مجله علمی مطالعات زبانی و بلاغی
سال ۱۰ ـ شماره ۱۹ ـ بهار و تابستان ۹۸
صفحات ۷۷ ـ ۱۰۴

مطالعهٔ تطبیقی نشانگان تخیّل در متن و نگاره‌های منظومهٔ خسرو و شیرین بر اساس روش ژیلبر دوران

فریماه پورمند*/ بیتا مصباح**

چکیده

خیال، پشتوانهٔ کلامی خمسهٔ نظامی را می‌سازد که ریشه در مفاهیم فرهنگی و اساطیری، ذوق فکری و روح جمعی دارد. بروز تقابل‌های خیر و شر، در تضادی خیال‌انگیز، ساختار داستان خسرو و شیرین را در پس مضامین عاشقانه و عارفانه، آن را به منظومه‌ای قهرمانی تبدیل می‌کند. شناخت این ویژگی قهرمانی در منظومهٔ خسرو و شیرین به مدد استفاده از روش ژیلبر دوران در تحلیل سامانه‌های تخیّل، میسّر است. پژوهش حاضر با استفاده از روش تحلیلی و با بهره‌گیری از روش ژیلبر دوران به این تقابل‌های دوگانه در منظومهٔ فوق می‌پردازد. این مقاله تلاش دارد با تکیه بر دو منظومهٔ شبانه و روزانه تخیّل در نظریهٔ دوران، سامانه‌های تخیّل را در متن و نگاره‌های منظومهٔ خسرو و شیرین تحلیل کند. در میان نسخه‌های مصوّر ایران، پس از شاهنامه، خمسه محبوب‌ترین نسخه‌ای است که هنرمندان به نگارگری آن مبادرت کرده‌اند. نمونه‌های متعدّدی از این کتاب در دورهٔ تیموری، به دستور شاهزادگان دولت تیموری تهیه شده است. تحلیل حاضر بر اساس شش نگارهٔ شاخص این دوره انجام شده است. مسئلهٔ اصلی، تطبیق این سامانه‌های تخیّل در متن منظومه و نگاره‌های مربوط به آن است و پژوهش تلاش دارد میزان وابستگی هنرمند نگارگر به سامانه‌های تخیّلی شاعر را روشن سازدنتایج به‌دست‌آمده نشان می‌دهد هنرمندان نگارگر در ترکیب کلّی تصاویر، به‌شدّت به عناصر خیال‌انگیز متن و توصیفات شاعر، وابسته‌اند.

کلیدواژه: *خسرو و شیرین، ژیلبر دوران، تخیّل، منظومهٔ روزانه، منظومهٔ شبانه.*

---

* دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنردانشگاه سمنان farimahpourmand@alum.semnan.ac.ir
** استادیار پژوهش هنر دانشگاه سمنان (نویسندهٔ مسئول) bitamesbah@semnan.ac.ir
تاریخ وصول: ۱۳۹۷/۰۹/۰۳ ـ پذیرش نهایی: ۱۳۹۷/۱۲/۲۷

مقدّمه

در میان متن‌های تصویرگری‌شده، نگاره‌های *شاهنامهٔ* فردوسی و *خمسهٔ* نظامی از کمیّت بیشتری برخوردارند؛ به همین تناسب در میان این آثار، نمونه‌های ارزشمند بیشتری یافت می‌شود. *خمسهٔ* نظامی به دلیل ساختار غنایی اشعار، به‌خصوص در دو منظومهٔ *خسرو و شیرین* و *لیلی و مجنون*، همواره مورد توجّه درباریان و کتابخانه‌های سلطنتی بوده است؛ امّا آنچه جالب توجه است، اینکه در دورهٔ تیموری (مکتب هرات، ۸۰۰-۹۰۰ هـ‌ق)، رابطهٔ میان نگارگری و ادبیات، دچار تغییر و تحوّلات چشمگیری شده است (پوپ، ۱۳۷۷: ۶۸). نگارگر تا قبل از این، خود را موظّف به تصویر کردن آنچه در متن آمده بود، می‌دید؛ در صورتی که از این دوره به بعد، کم‌کم رابطهٔ میان نگارگر و متن تغییر یافته، هنرمند خود را ملزم به تصویر ساختن آنچه در متن بود، نمی‌بیند و نشانه‌هایی از جدا شدن نگارگر از بند متن دیده می‌شود (آژند، ۱۳۸۷: ۸۰-۹۰). بافت فرهنگی که هنرمند و نویسنده در آن به خلق اثر پرداخته است و از طرف دیگر، بستر فرهنگی که مخاطب در آن حضور دارد، در رابطهٔ نگاره و متن (که نمایندهٔ نویسنده و هنرمند به شمار می‌روند)، تأثیرگذار است (مصباح، ۱۳۹۷: ۱۲). حضور تخیّل، اسطوره و نمادها در متن و تصاویر، از عواملی هستند که تحت خواست نویسنده و هنرمند نیستند. بررسی این عوامل و ویژگی‌ها، همچنین چگونگی رابطهٔ میان متن و نگاره با توجّه به مواردی که ذکر شد، در این پژوهش مورد توجّه قرار خواهد گرفت. پژوهش‌هایی بسیار دربارهٔ نگاره‌ها و متون ادبی صورت پذیرفته و همواره متن و نگاره به‌عنوان عوامل جدا از هم مورد بررسی قرار گرفته‌اند؛ حال آنکه دستیابی به ناگفته‌های این متون و تصاویرِ مربوط به آن، نیازمند مطالعه دربارهٔ نوع این رابطه و پیوند است و لازمهٔ آن این است که اتّصال متن ادبی و نگاره‌های آن از هم جدا نشوند.

در حقیقت، مسئلهٔ بنیادی پژوهش، تشخیص حدود وابستگی نگارگر به سامانه‌های تخیّلی شاعر است؛ بنابراین با استفاده از روش ژیلبر دوران[1]، نشانگان تخیّل در متن و

1.Gillbert Durand

سپس نگاره‌ها بررسی و استخراج می‌شوند. این نشانگان با یکدیگر تطبیق داده می‌شود تا میزان شباهت‌ها و تفاوت‌های متن و نگاره در بازنمایی سامانه‌های تخیّل ارزیابی و مشخّص شود شاعر تا چه اندازه بر شکل‌گیری تخیّل در هنرمند نگارگر، مؤثّر بوده است.

پیشینهٔ پژوهش

در خصوص روش‌شناسی نظریهٔ تخیّل ژیلبر دوران، بسیاری از نوشته‌ها، مقاله‌ها و کتاب‌های این اندیشمند به فارسی ترجمه شده‌اند. مهم‌ترین کتاب در رابطه با سازمان تخیّل در تفکّر ژیلبر دوران، کتابی است با عنوان *ساختارهای نظام تخیّل از منظر ژیلبر دوران (کارکرد و روش شناسی)*. این کتاب توسط علی عبّاسی به‌صورت ترجمه و تألیف منتشر شده است و به طور دقیق به تشریح مبانی نظری تخیّل از دیدگاه ژیلبر دوران می‌پردازد. عبّاسی با بیش از ۲۰ عنوان مقاله، مهم‌ترین پژوهشگر و مترجم در زمینهٔ اندیشه‌های ژیلبر دوران و استفاده از روش او در سامانه‌های تخیّل به‌شمار می‌رود. در میان این نوشته‌ها باید به مقاله‌های زیر اشاره کرد:

-عبّاسی، علی(۱۳۸۰)، «ژیلبر دوران: منظومهٔ شبانه، منظومهٔ روزانه»، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلّم و همچنین مقالهٔ «طبقه‌بندی و کاربرد عنصر تخیّل در سه تابلوی مجید مهرگان با رویکرد ژیلبر دوران» از مجموعه مقالات هم‌اندیشی تخیّل هندی در سال ۱۳۸۴.

در زمینهٔ استفاده از روش ژیلبر دوران با بررسی سامانه‌های علمی نشریات فارسی، نگارندگان، ۱۲ عنوان مقاله را مشاهده کرده‌اند. این مقاله‌ها با استفاده از روش ژیلبر دوران به بررسی سامانه‌های تخیّل در آثار ادبی ایرانی یا خارجی پرداخته‌اند. متأسّفانه استفاده از روش ژیلبر دوران در بررسی آثار هنری چندان مورد توجّه نبوده است و به‌جز مقاله‌های علی عبّاسی، تنها دو مقاله با عنوان‌های «تحلیل آثار رضا عباسی بر اساس روش ژیلبر دوران»، تألیف امیرحسین چیت‌سازیان، اصغر جوانی و ملیحه

حیدری (۱۳۹۵) در فصلنامه ادبیات نمایشی و هنرهای تجسمی و «بررسی جایگاه خیال و اسطوره در نقّاشی قهوه‌خانه‌ای بر اساس روش ژیلبر دوران»، نوشتهٔ نجیبه رحمانی و صفرعلی شعبانی خطیب، در نشریه باغ نظر، به بررسی آثار هنری بر اساس روش ژیلبر دوران پرداخته‌اند. پژوهش دیگری در زمینهٔ تحلیل آثار هنری بر اساس روش دوران به دست نیامده است. مقالهٔ حاضر تلاش دارد با استفاده از روش ژیلبر دوران، سامانه‌های تخیّل را در نگاره‌های خمسهٔ نظامی متعلّق به دورهٔ تیموری بررسی و مطالعه کند.

روش پژوهش

این پژوهش بر اساس روش اسنادی و صورت کلّی پژوهش بر اساس شیوهٔ مطالعهٔ تطبیقی- پیمایشی انجام شده است. در بخش تحلیل، از نظریهٔ ژیلبر دوران به‌عنوان الگویی تحلیلی استفاده گردیده است. پژوهش تلاش دارد با این روش، نشانگان مربوط به تخیّل را در متن و تصویر منظومهٔ *خسرو و شیرین* نظامی بررسی کرده، تطبیق دهد. در مجموع، شش مجلس نگارگری در کنار متن مربوط به آن‌ها تحلیل شده‌اند. مضمون این نگاره‌ها به‌ترتیب عبارت‌اند از: نشان دادن تصویر خسرو به شیرین، آبتنی کردن شیرین، دیدار شیرین و فرهاد، پذیرفتن خسرو فرهاد را، مرگ فرهاد و در نهایت، کشته شدن خسرو به دست شیرویه.

شایان ذکر است، از آنجا که موضوع، تطبیق نشانگان متن و تصویر با یکدیگر بوده است، نشانگان شاخص متن یا مؤثّر بر نگاره‌ها پی‌جویی و مطالعه شده‌اند. نمونه‌های تصویری، مربوط به بازهٔ زمانی ۸۰۰ تا ۹۰۰ هجری قمری هستند که از چهار خمسهٔ مصوّر دورهٔ تیموری انتخاب شده‌اند: ۱. *خمسهٔ نظامی* به تاریخ ۸۳۴ هـ‌ق که این نسخه آمیزه‌ای‌است از روش‌هایی‌که در دربار سلطان احمد جلایر و اسکندر سلطان وجود داشت (آژند، ۱۳۸۷: ۵۴)؛ ۲. *خمسهٔ نظامی* موزهٔ لنینگراد، به تاریخ ۸۳۵ هـ‌ق که در هرات برای کتابخانهٔ سلطان شاهرخ کتابت شده و بیان‌کنندهٔ مکتب پیشین

هرات در نیمهٔ اول سدهٔ نهم هجری است (Lokonine&Ivanov,1996:138-139)؛ ۳. *خمسهٔ* عصمت‌الدنیا خایرخاتون[۱]، به تاریخ ۸۴۹ هـ‌ق، این خمسه برای خایرخاتون همسر محمد جوکی[۲] کتابت شده است و خواجه علی تبریزی آن را تذهیب و تصویر کرده است (آژند، همان: ۱۲۱)؛ ۴. *خمسهٔ نظامی* به تاریخ ۹۰۰ هـ‌ق که درکتابخانهٔ موزهٔ بریتانیا نگهداری می‌شود. چهار نگاره در این خمسه به آقامیرک هروی منتسب شده و امروز همگان این انتساب‌ها را پذیرفته‌اند (همان: ۱۹۷-۱۹۸).

در تحلیل نگاره‌های موجود، نشانگان تخیّل به دو شیوه تحلیل و استخراج شده‌اند. ابتدا نشانگان به‌کاررفته در متن، تحلیل و دسته‌بندی شده‌اند. متن مشخصاً دارای نشانگان متعدّدی است؛ امّا با توجّه به رویکرد مقاله تلاش شده است نشانگان مؤثّر بر شکل‌گیری نگاره‌ها بررسی گردد. در مرحلهٔ بعد، پژوهشگران، ارزش‌های بصری[۳] که تجلّی‌های تصویری این نشانگان بوده‌اند و هنرمند آن‌ها را به‌عنوان بخشی از تصویر به کار برده است، بر اساس روش ژیلبر دوران استخراج کرده‌اند.

مبانی نظری

تخیّل در نظریهٔ ژیلبر دوران

بخش بزرگی از فعالیت‌های ژیلبر دوران، حول موضوعاتی نظیر اسطوره، خیال، مرگ‌اندیشی و کنترل زمان می‌چرخد. تخیّل، نقشی مهم در این میان دارد.کشف ناخودآگاه در علم روان‌شناسی موجب شد علم جامعه‌شناسی و به تبع آن انسان‌شناسی متوجّه فرایند تخیّل در زندگی اجتماعی شود. در قرن بیستم، رویکردی پساتجربی و

---

۱. خایرخاتون، دختر امیر عثمان بن عباس، از امیران بزرگ لشکری امیر تیمور است. او از مهم‌ترین هنرپروران مکتب هرات به شمار می‌رود (اشرفی، ۱۳۶۷: ۱۲۲).

۲. محمد جوکی، برادر بایسنقر میرزا بود (همان: ۱۲۴).

۳. منظور از ارزش‌های بصری، مجموعه تکنیک‌ها و شیوه‌هایی است که نگارگر از آن‌ها در تصویرگری استفاده می‌کند؛ مانند فاصله‌ها، تصویرها، شکل‌ها، رنگ، ترکیب‌بندی، خط‌های عمودی و افقی و... .

جهشی معرفت‌شناسانه در علوم انسانی ظهور کرد که کارکرد تخیّل و شناخت آن، یکی از گرایش‌های اصلی این روح علمی جدید بود (شریعتی، ۱۳۸۴: ۸۸).

ژیلبر دوران توانست نشان دهد که تولیدات تخیّل دارای معانی ذاتی است که بازنمایی ذهن از جهان را تعیین می‌کند (سعیدی و دیگران،۱۳۹۴ :۷۵).

در نظام تفکّر وی سه عنصر محرّک‌ها، کهن‌الگوها و نمادها وجود دارند. محرّک‌ها همان نیروها هستند، نیروهایی که به چشم نمی‌آیند و برای آنکه به چشم بیایند، سمبل و نماد خودشان را پیدا می‌کنند (نامور مطلق، ۱۳۹۱: ۱۱۵). کهن‌الگوها، ثابت هستند و میان آن‌ها با نمادها ارتباطی ظریف وجود دارد. کهن‌الگو، نیروی روان و سرچشمهٔ اصلی نماد است؛ در حالی که نمادها شکل تغییریافتهٔ کهن‌الگوها هستند. کهن‌الگوها برای زیستن و دوام خود به نمادها نیاز دارند؛ زیرا کهن‌الگو را تنها زمانی می‌توان دید که حداقل درون یک نماد تجلّی یافته باشد. به همین ترتیب، اسطوره به واسطهٔ محرّک‌ها و کهن‌الگوها به اندیشه تبدیل می‌شود. در واقع، اسطوره، محرّک یا گروهی از محرّک‌ها را توضیح می‌دهد (عبّاسی، ۱۳۹۱: ۴). اسطوره‌ها در اندیشهٔ ژیلبر دوران نقشی مهم ایفا می‌کنند؛ زیرا مهم‌ترین تجلّی تخیّل در زبان اسطوره‌هاست [...] اسطوره با حضور زبان روایی، متجسّم‌ترین شکل تخیّلی نیز محسوب می‌شود (نامور مطلق، ۱۳۹۲: ۳۲-۳۳).

به تعبیری، ژیلبر دوران معنایی جدید در حوزهٔ تعریف تخیّل گشود: مجموعه تصاویر و ارتباط تصویری که اصل تفکّر انسان خردمند را می‌سازد. در این میان، نمادگرایی، ساز و کار ذهنی است که تخیّل را به سامانه‌ای عینی مبدّل می‌کند. ژیلبر دوران نمادگرایی را خاصیت روان انسان می‌داند.

تخیّل در نظریهٔ ژیلبر دوران، سامانهٔ پویایی است که بازنمایی جهان را به کمک تأثیر دوگانه، یعنی تأثیر از محیط و امیال تعیین می‌کند. این ساختار پیچیده که از تخیّل و اسطوره‌پردازی ناشی می‌شود، تنها به منظور مبارزه با زمان شکل می‌گیرد. ژیلبر دوران بر این باور است که تمام تخیّلات انسان، الهام‌گرفته از مفهوم زمان است.

به اعتقاد او، انسان از طریق تخیّل آگاه می‌شود که تار و پودش در زمان، محدود و اسیر شده است. زمان در واقع با محدود کردن وجود انسان، ظهور خود را اعلام می‌دارد (همان: ۱۱۹).

زمان همواره برای انسان، همچون واقعیتی دردناک معنا می‌یابد و با همراه شدن با مرگ، همچون واقعیتی منفی انعکاس پیدا می‌کند. در حقیقت، این دو عمل، نیروهای تخیّل و عکس‌العملی دفاعی از طرف انسان علیه زمان و مرگ است. همین مقابله با زمان و مرگ باعث شکل‌گیری منظومهٔ روزانه و شبانهٔ تخیّل می‌شود (عبّاسی و شاکری، ۱۳۸۷: ۱۱۸).

ژیلبر دوران معتقد است زمان خود را به‌وسیلهٔ تصاویر نمایان می‌سازد؛ یعنی تصاویر نشان‌دهندهٔ ترس از زمان هستند. پشت هر ترسی، ترس از مرگ وجود دارد و پشت هر مرگی، ترس از زمان. انسان بین ترس و زمان رابطه برقرار می‌کند و متوجّه می‌شود که با گذر زمان، به طرف مرگ می‌رود. تخیّل در کلیتش، شامل «تلاش انسان برای ایجاد امیدی پایدار نسبت به جهان عینی مرگ و ضدّ جهان عینی مرگ» است. به اعتقاد ژیلبر دوران، شورش علیه مرگ، از یک طرف و کنترل زمان، از طرف دیگر، هر دو پشت و روی یک سکّه هستند. در حقیقت، این دو عمل، نیروهای تخیّل و عکس‌العمل دفاعی از طرف انسان علیه زمان و مرگ هستند. در مقابل این ترس، ذهن به طور خودکار، عملی جبرانی انجام می‌دهد تا بتواند راه حل یا دارویی برای این ترس و اضطراب پیدا کند. این عمل جبرانی، خود را به‌وسیلهٔ تصاویر تخیّلی نشان می‌دهد و نمادهای ریخت حیوانی، ریخت تاریکی و ریخت سقوطی در تخیّل و ذهن او ظاهر می‌شوند (همان: ۲۲۰). ژیلبر دوران این امر را دلیل وجودی تخیّل می‌داند.

ساختار نظریهٔ ژیلبر دوران

هدف در روش ژیلبر دوران، جمع‌آوری قوانین مناسب برای دسته‌بندی کردن تصاویر است (cheleborg, 2000: 59-60). اولین ارزش‌ها در رویکرد او از تجربه‌های روان‌شناختی به دست آمده است. او با این فرضیه آغاز می‌کند که رابطه‌ای

ظریف میان حرکات بدن، مراکز عصبی و بازنمودهای نمادین وجود دارد (Durand, 1992: 51-55). در نتیجه، عکس‌العمل‌های غالب منجر به رفتار نمادین می‌شوند. او این عکس‌العمل‌های غالب را به سه دسته عکس‌العمل موقعیتی، تغذیه‌ای و مقاربتی تقسیم می‌کند. آن گاه این تقسیم‌بندی سه‌گانه را در قالب تقسیم‌بندی دوگانهٔ دیگری که قابل درک‌تر است، قرار می‌دهد. این تقسیم‌بندی دوگانه، «منظومه‌های روزانه» و «منظومه‌های شبانه» تخیّل نام دارند (chelebourg, 2000: 60). منظور ژیلبر دوران از منظومه، ساختاری کلّی و عمومی است که در آن، گروهی از تصاویر از یک تخیّل مشترک و مشابه استفاده می‌کنند. در هر یک از این دو شاخه، گروهی از تصاویر وجود دارند که همگی از یک زمینهٔ تخیّل مشابه و مشترک بهره برده‌اند.

منظومه‌های روزانه و شبانه

منظومهٔ روزانهٔ تخیّل، منظومهٔ مفصّل‌تری است. این منظومه خود به دو گروه از نمادها تقسیم می‌شود: نمادهای با ارزش‌گذاری منفی و نمادهای با ارزش‌گذاری مثبت. «هر دو گروه نمادها (مثبت و منفی)، صورت‌های زمان را نشان می‌دهند؛ بدین معنا که انسان به طور ناخودآگاه با گذر زمان خود را به مرگ نزدیک‌تر می‌بیند. پس به نوعی تصاویر و نمادها با ارزش‌گذاری منفی در ذهن او ظاهر می‌شود (سعیدی و دیگران، ۱۳۹۴: ۷۷). به نظر ژیلبر دوران، ذهن به‌صورت خودکار برای مقابله با مرگ و فرار از زمان، تصاویر دیگر خلق می‌کند. بر همین اساس، منظومهٔ روزانهٔ تخیّل، منظومه‌ای است دیالکتیکی، دارای قطب‌های متضاد که شامل تصاویر ترسناک (ارزش‌گذاری منفی) و غیر ترسناک (ارزش‌گذاری مثبت) است. در منظومهٔ شبانهٔ تخیّلات، تمامی شکل‌های زمان بار دیگر تکرار می‌شود؛ امّا تولید ترس نمی‌کند. منظومهٔ شبانه برعکس منظومهٔ روزانه، عملی قهرمانانه نیست.

علی‌رغم توضیحات ذکرشده در خصوص منظومه‌های روزانه و شبانهٔ تخیّل، برای تحلیل و دسته‌بندی نمادها، ژیلبر دوران مستقیماً و به‌تنهایی به نمادهای نشان‌دهندهٔ این دو منظومه نمی‌پردازد؛ یعنی از سطح منظومهٔ روزانه و شبانهٔ تخیّل به سمت ساختارهای

درونی آن‌ها می‌رود. بر این اساس، ساختارهای ریخت‌پریشی یا قهرمانی در قلب منظومهٔ روزانه قرار دارند و در منظومهٔ شبانه نیز از ساختارهای اسرارآمیز و ساختارهای ترکیبی صحبت می‌کنند (عبّاسی، ۱۳۸۰ :۱۵).

منظومهٔ روزانه

منظومهٔ روزانه، منظومه‌ای کاملاً تضادی است. منظومهٔ روزانه دو گروه بزرگ از تصاویر را مقابل یکدیگر قرار می‌دهد. نمادها با ارزش‌گذاری مثبت عبارت‌اند از نمادهای جداکننده، عروجی و تماشایی. درگروه نمادهای با ارزش‌گذاری منفی باید از نمادهای ریخت حیوانی، ریخت تاریکی و ریخت سقوطی صحبت کرد. در هر گروه نمادهای ذکرشده، تجلّی‌های تصویری متفاوتی قابل ارائه‌اند. به این ترتیب، در گروه نمادهایی با ارزش‌گذاری مثبت، تجلّی نمادها عبارت‌اند از:

نمادهای جداکننده: نشانه‌های قدرت و پاکی‌اند و پیروزی و تعالی را نمایش می‌دهند؛ مانند شمشیر برّان یا عصای سلطنتی.

نمادهای عروجی: نشانه‌های مربوط به پیروزی، فتح، تعالی و عروج را نمایش می‌دهند؛ مانند پرنده، مرد بزرگ یا غول.

نمادهای تماشایی: شامل نمادهایی مربوط به نور و اندام‌های نور هستند؛ مانند چشم، خورشید، کلام الهی یا مسیح (عبّاسی، ۱۳۹۱: ۹۲-۱۱۱).

در گروه نمادهای با ارزش‌گذاری منفی نیز تجلّی‌های نمادها شامل گروه‌های زیر می‌شود:

نمادهای ریخت حیوانی: شامل درون‌مایه آشوبناک و شامل تصاویر حیوانات یا خصوصیات خاص حیوانی، همچون درنده بودن است.

نمادهای ریخت تاریکی: این گروه از نمادها تحت سلطهٔ نمادهای ماه و زنانگی هستند. تصاویری چون خون، ناپاکی و آب سیاه در این گروه قرار می‌گیرند.

نمادهای ریخت سقوطی: این گروه را می‌توان در مفهوم گناه یا معادل آن دانست.، مفاهیم گناه، سقوط، سنگینی، لهشدگی یا سرگیجه، از جمله تعابیر مرتبط با این گروه هستند (همان).

منظومهٔ شبانه

با وارد شدن به منظومهٔ شبانه، ترس از مرگ کم می‌شود؛ ولی هیچ وقت به طور کامل از بین نمی‌رود (رحمانی و شعبانی، ۱۳۹۵: ۱۹-۳۳). این منظومه همیشه اثری از منظومهٔ روزانهٔ تخیّلات را با ارزش‌گذاری منفی آن با خود دارد. به همین دلیل ژیلبر دوران بر این باور است که تمام تصاویری که در منظومهٔ روزانه حضور دارند، در منظومهٔ شبانه هم دیده می شوند، با این تفاوت که ترس در آن‌ها بسیار کمتر و کم‌رنگ‌تر می‌شود.

این منظومه بیشتر به آرامش، خواب، راحتی و استراحت متمایل است. منظومهٔ شبانه ارزش‌های حسّی- عاطفی‌ای را که منظومهٔ روزانه به تصاویر هنری و ادبی اختصاص می‌دهد، وارونه و تلطیف می‌کند (Durand, 1992: 220). در این منظومه برخلاف منظومهٔ روزانه، نمادها از قطبی به قطب دیگر در حرکت هستند. منظومهٔ شبانه به دو ساختار اسرارآمیز و ترکیبی تقسیم می‌شود. ساختار اسرارآمیز، زمان را انکار و وارونه می‌کند. به این ترتیب، ترس از زمان تعدیل می‌شود. ساختارهای اسرارآمیز با کنش‌هایی همچون تکرار در یک عمل، وابستگی فرد به جهان، پیوند ذوب‌شدگی کامل با دنیا، میل به حس کردن و گرایش به کوچک‌سازی همراه هستند. در ساختارهای ترکیبی، مجموعه متنوّعی وجود دارد، جمع اضداد و نزاع‌های بین حیات و مرگ، ساختارهای تاریخی یا نجات‌بخش هم در این گروه قرار می‌گیرد (عبّاسی، ۱۳۹۰: ۱۲۵). نمادهایی که در هر یک از این دو ساختار متجلّی می‌شوند، عبارت‌اند از:

ساختار اسرارآمیز: شامل دو گروه نماد است: الف. نمادهای خلوتگاه درونی به‌صورت: خانه، جام، پیاله، کشتی، زنبیل، غار، اتاق، کمد و قبر؛ ب. نمادهای

وارونگی، مانند فرورفتن، نمادهای تداخل‌شونده و مادرانه، تکرار و پیوند با دنیا. واقعیت حسّی و کوچک‌سازی، از ویژگی‌های این گروه است.

ساختار ترکیبی: این ساختار که تلاش می‌کند با زمان یکی شود و آن را تحت کنترل خود در آورد، به دو دسته نماد تقسیم می‌شود: الف. نمادهای چرخه‌ای به‌صورت چرخهٔ ماه، گیاهان و فصل‌ها و حتّی الگوی طبیعت؛ ب. نمادهای پیشرفت به‌صورت درخت، صلیب یا پسر. عامل پیوند و یکی شدن و سپس آغاز حرمت، از ویژگی این نمادهاست (همان: ۱۲۵).

بحث و تحلیل

یکی از ویژگی‌های چشمگیر آثار دورهٔ تیموری (مکتب هرات)، دگرگون کردن موضوعات قراردادی به مضامین تخیّلی است. این آثار در مفهوم قراردادی‌شان ارتباطی با مفاهیم روایی ندارند و مرز بین تخیّل و واقعیت در آن‌ها بسیار ظریف و غیرقابل تشخیص است (Lentz & Lowery,1989:171). این ویژگی است که شاید بیشتر از هر چیز تحت تأثیر ساختار زبانی فاخر ادبیات فارسی رخ داده باشد.

این نگاه تازه در محور عمودی و البته محور افقی شعر، عناصر شکل‌دهندهٔ معماری زبان را جست‌وجو می‌کند؛ عناصری که گاه در لایهٔ نخستین اثر ادبی بروز می‌کند؛ مثل وزن، قافیه و ردیف، تداعی‌ها و تکرارهای حروف و کلمات و تصاویر شاعرانه و [نهایتاً] در لایه‌های عمقی‌تر به [هنرمندان] رو نشان می‌دهد و مثل تداعی‌های معنایی [زمینه‌های خیال تصویری را سرشار می‌کند] (محمدی و اسلامی، ۱۳۹۷ :۲۰۷).

منظومهٔ خسرو و شیرین، دومین دفتر از *خمسهٔ نظامی* است. نظامی داستان را از پادشاهی هرمز آغاز می‌کند و با طمأنینه تمام کودکی و نوجوانی خسرو و بی‌رسمی نمودن او، بریده شدن پی اسبش، شکافتن پرده‌های چنگ مطرب خاصش و سپس عذرخواهی او از هرمز را بیان کرده و داستان را به رؤیای صادقانهٔ او در باب اسب تندرو و زیبارویی که به دست خواهد آورد، کشانده است (اسماعیلی، ۱۳۷۷: ۳۸).

این روایت اگرچه در ظاهر، داستانی است «عاشقانه که با مایه‌های عارفانه آمیخته شده است[۱]»، وجود چند ویژگی خاص ، آن را به داستانی قهرمانانه تبدیل کرده که با منظومهٔ روزانه تخیّلات مرتبط است. چند ویژگی خاص که *منظومه خسرو و شیرین* را به داستانی قهرمانانه تبدیل کرده، شامل موارد زیر است: ۱. تولد فرزند پسر؛ ۲. تعلیم و تربیت خسرو برای به تخت نشستن توسط آموزگاری حکیم؛ ۳. موانعی چون مجازات توسط پدر، عشق، فرار، رقیب عشقی و...؛ ۴. مبارزه با نفس وجود و گذر از شرایط زمینی به تعالی عشق جاودانی؛ ۵. مقابله با اتفاقات متعدّد و به تعویق افتادن در رسیدن به عشق؛ ۶. کشته شدن خسرو توسط پسرش شیرویه (پدرکُشی).

خسرو در دوران جوانی (فصل دوم زندگانی)، بیشتر به خوش‌گذرانی، برپایی مجالس بزم، نوشیدن مِی، و وقت‌گذرانی با زنان متعدّد به سر می‌برد. سبک‌سری او تا جایی است که او را محکوم به خیانت به پدر و چشمداشت به تخت شاهی می‌کند. او مجبور به فرار از سرزمین و دیار خود می‌شود. در دوران میان‌سالی (فصل سوم زندگی)، بازگشتی به حکمت‌آموزی دارد و در تلاش برای کنار گذاشتن ویژگی‌های اخلاقی منفی است. ایام جوانی خسرو را که در آن خوش‌گذران و می‌خواره است، می‌توان با منظومهٔ شبانهٔ تخیّلات هماهنگ دانست و ایام میان‌سالی او با ویژگی‌های منظومهٔ روزانهٔ تخیّلات با ارزش‌گذاری مثبت متناسب است. با استفاده از روش ژیلبر دوران، در بخش‌های مختلف داستان و تطبیق آن‌ها با نگارهٔ موجود، نشانگان تخیّل را می‌توان به ترتیب زیر استخراج کرد:

– نشان دادن تصویر خسرو به شیرین: این بخش از منظومه، شرح مفصّلی است از زمانی‌که شاپور، تصویر چهرهٔ خسرو را نقّاشی می‌کند تا زمانی‌که این تصویر به شیرین نشان داده می‌شود. شیرین با دیدن این تصویر، دلباختهٔ خسرو می‌شود (نک: مزداپور، ۱۳۷۱: ۴۰۹–۴۳۰).

۱. برداشت کلّی از: صفا، ۱۳۸۱: ۷۹۱ –۸۰۲.

نشانگان متن: شاعر مجموعه‌ای وسیع از واژگان با نمودهای تصویری را به کار گرفته است. از این میان، نمادهای روزانهٔ تخیّل بیشتر به کار رفته‌اند. کلمات ماه، دیو و دریدن (با ارزش‌گذاری منفی) و کلمات گل، پاکیزگان، دوشیزگان (با ارزش‌گذاری مثبت) در گروه نمادهای روزانه‌اند. در گروه نمادهای شبانه، واژه‌های مِی، شهوت، مست، گروه نوازندگان (با ارزش‌گذاری منفی[۱]) و جام با ارزش‌گذاری مثبت به کار رفته‌اند.

نشانگان تصویر: تمامی نشانگانی را که شاعر در متن به کار برده است، می‌توان در تصویر مربوط به آن مشاهده کرد. علاوه بر این، هنرمند از برخی تجلّیات بصری دیگر نیز برای تکمیل این گروه از نشانگان استفاده کرده است. نمادهای با ارزش‌گذاری مثبت در نگاره عبارت‌اند از: تصویر چشمه‌سار، زمین پوشیده از گل، ترکیب‌بندی دایره‌ای، قرارگرفتن شیرین بر روی محور مربّع طلایی تصویر، نواختن ساز و ایجاد محور عموی در ترکیب‌بندی با استفاده از تصویر درخت چنار در سمت راست. در بخش نمادهای شبانه، نگارگر از تصویر جام، پیاله و کوزه استفاد کرده که کاملاً منطبق با متن است. سایر تکنیک‌های تصویری در گروه نمادهای شبانه عبارت‌اند از: استفاده از محور اریب در شیوهٔ قرارگیری شیرین و کنیز[۲] نسبت به هم، حالت لم‌دادهٔ شیرین در نشستن، بالاتر قرار گرفتن کنیز[۳] نسبت به شیرین و تقسیم تصویر به دو بخش

---

۱. با وارد شدن به منظومهٔ شبانه، ترس از مرگ کم می‌شود؛ ولی هیچ وقت به طور کامل از بین نمی‌رود و همیشه این منظومه اثری از منظومهٔ روزانهٔ تخیلات با ارزش‌گذاری منفی آن را با خود دارد. ساختار تخیّل در منظومهٔ شبانه برخلاف ساختار تخیّل در منظومهٔ روزانه «نفی و رد» نیست؛ بلکه رابطهٔ بین دو قطب همراه با تعامل و پیوند یا چرخه‌ای است. وضعیت قرارگرفتن قطب‌های تخیلی «منظومهٔ روازنه» به‌صورت تقابلی است و انسان یا در قطب بد قرار دارد یا در قطب خوب و همیشه حرکت از قطب بد به قطب خوب با عملی قهرمانانه و قهرآمیز انجام می‌گیرد؛ امّا درست برعکس منظومهٔ روزانه، در منظومهٔ شبانه، تصاویر و نمادها به‌صورت تقابلی نسبت به هم قرار نمی‌گیرند؛ بلکه از قطبی به قطب دیگر در حال حرکت‌اند و این حرکت، حرکتی چرخه‌ای یا پیوندی است. در واقع، در این منظومه بین قطب‌ها نوعی تعامل وجود دارد (نک: عباسی،۱۳۹۱).

۱. کنیزی که تصویر خسرو را به او نشان می‌دهد.

۲. همان.

راست و چپ با استفاده از تنهٔ دو درخت و پیکرهٔ همان کنیز. مجموعهٔ کامل این نشانگان در جدول ۱ ارائه شده است.

– آب‌تنی شیرین: شیرین دوشیزه‌ای است که در آب تن می‌شوید و نشان دادن او در چنین شرایطی او را هرچه بیشتر به اسطورهٔ آب و آناهیتا نزدیک می‌کند. ناهید یا آناهیتا فرشتهٔ نگهبان عنصر آب در ادبیات فارسی به صورت‌های ناهد، ناهده، ناهیده و ناهی به معنی دختر بالغ ضبط شده است (واحد دوست، ۱۳۷۹: ۱۵۰). در اوستا ناهید به‌صورت دوشیزه‌ای بسیار زیبا، بلندبالا و خوش‌پیکر توصیف شده که برای ازدواج و عشق پاک و بی‌آلایشی که موجب تشکیل خانواده شود، اهمیتی فراوان قائل است (همان: ۱۹۱). شیرین با مقاومت در برابر میل خسرو و سپس قرارگیری در ساختار عشق فرهاد، به‌عنوان سمبلی برای ازدواج و عشق پاک ظهور می‌یابد.

نشانگان متن: آب در اینجا با منظومهٔ روزانهٔ تخیّلات هماهنگی دارد و شستن تن در آب نیز با ویژگی‌های مثبت همراه است. آب خود به‌تنهایی به معنای روشنایی، پاکی و زندگی است؛ امّا به گفتهٔ علی عبّاسی، در جهان تخیّلات آب ممکن است سنگین یا سیاه نیز باشد. در صحنهٔ تن شستن شیرین، منظومهٔ روزانهٔ تخیّلات با ارزش‌گذاری مثبت (تن سیمین، بدن را با گیسوان پوشاندن، عبور خسرو و غلبه بر نفس) دیده می‌شود که ضدّ ظلمات است و در گروه نمادهای قهرمانی قرار می‌گیرد. اسب شیرین در گروه نمادهای ریخت حیوانی و تشبیه لرزیدن شیرین به تصویر ماه در گروه نمادهای عروجی است. نکتهٔ جالب توجّه اینکه مفهوم «لرزیدن شیرین» یا به خود لرزیدن که ناشی از ترس شیرین است، در گروه نمادهای با ارزش‌گذاری منفی و ریخت تاریکی قرار می‌گیرد.

نشانگان تصویر: عناصر به‌کاررفته در تصویر آب‌تنی شیرین همچنان با متن مطابقت کامل دارند. علاوه بر نشانگان فوق، هنرمند از مؤلفه‌هایی چون احاطه شدن شیرین در آب چشمه، حرکت اسپیرالی و تودرتوی عناصر تصویر نسبت به هم یا قرارگیری شیرین در محور عمودی پایین در گروه نمادهای شبانه استفاده کرده است. در این

نگاره، بخش عمده نشانگان تصویر درگروه نمادهای روزانه قرار می‌گیرند. شرح دقیق تمامی نمادهای روزانه در جدول ۱ ذکر شده است.

– دیدار شیرین و فرهاد: فرهاد، نماد و سمبل عشقی پاک و راستین است؛ امّا شیرین به نوعی با نیّت انتقام‌جویی از خسرو و ابراز ناخشنودی از ازدواج او با مریم، در این عشق قرار می‌گیرد. فرهاد از همان دیدار نخست، شیفته و دلباخته‌ای است که تمامی دشواری‌های عشق را در کوتاه‌زمانی پشت سر می‌نهد (صباغیان، ۱۳۶۹: ۳۵–۶۴). صحنهٔ دیدار شیرین و فرهاد مربوط به زمانی است که فرهاد در کوه مشغول کندن جوی شیر است و شیرین به همراه ندیمان خود برای قدردانی به دیدار او آمده است.

نشانگان متن: در این بخش از منظومه، تمامی انواع نمادهای روزانه با ارزش‌گذاری مثبت از جمله عروجی (کوه)، ریخت حیوانی (اسب شیرین، کوزهٔ شیر) و ریخت‌پریشی (به دوش کشیدن اسب شیرین توسط فرهاد) را می‌توان یافت. در گروه نمادهای با ارزش‌گذاری منفی نیز شاعر از لیز خوردن اسب شیرین (در گروه نمادهای ریخت سقوطی) و تیشه (ریخت حیوانی) استفاده کرده است.

نشانگان تصویر: تمامی نشانه‌های روزانهٔ متن با ارزش‌گذاری مثبت (کوه، اسب شیرین و تیشه) در تصویر نیز به کار رفته‌اند. از میان سایر عناصر تصویری در گروه نمادهای با ارزش‌گذاری مثبت، باید به قرار گرفتن فرهاد و تصویر خسرو بر روی یک محور عمودی (قهرمانی) اشاره کرد. تقسیم‌بندی تصویر به دو نیمهٔ راست و چپ با استفاده از نقش کوه، قرارگیری شیرین در نیمهٔ چپ تصویر،گروه نمادهای ریخت تاریکی‌اند. در گروه نمادهای با ارزش‌گذاری منفی، تصویر درختان خشکیده و بازنمایی بدون رنگ تصویر خسرو در کوه، از جمله نمادهای ریخت سقوطی به شمار می‌روند. تصویر خسرو در این نگاره، در حقیقت نقش برجسته‌ای است که از او در دل کوه حکّاکی شده است. نگارگر با نمایش دادن این تصویر به‌صورت خطّی و عدم استفاده از رنگ در آن، یکی از ظریف‌ترین و زیباترین تکنیک‌های تصویری را در

ایجاد ارتباط میان نشانگان تخیّلی متن و تصویر به کاربرده است. وجود محورهای عمودی متعدّد در ترکیب‌بندی، تصویر جام، قرارگرفتن فرهاد بر روی محل تلاقی دو محور متفاوت (الف. محور عمودی تصویر خسرو با ب. محور افقی تصویر شیرین که سوار بر اسب است)، گروه نمادهای با ارزش‌گذاری منفی را تشکیل می‌دهند. مجموعه نمادهای شبانهٔ این تصویر در جدول ۲ ارائه شده است.

– پذیرفتن خسرو، فرهاد را: مناظرهٔ خسرو و فرهاد از معروف‌ترین صحنه‌های این منظومه است. «نظامی در *مخزن‌الاسرار*، مناظره را به معنای رایج آن در ادبیات فارسی به کار برده است. در مناظرات ادبی رایج، گفت‌وگوها حالت تمثیلی وخیالی دارند و به منظور تعلیم و تربیت خواننده بیان می‌شوند و در نهایت، نتیجه‌ای فلسفی و اخلاقی از آن گرفته می‌شود؛ امّا در «*خسرو و شیرین*، شکل و فرم مناظره با مفهوم رایج مناظره در ادب فارسی اندکی متفاوت است. در *خسرو و شیرین*، مناظره برای دریافت چنین نتیجه‌ای آورده نشده، بلکه به‌عنوان یک شگرد داستانی در خلال داستان گنجانده شده است (شعبان‌زاده، ۱۳۸۹: ۷۳–۹۴).

با توجّه به روش نقد ژیلبر دوران، بخش «مناظره»، در ساختار منظومه‌های روزانه و زیرمجموعه ساختارهای ریخت‌پریشی یا قهرمانی است.

ساختارهای‌ریخت‌پریشی به کمک عکس‌العمل‌های مسلّط وضعیتی یا رفتاری هدایت می‌شوند و ژیلبر دوران بر این باور است که این ساختارها با اعمال قهرمانانه متمایز می‌شوند؛ زیرا این ساختارها تماماً نبردی را علیه زمان و مرگ به نمایش می‌گذارند. ساختارهای ریخت‌پریشی عبارت‌اند از: ایدئال‌سازی، جداسازی و بزرگ‌نمایی تضاد» (سلطان کاشفی، ۱۳۹۲: ۴۷–۸۳). بر این اساس و طبق تحلیل‌های زیر می‌توان بخش مناظرهٔ خسرو و فرهاد را زیرمجموعهٔ این ساختارها دانست:

– ایده‌آل‌سازی: فرهاد با پاسخ‌هایی چون «خودرا متعلّق به دار ملک آشنایی دانستن» یا تعظیم نکردن به خسرو، در این ساختار قرار می‌گیرد. مضمون تمام

پاسخ‌های فرهاد، او را در موقعیتی ایدئال و فراتر از حدود زمینی عشق خسرو قرار می‌دهد.

– جداسازی: مبارزه‌ای که میان شاه و یک رقیب عشقی اتّفاق می‌افتد و روبه‌رویی این دو، موقعیتی دور از ذهن را بازسازی می‌کند.

– بزرگ‌نمایی: این ساختار سوم به فرا ارزش‌گذاری فضا و بزرگ‌نمایی بعضی ارزش‌ها و گاه حذف زمان منجر می‌شود. اغراق در هوش و فراست فرهاد، اغراق در عظمت عشق او که همچون عاشقی پاک‌باخته، حتّی حاضر به فدا کردن جان خویش در برابر معشوق نیز است، در همه جای مناظره و مکالمه‌ها دیده می‌شود.

– تضاد: آخرین بخش ساختار ریخت‌پریشی بر تضاد پایه‌ریزی شده است. این تفکر متضاد تمام معنای منظومهٔ روزانه را در بر می‌گیرد، در اینجا مسئله بیشتر بر سر تقابل فکرها و نزاع تفکّرهاست (همان: ۱۰۴). این معنا کلیت بخش «مناظرهٔ خسرو و فرهاد» را شکل می‌دهد. رویارویی این دو، تقابل عشقی زمینی و عشقی الهی است. در این مناظره می‌توان روبه‌رویی دو مسئله را دید: درگیری نفس و تمایلات آن در عشق خسرو در برابر رسیدن به معشوق ازلی از طریق عشق در فرهاد.

نشانگان تصویر: قرارگیری خسرو در محور بالاتر تصویر (نسبت به فرهاد)، نشسته بودن خسرو، ایستاده تصویر کردن فرهاد، قرارگیری فرهاد در مستطیل طلایی تصویر، وجود ناظران و حتّی تعداد بیشتر همراهان و ناظران اطراف فرهاد، ابزارهایی هستند که نگارگر در بخش نمادهای با ارزش‌گذاری مثبت (عروجی، جداکننده و قهرمانی) استفاده کرده است. در نگاره نمادهای شبانه نیز دیده می‌شوند؛ این نمادها عبارت‌اند از تعداد کمتر همراهان و ناظران اطراف خسرو و قرارگیری خسرو و فرهاد بر دو محور جدا از هم و بدون ارتباط (جدول ۲).

– مرگ فرهاد: عشق فرهاد، نماد عشق حقیقی و واقعی است. او در راه عشق خود به کمال می‌رسد و در نهایت، در راه عشق جان می‌سپارد. در صحنهٔ مرگ فرهاد، هنگامی که او تیشه خود را می‌اندازد، به گفتهٔ شاعر، تیشه در خاک فرو می‌رود و از

آن درختی سر بر می‌آورد که میوه‌های آن دوای هر دردی است. در اسطوره‌های ایرانی، ریختن خون و رسم قربانی کردن، همه نشان از زندگی و رویش دوباره دارد.

نشانگان متن: تمام واژه‌های به‌کاررفته در این بخش، در گروه نمادهای ریخت‌پریشی (قهرمانی) از منظومهٔ روزانه قرار می‌گیرند. این نشانگان در سه وجه ایده‌آل‌سازی (مرگ فرهاد، میوه‌ای که درمان همهٔ دردهاست)، بزرگ‌نمایی (خودکشی فرهاد) و تضاد (روییدن درخت از تیشه فرهاد)، تجلّی یافته‌اند. حضور قاصد و سقوط فرهاد از کوه نیز نمادهای ریخت سقوطی با ارزش‌گذاری منفی هستند.

نشانگان تصویر: نگاره برخلاف متن، از نشانگان کمتری بهره می‌برد. تصویر کوه و یک جفت قوچ نر و ماده (به نشانهٔ عشق نامیرا و وصال فرهاد به عشق الهی) در گروه نمادهای عروجی (ارزش‌گذاری مثبت) قرار دارند. تصویر تیشه (ریخت حیوانی)، قاصد، پیکرهٔ فرهاد و درختان خشکیده (ریخت سقوطی)، نمادهای روزانه با ارزش‌گذاری منفی‌اند. نگارگر برخلاف متن، از نمادهای شبانه نیز بهره گرفته است. فضای تهی از گیاه (ساختار ترکیبی)، رنگ‌های کم‌مایه و افتادن کلاه از سر فرهاد (ساختار اسرار آمیز) در این گروه هستند (جدول ۳).

– کشته شدن خسرو توسط شیرویه: در صحنهٔ کشته شدن خسرو می‌توان دو نوع نماد را مشاهده کرد که خاصّ منظومهٔ روزانه با ارزش‌گذاری منفی است: ۱. نمادهای ریخت تاریکی؛ ۲. ریخت حیوانی. بر اساس نمادهای منظومهٔ روزانه با ارزش‌گذاری منفی، این صحنه، صحنه‌ای ترسناک است و واژگانی که خاص فضای وحشت و ترس هستند، به‌خوبی در ابیات آن دیده می‌شود. در گروه نمادهای ریخت تاریکی، واژگانی همچون شب، تاریکی، ماه رنگ‌پریده، غول‌وار، شب‌کور به کار رفته است. پیش‌تر اشاره شد که واژگانی مثل شب، به‌تنهایی معنای ترس نمی‌دهند؛ امّا اگر این واژه در کنار واژه‌هایی قرار گیرد که دارای بار معنایی منفی و ترس‌آور باشند، خوشهٔ تصویری تشکیل‌شده، فضایی ترسناک را به نمایش می‌گذارد و می‌توان آن را در منظومهٔ روزانهٔ تخیّلات با ارزش‌گذاری منفی طبقه‌بندی کرد.

در گروه نمادهای ریخت حیوانی، واژگانی همچون کشتن و دریدن، حمله کردن، دشنه یا خنجر، دیوچهر، قصّاب، تیغ، خون برجستن، همگی با نمادهای ریخت حیوانی مطابقت دارند. حرکت شیرویه به سمت پدر با جهیدن و حمله کردن حیوانات متناسب است و از طرفی، تیغ یا همان خنجر با دندان‌های برّان حیوانات هم‌خوانی دارد. این دسته از نمادهای داخل متنی را در منظومهٔ روزانه با ارزش‌گذاری منفی می‌توان جای داد. همچنین در رفتار کشتن پدر می‌توان کهن‌الگوی پدرکشی را یافت که در بسیاری از اسطوره‌ها دیده می‌شود.

نشانگان تصویر: در گروه نمادهای روزانه و با ارزش‌گذاری مثبت، تصویر گل، قرارگیری پادشاه در سمت راست و تصویر خوابگاه (عروجی)، قرارگیری شیرویه در محور عمودی، قرارگیری حادثه در نقطهٔ طلایی و محور اصلی کادر (قهرمانی) حضور دارند. در گروه نمادهای با ارزش‌گذاری منفی باید به تصویر دشنه (خنجر) و صحنه دریدن (ریخت حیوانی)، قرارگیری خسرو در محور و موقعیت مغلوب نسبت به شیرویه، بازنمایی شب و ماه در نیمهٔ چپ تصویر (ریخت سقوطی) اشاره کرد. وجود شاهد در نیمهٔ چپ تصویر در گروه نمادهای شبانه و ساختار اسرارآمیز قرار می‌گیرد (جدول ۳).

جدول ۱ – نشانگان تخیل در متن و تصویر دو صحنه(نشان دادن تصویر خسرو به شیرین) و(آبتنی شیرین)، منبع:(نگارندگان)

صحنه / انواع نمادها			نشان دادن تصویر خسرو به شیرین		آبتنی شیرین	
			متن	تصویر	متن	تصویر
نمادهای روزانه	ارزنگاری جنب	ریخت حیوانی	گل	محور عمودی در ترکیب بندی با استفاده از تصویر درخت چنار در سمت راست/ زمین پوشیده از گل/ ترکیب بندی دایره	تشبیه لرزیدن شیرین به تصویر ماه	شکوفه های سیب
		ریخت حیوانی			اسب شیرین	اسب شیرین
		جداکننده	دوشیزگان	چشمه سار دوشیزگان		تقسیم تصویر به دو بخش راست و چپ با استفاده از تصویر اسب شیرین/ جهت متفاوت دو اسب شیرین و خسرو
		قهرمانی	پاکیزگان	قرار گرفتن شیرین روی محور مربع طلایی/ نواختن ساز پاکیزگان(افراد حاضر در تصویر)	در چشمه سار تن شستن/ تن سیمین/ بدن را با گیسوان پوشاندن/ عبور خسرو و غلبه بر نفس	قرار گرفتن خسرو در محل تلاقی خط کادر تصویر با فضای خالی بیرون تصویر/ حرکت رو به سمت پیرون کادر تصویر در شمایل خسرو و اسب وی/ قرارگیری خسرو در محور بالای تصویر
	ارزنگاری ضلعی	ریخت حیوانی	دیو دریدن		اسب خسرو	اسب خسرو
		ریخت نارنگی	ماه		مفهوم لرزیدن شیرین در آب	جهت رو به چپ اسب خسرو/ توده لباس شیرین
		ریخت ستونی		قرار گرفتن شیرین در سمت چپ محور عمودی	برهنه بودن شیرین	قرارگرفتن خسرو در نیمه چپ تصویر/ برهنه بودن شیرین
نمادهای شبکه	ارزنگاری جنب (ساختار اسرار آمیز)		جام	جام پیاله کوزه محور اریب در قرارگیری شیرین و کنیز نشان دهنده تصویر نسبت به هم/ حالت لم دادن شیرین در نشستن		احاطه شدن شیرین در آب چشمه/ حرکت اسپرالی و تودرتوی عناصر تصویر نسبت به هم
	ارزنگاری ضلعی (ساختار ترکیبی)		می شهوت مست گروه نوازندگان	تقسیم تصویر به دو بخش راست و چپ / بالاتر قرار گرفتن کنیز نسبت به شیرین		قرار گرفتن شیرین در گوشه منتهی الیه راست تصویر(محور عمودی پایین تصویر)

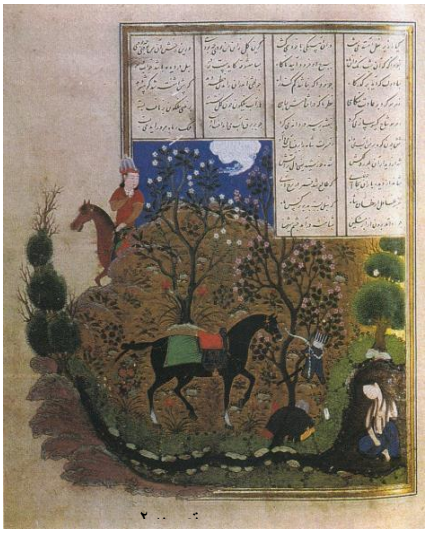
جدول ۲- نشانگان تخیل در متن و تصویر دو صحنه(دیدار شیرین و فرهاد) و(پذیرفتن خسرو فرهاد را)، منبع:(نگارندگان)

صحنه / انواع نمادها			دیدار شیرین و فرهاد		پذیرفتن خسرو فرهاد را	
			متن	تصویر	متن	تصویر
نمادهای روزنه	ارزنگ‌گذاری مثبت	عروجی	کوه	کوه		قرارگرفتن خسرو در محور بالاتر/ نشسته بودن خسرو
		ریخت جولانی	اسب شیرین کوزه	اسب شیرین		
		جداکننده				ناظران
		قهرمانی	به دوش کشیدن اسب شیرین توسط فرهاد	قرارگیری تصویر فرهاد و خسرو بر روی یک محور عمودی	خود مفهوم متافره / خودرا متعلق به دار ملک آشنایی دانستن/ پرسش و پاسخ در مورد جبه های مختلف عشق/ رویارویی خسرو و فرهاد	ایستاده بودن فرهاد/ تعداد بیشترهمراهان و ناظران اطراف فرهاد/ قرارگیری فرهاددرمستطیل طلایی تصویر/
	ارزنگ‌گذاری منفی	ریخت جولانی	تیشه	تیشه		
		ریخت تاریکی		تقسیم بندی تصویر به دو بخش راست و چپ با شکل کوه/ قرارگیری شیرین در نیمه چپ		
		ریخت سقوطی	لیز خوردن اسب شیرین	بازنمایی بدون رنگ تصویر خسرو در کوه/ درختان خشکیده		
نمادهای شیئه	ارزنگ‌گذاری مثبت (ساختار لوزی)			وجود محورهای عمودی متعدد در ترکیب بندی/ جام کوه		تعداد کمتر همراهان و ناظران اطراف خسرو/
	ارزنگ‌گذاری منفی (ساختار زیگزاگی)			قرارگرفتن فرهاد بر روی محل تلاقی دو محور متفاوت:الف-محور عمودی تصویر خسرو ب- محور افقی تصویر شیرین سوار بر اسب		قرار گیری خسرو و فرهاد در دو محور جدا ازهم و بدون ارتباط

جدول ۳- نشانگان تخیل در متن و تصویر دو صحنه (مرگ فرهاد) و (کشته شدن خسرو توسط شیرویه)، منبع: (نگارندگان)

صحنه / انواع تمادها			مرگ فرهاد		کشته شدن خسرو توسط شیرویه	
			متن	تصویر	متن	تصویر
نمادهای رنگ	ارزنگاری مثبت	مرجانی	مرگ فرهاد	یکه جفت قوچ کوه		تصویر گل/ قرارگیری پادشاه در سمت راست خوابگاه
		ریخت جولانی				
		جلاکننده	مرگ فرهاد/ میوه‌ای که درمان همه‌ی دردهاست/ خودکشی فرهاد/ روییدن درخت از تیشه فرهاد			
		قهرمان				قرارگیری شیرویه در محور عمودی/ قرارگیری حادثه در نقطه طلایی و محور اصلی کادر
	ارزنگاری منفی	ریخت جولانی	تیشه	تیشه	کشتن دریدن دشنه (خنجر) قصاب تیغ خون برجستن	دشنه (خنجر) دریدن
		ریخت تاریکی			شب تاریکی ماه رنگ پریده غول وار شب کور	
		ریخت سفیدی	قاصد سقوط از کوه	قاصد پیکره فرهاد درختان خشکیده	دیو چهر	قرارگیری خسرو در محور و موقعیت مغلوب نسبت به شیرویه بازتمایی شب و ماه در نیمه چپ تصویر
نمادهای شبکه	ارزنگاری مثبت (ساختار سرازیری)			رنگهای کم مایه افتادن کلاه از سر فرهاد		وجود شاهد در نیمه چپ تصویر
	ارزنگاری منفی (ساختار ترکیبی)			فضای تهی از گیاه		

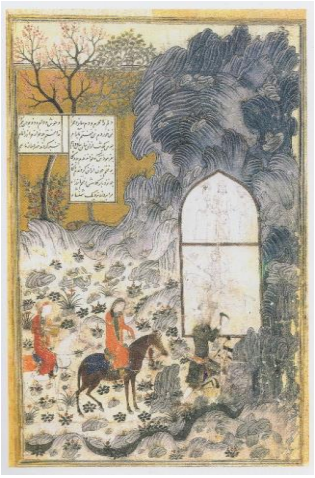
تصویر ۱



تصویر ۲

تصویر ۱: نشان دادن تصویر خسرو به شیرین، خمسهٔ نظامی، هرات، ۸۹۶ ق، منسوب به آقا میرک هروی، کتابخانهٔ بریتانیا، لندن (آژند، ۱۳۷۸: ۲۵۱).

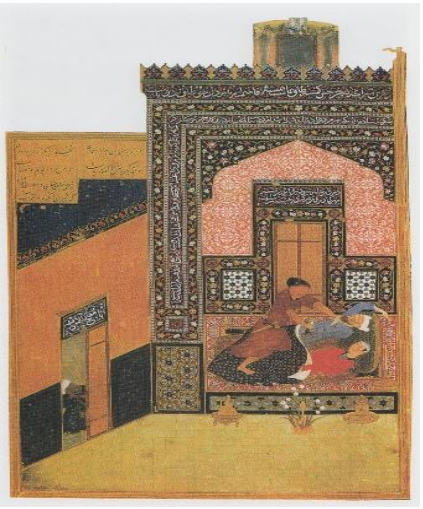
تصویر ۲: خسرو و آب‌تنی شیرین، خمسهٔ نظامی عصمت‌الدنیا خایر خاتون، ۸۴۹ ق، هرات، کتابخانهٔ توپقاپوسرای، شمارهٔ .H۸۷۱، استانبول (همان: ۱۷۵).



تصویر ۳: دیدار شیرین و فرهاد، خمسهٔ نظامی، نیمهٔ اول سدهٔ نهم هجری، گالری هنری فریر، واشنگتن (همان: ۱۵۸).

تصویر ۴: پذیرفتن خسرو فرهاد را، خمسهٔ نظامی عصمت‌الدنیا خایر خاتون، هرات، ۸۴۹ ق، موزهٔ توپقاپی سرای، استانبول (همان: ۴۰۶).

تصویر ۵



تصویر ۶

تصویر ۵: مرگ فرهاد، خمسهٔ *نظامی*، ۹۰۰ ق، کتابخانهٔ بریتانیا، لندن (همان: ۴۰۷).

تصویر ۶: مرگ خسرو، خمسهٔ *نظامی*، هرات، ۹۰۰ ق، منسوب به بهزاد، کتابخانهٔ بریتانیا، لندن (همان: ۴۰۴).

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر بر جست‌وجوی نشانگان تأثیرگذار بر نگاره‌ها تأکید داشته است و بر اساس روش نقد ژیلبر دوران، نشانگان و نمادهای درون متن (که به‌صورت افعال، اسم‌ها و اشیا بودند) استخراج شدند. مجموعه نمادهای به‌دست‌آمده در متن شامل نشانگان بسیار متنوّعی همچون مرگ، عروج، عبادتگاه، خنجر، کشتن، آب، دریدن، خون‌جستن، لرزیدن، قهرمانی‌ها، خشم و صحنه‌هایی همراه با آرامش و خواب و... می‌شود که در منظومه‌های روزانه و شبانهٔ تخیّلات طبقه‌بندی شده‌اند. قوهٔ تخیّل شاعر چنان وسیع و گسترده به تمامی جوانب پرداخته که به هنرمندِ نگارگر به‌خوبی در تصویرسازی متن یاری رسانده است. نقش نگارگر در زمینهٔ خلاقیت هنری و خلق

تصویری نو، بیشتر در گرو تخیّل شاعر است تا آنکه به خود متّکی باشد. او در حدّ ممکن تلاش می‌کند به متن وفادار مانده، ذهنیت خود را به قوّهٔ تخیّل شاعر نزدیک کند؛ امّا با این حال، در مواردی تصویر با توجّه به قواعد و اصول حاکم بر نگارگری و محدودیت‌های ابزاری، یارای همپایی با متن را نداشته است.

با توجّه به اینکه بستر نگاره‌های تصویرشده، متن داستانی است، دور از انتظار نیست که ویژگی‌هایی مشترک میان متن و تصویر وجود داشته باشد. نگارگر تا آنجا پیش می‌رود که به متن وفادار مانده، از قواعد خاص مکتب نیز تخطّی نکند. ویژگی‌های مشترک میان متن و تصویر، محدود به همان عناصر اصلی داستانی می‌شود که در حقیقت، کلید وقایع هستند. سایر ابزارهای تصویری که از نظر فنّی و تکنیکی مورد استفادهٔ نگارگر بوده و در تصویرسازی متن از آن‌ها بهره برده است، عبارت‌اند از:

۱. تقسیم تصویر با عناصر مختلف، از جمله کتیبه، کوه، رودخانه و...، به دو بخش راست و چپ که با توجّه به مضمون، در نمادهای با ارزش‌گذاری مثبت یا منفی قرار می‌گیرند.

۲. استفاده از جهت‌های راست با ارزش‌گذاری مثبت و جهت چپ در تصاویر با ارزش‌گذاری منفی.

۳. استفاده از محورهای عمودی، افقی در تصاویر مختلف با ارزش‌گذاری‌های مثبت و منفی (البته با توجّه به متن داستان).

۴. تقسیم‌بندی تصویر به بخش‌های بالایی و پایینی با استفاده از محورهای افقی که متّکی بر عناصر مختلف هستند؛ برای مثال، اسب خسرو در نگارهٔ آب‌تنی شیرین (تصویر۳-۴).

۵. استفاده از عناصر تصویری، همچون درختان خشک یا پرشکوفه، وجود شاهد، حیوانات، رنگ‌های کم‌مایه و همچنین استفاده از کوه و بسیاری عناصر دیگر برای نمایش ارزش‌گذاری‌های مثبت و منفی در متن داستان.

۶. استفاده از انرژی‌های بصری حاکم در فضای تصویر، مانند تجمّع یا پراکندگی عناصر تصویری برای نمایش ارزش‌گذاری‌های مثبت و منفی.

در نهایت، با توجّه به روش ژیلبر دوران، باید گفت نگارگر در بسیاری از عناصر به‌کاررفته در بازنمایی تصویری به‌جز ویژگی‌های تصویری و نیز الزامات هنری مکتب، به‌شدّت به روش شاعر در ارزش‌گذاری متن وابسته و وامدار است؛ امّا این وابستگی به‌صورت بازنمایی عین به عین صورت نگرفته است. در حقیقت، با انتخاب نوعی روش مشخّص که به‌شدّت به اصول مکتب (هرات) پایبند است، به تصویرسازی برخی صحنه‌های متن پرداخته است.

منابع

- اسماعیلی، عصمت (۱۳۷۷)، **مقایسه روایی و ساختاری خسرو و شیرین نظامی با شیرین و خسرو امیرخسرو دهلوی (بخش دوم)**، مجلهٔ شعر، شمارهٔ ۲۳، صص ۳۸-۴۷.

- اشرفی، م.م. (۱۳۶۷)، **همگامی نقّاشی با ادبیات در ایران (از سدهٔ ششم تا یازدهم هجری و قمری)**، ترجمهٔ رویین پاکباز، تهران: نگاه.

- آژند، یعقوب (۱۳۷۸)، **مکتب نگارگری هرات**، تهران: فرهنگستان هنر.

- پوپ، آرتور اپهام و دیگران (۱۳۷۷)، **سیر و صور نقّاشی ایران**، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران: نشر مولی.

- رحمانی، نجیبه و صفرعلی شعبانی خطیب (۱۳۹۵)، **بررسی جایگاه خیال و اسطوره در نقّاشی قهوه‌خانه‌ای بر اساس روش ژیلبر دوران**، مجلهٔ باغ نظر، شمارهٔ ۴۲، صص ۱۹-۳۲.

- سعیدی، مریم، ماحوزی، امیرحسین و شهین اوجاق علی‌زاده (۱۳۹۴)، **تخیّل شیر در رزم فردوسی و بزم نظامی (داستان بهرام گور در شاهنامه و هفت پیکر)**، پژوهش‌نامهٔ ادب حماسی، شمارهٔ ۲۰، صص ۷۳-۹۰.

- سلطان کاشفی، جلال‌الدین (۱۳۹۲)، **بررسی عنصر تخیّل و تجسّم از منظر هگل و ژیلبر دوران و بازتاب آن در نگارگری ایران**، نامهٔ هنرهای تجسّمی و کاربردی، شمارهٔ ۱۲، صص ۴۷-۶۴.

- شریعتی ، سارا (۱۳۸۵)، **جامعه- انسان‌شناسی تخیّل اجتماعی**، فصلنامه خیال، شمارهٔ ۱۷، صص۸۸-۹۸.

- شعبان‌زاده، مریم (۱۳۸۹)، **جستاری در تلقی عرفانی نظامی از عشق**، پژوهش‌نامهٔ ادب غنایی، شمارهٔ ۱۴، صص ۷۳-۹۴.

- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۸۱)، **تاریخ ادبیات ایران در قلمرو زبان فارسی**، ج۲، تهران: انتشارات فردوس.

- عبّاسی، علی (۱۳۸۰)، **طبقه‌بندی تخیّل بر اساس روش نقد ادبی جدید (ژیلبر دوران‌و گاستون باشلار)**، پژوهش‌نامه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی، شمارهٔ ۲۹، صص ۷۹-۹۴.

- عبّاسی، علی و عبدالرسول شاکری (۱۳۸۷)، **ترس از «زمان» نزد شخصیت‌های روایتی محمود دولت‌آبادی: «مورد مطالعه: جای خالی سلوچ»**، پژوهش‌نامهٔ ادبیات و علوم انسانی، شماره ۵۷، صص ۲۱۷-۲۳۵.

- عبّاسی، علی (۱۳۹۱)، **ساختارهای نظام تخیّل از منظر ژیلبر دوران**، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

- مزداپور، کتایون (۱۳۷۱)، **خسرو و شیرین در دو روایت**، مجلهٔ فرهنگ، شمارهٔ۱۰، صص ۴۰۹-۴۳۰.

- مصباح، بیتا (۱۳۹۷)، **مطالعهٔ تأثیر نقوش گچ‌بری پیش از اسلام بر گچ‌بری دورهٔ اسلامی ایران تا قرن هفتم هجری**، همایش ملی جلوه‌های هنر ایرانی اسلامی در فرهنگ، علوم و اسناد، دانشگاه گیلان، ۸ و ۹ اسفند ۱۳۹۷ .

- محمدی، داوود و محمّدرضا اسلامی (۱۳۹۷)، **معماری زبان؛ پیشنهادی در طبقه‌بندی عناصر زیبایی سخن**، دوفصلنامه مطالعات زبانی و بلاغی، شمارهٔ ۱۷، صص ۲۰۵-۲۳۴.

- نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۸)، **اسطوره‌سنجی نزد ژیلبر دوران (مورد کاربردی آثار خاویر دو مستر)**، دوفصلنامه نقد زبان و ادبیات خارجی، شمارهٔ ۶۰، صص ۱۱۱-۱۲۵.

- واحد دوست، مهوش (۱۳۷۹)، **نهادینه‌های اساطیری در شاهنامهٔ فردوسی**، تهران: سروش.

-Cheleborg, Chiristian (2006), **L'imaginaire littéraire**: **desarchétypes à la poétique du sujet**,Paris: Armand Colin.

-Durand,G. (1992),**Les Structures Anthropologiques de L'imaginaire**, Paris: Bordas.

-Lents & lowery (1989), **Timur and the princely vision: Persian art and culture in the fifteenth century**, Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art.
-Loukonine & Ivanov (1996), **Persian Art**, London: Parkstone.