بسم الله الرحمن الرحیم

# 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
**سردبیر:** دکترحسینعلی قبادی
**ویراستار ادبی:** وحید تقی‌نژاد
دستیار علمی: دکتر مهدی سعیدی
**مدیر نشریه:** مریم بایـه
**مترجم:** دکتر نجمه درّی
**صفحه‌آرا:** مریم طاهری



**هیئت تحریریه**

**دکتر داود اسپرهم**، استـاد دانشگاه علامه طباطبایی(ره)
**دکتر منوچهر اکبری**، استـاد دانشگـاه تهـران
**دکتر سید محمد اکرم شاه**، استاد دانشگاه پنجاب پاکستان
**دکتر سعید بزرگ‌بیگدلی**، استاد دانشگاه تربیت مدرس
**دکتر مهین پناهی**، استـاد دانشگاه الزهرا (س)
**دکتر محمد تقوی**، استـاد دانشگاه فردوسی مشهد
**دکتر احمد تمیم‌داری**، استاد دانشگـاه علامه طباطبایی(ره)
**دکتر سیدجعفر حمیدی**، استاد دانشگـاه شهید بهشتی(ره)
**دکتر احمد خاتمی**، استاد دانشگاه شهید بهشتی(ره)
**دکتر حکیمه دبیران**، استاد دانشگـاه خوارزمی
**دکتر احمد رضی**، استاد دانشگاه گیلان
**دکتر محمدناصر ره‌یاب**، استاد دانشگاه هرات
**دکتر حسینعلی قبادی**، استاد دانشگاه تربیت مدرس
**دکتر حجابی قرلانغیچ**، استاد دانشگاه آنکارا
**دکتر مصطفی گرجی**، استاد دانشگاه پیام نور
**دکتر مهدی محقق**، استـاد دانشگـاه تهـران
**دکتر علی محمدی خراسانی**، استاد دانشگاه تاجیکستان
**دکتر مجتبی منشی‌زاده**، استاد دانشگاه علامه طباطبایی(ره)
**دکتر ناصر نیکوبخت**، استاد دانشگاه تربیت مـدرس
**دکتر زهرا پارساپور**، دانشیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
**دکتر سیدمصطفی موسوی راد**، دانشیار دانشگاه تهران



**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 زمینهٔ انتشار مقالات علمی، در حوزه تخصصی زبان و ادبیات فارسی، تفاهم نامهٔ 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 سیویلیکا (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 ۱۳۱۶ـ ۱۳۱۴۵، اداره نشریات علمی، تلفن: ۲ـ۶۶۴۹۷۵۶۱ 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 نویسنده یا نویسندگان آن است.
- همراه مقاله نام ونشانی 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.
  - چکیدهٔ 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 انگیزهٔ 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 ارایه 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: شمارهٔ صفحه)؛ مانند (زرین‌کوب، ۱۳۷۷: ۲۵). شیوهٔ 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 شیوهٔ 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


✍ **مطالعه ویژگی‌های هنرمند در دوگانه‌های شاپور / فرهاد و باربد/ نکیسا بر اساس منظومه «خسرو و شیرین»** ..... ۱

*جواد آقاجانی کشتلی/ محمود اشعاری*

✍ **بررسی و تحلیل بازنمود طالع‌های سعد نجوم احکامی در اشعار انوری، نظامی و مسعود سعد سلمان** ...۲۱

*رحمان زارع/ محمدحسین کرمی*

✍ **تحلیلِ گونه‌شناختی نقاشی ایرانی در سده هفتم هجری (با استناد به اشعار سعدی)**..... ۴۷

*علی‌اصغر میرزایی مهر*

✍ **دگرگونی صورت و معنا در نوع ادبی خمریه و ساقی‌نامه**..... ۶۹

*سمیه خورشیدی/ احمد رضایی جمکرانی*

✍ **تحلیل اگزیستانسیالیستی روایت‌ها در گنبدهایِ غالیه و سپید نظامی گنجوی بر اساس رویکرد نشانه–معناشناسی** ..... ۹۳

*عبدالباقی رضایی تالا ریشتی/ فاطمه دادبود/ بهزاد پورقریب*

✍ **نقد و تحلیل مؤلفه‌های پست‌مدرنیستی در رمان «بند محکومین»** ..... ۱۲۱

*ساسان فضلی/ ناصر نیکوبخت/ ابراهیم خدایار/ زینب صابرپور*

## داوران این شماره

**دکتر داود اسپرهم**/ استـاد دانشگاه علامه طباطبایی(ره)

**دکتر غلامرضا پیروز**/ استاد دانشگاه مازندران

**دکتر احمد تمیم‌داری**/ استاد دانشگـاه علامه طباطبایی(ره)

**دکتر حسینعلی قبادی**/ استاد دانشگاه تربیت مدرس

**دکتر مصطفی گرجی**/ استاد دانشگاه پیام نور

**دکتر ناصر نیکوبخت**/ استاد دانشگاه تربیت مـدرس

**دکتر مهرداد اکبری گندمانی**/ دانشیار دانشگاه اراک

**دکتر محمود بشیری**/ دانشیار دانشگاه علامه طباطبایی

**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 نیاعمران**/ استاد دانشگاه پیام نور

**دکتر علی‌رضا 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**/ استـادیار دانشگاه گنبد کاووس

**دکتر فاطمه بهرامی**/ استادیار دانشگاه شهید بهشتی

**دکتر خدیجه بهرامی رهنما**/ استـادیار 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**/ استادیاردانشگاه 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**/ دانش‌آموخته 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/ نکیسا 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/ نکیسا) 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 دورهٔ 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. 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

* نویسنده مسئول: استادیار گروه پژوهش هنر دانشگاه علم و هنر، یزد، ایران j.aghajani@sau.ac.ir
** استادیار گروه صنایع دستی، دانشگاه علم و فرهنگ، تهران، ایران mahmoud.ashari@gmail.com

CC BY NC

بودند. شاپور، نقاش و فرهاد، پیکرتراش بودند. هر دو واقع‌گرا بودند. اما باربد و نکیسا موسیقی می‌دانستند. 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.

**واژه‌های کلیدی:** نظای گنجوی، خسرو و شیرین، شاپور، فرهاد، باربد و نکیسا.

**مقدمه**

اندیشمندان حوزهٔ 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 زمینهٔ 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 سرچشمهٔ 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 تذکره‌نویسانه 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 منظومهٔ 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 شاخهٔ هنرهای 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 منثور 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 پیشینهٔ 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.

ریتر (۲۰۰۲) در مقاله «اخلاق زیبایی‌شناسی بصری از منظر متن [ادبی]» ارتباط بین زیبایی، ارزش اخلاقی و ابزار هنری را مشخص می‌کند. ریتر 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 دورهٔ 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 هنرمند گرایش 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 زاییده 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 نه‌تنها 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 ویچ، 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.

فهیمی‌فر (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 جذبه 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 سازندهٔ 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 ابن‌عربی 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 دوگانهٔ 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 لهاوور
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 شیوهٔ 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 ارژنگ) که نظامی در بخش ۴۴ شرف‌نامه و در مناظرهٔ 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، برکهٔ آبی 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 لاشهٔ کرم‌زدهٔ سگی را بر برکه نقاشی می‌کند و چینیان به قدرت او پی می‌برند و به ارژنگ می‌گرایند. 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 منظومهٔ خسرو وشیرین 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.

نکتهٔ 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 قوهٔ متخیله هنرمند، درک و دریافت می‌شوند و سپس به کمک مادهٔ خام و توسط هنرمند به عالم ماده می‌رسند و خلق می‌شوند. در اینجا شاپور دارای قوهٔ 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
برآن 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 دل‌باختهٔ او می‌شود و تمام فکر و ذکرش هنگام کار، دیدار دوبارهٔ معشوق و یا رسیدن به اوست. فرهاد در قسمت دیگری از داستان به دستور خسرو به تراش و خلق پیکره‌های خسرو و شیرین و شبدیز 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 پیکرتراش 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 پیکرتراشی 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 آزرم 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، یگانه دورانشان هستند و بنابراین شاه آنها را به عنوان هنرمندان دربار برای خلق و تولید اثر به کار می‌گیرد.

**دوگانه باربد/ نکیسا**

اما دو هنرمند دیگری که در همین منظومه نامشان ذکر می‌شود، باربد و نکیسا 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 دورهٔ 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 وگوشه‌های 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 بدین‌سان رامش‌انگیز همی زد باربد در پرده تیز
(نظامی، ۱۳۹۰: ۱۸۲)

الحان طوری تنظیم شده‌اند که گاهی حس طرب و گاهی حزن را در مخاطب برمی‌انگیختند. 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(ع) 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(ع) دانسته می‌شود. نوازنده هر بار که زخمه بر سیم می‌زند و عود می‌نوازد، داستان آفرینش را بازگو می‌کند.

**خلاصه روایت شخصیت نکیسا در منظومه خسرو و شیرین**

نکیسا در موسیقی و رامشگری عهد ساسانی، شهره بوده است. او را سازنده موسیقی ملی آن دوره می‌دانند. نکیسا، 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 نکیسا**

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

نکیسا نام مردی بود چنگی ندیمی خاص امیری سخت سنگی

کـــز او خوشـــگوتری در لحـــن آواز ندید این چنگ پشـت ارغنـون سـاز
ز رود آواز مـــــــوزون او بـــــــرآورد غنـــا را رســـم تقطیـــع او در آورد
(نظامی، ۱۳۹۰: ۲۵۵)

در ابیات بالا، نکیسا هم نوازنده و آوازه‌خوان معرفـی شـده اسـت؛ هنرمنـدی کـه در نواختن ساز چنگ و آواز همتا ندارد. در اینجا باز هم اشارات به اصطلاحاتی است که بـار معنایی زیبایی‌شناختی عینـی دارنـد. کلمـاتی ماننـد مـوزون و رسـم تقطیـع در ابیـات یادشده، اشاره‌ای است به رعایت وزن و هماهنگی و ریتم در ساز و آواز که نکیسا این کار را به استادی تمام می‌دانسته و انجام می‌داده است.

نواهـــایی چنـــان چـــالاک مـــی‌زد کـه مـرغ از درد پـر بـر خـاک مـی‌زد
چنـــان بـــر ســـاختی الحـــان مـــوزون کـــه زهـــره چـــرخ میـــزد گـــرد گـــردون
جـز او کـافزون شـمرد از زهـره خـود را نـــــدادی یـــــاریی کـــــس باربـــــد را
(همان: ۲۵۵)

ابیات بالا، مهـارت و اسـتادی نکیسـا را در نـواختن دسـتگاه‌هـای موسـیقایی نشـان می‌دهد. شاعر در توصیف نوازندگی نکیسا اغراق می‌کند و صدای ساز او را مایـه گـردش سیاره زهره به دور کیهان می‌داند. همین مهارت است که نکیسا را هماورد و یـا در کنـار باربد قرار می‌دهد.

در آن مجلـس کـه عـیش آغـاز کردنـد به یک جـا چنـگ و بـربط سـاز کردنـد
ســـتای باربـــد دســـتان همـــی زد بـــه هشـــیاری ره مســـتان همـــی زد
نکیســا چنــگ را خــوش کــرده آغــاز فکنـــده ارغنـــون را زخمـــه بـــر ســـاز
(همان: ۲۵۵)

نکیسا در این روایت در کنار باربد قرار می‌گیرد و اجرایی دو نفـره را در مجلـس کیخسـرو انجام می‌دهند. دو ساز چنگ و عود از آلات موسیقی معرفی‌شده در این روایت نظـامی اسـت. صدای سازهای این دو نوازنده حرفه‌ای چنان است که هوش از سر شنونده می‌برد.

به نظر می‌رسد همانند مقایسه ویژگی‌های شاپور و فرهاد، این‌بار بتوان شاخصـه‌هـا و ویژگی‌های دو نوازنده دربار کیخسرو -باربد و نکیسا- را در جدولی تطبیق داد.

**جدول۲- مقایسه ویژگی‌های باربد و نکیسا**

| باربد | نکیسا |
|---|---|
| نوازنده ساز بربط (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 باربُد |
| 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 بربط 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 این‌باره 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 منظومهٔ خسرو و شیرین به نوعی بیان شده است. دو موسیقی‌دان و نوازندهٔ 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 منظومهٔ 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 منظومهٔ 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 نکیسا**

در دوگانه بعدی، باربد و نکیسا، 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 نکیسا، نوازنده چنگ است. نکیسا علاوه بر نوازندگی، خواننده آواز نیز هست. در این منظومه به آگاهی نکیسا به ریتم و وزن و هماهنگی در نوازندگی بیشتر اشاره شده است و باربد، دانندهٔ نغمه‌های بی‌شمار معرفی شده است. صدای ساز باربد به آواز داوود پیامبر و نفس عیسی مسیح تشبیه شده است و برای نکیسا 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 زیباشناسی، ترجمه سید جواد فندرسکی، جلد اول، تهران، علم.

فضیلت، محمود (۱۳۹۶) اصول و طبقه‌بندی نقد ادبی، چاپ دوم، تهران، زوار.

فهیمی‌فر، 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 گستردهٔ 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 سدهٔ 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 نتیجهٔ 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
** استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز، ایران Mohamadhkarami@gmail.com

**مقدمه**

یکی از پرکاربردترین واژه‌های نجومی در اشعار فارسی، واژۀ 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، درجۀ طالع و نیز جزوی است از منطقه‌البروج 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 درجۀ آن را درجۀ طالع. طالع، مشهورترین واژۀ نجوم احکامی است» (مصفی، ۱۳۵۷: ۴۸۶-۴۸۷). همچنین ابوریحان بیرونی دربارۀ طالع می‌گوید: «طالع آن بود که اندر وقت به افق مشرق آمده باشد از منطقه البروج. برج را طالع و درجه را درجۀ 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 تعبیرهایی 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 وگاه روحانیان ادیان مختلف به آن توجه کرده و کتاب‌هایی نیز به عربی و فارسی دربارۀ آن نوشته‌اند. «احکام‌الاعوام» ابومعشر بلخی، «رسالۀ شرح ثمرۀ 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 نشان‌دهندۀ توجه فراوان شاعران به این موضوع

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

مصفی (۱۳۸۱)، «فرهنگ اصطلاحات نجـومی همـراه بـا واژه‌هـای کیهـانی در شـعر فارسی» را نگاشته است. این فرهنگ، اثری کاربردی است که در آن نویسنده کوشیده تـا آنجا که میسر بوده، اصطلاحات نجومی و تقویمی را که در ادبیات فارسـی بـه کـار رفتـه 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 نـام 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 هفت‌پیکـر نظامی بیان کرده که نظامی، اطلاعات و آگـاهی وسـیعی از دانـش نجـوم داشـته و از آن بـه عنوان ابزاری در آفرینش کلام ادبی و صورت‌های خیال‌انگیز شاعرانه بهره برده است.

صرفی و افاضل (۱۳۸۹) بـه بررسـی بازتـاب باورهـای نجـومی در خمسـهٔ خواجـوی کرمانی پرداخته‌اند. در این مقاله ابتدا علم احکام نجوم و باورهای شکل‌گرفتـه دربـاره آن بررسی شده و سپس نویسندگان به تحلیل ابیات جمع‌آوری‌شده پرداخته‌اند.

هیچ‌یک از پژوهش‌های انجام‌گرفته به صورت اختصاصی به معرفی طالع‌هـای سـعد و نحس نجوم احکامی در اشعار فارسی نپرداختـه و علـت سـعد یـا نحـس معرفـی شـدن طالع‌های نجوم احکامی را توضیح نداده‌اند.

## روش پژوهش

روش این پژوهش، توصیف و تحلیل محتواست. ابتدا با مطالعهٔ اشـعار مسـعود سـعد، انوری و نظامی، ابیات مرتبط با موضوع گردآوری شـده و پـس از دسـته‌بنـدی، بررسـی، 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 گـاه بـه سبب طلوع یا حضور یک سـتاره در جایگـاهی خـاص از منطقـه البـروج بـوده و گـاه از

همنشینی و همزمانی دو یا چند ستاره پدید می‌آمده است. شهمردان 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 نهاذ او و پیوستن ستارگان بگردذ و عطارد با سعد، سعد و با نحس، نحس و پذیرندهٔ طبع‌هاست و چون تنها بوذ به سعادت گراید» (شهمردان 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 نشایذ کردن؛ چه زحل که نحس بزرگ است، چون جایگاهی بوذ موافق او و آنجا حظی دارذ نحوست او بشوذ و سعادت دهذ که از آن بهتر نبوذ. و مشتری که سعد بزرگ است، چون ساقط بوذ و جایگاهی بوذ بذ و ناموافق، او بدبختی و قطع آورذ. چه این ناموافقی او را از طبع خویش و سعادت داذن بازمی‌دارذ و هرچند بر این جمله باشذ، 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.

بخـــت ور از طـــالع جـــوزا بـــر آی  جـــوز شـــکن آنگـــه و بخـــت آزمـــای
(شهمردان ابن ابی‌الخیر رازی، ۱۳۸۲: ۱۳۱)

**۲- ذنبِ مریخ**

مریخ، نحس اصغر است و «عقدهٔ ذنب، یکی از دو نقطهٔ تقـاطع فلـک حامـل و فلـک مایل قمر است و آن را به فارسی جوزهر دم می‌گویند» (مصفی، ۱۳۵۷: ۳۰۴).

زکـــال از دود خصـــمش عـــود گـــردد  کـــه مـــریخ از ذنـــب مســـعود گـــردد
(نظامی، خسرو و شیرین، ۱۳۸۳: ۲۷)

نظامی می‌گوید: زغالی که بی‌ارزش و زشت است، هنگامی که دشمن را مـی‌سـوزاند، برای دوستان چون عودی گرانبها و خوشبو می‌شود و برای اثبات ادعای خویش، تمثیـل مصراع دوم را می‌آورد و می‌گوید: مریخ که نحس است هنگـامی کـه در ذنـب کـه خـود زشت و نازیبا و نحس است، قرار می‌گیرد، خوش‌یمن و مبارک می‌شود.

**۳- ماه در ثریا و قمر در برج آبی**

عروســـی دیـــد چـــون مـــاهی مهیـــا  کـــه باشـــد جـــای آن مـــه بـــر ثریـــا
فشـــاند از دیـــده بـــاران ســـحابی  کـــه طـــالع شـــد قمـــر در بـــرج آبـــی
(همان: ۷۳)

نظامی ابتدا جایگاه شایستهٔ چنین ماهی را ستارگان ثریا بیان می‌کند و سپس مـی‌گویـد: شیرین چون ماهی از برج آبی چشمه‌سار طالع گردید و دیدهٔ خسرو از شوق و شگفتی دیـدار او بارید. با توجه به اینکه «طلوع قمر از برج آبی نزد منجمان قدیم، دلیـل نـزول بـاران اسـت» (همان: ۷۳) و باران، نشانهٔ برکت و فراوانی است، پس طلوع قمر در برج آبی که در اینجـا بـرای 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 خـاک، بـه چهـار دسـته 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 تـر و بـرج‌هـای خـاکی، بـرج دارای مزاج سرد و خشک (اکبری و دیگران، ۱۳۸۶: ۹۷).

**۴- ماه در برج ماهی**

چـو ســر بــر کــرد مــاه از بــرج مــاهی  مـــه پرویـــز شـــد در بـــرج شـــاهی
(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 فاصلهٔ 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 مشاکلهٔ 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 فاصلهٔ ماه تا خورشید، یک‌سوم فلک باشد (ماه در زاویهٔ 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 فاصلهٔ آن تا خورشید یک‌ششم فلک ۶۰ درجه باشد... و از جمله نظرات کواکب است» (مصفی، ۱۳۵۷: ۱۳۵) و نشانهٔ دوستی و مودت. پس وقتی برجیس (مشتری) در برج خرچنگ (سرطان) باشد و فاصلهٔ ماه تا خورشید، یک‌ششم فلک باشد، زمانی سعید و میمون است.

**۷- تابش خورشید از حمل بر زحل در دلو**

حمل، خانهٔ شرف خورشید است و حضور خورشید در حمل مبارک است. دلو هم یکی از دو خانهٔ 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 نشانهٔ 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 خانهٔ 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 نقطهٔ تقاطع فلک حامل و فلک مایل قمر است. این دو نقطه را عقدتین و جوزهرین و عقدهٔ راس و ذنب هم گفته‌اند» (مصفی، ۱۳۵۷: ۳۱۰). «اندر فلک قمر، دو عقده است بر یکدیگر افتاذه برین مثال از تقاطع دو دایره، و هر کوکبی را جوزهری حقیقی هست، لکن از جهت آنکه قمر به ما نزدیک‌تر است و خسوف و کسوف

را سبب این است، پس عقدهٔ [آن به کار دارند و از این] دو عقده آنکه سوی شمال بوذ، راس خوانند و آنکه سوی جنوب بوذ، ذنب [گویند] و شکل بر این مثال است» (شهمردان ابن ابی‌الخیر رازی، ۱۳۸۲: ۵۹). «کاس: الکاس، سرنگون، مجموعهٔ 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 می کرده در کاس  شده چشم زحل هم کاسهٔ راس
(نظامی، خسرو و شیرین، ۱۳۸۳: ۲۷)

**۱۰- هم‌کاسهٔ راس شدن چشم زحل**

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

ذنب مریخ را می کرده در کاس  شده چشم زحل هم کاسهٔ 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» (شهمردان ابن ابی‌الخیر رازی، ۱۳۸۲: ۶۱).

سعد اکبر بدان بود برجیس  که برد دولت تو را فرمان
(مسعود سعد، ۱۴۰۰، ج۱: ۸۷۶)

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

کای مشتری ای ستارهٔ سعد  ای در همه وعده صادق الوعد

ای در نظـــر تـــو جـــان‌فزایـــی  در ســـکهٔ تـــو جهـــان‌گشـــایی...
ای بخـــت مـــرا بلنـــدی از تـــو  دل را همـــه زورمنـــدی از تـــو
(نظامی، لیلی و مجنون، ۱۳۸۳: ۱۶۵)

نظامی، مشتری را ستارهٔ 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، ج۱: ۸۲۳)

**۱۲- عطارد در برج ماه**

«و قمر به ذات خویش، سعد است، لکن از جهت نهاذ او و پیوستن [با] ستارگان بگردذ و عطارد [ممتزج] با سعد، سعد و با نحس، نحس و پذیرندهٔ طبع‌هاست و چون تنها بوذ به سعادت گرایذ» (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.

مـــرا در بزمگـــاه شـــاه بردنـــد  عطـــارد را بـــه بـــرج مـــاه بردنـــد
(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.

بـــر زهـــره نظـــر گذاشـــت اول  گفـــت ای بـــه تـــو بخـــت را معـــول
ای زهـــرهٔ روشـــن شـــب‌افـــروز  ای طـــالع دولـــت از تـــو پیـــروز...
(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.

یافتند 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، ستارهٔ 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، خانهٔ شرف ماه است و شرف هر ستاره‌ای، طالعی نیکو و مبارک دانسته می‌شود. همچنین نظامی در ثور بودن ماه را هم‌شأن در جوزا بودن تیر معرفی کرده است. جوزا، یکی از دو خانهٔ 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 وآفتاب اوفتاده در حملش
(همان: ۵۶)

مجاسدهٔ 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 خانهٔ شرف اوست، جای گرفته است.

**۱۹- آفتاب در حمل**

حمل، خانهٔ 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 دربارهٔ 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، ج۱: 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 کورکنندهٔ دیدهٔ دشمنان خوانده است.

اســـد بـــود طـــالع خداونـــد زور کـــزو دیـــدهٔ دشـــمنان گشـــت کـــور
(نظامی، شرفنامه، ۱۳۸۳: ۶۹)

**۲۱- قران آفتاب و عطارد**

قران یا اتصال، گرد آمدن دو یا چند ستاره در یک برج است. قـران «بـین دو کوکـب که یکی در مدار بالاتر و دیگری در مدار پایین‌تر است، روی می‌دهد. 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 کلمهٔ قران ذکر می‌شوند. مانند قـران مشـتری و مـاه یـا قران مریخ و ماه و غیره» (مصفی، ۱۳۵۷: ۵۸۰). خورشید سعد از دوسـتی اسـت و نحـس از دشمنی و عطارد، پذیرندهٔ طبع‌هاست؛ با سعد، سعد است و با نحس، نحس. بدین ترتیب مقارنهٔ آفتاب و عطارد، طالعی نیکو و مبارک است و در اوج بودن ستاره بر قوت طالع آن می‌افزاید. در این بیت چون خورشید در اوج قرار دارد، بر دوستی آن افزوده می‌شود.

آفتـــابی در اوج خـــویش بلنـــد در قـــران بـــا عطـــاردش پیونـــد
(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۸۳: ۹۵)

**۲۲- زهره در برج ثور**

ثور و میزان، خانه‌های زهره هستند. هر ستاره‌ای در خانهٔ خودش، قوت می‌گیرد و بر تأثیر آن افزوده می‌شود. پس تأثیر سعادت زهره در بـرج ثـور افـزایش مـی‌یابـد (مـروزی بخاری، بی‌تا: ۱۵۶-۱۵۷). برای تولد اسکندر نیز چنین طالعی قائل شده‌اند.

عطـــارد بـــه جـــوزا بـــرون تاختـــه مـــه و زهـــره در ثـــور جـــا ســـاخته
(نظامی، شرفنامه، ۱۳۸۳: ۶۹)

**۲۳- مشتری در قوس**

انوری، شکوه ممدوح را بر فرّ و شکوه در قـوس (کمـان) بـودن مشـتری (بـرجیس) برتری داده است.

نـــه بـــه فـــرّ تـــو در کمـــان بـــرجیس نـــه بـــه طبـــع تـــو در دو پیکـــر تیـــر
(انوری، ۱۳۳۷: ۳۷۹)

قوس و حوت، دو خانهٔ مشتری هستند. پس مشتری در قوس قوت می‌گیرد و سـعادت آن بیشتر می‌شود. نظامی زمان تولد اسکندر را در این طالع فرخنده معرفی کرده است.

بـــر آراســـته قـــوس را مشـــتری  زحـــل در تـــرازو بـــه بـــازیگری
(نظامی، شرفنامه، ۱۳۸۳: ۶۹)

**۲۴- ماه در جدی**

در دهـــم مـــاه و در ششـــم بهـــرام  مجلـس آراسـته بـه تیـغ و بـه جـام
(نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۸۳: ۹۵)

برج دهم، برج جدی است. از نظر منجمان قدیم، حلول قمر در جدی، آثـار متعـددی دارد. از جمله: «حلول قمر در جدی دلالت کند بر اندوه عامه و محبوسی مردم و حیـرت رسولان و مسافران...، در وقت حلول راس در برج سنبله دلالت کنـد بـر فسـاد کشـت و غلات و افتادن کرم در میوه‌ها و احتراق چیزها و تصرف ملوک در زمین‌های بائر و خراب و آبادان و شهر ساختن و زراعت کردن و عمـوم خیـرات و برکـات و سـلامتی حبـوب 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 خانهٔ زحل است، و در نه بهر زحـل جـای گیرد، دلالت کند که اکثر عالم فرمانبردار...» (علامی، ۱۹۱۳: ۳۶). متأسفانه ادامهٔ مـتن ایـن نوشتار اکبرنامه موجود نیست، اما از سیاق سخن و همچنین با اتکا به اینکه با عبـارت «و نیز»، حلول قمر در جدی را با طـالع پیشـین کـه مولـود مسـعود خوانـده و آن را نشـان چیره‌دستی پادشاه بر دشمنان دانسته است، می‌توان نتیجه گرفـت کـه علامـی، قمـر در جدی را دلالت بر فرمان‌برداری دشمنان یا عالمیان از پادشاه می‌دانسته که بیانگر طالعی مسعود است. در این ابیات، نظامی از طـالع مبـارک در زمـان بـر تخـت نشسـتن بهـرام می‌گوید. پس او نیز قمر در جدی را مبارک در نظر گرفته است و از همین‌روی است کـه 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 اسـت، دو سـتاره نیـز خـارج از صـورت 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، خانهٔ 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 صاحبش 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. دربارهٔ حلول زهره در برج ثور باید افزود که «ثور خانهٔ زهره است، پس اگر طالع زمانه ثور و زهره که ستارهٔ مطربان است، در برج ثور و خانهٔ 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 بیست‌وهشت‌گانهٔ ماه است. «در باورهای بسیار کهن عامیانه، پروین نمودار جمعیت است... و نگریستن به پروین موجد جمعیت خاطر... تصور می‌شده است» (مصفی، ۱۳۵۷: ۱۰۴). «در طلوع ثریا به زعم اعراب، باران می‌بارد. بدین علت ثریا نزد ایشان، نشانهٔ فراخی و ارزانی است... و مقارنهٔ 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 فاصلهٔ آن تا خورشید، یک‌ششم فلک (۶۰) درجه باشد... و از جمله نظرات کواکب است (نظامی، هفت‌پیکر، ۱۳۸۳: ۱۳۵) و نشانهٔ نیم‌دوستی و مودت. زهره که سعد اصغر است، وقتی در تسدیس که نشانهٔ 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 گرامی 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 فاصلهٔ 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 لایحب 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، خانهٔ شرف زهره است و در میزان بودن

زهره، فرخنده و مبارک است.

چو زهره درم در ترازو نهم ولی چون دهم بی‌ترازو 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 دیدهٔ 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، خانهٔ فرح بهرام است. خانهٔ فرح، خانهٔ شادی ستاره است. «فرح از قوت‌های کواکب است. و فرح کوکب همان ابتزار کوکب سیار است در برج طالع یا بروج دیگر» (مصفی، ۱۳۵۷: ۵۵۵). ابتزار کوکب، خشنودی کوکب است و «هرگاه حظوظ کوکبی در یک برج فراوان باشد، گویند این کوکب در ابتزار است» (همان: ۱۲). خواجه نصیرالدین در فرح کواکب آورده است:

زهره در پنجمین بود پدرام همچو در خانهٔ 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، ج۳: 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، ج۲: ۹۶۱)

**۳۴- قران ماه و زهره در ثور**

ثور، خانهٔ زهره است و سعادت زهره در آن قوت می‌گیرد. همچنین خانهٔ 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**

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

چو ستارهٔ 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 ستارهٔ 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) نشانیدن بزرگان و امرا را تثلیث او تعبیر کرده است.

**۳۶- خورشید در راس**

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

واقع شود» (شهیدی، ۱۳۷۳، ج۶: ۵۱۴).

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

خصم 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 عقدهٔ زیرین تقاطع فلک حامل و فلک قمر قرار می‌گیرد و سایهٔ 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، ج۱۶: 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 خانهٔ 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 خمسهٔ 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 کوکب در این حالت، راجع لقب دارد و این اختلاف در حرکات، نتیجهٔ 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 خانهٔ تیر یا عطارد که برج سنبله است (برج ششم) بازمی‌گردد، به سبب یاری بخت و بازگشت مجدد مشتری به میزان، همهٔ 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 بی‌سعادت و ای خوف بی‌رجا
خرچنگ آبی و خداوند تو قمر　　آبی است، سوزش تن و جان از شما چرا؟
(مسعود سعد، ۱۴۰۰، ج۱: ۱۳۷)

خرچنگ یا سرطان، خانهٔ 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 خانهٔ سرطان است (خانهٔ قمر، برج سرطان است). آنگاه خطاب به طالعش می‌گوید: تو طبعی تر داری و صاحب خانهٔ 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 قصیدهٔ دیگری طالع ماه در خرچنگ را در برابر طالع عطارد در حوت که نحس است، قرار می‌دهد، که این نیز شاهدی بر سعادت قمر در سرطان است.

گشته‌ام چون عطارد اندر حوت  گرچه بودم چو ماه در خرچنگ

(مسعود سعد، ۱۴۰۰، ج۱: ۵۴۰)

**۴۱- نظر زهره**

زهره، ستارهٔ 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 غنج و دلال اوست» (مجلسی، ۱۳۸۰: ۶۷). در کتاب تنکلوشا دربارهٔ نظر زهره آمده است:

نظر زهره زین سبب خیر است  که در اوتاد طالعش سیر است

(تنکلوشا، 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

(مسعودسعد، ۱۴۰۰، ج۱: 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

(مسعودسعد، ۱۴۰۰، ج۲: ۹۶۴)

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

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

**۴۴- طالع قوس**

قوس، خانهٔ مشتری است که سعد اکبر است. دربارهٔ این طالع در «روضات‌الجنات فی اوصاف مدینه هرات» آمده است که «قوس، خانهٔ 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، نشانهٔ 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 بوذ. ۲- میان دو سعد اندر حصار بوذ صمیمی. ۳- بر مناظرهٔ شمس یا قمر بوذ از تثلیث یا تسدیس. ۴- چون سریع سیر بوذ زاید در نور و عدد. ۵- در جایگاهی بوذ 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 گزینهٔ 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، ستارهٔ سعد است و عطارد، پذیرندهٔ 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
تشنهٔ 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 خانهٔ آنها مقابل خانهٔ 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، مقدمهٔ 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
(مسعودسعد، ۱۴۰۰، ج۱: 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 نتیجهٔ 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 نتیجهٔ بررسی طالع‌های سعد نجوم احکامی در اشعار

مسعود، نظامی و انوری، مشاهده کردیم که هر ستاره‌ای در خانهٔ خویش، در خانهٔ فرح و در خانهٔ شرفش قوت می‌گیرد و اگر ستارهٔ سعد باشد، بر سعادت آن افزوده می‌شود و طالع هر ستاره‌ای در خانهٔ 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 ستارهٔ سعد بر سعادت آن می‌افزاید. دربارهٔ طالع سرطان که مسعود سعد آن را دو پهلو 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 آرایهٔ استخدام به گونه‌ای به کار برده که با واژهٔ طالع به برج سرطان اشاره می‌کند و با واژهٔ کژرو به خرچنگ. در واقع کژروی را نه به برج سرطان که به خرچنگ نسبت داده است. دربارهٔ طالع «ماه در جدی» گفتیم که با توجه به آثار کهن نجوم احکامی، در برج جدی بودن ماه برای عامهٔ مردم نحس، اما برای پادشاهان، مبارک دانسته شده است و نشانهٔ 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.

امیرخسرو، خسرو بن محمود (۱۹۶۷) دیوان امیرخسرو دهلوی، گردآوری انوار الحسن، لکهنو: راجه رام کماربکدپور 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.

تنکلوشا (۱۳۸۴) به ضمیمهٔ 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، لکنهو، منشی نولکشور.

غلامی، زهرا (۱۳۹۹) «سعد و نحس ایام در باورها و امثال و حکم بیرجند»، دوماهنامهٔ فرهنگ و ادبیات عامه، سال هشتم، شمارهٔ 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) کفایه التعلیم 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، ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده، چاپ دوم، تهران، علمی و فرهنگی.
مصفی، 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 مسئلهٔ حرکت وضعی زمین»، تحقیقات اسلامی، سال اول شمارهٔ ۲ و سال دوم شمارهٔ 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 تعالیم 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 سُلغریان (سلغوریان) که حکام بافرهنگ فارس بوده‌اند، به عزّت زیسته و در سال ۶۹۰ هجری چشم از جهان فرو می‌بندد (صفا، ۱۳۷۲، ج۳: 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، آشفتگی‌ها 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 نااستوارند 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 برجای 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، تصویرِ راهگشا و روشنی از آنچه دیده یا تجربه کرده‌اند، برای آیندگان برجای گذاشته‌اند و سعدی 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 می‌نمایاند 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 شیوهٔ کتابخانه‌ای گردآوری شده است. روش تحقیق این پژوهش، توصیفی- تحلیلی است. مقایسهٔ 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 نشان‌دهندهٔ 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 اوفتاد — هرچه می بینم به چشمم نقش دیوار آمدست (۳۶۷)
ترسم نماز صوفی با صحبت خیالت — باطل شود که صورت بر قبله می‌نگاری (۵۹۳)
چه وجود نقش دیوار و میان آدمی که با او — سخنی ز عشق گویی و در او اثر نباشد (۴۲۷)
پیش رویت دگران صورت بر دیوارند — نه چنین صورت و معنی که تو داری دارند (۴۴۱)
به گوش و چشم و دهان آدمی نباشد شخص — که هست صورت دیوار را همین تمثال (۷۱۳)
اگر آدمی به چشمست و دهان و حلق و بینی — چه میان نقش دیوار و میان آدمیت (۷۸۳)
مرا به منظر خوبان اگر نباشد میل — درست شد به حقیقت که نقش دیوارم (۵۱۴)
نه هرچه جانورند آدمیتی دارند — بس آدمی که در این ملک نقش دیوارند (۷۸۴)
دلم به غمزه جادو ربود و دوری کرد — کنون بماندم بی او چو نقش دیواری (۵۹۴)
سعدی از عقبی و دنیا روی در دیوار کرد — تا تو در دیوار فکرش نقش خود بنگاشتی (۵۷۸)
آدمی فضل بر دگر حیوان — به جوانمردی و ادب دارد
گر تو گویی به صورت آدمی‌ام — هوشمند این سخن عجب دارد
پس تو همتای نقش دیواری — که همین گوش و چشم و لب دارد (۸۱۶)
چشم برکرده بسی خلق که نابینایند — مثل صورت دیوار که در وی جان نیست (۳۹۵)
پندارم آنکه با تو ندارد تعلقی — نه آدمی که صورتی از سنگ و رو بود (۴۵۵)
دگر به صورت هیچ آفریده دل ندهم — که با تو صورت دیوار درنمی‌گنجد (۴۱۱)

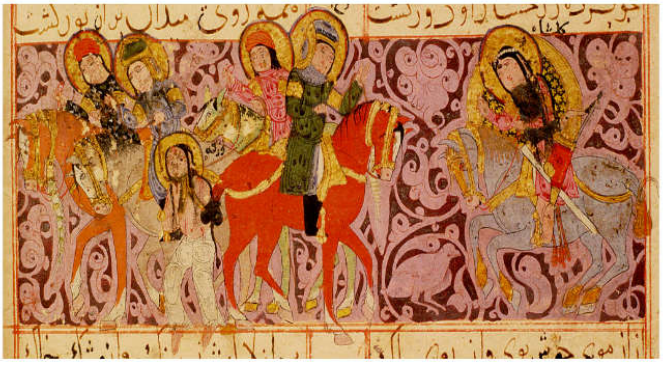
در ابیات بالا، سعدی مشخصاً به نقاشی‌های پیکردار و تصاویر انسانی ترسیم شده بر دیوارها پرداخته است. ویژگی عمده آنها از نظر شاعر، آرامش و سکوت و سکون صحنه و پیکرهاست، در مقابل حرکت و پویایی طبیعی انسان زنده.

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 نتیجهٔ 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 گرماوه‌ای (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 درِ 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 واژۀ 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، صرفِ ایوان مدنظر شاعر بود، امّا در جایی دیگر به طور مشخص به نقاشی بر ایوانِ 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»!

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

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 گونهٔ 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، چه‌بسا 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 واژهٔ 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 روی‌هم‌رفته 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 بری 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 — یا صورتی برکش چنین یا ترک کن صورتگری (۵۸۴)
در همه گیتی نگاه کردم و بازآمدم — صورت کس خوب نیست، پیش تصاویر او (۳۹۵)
من نه آن صورت‌پرستم کز تمنای تو مستم — هوش من دانی که بردست، آنکه صورت می‌نگارد (۷۸۹)
چشم برکرده بسی خلق که نابینایند — مثل صورت دیوار که در وی جان نیست (۳۹۵)
بتی دیدم از عاج در سومنات — چنان چون که در جاهلیت منات
چنان صورتش بسته تمثال‌گر — که صورت نبندد از آن خوب‌تر (۷۸۹)

چون هنوز هنر عکاسی و صنعت چاپ و تکثیرِ تصویر پدید نیامده بود، پس بسامد بالای واژگانی همانند صورت و صورتگری در سروده سعدی، معطوف به رونق نقاشی‌هایی از چهره و سیمای واقعی مردمان است که پدید می‌آوردند. هرچند آگاهی‌هایی که سخنور شیراز در لابه‌لای ابیات از شیوه‌های صورتگری در عصر خویش ثبت و ضبط کرده است، چندان متنوع و فراوان نیست.

**۲- نسخه چشم و ابرو:** برای چهره‌نگاری و صورتگری، در دیوان سعدی ابیاتی وجود دارد که به لحاظ روشنگری در تاریخ نقاشی آن روز به‌ویژه چهره‌نگاری بی‌مانندند. می‌فرماید:

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

این بیت تأمل‌برانگیز، برخی از زوایای تاریک تاریخ نقاشی عصر سعدی و پیش از آن را روشن می‌کند و آگاهی‌های نویافته و هیجان‌انگیزی درباره نقاشی سده هفتم در خود دارد. به زبان ساده، شاعر در اینجا خطاب به معشوقه خویش می‌گوید که نسخه چشم و ابروی تو را پیش نگارگر می‌برم و از او می‌خواهم که صورت مشتری -مشتریان- خود را همانند چهره زیبای تو نقاشی کند. به بیانی دیگر، چهره تو را الگو قرار دهد. از شگفتی‌های این بیت، استفاده سعدی از واژهٔ «نسخه» به‌ویژه «نسخه چشم و ابرو» است.

نسخه به معنای «رونوشت و آنچه از آن باز نویسند» (دهخدا، ۱۳۷۷، ج۱۴: ۲۲۴۵۸) -و 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) می‌توان گفت که در سده هفتم هجری، چنین فن و شیوه‌ای در هنر نقاشی ایران وجود داشته است. هرچند منابع تاریخیِ نقاشی موجود بر این باورند که چهره نگاری با هدف شبیه‌سازی، پیشینه ایرانی چندانی ندارد و سوغات مغرب‌زمینیان 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 می‌بست 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 «مشتری» نهفته است. در اینجا مشتری هم به معنی خریدار و سفارش‌دهنده به کار رفته و هم اشاره به سیاره مشتری یا «برجیس» و یا «ژوپیتر» دارد که بزرگ‌ترین سیاره منظومه شمسی است و قُدما آن را ستاره سعد می‌دانستند. در تعریف نخست از نگارگر می‌خواهد که قوس چهره مشتری یا سفارش‌دهنده را همانند چشم و ابروی یار او نقاشی کند؛ اما در برداشت دوم، صورت یار را به سیّاره سعد تشبیه کرده و درخواست می‌کند که نقاشِ نگارگر، چهره سیّاره 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 کمانی بودن ابروی دلدار را یادآوری کرده است، اما از سویی دیگر در علم نجوم قدیم، علامت یا نماد سیاره مشتری، یک قوس بوده است (دهخدا، ۱۳۷۷، ج۱۳: 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 هلالِ ماه نیز که به چهره یار مشابهت 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 نسخهٔ روی تو را به بازار آورند، نقاشِ نگارگر درِ 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 بی‌مشتری 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 صناعت» 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 جامعهٔ 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 قرنی 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 «نسخهٔ 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 ببیند  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 برنیاید ز دست  که نقشش معلم ز بالا نبست (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 زیبای 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، ج۱: ۴۰-۱۰۶). حال منبع این گفته سعدی هرجا که باشد، نشان‌دهنده قدمت آن نسبت به زمان حیات سعدی است. پس نخست می‌توان نتیجه گرفت که هنر سوزن‌دوزی 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 تزیین 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 نه‌تنها 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 نومایه 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 خواص‌الاشجار 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 — نبشته 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 دگرباره 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 برندارم — 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 برنیاید 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 درنکشد — 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 طیبات 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 درِ 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، ج ۱۳: ۲۰۷۴۵).

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 درنهایتِ 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، ۴۸۲:۱۳۹۵) 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، ج۲: 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، فرزان 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 آزیتا 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.

Hattstein, M. Delius, P (2000) Islam Art and architecture, France, Konemann Verlagsgesellschaft mbh .

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 خمریه و ساقی‌نامه

سمیه خورشیدی*
احمد رضایی جمکرانی**

## چکیده

ساقی‌نامه، یکی از انواع شعری است که در دامان شعر غنایی زاده شد. این گونهٔ ادبی با دگرگونی و تنوع در ساختار شکلی و محتوایی، در ادوار مختلف بسط یافته، درون‌مایه‌های تازه‌ای از قبیل موضوعات عرفانی، مسائل سیاسی، انتقادی و اعتراضی مورد توجه شاعران قرار گرفت. مطالعهٔ ساقی‌نامه‌ها نشان می‌دهد که این گونه ادبی باید حاصل دگرگونی در صورت و محتوای خمریه باشد. پس از آن، دستگاه‌های مختلف زبانی، بلاغی و فکری ساقی‌نامه نیز در بستر تحولات تاریخی تغییر کرده و عنصر غالب آن در فرم و محتوی دیگرگون شده است. از این‌رو در پژوهش حاضر، ابتدا به بررسی ریشه و زایش ساقی‌نامه از دل خمریه به عنوان یک گونه ادبی پرداخته‌ایم. پس از آن با مقایسه نشانه‌های پرکاربرد خمریه و ساقی‌نامه در دستگاه‌های زبانی و بلاغی و فکری، تحول گونه ساقی‌نامه، با روش توصیفی-تحلیلی از طریق استقرار از ابتدا تاکنون بررسی شده است. حاصل پژوهش نشان می‌دهد که ساقی‌نامه‌های اولیه با تأسی از خمریه و نشانه‌های زبانیِ اغتنام فرصت و الفاظ باده‌گساری آغاز شده، با تحولات اجتماعی و فرهنگی و دینی به‌تدریج لایه‌های معنایی متفاوتی (تمثیلی، عرفانی، رمزی، سیاسی) یافته و در نتیجه ساختار نوع ادبی خمریه در روند تاریخی خود به ساقی‌نامه منتهی شده است.

**واژه‌های کلیدی:** خمریه، ساقی‌نامه، دگرگونی، صورت و معنا.

* نویسنده مسئول: دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه قم، قم، ایران khorshidi13@gmail.com
** استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه قم، قم، ایران A52_2006@yahoo.com

**مقدمه**

ساقی‌نامه، گونه‌ای از شعر غنایی است که شاعر با استفاده از تصاویر خمری، مضامینی چون دم غنیمت شمردن، باده‌نوشی و ناپایداری روزگار و گذشت عمر را با اعتراض به وضعیت موجود بیان می‌کند. به عبارت دیگر این گونهٔ ادبی، «شعری است خطابی، اغلب در قالب مثنوی و در بحر متقارب مثمن محذوف یا مقصور که در آن شاعر با خواستن باده از ساقی و تکلیف سرودن و نواختن از مغنّی، نوع نگرش و جهان‌بینی خود را دربارهٔ 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 تحول‌یافتهٔ خمریّاتی است که ابتدا در ادبیّات 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. امّا در دورهٔ عباسی، به صورت قالب‌های خاص و مستقل درآمد، چنان‌که «نخستین خمریّه‌های مستقل این دوره، سرودهٔ شاعرانی مثل مسلم بن ولید انصاری و ابونواس است. ابونواس، شاعری است که به خمریّه به عنوان یکی از ابواب شعر، استقلال و تشخّص بخشیده است» (فاخوری، ۱۳۶۸: ۳۰۹).

شاید به پیروی از خمریه‌های 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 سدهٔ ششم با «نظامی» آغاز شد و امیرخسرو دهلوی در «آیینهٔ اسکندری» و خواجو 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 تأسی از حافظ، سرایش این گونه ادبی ادامه یافت که معروف‌ترین آنها در قرن نهم از آنِ جامی است. پایان دورهٔ تیموریان و آغاز صفویه و

تمام بازهٔ زمانی قرن دهم را می‌توان دورهٔ «خیزش ساقی‌نامه‌سرایی» در زبان فارسی به شمار آورد. در میان سرایندگان بعد از حافظ، حکیم پرتوی، نوعی خبوشانی، ظهوری ترشیزی و میررضی آرتیمانی از جمله ساقی‌نامه‌سرایان معروف محسوب می‌شوند. به نظر می‌رسد که پس از این دوره، توجه به این گونهٔ شعری افول کرد، به گونه‌ای که در دوره‌های افشاریه و زندیه به این قالب ادبی توجه نشد. اما فتحعلی‌شاه در دورهٔ قاجار، ملک‌الشعرای بهار در عصر مشروطیّت و هوشنگ ابتهاج در دوران پهلوی به سرودن ساقی‌نامه روی آوردند.

باید گفت که خمریه‌های آغازین در گذر زمان به ساقی‌نامه تبدیل شده و علاوه بر فرم، دگرگونی‌های زیادی در معانی آنها روی داده است. این تغییر در معنا در دوره‌های مختلف، شاعر را از بیان دغدغه‌های فردی به دغدغه‌های همه انسان‌ها و رنج‌های بشر سوق داده است و تا آنجا که رنگ و طعم باده واقعی در خمریه‌ها در این گذر بلند تاریخی با سویه‌های فکری شاعران منتقد به باده‌ای عرفانی، سیاسی و اجتماعی تغییر یافته است. با این حال علی‌رغم دگرگونی‌های فراوان، هنوز کانون این نوع ادبی را با هر درون‌مایه‌ای، می و متعلقات آن تشکیل می‌دهد. از این‌رو در پژوهش حاضر، ضمن دسته‌بندی پژوهش‌های این حوزه، به طبقه‌بندی تعاریف ساقی‌نامه پرداخته‌ایم. آنگاه پیوند خمریه و ساقی‌نامه را بررسی کرده، به تحلیل ساقی‌نامه‌های دوره‌های مختلف و تغییراتِ صورت و معنای آنها پرداختیم و دگرگونی این نوع ادبی را با کاویدن نشانه‌های پرکاربردی چون می و الفاظ میخانه‌ای نشان داده‌ایم.

## پیشینه پژوهش

درباره ساقی‌نامه، سه قسم پژوهش را می‌توان دید. گروه اول به تعریف و دسته‌بندی ساقی‌نامه‌ها پرداخته‌اند. گروه دوم به پیوند این نوع ادبی با خمریات و بررسی مضامین ساقی‌نامه‌ها پرداخته‌اند. گروه سوم نیز پژوهش‌هایی است که به نقد و بررسی ساقی‌نامه و آمیختگی این نوع شعر با زبان حماسی و اندیشه دم غنیمتی خیام پرداخته‌اند.

در گروه اول، قدیم‌ترین پژوهش درباره ساقی‌نامه‌ها، «تذکره میخانه» تألیف عبدالنبی فخرالزمانی قزوینی است که اشعار ساقی‌نامه‌سرایان 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 رمب و حماسه توجه نمود؛ مانند مقاله «ساقی‌نامه‌ها، نزدیک‌ترین نوع ادبی به رباعیات خیام» نوشته آزاد مظهری، مقاله «نگاهی به ساقی‌نامه، خمریات و دیتی رمب» 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 دگردیسیِ پیوستهٔ خود آشکار می‌شود. از طریق پیوند ساختاری و محتوایی انواع ادبی می‌توان به دگردیسی و دگرگونی آنها پی برد. فرضیه‌های پدید آمدن گونهٔ 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 شکل‌گرفته 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 خویشتن غنایی 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 زمینهٔ تاریخی و درون‌مایه می‌توان ساقی‌نامه را از نخستین نمونه‌های شعر غنایی محسوب نمود» (رضایی، ۱۳۹۳: ۱۳۲).

فخرالزمانی، ساقی‌نامه را شکل تحول‌یافتهٔ 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 به‌کار نرفته، از آن به «خمریّه» تعبیر کرده‌اند و شاعرانی چون رودکی و بشّار و منوچهری، خمریّه‌هایی از همان دست که شاعران عرب سروده بودند، سرودند (صفا، ۱۳۷۸، ج۲: ۹۳).

در دوره‌های بعد با تفکر تعالی‌طلب شاعران عرفان‌محور از حضیض خود به اوج رسید و دستمایه بیان اندیشه‌های عرفانی شد. این پهنهٔ 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 ارائهٔ 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 خمریه 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 مثمن مقصور یا محذوف و نوع دیگر آن به صورت ترکیب‌بند یا ترجیع‌بند سروده می‌شد، همچنان جولانگاهی بود برای اظهار عواطف شاعرانه دربارهٔ 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، ج۱: 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). ملاّ عبدالنّبی فخرالزّمانی هر جا سخن از ساقی‌نامه‌ای در قالبی جز مثنوی نقل می‌کند، می‌گوید: «ترجیعی که به روش ساقی‌نامه گفته، در این میخانه به‌عوض 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 مؤلّف تذکرهٔ 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، گردآورندهٔ تذکره پیمانه، ساقی‌نامه را اینگونه تعریف می‌کند: «ساقی‌نامه و مغنی‌نامه که اجزای یک منظومهٔ مستقل را تشکیل می‌دهد، ابیاتی است

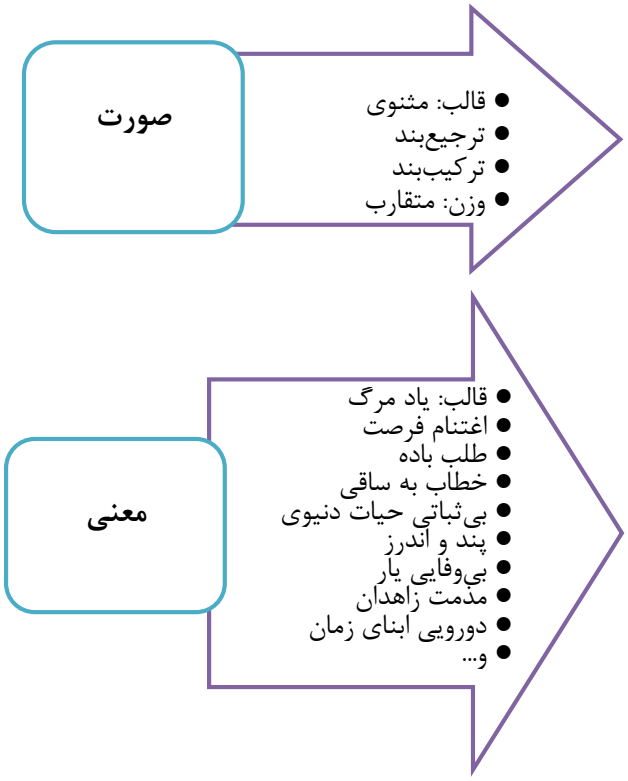
خطابی در بحر متقارب مثمن مقصور یا محذوف که در آن شاعر با خواستن باده از ساقی و تکلیف سرودن و نواختن کردن به معنی مکنونات خاطر خود را دربارهٔ دنیای فانی و بی‌اعتباری مقام و منصب ظاهری و کجروی چرخ و ناهنجاری روزگار و نگونی بخت و بی‌وفایی یار و جفای اغیار و دورویی ابنای زمان و صفای اهل دل درد و مذمت زاهدان ریایی و مانند اینها ظاهر و آشکار می‌سازد و در ضمن بیان این مطالب کلمات حکمت‌آمیز و نکات عبرت‌انگیز نیز بر آن می‌افزاید» (گلچین معانی، ۱۳۶۸: ۱).

در دایرةالمعارف فارسی به سرپرستی غلامحسین مصاحب، ساقی‌نامه چنین تعریف شده است: «ساقی‌نامه در ادبیات فارسی و ترکی، عنوان عمومی منظومه‌هایی است از نوع خمریه و غالباً به بحر متقارب که مشتمل‌اند بر ابیاتی خطاب به ساقی و اشعاری در ناپایداری دنیا و ضرورت اغتنام عمر» (مصاحب، ۱۳۸۱: ذیل ساقی‌نامه).

شمیسا در کتاب «انواع ادبی»، ساقی‌نامه را چنین تعریف می‌کند: «ساقی‌نامه، یکی از انواع شعر غنایی است که معمولاً به قالب مثنوی و به بحر متقارب است. در ساقی‌نامه شاعر، ساقی و مغنی را مخاطب قرار می‌دهد و از آنان می‌خواهد که باده‌ای در کار کنند و سرودی ساز دهند و سپس از گذر سریع عمر و ناپایداری دنیا و جفای روزگار سخن می‌راند و خواننده را به اغتنام فرصت و دریافتن دم اندرز و به‌اصطلاح موتیف آن، « Carp Diem»، دم را دریاب است» (شمیسا، ۱۳۸۴: ۲۴۳).

در کتاب شعر و ادب فارسی، «ساقی‌نامه بر اشعاری اطلاق می‌شود 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**



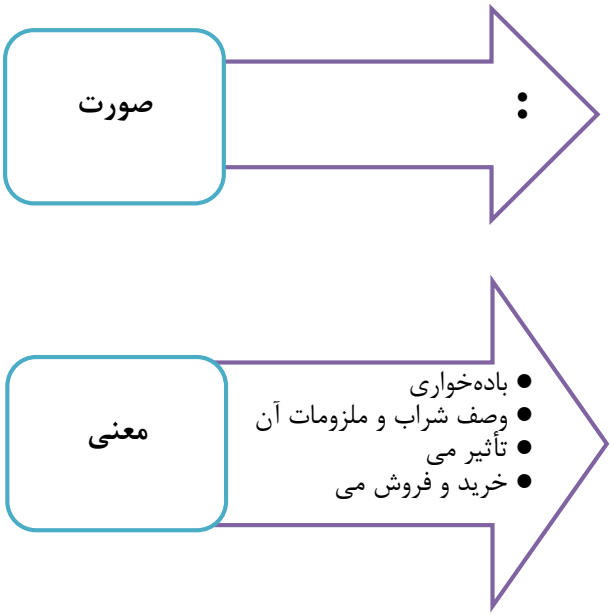

**شکل ۱- ساقی نامه (الفاظ مبتنی بر صورت)**

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 مغنی 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 خمریه بیشتر دیده می‌شود:

۱. خمریه 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 خمر).

۲. به سروده‌هایی که درون‌مایهٔ آن، باده و باده‌خواری و ملزومات و مقتضیات آن باشد، شعر خمر گفته می‌شود. از جملهٔ 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 خمر)




**شکل ۲- خمریه (الفاظ مبتنی بر صورت)**

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

تفاوتی که اشعار خمری را از ساقی‌نامه جدا می‌سازد این است که بیشتر جنبهٔ 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).

**خمریه و ساقی‌نامه**

خمریه 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. خمریه‌سرایی، به مفهوم خاص در ادب عرب، از دوران عباسی آغاز شد (همان: ۲۹۶). نخستین خمریه‌های مستقل و در قالب‌های خاص در این دوران، سرودهٔ شاعری مانند ابونواس است که به خمریه 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 خمریه‌های 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 خمریات، تقلیدی و تکراری است، به‌ویژه در عهد جاهلیت.

تغییر نوع ادبی خمریه در شعر فارسی در پی تغییر نگرش شاعران به جهان پیرامون خود، باعث دگرگونی ساخت و محتوا در نوع ادبی خمریه شد. ویژگی‌ها و عناصری فرعی که در دل خمریه وجود داشت، در ساقی‌نامه، وجوه مستقل و کلّی و غالب می‌یابد و به طور مجزّا به یک نوع مستقل، دگردیسی می‌یابد و نام جداگانه‌ای هم به خود می‌گیرد. ابتدا ساقی‌نامه‌ها به دلیل ذکر باده و جام با اشعار خمریه مناسبت می‌یابند؛ اما دو شرط «مثنوی باشد و در بحر متقارب گفته آید»، این نوع ادبی را از نظر ساختاری از خمریه 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 گیرندهٔ 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 ماهیّت حقیقی و اصلی شراب اشاره کرده و آن را مایعی شادی‌آور و مست‌کننده معرّفی کرده است:

بیار آن می که پنداری روان یاقوت نابستی  و یا چون برکشیده تیغ پیش آفتابستی
سحابستی قدح گویی و می قطرهٔ 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 کآمد رش مطربان پیش دار و باده بکش
(شاعران بی‌دیوان، خسروی سرخسی: ۱۷۸)

می آرد شرف مردمی پدید آزاده نژاد از درم خرید
(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.

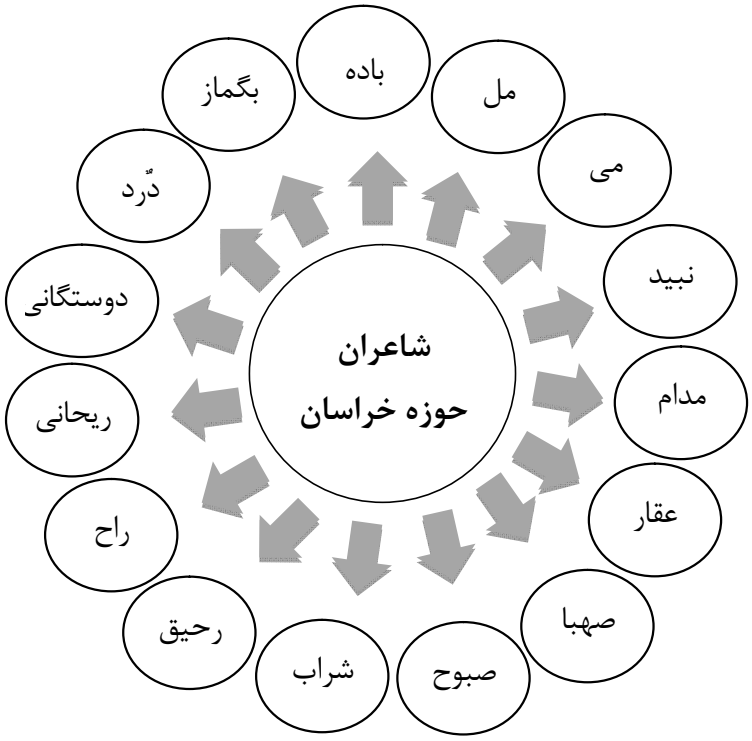
گل بهاری، بت تتاری نبیذ داری، چرا نیاری
نبیذ روشن، چو ابر بهمن به نزد گلشن چرا نیاری

خمریات دیوان منوچهری نیز مجموعه‌ای از آداب باده‌خواری است که به زبان شعر و به سبک خمریه سروده شده است:

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

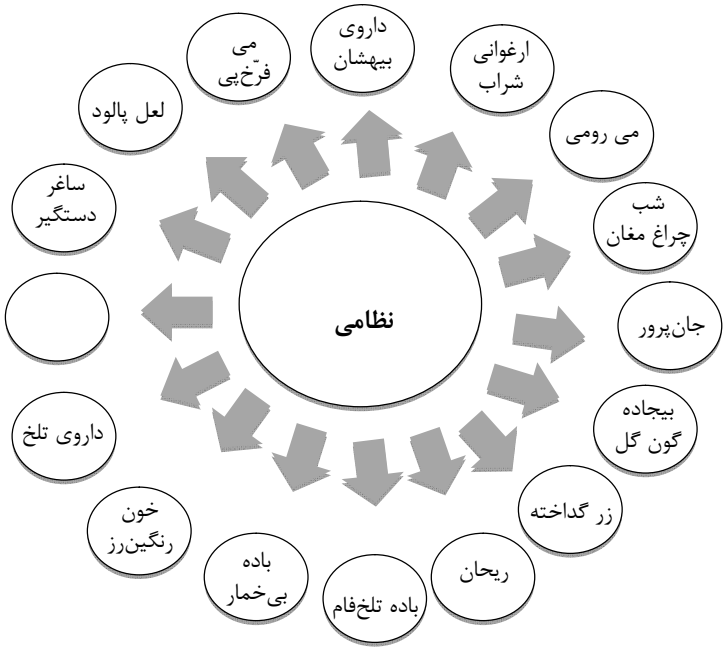
که زنده است جمشید را دختری چنین خواندم امروز در دفتری
(همان: ۱۵)

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:

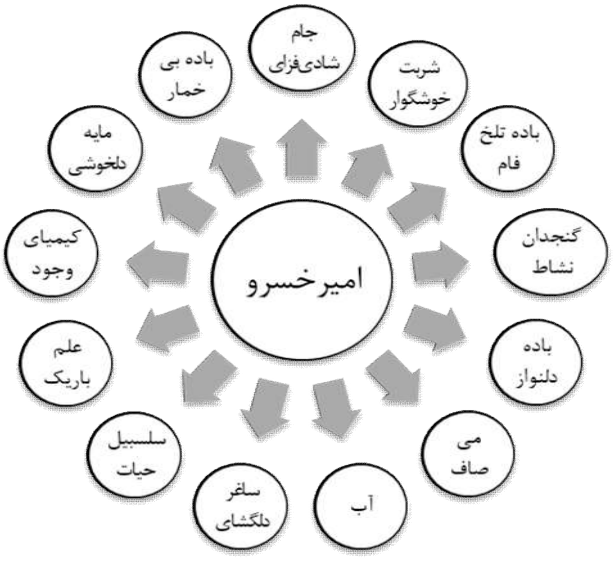



**شکل ۳-توصیف باده (شاعران حوزه خراسان)**

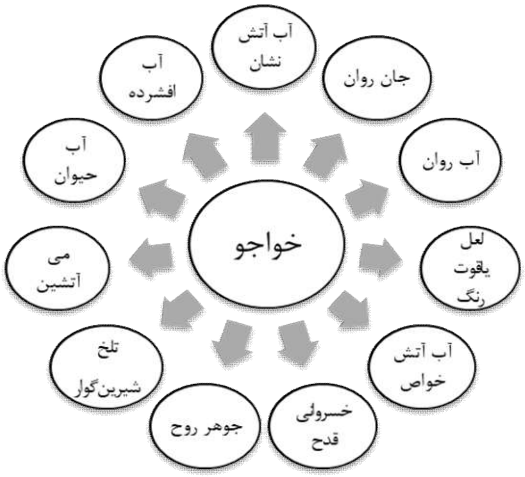
شراب، مهم‌ترین مضمون به کار رفته در شعر خمریه، به سبب رنگ قرمزش با خون در ارتباط است. معنای این واژهٔ نمادین، برحسب ساختارهای سیاسی و دینی و اجتماعی در دوره‌های بعد تغییر کرده و مجموعه‌ای از عناصر متناسب و متداعی آن مجموعه را با خود همراه کرده است؛ زیرا معنای واژگان در بطن انواع ادبی تغییر کرده، بافتاری تازه را آغاز می‌کند. این الفاظ میخانه‌ای نیز در جریان بافتی که قرار گرفتند، معنا و ساختار نوع ادبی خمریه را تغییر دادند و شاعران نیز از جریان رسانگی واژهٔ باده بهره برده، با آشنازدایی دست به ابداع زدند. در نتیجه این لفظ پرتکرار و کانونی در نوع ادبی ساقی‌نامه با همان تجربهٔ 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 استعاری جدید نشان می‌دهند:



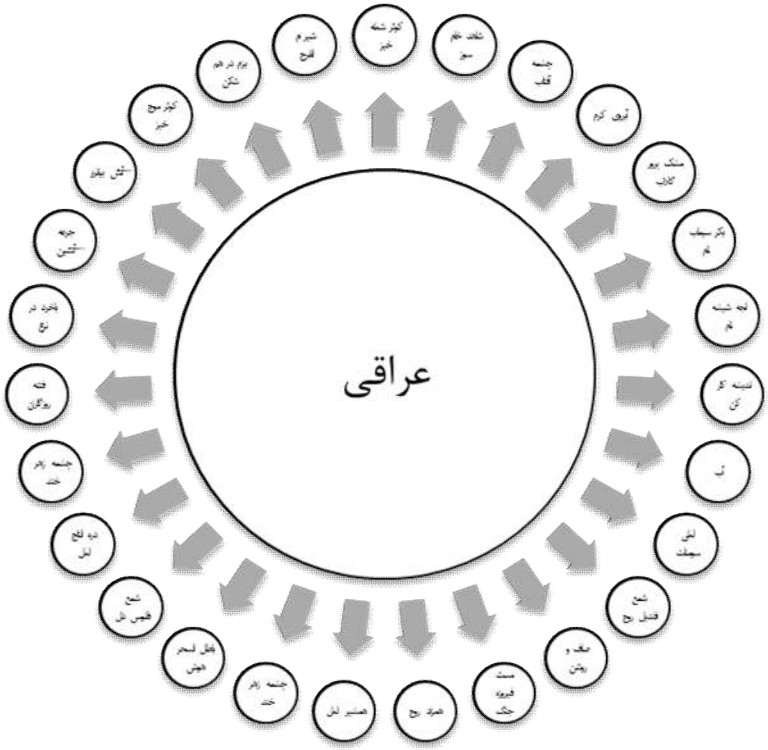

**شکل ۴- (اوصاف می) ساقی‌نامه نظامی**



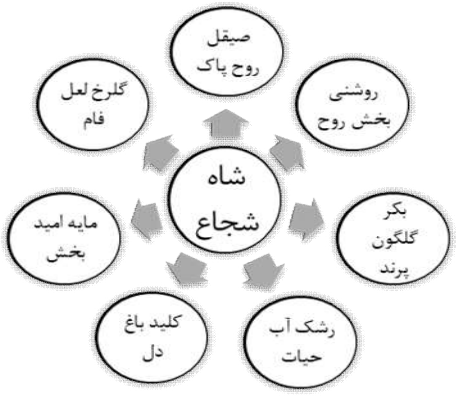

**شکل ۵- (اوصاف می) ساقی‌نامه امیرخسرو**



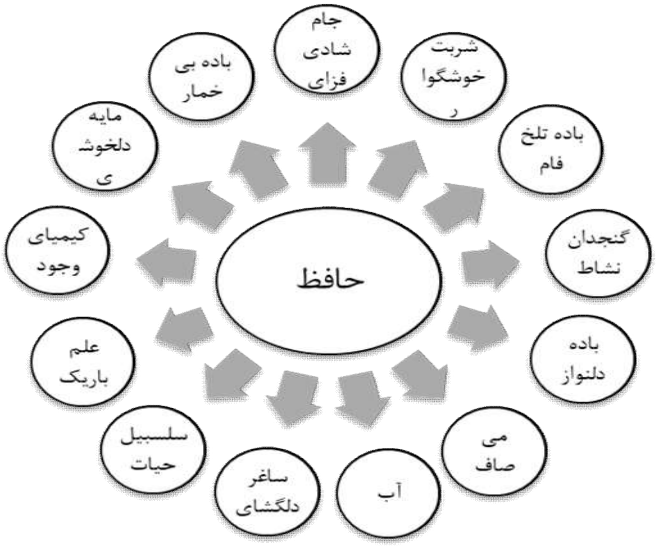

**شکل ۶- (اوصاف می) ساقی‌نامه خواجو**



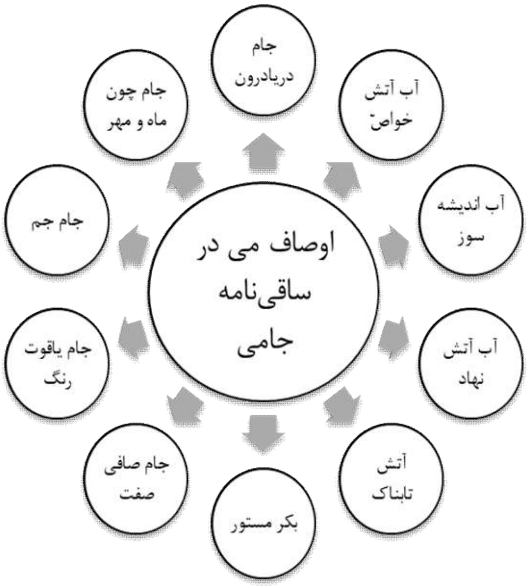

**شکل ۷- ساقی‌نامه عراقی**




**شکل ۸- (اوصاف می) ساقی‌نامه شاه شجاع**




**شکل ۹- (اوصاف می) ساقی‌نامه حافظ**




**شکل ۱۰- (اوصاف می) ساقی‌نامه 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 خمری، 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، القاکنندهٔ جنبهٔ 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 جامعهٔ مسلمانان، شراب مانند سرّی 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. عمدهٔ این تصاویر از ایدهٔ ذهنی و ایدئولوژی شاعران بر اساس تحولات اجتماعی و سیاسی به منصهٔ ظهور می‌رسد.

با نگاهی به زمینه‌های تصویری در خمریات، مانند تشبیه می به آفتاب و چشمهٔ 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 حوزهٔ 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 محبّت 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 بادهٔ خود را معنوی خوانده‌اند (پورجوادی، ۱۳۸۷: ۲۷۵).

بیا ساقی آن جام آیینه‌فام 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 تجربهٔ موفقی 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

(فرخی، ۱۳۸۰: ۳۳۹۴)

خسرو می خواست هم از بامداد — خلق به می خوردن او گشت شاد
خرمی و شادی از می بود — خرمی و شادی را داد داد
ماه درخشنده قدح پیش برد — سرو خرامنده به پای ایستاد
با طرب و خرمی و فال نیک — شاه، قدح بستد و بر کف نهاد
شادی و می خوردن، شه را سزد — شاد خور ای شه که میت نوش باد
از تو به می خوردن یا بند زر — 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 می‌خواهد 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
(کسایی 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.

**خمریات 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.

**خمریات و صبغهٔ مذهبی**

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

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

این سروده‌ها که در ابتدا با درون‌مایهٔ 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» بپردازند. کتاب «گلشن راز شبستری» برای پاسخ به این سؤالات سالکان تدوین شد.

همه عالم چو یک خمخانهٔ اوست　　دل هر ذرّه‌ای پیمانهٔ 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 خمریه جدا شده و با اندیشه خردگرا و مبتنی بر آرمان‌گرایی در دسته‌ای دیگر قرار گرفته است. با بررسی دستگاه زبانی خمریه 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، پیتر (۱۳۹۵) زبان‌شناسی اجتماعی، درآمدی بر زبان و جامعه، ترجمهٔ محمد طباطبایی، تهران، آگاه.

دارم، محمود (۱۳۸۱) «انواع ادبی»، پژوهشنامهٔ مجلهٔ 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 ۱۲-۱۱، ص ۱۱۹.

صفا، ذبیح الله (۱۳۶۴) تاریخ ادبیّات در ایران، ج ۵، تهران، فردوس.

صفا، ذبیح الله (۱۳۷۸) تاریخ ادبیات در ایران، ج ۲، تهران، فردوس

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۵۷) گنج سخن، جلد اوّل (از رودکی تا انوری)، چاپ ششم، تهران، دانشگاه تهران.

الفاخوری حنا (۱۳۶۸) تاریخ ادبیات زبان عربی، ترجمه عبدالمحمد آیتی، توس، تهران.

فخرالزّمانی، عبدالنّبی (۱۳۶۷) تذکرهٔ 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

کسایی مروزی، مجدالدین ابوالحسن (۱۳۹۶) دیوان، تصحیح محمدباقر نجف‌زاده بارفروش، تهران، زوار.

گلچین معانی، احمد (۱۳۶۸) تذکره پیمانه؛ کتابخانه سنایی، تهران.

لاهیجی، محمّد (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 خمری و جلوه‌های آن در شعر عربی و فارسی»، کهن‌نامهٔ ادب پارسی، سال سوم، شمارهٔ دوم، پاییز و زمستان، صص ۱۰۱-۱۲۰.

مصاحب، غلامحسین (۱۳۸۱) دایره‌المعارف فارسی، تهران، امیرکبیر.

منوچهری دامغانی، ابوالنّجم احمد بن قوص (۱۳۹۲) دیوان اشعار، تصحیح دکتر محمّد دبیرسیاقی، چاپ پنجم، تهران، زوّار.

مؤتمن، زین‌العابدین (۱۳۶۴) شعر و ادب فارسی، چاپ دوم، تهران، زرّین.

نظامی، ابومحمّد الیاس بن یوسف (۱۳۷۰) شرفنامه، تصحیح وحید دستگردی، به کوشش دکتر سعید حمیدیان، چاپ پنجم، تهران، قطره.
یعقوب، امیل بدیع و میشال عاصی (۱۹۸۷م) المعجم المفصل فی‌اللغه و الادب، الطبعه الولی، بیروت، دارالعلم.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره هفتاد و پنجم، زمستان ۱۴۰۳: ۱۱۹-۹۳
تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۸/۲۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۱/۲۹
نوع مقاله: پژوهشی

# تحلیل اگزیستانسیالیستی روایت‌ها در گنبدهایِ غالیه و سپید نظامی گنجوی بر اساس رویکرد نشانه- معناشناختی

عبدالباقی رضایی تالارپشتی*
فاطمه دادبود**
بهزاد پورقریب***

## چکیده

منظومۀ «هفت‌گنبد» 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 منظومۀ 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 اگزیستانسیال 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

* استادیار گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه گلستان، گرگان، ایران a_rezaei_t@yahoo.com
** 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 بـه عمـق تاریکی و بی‌معنایی سوق می‌دهد؛ اما در نهایت با عبور از این وضعیت نابسـامان، به نور و روشنایی درون دست یافته، معنـای وجـودی خـود را بـازمی‌یابنـد. ایـن تحول بنیادین که به واسطه تقابل تاریکی و نـور حاصـل مـی‌شـود، بیـانگر پیـام فلسفی عمیق و انسان‌گرایانهٔ نظامی است.

**واژه‌های کلیـدی**: نشـانه معناشناسـی، روایـت‌پـردازی، هفـت‌گنبـد، نظـامی 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 نه‌فقط 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، نه‌تنها 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 منظومهٔ 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، مقالهٔ سارانی، پورقریب و عرب‌مفرد (۱۴۰۱) با تحلیل روایت فمینیستی در رمان خانهٔ ادریسی‌ها 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 مزربان نامه و هفت‌پیکر با استفاده از الگوی کنشی گرمس[1] به بررسی ساختار حکایتی از مرزبان‌نامه با عنوان «ایراجسته و خسرو» و حکایتی از هفت‌پیکر با عنوان «فتنه و بهرام» با رویکرد ساختارگرایانه[2] 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 اثرادبی 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 جاوندگی 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 منظومهٔ 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 به‌کار رفته‌اند. هرچند برخی عوامل کاهش سرعت در داستان‌ها متفاوت است، اما به‌دلیل 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 هفت‌پیکر 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 حالی‌که نظامی جز از صافی شریعت آنها را به وصال نمی‌رساند. شکیبی (۱۴۰۱) با کمک کهن الگوی «زن نخستین» یا «مادر ازلی» به بررسی سفر سمبیلیک 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 مداقه 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 اگزیستانسیالستی سیر روند روایت‌پردازی دو گنید سیاه و سپید در بهرام‌نامه را مورد بررسی قرار دهیم. در روند تحلیلِ 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 خواهدبود. قابل ذکر است که این نظام روایی ساز وکارهای مناسبی برای تحلیل و بررسی روایت‌ها خصوصاً روایت‌های کلاسیک باستانی به‌حساب 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 وجه‌نماهایی 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

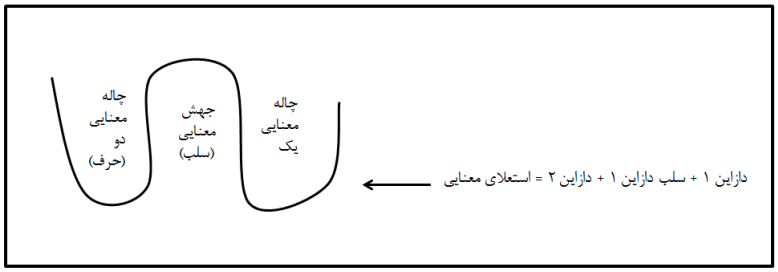
راسخ برای تحقق کنش است. بُوش (معادل اگزیستنس یا بایش) به نحوه‌ی بودن و حضور سوژه در زمان و مکان اطلاق می‌شود؛ حضوری که از راه ارتباط حسی- ادراکی با جهان شکل می‌گیرد. برای سوژه، مهم‌ترین و دشوارترین مسأله «بودن» است؛ چراکه بودن امری پویا، جاری و بی‌وقفه است. درست همان‌گونه که سوژه در مسیر بودن دائماً 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- معناشناسی بُوشی تحلیل‌پذیر است.

ایبرو تاراستی (۲۰۰۹)، از بنیان‌گذاران نشانه- معناشناسی بُوشی، سبک بُوشیِ حضور را سبکی می‌داند که در آن سوژه -که می‌توان او را شوِش‌گر نامید (زیرا سوژهٔ 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، شوِش‌گر دازاینی را که در آن قرار دارد، نفی می‌کند. او واژهٔ دازاین (جهان-بودگی) را از هایدگر وام گرفته است؛ دازاین به معنای جهانی با نشانه‌های عینی است که به‌تدریج به نشانه‌های روزمره بدل شده‌اند. نکتهٔ اساسی آن است که شوِش‌گر در دازاین، احساس خلأ می‌کند. نخستین کنش برای عبور از این خلأ، نفی دازاین است. شوِش‌گر 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 شوِش‌گر بُوشی می‌شود. در این حالت، شوِش‌گر در دازاینی تازه قرار می‌گیرد و ابژه‌ها معنایی جدید می‌یابند. حضور بُوشیِ شوِش‌گر 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 نظریهٔ نشانه- معناشناسی هشدار (۲۰۱۵) تأکید می‌کنند که بیداری پدیداریِ تن، شوِش‌گر را از وضعیت صفرمعنا خارج کرده و با حادثهٔ حضور، که رخدادی نامنتظر است، روبرو می‌سازد. این بیداری هشداری است برای نفی وضعیت موجود و حرکت به‌سوی 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.

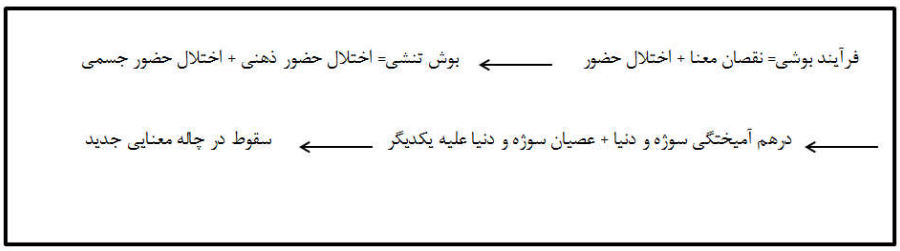
**فرآیند بُوشی و چاله‌های معنایی: ازسلب تا استعلا**

وقتی صحبت از سوژهٔ بُوشی می‌شود در واقع، آن را به یک چالهٔ 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 بوشی 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 بُوِشی**

نتیجه این نظام گفتمان بُوِشی نشان می‌دهدکه 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. منظومۀ هفت‌پیکر یا بهرام‌نامه یا هفت‌گنبد، سروده این عالم حکیم، یکی از شاهکارهای ادبیات کلاسیک در ایران محسوب می‌شود. منظومه هفت‌گنبد از نظر زمانِ 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 منظومۀ 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 پرطمطرق 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 اُبژه معیوب و

اتصال به اُبژه 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 زاهدِ سیاه‌پوش برای بهرام شاه روایت می‌کند. آن زنِ 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 زندگیِ 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 سیه‌پوش 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، داستانِ شهرِ 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 شیه‌پوشی را بشنود، سیاه‌پوش خواهد شد.

امّا آن غربیه، 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 دوستیِ 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 دیدِ مردمان غیب شدند. در خرابه، پادشاه درون سبدی می‌نشیند، تا خود به این حکایت پی برد. سبد به رسنی 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 به‌شدت 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 نبوییده بود و برایش تازگی داشت.

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

نظامی این بهشت برین را با هزاران واژهٔ زیبا و رنگی به توصیف می‌کشاند 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
ارام آرام دل نهادش نام  خواند مینوش چرخ مینافام
(همان: ۲۱۷)

پادشاه در زیر درختی، لختی استراحت کرد. بعد از بیدار شدن، باد شروع به وزیدن می‌کند و نم‌نم باران 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 به‌دست 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 همایون‌بخت 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 خاک‌پرست  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 می‌نشاند و از او پذیرایی می‌کند و می‌گوید که ماه و پروین با هم سازگارند. اینجا ملکه خودش را ماه و ملک را خوشهٔ 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 احترام‌هایِ بسیار گذاشته، با میوه‌هایِ رنگارنگ و غذاهای دلپذیر و خوش‌رنگ از پادشاه پذیرایی کرد.

خوان نهادند خازنان بهشت  خوردهایی همه عبیرسرشت

(همان ۱۶۸)

شاه و ملکه زیبارویان که نامش ترکتاز بود، بسیار با هم معاشرت کردند. این معاشرت به معاشقه کشانده شد؛ امّا 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؛ امّا ملکه از او خواست تا چشم‌هایش را ببندد. شاه تا چشم باز می‌کند، خود را در آن ویرانه و درون سبد می‌بیند. همه‌چیز 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. همه‌چیز 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 کِای چو من ستمدیده — رای تو پیش من پسندیده
من ستمدیده را به خاموشی — ناگزیر است از این سیه‌پوشی

(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 اندیشهٔ درست از خودش دور شده بود.

من که شاه سیاه‌پوشانم — چون سیه اَبر 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:

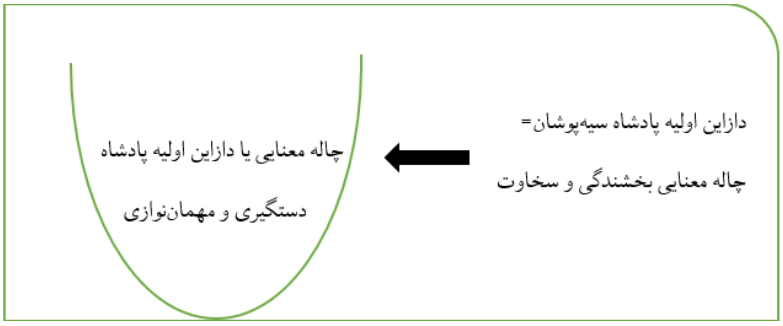
چون خداوند من ز راز نهفت — این حکایت به پیش من برگفت
من که بودم درم‌خریدهٔ او — برگزیدم همان گزیدهٔ او
با سکندر ز بهر آب حیات — رفتم اندرسیاهی ظلمات

(همان: ۱۸۰)

از دیدگاه رویکرد نشانه- معناشناسی و با در نظر گرفتن مؤلفه‌های نظام بُوشی، 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 سوژهٔ بُوشی می‌شود، در واقع آن را به یک چالهٔ معنایی تشبیه می‌کنند. بُوش‌گر 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).

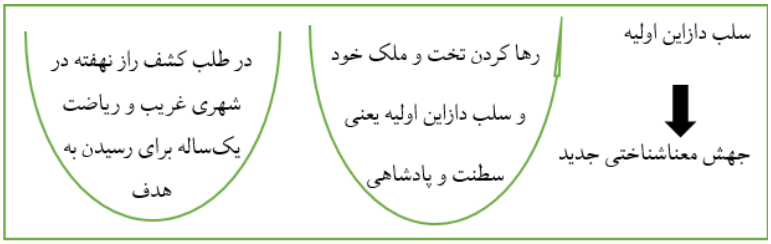
در مرحله آغازین روایت گنبد سیاه توسط بانوی هندی درباره پادشاه سیه‌پوش، با وجود وارستگی و بخشندگیِ پادشاه که پیش از روایت اصلی بازگو شده است، پادشاه با دیدن مهمان غریبه سیاه‌پوش دچار نقصان معنا یا خلأ معنایی می‌شود و به قول یالوم، معضل معنایی برای پادشاه رخ می‌دهد. پادشاه برای رسیدن به جواب، مراحل و فرآیند 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**

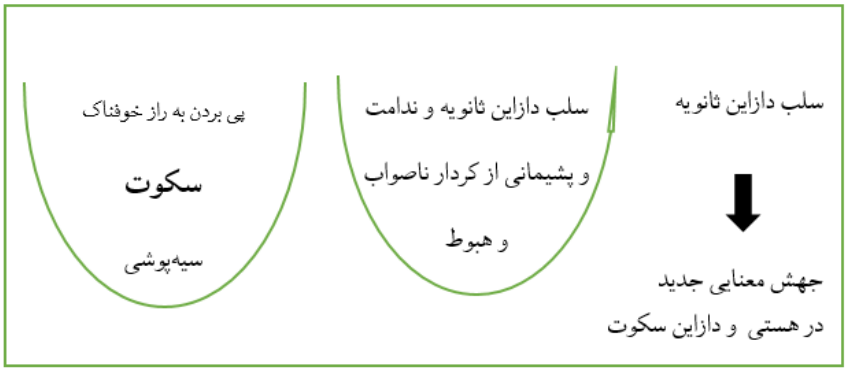
همان‌طور که در شکل بالا دیده می‌شود، پادشاه در روایت اول از قول کنیزش، بسیار مهمان‌نواز و سفره‌دار بود. امّا به محض ورود تازه‌واردِ سیاه‌پوش، این دازاین و چاله معنایی تغییر می‌کند. یعنی اینکه پادشاه در جست‌وجوی یافتن علت سیه‌پوشیِ غریبه، جهش معنایی جدیدی برای خود رقم می‌زند. هرچند رنگ لباس، چنین حرکت 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 می‌کشاند. همه‌چیز از یک خلأ معنایی شروع شد. جایی که پادشاه نمی‌دانست چرا مردمان شهر مدهوشان، سیه‌پوشند. بعد از عبور از ناملایمات و ظلمی که بر او وارد شد، پادشاه دچار جهش شدید و ناگهانی معنا در هستی می‌شود.



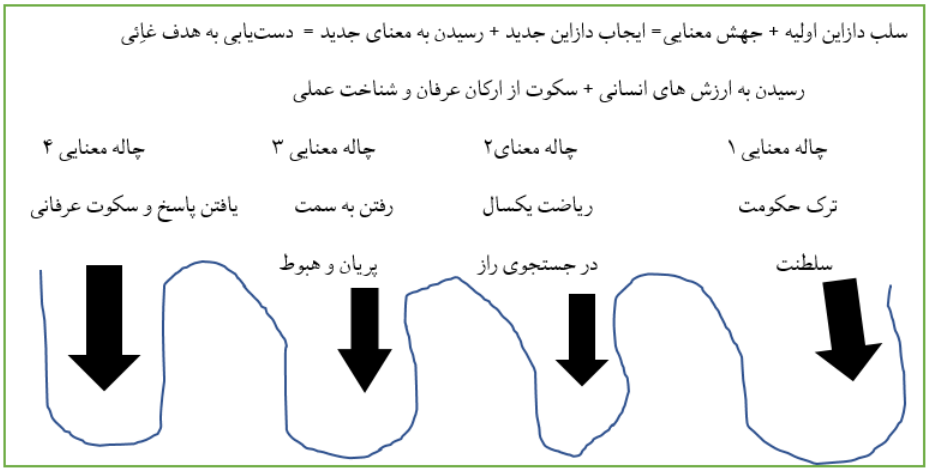

**شکل ۴- سلب و نفی دازاین اولیه و رسیدن به دازاین ثانویه**

همان‌طور که در شکل بالا نیز مشاهده می‌شود، پادشاه بعد از ترکِ 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- چاله‌هایی معنایی در سفر و دازاین سکوت شاه**

پادشاه بعد از عبور از مصائب و دردسرهای راه و گذر از چاله‌های 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 پادشاهِ این روایت نیز به دنبال یافتن معنای جدیدی در هستی رفته که در نهایت به معنای درونی و زیستن دیگری رسیده است.




**شکل۶- فرآیند و مراحل بوشی در روایت شاه‌سیاه‌پوشانِ 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**

**ر**وز جمعه- گنبد سپید (زهره)- دختر پادشاه اقلیم هفتم- افسانه: باغِ 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　　شب‌نشین سپیده‌دم زاده
خواست تا از صدای گنبدِ خویش　　آرد آواز اَرغنونش پیش
(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 همهٔ این صفات بالاتر بود. مرد جوان، مالک باغ همون بهشت برین بود. هر کسی آرزوی داشتن این باغ زمردنشان 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 درِ 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؛ امّا 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:

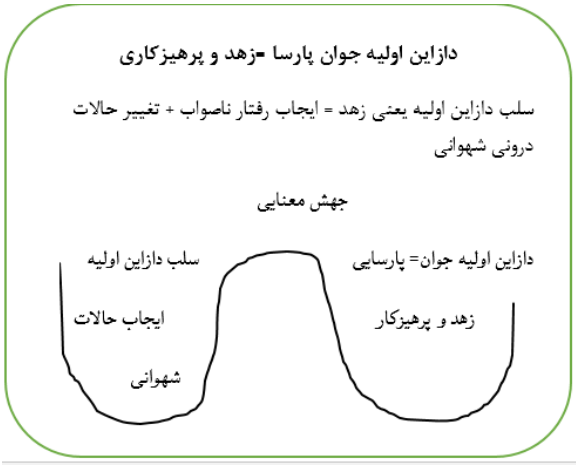
چشم صدگونه دام و دد بر ما — حال از اینجا شده‌ست بد بر ما
آنچه شد شد حدیث آن نکنم — و آنچه دارم بدو زیان نکنم
توبه کردم به آشکار و نهان — درپذیرفتم از خدای جهان
که اگر در اجل بود تأخیر — وین شکرلب بود شکارپذیر

(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 — از خداترسی‌اش بترسیدند
سرنهادند پیش او بر خاک — کآفرین بر چنین عقیده پاک
که در او تخم نیکویی کارند — وز سرشت بدش نگه دارند

(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.

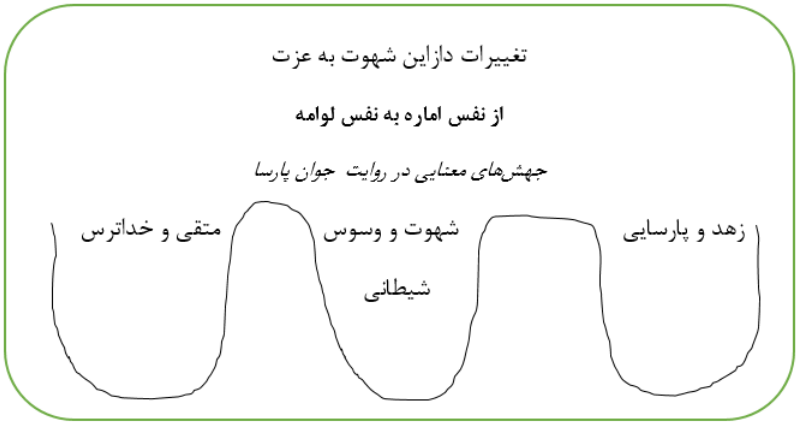
ای بسا رنج‌ها که رنج نمود　　رنج پنداشتند و راحت بود
وی بسا دردها که بر مرد است　　همه جان دارویی در آن درد است
(نظامی، ۱۳۱۵: ۳۱۴)

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 تلکیفش 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 چشمِ 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 بودنِ معنادار و ارزشمند که زیبنده خودشان بود، دست می‌یابند.

دولتی بین که یافت آبِ 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. امّا 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 بَدفَرما به نفس لوامه 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 استعلای 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 زمینهٔ 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 مخاطرهٔ 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 هفت‌گنبد به رنگ آخر یعنی سپید می‌رسیم. بدین معنا که طی سفرِ 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 نشان‌دهندهٔ 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 هفت‌گنبد به‌وضوح 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 اُخرایی و در نهایت رنگ زرد است. این رنگ‌ها از نظر کمیت و خصوصیت ذاتی‌شان، مشخصهٔ 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 پوشانندهٔ ناپاکی است، نماد صفات جلاله حق انگاشته می‌شود. در عرفان، تصفیه و تزکیه 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 دل کندن 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 لذت تن، او را به سمت خواسته و تمایلات شهوانی می‌کشاند. زمانی که از نفس اماره خود جدا می‌شود، نفس لوامه به سراغش می‌رود.

نتیجه این نظام گفتمان بُوِشی نشان می‌دهد که جریان حضور همواره بین نفی و ایجاب در جریان است. هیچ حضوری را نمی‌توان حضوری پایدار، تثبیت‌شده و همیشگی دانست. سوژه‌ها، بُوش‌گرانی 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 تجربهٔ 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 تجربهٔ 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 اگزیستانسیال، تهران، مرکز.

اکوان، محمد و محبوبه رمضانی (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 اگزیستانسیال در دنیای مدرن و روش‌های مواجهه با آن با تکیه بر آرای اروین یالوم»، غرب‌شناسی بنیادی، سال نهم، شماره اول، صص ۱-۲۲.

بوردیو، پیر (۱۳۷۹) تکوین تاریخی زیبایی شناختی ناب ترجمه مراد فرهادپور ارغنون، شماره ۱۷، زمستان.

پورقریب، بهزاد و مسعود احمدی (۱۴۰۱) «تحلیل روایت‌شناسی ترکیبی در داستان پرنده من فریبا 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 پیاپی۷۲، صص ۱۴۵-۱۶۶.

حافظی، معصومه (۱۳۹۵) «آزادی از دیدگاه چهار فیلسوف اگزیستانسیالیسم، 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 پورقریب و علی عرب مفرد (۱۴۰۱) تحلیل روایت‌شناسی فمینیستی در داستان خانهٔ ادریسی‌ها 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- معناشناسی ادبیات (نظریه و روش تحلیل گفتمان ادبی)، تهران، دانشگاه تربیت مدرس.
شعیری، حمیدرضا و بهروز بختیاری و مهدی سبزواری (۱۴۰۲) فرهنگ توضیحی جهانِ 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، نسرین (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»، فصلنامهٔ 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) نشانه‌معناشناسی ادبیات، ترجمهٔ 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 منظومهٔ 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 اسطورهٔ بزرگ بانویِ هستی»، فصلنامهٔ 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_kh1@modares.ac.ir
**** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس، ایران z.saberpour@modares.ac.ir

CC BY NC

هستی‌شناسانه، آیرونی، 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، زمینهٔ 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 کرنولوژیک 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 دربارهٔ 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. خودِ در نوسان بودن دائمی بین واقعیت و تخیل، نمونه‌ای از عدم قطعیت ذکرشده 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**

دربارهٔ 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 برجستهٔ 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 وسیلهٔ تمهیداتی همچون مخاطب قرار دادن مستقیم خواننده، نقص خصال شخصیتی و به تصویر کشیدن شخصیت‌های بی‌هویت، التقاط حوزه‌های روایی با حوزه‌های نقد، نوشتن دربارهٔ 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 استفادهٔ 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 پایان‌نامهٔ 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 برجستهٔ آثارش از منظر پست‌مدرنیستی، نگارش بازیگوشانه و بینامتنیت است.

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

## روش تحقیق

روش این پژوهش بر پایهٔ تحلیل محتوای مضمونی[1] است که به‌صورت کیفی و با بهره‌گیری از کدگذاری نظری انجام شده است. ابتدا با مطالعهٔ دیدگاه‌های نظریه‌پردازان پست‌مدرن مجموعه‌ای از مؤلفه‌های پست‌مدرنیستی استخراج شد. این مؤلفه‌ها سپس

1. Thematic Content Analysis

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، اولین‌بار اصطلاح «پست‌مدرن» را «فیلسوف آلمانی، رودلف پانویتس در ۱۹۱۷ برای توصیف هیچ‌گرایی (نیهیلیسم) 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 ناباوری 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 تعیّن در جهانی که تفکر مدرن و مدرنیست آشکارا درصدد انکارشان بودند و در نتیجه دست شستن از امیدهای عقلی برای سادگی، کمال و یقین» (ضیمران، ۱۳۸۸: ۴)، مباحث فکری جدیدی را در ظهور تفاوت‌های پست‌مدرنیسم و مدرنیته به وجود آورد. برای مثال انسان‌گرایی و نوگرایی سادهٔ مدرنیسم، 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 به‌تعبیری 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 نشانهٔ 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 دربارهٔ داستان‌نویسی رو می‌آورند. دیگر ویژگی ادبیات پسامدرن، دودلی ورزیدن دربارهٔ 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 ترجمهٔ 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 پست‌مدرنیتهٔ فارسی شد. دو علت برجستهٔ مهم زمینه‌های شکل‌گیری این جنبش در ایران عبارتند از:

۱. عامل بیرونی که همان نگاه به نظریهٔ 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 ترجمهٔ 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، ج۳: ۷۷۸)، جزء مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم نیز هستند که با پررنگ شدن و تمایل نویسندگان برای به‌کارگیری آنها در آثارشان، زمینهٔ 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 مقالهٔ خود با عنوان «پسامدرنیسم و ادبیات» هرچند معتقد است که تفاوت‌های فراوانی میان آثار پست‌مدرن وجود دارد، همه آنها را چند اصل مشترک می‌داند: «بی نظمی زمانی در روایت رویدادها، زوال مفهوم زمان، استفاده گسترده و بیجا از صناعت اقتباس، برجسته‌سازی واژه‌ها به منزله نشانه‌های تجزیه‌کنندهٔ 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 پساصنعتی:** 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»، نوشتهٔ کیهان خانجانی، تجربهٔ خاصی است در روایت سرنوشت آدم‌هایی که به واسطهٔ گذشتهٔ خود، کنار هم گرد آمده‌اند. رمان در زندان لاکان رشت می‌گذرد. در این داستان، هر زندانی قصه‌ای دارد و نویسنده تلاش کرده با شکافتن گذشتهٔ 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 به‌مثابهٔ 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 منظومهٔ اندیشگانی پست‌مدرنیسم تعریف می‌شود.

**الف) محتوای هستی‌شناسانه**

برایان مک‌هیل در مقالهٔ 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؛ اقل‌کم یک شب شهر، شهر بود و دنیا، دنیا» (خانجانی، ۱۳۹۶: ۱۲۶).

در پست‌مدرنیسم، محور ذهنی، مشخص و منسجم نیست. لایه‌های زیرین روان آدمی (به گفتهٔ 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. آن‌قدر 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 لامیّت، لاحی» (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 مرحلهٔ 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 به طور 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) آیرونی**

آیرونی با طنز و فکاهی مرتبط است. «معادل واژهٔ 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 آیرونی با نظر به عنصر معنی است: «آیرونی یعنی گفتن چیزی برای رساندن معنی مخالفش» (موکه، ۱۳۹۸: ۳۲). آیرونی، 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 فلسفهٔ یونان باستان بازمی‌گردد، در ادبیات و هنر به شکل‌های مختلفی نمود یافته است. آیرونی 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 فاصلهٔ انتقادی بین ظاهر و باطن، به خواننده امکان می‌دهد تا به درک عمیق‌تری از واقعیت‌های پیچیدهٔ زندگی و هنر دست یابد.

در رمان «بند محکومین»، لحن راوی دارای مایهٔ 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 به سخره گرفتن اعتقاد و مثل قدیمی را نشان می‌دهد:

> «روغن‌ها چلانده، سر تن‌ماهی‌ها واز، گداگشنه‌ها حمله نکردند. کولی‌بازی 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، پُرپَر 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 چه‌قدر 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 متناقص، 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 گذشتهٔ 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:** نکتهٔ 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 به‌تدریج 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 نه‌تنها 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 هیچ‌کدام 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 نه‌تنها 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 نه‌تنها 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[1]، 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 نامرتبط، خواننده را به درک عمیق‌تری از مفاهیم اصلی رمان هدایت می‌کند.

نمونهٔ 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 گذشتهٔ او، ناگهان به اتفاق اصلی رمان، یعنی ورود دختر اشاره می‌کند. این دو مبحث به‌ظاهر نامرتبط، 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 پیک‌نیکی گذاشت، قُلقُلی عَلَم کرد. بعضی می‌گفتند دختره را او آورده» (خانجانی، ۱۳۹۶: ۶۴).

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

1. Pastiche

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 ماجرایی 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 واقعی‌واقعی چی شده که روباه ده روز محرم، سیاه‌پیرهن می‌پوشید، مغرب‌ها درون نمازخانهٔ بند سینه می‌زد، صداش از همه‌کس بیشتر بود تا نیمهٔ 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 رمق 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 گفتهٔ هاموند، در پست‌مدرنیسم، «واقعیت حقیقی وجود ندارد و واقعیت متشکل از حقایق محتمل‌الوقوع دربارهٔ چند واقعهٔ 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 غیرمعمولی که به‌یک‌باره 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 نحوهٔ 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 فضاسازی با هم ترکیب می‌شوند و به همین دلیل گاه روایت، جنبهٔ 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. همان‌جور مات مانده بودم به شیر که با آن قیافهٔ خطرناک، زهره‌ام را برده بود. کم‌کم کم‌کم چشمانم به سو آمد و قیافهٔ 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 پسامدرنیسم را نظام تصویری معنا بشناسیم که از نظام گفتاری متمایز است. تصویرهایی که معنای تصویری دارند، می‌توانند به واسطهٔ 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 چه‌قدر مرفین درون خون ماهی مادرمرده

بود و سنگ کلیه داشت یا نه. بعد شیشه را علی‌الحساب 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، مرامش 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 عمدی 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 نه‌تنها 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 پسامدرنیستی 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 نه‌تنها 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 نوشتهٔ 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).

نقل‌قول ارائه‌شده در این بخش از رمان به‌وضوح نشان‌دهنده برهم خوردن نظم و هنجارهای اجتماعی در دنیای درون رمان است. بند محکومین نه‌تنها 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»، نشان‌دهندهٔ 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، هیچ‌چیز، 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 نه‌تنها 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 خلوت ولی روشنِ روشنِ روشن. سایهٔ

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 نچ نچ نچ نچ نچ نچ نچ ... باز صدا می‌خورد: نچ نچ نچ نچ نچ نچ نچ» (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 تکثر 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:

«گردن‌کلفت گفتم: «گوشت دارم، دو تا گوجه هم سیخ بزنم بلا می‌سر؟»

رگ گردنش شد طناب بندبازی، به چاکش برخورده بود. طلبکار گفت اقل‌کم با پول ژتون، بدهی تو را بده.

[...]، «پدرزنت بمُرده به نوا برسیدی؟»

«زبان به کام بگیر. خدا نکنـد آقاجانـت طـوری بشـود»» (خانجـانی، ۱۳۹۶: ۱۱۴).

لحن بیان و مفهوم کلام نیز چند وجه پیدا مـی‌کنـد. در ایـن مـتن، کـلام بـا لحـن عاطفی و احترام بیان می‌شود و پاسخ دارای لحن خشونت و پرخاش است:

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

«من آقا، تو آقا، کی به گاو علف بدهد؟ چی داری درون پر و بال تـو» (همـان: ۱۱۴).

**ک) جریان سیال ذهن**

جریان سیال ذهن، یکی از تکنیک‌های مشترک میـان داسـتان مـدرن و پسـامدرن است. در ساختارگرایی، قصه[1]، ترتیبی است که اگـر تجربـه‌هـای معمـولی و رویـدادهای واقعی بودند، تقریباً به همان صورت اتفاق می‌افتاد. این قصـه مـی‌توانـد هـم بـه صـورت داستان معمولی درآید (میترا و نادر عاشق می‌شوند، ازدواج می‌کنند، میترا از زنـدگی در ایران دل‌زده می‌شود، پیش از شوهرش به خارج می‌رود تا بعداً نادر به او بپیوندد، ولی بـا نوشتن یک نامه از او جدا می‌شود.)، ممکن است این قصه بـه صـورت گفتمـان[2] درآیـد، مانند مثال بالا که «فلاش‌بک» کلی از طریق جریان سیال ذهـن نـادر، موضـوع را بـه مـا می‌گوید و «باید بگوید»، چون به هر حال فلاش‌بک، یکی از عناصر کهـن گفتمـان اسـت، 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 گفتـار[3] را بر گفتارهای عقلانی[4] برتری تعیین‌کننده‌ای بدهیم؛ زیرا چیزهایی که در ذهن شخصـیت (یا شخصیت‌ها) به صورت گفتار (کلمه) مادیت پیدا نکرده‌اند، باید نوشـته شـوند و بایـد خواننده هم آنها را حس کند. دوم اینکه وقتی این تکنیک را به کار می‌برید و گذشـته 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 سرراست 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[1] 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 واقعه‌ها 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 دریچهٔ 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 نویسندهٔ 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 نقطهٔ اوج پانزده روایت از گذشته پانزده شخص مطرح می‌شود. این بازنمایی گذشته در کنار روایت اکنون است. مقداری از گذشتهٔ هر شخص روایت می‌شود و دوباره ماجراهای اکنون شرح داده می‌شود. این روال روایی در سراسر رمان جاری است:

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

1. Psychological Stories

[...]، جان کندم نشستم، یکی‌یکی‌یکی‌یکی یاد آوردم خان، آزمان، شب‌چره، بمب‌افکن، دختره. کجاست دختره؟ دختره کجاست؟ جابه‌جاش 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 گذشتهٔ شخصیت‌ها منتقل می‌شود. این جابه‌جایی زمانی، بدون هیچ‌گونه 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.

نقل‌قول‌های ذکر شده («حتی نوزده سال قبل...») دقیقاً نشان‌دهندهٔ 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؟ جابه‌جاش 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 هیچ‌گونه 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 خانجانی 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، نه‌تنها 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 رویایی 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)، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه هرمزگان، دانشکدهٔ 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، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد زبان و ادبیات فارسی به راهنمایی حسینعلی قبادی، دانشگاه تربیت مدرس، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.

ضیمران، محمد (۱۳۸۸) دودمان‌پژوهی فلسفه: اندیشه‌های فلسفی در پایان هزارهٔ دوم، جلد ۳، تهران، کتاب هرمس.

علیمی، ماندانا و سارا جاویدمظفری (۱۳۹۹) «بررسی مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم در مجموعه داستان‌های *دوباره از همان خیابان‌ها*»، فصلنامهٔ تخصصی مطالعات داستانی، سال ششم، شماره ۲، صص ۱۳۱-۱۵۳.

کالینیکوس، آلکس (۱۳۸۲) نقد پست‌مدرنیسم، ترجمه اعظم فرهادی، تهران، نیکا.

کریمی، فرزاد (۱۳۹۶) تحلیل سوژه در ادبیات داستانی پست‌مدرن ایران، تهران، روزنه.

کهون، 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) آیرونی، 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، رسش.
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.