مقاله پژوهشی

-- متن‌پژوهی ادبی---------

دوره ۲٤، شماره ۸٦، زمستان ۱۳۹۹، ۳۱۱-۲۸۵

ltr.atu.ac.ir

DOI: 10.22054/ltr.2019.27202.2085

تحلیل مقایسه‌ای اشعار صائب تبریزی با مینیاتورهای کمال‌الدین بهزاد براساس نظریهٔ قطب‌های استعاری و مجازی یاکوبسن

سمیه آقابابایی * | استادیار، زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران

چکیده

تمامی آفرینش‌های هنری و ادبی انسان در هر دوره‌ای در ارتباط و پیوند با یکدیگر قرار می‌گیرند به گونه ای که با تحلیل مقایسه‌ای میان آفرینش‌های هنری و ادبی انسان در یک دوره می‌توان به مؤلفه‌های سبکیِ مشابهی دست یافت. بررسی عملکرد دو فرآیند انتخاب و ترکیب روی محور جانشینی و محور هم‌نشینی ابزاری است که امکان بررسی مقایسه‌ای سبکِ تمامی متون هنری و ادبی را برای سبک‌پژوه فراهم می‌کند. در این مقاله نحوهٔ انتخاب و ترکیب نشانه‌ها روی «محور جانشینی» و «محور هم‌نشینی» در شعر «صائب تبریزی» در کنار مینیاتورهای «کمال‌الدین بهزاد» مورد بررسی قرار می‌گیرد تا شیوهٔ زیبایی‌آفرینی این شاعر و این هنرمند بررسی و ویژگی‌های سبکی مشترک آن‌ها استخراج شود. نتایج حاصل از این بررسی، بیانگر عملکرد موازی دو فرآیند انتخاب و ترکیب در بسامدی نزدیک به هم است که کاربرد این دو فرآیند در کنار یکدیگر منجر به ایجاد پیچیدگی‌هایی در شعر صائب و مینیاتورهای بهزاد شده است.

واژگان کلیدی: فرآیند انتخاب، فرآیند ترکیب، قطب استعاری، قطب مجازی، صائب تبریزی، کمال‌الدین بهزاد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* نویسنده مسئول: aghababaei.somaye@atu.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۰۹/۰۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۳/۲۶

ISSN:۱۷۳۵-۱۱۷۰ eISSN:۲۴۷۶-۶۱۸۶

مقدمه

سبک‌شناسی به مثابهٔ کلیتی است که سبک‌شناسیِ ادبیات، تنها بخشی از آن را دربر می گیرد؛ از بخش‌های دیگر این سبک‌شناسیِ جامع، سبک‌شناسی نقاشی، معماری، خوشنویسی، موسیقی و دیگر هنرها است که مکملِ سبک‌شناسی ادبیات هستند. براساس نظر رومن یاکوبسن[1] می‌توان هر سخن را به دو قطب استعاری و مجازی تقسیم کرد و درنهایت آن را شیوه‌ای برای تشخیص سبک‌های ادبی و هنری در نظر گرفت.

یاکوبسن در اشاره به انواع نقش‌های زبانی برای تشخیص مشخصهٔ ذاتی ادب از شیوهٔ کاربرد واژه‌ها روی محور «هم‌نشینی» و «جانشینی» سود می‌جوید (صفوی، ۱۳۹۰). در اشعار صائب تبریزی، گرایش هم‌زمان به انتخاب و ترکیب به چشم می‌خورد که این گرایش در مینیاتورهای بهزاد نیز قابل مشاهده است. مبانی نظری مقاله در چارچوب «آراء نظریهٔ ساخت‌گرایی» است.

پرسش‌های پژوهش عبارت‌اند از: ۱- چگونه و با چه ابزاری می‌توان به $p \rightarrow q$های مشترکی میان سبک ادبی هر دوره با سبک دیگر هنرها در همان دوره رسید؟ ۲- ویژگی‌های سبکی مشترک اشعار صائب تبریزی با مینیاتورهای بهزاد چیست؟

فرضیه‌های پژوهش نیز عبارت‌اند از: ۱- ابزارهای دو فرآیند انتخاب و ترکیب و عملکرد آن‌ها در محورهای جانشینی و هم‌نشینی در هر نوع متنی در هر دوره قابل بررسی است. ۲- عملکرد دو ابزار «انتخاب» و «ترکیب» در اشعار صائب و مینیاتورهای بهزاد به صورت موازی است.

در این مقاله صناعاتی که روی محور جانشینی و محور هم‌نشینی عمل می‌کنند، بررسی خواهند شد. نمونهٔ عملکرد هر یک از این صناعات را در ۱۱۵بیت از اشعار صائب و ۲ مینیاتور برجسته از بهزاد تحلیل خواهیم کرد.

۱. پیشینهٔ پژوهش

صفوی (۱۳۹۰) دو فرآیند انتخاب و ترکیب را ابزاری برای تقسیم‌بندی سبک‌های ادبی فارسی معرفی می‌کند. طالبیان و حسینی سروری (۱۳۸۷) در مقاله‌ای به بررسی عملکرد دو فرآیند انتخاب و ترکیب در ابیاتی از اشعار منوچهری پرداخته‌اند. شاه‌حسینی (۱۳۹۰)

1- Roman J.

به بررسی اشعاری از شاعران سبک خراسانی و عراقی براساس عملکرد قطب‌های استعاری و مجازی پرداخته است. در بررسی‌هایی که براساس عملکرد فرآیندهای انتخاب و ترکیب صورت گرفته است به سبک موسوم به هندی توجه چندانی نشده است. با دقت می‌توان دریافت هیچ‌یک از پژوهش‌های انجام شده در زمینهٔ نگارگری نیز از جمله رادفر (۱۳۸۵)، اشرفی (۱۳۶۷)، رحیموا و پولیاکووا (۱۳۸۱)، شریف‌زاده. (۱۳۷۵)، مجموعه مقالات بهزاد (۱۳۸۳) و مجموعه مقالات نگارگری مکتب اصفهان (۱۳۸۵)، شایسته‌فر (۱۳۸۱)، ماه‌وان و یاحقی (۱۳۸۹)، قلیچ‌خانی (۱۳۹۳)، و پژوهش‌های افرادی در زمینهٔ سبک هندی و اشعار صائب چون حائری (۱۳۹۰)، دریاگشت (۱۳۵۵) و پژوهش‌های بسیار دیگری که در این دو زمینه صورت گرفته‌اند، هیچ یک روش و ابزاری یکسان برای مقایسهٔ سبک در تمامی آفرینش‌های ادبی و هنری انسان ارائه نکرده اند.

۲. سبک

در تعاریف موجود از سبک (رک. بهار، ۱۳۶۹؛ شمیسا، ۱۳۸۶ب؛ فتوحی، ۱۳۹۰؛ عبادیان، ۱۳۷۲ و Leech:1981)، سبک را تنها مختص به یک نوع هنر؛ یعنی هنر ادبیات دانسته‌اند؛ این مسأله سبب عدم ارائهٔ تعریف جامعی از سبک شده است. تعریف جامع‌تر از سبک می‌تواند این باشد که «سبک، روش استفاده از ابزارهایی است که در آفرینش های هنری انسان به‌کار می‌رود» (صفوی، ۱۳۹۱).

۳. سبک. (موسوم به) هندی

دربارهٔ ویژگی‌های فکری سبک (موسوم به) هندی به این نکات اشاره شده است: معنی گرا بودن شعر، مضمون‌سازی از هرچیزی، ترجمهٔ مطالب فلسفی، عرفانی و غنایی گذشتگان مناسب فهم طبقات عامه، مضمون‌یابی و بن‌مایه‌های اخلاقی و عرفانی (شمیسا، ۱۳۸۶الف). مختصات زبانی و ادبی این سبک بدین قرار است: راه یافتن زبان کوچه و بازار به شعر، واقع‌گرایی، سادگی لغات، دشواری معنی، نوآوری‌های زبانی، عدم توجه به صنایع بدیع و بیان، خیال‌پردازی به افراط، فراوانی تمثیل، تشبیه، تلمیح، استعاره و کنایه، ایجاد روابط تازه میان معقول و محسوس (همان: ۲۹۲-۲۸۷) و مبالغه در ایجاز (صفا، ۱۳۶۳).

٤. نقاشی دورهٔ صفویه

سبک نقاش دورهٔ صفویه به دو مکتب تقسیم می‌شود؛: ۱- مکتب بهزاد و ۲- مکتب رضا عباسی. در آثار بهزاد ترکیبی از اضداد چون تحرک و رکود، آرامش و آشوب، اجتماع و انفراد و... را مشاهده می‌شود (شریف، ۱۳۸۹). در سبک نقاشی این دوره بیشتر وضع زندگانی و چگونگی حیات درباری و ترسیم روحیهٔ طبقهٔ اشرافی و نمایان کردن کاخ های زیبا و باغ‌های دلگشا به چشم می‌خورد (تاج‌بخش، ۱۳۷۸). نقاشی در این دوره همچون شعر گاه با ظرافت و پیچیدگی همراه است و گاه با سادگی؛ بدین معنا که از یک طرف نقاش تمام جزئیات را در نقاشی‌ها و مینیاتورهایش به تمامی شرح می‌کند و از طرف دیگر، با وجود شرح این جزئیات، نقاشی مشخص نمی‌کند که چه چیزی را دقیقاً توصیف می‌کند و در کنار معنای اولیه معانی دیگری را نیز القا می‌کند.

۵. محور جانشینی و هم‌نشینی

از دیدگاه سوسور، محور جانشینی «محوری فرضی و عمودی است که واحدی را به جای واحد دیگری تداعی می‌کند. [...] محور هم‌نشینی محور فرضی و افقی است که واحدهای انتخاب شده را کنار هم قرار می‌دهد تا واحد بزرگتری را بسازند» (صفوی، ۱۳۹۳). یاکوبسن دو قطب «استعاری»[1] و «مجازی»[2] را مطرح کرد. آنچه یاکوبسن تحت عنوان «استعاره» و «مجاز» معرفی می‌کند، معادل این اصطلاحات در علوم بلاغی فارسی نیست (رک. کزازی، ۱۳۶۸؛ شمیسا، ۱۳۸۵ و صفوی، ۱۳۹۰). استعاره فرآیندی است که نشانه‌ای را از محور متداعی (جانشینی) به جای نشانهٔ دیگری قرار می‌دهد و مجاز، فرآیندی است که روی محور هم‌نشینی عمل می‌کند و نشانه‌ها را کنار هم می‌نشاند (صفوی، ۱۳۹۰). یاکوبسن به جای دو اصطلاح «محور جانشینی» و «محور هم‌نشینی» از دو اصطلاح «انتخاب» و «ترکیب» استفاده می‌کند (صفوی، ۱۳۹۰).

٦. تعبیر متن

در این مقاله اصطلاح «متن» را به معنایی به‌کار می‌بریم که در نظریه و نقد پسامدرن و نشانه‌شناسی (سجودی، ۱۳۹۰) و نیز در مطالعات فرهنگی (پاینده، ۱۳۹۰) به‌کار برده شده

1- Metaphoric Pole
2- Metonymic Pole

است. متن در این مقاله، مجموعه‌ای نشانه از یک یا چند نظام نشانه‌ای است که پیامی را به مخاطب منتقل می‌کند. باید توجه داشت که متن ممکن است یک یا چند نظام نشانه‌ای را شامل شود. در بین نظام‌های نشانه‌ای موجود در هر متنی باید هماهنگی و انسجام برقرار باشد؛ یعنی واحدهای انتخاب شده از هماهنگی برخودار باشند تا پیام مورد نظر دچار ابهام و تناقض نباشد و پیام مختل نشود.

۷. تحلیل داده‌ها

در نمونه‌های شعر صائب و دو نگارهٔ بهزاد امکانات مختلف جانشینی و هم‌نشینی عناصر را بررسی می‌کنیم تا معلوم شود صائب تبریزی و بهزاد چگونه عناصر هنری خود را انتخاب و ترکیب کرده‌اند.

۷-۱. تحلیل اشعار صائب تبریزی

۷-۱-۱. تحلیل غزل شمارهٔ ٤٠٢٩

به زلف او دلم از برق گوشواره رسید　　به داد من شب تاریک این ستاره رسید

عبارت به «داد رسیدن» کنایه از «کمک کردن» است که از روی محور جانشینی انتخاب شده است. در عبارت «شب به داد رسیدن» استعاره‌ای از نوع انسان‌انگاری دیده می‌شود. «زلف» و «گوشواره» به «شب تاریک» و «ستاره» تشبیه شده‌اند. مراعات‌النظیر میان واژه‌های «زلف» و «دل»، «شب» و «زلف» و «تاریک»، «ستاره» و «برق»، توازن واجی در واج‌های/b/، /r/، /d/، /â/، /s/، سجع میان «گوشواره» و «ستاره» در محل قافیه و ردیف در کل غزل بر وضوح عملکرد در محور هم‌نشینی افزوده است.

نمی‌رسد به زمین پای دل ز خوشحالی　　مگر به سوخته‌ای خواهد این شراره رسید

«پای دل به زمین رسیدن» و «شراره» به ترتیب استعاره از «پرواز کردن» و «عشق»اند که برحسب تشابه انتخاب شده‌اند. «سوخته» کنایه از «عاشق» است. صنعت تضاد میان «نمی‌رسد» و «رسید»، مراعات‌النظیر میان «پا» و «دل» و نیز «سوخته» و «شراره» که سبب

توضیح مستعارمنه و مَکنی‌به شده است، سجع میان «زمین» و «این»، تکرار واژهٔ «به» و واج‌آرایی در واج‌های /â/، /s/، /x/، /d/ و /i/ برحسب ترکیب عمل کرده‌اند.

به اختیار ندادم به طاق ابرو دل مرا ز عالم بالا همین اشاره رسید

شاعر در عبارت «طاق ابرو» مشبه و مشبه‌به حسی را بدون ذکر دیگر ارکان تشبیه برحسب مشابهت بیان کرده است. دو عبارت «دل دادن» و «عالم بالا» نیز از روی محور جانشینی به جای عبارات «عاشق شدن» و «نزد حق» انتخاب شده‌اند. شاعر از صناعات مراعات‌النظیر میان «ابرو» و «دل» و نیز «طاق» و «ابرو»، واج‌آرایی در واج /b/ و /â/ و تکرار «به» برحسب مجاورت استفاده کرده است.

برآمدم ز خطر تا به خود فرو رفتم چو کشتیی که به دریای بیکناره رسید

عبارت کنایی «به خود فرو رفتن» برحسب مشابهت به جای عبارت «مراقبه کردن و بریدن از غیر» آمده است. به‌کار رفتن پارادوکسِ «بر آمدن از خطر، مانند کشتیی است که به دریای بیکناره می‌رسد» عملکردی است که براساس ترکیب واحدها مطرح شده است. همچنین به‌کار رفتن تشبیه مرکبِ عقلی- حسی مصراع اول به مصراع دوم که ادات تشبیه نیز در آن ذکر شده است و صنعت مراعات‌النظیر میان «خطر»، «دریا»، «کشتی» و «بیکناره»، واج‌آرایی در واج‌های /b/، /y/، /d/ و /r/ و تکرار واژهٔ «به» سبب شده است که این عناصر در مجاورت با یکدیگر عمل کنند.

به دست بسته در خلد اگر زنم چه عجب؟ که جوی شیر به طفلان گاهواره رسید

عبارت «با دست بسته در خلد زدن» کنایه از «با دست خالی تقاضای مهم و بزرگی کردن» است. تشبیه تمثیلی بیت به صورت بلیغ و از نوع عقلی- حسی است. هم‌نشینی ترکیب «جوی شیر» برحسب مجاورت ایهام تناسبی دارد که در ارتباط با «خلد» به معنی یکی از «جوی‌های بهشتی» است. در ارتباط با «طفلان» برحسب مشابهت در معنای استعاری «سینهٔ مادر» به‌کار رفته است. وجود تناسب میان «طفلان»، «گاهواره» و «شیر»،

«دست»، «در» و «بسته» و «دست» و «بسته»، تکرار واژهٔ «به» و توازن واجی در واج‌های /s/، /d/، /b/ و /t/ برحسب مجاورت نشان‌دهندهٔ گرایش به قطب مجازی در بیت است.

به دار، الفت منصور جای حیرت نیست که دست غرقهٔ دریا به تخته پاره رسید

«الفت منصور در بالای دار» مانند «رسیدن دست غرقهٔ دریا به تخته پاره» است که مشبه و مشبه‌به از نوع عقلی- حسی‌اند. پارادوکس موجود در عبارت مصراع دوم روی محور هم‌نشینی عمل کرده است که عملکرد آن با کاربرد صنایعی برحسب مجاورت مانند مراعات‌النظیر میان «غرقه»، «دریا» و «تخته پاره»، تکرار واژهٔ «به»، سجع میان «حیرت» و «الفت» و نیز «غرقه» و «تخته»، واج‌آرایی در واج‌های /r/، /s/، /t/ و /e/ تقویت شده است.

خیال وحشی چشم که راه در دل داشت؟ که رشتهٔ نفس از سینه پاره‌پاره رسید

عبارت کنایی «پاره پاره رسیدن رشتهٔ نفس» برحسب مشابهت از روی محور جانشینی به جای عبارت «ترسیدن و بریده بریده بودن نفس» در محور هم‌نشینی به‌کار رفته است. «خیال وحشیِ چشم» عبارتی استعاری است که شاعر در آن برحسب مشابهت یکی از لوازم مشبه‌به را در کنار مشبه ذکر کرده است. همچنین شاعر در مصراع دوم تشبیه بلیغ عقلی- حسی «رشتهٔ نفس» را آورده است. جناس تام میان واژهٔ «که»، تکرار واژهٔ «پاره»، هم‌نشینی واژه‌های «چشم»، «دل»، «نفس» و «سینه» و واج‌آرایی در واج‌های /r/، /s/، /š/، /t/، /k/، /â/ و /p/ روی محور هم‌نشینی عمل کرده‌اند.

مرا چو سبحه گره آن زمان به‌کار افتاد که کار من ز توکل به استخاره رسید

گرایش در این بیت به سمت قطب مجازی کلام است. عبارت «گره به‌کار افتادن» کنایه از «دچار مشکل شدن» است که برحسب تشابه معنایی از روی محور جانشینی انتخاب شده است. وجود تشبیه مفصل عقلی- حسی «من» به «سبحه» و صناعات مراعات النظیر میان «توکل»، «استخاره» و «سبحه»، تکرار واژه‌های «کار»، «من» و «به»، سجع میان

«آن» و «زمـــان» و واج‌آرایـــی در واج‌هـــای /k/، /t/، /â/، /m/، /n/ و /r/ روی محـــور هم‌نشینی عمل کرده‌اند.

از آن چـو داغ نگردیـد شـمع مـن خـاموش که فیض من بـه جگرهـای پـاره‌پـاره رسـید

واژهٔ «شمع من» در معنای استعاری «وجود من» به‌کار رفته است که برحسـب مشـابهت انتخاب شده است. «شمع» به «داغ» مانند شده است کـه ایـن تشـبیه مفصـل حسـی- حسـی روی محور هم‌نشینی عمل کرده است. عبارت «خاموش نشدن» در هم‌نشـینی بـا واژه‌هـای «داغ» و «شمع» استخدام دارد. همچنین این استخدام در ارتباط با «شمع» برحسـب مشـابهت اسـتعاره از «پرتوافشـانی وجـود» اسـت و در ارتبـاط بـا «داغ» برحسـب مجـاورت مجـاز از «ماندگاری داغ» است. در ادامه واژهٔ «جگر» در معنای مجازی «صاحب‌جگر» و «پاره‌پـاره» در معنای کنایی «درد و رنج دیده» آمده است. تناسب معنایی میان «جگـر»، «پـاره پـاره» و «داغ»، تکـرار واژهٔ «پـاره» و «مـن»، و تـوازن واجـی در واجِ /m/، /š/، /n/، /â/ و /p/ بـر عملکرد ترکیب در محور هم‌نشینی افزوده است.

بـــه آب تـــا نرســـاندم ز پـــای ننشســـتم چو تیشه ناخن من گر بـه سـنگ خـاره رسـید

در این بیت تشبیه حسـی- حسـی «نـاخن» بـه «تیشـه» بـا ذکـر ادات تشـبیه روی محـور هم‌نشینی عمل کرده است. عبارات کنـایی «از پـای ننشسـتن» و «بـه آب رسـاندن نـاخن از سـنگ خـاره» برحسـب مشـابهت جانشـین عبـارات «دسـت از تـلاش برنداشـتن» و «کـار غیرممکن را انجام دادن» شده‌اند. تناسب میان «ناخن» و «پـای» و میـان «تیشـه»، «سـنگ» و «خاره»، تکرار واژهٔ «به»، سجع میان «خاره» و «پاره» و در نهایت توازن واجـی در واج‌هـای /n/، /s/، /â/، /r/ و /b/ بیانگر قطب مجازی در بیت است.

ز چـاره زن در بیچـارگی کـه خسـتهٔ مـا گرفـت تـا ره بیچـارگی بـه چـاره رسـید

دو عبارت «در زدن» و «راه گرفتن» کنایه از «متوسل شدن» و «به سوی آن رفـتن و پیروی کردن»اند. در این میان، عبارات پارادوکسیِ «در بیچـارگی را از چـاره زدن» و «راه بیچارگی را گرفتن تا به چاره رسـیدن» برحسـب مجـاورت در محـور هـم‌نشـینی

کلام بیان شده‌اند. تکرار واژه‌های «چاره» و «بیچارگی»، توازن واجی در واج‌های /č/، /â/، /g/، /r/، /b/ و /i/ و تناسب معنایی میان «خسته» و «بیچارگی» بر عملکرد قطب مجازی کلام افزوده‌اند.

جواب آن غزل است این که گفت مرشد روم　　خبر برید به بیچارگان که چاره رسید

«مرشد روم» و «بیچارگان» به ترتیب کنایه از «مولانا» و «عاشقان»اند. واژهٔ «چاره» نیز در معنای استعاری «عشق» به کار رفته است. این صنایع بر روی محور جانشینی عمل کرده‌اند. همچنین هم‌نشینی «مرشد روم» و «غزل»، سجع میان «برید» و «رسید»، تکرار واژهٔ «که» و توازن واجی در واجِ /b/، /â/، /i/ و /r/ بیانگر عملکرد روی محور هم‌نشینی است.

با بررسی عملکرد صنایع مطرح‌شده اطلاعات جدول (۱) به‌دست می‌آید:

جدول ۱. هم‌نشینی و جانشینی عناصر نظم و شعر در غزل ذکرشده از صائب تبریزی

تعداد ابیات	فراوانی استفاده از محور هم‌نشینی	درصد	فراوانی استفاده از محور جانشینی	درصد
۱۲	۹۰	۷۶	۲۸	۲٤

داده‌های جدول (۱) بیانگر آن است که عملکرد دو فرآیند انتخاب و ترکیب روی محور هم‌نشینی و جانشینی در این غزل، همانند دیگر غزل‌های بررسی‌شده[۱] به سمت محور هم‌نشینی گرایش دارد. بیشترین میزان از مجموع صناعات فرآیند ترکیب متعلق به «تکرار واجی» (۶۴ درصد) است که نظم‌آفرین است نه شعرآفرین. با در نظر گرفتن ابزارهای شعرآفرینی براساس انتخاب و ترکیب در این غزل، اطلاعات جدول (۲) به‌دست خواهد آمد.

جدول ۲. هم‌نشینی و جانشینی عناصر شعری در غزل ذکرشده از صائب تبریزی

تعداد ابیات	فراوانی استفاده از محور هم‌نشینی	درصد	فراوانی استفاده از محور جانشینی	درصد
۱۲	۳۲	۵۳	۲۸	٤۷

۱- شمارهٔ غزل‌های بررسی شده که به صورت تصادفی انتخاب شده‌اند به این ترتیب‌اند: غزل شمارهٔ ۲، ۳، ۵، ۷، ۹، ۱۲، ۱۴، ۱۵، ۱۶، ۱۸.

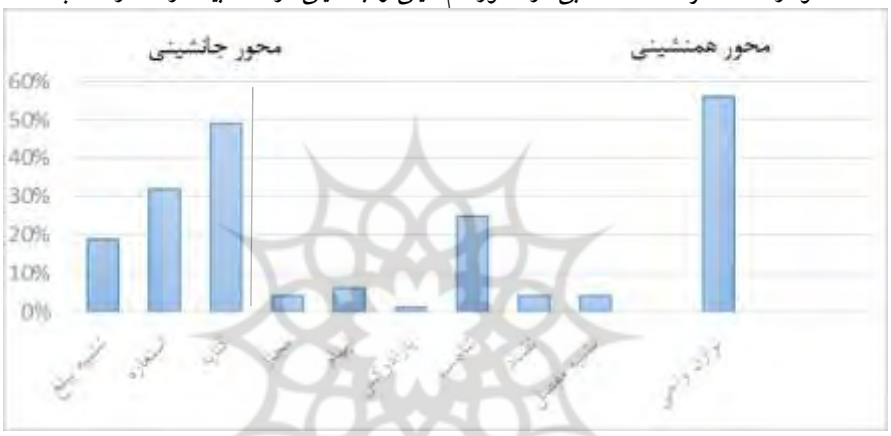
بر اساس جدول (۲)، عملکرد دو فرآیند انتخاب و ترکیب روی محور جانشینی و محور هم‌نشینی بسیار نزدیک به یکدیگر است. در این غزل، عملکرد صنعت «استعاره» به گونه‌ای است که در آن به توضیح مستعارمنه به جای مستعارله پرداخته شده است. استعاره ۲۹ درصد، تشبیه بلیغ ۱۸ درصد و کنایه ۵۳ درصد از صنایعِ مبتنی بر انتخاب را تشکیل می‌دهند. تشبیهات به‌کاررفته در این غزل از نوع «تشبیه بلیغ» و «تشبیه غیربلیغ»اند که در بسامد یکسانی در غزل عمل کرده‌اند. از ۵ تشبیه بلیغ، طرفین ۲ تشبیه حسی- حسی و طرفین ۳ تشبیه عقلی- حسی است. از ۵ تشبیه مفصل نیز ۳ تشبیه حسی- حسی و ۲ تشبیه عقلی- حسی است. براساس این آمار، علمکرد دو نوع تشبیه حسی- حسی و عقلی- حسی در کنار یکدیگر نشان‌دهندهٔ وجود نشانداری جانشینی در کنار نشانداری هم‌نشینی و دوری مدلول و مصداق در کنار نزدیکی آن دو در ابیات غزل است. صناعات تناسب معنایی ۷۸ درصد، تشبیه غیربلیغ ۱۶ درصد و مجاز ۶ درصد صنایعِ مبتنی بر ترکیب را تشکیل می‌دهند. مراعات‌النظیر ۷۶ درصد، پارادوکس ۱۲ درصد، ایهام ۸ درصد، و تضاد ۴ درصد از صنعت تناسب معنایی را تشکیل می‌دهند. «کنایه» با ایجاد معانی ضمنی در کلام برحسب انتخاب و «مراعات‌النظیر» با ایجاد هم‌نشینی میان واژه‌های متعلق به یک حوزهٔ معنایی برحسب ترکیب سبب تقویت دو قطب استعاری و مجازی شده‌اند. شاعر در این غزل موضوعات متعددی را در ترکیب با یکدیگر مطرح کرده است که در کنار هم قرار گرفتن این موضوعاتِ متعدد سبب کاسته شدن ارتباط عمودی ابیات در غزل شده است.

۷-۱-۲. تحلیل غزل‌های صائب تبریزی

با بررسی عملکرد صناعات مطرح‌شده برحسب دو فرآیند انتخاب و ترکیب در ۱۱۵ بیت از غزل‌های صائب، درمی‌یابیم که در کل این غزل‌ها عملکرد فرآیند انتخاب ۲۸ درصد و فرآیند ترکیب ۷۲ درصد از صنایع است. با کنار گذاشتن صنعت نظم‌آفرین تکرار واجی در فرآیند بررسی شعرْ با عملکرد صناعاتی روبه‌رو می‌شویم که دوبه‌دو در تقابل با یکدیگر عمل کرده‌اند. بنابراین میزان عملکرد فرآیند ترکیب ۴۹ درصد و فرآیند انتخاب ۵۱ درصد از صنایع شعرآفرین است. از طرفی، با کاربرد «تشبیه بلیغ»، «استعاره» و «کنایه» برحسب انتخاب، نهایت عملکرد بر روی محور جانشینی در ابیات ایجاد شده است؛ این

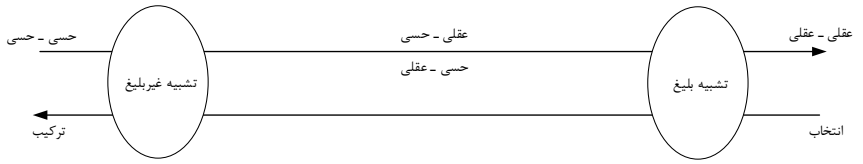
صناعات سبب ایجاد معانی ضمنی در ابیات شده است. از طرف دیگر، با کاربرد «مجاز»، «تناسب معنایی»، «تشبیه مفصل» برحسب ترکیب، نهایت عملکرد بر روی محور هم‌نشینی در موازات محور جانشینی در هر بیت ایجاد شده و معنای ابیات توضیح داده شده است. در نمودار (۱) عملکرد متقابل صناعات ترکیبی بر روی محور همنشینی (مجاز، ایهام، پارادوکس، تناسب، تضاد و تشبیه مفصل) و انتخابی (کنایه، استعاره و تشبیه بلیغ) را در ۱۱۵ بیت بررسی‌شده مشاهده می‌کنیم.

نمودار ۱. عملکرد صناعات ادبی در محور هم‌نشینی و جانشینی در ۱۱۵ بیت از اشعار صائب



شاعر از طرفی با تشبیه بلیغ فاصله‌ی مدلول و مصداق را دورتر کرده و از طرف دیگر با به‌کار بردن تشبیه مفصل سبب نزدیک شدن فاصله‌ی مدلول و مصداق شده است. باید توجه داشت که اگر ما پیوستاری را برای عملکرد نوع مشبه و مشبه‌به‌های تشبیهات در نظر بگیریم در یک سر پیوستار نوع «حسی- حسی» و در سر دیگر آن نوع «عقلی- عقلی» قرار می‌گیرد. چنین می‌نماید که حرکت تشبیه به سمت حسی بودن طرفین آن غالباً در «زبان خودکار» و حرکت تشبیه به سمت عقلی بودن طرفین غالباً در «زبان شعر» دیده می‌شود.

۷-۱-۳. نمودار پیوستار طرفین تشبیه و جایگاه انواع آن



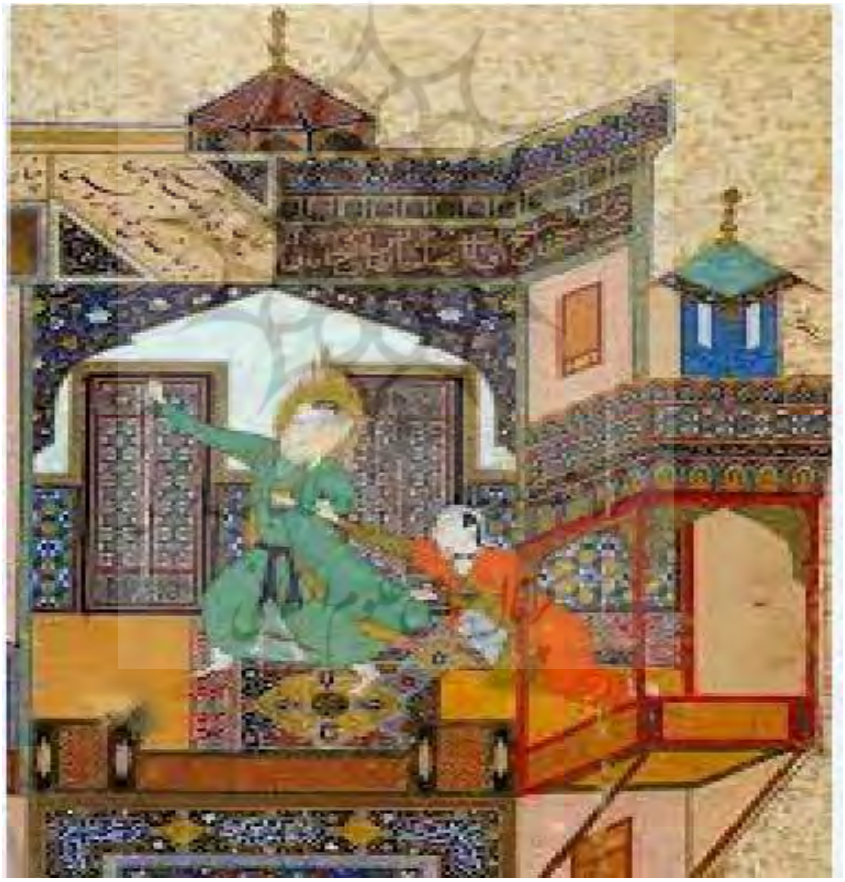
در مجموع ابیات بررسی شده ۶۱ تشبیه بلیغ و ۳۲ تشبیه غیربلیغ آمده است که از میان آن‌ها طرفین ۳۳ تشبیهِ بلیغ و ۱۶ تشبیه مفصل از نوع عقلی- حسی و طرفین ۲۵ تشبیه بلیغ و ۱۶ تشبیه غیربلیغ از نوع حسی- حسی است. همچنین یک تشبیهِ بلیغ از نوع حسی- عقلی و ۲ تشبیه بلیغ از نوع عقلی- عقلی است. براساس این آمار درمی‌یابیم که عقلی- حسی بودن طرفین تشبیهات در کنار بلیغ بودن آن‌ها سبب ایجاد نشانداری جانشینی و دوری مدلول و مصداق در بیت شده است. حسی بودن تشبیه بلیغ و عقلی- حسی بودن تشبیه مفصل بیانگر عملکرد نشانداری جانشینی و هم‌نشینی به موازات یکدیگر در غزل‌ها است. بسامد بالای «مراعات‌النظیر» بیانگر حرکت آشکار شاعر روی محور عرضی کلام است که در هم‌نشینی با توضیح عناصر جایگزین‌شده آمده است. کاربرد صنعت‌های «پارادوکس» و «ایهام» نشان‌دهندهٔ شرایطی است که شاعر در آن هم‌نشینی واژه‌ها را به گونه‌ای شکل داده است که خواننده را در درک متن دچار درنگ و تعلیق می‌کند؛ البته این نوع کاربرد نیز در ترکیب با واژه‌ها عناصر جایگزین را توضیح داده است. با بررسی و تطبیق ویژگی‌های به‌دست آمده از اشعار بررسی‌شدهٔ صائب با ویژگی‌های بیان‌شده از «سبک موسوم به هندی» درمی‌یابیم که ویژگی‌های مطرح‌شده، مانند راه یافتن زبان کوچه و بازار به شعر، واقع‌گرا بودن زبان، فراوانی تمثیل، ساده شدن لغات، بیان مطلب مناسب فهم و درک طبقات عامهٔ مردم و عدم توجه به صنایع بدیع و بیان و توجه به روابط موسیقایی و معنایی بین کلمات در غزل‌های صائب برحسب عملکرد فرآیند ترکیب ایجاد می‌شود. همچنین ویژگی‌هایی مانند ارائهٔ خیال خاص و معنی برجسته، بیان فکری جزئی و تازه، دشواری معنی، کاربرد تشبیهات جدید و اغراق های غریب، استعاره، کنایه، خیال‌پردازی به افراط، ایجاد روابط تازه بین معقول و محسوس، نوآوری‌های زبانی و مبالغه در ایجاز مبتنی بر فرآیند انتخاب‌اند. شاعر موضوعات مختلفی را در ابیات هر غزل ذکر کرده است که این تعدد موضوع‌ها ارتباط

عمودی ابیات را با یکدیگر کمتر ساخته است. این تعدد موضوعات با محور بودن بیت در قالب شعر سبک هندی و مضمون‌پردازی شاعرانِ این سبک از هرچیزی در عالم طبیعت یا ذهن در ارتباط قرار می‌گیرد. چنان‌که شمیسا (۱۳۸۶الف) می‌گوید: ابیاتِ مستقل شعر سبک هندی با رشتهٔ قافیه و ردیف به هم وصل شده و شکل غزل به خود گرفته است.

۷-۲. تحلیل مینیاتورهای کمال‌الدین بهزاد

۷-۲-۱. گریز یوسف از زلیخا

کمال‌الدین بهزاد در این نگاره از نقش‌های مختلفی استفاده کرده است که هریک از این اجزا نقش خاصی در القای معناهای ثانویهٔ نگاره برعهده دارند.



تصویر ۱. نگارهٔ بهزاد: گریز یوسف از زلیخا (رسولی، ۱۳۸٦)

عملکرد فرآیند ترکیب در این نگاره در کاربرد صناعاتی همچون «تکرار»، «تناسب»، «تضاد» و «مجاز» قابل مشاهده است. عملکرد فرآیند انتخاب نیز در صنعت «نماد» دیده می‌شود. صنعت «تکرار» به صورت گسترده در اجزای نگاره، همانند پله‌ها، اتاق‌ها، درها، بالکن‌ها، گنبدها، طاق‌ها، پنجره‌ها، ابیات، دیوارها، نقوش هندسی، گیاهی، طرح‌های اسلیمی، حاشیه‌ها، قاب‌بندی‌ها و رنگ‌های مختلف روی محور هم‌نشینی عمل کرده است. تمامی نقوش گیاهی از یک حوزهٔ معنایی انتخاب شده و در هم‌نشینی با یکدیگر قرار گرفته‌اند. نگارگر غالب اجزای نگاره را با این نقوش آراسته است. این روند به گونه‌ای انجام گرفته است که مخاطب هنگام نمایش آن گویی با باغی رنگارنگ روبه‌رو شده است؛ نه درها و اتاق‌ها. به عبارت ساده‌تر، مخاطب با دیدن نقوش روی درها و دیوارها تصویر باغ در ذهنش تداعی می‌شود، اما با دقت در نوع رنگ انتخاب شده در نقوش این اجزا به درک مفهوم دیگری از باغ می‌رسد. مخاطب با دقت در نگاره به سبب هم‌نشینی انبوهی از نشانه‌ها به درک مفهوم اولیه از نگاره می‌رسد که در آن «ماجرای گریز یوسف از دست زلیخا» به تصویر کشیده شده است. همچنین هم‌نشینی برخی از نشانه‌ها همچون نقوش گیاهی و رنگ‌های نمادین انتخاب شده سبب درک مفهومی دیگر در کنار مفهوم اولیهٔ نگاره می‌شود.

نگارگر با انتخاب این نشانه‌ها به مفهوم معنوی‌ای اشاره کرده است که در هم‌نشینی با یوسف قرار می‌گیرد. مخاطب با تماشای فرشی که در زیر پای یوسف است به یاد نقش و نگار روی اجزای نگاره و با تماشای این دو به یاد باغی پر از گل و گیاه می‌افتد. انتخاب نشانهٔ رنگ آبی در این موارد حکایت از مفهوم ثانویهٔ عرفانی‌ای دارد؛ زیرا رنگ آبی نمادی از «بهشت و آسمان» است. نشانه‌های نمادین انتخاب شده سبب ایجاد فضایی معنوی در نگاره شده‌اند که این فضا در تضاد با مفهوم اولیهٔ نگاره که در باب عشق جسمانی و گناه‌آلود است قرار می‌گیرد. مفهوم ثانوی نگاره را «عدم تسلیم‌پذیری اولیا الهی در برابر هوی و هوس نفسانی که خداوند را در هر حال حی و ناظر بر احوال خود می‌دانند» می‌توان دانست. نگارگر در پی القای این مفهوم دست به انتخاب نمادهایی همچون رنگ‌ها و نقوش گیاهی می‌زند. رنگ‌های انتخاب شده همچون سبز، آبی و سفید که نماد برای «مفاهیم عرفانی و مذهبی همچون بهشت و آسمان»اند در اکثر بخش‌های نگاره به صورت پر بسامد تکرار شده‌اند. این رنگ‌ها در هم‌نشینی با مفهوم ثانوی نگاره و

از طرفی در تناسب با یوسف پیامبر (ع) قرار گرفته‌اند. نقوش گیاهی با طرح‌های اسلیمی در هم‌نشینی با رنگ‌های نمادین آبی و سبز «فضای باغ و بهشت» را برای مخاطب تداعی می‌کنند که پاداش کار نیکوکارانی چون یوسف (ع) است که بر هوی و هوس خویش غلبه می‌کنند. بهزاد در این اثر، گفتارِ سعدی را با داستان جامی در هم آمیخته است. ابیات انتخاب شده از بوستان سعدی در هم‌نشینی و تناسب با مفهوم نگاره قرار می‌گیرد. نگارگر با هم‌نشینی ابیات و عبارت «حکایت یوسف و زلیخا» در کنار یکدیگر سبب درک آسان مفهوم اولیهٔ نگاره شده است. سعدی در باب نهم بوستان داستان یوسف و زلیخا را مطرح می‌کند. در واقع بهزاد از هم‌نشینی ابیات سعدی به عنوان عنصری بصری در خوانش متن کمک می‌گیرد. ترسیم هفت اتاق با هفت در بسته با نقش و نگارهای زیبا در نگاره در هم‌نشینی و تناسب با متن جامی در هفت اورنگ در اورنگ پنجم قرار گرفته است که سعدی به این توصیفات اشاره‌ای نکرده است.

بهزاد اگرچه به اشعار جامی و سعدی توجه کرده است در نهایت مفهوم مورد نظر خود را در نگاره به صورت نمادین با اجزای معماری و تزیینات ترسیم کرده است. با دقت در نوع رنگ انتخاب شده برای لباس‌های یوسف و زلیخا به عملکرد متضاد میان آن دو و هم‌نشینی رنگ‌ها با شخصیت‌ها پی می‌بریم. رنگ قرمز نمادی از «عشق و شور و هیجان و شهوت» است که برای زلیخا که عاشق یوسف بوده، انتخاب شده است. نگارگر با انتخاب رنگ سرخ برای لباس زلیخا در پی بیان «عشق جسمانی وی به یوسف» بوده است. این رنگ در هم‌نشینی با زلیخا عمل کرده است که نماد «دنیای نفسانی درون وی» است. همچنین با دقت در رنگ‌های انتخاب شده در اطراف زلیخا همچون رنگ‌های زرد و قرمز و قهوه‌ای می‌توان به هم‌نشینی این رنگ‌ها با مفهوم ثانوی عشق نفسانی و رنگ لباس زلیخا پی بُرد. انتخاب رنگ سبز در سرتاسر لباس یوسف در معنای نمادین اشاره به «دنیای روحانی درون وی» دارد و به لباس افراد بهشتی و نیکوکاران اشاره می‌کند که در هم‌نشینی با شخص یوسف و همچنین با نقوش گیاهی رنگارنگ فرش زیر پای وی و نقش و نگار دیوارها قرار گرفته است. در واقع نقاش با انتخاب رنگ‌های معنوی آبی و سبز و همچنین هالهٔ زرد رنگ نورانی بر گرد چهرهٔ یوسف به «رفتار خداترسانه و معنوی یوسف» اشاره کرده که تسلیم زلیخا نشده است. برخلاف بخش مربوط به زلیخا در نگاره در بخش‌هایی از نگاره از رنگ‌های معنوی و نمادین آبی، سبز، نقوش گیاهی و اسلیمی و

گل‌ها استفاده شده است که یا یوسف در آن بخش قرار گرفته است یا به آن سمت در حال حرکت است و یا در امتداد یوسف واقع شده‌اند. درهای بالایی که در موازات یوسف واقع شده‌اند و یوسف قصد فرار و خروج از آن‌ها را دارد و در اتاقی که یوسف در آن زندانی است به سمت دری باز می‌شود که به رنگ سبز است و در دیگر با رنگ سبز و دیواری آبی ترسیم شده است که این دو در می‌توانند نمادی از «راه رستگاری و رحمت حق و راه آزادی» باشند که یوسف با گریز از زلیخا به آن‌ها پناه می‌برد. این در حالی است که درهای دیگر نگاره و پله‌های آن با رنگ‌های روشن زرد و قهوه‌ای و طلایی و صورتی آمده‌اند که در هم‌نشینی با رنگ‌های به‌کار رفته در لباس و اطراف زلیخا قرار می‌گیرند.

هم‌نشینی خلوت موجود در اتاق‌ها و معانی ابیات بالای نگاره که در معنای «ناظر بودن خداوند» است سبب درک معنای نمادین «مراحل سلوک و تصوف» می‌شود (قاضی‌زاده، ۱۳۸۲). انتخاب رنگ‌های زرد و طلایی در معنای نمادین «بیان جلال و شکوه و ثروت و برتری موقعیت زلیخا» در نگاره است. همچنین رنگ سبز و آبی نیز در معنای نمادین «برتری معنوی یوسف بر زلیخا در داستان و ارتباط بهشت با نیکوکاران» است. هم‌نشینی رنگ‌های متضاد سیاه و سفید سبب ایجاد فضاهای متضاد تاریک و روشن، پر تحرک و ایستا، شده است.

هم‌نشینی نقوش گیاهی و هندسی در تمام سطوح دیوارها، درها، طاق‌ها و فرش سبب ایجاد نقش‌ها و صحنه‌های متفاوتی شده‌اند که به تنهایی نمی‌توانند مفهومی جز یک شکل گیاهی یا هندسی داشته باشند. بنابراین، این ویژگی در تناسب با اصل «ذره‌گرایی» است (موسوی‌لر، ۱۳۸۶). استفادهٔ نگارگر از اصل «منطق فشردگی» در اجزای درونی اتاق‌ها و قصر زلیخا به گونه‌ای است که در نمایش اتاق‌ها از اجزای ریز و تزیینات تودرتو و پلکان‌های پیچ‌درپیچ استفاده شده است که می‌تواند نمادی از «بیان احساس محبوس بودن یوسف در دست زلیخا و حالت روحی وی» باشد (همان: ۱۵۰).

«چنگ انداختن یوسف به سمت در» و ترسیم پله‌ها و جهت حرکت یوسف به آن سمت در حالی که صورتش به سمت زلیخا است، نشانه‌ای کنایی است که در معنای «فرار یوسف و عدم پذیرش خواستهٔ زلیخا» به‌کار رفته است. اینکه جهت صورت یوسف به سمت زلیخا ترسیم شده است، می‌تواند کنایه‌ای از «درخواست یوسف از زلیخا برای

نادیده گرفتن خواستهٔ نفسانی خویش» باشد. بدن خمیدهٔ زلیخا در هم‌نشینی و تناسب با خطوط مارپیچ پلکان‌های رو به پایین نگاره است که نگارگر از آن‌ها به عنوان ابزار سبکی و نمادی برای یادآوری وسوسهٔ هفت اتاق رنگارنگ زلیخا است (ویس، ۱۳۸۶).

بهزاد با استفاده از هم‌نشینی انواع خطوط سبب ایجاد فضاها و القای مفاهیم متضادی، همانند دوری و نزدیکی، فضای اندرونی و بیرونی، القای موضوع اصلی نگاره توسط خطوط مورب، بیان فشار حرکت یوسف به سمت پلکان با خطوط منحنی، ایجاد سطوح پر و خالی، شده است (رسولی، ۱۳۸۶). درها و خانه‌های نگاره را می‌توان نمادی از «مراحل و منازل گوناگون بیرونی و درونی و به عبارتی سیر و سلوک یوسف و زلیخا در راستای اغوای یوسف و تحریک شهوت زلیخا» دانست (نامور مطلق، ۱۳۸۶).

باید توجه داشت که این خانه‌ها و درها در این نگاره برخلاف توصیف جامی هستند که در آن اتاق‌های تودرتویی با پلکان‌هایی به یکدیگر نصب شده‌اند که نمادی از وسوسه‌های نفسانی و هوی و هوس‌اند. قرار گرفتن دو بیت در بالای نگاره به صورت عامدانه بوده است که در این ابیات توصیه به شرم از خداوند و حرکت به سمت وی شده است که در تناسب با فرار یوسف از زلیخا که خدا را ناظر بر احوال خود دیده است، هستند. فرار یوسف بیانگر نمادین مفهوم «شرم وی از خدا و پناه به سوی وی» است. یکی دیگر از ویژگی‌های بهزاد در این نگاره آمیختن مفهوم واقعیت و خیال است. عنوان حکایت یوسف و زلیخا و به طور کلی انتخاب ترسیم این موضوع در هم‌نشینی با واقعیت در عالم واقع قرار می‌گیرد. علاوه بر این، درک مفاهیم عرفانی‌ای که در انتخاب نشانه-های نمادین جلوه‌گر شده‌اند در هم‌نشینی با عالم عرفانی قرار گرفته‌اند. در درک عرفانی نگاره یوسف را می‌توان نماد «تجسم زیبایی الهی» و زلیخا را نماد «عشق سرکش و مسلط» دانست و کل آن را می‌توان گویای «روح تصوف دانست که از عشق آفریده آغاز و به فنای [در] آفریدگار منتهی می‌شود» (عکاشه، ۱۳۸۰).

می‌توان نتایج به دست آمده را در قالب صناعات «تکرار»، «تناسب»، «تضاد» برحسب فرآیند ترکیب و صناعات «نماد» و «استعاره» و «تشبیه» برحسب انتخاب دسته‌بندی کرد. نگارگر در این بنا «نماد» را برگزیده است و تنها به تکرار آن پرداخته است. وی نماد را در معنای ثانویهٔ آن توضیح نداده، بلکه به توضیح آن در معنای اولیه پرداخته است.

۷-۲-۲. بنای کاخ خورنق

یکی از معروف‌ترین نگاره‌های کمال‌الدین بهزاد نگارهٔ «بنای کاخ خورنق» است که بر اساس داستانی از نظامی در «بهرام‌نامه» ترسیم شده است (نظامی، ۱۳۹۰).

تصویر ۲. نگارهٔ بهزاد: کاخ خورنق (رایس، ۱۳۸٦)

هنرمند در نگاره کاخ خورنق از فرآیند ترکیب در دو صنعت «تکرار» و «تناسب» استفاده کرده است. عملکرد صنعت تکرار در این نگاره را در تکرار افراد ترسیم شده به

تعداد ۲۱ عدد، آجرهای روی زمین، انواع رنگ‌ها، بیل‌ها، ناوه، زنبه‌ها، سطل‌ها و چکش و تیشه‌ها، ابیات، عدد سه در ترکیب سه‌تایی افراد، بیت و عدد سه در شعر می‌توان مشاهده کرد. نوع رنگ‌های انتخاب شده در اجزای نگاره در تناسب با یکدیگر قرار گرفته‌اند. تکرار نشانه‌های انتخاب شده و هم‌نشینی آن‌ها با یکدیگر سبب توضیح مفهوم نگاره و درک آن در عالم واقع شده است. با دقت در اصل داستان در اثر نظامی درمی‌یابیم که بهزاد صحنه‌ای را به تصویر کشیده است که بنای «کاخ خورنق» در حال ساخته شدن است و در آن هنوز خبری از شکوه و جلال این بنا نیست. این نوع بنا در نگاره برخلاف انتظار مخاطب از بنای مجللی است که وصف آن در داستان آمده است. مخاطب با دیدن نگاره معنای اول آن را که تنها ساخته شدن بنایی را نشان می‌دهد، درک می‌کند، اما می‌توان این نگاره را در معنای ثانوی و به صورت نمادین درک کرد. نگارگر به مفهومی اشاره می‌کند که شاعر نیز در توصیف داستان به آن پرداخته است. نقاش با به تصویر کشیدن این نگاره به پاداش هنرمند اشاره می‌کند که با تمامِ هنر خویش بنایی را ساخت، اما پاداش زحمت و هنر وی فروغلطیدن در خاک بود. بهزاد برای القای این معنای ثانوی از هم‌نشینی تمامی اجزای نگاره همچون رنگ‌ها و نمایش حالات مختلف افراد و... استفاده کرده است. وی در غالب نگاره از رنگ خاک استفاده کرده است که کاربرد نمادین این رنگ در القای معنای ثانوی و نمادین کل نگاره یاری کرده است. «این رنگ به عنوان رنگ متن حرکت و جنب و جوش را نمایش داده است» (قاضی‌زاده، ۱۳۸۶). عملکرد صنعت «تناسب» را در میان پویایی و تلاش تمام افراد نگاره، نیز می‌توان دریافت. در این نگاره هیچ یک از افراد ساکن یا ایستا نیستند و همگی مشغول به‌کاری ترسیم شده‌اند. این پویایی را در هم‌نشینی رنگ‌های گرم و تندِ استفاده شده می توان مشاهده کرد. همچنین میان محل قرارگیری افراد نسبت به یکدیگر و نسبت به عناصر زمینه مانند عمارت و داربست نیز تناسب وجود دارد که این تناسب سبب ایجاد تعادل و پویایی در نگاره شده است (همان).

استفاده از رنگ‌های نزدیک به هم، نزدیک کردن عمارت به قسمت فوقانی نگاره، کشش و جهت حرکت افراد و داربست و نردبان به سمت بالا و همچنین قرار دادن کتیبه ای در بالای نگاره نشانه‌های نمادینی‌اند که از روی محور جانشینی انتخاب شده‌اند. هم‌نشینی و تناسب مجموع این نشانه‌ها در راستای القای معنی ثانویِ توجه نگارگر به

توصیف شاعر از کاخی بلند و سر به فلک کشیده است. (همان: ۳۰۶). معمار که در بالای داربست است در معنای اولیهٔ سنمار است. در امتداد وی، مرد سرخ‌پوشی را که آجر به بالا پرتاب می‌کند، می‌توان به سبب رنگ سرخ لباسش نماد «عشق سنمار به بنا و ساختن آن» دانست. (همان). کارگری را که به رنگ سیاه لباس پوشیده و در حال آماده کردن ملات است می‌توان نمادی از «مرگ یا گورکنی دانست که در حال کندن گور سنمار است». «کار ملات درست کردن» را برحسب مشابهت و هم‌نشینی آن با نوع رنگ به‌کار رفته می‌توان کنایه از «کندن گور و قبر برای سنمار» دانست. همچنین می‌توان مرد سیاه پوش را که در معنای نمادین «در حال کندن گور» است، نمادی از خود «سنمار» دانست که با درخواست خود از پادشاه سبب مرگ خود شد. عملکرد این دو رنگ سیاه و قرمز در تضاد با یکدیگر است. نگارگر با انتخاب این نشانه‌ها به ایجاد هم‌نشینی و تناسب میان نگاره و داستان اصلی آن در متن نظامی پرداخته است. نقاش با افزودن ابیاتی از «هفت-پیکر» نظامی از داستان «سنمار و ساختن کاخ خورنق» در نگاره سبب توضیح نشانه‌های جایگزین شده، شده است. این ابیات در تناسب با مفهوم اصلی نگاره قرار گرفته است. نوع حرکت و تحرکی که در نگاره به تصویر کشیده شده است؛ یعنی کارگرها که به سمت بالا در حرکت‌اند و هر یک مشغول به‌کاری هستند در تناسب با بیتِ موجود در متن آمده است که مضمون بیت نیز به شتاب و سرعت کارگران اشاره می‌کند. «تضاد رنگ‌ها و گرمی و سردی که در آن‌ها به‌کار رفته است در این حرکت‌ها تأثیر گذاشته است» (اعرابی هاشمی، ۱۳۷۷).

میان زمینی که بهزاد در نگاره کاخ خورنق ترسیم کرده است با توصیفی که نظامی از آن به دست داده، تضادی برقرار است. زمین نگاره برخلاف زمین نظامی در هفت پیکر بی‌درخت و گیاه و سبزه است. این را می‌توان نمادی از آن دانست که بهزاد این زمین بی درخت و بایر را در تناسب با نماد مرگ و گور کندن سنمار قرار داده است. گویی زمین نیز با خشکی‌اش مفهوم «مرگ» را تداعی می‌کند. در ابیات به‌کاررفته در نگاره عملکردِ متضادِ شیوهٔ نگارشِ مصراع‌ها را مشاهده می‌کنیم که در آن چهار مصراع به صورت صاف و دو مصراع که از نظر مضمون با ابیات دیگر متفاوت است به صورت اُریب نوشته شده است. بیت آخر که در باب رنگ سخن گفته است، اشاره به رنگ‌های متفاوت گنبدها دارد که به سبب صیقل آن ساطع می‌شود، اما بهزاد این رنگ‌ها و توجه به آن‌ها را

در نوع لباس‌ها به‌کار برده، نه گنبد و یا بنای کاخ و برعکس در نوع رنگ کاخ از رنگ یکنواخت خاکی استفاده کرده است. نوع دیگری از عملکرد متضاد در این نگاره را می‌توان در تضاد نوع واقعیت‌پردازی آن با واقعیت‌گریزی آن در داستان نظامی مشاهده کرد. این نوعِ گستردهٔ تضاد در ترسیم شخصیت‌های خیالی در اشعار نظامی و شخصیت‌های واقعی با افراد سیاه‌پوست و سفیدپوست در نگارهٔ بهزاد، توجه بسیار به‌کارگران و نوع رنگ لباس‌های آنان در نگاره و عدم توجه چندان به‌کارگران در اشعار نظامی به‌کار رفته است (نامور مطلق، ۱۳۸۲).

ویژگی‌هایی چون استفاده از رنگ‌های گرم و سرد در کنار هم، انتخاب رنگ‌های متباین، تحرک و رکود، آرامش و آشوب، اجتماع و انفراد (شریف، ۱۳۸۹)، استفاده از رنگ‌های نمادین، کاربرد اشکال نمادین، ایجاد تناسب و تعادل بین اجزا و ترکیب‌بندی آن‌ها. (اشرفی، ۱۳۸۸)، اصل ذره‌گرایی، منطق فشردگی، تجلیل از رنگ، تجرید زیر پوشش تصویر، ترکیب‌بندی محور و متقارن، مغایرت و تفاوت نقش روبه‌رو، دید سه وجهی، حرکت درون‌گرا و برون‌گرا و رابطهٔ محتوا و ظرف (موسوی‌لر، ۱۳۸۶) بیانگر کاربرد دو فرآیند ترکیب و انتخاب در آثار بهزاد است. نقاش با کاربرد نشانه‌ای نمادین به مفهوم دیگری از نگاره در جهانی ممکن اشاره کرده است. نگارگر در این بنا «نماد» را برگزیده است و تنها به تکرار آن پرداخته است، اما این تکرار در هم‌نشینی با نشانه‌های دیگر نگاره قرار نگرفته است.

با مقایسهٔ نتایج حاصل از اشعار صائب با مینیاتورهای بهزاد می‌توان بیان کرد که غزل صائب همان ویژگی سبکی‌ای دارد که در مینیاتورهای بهزاد مشاهده می‌شود. ویژگی‌های –حسی و حسی- عقلی تشبیه و عملکرد بالای صناعات تناسب و تکرار برابر و مشترک با ویژگی‌های سبکی نقاشی‌های بهزاد همچون کاربرد گستردهٔ صناعات تکرار و تناسب، آشکار بودن کارکرد و مفهوم نگاره‌ها در ساختار اولیه است. همچنین ویژگی‌های سبکی دیگر صائب همچون عملکرد صنعت تشبیه بلیغ، کاربرد صناعات استعاره و کنایه مشترک با ویژگی‌های سبکی نقاشی‌های بهزاد مانند کاربرد صناعات استعاره و نماد در بسامد بالا و در نهایت القای معنای ثانویه‌ی اجزای مختلف نگاره‌ها است.

بحث و نتیجه‌گیری

نتایج حاصل از پژوهش نشان می‌دهد که صائب با استفاده از صنایع مبتنی بر انتخاب بر روی محور جانشینی سبب دوری مدلول و مصداق و با استفاده از صنایع مبتنی بر ترکیب روی محور هم‌نشینی سبب نزدیک شدن آن‌ها شده است. عملکرد صناعات ذکر شده روی محور هم‌نشینی در ارتباط با ویژگی‌هایی چون مانند ساده و همگانی بودن شعر، واقع‌گرا بودن آن، بیان مطالب مناسب فهم عامه‌ی مردم و توجه به روابط موسیقایی و معنایی بین کلمات قرار گرفته است که این ارتباط حکایت از عملکرد فرآیند ترکیب در شعر صائب دارد. همچنین عملکرد صناعات ذکر شده بر روی محور جانشینی در ارتباط با ویژگی‌های دشواری معنی، کاربرد تشبیهات جدید و اغراق‌های غریب، خیال‌پردازی به افراط، ایجاد روابط تازه بین معقول و محسوس و نوآوری‌های زبانی قرار گرفته که این ارتباط نیز بیانگر وجود عملکرد فرآیند انتخاب است. بنابراین، کاربرد هم‌زمانِ انتخاب و ترکیب در کنار یکدیگر از یک طرف سبب پیچیدگی شعر صائب و از طرَف دیگر، سبب آسانی شعر وی شده است.

در نگاره‌های بررسی شدهٔ بهزاد از یک سو ویژگی‌های درک نگاره در معنای اولیه و عالم واقع، تکرارها، تضادها و تناسب‌های موجود در نگاره‌ها همسو با فرآیند ترکیب است. از سوی دیگر، ویژگی‌هایی چون درک معانی ثانویه از نگاره‌ها، نمادها و استعاره های موجود و کاربرد نمادین رنگ‌ها، تزیینات و نقوش گیاهی، انواع خطوط و اشکال هندسی و ابیات به‌کار رفته در نگاره بیانگر عملکرد فرآیند انتخاب است. در نگاره‌های بررسی‌شده، هم‌نشینی انبوهی از نشانه‌های انتخاب‌شده سبب درک نگاره در عالم واقع شده است. همچنین نقاش با کاربرد نشانه‌های نمادین به مفهوم دیگری از نگاره اشاره کرده است.

در نهایت، بر اساس ابزارهای دو فرآیند انتخاب و ترکیب می‌توان اشاره کرد که ویژگی‌هایی چون تلفیق سادگی و پیچیدگی، صراحت و ابهام، دوری مدلول و مصداق از یکدیگر و نزدیک بودن آن‌ها، کاربرد صناعاتی چون استعاره، نماد، مجاز، تشبیه بلیغ، تناسب و کنایه، معنای ثانوی، و کاربرد موازی درک متن در جهان ممکن و جهان عالم واقع در آثار صائب تبریزی و بهزاد مشترک است.

تعارض منافع

تعارض منافع ندارم.

ORCID

Somayeh Aghababaei https://orcid.org/0000-0003-0961-6015

منابع

اشرفی، میان محمد. (۱۳۶۷). *همگامی نقاشی با ادبیات در ایران*. ترجمهٔ روئین پاکباز. تهران: نوبهار.

_____. (۱۳۸۸). *از بهزاد تا رضا عباسی: سیر تکاملی مینیاتور در سدهٔ دهم و اوایل سدهٔ یازدهم هجری*. ترجمهٔ نسترن زندی. تهران: فرهنگستان هنر.

اعرابی هاشمی، شکوه‌السادات. (۱۳۷۷). کمال‌الدین بهزاد و نگرشی در آثار او، *فصلنامه هنر*، ش ۳۶، صص ۹۶ـ ۱۰۳.

بهار، محمدتقی. (۱۳۶۹). *سبک‌شناسی یا تاریخ تطور نثر فارسی*. جلد اول. تهران: موسسهٔ انتشارات امیرکبیر.

پاینده، حسین. (۱۳۹۰). *داستان کوتاه در ایران: داستان‌های پست مدرن*. جلد سوم. تهران: نیلوفر.

تاج‌بخش، احمد. (۱۳۷۸). *تاریخ صفویه*. چ اول. شیراز: نوید شیراز.

حائری، محمدحسن. (۱۳۹۰). *صائب و شاعران طرز تازه بررسی دیدگاه‌های هنری و اندیشه‌های ادبی ۲۰۱ شاعر سبک هندی*. تهران: نشر نسل آفتاب.

دریاگشت، محمدرسول. (۱۳۵۵). *صائب و سبک هندی در گستره‌ی تحقیقات ادبی*. زیر نظر ایرج افشار. تهران: دانشگاه تهران.

رادفر، ابوالقاسم. (۱۳۸۵). *تعامل ادبیات و هنر در مکتب اصفهان*. تهران: فرهنگستان هنر.

رایس، دیوید تالبوت. (۱۳۸۶). *هنر اسلامی*. ترجمهٔ ماه‌ملک بهار. تهران: علمی و فرهنگی.

رحیموا، زهره ابراگیموونا و پولیاکووا یلنا آرتیوموونا. (۱۳۸۱). *نقاشی و ادبیات ایرانی*. *ترجمهٔ زهره فیضی*. تهران: نشر روزنه.

رسولی، زهرا. (۱۳۸۶). زیبایی‌شناسی آثار کمال‌الدین بهزاد: تجزیه و تحلیل سه اثر بهزاد: ۱. گریز یوسف از زلیخا ۲. خلیفه هارون‌الرشید در حمام ۳. جنگ طایفه. *مجموعه مقالات همایش کمال‌الدین بهزاد*. چ دوم. تهران: فرهنگستان هنر.

سجودی، فرزان. (۱۳۹۰). *نشانه‌شناسی: نظریه و عمل*. چ دوم. تهران: علمی.

شاه‌حسینی، فائقه. (۱۳۹۰). بررسی ویژگی‌های شعر شاعران سبک خراسانی و عراقی از منظر زبان‌شناسی، *مجلهٔ کتاب‌ماه ادبیات*، ش ۵۸، صص ۱۶-۱۳.

شایسته‌فر، مهناز. (۱۳۸۱). معنویت دینی در نقاشی‌های دوره‌ی صفویه و عثمانی، *مجلهٔ جامعه-شناسی کاربردی*، ش ۱۳، صص ۱۵۰-۱۳۳.

شریف، میان محمد. (۱۳۸۹). *تاریخ فلسفه در اسلام*. جلد سوم. ترجمه زیر نظر نصرالله پورجوادی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

شریف‌زاده، سید عبدالحمید. (۱۳۷۵). *تاریخ نگارگری در ایران*. تهران: حوزهٔ هنری.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۵). *بیان*. و سوم. تهران: میترا.

_____ . (۱۳۸۶الف). *سبک‌شناسی شعر*. تهران: میترا.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۶ب). *کلیات سبک‌شناسی*. ویرایش دوم. تهران: میترا.

صائب تبریزی، میرزا محمدعلی. (۱۳۹۱). *دیوان صائب تبریزی*، به کوشش محمد قهرمان. تهران: علمی و فرهنگی.

صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۶۳). *تاریخ ادبیات در ایران*. ج پنجم. تهران: فردوسی.

صفوی، کورش. (۱۳۹۰). *از زبان‌شناسی به ادبیات*. تهران: انتشارات سورهٔ مهر.

_____ . (۱۳۹۱). *آشنایی با زبان‌شناسی در مطالعات ادب فارسی*. تهران: سخن.

_____ . (۱۳۹۳). *آشنایی با نشانه‌شناسی ادبیات*. تهران: علمی.

طالبیان، یحیی و حسینی سروری، نجمه. (۱۳۸۷). مدایح سبک خراسانی و گرایش به قطب مجازی زبان با استناد به شعر منوچهری، *مجلهٔ پژوهش‌های ادبی*، ش ۲۱، صص ۱۳۱-۱۱۳.

عبادیان، محمود. (۱۳۷۲). *درآمدی بر سبک‌شناسی ادبیات*. چ دوم. تهران: آوای نور.

عکاشه، ثروت. (۱۳۸۰). *نگارگری اسلامی*. ترجمه غلامرضا تهامی. تهران: حوزهٔ هنری.

فتوحی، محمود. (۱۳۹۰) *سبک‌شناسی نظریه‌ها و رویکردها و روش‌ها*. تهران: سخن.

قاضی‌زاده، خشایار. (۱۳۸۲). هندسهٔ پنهان در نگاره‌های کمال‌الدین بهزاد، *فصلنامهٔ فرهنگستان هنر*، خیال ۶، صص ۲۹-۴.

_____. (۱۳۸۶). کمال‌الدین بهزاد. *مجموعه مقالات همایش بین‌المللی کمال‌الدین بهزاد*. تهران: فرهنگستان هنر.

قلیچ‌خانی، حمیدرضا. (۱۳۹۳). بررسی یادکرد نگارگران در شعر سبک هندی، *مجلهٔ بساتین*، ش ۲، صص ۲۱۶-۱۹۵.

کزازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۶۸). *زیبایی‌شناسی سخن فارسی، (۱)- بیان*. تهران: مرکز.

موسوی‌لر، اشرف. (۱۳۸۶). زیبایی‌شناسی ایرانی- اسلامی در آثار کمال‌الدین بهزاد. *مجموعه مقالات همایش بین‌المللی کمال‌الدین بهزاد*. چ دوم. تهران: فرهنگستان هنر.

نامور مطلق، بهمن. (۱۳۸۶). در جست‌وجوی متن پنهان مطالعهٔ بینامتنی نگارهٔ یوسف و زلیخا. *مجموعه مقالات همایش کمال‌الدین بهزاد*. تهران: فرهنگستان هنر.

نامورمطلق، بهمن. (۱۳۸۲). اسطوره‌زدایی و اسطوره‌پردازی در نگاه نظامی و بهزاد، *کتاب‌ماه هنر*، ش ۶۳ و ۶۴، صص ۵۶-۴۸.

نظامی، الیاس‌بن یوسف. (۱۳۹۰). *هفت پیکر*. با تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی. به کوشش سعید حمیدیان. تهران: قطره.

ویس، فردریک. (۱۳۸۶). نگرشی جدید به شیوهٔ جایگذاری پیکره آدمیان در مینیاتورهای بهزاد. *مجموعه مقالات همایش کمال‌الدین بهزاد*. تهران: فرهنگستان هنر.

یاحقی، محمدجعفر و ماه‌وان، فاطمه . (۱۳۸۹). تأثیر صور خیال ادبی بر نگارگری مکتب شیراز، *مجلهٔ شعرپژوهی*، ش ۴، صص ۱۸۴-۱۶۱.

References

Akashe, S. (2001). *Islamic Painting*. Translated by Gholamreza Tahami. Tehran: Hozeh Honari. [In Persian]

Ashrafi, M. M. (1988). *Synchronization of painting with literature in Iran*. Translated by Ruin Pakbaz. Tehran: Nobahar. [In Persian]

_____. (2009). *From Behzad to Reza Abbasi: The evolution of miniature in the tenth and early eleventh centuries*. Translated by Nastaran Zandi. Tehran: Farhangestane honar. [In Persian]

Bahar, M. T. (1990). *Stylistics or the history of the evolution of Persian prose*. first volume. Tehran: Amirkabir Publishing Institute. [In Persian]

Daryagasht, M. R. (1976). *Saeb and Indian style in the field of literary research*. Under the supervision of Iraj Afshar. Tehran: University of Tehran. [In Persian]

Ebadian, M. (1993). *An Introduction to Literary Stylistics*. (second edition). Tehran: Avaye Noor. [In Persian]

Fotouhi, M. (2011) *Stylistics of theories, approaches and methods*. Tehran: Sokhan. [In Persian]

Ghazizadeh, Kh. (2003). Hidden geometry in Kamaluddin Behzad's paintings. *Quarterly Journal of Academy of Arts*. Fantasy 6. pp. 4-29. [In Persian]

Haeri, M. H. (2011). *Saeb and poets A new way of examining artistic views and literary ideas 201 poets of Indian style*. Tehran: Nasle Aftab. [In Persian]

Hashemi Arabi, S. S. (1998). Kamaluddin Behzad and an attitude in his works. *Art Quarterly*. No. 36. pp. 96-103. [In Persian]

Kazazi, M. J. (1989). *Aesthetics of Persian speech, (1) - Expression*. Tehran: Markaz. [In Persian]

Leech, G. N. and Short, M. H. (1981). *Style in Fiction*. London: Longman.
Mousaviler, A. (2007). *Iranian-Islamic aesthetics in the works of Kamaluddin Behzad*. Proceedings of Kamaluddin Behzad International Conference. (second edition). Tehran: Academy of Arts. Pp. 143-176. [In Persian]
Namvar Motlagh, B. (2007). *In Search of the Hidden Text of the Intertextual Study of Yusuf and Zuleykha*. Proceedings of Kamaluddin Behzad Conference. Tehran: Academy of Arts. [In Persian]
Nezami, E. I. Y. (2011). *Haft Peykar. Edited by Hassan Vahid Dastgerdi*. By the efforts of Saeed Hamidian. Tehran: Qatre. [In Persian]
Payende, H. (2011). *Short stories in Iran: postmodern stories*. Volume III. Tehran: Niloufar. [In Persian]
Qelichukhani, H. R. (2014). A Study of the Memoirs of Painters in Indian Style Poetry. *Basatin Magazine*. No. 2. pp. 195-216. [In Persian]
Radfer, A. Q. (2006). *Interaction of literature and art in Isfahan school*. Tehran: Academy of Arts. [In Persian]
Rahimova, Z.Y. And Polyakova. A. (2002). *Iranian painting and literature*. Translated by Zohreh Faizi. Tehran: Rozaneh Publishing. [In Persian]
Rasooli, Z. (2001). Aesthetics of Kamal al-Din Behzad's works: Analysis of three of Behzad's works: 1. Yusuf escapes from Zulaikha 2. Caliph Harun-Al-Rasheed in the bath 3. Clan war. *Proceedings of Kamaluddin Behzad Conference*. (second edition). Tehran: Academy of Arts. [In Persian]
Rice, D. T. (2007). *Islamic art. Translation by Mah malek Bahar*. Tehran: Elmi and Farhangi. [In Persian]
Saeb Tabrizi, M. M.A. (2012). *Divan OF Saeb Tabrizi, by the efforts of Mohammad Ghahraman*. Tehran: Elmi and Farhangi. [In Persian]
Safa, Z. (1984). *History of Literature in Iran. Volume Five*. Tehran: Ferdowsi. [In Persian]
Safavi, K. (2011). *From linguistics to literature*. Two volumes. Tehran: Surah Mehr Publications. [In Persian]
_____. (2012). *Familiarity with linguistics in the study of Persian literature*. Tehran: Sokhan. [In Persian]
_____. (2014). *Familiarity with the semiotics of literature*. Tehran: Elmi. [In Persian]
Shah Hosseini, F. (2011). A Study of the Characteristics of the Poetry of Khorasanian and Iraqi Poets from the Perspective of Linguistics, *Ketab Mah Magazine*. No. 58. pp. 13-16. [In Persian]
Shamisa, S. (2006). *Expression*. Third Edition. Tehran: Mitra. [In Persian]
_____. (2007a). *Stylistics of poetry*. Tehran: Mitra. [In Persian]
_____. (2007b). *Generality of Stylistics*. second edition. Tehran: Mitra. [In Persian]
Sharif, M. M. (2010). *History of Philosophy in Islam*. Volume III. Translation under the supervision of Nasrullah Pourjavadi. Tehran: University Publishing Center. [In Persian]
Sharifzadeh, S.A. H. (1996). *History of painting in Iran*. Tehran: Arts Center. [In Persian]

Shayestehfar, M. (2002). Religious Spirituality in Safavid and Ottoman Paintings. *Journal of Applied Sociology*. No. 13. pp. 133-150.
Sujudi, F. (2011). *Semiotics: Theory and Practice*. second edition. Tehran: Elmi. [In Persian]
Tajbakhsh, A. (1999). *Safavid history*. Volume II.. (First Edition). Shiraz: Navid Shiraz. [In Persian]
Talebian, Y. and Hosseini Sarvari, N. (2008). Praises of Khorasani style and tendency to the virtual pole of language with reference to Manouchehri's poetry. *Journal of Literary Research*. No. 21. pp. 113-131. [In Persian]
Weiss, F. (2007). A new approach to the way human bodies are placed in Behzad miniatures. *Proceedings of Kamal-ud-Din Behzad Conference*. Tehran: Academy of Arts. [In Persian]
Yahaghi, M. J. and Mahwan, F. (2010). The Impact of Literary Imaginations on the Painting of Shiraz School. *Journal of Poetry Research*. No. 4. pp. 161-184. [In Persian]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی