تحلیل مقایسه‌ای اشعار بیدل دهلوی با مینیاتورهای هندی دورهٔ گورکانیان بر اساس نظریهٔ قطب‌های استعاری و مجازی یاکوبسن

دکتر سمیه آقابابایی*

چکیده

تمامی آفرینش‌های هنری و ادبی انسان در هر دوره‌ای در ارتباط و پیوند با یک‌دیگر قرار می‌گیرند. به گونه‌ای که با تحلیل مقایسه‌ای میان آفرینش‌های هنری و ادبی انسان در یک دوره می‌توان به مؤلفه‌های سبکیِ یکسان و مشابهی دست یافت. استخراج ویژگی‌های سبکی مشترک میان انواع هنرها نیازمند وجود ابزارهای دقیقی است که در تمامی آفرینش‌های هنری و ادبی قابل سنجش باشد. بررسی عملکرد دو فرآیند انتخاب و ترکیب بر روی محور جانشینی و محور هم‌نشینی ابزاری است که امکان بررسی مقایسه‌ای سبکِ تمامی متون هنری و ادبی را برای سبک‌پژوه فراهم می‌کند. در این مقاله نحوهٔ انتخاب و ترکیب نشانه‌های زبانی و بلاغی بر روی «محور جانشینی» و «محور هم‌نشینی» در شعر شاعر برجستهٔ سبکْ موسوم به هندی «بیدل دهلوی» در کنار مینیاتورهای هنرمندان دورهٔ گورکانی مورد بررسی قرار می‌گیرد تا از منظر زبان‌شناسی، شیوهٔ زیبایی‌آفرینی این شاعر و این هنرمندان بررسی و ویژگی‌های سبکی مشترک آن‌ها استخراج شود. نتایج حاصل از این بررسی بیان‌گر عملکرد موازی دو فرآیند انتخاب و ترکیب در بسامدی نزدیک به هم است که کاربرد این دو فرآیند در کنار یک‌دیگر منجر به ایجاد پیچیدگی‌هایی در شعر بیدل و مینیاتورهای این دوره شده است. به عبارتی همان‌گونه که بیدل غزل‌ها را آذین‌بندی کرده است که درک هر بیت در گرو اندیشیدن خواننده و دست‌یابی وی به انتخاب‌های شاعر از روی محور جانشینی است، درک معنا و مفهوم اجزای به کار رفته در مینیاتورها نیز نیازمند دستیابی به مفاهیم نمادین انتخاب شده از روی محور جانشینی است.

واژه‌های کلیدی

قطب استعاری، قطب مجازی، تشبیه، کنایه، مینیاتور.

---

* دکتری تخصصی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران.

تاریخ دریافت: ۹۷/۳/۱۵ تاریخ پذیرش: ۹۷/۵/۱۵

مقدمه

الف) موضوع و طرح مسأله (اهمیت موضوع و هدف): سبک‌شناسی به مثابهٔ کلیتی است که سبک‌شناسیِ ادبیات، تنها بخشی از آن را در بر می‌گیرد، این کلیت در مقام تمثیل، همانند قطعات پازلی است که با کنار هم قرارگرفتن آن‌ها تکمیل می‌شود، از بخش‌های دیگر این سبک‌شناسیِ جامع سبک‌شناسی نقاشی، معماری، خوش‌نویسی، موسیقی، و دیگر هنرهاست که مکملِ سبک‌شناسی ادبیات می‌شوند. این پژوهش بر آن است با ارایهٔ مبنای مطالعاتی و توضیح روش امکان تحلیل مقایسه‌ای سبک در آفرینش‌های هنری و ادبی هر دوره و مکتبی را با ابزارهایی علمی و قابل سنجش، که از نظر روش‌شناختی از انسجام و جامعیتی علمی برخوردارند، فراهم سازد. زبان‌شناسی، دانشی است که برای مطالعهٔ زبان به روش‌های علمی پدید آمده است. از آنجایی که ادبیات از زبان تشکیل شده است، بسیاری از دستاوردهای دانش زبان‌شناسی می‌تواند در مطالعهٔ متون ادبی کارآمد باشد. بررسی ادبیات از دیدگاه زبان‌شناسی موجب می‌شود که متون ادبی را در روشی علمی کاویده و نتایجی دقیق به دست آورد. یاکوبسن[1] در بررسی ادبیات از دیدگاه زبان‌شناسی و پیوند این دو بیان می‌کند که «ادب‌شناسی[2] به مسایل ساختار کلام می‌پردازد، درست همان‌طور که در تحلیل نقاشی به ساخت تصویری پرداخته می‌شود. از آن‌جا که زبان‌شناسی، علم جهانی ساختار کلام است، ادب‌شناسی را باید جزء مکمل زبان‌شناسی دانست» (فالر و دیگران، ۱۳۸٦: ۷۱). یاکوبسن در اشاره به انواع نقش-های زبانی، برای تشخیص مشخصهٔ ذاتی ادب از شیوهٔ کاربرد واژه‌ها بر روی محور «هم‌نشینی» و «جانشینی» سود می‌جوید. شیوهٔ انتخاب یک واژه از میان واژه‌های کم و بیش معادل یک‌دیگر، بر روی محور جانشینی و چگونگی هم‌نشینی آن‌ها بر روی محور هم‌نشینی می‌تواند جملات یک زبان را از نقش ارتباطی به سمت نقش ادبی سوق دهد. از دید او شیوهٔ انتخاب و ترکیب واژه‌ها یکی از مختصات تشخیص نقش ادبی زبان از دیگر نقش‌های زبان است

1-.R. Jakobson

2- Poetics

(صفوی، ۱۳۹۰، ج۱: ٤٤ ٤٥). بر اساس نظر یاکوبسن می‌توان هر سخن را به دو قطب استعاری و مجازی تقسیم کرد و در نهایت آن را شیوه‌ای برای تشخیص سبک‌های ادبی و هنری در نظر گرفت. یاکوبسن به ذکر مثال‌هایی از سبک ادبی و هنری اشاره می‌کند، وی برای نمونه مکتب نقاشی سوررئال و دو مکتب ادبی رمانتیسم و سمبولیسم را متمایل به قطب استعاری دانسته و مکتب کوبیسم در نقاشی و رئالیسم در ادبیات را متمایل به قطب مجازی می‌داند (همان: ۹۹). بنا بر این گرایش به قطب‌های مخالف استعاره و مجاز به عنوان وجه غالب، مرزبندی مشخصی را میان سبک‌ها ایجاد می‌کند. بر این اساس می‌توان اشاره کرد در سبک‌های ادب فارسی، شاعران سبک خراسانی در اشعارشان به محور هم‌نشینی و قطب مجازی گرایش داشته‌اند در حالی که در سبک عراقی گرایش به محور جانشینی و قطب استعاری وجه غالب است (شاه‌حسینی، ۱۳۹۰: ۱۳). سبک هندی که از نظر زمانی بعد از سبک خراسانی و عراقی است، در قرن یازدهم و دوازدهم هجری در ایران و هندوستان آن ایام رواج داشته است. این سبک از نظر بررسی‌های سبک‌شناختی ویژگی‌ها و مختصات ویژه‌ای دارد که متون این دوره را دچار پیچیدگی و دشواری خاصی کرده است. قابل ذکر است که این پیچیدگی و دشواریِ درکِ مفهومْ در دیگر آفرینش‌های هنری این دوره همانند مینیاتورها نیز قابل مشاهده است. اشعار بیدل دهلوی به عنوان نمایندهٔ این سبک در هند و اشعار صائب تبریزی به عنوان نمایندهٔ آن در ایران بیان‌گر این مسأله است. آنچه در اشعار شاعر این سبک به چشم می‌خورد گرایش هم‌زمان به انتخاب و ترکیب در کنار یک‌دیگر است که در مینیاتورهای این دوره نیز به عنوان نمایندهٔ بخشی از سبک نگارکری این دوره قابل مشاهده است.

ب) مبانی نظری شامل مرور مختصری از منابع، چهارچوب نظری و پرسش‌ها و فرضیه‌ها:

مبانی نظری مقاله در چهارچوب «آراء نظریهٔ ساخت‌گرایی» است. پرسش‌های پژوهش عبارتند از: چگونه و با چه ابزاری می‌توان به $p \rightarrow q$های مشترکی میان سبک ادبی هر دوره با سبک دیگر هنرها در همان دوره رسید؟ ویژگی‌های سبکی مشترک اشعار بیدل دهلوی با مینیاتورهای

دورهٔ گورکانی در هند چیست؟

پ) فرضیه‌های پژوهش: فرضیه‌های پژوهش نیز عبارتند از: ابزارهای دو فرآیند انتخاب و ترکیب و عملکرد آن‌ها در محورهای جانشینی و هم‌نشینی در هر نوع متنی یعنی در تمامی آفرینش‌های ادبی و هنری انسان در هر دوره قابل بررسی است. عملکرد این دو ابزار «انتخاب» و «ترکیب» در اشعار بیدل و مینیاتورها به صورت موازی است.

ت) روش پژوهش: روش تحقیق در این مقاله تحلیلی است. برای توضیح این موضوع ابتدا نظریهٔ نقش‌های زبانی یاکوبسن و تعریف وی از قطب مجازی و قطب استعاری زبان شرح داده می‌شود. سپس با توضیح عملکرد این دو قطب در اشعار بیدل دهلوی و مینیاتورهای دورهٔ گورکانی، ویژگی‌ها و مؤلفه‌های سبکی مشترک این متون بررسی خواهد شد. در این مقاله صناعاتی که بر روی محور جانشینی و محور هم‌نشینی عمل می‌کنند بررسی خواهند شد. صناعاتی چون «تشبیه بلیغ»، «استعاره»، «کنایه»، که معانی ضمنی ایجاد کرده بر روی محور جانشینی قرار می‌گیرند و صناعات «ایهام»، «پارادوکس»، «تضاد»، «مراعات‌النظیر»، «توازن واجی»، «مجاز» و «تشبیه مفصل» بر روی محور هم‌نشینی قرار گرفته و معنی متن را بیشتر توضیح می‌دهند (صفوی، ۱۳۹۰. ج۲: ۱۱۵). به هنگام استخراج آمار بر حسب دو فرآیند انتخاب و ترکیب باید به این نکته توجه داشت که مجموعهٔ وسیعی از شگردهای ادبی در سنت مطالعهٔ فنون و صناعات ادبی در همپوشی با یک‌دیگر قرار می‌گیرند. به همین دلیل ما از میان صناعات گستردهٔ نظم‌آفرین، تکرار واجی را که تکرارهای دیگر را نیز شامل می‌شود در بررسی در نظر می‌گیریم. نمونهٔ عملکرد هر یک از این صناعات را در ۲۶۵ بیت از اشعار بیدل یعنی بیست‌وچهار غزل و ۱۲ مینیاتور برجسته و بسیار مهم از هنرمندان این دوره تحلیل خواهیم کرد.

ث) پیشینهٔ پژوهش: یاکوبسن نخستین کسی است که در نقد ساخت‌گرا عملکرد واحدهای رمزگان را بر روی دو محور جانشینی و هم‌نشینی مورد توجه قرار داد (صفوی، ۱۳۹۱: ۵۰۵). وی استفاده از دو فرآیند انتخاب و ترکیب و عملکرد هر یک بر روی این دو محور را ملاکی برای تعیین سبک‌های ادبی و هنری دانست (همان، ۱۳۹۰، ج ۲: ۱۸۶). صفوی (همان‌جا) نیز

این دو فرانید را ابزاری برای تقسیم‌بندی سبک‌های ادبی فارسی معرفی می‌کند. یحیی طالبیان و نجمه حسینی سروری (۱۳۸۷) در مقالهٔ «مدایح سبک خراسانی و گرایش به قطب مجازی با استناد به شعر منوچهری»، به بررسی عملکرد زبان دو فرآیند انتخاب و ترکیب در ابیاتی از اشعار منوچهری پرداخته‌اند. نتیجهٔ این بررسی بسامد بالای فرآیند ترکیب بر محور هم‌نشینی است. فائقه شاه‌حسینی (۱۳۹۰) در مقالهٔ «بررسی ویژگی‌های شعر شاعران سبک خراسانی و عراقی از منظر زبان‌شناسی» به بررسی اشعاری از شاعران سبک خراسانی و عراقی بر اساس عملکرد قطب‌های استعاری و مجازی پرداخته است که نتیجهٔ مقاله حاکی از بسامد بالای انتخاب در اشعار سبک عراقی و ترکیب در اشعار سبک خراسانی است. بررسی‌هایی که بر اساس عملکرد فرآیندهای انتخاب و ترکیب صورت گرفته است غالباً در حوزهٔ آثار سبک خراسانی و سبک عراقی بوده و در این زمینه به سبک موسوم به هندی توجه چندانی نشده است. با دقت می‌توان دریافت از پژوهش‌های انجام شده در زمینهٔ نگارگری از جمله اشرفی (۱۳٦۷)، رحیموا و پولیاکووا (۱۳۸۱)، شریف‌زاده (۱۳۷۵)، شایسته‌فر (۱۳۸۱)، ماه‌وان و یاحقی (۱۳۸۹)، قلیچ‌خانی (۱۳۹۳)، غالباً به نگارگری ایرانی دورهٔ صفویه که هم‌عصر با نگارگری دورهٔ گورکانیان بوده است پرداخته‌اند. به عبارتی در پژوهش‌هایی چون کونل (۱۳۵۵)، سبحانی (۱۳۷۷)، رادفر (۱۳۸۵)، حکمت (۱۳۳۷) احمد (۱۳٦۷) و حسن (۱۳۷۳) تنها به ویژگی‌های کلی هنر مینیاتور در هند دورهٔ گورکانی اشاره شده است. در نهایت پژوهش‌های افرادی در زمینهٔ سبک هندی و اشعار بیدل چون شفیعی کدکنی (۱۳٦٦)، حسن‌پور آلاشتی (۱۳۸٤)، نصیری دهقان و صلاحی (۱۳۹۱)، فتوحی (۱۳۸۵)، حائری (۱۳۹۰)، سلجوقی (۱۳۸۰)، اکرمی (۱۳۹۰)، شاملو و صارمی (۱۳۹۵)، حسینی (۱۳۸٦) و پژوهش‌های دیگری که در این دو زمینه صورت گرفته‌اند هیچ یک روش و ابزاری یکسان برای مقایسهٔ سبک در تمامی آفرینش‌های ادبی و هنری انسان ارایه نکرده است. به عبارتی در هیچ‌یک از این پژوهش‌ها به تحلیل مقایسه‌ای میان اشعار بیدل دهلوی و مینیاتورهای دورهٔ گورکانی پرداخته نشده است.

سبک

دست‌یابی به تعریفی جامع و علمی از سبک، یکی از مهم‌ترین مباحث مربوط به دانش سبک‌شناسی است. شمیسا برای تعریف جامع و مانع، سبک را در سه عنوان کلی «نگرش خاص»، «گزینش[1]»، «عدول از هنجار[2]» طبقه‌بندی می‌کند. او در نگرش خاص، «سبک را حاصل نگاه خاص هنرمند به جهان درون و بیرون دانسته» و بر این اساس بسیاری از تعاریف موجود از سبک را در ذیل این تعریف می‌گنجاند (۱۳۸٦ب: ۱۸ ۳٦). فتوحی (۱۳۹۰: ۳٤ ٦۰) در تعریف سبک به شش مفهوم بنیادین اشاره کرده است، که عبارتند از: «گزینش از زبان»، «خروج از زبان معیار»، «تکرار و تداوم»، «گونهٔ کاربردی زبان»، «موقعیت گفتار» و «فردیت». وی در تعریف سبک از دید این مفاهیم می‌گوید: «سبک در مفهوم «تکرار»، زمانی شکل می‌یابد که برخی مشخصه‌ها به طور معناداری در سخن تکرار شوند. با دقت می‌توان دریافت که غالب تعاریف موجود از سبک (رک. بهار ۱۳٦۹: مقدمه د؛ عبادیان، ۱۳۷۲: ۹؛ لیچ :۱۹۸۱: ۱۰)، سبک را تنها مختص به یک نوع هنر، یعنی هنر ادبیات و متن ادبی دانسته‌اند در حالی که این روند سبب عدم ارایهٔ تعریف جامعی از سبک شده است. در واقع در یک تعریف جامع از سبک، باید آن را به مثابهٔ کلیتی در نظر گرفت که تنها مختص به ادبیات تلقی نگردد. پس با تکیه بر این معیار می‌توان گفت که، تعریف جامع‌تر از سبک می‌تواند این باشد که؛ «سبک، روش استفاده از ابزارهایی است که در آفرینش‌های هنری انسان به کار می‌رود» (صفوی، ۱۳۹۱: ٥۲٤). تعریف فوق از سبک، این امکان را به ما می‌دهد که در کنار سبک در آفرینش متون ادبی، از سبک در هنر نقاشی، سبک در هنر معماری، سبک در هنر خوش‌نویسی، سبک در صنایع دستی و دیگر هنرها نیز صحبت کنیم.

1- Choice
2- Deviation from the norm

سبک‌شناسی

سبک‌شناسی در معنای ساده و متداولش، عبارت است از «بررسی سبک. در واقع، سبک دانشِ تحلیل و تفسیر بیان‌ها و شکل‌های متفاوت سخن بر پایهٔ عناصر زبانی است» (فتوحی،۱۳۹۰: ۹۱). سبک‌شناسی به معنای مطالعهٔ واژه‌ها و دستور زبان متن نیست بلکه مطالعه و بررسی و تحلیل روش به کار بردن واژه‌ها و دستور زبان یا عناصر و دیگر موارد در جمله است (گورین و دیگران، ۱۳۸۳: ۲۹٦). شمیسا (۱۳۸٦ب: ۱۳) نیز «سبک‌شناسی را علم یا نظامی می‌داند که در بارهٔ سبک بحث می‌کند». حال بر اساس تعریفی که از سبک ارایه کردیم، می‌توان گفت که، «سبک‌شناسی، مطالعهٔ علمی سبک است» (صفوی، ۱۳۹۱: ٥۲٤).

سبک (موسوم به) هندی و ویژگی‌های آن

سبک (موسوم به) هندی از اوایل قرن یازدهم تا اواسط قرن دوازدهم، به مدت صدوپنجاه سال در ادبیات فارسی رواج داشت (شمیسا، ۱۳۸٦ب: ۲۷۳) از جمله ویژگی‌های فکری این سبک، به این نکات اشاره کرده‌اند:

الف) شعر سبک (موسوم به) هندی بیشتر معنی‌گراست تا صورت‌گرا و شاعران به معنی بیشتر توجه دارند تا به زبان (= لفظ).

ب) شعرای شعر هندی به دنبال مضمون‌سازی، از هرچیزی در عالم طبیعت یا ذهن استفاده می‌کردند.

پ) کار این شاعران ترجمه مطالب فلسفی و عرفانی و غنایی گذشتگان بود که آن‌ها را ساده‌تر می‌کرد، یعنی مناسب فهم و درک طبقات عامهٔ مردم.

ت) کار شاعران این سبک مضمون‌یابی و ارایهٔ خیال خاص و معنی برجسته است.

ث) پشتوانهٔ فکری این شاعران، مذهب شیعه و توجه به مایه‌های اخلاقی و عرفانی معمول در همهٔ مذاهب است. هم‌چنین حکمت عملی و اخلاق را در شعر به کار بردند (شمیسا، ۱۳۸٦الف : ۲۸۹۲۹۰).

مختصات زبانی و ادبی این سبک

الف) راه یافتن زبان کوچه و بازار و واژگان قدیمی و ساده و همگانی بـه شـعر، توجـه بـه مکتب شاعران گذشته از جمله ویژگی‌های آن است.

ب) زبان این سبک را باید زبانی واقع‌گرا قلمداد کرد، زیرا زبان حقیقی مردم آن دوره بوده است.

پ) ساده‌شدن لغات و عدم استفاده از لغات قدیمی و تلفظ‌های سنگین و دور از ذهن.

ت) غرابت و دشواری معنی یا ابهام و غریب‌سازی که ناشی از به وجـود آمـدن تشـبیهات جدید و اغراق‌های غریب و تخیلات تازه است.

ث) نوآوری‌های زبانی یا هنجارگریزی‌هایی که در اشعار دیده می‌شود.

ج) رواج لغات ترکی و ضعف زبان فارسی

چ) عدم توجه به صنایع بدیع و بیان

ح) خیال‌پردازی به افراط

خ) ۹ فراوانی تمثیل، کاربرد تشبیه، تلمیح، استعاره، کنایه.

د) وفور استفاده از اصطلاحات سبک‌شناسی و نقد ادبی.

ذ) قالب مسلط این دوره، غزل است که حد و حدود ندارد، زیرا شاعر این سبک تـک‌بیـت گوست.

ر) ذهن شاعر این سبک بین معقـول و محسـوس روابـط تـازه‌ای ایجـاد مـی‌کنـد (همـان: ۲۸۷۲۹۲)

ز) مبالغه در ایجاز که به ایجاز مخل تبدیل می‌شود (صفا، ۱۳٦۳: ٥٦۸).

ویژگی نقاشی و مینیاتور در دورهٔ گورکانیان در هند

نقاشی یکی از رشته‌های اصلی هنرهای تجسمی و در واقع هنر بیان ایده‌ها و افکـار اسـت که بیشترین تطبیق را با مشخصات غالب و حاکمی که نقاشی نشان می‌دهد، دارند (میرعمـادی، ۱۳۷٦: ٤۸). اولین جنبش برای سبک مغولی به وسیلهٔ نقاشانی شکل گرفت که بـابر از بخـارا و

کابل به دربار خویش فراخواند و سبک بهزاد را با تغییراتی به هند آوردند (کونـل، ۱۳۵۵: ۲۲۱ ۲۲۲). شیوهٔ این مکتب آمیخته‌ای از نفوذ چینی و نقاشی‌های بهـزاد در هـرات بـود. «در واقـع نقاشی مکتب مغولی در هنـد بـر اسـاس تـداوم و انتقـال شـیوه‌هـای کمـال‌یافتـهٔ تیموریـان و مکتب‌های اولیهٔ صفوی شکل گرفت» (رادفر، ۱۳۸۵: ۸٤). مهم‌ترین امری که از زمـان همـایون در هند ظهور کرد نقاشی مخصوص هندی است. در عهد شاه تهماسب کـه خـود صـورتگری توانا بود، در زمینهٔ تهذیب، نقاشی، خطاطی و کتاب‌سازی افراد لایقی مشغول به کار بودنـد کـه مجموع این هنرمندان مورد توجه همـایون قـرار گرفتنـد (سـبحانی، ۱۳۷۷: ۲۸۲). همـایون در بازگشت از سفر ایران سه تن از نقاشان ایرانی «میرسید علـی»، «عبدالصـمد شـیرازی» و «فـرخ بیک قلماق» را به دربار خود برد که اینان مؤسس مکتب نقاشی هندی اسلامی شدند (حکمت، ۱۳۳۷: ۱۲۱). گروهی از نقاشان ایرانی در زمان شاه تهماسب صفوی به هند رفتنـد و شـاگردان بسیاری را در این سرزمین تربیت کردند. این سفرها و وجود نقاشان ایرانی سـبب شـد سـبک نقاشی هند و ایرانی ایجاد شود. نقاشان ایرانی در هند به «پرتره‌سازی» یا «یکه صـورت‌سـازی» برای پادشاهان هند پرداختند. موضوع نقاشی‌های عهد جهان‌گیر مانند موضوعات نقاشی مکتب اصفهان بیشتر به ساختمان‌ها، گل‌ها، حیوانات و مناظر طبیعی اختصاص داشت (رادفـر، ۱۳۸۵: ۸٤ ۸٦). در نقاشی‌های زمان اکبر تصاویر انسان و حیوان و گل و گیاه هندی در کنـار انسـان و حیوان و طبیعت ایرانی در کنار هم به کار رفته‌اند (احمد، ۱۳٦۷: ۱۹۲ ۱۹۳). در نقاشـی زمـان جهان‌گیر ایجاد تصویر امپراتور به عنوان عمده‌تـرین چهـره، پـرداختن بـه تصـایر حیوانـات از تغییرات مهم این دوره بوده است (همان: ۱۹۷). به طور کلی در بسـیاری از مینیاتورهـای دورهٔ گورکانی موضوع تصویر هندی است ولی اصول نقاشی‌کـردن تصـویر، ایرانـی یـا هنـدوایرانی است زیرا صنعت نقاشی در ایران مربوط به خوش‌نویسی است ولی صنعت نقاشـی هندوسـتان بر ترسیم خطوط دلالت‌کننده و محکم و کمی سیال مبتنی است (حسـن، ۱۳۷۳: ۱۸۹). نقاشـی دورهٔ گورکانیان که متأثر از هنر نقاشی ایرانی در دورهٔ صفویه متشکل از دو مکتب بهزاد و رضا عباسی است دارای ویژگی‌های مشترکی است (شریف، ۱۳۸۹: ۱۸٤). در واقـع نقاشـی در ایـن

دوره هم‌چون شعر گاه با ظرافت و پیچیدگی همراه است و گاه با سادگی و خالی از تکلف. بدین معنا که از یک طرف نقاش تمام جزییات را در نقاشی‌ها و مینیاتورهایش به تمامی شرح می‌کند و از طرفی دیگر با وجود شرح این جزییات، نقاشی معلوم نمی‌کند که چه چیزی را دقیقاً توصیف می‌کند و یا در کنار معنای اولیه معانی دیگری را نیز القا می‌کند.

ساخت‌گرایی: دو محور جانشینی و هم‌نشینی از دیدگاه سوسور و یاکوبسن

به اعتقاد سوسور[1] واحدهای زبان به دلیل ارزش‌های متفاوتشان از یک‌دیگر متمایز می‌شوند و باید از این طریق مجموعه‌ای از روابط مشخص کشف شوند و به توصیف درآیند. یاکوبسن معتقد است طرح این روابط در اصل توصیفی از عملکرد زایای زبان است. یکی از این دوگونه رابطه، مبتنی بر «گزینش[2]» (انتخاب[3]) است که سوسور آن را «متداعی[4]»، (شمی یا جانشینی) می‌نامد و دیگری مبتنی بر «ترکیب[5]» است که «هم‌نشینی یا مقالی» نامیده می‌شود (صفوی، ۱۳۹۰ ج۱: ۳۰). در واقع آن‌گونه که در دورهٔ زبان‌شناسی عمومی آمده است، سوسور به دو محور فرضی به نام‌های «محور متداعی[6] و محور هم‌نشینی[7]» در نظام زبان توجه داشته است. «این دو محور رابطهٔ میان واحدهای یک نظام نشانه‌ای را معلوم می‌کنند. محور متداعی: از دیدگاه سوسور محور متداعی، محوری فرضی و عمودی است که واحدی را به جای واحد دیگری تداعی می‌کند» (صفوی، ۱۳۹۳: ۳۵). «محور هم‌نشینی: محور فرضی و افقی است که واحدهای انتخاب‌شده را کنار هم قرار می‌دهد تا واحد بزرگ‌تری را بسازند» (همان، ۱۳۹۳: ۳۵). «رابطهٔ هم‌نشینی در اصل، رابطهٔ موجود میان واحدهایی است که در ترکیب با یک‌دیگر قرار می‌گیرند و واحدی را از سطح بالاتر تشکیل می‌دهند» (همان، ۱۳۹۰: ۲۶). طرح روابط

1- F. de. Saussure
2- choise
3- selection
4- assosiative
5- combination
6- assosiative axis
7- syntagmatic axis

جانشینی و هم‌نشینی از سوی سوسور مبنای معرفی دو قطب «استعاری»[1] و «مجازی»[2] در آرای یاکوبسن قرار گرفت. ناگفته نماند که آنچه یاکوبسن تحت عنوان «استعاره» و «مجاز» معرفی می‌کند معادل اصطلاحات در علوم بلاغی فارسی نیست (رک. کزازی، ۱۳٦۸: ۱٤۰؛ شمیسا، ۱۳۸۵: ٤٤و ۵۷ و صفوی، ۱۳۹۰. ج ۲: ۱۲۷). یاکوبسن با بهره‌گیری از نظریهٔ سوسور در مورد محورهای جانشینی و هم‌نشینی، نقش شعری زبان را توضیح داده و استعاره را به روابط جانشینی و مجاز را به روابط هم‌نشینی پیوند می‌دهد. قطب استعاری: یاکوبسن استعاره را فرآیندی می‌داند که نشانه‌ای را از محور متداعی (جانشینی) به جای نشانهٔ دیگری قرار می‌دهد. قطب مجازی: مجاز برعکس فرآیندی است که بر روی محور هم‌نشینی عمل می‌کند و نشانه‌ها را کنار هم می‌نشاند (صفوی، ۱۳۹۰. ج۲: ۹۸). استعاره بر مبانی شباهت از روی محور جانشینی و مجاز بر مبنای علاقه مجاورت و روی محور هم‌نشینی انجام می‌شود. یاکوبسن به جای دو اصطلاح «محور جانشینی» و «محور هم‌نشینی»، از دو اصطلاح «انتخاب» و «ترکیب» استفاده می‌کند. انتخاب و ترکیب، نتیجهٔ عملی است که بر روی دو محور مذکور صورت می‌پذیرد (صفوی، ۱۳۹۰. ج۲: ۹۸). بر اساس نمونه‌های (الف) و (ب) عملکرد دو قطب مجازی و استعاری را می‌توان در واژهٔ «رود» نشان داد: نمونهٔ (الف): «آن رودی که از رشته‌های زردکوه سرچشمه می‌گیرد و به اروندرود می‌ریزد و قابل کشتی‌رانی است و اسمش کارون است». در نمونهٔ فوق واژهٔ «رود» که مصادیق مختلفی در جهان دارد بر اساس عملکرد بر روی محور هم‌نشینی یعنی مجاورت و گرایش به قطب مجازی سبب نزدیک‌شدن مدلولِ «رود» از مصداق موجودش در جهان خارج شده است. نمونهٔ (ب): «رودِ غم»، «رودِ طراوت»، «رودِ خون» و غیره. در این نمونه واژهٔ «رود» بر اساس عملکرد بر روی محور جانشینی یعنی مشابهت و گرایش به قطب استعاری سبب دور شدن مدلولِ «رود» از مصداق موجودش در جهان خارج شده است (صفوی، ۱۳۹۰. ج۲: ۱۰۵ ۱۰۸). توجه به عملکرد این دو فرآیند در

1- metaphoric pole
2-.Metonymic pole

آفرینش‌های ادبی و سبک‌شناسی می‌تواند ابزارهایی برای مطالعهٔ این آفرینش‌ها در اختیار متخصصان بگذارد. در واقع مجموعهٔ آفرینش‌های انسان و به طور کلی تمامی خلاقیت‌های وی، محدود به عملکرد همین دو فرآیند «انتخاب» و «ترکیب» است (صفوی،۱۳۹۱: ۷۱ ۷۲).

مارتینه: تراز در انتخاب و ترکیب

اصطلاح «تراز[1]» را نخستین بار، «مارتینه» در کتاب کلاسیک خود، «تراز تغییرات آوایی» به کار برد تا حفظ تعادل نظام زبان را به هنگام تغییرات در زمانی نشان دهد (صفوی، ۱۳۹۰. ج۲: ۱۰۸). تراز به معنای واکنش در بخشی از نظام زبان به دلیل کنش در بخش دیگری از آن است که در عملکرد بر روی محورهای هم‌نشینی و جانشینی برای آفرینش ادبی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است، زیرا می‌تواند ابزار دقیقی برای تعیین شاخص‌های ادبی باشد (همان: ۱۸٦). تراز، به مانند ترازویی می‌ماند که کفه‌های آن دو محور جانشینی و هم‌نشینی است. یعنی میان انتخاب و ترکیب نوعی تراز وجود دارد؛ به این معنی که هر اندازه گرایش به انتخاب بالاتر رود، از اهمیت ترکیب کاسته می‌شود یا هر اندازه گرایش به ترکیب بالاتر رود، از اهمیت انتخاب کاسته می‌شود. توجهِ بیشتر به انتخاب، توجهِ به ترکیب را کاهش داده و توجهِ به ترکیب از عملکرد انتخاب می‌کاهد و این دقیقاً همان ترازی است که حاصل می‌آید. از طرفی می‌توان گفت که دست‌یابی به نظم، از طریق ترکیب و مجاورت است و رسیدن به شعر، از راه انتخاب و بر حسب تشابه است. زیرا نظم از طریق توازن یعنی بر اساس انواع تکرار بر روی محور هم‌نشینی محقق شده و شعر به انتخاب وابسته است و جانشین‌سازی نشانه‌ها را بر روی محور جانشینی می‌طلبد (همان: ۱۰۸ ۱۱۰). با توجه به این نکته که کفهٔ کدام قطب، سنگین‌تر است می‌توان به نوع انتخاب و ترکیب‌های متن پی برد و ویژگی‌های سبکی آن را مشخص ساخت.

1- economie

تعبیر متن

در این‌جا لازم است روشن کنیم که منظور از اصطلاح «متن» چیست. در واقع در تقسیم‌بندی‌ها می‌توان دو نوع متن را مطرح کرد: متن به هر نوشتهٔ مکتوب که یک نوشته به زبان ادب را نیز شامل می‌شود و نوع دوم، متن از دیدگاه نشانه‌شناسی، «مجموعه‌ای نشانه از یک یا چند نظام نشانه‌ای است که در کنار یک‌دیگر پیامی را در برابر مخاطب قرار می‌دهند» (صفوی، ۱۳۹۵: گفت و گو). در این مقاله اصطلاح «متن» را به معنایی به کار می‌بریم که در نظریه و نقد پسامدرن و نشانه‌شناسی (سجودی، ۱۳۹۰: ۳۳۳) و در مطالعات فرهنگی متن از منظر بینامتنیّت پسامدرن، (پاینده، ۱۳۹۰. ج۳: ٤٤٥؛ ۳۸۸) است. آنچه در این مقاله متن به حساب می‌آید مجموعه‌ای نشانه از یک یا چند نظام نشانه‌ای است که پیامی را به مخاطب منتقل می‌کنند. باید توجه داشت که متن ممکن است یک یا چند نظام نشانه‌ای را شامل شود. برای مثال نقاشی را در نظر بگیرید که در آن ابیاتی را خوش‌نویسی کرده‌اند. این نقاشی یک متن به حساب می‌آید که از دو نظام نشانه‌ای تشکیل شده است. در بین نظام‌های نشانه‌ای موجود در هر متنی باید هماهنگی و انسجام برقرار باشد؛ یعنی واحدهای انتخاب‌شده از هماهنگی برخودار باشند تا پیام مورد نظر دچار ابهام و تناقض نبوده و پیام مختل نشود. برای نمونه در نقاشی مثال قبل، باید ابیات موجود در بنا با خود نقاشی و کارکرد آن هماهنگ باشند.

تحلیل ابیاتی غزلی از بیدل دهلوی از منظر زبان‌شناسی

از منظر یاکوبسن گذر از هر موضوع به موضوع دیگر یا بر اساس شباهت صورت می‌گیرد یا مجاورت. در نمونه‌های یک تا یازده امکانات مختلف جانشینی و هم‌نشینی عناصر را مورد بررسی قرار می‌دهیم تا معلوم شود بیدل دهلوی به عنوان نمایندهٔ سبک هندی در هند چگونه عناصر زبانی و بلاغی شعر خود را انتخاب می‌کند.

تحلیل غزلی از بیدل دهلوی شمارهٔ ۲۶۲

گـر کنـی بـا مـوج خـونم همزبـان شمشـیر را　　می‌کشم در جوهر از رگ‌های جان شمشیر را

عبارات «همزبان کردن شمشیر با موج خون» و «شمشیر از رگ‌های جان در جوهر کشیدن» بر حسب مشابهت به جای عبارت «کشتن» و «پذیرفتن و قبـول کـردن آن» انتخـاب شـده‌انـد. «همزبانی» استعاره از «همراه کردن» است که در ارتباط با «مـوج» و «شمشـیر» اسـتعاره از نـوع انسان‌انگاری دارد.کاربرد این صناعات سبب نشان‌داری جانشینی شده اسـت. واژهٔ «جـوهر» بـر حسب مجاورت در هـم‌نشـینی بـا «شمشـیر» در معنـایی کنـایی «برنـدگی»، و واژهٔ «مـوج» در هم‌نشینی با «جوهر» و «شمشیر» ایهام تناسب دارد. واژهٔ «می‌کِشم» واژهٔ «می‌کُشم» را در ارتبـاط با «شمشیر» متبادر می‌کند. عملکرد ترکیب در بیت با صناعات مراعات‌النظیـر در واژه‌هـای «رگ»، «جان» و «جوهر»، «شمشیر» و «خون»، واج‌آرایی در واج‌های /Š/، /n/، /r/، /â/، /y/، /g/، سـجع در «جان» و «موج»، «با» و «را» و «هم‌زبان» و «جان» در محل قافیه تقویت شده است.

مـی‌دهـد طـرز خـرام فتنـه پیکـر قامتـت　　پیچ و تاب جـوهر از مـوی میـان شمشـیر را

عبارت «فتنه پیکر قامت»، کنایه از «زیبا بودن قامت» است که تشبیه بلیغ بـا طـرفین حسـی عقلی است. در این میان «شمشیر» نیز به صورت مضمر در تشبیه بلیغ بـه «قامـت» ماننـد شـده است. حسی‌بودن طرفین این تشبیه سبب افزایش نشان‌داری هم‌نشینی شده است. عبارت «موی میان» نیز اضافهٔ تشبیهی است که بلیغ و عقلی حسی بـودن آن سـبب عملکـرد بـر روی محـور جانشینی شده است. در عبارت «پیچ و تاب دادن طرز خـرام فتنـه‌پیکـر قامـت» اسـتعاره از نـوع انسان‌انگاری مطرح است. واژهٔ «جوهر» در هم‌نشینی با واژهٔ «شمشیر» در ایهام تناسب ایجاد کـرده است. در کنار این ایهام صناعات مراعات‌النظیر در واژه‌های «خـرام»، «قامـت» و «پیکـر»، «پـیچ و تاب» و «موی میان»، پیچ و تاب و جوهر، سجع در میان «پیچ» و «تاب»، «موی» و «پـیچ»، «مـوی» و «تاب»، «موی» و «طرز»، «پیچ» و «طرز»، «تاب» و «طرز» و تـوازن واجـی در واج‌هـای /t/، / â/، /y/، /m/، /r/، برحسب مجاورت در محور هم‌نشینی کلام ترکیب شده‌اند.

از خـم ابـروی خـون‌ریـز تـو هـر جـا دم زنـد　　عـرض جـوهر مـی‌شـود مهـر زبـان شمشـیر را

عبارات «خون‌ریز» و «دم زدن» بر حسب مشابهت معنایی از روی محور جانشینی جایگزین عبارت «کشنده و عاشق کننده» و «سخن گفتن» شده‌اند در این بیت «عرض جوهر» به «مهر زبان» و «ابرو» به «شمشیر» تشبیه شده است. از یک سو عدم ذکر وجه شبه و ادات تشبیه سبب نشان‌داری جانشینی و از سوی دیگر حسی بودن آن‌ها سبب نزدیکی مدلول و مصداق شده است. واژهٔ «مهر زبان شمشیر» استعاره از «سکوت و خاموشی شمشیر» است. در عبارت «عرض جوهر شدن» استعاره از نوع انسان‌انگاری مطرح است. واژهٔ «جوهر» بر حسب مجاورت در ارتباط با «شمشیر»، «عرض» در هم‌نشینی با «شمشیر» در معنای «کشتن»، ایهام تناسب و واژهٔ «دم» با واژهٔ «خون» ایهام تبادر می‌سازد. واژهٔ «عَرض»، «عَرَض» را در هم‌نشینی با «جوهر» متبادر می‌کند. واژه‌های «خون‌ریز»، «شمشیر»، «زبان»، «ابرو» و «دم» از یک حوزهٔ معنایی در بیت ترکیب شده‌اند. توازن واجی در واج‌های /x/، /r/، /z/، /m/، /d/، /â/، و سجع میان «مهر» و «عرض»، «جا» و «را» بر عملکرد محور هم‌نشینی در بیت افزوده است.

ای فغان بگذر ز چرخ و لامکان تسخیر باش چند در زیر سپر کردن نهان شمشیر را

در عبارت «ای فغان» استعاره از نوع انسان‌انگاری مطرح است. عبارت «شمشیر زیر سپر پنهان کردن»، «از چرخ گذشتن»، «لامکان»، «لامکان تسخیر باش» بر حسب مشابهت کنایه از «عدم ستیز و آرام نشستن»، «رها کردن تعلقات دنیا»، «عدم و حق تعالی»، «ترک تعلقات و پیوستن به حق» بوده که به جای آن‌ها از روی محور جانشینی انتخاب شده‌اند. هم‌نشینی واژه‌ها در مصرع نخست سبب ایجاد پارادوکس بر روی محور هم‌نشینی شده است. میان واژهٔ «چرخ» و «تسخیر»، «شمشیر» و «سپر» تناسب معنایی برقرار است. تضاد میان «لامکان» و «چرخ»، سجع میان «نهان» و «فغان»، «شمشیر» و «تسخیر»، «چند» و «چرخ»، و توازن واجی در واج‌های /z/، /Š/،/â/، /r/، /n/، /d/، بر روی محور هم‌نشینی عمل کرده‌اند.

جوهر تجرید قطع الفت خویش است و بس بر سر خود می‌توان کرد امتحان شمشیر را

در این بیت «تجرید» بر حسب مشابهت به «شمشیر» تشبیه شده است. عدم ذکر وجه شبه و ادات تشبیه از یک سو و عقلی حسی بودن دو رکن آن از سویی دیگر سبب عملکرد آن در

محور جانشینی شده است. «امتحان کردن شمشیر بر سر خود» بر حسب مشابهت کنایه از «نابود کردن» است. واژهٔ «جوهر» در مجاورت با «شمشیر»، ایهام تناسب می‌سازد. مراعات‌النظیر موجود در میان «شمشیر»، «سر» و «قطع»، «الفت»، «خویش» و «تجربه»، در کنار عناصر نظم‌آفرینی چون توازن واجی در واج‌های /s/، /r/، /n/، /T/، /j/، /â/، سجع میان «شمشیر» و «تجرید»، «خویش» و «قطع»، «بر» و «سر»، «بس» و «بر» و «بس» و «سر» سبب گرایش بیت به سمت محور هم‌نشینی شده‌اند.

علم در هر طبع سامان‌بخش استعداد اوست تا به خون برده است جوهر موکشان شمشیر را

در این بیت در عبارات «سامان بخش بودن علم» و «موکشان بردن جوهر» استعاره از نوع انسان‌انگاری موجود است. عبارات «موکشان» و «جوهر شمشیر را به خون بردن» بر حسب مشابهت کنایه از «به زور و غلبه» و «آغشته کردن شمشیر به خون» است. این صناعات بر روی محور جانشینی عمل کرده‌اند. واژهٔ «جوهر» در تناسب با «شمشیر»، «طبع» در هم‌نشینی با «جوهر»، بر روی محور هم‌نشینی ایهام تناسب ایجاد کرده‌اند. در کنار محور جانشینی در این بیت تناسب میان واژه‌های «علم» و «استعداد»، «خون»، «جوهر» و «شمشیر»، واج‌آرایی در واج‌های /Š/، /s/، /n/، /r/، /â/، سجع «علم» و «طبع»، «در» و «هر»، «تا» و «را»، روی محور هم‌نشینی مطرح شده‌اند.

گر امان خواهی ز گردون سر به جیب خاک دزد ورنه رحمی نیست بر عریان تنان شمشیر را

عبارت «سر به جیب خاک دزد» کنایه از «تواضع داشتن»، است. در عبارت «رحمی نبودن برای شمشیر» استعاره‌ای از نوع انسان‌انگاری امکان طرح می‌یابد. تشبیه مرکب موجود در بیت بر روی محور جانشینی عمل کرده است. این تشبیه از نوع بلیغ و طرفین آن از نوع عقلی حسی‌اند. گرایش به محور هم‌نشینی در تناسب میان واژه‌های «شمشیر»، «امان خواستن»، «رحمی» و «عریان‌تنان»، «جیب» و «عریان‌تنان»، واج‌آرایی در واج‌های /g/، /n/، /y/، /d/، /â/، سجع «بر» و «سر»، «گر» و «بر»، «گر» و «سر» مشهود است.

دستگاه آیینهٔ بی‌باکی بدگوهر است می‌کند آب اینقدر آتش‌عنان شمشیر را

تشبیه مرکب موجود در بیت با طرفین عقلی حسی آمده است. عبارت «آتش‌عنان» بر حسب تشابه معنایی جانشین نشانهٔ «تیز و تندرویی» شده است. واژهٔ «گوهر» بر حسب مجاورت، با «آیینه» و «شمشیر» ایهام تناسب می‌سازد. تناسب میان «آب» و «آیینه» و «گوهر»، «آب»، «شمشیر» و «گوهر»، توازن واجی در واج‌های /t/، /y/، /b/، /n/، /s/، /â/، سجع «گوهر» و «آتش»، بر حسب مجاورت در محور هم‌نشینی عمل کرده‌اند.

خون صیدم از ضعیفی یک چکیدن‌وار نیست　　شرم می‌ترسم کند آب روان شمشیر را

عبارات «آب روان شدن شمشیر» و «خون یک چکیدن وار نبودن» بر حسب مشابهت از روی محور جانشینی جایگزین نشانه‌های «ذوب بودن و بی‌اثر بودن» و «خون بسیار کم» شده‌اند. در عبارت «شرم، آب کردن» استعاره از نوع انسان انگاری مطرح است. هم‌نشینی واژهٔ «آب» با «شرم»، در معنای «آبرو» ایهام تناسب می‌سازد. سجع میان «شرم» و «آب»، «صید» و «شرم»، واج‌آرایی در واج‌های /r/، / â/، /s/، /Š/، /m/، /y/، و در نهایت عامل هم‌نشینی واژه‌هایی از حوزهٔ معنایی واحد مانند «خون»، «شمشیر» و «صید»، «آب» و «چکیدن»، گرایش بیت را به سمت محور هم‌نشینی سوق داده‌اند.

این‌قدر ابروی خوبان گوشه‌گیری‌ها نداشت　　کرد بیدل فکر صید من کمان شمشیر را

عبارت «کمان شدن شمشیر» کنایه از «آماده شدن برای صید» است. در عبارت «گوشه‌گیری نداشتن» صنعت استخدام است که در هم‌نشینی با «ابرو» در معنای کنایی «در حجاب نبودن» مطرح شده است. در عبارت «فکر کمان کند شمشیر را» استعاره از نوع انسان‌انگاری مطرح است که بر حسب انتخاب مطرح شده است. در این بیت «ابروی خوبان» به صورت مضمر به «شمشیر» و «شمشیر» به «کمان» تشبیه شده‌اند که طرفین آن‌ها از نوع حسی حسی است. حسی‌بودن طرفین سبب افزایش نشان‌داری هم‌نشینی شده است. در میان واژه‌های «کمان»، «شمشیر» و «صید»، «خوبان» و «ابرو»، «ابرو» و «کمان»، سجع میان «فکر» و «صید» و واج‌آرایی در واج‌های /n/، /g/، /Š/، /â/، /r/، /d/، سبب تقویت محور هم‌نشینی کلام شده است.

تحلیل و نتیجه‌گیری

با بررسی عملکرد صنایع مطرح شده بر حسب دو فرآیند انتخاب و ترکیب در ابیات غزل فوق، جدول شماره (۱) را به دست می‌آوریم که در آن مجموع بسامد کاربرد هر یک از این صنایعِ مربوط به آفرینش شعر و نظم بر روی محور جانشینی و هم‌نشینی مشخص شده است.

جدول شمارهٔ (۱). هم‌نشینی و جانشینی عناصر نظم و شعر در غزل بیدل دهلوی

تعداد ابیات	فراوانی استفاده از محور هم‌نشینی	درصد	فراوانی استفاده از محور جانشینی	درصد
۱۰	۹۳	٪۶۹	٤۱	٪۳۱

داده‌های فوق بیان‌گر آن است که عملکرد دو فرآیند انتخاب و ترکیب بر روی محور هم‌نشینی و جانشینی در این غزل، همانند دیگر غزل‌های بررسی شده[1] به سمت محور هم‌نشینی و فرآیند ترکیب گرایش دارد. در کنار گرایش به محور هم‌نشینی، شاعر از فرآیند انتخاب نیز استفاده کرده است. بیشترین درصد از مجموع درصد صناعات فرآیند ترکیب، ۵۳٪ متعلق به «تکرار واجی» در غزل است که در آفرینش شعر کارآمد نیست. تحلیل هر یک از ابیات غزل نشان‌گر این است که در هیچ یک از ابیات این غزل شاعر تنها از یک فرآیند استفاده نکرده است. بدین گونه که هر بیت هم بر روی محور افقی و هم محور عمودی کلام حرکت کرده است. برای نمونه صنعت کنایه با بیشترین بسامد ٤۷٪ در میان صناعات انتخاب در تمامی ابیات این غزل عمل کرده است. با در نظر گرفتن ابزارهای شعرآفرینی بر اساس قاعده‌کاهی معنایی بر حسب انتخاب و ترکیب در این غزل به جدول (۲) دست خواهیم یافت.

۱ـ شمارهٔ غزل‌های بررسی شده که به صورت تصادفی از دیوان بیدل دهلوی با تصحیح خال محمد خسته و خلیل‌الله خلیلی انتخاب شده‌اند به این ترتیب‌اند: غزل شمارهٔ ۳٤، ۱٤۸، ۳۷٦، ٤۹۰، ٦۰٤، ۷۱۸، ۸۳۲، ۲۹٤٦، ۱۰٦۰، ۱۱۷٤، ۱۲۸۸، ۱٤۰۲، ۱٥۱٦، ۱٦۳۰، ۱۷٤٤، ۱۸٥۸، ۱۹۷۲، ۲۰۸٦، ۲۲۰۰، ۲۳۱٤، ۲٤۲۸، ۲٥٤۲، ۲٦٥٦.

جدول شمارهٔ (۲). هم‌نشینی و جانشینی عناصر شعری در غزل بیدل دهلوی

تعداد ابیات	فراوانی استفاده از محور هم‌نشینی	درصد	فراوانی استفاده از محور جانشینی	درصد
۱۰	۳۶	٪۴۷	۴۱	٪۵۳

بر اساس جدول فوق عملکرد همتراز دو فرآیند انتخاب و ترکیب بر روی محور جانشینی و محور هم‌نشینی در بسیار نزدیک به یک‌دیگر مشخص شده است. استفادهٔ هم‌زمان از این دو فرآیند در غزل از یک سو سبب ایجاد نشان‌داری هم‌نشینی و به نوعی وضوح در درک مفهوم و از سویی دیگر سبب ایجاد نشان‌داری جانشینی و به نوعی دشواری در درک و در نهایت ایجاد پیچیدگی خاصی در غزل شده است. در این غزل عملکرد صنعت «استعاره» به گونه‌ای است که در آن به توضیح مستعارمنه به جای مستعارله پرداخته شده است. صنعت استعاره ۲۹٪، صنعت تشبیه بلیغ ۲۴٪ و صنعت کنایه ۴۷٪ است. تشبیهات به کار رفته در این غزل از نوع «تشبیه بلیغ»اند. باید توجه داشت که بیدل از هیچ تشبیه مفصل یا غیر بلیغی که بر روی محور هم‌نشینی عمل می‌کند در این غزل استفاده نکرده است. در۱۰ تشبیه بلیغ طرفین شش مورد آن از نوع حسی حسی و سه مورد دیگر آن از نوع عقلی حسی و یک نوع حسی عقلی است. در ۵ تشبیه مفصل نیز سه مورد آن از نوع حسی حسی و دو مورد آن از نوع عقلی حسی است. بر اساس این آمار درمی‌یابیم که علمکرد دو نوع حسی حسی و عقلی حسی بودن طرفین تشبیهات در کنار یک‌دیگر بیان‌گر وجود نشان‌داری جانشینی در کنار نشان‌داری هم‌نشینی و دوری مدلول و مصداق در کنار نزدیکی آن دو در ابیات غزل است. شاعر با تشبیه بلیغ فاصلهٔ مدلول و مصداق را دورتر ساخته است. عملکرد صناعات تناسب معنایی در ۱۰۰٪، تشبیه غیر بلیغ ۰٪ و مجاز ۰٪ است. در بخش صنعت تناسب معنایی به تفکیک مراعات‌النظیر ۵۸٪، پارادوکس ۳٪، ایهام ۳۶٪ و تضاد ۳٪ است. در این غزل از دو صنعت «کنایه» و «مراعات‌النظیر» در بسامد بیشتری از دیگر صنایع استفاده شده است. صنعت «کنایه» با ایجاد معانی ضمنی در کلام بر حسب انتخاب، و صنعت «مراعات‌النظیر» با ایجاد هم‌نشینی میان واژه-

های متعلق به یک حوزهٔ معنایی بر حسب ترکیب سبب تقویت دو قطب استعاری و مجازی شده‌اند. در تقابل با صنعت کنایه صناعات «ایهام» و «پارادوکس» که عمداً اجازهٔ رفع ابهام را منتفی می‌سازند بر روی محور هم‌نشینی در غزل عمل کرده‌اند. عدم استفاده از صنعت «مجاز» و «تشبیه غیر بلیغ» بر عملکرد انتخاب در غزل افزوده است. این‌گونه می‌توان بیان کرد که بیدل با استفاده از صناعات حاصل از قاعده‌کاهی معنایی بر حسب انتخاب و ترکیب به گونه‌ای این غزل را آذین‌بندی که است که درک بیت از یک سو در گرو اندیشیدن خواننده و دست‌یابی وی به انتخاب‌های شاعر است، و از سویی توجه به ترکیب‌ها و هم‌نشینی‌های شاعر است که در این میان راه‌گشایی می‌کند. شاعر در این غزل موضوعات متعددی چون توصیف ویژگی کشندگی معشوق و اقبال عاشق بدان، اغراق در بیان اغواگر بودن قامت معشوق، توصیف خم ابروی یار و برتری آن بر شمشیر، بیان عدم تسلیم‌پذیری و رها کردن تعلقات، بیان تجرید عارفانه، توصیف استعداد و توانایی یار، بیان تواضع عرفانی و ترک تعلقات و فنا، بی‌باک شدن افراد بدگوهر به سبب دستیابی به قدرت، بیان عجز و ناتوانی فرد و عاشق ابروی معشوق شدن را در ترکیب با یک‌دیگر مطرح کرده است که در کنار هم قرار گرفتن این موضوعات متعدد سبب کاسته شدن ارتباط عمودی ابیات در غزل شده است.

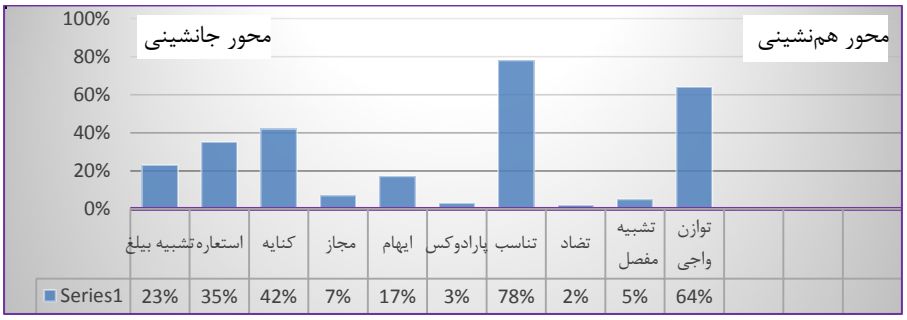
نتیجه‌گیری از ۲۶۵ بیت بیدل دهلوی

با بررسی عملکرد صناعات مطرح شده بر حسب دو فرآیند انتخاب و ترکیب در ۲٦٥ بیت از غزل‌های بیدل، درمی‌یابیم که در کل این غزل‌ها عملکرد فرآیند انتخاب ۲۷٪ و فرآیند ترکیب ۷۳٪ است. باید توجه داشت که اگرچه آمار به دست آمده حاکی از گرایش به سمت محور هم‌نشینی در ابیات است، اما در این غزل‌ها شاعر از هر دو فرآیند انتخاب و ترکیب استفاده کرده است. با کنار گذاشتن صنعت نظم‌آفرین تکرار واجی در فرآیند بررسی شعر با عملکرد صناعاتی روبه‌رو شدیم که دو به دو در تقابل با یک‌دیگر عمل کرده‌اند. بنا بر این بسامد عملکرد فرآیند ترکیب ٤۹٪ و فرآیند انتخاب ۵۱٪ است. از این رو کاربرد محور هم‌نشینی و جانشینی در شعر بیدل با درصد اختلاف بسیار کمتری در مجاورت با یک‌دیگر

عمل کرده‌اند. در این غزل‌ها، بیدل با استفاده از قاعده‌کاهی‌های معنایی بر حسب انتخاب و ترکیب از بارزترین صنایع بر اساس این نوع قاعده‌کاهی استفاده کرده است. وی با کاربرد «تشبیه بلیغ»، «استعاره» و «کنایه» بر حسب انتخاب، نهایت عملکرد بر روی محور جانشینی را در ابیات نشان داده و با این صناعات سبب ایجاد معانی ضمنی در ابیات شده است و از طرفی با کاربرد «مجاز»، «تناسب معنایی» (ایهام و پارادوکس، تضاد و مراعات‌النظیر) و «تشبیه کامل» بر حسب ترکیب، نهایت عملکرد بر روی محور هم‌نشینی را در موازات محور جانشینی در هر بیت مطرح کرده و به توضیح معنای ابیات پرداخته است. حرکت هم‌زمان در دو قطب استعاری و مجازی از یک سو سبب ایجاد معانی ضمنی در ابیات و از سویی دیگر سبب افزایش توضیح معنی آن‌ها شده است. در واقع شاعر در استفاده از صنعت «استعاره» به جای توضیح مستعارله به توضیح مستعارمنه پرداخته است. بدین معنا که در کنار استعاره از صنایعی استفاده کرده است که بر روی محور هم‌نشینی عمل کرده و سبب توضیح مستعارمنه شده‌اند. در نمودار زیر عملکرد متقابل صناعات ترکیبی و انتخابی را در ۲۶۵ بیت بررسی شده مشاهده می‌کنیم.

کنایات به کار رفته در ابیات اگرچه سبب ایجاد معنای ضمنی در ابیات شده‌اند، به گونه‌ای انتخاب شده‌اند که خواننده در برخورد با ترکیب آن‌ها بر روی محور هم‌نشینی به همان انتخابی می‌رسد که شاعر از روی محور جانشینی برگزیده است. تشبیهات به کار رفته در مجموع غزل‌ها از دو نوع «تشبیه بلیغ» و «تشبیه غیربلیغ» است که کاربرد این دو در شعر می‌تواند بیان‌گر عملکرد محور هم‌نشینی و جانشینی در کنار یک‌دیگر باشد. شاعر با تشبیه بلیغ فاصلهٔ مدلول و مصداق را دورتر کرده و از طرفی با به کار بردن تشبیه مفصل سبب نزدیک شدن فاصلهٔ مدلول و مصداق شده است. کاربرد دوری و نزدیکی مدلول‌های زبانی به مصداق‌های جهان خارج در کنار یک‌دیگر در شعر بیدل، سبب شده است که از یک سو امکان دست‌یابی مخاطب یا رمزگشا به انتخاب‌های رمزگذار کمتر و از سویی دیگر بیشتر باشد. در نهایت این کاربردها و عملکرد دو محور جانشینی و هم‌نشینی در کنار یک‌دیگر از یک طرف سبب پیچیدگی شعر بیدل و از طرفی دیگر سبب آسانی شعر وی شده است. باید توجه داشت

که اگر ما پیوستاری را برای عملکرد نوع مشبه و مشبه‌به‌های تشبیهات در نظر بگیریم در یک سر پیوستار نوع «حسی حسی» و در سر دیگر آن نوع «عقلی عقلی» قرار می‌گیرد. در میان این پیوستار دو نوع «حسی عقلی» و «عقلی حسی» مطرح می‌گردد. چنین می‌نماید که حرکت تشبیه به سمت حسی بودن طرفین آن غالباً در «زبان خودکار» و حرکت تشبیه به سمت عقلی بودن طرفین غالباً در «زبان شعر» امکان طرح می‌یابد.



نمودار پیوستار طرفین تشبیه و جایگاه انواع آن

در مجموع ابیات بررسی شده ۲۲٦ تشبیه بلیغ و ٤۳ تشبیه غیر بلیغ (مفصل) آمده است که از میان آن‌ها طرفین ۱٦۹ تشبیه بلیغ و ۳۰ تشبیه مفصل از نوع عقلی حسی، ٤۸ تشبیه بلیغ و ۱۳ تشبیه غیر بلیغ از نوع حسی حسی است. هم‌چنین ۳ تشبیه بلیغ از نوع حسی عقلی و ٦ تشبیه بلیغ از نوع عقلی عقلی است. بر اساس این آمار درمی‌یابیم که عقلی حسی بودن طرفین تشبیهات در کنار بلیغ بودن آن‌ها سبب ایجاد نشان‌داری جانشینی و دوری مدلول و مصداق در بیت شده است. حسی بودن تشبیه بلیغ و عقلی حسی بودن تشبیه مفصل بیان‌گر عملکرد نشان‌داری جانشینی و هم‌نشینی، و یا به نوعی نزدیکی و دوری مدلول و مصداق به موازات یک‌دیگر در غزل‌ها است. در میان صناعات ترکیب بعد از صنعت نظم‌آفرینِ «تکرار واجی»، صنعت «مراعات‌النظیر» در قالب هم‌نشینی واژه‌هایی از یک حوزهٔ معنایی و بعد از آن «ایهام» بیشتر از نوع «ایهام تناسب»، درصد بیشتری را به خود اختصاص داده است. بسامد بالای صنعت «مراعات‌النظیر» بیان‌گر حرکت آشکار شاعر بر روی محور عرضی کلام است که در

هم‌نشینی با توضیح عناصر جایگزین شده مطرح شده است. کاربرد صنعت‌های «پارادوکس» و «ایهام» نشان‌دهندهٔ شرایطی است که شاعر در آن هم‌نشینی واژه‌ها را به گونه‌ای شکل داده است که خواننده را در درک متن دچار درنگ و تعلیق می‌کند که البته این نوع کاربرد نیز در ترکیب با واژه‌ها عناصر جایگزین را توضیح داده است. با بررسی و تطبیق ویژگی‌های به دست آمده از اشعار بررسی شدهٔ بیدل با ویژگی‌های بیان شده از «سبک موسوم به هندی» در کتب سبک‌شناسی درمی‌یابیم که: ۱ـ بر اساس ویژگی‌های مطرح شدهٔ سبک موسوم به هندی در کتب سبک‌شناسی بیدل دهلوی جزو شیوهٔ دوم شاعران سبک موسوم به هندی است که به «خیال‌بند و طرز خیال» معروف‌اند (شمیسا، الف۱۳۸٦: ۲۸۲). ویژگی‌هایی مانند ارایهٔ خیال خاص و معنی برجسته، ترکیب‌سازی‌های عجیب و غریب، غرابت و دشواری معنی، کاربرد تشبیهات جدید و اغراق و باریکی و لطافت خیال و مضمون نو، استعاره، کنایه، خیال‌پردازی به افراط، مواردی هستند که در غزل‌های بیدل بر حسب فرآیند انتخاب امکان طرح می‌یابند. با تکیه بر تحلیل‌های به دست آمده از ابیات می‌توان اشاره کرد که بیدل به عنوان نمایندهٔ این سبک در هند با استفاده از صناعات مطرح شده مانند «کنایه»، «استعاره» و «تشبیه بلیغ» سبب مخیل شدن کلام گشته و آن را از زبان خودکار دور کرده است. این بیانِ شمیسا (الف۱۳۸٦: ۲۸٦) که در شعر بیدل درک ربط تمثیلی بودن دو مصرع دشوار و مبهم است، خود ناشی از گرایش بیدل به فرآیند انتخاب در اشعارش است که آمار به دست آمده در غزل‌ها بیان‌گر گرایش نسبی وی به این فرآیند است. ۲ـ شاعر موضوعات مختلفی را از حوزه‌های گوناگون و غالباً از حوزهٔ «عرفان» در ابیات هر غزل ذکر کرده است که این تعدد موضوع‌ها ارتباط عمودی ابیات را تا حدودی با یک‌دیگر کمتر ساخته است. بیدل مضامین عرفانی را از روی محور جانشینی انتخاب و در ترکیب با مضامینی دیگر آورده است که در غالب این انتخاب و ترکیب‌ها دشواری دست‌یابی به انتخاب شاعر از روی محور جانشینی درک بیت را برای خواننده در محور هم‌نشینی دشوار ساخته است. این تعدد موضوعات در ارتباط با محور بودن بیت در قالب شعر سبک هندی و مضمون‌پردازی شاعرانِ این سبک از هرچیزی در عالم

طبیعت یا ذهن قرار می‌گیرد. هم‌چنان‌که شمیسا (۱۳۸٦الف: ۲۷٦) می‌گوید: ابیاتِ مستقل شعر سبک هندی با رشتهٔ قافیه و ردیف به هم وصل شده و شکل غزل به خود گرفته است. ۳ـ شاعر بر حسب شرایط به توضیح نشانه‌هایی پرداخته است که جایگزین نشانهٔ دیگری شده‌اند و این امر در زبان که صرفاً بر یک بُعد جاری است به پیچیده‌گویی و تخطی از اصل رسانگی زبان منجر شده است. به عبارت ساده‌تر شاعران این دوره از جمله بیدل در وضعیت جالبی به آفرینش زبان ادب می‌پرداختند. آن‌ها از یک سو «استعاره» را برمی‌گزیدند ولی آن را در عالم «مستعارٌله» توضیح نمی‌دادند، بلکه به توضیح آن در عالم «مستعارٌمِنه» می‌پرداختند. می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که بیدل با استفاده از صناعات حاصل از قاعده‌کاهی معنایی بر حسب انتخاب و ترکیب به گونه‌ای غزل‌ها را آذین‌بندی کرده است که درک هر بیت از یک سو در گرو اندیشیدن خواننده و دست‌یابی وی به انتخاب‌های شاعر است و از سویی دیگر توجه به ترکیب‌ها و هم‌نشینی‌های شاعر است که در این میان راه‌گشایی می‌کند. کاربرد هم‌زمان دو محور هم‌نشینی و جانشینی، به عبارتی دیگر حرکت هم‌زمان در دو قطب استعاری و مجازی در محور عمودی و افقی، سبب ایجاد فضای خاصی چون ایجاد معانی ضمنی در ابیات در کنار توضیح معنی آنها، سادگی و پیچیدگی، صراحت و ابهام، دوری مدلول و مصداق از یک‌دیگر و نزدیک بودن آنها، شده است و در نهایت گرایش نسبی بیدل به سمت محور جانشینی و به عبارتی بهتر به سمت فرآیند انتخاب، سبب ایجاد فضای خاصی چون ایجاد معانی ضمنی در ابیات، پیچیدگی، ابهام، دوری مدلول و مصداق از یک‌دیگر، شده است که این روند در کل پیچیدگی‌های خاصی را در شعر بیدل ایجاد کرده است.

تحلیل مینیاتورهای گورکانیان در هند

«شاه جهان سوار بر اسب» اثر پایاک

در این نگاره از پایاک، «شاه جهان» سوار شده بر اسب ترسیم شده است. وی در این نگاره از رنگ‌ها، طرح‌ها و نقش و نگارهای مختلفی استفاده کرده است که هر یک از این اجزا نقش

خاصی در القای معناهای ثانویهٔ نگاره بر عهده دارند. در نهایت کل این نگـاره درون قـاب زرد رنگی با شکل‌های گل و گیاه پر رنگ به تصویر کشیده شده است

۱ـ نگارهٔ پایاک شاه جهان سوار بر اسب (زارع‌دار، ۱۳۹۲: ۳۲)

تحلیل و نتیجه‌گیری

با دقت در تک‌تک اجزای به کار رفته در نگاره می‌توان دریافت که نگارگر در این نگاره از هر دو فرآیند انتخاب و ترکیب استفاده کرده است. عملکرد فرآینـد ترکیـب در ایـن نگـاره در کاربرد صناعاتی هم‌چون «تکرار»، «تناسب»، «تضاد» و «مجاز» قابل مشاهده است. صنعت تکرار در این نگاره در تعدا پرنده‌ها، نقوش گیاهی گل‌ها، برگ‌ها، ابرها، رنگ‌های مورد استفاده شـده هم‌چون زرد، طلایی، سیاه، سفید، سبز، آبی، قرمز و بنفش و تعداد تیرها آمـده اسـت. در میـان این تکرارهای اجزای نگاره، تکرار نقوش گیاهی در لباس شاه جهان و زین اسب و پارچهٔ زیـر پای آن و قلاف شمیر، قاب کمان‌دان و افسار اسب نیـز قابـل توجـه اسـت. عملکـرد صـنعت «تناسب» در این نگاره نیز در نوع رنگ‌ها و نقوش آشکار است. نقوش گیاهی در زمین تصـویر در هم‌نشینی با نقوش گیاهی حواشی و قاب‌بندی آن و هم‌چنین با نقـوش گیـاهی لبـاس شـاه جهان و یراق اسب و قلاف شمشیر و کمان‌دان عمل کرده اسـت. مخاطـب بـه هنگـام نمـایش لباس شاه و یراق اسب و دیگر وسایل وی با مواردی روبه‌رو مـی‌شـود کـه تـداعی‌گـر مفهـوم طبیعت و به عبارتی طبیعت اطراف وی است. هنرمند با انتخاب نشانه‌هایی از طبیعـت و بـاغ و

هم‌نشینی آن‌ها در لباس بر حسب فرآیند انتخاب عمل کرده است. در واقع انتخاب نشانه‌هایی مانند نقوش گیاهی گل و درختان در لباس، یراق، قلاف و قاب سبب تداعی مفهومی غیر از مفهوم آن‌ها در ذهن مخاطب شده است. این شیوه را می‌توان مشابه با عملکرد صنعت «تشبیه بلیغ» دانست. در کنار تناسب‌های موجود در تصویر می‌توان عملکرد صنعت «تضاد» را نیز بر حسب فرآیند ترکیب مشاهده کرد. نقاش در این جا تصویر درخت خشک و بی‌برگی را آورده است که این نشانه در هم‌نشینی با نقوش گیاهی سرسبزی عمل کرده است. در باب عملکرد فرآیند انتخاب می‌توان اشاره کرد که انتخاب رنگ زردی که به شکل هندسی دایره در گرداگرد سر شاه جهان آمده است از روی محور جانشینی و بر حسب شباهت است. در واقع نقاش با انتخاب این نشانه به دو گونه عمل کرده است. یعنی این هالهٔ زردرنگ از یک سو «هاله‌ای مقدس» برای شاه جهان و از سویی به لحاظ شکل هندسی‌اش و هم‌چنین رنگ زردش و قرارگرفتن آن در آسمان به عنوان «خورشیدی در آسمان» عمل کرده است. در واقع نقاش نشانه‌ها را به گونه‌ای انتخاب کرده است که از یک سو سبب تداعی معانی ثانوی شده‌اند و از سویی دیگر این نشانه‌ها در هم‌نشینی و تناسب با دیگر نشانه‌ها در محور هم‌نشینی قرار گرفته‌اند. عملکرد دوگانهٔ هالهٔ زرد برای شاه جهان را می‌توان مشابه عملکرد صنعت «استخدام» و «ایهام» دانست. وی تصویری از شخصیت‌های واقعی را به کمک فرآیند ترکیب به نمایش گذاشته است که درک آن در عالم واقع ممکن است و از طرفی وی با انتخاب نشانه‌هایی هم‌چون هالهٔ زرد مفهومی ثانوی را منتقل کرده است که این نشانه‌ها در عالم واقع در معنای اولیه قابل درک نیست. شکل هالهٔ زرد می‌تواند استعاره‌ای از «الهی بودن منشاء حکومت شاه جهان» باشد. بسامد کاربرد رنگ زرد در این نگاره نیز قابل توجه است. رنگ زردِ هاله در هم‌نشینی با رنگ‌های زرد لباس و یراق اسب و پارچهٔ زیر پای شاه جهان قرار گرفته است. کاربرد این رنگ طلایی و زرد در هم‌نشینی با این هاله، تداعی‌گر مفهوم قداست این پادشاه است. از طرفی رنگ زرد نماد «خرد و هوش» است (استانلی‌آلور، ۱۳۷٦: ۸۹). گل‌های ترسیم شده در زمین نگاره مشابه گل‌های نیلوفر یا لوتوس است که در اسطوره‌های ایران و هند

نمادین و مقدس است. این گل نماد «آفرینش و زندگی» است (دادور و منصوری، ۱۳۸۵: ۲۱۱). نقوش گل و پیچک‌های تکرار شده در قاب‌بندی تصویر به گونه‌ای است که حرکت دایره‌وار و منحنی را ایجاد کرده است که این شکل هندسی دایره که کامل‌ترین شکل هندسی بوده نماد کمال در هنر اسلامی است (احسنت، ۱۳۹۰: ۹۵). رنگ سفید لباس شاه جهان که در هم‌نشینی با رنگ بدن اسب وی قرار گرفته است نیز می‌تواند به عنوان نشانه‌ای عمل کند که از محور جانشینی به جای مفهوم «تقدس و پاکی» انتخاب شده است. در این نگاره عملکرد موازی صناعات «تکرار»، «تضاد» و «تناسب» در کنار عملکرد صناعات «نماد»، «استعاره»، «استخدام»، «ایهام» و «کنایه» آمده است. به عبارتی نقاش در کنار انتخاب نشانه‌هایی بر حسب شباهت از روی محور جانشینی به توضیح نشانه‌ها در محور هم‌نشینی نیز پرداخته است. اما باید توجه داشت که وی به توضیح نشانه‌ها در معنای ثانویه نپرداخته است؛ بلکه به توضیح آن در معنای اولیه در محور هم‌نشینی عمل کرده است. برای نمونه وی نشانهٔ حالهٔ زرد رنگ را با معنای ثانویی انتخاب کرده است، اما عباراتی مذهبی را که بیان‌گر «قدرت الهی» وی است ذکر نکرده است. این در حالی است که نشانه‌های دیگری هم‌چون رنگ زرد لباس و غیره را در هم‌نشینی و تناسب با آن آورده است. اسب در آیین بودا و هندیان مرکب گردونهٔ سوریا است که نشانهٔ «تجدید زندگی ابدی» است. اسب مرکب خدایان و نشانهٔ «علم و فهم و هوش» است. به عبارتی اسب در ذهن اقوام هند و اروپایی نشانهٔ «ایزد آفتاب و ایزد ماه» است. «کالکی» شخصیت مسیحایی هندوان است که بر اسبی سفید سوار است و برای پایان دادن تباهی و فساد و سزا دادن به منحرفین ظهور می‌کند و شمشیری که چون صاعقه می‌درخشد برای برقرای عدل و انصاف در دست دارد (دادور و منصوری، ۱۳۸۵: ۱۸۱ ۱۸۲). بنا بر این انتخاب این نشانه در نگاره و سوار شدن پادشاه بر آن بیان‌گر و تداعی‌کنندهٔ «قدرت پادشاه برای از بین بردن تباهی و ظلم و برقرای حیات در حکومت و کشور» است. نیزهٔ دست پادشاه نیز یادآور نیزهٔ کالکی برای برقرای عدل و عدالت است. تمامی آنچه در غالب مختصات صوری یا معنایی سبک نقاشی این دوره به دست داده شده است در قالب فرآیند انتخاب و ترکیب در این بخش

قابل تبیین است. بر اساس نتایج به دست آمده از بررسی این متن دریافتیم که:

۱ـ نتایج به دست آمده از این نگاره را می‌توان در قالب صناعات «تکرار»، «تناسب»، «تضاد»، بر حسب فرآیند ترکیب و صناعات «نماد» و «استعاره» و «تشبیه» بر حسب انتخاب دسته‌بندی کرد.

۲ـ عملکرد برخی از عناصر نگاره به گونه‌ای است که سبب تداعی مفهومی دیگر غیر از مفهوم اولیه و اصلی در ذهن شده است. این عملکرد بیان‌گر کاربرد فرآیند انتخاب در آن است. در واقع بر اساس تحلیل‌های فوق دریافتیم که نقاش مفهوم اصلی و مورد نظر خود را با انتخاب نشانه‌های نمادینی به صورت پنهانی بیان کرده است. به عبارت ساده‌تر مخاطب با نمایش نگاره معنای اولیه و اصلی آن را در می‌یابد و از طرفی با دقت در اجزای انتخاب شده چون رنگ‌ها، تزیینات نقوش گیاهی و هندسی و حرکت و جهت خطوط به معنای ثانویه و عرفانی‌ای پی می‌برد که در همنشینی با نگاره قرار گرفته است.

۳ـ در این نگاره هم‌نشینی انبوهی از نشانه‌های انتخاب شده سبب درک نگاره در عالم واقع شده است. از سویی دیگر نقاش با کاربرد نشانه‌ای نمادین به مفهوم دیگری از نگاره اشاره کرده است.

٤ـ نگارگر در این اثر «نماد» را برگزیده است و تنها به تکرار آن پرداخته است. به عبارتی وی نماد را در معنای ثانویهٔ آن توضیح نداده است بلکه به توضیح آن در معنای اولیه پرداخته است.

تحلیل و نتیجه‌گیری از دیگر نگاره‌های هنرمندان هند

برای نمونه از دیگر نگاره‌های گورکانیان هند می‌توان به آثار «بالچند»، «هاشم» و «ابوالحسن نادرالزمان» و دیگر هنرمندان ناشناس اشاره کرد. در برخی از آثار این هنرمندان نیز می‌توان انتخاب نشانهٔ هالهٔ زرد را با مفهوم نمادین «تایید الهی» را نیز مشاهده کرد. برای نمونه در قطعه‌های زیر از هنرمند ناشناس، «بالچند» که در نگاره تصویرِ «جهانگیر شاه و پدرش اکبر» آمده است، «هاشم» و «ابوالحسن نادرالزمان»، این نشانه از روی محور جانشینی در کنار دیگر نشانه‌ها انتخاب شده است.

۲ـ نگارۀ هنرمند ناشناس شاه جهان (زارع‌دار، ۱۳۹۲: ۲۲۷)

در نگارۀ فوق در کنار عملکرد نمادین نقوش گیاهی در لباس شخصیت، انتخاب حالۀ سبز رنگ استعاره از «خرمی و اصلاح» است. استانلی‌آلور (۱۳۷٦: ۹۰) بیان می‌کند که رنگ سبز نماد «استقامت»، «شکیبایی» و «آرامش» است. افرادی که در هالۀ خود رنگ سبز دارند «مصلح جهان»-اند. در واقع نقش هندسی دایرۀ شکل بسته در تخت در معنای نمادین هاله‌ای نورانی بر گرد سر پادشاه عمل کرده است. به عبارتی این دایره هم جزو تخت است و هم هاله به حساب می‌آید. نیزۀ برافراشته به آسمان می‌تواند کنایه از «قدرت و برتری» باشد. گوی در دست پادشاه نیز نماد از «کل جهان» است که حکایت از «حکومت پادشاه بر کل جهان» دارد و دال بر «قدرتمندی وی» است. نقوش گیاهی روی لباس‌های پادشاه، روی پشتی و در زمینۀ تصویر از نوع گل نیلوفر، نیلوفر پیچ به رنگ بنفش‌اند. این نقوش در اسطوره‌های ایران و هند معنایی نمادین دارد. دادور و منصوری (۱۳۸۵: ۲۱۰ ۲۱۲) بیان می‌کند که گل لوتوس یا نیلوفر برای خدایان هندی بسیار مقدس است. خدای «برهما» و «بودای بهاگوان» هر دو در حالت نشسته بر روی گل نیلوفر ترسیم شده‌اند. فرزانگان هند نیلوفر را سمبل «یگانۀ رشد معنوی انسان در اثر تابش نور درونی» می‌دانند. به عبارتی نیلوفر «منشأ آب و مبدأ حیات» است. هم‌چنین نشانۀ «خلوص»، «پاکی» و «نیروی بالقوه» است که از درون آن «قوۀ مقدس حیات و دانش و معرفت» ظهور می‌کند. در

پایین تصویر در روی فرش پیچک زرد رنگی است که نقش و تصویر مار را تداعی می‌کند. مار در آیین هندی نمادین است. در آیین «تان تریک‌های» هندو مارها از سوی خدایان «نگهبان گنج-های پنهانی و قابل اعتمادترین موجودات»اند یا برای نمونه در «یاجورودا» و «آتارودا» مارها «خدای آب و مشخص‌کنندگان جریانات انرژی»اند. یکی از دلایل پرستش مار تصور بر آگاه بودن وی از رازهای زندگی است. از طرفی مار در آیین بودا سمبل «خشم و غضب و دشمن و اهریمن و یکی از سه گناهان اصلی» است. کریشنا یکی از خدایان هندی در حال رام کردن ماری در زیر پایش و رقصیدن بر آن است (دادور و منصوری، ۱۳۸۵: ۱۹۲). نقش در تصویر که تداعی‌گر «مار» است می‌تواند نمادی باشد از «قدرت و تسط پادشاه بر اهریمن و دشمنانش».

۳ـ نگارهٔ بالچند جهان‌گیر به همراه پدرش اکبر (زارع‌دار، ۱۳۹۲: ۲۰)

۴ـ نگارۀ ابوالحسن نادرالزمان جهان‌گیر شاه (همان‌جا: ۶۷)

۵ـ نگارۀ هاشم (همان‌جا: ۸۲)

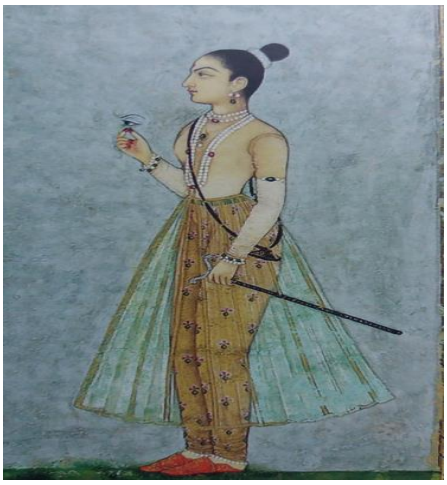
۶ـ نگارۀ هنرمند ناشناس شاه جهان (زارع‌دار، ۱۳۹۴: ؟)

۷ـ نگارۀ هنرمند ناشناس شاه جهان (زارع‌دار، ۱۳۹۲: ۱۹۸)

در نگارهٔ بالچند عملکرد نمادین «گل نیلوفر» و «هالهٔ سبز و زرد» در این تصویر نیز قابل مشاهده است. در نگاره هاشم نیز سه نشانهٔ انتخاب شده «گوی» و «هاله» و «گل نیلوفر» از محور جانشینی در معنای نمادین ذکر شده به کار رفته‌اند. در نگارهٔ بعدی نیز در نشانهٔ نمادین «گوی»، نقوش نمادین شیر و دیگر حیوانات به چشم می‌خورد. شیر جانوری نمادین است که بیان‌گر معانی «قدرت»، «قدرت الهی»، «سلطنت»، «نیروی ابرانسانی» و غیره است (دادور و منصوری، ۱۳۸۵: ۷٤). گل‌های کشیده شده بر زمین نگاره مشابه گل نمادین نیلوفراند. از طرفی ترسیم چهرهٔ جهان‌گیر شاه در اندازه‌ای بزرگ و ترسیم افراد و اسب‌ها در صحنهٔ جنگ در اندازه‌ای کوچک در همین نگاره می‌تواند کنایه از «قدرت‌مندی پادشاه و حکومت و رهبری وی بر دیگر افراد» باشد.

در نگاره ٦ نیز نشانه‌های نمادین «هالهٔ سبز رنگ»، «گل نیلوفر» در لباس پادشاه و انتخاب دو فرشته که شمیشر و گردن‌بند به دست دارند قابل مشاهده است. این نشانه‌ها در هم‌نشینی با حالهٔ زرد پادشاه عمل کرده‌اند که کنایه‌ای از «مشروعیت الهی پادشاه و حکومت وی» دارند. در نگاره شمارهٔ ۷ گل‌های روی لباس فرد در هم‌نشینی با گل‌های روی زمین است. در واقع این نقوش گیاهی و گلی که در دست پادشاه است به صورت نمادین عمل کرده‌اند.

۸ـ نگارۀ هنرمند ناشناس (زارع‌دار، ۱۳۹۴: ؟)



۹ـ نگارۀ هنرمند ناشناس (زارع‌دار، ۱۳۹۴: ؟)

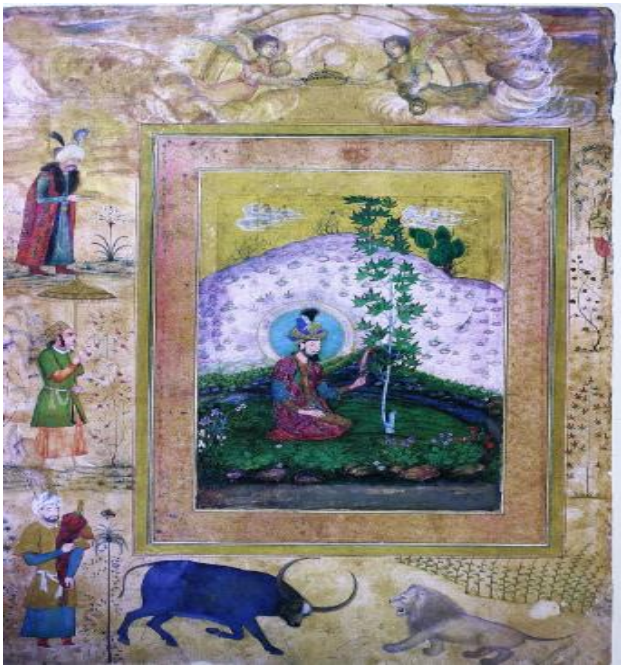
در تصویر شمارۀ ۸ هالۀ سبز رنگ در معنای نمادین مذکور انتخاب شده است که در هم‌نشینی با نقوش گیاهی که در دست شاه جهان است قرار گرفته است. این نقوش گیاهی در شال و شلوار وی نیز تکرار شده است. گلی و برگی که در دست پادشاه است در شباهت با

گیاه «رودراکشا» است. این گیاه در هند به سبب آن‌که زیور خدای شیواست مقدس است. استفاده از این گیاه نمادین سبب محافظت و خوش‌شانسی فرد می‌شود. در واقع این گیاه نمادی از «اعتبار فرد و قدرت و انرژی» است (دادور و منصوری، ۱۳۸۵: ۲۰۵ ۲۰۶). در برخی از نگاره‌ها مانند نگارهٔ شمارهٔ ۹ در دست شخصیت نگاره به جای گل چشم و ابرویی ترسیم شده است. این چشم را می‌توان استعاره‌ای از «چشم سوم شیوا» دانست. شیوا ایزد بزرگ هندیان باستان است که سه چشم داشته است که نمایندهٔ فروغ خورشید و ماه و آتش است و سرچمشهٔ روشنایی زندگی که به زمین و آسمان پرتو می‌افکند. سه چشم شیوا زمان گذشته، حال و آینده را در آن واحد مشاهده می‌کند (همان: ۲۳۸). از طرفی خال قرمز در وسط دو چشم و پیشانی زنان هندی نماد از چشم سوم شیوا است. در واقع چشم سوم شیوا در وسط پیشانی او قرار دارد که سلاحی قدرتمند است و با آن دشمنان خود، خدایان و دیگر موجودات را از بین می‌برد (ایونس، ۱۳۷۳: ۷٤). در برخی از نگاره‌ها مانند نگارهٔ شمارهٔ ۱۰ در متن نشانه‌هایی انتخاب شده است که از یک سو در هم‌نشینی با معنای نمادین و استعاری نشانهٔ هالهٔ زرد و سبز عمل کرده است و از سویی دیگر این نشانه‌ها خود بر حسب فرآیند انتخاب عمل کرده‌اند. برای نمونه در نگارهٔ زیر پادشاهی با هاله‌ای نمادین ترسیم شده است که در بالای سر وی دو فرشته تاجی را برای تاجگذاری وی در دست دارند. عملکرد تاج در دست فرشته‌ها کنایه از «مشروعیت الهی حکومت پادشاه و قدرت الهی وی» است. در کنار این نشانه‌ها، نشانه‌های نمادین اسب، لباس سفید پادشاه، رنگ سبز لباس فرد شمشیر به دست که در هم‌نشینی با هالهٔ سبز رنگ پادشاه آمده است در معنایی ثانوی به کار رفته‌اند. فرد سبز پوش که شمشیری را برای پادشاه می‌آورد بیان‌گر خبر خیری برای پادشاه است که به نوعی به وی خرمی، امنیت و قدرت را نوید می‌دهد. ماهی از جمله حیوانات نمادین در آیین هند و ایرانی است. ماهی نماد «حیات و سمبل شروع و آغاز» است. به عبارتی ماهی «محافظ درخت زندگی» است (دادور و منصوری، ۱۳۸۵: ۹٦). در هند نیز یکی از هشت علامت بودایی و سمبل برکت و فراوانی در خانه است (همان: ۲٦٦). در واقع ماهی در هنر اساطیری هند تجلی

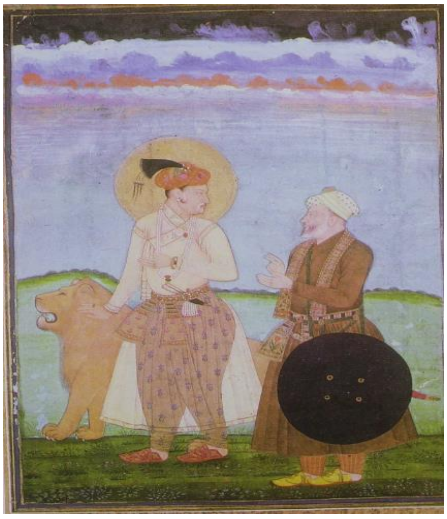
اول «ویشنو» به اسم «ماتسیا» است. ظهور ویشنو در شکل ماهی ماجرای نجات حیات از نابودی است (همان: ۱۹۵).

۱۰ـ نگارۀ هنرمند ناشناس (زارع‌دار، ۱۳۹۴: ؟)

در نگارۀ شمارۀ ۱۱ مجموعه‌ای از نشانه‌های نمادین انتخاب شده است که بر حسب فرآیند انتخاب عمل کرده‌اند. برای نمونه نشانه‌های مشابه نقوش گیاهی در لباس افراد، هالۀ دور سر پادشاه که در حاشیۀ نگاره در آسمان به صورت خورشید و در کنار تاج دست فرشته‌ها به صورت نمادین تکرار شده است. نشانه‌های نمادین دیگری مانند عملکرد فرشته‌ها که تاجی و گوی و حلقه‌ای در دست دارند که تاج نماد از «حکومت الهی»، و در دست داشتن گوی نماد از «حکومت بر کل جهان و قدرت‌مندی وی» است. حلقه نیز یادآور «چرخ یا دیسکی» است که در دست خدای ویشنو بوده است. دادور و منصوری (۱۳۸۵: ۲۱٦) بیان می‌کنند که چرخ و دیسک ویشنو سمبل «قوۀ تدام حیات» است که نظام آفرینش بارقه‌ای از انوار تابناک آن است. در واقع این چرخ از گردش گردونۀ حیات حکایت می‌کند. گل‌های تصویر در کنار پادشاه مشابه گل نمادین نیلوفر و لوتوس‌اند که در معنای نمادین ذکر شده‌اند. درخت مقابل پادشاه مشابه درخت انجیر است که این درخت در باور هندی نمادین و مقدس است. مقدس‌ترین گیاه هند انجیر مقدس است که نماینده ویشنو است. این درخت حتی مورد احترام بوداییان نیز هست زیرا معتقدند که بودا زمانی که زیر سایه این درخت نشسته بود، به حقیقت و معرفت دست یافت (دادور و منصوری، ۱۳۸۵: ۲۰۱؛ معصومی، ۱۳۸۵: ۱٦٦٦).



۱۱ـ نگارۀ پایاک همایون (زارع‌دار، ۱۳۹۲: ۲۰۵)



۱۲ـ نگارۀ هنرمند ناشناس جهان‌گیر و یک شیر به همراه ابوالحسن آصف‌خان (راجرز، ۱۳۸۲: ۱۶۶)

هم‌چنین در حاشیهٔ تصویر نبرد شیر وگاو کشیده شده است. در اساطیر ایران و هند گاو و ماه یکسان‌اند. هر دو در امر آفرینش و تکوین نقش‌دارند. از دید هندی‌ها حیات خدایان و زندگانی آدمیان از ماده گاو است و مادر خدایان به سیمای ماده گاوی نمودار شده است (دادور و منصوری، ۱۳۸۵: ۱۸۸). در آیین میترا شیر مظهر «خورشید» بوده است. گاو که مظهر «ماه و زمستان» است به دست مهر مظهر «خورشید و تابستان» کشته می‌شود و در نتیجه نباتان می‌رویند (همان: ۷۵). به عبارتی در آیین هند شیر نمادی از «شخص بودا» است و مظهر «قدرت، سلطنت و شجاعت» است (همان: ۲٦۸).

عملکرد نمادین انتخاب نشانهٔ شیر را در دیگر نگاره‌های این دوره مانند نگاره‌های شمارهٔ ۱۲ می‌توان مشاهده کرد. در این نگاره نیز نماد «شیر و هالهٔ زرد» انتخاب شده است. نماد شیر که در کنار جهانگیر شاه آمده است. همراهی جهانگشر شاه با حیوانی که نماد «قدرت و بزرگی و شوکت» است در معنای کنایی «قدرتمندی این پادشاه» است. در نهایت عملکرد فرآیند انتخاب و ترکیب را در نگاره‌های بررسی شده می‌توان جمع‌بندی نمود:

۱ـ از جمله ویژگی‌های مشترک آثار بررسی شده عملکرد موازی دو فرآیند انتخاب و ترکیب در نگاره‌ها است. نقاشان در نگاره‌های بررسی شده از یک سو انبوهی از نشانه‌ها را از حوزهٔ معنایی مشترکی انتخاب و در محور هم‌نشینی ترکیب کرده‌اند و از سویی دیگر نشانه‌های دیگری را با معنایی نمادین در ترکیب با دیگر نشانه‌ها آورده است.

۲ـ در این نگاره‌ها در کنار کاربرد دو صنعت «تکرار» و «تناسب» در بسامد بالا از صناعات «نماد»، «استعاره»، «کنایه»، تشبیه نیز در بسامد بالایی استفاده شده است. به عبارتی عملکرد صناعات انتخابی در متن نگاره‌ها به گونه‌ای است که درک مفهوم متن در گرو درک و دستیابی به انتخاب‌های نقاشان از روی محور جانشینی است.

۳ـ نقاش در هیچ یک از نگاره‌های بررسی شده تنها از یک فرآیند ترکیب یا انتخاب استفاده نکرده است.

٤ـ در آثار بررسی شدهٔ نقاشان هندی مانند اشعار بیدل عملکرد فرآیند انتخاب به سبب

کاربرد نمادها، استعاره‌ها، کنایه‌ها و غیره برجسته‌تر است.

۵ـ غالب نمادها و استعاره‌های به کار رفته در این نگاره‌ها متشکل از نقوش جانوری و گیاهی است که در اساطیر و افسانه‌های هند مقدس‌اند.

٦ـ در نگاره‌های نقاشان که به ترسیم چهرهٔ پادشاهان پرداخته‌اند وقایع تاریخی با نمادها درآمیخته است. یعنی هر یک از این نشانه‌ها و نمادها بیان‌گر معنایی نمادین‌اند که نشانهٔ دیگر آن را در محور هم‌نشینی و جانشینی تقویت کرده است.

۷ـ عملکرد صنعت «تناسب» در این نگاره‌ها به گونه‌ای است که از یک سو میان تک‌تک اجزای درون نگاره با یک‌دیگر و از سوی دیگر میان اجزای درون نگاره با اجزا و نشانه‌های حواشی و قاب‌بندی‌ها آن تناسب و هم‌نشینی برقرار است.

۸ـ در مجموع نگاره‌های بررسی شد نوع کاربرد رنگ‌ها قابل توجه و مهم است. به این معنا که نقاشان از یک سو با شناخت تأثیر متقابل رنگ‌های مکمل و رنگ‌های متضاد و هم‌چنین با توجه معنای نمادین هر یک دست به انتخاب زده‌اند.

۹ـ تکرارهای به کار رفته در نگاره‌ها به صورت‌های مختلف تکرار در اجزای نگاره‌ها، تکرار در حواشی و قاب‌بندی مطرح شده‌اند.

۱۰ـ در این نگاره‌ها نقاش تصویری از شخصیت‌های واقعی را به نمایش گذاشته است که بر حسب فرآیند ترکیب درک آن در عالم واقع ممکن است. هم‌چنین وی با انتخاب نشانه‌های نمادین بر حسب فرآیند انتخاب مفهومی ثانوی را منتقل کرده است که این نشانه‌ها در عالم واقع در معنای اولیه قابل درک نیست.

با مقایسهٔ نتایج حاصل از اشعار بیدل با مینیاتورهای نقاشان هندی می‌توان بیان کرد که غزل بیدل از همان ویژگی سبکی‌ای برخوردار است که در مینیاتورهای هنرمندان دورهٔ گورکانی در هند مشاهده می‌شود. کاربرد دو فرآیند انتخاب و ترکیب به موازات هم در این آفرینش‌های هنری و ادبی سبب شده که هنرمندان به توضیح نشانه‌های جایگزین شده بپردازد. هنرمندان با کاربرد صناعاتی مانند نماد، استعاره، کنایه و تشبیه بر روی محور جانشینی عمل

کرده و متن را نمادین ساخته‌اند. از طرفی با عملکرد صناعاتی مانند مجاز، تکرار، تناسب و ایهام بر روی محور هم‌نشینی عمل کرده و سبب توضیح نشانه‌های جانشین شده گشته‌اند. ویژگی‌های سبکی بیدل دهلوی هم‌چون بسامد بالای صنعت تشبیه بلیغ و غیرتمثیلی با طرفین عقلی عقلی و عقلی حسی و عملکرد بالای صناعات نماد، کنایه و استعاره برابر و مشترک با ویژگی‌های سبکی نقاشی‌های هنرمندان این دوره هم‌چون کاربرد گستردهٔ صناعات نماد و استعاره، آشکار نبودن کارکرد و مفهوم نگاره‌ها در ساختار اولیه و دربرداشن مضامین ثانوی است. از طرفی ویژگی‌های دیگر سبکی بیدل هم‌چون عملکرد صنعت تشبیه غیربلیغ، کابرد صناعات تکرار و تناسب مشترک با ویژگی‌های سبکی نقاشان این دوره مانند توضیح نگاره‌ها با کاربرد صناعات تکرار و تناسب و تضاد در بسامد بالا و و در نهایت القای معنای اولیهٔ اجزای مختلف نگاره‌ها است. به طور کلی نقاش با عملکرد اجزا و اشیاء خاصی در ارتباط با شخصیت‌های نگاره، رنگ‌ها و نقوش مرتبط با طبیعت به تبیین معناهای نمادین پرداخته است؛ همآن‌گونه که شاعر در ابیاتش معانی نمادین را القا کرده است.

نتیجه

استفاده از دو ابزار انتخاب و ترکیب و عملکرد این دو فرآیند در محورهای جانشینی و هم‌نشینی در بررسی سبک‌شناختی متون امکان بررسی و تحلیل مقایسه‌ای تمامی آفرینش‌های هنری و ادبی انسان را فراهم می‌کند. با بررسی صناعات مبتنی بر انتخاب و ترکیب در بیست‌وچهار غزل از بیدل و چهارده نقاشی از هنرمندان گورکانی در هند دریافتیم که میان این متون مؤلفه‌های مشخصی مشترک است. در تمامی این متون شاعر و هنرمندان بر روی دو محور جانشینی و هم‌نشینی حرکت کرده‌اند. به عبارتی عملکرد صناعات انتخاب همانند استعاره، کنایه و تشبیه بلیغ در تقابل با صناعات ترکیبی همانند مجاز، تناسب معنایی، تضاد، پارادوکس، توازن و تشبیهِ کامل قرار گرفته است. در اشعار بیدل و نقاشی‌های این هنرمندان عملکرد صناعات ترکیبی بر روی محور هم‌نشینی سبب توضیح متون و دست‌یابی آسان خواننده به انتخاب‌های شاعر و هنرمندان در متون شده است. از طرفی صناعات انتخابی نیز سبب ایجاد پیچیدگی در متون، دشواری دستیابی به انتخاب‌ها و ایجاد معانی ضمنی و ثانوی گشته است. ویژگی‌هایی شعری بیدل چون عملکرد صنعت «تناسب» و «تکرار»، همخوان با فرآیند ترکیب و کاربرد انتخاب موضوعات متعدد از روی محور جانشینی که این شیوه از ارتباط عمودی ابیات کاسته است ، دشواری و پیچیدگی متن برای عامهٔ مردم با فرآیند انتخاب هم‌سو است. در نگاره‌های بررسی شده نیز درک نگاره در معنای اولیه و عالم واقع، تکرارها، تضادها و تناسب‌های موجود هم‌سو با فرآیند ترکیب و درک معانی ثانویه، نمادها و استعاره‌ها بیان‌گر کاربرد فرآیند انتخاب است. ویژگی‌های مشترک مجموع این آثار بررسی شده عبارت‌اند از: هم‌نشینی نشانه‌های انتخابی که سبب تداعی مفهومی غیر از مفهوم اولیهٔ متن در ذهن مخاطب شده‌اند، کاربرد مشترک صناعات مجاز، تناسب، تکرار، نماد، تضاد، کاربرد موازی درک متن در جهان ممکن و جهان عالم واقع. تمامی این موارد حاکی از عملکرد موازی دو فرآیند انتخاب و ترکیب است. در نهایت این عملکرد موازی ابزارها بیان‌گر تأثیرپذیری آفرینش‌های هنری و ادبی از شرایط اقتصادی، فرهنگی و سیاسی یکسانی در یک دوره است.

به طور کلی با بررسی سبک شناختی در این متون می‌توان تلفیق سادگی و پیچیدگی، صـراحت و ابهام، دوری مدلول و مصداق از یک‌دیگر و نزدیک بودن آن‌ها و استعاره و نمـاد و مجـاز را در یک خط موازی مشاهده کرد.

منابع و مآخذ

۱ـ احسنت، ساره، «بررسی مفهوم نور در آثار خوش‌نویسی مقدس با تکیه بر آثار میرعماد». دو فصلنامهٔ علمی پژوهشی هنرهای تجمسی نقش‌مایه، سال چهارم، شماره هفتم، صص۸۹۹۶، ۱۳۹۰.

۲ـ احمد، عزیز. **تاریخ تفکر اسلامی در هند**. ترجمهٔ نقی لطفی؛ محمدجعفر یاحقی. تهران: انتشارات کیهان با همکاری شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۷.

۳ـ استانلی آلور، ورا. **یافته‌های چشم سوم**. ترجمهٔ ناهید ایران‌نژاد. تهران: البرز، ۱۳۷۶.

۴ـ اشرفی، میان. محمد. **همگامی نقاشی با ادبیات در ایران**. ترجمهٔ روئین پاکباز. تهران: نوبهار، ۱۳۶۷.

۵ـ اکرمی، محمدرضا. **استعاره در غزل بیدل**. تهران: مرکز، ۱۳۹۰.

۶ـ ایونس، ورونیکا. **شناخت اساطیر هند**. ترجمهٔ باجلان فرخی. تهران: گلشن، چاپ اول، ۱۳۷۳.

۷ـ بهار، محمدتقی. **سبک‌شناسی یا تاریخ تطور نثر فارسی**. تهران: موسسهٔ انتشارات امیرکبیر، جلد اول، ۱۳۶۹.

۸ـ بیدل دهلوی، عبدالقادر. **کلیات دیوان مولانا بیدل دهلوی بزرگ‌ترین گویندهٔ سرزمین هند**. با تصحیح خال محمد خسته و خلیل‌الله خلیلی، به اهتمام حسین آهی. تهران: فروغی، چاپ اول، ۱۳۶۶.

۹ـ پاینده، حسین. **داستان کوتاه در ایران: داستان‌های پست مدرن**. تهران: نیلوفر، جلد سوم، ۱۳۹۰.

۱۰ـ حائری، محمدحسن. **صائب و شاعران طرز تازه بررسی دیدگاه‌های هنری و اندیشه-های ادبی ۲۰۱ شاعر سبک هندی**. تهران: نشر نسل آفتاب، ۱۳۹۰.

۱۱ـ حسن، هادی. **مجموعه مقالات هادی حسن**. تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار، ۱۳۷۳.

۱۲ـ حسن‌پور آلاشتی، حسین. **طرز تازه: سبک‌شناسی غزل هندی**. تهران: سخن، ۱۳۸۴.

۱۳ـ حسینی، حسن. **بیدل، سپهری و سبک هندی**. تهران: سروش، ۱۳۸۶.

۱۴ـ حکمت، علی‌اصغر. **سرزمین هند بررسی تاریخی و اجتماعی و سیاسی و ادبی**

هندوستان از ادوار باستانی تا عصر حاضر. تهران: چاپ دانشگاه، ۱۳۳۷.

۱۵ـ دادور، ابوالقاسم؛ منصوری، الهام. **درآمدی بر اسطوره‌ها و نمادهای ایران و هند در عهد باستان**. تهران: دانشگاه الزهراء و کلهر، ۱۳۸۵.

۱۶ـ راجرز، ام. جی. **عصر نگارگری: سبک مغول هند**. ترجمهٔ جمیله هاشم‌زاده. تهران: دولتمند، ۱۳۸۲.

۱۷ـ رادفر، ابوالقاسم. **تعامل ادبیات و هنر در مکتب اصفهان**. تهران: فرهنگستان هنر، ۱۳۸۵.

۱۸ـ رحیموا، ز.ی؛ پولیاکووا. آ. **نقاشی و ادبیات ایرانی اثرو آ**. ترجمهٔ زهره فیضی. تهران: نشر روزنه، ۱۳۸۱.

۱۹ـ زارع‌دار، محمدمهدی. **باغ طرب آلبومی از خوش‌نویسی ایران و نگاره‌های هندی**. تهران: انتشارات رواق هنر، چاپ اول، ۱۳۹۴.

۲۰ـ زارع‌دار، محمدمهدی؛ هروی، میرعلی. **منتخبی از مرقعات ایران و هند در موزه‌های جهان**. به اهتمام بابک حجازی، کرج: رواق هنر، ۱۳۹۲.

۲۱ـ سبحانی، توفیق. **نگاهی به تاریخ ادبیات فارسی در هند**. تهران: شورای گسترش زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۷۷.

۲۲ـ سجودی، فرزان. **نشانه‌شناسی: نظریه و عمل**. تهران: علمی، چاپ دوم، ۱۳۹۰.

۲۳ـ سلجوقی، صلاح‌الدین. **نقد بیدل**. تهران: محمدابراهیم شریعتی، ۱۳۸۰.

۲۴ـ شاملو، اکبر؛ صارمی، محمود، «تحلیل استعاری ساختاری غزلی از بیدل دهلوی (بر پایهٔ معنی‌شناسی شناختی)»، فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی و بلاغی، سال چهارم، شمارهٔ۱۵، ۱۳۹۵.

۲۵ـ شاه‌حسینی، فائقه، «بررسی ویژگی‌های شعر شاعران سبک خراسانی و عراقی از منظر زبان‌شناسی»، مجلهٔ کتاب ماه ادبیات، شماره ۵۸، صص ۱۳ ۱۶، ۱۳۹۰.

۲۶ـ شایسته‌فر، مهناز، «معنویت دینی در نقاش‌های دورهٔ صفویه و عثمانی»، مجلهٔ جامعه-شناسی کاربردی، شماره ۱۳، صص ۱۳۳ ۱۵۰، ۱۳۸۱.

۲۷ـ شریف، میان‌محمد. **تاریخ فلسفه در اسلام**. ترجمه زیر نظر نصرالله پورجوادی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی، جلد سوم، ۱۳۸۹.

۲۸ـ شریف‌زاده، سید عبدالحمید. **تاریخ نگارگری در ایران**. تهران: حوزهٔ هنری، ۱۳۷۵.

۲۹ـ شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. **شاعر آینه‌ها: بررسی سبک هندی و شعر بیدل**. تهران: آگه، ۱۳۶۶.

۳۰ـ شمیسا، سیروس. **بیان**. ویرایش سوم. تهران: میترا، ۱۳۸۵.

۳۱ـ ـــــ ـــــ **سبک‌شناسی شعر**. تهران: میترا، ۱۳۸۶.

۳۲ـ ـــــ ـــــ **کلیات سبک‌شناسی**. ویرایش دوم. تهران: میترا، ۱۳۸۶.

۳۳ـ صفا، ذبیح‌الله. **تاریخ ادبیات در ایران**. تهران: فردوسی، جلد پنجم، ۱۳۶۳.

۳۴ـ صفوی، کورش. **از زبان‌شناسی به ادبیات**. تهران: انتشارات سورهٔ مهر، دو جلد، ۱۳۹۰.

۳۵ـ ـــــ ـــــ **آشنایی با زبان‌شناسی در مطالعات ادب فارسی**. تهران: سخن، ۱۳۹۱.

۳۶ـ ـــــ ـــــ **آشنایی با نشانه‌شناسی ادبیات**. تهران: علمی، ۱۳۹۳.

۳۷ـ ـــــ ـــــ **گفت‌وگوی شفاهی**. ۱۳۹۵.

۳۸ـ طالبیان، یحیی؛ حسینی سروری، نجمه، «مدایح سبک خراسانی و گرایش به قطب مجازی زبان» با استناد به شعر منوچهری، مجلهٔ پژوهش‌های ادبی، شماره ۲۱، صص ۱۱۳ ۱۳۱، ۱۳۸۷.

۳۹ـ عبادیان، محمود. **درآمدی بر سبک‌شناسی ادبیات**. تهران: آوای نور، چاپ دوم، ۱۳۷۲.

۴۰ـ فالر، راجر و دیگران. **زبان‌شناسی و نقد ادبی**. ترجمه مریم خوزان و حسین پاینده. تهران: نشر نی، چاپ سوم، ۱۳۸۶.

۴۱ـ فتوحی، محمود. **نقد ادبی در سبک هندی**. تهران: نشر سخن، ۱۳۸۵.

۴۲ـ فتوحی، محمود. **سبک‌شناسی نظریه‌ها و رویکردها و روش‌ها**. تهران: سخن، ۱۳۹۰.

۴۳ـ قلیچ‌خانی، حمیدرضا، «بررسی یادکرد نگارگران در شعر سبک هندی»، مجلهٔ بساتین، شماره ۲، صص ۱۹۵ ۲۱۶، ۱۳۹۳.

۴۴ـ کزازی، میرجلال‌الدین. **زیبایی‌شناسی سخن فارسی (۱) بیان**. تهران: مرکز، ۱۳۶۸.

۴۵ـ کونل، ارنست. **هنر اسلامی**. ترجمهٔ هوشنگ طاهری. تهران: توس، چاپ دوم، ۱۳۵۵.

۴۶ـ گورین، ویلفرد؛ دیگران. **راهنمای رویکردهای نقد ادبی**. ترجمهٔ زهرا مهین‌خواه. تهران: اطلاعات، ۱۳۸۳.

۴۷ـ معصومی، غلامرضا. **دایره‌المعارف اساطیر و آیین‌های باستانی جهان**. تهران: سورهٔ مهر، ۱۳۸۵.

۴۸ـ میرعمادی، منیژه. **پیشگامان نقاشی معاصر ایران**. تهران: نشر هنر ایران، ۱۳۷۶.

۴۹ـ نصیری‌دهقان، مهدی؛ صلاحی، سمیه. **سبک‌شناسی در شعر: سبک هندی**. تهران: شانی، ۱۳۹۱.

۵۰ـ یاحقی، محمدجعفر؛ ماه‌وان، فاطمه، «تأثیر صور خیال ادبی بر نگارگری مکتب شیراز». مجلهٔ شعرپژوهی، شماره ۴، صص ۱۶۱ ۱۸۴، ۱۳۸۹.