فنون ادبی (علمی- پژوهشی)
سال هشتم، شماره۳ (پیاپی۱٦) پاییز۱۳۹۵، ص۷٤-٦۳

تحلیل نمایه و تطبیق آن با براعت استهلال در *خسرو و شیرین* و *لیلی و مجنون* نظامی

عبدالله واثق عباسی*، محمدامیر مشهدی ** و مهدی رستمی ***

چکیده

اصطلاح نمایه را نخستین بار رولان بارت فرانسوی در نیمهٔ دوم سدهٔ بیستم میلادی وارد حوزهٔ روایت‌شناسی کرد. از نگاه بارت ساختارگرا، نمایه یکی از انواع کارکردها در متن روایی است. این گونه، هرچند از نظر کنشی ضعیف است، برای تقویت فضا و رنگ و روانشناسی شخصیت‌ها، واحد بسیار ضروری و تکمیلی روایت است. نمایه با این‌که از دل ادبیات داستانی مدرن غرب باز نموده شده، در ادبیات کلاسیک فارسی نیز وجود داشته است. نمایه گاه با صنعت بدیعی براعت استهلال مطابقت دارد که نمونه‌های فراوانی از آن را می‌توان در متون داستانی کلاسیک فارسی مشاهده کرد. نظامی نیز در منظومه‌های *خسرو و شیرین* و *لیلی و مجنون* از نمایه چه در قالب براعت استهلال و چه غیر از آن، هوشمندانه استفاده کرده است. در این دو منظومه، عناصر براعت استهلال و نمایه با موضوع و فضای داستان کاملاً هم‌خوانی دارد.

کلیدواژه‌ها: بارت، نمایه، براعت استهلال، نظامی، خسرو و شیرین، لیلی و مجنون

مقدمه

نمایه واژه‌ای فارسی است به معنای «مانند، نمونه/ شکل، تصویر، نقشه، نمایش» (دهخدا، ۱۳۷۷: ۲۲۷۳۸). این واژه در اصطلاح علم کتاب‌شناسی معادل واژه انگلیسی «index» است و این گونه تعریف شده است: «فهرستی از آگاهی‌های کتاب‌شناسی یا مرجع‌ها و مأخذها که بر اساس نظام ویژه‌ای مثلاً الفبایی، مرتب شده باشد» (صدری افشار، ۱۳٦۹: ۹٦٤).

در حوزهٔ نشانه‌شناسی، اصطلاح نمایه یکی از انواع نشانه‌های چارلز پیرس (۱۹۱٤-۱۸۳۹) به شمار می‌آید. پیرس در دسته‌بندی مشهور خود نشانه‌ها را به سه دسته تقسیم کرده است: نشانه‌های شمائلی، نشانه‌های نمایه‌ای، نشانه‌های نمادین. در نشانهٔ نمایه‌ای، «مناسبت میان دال و مدلول رابطه‌ای است علت و معلولی» (احمدی، ۱۳۸۸ :۲۸). برای نمونه تب یک نشانهٔ نمایه-

* دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران vacegh@yahoo.com
** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران mohammadamirmashhadi@yahoo.com
*** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران (مسؤول مکاتبات) hafezaram@gmail.com
تاریخ وصول:۱۳۹۲/۱۱/٦ تاریخ پذیرش:۱۳۹۳/۱۱/۲۵

Copyright © 2015-2016, University of Isfahan. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/BY-NC-ND/4.0/), which permits others to download this work and share it with others as long as they credit it, but they cannot change it in any way or use it commercially.

ای است که از وجود بیماری خبر می‌دهد. یا رد پا نشان‌گر عبور رهگذر است. در حوزهٔ مطالعات روایت‌شناسیک، نخستین بار رولان بارت (۱۹۸۰-۱۹۱۵) اصطلاح نمایه را به کار برد. از نظر وی، نمایه گونه‌ای از کارکردهای تکمیلی روایی است که به شخصیت‌پردازی و فضاسازی داستان کمک می‌کند. نمایه از دیدگاه پیرس، از آنجا که نشانه‌ای است که پیامی ضمنی را در بردارد با مفهوم نمایه از دیدگاه بارت، پیوند نزدیکی دارد و دور نیست که بارت با آگاهی از اندیشهٔ پیرس، اصطلاح نمایه را وارد حوزه روایت‌شناسی کرده باشد. اما نباید نشانهٔ نمایه‌ای را با نمایه اشتباه گرفت. در نشانه پیوند میان دال و مدلول، پیوندی علی و معلولی است ولی در نمایه لزومی بر وجود پیوند نیست. در واقع، نمایه «رابطه‌ای مستقیم و آشکار با معنایی خاص ندارد اما حضورش ضروری است؛ مثلاً برای شناخت منش روانی شخصیت یا فهم روابط افراد، یا توصیف مکان کارآست» (احمدی، ۱۳۸۸ :۲۳۱).

باید توجه داشت که پیرس درباره نشانه‌شناسی هنر چیزی ننوشته است (احمدی، ۱۳۸۸ :۲۱). در حالی که نمایه، گونه‌ای از نشانه‌های هنری و ادبی است. نشانه‌های ادبی علاوه بر دلالت‌های آشنا و قراردادی‌شان، معنایی دیگر نیز در خود نهفته دارند و هر اثر ادبی مجموعه ای از این نشانه‌ها را در بر می‌گیرد. «هر اثر، دنیای نشانه‌های ویژهٔ خود را می‌آفریند. شناخت این نشانه‌ها از راه ژانر خاصی است که اثر در آن جای گرفته است» (احمدی، ۱۳۸۸ :۷). دود، از نگاه پیرس نشانهٔ آتش است، اما در نگاه بارت، یک کارکرد نمایه‌ای است که بسته به فضای داستان، پیامی ضمنی مثلاً ابهام را به مخاطب انتقال می‌دهد. دود در دلالت آشنایش، همیشه نشانهٔ آتش بوده است، اما در اثر ادبی می‌تواند دلالت تازه‌ای بگیرد و نمایه‌ای متفاوت شکل دهد؛ گاهی نمایهٔ ابهام در سرنوشت شخصیت می‌شود. گاهی تداعی‌گر خفگی و اختناق زمان وقوع روایت در داستان و دلالت‌های دیگر، یا مثلاً جعبه‌های مقوایی تلنبارشده در خانه، در سطح اول نشانه‌ای است از بی‌نظمی. اما در سطحی عمیق‌تر و نگاهی هنری‌تر، نمایه‌ای است از آشفتگی درونی صاحب‌خانه. بارت، در تنها اثر روایت‌شناسیک خود، *درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها* (١٩٦٦)، برای تعیین الگوی ساختارمند روایت کوشیده است. به این منظور وی هر اثر روایی را متشکل از سه لایه معرفی می‌کند:

۱- کارکرد[1]

۲- کنش[2]

۳- روایت[3]

روایت لایهٔ بالایی، کنش، لایهٔ میانی و کارکرد، ژرف‌ترین لایه در ساختار یک اثر روایی است. در لایهٔ کارکرد می‌توان جزئی‌تر نگریست و برای آن انواعی برشمرد.

۱- کارکرد

کارکرد اصطلاحی است که نخستین بار ولادیمیر پراپ (۱۹۷۰-۱۸۹۵) آن را برای نام‌گذاری کوچک‌ترین سازه‌های تشکیل‌دهنده قصه به کار برد (پراپ، ١٣٨٦: ۵۳). بارت در کنار کارکردهای پراپی، که آنها را هسته[4] می‌نامد، از سه کارکرد دیگر نام می‌برد: کاتالیزور[5]، نمایه[6] و آگاهاننده[7] و آنها را به طور کلی در دو دسته جای می‌دهد:

۱. کارکردهای محض: «توزیعی و متوالی هستند و با پیشروی داستان کامل می‌شوند. بنابراین در محور همنشینی تأیید می‌شوند» (تولان، ١٣٨٦: ٤٥) که دو گونه دارد:

[1] Function
[2] Action
[3] Narration
[4] Nuclei
[5] Catalyzer
[6] Indice
[7] Informant

الف) هسته‌ها: نقاط محوری و اصلی روایت و تقریبا معادل کارکردهای پراپی‌اند. «چیزی که به لحاظ منطقی از کنشِ روایی جدایی‌ناپذیر است؛ مثل فقیر بودن سیندرلا» (مکوئیلیان، ۱۳۸۸: ٤٩٨).

ب) کاتالیزورها: این واحدها وظیفهٔ تکمیل‌کنندگی دارند و فضای خالی میان کارکردهای اصلی را پر می‌کنند و حذف آنها به انسجام علّی و گاه‌شمارانهٔ روایت، هیچ آسیبی نمی‌رساند. برای نمونه: «فضای «تلفن زنگ زد» و «باند جواب داد» می‌توانند با گروهی از حوادث ناچیز یا توصیفات پر شود: «باند به طرف میز حرکت کرد»، «یکی از گوشی ها را برداشت»، «سیگارش را خاموش کرد» و... » (بارت، ۱۳۸۷: ٤٥).

۲. نمایه‌ها: واحدهای تکمیلی روایت که اگرچه از نظر کنشی ضعیف‌اند، وجودشان برای شخصیت‌پردازی و فضاسازی در داستان بسیار ضروری است. این نوع از کارکردها «الحاقی و سلسله مراتبی هستند و در محور جانشینی تأیید می‌شوند» (تولان، ۱۳۸٦: ٤٥) و به دو گونه تقسیم می‌شوند:

الف) نمایه‌های محض: نوعی از واحدهای تکمیلی روایت اند که نه بر کنشی خاص بلکه بر یکی از ویژگی‌های شخصیت دلالت می‌کنند. این نوع نمایه‌ها «به شخصیت یک عامل روایی، یک احساس، یک فضا (برای مثال: بدگمانی) یا یک فلسفه ارجاع می‌دهند» (بارت، ۱۳۸۷: ٤٧).

ب) آگاهانده‌ها: این گونه‌های ضعیف نمایه‌ای «به تعیین هویت و مکان‌یابی در زمان و فضا خدمت می‌کنند... حداقل در سطح داستان مدلول ندارند. آن‌ها داده‌های خالصی با دلالت بلافصل هستند؛ مثلاً سن دقیق یک شخصیت» (بارت، ۱۳۸۷: ٤٧). در این جستار، از لایه‌ها، لایهٔ کارکرد و از کارکردها، تنها نمایه‌های محض مورد نظر نگارندگان است. دیگر لایه‌ها (کنش، روایت) و دیگر کارکردها (هسته، کاتالیزور، آگاهانده) از حوزهٔ بررسی کنار زده می‌شوند. همچنین در سطور آینده، به پیروی از خود بارت، «نمایه» به جای «نمایهٔ محض» به کار برده می‌شود؛ چراکه آگاهانده‌ها از نظر دلالت‌های ضمنی، نسبت به نمایه‌های محض در درجهٔ پایین‌تری هستند و اساساً هیچ معنی ضمنی و پیام نهفته‌ای دربرندارند و تازه اگر قرار باشد که معنی ضمنی بپذیرند، دیگر آگاهانده محسوب نمی‌شوند بلکه به یک نمایهٔ محض بدل می‌گردند. به زبانی دیگر، این نمایه‌های محض است که مخاطب را به رمزگشایی وادار می‌کند. در حالی که آگاهانده‌ها فقط اطلاعاتی سطحی و شفاف را منتقل می‌کنند. نکتهٔ دیگر این‌که گاه یک واحد روایی در جایی از داستان، در حد یک آگاهانده عمل می‌کند و در جایی دیگر بسته به فضای روایت به یک نمایه تبدیل می‌شود؛ برای مثال، «در یک داستان توصیفی از آسمان تاریک و هوای طوفانی ارائه می‌شود؛ این مطلب به همین صورت در حکم آگاهانده است. اما اگر این فضای تیره، حوادث سیاه داستان را تداعی کند، آنگاه با یک نمایه روبه رو هستیم» (بارت، ۱۳۸۷: ۱۹-۱۸).

۲- نمایه

پیش از بارت، در ساختارشناسی داستان عموماً بر کارکردهای محض و کنش‌مند تأکید می‌شد؛ چنان‌که پراپ، ریخت‌شناسی قصه-های پریان را بر اساس اهمیت کارکردها سازمان داده بود. حتی نویسنده‌ای چون آنتوان چخوف باور داشت: «اگر در داستان طپانچه‌ای هست باید تا آخر داستان بالاخره شلیک کند» (اخوت،۱۳۷۱: ٦۰). اما در نگاه بارت، «هیچ چیزی وجود ندارد که معنایی در یک متن روایی نداشته باشد» (آلن، ۱۳۸۵: ۹٦). از نظر او یک تفنگ آویزان به دیوار حتی اگر تا پایان داستان، گلوله‌ای از آن شلیک نشود، نه تنها نقطه ضعفی برای داستان نیست، بلکه برای ساختار داستان مفید و معنابخش است: «حتی یک طپانچهٔ خشک و خالی (طپانچه‌ای که شلیک نمی‌شود) هم می‌تواند به خواننده اطلاعات زیاد و مفیدی دربارهٔ شخصیت‌ها و فضای داستان بدهد. این طپانچه بسته به فضای داستان، دلالت بر معنای ویژه‌ای می‌کند نه بر کنشی خاص» (اخوت،۱۳۷۱: ٦۰). بارت این طپانچه‌های بدون شلیک را نمایه[1] می‌نامد. این نوع از کارکردها در محور جانشینی تأیید می‌شوند؛ یعنی برای دریافت پیام آن‌ها باید به

سطوح دیگر اثر مراجعه کرد. نمایه‌ها علاوه بر معنای ظاهری دارای مدلول‌های ضمنی هستند و به طور کل در یکی از موارد زیر تفسیرپذیرند.

الف- تداعی احوال درون شخصیت

نمایه تداعی‌گر اندیشه‌ها و عواطف درونی شخصیت داستان است؛ برای نمونه، اگر شخصیت داستان در مواجهه با حوادث بر سر دو راهیِ انتخاب قرار گرفته باشد، آن‌گاه ایستادن او در میان جمعیت انبوهی که پیوسته در حال رفت و آمد هستند، نمایه‌ای است که آشفتگی درونی و عدم قطعیت او را برای خواننده تداعی می‌کند: «او در ایستگاه نورت وال در میان جمعیتی که به این طرف و آن طرف می رفتند ایستاد. توقف اِولین(۲) در میان جمعیتی که به این طرف و آن طرف می‌روند، نمایه‌ای است که عدم قطعیت و تردید اِولین را نشان می‌دهد» (تولان، ١٣٨٦: ٤٨).

ب- تقویت فضا و رنگ

گاه از نمایه در فضاسازی داستان استفاده می‌شود و راوی با کاربرد یک یا چند نمایه فضا و رنگ مورد نظر را تقویت می‌کند: «گفتن این‌که ماه در سراسر پنجرهٔ اداره‌ای که باند در آن کار می‌کرد، نیمه پنهان، میان انبوه ابرهای مواج دیده می‌شود نمایهٔ یک شب توفانی تابستان است. این استنتاج به ترتیب، یک نمایهٔ فضا را با ارجاع به شرایط سخت و پردلهرهٔ یک کنش که هنوز برای خواننده ناشناخته است، شکل می‌دهد» (بارت،١٣٨٧: ٤٧).

تقسیم‌بندی بارت از کارکرد، یادآور دسته‌بندی بن‌مایه[1] توسط بوریس توماشفسکی (١٩٣٩-١٨٦٨) است. از نظر او، بن‌مایه «درون‌مایهٔ کوچکترین واحد روایی در سطح نحوی است» (تقوی، ١٣٨٨ :٢٠) و به دو دسته تقسیم می‌شود:

١. پویا[2] ⟵ مسبب تغییر وضعیت هستند.

٢. ایستا[3] ⟵ وضعیت را تغییر نمی‌دهند.

ویژگی‌هایی که توماشفسکی برای بن‌مایه‌های ایستا برمی‌شمارد به خصوصیات نمایه‌ها بسیار نزدیک است: «توصیفات مربوط به طبیعت، رنگ اقلیمی، اسباب و اثاثیهٔ منزل، ویژگی‌های ساکن شخصیت‌ها و مواردی از این دست عموما بن‌مایه‌های ایستا را تشکیل می‌دهند» (امامی، ١٣٨٧: ١٤٨).

بارت نمایه‌ها را در رمان‌های مدرن روانشناسیک غربی بازجسته است (آلن، ١٣٨٥: ٩٩-٩٨) و در نظر وی در قصه‌های عامیانه، کارکردها و خویشکاری‌ها نسبت به نمایه‌ها برجستگی و اهمیت بیشتری دارند. با این حال، در متون روایی کلاسیک فارسی از جمله آثار نظامی، انبوهی از نمایه‌ها مشاهده می‌شود. این واحدهای تکمیلی روایت، آنجا که به توصیف مکان و تقویت فضا برای تداعی درون‌مایه و احوال درونی شخصیت به کار گرفته می‌شوند با صنعت بدیعی براعت استهلال، مطابقت دارند.

٣- براعت استهلال

براعت در لغت به معنای «فضیلت، برتری، فصاحت» (دهخدا، ١٣٧٧: ٤٥٠٥) و استهلال یعنی «جست‌وجوی ماه کردن/ بانگ کردن کودک به وقت تولد/ بلند کردن متکلم آواز را» (دهخدا، ١٣٧٧: ٢١٩٨).

در اصطلاح ادبی، نام یکی از صنایع بدیع معنوی در علم بلاغت است به این معنا که: «دیباچهٔ کتاب یا تشبیب قصیده یا پیش-درآمد مقاله و خطابه را با کلمات و مضامینی شروع کنند که با اصل مقصود تناسب داشته باشد. نظیر آنچه دربارهٔ قضای الهی و اجل محتوم و ناپایداری دنیا و مراسم ماتم و عزاداری می‌گویند در مقدمهٔ تعزیت‌نامه‌ها و برعکس آنچه در پیرامن جشن و بزم و سور و سرور و شادمانی می‌آورند در پیش‌درآمد تهنیت‌نامه‌ها» (همایی،١٣٦١: ٣٠٣).

---

[1] Motif
[2] Dynamic
[3] Static

گویندگان در متون روایی منظوم کلاسیک فارسی دری، از براعت استهلال بهره گرفته‌اند. نمونهٔ کلاسیک آن، ابیات آغازین داستان بیژن و منیژه در شاهنامه است؛ ابیاتی که در آن راوی با توصیف تاریکیِ دهشتناک شب و عناصر آن، فضایی دلهره‌آور ترسیم کرده است؛ فضایی مخوف که وقوع حادثه‌ای ناگوار را هشدار می‌دهد:

شبی چون شبه روی شسته به قیر — نه بهرام پیدا نه کیوان نه تیر
دگرگونه آرایشی کرد ماه — بسیچِ گذر کرد بر پیشگاه
شده تیره اندر سرای درنگ — میان کرده باریک و دل کرده تنگ
سپاه شب تیره بر دشت و راغ — یکی فرش گسترده از پرّ زاغ
فرومانده گردون گردان به جای — شده سُست خورشید را دست و پای
سپهر اندر آن چادر قیرگون — تو گفتی شده‌ستی به خواب اندرون
نه آوای مرغ و نه هَرّای دد — زمانه زبان بسته از نیک و بد
نبد هیچ پیدا نشیب از فراز — دلم تنگ شد زان شب دیریاز

(فردوسی، ١٣٨٦: ٦٠٣)

براعت استهلال آنجا با نمایه همانندی دارد که مبتنی بر وصف محیط باشد؛ یعنی نویسنده یا شاعر برای اشاره به مقصود و موضوع اصلی داستان به وصف عناصر طبیعت بپردازد. در این صورت، براعت استهلال همانند نمایه، از طرفی تقویت‌کنندهٔ فضا و رنگ داستان و از سویی دیگر تداعی‌کنندهٔ احوال درونی شخصیت است. در براعت استهلال فوق، شبِ سیاهِ دل‌تنگ، نمایه‌ای است که علاوه بر معنای ظاهری خود دست‌کم یک معنی ضمنی دیگر در بردارد که با پیشروی داستان در ذهن مخاطب تداعی می‌شود: گرفتاری بیژن (پهلوان ایرانی) در چاه تنگ و تاریک افراسیاب.

الیاس‌بن یوسف نظامی، استاد سرودن منظومه‌های داستانی است. وی در به‌کارگیری فنون شعری و آرایه‌های ادبی، مهارت و دلبستگی بسیار دارد و به خاطر همین صنعت‌پردازی‌ها صاحب سبک شده است. یکی از فنون مورد علاقه وی، فن براعت استهلال است که در دو منظومهٔ مورد بررسی ما یعنی منظومه‌های *خسرو و شیرین* و *لیلی و مجنون*، فراوان دیده می‌شود. هرچند این واحدها به عنوان براعت استهلال داستان برشمرده می‌شده است،امروزه می‌توان آنها را در ردیف نمایه‌هایی قرار داد که فضا و رنگ را تقویت می‌کنند.

٣-١- نمونه‌های نمایه در قالب براعت استهلال در *خسرو و شیرین*

الف) **صفت بهار و عیش خسرو و شیرین**

زمینهٔ عیش و نوش خسرو و شیرین، همواره نزهتگاهی سبز و دلکش است. جایی است که به قول خواجهٔ شیراز «به جز دل خوش هیچ درنمی‌باید». روزِ آن بهاری و شبِ آن مهتابی است؛ برای نمونه نخستین عشق‌بازی خسرو و شیرین در باغی زیبا و آن هم در فصل بهار صورت می‌گیرد. راوی در براعت استهلالی بیست بیتی به توصیف زیبایی گل‌ها و پرندگان می‌پردازد:

گل از شادی علم در باغ می‌زد — سپاه فاخته بر زاغ می‌زد
عروسان ریاحین دست بر روی — شگرفان شکوفه شانه در موی
هوا بر سبزه گوهرها گسسته — زمرّد را به مروارید بسته

(نظامی، ١٣٨٤: ١٢٦)

نکته‌سنجی هنرمندانهٔ راوی در کاربرد این نمایه آن‌جاست که با توجه به فضای عاشقانهٔ داستان، به عناصر آن حالتی عاشقانه بخشیده است: ساقی شدن سمن، می‌گساری نرگس، خماری بنفشه، مستی گل سرخ، طنازی سرو، دلبری لاله و .... :

سمن ساقی و نرگس جام در دست　　بنفشه در خمار و سرخ گل مست
سهی سرو از چمن قامت کشیده　　ز عشق لاله پیراهن دریده
بنفشه تاب زلف افکنده بر دوش　　گشاده باد نسرین را بناگوش
(نظامی، ۱۳۸٤: ۱۲٦)

در کنار توصیف گل‌ها، تصویر حالات طرب‌انگیز پرندگان نیز بخش دیگری از این نمایهٔ بهاری است؛ تذرو در عرصهٔ وصال ریاحین پر گشوده است و بلبل و دُرّاج، با الحان پرسوز خود پردهٔ صبر عاشقان را دریده‌اند:

تذروان بر ریاحین پر فشانده　　ریاحین در تذروان پر نشانده
نوای بلبل و آوای درّاج　　شکیب عاشقان را داده تاراج
(نظامی، ۱۳۸٤: ۱۲۷)

هر چند می‌توان گفت تک‌تک ابیات و حتی مصاریع این براعت، به صورت جداگانه نمایه هستند، می‌توان تمامی ابیات را به صورت کلی یک نمایه در نظر گرفت: بهاری بودن طبیعت؛ راوی خود به پیام ضمنی براعت استهلال و نمایهٔ خویش وقوف دارد و این همه توصیف را زمینه‌ای برای آماده‌سازی امری دلپسند بیان می‌کند:

چنین فصلی بدین عاشق‌نوازی　　خطا باشد خطا بی عشق‌بازی
(نظامی،۱۳۸٤: ۱۲۷)

ب) نمودن شاپور صورت خسرو را بار سوم

یکی از هنرمندی‌های نظامی در به کارگیری نمایه، رعایت مناسبت حال است؛ چنانکه راوی فراخور فضای روایت از نمایه بهره می گیرد. این ظرافت در ابتدای داستان و در ماجرای دل باختن شیرین به چهرهٔ خسرو دیده می‌شود. شاپور ° وزیر چهره‌گر خسرو ° به منظور شیفته ساختن شیرین، تمثال خسرو را سه بار در معرض دید وی قرار می‌دهد. در دفعات اول و دوم، که شیرین در برابر علاقهٔ قلبی خویش مقاومت می‌کند، از نمایه نیز خبری نیست. اما در بار سوم، که قرار است شیرین دوست داشتن را به بانگ بلند آشکار کند، راوی با به کارگیری نمایه‌ای بهاری فضا را برای وقوع چنین حادثه‌ای زیبا و رمانتیک آماده می‌سازد:

بساطی سبز چون جان خردمند　　هوایی معتدل چون مهر فرزند
نسیمی خوش‌تر از باد بهشتی　　زمین را دُر به دریا گُل به کشتی
شقایق سنگ را بت‌خانه کرده　　صبا جعد چمن را شانه کرده
مسلسل گشته بر گل‌های حمری　　نوای بلبل و آواز قمری
پرنده مرغکان گستاخ گستاخ　　شمایل بر شمایل شاخ بر شاخ
به هرگوشه دو مرغک گوش برگوش　　زده بر گل صلای نوش بر نوش
(نظامی، ۱۳۸٤: ٦۲،٦۳)

ج) شب مهتابی

در منظومهٔ *خسرو و شیرین* و *لیلی و مجنون* حالات طبیعت با موضوع داستان، هماهنگی و همگونی دارد؛ برای نمونه زمینهٔ عشق‌بازی‌های شبانهٔ خسرو و شیرین همیشه با نور ماه روشن است. ستاره‌های تابنده و پرنور بر صفحه صاف و بی‌ابر آسمان متبلور شده‌اند. در این شب روشن، نرمه نسیمی دل انگیز همواره در حال وزیدن است. این شب‌های مهتابی، در بیت یا ابیات آغازین وصف می‌گردد. بنابراین، آن‌ها هم براعت استهلال و هم نمایه‌اند. نمونه‌ها:

الف) شبِ مجلسِ بزم خسرو و باز آمدن شاپور

یکی شب از شبِ نوروز خوش‌تر　　چه شب از روز عید اندوه‌کُش‌تر
(نظامی،۱۳۸٤: ۹۵)

ب) شبِ افسانه‌گویی خسرو و شیرین و شاپور و دختران

فروزنده شبی روشن‌تر از روز　　جهان روشن به مهتاب شب‌افروز
(نظامی،۱۳۸٤: ۱۳۱)

این بیت آغاز نمایه‌ای پانزده بیتی است. شبی نورانی و بهاری. که عناصر آن (باد، هوا، خاک، ستاره، ماه، زهره، ثریا، عطارد، مرغان شبخیز، دد و دام) همه طربناک اند و این طربناکی تنها نمایهٔ یک چیز است: حال خوش خسرو و شیرین از شنیدن افسانه-های عاشقانه

ج) شبِ بزم خسرو و شیرین

شبی از جمله شب‌های بهاری　　سعادت رخ نمود و بخت یاری
شده شب روشن از مهتاب چون روز　　قدح برداشته ماه شب‌افروز
(نظامی،۱۳۸٤: ۱٤۱)

د) شبِ نیایش شیرین

در این بخش از داستان، شب تاریکِ غمگنانه، بر جای شب روشنِ عاشقانه نشسته است. راوی نیایش شیرین را با توصیف تاریکی دهشتناک و دیرپای شب آغاز می‌کند:

شبی تیره چو کوهی زاغ بر سر　　گران‌جنبش چو زاغی کوه بر پر
(نظامی، ۱۳۸٤: ۲۹۰)

سکوت نوبتیانِ دهل‌زن و خاموشیِ پاسبانان، روزنهٔ امید و شادی را بر شیرین می‌بندند. شب در سکوتِ جاوید مانده است؛ نه ناله‌ای از مرغ شب و نه بانگ الله‌اکبری از خروس. تاریکی دیرپاست و زمان بر شیرین به کندی می‌گذرد:

گرفته آسمان را شب در آغوش　　شده خورشید را مشرق فراموش
زمین در سر کشیده چتر شاهی　　فرو آسوده یک‌سر مرغ و ماهی
نه موبد را زبان زندخوانی　　نه مرغان را نشاط پرفشانی خروس
چراغ بیوه‌زن را نور مرده　　پیرزن را غول برده
شنیدم گر به شب دیوی زند راه　　خروس خانه بردارد علی الله
چه شب بود آنکه با صد دیو چون قیر　　خروسی را نبود آواز تکبیر
ز تاریکی جهان را بند بر پای　　فلک چون قطب حیران مانده برجای
(نظامی،۱۳۸٤: ۲۹۲-۲۹۰)

این براعت استهلالِ اندوه‌بار، نمایهٔ روزگار تیره و بخت فروبستهٔ شیرین است و دل‌تنگی قهرمان داستان را تداعی می‌کند.

ه) دمیدن صبح

شب ظلمانی شیرین، با دمیدن صبح، پایانی خوش می‌یابد. نمایهٔ برآمدن صبح، تداعیِ طلوعِ امید در دلِ تنگِ شیرین و فرصتی برای دفعِ غمِ اوست. شیرین در صبحگاه به نیایشِ خداوند می‌پردازد و به آرزوی خویش نیز می‌رسد؛ بی‌تابیِ دوبارهٔ خسرو:

جـوان شـد گلـبن دولـت دگـر بـار ز تلخـی رَسـت شـیرین شـکربار
نیـایش در دل خسـرو اثـر کـرد دلـش را چـون فلـک زیـر و زبـر کـرد
(نظامی، ۱۳۸٤: ۲۹٦)

و) شبِ کشته شدن خسرو به دست شیرویه

همان گونه که گفته شد یکی از کاربردهای نمایه در فضاسازی داستان است؛ برای نمونه راوی از دریچه اتاق به وصف ماه نیمه پنهان در میان ابرهای مواج می پردازد. این وصف از سویی نمایهٔ یک شب توفانی و از سویی دیگر، نمایهٔ فضایی دلهره‌آور و مخوف است. در پایان داستان خسرو و شیرین نیز این نوع نمایه وجود دارد. آنجا که راوی، وصفی دلهره‌آور از شب و زمانه دارد:

شـبی تاریـک نـور از مـاه بـرده فلـک را غـول‌وار از راه بـرده
زمانـه بـا هـزاران دسـت بـی‌زور فلـک بـا صـد هـزاران دیـده شب‌کـور
(نظامی،۱۳۸٤: ٤۱۷)

این نمایه، وقوع حادثه‌ای شوم را خبر می‌دهد که در ابیات بعد رخ خواهد داد: خنجر خوردن خسرو.

۳-۲- نمونه‌های نمایه در قالب براعت استهلال در *لیلی و مجنون*

الف) رفتن لیلی به تماشای بوستان

نظامی براعت استهلال و نمایهٔ باغ بهاری را در منظومهٔ لیلی و مجنون نیز به کار برده است؛ آنجا که لیلیِ دل از دست داده، در هوای مجنون روانهٔ بوستان می‌شود. این براعت از معدود زمینه‌های بهاری داستان است که در آن بوستانی بهاری و نشاط-آور و مناسب عشق‌بازی وصف شده است. این در حالی است که در منظومهٔ خسرو و شیرین از این دست زمینه‌ها فراوان است:

چـون پـرده کشـید گـل بـه صـحرا شـد خـاک بـه روی گـل مطـرّا
خندیـد شـکوفه بـر درختـان چـون سـکه روی نیکبختـان
از لالـه سـرخ و از گـل زرد گیتـی عَلَـم دورنـگ بـر کـرد
از بـرگ و نـوا بـه بـاغ و بسـتان بـا بـرگ و نـوا هزاردسـتان
(نظامی، ۱۳۸۷: ۹٦)

راوی برای هر کدام از عناصر باغ، صفت عاشقانه‌ای در نظر گرفته است؛ مثلاً بنفشه زلف دارد. باد گوشواره‌گیر است. شمشاد جعد خود را شانه می‌کند. این توصیف‌ها بن‌مایهٔ عاشقی را در متن روایت برجسته می‌سازد. همپای گل‌ها (نماد لیلی)، مرغان (نماد مجنون) نیز از بادهٔ بهاری عشق، به وجد آمده‌اند. این تصویرهای نمایه‌ای، در تقویت فضای عاشقانه داستان، نقشی چشم‌گیر ایفا کرده است. در پایان، راوی با استفاده از مشبه‌به قرار دادن مجنون و لیلی برای بلبل و گل، در تفسیر عاشقانهٔ این نمایه به مخاطب کمک کرده است:

بلبـل ز درخـت سرکشـیده مجنـون‌صـفت آه برکشـیده
گـل چـون رخ لیلـی از عمـاری بیـرون زده سـر بـه تاجـداری
(نظامی، ۱۳۸۷: ۹٦،۹۷)

هدف لیلی از رفتن به بوستان رسیدن به درنگی آرام‌بخش و گشایش دل هجران رسیدهٔ اوست؛ یافتن رد و نشانه‌ای از مجنون پریشان‌حال است. این امر خوشایند، در زمینهٔ طرب‌انگیز بوستان، اتفاق می‌افتد. بدین صورت که در جواب غزل-خوانی لیلی ناگاه از گوشه‌ای:

شخصـی غزلـی چـو دُرّ مکنـون مـی‌خـواند ز گفتـه‌هـای مجنـون

(نظامی، ۱۳۸۷: ۹۹)

و این گونه لیلی از یار غریب خویش نشانی می‌یابد و بار غم از دلش برداشته می‌شود.

ب) شبِ نیایش مجنون

در *لیلی و مجنون* نیز نمایه و براعت استهلال شب وجود دارد. در یکی از این شب‌ها، مجنون در تنهایی عاشقانهٔ خود به نیایش خداوند می‌پردازد. اما برخلاف شبِ نیایشِ شیرین، که شبی تاریک و دیرپاست و شیرین آن را بلایی جاودانه می‌خواند، شبِ نیایشِ مجنون، به آذینِ ستارگان و چراغِ ماه آراسته است:

رخشنده‌شبی چو روز روشن — رو تازه فلک چو سبز گلشن
از مرسله‌های زر حمایل — زرین شده چرخ را شمایل
از نافه شب هوا معنبر — وز گوهر مه زمین منوّر
زان گوهر و نافه چرخ شش طاق — پر زیور و عطر کرده آفاق

(نظامی،۱۳۸۷: ۱۷۲)

در این براعت استهلال، راوی در حدود ٤٨ بیت (نظامی،۱۳۸۷: ۱۷۸-۱۷۲) به وصف ستارگان و سیارگان و بروج و منازل فلکی می‌پردازد. البته در میانهٔ وصف، گریزی به مدح ممدوح می‌زند، اما دوباره به وصف ادامه می‌دهد. گردش افلاک و حالات اجرام و صور همگی بشگون و امیدبخش است: چرخ با گردنبند ستارگان تزیین شده است. سیاره به پای کوبی می‌پردازد. شهاب با سلاح زرین خود به جان دیو افتاده است. از گوهر ماه و نافهٔ شب، زمین و آسمان، منور و معطر گشته، جبهه در پیش خود صد چراغ افروخته است. خندهٔ حمل، گوهرآگینی گاو فلکی، کمر بستن و برنشستن جوزا، دوش بر دوشی هقعه و هنعه، گوهرافشانی نثره، زرافشانی طرفه، روشنایی قلب الاسد، دلباختگی سنبلهٔ عذرا رخ به صرفه، بخشندگی غفر، سخنرانی میزان با زبانا، تاج‌دهی اکلیل به قلب، خراج‌دهی عقرب به کمان، شطرنج‌بازی نعایم و بلده، در عماری نشستن خاتون رشا با بطن‌الحوت، زورمندی عیّوق، خودنمایی دیگ‌پایه، پرگشایی نسر طایر، دست‌افشانی شعری، جلوه‌گری فردالشجاع، توقیع سماک‌ها، نقادی سها، چرخش بنات نعش پیرامون ستارگان، سواری قاری در کنار نعش و... هر کدام در ایجاد طالع مسعود نقشی ایفا می‌کنند. مجنون در شبی چنین دلخواه به نیایش می‌پردازد. جالب اینکه فردای این شبِ دلنشین نیز روزی روشن و زیباست:

روزی و چه روز عالم افروز — روشن همه چشمی از چنان روز
صبحش ز بهشت بر دمیده — بادش نفس مسیح دیده

(نظامی، ۱۳۸۷: ۱۸۰)

این وصف دل‌نشین از شب و روز، نمایهٔ وقوع پیشامدی خوشایند است که در آینده‌ای نزدیک (صبح همان روز) رخ خواهد داد: رسیدن نامهٔ لیلی به مجنون.

٤- دیگر نمونه‌های نمایه

در منظومه‌های *خسرو و شیرین* و *لیلی و مجنون* نمایه‌هایی به چشم می‌خورد که از مقولهٔ براعت استهلال خارج است. این نمایه‌ها روایت را از قصه‌های کلاسیک به مرز رمان مدرن، نزدیک می‌کند:

الف) سفیدپوش شدن خسرو و شبدیز در زیر بارش تند برف

بعد از جدایی‌های خواسته و ناخواسته میان خسرو و شیرین، با نیایش شیرین به درگاه خداوند، دوباره مهرِ او در دلِ خسرو جوانه می‌زند. آن‌گاه که داعیهٔ دیدار، خسرو را به جانب قصر شیرین می‌کشاند، شیرین از تن دادن یکبارگی و خارج از عرفِ خویش به خسرو، سر باز می‌زند. خسرو در اوجِ ناکامی از قصر شیرین بازمی‌گردد. بازگشت خسرو در شبی سرد و برفی تصویر شده است.

بارشِ مداومِ برف بر پیکر خسرو و شبدیز، نمایه‌ای است که علاوه بر تقویت فضای سرد و ناامید داستان، می‌تواند تداعی‌گر غم و ناکامی بیش از پیش خسرو باشد:

ز هر سو قطره‌های برف و باران　　شده بارنده چون ابر بهاران
ز هیبت کوه چون گل می‌گدازید　　ز برف *ارزیز* بر دل می‌گدازید
به زیر خسرو از برف درم‌ریز　　نقاب نقره بسته خنگ شبدیز
(نظامی، ۱۳۸٤: ۳٤٤)

ب) نظارهٔ ماه

اما در کوران برف و باران، ناگهان خسرو در آسمان ماه را نظاره می‌کند. دیدن ماه نمایه‌ای است که روزنهٔ امید در دل خواننده ایجاد می‌کند:

دریـد ابر سیاه از سبز گلشن　　بر آمد ماهتابی سخت روشن
(نظامی، ۱۳۸٤: ۳٤٥)

شیرین در نهایتِ بی‌تابی خود را به خیمه‌گاه خسرو می‌رساند و به مدد شاپور و همراهی باربد و نکیسا دل خسرو را دوباره به دست می‌آورد.

ج) سیل و باد

پس از خودزنی شیرین و جان دادن او در آغوش جسد خسرو حوادثی طبیعی رخ می‌دهد که بسیار غریب و در عین حال نمایه‌ای برای نمودِ حزن طبیعت در برابر مرگ خسرو و شیرین است:

غباری بردمید از راه بیداد　　شبیخون کرد بر نسرین و شمشاد
برآمد آبی از دریای اندوه　　فرو بارید سیلی کوه تا کوه
ز روی دشت بادی تند برخاست　　هوا را کرد با خاک زمین راست
(نظامی، ۱۳۸٤: ٤۲٤)

نمایه‌ها گاه از حوزهٔ وصف طبیعت به توصیف صفات ظاهری اشخاص وارد می‌شود. از نظر «مایکل جی. تولان» صفت‌ها و قیدها نیز می‌تواند نمایه باشد. به زعمِ وی در عبارت «در میان هزارتوی اضطراب از خدا خواست تا او را هدایت کند و به او نشان بدهد وظیفه‌اش چیست» قید هزارتو نمایه‌ای است از آشفتگی درونی اِولین (تولان، ۱۳۸٦: ٤۸). نظامی نیز در روایت داستان‌های خود از این نوع نمایه بهره برده است. برای نمونه در منظومهٔ خسرو و شیرین در یکی از ابیات، راوی بچه آهوی شیرمست بازیگوش را همراه مادرش تصویر کرده است. نکته در واژهٔ «غزال» نهفته است. از آنجا که معشوقه در ادب کلاسیک به غزال تشبیه می‌شود، راوی با بهره‌گیری از واژهٔ غزال چهرهٔ معشوق را نیز در ذهن مخاطب روشن می‌کند، که با فضای عاشقانهٔ روایت هم‌خوانی دارد:

غزال شیرمست از دل‌نوازی　　به گرد سبزه با مادر به بازی
(نظامی، ۱۳۸٤: ۱۲۷)

در منظومهٔ *لیلی و مجنون*، راوی در دو بخش جداگانه برای قاصدان صفاتی به کار می‌برد که می‌تواند نمایه به شمار آید. در بخش نخست، به این دلیل که قاصد، خبر خوبی برای مجنون دارد و حاملِ نامهٔ لیلی است، لذا از دور همانند «پارهٔ نور» می‌درخشد و کاربرد این صفت مخاطب را به بهبودی حال مجنون امیدوار می‌کند:

شخصی و چه شخص پارهٔ نور　　پیش آمد و شد پیاده از دور

(نظامی، ۱۳۸٤: ۱۸۱)

اما در بخش دیگر، چون قاصد، خبررسانِ عروسی لیلی با ابن سلام است و این خبر طبیعتاً مجنون را خواهد آزرد، پس راوی برای او صفت «سیاه» می‌آورد و او را به «گرزه مار» و «نره دیو» تشبیه می‌کند تا این گونه پیش از افشای خبر قاصد، به مخاطب خویش دلهره دهد:

ناگه سیهی شتر سواری غرّید به　　بگذشت برو چو گرزه‌ماری برداشت چو

شکل نره‌دیوی　　غافلان غریوی

(نظامی، ۱۳۸۷: ۱٤۳)

نتیجه

با اینکه نمایه از اصطلاحات به کارگرفته شده توسط بارت، برای روایت شناسی ادبیات داستانی مدرن است، ادر متون روایی کلاسیک ما قابل‌بازیابی است. نمایه گاه با براعت استهلال هم‌پوشانی دارد. براعت استهلال آن جا که مبتنی بر وصف طبیعت باشد و آن‌گاه که فضا و رنگ داستان را تقویت کند و احوال درونی شخصیت را تداعی نماید، می تواند نمایه قلمداد شود؛ با این تفاوت که براعت استهلال تنها می‌تواند در آغاز اثر روایی آورده شود اما نمایه در هر قسمتی از داستان قابل استفاده است. نظامی در منظومه‌های روایی خود، نمایه‌های فراوان به کار برده است. تفاوتی که نظامی با داستان‌نویسان مدرن در به‌کارگیری نمایه دارد در این است که گه‌گاه از نمایه‌ها رمزگشایی می‌کند. این در حالی است که نویسندگان امروز غالباً دریافت معانی ضمنی نمایه‌ها را به عهدهٔ مخاطب می‌گذارند. نمایه در خسرو و شیرین بیشتر از لیلی و مجنون دیده می‌شود و این می‌تواند یکی از دلایل برتری هنری *خسرو و شیرین* بر *لیلی و مجنون* باشد

پی نوشت ها

۱-indice در لغت فرانسه به معنای: «علامت/ نشانه/ نشان/ اثر» (نفیسی، ۱۳۸٤: ۱۰۱۸)

۲- اِولین: نام شخصیت اصلی داستان کوتاه" اِولین" اثر جیمز جویس

منابع

۱.آلن، گراهام. (۱۳۸۵). *رولان بارت*. ترجمه پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز.

۲.احمدی، بابک. (۱۳۸٦). *از نشانه‌های تصویری تا متن*، چ۷، تهران: نشر مرکز.

۳.ـــــــــــ . (۱۳۸۸). *ساختار و تأویل متن*، چ۱۰، تهران: نشر مرکز.

٤.اخوت، احمد. (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*، چ۱، اصفهان: نشر فردا.

۵.امامی، نصرالله و قدرت قاسمی‌پور. (۱۳۸۷). تقابل عناصر روایتگری و توصیف در هفت‌پیکر نظامی، *فصل‌نامه نقد ادبی*، دوره ۱. شماره ۱، صص ۱٦۱-۱٤۵ تهران: مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس.

٦.بارت، رولان. (۱۳۸۷). *درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها*. چ۱، ترجمه محمد راغب، تهران: انتشارات فرهنگ صبا.

۷.پراپ، ولادیمیر. (۱۳۸٦). *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*. چ۲، ترجمه فریدون بدره‌ای، تهران: انتشارات توس.

۸.تقوی، محمد و الهام دهقان. (۱۳۸۸). موتیف چیست و چگونه شکل می‌گیرد؟ *فصل‌نامه نقد ادبی*، دوره ۲، شماره ۸، صص ۳۱-۷ تهران: مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس.

۹.جعفری‌پارسا، عبدالعظیم- جعفری‌پارسا، مژگان. (۱۳۸۹). *فرهنگ واژگان ادبی انگلیسی فارسی*، چ۱، تهران: نشر رهنما.

۱۰. جی تولان، مایکل. (۱۳۸٦). *روایت شناسی: درآمدی زبان‌شناختی- انتقادی*، چ۱، ترجمه سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، تهران: انتشارات سمت.

۱۱. دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). *لغت نامه* جلد (دوم، سوم، چهاردهم)، چ۲، از دورهٔ جدید، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۱۲. شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). *نگاهی تازه به بدیع*، چ۱٤، تهران: فردوس.

۱۳. صدری‌افشار، غلامحسین؛ نسرین حکمی و نسترن حکمی. (۱۳٦۹). *فرهنگ زبان فارسی امروز*، چ۱، تهران: نشر کلمه.

۱٤. صفیئی، کامران. (۱۳۸۸). کاربرد تحلیل ساختار روایت: تحلیل روایی نمایشنامه ملاقات بانوی سالخورده اثر فریدریش دورنمات با تکیه بر دیدگاه رولان بارت، *مطالعات ادبیات تطبیقی*، شماره ۱۱، صص ۱٤۵-۱٦۵، جیرفت: دانشگاه آزاد واحد جیرفت.

۱۵. علوی‌مقدم، مهیار. (۱۳۸۱). *نظریه‌های نقد ادبی معاصر (صورت‌گرایی و ساختارگرایی)*، چ۲، تهران: سمت.

۱٦. فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸٦). *شاهنامه*، بر اساس نسخه چاپ مسکو، چ۳، تهران: هرمس.

۱۷. مکوئیلیان، مارتین. (۱۳۸۸). *گزیده مقالات روایت*، چ۱، ترجمه مفتاح محمدی، تهران: مینوی خرد.

۱۸. نظامی گنجه‌ای، الیاس بن یوسف. (۱۳۸٤). *خسرو و شیرین*. چ٦، با حواشی و تصحیح حسن وحید دستگردی به کوشش سعید حمیدیان، تهران: نشر قطره.

۱۹. ــــــــــــــــــــ . (۱۳۸۷). *لیلی و مجنون*، چ۸. با حواشی و تصحیح حسن وحید دستگردی به کوشش سعید حمیدیان، تهران: نشر قطره.

۲۰. نفیسی، سعید. (۱۳۸٤). *فرهنگ فرانسه ° فارسی* (جلد اول)، چ۹، تهران: صفی‌علیشاه.

۲۱. نورمند، احمد. (۱۳۸۹). براعت استهلال و بسامد آن در بعضی منظومه‌ها با تحلیل کاربرد آن در داستان رستم و اسفندیار شاهنامه، *کتاب ماه ادبیات*، شماره۳۷. صص ٤۱ تا ۵۲، تهران: خانه کتاب ایران.

۲۲. همایی، جلال‌الدین. (۱۳٦۱). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، چ۲، تهران: توس.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی