

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

پژوهش زبان و ادبیات فارسی

فصلنامه علمی

شماره هفتاد و پنجم، زمستان ۱۴۰۳

صاحب امتیاز: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی

مدیر مسئول: دکتر علی رنجبرکی

سر دبیر: دکتر حسینعلی قبادی

ویراستار ادبی: وحید تقی نژاد

دستیار علمی: دکتر مهدی سعیدی

مدیر نشریه: مریم بایه

مترجم: دکتر نجمه درّی

صفحه آرا: مریم طاهری

هیئت تحریریه

دکتر داود اسیرهم، استاد دانشگاه علامه طباطبائی (ره)

دکتر محمدناصر ره‌باب، استاد دانشگاه هرات

دکتر منوچهر اکبری، استاد دانشگاه تهران

دکتر حسینعلی قبادی، استاد دانشگاه تربیت مدرس

دکتر سید محمد اکرم شاه، استاد دانشگاه پنجاب پاکستان

دکتر حبیبی قرلائیچ، استاد دانشگاه آنکارا

دکتر سعید بزرگ‌بیگدلی، استاد دانشگاه تربیت مدرس

دکتر مصطفی گرجی، استاد دانشگاه پیام نور

دکتر مهین پناهی، استاد دانشگاه الزهرا (س)

دکتر مهدی محقق، استاد دانشگاه تهران

دکتر محمد تقوی، استاد دانشگاه فردوسی مشهد

دکتر علی محمدی خراسانی، استاد دانشگاه تاجیکستان

دکتر احمد تمیم‌داری، استاد دانشگاه علامه طباطبائی (ره)

دکتر مجتبی مشی‌زاده، استاد دانشگاه علامه طباطبائی (ره)

دکتر سیدجعفر حمیدی، استاد دانشگاه شهید بهشتی (ره)

دکتر ناصر نیکویخت، استاد دانشگاه تربیت مدرس

دکتر احمد خاتمی، استاد دانشگاه شهید بهشتی (ره)

دکتر زهرا پارساپور، دانشیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

دکتر حکیمه دبیران، استاد دانشگاه خوارزمی

دکتر سیدمصطفی موسوی راد، دانشیار دانشگاه تهران

دکتر احمد رضی، استاد دانشگاه گیلان

این نشریه با استناد به نامه شماره ۳/۹۱۰۱ مورخ ۸۵/۰۹/۲۵ کمیسیون بررسی

نشریات علمی کشور دارای درجه علمی - پژوهشی است.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی» از تاریخ ۱۴۰۰/۰۷/۰۳ با «انجمن نقد ادبی ایران» در زمینه انتشار مقالات علمی،

در حوزه تخصصی زبان و ادبیات فارسی، تفاهم نامه همکاری امضاء کرده است.

این فصلنامه در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (www.isc.gov.ir)، پایگاه اطلاعات علمی جهاددانشگاهی

(www.sid.ir)، بانک اطلاعات نشریات کشور (www.magiran.com)، بانک اطلاعات نشریات سویلیکا

(www.civilica.com)، پایگاه مجلات تخصصی نور (www.noormags.com) و برخی پایگاه‌های دیگر

نمایه می‌شود.

❖ نشانی: تهران، خیابان انقلاب اسلامی، خیابان دانشگاه، خیابان شهید وحید نظری، شماره ۴۷

صندوق پستی ۱۳۱۶-۱۳۱۴۵، اداره نشریات علمی، تلفن: ۶۶۴۹۷۵۶۱-۲، نمابر: ۶۶۴۹۲۱۲۹

نشانی اینترنتی: literature.ac.ir@gmail.com پایگاه اینترنتی: literature.ihss.ac.ir

فرایند چاپ: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی

قیمت: ۱۲۰۰۰۰۰ ریال

راهنمای تدوین و ارسال مقاله‌های علمی - پژوهشی

شرایط ارسال مقاله

- مقاله به زبان فارسی یا انگلیسی بوده، قبلاً در جایی چاپ نشده باشد. داشتن چکیده فارسی و انگلیسی برای مقاله ضرورت دارد.
- هیئت تحریریه پس از داوری، پذیرش مقاله را اعلام خواهد کرد.
- مسئولیت صحت مندرجات مقاله‌های علمی با نویسندگان یا نویسندگان آن است.
- همراه مقاله نام و نشانی دقیق، شماره تلفن نویسنده یا نویسندگان و محل خدمت آنان ذکر شود.
- مقاله در برگه‌های A4 و با رعایت ابعاد صفحه فصلنامه (قطع وزیری) تایپ شود. تعداد جدولها در پایین‌ترین حد در نظر گرفته شود. نمودارها واضح و عکس‌ها سیاه و سفید در کاغذ مناسب در اندازه ۱۵×۱۰ سانتی‌متر تهیه گردد.
- مقاله حروفچینی شود و به وسیله پست‌الکترونیکی به دفتر فصلنامه ارسال گردد.
- فصلنامه در ویرایش مقالات آزاد است.

نحوه ارائه مقاله

- مقاله علمی - پژوهشی شامل عنوان، نام و نام خانوادگی نویسنده یا نویسندگان، چکیده، واژگان کلیدی، مقدمه، روش کار، تجزیه و تحلیل، نتیجه‌گیری و منابع است. حجم مقاله نیز نباید از ۱۵ صفحه بیشتر باشد.
- عنوان مقاله گویا و بیانگر محتوای مقاله باشد. نام و نام خانوادگی، درجه علمی و مؤسسه‌ای که مؤلف در آن اشتغال دارد، در زیر عنوان قید شود.
- چکیده مقاله، شرح مختصر و جامعی از محتوای مقاله شامل بیان مسئله، هدف، ماهیت و چگونگی پژوهش، نکته‌های مهم نتیجه و بحث است. تعداد کلمات چکیده از ۱۵۰ کلمه بیشتر نباشد.
- مقدمه مقاله بیانگر مسئله پژوهش است. محقق باید زمینه‌های قبلی پژوهش و ارتباط آن را با موضوع مقاله به اجمال بیان و در پایان به انگیزه تحقیق اشاره نماید.
- روش کار باید به اجمال بیانگر چگونگی و فرایند انجام پژوهش باشد. تحلیل‌های آماری، روش‌های مورد استفاده، به شیوه‌ای مناسب یادآوری شود.
- داده‌ها و نتیجه‌های به دست آمده باید به گونه‌ای منطقی و مفید ارائه شود و به این منظور می‌تواند همراه با جدول، نمودار، نگاره و عکس باشد.
- نویسنده در پایان مقاله راهنمایی و کمک‌های دیگران را یادآوری و از آنها سپاسگزاری کند.
- ارجاع‌های متن مقاله داخل کمان و به این شیوه است: (نام خانوادگی، سال انتشار: شماره صفحه)؛ مانند (زرین کوب، ۱۳۷۷: ۲۵). شیوه ارجاع به منابعی که بیش از دو نفر نویسنده دارند نیز به این صورت خواهد بود: (اسمیت و همکاران، ۱۹۷۴: ۲۲).
- در ذکر مشخصات انتشاراتی در فهرست منابع پایان مقاله از شیوه زیر پیروی شود:
- مقاله: نام خانوادگی، نام (سال انتشار) «نام مقاله»، نام مترجم، نام نشریه، دوره یا سال، شماره.
- کتاب: نام خانوادگی، نام (سال انتشار) عنوان کتاب، نام مترجم، مصحح، یا سایر افراد، شماره مجلد، نوبت چاپ، محل انتشار، نام ناشر.

فهرست

ک مطالعه ویژگی‌های هنرمند در دوگانه‌های شاپور / فرهاد و باربد / نکيسا بر اساس منظومه «خسرو و شیرين» ۱

جواد آقاجانی کشتلی / محمود اشعاری

ک بررسی و تحلیل باز نمود طالع‌های سعد نجوم احکامی در اشعار انوری، نظامی و مسعود سعد سلمان ... ۲۱
رحمان زارع / محمد حسین کرمی

ک تحلیل گونه‌شناختی نقاشی ایرانی در سده هفتم هجری (با استناد به اشعار سعدی) ۴۷
علی اصغر میرزایی مهر

ک دگرگونی صورت و معنا در نوع ادبی خمیه و ساقی‌نامه ۶۹
سمیه خورشیدی / احمد رضایی جمکرانی

ک تحلیل اگزستانسالیستی روایت‌ها در گنبد‌های غالبه و سپید نظامی گنجوی بر اساس رویکرد نشانه-معناشناسی ۹۳

عبدالباقی رضایی تالارپشتی / فاطمه دادبود / بهزاد پورقرب

ک نقد و تحلیل مؤلفه‌های پست‌مدرنیستی در رمان «بند محکومين» ۱۲۱
ساسان فضل‌ی / ناصر نیکوبخت / ابراهیم خدایار / زینب صابرپور

داوران این شماره

- دکتر داود اسپرهم / استاد دانشگاه علامه طباطبائی (ره)
- دکتر غلامرضا پیروز / استاد دانشگاه مازندران
- دکتر احمد تمیم‌داری / استاد دانشگاه علامه طباطبائی (ره)
- دکتر حسینی قبادی / استاد دانشگاه تربیت مدرس
- دکتر مصطفی گرجی / استاد دانشگاه پیام نور
- دکتر ناصر نیکوبخت / استاد دانشگاه تربیت مدرس
- دکتر مهرداد اکبری گندمانی / دانشیار دانشگاه اراک
- دکتر محمود بشیری / دانشیار دانشگاه علامه طباطبائی
- دکتر علی تسلیمی / دانشیار دانشگاه گیلان
- دکتر رضا چهرقانی / دانشیار دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره)
- دکتر علی رضا حاجیان نژاد / دانشیار دانشگاه تهران
- دکتر مرتضی حیدری / دانشیار دانشگاه پیام نور
- دکتر نجمه درّی / دانشیار دانشگاه تربیت مدرس
- دکتر آسیه ذبیح نیاعمیران / استاد دانشگاه پیام نور
- دکتر علی رضا شعبانلو / دانشیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
- دکتر ابراهیم محمدی / دانشیار دانشگاه بیرجند
- دکتر سیدمصطفی موسوی راد / دانشیار دانشگاه تهران
- دکتر ابراهیم واشقانی فراهانی / دانشیار دانشگاه پیام نور
- دکتر مراد اسماعیلی / استادیار دانشگاه گنبد کاووس
- دکتر فاطمه بهرامی / استادیار دانشگاه شهید بهشتی
- دکتر خدیجه بهرامی رهنما / استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد یادگار امام خمینی (ره)
- دکتر مریم رامین‌نیا / استادیار دانشگاه گنبد کاووس
- دکتر سیده نرگس رضایی / استادیار دانشگاه پیام نور
- دکتر مهدی سعیدی / استادیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی
- دکتر مرجان علی‌اکبرزاده زهتاب / استادیار دانشگاه آزاد اسلامی
- دکتر نوید فیروزی / استادیار دانشگاه صنعتی شاهرود
- دکتر علی اکبر کمالی نهاد / استادیار دانشگاه فرهنگیان
- دکتر طاهره کوچکیان / استادیار دانشگاه پیام نور
- دکتر محمد حسن ارجمندی‌فر / دانش آموخته دکتری دانشگاه محقق اردبیلی
- دکتر الهام ایزدی / دانش آموخته دکتری دانشگاه بوعلی سینا
- دکتر رؤیا یداللهی / دانش آموخته دکتری دانشگاه فردوسی مشهد

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»

شماره هفتاد و پنجم، زمستان ۱۴۰۳: ۱۹-۱

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۸/۰۷

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۰/۰۸

نوع مقاله: پژوهشی

مطالعه ویژگی‌های هنرمند در دوگانه‌های شاپور/

فرهاد و باربد/ نکيسا بر اساس منظومه «خسرو و شیرین»

جواد آقاجانی کشتلی*

محمود اشعاری**

چکیده

نظامی در منظومه «خسرو و شیرین» از چهار هنرمند دربار خسرو (شاپور/ فرهاد و باربد/ نکيسا) نام برده و جایگاه آنها را مؤثر و ویژه می‌داند. هدف از انجام این پژوهش، تحلیل جایگاه این چهار هنرمند در منظومه خسرو و شیرین است. ضرورت انجام پژوهش در شناسایی مؤلفه‌های مربوط به هنرمندان دوره شاعر و نگاه آن دوره به هنرمندان بوده است. ویژگی‌های هنرمندانه شاپور/ فرهاد و باربد/ نکيسا در منظومه خسرو و شیرین نظامی کدامند؟ به نظر می‌رسد مؤلفه‌هایی مانند دقت و مهارت در طراحی و ترسیم هنرهای دیداری و برانگیختن احساسات مخاطبان از جمله ویژگی‌های هنری هنرمندان نام‌برده شده در منظومه خسرو و شیرین است. روش انجام تحقیق، توصیفی- تحلیلی و روش گردآوری اطلاعات، کتابخانه‌ای بوده است. جامعه هدف پژوهش، ابیات مربوط به منظومه یادشده است. ابیات به روش تحلیل محتوای کیفی تحلیل شدند. نتایج به‌دست‌آمده نشان داد که شاپور و فرهاد در حوزه تجسمی و با مهارت و استادی، بارها به کمک خسرو و شیرین آمدند. هر دو، شاگرد یک استاد

* j.aghajani@sau.ac.ir

mahmoud.ashari@gmail.com

* نویسنده مسئول: استادیار گروه پژوهش هنر دانشگاه علم و هنر، یزد، ایران

** استادیار گروه صنایع دستی، دانشگاه علم و فرهنگ، تهران، ایران



بودند. شاپور، نقاش و فرهاد، پیکر تراش بودند. هر دو واقع گرا بودند. اما باربد و نکبسا موسیقی می دانستند. یکی در نواختن چنگ و دیگری در بربط، سرآمد نوازندگان دوره خود بودند. هر دو با الحان ابداعی و خلاقانه بارها حالات و روحیات مخاطبان را تحت تأثیر قرار دادند.

واژه های کلیدی: نظامی گنجوی، خسرو و شیرین، شاپور، فرهاد، باربد و نکبسا.

مقدمه

اندیشمندان حوزه هنر و یا فیلسوفان هنر در سپهر تفکر شرقی و غربی در متونی به جایگاه هنرمند اشاره کرده، برای آن اهمیت ویژه‌ای قائل بودند. افلاطون، ارسطو، تاحدودی متألهان مسیحی، متفکران رنسانس، رمانتیک‌های آلمانی، هایدگر، ملاصدرای شیرازی و تعدادی از شاعران حکیم به این مسئله پرداخته‌اند. هنرمند در آرای این فیلسوفان، حکیمان و شارحان و شاعران، محور تولید هنر معرفی شده است. در متون منظوم و شعری ادبیات پارسی نیز تاحدودی این مسئله دیده می‌شود. متفکران و اندیشمندان حوزه هنر، به‌ویژه افرادی که هنر را با زمینه فلسفی و حکمی نگریسته‌اند، در نوشته‌ها و رساله‌هایشان، بیشتر بر سه اصل و محور متمرکز شده‌اند. دسته‌ای از متفکران، اثر هنری را به عنوان اصل مهم سه‌گانه‌های هنرمند، مخاطب و اثر هنری و عده‌ای دیگر، هنرمند را سرچشمه خلق اثر و رأس مهم این سه‌گانه و گروهی دیگر مخاطب را به عنوان مهم‌ترین بخش سه‌گانه در نظر گرفته‌اند. به طوری که نظریه‌هایشان با یکی از این سه‌گانه‌ها بیشتر گره خورده است.

اما در این بین و با توجه به آرای فلاسفه غربی و حکمای شرقی (ایرانی و غیر ایرانی)، عقاید متمرکز شده بر محور هنرمند به عنوان اصل و سرمنشأ خلق اثر، بیشتر از دو محور دیگر در نوشته‌های متفکران به چشم می‌خورد. حکما و عرفای ایرانی نیز با اعتقاد به اهمیت اصل خلقت و آفرینش و آفریدگار آن، خالق و مبدع را مهم‌تر از دیگر عناصر پذیرفته‌اند و از آن یاد کرده‌اند. در دوران جدید نیز منتقدان آثار هنری با به وجود آوردن رویکردهای مختلف نقد، بیشتر به سمت محور هنرمند و مؤلف گرایش داشته‌اند. برای مثال نقدهایی چون: نقد تذکره‌نویسان به طور خاص و انواع دیگر نقد مانند نقد جامعه‌شناسانه، نقد روان‌شناسانه، نقد ژورنالیستی، نقد آموزشی، نقد اکسپرسیونیستی، نقد فمینیستی، نقد پسااستعماری به طور عام و در اشتراک با اثر هنری و مخاطب، رویکردی هنرمندمحور دارند.

گاهی در منظومه‌های شاعران بزرگ ایران، نام هنرمندانی دیده می‌شود که در جریان روایت و یا حکایت، ویژگی‌ها و شاخصه‌های خاصی دارند. نظامی گنجوی (شاعر پارسی‌گوی قرن ششم هجری شمسی) نیز در اشعار خود چه در ساخت بناها و چه در

تولید اثر هنری دیداری و شنیداری، نام هنرمندان را بارها ذکر کرده است. برای مثال او در منظومه خسرو و شیرین، نام چهار هنرمند را ذکر می‌کند که دو تن از آنها در حوزه‌های هنرهای دیداری (نقاشی و مجسمه‌سازی) و دو تن دیگر در شاخه‌های شنیداری (موسیقی) فعالیت داشته‌اند. هدف از انجام این پژوهش، بررسی و تحلیل جایگاه چهار هنرمند نام‌برده در منظومه خسرو و شیرین و مؤلفه‌های هنرمندانه آنهاست. ضرورت انجام پژوهش در شناسایی مؤلفه‌های مربوط به هنرمندان دوره شاعر و نگاه آن دوره به هنرمندان بوده است. ویژگی‌های هنرمندانه شاپور/فرهاد و باربد/نکیسا در منظومه خسرو و شیرین نظامی کدامند؟ به نظر می‌رسد مؤلفه‌هایی مانند دقت و مهارت در طراحی و ترسیم هنرهای دیداری و برانگیختن احساسات مخاطبان از جمله ویژگی‌های هنری هنرمندان نام‌برده شده در منظومه خسرو و شیرین است.

این مقاله نیز به دنبال این است که به سؤالات زیر پاسخ دهد:

۱. ویژگی‌های هنرمندانه شاپور/فرهاد و باربد/نکیسا در منظومه خسرو و شیرین نظامی کدامند؟

۲. چه وجوه تشابه و تفاوتی بین ویژگی‌های هنرمندانه این چهار هنرمند وجود دارد؟

فرضیه‌ها: به نظر می‌رسد مؤلفه‌هایی مانند دقت و مهارت در طراحی و ترسیم هنرهای دیداری و برانگیختن احساسات مخاطبان از جمله ویژگی‌های هنری هنرمندان نام‌برده شده در منظومه خسرو و شیرین است. به نظر می‌رسد که شاپور، نقاش مصلحت‌اندیش و فرهاد، احساساتی با خلق هنر برخورد می‌کنند. باربد و نکیسا نیز درباری اما هر کدام دارای الحان و سازهای مستقل هستند.

پیشینه پژوهش

در برخی از متون گذشتگان، برخی اصطلاحات تخصصی هنر مورد توجه قرار گرفته است. پیوند بین فلسفه و هنر، حکمت و هنر، عرفان و هنر، متون ادبی عرفانی و هنر در آرای شارحان، منتقدان و نظریه‌پردازان معاصر نیز دیده شده است. برخی شارحان معاصر بر اساس همان متون منظوم و منشور بزرگان حکمت، شعر و ادب پارسی، ارتباط

بین این واژگان و اصطلاحات را تحلیل کرده‌اند که می‌توان این مباحث را در برخی از مقالات علمی و کتاب‌ها به صورت زیر نقد و بررسی کرد.

بلسر (۲۰۰۳) در کتاب «چهار رویکرد نقد» نوشته است که منتقدان تاریخی/ بیوگرافی، آثار ادبی را به عنوان انعکاسی از زندگی و دوران نویسنده می‌بینند. آنها معتقدند که شناختن نویسنده و وضعیت سیاسی، اقتصادی و اجتماعی دوره او برای درک کامل و درست کارش، ضروری است. این نوع نقد بر این مسئله پافشاری می‌کند که برای فهمیدن هر قسمت از ادبیات باید بیوگرافی نویسنده و پیشینه اجتماعی و روند اعتقاداتش در زمان ایجاد اثر شناخته شود. این نوع نقد به مؤلف/ هنرمند اشاره دارد که در واقع وجه تشابه آن را با مقاله حاضر از نظر ساختار نشان می‌دهد.

لامارک (۲۰۰۸) در مقاله‌ای با عنوان «زیبایی‌شناسی و ادبیات: رابطه‌ای پر مشکل؟»، مسئله فلاسفه هنر را قرار دادن ادبیات با زیبایی‌شناسی در یک حوزه می‌داند. این مقاله، دیدگاه خاصی را برای تشخیص عملکرد اثر از مکانیسم تولیدی اثر هنری که با هرگونه ابزار مانند ابزار و فناوری جدید است مشخص می‌کند. وجه تمایز مقاله حاضر با پژوهش لامارک در نوع نگاه محتوایی آن است. مقاله حاضر با هدف بررسی ویژگی هنرمند است و مقاله لامارک به اثر اشاره دارد.

ریتز (۲۰۰۲) در مقاله «اخلاق زیبایی‌شناسی بصری از منظر متن [ادبی]» ارتباط بین زیبایی، ارزش اخلاقی و ابزار هنری را مشخص می‌کند. ریتز نیز به نقد و بررسی متن و اثر می‌پردازد، ولی مقاله حاضر به هنرمند.

کمالی‌زاده (۱۳۹۲) در کتاب «مبانی حکمی هنر و زیبایی از دیدگاه سهروردی» می‌نویسد که هنرمند از طریق مراقبه و مجاهده است که می‌تواند آن بصیرت فرشته‌خو را که تمامی هنرهای قدسی است، به دست آورد. یک اثر هنری، ثمره سیر و سلوک هنرمند است در عالم معنا و حقایق در آن عالم. رویکرد تحلیلی مقاله حاضر و کتاب کمالی‌زاده در یک جهت هستند.

در بحث جمع‌بندی منابع مروری و پیشینه پژوهش می‌توان گفت که حکیمان و عارفان ایرانی در برخی نوشته‌های منظوم و منثور خود به اصطلاحات و واژگان مرتبط به هنر و هنرمند اشاره کرده‌اند. گاهی این اشارات، برخاسته از روایات و واقعیات و یا

داستان‌هایی است که در دوره آنها وجود داشته است. حکیمان و عارفان ایرانی ضمن نقل این حکایات، ویژگی‌های مورد نظر هنرمند را نیز بیان کرده‌اند.

روش تحقیق

نوع تحقیق از نظر هدف، نظری است. روش انجام پژوهش از نظر ماهیت، توصیفی-تحلیلی است. روش گردآوری اطلاعات، کتابخانه‌ای است که با ابزار شناسه‌برداری اطلاعات مورد نظر گردآوری شده است. جامعه آماری، ابیات و مصراع‌های مرتبط با منظومه خسرو و شیرین نظامی است. روش تجزیه و تحلیل اطلاعات نیز کیفی است. روند پژوهش به این صورت بوده است که ابتدا تمامی ابیات مندرج در منظومه خسرو و شیرین با هدف شناسایی ویژگی‌های هنرمندانه و خلاقانه دوگانه شاپور/فرهاد و باربد/نکیسا استخراج و سپس کدگذاری شده‌اند. ابیات مرتبط به صورت تحلیل محتوای کیفی و با رویکرد مضمونی بررسی و تحلیل شده‌اند.

چارچوب نظری

در رویکردی که نگاه فیلسوفان، حکیمان و منتقدان بیشتر به سوی هنرمند‌گرایی دارد، توانمندی، استعداد و مهارت و خلاقیت هنرمند در خلق و تولید اثر مورد توجه است. زندگی و حالات شخصی هنرمند، جنسیت و حالات روانی هنرمند نیز می‌تواند مدخلی برای ورود به این شاخه از نظریه‌پردازی باشد. به هنرمند به عنوان نخبه و نابغه زمان خود، خالق، مبدع و متفکر نگریسته می‌شود. اندیشمندان رنسانس و رمانتیک‌های آلمانی، اثر هنری را زاینده نبوغ هنرمند می‌دانستند. آنها معتقد بودند که هنرمند هم اهل نبوغ و شهود است و هم ابزارساز. نبوغ، فراتر از تجربه زیسته هنرمند است. نبوغ با خواست و اراده کاری ندارد. هایدگر نیز معتقد بود که هنرمند، سرچشمه اثر است و اثر، سرچشمه هنرمند. معنای اثر همچون رازی نزد هنرمند است و گاهی هنرمند آن را در اثر آشکار می‌کند. هنرمند، فاعلی است که دست به خلق اثر می‌زند و اثر هنری بدون هنرمند معنا ندارد. هنرمند به اثر تحقق می‌بخشد. او است که به ماده خام با ایده و مهارت، شکل و فرم می‌دهد و به آن معنا می‌بخشد. هنرمند علاوه بر صورت‌سازی به معناسازی نیز می‌پردازد.

ابراهیمی دینانی (۱۳۹۴)، خلق هنر را برداشتن فاصله میان سوژه و ایده می‌داند و آن را اتحاد عالم ذهن و جهان عین با یکدیگر برمی‌شمارد. او می‌نویسد که در هنر واقعی نه تنها ذهن و عین با هم همراه و هماهنگ می‌شوند، بلکه همه قوا و نیروهای درونی و بیرونی انسان نیز هماهنگ می‌شود. سیسرو از فرم‌های موجود در ذهن هنرمند با عنوان ایده یاد می‌کرد. البته او نظریه و واژه ایده را از افلاطون که او را استاد و نویسنده بزرگ می‌نامید و نیز از آکادمی افلاطون و به‌ویژه از استادش آنتیوخوس گرفته بود (تاتارکیه و بیچ، ۱۳۹۲: ۴۱۹). در این جمله‌ها، ایده و خلاقیت فکری هنرمند بر مهارتش در خلق و تولید اثر غلبه دارد. در واقع جایی که هنرمند به کمک قوه خیال خود، ایده را درک کرده و آن را به عالم ماده منتقل می‌کند. هنرمند در مرحله درون‌تابی و با کمک تخیل، نقوش را در ذهن خود تصویرسازی کرده، سپس در مرحله برون‌تابی، آن را به عالم ماده منتقل می‌کند.

فهمی‌فر (۱۳۸۶)، کار هنری را از نظر افلاطون، نشأت‌گرفته از تخیل، احساسات و انگیزه‌های عاطفی می‌داند. افلاطون معتقد است که اثر هنری توسط و با تقلید از آنچه که خود تقلیدی از عالم دیگر است تولید می‌شود و تولید شعری نیز ناشی از الهام و جذبیه هنرمند از خدایگان هنر است. پس از افلاطون، ارسطو نیز سرچشمه اثر هنری را در سازنده آن جست‌وجو می‌کرد. از نظر ارسطو، خلق اثر هنری، سازندگی است؛ فعلی که از سازنده اثر سر می‌زند.

در فلسفه اسلامی قدیم، هنرمند را صانع دانسته‌اند و اثر هنری را صدور صناعت از نفس صانع. فردی دارای ایده، فکر، خلاقیت، شعور، اهل ابداع، آفرینش، خلق و تولید به عنوان صانع معرفی شده است. تی.اس.الیوت، مؤلف را خالق اثر می‌شناسد و نقش او را در خلق اثر پررنگ‌تر می‌داند. الیوت از مؤلف می‌خواهد که هیجان را در خود حل کند تا ساختارهای ادبی‌اش به بهترین وجه شکل گیرد (فضیلت، ۱۳۹۶: ۲۵).

از دیدگاه عرفانی و دینی، انسان هنرمند است، زیرا به صورت خداوند خلق شده است. او مظهر اسمای حسنای الهی است. معنی «علم آدم الاسماء کلها» نیز همین است؛ یعنی خداوند همه اسما را به انسان آموخته است. انسان دارای قوه آفرینندگی است که بر مبنای آن به خلق و آفرینش می‌پردازد و بهترین نمونه آن، هنر است. هنر، مظهر

آفرینندگی و خلاقیت است (اعوانی، ۱۳۷۵: ۳۲۸). این دیدگاه در آرای حکمایی چون ملاصدرا و ابن عربی نیز وجود دارد. اندیشمندان و متفکران طرفدار نظریه هنرمند/ مؤلف‌محور، هنرمند را به عنوان خالق اثر می‌ستایند و وجود اثر هنری را به وجود او وابسته می‌دانند.

در بحث مربوط به حکمت و عرفان نیز این مسئله بسیار اهمیت دارد؛ زیرا جایگاه خالق، بسیار مهم‌تر از جایگاه مخلوق است و نقش خداوند در خلقت جهان و موجودات، جایگاهی است انکارناپذیر.

هنرمندان در نظر شاعری چون نظامی نیز ارزش ویژه‌ای داشتند. نظامی گنجوی، شاعر روایت‌پردازی که خود خالق و هنرمند است و جایگاه و قدر و منزلت هنر و هنرمند را می‌داند، در داستان خسرو و شیرین، چهار هنرمند ناب دربار کیخسرو را معرفی و توصیف می‌کند و شاخصه‌ها و ویژگی‌های هر کدام از آنها را جداگانه مشخص کرده، در نهایت به صورت هنرمندان دوگانه دیداری و شنیداری بیان می‌کند.

بحث و بررسی

دوگانه شاپور/ فرهاد

طبق ابیات منظومه خسرو و شیرین، شاپور و فرهاد در دوره ولیعهدی و شاهنشاهی کیخسرو می‌زیسته‌اند و به خلق اثر می‌پرداخته‌اند. هر دو در چین نزد یک استاد، مشق هنر کرده‌اند و شاپور، نقاش و تصویرگر شده است و فرهاد، پیکره‌ساز و سنگ‌تراش. بنابراین هر دو در زمره هنرمندان دیداری (تجسمی) تلقی می‌شده‌اند.

که ما هر دو به چین همزاد بودیم دو شاگرد از یکی استاد بودیم
چو هر مایه که بود از پیشه برداشت قلم بر من فکند، او تیشه برداشت
(نظامی، ۱۳۹۰: ۱۹۳)

این جمله از زبان شاپور نقاش نقل شده است که نشان‌دهنده هم‌درس بودنش با فرهاد در چین و نقاش شدنش و حجار شدن فرهاد است. بر اساس متن منظومه خسرو و شیرین، شاپور و فرهاد، دو هنرمند دوره خسرو نزد یک استاد و در سرزمین چین آموزش دیده بودند. هر دو در آنچه ما هنر تجسمی می‌خوانیم چیره‌دست شدند؛ یکی از آنها، نقاش و دیگری، سنگ‌تراش شد.

خلاصه روایت شخصیت شاپور در منظومه خسرو و شیرین

شاپور در زمان ولیعهدی خسرو، مشاور و ندیم خاص او بوده است. خسرو بعد از اینکه عاشق شیرین می‌شود، برای به دست آوردنش به شاپور متوسل می‌شود. شاپور است که تصویر خسرو را ترسیم کرده، نزدیک محل تفریح شیرین بر درختی نصب می‌کند. هم اوست که شیرین را تشویق می‌کند نزد خسرو برود. در واقع در داستان عاشقی خسرو و شیرین، شاپور نقش مشاور دوطرفه را بازی می‌کند.

ویژگی‌های شاپور

ندیمی خاص بودش نام شاپور جهان گشته ز مغرب تا لهاور
ز نقاشی به مانی مژده داده به رسامی در اقلیدس گشاده
(نظامی، ۱۳۹۰: ۱۱۸)

ابیات بالا به این موضوع اشاره دارد که شاپور، ندیم خاص کیخسرو بوده است و از مغرب تا لاهور را گشته و مردی جهان‌دیده است. در نقاشی، همانند مانی است.

مانی، پیامبر ایرانی را با تصویرسازی‌هایش می‌شناسند. مانی در کتاب ارتنگ به شیوه نقاشی‌های اشکانی، تصاویر خود را برای تبلیغ دین به تصویر کشیده است.

قلم‌زن چابکی صورت‌گری چست که بی‌کلک از خیالش نقش می‌رست
چنان در لطف بودی آبدستی که بر آب از لطافت نقش بستی
(همان: ۱۱۹)

در رسامی به اقلیدس می‌رسد. هنرمندی سریع در خلق و آفرینش تصاویر و اهل تحلیل هنرمندانه و در خلق اثر لطیف و ظریف.

نظامی در ابیات بالا، هنرمندی را به تصویر می‌کشد که در طراحی و نقاشی، هم‌اورد مانی است. مهارتش در ترسیم الگوی طبیعی و یا سرمدی قابل ستایش است. نقاشی که در ظرافت و لطافت، طرح‌هایش بی‌مانند است. مانند مانی (پیامبر ایرانی و صاحب ارزشنگ) که نظامی در بخش ۴۴ شرف‌نامه و در مناظره نقاشان رومیان و چینیان از او یاد می‌کند و وی را در خلق تصاویر واقع‌گرا می‌ستاید و زبردست می‌داند.

شنیدم که مانی به صورت‌گری ز ری سوی چین شد به پیغمبری
برآورد کلکی به آیین و زیب رقم زد بر آن حوض مانی فریب
(همان: ۷۷۴)

حکایت از این قرار است که مانی صورت‌گر برای ترویج دینش، راهی سرزمین چین می‌شود و چینیان پس از آگاهی از آمدن او سر راهش، برکه‌آبی نقاشی می‌کنند. مانی خسته از راه و تشنه، کوزه را برای برداشتن آب به تصویر برکه می‌زند و کوزه سفالین می‌شکند.

نگارید از آن کلک فرمان‌پذیر سگی مرده بر روی آن آبگیر
درو کرم جوشنده بیش از قیاس کزو تشنه را در دل آمد هراس
ز بس جادویی‌های فرهنگ او بدو بگرویدند و ارژنگ او
(نظامی، ۱۳۹۰: ۷۷۴)

مانی پس از فهمیدن موضوع، قلم را برداشته، تصویر لاشه کرم‌زده سگی را بر برکه نقاشی می‌کند و چینیان به قدرت او پی می‌برند و به ارژنگ می‌گیرند. این حکایت در واقع نمایش قدرت تصویرگری چینیان و مانی نقاش است که مانی را پیروز میدان می‌کند. نظامی، قدرت تصویرگری مانی را به رخ می‌کشد و از جادوی قلم نقاشی‌اش می‌نویسد. شاپور در منظومه خسرو و شیرین به‌مانند مانی دیگری معرفی می‌شود. همان‌طور که گفته شد، منظور از قدرت تصویرگری، تصویر کردن واقعیت است. در مصرع بعد، شاپور با اقلیدس و اصول او قیاس شده است. در ریاضیات اقلیدسی، معیارهای عینی زیبایی مانند تناسب، تعادل و توازن مطرح است. شاپور در ترسیم استاد فنی است که اقلیدس در هندسه و ریاضی آن را بیان کرده است.

نکته مهم بعدی، بحث خیال است که نظامی به آن اشاره می‌کند. قوه خیال نزد فارابی، قدرت تجزیه و تحلیل تصاویر را برعهده دارد. خیال، عنصر اساسی خلق هنر در سپهر تفکر شرق است. هنرمند باید اهل تخیل باشد. نقوش به واسطه قوه متخیله هنرمند، درک و دریافت می‌شوند و سپس به کمک ماده خام و توسط هنرمند به عالم ماده می‌رسند و خلق می‌شوند. در اینجا شاپور دارای قوه خیال معرفی شده است. در بیت بعدی نیز لطافت در تولید آثار ذکر می‌شود.

نظامی در حکایت «نمودن شاپور صورت خسرو را بار اول» اینگونه می‌سراید:

خجسته کاغذی بگرفت در دست به‌عینه صورت خسرو در او بست
بر آن صورت چو صنعت کرد لختی بدوسانید بر شاخ درختی
(همان: ۱۲۴)

بار دیگر به مهارت شاپور در ترسیم واقع‌گرایانه و عین به عین موضوع اشاره می‌شود.

خلاصه روایت شخصیت فرهاد در منظومه خسرو و شیرین

پس از اینکه شیرین تصمیم می‌گیرد سرزمین ارمن را ترک کند، خود را به خسرو نزدیک‌تر می‌کند. با مشورت و دستور شاپور، منطقه‌ای به او اختصاص داده می‌شود. فرهاد که پیکره‌ساز است، به دستور شیرین، مأموریت ساخت جوی شیر و قسمتی از بنا را به عهده می‌گیرد. فرهاد پس از دیدار با شیرین، سخت عاشق و دل‌باخته او می‌شود و تمام فکر و ذکرش هنگام کار، دیدار دوباره معشوق و یا رسیدن به اوست. فرهاد در قسمت دیگری از داستان به دستور خسرو به تراش و خلق پیکره‌های خسرو و شیرین و شب‌بیز مشغول می‌شود.

ویژگی‌های فرهاد

که هست اینجا مهندس‌مردی استاد	جوانی نام او فرزانه فرهاد
به وقت هندسه، عبرت‌نمایی	مجسطی‌دان و اقلیدس‌گشایی
به تیشه چون سر صنعت بخارد	زمین را مرغ بر ماهی نگارد
به پیشه دست بوسندش همه روم	به تیشه سنگ خارا را کند موم

(نظامی، ۱۳۹۰: ۱۹۲)

نظامی در این ابیات، شاپور پیکر تراش را اهل فضل و دانش و هندسه معرفی می‌کند که در ترسیم دقیق پیکره‌ها (الگوها) و آثارش از اصول و قوانین هندسی و هماهنگی مطابق اصل استفاده می‌کند. در واقع رعایت همان الگوهای زیبایی‌شناسی عینی، بار دیگر به مخاطب تذکر داده می‌شود.

هنرمندی که جامع‌الاطراف است و به علوم مختلف ریاضی، هندسه و ستاره‌شناسی تسلط دارد. در ترسیم نقوش و طرح‌های سنتی نیز این اصول به کار گرفته می‌شود. هنرمندان ایرانی در خلق و تولید بسیاری از هنرها، معماری، فرش، صنایع دستی، تولید هنرهای سنتی، کاشی‌کاری و... از این اصول پیروی می‌کردند و آثارشان بر اساس الگوهای ترسیم فنی (ریاضی و هندسه) بوده است. در اینجا شاعر، خصوصیات هنرمندی را بیان می‌کند که در پیکر تراشی و حجاری، سرآمد دوران است؛ مسلط است به علوم و دانش‌های مورد نیازی که یک هنرمند نابغه و جامع‌الاطراف باید آنها را بداند.

در ابیاتی دیگر، روایت دستور کیخسرو به فرهاد برای نقش زدن تصویر خودش و شیرین (شاهزاده ارمنی) و چگونگی شروع کار فرهاد اینگونه بیان می‌شود:

نخست آرم این کرسی نگه داشت بر او تمثال‌های نغز بنگاشت
به تیشه صورت شیرین بر آن سنگ چنان بر زد که مانی نقش ارژنگ
پس آنگه از سنان تیشه تیز گزارش کرد شکل شاه و شب‌دیز
(نظامی، ۱۳۹۰: ۲۰۰)

فرهاد پس از دریافت دستور شاه ایران، تیشه را برداشته، پیکر شیرین و فرهاد و اسب شیرین را بر کوه بیستون می‌تراشد؛ البته پس از به جا آوردن حرمت آن مکان. نظامی در اینجا نیز فرهاد را به مانی تشبیه می‌کند و این تشبیه یعنی اوج هنرمندی فرهاد. به نظر می‌رسد که بر اساس ابیات جامعه هدف بتوان ویژگی‌های دو هنرمند تجسمی مورد نظر را در جدولی به صورت زیر تحلیل کرد. ویژگی‌هایی که این دو هنرمند هم در آن وجه اشتراک دارند و هم وجه افتراق.

جدول ۱- جدول مقایسه ویژگی‌های شاپور و فرهاد در منظومه خسرو و شیرین

شاپور	فرهاد
نزد استادی در چین آموزش دیده بود.	نزد همان استاد شاپور در چین آموزش دیده بود.
مشاور کیخسرو از زمان ولی‌عهدی تا شاهنشاهی	عاشق شیرین (شاهزاده ارمنی)
نقاش (هنرمند تجسمی)	پیکرتراش (هنرمند تجسمی)
جهان‌دیده و اهل سفر	فرزانه و مأخوذ به حیا
به مانی تشبیه شده است.	به مانی تشبیه شده است.
خلق اثر طبق الگوی واقعی (واقع‌گرا)	خلق اثر طبق الگوی واقعی (واقع‌گرا)
در ترسیم به اقلیدس قیاس شده است.	در طراحی به اقلیدس قیاس شده است.
رعایت اصول زیبایی‌شناسی بر پایه ریاضی و هندسه (معیارهای عینی)	رعایت اصول زیبایی‌شناسی بر پایه ریاضی و هندسه (معیارهای عینی)
سرعت در خلق اثر	قدرت و سرعت در خلق اثر
ظرافت در خلق اثر	حرفه‌ای بودن در خلق اثر

همان‌طور که مشاهده می‌شود، وجوه تشابه بین شاپور و فرهاد، در هم‌شاگردی بودن نزد یک استاد چینی، شبیه دانسته شدن به مانی نقاش، هنرمندان واقع‌گرا، تشابه

به اقلیدس و سرعت در طراحی و تولید اثر هنری و رعایت اصول زیبایی‌شناسی عینی با محوریت نسبت‌های هندسی و ریاضی دانسته شده است. وجوه تفاوت آنها در این منظومه نیز به این صورت بیان شده است: شاپور، نقاش ولی فرهاد، پیکرتراش (سنگ‌تراش) است. شاپور، مشاور کیخسرو و فرهاد، عاشق شیرین (معشوق کیخسرو) است. شاپور، جهان‌دیده و فرهاد، فرزانه است. هر دو هنرمند تجسمی، یگانه‌دورانشان هستند و بنابراین شاه آنها را به عنوان هنرمندان دربار برای خلق و تولید اثر به کار می‌گیرد.

دوگانه باربد / نکيسا

اما دو هنرمند دیگری که در همین منظومه نامشان ذکر می‌شود، باربد و نکيسا هستند. دو هنرمند موسیقی‌دانی که در مجالس کیخسرو بارها آوای ساز و آوازشان، احساسات و عواطف شاه و اطرافیان را تحت تأثیر قرار داده بود. نوازندگانی چیره‌دست که با اجرای دستگاه‌ها و گوشه‌های موسیقایی، حاضران را شگفت‌زده می‌کردند.

خلاصه روایت شخصیت باربد در منظومه خسرو و شیرین

باربد، یکی از هنرمندان تأثیرگذار موسیقی دوره ساسانی و از نوازندگان منسوب به دربار کیخسرو است. از باربد بارها در متون مختلف مانند شاهنامه فردوسی و خمسه نظامی نام برده شده است. در این منظومه، باربد باز هم صاحب سی لحن معرفی می‌شود که هر کدام از سی لحن، معنا و مفهوم خاصی را به مخاطب منتقل می‌کرده است. در یکی از مجالس، خسرو شاه ایران و در حضور شیرین و خاصان دربار، نگاه رد و بدل شده (به عنوان درخواست) بین خسرو و باربد و شیرین توسط باربد نواخته می‌شود

ویژگی‌های باربد

درآمد باربد چون بلبل مست	گرفته بربطی چون آب در دست
ز صد داستان که او را بود در ساز	گزیده کرد سی لحن خوش‌آواز
ز بی‌لحنی بدان سی لحن چون نوش	گهی دل دادی و گه بستدی هوش

(نظامی، ۱۳۹۰: ۱۸۲)

کیخسرو پس از نوشیدن باده از دست ساقی و با یاد آوردن عشق قدیمی‌اش شیرین، باربد را طلب می‌کند و از او می‌خواهد که با نوای موسیقی، این درد دوری و فراق را درمان کند. باربد که به تعداد زیادی از الحان و گوشه‌های موسیقی اشراف داشت، سی لحن را مناسب آن حال و هوا تشخیص می‌دهد و سپس با بربط، آنها را می‌نوازد.

به بربط چون سر زخمه درآورد ز رود خشک بانگ تر درآورد
نواهایی بدین سان رامش انگیز همی زد باربد در پرده تیز
(نظامی، ۱۳۹۰: ۱۸۲)

الحان طوری تنظیم شده‌اند که گاهی حس طرب و گاهی حزن را در مخاطب برمی‌انگیزند. این ابیات نشان‌دهنده تسلط باربد به ساز و آواهای موسیقایی بوده است. در مجلسی دیگر مجدداً از باربد خواسته می‌شود که برای کیخسرو بنوازد.

نشسته باربد بربط گرفته جهان را چون فلک در خط گرفته
به دستان دوستان را کیسه‌پرداز به زخمه زخم دل‌ها را شفاساز
ز دود دل گره بر عود می‌زد که عودش بانگ بر داوود می‌زد
(همان: ۲۵۵)

نظامی بار دیگر در ابیات بالا، مهارت و استادی باربد را نمایان می‌سازد. نوازندگی باربد موجب شفای زخم دل‌ها دانسته می‌شود و صدای برخاسته از عودش با آواز داوود^(۴) مقایسه می‌شود.

همان نغمه دماغش در جرس داشت که موسیقار عیسی در نفس داشت
چو بر زخمه فکند ابریشم ساز در آورد آفرینش را به آواز
(همان)

در مصرعی دیگر نغمات باربدی همانند نفس مسیح^(۴) دانسته می‌شود. نوازنده هر بار که زخمه بر سیم می‌زند و عود می‌نوازد، داستان آفرینش را بازگو می‌کند.

خلاصه روایت شخصیت نکيسا در منظومه خسرو و شیرین

نکيسا در موسیقی و رامشگری عهد ساسانی، شهره بوده است. او را سازنده موسیقی ملی آن دوره می‌دانند. نکيسا، ساز چنگ می‌نواخت و ترانه می‌سرود. او را در منظومه خسرو و شیرین نظامی در کنار و همراه باربد می‌بینیم. سرود خسروانی، محصول مشترک این دو هنرمند در دربار خسرو است. در مجالس مختلف شاه ساسانی، این دو هنرمند، مکمل و هم‌تراز معرفی می‌شوند.

ویژگی‌های نکيسا

بلافاصله در ادامه همین داستان، نام نوازنده دیگری (نکيسا) مطرح می‌شود که هم‌پای باربد است.

نکيسا نام مردی بود چنگی ندیمی خاص امیری سخت سنگی

کز او خوشگوتری در لحن آواز ندید این چنگ پشت ارغنون ساز
ز رود آواز موزون او برآورد غنا را رسم تقطیع او در آورد
(نظامی، ۱۳۹۰: ۲۵۵)

در ابیات بالا، نکिसا هم نوازنده و آوازه‌خوان معرفی شده است؛ هنرمندی که در نواختن ساز چنگ و آواز هم‌تا ندارد. در اینجا باز هم اشارات به اصطلاحاتی است که بار معنایی زیبایی‌شناختی عینی دارند. کلماتی مانند موزون و رسم تقطیع در ابیات یادشده، اشاره‌ای است به رعایت وزن و هماهنگی و ریتم در ساز و آواز که نکيسا این کار را به استادی تمام می‌دانسته و انجام می‌داده است.

نواهایی چنان چالاک می‌زد که مرغ از درد پر بر خاک می‌زد
چنان بر ساختی الحان موزون که زهره چرخ می‌زد گرد گردون
جز او کافزون شمرد از زهره خود را ندادی یاری کس باربد را
(همان: ۲۵۵)

ابیات بالا، مهارت و استادی نکيسا را در نواختن دستگاه‌های موسیقایی نشان می‌دهد. شاعر در توصیف نوازندگی نکيسا اغراق می‌کند و صدای ساز او را مایه گردش سیاره زهره به دور کیهان می‌داند. همین مهارت است که نکيسا را هم‌آورد و یا در کنار باربد قرار می‌دهد.

در آن مجلس که عیش آغاز کردند به یک جا چنگ و بریط ساز کردند
ستای باربد دستان همی زد به هشیاری ره مستان همی زد
نکيسا چنگ را خوش کرده آغاز فکنده ارغنون را زخمه بر ساز
(همان: ۲۵۵)

نکيسا در این روایت در کنار باربد قرار می‌گیرد و اجرایی دو نفره را در مجلس کیخسرو انجام می‌دهند. دو ساز چنگ و عود از آلات موسیقی معرفی شده در این روایت نظامی است. صدای سازهای این دو نوازنده حرفه‌ای چنان است که هوش از سر شنونده می‌برد.

به نظر می‌رسد همانند مقایسه ویژگی‌های شاپور و فرهاد، این بار بتوان شاخصه‌ها و ویژگی‌های دو نوازنده دربار کیخسرو -باربد و نکيسا- را در جدولی تطبیق داد.

جدول ۲- مقایسه ویژگی‌های باربد و نکیسا

باربد	نکیسا
نوازنده ساز بریط (عود)	نوازنده ساز چنگ
آگاه به الحان و نغمه‌های بی‌شمار	آگاه به ریتم و وزن و هماهنگی در موسیقی
استادی و مهارت در نوازندگی	استادی و مهارت در نوازندگی و آوازخوانی
در یک مجلس موجب برانگیختن طرب و حزن (احساس) می‌شود.	موجب رقص ستارگان و سیارات می‌شود.
صدای سازش، درمان‌گر زخم دل‌هاست.	صدای سازش، غمگین معرفی شده که پرندگان را نیز محزون می‌کند.
در ساز و آواز به داوود نبی و حضرت عیسی تشبیه شده است.	چالاک در نوازندگی و همراه و مشابه باربد
نوازنده دربار کیخسرو	نوازنده دربار کیخسرو

مشاهده می‌شود که این دوگانه باربد/ نکیسا نیز مکمل و همراه هم معرفی شده‌اند. کنار هم قرار گرفتن سازهای بریط و چنگ و آوازه‌خوانی، از نکات جالب توجه مجالس دربار کیخسرو بیان شده است.

از نکات جالب توجه در کنار مهارت و استادی هر کدام از هنرمندان بیان‌شده در دوگانه‌ها، اشاره به یکی از الگوها و رویکردهای مبانی زیبایی‌شناسی عینی است. کلمات موزون، رسم تقطیع، رسامی، مهندس مرد، هندسه، مجسطی‌دان و اقلیدس‌گشا از جمله کلمات بیان‌شده در این باره است. مبانی زیبایی‌شناسی عینی بیشتر با قواعد ریاضی و هندسه نزدیک است؛ یعنی در واقع اصول زیبایی‌شناسی عینی بر مبانی هندسی و ریاضی تنظیم شده است. تعادل، توازن، تقارن و تناسب از نمونه معیارهای زیبایی‌شناسی عینی هستند. در هر صورت هر کدام از دوگانه‌ها، چه دوگانه هنر دیداری (شاپور/ فرهاد) و چه دوگانه شنیداری (باربد/ نکیسا)، ویژگی‌های هنرمندانه و خلاقیت اجرایی آنها در خلق و تولید اثر منظومه خسرو و شیرین به نوعی بیان شده است. دو موسیقی‌دان و نوازنده بی‌همتا که برای رامشگری به دربار شاه ساسانی دعوت می‌شوند و این نشان از توان و مهارت بسیار بالای آنان دارد.

نتیجه‌گیری

با توجه به مباحث مطرح‌شده می‌توان گفت که نظامی گنجوی، شاعر پارسی‌زبان قرن ششم هجری نیز همانند هم‌تایان دیگر خود -هرچند به صورت موردی و یا پراکنده- در منظومه‌های خود درباره هنر و هنرمندی، مطالبی را سروده است. او در منظومه زیبای خسرو و شیرین علاوه بر بیان داستان عاشقی خسرو (ولی‌عهد ایران) و شیرین (شاهزاده ارمنی) از چهار هنرمند دربار کیخسرو نام می‌برد. از این چهار هنرمند، دو تن به خلق آثار تجسمی و دو تن دیگر به خلق آثار شنیداری مشغول بوده‌اند. بنابراین در این مقاله، ویژگی‌های هنرمندانه این چهار هنرمند به صورت دوگانه شاپور/فرهاد و باربد/نکیسا بحث و بررسی شده است.

دوگانه اول: شاپور و فرهاد

شاپور، مشاور خاص کیخسرو است و به او در رسیدن به شیرین کمک می‌کند و فرهاد با دیدن شیرین، تنها عاشق و دل‌باخته او می‌شود. از وجوه تشابه این دو هنرمند در منظومه یادشده می‌توان به شاگردی کردن هر دو نفر نزد یک استاد چینی، همانند جلوه دادنشان با مانی نقاش، خلق آثار واقع‌گرایانه و عین به عین از الگوی طبیعی و واقعی، رعایت اصول زیبایی‌شناسی عینی، مهارت و استادی در خلق اثر نام برد. الگوبرداری از طبیعت و به عبارت دیگر تقلید جزء به جزء از جهان و امر واقعی از جمله صفات هنرمندان بزرگ در آن دوره بوده است. بنابراین شاعر ضمن اشاره به داستان، از مهارت و قوت دست و ذهن هنرمند می‌سراید. از وجوه تفاوت بین آنها می‌توان به این موارد اشاره کرد: شاپور نقاش است و فرهاد پیکرتراش (سنگ‌تراش). شاپور اهل ظرافت در کار و فرهاد قدرتمند در سنگ‌تراشی است. شاپور، جهان‌گردی پخته و فرهاد، فردی فرزانه و باحیاست. شاعر، شاپور را فرمانبردارتر از فرهاد معرفی می‌کند. شاپور از ابتدا در دربار کیخسرو حضور دارد و مشاور خاص او به حساب می‌آید؛ اما فرهاد به دربار وابستگی ندارد و فقط بر اساس دستور و آن هم برای شیرین، قصری مهیا می‌کند.

دوگانه دوم: باربد و نکيسا

در دوگانه بعدی، باربد و نکيسا، دو نوازنده دربار کیخسرو، هم‌آورد و مکمل هم معرفی شده‌اند. تشابه این دو در نوازندگی، آگاهی به الحان موسیقایی، استادی و مهارت در نوازندگی دانسته شده است. هر دو در دربار باعث برانگیختن احساسات و گریه و

خنده حضار می‌شوند. اما این دو هنرمند تفاوت‌هایی نیز دارند که از جمله آنها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: باربد، نوازنده بربط و نکيسا، نوازنده چنگ است. نکيسا علاوه بر نوازندگی، خواننده آواز نیز هست. در این منظومه به آگاهی نکيسا به ریتم و وزن و هماهنگی در نوازندگی بیشتر اشاره شده است و باربد، داندۀ نغمه‌های بی‌شمار معرفی شده است. صدای ساز باربد به آواز داوود پیامبر و نفس عیسی مسیح تشبیه شده است و برای نکيسا از این جنس تشبیه دیده نمی‌شود. به طور کل در این منظومه، هر چهار هنرمند زمان کیخسرو، صاحب استادی، کمال و مهارت در هنر هستند و هر کدام با هنرشان موجب فخر دربار خسرو بوده‌اند.

منابع

- ابراهیمی دینانی، غلامحسین (۱۳۹۴) از محسوس تا معقول، تهران، مؤسسه پژوهشی حکمت و فلسفه ایران.
- اعوانی، غلامرضا (۱۳۷) حکمت و هنر معنوی، تهران، گروس.
- تاتارکیه ویچ، ولادیسلاف (۱۳۹۲) تاریخ زیباییشناسی، ترجمه سید جواد فندرسکی، جلد اول، تهران، علم.
- فضیلت، محمود (۱۳۹۶) اصول و طبقه‌بندی نقد ادبی، چاپ دوم، تهران، زوار.
- فهمی‌فر، علی‌اصغر (۱۳۸۶) «تفاوت آرای افلاطون و ارسطو در زیباشناختی هنر»، فصلنامه زیباشناخت، شماره ۱۶، بهار، صص ۱۷۳-۱۹۸.
- کمالی‌زاده، طاهره (۱۳۹۲) مبانی حکمی هنر و زیبایی از دیدگاه شیخ شهاب‌الدین سهروردی، چاپ دوم، تهران، مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری (متن).
- نظامی گنجوی، الیاس بن یوسف (۱۳۹۰) کلیات خمسه نظامی گنجوی، تصحیح وحید دستجردی، به اهتمام پرویز بابایی، چاپ دوم، تهران، نگاه.

- Bessler, Charles .E (2003) Litarary Criticism. An Introduction To Theory And Practice. 3 Edition. Houghton College
- Lamarque, Peter (2008) Aesthetics and Literature: A Problematic Relation. Philosophical Studies: An International Journal for Philosophy in The Analytic Tradition, Vol 161, No 3. Issn: 00318116
- Ritter, Don (2008) The Ethics of Aesthetics. Tran Soliscip Linary Digital Art. Vol 5. No 2.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»

شماره هفتاد و پنجم، زمستان ۱۴۰۳: ۴۵-۲۱

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۴/۱۷

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۲/۱۴

نوع مقاله: پژوهشی

بررسی و تحلیل بازنمود طالع‌های سعد نجوم احکامی

در اشعار انوری، نظامی و مسعود سعد سلمان

رحمان زارع*

محمدحسین کرمی**

چکیده

توجه گسترده پیشینیان به افلاک و حوادث فلکی موجب باور به تأثیر افلاک در زندگی انسان‌ها شد و این امر تا جایی پیش رفت که تمام شئونات زندگی، مانند سرنوشت انسان‌ها، پیروزی‌ها و شکست‌ها، خوشبختی و بدبختی، ترسالی و خشک‌سالی و... را در برگرفت و موجب پدید آمدن مباحث گسترده‌ای چون سعد و نحس نجوم، طالع‌بینی‌ها و اختیارات نجومی شد. این باور عمومی به‌ویژه پس از نیمه‌های سده پنجم هجری بسیار مورد توجه شاعران ایرانی قرار گرفت؛ به گونه‌ای که تفسیر بسیاری از ابیات شاعران بزرگ این دوران، بدون آگاهی کافی از دانش نجوم، باورها و احکام نجومی ناممکن است. در این پژوهش طالع‌های سعد در اشعار انوری، نظامی و مسعود سعد سلمان که هر سه از حکیمان آگاه به نجوم بوده‌اند، بررسی شده است. در نتیجه این پژوهش، ۴۷ طالع سعد از اشعار این شاعران استخراج شده و با مراجعه به آثار معتبر و کهن نجومی، علت سعد خوانده شدن آنها توضیح داده شده است.

واژه‌های کلیدی: نجوم احکامی، تصاویر نجومی، طالع‌بینی، نجوم در شعر

فارسی و سعد و نحس.

* نویسنده مسئول: دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز، ایران rahman.zare7@gmail.com

Mohamadhkarami@gmail.com

** استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز، ایران



مقدمه

یکی از پرکاربردترین واژه‌های نجومی در اشعار فارسی، واژه طالع است. امروز طالع را در معنی بخت و اقبال به کار می‌برند؛ اما طالع در آثار نجومی، چنین معنی شده است: «برآینده، طلوع‌کننده، اختر طالع، برج طالع، درجه طالع و نیز جزوی است از منطقه البروج که در وقت مفروض در افق شرقی باشد. اگر آن وقت، زمان ولادت شخصی بود، آن را طالع مولود یا طالع آن شخص گویند. و اگر در اول سال شمسی باشد، آن را طالع آن سال گویند و درجه آن را درجه طالع. طالع، مشهورترین واژه نجوم احکامی است» (مصفی، ۱۳۵۷: ۴۸۶-۴۸۷). همچنین ابوریحان بیرونی درباره طالع می‌گوید: «طالع آن بود که اندر وقت به افق مشرق آمده باشد از منطقه البروج. برج را طالع و درجه را درجه طالع [گویند.]» (بیرونی، ۱۳۶۲: ۲۰۵).

در نجوم احکامی، برای انجام هر کاری، مراجعه به طالع و انتخاب و اختیار زمان مناسب، سفارش شده است. بر همین اساس است که شاعران فارسی، زبان به طالع و سعد و نحس‌های نجومی بسیار پرداخته‌اند و بسامد تعبیهایی چون طالع، طالع‌بین، طالع‌بینی، طالع سعد، طالع نحس، اختر بخت، وبال اختر، نیک اختری و اصطلاحات نجومی بسیاری که بیانگر حالت طالع است، در شعر فارسی بسیار فراوان و چشمگیر است. این امر موجب شده است تا درک و تفسیر بسیاری از اشعار فارسی نیازمند دانستن نجوم احکامی باشد.

پیشینه پژوهش

با توجه به اهمیت اعتقاد به تأثیر نجوم و فلک در اعمال زمینی و زندگی انسان‌ها، بسیاری از حکیمان و دانشمندان و گاه روحانیان ادیان مختلف به آن توجه کرده و کتاب‌هایی نیز به عربی و فارسی درباره آن نوشته‌اند. «احکام‌الاعوام» ابومعشر بلخی، «رسالة شرح ثمره بطلمیوس در احکام نجوم» از خواجه نصیرالدین طوسی و «التفهیم لاوائل صناعه التنجیم» ابوریحان بیرونی از آن جمله‌اند. همچنین کاربرد فراوان تصاویر و مفاهیم نجومی در اشعار فارسی که نشان‌دهنده توجه فراوان شاعران به این موضوع

است، موجب شده است که ادیبان و ناقدان ادبی از زوایای گوناگونی به بررسی نجوم در شعر فارسی بپردازند. از جمله:

مصفی (۱۳۸۱)، «فرهنگ اصطلاحات نجومی همراه با واژه‌های کیهانی در شعر فارسی» را نگاشته است. این فرهنگ، اثری کاربردی است که در آن نویسنده کوشیده تا آنجا که میسر بوده، اصطلاحات نجومی و تقویمی را که در ادبیات فارسی به کار رفته است، همراه با واژه‌ها و استعارات و تعابیر مربوط به آنها در شعر فارسی گردآوری کند. ماهیار (۱۳۹۳) در «نجوم قدیم و بازتاب آن در ادب پارسی» -همان‌طور که از نام آن پیداست- به معرفی نجوم قدیم و بازتاب آن در شعر پارسی پرداخته است.

الهامی (۱۳۸۸) با بررسی نجوم احکامی در خسرو و شیرین، لیلی و مجنون و هفت‌پیکر نظامی بیان کرده که نظامی، اطلاعات و آگاهی وسیعی از دانش نجوم داشته و از آن به عنوان ابزاری در آفرینش کلام ادبی و صورت‌های خیال‌انگیز شاعرانه بهره برده است.

صرفی و افاضل (۱۳۸۹) به بررسی بازتاب باورهای نجومی در خمسهٔ خواجوی کرمانی پرداخته‌اند. در این مقاله ابتدا علم احکام نجوم و باورهای شکل‌گرفته درباره آن بررسی شده و سپس نویسندگان به تحلیل ابیات جمع‌آوری شده پرداخته‌اند.

هیچ‌یک از پژوهش‌های انجام‌گرفته به صورت اختصاصی به معرفی طالع‌های سعد و نحس نجوم احکامی در اشعار فارسی نپرداخته و علت سعد یا نحس معرفی شدن طالع‌های نجوم احکامی را توضیح نداده‌اند.

روش پژوهش

روش این پژوهش، توصیف و تحلیل محتواست. ابتدا با مطالعهٔ اشعار مسعود سعد، انوری و نظامی، ابیات مرتبط با موضوع گردآوری شده و پس از دسته‌بندی، بررسی، تحلیل و شرح شده است.

طالع‌های سعد نجومی در اشعار نظامی، انوری و مسعود سعد

سعد بودن ستاره یا طالع، گاه به سبب اعتقاد به سعد بودن برخی ستاره‌ها و گاه به سبب طلوع یا حضور یک ستاره در جایگاهی خاص از منطقه البروج بوده و گاه از

همنشینی و همزمانی دو یا چند ستاره پدید می‌آمده است. شهردان ابن ابی‌الخیر دربارهٔ سعد و نحس نجوم می‌گوید: «منجمان متفقند که زحل، نحس بزرگ است و مشتری، سعد بزرگ و مریخ، نحس کوچک و زهره، سعد خرد و شمس، سعد از دوستی و نحس از دشمنی و قمر به ذات خویش، سعد است، لکن از جهت نهاد او و پیوستن ستارگان بگردش و عطارد با سعد، سعد و با نحس، نحس و پذیرندهٔ طبع‌هاست و چون تنها بوز به سعادت گراید» (شهردان ابن ابی‌الخیر رازی، ۱۳۸۲: ۶۱). او در ادامهٔ این سخنان به نکتهٔ مهمی اشاره کرده، می‌گوید: «آنچه گفتیم، سخنی مطلق است و بر این اعتماد و اعتبار نشاید کردن؛ چه زحل که نحس بزرگ است، چون جایگاهی بوز موافق او و آنجا حظی دارد نحوست او بشود و سعادت دهد که از آن بهتر نبوذ. و مشتری که سعد بزرگ است، چون ساقط بوز و جایگاهی بوز بذ و ناموافق، او بدبختی و قطع آورد. چه این ناموافقی او را از طبع خویش و سعادت دادن باز می‌دارد و هر چند بر این جمله باشد، زحل را سعد نگویند و مشتری را نحس، لکن گویند زحل بر طبع سعد است و مشتری بر طبع نحس» (همان).

با توجه به این سخنان، در شناختن طالع‌های سعد و نحس نجوم، جایگاهی که ستاره در آن قرار دارد، بسیار مهم است و طبع ستاره و جایگاه آن است که در تعیین طالع مؤثر است. در ادامه، طالع‌های سعد نجوم را در اشعار نظامی، مسعود سعد و انوری با توجه به طبع ستارگان و جایگاه ایشان در منطقه البروج و ارتباط ستارگان با یکدیگر بررسی می‌کنیم.

۱- طالع جوزا

پیشینیان بر این باور بودند که «هر کس به طالع جوزا متولد شود، صاحب دولت و عقل و بخت است و رسم شاهان قدیم بوده که بخت فرزندان خود را از جوزا انتخاب می‌کردند؛ بدین‌گونه که خرمنی جوز مهیا کرده و هر یک از آنان جوزی برداشته و می‌شکست. اگر مغز داشت، خوشبخت بود و او را ولیعهد می‌ساختند. [این بیت] یعنی از طالع جوزا به خوشبختی بر آی و آنگاه جوز بشکن، کنایه از اینکه با دولتیان همدم شو تا دولتمند گردی» (نظامی، مخزن‌الاسرار، ۱۳۸۳: ۱۳۱). پس داشتن طالع جوزا، مبارک و فرخنده بوده است.

بخت ور از طالع جوزا بر آی جوز شکن آنگه و بخت آزمای
(شهمردان ابن ابی‌الخیر رازی، ۱۳۸۲: ۱۳۱)

۲- ذنبِ مریخ

مریخ، نحس اصغر است و «عقدۀ ذنب، یکی از دو نقطۀ تقاطع فلک حامل و فلک مایل قمر است و آن را به فارسی جوزهر دم می‌گویند» (مصفی، ۱۳۵۷: ۳۰۴).

زکال از دود خصمش عود گردد که مریخ از ذنب مسعود گردد
(نظامی، خسرو و شیرین، ۱۳۸۳: ۲۷)

نظامی می‌گوید: زغالی که بی‌ارزش و زشت است، هنگامی که دشمن را می‌سوزاند، برای دوستان چون عودی گرانبها و خوشبو می‌شود و برای اثبات ادعای خویش، تمثیل مصراع دوم را می‌آورد و می‌گوید: مریخ که نحس است هنگامی که در ذنب که خود زشت و نازیبا و نحس است، قرار می‌گیرد، خوش‌یمن و مبارک می‌شود.

۳- ماه در ثریا و قمر در برج آبی

عروسی دید چون ماهی مهیا که باشد جای آن مه بر ثریا
فشاند از دیده باران سحابی که طالع شد قمر در برج آبی
(همان: ۷۳)

نظامی ابتدا جایگاه شایستهٔ چنین ماهی را ستارگان ثریا بیان می‌کند و سپس می‌گوید: شیرین چون ماهی از برج آبی چشمه‌سار طالع گردید و دیدهٔ خسرو از شوق و شگفتی دیدار او بارید. با توجه به اینکه «طلوع قمر از برج آبی نزد منجمان قدیم، دلیل نزول باران است» (همان: ۷۳) و باران، نشانهٔ برکت و فراوانی است، پس طلوع قمر در برج آبی که در اینجا برای دیدار دو عاشق و گریهٔ خسرو بیان شده است، فرخنده و مبارک است.

دوازده برج را با توجه به ارکان چهارگانهٔ آب و باد و آتش و خاک، به چهار دسته تقسیم کرده‌اند: برج‌های آبی، برج دارای مزاج سرد و تر؛ برج‌های آتشی، برج دارای مزاج گرم و خشک؛ برج‌های بادی، برج دارای مزاج گرم و تر و برج‌های خاکی، برج دارای مزاج سرد و خشک (اکبری و دیگران، ۱۳۸۶: ۹۷).

۴- ماه در برج ماهی

چو سر بر کرد ماه از برج ماهی مه پرویز شد در برج شاهی
(نظامی، خسرو و شیرین، ۱۳۸۳: ۱۴۴)

نظامی بیان می‌کند: وقتی ماه از برج ماهی طلوع کرد، خسرو بر تخت شاهی نشست. بر تخت نشستن، اتفاق مهمی است و برای چنین امور مهمی، پادشاهان از منجمان درخواست می‌کرده‌اند که زمانی مبارک و میمون را انتخاب کنند. پس طلوع ماه در برج ماهی، فرخنده و میمون است؛ زیرا ماه خود به ذات خویش سعد است و حوت از برج‌های آبی است که دلالت بر سعادت دارند.

۵- تثلیث زهره در برج ثور

تثلیث، «قرار گرفتن ماه است در جایی که فاصله آن تا خورشید یک‌سوم فلک‌البروج، ۱۲۰ درجه می‌باشد... تثلیث از جمله نظرهای کواکب است» (مصفی، ۱۳۵۷: ۱۲۷). نظر، «هر یک از پنج حالت سیارات: مقارنه، تسدیس، تربیع، تثلیث، مقابله، نظر یا مشکالۀ نظری گویند... تثلیث و تسدیس، دو نظر مودتند و مسعود، زیرا تحقق آن در دو برج متفق‌الطبیعه روی دهد. نظر تثلیث، نظر تمام دوستی و نظر تسدیس، نیم‌دوستی است و مقابله و تربیع، دو نظر عداوتند و منحوس، مقابله تمام دشمنی و تربیع نیم‌دشمنی است و تحقق این دو نظر در بروج مختلف‌الطبیعه است. مقارنه یا اتصال از تمام این نظرات در تأثیر، قوی‌تر است» (همان: ۷۹۶-۷۹۷).

پس تثلیث زهره در برج ثور بدین معناست که زهره در برج ثور باشد و فاصله ماه تا خورشید، یک‌سوم فلک باشد (ماه در زاویه ۱۲۰ درجه‌ای از خورشید قرار گرفته باشد). این حالت مبارک است و به همین سبب برای زمان تاج‌گذاری و بر تخت نشستن خسرو انتخاب شده است.

ز ثورش زهره وز خرچنگ برجیس سعادت داده از تثلیث و تسدیس
(نظامی، خسرو و شیرین، ۱۳۸۳: ۱۴۴)

۶- تسدیس برجیس در خرچنگ

تسدیس، «قرار گرفتن ماه است در نقطه‌ای که فاصله آن تا خورشید یک‌ششم فلک ۶۰ درجه باشد... و از جمله نظرات کواکب است» (مصفی، ۱۳۵۷: ۱۳۵) و نشانه دوستی و مودت. پس وقتی برجیس (مشتري) در برج خرچنگ (سرطان) باشد و فاصله ماه تا خورشید، یک‌ششم فلک باشد، زمانی سعید و میمون است.

۷- تابش خورشید از حمل بر زحل در دلو

حمل، خانه شرف خورشید است و حضور خورشید در حمل مبارک است. دلو هم یکی از دو خانه کیوان است و کیوان در دلو به قوت می‌رسد. تابیدن خورشید از حمل بر زحل در دلو، بیانگر برتری سعادت خورشید بر قوت نحسی زحل است که طالعی خجسته را رقم می‌زند.

ز پرگار حمل خورشید منظور به دلو اندر فکنده بر زحل نور (نظامی، خسرو و شیرین، ۱۳۸۳: ۱۴۱)

۸- عطارد در جوزا

انوری در برج دو پیکر (جوزا) بودن تیر (عطارد) را نشانه شکوه و سعادت دانسته و گفته است:

نه به فرّ تو در کمان برجیس نه به طبع تو در دو پیکر تیر
(همان: ۳۷۹)

عطارد، دو خانه دارد: جوزا و سنبله. شرف عطارد در سنبله است. از آنجایی که هر ستاره در خانه خود قوت بیشتری دارد، در جوزا بودن عطارد، نشان بر قوت آن دارد و مبارک است.

عطارد کرده ز اول خط جوزا سوی مریخ شیرافکن تماشا
(همان: ۱۴۱)

تولد فرزند نیز وقتی عطارد در جوزا باشد، نیکو خوانده شده است. گفته شده که طالع مبارک تولد اسکندر نیز هنگام حلول عطارد در جوزا بوده است.

عطارد به جوزا برون تاخته مه و زهره در ثور جا ساخته
(نظامی، شرفنامه، ۱۳۸۳: ۶۹)

۹- می در کاس کردن ذنب مریخ را

«رأس و ذنب (سر و دم)، دو نقطه تقاطع فلک حامل و فلک مایل قمر است. این دو نقطه را عقدتین و جوزهرین و عقدۀ راس و ذنب هم گفته‌اند» (مصفی، ۱۳۵۷: ۳۱۰). «اندر فلک قمر، دو عقده است بر یکدیگر افتاده برین مثال از تقاطع دو دایره، و هر کوکی را جوزهری حقیقی هست، لکن از جهت آنکه قمر به ما نزدیک‌تر است و خسوف و کسوف

را سبب این است، پس عقدۀ [آن به کار دارند و از این] دو عقده آنکه سوی شمال بود، راس خوانند و آنکه سوی جنوب بود، ذنب [گویند] و شکل بر این مثال است» (شهردان ابن ابی‌الخیر رازی، ۱۳۸۲: ۵۹). «کاس: الکاس، سرنگون، مجموعه سه ستاره در مشرق و نزدیک صورت غراب» (مصفی، ۱۳۵۷: ۶۱۵).

پس وقتی مریخ که نحس اصغر است، توسط ذنب که نیکو نیست، در کاس می‌افتد که معنای سرنگونی می‌دهد و همچنین نزدیک صورت غراب است (به بدیمن بودن غراب نیز می‌شود توجه کرد)، طالعی سعد اتفاق افتاده است؛ زیرا مریخ نحس به نحوست رفته و این مبارک است. گویی دشمنی به دست دشمنی دیگر سرنگون شده باشد.

ذنب مریخ را می‌کرده در کاس شده چشم زحل هم کاسه راس (نظامی، خسرو و شیرین، ۱۳۸۳: ۲۷)

۱۰- هم کاسه راس شدن چشم زحل

«گفته‌اند که راس، مشتری را سود کند و زهره را نه سود کند و نه زیان و دیگر ستارگان را زیان کند» (شهردان ابن ابی‌الخیر رازی، ۱۳۸۲: ۶۱). پس راس، زحل را که نحس بزرگ است، زیان می‌رساند و زیان دیدن نحس، مبارک است.

ذنب مریخ را می‌کرده در کاس شده چشم زحل هم کاسه راس (نظامی، خسرو و شیرین، ۱۳۸۳: ۱۴۱)

۱۱- طالع مشتری

دارد از لطف تو برجیس و ز قهر تو زحل این سعادت مستفاد و آن نحوست (انوری، ۱۳۳۷: ۲۷۹)

بخت و طالع مشتری (برجیس) داشتن، مبارک است؛ زیرا «منجمان متفق‌اند که زحل، نحس بزرگ است و مشتری، سعد بزرگ و مریخ، نحس کوچک و زهره، سعد خرد» (شهردان ابن ابی‌الخیر رازی، ۱۳۸۲: ۶۱).

سعد اکبر بدان بود برجیس که برد دولت تو را فرمان (مسعود سعد، ۱۴۰۰، ج ۱: ۸۷۶)

مجنون شبی در فراق لیلی، خطاب به ستاره مشتری می‌گوید:

کای مشتری ای ستاره سعد ای در همه وعده صادق الوعد

ای در نظر تو جان‌فزایی در سکه تو جهان‌گشایی...
ای بخت مرا بلندی از تو دل را همه زورمندی از تو
(نظامی، لیلی و مجنون، ۱۳۸۳: ۱۶۵)

نظامی، مشتری را ستاره سعد و صادق الوعد خوانده و نظر مشتری را موجب جان‌فزایی و جهان‌گشایی می‌داند. او فتح و ظفر را نیز از مشتری دانسته، برقراری نظام عالم و صلاح امور و داشتن بخت و اقبال بلند را از این ستاره می‌داند.

چو آگه شد که شاه مشتری بخت رسانید از زمین بر آسمان تخت
(نظامی، خسرو و شیرین، ۱۳۸۳: ۱۵۷)

گوید تو را زمانه و خواند تو را فلک برجیس با سعادت و خورشید بی‌همال
(مسعود سعد، ۱۴۰۰، ج ۱: ۸۲۳)

۱۲- عطارد در برج ماه

«و قمر به ذات خویش، سعد است، لکن از جهت نهاد او و پیوستن [با] ستارگان بگردد و عطارد [ممتزج] با سعد، سعد و با نحس، نحس و پذیرنده طبع‌هاست و چون تنها بود به سعادت گراید» (شهمردان ابن ابی الخیر رازی، ۱۳۸۲: ۶۱). عطارد، ستاره‌ای ممتزج است؛ با ستارگان سعد سعادت می‌یابد و با ستارگان نحس، منحوس می‌شود. پس چون عطارد با ماه که ستاره‌ای سعد است قران کند، سعادت می‌یابد و طالعی مبارک و فرخنده خواهد بود.

مرا در بزمگاه شاه بردند عطارد را به برج ماه بردند
(نظامی، خسرو و شیرین، ۱۳۸۳: ۳۸۱)

پس نظامی خود را به عطارد و شاه را به ماه مانند کرده است و به دربار شاه رفتن خود را چون به برج ماه رفتن عطارد، نیکو خوانده است.

۱۳- طالع زهره

زهره، سعد اصغر است و طالع آن خوش و مبارک خوانده شده است. نظامی، زهره را طالع بخت و دولت و پیروزی می‌داند.

بر زهره نظر گذاشت اول گفت ای به تو بخت را معول
ای زهره روشن شبافروز ای طالع دولت از تو پیروز...
(نظامی، لیلی و مجنون، ۱۳۸۳: ۶۴ و ۱۶۵)

۱۴- طالع حوت

«صاحب طالع حوت، نیکو و سخی و پاکیزه و خداوند آرزوهاست... جایگاه فرشتگان و عابدان و هیربدان [است]» (مصفی، ۱۳۵۷: ۲۱۳-۲۱۴). نظامی، طالع بهرام را در بزرگی و عالم‌افروزی، به حوت منسوب کرده است.

یافتنند از طریق پیروزی در بزرگی و عالم‌افروزی
طالعش حوت و مشتری در حوت زهره با او چو لعل با یاقوت
(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۸۳: ۵۶)

۱۵- مشتری در حوت

هم مشتری، ستاره سعد است و هم برج حوت دارای طالعی نکوست. پس حضور مشتری در برج حوت نیز طالعی مبارک پدید می‌آورد.
طالعش حوت و مشتری در حوت زهره با او چو لعل با یاقوت
(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۸۳: ۵۶)

۱۶- زهره با حوت

«زهره، سعد اصغر است و حوت، برجی مبارک. شرف زهره در حوت است» (مصفی، ۱۳۵۷: ۲۲). نظامی، طلوع زهره در برج حوت را مانند هم‌نشینی لعل و یاقوت خوانده است.

طالعش حوت و مشتری در حوت زهره با او چو لعل با یاقوت
(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۸۳: ۵۶)

۱۷- ماه در ثور

ماه در ثور و تیر در جوزا اوج مریخ در اسد پیدا
(همان: ۵۶)

برج ثور، خانه شرف ماه است و شرف هر ستاره‌ای، طالعی نیکو و مبارک دانسته می‌شود. همچنین نظامی در ثور بودن ماه را هم‌شان در جوزا بودن تیر معرفی کرده است. جوزا، یکی از دو خانه تیر است و در خانه بودن ستاره، موجب قوت و در نتیجه سعادت طالع آن می‌شود.

عطارد به جوزا برون تاخته مه و زهره در ثور جا ساخته
(نظامی، شرفنامه، ۱۳۸۳: ۶۹)

نظامی خود در ارجمند بودن ماه در برج ثور گفته است:

پیش آن گاو رفت چون مه بدر ماه در برج گاو یابد قدر
(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۸۳: ۱۱۳)

۱۸- رو کردن ذنب به زحل

ذنب آورده روی در زحلش و آفتاب اوفتاده در حملش
(همان: ۵۶)

مجاوده ذنب با کواکب نحس، سعد است و با کواکب سعد، نحس. در این بیت، ذنب با زحل خود که از او شرف می‌گیرد، روبه‌رو شده و آفتاب در برج حمل خود که خانه شرف اوست، جای گرفته است.

۱۹- آفتاب در حمل

حمل، خانه شرف شمس است و رفتن آفتاب را از حوت به حمل، آغاز نوروز گرفته و پر سعادت خوانده‌اند (رازی، بی‌تا: ۱۷۳). نظامی، تولد اسکندر که آن را فالی نیکو خوانده نیز هنگام شرف یافتن آفتاب در برج حمل بیان کرده است.

شرف یافته آفتاب از حمل گراینده از علم سوی عمل
(نظامی، شرفنامه، ۱۳۸۳: ۶۹)

مسعود درباره شرافت حلول آفتاب در حمل می‌گوید:

جمال یافت خرد زو چو تن ز لطف روان شرف گرفت هنر زو چو خور ز برج حمل
(مسعود سعد، ۱۴۰۰، ج ۱: ۵۶۱)

۲۰- طالع اسد

اسدی بود کرده طالع تخت طالعی پایدار و ثابت و سخت
(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۸۳: ۹۵)

طالع برج اسد، مبارک است و برای بر تخت نشستن پادشاهان اختیار می‌شده است. (بناکتی، ۱۳۴۸: ۴۷۸). در بیت بالا می‌بینیم که ستاره‌شناسان، طالع بر تخت نشستن بهرام را اسدی پیش‌بینی کرده بودند که نظامی آن را طالعی پایدار و ثابت و سخت خوانده است. این صفات، خود نشان از مبارکی طالع اسد دارد. تولد اسکندر نیز در طالع اسد اتفاق افتاده است که خداوند زور و شجاعت و نشان چیرگی بر دشمنان است. به همین سبب نظامی آن را کورکننده دیده دشمنان خوانده است.

اسد بود طالع خداوند زور کزو دیده دشمنان گشت کور
(نظامی، شرفنامه، ۱۳۸۳: ۶۹)

۲۱- قران آفتاب و عطارد

قران یا اتصال، گرد آمدن دو یا چند ستاره در یک برج است. قران «بین دو کوکب که یکی در مدار بالاتر و دیگری در مدار پایین تر است، روی می دهد. این دو کوکب چون در یک برج به یک درجه رسند، در نجوم احکامی، آن دو را متصل یا مقترن گویند. قران اگر به طور مطلق باشد، قران یا اجتماع زحل و مشتری است و اگر مقصود قران، دو اختر دیگر باشد، آن اختران به دنبال کلمه قران ذکر می شوند. مانند قران مشتری و ماه یا قران مریخ و ماه و غیره» (مصفی، ۱۳۵۷: ۵۸۰). خورشید سعد از دوستی است و نحس از دشمنی و عطارد، پذیرنده طبع هاست؛ با سعد، سعد است و با نحس، نحس. بدین ترتیب مقارنه آفتاب و عطارد، طالعی نیکو و مبارک است و در اوج بودن ستاره بر قوت طالع آن می افزاید. در این بیت چون خورشید در اوج قرار دارد، بر دوستی آن افزوده می شود. آفتابی در اوج خویش بلند در قران با عطاردش پیوندد
(نظامی، هفت پیکر، ۱۳۸۳: ۹۵)

۲۲- زهره در برج ثور

ثور و میزان، خانه های زهره هستند. هر ستاره ای در خانه خودش، قوت می گیرد و بر تأثیر آن افزوده می شود. پس تأثیر سعادت زهره در برج ثور افزایش می یابد (مروزی بخاری، بی تا: ۱۵۶-۱۵۷). برای تولد اسکندر نیز چنین طالعی قائل شده اند. عطارد به جوزا برون تاخته مه و زهره در ثور جا ساخته
(نظامی، شرفنامه، ۱۳۸۳: ۶۹)

۲۳- مشتری در قوس

انوری، شکوه ممدوح را بر فرّ و شکوه در قوس (کمان) بودن مشتری (برجیس) برتری داده است. نه به فرّ تو در کمان برجیس نه به طبع تو در دو پیکر تیر
(انوری، ۱۳۳۷: ۳۷۹)

قوس و حوت، دو خانه مشتری هستند. پس مشتری در قوس قوت می گیرد و سعادت آن بیشتر می شود. نظامی زمان تولد اسکندر را در این طالع فرخنده معرفی کرده است.

بر آراسته قوس را مشتری زحل در ترازو به بازیگری
(نظامی، شرفنامه، ۱۳۸۳: ۶۹)

۲۴- ماه در جدی

در دهم ماه و در ششم بهرام مجلس آراسته به تیغ و به جام
(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۸۳: ۹۵)

برج دهم، برج جدی است. از نظر منجمان قدیم، حلول قمر در جدی، آثار متعددی دارد. از جمله: «حلول قمر در جدی دلالت کند بر اندوه عامه و محبوسی مردم و حیرت رسولان و مسافران...، در وقت حلول راس در برج سنبله دلالت کند بر فساد کشت و غلات و افتادن کرم در میوه‌ها و احتراق چیزها و تصرف ملوک در زمین‌های باثر و خراب و آبادان و شهر ساختن و زراعت کردن و عموم خیرات و برکات و سلامتی حبوب و غلات و حدوث سرسام در میان مردم» (مدرسی گیلانی، بی‌تا: ۲۲).

و «اگر مشتری یا زحل دوم واقع شود، مولود مسعود پادشاه بزرگ گردد و بر دشمنان چیره‌دست شود. و نیز هرگاه قمر در جدی، که خانه زحل است، و در نه بهر زحل جای گیرد، دلالت کند که اکثر عالم فرمانبردار...» (علامی، ۱۹۱۳: ۳۶). متأسفانه ادامه متن این نوشتار اکبرنامه موجود نیست، اما از سیاق سخن و همچنین با اتکا به اینکه با عبارت «و نیز»، حلول قمر در جدی را با طالع پیشین که مولود مسعود خوانده و آن را نشان چیره‌دستی پادشاه بر دشمنان دانسته است، می‌توان نتیجه گرفت که علامی، قمر در جدی را دلالت بر فرمان‌برداری دشمنان یا عالمیان از پادشاه می‌دانسته که بیانگر طالعی مسعود است. در این ابیات، نظامی از طالع مبارک در زمان بر تخت نشستن بهرام می‌گوید. پس او نیز قمر در جدی را مبارک در نظر گرفته است و از همین‌روی است که در بیت، ماه مجلس را با باده‌نوشی آراسته است.

از دلایل دیگر سعد بودن حلول قمر در جدی، منازل مبارک قمر در برج جدی است. جدی «از بیست‌وهشت ستاره تشکیل یافته است، دو ستاره نیز خارج از صورت دارد. ستارگان اول و سوم از این برج را سعد ذابح گویند که منزلگاه بیست‌ودوم ماه می‌باشند» (نبئی، ۱۳۶۶: ۴۵).

۲۵- زحل در میزان

دست کیوان شده ترازوسنج سخته از خاک تا به کیوان گنج
(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۸۳: ۹۵)

میزان یا ترازو، خانه شرف زحل یا کیوان است. در برج شرف بودن ستاره، مبارک و فرخنده است. در این بیت هم گنج سنجیدن (سختن) کیوان که بیانگر به دست آوردن و شمردن گنج است، نشانه‌ای بر مبارک بودن این طالع است. نظامی در تولد اسکندر نیز به این طالع اشاره کرده است.

بر آراسته قوس را مشتری زحل در ترازو به بازیگری
(نظامی، شرفنامه، ۱۳۸۳: ۶۹)

۲۶- طالع ثور

داشت دور زمانه طالع ثور صاحب زهره، زهره صاحب دور
در چنان دور غم کجا باشد؟ که در او زهره کدخدا باشد؟
(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۸۳: ۱۰۳)

«برج ثور در بسیاری از تمدن‌های کهن، نماد قدرت بوده است» (فشنگ‌ساز، ۱۳۹۱: ۲۴). داشتن طالع ثور، مبارک و فرخنده است. درباره حلول زهره در برج ثور باید افزود که «ثور خانه زهره است، پس اگر طالع زمانه ثور و زهره که ستاره مطربان است، در برج ثور و خانه خود باشد، دور، دور شادی است نه غم» (نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۸۳: ۱۰۳).

۲۷- اجتماع ماه و پروین

بر سریر آی و پیش من بنشین سازگار است ماه با پروین
(همان: ۱۵۴)

پروین، شش یا هفت ستاره است که یکی از منازل بیست‌وهشت‌گانه ماه است. «در باورهای بسیار کهن عامیانه، پروین نمودار جمعیت است... و نگرستن به پروین موجب جمعیت خاطر... تصور می‌شده است» (مصفی، ۱۳۵۷: ۱۰۴). «در طلوع ثریا به زعم اعراب، باران می‌بارد. بدین علت ثریا نزد ایشان، نشانه فراخی و ارزانی است... و مقارنه ثریا با ماه نزد اعراب، نشانه‌ای از پایان یافتن سردی هوا و زمستان می‌باشد» (همان، ۱۰۲). پس ماه با پروین سازگار است و این سازگاری موجب فرخندگی و خوش‌یمنی است.

۲۸- زهره در تسدیس

تسدیس، «قرار گرفتن ماه است در نقطه‌ای که فاصله آن تا خورشید، یک‌ششم فلک (۶۰) درجه باشد... و از جمله نظرات کواکب است (نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۸۳: ۱۳۵) و نشانه نیم‌دوستی و مودت. زهره که سعد اصغر است، وقتی در تسدیس که نشانه نیم‌دوستی است قرار بگیرد، طالعی مبارک روی داده است. نظامی، همنشینی سلیمان نبی و بلقیس را به در تسدیس بودن زهره تشبیه کرده و با نظر به شریف و گرمی بودن ایشان در باور مؤمنان، حضور زهره در تسدیس را مبارک دانسته است.

گفت وقتی چو زهره در تسدیس با سلیمان نشسته بد بلقیس
(همان: ۱۷۸)

۲۹- تثلیث مشتری با زحل

تثلیث، «قرار گرفتن ماه است در جایی که فاصله آن تا خورشید، یک‌سوم فلک، (۱۲۰) درجه می‌باشد. تثلیث از جمله نظرهای کواکب است و نظر تثلیث، تمام‌دوستی است» (مصفی: ۱۳۵۷: ۱۲۷).

چون به تثلیث مشتری و زحل شاه انجم ز حوت شد به حمل
(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۸۳: ۲۹۲)

۳۰- عطارد در سنبله

جوزا و سنبله، خانه‌های عطارد هستند و شرف عطارد در برج سنبله است.

من که نقاش نیشکر قلمم رطب‌افشان نخل این حرمم
نی کلکم ز کشتزار هنر به عطارد رساند سنبل تر
سنبله کرد سنبلم را خاص گرچه القاص لا یحب القاص
(همان: ۳۲۲)

نظامی در این ابیات با مفاخره به هنر شاعری خویش، قلم خود را با عطارد که منشی و دبیر فلک است، هم‌سطح دانسته و از این جهت ضرب‌المثل «القاص لا یحب القاص» را به کار برده است تا بگوید که عطارد در دبیری و نویسندگی به من حسادت می‌ورزد.

۳۱- زهره در میزان

زهره، دو خانه دارد: ثور و میزان. میزان، خانه شرف زهره است و در میزان بودن

زهره، فرخنده و مبارک است.

چو زهره درم در ترازو نهم ولی چون دهم بی ترازو دهم
(نظامی، شرفنامه، ۱۳۸۳: ۳۶)

نظامی در این بیت، اشعار خویش را به درم تشبیه می‌کند و منظورش از در ترازو نهادن درم، سنجیدن سخن است. او می‌گوید که درم سخن را زهره‌وار در ترازو می‌سنجم، ولی هنگام بخشش، بی‌ترازو و بی‌حد و اندازه سخن می‌بخشم.

نظامی در شرفنامه، هنگام بیان نسب اسکندر به طالع تولد او پرداخته و با بیان چندین طالع نجومی مبارک، طالع اسکندر را فرخنده معرفی می‌کند.

اسد بود طالع خداوند زور کزو دیده دشمنان گشت کور
شرف یافته آفتاب از حمل گراینده از علم سوی عمل...
برآراسته قوس را مشتری زحل در ترازو به بازیگری
ششم خانه را کرده بهرام جای چو خدمتگران گشته خدمت نمای
(همان: ۶۹-۷۰)

طالع تولد اسکندر، اسدی است و هنگام به دنیا آمدن او، آفتاب در حمل، عطارد در جوزا، مشتری در قوس، زحل در میزان، بهرام در سنبله بوده است و ماه و زهره در ثور قران داشته‌اند (همان: ۶۹-۷۰) که تمامی این حالات نیکو و مبارک است.

۳۲- بهرام در سنبله

سنبله، خانه فرح بهرام است. خانه فرح، خانه شادی ستاره است. «فرح از قوت‌های کواکب است. و فرح کوكب همان ابتزار كوكب سیار است در برج طالع یا بروج دیگر» (مصفی، ۱۳۵۷: ۵۵۵). ابتزار كوكب، خشنودی كوكب است و «هرگاه حظوظ كوكبی در یک برج فراوان باشد، گویند این كوكب در ابتزار است» (همان: ۱۲). خواجه نصیرالدین در فرح کواکب آورده است:

زهره در پنجمین بود پدرام همچو در خانه ششم بهرام
(همان: ۵۵۵)

بسیاری از منجمان، طالع سنبله را برای تولد نوزاد، بسیار مبارک می‌دانستند، چنان

که می‌گفتند: «طالع ولادت پیغمبران، سنبله و میزان است و طالع حضرت رسول صلی‌الله علیه و آله و سلم، میزان بود» (مجلسی، ۱۳۸۴، ج ۳: ۱۳۰).

۳۳- قران ماه و زهره

ماه به ذات خویش سعد است و زهره نیز سعد اصغر است. پس اتصال این دو، طالعی سعد را رقم می‌زند. قران ماه و زهره را برای آغاز کارها بسیار نیکو دانسته‌اند.

گر بود مه مقارن زهره باشد آغاز کارها شهره
(مصفی، ۱۳۵۷: ۵۸۸)

مسعود سعد نیز قران ماه و زهره را مبارک و شادی‌بخش خوانده است.

آری چو ماه و زهره به یکجا قران کنند عیش و نشاط و شادی و لهو اقتضا کنند
(مسعود سعد، ۱۴۰۰، ج ۲: ۹۶۱)

۳۴- قران ماه و زهره در ثور

ثور، خانه زهره است و سعادت زهره در آن قوت می‌گیرد. همچنین خانه شرف ماه است. هم ماه در ثور و هم زهره در ثور، طالعی سعید و مبارک را رقم می‌زنند.
عطارد به جوزا برون تاخته مه و زهره در ثور جا ساخته
(شرفنامه، ۱۳۸۳: ۶۹)

۳۵- نظرهای مشتری

درباره ستاره مشتری که سعد اکبر است گفته‌اند که نظرهای او از تربیع و تثلیث، همه سعادت است و نحوست ندارد.

چو سیاره مشتری سربلند نظرهای او یک به یک سودمند
به تربیع و تثلیث گوهرفشان مربع‌نشین و مثلث‌نشان
(نظامی، شرفنامه، ۱۳۸۳: ۴۲۹)

این ابیات در ستایش اتابک نصرت‌الدین سروده شده و بدین معنی است که او چون ستاره مشتری، بلند مکان و سربلند است و نظرهای تربیع و تثلیث او، گوهرافشان است. نظامی، چهار زانو نشستن سلطان را تربیع او و مثلث (دو زانو) نشاندن بزرگان و امرا را تثلیث او تعبیر کرده است.

۳۶- خورشید در راس

«اگر خورشید در عقده راس و قمر در عقده ذنب باشد و مقابله تمام باشد، خسوف

واقع شود» (شهیدی، ۱۳۷۳، ج: ۶، ۵۱۴).

انوری مقابله ناصرالدین ابوالفتح طاهر را با دشمن، به مقابله خورشید و ماه در راس و ذنب تشبیه کرده است.

خضم اگر لاف تقابل زند از روی حسد حق شناسد که که بوالقاسم و که بولهب است
ور مقابل نهمش نیز به یک وجه رواست تو چو خورشید به راس او چو قمر در ذنب است
(انوری، ۱۳۳۷: ۵۱)

در این حالت، ماه در عقده زیرین تقاطع فلک حامل و فلک قمر قرار می‌گیرد و سایه زمین بر ماه افتاده و ماه‌گرفتگی اتفاق می‌افتد. او با این تصویر نجومی، پیروزی ممدوح بر دشمن را به تصویر کشیده است.

۳۷- آفتاب در جوزا

چرا فروغ نیابد هوای سال امیر که آفتاب هنر رفت در دو پیکر جود
(همان: ۱۴۷)

دوپیکر، همان برج جوزاست. گفته شده است که «چون آفتاب در جوزا درآید، بهار، بهار می‌گردد و اثمار بر درختان وجود می‌گیرند و سبب پختگی و شیرینی میوه از آفتاب در جوزاست» (حسینی اشکوری، ۱۳۹۳، ج: ۱۶، ۱۲۳). حلول آفتاب در برج جوزا را مبارک دانسته‌اند. انوری نیز به دوپیکر رفتن آفتاب را سبب فروغ یافتن هوای سال امیر خوانده است که نشان از یمن و سعادت این طالع است.

۳۸- مشتری در میزان

بزرگوارا گفتم چو مشتری به رجوع ز اوج اول میزان شود به خانه تیر
به عون بخت و به تحویل او به میزان باز به راستی همه کارت شود چو قامت تیر
(انوری، ۱۳۳۷: ۲۵۵)

رجوع، «بازگشت سیاره و حرکت طولی آن برخلاف ترتیب بروج است. هر یک از سیارات به‌ویژه خمرسه متحیره، گاهی حرکت بر توالی، یعنی مستقیم دارند و گاهی برخلاف آن و گاهی ساکن به نظر می‌رسند. حرکت برخلاف توالی آنها را رجوع یا تراجع یا تدویر گفته‌اند و کوكب در این حالت، راجع لقب دارد و این اختلاف در حرکات، نتیجه تصور در حرکت توالی (گردش به دور زمین) و تدویر (حرکت به دور مرکز

دیگری) است و تراجع را حرکت یا رجعت کوکب از حرکت معمولی خود از مشرق به مغرب معنی کرده‌اند» (مصفی، ۱۳۵۷: ۳۱۵).

انوری در دعا برای ممدوح می‌گوید: امیدوارم وقتی که مشتری از برج میزان (برج هفتم) به خانه تیر یا عطارد که برج سنبله است (برج ششم) بازمی‌گردد، به سبب یاری بخت و بازگشت مجدد مشتری به میزان، همه کارهای تو مثل قامت تیر، راست گردد. دلیل خجسته بودن حلول مشتری در میزان این است که اوج مشتری را که سعد اکبر است، در برج میزان دانسته‌اند (بیرونی، ۱۳۶۲: ۱۳۷).

۳۹- طالع میزان

اثرهای کین تو چون نحس عقرب نظرهای لطف تو چون سعد میزان
(انوری، ۱۳۳۷: ۳۶۰)

طالع میزان را طالع تولد پیامبران می‌دانستند و طالع تولد پیامبر اسلام را نیز بدان منسوب می‌نمودند.

۴۰- ماه در سرطان

ای طالع نگون من ای کژ رو حرون ای نحس بی سعادت و ای خوف بی‌رجا
خرچنگ آبی و خداوند تو قمر آبی است، سوزش تن و جان از شما چرا؟
(مسعود سعد، ۱۴۰۰، ج ۱: ۱۳۷)

خرچنگ یا سرطان، خانه فرح ماه است (مصفی، ۱۳۵۷: ۳۸۴). قمر نیز دارای طبع تر و آبی است.

بدین تری که دارد دست مهتاب نیارد ریختن بر دست من آب
(نظامی، خسرو و شیرین، ۱۳۸۳: ۲۶۷)

مسعود سعد با توجه به طالع خویش، ناسازگاری روزگار با خودش را شگفت می‌داند. او طالع خود را برج سرطان معرفی می‌کند که طبعی تر دارد و خویش را چون قمر در نظر می‌گیرد که صاحب خانه سرطان است (خانه قمر، برج سرطان است). آنگاه خطاب به طالعش می‌گوید: تو طبعی تر داری و صاحب خانه تو، قمر است که او نیز طبعی تر دارد؛ و طبع این دو با هم سازگارند، پس چرا برای من بدیمن شده و موجب آزار و اذیت من می‌شود. با این اوصاف، مسعود در سرطان بودن قمر را طالعی خجسته دانسته است؛ اما برای اغراق در بدطالعی خویش و سختی روزگارش، می‌خواهد بگوید حتی طالع

نیکویی چون قمر در سرطان هم با من نمی‌سازد. مسعود در قصیده دیگری طالع ماه در خرچنگ را در برابر طالع عطارد در حوت که نحس است، قرار می‌دهد، که این نیز شاهی بر سعادت قمر در سرطان است.

گشته‌ام چون عطارد اندر حوت گرچه بودم چو ماه در خرچنگ
(مسعود سعد، ۱۴۰۰، ج ۱: ۵۴۰)

۴۱- نظر زهره

زهره، ستاره سعد اصغر است و نظر زهره، خوش‌یمن و شادی‌آفرین است. مجلسی، نظر زهره را در طالع پیامبر اسلام، چنین توضیح داده است که «دلیل صباحت و شادی و بشاشت و حسن و طیب و جمال و بها و غنچ و دلال اوست» (مجلسی، ۱۳۸۰: ۶۷). در کتاب تنکلوша درباره نظر زهره آمده است:

نظر زهره زین سبب خیر است که در اوتاد طالعش سیر است
(تنکلوша، ۱۳۸۴: ۱۶۹)

و مسعود، حکم سلطان را در صلاح دولت و دین به فعل نیکوی مشتری و نظر مبارک زهره، مانند کرده است:

اندر صلاح دولت و دین حکم نافذت برجیس فعل گردد و زهره نظر شود
(مسعود سعد، ۱۴۰۰، ج ۱: ۲۹۷)

۴۲- قران سعدین

به حقیقت قران سعدین است همه با دست تو قران قلم
(همان: ۶۰۹)

قران سعدین، قران زهره و مشتری است و انجام هر کاری در این طالع، نیکوست (مصفی، ۱۳۵۷: ۵۸۸). مشتری، سعد اکبر است و زهره، سعد اصغر و قران این دو سعد، بسیار خوب و نیکوست.

۴۳- ماه در جوزا

زیرا چو مه به جوزا باشد بتا! روز نشاط باشد و لهو و بطر
(مسعود سعد، ۱۴۰۰، ج ۲: ۹۶۴)

در مبارک بودن طالع قمر در جوزا، امیر خسرو دهلوی نیز گفته است:

بریست چون جوزا کمر آمد به جوزا زان قمر یعنی که این عزم سفر، بر طالع میمون بود (امیر خسرو، ۱۹۶۷: ۳۲۶)

۴۴- طالع قوس

قوس، خانه مشتری است که سعد اکبر است. درباره این طالع در «روضات الجنات فی اوصاف مدینه هرات» آمده است که «قوس، خانه مشتری است به انواع دلایل سعادت موصوف و به اضاف آثار اقبال و دولت محفوف» (اسفزاری، ۱۳۳۸: ۳۵۸). «صاحب طالع قوس را ملک طبع، رازدار، بخشنده، مکار، متعصب، پاکیزه خورش، معجب وصف کرده‌اند» (مصفی، ۱۳۵۷: ۶۰۶). ملک طبع بودن صاحب طالع قوس، نشانه دیگری از مبارک و خجسته بودن طالع قوس است.

نسبت عقربی است با قوسی بخل محمود و بذل فردوسی
اسدی را که بودلف بنواخت طالع و طالعی به هم در ساخت
(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۸۳: ۲۵)

۴۵- نظر کردن از تسدیس به آفتاب

شهمردان، حالات سعادت ستارگان را چنین برمی‌شمارد: «۱- سعادت چون مناظر سعدان بود. ۲- میان دو سعد اندر حصار بود صمیمی. ۳- بر مناظره شمس یا قمر بود از تثلیث یا تسدیس. ۴- چون سریع سیر بود زاید در نور و عدد. ۵- در جایگاهی بود که او را اندر آن حظی باشد. ۶- اندر درجات نیر» (شهمردان ابن ابی‌الخیر رازی، ۱۳۸۲: ۹۸). نظر کردن زحل از تسدیس به آفتاب، مطابق گزینه سوم، حالت سعدی و مبارکی دارد. از همین‌رو برای زمان عقد و ازدواج انتخاب شده است.

هم بر آن طالع که با زهرا علی مرتضی وصلتی کردی به توفیق خدای مستعان
مه به تسدیس زحل کرده نظر با آفتاب وصلتی کردی به حکم بخردان باستان
(انوری، ۱۳۳۷: ۳۶۷)

۴۶- قران عطارد و زهره

وقتی نظامی از پیوند میان خیر و دختر کرد سخن می‌گوید، همراهی آن دو دلداده را به همراهی عطارد و زهره تشبیه می‌کند. زهره، ستاره سعد است و عطارد، پذیرنده طبع ستارگان همراه. پس عطارد در همراهی با زهره، طبع سعد زهره را می‌پذیرد و

طالعی سعد پیش می‌آید. همچنین با توجه به توصیف نظامی از این پیوند، فرخندگی همراهی عطارد و زهره دیده می‌شود.

دختر خویش را سپرد به خیر زهره را داد با عطارد سیر
تشنه مرده، آب حیوان یافت نور خورشید بر شکوفه بتافت
(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۸۳: ۲۶۳)

۴۷- فتح باب

فتح باب، «موقع اتصال دو کوکب است که خانه‌های آنها مقابل یکدیگر باشند. مانند اتصال ماه یا آفتاب با زحل که خانه آنها مقابل خانه زحل است یا اتصال زهره با مریخ... در شعر فارسی، فتح باب بیشتر برای نزول باران و گشایش کارها به کار رفته است» (مصفی، ۱۳۵۷: ۵۵۲).

نظامی در بیت زیر فتح‌الباب را برای گشایش کارها به کار برده است.
به فتح‌الباب دولت بامدادان ز در پیکی درآمد سخت شادان
(نظامی، خسرو و شیرین، ۱۳۸۳: ۱۵۹)
انوری، فتح باب را در بیت زیر، مقدمه باران دانسته است و می‌دانیم که نزول باران با توجه به ثمرات آن، مبارک است.

دست تو فتح باب بارانی است که برآرد ز شوره مهر گیاه
(انوری، ۱۳۳۷: ۵۶۵)

مسعود نیز نظر فتح را سعد خوانده است.
چون هست سوی فتح ز گردون نظر سعد پیوسته سوی تیغ تو باشد نظر فتح
(مسعود سعد، ۱۴۰۰، ج ۱: ۲۳۶)

نتیجه‌گیری

در این پژوهش با بررسی اشعار نظامی، انوری و مسعود سعد سلمان، چهل و هفت طالع سعد نجوم احکامی را مشخص کرده و با مراجعه به آثار کهن و معتبر نجوم احکامی، علت سعد خوانده شدن آنها را توضیح دادیم. در نتیجه این پژوهش، قرائت صحیح و تفسیر دقیق و روشنی از بسیاری از ابیات شعر فارسی که در ارتباط با نجوم احکامی هستند، میسر شد. در نتیجه بررسی طالع‌های سعد نجوم احکامی در اشعار

مسعود، نظامی و انوری، مشاهده کردیم که هر ستاره‌ای در خانه خویش، در خانه فرح و در خانه شرفش قوت می‌گیرد و اگر ستاره سعد باشد، بر سعادت آن افزوده می‌شود و طالع هر ستاره‌ای در خانه شرفش، فرخنده است حتی اگر آن ستاره نحس اکبر باشد؛ مانند زحل که در برج میزان، مبارک است. همچنین اجتماع نیرین مبارک است و در اوج بودن ستاره سعد بر سعادت آن می‌افزاید. درباره طالع سرطان که مسعود سعد آن را دو پهلوی به کار برده بود و در نگاه اول به نظر می‌رسید که آن را برخلاف دیگران، طالعی نحس دانسته است نیز با ذکر نمونه‌های مختلف از اشعار دیگر شاعران و متون تاریخی، توضیح دادیم که این طالع، سعد است و مسعود، سرطان را که به معنی خرچنگ نیز هست، با آرایه استخدام به گونه‌ای به کار برده که با واژه طالع به برج سرطان اشاره می‌کند و با واژه کژرو به خرچنگ. در واقع کژروی را نه به برج سرطان که به خرچنگ نسبت داده است. درباره طالع «ماه در جدی» گفتیم که با توجه به آثار کهن نجوم احکامی، در برج جدی بودن ماه برای عامه مردم نحس، اما برای پادشاهان، مبارک دانسته شده است و نشانه پیروزی و کشورگشایی است.

منابع

- ابوریحان بیرونی، محمد بن احمد (۱۳۶۲) التفهیم لاوائل صناعه التنجیم، به تصحیح جلال همایی، تهران، بهمن.
- اسفزاری، معین‌الدین محمد زمچی (۱۳۳۸) روضات‌الجنات فی اوصاف مدینه هرات، تهران، دانشگاه تهران.
- اکبری، محمدتقی و گروه نویسندگان (۱۳۸۶) فرهنگ اصطلاحات علوم و تمدن اسلامی، مشهد، آستان قدس رضوی.
- الهامی، فاطمه (۱۳۸۸) باورهای نجومی در شعر نظامی، کتاب ماه ادبیات، ۳۴ (پیاپی ۱۴۸)، ۴۲-۵۲.
- امیر خسرو، خسرو بن محمود (۱۹۶۷) دیوان امیر خسرو دهلوی، گردآوری انوار الحسن، لکهنو: راجه رام کماریکدپور وارث نولکشور بکدپو.
- انوری، اوحدالدین (۱۳۳۷) دیوان اشعار، جلد اول: قصاید، به اهتمام محمدتقی مدرس رضوی، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- بناکتی، داوود بن محمد (۱۳۴۸) تاریخ بناکتی، به تصحیح جعفر شعار، تهران، انجمن آثار ملی.
- تنگلوشا (۱۳۸۴) به ضمیمه مدخل منظوم از عبدالجبار خجندی، با مقدمه و تصحیح رحیم رضا ملک‌زاده، تهران، مرکز پژوهشی میراث مکتوب.
- حسینی اشکوری، صادق (۱۳۹۳) مجموعه مقالات اولین همایش بین‌المللی مشترک ایران و عراق، قم، مجمع ذخایر اسلامی.
- رازی، امین‌احمد (بی‌تا) هفت اقلیم، تصحیح و تنظیم جواد فاضل، تهران، علی‌اکبر علمی.
- شهمردان ابن ابی‌الخیر رازی (۱۳۸۲) روضه‌المنجمین، به تصحیح و تحقیق جلیل اخوان زنجانی، تهران، مرکز نشر میراث مکتوب.
- شهیدی، سید جعفر (۱۳۷۳) شرح مثنوی، تهران، علمی و فرهنگی.
- صرفی، محمدرضا و افاضل، راضیه (۱۳۸۹) «بازتاب باورهای نجومی در خمسه خواجوی کرمانی»، کهن‌نامه ادب فارسی، سال اول، شماره ۲ (پیاپی ۲)، صص ۵۳-۷۶.
- علامی، ابوالفضل بن مبارک (۱۹۱۳) اکبرنامه، لکنه، منشی نولکشور.
- غلامی، زهرا (۱۳۹۹) «سعد و نحس ایام در باورها و امثال و حکم بیرجند»، دوماهنامه فرهنگ و ادبیات عامه، سال هشتم، شماره ۳۲، خرداد و تیر، صص ۴۳-۶۱.
- فشنگ‌ساز، نیلوفر (۱۳۹۱) اساطیر یونان و صور فلکی، تهران، سبزان.
- مدرسی گیلانی، مرتضی (بی‌تا) اختیارات نجومی، بی‌جا، بی‌نا.
- مروزی بخاری، محمدبن مسعود (بی‌تا) کفایه‌التعلیم فی صناعه التنجیم، بی‌جا، بی‌نا.

مسعود سعد سلمان (۱۴۰۰) دیوان اشعار، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمد مهیار، تهران، پژوهشگاه علوم و مطالعات فرهنگی.

مسعودی (۱۳۶۵) التنبیه و الاشراف، ترجمه ابوالقاسم پاینده، چاپ دوم، تهران، علمی و فرهنگی.
مصطفی، ابوالفضل (۱۳۵۷) فرهنگ اصطلاحات نجومی همراه با واژه‌های کیهانی در شعر فارسی، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

معصومی همدانی، حسین (۱۳۶۵ و ۱۳۶۶) «فخر رازی و مسئله حرکت وضعی زمین»، تحقیقات اسلامی، سال اول شماره ۲ و سال دوم شماره ۱، صص ۹۶-۱۰۹.

نبئی، ابوالفضل (۱۳۶۶) تقویم و تقویم‌نگاری در تاریخ، مشهد، آستان قدس رضوی.
نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳۸۳) کلیات نظامی، به تصحیح و شرح وحید دستگردی، تهران، طلایه.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»

شماره هفتاد و پنجم، زمستان ۱۴۰۳: ۶۷-۴۷

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۳/۱۰

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۱/۲۴

نوع مقاله: پژوهشی

تحلیل گونه‌شناختی نقاشی ایرانی در سده هفتم هجری

(با استناد به اشعار سعدی)

علی‌اصغر میرزایی مهر*

چکیده

هرگاه اشعار سعدی با توجه به مفاهیم و کلیدواژگان مربوط به هنرهای تجسمی و تصویری تحلیل شود، معلوم خواهد شد که وی حساسیت و توجه ویژه‌ای به هنرهای تصویری و نقاشی‌های موجود در دنیای پیرامون خویش اعم از نقاشی‌های دیواری یا تصویرگری کتاب داشته است. حال که هنرهای تصویری به دلیل ناپایداری مواد و مصالح با کمبود منابع تاریخی مواجه هستند، این پرسش مطرح می‌شود که آیا گونه‌شناسی و صورت‌بندی انواع نقاشی که در سروده‌های سعدی به آنها اشاره شده، می‌تواند دریچه جدیدی برای شناخت تاریخ نقاشی در سده هفتم هجری بگشاید و بخشی از کاستی‌های منابع تاریخی را جبران کند. هدف این نوشتار در وهله نخست، شناسایی و صورت‌بندی مضامین و واژگان مربوط به هنرهای تصویری در اشعار سعدی و سپس تحلیل تاریخی و اجتماعی آنهاست. یافته‌های این پژوهش گویای این مطلب است که آنچه سعدی از رواج گونه‌های مختلف نقاشی در روزگار خود ذکر کرده، گاه چنان بدیع و جذاب هستند که اصلاح برخی دیدگاه‌های تاریخی پیشین را ضرورت می‌بخشند. از آن جمله است اطلاعات ناب و شورانگیزی که او درباره رونق چهره‌پردازی با هدف شبیه‌سازی در اشعار خود آورده است. این مقاله به روش توصیفی-تحلیلی نگارش یافته و اطلاعات مندرج در آن با استفاده از منابع کتابخانه‌ای حاصل آمده است.

واژه‌های کلیدی: سعدی، نقاشی، نقش دیوار، نسخه مصور و نگارگری.

* استادیار گروه نقاشی، دانشگاه علم و فرهنگ، دانشکده هنر، تهران، ایران ali.a.mirzaeimehr@gmail.com



مقدمه

سعدی در سال ۶۰۶ هجری در شیراز به دنیا آمده است. مطابق نظر برخی از محققان تعلیم اولیه را در زادگاه خویش آموخته، برای ادامه تحصیل به بغداد می‌رود. سال‌ها در نظامیه بغداد دانش می‌اندوزد، اما سفرهایی نیز به حجاز و شام و لبنان دارد. به سال ۶۵۵ هجری به زادبوم خود بازگشته و در دربار سلغریان (سلغوریان) که حکام بافرهنگ فارس بوده‌اند، به عزت زیسته و در سال ۶۹۰ هجری چشم از جهان فرو می‌بندد (صفا، ۱۳۷۲، ج ۳: ۵۸۹-۵۹۹). بی‌تردید او بزرگ‌ترین سخن‌سرای زبان فارسی در سده هفتم است که هنر شعر را به غایتی می‌رساند که می‌شود عیار و معیار و حد زیبایی سخن.

از سویی دیگر روشن است که دوران شکوفایی نقاشی ایران به ایامی پس از سده هفتم هجری بازمی‌گردد؛ یعنی در عصر سعدی، نگارگری چندان پیشینه‌ای ندارد و هنوز آثار تابناکی پدید نیامده و هنرمند نام‌آوری به عرصه نرسیده است. مجموعه کتاب‌های مصوری که به روزگاری پیشتر از عهد سعدی مربوط می‌شوند، از تعداد انگشتان یک دست فراتر نمی‌رود^(۱) و نقاشی‌های دیواری برجای مانده هم بیش از یکی دو نمونه آسیب‌دیده نیست. عامل عمده آن نیز ناپایداری مواد و مصالح به‌کاررفته در این هنرهاست. از همین‌رو منابع تاریخ نقاشی ایران، توصیف روشنی از گونه‌های مختلف نقاشی در سده‌های پیش از حیات سعدی به دست نمی‌دهند. سده هفتم نیز برای ایران و سرزمین‌های مجاور، دوران پرآشوب و پریشانی است. عصر تاخت‌وتاز چنگیز و نوادگان اوست. هرچند شیراز و فارس در نتیجه کاردانی اتابکان آل زنگی (سلغریان)^(۲) از چپاول و ویرانگری در امان ماند و آبادی و سرسبزی خود را حفظ کرد، دیگر ولایات و حتی دیگر کشورها نیز زیر آتش بیداد چنگیزیان می‌سوزند. دوران ترک‌تازی و اضمحلال هنرها و پایمال شدن آبادی‌ها و کتاب‌سوزی‌ها در بغداد و دیگر شهرهاست.

تا پایان این سده، آشفته‌گی‌ها ادامه دارد. هرچند وزیران کاردان ایرانی، مغولان را از توسن بیداد به زیر می‌کشند و به فرهنگ و هنر فرامی‌خوانند، هنوز این اقدامات به ثمر نرسیده است و هنوز قدرت فرهنگی اَبَر‌مردی همانند خواجه رشیدالدین فضل‌الله همدانی^(۳) قوام نگرفته و از مجموعه سترگ «ربع رشیدی»، چندان خبری نیست (کی‌نژاد و بلالی اسکویی، ۱۳۹۰: ۱۱-۳۲) و اگر هم هست، در تبریز و مراغه است، نه در شیراز که سعدی

بخش عمده عمر خویش را در آنجا سپری کرده است. حاکمیت‌ها ناستوارند و فرهنگ و هنر بی‌اعتبار. از همین‌رو عجیب نیست که آگاهی چشمگیری از هنرهای تجسمی آن روز در منابع تاریخی، ثبت و ضبط نشده و آثار تصویری چندانی بر جای نمانده باشد.

اما برخلاف هنرهای تصویری، هنرهای کلامی به‌ویژه شعر در جامعه ایرانی، مقبولیت و ماندگاری بیشتر و بهتری دارند. کم نیستند شاعرانی که در سروده‌های خویش، جور کوتاهی مورخان و دیگر اهل قلم را کشیده، تصویر راهگشا و روشنی از آنچه دیده یا تجربه کرده‌اند، برای آیندگان بر جای گذاشته‌اند و سندی از سرآمدان این عرصه است.

میراث ادبی سعدی، او را شاعری اجتماعی معرفی می‌کند که به ظرایف و زیبایی‌های جهان پیرامون به دیده تحقیق می‌نگرد. پس دور نیست که به جز شاعری که در آن خداوندگار است، به دیگر هنرها نیز آراسته باشد.^(۴) از این‌رو است که واژگان و مفاهیم مربوط به هنرهای تصویری از جمله انواع گوناگون صورتگری و نقاشی در بیان او، جایگاه ویژه‌ای دارد.

این مقاله که پژوهشی بینارشته‌ای است، قصد آن دارد که با جست‌وجو در مجموعه اشعار سعدی، مضامین مرتبط با هنرهای تجسمی و ابیاتی را که به هنر نقاشی و انواع آن ارتباط دارد، از دیوان سعدی جدا نموده، بازخوانی، تحلیل و صورت‌بندی نماید. باشد که از این رهگذر، پرتوی بر تاریکی‌های تاریخ نقاشی ایران در آن عصر بتابد. نسخه مرجع در این نوشتار، «متن کامل دیوان شیخ اجل سعدی شیرازی»^(۵) به تصحیح مظاهر مصفاست و تمامی ابیات شاهد، همراه با شماره صفحه مستخرج از همین نسخه است.

پیشینه پژوهش

در حوزه ادبیات، خاصه سروده‌های سعدی، پژوهش‌های بسیار انجام گرفته است. از دیگر سو درباره نقاشی ایرانی و نگارگری نیز در سده اخیر، مقالات و کتاب‌های فراوان منتشر شده است؛ اما از آن‌رو که پژوهش‌های بینارشته‌ای، پدیده‌ای عمدتاً جدید به شمار می‌روند، از این‌رو برای روابط متقابل و پیوستگی‌های این دو بال پرواز فرهنگ ایرانی، چندان تلاش چشمگیری صورت نگرفته است. با این همه با جست‌وجو در منابع و مآخذ مربوطه می‌توان مطالبی که تاحدودی همسو با این پژوهش هستند یافت، از جمله:

رویین پاکباز در مقدمه‌ای که برای کتاب «همگامی نقاشی با ادبیات ایرانی» تألیف م.م. اشرفی نوشته است، در راستای ارتباط این دو هنر می‌نویسد: «از ویژگی‌های اساسی نقاشی ایرانی در سده‌های پس از استقرار اسلام، پیوستگی‌اش با ادبیات فارسی است. نقاشی از مضامین متنوع ادبی مایه می‌گیرد، اشخاص و صحنه‌های داستان را می‌نماید و سخن شاعر یا نویسنده را به زبان خط و رنگ مجسم می‌کند؛ اما کار او بیشتر از مصورسازی در معنای متعارف آن است. ادبیات فارسی و هنر ایرانی، پیوند درونی و همخوانی ذاتی داشته‌اند، زیرا هنرور و سخنور مسلمان - هر دو - بر اساس بینشی یگانه و ذهنیتی مشابه، دست به آفرینش می‌زده‌اند. آنان از خلال زیبایی‌های جهان به عالم ملکوتی نظر داشته‌اند» (م.م. اشرفی، ۱۳۶۷: ۱۱).

پولیاکووا یلنا آرتیوموونا (۱۳۸۱) در کتاب «نقاشی و ادبیات ایرانی»، اساس پژوهش خود را به مفهوم انسان در ادبیات شرق و سپس تحولات تدریجی ترسیم انسان در نقاشی ایرانی و نیز تفسیر و توصیف نقاشی و ادبیات متمرکز کرده است. وی معتقد است که دیدگاه‌های مشترک زیبایی‌شناسی، اخلاقی و فکری شاعر و نقاش به عنوان فرهیخته‌ترین نمایندگان جامعه آن روزی و بینش یگانه طرز فکر مشابه آن دو موجب هماهنگی شیوه‌های ادبی و تجسمی می‌گردید.

یوسف اسحاق‌پور در کتاب «مینیاتور ایرانی؛ رنگ‌های نور، آینه و باغ» که تفسیری شاعرانه و لطیف از نگارگری ایرانی است، درباره دوران شکوفایی مینیاتورهای ایرانی می‌نویسد: «مینیاتورها اساساً زینت‌بخشنده کتاب‌های بزرگ ادبیات ایرانی‌اند و به دنیای تصاویر و مجازها وابسته‌اند. دوره طلایی مینیاتور حدوداً عصر شعر غنایی - عرفانی حافظ (درگذشته به سال ۶۹۲ ه) که عشق به زیبایی را مضمون و در عین حال هدف تحقق صوری آثار خویش - یعنی بدون شک زیباترین اشعار فارسی - قرار داد تا حکایت جامی (درگذشته به سال ۸۹۶ ه) است که بیشتر تکرار حکایات عارفانه سبک عطار و نظامی است» (اسحاق‌پور، ۱۳۷۹: ۳۹).

چنان‌که پیداست، منابع یادشده و کتاب‌هایی از این‌دست عموماً به رابطه صوری شعر و نقاشی توجه داشته و هیچ‌کدام به دسته‌بندی انواع نقاشی و مفاهیم تاریخی نهفته در سروده‌های شاعران پارسی‌گوی از جمله سعدی نپرداخته است.

روش پژوهش

منابع اولیه مقاله «تحلیل گونه‌شناختی نقاشی ایرانی در سده هفتم هجری قمری» به شیوه کتابخانه‌ای گردآوری شده است. روش تحقیق این پژوهش، توصیفی-تحلیلی است. مقایسه بینامتنی میان متن ادبیات و متن تصویری تاریخ نقاشی ایران با شروع از متن ادبی سعدی، رویکرد اصلی این پژوهش است. دلیل انتخاب سعدی به عنوان مورد مطالعاتی این مقاله، پتانسیل‌های موجود و ارجاعات متعدد آثار او به تاریخ نقاشی ایران است. آثار سعدی به دلیل زمینه‌های اجتماعی و همچنین سفرهای متعدد و تنوع تجربه‌های او، مجال چنین خوانشی را میسر می‌کند. علاوه بر این در قرن هفتم قمری به موازات زندگی سعدی، هنرهای تصویری ایران در صحنه‌های عمومی و اجتماعی رواج داشته است. بنابراین ارجاع به تاریخ نقاشی از روش مطالعه بینارشته‌ای در آثار این شاعر اجتماعی انتخاب شده است.

سعدی و نقاشی

تصویر و تصوّر، دو مقوله از یک جوهرند. شاعر، تصوّرات زیبا را در قالب واژه و کلام می‌ریزد و نقاش، آن را در قالب رنگ و نقش می‌آمیزد. پس قرابت‌هایی در منظر هر دو دیده می‌شود.

با مطالعه دقیق اشعار سعدی می‌توان دریافت که کلیدواژگان مرتبط با دنیای نقاشی از جمله تصویر و تصویرگر، نقش و نقاش، صورت و صورتگر به دفعات به کار رفته است که نشان‌دهنده حساسیت این شاعر جهان‌دیده به ارزش‌های تصویری در محیط اجتماعی خود است. مجموعه اشارات سعدی را به هنرهای تصویری و نقاشی در دو گروه عمده می‌توان تقسیم‌بندی کرد: نقاشی دیواری و نگارگری و کتاب‌آرایی.

نقاشی دیواری

نمونه‌های برجای مانده از دیوارنگاره‌های پیش از اسلام یا سده‌های اولیه اسلامی نشان‌دهنده پیشینه طولانی این هنر در ایران است. اما آنچه به دست ما رسیده، اندک است و آسیب‌دیده (تصویر ۱ و ۲). اما تردیدی نیست که نقاشی بر دیوار بناها تا عصر سعدی نیز رونق و رواج داشته است.



شکل ۱- سه ایزد، بخشی از دیوارنگاره اشکانی، کوه خواجه سیستان، سده یکم
(منبع: پاکباز، ۱۴۰۲: ۱۹)



شکل ۲- مانی و پیروان، بخشی از دیوارنگاره مانوی، سده دوم هجری
(منبع: کلیم کایت، ۱۳۸۴: ۱۵۳)

سعدی در سیر و سفرهایش، شهرها و آبادی‌ها دیده، در خانقاه‌ها، مدارس، مساجد، کاروانسراها، حمام‌ها و دیگر بناها، شب و روزها گذرانده است. پس طبیعی است که نقش و نگارهای موجود بر در و دیوار این ساختمان‌ها، از چشم تیزبین وی دور نماند و در سروده‌هایش بازتاب یابد. از همین‌رو است که وی در اشعارش، بیش از بیست مرتبه از نقاشی‌های دیواری یاد کرده و در برخی موارد با دقتی درخور، نوع کاربری بنا، مضمون

نقاشی و حتی اسلوب و ابزار اجرا را نیز از نظر دور نداشته است. اشارات وی به نقاشی دیواری، هم نقوش تزیینی و هم مفاهیم و مضامین روایی و پیکردار را شامل می‌شود:

تا مرا با نقش رویت آشنایی او فتاد
ترسم نماز صوفی با صحبت خیالت
چه وجود نقش دیوار و میان آدمی که با او
پیش رویت دگران صورت بر دیوارند
به گوش و چشم و دهان آدمی نباشد شخص
اگر آدمی به چشمست و دهان و حلق و بینی
مرا به منظر خوبان اگر نباشد میل
نه هرچه جانورند آدمیتی دارند
دلیم به غمزه جادو ربود و دوری کرد
سعدی از عقبی و دنیا روی در دیوار کرد
آدمی فضل بر دگر حیوان
گر تو گویی به صورت آدمی‌ام
پس تو همتای نقش دیواری
چشم بر کرده بسی خلق که نابینايند
پندارم آنکه با تو ندارد تعلقی
دگر به صورت هیچ آفریده دل ندهم

هرچه می بینم به چشم نقش دیوار آمدست (۳۶۷)
باطل شود که صورت بر قبله می‌نگاری (۵۹۳)
سخنی ز عشق گویی و در او اثر نباشد (۴۲۷)
نه چنین صورت و معنی که تو داری دارند (۴۴۱)
که هست صورت دیوار را همین تمثال (۷۱۳)
چه میان نقش دیوار و میان آدمیت (۷۸۳)
درست شد به حقیقت که نقش دیوارم (۵۱۴)
بس آدمی که در این ملک نقش دیوارند (۷۸۴)
کنون بماندم بی او چو نقش دیواری (۵۹۴)
تا تو در دیوار فکرش نقش خود بنگاشتی (۵۷۸)
بـــــــــــــــــه جـــــــــــــــــوانمردی و ادب دارد
هوشمند این سخن عجب دارد
که همین گوش و چشم و لب دارد (۸۱۶)
مثل صورت دیوار که در وی جان نیست (۳۹۵)
نه آدمی که صورتی از سنگ و رو بود (۴۵۵)
که با تو صورت دیوار در نمی‌گنجد (۴۱۱)

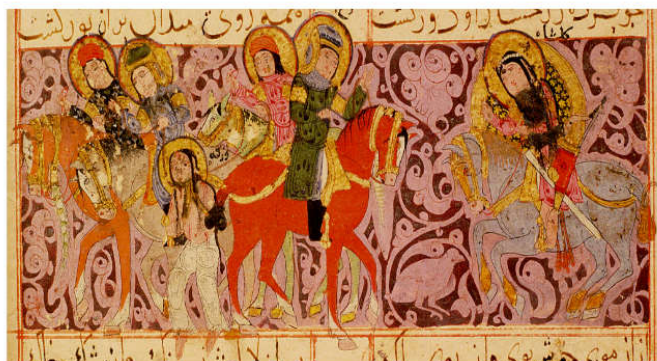
در ابیات بالا، سعدی مشخصاً به نقاشی‌های پیکردار و تصاویر انسانی ترسیم شده بر دیوارها پرداخته است. ویژگی عمده آنها از نظر شاعر، آرامش و سکوت و سکون صحنه و پیکرهاست، در مقابل حرکت و پویایی طبیعی انسان زنده.

با تعمیق و تفحص در تاریخ نقاشی ایران باید گفت که سعدی، جوهر نهفته در نقاشی‌ها را به‌درستی درک کرده و واقعیت و فضای حاکم بر تصاویر را هوشمندانه دریافته است. سکون و آرامشی که سعدی از آن یاد می‌کند، سنت و سبک و سیاقی است که در دیوارنگاره‌ها و نیز نقش‌برجسته‌های پیش از اسلام هم به چشم می‌خورد و نمونه‌های فراوان آن در پیرامون شهر شیراز قرار داشته و دارد و طبعاً الهام‌بخش هنرمندان در همه ادوار از جمله عصر سعدی بوده است. روشن است که پس از اسلام، اسلوب‌های هنری پیش از آن تداوم یافت. در نتیجه همین تداوم سنت‌های گذشته است که سکوت و سکون

صحنه و حالات قراردادی افراد را در نقاشی‌های روی سفال‌ها یا کتاب‌های مصور برجای مانده از عهد سلجوقی یا ایلخانی- عهد سعدی- نیز می‌توان مشاهده کرد. (تصویر ۳ و ۴).



شکل ۳- عشاق، سفالینه مینایی، سده هفتم هجری
(منبع: Hattstein & Delius, 2000: 382)



شکل ۴- دیدار سواران، برگی از نسخه مصور ورقه و گلشاه، نیمه نخست
سده هفتم هجری (منبع: عیوقی، ۱۴۰۱: ۵۰)

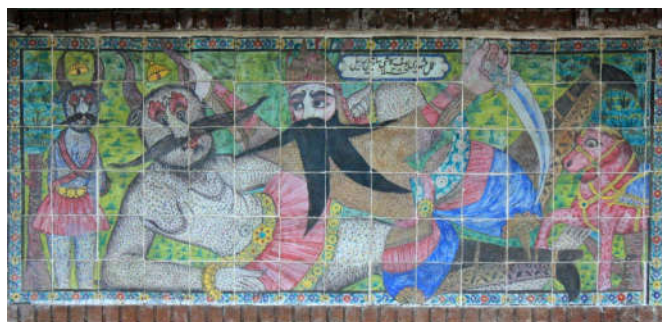
۱- نقاشی بر در و دیوار گرمابه‌ها: ابیات پیشین نشان داد که در زمان سعدی، نقاشی بر دیوار بناها متداول بوده است. اما کدام بنا با کدام کاربرد؟ در روزگار سعدی از جمله بناهایی که نقاشی‌های پیکردار- فیگوراتیو- بر دیوارهای آن ترسیم می‌شده، حمام‌ها بوده‌اند.^(۶) البته مقصود، حمام‌های عمومی است که در همه شهرها و محله‌ها وجود

داشت. در ابیات ذیل مشخصاً نقاشی بر در و دیوار گرمابه‌ها مورد نظر است.

اگر ناطقی طبل پریاوه‌ای اگر خامشی، نقش گرمابه‌ای (۳۰۲)
نه صورتی است مزخرف عبادت سعدی چنان که بر در گرمابه می‌کشد نقاش (۷۸۹)
اگر تو آدمی ای اعتقاد من این است که دیگران همه نقشند بر در حمام (۵۰۱)

هرچند در اینجا از اندازه نقاشی‌ها، سخنی به میان نیامده، واضح است که تصاویر، تابعی از مقیاس دیوار خواهد بود و بزرگ. با بازخوانی ابیات مزبور می‌توان دید که اشاره سعدی معطوف به «در» حمام است. اگر واقعاً نقاشی را بر «در» حمام کشیده باشند، جای شگفتی است. نقاشی روی «در» مسبوق به سابقه تاریخی هست^(۷)، اما نه در حمام که محیطی پر رفت‌وآمد و البته مرطوب و کثیرالاستعمال است. از قراین چنین برمی‌آید که مقصود سعدی، همانا «سردر» حمام بوده است، نه «در حمام».

روشن است که نقاشی بر سردر حمام‌های عمومی تا سده پیشین نیز تداوم داشت و علی‌رغم بی‌مهری نسل‌های اخیر، هنوز نمونه‌هایی از این تصاویر را بر سردر حمام‌های تاریخی می‌توان مشاهده کرد؛ از جمله حمام گنجعلی‌خان از عهد صفوی و حمام ابراهیم‌خان از دوره قاجار در شهر کرمان یا حمام حاجی در شهر رشت (تصویر ۵).



شکل ۵- نبرد رستم و دیو سفید، کاشی‌نگاری سردر حمام حاجی در شهر رشت،

سده سیزدهم هجری (منبع: نگارنده)

در این بیت‌ها علاوه بر سکوت و سکون، گویا احساسی از طنز نیز در بیان سعدی نهفته است. همچنین استفاده از واژه مزخرف^(۸) به معنی زراندود و آراسته به زر و زیور، جذابیت بصری و رنگ و لعاب چشمگیر دیوارنگاره‌ها را به یاد می‌آورد. منطقی است که این نقاشی‌های فیگوراتیو، پر زیب و زینت و رنگین باشند تا علاوه بر خوشایندی بصری

برای رهگذران، حاوی نوعی تبلیغ سلامتی و زیبایی اندام برای مخاطبان عام باشند. نمایش برز و بالای برومند قهرمانان از جمله شخصیت‌های شاهنامه‌ای بر سردر حمام‌ها و زورخانه‌ها در ایران، سنتی پایدار بوده است.

۲- نقاشی بر ایوان‌ها: سعدی، اشارات زیادی به نقاشی بر دیوار ایوان‌ها دارد، از جمله در موارد زیر:

خانه از پای‌بست ویران است خواجه در بند نقش ایوان است (۱۰۳)
هنر باید که صورت می‌توان کرد به ایوان‌ها در از شنجرف و زنگار (۱۱۳)
بیت اخیر از موارد نادری است که شاعر، مواد و مصالح دیوارنگاره را نیز ذکر می‌کند که عبارت از شنجرف و زنگار است. شنجرف به معنای رنگ سرخ در کنار زنگار که همانا سبز است، نشانه ظرافتی ویژه است که استاد سخن در ترکیب دو رنگ مکمل به کار برده است.^(۹) در ابیات پیشین، صرف ایوان مدنظر شاعر بود، اما در جایی دیگر به طور مشخص به نقاشی بر ایوان شاه اشاره می‌رود و این‌بار خوشبختانه موضوع دیوارنگاره توصیف می‌شود.

در بوستان، حکایتی هست بدین مضمون که کسی دیو -ابلیس- را در خواب می‌بیند با چهره‌ای ملیح و دلپسند. از زیبایی او به شگفت آمده، می‌پرسد: تو که دارای سر و سیمایی چنین دلکش و زیبا هستی، پس چرا در ایوان شاه -و البته سردر گرمابه- چهره‌ات را زشت و سیاه ترسیم کرده‌اند؟ دیو در پاسخ می‌گوید: چه کنم که «قلم در کف دشمن است»!

که ابلیس را دید شخصی به خواب چو خورشیدش از چهره می‌تافت نور فرشته نباشد بدین نیکویی چرا در جهانی به زشتی سمر دژم روی کردست و زشت و تباه به گرمابه در زشت بنگاشتند به زاری برآورد بانگ و غریو و لیکن قلم در کف دشمن است (۱۶۴)	ندانم کجا دیده‌ام در کتاب به بالا صنوبر به دیدار حور فرارفت و گفت ای عجب این تویی تو کاین روی داری به حسن قمر چرا نقش‌بندت در ایوان شاه ترا سهمگین روی پنداشتند شنید این سخن بخت‌برگشته دیو که ای نیک‌بخت این نه شکل من است
---	--

چه بر ایوان شاه، چه بر سردر حمام اجرا شده باشد، انتظار می‌رود که مواد و مصالح این نقاشی‌ها، «تمپرا»^(۱۰) یا همان رنگ‌های تخم‌مرغی باشد که ایرانیان از دیرباز با آن آشنا بوده‌اند.

نگارگری و کتاب‌آرایی

چون در عصر سعدی هنوز بوم‌های پارچه‌ای و رنگ روغنی در ایران شناخته‌شده نبود، پس دو گونه عمده برای نقاشی، دیوار بناها بود و اوراق کتاب‌ها. سعدی، مرد دانش است و اهل قلم و با بزرگان اندیشه و هنر همنشین و هم‌درس و به کتابخانه‌های شهرها دسترسی دارد. پس بدیهی است که با هنرهای وابسته به کتاب مأنوس بوده، چه بسا دستی در آنها داشته باشد. از دیگر سو با توجه به پیشینه طولانی کتاب‌آرایی در ایران و از جمله در عصر سعدی، باید پذیرفت در مواردی که وی اشاره‌ای به بستر نقاشی‌ها ندارد، همانا مقصود او کتاب‌آرایی و نقاشی بر اوراق کتاب‌هاست. البته در برخی موارد به‌طور روشن از واژه نگارگر و نگارگری بهره می‌جوید. مفاهیم و واژگان مربوط به نقاشی و کتاب‌آرایی در اشعار سعدی فراوانند، از جمله:

۱- صورت، صورتگر، صورتگری: واژه صورت با ترکیب‌ها و در حالات گوناگونی در آثار سعدی به کار رفته است که روی هم رفته دو مفهوم متفاوت را می‌رساند: گاهی واژه «صورت» را در مقابل و در تضاد با «معنی» به کار برده و مترادف با قالب و فرم و ظاهر هر چیز، از جمله:

زمان ضایع مکن در علم صورت	مگر چندان که در معنی ببری راه
چو معنی یافتی صورت رها کن	که این تخم است و آنها سربه‌سر کاه (۷۶۳)
همه عالم گر این صورت ببینند	کس این معنی نخواهد کرد مفهوم (۵۳۳)
آنکه می‌گوید نظر بر صورت خوبان خطاست	او همین صورت همی‌بیند ز معنی غافل است (۳۷۴)

اما در موارد بسیار دیگر در معنای چهره و سیمایی که صورتگران ترسیم می‌کنند، به کار برده است:

هرگز این صورت کند صورتگری	یا چنین شاهد بود در کشوری (۵۹۰)
ترسم نماز صوفی با صحبت خیالت	باطل شود که صورت بر قبله می‌نگاری (۵۹۳)
گر در جهان بگردی و آفاق درنوردی	صورت بدین شگرفی در کفر و دین نباشد
صورت کنند زیبا بر پرنیان و دیبا	لیکن بر ابروانش، سحر مبین نباشد (۴۲۹)

صورتگر دیبای چین گو صورت یارم ببین
در همه گیتی نگاه کردم و باز آمدم
من نه آن صورت پرستم کز تمنای تو مستم
چشم بر کرده بسی خلق که ناپیند
بتی دیدم از عاج در سئومنات
چنان صورتش بسته تمثال گر
یا صورتی برکش چنین یا ترک کن صورتگری (۵۸۴)
صورت کس خوب نیست، پیش تصاویر او (۳۹۵)
هوش من دلی که بردسته آنکه صورت می نگارد (۷۸۹)
مثل صورت دیوار که در وی جان نیست (۳۹۵)
چنان چون که در جاهلیت منات
که صورت نبندد از آن خوب تر (۷۸۹)

چون هنوز هنر عکاسی و صنعت چاپ و تکثیر تصویر پدید نیامده بود، پس بسامد بالای واژگانی همانند صورت و صورتگری در سروده سعدی، معطوف به رونق نقاشی هایی از چهره و سیمای واقعی مردمان است که پدید می آوردند. هرچند آگاهی هایی که سخنور شیراز در لابه لای ابیات از شیوه های صورتگری در عصر خویش ثبت و ضبط کرده است، چندان متنوع و فراوان نیست.

۲- نسخه چشم و ابرو: برای چهره نگاری و صورتگری، در دیوان سعدی ابیاتی وجود دارد که به لحاظ روشنگری در تاریخ نقاشی آن روز به ویژه چهره نگاری بی مانندند. می فرماید:

نسخه چشم و ابرویت پیش نگارگر برم گویش اینچنین بکش صورت قوس مشتری (۵۸۸)

این بیت تأمل برانگیز، برخی از زوایای تاریک تاریخ نقاشی عصر سعدی و پیش از آن را روشن می کند و آگاهی های نویافته و هیجان انگیزی درباره نقاشی سده هفتم در خود دارد. به زبان ساده، شاعر در اینجا خطاب به معشوقه خویش می گوید که نسخه چشم و ابروی تو را پیش نگارگر می برم و از او می خواهم که صورت مشتری - مشتری - خود را همانند چهره زیبای تو نقاشی کند. به بیانی دیگر، چهره تو را الگو قرار دهد. از شگفتی های این بیت، استفاده سعدی از واژه «نسخه» به ویژه «نسخه چشم و ابرو» است.

نسخه به معنای «رونوشت و آنچه از آن باز نویسند» (دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۱۴: ۲۲۴۵۸) - در اینجا باز کشند - و نسخه چشم و ابرو یعنی طرحی که از روی چهره - چشم و ابروی - کسی برداشته یا ترسیم کرده باشند. با تکیه بر این بیت (و البته ابیات دیگری که در ادامه خواهد آمد) می توان گفت که در سده هفتم هجری، چنین فن و شیوه ای در هنر نقاشی ایران وجود داشته است. هرچند منابع تاریخی نقاشی موجود بر این باورند که چهره نگاری با هدف شبیه سازی، پیشینه ایرانی چندانی ندارد و سوغات مغرب زمینیان در ادوار بعد از حکومت صفویه است.^(۱۱)

استفاده از واژه «نگارگر» نیز نکته هوشمندانه‌ای است؛ زیرا «نقاشی»، مفهومی عام‌تر دارد، در حالی که نگارگری، نوع خاصی از نقاشی بود که اغلب بر اوراق کتاب‌ها نقش می‌یست و ظرافت از مختصات آن به شمار می‌رفت.

از لحاظ هنری نیز خلاقیت‌های تصویری و دقایق فنی فراوانی در این بیت لحاظ شده که از آن جمله، ایهامی است که در واژه «مشتري» نهفته است. در اینجا مشتري هم به معنی خریدار و سفارش‌دهنده به کار رفته و هم اشاره به سیاره مشتري یا «برجیس» و یا «ژوپیتِر» دارد که بزرگ‌ترین سیاره منظومه شمسی است و قُدما آن را ستاره سعد می‌دانستند. در تعریف نخست از نگارگر می‌خواهد که قوس چهره مشتري یا سفارش‌دهنده را همانند چشم و ابروی یار او نقاشی کند؛ اما در برداشت دوم، صورت یار را به سیاره سعد تشبیه کرده و درخواست می‌کند که نقاشِ نگارگر، چهره سیاره سعد را از روی صورت یار او که زیباترین و مسعودترین است، طرح‌اندازی نماید. در استفاده از کلمه قوس نیز چند منظور داشته است؛ یکی آنکه قوس را به مفهوم کمان و مشابه ابروی یار به کار برده و غیر مستقیم کماني بودن ابروی دلدار را یادآوری کرده است، اما از سویی دیگر در علم نجوم قدیم، علامت یا نماد سیاره مشتري، یک قوس بوده است (دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۱۳: ۲۰۹۳۳).

علاوه بر اینها و به جز ارتباط معنوی ابرو و قوس، آوردن این لفظ بدین جهت نیز بوده که در نقاشی دوران اسلامی، عموماً صورت‌ها را از زاویه سهرخ طراحی و رنگ‌آمیزی می‌کردند و در نتیجه یک قوس بلند کنار صورت را از بالای پیشانی تا چانه فرامی‌گرفت. از این‌رو به قوس صورت نیز اشاره شده است. علاوه بر اینها، میان قوس و هلال و هلال ماه نیز که به چهره یار مشابَهت دارند، ارتباطی لطیف و پنهانی را می‌توان یافت.

مورد دیگری که باز از واژه «نسخه» استفاده شده است، همانند بیت پیشین بسیار

قابل تأمل است و روشن‌گر مسائلی در باب تاریخ اجتماعی هنر در عصر سعدی:

گر نسخه روی تو به بازار برآرند نقاش ببندد در دکان صناعت (۴۰۰)
معنی بیت ساده و روشن می‌نماید و چندان صنعت لفظی و ادبی پیچیده‌ای در آن به کار نرفته است. سعدی در اینجا می‌فرماید که اگر نسخه روی تو را به بازار آورند، نقاشِ نگارگر در دکان هنر و صنعت خویش را باید ببندد؛ طبعاً به این دلیل که روی تو چنان

زیبا و فریباست که آثار او در مقابل چهره تو، رونقی نخواهند داشت و چشم و دلی را جلب و جذب نخواهند کرد و لاجرم کسب و پیشه او کاسد و بی‌مشتی خواهد شد. درباره این بیت، توضیح چند نکته ضروری است.

نخست آنکه همانند بیت قبل، «نسخه» روی کسی مطرح شده، با همان معنی و کاربرد پیشین و این تکرار تأکیدی است بر رونق طراحی از چهره آحاد مردم. نکته جالب دوم، «دکان صناع» است که به لحاظ تاریخی کاملاً نابهنگام می‌نماید. آیا در روزگار سعدی، چنین مرکز یا واحد تجاری و هنری که به تقاضاهای تصویری و هنری مردم پاسخ دهد، وجود داشته است؟ بعید می‌نماید که مضمون روشن و گویای این بیت صرفاً یک تصویرسازی لفظی و کلامی و ادبی باشد، بدون هیچ برابر نهادی با جریان‌های واقعی در هنر جامعه مربوطه.

کتب و منابع تاریخ هنر چنین می‌گویند که تقریباً در سراسر تاریخ نقاشی ایران به غیر از سده اخیر، هنر به‌ویژه تصویرگری در خدمت دربارها و خواص جامعه بوده است و نقاش آزاد که فعالیت شغلی مستقل داشته باشد، به‌ویژه در قرون که سعدی در آن می‌زیست و حتی صدها سال پس از آن نیز متداول نبوده است. ولی سخن و نظر سعدی برخلاف این پندار تاریخی است. از گفته سعدی چنین برمی‌آید که نگارگر نقاش را «دکان» یا واحد صنفی و یا کارگاهی شخصی بوده است، آن هم در بازار! یعنی محل داد و ستد عموم مردم و در ملأ عام و در دسترس همگان و کس یا کسانی، نسخه یا سفارشی را برای او می‌آورده‌اند. آنچه سعدی می‌گوید، بسیار نزدیک به ارتباطی است که امروزه میان برخی از هنرمندان نقاش و مردم عادی جامعه برقرار است.

سخنور شیراز ترکیب «نسخه رو» را با همین مفهوم در جایی دیگر نیز مورد استفاده قرار داده است:

نسخه این روی به نقاش بر تا بکند توبه ز صورتگری (۵۸۶)
درباره هنر صورتگری و با مضمونی متفاوت، بیت شگفت‌انگیز دیگری در دیوان سعدی هست که بر زوایایی ناشناخته از تاریخ هنر آن روز پرتو می‌افکند.

سرو بستانی تو یا مه یا پری یا ملک یا دفتر صورتگری (۵۸۹)
معنی بیت به شکلی صریح، توصیف جلوه‌های یار است و تشبیه او به سرو بستانی و

ماه و فرشته و دفتر صورتگری. نکته قابل تأمل و عجیب همین ترکیب اضافی «دفتر صورتگری» است که باز بیانگر وجود کتب یا دفاتری است که نقاشان یا هنرمندان چهره‌پرداز داشته‌اند و از آن به عنوان محتملاً مدل یا الگو بهره می‌جسته‌اند و یا به بیانی دیگر از آن استنساخ می‌کرده‌اند. در امتداد و تأیید همین مفهوم، در جایی دیگر می‌سراید: نقاش که صورتش ببینند از دست بیفکند تصاویر (۴۷۶) در اینجا نیز اشاره به تصاویری می‌شود که در دست نقاش به عنوان مدل و الگو قرار می‌گرفته است و به قرینه صورت در مصرع آغازین، آنچه در دست نقاش قرار می‌گرفته می‌بایست تصاویری از چهره‌ها و صورت‌ها بوده باشد که در برابر زیبایی چهره یار، آبی به جو نخواهند دانست.

۳- پارچه‌های تصویری: مطالب مربوط به هنرهای تصویری در اشعار سعدی فراوانند. گروهی از این سروده‌ها به تصاویری اشاره دارند که بر منسوجات بافته می‌شده‌اند. در جایی می‌فرماید:

چه خوش گفت شاگرد منسوج‌باف چو عنقا برآورد و پیل و زراف
مرا صورتی برنیايد ز دست که نقشش معلم ز بالا نیست (۲۷۱)

سعدی در این ابیات علاوه بر آنکه بافت پارچه‌های تصویری با نقش سیمرغ و فیل و زرافه را متذکر می‌شود، با ایهامی ادیبانه، اشاره جالبی به استفاده از نقشه در دستباف‌های آن روز دارد که در بالای دستگاه بافندگی برای استفاده شاگرد بافنده قرار داده می‌شد. سعدی از پارچه‌های ابریشمین آراسته به تصاویر زیبارویان نیز یاد کرده است:

خاک شیراز چو دیبای منقش دیدم و آن همه صورت شاهد که بر آن دیبا بود (۴۵۳)
صورت کنند زیبا بر پرنیان و دیبا لیکن بر ابروانش سحر مبین نباشد (۴۲۹)
ای صورت دیبای ختایی به نکویی وی قطره باران بهاری به لطافت (۴۰۰)
غافل است از صورت زیبایی او آنکه صورت‌های دیبا می‌کند (۴۴۶)

نمونه‌ای که به طریقی دیگر به هنرهای تصویری ارتباط دارد، در بیت موقوف‌المعانی زیر است:

فریدون گفت نقاشان چین را که پیرامون درگاهش بدوزند
بدان را نیک دار ای مرد دانا که نیکان خود کریم و نیک روزند (۱۴۲)

در نگاه نخست گمان می‌رود که شاهنامه فردوسی، مأخذ سعدی برای این حکایت

بوده باشد؛ اما جست‌وجو در شاهنامه -از تولد تا مرگ فریدون- بی‌نتیجه بود (فردوسی ۱۳۶۹، ج ۱: ۴۰-۱۰۶). حال منبع این گفته سعدی هر جا که باشد، نشان‌دهنده قدمت آن نسبت به زمان حیات سعدی است. پس نخست می‌توان نتیجه گرفت که هنر سوزندوی در زمانی پیش از سعدی نیز رواج داشته است. دوم اینکه سفارش آن به نقاشان متداول بوده و سوم اینکه نقاشان چینی در ایران حضور داشته‌اند.

در حکایت مزبور، فریدون، پادشاه اساطیری ایران از نقاشان چینی درخواست می‌کند تا یک پیام و توصیه اخلاقی و انسانی را بر خیمه و درگاه او بدوزند. دوختن در هر زمانی با پارچه و منسوجات مرتبط است. در این صورت از سروده شاعر چنان برمی‌آید که نقاشان، وظایف متعددی از جمله تزئین درگاه‌ها و کاخ‌ها را نیز به عهده داشته‌اند و در صنایع ظریفه و هنرهای دستی چیره‌دست بوده‌اند. بازیل گری در کتاب «نقاشی ایران» می‌نویسد: «حمایت مغول از هنر نقاشی، منحصر به حمایت از هنر گلدوزی برای چادرها می‌شد» (گری، ۱۳۶۹: ۲۴) و سعدی در دوران حاکمیت مغول‌ها می‌زیست.

نتیجه‌گیری

ناپایداری مواد و مصالح، ناآرامی‌های سیاسی و اجتماعی، جنگ‌ها و آشفتگی‌های بسیار، موجب نابودی میراث هنری اعصار دوردست شده است. تا آنجا که از سده‌های هجری قبل از حیات سعدی، تعدادی دیوارنگاره آسیب‌دیده، سفال منقوش لعابدار و انگشت‌شمار کتاب مصور باقی مانده است. در این فقر میراث تصویری، یافتن منابعی که آگاهی ما را از تاریخ هنر و نقاشی افزایش دهد، گنجی خواهد بود شایگان.

اینجاست که شعر فارسی، یکی از دارایی‌های نهفته خویش را به نمایش می‌گذارد. دارایی که می‌توان گفت تاکنون از آن غفلت شده است. هرچند در سروده‌های تمام شاعران می‌توان نکته‌های آگاهی‌بخش در باب جهان زیسته شاعر، از جمله فرهنگ و هنرهای تصویری پیدا کرد، در این میان سعدی به واسطه نوع زندگی پرتکاپو و علایق اجتماعی و حساسیت‌های بصری‌اش، جایگاه ویژه‌ای دارد. او به گونه‌هایی از نقاشی در عصر خویش اشاره دارد که نه تنها هیچ نمونه‌ای از آنها به یادگار نمانده، بلکه در هیچ منبع تاریخی هم ذکری از آن به میان نیامده است. این مقاله همگام با روشنگری در

یکی از منظرهای نهفته ادبیات فارسی، نشان داد که با خوانش‌های نومیایه و بینارشته‌ای می‌توان برخی کاستی‌های تاریخ هنر به‌ویژه نقاشی را جبران کرد. در یک جمع‌بندی، یافته‌ها بیانگر موارد ذیل در هنر تصویری سده هفتم هجری است:

- رونق نقاشی دیواری بر سردر حمام‌ها، ایوان کاخ‌ها و دیوارخانه‌ها.
- رونق و رواج طراحی و نقاشی از چهره افراد با هدف شبیه‌سازی و طبیعت‌پردازی.
- وجود نسخه‌های تصویری با موضوع پرتره و چهره افراد.
- امکان فعالیت فردی هنرمند نقاش در کارگاه‌های شخصی و خصوصی.
- وجود اماکنی در محوطه بازار عمومی شهرها برای ارائه خدمات تصویری به مراجعان.

- رونق تولید و بافت پارچه‌های منقوش و آراسته به تصاویر انسانی.
 - رونق تولید و بافت پارچه‌های منقوش و آراسته به تصاویر حیوانی.
 - استفاده از مضامین اخلاقی حاوی پند و اندرز در نقوش دستبافت‌ها.
- بر مبنای همین یافته‌ها می‌توان سده هفتم هجری را در ایران به لحاظ هنر نقاشی، جامعه‌ای پویا و پرتنوع به شمار آورد، هرچند منابع موجود تاریخ هنر در این باره، خاموشند. آیا بررسی سروده‌های دیگر شاعران نیز دستاوردهایی این‌چنین خواهد داشت؟

پی‌نوشت

۱. نسخه‌های مصوری همچون سمک عیار اثر عبدالله ارجانی، مفیدالخاص و خواص الاشجار اثر محمدبن زکریای رازی، صورالکواکب اثر عبدالرحمان عوفی و به‌ویژه مهم‌تر و کامل‌تر از همه ورقه و گلشاه عیوقی را به دوران سلجوقیان نسبت می‌دهند (تجویدی، ۱۳۵۲: ۸۱-۸۷).
۲. «فرزندان سنغر را که اصلاً از طوایف ترکمان و از نسل شخصی بودند سلغور نام، اتابکان فارس یا اتابکان سلغوری می‌نامند و ایشان از ۵۴۳ تا ۶۶۳ هجری بر فارس حکومت می‌کردند و همه‌وقت از فرماندهان مقتدر ایران یعنی ابتدا از خوارزمشاهیان، سپس از مغول و ایلخانان اطاعت داشتند و همین امر یعنی پذیرفتن فرمان سلاطین بزرگ و پرداختن خراج به آنان، فارس را مدتی قریب یک قرن از لشگرکشی و بالنتیجه از خرابی حفظ نمود و اتابکان فارس اگرچه هیچ‌وقت قدرت سلطنت مهمی به هم نرساندند، ولی در تاریخ ادبیات ما، نامی نیکو از ایشان باقی است و استاد سخن فارسی و

شیرین‌زبان‌ترین شعرای ایران یعنی سعدی، مداح ایشان بوده و تخلص از آنان گرفته است.» (اقبال آشتیانی، ۱۳۸۶: ۷۶۰)

۳. وی ایام جوانی را در همدان به تحصیل علوم مختلف به‌ویژه طب گذراند و به عنوان طبیب داخل دستگاه آباقاخان گردید و تا آنجا ترقی کرد که به وزرات غازان‌خان و سلطان محمد خدابنده الجایتو و ابوسعید بهادرخان رسید. غازان‌خان وی را مأمور کرد که تاریخی از مغول ترتیب دهد. خواجه پس از مطالعه بسیار، اساس کتاب خود را که به نام «تاریخ غازانی» خوانده شد، ریخت؛ ولی قبل از پایان کتاب، غازان‌خان درگذشت و برادرش الجایتو، خواجه را به ادامه کار واداشت تا آنکه خواجه به سال ۷۱۰ هجری، تألیف «جامع‌التواریخ» را به پایان برد. خواجه رشیدالدین، مردی فاضل و دانشمند و آشنا به زبان‌های عربی، ترکی و مغولی بود. وی در اثر سعایت دشمنان به سال ۷۱۷ هجری از وزارت معذول و در سال ۷۱۸ هجری کشته شد. علاوه بر کتاب‌های متعدد، احداث ربع رشیدی در جنب شهر تبریز از اقدامات بسیار مؤثر او در احیای دانش و هنر در آن روزگار بود. (دهخدا: ذیل رشیدالدین فضل‌الله. همچنین بنگرید به: پاکباز، ۱۴۰۲: ۷۰)

۴. برای مثال هنر خوشنویسی. تردید نمی‌توان کرد که در تمدن اسلامی، تمامی اهل فضل و ادب به نسبت‌های متفاوتی، سعی در فراگیری فنون خط و خوشنویسی داشته‌اند. اما چنان‌که از سروده‌های سعدی هویداست، شیخ اجل، انس و الفتی بیشتر از حد متعارف با این هنر داشته است و گاه اشاراتی به برخی ظرایف فنی و قواعد نگارشی و اصطلاحات آن دارد که فقط از کسی که دستی بر آتش این هنر دارد می‌توان انتظار داشت. برای مثال در ابیات ذیل به ظریف‌ترین نوع خط یعنی خط «غبار» اشاره دارد:

برات خوبی و منشور لطف و زیبایی	نشته بر گل رویش به خط سبز عذار
به مشک سوده محلول در عرق ماند	که بر حریر نویسد کسی به خط غبار (۷۰۳)
خط مشک‌بوی و خالت به مناسبت تو گویی	قلم غبار می‌رفت و فروچکید خالی (۵۷۳)

و یا در ابیات زیر به اسلوب و نحوه نوشتن برخی حروف توجه می‌دهد:

نونیست کشیده عارض موزونش	وان خال معنبر نقطی بر نونش
نی خود دهنش چرا نگویم نقطیست	خط دایره‌ای کشیده پیرامونش (۶۵۵)

تنها هنرمندی که نامش دو مرتبه در سروده‌های سعدی آورده شده، خوشنویس نامدار سده سوم و چهارم هجری، ابوعلی محمدبن علی‌بن حسین‌بن مقله است. وی مخترع خطوط شش‌گانه یعنی ثلث و توقیع و نسخ و ریحان و رقاع و محقق است که در دربار عباسیان بالید و

به مقام وزارت رسید؛ اما به سعایت دشمنان معزول و محبوس شد و به دستور خلیفه عباسی، دست او را قطع کردند (قلیچ‌خانی، ۱۳۹۲: ۴۵۰). جالب آنکه سعدی از سرنوشت تلخ این هنرمند آگاه است و در یکی از ابیات، اشاره به قطع شدن دست او دارد:

کاش کابن مقله بودی در حیات	تا بمالیدی خطت بر مقتلین (۷۲۷)
گر ابن مقله دگر باره با جهان آید	چنان‌که دعوی معجز کند به سحر مبین
به آب زر نتواند کشید چون تو الف	به سیم حل ننویسد مثال ثغر تو سین (۷۲۹)
من سر ز خط تو بر ندارم	ور چون قلمم به سر برانی (۶۱۷)
دل می‌برد این خط نگارین	گویی خط روی دل‌ستان است (۷۰۳)

و این در حالی است که سعدی علاقه‌ای به نام بردن از هنرمندان ندارد، تا بدان‌جا که به جز ابن مقله، فقط نام مانی نقاش، آن هم تنها یک‌مرتبه در سروده‌های سعدی آورده شده است:

گرچه از انگشت مانی بر نیاید چون تو هر دم انگشتی نهد بر نقش مانی روی تو (۵۵۹)

و «ارتنگ» که نام کتاب دینی مانویان است نیز یک مرتبه در دیباچه گلستان آورده شده است:

گر التفات خداوندی‌اش بیاراید	نگارخانه چینی و نقش ارتنگیست
امید هست که روی ملال در نکشد	از این سبب که گلستان نه جای دلتنگیست
علی‌الخصوص که دیباچه همایونش	به نام سعد ابوبکر سعد بن زنگی است

۵. این نسخه شامل گلستان و بوستان و قصاید فارسی و مراثی و ملمعات و ترجیعات و طبیات و بدایع و خواتیم غزلیات قدیم و غزل‌های اضافه است. بخشی از کتاب که به قصاید عربی اختصاص دارد، در این جست‌وجو به کار نرفته است.

۶. پیشینه نقاشی بر در و دیوار حمام‌ها، حداقل تا سده‌های آغازین اسلامی عقب می‌رود. ثروت عکاشه در کتاب «نگارگری اسلامی» به این موضوع پرداخته است. اما اشارات او

عمدتاً بر نقاشی‌های داخل حمام‌ها معطوف است (عکاشه، ۱۳۸۰: ۸۲-۸۳).

۷. هرچند دری که از عهد سعدی برجای مانده باشد، نمی‌شناسیم، امروزه چندین در تاریخی مربوط به عهد صفوی و پس از آن در موزه ملی ایران نگهداری می‌شود که روی برخی از آنها، نقاشی‌های لاکی با مضامین گل و مرغ اجرا شده است که پیشینه نقاشی روی درها را حداقل تا عهد صفوی اثبات می‌کند.

۸. مزخرف: آراسته، آراسته ظاهر، آرایش داده شده، زراندوز، مذهب، دینارگون (دهخدا، ۱۳۷۷،

۹. علاوه بر این بیت که شاعر در آن از خوشایندی همنشینی دو رنگ مکمل یاد می‌کند، در جایی دیگر هم به زیبایی تمام، همین مفهوم را می‌آورد:
- به گرد نقطه سرخت عذار سبز چنان که نیم دایره‌ای برکشند زنگاری (۵۹۳)
- سعدی دو رنگ مکمل سرخ و سبز را در نهایتِ درایت و رنگ‌شناسی در چهره یار می‌بیند؛ نقطه سرخ دهان (لب) و خط نیم‌دایره سبزگون پیرامون آن.
۱۰. Tempera هر نوع رنگ‌ماده آب‌بنیان که در آن یک بست طبیعی مانند زرده تخم‌مرغ، صمغ و کازئین به کار رفته باشد؛ اما متداول‌ترین آن، تمپرای تخم‌مرغی است. چنان‌که زرده تخم‌مرغ با رنگیزه و آب مخلوط شود، رنگ‌ماده‌ای زودخشک‌شونده و پایدار به دست می‌آید (پاکباز، ۱۳۹۵: ۴۸۲) که کاربرد گسترده‌ای در نقاشی‌های دیواری ایران و جهان داشته است.
۱۱. رویین پاکباز در دایره‌المعارف هنر بر این باور است که: «فرنگی‌سازی، موضوع‌هایی جدید همچون گل و مرغ، چهره‌پردازی و منظره‌نگاری را به نقاشی ایرانی وارد کرد» (پاکباز، ۱۳۹۵، ج ۲: ۱۵۱۴) و فرنگی‌سازی اساساً به معنای تقلید و برداشت ناقص از اصول و قواعد نقاشی و هنر غربی است که از نیمه دوم سده ۱۰ هجری و از میانه عهد صفوی به بعد در میان نقاشان ایرانی متداول شد (همان: ۱۰۰۶).

منابع

- اسحاق‌پور، یوسف (۱۳۷۹) مینیاتور ایرانی، رنگ‌های نور، آینه و باغ، ترجمه جمشید ارجمند، تهران، فرزاد روز.
- م.م اشرفی (۱۳۶۷) همگامی نقاشی با ادبیات در ایران از سده ششم تا یازدهم هجری قمری، ترجمه رویین پاکباز، تهران، نگاه.
- اقبال آشتیانی، عباس (۱۳۸۶) تاریخ ایران، چاپ دوم، تهران، نگاه.
- پاکباز، رویین (۱۳۹۵) دایره‌المعارف هنر، جلد ۱ و ۲، تهران، فرهنگ معاصر.
- (۱۴۰۲) هنر تصویری در ایران، تهران، فنجان.
- تجویدی، اکبر (۱۳۵۲) نقاشی ایرانی از کهن‌ترین روزگار تا دوران صفوی، تهران، اداره کل نگارش وزارت فرهنگ و هنر.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷) لغت‌نامه، ج ۱۳ و ۱۴، چاپ دوم، تهران، مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۶۹) شاهنامه، به تصحیح ژول مول ج اول، جلد ۴، تهران، شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.
- سعدی شیرازی (۱۳۴۰) متن کامل دیوان اشعار، تصحیح مظاهر مصفا، تهران، معرفت.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۷۲) تاریخ ادبیات در ایران، جلد ۳، چاپ دهم، تهران، فردوس.
- عکاشه، ثروت (۱۳۸۰) نگارگری اسلامی، ترجمه سید غلامرضا تهامی، تهران، حوزه هنری.
- عیوقی (۱۴۰۱) ورقه و گلشاه، پژوهش بهروز ایمانی و محمدحسین مرعشی، تهران، دکتر محمود افشار.
- قلیچ‌خانی، حمیدرضا (۱۳۹۲) درآمدی بر خوشنویسی ایرانی، فرهنگ معاصر، تهران، فرهنگ معاصر.
- کلیم کایت، هانس یواخیم (۱۳۸۴) هنر مانوی، ترجمه ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران، اسطوره.
- کی‌نژاد، محمدعلی و آریتا بلالی اسکویی (۱۳۹۰) بازآفرینی ربع رشیدی بر اساس متون تاریخی، تهران، مؤسسه تألیف ترجمه و نشر آثار هنری «متن».
- گری، بازیل (۱۳۶۹) نقاشی ایران، ترجمه عربعلی شروه، تهران، عصر جدید.
- مصفا، مظاهر (۱۳۴۰) متن کامل دیوان شیخ اجل سعدی شیرازی، تهران، معرفت.
- یلنا آرتیوموونا، پولیاکووا (۱۳۸۱) نقاشی و ادبیات ایرانی، ترجمه زهره فیضی، تهران، روزنه.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»

شماره هفتاد و پنجم، زمستان ۱۴۰۳: ۹۱-۶۹

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۴/۱۷

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۱/۰۱

نوع مقاله: پژوهشی

دگرگونی صورت و معنا در گونه ادبی خمیره و ساقی نامه

* سمیه خورشیدی

** احمد رضایی جمرانی

چکیده

ساقی نامه، یکی از انواع شعری است که در دامن شعر غنایی زاده شد. این گونه ادبی با دگرگونی و تنوع در ساختار شکلی و محتوایی، در ادوار مختلف بسط یافته، درون مایه های تازه ای از قبیل موضوعات عرفانی، مسائل سیاسی، انتقادی و اعتراضی مورد توجه شاعران قرار گرفت. مطالعه ساقی نامه ها نشان می دهد که این گونه ادبی باید حاصل دگرگونی در صورت و محتوای خمیره باشد. پس از آن، دستگاه های مختلف زبانی، بلاغی و فکری ساقی نامه نیز در بستر تحولات تاریخی تغییر کرده و عنصر غالب آن در فرم و محتوای دیگرگون شده است. از این رو در پژوهش حاضر، ابتدا به بررسی ریشه و زایش ساقی نامه از دل خمیره به عنوان یک گونه ادبی پرداخته ایم. پس از آن با مقایسه نشانه های پرکاربرد خمیره و ساقی نامه در دستگاه های زبانی و بلاغی و فکری، تحول گونه ساقی نامه، با روش توصیفی-تحلیلی از طریق استقرار از ابتدا تاکنون بررسی شده است. حاصل پژوهش نشان می دهد که ساقی نامه های اولیه با تأسی از خمیره و نشانه های زبانی اگتنام فرصت و الفاظ باده گساری آغاز شده، با تحولات اجتماعی و فرهنگی و دینی به تدریج لایه های معنایی متفاوتی (تمثیلی، عرفانی، رمزی، سیاسی) یافته و در نتیجه ساختار نوع ادبی خمیره در روند تاریخی خود به ساقی نامه منتهی شده است.

واژه های کلیدی: خمیره، ساقی نامه، دگرگونی، صورت و معنا.

* نویسنده مسئول: دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه قم، قم، ایران khorshidi13@gmail.com

A52_2006@yahoo.com

** استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه قم، قم، ایران



مقدمه

ساقی‌نامه، گونه‌ای از شعر غنایی است که شاعر با استفاده از تصاویر خمیری، مضامینی چون دم غنیمت شمردن، باده‌نوشی و ناپایداری روزگار و گذشت عمر را با اعتراض به وضعیت موجود بیان می‌کند. به عبارت دیگر این گونه ادبی، «شعری است خطابی، اغلب در قالب مثنوی و در بحر متقارب مثنی محذوف یا مقصور که در آن شاعر با خواستن باده از ساقی و تکلیف سرودن و نواختن از مغنی، نوع نگرش و جهان‌بینی خود را درباره دنیا و بی‌اعتباری ظواهر، کجروی چرخ، نگون‌بختی و دورویی مردم روزگار اظهار می‌دارد و در عین حال نکته‌های عبرت‌آمیز نیز بر آن می‌افزاید» (فخرالزمانی، ۱۳۶۷: ۱).

از منظر ساختار می‌توان گفت که ساقی‌نامه، شکل تحول‌یافته خمرباتی است که ابتدا در ادبیات عرب متداول بوده، پس از آن به شعر فارسی راه یافته است. این قالب ادبی در آغاز در میان اعراب، چه در دوران جاهلی و چه در اوایل اسلام، به صورت غیر مستقل در تشبیب قصاید سروده می‌شد. اما در دوره عباسی، به صورت قالب‌های خاص و مستقل درآمد، چنان‌که «نخستین خمربه‌های مستقل این دوره، سروده شاعرانی مثل مسلم بن ولید انصاری و ابونواس است. ابونواس، شاعری است که به خمربه به عنوان یکی از ابواب شعر، استقلال و تشخیص بخشیده است» (فاخوری، ۱۳۶۸: ۳۰۹).

شاید به پیروی از خمربه‌های عربی، شاعران دوره نخستین شعر فارسی مانند رودکی، بشار مروزی و منوچهری به این موضوع توجه کرده، در قصایدی مجزا به توصیف چگونگی ساخت شراب پرداختند. به سخنی دیگر، در روزگار آغازین شعر فارسی، ساقی‌نامه قالبی غیر مستقل بوده است. این نوع فرعی از ادب غنایی، از سده ششم با «نظامی» آغاز شد و امیرخسرو دهلوی در «آیینة اسکندری» و خواجه کرمانی در «همای و همایون» و سپس عراقی و سلمان ساوجی در سرایش ساقی‌نامه از نظامی پیروی کردند. تا اینکه حافظ، ساقی‌نامه را به طور مستقل وارد شعر کرد (فخرالزمانی، ۱۳۶۷: ۱۴۸). یعنی نخستین ساقی‌نامه مستقل زبان فارسی به حافظ منسوب است و به قرن هشتم هجری قمری بازمی‌گردد.

پس از این روزگار به تاسی از حافظ، سرایش این گونه ادبی ادامه یافت که معروف‌ترین آنها در قرن نهم از آن جامی است. پایان دوره تیموریان و آغاز صفویه و

تمام بازه زمانی قرن دهم را می توان دوره «خیزش ساقی نامه سرایی» در زبان فارسی به شمار آورد. در میان سرایندگان بعد از حافظ، حکیم پرتوی، نوعی خوشانی، ظهوری ترشیزی و میررضی آرتیمانی از جمله ساقی نامه سرایان معروف محسوب می شوند. به نظر می رسد که پس از این دوره، توجه به این گونه شعری افول کرد، به گونه ای که در دوره های افشاریه و زندیه به این قالب ادبی توجه نشد. اما فتحعلی شاه در دوره قاجار، ملک الشعرای بهار در عصر مشروطیت و هوشنگ ابتهاج در دوران پهلوی به سرودن ساقی نامه روی آوردند.

باید گفت که خمربه های آغازین در گذر زمان به ساقی نامه تبدیل شده و علاوه بر فرم، دگرگونی های زیادی در معانی آنها روی داده است. این تغییر در معنا در دوره های مختلف، شاعر را از بیان دغدغه های فردی به دغدغه های همه انسان ها و رنج های بشر سوق داده است و تا آنجا که رنگ و طعم باده واقعی در خمربه ها در این گذر بلند تاریخی با سویه های فکری شاعران منتقد به باده ای عرفانی، سیاسی و اجتماعی تغییر یافته است. با این حال علی رغم دگرگونی های فراوان، هنوز کانون این نوع ادبی را با هر درون مایه ای، می و متعلقات آن تشکیل می دهد. از این رو در پژوهش حاضر، ضمن دسته بندی پژوهش های این حوزه، به طبقه بندی تعاریف ساقی نامه پرداخته ایم. آنگاه پیوند خمربه و ساقی نامه را بررسی کرده، به تحلیل ساقی نامه های دوره های مختلف و تغییرات صورت و معنای آنها پرداختیم و دگرگونی این نوع ادبی را با کاویدن نشانه های پرکاربرد می و الفاظ میخانه ای نشان داده ایم.

پیشینه پژوهش

درباره ساقی نامه، سه قسم پژوهش را می توان دید. گروه اول به تعریف و دسته بندی ساقی نامه ها پرداخته اند. گروه دوم به پیوند این نوع ادبی با خمریات و بررسی مضامین ساقی نامه ها پرداخته اند. گروه سوم نیز پژوهش هایی است که به نقد و بررسی ساقی نامه و آمیختگی این نوع شعر با زبان حماسی و اندیشه دم غنیمتی خیام پرداخته اند. در گروه اول، قدیم ترین پژوهش درباره ساقی نامه ها، «تذکره میخانه» تألیف عبدالنبی فخرالزمانی قزوینی است که اشعار ساقی نامه سرایان را معرفی کرده است. دیگری، اثر

میرهدایت حصاری با نام «تذکره ساقی‌نامه‌های آذربایجان» که با گردآوری آثار ساقی‌نامه‌سرایان به معرفی آنها پرداخته است. حسینی کازرونی نیز در مقاله «نگرشی به ساقی‌نامه‌های فارسی»، شرح مختصری از ساقی‌نامه‌سرایان و شعرشان را آورده است.

در گروه دوم، ذبیح‌الله صفا در کتاب «تاریخ ادبیات»، سیروس شمیسا در کتاب «انواع ادبی»، منصور رستگار فسایی در کتاب «انواع شعر فارسی»، احترام رضایی در کتاب «ساقی‌نامه در شعر فارسی» و شهرزاد شیدا در مقاله «ساقی‌نامه در ادب فارسی» به بررسی مضامین ساقی‌نامه‌ها و ارتباط آنها با خمریات عرب پرداخته‌اند.

در گروه سوم باید به پژوهش‌هایی در رابطه با نقد ساقی‌نامه در پیوند با اشعار خیام، خمریات، دیتی رعب و حماسه توجه نمود؛ مانند مقاله «ساقی‌نامه‌ها، نزدیک‌ترین نوع ادبی به رباعیات خیام» نوشته آزاد مظهری، مقاله «نگاهی به ساقی‌نامه، خمریات و دیتی رعب» اثر کمالی و مقاله «تأثیر ساقی‌نامه بر آمیختگی زبان حماسی» اثر شهبازی.

با بررسی ساقی‌نامه‌های برجسته زبان فارسی در این پژوهش، به ریشه شکل‌گیری آنها از خمریه و سیر تغییر و دگرگونی آنها خواهیم پرداخت. این تغییر در دستگاه زبانی، ادبی و فکری برجسته می‌نماید که موجب به وجود آمدن ساقی‌نامه‌هایی سیاسی، اجتماعی و عرفانی شده است.

زایش و دگرگونی

تغییرات انواع ادبی با دگردیسی پیوسته خود آشکار می‌شود. از طریق پیوند ساختاری و محتوایی انواع ادبی می‌توان به دگردیسی و دگرگونی آنها پی برد. فرضیه‌های پدید آمدن گونه ساقی‌نامه و ارتباط تنگاتنگ آن با شعر حماسی، بزم‌های ایرانی و خمریه عربی، ما را بر آن می‌دارد تا در جست‌وجوی چگونگی شکل‌گیری این نوع ادبی باشیم. در این پژوهش، فرضیه ارتباط آن با خمریه را ردیابی می‌کنیم.

قالب و ساختار ساقی‌نامه با ترکیب نشانه‌های شعر خمری و گفتمان فلسفی، عرفانی و... بستری خلاق برای شاعران فراهم آورد که ابتدا در ضمن بیان خود (ساقی‌نامه‌های غیر مستقل) بوده، سپس گونه ادبی جدید (ساقی‌نامه مستقل) را به وجود آوردند.

این گونه ادبی به موازات انواع دیگر از جمله خمریه حرکت کرده، ابتدا با وصف باده و خطاب به ساقی و مغنی و اغتنام فرصت و با استفاده از قالب مثنوی و بحر متقارب که برای بیان داستان پیش از این رواج داشت، به کار گرفته شد. اما نگرش‌های متفاوت شکل گرفته در جامعه، خفقان و فشار شدید اندیشه ایدئولوژیک و انتقاد اجتماعی، مجالی برای حفظ اصالت اولیه آن باقی نگذاشت. تحولات اجتماعی و سیاسی، آن اشعار مبتنی بر لذت و خویشتن‌غنایی شاعر را با امور بیرونی که در تقابل با خویشتن شاعر بود، درآمیخت و اشکال متفاوتی مثل ساقی‌نامه‌های تمثیلی و عرفانی و ساقی‌نامه‌های اجتماعی را آفرید. «با توجه به زمینه تاریخی و درون‌مایه می‌توان ساقی‌نامه را از نخستین نمونه‌های شعر غنایی محسوب نمود» (رضایی، ۱۳۹۳: ۱۳۲).

فخرالزمانی، ساقی‌نامه را شکل تحول‌یافته خمریات می‌داند که در کلام عرب جاهلی به عنوان تشبیب قصاید در دو یا چهار بیت بیان می‌شده است (فخرالزمانی، ۱۳۶۷: ۲۹). پیش از نظامی نیز در دیوان برخی از شاعران به اشعاری در وصف شراب و ساقی برمی‌خوریم، ولی با توجه به اینکه اغلب در این اشعار، «می» در معنای مجازی خود به کار نرفته، از آن به «خمریه» تعبیر کرده‌اند و شاعرانی چون رودکی و بشار و منوچهری، خمریه‌هایی از همان دست که شاعران عرب سروده بودند، سرودند (صفا، ۱۳۷۸، ج ۲: ۹۳).

در دوره‌های بعد با تفکر تعالی‌طلب شاعران عرفان‌محور از حسیض خود به اوج رسید و دستمایه بیان اندیشه‌های عرفانی شد. این پهنه فراخ، سیر تحول اندیشه ناخودآگاه بشر، تحولات اجتماعی و سیاسی زمان شاعر، یأس فلسفی و اندیشه انتقادی شاعر را نیز نشان می‌دهد.

تعاریف مبتنی بر صورت و معنی

انواع ادبی، پدیده‌ای تکاملی و تاریخی است؛ چون ویژگی‌های نوعی مدام در حال تغییرند و یا از نوعی به نوع دیگر به صورت تکاملی ادامه می‌یابد. شاید ارائه تعریف ثابتی از یک نوع ادبی، امری غیر ممکن باشد. ولی برای شناخت نوع ادبی ساقی‌نامه، ابتدا باید به تعریف این نوع ادبی و توصیف ویژگی‌های آثاری که در این طبقه

قرار گرفتند، توجه نماییم و سپس به رابطه و نسبت آثار این نوع ادبی با خمیره بپردازیم. تعاریفی که از ساقی‌نامه در ادامه می‌آوریم، مبتنی بر صورت و معنی این نوع شعر است.

دهخدا، ساقی‌نامه را چنین تعریف می‌کند: «نوعی شعر مثنوی در بحر متقارب که در آن شاعر خطاب به ساقی کند و مضامینی در یاد مرگ و بیان بی‌ثباتی حیات دنیوی و پند و اندرز و حکمت و غیره آورد» (دهخدا، ۱۳۷۳ و معین، ۱۳۷۶: ذیل لغت ساقی‌نامه).

صفا آورده است: «ساقی‌نامه‌ها که یک نوع آن به بحر متقارب مثنی مقصور یا محذوف و نوع دیگر آن به صورت ترکیب‌بند یا ترجیع‌بند سروده می‌شد، همچنان جولانگاهی بود برای اظهار عواطف شاعرانه درباره ناپایداری و بیهودگی جهان و هستی، آن عاقبت دردانگیز ما فرزندان آدم در این نشئه گذران و فناپذیر پناه بردن به عالم مستی و بیهوشی برای رهایی از دردهایی که بار منت این هستی دروغین بر دوش جان ما می‌نهد، گریختن از خراب‌آباد جهان از راه روشن خرابات، یافتن گم‌شده‌های آرزو در کوی می‌فروش... و نظایر اینگونه فکرهای باریک دلپذیر» (صفا، ۱۳۷۳، ج ۱: ۶۱۵-۶۱۶).

ملا عبدالنبی فخرالزمانی، نخستین کسی است که به جمع‌آوری ساقی‌نامه‌ها روی آورد. وی ساقی‌نامه را چنین تعریف می‌کند: «ساقی‌نامه، آن نظم مخصوصی است که به صورت مثنوی و در بحر متقارب گفته می‌شود» (فخرالزمانی، ۱۳۶۷: ۳۱). ملا عبدالنبی فخرالزمانی هر جا سخن از ساقی‌نامه‌ای در قالبی جز مثنوی نقل می‌کند، می‌گوید: «ترجیعی که به روش ساقی‌نامه گفته، در این میخانه به عوض مثنوی بر بیاض برد؛ امید که در نظر اهل هنر خارج ننماید» (همان: ۱۸۳). او همین عبارت را برای دیگر شاعرانی هم که در قالب ترجیع‌بند یا ترکیب‌بند ساقی‌نامه سروده‌اند، به کار برده است. هرچند مؤلف تذکره میخانه، ساقی‌نامه‌هایی را که در قالب ترجیع‌بند و ترکیب‌بند سروده شده، ساقی‌نامه نمی‌داند و آنها را اشعاری «به روش ساقی‌نامه» برمی‌شمارد. به اعتقاد وی، ساقی‌نامه باید در همان قالب مثنوی باشد.

گلچین معانی، گردآورنده تذکره پیمانه، ساقی‌نامه را اینگونه تعریف می‌کند: «ساقی‌نامه و مغنی‌نامه که اجزای یک منظومه مستقل را تشکیل می‌دهد، ابیاتی است

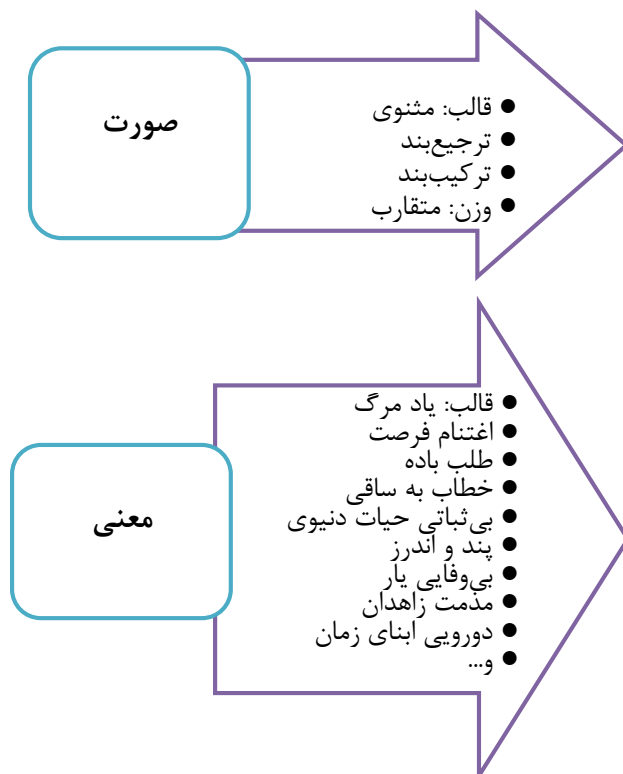
خطابی در بحر متقارب مثنی مقصور یا محذوف که در آن شاعر با خواستن باده از ساقی و تکلیف سرودن و نواختن کردن به معنی مکنونات خاطر خود را درباره دنیای فانی و بی اعتباری مقام و منصب ظاهری و کجروی چرخ و ناهنجاری روزگار و نگرانی بخت و بی وفایی یار و جفای اغیار و دورویی ابنای زمان و صفای اهل دل درد و مذمت زاهدان ریایی و مانند اینها ظاهر و آشکار می سازد و در ضمن بیان این مطالب کلمات حکمت آمیز و نکات عبرت انگیز نیز بر آن می افزاید» (گلچین معانی، ۱۳۶۸: ۱).

در دایرة المعارف فارسی به سرپرستی غلامحسین مصاحب، ساقی نامه چنین تعریف شده است: «ساقی نامه در ادبیات فارسی و ترکی، عنوان عمومی منظومه هایی است از نوع خمریه و غالباً به بحر متقارب که مشتمل اند بر ابیاتی خطاب به ساقی و اشعاری در ناپایداری دنیا و ضرورت اعتنام عمر» (مصاحب، ۱۳۸۱: ذیل ساقی نامه).

شمیسا در کتاب «انواع ادبی»، ساقی نامه را چنین تعریف می کند: «ساقی نامه، یکی از انواع شعر غنایی است که معمولاً به قالب مثنوی و به بحر متقارب است. در ساقی نامه شاعر، ساقی و مغنی را مخاطب قرار می دهد و از آنان می خواهد که باده ای در کار کنند و سرودی ساز دهند و سپس از گذر سریع عمر و ناپایداری دنیا و جفای روزگار سخن می راند و خواننده را به اعتنام فرصت و دریافتن دم اندرز و به اصطلاح موتیف آن، «Carp Diem»، دم را دریاب است» (شمیسا، ۱۳۸۴: ۲۴۳).

در کتاب شعر و ادب فارسی، «ساقی نامه بر اشعاری اطلاق می شود که شاعر در خطاب به ساقی و طلب شرب مدام و به صورت مثنوی و در بحر متقارب سروده است» (مؤتمن، ۱۳۶۴: ۲۳۵).

الفاظ مبتنی بر صورت و معنی



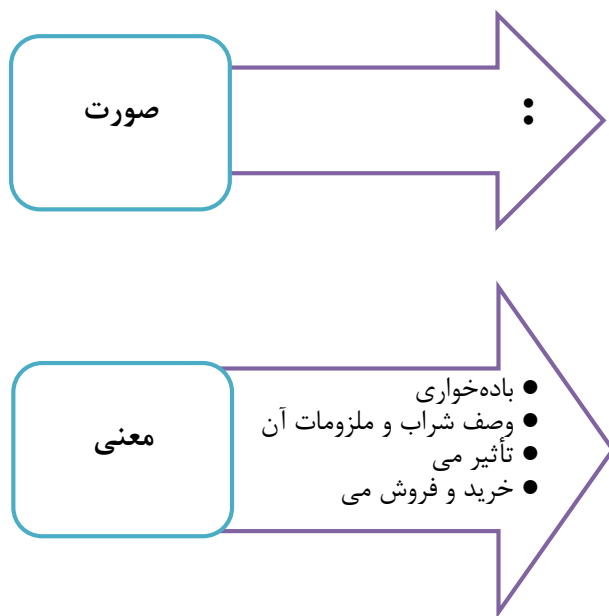
شکل ۱- ساقی نامه (الفاظ مبتنی بر صورت)

همان‌طور که در تعاریف مشاهده می‌شود: ۱- توجه به قالبی غیر از مثنوی در تعریف فخرالزمانی آورده شده و اکثر تعاریف، قالب مثنوی را به عنوان قالب شاخص این نوع می‌شناسند. ۲- فقط در تعریف شمیسا به حضور معنی در ساقی‌نامه توجه شده است. ۳- همچنین تمام ویژگی‌های ساقی‌نامه در تعاریف آن نیامده است. ۴- غیر از قالب، شاعران سنت‌شکنی در وزن را نیز در ساقی‌نامه‌ها روا داشته‌اند. وحشی بافقی، عراقی و نیز حیاتی گیلانی و حزین لاهیجی، در بحور دیگری چون هزج، خفیف و... استعداد خود را آزموده‌اند (فخرالزمانی، ۱۳۶۷: ۸۱۴) که در تعاریف نوع ادبی ساقی‌نامه بدان اشاره نشده است.

توجه به معنا در تعاریف خمربه بیشتر دیده می‌شود:

۱. خمربه را به اشعاری اطلاق می‌کنند که به توصیف شراب، جام، ندیمان، ساقیان، جایگاه خرید و فروش می و تأثیر آن در روح می‌گساران می‌پردازد (یعقوب و عاصی، ۱۴۳۲، ج ۱: ذیل ماده خمربه).

۲. به سروده‌هایی که درون‌مایه آن، باده و باده‌خواری و ملزومات و مقتضیات آن باشد، شعر خمربه گفته می‌شود. از جمله این ملزومات و مقتضیات آن می‌توان ساقی، ساغر، مینا، جام، سبو، میکده، پیر می‌فروش، دختر رز، حریف و همدم را نام برد (انوشه، ۱۳۷۵: ۳۷۲ و دهخدا: ذیل خمربه)



شکل ۲- خمربه (الفاظ مبتنی بر صورت)

توجه به صورت در خمربه مشاهده نمی‌شود؛ هرچند این نوع شعر در قالب‌های قصیده، مثنوی، مسمط، ترکیب‌بند و ترجیع‌بند دیده می‌شود. درباره وزن و... اشارتی نرفته است. بیشتر، الفاظ وابسته می‌خواری نام برده می‌شود.

تفاوتی که اشعار خمربه را از ساقی‌نامه جدا می‌سازد این است که بیشتر جنبه عاشقانه دارد و واژه‌هایی نظیر می و ساقی و نظایر آن در معنای ظاهری و واقعی خود به

کار می‌روند، در حالی که در ساقی‌نامه چنین نیست و با یک روح فلسفی و اخلاقی و عرفانی آمیخته است (مؤتمن، ۱۳۶۴: ۲۳۵).

خمیره و ساقی‌نامه

خمیره از زمان پیدایش آن در دوران جاهلیت تا زمان شعرای صوفی، مانند ابن فارض دچار تغییرات و فراز و فرودهایی گشته است. از اولین دوره ادب عربی در اشعار شعرای جاهلی تا بعد از اسلام، وصف شراب و خمر فراوان دیده می‌شود که اغلب در تشبیب قصاید خود، ابیاتی درباره می می‌آورند که «مقصودشان، فخر و ستایش کرم و جوانمردی خود و وصف می بود. وصف می را فن مستقلی از شعر نمی‌شمردند» (الفاخوری، ۱۳۶۸: ۲۹۷). بی‌آنکه به قصد، سازمان‌دهی این اشعار به صورت شعری مستقل باشد. خمیره‌سرایی، به مفهوم خاص در ادب عرب، از دوران عباسی آغاز شد (همان: ۲۹۶). نخستین خمیره‌های مستقل و در قالب‌های خاص در این دوران، سروده شاعری مانند ابونواس است که به خمیره به عنوان یکی از ابواب شعر استقلال و تشخص می‌بخشد (همان: ۳۰۹). اما در وصف شراب، پای از واقعیت بیرون نمی‌نهد و از رنگ و بو و طعم می و تأثیر آن در جسم و روح به دقت سخن می‌گوید (همان: ۳۱۰).

با مطالعه خمیره‌های عربی درمی‌یابیم که: ۱- شعری نسبتاً موجز است که در موضوع روایی خاصی تنظیم می‌شده است. ۲- در اثنای قصاید می‌آمد. ۳- خودجوش است. ۴- خلاقیت‌های شعری در سطح زبان آن است. ۵- مضامین آن عاشقانه، وصف گل‌ها و گیاهان، وصف باده، در پیوند با فخر و... است. ۶- ویژگی وزنی خاصی ندارد. ۷- مضامین خمیریات، تقلیدی و تکراری است، به‌ویژه در عهد جاهلیت.

تغییر نوع ادبی خمیره در شعر فارسی در پی تغییر نگرش شاعران به جهان پیرامون خود، باعث دگرگونی ساخت و محتوا در نوع ادبی خمیره شد. ویژگی‌ها و عناصری فرعی که در دل خمیره وجود داشت، در ساقی‌نامه، وجوه مستقل و کلی و غالب می‌یابد و به طور مجزاً به یک نوع مستقل، دگردیسی می‌یابد و نام جداگانه‌ای هم به خود می‌گیرد. ابتدا ساقی‌نامه‌ها به دلیل ذکر باده و جام با اشعار خمیره مناسبت می‌یابند؛ اما دو شرط «مثنوی باشد و در بحر متقارب گفته آید»، این نوع ادبی را از نظر ساختاری از خمیره جدا می‌کند. این نوع غنایی با نگرش اغتنام فرصت (معنا) رودکی و

ابوشکور و نگرش شادی و لذت در تصویرپردازی‌ها و مضمون‌پردازی‌های متأثر از شعر خمری عرب (صورت) شروع شد و کارکرد آن با در خواست شراب از ساقی برای فراموش کردن اندوه و صفای درون و اعتراض و مفاخره، آزادی از چارچوب‌های اجتماعی کهنه و نو و درج حکمت در ضمن برشمردن ویژگی‌های شراب تغییر یافت. با ظهور بحران‌های جدید فکری و فرهنگی در ادوار بعد، شکلی جداگانه با نام ساقی‌نامه خلق شد که با انواع اولیه از نظر ساختار، معنا و گفتمان فاصله داشت.

برای بررسی صورت و معنا در شعر خمریه و ساقی‌نامه، به تغییر و تحول کانونی‌ترین عنصر هر دو، یعنی لفظ باده و اصطلاحات مربوط بدان پرداخته‌ایم. بررسی دستگاه زبانی و بلاغی می‌تواند دگرگونی در صورت الفاظ این دو نوع ادبی را نشان دهد. همچنین کاویدن لایه معنایی این الفاظ در نوع ادبی خمریه و ساقی‌نامه، نقش تحولات اجتماعی و سیاسی در تغییر نگرش شاعران ساقی‌نامه را نمایان می‌کند.

صورت

دستگاه زبانی

واژه در بافت موقعیتی و بافت ادبی در میان مجموعه‌ای از واژگان که حول محور معنایی خاص حلقه زده‌اند، معنای اصلی خود را وانهاده، به یک نماد و نشانه بدل می‌شود و باز در یک ساختار بزرگ‌تر یعنی در اثنای قالب و نوع ادبی، معنای ویژه می‌یابد و هم‌نوا با سایر کلمات، موسیقی و صدای خاصی در گوش گیرنده پیام زمزمه می‌کند و در نهایت در دوره یا فرهنگ و یا سبکی خاص، نشان از تفکری خاص دارد (ترادگیل، ۱۳۹۵: ۶۷).

کاربرد «می یا شراب» در شعر شاعران سبک خراسانی چون فردوسی، رودکی، عنصری، منوچهری، فرّخی، بشّار مرغزی، کسایی مروزی و پس از آنان، اسدی توسی و خیام نیشابوری بدین صورت است که شاعر بدون هیچ تصرّفات خیالی به ماهیت حقیقی و اصلی شراب اشاره کرده و آن را مایعی شادی‌آور و مست‌کننده معرفی کرده است:

بیار آن می که پنداری روان یاقوت نابستی و یا چون برکشیده تیغ پیش آفتابستی
سحابستی قدح گویی و می قطره سحابستی طرب گویی که اندر دل، دعای مستجابستی

(رودکی، ۱۳۹۸: ۲۲۰)

زیبا نهاده مجلس و عالی گزیده جای ساز شراب پیش نهاده رده رده

(مدبری، ۱۳۷۰ (شاکر بخارایی): ۴۹-۵۰)

ابیاتی که شاعران به باده‌خواری دعوت می‌کنند:

می سوری بخواه کامد رش مطربان پیش دار و باده بکش
(شاعران بی‌دیوان، خسروی سرخسی: ۱۷۸)

می آرد شرف مردمی پدید آزاده نژاد از درم خریـد
(رودکی، ۱۳۹۸: ۲۲۲)

مادر می را بکرد باید قربان بچه او را گرفت و کرد به زندان
مجلس باید بساخته ملکانه از گل و از یاسمین و خیری الوان
نعمت فردوس گستریده ز هر سو ساخته کاری که کس نسازد چونان
(همان: ۳۵۹ و ۳۸۱-۳۸۲)

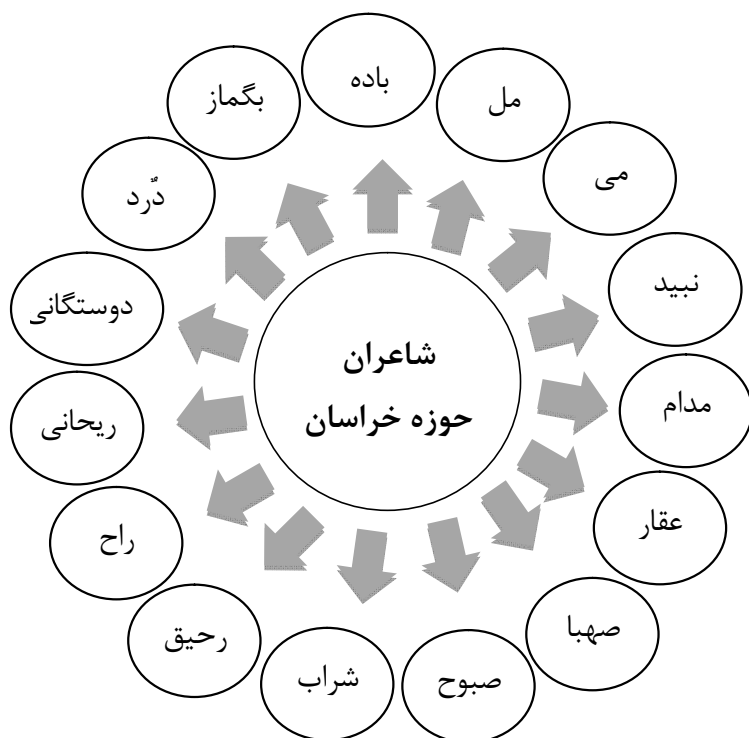
حتی در دیوان رودکی، اشعاری را می‌بینیم که هرچند در وزن ساقی‌نامه نیست، آغاز خطاب او به ساقی در نخستین بیت، خواننده را به یاد ساقی‌نامه می‌اندازد.

گل بهاری، بت تـتاری نبیذ داری، چـرا نیاری
نبیذ روشن، چو ابر بهمن به نزد گلشن چـرا نیاری
خمريات دیوان منوچهری نیز مجموعه‌ای از آداب باده‌خواری است که به زبان شعر و به سبک خمیه سروده شده است:

ساقی بیا که امشب ساقی به کار باشد زان ده مرا که رنگش چون جلنار باشد
(منوچهری، ۱۳۹۲: ۶۷)

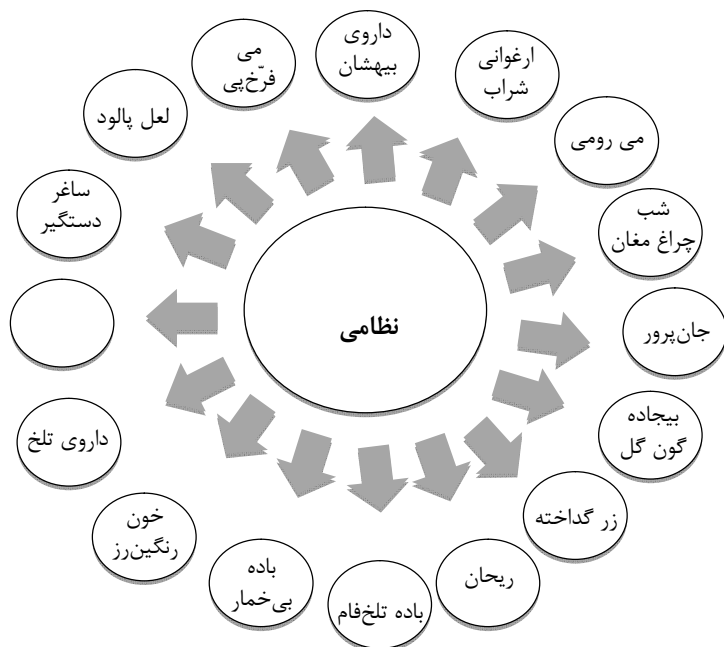
که زنده است جمشید را دختری چنین خواندم امروز در دفتری
(همان: ۱۵)

الفاظ «باده» و «می» و «شراب» و «خمر» و «مُدام» یا «مدامه» و «رحیق» و تعبیراتی چون «آب عنب» و «دختر رز» و... واژگان و ترکیب‌هایی است که شاعران این دوره در توصیف می به کار می‌برند:

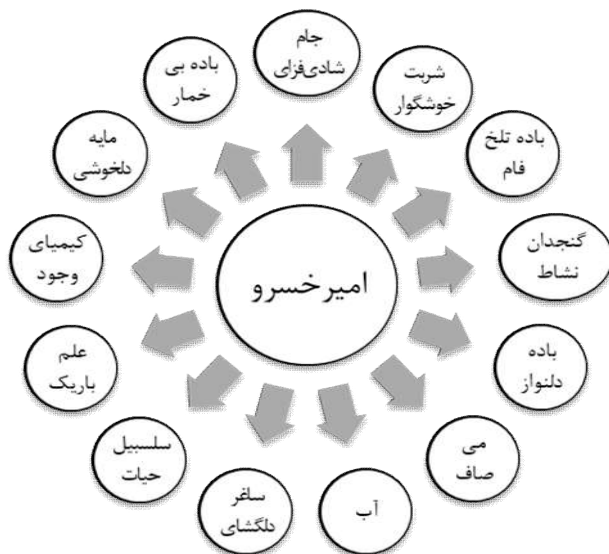


شکل ۳- توصیف باده (شاعران حوزه خراسان)

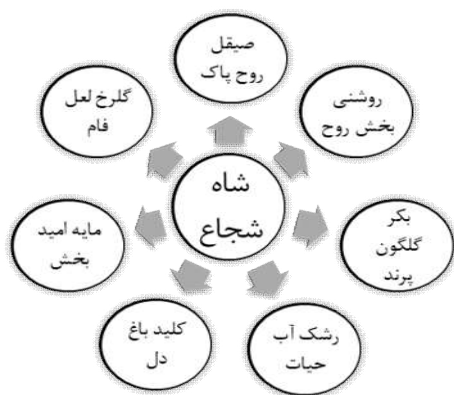
شراب، مهم‌ترین مضمون به کار رفته در شعر خمیره، به سبب رنگ قرمزش با خون در ارتباط است. معنای این واژه نمادین، برحسب ساختارهای سیاسی و دینی و اجتماعی در دوره‌های بعد تغییر کرده و مجموعه‌ای از عناصر متناسب و متداعی آن مجموعه را با خود همراه کرده است؛ زیرا معنای واژگان در بطن انواع ادبی تغییر کرده، بافتاری تازه را آغاز می‌کند. این الفاظ میخانه‌ای نیز در جریان بافتی که قرار گرفتند، معنا و ساختار نوع ادبی خمیره را تغییر دادند و شاعران نیز از جریان رسانگی واژه باده بهره برده، با آشنازدایی دست به ابداع زدند. در نتیجه این لفظ پرتکرار و کانونی در نوع ادبی ساقی‌نامه با همان تجربه پیشین، در بیان اندیشه‌های جدید، فرصت هنرنمایی می‌یابد و با گفتمان‌های عرفانی، دینی، اجتماعی و سیاسی می‌آمیزد. شکل‌های زیر، بار معنایی باده را در ساقی‌نامه‌ها با الفاظ استعاره‌ای جدید نشان می‌دهند:



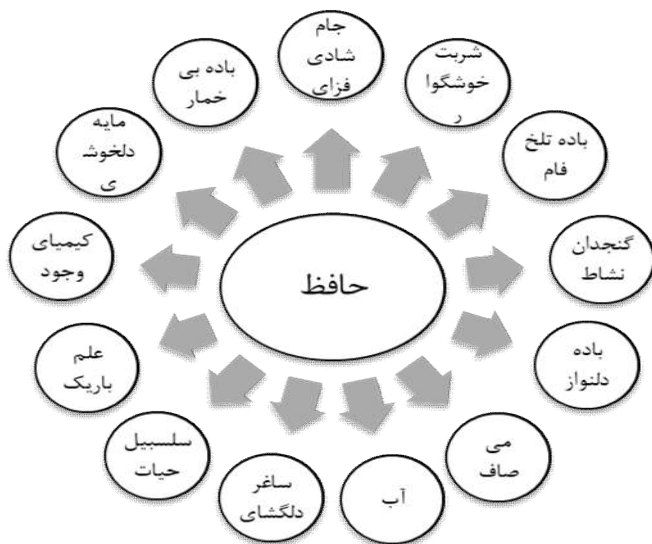
شکل ۴- (اوصاف می) ساقی نامه نظامی



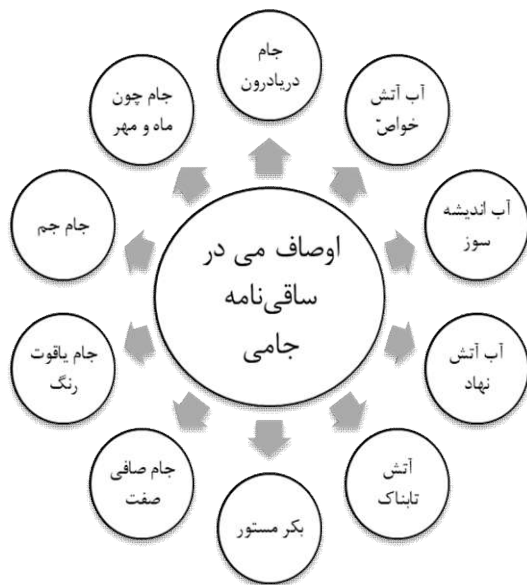
شکل ۵- (اوصاف می) ساقی نامه امیر خسرو



شکل ۸- (اوصاف می) ساقی نامه شاه شجاع



شکل ۹- (اوصاف می) ساقی نامه حافظ



شکل ۱۰- (اوصاف می) ساقی نامه جامی

در اشعار مورد بررسی، توجه شاعران به عناصر طبیعت، آب، نور و روشنی و اجرام آسمانی در توصیف می برجسته می‌نماید. طبیعت از جمله مضامینی است که زندگی پس از مرگ را القا می‌کند؛ رجعت جسمانی به چرخه طبیعت. آب در عرفان مسیحی، رمز اتحاد عرفانی و رمز روح علوی و قدسی است و شراب، همان آبی است که با آمیختن با آب یکی می‌شود (مشرف، ۱۳۹۱: ۱۱۴). همچنین در اشعار خمري، شراب همانند شیئی نورانی و پرتوافشان است که این عناصر نورانی و اشراقی به تصویرهای مربوط به شراب، جنبه‌ای قدسی و ماورایی می‌بخشد. مشابهت می با ظرف آن، نشانه درخشندگی هر دو است. تشبیه شراب به ماه و خورشید و ستارگان و استفاده از انواع اجرام فلکی در تصویرسازی می، در معنای نمادین، القاکننده جنبه قدسی و معنوی است که مظهر فیضان روح به شمار می‌رود.

الفاظی مانند بکر مستور، بکر گلگون پرند و کلید باغ دل بیانگر رمزآلود بودن باده است. از آنجا که در جامعه مسلمانان، شراب مانند سری مخفی بود و همچنین مهر و موم بودن آنها در سرداب‌ها و دخمه‌ها، این رازآلودگی را پررنگ می‌کند. استعاره‌های

جام جم و خسروانی قدح نیز از بین رفتن قدرت پادشاهان ایرانی و شکوه پوشالی زندگی را به تصویر می‌کشد.

دستگاه بلاغی

توصیفات و تصاویر مربوط به نوع ادبی، اگر قرار باشد در سایر انواع به کار رود، باید ماهیت وجودی خویش را تغییر دهد. عمده این تصاویر از ایده ذهنی و ایدئولوژی شاعران بر اساس تحولات اجتماعی و سیاسی به منصف ظهور می‌رسد. با نگاهی به زمینه‌های تصویری در خمريات، مانند تشبیه می به آفتاب و چشمه خورشید و تشبیه می به انواع سنگ‌ها از جمله عقیق گداخته، یاقوت سرخ، عقیق یمانی، نگین بدخشان و گوهر سرخ، با الفاظ و تصاویر مختلف و توصیف و تشبیه شراب به مظاهر آسمانی، مانند خورشید، ماه و سهیل درمی‌یابیم که توصیفات باده در ابتدا برگرفته از محیط پیرامون شاعر همانند دیگر توصیفات وی است. از آن جمله در شعر زیر از کسایی:

به جام اندر تو پنداری روان است ولیکن گر روان دانی، روانی
به ماهی ماند، آبستن به مریخ بزاید، چون فراز لب رسانی
(کسایی مروزی، ۱۳۹۶: ۲۲۳-۲۲۴)

در ساقی‌نامه‌های عرفانی، باده و می، یکی از مهم‌ترین الفاظ و مصطلحاتی است که به کار برده‌اند. این تعابیر اغلب در حوزه تصوّف و عرفان، معنایی غیر از معنای حقیقی و واقعی خود دارد. صوفیه و شعرای عارف‌مسلک، برای بیان عواطف و احساسات درونی و معنوی و نشان دادن عشق و محبت الهی، از الفاظ و کلماتی که به صورت کنایه و رمز به کار برده می‌شود، بهره و سود جسته‌اند تا به دستاویز کلام و واژه، منظور خود از شراب و خمر و باده و می که در اشعار غیر عرفانی نیز به کار برده شده است، بیان نمایند. بنابراین برای تمییز معنای مجازی و حقیقی باده، مایع مسکری را که شرع، آن را حرام کرده است، باده یا شراب صوری و باده خود را معنوی خوانده‌اند (پورجوادی، ۱۳۸۷: ۲۷۵).

بیا ساقی آن جام آینه‌فام به من ده که بر دست به جای جام
(نظامی، ۱۳۷۰: ۲۳۵)

معنا

معنا در هنر، «حاصل وظایف متقابلی است که اجزای هر ساخت و صورتی به وجود می‌آورند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۰: ۷۷). تشخیص معنا در انواع ادبی، ارتباط نزدیکی با شناخت بافت موقعیت و منش سخن دارد. سیاق سخن، بافت موقعیت را به وجود می‌آورد. تفکرات و ایدئولوژی هر انسانی همراه با کلماتی بیان می‌شود و برخی کلمات، محوری‌ترین واژگان مورد استفاده او هستند که واژگان دیگر هم در کنار آن معنا می‌یابند. الفاظ میخانه‌ای از این دسته کلمات هستند که حتی در شعر عرفانی با تکرار و بسامد کاربرد آن با واژگانی تداعی‌گر در میان متن همواره منجر به ظهور و بروز سبکی دیگرگون و امضای نامرئی از نوع نشانه‌پردازی شد، آنسان که از طریق بررسی همین عناصر به تفکر نهان و ایدئولوژی مطرح در اثر دست می‌یابیم. بنابراین شاعر، شعری را الگو قرار داده، آغاز می‌کند که قبلاً تجربه موفق از لحاظ ساخت و محتوا دارد و مفهوم و معنایی را که مدنظر دارد، از طریق این شعر و ترکیب یا تغییر مضمونی آن را اثبات کند و یا به خواننده منتقل می‌سازد.

خمریات در مدح سلاطین و رجال، وصف طبیعت و وصف معشوق، بیشترین فراوانی را دارند:

می خوردن و می دادن و شادی و بزرگی	از بار خدایان همه او راست سزاوار
خسرو می خواست هم از بامداد	(فرخی، ۱۳۸۰: ۳۳۹۴)
خرمی و شادی از می بود	خلق به می خوردن او گشت شاد
ماه درخشنده قدح پیش برد	خرمی و شادی را داد داد
با طرب و خرمی و فال نیک	سرو خرامنده به پای ایستاد
شادی و می خوردن، شه را سزد	شاه، قدح بستد و بر کف نهاد
از تو به می خوردن یا بند زر	شاد خور ای شه که میت نوش باد
	و ز تو به هشیاری یابند داد
	(همان: ۷۳۹-۷۴۴)

خمریات و وصف طبیعت

توصیفات شاعر از شراب، در خدمت وصف طبیعت است. می را وصف می‌کند، زیرا می خواهد آسمان و خورشید را توصیف کند. او می را برای می‌گساری و

مستی نمی‌خواهد؛ این آسمان کبود است که او را شگفت‌زده کرده است و از مشاهده‌اش به یاد جام و شراب می‌افتد و از سرخوشی این فکر و تصورات ذهنی است که جام باده را طلب می‌کند:

جام کبود و سرخ نبید آر کآسمان گویی که جام‌های کبود است پرنبید
(کسای، مروزی، ۱۳۹۶: ۸۶)

باغ پرگل شد و صحرا همه پر سوسن آب‌ها تیره و می تلخ و خوش و روشن
(فرخی، ۱۳۸۰: ۶۵۴۴۱)

تکرار این مضامین برگرفته از طبیعت، همان‌طور که اشاره شد، نمادی از بازگشت جسمانی انسان به طبیعت است.

خمريات و وصف معشوق

باده صافی و پالوده و روشن چو گلاب ساقی دلبر و شایسته و شیرین چو شکر
این همه دارم و زین بیش، به فر ملکی که امام ملک‌انست به فضل و به هنر
پس چرا باشم غافل بنشینم برخیز ساقیا باده فراز آر و بنه شغل دگر
(همان: ۲۰۲۰ و ۲۰۲۴-۲۰۲۵)

کمتر بیتی را می‌توان یافت که از شراب سخنی آمده باشد و معشوق یا ساقی در آن نقشی نداشته باشند.

خمريات و صبغة مذهبی

به لحاظ برخی ملاحظات سیاسی و تعصبات سطحی و همچنین برای تظاهر به شریعت خود، گاه اشعاری با این مضمون می‌بینیم:

مغزمان روزه پیوسته تبه کرد و بسوخت ما و این عید گرامی به سماع و می‌ناب
(همان: ۳۰۵)

این سروده‌ها که در ابتدا با درون‌مایه باده و باده‌خواری و ملزومات و مقتضیات ساقی، ساغر، مینا، جام، سبو، میکده، پیر می‌فروش، دختر رز، حریف و همدم بیان می‌شد، از قرن هفتم به بعد با غلبه معانی عرفانی «باده» و «می» و «شراب» و «مستی» و «پیمانه» بر معانی حقیقی آنها -مشکلی که عرفا پیش از آن برای توجیه استعمال این الفاظ داشتند- مرتفع شد. دیگر کسی به این شعرا خرده نمی‌گرفت که چرا از خرابات و میخانه و باده و جام و باده‌گساری و می‌پرستی سخن می‌گویند. آنگاه سؤالی برای

سالکان مبتدی مطرح شد و باعث شد که مشایخ دست به نوشتن آثار جدیدی بزنند و در آنها به تعریف و شرح معانی رمزی الفاظ، از جمله «باده» و «شراب» پردازند. کتاب «گلشن راز شبستری» برای پاسخ به این سؤالات سالکان تدوین شد.

همه عالم چو یک خمخانه اوست دل هر ذره‌ای پیمانۀ اوست
خرد مست و ملایک مست و جان مست هوا مست و زمین مست، آسمان مست
(لاهیجی، ۱۳۳۷: ۷۶۲)

نتیجه‌گیری

بخشی از اشعار غنایی در ادبیات جهان با بیان خمری و اغتنام فرصت با محوریت اعتراض بیان شده است. گونه ادبی ساقی‌نامه که ابتدا با الفاظ شعر خمری شروع شده و سپس استقلال یافته و در سه گروه ساقی‌نامه‌های اولیه، ساقی‌نامه‌های عرفانی و ساقی‌نامه‌های اجتماعی قابل دسته‌بندی است، با تغییراتی در ساختار و معنا از گونه خمربه جدا شده و با اندیشه خردگرا و مبتنی بر آرمان‌گرایی در دسته‌ای دیگر قرار گرفته است. با بررسی دستگاه زبانی خمربه و ساقی‌نامه دریافتیم که ساقی‌نامه با گذر زمان از نظر قالب و وزن استقلال یافته و از نظر واژگانی، بار معنای ترکیبات و اصطلاحات مربوط به باده در ساحت عرفانی و تمثیلی و نمادین معنا می‌شود. از نظر بلاغی، توصیف‌هایی که در ابتدا می‌بینیم، عینی است، اما در گذر زمان خاستگاه دینی، عرفانی و رمزی می‌یابند. طبیعت، عناصر تشبیه و استعاره را در دو گونه ادبی به دست می‌دهد. در دستگاه فکری، تحولات خاص و ویژه است. نگرش‌های متنوعی در نوع ادبی ساقی‌نامه با تحولات اجتماعی دیده می‌شود: از قبیل نقد اجتماعی، بیان اعتراض، تعصبات خشک و زهد ریایی و

منابع

- پورجوادی، نصرالله (۱۳۸۷) باده عشق (پژوهشی در معنای باده در شعر عرفانی فارسی) تهران، کارنامه.
- ترادگیل، پیتز (۱۳۹۵) زبان‌شناسی اجتماعی، درآمدی بر زبان و جامعه، ترجمه محمد طباطبایی، تهران، آگاه.
- دارم، محمود (۱۳۸۱) «انواع ادبی»، پژوهشنامه مجله علوم انسانی، شماره ۳۳، بهار، صص ۴۰-۴۷.
- رضایی، احمد (۱۳۹۳) «تحلیل و بررسی ساختار ساقی‌نامه بهار»، پژوهشنامه ادب غنایی، سال دوازدهم، شماره ۲۲، صص ۱۲۹-۱۴۸.
- رودکی، ابوعبدالله جعفر بن محمد (۱۳۹۸) دیوان، تصحیح سعید نفیسی، تهران، گویا.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۵۰) «انواع ادبی و شعر فارسی»، مجله خرد و کوشش، دوره چهارم، شماره ۱۱-۱۲، ص ۱۱۹.
- صفا، ذبیح الله (۱۳۶۴) تاریخ ادبیات در ایران، ج ۵، تهران، فردوس.
- صفا، ذبیح الله (۱۳۷۸) تاریخ ادبیات در ایران، ج ۲، تهران، فردوس.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۵۷) گنج سخن، جلد اول (از رودکی تا انوری)، چاپ ششم، تهران، دانشگاه تهران.
- الفاخوری حنا (۱۳۶۸) تاریخ ادبیات زبان عربی، ترجمه عبدالمحمد آیتی، توس، تهران.
- فخرالزمانی، عبدالنبی (۱۳۶۷) تذکره میخانه، به اهتمام احمد گلچین معانی، چاپ پنجم، تهران، اقبال.
- فرخی سیستانی، علی بن جولوغ (۱۳۸۰) دیوان، تصحیح سید محمد دبیر سیاقی، تهران، زوار.
- فرهنگ فارسی، معین، ۱۳۷۶
- کسائی مروزی، مجدالدین ابوالحسن (۱۳۹۶) دیوان، تصحیح محمدباقر نجف‌زاده بارفروش، تهران، زوار.
- گلچین معانی، احمد (۱۳۶۸) تذکره پیمانه؛ کتابخانه سنایی، تهران.
- لاهیجی، محمد (۱۳۳۷) مفاتیح الاعجاز فی شرح گلشن راز، تهران، کتابفروشی محمودی.
- لغت‌نامه دهخدا، ۱۳۷۳.
- مدبری، محمود (۱۳۷۰) شاعران بی‌دیوان، تهران، پانوس.
- مشرف، مریم (۱۳۹۱) «زمینه‌شناسی ادبیات خمیری و جلوه‌های آن در شعر عربی و فارسی»، کهن‌نامه ادب پارسی، سال سوم، شماره دوم، پاییز و زمستان، صص ۱۰۱-۱۲۰.
- مصاحب، غلامحسین (۱۳۸۱) دایره‌المعارف فارسی، تهران، امیرکبیر.
- منوچهری دامغانی، ابوالتجّم احمد بن قوص (۱۳۹۲) دیوان اشعار، تصحیح دکتر محمد دبیرسیاقی، چاپ پنجم، تهران، زوار.
- مؤتمن، زین‌العابدین (۱۳۶۴) شعر و ادب فارسی، چاپ دوم، تهران، زرین.

_____ دگرگونی صورت و معنا در نوع ادبی خمیه و ...؛ سمیه خورشیدی و همکار / ۹۱

نظامی، ابومحمد الیاس بن یوسف (۱۳۷۰) شرفنامه، تصحیح وحید دستگردی، به کوشش دکتر سعید حمیدیان، چاپ پنجم، تهران، قطره.
یعقوب، امیل بدیع و میثال عاصی (۱۹۸۷م) المعجم المفصل فی اللغة و الادب، الطبعة الولی، بیروت، دارالعلم.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»

شماره هفتاد و پنجم، زمستان ۱۴۰۳: ۹۳-۱۱۹

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۸/۲۶

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۱/۲۹

نوع مقاله: پژوهشی

تحلیل اگزستانسیالیستی روایت‌ها در گنبدهای غالیه و سپید نظامی گنجوی بر اساس رویکرد نشانه - معناشناختی

عبدالباقی رضایی تالارپشتی*

فاطمه دادبود**

بهزاد پورقریب***

چکیده

منظومه «هفت گنبد» نظامی گنجوی، یکی از شاهکارهای نظام ادبی، فرهنگی و تاریخی ایران به شمار می‌آید که از حیث محتوایی و ساختاری، دارای جایگاهی بی‌همتا در ادبیات جهان است. این منظومه انسان‌شناسانه و هستی‌گرایانه با بهره‌گیری از عناصر و مفاهیم هستی‌شناسانه، به اصالت وجود بشری و تمایز سره از ناسره می‌پردازد. در این پژوهش، تلاش بر آن است تا با استفاده از رویکرد نشانه - معناشناختی و تحلیل اولین روایت در «گنبد غالیه» و آخرین روایت در «گنبد سپید»، چگونگی حرکت معنایی و تحول اگزستانسیال شخصیت‌های اصلی در گنبدهای غالیه و سپید بر اساس مؤلفه‌های نظام گفتمانی «بُوشی» و روش نشانه - معناشناسانه بررسی شود. نتایج حاصل از پژوهش نشان می‌دهد که مسیر روایت‌پردازی در گنبدهای غالیه و سپید، شباهت زیادی دارد. شخصیت‌های اصلی (شاهدخت ایرانی و هندی) با صفاتی همچون زهد، پارسایی و وارستگی در مسیر زندگی خود به بحران‌هایی عمیق از جنس ظلمات درون

a_rezaei_t@yahoo.com

* استادیار گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه گلستان، گرگان، ایران

** دانش آموخته دکتری زبان‌شناسی، واحد ساری، دانشگاه آزاد اسلامی، ساری، ایران

fatima.dadbood@yahoo.com

*** نویسنده مسئول: دانشیار گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران

b.pourgharib@umz.ac.ir



دچار می‌شوند و «دازاین اولیه» آنها سلب می‌گردد. این بحران‌ها، آنها را به عمق تاریکی و بی‌معنایی سوق می‌دهد؛ اما در نهایت با عبور از این وضعیت نابسامان، به نور و روشنایی درون دست یافته، معنای وجودی خود را باز می‌یابند. این تحول بنیادین که به واسطه تقابل تاریکی و نور حاصل می‌شود، بیانگر پیام فلسفی عمیق و انسان‌گرایانه نظامی است.

واژه‌های کلیدی: نشانه معناشناسی، روایت‌پردازی، هفت‌گنبد، نظامی و اگزیستانسیالیسم.

مقدمه

از نگاه نظامی، سخن و شعر تنها ابزاری برای خلق زیبایی یا گفت‌وگو نیست، بلکه جایگاهی فراتر از آن در نظام آفرینش دارد. او نه فقط شاعر بلکه متفکری است که در کنار زیبایی‌شناسی، به تبیین مفاهیم هستی‌شناسی و آموزش مبانی تفکر در باب مراتب وجود نیز می‌پردازد (ر.ک: واعظی و همکاران، ۱۴۰۳). در منظومه فکری او، جهان هستی بر مبنای هدفی متعالی و ناشی از فیض الهی پدید آمده است. در این نظام، هر پدیده نقش خاصی دارد و همه چیز در مسیر دستیابی به غایتی مقدس در حرکت است. شعر نیز در این دستگاه فکری، نه تنها آفرینشی هنری بلکه ابزاری معرفتی برای انتقال سطوحی از حقیقت هستی به‌شمار می‌رود (همان). نظامی گنجوی، مردی حکیم، آگاه و دوراندیش بود که از معاشرت با اهل ظاهر و اهل زمانه فاصله می‌گرفت. آثار او، به‌ویژه مثنوی‌ها و منظومه‌هایش، تأثیری ماندگار در تاریخ ادبیات فارسی بر جای گذاشته‌اند. از آغاز قرن هفتم، سنت خمسه‌سرایی با الگوبرداری از نظامی آغاز شد و در ادامه، شاعرانی چون امیرخسرو دهلوی، خواجوی کرمانی، جامی، کاتبی ترشیزی، وحشی بافقی و فیضی دکنی به پیروی از او منظومه‌هایی در قالب عاشقانه و حکمی سرودند. هفت پیکر، چهارمین منظومه نظامی، که با عنوان‌های بهرام‌نامه یا هفت گنبد نیز شناخته می‌شود، از برجسته‌ترین آثار او به‌شمار می‌آید و از نظر اعتبار در کنار خسرو و شیرین قرار دارد. این اثر شامل سه بخش است که بخش نخست آن به زندگی و رویدادهای زمان بهرام پنجم ساسانی می‌پردازد. این منظومه، آمیزه‌ای از عناصر حماسی، غنایی و تخیل شاعرانه است که به شیوه‌ای هنرمندانه روایت شده‌اند. بی‌تردید، هفت پیکر از مهم‌ترین و ماندگارترین آثار نظامی در سنت ادبی فارسی است.

پژوهش حاضر با بهره‌گیری از دیدگاه نشانه‌معناشناسی، به تحلیل نخستین روایت در گنبد غالیه و واپسین روایت در گنبد سپید می‌پردازد. هدف، بررسی مسیر حرکت روایی و جهش‌های معنایی در این دو داستان است که از طریق مولفه‌های نظام گفتمان روایی بُوشی تحلیل می‌شود.

پیشینه تحقیق

با وجود پژوهش‌هایی دربارهٔ منظومهٔ هفت پیکر نظامی، تحلیل این اثر برجسته

همچنان ناکافی است. شکوری و شکری (۱۴۰۱) در مقاله‌ای با عنوان نشانه‌شناسی زبان بدن در هفت پیکر نظامی، برخی ابیات این منظومه رمزی را با تکیه بر زبان بدن و نشانه‌شناسی بررسی کرده‌اند. نتایج نشان می‌دهد نظامی بیشتر به حرکات کلی بدن توجه داشته و دیگر حرکات را کمتر بازنمایی کرده است. حرکات اشاره‌شده اغلب بازتاب رمزگان فرهنگی و عادات آن دوران‌اند. این مطالعه تأکید دارد که زبان بدن و نشانه‌شناسی، با وجود تفاوت‌ها، می‌توانند مکمل هم باشند و پیوند آن‌ها با ادبیات، به فهم بهتر آثار ادبی کمک می‌کند. در کنار این پژوهش‌ها، مقاله سارانی، پورقریب و عرب‌مفرد (۱۴۰۱) با تحلیل روایت فمینیستی در رمان خانه‌آدریسی‌ها از غزاله علیزاده نشان می‌دهد که چگونه می‌توان از منظر روایت‌شناسی جنسیتی به لایه‌های پنهان قدرت و هویت در متون ادبی پرداخت. قابلی و همکاران (۱۴۰۰) در خصوص ساختار دوحکایت از مرزبان نامه و هفت‌پیکر با استفاده از الگوی کنشی گرمس^۱ به بررسی ساختار حکایتی از مرزبان‌نامه با عنوان «ایراجسته و خسرو» و حکایتی از هفت‌پیکر با عنوان «فتنه و بهرام» با رویکرد ساختارگرایانه^۲ است که در ضمن پژوهش شخصیت‌ها و کنشگران حکایت‌ها و نیز تفاوت‌ها و شباهت‌های دو حکایت و نوع کنش ارزیابی می‌شود. نتیجه نشان می‌دهد دو حکایت از لحاظ روساخت همگون نیستند، ولی ژرف‌ساخت مشترکی دارند کنشگر فاعل در حکایت «ایراجسته و خسرو» نقش مهمی در پیرنگ حکایت به‌عهده دارد، ولی در حکایت «فتنه و بهرام»، مفعول (هدف) در جایگاه کنشگری فعال، فاعل یا قهرمان را به کنش ترغیب می‌کند. وثاقتی و همکاران (۱۳۹۹) بر این عقیده بودند که در این اثر ادبی همسران بهرام نمادی از بزرگ‌بانوی هستی مادینه‌ی روان او هستند که در راه رسیدن بهرام را به کمال نقش راهنما و پیر و دلیل راه را ایفا می‌کنند تا او را به تزکیه نفس و رسیدن به خودآگاهی، پادشاهی عادل و عاقل گردد و شایستگی رفتن به ظلمات غار و دستیابی به جاودگی را پیدا کند. دریافت این نکته در کنار دیگر مؤلفه‌های زیباشناسی، این اثر را به شکل معنادار، زیبا و هنری و عمیق کرده است. پیمان و همکاران (۱۴۰۱) سرعت روایت در منظومه هفت پیکر را متوسط دانستند و تأکید کردند که مؤلفه‌های افزایش و کاهش سرعت روایت به‌صورت

1. Actional pattern of Greimas
2. Structuralism approach

متوازن به کار رفته‌اند. هرچند برخی عوامل کاهش سرعت در داستان‌ها متفاوت است، اما به دلیل ویژگی‌های هنری و زبان شعری منظومه، تغییرات سرعت روایت باعث تعادل و افزایش لذت هنری شده است. ستوده و پاکدل (۱۴۰۰) در پژوهش خود نشان دادند که زنان در هفت پیکر به دو تقسیم می‌شوند؛ زنانی که عاقله، مستوره و جسور هستند و تن به وصال هر کسی نمی‌دهند. این زنان هم از طبقه فرودین (کنیز) و هم از طبقه بالای جامعه هستند. زنان دیگر هفت پیکر منفعل هستند و نظامی فقط برای تزیین کلام و نشان دادن توانایی توصیفی خود استفاده کرده است که می‌تواند از نقاط ضعف او باشد. در مقابل، زنان در هشت بهشت دهلوی اغلب شهوت‌پرست و هوسران هستند و تن به وصال هر خربنده، ساربان و غلام هندی می‌دهند. زنان هشت بهشت دهلوی از هر طیف که باشند از زن پادشاه تا کنیز همه خیانت کارند؛ در حالی که نظامی جز از صافی شریعت آنها را به وصال نمی‌رساند. شکیبی (۱۴۰۱) با کمک کهن الگوی «زن نخستین» یا «مادر ازلی» به بررسی سفر سمبلیک بهرام و مراحل خودشناسی او و حرکت او از اعماق تاریکی به دل روشنایی پرداخت. در این مقاله اشاره شده است که نقصان و کمبود در درون روان تمامی قهرمانان موجبات حرکت و سفر را برای گشودن دریچه‌های ناشناخته فراهم می‌سازد. مساعد و مهری (۱۴۰۰) در مقاله‌ای به تحلیل انطباق ساختاری خرده‌روایت پادشاه سیاه‌پوشان و کلان روایت بهرام گور پرداختند و نشان دادند هر دو شخصیت تحت تأثیر استعاره‌ای مفهومی کلان، یعنی زیادی‌خواهی، قرار دارند. آن‌ها کنش‌های بزرگی آغاز می‌کنند اما در فرآیندهای غیرارادی تحولات درونی را تجربه می‌کنند. کهنسال (۱۳۹۷) نیز با رویکرد قصه‌درمانی به تحلیل روان‌شناختی بهرام شاه در هفت پیکر پرداخت و نشان داد راویان داستان بهرام را در عبور از دردها، رسیدن به آرزوها و پیش‌گیری از خطاها همراهی می‌کنند. قصه‌گویی‌ها نه برای شخصیت‌پردازی بلکه برای پیشبرد روایت و ارتباط مستقیم با لایه‌های درونی و بیرونی شخصیت بهرام است.

روش پژوهش

روش این پژوهش، توصیفی-تحلیلی است و به شیوه‌ای کیفی انجام شده است. در

مرحله نخست، با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای و اسنادی، به گردآوری داده‌ها و بررسی پیشینه نظری و مطالعات پیشین در باب منظومه هفت‌پیکر نظامی گنجوی و نیز نظریه‌های نشانه-معناشناسی پرداخته شد. سپس با اتکا به چارچوب نظری نشانه-معناشناسی و به‌ویژه نظام گفتمانی بُوشی، روایت‌های گنبد سیاه (غالیه) و گنبد سپید مورد تحلیل قرار گرفت. این روش تحلیلی، ضمن تمرکز بر لایه‌های معنایی روایت‌ها، به بررسی نحوه حرکت سوژه‌های داستانی در فرآیند معنابخشی به هستی و عبور از بحران‌های درونی و اگزیستانسیالیستی می‌پردازد. در این مسیر، مفاهیمی چون دازاین (جهان‌بودگی)، جهش معنایی، چاله‌های معنایی، نفی و ایجاب وجود، و فرایند استعلای سوژه‌ها مورد مذاقه قرار گرفته‌اند. پژوهش با تکیه بر خوانش دقیق روایت‌ها و استخراج عناصر معنایی متن، تلاش دارد تا نشان دهد چگونه روایت‌پردازی در منظومه نظامی در خدمت تبیین مفاهیم اگزیستانسیالیستی قرار گرفته و به شکل نمادین سیر تکامل روحی و معنوی شخصیت‌ها را به تصویر می‌کشد.

چارچوب نظری پژوهش

در این بخش قصد داریم تا چارچوب نظری بکارگرفته شده در تحلیل اگزیستانسیالیستی سیر روند روایت‌پردازی دو گنبد سیاه و سپید در بهرام‌نامه را مورد بررسی قرار دهیم. در روند تحلیل روایت‌های هفت گنبد یا بهرام‌نامه از مؤلفه‌های نظام گفتمانی براساس رویکرد نشانه-معناشناسی روایت از دیدگاه گرمس استفاده می‌شود. نظام اصلی بکارگرفته شده در این پژوهش نظام گفتمانی بُوشی خواهد بود. قابل ذکر است که این نظام روایی ساز و کارهای مناسبی برای تحلیل و بررسی روایت‌ها خصوصاً روایت‌های کلاسیک باستانی به حساب می‌آیند.

نظام بُوشی

در نظام بُوشی، که در فرهنگ توضیحی جهان نشانه و معنا (۱۴۰۲) شرح داده شده، حضور کنشگران در روایت به چهار مرحله تقسیم می‌شود: (۱) حضور مجازی با وجه‌نمایی چون «بایستن» و «خواستن»، (۲) حضور بالقوه همراه با توانایی و شناخت، (۳) حضور پتانسیل با تجلی وجه‌نمای «باورداشتن»، و (۴) تصمیم نهایی که نشان‌دهنده عزم

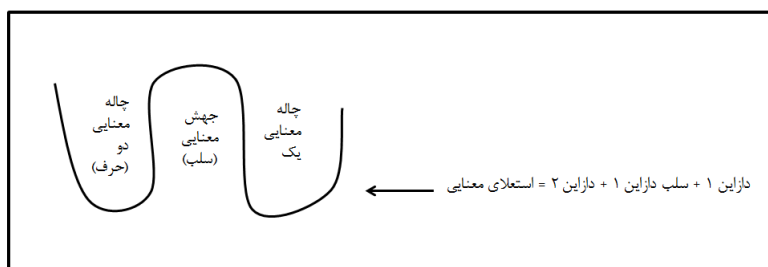
راسخ برای تحقق کنش است. بُوش (معادل اگزیستنس یا بایش) به نحوه‌ی بودن و حضور سوژه در زمان و مکان اطلاق می‌شود؛ حضوری که از راه ارتباط حسی- ادراکی با جهان شکل می‌گیرد. برای سوژه، مهم‌ترین و دشوارترین مسأله «بودن» است؛ چراکه بودن امری پویا، جاری و بی‌وقفه است. درست همان‌گونه که سوژه در مسیر بودن دائماً در حال شدن است، نشانه‌ها نیز ایستا نیستند و پیوسته دگرگون می‌شوند. تداوم این دگرگونی، بخشی از ذات پویای معنا و هستی است که در چارچوب نشانه- معنانشناسی بُوشی تحلیل‌پذیر است.

ایپرو تاراستی (۲۰۰۹)، از بنیان‌گذاران نشانه- معنانشناسی بُوشی، سبک بُوشی حضور را سبکی می‌داند که در آن سوژه -که می‌توان او را شویش‌گر نامید (زیرا سوژه بُوشی همواره در حال شدن است)- در نتیجه دو کنش به موجودی تبدیل می‌شود که در پی خلق معنایی نو و متفاوت است. به باور تاراستی، شویش‌گر دازاینی را که در آن قرار دارد، نفی می‌کند. او واژه دازاین (جهان-بودگی) را از هایدگر وام گرفته است؛ دازاین به معنای جهانی با نشانه‌های عینی است که به تدریج به نشانه‌های روزمره بدل شده‌اند. نکته اساسی آن است که شویش‌گر در دازاین، احساس خلأ می‌کند. نخستین کنش برای عبور از این خلأ، نفی دازاین است. شویش‌گر با جهشی، به دازاین بعدی وارد می‌شود که در تضاد با دازاین پیشین قرار دارد؛ یعنی دازاین قبلی ارزش‌های خود را از دست می‌دهد و این گذار منجر به استعلای شویش‌گر بُوشی می‌شود. در این حالت، شویش‌گر در دازاینی تازه قرار می‌گیرد و ابژه‌ها معنایی جدید می‌یابند. حضور بُوشی شویش‌گر ما را به نشانه‌های بُوشی درون دازاین متوجه می‌سازد. این نشانه‌ها می‌توانند به دو شکل استعلا یابند: نخست با فاصله‌گیری از دازاین و سپس با تبدیل به نشانه‌های دیگر. از ویژگی‌های این نظام، گسست و چالش است. در نظام بُوشی، محور معنا بر اساس «من بُوش دارم، پس هستم» سارتری تعریف می‌شود. شعیری و کریمی‌نژاد در مقاله‌ای درباره نظریه نشانه- معنانشناسی هشدار (۲۰۱۵) تأکید می‌کنند که بیداری پدیداری تن، شویش‌گر را از وضعیت صفرمعنا خارج کرده و با حادثه حضور، که رخدادی نامنتظر است، روبرو می‌سازد. این بیداری هشدار است برای نفی وضعیت موجود و حرکت به سوی معنایی تازه. یالوم (۱۴۰۳) نیز در کتاب روان‌درمانی اگزیستانسیال از معضل معنا سخن می‌گوید: به نظر می‌رسد انسان نیازمند معناست و زندگی بدون آن، رنج‌بار است. در

تحلیل این روایت‌ها، از دو کتاب شعیری با عنوان‌های نشانه‌معناشناسی ادبیات (۱۳۹۵) و تجزیه و تحلیل نشانه‌معناشناختی گفتمان (۱۳۸۵) بهره گرفته شده است.

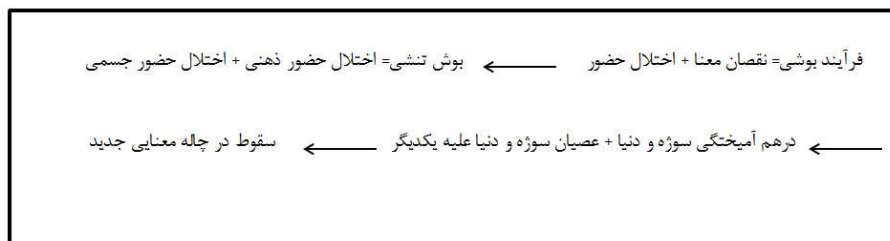
فرآیند بُوشی و چاله‌های معنایی: از سلب تا استعلا

وقتی صحبت از سوژه بُوشی می‌شود در واقع، آن را به یک چالۀ معنایی تشبیه می‌کنند. بُوش‌گر همواره در درون چاله قرار دارد که تحت تأثیر افعال موثر یا وجهی قرار می‌گیرد. این افعال مؤثر معمولاً از اطراف یا پیرامون و یا حتی از طرف دیگران بروز می‌کند.



شکل ۱: استعلای معنایی

باید بدانیم که سوژه‌ایی که از این دازاین‌ها خارج می‌شود و با جهش معنایی و آگاهی به سمت دازاین بعدی می‌رود تمام ویژگی‌های دازاین اولیه را از دست نمی‌دهد. دازاین‌های اولیه مجموعه‌ای از تجربیات سوژه‌اند که رهایی از آنها ناممکن است. از نظر پدیدارشناسی هوسرلی، «بودن» یعنی «در زمان حال بودن». بنابراین، نظام گفتمانی بُوشی نظامی پویا و حرکتی است که مربوط به زمان حال است و از پس‌احال و وضعیت استعلایی تشکیل شده است. وضعیت استعلایی نیز نتیجه عبور از وضعیت سلبی به سوی ایجاب است.



شکل ۲: فرآیند بُوشی

نتیجه این نظام گفتمان بُوشی نشان می‌دهد که جریان حضور همواره بین نفی و ایجاب در جریان است. هیچ حضوری را نمی‌توان حضوری پایدار، تثبیت شده و همیشگی دانست. سوژه‌ها یا بوش‌گران در شرایط خاص و به‌خاطر احساس بی‌معنایی، دازاینی که در آن حضور دارند را نفی و ترک می‌کنند و وارد دازاین جدیدی می‌شوند که تجربه حضور تازه‌ای برایشان به‌همراه دارد. فرآیند بوشی، گریز از دازاینی است که در تولید معنا ناکام است و بوش‌گر در این حضور جدید بر اساس تجربه تازه، معنا می‌آفریند. همچنین، ویکتور فرانکل معتقد است که فقدان معنا بزرگ‌ترین فشار روانی اگزیستانسیال است.

تحلیل روایت‌پردازی گنبد غالیه و سپید

نظامی گنجوی، شاعر قرن ششم هجری، حکیم والامقامی بود که با فرهنگ، زبان و تاریخ ایرانی به‌خوبی آشنایی داشت. منظومه هفت‌پیکر یا بهرام‌نامه یا هفت‌گنبد، سروده این عالم حکیم، یکی از شاهکارهای ادبیات کلاسیک در ایران محسوب می‌شود. منظومه هفت‌گنبد از نظر زمان نگارش، چهارمین منظومه نظامی از پنج‌گانه‌ها یا همان خمسه بوده است. این منظومه تقریباً هفده سال پس از منظومه خسرو و شیرین و نه سال پس از نگارش لیلی و مجنون، زمانی که حکیم نظامی شصت سال داشت، خلق شد. در نقطه آغازین روایت، نظامی از عظمت خالق هستی می‌گوید و ارادت خود را به پیامبر اسلام اظهار و ابراز می‌کند. او هم بُعد معنوی و هم بُعد زمینی مخلوقات را در اشعار خود نشان می‌دهد و از جدا شدن از تنگنای زمین و رسیدن به تعالی، سخن به میان می‌آورد.

از دیگر ویژگی‌های اصلی این منظومه بی‌نظیر، نقش پررنگ زنان در شخصیت‌پردازی مسیر داستان و روایت است که دیگر شخصیت‌های روایت در کنار آنها رشد می‌کنند و به تعالی می‌رسند. روایت‌پردازی پرمطرق زنان در هفت‌پیکر نیز استحاله‌پذیری و استعلا‌ی شخصیتی بهرام را به همراه دارد. نظامی مانند برخی از شعرا، خالق عشق و زیستن است. در اشعار نظامی، رنگ، لحن و نور و زیبایی وصف‌ناپذیری در روند روایت‌پردازی دیده می‌شود. در مسیر روایت‌پردازی، هفت زن در هفت گنبد، روایت‌هایی از زندگی، دوری از شر و وصال به خیر و تعالی و به بیان دیگر انفصال از آبژه معیوب و

اتصال به آبژه رستگاری را بازگو می‌کنند. هر کدام از آنها با روایت‌ها به طور غیر مستقیم به شاه بهرام، درس مهمی از زیستن می‌دهند و بودن دیگری را برای او رقم می‌زنند. در ادامه، مسیر حرکت روایت‌ها و جهش‌های معنایی حاصل از آن در اولین روایت گنبد غالیه و آخرین روایت گنبد سپید بر اساس دیدگاه نشانه‌معناشناسی و با بهره‌گیری از مؤلفه‌های نظام گفتمان روایی بوشی تحلیل و بررسی می‌شود.

تحلیل گنبد سیاه یا غالیه

روز شنبه - گنبد سیاه یا غالیه (کیوان‌شید) - شهزاده هند - افسانه: شاه سیاه‌پوشان

بهرام در روز اول که کیوان‌شید نام دارد، ابتدا به آتشکده می‌رود و به دعا و نیایش می‌پردازد و سپس برای دیدن شاهدخت هندوستان به سمت گنبد غالیه یا سیاه می‌رود. بهرام هم به رسم و آیین خلفای عباسی، سیاپوش می‌شود. شاهدخت روایت‌پرداز هندی - کشمیری از زنی زاهد سیاه‌پوش برای بهرام شاه روایت می‌کند. آن زن زاهد سال‌ها پیش کنیز پادشاهی بود که به شاه سیاه‌پوشان معروف بود. شاهی بخشنده که زیر سایه‌اش، میش و گرگ در آسایش بودند. شاه در طول زندگی خود بسیار رنج دنیا دیده بود. طبق روایت آن کنیز در داستان شاهدخت هندی، پادشاه از ابتدا سیاه‌پوش نبود. پادشاهی سفره‌دار و دست‌ودل‌باز بود. ولی به ناگاه پادشاه سیاه‌پوش شد و تا زنده بود، رنگ لباس‌هایش، سیاه ماند و از شادی و عیش و سرزندگی دوری کرد. پادشاه در قصر خود، مهمان‌خانه‌ای داشت و پذیرای غریبه و آشنا بود. روزی مهمانی سیاه‌پوش وارد بارگاه می‌شود و شاه، داستان سیاه پوشیدن را از او می‌پرسد. مهمان ابتدا چیزی نمی‌گوید؛ اما در انتها، داستان شهر مدهوشان را که خلد برین در چین بود، تعریف می‌کند؛ شهری بسیار زیبا با مردمانی با صورت رنگ‌پریده و سفید مثل نور ماه که سر تا پا سیاه‌پوشند. او به شاه گفت به محض اینکه وارد شهر شود و داستان شییه‌پوشی را بشنود، سیاه‌پوش خواهد شد.

اما آن غریبه، ماجرا را برای شاه تعریف نکرد. پادشاه خود را به آن شهر و دیار می‌رساند و همه را سیاه‌پوش می‌بیند. هرچه شاه جست‌وجو می‌کند، هیچ‌کس، راز این داستان را برای شاه فاش نکرد. یک سالی گذشت. تا اینکه دوستی پادشاه با قصاب خوش‌قلب، کلید حل این معما شد. شاه بی‌حساب به قصاب محبت کرد و هدایای بسیاری بخشید تا اینکه قصاب با اصرار پادشاه راضی شد تا او را با تجربه‌ای که کل شهر را سیاه‌پوش کرده، روبه‌رو

کند. آن مرد قصاب در نهایت پذیرفت و شاه را به خرابه‌ای برد. پادشاه برای کنیزش تعریف می‌کند که وقتی هوا تاریک شد، قصاب او را به خرابه برد و از دید مردمان غیب شدند. در خرابه، پادشاه درون سبدی می‌نشیند، تا خود به این حکایت پی برد. سبد به رسی بسته بود که به ناگاه مثل مرغ آسمانی از زمین بلند شد و به سمت چرخ آسمان رفت. در آنجا اتفاقات عجیب و غریبی برای پادشاه افتاد. هولناک بودن این صعود به سمت آسمان باعث شد که پادشاه از پیگیر شدن درباره این مسئله به شدت پشیمان شود. ترس، تمام وجودش را در برگرفت. پس به دعاخوانی و خداخوانی متوسل شد.

در پشیمانی از فسانه خویش آرزومند خویش و خانه خویش
(نظامی، ۱۳۱۵: ۲۱۷)

پادشاه، ماجراهایی عجیب را از سر گذراند. بعد از سفری که با بال مرغ آسمانی داشت، به سرزمین زیبا و سرسبز می‌رسد با دریاچه‌ای آرام و گل‌هایی که قبلاً دیده و ندیده بود؛ عطرهایی که قبلاً نبویده بود و برایش تازگی داشت.

صد هزاران گل شکفته در او سبزه بیدار و آب خفته در او
هر گلی گونه‌گونه از رنگی بوی هر گل رسیده فرسنگی
(همان)

نظامی این بهشت برین را با هزاران واژه زیبا و رنگی به توصیف می‌کشد و دل هر روایت‌نیوش را به وجد می‌آورد. پادشاه به گشتن در این باغ هزار نقش مشغول شد. توصیف بی‌مثال و بی‌نظیر نظامی، هوش از سر شنونده روایت می‌برد. شاه به خودش گفت: یا این باغ بهشت است یا باغی است که کم از بهشت ندارد.

حور سر در سرشتش آورده سرگزیت از بهشتش آورده
آرام آرام دل نه‌آدش نام خواند مینوش چرخ مینافام
(همان: ۲۱۷)

پادشاه در زیر درختی، لختی استراحت کرد. بعد از بیدار شدن، باد شروع به وزیدن می‌کند و نم‌باران نیز آغاز می‌شود. ناگهان صدها زن زیبا در این جاده به سمت او می‌آیند. دیدم از دور صدهزاران حور کز من آرام و صابری شد دور
(همان: ۱۶۶)

در بین آنها، چندتایی شمع به دست بودند و چندتایی هم قالی زیبایی حمل می‌کردند. ناگهان یک نور زیبا مثل نور مهتاب از بین آنها بیرون آمد. زنی ماهگون مانند

عروس زیبارو روی قالی و سریر همایون بخت نشست. شاه با این منظره سر تا پا پر از تعجب و حیرت شد. ملکه، بُرقع از رویش برداشت و به زنان گفت که در بین آنها یک فرد زمینی است و بگردند و پیدایش کنند.

که ز نامحرمان خاک پرست می‌نماید که شخصی اینجا هست
(نظامی، ۱۳۱۵: ۱۶۸)

زنان همراه آن زیبارو می‌گردند و شاه را می‌یابند و نزد ملکه زیبارویان می‌برند. ملکه، شاه را نزد خود می‌نشانند و از او پذیرایی می‌کند و می‌گوید که ماه و پروین با هم سازگارند. اینجا ملکه خودش را ماه و ملک را خوشه پروین می‌داند که مجموعه‌ای از ستارگانی است که مثل ماه با چشم غیرمسلح از زمین قابل رؤیت هستند. چنین تعاریفی، یک رسم درباری و شاهانه بوده است. گفت‌وگوی بین آنها شکل می‌گیرد و ملک، آن زیبارو را به بلقیس تخت‌نشین تشبیه می‌کند. بلقیس یا همان ملکه سبا نیز در ادبیات کلاسیک زنی زیبارو شناخته شده که همسر سلیمان نبی بوده است. شاه زمینی، او را ملکه سبا و خود را دیو بیابانی می‌خواند؛ اما ملکه به او احترام‌های بسیار گذاشته، با میوه‌های رنگارنگ و غذاهای دلپذیر و خوش‌رنگ از پادشاه پذیرایی کرد.

خوان نهادند خازنان بهشت خوردهایی همه عبیر سرشت
(همان ۱۶۸)

شاه و ملکه زیبارویان که نامش ترک‌تاز بود، بسیار با هم معاشرت کردند. این معاشرت به عاشقه کشانده شد؛ اما ترک‌تاز اجازه نداد که این ارتباط بیشتر شود. ترک‌تاز او را به محشتم‌نهاد بودن دعوت می‌کند که خوددار و خودنگهدار باشد. در نهایت پادشاه را با کنیزکان خود رها کرد. این ماجرا تا جایی ادامه یافت که یک شب پادشاه به اصرار و الحاح در قصد کام گرفتن از ملکه برمی‌آید؛ اما ملکه از او خواست تا چشم‌هایش را ببندد. شاه تا چشم باز می‌کند، خود را در آن ویرانه و درون سبد می‌بیند. همه چیز تمام شده بود. نه خبری از ترک‌تاز بود، نه از آن بهشت برین. بهت‌زده و ترسیده نفس‌هایش، آه سرد شد. قصاب از رواق بالا رفت تا شاه را از بند و سبد برهاند. همه چیز ناگهان به پایان رسید. شاه دیگر چیزی نمی‌خواست. میل و عطش او به یکباره از بین رفت. همین‌طور که سبد از ستون پایین می‌آمد، شاه خود را در تاریکی بسیار دیده بود.

بخت چون از بهانه سیر آمد سبدم ز آن ستون به زیر آمد
(همان: ۱۶۹)

قصاب به او گفت حالا خودت با چشمانت دیدی که علت سیاه‌پوشی ما کدام ظلم بود. من هم این قصه را دیدم و سوختم. قصاب به او گوشزد می‌کند که این سیاه‌پوشی برای تظلم‌خواهی است. در گذشته برای تظلم‌خواهی و دادستانی، لباس سیاه می‌پوشیدند و به نزد پادشاه می‌رفتند. گاهی هم لباس‌هایی از جنس کاغذ بود که شکایات خود را روی آن می‌نوشتند. شاه به قصاب گفت: «من به خودم ستم کردم و به یکباره همه چیزی در من خاموش شد». از قصاب خواست تا پارچه سیاهی برایش بیاورد. پادشاه گفت که او هم باید لباس سیاه بپوشد و در این خاموشی فرو رود.

گفتمش کای چو من ستم‌دیده رای تو پیش من پسندیده
من ستم‌دیده را به خاموشی ناگزیر است از این سیاه‌پوشی
(نظامی، ۱۳۱۵: ۱۷۷)

پادشاه با دلتنگی و سرافکندگی به دیار خود بازمی‌گردد. از آن پس، همگان در دیارش، او را به نام «شاه سیاه‌پوشان» می‌شناختند. شاه بر این باور بود که آن بدی را خود در حق خود روا داشت. او از همه چیز برخوردار بود؛ ولی در پی یک آرزوی محال و خام، بدون تفکر و اندیشه درست از خودش دور شده بود.

من که شاه سیاه‌پوشانم چون سیه‌آبر از آن خروشانم
کز چنان پخته آرزوی به کام دور گشتم به آرزویی خام
(همان: ۱۷۸)

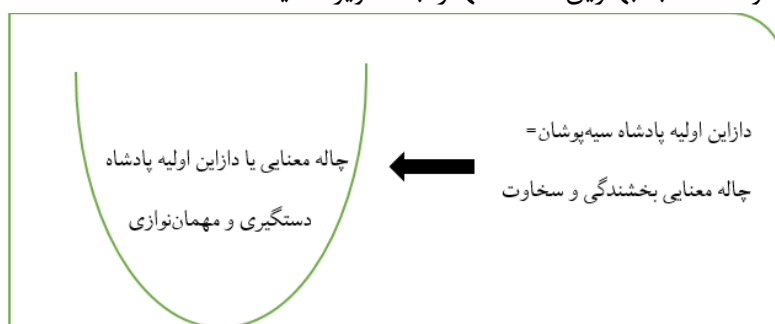
در اینجای داستان، روایتگر همان بانوی هندی، همسر بهرام می‌گوید: وقتی کنیز پادشاه، این داستان را شنید، همان راهی را پیمود که پادشاه رفت. کنیز مثل اسکندر که در پی آب حیات به دنبال خضر می‌رود، از تاریکی عبور می‌کند و در نهایت به نور می‌رسد. او نیز مانند پادشاه سیاه‌پوش می‌شود. کنیز می‌گوید:

چون خداوند من ز راز نهفت این حکایت به پیش من برگفت
من که بودم درم‌خریده‌ام او برگزیدم همان گزیده‌ام او
با سکندر ز بهر آب حیات رفتم اندر سیاهی ظلمات
(همان: ۱۸۰)

از دیدگاه رویکرد نشانه-معناشناسی و با در نظر گرفتن مؤلفه‌های نظام بوشی، پادشاه سیاه‌پوشان در سیر حرکت خود برای جستن حقیقت، چندین جهش یا چاله

معنایی را پشت سر گذاشته که گذر از هر کدام، معنای جدیدی از بودن و رهایی و رستگاری را به همراه داشت. وقتی صحبت از سوژه بُوشی می‌شود، در واقع آن را به یک چاله معنایی تشبیه می‌کنند. بُوش گر همواره درون چاله قرار دارد که تحت تأثیر افعال مؤثر یا وجهی قرار می‌گیرد. این افعال مؤثر معمولاً از اطراف یا پیرامون و یا حتی از طرف دیگران بروز می‌کند (گرمس، ۱۳۹۵: ۳۶-۱۶).

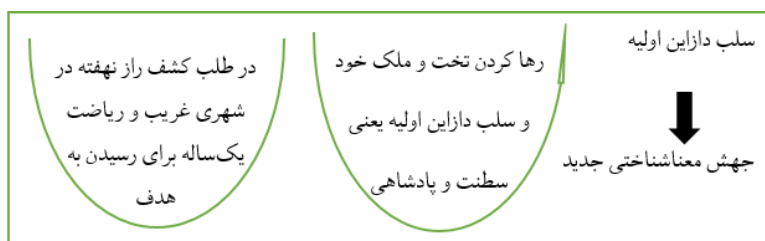
در مرحله آغازین روایت گنبد سیاه توسط بانوی هندی درباره پادشاه سیه‌پوش، با وجود وارستگی و بخشندگی پادشاه که پیش از روایت اصلی بازگو شده است، پادشاه با دیدن مهمان غریبه سیاه‌پوش دچار نقصان معنا یا خلأ معنایی می‌شود و به قول یالوم، معضل معنایی برای پادشاه رخ می‌دهد. پادشاه برای رسیدن به جواب، مراحل و فرآیند معنایی بسیار پرخطر و دلهره‌آوری را تجربه کرد که طی روایت‌گری بانوی هندی با جزئیات دقیق شرح داده شده است. نظامی که خدای توصیفات و آرایه‌های ادبی در اشعار خود است، به بهترین حالت آنها را به تصویر کشیده است.



شکل ۳- دازاین اولیه و چاله معنایی پادشاه

همان‌طور که در شکل بالا دیده می‌شود، پادشاه در روایت اول از قول کنیزش، بسیار مهمان‌نواز و سفره‌دار بود. اما به محض ورود تازه‌وارد سیاه‌پوش، این دازاین و چاله معنایی تغییر می‌کند. یعنی اینکه پادشاه در جست‌وجوی یافتن علت سیه‌پوشی غریبه، جهش معنایی جدیدی برای خود رقم می‌زند. هرچند رنگ لباس، چنین حرکت و تغییری در زندگی پادشاه به وجود می‌آورد، این مسئله بیانگر آن است که هر لحظه زندگی آدمی می‌تواند دستخوش تغییر و جریان جدیدی شود که دازاین و جهان‌بودگی جدید را نیز به همراه داشته باشد. پادشاه در پی یافتن، دستخوش ناملایماتی می‌شود

که دازاین اولیه او را سلب و نفی می‌کند و او را در چاله یا جهش معنایی جدیدی می‌کشد. همه چیز از یک خلأ معنایی شروع شد. جایی که پادشاه نمی‌دانست چرا مردمان شهر مدهوشان، سیه پوشند. بعد از عبور از ناملايمات و ظلمی که بر او وارد شد، پادشاه دچار جهش شدید و ناگهانی معنا در هستی می‌شود.



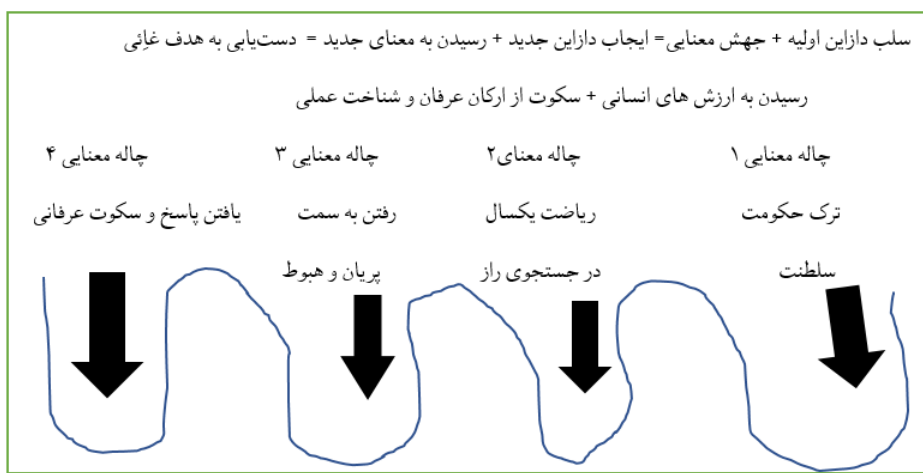
شکل ۴- سلب و نفی دازاین اولیه و رسیدن به دازاین ثانویه

همان‌طور که در شکل بالا نیز مشاهده می‌شود، پادشاه بعد از ترک دربار و سپردن مسئولیت مملکت‌داری به دیگری، پادشاهی خود را نفی و برای رسیدن به هدف غایی یعنی یافتن علت سیاه‌پوش بودن شهر مدهوشان در چین، دازاین جدیدی را برای خود شکل می‌دهد. دازاین و جهان‌بودگی جدید او در جهت شناخت بهتر جهان هستی با دازاین اولیه‌اش بسیار متفاوت است. او در این مسیر، دازاین‌ها و جهش‌های معنایی بسیاری را تجربه می‌کند. این روایت، حکایت از تغییر و دگرگونی بشر در هر لحظه از زندگی دارد که گاهی هم از بهترین چیزها در زندگی می‌گذرند و به دنبال امری پوچ و بی‌معنا می‌روند که در نهایت هم سردرگمی و سرگشتگی را به همراه دارد. پادشاه در پی هوای نفس خود، بعد از کنده شدن از زمین و صعود به سرزمین پریان، به سرعت به زمین کشانده می‌شود. ظلمی که در حق خود کرد، با جهش معنایی سنگینی روبه‌رو شد که این تظلم‌خواهی و درد شکست نفس درون او را به سکوت ماندگار تا ابد سوق داد؛ سکوتی معنادار و دازاین جدیدی که برای همیشه او را از لذات دنیایی دور کرد و سیاه‌پوش گرداند.



شکل ۵- چالاهایی معنایی در سفر و دازاین سکوت شاه

پادشاه بعد از عبور از مصائب و دردسرهای راه و گذر از چالاهای معنایی گوناگون به دازاین جدیدی رسید که هدف غایی بشر در رستگاری و وارستگی است. اروین یالوم معتقد است که انسان، سخت نیازمند معناست و در فقدان معنا در هستی دچار آشفتگی می‌شود. فرد، هدفی را می‌یابد و در همهٔ عمر گرانمایه به آن می‌پردازد؛ ولی وقتی او به یاد داشته باشد که هدفش را خود آفریده، ناراحتی‌اش تسکین نمی‌یابد (Yalom, 2016: 587-589). در ادامه یالوم مطرح می‌کند که در آن زمان، فضای آرام‌بخش بیشتری به وجود می‌آید. در این مرحله می‌دانیم معنا در جایی وجود داشته و ما کشفش کردیم (همان). حالا پادشاه این روایت نیز به دنبال یافتن معنای جدیدی در هستی رفته که در نهایت به معنای درونی و زیستن دیگری رسیده است.



شکل ۶- فرآیند و مراحل بوشی در روایت شاه‌سیاه‌پوشان روایت گنبد غالیه

سلب دازاین اولیه + جهش معنایی = ایجاب دازاین جدید + رسیدن به معنای جدید = دستیابی به هدف غایی که همان رسیدن به ارزش والای انسانی یعنی سکوت عارفانه و معنادار است. سکوت از ارکان عرفان و شناخت عملی به شمار می‌آید و صبر باطنی و حقیقت طیران وجودی است. در واقع این رکن اساسی در عرفان عملی به عنوان یک هدف غایی و متعالی برای بشر توصیف می‌شود. به تعبیر یونگ، تجربه سکوت، ایجاد ارتباط بین ضمیر ناخودآگاه و ضمیر خودآگاه است (یونگ، ۱۳۹۶: ۵۶). فلاسفه و عرفا، سکوت آگاهانه در مقام طریقت را سکوت سالکانه می‌دانند. نظامی با استفاده از این روایت‌پردازی‌های عرفانی و اخلاقی، راه را برای رسیدن به واقعیت پنهان جهان نشان می‌دهد. بسیاری نظامی را هستی‌شناس و آگاه به علم اگزیستانسیالیسم و روان‌درمانگر روایی می‌دانند. بی‌شک نشان دادن این مسیر برای انسان‌ها با استفاده از سازوکار روایت، مسیر را شیرین‌تر و نتیجه را کارآمدتر می‌کند.

تحلیل گنبد سپید

روز جمعه- گنبد سپید (زهره)- دختر پادشاه اقلیم هفتم- افسانه: باغ جوان پارسا آخرین گنبد به رنگ سپید و منتسب به سیاره زهره یا ناهید است. بهرام‌شاه در روز جمعه یا ناهیدشید، وقتی شب جای خود را به سپیدی روز داد، به دیدار همسر ایرانی خود شاهدخت از نژاد کیان رفت. شب‌هنگام شاهدخت ایرانی، روایتگر آن شب آدینه

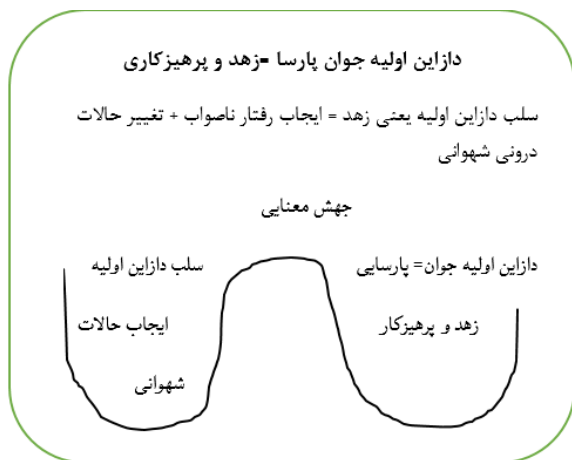
می‌شود؛ روایتی از جنس رستگاری و هدایتگر و رهایی‌بخش از نفس تاریک درون. شاهدخت با لحنی شیرین و زنانه برای روایت‌نیوش خود بهرام‌شاه، حکایتی آغاز می‌کند. شاه از آن جان‌نواز دل داده شش‌ب‌نشین سپیده‌دم زاده خواست تا از صدای گنبد خویش آرد آواز آرغـنـونش پـیش (نظامی، ۱۳۱۵: ۲۹۲)

شاهدخت ایرانی، روایت خود را از مادرش نقل می‌کند که زنی پسندیده و راست‌گفتار بود. مادرش از مهمانی‌ای تعریف کرده بود که به آنجا دعوت شد؛ مهمانی مجلل و پر از غذا و میوه که هوش از سر آدمیزاد می‌برد. در بین مهمانان، زنی خوش‌رو و شیرین‌سخن بود. زن، روایتش را چنین آغاز کرد: جوانی پارسا، باغی همچون بهشت داشت. جوانی آراسته و فرهیخته که از علم و آگاهی به کفایت بهره برده و پارسایی و زهدش از همه این صفات بالاتر بود. مرد جوان، مالک باغ همون بهشت برین بود. هر کسی آرزوی داشتن این باغ زمرنشان را داشت. مرد جوان در طول هفته به‌شدت کار می‌کرد تا آخر هفته به باغ برود و در آنجا استراحت کند و به باغش برسد. روزی مرد به باغ رفت و متوجه شد که در باغ قفل است. از درون باغ، صدای زنان همراه با نواختن چنگ به گوش می‌رسید. هرچه بر درکوبید، باغبان انگار در گوشه‌ای از باغ به خواب رفته بود. خواجه جوان، سوراخی روی دیوار می‌کند تا بتواند خود را به باغ برساند. در نهایت وارد باغ می‌شود. دو زن در باغ او را به باد کتک گرفتند؛ اما وقتی فهمیدند او صاحب باغ است، از او دلجویی کردند. آن دو زن به جوان گفتند که امروز زیبارویان شهر در اینجا جمع شده، به عیش و نوش مشغولند و ما را به عنوان نگهبان گماشته‌اند تا چشم نامحرمی بر آنها نیفتد. آنها به جوان اجازه دادند که در اتاق خشتی کوچکی پنهان شود. او از سوراخ اتاقک به تماشای دختران مشغول شد. غریزه شهوت جوان پارسا به جوش آمد. در این میان از دختر چنگ‌نواز مجلس خوشش آمد و او را طلبید. آن دو زن با هماهنگی، دختر چنگ‌نواز را نزد صاحب باغ آوردند تا کنار هم خوش باشند؛ اما دیوار اتاق فرو ریخت و کام آنها ناتمام ماند. در ادامه چندین بار دیگر جوان و دختر با هم گرد آمدند، اما هر بار حادثه‌ای از کام‌جویی حرام آنها ممانعت کرد. تا اینکه جوان توبه کرد و گفت که خداوند به خاک این باغ عنایت ویژه دارد و نمی‌خواهد گناهی در آن رخ بدهد. پس دختر چنگ‌نواز را به عقد خود درآورد تا لذت حلال او را بچشد. جوان پارسا گفت:

چشم صدگونه دام و دد بر ما
آنچه شد شد حدیث آن نکنم
توبه کردم به آشکار و نهان
که اگر در اجل بود تأخیر
حال از اینجا شده‌ست بد بر ما
و آنچه دارم بدو زیان نکنم
درپذیرفتم از خدای جهان
وین شکرلب بود شکارپذیر
(نظامی، ۱۳۱۵: ۳۱۳-۳۱۴)

بانوان با شنیدن این گفتار و پندار نیک جوان پارسا، به خواجه بالیدند و در برابرش سر تعظیم فرو آوردند و او را بسیار تحسین کردند:

نازنینان چو حال او دیدند
سرنهادند پیش او بر خاک
که در او تخم نیکویی کارند
وز سرشت بدش نگه دارند
از خداتر سویی‌اش بترسیدند
کآفرین بر چنین عقیده پاک
(همان: ۳۱۴)



شکل ۷- سلب و نفی دازاین اولیه جوان و ایجاب دازاین ثانویه

این تجربه برای بسیاری از انسان‌ها آشناست. از این اتفاقات، بسیار برای ما رخ می‌دهد و ما را با درد و رنج روبه‌رو می‌کند. در واقع نهایت امر این است که آن درهای بسته و کارهای شکسته و بی‌نتیجه که پر زحمت هم بود و سرانجامی نداشت، بی‌دلیل نبود. آن نشدن و نرسیدن، در مسیر پاکی و صداقت بهترین‌ها نصیب خواهد شد. ادبیات که در اختیار روایت‌پردازی حکیمانه قرار می‌گیرد، درمان روح و جان می‌شود و روایت ناکامی‌های دیگران، درمانی برای دردهای مشابه ما می‌شود. روایتی از نوع درمان و راهگشا که نیاز هر یک از ما انسان‌ها در دنیای مدرن امروزی است.

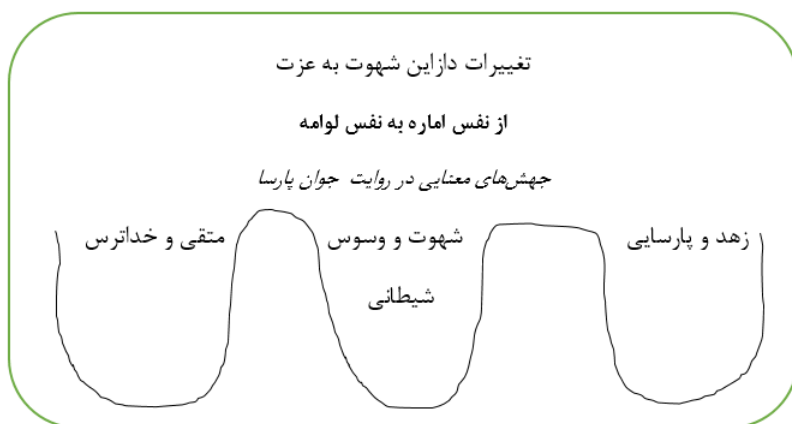
ای بسا رنج‌ها که رنج نمود رنج پنداشتند و راحت بود
وی بسا دردها که بر مرد است همه جان دارویی در آن درد است
(نظامی، ۱۳۱۵: ۳۱۴)

بسیاری پیش می‌آید که متوجه نمی‌شویم این دردها خود درمان و تسلی‌بخش هستند. در ادامه روایت‌گری، شاهدخت ایرانی ادامه می‌دهد که وقتی روز بعد، خورشید عالم‌تاب بالا می‌آید، خواجه پارسا با نسیم صبح که در حال وزیدن است، نفسی می‌کشد و خود را خلاص از بند می‌بیند و تلکیش با خودش روشن می‌شود. با قدم‌های محکم و دلی پر از شور و شوق از باغ بیرون می‌رود و به سمت شهر حرکت می‌کند.

چون برآمد ز کوه چشمه نور کرد آفاق چشم بد را دور
بادی آمد به کف گرفته چراغ باغبان را به شهر برد ز باغ
خواجه بر زد علم به سلطانی رست از آن بند و بنده فرمانی
ز آتش عشق‌بازی شب دوش آمده خاطرش چو دیگ به جوش
(همان)

وقتی وارد شهر شد، به رسم وفاداری به خواستگاری دختر رفت و او را به کابین عشق و زندگی خود برد. خواجه و دختر چنگ‌نواز بعد از تحمل مصائب بسیاری به هستی و بودن معنادار و ارزشمند که زیبنده خودشان بود، دست می‌یابند.

دولتی بین که یافت آب زلال و آن گهی خورد از او که بود حلال
(همان: ۳۱۵)



شکل ۸- تغییرات حالات درونی جوان از شهوت تا عزت

در شکل بالا، روند حرکت جهش معنایی جوان در روایت شاهدخت ایرانی از روشنایی یعنی زهد و پارسایی به تاریکی و ظلمات شهوانی بود؛ ظلمتی که خود با پیروی از نفس اماره و تغییر چاله معنای درون ساخته بود. اما در این سیر حرکت و نزول معنایی به ناگاه با حوادثی روبه‌رو می‌شود که بار دیگر نفس خداگونه‌اش برانگیخته و از کردار خود نادم و پشیمان می‌شود. در این هنگام، زنان دیگر در برابر چنین زهد و پرهیزکاری تعظیم می‌کنند و او را می‌ستایند. به نظر می‌رسد که تغییر درونی یعنی تغییر از نفس اماره یا روان بدفرما به نفس لواحه یا روان سرزنشگر برای دیگر زنان در باغ هم از ارزش والایی برخوردار است که چنین کرنشی در مقابل زاهد جوان انجام دادند. در ابتدای این داستان، جوان از یک نقصان معنا در درون خود رنج می‌برد که اتفاقاتی که برای او رخ داد، این خلأ معنایی به استعلائی معنایی تبدیل و دستیابی به مقصود والا میسر شد. با پایان گرفتن هفتمین روایت در هفتمین روز و در هفتمین گنبد، انگار درهای هفت آسمان به روی بهرام باز می‌شود.

وین چنین شب بسی به ناز و نشاط سوی هر گنبدی کشید بساط
بر وی این آسمان گنبدساز کرد درهای هفت گنبد باز
(نظامی، ۱۳۱۵: ۳۱۵)

در روایت بانوی گنبد سپید به این موضوع می‌توان رسید که شرط رهایی از دردها و آلام‌ها این است که به درک درستی از هستی و بودن در آن برسیم. هر روایتی که در این گنبدها گفته شد، بیانگر درس‌های زندگی است که در هر مرحله از جهان‌بودگی خود می‌آموزیم. این روایت‌ها، درمانی برای دردهای ماست. اگر در حفظ کرامت انسانی خود کوشا باشیم، به یقین از تاریکی به سمت نور خواهیم رفت و در هر مرحله، دری از درهای آسمان الهی برای رسیدن ما به مقصود باز خواهد شد. این رهایی و رستگاری به تعالی بشر کمک می‌کند. روایت‌های گنبد سیاه و سپید، روایت خیر و شر است که به دست خود بشر رقم می‌خورد. نظامی از ادبیات شعر و روایت برای نشان دادن وادی هفت عشق به‌خوبی بهره می‌برد و اتفاقات ناخوشایند را زمینه رسیدن به وجود و ذات پاک درون بشر می‌داند. نظامی در انتهای داستان خسرو و شیرین هم این‌طور بیان می‌کند که:

بسا قفلا که بندش ناپدید است چو وابینی، نه قفل است آن کلید است
(همان: ۳۱۵)

نظامی، حرکت بهرام از تاریکی به سمت نور و روشنایی را نشان می‌دهد. به همین دلیل، سیر حرکت از گنبد سیاه یا غالیه را شروع می‌کند و به گنبد سپید و روشنایی به پایان می‌رساند. این هفت گنبد و هفت روایت، لایه‌های درونی و وجودی هر انسانی است. طی داستان‌ها در این گنبدها، بهرام نیز با آنها راهی این وادی‌ها می‌شود. در گنبد سیاه با سایه و تاریکی مواجه می‌گردد. در این گنبد، ما هم مانند بهرام با شاه سیاهپوشان همراه می‌شویم؛ شاهی که در سفر پر مخاطره خود از تاریکی به نور می‌رسد و سکوت را پیشه می‌کند. خودشناسی از همان روایت آغازین شروع می‌شود. در هستی، بودن جدیدی در پس روایت‌نیوشی اتفاق می‌افتد. دازاین جدید بعد از گذشتن از چاله‌های معنایی گوناگون تا رسیدن به هدف غایی رخ می‌دهد. هدف روایت‌گری در ادبیات کلاسیک، همین تغییر نگاه و نگرش به دنیای پیرامون ما بوده است. در روند روایت‌گری هفت گنبد به رنگ آخر یعنی سپید می‌رسیم. بدین معنا که طی سفر روح، لایه‌ها یکی پس از دیگری بعد از عبور از دردها به یک رنگ واحد و وحدت درون می‌رسند. هدف، رسیدن از کثرت به یک وحدت بی‌انتهاست. هفت‌رنگی که در انتهای داستان به یک رنگ تبدیل می‌شوند. در این روایت‌ها، رنگ‌ها، عالم وجود را نشان می‌دهند. بهرام طی این سیر حرکتی از سیاه به سپید، به تسلیم و صلح در خود می‌رسد. این موضوع، هدف غایی آفرینش هستی است.

نتیجه‌گیری

نظامی با گفتن این روایت‌ها، قصد نشان دادن روند رشد شخصیت بهرام‌شاه را دارد که نشان‌دهنده روند رشد شخصیت انسانی بشر است. این تغییر و استعلای انسانی با گذر از هفت وادی، عشق را به نمایش گذاشته است که در روند روایت‌پردازی هفت گنبد به وضوح دیده می‌شود. در واقع بودن جدیدی را در هستی با روایت‌درمانی نشان می‌دهد. روایت‌گرانی که خود با ترفند و سازه‌های روایت‌گرایی، جهان هستی را به فضا و مکانی بهتر برای زیستن والا تبدیل می‌کنند. نظامی در پردازش روایت‌ها و حکایات با تبحر هرچه تمام‌تر از نمادها استفاده می‌کند. این نمادهای زیبا هم داستان را جذاب و گیراتر می‌کند و هم بالاتر از آن، از این نمادها برای پردازش معنا و حصول به درک و فهم از جهان هستی

بهره می‌برد. در دنیای پیرامون ما، تأثیرگذارترین رنگ‌ها به عنوان نماد هستی‌بخش، رنگ‌های سفید، سیاه، خاکی یا صندلی، سبز یا فیروزه‌ای، آبی یا لاجوردی، قرمز یا آخراپی و در نهایت رنگ زرد است. این رنگ‌ها از نظر کمیت و خصوصیت ذاتی‌شان، مشخصه نظام هستی بر پایه عدد هفت نهادینه شدند که در باورهای عرفانی نیز از آنها استفاده می‌شود. سفید و سیاه در باور نوین ادبی به عنوان تقویت‌کننده و پایه دیگر رنگ‌ها در هستی‌شناسی مطرح می‌شود. سفید بیانگر وحدت رنگ‌ها و نور در هستی است و تجلی‌بخش روح و جان بشر به شمار می‌آید. سفید نشان‌دهنده پاکی و بی‌آلایشی، صداقت و صمیمیت درون و در نهایت بیانگر رستگاری، تعالی و وحدت ذات واحد است.

از طرفی رنگ سیاه که پوشاننده ناپاکی است، نماد صفات جلالت حق انگاشته می‌شود. در عرفان، تصفیه و ترکیه نفس و ترک ظواهر دنیوی نیز با رنگ سیاه نشان داده می‌شود. نظامی، داستان‌هایش را با سیاه شروع می‌کند و با سفید به پایان می‌رساند. سیاه از لایه‌های رنگی تشکیل می‌شود که به مرور رنگ‌ها از سیاه گرفته می‌شوند و به سفیدی می‌رسند. به طور کلی هدف این روند روایت‌پردازی با نمادهای رنگی، رسیدن از کثرت به وحدت است که در پایان روایت‌ها، هفت رنگ به یک رنگ تبدیل می‌شود. سیاره کیوان یا زحل که روز شنبه به آن منتسب است، به نحس اکبر معروف و شناخته‌شده است و نماد بسیاری از ویژگی‌های انسانی از بی‌نیازی و وارستگی تا ایثار و دل‌کندن از زندگی مادی است. بسیاری معتقدند که این سیاره، مسئول نجات انسان از زندان درون و زنجیرهای غریزه و هوس و حیوانیت است. به همین دلیل، سیاره کیوان را رنگ سیاه می‌دانند. در این داستان، رنگ سیاه، پادشاه را جذب خود کرده است. پادشاه برخلاف برخورداری و تملک کافی در این دنیا، به دنبال زیاده‌خواهی بدون معنا، هدف و ارزش و فقط برای یافتن یک راز مگو و نهفته به سفری تن می‌دهد که او را از زمین به عرش می‌برد. شخصیتی زمینی و لذت‌تن، او را به سمت خواسته و تمایلات شهوانی می‌کشاند. زمانی که از نفس اماره خود جدا می‌شود، نفس لواحه به سراغش می‌رود.

نتیجه این نظام گفتمان بُوَشی نشان می‌دهد که جریان حضور همواره بین نفی و ایجاب در جریان است. هیچ حضوری را نمی‌توان حضوری پایدار، تثبیت‌شده و همیشگی دانست. سوژه‌ها، بُوَش‌گرانی هستند که تحت شرایط خاصی و به دلیل احساس

بی‌معنایی، دازاینی را که در آن حضور دارند، نفی و ترک می‌کنند و سپس وارد دازاین جدیدی می‌شوند که تجربه‌ی جدیدی نیز از این حضور به دست می‌آورند. فرآیند بُوشی، گریز و جدایی از دازاینی است که در تولید معنای هستی ناتوان است و بُوش‌گر در این ساحتِ حضور، بر اساس همین تجربه‌ی جدید از دازاینِ جدید به تولید معنا می‌پردازد. نظامی با استفاده از این روایت‌پردازی‌های عرفانی و اخلاقی، راه را برای رسیدن به واقعیت پنهان جهان نشان می‌دهد. بی‌شک نشان دادن این مسیر برای انسان‌ها با استفاده از سازوکار روایت، مسیر را شیرین‌تر و نتیجه را کارآمدتر می‌کند. بر این اساس، به جرأت می‌توان نظامی را هستی‌شناس و آگاه به علم اگزیستانسیالیسم و روان‌درمانگر روایی نامید.

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۷۰) سلوک در هستی‌شناسی اگزستانسیال، تهران، مرکز. اکوان، محمد و محبوبه رضانی (۱۳۸۹) «مرگ از دیدگاه نیچه و کرکگور»، نشریه مطالعات نقد ادبی، دوره اول، شماره ۶۴، صص ۵۷-۸۴.
- امیری، مهسا و امیرعباس علیزمانی (۱۳۹۷) «بررسی تنهایی اگزستانسیال در دنیای مدرن و روش‌های مواجهه با آن با تکیه بر آرای اروین یالوم»، غرب‌شناسی بنیادی، سال نهم، شماره اول، صص ۱-۲۲.
- بورديو، پیر (۱۳۷۹) تکوین تاریخی زیبایی‌شناختی ناب ترجمه مراد فرهادپور ارغنون، شماره ۱۷، زمستان.
- پورقريب، بهزاد و مسعود احمدی (۱۴۰۱) «تحلیل روایت‌شناسی ترکیبی در داستان پرنده من فربا وفی از دیگاه بوطیقای ساختارگرا»، تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)، دوره پانزدهم، شماره ۵۸، صص ۲۲۶-۲۴۹.
- پیمان، علیرضا و دیگران (۱۴۰۱) «بررسی سرعت روایت در هفت‌پیکر نظامی»، نشریه علمی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی، دوره پانزدهم، شماره پیاپی ۷۲، صص ۱۴۵-۱۶۶.
- حافظی، معصومه (۱۳۹۵) «آزادی از دیدگاه چهار فیلسوف اگزستانسیالیسم، سورن کی‌یر کگارد، مارتین هایدگر، گابریل مارسل و ژان پل سارتر»، کنفرانس جهانی روان‌شناسی و علوم تربیتی، حقوق و علوم اجتماعی در آغاز هزاره سوم.
- دانشگر، آذر و لیلا رحمتیان (۱۳۹۹) «واکاوی گفتمان بوشی گرمس در رمان پیکر فرهاد عباس معروفی»، فصلنامه علمی تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)، دوره دوازدهم، شماره ۴۶، صص ۳۴-۱۳.
- دکارت، رنه (۱۳۶۹) تأملات در فلسفه اولی، ترجمه احمد تدین، تهران، شرکت نشر علمی و فرهنگی. سارانی، الناز و بهزاد پورقريب و علی عرب مفرد (۱۴۰۱) تحلیل روایت‌شناسی فمینیستی در داستان خانه‌آدریسی‌ها اثر غزاله علیزاده، پژوهش‌نامه ادبیات داستانی، ۱۱(۲)، صص ۱۳۱-۱۴۸.
- ستوده، آزاده و مسعود پاکدل (۱۴۰۰) «تحلیل تطبیقی شخصیت‌پردازی زنان در منظومه هفت‌پیکر و هشت‌بهشت امیرخسرو دهلوی»، نشریه تخصصی مطالعات داستانی، سال هفتم، شماره ۲ (پیاپی ۲۰)، صص ۳۹-۴۸.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۵) تجزیه و تحلیل نشانه-معناشناختی گفتمان، تهران، سمت.
- (۱۳۹۳) «الگوی مطالعه انواع نظام‌های گفتمانی: بررسی نظام‌های روایی، تنشی، حسی، تصادفی و اتیک از دیدگاه نشانه-معناشناختی»، مجموعه مقالات نخستین کارگاه تحلیل گفتمان، صص ۵۳-۷۰.

----- (۱۳۹۵) نشانه- معنانشناسی ادبیات (نظریه و روش تحلیل گفتمان ادبی)، تهران، دانشگاه تربیت مدرس.

شعیری، حمیدرضا و بهروز بختیاری و مهدی سبزواری (۱۴۰۲) فرهنگ توضیحی جهان نشانه و معنا، تهران، لوگوس.

شکوری، ساناز و یدالله شکری (۱۴۰۰) «نشانه‌شناسی زبان بدن در هفت‌پیکر نظامی»، پژوهش‌نامه‌های مکتب ادبی، دوره پنجم، شماره ۱۶، صص ۷-۲۰.

شکیبی ممتاز، نسرين (۱۴۰۱) «رمزگشایی کهن‌الگویی داستان‌های هفت‌پیکر نظامی با توجه به سیر بهرام برای رسیدن به مادر مثالی»، متن‌پژوهی ادبی، دوره بیست‌وششم، شماره ۹۱، صص ۳۱۵-۳۴۱.

فرجی، علیرضا (۱۳۹۹) «ایمان، مرگ و معنای زندگی در اندیشه کیرک‌گور و سارتر»، پژوهش‌های مابعدالطبیعی، سال اول، شماره ۲، صص ۷-۳۲.

قابلی، نرجس و دیگران (۱۴۰۰) «بررسی ساختار دو حکایت از مزربان‌نامه و هفت‌پیکر با استفاده از الگوی کنشی گرماس»، فصلنامه مطالعات و تحقیقات ادبی، سال دوازدهم، شماره ۱ (پیاپی ۱۹)، صص ۹۳-۱۱۰.

کریشنان، رادا (۱۳۹۲) تاریخ فلسفه شرق و غرب، ترجمه خسرو جهانداری، تهران، علمی و فرهنگی. کواری، سعید (۱۳۷۶) فلسفه اگزیستانسیالیسم و مفهوم مرگ، تهران، دانشگاهی

کوری، مارک (۱۳۹۷) نظریه روایت پسامدرن، ترجمه آرش پوراکبر، تهران، علمی و فرهنگی. کهنسال، مریم (۱۳۹۷) «تحلیل روان‌شناختی شخصیت بهرام در هفت‌پیکر نظامی با تکیه بر فرآیند قصه‌درمانی»، مجله شعرپژوهی (بوستان ادب)، دانشگاه شیراز، سال دهم، شماره ۲ (پیاپی ۳۶)، صص ۱۰۹-۱۲۸.

گرماس، آلژیرداس ژولین (۱۳۹۵) نشانه‌معنانشناسی ادبیات، ترجمه حمیدرضا شعیری، تهران، تربیت مدرس.

ملکیان، مصطفی (۱۳۹۴) در رهگذار باد و نگهبان لاله- جلد دوم. ایران، نگاه معاصر.

p. 60. ISBN 9647763190

محمودی بختیاری، بهروز (۱۴۰۲) کتاب فرهنگ توضیحی جهان نشانه و معنا، تهران، لوگوس. مهری، سعید و مهری مساعد (۱۴۰۰) بررسی و تحلیل انطباق ساختاری خرده‌روایت پادشاه سیاه‌پوشان و کلان‌روایت بهرام‌گور در منظومه هفت‌پیکر نظامی، نقد ادبی، دوره ۱۲، شماره ۵۴، صص ۶۷-۱۰۴.

نظامی گنجوی، نظام‌الدین الیاس (۱۳۱۵) هفت‌پیکر، با حواشی و شرح لغات و ابیات و تصحیح یادگار و ارمغان وحید دستگردی، تهران، مطبعه ارمغان.

نوروزی، مرضیه (۱۳۹۲/۲۰۱۳) پوچی در اگزیستانسیالیسم.

وثاقتی جلال، محسن و دیگران (۱۳۹۹) «بررسی کمال‌گرایی ایرانیان در هفت‌پیکر نظامی با تأکید بر اسطوره بزرگ بانوی هستی»، فصلنامه علمی- پژوهشی عرفانیات در ادب فارسی، شماره ۴۳، صص ۹۱-۱۱۹.

واعظی، رضا و دیگران (۱۴۰۳) «بررسی و تحلیل دیدگاه کلامی- ادبی نظامی گنجوی»، متن‌پژوهی ادبی، دوره بیست‌وهشتم، شماره ۹۹، صص ۹-۴۰.

یالوم، اروین.د. (۱۳۹۴) روان‌درمانی اگزیستانسیال، ترجمه، سپیده حبیب، چاپ بیست‌ودوم، تهران، دانژه.

یونگ، کارل (۱۳۹۶) ناخودآگاه جمعی و کهن‌الگو، ترجمه فرناز گنجی و محمدباقر اسماعیل‌پور، تهران، جامی.

Camus, Albert. (1942) *Le Mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard.

Frankl, Viktor E. (1992) *Man's Search for Meaning*. Translated by Ilse Lasch. Boston: Beacon Press.

Greimas, A. J. (1987) *De l'imperfection*. Paris, Pierre Fanlac.

Heidegger, Martin (1962) *Being and Time*. Translated by John Macquarrie and Edward Robinson, Usa: Blacwell.

Kierkegaard, S. (1843) *Fear and Trembling*. Translated By H.V. Hong and E.H. Hong. Princeton University Press.

----- (1941) *The Sickness unto Death*. Translated with an Ntroduction, B Walter Lowrie, Princeton Princeton University Press.

Nietzsche, Friedrich (2007) *On the Genealogy of Morality*. Edited BKeith Ansell-Pearson, Translated By Carol Diethe, Cambridge University Press.

Sartre, J.-P. (1943) *Being and Nothingness*, Translated by Hazel E. Barnes. Washington Square Press.

Tarasti, Eero (2012) *Existential Semiotics and Cultural Psychology*, The Oxford Handbook of Culture and Psychology Edited by Jaan, Valisiner, Subject: Psychology, Social Psychology.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»

شماره هفتاد و پنجم، زمستان ۱۴۰۳: ۱۵۰-۱۲۱

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۱/۰۸

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۱/۲۱

نوع مقاله: پژوهشی

نقد و تحلیل مؤلفه‌های پست‌مدرنیستی در رمان «بند محکومین»

ساسان فضلی*

ناصر نیکوبخت**

ابراهیم خدایار***

زینب صابرپور****

چکیده

ادبیات پست‌مدرن، جریانی جهانی است که در ادبیات فارسی نیز بازتاب یافته است. پست‌مدرنیسم بر آرای پس‌اساختارگرایان استوار است و هرگونه شناخت و تحلیل این واژه از تدقیق در آرای پس‌اساختارگرایان حاصل می‌شود. نوع شعر و داستان با توجه به ظرفیت و محتوای خود، پذیرای نشانه‌های پست‌مدرن هستند. رمان «بند محکومین» اثر کیهان خانجانی از جمله رمان‌هایی است که می‌توان خوانشی پست‌مدرنیستی از آن عرضه کرد. انتخاب این رمان به دلیل نمود بارز عناصری مانند چندصدایی، فراواقعیت و جریان سیال ذهن است که آن را به نمونه‌ای شاخص از ادبیات پست‌مدرن فارسی تبدیل می‌کند. با توجه به اینکه رمان «بند محکومین» از رمان‌های متأخر است، می‌توان ضمن تحلیل جنبه‌های پست‌مدرنیستی متن، به جایگاه این نظریه در سال‌های اخیر و افتراق آن با رمان‌های پیشگام رسید. هدف این پژوهش آن است که با روش توصیفی-تحلیلی، پس از شناخت مؤلفه‌های برجسته و مشترک پست‌مدرن در نگاه نظریه‌پردازان آن، این رمان را نقد و تحلیل کند. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که عناصر و مؤلفه‌های برجسته در رمان یادشده عبارتند از: نگرش

* نویسنده مسئول: دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس، ایران s.fazli@modares.ac.ir

** استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس، ایران n_nikoubakht@modares.ac.ir

*** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس، ایران hesam_khl@modares.ac.ir

**** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس، ایران z.saberpour@modares.ac.ir



هستی‌شناسانه، آبرونی، درهم‌آمیزی، فراواقعیت، کش دادن اغراق‌آمیز
تصویرپردازی، برهم زدن نظم و روال‌های جامعه، نظام چندصدایی و چندروایتی،
بازی، تکرارهای نامتعارف، دو وجهی یا چند وجهی بودن و جریان سیال ذهن.

واژه‌های کلیدی: پست‌مدرنیسم، رمان معاصر، کیهان خانجانی، ادبیات
پسامدرن و رمان بند محکومین.

مقدمه

پست‌مدرنیسم، محصول مدرنیسم یا نوگرایی است و در جایگاه تفکر یا مکتب جایگزین آن و یا عکس‌العملی در برابر آن است. پست‌مدرنیسم دارای ویژگی‌ها و عناصر برجسته‌ای است که در قالب آثار هنری، فلسفی و ادبی باعث شناخته شدن آن و برجسته شدن حضور جریان فکری‌اش شده است. در مقایسه با شعر، آثار داستانی به دلیل انعکاس فضای واقعی و برخی امور زندگی روزمره، زمینه‌ی بهتری برای نمود نشانه‌های پست‌مدرنیسم دارد. خوانش پست‌مدرنیستی از رمان معاصر فارسی و تطبیق مؤلفه‌های پسامدرن بر اینگونه آثار، ضمن کمک به درک جهان متن، می‌تواند رهیافتی کرونولوژیک از ظهور، اوج و افول این نظریه در دهه‌های متأخر ارائه دهد.

بیان مسئله

پست‌مدرنیسم، یکی از جنبش‌های فکری معاصر در زمینه‌های گوناگون فکری، هنری، اجتماعی، فلسفی و ادبی است. در معنای اصطلاحی، پست‌مدرنیسم «نوعی اصطلاح قابل انتقال است که ما را قادر می‌سازد که با ایده‌های مبهم و متنوع درباره‌ی ویژگی‌های خاص دنیای امروز آشنا شویم» (وارد، ۱۳۸۳: ۲۷). پست‌مدرنیست‌ها معتقدند که ابتدا باید جهان را درک کرد تا بتوان به پرسش‌های هستی‌شناسانه پاسخ داد. از این‌رو خواندن آثار پست‌مدرن یعنی مواجه شدن با این پرسش بنیادی که چه جهانی، با چه ویژگی‌هایی در جای‌جای این اثر خلق شده است. آثار پست‌مدرن با این ویژگی از آثار مدرن متمایز می‌شود که از دادن پاسخ قطعی به این پرسش سر باز می‌زنند و خواننده را دچار نوعی عدم قطعیت هستی‌شناسانه می‌کنند. خود در نوسان بودن دائمی بین واقعیت و تخیل، نمونه‌ای از عدم قطعیت ذکر شده است. در این پژوهش تلاش شده است تا محتوای هستی‌شناسانه رمان «بند محکومین» در کنار فنون دیگر خاص این نوع داستان‌ها احصا شود و از این طریق فهم جهان پست‌مدرن اثر برای خواننده امکان‌پذیر گردد.

پیشینه پژوهش

درباره‌ی تحلیل و احصای مؤلفه‌های پست‌مدرنیستی در رمان «بند محکومین» تاکنون

پژوهشی انجام نشده است. اما درباره پست‌مدرنیسم در ادبیات داستانی تاکنون کتاب‌ها، مقالات علمی - پژوهشی و پایان‌نامه‌های دانشگاهی فراوانی تحقیق و تدوین شده است که از میان آنها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

الف) کتاب‌ها

تدینی (۱۳۸۸) در کتاب «پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران» پس از ذکر تاریخچه شکل‌گیری، مبانی فکری و ویژگی‌های عمده پست‌مدرنیسم و آرای نظریه‌پردازان مشهور آن، مؤلفه‌های برجسته پست‌مدرن سه رمان، یک داستان بلند و هشت داستان کوتاه را بررسی کرده است.

پاینده در کتاب «مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان» (۱۳۸۳)، مقالات مختلفی را از نویسندگان غربی درباره پست‌مدرنیسم گردآوری و ترجمه کرده است.

کریمی (۱۳۹۶) در کتاب «تحلیل سوژه در ادبیات داستانی پست‌مدرن ایران» علاوه بر کاوش در نوع نگاه به انسان در فلسفه پست‌مدرن، ویژگی‌های چند اثر پست‌مدرن فارسی را بررسی کرده است.

ب) مقاله‌ها

سیاوش گلشیری (۱۳۸۹) در مقاله «پست‌مدرنیسم در ادبیات داستانی معاصر ایران» به مؤلفه‌های پست‌مدرن در آثار هوشنگ گلشیری اشاره کرده است، از جمله: درهم‌آمیزی شیوه‌های نوشتاری و پیچیدگی بافت روایت‌ها، ترکیب امکانات روایی بومی با شگردهای نوین جهانی، توجه به پرسش‌های هستی‌شناسانه و جهان‌شناختی، حضور نویسنده در متن به وسیله تمهیداتی همچون مخاطب قرار دادن مستقیم خواننده، نقص خصال شخصیتی و به تصویر کشیدن شخصیت‌های بی‌هویت، التقاط حوزه‌های روایی با حوزه‌های نقد، نوشتن درباره خویشتن و نقص شیوه‌های متعارف گذشته در داستان‌نویسی.

علیمی و جاوید مظفری (۱۳۹۹) در مقاله «بررسی مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم در مجموعه داستان‌های دوباره از همان خیابان‌ها»، مهم‌ترین مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم در هر سه کتاب داستانی نجدی را برشمرده است؛ از جمله: ابهام، جریان سیال ذهن، فراداستان، آیرونی و طنز، اسطوره‌زایی و زدایی، به‌هم‌ریختگی زمان و مکان، اتصال کوتاه و زبان شاعرانه.

لرستانی و قنبری (۱۴۰۰) در مقاله «مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم در داستان‌های بلقیس سلیمانی» با برشمردن مؤلفه‌های پایان‌بندی باز، مینی‌مالیسم، کولاژ و جریان سیال ذهن، عدم قطعیت، پوچ‌گرایی، تکرار، طنز، فرامکانی و فراتاریخی، شروع و پایان داستان، اعتیاد به زندگی شهری و استفاده ناگزیر از فناوری، آثار بلقیس سلیمانی را به جریان پست‌مدرن نزدیک می‌دانند.

ج) پایان‌نامه‌ها

سنگانی (۱۳۹۲) در پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد خود با عنوان «بررسی تحولات انعکاس پست‌مدرنیسم در ادبیات داستانی فارسی بعد از انقلاب اسلامی با تأکید بر شش اثر برگزیده» مدعی است که نویسندگان ایرانی در استفاده از مؤلفه‌های پست‌مدرن، مقلد صرف بوده‌اند و بیشتر از حیث ساختاری، این مؤلفه‌ها را به کار برده‌اند.

دردانه (۱۳۹۴) در پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد خود با عنوان «بررسی مؤلفه‌های مدرنیسم و پست‌مدرنیسم در آثار داستانی کودک و نوجوان با بررسی آثار محمدرضا شمس و احمد اکبرپور» می‌گوید که اکبرپور بیشتر به دنبال ایجاد تغییراتی در نقش راوی و اقتدارشکنی آن بوده و از منظر پست‌مدرنیستی، عنصر فراداستان کارکرد بیشتری در آثارش دارد. محمدرضا شمس با توجه به بُعد فلسفی آثارش، به کارکرد نخبه‌گرایی توجه دارد و مؤلفه برجسته آثارش از منظر پست‌مدرنیستی، نگارش بازیگوشانه و بینامتنیت است.

این مقاله به صورت مفصل و منسجم، مؤلفه‌های برجسته پست‌مدرنیستی را در یک اثر امروزی بررسی کرده است.

روش تحقیق

روش این پژوهش بر پایه تحلیل محتوای مضمونی^۱ است که به‌صورت کیفی و با بهره‌گیری از کدگذاری نظری انجام شده است. ابتدا با مطالعه دیدگاه‌های نظریه‌پردازان پست‌مدرن مجموعه‌ای از مؤلفه‌های پست‌مدرنیستی استخراج شد. این مؤلفه‌ها سپس

به‌مثابهٔ «کدهای تحلیلی» برای بررسی رمان بند محکومین به‌کار رفت. در ادامه، حضور مؤلفه‌ها در اثر بررسی شد. این رویکرد، وجهی نیمه‌کمی به تحلیل مضمونی افزود؛ ولی چارچوب نظری و روشی پژوهش همچنان در قلمرو کیفی باقی مانده است. روش گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای و ابزار آن فیش‌برداری است.

مبانی نظری

پست‌مدرنیسم

پست‌مدرنیسم، جنبشی فکری در ادامهٔ مدرنیسم است که در برخی زمینه‌های نظری و فکری با مدرنیسم در تضاد است. از منظر تاریخی، اولین بار اصطلاح «پست‌مدرن» را «فیلسوف آلمانی، رودلف پانویس در ۱۹۱۷ برای توصیف هیچ‌گرایی (نیپیلیسم) فرهنگ غربی قرن بیستم به کار برد که مضمونی وام‌گرفته از نیچه بود» (کهون، ۱۳۸۴: ۳).

یکی از نظریه‌هایی که به‌تدریج هواداران زیادی در حوزهٔ تولید ادبی پیدا کرد، مبحث مربوط به پس‌اساختارگرایی و یکی از نتایج آن، عنوان پست‌مدرنیسم بود. سرچشمهٔ مؤلفه‌های پس‌امدرنیستی را باید در نقد پس‌اساختارگرایانه و تلاش متفکرانی مانند «رولان بارت»، «موریس بلانشو»، «ژاک دریدا» و «ژیل دولوز» بازشناسی کرد. پس‌اساختارگرایی به عنوان نیای ادبی پست‌مدرنیسم، خود را بر نقدها و بحران‌هایی استوار کرد که به ساختارگرایی وارد می‌شد. مهم‌ترین نقطه تمایز ساختارگرایی و پس‌اساختارگرایی، به حقیقت‌گرایی مندرج و قوام‌یافته در ساختار بازمی‌گردد.

مشهورترین تعریف از پست‌مدرنیسم که بر آرای پس‌اساختارگرایان نیز منطبق است به ژان فرانسوا لیوتار تعلق دارد: «از منظر او، فراروایت‌ها، شالوده ثبات و انتظام اجتماعی‌اند» (لیوتار، ۱۳۸۴: ۶۴) پست‌مدرنیسم همانا تردید و نابوری دربارهٔ فراروایت‌هاست. از این دیدگاه، پست‌مدرنیسم جنبشی چندمنظوره است که نارضایتی خود را از دانش و عقیده‌ای که خود را جهانی می‌انگارد، اظهار می‌کند (ضیمران، ۱۳۸۸: ۱۲۹).

افتراق پست‌مدرنیسم با مدرنیسم، رویکرد اصلی به مؤلفه‌ها و نشانه‌های این دو جریان است و همین تفاوت‌ها به‌تدریج سبب کنار رفتن مدرنیته و جایگزینی پست‌مدرن

شد؛ زیرا «به رسمیت شناختن تکثرگرایی و عدم تعین در جهانی که تفکر مدرن و مدرنیست آشکارا در صدد انکارشان بودند و در نتیجه دست شستن از امیدهای عقلی برای سادگی، کمال و یقین» (ضمیران، ۱۳۸۸: ۴)، مباحث فکری جدیدی را در ظهور تفاوت‌های پست‌مدرنیسم و مدرنیته به وجود آورد. برای مثال انسان‌گرایی و نوگرایی ساده‌مدرنیسم، جایش را به فردگرایی، نیست‌گرایی و پیچیدگی‌های زبانی پست‌مدرنیسم می‌دهد. در مدرنیسم، انسان با استفاده از سوژه به شناسایی ابژه می‌پردازد. به اعتباری، جهان به خود و دیگری تقسیم شده است و در هر حوزه‌ای، غیرسازی انجام می‌شود و انسان می‌تواند با این عمل برای خود هویتی بسازد. پست‌مدرنیسم بر بسیاری از باورهای مدرنیته همچون «معرفت انسان به جهان، نظم و نظام هستی، اعتماد به توانایی عقل انسان، تأکید بر مفاهیم پیشرفت، طبیعت و تجربه‌های مستقیم، مخالفت آشکار با مذهب و پوزیتیویسم» (نوذری، ۱۳۹۰: ۱۳۴) تشکیک روا داشت. این رویکرد پست‌مدرنیسم، نوعی واکنش علیه مدرنیسم و به تعبیری نوعی حرکت یا انحراف یا گسست و فاصله گرفتن از آن به شمار می‌رود.

به طور کلی جریان پست‌مدرنیسم در ادبیات را می‌توان بر اساس رویکردها و ویژگی‌های تعیین‌شده برای آن، از جمله ویژگی‌های کلی و شناخته‌شده‌ای که در آثار پست‌مدرنیستی تسری یافته است، مانند عدم قطعیت، عدم انسجام، نامنظمی، ابهام، کنایات، چندبعدی بودن متن، ترکیب سنت و تجدد معرفی کرد.

ادبیات پست‌مدرن

همان‌طور که اشاره شد، پست‌مدرنیسم بر پایه نظریه‌های پساساختارگرایان استوار است. ساختارگرایان، حقیقت را درون متن جست‌وجو می‌کنند، اما پساساختارگرایان بر رابطه دوسویه میان خواننده و متن به فرایندی تولیدی تأکید می‌ورزند. پساساخت‌گرایی، منتقد سرسخت یگانگی نشانه ثابت است و بر گذار از مدلول به دال اصرار دارد. نویسندگان پسامدرن به جای «طرح از پیش تمهید شده، به پیشامد گرایش دارند و برای سست کردن پایه‌های اقتدار مؤلف، به فراداستان یعنی داستانی درباره داستان‌نویسی رو می‌آورند. دیگر ویژگی ادبیات پسامدرن، دودلی ورزیدن درباره تمایز میان فرهنگ والا و فرهنگ نازل از راه کاربرد گونه‌ها و موضوع‌های متفاوتی است

(مک‌هیل، ۱۳۹۲: ۱۴). با درک این مفهوم و توجه به موارد یادشده می‌توان مؤلفه‌های پست‌مدرنیستی را در رمان‌های معاصر فارسی جست‌وجو کرد.

ارتباط پست‌مدرنیسم با ادبیات و داستان‌های فارسی بیانگر زمینه‌های پست‌مدرنیسم ایرانی است که آن را باید بر اساس یکی از مؤلفه‌های جهانی پست‌مدرنیته جست که تلاقی و رویارویی انتقادی با سنت است و در شکل نوعی کولاژ ظاهر می‌شود. این ویژگی در مدرنیسم هم وجود دارد و به دلیل وجود مباحث و رویکردهای جدید در بررسی بیان مباحث، رویکرد تکراری ادبیات سنتی را دنبال نمی‌کند. در رویارویی با سنت، تجددطلبی مدرنیسم و پست‌مدرنیسم آشکار می‌شود. با ترجمه آثار ادبیات جهان و پیگیری نویسندگان و شاعران ایرانی برای بهره‌گیری ترکیبی از آن در شعر و نثر در زبان فارسی، کم‌کم یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های هویت‌ساز جریان ادبیات پست‌مدرنیته فارسی شد. دو علت برجسته مهم زمینه‌های شکل‌گیری این جنبش در ایران عبارتند از:

۱. عامل بیرونی که همان نگاه به نظریه غربی و آشنایی نسل جدیدی از روشن‌فکران و منتقدانی که از غرب، نظریه‌های ادبی و هنری و فلسفی را به ایران آورده بودند یا در اینجا مشغول ترجمه این مباحث بودند.
۲. نگاه درونی که نگاهی نو به سنت برای بهره‌گیری از ظرفیت‌های مغفول آن بود. برخی از تناقض‌های جهان مدرن که ادبیات پست‌مدرن نسبت به آن واکنش نشان داد، در سراسر جهان یکسان نبود.

ورود تفکرهای پست‌مدرنیستی به هنر، موسیقی و ادبیات به‌ویژه رمان و داستان سبب شد که «رمان پست‌مدرنیستی آرمانی، به‌نوعی از نبرد میان واقع‌گرایی و ناواقع‌گرایی، شکل‌گیری و محتواگرایی، ادبیات ناب و متعهد، داستان گروه نخبه و داستان بی‌سروپا سر بردارد» (پورجعفری، ۱۳۸۸: ۱۲۶).

برخی از دلایل پیدایش رمان همچون «فروریختن ایدئولوژی‌ها و قطعیت‌ها، کم شدن تفریح‌ها، غربت روحی و تنها شدن آدم‌ها در سیر شتاب زندگی، افزایش باسوادان و تمایل عمومی به درک عمیق‌تر مسائل» (میرعابدینی، ۱۳۷۷، ج ۳: ۷۷۸)، جزء مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم نیز هستند که با پررنگ شدن و تمایل نویسندگان برای به‌کارگیری آنها در آثارشان، زمینه پیدایش رمان و داستان پست‌مدرنیستی فارسی به وجود آمد.

ساختار و ویژگی‌های عمومی داستان پست‌مدرنیستی

داستان‌های پست‌مدرنیستی به ضدیت با ساختارمندی و پیروی از اصول مشخص شهرت دارند. این داستان‌ها از طریق شکستن ساختارهای سنتی و ایجاد تنوع در عناصر داستانی، به دنیای جدیدی از روایت دست می‌یابند. در این آثار، تأکید بر ناپیوستگی و گسست‌هاست، نه پیوستگی‌های مرسوم. در این رویکرد، نویسندگان از تناقض‌ها، جای‌گشت‌ها و تکرار برای ایجاد معنی استفاده می‌کنند.

بری لوییس در مقاله خود با عنوان «پسامدرنیسم و ادبیات» هرچند معتقد است که تفاوت‌های فراوانی میان آثار پست‌مدرن وجود دارد، همه آنها را چند اصل مشترک می‌داند: «بی‌نظمی زمانی در روایت رویدادها، زوال مفهوم زمان، استفاده گسترده و بیجا از صناعت اقتباس، برجسته‌سازی واژه‌ها به منزله نشانه‌های تجزیه‌کننده مادی، تداعی نامنسجم اندیشه‌ها، پارانویا، دور باطل یا فقدان تمایز بین سطوح منطقاً متمایز گفتار» (پاینده، ۱۳۸۳: ۸۴).

اگر بخواهیم عمومی‌ترین وجوه و ویژگی‌های داستان‌های پست‌مدرنیستی را به شکلی فهرست‌وار، طبق آرای نظریه‌پردازان مشهور این نهضت ارائه کنیم، می‌توانیم موارد زیر را در نظر بگیریم:

۱. آغاز غیرخطی: داستان‌های پست‌مدرن اغلب از میانه داستان آغاز می‌شوند و نقطه عزیمت مشخصی ندارند. هیچ مدخل اصلی و قطعی برای شروع وجود ندارد.
۲. زمان پاره‌پاره و ظاهراً بی‌ربط: زمان در این آثار به صورت قطعه‌قطعه و جدا از هم ارائه می‌شود و معمولاً برای ایجاد تعلیق، انتظار یا به چالش کشیدن خواننده، دچار تغییراتی می‌شود.
۳. ناپیوستگی و عدم انسجام: در این داستان‌ها، اتفاقات به دنبال یکدیگر نمی‌آیند. هر بخش به‌طور مستقل می‌تواند وجود داشته باشد و با مکان‌ها و زمان‌های دیگر هیچ پیوستگی‌ای نداشته باشد.
۴. تکرار و مینیمالیسم: استفاده از تکرار برای ایجاد تداعی‌های ذهنی و به کار بردن

- حداقل کلمات و جملات، از جمله ویژگی‌های بارز این آثار است. این تکرارها نه عین هم هستند و نه کاملاً متفاوت.
۵. شکستن قاعده‌های مرسوم داستان‌نویسی: نویسندگان پست‌مدرن قواعد متعارف روایت را کنار می‌گذارند و تکنیک‌های جدید و نوآورانه‌ای ایجاد می‌کنند.
۶. تنوع در ژانرها: داستان‌های پست‌مدرن مرزهای ژانر را می‌شکنند و می‌توانند ترکیبی از داستان، مقاله، طنز و گزارش باشند. این آثار در حقیقت مونتاژ متنی هستند.
۷. تمرکز بر زندگی شهری و دنیای پسا صنعتی: داستان‌های پست‌مدرن معمولاً به مسائل زندگی شهری و تأثیرات فناوری در دنیای معاصر می‌پردازند.
۸. محوریت روایت و فردیت: این آثار به‌طور معمول از دیدگاه‌های فردی و ذهنی روایت می‌شوند و راویان در این داستان‌ها مهم‌ترین نقش را ایفا می‌کنند.
۹. نسبی‌گرایی و بی‌ثباتی هستی: داستان‌های پست‌مدرن تأکید دارند بر اینکه واقعیت‌ها نسبی هستند و هیچ حقیقت واحد و قطعی وجود ندارد. این آثار از بی‌ثباتی هستی و جدی نبودن زندگی می‌گویند.
۱۰. ابهام و عدم قطعیت: یکی از ویژگی‌های برجسته داستان‌های پست‌مدرن، عدم قطعیت است که بیشتر در سطوح مفهومی و ساختاری به‌چشم می‌آید.
۱۱. نفی ذات‌گرایی و بنیادگرایی: در این نوع ادبیات، ماهیت ثابت و قطعی برای هیچ چیزی وجود ندارد و داستان‌ها نقدی به اصول و بنیادهای شناخته‌شده دارند (وارد، ۱۳۹۱: ۱۴۹-۱۵۰).

مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم در رمان «بند محکومین»

«بند محکومین»، نوشته کیهان خاچانی، تجربه خاصی است در روایت سرنوشت آدم‌هایی که به واسطه گذشته خود، کنار هم گرد آمده‌اند. رمان در زندان لاکان رشت می‌گذرد. در این داستان، هر زندانی قصه‌ای دارد و نویسنده تلاش کرده با شکافتن گذشته هر کدام، پیوندی میان این آدم‌ها بسازد تا ساختار چندتکه‌اش تکمیل شود. نویسنده در این رمان، استراتژی نویی ساخته که در آن، شخصیت‌ها ناچار شده‌اند با

قصه‌های خود به حیاتشان در متن ادامه دهند؛ حیاتی که درباره هر کدامشان متفاوت است. در این ساختار، زندان به‌مثابه حافظه متن شده است و مخاطب را با تکه‌هایی روبه‌رو می‌کند که سعی می‌کنند نیشتری باشند بر رئالیسمی محافظه‌کار. برای همین رمان «بند محکومین»، بدل به اثری متفاوت می‌شود.

روش بررسی داده‌های پژوهش در این بخش چنین است که رمان بر اساس مجموعه ویژگی‌هایی که نظریه‌پردازان از داستان و ادبیات پست‌مدرن ذکر کرده‌اند و در این رمان ظهور و بروز داشته‌اند، بررسی شده است. ذیل هر مؤلفه، دلالت‌های پست‌مدرنیستی آن و جایگاه آن در منظومه اندیشگانی پست‌مدرنیسم تعریف می‌شود.

الف) محتوای هستی‌شناسانه

برایان مک‌هیل در مقاله معروف خود با نام «گذار از مدرنیسم به پسامدرنیسم در ادبیات داستانی: تغییر در عنصر غالب» تبیین می‌کند که اصلی‌ترین عامل تفاوت بین مدرنیسم و پست‌مدرنیسم در معرفت‌شناسی و وجودشناسی است. در نگاه او، پرسش‌های اصلی هنرمندان مدرن عبارتند از: «این دنیایی را که من جزئی از آن هستم، چگونه می‌توانم تفسیر کنم؟ و خود من در این چه هستم؟» (پاینده، ۱۳۸۳: ۱۱۱). پس رویکرد هنرمند مدرن آن است که نخست، جهان قابل شناخت است و دو اینکه عقل بشر برای درک نظم جهان، کافی است. هنرمند پست‌مدرن از آنجا که نسبت به یگانگی‌گرایی مدرنیست‌ها مشکوک است، پرسش‌هایی از قبیل «این دنیا کدام دنیاست؟ در این دنیا چه باید کرد؟ کدام‌یک از نفس‌های من باید این کار را کند؟» در ذهن خود می‌پروراند (همان). محتوای هستی‌شناسانه، محوری‌ترین مؤلفه پست‌مدرنیسم است. این وجودشناسی سعی در شناخت و تحلیل وجودی گوناگونی‌های جهان است.

در رمان «بند محکومین»، تحلیل و تفکر درباره وجود، شخصیت و زندگی هر شخصیت اصلی و فرعی، بسیار است. با همین تحلیل‌های وجودی، بستر متنی رمان فراهم و فلسفه زندگی و جهان و روزمرگی در آن بیان شده است. این زندگی‌شناسی، مباحث فلسفی و پیچیده‌ای نیست، بلکه اندیشه‌ها و نظریه‌هایی است که مردم عادی درباره زندگی و خود و دنیای اطرافشان دارند:

«دنیا همان دنیای کهنه است. بدون خروس هم روز می‌آید. شب را دیدم، صبح را می‌بینیم. دم زندگی دراز است. پارسال غم را انداختیم سر گِل، امسال بریزیم سر دل. آسمان هرچه ببارد، زمین باید طاقت بیارد. خون آدم به خاک نمی‌رود. [...]، خیالی نیست اگر دنیای محکومین شده عاقبت آنان؛ اقل کم یک شب شهر، شهر بود و دنیا، دنیا» (خانجانی، ۱۳۹۶: ۱۲۶).

در پست‌مدرنیسم، محور ذهنی، مشخص و منسجم نیست. لایه‌های زیرین روان آدمی (به گفته فروید) ناخودآگاه را نمی‌توان تعریف کرد. دنیای ناخودآگاه، خود با عنصر زبان شکل گرفته است و هویت متکثری دارد؛ به همین دلیل به جای بازنمایی ذهنی، به آفرینش دنیاهای نو می‌پردازد و به آنها عنوان واقعیت می‌دهد (نجومیان، ۱۳۸۵: ۱۰-۱۱). در این متن، نویسنده نگاه فلسفی به هستی و وضع زندگی شخص معتاد ندارد. او وضع زندگی و عاقبت یک فرد متادونی را توصیف می‌کند؛ در واقع هستی این دنیایی او را ترسیم می‌کند:

«رفیق مهندس! دیگر رفیق مهندس بشون نیستی. پایین تا بالات، پیشانی تا پاهات زرد. همه می‌گویند چاووشی‌ات خوانده است. آن قدر مُرده‌ای که تا قبرستان هم نمی‌توانی بروی. این‌قدر متادون، معده و روده و کلیه و کبد نمی‌گذارد برای آدم. های‌هایت رفته، وای‌وایت مانده. تا آخر حبس دوام نمی‌آوری. آفتاب به آفتاب، چهل قدم راه می‌روی. نه مرده‌ای، نه زنده‌ای. خودت می‌گویی لامیت، لاهی» (خانجانی، ۱۳۹۶: ۷۵).

یکی از ابعاد مهم رمان «بند محکومین»، تحلیل وضعیت شخصیت‌های معتاد است. در اینجا، وضعیت جسمی و روانی فرد معتاد به‌ویژه در مرحله مصرف متادون که باعث شده شخصیت از لحاظ فیزیکی در میان زندگی و مرگ معلق بماند، بیان می‌شود. در این بخش، نویسنده به جای اینکه به فلسفه‌های عمیق و انتزاعی بپردازد، به طور ملموس و درک‌پذیر، وضعیت فرد معتاد را نشان می‌دهد که به‌نوعی در دنیای «نیمه‌مرده» به سر می‌برد. او نه زنده است و نه مرده، بلکه در یک وضعیت گنگ و آشفته قرار دارد که به‌نوعی بازتابی از بحران هویت و بی‌معنایی است.

این وضعیت فلسفی و هستی‌شناسانه، به‌ویژه در توصیف شخصیت «رفیق مهندس»،

با عباراتی همچون «نه مرده‌ای، نه زنده‌ای» به‌خوبی نمایان می‌شود. این نگرش در واقع همان بحران موجودیت است که در دنیای پست‌مدرن به‌طور گسترده‌ای به آن پرداخته می‌شود. در دنیای پست‌مدرن، مرزهای میان «زنده بودن» و «مرده بودن» دچار تزلزل می‌شود و این مسئله به‌ویژه در شرایط بحران‌زای اجتماعی مانند اعتیاد، زندان و نابسامانی‌های فردی و اجتماعی، بیشتر مشهود است.

ب) آبرونی

آبرونی با طنز و فکاهی مرتبط است. «معادل واژه طعنه یا طنز در زبان انگلیسی است که از لحاظ لغوی به معنی ریا، تقیه و فریب‌کاری است. در اصطلاح، به کار بردن منظم یک واژه به دو معنی است» (حلبی، ۱۳۶۵: ۹۲). تعریف موکه از آبرونی با نظر به عنصر معنی است: «آبرونی یعنی گفتن چیزی برای رساندن معنی مخالفش» (موکه، ۱۳۹۸: ۳۲). آبرونی، شگردی ادبی و بلاغی است که در آن تناقض بین ظاهر و باطن، یا انتظار و واقعیت، به شکلی هنرمندانه به کار گرفته می‌شود. این مفهوم که ریشه‌های آن به فلسفه یونان باستان بازمی‌گردد، در ادبیات و هنر به شکل‌های مختلفی نمود یافته است. آبرونی تنها به طنز یا گفتن چیزی برای رساندن معنای مخالف محدود نمی‌شود، بلکه شامل انواع پیچیده‌تری از تناقض‌ها و ناهماهنگی‌ها نیز می‌شود. همچنین با ایجاد فاصله انتقادی بین ظاهر و باطن، به خواننده امکان می‌دهد تا به درک عمیق‌تری از واقعیت‌های پیچیده زندگی و هنر دست یابد.

در رمان «بند محکومین»، لحن راوی دارای مایه طنز اندکی است. آثار ادبی پسامدرن «همواره با نتیجه‌گیری‌های دقیق و مشخص پایان نمی‌گیرند و پایان‌های مشخص را مایه هزل قرار می‌دهند» (معصومی، ۱۴۰۰: ۴). عبارت‌ها و طعنه‌های طنزآلود، لحن طنز را برجسته‌تر کرده‌اند. این هزل به‌سخره گرفتن اعتقاد و مثل قدیمی را نشان می‌دهد:

«روغن‌ها چلانده، سر تن ماهی‌ها واز، گداگشنه‌ها حمله نکردند. کولی بازی و

گشنه‌بازی و شاخ‌داربازی در کار نبود. باکلاس شده بودند آقایان. کم‌کم

کون‌سره کردیم جلو، [...]، راست می‌گفتند قدیمی‌ها؛ زن بگیرد، عقل

درمی‌آورد. حالا چه فرق دارد، یک‌به‌یک یا چند به یک، محضر، عقد،

صیغه، تک‌پر، پُرپر یا خدارسان؟ سهم شام خان و آنهایی که خواب بودند،

سوا شد. هرچند دولت‌خور نبودند، ولی تن‌ماهی دولتی و شخصش یک قیمت» (خانجانی، ۱۳۹۶: ۶۶).

خانجانی، وضع زندان را با هزل، تصویرسازی می‌کند. در توصیف این شرایط او از زندان، طنز تلخی در بیانش وجود دارد که آنها را با الفاظ و القاب و کنایه‌های خنده‌دار بیان می‌کند:

«آنقدر گشتم که سُمم داشت گرد می‌شد. خلاصه سه‌کنج دوش بعدی، خاله سوسکه را ملاقات کردم. آی جان! هشت سیلندر مشکی زغالی متالیک» (همان: ۱۲۳).

وقتی در رمان «بند محکومین»، نام فرد پرسیده می‌شود، او خود را «زاپاتا، املیانو زاپاتا»، رهبر حزب آزادی‌بخش مکزیک معرفی می‌کند. این سخن، طعنه‌ای به توهمات و خودبزرگ‌پنداری برخی افراد است:

«تا پا گذاشتم داخل اتاق، دکتر تیزفهم کرد. ولی نمی‌دانم چرا، حتم تا بداند چه قدر از کله‌ام هنوز کار می‌کند، پرسید «اسمتان؟» هزار چیز زد به کله‌ام، هزار چیز آمد جلو چشمم، هزار چیز پرید سر زبانم، ولی نگاهم که به سبیل نازک دکتر افتاد، نمی‌دانم چه‌طور یک نما با یک صدا نشست درون کله و چشم و زبانم. گفتم: «زاپاتا، املیانو زاپاتا» (همان: ۵).

ج) نظام چندصدایی یا چندروایتی

این نظام روایت چندگانه که در بسیاری از آثار پست‌مدرن به‌ویژه در رمان‌های تجربی مشاهده می‌شود، با فراهم آوردن فضا برای روایت‌های متنوع و متناقض، از وابستگی به یک روایت واحد و ساده پرهیز می‌کند و به جای آن به فضایی چندلایه و پیچیده برای خواننده دست می‌یابد.

- چندگانگی روایت‌ها و نگاه به تاریخ: در این رمان، شاهد یک روایت اصلی و پانزده روایت فرعی هستیم که همه در یک چارچوب مرکزی، حول محور زندان و زندگی زندانیان می‌چرخند. هر کدام از این روایت‌ها به‌نوعی داستان‌های گذشته شخصیت‌ها، تجربه‌های آنها و حتی احساسات و تفکرات آنها را روایت می‌کند. این به معنای آن است

که تاریخ و گذشته هر شخصیت در کنار روایت اصلی زندان قرار می‌گیرد و به طور همزمان چندین نگاه مختلف به یک موضوع واحد ارائه می‌شود. این وضعیت، خواننده را از تک‌صدایی محدود به فضاهایی بازتر و بیشتر درگیر می‌کند.

- بازگشت به گذشته و تداخل زمانی: نکته جالب دیگر این است که در «بند محکومین»، زمان‌های مختلف، به‌ویژه گذشته و حال، درهم تنیده می‌شود. در آغاز رمان، داستان در زمان اکنون آغاز می‌شود و این روایت حال است که نقطه شروع را می‌سازد. اما به تدریج و با پیشبرد داستان، روایت‌های متعددی از گذشته شخصیت‌ها مطرح می‌شود و هر کدام از آنها به‌نوعی درک ما را از وضعیت کنونی آنها تغییر می‌دهد. در حقیقت نویسنده با این شیوه می‌خواهد نشان دهد که شخصیت‌ها و رفتارهای آنها نه تنها بر اساس شرایط کنونی، بلکه تحت تأثیر تجربه‌های گذشته‌شان قرار دارند. در رمان‌های پست‌مدرن، این برخورد زمان‌ها و گذشته و حال به طور پیوسته و معکوس، به‌نوعی به به‌هم‌پیچیدگی روایت‌ها و پیچیدگی‌های ساختار درونی دنیای شخصیت‌ها دامن می‌زند.

- تأثیر نظام چندصدایی بر ایجاد پیچیدگی معنایی: در این نوع روایت، هر شخصیت در واقع روایتگر داستان خود است و از منظر خود به اتفاقات و وقایع نگاه می‌کند. در نتیجه، نظام چندصدایی در «بند محکومین» باعث می‌شود تا هیچ کدام از روایت‌ها به عنوان حقیقت مطلق شناخته نشوند. هر روایت دارای درکی خاص از واقعیت است و ممکن است بر اساس تجربه شخصی، خاطرات یا تصورات فردی شکل گرفته باشد. این وضعیت به‌ویژه در رمان‌های پست‌مدرن که علاقه‌مند به نسبی‌گرایی و به چالش کشیدن مفاهیم مطلق هستند، بسیار مؤثر است. هر روایتی می‌تواند در نگاه اول، متناقض با دیگر روایت‌ها به نظر برسد؛ اما این تضادها نه تنها ضعف ساختار روایی نیست، بلکه به غنای معنایی اثر افزوده، خواننده را دعوت به تفکر عمیق‌تر درباره حقیقت و واقعیت می‌کند.

- نقش جزئیات و ماجراهای فرعی در پیوند با روایت اصلی: هرچند رمان «بند محکومین» دارای پانزده روایت فرعی است، این روایات همگی به‌نوعی با روایت اصلی در ارتباطند. در کنار روایت اصلی که به مسائل زندان و زندگی زندانیان مربوط است، جزئیات مختلفی از زندگی زندانیان و اطرافیان آنها مطرح می‌شود. این جزئیات ممکن است ابتدا بی‌اهمیت به نظر برسند، اما در واقع در تبیین و عمق بخشیدن به روایت

اصلی و درک پیچیدگی‌های روان‌شناختی شخصیت‌ها نقش دارند. برای مثال، خاطرات و رفتارهای روزمره زندانی‌ها در کنار روایت‌های تاریخی و اجتماعی، تصویر دقیق‌تری از زندان و شرایط حاکم بر آن ارائه می‌دهد.

- تأثیر بر خواننده: نظام چندصدایی یا چندروایتی در این رمان نه تنها به روایت داستان عمق می‌بخشد، بلکه خواننده را به چالش می‌کشد. او باید در هر لحظه بین روایت‌های مختلف حرکت کند و از میان آنها به جست‌وجوی حقیقت بپردازد. این شیوه، از آنجایی که بر اساس تجربه‌ها و نگاه‌های متفاوت شخصیت‌ها به وقایع مختلف شکل می‌گیرد، خواننده را با دنیای پیچیده‌ای از دیدگاه‌های مختلف و حتی متناقض روبه‌رو می‌کند که خود یکی از ویژگی‌های اصلی پست‌مدرنیسم است.

د) درهم‌آمیزی روایت‌ها

درهم‌آمیزی^۱، یکی از مؤلفه‌های پست‌مدرنیستی است که در آن چند مفهوم، ژانر یا روایت مختلف در یک اثر ادبی ترکیب می‌شوند تا ساختاری چندلایه و پیچیده ایجاد شود. در رمان، نویسنده با ترکیب روایت‌های به‌ظاهر نامرتب، خواننده را به درک عمیق‌تری از مفاهیم اصلی رمان هدایت می‌کند.

نمونه بارز این تکنیک در حکایت «شاه دماغ» دیده می‌شود. در این بخش، نویسنده به معرفی شخصیتی به نام شاه دماغ می‌پردازد و در کنار شرح ماجراهای گذشته او، ناگهان به اتفاق اصلی رمان، یعنی ورود دختر اشاره می‌کند. این دو مبحث به‌ظاهر نامرتب، درهم می‌آمیزند و روایتی چندلایه ایجاد می‌کنند:

«دماغ شاه دماغ که بسته ماند، انبار را برد پشتش، شد بابرکت‌ترین حبسی؛ هرچی که درون بند بود و بو می‌داد، از دولتی سر او بود. بعضی می‌گفتند کاش ما را انبار می‌زد می‌برد بیرون. می‌شد درون انبارش نشست، گاز پیک‌نیکي گذاشت، قُلْقُلی غَلَم کرد. بعضی می‌گفتند دختره را او آورده»

(خانجانی، ۱۳۹۶: ۶۴).

در اینجا، نویسنده با ترکیب روایت‌های ظاهراً نامرتب، خواننده را به تأمل در باب ارتباط میان شخصیت شاه دماغ و ورود دختر وامی‌دارد. این تکنیک نه تنها به غنای

روایی اثر می‌افزاید، بلکه خواننده را به درک عمیق‌تری از مفاهیم اصلی رمان، مانند تنهایی، حبس و جست‌وجوی معنا هدایت می‌کند.

در این متن، مفاهیم و موضوعات مختلف در کنار هم بیان شده است. نویسنده، مشکل و ماجرای را که رخ داده بیان می‌کند، ولی بلافاصله در امتداد مطالب پیشین، مطالبی همچون مباحث دینی مطرح شده است. نویسنده، صدای نوحه‌خوانی روباه را - که از درون کریدور می‌آمده - نقل کرده که در کنارش از الفاظ و عبارات دینی استفاده شده است. این مباحث به اصل مطالب رمان، بی‌ارتباط است، اما نویسنده در رمان آورده است:

«سر ماجرای قتل بود، سر چی بود، هیچ‌کس حتا عمو پی نمی‌برد که واقعی واقعی چی شده که روباه ده روز محرم، سیاه‌پیرهن می‌پوشید، مغرب‌ها درون نمازخانه بند سینه می‌زد، صداس از همه‌کس بیشتر بود تا نیمه کریدور می‌آمد.

شیر سرخ عربستان و وزیر شه خوبان، پسر مظهر یزدان، که بدی صاحب طبل و علم و بیرق و سیف و حشم و با رقم و با رقم اندر لقب و ماه بنی‌هاشم و عباس علم‌دار و سپه‌دار و جهان‌گیر و جهان‌بخش و دگر نایب و سقا...» (خانجانی، ۱۳۹۶: ۴۹).

ه) فراواقعیت

فراواقعیت، یکی از ویژگی‌های برجسته در رمان‌های پست‌مدرن است که در آن، مرز بین واقعیت و غیر واقعیت، حقیقت و خیال به طور آگاهانه محو می‌شود. این مفهوم به‌ویژه در آثار پست‌مدرن به عنوان شکلی از نقد بر مفاهیم «واقعیت» و «حقیقت» در جهان معاصر به کار می‌رود. به گفته هاموند، در پست‌مدرنیسم، «واقعیت حقیقی وجود ندارد و واقعیت متشکل از حقایق محتمل‌الوقوع درباره چند واقعه پراکنده است» (هاموند، ۱۳۹۰: ۵۳). در این نوع روایت‌ها، رویدادهایی که به ظاهر غیر واقعی یا غیر ممکن به نظر می‌آیند، به طور طبیعی وارد دنیای داستان می‌شوند و برای مخاطب، مفهومی از حقیقت و واقعیت می‌سازند که بیشتر به «احتمال» و «چندگانگی» واقعیت‌ها وابسته است.

در رمان «بند محکومین»، این ایده از فراواقعیت به‌وضوح در صحنه‌ای که «یک دختر را انداختند درون بند محکومین» مشاهده می‌شود:

«هزار و یک حکایت دارد زندان لاکان رشت. هزارتا را باور کنند، این یکی را نمی‌کنند: یک شب در بند محکومین مرد باز شد، یک دختر را انداختند درونش» (خانجانی، ۱۳۹۶: ۳).

این جمله، به‌ویژه با عبارت «هزارتا را باور کنند، این یکی را نمی‌کنند»، به‌نوعی اشاره به شک و تردید درباره حقیقت این رویداد است. این واقعیت غیر محتمل و غیر معمولی که به یک‌باره رخ می‌دهد، نوعی برهم‌زدگی درک ما از واقعیت ایجاد می‌کند. در عین حال که این صحنه کاملاً غیر واقعی به نظر می‌آید، شخصیت‌ها و خواننده به طور طبیعی درگیر واکنش‌هایی می‌شوند که گویی در دنیای واقعی رخ می‌دهد. این همزمانی با «واقعیت» و «غیر واقعیت»، خود شاخصی از فراواقعیت است که در آن آنچه به نظر غیر محتمل می‌آید، به طور کامل در روند داستان جای می‌گیرد و مخاطب را با نوعی سردرگمی و ابهام مواجه می‌کند.

در حقیقت حضور این دختر در بند محکومین نه‌تنها به عنوان یک رویداد فیزیکی و عینی مطرح می‌شود، بلکه به عنوان یک اتفاق پراکنده و غیر قابل پیش‌بینی وارد دنیای ذهنی و احساسی شخصیت‌ها می‌شود. هر کدام از شخصیت‌ها، واکنش‌های مختلف و گاه غیر منطقی نسبت به این واقعه نشان می‌دهند، که خود به‌نوعی اشاره به چگونگی درک متفاوت واقعیت از سوی افراد مختلف است. این عنصر، در نهایت به ساختار «پراکنده» و غیر مستقیم حقیقت در داستان‌های پست‌مدرن دامن می‌زند.

این استفاده از فراواقعیت در رمان خانجانی، به‌ویژه در نحوه پردازش رویدادها و واکنش شخصیت‌ها، به نقدی بر واقعیت‌های اجتماعی و روان‌شناختی تبدیل می‌شود. به طور ضمنی، داستان بر این باور است که هیچ‌چیز به طور مطلق «حقیقت» نیست و این تردید و ابهام در پذیرش حقیقت، خود نوعی اظهارنظر درباره ناتوانی انسان‌ها در درک کامل واقعیت‌های پیچیده و چندبعدی است.

در این چارچوب، فراواقعیت در «بند محکومین» به عنوان ابزاری برای به چالش کشیدن مفاهیم سنتی حقیقت و واقعیت عمل می‌کند. مخاطب و شخصیت‌ها در دنیای به‌هم‌ریخته و غیر قابل پیش‌بینی این داستان قرار می‌گیرند که در آن هیچ‌چیز به طور قطعی و ثابت تعریف‌شده نیست. در نهایت این تکنیک نه‌تنها به نوعی از پیچیدگی در

ساختار روایی می‌انجامد، بلکه پرسشی عمیق درباره ماهیت حقیقت و واقعیت در دنیای معاصر نیز ایجاد می‌کند.

و) کش دادن اغراق‌آمیز تصویرپردازی

در برخی متون، تخیل و فضا سازی با هم ترکیب می‌شوند و به همین دلیل گاه روایت، جنبه‌ هذیان و اوهام شخصیت می‌گیرد. شخصیت رمان دچار توهم شده و هر عنصر بی‌جان در اطرافش را جاندار می‌انگارد و به توصیف و تصویرپردازی آن می‌پردازد. لحن و تصویرپردازی در جمله‌های اولیه در بالاترین سطح واقع‌گرایی است و کم‌کم حقیقت به دور از وهم بیان می‌شود:

«از خواب پریدم، دیدم یک شیر روبه‌روم نشسته. همان جور مات مانده بودم

به شیر که با آن قیافه خطرناک، زهره‌ام را برده بود. کم‌کم کم‌کم چشمانم به

سو آمد و قیافه شیر عوض شد و شد پنکه» (خانجانی، ۱۳۹۶: ۵).

بیشتر تصویرسازی‌های این رمان، محور رؤیاها و توصیف اشخاص هست که کوچک‌ترین ویژگی هر فردی با اطناب و تشبیه‌های فراوان تصویرسازی می‌شود. در راستای تصویرسازی مفهومی و درون‌مایه‌ای، بنا بر پیشنهاد اسکات لش بهتر است که «ما پسمدرنیسم را نظام تصویری معنا بشناسیم که از نظام گفتاری متمایز است. تصویرهایی که معنای تصویری دارند، می‌توانند به واسطه شباهت خود با مرجع معنا یابند» (کالینیکوس، ۱۳۸۲: ۴۳).

نویسنده برای تغییر لحن و کش دادن کلام و ادای کلام همراه با طنز، هر مطلب و فعل یا صفت غیر مربوطی را همراه با هم بیان می‌کند. در این بخش بیان عبارت‌هایی همچون «خون شیشه کردن»، «ماهی مادرمرده» و «سنگ کلیه» تنها باعث طولانی شدن تصویرپردازی نویسنده از عمل روغن‌کشی شده است. این عبارت‌ها تاحدی این بخش را بی‌معنی نیز کرده است:

«عمو روغن‌کشی را که تمام کرد، شیشه مربا را راست کرد، در نور لامپ

نگاه کرد. حسابی خون تن‌ماهی‌ها را درون شیشه کرده بود. جوری آزمایش

می‌کرد و لبان قیرش زیر آن سبیل زردچوبه‌مال شل و ول و کج و سفت

می‌شد، تو بگیر می‌تواند بگوید چه قدر مرفین درون خون ماهی مادرمرده

بود و سنگ کلیه داشت یا نه. بعد شیشه را علی الحساب لیز داد زیر تخت
آشپزخانه تا به وقتش» (خانجانی، ۱۳۹۶: ۶۶).

(ز) بازی

در داستان‌های پست‌مدرن، بازی‌های زبانی، یکی از ابزار کلیدی برای شکستن
مرزهای سنتی روایت و زبان هستند. پتریشیا وو در مقاله‌اش بر این نکته تأکید دارد
که بازی‌های زبانی در رمان‌های پست‌مدرن به نحوی عمل می‌کنند که از یکسو
ساختارهای موجود را به چالش می‌کشند و از سوی دیگر، اهمیت زبان را در القای
معانی و تجربه‌های خواننده برجسته می‌سازند. بازی در داستان‌های پست‌مدرن
گاهی به شکل‌های متنوعی خود را نشان می‌دهد؛ از تغییرات غیر منتظره در ساختار
روایی گرفته تا اختلالات زبانی که شخصیت‌ها یا نویسندگان به آن دچار می‌شوند.

در رمان خانجانی، این بازی زبانی به طور خاص از طریق ویژگی‌های زبانی
شخصیت‌ها به‌ویژه در شخصیت عمو وزیر به تصویر کشیده می‌شود:

«عمو، مرا مش قاتی کردن نبود. بابابزرگی تا می‌کرد. شاکی یکی می‌شدند،

می‌گفت: مردم بدبختند آ... آ» (همان: ۴۰).

در نقل‌قول ذکر شده، استفاده از اشتباهات زبانی به عنوان یک نوع بازی، علاوه بر
اینکه به شکلی کمیک و مفرح جلوه می‌کند، به‌نوعی به نشان دادن نقص در زبان و
ساختار اجتماعی اشاره دارد. شخصیت عمو وزیر نمی‌تواند حرف «ق» را در واژه «آقا»
تلفظ کند، که خود به معنای یک گسست زبانی است. این اختلال در زبان نه‌تنها ویژگی
شخصیت را نمایان می‌کند، بلکه می‌تواند نشانه‌ای از ناتوانی در هماهنگی با ساختارهای
اجتماعی یا زبان‌های رسمی باشد.

این نوع بازی زبانی، همان‌طور که پتریشیا وو نیز اشاره می‌کند، تنها یک ویژگی
سطحی یا طنزآمیز نیست، بلکه به طور عمده به چالش کشیدن نظم و هنجارهای زبان
و اجتماعی است. در داستان‌های پست‌مدرن، زبان نه‌تنها ابزاری برای انتقال اطلاعات
است، بلکه خود یک بازی و ابزار برای بیان ابهام، شکاف‌ها و گسست‌هاست. به این
ترتیب وقتی شخصیت عمو وزیر نمی‌تواند به طور صحیح یک حرف را تلفظ کند، این
اشتباه زبانی به‌عنوان یک نماد از ناتوانی شخصیت در برقراری ارتباط صحیح با جامعه و

نظام‌های موجود، به نمایش گذاشته می‌شود.

در نتیجه در رمان خانجانی، بازی‌های زبانی نه تنها به عنوان ابزاری برای ایجاد تنوع و پیچیدگی در روایت استفاده شده‌اند، بلکه به طور غیر مستقیم و هوشمندانه به شکستن نظم و هنجارهای اجتماعی و زبانی پرداخته‌اند. این روش، درون‌مایه‌ای از رویکرد پسا مدرنیستی را نمایان می‌کند که به پیروی از قواعد ثابت و ثابت‌شده نمی‌پردازد و در عوض بر خلاقیت، عدم قطعیت و حتی بی‌نظمی در زبان و ساختار تأکید دارد.

ح) برهم خوردن نظم و روال‌های جامعه

در رمان‌های پست‌مدرن، یکی از ویژگی‌های برجسته، حضور شخصیت‌هایی است که به طور عمدی و آگاهانه از هنجارها و قواعد اجتماعی فاصله می‌گیرند. این شخصیت‌ها نه تنها به قواعد جامعه عمل نمی‌کنند، بلکه نماد قیام علیه آنها به شمار می‌آیند. در رمان «بند محکومین»، این شخصیت‌ها با رفتارهای ضد اجتماعی خود، به چالش کشیدن اصول و ساختارهای اجتماعی را نمایندگی می‌کنند:

«پی این بند را با دعوا بریده بودند. بندی که نوشته دیوارش می‌گوید: قتل

هم شد جرم؟ آخر خط است. بندی که زندانیانش می‌گویند حبس زیر پنج

سال، وقت تلف کردن است. بندی که نگهبانانش می‌گویند ورودی دارد،

خروجی ندارد» (خانجانی، ۱۳۹۶: ۹).

نقل قول ارائه شده در این بخش از رمان به وضوح نشان‌دهنده برهم خوردن نظم و هنجارهای اجتماعی در دنیای درون رمان است. بند محکومین نه تنها از لحاظ فیزیکی و اجتماعی در حال فروپاشی است، بلکه معنای اجتماعی آن نیز شکسته شده است. عباراتی مانند «قتل هم شد جرم؟ آخر خط است»، «حبس زیر پنج سال، وقت تلف کردن است» و «ورودی دارد، خروجی ندارد»، نشان‌دهنده نابسامانی و بی‌قیدی در سیستم زندان و همچنین در سیستم اجتماعی است که در آن این شخصیت‌ها قرار دارند. این جمله‌ها به طور مستقیم از نگرش‌های ضد اجتماعی شخصیت‌ها و بی‌اعتمادی آنها به نظام‌های رسمی و اجتماعی حکایت می‌کنند.

در این روایت، هیچ چیز، ثابت و پایدار نیست. بند محکومین که باید نماد نظم و انضباط باشد، به جایی برای شکست هنجارها تبدیل شده است. زندانیان حاضر در این

بند معتقدند که مجازات‌های کمتر از پنج سال، تنها «وقت تلف کردن» است و در واقع هیچ مفهومی از مجازات و اصلاح در آن وجود ندارد. این بی‌اعتمادی به نظام، شکستن هنجارهای اجتماعی و قواعد عرفی و همچنین نسبی‌گرایی در مفاهیم مختلف زندگی اجتماعی، از جمله ویژگی‌های عمده رمان‌های پست‌مدرن است.

به طور کلی در رمان «بند محکومین»، شخصیت‌ها به طور آگاهانه یا ناخودآگاه از قواعد اجتماعی و سیستم‌های قدرت موجود فاصله می‌گیرند و از دیدگاه نسبی‌گرایانه‌ای به زندگی می‌نگرند. آنها به جای پیروی از قانون و هنجارهای جامعه، این ساختارها را مورد سؤال قرار می‌دهند و بی‌اعتنایی و انکار آنها را در پیش می‌گیرند. این امر نه تنها در سطح فردی، بلکه در سطح اجتماعی نیز به‌نوعی انکار نظم و ساختار اجتماعی است که تلاش دارد تا جایگاه فرد را محدود کند.

در نهایت این رمان با استفاده از شخصیت‌های ضد اجتماع و نمایش برهم خوردن نظم اجتماعی، به طور غیر مستقیم به نقد و پرسشگری درباره نظام‌های قدرت و هنجارهای اجتماعی می‌پردازد، که یکی از ویژگی‌های مهم داستان‌های پست‌مدرن است.

ط) تکرارهای نامتعارف

تکرارهای نامتعارف پست‌مدرنیستی، همانند تکرارهای ادبی همچون واج‌آرایی و هم‌نشینی حروف نیست. این تکرارها گاه کلمات و عبارات نامفهوم و غیر عادی هستند که نویسنده طوری در اثر از آنها را استفاده می‌کند که در میان متن، عادی و شناخته‌شده به نظر می‌رسند.

گاه تکرارها در متن پست‌مدرن، یکسان هستند، ولی به دلیل زیاد بودن و تکرار بیش از حد و نامتعارف و نامقبول یک صامت یا واج، ناهمانند در یک متن به نظر می‌رسند. نام «سیاسیاسیا» به عنوان یک زندانی که بسیار هم در این رمان تکرار شده، تکرار نامتعارف صامت و مصوت را نشان می‌دهد:

«دلم هنوز گنجشکی، یکی صدتا، صدتا یکی می‌زد، از اخبار سیاسیاسیا.

[...]، خدایی این بار سیاسیاسیا فیلم نمی‌آمد» (خانجانی، ۱۳۹۶: ۱۲۷).

در این متن برای تأکید بر کلام یا توصیف بهتر کلمه تکرار شده است:

«سه‌راهی خیابان، خلوتِ خلوتِ خلوتِ ولی روشنِ روشنِ روشن. سایه

بیست‌ویک شاخه علم جلو هیئت بر آسفالت افتاده بود. یک فتوا در کلهٔ بی‌کلهٔ روباه جرقه زد» (خانجانی، ۱۳۹۶: ۵۰).

«کله پر از یال و ریشش را چپ و راست می‌برد و فقط می‌گفت نج نج نج نج ... باز صدا می‌خورد: نج نج نج نج نج نج نج» (همان: ۱۱).

ی) دو وجهی یا چند وجهی بودن درون‌مایه

دو یا چندوجهی بودن، متعلق به زبان و درون‌مایه و موضوع است. در این رمان‌ها، منظور از دو وجهی یا چندوجهی بودن، در ارتباط با درون‌مایه است که چندگانگی درون‌مایه و بیان موضوع و محتواهای گوناگون و دور از هم در یک رمان در نظر است. این چندوجهی بودن، گاه به دلیل تغییر روحیه، احساسات و کلام شخصیت رمان نیز هست؛ زیرا «برخی شخصیت‌های داستان پسامدرن در عین تکرر ظاهری، گاه به هم نزدیک و در نهایت یکی می‌شوند. شاید بتوان ریشه‌های شکل‌گیری این مؤلفه را در نظریه‌های فروید دید. به طور دقیق‌تر، جمع بودن چند خصوصیت در یک شخصیت و در عین حال پراکنده شدن آن ویژگی‌ها در افراد جداگانه و یا انتقال یک خصوصیت از شخصیتی به شخصیت دیگر، به عنوان سمبل و نشان‌دهندهٔ گسیختگی و انشقاق روانی است» (تدینی، ۱۳۸۸: ۱۹).

این وجه ممکن است در موقعیت، شخصیت و عناصر داستان و رمان پست‌مدرن وجود داشته باشد. موقعیت رمان همواره تغییر می‌کند و گویا شرح چندین ماجرا که متعلق به چندین اثر است، در یک رمان وارد شده باشد. در رمان «بند محکومین» همهٔ این ماجراها به‌طور جداگانه ولی در پیوند محتوایی با یکدیگر بیان شده‌اند. وجوه کلامی در این رمان بسیار تغییر می‌کند. وقتی در کنار لحن رسمی و روایی، کلام عامیانه و بازاری و لوطی‌منشانه و لهجهٔ گیلانی در کنار لحن روایی و رسمی بیان می‌شود، متن دچار چندگانگی روایی و لحن می‌شود:

«گردن کلفت گفتم: «گوشت دارم، دو تا گوجه هم سیخ بزnm بلا می‌سر؟»

رگ گردنش شد طناب بندبازی، به چاکش برخوردده بود. طلبکار گفت

اقل کم با پول ژتون، بدهی تو را بده.

[...]، «پدرزنت بمُرده به نوا برسیدی؟»

«زبان به کام بگیر. خدا نکند آقا جانست طوری بشود» (خانجانی، ۱۳۹۶:

۱۱۴).

لحن بیان و مفهوم کلام نیز چند وجه پیدا می‌کند. در این متن، کلام با لحن عاطفی و احترام بیان می‌شود و پاسخ دارای لحن خشونت و پرخاش است:

«تیز فرمان گرفتم طرفش، «شکسته‌نفسی کنی. اصلاً از امشب تو آقای».

«من آقا، تو آقا، کی به گاو علف بدهد؟ چی داری درون پر و بال تو» (همان:

۱۱۴).

ک) جریان سیال ذهن

جریان سیال ذهن، یکی از تکنیک‌های مشترک میان داستان مدرن و پسامدرن است. در ساختارگرایی، قصه^۱، ترتیبی است که اگر تجربه‌های معمولی و رویدادهای واقعی بودند، تقریباً به همان صورت اتفاق می‌افتاد. این قصه می‌تواند هم به صورت داستان معمولی درآید (میترا و نادر عاشق می‌شوند، ازدواج می‌کنند، میترا از زندگی در ایران دل‌زده می‌شود، پیش از شوهرش به خارج می‌رود تا بعداً نادر به او بپیوندد، ولی با نوشتن یک نامه از او جدا می‌شود)، ممکن است این قصه به صورت گفتمان^۲ درآید، مانند مثال بالا که «فلاش‌بک» کلی از طریق جریان سیال ذهن نادر، موضوع را به ما می‌گوید و «باید بگویند»، چون به هر حال فلاش‌بک، یکی از عناصر کهن گفتمان است، که البته در اینجا گفتمان، همان روایتی است که موقع خواندن ما «گشوده» می‌شود.

وقتی از تکنیک سیال ذهن استفاده می‌کنیم، نخست باید لایه‌های پیش از گفتار^۳ را بر گفتارهای عقلانی^۴ برتری تعیین‌کننده‌ای بدهیم؛ زیرا چیزهایی که در ذهن شخصیت (یا شخصیت‌ها) به صورت گفتار (کلمه) مادیت پیدا نکرده‌اند، باید نوشته شوند و باید خواننده هم آنها را حس کند. دوم اینکه وقتی این تکنیک را به کار می‌برید و گذشته را به صورت درهم‌ریخته‌ای به ذهن شخصیت داستان می‌آورید و به قول خودتان از «رجعت خطی» خودداری می‌کنید، باید کاری کنید که خواننده از کنار هم گذاشتن سراسر آن

1. story

2. Discourse

3. Pre speech Level

4. Rational Verbalization

تکه‌پاره‌ها، یکجا به کلیت گذشته پی نبرد؛ زیرا در آن صورت ما داستان جریان سیال ننوشته‌ایم، بلکه ارجاع‌های ما به گذشته، خصلت سیستماتیک یافته است (کاری که در داستان‌های روان‌شناسانه^۱ پیش می‌آید). از سوی دیگر خواننده به علت گسست‌های مکرر، نباید گیج شود. به همین دلیل باید یک مرکز مختصات ذهنی روایی برایش تدارک دیده شود. سوم و به‌ویژه در حالتی که داستان از دیدگاه سوم شخص روایت می‌شود، بهتر است نمایش و توصیف‌های جریان ذهنی شخصیت را دنبال کنیم و تجربه‌های معمولی و واقع‌ها و دیگر شخصیت‌ها را در خدمت این «طرح و پی‌گیری» به کار گیریم.

در جریان سیال ذهن داستان، «نویسنده افکار و ذهنیت‌های شخصیت‌های داستان را از دریچه ذهن آنان و ظاهراً بی‌هدف و بدون نظم و ترتیب در اختیار مخاطب قرار می‌دهد و این انتقال افکار و احساسات، گاهی با درهم ریختن ترتیب منطقی عناصر زبان و شکستن قواعد نحوی صورت می‌گیرد» (بیات، ۱۳۸۷: ۱۰). بازگشت ذهنی به گذشته، بُعدی از جریان سیال ذهن در این رمان‌هاست که نویسنده بدون نظم و ترتیب، ذهنیت و وقایع مربوط به گذشته را در زمان کنونی متن و محتوا بیان می‌کند. در رمان «سمفونی مردگان» بازگشت به گذشته در روایت خاطرات و گریز ذهن به زمان عقب است. این ویژگی، غرق شدن و ماندن صرف در گذشته را در اثر پست‌مدرنیسم و نویسنده آن نشان نمی‌دهد، بلکه او «هوشیارانه و بدون شیفتگی به گذشته نگاه نمی‌کند. از گذشته سود می‌برد تا شکل‌های تازه بیافریند» (میرصادقی و میرصادقی، ۱۳۷۷: ۹۷).

آغاز رمان «بند محکومین» در زمان اکنون است؛ ولی بعد از نقطه اوج پانزده روایت از گذشته پانزده شخص مطرح می‌شود. این بازنمایی گذشته در کنار روایت اکنون است. مقداری از گذشته هر شخص روایت می‌شود و دوباره ماجراهای اکنون شرح داده می‌شود. این روال روایی در سراسر رمان جاری است:

«حتی نوزده سال قبل، شب زلزله رودبار که جلو تلویزیون پای فوتبال چرت بلبلی مرغوب می‌زد، ولی این مدل صحرای محشر نشنیده بودم. جستم. بند شده بود خط مقدم.

[...]، جان کندم نشستم، یکی یکی یکی یکی یاد آوردم خان، آزمان،
شب چره، بمبافکن، دختره. کجاست دختره؟ دختره کجاست؟ جابه جاش
کردند؟» (خانجانی، ۱۳۹۶: ۱۱۶).

در این بخش از رمان «بند محکومین»، نویسنده از تکنیک جریان سیال ذهن برای
نمایاندن وضعیت ذهنی شخصیت‌ها استفاده می‌کند. آغاز رمان از نقطه‌ای در زمان حال
شروع می‌شود و به طور ناگهانی به گذشته شخصیت‌ها منتقل می‌شود. این جابه‌جایی
زمانی، بدون هیچ گونه علامت یا هشدار خاصی صورت می‌گیرد، که ویژگی خاص جریان
سیال ذهن است. شخصیت در حال یادآوری خاطرات و لحظات مختلف زندگی خود
است، به‌ویژه لحظه‌ای که زلزله رودبار اتفاق می‌افتد.

نقل قول‌های ذکر شده («حتی نوزده سال قبل...») دقیقاً نشان‌دهنده این تغییرات
ناگهانی و بی‌قاعده در افکار شخصیت است. جمله‌ها به صورت بریده و غیر مرتبط به هم
بیان می‌شوند و کلمات و عبارات به طور مستقیم از ذهن شخصیت خارج می‌شوند. برای
مثال در بخشی که شخصیت می‌پرسد: «کجاست دختره؟ دختره کجاست؟ جابه جاش
کردند؟»، مشاهده می‌شود که ذهن شخصیت به طور نامنظم درگیر سؤالات مختلف و
گاه بی‌پاسخ است. این نوع نوشتار، احساس گیجی و سردرگمی را در ذهن شخصیت
به‌طور برجسته‌ای منتقل می‌کند.

در جریان سیال ذهن، زمان به‌هیچ‌وجه پیوسته و منظم نیست؛ گذشته و حال به
طور هم‌زمان در ذهن شخصیت جابه‌جا می‌شوند و خواننده نمی‌تواند همیشه به‌راحتی از
یک نقطه زمانی به نقطه دیگر منتقل شود. این دقیقاً همان چیزی است که در این متن،
شاهد آن هستیم. ویژگی دیگری که در اینجا به چشم می‌آید، استفاده از عبارات و
کلمات غیر رسمی و بدون هیچ گونه چینش ادبی خاص است. این امر به طور طبیعی،
حالت ناخودآگاه و بدوی ذهن شخصیت را به نمایش می‌گذارد.

در مجموع این بخش از رمان با استفاده از تکنیک جریان سیال ذهن، ذهنیت
شخصیت را به گونه‌ای نشان می‌دهد که خواننده به طور مستقیم و بی‌واسطه با تفکرات
و احساسات شخصیت درگیر می‌شود. این امر باعث می‌شود که تجربه خواندن، بیشتر به
یک تجربه ذهنی و حسی تبدیل شود تا یک روایت خطی و منطقی.

نتیجه‌گیری

این پژوهش با هدف بررسی مؤلفه‌های پست‌مدرنیستی در رمان «بند محکومین» اثر کیهان خانبانی و تحلیل جایگاه این اثر در ادبیات داستانی معاصر ایران انجام شده است. در پاسخ به پرسش‌های اصلی پژوهش، یافته‌ها نشان می‌دهد که این رمان با به‌کارگیری مؤلفه‌های متعدد پست‌مدرنیستی، نه تنها نمونه‌ای شاخص از این جریان ادبی است، بلکه به درک بهتر تحولات ادبیات معاصر فارسی کمک می‌کند.

در پاسخ به پرسش نخست می‌توان گفت که رمان «بند محکومین» با استفاده از فنون و شگردهای پست‌مدرنیستی، ساختاری پیچیده و چندلایه ارائه می‌دهد. از جمله این مؤلفه‌ها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

۱. محتوای هستی‌شناسانه: شخصیت‌های رمان در جست‌وجوی معنای وجودی خود هستند و این موضوع به شکل‌گیری نگرشی فلسفی نسبت به زندگی و مرگ در اثر منجر شده است. این نگرش، خواننده را به تأمل در باب مفاهیم عمیق‌تری مانند هویت، زمان و حقیقت وامی‌دارد.
۲. آیرونی: رمان با استفاده از طنز و آیرونی، نگاهی انتقادی به ساختارهای اجتماعی، سیاسی و فرهنگی دارد. این رویکرد، خواننده را به بازاندیشی دربارهٔ مفاهیم متعارف وامی‌دارد.
۳. نظام چندصدایی و چندروایتی: روایت‌های موازی و چندصدایی در رمان، به خواننده امکان می‌دهد تا از زوایای مختلف به داستان بنگرد. این تکنیک، مرزهای واقعیت و خیال را درهم می‌شکند و خواننده را درگیر فرایند تفسیر و بازسازی معنا می‌کند.
۴. درهم‌آمیزی روایت‌ها: رمان با ترکیب عناصر واقعی و فراواقعی، مرزهای ژانر را از بین می‌برد و به ایجاد فضایی روایی و سورئال کمک می‌کند.
۵. فراواقعیت: استفاده از عناصر فراواقعی، مانند تحریف زمان و مکان، به ایجاد فضایی غیر متعارف و جذاب در رمان منجر شده است.
۶. جریان سیال ذهن: این تکنیک به شخصیت‌ها امکان می‌دهد تا افکار و احساسات خود را بدون ساختار مشخصی بیان کنند، که این امر به پیچیدگی روایت و عمق بخشیدن به شخصیت‌ها کمک می‌کند.

۷. بازی‌های زبانی و تکرارهای نامتعارف: رمان با استفاده از بازی‌های زبانی و تکرارهای غیر معمول، ساختار زبان را به چالش می‌کشد و خواننده را به تأمل در باب نقش زبان در شکل‌گیری واقعیت وامی‌دارد.

۸. برهم زدن نظم و روال‌های جامعه: رمان با زیر سؤال بردن هنجارها و ساختارهای اجتماعی، نگاهی انتقادی به جامعه دارد و خواننده را به بازاندیشی دربارهٔ این ساختارها دعوت می‌کند.

در پاسخ به پرسش دوم می‌توان گفت که رمان «بند محکومین» با تلفیق مؤلفه‌های مدرن و پست‌مدرن، جایگاهی ویژه در ادبیات داستانی معاصر ایران دارد. این اثر، ادامه‌دهندهٔ جریان پیش‌روی ادبیات پست‌مدرن فارسی است که از دههٔ هفتاد با نویسندگانی مانند بهرام صادقی و هوشنگ گلشیری آغاز شد. با این تفاوت که «بند محکومین» با به‌کارگیری مؤلفه‌های متعدد و پیچیده‌تر، گامی فراتر نهاده و به بلوغ این جریان ادبی کمک کرده است.

این رمان با الهام از پیشینهٔ ادبیات پست‌مدرن جهانی و تطبیق آن با فرهنگ و ادبیات فارسی نشان می‌دهد که ادبیات معاصر ایران توانسته است از مرحلهٔ تقلید و به‌کارگیری محدود تکنیک‌ها فراتر رود و به خلاقیت و نوآوری دست یابد. «بند محکومین» با گسترش مرزهای روایت و فرم، نه‌تنها مخاطب را با تجربه‌ای نوین از ادبیات مواجه می‌سازد، بلکه به غنای ادبیات داستانی معاصر ایران افزوده است.

این پژوهش با تحلیل مؤلفه‌های پست‌مدرنیستی در رمان «بند محکومین»، به درک بهتر جایگاه این اثر در ادبیات معاصر فارسی کمک می‌کند. همچنین این مطالعه نشان می‌دهد که ادبیات پست‌مدرن فارسی از مرحلهٔ آغازین خود فراتر رفته و به مرحله‌ای از بلوغ و تنوع رسیده است. بررسی آثاری مانند «بند محکومین»، زمینه‌ساز نقد و تحلیل عمیق‌تر آثار آینده در این حوزه خواهد بود و به شناخت بهتر تحولات ادبیات معاصر ایران کمک می‌کند.

منابع

- بیات، حسین (۱۳۸۷) داستان‌نویسی جریان سیال ذهن، تهران، علمی و فرهنگی.
- پاینده، حسین (۱۳۸۳) مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان، تهران، روزنگار.
- (۱۳۸۵) نقد ادبی و دموکراسی، تهران، نیلوفر.
- پورجعفری، محمدرضا (۱۳۸۸) درآمدی بر انسان‌شناسی هنر و ادبیات، تهران، ثالث.
- تدینی، منصوره (۱۳۸۸) پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران: مروری بر مهم‌ترین نظریه‌های پسامدرنیستی و بازتاب آن در داستان معاصر ایرانی، تهران، علم.
- دردانه، صاحب جان (۱۳۹۴) بررسی مؤلفه‌های مدرنیسم و پست‌مدرنیسم در آثار داستانی کودک و نوجوان (با بررسی آثار محمدرضا شمس و احمد اکبرپور)، پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه هرمزگان، دانشکده علوم انسانی.
- حلبی، علی‌اصغر (۱۳۶۵) مقدمه‌ای بر طنز و شوخ‌طبعی در ایران، تهران، پیک ترجمه و نشر.
- خانجانی، کیهان (۱۳۹۶) بند محکومین، تهران، چشمه.
- سنگانی، فرهاد (۱۳۹۲) بررسی تحولات انعکاس پست‌مدرنیسم در ادبیات داستانی فارسی بعد از انقلاب اسلامی با تأکید بر شش اثر برگزیده، پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی به راهنمایی حسینعلی قبادی، دانشگاه تربیت مدرس، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.
- ضیمران، محمد (۱۳۸۸) دودمان پژوهی فلسفه: اندیشه‌های فلسفی در پایان هزاره دوم، جلد ۳، تهران، کتاب هرمس.
- علیمی، ماندانا و سارا جاویدمظفری (۱۳۹۹) «بررسی مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم در مجموعه داستان‌های دوباره/ز همان خیابان‌ها»، فصلنامه تخصصی مطالعات داستانی، سال ششم، شماره ۲، صص ۱۳۱-۱۵۳.
- کالینیکوس، آکس (۱۳۸۲) نقد پست‌مدرنیسم، ترجمه اعظم فرهادی، تهران، نیکا.
- کریمی، فرزاد (۱۳۹۶) تحلیل سوژه در ادبیات داستانی پست‌مدرن ایران، تهران، روزنه.
- کهن، لارنس (۱۳۸۴) از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، تهران، نی.
- گلشیری، سیاوش (۱۳۸۹) پست‌مدرنیسم در ادبیات داستانی معاصر ایران (بررسی مؤلفه‌های پست‌مدرن در آثار هوشنگ گلشیری)، نشریه پژوهش‌نامه ادب حماسی، شماره ۱۰، صص ۲۴۲-۲۷۸.
- لرستانی، زهرا و آرزو قنبری (۱۴۰۰) «مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم در داستان‌های بلقیس سلیمانی»، نشریه پژوهش‌نامه مکتب‌های ادبی، دوره پنجم، شماره ۱۳، صص ۸-۲۹.
- لیوتار، ژان فرانسوا (۱۳۸۴) تعریف پسامدرن برای بچه‌ها، ترجمه آذین حسین‌زاده، تهران، ثالث.
- معصومی، علی (۱۴۰۰) انتقام چمن: شناخت‌نامه و داستان‌های برگزیده‌ای از پسامدرنیست‌ها، تهران، بوتیمار.
- موکه، داگلاس کالین (۱۳۹۸) آبرونی، ترجمه حسن افشار، تهران، مرکز.

میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی (۱۳۷۷) واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی، تهران، مهناز.
میرعابدینی، حسن (۱۳۷۷) صد سال داستان‌نویسی ایران، جلد سوم، تهران، چشمه.
نجومیان، امیرعلی (۱۳۸۵) درآمدی بر پست‌مدرنیسم در ادبیات، تهران، ریش.
نوذری، حسین‌علی (۱۳۹۰) صورت‌بندی مدرنیته و پست‌مدرنیته: بسترهای تکوین تاریخی و زمینه‌های تکامل اجتماعی، تهران، شرکت انتشارات نقش جهان مهر.
وارد، گلن (۱۳۸۳) پست‌مدرنیسم، ترجمه ابوذر کرمی و قادر فخر رنجبری، تهران، ماهی.
هاموند، فیلیپ (۱۳۹۰) رسانه، جنگ، پست‌مدرنیته، ترجمه علیرضا آرزو، تهران، ساقی.

**Pazhūhish-i Żabān
va
Adabiyyāt-i Farsī**

Research in Persian Language & Literature
Vol. 75, Winter 2025

Institute for Humanities and Social Studies (IHSS)

Managing Editor: *Ali Ranjbarki (Ph.D)*

Editor in Chief: *Hossein Ali Qobadi (Ph.D)*

Scientific Assitant: *Mahdi Saeidi (Ph.D)*

Managing: *Maryam Bayeh*

Page Layout: *Maryam Taheri*

Editors: *English: Najmeh Dorri (Ph.D)*
Persian: Vahid Taghinejhad

Editorial Board:

M. Akbari (Ph.D)

S. M. Akram Shah (Ph.D)

S. Bozorgh Bigdel (Ph.D)

H. Dabiran (Ph.D)

M. Gorji (Ph.D)

S. J. Hamidi (Ph.D)

A. Khatami (Ph.D)

H. Kurlangıç (Ph.D)

A. Mohammadi Khorasani (Ph.D)

M. Mohaqeq (Ph.D)

M. Monshizadeh (Ph.D)

S. M. Mousavi Rad (Ph.D)

N. Nikoobakht (Ph.D)

M. N. Rahyab (Ph.D)

M. Panahi (Ph.D)

Z. Parsapour (Ph.D)

H. A. Qobadi (Ph.D)

A. Razi (Ph.D)

D. Sparham (Ph.D)

M. Taghavi (Ph.D)

A. Tamimdari (Ph.D)

Indexed and abstracted in: *Islamic World Science Citation Center*
(www.isc.gov.ir) & Scientific Information Database (www.sid.ir)

Address: Institute for Humanities and Social Studies, No 47, Nazari St.,
Daneshgah St., Enqelab-e Eslami Ave., Tehran, Iran.

P.O. Box: 13145-1316

Tel: (+98) 21 66497561-2

E-mail: literature.ac.ir@gmail.com

Fax: (+98) 21 66492129

literature.ihss.ac.ir

ABSTRACTS

A Comparative Study of the Artistic Characteristics of the Dualities of Shapur/ Farhad and Barbod/ Nakisa Based on the Poems of Khosrow and Shirin of Nezami

Javad Aghajani Keshtali*
Mahmoud Ashari**

Thinkers in the field of art and philosophy of art in the sphere of Eastern and Western thought have referred to the position of the artist in texts and attached special importance to it. Plato, Aristotle, to some extent Christian theologians, Renaissance thinkers, German Romantics, Heidegger, Mulla Sadra Shirazi, and a number of other wise poets have dealt with this issue. In the opinions of these philosophers, sages, commentators, and poets, the artist has been introduced as the center of art production. This subject is also seen to some extent in the poetic and poetic texts of Persian literature. In the poem of Khosrow and Shirin, Nezami mentions four artists of Khosrow's court (Shapur/Farhad and Barbod/Nakisa) and considers their position effective and special. The purpose of this study is to compare the position of the four mentioned artists in the poem of Khosrow and Shirin. The research method is descriptive-analytical. The method of data collection was the library information collection method. The target population of the research is the verses related to the mentioned poem. The verses were analyzed using a qualitative content analysis method. The results showed that Shapur and Farhad came to the aid of Khosrow and Shirin many times, artfully and with mastery in the field of visual arts. Both were students of the same master. Shapur was a painter, and Farhad was a sculptor. Both were realistic. But Barbod and Nakisa knew music. One in playing the lute,

* Corresponding author: Assistant Professor, Art Research Department, University of Science and Culture, Yazd, Iran.

j.aghajani@sau.ac.ir

** Assistant Professor, Handicrafts Department, University of Science and Culture, Tehran, Iran.

mahmoud.ashari@gmail.com

and the other in playing the harp were the outstanding musicians of their time. Both of them impressed the moods and manners of the audience many times with their innovative and creative melodies.

Keywords: poem of Khosrow and Shirin. Artist, Shapur, Farhad, Barbod, Nakisa.

Introduction

The purpose of this research is to examine and analyze the place of these four artists within *Khosrow and Shirin* and their artistic attributes.

It seems that attributes such as precision and skill in design and representation in visual arts, and the ability to evoke emotions in their audience, are among the artistic qualities of the artists mentioned in *Khosrow and Shirin*.

This article also seeks to answer the following question

What are the artistic qualities of Shapur/Ferhad and Barbod/Nakisa in Nizami's *Khosrow and Shirin*?

Theoretical Framework

Ebrahimi Dinani (2015) defines artistic creation as bridging the Gap between subject and idea, emphasizing the union of the mental world and the physical world. FahimiFar (2007) views artistic creation, from a Platonic perspective, as originating from imagination, emotions, and passionate motivations. T.S. Eliot views the author as the creator of the work, emphasizing the author's crucial role in its genesis. Eliot urges the author to assimilate their emotions, so that the thematic elements of their work are best structured (Fazilat, 2017: 25).

Humans possess the capacity for creation, exemplified most profoundly in art, which embodies creativity and innovation. (Avani, 1996: 328) This perspective is shared by philosophers like Mulla Sadra and Ibn Arabi.

Artists held a significant place in the life of poets like Nizami Ganjavi. Nizami Ganjavi, a narrative poet who himself was an artist and valued art and artists, portrays four exceptional court artists in his epic poem *Khosrow and Shirin*. He describes each of them individually, ultimately categorizing them into two groups—visual and auditory artists.

**Comparison of Shapur and Ferhad's Artistic
Qualities in Khosrow and Shirin**

FEATURE	SHAPUR	FERHAD
Training	Trained by a master in China	Trained by the same Chinese master as Shapur
Patronage /Role	Advisor to Khosrow, from crown prince to king	Lover of Shirin (Armenian princess)
Artistic Discipline	Painter (visual artist)	Sculptor/Stone-carver (visual artist)
Experience	Well-traveled and worldly	Wise and modest
Artistic Comparison	Compared to Mani the painter	Compared to Mani the painter
Style	Realistic in depiction	Realistic in representation
Methodology	Measured and meticulous, employing geometrical principles in drawing.	Measured and meticulous, employing geometrical principles in design.
Artistic Principles	Adherence to aesthetic principles based on mathematics and geometry (objective standards).	Adherence to aesthetic principles based on mathematics and geometry (objective standards).

FEATURE	SHAPUR	FERHAD
Productiveness	Quick in creating/producing	Very skilled & swift in creation
Craftsmanship	Highly skilled in production.	Highly skilled in production.

Similarities: Both Shapur and Ferhad share the following attributes: training under the same Chinese master; comparison to Mani the painter; realistic artistic style; adherence to aesthetic principles based on geometrical and mathematical reasoning; and exceptional speed and skill in artistic production.

Differences: The primary differences lie in their specific artistic disciplines (Shapur is a painter, Ferhad a sculptor/stone carver); their roles in Khosrow's court (Shapur as advisor, Ferhad as a lover); their characteristics (Shapur worldly, Ferhad wise); and, ultimately, their different thematic connections to the plot (Shapur associated with the king's council, Ferhad with the love that drives the central drama). Both are recognized masters of their time. Both are used by the King as court artists, illustrating the value of artistic talent in his court.

Comparison of Barbad and Nakisa's Artistic Qualities

FEATURE	BARBAD	NAKISA
Instruments	Cithara (a type of lute)	Zither (a stringed instrument)
Musical Expertise	Renowned knowledge of numerous melodies & rhythms	Renowned knowledge of rhythm, measure, and musical harmony
Skill/Mastery	Exceptional skill and mastery of musical performance	Exceptional skill and mastery of musical performance and singing

FEATURE	BARBAD	NAKISA
Emotional Impact	Induced joy and sorrow (emotions) in audiences	Induced sorrow in audiences, causing the stars and planets to dance; profoundly moving to the point of making birds sad.
Therapeutic/Healing Power	Music evokes healing, soothing distressed hearts.	Music is described as deeply sorrowful, affecting even the birds.
Comparisons	Compared to King David and Jesus in singing and instrument playing	
Courtly Role	Courtier musician for Khosrow	Courtier musician for Khosrow

Similarities: Both Barbad and Nakisa are highly skilled musicians celebrated for their mastery of their instruments and their profound emotional impact on listeners. Both serve as musicians at the court of Khosrow, highlighting the esteem and status held by musicians of their caliber.

Differences: While both are virtuosos, they are described with distinct emotional palettes. Barbad's music evokes a broader range of emotions (joy and sorrow), while Nakisa's is explicitly associated with melancholy. Their instrumental specializations (cithara vs. zither) are also noted.

Aesthetic Approach: The descriptions reflect a consideration of objective aesthetic principles, as evident in the use of terms implying meticulous attention to musical form and harmonies. Words like "measured," "rhythmic," "balanced," and possibly references to mathematical or geometric proportions (though not explicitly stated in the table) are implicit in these descriptions.

Conclusion

Pair One: Shapur and Ferhad

The similarities between these artists in the poem include shared training under a Chinese master, comparison to Mani the painter, the creation of realistic works mirroring nature, adherence to objective aesthetic principles, and mastery of their craft. Differences lie in their specific disciplines (Shapur, the painter; Ferhad, the sculptor/stone carver); Shapur's perceived elegance versus Ferhad's strength; Shapur's worldly experience versus Ferhad's wisdom and modesty; and finally, the poet's portrayal of Shapur as seemingly more obedient than Ferhad.

Pair Two: Barbad and Nakisa

Similarities between Barbad and Nakisa involve shared expertise in musical performance, comprehensive knowledge of musical modes, and exceptional skill. Both artists evoke a wide range of emotions in their audiences. Differences include their specific instruments (Barbad plays the cithara, Nakisa the zither); Nakisa's dual role as a singer as well as a musician; and a greater emphasis on Nakisa's understanding of rhythm and harmony, while Barbad is described as knowledgeable in numerous melodies. The poetic comparison of Barbad's music to the divine voices of David and Jesus is notable, a comparison not made for Nakisa.

In both pairs, Nizami Ganjavi emphasizes the exceptional talent and diverse characteristics of these musicians and artists, highlighting their importance within the courtly culture. The distinctions made in each case reflect not just technical differences but also nuanced personalities and stylistic approaches.

Similarities: Both Barbad and Nakisa are highly skilled musicians celebrated for their mastery of their instruments and their profound emotional impact on listeners. Both serve as musicians at the court of Khosrow, highlighting the esteem and status held by musicians of their caliber.

Differences: While both are virtuosos, they are described with distinct emotional palettes. Barbad's music evokes a broader range of emotions (joy and sorrow), while Nakisa's is explicitly associated with melancholy. Their instrumental specializations (cithara vs. zither) are also noted.

Aesthetic Approach: The descriptions reflect a consideration of objective aesthetic principles, as evident in the use of terms implying meticulous attention to musical form and harmonies. Words like "measured," "rhythmic," "balanced," and possibly references to mathematical or geometric proportions (though not explicitly stated in the table) are implicit in these descriptions.

References

- Ebrahimi Dinani (2015) *From Tangible To Sensible*: Tehran, Iranian Institute And Philosophy.
- Avani Gholamreza (1996) *Spiritual Wisdom And Art*, Tehran, Garous.
- Wladyslaw Tatarkiewics (2013) *History Of Aesthetics*, Translated By Seyyed Javad Fendereski, Vol 1, Tehran: Elm
- Fazilat, Mahmoud (2017) *Principles And Classification Of Literary Criticism*, Second Edition, Tehran. Zavvar
- Fahimifar, Ali Asghar (2007) The Differences In The Aesthetic Views Of Plato And Aristotle Regarding Art, *Aesthetic Journal*, Spring, Vol 16, P 173-198
- Kamalizade, Tahere (2013) *The Foundations Of Philosophical Aesthetics And Beauty From The Perspective Of Sheikh Shahab Al-Din Suhrawardi*. Second Edition, Tehran, Matn.
- Nizami Ganjavi, Elyas – Ibn- Yousef (2011) *The General Overall Of Nizami Panj Ganj*, Wahid Dastjerdi's Edition, Edited By Wahid Babayi, Second Edition, Tehran, Negah.
- Bessler, Charles .E (2003) *Literary Criticism. An Introduction To Theory And Practice*. 3 Edition. Houghton College.
- Lamarque, Peter (2008) *Aesthetics And Literature: A Problematic Relation*. *Philosophical Studies: An International Journal For Philosophy In The Analytic Tradition*, Vol 161, No 3. ISSN: 00318116.
- Ritter, Don (2008) *The Ethics Of Aesthetics*. *Tran Soliscip Linary Digital Art*. Vol 5. No 2.

Investigating Good Omens Astrology in the Poetry of Anvari, Nezami, and Masud Sa'd Salman

Rahman Zare^{*}

Mohammad Hossein Karami^{**}

Past generations' wide attention to the sky and constellations caused people to believe in the impact of constellations on their lives. The issue encompassed all life affairs such as destiny, victories and failures, fortunes and misfortunes, inundation, and drought. It also caused new concepts to rise, such as the good and bad omens, horoscopes, and astronomical power. This common belief aroused interest in Iranian poets, specifically after the second half of the fifth century of the Hijra (11th century AD). Therefore, it would be impossible to interpret the verses of those poets without having enough astronomical knowledge. In the present study, good omens in the poetry of Anvari, Nezami, and Masud Sa'd Salman have been investigated, who were also astronomers. As a result, forty-seven good omens were extracted from the poems of these poets, and their goodness was explained based on reliable and ancient astronomical works. Considering bad omens was also necessary to discuss good omens. However, due to the lack of space, we will study those bad omens in another research.

Keywords: Astronomy, Astronomical Images, Horoscope, Astronomy in Persian Poems, Good and Bad Omens.

Introduction

One of the most widely used astronomical words in Persian poetry is the word Tāle. Today, Tāle is used to mean luck and fortune. Still, Tāle in astronomical works has the following meaning: "The rising star, the zodiac sign, the degree of the zodiac, and the part of the

^{*}Corresponding Author: Ph.D in Persian Language and Literature, Shiraz University, Iran.

rahman.zare7@gmail.com

^{**} Professor, Department of Persian Language and Literature, Shiraz University, Iran.

Mohamadhkarami@gmail.com

zodiac region that is on the eastern horizon at a given time. If that time was the time of a person's birth, it is called the Tāle of the person born or the Tāle of that person. And if it is at the beginning of the solar year, it is called the Tāle of that year, and its degree is the Tāle. And if it is at the beginning of the solar year, it is called the horoscope of that year, and its degree is the degree of the horoscope. Horoscope is the most famous word in Islamic astronomy" (Musafī, 1357: 486-487). Also, Abu Rayhan al-Biruni says about the horoscope: "The horoscope came to the eastern horizon at the time from the zodiac region. The constellation is called the horoscope, and the degree is called the degree of the horoscope." (Biruni, 1362: 205). In the astrological rules, it is recommended to refer to the horoscope and choose the appropriate time to do anything. It is on this basis that Persian poets have devoted a lot of attention to the horoscope, good fortune, and astronomical misfortunes, and the frequency of expressions such as horoscope, fortune-teller.

Research method

The method of this research is description and content analysis. First, by studying the poems of Masoud Saad, Anvari, and Nezami, verses related to the topic were collected and then categorized, examined, analyzed, and explained.

Discussion

The auspiciousness of a star or horoscope is sometimes due to the belief that certain stars are auspicious, sometimes due to the rising or presence of a star in a specific position in the zodiac, and sometimes it arises from the conjunction and synchronism of two or more stars. Shahmardan Ibn Abi al-Khair says about Saad and Nahs in astronomy: "Astrologers agree that Saturn is a major Nahs, Jupiter is a major Saad, Mars is a minor Nahs, Venus is a minor Saad, and the Sun is a Saad from friendship and a Nahs from enmity, and the Moon is a Saad by its very nature, but due to its Nahs and the connection of the stars, and Mercury is Saad, Saad and Nahs are bad and receptive to natures, and because only the mind tends to happiness" (Shahmardan Ibn Abi al-Khair Razi, 1382: 61). Continuing his remarks, he pointed out an important point and said: "What we have said is an absolute statement and it is not permissible to rely on this; for Saturn, which is a great

misfortune, because the position of the Buddha is favorable to it and there is a certain luck in it, brings misfortune and happiness that is better than it. And Jupiter, which is a great happiness, because the Buddha is in a bad and unfavorable position, brings misfortune and failure." "Because this incompatibility prevents him from his nature and the nature of happiness. And although this is true, they do not call Saturn happy and Jupiter unlucky, but they say that Saturn is happy in nature and Jupiter is unlucky in nature" (ibid.). In light of these words, in understanding the horoscopes of Saad and Nahs in astrology, the position of the star is very important, and it is the nature of the star and its position that is effective in determining the horoscope. In the following, we will examine the horoscopes of Saad in the poems of Nizami, Masoud Saad, and Anvari, considering the nature of the stars, their position in the zodiac region, and the relationship between the stars.

Gemini Horoscope

Predecessors believed that "anyone born under the Gemini horoscope is endowed with wealth, intelligence, and fortune, and it was the custom of ancient kings to choose the fortune of their children from Gemini; in such a way that a nut harvest was prepared, and each of them picked a nut and broke it. If he had a brain, he would have been lucky and made the crown prince. [This verse] means that from the Gemini horoscope, you will be born fortunately and then break the nut, an allusion to the fact that you should associate with the wealthy until you become wealthy" (Nizami, *Makhzan-ul-Asrar*, 1383: 131). Therefore, having a Gemini horoscope was blessed and auspicious.

Mars's negativity

Mars is the minor negativity, and "the negativity node is one of the two intersection points of the carrier and declination planes of the moon, and it is called *Jawzahr-e Dem* in Persian" (Musfi, 1978: 304). Nizami says: A coal that is worthless and ugly, when it burns an enemy, becomes precious and fragrant for friends, like a precious and fragrant incense. To prove his claim, he brings the analogy of the second stanza and says: inauspicious Mars becomes auspicious and blessed when it is placed in a place that is itself ugly, unattractive, and inauspicious.

Result

In this study, by examining the poems of Nizami, Anvari, and Masoud Saad Salman, we identified 47 Saad horoscopes of Islamic astrology, and by referring to ancient and authoritative works of Islamic astrology, we explained the reason why they were called Saad. As a result of this study, it became possible to correctly read and accurately interpret many verses of Persian poetry that are related to Islamic astrology. As a result of examining the horoscopes of Saad, the astronomical rulings in the poems of Masoud, Nizami, and Anvari, we observed that every star gains strength in its own house, in the house of happiness, and the house of honor, and if it is the star of Saad, its prosperity is increased. Also, the fact that the star of Saad is at its peak increases its prosperity. Regarding the horoscope of Cancer, which Masoud Saad had used in two ways and at first glance it seemed that he considered it an inauspicious horoscope, unlike others, we also explained by citing various examples from poems by other poets and historical texts that this horoscope is Saad and Masoud used Cancer, which also means crab, in a way that refers to the zodiac sign of Cancer with the word "tale" and the crab with the word "kuzhroo". In fact, he attributed kuzhroo not to the zodiac sign of Cancer but to the crab. Regarding the horoscope of "Moon in Capricorn", we said that according to ancient works of Haqqami astronomy, the Moon being in Capricorn is considered inauspicious for the common people, but for kings, it is considered auspicious and is a sign of victory and conquest.

References

The Holly Quran

Abu Rayhan Biruni, Muhammad ibn Ahmad (1362/1983) *Al-tafhym li awa'il sana'at al-tanjim* [Book of instructions in the elements of the art of astrology]. edited by Jalal Homaee. Tehran: Bahman.

Abu Rayhan Biruni, Muhammad ibn Ahmad (1380/2001) *Istiab al-wujuh al-mumkinah fi sinat al-asturlab* [Procedures Necessary for Building an Astrolabe]. Commentary by Mohammad Akbar Javadi Hosseini. Mashhad: Islamic Research Foundation of Astan Quds Razavi.

Anklesaria, B. T. (1908). *The Būndahishn*. Bombay: 1908.

Anousheh, Hasan (1376/1997) *Farhangnameh adab Farsi* [Persian literature dictionary]. Vol 1. Tehran: Printing and Publishing Foundation.

- Anvari, Ohadoddin (1337/1959) *Divan-e ashar* [The divan of Anvari]. Vol.1: (odes). Commentary by Mohammad Taghi Modarres Razavi. Tehran: Bongah-e Tarjome va Nashre Ketab.
- Anvari, Ohadoddin (1340/1961) *Divan-e ashar* [The divan of Anvari]. Vol.2: (fragments, sonnets, quatrains). Commentary by Mohammad Taghi Modarres Razavi. Tehran: Bongah-e Tarjome va Nashre Ketab.
- Bickerman, E. & Henning, W.B. (2005). *Elm dar Iran va shargh-e bastan* [Science in Iran and ancient east] (Homayoon San'atizadeh, Trans.). Kerman: Shahid Bahonar University, & Ghatreh.
- Danisari, Shams al-Din Muhammad (1350/1971) *Navadir al-tabadur li tuhfāt al-bahadur*. Introduction and commentary by Mohammad Taghi Daneshpazhouh & Iraj Afshar. Tehran: Entesharat-e Bonyad-e Farhang-e Iran.
- Darini, R., Razawi, R., Ranjbar Hoseyni, M., & Mostarhami, S. I. (1400/2022) *Baztab-e farzieh-ye heya't-e batlamiyusi dar asar-e motekalleman-e emamieh* [Reflection of Ptolemy's hypothesis in the works of Imami theologians on the issue of throne and seat]. *Journal of Imamiyyah Studies*, 7(14), 49-71.
- Elhami, Fatemeh (1388/2009) *Bavar haye nojumi dar sher-e Nezami* [Astrological Beliefs in Nezami's Poetry]. *Ketabe Mahe Adabiat*, 34 (148), 42_52.
- Farhomay, Akram. & Ashrafzadeh (1399/2020) *Barresi-ye estelihat-e nojourn dar divan-e Abolfaraj Rouni* [Study of astronomical terms in the divan of Abolfaraj Rouni]. The 6th National Conference on Modern Research in Language and Literature of Iran, Tehran.
- Farshad, Mehdi (1365/1986) *Tarikh-e elm dar Iran* [History of science in Iran]. Tehran: Amirkabir.
- Feiz Kashani, Molla Mohsen (1383 AH/1963) *Al-mahjate al-baiza fi tahzib al-ehya* [The clear path]. Tehran: Jame'e Modarresin.
- Fouladi Sepehr, Razieh. & Mahyar, Abbas (1393/2014) *Keyfiat-e tasvir pardazi az ahkam-e nojourn dar sokhan-e Anvari* [The painting of the astronomical principles in the poetry of Anvari]. *Persian Language and Literature (Journal of the faculty of literature and humanities (Kharazmi university))*, 22 (76), 89-107.
- Gholami, Zahra (1399/2020) *Sa'd va nahs-e ayam dar bavarha va amsal va hekame Birjand* [Good and bad influence on the days within the beliefs and proverbs of Birjand region]. *Journal for Cultural and Folk Literature*, 8(32).
- Halabi, Ali Asghar (1378/1999) *Si ghaside-ye Naser Khosrow* [Thirty odes of Naser Khosrow]. 9th print. Tehran: Payam Noor.
- Ibn Rasteh, Ahmad ibn Omar (1365/1986) *Al-alagh al-nafisah* (Hosein Gharechanlu, Trans.). Tehran: Amirkabir.
- Jalalvand, Ali (1396/2017) *Estelihat-e nojumi dar sher-e Masud Sa'd Salman* [Astronomical terms in the poems of Masud Sa'd Salman]. Tehran: Negar Kamal.
- Jamasb Asana, J. M. (1913) *Motoun-e Pahlavi* [Corpus of Pahlavi Texts]. Bombay.

- Khaghani, Afzaludin Ibrahim ibn Ali (2537). *Divan Khaghani*. Commentary by Ali Abdulrasuli. Tehran: Marvi.
- Mahyar, Abbas (1382/2003) *Az Sora ta Soraya: Sharh-e moshkelat-e divan-e khaghani* [from Sora to Soraya: A description of the problems of the divan of Khaghani]. Tehran: Jam-e Gol.
- Mahyar, Abbas (1393/2014) *Nojourn-e ghadim va baztab-e an dar adab-e Parsi* [Traditional astronomy and its reflection on Persian literature]. Tehran: Etelaat.
- Majlesi, Mohammad Bagher (1404 AH/1983) *Bihar al-Anwar* [Seas of lights]. Beirut: Al-Wafa Institute.
- Masudi (1365/1986) *Al-tanbih va al-ashraf* [warning and supervision] (Abolghasem Payandeh, Trans.). 2nd print. Tehran: Elmi va Farhangi.
- Masud Sa'd Salman (1400/2021) *Divan-e ashaar* [Divan poetry]. Introduction and commentary by Mohammad Mahyar. Tehran: Pazhoheshgah-e Olom va Motaleat-e Farhangi.
- Meibodi, Abolfazl (1331-1339/1952_1960) *Kashf al-Asrar*, unveiling of secrets. Commentary by Ali Asghar Hekmat. Tehran: University of Tehran.
- Mohammadi La'al Abadi, Masoud (1392/2013) *Az hamal ta hoot Khaghani* [From Aries to Pisces in Khaghani poetry]. Tehran: Sokr.
- Mosaffa, Abolfazl (1381/2002) *Farhang estelihat-e nojourni hamrah ba vazheh haye keyhani dar sher-e Farsi* [Dictionary of astronomical terms accompanied by cosmic words in Persian poetry]. Tehran: Pazhoheshgah-e Olom va Motaleat-e Farhangi.
- Nezami, Ilyas ibn Yusuf (1383/2003) *Kolliat-e Nezami* [Collected works]. 1st print. Commentary by Vahid Dastgerdi. Tehran: Talayeh.
- Nikkhah, Mazaher (1388/2009). *Sovar-e falaki dar sher-e Nezami* [Constellations in Nezami poetry]. *Journal of Literary Criticism and Stylistics Research*, 3(24), 255-268.
- Plato (1366/1987) *Dore-ye asar-e aflatun* [Plato complete works] (Mohammad Hasan Lotfi, Trans.). Vol.3. 3rd ed. Tehran: Kharazmi.
- Razavi, Rasoul. & Reza, Darini (1396/2017) *Vakonesh-e motekalleman dar barabar-e chalesh haye barkhasteh az heya't-e batlamiyusi* [The Reaction of Theologians to The Raised Challenges from Ptolemaic System]. *Journal of Kalam Islami*, 26(103), 129_145.
- Reza, Enayatollah (1374/1995) *Dayerat al-maaref bozorg-e eslami* [Encyclopedia Islamica]. 2nd print. under the supervision of Kazem Mosavi Bojnordy. Tehran: Dayerat al-Maaref Bozorg-e Eslami.
- Sabzevari, Mola Hadi (n.d.). *Hadi al- Muzillin* [A guide for the perplexed]. Tehran: Anjomane Asar va Mafakhere Farhangi.
- Sarfi, Mohammad Reza. & Afazel, Razieh (1389/2010) *Baztab-e bavar haye nojourni dar Khamseh Khwaju Kermani* [The reflection of astronomical beliefs in Khwaju Kermani's Khamseh]. *Journal for Classical Persian Literature*, 1(2), 53-76.

- Sayyid Hasan Ghaznawi, Ashraf al-Din Abu Muhammad (1362/1983) *Divan Ashaar* [Divan poetry]. 2nd print. Introduction and commentary by Mohammad Taghi Modarres Razavi. Tehran: Entesharat Asatir.
- Shahmardan ibn Ali al-Khair Razi (1382/2003) *Rowzat al-Munnajjimin*. Commentary by Jalil Akhavan Zanjani. Tehran: Miras Maktoob.
- Shamsuddin Mohammad, Hafiz (1386/2007) *Divan_e ashaar* [Divan poetry]. Tehran: Nashre Didar.
- Suyuti, Jalal al-Din (1414 AH/1993) *Al-Durr Al-Manthur* [The scattered pearls: intertextual exegesis]. Beirut: Dar Al-Fekr.
- Tafazoli, Ahmad (1354/1975) *Minooye Kherad* [Spirit of wisdom]. Tehran: Bonyade Farhange Iran.
- Zargari, Fatemeh (1400/2021) The effects of astrology on Galenion medicine in medieval Iranian history. *Journal for the History of Science*, 19(1), 1-25.

Typological Analysis of Iranian Painting in the 13th Century (Based on Saadi's Poems)

Ali Asqar Mirzaeimehr^{*}

When Saadi's poems are analyzed concerning keywords associated with the visual arts, it becomes clear that he had an exceptional sensitivity to this field and reflected it in his poetry. This has led to the revelation of some previously unknown aspects of the history of Iranian painting. Can Saadi's poems be used to classify and identify the types of paintings from that era? The research findings show that Saadi's references to the art of painting are sometimes so novel that they necessitate the correction of some historical perspectives, including the exciting information he provides about the flourishing of portraiture for imitation in his poems. This article is written in a descriptive-analytical manner, and its content is obtained using library resources.

Keywords: Saadi, Image, Mural, Illustrated Manuscript, Persian Painting.

Introduction

Saadi was born in Shiraz in 1209. He received his early education in his hometown and then went to Baghdad to continue his studies. He also traveled to Hijaz, Levant, and Lebanon. He returned to Shiraz in 1257 and lived honorably at the court of the Salghurids. He died in 1291. This article explores the types of painting and various visual arts in the 13th Century beyond Saadi's poems. The significance of the findings of this research becomes clear when we remember that in the seventh Century, the flourishing era of Iranian painting had not yet begun, and historical sources on the subject were almost silent.

The reference version in this article is from "The Complete Text of the Divan of Sheikh Ajal Saadi Shirazi," edited by Mozaher Mosaffa. The testimonial verses and page number are also extracted from this version.

^{*} Assistant Professor, University of Science and **Culture**, Tehran, Iran.
Ali.a.Mirzaeimehr@gmail.com

Research Background

Much research has been done in the field of literature, especially on Saadi's poems. On the other hand, many articles and books have been published about Iranian painting and Persian Miniature in the last Century. However, since interdisciplinary research is a relatively new phenomenon, not much salient effort has been made in the direction of the mutual relations between these two arts. Therefore, it can be said that this article is the first attempt in this direction.

Saadi and Painting

A careful study of Saadi's poems reveals that he frequently uses keywords related to the world of painting. Saadi's references to the visual arts and painting can be divided into two main groups:

A: Mural Painting

B: Iranian Painting and Book Design.

A: Murals

Saadi saw many mansions in his travels, so naturally, the murals on the walls of these mansions did not escape his keen eye. That is why he repeatedly refers to murals, including:

Once I became acquainted with the image of your face
Everything I behold now appears to me like the image on a wall (367)
If a man is just his eyes, his mouth, his throat, and his nose,
What difference lies between a painted wall and true humanity (783)
Paintings on the walls of the baths:

If one's speech is a drum filled with idle chatter
And silence resembles a baseless image in a bathhouse (302)
No form is a meaningless adornment, O Saadi's devotion
As the artist paints on the bathhouse door (789)
In Saadi's time, baths were among the buildings where figurative paintings were painted on the walls.

Painting on the Iwans:

The house is in ruins from its foundation
While the master is preoccupied with the decoration of the porch
(103)

One must be of fair elaboration to craft images
With vermilion and tarnish adorning the doorways (113)

Whether executed on the Shah's porch or the facade of the bathhouse, these paintings were expected to be made with "tempera" or egg colors, which Iranians have long been familiar with.

B: Painting and Book Layout:

Since canvases and oil paints were not yet known in Iran during Saadi's time, the two main types of painting were the walls of buildings and the pages of books. Saadi is a man of knowledge, and he was in the company of great intellectuals and artists and had access to libraries, so it is evident that he was familiar with the art of book design and perhaps had a hand in it. Concepts and words related to painting and book design are abundant in Saadi's poems, including:

portrait, portraitist, portraiture;

Tell the Chinese silk painter: behold the face of my beloved

Either depict such a face, or forsake the art of portraiture (584)

Never has an artist crafted such a portrait

Nor has such a beloved been seen in any country (590)

Because the art of photography and the printing industry had not yet emerged, the high frequency of words such as "portrait" and "portraitist" in Saadi's poem refers to the flourishing of paintings of real people's faces and features.

Eye and eyebrow imitation;

I bring the sketch of your eyes and eyebrows to the portrait artist

And say to him, Draw the image of the archer's bow in this manner (588)

This thought-provoking verse sheds light on some of the dark corners of the history of painting in the Saadi era and back. In simple terms, the poet is addressing his lover here, saying; I am taking the imitation of your eyes and eyebrows to the painter with the request to paint his client's face like your beautiful face. In other words, to use your face as a model. One of the wonders of this verse is Saadi's use of the word "imitation", specifically "imitation of eyes and eyebrows."

The word "Imitation" means "to transcribe, that which they rewrote from" (Dehkhoda, 1937, vol. 14: 22458), and "Imitation of eyes and eyebrows" means a design taken or drawn from someone's face. Based on such verses, it can be said that this method existed in the art of Iranian painting. However, historical sources believe that portraiture

with the aim of simulation is a souvenir of the West and is related to the post-Safavid era.

Another case where the word "imitation" is used again and sheds light on issues regarding the social history of art in Saadi's era;

If your portrait were displayed in the market

The artist would close his workshop (400)

Saadi says: 'If an imitation of your face is brought to the market, the painter should close down his shop, for his works will not prosper when compared to your face.'

First, like the previous verse, "imitation" of someone's face is used with the same meaning and usage as before. The second interesting point is "art shop", which shows that in Saadi's time, there was such a commercial and artistic center or unit that could respond to the visual and artistic demands of the people. The Shiraz orator has used the combination "imitation of a face" with the same meaning elsewhere.

I present this portrait of your face to the painter

So he may repent from the art of portraiture (586)

Regarding portraiture with a different theme, another amazing verse in Saadi's Divan sheds light on unknown aspects of the art history of those days.

Are you the cypress in the garden, or the moon, or a fairy

Or an angel, or the artist's sketchbook (589)

The verse is an explicit description of the manifestations of the lover. The additional combination of "a portraiture notebook" is interesting and strange, again indicating the existence of books or notebooks that painters or artists used as models or patterns. Continuing and confirming the same concept, he composes elsewhere;

When the painter beholds her face

He abandons his craft, letting go of his art (476)

Here, too, reference is made to the images that were placed in the painter's hands as models and standards. In line with the face in the opening stanza, what was placed in the painter's hands must have been images of portraits that would pale in comparison to the beauty of the lover's face.

Pictorial Fabrics: A group of these poems refers to images woven onto textiles;

The student of the tapestry weaver aptly remarked

As the phoenix ascends, and the elephant and giraffe embark

I cannot produce a portrait
For its design was not confined by the teacher's hand (271)

In these verses, Saadi, in addition to mentioning the weaving of pictorial fabrics with the motifs of Simurgh, elephants, and giraffes, makes an interesting reference to the use of patterns in handlooms of that day, which were placed above the loom for the use of the weaver's apprentice. Saadi also mentions silk fabrics decorated with images of beauties;

I saw the soil of Shiraz as a patterned silk
And all the beautiful faces depicted upon that silk (453)

Conclusion

The instability of materials has destroyed the visual heritage of distant eras. Given the scarcity of visual heritage, finding sources that increase our awareness of the history of art and painting will be a treasure.

Saadi refers to types of paintings in his era that are not mentioned in any historical source. This article, along with the enlightenment in one of the hidden perspectives of Persian literature, showed that some shortcomings of art history, mainly painting in the 13th Century, can be compensated for with new readings. Such as;

_ The flourishing of mural painting on the facade of baths, Ivans, and walls of houses.

_ The flourishing and popularity of drawing and painting people's faces aimed at simulating and naturalism.

_ Visual imitations exist on the subject of portraits and people's faces.

_ The possibility of the artist-painter's activity in personal and private workshops.

_ The existence of places in the public market area of cities to provide visual services to clients.

_ The flourishing production and weaving of fabrics decorated with human and animal imagery.

Based on these findings, the 13th Century in Iran can be considered a dynamic and diverse society in the art of painting. The existing sources of art history are silent in this regard.

References

- Publishing Company (in Persian)
- Ashrafi, M.M. (1988) Persian-Tajik Poetry in xiv - xvii Centuries Miniatures (1st ed), translated by Pakbaz, R., Tehran: Negah (in Persian)
- Ayyuqi (2022) VarqawaGolshāh, (1st ed), Correction by: Imani, B, and Marashi, S.M., Tehran: Mahmoud Afshar, (in Persian)
- Dehkhoda, A. (1998) Dehkhoda Dictionary, (2nd ed), (Vol. 13,14). Tehran: Institute of Printing and Publishing, University of Tehran, (in Persian)
- EqbalAshtiani, A. (2007) History of Iran (2nd ed), Tehran: Negah (in Persian)
- Ghelichk Akasheh, S., (2001) Islamic Painting, (1st ed), translated by: Tahami, S, Gh, Tehran: SurehMehr hani. H., (2013) An Introduction to Iranian Calligraphy (1st ed), Tehran: Farhang-e Moaser Publication, (in Persian)
- Ferdowsi, A. (1990) Shahnameh (1st ed), (Vol 4). Correction by: Joule Mole, Tehran: The Pocket Books Organization (in Persian)
- Gray, B. (1990) Iranian Painting (1st ed), translated by Sharveh, A., Tehran: Asr-e Jadid (in Persian)
- Hattstein, M. Delius, P (2000) Islam Art and Architecture, France, KonemannVerlagsgesellschaftmbh.
- Ishaghpour, Y., (2000) La Miniature Persane - Les couleurs de la Lumière: le Miroir et le Jardin. (1st ed), translated by Arjmand, J, Tehran: Farzan-e Ruz (in Persian)
- Kaynejad, M.A., &BelaliOskoui, A. (2011) Recreating Rab'eRashidi Based on Historical Texts (1st ed), Tehran: Matan Institute (in Persian)
- Klimkeit, H., (2005) Manichaeen Art (1st ed), translated by: Esmailpour, A, Tehran: Osture (in Persian)
- Pakbaz, R., (2016) Encyclopedia of Art, (1st ed), (Vol. 1,2). Tehran: Farhang-e Moaser Publication, (in Persian)
- Pakbaz, R. (2024) Visual Art in Iran, (1st ed), Tehran: Fenjan, (in Persian)
- SaadiShirazi. (1961) The Complete Text of the Diwan of Sheikh Ajl Saadi Shirazi, Correction by: Mosaffa, Mozaher, Tehran: Ma'refat (in Persian)
- Safa, Z. (1993) History of Literature in Iran, (10th ed), (Vol 3). Tehran: Ferdows Publication, (in Persian)
- Tajvidi, A. (1973) Iranian Painting from the Earliest Times to the Safavid Era, (1st ed), Tehran: General Directorate of Publications, Ministry of Culture and Arts, (in Persian)
- Yelena, A., &Polyakova (2002) Iranian Painting and Literature, (1st ed), translated by Faizi, Z., Tehran: Rowzane (in Persian)

The transformation of form and meaning in the literary genre of Khamriyeh and Saqinameh

Somayyeh Khorshidi *

Ahmad Rezaei Jamkarani **

Saqinameh is a form of poetry that originated within the genre of lyrical poetry. This type of literature has evolved with changes in form and content, introducing new themes such as mystical, political, critical, and protest issues in different periods. It appears that Saqinameh was merely a transformation in the form and content of Khamriyeh. From these formal and content transformations, various linguistic, rhetorical, and intellectual devices of Saqinameh have also evolved in the context of historical developments, and their dominant element has changed form and content. In this study, the author first explored the origin and development of Saqinameh as a literary genre, comparing the linguistic, rhetorical, and intellectual elements of Khamriyeh and Saqinameh. The evolution of Saqinameh was investigated using an inductive-analytical method from its inception to the present day. The research results indicate that the literary genre of Khamriah evolved, eventually leading to the development of Saqinameh. Early Saqinameh were influenced by Khamriyeh and incorporated linguistic elements related to seizing opportunities and the words of the wind. Over time, these works became intertwined with social, cultural, and religious developments, and they came to convey various meanings, including allegorical, mystical, and political interpretations.

Keywords: Khamriyeh, Saqinameh, Transformation, Literary genre.

Introduction

The *Sāqī-nāmeḥ* (Cupbearer's Ode) is an evolved form of the

* Corresponding Author: Ph.D Student in Persian Language and Literature, University of Qom, Qom, Iran.
khorshidi13@gmail.com

** Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Qom, Qom, Iran.
A52_2006@yahoo.com

khamriyāt (wine poetry), which originally emerged in Arabic literature and later found its way into Persian poetry. Over time, the early wine poems transformed into *sāqī-nāmeḥ*, undergoing significant changes not only in form but also in meaning. These shifts in meaning, across different historical periods, reflect how the personal concerns of poets expanded to encompass broader reflection. As a result, the vivid, sensual imagery of early wine poetry gradually gave way to more philosophical, mystical, social, and political undertones under the influence of deeper intellectual currents. Despite these numerous transformations, wine and its associated elements have remained the central focus of this literary form, regardless of its underlying themes.

Literature Review

In this study, the approach is to examine both form and meaning in *Khamriyeh* and *sāqī-nāmeḥ* poetry through the evolution of their core element—namely, the term *bādeḥ* (wine) and its related expressions. Analyzing the linguistic and rhetorical devices in both genres helps uncover the surface structure, while delving into the semantic layers of these terms reveals the impact of political and social developments on the poets' perspectives, especially in the *sāqī-nāmeḥ*.

Discussion

Structurally, *sāqī-nāmeḥ* poetry, by blending themes of wine poetry with philosophical and mystical discourse, offered a creative platform for poets. Initially appearing as part of larger poems (*non-independent sāqī-nāmeḥ*), it later emerged as a distinct genre (*independent sāqī-nāmeḥ*). This genre progressed alongside *khamriyāt*, often using the *masnavī* form and the *motaqāreb* meter, which had traditionally been used for storytelling. However, due to growing ideological pressures and the stifling of free thought in later periods, the original aesthetic and hedonistic essence of *sāqī-nāmeḥ* was gradually altered. As social and political transformations intensified, this poetic form began to intertwine the poet's inner lyrical world with external conflicts and realities, resulting in diverse variations such as allegorical, mystical, and socially critical *sāqī-nāmeḥ*s. The evolution of *Khamriyeh* into *sāqī-nāmeḥ* in

Persian poetry reflects a shift in poets' worldview and literary aims. With the emergence of intellectual and cultural crises in later eras, a new outward form named **sāqī-nāmeḥ** was created, which significantly differed in structure, meaning, and discourse.

Conclusion

The **sāqī-nāmeḥ** genre, which began as an offshoot of wine poetry, eventually gained independence and can be categorized into three main types: early **sāqī-nāmeḥ*s*, mystical **sāqī-nāmeḥ*s*, and socially engaged **sāqī-nāmeḥ*s*. Through changes in structure and content, it diverged from **Khamriat** and aligned more with rationalist and idealist thinking. A linguistic and rhetorical analysis of both genres reveals how **sāqī-nāmeḥ** gradually developed a unique identity in terms of poetic form and meter, while the vocabulary related to wine took on symbolic, mystical, or allegorical meanings. At first, descriptions were concrete and sensory-based, but over time, they acquired religious, mystical, and symbolic dimensions. This evolution shaped the nature of metaphors and similes in both genres and reflected unique ideological shifts. In particular, **sāqī-nāmeḥ** poetry mirrors diverse social attitudes, including critique, protest, rejection of dogmatic asceticism, and condemnation of hypocritical piety.

References

- Ahmadi, Babak (1999) *Structure and Interpretation of the Text*, vol1. Tehran: Publication of the Nashre Markaz.
- Biman, William (2014) *The Language of Status and Power in Iran*, translated by Reza Moghadamkia, Tehran: Ney Publications, Fourth Edition.
- Payandeh, Hossein (2018) *Literary Theory and Criticism: An Interdisciplinary Textbook*, Vol. 1, Tehran: Samt.
- TradeGill, Peter (2016) *Social linguistics: An Introduction to Language and Society*, Translated by Mohammad Tabatabaei, Tehran: Aghah.
- Khayyam, Omar ibn Ibrahim (1387) *Robaiyat*, corrected by Mohammad Ali Foroughi and Qasim Ghani, edited by Bahauddin Khorramshahi, fifth edition, Tehran: Nahid.
- Daam, Mahmoud (2002 Spring) (Literary genres) (*Bulletin of the Journal of Humanities*), No. 33.
- Rezaei Ahmad (2014) Analysis and study of the structure of the *Saqīnameh Bahar*, *Journal of Lyrical Literature*, Year 12, No22, pp. 129-148.

- Rudaki, Abu Abdollah Jafar ebn Mohammad (2019) corrected by Saeed Nafisi, Tehran: Guya Publications.
- Shafiei Kadkani, Mohammad Reza (1977) Persian Literary and Poetry genres, Khrad and Kooshesh Magazine, Volume 4, 119 p.
- Safa, Zabihullah (1985) History of Literature in Iran, Volume 5, Tehran Ferdos.
- Safa, Zabihullah (1978) Treasure of Words, Volume 1, From Rudaki to Anvari, 6th Edition, Tehran: Tehran University.
- Fotohi, Mahmoud (2003) Theory of Literary History, Tehran: Nazh Publications.
- Fakhroz Zamani, Abdolnabi (1988) Tazkereh Meykhaneh, edited by Ahmad Golchin Maani, fifth edition, Tehran: Eqbal.
- Farrokhi Sistani Ali ebn Joloogh (2001) Divan, edited by Seyyed Mohammad Dabir Siaghi, Tehran: Zovar
- Kasaei Marvzi (2017) Corrections Department of Mohammad Baqer Najafzadeh, Tehran: Zovar.
- Keykhai Farzaneh, Ahmadreza (1996) A study of mystical terms in the ghazals of Saadi and Hafez, Tehran, first edition, Tarbiat Moallem University Press.
- Lahiji, Mohammad (1955) The Keys of Miracles in the Explanation of Gulshan-e-Raz, Tehran: Mahmoudi Bookstore.
- Modaberi, Mahmoud (1931) Poets Without a Divan, Tehran: Fanos.
- Mosharraf, Maryam (2012) (Background study of Khmrieh literature and its manifestations in Arabic and Old Persian poetry) Kohan Nameh e Adab Parsi, Year 3, No 2, pp. 101-120.
- Manouchehri Damghani, Abul-Najm Ahmad ibn Qous (1984), Divan of poems, edited by Dr. Mohammad Dabirsiyaghi, 5th edition, Tehran: Zovar
- Motaman, Zein al-Abedin (1934) Persian Poetry and Literature, second edition, Tehran: Zarrin.
- Nezami Abu Muhammad Elias ben Yusuf (2009) Sharafname, edited by Vahid Dastgerdi with the help of Dr. Saeed Hamidian, 5th edition, Tehran Qatre.
- Yaqoub Emile Badi, Michel Asi (1987) The Favorite Dictionary of Language and Literature, First Edition, Beirut, Dar ol-elm.

Existential Analysis of Narratives in The Black Dome and The White Dome Based on a Semiotic-Semantic Approach

Abdolbaghi Rezaei Talar Poshti^{.*}

Fatemeh Dadbood^{**}

Behzad Pourgharib^{***}

Ganjavi's *Seven-Dome* poem system is considered one of the cultural, literary, and historical masterpieces of poem system, which has unique features. Furthermore, this anthropological and ontological system deals with the originality of human existence and tries to distinguish the good from the bad. This research aimed to study the trajectory of the narratives and the semantic mutation by examining the first and last narratives narrated in *the Black and the White Domes* based on the semantic-semiotic approach. The analysis of narratives has been conducted by applying the components of the existential narrative discursive system. The results have indicated that the tales of the Iranian and Indian princesses have had roughly a similar trajectory. The main characters of these narratives had the characteristics of asceticism, piety, emancipation, and grandeur. Suddenly, they encounter some mishaps and dilemmas in the path of existence and life that lead them to inner darkness and aberration. They have struggled with negation of the primary Dasein and the compliance of the defect along with the lack of existential meanings. By passing through this turmoil and inner abnormality, they could traverse the darkness and obtain the lightness and transcendence, which have been the ultimate goals of existence. At the end of the narration, the characters have been involved in severe semantic mutations from the

* Assistant professor of English language and Literature Department of English Literature, Faculty of Humanities, Golestan University, Gorgan, Iran.

a_rezaei_t@yahoo.com

** Ph.D in Linguistics, Faculty of Humanities, Islamic Azad University, Sari Branch, Sari, Iran.

fatima.dadbood@yahoo.com

*** Corresponding Author: Associate Professor, Department of English Language and Literature, University of Mazandaran, Babolsar, Iran.

b.pourgharib@umz.ac.ir

self-created, disordered situation and led to redemption and moral revival.

KeyWords: Semiotic-Semantic, Narration, Seven Domes, Nezami, Existentialism.

Introduction

Life for a human being gets meaning not so much through cause-and-effect relations but through narratives and stories. Narratology, as an interdisciplinary area, investigates the frameworks of such narratives and reveals that the human mind is eternally constructing and reconstructing stories to understand the world and organize its experiences. On the other side, existentialism emphasizes freedom, individual responsibility, loneliness, absurdity, and death as a philosophical movement and has built the case for how human beings must create their own meanings in a senseless world.

The sole method of this study lies in the combination of narratology and existentialism for the analysis of two narratives from Nizami Ganjavi's *Haft Peykar* (The Seven Beauties). Its primary focus is to analyze how death is faced by the characters' existential crisis-as they experience the devolution from inner darkness to enlightenment, or salvation. The main question reads: How does Nizami, through the usage of symbolic narratives, give insight into such deep philosophical concepts as the quest for meaning, freedom, and moral responsibility? Not only is it beautiful in aesthetic terms, but it also has an ontological dimension, for which it has been regarded as one of the masterpieces of Persian literature. The present paper, with a special focus on *the Black and White Domes*, employs semiotic-semantic research to investigate the often-hidden layers of meaning in the two narratives. It argues that interpreting these domes as the beginning and end points of the narrative journey can reveal an inner pattern of human change from suffering and absurdity toward enlightenment and transcendence. This study hence opens a new avenue in text history by including an interpretation of Nizami that is philosophically charged. It'll probably draw ancient texts into posing questions that modern human beings care about concerning the meaning of life, freedom, and death. In this view, the research might serve as a bridge between literature,

philosophy, and psychology while revealing classical Persian texts' interpretative potentials.

Research Methodology and Theoretical Framework

The investigation uses a semiotic-semantic approach and draws on Greimasian discursive theory to study the narratives of Nizami's *Haft Gonbad*. The methodology employs an analytical-descriptive design, in which the semiotic-semantic framework is used to elicit the hidden meanings behind the narratives. Thus, the signs are perceived as being in dynamic interaction with their cultural and cognitive contexts rather than isolated from them. Greimas's framework highlights discursive processes and the production of meaning through conflicting actions and internal tensions.

There are four stages in Greimas's system: virtual presence, potential presence, actual presence, and the final decision of the actors. It analyzes the very shift of the subject from semantic crisis towards existential transcendence. In this framework, the subject disavows Dasein ("being-in-the-world") and leaps into a new state, creating alternative meanings. Other existentialist concepts, such as freedom, absurdity, and death, developed by Sartre, Kierkegaard, and Nietzsche, are employed to interpret the narratives and express the characters' passage from suffering to enlightenment. A combination of semiotics-semantics and existentialism is what this study attempts, thus proffering a different reading of *Haft Peykar* that highlights the extent to which Nizami's narratives are representative of humankind's meaning-making process vis-à-vis existential crises. The main concern is how characters move from the darkness of the self to brilliance using Greimasian discursive mechanisms.

Discussion

Nizami Ganjavi, the prominent poet of the 6th century AH, narrates symbolic stories rich in profound mystical, moral, and philosophical meanings in his poem *Haft Peykar* (Bahram Name or Seven Domes). This work, the fourth poem in Nizami's *Khamsa* (Quintet), was composed around 17 years after *Khosrow and Shirin* and 9 years after *Leyli and Majnun*, at the age of 60. At the beginning of the narrative, Nizami blends spiritual and worldly aspects of life, praising the

Creator and expressing devotion to the Prophet of Islam, while discussing transcendence from worldly limitations toward spiritual elevation. A notable feature of this work is the central role of women in the stories, who not only achieve personal perfection but also guide other characters, including Bahram, toward transformation and enlightenment.

In this epic, the *Seven Domes*, each associated with a color and a feminine narrative, impart life lessons, liberation from evil, and the attainment of goodness to Bahram. The two narratives of the *Black Dome* (Ghaliyah Dome) and the *White Dome*, as the beginning and the conclusion of this narrative journey, symbolize the transition from darkness to light, ignorance to knowledge, and the base self (*nafsammarā*) to the assured self (*nafsmutma'inna*).

In the *Black Dome*, the tale of the King of the *Black-Robed* depicts a spiritual journey of a ruler who renounces worldly pleasures in pursuit of truth and attains mystical silence. This narrative can be analyzed through semiotics and Greimasian discourse analysis; the king distances himself from his initial *Dasein* (former existence) by navigating numerous semantic crises and eventually reaches secondary *Dasein* (new existence) after overcoming hardships. This transformation signifies the passage from surface meanings to inner truths, where silence represents ultimate realization and detachment from worldly attachments.

Conversely, the narrative of the *White Dome* (associated with Venus and Friday) tells the story of a devout young man who initially fails the test of temptation but attains salvation through repentance and returning to the path of righteousness. This story can also be analyzed within Greimasian theory: the young man faces a semantic deficiency, loses his initial *Dasein* during his struggle with lust, but through remorse and inner change, achieves a new *Dasein*, where divine and human values triumph over primal instincts. Nizami employs colors in these narratives as symbols of human inner states—black representing darkness and ignorance, and white symbolizing purity and enlightenment. Bahram, too, transitions from multiplicity to unity on this journey, achieving inner peace after passing through seven stages. Therefore, Nizami's narrative artistry in *Haft Peykar* is a blend of storytelling and practical wisdom. By employing narrative elements, colors, and symbols, he maps the spiritual evolution of humanity. *The*

Black and White Domes, marking the beginning and the end of this journey, illustrate the transition from the darkness of the soul to the light of knowledge. This masterpiece not only reflects Nizami's profound insights into ontology and human psychology but also serves as a guide to attaining a transcendent life and inner salvation.

Conclusion

Nizami Ganjavi, through the narratives of *Haft Gonbad*, seeks to portray the growth and transformation of Bahram Shah as a symbol of human transcendence. He illustrates the process of transformation and the journey through the seven valleys of love, using storytelling as a tool for narrative therapy. In this process, Nizami imbues existence with new meaning and elevates the world through narrative creation. Nizami's stories prominently feature the use of symbols, particularly colors, as philosophical and spiritual tools to express profound ontological concepts. White symbolizes purity, salvation, unity, and transcendence, while black signifies self-purification, renunciation of worldly desires, and the majestic attributes of divinity in mysticism. By beginning his stories with black and concluding them with white, Nizami depicts the journey of humanity from multiplicity to unity. This color symbolism not only enriches the literary work but also reflects the philosophy of unity and spiritual evolution within Islamic mysticism. The interplay and progression between black and white illustrate themes such as solitude, anxiety, refinement, and transcendence in the inner transformation of humans.

From the perspective of Greimasian discourse theory, human existence in the world is dynamic rather than static. Feeling a sense of meaninglessness, individuals reject their initial *Dasein* and, through fresh experiences, create new meanings that lead to the recreation of existence itself. Nizami Ganjavi, through his mystical and moral narratives, simplifies the path to uncovering the hidden truths of the world. He utilizes contrasts, metaphors, and semantic techniques in storytelling to convey philosophical and ontological concepts to his audience. Considering the outstanding qualities of Nizami's works, he stands not only as an exceptional poet but also as a thinker well-versed in existentialist principles and narrative-based psychotherapy. Nizami's works act as a bridge between Persian literature and philosophy, serving as valuable resources for understanding human

and philosophical themes. He remains one of the greatest poets in the history of Persian literature.

References

- Ahmadi, Babak (1991) Journey into existential ontology [Soloukdarhastishenasi-ye eksistansial]. Tehran: Nashr-e Markaz.
- Akvan, Mohammad, & Ramezani, Mahboubeh (2010) Death from the perspective of Nietzsche and Kierkegaard. *Journal of Literary Criticism Studies*, 1(64), 57-84.
- Amiri, Mahsa, & Alizamani, Amir Abbas (2018) A study of existential loneliness in the modern world and coping strategies based on Irvin Yalom's views. *Fundamental Western Studies*, 9(1), 1-22.
- Bourdieu, Pierre. (2000) *The historical evolution of pure aesthetics* (Mourad Farhadpour, Trans.). *Arghanoon* (17), Winter.
- Camus, Albert (1942) *Le Mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard.
- Currie, Mark (2018) Postmodern narrative theory (Arash Pourakbar, Trans.). Elmi Farhangi.
- Daneshgar, Azar, & Rahmatian, Leila (2020) Discourse analysis of Bushi-ye Garma in Abbas Maroufi's Peykar-e Farhad. *Quarterly Journal of Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts* (Dehkhoda), 12(46), 13-34.
- Descartes, René (1990) *Meditations on First Philosophy* (Ahmad Tadayon, Trans.). Tehran: Scientific and Cultural Publishing Company.
- Faraji, Alireza (2020) Faith, death, and the meaning of life in the thought of Kierkegaard and Sartre. *Metaphysical Research*, 1(2), 7-32.
- Frankl, Viktor Emil (1987) *De l'imperfection* [On imperfection]. Pierre Fanlac.
- Frankl, Viktor Emil (1992) *Man's search for meaning* (Ilse Lasch, Trans.). Beacon Press. (Original work published 1946).
- Ghabli, Narges, Parsa, Seyed Ahmad, & Rajabi, Erfan (2021) A structural analysis of two tales from Marzban-nameh and Haft Peykar using Greimas's actantial model. *Quarterly Journal of Literary Studies and Research*, 12(19).
- Greimas, Algirdas Julien (1987) *De l'imperfection*. Paris: Pierre Fanlac.
- Greimas, Algirdas Julien (2016) *Literary semiotics* (Hamidreza Shaeiri, Trans.). Tehran: Tarbiat Modarres.
- Hafez, Masoumeh (2016) Freedom from the perspective of four existentialist philosophers: Søren Kierkegaard, Martin Heidegger, Gabriel Marcel, and Jean-Paul Sartre. World Conference on Psychology, Educational Sciences, Law, and Social Sciences at the Dawn of the Third Millennium.
- Heidegger, Martin (1962) *Being and Time* (John Macquarrie & Edward Robinson, Trans.). Blackwell. (Original work published 1927).
- Jung, Carl Gustav (2017) The collective unconscious and archetypes (Farnaz Ganji & Mohammad Bagher Esmailpour, Trans.). Jami.
- Kierkegaard, Søren (1941) *The sickness unto death* (Walter Lowrie, Trans.). Princeton University Press. (Original work published 1849).

- Kierkegaard, Søren (1983) *Fear and trembling* (Howard Vincent Hong & Edna Hatlestad Hong, Trans.). Princeton University Press. (Original work published 1843).
- Kohnsal, Maryam (2018) A psychological analysis of Bahram's character in Nizami's Haft Peykar based on narrative therapy. *Poetry Studies (Boostan-e Adab)*, 10(36).
- Kovari, Saeed (1997) *Existentialism philosophy and the concept of death*. Tehran: Academic Publications.
- Krishnan, Radha. (2013) History of Eastern and Western philosophy (Khosrow Johandari, Trans.). Elmi Farhangi.
- Mahmoudi Bakhtiari, Behrouz (2023) Explanatory dictionary of the world of signs and meaning. Logos.
- Malekian, Mostafa (2015) *Through the passage of wind and guardian of tulips* (Vol. 2). Iran: Contemporary View. p. 60. ISBN: 9647763190.
- Mehri, Saeed, & Mas'ad Mehri (2021) Structural correspondence analysis of the sub-narrative of the black-clad king and the macro-narrative of Bahram Gur in Nezami's Haft Peykar. *Literary Criticism*, 14(54), 67-104.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm (2007) *On the genealogy of morality* (Carol Diethe, Trans.; Keith Ansell-Pearson, Ed.). Cambridge University Press. (Original work published 1887)
- Nizami Ganjavi, Nizam al-Din Elyas (1936) Haft Peykar (Yadgar Vahid Dastgerdi, Ed.). Armaghan Press.
- Peyman, Alireza, Mirehashemi, Seyed Morteza, & Bayat, Hossein (2022) A study of narrative pace in Nizami's Haft Peykar. *Scientific Journal of Persian Prose and Verse Stylistics*, 15(72), 145-166.
- Pourgharib, Behzad, & Ahmadi, Masoud (2022) A combined narratological analysis of My Bird by Fariba Vafi from a structuralist poetics perspective. *Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts (Dehkhoda)*, 15(58), 226-249.
- Sartre, Jean-Paul (1992) *Being and Nothingness* (Hazel Estella Barnes, Trans.). Washington Square Press. (Original work published 1943)
- Shairi, Hamid Reza, Bakhtiari, Behrouz, & Sabzevari, Mehdi (2023) Explanatory dictionary of the world of signs and meaning (1st ed.). Logos.
- Shairi, Hamid Reza (2006) Semiotic-semantic discourse analysis. SAMT.
- Shairi, Hamid Reza (2014) A model for studying different discourse systems: Narrative, tensional, sensory, random, and ethical systems from a semiotic-semantic perspective. *Proceedings of the First Discourse Analysis Workshop*, 53-70.
- Shairi, Hamid Reza (2016) Semiotics and semantics of literature: Theory and method of literary discourse analysis (1st ed.). TarbiatModares University Press.
- Shakibi Momtaz, Nasrin (2022) Archetypal decoding of the stories in Nizami's Haft Peykar about Bahram's journey toward the "Great Mother." *Literary Textual Studies*, 26(91), 315-341.
- Shokouhi, Sanaz, & Shokri, Yadollah (2021) Semiotics of body language in Nizami's Haft Peykar. *Research Journal of Literary Schools*, 5(16), 7-20.

- Sotoudeh, Azadeh, & Pakdel, Masoud (2021) A comparative analysis of female characterization in Nizami's Haft Peykar and Amir Khosrow Dehlavi's Hasht Behesht. *Specialized Journal of Narrative Studies*, 7(20), 39-48.
- Tarasti, Eero (2000) *Existential semiotics*. Indiana University Press.
- Tarasti, Eero (2009) *Fondements de la sémiotiqueexistentielle* [Foundations of existential semiotics]. L'Harmattan.
- Tarasti, Eero (2012) Existential semiotics and cultural psychology. In Jaan Valsiner (Ed.), *The Oxford handbook of culture and psychology* (pp. 316-343). Oxford University Press.
- Vaezi, Reza, et al (2024) An analysis of Nizami Ganjavi's theological-literary views. *Literary Textual Studies*, 28(99), 9-40.
- Vasaghati Jalal, Mohsen, Faraji Far, Shima, & Nasiri, Zahra (2020). A study of Iranian perfectionism in Nizami's Haft Peykar with emphasis on the archetype of the Great Mother. *Quarterly Journal of Mysticism in Persian Literature*, 91-119.
- Yalom, Irvin D (2015) *Existential psychotherapy* (Sepideh Habib, Trans.). Tehran: Danjeh Publishing. 22nd Edition.

Critique and Analysis of Postmodern Elements in the Novel *Band-e Mahkoumin*

Sasan Fazli^{*}

Naser Nikobakht^{**}

Ebrahim Khodayar^{***}

Zeinab Saberpour^{****}

Postmodern literature is a global movement that has also influenced Persian literature. Postmodernism is rooted in the ideas of post-structuralists, and any understanding and analysis of this concept stems from a thorough examination of post-structuralist theories. Poetry and fiction, depending on their capacity and content, are receptive to postmodern features. *Band-e Mahkoumin*, a novel by Keyhan Khanjani, is one of the works that can be interpreted through a postmodern lens. This novel was chosen due to its prominent elements such as polyphony, hyperreality, and stream of consciousness, which make it a significant example of Persian postmodern literature. Since *Band-e Mahkoumin* is a relatively recent novel, analyzing it through a postmodern perspective can help assess the status of this theory in recent years and distinguish its characteristics from earlier pioneering novels. The objective of this study is to critique and analyze the novel using a descriptive-analytical method. After identifying the key and shared postmodern elements as defined by theorists, the study examines their application in this novel. The research findings indicate that the prominent elements in the novel include ontological

^{*} Corresponding Author: Ph.D Student in Persian Language and Literature, Tarbiat Modares University, Iran.

s.fazli@modares.ac.ir

^{**} Professor, Department of Persian Language and Literature, Tarbiat Modares University, Iran.

n_nikoubakht@modares.ac.ir

^{***} Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Tarbiat Modares University, Iran.

hesam_khl@modares.ac.ir

^{****} Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Tarbiat Modares University, Iran.
z.saberpour@modares.ac.ir

perspective, irony, narrative interweaving, hyperreality, exaggerated imagery, disruption of social order, polyphonic and multi-narrative structure, playfulness, unconventional repetition, dual or multi-dimensional themes, and stream of consciousness.

Keywords: Postmodernism, Contemporary Novel, Keyhan Khanjani, Postmodern Literature, *Band-e Mahkoumin*.

Extended Abstract

Postmodernism is characterized by prominent features and elements that have led to its recognition and the establishment of its intellectual movement within artistic, philosophical, and literary works. A postmodernist reading of contemporary Persian novels and the application of postmodern components to such works, while aiding in the understanding of the textual world, can also provide a chronological approach to the emergence, peak, and decline of this theory in recent decades. This study seeks to identify the ontological content of the novel *Band-e Mahkoumin* (*The Convicts' Ward*), alongside other techniques specific to this literary style, to facilitate the reader's comprehension of its postmodern world.

To date, no research has been conducted on analyzing and identifying the postmodern components of *Band-e Mahkoumin*. However, numerous books, academic articles, and dissertations have explored postmodernism in fiction. The most well-known definition of postmodernism, which aligns with poststructuralist views, belongs to Jean-François Lyotard: "Metanarratives are the foundation of social stability and order." Postmodernism fundamentally involves skepticism and disbelief toward metanarratives. From this perspective, postmodernism is a multifaceted movement that expresses its dissatisfaction with knowledge and beliefs that claim universality.

The most common characteristics of postmodern fiction include:

- A nonlinear beginning, fragmented and seemingly unrelated timelines, and an open-ended conclusion.

- Discontinuity and lack of coherence.
- Repetition and minimalism.
- Breaking conventional storytelling rules.
- Genre diversity.
- A polyphonic narrative structure.
- Disorder in event narration and the dissolution of the concept of time.
- Rejection of logical boundaries.
- Absence of heroism and intrinsic lyricism.
- A focus on urban life and the post-industrial world.
- Disrupting and suspending the storyline.
- Emphasizing narrative and individuality.
- Relativism and existential instability.
- Fragmentation, dispersion, and fluidity.
- Ambiguity and uncertainty.
- The use of metaphor and irony.
- Rejection of essentialism and fundamentalism.

Postmodern Components in *Band-e Mahkoumin*

1. Ontological Content

In *Band-e Mahkoumin*, extensive analysis and reflection on existence, identity, and the lives of both major and minor characters shape the novel's textual foundation, presenting perspectives on life, the world, and everyday existence. This exploration does not delve into highly complex philosophical debates but rather examines the thoughts and beliefs that ordinary people hold about life, themselves, and their surroundings.

2. Irony

Irony, an artistic and rhetorical device that highlights contradictions between appearance and reality, expectation and actuality, is a key element in the novel. The narrative voice in *Band-e Mahkoumin* carries a subtle, humorous tone. Postmodern works often avoid definitive conclusions, making resolved

endings a subject of mockery. Satirical expressions and ironic remarks further emphasize this tone, ridiculing conventional wisdom and traditional beliefs.

3. Polyphony and Multiple Narratives

This technique, common in postmodern and experimental novels, avoids reliance on a single, straightforward narrative, instead creating a layered and complex reading experience. Key aspects of this technique include:

- Multiplicity of narratives and perspectives on history.
- Flashbacks and temporal disjunctions.
- The role of polyphony in adding semantic complexity.
- The integration of subplots and minor events with the main narrative.
- The effect on the reader's interpretation.

4. Narrative Interweaving

Narrative interweaving, a postmodern technique in which multiple concepts, genres, or storylines merge to create a multi-layered and intricate structure, is evident in *Band-e Mahkoumin*. A prime example is the tale of "Shah Damagh", where the author interconnects past events with the novel's central storyline, merging seemingly unrelated elements into a cohesive narrative.

5. Hyperreality

Hyperreality, a key postmodern characteristic, intentionally blurs the boundaries between reality and fiction. In *Band-e Mahkoumin*, this is evident in the scene where "a girl is thrown into the Convicts' Ward." The novel critiques social and psychological realities by questioning the nature of truth. Implicitly, the story suggests that absolute truth does not exist, highlighting humanity's inability to fully grasp complex and multi-dimensional realities.

6. Exaggerated Descriptive Imagery

Some parts of the novel blend imagination and atmospheric construction to the extent that the narrative takes on a hallucinatory or dreamlike quality. The protagonist perceives inanimate objects as living entities and vividly describes them. Initially, the narration is highly realistic, but gradually, it moves away from concrete reality. The novel's extensive use of imagery, especially in character descriptions, employs hyperbolic comparisons and elaborate metaphors.

7. Playfulness

Postmodern novels frequently utilize linguistic playfulness to disrupt traditional narrative structures. In *Band-e Mahkoumin*, this linguistic play is particularly evident in the speech patterns of the character "Uncle Wazir", who struggles to pronounce the letter "Q" in the word *Agha* (Sir). This deliberate linguistic distortion not only adds a comedic effect but also symbolizes a break from social and linguistic norms, reflecting the character's inability to conform to formal speech structures.

8. Disrupting Social Order and Norms

A defining feature of postmodern fiction is the presence of characters who consciously deviate from social norms. These characters often serve as symbols of rebellion against societal structures. In *Band-e Mahkoumin*, the protagonists challenge legal and institutional frameworks, embodying societal disorder. Phrases like "Is murder even a crime? This is the end of the road", and "A prison sentence of under five years is a waste of time" illustrate the chaos and moral ambiguity pervading both the prison system and the broader social order.

9. Unconventional Repetition

Postmodern repetition differs from traditional literary repetition techniques like alliteration. Instead, it involves the excessive and unconventional repetition of words or sounds in ways that make

them appear unnatural or disjointed. An example in *Band-e Mahkoumin* is the repeated mention of the prisoner's name "Siasiasia," which demonstrates an unconventional pattern of consonant and vowel repetition.

10. Duality or Multiplicity of Themes

The novel presents multiple, sometimes contradictory themes, shifting between different emotions, tones, and subject matters. This duality manifests in both the narrative's subject matter and the characters' dialogues, which mix formal narration with colloquial, marketplace, and regional dialects, creating a polyphonic effect.

11. Stream of Consciousness

This technique, shared between modernist and postmodernist literature, is a prominent feature of *Band-e Mahkoumin*. The novel begins in the present, but after the climax, fifteen past narratives are introduced, with each character's history interwoven into the ongoing events. The lack of linear time and the frequent transition between past and present exemplify the fluidity of consciousness. The novel also employs informal and unstructured language, reflecting the characters' raw and instinctive thought processes.

Conclusion

This study examines the postmodern elements in *Band-e Mahkoumin* by Keyhan Khanjani and analyzes its place in contemporary Persian fiction. The findings reveal that by employing various postmodern techniques, the novel serves as both a prominent example of this literary movement and a key text for understanding modern Persian literary evolution.

By blending modern and postmodern elements, *Band-e Mahkoumin* holds a distinct position in contemporary Persian literature. This novel continues the progression of Persian postmodern fiction, which began in the 1990s with authors such

as Bahram Sadeghi and Houshang Golshiri. However, *Band-e Mahkoumin* takes this tradition further, utilizing more complex and layered techniques, contributing to the maturation of Persian postmodern literature.

By integrating global postmodern influences with Persian literary traditions, this novel demonstrates that contemporary Persian fiction has moved beyond mere imitation, achieving innovation and originality. Through its experimental approach to narrative and form, *Band-e Mahkoumin* not only offers readers a novel literary experience but also enriches Persian contemporary literature.

References

- Payandeh, H. (2004) *Modernism and Postmodernism in the Novel*. Tehran: Roznegar.
- Tadayoni, M. (2009) *Postmodernism in Iranian Fiction: A Review of the Most Important Postmodern Theories and Their Reflection in Contemporary Iranian Stories*. Tehran: Elm.
- Khanjani, K. (2017) *Band-e Mahkumin*. Tehran: Cheshmeh.
- Connor, S. (2015) *Postmodernism* (M. Tarasoli Trans.). Tehran: Cheshmeh.
- Karimi, F. (2017) *The Analysis of the Subject in Postmodern Iranian Fiction*. Tehran: Rozaneh.
- Cahoone, L. (2005) *From Modernism to Postmodernism* (A. Rashidian, Trans.). Tehran: Ney.
- Lyotard, J.-F. (2005) *The Postmodern Explained to Children* (A. Hosseinzadeh, Trans.). Tehran: Sales.
- Muecke, D. C. (2019) *Irony* (H. Afshar, Trans.). Tehran: Markaz.
- Mirsadeghi, J., & Mirsadeghi, M. (1998) *Glossary of the Art of Fiction Writing*. Tehran: Mahnaz.
- Nojournian, A. (2006) *An Introduction to Postmodernism in Literature*. Tehran: Rasesh.
- Nozari, H.-A. (2011) *The Configuration of Modernity and Postmodernity: Historical Formation and Social Development*. Tehran: Sherkat-e Entesharat-e Naghshe Jahan Mehr.
- Ward, G. (2004) *Postmodernism* (A. Karami & G. Fakhri Ranjbari, Trans.). Tehran: Mahi.