیو سر می‌کرد (صفحه ۶۹) // پول‌خرج‌کن‌ها تا دیروقت می‌نشستند تو قهوه‌خانه و چای نمناع و جای دارچین و قهوه می‌خوردند و قلیان مصری می‌کشیدند و تلویزیون می‌دیدند. (صفحه ۱۰۶).
ابزار تبلیغات تجاری	شاید هم آن جنازه‌ها گول آگهی‌های خمیر دندان را خورده بودند که بزرگ تو روزنامه چاپ می‌کردند: هر چهره‌ای با لبخند زیباتر است! (صفحه ۹۲).

در آفتاب‌پرست نازنین، هیچ کدام از رسانه‌های ارتباط جمعی سنتی با کارکرد اصلی خودشان یعنی اطلاع‌رسانی ظاهر نمی‌شوند. تلویزیون و رادیو، فقط برای فیلم دیدن و

وقت گذراندن هستند و روزنامه‌ها به‌عنوان اشیای دست‌دوم و دم‌دستی استفاده می‌شوند. اثری از مجله نیز در زندگی روزمره شخصیت‌ها دیده نمی‌شود.

۱۰. مردگان باغ سبز: محمدرضا بایرامی (سوره مهر، چاپ اول ۱۳۸۸)

«بالاش» که در بازار تبریز دوره‌گرد بود و درعین‌حال شعر هم می‌سرود، با شاعر مشهوری آشنا می‌شود و به رادیو راه پیدا می‌کند و در روزنامه هم به‌کار خبرنگاری مشغول می‌شود. با شنیدن مبارزه بین قشون شاه و حزب توده بر سر آذربایجان، حس خبرنگاری و کنجکاوای بالاش برانگیخته می‌شود. او می‌خواهد از آذربایجان به زنجان و از آنجا به قزوین برود، تا از اوضاع و احوال و نیز پیشروی قشون باخبر شود. در میان راه، اتفاقاتی می‌افتد که مانع رسیدن او به قزوین می‌شود. رمان *مردگان باغ سبز* به وقایع حمله نیروهای شاه به فرقه دموکرات آذربایجان در سال‌های ۱۹۴۵-۱۹۴۶ می‌پردازد. بسیاری از اعضای فرقه دموکرات که احساس خطر می‌کنند، برای نجات جان خود به سمت مرزهای شوروی می‌روند که یکی از آن‌ها، بالاش، مدیر رادیوی جمهوری است که همراه با پسرش به سوی شوروی پناه می‌برد. اما مرزها به مدت یک هفته بسته می‌شود و اجازه عبور و مرور نمی‌دهند. بالاش می‌میرد و پسرش معجزه‌آسا زنده مانده، به زندگی در میان کشاورزان ادامه می‌دهد، بی‌آنکه حتی چیزی درباره پدر و مادر خود بداند. نحوه بازتاب رسانه در این رمان، در جدول شماره ۹ خلاصه شده‌است:

جدول شماره ۹: مردگان باغ سبز (۳۸۵ صفحه)	
نقش و کارکرد رسانه در رمان	نمونه‌هایی از مضامین
وسیله روزمره در فضای زندگی شخصیت داستان	پدر گفت که یکی از همکارانش امروز به او گفته که صدای بالاش را از رادیو شنیده که شعر و خبر می‌خوانده و از این جور مزخرفات! (صفحه ۲۰۱).
ابزار اطلاع‌رسانی و دریافت اطلاعات	خبر می‌رسید که اطراف تبریز را به‌سرعت دارند سنگربندی می‌کنند و از آن طرف هم رادیوی دولت مرکزی می‌گفت، یعنی خبر می‌داد که اختلاف شدیدی درگرفته بین پیشه‌وری و وزیر فرهنگش (صفحه ۱۰۹).
ابزار سرگرمی، بدون ماهیت اطلاع‌رسانی	حتی روزنامه آذربایجان هم که می‌گرفت، برای این نبود که ببیند دموکرات‌ها چه کار جدیدی کرده‌اند، یا سخنرانی تازه پیشه‌وری چه بوده، یا ژنرال غلام‌یحیی به کجا و برای چه رفته. می‌گرفت که ببیند مطلب ادبی چه دارد! (صفحه ۷۸).
ابزار قدرت / کسب قدرت	تشت از بام افتاده. برای همین جلوی تو هم راحت حرف می‌زنیم، ولی برنداری این‌ها را تو روزنامه چاپ کنی! روحیه‌ها را خراب می‌کند (صفحه ۲۹) ... وقتی از زندان درآمد، خواستم بروم مجلس. مجلسی‌ها اعتبارنامه را رد کردند. نگذاشتند وکیل مردم تبریز بشوم. ترسیدند. من هم شروع کردم به نوشتن و بردن آبروشان تو روزنامه‌ها (صفحه ۱۶).
ابزار معرفت‌تفکر و ارتباط‌گر	وقتی "اُزیر" را درمی‌آوردم، نصف مطالبش را خودم می‌نوشتم، با اسم‌های مستعار. نویسنده نداشتیم که، حتی همین گزارش‌هایی را که تو الان می‌نویسی، من خودم می‌نوشتیم. این جور نبود که مثل "دوزگون" برای خودم پادشاهی بکنم و هر قسمتی یک مسئولی داشته باشد و فقط سلطنت سردبیری به عهده من! آستین‌ها را بالا می‌زدم و هر کاری می‌کردم (صفحه ۱۶) به سراغ بالاش آمده بود و او چه‌قدر خوشحال بود که شغل آبرومندانه‌ای پیدا کرده. گویندگی رادیو و گزارش‌نویسی برای روزنامه آذربایجان، که تصمیم داشت این یکی را به‌شدت جدی بگیرد، تا جواب اطمینان و محبت دوزگون را داده باشد (صفحه ۱۹۴).
نقد محتوای رسانه	فقط بی‌بی‌سی و رادیو شوروی انتقاد می‌کنند به‌ظاهر (صفحه ۲۵۸) / بالاش سرسری صفحه اول روزنامه‌ها را از نظر گذراند و گفت: این‌ها همه سروصداهای بی‌خودی است... (صفحه ۲۱).
ابزار آگاهی‌بخشی	تو کشور شوراها، امروز همه از ماکسیم گورکی و او حرف می‌زنند. می‌دانی این بابا کارش را از کجا شروع کرد؟ از گزارش‌نویسی! رفته بود بین کارگرهای چوب‌بر و گزارش‌الوارکشی آن‌ها را برای روزنامه "پراودا" یا همان "حقیقت" می‌نوشت (صفحه ۷۲).

توصیف روند ورود شخصیت اصلی داستان به حرفه‌اش، یعنی خبرنگاری و گویندگی رادیو، از دوره‌گردی و هیچ‌کاری و خروج از آن، مهم‌ترین دستاویز این رمان در بازتاب رسانه و حرفه مربوط به آن است. فعالیت رسانه‌ها و حرفه رسانه‌گری در مردگان باغ سبز، تابعی از شرایط اجتماعی و سیاسی تلقی می‌شود که هرچه پیچیدگی‌های آن بیشتر می‌شود، نیاز به اشتغال افراد در رسانه‌ها بر اساس نیاز جامعه نیز افزایش می‌یابد. در این میان، از اهمیت تخصص برای ورود به این عرصه نیز غفلت می‌شود. در مردگان باغ سبز، فردی که وارد کار رسانه‌ای می‌شود، در بدو ورود، منفعل توصیف می‌شود، اما وقتی با کار درگیر و آگاه می‌شود، چهره دغدغه‌مند و متمدنی به خود می‌گیرد. او حس می‌کند می‌تواند خودش را با شغلش معرفی کند تا در رده‌های بالای سیاسی قرار گیرد و در هنگام لزوم نیز از جایگاه خود بهره ببرد.

۱۱. آواز ابابیل: مجید پورولی کلشتری (شهرستان ادب، چاپ اول ۱۳۹۱)

«حبیب ابریشم» رزمنده‌ای است که بعد از سال‌ها زندگی در عراق، حافظه‌اش را به دست می‌آورد و برای یافتن همسرش، «لیلا هنگامه» و دخترش، «هانیه» به ایران می‌آید. در این مسیر با «حوا ماندگار» نویسنده و فیلم‌ساز آشنا می‌شود که به اجبار همسر جانباز موحی‌اش، از او جدا شده، با پسر دبستانی و پدر بیمارش زندگی می‌کند. حبیب به کمک حوا می‌فهمد که پیکر رزمنده دیگری را به جای او به خانواده‌اش تحویل داده‌اند و در بهشت‌زهرا دفن کرده‌اند. پس برای اثبات هویت خود، سراغ هم‌رزم‌هایش می‌رود و دست‌آخر در جاده قم، بدون اینکه بداند همسرش فوت کرده‌است و دختری دارد که متخصص فیزیک هسته‌ای است، تصادف کرده و شهید می‌شود. روایت این رمان در تهران و پس از اتفاقات سال ۱۳۸۸ می‌گذرد. توصیفات حضور یک زن فیلم‌نامه‌نویس که همسرش در بیمارستانی بستری است و به دنبال اطلاعاتی برای اثر جدیدش می‌گردد، شرح آشنایی او با رزمنده‌ای که به تازگی به ایران رسیده‌است و در بنیاد شهید به دنبال اطلاعات هویتی‌اش می‌گردد، گفت‌وگو با کاسب محل برای یافتن همسر حبیب و توصیف بقالی او، یافتن یک هم‌رزم که راننده تاکسی است، حضور در گلزار شهدا، ملاقات با خانواده حوا و مهمان شدن در منزل همسایه‌اش، آواز ابابیل را در قامت یک اثر رئالیستی عرضه می‌کند. «قدرت و تأثیر رسانه‌ای» در جایی در اواخر کتاب، به مثابه قدرت برتر مورد توجه قرار می‌گیرد. دختر شخصیت اصلی می‌خواهد درباره پدرش که بعد از سال‌ها او را یافته، در یک برنامه

تلویزیونی صحبت کند و اصرار دارد «حوا» نیز او را در این کار همراهی کند. نحوه بازتاب رسانه در این رمان، در جدول شماره ۱۰ خلاصه شده است.

جدول شماره ۱۰: آواز/ابابیل (۲۰۰ صفحه)	
نقش و کارکرد رسانه در رمان	نمونه‌هایی از مضامین
وسیله روزمره در فضای زندگی شخصیت داستان	تلویزیون پشت به آشپزخانه و رو به بالکن میان دو مبل قرار گرفته (صفحه ۱۸) // صوفی روزنامه را ورق می‌زند (صفحه ۱۴) // صوفی روزنامه را می‌بندد (صفحه ۱۵) // ابریشم به میز و استکان نیم‌خورده چای و ته‌سیگارها و جدول نیمه‌حل‌شده روزنامه و تلفن و کاغذها نگاه می‌کند (صفحه ۵).
ابزار اطلاع‌رسانی و دریافت اطلاعات	صوفی تای روزنامه را بازمی‌کند. ابریشم به تیتربزرگ روزنامه نگاه می‌کند. شهرام جزایری از زندان گریخت! (صفحه ۱۳) // ابریشم می‌رود طرف مبل‌ها. به تلویزیون که صدایش قطع شده، نگاه می‌کند؛ تصاویری از دادگاه و گفت‌وگوی چند مسئول (صفحه ۲۱) // ابریشم به تلویزیون نگاه می‌کند: ... ماجرای این فرار از زندان چیه؟ حواً نگاهش به تلویزیون است (صفحه ۲۴).
ابزار سرگرمی، بدون ماهیت اطلاع‌رسانی	حواً مجله‌ای را که روی صندلی کنارش افتاده، دست می‌گیرد و ورق می‌زند (صفحه ۵۴) // واحد روبه‌روی، هم تلویزیون داره و هم دستگاه. اگه حوصله‌تون سر رفت، بد نیست با اینا سرگرم بشین (صفحه ۶۹).
نقد رسانه	ابریشم سر می‌چرخاند طرف تلویزیون کوچک توی مغازه. از میان سپیدی برفک، تصویر درشت شهرام جزایری پیداست که می‌خندد (صفحه ۴۰) // چرا امشب درباره این برادر چندروزه توی تلویزیون حرفی نمی‌زنید؟ (صفحه ۱۹۸).

بازتاب نقش رسانه در *آواز/ابابیل*، به طور خاص با توصیف برخورد و کارکرد یک تهیه‌کننده تلویزیون و آمادگی برای ضبط یک برنامه تلویزیونی انجام می‌شود. به همین دلیل، در این رمان، نقش تلویزیون بسیار پررنگ است. تلویزیون هم به عنوان وسیله زندگی روزمره، هم ابزار اطلاع‌رسانی و سرگرمی مطرح می‌شود و هم مورد نقد قرار می‌گیرد.

۱۲. شوهر عزیز من: فریا کلهر (نشر آموت، چاپ اول فروردین ۱۳۹۱)

«سیما انتظاری» زنی با دو فرزند است که با ترور همسرش، استاد معروف و اخراجی دانشگاه مواجه می‌شود. او که اکنون برای یک مجله خانوادگی کار می‌کند، مربی فرهنگی اخراجی یکی از کتابخانه‌های کانون پرورش فکری است. سیما که یکی از پسرانش در کانادا زندگی می‌کند، در طول داستان به مرور خاطرات خود در دهه شصت می‌پردازد. شرح می‌دهد که چادری بوده است و همان سال‌ها با یکی از معلمانش در حزب به نام «برادر وارسته» ازدواج می‌کند که قبلاً خواستگار دوستانش هم بوده است. همسرش به جبهه هم رفته، حالا جانباز است. اما در این سال‌ها، شرایط و نگاه هر دوی آن‌ها به زندگی، انقلاب و جامعه تغییر می‌کند. رمان شوهر عزیز من که یک جلد مستقل از سه‌گانه

بزرگسال و پرفروش کلهر است، طی دو سال به چاپ هفتم رسید. نحوه بازتاب رسانه در این رمان در جدول شماره ۱۱ خلاصه شده است:

جدول شماره ۱۱: شهر عزیز من (۳۲۰ صفحه)	
نقش و کارکرد رسانه در رمان	نمونه‌هایی از مضامین
وسیله روزمره در فضای زندگی شخصیت داستان	روزنامه را همان طور پخش ویلا روی تخت رها کرد و مثل شیخ از کنارم گذشت و رفت طبقه پایین (صفحه ۱۶۹) بعد از خوردن مختصری شام و خواندن روزنامه‌های محبوبش... به سوسن گفته بود حالش خوب نیست (صفحه ۲۷۲).
ابزار اطلاع‌رسانی و دریافت اطلاعات	او را کجا می‌توانستم دیده باشم، جز در تلویزیون و در بین دانشجویهای خط امام (صفحه ۱۳۳) // یک‌و‌ری روی روتختی ساتن لم داده بود و داشت روزنامه ارگان حزب را می‌خواند (صفحه ۱۶۸).
ابزار سرگرمی، بدون ماهیت اطلاع‌رسانی	از آن مجله‌های قدیمی بود که ده تا رژیم هم عوض می‌شد، کسی کاری به کارش نداشت. مجله‌ای بی‌خاصیت که فقط شعرهای الکی و پاورقی و دستور آشپزی چاپ می‌کرد و کاری نداشت کی آمد و کی رفت (صفحه ۱۵) پدرم با آن انگشت‌های چاق‌الویش، پیچ رادیو را با ظرافت پیچاند و مواظب بود که به‌موقع انگشتش را نگه دارد، تا موج دلخواهش به دام بیفتد! (صفحه ۱۲۸).
استفاده غیررسانه‌ای	جلوی تلویزیون نشسته بودم. کرخت و بی‌حس و حال، با سایه‌ای از احساس یأس که اطرافم را تیره و تار کرده بود (صفحه ۱۳۴) // نگاهم به تلویزیون بود. اما چیزی نمی‌دیدم و نمی‌شنیدم (صفحه ۲۳۷).
نقد عملکرد رسانه	گفت باید برای مصاحبه تلویزیونی مطلب آماده کند. گفت دو تا خبرنگار پیرش را درآورده‌اند. گفت بی‌بی‌سی فارسی می‌خواهد درباره اشغال سفارت آمریکا، مصاحبه تلفنی بکند و انگار فقط من بازمانده گروهی هستم که... (صفحه ۳۷) / طوری نگاهم کرد که انگار مؤسس شبکه ام‌تی‌وی من هستم و تقصیر من است که ۳۴۰ میلیون بیننده در دنیا دارد و عامل تغییر فرهنگ جوان‌ها شده‌است (صفحه ۶۵).
ابزار قدرت/ تهییج و کنترل مردم	من آن روز به میدان فلسطین رفتم، چون شب قبلش در تلویزیون، پدری فلسطینی را دیده بودم که جسد پسرش را مثل نان سنگک روی دو دست گرفته بود (صفحه ۶۱).

شغل رسانه‌گری در این اثر، یک فعالیت روزمره و غیرتأثیرگذار تلقی می‌شود که برای خود شخصیت اصلی هم اهمیت خاصی ندارد و بخشی از هویت اجتماعی او را شکل نمی‌دهد. رسانه در شهر عزیز من، هم نقش اطلاع‌رسانی و آگاهی‌بخشی خود را دارد و هم در قامت ابزار غفلت و سرگرمی و یک شیء روزمره دیده می‌شود. به‌علاوه، رادیو و تلویزیون تا حدی جایگاه ابزار تحریک و قدرت را نیز اشغال می‌کنند.

۱۳. آذر، شه‌دخت، پرویز و دیگران: مرجان شیرمحمدی (ثالث چاپ اول ۱۳۹۲)

پرویز دیوان‌بیبی، بازیگر معروف و پا به سن گذاشته‌ای است که همسر تحصیل کرده و خانه‌داری دارد. با پیشنهاد بازی به همسرش و پذیرش آن از سوی «شه‌دخت فیروزکوهی» و معروف شدن او، بینشان اندکی اختلاف می‌افتد که با بازگشت دخترشان «آذر» از انگلیس آن را کنار می‌گذارند. «آذر» که برای تحصیل مهاجرت کرده بوده، ازدواج

شکست خورده‌ای با فیلیپ را پشت سر گذاشته که همجنس‌گرا شده بود. حضور دوباره آذر در خانواده دیوان‌بیزی، باعث دور هم جمع شدن خواهر، برادرها و خاله‌پری، خواهر شه‌دخت، برای کمک به او می‌شود. آذر در سفر چندروزه‌ای با خانواده، با «بهرام کیانی» نیز آشنا می‌شود که حس‌های جدیدی به او می‌دهد. نحوه بازتاب رسانه در این رمان در جدول شماره ۱۲ خلاصه شده‌است. زندگی شخصیت‌های این رمان در تهران امروز می‌گذرد و در واقع، همه نوع شغلی، از هنرمند تا تاجر در میان آن‌ها وجود دارد. رسانه در مهم‌ترین کارکردش در این رمان، حلقه رابط زوج بازیگر ماجرا با کسانی است که راجع به آن‌ها کنجکاو، پرسشگر یا منتقدند. این خانواده هیچ اطلاعات دیگری از رسانه‌های خبری که در دسترسشان هست دریافت نمی‌کنند. ارتباط این خانواده با رسانه، از مسیر مشخصی انجام می‌شود که ابعاد و تبعات معینی دارد.

جدول شماره ۱۲: آذر، شه‌دخت، پرویز و دیگران (۲۱۳ صفحه)	
نقش و کارکرد رسانه در رمان	نمونه‌هایی از مضامین
استفاده غیررسانه‌ای	وقتی حساسی تمرین کردم و راه افتادم، اون وقت یه ماهی‌دودی می‌کشم، با روزنامه دورش. مثل همین (صفحه ۱۹۲) آذر در اتاق خودش، در طبقه دوم، خانه پدری‌اش نشسته بود و سفال‌هایی را که از بهرام کیانی خریده بود، توی روزنامه می‌پیچید و می‌گذاشت توی جعبه مقوایی (صفحه ۱۹۶).
ابزار اطلاع‌رسانی و دریافت اطلاعات	آن طرف خط خبرنگاری بود که می‌خواست با خانم فیروزکوهی مصاحبه کند. (صفحه ۲۴) // بعله! واسه خاطر همینکه که کشتی دنیای مدرن به گل نشسته. دیروز توی روزنامه خوندم بچه‌ها بابا و ننه‌شو با هم با گلوله زده (صفحه ۴۰) // همه روزنامه‌ها و مجله‌های سینمایی از یک غافلگیری می‌نوشتند (صفحه ۲۳).
ابزار سرگرمی، بدون ماهیت اطلاع‌رسانی	شه‌دخت رادیو را گذاشته بود روی تخت چوبی توی ایوان و برنامه‌ای درباره آوازهای محلی پخش می‌شد (صفحه ۷۰).

۱۴. نتیجه

اگر مجموعه نقش‌ها و کارکردهایی که رسانه را در هر یک از رمان‌های مطالعه‌شده داشته است، در یک جدول گرد بیاوریم، می‌توان میان موضوعات و مقوله‌هایی که نشان‌دهنده چگونگی بازتاب رسانه در ادبیات داستانی است، مقایسه‌ای کلی انجام داد. این مقایسه در جدول شماره ۱۳ به نمایش گذاشته شده‌است.

بیشترین نقش و کارکرد رسانه‌ها عبارت است از ابزار سرگرمی بودن که در هر ۱۲ رمان بازتاب شده‌است و نقش‌های وسیله زندگی روزمره بودن و ابزار اطلاع‌رسانی بودن که در ۱۱ رمان مشترک است. در مرتبه بعد، رسانه به‌عنوان ابزار قدرت و مقاومت در ۷ رمان بازتاب داده شده‌است. رسانه ممکن است برای حفظ و توجیه قدرت حاکم به کار گرفته شود، یا برای مقاومت در برابر آن و نقد قدرت حاکم

است. استفاده غیر رسانه‌ای از رسانه هم نکته جالبی در این رمان‌هاست. جایی که رسانه ارزش آگاهی بخشی و ایجاد انسجام اجتماعی ندارد، به شیء دست‌دومی تبدیل می‌شود که می‌توان با آن چیزهایی را بسته‌بندی کرد، یا سطوحی را پاک کرد. این گونه بازتاب از رسانه در رمان‌های مطالعه شده، نشان دهنده اهمیت ناچیز رسانه‌های مکتوب و رادیو و تلویزیون در زندگی روزمره مردم است. در کنار این گزاره کلی، در مقایسه بین بازتاب رسانه‌های مکتوب و رسانه‌های شنیداری و دیداری در نقش‌یابی اجتماعی، تفاوت آشکاری ملاحظه می‌شود.

جدول شماره ۱۳: انواع نقش‌ها و کارکردهای رسانه، بازتاب‌شده در مجموعه رمان‌ها

شماره رمان	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲
مقوله‌های نقش و کارکرد												
وسیله زندگی روزمره	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓		✓	✓	✓	✓
ابزار اطلاع‌رسانی	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓		✓	✓	✓	✓
ابزار سرگرمی	✓	✓	✓			✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
ابزار قدرت و مقاومت	✓		✓	✓		✓			✓		✓	
نقد رسانه/ محتوا یا عملکرد							✓		✓	✓	✓	
استفاده غیر رسانه‌ای		✓				✓		✓			✓	
معرف تفکر ارتباط‌گر				✓					✓			
ابزار آگاهی‌بخش							✓		✓			
ابزار تبلیغات تجاری								✓				

در بیشتر رمان‌های تحلیل‌شده، اصلی‌ترین دروازه دریافت اطلاعات و کسب آگاهی، تلویزیون و رادیو بوده‌است. در مقابل، با توجه به نقش و حضور کم‌رنگ‌تر و گزینش‌شده روزنامه در زندگی روزمره‌ای که در این رمان‌ها توصیف شده‌است و از آن کم‌رنگ‌تر نشریات و مجلات غیرروزانه، این واقعیت را می‌توان برداشت کرد که استفاده این نوع از رسانه‌های ارتباط‌جمعی در میان عموم مردم جایگاه مشخص و مستحکمی ندارد. علاوه بر این، مصرف این نوع از مکتوبات رسانه‌ای بیش از همه درخور و جزو انتخاب‌های عامه نبوده‌است و همواره به‌عنوان یک مؤلفه از زندگی روزمره افرادی با سطح تفکر و معیشت بالاتر از متوسط عموم مردم توصیف شده‌است. در عین حال، رسانه‌های دیداری و شنیداری در بیشتر این رمان‌ها به‌مثابه

ابزار در دسترسی تعریف شده‌است که در همه‌ی اماکن - از خانه تا هتل و اداره - می‌توان برای کسب آگاهی نسبت به جهان اطراف از آن‌ها بهره برد.

تصویری که از نقش و جایگاه رسانه‌ها در رمان‌های رئالیستی ایرانی مورد مطالعه در این پژوهش به دست آمده‌است، نمایانگر بخشی از فضای رسانه‌ای در ایران است. وجود تلویزیون و رادیو در میلیون‌ها خانه و حتی مغازه و بیمارستان و اداره‌ی ایرانی، در مقابل کم‌اقبالی مردم نسبت به روزنامه‌ها با تیراژهای چنددهه‌زاری و در موارد اندکی چندصده‌زاری، مسیر حرکت و توسعه‌ی رسانه‌های خبری در سه دهه‌ی اخیر ایران را ترسیم می‌کند.

در مجموع، می‌توان بر مبنای چگونگی بازتاب نقش و کارکرد رسانه‌ها در رمان‌های ایرانی، به چند نتیجه‌ی کلی اشاره کرد. اول اینکه بین رسانه‌های مکتوب و رسانه‌های شنیداری و دیداری در نقش‌یابی اجتماعی تفاوت آشکار وجود دارد و فرهنگ شفاهی در این زمینه غلبه دارد. دوم اینکه نقش تلویزیون و رادیو، به‌عنوان اصلی‌ترین دروازه‌ی دریافت اطلاعات و کسب آگاهی، در مقابل نقش گزینش‌شده‌ی روزنامه و نشریات و مجلات غیر روزانه در زندگی روزمره، بسیار بیشتر است. این به معنای انتخاب غیرفعال رادیو و تلویزیون، به‌خاطر همواره در دسترس بودن آن‌ها و عدم انتخاب فعالانه روزنامه و نشریات مکتوب است که برای تهیه و مطالعه‌ی آن‌ها باید برنامه‌ریزی و هزینه کرد. همین مطلب در عین حال نبود جایگاه مشخص و مستحکم برای رسانه‌های ارتباطی در میان عموم مردم را نشان می‌دهد. روشن است که در جامعه‌ی ایران به دلیل دولتی و حاکمیتی بودن رادیو و تلویزیون، اخبار و اطلاعات آن‌ها همه‌جانبه و دربردارنده‌ی تمام گروه‌های اجتماعی نیست. این در حالی است که روزنامه‌ها و نشریات از تنوع بیشتری از این نظر برخوردار هستند. استفاده‌ی بیشتر مردم از رادیو و تلویزیون و استفاده کمتر آن‌ها از نشریات مکتوب، نشان‌دهنده‌ی ضعف استفاده‌ی فعالانه‌ی رسانه‌ای و استفاده‌ی منفعلانه از رسانه‌هایی است که دسترسی به آن‌ها آسان‌تر و بدون نیاز به تلاش خاصی است. از طرف دیگر، مصرف روزنامه و دیگر نشریات مکتوب، در این رمان‌ها به‌مثابه‌ی مؤلفه‌ی زندگی گروه‌های خاصی از مردم با سطح آگاهی، سواد و وضعیت اقتصادی بالاتر بازتاب شده‌است. سرانجام، نتیجه‌ی سوم این است که این رمان‌ها، بازتاب وضعیت متزلزل مشاغل رسانه‌ای و فقدان درک و فهم از فعالیت و ویژگی‌های اهالی رسانه در جامعه است. بازتاب رسانه در رمان، نشان‌دهنده‌ی استفاده‌ی محدود مردم از رسانه‌های مکتوب که تنوع بیشتری دارند

و تسلیم آن‌ها به رسانه‌های دیداری و شنیداری دولتی است که رویکرد محدود و یکدست‌تری دارند و بسیاری از دیدگاه‌های مختلف موجود در جامعه درباره مسائل مختلف در آن‌ها غایب است.

دست‌آورد نظری این پژوهش نشان دادن امکان شناخت جامعه به واسطه مطالعه ادبیات است. البته این شناخت لازم است با توجه به کاستی‌های رویکرد بازتاب با راه‌های دیگر شناخت جامعه کامل شود. دست‌آورد عملی این پژوهش نیز شناختی است که از رابطه میان مردم و رسانه‌های ایران به میانجی مطالعه رمان حاصل شده است. با توجه به موضوع مطالعه در این پژوهش که صرفاً چگونگی بازتاب رسانه‌های سنتی در رمان بوده است، نمی‌توان یافته‌ها را به چگونگی بازتاب رسانه‌های جدیدتر در رمان تعمیم داد. شاید لازم باشد پژوهش دیگری برای این منظور انجام شود، تا بتوان یافته‌های پژوهش حاضر را تکمیل کرد.

منابع

- ایمانی مرنی، نرگس (۱۳۹۰): بازنمایی زندگی روزمره ایرانیان در رمان‌های برنده جایزه گلشیری. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه تهران.
- پاینده، حسین (۱۳۸۸): رمان رئالیستی یا سند اجتماعی، در جامعه‌شناسی هنر و ادبیات. سال اول، شماره دوم.
- پاینده، حسین (۱۳۹۲): گشودن رمان، تهران: انتشارات مروارید. چاپ اول.
- حریری، نجلا (۱۳۸۵): اصول و روش‌های پژوهش کیفی، تهران: انتشارات آگاه.
- حیدری، محمدمهدی (۱۳۸۷): بازنمایی انسان‌شناختی تاریخ معاصر در رمان فارسی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه تهران.
- زرافا، میشل (۱۳۸۶): جامعه‌شناسی ادبیات داستانی: رمان و واقعیت اجتماعی، ترجمه نسرین پروینی، تهران: انتشارات سخن، چاپ اول.
- سپهری، مهناز (۱۳۸۸): بازنمایی مفهوم عقلانیت در ادبیات معاصر ایران با تکیه بر رمان (۱۳۸۰-۱۳۳۰)، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه پیام نور مرکز تهران.
- فرهنگی، مهرداد (۱۳۸۹): بازنمایی روستا در ادبیات داستانی معاصر (۱۳۰۰-۱۳۵۶)، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه تهران.
- الکساندر، ویکتوریا (۱۳۹۰): جامعه‌شناسی هنرها، ترجمه اعظم راودراد، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- کوثری، مسعود، (۱۳۸۷)، روش کیفی در رهیافت و روش در علوم سیاسی، به اهتمام عباس منوچهری. تهران: انتشارات سمت.
- نوروزی، علی (۱۳۸۹): بازنمایی مفهوم دموکراسی در رمان فارسی معاصر در سال‌های ۱۳۴۰ تا ۱۳۵۷ خورشیدی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه پیام نور مرکز تهران.
- والث، مارجرای ال. دی. (۱۳۹۰): چنگانگی قرائت رمان: سازمان اجتماعی تفسیر، ترجمه حسن چاوشیان، در ارغنون، شماره ۹ و ۱۰.

- Alexander, V. (2011), *Sociology of the Arts*, Translated by Azam Rāvadrad, Tehran, University of Tehran Publication [In Persian].
- Farhangi, M. (2010), *Representation of Village in Contemporary Fiction (1921-1967)*, Tehran, University of Tehran. [In Persian].
- Harir, N. (2006), *Principles and Methods of Qualitative Research*, Tehran, Agāh Publication [In Persian].
- Heidari, MH. (2008), *Anthropologic Representation of Contemporary History in Persian Novel*, Tehran, University of Tehran [In Persian].
- Imāni Marani, N. (2011), *Representation of Iranian Everyday Life in Golshiri Prize Awarded Novels*, Tehran, University of Tehran [In Persian].
- Kowsari, M. (2008), *Quantitative Method in Approach and Method in Political Scinces*, Tehran, Samt Publication [In Persian].
- Norouzi, A. (2010), *Representation of Democracy in Contemporary Persian Novel (1961-1978)*, Tehran :Payam-e Noor University [In Persian].
- Pāyandeh, H. (2009), "Realistic Novel or Social Document", *Art and Literature Sociology Journal*, No. 2, Pp. 69-98 [In Persian].
- Pāyandeh, H. (2013), *Opening the Novel*, Tehran, Morvārid Publication [In Persian].
- Sepehri, M. (2009), *Representation of Rationality Concept in Iranian Contemporary Literature (1951-2001) Relying on Novel*, Tehran, Payam-e Noor University [In Persian].
- Walt, M. (2011), "The Multiplicity of Novel Readings: the Social Organization of Interpretation", Translated by Hassan Chavoshiān, *Arghanoun Journal*, No. 9 &10, Pp. 181-220 [In Persian].
- Zerafa, M. (2007), *Fiction: Novel and Social Reality*, Translated by Nasrin Parvini, Tehran, Sokhan Publication [In Persian].



The Multi-Semantic Nature of Visual Symbols in Iranian Paintings (A Case Study of Four Paintings by Shahnameh Tahmasebi, in the Aga Khan Museum)

Shahryar Shokrpour¹ & Fariba Azhari²
(53-80)

Abstract

Each image consists of a set of signs that indicate the content of the work. Sometimes this content and meaning in the work may be incomprehensible and contrary to the audience's perception. Therefore, considering the importance of signs in the production of various meanings, the issue of how artists use signs to express their intentions is always important and has a special place in the analysis of works. In addition, some artists deliberately inclusion of signs in the form of binary oppositions in the pictures, great tension between meaning and representation of fact makes noticing and analyze them, a necessary issue. Due to the importance of the frame of work in order to retell the narrations, the priority of selection is purposeful and there are several frames in the picture. In addition, it also features two single frames and breaking in frame were selected so that the four paintings from Shahnameh tahmasebi in the Aga Khan Museum get analyzed with semiotic approach. The research was carried out through descriptive-analytical based on gathering data and using library resources. In this regard, the use of Derrida's strategy of binary opposition in reading and analyzing images is possible and makes the research significant. Achieving the nature and function of signs in the works in question and paying attention to the polysemous function of visual signs in drawings is the main goal of the research and the relationship between the meanings of signs and Derrida's binary oppositions in the introduced drawings is a question that will be answered in the present study. According to the related studies, in cases where artists have used the binary oppositions of contradiction and inversion in their work; it has led to the creation of numerous meanings in painting. The nature of the signs, whether due to the community of meanings of several signs or due to the sharing or reflection meanings of the signs in another; the essence of the meanings of the signs will be variable.

Keywords: Iranian painting, Tahmasbi Shahnameh, meaning-making, semiotics, binary opposition, Derrida.

Received: 19, April, 2021; Accepted: 21, December, 2021

doi
10.22059/jlcr.2021.322319.1651
Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627
<https://jlcr.ut.ac.ir>

1. Assistant Professor of Islamic Art (Painting) Tabriz University of Islamic Art, Tabriz, Iran.

2. Email of the corresponding author: f.azhari@tabriziau.ac.ir

Master of Islamic Art (Painting) Tabriz University of Islamic Art, Tabriz, Iran.

1. Introduction

When we talk about the nature of the sign; It means the intrinsic meaning of a sign. These symbols can be a combination of a particular effect or color that is used, for example, in the costume of the figures and as a symbolic factor to produce meaning for the audience. Signs can be single-meaning or multi-meaning (Ahmadi, 2017: 33). "In signs with multiple meanings, the meaning resulting from all the action of the meaning-making mentality is the language system used and the socio-cultural environment, so that each is inside the other" (Farhangi; Bastani, 1393: 122). The issue is how artists use signs in their work to express their intentions. In the present study, we will answer the question: What is the relationship between the meanings of the signs and Derrida's binary oppositions in the introduced drawings? The purpose of this research article is to achieve the nature and function of signs in the works in question and to achieve the polysemous function of visual signs in paintings.

2. Necessity of research

Contradiction and dualism were not Derrida's invention and can be found in art and literature from time immemorial, but Derrida can be considered one of the pioneers in the use of semiotics to easily understand and understand dualism in this field. Also, the intentional inclusion of signs in the form of some binary contrasts by painters is important, and the polysemy of signs is not necessarily present in all works of painting. So far, attention to the frame has been less favored by researchers, while the frame is of great importance in the narration.

3. Methodology

The research method is descriptive-analytical and with a semiotic approach and library resources are used. The research model is based on Derrida's theory of binary interaction. Out of 258 images of Tahmasebi Shahnameh, 10 of which are in the Aga Khan Museum (Canby, 2013); The selection of four images from it is purposeful and the priority is to have multiple frames in the work. Two drawings have such a feature and in the next two works, an example of frame failure and an example of a single frame with a single frame feature have been selected. The method of analysis is to use Derrida binary contrasts to examine the signs and meanings of the drawings.

4. Theoretical foundations

When a sign contrasts with another sign in a work; Meaning emerges, and the artist creates a special meaning for that sign by creating a contradiction around it, and again the sign itself refers to other signs. Obviously, the visual features of a sign serve as a cryptographic factor to produce different meanings in different positions. The importance of meaning in Tahmasebi Shahnameh drawings is determined by knowing that the inference of the meanings of the appearance of the text may lead to the inference of another meaning or there may be pairs of contrasts resulting from two or more signs in the drawing so that their dominant meaning cannot be commented on. In this paradigm, the meaning is not clear and definite.

The content dimension of the signs used in the work must also be in the beliefs and ideologies (ideology) of the artist that are inspired by the signs; searched. In analyzing the content of texts, signs and their meanings are important from different perspectives, such as the dependence and continuity of signs, polysemy, the existence of implicit and hidden meanings, the contrast of meanings of adjacent signs, etc. These meanings are current in the underlying layers of texts and semiotics. It is a way to extract meanings from the appearance and texture of the texts. The components of semantics were examined from the

perspective of Derrida's binary interaction and the latent effects of signs on each other with four types of these semantic interactions, which include: complementarity, contrast, inversion, and direction.

5. Research body

Two signs complement each other when the existence of one leads to the violation of the existence of the other. These types of confrontations are commonly seen in mythological-mythological, warlike, epic, and royal paintings. For example, in the painting "Death of Zahak" (myth-legend).

In two-way contrast, in this type of contrast, different spatial directions are examined in the works. The contrast between the top and bottom of the image can be an example of it, which is not limited to the content of the image and is observed in all images. Some non-visual signs, such as the direction of movement of the figures, can be part of a two-way interaction. In this contrast, the meaning of appearance is the same as the inside.

In the dual opposite of inversion, the two signs are related in such a way that proving the existence of one meaning of one sign requires proving the meaning of another meaning of the other signs. In fact, it is a different kind of binary opposition that shows the inverse relationship of signs and their meanings. This type of contrast is seen in paintings with mythical themes. Like the painting "Death of Zahak" and the painting "Fereydoun is testing his sons".

In the binary opposition of contradiction, the negative meaning of one sign requires the meaning of another sign, and its inverse is not true in all cases. The binary opposition of contradiction, like inversion, is seen in myth-themed paintings.

6. Result

According to studies, in cases where artists have used the binary opposition of contradiction and inversion in their work; It has led to the creation of numerous meanings in painting. When artists intended to depict mythical themes; In the presence of multiple narratives of a single subject, they have used the binary opposition of contrast and inversion in their work and have displayed the work in a combination of several frames. The nature of the signs, whether due to the community of meanings of several signs or due to the sharing or reflection of the meanings of the signs in another; The essence of the meanings of the signs will be variable.

ماهیت چندمعنایی نشانه‌های تصویری در آثار نگارگری ایرانی (بررسی موردی چهار اثر از شاهنامه طهماسبی موجود در موزه آقاخان)

شهریار شکرپور

استادیار دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.

فریبا ازهری^۱

کارشناس ارشد هنر اسلامی (نگارگری) دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۱/۳۰؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۰۹/۳۰

علمی - پژوهشی

چکیده

هر تصویر، متشکل از مجموعه نشانه‌هایی است که گویای محتوای اثر است. گاهی این محتوا و معنای موجود در اثر ممکن است نامفهوم و خلاف برداشت مخاطب باشد. لذا با توجه به اهمیت نشانه‌ها در تولید معانی گوناگون، مسئله چگونگی استفاده هنرمندان از نشانه‌ها برای بیان نیت خود، همواره مهم بوده‌است و جایگاهی ویژه در تحلیل آثار دارد. به علاوه، گاهی هنرمندان با گنجاندن عامدانه نشانه‌ها در قالب برخی تقابل‌های دوتایی در تصاویر، کشمکش بزرگی را بین معنا و بازنمایی حقیقت ایجاد می‌کنند که توجه و تحلیل آن‌ها را ضروری می‌نماید. به دلیل اهمیت قاب اثر در بازگویی روایات، اولویت، انتخاب هدفمند و وجود چندین قاب در نگاره است. علاوه بر این، دو نمونه هم با ویژگی تک‌قابی و شکست کادر انتخاب شدند، تا این چهار نگاره از شاهنامه طهماسبی موجود در موزه آقاخان با رویکرد نشانه‌شناسی تحلیل و بررسی می‌شود. پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی، و جمع‌آوری اطلاعات و منابع، کتابخانه‌ای است. در این راستا، به کار بردن راهبرد تقابل دوتایی دریدا در خوانش و تحلیل نگاره‌های مورد بحث امکان‌پذیر است و ضرورتی را پیرامون این تحقیق ایجاد می‌کند. رسیدن به ماهیت و عملکرد نشانه‌ها در آثار مدنظر و توجه به کارکرد چندمعنایی نشانه‌های تصویری در نگاره‌ها، هدف اصلی پژوهش است و ارتباط معنای نشانه‌ها با تقابل‌های دوتایی دریدا در نگاره‌های معرفی شده، پرسشی است که در این مقاله به آن پاسخ داده می‌شود. بر اساس مطالعات انجام‌شده، در مواردی که هنرمندان از تقابل‌های دوتایی تضاد و وارونگی در اثر خود بهره برده‌اند، منجر به ایجاد معانی متعدد در نگاره شده‌است. ماهیت نشانه‌ها، چه ناشی از اجتماع معانی چندین نشانه و چه ناشی از اشتراک و یا انعکاس معانی نشانه‌ها در دیگری بوده باشد، ذات معانی نشانه‌ها متغیر خواهد بود.

واژه‌های کلیدی: نقاشی ایرانی، شاهنامه طهماسبی، معناسازی، نشانه‌شناسی، تقابل دوتایی، دریدا.

۱. مقدمه

زمانی که از ماهیت نشانه سخن می‌گوییم، به معنای مفهوم ذاتی و درونی یک نشانه است. این نشانه‌ها می‌توانند ترکیب‌بندی یک اثر یا رنگ خاصی باشند که برای مثال در لباس فیگورها استفاده شده‌است و به عنوان عامل نشانه‌شناسیک برای مخاطبان، تولید معنا کند. نشانه‌ها می‌توانند تک‌معنایی یا چندمعنایی باشند (ر.ک؛ احمدی، ۱۳۹۶: ۳۳). مسئله، چگونگی استفاده هنرمندان از نشانه در آثارشان و برای بیان نیت خود است: «در نشانه‌هایی با معانی متعدد، معنا حاصل برهم‌کنش ذهنیت معنا ساز، نظام زبانی به کاررفته و محیط اجتماعی-فرهنگی است، به گونه‌ای که هریک در درون دیگری قرار دارد» (فرهنگی و باستانی، ۱۳۹۳: ۱۲۲).

هدف مقاله حاضر، رسیدن به ماهیت و عملکرد نشانه‌ها در آثار مورد بحث است. در این امر، راهبرد مدنظر پژوهش، رویکرد نشانه‌شناسی از منظر دریدا و با تکیه بر تقابل‌های دوتایی^۱ در

خوانش و تحلیل نگاره‌های مورد بحث از *شاهنامه* طهماسبی است. دریدا^۴ نظریه‌پردازی بود که امروزه نام وی برای افراد بسیاری آشناست. وی بحث ارتباط چندمعنایی اثر و نظام نشانه‌شناسی را بسط و توسعه داد. با توجه به نظریه تقابل دریدا، به نظر می‌رسد تقابل‌های دوتایی به عنوان مرکز و مبنایی در تفکر انسان‌ها از اعصار گذشته تاکنون بوده‌است و در آثار نگارگری نیز استفاده می‌شده‌است و مخاطب با هم‌نشینی و یکجا قرار دادن این نشانه‌ها، به هدف نهایی نقاش پی می‌برد. به سبب اهمیت قاب اثر در بیان روایات، از میان ده نگاره‌ای که از *شاهنامه* طهماسبی در موزه آقاخان موجود است؛ چهار نگاره به صورت هدفمند انتخاب شدند. اولویت انتخاب این نگاره‌ها، آثاری متشکل از چندین قاب است. دو نگاره چنین ویژگی دارند و در دو اثر بعدی، یک نمونه از شکست کادر و یک نمونه هم نگاره‌ای با ویژگی تک‌قاب انتخاب شده‌است. روش پژوهش، توصیفی-تحلیلی است و از منابع کتابخانه‌ای استفاده می‌شود. هدف پژوهش نیز بررسی کارکرد چندمعنایی نشانه‌های تصویری این آثار نگارگری است. در این پژوهش، به این سؤال پاسخ خواهیم داد: ارتباط معانی نشانه‌ها با تقابل‌های دوتایی دریدا در نگاره‌های معرفی‌شده چیست؟ در راستای انجام پژوهش، در مراحل اولیه، بعد از ارائه تعاریف و مفاهیم، به ارتباط معنا با نشانه‌های تصویری پرداخته می‌شود. سپس بعد از بیان کارکرد چندمعنایی نشانه‌ها، آثاری از *شاهنامه* طهماسبی موجود در موزه آقاخان معرفی، و برای پاسخ به پرسش مقاله تحلیل و بررسی می‌شود.

۱-۱. روش پژوهش

ابزار پژوهش، بر اساس نظریه تقابل دوتایی دریدا و با رویکرد نشانه‌شناسی است. به طور کلی، «از نظر دریدا، معنا همواره به تعویق افتاده، معنای متن، ثابت و معین نیست» (موسوی‌لر و پورمحمد، ۱۳۹۸: ۶۳). دریدا معتقد است که پس از افلاطون، سیر اندیشه همواره نظام‌هایی را به وجود آورده که بر مبنای تقابل‌های دوگانه است (ر.ک؛ شبیانی، ۱۳۹۳: ۵۵). از آنجا که هر اثر هنری چون نگارگری، به منزله متنی تصویری است، خوانش و تحلیل آثار نگارگری بر اساس تقابل‌های دوتایی دریدا امکان‌پذیر می‌شود. این پژوهش به دنبال یافتن معانی متفاوتی است که نشانه‌های تصویری در اثر می‌توانند داشته باشند. به روش انتخابی، چهار نگاره از *شاهنامه* طهماسبی موجود در موزه آقاخان را از لحاظ نشانه‌ها و معانی آن‌ها به روش تحقیق، توصیفی-تحلیلی مورد بررسی قرار می‌دهد. توصیف و تحلیل محتوای آثار نقاشی منتخب از *شاهنامه* طهماسبی باعث می‌شود تا به ماهیت چندمعنایی نشانه‌های تصویری گنجانده‌شده در آثار مورد بحث پی ببرد.

۲-۱. پیشینه پژوهش

تاکنون تحقیقات زیادی درباره نشانه‌شناسی متون دیداری انجام شده‌است، ولی به حضور تقابل‌های دوتایی و معانی متعدد نشانه‌ها در نقاشی ایرانی کمتر اهتمام ورزیده‌اند. آثار قابل ارائه را می‌توان در سه گروه مجزا بررسی کرد: مقالات مرتبط در حوزه نگارگری، کتب و پژوهش‌هایی در حیطه نشانه‌شناسی. مقالاتی همچون: بررسی سه اثر هنری معاصر با محتوای اجتماعی از منظر نشانه‌شناسی با رویکرد سیر زایشی معنا (ر.ک؛ احمدیان، ۱۳۹۷) که نوین‌سده در پژوهش خود،

به اهمیت معنا و حضور چندمعنایی در آثار مذکور پرداخته‌است و بر آن است که «گفتمان‌های هنری و روابط تقابلی در نتیجه استفاده از نشانه‌ها و بهره جستن از آن‌هاست؛ چراکه باعث افزایش معنا در اثر می‌گردد» (همان، ۷۴). از مطالعات دیگر می‌توان به بررسی اهمیت نشانه‌شناسی (دلالت معنایی) در عکس‌های مفهومی (ر.ک؛ دیانت، ۱۳۹۶)، خوانش بینامتنی و تقابل‌های دوتایی در نقاشی دیواری قصر سردار ماکویی (ر.ک؛ لاری، ۱۳۹۷)، بررسی مفهوم تصمیم‌ناپذیری از منظر دریدا: خوانشی از آثار نقاشی علیرضا اسپهبد (ر.ک؛ شیبانی رضائی، ۱۳۹۳) اشاره کرد. پژوهش شیبانی در حیطه نقاشی معاصر است و عنوان شده‌است: «رویکرد متافیزیک با اولویت بخشیدن به یکی از دو وجه عناصر و مفاهیم تقابلی در پی تعین بخشیدن به اصول ثابت معانی است. حال آنکه رویکرد واساز با دو بار خواندن این عناصر در پی یافتن معانی تازه از معناهای ممکن در تصویر است» (همان: ۶۳). همچنین، کتابی درباره نظریه تقابل دریدا در هنرهای تجسمی (ر.ک؛ موسوی‌لو و پورمحمد، ۱۳۹۷) در دسترس است که به صورت تحلیلی و توصیفی، درباره آثار «موریس اشتر»، هنرمند قرن بیستم به لحاظ تولید معانی مختلف و گاه متضاد در اثر بحث می‌کند. دو پژوهش در حوزه نگارگری که اولی با عنوان ساختارشنکی تفسیرهای دوگانه شعر حافظ در نگاره سلطان محمد نقاش انجام شده‌است (ر.ک؛ غیائی، ۱۳۹۴) و دومی، چالش ساختار و معنا، خوانش واساز از نگاره «بیرون آوردن یوسف از چاه» است (ر.ک؛ آفرین، ۱۳۹۰). در هر دو پژوهش اخیر، اشاره شده که معنای ثابتی از اثر نگارگری مربوط به دست نیامده‌است و این نتیجه را به کل آثار نگارگری تعمیم داده‌اند، در صورتی که در این مطالعه، با انتخاب چند نگاره و به روش انتخابی، از هنرمندان مختلف، شاهد نتایج متفاوتی خواهیم بود؛ چراکه لزوماً در تمام آثار نگارگری، چندمعنایی وجود ندارد و در این مقالات، هیچ اشاره‌ای به ارتباط قاب اثر هنری با روایت‌های متعدد نشده‌است. این امر ضرورت انجام تحقیق پیش رو را ایجاب می‌نماید.

۲. نشانه

نشانه، یعنی هر چیزی را به هر شکلی به چیز دیگری نسبت دادن. در فرهنگ فارسی عمید، نشانه به معنی «علامت، اثر، هدف و آماج تیر» آمده است (ر.ک؛ عمید، ۱۳۷۶: ۱۲۰۹). به گفته اومبرتو اکو، «نشانه، تمام آن چیزهایی است که بر پایه قراردادی اجتماعی و ازپیش‌نهاد، چیزی را به جای چیز دیگری معرفی می‌کنند» (ر.ک؛ احمدی، ۱۳۹۶: ۳۲). به عقیده دریدا، باید هر گونه درهم‌تنیدگی نشانه و بیان، آشکار و ریشه‌یابی شود و این همان مسئله نشان دادن است. نشان دادن، یعنی ایجاد یک رابطه با ابژه برای فهم موضوع، و نشانه همیشه به فضا و رؤیت‌پذیری ارجاع دارد (ر.ک؛ رشیدیان، ۱۳۸۲: ۸۹).

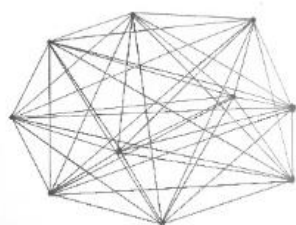
۳. معنا در اثر هنری

انتقال معنا می‌تواند به مفهوم انتقال اطلاعات باشد. زمانی که نقاش یک اثر هنری را ارائه می‌دهد، اطلاعات خود، اعم از نحوه زیستن و محیط اجتماعی هنرمند و دغدغه‌های وی، به نحوی در اثرش نمایان می‌شود و هنرمند با به کار بردن عناصر بیانی خاص خود که در قالب نشانه‌هایی در اثرش گنجانده‌است، تولید معنا می‌کند: «معنای هر اثر، حاصل کنش بیانی میان مخاطب و هنرمند است و در این راستا، جریان اندیشه با استدلال هم‌ارز نیست» (صدیقی، ۱۳۸۸).

۶۷؛ به این مفهوم که معنا یا معنای تأویل شده از اثر، به عنوان رمزگان، میان هنرمند و مخاطب آگاه در جریان می باشد: «از نظر دریدا، معنا همواره در مسیر قرار دارد و سرهم و ساخته می شود. معنا هرگز نمی تواند جدا از متن خود، یعنی از بافت نشانه شناختی یا تاریخی خود در نظر گرفته شود» (رشیدیان، ۱۳۸۲: ۸۹). اثر هنری هر نقاش، سخن وی است. معنای هر سخن در چگونگی بیان آن به وسیله گوینده دلالت دارد؛ چنان که در هنگام سخن گفتن، لحن کلمات و عبارات به کاررفته نیز در انتقال پیام تأثیر دارد؛ چراکه باعث ایجاد معانی مختلف در شنونده خواهد شد. اما زمانی که درباره نحوه بیان یک نقاش صحبت به میان می آید، ناگزیر مخاطب متوجه اثر هنری وی، و در تک تک عناصر نشانه ای به کاررفته در اثرش دقیق می شود. در اغلب موارد، مخاطب معانی متفاوتی را از نشانه ها برداشت می کند؛ چراکه همواره نگارگر با به کار بردن علائم بیانی خاص خود و نحوه به کار گرفتن ابزارهای بازنمایی باعث ایجاد معنا و مفهوم در اثرش می شود؛ چنان که در جهان ملموس مادی نمی گنجد و در چهارچوب معنا و مفهوم درمی آید. دریدا معتقد است گنجاندن نشانه ها در یک اثر، در قالب تقابل دوتایی، کشمکش بزرگی بین معنا و بازنمایی حقیقت ایجاد می کند (Ungureanu, 2013: 7). نکته بسیار مهم درباره معنا در اثر هنری، نحوه جای دادن عناصر معنایی در زمینه خاصی از سخن است.

۴. ارتباط معنا با نشانه های تصویری در آثار هنری

هنر، مملو از نشانه ها و مفاهیم اسرارآمیزی است که معانی درونی هنر را بیان می کنند. تنها طریق مشاهده مفاهیم و معانی هنر و ادبیات هنری، نشانه هایی هستند که مورد توجه جدی قرار



شکل ۱: نشانه ها و ارتباط آن ها با یکدیگر (مأخذ: نگارندگان)

می گیرند و در تمدن های دینی و اسلامی به عنوان زیبایی شناسی بیان می شوند (Aghazadeh, 2018: 28). تفکر درباره نشانه شناسی به عنوان یک فرایند و حرکت، به معنای درک مفهوم از یک رویداد است و نه به عنوان یک شیء. مسئله، محدود کردن و جداسازی یک علامت از علائم دیگر نیست، بلکه ردیابی ظهور احتمالی نشانه در یک اثر است (Bal, 2014: 194). در نشانه شناسی پساساختارگرا، هر معنایی از نشانه، سازنده معنایی دیگر

است (ر.ک: موسوی ل و پورمحمد، ۱۳۹۸: ۴۱) و نگارگری نیز از این قاعده مستثنی نیست. هنرمند نگارگر زمانی از چیزی سخن می گوید که به واسطه زبان نشانه شناسیک خاص خود، می خواهد مخاطب را متوجه موضوعی دیگر نماید. می توان گفت نشانه های مدنظر در ذهن مخاطب اثر و در این مورد خاص نگارگری، به طور پیش فرض حضور ناخودآگاه دارد و زمانی که فرد در معرض این آثار قرار می گیرد، ماهیت معنای تصویری و در واقع، معنای باطنی و اصلی آن در نظر فرد عیان می شود. از این رو، هنرمند نگارگر واقعیت ها را در ورای نقابی از نشانه پنهان کرده است و مخاطبی که آگاه با مسائل نشانه شناسی و شرایط سیاسی، اجتماعی و... هنرمند باشد، می تواند به نیات اصلی نقاش پی ببرد و این ویژگی هنر نگارگری است.

۵. کارکرد چندمعنایی نشانه‌ها در اثر هنری

هنر نگارگری با دیدگاه و تفکری که هنرمند رئالیست کار اروپایی دارد، متفاوت می‌باشد. هنرمند نقاش در بیان مفاهیم خود و آن چیزی که در ذهنش پرورانده، نیازمند یک ابزار مادی است. این ابزار راهی برای نشان دادن محتوا در اثر می‌باشد. از دوران پارینه‌سنگی ابزارهای متعدد و متفاوتی برای بیان محتوا وجود داشته‌است. در واقع، این ابزار و یا بهتر است بگوییم ماده اولیه در دست بشر ابتدایی بود و بعدها هنرمندان در هر دوره تاریخی به نحوی از آن ماده اولیه استفاده کرده‌اند و هر بار آن را توسعه داده‌اند. پس دیگر نمی‌توان لفظ اطلاعات خام را برای آن منابع اطلاق کرد؛ چراکه تغییراتی که در طول سالیان دراز در این نشانه‌ها اعمال شده، آن‌ها را پخته‌تر و به عبارتی، تکمیل‌تر کرده‌است و در مواردی، ایجاد این تغییرات در بیان نشانه‌ها باعث پیدایش معنایی متفاوت از ظاهر شده‌است. این روند ادامه یافته‌است و به طور قراردادی و نسل‌به‌نسل در بین هنرمندان نگارگر اشاعه می‌یابد. پس زمانی که به اثر هنری (نگارگری) می‌نگریم، هر نشانه عالمی درونی دارد که نقاش به‌ناگزیر آن را در یک ماده، یک صورت و یا بهتر است بگوییم در یک عنصر جسمانی متبلور می‌کند، چون راهی بیش از این در بیان دریافت‌هایش نمی‌بیند و از آنجا که ماده محدود می‌باشد، پس در بیان مفاهیم خود نیز دچار نقصان است. هرچند که نقاش نگارگر، تمام تلاش خود را به کار می‌گیرد، تا مخاطب را به جریان فکری خویش آگاه سازد. گاهی درک معانی، چیزی نیست که منظور هنرمند بوده‌است؛ لذا چندمعنایی در اثر حادث می‌شود. در هنرهای دیگری همچون موسیقی یا شعر نیز بیان متفاوت می‌باشد. بیان شعر با کلمات است و قدرت کلمه اغلب بالاتر از عناصر موجود در نقاشی است و صور خیالی و ذهنی در آن بهتر درک می‌شود. از این رو، ابزار مادی موجود در شعر، در بیان محتوا، بسیار قوی‌تر از نقاشی است؛ چنان که در نظر هگل^۲، شعر برترین هنرهاست. اثر ادبی گفتاری نیز بسیار انتزاعی‌تر از اثر هنری نوشتاری و تصویری (نقاشی) است، ولی سرانجام، هم در اثر ادبی (البته به میزان کمتر) و هم در اثر هنری نقاشی، چندمعنایی در بیشتر موارد وجود دارد. به علاوه گاهی معنای نشانه‌های متعدد به کاررفته در اثر هنری، وابسته به نشانه‌های دیگری است که خود آن نشانه‌ها هم دوباره به نشانه‌های دیگری متصل هستند؛ یعنی شاید ما با یک روند و یک سیر نامتناهی روبه‌رو شویم (ر.ک؛ شکل ۱). به هر حال، آنچه بسیار مهم به نظر می‌رسد، نحوه جایگزینی نشانه‌ها و انتخاب جایگاه مناسب برای آن‌هاست. با این توضیح، می‌توان گفت هدف هنرمند نگارگر از ایجاد معانی متفاوت در اثرش، چیزی جز بازگویی حقایق نیست، ولی به دلیل عدم واقع‌گرایی و برای صورت‌دهی به آنچه در خیال خود دارد، از نشانه‌ها استفاده می‌کند، تا به حقیقتی که در اندیشه‌اش هست، جسمیت دهد. بدیهی است که در این اثنا، در اغلب اوقات، معنا دستخوش تغییر می‌گردد و کارآیی هر یک از نشانه‌های گنجانده‌شده در آثار هنرمندان، در طول اعصار گوناگون، به تفسیرهای متعدد و جدید منتهی می‌شود.

۶. روند خوانش متن تصویری با استفاده از نظریه تقابل دوتایی دریدا

در بررسی نشانه‌های تصویری در آثار نگارگری، نظریه تقابل دوتایی دریدا می‌تواند به شناخت ماهیت چندمعنایی نشانه‌ها در آثار کمک نماید. برای رسیدن به این هدف، ابتدا باید آثار خوانش

شوند. روند خوانش متن در پساساختارگرایی و از نظر دریدا، حرکت از دالی به دالی دیگر است و باید «درون متنی» باشد (Derrida, 1997: 159). هر کنش خواندن، دلالت‌های تازه‌ای را در متن نمایش می‌دهد و معنا در زایش دائم است (ر.ک: موسوی‌لو و پورمحمد، ۱۳۹۸: ۵۶)؛ یعنی معنا همواره ساخته می‌شود و از دست می‌رود و این همان خوانش دریدایی است. در سطح خوانش اولیه، مخاطب متوجه نشانه‌ها می‌شود و معنای اولیه از طریق حواس دیداری به مخاطب انتقال می‌یابد. سپس در مرحله دوم، مخاطب متوجه برخی پیام‌های گنجانده شده به وسیله هنرمند در اثر می‌شود. بیننده با استفاده از علائم بیانی خاص نگارگر که در تصویر وجود دارد، نشانه‌هایی دیگر را در لایه‌های متفاوت اثر می‌بیند. سپس معنای این نشانه‌ها یک‌به‌یک در ذهن پدیدار می‌شود:

«نگارگر با به کار بردن عناصر نشانه‌ای در اثر خود، اعم از عناصر سمبلیک، خطوط عینی و یا ذهنی میان عناصر مختلف در یک اثر هنری، مخاطب را وارد یک جریان فکری می‌کند که پویاست و گویای روابطی قدرتمند میان این عناصر است؛ به عنوان مثال، خطوط عمودی و یا افقی و خطوط پیکره‌ها و خط‌های ذهنی و نیز جهت نگاه فیگورها که چشم با دنبال کردن آن‌ها در جستجوی ایجاد تعامل میان قسمت‌های مختلف اثر و درک روایت آن است و یا ممکن است هنرمند هدفش توصیف و تبیین برخی مفاهیم با استفاده از نشانه‌ها باشد. در این صورت، عناصر نشانه‌ای و اجزای مختلف اثر خود را به نحوی ساماندهی می‌کند که این مفاهیم را توصیف کند و حامل پیامی برای مخاطب باشد» (شکرپور و ازهری، ۱۳۹۸: ۱۰۵).

در مرحله بعدی خوانش، پیدایی معنای عناصر و در واقع، ویژگی‌های کلی تصویر، وابسته به قرارگیری عناصر نشانه‌شناسیک تقابلی در کنار هم خواهد بود. باید گفت تقابل‌ها همیشه به معنای تضاد نیستند و گاهی تکمیل‌کننده هم هستند و یا در کنار هم معنا می‌یابند که در آثار نگارگری نیز همچون هر اثر تجسمی دیگر دیده می‌شوند. زمانی که در یک اثر، نشانه‌ای در تقابل با نشانه‌ای دیگر قرار می‌گیرد، معنا پدیدار می‌گردد: «بر مبنای اصل تقابل نشانه‌ها، هیچ نشانه‌ای قائم به خود معنا نمی‌یابد، بلکه ارزش آن ناشی از رابطه آن با نشانه‌های دیگر است» (مهدی‌زاده، ۱۳۹۵: ۷۹). هنرمند با پدید آوردن یک تضاد در اطراف نشانه، معنایی خاص را برای آن نشانه تولید می‌کند و باز خود این نشانه به نشانه‌های دیگر ارجاع می‌دهد. بدیهی است که ویژگی‌های تصویری و تجسمی یک نشانه، به عنوان عامل رمزگونه برای تولید معنای متفاوت در جایگاه‌های متفاوت است. در دیدگاه پساساختارگرایانه دریدا، برتری در جفت‌تقابل‌ها وجود ندارد و درون و بیرون متن، از هم جدا نیست. او اعلام می‌دارد که درون متن همیشه از بیرون تهدید می‌شود و برعکس. در تقابل دوتایی دریدا، معنا نامعین است و کثرت معنایی برای هر اثر وجود دارد (Derrida, 1997: 159). از انواع تقابل‌های دوتایی دریدا، می‌توان به «مکمل‌سازی»، «تضاد»، «وارونگی» و «جهتی» اشاره کرد (ر.ک: موسوی‌لو و پورمحمد، ۱۳۹۸: ۶۸).

۷. بررسی چهار اثر از شاهنامه طهماسبی

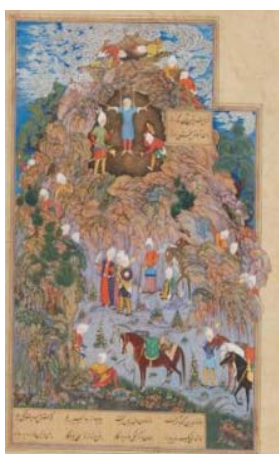
در اوایل دوران حکومت صفویان (۹۰۷-۱۱۳۵ ق.) در ایران، شاهنامه طهماسبی با حضور بزرگترین نگارگران عصر صفوی تولید شد (ر.ک: افهمی و احمدیان، ۱۳۹۴: ۳) و «این شاهنامه در قطع سلطانی، ۳۲×۴۸ سانتی‌متر و روی کاغذ افشان‌گری کار شده است. دارای ۷۵۹ برگ و به خط

نستعلیق است و نیز ۲۵۸ نگاره نفیس و با کیفیت عالی دارد» (Leoni, 2008). همچنین، «در دوره سلطان مراد سوم (۱۵۷۴-۱۵۹۵م.)، شاهنامه مذکور به دربار عثمانی اعطا شد، تا مانع لشکرکشی‌های متعدد به ایران شود» (محمدزاده و ظاهر، ۱۳۹۲: ۳۰). از مجموع ۲۵۸ تصویر شاهنامه طهماسبی، ۱۰ تصویر آن در موزه آقاخان^۱ موجود است (Canby, 2013). در این مقاله، انتخاب چهار نگاره از آن، هدفمند، و اولویت در وجود قاب‌های متعدد در اثر است و به سبب بررسی بیشتر آثاری با ویژگی شکست کادر و تک‌قابی نیز انتخاب شدند، تا از بُعد نشانه‌شناسی مورد خوانش، تحلیل و بررسی قرار گیرند. در تحلیل محتوای متون، نشانه‌ها و معانی آن‌ها از دیدگاه‌های مختلف اهمیت می‌یابد. همچون وابستگی و پیوستگی نشانه‌ها، چندمعنایی، وجود معانی ضمنی و پنهان، تقابل معانی نشانه‌های مجاور با هم و... این معانی در لایه‌های زیرین متون در جریان هستند و نشانه‌شناسی راهی برای استخراج معانی از عناصر ظاهری و بافت تشکیل‌دهنده متون است. بُعد محتوایی در نشانه‌های به کار رفته در اثر را هم باید در باورها و عقاید (ایدئولوژی) آن هنرمند جستجو کرد که از نشانه‌ها الهام می‌گیرند.

۸. نگاره شماره ۱: مرگ ضحاک

۱.۸. روایت اثر

در این نگاره، سرنوشت ضحاک به تصویر کشیده شده است. ضحاک، جوانی بود که با طلسم شیطان، خوی اهریمنی به خود گرفت. داستان به این صورت بود که شیطان از ضحاک می‌خواهد پدر خود، یعنی پادشاه عرب را به قتل برساند.



شکل ۲: دو قاب مختلف (مأخذ: نگارندگان)



شکل ۳: گرز گاوسر، جزئیاتی از تصویر (مأخذ: نگارندگان)

تصویر ۱: مدیوم آبرنگ مات، جوهر، نقره و طلا روی کاغذ، هنرمند منسوب به سلطان محمد،

او بعد از قتل پدرش، زمین‌های وی را صاحب شد. روزی آشپزی ماهر را در دربار خود به کار گرفت و از مهارت وی در آشپزی بسیار تعریف کرد. غافل از اینکه وی همان اهریمنی بود که در صورت آشپز برای ضحاک ظاهر شده بود. آشپز در جواب سپاس ضحاک، شانه‌های وی را بوسید

که در جای بوسه او، دو مار روی شانه‌های ضحاک پدیدار شدند. تمام پزشکان از معالجه وی ناامید بودند. این بار اهریمن در صورتی دیگر ظاهر شد و علاج آن را دادن غذا به مارها دانست؛ غذایی که مغز انسان بود و بدین ترتیب، پادشاهی ضحاک آغاز شد. کشتار بی‌رحمانه و حکومت ناعادلانه وی سالیان دراز ادامه داشت، تا اینکه فردی به نام فریدون، علیه شاه قیام کرد و او را به محاصره خود درآورد. فریدون، ضحاک را به درون غاری در کوه دماوند برد و در آنجا به غل و زنجیر گرفتار و محکوم به اعدام کرد (ر.ک: اثر شماره ۱) (Canby, 2013).

۲.۸. خوانش اثر

نگاره مرگ ضحاک، جلوه‌هایی از هنر تصویری هرات، شیراز و مکتب تبریز دوم را که تا اواسط دهه ۱۵۳۰ میلادی رخ داد، به نمایش می‌گذارد. در این نگاره، مرگ ضحاک در فضایی کوهستانی روایت شده‌است. اصل داستان در قله اتفاق می‌افتد و ترکیب‌بندی به شکل دایره است. ضحاک در بالای این ترکیب‌بندی متراکم قرار گرفته‌است و در غل و زنجیر گرفتار شده‌است. در بخش اول، فیگورها در حال شکار دیده می‌شوند؛ گویی از مرگ ضحاک بی‌خبرند، به جز یک مرد که به طرف بالا و به درون غار اشاره دارد. با این اشاره، دو قسمت بالا و پایین اثر با یکدیگر ترکیب شده، به صورتی پیوسته دیده می‌شوند. ضحاک در درون غار، محبوس و دربند است که دو مار روی شانه‌هایش دیده می‌شود. آسمان آبی پر از ابر، نشانه‌ای برای شکل‌گیری تصویری از حضور خداوند و یک سرزمین خدایی در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند. ابرهایی متراکم در آسمان دیده می‌شوند که دهانه غار و تعدادی از فیگورها را احاطه کرده‌اند. صخره‌ها، آسمان تیره، دهانه غار و ابرهای در حال حرکت همه یک حالت فعال و پویا به تصویر بخشیده‌اند و نگاه مخاطب را از پای کوه به سمت بالا و به جریان اصلی اثر هدایت می‌کنند.

۳.۸. تحلیل اثر شماره ۱

در تحلیل شمایل‌نگارانه اثر باید به موارد دیگری از جمله روایت‌های متعدد که در اثر وجود دارد و نیز به جنبه تاریخی تصویر پرداخته شود. همچنین، باید آنچه عامدانه به‌وسیله هنرمند به اثر افزوده شده‌است، بررسی شود. در این نقاشی، نمایش غار به صورت هست و نیست به نمایش درآمده‌است. هم درون و هم بیرون آن مشخص است. نشانه‌ها گویای ویژگی غار بودن است، ولی معنایی این چنین مشاهده نمی‌شود. این همان تقابل دوتایی مکمل‌سازی دریداست. هر دو ویژگی در تقابل مکمل، در کنار هم معنا می‌دهند. اگر هویت مکان غار دیده می‌شود، پس نمی‌تواند از نمای روبه‌رو مشاهده گردد و برعکس، در صورتی که با مشاهده نشانه‌های دیگر، دهانه غار در قسمت بالا گنجانده شده‌است. پس طبق نظر دریدا، نشانه خود را در موقعیتی دیگر قرار می‌دهد. در این اثر، تکرار زاویه دید مشاهده می‌شود و در تصویر، منجر به درک خاصی می‌گردد. معنای هر نشانه در این نگاره، فراتر از واقعیت تجربی در ذهن هر فرد است. فیگورها و نحوه پراکندگی آن‌ها در نقاط مختلف اثر، نگاه مخاطب را به سوی سوژه اصلی هدایت می‌کند. طبق نظر دریدا، نشانه‌ها در برخی موارد به «تفسیر مضاعف» یا «تفسیر دوبرابر» نیاز دارند، تا هویت معنای یک نشانه با دیگری متفاوت باشد (Gerasimos, 2004: 288). در معنادهی به غار،

این نکته لحاظ شد. در این نقاشی، انسان‌هایی در حالت نشسته یا در حالت گفتگو هستند. قسمت پایین اثر، با حضور علائم نشانه‌ای، چه در حالت و ژست فیگورها و چه در فضا سازی اطراف آن‌ها، همه نشانه دنیای آرامی است که به تصویر کشیده شده‌است. از طرفی، در قسمت بالای اثر، غاری به نمایش گذاشته شده‌است که این غار، خود به تنهایی، نشانه‌ای از حبس و زندانی شدن است و به معنای دیگر، جایی برای ایمن ماندن و مصون ماندن می‌باشد (تقابل دوتایی وارونگی). شکل غار، دایره‌وار است. در دایره، تقارن وجود دارد که در اثر نیز دیده می‌شود. «دایره، یک نشانه است و در سحر (جادو) جزء اشکال متداول است» (Walker, 2008: 35). ملاحظه می‌شود این شکل با توصیف افسانه‌ای از ضحاک مطابقت دارد. در داخل دایره (غار) که به نمایش گذاشته شده، ضحاک زندانی، معنای دیگری دارد و آن به غل و زنجیر کشیدن ساحر و جادوگر است. در معنایی دیگر، دایره به همراه فرم گنبدی شکل کوه، نماد آسمان است و الوهیت که البته این تفسیر با شخصیت ضحاک در تناقض است (تقابل دوتایی وارونگی)، ولی از لحاظ دیگر، فرم دایره‌ای نشان از ادامه دار بودن جریانی است که در حال رخ دادن است. از لحاظ نشانه‌شناسیک، «دایره را به ماری تشبیه کرده‌اند که دم خود را می‌بلعد» (هال، ۱۳۸۷: ۹). در معنایی دیگر، این گونه برداشت می‌شود که همان تجسم از ضحاک در شاهنامه، در این اثر نیز دیده می‌شود. ضحاک با دو مار (تقابل دوتایی جهتی) روی شانه‌های خود، فرم دایره‌ای را تشکیل داده‌اند که خود وی در آن ورطه محبوس شده‌است. در اینجا، نحوه قرارگیری دو مار روی شانه‌های ضحاک خلاف جهت هم است. نگارگر با علائم نشانه‌ای که در اثر گنجانده، به شیوه‌ای خردمندانه خشم و انزجار خود را از این حکایت در لابه‌لای عناصر نشانه‌ای خود گنجانده‌است. این اثر در یک مکان کوهستانی روایت شده‌است و واقعه اصلی بر بالای قله رخ داده‌است. روایت مدنظر، مرگ ضحاک است، اما در برخی منابع نیز صرفاً دستگیری و به غل و زنجیر بستن ضحاک عنوان شده‌است و نه مرگ او. همچنین، در روایت‌های متعددی به مرگ ضحاک اشاره شده‌است و در برخی دیگر نیز فقط به زندانی شدن او اشاره کرده‌اند. در کتاب تاریخ/اساطیری ایران، فریدون بعد از به دست آوردن گرز گاوسر، روی به کاخ ضحاک می‌نهد و بعد از نجات دختران جمشید، با ضحاک روبه‌رو شده، گرز گاوسر را بر سر او می‌کوبد. فریدون از کشتن ضحاک منصرف شده، او را با غل و زنجیر در غاری در دماوند زندانی می‌کند (آموزگار، ۱۳۸۸: ۵۸). در جایی دیگر آورده شده که «اسطوره مرگ و تولد دوباره ایزد خورشید در میان اقوام باستانی آریایی، بعدها ساختار اولیه خود را از دست داده‌است و به شکل ضحاک (زمستان) و فریدون (بهار و تجدیدکننده خورشید) تغییر یافته‌است» (پارسی، ۱۳۹۱: ۱۰). در قرائت‌های دیگر، «از جمله در زامیادیش، یا در تاریخ بلعمی گفته شده که ضحاک به دست فریدون کشته می‌شود» (موسوی‌لر، ۱۳۹۰: ۳۲). در کتاب روایت پهلوی، از فریدون به عنوان «بندکننده ضحاک گران‌گناه، زنده دیوان مازندر و پدیدآورنده افسون» (میر فخرایی، ۱۳۶۷: ۱۵۹) یاد شده‌است. پس در اینجا یک تضاد در روایت‌های مختلف وجود دارد. در نظریه پساساختارگرایی‌انه دریدا نیز گفته شده‌است که معنا به حاشیه و خارج از متن (اثر) کشیده می‌شود. همان گونه که دیده می‌شود، معنا دائم در حال تغییر است. همچنین، اثر از دو قاب تشکیل شده‌است و کادر به گونه‌ای به وسیله نگارگر

نمایش داده شده که معنای درون و بیرون بی‌تکلیف باقی می‌ماند. این امر عامدانه به‌وسیله نگارگر صورت پذیرفته‌است، تا عناصر و نشانه‌های تصویری گاه متعلق به یک قاب و گاه متعلق به قاب دیگری باشند (ر.ک؛ شکل ۲)؛

جدول ۱: تقابل‌های دوتایی در نگاره مرگ ضحاک (مأخذ: نگارندگان)

انواع تقابل‌های دوتایی	نگاره شماره ۱: مرگ ضحاک
مکمل‌سازی	تقابل خیر و شر؛ اگر فریدون عامل خیر است پس شر نیست و یلمکس. یعنی ضحاک عامل شر است. تقابل آزادی و اسارت: ضحاک دریند در مقابل آزادی مردمان پای کوه. تقابل وحدت در کثرت: انبوه مردمان در فضای اطراف کوه و پای کوه در مقابل فضای محصور و محدود غار که ضحاک در آن است. تقابل درون و بیرون: منظور همان فضای درون غار و بیرون غار. تقابل انسان و حیوان: منظور از آن همان رویارویی فریدون و ضحاک است. ضحاک یا داشتن ماری بر دوش، خوی حیوانی به خود گرفته است. تقابل مرگ و زندگی: گاو واسطه انتقال قره ایزدی به فریدون است (همادی و دیگران، ۱۳۹۵: ۷۶). در نگاره در دست یکی از فیگورهای داخل غار، گریزی با سر گاو دیده می‌شود (شکل ۳) پس اگر فریدون نمادی از زندگی است پس ضحاک نماد مرگ است. تقابل گاو و مار: مطابق تقابل مرگ و زندگی، گاو نمادی از فریدون و مار نمادی از ضحاک خواهد بود.
تضاد	در روایت‌های مختلفی که از این اثر گفته شده تضاد دیده می‌شود (در قسمت تحلیل اثر توضیح داده شد).
وارونگی	غار و محبوس بودن ضحاک (اگر محبوس بودن ضحاک نشان داده شده پس غار با ویژگی‌های تصویری متضادش به منزله زندانی برای ضحاک است)
جهتی	تقابل چپ و راست: در جهت قرارگیری مارهای روی شانه ضحاک - جهت حرکت ابرها با جهت حرکت فیگورها و سخره‌ها که در خلاف هم است. تقابل بالا و پایین: اختصاص دو منطقه بالا و پایین در نگاره یا همان قله و دامنه کوه.



تصویر ۲: مدیوم آبرنگ مات، جوهر، نقره و طلا بر روی کاغذ، ابعاد ۴۷ × ۳۱/۸ س.م، تاریخ ۱۵۳۲ م، محل نگهداری، موزه آقاخان تورتو کانا، شماره دسترسی AKM156، منبع www.agakhanmuseum.org

یعنی روایت جاری بر اثر نیز در معنادهی به نشانه‌های آن دلالت دارد. در کشاکش این تقابل‌ها، معنا دستخوش تغییر می‌گردد. جدول ۱، انواع تقابل‌های دوتایی در این نگاره را نشان می‌دهد که برخی به تقابل‌های خردتر نیز تقسیم می‌شوند.

۹. نگاره شماره ۲: فردوسی و سه شاعر غزنوی

۹-۱. روایت اثر

فردوسی شعر خود را به سلطان محمود غزنوی نشان می‌دهد. در این اثر، صحنه‌ای نمایش داده می‌شود که قبل از رسیدن فردوسی به بارگاه سلطان محمود است. سه شاعر در این مجلس حضور دارند که فردوسی وارد باغ می‌شود و شاعران او را به چالش می‌کشند. در جریان این

مناظره که فردوسی با سهولت و دانشوری آن را اجرا می‌کند، شاعران چاره‌ای جز قبول و پذیرش وی در جمع خود ندارند (Canby, 2013).

۲-۹. خوانش اثر

از نظر تاریخی، این اثر مربوط به دوره صفوی است. این تصویر، اولین تصویری است که پیش از آغاز شعر حماسی فردوسی در پیشگفتار، برای شاهزاده تیموری، بایسنقر میرزا در سال ۱۴۳۰ میلادی نوشته شده است. در این تصویر، فیگوری که با دستانی بر کمر، ردای بلند زرد پوشیده است و در سمت راست تصویر آورده شده، پیکره شاه طهماسب است. پیکره فردوسی در سمت چپ تصویر، ایستاده و جدا از دیگر شاعران است. این همان لحظه ورود فردوسی به باغ است (ر.ک؛ اثر ۲). در این اثر، یک ترکیب‌بندی منسجم دیده می‌شود. جایگاه نشانه‌شناسیک سه فیگور، بیشتر از بقیه جلب توجه می‌کند و با خطوط غیردیداری، یک ترکیب مثلی را در اثر ایجاد می‌کند (شامل فیگور شاه طهماسب و فردوسی و کشاورز) (ر.ک؛ شکل ۴). بقیه فیگورها جز یکی، همه در مرکز صحنه قرار گرفته‌اند و ترکیب دایره‌ای را تشکیل داده‌اند (ر.ک؛ شکل ۵).



شکل ۵: ترکیب دایره‌ای در اثر (مأخذ: نگارنده)



شکل ۴: ترکیبات مثلی در اثر (مأخذ: نگارنده)

۳-۹. تحلیل اثر شماره ۲

خطوط باطنی تصویر، علاوه بر مواردی که قبلاً گفته شد، شامل یک ترکیب دایره‌ای نیز می‌باشد که درست در وسط نگاره رؤیت می‌شود (ر.ک؛ شکل ۵). از لحاظ نمادشناسی، «دایره، آغاز و پایانی ندارد و دال بر ابدیت است» (ر.ک؛ هال، ۱۳۸۷: ۹). همچنین، نشان‌دهنده ادامه‌دار بودن و تداوم مناظره شاعران با یکدیگر است. درهم‌تنیدگی نشانه‌ها و معانی آن‌ها، آن گونه که دریدا از آن سخن گفته است، دیده نمی‌شود. معنا همیشه حاضر است. این نگاره کاملاً عکس نظریه ساختارشکنی دریدایی در این اثر دیده نمی‌شود و هر نشانه به معنایی واحد دلالت دارد. مرکز اثر، یک مکان تثبیت شده است. نگاره با روایت جاری بر اثر، کاملاً منطبق است. هیچ مدلولی غائب نیست. اگر در ویژگی‌های دیگر تصویر بیشتر دقیق شویم، شکست کادری که به سمت چپ تصویر کشیده شده است (ر.ک؛ شکل ۴ خطوط قرمز)، درست در خلاف حرکت قبلی است (ر.ک؛ شکل ۴).



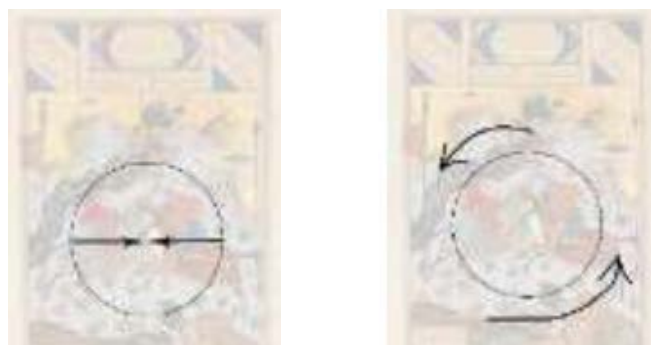
تصویر ۳: مدیوم آبرنگ مات، جوهر، نقره و طلا روی کاغذ، ابعاد ۴۷/۲ X ۳۲ س.م، تاریخ ۱۵۴۰ م، محل نگهداری موزه آقاخان تورتو کانادا، شماره دسترسی AKM497؛ منبع www.agakhanmuseum.org

این دو حرکت، فردوسی و شاه‌طهماسب را روبه‌روی هم قرار می‌دهد (تقابل جهتی فردوسی و شاه‌طهماسب). این امر به واسطه دو ترکیب مثلی در تصویر است. همچنین، این ترکیب به آسمان طلایی متصل شده‌است و فردوسی در پایین تصویر و در قسمت شکست کادر است (تقابل دو ترکیب‌بندی خلاف جهت هم). در این اثر، برای ایجاد معنای چندگانه، چیزی عامدانه به تصویر اضافه نشده‌است و فقط تقابل دوتایی جهتی در اثر دیده می‌شود (تقابل چپ و راست شامل تقابل فردوسی و شاه‌طهماسب - تقابل دو ترکیب مثلی مخالف جهت هم).

۱۰. نگاره شماره ۳: اولین مبارزه فربرز در مقابل کلباد

۱-۱۰. روایت اثر

اشعار فردوسی، توصیف‌های زیادی از نبرد واحد دارد. روایت تصویر حاضر به این صورت است که در طی جنگ‌های طولانی مدت بین ایران و توران (آسیای میانه)، سرانجام، این نتیجه حاصل شد که برای تصمیم‌گیری درباره برنده این جنگ، ژنرال‌های ارتش ایرانی و تورانی با هم نبرد کنند و علاوه بر خودشان، هر کدام ده قهرمان را انتخاب کردند و به میدان نبرد فرستادند.



شکل ۷: جهت حرکت دو نیروی مخالف (مأخذ: نگارنده)

شکل ۸: تشکیل فرم حلقوی در ترکیب‌بندی (مأخذ: نگارنده)

ایرانی‌ها، فریبرز، فرزند شاه کیکاوس را برای نبرد با کلباد، برادر پیران، انتخاب کردند. فریبرز به سمت کلباد حرکت و تیرهایی را به سمت او پرتاب کرد و شمشیر خود را بیرون کشید و دشمن خود را از گردن تا کمر شکافت. این پیروزی قبلاً پیشگویی شده بود و در هر یک از مبارزات بعدی نیز ایرانیان پیروز شدند (Canby, 2013).

۲-۱۰. خوانش اثر

در این تصویر، یک‌چهارم بالای اثر به آسمان طلایی اختصاص یافته‌است. دو پرچم در تصویر دیده می‌شود. رنگ غالب پرچم ایرانیان، سفید و دیگری به رنگ قرمز است. دو فیگور سوار بر اسب در مرکز صحنه وجود دارند. لحظه، لحظه کشته شدن سردار سپاه توران (کلباد) است. فریبرز با شمشیرش او را از پای درمی‌آورد. این تصویر در حالتی مجسم شده که شمشیر و کلاه‌خود کلباد بر زمین پُر از گل افتاده‌است. درختان گره‌داری در تصویر نقش بسته‌اند که هر دو در خلاف جهت هم روییده‌اند. یکی در بالا و در افق تصویر است و دیگری در همان راستا، در قسمت پایین و در میان صخره‌ها دیده می‌شود. در افق و در سمت راست اثر نیز یک درخت گره‌دار بی‌برگ نمایش داده شده‌است. روی کلاه‌خود فریبرز، پرچمی کوچک با رنگ قرمز دیده می‌شود که کلمه‌های «یا الله» و «یا محمد» نقش بسته‌است. پیکر فریبرز، قوی و تنومند، و با سپر و شمشیر در دست دیده می‌شود. جوی آبی نیز در اثر نمایان است که امتداد آن در قسمت پایین و از میان صخره‌ها و آن درخت سرسبز شروع شده‌است و بعد ادامه آن در بیرون کادر است. دوباره این نهر به داخل کادر برمی‌گردد و در افق به درخت سرسبز دیگری می‌پیوندد.

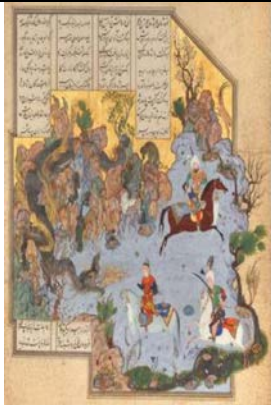
جدول ۲: تقابل‌های دوتایی در نگاره اولین مبارزه فریبرز در مقابل کلباد (مأخذ: نگارندگان)

انواع تقابل‌های دوتایی	اثر شماره ۳
مکمل‌سازی	خیر و شر: اگر فریبرز نماد خیر است، پس کلباد نمادی از شر می‌باشد. غزال و گرگ: اگر غزال به معنای خدای جنگ و پیروزی است، پس می‌تواند نمادی از فریبرز باشد و اگر گرگ به بدی شهرت دارد، پس نمادی از کلباد است.
تضاد	—
وارونگی	—
جهتی	تقابل چپ و راست: در جهت حرکت اسب‌ها و جهت حرکت کلباد و فریبرز و نیز جهت‌گیری مخالف درختان در بالا و پایین اثر.

یک مرغابی نیز در قسمت پایین جوی آب در حال شناست. فیگور حیواناتی چون غزال و یک گرگ در افق تصویر نمایان است که هر دو به واقعه اتفاق افتاده در مرکز صحنه می‌نگرند. در این تصویر، ترکیب‌بندی اثر مطابق شکل ۶، حلقوی است و یک فضای میدان مانند و دایره‌واری را تشکیل داده‌است. جهت پرچم ایرانیان هم به سمت چپ و در جهت حمله فربرز به سمت کلباد است. نگارگر، وسعت تپه‌ای را که فیگور فربرز در آن قرار دارد، بیشتر از طرف مقابل نمایش داده‌است. به واسطه وجود نهری در وسط، یک فرم مثلثی در زمین این نگاره حاصل می‌شود که جهت این مثلث به سمت دشمن ایرانیان است.

۳-۱۰. تحلیل اثر شماره ۳

عناصر نشانه‌ای در این اثر، همه در جهت معنابخشی به داستان و واقعه مذکور جهت‌گیری خاصی انجام داده‌اند. نگارگر شرایط را برای کنش یک رخداد فراهم می‌کند، به طوری که مخاطب با نگاه کردن به عناصر نشانه‌شناسیک به کاررفته در اثر و با کمی آگاهی، حتی قبل از آنکه کشته شدن نماینده سپاه توران را ببیند، می‌تواند به پیروزی حتمی پیکره سمت راست تصویر پی ببرد؛ یعنی اگر در تصویر به طور واضح کشته شدن کلباد را نشان نمی‌داد، این فرم از ترکیب‌بندی، خود نشانه ادامه روند جنگ و حتمی بودن پیروزی فربرز بود. در تصویر، دو نیروی مخالف هم در حرکت هستند (ر.ک؛ شکل ۷) (تقابل در جهت حرکت اسب‌ها).

	
	شکل ۸: جهت حرکت نیروهای مختلف در صحنه (مأخذ: نگارنده)
	
	شکل ۹: تقابل دو ترکیب‌بندی مثلثی، مأخذ: نگارنده
	
شکل ۴: مدیوم آب‌رنگ مات، جوهر، نقره و طلا روی کاغذ، ابعاد ۴۷/۲ x ۲۲ س.م، تاریخ ۱۵۳۵م، محل نگهداری، موزه آقاخان تورتو کانادا، شماره دسترسی AKM90؛ منبع: www.agakhanmuseum.org	شکل ۱۰: سه قاب مختلف (مأخذ: نگارنده)

نیروی سمت راست، با عناصر تصویری نشانه‌شناسیکی دیده می‌شود و همچون جهت باد به واسطه نوع قرار گرفتن پرچم ایرانیان است. جهت قرار گرفتن صخره‌ها نیز نشانه‌وار و در راستای حمله فربرز به سمت دشمن است (تقابل جهتی). دو فیگور حیوانی غزال و گرگ به عنوان تمثالی از دو فیگور انسانی فربرز و کلباد در تصویر آورده شده‌اند. غزال به معنای خدای جنگ است (ر.ک؛ هال، ۱۳۸۷: ۷۱) و گرگ حیوانی است که عمدتاً شهرت به بدی دارد و نماد درنده‌خویی است (ر.ک؛ همان: ۹۰). تقابل دوتایی مکمل‌سازی (خیر و شر) و تقابل دوتایی جهتی در اثر وجود

دارد. هنرمند در این اثر، تلاشی برای افزودن عامدانه عناصر و نشانه‌ها در جهت ایجاد معانی چندگانه نکرده‌است. این موارد، چه در ترکیب‌بندی، چه در عناصر نشانه‌ای موجود در تصویر، معنای واحد دارند و همه در راستای یک هدف هستند و چندمعنایی در این اثر نیز دیده نمی‌شود (ر.ک؛ جدول ۲).

۱۱. نگاره شماره ۵: فریدون پسران خود را آزمایش می‌کند

۱-۱۱. روایت اثر

در این اثر حماسی، داستان به فیگور فریدون برمی‌گردد که در داستان‌های قبلی با ضحاک مقابله می‌کند و بعد با دو دختر پادشاه جمشید ازدواج می‌نماید. آن‌ها برای او سه پسر به دنیا می‌آورند. وی هیچ اسمی برای آن‌ها انتخاب نمی‌کند، تا زمانی که آن‌ها به حد بلوغ می‌رسند و ازدواج می‌نمایند. فریدون برای تعیین شخصیت‌های واقعی پسرانش، به شکل اژدهایی درمی‌آید که از دهانش آتش بیرون می‌زند. پسر بزرگتر با دیدن اژدها می‌گریزد، با این دلیل که هیچ شخص عاقلی با اژدها نمی‌جنگد. پسر وسطی آماده نبرد با آن موجود می‌شود. اما جوان‌ترین پسر که در کنار اژدها ایستاده‌است، به او می‌گوید که آرام گیرد، چون او و برادرانش، پسران فریدون و مثل پدرشان جنگجو هستند. بنابراین، فریدون نام پسر اول را سلم می‌گذارد؛ زیرا او به دنبال امنیت بود. پسر دوم را تور، چون بی‌پروا بود و پسر سوم را ایرج لقب می‌دهد، چون شجاعانه با اژدها روبه‌رو شد و به هر یک از پسرانش، یک‌سوم پادشاهی خود را تخصیص داد (Canby, 2013).

۲-۱۱. خوانش اثر

سه فیگور انسانی در حال نبرد با اژدها هستند و حیواناتی چون بز، پلنگ و خرس نیز در تصویر دیده می‌شوند. در این روایت، علاوه بر حیوانات نمادینی که در اثر به‌کار برده شده‌اند، در چهره‌های فیگورها و نیز در سیمای اسب‌ها، حالت‌های متفاوت نمایانده شده‌است. اسب پسر اول در حال ترس و فرار است. اسب پسر دوم، در حال هیجان و حرکت است و اسب سوم، آرام و متین دیده می‌شود. حالت‌های فیگورها و اسب‌ها در هم منعکس شده‌اند و از هم جدا نیستند. یک‌سوم بالای اثر به آسمان طلایی اختصاص یافته‌است. قاب در سمت راست تصویر، باز است و شکست کادر در آنجا دیده می‌شود و سمت مخالف آن که پشت به اژدها قرار گرفته، بسته و مسدود است. این امر بیانگر آن است که راهی جز فرار از اژدها نیست. از لحاظ ترکیب‌بندی نیز شکست کادر در اثر، نشان‌دهنده ادامه شراره‌های آتشی است که از دهان اژدها بیرون می‌زند. حتی درختانی که در این مسیر هستند، تحت تأثیر آن، رو به جهت راست تصویر متمایل شده‌اند و همه این موارد، آن حس شراره‌های آتش را به بیننده القا می‌کند. یک پای اژدها به درختی وصل شده که از خشم این موجود، بی‌برگ شده‌است. این اژدها در میان صخره‌های صعب‌العبور و خروشان چون شعله‌های آتش، ترسیم شده‌است، تا بیانگر خشم او (اژدها) باشد. وجود رنگ‌های سرد و گرم در اثر نیز به مرور قسمت‌های مختلف صحنه کمک کرده، برخی تأکیدها را شدت می‌بخشد.

۳-۱۱. تحلیل اثر شماره ۴

بینندگان این اثر، با سه فیگوری مواجه هستند که در حال نبرد با اژدها دیده می‌شوند (ر.ک؛ تقابل خیر و شر). این فیگور (اژدها)، یک علامت نشانه‌شناسیک، برای معرفی حضور فریدون در اثر است. می‌دانیم که اژدها در داستان‌ها و روایت‌هایی که در نگاره‌ها آورده شده، همیشه مظهر شر، بدی و شیطان، و در عین حال، تمثالی از فریدون است. پس یک تناقض معنایی در این اثر دیده می‌شود و همان تقابل دوتایی مکمل‌سازی است. غیر از سه فیگور انسانی به‌کاررفته در نقاشی، سه فیگور حیوانی هم دیده می‌شود: بُز، پلنگ و خرس. این‌ها همان مصداق‌ها و نشانه‌هایی هستند که نقاش برای کمک به فهم معنای واقعی اثر، به صورت نشانه‌شناسیک در قسمت‌هایی از نگاره گنجانده است. بُز، «حیوانی ویژه قربانی و تمایل به آرامش، امنیت و اهلی بودن است» (هال، ۱۳۸۷: ۳۵) که به فرزند بزرگ فریدون نسبت داده شده است و از دور نظاره‌گر واقعه و البته گریزان است. خرس (۴)، نشانی از نیرو و خشم است (ر.ک؛ همان: ۴۵). پلنگ (۵) سفید به‌کاررفته در اثر، نشان از شجاع بودن است (ر.ک؛ همان: ۴۰) که در نقش پسر جوان ظاهر شده است. از لحاظ ترکیب‌بندی و علائم نشانه‌شناسیک، دو نیروی موافق و دو نیروی مخالف در تضاد با هم در اثر دیده می‌شوند (تقابل دو ترکیب‌بندی مثلثی خلاف جهت هم) (ر.ک؛ شکل ۸ و ۹). همچنین، قرینه‌ای برای فرم پیکره اژدها در اثر دیده می‌شود که با یک جوی آب در سمت شکست کادر نگاره است و در عین حال، یک فضای بسته و دامی را برای سه برادر مهیا ساخته است، تا اژدها و پسران به ایفای نقش خود بپردازند. معنا در این نگاره، دست‌به‌دست می‌شود و مدام در جریان است. در این اثر، چند تفسیر را می‌توان از علائم نشانه‌ای برداشت کرد:

- ۱) هیچ کدام بر دیگری برتری ندارد و این نیروها با هم خنثی می‌شوند.
- ۲) نیرویی که اژدها بر صحنه وارد می‌کند، به لحاظ بزرگی، هیبت و قدرت، پیروزی اژدها را نشان می‌دهد.
- ۳) جنگاوری و دلاوری دو فیگور سوار، منجر به پیروزی بر اژدها می‌شود» (تقابل دوتایی وارونگی).

به نظر نگارندگان، به تناسب این سه معنای دریافتی، اثر از سه قاب مختلف تشکیل شده است (ر.ک؛ شکل ۱۰) و نگارگر هر سه صحنه نبرد، پسران با اژدها را در یک قاب آورده است. می‌توان به نوعی هم‌زمانی رویداد را در این اثر مشاهده کرد. در قاب قرمز، تقابل اژدها و ایرج، در قاب آبی، تقابل سه پسر فریدون در یک ترکیب دایره‌ای، و یک قاب مشکی کوچک با شکلی متفاوت، و یک بُز در آن محدوده اشاره به سلم دارد. بدین ترتیب، معنای مشخص در اثر حاکم نیست و طبق نظریه دریدا، معنای واحد در بطن اثر تولید نشده است و کثرت معنایی در نگاره دیده می‌شود. معنای هر نشانه در این اثر زنجیره‌وار، وابسته به نشانه‌های اطراف آن است و مدام با دگرگونی از متنی به متنی دیگر تغییر می‌یابد که منطبق با نظریه پساساختارگرایی دریداست. جدول ۳، انواع تقابل‌های دوتایی در این نگاره را مشخص می‌کند.

جدول ۳: تقابل‌های دوتایی در نگاره فریدون پسران خود را آزمایش می‌کند (مأخذ: نگارندگان)

انواع تقابل‌های دوتایی	اثر شماره ۴
مکمل‌سازی	تقابل خیر و شر: اگر سه پسر فریدون مظهر خیر است، پس اژدها مظهری از خیر نیست و برعکس. تقابل انسان و حیوان: اگر اژدها در نقش حیوان است، پس انسان‌بودنش مجاز و قابل تعریف نیست، یا اگر اژدها در نقش انسان است، پس نمی‌تواند ویژگی حیوانی داشته باشد. تقابل سادگی و پیچیدگی: اگر سه قاب تودرتو از اثر استنباط شود، پس طرح ساده نیست. تقابل سادگی قاب مشکی با یک کاراکتر بُز به نشانه سلم، در مقابل پیچیدگی‌های دو قاب قرمز و آبی و برعکس. تقابل بُز، پلنگ و خرس: اگر بُز تمایل به آرامش و امنیت دارد، پس می‌تواند نمادی از سلم باشد و نه ایرج و تور. اگر پلنگ نشان از شجاع بودن است، پس می‌تواند نمادی از ایرج باشد و نه سلم و تور. اگر خرس نشان از نیرو و خشم است، اشاره به تور دارد و نه سلم و ایرج.
تضاد	روایاتی که به طور معمول از اژدها در داستان‌ها و نگاره‌ها دیده می‌شود، همواره مظهر شر و بدی بوده‌است، در صورتی که در این اثر، اژدها تمثالی از فریدون است.
وارونگی	تقابل فریدون و اژدها: در این اثر، فریدون و اژدها در ارتباط مستقیم هستند، به طوری که وجود فریدون در اثر، اثبات وجود اژدها به عنوان تمثالی از فریدون را ملزم می‌کند. تقابل پیروزی اژدها و سه فیگور: پیروزی اژدها منوط به اثبات پیروزی ۳ فیگور اسب‌سوار، یا پیروزی ۳ فیگور منوط به شکست اژدهاست و یا قدرت هیچ یک بر دیگری برتری ندارد.
جهتی	تقابل چپ و راست: دو ترکیب مثلثی خلاف جهت هم در اثر (شکل ۸)، جهت حرکت نیروهای مختلف در صحنه (شکل ۸) - تقابل جهت صخره‌ها با جهت حرکت فیگورها.

۱۲. تحلیل تطبیقی محتوایی و معنایی آثار

با بررسی آثار مطرح‌شده در این پژوهش، تقابل دوتایی دریدا در این نگاره‌ها مشهود است. علائم نشانه‌شناسیک در آثار مختلف، به مدد ترکیب‌بندی یا رنگ یا هر عامل دیگری در نگاره، باعث راهنمایی مخاطب در جستجوی جوهر و معنای اثر می‌باشد. در این راستا، نقش تقابل دوتایی در نگاره‌های مورد بحث، با معنای نشانه‌ها شامل موارد زیر می‌باشد:

۱. این تقابل‌های دوتایی به موارد خردتری شامل تقابل حضور خیر و شر در یک اثر - سادگی و پیچیدگی - درون و بیرون - تقابل چپ و راست - آزادی و اسارت - وحدت در کثرت - انسان و حیوان - تقابل مرگ و زندگی - تقابل گاو و مار و... تقسیم شده‌اند و مبین تفاوت‌های بین آن‌هاست (ر.ک: نگاره‌های ۱، ۲، ۳ و ۴).

۲. در برخی از این آثار، نشانه‌ها در یک جریانی قرار می‌گیرند که تکاملی است و نگارگر با ایجاد تقابل بین آن‌ها، موجب بررسی بیشتر مخاطب، در عوامل نشانه‌شناسیک اثر می‌شود و در نهایت، تأثیر روایت جاری بر او بیش از پیش می‌گردد (ر.ک: نگاره‌های ۲ و ۳).

۳. در مواردی دیگر از نگاره‌های معرفی شده در این پژوهش بنا به نظریه دریدا، تقابل‌ها از نوع تقابل‌های دوتایی وارونگی هستند، به طوری که اثبات یک عامل نشانه‌شناسیک، منجر به لزوم اثبات عامل نشانه‌ساز دیگری می‌شود و این، همان وابستگی نشانه‌ها به یکدیگر است (ر.ک: نگاره‌های ۱ و ۴).

۴. در مواردی که هنرمندان از تقابل‌های دوتایی تضاد و وارونگی در اثر خود استفاده نموده‌اند، منجر به ایجاد معانی متعدد در اثر شده‌است (نگاره‌های شماره ۱ و ۴ دارای این ویژگی هستند) و این موارد، عامدانه به آثار اضافه شده‌اند.

۵. ارتباط تقابل‌های دوتایی دریدا و معنای نشانه‌ها در آثار، در دو مورد زیر است:
الف) برای تولید مفاهیم عمیق‌تر؛

ب) تلاش برای ایجاد مسیر انحرافی نشانه در تولید معنای آن.

هر دو مورد بالا، برای درک و تفهیم بیشتر موضوع در نظر مخاطب است. حضور چندمعنایی نشانه‌ها، عاملی اجتناب‌ناپذیر است. در واقع، هریک دالی هستند که بر مدلولی خاص اشاره دارند. در این اثنا، ماهیت و حقیقت چندمعنایی در نشانه‌ها، بسته به عوامل مختلف تأثیرگذار، دستخوش تغییر می‌شود. این عوامل می‌تواند ناآگاهی مخاطب از روایت جاری در اثر و یا ناآشنایی با علائم نشانه‌شناسیک، حضور و یا غیبت تقابل‌های دوتایی، همچون خیر و شر در آثار و زمان تولید اثر باشد که به توضیح این موارد می‌پردازیم. نمایان شدن معنای ضمنی و درونی اثر هنری، در اغلب موارد نیازمند آگاهی مخاطب است و مخاطبی که به علائم ارتباط تصویری و تجسمی و حتی درباره روایت جاری بر اثر آشنا نباشد، شاید در درک معنای دچار مشکل شود. نگارگر در بیان منظور خود در بیشتر موارد به نشانه‌ها متوسل می‌شود؛ زیرا بیان صور ازی در عالم محسوسات نمی‌گنجد و این امر عین گنجانیدن پدیده‌ای نامحدود در یک شیء محدود است. چنین قیدی از حضور ماده، مبین اشکالاتی در دریافت مخاطب هم است؛ چراکه از قدرت دریافت مخاطب می‌کاهد و بیانگری روح و اعمال اعجاز‌گونه، در ورطه‌ای از اوهام و شاید بالاتکلیفی قرار گیرد. او در انتخاب نشانه‌های مدنظر خود، نزدیک‌ترین و شبیه‌ترین نشانه را در راستای بیانگری صورت ازی برمی‌گزیند. وی حقیقتی را دیده که بر بیننده نامعلوم است. گاهی وصال به این معنای مدنظر نگارگر، دور از تصور است و امکان‌پذیر نیست. ولی در اغلب موارد، مخاطب اگر علاوه بر موارد گفته‌شده، آگاهی و دانش خود را در حیطه روایت جاری بر اثر و شرایط و محیط اجتماعی هنرمند افزایش دهد، به هدف مدنظر نگارگر خواهد رسید. باید در نظر داشت که آثار مورد مطالعه در این پژوهش، مربوط به دوره صفوی است و از آنجا که هنرمندان همواره متأثر از جامعه و محیط اجتماعی خود بوده‌اند، خواسته یا ناخواسته، تأثیر از جهان طبیعی و حوادث پیرامون محیط زندگی، به نوعی در آثارشان نمایان می‌شود. در توصیف باطنی نگاره، نشانه‌ها گاه مناطق مشترکی دارند و در راستای جهت و معنادگی به آن‌ها، یک معنا از درون معنای دیگر عبور می‌کند و نوعی پیوند هماهنگ بین آن‌ها پدید می‌آید. در کل فضای نشانه‌ای آثار، چه باطنی و چه ظاهری، موجب هماهنگی بصری نقش‌های مختلف نشانه‌ای می‌شود. اثر شماره ۴ این پژوهش، شامل این ویژگی است. در این نگاره دیدیم که معناها متفاوتی ظاهر شدند. با دقت در آن و توجه به روایت گنجانده‌شده در تصویر، متوجه می‌شویم که یک معنا از نشانه، از دل معنای دیگر عبور می‌کند، و بین آن‌ها همبستگی ایجاد می‌شود. بنابراین، تفسیر نشانه‌ها در این نگاره به صورت زیر خواهد بود: با وجود هیبت عظیم الجثه اژدها و دلیری جنگاوران در این نبرد،

قدرت هیچ یک بر دیگری برتری ندارد و هیچ یک مغلوب دیگری نیست. این در حالی است که اگر بیننده آگاهی به معنای نشانه و ارتباط آن‌ها با هم نداشته باشد، پیروزی اژدها تفهیم می‌شود. همچنین، در نگاره شماره ۴، مصداق‌هایی برای فهم و درک بیشتر روایت داستان در اثر قرار داده شده است. این مصداق شامل بُز، خرس و پلنگ است. در اثر شماره ۱، معانی، ناشی از اشتراک محل قرار گرفتن نشانه‌ها نیستند و معانی درونی متعدد و متضاد از هم در این نگاره دریافت شد. در این اثر، فضاسازی درون و بیرون با هم ادغام شده‌اند. معنای درون و بیرون نیز به منزله دو قلمرو جدا از یکدیگر هستند که در کنار هم قرار نمی‌گیرند، بلکه آثار هریک در دیگری منعکس می‌شود و در اثانی همین انعکاس متقابل است که معنای هریک از نشانه‌های تصویری دیداری و غیردیداری آشکار می‌شود. بدین ترتیب، در این نگاره، اندیشه نشانه‌شناسیکی آفریده شده که کل فضای اسطوره‌ای اثر را تحت الشعاع قرار می‌دهد و دیگر مخاطبی که از نشانه‌های به کاررفته در قسمت بالای اثر آگاه شده، نگاه عادی به قسمت‌های دیگر نگاره نخواهد داشت، بلکه به دلالت‌های معنایی عناصر نشانه‌ای به کاررفته در اثر توجه بیشتری خواهد داشت. پس معنای ضمنی در این اثر وجود دارد و متفاوت از معنای صریح است. برداشت معانی متفاوت از این اثر با استفاده از نشانه‌ها، شامل موارد زیر است:

الف) به غل و زنجیر بستن ساحر و جادوگر، (ب) به معنای الوهیت برای فرد دریند، (ج) ادامه دار بودن جریان روایی حاکم بر اثر، (د) محبوس شدن و محاصره شدن ضحاک با دو مار در اطرافش. گاهی نیز معنای اجتماع چندین نشانه در کنار هم حاصل می‌شوند و در حقیقت، پیوندی بین آن‌ها به وجود می‌آید که در نهایت، منجر به تولید معنای واحد از اثر می‌شود؛ یعنی معنای حاصل نگاره، وابسته به تجمع و کمک گرفتن از تمام نشانه‌های موجود در نگاره است. معنای همه نشانه‌ها در یک سو، با یکدیگر هم‌جهت و هم‌راستا است و تضادی دیده نمی‌شود. نگاره‌های شماره ۲ و ۳ چنین هستند و مخاطب به یک معنای ثابت می‌رسد و متغیر نیست. در آثار مورد بحث، معنای اثر هنری، بیشتر با نظام نسبت‌های باطنی و درونی نشانه‌ها وابسته است و نه صرفاً علائم نشانه‌شناسیک صورت‌گر و ظاهری. برخی علائم نشانه‌ای ظاهری، از جمله نوع پوشش لباس‌ها و... بسته به کاربرد این عناصر در زندگی اجتماعی و فرهنگی عصر مورد نظر، نشانه‌ای از آرایش جنگی آن دوران است. در اثر شماره ۳، معنای متضاد با ظاهر تصویر، به کار برده نشده است و هر نشانه از این نقاشی، موجب یک دلالت معنایی خاصی است و نشانه‌ها به منظور راهنمایی مخاطب برای رسیدن به غایت هنرمند از اثر هستند و چندمعنایی در این نگاره دیده نمی‌شود. پس به طور خلاصه، جدول ۴ را می‌توان تنظیم کرد: در مواردی که نگارگران از ترکیب چند قاب مختلف در اثر خود بهره برده‌اند (ر.ک؛ نگاره ۱ و ۴)، منتهی به چندمعنایی در اثر شده است. در این آثار، ملاحظه می‌شود که نواحی و جهت‌های فضایی از یکدیگر متمایز و جدا هستند؛ چراکه هر کدام بار معنایی متفاوتی دارند و از لحاظ نشانه‌شناسیک دارای معنای ارزشی تقابلی و متفاوت هستند (تقابل دوتایی).

جدول ۴: معرفی ماهیت و عملکرد نشانه‌ها در آثار مورد بررسی (مأخذ: نگارندگان)

شماره نگاره	ماهیت و عملکرد نشانه‌ها
۱	فضاسازی درون و بیرون با هم ادغام شده‌اند و انعکاس نشانه‌های هریک در دیگری منعکس می‌گردد. معانی، ناشی از اشتراک محل قرار گرفتن نشانه‌ها نیست.
۲ و ۳	معانی، از اجتماع چندین نشانه در کنار هم حاصل می‌شود و در نهایت، یک معنای واحد از آن‌ها برداشت می‌گردد.
۴	یک معنا از نشانه از دل معنای دیگر عبور می‌کند و پیوندی بین آن‌ها ایجاد می‌کند. معنای کل، ناشی از اشتراک معانی نشانه‌هاست.

البته ارزش گذاشتن به این نشانه‌ها، گاهی با عمل خودبیه‌خودی انجام می‌شود، اما اگر با دقت و به‌طور عینی نشانه‌ها بررسی شوند، متوجه می‌شویم که آگاهی از مفهوم و معنای علائم نشانه‌شناسیک به‌کاررفته در اثر، با امر واقع خاصی مرتبط است. انتخاب جایگاه مناسب نشانه‌های تصویری در اثر و استفاده هنرمند از نزدیک‌ترین عناصر نشانه‌ای به معنای مدنظرش، از ویژگی‌هایی است که در یک اثر هنری، به انتقال معنا و پیام خاص برای مخاطب منتهی می‌شود. همچنین، با بررسی این آثار، متوجه می‌شویم که مخاطب در مواجهه با یک اثر هنری نقاشی (نگاره)، با دو نوع خوانش روبه‌رو است: اول، بر اساس خوانش ظاهری تصویر و زیبایی بصری حاصل از چیدمان زیبایی‌شناسانه عناصر نشانه‌ای تشکیل‌دهنده در نگاره و دوم، درک و خوانش باطنی تصویر و در واقع، درک نشانه‌شناسیک معنای باطنی عناصر نشانه‌ای که در اثر هنری گنجانده شده‌است. شناخت این نشانه‌ها در ایجاد تصور معنایی مخاطب در برخورد با تصویر و نیز در درک گفتمان حاکم بر اثر اهمیت بسزایی دارد و معنای حقیقی نشانه‌ها در نگاره‌ها، زمانی در فرد حاصل می‌شود که از قلمرو گمان‌گذار کرده، به معرفت برسد. به هر حال، معنای نشانه‌ها منطبق با نظریه دریدا، در اغلب اوقات به تعویق می‌افتد. آگاهی از مباحث زیبایی‌شناسانه، برای هنرمندی که تصویرگر چنین آثاری می‌باشد، به منظور عمق بخشیدن و القای مفاهیم والا برای هنر نگارگری مهم می‌باشد.

۱۳. نتیجه

تقابل‌های دوتایی هم می‌توانند به منظور تولید مفاهیم عمیق‌تر نشانه برای درک مخاطب به‌کار روند و هم تلاشی برای ایجاد مسیر انحرافی در تولید معنای نشانه باشد. حضور نشانه‌های خاص در یک نگاره به عنوان زبان یک هنرمند، ماهیتی جداگانه به اثر می‌بخشد. این زبان به وسیله مخاطب ترجمه می‌شود. گاهی پیدا کردن روش و در واقع، کلید این ترجمه دشوار است. نشانه‌ها، اعم از دیداری و غیردیداری، نمایانگر اندیشه‌های ناگفته است. مخاطبان آثار نگارگری، با کنار هم قرار دادن نشانه‌ها و علائم تصویری و باطنی موجود در اثر، می‌توانند به معنای باطنی آثار پی ببرند. آنچه مهم می‌نماید، لزوم آگاهی از ارتباط معنا با نشانه‌های تصویری موجود در اثر نگارگری است. ماهیت و عملکرد نشانه‌ها در هر اثری، متفاوت از دیگری است. ماهیت هر نشانه در اثر، با توجه به شرایط مختلف نگاره و مناسبات آن با نشانه‌های دیگر همان ساختار تعیین می‌شود. معنای اثر را باید در بافت تاریخی خود آن در نظر گرفت. عدم حصول معنای ثابت در

نشانه‌های یک نگاره را نمی‌توان به تمام آثار نگارگری تعمیم داد و این از یافته‌های پژوهش است. از بررسی ۴ نگاره معرفی شده در این پژوهش، درباره معانی نشانه‌ها و حضور تقابل‌های دوتایی، این نتایج حاصل شد:

- تقابل‌های دوتایی در هر ۴ نگاره مورد بحث وجود دارند. این تقابل‌ها شامل: تقابل دوتایی مکمل‌سازی، تضاد، وارونگی، و تقابل دوتایی جهتی است که هریک به تقابل‌های خردتری تقسیم می‌شوند.

- تقابل‌های دوتایی وارونگی در نگاره‌های ۱ و ۴ دیده می‌شوند.

- چندمعنایی فقط در نگاره‌های شماره ۱ و ۴ وجود دارد و در نگاره‌های ۲ و ۳، هر نشانه به معنایی مشخص منتهی می‌شود.

- چندمعنایی در نگاره‌هایی دیده می‌شود که از ترکیب چند قاب مختلف تشکیل یافته‌اند. آثار ۱ و ۴ چنین ویژگی دارند.

- استفاده هنرمندان از تقابل‌های دوتایی تضاد و وارونگی، منجر به ایجاد معانی متعدد در اثر شده‌است که این موارد نیز در اثرهای شماره ۱ و ۴ دیده می‌شوند. بنابراین، زمانی که هنرمندان قصد به تصویر کشیدن موضوعی را داشتند، در صورت وجود روایت‌های متعدد از یک سوژه واحد، از تقابل‌های دوتایی تضاد و وارونگی در اثر خود استفاده کرده‌اند و اثر را در ترکیبی از چند قاب به نمایش گذاشته‌اند.

در نگاره‌های بررسی شده این مقاله، سه نوع عملکرد شناسایی و معرفی شدند. ماهیت و ذات معانی این نشانه‌ها، بسته به هدف هنرمند، از اجتماع چندین نشانه تا وجود اشتراکاتی در معانی نشانه‌ها و نیز انعکاس فضا سازی یک نشانه در دیگری، می‌تواند متغیر باشد. اگر مخاطب آشنا به مباحث نشانه‌شناسی باشد، معنای گنجانده شده در آثار، در نظر وی زودتر عیان می‌شود؛ چراکه نگارگری، هنر واقع‌گرا نیست و هنرمندان این عرصه برای بیان مفاهیم خود، ناگزیر به استفاده از نشانه‌های بصری و غیربصری هستند.

کارکرد چندمعنایی نشانه‌ها شامل موارد زیر است:

۱. صرفاً بیان حقیقت، و چندمعنایی حاصل انتخاب نزدیک‌ترین صورت مادی برای بیان حقیقت است.

۲. در زمان خود، کارایی داشته‌است و به مرور زمان، معانی متعددی از آن دریافت می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

۱. یکی از انواع تقابل معنایی است که از اصطلاح «Binary opposition» گرفته شده‌است و تقابل‌های دوگانه، در ذات زبان شناخته می‌شوند (ر.ک: احمدی، ۱۳۷۰: ۳۹۸).

۲. ژاک دریدا (۱۹۳۰-۲۰۰۴م)، فیلسوف فرانسوی الجزایری‌تبار است که شهرت وی در عصر حاضر، به دلیل نظریات برجسته‌ای است که در حوزه ادبیات و هنر بیان کرده‌است.

۳. گئورگ ویلهلم فریدریش هگل.

۴. نام آن را به شاهنامه هوتن تغییر داد (Hutan's Shahnameh).

۵. با توجه به اینکه روابط تجاری ایران و چین از طی قرن قبل از دوره صفوی رواج داشت و تأثیرات آن به دوره صفوی نیز رسیده‌است. به علت گسترش روابط فنی، هنری و تجاری ایران با چین و قرار گرفتن ایران در مسیر جاده ابریشم، هنر ایران از هنر چین تأثیر پذیرفت (ر.ک: مهجور، ۱۳۸۴: ۱۲۳) و این دلیلی برای حضور برخی نشانه‌ها و مظاهر تصویری چین در اثر است.

ع. جامه‌های برخی از افسران چینی را با پوست پلنگ می‌آراستند، تا نماد دلاوری در جنگ باشد (ر.ک: هال، ۱۳۸۷: ۴۰).

منابع

- آفرین، فریده (۱۳۹۰)، «چالش ساختار و معنا: خوانش واساز از نگاره بیرون آوردن یوسف از چاه»، *باغ نظر*، س ۸ (پیاپی ۱۶)، صص ۶۴-۵۵.
- آموزگار، ژاله (۱۳۸۸)، *تاریخ اساطیری ایران*، چ ۱۱، تهران، انتشارات سمت.
- احمدی، بابک (۱۳۹۶)، *از نشانه‌های تصویری تا متن*، چ ۱۶، تهران، نشر مرکز.
- _____ (۱۳۷۰)، *ساختار و تأویل متن*، ج ۲، چ ۱، تهران، نشر مرکز.
- احمدیان باغبادرانی، صدیقه (۱۳۹۷)، «بررسی سه اثر هنری معاصر با محتوای اجتماعی از منظر نشانه‌شناسی، با رویکرد سیر زایشی معنا»، *ماهنامه باغ نظر*، د ۶۹ (پیاپی ۱۵)، صص ۷۶-۶۷.
- احمدی‌نیا، محمدجواد (۱۳۹۳)، «نگاره‌های شاهنامه طهماسبی از هاروارد تا فرهنگستان هنر»، *نقد کتاب هنر*، س ۱ ش ۱ و ۲، صص ۵۴-۳۷.
- افهمی، رضا و بیت‌الهدی احمدیان (۱۳۹۴)، «پیکربندی و موضوع در نگاره‌های ایرانی (بررسی نسخه‌های شاهنامه طهماسبی)»، *مطالعات تطبیقی هنر*، س ۵ ش ۱۰، صص ۱۶-۱.
- پاکباز، رویین (۱۳۹۴)، *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، چ ۱۲، تهران، نشر زرین و سیمین.
- پارسی، مسیحای (۱۳۹۱)، *مجموعه مقالات منتخب همایش بین‌المللی هنرمین سال سرایش شاهنامه فردوسی*، چ ۱، تهران، نشر جهاد دانشگاهی.
- دیانت، فرشته (۱۳۹۶)، «بررسی اهمیت نشانه‌شناسی (دلالت معنایی) در عکس‌های مفهومی»، *مبانی نظری هنرهای تجسمی*، د ۲، ش ۲، صص ۸۴-۷۱.
- ده‌دجانی، جواد و احمد زارع ابرقویی (۱۳۹۷)، «بررسی نقوش سپرهای سنگی در نگاره‌های شاهنامه بایسنقری و طهماسبی»، *مطالعات هنر/اسلامی*، س ۱۴، ش ۳۲، صص ۱۳۲-۱۴۵.
- رشیدیان، عبدالکریم (۱۳۸۲)، «دریدا و نظریه معنا در هوسرل»، *پژوهشنامه علوم انسانی*، د ۳۹، ش ۴، صص ۷۳-۸۶.
- رضوانی، فیروزه (۱۳۹۲)، «بررسی مفهوم تصمیم‌ناپذیری از منظر دریدا: خوانشی از آثار نقاشی علیرضا اسپهبد»، *فصلنامه کیمیای هنر*، س ۲، ش ۹، صص ۶۴-۵۳.
- شکرپور، شهریار و فریبا ازهری (۱۳۹۸)، «نقش فیگور در روایت‌شناسی آثار نگارگری: بررسی موردی شش نگاره از شاهنامه طهماسبی»، *نامه هنرهای تجسمی و کاربردی*، د ۱۲، ش ۲۵، صص ۱۰۱-۱۲۱.
- صدیقی، بهزاد (۱۳۸۸)، «نشانه‌شناسی (نگاهی به کتاب مبانی نشانه‌شناسی نوشته دانیل چنرلر، ترجمه مهدی پارسا)»، *فصلنامه هنرهای نمایش صحنه*، ش ۶۷ ص ۶۷.
- عبادی جمیل، سعید، محمود رضایی دشتارژنه و گلناز قلعه‌خانی (۱۳۹۶)، «بررسی اسطوره ضحاک بر اساس ساختار تقابل‌های دوگانه کلود لوی استروس»، *جستارهای نوین ادبی*، س ۴۹، ش ۴، صص ۹۲-۶۷.
- عمید، حسن (۱۳۷۶)، *فرهنگ فارسی عمید*، چ ۹، تهران، انتشارات امیرکبیر.
- غیائی، ندا و فتانه محمودی (۱۳۹۴)، «ساختارشنکی تفسیرهای دوگانه شعر حافظ در نگاره سلطان محمد نقاش»، *نقد ادبی*، س ۸، ش ۳۲، صص ۱۰۵-۱۳۱.
- فرهنگی، سهیلا و معصومه باستانی خشک‌بیجاری (۱۳۹۳)، *نشانه‌شناسی اجتماعی رمان بیوتن، نقد ادبی*، س ۷، ش ۲۵، صص ۱۵۱-۱۲۱.
- فیروز، مهجور (۱۳۸۴)، «تأثیر سفالگری چین بر ایران در دوره صفوی»، *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی*، صص ۱۲۳-۱۳۷.
- محمدزاده، مهدی و عادل ظاهر (۱۳۹۴)، «تأثیر شاهنامه طهماسبی در سنت شاهنامه‌نگاری عثمانی»، *نگره*، د ۱۰، ش ۳۴، صص ۳۸-۲۶.
- مهدی‌زاده، علیرضا (۱۳۹۵)، «تحلیل و خوانش عکس بر مبنای ابزارهای تحلیلی رویکرد نشانه‌شناسی»، *پژوهش هنر*، س ۶، ش ۱۲، صص ۷۰-۹۰.
- لاری، مریم (۱۳۹۷)، «خوانش بینامتنی و تقابل‌های دوتایی در نقاشی دیواری قصر سردار ماکویی»، *مطالعات هنر/اسلامی*، س ۱۴، ش ۳۲، صص ۵۴-۴۱.
- موسوی‌لر، اشرف‌السادات و صدف پورمحمد (۱۳۹۷)، «نظریه تقابل دریدا در هنرهای تجسمی»، چ ۱، تهران، نشر مهر نوروز.

- موسوی‌لر، اشرف‌السادات و گیتا مصباح (۱۳۹۰)، «تحلیل ساختار روایت در نگاره مرگ ضحاک بر اساس الگوی کنشی گریماس»، س ۳، ش ۴۵، صص ۲۳-۳۳.
- میرفخرایی، مهشید (۱۳۶۷)، *روایت پهلوی، متنی به زبان فارسی میانه (پهلوی ساسانی)*، ج ۱، تهران، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- نجفوند دریکوندی، محبت و بهزاد وثیق (۱۳۹۸)، «نماد و نشانه‌های دفاع مقدس در هنرهای تجسمی و معماری»، نگره، د ۱۴، ش ۵۰، صص ۱۲۵-۱۴۹.
- هال، جیمز (۱۳۸۷)، *فرهنگ نگارهای نمادها در هنر شرق و غرب*، ترجمه رقیه بهزادی، ج ۳، تهران، انتشارات فرهنگ معاصر.
- Aghazadeh, M, (2018), Aesthetics and the Manifestation of Spirituality in Islamic-Iranian Art and Architecture with an Emphasis on Conceptual Symbols from the Perspective of Tourism *International Journal of Tourism and Spirituality*, Vol.3, Issue 1, 26-56.
- Bal, M; Bryson, N, (2014), Semiotics and art history, *The art bulletin*, Vol. 73, No. 2, 174-208.
- Canby, sh, R, (2013), The death of Zakhak, www.agakhanmuseum.org, access date: 2019/08/22.
- Derrida, Jacques, (1997), of Grammatology, translated by Gayatri chakravority spivak, john Hopkins university press.
- Gerasimos, K, (2004), Jacques Derrida's Double Deconstructive reading: A Contradiction in Terms? *Journal of the British society for phenomenology*, vol. 35, no. 3, 283-292.
- Leoni, Francesca, (June 2008), Department of Art and Archaeology, Princeton university, www.metmuseum.org.
- Ungureanu, C, (2013), Bourdieu and Derrida on gift: beyond "double truth" and paradox, *university Pompeo Fabra*, 1-27.
- Walker, M, (2008), symmetry, science and shamanism: Towards a "Theory of everything", *art and science*, Mount Allison university, Canada, 27-55.
- Afarin, Farideh, (2011), The Challenge of Structure and Meaning: A Deconstructive Reading of the painting "Taking Yousef Out of the Well", *Baghe Nazar*, 8th year (16), 55-64. [In Persian].
- Afhami, Reza; Ahmadian, Bint Al-Hadi, (2015), Configuration and Subject in Iranian Paintings (Review of Tahmasebi Shahnameh Versions), *Comparative Studies of Art*, Fifth Year (10), 1-16. [In Persian].
- Aghazadeh, M, (2018), Aesthetics and the Manifestation of Spirituality in Islamic-Iranian Art and Architecture with an Emphasis on Conceptual Symbols from the Perspective of Tourism *International Journal of Tourism and Spirituality*, Vol.3, Issue 1, 26-56. [In Persian].
- Ahmadi, Babak; (1991), Text Structure and Interpretation, Volume 2, Edition 1, Tehran: Markaz Publishing. [In Persian].
- Ahmadi, Babak; (2017), From Visual Signs to Text, 16th Edition, Tehran: Markaz Publishing. [In Persian].
- Ahmadian Baghbadrani, Sedigheh, (1397), A study of three contemporary works of art with social content from the perspective of semiotics with the approach of the reproductive course of meaning, *Bagh-e Nazar Monthly*, Volume 69 (15), 67-76. [In Persian].
- Ahmadinia, Mohammad Javad, (2014), Shahnameh Tahmasebi drawings from Harvard to the Academy of Arts, *Art Book Criticism Quarterly*, first year (1 and 2), 37-54. [In Persian].
- Amid, Hassan, (1997), Amid Persian Culture, ninth edition, Tehran: Amirkabir Publications. [In Persian].
- Amoozgar, Jaleh, (2009), Mythical History of Iran, 11th Edition, Tehran: Samat Publications. [In Persian].

- Bal, M; Bryson, N, (2014), Semiotics and art history, The art bulletin, Vol. 73, No. 2, 174-208.
- Canby, sh, R, (2013), The death of Zakhak, www.agakhanmuseum.org, access date: 2019/08/22.
- deh deh jani, javad; Zare Abarghavi, Ahmad, (1397), A study of stone shield motifs in the paintings of Shahnameh Baysanghari and Tahmasebi, Islamic Art Studies, Fourteenth Year (32), 132-145. [In Persian].
- Derrida, Jacques, (1997), of Grammatology, translated by Gayatri chakravority spivak, john Hopkins university press.
- Ebadi Jamil, Saeed; Rezaei Dast Arjneh, Mahmoud; Ghalekhani, Golnaz, (2017), A Study of Zakhak's Myth Based on the Structure of Claude Strauss's Double Confrontations, New Literary Essays, Volume 49 (4), 67-92. [In Persian].
- Farhangi, Soheila; Bijari Dry Antiquity, Masoumeh, (2014), The Social Semiotics of Bioten's Novel, Literary Criticism, Vol 7 (25), 151-121. [In Persian].
- Firooz, Mahjoor, (2005), The Impact of Chinese Pottery on Iran in the Safavid Period, Journal of the Faculty of Literature and Humanities, 123-137. [In Persian].
- Gerasimos, K, (2004), Jacques Derrida's Double Deconstructive reading: A Contradiction in Terms? Journal of the British society for phenomenology, vol. 35, no. 3, 283-292.
- Ghiasi, Neda; Mahmoudi, Fataneh, (2015), Deconstructing the Dual Interpretations of Hafez Poetry in the Painting of Sultan Mohammad Naghash, Literary Criticism, Vol 8 (32), 105-131. [In Persian].
- Hall, James, (2008), Dictionary of Symbols in East and West Art, translated by Roghayeh Behzadi, third edition, Contemporary Culture Publications.
- Lari, Maryam, (1397), intertextual reading and binary contrasts in the mural painting of Sardar Makoei Palace, Islamic Art Studies, Vol 14 (32), 41-54. [In Persian].
- Leoni, Francesca, (June 2008), Department of Art and Archaeology, Princeton university, www.metmusume.org.
- Mehdizadeh, Alireza, (2016), Analysis and reading of photographs based on analytical tools of semiotic approach, Art Research, sixth Vol (12), 75-90. [In Persian].
- Mir Fakhraei, Mahshid, (1988), Pahlavi narrative, a text in Middle Persian (Sassanid Pahlavi), first edition, Tehran, Institute of Cultural Studies and Research. [In Persian].
- Mousavilar, Ashraf al-Sadat; Mesbah, Gita, (2011), Analysis of the structure of the narrative in Zakhak's death drawing based on the action model of Grimas, Fine Arts - Visual Arts, Vol 3 (45), 23-33. [In Persian].
- Mousavilar, Ashraf al-Sadat; Pour Mahmoud, Sadaf, (1397), Derrida Theory of Confrontation in Visual Arts, First Edition, Tehran: Mehr Nowruz Publishing. [In Persian].
- Najafvand Drikundi, love; Vasegh, Behzad, (2009), Symbols and Symbols of Sacred Defense in Visual Arts and Architecture, Nagreh, Vol 14 (50), 125-149. [In Persian].
- Parsi, Masihai, (2012), Proceedings of the International Conference on the Thousandth Anniversary of the Ferdowsi Shahnameh, First Edition, Tehran Publishing: University Jihad. [In Persian].
- Rashidian, Abdolkarim, (2003), Derrida and Theory of Meaning in Husserl, Journal of Humanities, Volume 39 (4), 73-86. [In Persian].

- Religion, Fereshteh, (2017), A Study of the Importance of Semiotics (Semantic Significance), in Conceptual Photographs, Theoretical Foundations of Visual Arts, Volume 2 (2), 71-84. [In Persian].
- Rezvani, Firoozeh, (2013), A Study of the Concept of Indecision from Derrida's Perspective: A Reading of Alireza Espahbod's Paintings, Quarterly Journal of Art Chemistry, Second Year (9), 53-64. [In Persian].
- Sedighi, Behzad, (2009), Semiotics (a look at the book Fundamentals of Semiotics written by Daniel Chandler translated by Mehdi Parsa), Quarterly Performing Arts Quarterly, New Volume No. 67, 67. [In Persian].
- Shakarpour, Shahriar; Azhari, Fariba, (2009), The Role of Figures in the Narrative of Paintings a Case Study of Six Paintings from Tahmasebi Shahnameh, Letter of Visual and Applied Arts, Vol 12 (25), 101-121. [In Persian].
- Soleimani, Marzieh, (2010), Shadows of Myth in the Fields of Historiography, Book of the Month of History and Geography, (149), 68-73. [In Persian].
- Ungureanu, C, (2013), Bourdieu and Derrida on gift: beyond "double truth" and paradox, university Pompeo Fabra, 1-27.
- Walker, M, (2008), symmetry, science and shamanism: Towards a "Theory of everything", art and science, Mount Allison university, Canada, 27-55.



Conceptual Metaphors in the Field of Love in Khosrow and Shirin by Nizami

Samira Ssamimifar¹ & Gholamreza Salemian² & Mohammad Ebrahim
Malmir³
(81-103)

Abstract

Conceptual metaphor is a new, different interpretation of metaphor that first proposed by Lakoff and Johnson. In this approach, metaphor is not only examined in terms of appearance; but also, it pays attention to the concepts that are hidden behind the words. Any metaphorical concept, by focusing on one aspect of the concept, can prevent the mind from focusing on other aspects of that concept. One of the abstract concepts in Khosrow and Shirin Masnavi is love. Whereas Nizāmi is an irreplaceable master of metaphor and he often expresses his desired concepts in the form of metaphorical system, love and other related concepts such as lover, beloved, achievement, grief, etc. in his poetry. In this research, with a descriptive-analytical method based on library studies, based on Lakoff and Johnson's theory of cognitive metaphor and a look at the new classification of Afrāshi and Hisāmi (mental to mental), conceptual metaphors of love in Khosrow va Shyryn by Nizāmi, are reviewed and analyzed. Because love and related concepts are abstract, they are expressed in the form of similes and metaphors to make them more tangible. By examining the concepts of the field of love based on the theory of conceptual metaphor, eighteen texts were categorized and analyzed with the field of the destination of love in the form of 738 items. These writings are classified into two groups: metaphors that have a positive approaches to love and metaphors that have a negative approaches to love. This story is about a romantic event; for this reason, most of the writings formed in it have a negative approach, and whereas this love leads to achievement and it brings happiness, the approach becomes positive. Based on the obtained results, most of the texts are subjective to objective, and in some cases they are more tangible mental, they have been used to express love, and the text about "love is sorrow" are 123 cases and the texts about "love is deception" are 16 cases, and they have the highest and lowest frequencies in Khosrow va Shyryn, respectively.

Keyword: Conceptual Metaphor, Love, Nizami, Khosrow and Shirin.

Received: 2, May, 2020; Accepted: 21, December, 2021

doi 10.22059/jlcr.2021.302081.1466
Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627
<https://jlcr.ut.ac.ir>

1. Ph.D. Candidate of Persian Language and Literature Razi University, Kermanshah, Iran

2. Email of the author: salemian@razi.ac.ir

Associate Professor of Persian Language and Literature Razi University, Kermanshah, Iran

3. Associate Professor of Persian Language and Literature Razi University, Kermanshah, Iran.

1.Introduction

Any metaphorical concept, focusing on one aspect of the concept, can prevent the mind from focusing on other aspects of that concept. Kuchish believes that metaphor is a one-to-one adaptation to its mathematical meaning (correspondence); of course, this correspondence is one-sided; In a way that can be said "love is journey" and it cannot be said "journey is love". In this comparison, not all of the concepts are necessarily transferred from the source domain to the destination domain; rather, it pays attention to the certain parts of the destination (see: Kuchish, 1393: 28). The conveyed concepts through metaphor are relative concepts; not absolute, because if it is absolute, one concept can be exactly another; therefore, when we say that a concept is organized by a metaphor, we mean that the concept is organized to some extent that it can only be extended in some directions and not by all of the directions "(Lakoff and Johnson, 1397: 27). A definition of conceptual metaphor is stated: "It is a theory according to which the understanding of one conceptual domain is based on the understanding of another conceptual domain; to be more precise, the understanding of (more) unfamiliar and (more) abstract conceptual domain are based on the understanding of (more) familiar and (more) tangible conceptual domain "(Abdolkarymi, 2014: 23). Each conceptual metaphor consists of three main principles: the domain of origin (objective and conventional concepts), the domain of destination (mental and unconventional concepts) and writing. Cognitive metaphor is the result of writing between the two conceptual domains of origin and destination. Considering the path of metaphorical writing from the field of origin to the field of destination and subjectivity or objectivity of this path of movement and considering the very important point that are basically subjective and objective, they can be understood on a field. Three types of metaphors are considered: objective metaphor to subjective, subjective metaphor to subjective and objective metaphor to objective (see: Afrāshi and Hisāmi, 1392: 150).

2.Methodology

This research uses a library and descriptive-analytical method, it is based on Lakoff and Johnson's theory of cognitive metaphor and a look at the new classification of Afrāshi and Hisāmi (subjective to subjective), to examine the conceptual metaphors of love in Masnavi Khosrow and Shyryn Nizāmi. At first, all of the verses of Masnavi Khosrow va Shyryn were selected and read, the verses that had the words of love or the related concepts including (love, lover, beloved, separation, achievement, sorrow, persecution, patience, tears, etc.), then, due to the concepts of the field of origin, frequency was classified and analyzed, and at the end, the poet's view towards the subject of love and the related concepts were examined.

3.Discussion

Nizāmi, a Persian poet of the sixth century AH, who is known as the pioneer of storytelling in Persian literature, had a strange style in poetry. Both his thoughts were new and his language was special. The continuous use of metaphor does not make his speech boring and he has achieved such a balanced language in the way he speaks that the strangeness of his expression has not made him unfamiliar (see: Zarryn-Kub, 2007: 225); because of this newness in expression, his tendency to metaphor was more than simile and to simile, it was more than ordinary descriptions. "In choosing appropriate words and phrases, inventing new and pleasing themes, and depicting details with the power of imagination and precision in describing nature and persons, and using pleasant and new similes and metaphors, he is among those who have not been found the same."

(Safa, 1369: 809). Since most of Nizāmi's works are in the field of lyrical literature, of course, they have emotional themes that the poet has described them metaphorically. Lyrical poetry and romantic themes, which began in the fourth century, reached their zenith in the late sixth century with Nizāmi's lyrical poems. One of these works is Masnavi of Khosrow va Shyryn, which tells the story of Khosrow's love for Shyryn with a beautiful and pleasant expression and, of course, a metaphor. Nizāmi praises love in his love stories and there are three types of love in his poems: heroic love, sad love and earthly and instinctive love. In Khosrow va Shyryn's love poems, we see the extremely metaphorical descriptions and delicate expression about love, conflicts, patience, resentment, the stories of achievement and the continuation of love after connection. Sometimes the word of love itself is considered directly as a letter, and sometimes love is accompanied by other descriptions. In some cases, descriptions are given for the lover or beloved that contain an implicit description of love.

4. Conclusion

Examining the concepts of love due to theory of conceptual metaphor, eighteen writings with the destination field of love were categorized and analyzed in the form of 738 items. These writings are classified into two groups: the first group of metaphors that have a positive approach to love; such as light, religion, joy and vitality and unity. The second group of metaphors have a negative approach to love; such as grief, murder, restlessness, illness, madness, battle, etc. In the writing, "love is religion", although love is associated with something sacred and in its creation, interpretations belonging to the field of religion have been used; but where the beloved is worshiped and turning away from God is considered a sin, love is in conflict with the common and conventional religion, and the wisdom of the metaphor of "love is disbelief" is formed; therefore, it can be said that love in this writing has two-dimensional expressions. In the conceptual metaphor of "love is sorrow", although this sorrow is very heartbreaking and it is almost impossible for the lover to bear it, but it is a pleasant sorrow that the lover chooses it and with love, he takes this sorrow to life and any humiliation and he endures sorrow in this way. In "love is fire", fire has two meanings: one is to cleanse the human being of pollution and the other is to burn his being. Here only the burning aspect is considered and the lover is satisfied and pleased with burning in this fire; because in his view, this fire not only does not cause destruction; it promotes health. It can be said that the mentioned writings are two-sided and two concepts are inferred from them. At first glance, they have a meaning; but there are other concepts behind them. This story because it represents a romantic and emotional event; there are also problems in the way of beloved and the lover and they suffer in this predicament; for this reason, most of the writings formed in the story have a negative approach, and where this love leads to happiness and joy, the approach becomes positive. Based on the obtained results, most of the writings are subjective to objective and in some cases, there are used more tangible subjective matters that have been used to express love, and the sentence of "love is sad" is revealed in 123 cases and the "love is deception" are in 16 cases, they respectively, have the highest and lowest frequencies in *Khosrow va Shyryn*.

استعاره‌های مفهومی حوزه «عشق» در خسرو و شیرین نظامی

سمیرا صمیمی‌فر

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران.

غلامرضا سالمیان^۱

دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران.

محمدابراهیم مالمیر

دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۲/۱۳؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۰۹/۳۰

علمی-پژوهشی

چکیده

نظریه «استعاره مفهومی»، برداشتی نو و متفاوت از استعاره است که نخستین بار لیکاف و جانسون آن را مطرح کردند. در این رویکرد، استعاره تنها از جنبه ظاهری بررسی نمی‌شود، بلکه به مفاهیمی توجه می‌شود که در پس واژه‌ها پنهان است. در این دیدگاه، مفاهیم انتزاعی با استفاده از مفاهیم عینی‌تر، ملموس‌تر و گاهی ذهنی درک می‌شوند. هر مفهوم استعاری با تمرکز بر یک جنبه از مفهوم، می‌تواند ذهن را از تمرکز بر جنبه‌های دیگر آن مفهوم بازدارد. چون عشق و مفاهیم مرتبط با آن، اموری انتزاعی هستند، برای ملموس‌تر شدن در قالب تشبیه و استعاره بیان می‌شوند. یکی از مفاهیم انتزاعی و مورد توجه نظامی در مثنوی خسرو و شیرین، عشق است. عشق و دیگر مفاهیم مربوط به آن، از جمله عاشق، معشوق، وصال، هجران و... در شعر او به صورت استعاری بیان شده‌اند. پژوهش حاضر مفاهیم مذکور را در چارچوب نظریه استعاره مفهومی لیکاف و جانسون و نگاهی به طبقه‌بندی جدید افراشی و حسامی با عنوان استعاره ذهنی به ذهنی، بررسی کرده‌است. با بررسی مفاهیم حوزه عشق بر پایه نظریه استعاره مفهومی، هجده نگاشت با حوزه مقصد عشق، در قالب ۷۳۸ مورد، دسته‌بندی و تحلیل شد. این نگاشت‌ها در دو گروه دسته‌بندی می‌شوند: استعاره‌هایی که رویکرد مثبت به عشق دارند و استعاره‌هایی که رویکرد منفی به عشق دارند. این داستان بیانگر رویدادی عاشقانه است و به همین دلیل، اغلب نگاشت‌های شکل‌گرفته در آن، رویکردی منفی دارد و آنجا که این عشق به وصال می‌انجامد و موجب شادی می‌شود، رویکرد این نگاشت‌ها مثبت می‌شود. بر پایه نتایج به‌دست آمده، بیشتر نگاشت‌ها ذهنی به عینی هستند و در بعضی موارد، از امور ذهنی ملموس‌تر برای بیان عشق استفاده شده‌است و نگاشت «عشق، غم است» با ۱۲۳ مورد و نگاشت «عشق، فریب است» با ۱۶ مورد، به ترتیب بیشترین و کمترین بسامد را در خسرو و شیرین به خود اختصاص داده‌اند.

واژه‌های کلیدی: استعاره مفهومی، عشق، نظامی، خسرو و شیرین.

۱. مقدمه

یکی از موضوعات پژوهشی در سال‌های اخیر، بررسی متون ادبی بر پایه نظریات جدید است. بررسی استعاره‌های مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون، یکی از انواع این پژوهش‌هاست. دو نوع دیدگاه درباره استعاره وجود دارد: یکی همان دیدگاه سنتی است که در این دیدگاه، استعاره از نظر زبانی و زیبایی‌شناسی مورد توجه است؛ یعنی مربوط به حوزه واژگان و کاربرد واژه‌ای به جای واژه دیگر است. ارسطو نخستین کسی است که از

استعاره به صورت سنتی سخن گفته است. او استعاره را این گونه تعریف کرده است: «استعاره عبارت از این است که اسم چیزی را بر چیزی دیگر نقل کنند و نقل هم از جنس به نوع است، یا نقل از نوع به جنس، یا نقل از نوع به نوع است و یا نقل به حسب تمثیل است» (ارسطو، ۱۳۴۳: ۹۰). استعاره، اصلی ترین شکل زبان مجازی است؛ یعنی زبانی که مقصودش همان چیزی نیست که بیان می کند. زبانی که مقصودش همان باشد که می گوید و کلمات را در معنای زبان «معیار» به کار می برد، «زبان حقیقی» نامیده می شود. زبان مجازی، دانسته در نظام حقیقی زبان تصرف می کند؛ زیرا بر این فرض متکی است که معنای واقعی عبارات در ارتباط با یک شیء، به شیء دیگری نیز می تواند منتقل شود (ر.ک؛ هاوکس، ۱۳۷۷: ۱۲). در تعریف استعاره از نوع کلاسیک آن، می توان چنین بیان کرد که استعاره در واژه رخ می دهد، نه در تفکر و اندیشه؛ استعاره، جایگزینی واژه ای به جای واژه ای دیگر، با علاقه مشابهت است و اینکه استعاره ها بخشی از زبان متعارف و هنجار نیستند. همان طور که مشخص است، در این دیدگاه، تنها به سطح ظاهری واژه ها یا عبارات پرداخته می شود، نه جنبه های شناختی، عاطفی و زیربنایی آن.

دیدگاه دوم، نظریه استعاره مفهومی است که رویکردی تازه و نو به مقوله استعاره است. در این دیدگاه که لیکاف و جانسون آن را ارائه کردند، برخلاف باوری که استعاره را تنها مختص به واژه می دانست، نه اندیشه. وی معتقد بود که بدون استعاره مشکلی در زبان و فکر به وجود نمی آید، مشخص شد که استعاره هم در زبان و هم در اندیشه وجود دارد و نظام مفهومی که انسان در قالب آن فکر و عمل می کند، اساساً ماهیتی استعاری دارد. نظام مفهومی موجود در اطراف انسان، سرشار از مفاهیم انتزاعی است که تعریف روشنی ندارند. بنابراین، نیاز است با مفاهیمی که دارای معانی روشن تری هستند، فهمیده شوند و این در قالب نظام مفهومی استعاری امکان پذیر است. در استعاره مفهومی که نوعی مطالعه معنی شناسی شناختی است، «استعاره منحصر به زبان، یعنی واژه ها نیست، بلکه برعکس، بخش عمده ای از فرایندهای فکری آدمی استعاری است» (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۷: ۱۷). بنابراین، می توان ویژگی های استعاره شناختی را چنین عنوان کرد: استعاره در تفکر و اندیشه رخ می دهد، صرفاً وجود علاقه شباهت لزومی ندارد و ممکن است واسطه های دیگری نیز وجود داشته باشند و این استعاره ها فقط مختص زبان ادبی نیستند، بلکه در زبان عادی هم وجود دارند.

۱-۱. بیان مسئله و پرسش‌های پژوهش

هر مفهوم استعاری با تمرکز بر یک جنبه از مفهوم، می‌تواند ذهن را از تمرکز بر روی جنبه‌های دیگر آن مفهوم بازدارد. کوچش معتقد است استعاره، انطباق یک‌به‌یک به مفهوم ریاضی آن است (تناظر)، البته این تناظر یک‌طرفه است، به گونه‌ای که می‌توان گفت «عشق، سفر است» و نمی‌توان گفت «سفر، عشق است». در این انطباق، لزوماً همه مفاهیم از حوزه مبدأ به حوزه مقصد منتقل نمی‌شود، بلکه به بخش‌های خاصی از مقصد توجه می‌شود (ر.ک؛ کوچش، ۱۳۹۳: ۲۸). مفاهیم منتقل شده از طریق استعاره مفهومی، نسبی است، نه مطلق؛ زیرا اگر مطلق باشد، یک مفهوم می‌تواند دقیقاً مفهوم دیگری باشد. بنابراین، «زمانی که می‌گوییم یک مفهوم به واسطه یک استعاره سازمان می‌یابد، مقصود ما آن است که آن مفهوم تا اندازه‌ای سازمان می‌یابد و اینکه تنها می‌تواند از بعضی جهت‌ها گسترش یابد و نه از همه جهت‌ها» (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۷: ۲۷). در تعریفی از استعاره مفهومی گفته شده است: «نظریه‌ای است که بر اساس آن، درک یک حوزه مفهومی، بر پایه درک یک حوزه مفهومی دیگر صورت می‌پذیرد؛ به بیان دقیق‌تر، درک یک حوزه مفهومی ناآشنا(تر) و انتزاعی(تر)، بر پایه درک حوزه مفهومی آشنا(تر) و ملموس(تر) صورت می‌گیرد» (عبدالکریمی، ۱۳۹۳: ۲۳). هر استعاره مفهومی، از سه رکن اصلی تشکیل شده است: حوزه مبدأ (مفاهیم عینی و متعارف)، حوزه مقصد (مفاهیم ذهنی و نامتعارف) و نگاشت. استعاره شناختی، حاصل نگاشت بین دو حوزه مفهومی مبدأ و مقصد است. «به وسیله نگاشت استعاری، ساختار مفاهیم و ویژگی‌های یک قلمرو را به قلمرو دیگر می‌بریم و آن را مفهومی و تجسمی می‌کنیم» (هاشمی، ۱۳۹۲: ۲۴۱). با توجه به مسیر حرکت نگاشت استعاری از حوزه مبدأ به حوزه مقصد و ذهنی یا عینی بودن این مسیر حرکت و نیز با در نظر داشتن این نکته بسیار مهم که اصولاً ذهنی یا عینی بودن، روی یک پیوستار قرار قابل درک است، سه نوع استعاره در نظر گرفته شده است که عبارتند از: استعاره عینی به ذهنی، استعاره ذهنی به ذهنی و استعاره عینی به عینی (ر.ک؛ افراشی و حسامی، ۱۳۹۲: ۱۵۰). عشق به عنوان مفهومی انتزاعی، در متون عرفانی و غنایی ادب فارسی، همواره مورد توجه شاعران و نویسندگان بوده است و به عنوان یک حوزه مفهومی مقصد، بسته به نوع متون ادبی، حوزه‌های مبدا گوناگون و از هم متفاوتی داشته است:

«هدف عشق با استفاده از انواع استعاره مفهومی، مفهوم‌سازی می‌شود. مطالعه این

استعاره‌ها حائز اهمیت است؛ زیرا استعاره‌های مختلف، عواطف و نگرش‌های دیگری را

که در نوع آرمانی عشق و از آن جدایی ناپذیر می‌یابیم، آشکار می‌کند» (کوچش، ۱۹۸۶: ۶۷).

عشق از اصلی‌ترین مفاهیم در متون غنایی است و مفاهیم مرتبط با آن نیز مانند غم، اندوه، وصل و فراق چون اموری انتزاعی هستند، برای ملموس‌تر شدن در قالب تشبیه و استعاره بیان می‌شوند. دو جلوه برای عشق در ادبیات منظوم فارسی ذکر می‌کنند: نخست، عشق انسانی است که از مثنوی‌های شعری چون رودکی و عنصری آغاز می‌شود و در مثنوی‌های نظامی به اوج خود می‌رسد و آثار بزرگ و بنامی می‌آفریند که از جمله آن‌ها می‌توان به خسرو و شیرین و لیلی و مجنون اشاره کرد. دوم، عشق الهی یا عرفانی که در مثنوی‌های سنایی و عطار می‌درخشد و اوج تعالی آن را در غزلیات مولانا شاهد هستیم (ر.ک؛ خرمشاهی، ۱۳۷۳، ج ۲: ۱۱۶۷). نظامی شاعر پارسی‌گوی سده ششم هجری که به‌عنوان پیشوای داستان‌سرایی در ادب پارسی شناخته شده‌است، طرز غربی در شاعری داشت. هم اندیشه‌اش تازگی داشت، هم زبانش زیبایی خاصی. کاربرد پی‌درپی و پیوسته استعاره، سخنش را ملال‌انگیز نمی‌کند و در شیوه سخن، به چنان زبان متعادلی دست یافته که غریب بودن طرز بیانش، موجب نامأنوس بودنش نشده‌است (ر.ک؛ زرین‌کوب، ۱۳۸۶: ۲۲۵). به‌سبب همین تازگی در بیان، گرایش او به استعاره بیشتر از تشبیه و به تشبیه بیشتر از توصیفات عادی بود: «وی در انتخاب الفاظ و کلمات مناسب و ابداع مضامین نو و دلپسند، تصویر جزئیات با نیروی تخیل، دقت در توصیف طبیعت و اشخاص و نیز به‌کار بردن تشبیهات و استعارات مطبوع و نو، در شمار کسانی است که بعد از خود نظیری نیافته‌است» (صفا، ۱۳۶۹: ۸۰۹). از آنجا که بیشتر آثار نظامی در حوزه ادب غنایی جای می‌گیرند، به‌طبع مضامینی عاطفی و احساسی دارند که شاعر با بیانی استعاری به توصیف آن‌ها پرداخته‌است. شعر غنایی و مضامین عاشقانه که از قرن چهارم آغاز شده بود، در اواخر قرن ششم و با منظومه‌های بزمی و غنایی نظامی به حد اعتلای خود رسید. یکی از این آثار، مثنوی خسرو و شیرین است که داستان عشق خسرو به شیرین را با بیانی زیبا و دلنشین و البته استعاری بیان می‌کند. نظامی در داستان‌های عاشقانه خویش ستایشگر عشق است و سه نوع عشق در منظومه‌های او دیده می‌شود: عشق قهرمانانه، عشق اندوه‌بار و عشق زمینی و غریزی. نظامی در دو نوع اول و دوم، زن را قهرمان داستان قرار می‌دهد، اما در نوع سوم که متعلق به جانب حیوانی است، برای زن حرمت قائل شده‌است (ر.ک؛ ناصری، ۱۳۹۲: ۲۰۰). در منظومه عاشقانه خسرو و شیرین، شاهد توصیفاتی با بیانی فوق‌العاده

استعاره‌ی و ظریف درباره عشق، کشمکش‌ها، صبور، هجران، آب و تاب‌های وصال و تداوم عشق پس از وصل هستیم. گاهی مستقیماً خودِ واژه عشق به صورت نام‌نگاشت در نظر گرفته شده و گاهی عشق با وصف‌های دیگری همراه است. در بعضی موارد نیز توصیفاتی برای عاشق یا معشوق آورده شده که حاوی توصیفی ضمنی درباره عشق است. در این پژوهش، به دنبال یافتن پاسخ این پرسش‌ها هستیم که استعاره‌های مفهومی حوزه عشق در مثنوی خسرو و شیرین چه بازتابی داشته‌اند و با توجه به محتوا و مضمون آن، چه مفاهیمی به عنوان حوزه مبدأ برای بیان استعاره‌های مفاهیم عاشقانه به کار گرفته شده‌است؟

۲-۱. اهداف و ضرورت پژوهش

هدف از این پژوهش، واکاوی و دستیابی به مفاهیم مرتبط به حوزه مقصد و نگاشت‌های مرکزی در مثنوی خسرو و شیرین و نیز دستیابی به نوع دیدگاه شاعر به مقوله عشق، بر اساس نوع ادبی و زبان این اثر است. این پژوهش می‌تواند به شناخت جهان‌بینی نظامی در بیان این مفهوم اصلی و زیرمجموعه‌های آن و در نهایت، احساسات و زبان او کمک کند و اینکه شاعر به کدام جنبه از این مفاهیم توجه بیشتری نشان داده‌است.

۳-۱. روش پژوهش

این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی و بر پایه مطالعات کتابخانه‌ای، بر مبنای نظریه استعاره شناختی لیکاف و جانسون و نگاهی به طبقه‌بندی جدید افراشی و حسامی (ذهنی به ذهنی)، به بررسی استعاره‌های مفهومی حوزه عشق در مثنوی خسرو و شیرین نظامی پرداخته‌است؛ بدین صورت که ابتدا کلّ آیات مثنوی خسرو و شیرین انتخاب و خوانده شد و ابیاتی که واژه عشق یا مفاهیم مربوط به آن شامل «عشق، عاشق، معشوق، فراق، وصال، غم، جفا، صبر، اشک» و... بود، استخراج گردید. سپس بر اساس مفاهیم حوزه مبدأ، به ترتیب بسامد، طبقه‌بندی و تحلیل، و در پایان، نوع نگرش شاعر به موضوع عشق و مفاهیم مرتبط به آن بررسی شد.

۴-۱. پیشینه پژوهش

با توجه به اینکه در سال‌های اخیر، نظریه استعاره مفهومی مورد توجه بسیاری از پژوهشگران قرار گرفته، پژوهش‌های بسیاری نیز بر پایه این نظریه در متون ادبی صورت گرفته‌است؛ مثلاً: بهنام (۱۳۸۹) کلان‌استعاره «معرفت، بصری است» را به عنوان استعاره‌ای موجود در دیوان شمس با قلمرو مبداء نور معرفی و آن را ذیل شش خرداستعاره بررسی کرده‌است. راکعی (۱۳۸۹) دو شعر «سفر ایستگاه» و «همزاد عاشقان جهان» از کتاب دستور

زبان عشق قیصر امین پور را با توجه به استعاره‌های مفهومی بررسی کرده‌است. سجودی و قنبری (۱۳۹۱) شصت جمله دارای استعاره مفهومی با قلمرو مقصد زمان را از ده کتاب داستان کودک فارسی استخراج کرده‌است و از نظر افعال به کاررفته در آن‌ها بررسی کرده‌اند. هاشمی (۱۳۹۲) به شرح نگاشت‌های استعاری از محبت در آثار صوفیه از قرن دوم تا ششم هجری پرداخته‌است. وی درک صوفیه از محبت در دوره مورد بحث را ذیل کلان‌استعاره‌های «خداوند، سلطان است»، «خداوند، محبوب است»، «تصوف، راه است» و «محبت، راه است» تحلیل کرده‌است.

پژوهش‌های دیگری هم درباره استعاره مفهومی عشق در متون ادبی بدین شرح صورت گرفته‌است: افراشی و حسامی (۱۳۹۲) به تحلیل استعاره‌های مفهومی در یک طبقه‌بندی جدید با تکیه بر نمونه‌هایی از زبان‌های فارسی و اسپانیایی پرداخته‌اند و دسته‌بندی جدیدی با عنوان استعاره‌های عینی به ذهنی، ذهنی به ذهنی و عینی به عینی را ارائه کرده‌اند. آیاد (۱۳۹۳) به بررسی استعاره مفهومی عشق در غزلیات سنایی، عطار و مولوی پرداخته‌است. نتیجه این پژوهش نشان می‌دهد که استعاره‌های عشق در غزل سنایی حول کلان استعاره «عشق، زهد است» شکل گرفته‌اند، در غزل عطار استعاره‌های عشق، حول کلان استعاره «عشق، حیرت است» شکل گرفته‌اند و در غزلیات مولانا کلان استعاره «عشق، وجد است» خرد استعاره‌های با قلمرو مقصد عشق را شکل داده‌است. اصغرنژاد (۱۳۹۵) در پایان‌نامه خود، به بررسی الگوهای شناختی استعاره‌های مفاهیم عاشقانه در غزلیات و قصاید سعدی پرداخته‌است. اسپرهم (۱۳۹۷) به بررسی استعاره شناختی عشق در مثنوی مولانا پرداخته‌است و استعاره‌ها را در چهار گروه اصلی قرار داده‌است: ۱. گروهی که تصویری مثبت از عشق ارائه می‌دهند. ۲. آن‌ها که صفات و ویژگی‌های منفی عشق را برجسته می‌کنند. ۳. استعاره‌هایی که دوجانبه و دویپهلو هستند. ۴. استعاره‌هایی که از نظر مفهومی خنثی هستند. در پایان، وی به این نتیجه رسیده‌است که سوزندگی، مست‌کنندگی و ذی‌شعور بودن عشق، بیشتر از سایر جنبه‌های آن، مدنظر مولانا بوده‌است. ولی‌زاده و مباشری (۱۳۹۷) به بررسی مفهوم‌سازی عشق در غزلیات شمس و ارتباط آن با مضامین قرآنی از دیدگاه معنی‌شناسی پرداخته‌اند و این نکته را خاطرنشان کرده‌اند که در هر دو اثر، استعاره کلان «خداوند، معشوق است» وجود دارد و نوع نگاشت‌ها مشخص می‌سازد که قرآن تأثیری عمیق بر زبان مولانا دارد. عباسی

(۱۳۹۷) استعاره مفهومی عشق و خوشه‌های معنایی مرتبط با آن را در تذکرة‌الاولیای عطار، بر اساس دیدگاه جدید افراشی، بررسی کرده‌است و استعاره‌های ذهنی به ذهنی را مورد واکاوی قرار داده‌است. کریمی و همکاران (۱۳۹۸) به منظور درک بسیاری از نکات پنهان متن و یافتن برجسته‌ترین مفاهیم فکری شاعر به تحلیل و بررسی استعاره‌های مفهومی سیرالعباد پرداخته‌است و مهم‌ترین مفاهیم استعاری و کارکرد شناختی آن‌ها را تحلیل و بارزترین نمودهای این مفاهیم و برجسته‌ترین استعاره‌های شناختی را شناسایی نموده‌اند.

در این میان، پژوهشی یافت نشد که به بررسی و طبقه‌بندی استعاره‌های مفهومی حوزه عشق در مثنوی خسرو و شیرین نظامی پرداخته باشد.

۲. طبقه‌بندی و گزارش استعاره‌ها

۱-۲. عشق، غم است

این نگاشت از نظر فراوانی، اولین رتبه را در مثنوی خسرو و شیرین به خود اختصاص داده‌است. در این استعاره، شاعر اوضاع و احوال عاشق و معشوق را که گرفتار عشق هستند، با توصیف اشک ریختن عاشق از دوری و فراق معشوق، کاربرد واژگانی، چون اندوه، غم، محنت و غصه بیان می‌کند به جای عشق و تعبیر دیگری که نشان از حالات مربوط به غم در وجود عاشق دارد. اگرچه تحمل این غم برای عاشق تقریباً غیرممکن است، اما اندوهی دلنشین است که عاشق، خود آن را انتخاب کرده‌است و هرگونه خواری و اندوه را در این راه تاب می‌آورد. عاشق در همه حال، در غم یار است و از مردم رویگردان و تنها چاره این غم، صبر و انتظار است. همان گونه که مشخص است، گرچه ظاهراً این عشق، اندوهبار است، اما مضمون پنهان در آن، بیانگر عشقی شیرین است.

۱-۲. توصیف اشک ریختن عاشق

«گهی قصد نبید خام کردی گهی از گریه می در جام کردی»

(نظامی، ۱۳۹۱: ۱۶۷).

«ز سنبل کرد بر گل مشک‌بیزی ز نرگس بر سمن سیماب‌ریزی»

(همان: ۲۶۴).

۲-۱-۲. کاربرد واژه غم یا برابر آن به جای عشق

«غم خسرو رقیب خویش کرده در دل بر دو عالم پیش کرده»

(همان: ۹۲).

«چرا باید که چون من سرو آزاد بُود در بند محنت مانده ناشاد؟»

(همان: ۳۱۵).

۳-۱-۲. کاربرد دیگر تعابیر مربوط به غم در بیان حال عاشق و دل او

«به نومییدی دل از دلخواه برداشت به دارالملکِ آرمن راه برداشت»

(همان: ۸۸).

«به زندان مانده چون آهن در این سنگ دل از شادی و دست از دوستان تنگ»

(همان: ۳۴۰).

۲-۲. عشق، نور است

در این استعاره، وجود معشوق چون نوری است که روشنایی بخش دل عاشق و شب تاریک اوست. یار با عبارت «ای ماه» مورد خطاب قرار می‌گیرد که این، نشانگر زیبایی و جلوه‌گری او مانند ماه است. معشوق مانند چشمه نوری است که حتی خورشید را هم از جلوه می‌اندازد و وجود او عاشق را از نورهای دیگر (شمع، چراغ و...) بی‌نیاز می‌کند. عاشق چون پروانه‌ای است که به گرد شمع وجود معشوق می‌گردد و سوختن او باعث شعله‌ورتر شدن آتش عشق می‌گردد. اشاره به معشوق با واژه خورشید در واقع، بیانگر این نکته است که همان گونه که خورشید با تابیدن به سنگ بی‌ارزش، او را تبدیل به گوهر می‌کند، وجود معشوق نیز به عاشق ارزش و اعتبار می‌بخشد. این نگاشت با آوردن اسم سرچشمه نور (ماه، خورشید، شمع، چراغ و قمر) در اشاره به معشوق، شکل گرفته است:

«چو قصد چشمه کرد آن چشمه نور فلک را آب در چشم آمد از دور»

(نظامی، ۱۳۹۱: ۷۷).

«چو در خوبی غریب افتادی ای ماه غریبان را فرومگذار در راه»

(همان: ۲۴۲).

«به لابه گفت کای مقصود جانم چراغ دیده و شمع روانم»

(همان: ۳۳۶).

۳-۲. عشق، بی‌صبری و بی‌قراری است

نگاشتی که در این مفهوم برای عشق به کار می‌رود، به دو صورت است: عشق هم می‌تواند به مفهوم صبر و هم به معنی بی‌قراری باشد. در بیت‌های زیر، این دو نگاشت برای عشق بیان شده است. انسان عاشق از شدت بی‌قراری و بی‌تابی برای معشوقی که از او دور مانده است، سر به کوه و بیابان می‌گذارد و هیچ جا آرامش ندارد. گاهی نیز دیدن روی معشوق موجب بی‌قراری و هیجان می‌شود. معشوق برای او چون جان است و نمی‌تواند بدون آن آرام و قرار داشته باشد. شکیبایی در هر جایی پسندیده است، جز در عشق؛ زیرا عاشق واقعی تحمل دوری از معشوق را ندارد:

«چنین تا مدتی در خانه می‌بود ز بی‌صبری دلش دیوانه می‌بود»
(همان: ۹۰).

«به رعنائی گذشت از گوشهٔ بام ز شاه آرام شد چون شد دلارام»
(همان: ۳۲۷).

گاهی لازمهٔ عشق‌ورزی و عاشق بودن، صبوری است. برای حفظ موقعیت و فاش نشدن اسرار و احوال عشق، باید صبر و تحمل کرد؛ زیرا آشکار کردن ناآرامی، باعث رسوایی می‌شود. امید به وصال موجب تحمل دوری و مشکلات راه عشق است و عاشق برای همراه شدن دل معشوق با خود، باید انتظار بکشد. این انتظار با دیدن روی معشوق پایان می‌یابد و نتیجهٔ آن شادمانی است:

«شکیبایی کنم چندان که یک روز درآید از درِ مهر آن دل‌افروز»
(همان: ۲۰۵).

«تحمل را به خود کن رهنمونی نه چندان که بار آرد زبونی»
(همان: ۳۴۳).

۴-۲. عشق، رویدنی است

عشق در این مفهوم مانند دانه و بذری است که در دل انسان می‌روید و قابل رشد کردن و ثمر دادن است. معشوق همچون درختی است که اگر آن را با عشق بیروزی، ثمره و میوهٔ آن، وصال است. قامت بلند و زیبای معشوق، مانند سرو، و نیز زیبایی چهرهٔ او و خندیدنش چون شکفتن گل است. از آنجا که گل نماد زیبایی است و انسان از دیدن زیبایی لذت می‌برد، نگاه کردن به چهرهٔ معشوق زیبارو نیز همین لذت را برای عاشق به ارمغان می‌آورد. فراق، سختی‌ها و مشکلاتی که بر سر راه این عشق وجود دارد، مانند خارهایی هستند که مانع از لمس وجود معشوق می‌شوند. کاربرد مفهوم عشق به‌عنوان یک رویدنی، بیانگر این نکته است که همان‌طور که رویدن گل‌ها و گیاهان، جهان را زیبا و لذت‌بخش می‌کند، عشق نیز دنیا را زیباتر می‌نماید. نگاشت در قالب کاربرد مفاهیم مرتبط با رویش (گل، سرو، باغ، خار و میوه) در توصیف عاشق و معشوق و نیز ارتباط میان آن‌ها شکل گرفته است:

«نظر کردی سوی قصر دلارام به زاری گفتی ای سرو گلندام»
(همان: ۲۳۹).

«ز باغ وصل پُرگل کن کنارم چو دانی کز فراق بر چه خارم»
(همان: ۱۵۳).

۵-۲. عشق، آتش است

نگاشت مرکزی آتش برای عشق، امری بدیهی است، به این دلیل که آتش دو مفهوم دارد: یکی، پاک کردن وجود انسان از آلودگی و دیگری، سوختن وجود او. در عشق‌های الهی و معنوی، هر دو مفهوم از آن برداشت می‌شود، اما در عشق زمینی و انسانی، تنها جنبه سوزاندگی آن لحاظ می‌شود. عشق همچون آتش، گرمی و هیجان برای عاشق و معشوق به همراه دارد و باعث سوختن وجود عاشق می‌شود. عاشق از سوختن در این آتش، راضی و خشنود است؛ زیرا از نظر او، این آتش نه تنها موجب هلاک نمی‌شود، بلکه موجب سلامت است. آتش علاوه بر ویژگی‌های مثبتی که دارد، دود هم با آن همراه است که باعث آزار و رنج می‌شود و در تناسب با عشق، دود همان آه سوزناک برخاسته از دل عاشق است که موجب رنج و بی‌تابی او می‌شود. این نگاشت به صورت توصیف عاشق در آتش عشق، کاربرد واژه‌های آتش، نار و آذر به جای عشق و نیز توصیف آتش‌افروزی معشوق نمود پیدا کرده است:

«مرا این سوختن سوری عظیم است	که سوز عاشقان سوزی سلیم است»
(همان: ۳۶۱).	
«به صبری کاورَد فرهنگ در هوش	نشاند آن آتش جوشنده را جوش»
(همان: ۸۲).	
«تو آتش طبعی، او عود بلاکش	بسوزد عود چون بفروزد آتش»
(همان: ۲۶۵).	

۶-۲. عشق، اسارت و گرفتاری است

عشق چون دام و بندی است که عاشق را گرفتار و اسیر خود می‌کند. عاشقی که دام‌گیر و گرفتار در عشق است، در هر حالی، در برابر معشوق کوتاه می‌آید و تسلیم فرمان اوست. زلف معشوق مانند زنجیری است که عاشق را به اسارت خود درمی‌آورد و پای‌بند می‌کند. در بند عشق ماندن و گرفتاری در چاه عشق، سبب تنها ماندن عاشق می‌شود، اما در عین حال، عاشق از چنین وضعیتی خوشحال است:

«نخستم باده دادی، مست کردی	به مستی در مرا پابست کردی»
(همان: ۱۵۸).	
«چرا نخل رطب بر دل خورد خار؟	مگر کو هم به شیرین شد گرفتار؟»
(همان: ۳۲۱).	

کلان‌استعاره «عشق، اسارت است» شامل خرداستعاره «عشق، شکار است» نیز می‌شود. هم عاشق و هم معشوق، همچون صیدی گرفتار در دام عشق می‌شوند. زیبایی، زلف و اندام معشوق چون رسن و دام است که عاشق را شکار می‌کند. این نگاشت به صورت کاربرد واژه‌های بند، دام یا شست، با مفاهیم حوزه عشق و توصیف عشق به منزله شکار با دیگر تعابیر، نمود پیدا می‌کند:

«از آن رفتن برآسودند یک‌چند دل شیرین فرومانده در آن بند»
(همان: ۷۲).
«گر این صاحب‌جهان دل‌داده تست شکاری بس شگرف افتاده تست»
(همان: ۱۱۹).

۷-۲. عشق، بیماری است

بی‌توجهی معشوق به عاشق، باعث رنج و بیماری است. در واقع، عشق به مثابه درد است و تنها معشوق دواي این درد و بیماری است. دوری و بی‌خبری از معشوق همچون زخمی کشنده است و باعث ناتوانی می‌شو و گاهی خود عاشق به دلیل عشق زیاد به یارش، سبب این رنج است. همان گونه که بیماری عوارضی دارد، عشق نیز دارای عوارضی است که با دوری از معشوق در بدن ایجاد می‌شود؛ مانند بی‌خوابی، بی‌اشتهایی و ناتوانی. البته این درد، درمان نیز دارد که همانا وصال و دیدار معشوق و هم‌صحبتی با اوست. این مفهوم به سه شکل بیان حالات مربوط به بیماری در وجود عاشق، توصیف آشکار عاشق چون بیمار و کاربرد واژه درد به جای عشق بیان شده است:

«چو دیو از زحمتِ مردم گریزان فتان‌خیزان‌تر از بیمارِ خیزان»
(همان: ۲۲۲).
«گر از پولاد داری دل، نه از سنگ ببخشایی بر این مجروح دلتنگ»
(همان: ۲۴۳).
«بُتِ فرمانبرش فرمان‌پذیرفت که دردی داشت کان درمان‌پذیرفت»
(همان: ۳۶۶).

۸-۲. عشق، دین است

این نگاشت با استفاده از تعابیر متعلق به حوزه دین، از جمله «قبله»، «زکات»، «سجده کردن»، «حرام» و... برای بیان ارتباط میان عاشق و معشوق شکل گرفته است. در این مفهوم، عاشق صورت معشوق را چون قبله و محراب می‌داند و در برابر او سجده می‌کند و از عاشق می‌خواهد که اندکی از زیبایی خود را به عنوان زکات به او نشان دهد.

آسوده ماندن در راه عشق و تلاش نکردن برای به دست آوردن یار، بر عاشق حرام است و دور شدن از او نیز گناهی است که باید به سبب آن، طلب بخشش کرد:

«مزن چندین گره بر زلف و خالت ز کاتی ده قضاگردان مالت»

(همان: ۱۴۴).

«نه پی در جستجوی کس فشردم نه جز روی تو کس را سجده بردم»

(همان: ۳۲۲).

مفاهیم مذکور، اگرچه در ظاهر با دین تناسب دارد، ولی در واقع، به نوعی در تعارض با دین شرعی و عرفی است؛ زیرا در دین، تنها خداوند است که باید پرستیده شود و دور شدن از او، گناهی است که باید برای آن طلب بخشش کرد. به کار بردن واژه‌های «بُت» و «صنم» در اشاره به معشوق زیبارو، خُرداستعاره «عشق، کفر است» را به عنوان زیرمجموعه‌ای از کلان استعاره «عشق، دین است» به وجود آورده است:

«ترا باید شدن چون بُت پرستان به دست آوردن آن بُت را به دستان»

(همان: ۵۵).

«چو از گفتن فراغت یافت شاپور دَمش در مه گرفت و حیلَه در حور»

(همان: ۷۲).

۹-۲. عشق، دیوانگی و جنون است

در متون ادب فارسی، عشق چه عرفانی و چه انسانی، با جنون و دیوانگی همراه است؛ زیرا تنها در صورت آزاد شدن از قید عقل و هوش است که می‌توان دل در گرو معشوق نهاد و خود را به او تسلیم نمود. عشق و دیدن روی معشوق باعث دیوانگی و آشفتگی می‌شود و این آشفتگی و مدهوشی، موجب بی‌خبری و بی‌توجهی عاشق به اطراف، سرگردانی، از بین رفتن آرامش و از خود بی خود شدن او می‌شود. در واقع، موجب می‌شود که شخص عاشق خود را فراموش کند و تنها در فکر معشوق باشد:

«به حکم آنکه بس شوریده کارم چو زلف خود دلی شوریده دارم»

(همان: ۶۸).

«چو مستی دارم و دیوانگی هست حریفی ناید از دیوانه‌ی مست»

(همان: ۳۴۱).

۱۰-۲. عشق، بردگی و بندگی است

این استعاره مفهومی بیانگر تسلیم شدن عاشق در برابر معشوق است. عاشق، مقام و موقعیت خود را نادیده می‌گیرد و بنده معشوق خود می‌شود؛ زیرا از نظر او، بندگی در

عشق، همچون پادشاهی ارزشمند است. چون عاشق تحمل دوری از یار را ندارد، حاضر است برای در کنار او بودن، بنده حلقه‌به‌گوش او شود و اگر معشوق او دستور دهد، جان خود را فدا می‌کند. اگر معشوق، خریدار او باشد، خودش را به او می‌فروشد و از این کار راضی و خشنود است. این نگاشت با به‌کارگیری واژه‌های «غلام»، «بنده» و «هندو»، و نیز بیان بردگی عاشق در مقابل معشوق با عبارات و ترکیب‌هایی نظیر «حلقه‌به‌گوش»، «خدمتکار» و «فرمانبر» بیان شده است:

«من آن تُرکِ سیه‌چشمم بر این بام که هندوی سپیدت شد مرا نام»
(همان: ۳۰۷).
«من آیم خود به خدمت بر سرِ کاخ زمین بوسم به نیروی تو گستاخ»
(همان: ۳۰۴).

۱۱-۲. عشق، جنگ است

این استعاره مفهومی با استفاده از نام‌بزارهای جنگی و دیگر تعابیر مربوط به جنگ، همچون میدان نبرد، پیکار، شیبخون زدن و... در توصیف ارتباط عاشق و معشوق شکل گرفته است. عشق همچون میدان کارزار است و نگاه عاشق و نیز ناز و عتاب معشوق، تیر انداختن و آغاز جنگ است. عاشق، آماج تیر نگاه معشوق است که با رضایت خود، این را انتخاب کرده است و در برابر معشوق تسلیم شده است. غم عشق و دوری از معشوق، چون سپاهی است که بر دل عاشق حمله می‌کند و او را از پای می‌اندازد:

«چو چشم تیرگر جاسوس گشتم به دگان کمانگر برگزاشتم»
(همان: ۱۰۰).
«کمند زلف خود در گردنم بند به صید لاغر امشب باش خرسند»
(همان: ۱۴۵).

۱۲-۲. عشق، راز است

راز، چیزی است که باید در دل نهفته بماند و نمی‌توان آن را با هر کسی در میان گذاشت. عشق نیز مانند راز است که به سبب شرم و کم‌رویی، امکان بازگفت آن برای عاشق و معشوق وجود ندارد و تنها می‌توان آن را با افراد محرم در میان گذاشت. گاهی از ترس حسودان و رقیبان، حتی با وجود بی‌تابی و ناراحتی، صلاح در پنهان کردن عشق است. معشوق به سبب ارزش والایی که دارد، باید از چشم دیگران پنهان باشد. کسی که نمی‌تواند عشق را مانند راز در پرده نگه دارد، اصلاً نباید عاشق شود:

«صواب آن شد که نگشایی به کس راز کنی فردا سوی نخجیر پرواز»
(همان: ۷۱).

«دل شه چاره آن غم ندانست که راز خویش را محرم ندانست»
(همان: ۲۸۸).

۱۳-۲. عشق، سرقت است

با استفاده از صفاتی چون «دلبر»، «دلربا» و «طرّار» در اشاره به معشوق و کاربرد فعل‌های مربوط به حوزه سرقت، نگاشت «عشق، سرقت است» شکل گرفته است. دلبر همچون دزد و راهزنی است که با غمزه و نگاه خویش، یا هر ترفند دیگری، تمام وجود عاشق را به تاراج می‌برد و چیزی برایش باقی نمی‌گذارد. عاشق از اینکه معشوق دلش را ببرد، خرسند است و گمان می‌کند که این برایش بهتر است؛ زیرا در این صورت، آسوده است؛ نه بار دل را به دوش می‌کشد و نه غم دلبر را که در دل جای دارد:

«ز هر سو کرد مرگب را روانه نه دل دید و نه دلبر در میانه»
(همان: ۸۴).
«چو فرخ شد بدو هم تخت و هم تاج درآمد غمزه شیرین به تاراج»
(همان: ۱۶۶).

۱۴-۲. عشق، وحدت است

وجود معشوق برای عاشق چنان عزیز است که او را بر جان خود ترجیح می‌دهد و این از عشق زیاد ناشی می‌شود. عاشق، یارش را از صمیم قلب، «جان» خطاب می‌کند و هرگز او را آزار نمی‌دهد، چون برایش بسیار ارزشمند است. شخص عاشق در واقع، وجود خود را نادیده می‌گیرد و هرچه می‌بیند، معشوق است. این استعاره مفهومی با کاربرد واژه «جان» در اشاره به معشوق، بیان وحدت میان عاشق و معشوق و نیز توصیف قرار گرفتن معشوق در وجود عاشق بیان می‌شود:

«در آغوش کشم چون آب در میخ مرا جانی تو، با جان چون زخم تیغ؟»
(همان: ۱۴۸).
«در ایشان خیره شد هر کس که می‌تاخت که خسرو را ز شیرین باز نشناخت»
(همان: ۱۱۷).

۱۵-۲. عشق، قتل است

عشق مانند قاتلی است که باعث ریختن خون عاشق می‌شود، اما خون عاشق هرگز پایمال نمی‌شود و معشوق تاوان آن را پس می‌دهد. معشوق با دوری و نامهربانی که چون زخمی‌گشونده است، کمر به قتل عاشق می‌بندد. عاشق توقع ندارد که با کوچک‌ترین کاری، مورد سرزنش قرار بگیرد و با وجود تمام سختی‌هایی که کشیده، معشوق قصد

ریختن خونس را بکند. او آن قدر در عشق ثابت قدم و وفادار است که حتی اگر معشوق قصد کشتنش را داشته باشد، باز عاشق می ماند و از مرگ هراسی ندارد:

«از آن ترسم که فردا رخ خراشی که چون من عاشقی را کشته باشی»
(همان: ۱۴۸).
«ترا هم خون من دامن بگیرد که خون عاشقان هرگز نمیرد»
(همان: ۱۴۸).

۱۶-۲. عشق، شراب است

به کارگیری واژه «مست» در اشاره به عاشق و دریافت عشق به مانند «شراب»، با بیان مفاهیم دیگر، زیربنای این استعاره مفهومی را تشکیل می دهد. عشق مانند شرابی است که عاشق و معشوق را مست می کند و باید این شراب عشق را در جوانی و به موقع خورد؛ زیرا در کهنسالی به کار نمی آید و لذت بخش نیست. کسی که دور از عشق است، همچون آدم مخمور، بی حوصله و کسل است. دیدن روی معشوق و لطف او، باعث رفع این خماری می شود و عاشق را مست تر می کند. این مستی از آن نظر که مرتبط با معشوق است و باعث هیجان و جوش و خروش می شود، خوب است، اما از آن رو که اراده انسان را سُست می کند و در دین مذموم است، دارای بُعد منفی است:

«دو یار از عشق خود مخمور مانده به عشق اندر ز یاران دور مانده»
(همان: ۱۱۶).
«به هر دیداری از وی مست می شد به هر جامی که خورد، از دست می شد»
(همان: ۶۰).

۱۷-۲. عشق، شادی و نشاط است

هرچند عشق بیشتر باعث اندوه و غم می شود، اما گاهی شادی آفرین و لذت بخش است. رسیدن عاشق و معشوق به هم و کنار هم بودنشان، لذت و شادی این عشق را چندبرابر می کند و این شادی، نیرویی دارد که هر کار غیرممکنی را ممکن می سازد. عاشق حتی اگر از معشوق خود دور باشد، یاد و خیال یار و رسیدن خبری از او برایش شادی آور است:

«شب وصلت لبی پُر خنده دارم چراغ آشنایی زنده دارم»
(همان: ۱۴۹).
«از آن پس کار خسرو خرمی بود ز دولت بر مرادش همدمی بود»
(همان: ۳۹۴).

۱۸-۲. عشق، فریب است

معشوق با جلوه گری، رفتارها و حرکاتی که مخصوص خود اوست، عاشق را فریفته خود کرده، دل او را می برد. عاشق بر این باور است که معشوق از راه فریب می خواهد دل او را

به دست آورد، ولی او فریب این دوست داشتن ظاهری و زبانی را نمی خورد. این فریفتن دوسویه است؛ یعنی عاشق و معشوق، هر دو قصد فریفتن یکدیگر را دارند و گاهی آگاهانه فریب عشق یکدیگر را می خورند. معشوق انتظار دارد که حتی اگر عاشق او را دوست ندارد، وانمود کند که او را دوست دارد و فریبش دهد. در واقع، این نگاشت به نوعی بیانگر عدم اراده عاشق در برابر خواسته معشوق است، تا جایی که به راحتی فریفته او می شود:

«ولیکن گرچه بینی ناشکیبش نبینم گوش داری بر فریبش»

(همان: ۱۱۹).

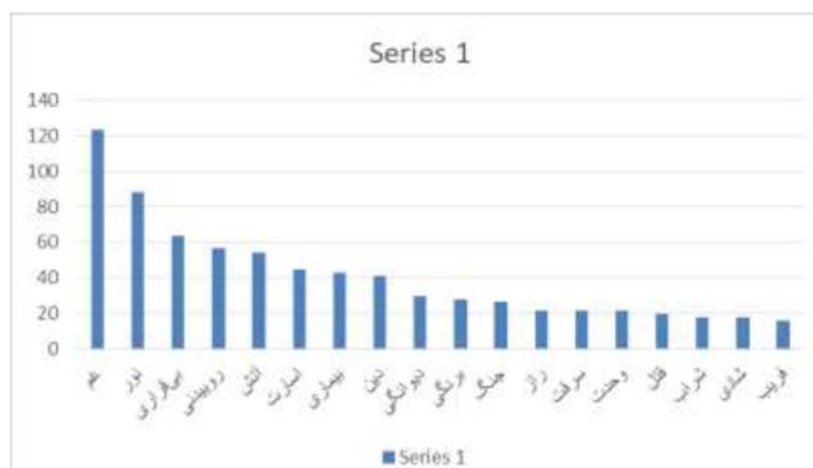
«اگرچه نار سیمین گشت سیم همان عاشق کش عاقل فریبم»

(همان: ۳۱۷).

جدول تعداد و درصد کاربرد نگاشت ها

نگاشت	تعداد	درصد	نگاشت	تعداد	درصد
عشق، غم است	۱۲۳	۱۶/۶۶	عشق، بردگی و بندگی است	۲۸	۳/۷۹
عشق، نور است	۸۸	۱۱/۹۶	عشق، جنگ است	۲۷	۳/۶۵
عشق، بی قراری است	۶۴	۸/۶۷	عشق، راز است	۲۲	۲/۹۸
عشق، رویدنی است	۵۷	۷/۷۲	عشق، سرقت است	۲۲	۲/۹۸
عشق، آتش است	۵۴	۷/۳۱	عشق، وحدت است	۲۲	۲/۹۸
عشق، اسارت است	۴۵	۶/۰۹	عشق، قتل است	۲۰	۲/۷۱
عشق، بیماری است	۴۳	۵/۸۲	عشق، شراب است	۱۸	۲/۴۳
عشق، دین است	۴۱	۵/۵۵	عشق، شادی و نشاط است	۱۸	۲/۴۳
عشق، دیوانگی است	۳۰	۴/۰۶	عشق فریب است	۱۶	۲/۱۶
جمع کل			۷۳۸	۱۰۰	

نمودار تعداد کاربرد نگاشت ها



۳. نتیجه

یکی از مفاهیم انتزاعی و مورد توجه نظامی در مثنوی خسرو و شیرین، عشق است. از آنجا که نظامی استاد بی‌بدیل استعاره است و اغلب مفاهیم مورد نظر خویش را در قالب نظام استعاری بیان می‌کند، عشق و دیگر مفاهیم مربوط به آن از جمله عاشق، معشوق، وصال، هجران و... در شعر او به صورت استعاری بیان شده‌اند. در پژوهش حاضر، مفاهیم مذکور را در چارچوب نظریه استعاره مفهومی لیکاف و جانسون و نیز نگاهی به طبقه‌بندی جدید افراشی و حسامی با عنوان استعاره ذهنی به ذهنی بررسی کردیم. عشقی که نظامی در این داستان از آن سخن می‌گوید، عشقی است که در هر دو طرف، شور و هیجانی یکسان می‌آفریند و در نتیجه، هر دو به یکدیگر دل می‌بازند و در فراق هم بی‌تابی می‌کنند؛ یعنی عاشق، معشوق می‌شود و معشوق عاشق. اگرچه در نظر عامه مردم، داستان‌های غنایی حاکی از عشقی مجازی و هوس‌آلود است، ماجرایی این عشق، بیانگر عشقی واقعی و پاک است که عاشق و معشوق برای نیفتادن در دام گناه و هوس، حاضر هستند فراق و غم حاصل از آن را به جان بخرند.

با بررسی مفاهیم حوزه عشق بر پایه نظریه استعاره مفهومی، هجده نگاشت با حوزه مقصد عشق در قالب ۷۳۸ مورد، دسته‌بندی و تحلیل شد. این نگاشت‌ها در دو گروه دسته‌بندی می‌شوند: گروه اول، استعاره‌هایی که رویکردی مثبت نسبت به عشق دارند؛ مانند نور، دین، شادی و نشاط و وحدت. گروه دوم، استعاره‌هایی که رویکردی منفی به عشق دارند؛ مانند غم، قتل، بی‌قراری، بیماری، دیوانگی، جنگ و... در نگاشت «عشق، دین است»، اگرچه عشق با امری مقدس پیوند خورده است و در آفرینش آن از تعبیر متعلق به حوزه دین استفاده شده، اما جایی که معشوق مورد پرستش قرار می‌گیرد و دور شدن از او گناه محسوب می‌شود، عشق در تعارض با دین معمول و متعارف قرار می‌گیرد و خرد استعاره «عشق، کفر است» شکل می‌گیرد. بنابراین، می‌توان گفت عشق در این نگاشت، بیانی دووجهی دارد. در استعاره مفهومی «عشق، غم است» اگرچه این غم بسیار جانکاه است و تحمل آن برای عاشق تقریباً غیرممکن، اما اندوهی دلنشین است که خود عاشق آن را انتخاب می‌کند و با عشق، این غم را به جان می‌خرد و هر گونه خواری و اندوه را در این راه تاب می‌آورد. در نگاشت «عشق، آتش است»، آتش دو مفهوم دارد: یکی، پاک کردن وجود انسان از آلودگی و دیگری، سوختن وجود او. در اینجا، تنها جنبه سوزاندگی آن لحاظ می‌شود و عاشق از سوختن در این آتش راضی و خشنود است؛ زیرا

از نظر او، این آتش نه تنها موجب هلاک نمی‌شود، بلکه موجب سلامت است. می‌توان چنین بیان کرد که نگاشت‌های ذکرشده، دوجوهی هستند و دو مفهوم از آن‌ها استنباط می‌شود. در نگاه اول، یک مفهوم دارند، اما در پس آن‌ها، مفاهیم دیگری نیز نهفته است. چون این داستان بیانگر رویدادی عاشقانه و احساسی است، دربردارنده مشکلاتی در راه این عشق هم هست و عاشق و معشوق در این گیرودار، دچار رنج و عذاب می‌شوند. به همین دلیل، اغلب نگاشت‌های شکل گرفته در داستان، رویکردی منفی دارند و آنجا که این عشق به وصال می‌انجامد و موجب شادی و نشاط می‌شود، رویکرد، مثبت می‌شود. بر پایه نتایج به دست آمده، بیشتر نگاشت‌ها، ذهنی به عینی هستند و در بعضی موارد، از امور ذهنی ملموس‌تر برای بیان عشق استفاده شده است و نگاشت «عشق، غم است»، با ۱۲۳ مورد و نگاشت «عشق، فریب است» با ۱۶ مورد، به ترتیب بیشترین و کمترین بسامد را در خسرو و شیرین به خود اختصاص داده‌اند.

منابع

- آباد، مریم (۱۳۹۳)، *استعاره مفهومی عشق در غزلیات سنایی، عطار و مولانا*، رساله دکتری به راهنمایی سید مهدی زرقانی، مشهد، دانشگاه فردوسی.
- ارسطو (۱۳۴۳)، *فن شعر*، ترجمه عبدالحسین زرین کوب، ج ۲، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- اسپرهم، داوود و سمیه تصدیقی (۱۳۹۷)، «استعاره شناختی عشق در مثنوی مولانا»، *متن‌پژوهی/ادبی*، ش ۷۶، صص ۸۷-۱۱۴.
- اصغرنژاد فرید، مرضیه (۱۳۹۳)، *الگوهای شناختی استعاره‌های مفاهیم عاشقانه در غزلیات و قصاید سعدی*، رساله دکتری به راهنمایی نسرین فقیه ملک‌مرزبان، تهران، دانشگاه الزهرا.
- افراشی، آریتا و تورج حسامی (۱۳۹۲)، «تحلیل استعاره‌های مفهومی در یک طبقه‌بندی جدید با تکیه بر نمونه‌هایی از زبان‌های فارسی و اسپانیایی»، *نشریه پژوهش‌های زبان‌شناسی تطبیقی*، ش ۵، صص ۱۴۱-۱۶۵.
- بهنام، مینا (۱۳۸۹)، «استعاره مفهومی نور در دیوان شمس»، *فصلنامه نقد ادبی*، ش ۱۰، صص ۹۱-۱۱۴.
- خرمشاهی، بهاء‌الدین (۱۳۷۳)، *حافظ‌نامه*، تهران، علمی و فرهنگی.
- راکعی، فاطمه (۱۳۸۳)، «نگاهی نو به استعاره، تحلیل استعاره در شعر قیصر امین‌پور»، *فصلنامه پژوهش‌های ادبی*، ش ۲۶، صص ۷۷-۹۹.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۸۶)، *پیر گنجی در جستجوی ناکجا آباد*، ج ۷، تهران، سخن.
- سجودی، فرزانه و زهرا قنبری (۱۳۹۱)، «بررسی معناشناختی استعاره زمان در داستان‌های کودک به زبان فارسی (گروه‌های سنی الف، ب، ج)»، *فصلنامه نقد ادبی*، ش ۱۹، صص ۱۳۵-۱۵۶.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۹)، *تاریخ ادبیات در ایران*، ج ۲، چ ۱۰، تهران، فردوس.

- عبّاسی، زهرا (۱۳۹۷)، «استعاره مفهومی عشق و خوشه‌های معنایی مرتبط با آن در تذکرةالأولیای عطار»، پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)، س ۱۲، ش ۲ (پیاپی ۳۷)، صص ۱۱۷-۱۴۶.
- عبدالکریمی، سپیده (۱۳۹۳)، فرهنگ توصیفی زبان‌شناسی شناختی، تهران، علمی.
- کریمی، مریم، غلامرضا سالمیان و فاطمه کلاهیچیان (۱۳۹۸)، «کارکردهای شناختی استعاره در سیرالعباد // الی‌المعاد سنایی»، فنون ادبی، س ۱۱، ش ۲ (پیاپی ۲۷)، صص ۱۱۳-۱۲۸.
- کوچش، زولتن (۱۳۹۳)، مقدمه کاربردی بر استعاره، ترجمه شیرین پورابراهیم، تهران، سمت.
- لیکاف، جورج و مارک جانسون (۱۳۹۷)، استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم، ترجمه هاجر آقابراهیمی، چ ۳، تهران، علم.
- ناصری، فرشته و عبدالحسین فرزاد (۱۳۹۲)، «تحلیل جلوه‌های ادبیات غنایی در سه منظومه نظامی با تکیه بر نقش زن»، فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی، ش ۱۵، صص ۱۸۵-۲۱۳.
- نظامی گنج‌ای، الیاس بن یوسف (۱۳۹۱)، خسرو و شیرین، با حواشی و تصحیح حسن وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، چ ۱۳، تهران، قطره.
- ولی‌زاده پاشا، لیلا، محبوبه مباشری و شیرین پورابراهیم (۱۳۹۷)، «مفهوم‌سازی عشق در غزلیات شمس و بررسی ارتباط آن با مضامین قرآنی از دیدگاه معنی‌شناسی»، پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)، ش ۲، صص ۱-۳۶.
- هاشمی، زهره (۱۳۹۲)، «زنجیره‌های استعاره محبت در تصوف (بررسی دیدگاه صوفیه درباره محبت از قرن دوم تا ششم هجری بر بنیاد نظریه استعاره مفهومی)»، فصلنامه نقد ادبی، ش ۲۲، صص ۴۸-۲۹.
- هاوکس، ترنس (۱۳۷۷)، استعاره، ترجمه فرزانه طاهری، چ ۱، تهران، نشر مرکز.
- Abbasi, Z. (2018), "Conceptual Metaphor of Love and Related Semantic Clusters in Attar's Tazkarat al-Awliya", *Research in Mystical Literature*, Pp. 117-146 [In Persian].
- Abdol-Karimi, S. (2014), *Descriptive Culture of Cognitive Linguistics*, Tehran, Elmi [In Persian].
- Afrashi, A & Hesami, T. (2013), "Analysis of Conceptual Metaphors in a New Classification based on Examples from Persian and Spanish Languages", *Journal of Comparative Linguistic Research*, Pp. 141-165 [In Persian].
- Asgharnezgad farid, M. (2014), *Cognitive Patterns of Metaphors of Romantic Concepts in Saadi's Lyric and Ode Poems*, Ph.D. Thesis, Tehran, Alzahra University [In Persian].
- Ayad, M. (2014), *Conceptual Metaphor of Love in Sanai, Attar and Molana's Lyric Poems*, Ph.D. Thesis, Mashhad, Ferdowsi University [In Persian].
- Behnam, M. (2019), "Conceptual Metaphor of Light in Shams's Court", *Literary Criticism Quarterly*, Pp. 91-114 [In Persian].
- Esparham, D. & Tasdighi, S. (2018), "Cognitive Metaphor of Love in Molana's Masnavi", *Literary Research Text*, Pp. 87-114. [In Persian].

- Karimi, M., Salemian, Gh. & Kolahchian, F. (2019), "The Cognitive Functions of Metaphor in Sayr al-Ebad El al-Maad-e Sanai", *Literary Techniques*, Pp. 113-128 [In Persian].
- Khoramshahi, B. (1994), *Hafez Nameh*, Tehran, Elmi & Farhangi [In Persian].
- Kovecses. Zoltán (1986), *Metaphors of Anger, Pride and Love, A Lexical Approach to the Structures of Concepts, Pragmatics and Beyond*, Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins [In Persian].
- (2014), *A Practical Introduction to Metaphor*, Translated by Shirin Pouradham, Tehran, Samt [In Persian].
- Howkes, T. (1972), *Metaphor*, Translate by Farzaneh Taheri, 1th Ed. Tehran, Nashr Markaz [In Persian].
- Lakoff, G. & Johnson, M. (2003), *Metaphors We Live By*, Translate by Hajar Agha-Ebrahimi. 3th Ed. Tehran, Elm [In Persian].
- Naseri, F & Farzad, A. (2013), "Analysis of the Effects of Lyrical Literature in Nezami's Three Poems based on the Role of Women", *Persian Language and Literature Quarterly*, No. 15, Pp. 185-213 [In Persian].
- Nezami Ganjavi, A.E.Y. (2012), *Khosrow & Shirin*, in Correction Dastgerdi, H.W., By Effort Hamidian, S., 13th Ed. Tehran, Ghatreh [In Persian].
- Aristotle (1964), *Poetry Technique*, Translate by Abdol-Hosein Zarinkoub. 2th Ed. Tehran, Bongah Tarjomeh & Nashre Ketab [In Persian].
- Rakeei. F. (2004), "A New Look at Metaphor, Metaphor Analysis in the Poetry of Qaisar Aminpour", *Quarterly Journal of Literary Research*, No. 26, Pp. 77-99 [In Persian].
- Safa. Z. (1990), *History of Literature in Iran*, Vol. 2, 10th Ed, Tehran, Ferdows [In Persian].
- Sojoodi, F. & Ghanbari, Z. (2012), "A Semantic Study of the Metaphor of Time in Persian Children's Stories (Groups A, B, C)", *Literary Criticism Quarterly*, No. 19, Pp. 135-156 [In Persian].
- Leyla, V., Mobasheri, M & Pour-adham, Sh. (2018), "Conceptualization of Love in Shams Lyric Poems and Examining its Relationship with Quranic Themes from a Semantic Point of View", *Research in Mystical Literature*, No. 2, Pp. 1-36 [In Persian].
- Hashemi, Z. (2013), "Metaphorical Chains of Love in Sufism (Study of the Sufi View of Love from the Second to the Sixth Century AH Based on the Theory of Conceptual Metaphor", *Quarterly Journal of Literary Criticism*, No, 22, Pp. 29-48 [In Persian].
- Zarinkoub, A. (2007), *The Old Man in the Ganje in Search of Nowhere*. 7th Ed, Tehran, Sokhan [In Persian].



Music, A Measure in Recognizing the Rise and Fall of Persian Rubai

Yahya Kardgar¹

(105-126)

Abstract

Except the quatrain theme, what makes it more salient than any other feature is its verbal simplicity, expressive unpretentiousness, brevity and melodious music. The contribution of music in acceptability the quatrain format has received less attention the instant that The Robai form is more related to music than other forms of poetry and meter is one of the distinguishing components of this format. an comparative study of the music of the first Persian Robaies with its climax can explain the role of music in the course of Persian Robaies and the climax of that. In this article, in descriptive-analytical methods and based on statistical data, the musical characteristics of Rudaki's Robaies have been compared with Khayyam's Robaies. Therefore, Roudaki's quatrains are based on 34 quatrains of Nafisi and Braginsky prints and with comparison to Daneshpazhuh and Jahangir Mansour editions are used. Khayyam's quatrains have been selected due to the wide differences between different editions and the unanimity of Khayyam researchers on the originality of the quatrains in the books of Mersad al-Ebad, the history of Jahangosha Jovini, Nozhat al-Majalis, Tarikh Wassaf and history Gozide and according to the 34 quatrains in this Books are the basis of this research. The research shows that Roudaki, by making more use of his poetic licences and not paying attention to subtleties such as the consonant and vowel letters of the hemistiches, paying little attention to the side and inner music and neglecting the intimate music Persian words have not been able to use the musical attractions of the Robai to attract the audience, while Khayyam carefully uses the poetic licences quantitatively and qualitatively, more adherence to the musical characteristics of the main meter of the Robai, enjoyment Moderation of the capacities of side and inner music along with creating an intimate song using original Persian words has benefited from the prominence of Robai music in attracting the audience and the perfection of this format.

Keywords: Literary criticism, Poetry music, Rubai, Rudaki, Khayyam.

Received: 30, August, 2020 & Accepted: 14, September, 2021

doi 10.22059/jlcr.2021.309077.1534
Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627
<https://jlcr.ut.ac.ir>

1. Email of the author: kardgar1350@yahoo.com.

Associate professor of Persian Language and Literature Qom of University, Qom, Iran.

1.Introduction

What is considered more than any other subject during the history of Rubai and in the most of poetic forms are The starters and complementaries of them. Although the Rubai has older roots than the third and fourth centuries AH; But it is tied to the name of Roudaki and this conjunction is according to one of the titles of Roudaki who is the father of Persian poetry; It indicates the antiquity of this form of poetry. Although there is no complete collection of Rudaki's poems but 34 complete Rubai are available from his little and remainder poems, and by this poems can be understood the importance of Rubai in collection of Rudakis poems. The predominant theme of Rudaki's Rubaies is romantic themes, and if we pay attention to the background of Rubai before Rudaki, it seems that this form of poetry was also desired by mystics and they used this form to express mystical ideas. Therefore, it can be said that love and mysticism were the two main subjects of Persian Rubai in the Rudaki era. Two subjects that were not satisfied with the limited form of the Rubai and over time, chose the forms of Ghazal, ode and Couplet-poem (Masnavi). Hence, the Rubai as a form of romance and mysticism in competition with other forms of poetry, has less opportunity to show itself and has not been taken very seriously in the shadow of other forms; But finally, with the advent of Khayyam and his philosophical Rubai, it seems that the Rubai has acquired a more specific meaning and as a form of intellectual thought, philosophical arguments and premises logical have gained a special place among poetic forms. . That is why Khayyam's Rubaiyyat, as the peak of this form, are a measure in drawing the ups and downs of Rubaiyyat., in this study, Roudaki's Rubaiyyat with those of Khayyam's Rubaiyyat whose attribution is less doubtful; Compared from a musical point of view .

2-Methodology

The article has been compiled in a descriptive-analytical manner and based on statistical data. Therefore, Roudaki's Rubaiyyat are based on 34 Rubaies published by Nafisi and Braginsky and confronted with the Danesh pazhuh, Shear and Jahangir Mansour editions. The originality of the Rubaiyyat in the books of Mersad al-Ebad, the history of Jahangoshahi Jovini, Nozhat al-Majalis, Tarikh Wasaf and Selected history, and according to the 34 rubaies in these books (with the elimination of repeated rubaies) is the basis of this research. In using these rubaiyyat, Mir Afzali research has been used. The number of rubaiyyat of Khayyam and Rudaki is equal. Therefore, the result of the research will be closer to the correctness due to the similarity of the statistical population.

3- Discussion

In investigation Rubai music, it is necessary to pay attention to several points: 1- The ratio of Rubaies meter to its original meter. 2- Variety or uniformity of the meters of Rubaies four-part hemistiches. 3- The extent and position of using poetic licence in the Rubai. In addition to the influential elements of prosody meter, the use of lateral and internal music is also effective in infusion Rubai music, like all poetic forms. Therefore, in this article, according to the mentioned criteria, the beginning and end of Persian Rubai and the role of music in determining this beginning and end are examined. Investigation the meter of prosody and how it is, the analysis of lateral music (Radif(identical ending syllable) and rhyme) and internal music can well explain the role of music in the rise and fall of the Rubai. Therefore, we have investigated this subject in three main titles. 1- Investigating the meter of prosody and how it is in Rudaki and Khayyam Rubaiyyat. In the study of this subject, the statistical study of the quatrains of two poets, the Variety or uniformity of the meters of Rubaies four-

part hemistiches, the extent of the use of poetic licence, the ratio of consonant and vowel in the quatrains of Roudaki and Khayyam have been studied. 2- The place of lateral music in Rudaki and Khayyam quatrains 3- Internal music in Rudaki and Khayyam quatrains.

4- Conclusion

The Persian quatrain has gone through several ups and downs from the beginning to reaching the peak of development, and finally, with Khayyam's quatrains, it has reached the peak of celebrity and popularity. Apart from the evolution of content, the evolution of quatrain music has also played an undeniable role in its culmination. Extensive poetic licences, the possibility of meter variation of quatrains hemistiches, attention to the equality of consonant and vowel in the hemistiches, the use of side and inner music, and finally the use of the capacities of the Persian language, a noteworthy measure on explaining the evolution of music is quatrain. Rudaki's quatrains, in using their poetic licences, the meter variety of the hemistiches, the lack of attention to the equality of consonant and vowel in the hemistiches, have distanced themselves from the main and earnestly meter of the quatrain, while Khayyam by loyalty to the main meter of the quatrain, Less use of poetic licences, uniformity of meter of the hemistiches, more attention to the equality of consonant and vowel in the hemistiches are more attached to the main meter of the quatrain, and as a result the music of his quatrains is more pleasing to the ear. The richness of the side music of Khayyam's quatrains, the moderate and artistic use of internal musical elements alongside the adherence to the lexical originality of the Persian language are other components that have made the music of Khayyam's quatrains more attentive and audience-friendly. Undoubtedly, the experience of Roudaki's quatrains and other quatrains after him, alongside Khayyam's personal genius, has been influential in the culmination of Persian quatrains music.

موسیقی، سنجهای در شناخت اوج و فرود رباعی فارسی

یحیی کاردگر^۱

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه قم، قم، ایران.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۶/۰۹؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۰۹/۳۰

علمی - پژوهشی

چکیده

جدای از مضمون رباعی، آنچه بیش از هر ویژگی دیگر موجب برجستگی آن شده، سادگی زبانی، بی‌پیرایگی بیانی، ایجاز و موسیقی گوش‌نواز آن است، اما به سهم موسیقی در حسن قبول قالب رباعی کمتر توجه شده‌است. این در حالی است که قالب رباعی بیش از قالب‌های دیگر شعری، با موسیقی پیوند دارد، تا بدان‌جا که وزن، یکی از مؤلفه‌های تمایزبخش این قالب است. از این‌رو، بررسی تطبیقی موسیقی نخستین رباعیات فارسی با نقطه اوج آن می‌تواند نقش و جایگاه موسیقی را در سیر رباعی‌سرایی فارسی و رسیدن آن به نقطه کمال تبیین کند. در این مقاله، در شیوه‌ای توصیفی-تحلیلی و با استناد به داده‌های آماری، ویژگی‌های موسیقایی رباعیات رودکی به‌عنوان یکی از آغازگران این قالب، با رباعیات خیام به‌عنوان اوج رباعی‌سرایی فارسی مقایسه شده‌است. از این‌رو، رباعیات رودکی بر مبنای ۳۴ رباعی چاپ نفیسی و براگینسکی و مقابله با چاپ‌های دانش‌پژوه، شعار و جهانگیر منصور مورد استفاده قرار گرفته‌است و رباعیات خیام با توجه به اختلاف گسترده چاپ‌های مختلف و اتفاق نظر غالب خیام‌پژوهان درباره اصلت رباعیات موجود در کتاب‌های *مرصادالعباد*، *تاریخ جهانگشای جوینی*، *نزهةالمجالس*، *تاریخ و صاف و تاریخ گزیده*، و با توجه به ۳۴ رباعی موجود در این کتاب‌ها مبنای این پژوهش است. نتیجه این پژوهش نشان می‌دهد که رودکی با بهره‌گیری افزون‌تر از اختیارات شاعری و عدم توجه به ظرافت‌هایی چون نسبت حروف سکون و متحرک مصراع‌ها، کم‌توجهی به موسیقی کناری و درونی و سرانجام، غفلت از موسیقی آشنای واژه‌های فارسی، نتوانسته‌است از جاذبه‌های موسیقایی رباعی برای جذب مخاطب بهره بگیرد، در حالی که خیام با دقت در بهره‌گیری کمی و کیفی از اختیارات شاعری، پای‌بندی بیشتری به ویژگی‌های موسیقایی وزن اصلی رباعی، بهره‌گیری اعتدالی از ظرفیت‌های موسیقی کناری و درونی در کنار ایجاد آهنگی آشنا، با به‌کارگیری واژه‌های اصیل فارسی، از برجستگی موسیقی رباعی در جذب مخاطب و کمال این قالب بهره برده‌است.

واژه‌های کلیدی: نقد ادبی، موسیقی شعر، رباعی، رودکی، خیام.

۱. مقدمه

آنچه در طول تاریخ رباعی‌سرایی و البته در اغلب قالب‌های شعری، بیش از هر موضوعی مورد توجه قرار می‌گیرد، آغازگران و کمال‌بخشان قالب‌های شعری هستند. رباعی اگرچه ریشه‌ای کهن‌تر از قرن سوم و چهارم هجری دارد، اما با نام رودکی گره خورده‌است و این گره‌خوردگی با توجه به یکی از القاب رودکی که پدر شعر فارسی است، خود حکایت از دیرینگی این قالب شعری دارد. شمس قیس رازی در این زمینه می‌نویسد:

«و یکی از متقدمان شعرای عجم - و پندارم رودکی و الله اعلم - از نوع اخرم و اخبر این بحر وزنی تخریج کرده‌است که آن وزن رباعی خوانند و الحق وزنی مقبول و شعری مستلذ و مطبوع است. و از این جهت، اغلب نفوس نفیس را بدان رغبت است و بیشتر طباع سلیم را بدان میل» (رازی، ۱۳۷۳: ۱۱۹).

اگرچه امروز دیوان کاملی از سروده‌های رودکی برجای نمانده، اما از مختصر اشعار باقی‌مانده او ۳۴ رباعی کامل در دست است و از همین تعداد هم می‌توان به جایگاه رباعی در اشعار رودکی پی برد. مضمون غالب رباعیات رودکی، مضامین عاشقانه است و اگر به پیشینه رباعی‌سرایی پیش از رودکی توجه کنیم، گویی این قالب شعری مطلوب عرفا نیز بوده است و از این قالب برای بیان اندیشه‌های عارفانه بهره گرفته‌اند (ر.ک؛ شمیسا، ۱۳۷۴: ۳۶ و ۴۵). از این رو، می‌توان گفت عشق و عرفان دو موضوع اصلی رباعیات فارسی در عصر رودکی بوده است؛ دو موضوعی که به قالب محدود رباعی بسنده نکردند و در گذر زمان، قالب‌های غزل، قصیده و مثنوی را برگزیدند. از این رو، رباعی به عنوان قالبی از عاشقانه‌ها و عارفانه‌ها در رقابت با قالب‌های شعری دیگر، کمتر مجال خودنمایی یافته است و در سایه قالب‌های دیگر چندان جدی گرفته نشده است. اما سرانجام، با ظهور خیام و رباعیات فلسفی او، گویی رباعی مضمون اختصاصی‌تر خود را به دست آورده است و به عنوان قالب تفکرات فکری، چون و چراهای فلسفی و صغرا کبراهای منطقی جایگاه ویژه‌ای در میان قالب‌های شعری به دست آورده است. از همین روی است که رباعیات خیام به عنوان اوج و قلّه رباعی‌سرایی، سنجه‌ای در ترسیم فراز و فرودهای رباعی‌سرایی است، به گونه‌ای که «در تاریخ رباعی فارسی، مکتبی به نام مکتب خیام تأسیس می‌شود» (همان: ۱۷۰). جایگاه خیام در رباعی‌سرایی موجب شده که رباعیات بسیاری به او منتسب شود و روزبه‌روز بر تعداد رباعیات منسوب به او افزوده شود، به گونه‌ای که یکی از دغدغه‌های پژوهندگان رباعیات خیام، شناسایی رباعیات اصیل از غیراصیل است. شمیسا می‌نویسد: «تقریباً نصف رباعیات منسوب به خیام، به شاعران دیگر نیز منسوب است» (همان: ۱۶۹). از این رو، در این پژوهش، رباعیات رودکی با آن دسته از رباعیات خیام که در انتساب آن‌ها تردید کمتری وجود دارد، از دیدگاه موسیقایی مقایسه شده است.

۱-۱. روش و ضرورت پژوهش

مقاله در شیوه‌ای توصیفی - تحلیلی و با استناد به داده‌های آماری تدوین شده است. از این رو، رباعیات رودکی بر مبنای ۳۴ رباعی چاپ نفیسی و براگینسکی و مقابله با چاپ‌های دانش‌پژوه، شعار و جهانگیر منصور مورد استفاده قرار گرفته است و رباعیات خیام با توجه به اختلاف گسترده چاپ‌های مختلف و اتفاق نظر غالب خیام‌پژوهان درباره اصلت رباعیات موجود در کتاب‌های *مرصادالعباد*، *تاریخ جهانگشای جوینی*، *نزهةالمجالس*، *تاریخ*

وصّاف و تاریخ‌گزیده و با توجه به ۳۴ رباعی موجود در این کتاب‌ها (با حذف رباعیات مکرّر)، مبنای این پژوهش است. در بهره‌گیری از این رباعیات، پژوهش میرافضلی مورد استفاده قرار گرفته است (ر.ک؛ میرافضلی، ۱۳۸۲: ۲۷-۸۱). تعداد رباعیات خیام و رودکی برابر است. از این‌رو، نتیجه پژوهش با توجه به یکسانی جامعه آماری، به صواب نزدیک‌تر خواهد بود.

جدا از مضمون رباعی، آنچه بیش از هر ویژگی دیگر موجب برجستگی آن شده، سادگی زبانی، بی‌پیرایگی بیانی، ایجاز و موسیقی گوش‌نواز آن است. به سهم موسیقی در حُسن قبول قالب رباعی کمتر توجه شده است. از این‌رو، در این مقاله، جایگاه موسیقی در اوج و فرود رباعی بررسی می‌شود و رباعیات رودکی و خیام به عنوان آغاز و انجام رباعی‌سرایی فارسی، مبنای پژوهش است.

۲-۱. پرسش پژوهش

مقاله در پی پاسخگویی به این پرسش است که به‌راستی جایگاه موسیقی شعر در تعیین اوج و فرود رباعی چیست؟ آیا می‌توان بخشی از برجستگی‌های رباعیات خیام را در مقایسه با رباعیات رودکی به برجستگی موسیقایی آن نسبت داد؟

۳-۱. پیشینه پژوهش

به‌رغم پژوهش‌های ارزشمندی که درباره شعر رودکی و خیام به چاپ رسیده است، پژوهش اختصاصی درباره موسیقی رباعیات رودکی و خیام و مقایسه آن‌ها انجام نشده است. بحث درباره قالب رباعی، سرچشمه پیدایش آن و معرفی وزن اصلی آن در پژوهش‌های معاصر، در مقاله «مسئله هشتصدساله وزن رباعی» از مسعود فرزاد آغاز شده است. این مقاله در مجله خرد و کوشش در سال ۱۳۵۴ منتشر شده است. مقاله «عروض رودکی» از مسعود فرزاد که در شماره ۷ مجله خرد و کوشش در سال ۱۳۴۹ منتشر شده است و مقاله «موسیقی و خوانش اشعار رودکی» از داود اسپرهم که در شماره ۳۸ فصلنامه زبان و ادب فارسی در سال ۱۳۸۷ منتشر شده، به بررسی کلی اوزان شعر رودکی پرداختند و بحث موسیقی رباعی در این دو مقاله، سهم اندکی دارد. مقاله «موسیقی رباعیات اصیل حکیم عمر خیام» از احمد بیان که در شماره پاییز و زمستان ۱۳۸۰ مجله فرهنگ چاپ شده، به بررسی نسبت رباعیات خیام با موسیقی مقامی و آوازی پرداخته است و آهنگ پیشنهادی برای هفت رباعی خیام را نت‌نویسی کرده است. تنها مقاله‌ای که بیش از سایر پژوهش‌ها با مقاله حاضر نسبت دارد، مقاله «سبک‌شناسی عروضی رباعیات خیام» است که البته با

هدفی متفاوت با مقاله حاضر به بررسی عروضی رباعیات خیام پرداخته است. این مقاله در شماره ۳۸ فصلنامه نقد ادبی در سال ۱۳۹۶ انتشار یافته است و عباس جاهدجاه و لیلا رضایی در این مقاله کوشیده اند با تکیه بر وزن عروضی، راهی برای شناخت رباعیات اصیل خیام باز کنند.

۲. مبانی نظری پژوهش

قالب رباعی برخلاف سایر قالب های شعر فارسی که بر اساس موضوع، تعداد ابیات و نحوه به کارگیری قافیه تعریف می شوند، بر اساس وزن عروضی از سایر قالب های شعری متمایز می شود. مفعولن فاعلن مفاعیل فعل (غلطان غلطان همی رود تا بن گو)، مفعول مفاعیل مفاعیلن فع (فاع) (لا حول و لا قوه الا بالله) (فرزاد، ۱۳۵۴: ۸) و مفعول مفاعیل مفاعیل فعل از جمله اوزان اصلی این قالب است که بر مبنای دو قاعده تسکین (یک هجای بلند به جای دو هجای کوتاه) و قلب (جابه جایی هجای کوتاه و بلند) در ارکان اول، دوم و التقای سوم و چهارم شکل می گیرند.

از میان سه وزن مذکور، آنچه بیش از اوزان دیگر به عنوان وزن اصلی رباعی مورد قبول پژوهشگران این حوزه است، وزن «مفعول مفاعیل مفاعیل فعل» است (ر.ک؛ شمیسا، ۱۳۷۳: ۵۶). اما رباعی به عنوان پراختیارترین قالب های شعر فارسی می تواند در کنار این وزن اصلی از ۲۳ وزن دیگر در عروض سنتی و ۱۱ وزن دیگر در عروض امروز استفاده کند و هریک از مصراع های رباعی می تواند بر مبنای دو قاعده قلب و تسکین در ۲۴ یا ۱۲ وزن متفاوت سروده شود و «در بحر ترانه [رباعی]، بیش از اغلب بحور دیگر، تغییر واقع می شود و به همین سبب، از قدیم عروض دانان بیشتر در ثبت تغییرات مجاز در آن وزن کوشیده اند» (ناتل خانلری، ۱۳۷۳: ۲۷۲). علت اختلاف در عروض سنتی و امروز در تعداد اوزان رباعی، هجای آخر مصراع هاست؛ به این معنی که در عروض سنتی، هجای پایانی به صورت کشیده و بلند قابل تقطیع است، اما در عروض امروز، هجای پایانی را در هر حال بلند به شمار می آورند. همین اختلاف نگاه، اوزان رباعی را بین ۲۴ تا ۱۲ وزن شناور کرده است. نخستین بار قطان مروزی با نگاه سنتی، اوزان بیست و چهارگانه رباعی را در دو شجره اُخرب و اُخرم معرفی کرده است (ر.ک؛ رازی، ۱۳۷۳: ۱۲۱) که ۱۲ وزن با مفعول (اُخرب) و ۱۲ وزن دیگر با مفعولن (اُخرم) شروع می شود. پرسش اینجاست که چه نسبتی بین موسیقی رباعی و بهره گیری یا عدم بهره گیری از اختیارات شعری در این قالب وجود

دارد؟ آیا کمیت یا کیفیت به کارگیری این اختیارات در قوت و ضعف موسیقی رباعی تأثیرگذار است؟ آیا می‌توان یکی از دلایل مخاطب‌پسندی رباعیات خیام را به چگونگی بهره‌گیری از این اختیارات نسبت داد؟ جایگاه موسیقی کناری و درونی در تعیین آغاز و انجام رباعی فارسی چگونه است؟

بی‌تردید میزان بهره‌گیری از اختیارات شاعری و جایگاه بهره‌گیری از آن‌ها در رباعی در قوت و ضعف موسیقایی آن تأثیرگذار است. هرچه بهره‌گیری از اختیارات شاعری بیشتر باشد، فاصله آن از وزن اصلی رباعی بیشتر و در نتیجه، روانی موسیقایی آن کمتر است. جایگاه بهره‌گیری از اختیار شاعری نیز در موسیقی رباعی تأثیر بسیار دارد؛ به این معنی که اختیار تسکین، بیش از اختیار قلب و اعمال اختیار در ارکان آغازین بیش از اختیار در ارکان پایانی، در کم و کیف موسیقی رباعی تأثیرگذار است. از این‌رو، در بررسی موسیقی رباعی، توجه به چند نکته ضروری است: ۱. نسبت وزن رباعی با وزن اصلی آن، ۲. تنوع یا یک‌دستی اوزان مصراع‌های چهارگانه رباعی، ۳. میزان و جایگاه به کارگیری اختیارات شاعرانه در رباعی. در کنار عناصر تأثیرگذار وزن عروضی، چندوچون به کارگیری از موسیقی کناری و درونی نیز در القای موسیقی رباعی، مانند همه قالب‌های شعری تأثیرگذار است. از این‌رو، در این مقاله، با توجه به معیارهای گفته‌شده، آغاز و انجام رباعی فارسی و نقش موسیقی در تعیین این آغاز و انجام بررسی شده‌است.

۳. بحث

بررسی وزن عروضی و چگونگی آن، تحلیل موسیقی کناری (ردیف و قافیه) و موسیقی درونی، به‌خوبی می‌تواند نقش موسیقی را در اوج و فرود قالب رباعی تبیین کند. از این‌رو، در ادامه، در سه عنوان اصلی به بررسی این موضوع می‌پردازیم.

۳-۱. بررسی وزن عروضی و چگونگی آن در رباعیات رودکی و خیام

۳-۱-۱. بررسی آماری اوزان رباعی رودکی و خیام

با بررسی وزنی ۳۴ رباعی (۱۳۶ مصراع) از رودکی و خیام، چنین نتیجه‌ای به دست آمده‌است:

رودکی:

- ۱- شصت مصراع در وزن «مفعول مفاعیلن مفاعیلن فعل»، ۲- بیست‌وسه مصراع در وزن «مفعول مفاعیلن مفاعیلن فع»، ۳- هجده مصراع در وزن «مفعول مفاعیلن مفاعیلن فعل»، ۴- هجده مصراع در وزن «مفعول مفاعیلن مفاعیلن فع»، ۵- هشت مصراع در وزن «مفعولن

فاعِلن مفاعیلن فع»، ع- شش مصراع در وزن «مفعولن فاعِلن مفاعیلن فعل»، ۷- دو مصراع در وزن «مفعولن مفعول مفاعیلن فع» و ۸- یک مصراع در وزن «مفعولن فاعِلن مفاعیلن فعل».

خیام:

۱- پنجاه و پنج مصراع در وزن «مفعول مفاعِلن مفاعیلن فعل»، ۲- بیست و شش مصراع در وزن «مفعول مفاعِلن مفاعیلن فع»، ۳- بیست و سه مصراع در وزن «مفعول مفاعیلن مفاعیلن فعل»، ۴- بیست و دو مصراع در وزن «مفعول مفاعیلن مفاعیلن فع»، ۵- هشت مصراع در وزن «مفعولن فاعِلن مفاعیلن فعل»، ع- دو مصراع در وزن «مفعولن فاعِلن مفاعیلن فع».

رباعیات رودکی در ۸ وزن و رباعیات خیام در ۶ وزن سروده شده‌اند. این نکته نشان می‌دهد که رودکی از اختیارات شاعری بیشتری بهره گرفته‌است و در نتیجه، تنوع وزنی مصراع‌های رباعی او از خیام بیشتر است. وزن اصلی رباعی نیز در ۲۳ مصراع خیام و ۱۸ مصراع رودکی به کار رفته‌است. بسامد شجرهٔ اخرم که با اِعمال اختیار تسکین بر وزن اصلی رباعی شکل می‌گیرد، در رباعی رودکی، ۱۷ مصراع و در رباعی خیام، ۱۰ مصراع است. بدین ترتیب، می‌توان گفت پایبندی خیام به وزن اصلی رباعی، بیشتر و بهره‌گیری او از اختیارات وزنی، کمتر از رودکی است. از این رو، یکی از عوامل گوشنوازی رباعیات خیام در قیاس با رباعیات رودکی، همین نکته است. با توجه به آشنایی رودکی با موسیقی آوازی و ظرفیت پذیرش اختیارات افزون‌تر، در موسیقی آوازی، می‌توان گفت نسبت شعر رودکی با موسیقی آوازی، او را در بهره‌گیری از اختیارات شاعری بی‌پروا تر از خیام کرده‌است؛ چراکه نابسامانی وزنی رباعی، آنگاه که در قالب موسیقی آوازی روایت و نقل می‌شود، کمتر به گوش می‌آید؛ به عبارتی دیگر، در گسترهٔ اختیارات بیشتر موسیقی آوازی، اختیارات رباعی رنگ می‌بازد. وجود همین اختیارات است که رباعی، بهتر از هر قالب شعری دیگر می‌تواند با آهنگ‌های مختلف همخوان شود:

«بدان که در وزن رباعی که اختصاص به بحر هزج دارد، هر آوازی سزاوار است و به هر نغمه‌ای توان تغنی نمود، اما بهتر و مناسب‌تر راک و قطارکرد و افشار و نحوهاست و اختصاص به وقتی از اوقات و محلی از محال ندارد و در هر انجمن و طَرَفِ چمن توان خواند، ولی بسته به سلیقهٔ خواننده است که وقت و محل را بداند. همچنین، زمینهٔ آواز را به مقام خود به کار برد و چون رعایتِ مناسبت حال را نماید، احسن خواهد بود» (فرصت شیرازی، ۱۳۴۵: ۲۶۲).

به دلیل انعطاف قالب رباعی است که فرصت شیرازی برخلاف قالب‌های شعری دیگر که آهنگ و آواز مناسب آن را معرفی می‌کند، در بخش رباعی کتاب *بحورالاحسان*، آواز یا

آهنگ خاصی را پیشنهاد نمی‌دهد. گستردگی اختیارات در موسیقی آوازی را می‌توان از این جمله‌ها دریافت:

«در موسیقی آوازی، مصنف آگاه می‌تواند هجاهای معین را بنا به نیاز موسیقایی و مقتضیات میزان‌بندی - با کشش‌های نسبتاً متفاوت - به کار برد... نابرابری در امتداد مصوت‌ها و هجاهای معین، حتی در بیان گفتاری نیز به کار می‌رود. بنابراین، کسانی که به آگاهی کامل و بلوغ هنری لازم در این زمینه رسیده باشند، می‌توانند در تطبیق ریتم‌های شعر در موسیقی آوازی، از امتدادهای نسبتاً متفاوت- برای بیان آوازی یک هجای معین- استفاده کنند، مشروط بر اینکه ضمن توجه به احساس موسیقایی و زیبایی ملودی، مرز میان هجاهای کوتاه و بلند قطعاً آوازی حفظ شود» (دهلوی، ۱۳۹۰: ۲۲۴).

در صورت بهره‌گیری از اختیارات شعری افزون‌تر، رباعی برای اثبات تشخیص موسیقایی خود، وابسته به موسیقی آوازی است و استقلال کافی ندارد. طبیعی است هرچه فاصله موسیقی آوازی و این گونه رباعیات بیشتر شود، ناهمگونی وزنی رباعی بیشتر خود را نشان می‌دهد. هم از همین روست که با کم‌رنگ شدن پیوند شعر و موسیقی آوازی، رباعیات رودکی جاذبه موسیقایی چندانی برای مخاطب ندارد و از گرایش به آن کاسته می‌شود. نتیجه آنکه امروزه رودکی تنها به عنوان «آغازگر رباعی» برجسته‌است و رباعیات او در کنار سایر قالب‌های شعری وی چندان مورد توجه نیست. پیوند رباعی و موسیقی آوازی از میزان بهره‌گیری از رباعیات شجره‌اخرم در فضای موسیقی سنتی نیز قابل اثبات است؛ به این معنی که رباعیات شجره‌اخرم و رباعیاتی که اختیارات وزنی بیشتری در آن‌ها به کار رفته و در نتیجه، موسیقی ناسازتری دارند، کاربرد افزون‌تری در عرصه موسیقی دارند. برعکس، رباعیات شجره‌اخرم و آن دسته از رباعیاتی که از اختیارات کمتری بهره گرفته‌اند، دامنه مخاطبان گسترده‌تری دارند؛ چراکه روانی موسیقایی آن‌ها بدون موسیقی آوازی نیز برای مخاطبانی از هر طیف جاذبه دارد. بنابراین، با توجه به آمار به‌دست‌آمده می‌توان گفت رباعیات خیام از نظر وزنی به وزن اصلی رباعی پایبندتر است و چندان وابسته به موسیقی مقامی نیست. از این رو، برای طیف گسترده‌تری از مخاطبان جاذبه دارد.

۳-۱-۲. تنوع یا یکدستی اوزان مصراع‌های چهارگانه رباعی رودکی و خیام

همان گونه که در مقدمه مقاله گفته شد، چهار مصراع رباعی می‌تواند در ۲۴ وزن بر اساس عروض سنتی و ۱۲ وزن در عروض امروز سروده شود. بنابراین، مصراع‌های چهارگانه رباعی، امکان بهره‌گیری از یک تا چهار وزن مختلف را در چهار مصراع دارند. طبیعی است هرچه همخوانی چهار مصراع از نظر وزنی بیشتر باشد، موسیقی گوشنوازتری به مخاطب القا می‌شود و هرچه تنوع‌طلبی در وزن چهار مصراع بیشتر باشد، موسیقی شعر

ناسازتر است. بنابراین، مقایسهٔ رباعی شاعران مختلف از این منظر می‌تواند در تبیین جایگاه موسیقی در اشعارشان کارآمد باشد. در ۳۴ رباعی رودکی، ۵ رباعی در یک وزن، ۱۷ رباعی در دو وزن، ۱۰ رباعی در ۳ وزن و ۲ رباعی در چهار وزن سروده شده‌اند و در ۳۴ رباعی خیام، ۴ رباعی در ۱ وزن، ۱۱ رباعی در ۲ وزن، ۱۶ رباعی در ۳ وزن و ۳ رباعی در ۴ وزن هستند. اگرچه تفاوت معناداری از این منظر بین رباعی رودکی و خیام وجود ندارد، اما آمار نشان می‌دهد که رباعی خیام در مصراع‌های چهارگانه، تنوع طلب‌تر از رودکی است، به گونه‌ای که جمع رباعیات سه و چهار وزنی خیام، ۱۹ مورد است، در حالی که در رودکی، ۱۲ مورد است. جالب آنکه رودکی و خیام هیچ رباعی کاملی در وزن اصلی رباعی ندارند، هرچند بسامد وزن اصلی رباعی در مصراع‌های خیام بیشتر است. اما آنچه در کنار تنوع وزنی مصراع‌های چهارگانهٔ رباعی می‌تواند بر موسیقی آن تأثیرگذار باشد، چگونگی تلفیق اوزان متنوع است. در یک نگاه کلی، تلفیق شجرهٔ اخرب و اخرم در یک رباعی، در صورتی که جانب موسیقی شعر رعایت نشود، رباعی ناهمگونی شکل می‌دهد. شواهد این نمونه در رودکی بیشتر است. در رباعیات رودکی، در ۱۱ مورد تلفیق اخرب و اخرم به چشم می‌خورد، در حالی که در خیام، در ۹ مورد این تلفیق وجود دارد. تلفیق شجرهٔ اخرب و اخرم هم در تعداد و هم در جایگاه به کارگیری اخرم در خیام، شرایط بهتری دارد، به گونه‌ای که خیام در یک مورد از شجرهٔ اخرم در مصراع اول بهره گرفته‌است و رودکی در سه مورد، البته تلفیق این دو شجره در رودکی، گاهی نابسامانی موسیقایی به وجود آورده‌است و موسیقی رباعی را از روانی انداخته، در حالی که در خیام این گونه نیست؛ به عنوان نمونه، به این رباعی رودکی توجه شود:

«رویت دریای حُسن و لعلت مرجان زلفت عنبر، صدف دهن، دُر دندان
ابرو کشتی و چین پیشانی موج گرداب بلا غیغ و چشمت توفان»
(رودکی سمرقندی، ۱۳۷۳: ۱۲۲).

در خیام، برخلاف رودکی که گاه سه مصراع را در شجرهٔ اخرم آورده‌است و آن را در کنار یک مصراع اخرب قرار داده، جز یک مورد که دو مصراع اخرم را با دومصراع اخرب تلفیق کرده در تمامی موارد تنها از یک مصراع اخرم در کنار سه مصراع اخرب بهره گرفته‌است. همین نکته موجب شده که ناهمواری شجرهٔ اخرم در کنار سه مصراع اخرب، چندان به گوش نیاید. نکتهٔ دیگر آنکه خیام غالباً شجرهٔ اخرم را در مصراع سوم به کار می‌برد که مخاطب به دلیل آزادی قافیه در این مصراع، تفاوت موسیقایی را انتظار

می‌کشد. به همین دلیل، چندان از این تلفیق گریزان نیست. تلفیق اوزان شجرهٔ اخرب در خیام بیشتر از رودکی است، در حالی که این تلفیق در رودکی در میان شجرهٔ اخرب و اخرم بیشتر است. خلاصهٔ کلام آنکه خیام در کنار بهره‌گیری از امکان تنوع وزنی مصراع‌های رباعی، کوشیده‌است با دقت در این بهره‌گیری، به‌ویژه دقت در بهره‌گیری از شجرهٔ اخرم در کنار اخرب و بهره‌گیری حداقلی از شجرهٔ اخرم، از ناسازی وزن رباعی جلوگیری کند، در حالی که در رودکی چنین ظرافت‌هایی رعایت نشده‌است.

۳-۳. میزان به‌کارگیری اختیارات شاعرانه در رباعی رودکی و خیام

به طور کلی، اختیارات شاعری به‌ترتیب از وزنی تا زبانی، تأثیر متفاوتی در القای موسیقی به مخاطب دارند. تأثیر اختیارات زبانی بسیار ناچیز است و این تأثیر هرچه با تأخیر بیشتری ظاهر شود، به‌ویژه در ارکان پایانی شعر باشد، نمود کمتری در موسیقی شعر دارد. در اختیارات وزنی هم اختیار قلب تأثیر کمتری نسبت به اختیار تسکین دارد و در این مورد هم جایگاه بهره‌گیری از این دو اختیار در تأثیرگذاری آن‌ها متفاوت است؛ به این معنی که نابسامانی وزنی این دو اختیار در رکن اول، بیش از دوم و در رکن دوم، بیش از سوم و در رکن سوم، بیش از رکن چهارم است.

در ۱۳۶ مصراع (۳۴ رباعی) رودکی، ۲۲ اختیار زبانی تبدیل هجای کوتاه به هجای بلند وجود دارد که سهم رکن دوم بیش از سایر ارکان است. رکن دوم، ۱۲ مورد، رکن سوم، ۷ مورد و رکن اول، ۳ مورد. تعداد اختیارات زبانی خیام بیشتر از رودکی است، اما در جایگاه اعمال اختیارات، خیام دقت بیشتری دارد، به‌گونه‌ای که در رودکی، رکن دوم و در خیام، رکن سوم بیشترین محل بهره‌گیری از این اختیار است. تعداد اختیار وزنی تسکین و قلب در رودکی عبارتند از: ۹۸ مورد قلب در رکن دوم، ۵۱ مورد تسکین در التقای رکن سوم و چهارم، ۱۷ مورد تسکین در رکن اول، ۳۲ مورد دو رکن درگیر اختیار تسکین و قلب هستند که از این موارد، ۲۳ مورد قلب با تسکین، ۷ مورد تسکین با قلب و ۲ مورد دارای دو تسکین هستند و در ۸ مورد، همهٔ ارکان مصراع، اختیار وزنی دارند. در رباعیات رودکی، مصراع‌های بدون اختیار ۱۸، مصراع‌های یک‌اختیاری ۷۸، دواختیاری ۳۲ و سه‌اختیاری ۸ مورد است. در رباعیات رودکی، علاوه بر اختیارات زبانی و وزنی، کهنگی کلمات و گاه التقای ساکنین به دلیل ضرورت وزنی موجب ناسازی وزنی برخی از مصراع‌ها می‌شود. این ویژگی در کل قالب‌های شعری عصر رودکی به چشم می‌خورد؛ مانند «هجرائش» در مصراع زیر: «هجرائش چنین است وصالش چون است» (همان: ۱۱۷).

یا آوردن هجایی فراتر از هجای کشیده که صامتی اضافی در نیمه دوم مصراع دارد و موجب ناهمواری وزنی می‌شود:

«بر عشق توأم نه صبر پیداست نه دل بی روی توأم نه عقل برجاست نه دل
این غم که مراست کوه قافست نه غم این دل که تراست سنگ خارااست نه دل»
(همان: ۱۲۱).

در موسیقی آوازی، درباره علت بروز چنین ویژگی می‌نویسند:

«نسبت بین حروف و حرکات در زبان فارسی یکی نیست و از این لحاظ، تلفیق شعر و موسیقی نقص است. به همین دلیل است که عموم فارسی‌زبانان حتی طبقات تحصیل کرده ضمن صحبت و حتی هنگام قرائت شعر، حرف آخر این قبیل کلمات را حذف می‌کنند؛ یعنی کلمات "راست، دوست، مثل" و کلمات مشابه آن‌ها را "رأس، دوس، مٹ" تلفظ می‌کنند» (دهلوی، ۱۳۹۰: ۲۰۳).

در رباعیات خیام، اختیارات زبانی کمی به کار رفته‌است و در این موارد اندک هم خیام در جایگاه به کارگیری آن‌ها دقتی کرده‌است؛ به این معنی که بیشترین اختیارات در رکن سوم است که خیام از اختیار تبدیل هجای کوتاه به هجای بلند استفاده کرده‌است و ۱۱ مورد در رکن دوم و ۲ مورد در رکن اول، شاهد این اختیار در رباعی خیام هستیم. درباره اختیار وزنی هم در ۱۳۶ مصراع (۳۴ رباعی) خیام، ۶۳ قلب در رکن دوم، ۲۶ مورد قلب در رکن دوم به همراه تسکین در محل التقای رکن سوم و چهارم، ۲۲ مورد تسکین در محل التقای رکن سوم و چهارم، ۸ مورد تسکین در رکن اول و قلب در رکن دوم به صورت هم‌زمان به کار رفته‌است و در دو مورد، همه ارکان شعر درگیر اختیار وزنی هستند: تسکین در رکن اول، قلب در رکن دوم و تسکین در محل التقای رکن سوم و چهارم. در این ۱۰ مورد اخیر است که از شجره اخرم استفاده شده‌است و در قیاس با شجره اخرب، روانی کمتری دارد. در ۲۳ مصراع خیام، هیچ اختیار وزنی به کار نرفته‌است. به‌طور کلی، ۲۳ مصراع بدون اختیار، ۷۷ مصراع با یک اختیار، ۳۴ مصراع با دو اختیار و ۲ مصراع با سه اختیار وجود دارد. بنابراین، می‌توان گفت کمی بهره‌گیری از قاعده تسکین و گرایش اندک به شجره اخرم، دقت در جایگاه به کارگیری اختیار وزنی که غالباً در ارکان پایانی است و عدم گرایش به تنوع وزنی موجب شده که اختیارات وزنی، موسیقی روان رباعیات خیام را مخدوش نسازد. جالب آن است که از ۱۰ مصراع شجره اخرم در رباعی خیام، ۳ مصراع در نسخه‌ها اختلاف دارند و ضبط آن‌ها در برخی نسخه‌ها به گونه‌ای است که می‌توان بدون

اختیار تسکین و در قالب شجرهٔ اخرب تقطیع کرد: «وَر خوب آمد، خرابی از بهرِ چراست» (میرافضلی، ۱۳۸۲: ۲۴) که در تصحیح فروغی و غنی، چنین آمده‌است: «وَر نیک نیامد، این صُورِ عیب که راست» (خیام، ۱۳۸۱: ۱۰۸)؛ «در هر قرنی بزرگواری بوده‌است» (میرافضلی، ۱۳۸۲: ۴۲)، در تصحیح فروغی و غنی، چنین آمده‌است: «گردنده‌فلک نیز به کاری بوده‌است» (همان: ۱۰۴)؛ «تا بخرامیم گرد باغ و لب جوی» (میرافضلی، ۱۳۸۲: ۴۴) که در تصحیح فروغی و غنی، چنین آمده‌است: «فارغ بنشین به کشته‌زار و لب جوی» (همان: ۱۶۴).

در رباعیات خیام، در ۱۷ مورد، هجای پایانی به هجای کشیده و گاه کشیده‌تر (میست) (ر.ک: دهلوی، ۱۳۹۰: ۲۹) ختم شده که به علت قرار گرفتن این اختیار وزنی در هجای پایانی مصراع‌ها، هیچ ناسازی وزنی به وجود نیآورده‌است. تنها در یک مورد، در هجای سوم رکن دوم، هجایی اضافه آمده‌است که ضبط این مصراع جای تأمل و درنگ دارد: «از دیدهٔ شاهی است و دل دستوری است» (میرافضلی، ۱۳۸۲: ۴۵).

۳-۱-۴. نسبت سکون و متحرک در رباعیات رودکی و خیام

اوزان مختلف رباعی، دارای ۲۰ حرف ساکن و متحرک است که سهم حروف ساکن در این اوزان، بیش از حروف متحرک است، به طوری که در تمام این اوزان، بین ۱۱ تا ۱۳ حرف، ساکن و ۷ تا ۹ حرف، متحرک هستند. هرچه تعداد و چینش این حروف با وزن اصلی رباعی، هم‌خوان‌تر باشد، موسیقی رباعی گوش‌نوازتر است. چینش سکون و متحرک وزن اصلی رباعی، «مفعول مفاعیل مفاعیل فعل» این گونه است.

۱۰۰ ۰۱۰۱۰۰ ۰۱۰۱۰۰ ۰۱۰۱۰

بررسی وزن شعر بر مبنای حرکات و سکون در عروض سنتی جایگاه ویژه‌ای دارد؛ چنان‌که خواجه نصیر، وزن را بر مبنای آن تعریف می‌کند (ر.ک: طوسی، ۱۳۶۳: ۱) و برخی از پژوهندگان عروض امروز، مبنای سکون و متحرک را بر مبنای هجایی در شناسایی وزن شعر برتری می‌دهند (ر.ک: فشارکی، ۱۳۷۳: ۹۱). جالب آن است که در موسیقی آوازی که عروض از خانوادهٔ آن است، ملاک آهنگ، همین تناسب سکون و حرکات است. از این‌رو، مقایسهٔ موسیقایی اشعار بر مبنای سکون و متحرک، نتیجهٔ دقیق‌تری به همراه دارد، هرچند زمان‌بر و نیازمند صبر و حوصلهٔ بیشتر است.

با مقایسهٔ سکون و متحرک، ۶ رباعی اول رودکی و خیام، چنین نتیجه‌ای به دست آمده‌است: چینش سکون و متحرک در هیچ یک از رباعیات رودکی و خیام، مانند وزن اصلی رباعی نیست. در رباعیات رودکی، مصراع‌ها بین ۱۹-۲۳ سکون و متحرک دارند که

آمار ۲۴ مصراع بررسی شده، بدین قرار است: ۱۰ مصراع ۲۲، ۸ مصراع ۲۱، ۳ مصراع ۲۰، ۲ مصراع ۲۳ و ۱ مصراع ۱۹ متحرک و ساکن دارد. تنها ۳ مصراع در رباعیات رودکی از نظر سکون و متحرک، با وزن اصلی رباعی برابرند. در رباعیات خیام، همخوانی سکون و متحرک با وزن اصلی رباعی بیشتر است و تنوع کمی سکون و متحرک مصراع‌ها از مصراع‌های رودکی کمتر است. بدین ترتیب، پابندی خیام در تعداد سکون و متحرک به وزن اصلی رباعی، بیش از رودکی است. بی‌تردید یکی از عوامل برجستگی و برتری موسیقایی رباعیات خیام در قیاس با رباعیات رودکی همین ویژگی است. نتیجه بررسی سکون و متحرک در ۲۴ مصراع رباعی خیام این گونه است: ۸ مصراع ۲۰، ۷ مصراع ۲۱، ۵ مصراع ۲۲ و ۴ مصراع ۲۳ سکون و متحرک دارد. همان گونه که می‌بینیم، تعداد مصراع‌های خیام که با سکون و متحرک وزن اصلی رباعی همخوانی دارند، در رتبه اول جای دارند و حالی که در رباعیات رودکی، جایگاه آن در رتبه سوم است.

۲-۳. جایگاه موسیقی کناری در رباعیات رودکی و خیام

قافیه و ردیف به عنوان دو عنصر موسیقی‌ساز در شعر به شمار می‌آیند. با این تفاوت که رعایت قافیه و موسیقی برخاسته از آن، اجباری است و در حالی که رعایت ردیف، اجباری نیست. بنابراین، می‌توان گفت به‌کارگیری ردیف، در هر حال، کوششی برای تقویت موسیقی شعر است و قافیه تا آنجایی که ضرورت شعر است، راهی برای تثبیت شعریت شعر است، اما آنجا که شاعر خود را ملزم می‌کند که جدای از ضرورت قافیه، حروف دیگری را مکرر کند، قافیه نیز مانند ردیف می‌تواند کوششی آگاهانه برای تقویت موسیقی شعر به شمار آید. حق‌شناس در این زمینه می‌نویسد:

«ساخت قافیه همواره و به عنوان یک اصل، در نخستین برش از تحلیل، از دو بخش درست می‌شود: یکی آن بخش آغازی که هم انتخاب و هم تکرارش برای ایجاد کیفیت قافیه همواره و همه جا اجباری است که می‌توانیم این بخش را اصطلاحاً بن قافیه بنامیم. دیگری آن بخش که انتخابش برای ایجاد کیفیت قافیه اجباری نیست، اما چنانچه دلخواهانه انتخاب شد، تکرارش اجباری خواهد بود. این بخش را اصطلاحاً شاخه قافیه بنامیم» (حق‌شناس، ۱۳۷۰: ۵۱).

از این رو، حروف تأسیس، دخیل، ردف و قید پیش از حرف روی و حروف وصل، خروج، مزید و نایره پس از روی، جایگاهی مانند ردیف در شعر دارند و از کوشش آگاهانه شاعر برای تقویت موسیقی شعر حکایت دارند.

در ۳۴ رباعی رودکی، ۱۳ مورد، هر چهار مصراع هم‌قافیه هستند و در یک رباعی، شبه‌قافیه‌ای در مصراع چهارم به کار رفته است که آگاهانه نمی‌نماید:

«بر عشق توأم نه صبر پیدا است، نه دل	بی روی توأم نه عقل برجاست، نه دل
این غم که مراست کوه قافست نه غم	این دل که تراست سنگ خراست نه دل

(رودکی سمرقندی، ۱۳۷۳: ۱۲۱).

در یک مورد هم مصراع‌های زوج، دو قافیه دارند که آن هم آگاهانه نمی‌نماید، اما در تقویت موسیقی شعر، تأثیرگذار است:

«دل سیر نگر ددت ز بیدادگری چشم آب نگر ددت چو در من نگیری
این طرفه که دوست تر ز جانت دارم با آنکه ز صد هزار دشمن بتری»
(همان: ۱۲۵).

در رباعیات رودکی، در ۵ رباعی، حداقل و ضرورت حروف قافیه، یعنی حرف روی رعایت شده‌است. به این گونه قافیه‌ها، «مقید مجرّد» می‌گویند (ر.ک: رازی، ۱۳۷۳: ۲۴۹) و در ۸ رباعی هم عیب قافیه وجود دارد؛ یعنی حداقل ضرورت قافیه نیز رعایت نشده‌است. در تمام این موارد، حرفی الحاقی به عنوان حرف روی به شمار آمده که در بحث قافیه با نام عیب «ایطاء خفی» از آن یاد می‌شود (همان: ۲۵۸). این گونه عیب‌ها را می‌توان به عصر حیات رودکی و جایگاه آغازگرانه شعر او نسبت داد و به همین دلیل، با گذر زمان، از تعداد این موارد در شعر فارسی کاسته می‌شود، به گونه‌ای که در خیام به حداقل می‌رسد.

در ۲۰ رباعی رودکی، یک یا چند حرف پیش از قافیه رعایت شده‌است و قافیه در این گونه موارد، موسیقی بیش از قافیه خالی (مقید مجرّد) به مخاطب القا می‌کند. حروف پیش از قافیه، آنگاه که با حروف پس از قافیه جمع می‌شوند، نقش اساسی در تقویت موسیقی شعر دارند؛ به عنوان نمونه، جمع ردف و وصل در رباعی زیر شایسته توجه است:

«نارفته به شاهراه وصلت گامی نایافته از حسن جمالت کامی
ناگاه شنیدم ز فلک پیغامی کز خم فراق نوش بادت جامی»
(رودکی سمرقندی، ۱۳۷۳: ۱۲۵).

رودکی در ۲۲ رباعی از ردیف بهره گرفته‌است که ۱۵ مورد آن ردیف‌های فعلی ساده است و ۶ مورد آن جمله یا شبه‌جمله و یک مورد، ردیف اسمی دارد. غالب ردیف‌های رباعی رودکی، مانند ردیف‌های شعری آغازینه‌های سبک خراسانی ساده هستند و چندان موجب ایجاد تنگنا برای شاعر نشدند. در یک رباعی رودکی، در بیت دوم، حاجب‌گونه‌ای به کار رفته که تصادفی می‌نماید:

«ای از گل سرخ رنگ بر بوده و بو رنگ از پی رخ ربوده، بو از پی مو
گل رنگ شود چو روی شویی همه جو مشکین گردد چو مو فشانی همه کو»
(همان: ۱۲۳).

رباعیات خیام، ۱۶ مورد چهارقافیه‌ای و ۱۸ مورد سه‌قافیه‌ای است. با توجه به غلبه رباعیات سه‌قافیه‌ای در رودکی و خیام، این گفته شمیسا جای تأمل دارد: «رباعیات شاعران قرن پنجم، غالباً چهارقافیه‌ای است و از اینجا می‌توان قیاس کرد که رباعیات قرن چهارم نیز بیشتر چهارقافیه‌ای بوده‌است» (شمیسا، ۱۳۷۴: ۵۶). خیام تنها در ۵ مورد از قافیه خالی

(مقید مجرّد) بهره گرفته‌است و همه این ۵ مورد همراه با ردیف هستند و در مابقی رباعیات از حروف پیش و پس از قافیه برای تقویت موسیقی شعر بهره گرفته‌است. در ۱۶ مورد، از حروف پیش از قافیه، در ۶ مورد، از حروف پس از قافیه و در ۷ مورد، توأمان از حروف پیش و پس از قافیه بهره گرفته‌است. این موارد آنگاه که با ردیف همراه می‌شوند، اوج موسیقی‌اندیشی خیام را آشکار می‌سازند؛ چراکه غنای قافیه و ردیف، بر موسیقی شعر افزوده‌است. شفیع کدکنی در این زمینه می‌نویسد: «هرچه میزان کلمات مشترک قافیه بیشتر باشد، احساس موسیقی بیشتر است و در نتیجه، احساس لذت بیشتری خواهیم داشت» (شفیع کدکنی، ۱۳۷۳: ۶۸). جالب آن است که خوانندگان شعر خیام هم اقبال بیشتری به این رباعیات نشان داده‌اند و می‌توان گفت این دسته از رباعیات خیام، معروف‌ترین آن‌ها هستند. ۶ رباعی خیام این‌گونه است که نمونه‌ای از آن عبارت است از:

«هر ذره که در خاک زمینی بوده‌است پیش از من و تو تاج و نگینی بوده‌است
گرد از رخ نازنین به آرم فشان کان هم رخ خوب نازنینی بوده‌است»
(میرافضی، ۱۳۸۲: ۴۲).

در رباعیات خیام، عیب قافیه تنها در ۲ مورد وجود دارد که به‌کارگیری آن‌ها رندانه‌تر از رودکی و در عین حال، بسامد آن‌ها هم کمتر است و در ۳ مورد هم خیام در محل قافیه هنرنمایی کرده‌است و از ردالقافیه و جناس بهره برده‌است.

در ۲۷ رباعی خیام، از ردیف بهره گرفته شده‌است. ردیف‌های شعری خیام از رودکی ساده‌ترند. به‌طور کلی، موسیقی کناری خیام با توجه به بهره‌گیری بیشتر او از عناصر موسیقی‌ساز کناری، توجه به سادگی عناصر موسیقی‌ساز، به‌کارگیری آرایه‌های موسیقی‌ساز در محل قافیه و پرهیز از عیب‌های قافیه برجسته‌تر است.

۳-۳. موسیقی درونی در رباعیات رودکی و خیام

موسیقی درونی، موسیقی حاصل از تکرارهاست که جناس و سایر صنایعی که در بدیع با نام صنایع لفظی شناخته می‌شوند، جزء این دسته هستند. قالب‌های شعر فارسی از منظر صنعت‌اندیشی تفاوت‌هایی دارند. قالب رباعی چندان در بند صنعت‌اندیشی نیست و سادگی بیان به‌گونه‌ای با ذات این قالب گره خورده‌است. اما تحول شعر فارسی و گرایش آن به صنعت‌اندیشی، بر روند و روال رباعی‌سرایی نیز اثر گذاشته‌است، تا بدانجا که رباعی‌سرایی بی‌پیرایه رودکی به اوج صنعت‌گرایی در عصر تیمور رسیده‌است؛ چنان‌که اعجاب کتاب‌های تذکره در مقابل یک رباعی از لطف‌الله نیشابوری (د. ۸۱۶ ق.)، گویای این

صنعت‌گرایی است (ر.ک؛ صفا، ۱۳۶۴: ۴/۲۱۲). خیام در میانه این راه جای می‌گیرد. او ساده‌گرایی است که از صنعت‌گرایی شعر فارسی بی‌نصیب نیست، اما رودکی ساده‌گرایی است که بی‌پیرایگی شعر زمانه‌اش، رباعیات او را از صنعت‌اندیشی دور نگه داشته‌است. از این رو، جز صنایع طبیعی، صنایع دیگری در شعر او به چشم نمی‌خورد. هرچند آن رباعی که در صنعت سؤال و جواب سروده‌است، شهرتی در حوزه این صنعت دارد:

«آمد بر من که؟ یار، کی؟ وقتِ سحر ترسند ز که؟ ز خصم، خصم که؟ پدر
دادمش دو بوسه بر کجا؟ بر لبِ تر لب بد؟ نه چه بد؟ عقیق چون بد؟ چو شکر»
(رودکی سمرقندی، ۱۳۷۳: ۱۲۰).

از نظر موسیقی درونی، انواع تکرارها (حرف، هجا و کلمه) که در بدیع با نام‌هایی چون واج‌آرایی، سجع، جناس و تکرار معروف هستند، در رباعیات رودکی و خیام وجود دارد، اما بسامد به کارگیری این صنایع در این دو، مختلف است. ظهور این صنایع در رودکی، آگاهانه نمی‌نماید و طبیعی جلوه می‌کند. از این رو، بسامد آن‌ها نیز اندک است، در حالی که در خیام، تحت تأثیر رویکرد شعری عصر او و حتی گاه‌گرایش اندک خیام به صنعت‌پردازی، بسامد این صنایع بیشتر است؛ به عنوان نمونه، در ۱۷ رباعی خیام، یعنی ۵۰٪ آن، واج‌آرایی وجود دارد، اما در رباعیات رودکی، تعداد آن از ۶ رباعی فراتر نمی‌رود. اگر کاربرد صنایع لفظی در رودکی و خیام را به ویژگی‌های شعری ایام حیات دو شاعر نسبت دهیم و چندان آگاهی را در کاربرد این صنایع دخالت ندهیم، نمی‌توانیم از دو عنصر موسیقی‌ساز شعر خیام بگذریم که آگاهانه می‌نماید و در برجستگی موسیقایی شعر او تأثیرگذار است. از این دو ویژگی، یکی را می‌توان ذیل واج‌آرایی بحث کرد و آن تکرار حرف اول کلماتی است که غالباً با فاصله اندک در کنار هم به کار می‌روند و سهم درخور توجهی در تقویت موسیقی شعر دارند. بسامد و نوع به کارگیری این صنعت در رباعیات خیام به گونه‌ای است که می‌توان کاربرد آن را آگاهانه دانست و این ویژگی را جزء مختصات سبک شخصی او به شمار آورد. این ویژگی آنگاه که در کنار صنایع دیگر بروز می‌کند، نقطه قوت موسیقی رباعیات خیام به شمار می‌آید؛ به عنوان نمونه، در رباعی زیر، موسیقی حاصل از تکرار حرف «ک» در ابتدای دو کلمه «کمال» و «کم» و نیز تکرار حرف «ک» در ابتدای «که» و «کان»، حرف «س» در «سرمایه» و «ستم»، و حرف «ج» در «جام جم»، به خوبی نشانگر این ویژگی است. البته تضاد شادی و غم، داد و ست، پست و بلند، کمال و کم در کنار تکرار حرف الف و شناسه «یم» و تلمیح ایرانی داستان جام جم، شبکه‌ای را شکل داده که در عین صنعت‌گرایی ساده هستند:

«ماییم که اصل شادی و کان غمیم سرمایه دادیم و نهاد ستمیم»

پستیم و بلندیم و کمالیم و کمیم آیینۀ زنگ خورده و جام جمیم
(میرافضلی، ۱۳۸۲: ۴۲).

بسامد این ویژگی در رباعیات خیام به گونه‌ای است که می‌توان آن را یکی از ویژگی‌های سبکی او به شمار آورد و در پژوهشی مستقل بدان پرداخت. ویژگی دیگر شعر خیام که با توجه به جریان حاکم بر عصر حیات او، ویژگی آگاهانه‌ای به شمار می‌آید و البته در بحث‌های سبک‌شناسی، ذیل ویژگی‌های زبانی شایسته بحث است، گرایش او به فارسی‌گرایی و سره‌گویی است. هرچند این ویژگی در قالب یک ویژگی زبانی درخور بحث است، اما از نظر موسیقایی، زنگ و آهنگ آشنایی برای فارسی‌زبانان به وجود می‌آورد و موسیقی ذاتی زبان فارسی و آهنگ کلمات این زبان را زنده می‌کند و با توجه به کاربرد بسیار و آشنای این کلمات در زبان امروز فارسی، آهنگ دلنشینی برای فارسی‌زبانان دارد. آگاهانه بودن این ویژگی را می‌توان از رباعیاتی دریافت که هیچ کلمه غیرفارسی در آن به کار نرفته است. این ویژگی در رباعی زیر در کنار واج‌آرایی و تکرار کلمه، جلوه موسیقایی ویژه‌ای ایجاد کرده است:

«در کارگه کوزه‌گری رفتم دوش دیدم دوهزار کوزه گویا و خموش
از دسته هر کوزه برآورده خروش کو کوزه‌گر و کوزه‌خر و کوزه‌فروش؟!»
(همان: ۴۴).

این ویژگی، برجستگی چندانی در رباعیات رودکی ندارد، در حالی که به کارگیری این ویژگی زبانی در عصر رودکی، شرایط هموارتری از عصر خیام دارد. تلفظ ناساز کلمات در تنگنای وزن، کهنگی برخی واژه‌ها و سرانجام، بسامد بیشتر کلمات عربی در رباعیات رودکی در قیاس با رباعیات خیام، شعر را از آهنگ آشنای زبانی برای فارسی‌زبانان دور کرده است. دقت در این نمونه، خود گویای این ویژگی است:

«واجب بُود به کس بر افضال و کرم واجب باشد هر آینه شکر نعم
تقصیر نکرد خواجه در ناواجب من در واجب چگونه تقصیر کنم؟!»
(رودکی سمرقندی، ۱۳۷۳: ۱۲۱).

بنابراین، می‌توان گفت بخشی از جاذبه‌های موسیقایی رباعیات خیام در گرو ویژگی‌های زبانی و واژگانی شعر اوست که رباعیات رودکی فاقد آن است. البته چنین تمایزی، علاوه بر آزمون و خطاهای شعر فارسی تا عصر خیام، به نبوغ ذاتی و وسواس هنری او پیوند می‌یابد و به او فرصت می‌دهد که آغازگری رودکی را به انجامی درخشان برساند و قالب رباعی را محبوب خوانندگان شعر فارسی سازد و رباعیات او به عنوان سنجه‌ای برای شناسایی نیک و بد این قالب شعری مورد استفاده قرار گیرد. در سایه شهرت رباعیات خیام است که شمس قیس در قرن هفتم می‌نویسد: «عالم و عامی مشعوف این شعر گشته. زاهد و فاسق را در آن نصیب، صالح و طالح را بدان رغبت» (رازی،

۱۳۷۳: ۱۲۰). بررسی جنبه‌های موسیقایی رباعیات خیام نشان می‌دهد که می‌توان دقت موسیقایی خیام را به دیگر ویژگی‌های او افزود؛ ویژگی‌هایی چون «سلاست طبع، شیوایی کلام، فکر روشن سرشار و فلسفهٔ موشکاف» (هدایت، ۱۳۸۳: ۱۲) که صفات برجستهٔ خیام از دیدگاه هدایت است.

۴. نتیجه

رباعی فارسی از آغاز تا رسیدن به قلّهٔ شکوفایی، فراز و فرودهای چندی را پشت سر گذاشته‌است و سرانجام، با رباعیات خیام، به اوج شهرت و محبوبیت رسیده‌است. جدا از تحول محتوایی، تحول موسیقایی رباعی نیز در اوج‌گیری آن نقش انکارناپذیری داشته‌است. اختیارات شاعری گسترده، امکان تنوع وزنی مصراع‌های رباعی، توجه به برابری سکون و متحرک در مصراع‌ها، کم‌وکیف بهره‌گیری از موسیقی کناری و درونی و سرانجام، بهره‌گیری از ظرفیت‌های زبان فارسی، سنج‌های شایستهٔ اتکا در تبیین تحول موسیقایی رباعی است. رباعیات رودکی در بهره‌گیری از اختیارات شاعری، تنوع وزنی مصراع‌ها، عدم توجه به برابری سکون و متحرک در مصراع‌ها از وزن اصلی و گوش‌نواز رباعی فاصله گرفته‌است، در حالی که خیام با پایبندی به وزن اصلی رباعی، بهره‌گیری کمتر از اختیارات شاعری، یکدستی وزنی مصراع‌ها، توجه بیشتر به برابری سکون و متحرک در مصراع‌ها به وزن اصلی رباعی پایبندتر است و در نتیجه، موسیقی رباعیات او گوش‌نوازتر است. غنای موسیقی کناری رباعیات خیام، بهره‌گیری اعتدالی و هنرمندانه از عناصر موسیقی‌ساز درونی، در کنار پایبندی به اصالت واژگانی زبان فارسی، از دیگر مؤلفه‌هایی است که موسیقی رباعیات خیام را گوش‌نوازتر و مخاطب‌پسندتر کرده‌است. بی‌تردید تجربهٔ رباعی‌سرایی رودکی و سایر رباعی‌سرایان پس از او، در کنار نبوغ فردی خیام، در اوج گرفتن موسیقی رباعیات فارسی تأثیرگذار بوده‌است.

منابع

- اسپرهم، داود (۱۳۸۷)، «موسیقی و خوانش اشعار رودکی»، *فصلنامهٔ زبان و ادب پارسی*، ش ۳۸، صص ۱۰۷-۱۲۷.
- بیان، احمد (۱۳۸۰)، «موسیقی رباعیات اصیل حکیم عمر خیام»، *مجلهٔ فرهنگ (ویژهٔ بزرگداشت خیام)*، ش ۳۹ و ۴۰، صص ۲۷۳-۳۱۹.
- جاهدجاه، عباس و لیلا رضایی (۱۳۹۶)، «سبک‌شناسی عروضی رباعیات خیام»، *فصلنامهٔ نقد ادبی*، س ۱۰، ش ۳۸، صص ۱۴۷-۱۷۰.
- حق‌شناس، علی محمد (۱۳۷۰)، *مقالات ادبی، زبان‌شناختی*، ج ۱، تهران، نیلوفر.
- خیام، عمر بن ابراهیم (۱۳۸۱)، *رباعیات خیام*، تصحیح محمدعلی فروغی و قاسم غنی، همراه با ترجمهٔ انگلیسی فیتز جرال، به کوشش بهاءالدین خرمشاهی، ج ۳، تهران، ناهید.
- دهلوی، حسین (۱۳۹۰)، *پیوند شعر و موسیقی آوازی*، ج ۴، تهران، مؤسسهٔ فرهنگی-هنری ماهور.
- رازی، شمس قیس (۱۳۷۳)، *المعجم*، به کوشش سیروس شمیسا، ج ۱، تهران، فردوس.

رودکی سمرقندی، جعفر بن محمد (۱۳۷۳)، *دیوان رودکی سمرقندی*، بر اساس نسخه سعید نفیسی و ی. براگینسکی، چ ۱، تهران، نگاه.

_____ (۱۳۸۱)، *دیوان رودکی*، تصحیح جهانگیر منصور، چ ۲، تهران، دوستان.
 _____ (۱۳۷۴)، *دیوان رودکی*، شرح و توضیح منوچهر دانش‌پژوه، چ ۱، تهران، توس.
 _____ (۱۳۷۸)، *دیوان شعر رودکی*، پژوهش، تصحیح و شرح جعفر شعار، چ ۱، تهران، مه‌د
 مینا و نشر قطره.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۳)، *موسیقی شعر*، چ ۴، تهران، آگاه.
 شمیسا، سیروس (۱۳۷۳)، *آشنایی با عروض و قافیه*، چ ۱۰، تهران، فردوس.
 _____ (۱۳۷۴)، *سیر رباعی در شعر فارسی*، چ ۲، تهران، فردوس.
 صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۴)، *تاریخ ادبیات در ایران*، چ ۴، ۳، تهران، فردوسی.
 طوسی، نصیرالدین (۱۳۶۳)، *معیارالاشعار*، به اهتمام محمد فشارکی و جمشید مظاهری، اصفهان، انتشارات سهروردی.

فرزاد، مسعود (۱۳۴۹)، «عروض رودکی»، *خرد و کوشش*، ش ۷، صص ۴۹۸-۴۶۵.
 _____ (۱۳۵۴ الف)، «مسئله هشتصدساله وزن رباعی (۱)»، *خرد و کوشش*، س ۶، ش ۱، صص ۱۶-۷.

_____ (۱۳۵۴ ب)، «مسئله هشتصدساله وزن رباعی (۲)»، *خرد و کوشش*، ش ۱۸، صص ۱۱۸-۹۹.
 فرصت شیرازی، میرزا محمد (۱۳۴۵)، *بحورالاحان*، چ ۱، تهران، کتاب‌فروشی فروغی.
 فشارکی، محمد (۱۳۷۳)، «تقطیع سنتی و تقطیع هجایی»، *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلم*، ش ۴ و ۵، صص ۹۷-۸۷.

میرافضلی، سیدعلی (۱۳۸۲)، *رباعیات خیام در منابع کهن*، چ ۱، تهران، نشر دانشگاهی.
 ناتل خانلری، پرویز (۱۳۷۳)، *وزن شعر فارسی*، چ ۶، تهران، توس.
 هدایت، صادق (۱۳۸۳)، *ترانه‌های خیام*، چ ۱، تهران، روزگار.

Bayan, A. (2001). "Musigiye Robaiyat-e Asile Hakim Omar Khayyam", *Majalle Farhang (Vizhe-ye Bozorgdasht-e Khayyam)*, No. 39 & 40, Pp. 273-319 [In Persian].

Dehlavi, H. (2011), *Peyvand-e Sher va Musigi-e Avazi*, Tehran, Moasseseh-e Farhangi Honari Mahur [In Persian].

Esparham, D. (2008), "Musigi va Khaneshe Ashar-e Rudaki", *Faslnameh Zaban va Adab-e Parsi*, No. 38, Pp. 107-127 [In Persian].

Farzad, M. (1970), "Aruz-e Rudaki", *Kherad va Kushesh*, No. 7, Pp. 465-498 [In Persian].

Farzad, M. (1975), "Masale-ye Hashtadsaleh-e Vazn-e Robai (2)", *Kherad va Kushesh*, Vol. 18, No. 1, Pp. 99-118. [In Persian].

Farzad, M. (1975), "Masale-ye Hashtadsaleh-e Vazn-e Robai", *Kherad va Kushesh*, Vol. 6, No. 1, Pp. 7-16. [In Persian].

Fesharaki, M. (1994), "Taghtie Hejai", *Majalleh Daneshkade Adabiyat va Olum-e Ensani Daneshgah-e Tarbiyat Moallem*, No. 4 & 5, Pp. 87-97. [In Persian].

Forsat Shirazi, Mirza Mohammad (1966), *Bohur ul-Alhan*, Tehran, Ketabforushi Forugi. [In Persian].

- Hagshenas, A.M. (1991), *Magalat-e Adabi zabanshenakhti*, Tehran, Nilufar. [In Persian].
- Hedayat, S. (2004), *Taranehay-e Khayyam*, Tehran, Ruzegar. [In Persian].
- Jahedjah, A. & Rezai, L. (2017), "Sabkshenasiye Aruzy-e Robaiyat-e Khayyam", *Faslname Nagd-e Adabi*, Vol. 10, No. 38, Pp. 147-170 [In Persian].
- Khayyam, Omar ibn Ibrahim (2002), *Robaiyyat-e Khayyam*, Tashih-e Mohammadali Forugi & Qasem Qani, With Translating Fitzgerald, be kusheshe baha al-Din khorramshahi, Tehran, Nahid. [In Persian].
- Mirafzali, S.A. (2003). *Robaiyyat-e Khayyam dar Manabe Kohan*, Tehran, Nashr-e Daneshgahi [In Persian].
- Natel Khanlari, P. (1994), *Vazn-e Sher-e Farsi*, Tehran, Tus [In Persian].
- Razi, Shams Qays (1994), *Al-Mojam*, by Sirus Shamisa, Tehran, Ferdaws [In Persian].
- Rudaki Samargandi, A. (2002), *Divan-e Rudaki*, Sharh & Tashih-e Jahangir Mansur, Tehran, Dustan [In Persian].
- _____ (1994), *Divan-e Rudaki Samargandi*, bar Asas-e Noskhe Said Nafisi & E. Beraginski, Tehran, Negah. [In Persian].
- _____ (1995), *Divan-e Rudaki*, Sharh & Tozih-e Manucher Daneshpazhuh, Tehran, Tus [In Persian].
- _____ (1999), *Divan-e Sher-e Rudaki*, Pazhuhesh, Tashih & Sharh-e Jafar Shoar, Tehran, Mahd-e Mina & Nashre Gatreh [In Persian].
- Safa, Z. (1985), *Tarikh-e Adabiyat dar Iran*, Vol. 4, Tehran, Ferdaws [In Persian].
- Shafei Kadkani, M. R. (1994), *Musigi Sher*, Tehran, Agah [In Persian].
- Shamisa, S. (1994), *Ashenai ba Aruz va Gafiye*, Tehran, Ferdaws [In Persian].
- _____ (1995), *Seyr-e Robai dar Sher-e Farsi*, Tehran, Ferdaws [In Persian].
- Tusi, Nasir al-Din (1984), *Meyar ul-Ashar*, By Mohammad Fesharaki & Jamshid Mazaheri, Esfahan, Entesharat Sohravardi [In Persian].



The Image of Existence in The Collection of Stories of Gholam Hossein Saedi Based on the Views of Kir Kogor Viaspers

Omid Majd¹ & Niloofar Ansari²
(127-166)

Abstract

Ambiguity is the most important array in spiritual novelty, which is also called imagination in the rhetorical book. An important feature of ambiguity is that it creates the ability to interpret two or more different meanings of the word in the mind of the reader, so it is of great aesthetic value. Therefore, some scholars have considered ambiguity as a series of similes and metaphors from the set of imaginary images. This polysemous feature of the word, expands the field of association of the meanings of the word as well as the prominence of literary speech. Rhetoricians have considered different types for ambiguity. In this descriptive-analytical study, the types of ambiguity in Nasser Bukharaee's sonnets have been studied and analyzed. Nasser has experimented in various formats, including ode, composition, verse, mesmat, Masnavi, piece, quatrain and couplet, but what has received the most attention is his sonnet poems. Based on the findings of this research, it can be said that he has used different types of ambiguity, including ambiguity of appropriat, irony, variety of reading, contradiction, translation, origin, emphasis, and paradox. It should be said that Nasser Bukhara, in 4586 verses, used 838 cases of ambiguity, which shows the great approach of the poet in using this imaginary array. Even in some cases, one can find sonnet poems in which one of the types of ambiguity can be seen in all its verses. Among these, the ambiguity of proportion with 414 cases has been used more than other types of ambiguity. It has also created the most ambiguity between the names of musical instruments and terms. After the ambiguity of proportion, ambiguity and ironic ambiguity have more applications. By creating ambiguity between the terms of different sciences and tactics, he has greatly added to the imaginative and mature images of his poetry. This research seeks to answer the question of which type of ambiguity the poet used the most in order of frequency, As well as what words and combinations he had in mind in presenting different types of ambiguity.

Keywords: Nasser Bokharaei's, Sonnet, Ambiguity, Types of Ambiguity.

1. Introduction

1. Email of the author: majdomid@ut.ac.ir

Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Tehran, Tehran, Iran.

2. Ph. D Graduate of Persian Language and Literature, Semnan University, Semnan, Iran.

In addition to the four expressions, namely simile, metaphor, metonymy, and irony, speakers have used other tricks to imagine and present their intended themes. One of these tricks discussed in modern science is ambiguity. Ambiguity occurs when a word has more than one possible meaning, Deep and surface, or has two meaning, far and near. Al-Taftazani, 1383: 271. Despite the hidden evidences, the speaker means the far meaning of the word. Almost all rhetoricians believe the same about ambiguity. The point to consider in this definition is that does the first and second meanings work the same in all minds? Do all readers, like the poet himself, first understand the near meaning and then the far meaning? One critic believes that in the ambiguity, both meanings of the word have the same rhetorical value. The truth is that both meanings work together, and both meaning of ambiguity have the psychological and aesthetic effect in the reader's attention. Shamisa, 1390: 124. It can be said that Shamisa's opinion is closer to reality. There are at least some cases of ambiguity that can not be distinguished between the two present meanings and the ambiguous meaning of the word. In other words, it is not possible to say exactly which meaning of the word is close and which is the far and meaning of the poet. For example, in the following verse, the compound "curtain of lovers" is used in such a way that the two different meanings seem to be the same and equal. In the veil of lovers, a rabab said: don't miss the hidden eight heavens. A backgammon (game) and a book and an opponent and a position; a river and a hymn and wine and barbecue.

The second verse of the first couplet can be interpreted in two ways. First, in the sense that Rabab said in the privacy of lovers. The other one, the curtain of lovers should be understood in its musical meaning and interpreted the in this way, Rabab said with the song of lovers. Pardeh Ashagh is one of the traditional music songs.

This descriptive-analytical study, the types of ambiguity in Nasser Bukharaee's sonnets have been studied and analyzed. Nasser has experimented in various formats, including ode, composition, verse, mesmat, Masnavi, piece, quatrain and couplet, but what has received the most attention is his lyric poems. The main question of the research is which type of ambiguity Nasser Bukharai was more inclined to and also what words and combinations did he use in constructing more types of ambiguity?

2. Discussion

In Nasser's poetry ambiguity of proportion is used more than other types of ambiguity. In ambiguity of proportion, from the two meanings of the word, one meaning is present in the word, so, like ambiguity, two combined meanings cannot be considered for the axis of ambiguity. It creates the most ambiguity between the names of musical instruments and terms.

My eyes and ears and the oud are on the harp; Because he is the old man of the way and the guide of the position

In this couplet, "maqam or position" is used in its mystical meaning.

In the term of seekers, the position to conquer the meme of the servant is achieved at the beginning to the degree to which he has resorted. Goharin, 1388: 322. But in the sense of the song, it fits with the harp, the reed and the harp. In this way, the poet has provided various proportions with the terms of different sciences and tactics. Nasser is not innovative in expressing meaning. Eloquent poetry is completely eloquent.

In this poem, "novel" means new and wonderful, "expression" means saying, and "meanings" also mean poetic concepts and themes. But all three words fit together in their literal sense, a set of rhetorical techniques. After the ambiguity of proportion, ambiguity itself has more applications. Wherever I see your body it is better than wherever, I do not know which part do i love. The meaning of the poet is that every part of your body that I look at is more beautiful and better

than the other part. The far meaning is that wherever I see you, it is better for me than anywhere else. After these two types of ambiguity, ironic ambiguity has been more of Nasser's interest. For example, in the following verse, "black heart" is an allusion to the sinner.

My heart is like your mole, that's why it is black.

My eyes are like your lips, that's why they are wet.

But black in its analytical sense is also obscured by the color black. That is, a blank in which the color inside is black. In addition to these three types, the poet has used other types of ambiguity, such as reading, contradiction, translation, fluency, emphasis, and paradox. Even in some cases, one can find lyric poems in which one of the types of ambiguity can be seen in all its verses.

3.Result

It should be said that ambiguity is an array that its creation and application requires eloquent skills in choosing words and combining them. It can be claimed about Nasser Bukhara that he was proficient in this field. In 4586 verses, he has used 838 cases of ambiguity. Through the use of ambiguity, he was able to establish a semantic connection between the second meanings and the absence of different words and combinations. As a result, it adds to the richness of the concepts and visual values of his words. Although many examples can be found for different types of ambiguity in Nasser's poetry, but the most frequent approach has been to proportion ambiguity, ambiguity and ironic ambiguity, respectively. Especially through the ambiguity of proportion, he has been able to establish a virtual semantic link between the terms of various sciences and tactics. In the meantime, it has created the most confusion between the names of musical instruments and terms and celestial elements. This method has largely highlighted the themes of his speech.

Gholam Hossein Saedi is trying to portray the cold and empty world in the collection of stories of the grave and the cradle. A world in which a father has no mercy on his child and always takes advantage of him. "Garbage Story." A world that annoys the old father's children and competes for a husband's "Bee House Story". A story full of tension and anxiety, and ultimately the protagonist is a vagrant who fights for patriotic values.

4."Shadow to Shadow"

Finally, Gholam Hossein Saedi in this series of stories brings the reader closer to the fact that human beings are doomed to failure and destruction. Following the philosophers of existence, Saedi touches everything to show the footprints of death and despair. In this series of stories, there is talk of fear, apprehension and inability to choose and lack of freedom in living and the emptiness of life. The characters of the Grave and Cradle story series live in so much misery that they can no longer find meaning in anything, and they are always trampled in the swamp of the sins they commit. In this horrible and closed world that Saedi creates in the collection of the story of the grave and cradle, there is no cry and all the characters of the story burn in fear and panic in the flames of their delusional fever and see life as a stream of empty events that bring tension and guilt to them. Although the collection of stories of the grave and the cradle is a manifestation of Saedi's personal beliefs, the doctrinal foundations of the existential philosophers "Kierkegaard and Jaspers" can also be found in it, and elements of the principles of this school can be found everywhere in the story.

تصویر اگزیستانس در مجموعه داستان گور و گهواره غلامحسین ساعدی بر

اساس دیدگاه کیرکگور و یاسپرس

امید مجد^۱

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران، تهران، ایران.

نیلوفر انصاری

دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان، سمنان، ایران.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۱۱/۰۵؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۰۹/۳۰

علمی - پژوهشی

چکیده

اگزیستانس، خود بودن اصیل انسان است که با تصمیمی آزاد و بی‌قیدوشرط، در موقعیت‌های مرزی مانند؛ «اختیار و تردید، رنج، ترس و گناه و...» قرار می‌گیرد و به خود فعلیت می‌بخشد. اگزیستانس را با تجربه‌های عادی نمی‌توان درک کرد، با آزادی و انتخاب آن را می‌توان محقق ساخت. این وجود حاضر انسانی در موقعیت انضمامی و اعتباری در ارتباط با جهان قرار دارد، اما خود را با چندین شاکله و طرح‌واره انتزاعی، کلی، اصیل، قابل اعتماد و فراتر از زمان و مکان نمودار می‌سازد. آنچه ابعاد نهفته وجود انسان را آشکار می‌کند، قرار گرفتن در موقعیت‌های استثنایی و اساساً غریب با ساختار ذهنی است که انسان را به محدودیت‌ها و امکان‌های خود آشنا می‌سازد. این پژوهش با رویکرد توصیفی و اسنادی، درصدد تحلیل مؤلفه‌های اگزیستانس در مجموع داستان گور و گهواره با توجه به آرای کیرکگور و یاسپرس است. غلامحسین ساعدی بر این باور است که ذهنیت‌ها و موقعیت‌ها در شکل‌گیری وجود آدمی نقش مؤثری دارد. هستی ما بر اساس اعتباراتی است که آن‌ها را قطعی می‌پنداریم. اما با قرار گرفتن در موقعیت‌ها درمی‌یابیم که چندان قابل اطمینان نیستند. ساعدی برای ترسیم بی‌اعتباری وجود و ذهن آدمی، غالباً شخصیت‌های داستانش را در وضعیتی شکننده و بحرانی قرار می‌دهد، تا با سنجش تجربه وجودی، هدف و باطن نادرست و منفی آن دستخوش دگرگونی شود. نتایج تحقیق حاکی از آن است که به تعبیر یاسپرس، موقعیت‌های مرزی (آزادی، رنج، ترس و گناه) و تجربه ناشی از اضطراب در این موقعیت‌ها، در شخصیت‌های داستانی این سه مجموعه داستان کوتاه، شاکله‌های قالبی انسان‌ها را فرومی‌ریزد و امکان تجربه فراسوی محدودیت‌ها را در این شخصیت‌ها شکل می‌دهد. ساعدی در داستان گور و گهواره نشان می‌دهد که محیط بیرونی و فیزیکی با درون آدم‌ها در پیوند تنگاتنگ است. با از بین رفتن تعادل میان این دو، هنجارها به سوی ناهنجاری می‌رود. در این مجموعه داستان، عناصر طبیعی در درون زمینه‌ای کاملاً طبیعی، اغلب برای بازتاب دادن به فرایندهای روانی انجام می‌پذیرد.

واژه‌های کلیدی: اگزیستانس، گور و گهواره، غلامحسین ساعدی، کیرکگور.

۱. مقدمه

در قرن نوزدهم، تحولی اساسی در فلسفه غرب روی داد که نمایندگان عمده آن، «کیرکگور، نیچه و مارکس» هستند. معمولاً کیرکگور را بنیانگذار فلسفه اگزیستانس می‌دانند. تبدیل دیالکتیک مفهوم هگل که در آن، وجود به شکل‌های فکر درمی‌آید، به دیالکتیک اگزیستانس در کیرکگور که در آن فکر شکل‌های گوناگون اگزیستانس به خود می‌گیرد، یکی از نقاط عطف در سیر تحول فلسفه جدید است. نسبت کیرکگور با هگل از

ابتدا دوپهلو است. از یک طرف، اندیشه او به شدت متأثر از فلسفه هگل است و از سوی دیگر، روحیه دینی اش همواره در برابر تأثیر مقاومت می کند و مانع از قبول می شود. حاصل درگیری کیرکگور با سیستم فکری هگل، در شکل گیری فلسفه اگزیستانس نقش بسزایی داشته است و در تمام اشکال این جریان فلسفی، از جمله یاسپرس، به انحنای مختلف دیده می شود. بعد از کیرکگور، یاسپرس از جمله کسانی است که از این تفکر فلسفی پرده برداشته است و بر این باور است که اگزیستانس را نمی توان همچون وجود تجربی مستدل ساخت، اما می توان به مدد آن نشانه، اشاره کرد. یاسپرس الفاظی همچون «اگزیستانس»، «خود بودن»، «آزادی» و سایر اصطلاحات خاصی را که در فلسفه به کار می رود، نشانه هایی می داند که فی نفسه معنای مستقل ندارند. فلسفه اگزیستانس که موضوعش انسان، نه در کلیت ذاتش، بلکه به عنوان خودِ منفرد است، یکی از اشکال عکس العمل به مفهوم «اندیشه» در ایده آلیسم آلمانی است؛ معنایی که کیرکگور از اگزیستانس در نظر دارد، با ایده آلیسم آلمانی پیوندی تنگاتنگ دارد.

غلامحسین ساعدی (۱۳۱۴-۱۳۶۴) از نویسندگان برجسته ادبیات داستانی در کشور ماست و در شمار نویسندگانی است که رد پای تفکر وجودگرایی در آثار او نمایان است. شاکله بسیاری از داستان های او به گونه ای است که شخصیت های اصلی، وضعیتی شکننده و بحرانی را تجربه می کنند. این شرایط سخت که محک سنجش نیت انسان ها نیز هست [«وَلِيْمَحْصَ اللّٰهُ الَّذِيْنَ اٰمَنُوْا» (آل عمران / ۱۴۱)]، سبب بازسازی ابعاد نهفته شخصیت انسان ها است. واکاوی ذهن و شخصیت های داستانی مجموعه گور و گهواره در گرو واقع شدن در رخدادهای ناگهانی و غریبمانند، مثل «درد، غم، رنج، گناه، ترس، پیری، مرگ و...» است. هنگامی که هدف های انسان راه به جایی نمی برد، حس ناامیدی از بی مرادی سبب می شود که وجود حقیقی انسان آشکار شود.

این پژوهش با ارائه تعریفی مختصر از فلسفه اگزیستانس درصدد پاسخگویی به این مسئله است که موقعیت های مرزی «آزادی، رنج، ترس و گناه» چگونه در مجموعه داستان کوتاه گور و گهواره نمود پیدا کرده است؟

۱-۱. ضرورت انجام پژوهش

یافتن یک مصداق از ارزش و اعتبار پنهان در لایه های درونی یک اثر ارزشمند هنری، پس از گذشت چند قرن از آفرینش آن اثر، در حقیقت، کشف بخش دیگری از راز

ارجمندی و والایی صاحب اثر در سال‌های پس از پایان تدوین کارنامه هنری اوست که لذت ناشی از کشف چنین خلاقیتی، به معنی نتیجه دادن کوشش‌هایی است که کارنامه شناخت آن هنرمند را پربرگ‌وبار می‌سازد.

۲-۱. روش پژوهش

روش تحقیق در این مقاله، توصیفی-تحلیلی، و اطلاعات از طریق جست‌وجو در منابع کتابخانه‌ای گردآوری شده‌است. گستره مطالعه مجموعه داستان گور و گهواره شامل سه داستان کوتاه (زنبورک‌خانه، آشغال‌دونی و سایه‌به‌سایه) است.

۳-۱. پیشینه پژوهش

پژوهش‌هایی درباره پیوند اگزیتانس و اگزیتانسیالیسم با برخی آثار ادبی انجام شده‌است که از آن میان، می‌توان به «بازتاب اگزیتانس در آثار صادق چوبک» (انصاری، ۱۳۹۹)، «بازتاب اگزیتانس در داستان آتما‌سگ من» (انصاری، ۱۳۹۹)، «اگزیتانسیالیسم هدایت و بن‌بست نوستالژی در سگ ولگرد» (موسوی، ۱۳۸۸)، «چوبک و اندیشه وجودی، تحلیل داستان/تتری که لوطیش مرده بود» (خجسته و فسایی، ۱۳۹۴)، «نگاهی اگزیتانسیالیستی به بخش‌هایی از شاهنامه» (قوام، ۱۳۸۷)، «معرفت و موقعیت‌های مرزی در مثنوی مولوی» (طلیعه‌بخش و نکویی، ۱۳۹۷)، «موقعیت‌های مرزی در فلسفه‌های اگزیتانس و نهج‌البلاغه» (خردمند، ۱۳۹۲) نوشته شده‌اند. درباره بررسی اگزیتانس و تفکرات وجودی در آثار غلامحسین ساعدی، مقالاتی با عنوان «بررسی مؤلفه‌های اگزیتانس در عزاداران بیل» (انصاری، ۱۳۹۹)، «تحلیل داستان گدای ساعدی بر اساس اصول و ویژگی‌های مکتب اگزیتانسیالیسم» (فشارکی و هاشمی‌زاده، ۱۳۹۳) یافت شد. خلاء پژوهش در این زمینه، ضرورت ایجاد پژوهش را به اثبات می‌رساند.

۲. درآمدی بر اگزیتانس و مبانی آن

آنچه را که با «من» به آن اشاره می‌شود، اگزیتانس است. اگزیتانس همان «من» است، تا وقتی که به صورت موجودی عینی همچون یک شیء تلقی نشده باشد. اگزیتانس را با تجربه‌های عادی نمی‌توان تجربه کرد، باید با آزادی و انتخاب آن را محقق ساخت: «اگزیتانس متفاوت از هر آن چیزی است که از خارج به من مربوط می‌شود و زایل‌شدنی است و به شرایطی وابسته است که من آن را ننهادم» (استراترن، ۱۳۷۹: ۱۹۹) و «هر تلاشی برای تعریف و مفهومی کردن اگزیتانس، تجربه از دست دادن معنای واقعی آن است. اگزیتانس مفهوم نیست، نشانه‌ای است مشیر به وراى همه موجودات عینی» (مصلح، ۱۳۹۴: ۱۶).

انسان در اولین مراحل آگاهی به خویشتن، خود را به عنوان موجودی (دازین: وجود جسمانی) در بین دیگر موجودات می یابد، در شرایطی که خود او فراهم ساخته، شرایط فرهنگی، طبیعی و تاریخی، اما چون باید عمل کند و انتخاب نماید، از این شرایط فراتر می رود. بالاخره اوست که باید تصمیم بگیرد که واقعاً چیست. ابتدا از محیط و شرایط، احساس امنیت می کند و پرسشی ندارد، ولی به نحوی احساس «شکست» و عدم امنیت در شرایط و اوضاع پیرامونش، او را به اگزیستانس خاص خود ملتفت می کند:

«موقعیت هایی در زندگی انسان به وجود می آید که او را متوجه مرزها، محدودیت ها و مقدرات خویش می سازد. این تجربه را تجربه نهایت (Limit) و موقعیت ها راموقعیت های مرزی می گویند» (یاسپرس، ۱۳۹۰: ۹۹).

فیلسوفانی مانند کیرکگور و یاسپرس بر این باورند که اعتبار بسیاری از شناخت های کلی، در محک تجربه موقعیت های گوناگون، به ویژه موقعیت های مرزی فرومی ریزند: «آزادی، مرگ، گناه، رنج کشیدن، ترس آگاهی، کشمکش، یأس و تردید، حالات وجودی، رخدادهایی هستند که موجب درهم ریختن زندگی روزمره، یکنواخت و عادت وار می شوند و شناخت فرد را شکل می دهند» (بالاکهام، ۱۳۶۸: ۸۰).

انسان با نوعی تغییر نگرش در این موقعیت ها، به تدریج از وجود عمومی به وجود حقیقی در موقعیتی استثنایی تحول و به امکان جهش و تعالی دست می یابد. موقعیت های مرزی، امنیت ذهنی انسان را سلب و عواطف انسان را برانگیخته می کنند؛ مانند ترس و دلهره (کیرکگور) و حس سقوط (هایدگر). این موقعیت ها نزد افراد مختلف تلفیق های مختلفی دارد: از نوعی درک تراژیک از زندگی، تا امکان اصیل زیستن. تشویش پس از آگاهی، نتیجه فروپاشی معنا و تکیه گاه آگاهی است که نسبت به بدیهی بودن ارزش های شناختی خود دچار وقفه شده است. از طرف دیگر، انسان در حالت طبیعی امکان های خود را محدود می کند و از دلشوره های ناشی از مسئولیت، اختیار و تصمیم می گریزد، اما موقعیت های مرزی، بدیهیات و ضرورت ها را به قراردادهای امکان ها تبدیل می کنند و نقاط اتکای انسان را هدف می گیرند. کیرکگور و یاسپرس شرط ادراک موقعیت های وجودی انسان را درگیر شدن در این موقعیت ها می داند. این موقعیت ها شامل «آزادی، بیماری، پیری، گرسنگی، فقر، گناه، تردید در تصمیم گیری، مرگ و...» می شوند و در یک کلام، شکست هایی که انسان ها در حالت طبیعی و زندگی دازینی خود (وجود

جسمانی) توانایی مواجهه با آن را ندارند، اما همان‌ها هستند که توهم عزیمت‌های ما را فسخ می‌کنند.

موقعیت‌های مرزی و تجربه حال نهایت و پذیرش آن‌ها باعث به خود آمدن انسان می‌شود و سست‌بنیانی محیط و شرایط بیرونی و نیز دل‌خوشی‌های بی‌اساس خویش را درمی‌یابد. با تداوم این تجربه و دریافت، هستی‌نمایی این جهان، نور حقیقت می‌تابد و احساس وابستگی و ارتباط با امر متعالی حاصل می‌شود. این تجربه اساسی به گونه جهش به دست می‌آید؛ چراکه «گذشتن از سطح دازاینی (وجود جسمانی) و نیل به سطح اگزیستانس، منوط به جهش است؛ جهش به سویی که فراتر از اندیشه است» (یاسپرس، ۱۳۹۰: ۸۴).

عقل و تفکر بدون تجربه اگزیستانس در انسان، به انس و الفت با امر متعالی نمی‌انجامد.

در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، به طور کلی دو نوع اگزیستانسیالیسم وجود داشت:

«اگزیستانسیالیسم دینی که نمایندگان آن، گابریل مارسل، کارل یاسپرس، سورن کیرکگور هستند. اگزیستانسیالیسم ضد دینی که نمایندگان آن، سارتر، نیچه، سیمون دو بوآر، آلبر کامو و پیروان اویند. یکی از خصایص این افراد آن است که آن‌ها بیشتر ادیب هستند و نقاد اجتماع. نوشته‌های ادبی آن‌ها دارای ارزش هنری و ادبی است؛ از جمله تئاترهایی که نوشته و اشعاری که سروده و قصه‌ها، مقالات انتقادی و رمان‌هایی که نگاشته‌اند. آن‌ها سعی کرده‌اند که جنبه‌ای ادبی و هنری به فلسفه بخشند؛ یعنی جنبه‌ای که با حیات هر روزه و با زیبایی، احساسات و عواطف انسان سروکار دارد» (بارت، ۱۳۵۴: ۹۸).

«تفاوت اساسی بین اگزیستانسیالیسم دینی و غیردینی در این است که مارسل و اشخاصی مانند او بر این باورند که انسان "تنها" است و روابط او با جهان، دیگران و خداوند قطع شده‌است و وجودی که ما می‌گوییم، وجود انسان فردی است که بین این انسان و آن وجود متعالی که خداوند باشد، خندق و شکافی هست که انسان باید از آن بجهد و آنچه به انسان به عنوان یک موجود قهرمان و زنده ارزش می‌دهد، همین پرسش از یک سو به سوی دیگر است. در حقیقت، معتقدند که دین یگانه راه و درست‌ترین شیوه برای زندگی است. از آنجا که دین بر تلاش و حرکت انسان به سمت پاکی و شکست دادن نفْس تأکید دارد و باعث استعلا و وجود انسان می‌شود، اگزیستانسیالیست‌های دینی یگانه‌راه مناسب برای سعادت انسان را دین می‌دانند، در

حالی که سارتر و پیروانش معتقدند که ارزش انسان در تحمل نیستی است» (مک کواری، ۱۳۷۷: ۸۹).

انسان باید این موضوع را تحمل کند که موجودی تنه‌است و هیچ گاه با دیگری تماسی حاصل نخواهد کرد. پس تنها چیزی که ارزش دارد، حفظ ارزش‌های بشری است؛ ارزش‌هایی مانند بی‌عدالتی و مانند آن. به همین جهت، بسیاری از اگزیستانسیالیست‌های پیرو سارتر جنبهٔ چپی و مارکسیستی دارند. برخی از آن‌ها از لحاظ سیاسی مارکسیست، و از لحاظ فلسفی، اگزیستانسیالیست هستند.

۳. بحث و بررسی

۱-۳. آزادی و اختیار

کیرکگور بر این باور است که نظام جهان عقلانی نیست:

«شرط آزادی انسان برای او دقیقاً غیرعقلانی بودن یا لااقل غیرقابل فهم بودن عالم است؛ زیرا کشف آزادی به معنای امکان شکل‌دهی صرف به خود است که با برداشتن نسبتی که خود با عالم دارد، شکل می‌گیرد. آنجا که خود را انتخاب می‌کنیم، در واقع، ارادهٔ آگاهانه و ارادهٔ فردی را در دست می‌گیریم. برتری انسان در همین آزادی است. آزادی حرکت اگزیستانس است که قادر است به خود فعلیت بخشد. حرکت اگزیستانس نیز به صورت مستمر نیست، بلکه در لحظهٔ اتخاذ تصمیم جریان پیدا می‌کند. در این آن لحظهٔ تصمیم‌گیری و به هنگام رویارویی "یا این یا آن" اگزیستانس به آزادی خود تحقق می‌بخشد» (پازوکی، ۱۳۹۱: ۵).

اختیار در کنار آزادی، از مهم‌ترین موقعیت‌های مرزی است. اختیار، انسان را از جبرگرایی و ضرورت‌اندیشی می‌رهاند و او را به وادی تکلیف و مسئولیت می‌کشاند: «یاسپرس هستی انسان و قبول اختیار را ملازم هم می‌داند. اگر انتخاب، انتخاب خود است و اگر اختیار آهنگ به سوی نامتناهی دارد و هرگز به آن نائل نمی‌شود، خلاف عرف دیگری حاصل می‌آید و ممکن است در موقعیت‌هایی به شکست منجر شود، اما شکست، طریق وصول هست به تعالی» (ورنو، ۱۳۷۲: ۱۷۴).

ساعدی به اخلاقی معتقد است که در موقعیت و بحران معنا دارد؛ زمانی که انسان اختیار بی‌اخلاقی را داشته باشد و از میان راه‌ها و انتخاب‌های متفاوتی که او را فرامی‌خوانند، دست به گزینش می‌زند و از دوراهه‌های شک و تردید، هول و هراس، دودلی‌ها و وسواس‌های درونی راهی را برمی‌گزیند که محکوم به شکست است؛ زیرا انسان خود در وضعیت متناقضی درمی‌یابد که وجود عینی او محدود و ضروری است و از سوی

دیگر نامحدود، غیر زمانی و آزاد است. اینجاست که می‌توان رد پای اگزیتانسان را در افکار ساعدی مشاهده نمود؛ چنان که در داستان «سایه‌به‌سایه»، نویسنده قصد نمایش زخمی را دارد که نقاب بزرگ شاهنشاهی آن را پوشانده‌است. سایه‌به‌سایه، داستان عرق‌خوریها، ولگردی‌ها و شیرین‌کاری‌های یک ولگرد لُمین در یک قلعه است که تنها پشت وپناه او، زنی به نام «دلبرخانم» است که از راه دوافروشی زندگی می‌کند. در این میان، این شخص ولگرد با دو مبارز فراری که به دلیل قتل، از دست ساواک به قلعه پناه آورده‌اند، آشنا می‌شود، محبت می‌بیند و متعهد می‌شود و در نهایت، طی مسیر سازگاری یا شورش به اعتبار ارزش‌های معتبر جوانمردی که در مسیر او قرار می‌گیرند، شورش را برمی‌گزیند که این گزینش به معنای همان الزام آزادی و بودن فرد در جهان است.

در داستان «آشغال‌دونی» که «علی» مقهور زندگی در خرابه‌هاست، و از راه گدایی زندگی می‌کند، از هر گونه ردایل اخلاقی مبرا است، اما در مسیری که قرار می‌گیرد، دست به گزینش می‌زند و با انجام کارهایی چون دلالی، از خونگیری مردم فقیر و بیچاره و به ازای خون افراد، پولی دریافت کردن و فروختن باقی‌مانده غذاهای بیمارستان در مناطق پایین شهری و نقش رابط داشتن در ارتباط پرستاران با معشوقه‌هایشان و گزارش پزشکان ضد حکومت را به ساواک دادن و در نهایت، ارتباط نامشروع با زهرا در مسجد بیمارستان، در مسیری قرار می‌گیرد که پُر از تنش و دلهره است.

علی با آزادی ناشی از انتخاب خود، بیچارگی خود را به صورت شالاقی درمی‌آورد که دیگران را با آن در مقابل خواسته‌های خود مجبور به تسلیم می‌کند و کیفیت روحی او طوری است که دیگران را بیشتر بدهکار خود می‌داند. پدر علی که پدری مقتدر و توانا به تصویر کشیده شده‌است، اما نقص عضو دارد و بیمار است و نمی‌تواند پاسخگوی بایدهای خود باشد، در انحراف مسیر زندگی علی بسیار مؤثر است. پدر علی از فرزندش بهره‌کشی می‌کند و او را موظف می‌داند که تمام کارهایش را انجام دهد و تمام پول‌هایش را می‌گیرد و به نیازهای علی توجهی ندارد:

«بابام پرسید: دردت اومد؟ من گفتم: نه. یک مرتبه مچ منو گرفت وگفت: پولو رد کن بیاد. بیست تومنی رو آزم گرفت. سرِ کوچه که رسیدیم، گفت: حالا باید منو ببری مریض‌خونه. کاغذی رو که دستش بود، نشونم داد. من گفتم گشمنه. گفت: خاک بر سرت کن؛ یعنی تو شکمتو بیشتر از بابات دوس داری؟!» (ساعدی، ۱۳۴۵: ۱۱۵).

در روند داستان، علی وارد یک سیستم بیمار می‌شود. از نظر او، زندگی کشمکش همه علیه همه است و همه به فکر خودشان هستند و به دیگران کاری ندارند. این خصوصیت رفتاری علی (کشمکش با دیگران) در داستان «زنبورک‌خانه» نیز مشاهده می‌شود.

زنبورک‌خانه که داستان زندگی سه دختر مجرد و پدر و مادر پیری در خانه است. دختران که به سن بزرگسالی رسیده‌اند، با دیدن خواستگاری که به اجبار پدر به خانه آمده‌است، با یکدیگر رقابت و نزاع می‌کنند و در نهایت، دختر کوچک خانه، «ملیحه»، با «ابوالقاسم» ازدواج می‌کند. دو دختر بزرگتر (حمیده و ربابه)، یا حتی دختر کوچکتر در این داستان، از آزادی انتخاب برخوردار نیستند و در شرایط فقر و بزرگسالی، مجبور به انتخاب ولگردی آسمان‌جُل هستند و سرانجام، با ازدواج دختر کوچک با ابوالقاسم، پیرمرد پرده‌ای برای عروس و داماد در وسط خانه می‌کشد و دختران به شوخی می‌گویند که اگر برای هر دختری یک پرده وسط خانه بکشند، خانه به شکل زنبورک‌خانه درمی‌آید!

شخصیت‌های داستان مجموعه گور و گهواره (سایه به سایه، آشغال‌دونی، زنبورک‌خانه) بر این باورند که امکانات ساخته شده در زندگی آن‌ها اجباری است و گریزی از آن‌ها نیست و قدرت آن‌ها در انتخاب یک الزام همیشگی نیست و بیشتر به صورت یک تحمیل دائمی است. اگرچه این افراد در میان این الزام‌ها زندگی می‌کنند، اما چاره‌ای جز تنظیم این الزام‌ها به صورت جدید و متناسب با زندگی خود ندارند. آن‌ها برای سامان بخشیدن به زندگی خود، ناچار باید زندگی خود را برای قبول شرایط و تطبیق آن‌ها با شرایط زندگی خود و نیز نظم و نظام بخشیدن به آن‌ها به کار گیرند که این امر از نقطه اشتراک با تفکر اگزیستانس‌هاست.

۲-۳. رنج

بنا بر اندیشه اگزیستانس‌هایی همچون یاسپرس:

«اگر زندگی آدمی سراسر شادی و لذت باشد، خود بودن سخت‌تر از هنگامی است که وی در رنج و محنت به سر می‌برد؛ چراکه اصولاً انسان در مواقع خوشی و لذت، از خویشتن غافل است، حال آنکه در هنگامه سختی و رنج تمام تلاش خود را به کار می‌برد. در شرایط دشوار، انسان‌ها تلاش می‌کنند تا خود و مهارت‌های درونی خویش را بهتر بشناسند و از طریق تقویت و به فعلیت رساندن آن مهارت‌ها، با موقعیت دردناکی که در آن به سر می‌برند، مبارزه کنند. از این نظر، محدودیت و محنت، هستی انسان را متعالی ساخته، من حقیقی را به وی می‌شناساند» (یاسپرس، ۱۳۹۰: ۹۹).

ساعدی در داستان‌های مجموعه گور و گهواره، شاید به دلیل پرداختن به جلوه‌هایی از رفتارهای طبیعی و غریزی، اما پنهان‌داشته، نتوانسته‌است به اندازه داستان‌های دیگرش، از کشمکش‌های شخصی و طبیعی به سوی کشمکش‌های ژرف‌تر و درونی‌تر پُلّی بزند. وسوسه عریان‌سازی بعضی از رفتارهای غریزی و پنهانی، قلم منتقد و تیز ساعدی را در حد توصیف‌های ناتورالیستی تنزل داده‌است.

فضای داستان «زن‌بورک‌خانه»، یک اتاق است که در آن سه دختر مجرد که همه به سن بلوغ رسیده‌اند، با یک پیرمرد و یک پیر زن و یک مرد جوان تازه‌وارد زندگی می‌کنند. فضای شرم‌آور و مسدودی را که دختران مجرد، بعد از اینکه مرد جوان مجرد را در خانه می‌بینند، به وجود می‌آورند:

«دختر بزرگتر گفت: زن چی؟ زن نمی‌خواهی بگیری؟ دختر وسطی: غش و ریشه رفت و گفت: بدت می‌اد؟ و دختر بزرگ‌تر با مشت زد تو سر خواهر وسطی و گفت: دلیل مرده! من نمی‌دانستم چه کار بکنم. پاک بهتم زده بود. می‌خواستم بلند شم و بیرون برم، اما آن دو همچی رفته بودند تو نخ من که فکر کردم ممکن است بهشان بر بخورد» (ساعدی، ۱۳۴۵: ۱۵-۱۶).

بخشی از فضای داستان، پنهانی‌ترین رفتارها و ناگفتنی‌ترین سلوک مادی انسان را به تصویر می‌کشد.

در داستان «زن‌بورک‌خانه» که نویسنده، رئالیزم عریان را تا حد پرنوگرافی پیش برده، درگیری بین سه خواهر بر سر تصاحب شوهر، ماجرا را به پیش می‌برد. جدال بین خواهران، طبیعی، حقیقت‌نما و باورپذیر است. رنج‌هایی که در این داستان وجود دارد، در چند سطح زیر درخور بررسی است.

الف. رنج پیرمرد از فقر و تنگدستی

این رنج گاهی به صورت نفرت دختران از پدر درمی‌آید. دختران نفرت خود را با فحش و ناسزا و نفرین به پدر نشان می‌دهند: «ربابه، لحاف پاره‌پوره‌ای را آخر اتاق پهن کرد و از پیرمرد (پدر) پرسید: تو کجا کپه مرگتو می‌زاری؟ پیرمرد گفت: همین جا پای در» (ساعدی، ۱۳۴۵: ۲۲). در جایی دیگر، خواستگار می‌گوید: «حسابی ترسیده بودم که گفتم: هیس! پدرتون بیدار میشه‌ها! ربابه گفت: گه می‌خوره بیدار بشه!» (همان: ۲۳).

ب. رنج دختران از رقابت با یکدیگر

عبور از سن ازدواج، ترشیدگی و در خانه ماندن باعث نوعی حسادت و تنگ‌چشمی خواهران نسبت به یکدیگر شده‌است. خواهران به دلیل شناخت محدود و فرهنگ بسته

خانوادگی و احتمالاً بی‌سواد و از همه مهم‌تر، به علت بیکاری، قدرت برخورد و رویارویی منطقی را در مقابل مشکل خود ندارند. بنابراین، وقتی با یک خواستگار پدرخواسته روبه‌رو می‌شوند، نمی‌توانند سالم بیندیشند و سالم و منطقی تصمیم‌گیری کنند. آن‌ها به ریشه اصلی مشکل ویژه خود نمی‌اندیشند. برای همین است که در مواجهه با خواستگار، می‌کوشند یکدیگر را زیر پا بگذارند، تا نیاز و مشکل فوری خود را برطرف سازند.

در داستان «سایه‌به‌سایه» که به شیوه رئالیسم سیاه و ناتورالیزم نوشته شده است، رنج شخصیت‌ها به صورت درگیری بین آدم‌ها (دلبرخانم، ابول شوهر دلبر، رمضان، مرتاض) دیده می‌شود. ساعدی در داستان «سایه‌به‌سایه»، نشان می‌دهد که فساد اخلاقی بیشتر در میان حاشیه‌نشینان و تهیدستان رواج دارد، در حالی که باید بیشتر در میان طبقات دارای جامعه دیده شود؛ چنان‌که در داستان «سایه‌به‌سایه»، شاهد رنجی هستیم که ناشی از فقر است. دلبرخانم در این داستان به دلیل گذراندن امورات زندگی، مجبور به عرق‌فروشی می‌شود و کاسبی عرق‌فروشی را به رمضان، ولگرد آسمان‌جُل، نشان می‌دهد. از طرفی دیگر، دلبرخانم همیشه از دست شوهرش، «ابول»، رنج می‌کشد؛ رنجی که به سبب فقر فرهنگی و اقتصادی است و سازگاری تمام با نوسازی‌های در حال انجام شهرها ندارد و بیشتر مختص مناطق حاشیه‌نشین است که همین ناهمسنی رفتاری و فرهنگی سبب کژروی‌ها و کج‌رفتاری‌های اجتماعی و فردی می‌شود: «رمضان به عرق‌فروشی کریم رفت و پنج سیر عرق خرید. پیش دلبرخانم برگشت و باهم شراب خوردند. دلبرخانم با رمضان درد و دل می‌کند، از ابول می‌نال و او دلبرخانم را دلداری می‌دهد» (ساعدی، ۱۳۴۵: ۹۵).

در داستان «آشغال‌دونی»، شاهد رنج کشیدن پسر از پدر هستیم: «کفرم از دست بابام دراومده بود. ویرم گرفته بود که سر به سرش بزارم و حرصشو در بیارم و تن و بدنشو بلرزونم! بابام آدم کله‌شقی بود. انصاف نداشت. حساب هیچی رو نداشت. همیشه به فکر خودش بود...» (همان).

پدر علی نیز شخصیتی پرخاشگر دارد. او با تنها پسرش به گدایی می‌پردازد و شب‌ها را در خیابان‌ها می‌خوابد، یک پایش می‌لنگد و سخت بیمار است. او هر آنچه را که می‌خورد، بلافاصله با درد شدیدی بالا می‌آورد. به همین دلیل، همیشه گرسنه است. او تنهاست، همسری ندارد، خانه و کاشانه‌ای ندارد و از بیماری هم رنج می‌برد. از این رو، تمام خشم درونی خود را از این اوضاع ناراحت‌کننده به صورت فحاشی به علی برون‌فکنی

می‌کند: «بیدار که می‌شد، منو به باد فحش می‌گرفت که چرا بیدارش کردم. چرا دردش گرفته؟ چرا سردش شده؟ گرمش شده؟ دلش مالش میره؟ و من هیچ وقت هیچ چی نمی‌گفتم. نمی‌گفتم که من کاری نکردم، گناهی ندارم» (همان: ۹۶). رفتار پدر علی با علی بسیار خصمانه است و به راحتی به حقوق پسرش تجاوز می‌کند. پیوسته پسرش را تحقیر، ملامت و رنج می‌دهد. پدر علی از او پول، غذا و دیگر مایحتاج خود را می‌خواهد:

«یه هفته تمام همه جا رو گشته بودیم. هیچ جا آرام و قرار نداشتیم، آگه ته‌مانده غذایی به دستمون رسیده بود، بیشترشو بابام بلعیده بود و بعدش بالا آورده بود و هی به من و دنیا فحش داده بود که چرا بالا میاره! چرا هیچ چی تو دلش بند نمیشه! انگار همش تقصیر من، یا تقصیر دنیا بوده! آگه رهگذری، پیرزنی، یا حتی بچه‌ای، چند سکه‌ای به من یا ما داده بود، همه را از چنگم درآورده بود و برای خودش سیگار، قرص نعنا یا نبات خریده بود. همه رو خودش بلعیده بود و هیچ وقت بهم نداده بود» (سعدی، ۱۳۴۵: ۹۶).

سعدی برای تعمیق معنای اخلاقی از تأکید بر سویه منفی اخلاق استفاده کرده است؛ یعنی نمایش امر ضد اخلاق و تکرار آن که به بیانی نمادین می‌انجامد و حساسیت مخاطب را نسبت به زشتی آن برمی‌انگیزد و میل به امر اخلاقی را زنده می‌کند. او به جای اینکه بگوید کسب محاسن اخلاقی به چه عواملی محتاج است، نشان می‌دهد که ظهور رذایل اخلاقی با بیان زشتی اخلاق صورت می‌پذیرد و این ویژگی در داستان‌های سعدی از خصوصیات مشترک با اگزستانس‌هاست. بخشی از رنج‌های میان آدم‌های مجموعه «گور و گهواره» ریشه در تمایلات جنسی دارد و یا به آن ختم می‌شود و پس از مدتی به سازگاری تبدیل می‌شود. داستان‌های مجموعه «گور و گهواره»، به دلیل همانندی در زمینه، درون‌مایه، آدم‌ها، لحن، نثر، زبان، کنش‌ها، گفت‌وگوها، جدال‌ها، در طول یکدیگر قرار می‌گیرند. شخصیت‌های این مجموعه «زبورک‌خانه، سایه‌به سایه و آشغال‌دونی» یکسان نیستند، اما سرگذشتی همانند و مشترک دارند. این آدم‌ها اگرچه مقهور اوهام و اشباح شب‌های تاریک روستاهای دورافتاده و ساحل‌نشینان جنوب نیستند، اما مغلوب جهل و فقر فرهنگی هستند که سازگاری تام و تمام با نوسازی‌های در حال انجام شهرها ندارند و همین ناهمسنگی رفتاری و فرهنگی سبب کژروی‌ها و کج رفتاری‌های اجتماعی و فردی می‌شود.

۳-۳. ترس

اگزستانس‌ها بر این باورند که انسان به واسطه مسئولیت ناشی از انتخاب همواره به نوعی در حالت دلشوره و تشویش درباره نتایج انتخاب خود به سر می‌برد، از این رو، «کیرکگور

تعبیر متفاوتی همچون سرگیجه یا سرگشتگی را برای دلشوره به کار می برد. همچنین، از نظر او، دلشوره پیش فرضی برای گناه نخستین است» (کیرگور، ۱۳۹۱: ۲۴-۲۵).

یکی از مؤلفه هایی که باعث ایجاد اگزستانس در مجموعه داستان های کوتاه ساعدی شده، فضا و رنگ تلخ، تیره، وهمناک، هولناک، استرس زا، دردآلود و غم آلود است: «ساعدی بر این معتقد بود که انسان وقتی می نویسد، تعهدی ندارد که چگونه و چطور بنویسد. فضایی که بر نویسنده حاکم است، نویسنده را به دنبال خود می کشاند و فضایی که نویسنده انتخاب می کند، به ناچار منطقه مشخصی است. اینکه داستان در چه منطقه ای می گذرد، در انتخاب اسمها مؤثر است» (مهدی پور، ۱۳۸۱: ۶۰).

در داستان «زن بورک خانه»، صحنه ای در قبرستان وجود دارد که نفس خواننده را در سینه حبس می کند. پیرمرد به همراه دختران، زن و دامادش (راوی) به قبرستان می روند، تا «ملا احمد» صیغه عقد ملیحه و راوی را بخواند. ملا احمد در حال نماز خواندن بر جنازه ای می ایستد. نماز که تمام می شود، پسری که گریه می کند و معلوم می شود که نسبت بسیار نزدیکی با جنازه دارد، رازی را با راوی داستان در میان می گذارد که تکان دهنده است:

«پسری که گریه می کرد، برگشت و به من گفت: وقتی می شستش، بدنش گرم بود و دهنش باز و بسته می شد. چه کار کنم؟! چه کار کنم؟! پیرمرد دست مرا کشید. هر دو رفتیم پیش ملا. پیرمرد سلام علیک کرد و گفت: اومدیم ببریمت ملا. ملا گفت: الان که نمیشه. جنازه رو دسته! پیرمرد رفت تو فکر و بعد به من گفت: چه کار کنیم؟ بریم سراغ یه آخوند دیگه؟ ملا دستپاچه شد و گفت: یه دقیقه صبر کنین. فوری دست به سرش می کنم و میام» (ساعدی، ۱۳۴۵: ۳۰).

زنده به گور کردن جنازه در ناله ها و گریه های پسر، با آنکه از راه غیرمستقیم بیان می شود، اما وزن و سنگینی این رفتار و رویداد به اندازه ای است که تن آدم را می لرزاند. تکان دهنده ای این رویداد زمانی بیشتر می شود که ملای داستان، مرگ و زندگی را سرسری می گیرد و گویی همه را دست به سر می کند.

کارهای پیرزن در داستان «زن بورک خانه»، مخاطب را به شک وامی دارد. پیرزن با حرکات غیرطبیعی خود، به خلق فضاهای وهمناک دامن می زند. وی همیشه حالتی نگران و همراه با زاری و ناراحتی دارد: «شب پیرزن زده بود به سرش و رفته و نشسته بود تو حیاط و رو یکی از سکوها، بی خود زار می زد، نه که زار بزند؛ عین اسب پیری شیهه می کشید. معلوم هم نبود که واسه چی این کار را می کند» (ساعدی، ۱۳۴۵: ۳۶).

یک بخش دیگر داستان، در محیط بیرون از خانه تک‌اتاقی می‌گذرد که مربوط به محیط قبرستان است؛ جایی که فضای داستان، خیالی و وهمناک می‌شود:

«ما در قبرستان قدم می‌زدیم که صدای پارس سگی که همدیگر را دنبال می‌کردند، بلند شد و پرندۀ غریبی به هیکل گوسفند از بالاسر ما رد شد و رفت پشت بام غسال‌خونه نشست. بعد که برگشتیم، شیخ حیوانی را جلو در دیدیم که نگاهی به قبرستان کرد و دور شد. همه ساکت بودیم، غیر از پیرزن که مرتب زیر لب امام‌ها و آقاها را صدا می‌زد و کمک می‌خواست» (همان: ۲۹).

رمضان در داستان «سایه‌به‌سایه»، در لُمین یک قلعه سکونت و با کمک‌های دلبرخانم زندگی می‌کند. دلبرخانم به رمضان یاد می‌دهد که چگونه در عطاری‌ها و عرق‌فروشی‌ها کاسبی کند. رمضان که شرایط زندگی سختی دارد، دائم در ترس و ناامنی، روزگار می‌گذراند. آشنایی با دو مبارز فراری در پایان داستان، به رمضان این قدرت را می‌دهد که بر ترس خود چیره شود و به مردمی بپیوندد که خشمگین هستند و شورش کرده‌اند. ترس در این داستان، ضامن و تثبیت‌کنندۀ قدرت رمضان است. و نقطۀ اشتراک با تفکر اگزیتانسن‌هاست:

«فیلسوفان اگزیتانسن بر این باورند که احساساتی مانند دلشوره، ملال و یا حتی تهوع، احساسات هستی‌شناسانه است که می‌توانند جنبه‌های درونی و تاریک وجود انسان را آشکار کنند. برخی دیگر از اگزیتانسن‌ها احساساتی چون سرور، امید و یا تعلق داشتن را از سنخ احساسات هستی‌شناختی معرفی می‌کنند» (مک‌کواری، ۱۳۷۷: ۱۶۳).

علی در داستان آشغال‌دونی، پسری است که مادر ندارد و تنها با پدر پیرش در خیابان‌ها گدایی می‌کند. او پدر پیرش را با وجود تمام پرخاشگری‌هایش تحمل می‌کند. علی کودکی خود را در شرایط سختی گذرانده‌است و پیوسته از سوی پدر پرخاشگرش مورد بی‌مهری قرار گرفته‌است و بدون هیچ سرپناهی، روزها را شب کرده‌است و همیشه در ترس و دلهره روزگار گذرانده‌است. او با مورد توجه قرار گرفتن از سوی زهرا که زنی هوس‌آلود است، می‌تواند به سرعت در بیمارستان کاری پیدا کند و در انبار بیمارستان بخوابد که این آشنایی کلید آشنای‌های دیگر با آشپز و «اسماعیل آقا» می‌شود. او بعد از دو ماه، موتوری برای خودش می‌خرد و قهوه‌خانه‌ای برای پدرش اجاره می‌کند. از طرفی دیگر، کنش‌های غیراخلاقی و نامشروع علی و زهرا در فضاهایی واقع می‌شوند که خود آن فضا واکنش مخاطب را نسبت به نادرستی کنش شخصیت برمی‌انگیزد و سبب ایجاد دلهره می‌شود؛ برای مثال، وقتی علی با پرستار بیمارستان رابطه برقرار می‌کند، این رویداد در مسجد بیمارستان و در میان مردگان اتفاق می‌افتد. مسجد که به روشنی نماد دین و مذهب است

و به عنوان بخشی از بیمارستان، محل طلب شفا و امید است، به انبار مرده‌ها و وسایل بی‌استفاده تبدیل، و در نهایت، جایگاه بروز رذایل اخلاقی و روابط نامشروع شده‌است. ساعدی از مکان و کنش شخصیت‌ها، بدون توصیف جزئیات به تجسم عینی و صحنه‌پردازی پرداخته‌است:

«زهر را لبخند زد و گفت: هیچ خیال نمی‌کردم سر و کلت اینجا پیدا بشه! کمک کن این مرحومو برسونیم مسجد، ببینیم چی میشه... از پله‌های نموری پایین رفتیم و رسیدیم به تاریکی... زیرزمین نیمه تاریکی بود، پر خرت و پرت. چند تکه شکسته رو هم و بالای تخت‌ها چند بخاری و سه پایه و میله‌های آهنی، و کنار تخت‌ها چند تابوت و رو یکی از تابوت‌ها، مرده‌ای که نمدی روش کشیده بودند...» (ساعدی، ۱۳۴۵: ۱۴۶).

ساعدی در سازگاری زندگی شخصیت‌ها و ترسیم فضاهای ذهنی آن‌ها استاد است. مهارت این نویسنده در ترسیم فضاهایی است که در آن‌ها، ترس، دلهره، ناامیدی، وهم و خیال، باورهای غیرعلمی، خرافات روزمرگی، شکست و افتادن آدم‌های بی‌هویت و بی‌هدف وجود دارد که از وجوه مشترک تفکر ساعدی با اگزیستانس‌هاست؛ چراکه اگزیستانس‌ها، احساساتی مانند دلشوره، ترس و یا تهوع را به عنوان احساس هستی‌شناختی در نظر می‌گیرند که می‌تواند جنبه‌های درونی و تاریک وجود انسان را آشکار کند. ساعدی در داستان‌های خود، چند عامل خاص را در نظر دارد و همین امر، نوشته‌های او را متمایز می‌کند. ایجاد فضایی در مرکز واقعیت و خیال، چنان‌که واقعیت خواننده را به هیجان می‌آورد و خیال او را به همراه می‌برد. با اینکه محیط و آدم‌ها، آشنا و واقعی هستند، سخن و اعمال آنان واقعی به نظر نمی‌رسد، همه چیز از رئالیسم جادویی ریشه می‌گیرد. در بیشتر داستان‌های ساعدی، حرفی از دنیای تاریک و ناشناخته درون زده نمی‌شود، بلکه با ایجاد فضاهای رئالیسم جادویی و تمثیلی، آن را بیان می‌کند.

۴-۳. گناه

در اگزیستانس، هر تفسیری از وجود انسانی، مشروط به شرح و گزارشی از ایده گناه است:

«به این معنا که گناه، حالت یا شرط پایدار طبیعت بشری است و از سوی دیگر در افق نگاه برخی از پیروان این فلسفه، یکی از امکانات فرد است و انسان پرتاب‌شده به درون این جهان، محکوم به آزادی و مسئول سرنوشت، جامعه و زمان خود است و باید مسئولیت این آزادی و گناه را بپذیرد که به واسطه اعمالش مرتکب می‌شود» (کیرکگور، ۱۳۹۱: ۱۰۷-۱۱۱).

یاسپرس بر این باور است که:

«هستی‌داری انسان، مستلزم خروج از واقع‌بودگی و ناگزیر احساس تقصیر و گناه است. حقیقت وجود، خلوص روان است، اما یک وجود اگزیتانسیال باید خطر کند، تا به وظیفه نامحدود خالص کردن خود در کشمکش وجود زمانی پی برد» (یاسپرس، ۱۹۷۰م: ۲۱۶).

احساس گناه اساساً بیانگر شجاعت پذیرش مسئولیت انسان و در حقیقت، شجاعت بودن انسان است، به‌رغم اینکه گناه اجتناب‌ناپذیر است، باید مسئولیت آن را بر عهده گرفت.

برخی از شخصیت‌های داستان مجموعه گور و گهواره، آگاهی را از طریق موقعیت مرزی گناه طی می‌کنند. ساعدی در این مجموعه، روایتی دردناک و چندش‌آور را از فقر و روابط جنسی ارائه می‌کند و در واقع، پدر، یکی از دخترانش را با شرایطی بسیار ساده و بنا به پیشنهاد خودش، در اختیار مرد جوانی قرار می‌دهد که کارگر راهسازی است! البته فردای آن روز با خطبه‌خوانی ملای آبادی، آن دو را به عقد شرعی یکدیگر نیز درمی‌آورد. نویسنده از نبود هیچ مردی در آن خانه و وجود دو دختر دم‌بخت دیگر استفاده کرده، فضایی تحریک‌کننده در لحن و نثر داستان آفریده است. این گونه فضا سازی، نه تنها کار دشواری نیست، بلکه در صورتی که تمام و کامل هم انجام بگیرد، به دلیل نزدیکی زبان و پلشتی صحنه‌ها، هنر به حساب نمی‌آید و بیشتر در حد طغیان قلم و شیطنت زبان سقوط می‌کند. هرچند شوهر دادن دختر، رفتاری اجتماعی و در عرف، پسندیده و پذیرفته است، اما در فرهنگ شرقی، به‌ویژه ایران، این گونه شوهریابی و اجبار به ازدواج، بدون اینکه حتی نظر دختر پرسیده شود، نوعی کشتن محسوب می‌شود. در این داستان که نمونه‌ای از داستان‌های ناتورالیستی ساعدی به شمار می‌رود، با لحنی بسیار اندک، دختری به وسیله پدر به یک ولگرد آسمان جل داده می‌شود.

در داستان «زن‌بورک‌خانه»، از یک نظر با گناهی که ناشی از فرزندکشی است، روبه‌رو هستیم که البته با فرزندکشی در داستان آشغال‌دونی تفاوت دارد. در «زن‌بورک‌خانه»، ما با متنی روبه‌رو هستیم که در راستای راوی اقتدارگرا و خودکامه که فعال مایشاء است، «فردیت» را با همه گستره معنایی خود به نمایش می‌گذارد. پدر (پیرمرد) زن‌بورک‌خانه با همه نمادینگی و کارکرد تمثیلی که دارد، یک نفر است. بنابراین، خوانندگان هوشمند و تحلیل‌گر، آن را تعمیم خواهند داد و سیمای یک جامعه را از ورای رفتار این پدر، ترسیم خواهد کرد، اما در داستان «آشغال‌دونی»، تنها پدر نیست که فرزند خود را اذیت می‌کند،

بلکه تمام اهالی که می‌تواند نماد یک جامعه شهری باشد، در آزار و کشتن فرزند، دستشان تا آرنج در خون است. در این داستان، هرچند «فردیت» داستان «زنبورک‌خانه» وجود ندارد، اما لحن کنایی و زبان استعاری به کار رفته در آن، زهر مستقیم‌گویی روایت و رویداد را کاهش می‌دهد.

در داستان «آشغال‌دونی»، علی که در ابتدای داستان، فاقد رذایل اخلاقی است و در برابر جامعه شهری، یک مشاهده‌گر منفعل است، به فردی که واجد رذایل اخلاقی می‌شود و در نهایت، خود به یک شخص فعال و بی‌پروا تبدیل می‌شود، ذهن را به تدریج در فرایند غیراخلاقی شدن فرد و دلایل آن قرار می‌دهد. همچنین، تجسم صحنه‌هایی مانند ایجاد رابطه نامشروع در میان مردگان و وسایل متروکه، یا فروش ته‌مانده غذاهای بیماران در مناطق فقیرنشین، معرفی پزشکان ضد حکومت به ساواک، همنشینی کنش‌های غیراخلاقی و فضاهای تیره را به حس مخاطب القا می‌کند. در حقیقت، شخصیت علی چنان به شخصیتی ضد اجتماعی تبدیل می‌شود که اسماعیل‌آقا، دوستش نیز متحیر می‌شود. اسماعیل‌آقا وقتی می‌فهمد که علی به درجه‌ای رسیده که حتی حاضر است برای پول آدم‌فروشی کند، او را سرزنش می‌کند. در روند داستان، علی جزو یک مجموعه بیمارگونه محسوب می‌شود؛ چنان‌که برای پیشرفت خود، منافع دیگران را به خطر می‌اندازد و مرتکب گناه خیانت می‌شود؛ چنان‌که وقتی اسماعیل را مانعی بر سر اهداف خود می‌یابد، گزارش او را به ساواکی‌ها می‌دهد و پس از محکم کردن جای پای خود در بیمارستان، دیگر به زهرا که موجب ورود و آشنایی وی با کارکنان بیمارستان شده، توجهی ندارد:

«زهرا از پشت سر صدام کرد و گفت: کجا داری میری؟ گفتم: کار دارم. پرسید: چه کار داری؟ گفتم: به تو چه؟! کار دارم. گفت: بارک‌الله! هنوز دو ماه نشده، واسه من شاخ و شونه می‌کشی؟! گفتم: نه والله! ما اهل شاخ و شونه نیستیم... گفت: چرا! از وقتی دور و ور خانم‌های بخش می‌پلکی، خیلی با من سرسنگین شدی!» (ساعدی، ۱۳۴۵: ۱۷۱).

در واقع، علی برای حل اضطراب بنیادی خود و نیز حل تنهایی و ترس‌های موهوم خود، به کسب ثروت از راه نامشروع رو می‌آورد و آلوده گناه می‌شود و در طول داستان، احساسی که ناشی از گناهان است، به علی دست نمی‌دهد و داستان در غفلت و ناآگاهی علی از گناهان خود و نیز در ترس و دلهره پایان می‌یابد.

پایان داستان «آشغال‌دونی»، در قیاس با داستان «سایه‌به‌سایه» که شخصیت «رمضان»، فردی عرق‌خور، ولگرد و آسمان‌جُل بود و از ارتکاب به هیچ گناهی دریغ نکرده بود، متفاوت است. در پایان داستان «سایه‌به‌سایه»، رمضان به مبارزی تبدیل می‌شود که در راه رسیدن به ارزش‌های جامعه‌سالار، جوانمردی، وفاداری، از هیچ کوششی دریغ نمی‌کند. به طور کلی، در مجموعه داستان گور و گهواره، شاهد گناهان زیادی هستیم؛ مثل دزدی و گدایی، خودفروشی و ناموس‌فروشی برای کسب درآمد، روی آوردن به فساد، هرزگی و دلخوشی به هرزگی‌های جنسیتی، از بین رفتن مهر و محبت، عاطفه و انسان‌دوستی، ظلم به دیگران و پایمال کردن عدالت و گناه فرزندکشی.

۴. نتیجه

اگزیستانس، مقدمه‌ای است تا ارزش بسیاری از تکیه‌گاه‌های انسان از بین برود. این فلسفه بر این باور است که انسان با قرار گرفتن در موقعیت‌های مرزی بی‌شمار «مرگ، رنج، ترس، آزادی، اختیار، سفر، گناه و...» در سیر تحول عاطفی و شناختی قرار می‌گیرد و در تحول عاطفی، دلهره، ترس، اختیار، تردید، جزمیت‌ها و مسئولیت‌ناپذیری انسان‌ها را از بین می‌برد. در نتیجه، با آگاهی از محدودیت‌های طرح‌واره‌ها فرصت جهش به فراسوی محدودیت‌ها، یعنی تعالی و هستی را به انسان می‌دهد. کیرکگور و بعد از او یاسپرس را بنیان‌گذار فلسفه اگزیستانس می‌دانند. روحیه دینی این دو فیلسوف در روشنگری و شکل‌گیری فلسفه اگزیستانس بسیار مؤثر است. این دو فیلسوف بر این باورند که اگزیستانس تنها واقعیت موجود نیست، بلکه ساختارش چنان است که از یک طرف رو به سوی عالم و موجودات دارد و از طرف دیگر، معطوف به وجود متعالی است و دو رویکرد عالم و وجود متعالی معنای خاص دارند.

غلامحسین ساعدی از نویسندگانی است که از این جریان فکری تأثیر پذیرفته‌است و می‌توان ردّ پای افکار این فیلسوفان بزرگ را در مجموعه داستان گور و گهواره (سایه‌به‌سایه، زنبورک‌خانه و آشغال‌دونی) مشاهده کرد و به‌ترتیب بر اساس این اصول، «آزادی و انتخاب، ترس و دلهره، رنج، بیچارگی و گناه» داستان خویش را جلو برده‌است.

غلامحسین ساعدی در مجموعه داستان گور و گهواره درصدد تصویر دنیای سرد و پوچ است؛ دنیایی که در آن پدری به فرزندش رحم نمی‌کند و همیشه از او بهره‌کشی می‌کند (داستان آشغال‌دونی) و فرزندان پدر پیر را رنجیده می‌سازند و بر سر تصاحب شوهر با هم به رقابت می‌پردازند (داستان زنبورک‌خانه) و در پایان، داستانی که پر از تنش و اضطراب

است و قهرمان داستان، فردی ولگرد و آسمان‌جُل است که در راه ارزش‌های میهنی می‌جنگد (سایه به سایه).

سرانجام، غلامحسین ساعدی در این مجموعه داستان، خواننده را به این حقیقت نزدیک می‌رساند که بشر محکوم به شکست و نابودی است. ساعدی به پیروی از فیلسوفان اگزیستانس، روی هر چیزی دست می‌گذارد، تا جای پای مرگ و ناامیدی را در آن نشان دهد. در این مجموعه داستان، سخن از ترس و دلهره و ناتوانی در انتخاب و عدم آزادی در زیستن و پوچی زندگی و هستی است. شخصیت‌های مجموعه داستان گور و گهواره آن‌قدر در رنج و بیچارگی زندگی می‌کنند که دیگر نمی‌توانند معنایی در هیچ چیز بیابند و همواره در باتلاق گناهانی که خود مرتکب می‌شوند، دست‌وپا می‌زنند. در این جهان وحشتناک و بسته‌ای که ساعدی در مجموعه داستان گور و گهواره خلق می‌کند، هیچ فریادرسی وجود ندارد و همه شخصیت‌های داستان در شعله‌های تب‌هذیانشان، در ترس و دلهره می‌سوزند و زندگی را جریانی از رخدادهای پوچ می‌نگرند که تنش و گناه را برای آنان به ارمغان می‌آورد.

مجموعه داستان گور و گهواره، اگرچه تجلی اعتقادات شخصی ساعدی است، اما مبانی اعتقادی فیلسوفان اگزیستانسی مانند «کیرکگور» و «یاسپرس» نیز در آن یافت می‌شود و عناصر و اصول این مکتب را در جای‌جای داستان می‌توان یافت.

منابع

- استراترن، پُل (۱۳۷۹)، *آشنایی با سارتر*، چاپ زهرا آیین، تهران، مرکز.
باتلر، جودیت (۱۳۸۱)، *ژان پُل سارتر*، چاپ خشایار دیهیمی، تهران، ماهی.
بارت، ویلیام (۱۳۵۴)، *اگزیستانسیالیسم چیست؟* چاپ منصور مشکین‌پوش، تهران، آگاه.
بلاکهام، هرولد جان (۱۳۶۸)، *شش متفکر اگزیستانسیالیست*، ترجمه محسن کریمی، تهران، مرکز.
پازوکی، بهمن (۱۳۹۱)، «مفهوم اگزیستانس نزد یاسپرس»، *نشریه فلسفه*، س ۴۰، ش ۲.
پورافکاری، نصرت‌الله (۱۳۷۶)، *فرهنگ جامع روان‌شناسی روان‌پزشکی*، تهران، فرهنگ معاصر.
دستغیب، عبدالعلی (۱۳۵۴)، *فلسفه‌های اگزیستانسیالیسم*، تهران، بامداد.
ساعدی، غلامحسین (۱۳۴۵)، *گور و گهواره*، تهران، آگاه.
سیف‌الدینی، علیرضا (بی‌تا)، *نقد آثار غلامحسین ساعدی از نگاه نویسندگان*، تهران، بامداد.
شیری، قهرمان (۱۳۸۷)، *مکتب‌های داستان‌نویسی در ایران*، تهران، چشمه.
فلین، توماس (۱۳۹۰)، *اگزیستانسیالیسم*، چاپ حسین کیانی، تهران، بصیرت.
کیرکگور، سورن (۱۳۹۱)، *مفهوم ترس‌آگاهی*، چاپ منوچهر اسدی، اصفهان، نشر پرسش.

- مجبایی، جواد (۱۳۷۸)، *شناخت‌نامه ساعدی*، تهران، آتیه.
- مصلح، علی اصغر (۱۳۸۴)، *تقریری از فلسفه‌های اگزیستانس*، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه.
- مک‌کواری، جان (۱۳۷۷)، *فلسفه وجودی*، چاپ محمدسعید حنایی کاشانی، تهران، انتشارات هرمس.
- ملکیان، مصطفی (۱۳۷۹)، *اگزیستانسیالیسم؛ فلسفه عصیان و شورش*، قم، غیائی کرمانی.
- مهدی‌پور عمرانی، روح‌الله (۱۳۸۱)، *نقد و تحلیل و گزیده داستان‌های ساعدی*، تهران، روزگار.
- میرعابدینی، حسن (۱۳۸۰)، *صد سال داستان‌نویسی در ایران*، تهران، چشمه.
- ورنو، روزه و ژان وال (۱۳۷۲)، *نگاهی به پدیدارشناسی و فلسفه‌های هست بودن*، برگرفته و ترجمه یحیی مهدوی، تهران، خوارزمی.
- یاسپرس، کارل (۱۳۹۰)، *زندگینامه فلسفی من*، چاپ عزت‌الله فولادوند، تهران، هرمس.
- Strattem, P. (2000), *Introduction to Sartre*; Printed by Zahra Ain, Tehran, Center Publication [In Persian].
- Butler, J. (2002), *Jean Paul Sartre*, Published by Khashayar Deihimi, Tehran, Mahi [In Persian].
- Bart, W. (1975), *What is Existentialism?* Printed by Mansour Meshkinpoosh, Tehran, Agah [In Persian].
- Blackham, H. (1989), "Sixth Existentialist Thinker", Translated by Mohsen Karimi, Tehran, Center Publication [In Persian].
- Pazouki, B. (2012), "The Concept of Existence under Jaspers", *Journal of Philosophy*, Vol. 40, No. 2 [In Persian].
- Poorafkari, N. (1997), *Comprehensive Culture of Psychiatric Psychology*, Tehran, Contemporary Culture. [In Persian].
- Dastghib, A. (1989), *Philosophies of Existentialism*, Tehran, Bamdad [In Persian].
- Saedi, Gh. (1966), *Tomb and Cradle*; Tehran, Agah [In Persian].
- Saif al-Dini, A. (nd), *Critique of the Works of Gholamhossein Saedi from the Perspective of the Authors*, Tehran, Bamdad [In Persian].
- Shiri, Gh. (2008), *Schools of Story Writing in Iran*, Tehran, Cheshmeh [In Persian].
- Flynn, T. (2011), *Existentialism*, Published by Hossein Kiani, Tehran, Basirat [In Persian].
- Kierkegaard, S. (2012), *The Concept of Fear of Consciousness*, Published by Manouchehr Asadi, Isfahan, Question Publishing [In Persian].
- Mojabi, J. (1999), *Cognitive Letter*, Tehran, Atieh [In Persian].
- Mosleh, A. (2005), *A Report on the Philosophies of Existence*, Tehran, Research Institute of Culture and Thought [In Persian].
- Mc Curry, J. (1998), *Existential Philosophy*, Published by Mohammad Saeed Hanaei Kashani, Tehran, Hermes Publications [In Persian].
- Malekian, M. (2000), *Existentialism, Philosophy of Rebellion and Revolt*, Qom, Ghiasi Kermani [In Persian].
- Mehdipour Omrani, R. (2002), *Critique, Analysis and Selection of Saedi Stories*, Tehran, Roozgar [In Persian].

- Mir Abedini, H. (2001), *One Hundred Years of Fiction Writing in Iran*, Tehran, Cheshmeh [In Persian].
- Verno, R. & Jean Wall (1993), *A Look at Phenomenology and Philosophies of Existence*, Taken and Translated by Yahya Mahdavi, Tehran, Kharazmi [In Persian].
- Jaspers, C. (2011), *My Philosophical Biography*, Published by Ezatullah Fooladvand, Tehran, Hermes [In Persian].



Creating Ambiguity From Nasser Bokharai

Mohammadmir Mashhadi¹ & Hossein Ettehad²

(167-187)

Abstract

One of the research approaches that examines and analyzes the signs and understands their hidden meanings is the semiotic approach. From this perspective, in order to analyze social phenomena that do not find meaning in themselves, one must pay attention to the cultural structure and network of meanings in which they are located. One of the theorists who proposed a coherent plan for social semiotics was Pierre Girouard. He considers social signs in the two main areas of identity and social etiquette to be examined and analyzed. This research, which is written in a descriptive-analytical method and refers to library sources, tries to rely on Giro's consistent theory and with the approach of social semiotics, analyzes the type and manner of appearance of social signs the novel *Gypsy by the Fire*, which is a social novel written by Moniro Ravanipour. The results of this article show that Ravanipour, in the novel *Gypsy by the Fire*, uses many symptoms, concerns about social issues, and especially concerns about the problems and sufferings of women who are trapped in superstitious beliefs. The author's significant use of symbols such as occupational group uniforms, tribal rituals, superstitious and reactionary beliefs, and justice-seeking movements, which are the most important signs to express "The author's objections to social issues have been used, along with various methods of ethnography and non-verbal communication (such as tone, clothing, etc.) to reflect the bitter realities of society and to express specific goals in the form of life descriptions." The mirror is noteworthy. Under the component of "uniform" and in the semantic component of "occupational groups", the author has been able to point out the occupational inequality of women and men among the gypsy tribes. Or in the discussion of the semiotic component of "tribal customs" in the gypsy tribes, education has no place and according to the law of caravans, houses and homes are forbidden for the nomads, there is no meaningful settlement and the gypsy girls in Marriage has no choice.

Keywords: Nasser Bokharai's, Sonnet, Ambiguity, Types of Ambiguity.

Received: 15, September, 2020 & Accepted: 4, December, 2020

doi 10.22059/jlcr.2021.310074.1541
Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627
<https://jlcr.ut.ac.ir>

1. Email of the author: mashhadi@lihu.usb.ac.ir

Professor, Department of Persian Language and Literature, Sistan and Baluchestan University, Sistan and Baluchestan, Iran.

2. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Zabol Branch, Islamic Azad University, Zabol, Iran.

1. Introduction

In addition to the four expressions, namely simile, metaphor, metonymy, and irony, speakers have used other tricks to imagine and present their intended themes. One of these tricks discussed in modern science is ambiguity. Ambiguity occurs when a word has more than one possible meaning, Deep and surface, or has two meaning, far and near. Al-Taftazani, 1383: 271. Despite the hidden evidences, the speaker means the far meaning of the word. Almost all rhetoricians believe the same about ambiguity. The point to consider in this definition is that does the first and second meanings work the same in all minds? Do all readers, like the poet himself, first understand the near meaning and then the far meaning? One critic believes that in the ambiguity, both meanings of the word have the same rhetorical value. The truth is that both meanings work together, and both meaning of ambiguity have the psychological and aesthetic effect in the reader's attention. Shamisa, 1390: 124. It can be said that Shamisa's opinion is closer to reality. There are at least some cases of ambiguity that can not be distinguished between the two present meanings and the ambiguous meaning of the word. In other words, it is not possible to say exactly which meaning of the word is close and which is the far and meaning of the poet. For example, in the following verse, the compound "curtain of lovers" is used in such a way that the two different meanings seem to be the same and equal. In the veil of lovers, a rabab said: don't miss the hidden eight heavens A backgammon (game) and a book and an opponent and a position; a river and a hymn and wine and barbecue.

The second verse of the first couplet can be interpreted in two ways. First, in the sense that Rabab said in the privacy of lovers. The other one, the curtain of lovers should be understood in its musical meaning and interpreted the in this way, Rabab said with the song of lovers. Pardeh Ashagh is one of the traditional music songs. This descriptive-analytical study, the types of ambiguity in Nasser Bukharaee's sonnets have been studied and analyzed. Nasser has experimented in various formats, including ode, composition, verse, mesmat, Masnavi, piece, quatrain and couplet, but what has received the most attention is his lyric poems. The main question of the research is which type of ambiguity Nasser Bukharai was more inclined to and also what words and combinations did he use in constructing more types of ambiguity?

Discussion. In Nasser's poetry ambiguity of proportion is used more than other types of ambiguity. In ambiguity of proportion, from the two meanings of the word, one meaning is present in the word, so, like ambiguity, two combined meanings cannot be considered for the axis of ambiguity. It creates the most ambiguity between the names of musical instruments and terms.

My eyes and ears and the oud are on the harp; Because he is the old man of the way and the guide of the position. In this couplet, "maqam or position" is used in its mystical meaning.

In the term of seekers, the position to conquer the meme of the servant is achieved at the beginning to the degree to which he has resorted. Goharin, 1388: 322. But in the sense of the song, it fits with the harp, the reed and the harp. In this way, the poet has provided various proportions with the terms of different sciences and tactics. Nasser is not innovative in expressing meaning. Eloquent poetry is completely eloquent. In this poem, "novel" means new and wonderful, "expression" means saying, and "meanings" also mean poetic concepts and themes. But all three words fit together in their literal sense, a set of rhetorical techniques. After the ambiguity of proportion, ambiguity itself has more applications. Wherever I see your body it is better than wherever, I do not know

which part do i love. The meaning of the poet is that every part of your body that I look at is more beautiful and better than the other part. The far meaning is that wherever I see you, it is better for me than anywhere else. After these two types of ambiguity, ironic ambiguity has been more of Nasser's interest. For example, in the following verse, "black heart" is an allusion to the sinner. My heart is like your mole, that's why it is black. My eyes are like your lips, that's why they are wet. But black in its analytical sense is also obscured by the color black. That is, a blank in which the color inside is black. In addition to these three types, the poet has used other types of ambiguity, such as reading, contradiction, translation, fluency, emphasis, and paradox. Even in some cases, one can find lyric poems in which one of the types of ambiguity can be seen in all its verses.

2.Result

It should be said that ambiguity is an array that its creation and application requires eloquent skills in choosing words and combining them. It can be claimed about Nasser Bukhara that he was proficient in this field. In 4586 verses, he has used 838 cases of ambiguity. Through the use of ambiguity, he was able to establish a semantic connection between the second meanings and the absence of different words and combinations. As a result, it adds to the richness of the concepts and visual values of his words. Although many examples can be found for different types of ambiguity in Nasser's poetry, but the most frequent approach has been to proportion ambiguity, ambiguity and ironic ambiguity, respectively. Especially through the ambiguity of proportion, he has been able to establish a virtual semantic link between the terms of various sciences and tactics. In the meantime, it has created the most confusion between the names of musical instruments and terms and celestial elements. This method has largely highlighted the themes of his speech.

ایهام آفرینی ناصر بخارایی

محمدامیر مشهدی^۱

استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، سیستان و بلوچستان، ایران.

حسین اتحادی

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد زابل، دانشگاه آزاد اسلامی، زابل، ایران.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۶/۲۵؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۰۹/۳۰

علمی - پژوهشی

چکیده

«ایهام» مهم‌ترین آرایه در بدیع معنوی است که در کتب بلاغی، «تخیل» نیز نامیده شده است. ویژگی مهم ایهام این است که قابلیت برداشت دو یا چند معنای متفاوت از واژه را در ذهن خواننده ایجاد می‌کند و به همین دلیل، از نظر زیبایی‌شناسی ارزش زیادی دارد. از همین رو، برخی محققان ایهام را هم‌ردیف تشبیه و استعاره، از مجموعه صور خیال محسوب کرده‌اند. این ویژگی چندمعنایی لفظ، سبب گسترش حوزه تداعی معانی کلام و نیز برجستگی سخن ادبی می‌شود. علمای بلاغت، برای ایهام، انواع مختلفی در نظر گرفته‌اند. در این پژوهش که به صورت توصیفی-تحلیلی انجام گرفته، انواع ایهام در غزل‌های ناصر بخارایی بررسی و تحلیل شده است. ناصر در قالب‌های مختلفی از جمله قصیده، ترکیب‌بند، مسمط، مثنوی، قطعه، رباعی و دوبیتی طبع آزمایی کرده، اما آنچه بیشتر مورد توجه قرار گرفته، غزلیات اوست. بر اساس یافته‌های این تحقیق، می‌توان گفت وی از انواع مختلف ایهام، از جمله ایهام تناسب، کنایی، گونه‌گون‌خوانی، تضاد، ترجمه، تبادر، توكید، پارادوکس بهره برده است. باید گفت ناصر بخارایی، در ۴۵۸۶ بیت، ۸۳۸ مورد ایهام به کار برده که نشان‌دهنده رویکرد زیاد شاعر در استفاده از این آرایه خیال‌انگیز است. حتی در مواردی می‌توان غزل‌هایی را سراغ گرفت که در همه ابیات آن، یکی از انواع ایهام به چشم می‌خورد. در این میان، ایهام تناسب با ۴۱۴ مورد، بیشتر از گونه‌های دیگر ایهام کاربرد داشته است. بیشترین ایهام تناسب را نیز میان نام‌بزارها و اصطلاحات موسیقی برقرار کرده است. پس از ایهام تناسب، ایهام و ایهام کنایی کاربرد بیشتری دارند. وی با برقراری ایهام میان اصطلاحات انواع علوم و فنون مختلف، به میزان زیادی به خیال‌انگیزی و بلاغت تصاویر شعرش افزوده است. این تحقیق در پی پاسخ به این سؤالات است که شاعر به ترتیب بسامد از کدام یک از انواع ایهام بهره بیشتری برده است و اینکه در ارائه گونه‌های مختلف ایهام، بیشتر به چه واژه‌ها و ترکیباتی نظر داشته است.

واژه‌های کلیدی: ناصر بخارایی، غزل، ایهام، شاخه‌های ایهام.

۱. مقدمه

افزون بر فنون چهارگانه بیانی یعنی تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه، سخنوران از شگردهای دیگری نیز برای خیال‌انگیزی و ارائه مضامین مورد نظر خود بهره برده‌اند. یکی از این شگردها که در علم بدیع از آن بحث می‌شود، ایهام است. ایهام در لغت به معنای به گمان افکندن یا رفتن دل به سوی چیزی، بدون قصد کردن آن است (ر.ک: دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل «ایهام»).

نخستین بار «ابن رشیق» در قرن پنجم هجری در کتاب *العمده*، از این صنعت با عنوان «توریه» یاد کرده است (ر.ک: الرادویانی، ۱۳۸۶: ۱۰). تفتازانی ضمن کتاب *المطول* در تعریف ایهام آورده است: «التوریه و یسمی الإیهام أيضاً و هی أن یطلق لفظاً له معنیان قریب و بعید و یراد به البعید اعتماداً علی قرینة خفیة» (التفتازانی، ۱۳۸۳: ۲۷۱). بر اساس این نظریه، ایهام، لفظی است که بتوان برای آن دو معنای دور و نزدیک در نظر گرفت، در حالی که با وجود قرائن خفی، مراد گوینده معنای دور لفظ باشد. در میان کتب بلاغی فارسی هم نخستین بار رشیدالدین وطواط در کتاب *حدائق السحر فی دقایق الشعر* در توضیح ایهام، نظری مشابه تفتازانی ارائه کرده است:

«این صنعت را تخیل نیز خوانند و جنان بُوذ کی دبیر یا شاعر در نثر یا در نظم الفاظی به کار برد کی آن لفظ را دو معنی باشد: یکی قریب و دیگر غریب، و چون سامع آن الفاظ بشنود، حالی خاطرش به معنی قریب رود و مراد از آن خود، معنی غریب بُوذ» (وطواط، ۱۳۶۲: ۳۹).

تقریباً همه بلاغیون درباره ایهام همین اعتقاد را دارند. نکته قابل تأمل در این تعریف آن است که آیا در همه اذهان، معنای اول و دوم یکسان عمل می کند؟ آیا همه خواننده ها، مانند خود شاعر، ابتدا به معنای نزدیک و بعد به معنای دور پی می برند؟ یکی از منتقدان اعتقاد دارد که در ایهام، هر دو معنای لفظ ارزش بلاغی یکسانی دارند: «حقیقت این است که هر دو معنی نهایتاً با هم عمل می کنند و اثر روانی و زیبایی شناسانه ایهام هم در این توجه خواننده به هر دو معنی است» (شمیسا، ۱۳۹۰: ۱۲۴).

می توان گفت نظر شمیسا به واقعیت نزدیکتر است. دست کم مواردی از ایهام وجود دارد که نمی توان تفاوتی بین دو معنای حاضر و معنای ایهامی واژه قائل شد؛ به عبارت دیگر، نمی توان به تصریح گفت کدام معنای واژه نزدیک و کدام یک دور و مراد شاعر است؛ مثلاً در بیت زیر ترکیب «پردۀ عشاق» به گونه ای به کار رفته که دو معنای متفاوت، یکسان و هم تراز به نظر می رسند:

«از چنگ مده هشت بهشتی که نهفته در پردۀ عشاق همی گفت ربابی
نردی و کتابی و حریفی و مقامی رودی و سرودی و شرابی و کبابی»
(بخارایی، ۱۳۵۳: ۱۹۰).

مصراع دوم بیت اول را به دو صورت می توان معنا کرد: نخست به این معنا که رباب در محفل و خلوت عاشقان گفت. دیگر اینکه «پردۀ عشاق» را در معنای موسیقایی آن

فهمید و مصراع را اینگونه معنا کرد که رباب با آهنگ عشاق گفت. پرده عشاق نام یکی از آهنگ‌های موسیقی سنتی است (ر.ک؛ ستایشگر، ۱۳۸۱: ۱۹۰). حتی یکی دیگر از صاحب‌نظران برخلاف نظر ادبای سنتی اعتقاد دارد: «گاهی معنی قریب، معنی اصلی شعر به شمار می‌رود و معنی غریب نیز به کمک قرائن و مناسبات، به موازات معنی اصلی، ایهاماً از بیت استنباط می‌شود» (مرتضوی، ۱۳۳۸: ۲۰۴).

باید گفت مثل همه فنون و آرایه‌های بلاغی دیگر درباره ارزش‌های زیبایی‌شناسی ایهام در کتب بلاغی متقدم بحثی نشده است و فقط کاشفی سبزواری در کتاب بدیع الأفكار فی صنایع الأشعار، در تعریف ایهام نوشته است: «این صنعت، ادق صنایع و الطیف بدایع است» (کاشفی سبزواری، ۱۳۶۹: ۱۰۹). وحیدیان کامیار در کتاب بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی، بحثی مفصل درباره زیبایی‌های بلاغی ایهام ارائه کرده است:

«ایهام، ترفندی مهم است؛ زیرا طبق روال عادی زبان، هر لفظ باید بر یک معنی دلالت کند، اما کلام ایهام‌دار دو یا چند معنا دارد. به علاوه، بدیع و شگفت‌انگیز است و ذهن خواننده را به خود معطوف می‌سازد و سبب برجستگی لفظ و معنی می‌گردد» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۱۳۹).

شفیعی کدکنی معتقد است که در میان مباحث علم بدیع، چند بحث را می‌توان بر حوزه صور خیال افزود و دایره صورت‌های خیال و تا حدی ایماژ را بدین گونه گسترش بیشتری داد؛ زیرا در این صورت‌ها نیز عنصر خیال و نیروی تخیل شاعرانه است که ادای معانی را از حالت عادی بیان به گونه‌های مختلف درمی‌آورد. یکی از این گونه صنایع، ایهام است (ر.ک؛ شفیی کدکنی، ۱۳۸۳: ۱۲۴). باید گفت ویژگی مهم ایهام، حالت دوگانگی و تعلیقی است که ذهن خواننده را همزمان با دو موضوع مختلف درگیر می‌کند. کشف ارتباط بین این دو بخش از کلام که مستلزم فعالیت قوه تخیل خواننده است، اسباب لذت و خوشایند او را فراهم می‌کند. در این پژوهش، آرایه ایهام و انواع آن در غزل‌های ناصر بخارایی بررسی و تحلیل شده است. درباره شرح احوال ناصر بخارایی، در تذکره‌ها اطلاعات دقیق و مفیدی وجود ندارد؛ از جمله، صاحب تذکره روز روشن، در بیان حال شاعر نوشته است: «عالم صوفی مشرب بود. آخر کار از منصب قضا مستعفی شده، ترک تجرید اختیار نمود» (صبا، ۱۳۴۳: ۷۹۱). امین احمد رازی هم فقط اوصافی کلی درباره ویژگی‌های اخلاقی ناصر بیان کرده است: «اگرچه در زی شاعری و بی تکلفی روزگار می‌گذرانیده، اما از عالی‌همتان درگاه الهی بوده» (رازی، ۱۳۸۹: ۱۶۰۶). در تذکره ریاض

الشعر/ نیز در وصف وی گفته شده است که «از درویشان صاحب کمال بوده» (داغستانی، ۱۳۹۱ ک ۱۵۲۳).

خلاصه گفتار ذبیح الله صفا درباره ناصر بخارایی این است که از شاعران بزرگ پارسی گوی در قرن هشتم هجری است که در بخارا متولد شد. دوران جوانی را در ماوراءالنهر گذراند و از مشایخ آن کسب فیض نمود. مدتی در بغداد اقامت کرد، تا اینکه به سال ۷۳۳، در سفری که به حج داشت، وفات نمود (ر.ک؛ صفا، ۱۳۷۳: ۹۹۶). ناصر در قالب های مختلف، از جمله قصیده، ترکیب بند، مسمط، مثنوی، قطعه، رباعی و دوبیتی طبع آزمایی کرده، اما آنچه سبب شهرت وی شده، غزلیات اوست و «غزل های او بسیار لطیف و پر از مضمون های تازه و مبتکر و دارای الفاظی منتخب و فصیح است» (همان: ۹۹۷). شمیسا ناصر را از گروه شاعران تلفیق می داند؛ یعنی شاعرانی که به هر دو شیوه غزل عارفانه و عاشقانه توجه داشته اند (ر.ک؛ شمیسا، ۱۳۷۹: ۲۴۰).

۲. پرسش های پژوهش

پرسش اصلی تحقیق این است که ناصر بخارایی به کدام یک از انواع ایهام تمایل بیشتری داشته است و نیز اینکه در ساخت انواع ایهام، بیشتر از چه واژه ها و ترکیبات بهره برده است؟

۳. پیشینه پژوهش

باید گفت در مجموع، تاکنون پژوهش چندان دربارۀ شعر ناصر بخارایی انجام نگرفته است. در این میان، مقالۀ «مسافر بخارا»، تألیف عباس فاتحی ابرقویی پیرامون شرح احوال شاعر در شماره ۲۴۸ مجلۀ کیهان فرهنگی، به سال ۱۳۸۶ چاپ شده است. مقالۀ «سلمان ساوجی و ناصر بخارایی» تألیف احمد رضا مجرد قمشه ای در شماره ۱۴۳ همین مجله نیز از این دست است. افزون بر این، محقق تاجیکی به نام شریف مراد اسرافیل نیا، مقالۀ «دیباچه ای بر سبک سخن مولانا ناصر بخارایی» در خرداد ۱۳۷۹ در روزنامه اطلاعات چاپ کرده است. اما در زمینه کاربرد ایهام در غزل های ناصر، تاکنون کار مستقلی انجام نگرفته است. تنها سید محمد راستگو در کتاب *ایهام در شعر فارسی*، برای ذکر شاهد، از برخی اشعار ناصر بخارایی بهره برده است.

۴. بحث و بررسی

همان گونه که گفته شد، ایهام از آرایه‌های معنوی بدیع است؛ یعنی شگردی که موجب آرایش و غنای معنایی کلام می‌شود. در ایهام، اصل بر این است که سخنور واژه یا عبارتی به کار برد که حداقل دارای دو معنای متفاوت باشد. شاعر باید به گونه‌ای تناسب معنایی کلام را رعایت کند که اراده هر دو معنای کلام، توجیه‌پذیر باشد؛ یعنی خواننده با هر دو معنا، بتواند شعر را تفسیر کند. در ادامه، انواع ایهام به ترتیب بسامد در غزل‌های سخنور بخارایی بررسی شده‌است.

۴-۱. ایهام تناسب

در شعر ناصر، ایهام تناسب بیشتر از گونه‌های دیگر ایهام به کار رفته‌است. در ایهام تناسب، چون از دو معنای واژه، یک معنا در کلام حاضر است، بنابراین، نمی‌توان همچون ایهام دو معنای توأم برای محور ایهام در نظر گرفت. بیشترین ایهام تناسب را میان نام‌آزارها و اصطلاحات موسیقی برقرار کرده‌است:

«مرا چو بربط و نی گوش و دیده بر چنگست چراکه پیر طریق است و رهنمای مقام»
(بخارایی، ۱۳۵۳: ۳۲۵).

در این بیت، «مقام» به معنای عرفانی آن به کار رفته‌است که «در اصطلاح سالکان، مقام به فتح میم، بنده را حاصل شود در آغاز، به درجه‌ای که بدان توسل کرده‌است» (گوهرین، ۱۳۸۸: ۳۲۲). اما در معنای «آهنگ»، با «بربط»، «نی» و «چنگ» تناسب دارد. در بیت زیر، «رود» به معنای «اشک فراوان به اندازه رودخانه» است، اما در معنای اصطلاح موسیقایی، با «سرود خسروانی» تناسب دارد. «رود» در موسیقی، در معانی مختلفی چون «تار، زه، سیم، بربط و عود» به کار رفته‌است (ر.ک؛ ستایشگر، ۱۳۸۱: ۵۵۱).

«سرود خسروانی ساز و رود از چشم جان بگشا نوای خارکن برگوی، خار از پای دل برکن»
(بخارایی، ۱۳۵۳: ۳۵۶).

با عناصر سماوی نیز ایهام تناسب‌های فراوانی آفریده‌است:

«مهی به چرخ درآمد که چرخ عالم‌گرد رخی به خوبی او با هزار دیده ندید»
(همان: ۲۹۵).

«مه»، استعاره از «معشوق» است. «به چرخ درآمد» هم یعنی «به رقص درآمد». اما «مه» در معنای حقیقی و چرخ در معنای استعاری خود، با «چرخ عالم‌گرد» تناسب دارد. همچنین، به کاربرد اعضای بدن معشوق، به‌ویژه خط و میان تمایل بسیار نشان داده‌است: «تواند که ز خط تو سوادی خواند هر که یک حرف سپیدی ز سیاهی داند» (همان: ۲۶۰).

«خط» استعاره از موی روییده بر صورت و لب معشوق است، اما در معنای «علایم نگارش»، با واژه‌های «خواندن» و «حرف» تناسب دارد. در بیت زیر هم «میان» به معنای «وسط و میانه» به کار رفته، اما در معنای «کمر» با «قد» و «کمر» تناسب دارد:

«قدح را از لب تو در دهان سَرّی است پوشیده کمر را با قد تو در میان رازی است پنهانی»
(همان: ۳۹۲).

«ایهام تناسب شکل دیگری نیز دارد که در کتاب‌های بدیع بدان پرداخته نشده است و آن چنان است که «شاعر دو یا چند واژه دومی معنایی به کار می‌برد که از هر واژه، فقط یک معنی در شعر مطرح است، اما معنای دوم واژه‌ها با هم تناسب دارند» (انوری، ۱۳۸۳: ۶۲)؛ مانند بیت زیر که واژه‌های «ماه، شب، خورشید و خوشه»، به ترتیب استعاره از «معشوق، زلف، صورت و زلف معشوق» هستند. اما در معانی دیگرشان همگی از عناصر سماوی هستند:

«روی داد آن ماه را تا شب نگردهد گردِ او رأی شد خورشید را تا خوشه نبود در کمین»
(بخارایی، ۱۳۵۳: ۳۶۳).

در شعر زیر، «پردۀ عشاق برداشت» کنایه است از اینکه مایۀ رسوایی عاشقان شد. «نوا» کنایه از «مایه و ثروت» است. «راه مخالف» کنایه از «راه ضلالت و گمراهی»، و «راه حجاز» هم کنایه از طریق درست و سعادت‌مند است:

«همان که پردۀ عشاق بی‌نوا برداشت ترا به راه مخالف بَرَد مرا به حجاز»
(همان: ۳۰۳).

اما همه این واژه‌ها و ترکیبات در معنای دیگر خود، از اصطلاحات موسیقی هستند. در این نوع ایهام، گاه ارتباطی بین معانی ایهامی و غایب واژه‌ها برقرار است که ذهن مخاطب را به سوی یک داستان و یا روایت دیگر سوق می‌دهد. این روایت یا داستان، هیچ ارتباطی با مفهوم و مقصود کلام ندارد. اما ذهن خواننده می‌تواند بین معانی ایهامی واژه‌ها، ارتباطی تلمیحی برقرار کند:

«به گردِ خاتم لعلت خطِ پیروزه پیدا شد چرا باید که آن خاتم به دست اهرمن باشد؟!»
(همان: ۲۴۹).

«خاتم لعل» و «خط پیروزه»، به ترتیب استعاره از «لب» و «موی روییده بر پشت لب معشوق» است. «اهرمَن» هم استعاره دیگری از «موی پشت لب معشوق» است. چهره اهرمن در اساطیر، سیاه خاکستری است (ر.ک؛ بهار، ۱۳۷۶: ۳۶). خواننده با دیدن واژه‌های

«خاتم» و «دست اهرمن» به یاد داستان سلیمان می‌افتد که خاتم پادشاهی او برای مدتی به دست اهریمن (صخر جنّی) افتاده بود (ر.ک؛ یاحقی، ۱۳۸۹: ۴۷۶):

«روی بهی نبیند از آسیب دشمنان تا بر خلیل، نار تو گلشن نمی‌شود»
(بخارایی، ۱۳۵۳: ۲۸۷).

شعر بدین معناست که اگر آتش خشم تو بر عاشق تو سرد نشود، روی سلامتی را از آسیب رقیبان نخواهد دید. اما واژه‌های «خلیل، نار و گلشن»، داستان در آتش انداختن ابراهیم خلیل را هم به ذهن خواننده متبادر می‌کند.

همان گونه که گفته شد، ناصر به ایهام تناسب علاقه زیادی نشان داده‌است، به‌گونه‌ای که از این طریق، تناسبات متعددی با اصطلاحات علوم و فنون مختلف ارائه کرده‌است:

«ناصر ز تو بیان معانی بدیع نیست شعر فصیح تو ز کمال فصاحت است»
(همان: ۱۸۲).

در این شعر، «بدیع» به معنای «تازه و شگفت»، «بیان» به معنای «گفتن»، و «معانی» نیز به معنای «مفاهیم و مضامین شعری» است. اما هر سه واژه در معنای اصطلاحی خود، یعنی مجموعه فنون بلاغی، با یکدیگر تناسب دارند:

«مگو حکایت فردا، مکن شکایت دی که مردِ حال ز ماضی نگفت و مستقبل»
(همان: ۳۲۱).

واژه‌های «حال، ماضی و مستقبل» در معنای قاموسی خود، یعنی اسم زمان به کار رفته‌اند، اما هر سه از آنجا که از اصطلاحات نحو زبان هستند، با یکدیگر تناسب دارند. «با زلف او بخوانی، پیغام دل مطوّل» یا مختصر بگویی، با لعل او نهانی»
(همان: ۳۹۵).

«مطوّل و مختصر» به ترتیب به معنای «مفصل و کوتاه» است، اما هر دو، چون نام دو کتاب معروف بلاغی هستند، با یکدیگر تناسب دارند.

«نکنم قصه دل عرض که طولی دارد از صبا پرس که از زلف تو شب‌ها چه کشید»
(همان: ۲۹۶).

«عرض کردن» به معنای «بیان کردن و گفتن» است، اما در معنای «پهنا»، با «طول»، از اصطلاحات ریاضی و هندسه محسوب می‌شوند. از فروع ایهام تناسب، ایهام نام‌واژه‌ای است که با نام‌واژه‌ها ساخته می‌شود (ر.ک؛ راستگو، ۱۳۷۹: ۱۱۱). باید گفت در این شیوه ایهامی، ناصر بیشترین رویکرد را به داستان خسرو و شیرین داشته‌است:

«سبزه خط تو تا بر لب شیرین بدمید همچو فرهاد دلم را هوس صحرا کرد»
(بخارایی، ۱۳۵۳: ۲۳۷).

«شیرین» به معنای «دلپذیر و مطبوع» است، اما در معنای اسم خاص معشوقه خسرو پرویز، با «فرهاد» تناسب دارد. ناصر در مجموع، ۴۱۴ بار ایهام تناسب به کار برده است.

۲-۴. ایهام

«ایهام عبارت از آن است که شاعر لفظی به دو معنی یا زیادت استعمال کند که یکی از آن معانی ظاهر باشد و دیگری خفی، و ذهن مستمع بعد از اصغای کلام، به معنی ظاهر و قریب متوجه گردد و مراد متکلم، معنی خفی و غریب باشد» (کاشفی سبزواری، ۱۳۶۹: ۱۱۰).

«به هر جای که می بینم، نکوتر باشد از هر جا ترا خود من نمی دانم، کجا را دوست می دارم»
(بخارایی، ۱۳۵۳: ۳۳۴).

معنای مورد نظر شاعر این است که به هر عضوی از بدن تو که نگاه می کنم، از عضو دیگر زیباتر و نکوتر است. معنای دور، یعنی اینکه تو را در هر مکانی که می بینم، آنجا برایم نیکوتر از هر جایی است. هنر شاعر وقتی آشکارتر می شود که بتواند بین دو معنای واژه به یک اندازه، ظرفیت معنایی و بلاغی برقرار کند؛ مثلاً در بیت زیر، هر دو معنایی که از مصراع نخست برمی آید، به یک اندازه معناپذیر است:

«یا من از عمر برنخواهم خورد یا تو سروی به بر نمی آیی»
(همان: ۳۷۳).

واژه «بر» در مصراع دوم را می توان به دو صورت یکسان معنا کرد. با معنای «میوه»، یعنی تو چون سرو هستی و میوه نداری. با معنای «آغوش»، یعنی چون سرو هستی، در آغوش من جای نمی گیری!

«دیشب نمودی رخ به مه، مه را ز غم دل پاره شد تاچندخواهد بودنت، این شوخی و مه پارگی»
(همان: ۳۸۷).

«مه پارگی» کنایه است از «زیبایی و دل فریبی» (ر.ک: انوری، ۱۳۸۳: ذیل «مه پاره»). بر پایه این کنایه در توضیح مصراع دوم، باید گفت تا کی قصد داری این گونه دل فریبی کنی. اما با توجه به مصراع نخست، این معنا هم توجیه پذیر است که تا کی می خواهی دل ماه را از غم پاره کنی. شاعر در مجموع، ۱۶۱ بار از ایهام بهره برده است.

۳-۴. ایهام کنایی

در تعریف ایهام کنایی، گفته شده است: «ایهام کنایی یا مجازی، آنجاست که کانون ایهام، واژه یا ترکیب یا عبارتی کنایی و مجازی باشد، به گونه‌ای که افزون بر پذیرش مفهوم رایج ترکیبی و کنایی، مفهوم تحلیلی اجزای خود را نیز پذیرا باشد» (راستگو، ۱۳۷۹: ۴۱)؛ مثلاً در بیت زیر، «سیاه‌دل» کنایه از «گناهکار» است:

«حال من است خال تو، زان شد سیاه‌دل اشک من است لعل تو، زان گشت آبگون»
(بخارایی، ۱۳۵۳: ۳۶۱).

اما «سیاه» در معنای تحلیلی آن به «رنگ سیاه خال» نیز ایهام دارد؛ یعنی خالی که رنگ درون آن سیاه است. اما باید گفت افزون بر این، گونه دیگری از ایهام کنایی وجود دارد، آن هم بدین گونه که خود مفهوم ایهامی واژه که یا ترکیبی کنایی است، دوباره کنایه است:

«سرو اگر در باغ بیند قامت رعناى تو سرکشی بگذارد و چون سبزه زیر پا شود»
(همان: ۲۸۵).

محور ایهام، واژه «سرکشی» است. در معنای نخست، «سرکشی بگذارد» کنایه است از اینکه «غرور و خودپسندی را کنار بگذارد»، و معنای ایهامی «سرکشی»، دوباره کنایه از این است که «راست‌قامتی و بلندی را فراموش کند». در شعر زیر هم شاعر واژه «آب» را به گونه‌ای هنرمندانه، در دو معنای متفاوت به کار برده، به گونه‌ای که هر دو معنا، یعنی معنای حاضر و معنای ایهامی و غایب، مفهومی کنایی دارند:

«خیال روی تو نقشی بر آب زد پُر آب ز نقش روی تو آبی به چشم ما آمد»
(همان: ۲۵۹).

از لفظ «آب» در مصراع دوم، هم کنایه از «اشک» اراده می‌شود (معنای نزدیک) و هم می‌توان کنایه از «روشنی و طراوت» اراده کرد (معنای ایهامی).

می‌توان گفت ایهام کنایی از دیگر انواع ایهام از نظر تصویری، غنی‌تر است، چون در این گونه ایهام، بدیع معنوی و بیان به هم پیوند می‌خورند؛ یعنی وقتی ذهن خواننده به مفهوم دوم واژه می‌رسد، این مفهوم خود معنای مجازی دیگری در پی دارد. از آنجا که کنایه خود دو معنای ظاهری و پوشیده دارد، در واقع، شاعر به طور همزمان سه معنا را در یک واژه یا عبارت با یکدیگر تلفیق می‌کند:

«چون گل وجود من همه بر باد می‌رود تا همچو غنچه یافت مشام دل از تو بوی»
(همان: ۳۹۹).

«بر باد رفتن» کنایه است از «فنا شدن»، اما به این معنا هم ایهام دارد که بوته گل با وزش باد تکان می‌خورد.

۴-۴. ایهام گونه‌گون‌خوانی

«ایهام گونه‌گون‌خوانی یا چندگونه‌خوانی آنجاست که واژه یا عبارتی را بتوان به چند گونه درست خواند و از هر خواندن، معنایی برداشت. این گونه ایهام، گونه ویژه‌ای از ایهام توازی ساختاری است؛ زیرا چندگونه‌خوانی معمولاً دگرگونی ساختار سخن را نیز در پی دارد» (راستگو، ۱۳۷۹: ۵۸).

این چندگونه‌خوانی، بر اساس تغییراتی است که می‌توان در نحوه خواندن واژه‌ها و ترکیبات ایجاد کرد.

۴-۴.۱. تغییر تکیه

«تو آفتابی و من ذره هوادارم که از هوای تو حاصل همین هوا دارم» (بخارایی، ۱۳۵۳: ۳۳۲).

در مصراع دوم، اگر روی واژه «هوا» تکیه کنیم، یعنی همین آرزو را دارم که هوادار تو باشم. اما اگر واژه «دارم» را با تکیه همراه کنیم، یعنی من فقط هوادار تو هستم. «مه تو را ماند اگر ماه به گفتار آید راست‌سروی تو اگر سرو به رفتار آید» (همان: ۲۸۸).

اگر تکیه روی واژه «راست» قرار بگیرد، معنای قیدی می‌گیرد؛ یعنی به‌درستی که تو سرو هستی. اما اگر تکیه روی «سرو» قرار گیرد، صفت «سرو» محسوب می‌شود، به این معنا که تو همچون سرو راست هستی.

۴-۴.۲. ساختاری

«دین چه بود گر تو بدین مایلی زود برآیم ز دل و دین خویش» (همان: ۳۱۲).

اگر در مصراع نخست، «بدین» را مرکب از (به + دین) بدانیم، معنای مصراع این است که اگر تو به دین تمایل داری، من از دل و دین خودم دست برمی‌دارم. اما اگر «بدین» را مرکب از (به + این) بدانیم، یعنی اگر تو این را می‌خواهی، من «کمال حسن را دانم که ماهی ندانم قدر ماهیت کماهی» (همان: ۴۰۰).

واژه «ماهیت» را به دو صورت می‌توان معنا کرد: نخست اینکه «ماهیت» را عبارتی عربی، مرکب از «ما + هی + یت» به معنای «چیستی» بدانیم. وجه دوم آن است که

«ماهیت» را ترکیبی فارسی مرکب از دو جزء «ماهی + ی» شناسهٔ دوم شخص مفرد بدانیم و بگوییم که ارزش ماه بودن تو را نمی‌دانم.

۳-۴-۴. مکث

«خرقه بر آتش و سجاده بر آب اندازم خویشتن را به خرابات خراب اندازم»
(همان: ۳۳۴).

اگر بعد از واژه «خرابات» مکث کنیم، «خراب» قید حالت برای شاعر محسوب می‌شود. یعنی من در حال خرابی و بدحالی به خرابات می‌روم. اما اگر بعد از «خراب» مکث کنیم، «خراب» صفت «خرابات» می‌شود؛ یعنی خراباتی که خود خراب است.
«خورشیدِ جمالت را، در جامِ لبالب بین یک جلوهٔ نورانی، در ماهِ محرم کن»
(همان: ۳۵۷).

اگر بعد از «جام» مکث کنیم، یعنی اینکه خورشید جمال تو همهٔ جام را فراگرفته است و اگر جام را با کسرهٔ اضافه بخوانیم، «لبالب» صفت جام محسوب می‌شود؛ یعنی خورشید جمالت را در جامِ لبریز از میِ ببین. در آخر این نکته یادآوری می‌شود که ۷۵ مورد از ابیات غزل‌های ناصر، موهِمِ دوگانه‌خوانی است.

۵-۴. ایهام تضاد

کژازی ایهام تضاد را به دو دسته تقسیم کرده است: «گونهٔ نخستین، آن است که واژه‌ای را دو معنا باشد، اما سخنور آن را تنها در یک معنا به کار برده باشد. پس واژه در معنایی دیگر که از دید گزارش بیت، خواست سخنور نیست، با واژه‌ای دیگر در آن بیت، به ناسازی پیوند داشته باشد» (کژازی، ۱۳۸۱: ۱۴۰).

«بهشت آسا شده بستان، شراب از حور می بستان که باشد قامت طوبی، غلام سرو آزادش»
(بخارایی، ۱۳۵۳: ۳۰۷).

«آزاد» به عنوان صفت سرو، یعنی «اینکه از بار میوه آزاد است و یا اینکه از برگریزی خزان آزاد و همیشه سبز و خرم است» (رنگچی، ۱۳۸۹: ۲۰۲). اما در معنای دیگر، یعنی رها و غیر اسیر، با «غلام» تضاد دارد.

«طاق گردون نیست در شوخی به ابروی تو جفت جفت ابرویت به پیشانی بُود پیوسته طاق»
(بخارایی، ۱۳۵۳: ۳۱۶).

«طاق» در مصراع نخست به معنای «انحنا و سقف» است که در معنای دیگرش، یعنی «فرد و بی‌مانند» با «جفت» تضاد دارد. ایهام تضاد از گونهٔ دوم آن است که «دو واژه را دو معنا باشد، اما سخنور آن دو را تنها در یک معنا به کار برده باشد. پس دو واژه در آن دو

معنا که از دید گزارش بیت، خواست سخنور نیست، به ایهام ناسازی داشته باشد) (کزازی، ۱۳۸۱: ۱۴۱):

«گرم‌بازاری که دارد دم‌به‌دم بازار صبح سرد خواهد شد چرا بی‌ناله و زاری است شمع»
(بخارایی، ۱۳۵۳: ۳۱۳).

«گرم» در ترکیب «گرم‌بازار» به معنای «رونق» است. «سرد» هم یعنی «بی‌رونق». اما در معنای دو حالت دما، با یکدیگر تضاد دارند. ناصر بیشترین ایهام تضاد را میان لفظ «شیرین» و دیگر مزه‌ها برقرار کرده‌است.

«ذوق فرهاد کم از لذت پرویز نبود که همه تلخی کامش ز لب شیرین شد»
(همان: ۲۵۷).

«تلخی» کنایه است از رنج و سختی که در معنای دیگرش که همان «مزه تلخ» است، با معنای دیگر «شیرین» که «مزه شیرین» است، ایهام تضاد دارد.

۴-۶ ایهام ترجمه

این گونه ایهام که اولین بار در کتاب/بدع/لب/یع یاد شده، «آن است که در کلام الفاضلی آورند که در لغت دیگر، ترجمه لفظ سابق باشد و متکلم معنی دیگر خواسته باشد» (گرکانی، ۱۳۷۷: ۱۲۰). سخنور بخارایی بیشترین ایهام ترجمه را بین دو گروه واژگانی «دم/خون» و «وجه/روی» ایجاد کرده‌است. در بیت زیر، واژه «دم» را در مصراع دوم به‌ترتیب در دو معنای «لحظه» و «نفس» به‌کار برده که با واژه «خون» که ترجمه عربی «دم» است، ایهام دارد:

«از بس که چون صراحی، پر خون شد اندرونم هر دم که دم برآرم، خون از گلو برآید»
(بخارایی، ۱۳۵۳: ۲۹۰).

در بیت زیر، «وجه» به معنای «نقدینه» است، اما در معنای «صورت»، با «چهره» ایهام دارد:

«در فقر اگر ندارم، جز چهره تو وجهی از همتم نباشد، جز قامت تو بالا»
(همان: ۱۶۹).
«حلقه حلقه زلف تو بسته‌است بر کارم گره یا بپوشیدی ز سهم تیر آه ما زره»
(همان: ۳۷۰).

«سهم» به معنای «ترس و بیم» است، اما به معنای «تیر» هم ایهام دارد.
«به خون من چه بری پنجه را به قبضه تیغ که کشته‌ای تو به سرپنجه نگارینم»
(همان: ۳۴۳).

«قبضه» به معنای دسته شمشیر است، اما در معنای «پنجه» ایهام دارد.

۷-۴. ایهام تبادر

در ایهام تبادر، «واژه‌ای از کلام، واژه دیگری را که با آن (تقریباً) هم‌شکل یا هم‌صداست به ذهن متبادر می‌کند» (شمیسا، ۱۳۹۰: ۱۳۳):

«اثر شام فنا آمد و روزی پرسید که روم بر سر کوی تو و شامی باشم»
(بخارایی، ۱۳۵۳: ۳۳۶).

فعل «روم» با وجود کاربرد واژه «شام»، نام کشور «روم» را به ذهن خواننده متبادر می‌کند. البته باید گفت در برخی موارد، برای اینکه معانی دوم واژه‌ها به ذهن خواننده متبادر شود، نیاز است تا نسبت به پیشینه واژه آگاهی کافی داشته باشد؛ مثلاً در بیت زیر، باید به داستان خسرو و شیرین اشراف داشته باشد، تا بداند که «شکر» نام یکی از معشوقه‌های خسرو پرویز بود و در این صورت، با دیدن لفظ «شیرین»، نام «شکر» به ذهن او برسد:

«ناصر از شکر لب‌ت کرد دهان را شیرین ورق دفتر او کاغذ قند و شکر است»
(همان: ۱۸۴).

«ای ماه اگر گشایی، یک شب ز روی برقع خورشید را چه زهره، تا صبحدم برآید»
(همان: ۲۹۰).

«زهره» مجاز از «یارا و جرأت» است، اما نام ستاره معروف «زهره» را هم به ذهن متبادر می‌کند. افزون بر این‌ها، گونه‌های دیگری از ایهام نیز در غزل‌های ناصر به کار رفته‌اند که کاربرد کمتری دارند.

۸-۴. ایهام توکید

آن است که «لفظی مکرر می‌شود و معانی متعدد از آن اراده می‌گردد و به صورت تأکید می‌نماید» (نشاط، ۱۳۴۶: ۸۹). ناصر غزلی دارد که از مجموع هفت بیت آن، در چهار بیت، ایهام توکید را مراعات کرده‌است:

«گر شود با من ز لطف آن مهرخ عیار یار نخل امید من آرد در جهان این بار بار
مرد عشقش تا نهاده پای در مصر وجود گشته صد جان عزیز از دست آن خونخوارخوار
باده را خون جگر از لعل نوشینش مدام لاله‌زار افکنده در دل از رخ گلنار نار
بر امید لاله رخسار او سودازده می‌نوازد همچو بلبل ناله در گلزار زار»
(بخارایی، ۱۳۵۳: ۲۹۷).

در بیت نخست، «بار» اول به معنای «دفعه و مرتبه»، و «بار» دوم به معنای میوه است. در بیت دوم، «خوار» ابتدا صفت فاعلی در معنای «خورنده» است و آنگاه به معنای ذلیل و بی‌ارزش است. در بیت سوم، «نار» نخست به معنای «انار»، و دومی، به معنای «آتش»

است. در بیت چهارم، «زارِ» نخست، پسوند مکان، و دیگری قید حالت به معنای درمانده است.

۹-۴. ایهام پارادوکس

«این است که از هم‌نشینی محورهای ایهام تضاد، ترکیب یا مضمونی پدید آید که به‌ظاهر پارادوکس و خلاف‌آمد عادت بنماید، بی‌آنکه به‌راستی و در باطن چنین باشد» (راستگو، ۱۳۷۹: ۸۹):

«بُودَ چو سرو سهی برگ من ز بی‌برگی نِیمِ که برگ ندارم، ولی نوا دارم»
(بخارایی، ۱۳۵۳: ۳۳۲).

«برگ بی‌برگی» به معنای مجازی «سامان و اسباب» است. ضمن اینکه در معنای حقیقی خود با «سرو» تناسب دارد. اما عبارت به‌ظاهر متناقض است، چون از بی‌سامانی نمی‌توان به سامان رسید.

«خبر بی‌خبران بر همه آفاق رسید تو هنوز از خبر بی‌خبران بی‌خبری»
(همان: ۳۸۱).

ترکیب «خبر بی‌خبران» در مصراع دوم، ترکیبی متناقض‌نماست. مصراع دوم را به دو صورت می‌توان معنا کرد: ۱- تو هنوز از حضور بی‌خبران خبر نداری، ۲- تو هنوز از خبر بی‌خبران اطلاع نداری.

۱۰-۴. تراکم ایهام

در یک نمونه بدیع و بلیغ، شاعر در همه بیت‌های غزل ایهام به‌کار برده است:

«هر زمان دل را جگر از دست دیده خون شود	عاقبت تا حال دل با چشم خونی چون شود
دل همی خواهد که رویت را ببیند یک نظر	دم‌به‌دم خون گردد از راه نظر بیرون شود
بهر رویت گر جواب لن‌ترانی می‌دهی	قامت من لام گردد، پشت من چون نون شود
لعل تو شیرین بیابد، خسروی دعوی کند	روی تو لیلی ببیند، همچو من مجنون شود
تا تن چون کاه من کاهد چو ماه چارده	در دلم چون ماه نو مهر کهن افزون شود
دیده گر پیش‌نوید از سیاهی نامه‌ای	خون چکد از خامه و روی ورق گلگون شود
ناصر از شعری بَرَد بازار ماه و مشتری	زهره در میزان نگنجد گر چنین موزون شود»
(همان: ۲۸۶).	

۱. در بیت اول، ترکیب «چشم خونی» ایهام دارد؛ هم به معنای چشمی که خونین است و هم به معنای چشمی که دشمن دل است.

۲. در بیت دوم، واژه «دَم» به معنای «لحظه» به کار رفته‌است، اما در معنای عربی آن، یعنی «خون»، ایهام ترجمه دارد.

۳. در بیت سوم، «لام و نون» ایهام به حروف واژه «لن»، ایهام آمیغی دارد:
 «اگر ساخت سخن به گونه‌ای باشد که چند حرف در پی هم به گونه‌ای آورده شده باشند که تک‌تک دارای معنایی و پیوسته با یکدیگر معنایی دیگر داشته باشند، گونه‌ای از ایهام را می‌سازند که آن را ایهام آمیغی یا مرکب می‌خوانیم» (کزازی، ۱۳۸۱: ۱۳۵).
 علاوه بر این مورد، در یک غزل دیگر نیز که در تحمید رسول اکرم (ص) گفته، از این نوع ایهام بهره برده‌است:

«ای گشته میم نامت، نور دو چشم عالم طغرای هفت حا میم، بر دولت تو دالی»
 (بخارایی، ۱۳۵۳: ۳۸۸).

حروف «میم، حا، میم و دال» ایهام به نام حضرت محمد (ص) دارند.
 ۴. در بیت چهارم، در هرمصراع، یک ایهام تناسب به کار رفته‌است. خسروی، یعنی پادشاهی، اما در معنای نام معشوق شیرین، با «شیرین» تناسب دارد. مجنون هم به معنای دیوانه است که در معنای لقب معشوق لیلی با «لیلی» تناسب دارد.
 ۵. در بیت پنجم، «مهر» به معنای «دوستی» است، اما در معنای «خورشید»، با «ماه» تناسب دارد.

۶. در بیت ششم، «سیاهی» کنایه است از «اندوه هجران»، اما به «رنگ سیاه مردمک چشم» هم ایهام دارد.

۷. در بیت هفتم، «شعری» یعنی «یک شعر»، اما با وجود «ماه و مشتری»، نام «شعری» به ذهن خواننده متبادر می‌شود: «شعری، هشتمین ستاره درخشان در صورت فلکی کلب اصغر است و منزل ششم ماه در نجوم احکامی» (مصفا، ۱۳۸۸: ۴۴۲).

در پایان، بحث بسامد انواع ایهام‌های به کار رفته در غزل‌های ناصر بخارایی در جدول زیر ارائه شده‌است.

رتبه	نوع ایهام	بسامد	درصد
۱	ایهام تناسب	۴۱۴	۴۹/۴۰
۲	ایهام	۱۶۱	۱۹/۲۱
۳	ایهام کنایی	۷۷	۹/۱۸
۴	ایهام گونه‌گون‌خوانی	۷۵	۸/۹۴
۵	ایهام تضاد	۳۹	۴/۶۵
۶	ایهام ترجمه	۳۳	۳/۹۳
۷	ایهام تبادر	۲۶	۳/۱۰
۸	ایهام توکید	۷	۰/۸۳
۹	ایهام پارادوکس	۴	۰/۴۷
۱۰	ایهام آمیغی	۲	۰/۲۳
	مجموع	۸۲۸	۱۰۰

۵. نتیجه

باید گفت ایهام آرایه‌ای است که خلق و کاربرد آن نیاز به مهارت سخنور در انتخاب الفاظ و تلفیق و ترکیب آن‌ها دارد. درباره‌ی ناصر بخارایی می‌توان ادعا کرد که تسلط و چیرگی زیادی در این زمینه از خود نشان داده‌است؛ چراکه در ۴۵۸۶ بیت غزل، ۸۳۸ مورد ایهام به کار برده‌است. وی از طریق کاربرد ایهام توانسته‌است میان معانی دوم و غایب واژه‌ها و ترکیبات مختلف، ارتباط معنایی برقرار کند و در نتیجه آن، بر غنای مفاهیم و ارزش‌های تصویری کلام خود بیفزاید. با وجود اینکه می‌توان نمونه‌های متعددی را برای انواع مختلف ایهام در شعر ناصر سراغ گرفت، اما به ترتیب بسامد، بیشترین رویکرد را به ایهام تناسب، ایهام و ایهام کنایی داشته‌است. وی، به‌ویژه از طریق ایهام تناسب توانسته‌است پیوند معنایی مجازی بین اصطلاحات علوم و فنون مختلف برقرار کند. در این میان، بیشترین ایهام تناسب را بین نام ابزارها و اصطلاحات موسیقی و عناصر سماوی برقرار کرده که این شیوه تا حدود زیادی سبب برجستگی مضامین کلام او شده‌است.

منابع

- التفتازانی، سعدالدین (۱۳۸۳)، *مختصر المعانی*، قم، انتشارات دار الفکر.
- الرادویانی، محمدبن عمر (۱۳۸۶)، *ترجمان البلاغه*، به اهتمام محمد جواد شریعت، اصفهان، دژنپشت.
- انوری، حسن (۱۳۸۳ الف)، *صدای سخن عشق*، تهران، سخن.
- _____ (۱۳۸۳ ب)، *فرهنگ کنایات سخن*، تهران، سخن.
- بخارایی، ناصر (۱۳۵۳)، *دیوان اشعار*، به کوشش مهدی درخشان، تهران، بنیاد نیکوکاری نوربانی.
- بهار، مهرداد (۱۳۷۶)، *پژوهشی در اساطیر ایران*، تهران، آگه.
- دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۷)، *لغت‌نامه*، تهران، مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.
- رازی، امین احمد (۱۳۸۹)، *تذکره هفت اقلیم*، تصحیح، تعلیقات و حواشی محمدرضا طاهری، تهران، سروش.
- راستگو، سیدمحمد (۱۳۷۹)، *ایهام در شعر فارسی*، تهران، سروش.
- رنجپی، غلامحسین (۱۳۸۹)، *گل و گیاه در ادبیات منظوم فارسی*، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- ستایشگر، مهدی (۱۳۸۱)، *واژه‌نامه موسیقی ایران زمین*، تهران، اطلاعات.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۳)، *صور خیال در شعر فارسی*، تهران، آگه.
- صبا، محمد مظفر حسین (۱۳۴۳)، *تذکره روز روشن*، تصحیح و تحشیه محمدحسین رکن‌زاده آدمیت، تهران، کتابخانه رازی.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۷۳)، *تاریخ ادبیات در ایران*، ج ۳، تهران، فردوس.
- شمیسا، سیروس (۱۳۹۰)، *نگاهی تازه به بدیع*، تهران، نشر میترا.
- _____ (۱۳۷۹)، *سبک‌شناسی شعر*، تهران، فردوس.

- کاشفی سبزواری، میرزا حسین واعظ (۱۳۶۹)، *بدایع الافکار فی صنایع الأشعار*، ویراسته میرجلال‌الدین کزازی، تهران، نشر مرکز.
- کزازی، میر جلال‌الدین (۱۳۸۱)، *بدیع*، تهران، نشر مرکز.
- گرکانی، محمدحسین (۱۳۷۷)، *بدع/البدایع*، به اهتمام حسین جعفری، تبریز، احرار.
- گوهرین، سید صادق (۱۳۸۸)، *شرح اصطلاحات تصوف*، تهران، زوآر.
- مرتضوی، منوچهر (۱۳۳۸)، «ایهام یا خصیصه اصلی سبک حافظ»، *نشریه دانشکده ادبیات تبریز*، س ۱۱، ش ۴۹، صص ۱۹۳-۲۲۴.
- مصطفی، ابوالفضل (۱۳۸۸)، *فرهنگ اصطلاحات نجومی*، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- نشاط، سید محمود (۱۳۴۶)، *زیب سخن*، تهران، سهامی چاپ و انتشارات کتب ایران.
- واله داغستانی، علیقلی‌خان (۱۳۹۱)، *تذکره ریاض‌الشعراء*، تصحیح و مقدمه ابوالقاسم رادفر و گیتا اشیدری، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۹)، *بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی*، تهران، انتشارات دوستان.
- وطواط، رشیدالدین محمد (۱۳۶۲)، *حنائق السحر فی دقائق الشعر*، به تصحیح و اهتمام عباس اقبال، تهران، کتابخانه سنایی و کتابخانه طهوری.
- یاحقی، محمدجعفر (۱۳۸۶)، *فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی*، تهران، فرهنگ معاصر.
- Al-Taftazani, S. (2004), *Mokhtasr al-Ma'ni*, Ghom, Dar ul-Fekr Publication [In Persian].
- Al-Radooyani, M. (2007), *Tarjoman al-Balagha*, By Mohammad Javad Shariat, Isfahan, Dozhanposht [In Persian].
- Anvari, H. (2004), *Sedaye Shokhan-e Eshgh*, 9th Ed., Tehran, Sokhan [In Persian].
- _____ (2004), *Farhang-e Kenayat-e Sokhan*, Tehran, Sokhan [In Persian].
- Bokharaei, N. (1974), *Divan Asha'r*, By Mehdi Derakhshan, Tehran, Nooriyani Foundation [In Persian].
- Bahar, M. (1996), *Research in Iranian Mythology*, Tehran, Agah [In Persian].
- Dehkhoda, A. (1998), *Loghatname*, 2th Ed., Tehran, University of Tehran Press [In Persian].
- Garkani, M. (1998), *Abda al-Badaye*, By Hossein Jafari, Tabriz, Ahrar Publication [In Persian].
- Goharin, S. (2009), *Sharh-e Estelahat-e Tasavvof*, Tehran, Zovvar [In Persian].
- Kashefi Sabzavari, M. (1980), *Badaye al-Afkar fi Sanaye al-Ashar*, Edited by Mir Jalal al-Din Kazzazi, Tehran, Markaz [In Persian].
- Kazzazi, M. (2006), *Badi*, 1th Ed., Tehran, Markaz [In Persian].
- Mortazvi, M. (1959), "Ambiguity or the Main Feature of Hafez Style", *Journal of Tabriz Faculty of Literature*, N. 49, Pp. 193-224 [In Persian].
- Mosaffa, A. (2009), *A Dictionary of Astronomical Terms*, 4th Ed., Tehran, Institute for Humanities and Cultural Studies [In Persian].
- Neshat, M. (1967), *Zib-e Sokhan*, Tehran, Iran Books Publishing Company [In Persian].
- Rangchi, Gh. (2010), *Flowers and Plants in Persian Literature*, Tehran, Institute Humanities and Cultural Studies [In Persian].
- Rastgoo, M. (2000), *Amphilologi in Persian Poerty*, Terhran, Soroosh [In Persian].
- Razi, M.A. (2010), *Tazkareh Haft Eghlim*, Edited by Mohammad Reza Taheri, 2th Ed., Terhran, Soroosh [In Persian].

- Saba, M. (1964), *Tazkareh Rooz-e Roshan*, Edited by Mohammad Hossein Roknzadeh Adamiyyat, Tehran, Razi Library [In Persian].
- Safa, Z. (1994), *History of Iranian Literature*, Vol. 3, Tehran, Ferdows [In Persian].
- Setayeshgar, M. (2002), *A Collection of Iranian Music*, 2th Ed., Tehran, Ettela'at [In Persian].
- Shafiei Kadkani, M. (2004), *Imaginary forms in Persian Poetry*, Tehran, Agah [In Persian].
- Shamisa, S. (2006), *Figures of Speech a New Outline*, 2th Ed., Tehran, Mitra [In Persian].
- (2000), *Poetry Stylistics*, 2th Ed., Tehran, Ferdows [In Persian].
- Vahidiyan Kamyar, T. (2000), *Innovative from an Aesthetic Point of View*, Tehran, Doostan [In Persian].
- Vale Daghestani, A. (2012), *Tazkerah Riyaz al-Shoara*, Edited by Abolghasem Radfar & Gita Oshidari, Tehran, Institute Humanities an Cultural Studies [In Persian].
- Vatvat, R. (1983), *Hadaegh Al-Sehr fi Daghaegh Al-Sher*, Edited by Abbas Eghbal, Tehran, Tahoori Library and Sanaei Library [In Persian].
- Yahaghi, M. (2010), *Culture of Mythology and Stories*, 3th Ed., Tehran, Farhang Moaser [In Persian].



Prediction in Heroic Poms after *Shahnameh*

Morteza Maghsudinejad¹ & Majid Hajizade² & Maryam Gholamrezabeigi³
(189-214)

Abstract

Prediction is one of the most important and influential elements in the process of formation of epic and national stories, which is widely reflected in the national epic poems of Iran, including the *Shahnameh* and subsequent poetic epics. In the present article, the element of prophecy in heroic systems after *Shahnameh* has been researched by the method of libraries based on content description and analysis and presentation of statistics. Based on the research, about one hundred and fifty-five predictions in these systems have been researched. Has been used. The element of prophecy in famous epic poems; Such as *Bahmānameh*, *Shahriarnameh*, *Samnameh*, *Kooshenānameh*, *Faramarznameh*, *Garshasbnameh* and *Jahangirnameh*, respectively, are more prominent and in the systems, *Banoghsabnameh*, *Barzoonameh*, *Shebrangnameh*, *Kok Kuhzad* and *Bijannameh*, they are very few and finger In short epic poems; Prophecies are not used, such as, *Babarbian*, *Tahminehnameh*, *Dastan Patiāreh*, *Razmnameh* *Shakavand* *Kooh* and *Susannānameh*. The predictions were made by people who in their time had a privileged social status and superior position, and most predictions were made by astronomers, respectively, based on astronomical rulings, kings and princes, heroes and priests, Brahmins. Ordinary people play a significant role. They do not have predictions. Some predictions with tools such as astrolabe, astrological cup, cosmic cup, mirror of wisdom, and some are written on various tablets that were predicted by the predecessors for the future and have almost common features. Many predictions are based on dreams or divination, supernatural and auxiliary factors, like *Sorush* and *Simorgh*, and the vast majority of predictions have been fulfilled. Usually, prediction has a social function; advancing for reform in the political and social system, foresight, awareness of omissions, and ominous warnings, like death, destruction and defeat. It is one of the most important goals and functions of prophecy in the mentioned heroic systems.

Keywords: Epic, Prediction, Heroic pome, Predictor, Prediction tools, Astronomical ruling.

doi: 10.22059/jlcr.2021.314692.1598
Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627
<https://jlcr.ut.ac.ir>

Received: 6, January, 2021 & Accepted: 4, December, 2020

1. Email of the author: sh.ahmadi@umz.ac.ir.

Ph.D. Candidate in Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Kerman Branch, Kerman, Iran.

2. Assistant Professor of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Kerman Branch, Kerman, Iran.

3. Assistant Professor of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Kerman Branch, Kerman, Iran.

1. Introduction

In general, the element of prophecy as one of the influential factors in the formation of epics of national poetry, is evident in most of the heroic poems after Shahnameh. In the present article, the element of prediction in heroic poems after Shahnameh has been researched by the library method based on content description and analysis and presentation of statistics. According to research, a total of about one hundred and fifty-five prophecies have been used in these valuable epic poems. In terms of the extent and frequency of the use of prophecy in the seventeen poems studied, it can be said that in long epic poems; Like Bahmānnameh, Shahriyārnameh, Samnameh and Kooshnameh, prophecy has a prominent appearance and is one of the main and influential topics and axes in the process of the stories of these poems. In each of the systems of Jahāngirnameh, Fāmarznameh and Garshasbnameh, the predictions used are few. In the poems of Shebrāngnameh, Borzōnameh, Bijānnameh, Kok Koohzād and Bānooshshsabnameh, only one prediction has been made. There is no prophecy in the short poems of Susānnameh, Babarbian, Dastān Patiāreh, Tahminehnameh and Razmnameh Shakavānd Kooh.

In these epic systems, most predictions have been made by astronomers through astronomical knowledge and astronomical predictions. Among astronomers, the predictions of the wise astronomer Jamasb are more prominent. After astronomers, most predictions have been made by kings and princes, heroes, Brahmins and priests, respectively. Ordinary people do not play a significant role in prediction. This shows that in the society of that time, prophecy was made by people who had a superior social status and a special position. In very few cases has prediction been made; But the seer is not exactly known. This type of prediction is evident in the Shahriārnameh system, which was mentioned in the final discussions of the previous chapter.

One of the most important and obvious methods of divination in the mentioned systems, especially in Shahriārnameh, Bahmānnameh, Kooshānnameh, is prophecy through dreams and dreaming of heroes and heroines, which has a significant manifestation in these stories. Some dreams are directly predictive and the heroes in the dream become aware of future events or indirectly find out future events through the interpretation of dreams by dreamers, astrologers and wise ministers. Others have the aspect of commanding, forbidding, advising, and causing people to be influenced and to reconsider their decisions.

In some of the above systems with tools; Such as the Cup of Anjūm Nama, the Cup of Giti Nama, the Mirror of Wisdom, the Astrolabe, prophecies have been made, and many prophecies have been made for the future by previous kings and heroes; It is written on various tablets with advice. These tablets have almost common features, often hidden and enchanted in a fortress or palace that are difficult to access, and the arrival of the hero is predicted on the tablet, and if a treasure is hidden in that place, the ways to reach that treasure on the tablet, , Has been written, and in rescuing the heroes from the shackles and untying the knots in the events of the stories, they play an effective role.

In the epic poems under study, predictions through divination and auxiliary and supernatural factors are also evident. Soroush and Simorgh are among the contributing factors in the predictions of the researched works which are more prominent in Samnameh system. Also, the predictions based on divination are

clearly reflected in the Bahmannameh system. One of the most important prophecies made in the epic and heroic works mentioned above, especially in Shahrinameh and Bahmannameh, is the resentment and revenge of Bahman, Esfandiar's son from the Zal family, which has been repeatedly made by various people, even through dreams. It was said, it has been realized and it has happened.

Regarding the goals and functions of prediction in the mentioned works, it can be said that the most important purpose and function of prediction in these heroic systems is to inform about future events and happenings, or in other words, foresight and foresight; But in addition, goals; Such as giving advice to reform things in the field of political and social system, knowing and being aware of people's past, discovering hidden and unknown things, discovering the secrets and secrets of people, ominous warnings based on death and nothingness, being injured, illness, Destruction, defeat and failure, giving good news and good news and determining the time of Saad, to do important and decisive things, are also seen in the mentioned epic poems.

In the epic works under study, most of the predictions made, especially the predictions of astronomers, have been made and fulfilled with the help of astronomical rules, and the number of predictions that have not been fully or partially fulfilled is very small. Strong belief in predestination and the dominance of destiny over human destiny has been one of the reasons for paying attention to prophecy; But the main reason for the predecessors to turn to divination can be considered the imperfect knowledge of man in the past and his ignorance of the universe and the universe.

پیشگویی در منظومه‌های پهلوانی پس از شاهنامه

مرتضی مقصودی‌نژاد

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرمان، کرمان، ایران.

مجید حاجی‌زاده^۱

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرمان، کرمان، ایران.

مریم غلامرضاییگی

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرمان، کرمان، ایران.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۱۰/۱۷؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۰۹/۳۰

علمی - پژوهشی

چکیده

پیشگویی یکی از عناصر مهم و اثرگذار در فرایند شکل‌گیری داستان‌های حماسی و ملی است که در منظومه‌های حماسی ملی ایران، اعم از شاهنامه و حماسه‌های منظوم پس از آن، نمود فراوان دارد. در نوشتار حاضر، درباره‌ی عنصر پیشگویی در منظومه‌های پهلوانی پس از شاهنامه با روش کتابخانه‌ای، مبتنی بر توصیف و تحلیل محتوا و ارائه‌ی آمار، پژوهش شده‌است. بر اساس پژوهش انجام‌شده، حدوداً صدوپنجاه‌وپنج مورد پیشگویی در این منظومه‌ها به‌کار رفته‌است. عنصر پیشگویی در حماسه‌های منظوم معروف، نظیر بهمن‌نامه، شهریارنامه، سام‌نامه، کوش‌نامه، فرامرزنامه، گرشاسب‌نامه و جهانگیرنامه، به‌ترتیب نمود بیشتری دارد و در منظومه‌های بانوگشت‌نام، بزرزنامه، شبرنگ‌نامه، کک کوهزاد و بیژن‌نامه بسیار محدود و انگشت‌شمار است. در منظومه‌های حماسی کوتاهی نظیر ببر بیان، تهمینه‌نامه، داستان پتیاره، رزم‌نامه شکاوند کوه و سوسن‌نامه، پیشگویی کاربردی ندارد. پیشگویی‌ها به وسیله‌ی افرادی صورت گرفته که در روزگار خود از جایگاه اجتماعی ممتاز و موقعیت برتر برخوردار بوده‌اند و بیشترین پیشگویی‌ها به‌ترتیب، به‌وسیله‌ی اخترشناسان با تکیه بر احکام نجومی، شاهان و شاهزادگان، پهلوانان، موبدان و برهمنان صورت پذیرفته‌است. افراد عادی نقش چشمگیری در پیشگویی ندارند. برخی از پیشگویی‌ها با ابزارهایی نظیر اسطرلاب، جام انجم‌نما، جام گیتی‌نما و آیین حکمت صورت گرفته‌است. برخی نیز روی الواح گوناگونی درج شده‌اند که به‌وسیله‌ی پیشینیان برای آیندگان پیشگویی شده‌است و تقریباً ویژگی‌های مشترکی دارند. بسیاری از پیشگویی‌ها بر اساس خواب و رؤیا، یا از طریق تفال و عوامل ماوراءالطبیعه و یاری‌رسان، نظیر سروش و سیمرغ انجام شده‌است که تقریباً تمام پیشگویی‌ها تحقق یافته‌اند. معمولاً پیشگویی کارکردی اجتماعی دارد، پند دادن برای اصلاح امور در حوزه نظام سیاسی و اجتماعی، آینده‌بینی، آگاهی از مغيبات و هشدارهای شوم، مانند مرگ، ویرانی و شکست، از مهم‌ترین اهداف و کاردهای پیشگویی در منظومه‌های پهلوانی مذکور است. علت روی آوردن پیشینیان به امر پیشگویی را می‌توان دانش ناقص بشر در گذشته و نادانسته‌های او از کائنات و جهان هستی دانست.

واژه‌های کلیدی: حماسه، پیشگویی، منظومه‌های پهلوانی، پیشگو، ابزارهای پیشگویی، احکام نجومی.

۱. مقدمه

در عرصه ادبیات حماسی ایران، علاوه بر شاهنامه بزرگ حکیم توس، منظومه‌های حماسی بزرگی را می‌یابیم که از حیث ارزش حماسی چندان کمتر از شاهنامه نیستند. منظومه‌هایی چون گرشاسب‌نامه، بهمن‌نامه، شهریارنامه و... که به ذکر مفاخر و

بزرگی‌های نیاکان، کارکردها و اعمال ایشان و دلاوری‌های قهرمانان حماسی آراسته‌اند. داستان‌ها و منظومه‌های حماسی وسیله‌ای برای اطلاع از سرگذشت هر ملت در قدیم‌ترین ایام هستند و «یکی از مختصات حماسه، احتوای آن بر پیشگویی و پیش‌بینی است» (شمیسا، ۱۳۹۳: ۱۵۱)؛ به گونه‌ای که این امر «در اساطیر و داستان‌های حماسی جهان، امری رایج است و هیچ یک از حماسه‌های طبیعی و ملی را خالی از آن نمی‌یابیم» (صفا، ۱۳۶۹: ۲۴۹). انسان‌ها از دیرباز تاکنون به سپهر، ستارگان و سیارگان توجه زیادی داشته‌اند و آن‌ها را از شگفتی‌های پُررمزوراز آفرینش دانسته‌اند. به عقیده آن‌ها، اجرام آسمانی در زندگی انسان تأثیر فوق‌العاده داشته‌است. به همین دلیل، به اخترشناسی، علم احکام نجوم و پیشگویی روی آورده‌اند، تا بر اساس این دانش، «کارهای خود را بدانند و عاقبت کار خویش را دریابند. پیشگویی، یکی از مسائلی است که با علم احکام نجوم پیوند دارد. در حقیقت، پیشگویی، غایت احکام نجوم و اخترشناسی است» (مالیر، ۱۳۹۰: ۸۴). در آثار حماسی، بهره‌گیری از سخن موبدان و اخترشناسان یکی از شگردهای پرداخت حماسه است و همواره اهمیت و ارزش داشته‌است. یکی از نکات مهمی که باید در پیشگویی به آن توجه داشت، این است که پیشگویان اغلب افرادی حکیم، خردمند، دانا و آینده‌نگر بودند، نه غیب‌گو. آنان با اتکا به قدرت خرد و دانش، احکام نجومی، تجربه و بینش خود و با کمک ابزارهای مختلف، به اتفاقات آینده پی می‌بردند و آن‌ها را پیشگویی می‌کردند؛ زیرا:

«مطابق قرآن کریم فقط خداوند از غیب آگاه است و پیشگویی در مفهوم غیب‌دانی برای آدمی ممکن نیست و امکان غیب‌گویی از سوی پیامبر و ائمه، فقط در مواردی ممکن است که خداوند آگاهی آن را ببخشد. چنین مواردی حتماً در حوزه‌ای است که حکمت خداوند ایجاب کند» (همان: ۸۳ و ۸۴).

۲. اهداف و روش تحقیق

در این جستار عنصر پیشگویی در هفده منظومه پهلوانی پس از شاهنامه به استناد آخرین و کامل‌ترین تصحیح و بعضاً در سایر نسخ از آثار مذکور، مطالعه و بررسی شده‌است. این هفده منظومه عبارتند از: گرشاسب‌نامه، شهریارنامه، بهمن‌نامه، کوش‌نامه، سام‌نامه، جهانگیرنامه، فرامرزنامه، بانوگشاسب‌نامه، برزنامه، شبرنگ‌نامه، کک‌کوهزاد، بیژن‌نامه، ببر بیان، داستان پتیاره، سوسن‌نامه، تهمینه‌نامه و رزم‌نامه شکاوندکوه. هدف از انجام پژوهش نیز پاسخ به پرسش‌های زیر است:

الف. بسامد پیشگویی در آثار حماسی مذکور چقدر است و پیشگویی در کدام آثار کاربرد بیشتری دارد؟

ب. پیشگویی به‌وسیله چه افرادی و با چه ابزارها و شیوه‌هایی صورت گرفته‌است و پیشگویی‌های چه کسانی اهمیت بیشتری داشته‌است و این افراد چه جایگاهی در روزگار خویش داشته‌اند؟

پ. کارکردها و اهداف پیشگویی در منظومه‌های پهلوانی مذکور چیست؟
ت. اساساً در گذشته، علت اصلی توجه به پیشگویی و روی آوردن پیشینیان به پیشگویان چه بوده‌است؟

در این پژوهش، با روش کتابخانه‌ای مبتنی بر توصیف و تحلیل محتوا و ارائه آمار، پیشگویی‌های مندرج در منظومه‌های پهلوانی پس از شاهنامه، استخراج، طبقه‌بندی، بررسی و تحلیل شده‌اند.

۳. پیشینه پژوهش و اهمیت و ضرورت انجام آن

از آنجا که مطالعات و پژوهش‌ها در حوزه ادبیات حماسی، حتی در سطح جهانی، صرفاً پیرامون شاهنامه فردوسی بوده، متأسفانه بررسی منظومه‌های حماسی پس از آن فراموش شده‌است. لذا در این زمینه، شدیداً نیاز به پژوهش احساس می‌شود:

«یکی از ضعف‌های نمایان مطالعات ایرانی در حوزه ادب حماسی، حتی در سطح جهانی آن، توجه تقریباً صرف به شاهنامه فردوسی و غفلت از منظومه‌های پهلوانی پس از آن است و بهترین گواه این دعوی هم اینکه در برابر حدود شش‌هزار کتاب و مقاله درباره فردوسی و شاهنامه (به استناد کتاب‌شناسی فردوسی، تألیف ایرج افشار) شمار مقالات و آثاری که به منظومه‌های پهلوانی پس از آن پرداخته‌اند، حتی با احتساب اشارات گه‌گاهی در میان بعضی از کتاب‌ها و مباحث مربوط به شاهنامه، نهایتاً بیش از چند ده عنوان نیست» (آیدنلو، ۱۳۸۸: ۱).

بر اساس مطالعه و بررسی‌های انجام‌شده، تاکنون پژوهش مفصل و جامعی درباره پیشگویی در حماسه‌های پهلوانی پس از شاهنامه انجام، و در این زمینه، اثر مستقلاً تألیف نشده‌است. در آثار ادبی معروف، نظیر حماسه‌سرایی در ایران (صفا، ۱۳۶۹: ۲۴۹-۲۵۰)، از رنگ گل تا رنج خار (سرامی، ۱۳۸۳: ۵۴۹-۵۵۰)، کتاب شاهنامه‌ها (شمیسا، ۱۳۹۶: ۱۰۶) و قلمرو ادبیات حماسی ایران (رزمجو، ۱۳۸۸: ۲/ ۳۴۵-۳۴۶)، به موضوع پیشگویی، به‌ویژه پیشگویی در شاهنامه، اشارات کلی و پراکنده‌ای شده‌است. همچنین، در مقدمه شهریارنامه به تصحیح رضا غفوری، اشارات کوتاهی به پیشگویی‌های موجود در این منظومه شده‌است (ر.ک: غفوری، ۱۳۹۷: ۱۱۹-۱۲۰). علاوه بر آثار مذکور، تعداد معدودی مقاله پژوهشی و پایان‌نامه مقطع کارشناسی ارشد در زمینه پیشگویی در اساطیر ملل و برخی آثار حماسی، به‌ویژه

پیشگویی‌های شاهنامه نوشته شده‌است و جز این موارد، تحقیق درخور دیگری درباره‌ی این موضوع صورت نگرفته‌است. بنابراین، امروزه پژوهش درباره‌ی حماسه‌های پهلوانی پس از شاهنامه، به دلیل اهمیتی که در ادب حماسی ایران دارند، یک ضرورت است.

۴. تاریخچه و پیشینه‌ی پیشگویی

پیشگویی از دیرباز تا امروز در میان برخی گروه‌ها رایج بوده‌است و قدمت آن را می‌توان همزاد بشر دانست؛ زیرا از زمانی که آدمیان خویشتن را شناخته‌اند، از آینده‌ی خویش بیمناک بوده‌اند و برای همین، دست به دامان پیشگویان و عوامل پیشگویی می‌شده‌اند، تا شاید خود را از آشفته‌گی برهانند. پیشگویی همواره دوشادوش دین، اندیشه و دانش بشری در مسیر تاریخ پیش آمده‌است و از دیرباز تاکنون، در میان بدوی‌ترین قبایل تا قلب تمدن قرن بیست‌ویکم، همواره پیشگویی طرفدار و پیشگویان بیشتری داشته‌اند. نگاهی به پیشخوان کتاب‌فروشی‌ها، گواهی راستین بر این سخن خواهد بود. کهن‌ترین منابع مکتوبی که می‌توان ردّ پای پیشگویی را در آن‌ها جستجو کرد، کتب مذهبی، مقدس و آسمانی، مانند قرآن کریم، انجیل، تورات، اوستا و متون دینی و عرفانی، اساطیر و حماسه‌های ملل است و در واقع، «پیشگویی نوعی ژانر ادبی، اساطیری و حماسی است که در کتب مذهبی، از جمله کتب مذهبی زرتشتی، مثل بهمن‌یشت که قرن اول مسیحی یا قرن اول قبل از مسیح نوشته شده‌است، دیده می‌شود» (شمیسا، ۱۳۹۶: ۱۰۶).

پیشگو در گذشته به دلیل خبر دادن از آینده، مقدس و صاحب مقامی ویژه در جامعه‌ی آن روزگار بوده‌است، البته ارزش او زمانی دوجندان می‌شد که پیشگویی او درست از آب در می‌آمد. اگر او نمی‌توانست به‌خوبی این کار را انجام دهد، یا برخلاف آن به وقوع می‌پیوست، به‌شدت تنبیه می‌شد: «در میان سکاها، وقتی پیشگویان در پیشگویی خود اشتباه می‌کردند، آن‌ها را در آرا‌به‌های پُر از خار می‌خوابانند و دست و پاهایشان را میخ می‌کردند. گاوها آرا‌به را می‌کشیدند و آن‌ها نشان آتش می‌گرفت» (سید حسینی، ۱۳۸۷: ۱/۷۳-۷۴).

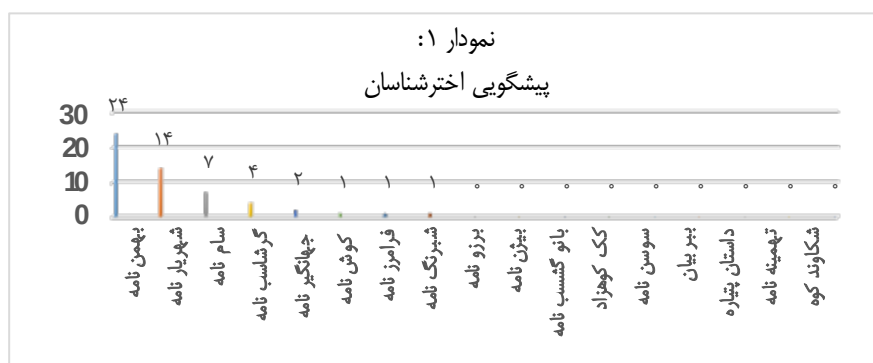
۵. پیشگویی در منظومه‌های پهلوانی پس از شاهنامه

۱-۵. افراد پیشگو

پیشگویی با هر ابزار و به هر شیوه‌ای صورت گیرد، شخص پیشگو مهم‌ترین نقش را در آن ایفا می‌کند. در واقع، اصلی‌ترین محور پیشگویی، پیشگویان هستند. در منظومه‌های پهلوانی مورد پژوهش، افراد پیشگو عبارتند از: اخترشناسان، شاهان، شاهزادگان، موبدان، برهمنان و پهلوانان. افراد عادی در پیشگویی‌های این آثار، نقش شایسته‌ی توجهی ندارند.

۱-۵. پیشگویی اخترشناسان

دانش اخترشناسی و اخترشناسان در طالع‌بینی و پیشگویی نقش بسزایی ایفا می‌کند و پیشگویی از طریق احکام نجومی، از مهم‌ترین انواع پیشگویی در داستان‌هاست. اسطوره‌ها و داستان‌های کهن و حماسه‌های ملی ایران، از شاهنامه فردوسی تا منظومه‌های پهلوانی پس از آن نیز مملو از پیشگویی‌های اخترشناسان است، به گونه‌ای که اغلب قریب به اتفاق آن‌ها همراه با یقین کامل به وقوع پیوسته‌اند؛ زیرا پیشگویی اخترشناسان با تکیه بر احکام نجومی صورت می‌گیرد و جنبه علمی دارد و «همواره از دقت بیشتری برخوردار است و معمولاً جزئیات رویدادها را نیز در بر می‌گیرد» (سرامی، ۱۳۸۳: ۵۵). از طرفی، با وضع سیاسی و اجتماعی آن روزگار نیز همسو بود و از این رو، اهمیت بیشتری داشته‌است. در منظومه‌های پهلوانی پس از شاهنامه، حدود پنجاه و چهار مورد پیشگویی در زمینه‌های گوناگون به وسیله اخترشناسان صورت گرفته‌است:



به عنوان نمونه در *سام‌نامه*، سام از خبر گرفتار شدن قلواد در طلسم، اندوهناک می‌شود. اخترشناس (رجمان جنی) زنده بودن قلواد و گشودن طلسم به دست سام را پیشگویی می‌کند:

«بدو گفت رجمان جنی که هیچ	پی جان قلواد دل را مپیچ
که اندر طلسمش نیابد گزند	تو دل را مدار هیچ از این دردمند
که من دیده‌ام در شمار سپهر	نبریده زو چرخ گردنده مهر
گشاد طلسمات در دست توست	بلندی جادوگران پست توست
همه آلت شاه جمشید جم	تو برداری از گنج او بیش و کم

(سام‌نامه، ۱۳۹۲: ۳۸۱).

بزرگ‌ترین و نام‌آورترین ستاره‌شمر در ادبیات حماسی ایران، «جاماسب» است. او در یک دوره طولانی به همراه زردشت و پس از او، در کنار گشتاسب که حامی دین بهی است، قرار دارد و در سراسر دوره زندگی بهمن، پسر اسفندیار، در کنار اوست و او را راهنمایی و

هدایت می‌کند. جاماسب به دلیل دینداری مورد توجه زردشت قرار می‌گیرد و به وسیله او به دانایی می‌رسد:

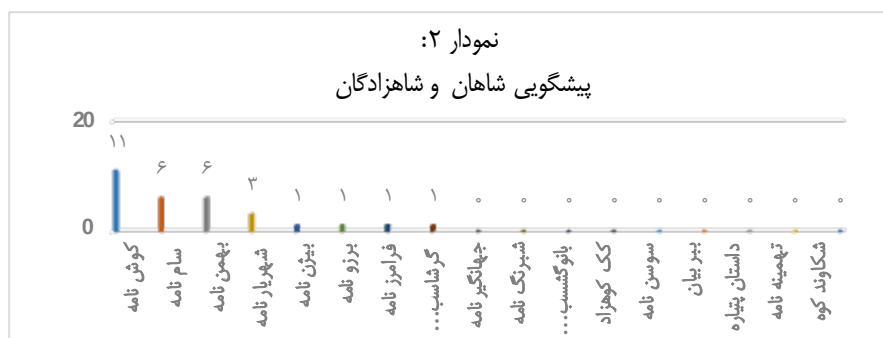
«گشتاسب از زردشت که او نیز قدرت پیشگویی دارد، می‌خواهد که جایگاهش را در جهان دیگر به او نشان بدهد. زردشت نیایش به جای می‌آورد و سفره‌ای می‌گسترده و در آن سفره می و بوی و شیر و انار می‌نهد، گشتاسب پس از نوشیدن شیر، جایگاه والای خود را در آن جهان می‌بیند. بوی به جاماسب می‌رسد و بر اثر آن همه دانش‌ها بر وی آشکار می‌شود. پشوتن پسر گشتاسب، شیری می‌نوشد و بی‌مرگ و جاودانه می‌شود. دانه‌های انار به پسر دیگر گشتاسب، اسفندیار، می‌رسد و رویین تن می‌گردد» (آموزگار، ۱۳۷۴: ۷۵).

در منظومه‌های حماسی پس از شاهنامه، پیشگویی‌های جاماسب در منظومه بهمن‌نامه و شهریارنامه مشهود است. در بهمن‌نامه، جاماسب پیشگویی‌های فراوانی دارد. وی وزیر بهمن است که با دیدن احوال ستارگان و افلاک، از آینده و رخدادهای آن خبر می‌دهد و توانایی تعبیر خواب دارد. در بخشی از داستان، بهمن به‌رغم مخالفت‌های نزدیکان خود، از جمله جاماسب و پشوتن، به نبرد با خاندان رستم می‌رود. این نبرد که به بهانه انتقام خون اسفندیار به راه می‌افتد، سال‌ها به طول می‌انجامد و سه بار بهمن از خاندان رستم شکست می‌خورد. پس از شکست در مرحله اول، او از جاماسب می‌خواهد که آینده نبرد پیش رو را بازگو کند. جاماسب شکست دوباره او را پیشگویی می‌کند و از او می‌خواهد به سیستان نرود (ر.ک؛ ابن ابی‌الخیر، ۱۳۷۰: ۲۰۹-۲۱۰). بهمن به پیشگویی جاماسب اعتنا نمی‌کند و به سیستان یورش می‌آورد که در نتیجه، شکست سختی می‌خورد و در واقع، پیشگویی جاماسب به حقیقت می‌پیوندد (ر.ک؛ همان: ۲۳۵-۲۳۶).

در شهریارنامه، شهریار در ماجرای جاماسب ملاقات می‌کند. چون او را نمی‌شناسد، نام و نشانش را می‌پرسد. جاماسب خود را معرفی می‌کند و می‌گوید: من وزیر شاه ایرانم و خبردار از گردش ماه، زمین و آسمان و روزگار هستم. شهریار احوال رستم و فرامرز را از جاماسب می‌پرسد. وی زنده بودن رستم و فرامرز، پیدا شدن رخش و کشته شدن مضراب‌دیو به دست فرامرز را پیشگویی می‌کند (ر.ک؛ مختاری، ۱۳۹۷: ۵۴۷). مهم‌ترین پیشگویی جاماسب در این داستان، کشته شدن ارجاسب به دست اسفندیار و کشته شدن اسفندیار با تیر رستم است که جاماسب این وقایع را برای رستم پیشگویی و گزارش می‌کند (ر.ک؛ همان: ۷۲۷).

۲-۱-۵. پیشگویی شاهان و شاهزادگان

برخی از شاهان و شاهزادگان، علاوه بر بهره‌مندی از قدرت پیشگویی‌ها، رازگشایی‌ها و غیب‌گویی‌های دیگران، ویژگی پیشگویی نیز داشتند. در واقع، یکی از ویژگی‌های برخی شاهان و شاهزادگان در منظومه‌های حماسی، قدرت پیشگویی آنان است. بنا بر اعتقاد ایرانیان باستان، پادشاهان از خداوند فره داشتند. فره، فیض الهی است بر بندگان که به‌راستی از حق پیروی می‌کنند و تأییدی است الهی که رمز بقای عزت و سعادت پادشاهان است و بنیادی آسمانی و ایزدی دارد. این نیرو، پادشاهان را از سایر مردمان ویژه می‌کند و به آنان قدرت پیشگویی می‌بخشد: «در ایران باستان، شهریاران از پیشوایی دینی برخوردار بودند و هم از این روی است که شهریاران راستین ایران به‌ناچار می‌بایست از پشتیبانی و یاری نیروی مینوی که فره نامیده می‌شود، برخوردار باشند» (کزازی، ۱۳۸۴: ۱/۲۶۳). در منظومه‌های حماسی مورد پژوهش، تقریباً سی مورد پیشگویی به‌وسیله شاهان و شاهزادگان صورت گرفته‌است:



به عنوان نمونه، در منظومه کوش‌نامه، وقتی «مهانش»، پیر فرزانه، از نژاد خود و سرگذشت جمشید و بازماندگانش برای اسکندر روایت می‌کند، از پیشگویی‌های جمشید درباره فرزندان و اخلاف او چنین می‌گوید:

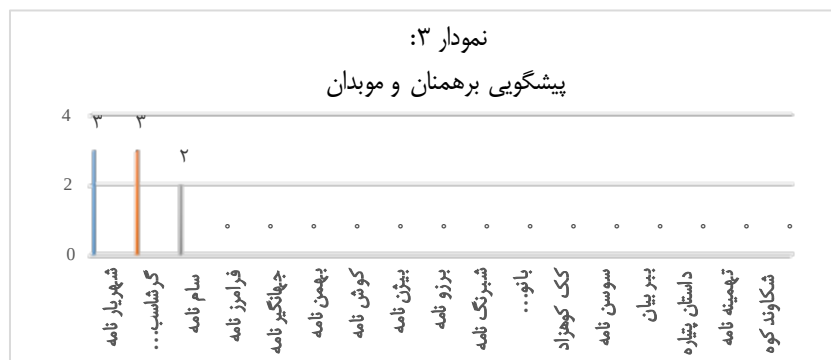
«به هنگام رفتن سپه را بگفت
مرا هر دو فرزند چون دیده‌اند
ولیکن ز فارق نیاید پدید
زنونک پدید آید آن شهریار
ضحاک جادو کشد کین من
که این راز دارید یکسر نهفت
به مردی و دانش پسندیده‌اند
یکی شاه کاو کین تواند کشید
که از دیو چهره برآرد دمار
جهان تازه گرداند از دین من»
(ابن‌ابی‌الخیر، ۱۳۷۷: ۱۸۷-۱۸۸).

در کوش‌نامه، «نونک»، پسر جمشید نیز از قدرت پیشگویی برخوردار است. وقتی فرزند «مهارو» به دنیا می‌آید، نونک نام او را «آبتین» می‌گذارد. او را چون جان گرامی می‌دارد و

به دایه می‌سپارد و تولد فرزندی از پشت او (فریدون) و کشته شدن ضحاک ماردوش به دست فریدون را پیشگویی می‌کند (ر.ک؛ همان: ۲۰۲).

۳-۱-۵. پیشگویی موبدان و برهمنان

از جمله طبقاتی که در داستان‌ها و حماسه‌های ملی ادبیات فارسی، جایگاه والا و حضور چشمگیری دارند، موبدان و برهمنان هستند. اینان علاوه بر صفات و خصوصیات ممتاز و انجام امور دیگر، قدرت پیشگویی هم داشته‌اند. در منظومه‌های حماسی پس از شاهنامه نیز حضور چشمگیر موبدان و برهمنان در خلال داستان‌ها به وضوح مشهود است و شمار پیشگویی‌های آن‌ها تقریباً به هشت مورد می‌رسد:



ه عنوان نمونه، در منظومه شهریارنامه، وقتی تسلیم‌شاه دختر خود را به فرامرز پسر رستم می‌دهد، پس از مدتی، فرامرز قصد می‌کند به ایران برود که تسلیم‌شاه، گنج، گوهر، کلاه، کمر و تیغ هندی زرین‌نیام به وی می‌دهد. فرامرز هنگام رفتن، نزد همسرش (دختر تسلیم‌شاه) می‌آید و داستان کین‌خواهی بهمن از خاندان زال، به دار آویخته شدن خودش به دست بهمن و نیز کین‌خواهی آن از بهمن، به وسیله پسرش (برزین‌آذر) را از زبان موبدی که پیشگویی کرده است، گزارش می‌کند (ر.ک؛ مختاری، ۱۳۹۷: ۵۷۰-۵۷۱).

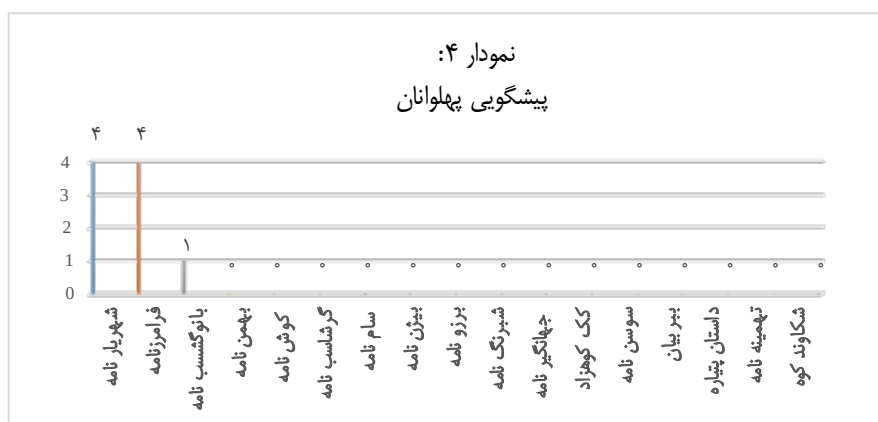
برهمنان نیز در منظومه‌های حماسی، پیران و سالخوردگان پاک‌نهاد، روشن‌ضمیر، بینادل و ساده‌زیستی هستند که معمولاً در دیری یا دیهی دورافتاده یا در کازه‌ای در بیابان یا بر فراز کوهی در آتشفشان، در انزوا و اعتکاف به سر می‌برند و از قدرت پیشگویی و آگاهی از اسرار و مغیبات برخوردارند. وقتی پهلوانان و قهرمانان در جریان حوادث و اتفاقات خواسته یا ناخواسته با آن‌ها ملاقات می‌کنند، از گذشته و آینده و نیز اسرار و اهداف آن‌ها اطلاع دارند. پیشامدها و رخدادهایی را که در انتظار آن‌هاست، بازگو و پهلوانان را راهنمایی می‌کنند و اندرز می‌دهند.

در منظومه گرشاسب‌نامه، گرشاسب در مسیر رفتن به کابل، پس از پیروزی در نبرد با سه شیر به دهی می‌رسد و آنجا با برهمنی روبه‌رو می‌شود که از گرشاسب و آینده او خبر می‌دهد. برهمن که صاحب قدرت پیشگویی است، گرشاسب را از خطرهای راه آگاه می‌کند:

از آن ده برهمن یکی مرد پیر / به آواز گفت ای یلِ گردگیر
هنرمند گرشاسب گر نام تست / نیای تو جمشید شخ بُد درست
به مردی جهان را بخواهی گرفت / بسی رزم‌ها کرد خواهی شگفت
به بند آوری بازوی منه‌هراس / از آن دیو گیتی کنی بی‌هراس»
(اسدی طوسی، ۱۳۸۶: ۲۲۵).

۴-۱-۵. پیشگویی پهلوانان فرهمند

در منظومه‌های پهلوانی پس از شاهنامه، دلاوری‌های پهلوانان فرهمندی نظیر گرشاسب، سام، زال، رستم و... بسیار مشهود است، اما این طبقه بیشتر از پیشگویی‌های دیگران بهره‌مند شده‌اند و خودشان با وجود هوش و درایت زیاد، از قدرت پیشگویی کمتری برخوردار بوده‌اند. در منظومه‌های حماسی مورد پژوهش، تقریباً نه مورد پیشگویی به‌وسیله پهلوانان صورت پذیرفته‌است:



یکی از پهلوانانی که پیشگویی‌های او بسیار نمایان و جالب توجه است، گرشاسب است که معمولاً در دفتر پهلوی یا بر الواح زرین، پیشگویی‌های او توأم با اندرز برای آیندگان مکتوب شده‌است؛ به عنوان مثال، در فرامرزن‌نامه، پیشگویی‌های وی درباره آمدن فرامرز به قیروان به تفصیل بیان شده‌است (ر.ک: فرامرزن‌نامه بزرگ، ۱۳۹۴: ۲۲۲-۲۲۳).

در شهریارنامه، وقتی شهریار در بیشه چهارم، برای گذشتن از بیشه موران به قلعه‌ای می‌رسد، با پیشگویی‌های سام، نریمان و گرشاسب، از واقعه حمله بهمن و خیانت او نسبت به خاندان زال روبه‌رو می‌شود:

«سه کس دید خوابیده بر روی تخت	به مانده سایه‌گستر درخت
ز روی یکی پرده چون برگرفت	ز رخسار او ماند اندر شگفت
به بالین سر بُدش لوحی به زر	بخواند آن زمان لوح آن نامور
نوشته که این مرده ناتوان	بُود سام نیرم یل پهلوان»
	(مختاری، ۱۳۹۷: ۳۶۳).

سپس شهریار به سراغ کالبد مرد دیگر می‌آید و لوح زرین را از زیر سرش برمی‌دارد؛ لوحی که بر آن:

«نوشته که این یل نریمان بُود	کز این گونه در خاک پنهان بُود
بدان لوح هم راز بهمن بخواند	به دیده بر آن لوح گوهر فشاند»
	(همان).

پس از آن بر بالین مرد گردِ گردنکش و سرفراز دیگر می‌آید و لوح زرین را از زیر سرش برمی‌دارد و بر آن می‌خواند:

«مر این مرده گرشاسبِ راد است و بس	که در دستش از دهر باد است و بس...
... بدین لوح هم دید گردِ جوان	که بهمن چه سازد بدین دودمان»
	(همان: ۳۶۴).

۲-۵. ابزارها و شیوه‌های پیشگویی

معمولاً در اساطیر و داستان‌های حماسی، پیشگویی با ابزارها و روش‌های متفاوت و گوناگون انجام می‌شد. ابزارهایی نظیر اسطرلاب، جام، آئینه، لوح، کتاب، تاس، جداول، دوایر، بر اساس رفتار حیوانات و امعا و احشا آنها و روش‌هایی نظیر تطییر و تفسیر پرواز پرندگان، طالع‌بینی، تفال، جادوگری، رمالی و... یا بر اساس خواب و رؤیا و یا از طریق عوامل ماوراءالطبیعه و یاری‌رسان، نظیر سیمرغ و سروش و با کمک الهام و ندای غیبی صورت می‌گرفت: «طالع‌بینی و پیشگویی، روش‌های متفاوتی داشت که ساده‌ترین شیوه آن بر اساس رفتار حیوانات بود؛ مثلاً اگر مورچه‌ها در حال جنگ مشاهده می‌شدند، پیشگویی می‌شد که دشمن نزدیک است و یک سپاه بزرگ سقوط خواهد کرد» (وارنر، ۱۳۸۷: ۱۹۵). با مطالعه در آثار مورد پژوهش، دریافتیم برخی از ابزارها و شیوه‌های مذکور در این آثار کاربرد دارند. اسطرلاب که از جمله ابزارهای ستاره‌شناسی و احکام نجومی برای نمایاندن راز سپهر بود، معمولاً در پیشگویی‌های اخترشناسان کاربرد فراوانی دارد و استفاده

از آن در منظومه‌های حماسی به چشم می‌خورد. در بخشی از منظومه گرشاسب‌نامه، اثر ط به گرشاسب نامه می‌نویسد و از لشکر شاه کابل سخن می‌گوید و از او می‌خواهد به یاری او بشتابد و رسولی را به سوی او روانه کند. فرستاده به سرعت سوی گرشاسب می‌رود. گرشاسب را اخترشناسی بود که از هر دری دانش آموخته بود. وی واقعه جنگ کابلیان و حمله آن‌ها به زابل و نبرد با اثرط و آمدن فرستاده را پیشگویی کرده بود، اما ابتدا سخنان ستاره‌شمر درست نمی‌آید و پس از گذشت یک هفته، فرستاده از راه نمی‌رسد. گرشاسب خشمگین و ستاره‌شمر، متهم به دروغ‌گویی می‌شود، اما ستاره‌شمر «سطرلاب برداشته»، دیده به راه گماشته، بر وقوع پیشگویی خود اصرار می‌ورزد. سرانجام، همان که ستاره‌شمر گفته بود، روی می‌دهد (ر.ک؛ اسدی طوسی، ۱۳۸۶: ۲۲۴).

در شهریارنامه، به ابزارها و اشیاء شگفتی مانند جام انجم‌نما و آئینه حکمت اشاره شده است. جام گوهرنشان انجم‌نما و آئینه حکمت، دو ابزار پیشگویی شگفت‌انگیز است که ارژنگ‌شاه به شهریار می‌بخشد. جام انجم‌نما، جامی است که اخبار افلاک، سپهر و آیندگان در آن آشکار است و آئینه حکمت، وسیله‌ای است برای سنجش دروغ آدمیان و ویژگی دیگر آن، نوعی پیشگویی است، به گونه‌ای که اگر فرد مجروح و زخم‌خورده‌ای در آن بنگرد، آن آئینه از مردن یا زنده ماندن فرد مجروح خبر می‌دهد (ر.ک؛ مختاری، ۱۳۹۷: ۳۱۴).

از دیگر ابزارهایی که در پیشگویی منظومه‌های حماسی، نظیر شهریارنامه، گرشاسب‌نامه، سام‌نامه، جهانگیرنامه و فرامرزنانه نمود بسیار زیادی دارد، الواح زرین و سیمین هستند. هرچند که این الواح ابزار پیشگویی نیستند، اما از این نظر که پیشگویی‌های شاهان و پهلوانان پیشین، نظیر طهمورث، جمشید، گرشاسب و دیگر بزرگان، برای آیندگان بر روی آن‌ها درج شده است، حائز اهمیت هستند. این الواح تقریباً ویژگی‌های مشترکی دارند، اغلب در دژ یا قصری نهفته و طلسم شده‌اند که دسترسی به آن‌ها دشوار است و آمدن پهلوان به آنجا بر روی لوح پیشگویی شده است، اگر گنجی در آن مکان پنهان باشد، راه‌های دستیابی به آن بر لوح نگاشته شده است. اگر قهرمان در دژ اسیر و گرفتار طلسم شده باشد، راه‌های شکستن طلسم و رهایی از آن بر روی لوح نوشته شده است، یا در خواب به قهرمان آموخته می‌شود. پیشگویی‌های مندرج در الواح، توأم با اندرز و راهنمایی‌هایی است که پهلوانان و قهرمانان با خواندن آن‌ها از گرفتاری نجات می‌یابند و بسیاری از اسرار بر آن‌ها آشکار می‌شود و در راه رسیدن به اهداف و مقاصد خود از آن‌ها بهره می‌برند. در منظومه گرشاسب‌نامه، وقتی گرشاسب به جزیره بندآب و آرامگاه طهمورث دیوبند می‌رسد، لوحی می‌بیند که بر آن، آمدن گرشاسب از قبل به وسیله

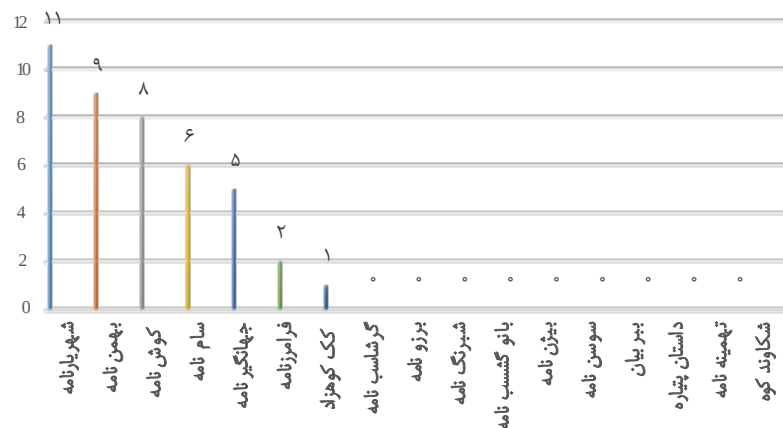
طهمورث پیشگویی شده است (ر.ک: اسدی طوسی، ۱۳۸۶: ۱۷۸). در منظومه فرامرزننامه، فرامرز پس از کشتن کناس دیو و نجات دختران نوشاد هندی، با گشودن طلسم به گنج ضحاک دست پیدا می‌کند و در آنجا بر لوحی، پندنامه‌ای از طرف ضحاک خطاب به فرامرز نوشته شده است و آمدن فرامرز به آن قلعه را پیشگویی کرده است (ر.ک: فرامرزننامه، ۱۳۸۲: ۷۸-۷۷).

۱-۲-۵. پیشگویی از طریق خواب و رؤیا

خواب و رؤیا یکی از راه‌های آگاهی از اسرار و اتفاقات آینده و کشف رازها و نهانی‌هاست. خواب، اسرار آینده را برای قهرمانان داستان بیان می‌کند. خواب در متون حماسی، اساس بسیاری از جنگ‌ها، قتل‌ها، ازدواج‌ها، کنش‌ها و واکنش‌ها و اتفاقات دیگر است: «یکی از مضامین فکری پرکاربرد در متون پهلوانی ایران، خواب‌نما شدن قهرمان و دیدن حوادث ناگواری است که در آینده روی می‌دهد و یا آنکه در خواب چاره‌ای برای مشکل خویش می‌یابد» (مختاری، ۱۳۹۷: ۱۱۸).

بسیاری از رویدادهای داستان‌های حماسی پیش از آن که در عالم بیداری وقوع یابند، در خواب رخ می‌نمایند و «تقریباً می‌توان گفت که حوادث اصلی حماسه همیشه پیش از آن که واقع شوند، به خواب قهرمانان می‌آیند و خواب، زهدانی است که چنین رویداد حماسی در آن پرورده می‌آید» (سرامی، ۱۳۸۳: ۵۵۴). در منظومه‌های پهلوانی، رویدادهایی که در عالم خواب و رؤیا بر شاهان و پهلوانان ظاهر می‌شود، دو گونه‌اند: گونه اول به حدی روشن است که نیازی به گزاردن ندارد. فرد بر پایه آنچه در خواب دیده، با وقوف به آینده و اتفاقاتی که پیش خواهد آمد، اقدام یا در تصمیمات خود تجدیدنظر می‌کند. گونه‌ای دیگر از خواب‌ها به گزارش و تعبیر نیاز دارند و پیچیدگی‌هایی در آن‌ها وجود دارد که باید خواب‌گزاران آن‌ها را تحلیل کنند و معمولاً این خواب‌ها به وسیله معبران و حکیمان فرزانه، پیشگویی و تعبیر می‌شوند. در منظومه‌های پهلوانی مورد پژوهش، تقریباً چهل‌ودو مورد پیشگویی از طریق خواب و رؤیا صورت گرفته است:

نمودار ۵:
پیشگویی از طریق خواب و رؤیا



د

ر منظومهٔ *سام‌نامه*، وقتی شاپور نبردی سخت با «آبرها دیو» در کوه «فنا» می‌کند، از عهدهٔ او برنمی‌آید و سرانجام، به دست آبرها کشته می‌شود. سام کشته شدن شاپور را از طریق خوابی که می‌بیند، پیشگویی می‌کند و ماجرا را به قلواد می‌گوید (ر.ک؛ *سام‌نامه*، ۱۳۹۲: ۵۶۷). گاهی خواب‌ها جنبهٔ امر و نهی دارند. در منظومهٔ *شهریارنامه*، سفارش‌های کیخسرو در خواب به خاندان زال، برای پیروی کردن از لهراسب‌شاه از این گونه است. زال کیخسرو را در خواب می‌بیند که به او فرمان می‌دهد از لهراسب اطاعت کند و زال به‌رغم میل باطنی خود پیش لهراسب می‌رود و از او اطاعت می‌کند (ر.ک؛ مختاری، ۱۳۹۷: ۴۴۴). یا رستم نیز دو بار کیخسرو را در خواب می‌بیند که از او می‌خواهد از لهراسب حمایت و از او فرمانبرداری نماید و رستم چنین می‌کند (ر.ک؛ همان: ۳۴۷ و ۶۸۴). از دیگر خواب‌های *شهریارنامه* که منجر به پیشگویی و وقوع می‌شود، می‌توان به این موارد اشاره کرد: خواب دیدن زال مبنی بر اینکه آتشی سهمناک از سوی جیحون شعله‌ور گشت و ایران را به کام کشید (ر.ک؛ همان: ۳۴۸). ارجاسپ نیز خواب می‌بیند که اهریمنی به روپین‌دژ آمد و سر او را از تن جدا کرد. تعبیر وزیرش، «بیورد»، از خواب ارجاسپ چنین است که شاه توران به دست اسفندیار کشته خواهد شد (ر.ک؛ همان: ۵۰۰-۵۰۱). در بخشی دیگر از داستان، رستم خواب می‌بیند که زال در قفس افتاده‌است و سیلی خروشان کشور ایران را خراب کرده‌است و

آتشی تیز «همه کاخ و ایوان رستم بسوخت» (همان: ۵۸۱) که تعبیرش، کین‌خواهی بهمن اسفندیار و قتل و غارت ایرانیان است.

یکی دیگر از نمونه‌های خواب دیدن که خبر از آینده و پیشامدهای آن می‌دهد، خواب کک کوهزاد است که آمدن رستم به جنگ خود را پیشاپیش در خواب می‌بیند و از آن آگاهی می‌یابد (ر.ک: کک کوهزاد، ۱۳۸۴: ۶۷).

۲-۲-۵. پیشگویی از طریق عوامل ماوراءالطبیعه و یاری‌رسان

پیشگویی از طریق عوامل ماوراءالطبیعه و یاری‌رسان نظیر سروش و سیمرغ، و با کمک الهام و ندای غیبی، یا با شیوه تفأل، در آثار حماسی مذکور رایج است. در منظومه‌های پهلوانی مورد پژوهش، تقریباً دوازده مورد پیشگویی از طریق سروش و سیمرغ صورت گرفته است:



سروش به عنوان پیک ایزدی، یکی از عواملی است که رازها و اسرار الهی به واسطه آن آشکار می‌شود. در *سام‌نامه*، سیمرغ، حضور و نمودی قابل توجه دارد و در مشکلات و گرفتاری‌ها یاریگر سام است و از آنجا که از قدرت پیشگویی برخوردار است، حوادث و اتفاقات آینده را برای او پیشگویی می‌کند. نوید پیروزی و رستگاری را به گوش سام درمی‌دهد و او را از خطرهای ورطه‌های هولناک بر حذر می‌دارد. در واقع، سروش راهنمای سام در مسیر رسیدن به رستگاری است. در جنگ سام با نهنگال دیو، سروش به سام ندا می‌دهد و نوید پیروزی در جنگ را به او الهام می‌کند (ر.ک: *سام‌نامه*، ۱۳۹۲: ۲۱۷). بعد از اسیر شدن نهنگال دیو، سام که به مهمانی نهنگال می‌رود، با مکر و حيله دیوان و غذای زهرآلود آن‌ها روبه‌رو می‌شود. این بار نیز سام با راهنمایی سروش از حيله دیوان آگاه می‌شود و نجات می‌یابد (ر.ک: همان: ۲۲۳).

در آغاز منظومه بهمن‌نامه، سروش آمدن کیخسرو به ایران‌زمین را به گودرز نوید می‌دهد و در خواب به گودرز می‌گوید: «پادشاه آینده شما کیخسرو خواهد بود که تنها گوی می‌تواند او را بیابد و از توران به ایران بیاورد» (ابن‌ابی‌الخیر، ۱۳۷۰: ۱۸۱۷). همچنین، در این منظومه حماسی، چندین مورد پیشگویی از طریق تفأل به‌وسیله بهمن صورت گرفته‌است که آن‌ها را در زمره پیشگویی‌های شاهان و شاهزادگان به شمار آورده‌ایم.

سیمرغ نیز نقش مؤثری در پیشگویی‌های منظومه‌های حماسی پس از شاهنامه دارد و حضور او در برخی منظومه‌ها مشهود است. «سَین» (سیمرغ) در *اوستا* (فروردین‌یشت، بند ۹۷ و ۱۲۶)، به شخصی حکیم و روحانی نیز اطلاق شده‌است و در دینکرد هفتم و نهم، نام او به عنوان یکی از پیروان و شاگردان زرتشت آمده‌است. احتمالاً این شخصیت روحانی در وجود سیمرغ حلول کرده‌است و از این نظر، توانایی پیشگویی به دست آورده‌است (ر.ک؛ اوشیدری، ۱۳۸۶: ۳۱۶). در منظومه *سام‌نامه*، علاوه بر سروش، سیمرغ نیز حضوری چشمگیر دارد و همه اتفاق‌هایی را که رخ خواهد داد، پیشاپیش برای سام گزارش و راه و روش و چگونگی مقابله با آن‌ها را برای او بازگو می‌کند؛ به عنوان مثال، کشته شدن ارقم‌دیو به دست سام، از جمله پیشگویی‌های اوست (ر.ک؛ سام‌نامه، ۱۳۹۲: ۴۳۸).

در *فرامرزن‌نامه*، وقتی فرامرز از قیروان روانه باختر می‌شود، در بین راه، کشتی او از هم می‌شکافد و ایرانیان هریک به گوشه‌ای می‌افتند. فرامرز از پیدا کردن آن‌ها درمانده می‌شود و پری از سیمرغ را آتش می‌زند و سیمرغ ظاهر می‌شود. فرامرز او را نیایش و ستایش می‌کند و همه ماجرای پراکندگی لشکر در اثر تندباد و امواج دریا را به سیمرغ می‌گوید. سیمرغ اتفاقات آینده و زنده بودن لشکریان را برای فرامرز پیشگویی و غیب‌گویی می‌کند (ر.ک؛ *فرامرزن‌نامه* بزرگ، ۱۳۹۴: ۲۶۰).

۳-۵. کارکردها و اهداف پیشگویی

با تأمل در پیشگویی‌های آثار حماسی مورد پژوهش، به نظر می‌رسد که پیشگویی کارکردهای اجتماعی نیز دارد؛ یعنی مثلاً کسی پیشگویی و آینده‌بینی می‌کند و شاهان و پهلوانان و دیگر افراد بر اساس اعتماد به قول او، دست به کاری می‌زنند، تا نفعی حاصل، یا دفع مضرتی نمایند، یا از رنج و بلایی بگریزند و با آگاهی از آینده و حوادث شوم، پیشاپیش خود را برای مبارزه و غلبه بر آن‌ها آماده کنند و با دانستن رخدادهای آینده، بهتر بتوانند به اهداف و مقاصد دلخواه خود دست یابند؛ به عنوان مثال، در منظومه *جهانگیرنامه*، رستم در خان پنجم، در حین عبور از بیابان به پای مناره‌ای می‌رسد و به واسطه پیشگویی اخترشناسان، خبر آمدن رستم و عبور او از بیابان بر لوحی نگاشته

شده است. رستم از طریق آن لوح، از اسرار بیابان آگاه می‌شود و شبانگاهان راه بیابان را طی و از رنج‌ها و دشواری‌های آن عبور می‌کند (ر.ک؛ ماح، ۱۳۸۰: ۷۵-۷۶).

۱-۳-۵. پند دادن برای اصلاح امور در حوزه نظام سیاسی و اجتماعی

کارکرد بسیاری از پیشگویی‌ها در منظومه‌های حماسی، مبتنی بر پند است. شاید شاهان، حاکمان، پهلوانان و بزرگان، چنان‌که بایسته است، وظیفه خود را به درستی انجام نداده، از عملکرد خود خرسند نباشند، اما برای اینکه آیندگان اشتباهات آن‌ها را تکرار نکنند و وظیفه خود را درست انجام دهند، در خلال پیشگویی‌های خود اندرزهایی می‌دهند که آیندگان با به کار بستن آن‌ها به اصلاح کارهایشان در حوزه نظام سیاسی و اجتماعی بپردازند؛ به عنوان مثال، در منظومه *سام‌نامه*، وقتی سام طلسم جمشید را می‌گشاید، وارد کاخی می‌شود و لوحی را می‌بیند که پیشگویی‌های تهمورث‌شاه بر آن نوشته شده است. این لوح علاوه بر پیشگویی، حاوی پند و اندرزهایی است که سام را به رادمدی، آزادگی، رازداری، بخشنده‌گی، نیک‌کرداری و... سفارش کرده است (ر.ک؛ *سام‌نامه*، ۱۳۹۲: ۴۲۰-۴۲۱).

۲-۳-۵. اطلاع از گذشته ناشناخته و آگاهی از مغیبات

همیشه پیشگویی مربوط به آینده و آگاهی از آن نیست، بلکه گاهی رخدادهایی پیش می‌آید که در اثر اتفاقاتی است که در گذشته رخ داده است و انسان برای آگاهی از آن‌ها، به منظور تغییر شرایط فعلی، اقدام‌هایی انجام می‌دهد. گاهی کارکرد پیشگویی توأم با غیب‌گویی و خبر دادن از مغیبات و آگاهی یافتن از اهداف، نیات و مقاصد کسی بدون شناخت و دانش قبلی است؛ به عنوان نمونه، در *کوش‌نامه*، وقتی اسکندر با مهانش ملاقات و گفتگو می‌کند، وی با قدرت پیشگویی خود، از اسکندر و اهدافش آگاهی دارد و اسکندر از اطلاعات و آگاهی او درباره خود شگفت‌زده می‌شود و از او می‌پرسد: «نام و نژاد من را از کجا می‌دانید». مهانش نیز پوست آهوئی را به او می‌نماید که چهره اسکندر بر آن پوست ترسیم شده است و نام و نشان وی، کار و کردار آشکار و نهان، و نیز گذشته و آینده او بر روی پوست نوشته شده است. این امر موجب شگفتی اسکندر و یارانش می‌شود (ر.ک؛ ابن‌ابی‌الخیر، ۱۳۷۷: ۱۸۳). فاش شدن امور پنهان و آگاهی از مغیبات نیز از دیگر کارکردهای پیشگویی است؛ به عنوان نمونه، در *بیژن‌نامه* وقتی بیژن به دستور افراسیاب در چاه ارژنگ زندانی می‌شود، کسی از او آگاهی ندارد و فقط خسرو با نگرستن در جام گیتی‌نما از این موضوع اطلاع حاصل می‌کند و از زنده بودن بیژن آگاه می‌شود (ر.ک؛ غفوری، ۱۳۹۴: ۸۸). یا در *سام‌نامه*، وقتی سام و پریدخت از دست فغفور چین فرار می‌کنند،

به دیری پناه می‌برند که برهنه بدون آگاهی قبلی، آن دو را می‌شناسد و از حال آنان باخبر است (ر.ک؛ سام‌نامه، ۱۳۹۲: ۱۶۳).

۳-۳-۵. هشدارهای شوم

الف. مرگ و نیستی

در منظومه‌های حماسی مورد پژوهش، پیشگویی‌های مبتنی بر مرگ نمود فراوانی دارند. از مهم‌ترین هشدارهای شوم مبتنی بر مرگ، کشته شدن ارجاسب به دست اسفندیار، کشته شدن اسفندیار با تیر رستم و مرگ رستم به دست شغاد است که به‌وسیله جاماسب در *شهریارنامه* پیشگویی شده است (ر.ک؛ مختاری، ۱۳۹۷: ۷۲۷). یا نمونه دیگر، در پایان منظومه *گرشاسب‌نامه* است که اخترشناس، مرگ گرشاسب را پیشگویی می‌کند و به او هشدار می‌دهد که پس از ده روز دیگر خواهد مُرد و این چنین می‌شود (ر.ک؛ اسدی طوسی، ۱۳۸۶: ۴۰۱). در پایان *بهمن‌نامه*، بهمن سرانجام و مرگ خود را در خواب می‌بیند و جاماسب خواب او را این گونه تعبیر می‌کند که سه سال بیشتر از عمر شاه باقی نمانده است و روزگارش به دست جانوری سهمگین به سر خواهد آمد. بهمن با راهنمایی جاماسب، همای را به عنوان جانشین خود برمی‌گزیند. این پیشگویی جاماسب تحقق می‌یابد و سرانجام، بهمن در کام اژدها فرو می‌رود (ر.ک؛ ابن‌ابی‌الخیر، ۱۳۷۰: ۵۹۲).

ب. ویرانی و نابودی

نمونه بارز هشدار شوم مبتنی بر ویرانی و نابودی در آثار حماسی مورد پژوهش، پیشگویی واقعه حمله بهمن، پسر اسفندیار و کین‌خواهی و انتقام‌جویی او از خاندان زال، نابودی و ویرانی سیستان و دودمان زال است که در بخش‌های مختلف *شهریارنامه*، مکرراً به آن اشاره شده است (ر.ک؛ مختاری، ۱۳۹۷: ۳۶۳-۳۶۴، ۴۴۳، ۵۸۲، ۵۷۰ و ۷۲۷).

پ. شکست و ناکامی

پیشگویی‌های مبتنی بر شکست در میدان‌های نبرد نیز در آثار حماسی مورد پژوهش فروان دیده می‌شود. از شاخص‌ترین نمونه‌های آن، می‌توان به پیشگویی‌های جاماسب در *بهمن‌نامه* اشاره کرد. جاماسب سرنوشت جنگ بهمن با خاندان زال را پیشگویی می‌کند و می‌گوید: بهمن سه مرحله شکست می‌خورد و در آخرین مرحله، پیروزی با وی خواهد بود (ر.ک؛ ابن‌ابی‌الخیر، ۱۳۷۰: ۲۰۹-۲۱۰). یا در منظومه *سام‌نامه*، رجمان جنی که از اخترشناسان است، شکست عوج از سام را پیشگویی و گزارش می‌کند (ر.ک؛ سام‌نامه، ۱۳۹۲: ۴۶۰). در *شهریارنامه*، اردوان، شاه مازندران، شکست و سقوط خود را به دست ایرانیان از زبان اخترشناسی که پیشگویی کرده است، گزارش می‌کند (ر.ک؛ مختاری، ۱۳۹۷: ۶۵۹).

۴-۳-۵. بشارت و خبرخوش

پیشگویی‌های مشتمل بر بشارت و خبر خوش، اغلب بر پیروزی پهلوانان و شاهان در میدان‌های نبرد، چیرگی آن‌ها بر هموردان و دشمنان، رهایی آن‌ها از گرفتاری‌ها دلالت دارند. علاوه بر این، پیشگویان در زمینه ازدواج شاهزادگان و خوشبخت شدن آن‌ها و نیز حاصل ازدواج آنان و تولد فرزند نام‌آور، بشارت می‌دهند و از خوش‌یمنی و خجستگی آن پیوند می‌گویند؛ به عنوان نمونه، در آغاز داستان *گرشاسب‌نامه*، کورنگ‌شاه دختری داشت زیبا و دلیر که خواستگاران زیادی از هر سویی بر او روانه بودند، ولی پدرش همه خواستگاران را ناکام رهسپار دیارشان می‌کرد. دایه این دختر، زنی کابلی است و به او بشارت می‌دهد که همسر آینده او، شاهی گرانمایه و حاصل ازدواجش نیز پسری خوب‌چهر خواهد بود سرانجام، دختر زیباروی شاه، با جمشید ازدواج می‌کند و حاصل این پیوند، فرزندی به نام «تور» است (ر.ک: اسدی طوسی، ۱۳۸۶: ۶۳).

در *فرامرزن‌نامه*، وقتی فرامرز با پیروزی از هفت خان می‌گذرد، فرطورتوش به استقبال او می‌آید و بر آن می‌شود که دخترش آرزو را به او بدهد و او را به دامادی بپذیرد. بنابراین، از اخترشناسان می‌خواهد تا آینده آن‌ها را پیشگویی کنند. اخترشناسان بشارت می‌دهند که این پیوند نیک است و از این پیوند، گردی جوانمرد، نامور و بالورنگ و فرّ در جهان پدید می‌آید که نام سام را زنده می‌کند. فرطورتوش از این بشارت اخترشناسان شادمان می‌شود و به آن‌ها هدایای فراوان می‌دهد. دخترش را به عقد فرامرز درمی‌آورد و سرانجام، نتیجه ازدواج همان می‌شود که پیشگویان گفته بودند. در پایان داستان، فرامرز از دختر فرطورتوش، صاحب پسری به نام «سام» می‌شود (ر.ک: *فرامرزن‌نامه* بزرگ، ۱۳۹۴: ۳۶۶).

۶. دانش ناقص بشر، علت توجه و روی آوردن پیشینیان به پیشگویی

یکی از مهم‌ترین عوامل روی آوردن گذشتگان به پیشگویی و تلاش برای آگاه شدن از اسرار آینده، اعتقاد راسخ آنان به جبر مطلق و سیطره تقدیر بر سرنوشت آنان بود. به اعتقاد گذشتگان، سرنوشت انسان تماماً در دست خدایان است و از قبل تعیین شده‌است. بنابراین، همواره دنبال راهی بودند، تا بتوانند از سرنوشت محتوم و چاره‌ناپذیر خود آگاه شوند، برای این منظور، دست به دامان پیشگویان می‌شدند:

«مدارک بازمانده از روزگاران کهن، مانند جشن اعتدال بهاری بابلیان و جمع شدن خدایان در معبد بابل، برای تعیین سرنوشت سال آینده، پیشگویی جام سحرآمیز در شرق، تفأل و کیمیاگری، نشان از اهمیت موضوع پیشگویی در اعصار گذشته بوده‌است» (کریستین سن، ۱۳۷۷: ۴۲۷).

در گذشته، انسان با دانش ناقص خود، امکان شناخت قوانین علمی حاکم بر کائنات و جهان هستی را نداشت و نقص و ناتوانی‌های بشر در طول زمان، همواره او را به سوی توسل به نیروهای برتر ماورایی می‌کشاند. از این رو، به‌ناچار برای توجیه یا یافتن علت و درمانی برای ناگواری‌های زندگی، دخل و تصرف قدرت‌های ناشناختهٔ ماوراءالطبیعه در زندگی روزمره را در ذهن خود بارور می‌ساخت و به جبر مطلق، روی می‌آورد. بشر ابتدایی همواره با انبوهی از مشکلات، خطرات و بلایای طبیعی مواجه بود و چون دانش مقابله با آن‌ها را نداشت، روی آوردن و اعتقاد به پیشگویی و تأثیرات آن، توانی مضاعف به او می‌داد و با باور به اینکه نیروهای ماورای طبیعی همسو با تلاش او، سعی در بهبود کیفیت زندگی او دارند و لذا انسان در این راه، کوشا تر و اراده‌اش قوی‌تر می‌شد.

در نظر گذشتگان، آسمان و اجرام آسمانی در زندگی انسان تأثیر فوق‌العاده داشت و توجه آن‌ها به علم نجوم نیز به همین دلیل بود، تا بر اساس علم احکام نجوم، اتفاقات آینده را بدانند و از سرانجام کار خویش آگاه شوند. از این رو، می‌بینیم که در داستان‌های حماسی، بیشترین پیشگویی به‌وسیلهٔ اخترشناسان و از طریق احکام نجومی صورت گرفته‌است. اما امروزه با پیشرفت‌های علمی و دستیابی بشر به علوم و تکنولوژی نوین، تسخیر کرات آسمانی و افزایش دانش نجومی، اعتقاد به تأثیر و دخالت اجرام آسمانی در سرنوشت و زندگی انسان پذیرفتنی نیست و پیش‌بینی‌های علمی و دقیق، جایگزین پیشگویی‌های گذشتگان شده‌است و در واقع، «کشف قوانین علمی و پایه‌گذاری اخترشناسی علمی در عصر جدید موجب شد باور به نقش و تأثیر ستارگان در زندگی انسان، کاری ناروا و ناپذیرفتنی به حساب آید» (کویاجی، ۱۳۸۰: ۹۹). بنابراین، شاید بتوان علت اصلی اعتقاد راسخ به جبر، توجه به امر پیشگویی و روی آوردن پیشینیان به پیشگویان را در گذشتهٔ دور، دانش ناقص بشر و نادانسته‌های انسان و شناخت ناقص او از جهان هستی و کائنات دانست.

۷. نتیجه

عنصر پیشگویی به عنوان یکی از عوامل اثرگذار در روند شکل‌گیری حماسه‌های منظوم ملی، در اغلب منظومه‌های پهلوانی پس از شاهنامه، نمود بارز دارد. تقریباً صدوپنجاه و پنج مورد پیشگویی در این منظومه‌های حماسی ارزشمند به کار رفته‌است. کاربرد پیشگویی در منظومه‌های حماسی معروف، نظیر بهمن‌نامه، شهریارنامه، سام‌نامه، کوش‌نامه، فرامرزنامه، گرشاسب‌نامه و جهانگیرنامه به‌ترتیب بیشتر است. در هر یک از منظومه‌های بانوگشاسب‌نامه، برزنامه، بیژن‌نامه، شیرنگ‌نامه و کک کوهزاد، فقط یک مورد پیشگویی صورت گرفته‌است و در منظومه‌های کوتاه ببر بیان، تهمینه‌نامه، داستان پتیاره، رزم‌نامه

شکاوند کوه و سوسن نامه، پیشگویی به کار نرفته است. در آثار حماسی مذکور، بیشترین پیشگویی‌ها به وسیلهٔ اخترشناسان از طریق احکام نجومی صورت گرفته است که بسیار حائز اهمیت هستند. در میان اخترشناسان، پیشگویی‌های جاماسب، نمودِ بیشتری دارد. پس از اخترشناسان به ترتیب پیشگویی‌های شاهان، پهلوانا، موبدان و برهمنان کاربرد بیشتر دارد. افراد عادی در پیشگویی نقش بسزایی ندارند. این نشان می‌دهد که در جامعهٔ آن روزگار، پیشگویی به وسیلهٔ افرادی صورت می‌گرفت که پایگاه اجتماعی برتری داشتند. پیشگویی‌های بسیاری بر اساس خواب و رؤیا صورت پذیرفته است. برخی از خواب‌ها مستقیماً جنبهٔ پیشگویی دارند، برخی دیگر از طریق تعبیر خواب به وسیلهٔ خوابگزاران منجر به پیشگویی می‌شوند و بعضی از خواب‌ها نیز با امر و نهی و اندرز توأم هستند.

در برخی از منظومه‌های مذکور، پیشگویی با ابزارهایی مانند جام انجم‌نما، جام گیتی‌نما، آیینة حکمت، اسطرلاب صورت گرفته است و بسیاری از پیشگویی‌هایی که به وسیلهٔ شاهان و پهلوانان پیشین برای آیندگان صورت پذیرفته، روی الواح گوناگون توأم با اندرز درج شده است. این الواح تقریباً ویژگی‌های مشترک دارند و اغلب در دژ یا قصری نهفته و طلسم شده‌اند که دسترسی به آن‌ها دشوار است و آمدن پهلوان به آنجا، روی لوح پیشگویی شده است و اگر گنجی در آن مکان پنهان باشد، راه‌های دستیابی به آن گنج نیز روی لوح نگاشته شده است. پیشگویی از طریق تفال و عوامل ماوراءالطبیعه هم در منظومه‌های حماسی پس از شاهنامه مشهود است. سروش و سیمرغ از جمله عوامل یاری‌رسان در پیشگویی‌های آثار مورد پژوهش هستند. پیشگویی‌هایی که بر اساس تفال صورت گرفته است، نمودِ بارزی در منظومهٔ بهمن‌نامه دارد. تقریباً همهٔ پیشگویی‌های صورت گرفته، به وقوع پیوسته‌اند.

از برجسته‌ترین پیشگویی‌های تحقق‌یافته، پیشگویی انتقام بهمن از خاندان زال است که در شهریارنامه، مکرراً به وسیلهٔ افراد مختلف به آن اشاره شده است. اعتقاد راسخ به جبر و سیطرهٔ تقدیر بر سرنوشت آدمی، از جمله علت‌های توجه به پیشگویی بوده است. اما علت اصلی روی آوردن پیشینیان به پیشگویی را می‌توان دانش ناقص بشر در گذشته و نادانسته‌های او از کائنات و جهان هستی دانست. معمولاً پیشگویی، کارکردهای اجتماعی است؛ پند دادن برای اصلاح کارها در حوزهٔ نظام سیاسی و اجتماعی، آینده‌بینی، اطلاع از گذشته و آگاهی از مغیبات، بشارت و خبرهای خوش و هشدارهای شوم، نظیر مرگ و نیستی، ویرانی و نابودی، شکست و ناکامی از مهم‌ترین کارکردها و اهداف پیشگویی در منظومه‌های پهلوانی پس از شاهنامه هستند.

منابع

- آموزگار، ژاله (۱۳۷۴)، *تاریخ اساطیر ایران*، تهران، اساطیر.
- آیدنلو، سجاد (۱۳۸۸)، *متون منظوم پهلوانی*، چ ۱، تهران، سمت.
- ابن ابی‌الخیر، ایرانشاه (۱۳۷۰)، *بهمن‌نامه*، ویراسته رحیم عقیقی، چ ۱، تهران، علمی و فرهنگی.
- _____ (۱۳۷۷)، *کوش‌نامه*، به کوشش جلال متینی، چ ۱، تهران، علمی.
- اسدی طوسی، ابونصر علی (۱۳۸۶)، *گرشاسب‌نامه*، تصحیح حبیب یغمایی، تهران، دنیای کتاب.
- اوشیدری، جهانگیر (۱۳۸۶)، *دانشنامه مزد یسنا*، چ ۴، تهران، مرکز.
- بانو گشاسب‌نامه (۱۳۸۲)، تصحیح روح‌انگیز کراچی، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- برزنامه (۱۳۸۲)، منسوب به عطایی رازی، به کوشش سید محمد دبیرسیاقی، تهران، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- رزمجو، حسین (۱۳۸۸)، *قلمرو ادبیات حماسی ایران*، چ ۲، چ ۱، مشهد، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- سام‌نامه (۱۳۹۲)، تصحیح وحید رویانی، چ ۱، تهران، میراث مکتوب.
- سرامی، قدمعلی (۱۳۸۳)، *از رنگ گل تا رنج خار*، چ ۴، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.
- سوسن‌نامه (۱۳۸۲)، منسوب به عطایی رازی، به کوشش سید محمد دبیرسیاقی، تهران، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- سید حسینی، رضا (۱۳۸۷)، *مکتب‌های ادبی*، چ ۱، تهران، اساطیر.
- شبرنگ‌نامه (۱۳۹۵)، به کوشش ابوالفضل خطیبی و گابریله وان دن برگ، چ ۱، تهران، انتشارات محمود افشار با همکاری نشر سخن.
- شمیسا، سیروس (۱۳۹۳)، *انواع ادبی*، چ ۴، تهران، نشر میترا.
- _____ (۱۳۹۶)، *شاهنامه‌ها*، چ ۱، تهران، انتشارات هرمس.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۹)، *حماسه‌سرایی در ایران*، چ ۹، تهران، انتشارات امیرکبیر.
- غفوری، رضا (۱۳۹۴)، *هفت منظومه حماسی*، تهران، مرکز پژوهش میراث مکتوب.
- فرامرزان‌نامه (۱۳۸۲)، به اهتمام مجید سرمدی، چ ۱، تهران، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- فرامرزان‌نامه بزرگ (۱۳۹۴)، به کوشش ماریولین فان زوتفن و ابوالفضل خطیبی، تهران، سخن.
- کرستین‌سن، آرتور (۱۳۷۷)، *نمونه‌های نخستین انسان و نخستین شهریار در تاریخ افسانه‌ای ایران*، ترجمه ژاله آموزگار و احمد تفضلی، تهران، چشمه.
- کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۸۴)، *نامه باستان*، چ ۱، چ ۵، تهران، سمت.
- کک کوهزاد (۱۳۸۴)، به کوشش احمد ابومحیوب، چ ۱، تهران، نغمه زندگی.
- کویاجی، جهانگیر کوروجی (۱۳۸۰)، *بنیادهای اسطوره و حماسه ایران*، ویرایش جلیل دوست‌خواه، تهران، آگه.
- مادح، قاسم (۱۳۸۰)، *جهانگیرنامه*، تصحیح ضیاء‌الدین سجادی، چ ۱، تهران، مؤسسه مطالعات اسلامی دانشگاه تهران.
- مالیر، تیمور (۱۳۹۰)، «پند داستان‌های مبتنی بر پیشگویی در متون ادبی»، *پژوهشنامه ادبیات تعلیمی*، س ۳، ش ۱۰، صص ۸۳-۱۰۲.
- مختاری، ؟ (۱۳۹۷)، *شهریارنامه*، تصحیح رضا غفوری، تهران، انتشارات محمود افشار، با همکاری نشر سخن.
- وارنر، رکس (۱۳۸۷)، *دانشنامه اساطیر جهان*، ترجمه ابوالقاسم اسماعیل‌پور، چ ۲، تهران، اسطوره.
- Aidenloo, S. (2009), *Texts of Pahlavani Poetry*, 1th, Tehran, Samt [In Persian].
- Amoozgar, J. (1995), *History of Iranian Mythology*, Tehran, Asatir [In Persian].

- Asadi Tusi, A. (2007), *Garshasbnameh*, Edited by Habib Yaghmaei, Tehran, Donyaye Ketab [In Persian].
- Banoo Goshsabnameh*, (2003). Edited by Roohangiz Karachi, Tehran, Institute of Humanities and Cultural Studies [In Persian].
- Borzunnameh*, (2003), Attributed to Atai Razi, by the efforts of Seyyed Mohammad Dabirsiyaghi, Tehran, Association of Cultural Works and Honors [In Persian].
- Christine Sen, A. (1998), *Examples of the First Man and the First City in the Mythical History of Iran*, Translated by Jaleh Amoozgar and Ahmad Tafazzoli, Tehran, Cheshmeh [In Persian].
- Faramarznameh* (2003), By Majid Sarmadi, Ch. 1, Tehran, Association of Cultural Works and Honors [In Persian].
- Faramarznameh Bozorg* (2015), By the Efforts of Mariolin van Zotfen & Abolfazl Khatibi, Tehran, Sokhan [In Persian].
- Ghafoori, R. (2015), *Seven Epic Poems*, Tehran, Miras Maktoob Research Center [In Persian].
- Ibn Abe-Khair, Iranshah (1991), *Bahmannameh*, Edited by Rahim Afifi, 1th, Tehran, Scientific and Cultural [In Persian].
- (1998), *Koushnameh*, By Jalal Matini, Ch1, Tehran, Scientific [In Persian].
- Kazzazi, M. (2005), *Namehe Bastan*, Vol. 1, 5th, Tehran, Samat, [In Persian].
- Kok-e Koohzad*, (2005), By Ahmad Abu Mahboob, 1th, Tehran, Naghme Zendegi [In Persian].
- Koyaji, J. (2001), *Baniyadhay the Legend and the Enthusiasm of Iran*, Edited by Jalil Dostkhah, Tehran, Agah [In Persian].
- Madeh, Gh. (2001), *Jahangirnameh*, Edited by Zia ul-Din Sajjadi, 1th, Tehran, Institute of Islamic Studies, University of Tehran [In Persian].
- Malmir, T. (2011), “Advice of Stories based on Prophecy in Literary Texts”, *Journal of Educational Literature*, Vol. 3, No. 10, Pp. 83- 102 [In Persian].
- Mokhtari, ? (2018), *Shahriyarnameh*, Edited by Reza Ghafouri, Tehran, Mahmoud Afshar Publications & Sokhan Publishing [In Persian].
- Oshidari, J. (2007), *Yasna Wage Encyclopedia*, 1th, Tehran, Markaz, [In Persian].
- Razmjoo, H. (2009), *The Realm of Iranian Epic Literature*, Vol. 2, 1th, Mashhad, Institute of Humanities and Cultural Studies [In Persian].
- Safa, Z. (1990), *Epic Writing in Iran*, 9th, Tehran, Amir Kabir Publications [In Persian].
- Samnameh* (2013), Edited by Vahid Royani, 1th, Tehran, Miras Maktoob [In Persian].
- Sarami, Gh. (2004), *From the Color of Flowers to the Suffering of Thorns*, 4th, Tehran, Scientific and Cultural Publications [In Persian].
- Seyyed Hosseini, R. (2008), *Literary Schools*, Vol. 1, Tehran, Asatir, [In Persian].

- Shabrangnameh* (2016), By the efforts of Abolfazl Khatibi and Gabriele van den Berg, 1th, Tehran, Mahmoud Afshar Publications & Sokhan Publishing [In Persian].
- Shamisa, S. (2014), *Literary Types*, 4th, Tehran, Mitra Publishing [In Persian].
- _____ (2017), *Shah-e Mameha*, 1th, Tehran, Hermes Publications [In Persian].
- Susannameh* (2003), Attributed to Atai Razi, by the Efforts of Seyyed Mohammad Dabirsiyaghi, Tehran, Association of Cultural Works and Honors [In Persian].
- Warner, R. (2008), *Encyclopedia of World Mythology*, Translated by Abolghasem Esmailpour, 2th, Tehran, Ostooreh [In Persian].

Table of Contents

Social Semiotics of the Gypsy Novel by the Fire Based on Pierre Giro's Theory / Sharam Ahmadi and Mahsa Naji	1
Reflection of Mass Media in Contemporary Fiction of Iran Azam Ravadrad & Farzaneh Fakhrian Langroudi	27
The Multi-Semantic Nature of Visual Symbols in Iranian Paintings (A Case Study of Four Paintings by Shahnameh Tahmasebi, in the Aga Khan Museum) / Shahryar Shokrpour and Fariba Azhari	53
Conceptual Metaphors in the Field of Love in Khosrow and Shirin by Nizami / Samira Ssamimifar, Gholamreza Salemian and Mohammad Ebrahim Malmir	81
Music, A Measure in Recognizing the Rise and Fall of Persian Rubai / Yahya Kardgar	105
The Image of Existence in The Collection of Stories of Gholam Hossein Saedi Based on the Views of Kir Kogor Viaspers / Omid Majd and Niloofar Ansari	127
Creating Ambiguity From Nasser Bokharai Mohammad Amir Mashhadi and Hossein Ettehad	167
Prediction in Heroic Poms after Shahnameh Morteza Maghsudinejad, Majid Hajizade and Maryam Gholamrezabeigi	189



Journal of Literary Criticism and Rhetoric

ISSN: 2382-9850

No. 3, Vol. 10, Autumn 2021

License Holder (Publisher): Tehran University, Faculty of Literature & Humanities

Managing Director: Abolhasan Amin Moghaddasi

Editor-in-chief: Ali-Mohammad Moazzeni

Editorial Board

Mohammad Reza Torki

Associate Professor of University of Tehran

Kavous Hasanli

Professor of University of Shiraz

Bagher Sadriniya

Professor of University of Tabriz

Koorosh Safavi

Professor of University of Allameh Tabatabaee

Shirzad Tayefi

Associate Professor of University of Allameh Tabatabaee

Habibollah Abbasi

Professor of University of Kharazmi

Janollah Karimi

Professor of University of Tehran

Teymoor Malmir

Professor of University of Tehran

Akhtar Mahdi

Professor of University of Jawahar L'al Nehru Dehli

Rooholla Hadi

Associate Professor of University of Tehran

Executive Director: Moharam Bastani

Editor: Saeid Keshavarz Afshar

Executive Expert (Secretary): Saeid Ghasmi Parshkoou

Address: Head Office of Journal in Faculty of Literature and Humanities, Tehran University, Enqelab Ave, Tehran, Iran.

E-mail: jlcr@ut.ac.ir

Web Site: <http://jlcr.ut.ac.ir>

Phone: +9821-66978885

Fax: +9821-66978885

Price: 10000 RIs

According to Notice No 3/18/589884 dated 16/03/2014 issued by Supervisory Commission of State Scientific Journals affiliated to Ministry of Science, Researches & Technology, **the Scientific- Research Rank** was granted to **Journal of Literary Criticism and Rhetoric**.

Indexed at: www.sid.ir

Indexed at: www.isc.gov.ir

Indexed at: www.Ulrich's International periodicals directory. (Journal, magazine)

All rights reserved for the Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

ISSN: 2382 - 9575
No.3 , Vol 10, Autumn 2021

Table of Contents

Social Semiotics of the Gypsy Novel by the Fire Based on Pierre Giro's Theory Sharam Ahmadi and Mahsa Naji	1
Reflection of Mass Media in Contemporary Fiction of Iran Azam Ravadrad and Farzaneh Fakhrian Langroudi	27
The Multi-Semantic Nature of Visual Symbols in Iranian Paintings (A Case Study of Four Paintings by Shahnameh Tahmasebi, in the Aga Khan Museum) / Shahryar Shokrpour and Fariba Azhari	53
Conceptual Metaphors in the Field of Love in Khosrow and Shirin by Nizami Samira Ssamimifar, Gholamreza Saleman and Mohammad Ebrahim Malmir	81
Music, A Measure in Recognizing the Rise and Fall of Persian Rubai Yahya Kardgar	105
The Image of Existence in The Collection of Stories of Gholam Hossein Saedi Based on the Views of Kir Kogor Viaspers / Omid Majd and Niloofar Ansari	127
Creating Ambiguity From Nasser Bokharai Mohammad Amir Mashhadi and Hossein Ettehadi	167
Prediction in Heroic Poms after Shahnameh Morteza Maghsudinejad, Majid Hajizade and Maryam Gholamrezabeigi	189