

فصلنامه علمی - تخصصی مطالعات زبان و ادبیات غنایی
گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد
سال دهم، شماره سی و هفت، زمستان ۱۳۹۹، ص. ۹-۲۴

مقاله پژوهشی

کارکرد تزیینی، توضیحی و نمادین اوصاف در منظومه‌های غنایی با تکیه بر لیلی و مجنون، یوسف و زلیخا و سلامان و ابسال جامی

حسین آقاحسینی^۱

هاجر فتحی نجف‌آبادی^۲

چکیده

شاعران منظومه‌های روایی در آفرینش روایتی جذاب، از وصف برای شخصیت‌پردازی و فضاسازی استفاده می‌کنند. ژنت به بررسی وصف و ارتباط آن با روایت و روایتگری پرداخته است. وی برای اوصاف، کارکرد تزیینی، توضیحی و نمادین قائل می‌شود. در این پژوهش، کارکردها در سه منظومه غنایی لیلی و مجنون، یوسف و زلیخا و سلامان و ابسال جامی، به روش توصیفی - تحلیلی بررسی شده است تا میزان و کیفیت استفاده از اوصاف با کارکردهای گوناگون، در هر منظومه مشخص گردد و در نهایت به این پرسش پاسخ داده شود که اوصاف در منظومه‌های غنایی غیر از کارکرد تزیینی، چه کارکرد دیگری دارد؟ نتایج حاصل از تحقیق بیانگر اینست که علی‌رغم باور غالب که کارکرد نمادین، ویژه متون عرفانی و رمزی است، در سه منظومه غنایی موردنظر، کارکرد نمادین اوصاف، مفاهیم زیادی را در متن گنجانده است، اما با توجه به تفاوت‌های موجود در روایت سه منظومه برای درک مفهوم نمادین اوصاف باید به حوزه جغرافی، قبیله، قوم، مذهب و تاریخ رجوع شود؛ از این رو برای درک مفاهیم اوصاف با کارکرد نمادین، از نشانه‌شناسی استفاده شده است. براعت استهلال یکی از انواع کارکرد توضیحی اوصاف است که بیشتر در لیلی و مجنون یافت می‌شود و برای کارکرد تزیینی اوصاف در منظومه سلامان و ابسال موردی یافت نشد.

کلیدواژه‌ها: وصف، کارکرد تزیینی، کارکرد توضیحی، کارکرد نمادین، ژنت.

۱. استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران (نویسنده مسئول) h.aghahosaini@gmail.com

۲. دکتری زبان و ادبیات غنایی، دانشکده علوم انسانی و حقوق، واحد اصفهان، دانشگاه آزاد اسلامی، اصفهان (خوراسگان)، ایران. Hf2_1361@yahoo.com

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۹/۳۰

تاریخ ارسال: ۱۳۹۹/۶/۶

۱. مقدمه

در ادبیات، وصف نوعی تمهید زبانی از سوی گوینده برای تجسم و عینیت بخشیدن به نوعی تجربه و گاه مکاشفه گوینده از مواجهه با جهان پیرامون اوست. در واقع می‌توان وصف را نوعی رویکرد بلاغی در بیان احساس و عواطف گوینده از جهان درون و بیرون، تعریف کرد.

از ابتدای شعر فارسی تا دوران معاصر در همه انواع ادبی: حماسی، غنایی، تعلیمی و نمایشی، از وصف استفاده شده است که با توجه به نوع اثر و دوره‌های متفاوت شعری، شیوه‌های وصف و میزان به‌کارگیری آن متفاوت است. در منظومه‌ها، وصف به شکلی خاص و برای بیان مقاصد ویژه به کار رفته است. در منظومه‌های داستانی که در قالب مثنوی، با موضوعات حماسی، غنایی و عرفانی سروده شده‌اند، اوصاف به صورت یک قسمت مشخص از متن و در ابیات متوالی ارائه می‌شود و با اندکی دقت مشخص می‌گردد که به واسطه ویژگی روایت و داستان، وصف با محور عمودی در این آثار پیوند محکم دارد. برای مثال اوج انسجام وصف در محور عمودی، در سراپاهای ضمنی دیده می‌شود «در ضمن بعضی داستان‌های منظوم یا منثور شاعر یا نویسنده به اقتضای حال و مقام به وصف معشوق می‌پردازد، در این قسمت شاعر سخن را با وصف جمال آغاز کرده و سپس تمام اندام و اعضای معشوق را توصیف می‌کند» (شفیعیون، ۱۳۸۹: ۱۵۷-۱۵۳). در واقع، در این منظومه‌هاست که روایت و وصف با یکدیگر پیوند می‌یابد و اوصاف با اهدافی غیر از زیبایی بخشیدن به متن، بازتاب پیدا می‌کند.

پدیدآورندگان آثار ادبی، علاوه بر روایت اتفاق‌ها و کنش‌ها، به بیان جزئیات و ویژگی‌های شخصیت‌ها، اشیاء، مکان‌ها و... پرداخته‌اند. در این نوع آثار و در رابطه با داستان، وصف کارکرد شخصیت‌پردازی، صحنه‌سازی و ایجاد فضا و رنگ (فضاسازی) پیدا می‌کند، با وجود این، پیش از این منتقدان هنگام بررسی آثار روایی، تنها به جنبه ادبی اوصاف پرداخته‌اند و برای کشف زبان اثر تلاش کرده‌اند در حالی که یک متن روایی غیر از زبان ادبی، جنبه روایت‌مندی دارد. درست است که وصف بدون قرار گرفتن در روایت استقلال معنایی ندارد (غیر از آنچه آن را شعر توصیفی می‌نامند) در مقابل هیچ روایتی بدون وصف متصور نیست. پس روایتگری و وصف دو سازه از متن روایی است که با توجه به ویژگی هر کدام، نسبت به دیگری بررسی می‌شود. بررسی کارکرد اوصاف در متون مختلف، در حوزه کار نظریه‌پردازان جدید قرار گرفته و برای آن کارکردهای گوناگون قائل شده‌اند که زیبایی بخشیدن به متن یکی از این مقاصد است. با اندکی دقت بیشتر به این نتیجه دست می‌یابیم که اوصاف، در منظومه‌های غنایی، علاوه بر کارکرد زیبایی بخشیدن به متن، کارکردهای دیگری نیز دارد؛ کارکردهایی که گاه وجودشان در یک متن غنایی، دور از ذهن به نظر می‌رسد.

جامی یکی از شاعرانی است که در منظومه‌سرایی شناخته شده است. هفت اورنگ جامی که تقلیدی از خمسه نظامی است، از آثار برجسته این شاعر است که منتقدان هر کدام از منظری به نقد آن پرداخته‌اند و از جهتی آن را قابل توجه می‌دانند. در میان مثنوی‌های جامی دو منظومه «لیلی و مجنون»، «یوسف و زلیخا» و بعد از این دو «سلامان و ابدال»، از نظر شیوه داستان‌پردازی برجسته‌تر هستند. همچنین زبان این سه اثر تحت تأثیر موضوع اصلی آن‌ها، عشق، مخیّل‌تر و در نتیجه در مقایسه با دیگر منظومه‌ها و اشعار جامی به شعر نزدیک‌تر است. «در سرتاسر متن دو داستان عاشقانه (لیلی و مجنون، یوسف و زلیخا) بُعد عمودی مرکوز در دل مثنوی کاملاً حس می‌شود. صحنه‌های وصال و هجران و وصف جمال و زیبایی زنان داستان‌های یوسف و زلیخا و لیلی و مجنون به قدری هنری و شاعرانه بازسازی می‌شود که به آسانی می‌تواند عواطف خواننده را بجنباند» (مایل هروی، ۱۳۷۷: ۱۸۸). علی اصغر حکمت از مدخل وصف به هفت اورنگ نگاه می‌کند و معتقد است از این منظر به ترتیب یوسف و زلیخا، لیلی و مجنون و در نهایت سلامان و ابدال حائز اهمیت است (ر.ک: حکمت، ۱۳۶۳: مقدمه). شفیی کدکنی که نوآوری و ابداع را ملاک اصلی نقد متون قرار می‌دهد، معتقد است دو منظومه سلامان و ابدال و یوسف و زلیخا از میان دیگر منظومه‌ها بهتر است و بهارستان جزو بهترین آثار منثور روزگار جامی است (ر.ک: شفیی کدکنی، ۱۳۹۳: ۱۸-۲۴).

مجموعه اینک، وصف مورد نظر ما در این پژوهش گونه نیست، بلکه اوصافی است که به صورت یک قسمت مشخص از متن و در ابیات متوالی، متولد شده است. اوصافی که به صورت ترکیب (ترکیب وصفی) ظاهر می شود، در حوزه این پژوهش، جای نمی گیرد.

هدف این پژوهش این است که براساس نظریه ژنت کارکرد تزیینی، توضیحی و نمادین در سه منظومه لیلی و مجنون، یوسف و زلیخا و سلامان و ابدال جامی مشخص گردد و مفاهیمی که از طریق این کارکردها به متن افزوده می شود، تعیین شود. همچنین برای درک معنای نمادین اوصاف، ناگزیر به استفاده از نظریه نشانه‌شناسی هستیم. قابل ذکر است که در این پژوهش برای بررسی‌ها، در منظومه سلامان و ابدال، روایت اصلی مورد نظر بوده است و حکایت‌های کوچک و فرعی که در دل متن گنجانده شده، جزو آمار به حساب نیامده است.

۱.۱. پیشینه پژوهش

درباره روایت و نظریه‌های روایت تحقیقات بسیاری به صورت کتاب، مقاله و پایان‌نامه وجود دارد. در این پژوهش‌ها با توجه به متون مورد تحقیق یکی از نظریه‌های روایت انتخاب شده است که در ادامه به چند نمونه از آنها اشاره می‌کنیم. پایان‌نامه و کتاب تحلیل ساختاری منطق الطیر عطار تألیف اکبر اخلاقی که در این اثر به بررسی روایی حکایات این اثر پرداخته است و مسائلی چون انسجام، نظم روایی، عناصر داستان بررسی شده است. پایان‌نامه تحلیل ساختاری و محتوایی رمان سووشون اثر سیمین دانشور نوشته فهیمه حیدری که در این پایان‌نامه نویسنده نظریه روایت رولان بارت را در رمان سووشون بررسی کرده، به خوبی کارکردهای اصلی، کاتالیزورها، آگاهی‌دهندگان و... را تبیین و مشخص کرده است. مقاله «تقابل عنصر روایتگری و توصیف در هفت‌پیکر نظامی» از نصرالله امامی و قدرت قاسمی‌پور که نویسندگان با استفاده از نظریه‌های توماشفسکی، بارت، ژنت و هامان به بررسی جنبه‌های ایستا و پویای متن در هفت‌پیکر نظامی، تفاوت گزاره‌های به کار رفته در وصف و دیگر قسمت‌های روایت و ارتباط این گزاره‌ها با ایستا و پویا بودن وصف پرداخته‌اند که با به کارگیری این شیوه، کارکرد وصف در هفت‌پیکر نظامی مشخص می‌شود. در این پژوهش به کارکرد تزیینی، توضیحی و نمادین اوصاف نیز پرداخته شده است. پژوهش حاضر کارکرد تزیینی، توضیحی و نمادین اوصاف را در منظومه‌های لیلی و مجنون، یوسف و زلیخا و سلامان و ابدال جامی بر اساس دیدگاه ژنت در مقاله‌ای از این منتقد ادبی (ر.ک. ژنت، ۱۹۷۶: ۱-۱۳) بررسی کرده است و از این جهت اهمیت دارد که نشان می‌دهد وصف، در نظریه‌های مهم روایی چه جایگاهی دارد و چرا و چگونه کارکرد تزیینی، توضیحی و نمادین پیدا می‌کند و به این نکته مهم اشاره می‌کند که علی‌رغم تصور غالب، اوصاف در منظومه‌های غنایی تنها جنبه تزیینی و زیبایی‌بخشی به متن ندارد و با کارکرد توضیحی و حتی نمادین خود، مفاهیم زیادی را در قالب شخصیت‌پردازی و فضاسازی ایجاد می‌کند که هرچه بیشتر دنیای متن را برای مخاطب باورپذیر می‌کند. در زمینه نشانه‌شناسی نیز آثار بسیاری به صورت مقاله و کتاب وجود دارد که در این پژوهش، با توجه به آنچه متن در اختیار ما قرار می‌دهد، از کتاب‌های پژوهشگرانی چون سوسور (Saussure)، چندلر (Chandler)، گیرو (Guraud) و ضیمران بهره برده شده است.

۲.۱. روش تحقیق

روش کار در این پژوهش، توصیفی-تحلیلی است. برای کشف ارتباط وصف با روایتگری و در انتها به دست‌آوردن کارکرد تزیینی، توضیحی و نمادین اوصاف در منظومه‌های لیلی و مجنون، یوسف و زلیخا و سلامان و ابدال جامی، ابتدا برای آشنایی با نظریه و فهم جایگاه وصف در دیدگاه منتقد مورد نظر، آثار ترجمه شده از ژنت مطالعه شده است. همچنین به مقالاتی که نظریه‌ها را در متنی خاص پیاده کرده‌اند رجوع کرده‌ایم. علاوه بر آن از پایان‌نامه‌هایی که از متن اصلی استفاده کرده‌اند، بهره گرفته شده، سپس اوصاف به کاررفته در این منظومه‌ها استخراج شده و بعد از آن، براساس نظریه ژنت

بررسی گردیده است و در نهایت به تبیین کارکرد تزیینی، توضیحی و نمادین آنها پرداخته‌ایم. در بخش کارکرد نمادین اوصاف، برای تعیین چگونگی کارکرد نمادین باید از نشانه‌شناسی بهره برد. گفتنی است برای دست‌یابی به کارکرد تزیینی، توضیحی و نمادین اوصاف در سه منظومه، ناگزیر از بررسی کارکرد این اوصاف از نظر دیگر منتقدان ادبی چون توماشفسکی و بارت بودیم که بر اساس دیدگاه این دو منتقد، اوصاف بن‌مایه آزاد و ایستا (free and static motif) و آگاهی‌دهنده و نمایه خاص (special informant) است که در سه متن مذکور، ابزار شخصیت‌پردازی و فضاسازی است.

۲. بحث

۱.۲. کارکرد تزیینی، توضیحی و نمادین از دیدگاه ژنت

بعضی اوصاف در منظومه‌ها تنها جنبه زیبایی‌بخشی به متن دارد. این اوصاف هیچ تأثیری در روند داستان ندارد و بود و نبودشان تفاوتی ایجاد نمی‌کند، بنابراین کارکرد تزیینی دارد. در مقابل اوصافی وجود دارد که جنبه توضیحی پیدا می‌کند؛ یعنی نوعی مقدمه‌چینی است که در منظومه‌های مورد نظر منجر به فضاسازی در روایت و آمادگی ذهنی مخاطب می‌شود که در حوزه روایت و عناصر داستان اهمیت زیاد دارد.

در منظومه‌ها، اوصافی دیگری وجود دارد که هدف از آنها، تنها ارائه تصویری بصری از موصوف نیست. این اوصاف براساس نظر ژنت، کارکرد نمادین دارد و نقش مهمی در فضاسازی و شخصیت‌پردازی ایفا می‌کند که بررسی آنها جنبه‌های پنهان مفاهیم متن را آشکار می‌سازد و بر اساس نشانه‌شناسی قابل تحلیل و تبیین است. نشانه‌شناسی، «مطالعه منظم و سامان‌مند همه مجموعه عوامل مؤثر در ظهور و تأویل نشانه‌هاست. در واقع علمی است که از طریق خوانش علائم و نشانه‌ها، پدیده‌های جهان را درک می‌کند» (ضیمران، ۱۳۸۳: ۸). نشانه‌شناسی در همه شاخه‌ها همچون زبان، فیلم، نقاشی کاربرد دارد.

در حوزه زبان، نخستین بار سوسور، واژه نشانه را برای مطالعه واحدهای زبانی به کار برد. در نظریه سوسور، هر نشانه دو عنصر تشکیل‌دهنده دال (نمود آوایی واژه) و مدلول (آنچه در ذهن شنونده از نمود آوایی ایجاد می‌شود) دارد (ر.ک. سوسور، ۱۳۸۲: ۹۸-۹۵)، بنابراین هر نشانه به سه چیز دلالت دارد: دال، مدلول و وحدت میان دال و مدلول (عامل فرهنگی). در ادبیات، نشانه، همان واژه‌های زبان است. هر واژه می‌تواند دو معنای صریح (معنای مستقیم و عامه‌فهم واژه) و غیر صریح (معنایی که بر جنبه فرهنگی، اجتماعی و تاریخی یک مدلول تکیه دارد) داشته باشد. رابطه میان دال و معنای غیر صریح، دلالت التزامی و رابطه بین دال و معنای صریح، دلالت مطابقتی نام دارد (ر.ک. گیرو، ۱۳۸۷: ۳۹-۴۷). از سوی دیگر، در نظر سوسور، هیچ نشانه‌ای به خودی خود دریافت نمی‌شود، بلکه در ارتباط با دیگر نشانه‌ها فهم می‌شود؛ یعنی معنای یک نشانه با توجه به رابطه هم‌نشینی آن نشانه در نظامی که نشانه در آن به کار رفته است، درک می‌شود. دیدگاه ژنت در تعیین چند نوع کارکرد برای اوصاف در متن روایی، ناظر بر همین نظریه است. در دیدگاه ژنت «وصف در متون، کارکرد- تزیینی (بلاغت سنتی)، نمادین و توضیحی (این دو در متون جدید برای زمینه‌چینی استفاده می‌شوند) - دارد» (ر.ک. ژنت: ۱۹۷۶: ۶). در واقع «اولین کارکرد توصیف، کارکرد تزیینی است. می‌توان بر آن بود که بلاغت سنتی، توصیف و دیگر ویژگی‌های سبک‌شناختی را زیر عنوان آرایه‌های کلامی رده‌بندی کرده‌است. توصیف مفصل و گسترده، درنگ یا امری سرگرم‌کننده در روایت نمایان می‌شود و دارای نقشی صرفاً زیباشناختی است، به مانند مجسمه‌هایی در یک عمارت. دومین کارکرد عمده توصیف که در نگاه منتقدان روزگار ما بر رمان بالزاک حاکم شده است، کارکرد توضیحی و نمادین است. در آثار بالزاک و جانشینان او، چهره‌های فیزیکی و توصیف‌های مربوط به لباس و اثاثیه هم برای آشکار ساختن روان‌شناسی شخصیت‌هاست و هم نشانه آنها. در این دوره توصیف یکی از عناصر زمینه‌چینی است؛ چیزی که در عصر کلاسیک نبوده است» (امامی و قاسمی‌پور،

۱۳۸۷: ۱۵۴). این نوع کارکردها در هر سه منظومه جامی یعنی لیلی و مجنون، یوسف و زلیخا و سلامان و ابسال قابل تشخیص است و کاربرد دارد.

۲.۲. کارکرد تزئینی و نمادین اوصاف در منظومه‌های جامی

۱.۲.۲. کارکرد تزئینی

در منظومه یوسف و زلیخا، آنجا که شاعر در سی بیت باغ زلیخا را توصیف می‌کند و بعد از گوشه‌گیری زلیخا در نه بیت به وصف عبادتخانه می‌پردازد؛ یا در جای دیگر وقتی پنج بیت از متن را به وصف گوسفندان یوسف اختصاص می‌دهد، این‌گونه اوصاف، کارکردی کاملاً بلاغی دارند؛ زیرا زیبایی‌های باغ، خلوت و اوصاف عبادتخانه و ویژگی‌های جسمانی گوسفندان نه تنها تأثیری در پیرنگ ندارد، از جنس دیگر اوصاف با کارکرد شخصیت‌پردازی و فضاسازی هم نیست. این اوصاف مملو از آرایه‌های ادبی چون تشبیه و استعاره است و برای شناساندن حیوانات، مکان یا اشیاء نیست. این وصف‌ها به سطح سخن روایت مربوط می‌شود و در القای مفهومی خاص هیچ دخالتی ندارد. به عنوان مثال در وصف گوسفندان می‌خوانیم:

جدا سازند نادربره‌ای چنند چو گردون چر بره بی مثل و مانند
چو آهوی ختن سنبل چریده ز گرگان هرگز آسیبی ندیده
ز ره‌سان‌پشمشان چون موی زنگی ز ابریشم فزون در تازه رنگی
ز فربه دنبه‌ها یکسر گران بار به راه از بس گرانی نرم رفتار
به روی موج باد از سر فرازی گرفته صنعت زنجیر سازی
(جامی، ۱۳۷۸: ۱۰۸)

یا در منظومه لیلی و مجنون، جایی از روایت؛ لیلی منتظر نشسته است شاید کسی نامه‌اش را به مجنون برساند که ناگهان شتر سواری از گرد راه می‌رسد. در وصف شتر سواری می‌خوانیم:

ناگاه بدید کز غباری آمد بیرون شترسواری
نی باد و ز باد گرم‌روتر نی سیل و ز سیل تیزدوتر
(همان: ۳۴۵)

این وصف از شترسواری، کاملاً تزئینی است و هیچ کارکردی غیر از تزئین و آرایش کلام ندارد؛ زیرا دانستن یا ندانستن جزئیات این شخصیت، در روند داستان هیچ تغییری ایجاد نمی‌کند و اهمیت ندارد. در جای دیگر راوی سوم شخص برون‌داستانی (جامی) به وصف نخل و آهو می‌پردازد. این اوصاف نیز در روند روایت تأثیر ندارد و کاملاً تزئینی است در وصف آهو از جامی می‌خوانیم:

آهو نه که لعبتی مصور زیبا شکل و بدیع منظر
چشمش برده ز آهوان دست بی سرمه سیاه و بی قدح مست
مستان همه در خمار چشمش آهو چشمان شکار چشمش
شاخش چو فتیله‌ای ز عنبر بر فرق فتیله موی دلبر
شاخی بی برگ کس ندیده زان گونه ز مشک تر دمیده
بر مشک ممر ناف شد چست بر ناصیه زور کرد و بر رست
هر بند ازان دو شاخ نوزاد قلاب دل هزار صیاد
از بی عقده و بی وشاحی با گردن ساده چون صراحی

آهو چشمی به عشوه جسته پیوند حمایلش گسسته
 سینه چو شکم به رنگ کافور نافش مشکین چون نیفه حور
 نسرين سرین او درین باغ چون لاله ندیده محنت داغ
 پشتش نکشیده هیچ باری بر وی ننشسته جز غباری
 پرورده میان سبزه و آب آسوده ز دست رنج قصاب
 پایش قلمی خط آزموده جز بر خط سبزه سر نسوده
 (همان: ۳۱۸)

این وصف که در چهارده بیت سروده شده است، صرفاً برای بیان زیبایی آهو و تزیین متن است و در روایت کارکرد ندارد. آخرین نمونه از چنین اوصاف در منظومه لیلی و مجنون وصف درخت از زبان خالق اثر است. مجنون به خانه مردی مهمان می‌شود و در آن خانه درخت زیبا و بلندی را می‌بیند و با دیدن زیبایی و شادابی درخت به یاد زیبایی لیلی می‌افتد و با مرغی که روی آن درخت لانه کرده و جفتش را از دست داده است، به گفتگو مشغول می‌شود و از دوری لیلی شکوه می‌کند:

در صحن سرراش بود نخلی آسان خرجی نفیس دخلی
 خرجش ز نم سحاب توشه دخلش سر و شاخ غرق خوشه
 هر خوشه رواج‌بخش خوانها شیرین کن تلخی دهانها
 خوشه نه که شوشه های زر بود هر یک سلک عقیق تر بود
 رنگش چو عقیق و چاشنی شهد لب طالب کام او به صد جهد
 قدی چو قد شکر دهانان مرغان ز سرش نشید خوانان
 (همان: ۳۴۷)

این وصف شش بیتی از نخل، مملو از آرایه ادبی است و تنها به خاطر زیبا ساختن متن، گنجانده شده است. همچنین در منظومه سلمان و ابسال، وصف غلام پادشاه که به تفصیل مطرح شده است کارکرد تزیینی دارد؛ زیرا این شخصیت نیز هیچ نقشی در روایت ایفا نمی‌کند:

طلعتی چون قرص خور آراسته نی ز کم خواری مه آسا کاسته
 تازه روی و خنده ناک و شادکام هر طرف چون شاخ خرم در خرام
 (همان: ۳۹۴)

در این نوع اوصاف رابطه بین دالّ و معنای صریح، رابطه کاملاً مطابقتی است؛ زیرا مدلول دقیقاً همان چیزی است که از دالّ در ذهن همه خوانندگان وجود دارد. به عنوان مثال در این اوصاف، نشانه «آهو» دالّ (صورت آوایی آهو) دقیقاً با مدلول آن (یک حیوان) برابری می‌کند.

در منظومه سلمان و ابسال (روایت اصلی سلمان و ابسال) موردی برای کارکرد تزیینی اوصاف، پیدا نشد.

جدول (۱): بسامد اوصاف تزیینی در سه منظومه

| منظومه | اوصاف تزیینی |
|---------------|--------------------------------|
| لیلی و مجنون | شتر شترسوار، نخل، آهو |
| یوسف وزلیخا | باغ زلیخا، عبادتخانه، گوسفندان |
| سلمان و ابسال | - |

۲،۲،۲. کارکرد توضیحی

اوصافی که به شکل مقدمه‌چینی برای بیان یک موضوع ظاهر می‌شود، کارکرد توضیحی دارد. این مقدمه‌چینی‌ها در روایت‌های امروزی جای مشخص ندارد و به فراخور مطلب و صلاحدید نویسنده در جای جای روایت گنجانده می‌شود. این نوع مقدمه‌چینی و کارکرد توضیحی، در ادبیات فارسی سابقه دارد. در منظومه‌ها، گاه ابتدای یک فصل، اوصافی گنجانده می‌شود که با عنوان براعت‌استهلال آنها را می‌شناسیم.

براعت‌استهلال شگردی ادبی است که در قدیمی‌ترین آثار فارسی وجود دارد. در علم بدیع براعت‌استهلال آوردن سخنانی در آغاز کتاب یا دیباچه یا قصیده است که به مضمون اثر اشاره می‌کند؛ یعنی در نخستین بیت شعر یا ابتدای نثر عباراتی آورده شود که مناسب حال باشد و اشاره‌ای باشد بر آنچه در آینده بیان خواهد شد؛ یعنی «ابتدای سخن یا نوشته مناسب با مقصود باشد» (امین شیرازی، ۱۳۶۹: ۲۸) نام‌های دیگر این شگرد «براعت مطلع، حسن مطلع و حسن ابتداست» (ر.ک. علوی مقدم، ۱۳۶۹: ۴۸). به نظر می‌رسد در تعریف این شگرد ادبی بیشتر به ارتباط معنایی در متن و ابزار اصلی ایجاد این ارتباط؛ یعنی وصف توجه شده است، برای مثال همایی در اولین تعریف از این آرایه می‌گوید: «براعت‌استهلال نوعی از صنعت تناسب و مراعات‌النظیر است که اختصاص به همان مقدمه و سرآغاز سخن دارد و مقصود این است که دیباچه کتاب یا تشبیب قصیده و پیش‌درآمد مقاله و خطابه را با کلمات و مضامینی شروع کنند که با اصل مقصود تناسب داشته باشد» (همایی، ۱۳۷۹: ۳۰۳). در اصل، براعت‌استهلال در ادبیات سنتی، کارکرد توضیحی پیدا می‌کند که منجر به فضاسازی می‌شود با این تفاوت که براعت‌استهلال ادبیات سنتی تنها در ابتدای فصول ظاهر می‌شود، درحالی که این شگرد در آثار روایی امروزی جایگاه مشخص ندارد. پدیدآورندگان آثار ادبی در دنیای قدیم، در منظومه‌های روایی غیر از صحنه، گفتگو، وصف و لحن، نوع دیگری از فضاسازی را که همان براعت‌استهلال (خوش‌آغازی) است به کار برده‌اند؛ زیرا «داستان‌نویس، این مسئله را مد نظر قرار می‌دهد که چگونه باید آغاز کند که مخاطب را مجذوب موضوع، وادار به تفکر و درگیر با ماجرا کند و پنجره‌های روشنی را به جانب درون‌مایه داستان بگشاید» (ابراهیمی، ۱۳۹۶: ۴۶). بر اساس تعاریفی که تنها بر مبنای ارتباط معنایی و ابزار آن، وصف، شکل گرفته‌است مشهورترین مثال برای این شیوه، پیش‌درآمد نبرد رستم و سهراب است که فردوسی در این بخش از واژه نارسیده ترنج استفاده می‌کند که استعاره از سهراب است؛ یعنی شاعر پوشیده خبر از مرگ سهراب می‌دهد و با این براعت‌استهلال فضای قضا و قدر و مرگ بر داستان سایه می‌اندازد. نمونه دیگر وصف شب در مقدمه داستان بیژن و منیژه است که با سیاهی چاه بیژن تناسب دارد. در تقسیم‌بندی نادر ابراهیمی، انواع براعت‌استهلال به این صورت ارائه می‌شود: خوش‌آغازی موضوعی، خوش‌آغازی شخصیتی، خوش‌آغازی زبانی و بیانی، خوش‌آغازی فضا‌ساز (محور قرار دادن مکان یا زمان خاص و نظایر آن)، خوش‌آغازی حرکتی، خوش‌آغازی محتوایی، خوش‌آغازی تصویری، خوش‌آغازی بافتی. خوش‌آغازی زبانی و بیانی با تکیه بر تصویرسازی از طریق لفظ صورت می‌گیرد و خوش‌آغازی فضا‌ساز بر یک مکان و زمان خاص، اشاره دارد» (همان: ۴۹ و ۵۲). این نوع براعت‌استهلال (خوش‌آغازی زبانی و بیانی و خوش‌آغازی فضا‌ساز) در منظومه‌های روایی سنتی، براساس محور افقی و عمودی، هم در حوزه معنی و هم در حوزه لفظ قابل بررسی است، همچنین این نوع کارکرد توضیحی اوصاف در سه منظومه جامی وجود دارد، اما میزان کاربرد و حوزه کاربرد آن در سه منظومه متفاوت است.

۱،۲،۲،۲. کارکرد توضیحی براعت‌استهلال در حوزه معنی (خوش‌آغازی زبانی، بیانی، فضا‌ساز)

۱،۱،۲،۲،۲. ارتباط معنایی واژه‌های به کاررفته در وصف با مضمون

در منظومه لیلی و مجنون جامی بعد از عنوان هر بخش، ابتدای هر فصل و در دو بیت آغازین، تمهیداتی گنجانده شده‌است. این گونه تمهیدات که در حوزه لفظ یا معنی اتفاق افتاده است در واقع نوعی براعت‌استهلال برای القای مفهوم مورد نظر

شاعر، آماده‌سازی ذهن مخاطب برای مطالب آینده و در نتیجه فضا‌سازی است. همه این کلمات و مفاهیم در روایت، مستقیماً از زبان شاعر بیان می‌شود. تعاریف صنعت براءت استهلال برمبنای حوزه معنی ارائه شده‌است. بر این اساس، واژه‌های به کاررفته باید با موضوع قسمت مورد نظر ارتباط معنایی داشته باشد و در واقع این واژه‌ها یادآور مضمون مورد نظر باشد. در لیلی و مجنون جامی این نمونه‌ها دیده می‌شود:

مجنون برای خواستگاری از لیلی به پدر لیلی پیغام می‌فرستد:

مشاطه این عروس طنّاز مشاطگی این چنین کند ساز

(جامی، ۱۳۷۸: ۲۹۱)

در جای دیگر زمانی که لیلی را بدون توجه به خواسته قلبی‌اش شوهر می‌دهند، می‌خوانیم:

طبّال سرای این عروسی در پرده آب و آبنوسی

این طبّل گران‌نوا نوازد وین پرده سینه‌کوب سازد

(جامی، ۱۳۷۸: ۳۳۹)

در این ابیات واژه‌های مشاطه، عروس، طبّل، طبّال یادآور مجلس خواستگاری و عروسی است. این واژه‌ها با مضمون این قسمت‌ها ارتباط معنایی دارد. یا در جای دیگر زمانی که مجنون از عشق واله و شیدا شده و در دشت آواره گشته‌است، جامی می‌گوید:

ریحان شکن حریم این باغ این بو دهد از نسیم این باغ

کان لاله داغدار هر دشت از نوفل و نوفلی چو برگشت...

(جامی، ۱۳۷۸: ۳۰۷)

واژه‌های لاله و باغ با موضوع رفتن مجنون به دشت رابطه معنایی دارد. لاله داغدار استعاره از مجنون است.

در منظومه یوسف و زلیخا، ابتدای فصل سفر زلیخا به مصر با این وصف آغاز می‌شود:

سحرگاهان که زد چرخ مکوکب ز زرین کوس کوس رحلت شب

کواکب نیز محمل برشکستند به همراهی شب محمل بستند

شد از رخشانی آن زرفشان کوه به رنگ پرّ طوطی دمّ طاووس

(جامی، ۱۳۷۸: ۷۴)

در این وصف، واژه‌های کوس، محمل بستن و رحلت یادآور کوچ و رحلت زلیخا به مصر است. در جای دیگر ابتدای

فصلی که در آن زنان هوسباز برای دیدار یوسف می‌شتابند، این وصف را می‌خوانیم:

شبانگه کز سواد شعر گلریز فلک شد نوعروس عشوه‌انگیز

ز پروین گوش را عقد گهر بست گرفت از مه صقیل آئینه در دست

(جامی، ۱۳۷۸: ۱۲۰)

در این وصف واژه‌های عشوه‌انگیز، کرشمه زنان و عقد گوهر و آئینه یادآور آرایش این زنان است که در ادامه متن با آن

روبرو می‌شویم.

۲،۱،۲،۲،۲. تناسب

در این حوزه جامی در منظومه لیلی و مجنون، واژه‌هایی را در دو بیت آغازین هر قسمت آورده‌است سپس به فاصله چند

بیت از واژه‌ای استفاده می‌کند که این واژه با موارد قبلی که در دو بیت آغازین وجود دارد از نظر معنایی تناسب دارد. در واقع

واژه ابیات آغازین با واژه بیت‌های بعدی یک شبکه معنایی می‌سازد و در نتیجه واژه‌های بیت‌های ابتدای فصل نوعی براعت استهلال می‌شود. همچنین واژه‌های بعدی با واژه‌های آغازین گونه‌ای انسجام متن ایجاد می‌کند. زیرا مجموعه روابط بین جمله‌ای که متن را می‌آفریند انسجام متن نامیده شده است. از این منظر عناصر تشکیل‌دهنده یک متن با توجه به دیگر عناصر تحلیل می‌شود. ابزارهای آفریننده انسجام متن انسجام دستوری، واژگانی و پیوندی است (ر.ک: صفوی، ۱۳۹۱: ۸۲).

در قسمتی از روایت، مجنون به مهمانی مردی می‌رود، در خانه مرد درختی است که مرغی بر آن نشسته است. در ابتدای این فصل می‌خوانیم:

چون زرده بیضه‌های گردون آمد سحر از سپیده بیرون
زیر خم طاق لاجوردی زان زرده زمین گرفت زردی
(جامی، ۱۳۷۸: ۳۴۶)

در ادامه و بعد از چند بند این بیت گنجانده شده است:

او بود درین که مرغی از شاخ برداشت نوا به ناله گستاخ
(جامی، ۱۳۷۸: ۳۴۸)

واژه‌های بیضه و زرده با واژه مرغ که در ادامه داستان گنجانده شده است، رابطه تناسب دارد. از طرفی با خواندن واژه مرغ و واژه‌های بیضه و زرده که در دو بیت ابتدایی آمده‌اند، تداعی می‌شود.

در نمونه بعدی، لیلی برای بیان اینکه علی رغم میلش تن به ازدواج داده است نامه‌ای به مجنون می‌نویسد. در بیت آغازین این فصل می‌خوانیم:

دردانه فروش درج این درج این گوهر حرف را کند خرج
(جامی، ۱۳۷۸: ۳۵۱)

و در ادامه جامی می‌گوید:

این داعیه چون به خاطر آورد آن نامه سینه سوز را کرد
(جامی، ۱۳۷۸: ۳۵۲)

واژه حرف با نامه نوشتن لیلی ارتباط معنایی دارد و با واژه نامه که در ابیات آتی می‌آید تناسب می‌سازد. در واقع این دو واژه یکدیگر را تداعی می‌کنند.

۳،۱،۲،۲،۲. تکرار

در این نوع براعت استهلال واژه‌ای که در ابیات آغازین هر فصل آورده شده است، عیناً در ابیات بعدی تکرار می‌شود و نوعی انسجام متن ایجاد می‌شود. مجنون برای دیدن لیلی حرکت می‌کند که در راه زاغی بانگ می‌زند و عاشق شیدا این صدا را به فال نیک می‌گیرد. ابتدای فصل می‌خوانیم:

چون باز سفیده دم درین باغ بنشست بر آشیانه زاغ
زاغان سیه ز سهم آن باز کردند ز آشیانه پرواز
(جامی، ۱۳۷۸: ۲۷۴)

واژه زاغ در این ابیات عیناً در بیت‌های آتی تکرار می‌شود. جامی می‌گوید:

رخشنده بصر بدید زاغی چون دود چراغی و چراغی
(جامی، ۱۳۷۸: ۲۷۴)

در این قسمت مجنون با زاغ گفتگو دارد و از فراق سخن می‌گوید.

در فصل بعدی مجنون برای نزدیک شدن به قبیله لیلی، پوست گوسفند می‌پوشد. ابتدای این فصل می‌خوانیم:

آن پوست و مغز قصه‌اش نغز از پوست چینی برون دهد مغز
کان پوست شناس مغز دیده از پوست به مغز آن رسیده
(جامی، ۱۳۷۸: ۳۷۲)

واژه پوست در این ابیات دقیقاً در ابیات بعدی تکرار شده است:

مسکین مجنون چو پوست را دید سوی رمه میل دوست بشنید
(جامی، ۱۳۷۸: ۳۷۴)

گنجاندن پوست در دو بیت آغازین فصل با واقعه پوست گوسفند پوشیدن مجنون رابطه معنایی دارد و گونه‌ای انسجام متن می‌سازد.

۲,۲,۲,۲. کارکرد توضیحی براءت استهلال در حوزه لفظ (خوش‌آغازی زبانی، بیانی، فضا ساز)

در این حوزه واژه‌های متن تنها رابطه لفظی دارند. تکرار یک یا چند واج در یک مصرع یا بیت، واج‌آرایی نامیده شده است همچنین تغییر در مصوت‌ها یا صامت‌ها را در حداقل دو واژه، جناس می‌گویند. غالباً هدف از واج‌آرایی و جناس افزودن موسیقی بر متن است، اما به نظر می‌رسد جامی با استفاده از صنایع ادبی غیر از افزودن آهنگ بر کلام خود توانسته است نوعی براءت استهلال خلق کند و برای روایت فضا سازی کند و از طریق براءت استهلال موسیقی و فضا سازی را توأمان به کار گیرد. ابتدای فصل آشناسدن مجنون با نوفل این بیت دیده می‌شود:

سوداگر چین این صحیفه این نافه برون دهد ز نیفه
(جامی، ۱۳۷۸: ۲۹۹)

در این بیت دو واژه نافه و نیفه با یکدیگر و همزمان با واژه نوفل که در ابیات بعدی بیان می‌شود، واج‌آرایی و جناس در مصوت بلند می‌سازد. بنابراین آهنگ این دو واژه طنین انداز واج‌های (ن، و، ف، ل) در واژه نوفل است که نوعی براءت استهلال و فضا سازی است. ابتدای فصل «باز خریدن مجنون غزالی را» ابیاتی وجود دارد:

چون صبحدم از غزاله خور پوشید زمین غلاله زر
افشانند فلک ز چشمه قیر از مهر غزاله قطره‌ها شیر
(جامی، ۱۳۷۸: ۳۱۰)

در این ابیات واژه غزاله، با غزال که در ابیات بعدی خواهد آمد جناس می‌سازد و واژه غزال را تداعی می‌کند. تمهیدات خاص برای خلق براءت استهلال در اوصاف (کارکرد توضیحی اوصاف)، در منظومه لیلی و مجنون در حوزه لفظ و معنی توأمان اتفاق افتاده است، اما در منظومه یوسف و زلیخا براءت استهلال تنها در حوزه معنی وجود دارد و در منظومه سلمان و ابدال نیز اوصاف توضیحی یافت نشد.

جدول (۲): بسامد اوصاف توضیحی در سه منظومه

| منظومه | اوصاف توضیحی |
|---------------|--|
| لیلی و مجنون | خواستگاری از لیلی، آواره شدن مجنون در دشت، درخت و مرغ، نامه نوشتن لیلی، پوست گوسفند، زاغ، آشنایی با نوفل، غزال |
| یوسف و زلیخا | وصف روز، وصف شب، عشوہ زنان |
| سلمان و ابدال | - |

۳،۲،۲. کارکرد نمادین

در سه منظومه جامی، اوصافی وجود دارد که هدف از آنها، تنها ارائه یک تصویر بصری از موصوف نیست. در واقع، گاه هدف از وصف اشیاء یا حیوان غیر از جنبه زیبایی‌شناسی و بلاغی، کارکرد دیگر دارد. در هر سه منظومه، جامی علاوه بر وصف شخصیت‌های اصلی گاه اشیاء یا حیوانات مربوط به این شخصیت‌ها را وصف کرده و به تصویر می‌کشد. این اشیاء به تنهایی در روند داستان و پیرنگ تأثیری ندارند و از طرف دیگر تنها به منظور ایجاد تصویر بصری گنجانده نشده‌است. این اوصاف برای ایجاد حس قداست، بزرگی و عظمت، ثروت، شومی و بدیمنی یا خوش‌یمنی شخصیت در ذهن خواننده و در نهایت شخصیت‌پردازی یا فضا سازی کاربرد دارد در واقع این نوع اوصاف در روایت کارکردی نمادین پیدا می‌کند. به عنوان مثال جامی روایت می‌کند که در خانه یعقوب درختی وجود داشت که از آن برای فرزندانش عصا درست می‌کرد، اما عصای یوسف را پیک سرمد بعد از درخواست و دعای یعقوب از عالم ملکوت می‌آورد:

رسید از سدره پیک مُلک سرمد عصایی سبز در دست از زیر جرد
 نه زخم تیشه ایام دیده نه رنج ارّه دوران کشیده
 قوی قوت، گران قیمت، سبک سنگ نیالوده به ننگ روغن و رنگ

(همان: ۸۱)

در واقع عصا ابزار کار چوپان‌ها و وسیله‌ای رایج در دست انسان‌های دنیای قدیم برای انجام فعالیت‌های روزانه است، ابزاری برای عبور از راه‌های ناهموار و تکیه‌گاه پیرمردان و پیرزنان است، اما از طرف دیگر نشانه بزرگ‌شدن و مردانگی هم هست، نشان می‌دهد صاحب این شیء دیگر کودک نیست و می‌تواند وظایف بزرگ‌ترها را انجام دهد. پس عصای یوسف علاوه بر موارد ذکر شده چون از جانب خدا فرستاده می‌شود عنصری سرمدی است و نشان‌دهنده مقام صاحب عصا است که باید در آینده وظیفه خطیر رهبری یک جامعه را بر عهده بگیرد و از این جهت وصف مربوط به عصا کارکرد نمادین پیدا می‌کند. در این وصف نیز شاعر با استفاده از تشبیه و وصف با صفت، تصویری ماورائی از عصا ارائه می‌دهد که بلندی مقام یوسف را نزد خداوند مجسم می‌کند. به عبارت دیگر، وصف ارائه شده از عصا (واژه‌ها و طرح) یک نشانه است و عصا معنای آنهاست. عصا خود معنایی دارد و نشانه معنویت است پس عصا، معنایی است که مدلول واقع شده و هم نشانه‌ای است که معنایی دارد. یعنی وصف عصا یک نشانه (دال) است و مدلول آن عصاست که خود؛ برای مدلول (معنویت) یک نشانه (دال) می‌شود و رابطه بین وصف عصا و عصا، دلالت مطابقتی و رابطه بین وصف عصا با معنویت، دلالت التزامی است. در جای دیگر بعد از اینکه یوسف به مقام عزیزی مصر می‌رسد، شاعر در بیست و پنج بیت به وصف اسب یوسف می‌پردازد:

بر آخر داشت یوسف دیوزادی سپهر اندازه‌ای، گردون نهادی
 تکاور ابلقی چون چرخ فیروز ز شب بسته هزاران وصله بر روز
 ز نور و ظلمت اندر وی نشانه برابر چون شب و روز زمانه
 گره برخوشه چرخ از دم او شکن در کاسه بدر از سُم او.....

(همان: ۱۷۵)

طبق سنت داستان‌پردازی در داستان‌های ایرانی داشتن اسب تیزگام، شجاع و وفادار یکی از ملزومات شاهی و پهلوانی است. چنان‌که در شاهنامه با اوصاف و قهرمانی‌های رخس روبرو می‌شویم، در خسرو و شیرین وصف شب‌دیز را داریم که نیای خسرو در خواب به پاس نیک‌رفتاری وی به او وعده می‌دهد. در منظومه یوسف و زلیخا نیز شاعر با پردازش تصویری از اسب یوسف، بلندی مقام و مرتبت وی را در کسوت عزیزی مصر تداعی می‌کند. در عوض، با توجه به تغییر جغرافیای

داستان در منظومه لیلی و مجنون جامی، به جای اسب، با وصف خوش رفتاری شتر مجنون روبرو می‌شویم. شتر در میان قوم عرب حیوانی مفید است که برای تغذیه، باربری، سفر در بیابان‌های بی‌آب و علف و... استفاده می‌شود، بنابراین دارندگان شتر با توجه به تعداد شترهایشان مردمی متمول و صاحب احترام بیشتر هستند در وصف این حیوان بیابانی می‌خوانیم:

| | |
|---------------------------|--------------------------|
| یک ناقه رهگذار بودش | کارنده به هر دیار بودش |
| مویش چو شفق به سرخ رنگی | زنجیره زده چو موی زنگی |
| از گردن و موی اومثالی | طالع شده در شفق هلالی |
| بی ماندگی از روش فلک سان | پیشش همه کوه و دشت یکسان |
| سیلی گردی میان وادی | بر قلعه کوه گرد بادی |
| کردی پی راه بین به هر جای | آینه گری به هر کف پای |
| هر روز بر او سوار گشتی | پوینده هر دیار گشتی |

(همان: ۲۴۳)

وصف ارائه شده از اسب و شتر (واژه‌ها و طرح) یک نشانه است و اسب و شتر معنای آنهاست. اسب و شتر، خود معنایی دارد و نشانه ثروت و عظمت است؛ پس اسب و شتر، معنایی است که مدلول واقع شده و هم نشانه‌ای است که معنایی دارد؛ یعنی وصف اسب و شتر یک نشانه (دال) است و مدلول آن اسب و شتر است که خود؛ برای مدلول (ثروت و عظمت) نشانه (دال) می‌شود و رابطه بین وصف اسب و شتر و اسب و شتر، دلالت مطابقتی و رابطه بین وصف اسب و شتر با ثروت و عظمت، دلالت التزامی است. در جای دیگر روایت جامی به وصف (کلاغ) می‌پردازد و در ادامه دریافت می‌شود که این کلاغ خوش‌یمن بوده است و بعد از اینکه مجنون این پرنده را می‌بیند، دیدن لیلی برایش میسر می‌گردد:

| | |
|----------------------|-----------------------|
| رخشنده بصر بدید زاغی | چون دود چراغی و چراغی |
| در تیره شبی ستاره دو | یا انگشتی شراره دو |
| عباسی خلعتی مرتب | کرده ز پی خلافت شب |

(همان: ۲۷۴)

وصف ارائه شده از کلاغ (واژه‌ها و طرح) یک نشانه است و کلاغ معنای آنهاست. کلاغ خود معنایی دارد و نشانه خوش‌یمنی و خبر خوش است پس کلاغ، معنایی است که مدلول واقع شده و هم نشانه‌ای است که معنایی دارد. یعنی وصف کلاغ یک نشانه (دال) است و مدلول آن کلاغ است که خود؛ برای مدلول (خوش‌یمنی و خبر خوش) یک نشانه (دال) می‌شود و رابطه بین وصف کلاغ و کلاغ، مصابقتی و رابطه بین وصف کلاغ و خبر خوش؛ التزامی است. در عوض جای دیگر زمانی که مجنون قصد می‌کند تا لیلی را ببیند، در مسیر، پیرزنی بدچهره را می‌بیند و در هفت بیت به وصف زشتی او می‌پردازد. مجنون این اتفاق را به فال بد می‌گیرد و در ادامه هم با دیدن لیلی می‌فهمد که قبيله لیلی او را از دیدارش منع کرده‌اند و اگر بار دیگر لیلی را ببیند به او گزند می‌رسانند:

| | |
|----------------------------|---------------------------|
| چون رو به دیار آن دل افروز | شد قیس روان به رسم هر روز |
| افتاد دو چار او عجوزی | همچون خر پیر پشت کوزی |
| روی که ز سختی و درشتی | شاید صفتش به سنگ‌پشتی ... |

(همان: ۲۸۱)

وصف ارائه شده از پیرزن (واژه‌ها و طرح) یک نشانه است و پیرزن معنای آنهاست. پیرزن (خود معنایی دارد و نشانه بدیمنی و خبر بد است پس پیرزن، معنایی است که مدلول واقع شده و هم نشانه‌ای است که معنایی دارد. یعنی وصف پیرزن یک نشانه (دال) است و مدلول آن پیرزن است که خود؛ برای مدلول (نشانه بدیمنی و خبر بد) یک نشانه (دال) می‌شود و رابطه بین وصف پیرزن و پیرزن، مطابقتی و رابطه بین وصف پیرزن و بدیمنی، التزامی است. در هر دو مورد کارکرد نمادین (زاغ، پیرزن) شاعر بلافاصله بعد از وصف آنها وجه نمادین این دو را توضیح می‌دهد و رمزگشایی می‌کند. بعد از دیدن کلاغ بلافاصله مطرح می‌کند که بانگ زدن کلاغ در بین اعراب فعلی خوش‌یمن است و مجنون نیز این اتفاق را به فال نیک می‌گیرد. اما در جای دیگر بعد از دیدن پیرزن مجنون فکر می‌کند که هرکس این چهره کریه را ببیند بی‌شک روز خوشی نخواهد داشت و در ادامه در می‌یابیم که این اتفاق سرآغاز اخبار ناخوشایند بعدی است.

در منظومه سلامت و ابسال هم می‌توان برای یکی از عناصر در متن، کارکرد نمادین قائل شد. بعد از اینکه سلامت و ابسال به وصال می‌رسند، تصمیم به سفر از دیار خود می‌گیرند. در میانه راه به دریایی می‌رسند که باید از آن عبور کنند. وسیله رد شدن آنها از دریا یک قایق است:

کرد پیدا زورقی چون ماه نو بر کنار بحر اخضر تیز دو
هر دو رفتند اندر او آسوده حال شد مه و خورشید را منزل هلال
شد روان از بادبان پر ساخته همچو بط سینه بر آب انداخته
راه را بر خود به سینه می‌شکافت روی در مقصد به سینه می‌شتافت
بود بر شکل کمان لیکن ز تیر تیزپرتر می‌گذشت از آبگیر
از پس ماهی که زورق راندند وز دم دریا ز رونق ماندند
(همان: ۴۳۲)

وصف ارائه شده از قایق (واژه‌ها و طرح) یک نشانه است و قایق معنای آنهاست. قایق، خود معنایی دارد و نشانه چیزی است که شهوت با آن میسر می‌شود. پس قایق، معنایی است که مدلول واقع شده و هم نشانه‌ای است که معنایی دارد. یعنی وصف قایق یک نشانه (دال) است و مدلول آن، قایق است که خود؛ برای مدلول (چیزی که شهوت با آن میسر می‌گردد) یک نشانه (دال) می‌شود و رابطه بین وصف قایق و قایق، مطابقتی و رابطه بین وصف قایق با وسیله بودن، التزامی است. بنابر گفته سوسور، «معنی نشانه با توجه به رابطه آن نشانه با نشانه‌های دیگر روی محور هم‌نشینی، دریافت می‌گردد» (ر.ک: چندلر، ۱۳۹۴: ۴۴).

منظومه سلامت و ابسال به گفته خالق اثر یک داستان رمزی است. شاعر در انتهای روایت در قسمتی با عنوان «در بیان آنکه مقصود از اینها که مذکور شد چیست» خود به تعریف رمزهای درون متن می‌پردازد و رمزگشایی می‌کند. در این قسمت می‌گوید که بحر در روایت، همان شهوت است (ر.ک: جامی، ۱۳۷۸: ۴۴۷-۴۴۶)، بنابراین می‌توان مدعی شد که قایق چیزی است که به وسیله آن ارضای شهوت میسر می‌شود و در واقع قایق رمزی و وصف مربوط به آن در این روایت، نمادین است. در همین قسمت درباره وصف بیشه‌ای که این دو دلداده در آن حضور دارند چند بیت گنجانده شده است:

شد میان بحر پیدا بیشه‌ای وصف آن بیرون ز هر اندیشه‌ای
هیچ مرغ از همه عالم نبود کاندرا آن عشرتگه حرم نبود
یک طرف در جلوه با هم جوق جوق چون تذرو از تاج و چون قمری ز طوق
یک طرف صف صف همه دستانسرای ساز داستان کرده از منقار و نای

نو درختان شاخ شاخ اندر او / در نوا مرغان گستاخ اندر او
میوه در پای درختان ریخته / خشک و تر با یکدگر آمیخته
چشمه آبی به زیر هر درخت / آفتاب و سایه گردش لخت لخت
شاخ بود از باددستی رعشه دار / مشیت پر دینار از بهر شمار
چون نبود نیک گیرا مشیت او / ریختی از فرجه انگشت او
گویا باغ ارم چون رو نهفت / غنچه پیدایش آنجا شکفت
با بهشت عدن بی روز حساب / بر گرفت از روی خویش آنجا نقاب
(همان: ۴۳۲)

مسئلاً مقصود شاعر این نیست که دو دل داده به بیشه رفتند و آنجا اقامت کردند. با توجه به فضای داستان و جنبه نمادین قایق و دریا، بیشه نیز معنایی نمادین دارد. بیشه عالم و حالت بی‌خبری حاصل از شهوت در دو شخصیت داستان است که در سطور متوالی روایت گریبانگیر هر دو خواهد شد.

در نهایت این نتیجه به دست می‌آید که علی‌رغم آنچه به نظر می‌رسد، اوصاف تنها کارکرد تزیینی ندارد و تعدادی از آنها در سه منظومه جامی کارکرد نمادین پیدا کرده‌است تا به این طریق مفاهیم بیشتری در رابطه با شخصیت‌ها یا فضای مربوط به داستان ارائه شود. علت اینکه شاعر در اثر خود وصف تزیینی می‌گنجاند این است که این اثر در درجه اول اثری ادبی است و هدف اول شاعر در این متن؛ خلق کلام زیبا و آهنگین (کارکرد شعری) است، بنابراین ناگزیر در جاهایی از متن اوصاف صرفاً تزیینی نیز یافت می‌شود. به طور کلی بسامد استفاده از اوصاف نمادین در سه منظومه جامی چنین است:

جدول (۳): بسامد اوصاف نمادین در سه منظومه

| منظومه | اوصاف نمادین |
|----------------|--|
| لیلی و مجنون | شترمجنون (ثروت و عظمت)، عجز و همسایه لیلی (بدیمنی)، زاغ (خوش‌یمنی) |
| یوسف و زلیخا | عصای یوسف (معنویت)، اسب یوسف (عظمت و بزرگی) |
| سلامان و ابسال | قایق (وسیله شهوت)، دریا (شهوت)، وصف بیشه (بی‌خبری حاصل از شهوت) |

استفاده از اوصاف نمادین در سه منظومه مختص به روایت جامی است و در روایت‌های نظامی (در جایگاه متنی که مورد توجه شاعران منظومه‌سرای غنایی قرار دارد) تنها در یک مورد (وصف شب‌دیز) این کارکرد وجود دارد. با مقایسه اوصافی که در سه منظومه کارکرد نشانه‌شناسی دارد، این نکته به دست می‌آید که اوصاف با کارکرد نمادین در دو منظومه یوسف و زلیخا و لیلی و مجنون برای وصف یک شیء یا حیوان یا شخصیت، گنجانده شده‌است، اما در منظومه سلامان و ابسال، اوصاف نمادین علی‌رغم اینکه یک شیء یا محل را وصف می‌کند، در واقع وصف موردنظر یک صحنه را تداعی می‌کند؛ مثلاً وصف قایق در ذهن مخاطب، حرکت و قرارگرفتن قایق را روی آب دریا تداعی می‌کند یا وصف دریا، صحنه ساحل دریا و امواج در حال حرکت آب را در ذهن نقش می‌بندد.

۳. نتیجه‌گیری

علی‌رغم تصور غالب بر اینکه اوصاف در منظومه‌های غنایی تنها جنبه تزیینی و زیبایی بخشیدن به متن دارد، این تمهید ادبی در داستان‌پردازی، نقش بسیار پررنگ و مهم ایفا می‌کند و کارکردهایی دارد که گاه دور از ذهن است. ژنت برای اوصاف، کارکرد تزیینی، توضیحی و نمادین قائل می‌شود. جامی در منظومه‌های لیلی و مجنون، یوسف و زلیخا و سلامان و ابسال در

داستان‌پردازی، از وصف به عنوان ابزاری برای شخصیت‌پردازی و فضاسازی بهره‌برده‌است. وصف‌های به‌کاررفته در منظومه‌های جامی، کارکردی تزیینی، توضیحی و حتی نمادین می‌یابد، اما میزان و چگونگی استفاده از کارکردها در سه منظومه متفاوت است.

کارکرد تزیینی، بر اساس تصور غالب، اولین و مهم‌ترین کارکرد وصف در منظومه‌های غنایی است، اما بررسی در سه متن حاضر نشان می‌دهد این کارکرد کمترین میزان استفاده را در سه منظومه دارد، به طوری‌که در دو منظومه لیلی و مجنون و یوسف و زلیخا تنها سه مورد کارکرد تزیینی یافت می‌شود و در منظومه سلامان و ابدال نیز اصلاً چنین کارکردی وجود ندارد؛ زیرا متن، فضایی کاملاً انتزاعی و مبهم دارد، درحالی‌که در دو منظومه دیگر فضا و جوامع روایت (مصر، قصر، صحرا، بیابان) کاملاً ملموس و عینی است و در مورد یوسف و زلیخا، روایت در یک فضای درباری اتفاق می‌افتد، بنابراین استفاده از اوصاف تزیینی منطقی و قابل قبول است. در سلامان و ابدال، اوصاف بیشتر جنبه شخصیت‌پردازی پیدا می‌کند که با توجه به تمرکز روایت بر اعمال شخصیت‌ها، این کارکرد برای اوصاف، کاملاً درست و بجاست.

با توجه به تعریف ژنت از کارکرد توضیحی، به نظر می‌رسد باید این نوع را تنها در متون داستانی نو جستجو کنیم، اما با دقت بیشتر در می‌یابیم که این کارکرد از دیرباز در متون غنایی فارسی وجود داشته‌است. براعت استهلال یکی از انواع کارکرد توضیحی در متن غنایی است. در منظومه سلامان و ابدال به دلیل وجود فضای مبهم و پیام نهایی روایت (تأکید بر اینکه اعمال هرکس، تعیین‌کننده سرانجام وی است)، استفاده از این نوع کارکرد توضیحی، ضروری به نظر نمی‌رسد. در منظومه یوسف و زلیخا از آنجا که وقایع روایت در فضاهای بسته و کاملاً درباری اتفاق می‌افتد، استفاده از اوصاف روز، شب و... برای ایجاد براعت استهلال مناسب نیست، در عوض در روایت لیلی و مجنون همه روایت در فضاهای باز چون صحرا، دشت و کلاً فضای غیرشهری اتفاق می‌افتد، بنابراین شاعر از کارکرد توضیحی اوصاف زیاد استفاده می‌کند.

کارکرد نمادین، بر اساس تصور غالب در ادبیات فارسی مخصوص متون عرفانی و رمزی است، اما در منظومه‌های غنایی حاضر این کارکرد مفاهیم مهمی را به متن تزریق کرده‌است و جالب اینکه برخلاف دو کارکرد دیگر، در هر سه منظومه کاربرد دارد، اما حوزه استفاده از اوصاف نمادین در سه منظومه متفاوت است. در سلامان و ابدال از آنجا که متن سویه‌های عرفان دارد و فضا کاملاً انتزاعی است، اوصاف با کارکرد نمادین با وجود این‌که یک شیء یا مکان را وصف می‌کند اما تداعی‌کننده یک صحنه است تا از طریق آن صحنه، مفهوم مورد نظر (سرانجام اعمال شخصیت‌ها و پرداختن به شهوت به جای پیروی از عقل) را به ذهن برساند. در منظومه لیلی و مجنون و یوسف و زلیخا اوصاف با کارکرد نمادین، وصف یک شیء، حیوان یا شخصیت است، اما مفاهیم نمادین اوصاف در منظومه لیلی و مجنون در حوزه جغرافی، قبیله و باورهای قومی قابل درک و فهم است تا سرگشتگی و شیدایی مجنون (شخصیتی که در جامعه عربی از یک قبیله مشهور، متمول و بانفوذ است، ولی به خاطر عشق به همه این‌ها پشت پا می‌زند) و اختلافات قبیله‌ای جامعه عربی به خوبی برای خواننده قابل باور باشد. در منظومه یوسف و زلیخا، اوصاف نمادین حول محور شخصیت داستان که شخصیتی تاریخی و مذهبی است، می‌چرخد و با توجه به حوزه مذهب و باورهای اجتماعی قابل درک است تا مفهوم قداست، بزرگی و برتری را تداعی کند؛ برای اینکه ذهن خواننده آماده پذیرش این نکته باشد که زلیخا برای دست‌یابی به کمال مطلوب خویش باید خود را تهذیب کند تا شایستگی لازم را برای بودن در کنار یوسف (ع) داشته باشد و از عشق مجازی پلی به عشق حقیقی بزند.

منابع

اخلاقی، اکبر (۱۳۷۶)، تحلیل ساختاری منطق الطیر عطار. اصفهان: فردا.

ابراهیمی، نادر (۱۳۹۶)، براعت استهلال، تهران: روزبهان.

امامی، نصرالله؛ قاسمی‌پور، قدرت (۱۳۸۷)، «تقابل عنصر روایتگری و توصیف در هفت پیکر نظامی». *مجله نقد ادبی*، شماره ۱: ۱۴۵-۱۶۱.

امین شیرازی، احمد (۱۳۶۹)، *آئین بلاغت، شرح مختصر المعانی*، قم: دفتر تبلیغات اسلامی.

جامی، نورالدین عبدالرحمن بن احمد (۱۳۷۸)، *هفت اورنگ*. تصحیح جابلقا دادعلیشاه و دیگران، تهران: میراث.

چندلر، دانیل (۱۳۹۴)، *مبانی نشانه‌شناسی*، ترجمه مهدی پارسا، تهران: سوره مهر.

حکمت، علی اصغر (۱۳۶۳)، *جامی*. تهران: توس.

حیدری، فهیمه (۱۳۸۹)، *تحلیل ساختاری و محتوایی رمان سووشون اثر سیمین دانشور*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان.

سوسور، فردینان (۱۳۸۲)، *دوره زبان‌شناسی عمومی*، تهران: هرمس.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۳)، *ادبیات فارسی از عصر جامی تا روزگار ما*، ترجمه حجه‌الله اصیل، تهران: نی.

شفیعیون، سعید (۱۳۸۹)، «سراپا یکی از انواع ادبی غریب فارسی»، *مجله جستارهای ادبی*، شماره ۱۷۰، صص ۱۴۷-۱۷۴.

علوی مقدم، سیدمحمد (۱۳۶۹)، «براعت استهلال»، *مشکوه*، شماره ۲۶، صص ۶۱-۴۸.

صفوی، کورش (۱۳۹۱)، *آشنایی با معنی‌شناسی*، تهران: پژوهش‌های کیوان.

ضمیران، محمد (۱۳۸۳)، *درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر*، تهران: قصه.

گیرو، مایکل (۱۳۸۷)، *نشانه‌شناسی*، ترجمه محمد نبوی، تهران: آگه.

مایل هروی، نجیب (۱۳۷۷)، *جامی*، تهران: طرح نو.

همایی، جلال‌الدین (۱۳۷۹)، *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، تهران: هما.

Genette, Gérard, Ann Levonas. (1976), **Boundaries of Narrative, New Literary History**, Vol. 8, No. 1, Readers and Spectators: Some Views and Reviews (Autumn, 1976), pp. 1-13 .

Refrences

Akhlaghi, A. 1998, Structural Analysis of Attar's Mantigh al-Tayr, Isfahan, Farda.

Alavi Moghadam, M. 1369, Prologue, Meshkat, no26, pages 61-48.

Amin Shirazi, A. 1369, The Mothod of Rethoric; an Explanation on Mokhtasat al-Ma'ani, Qom, Daftr e Tablighat Eslami.

Chandler, D. 1397, The Basics Semiotics, translated by Parsa, M. Tehran, soorey e Mehr.

Ebrahimi, N. 1398, Prologue, Tehran, roozbehan.

Emami, N. and Gasemipoor, Q. 2008. The Contrast Onarration and Description Element in the Haftpeykar of Nezami. Literary critique.N1.Bahar, Tehran. PP. 145-162.

Genette, G. A. Levonas. (1976), Boundaries of Narrative, New Literary History, Vol. 8, No. 1, Readers and Spectators: Some Views and Reviews (Autumn, 1976), pp. 1-13 .

Guiraud, P. 1387, Semiologie, translated by, Nabavi, M. Tehran, Agah.

Hekmat, A. 1363, Jami, Tehran, toos.

Heydari, F. 2010. The Analysis of structure and content of novel of SoShun, by Danehvar, S. P.h.D thesis. The University of Persian language and literature. Isfahan University.

Homaei, J. 1379, The Techniques of Rethoric and Figures of Speech, Tehran, Homa.

Jami, N.A. A. 1999. HaftOrang. DadAliShah, J.Mirath Maktoob, Tehran.

Mayel Heravi, N. 1377, Jami, Tehran, Tarh e no.

Safavi, K. 1391, Getting to Know Semiologie, Tehran, Pejvak Keyvan.

Saussure, F. 1382, Course in General linguistics, translated by Safavi, k. Tehran, Hermes.

Shafiei Kadkani, M. 1393, literature since Jami to now, translated by Asil, H. Tehran, Ney.

Shafieiu, S. .2010. Sarapa, One of the Persian Exotic Literature Genres. Literature Searches. Fall N170. PP.147-174.

Zeimaran, M. 1383, Income to Semiology of Art, Tehran, Ghese.