Persian Language and Literature
Former Journal of the Faculty of Literature
University of Tabriz
Online ISSN: 2676-6779
Print ISSN: 2251-7979

Criticism of Nezami Ganjavi's Imaginative Language in Drawing the Female Face (based on the poetry of Khosrow and Shirin)

Sakineh Abbasi

Assistant Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Sistan and Baluchestan, Zahedan. Iran. E-mail: s.abbasi31@lihu.usb.ac.ir

DOI: 10.22034/perlit.2025.65153.3759

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 27 December 2024
Received in revised form 25 May 2025
Accepted 14 July 2025
Published online 22 July 2025

Keywords:
Nezami Ganjavi, Khosrow and Shirin, imagery, imagination, lover, romantic narrative politeness.

ABSTRACT

The hidden and obvious meanings that the artist creates in the way he expresses himself in a narrative work are influenced by his imagination, which penetrates into his speech and its form creates the work of art. In this mental action and reaction, the audience's sense of empathy is aroused by following nature, inner feelings and social attitude. The poem of Khosrow and Shirin Hakim Nezami-Ganjavi, as one of the first romantic poems of Persian literature, which has been followed by many artistic poets, is the subject of the present study. In the upcoming research, the artistic signs of the poet in the context of expression and originality in introducing the lover, his traits and characteristics as well as his actions, as one of the unifying elements of lyrical literature, are investigated. It is the result of the work shows that despite the authenticity of the work, the poet has never separated from the imagery of the beloved, and with a dramatic performance, the combined images of simile in metaphor (recognition), influenced by naturalism in the description, laws Romance and pre-determined images in the transition of his personal thoughts and emotions have created a portrait of a goat-martial from the scene of deer hunting by a lion (King). In this artistic treatment, contrary to the previous norms of romantic narrative literature, the female lover is not in the category of ideal and holy lovers and has entered the field of real women. Therefore, despite the sanctity of the images, the central person (prince) is real.

Cite this article: Abbasi, S. (2025). Criticism of Nezami Ganjavi's Imaginative Language in Drawing the Female Face (based on the poetry of Khosrow and Shirin). *Persian Language and Literature*, 78 (251), 96-116. http://doi.org/10.22034/perlit.2025.65153.3759

© The Author(s).

Publisher: University of Tabriz.

Extended Abstract

Introduction

Lyrical literature is linked to the three main pillars of “lover”, “beloved” and “love” and is created and presented in narrative or descriptive areas in the form of stories or odes and ghazals. The function of these three pillars in narrative literature is not the same as in lyrical literature; one of the dimensions of the presentation of these pillars in narrative literature is the beloved, which is central in Persian romantic literature. This is because everything about him is said from the lover’s point of view or it compels the lover to talk, move and act. The "imagery" of the beloved, apart from the "characterization" and "discourse" of the processors (narrator, poet, writer, songwriter, creator), is very important in this field. This issue has a focus in literary research on the one hand and is linked to psychological studies on the other. Apart from the visual depiction of the lover's appearance and the components related to him in descriptive expression, another aspect of the treatment of love and its elements in literature is "narrative". In this section, the actions, states, and situations of the lover and the beloved, their helpers or rivals, and the category of "love" itself are reconstructed, which is less considered in the present study. The third process is the tool that the creator of the work uses to describe each of the three pillars of love in literary language; spiritual devices such as metaphor, simile, irony and their types, and verbal devices such as allusions, phonetics, sensuality and the like are very important in this case. Therefore, the elements of language, narrative and image are effective in creating artistic imagination.

Literature Review and Methodology

Numerous studies have been conducted on Nezami Ganjavi's narrative romantic poetry, most of which compare his creative literary genres with those of his followers. The poet's individual position and circumstances in relation to society are determined by the laws of "separation", "integration" and "connection" in the structure of the artist's imagination. Every artistic and literary structure has its own characteristics. This is why the action nature of the stimuli is one of the important tools for analyzing the imagination. For the examination of a symbol, the verb nature of the stimulus shows the audience to pay attention to its action instead of addressing the object. "Symbolism" is a mental process that is specific to the human psyche and is the result of the fusion of geographical and global realities, social structures, awareness of female fertility, awareness of male bonds and all external and objective data of perception with the deepest desires of man to create his representation in the world. Between the two dimensions of reality, one objective and the other internal, imagination has a constant exchange. This is the path of anthropology and is called imagination. Although we are dealing with real people as the protagonists of a narrative, in the areas of symbolism, language, action, description of the appearance and actions of people, events, and other matters, we are dealing with a work of art created by a poet and artist, which, of course, did not lack the power of collective imagination (dependent on the unconscious of the Iranian people). What is important in this characterization is the dialectical harmony of "love" and "holiness" in the story; in such a way that the structure of the story is distant from the "romantic" models of the princess or the "mythical" models of the completely sacred goddesses and the real "short story" of bad and incompatible women, and at the same time, the love for her is not dependent on romantic loves (a combination of love and holiness). All the signs used to describe the parts of his face or body are borrowed from nature; in literary combination, to create personification of those parts such as height and stature, arms, breasts, buttocks, waist, neck, fingers, nails, arms and body and the whole being and parts of the face (mole, eyes, eyebrows, eyelashes, face, double chin, chin, lips, teeth, nose, ears, earlobes, cheeks, hair).

Nizami's art in this narrative is that, in parallel with the story, Khosrow's dual lack and need for "the throne" and "the beloved" and his achievement of both, he has advanced the eternal lack and need of

Iranian women for a privileged "individual" and "social" position in the form of a sweet lack and need for "loyalty in Khosrow's love" in such a way that the "victimظ" is the same as the "hero" and the "hero" is the same as the "victim." The "helpers" and "villains" of the story are unable to separate the dual role of victim-hero from Khosrow or Shirin. This is why Shirin's "fate" at the end of the story, despite her not being a king, is more important to the audience; therefore, the hero of this story is none other than Shirin.

Conclusion

In general, most of the signs used in Khosrow and Shirin are related to the signs of the body and the signs on the face (face) of the ideal lover, among which "lips" and "eyes" have a high frequency in the description. The types of signifiers used for these signifiers are sometimes borrowed from "sky" and sometimes from "earth" and its sub-sets. The result is a completely imaginary image of an ideal lover.
The roots of these images, apart from naturalism, are images of hunting and feasting, and predetermined patterns. But in the realm of narration, the military lover distances himself from his ancient examples and has the functionality and activity of a real human being. In this amazing realm of narration that has given rise to a special romance, contrary to the tradition of narrators or storytellers, instead of focusing solely on story structures, the poet does not lose sight of the arrangement of the words for even a moment, and his "expression" does not cease to be imaginative. These imaginary structures are so powerful that, like the soundtrack in today's films (as a space-creating tool), they control the emotions and feelings of the audience without distracting them from the main story. The imaginary image obtained from the context of Nizami's identification (metaphor) or identification (simile) in the story of Shirin is sometimes "hunting" and "hunting" which is a royal image; sometimes it is the rings of a royal feast and the river and the song. In this respect, the poem of Khosrow and Shirin by Hakim Nizami resembles the paintings of ancient Iranian sculptors that show a king hunting a deer ("deer"). Everything in this magnificent frame serves to introduce the aforementioned situation. Ironically, in the rendering of this great painting, "Shapour the Painter" and "Farhad the Carver" unintentionally (unconsciously) play a role as artistic creators of the sides and angles of "Nizami's creative and romantic geography."

Keywords: Nezami Ganjavi, Khosrow and Shirin, imagery, imagination, lover, romantic narrative politeness.

زبان و ادب فارسی
نشریهٔ سابق دانشکده ادبیات دانشگاه تبریز
شاپا چاپی: ۷۹۷۹-۲۲۵۱
شاپا الکترونیکی: ۶۷۷۹-۲۶۷۶

نقد و بررسی زبان تخیل حکیم نظامی گنجوی در ترسیم سیمای زنانه (بر اساس منظومه خسرو و شیرین)

سکینه عباسی

گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران. رایانامه: s.abbasi31@lihu.usb.ac.ir

DOI: 10.22034/perlit.2025.65153.3759

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱۰/۰۷
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۳/۰۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۴/۲۳
تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۴/۳۱

کلیدواژه‌ها:
نظامی گنجوی، خسرو و شیرین، تخیل، معشوق، ادب غنایی.

چکیده

معناهای پنهان و آشکاری که هنرمند در نحوهٔ بیان خود در یک اثر روایی می‌آفریند، متأثر از تخیل اوست که در درون گفتمان وی نفوذ می‌کند و صورت آن، اثر هنری را به وجود می‌آورد. در این کنش و واکنش ذهنی، حس همدلی مخاطب، با پیروی از طبیعت، احساسات درونی و نگرش اجتماعی برانگیخته می‌شود. استخراج زبان تخیل در ترسیم سیمای زنانه در منظومهٔ خسرو و شیرین حکیم نظامی گنجوی که شاعران هنرمند فراوانی از آن پیروی کرده‌اند، موضوع پژوهش پیشِ رو است. در این مقاله، نشانه‌های هنری شاعر، در بستر بیان و بدیع در معرفی ساحت معشوق، صفات و ویژگی‌ها و همچنین کنش‌های وی، به‌عنوان یکی از عناصر وحدت‌بخش ادب غنایی مورد بررسی قرار گرفته‌است. حاصل کار نشان می‌دهد با وجود روایی‌بودن اثر، شاعر هیچ‌گاه از تصویرپردازی معشوق در لایه‌های زبانی جدا نشده و با ارائه‌ای نمایشی، مجموعه‌ای از تصاویر را خلق نموده که در فرم‌هایی متأثر از طبیعت‌گرایی، قوانین رمانسی، تصاویر ازپیش‌تعیین‌شده قرار داشته و زبان آن، با تزاحم تصویری و ترکیب هنری درآمیخته‌است. این تصاویر تابلوی بزمی ـ رزمی از صحنه شکار آهو (شیرین) به‌وسیلهٔ شیر (پادشاه) است. در این پرداخت هنری، برخلاف هنجارهای پیشین ادب روایی عاشقانه، معشوق زن، در طبقه معشوقگان آرمانی و قدسی صرف قرار ندارد، بلکه به حوزهٔ زنان واقعی وارد شده‌است. از این رو، با وجود قدسی‌بودن تصاویر، شخص محوری، (شاهدخت) واقعی است.

استناد: عباسی، سکینه. (۱۴۰۴). نقد و بررسی زبان تخیل حکیم نظامی گنجوی در ترسیم سیمای زنانه (بر اساس منظومه خسرو و شیرین). *زبان و ادب فارسی*، ۷۸ (۲۵۱)، ۱۱۶-۹۶. http://doi.org/10.22034/perlit.2025.65153.3759

ناشر: دانشگاه تبریز.

© نویسندگان.

۱. مقدمه

ادبیات غنایی، با سه رکن اصلی «عاشق»، «معشوق» و «عشق» در پیوند است و در ساحت‌های روایی یا وصفی، در قالب داستان یا قصیده و غزل ساخته‌وپرداخته می‌شود. کارکرد این سه رکن در ادب روایی با ادب تغزلی یکسان نیست (طهماسبی، ۱۳۹۵: ۷۵). یکی از ابعاد پرداخت این ارکان در ادب روایی، معشوق است که در ادبیات عاشقانهٔ فارسی محوریت می‌یابد. به این دلیل که همه‌چیز دربارهٔ او، از دید عاشق گفته می‌شود و یا عاشق را به گفت‌وگو، حرکت و کنش وامی‌دارد. «تصویرسازی» معشوق جدا از حوزه «شخصیت‌پردازی» و «گفتمان» پردازندگان (راوی، شاعر، نویسنده، سراینده، آفریننده) در این حوزه بسیار اهمیت دارد. این موضوع از یک سو، روی در تحقیقات ادبی دارد و از سوی دیگر با مطالعات روان‌شناختی در پیوند است.

واژهٔ «تصویر» به معنای بازسازی ذهنی یک تجربهٔ ادراکی یا احساسی گذشته است و با «منِ» شاعر یا هنرمند در پیوند است. در این فرایند، آفرینندهٔ هر اثر هنری، ازلحاظ بازسازی توانایی دیداری با یکدیگر بسیار متفاوت‌اند. با اینکه در نقدهای سنتی «همواره به کیفیات حسی تصویر اهمیتی بیش‌ازحد داده شده‌است؛ آنچه تصویر را مؤثر می‌کند «خصلت آن، به‌عنوان واقعه‌ای ذهنی است که با احساس ارتباط یافته‌است» (ریچاردز، ۱۳۹۷: ۱۳۱). گرایشی که آفرینندهٔ اثر ادبی در پرداخت تصاویر برمی‌گزیند، موجد تصویرگرایی یا نمادگرایی شخصی هنرمند و یا تکراری و ازپیش‌تعیین‌شده می‌گردد. در نمونهٔ سنتی، آفریننده به الگوهای ازپیش‌تعیین‌شده در پرداخت ارکان موضوع و مضمون خود توجه دارد. مثلاً برای الگوی «قد یار» در ادب فارسی، نشانهٔ «سرو» در میان الگوهای پیشین وجود دارد. در حالی که در تصویر یا نمادگرایی شخصی، شاعر جداً به بازسازی تجارب زیستهٔ خود در ادبیات می‌پردازد و بلندقدی معشوق خود را به هر چیزی غیر از «سرو» مانند می‌کند. به‌جز ترسیم تصویری سیمای ظاهری معشوق و مؤلفه‌های وابسته به او در بیان وصفی، وجههٔ دیگر پرداخت عشق و ارکان آن در ادبیات، «روایی» است. در این بخش، کنش‌ها، حالت‌ها و موقعیت‌های عاشق و معشوق و یاریگران و یا رقیبان و خود مقولهٔ «عشق» بازسازی می‌شود که در پژوهش حاضر کمتر موردتوجه است.

فرایند سوم، ابزاری است که آفرینندهٔ اثر، در توصیف هرکدام از ارکان سه‌گانهٔ عشق در زبان ادبی به کار می‌گیرد. آرایش‌های معنوی نظیر استعاره، مجاز، تشبیه، کنایه و انواع آن و آرایش‌های لفظی همچون ایهام، واج‌آرایی، حس‌آمیزی و مانند آن در این مورد بسیار اهمیت دارند؛ بنابراین عناصر زبان، روایت و تصویر در آفرینش تخیل هنری مؤثرند.

در پژوهش حاضر کوشش شده به روش توصیفی‌تحلیلی، تخیل حکیم نظامی گنجوی در محورهای «نماد و نشانه»، «ابزار بیانی پرداخت سیمای معشوق» و «عوامل ذهنی مؤثر بر خلق مضامین براساس الگوهای ازپیش‌تعیین‌شده یا مبتنی بر تجارب زیسته» در ترسیم چهرهٔ معشوق زن موردبررسی قرار گیرد.

۱-۲. پرسش‌های پژوهشی

در این پژوهش، پس از ارائهٔ تصاویر زنانه در *خسرو و شیرین*، به پرسش‌های زیر پاسخ داده می‌شود:

۱. ذهن حکیم نظامی گنجوی در عرصهٔ بیان، چه تصاویری را خلق کرده‌است؟

۲. چه نشانه‌هایی از سوی شاعر برای ترسیم سیمای معشوق مؤنث به کار گرفته شده‌است؟

۳. شخصیت‌پردازی نظامی در عرصهٔ توصیف معشوق مؤنث، چه تفاوتی با شخصیت‌پردازی آثار روایی پیشین دارد؟

۱-۳. پیشینهٔ تحقیق

منظومه‌های پنج‌گانهٔ حکیم نظامی گنجوی، در طول تاریخ پس از شکل‌گیری، توجه پیروان و منتقدان را به خود جلب نموده‌است. در این مورد، *خسرو و شیرین*، *لیلی‌ومجنون* و *هفت‌پیکر* بیش از سایر آثار مورد توجه‌بوده‌است. از نقدهای کهن در تذکره‌ها و کتب شرح که بگذریم، در دورهٔ معاصر پژوهش‌های متعددی پیش روست که در آن منظومه‌های غنایی فارسی به پیشگامی حکیم نظامی معرفی و نقد شده‌اند. اولین بار، صورتگر کتابی با عنوان *منظومه‌های غنایی در ادبیات فارسی* (۱۳۴۵) نوشتهٔ و پس از او محمد غلامرضایی در کتاب *داستان‌های غنایی منظوم فارسی* (۱۳۷۰) به معرفی چنین منظومه‌هایی پرداخته و سپس میرهاشمی *نظیره‌های غنایی منظوم* (۱۳۹۰) را به نگارش درآورده‌است. به‌جز این آثار، حسن ذوالفقاری در *فرهنگ داستان‌های منظوم فارسی* (۱۳۹۷) به‌طور کامل به معرفی این‌گونه داستان‌ها ازجمله *خسرو و شیرین* توجه نموده‌است. به‌طور خاص، دربارهٔ سیمای زنان و ترسیم آن در متون داستانی، کتاب *سیمای زن در فرهنگ ایران* (۱۳۷۳) نوشتهٔ جلال ستاری پیشگام بوده که در آن نویسنده، به‌ویژه به سازوکار عشق زنانه در آثار ادبی توجه نموده‌است. بهروز ثروتیان در کتاب *زنان افسانه‌ای در آثار نظامی گنجه‌ای* (۱۳۸۹) از منظر روانشناسی، فلسفی و عرفانی به زنان ترسیم‌شده در آثار پنج‌گانهٔ نظامی توجه نموده‌است. از دیگر پژوهش‌ها، مقالهٔ «سیمای زن در پنج‌گنج نظامی» (۱۳۸۹) نوشتهٔغنی‌پور ملکشاه و نویسندهٔ همکار است که در آن به توصیف زنان در منظومه‌های نظامی توجه‌شده‌است. نیز مقالهٔ «حیات تاریخی ایزدبانوی آناهیتا در شیرین و شکر حکیم نظامی» (۱۳۹۱) نوشتهٔ محمودی و دیگران درخور توجه است که در آن نویسندگان کوشیده‌اند، سیمای شکر و شیرینِ منظومه *خسرو و شیرین* نظامی را تحت تأثیر الگوی ازپیش‌تعیین‌شدهٔ ایزدبانوی آب‌های روان نقد نمایند. نیز در مقاله «مقایسه توصیفات تصویری *خسرو و شیرین* نظامی با معشوق در غزل سعدی» (۱۳۹۸) نوشته جعفری کوشش شده کنش معشوق در عرصه غزل سعدی با همین کنش از معشوق، در *خسرو و شیرین* نظامی مقایسه‌گردد. کلیت‌نگری یا جزئی‌نگری در وصف دو شاعر، حاصل این پژوهش است. مصباح هم در مقاله «مقایسه تطبیقی نشانگان تخیل در متن و نگاره‌های منظومه *خسرو و شیرین* براساس روش ژیلبر دوران» (۱۳۹۸) به بررسی تصاویر نقاشی منظومه *خسرو و شیرین* از منظر منظومه شبانه و روزانه ژیلبر دوران پرداخته‌است.

حاصل بررسی پیشینه اینکه تاکنون در باب پیوند تصاویر و تخیل نظامی در توصیف سیمای زن در منظومهٔ *خسرو و شیرین* و نیز کارکرد بسترهای زبانی و ابزارهای وابسته و همچنین تحول در حوزهٔ نشانگان شعری ادب غنایی پژوهشی صورت نگرفته‌است.

۱-٤. اهداف و ضرورت پژوهش

در بررسی ساختار تخیل نظامی از عشق مؤنث، هدف آن است که بررسی از حرکت‌ها و یا الگوهای مهم ذهنی شاعر آغازگردد تا شبکه‌ها و گروه‌هایی از تصاویر که با الگوهای بنیادین در پیوند هستند، تحلیل‌گردد. با این روش خوشه‌های تخیلی شاعر به دست می‌آید؛ یعنی مجموعه‌ای از نمادها، که یک درون‌مایه بنیادین را گسترش‌می‌دهند. از سوی دیگر، هم‌شکلی‌ها یا دوقطبی‌ها از میان تصاویر تعریف می‌شوند. حاصل کار، جمع‌آوری قوانین، دسته‌بندی تصاویر و شرح و توضیح آن است.

۲. بحث و بررسی

۲-۱. بنیادهای نظری تحقیق

ابتدایی‌ترین اصل نقد ادبی این است که در متون روایی، اعم از اینکه آفریننده آن به زبان شعر سخن‌گفته باشد یا غیر از آن، رویدادهای موجود در متن فرضی است نه حقیقی. به بیان دیگر، اندیشه‌های ادبی قضایای حقیقی نیستند، بلکه قواعد کلامی‌اند و

از قضایای حقیقی‌شده تقلید می‌کنند. در نقد صوری (formal) متن، به بررسی صور خیال شعر می‌پردازند و کوشش بر آن است که الگوی متمایز آن را آشکار کنند. تصاویر مکرر، مایه و اصل متن (tonality) را می‌سازند؛ آن هم در ساختاری که حالت سلسله‌مراتب دارد و عبارت است از مناسبت نقد با تناسب‌های خود شعر. هر شعری یک دسته صور خیال طیف‌گونه دارد که بر اثر الزامات نوع شعر و تمایلات شاعر و عوامل بی‌شمار دیگر به وجود می‌آید (ر.ک به فرای، ۱۳۷۷: ۱۰۶–۱۰۷).

شعر چه در قالب تصویر و چه در قالب معنا بررسی‌شود، ساختار و صورت آن یکسان است. از این رو صور خیال در یک نوشته، مشتق از الگوی متن نوشته است یا پیام مکرری که به گوش مخاطب می‌رسد. نیت شاعر این است که معنایی به خواننده القا نماید و یکی از وظایف منتقد این است که آن نیت را بازآفرینی نماید. وظیفهٔ دیگر این است که زمانی که به سمبول‌ها می‌پردازد، واحدهایی را جدا کند که مشابهت و مناسبت (analogy) شعر را با طبیعتی که شعر از آن تقلید می‌کند، نشان دهد. با این توضیحات، نیت شاعر مرکزگرا بوده و هدف او از کاربرد زبان، کشاندن کلمات به موازات معانی نیست. همین امر است که نوع ادبی را مشخص‌می‌کند. چون هدف شاعر این است که به‌جز سرودن شعر، نوع خاصی از شعر را به وجود آورد (همانجا).

باید توجه داشت که شعر، علاوه بر اینکه مانند یک اثر منطقی و استدلالی، حاصل کنش عمدی و اختیاری ذهن است، حاصل مراحلی است که پیش‌آگاه یا نیمه‌آگاه و حتی ناخودآگاه است. در مراحل اولیهٔ رشد آگاهی در این حوزه، اشیا و پدیده‌ها وقتی برای «منِ» هنرمند وجود دارند که بتوانند او را به‌طور عاطفی متأثر سازند؛ یعنی اشیا بتوانند در او امید یا ترس، مهر یا کینه و خشنودی یا ناخشنودی ایجاد نمایند (کاسیرر، ۱۳۹۰: ۲، ۳۰۵)؛ زیرا شهود و درک اشیا و نیروهای طبیعی، مستلزم پیشرفت نسبی در فرایند عینی‌کردن برای آفریننده است.

همچنان که «منِ» شاعر، از مرحلهٔ واکنش‌های عاطفی محض به مرحلهٔ عمل گذرمی‌کند و رابطه خود را با طبیعت دیگر، نه به وساطت تأثرات حسی محض، بلکه به وساطت عمل خویش می‌بیند، جهان روح‌های عنصری محض نیز جایش را به جهان جدیدی می‌دهد. از قاعدهٔ همین عمل و از تناوب مراحل آن است که واقعیت طبیعت، محتوای حقیقی و شکل ثابت خود را به دست می‌آورد (همان، ۳۰۶–۳۰۷). بی‌تردید در این مسیر دو رویکرد برای بشر نسبت به طبیعت وجود دارد. اول اینکه بشر به‌طور درونی خود را در تاروپود طبیعت گرفتار می‌بیند. دوم اینکه، خود را در مقام شخصی آزاد نسبت به طبیعت می‌یابد.

آزادی انسان در برخورد با طبیعت، منجر به شکل‌گیری هنر در بافت‌ها و قالب‌های متفاوت، ازجمله شعر می‌شود. در این فرایند، نظامی پویا از «نمادها»، «کهن‌الگوها» و «محرکه‌ها»، سبب تشابهات روایی و غیر آن می‌شوند. این نظام با تحریک محرکه‌ها می‌کوشد به روایت تبدیل شود. در این مسیر، انواع محرکه‌ها میان عکس‌العمل‌های انسانی و حرکت‌هایی که آن‌ها را به هم مربوط می‌کنند، ارتباط برقرار می‌کنند. این محرکه است که اسکلت پویا و طرح عملی تخیلات را تشکیل‌می‌دهد (دوران به نقل از عباسی، ۱۳۹۰: ۶۷–۶۸).

موقعیت و شرایط فرد نسبت به اجتماع با قوانین «جداکردن»، «ادغام کردن» و «متصل‌کردن» در ساختار تخیل هنرمند مشخص می‌شوند. هر ساختار هنری و ادبی، ویژگی‌های خاص خودش را دارد. به همین دلیل است که طبیعت کنشی محرکه‌ها، یکی از ابزارهای مهم برای تحلیل تخیل است. برای بررسی یک نماد، ماهیت فعل‌گونهٔ محرکه، به مخاطب نشان می‌دهد که به‌جای پرداختن به شیء، به کنش آن توجه نماید.

پس از محرکه‌ها، کهن‌الگوها اهمیت دارند. آن‌ها واسطهٔ میان محرکهٔ درونی و تصاویر به‌دست‌آمده از محیطی که آن را ادراک می‌کنیم، هستند. در این مورد تمایزی که میان «نماد» و «کهن‌الگو» وجود دارد، جهانی‌بودن کهن‌الگو است. دیگر اینکه

کهن‌الگو معنای دوگانه ندارد ولی نماد دارای معنایی دو یا چندگانه است و معمولاً در پیوند با یک فرهنگ مشخص است. به این ترتیب تولیدات تخیل، دارای معنای ذاتی هستند که بازنمایی فرد از جهان را تعیین‌می‌کنند.

با این توضیحات، «نمادگرایی»، فرایندی ذهنی است که خاص روان انسان است و حاصل درآمیختگی واقعیت‌های جغرافیایی و جهانی، ساختارهای اجتماعی، آگاهی به باروری زنانه، آگاهی به پیوندهای مردانه و تمام داده‌های بیرونی و عینی ادراک با امیال عمیق انسان است تا بازنمایی او در جهان را بسازند. میان دو بعد واقعیت، یکی عینی و دیگری درونی، تخیل تبادلی همیشگی دارد. این همان مسیر انسان‌شناسی است و تخیل نامیده‌می‌شود (گلپورگ به نقل از عباسی، ۱۳۹۰: ۵۸). در رویکرد نقد تخیل‌شناختی، نقدهای روانکاوی، بررسی نهادهای سنتی، نمادگرایی شعر، اسطوره‌شناسی، شمایل‌نگاری و روانشناسی آسیب، همگی به کار می‌آیند.

۲-۲. دربارهٔ منظومهٔ خسرو و شیرین

حکیم ابومحمد الیاس پسر یوسف، شاعر پرآوازه و سرایندهٔ پنج‌گنج، متولد گنجه و پرورش‌یافتهٔ همان شهر است. مجموعهٔ پنجگانهٔ فاخر وی، شامل *مخزن‌الأسرار*، *خسرو و شیرین*، *لیلی و مجنون*، *هفت‌پیکر* و *اسکندرنامه*، قرن‌ها مورد تقلید شاعران قرارگرفته‌است. *خسرو و شیرین*، ازجمله داستان‌های اواخر عهد ساسانی است که در آثاری نظیر *المحاسن و الأضداد* جاحظ بصری، *اخبار ملوک‌الفرس* ثعالبی و *شاهنامه*[۱] فردوسی آمده‌است. در این داستان، «عشق‌بازی «خسرو» با «شیرین» (سیرا)، کنیزک ارمنی (یا آرامی) از عهد هرمز آغاز شده و همین کنیزک است که بعدها از زنان مشهور حرمسرای خسرو گردیده‌است. لیکن در منظومهٔ *خسرو و شیرین* نظامی، شیرین شاهزاده ارمنی است. «ظاهراً این داستان پس از قرن چهارم هجری تا دوره نظامی، توسعه و تغییراتی یافته و با صورتی که در منظومه *خسرو و شیرین* می‌بینیم به نظامی رسیده‌است» (صفا، ۱۳۷۹ ،ج۲: ۳۱۵). روایات عاشقانهٔ *خسرو و شیرین*، اقتباسی از آثار پیش از اسلام دورهٔ ساسانی است که به زبان پهلوی وجود داشته، در ادوار بعد، در تحریرها و روایات گوناگون دچار تغییرات فراوان شده‌است (تفضلی، ۱۳۷۸: ۱۱۳). معلوم نیست که این آثار با روایت کتبی به دوره اسلامی رسیده یا با روایت شفاهی و سنت نقل (همان: ۳۱۱).

آنچه نظامی در *خسرو و شیرین* ساخته‌وپرداخته، تنها در حوزه نام اشخاص با واقعیت پیوند دارد و سایر بخش‌های روایت از بستر غنی ذهن شاعر تراویده‌است. البته به گواهی تاریخ، خسرو پرویز حرمسرایی مشحون از سه هزار زن داشته‌است و این شهریار هیچ‌گاه از این میل سیر نمی‌شده‌است. او دوشیزگان، بیوگان و زنان صاحب اولاد را در هر کجا نشانی می‌دادند، به حرم خود می‌آورده‌است. نیز هرگاه میل به تجدید حرم می‌کرد، نامه‌هایی چند به فرمانروایان دور و نزدیک می‌فرستاد و در آن وصف زنان کامل‌عیار را درج می‌نمود، پس از آن، عمال او هر جا زنی را با وصف‌نامه مناسب می‌دیدند، به خدمت می‌بردند (کریستین سن، ۱۳۷۲: ۳۴۶-۳۵۸).

در کتاب *خسرو قبادان و ریدک*، تألیف دورهٔ ساسانی، در توصیف زنِ خوب و زیبا آمده: «زن آن بهتر که بهمنش، مرددوست باشد، برش پهن، پایش کوچک، میان‌باریک، زیر پای گشاده، انگشتان دراز، اندامش نرم و پیچیده، به پستان مانند به، ناخنش برقین، گونه‌اش انارین، چشمش بادامین، لب شیرین، ابرو طاق، دندان سفید و تر و خوشاب، گیسو سیاه و دراز و به بستر مردانه سخنان بی‌شرمانه نگوید» (کیا، ۱۳۳۷: ۸۵).

در اوستا، وصف فرشتهٔ «آناهیتا» که به شکل زن نمودار شده، چنین آمده: «خوش‌اندام، کمر بالابسته، راست‌بالا، باشکوه، آزاده، بازوان او زیبا و سفید و به زور اسب است. او میان می‌بندد تا پستان‌هایش مناسب شود، تا او خود پسندیده آید. پیراهن

گران‌بهای پرچین زرین در بر، برسم در دست، گوشواره چهارکنار زرین در گوش، گردنبند در گردن زیبا دارد. بر سر تاجی بسته‌است صد ستارهٔ زرین، هشت‌ترک، چرخ‌دار، نوارهای زیبا که چیزی پیش‌آمده دارد، جامه‌ای از پوست سپید ببر بر تن دارد. فروتر از قوزک پا، چکمه‌ای پوشیده‌است زرین‌بند و درخشنده» (همان: ۹۵).

این مختصات زنی است که در فرهنگی که حکیم نظامی گنجوی داستان‌سرایی کرده، دیرینگی داشته و پذیرفته‌شده بوده‌است. از این رو، با اینکه با اشخاص واقعی، به‌عنوان نقش‌آفرینان یک روایت، روبه‌رو هستیم؛ در حوزه نمادپردازی، زبان، کنش، توصیف ظاهر و اعمال افراد، حوادث و موارد دیگر با یک اثر هنری مخلوق شاعری هنرمند مواجهیم که البته از قدرت تخیل جمع (وابسته به ناخودآگاه قوم ایرانی) بی‌نیاز نبوده‌است.

به بیانی دیگر، اشخاصی نظیر خسروپرویز، هرمز، بهرام، شیرویه، مریم و امپراطور روم در این اثر همگی واقعی هستند و سرگذشت آن‌ها در منظومه *خسرو و شیرین* همان است که در متون کهن پیشین نظیر «*خدای‌نامک*»ها و «*کارنامک*»ها ثبت شده و از بستر روایت بزرگانی نظیر «فردوسی»، «جاحظ» و دیگران به زمان شاعر رسیده‌است. شیرین با اینکه شخصی «واقعی» و «تاریخی» است، به‌هیچ‌وجه از روی الگوی اولیهٔ خود ساخته نشده و متأثر از «تخیل» نظامی، سیمای دیگری یافته‌است. برای پرداخت این چهرهٔ نیمه‌آرمانی، «شاپور»، «فرهاد»، «شکر» و «مهین‌بانو» نیز در کار شده‌اند تا ضمن گسترش پیرنگ در ترسیم سیمای شیرین مؤثر واقع شوند. هدف شاعر معرفی یک زن از دنیای واقعی و مبتنی بر واقعیت است که شخصیت او بر محور وفاداری زنان بچرخد، برخلاف تصویری که در نمونه‌های دیگر از زنان شهری[۲] و یا سلطنتی ارائه شده‌است.

آنچه در این شخصیت‌پردازی حائز اهمیت است، هماهنگی دیالکتیکی[۳] «عشق» و «قداست» در داستان است؛ به نحوی که ساختار داستان از مدل‌های «رمانسی» شاهدخت یا «اساطیری» کاملاً قدسی ایزدبانوان و «داستان کوتاه» واقعی زنان بد (حسینی، ۱۳۹۹: مقدمه) و ناسازگار فاصله‌گرفته و در عین حال عشق به او، وابسته به عشق‌های رمانسی (ترکیب عشق و قداست) نیز نباشد (ر. ک به بیر، ۱۳۷۹: ۵۶).

در این نوع پرداخت‌های روایی یا غیرروایی، به تناسب اینکه شخصیت «معشوق» از کدام طبقه اجتماعی باشد (یعنی مردم عادی، ثروتمندان یا طبقه سلطنت) از اهالی کدام مکان (شهر یا روستا) باشد (ستاری، ۱۳۹۴: ۵۹)، چه رتبه درباری (شاهدخت، کنیز و زن حرمسرا) داشته‌باشد یا حتی نوع ادبی اثر که در حوزه تغزل باشد یا ادب روایی (رمانس عام، خاص، حماسه، قصه کوتاه کهن باشد یا سریالی)، پرداخت اثر دیگر گونه و جایگاه زن متفاوت خواهدبود. بدین ترتیب زنان در ادب روایی، در نوع ادبی اسطوره یا قصه‌های اساطیری، در جایگاه ایزدبانوان قرار دارند؛ در حماسه‌ها شاهدخت هستند و یا اینکه در نقش زنان جنگجوی شبه‌آرمانی نقش‌آفرینی می‌کنند؛ در رمانس‌های عام زن آرمانی و یا شاهدخت هستند؛ در رمانس‌های خاص زنان واقعی از نوع شاهزاده هستند؛ در قصه‌های کوتاه کهن و یا در نوع سریالی نظیر *هزار و یک شب* در نقش زنان نیک یا بد واقعی حضور دارند.

جدول (۱) کارکرد و نقش زنان در انواع ادبی روایی

معشوق ادب روایی					
رمانس عام	رمانس خاص	حماسه	اسطوره/ قصه اسطوره‌ای	قصه سریالی	قصه کوتاه کهن
زن آرمانی	زن واقعی	زنان جنگجو/ شبه آرمانی	ایزدبانوان	زنان نیک/ زنان بدکار	زنان بدکار
شاهزاده	شاهزاده	شاهزاده	ایزدبانو	واقعی	واقعی

جدول (۲) کارکرد و نقش زنان در ادب تغزلی

معشوق ادب تغزلی	
غزل	وابسته های ادب تغزلی غیر روایی
زن آرمانی غیر واقعی	زن واقعی سنگدل

به‌طورکلی، در فرهنگ شرقی عموماً و در فرهنگ ایرانی خصوصاً، ردپای نوعی عشق دیده می‌شود که سه کنشگر اصلی دارد؛ «عاشق»، «معشوق» و «رقیب». این قانون نه‌تنها در ادب روایی عاشقانه قابل‌بررسی است که در ادبیات تغزلی غیرروایی نیز کاملاً آشکار است. برای این امر دلایل اساطیری، روان‌شناختی، داستانی، جامعه‌شناسی و حتی فرهنگی و بینا فرهنگی می‌توان جست.

به‌لحاظ اساطیری، وضعیت و موقعیتی در داستان‌های کهن دینی و اسطوره‌ای اقوام و ملل گوناگون دیده می‌شود که وضعیتی مثلثی میان دو مرد و یک زن تکرار می‌شود؛ شکلی که می‌تواند یک کهن‌الگو (Archetype) محسوب‌شود و چارچوبی قاطع و تکراری است که آثار بسیاری در حوزه ادبیات جهان دارد. در ریشه‌یابی اسطوره‌ای این مثلث، «ازدواج مقدس» را می‌توان به یاد آورد[۴]. به دلایل روان‌شناختی، قرارگرفتن یک رقیب در مثلث عشقی، سبب قدر دانستن عاشق (زن/ مرد) است.[۵] از سوی دیگر، از نظر داستان‌پردازی، وجود چنین کسی سبب گسترش طرح و چهارچوب داستانی می‌شود؛ این مثلث در ادب روایی جهان بسیار پرکاربرد است. پرداختن به «عاشق» در این دسته از داستان‌ها، روی در ساخت آثار روایی (حماسی و یا رمانسی) دارد و پرداختن به «معشوق» روی در ساخت آثار غیرروایی (غنایی) دارد. با توجه به محور قرارگرفتن هرکدام از این ارکان، حاصل ادبی روایی جداگانه‌ای شکل خواهدگرفت. در نوع غنایی وفاداری «مؤنث» تصویر می‌شود و در نوع حماسی، قدرت فیزیکی و غیر فیزیکی «مذکر» تشریح می‌گردد (بنگرید به لوید، ۱۳۹۷: مقدمه).

زبان برآمده از تخیل ساخت هرکدام از انواع زیر نیز متفاوت است. در این سازوکار، واقعیت (حاکی از تجربهٔ زیستهٔ شاعر و پردازنده)، انواع بنیادین پیشین، اساطیر، طبیعت (به‌عنوان بستر ایجاد کنندهٔ ایماژها و سمبول‌های خلاق شاعرانه)، همگی درکارند که معشوق را توصیف نمایند.

در منظومهٔ *خسرو و شیرین*، بیشترین تصاویر به‌کاررفته در شخصیت‌پردازی مربوط به معشوق زن، در باب شیرین است. سایر تصاویر به «مریم»، «شکر» و غیر معشوقی چون کنیزان شیرین یا «مهین‌بانو» مربوط است. برای پرهیز از درهم‌آمیختگی مباحث، تصاویر به‌کاررفته در باب شیرین را در دسته‌بندی تصاویر برخاسته از طبیعت، متأثر از تجربهٔ زیسته، اساطیر، الگوهای ازپیش‌تعیین‌شدهٔ درون‌فرهنگی و برون‌فرهنگی، قواعد پذیرفته‌شدهٔ فرهنگ ایرانی در زمان خلق یا بازپردازی اثر را استخراج نموده و به نقد آن می‌پردازیم:

۲-۳. تصویرگرایی حکیم نظامی گنجوی

با اینکه زبان ادب روایی، زبان تصویرگرایی یا نمادگرایی نیست، به این دلیل که بهترین و ناب‌ترین شعر، دروغ‌ترین آن است و هدف از پرداخت آن تصدیق یا تکذیب امری یا تعلیم مسئله‌ای نیست، بلکه سرگرمی و اصل لذت است (بنگرید به ولک و وارن، ۱۳۹۰: ۷۵)، حکیم نظامی در پرداخت حال و موقعیت، توصیف ظاهر و کنش‌های شیرین هیچ‌گاه از تصویرپردازی و نمادگرایی جدا نیست. در این پرداخت، صفات و ملکات شیرین، اجزای صورت و بدن همچون قد و قامت، چشم، دندان، لب، غبغب، گوش، ناخن، بینی، پستان، پوست، بازو، گردن، دل، سینه، بو، ابرو، انگشت، کنش‌ها و خویشکاری‌های وی نظیر بوسه، ناز و پرهیز،

ولیعهدی، تفریح و گردش، جام‌زدن، شادی‌کردن، زینت‌آلات، گردهم‌آیی، سخن‌گفتن، خندیدن، سوارکاری، شکار و برخی آلات و ادوات وابسته به سلطنت وی مانند خدم‌وحشم همگی تصویر و توصیف شده‌اند. وی در اغلب موارد برای تصویرسازی این اجزا یا موقعیت‌ها، ویژگی‌ها و کنش‌ها از طبیعت یا اجزای آن بهره‌گرفته‌است. بیشتر این تصاویر مربوط به بخش «حکایت‌کردن شاپور از شیرین و شبدیز» و «اندام‌شستن شیرین در چشمهٔ آب» است. برای پرهیز از بالا رفتن حجم پژوهش، تمامی نشانه‌های به‌کاررفته در توصیف شیرین به‌عنوان معشوق زن در منظومهٔ *خسرو و شیرین*، در سه دستهٔ «نشانه‌های اندام»، «نشانه‌های صورت» و «کنش‌های وی» در جدول نشان داده شده و سپس به تحلیل آن خواهیم‌پرداخت:

جدول شماره (۳) نشانه‌های اندام

نشانه‌های اندام									
نام عضو	قد وقامت	آغوش	پستان	کمر(میان)	گردن	انگشت/ناخن	خال	بازو	سرین
یکسانی/ همسانی	نخل سیم	خرمن گل	نار سیمین	موی‌میان	آهو	فندق	ابزار فال زدن	بلورین‌حصار	سیماب
	سرو روان		نارنج	سیمین‌میان	لؤلؤ	دم قاقم کشیده	ابزار ضد چشم‌زخم		آهو سرین
	قلعه		قاقم						تخته عاج
	سهی‌سرو		نار						قاقم

جدول شماره (۴) نشانه‌های صورت (روی)

نشانه‌های صورت (روی)											
نام عضو	چشم	ابرو	مژه	صورت	غبغب	زنخ	دندان	لب	بینی	گوش	بناگوش	گونه
یکسانی/ همسانی	شمع	کمان	سنان	کافور	ترنج	سیب	در	نمک شیرین	تیغ سیم	لؤلؤ	لؤلؤ	گل
	نرگس	طاق	رشته گوهر	شکر	طوق	گوی	صدف	لعل عقیق				گلبرگ
	چشم اهو	محراب		سیب بادام (گل) عناب		چاه	الماس	شهد نوش شکر طبرزد				
	بادام			ماه خورشید				تنگ شکر				
	آب زندگانی			پری رخ ...				حلقه نقطه				
	چراغ			گل و گلبرگ				چاشنی‌گیر				
	بحر			بادامه								

در میان نشانه‌های اندامی، «کل وجود» معشوق و در میان نشانه‌های صورت «مو»، دارای بسامد بالایی در تصویرپردازی منظومهٔ *خسرو و شیرین* هستند. به دلیل حجم بالای تصاویر یکسان (استعاره) یا همسان (تشبیه) و دشواری در چینش جدولی، موارد را خارج از هر نوع سازه‌ای، در دسته‌های زیر می‌توان‌خلاصه‌نمود:

کل وجود معشوق و یا تن و بدن او: «شیرین درخت آب‌دار»، «حلوا و گلاب»، «شکر»، «چشمهٔ قند»، «شیرینی»، «شاخ میوه»، «سمنبر»، «تن سیمین»، «پری (حور/ پریوش)»، «صاحب‌کلاه»، «شب‌افروز»، «ماه و ناهید و خورشید و پروین و سیاره»، «سهیل»، «نسرین»، «شمع جهان‌تاب»، «باز» و «هما» و «عنقا» و «طاووس» و «کبوتر»، «بت (با صفات متعدد)»، «گنج»، «گوهر»، «بلور»، «آهو»، «گوزن و صید»، «نقش چینی»، «نگار»، «گل بادام»، «بادام»، «گل‌اندام»، «خرمای بی‌خار»،

«سرو روان»، «کوه برفین»، «بهار»، «فرات»، «باغ ارم»، «فرات»، «ریاحین»، «زمرد»، «لعل نسفته»، «بلقیس» و «بهشتی‌پیکر».

موی: «سبزه»، «نسیم مشک‌بیز»، «سنبل»، «ابر مشکین»، «جعد مشک‌بیز»، «شب»، «عبیر»، «مشک»، «گره‌گیر»، «هندوی دزد»، «هندوی ناپاک»، «کمند زلف»، «زلف شکن‌گیر»، «زلف بی‌آرام»، «مشکین‌جعد»، «زلف یک‌فن تاب‌دار»، «زنگی»، «مرغول عنبر»، «مشکین کمند»، «خم گیسو»، «شاخ گیسو»، «بنفشه»، «چوگان»، «افعی»، «زنجیر موی»، «مار»، «مشکین‌مو»، «بهار»، «زلف ترازودار» و «دود سپند».

موارد یادشده، گاه با صفت و مختصات مشبه‌به و گاه بدون آن ذکر شده‌اند.

جدول شماره (۵) خویشکاری اجزای بدن معشوق

خویشکاری اجزای بدن معشوق					
چشم و ابرو و مژه	لب و دندان و زبان	زلف و مو	صورت و اجزای آن	تن و بدن	اجزای پنهان
ناز و غمزه	سخن‌گفتن	رهزنی	دلبری	اعجاب و شگفتنی	کامجویی
شکارکردن عاشق	عتاب‌کردن	گمراه‌نمودن	خودنمایی	زیبایی خودنمایی	خشم
دلبری	خندیدن	اسیرکردن	زیبایی فراسویی	دلبری	غیرت عاشقانه در برابر عشاق زن دیگر
عنایت‌کردن به عاشق	بوسیدن	پوشانندگی صورت			همت بر کشتن رقیب
اشک‌ریختن	فرمان‌دادن	معشوق			سیاست‌دانی
خویشتن‌داری	شیرینی	خوش‌بویی			

۲-۳-۱. طبیعت‌گرایی

یکی از مدلول‌های بنیادین ادب غنایی فارسی، طبیعت و اجزای آن شامل «آسمان»، «دریا» و «زمین» و آنچه در آن‌هاست، می‌شود. این موارد دربرگیرندهٔ اجزای آسمان شامل خودِ «آسمان»، «ستارگان»، «خورشید»، «ماه»، «ناهید»، «زهره» و پدیده‌های آسمان شامل «فصل‌ها»، «طلوع» و «غروب» و «صبح» و «شام»، «باد و طوفان»، «برف و باران» و وابستگان هریک (و گاه انواع قدسی آن نظیر آب زندگانی)، اجزای «دریا» نظیر «آب»، موجودات دریا و فرایندهای طبیعی حاکم بر آن، همچنین اجزای زمین شامل «گل‌ها و گیاهان»، «درختان»، انواع میوه‌ها نظیر «نارنج» و «ترنج» و «سیب» و «بادام» و «فندق» و «پسته»، «سبزه‌ها»، «کوه»، «پرندگان»، «حیوانات»، معادن و سنگ‌های معادن همچون «عقیق» و «یاقوت» و «الماس» و «طلا» و «نقره»، «نمک» و نیز «سیماب» است.

گرچه اجزای تصاویر همگی محسوس‌اند و از دنیای واقع وام گرفته شده‌اند، زمانی که به یکدیگر می‌پیوندند تصویری خیالی و فراتر از واقع می‌سازند، برای نمونه بیشترین تصاویر در خدمت توصیف تن و بدن شیرین عبارت‌اند از شیرین‌درخت آبدار، حلوا، شیرینی، چشمه قند، تنگ شکر، خرمای بی‌خار و شیر و شکر را می‌توان نام برد که همگی خواستنی‌بودن هرچه بیشتر وی را برای عاشق (خسرو) نشان می‌دهند. نیز در تصویر «چشمهٔ قند»، «چشمه» و «قند» هر دو محسوس و واقعی‌اند، اما زمانی که به هم می‌پیوندند تصویر چشمه‌ای را می‌سازند که از آن قند و شیرینی می‌جوشد. این تصویر کاملاً تخیلی است.

از دیگر تصاویر طبیعی مرتبط با تن و بدن شیرین، تصاویر وابسته به آسمان و اجزا و نیروهای آن است. «سهیل»، «ماه و مهتاب» (با صفاتی چون تابان و شب چهارده و دو هفته)، «ناهید»، «زهره»، «نسرین»، «پروین»، «خورشید و آفتاب» و «سیاره» بیشترین نقش را در تصویرسازی چهره و صورت شیرین یا کل وجود او برعهده دارند.

زمانی که شاعر از تصاویر حیوانات و پرندگان در ترسیم وجود یار بهره می‌گیرد، حیواناتی نظیر «آهو»، «گوزن»، «قاقم»، «گور» و پرندگانی همچون «باز»، «هما»، «طاووس»، «کبک»، «کبوتر» و «عنقا» را به کار می‌برد. نشانه‌های آهو، گوزن، گور، و کبوتر همگی شیرین را در جایگاه «صید و شکار» برای خسرو ترسیم می‌نمایند. نشانه‌های پرندگان شکاری، همچون باز و هما، شکارگری وی را در عشق خسرو، طاووس، زیبایی شیرین و منحصربه‌فردبودن وی را توصیف می‌کند. از تصویر عنقا نیز برای جدا شدن شیرین و خسرو از یکدیگر در بخش‌های مختلف داستان استفاده شده‌است. نیز افعی و مار همه‌جا زلف و موی شیرین است و قاقم، سرین وی است.

از دیگر نشانه‌های دنیای واقعی برگرفته‌شده از طبیعت در ترسیم سیمای معشوق (شیرین) میوه‌ها، گل‌ها، گیاهان و درختان است. نشانه‌های «سیب»، «گل بادام»،«گل (سرخ)»، «تباشیر» و صفات آن، «عناب»، «بادام» برای وصف چهرهٔ شیرین، «نارنج» و «انار» برای پستان، «ترنج» برای غبغب، «فندق» برای ناخن، «بنفشه»، «شاخهٔ گل»، «سبزه» و «سنبل» برای مو، «سرو» و «نخل» (و رطب و یا خرما) به همراه صفات واقعی یا خیالی (بلند، روان، خرامان/ سیمین) برای قد و قامت او و «نرگس» برای چشم یار به کار رفته‌است.

از میانه نشانه‌های طبیعی دیگر می‌توان به معادن و احجار و سنگ‌های گران‌بها اشاره نمود. «عقیق»، «الماس»، «یاقوت»، «زمرد» ، «نمک»، «لؤلؤ»، «مرجان»، «سیم»، «زر»، «درّ»، «گوهر» (به‌عنوان مطلق جواهر)، «مفرح»، «گنج عاج» و «بلور» و «سیماب» از این دسته‌اند. نشانه‌های ذکرشده با توجه به رنگ و درخشانی، هریک برای ترسیم اعضای مختلف بدن معشوق به کار رفته‌است. عقیق، لعل و یاقوت اغلب برای لب و گوهر و درّ و لؤلؤ و الماس برای توصیف مواردی چون اشک، گوش، بناگوش، دندان و زیبایی صورت و چهره کاربرد داشته‌اند؛ سیماب، سیم، عاج و بلور و صدف برای شفاف‌بودن بدن معشوق و گاه عضوی خاص مانند سرین و یا شرمگاه کاربرد داشته و زر و گنج و گوهر برای کل وجود او. در این میان در بخش‌های پایانی داستان که وصال *خسرو و شیرین* محقق‌می‌شود، تقریباً تمام سنگ‌های قیمتی، مزه‌ها و میوه ها در کار می‌شوند تا رابطه و پیوند جسمانی عاشق و معشوق را ترسیم نمایند.

مزه‌ها که عمدتاً ریشه در «شکر»، «قند»، «طبرزد»، «شهد» یا «عسل» و «خرما»، «بهشتی شربت» و گاه «نمک» دارند نیز در تصویرپردازی وجود یار بسیار مؤثرند. علت مشخص است، نام معشوق («شیرین»)، در درجهٔ اول این تناسب را ساخته‌وپرداخته‌است. این نشانه‌ها اغلب در ترسیم لب شیرین، مطلق وجود وی و تن و بدن او به کار رفته‌اند. گاه نیز کنش سخن‌گفتن او را توصیف نموده‌اند.

بوهای خوش طبیعی نیز در ترسیم اعضای بدن شیرین، به‌ویژه مو و زلف او بسیار به کار رفته‌اند. البته همه‌جا به‌جز بو، شکل ظاهری و یا رنگ و طرح آن‌ها نیز در تشبیه موردنظر شاعر بوده‌است. «سنبل»، «بنفشه»، «مشک»، «عبیر»، «عنبر»، «سبزه» و «دود سپند» در این مورد قابل‌ذکرند.

در زمره نشانه‌های وابسته به طبیعت، از فصول سال، مشخصات بهار و اجزای زیبایی آن، که بحث آن‌ها پیش‌تر ذکرشد، کوه برف، باران و چشمه نیز درخور اهمیت‌اند. این نشانه‌ها، اغلب تصاویر خیالی جذابی هستند که برای ترسیم وجود شیرین ساخته شده‌اند. «کوه برفین» برای تن و بدن سفید و درخشان شیرین و نیز «نسیم مشک‌بیز»، «ابر مشکین» و «مشکین نوبهار»، برای زلف او به کار رفته‌است.

در این مورد تصویر بسیار مؤدبانه و پوشیدهٔ کامجویی *خسرو و شیرین* مثال‌زدنی بوده که درآمیختگی یاقوت و عقیق و صدف و شاخ مرجان را ترسیم می‌نماید. نیز تصاویر وابسته به گیاهان، حیوانات و شکار آن‌ها، اجرام آسمانی، دریا و حتی

بازی‌های معروف مانند تخته‌نرد، مزه‌ها و خوردنی‌ها و رنگ‌ها این درآمیختگی را به تصویر می‌کشند. شاید نظامی در هیچ‌کدام از توصیفات کنش و منش عاشق و معشوق در این منظومه، به اندازهٔ صحنهٔ مذکور، از همهٔ دال‌های جهان تخیل خویش بهره نبرده‌است.

تمامی دال‌های به‌کاررفته برای مدلول‌هایی که اعضای بدن معشوق هستند، به بیانی دیگر تمامی نشانه‌هایی که برای وصف اجزای صورت یا اندام وی به کارگرفته شده و از طبیعت وام‌گرفته شده‌اند، در ترکیب‌سازی ادبی (combination)، برای ایجاد جان‌بخشی (personification) به همان اعضا، نظیر قد و قامت، آغوش، پستان، سرین، کمر، گردن، انگشت، ناخن، بازو و تن و کل وجود و اجزای چهره (خال، چشم، ابرو، مژه، صورت، غبغب، زنخدان، لب دندان، بینی، گوش، بناگوش، گونه، مو) به کار رفته‌اند. گویی بخش‌های بدن یا صورت یار، انسان‌هایی هستند در خدمت شاعر که زیبایی توأم با عشق و وفاداری شیرین را تصویر می‌نمایند. در ترکیبات اضافه‌های تشبیهی که صورت، تن و بدن، قد و قامت را وصف می‌کنند، ترکیب‌سازی تصویری[۶] (جان‌بخشی در تشبیه) بیش از سایر موارد است؛ موی شیرین، نسیم مشک‌بیز؛ جعد مشک‌بیز؛ هندوی‌ناپاک و دزد؛ زلف بی‌آرام؛ زلف ترازودار و مشکین‌نوبهار است. تن و بدن او، شمع یاران؛ کوه برفین که راه می‌رود، دهان او شکرریز؛ درّریز؛ چشم او فسونگر و بازوی وی حصار بلورین است.

۲-۳-۲. تصاویر شکار و رزم و بزم

دستهٔ بزرگی از تصویرگری‌های حکیم نظامی در ترسیم اجزای صورت یا اندام شیرین، از دنیای شکارگری و رزم که ویژهٔ تصاویر سلطنتی است و نمونه‌های فراوانی از آن بر زبان سنگ‌های بناهای تاریخی و باستانی جاری است، وام گرفته شده‌است. این تصاویر از یک سو، ریشه در تجربهٔ زیسته و دیده‌های شاعر دارد و از سوی دیگر، با فرهنگ و ادبیات قوم در پیوند است. این تصاویر مهم، «نخچیرگاه‌های ساسانی مشجر با پرچین‌های دور آن، که پر از حیوانات شکاری متعدد بوده و شاه طی مراسمی بزم‌گونه، با حضور ملازمان و رامشگران در آن به شکار می‌پرداخت» (گیرشمن، ۱۳۴۶: ۳۱۴) را فرایاد می‌آورد. نکتهٔ جالب توجه در این کنش و واکنش ذهنی، تأثیرپذیری جهان پس از خلق *خسرو و شیرین* در ذهن نقاشان و تصویرگران این منظومه است. تصاویر شعری مذکور به طرز عمیق و شگفت‌آوری دنیای ذهنی هنرمندان را متأثر ساخته‌اند و جزئی‌نگری نظامی‌گنجوی، ایشان را در نقاشی و تصویرگری یاری نموده‌است. این همان معنای «هم‌کنشی شعر و نقش» است که از گفتمان منظومه‌های ادبی شاخص برمی‌آید.

گره‌گیری زلف، زلف شکن‌گیر، زلف یک‌فن تاب‌دار، اطلاق کمند به زلف، ترکیب زنجیر موی، اطلاق چوگان به زلف، خم گیسو، زنگی، هندوی دزد یا ناپاک برای مو، کاربرد تصویر حیوانات شکارکننده یا شکارشونده نظیر قاقم، باز، هما، کبوتر، طاووس، آهو، شیر و گوزن برای شیرین با توجه به جایگاه توأمان عاشق و معشوق بودن وی، کاربرد ادوات جنگی نظیر سنان، چنبر، کمان و نگهبان برای چشم و اجزای آن (مژه، ابرو و مردمک)، تیغ برای بینی، حلقه برای لب، پیکان و خدنگ برای شرمگاه قابل‌توجه‌اند.

اگرچه تزاحم تصویری «جان‌بخشی در تشبیه»، در این نگارگری نیز دیده می‌شود، آنچه ذهن مخاطب را بیش‌ازپیش درگیرمی‌کند، «صید و صیادگری» شیرین یا خسرو یا «جنگجو و مبارز بودن» هریک، در دنیای عشق است. در کشاکش خواستن یار، چه از سوی شیرین و چه از سوی خسرو، هرگونه تصویری که در کار باشد به شکارگری طرفین، به‌ویژه خسرو نسبت به شیرین، منتهی می‌گردد. تابلو «شکار آهو یا گوزن به‌وسیله شیر (یا به‌وسیله شاه)»، تصویر کلی است که در هر موقعیتی در خسرو

و شیرین در برابر چشم مخاطب جلوه‌گری‌می‌کند؛ چه باز و یوزی چون «شاپور نقاش» در کار باشد، چه نباشد؛ چه درندگانی چون «مریم و شیرویه» به شیرین نزدیک شوند و چه نشوند؛ چه خسرو و یا حتی شیرین در هجران یار، به موجودی اهلی و در دسترس همچون «شکر یا فرهاد» قناعت کنند یا نکنند.

مجاورت و موازات تصاویر «دنیای بزم» نیز با تصویر «شکار» در ترسیم سیمای این «شه‌بانو» کم نیست. زمانی که تن و بدن شیرین در دنیایی از شیرینی حلوا، شکر، عسل (شهد ونوش)، قند، نبات و طبرزد، خرمای بی‌خار و ریاحین و بوییدنی‌های نظیر مشک، کافور، عنبر، عبیر، اسپند، گلاب، سبزه و گل‌ها و گیاهان خوشبو همچون یاسمن، سوسن، سنبل و نوبهار و نیز نرگس و شکوفه‌های بادام، به ترتیب «تن»، «مو» و «چشم» او را توصیف می‌کنند. در این دنیای بزم همواره هرچه خواستنی است به‌ویژه، میوه‌ها و خوردنی‌های لذیذ چون به، سیب، انار، نارنج، ترنج، بادام، عناب، فندق، شیر و خرما (رطب) در پیوند شیرین با خسرو حضور دارند تا سینه، غبغب، زنخدان، چشم، ناخن، لب و شرمگاه او را به‌تصویر بکشند. به هنگام وصال چاشنی‌گیر، لب شیرین است و وجود یا دهان او تُنگ و جام شکر. در پایان داستان شرمگاه او «جام سیمین» می‌شود تا اوج این نوشانوش پیروزی در شکار و بزم کامل شود.

۲-۳-۳. الگوهای از پیش تعیین‌شده (اسطوره، حماسه، قصه، افسون و دانش و علوم غریبه)

دستهٔ بزرگی از تصاویر در ادب فارسی کاربرد دارند که ساخت و پرداخت آن‌ها متأثر از فرهنگ و دانش کهن قوم است و به‌طور خودآگاه یا ناخودآگاه، از سوی شاعران به کار رفته‌اند. این‌گونه تصاویر که می‌توان آن‌ها را «قدسی» نامید، از روی سیمای ایزدان و ایزدبانوان کهن بازپردازی شده‌اند و به یک موتیف (motif) در تصویرپردازی شاعرانه تبدیل شده‌اند. تصاویری که در اساطیر، حماسه‌ها و قصه‌های کهن قوم در باب اشخاص (قهرمان جستجوگر/ قهرمان قربانی (زن /عروس)) وجود دارد، در نوع روایی و نیز نوع تغزلی دوران اولیهٔ ادب فارسی به کار رفته و در ادوار بعد، مضامین آن تکرار شده‌است.

از سوی دیگر، افسون و علوم غریبه، به‌عنوان بخش بزرگ و گسترده‌ای از فرهنگ و ادبیات عامه، در خلق تصاویر با محوریت عشق و همچنین ترسیم سیمای معشوق مؤثر بوده‌اند. تصاویر مرتبط با موارد مذکور، در دو دستهٔ تصاویر متأثر از «ادب عامه» و تصاویر متأثر از «فرهنگ عامه» (شاخه علوم و دانش‌ها) قابل‌تقسیم‌بندی‌اند.

ادب داستانی پیش از *خسرو و شیرین* نظامی، داستان‌های عاشقانه فردوسی (قرن ۴ق) و *ویس و رامین* فخرالدین‌اسعدگرگانی (قرن ۵ق) هستند که بنیاد شفاهی دارند. در این دو گروه داستانی، عشق کسانی چون «بیژن و منیژه»، «زال و رودابه»، «رستم و تهمینه»، «سهراب و گردآفرید» و عشق‌های دیگر و نیز «ویس و رامین» توصیف‌شده‌است. معاشیق این آثار، متأثر از ادب اسطوره‌ای ایران، از روی سیمای ایزدبانوان اساطیری نظیر «آناهیتا» و «میترا» و گاه «ایشتار» بازآفرینی شده‌اند که در «اوستا» و «متون پهلوی کهن» و «سنت نقل» دیده می‌شود.

این زن آرمانی، یادکردی از اردویسور آناهیتا، الههٔ آب‌هاست که پیوسته نزد ایرانیان مقدس بوده و نیرومندی، سپیدی، زیبایی، دارابودن کمربند و لباس پربها و زرین، گوشواره و تاج و کمر، اسب به‌عنوان مرکب، یاریگری به زنان (و همهٔ مادگان) در زایش، از ویژگی‌های برجستهٔ اوست (هینلز، ۱۳۸۳: ۳۸)[۷] (سامانیان، ۱۳۹۴: ۳۵)، و در این تابلوی بزرگ قدسی، جلوهٔ زلف مشکین یار، سروقامتی، ماه‌چهرگی، عشق و جذابیت جنسی، مسلح‌بودن به انواع سلاح همچون تیر و کمان که در مژگان و ابروی یار بازتاب یافته، پری‌رویی و پری‌خویی (عهدشکنی) و سرانجام بت‌مانندی زن اسطوره‌ای ایرانی هویداست.

به‌جز این داستان‌ها، در ادب رسمی دینی اسلامی، که ۶۰۰ سال پیش از نگارش *خسرو و شیرین* به فرهنگ ایران زمین وارد شده، حکایت عاشقی پیامبر الهی به‌ویژه «یوسف»، متأثر از کتاب مقدس، قرآن و ادب دینی سامی، پیش روی شاعر بوده که در پرداخت عشق شیرین به خسرو بی‌تأثیر نبوده‌است. بسامد تصویرپردازی پنهان‌شدن شیرین و یا خسرو در داستان، با فرورفتن ایشان در چاه و موارد متعدد دیگر در بیش از ۴۴ تصویر حاکی از این امر هنری است.

از بخش روایی الگوهای ازپیش‌تعیین‌شدهٔ دینی و داستانی پیش از *خسرو و شیرین* که بگذریم، جلوهٔ فرهنگ عامه در ترسیم این نشانهٔ مهم در ادب روایی عاشقانه بسیار مؤثر بوده‌است. هیچ‌کدام از تصاویر مرتبط با این بخش از فرهنگ به اندازهٔ تصویر «پری»، در چنین آفرینشی مؤثر نبوده‌است. این امر تا جایی در داستان‌های عاشقانهٔ نظامی، به‌ویژه *خسرو و شیرین*، محوریت می‌یابد که می‌تواند موضوع پژوهش مستقلی قرار گیرد. همچنین پیوند تصویر شیرین با «فسونگر» (و نه سیمای منفی جادوگر) به‌ویژه زمانی که «ناز و غمزهٔ» او با «چشم و مژه» ترسیم می‌شود، به این بخش از فرهنگ عامه مربوط است. هنری که نظامی در این ساحت به خرج داده، استفاده از نشانه‌های پیشین با حاصلی نو است که تابلوی زیبا می‌سازد؛ ویژگی‌های معشوقگان پیشین گرچه در وجود شیرین جمع شده؛ «انسان واقعی» بودن وی در مسیر «وفاداری»، او را نمونه‌ای منحصربه‌فرد نموده‌است. این ویژگی در بستر «روایت» ساخته شده نه در عرصهٔ «تصویرپردازی»؛ چراکه در تصویر، او همان معشوق زیبای قدسی ادب فارسی است.

۲-۳-٤. تصاویر متأثر از قانون رمانسی

نوع ادبی *خسرو و شیرین*، «رمانس خاص» است. به‌طور کلی، عنوان «رمانس خاص» را به دسته‌ای از آثار اطلاق نموده‌اند که در آن ضمن اینکه قانون ساخت «رمانس عام» یعنی الگوی «گزینش ـ سفر ـ روایت» جاری است،[۸] (ر. ک به عباسی، ۱۳۹۴: ۷۴) در حوزه روایت، آفریننده و یا پردازندهٔ (redactor) اثر، به‌منظور گسترش طرح داستانی و نیز ایجاد تأثیر بیشتر بر ذهن مخاطب، موقعیت‌های داستانی را متناسب با فضای آن گسترش می‌دهد. در *خسرو و شیرین*، ضمن شکل‌گیری ابتدایی «کمبود و نیاز» شاهدخت و شاهزاده، «سفر» هر دو به سرزمین یکدیگر آغاز می‌شود و در ادامه روایت داستان شکل می‌گیرد. از سوی دیگر، هر کجا پای شیرین و نه هیچ‌کدام از زنان دیگر (مهین‌بانو، مریم، شکر) به میان می‌آید، حجم زیادی از تصاویر خلق‌می‌شود که متأثر از طبیعت، تجربهٔ زیسته، الگوهای ازپیش‌تعیین‌شده و موارد دیگر گسترش می‌یابد تا بار غنایی‌بودن اثر تقویت شود. در صحنه‌های «حکایت‌کردن شاپور از شبدیز و شیرین برای خسرو»، «وصف‌نمودن سه‌گانهٔ جمال خسرو برای شیرین از سوی شاپور»، «گریختن شیرین از مهین‌بانو و آمدن به مدائن»، «دیده‌شدن اندام شیرین در چشمهٔ آب»، «به‌هم‌رسیدن *خسرو و شیرین* در شکارگاه»، «فضاسازی بهار و عیش *خسرو و شیرین*» و «زفاف *خسرو و شیرین*» بیشترین کارکرد قانون «گسترش‌دادن تصویر معشوق به‌وسیلهٔ شاعر» قابل‌مشاهده است.

درمجموع، تصاویری که نظامی گنجوی از نشانه‌های متعدد در باب شیرین، به‌عنوان بزرگ‌بانوی عاشق ـ معشوق می‌آفریند، الگویی است نزدیک به تابلوهای کاملاً سوررئال و چینش آن‌ها در کنار یکدیگر، به بخش‌های (Sequence) یک فیلم امروزی مانند است که در آن، در کنار تصویر، قوانین زبانی زیبایی‌شناسانه و هنری «استعاره»، «مجاز» و «کنایه» از یک سو و «واج‌آرایی و نغمه حروف»، «ایهام»، «انواع جناس»، «مراعات نظیر»، «تنسیق صفات»، «طرد و عکس» و موارد دیگر هماهنگ‌می‌شود تا آلبومی آفریده شود که: «سیمین‌حصاری که سربازان محافظ ناز و غمزه او فراوان‌اند؛ ریحان‌فروشان از حسادت چشم مست او فریاد سر می‌دهند؛ چشمش افسونگر و جادوگر، ابرویش مدام در نبرد با عاشقان تیر به هدف می‌زند؛ دیده‌بانانی خونین، سنان‌به‌دست بر مژگان او نگاهبانان‌اند؛ دهانش معدن یاقوتی است که نمک و شیرینی را با هم دارد؛ وجودش گاه حصار سیمین،

گاه درخت شیرین آب‌دار که حلوا و گلاب را با هم دارد، گاه قلعه‌ای است که دو زنگی نگهبانان آن‌اند، صبا همواره در حسرت بوی اوست و شکر، قربانی شیرینی کلام او؛ زلفش پهلوانی است رسن‌دردست که هر عاشقی را اسیر و دربند می‌کند؛ ماه و خورشید بر درخشانی صورت و گردن او غبطه می‌خورند؛ بهار و اجزای آن و آسمان و اجزایش برای وصف زیبایی بی‌نهایت او آفریده شده‌اند. خسرو تنها شکارگری است که از ابتدا به دنبال دیدن پری در کنار چشمهٔ آب به جستجو و تعقیب و گریز می‌پردازد تا درنهایت «پریانگی» این زیبارو، زندگی هر دو را در دخمه خسرو به‌پایان‌می‌برد.»

۲-٤. گفتمان خیال در خسرو و شیرین

بیشترین نشانه‌هایی که حکیم نظامی گنجوی در ترسیم آن کوشیده، تن و روی و موی شیرین و وجود او به‌عنوان یک بزرگ‌بانوی نیمه‌آرمانی ـ نیمه‌واقعی است. سپس، به‌ترتیب لب و چشم بسامد بالایی در توصیف دارند. در این ساختار غنایی نشانه‌های اندام شامل (قد و قامت، کمر،گردن انگشت، بازو، آغوش، پستان و سرین) نشانه‌های صورت شامل (چشم، مژه، ابرو، صورت، خال، زنخدان، غبغب، لب و دندان، بینی، بناگوش، گوش، صورت و گونه و مو) با انواع مدلول ترسیم و توصیف شده‌اند.[۹] گاهی تصاویر از آسمان و گاهی از زمین و زیرمجموعه‌های آن وام‌گرفته شده‌اند، گاه شاعر از طبیعت جدا شده و به دنیای مفاهیم ذهنی پناه برده تا این اجزا را به مخاطب بشناساند، گاه نیز ناخودآگاه یا خودآگاه به دنیای اساطیر، به‌عنوان بستر خفته در اندیشهٔ ایرانی کشانده شده و معشوق آرمانی ـ واقعی خود را با آن پیوند زده‌است.

حاصلی که از این درآمیختگی در دنیای معانی به‌دست‌آمده، گاه «شکار» است و «شکارگری» که تصویری شاهانه است؛ گاه حلقه‌های بزم سلطنتی و رود و سرود است. از این جهت، منظومهٔ *خسرو و شیرین* حکیم نظامی، تابلو حجاران کهن ایرانی را می‌ماند که شاهی را در شکار گور («آهو») نشان می‌دهد. تمامی عناصر در این قاب شکوهمند در خدمت معرفی موقعیت گفته‌شده برآمده‌اند. از قضا در پرداخت این تابلو بزرگ نگارین، «شاپور نقاش» و «فرهاد کوه‌تراش» بی اینکه بخواهند (ناخودآگاه)، به‌عنوان خالقان هنری اضلاع و زوایای «جغرافیای خلاقه عاشقانه نظامی» نقش می‌آفرینند.

در این ساحت شگفت‌انگیز روایی، برخلاف سنت نظم راویان و یا پردازندگان داستانی، شاعر به‌جای پرداختن صرف به سازه‌های داستانی، حتی یک لحظه هم ذهنش از آرایش سخن غافل نمی‌شود و «بیان» او از تصویرسازی درنمی‌ماند. این سازه‌های خیالی، چنان قدرتمند هستند که بی آنکه ذهن مخاطب را از اصل داستان دور نمایند، همچون موسیقی متنی در فیلم امروزی (به‌عنوان ابزار فضاساز)، بار عواطف و احساسات مخاطب را کنترل می‌نمایند. مخاطب با اشخاص داستان عاشق می‌شود، با آن‌ها می‌گرید، با آنان عزادار می‌شود، به شادی و طرب می‌پردازد، خشمگین می‌شود و پند می‌شنود. با این حال، در هیچ کجای داستان منتظر رخداد خاصی نیست؛ گویی جهانی واقعی از عشق به‌وسیلهٔ شاعر خلق شده که به‌رغم بنیاد و ریشه‌های تاریخی آن و نیز تأثیر و تأثر از نمونه‌های قومی و بومی، شباهتی به هیچ‌کدام ندارد. یک طرف روایت «خسرو» است که گاه‌وبی‌گاه از تن‌ندادن شیرین به عشق تاراج‌گر، به معاشیق دیگر بسنده می‌کند و سوی دیگر آن «شیرین» است که به‌رغم عاشقانی چون «فرهاد» پاکباز و «شیرویهٔ» هوشمند، از قبلهٔ عشق خود یعنی خسرو دور نمی‌شود.

هنر نظامی در این روایت‌پردازی، این است که به‌موازات ترسیم داستان، کمبود و نیاز دوگانهٔ خسرو به «تاج و تخت» و «معشوق» و دست‌یابی وی به هر دو، پرداخت کمبود و نیاز جاودانه زن ایرانی به جایگاه ممتاز «فردی» و «اجتماعی» را در قالب کمبود و نیاز شیرین به «وفاداری در عشق خسرو» چنان پیش برده که «قربانی» همان «قهرمان» است و «قهرمان» همان «قربانی». «یاریگران» و «شریران» داستان، قادر به جدانمودن نقش دوگانهٔ قربانی ـ قهرمان از خسرو یا شیرین نیستند. به

همین‌دلیل است که «سرنوشت» شیرین در پایان داستان، به‌رغم پادشاه‌نبودن او، برای مخاطب اهمیت بیشتری دارد؛ پس قهرمان این داستان کسی جز شیرین نیست.

۳. نتیجه‌گیری

به‌طورکلی بیشترین نشانه‌های به‌کاررفته در *خسرو و شیرین*، در پیوند با نشانه‌های اندام و نشانه‌های روی (صورت) معشوق آرمانی هستند که از آن میان «لب» و «چشم» بسامد بالایی در توصیف دارند. انواع مدلول‌های به‌کاررفته برای این دال‌ها، گاه از «آسمان» و گاه از «زمین» و زیرمجموعه‌های آن وام‌گرفته شده‌اند. حاصل به‌دست‌آمده، تصویری کاملاً خیالی برای معشوقی آرمانی است. ریشه این تصاویر به‌جز طبیعت‌گرایی، تصاویر شکار و بزم و الگوهای ازپیش‌تعیین‌شده هستند. اما در عرصهٔ روایت، معشوق نظامی از نمونه‌های کهن خود فاصله‌گرفته و خویشکاری و کنش‌مندی انسان واقعی را داراست. در این ساحت شگفت‌انگیز روایی که رمانسی خاص را رقم زده، برخلاف سنت نظم راویان و یا پردازندگان داستانی، شاعر به‌جای پرداختن صرف به سازه‌های داستانی، حتی یک لحظه هم ذهنش از آرایش سخن غافل نمی‌شود و «بیان» او از تصویرسازی درنمی‌ماند. این سازه‌های خیالی، چنان قدرتمند هستند که بی آنکه ذهن مخاطب را از اصل داستان دور نمایند، همچون موسیقی متنی در فیلم امروزی (به‌عنوان ابزار فضاساز)، بار عواطف و احساسات مخاطب را کنترل می‌نمایند.

تصویر خیالی به‌دست‌آمده از بستر یکسان‌پنداری (استعاره) یا همسان‌پنداری (تشبیه) نظامی در باب شیرین، گاه «شکار» است و «شکارگری» که تصویری شاهانه است؛ گاه حلقه‌های بزم سلطنتی و رود و سرود است. از این جهت منظومهٔ *خسرو و شیرین* حکیم نظامی، تابلو حجاران کهن ایرانی را می‌ماند که شاهی را در شکار گور («آهو») نشان می‌دهد. همه‌چیز در این قاب شکوهمند در خدمت معرفی موقعیت گفته‌شده برآمده‌اند. از قضا در پرداخت این تابلو بزرگ نگارین، «شاپور نقاش» و «فرهاد کوه‌تراش» بی‌اینکه بخواهند (ناخودآگاه)، به‌عنوان خالقان هنری اضلاع و زوایای «جغرافیای خلاقه عاشقانه نظامی» نقش می‌آفرینند.

پی‌نوشت

۱. این داستان در بخش پادشاهی خسروپرویز در *شاهنامه* فردوسی آمده‌است.

۲. زنان شهری زنانی هستند که اغلب با مکر و حیله‌گری، هوس و دوری از هر نوع آزادگی زنانه در ادب روایی فارسی وصف شده‌اند (ر.ک به ستاری، ۱۳۹۴: ۶۲).

۳. همانجا: ۱۲۷.

۴. کهن‌ترین نمونه آن در اسطوره بین‌النهرین، «اینانا» (زن) و «انکیم‌دو» (مرد/ کشاورز) و دوموزی (مرد/ شبان) است. تمایل ایزدبانو، اینانا، به انکیم‌دو است، اما دوموزی در این جدال پیروز می‌شود. این در حالی است که «اوتو» (خدای خورشید/ برادری اینانا) نیز میل به دوموزی دارد (ثمینی،۱۳۹۹: ۲۶۱). ساختار این اسطوره با ساختار داستان «هابیل» و «قابیل» در عهد عتیق نیز اشتراک دارد؛ «اقلیما»، معشوق قابیل و هابیل است. اقلیما منطبق بر اینانا، قابیل منطبق بر دوموزی و هابیل منطبق بر انکیم‌دو است. در پایان این داستان، شبان به دست کشاورز کشته می‌شود. این الگو در فرهنگ اسلامی– ایرانی به‌شدت رواج‌دارد (شوالیه و دیگران، ۱۳۸۷، ج۳: ۱۱۱).

۵. در این نمونه همواره مرد عاشق نیست، بلکه گاهی در جایگاه معشوق قرار می‌گیرد. به‌خصوص اگر از زن کوچک‌تر باشد. داستان‌های حماسی رمانسی سودابه در *شاهنامه* (سیاوش/ کیکاووس) پدر در قصه‌های یونان فدر (همسر«تزه» و عاشق بر ناپسری خود «هیپولیت») زلیخا در قصه‌های کهن مصری (همسر عزیز مصر عاشق پسرخوانده خود یوسف) لیلی و مجنون و قیس در این دسته قرار می‌گیرند (ر.ک به اسلامی‌ندوشن، ۱۳۹۳، ۸۶–۹۹).

۶. ترکیب‌سازی تصویری (combination) عبارت از پدیده‌ای ادبی و نتیجه حرکت ناخودآگاه ذهنی شاعران برای کنارهم‌چیدن تصویرها و صور خیال در ابیات است. این کنش ذهنی شاعر سبب هنری‌شدن ساختار و رسانایی معنای شعر می‌گردد (ولک و وارن، ۱۳۹۰: ۲۵۱).

۷. *نگاه کنید به هینلز، ۱۳۸۳: ۳۸.*

۸. *تنها تفاوت «رمانس عام» و «رمانس خاص» در آفریننده دو اثر است. به این معنا که پردازنده رمانس عام «ناشناس» است و این نوع ادبی، از طریق سنت نقل در طول زمان دست‌به‌دست شده تا به کتابت رسیده‌است. در حالی که رمانس خاص، پردازنده «مشخص» دارد و اگرچه هسته اصلی آن ممکن است در ادبیات کهن قوم، به‌صورت کتبی یا شفاهی ریشه داشته‌باشد؛ به‌وسیلهٔ یک آفرینندهٔ مشخص، متأثر از هنر، دانش و بینش آفریننده وی بازپردازی شده‌است (عباسی، ۱۳۹۴: ۹۷).*

۹. دال و مدلول (پارول/ لانگ، فرم/ صورت/ در زمانی/ هم‌زمانی و یا محور جانشینی/ همنشینی) از اصطلاحات وضع‌شده به‌وسیلهٔ فردینان دوسوسور (۱۸۵۷–۱۹۱۳م) بنیان‌گذار دانش نشانه‌شناسی است. دال عبارت است از تصویر صوتی لفظ و مدلول تصویر مفهومی یا معنایی. لذا نشانهٔ زبانی (دال و مدلول) نه یک شیء را به یک نام، بلکه یک مفهوم را به یک تصور صوتی پیوند می‌دهد. در این پژوهش به‌جای کاربرد نشانه و معنا، از اصطلاحات دال و مدلول استفاده شده‌است.

منابع

اسلامی‌ندوشن، محمدعلی، (۱۳۹۳)، *جام جهان‌بین*، چاپ چهارم، تهران: نشر قطره.

بیر، جیلین، (۱۳۷۹)، *رمانس*، ترجمهٔ سودابه دقیقی، تهران: نشر مرکز.

ثمینی، نغمه، (۱۳۹۹)، *تماشاخانه اساطیر (اسطوره و کهن‌نمونه در ادبیات نمایشی ایران)*، چاپ پنجم، تهران: نشر نی.

حسینی، مریم، (۱۳۹۹)، *ریشه‌های زن‌ستیزی در ادبیات کلاسیک فارسی*، چاپ پنجم. تهران: نشر چشمه.

ریچاردز، آیور آرمسترانگ، (۱۳۹۷)، *اصول نقد ادبی*، ترجمهٔ سعید حمیدیان، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

سامانیان، مهوش، (۱۳۹۴)، *نمودهایی از حضور پریان در اساطیر*، تهران: انتشارات تمدن علمی.

ستاری، جلال، (۱۳۹۴)، *سیمای زن در فرهنگ ایران*، چاپ نهم، تهران: نشر مرکز.

ستاری، جلال، (۱۳۹۷)، *عشق صوفیانه*، چاپ نهم، تهران: نشر مرکز.

شوالیه، ژان و آلن گربران، (۱۳۸۷)، *فرهنگ نمادها*، ترجمهٔ سودابه فضایلی، تهران: انتشارات جیحون.

صفا، ذبیح‌الله، (۱۳۷۹)، *تاریخ ادبیات ایران*، ج ۱ (خلاصه ج ۱ و ۲)، چاپ هجدهم، تهران: نشر ققنوس.

طهماسبی، فرهاد، (۱۳۹۵)، *جامعه‌شناسی غزل فارسی*، تهران: انتشارات علمی ـ فرهنگی.

عباسی، علی، (۱۳۹۰)، *ساختارهای نظام تخیل از منظر ژیلبر دوران*، تهران: انتشارات علمی ـ فرهنگی.

عباسی، سکینه، (۱۳۹۴)، *بوطیقای قصه‌های بلند عامیانه فارسی (رمانس عام)*، تهران: روزگار نو.

فرای، نورتروپ، (۱۳۷۷)، *تحلیل نقد*، ترجمهٔ صالح حسینی، تهران: انتشارات نیلوفر.

کاسیرر، ارنست، (۱۳۹۰)، *فلسفه صورت‌های سمبولیک*، ترجمهٔ یدالله موقن، ج۲، تهران: نشر هرمس.

کریستین‌سن، آرتور، (۱۳۷۲)، *ایران در زمان ساسانیان*، ترجمهٔ رشید یاسمی، تهران: دنیای کتاب.

کزازی، میرجلال‌الدین، (۱۳۸۸)، مدخل «*خسرو و شیرین*»، مندرج در *دانشنامهٔ ادب فارسی*، ج۳، به سرپرستی اسماعیل سعادت، تهران: انتشارات فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

کیا، صادق، (۱۳۳۷)، «سخنی چند درباره زن در ادبیات پهلوی»، *مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*، شماره سوم، سال پنجم، صص ۸۲-۸۷.

گرگانی. فخرالدین‌اسعد، (۱۳۹۵)، *ویس و رامین*، با دو گفتار از صادق هدایت و مینورسکی، تصحیح و تحشیهٔ محمد روشن، چاپ ششم، تهران: انتشارات صدای معاصر.

گیرشمن، رمان، (۱۳۷۱)، *هنر ایران در دورهٔ ماد و هخامنشی*، ترجمهٔ عیسی بهنام، تهران: علمی- فرهنگی.

لوید، ژنویو، (۱۳۹۷)، *عقل مذکر (مردانگی و زنانگی در فلسفه غرب)*، ترجمهٔ محبوبه مهاجر، چاپ هشتم، تهران: نشر نی.

نظامی گنجوی، الیاس بن یوسف، (۱۳۸۰)، *خسرو و شیرین*، تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، تهران: نشر قطره.

ولک، رنه و اوستین وارن، (۱۳۹۰)، *نظریهٔ ادبیات*، ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجر، چاپ سوم، تهران: انتشارات نیلوفر.

هینلز، جان راسل، (۱۳۸۳)، *شناخت اساطیر ایران*، ترجمهٔ محمدحسین باجلان فرخی، تهران: اساطیر.

References:

ʾAbbāsi, ʾAli (2011) *Sāxtārhāye nezām-e taḫayyol az manẓar-e Gilbert Durand* (Structures of the Imaginative System from Gilbert Durand's Perspective). Tehran: ʾElmi va Farhangi Publishing. [In Persian].

ʿAbbāsi, Sakine (2015) *Buṭiqāye qese-hāye boland-e āmiyāneye fārsi* (Poetics of Persian Folk Romances). Tehran: Rouzgar-e No Publishing. [In Persian].

Beer, Gillian (2000) *Romāns* (The Romance), trans. Sudābe Daqiqi. Tehran: Markaz Publishing. [In Persian].

Cassirer, Ernst (2011) *Falsafeye ṣurat-hāye sambolik* (Philosophy of Symbolic Forms), trans. Yadollāh Muqen, Vol. 2. Tehran: Hermes Publishing. [In Persian].

Chevalier, Jean & Alain Greebrant (2008) *Farhang-e nemād-hā* (Dictionary of Symbols), trans. Sudābe Fazāyeli. Tehran: Jeyḥun Publishing. [In Persian].

Christiensen, Arthur (1993) *Irān dar zamān-e Sāsāniyān* (L'iran sous les Sassanides), trans. Rašid Yāsemi. Tehran: Donyāye Ketāb. [In Persian].

Eslāmi-Nodušan, Mohammad-ʾAli (2014) *Jām-e jahān-bin* (The World-Seeing Cup), 4th ed. Tehran: Qatre Publishing. [In Persian].

Frye, Northrop (1998) *Taḥli-e naqd* (Analysis of Criticism), trans. Ṣāleḥ Ḥoseyni. Tehran: Niloofar Publishing. [In Persian].

Ghirshman, Roman (1992) *Honar-e irān dar dowreye Mād va Haxāmaneši* (*The Arts of Ancient Iran*: From Its Origins to the Time of Alexander the Great), trans. ʾIsā Behnām. Tehran: ʾElmi va Farhangi Publishing. [In Persian].

Gorgāni, Faxr al-Din Asʾad (2016) *Vis o Rāmin* (Vis and Ramin), with two essays by Ṣādeq Hedāyat and Vladimir Minorsky, ed. Mohammad Rowšan, 6th ed. Tehran: Sedāye Moʾāser Publishing. [In Persian].

Hinnells, John R. (2004) *Šenāxt-e asāṭir-e irān (Persian Mythology)*, trans. Mohammad-Ḥoseyyn Bājelān Farroxi. Tehran: Asāṭir Publishing. [In Persian].

Hoseyni, Maryam (2020) *Rišehāye zan-setizi dar adabiyyāt-e kelāsik-e fārsi* (Roots of Misogyny in Classical Persian Literature), 5th ed. Tehran: Češme Publishing. [In Persian].

Kazāzi, Mir-Jalāladdin (2009) *"Ḵosrow va Širin"*. *Dāneš-nāmeye Adab-e Fārsi*, Vol. 3, edited by Esmāʾil Saʾādat. Tehran: Academy of Persian Language and Literature. [In Persian].

Kiyā, Ṣādeq (1958) *"Soxani čand dar-bāreye zan dar adabiyyāt-e Pahlavi"* (A Few Words on Women in Pahlavi Literature), *Journal of the Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran*, No. 3, Vol. 5, pp. 82-87. [In Persian].

Lloid, Genevieve (2018) *ʾAql-e mozakkar* (Man of reason, Male and female in western philosophy), trans. Maḥbube Mohājer, 8th ed. Tehran: Ney Publishing. [In Persian].

Nezāmi Ganjavi, Elyās ibn Yusof (2001) *Xosrow-o Širin* (Ḵosrow and Širin), ed. Ḥasan Vaḥid Dastgardi, revised by Saʾid Ḥamidiyān. Tehran: Qatre Publishing. [In Persian].

Richards, Ivor Armstrong (2018) *Osul-e naqd-e adabi* (Principles of Literary Criticism), trans. Saʾid Ḥamidiān. Tehran: ʿElmi va Farhangi Publishing. [In Persian].

Safā, Zabihollāh (2000) *Tārix-e adabiyyāt-e Irān* (History of Persian Literature), Vol. 1 (Summary of Vols. 1 & 2), 18th ed. Tehran: Qoqnus Publishing. [In Persian].

Sāmāniyān, Mahvaš (2015) *Nemudhāye hozur-e pariyān dar asāṭir* (Manifestations of Fairies in Myths). Tehran: Tamaddon-e ʾElmi Publishing. [In Persian].

Samini, Naqme (2020) *Tamāšā-xāneye asāṭir*; Asāṭire va kohan-nemune dar adabiyyāt-e namāyešiye irān (Theatre of Myths: Myth and Archetype in Iranian Dramatic Literature), 5th ed. Tehran: Ney Publishing. [In Persian].

Sattāri, Jalāl (2015) *Simā-ye zan dar farhang-e Īran* (The Image of Women in Iranian Culture), 9th ed. Tehran: Markaz Publishing. [In Persian].

Sattāri, Jalāl (2018) *ʿEšq-e ṣufiyāne* (Sufi Love), 9th ed. Tehran: Markaz Publishing. [In Persian].

Ṭahmāsbi, Farhād (2016) *Jāmeʾe-šenāsiye qazal-e fārsi* (Sociology of Persian Ghazal). Tehran: ʾElmi va Farhangi Publishing. [In Persian].

Wellek, René & Austin Warren (2011) *Nazariyye-ye adabiyāt* (Theory of Literature), trans. Ẓiyā Movahhed & Parviz Mohājer, 3rd ed. Tehran: Nilufar Publishing. [In Persian].