THE JOURNAL OF Linguistic and Rhetorical studies
Volum 15, Consecutive Number 33, autumn 2023
Issn:2717-090x
Journal Homepage: https://rhetorical.semnan.ac.ir/?lang=en
This is an Open Access paper licensed under the Creative Commons License CC-BY 4.0 license.

The study of Connotation *dožam* Narges (the sad narcissus) in the Prologue of *Rostam and Esfandiar*

Rezvanian.Ghodsieh[1*] -Sattari.Reza[2]-Ghorbanian.Maryam[3]

1 Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Mazandaran, Babolsar, Iran: Correspondence author (ghrezvan@umz.ac.ir).

2: Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Mazandaran, Babolsar, Iran.

3: PhD. Student, Department of Persian Language and Literature, University of Mazandaran, Babolsar, Iran: Correspondence author

Connotation or the indirect expression has been of crucial significance regarding literary criticism and rhetorical studies and aesthetics; so that, to be thoroughly perceived, needs an intense consideration beyond the lexical levels or verses and sentences, and what should be studied are the structure and the whole context of the work and the minor and the main elements of a work concerning the main constituent context. In this structural study, the narrative element has an important role; and only by applying a minute research on the components of the narrative structure and the correlation of these components with themselves and with the whole text in several aspects like connotation, an appropriate result could be achieved. Some of these above-mentioned constituent components and elements of the text are considered as lexical and syntactical layers (linguistic field), image: simile, metaphor, and allegory (rhetorical field), and drama (dramatic field) that are engaging in creating implemented meaning.

Although the connotation is observed in different layers in Ferdowsi's poetry, insisting on the vocabulary and semantic layers this study has investigated the connotative meaning of *Narges dožam* (the sad narcissus) in the introduction of the *Rostam and Esfandiar* story finally had demonstrated this of eyes, crown, and drunkeness has three implicit meanings and the obtained results illustrate the consistency of the narrative context.

Keywords: Ferdowsi's Shahnameh, connotation, narrative context, vocabulary layer, Narges (narcissus)

- Gh. Rezvanian, R. Sattari, M. Ghorbanian (2023). The study of Connotation *dožam* Narges (the sad narcissus) in the Prologue of *Rostam and Esfandiar*, *THE JOURNAL OF Linguistic and Rhetorical studies* 15(33), 177-212.
Doi: 10.22075/jlrs.2022.28478.2176

مجلهٔ علمی مطالعات زبانی و بلاغی
سال ۱۴ـ شمارهٔ ۳۳ ـ پاییز ۱۴۰۲
صفحات ۱۷۷ ـ ۲۱۲ (مقاله پژوهشی)
تاریخ: وصول ۱۴۰۱/۰۶/۳۰ ـ بازنگری ۱۴۰۱/۱۰/۳۰ـ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۱/۰۹

بررسی دلالت ضمنی نرگس دژم در مقدّمهٔ رستم و اسفندیار

قدسیه رضوانیان[۱*] / رضا ستاری[۲] / مریم قربانیان[۳]

۱: استاد، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران. (نویسنده مسئول) ghrezvan@umz.ac.ir
۲: دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران.
۳: دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران.

چکیده: دلالت ضمنی یا بیان غیرمستقیم، همواره یکی از مباحث مهمّ حوزهٔ نقد ادبی و مطالعات بلاغی و زیبایی‌شناسانه بوده است که برای درک و دریافت آن باید میدان مداقّه را فراتر از سطح واژگان یا بیت‌ها و جمله‌ها برد و ساختار و طرح کلّی متن را در نظر گرفت و از خُردترین تا کلان‌ترین عناصر یک متن را با توجّه به بافت کلّی اثر، مورد بررسی قرار داد. در این بررسی ساختاری، عنصر روایت، نقشی بسزا دارد و تنها در سایهٔ مطالعات اجزای ساختار روایی و هم‌بستگی این اجزا با یکدیگر و با کلّ متن در زمینه‌های مختلف ازجمله دلالت ضمنی می‌توان به نتیجه‌ای درخور دست یافت. برخی از این اجزا و عناصر تشکیل‌دهندهٔ متن عبارت‌اند از: سطح آوایی، سطح واژگان و نحو (ساحت زبانی)، تصویر: تشبیه، استعاره، تمثیل (ساحت بلاغی) و نمایش (ساحت نمایشی) که همگی در خلق معانی پنهان نقش دارند. در شعر فردوسی، دلالت ضمنی در سطوح مختلف به چشم می‌خورد؛ امّا این پژوهش با رویکرد توصیفی- تحلیلی و تأکید بر لایهٔ واژگانی و نحوی، معنایِ ضمنی نرگس دژم را در مقدّمهٔ رستم و اسفندیار بررسی کرده است و در نهایت، نشان می‌دهد این ترکیب، سه معنای ضمنی چشم، تاج و مستی را در پس خود دارد و نتایج به‌دست‌آمده نیز حاکی از انسجام بافت روایی اثر است.

کلیدواژه: شاهنامهٔ فردوسی، دلالت ضمنی، بافت روایی، سطح واژگانی، سطح نحوی، نرگس.

- رضوانیان، قدسیه؛ ستاری، رضا؛ قربانیان، مریم؛ (۱۴۰۲). بررسی دلالت ضمنی نرگس دژم در مقدّمهٔ رستم و اسفندیار. *مجله مطالعات زبانی و بلاغی دانشگاه سمنان*، شماره ۳۳، صفحات ۱۷۷-۲۱۲.

Doi: 10.22075/jlrs.2022.28478.2176

۱. مقدّمه

این سؤال اساسی که «شعر چیست؟» همواره در ادوار مختلف، مورد بحث و بررسی بوده است و محقّقان بی‌شماری سعی در تعریف قواعد و چارچوبی برای شناخت بهتر چیستی شعر داشته‌اند که می‌توان گفت شناسایی برخی از این ویژگی‌ها و قواعد مشترک، برگرفته از مجموع نظریه‌هایی است که در باب شعر مطرح شده؛ خصایصی چون موسیقایی‌بودن شعر و آشنایی‌زدایی آن از زبان. در این بین، «پرهیز از بیان مستقیم» و گرایش به «وجه کنایی»، از مهم‌ترین مصداق‌های آشنایی‌زدایی[1] است و حتّی اهمّیت آن تا جایی است که برخی، شعر را بر اساس همین ویژگی تعریف کرده‌اند؛ یعنی چیزی گفتن و چیز دیگری اراده‌کردن یا چیزی گفتن و چیزهای دیگر هم اراده‌کردن (رک: سیدحسینی، ۱۳۸۱، ج۴: ۲۹۷۲؛ لونگینوس[2]، ۱۳۷۹: ۵۲)؛ امّا کاربرد بیان غیرمستقیم و دلالت ضمنی در شعر چه فایده‌ای دارد که باید مورد بررسی قرار گیرد؟

می‌توان گفت نخستین حاصلش نوکردن مضامین کهنه و مفاهیم مبتذل است؛ یعنی همان «خاصیتی که صورت‌گرایان[3] روس، اساس ادبیات و پایه و بنیان ادبیت دانسته‌اند: آشنایی‌زدایی» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۹۲) و فایدهٔ دوم آن، توسّع و تنوّعی است که در امکانات تفسیر و تأویل فراهم می‌کند و به شعر، سطوح و لایه‌های معنایی چندگانه می‌بخشد که از نتایج بسیار مهمّ کاربرد دلالت ضمنی در یک شعر است؛ بنابراین، به نظر می‌رسد برای دریافت بهتر مفاهیم چندگانهٔ شعر هر شاعر باید اثرش را از حیث به‌کارگیری این شگرد مهمّ ادبی بررسی کرد.

بر این اساس، در این مقاله در پی آن هستیم که نشان دهیم این خصلت ذاتی شعر، یعنی ویژگی دلالت ضمنی و گریز از صراحت در بیان، در مقدّمهٔ داستان رستم و اسفندیار در سطح واژگانی و تا حدّی نحوی (با تأکید بر واژهٔ نرگس) چگونه پدید آمده

1. Defamiliarization
2. Longinus
3. Formalism

تا از این طریق بتوانیم معانی نو و غیرآشکاری را در این اثر دریابیم؛ معانی‌ای که تاکنون مورد غفلت واقع شده یا کمتر موردتوجّه محقّقان قرار گرفته است.

۲. پیشینهٔ پژوهش

حمیدرضا توکّلی (۱۳۸۷) در مقالهٔ «درنگی در درآمدهای داستان‌های شاهنامه»، به بیان برخی اشارات بلاغی و کشف و تحلیل برخی از انواع دلالت‌های ضمنی در مقدّمه‌های داستان‌های *شاهنامه* پرداخته است. وی معتقد است دیباچه‌ها در تبیین ساختار داستانی و بلاغی *شاهنامه* اهمّیتی بنیادین دارند و در بخشی از مقالهٔ خود نیز به نمادین‌بودن «نرگس» در مقدّمهٔ رستم و اسفندیار اشاره می‌کند. به نظر می‌رسد این تنها اثری بود که به‌طور مستقیم با موضوع این مقاله ارتباط داشت.

محمود شفیعی (۱۳۷۷) در کتاب *شاهنامه و دستور*، به کاربردهای صرفی و نحوی در *شاهنامه*، خصوصاً در حوزهٔ حذف، به‌ویژه ایجاز و نحو جمله‌های مؤول پرداخته است.

محمّدرضا شفیعی کدکنی (۱۳۸۳) در بخش دوم کتاب *صور خیال در شعر فارسی*، با رویکردی سبک‌شناسانه به مسائلی نظیر تناسب تصویر با موضوع، لحن و تداعی پرداخته است و نه‌تنها در ردیف پیشینهٔ پژوهش ما قرار می‌گیرد، بلکه در این راه، الگویی نیز به دست می‌دهد.

سعید حمیدیان (۱۳۷۲) در فصل چهارم کتاب *درآمدی بر هنر و اندیشهٔ فردوسی*، که به معرّفی شخصیت‌ها اختصاص دارد، نکاتی را مطرح می‌کند که در واقع همان دلالت ضمنی و دریافت معانی پنهان متن است.

میرجلال‌الدّین کزّازی (۱۳۷۹–۱۳۸۷) در کتاب *نامهٔ باستان*، به شرح بیت‌های *شاهنامه* پرداخته است. مؤلّف در این اثر، ضمن شرح بیت‌ها، گاه به ریشه‌شناسی کلمه‌ها نیز پرداخته و به نکاتی دربارهٔ معانی، بیان و بدیع نیز گاه با تفصیل و گاه با ایجاز اشاره کرده است. هرچند روش وی در شرح، یکسان نیست و جابه‌جا به تصحیح ذوقی متن

دست زده، در خلال تفسیرها و توضیحاتش می‌توان نمونه‌هایی را از کشف دلالت‌های ضمنی بازشناخت.

سیروس شمیسا (۱۳۹۶) در کتاب *شاه نامه‌ها*، برخی از اطّلاعات تاریخی، اساطیری، اشاره‌های روایی و تحلیل‌های بلاغی را بیان کرده است. هرچند شیوهٔ کار نویسنده در این کتاب، نامنسجم است و گاه از برخی موارد به شتاب گذر کرده، نمونه‌هایی از کشف دلالت‌های ضمنی را در آن می‌توان یافت.

ذوالفقار علّامی و آرزو حیدری (۱۳۹۶) در مقالهٔ «بررسی گفتمان روایی در شاهنامهٔ فردوسی»، به ظرفیت‌های قابل‌توجّه *شاهنامه* در حوزهٔ روایت‌شناسی پرداخته‌اند. مؤلّفان این مقاله بیش از هر چیز در پی آن هستند که نشان دهند شیوهٔ روایت فردوسی بر محور اغراض بلاغی و مقاصد گفتمانی معیّن بنا شده که چنین نگرشی به بحث اغراض ثانوی و دلالت ضمنی نزدیک است.

سیّدفرزین رسائی و حسنعلی عبّاسپور اسفدن (۱۳۹۷) در مقالهٔ «مهارت‌های فردوسی در رابطهٔ ساختاری زبان–درون‌مایه، بررسی موردی داستان سیاوش»، در پی نشان‌دادن پیوند میان صورت و معنا / درون‌مایهٔ داستان هستند و برای این منظور، سطوح مختلف آوایی، واژگانی، نحوی، معنایی و کاربردی را در بخش‌هایی از داستان سیاوش بررسی کرده و در نهایت، انسجام ساختاری متن را نشان می‌دهند.

زهرا حیاتی (۱۳۹۲) در مقالهٔ «بررسی دلالت‌های ضمنی گفت‌وگو در داستان رستم و اسفندیار از دیدگاه علم معانی»، در پی آن بوده تا دلالت‌های ضمنی جملات را از دیدگاه علم معانی بیان کند؛ ولی تنها به بیان معانی ثانوی جملات بسنده کرده است که دست‌کم از جهت دلالت‌های ضمنی در سطح نحوی جمله‌ها می‌تواند به‌عنوان بخشی از پیشینهٔ پژوهش ما محسوب شود.

۳. مفاهیم نظری

۳-۱. دلالت ضمنی

در توضیح خصایص زبان ادبی و شرح آنچه ادبیت[1] متن خوانده‌اند، خصوصاً در قیاس با زبان محاوره و علمی، ویژگی «دلالت ضمنی» و «بیان غیرمستقیم»، همواره یکی از محورهای بحث بوده است. در تاریخ نقد ادبی غرب، این رویکرد همچون بسیاری از توجّهات دیگر، به‌مراتب ریشه‌دارتر و گسترده‌تر از متون بلاغی ایرانی- اسلامی است. به‌جز عبدالقاهر جرجانی (۴۷۱ یا ۴۷۴ق) که اشارات غیرمنتظره و ژرفی در این باب دارد، اشاره‌های گذرا به این موضوع در برخی آثار منتقدان معاصر ایرانی، حاصل آشنایی با نظریه‌های نقد غربی است.

ردّپای این نظر را که «شعر آن است که چیزی بگوییم و چیزی دیگر اراده کنیم»، می‌توان در آثار بلاغیان یونان و روم پی گرفت؛ کسانی نظیر لونگینوس[2] (۴۲-۸۵ ق. م) و هوراس[3] (۸-۶۵ ق. م)، به خاصیت کنایی[4] شعر اشاره کرده‌اند. همچنین در قرون وسطی، دانته[5] (۱۲۶۵-۱۳۲۱م) در رسالهٔ *ضیافت* که در باب علم معانی است، ساختمان‌های کنایه‌ساز شعر را بررسی کرده است و پس از رنسانس، گسترش این بحث را در آرای ساموئل جانسون[6] (۱۷۰۹-۱۷۸۴م) می‌توان یافت (سیدحسینی، ۱۳۸۱، ج۴: ۲۹۷۲؛ لونگینوس، ۱۳۷۹: ۵۲). شاعرانی نظیر مالارمه[7] (۱۸۴۲-۱۸۹۸م) و فراست[8] (۱۸۷۴-۱۹۶۳م) نیز در تعریفی که از شعر داده‌اند، به این جنبه توجّه کرده‌اند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۳: ۹ و ۱۳۹). همچنین در آثار و آرای متفکّران معاصر نیز گاه به اجمال و گاه به تفصیل، با چنین نگاه و تحلیلی مواجه می‌شویم.

1. Literature
2. Longinus
3. Horatius
4. Ironic
5. Dante alighieri
6. Samuel Johnson
7. Stephane Mallarme
8. Robert Frost

کروچه[1] (۱۸۶۶-۱۹۵۲) در قیاس شعر با دانش طبیعی، بر چندلایگی دلالت انگشت می‌گذارد و می‌گوید: «دلالت در زبان محاوره، صریح و قابل ارجاع به واقعیت است و این ارجاعی است مستقیم؛ امّا در سخن ادبی و شعر، دلالت ضمنی، مبهم و چندلایه است» (سمیعی گیلانی، ۱۳۸۹: ۱۴۰). همچنین ولک[2] (۱۹۹۵) وجه فارق ادبیات و شعر را با فلسفه و علم، در غیرمستقیم‌بودن مقال آن می‌داند و این مقال که از طریق مجاز و استعاره و صنعتگری پدید آمده، چنان است که گویی مضمون خود را به زبانی دیگر ترجمه کرده است (ولک و وارن[3]، ۱۳۷۳: ۲۰۸).

فرای[4] (۱۹۱۲-۱۹۹۱) نیز در بحث از معنی و مصداق در ادبیات و فلسفه، هستهٔ حقیقی شعر را الگوی کلامی ظریف و فرّاری می‌داند که به بیان مستقیم تن نمی‌دهد و اینکه «منتقدانی که می‌گویند مبنای بیان شعری، طنز است یا الگویی است که کلمات از معنای ظاهری عدول می‌کنند، در مرتبهٔ لفظی و حقیقی، به حقایق تجربی ادبی نزدیک‌ترند. ساختار ادبی طنزآمیز است؛ برای اینکه چیزی که می‌گوید به‌لحاظ نوع و مرتبه، همیشه با چیزی که مراد می‌کند، متفاوت است» (فرای، ۱۳۷۷: ۱۰۳). نظیر چنین نگاهی را جسته‌وگریخته در آثار منتقدان ایرانی معاصر نیز می‌توان یافت؛ ازجمله شفیعی کدکنی که ادبیات و به‌ویژه شعر را «شیوهٔ غیرمستقیم بیان و اندیشه» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۱۳۹) می‌داند.

حق‌شناس نیز گفته است: «هنر شاعری و اصولاً هنر، بیان مطلب از رهگذر پرهیز از بیان است. شعر، هنرش در این است که معنا را با نگفتن می‌گوید» (حق‌شناس، ۱۳۷۰: ۲۳). همچنین شمیسا سبک ادبی را مبتنی بر بیان کنایی دانسته و واژگان و جمله‌هایی را که در معنای عادی و اصلی خود به کار نمی‌روند، «هُزوارش ادبی» می‌نامد (شمیسا،

1. Bendetto Croce
2. Rene Wallek
3. AustinWarren
4. Northrop Frye

۱۳۹۳: ۲۶) و صدها قول دیگر که ناگفته پیداست این اقوال و شواهد ذکرشده، فقط نمونه‌هایی از توجّه به این موضوع مهم است.

به نظر می‌رسد نشانه‌شناسان هم مفهوم معنای صریح و حقیقی را نمی‌پذیرند.(۱) در واقع، معنای صریح، تنها نشان‌دهندهٔ اجماع همگانی است؛ چراکه هر واژه بدواً و توأمان دارای معنای صریح و ضمنی و غیرمستقیم است (ضیمران، ۱۳۸۳: ۱۱۹ و ۱۲۲).

رولان بارت[1] (۱۹۱۵–۱۹۸۰)، منتقد ادبی فرانسوی، چهره‌ای برجسته، هم در بسط ساختارگرایی (در به‌کارگیری تکنیک‌های مشتق از نشانه‌شناسی) و هم در نقد پساساختارگرایی است. او مدّعی است که زبان‌شناسی سوسور بیش از هر چیز با جنبه‌های مستقیم و غیرضمنی دلالت سروکار داشت و از همین رو، مرتبهٔ دلالت‌های تلویحی را نادیده می‌گرفت؛ امّا بارت در مطالعاتش به‌ویژه در بررسی اساطیر، بیشتر با این جنبه از دلالت سروکار دارد (سجودی، ۱۳۸۳: ۱۰۲). او در این تحلیل‌ها از دو اصطلاح «دلالت مستقیم»[2] و «دلالت ضمنی»[3] بهره می‌گیرد. دلالت مستقیم در ارجاع به رابطهٔ میان دال و مدلول به کار می‌رود و به‌طور عادی به‌عنوان معنای «ملفوظ»، «بدیهی» و «مطابق عقل سلیم» نشانه تلقّی می‌شود؛ امّا نشانه‌شناسان، آن را معنایی می‌دانند که صرفاً به‌طور گسترده مورد توافق عام قرار گرفته است (چندلر[4]، ۱۳۸۷: ۳۲۵) و «دلالت ضمنی روابطی اجتماعی- فرهنگی و شخصی‌اند که توانایی رمزگشایی یک متن را به خواننده می‌دهند» (همان: ۳۲۲). بارت در ابتدا معتقد بود تنها در سطحی بالاتر از معنای تحت‌اللّفظی می‌توان به سطح رمزگان معنای ضمنی دست یافت؛ امّا بعدها و در تحلیل یک متن ادبی رئالیستی به این نتیجه رسید که معنای صریح، نخستین معنا نیست؛ بلکه وانمود می‌کند چنین است. بر اساس این وهم، معنای صریح در واقع چیزی بیش از آخرین معناهای ضمنی نیست (سجودی، ۱۳۸۳: ۱۰۲).

---

1. Roland Barthes
2. Denotation
3. Conotation
4. Chandler

در دو مقالهٔ «تحلیل بلاغی تصویر» و «اسطورهٔ امروز»، بارت در شرح دو تصویر (آگهی تبلیغی ماکارونی پانزانی و عکس سرباز فرانسوی سیاه‌پوست) به کارکردهای معانی ضمنی و اسطوره‌های تولید شده(۲) در این تصاویر پرداخته است.(۳) این نکته را نیز نباید از یاد برد که دلالت ضمنی آن‌گونه که بحث سوسور، یعنی روابط «متداعی» پیشنهاد می‌کند، صرفاً بُعد جانشینی نیست. دال‌هایی که با یک دال حاضر ارتباط دارند، خود عاملی کلیدی در تولید دلالت‌های ضمنی هستند؛ بنابراین، یک محور هم‌نشینی را نیز تشکیل می‌دهند. «دلالت ضمنی یک دال وابسته به دال‌هایی دیگر است که در متن با آن هم‌نشین‌اند. معانی ضمنی با چگونگی کاربرد زبان نیز ارتباط دارند؛ چراکه همچون معانی صریح، متأثّر از تنوّعات اجتماعی- رهنگی و نیز عوامل تاریخی نیز هستند و در طول زمان دگرگون می‌شوند» (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۱۴). پس می‌توان گفت دلالت ضمنی و صریح، حاصل سازوکار روابط جانشینی و هم‌نشینی و تغییرات اجتماع، فرهنگ و عوامل تاریخی است. واژه‌ها ممکن است در میان گروه‌های مختلف اجتماعی، دلالت‌های ضمنی متفاوتی داشته باشند و گذر زمان نیز می‌تواند در تغییر بارهای عاطفی و ارزشی نشانه‌ها تأثیر بگذارد و آنجا که بارت می‌گوید: «هر متنی مجموعهٔ درهم بافته‌ای از نظام فرهنگی و اشاره‌هاست» (شفیعی کدکنی،۱۳۹۲: ۱۹۶)، تأثیرات بافت و همین روابط زبانی و فرازبانی را در القای معناهای ضمنی مدّنظر دارد.

نکتهٔ مهمّ دیگر در آرای بارت، «نظام اوّلیه»[1] و «ثانویهٔ»[2] زبان است. زبان معیار و عادی، نظام نشانه‌شناختی اوّلیه است؛ امّا در متن ادبی، بدل به نظامی ثانویه می‌شود. در یک متن نوشتاری غیرادبی، مخاطب با سه سطح زبانی، یعنی آوایی[3]، واژه‌ای- دستوری[4] و معنایی[5] مواجه است. با گذر از آواها، به جمله‌بندی‌ها که با ترکیب کلمات برحسب

1. First- Order
2. Second-Order
3. Phonology
4. Lexico Grammer
5. Semantic

قواعد دستوری به وجود آمده، می‌رسد و از جمله‌ها به معنا. بافتِ موقعیت را خواننده از طریق عناصری که در متن نوشتار وجود دارد، درمی‌یابد و معنای متن را در سطح نظام اوّلیه می‌فهمد؛ امّا در متن ادبی و شعر، نظام اوّلیهٔ متن (از آنجا که در سطح دلالت اوّلیه، معنایی قابل‌قبول ندارد)، خود تبدیل به نظامی از نشانه‌ها برای دلالت به معانی ثانوی می‌شود (Abrams,1999 : 281). در متون غیرادبی، مدلول[1] پیش از عمل دلالت، وجود دارد؛ به‌نحوی که دال[2] به‌آسانی به واقعیتی از پیش موجود اشاره می‌کند؛ امّا در متن ادبی، دال است که مدلول را می‌آفریند؛ درست همان‌گونه که نوشتن، واقعیت را می‌آفریند.

بارت، دلالت متون غیرادبی را «زبانی» می‌نامد و دلالت در متون ادبی را «اسطوره‌ای» و توضیح می‌دهد که در دلالت زبانی، نشانه به‌عنوان دال به مدلول معیّنی دلالت دارد که در میان اهل زبان بر اساس قرارداد، وضع شده است؛ بنابراین، نشانه در زبان، یک دال «پر» است؛ امّا در دلالت اسطوره‌ای، نشانه (یعنی حاصل ارتباط دال و مدلول)، یک دال «تهی» است که دیگر به مدلول از پیش معیّنی دلالت ندارد. این دالِ تهی برحسب مفهومی که خواننده برای آن قائل می‌شود، به یک نشانه، یعنی یک دال پر بدل می‌شود (همان: ۲۸۳). ساده‌ترین مثال دراین‌باره می‌تواند تفاوت کاربرد «نرگس» در این دو عبارت باشد:

ـ نرگس، «گلی است از تیرهٔ نرگسی‌ها که در وسط گلش حلقه‌ای زرد دیده می‌شود و آن را نرگس شهلا گویند و در بعضی جنس‌ها خود گل نیز زرد است یا گل سفید است؛ ولی در وسط آن گلبرگ‌های کوچک سفید که آن را نرگس مسکین گویند» (گل گلاب، ۱۳۸۶: ۲۸۶).

به جز آن نرگس مستانه که چشمش مرساد زیر این طارم فیروزه کسی خوش ننشست

(حافظ، ۱۰۸/۱۳۶۷)

1. Signified
2. Signifier

در جملهٔ نخست، «نرگس» به گلی اشاره دارد که پیش از اشارهٔ این جمله نیز در جهان واقع موجود است و این دال (کلمهٔ نرگس) از مدلول خود (معنای نرگس) پر است؛ امّا در جملهٔ دوم، معنا توسّط خواننده در دال قرار می‌گیرد (برحسب سنّت، آگاهی‌های بیرون از بافت زبانی و...) و نظام اوّلیهٔ زبان (معنای صریح) به نظام ثانویهٔ زبان (معنای ضمنی) بدل می‌شود؛ البته خود پیداست که میزان «تهی‌بودگی» دال‌ها همیشه یکسان و یک‌اندازه نیست.

۳-۲. بافت

معنا را باید حاصل تناظر کلام و بافت دانست. بدون در نظر گرفتن بافت و موقعیت و به گفتهٔ یاکوبسن[1] (۱۹۸۲-۱۸۹۶) «زمینه»[2]، معنایی وجود نخواهد داشت؛ بلکه تنها با الفاظی پراکنده مواجه خواهیم بود. چه در نظام اوّلیهٔ زبان و چه در فهم معنای فنون ادبی و صناعات عام معانی و بیان، نیازمند آگاهی از بافت و زمینه‌ایم، از کوچک‌ترین اَشکال بافت، یعنی گروه[۴] و جمله تا کلان‌ترین شکل‌های آن، یعنی سنّت‌های ادبی و زمینه‌های کلان فرهنگی و اجتماعی. در واقع، شعر (و هر متنی) هاله و ساحتی معنابخش پدید می‌آورد تا اجزا و عبارات و جمله‌ها «معنادار» شوند و امکانی برای قرائت‌های متفاوت و چندگانه و تفسیرهای چندسویه از هر شعر (یا متن ادبی) فراهم آید. فرض کنید کسی بگوید «میز تحریر نقره‌ای». مخاطب تقریباً بی‌درنگ این عبارت را به‌معنای «میز تحریری که نقره‌ای‌رنگ است» درخواهد یافت؛ چراکه « در فرایند ادراک، ذهن ابتدا به سراغ متعارف‌ترین و آسان‌یاب‌ترین مراجع بافتی می‌رود» (سجودی، ۱۳۸۳: ۱۶۷). حال این عبارت را در گفت‌وگویی تصوّر کنید. «الف» می‌گوید: می‌خواهم میز تحریری نقره‌ای بخرم (بافت ۱) و «ب» می‌گوید: چرا نقره‌ای؟ قهوه‌ای بهتر است و سپس با این پاسخ «الف» روبه‌رو می‌شود که: میز تحریر نقره، از جنس نقره، نه نقره‌ای‌رنگ (بافت ۲). مجموعهٔ لایه‌های متنی این گفت‌وگو و همچنین ذهنیت «ب»، دریافت معنا را مشکل

1. Roman Jakobson
2. Context

کرده است؛ امّا «ب» با توضیح «الف» و کنار هم قرار دادن «میز تحریر» و «نقره»، مدلولی تازه می‌سازد. اگر «الف» بی‌چیز و تهی‌دست باشد، «ب» می‌تواند این عبارت را دال بر شوخی و تهکّم و نشانه‌ای از شدّت بی‌چیزی «الف» به حساب آورد (بافت ۳). اکنون تصوّر کنید «الف» بگوید می‌خواهم میز تحریری بخرم از جنس مهربانی (بافت ۱). بی‌تردید، واکنش «ب» با حیرت همراه خواهد بود و چیزی در این مایه که: عجب! شاعر شده‌ای؛ چراکه قبل از هر نوع تلاشی برای دریافت کارکرد دلالی این عبارت و ترکیب کلامی، بر اساس آگاهی از رمزگان‌های شعری، این گفته را شعر تلقّی می‌کند و این تلقّی «ب» نشان‌دهندهٔ ناهمخوانی عبارت «الف» با بافت و موقعیتی است که هر دو در آن قرار دارند؛ امّا اگر «الف» به «ب» بگوید بیا تا برایت شعری بخوانم یا این عبارت را در شب شعری در مقام یک شاعر ادا کند، آن‌گاه نوع دریافت «ب» از عبارت «می‌خواهم میز تحریری بخرم از جنس مهربانی» متفاوت خواهد بود (بافت ۲)؛ چراکه موقعیت و لایه‌های بافتی، از پیش بر «شاعرانگی» این عبارت دلالت می‌کند و همین مثال نشان می‌دهد که دست‌کم دو بافت «زبانی» و «موقعیتی» وجود دارد (همان: ۱۶۸).

چامسکی[1] جملهٔ «اندیشه‌های سبز بی‌رنگ، ناآرام می‌خوابند» را مثال می‌زند و می‌گوید: «هرچند جمله نحو درستی دارد؛ امّا جز در معنای استعاری، فاقد معنی است. در حقیقت، در بی‌نهایت بافت‌های متفاوت می‌تواند خوانش‌های متعدّد داشته باشد» و نتیجه می‌گیرد: «هر کلامی تنها در نسبتش با بافت و محیط است که معنا می‌یابد» (سجودی، ۱۳۸۰ : ۲۷)؛ البتّه بافت دارای انواع و مراتبی است و نخستین کارکردش در «جمله» این است که کلمات قبل و بعد یک کلمه، تعیین می‌کنند که آن کلمه چه معنایی (صریح یا ضمنی) دارد یا چگونه باید تأویل شود. «مثلاً یک جمله با توجّه به جایگاه آن در متن می‌تواند بدون آنکه جنبهٔ سؤالی داشته باشد، از چیزی بپرسد. بدون آنکه وجه آن امری باشد، فرمانی صادر کند و یا وعده‌ای و هشداری بدهد، سپاسی بگزارد و بسیاری کارهای دیگر نیز انجام دهد» (یاوری، ۱۳۸۰:۲۰). این اصل را می‌توان به ساختار

1. Noam Chomsky

بزرگ‌تر (یک بند، قطعه، غزل و غیر آن) تعمیم داد و از آنجا نیز به کلّ یک اثر (همچون یک رمان، منظومه، دیوان و...). پس «اگر واژه‌ای به‌صورت مجزّا جلب‌توجّه کند... نه از طریق روابطش با «خواهران» اطرافش در ساخت، آنگاه ناگزیر می‌باید که آن واژه قطعاً زیبا و یا قطعاً زشت باشد... امّا نمی‌توان گفت واژه‌ای بلیغ و فصیح است و برخوردار از زیبایی، مگر با ارجاع مقامش در ساخت» (جرجانی، ۱۹۴۶: ۳۷) و این همان نظر ریچاردز[1] (۱۸۹۳-۱۹۶۵) است که «واژه‌ها واحدهای معنا نیستند و یک واژه به خودی خود و جدا از گفتار، بی‌معناست یا اینکه معناهای ممکن فراوانی دارد و فقط زمانی که معناهای ممکنش با معناهای واژه‌های دیگر ترکیب شود، معنایی ثابت و زیبا می‌یابد» (۱۳۸۲: ۷۸)؛ امّا متأسفانه در مطالعات بلاغی و زیبایی‌شناسانه در فرهنگ و ادب فارسی، به ساختار و بافت کلّی اثر توجّهی نمی‌شده و بیشتر پژوهش‌ها با تمرکز بر واژگان و ترکیبات بوده و گاهی به‌ندرت دامنهٔ این تحقیقات از محدودهٔ بیت یا جمله فراتر می‌رفته است که «نگاه موردی قدما البته خود تابعی از جهان‌شناسی جزءنگر پیشینیان به شمار می‌آید» (توکّلی، ۱۳۹۱: ۲۸).

۳-۳. بافت روایی

سراسر زندگی بشر با روایت‌ها پیوند پایان‌ناپذیری دارد. روایت‌ها همه‌جا حضور دارند یا می‌توانند حضور داشته باشند. «روایت‌ها پیوسته از صبح تا شب، در خیابان‌ها و ساختمان‌ها جا خوش کرده‌اند... ما به‌ندرت به روایت‌ها فکر می‌کنیم؛ امّا زندگی‌مان به‌طور عمیقی در آن غوطه‌ور است» (آسابرگر[2]، ۱۳۸۰: ۱۴) و گسترهٔ وسیعی از فرهنگ را در بر می‌گیرند. رولان بارت می‌گوید: «روایت‌های جهان بی‌شمارند. روایت، نخست و پیش از هر چیز، شامل انواع ادبی مختلفی است که خود میان موضوعات مختلفی پراکنده‌اند؛ چنان‌که گویی داستان‌های بشر با هر ساخت‌مایه‌ای تناسب دارند. روایت از طریق زبان بیان‌شده، گفتار و نوشتار، تصاویر ثابت یا متغیّر، ایما و اشاره و تلفیق به سامان

1. I.A.Richrds
2. Arthur Berger

همهٔ این عناصر منتقل می‌شود. روایت در اسطوره، افسانه، حکایت، داستان، رمان کوتاه، شعر حماسی، تاریخ، تراژدی، نمایش‌نامه، کمدی، نمایش صامت، نقّاشی (سنت اورسولا[1] اثر کارپاچیو[2] را در نظر بگیرید)، شیشه‌کاری نقش‌دار، سینما، فکاهی، خبر و گفت‌وگو موجود است» (بارت، ۱۳۸۳: ۵۳).

با توجّه به گستردگی دامنهٔ روایت، نمی‌توان به‌سادگی آن را تعریف کرد. بسیاری از نظریه‌پردازان، مانند اسکولز[3](۱۹۲۹– ۲۰۱۶) و کلاگ[4] (۱۹۴۳–۱۸۵۲) معتقدند هر متنی که دارای دو مؤلّفهٔ قصّه[5] و قصّه‌گو[6] باشد، یک متن روایی است (رک: اخوّت، ۱۳۷۱: ۸). این تعریف جامعی نیست؛ چراکه برخی از گونه‌های روایی را در بر نمی‌گیرد؛ امّا به وجود دو عنصر حتمی، یعنی قصّه و قصّه‌گو/ راوی، حتّی راوی ضمنی و ناپیدا در متن روایی اشاره دارد. در تعریفی دیگر، «روایت، معرّف زنجیره‌ای از رخدادها است که در زمان و مکان (فضا) واقع شده است» (لوته[7]، ۱۳۸۶: ۹). این تعریف، عنصر زمان و مکان را در روایت برجسته می‌سازد و بر ارتباط حوادث در زنجیرهٔ زمان تأکید می‌کند؛ امّا باید توجّه کرد که آنچه روایت را از توصیف متمایز می‌سازد، علاوه بر عنصر زمان، «ارتباط غیرتصادفی» میان رخدادهاست. مایکل تولان[8](–۱۹۲۵ ۲۰۱۱م) در تعریفی از روایت، به این ارتباط اشاره می‌کند: «روایت، توالی از پیش انگاشته‌شدهٔ رخدادهایی است که به‌طور غیرتصادفی به هم اتّصال یافته‌اند» (تولان، ۱۳۸۳: ۲۰). این تعریف، بر رابطهٔ علّیت و پیوستاری رخدادها و الگوی پیش‌اندیشیده (تصنّعی‌بودن) روایت تأکید دارد. تولان در ادامهٔ بحث از روایت، پنج ویژگی را به‌عنوان ویژگی‌های شاخص روایت برمی‌شمارد که عبارت‌اند از:

---

1. Sant’ orsoia
2. Carpaccio
3. Scholes
4. Kellogg
5. Narrative
6. Narrator
7. Lothe
8. Toolan Michael

۱. تصنّع (هر روایت، حتّی شفاهی، پنداری بر پایهٔ طرحی پیش‌ساخته پیش می‌رود)؛ ۲. تکرار (بن‌مایه‌های تکرارشونده)؛ ۳. خط سیر معیّن؛ ۴. راوی (آن‌که آشکارا یا پنهان، روایت را بازگو می‌کند)؛ ۵. جابه‌جایی (تصرّف راوی در جایگاه و توالی زمانی و ترکیب رخدادها و اجزای روایت) (توکّلی، ۱۳۹۱: ۳۷؛ به نقل از تولان).

با توجّه به گستردگی و اهمّیت روایت، بسیاری از صاحب‌نظران به مطالعه در این حوزه پرداختند و دانشی به نام روایت‌شناسی[1] را بنیان نهادند. این دانش در پی آن بود تا «مجموعه‌ای از احکام کلّی دربارهٔ ژانرهای روایی، نظام‌های حاکم بر روایت (داستان‌گویی) و ساختار پیرنگ» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۴۹)[2] را دریابد و با بررسی واحدهای روایی، بتواند دستور پیرنگ[3] یا به تعبیر سجودی، «دستور زبان»(۵) واحدی را کشف کند.

اگرچه روایت، قدمتی دیرینه دارد و خود مبدأ زمان است، روایت‌شناسی، دانشی نوظهور است که از عمر آن چند دهه بیش نمی‌گذرد و نخستین‌بار «تودوروف[4] (-۱۹۳۹م) در کتاب *دستور زبان دکامرون* (۱۹۶۹)، واژهٔ روایت‌شناسی را به‌عنوان علم مطالعهٔ قصّه به کار برد» (اخوّت، ۱۳۷۱: ۷)؛ امّا در عمل، سابقهٔ طولانی‌تری برای آن متصوّر است و کتاب *ریخت‌شناسی قصّه‌های پریان*، اثر ولادیمیر پراپ[5] (۱۹۲۸) آغازی برای این راه است. او در بررسی قصّه‌ها شکل و صورت را مبنا قرار داد و معتقد بود باید رده‌بندی را از مضمون و محتوای قصّه به مشخّصات صوری و ساختاری آن‌ها منتقل کرد. پراپ، روش کار خود را ریخت‌شناسی نامید؛ یعنی «توصیف قصّه‌ها بر پایهٔ اجزای سازندهٔ آن‌ها و هم‌بستگی این سازه‌ها با یکدیگر و با کلّ قصّه» (پراپ، ۱۳۶۷: ۴۷) که در نهایت، وی با بررسی شمار محدودی از قصّه‌های پریان روسی به این نتیجه رسید که

1. Narratology
2. Makaryk
3. Plot grammer
4. Todorrow
5. Vladimir Propp

همهٔ این قصّه‌ها یک ساختار روایی واحد دارند. اندیشه‌های هسته‌ای پراپ و مطالعات او دربارهٔ ریخت‌شناسی، تأثیر برانگیزاننده‌ای بر دیگران داشت و بعد از او افراد بسیاری در روایت‌شناسی نظریات مهمّی را مطرح کردند.(۶)

همان‌طور که از مطالعات پراپ برمی‌آید، بررسی روایی، تنها در برخی از اجزای متن صورت نمی‌پذیرد؛ بلکه روایت در بافت کلّی متن حضور دارد و باید گفت مفهومی کاملاً ساختاری است و از نظر تاریخی، یافته‌های صورت‌گرایی، زبان‌شناسی و ساختارگرایی، سهمی عمده در شکل‌گیری نظریه‌های روایت‌شناسی داشته است.

٤-۳. عوامل مؤثّر در ساخت دلالت ضمنی

«اثر ادبی، نظامی درهم‌تنیده از لایه‌ها و سطوح مختلف است؛ ازاین‌رو، تحلیل لایه‌های اثر، رهیافتی مناسب برای کشف امکانات زبانی و درک تناسب شاخصه‌های صوری با محتوای اثر است» (استاجی و دیگران، ۱۴۰۱: ۲۹۱) و با در نظر گرفتن ساختار روایی می‌توان گفت در هر متن، اجزا و عناصری چون ساحت آوایی، واژگان و نحو (ساحت زبانی)، تصویر: تشبیه، استعاره، تمثیل (ساحت بلاغی) و ساحت نمایشی در خلق معانی ضمنی نقش دارند که با توجّه به موضوع این پژوهش، لایهٔ زبانی را به‌طور مختصر توضیح خواهیم داد.

٤-۳-۱. کارکرد سطح واژگانی و نحوی در ساخت دلالت ضمنی

«واژه‌ها در زبان خنثی نیستند؛ بلکه از لحاظ تاریخی، فرهنگی و ایدئولوژیک، مفاهیم و دلالت‌های ضمنی متعدّد دارند. در مباحث گفتمان‌شناسی، واژه‌ها را از حیث ارزش گفتمانی به دو دسته تقسیم می‌کنند: واژگان خنثی یا بی‌نشان و واژگان غیرخنثی یا نشانه‌دار» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۳۵۵). نشانه‌شناسیِ واژگان، میراث فردینان دو سوسور[1] (۱۸۵۷-۱۹۱۳م) است. هرچند وی تنها چند بند از کتاب خود، *دورهٔ زبان‌شناسی عمومی*، را به مباحث نشانه‌شناسی اختصاص داده است، در همان‌جا تصریح می‌کند که

1. Ferdinand de Saussure

«زبان، نظامی از نشانه‌هاست و به همین دلیل، باید به دانش نشانه‌ها متوسّل شویم» (کالر[1]، ۱۳۷۹: ۱۰۵).

در نشانه‌شناسی، در بحث از «نشان‌داری الفاظ» به مفهوم نظامِ شناختی برمی‌خوریم؛ «نظامِ شناختی، سازوکاری بیرون از روابط زبانی دارد و در واقع، نوعی بافت و زمینهٔ پیشازبانی است که کلمات را با بار ارزشی همراه می‌کند؛ از همین رو، الفاظ، فی‌نفسه دارای رتبه و جایگاهی در نظام ارزش‌ها هستند و کاربرد و پیام‌رسانی آن‌ها بر اساس همین نظامِ شناختی، کارکردی غیرمستقیم و ضمنی دارد؛ مثلاً در این دو جمله: «ایکس لباسی ابریشمی پوشیده است» و «ایگرگ لباسی کتانی پوشیده است»، می‌توان به تموّل و دارایی بیشتر «ایکس» در برابر «ایگرگ» پی برد؛ چراکه ابریشم و کتان، بیرون از ساحت زبانی در نظامی ارزش‌گذارانه طبقه‌بندی شده‌اند» (صفوی، ۱۳۸۰: ۱۴۸). در واقع، این الفاظ، زاییدهٔ یک بافت فرهنگی هستند و دربردارندهٔ معنایی ضمنی و مفهومی ارزشی‌اند. صفوی همچنین در کتاب *درآمدی بر معنی‌شناسی*، در بحث نشان‌داری موقعیتی می‌گوید: «برخی واژه‌ها بر اساس موقعیت جهان خارج، نشان‌دار تلقّی می‌شوند و در نفس خود از چنین مؤلّفه‌ای برخوردار نیستند؛ برای مثال، واژه‌هایی چون پرستار، منشی، مانکن، مهماندار و... جزو آن نمونه‌هایی هستند که برای فارسی‌زبانان، بیشتر با مؤلّفهٔ [+مؤنّث] همراهند و واژه‌هایی چون بنّا، نانوا، قصّاب و... [-مؤنّث] تلقّی می‌شوند؛ در حالی که الزاماً از چنین مؤلّفه‌ای برخوردار نیستند» (صفوی، ۱۳۷۹: ۱۲۴). این واژگان نشان‌دار از مفهوم دلالت ضمنی بارت برخوردارند. از نظر بارت، «دلالت ضمنی، روابطی اجتماعی، فرهنگی و شخصی‌اند که توانایی رمزگشایی یک متن را به خواننده می‌دهند» (چندلر، ۱۳۸۷: ۳۲۵).

باید توجّه داشت که ما در برخی از عبارات، معنا را نه از الفاظ و فحوای کلّی عبارت، که از ساختار ویژهٔ آن‌ها درمی‌یابیم و آنچه در معانی، با عنوان اغراض ثانوی جمله‌ها مطرح می‌کنند، در این‌گونه ساختارها نمودی کامل دارد. حتّی می‌توان گفت اگر در

1. Caller

کشف اغراض جمله‌ها در علم معانی، بافت و معنای الفاظ و روابط آن‌ها در کنار ساختار اخباری و امری و پرسشی نقش مهمّی دارند، در این ساخت‌های ویژهٔ زبانی، غرض و معنا تنها از طریق همین صورت و شکل است که القا می‌شود، بی‌توجّه به معنای الفاظ. مثلاً وقتی بگوییم: علی کجا و حسن کجا؟ هر اهل زبانی درمی‌یابد که میان این دو، تفاوتی قائل شده‌ایم و این استبعاد و تمایزی را که میان علی و حسن هست، تنها به‌واسطهٔ ساختار نحوی «...کجا و... کجا؟» منتقل کرده‌ایم. «تغییر محلّ طبیعی ارکان و اجزای جمله اگر به‌منظور جلب‌توجّه خواننده و دقّت او بر کلمه یا کلمه‌هایی خاص باشد، از جنبه‌های بلاغی کلام محسوب می‌شود؛ زیرا جدا از معنی حاصل از دلالت حقیقی کلمات، معانی ثانوی دیگری از قبیل غافل‌گیرکردن خواننده، رفع شک و تردید، القای تعظیم و تکریم و شدّت توجّه و تأثّر گوینده را به خواننده نیز بر عهده می‌گیرد» (پورنامداریان،۱۳۸۲: ۳۷۶). این واژه‌چینی و تغییر ساختار نحوی جمله نه‌تنها نشان‌دهندهٔ اغراض متعدّد معانی و دربردارندهٔ جنبه‌های بلاغی کلام است، بلکه بیانگر دیدگاه و نگرش گویندهٔ کلام نیز هست؛ چراکه «انسان برای گزارش محیط پیرامون خود و یا وضعیت ذهنی خود، از الگوهای نحوی متفاوتی استفاده می‌کند که این الگوها در واقع بیان‌کنندهٔ منظور گوینده از به‌کارگیری زبان هستند» (گلفام، ۱۳۸۶: ۴۶).

٤. تحلیل متن

٤-١. مقدّمهٔ رستم و اسفندیار

اگر بپذیریم که داستان رستم و اسفندیار، یک درام تراژیک است، می‌توان به تأسّی از ادبیات غرب، از نظر ساختاری برای آن پنج مرحله قائل شد: «مرحلهٔ نخستین، پردهٔ اوّل[1] درام است... مرحلهٔ دوم، آغاز لحظات شورانگیز است و نقطهٔ اوج آن را که به درگیری میان دو جبهه می‌انجامد، مرحلهٔ سوم می‌نامند... مرحلهٔ چهارم پیدایش یک آرامش موقّتی است که در واقع، آرامش پیش از طوفان است... [و] مرحلهٔ پنجم که با آن درام به پایان می‌رسد، مرحله‌ای است که سرانجام، کار درگیری حاصل از دو بینش

1. Exposition

متضاد، غالباً به مصیبت و فاجعه می‌کشد» (خالقی‌مطلق، ۱۳۸۱: ۱۳۹-۱۴۱). درام‌های بزرگ غالباً دارای یک پیش‌درآمد یا پیش‌پردهٔ کوتاهی[1] هستند که «با موضوع درام تنها یک ارتباط کوتاه و کلّی دارند [و] از راه آن، خوانندگان و تماشاچیان به جوّ اصلی داستان و وضعیت روانی اشخاص راه می‌یابند» (همان: ۱۳۶).

بر این اساس، می‌توانیم داستان رستم و اسفندیار را دارای یک پیش‌درآمد (دیباچه = براعت استهلال = خطبهٔ آغازین) و پنج مرحلهٔ مذکور بدانیم؛ امّا بحث ما در این نوشتار بر سر بررسی ساختار درام‌گونه و تراژیک این داستان نیست و تنها برای سهولت بررسی دلالت ضمنی در سطوح واژگانی و نحوی، قائل به این تفکیک ساختاری شده‌ایم که عمدهٔ مباحث و نکات مطرح‌شده، بر پیش‌درآمد و پردهٔ آغازین ماجرا متمرکز است و البته طبیعی است که نکاتی را از دیگر بخش‌های این ساختار هم در بر گیرد.

از میان داستان‌های بی‌شمار *شاهنامه*، در هفده داستان، درآمدهایی آمده که به نوعی با داستان اصلی در ارتباط است. یکی از این داستان‌ها رستم و اسفندیار است که دیباچهٔ آن شانزده بیت دارد و در نگاه نخست، وصفی از طبیعت و شرح احوال خود فردوسی و به تعبیر توکّلی، «آینهٔ روزگاران شاعر» است (توکّلی، ۱۳۸۷: ۲۰). فردوسی در بیت نخست، از فرارسیدن بهار و هنگام می‌گساری سخن می‌گوید و در سه بیت بعد، مجالی یافته و از احوال خود در پیری شِکوه سر می‌دهد:

کنون خورد باید می خوشگوار — که می بوی مشک آید از جویبار
هوا پرخروش و زمین پر ز جوش — خنک آن که دل شاد دارد به نوش
درم دارد و نقل و جام نبید — سر گوسفندی تواند برید
مرا نیست، فرّخ مر آن را که هست — ببخشای بر مردم تنگ‌دست

(۱-۴/۲۹۱/۵)

1. Porlog

شاعر تنها به همین اشارهٔ کوتاه دربارهٔ خود اکتفا کرده و بلافاصله در بیت بعدی، سخن را در وصف طبیعت از سر می‌گیرد و تقریباً تا پایان بیت شانزدهم آن را ادامه می‌دهد:

همه بوستان زیر برگ گل است — همه کوه پر لاله و سنبلست
به پالیز بلبل بنالد همی — گل از نالهٔ او ببالد همی
شب تیره بلبل نخسبد همی — گل از باد و باران بجنبد همی
چو از ابر بینم همی باد و نم — ندانم که نرگس چرا شد دژم؟
بخندد همی بلبل از هر دوان — چو بر گل نشیند گشاید زبان
ندانم که عاشق گل آمد گر ابر — چو از ابر بینم خروش هژبر
بدرّد همی باد پیراهنش — درفشان شود آتش اندر تنش
به عشق هوا بر زمین شد گوا — به نزدیک خورشید فرمانروا
نگه کن سحرگاه تا بشنوی — ز بلبل سخن گفتن پهلوی
همی نالد از مرگ اسفندیار — ندارد جز از ناله زو یادگار
چو آواز رستم شب تیره ابر — بدرّد دل و گوش غران هژبر

(۲۹۱-۲۹۲/۵: ۱۶-۱)

این بیت‌ها تصویر تقریباً ثابتی را ترسیم می‌کنند و آن هم طبیعت زیبا، امّا مغموم و مضطرب بهار است. بهاری که در شعر شاعران هم‌دوره یا پیش از فردوسی و حتّی بعد از آن عموماً فصل زیبایی، شادی و می‌خواری است، به دور از هر اندوه و غم؛ امّا در این خطبه، اندوه، قلق و ناآرامی طبیعت، نمایان‌تر از زیبایی‌های آن است. این بهار کوتاه و غم‌آلود و این جوش و خروش جلوه‌های طبیعی و نزاع میان آن‌ها در بیت‌های آغازین، نمادین است و خبر از فاجعه‌ای در داستان می‌دهد.

اگر به مجموعه‌ای از رخدادهای بیت‌های ۴ تا ۱۶ توجّه کنیم، بهتر می‌توانیم این مفاهیم نمادین و پنهان را دریابیم؛ مفاهیمی که با درون‌مایهٔ داستان پیوند می‌یابد و مخاطب را با فضای داستان آشنا می‌کند:

۱. شبی تیره از فصل زیبای بهار است.
۲. آسمان می‌غرّد، ابر می‌بارد و باد، وزان است.
۳. در پاییز، بلبل بی‌خواب از عشق گل، ناله سر می‌دهد.
۴. گل از نالهٔ بلبل عاشق به خود می‌بالد.
۵. (با وجود رعد و باران که جلوه‌های طراوت‌بخش طبیعت‌اند) گل نرگس، دژم و غمگین است.
۶. بلبل خنده سرمی‌دهد.
۷. بلبل زمانی که بر گل می‌نشیند، زبان می گشاید.
۸. بلبل می گوید: وقتی صدای خروش ابر را می‌شنوم، نمی‌دانم عاشق ابر است یا گل!
۹. باد، پیراهن ابر را می‌درّد و آتش در تنش نمایان می‌شود (آذرخش پدید می‌آید).
۱۰. گریهٔ ابر، نزد خورشید فرمانروا، گواه عشق آسمان بر زمین است.
۱۱. کسی نمی‌داند بلبل برای چه ناله سر داده.
۱۲. سحرگاه از راه می‌رسد، شب به پایان رسیده است.
۱۳. بلبل از مرگ اسفندیار می‌نالد.
۱۴. ابر در دل شب تیره همچون آواز رستم می‌غرّد.
۱۵. دل و گوش شیر غرّنده، از صدای رعد ابر می‌درد.

بر اساس این طرح‌واره، چند نکته درخور اهمّیت است:

همان‌گونه که پیش‌تر ذکر شد، قسمت اعظم بیت‌های این دیباچه در وصف طبیعت است. بهاری زیبا امّا زودگذر و آغشته به غم و خشم و اضطراب. تصویرسازی نمادین جلوه‌های طبیعت، امری معمول در بسیاری از داستان‌های *شاهنامه* و دیگر آثار ادبی است؛ به‌عنوان مثال، در نمایش‌نامهٔ مکبث، در پردهٔ نخست، سه جادوگر در یک زمین بایر تاریک ایستاده‌اند و صدای رعد و آذرخش به گوش می‌رسد. پردهٔ نخست نمایش‌نامه، نزاع طبیعت است، در هاله‌ای از تاریکی و رازآلودگیِ حضور جادوان که می‌توان آن را در حکم براعت استهلالی برای این تراژدی در نظر گرفت. تصویر

اضطراب و ناآرامی طبیعت و عناصر جادو در میانهٔ بیابان، در این داستان، خبر از حادثه‌ای شوم می‌دهد.(۷) در دیباچهٔ رستم و اسفندیار هم نمایشی نمادین از نزاع و درگیری عناصر طبیعت دیده می‌شود که حال‌وهوای غم‌بار داستان را می‌نمایاند و شاید بتوان گفت عناصر طبیعت از حادثه‌ای که در راه است، به خشم آمده‌اند و تاب ندارند.

نمونه‌ای دیگر از این خشم طبیعت و آسمان را می‌توان در جنگ کین‌خواهی سیاوش میان توران و ایران دید. یک بار در جنگ بزرگ کیخسرو است که بادی سخت می‌وزد و خاک بر رخ افراسیاب می‌ریزد:

همانگه برآمد یکی باد سخت — که بشکست شاداب شاخ درخت
همی خاک برداشت از رزمگاه — بزد بر رخ شاه توران‌سپاه
(۹۸۹-۹۹۰/۲۳۳/۴)

بار دیگر در همان جنگ، تیزبادی می‌وزد که شاه ترکان را شگفت‌زده می‌کند:

چو کیخسرو آن جنبش و باد دید — دل و بخت ایرانیان شاد دید
(۱۶۴۵/۲۷۶/۴)

این باد، نشانهٔ خشم طبیعت در برابر سپاه افراسیاب است.

در دیباچهٔ رستم و اسفندیار هم تنها سخن از نزاع طبیعت نیست؛ بلکه جلوه‌های طبیعی، گاه همچون بلبل ناله سرمی‌دهند: «به پالیز بلبل بنالد همی» و گاه چون نرگس دژم می‌شوند: «ندانم که نرگس چرا شد دژم؟»

فردوسی در پایان طرح‌وارهٔ روایی دیباچه (بیت پانزدهم)، از علّت اندوه بلبل پرده برمی‌اندازد و می‌گوید:

همی نالد از مرگ اسفندیار — ندارد به‌جز ناله زو یادگار
(۱۶/۲۹۲/۵)

در واقع، «بلبل به نمایندگی از طبیعت بر مرگ [اسفندیار] می‌نالد» (خالقی‌مطلق، ۱۳۸۱: ۱۳۹)[۸]؛ امّا راوی دلیل دژم‌بودن نرگس را تعمّداً مغفول می‌گذارد. او با ترفندی روایی، میان هیاهو و آشوب طبیعت در قالب پرسشی کوتاه و بی‌پاسخ، از غم و اندوه نرگس می‌پرسد و به شیوهٔ تجاهل‌العارف می‌گوید نمی‌دانم چرا نرگس چنین شده است؛ در حالی که گفته‌ایم فردوسی در پایان خطبه از نالهٔ بلبل به نمایندگی از دیگر جلوه‌های طبیعت رمزگشایی می‌کند و می‌گوید همهٔ این نمایش، نشان از همراهی طبیعت با اسفندیار است که عمرش همچون بهار وصف‌شدهٔ مقدّمهٔ داستان، کوتاه است و خشم و ناله و اندوه ابر و گل و بلبل و... از مرگ این شاهزادهٔ محبوب خبر می‌دهد. همان‌گونه که در داستان سیاوش، هنگامی که گروی‌زره سر از تن پهلوان محبوب و بی‌گناه جدا می‌کند، طبیعت با مرگ او همراه می‌شود و گردبادی سیاه وزیدن می‌گیرد؛ چنان‌که روی ماه و خورشید را می‌پوشاند و این‌گونه، تصویر خشم و قهر طبیعت از مرگ سیاوش با نفرین مردمان عجین می‌شود. گویی طبیعت هم اینچنین نفرین خود را نثار گروی می‌کند:

یکی باد با تیره گردی سیاه — برآمد بپوشید خورشید و ماه
کسی یکدگر را ندیدند روی — گرفتند نفرین همه بر گُروی
(۲۲۸۶-۲۲۸۷/۳۵۸/۲)

علاوه بر این، در آغاز روایت کین‌خواهی، راوی بار دیگر به اندوه و شیون طبیعت از مرگ سیاوش اشاره می‌کند که از قضا باز هم بلبل است که در مرگ سیاوش ناله سر می‌دهد.

ابر بی‌گناهیش نخچیر زار — گرفتند شیون به هر کوهسار
بنالد همی بلبل از شاخ سرو — چو درّاج زیر گلان با تذرو
(۱۹-۲۰/۳۸۰/۲)

حال که می‌دانیم نالهٔ بلبل از چه روی بوده، سؤال این است که راز دژم‌بودن نرگس به‌طور خاص (نه گل‌های دیگر) در این دیباچه چیست؟ در واقع، فردوسی با این پرسش، «اشاره‌ای ظریف به مهم‌ترین بن‌مایهٔ داستان» (توکّلی، ۱۳۸۷: ۳۸) می‌کند.

نرگس در ادبیات فارسی و دیگر ملل، نماد چشم بوده و شاعران بسیاری آن را در این مفهوم نمادین به کار برده‌اند:

نظر چگونه بدوزم که بهر دیدن دوست ز خاک من همه نرگس دمد به‌جای گیاه
(رودکی، ۱۳۹۱: ۶۳)

و در بیت زیر، دقیقی چشمان معشوق را به دو چشم آهو و دو نرگس شکفته تشبیه می‌کند:

دو چشم آهو و دو نرگس شکفته ببار درست و راست بدان چشمکان تو ماند
(دبیرسیاقی، ۱۳۷۴: ۱۰۶)

و فردوسی نیز بارها آن را در معنای چشم به کار برده است؛ مثلاً در داستان ضحّاک، وقتی فریدون به کاخ می‌رسد، امر می‌کند شهرناز و ارنواز را از شبستان بیرون آورند و آنگاه شاعر در وصف این دو خواهر، نرگس را در معنای استعاری چشم به کار می‌برد:

پس آن خواهران جهان‌دار جم به نرگس گل سرخ را داد نم
(۳۳۲/۷۶/۱)

فردوسی گاهی نیز نرگس را در معنای چشم با صفت دژم می‌آورد؛ مثلاً در داستان اسکندر در وصف دختر شاه هند، در بیتی می‌گوید:

دو ابرو کمان و دو نرگس دژم سر زلفکان تاب داده به خم
(۳۴۵/۲۸/۶)

منوچهری نیز در بیتی در وصف نرگس، در قالب تشبیه، صفت دژم را می‌آورد؛ با این تفاوت که او دژم را برای نرگس در معنای حقیقی‌اش (گل نرگس) به کار می‌برد؛ همچون دیباچهٔ رستم و اسفندیار که فردوسی دژم‌بودن را به گل نرگس اسناد می‌دهد:

آمد به باغ نرگس چو عاشـــق دژم　　و ز عشق پیلگوش درآورده سر به خم
(منوچهری، ۱۳۸۱: ۱۸۳)

فردوسی با اسناد مجازی، به نرگس جان می‌بخشد (جان‌بخشی/ تشخیص[1])؛ چراکه هدف او تنها بیان دژم‌بودن نرگس نیست؛ بلکه به مقتضای حال می‌خواهد اندوه و تأثّر اجزای طبیعت را انسان‌وار نشان دهد. گویی گل نرگس، انسانی است که جان دارد و در سوگ عزیزی (اسفندیار) دژم شده است. شاید به همین خاطر است که فردوسی، صفت دژم را که در مقدّمه برای نرگس آورده، در همان ابیات آغازین داستان در وصف اسفندیار نیز به کار می‌برد:

که چون مست بازآمد اسفندیار　　دژم‌گشته از خانه شهریار
کتایون قیصر که بُد مادرش　　گرفته شب تیره اندر برش...
(۱۸-۱۹/۲۹۳/۵)

امری که در تأثیرگذاری بر مخاطب هم بسیار مهم است. بدین‌گونه می‌توان گفت این مصراع کوتاه، امّا کلیدی، اشاره به چشم آسیب‌پذیر اسفندیار دارد. نرگس دژمی که تصویری از چشم اسفندیار را مجسّم می‌کند و اینکه در میانهٔ دیباچه در قالب پرسشی کوتاه، موجز و بی‌پاسخ به‌صورت تجاهل‌العارف مطرح شده، از نظر سیر روایی و دربرداشتن معانی ضمنی، درخور توجّه است؛ همان‌طور که تصویر جان‌بخشیدن به گل نرگس و اسناد مجازی دژم‌بودن به آن، حائز اهمّیت بسیاری است.

حال سؤال این است که آیا نشانه‌ها یا قرائن دیگری هم وجود دارد که این ادّعا را دربارهٔ نمادین‌بودن نرگس اثبات کند؟ برای پاسخ به این سؤال، اشاره به برخی نشانه‌ها و واژگان در متن داستان و همچنین دیباچهٔ هفت خوان اسفندیار می‌تواند تا حدّی راهگشا باشد.

1. Personification

۲-٤. دیباچهٔ هفت خوان اسفندیار

دیباچهٔ هفت‌خوان اسفندیار بیست بیت دارد که ده بیت آن توصیف طبیعت است. بیت دهم، بیت تخلّص است که فردوسی مضمون مصراع دوم این بیت را در بیت یازدهم ادامه می‌دهد و این‌گونه میان وصف طبیعت و ادامهٔ سخن که مدح محمود است، پیوندی برقرار می‌کند. بخش نخست دیباچه، شباهت بسیاری با توصیف طبیعت بهاری در پیش‌درآمد داستان رستم و اسفندیار دارد. در این ابیات هم مانند ابیات آغازین داستان رستم و اسفندیار، سحرگاهی بهاری توصیف می‌شود که سری به تاریکی شب دارد و سری هم به روشنایی صبح؛ امّا این بار برخلاف داستان رستم و اسفندیار، این حرکت از تاریکی شب به‌سوی روشنایی روز، بر بار تراژیک داستان نمی‌افزاید؛ بلکه این حرکت از غوغای شبانه برای رسیدن به آرامش صبحگاهان است، نه چون داستان رستم و اسفندیار که در آن، روشنایی صبح، با خبر تلخ مرگ اسفندیار درمی‌آمیزد و این آمیزش تضادگونه، ابعاد تراژیک داستان را گسترده‌تر می‌کند؛ امّا در این مقدّمه، تصویر شب و روز به‌گونه‌ای دیگر است. شب با خشم آسمان و صدای رعد و خروش ابر و قطره‌های باران بهاری و نهیب و عتیب گل‌ها تصویر شده است؛ امّا بامدادان دیگر خبر از آن خشم و اندوه و هنگامهٔ شبانه نیست. آسمان، آرام و درخشان است. خورشید به‌آرامی می‌تابد و زمین چون دیبا و نقش مانی شده است. اینکه در این دیباچه، برخلاف داستان رستم و اسفندیار، سیر حرکت از اندوه و خشم به‌سوی شادی و آرامش است، در واقع، سیری نمادین است که به‌طور غیرمستقیم با درون‌مایهٔ داستان پیوند می‌خورد و از چیرگی و پیروزی اسفندیار در هفت خوان خبر می‌دهد. شاید هم این پایان خوش‌فرجام، به تعبیر خالقی‌مطلق، از آن روی باشد که ادامهٔ سخن، «مدح ممدوح را به دنبال دارد» (خالقی مطلق، ۱۳۹۶: ۲۵۳).

با توجّه به آنچه گفته شد، این دیباچه دربردارندهٔ چند نکتهٔ مهم است که ما در اینجا به فراخور موضوع مقاله، تنها به یک مورد اشاره می‌کنیم. در ده بیت آغازین داستان، سه بار واژهٔ نرگس در بیت‌ها تکرار شده است:

پر از غلغل رعد شـــد کوهســـار　　پر از نرگس و لاله شد جویبار
(۳/۲۱۹/۵)

راوی بلافاصله در بیت چهارم، دوباره نرگس را می‌آورد و این بار صفت «نهیب» را با آن همراه می‌کند:

ز لاله فریب و ز نرگس نهیب　　ز سنبل عتیب و ز گلنار زیب
(۴/۲۱۹/۵)

بار آخر در بیت هشتم، نرگس را دوباره در کنار گل لاله می‌آورد:

چو رخشنده گردد جهان ز آفتاب　　رخ نرگس و لاله بیند پرآب
بخندد بدو گوید: ای شوخ‌چشم　　ز عشق تو گریم نه از درد و خشم
(۸-۹/۲۱۹/۵)

اگرچه در سنّت ادبی در وصف بهار، ذکر گل نرگس در کنار دیگر گل‌ها امری مرسوم بوده، در این بافت روایی، کلمهٔ نرگس همچون دیباچهٔ داستان رستم و اسفندیار حائز اهمّیت است و شاید با قید احتیاط بتوان نرگس را در این ابیات، نمادی از چشم و تاج (نماد قدرت) دانست.

دربارهٔ اینکه نرگس در سنّت ادبی، نمادی از چشم بوده، پیش‌تر سخن گفته‌ایم و در این مقدّمه هم در بیت چهارم که صفت نهیب با آن آمده، گویی تصویر چشم آسیب‌پذیر اسفندیار را تداعی می‌کند. چشمانی که تنها نقطهٔ آسیب‌پذیر این پهلوان رویین‌تن است و در حقیقت، نشان از آن است که «اسفندیار، نگاهی خام به جهان دارد و فاقد بصیرت است» (توکّلی، ۱۳۸۷: ۳۹). اسفندیار از نظر قدرت بدنی بر همگان حتی رستم که جهان‌پهلوان است، برتری دارد و خود به این برتری آگاه است؛ امّا چنان فریفتهٔ این جسم رویین‌تن شده که این شیفتگی، «پرده‌ای بر چشم بصیرت او کشیده» (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۳۷۹) و دو چشم خردش را پوشانده است.

علاوه بر بیت چهارم، فردوسی برای سومین بار در بیت هشتم، نرگس را تکرار می‌کند و در ادامه، در بیت نهم، آسمان/ هوا با نرگس گفت‌وگو می‌کند.

آسمان پس از آنکه رخ نرگس و لاله را پرآب می‌بیند، می‌خندد و از سر مطایبه، نرگس را شوخ‌چشم می‌خواند و اقرار می‌کند که از عشق او می‌گریسته، نه از درد و خشم[۹] که دو نکته در این بیت‌ها اهمّیت دارد؛ نخست واژهٔ «پرآب» است که می‌تواند به‌معنی شاداب یا شبنم و سرشک روی گلبرگ‌های لاله و نرگس باشد؛ امّا سخنان آسمان با نرگس در بیت بعد، این ظن را تقویت می‌کند که آب در معنای اشک هم می‌تواند به کار رفته باشد. اگر به نحو جملات این بیت‌ها دقّت کنیم، درمی‌یابیم که هوا/ آسمان پس از دیدن چهرهٔ نرگس و لاله می‌خندد و خطاب به نرگس (نه لاله) می‌گوید: «ای شوخ‌چشم (صفت جانشین موصوف برای نرگس) من از عشق تو می‌گریم، نه از درد و خشم». چنین توضیحی از سوی هوا محلّ تأمّل است. اگر پرآب، تنها اشاره به سرشک باران/ شبنم داشته باشد یا معنای شادابی بدهد، این توضیح، پس از آن خنده و مطایبهٔ آسمان/ هوا با نرگس چندان منطقی به نظر نمی‌رسد؛ چون اگر بیت هشتم، تنها تصویر شادابی لاله و نرگس است، پس چه ضرورت دارد که هوا از سر مِهر این‌گونه با نرگس سخن بگوید و او را مجاب کند که گریه‌اش از سر عشق بوده است، نه درد و خشم؟

نکتهٔ دوّم در خطاب آسمان است. هوا / آسمان، هم رخ پرآب نرگس را می‌بیند، هم لاله؛ امّا گویی هرگز لاله‌ایی نبوده؛ چراکه در بیت بعد، مخاطب هوا، [نرگس] شوخ‌چشم است. «آوردن صفت به‌جای موصوف در بسیاری از موارد، سبب تشخّص زبان می‌شود و این نوع از صفت که در بلاغت فرنگی به آن epithet می‌گویند، در زبان شعر دارای مقام برجسته‌ای است [که] در بسیاری از قسمت‌های مهمّ *شاهنامه*، فقط از همین خصوصیت زبان شعر استفاده شده است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۰: ۲۷)[۱۰]. در این بیت نیز این برجسته‌سازی و تأکید بر نرگس و شوخ‌چشم‌بودنش می‌تواند به اعتبار دو چشم آسیب‌پذیر اسفندیار باشد. شاهزادهٔ رویین‌تن مغرور، امّا بی‌بصیرت که مست

قدرت است و عشق تاج و تخت او را به هر بیراهه‌ای می‌کشاند، خواه این راه، گذر از هفت خوان و مصائب آن باشد، خواه رفتن به سیستان و اسیرکردن جهان‌پهلوان ایران؛ بنابراین، چندان بیراه نیست اگر بگوییم نرگس علاوه بر مفهوم نمادین چشم، تصویر تاج را هم که نماد قدرت است، برای ما تداعی می‌کند.

در ادب پارسی، در موارد بسیاری گل نرگس به‌صورت تاجی تصویر شده است؛ به‌عنوان مثال، ناصرخسرو، شاعر هم‌نسل فردوسی، در بیت زیر می‌گوید:

نگه کن که ماند همی نرگس نو ز بس سیم و زر تاج اسکندری را

(۱۴۲ :۱۳۸۴)

سنایی نیز در بیت زیر، بی‌خوابی نرگس را که اشاره‌ای به حالت مخمور آن دارد، برای محافظت از تاج زر می‌داند:

نرگس از خواب از آن حذر دارد که همی پاس تاج زر دارد

(۵۷۵ :۱۳۵۹)

در این مقدّمه، نرگس می‌تواند برای اسفندیاری که «مست قدرت است» (رحیمی، ۱۳۹۴: ۱۳۴) هم نماد تاج (قدرت) باشد و هم تداعی‌گر مستی و نشئگی شاهزاده. مستی‌ای که از سر خامی است و دو چشم بصیرت او را کور کرده است. این مستیِ شراب آز و فزون‌خواهی، به شکلی نمادین در آغاز هر دو داستان هفت خوان و رستم و اسفندیار دیده می‌شود. در هر دو داستان، نخستین تصویری که مخاطب از اسفندیار می‌بیند، شاهزادهٔ مستی است که می‌خواهد دربارهٔ پدرش، گشتاسب سخن بگوید.

داستان هفت خوان این‌گونه آغاز می‌شود:

چنین گفت کو چون بیامد به بلخ زبان و روان پر ز گفتار تلخ
همی راند تا پیشش آمد دو راه سراپرده و خیمه زد با سپاه
بفرمود تا خوان بیاراستند می و رود و رامشگران خواستند
یکی جام زرّین به کف برگرفت ز گشتاسب آنگه سخن درگرفت

(۲۳-۲۷/۲۲۰/۵)

در داستان رستم و اسفندیار هم در همان آغاز، تصویری از اسفندیار مست و دژم را داریم. شاهزاده‌ای که چون نرگس، دژم است:

ز بلبل شنیدم یکی داستان — که برخواند از گفتهٔ باستان
که چون مست بازآمد اسفندیار — دژم‌گشته از خانهٔ شهریار
کتایون قیصر که بد مادرش — گرفته شب تیره اندر برش
چو از خواب بیدار شد تیره شب — یکی جام می‌خواست و بگشاد لب
چنین گفت با مادر، اسفندیار — که با من همی بد کند شهریار
(۱۷-۲۱/۲۹۳/۵)

مضمون مشترکی که در تصویرسازی‌های مربوط به گل نرگس هم بسیار دیده می‌شود. فرّخی در بیت زیر، از خواب مستی نرگس سخن می‌گوید:

زیر گل شـــکفته بخواهد گشـــاد — نرگس دو چشم خویش ز خواب خمار
(فرخی، ۱۳۸۰: ۸۲)

فردوسی خود نیز تصویری از نرگس در هفت خوان اسفندیار نشان می‌دهد که اگرچه تصویری غریب و مبهم است و در جایی دیگر دیده نشده، اگر شاهدی برای این تصویر یافت شود، قطعاً بیت مدّنظر در ساختار روایی داستان هفت خوان، دارای اهمّیت خواهد بود. این تصویر در چاپ خالقی‌مطلق و دیگر چاپ‌های معتبر به‌صورت زیر ضبط شده و چنانچه بتوانیم شاخ نرگس را در معنای حقیقی آن در نظر بگیریم، می‌توانیم بین گل نرگس و مستی در بیت، پیوندی استوار برقرار کنیم:

همـه نـام‌داران بر فتنـد مســـت — ز مستی یکی شاخ نرگس به دست
(۵۸۶/۲۶۸ /۵)

در نهایت، طبق آنچه گفته شد، براعت استهلال و ابیات آغازین هفت خوان اسفندیار را می‌توان در پیوند با داستان رستم و اسفندیار یافت؛ به‌ویژه تکرار واژهٔ نرگس و صفات

به‌کاررفته برای آن می‌تواند شاهدمثال مهمّی برای مفهوم نمادین نرگس دژم در مقدّمهٔ رستم و اسفندیار باشد.

اینک به یکی از شواهد و قرائن موجود در متن داستان رستم و اسفندیار می‌پردازیم که شاید بتواند بر نمادین‌بودن نرگس در معنای چشم، صحّه بگذارد.

۳-٤. شواهد و قرائن موجود در متن داستان رستم و اسفندیار

در مقدّمهٔ *شاهنامهٔ* منثور ابومنصوری آمده است: «و چیزها اندرین نامه بیابند که سهمگین نماید و این نیکوست چون مغز او بدانی و تو را درست گردد و دلپذیر آید» (قزوینی، ۱۳۶۳: ۳۷/۲).

دانستن مغز، همان زبان رمزی و نمادینی است که فردوسی نیز از آن بهره برده و چنانچه «آدمی بخواهد از مفاهیم نمادین رمزگشایی کند، درک بافت داستان، [امری] ضروری است» (امیدسالار، ۱۴۰۰: ۲۱۰)، همان‌گونه که دریافت مفاهیم نمادین نرگس در مقدّمه و مستی و دژم‌بودن اسفندیار در آغاز داستان بر اساس بافت روایی و بن‌مایهٔ اصلی قصّه میسّر شد.

در داستان رستم و اسفندیار، تیری که رستم به چشم اسفندیار می‌زند، از گیاه گز ساخته شده که دربارهٔ نمادین‌بودن این گیاه و ارتباط آن با چشم و نرگس، به‌اختصار سخن خواهیم گفت.

رستم در رزم آخر با اسفندیار، برای چندمین بار از در صلح و آشتی وارد می‌شود؛ امّا لابهٔ او به کار نمی‌آید و اسفندیار به جنگ و بیداد می‌کوشد و جهان‌پهلوان که مستأصل شده، چاره‌ای جز پرتاب تیر گز ندارد. او تیر را همان‌گونه که سیمرغ فرموده بود، بر چشم شاهزادهٔ رویین‌تن زد و این‌گونه جان از تنش ربود. اینکه چرا تیر از گیاه گز ساخته شده، نه درخت یا گیاهی دیگر، قطعاً رمز و رازی در آن نهفته است که شاید ما هنوز هم از بسیاری از این رموز ناآگاه باشیم. دربارهٔ علل و چرایی این موضوع، دلایلی مطرح شده که برای پرهیز از اطالهٔ کلام، از ذکر این موارد پرهیز می‌کنیم(۱۱)؛ امّا یکی از دلایل مطرح‌شده که به موضوع ما مرتبط است، خاصیت طبّی این گیاه است.

در کتاب *تحفهٔ حکیم*، گز با عنوان «اثل» ضبط شده و میوه و بار آن را «ثمرة الاصل» می‌گویند که برای امراض چشم و تقویت نور بصر نافع است: «اثل در لغت عربی، اسم نوع بزرگ درخت گز است [که] گویند آب آن سرخ است و عذبه و ثمرة الاصل نامند... و چون در گلاب خیسانده در چشم بچکانند، جهت ردع مواد و تقویهٔ اجفان و حدّت بصر مفید [باشد]» (حکیم مؤمن، ۱۳۹۰: ۴۵ و ۴۶).

بنابراین، انتخاب گز در این داستان، زیرکانه و پارادوکسیکال است؛ زیرا آنچه درمان درد چشم و نافع بصر است، تیری شده برای آسیب‌زدن و کورکردن چشم اسفندیار. آن هم تیر گزی که در نگاه نخست، چنان خوارمایه می‌نمود که سیمرغ بر خود واجب دانست بر ارزشمندی‌اش تأکید کند و رستم را بر آن دارد که به ظاهر بی‌ارزش چوب ننگرد؛ بلکه به ویژگی‌های شگرف آن توجّه کند:

چو آمد به نزدیک دریا فراز — فرود آمد آن مرغ گردن‌فراز
به رستم نمود آن زمان راه خشک — همی آمد از باد او بوی مشک
بمالید بر تارکش پر خویش — بفرمود تا رستم آمدش پیش
گزی دید بر خاک، سر در هوا — نشست از برش مرغ فرمانروا
بدو گفت شاخی گزین راست‌تر — سرش برتر و بنش برکاست‌تر
بدین گز بود هوش اسفندیار — تو این چوب را خوارمایه مدار

(۶/ ۴۰۳/ ۱۳۰۱-۱۲۹۶)

پس زمانی که تیر مشهور داستان از گیاهی است که ارتباطی رمزآمیز با چشم دارد، کاربرد نرگس هم به‌صورت نمادین در این معنا چندان شگفت نخواهد بود.

۵. نتیجه‌گیری

از آنجایی که در روایت قصّه‌های *شاهنامهٔ* فردوسی، ارتباط میان صورت و معنا امری گریزناپذیر است، در این مقاله برای درک این پیوند و انسجام ساختاری، دلالت ضمنی را در مقدّمهٔ داستان رستم و اسفندیار بررسی کردیم و نشان دادیم که واژهٔ نرگس و صفت دژم، هر دو در این بافت، کارکردی زیبایی‌شناسانه و بلاغی دارند و در پس معنای

ظاهری آن‌ها، معنایی نمادین و پنهانی نهفته است. نرگس در این دیباچه و همچنین در ابیات آغازین هفت خوان اسفندیار، با توجّه به رخدادهای بعدی در دو داستان، به‌طور ضمنی به چشم شاهزادهٔ کیانی اشاره دارد. چشمی که تنها نقطهٔ آسیب‌پذیر اسفندیار رویین‌تن است و نشان از آن دارد که او خام و بی‌بصیرت است. در پایان داستان نیز همین نگاه خام او به جهان، مرگش را رقم می‌زند.

نه‌تنها در مقدّمهٔ داستان به آسیب‌پذیری چشم اسفندیار و جوانی و غفلتش اشاره شده است، بلکه در جای‌جای روایت فردوسی، این موضوع به چشم می‌خورد؛ مثلاً مستی او در آغاز روایت، نمادین است و اشاره به معنایی ژرف و عمیق دارد. این تصویر به ما می‌گوید که اسفندیار، مست قدرت است و در عین حال، غافل و بی‌خبر و شاید همین تلقّی از شخصیت اوست که نرگس علاوه بر مفهوم چشم، مستی او را هم از شراب قدرت به ذهن متبادر می‌کند. او خواهان تاج و تخت است و برای رسیدن به آن، هر کاری می‌کند؛ پس چندان عجیب نیست که به قید احتیاط بگوییم نرگس در مقدّمهٔ هفت خوان، تاج شاهی را هم به ذهن می‌آورد. پهلوان هفت خوان که بویی از قدرت، مستش کرده، هوشیاری و بصیرتش را از دست می‌دهد. جهان را به چشم جوانی می‌نگرد و در نهایت هم با تیر گز نمادینی که رستم بر این چشم می‌زند، از پای درمی‌آید.

بر اساس آنچه گفته شد، بررسی کارکرد نمادین نرگس در مقدّمهٔ رستم و اسفندیار (با تأکید بر لایهٔ واژگانی و نحوی)، نشان از ارتباط اجزای مختلف متن روایی با یکدیگر و با کلّ اثر دارد که در پژوهش‌های مربوط به داستان‌های *شاهنامه*، چنان‌که در این جستار نشان داده‌ایم، مسئله‌ای مهم و اساسی است.

پی‌نوشت

۱. اعم از نشانه‌شناسان ساخت‌گرا که معتقد به تصادفی‌بودن نسبی دال‌ها هستند و نشانه‌شناسان اجتماعی که بر تنوّع تعبیرها و اهمّیت بافت‌های تاریخی و فرهنگی تأکید می‌کنند.

۲. مقصود او از اسطوره، نه افسانه‌های کهن که ایدئولوژی‌های غالب دوران ماست.

۳. برای آگاهی از تفصیل شرح او، رک: سجودی، ۱۳۸۳: ۲۰۹-۲۱۲.

۴. مقصود از گروه، مثلاً ترکیبی اضافی یا وصفی است: درخت خانه، درخت بلند. برای اطّلاع از اقسام گروه، رک: فرشیدورد، ۱۳۸۰: ۹۷-۱۰۹.

۵. اصطلاح مدّنظر از فرزاد سجودی است (رک: سجودی، ۱۳۸۳: ۷۴).

۶. برای آگاهی بیشتر، رک: مکاریک، ۱۳۸۸: ۱۴۹-۱۵۵ و اخوّت، ۱۳۷۱: ۱۵-۲۹.

۷. برای مطالعهٔ بیشتر، رک: شکسپیر، ۱۳۷۸: ۱۶.

۸. بلبل بیت ۱۴ را علاوه بر نام پرنده می‌توان یکی از راویان *شاهنامه* دانست. برای آگاهی بیشتر، رک: خالقی‌مطلق، ۱۳۷۲: ۲۸ و خالقی‌مطلق، ۱۳۵۸: ۹، ۱۰، ۲۲ و ۲۳.

۹. رک: بیت‌های ۸-۱۰ مقدمهٔ هفت خوان اسفندیار.

۱۰. برای آگاهی بیشتر دربارهٔ صفت بلاغی و جایگاه و اهمّیت آن در آثار ادبی، رک: خاکپور و دیگران، ۱۴۰۱: ۶۱-۹۰.

۱۱. برای آگاهی بیشتر، رک: اسلامی ندوشن، ۱۳۸۰: ۵۴ و ۵۵ و شمیسا، ۱۳۷۶: ۳۴-۳۷.

منابع

- آسابرگر، آرتور (۱۳۸۰)، **روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره**، تهران: سروش.

- اخوّت، احمد (۱۳۷۱)، **دستور زبان فارسی**، اصفهان: فردا.

- امیدسالار، محمود (۱۴۰۰)، **از سیاحت در یک حماسه؛ منطق روایی و وحدت هنری در شاهنامه**، ترجمهٔ مصطفی حسینی، تهران: هرمس.

- استاجی، ابراهیم و دیگران (۱۴۰۱)، **وجوه پنهان معنا در لایه‌های آوایی هفت‌پیکر**، فصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۱۳، شمارهٔ ۲۸، صص ۲۸۷-۳۱۶.

- اسلامی ندوشن، محمّدعلی (۱۳۸۰)، **داستان داستان‌ها**، چ۷، تهران: نشر آثار.

- بارت، رولان (۱۳۸۳)، **تحلیل ساختار روایت**، ترجمهٔ محمّد اکسیری، همشهری ماه، شمارهٔ ۸ صفحهٔ ۵۳.

- پراپ، ولادیمیر پاکوولویچ (۱۳۶۸)، **ریخت‌شناسی قصّه‌های پریان**، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، چ۲، تهران: طوس.

- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۲)، **گمشدهٔ لب دریا**، تهران: سخن.

- توکّلی، حمیدرضا (۱۳۹۱)، **از اشارت‌های دریا؛ بوطیقای روایت در مثنوی**، چ۲، تهران: مروارید.

- ـــــــــــ (۱۳۸۷)، **درنگی در درآمدهای داستان‌های شاهنامه**، فصلنامهٔ هنر، شمارهٔ ۷۷، صص ۲۶-۴۵.

- تولان، مایکل جی (۱۳۸۳)، **درآمدی نقّادانه-زبان‌شناختی بر روایت**، ترجمهٔ ابوالفضل حرّی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- جرجانی، عبدالقاهر (۱۹۴۶)، **دلائل الاعجاز فی القرآن**، تصحیح سید محمّد رشید رضا، بی‌جا: مطبعهٔ المنار.
- چندلر، دانیل (۱۳۸۷)، **مبانی نشانه‌شناسی**، ترجمهٔ مهدی پارسا، تهران: سورهٔ مهر.
- حافظ شیرازی، خواجه شمس‌الدین محمّد (۱۳۶۷)، **دیوان**، تصحیح قاسم غنی و محمّد قزوینی، تهران: اساطیر
- حق‌شناس، علی‌محمّد (۱۳۷۰)، **حافظ‌شناسی؛ خودشناسی دربارهٔ حافظ**، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- حیاتی، زهرا (۱۳۹۲)، **بررسی دلالت‌های ضمنی گفت‌وگو در داستان رستم و اسفندیار از دیدگاه علم معانی**، کهن‌نامهٔ ادب پارسی، سال ۴، شمارهٔ ۲، صص ۲۱-۴۵.
- خاکپور، محمّد، محمّدحسین اسماعیلی و ابراهیم رنجبر (۱۴۰۱)، **بررسی و تحلیل کارکردهای بلاغی «صفت هنری» در قصاید خاقانی**، فصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۱۳، شمارهٔ ۲۷. صص ۶۱-۹۰.
- خالقی‌مطلق، جلال (۱۳۸۱)، **سخن‌های دیرینه: سی گفتار دربارهٔ فردوسی و شاهنامه**، به‌کوشش علی دهباشی، تهران: افکار.
- ـــــــــــــ (۱۳۷۲)، **گل‌رنج‌های کهن؛** برگزیدهٔ مقالات دربارهٔ شاهنامهٔ فردوسی، تهران: مرکز.
- ـــــــــــــ (۱۳۵۷)، **مطالعات حماسی**، ضمیمهٔ مجلهٔ سیمرغ، شمارهٔ ۵، صص ۹-۱۰ و ۲۲ و ۲۳.
- ـــــــــــــ (۱۳۹۶)، **یادداشت‌های شاهنامه**، چ۴، تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.
- دبیرسیاقی، محمّد (۱۳۷۴)، **پیشاهنگان شعر فارسی**، چ۴، تهران: علمی و فرهنگی.
- رحیمی، مصطفی (۱۳۹۴)، **تراژدی قدرت در شاهنامه**، چ۳، تهران: نیلوفر.
- رسائی، سیّدفرزین و حسنعلی عباسپور اسفدن (۱۳۹۷)، **مهارت‌های فردوسی در رابطهٔ ساختاری زبان- درون‌مایه: بررسی موردی داستان سیاوش**، بهار ادب، سال ۱۱، شمارهٔ ۳۹، صص ۱۸۷-۲۰۵.

- رودکی سمرقندی، ابوعبداللّه (۱۳۹۱)، **دیوان**، شرح و توضیح کامل احمدنژاد، تهران: کتاب آمه.
- ریاحی، محمّدامین (۱۳۸۰)، **کسایی مروزی؛ زندگی، اندیشه و شعر او**، چ۹، تهران: علمی.
- ریچاردز، آی. ا (۱۳۷۵)، **اصول نقد ادبی**، ترجمهٔ سعید حمیدیان، تهران: علمی و فرهنگی.
- سجودی، فرزان (۱۳۸۰)، **معنا، نامعنا و کثرت معنا**، مجلهٔ بیدار، شمارهٔ ۸، صص ۲۳-۲۸.
- ـــــــــــ (۱۳۸۳)، **نشانه‌شناسی کاربردی**، تهران: قصّه.
- سمیعی گیلانی، احمد (۱۳۸۹)، **گلچینی از دیرینه‌ها: آرای بندتو کروچه دربارهٔ شعر و زیباشناسی**، نامهٔ فرهنگستان، دورهٔ ۱۱، شمارهٔ ۱، صص ۱۳۸-۱۶۲.
- سیدحسینی، رضا (۱۳۸۱)، **فرهنگ آثار**، ج۴، تهران: سروش.
- سنایی‌غزنوی، ابوالمجد مجدود بن آدم (۱۳۵۹)، **دیوان**، تصحیح و تحشیه مدرّس رضوی، تهران: دانشگاه تهران.
- شفیعی، محمود (۱۳۷۷)، **شاهنامه و دستور؛** دستور زبان فارسی بر پایهٔ شاهنامهٔ فردوسی و سنجش با سخن گویندگان و نویسندگان پیشین، چ۲، تهران: دانشگاه تهران.
- شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا (۱۳۹۱)، **رستاخیز کلمات؛** درس‌گفتارهایی دربارهٔ نظریهٔ ادبی صورت‌گرایان روس، تهران: سخن.
- ـــــــــــ (۱۳۹۲)، **زبان شعر در نثر صوفیه**؛ درآمدی به سبک‌شناسی نگاه عرفانی. تهران: سخن.
- ـــــــــــ (۱۳۸۳)، **صور خیال در شعر فارسی**، تهران: آگه.
- ـــــــــــ (۱۳۷۰)، **موسیقی شعر**، تهران: آگه.
شمیسا، سیروس (۱۳۹۳)، **بیان**، تهران: میترا.
- ـــــــــــ (۱۳۹۶)، **شاهِ نامه‌ها**، تهران: هرمس.
- ـــــــــــ (۱۳۷۶)، **طرح اصلی داستان رستم و اسفندیار؛ همراه با مباحثی در آیین مهر**، تهران: میترا.
- شکسپیر، ویلیام (۱۳۷۸)، **هملت**، ترجمهٔ آشوری، چ۳، تهران: آگه.
- صفوی، کورش (۱۳۸۰)، **از زبان‌شناسی به ادبیات**، ج۲ (شعر)، تهران: سورهٔ مهر.
- ـــــــــــ (۱۳۷۹)، **درآمدی بر معنی‌شناسی**، تهران: سورهٔ مهر.
- ضیمران، محمّد (۱۳۸۳)، **درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر**، تهران: قصّه.

- علامی، ذوالفقار و آرزو حیدری (۱۳۹۶)، **بررسی گفتمان روایی در شاهنامهٔ فردوسی**، پژوهش‌نامهٔ ادب حماسی، شمارهٔ ۲۳، صص ۱۱۵-۱۳۵.
- فتوحی، محمود (۱۳۹۱)، **سبک‌شناسی؛ نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها**، تهران: سخن.
- فرای، نورتروپ (۱۳۷۷)، **تحلیل نقد**، ترجمهٔ صالح حسینی. تهران: مروارید.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۹۱)، **شاهنامه**، به‌کوشش جلال خالقی‌مطلق، هشت دفتر، چ۴، تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.
- فرشیدورد، خسرو (۱۳۸۲). **دستور مفصّل امروز**، تهران: سخن.
- قبادیانی، ناصرخسرو (۱۳۸۴)، **دیوان**، تصحیح مجتبی مینوی و مهدی محقّق، تهران: دانشگاه تهران.
- قزوینی، محمّد (۱۳۶۳)، **بیست مقالهٔ قزوینی**، به‌اهتمام عبّاس اقبال آشتیانی و ابراهیم پورداود، ج۲، تهران: ابن‌سینا، دنیای کتاب.
- کالر، جاناتان (۱۳۷۹)، **فردینان دو سوسور**، ترجمهٔ کورش صفوی، تهران: هرمس.
- کزّازی، میرجلال‌الدّین (۱۳۸۷-۱۳۷۹)، **نامهٔ باستان**، ۹ جلد، تهران: سمت.
- گلفام، ارسلان (۱۳۸۶)، **اصول دستور زبان**، تهران: سمت.
- گل‌گلاب، حسین (۱۳۸۶)، **گیا؛ راهنمای گیاهی**، تهران: دانشگاه علوم پزشکی ایران.
- لوته، یاکوب (۱۳۸۶)، **مقدّمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما**، ترجمهٔ امید نیک‌فرجام، تهران: مینوی خرد.
- لونگینوس، گایوس کاسیوس (۱۳۷۹)، **در باب شکوه سخن**، ترجمهٔ رضا سیدحسینی، تهران: نگاه.
- مارتین، والاس (۱۳۸۶)، **نظریه‌های روایت**، ترجمهٔ محمّد شهبا، تهران: هرمس.
- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۳)، **نظریه‌های ادبی معاصر**، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمّد نبوی، تهران: آگه.
- منوچهری دامغانی، احمد بن قوص (۱۳۸۱)، **دیوان**، به‌اهتمام سیدمحمّد دبیرسیاقی، چ۴، تهران: زوّار.
- مؤمن تنکابنی، سیدمحمّد (۱۳۹۰)، **تحفهٔ حکیم مؤمن**، تصحیح سیداحمد روضاتی، تهران: کتاب‌فروشی محمودی.
- ولک، رنه و آوستن وارن (۱۳۷۳)، **نظریهٔ ادبیات**، ترجمهٔ ضیاء موحّد و پرویز مهاجر، تهران: علمی و فرهنگی.
- یاوری، حورا (۱۳۸۰)، **تأمّلی در ساختار روایی و نقش روایت‌های افزوده در تاریخ بیهقی**، مجلهٔ ایران‌شناسی، سال ۱۳، شمارهٔ ۴۹، صص ۱۱۷-۱۳۸.