**Kavoshnameh in Persian Language and Literature** **Vol 23, No 52, Spring 2022**

# The companionship of myth and metaphor in Timurid and Safavid eras based on Mehr and Mah*

**Dr. Kobra Bahmani**[1]
Postdoctoral researcher of Persian language and literature, Alzahra University
**Dr. Zolfaghar Allami**
Associate professor of Persian language and literature, Alzahra University

**Abstract**

The story of Mehr and Mah refers to the oriental love of Mehr for the western Mah and his departure to reach his beloved. The story is an extended sonnet pattern that adapts to the narrative structure of folk tales. It is a frozen discourse that has become a stereotype through repetitions over time and has found its reconstruction and revival in combination with another form. The story is an integration of the two literary types of sonnet and narrative, which can be independently defined despite their entanglements. In other words, the sonnets within the narrative are separated from the story, but the homogenates with meanings derived from the abstract data at the discourse level have complicated the relationships between the signs. The narrative plan is based on a plan-oriented action, and the sonnet is an emotional flow that pervades the entire discourse. Considering the sonnet as an emotional flow and the narrative as a plan-based system, the semiotic analysis examines their functions and interaction in the whole discourse. The questions to answer in this research are 'How have the metaphors of the sonnet changed the syntactic layer?' and 'Has the emotional genre been able to produce new images by breaking language norms? The use of images and metaphors of sonnets in the narrative has objectified the discourse of the sonnets, but this sensitization is not consistent with the poetic tradition and literary criticism of the Timurid and Safavid eras; they seem to be devoid of myths, while the central core of the discourse is based upon mythology.

**Keywords:** Sonnet, Mehr and Mah, Semiotics, Narrative, Actant, Homogenate.

---

* Date of receiving: 2020/10/26 Date of final accepting: 2021/9/20
1 - email of responsible writer: k.bahmani@alzahra.ac.ir

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه
سال بیست و سوم، بهار ۱٤۰۱، شمارهٔ ۵۲
صفحات ۷۲-٤۷
DOR: 20.1001.1.17359589.1401.23.52.2.7

# همراهی استعاره و اسطوره در ادبیات عصر تیموری و صفوی بر اساس داستان مهر و ماه*

## (مقالهٔ پژوهشی)

**دکتر کبری بهمنی**[۱]
پژوهشگر پسادکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه الزهرا (س)
**دکتر ذوالفقار علّامی**
دانشیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه الزهرا (س)

## چکیده

**داستان مهر و ماه، ماجرای عشق مهر شرقی به ماه غربی و عزیمت وی برای رسیدن به معشوق است. این داستان، الگوی گسترش‌یافتهٔ غزل است که بر ساختارهای روایی و اپیزودهای (خرده داستان‌های) قصّه‌های عامیانه منطبق شده است؛ گفتمان منجمدی که بر اثر استعمال و تکرار در طول زمان تبدیل به کلیشه شده و تجدید و بازسازیِ خود را در تلفیق با گونهٔ دیگری یافته است. در داستان، ادغام و تعامل دو نوع ادبیِ غزل و روایت دیده می‌شود که در عین درهم‌تنیدگی، مرزهای هر یک قابل جداسازی است؛ به عبارتی، غزل‌های درون روایت از قصّه جدا می‌شوند ولی همگنه‌هایی که داده‌های انتزاعی را در سطح رویی گفتمان صورت بخشیده‌اند، روابط میان نشانه‌ها را پیچیده کرده‌اند. برنامهٔ روایی بر کنشِ برنامه‌محور مبتنی است و غزل جریانی احساسی است که در کلّ گفتمان نمود دارد.**

**تحلیل نشانه‌معناشناختی با تمایز غزل به عنوان جریان عاطفی و روایت به عنوان نظام برنامه‌محور، کارکرد و تعامل هر دو را در کلّیت گفتمان بررسی می‌کند. استعاره‌های غزل با صورت‌بخشی به مقوله‌های بنیادین معنا چه تغییری در لایهٔ نحوی و سطح زیرین ایجاد کرده‌اند؟ گونهٔ عاطفی توانسته با شکستن هنجارهای زبانی، نمایه‌های تازه تولید کند؟ کاربرد نمایه‌ها و استعاره‌های غزل در روایت، گفتمان غزل را عینی کرده است، امّا این محسوس‌سازی با تحلیلی که از شعر و ادبیات عصر تیموری و صفویه می‌شود و**

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۸/۰۵ تاریخ پذیرش نهایی: ۱٤۰۰/۰٦/۲۹
[۱] – نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: k.bahmani@alzahra.ac.ir

**مدعی اســت که از اسطوره تهی شده، هم‌سو نیست، زیرا هستهٔ مرکزی گفتمان همچنان بر اسطوره نهاده شده است.**

**واژه‌های کلیدی: مهر و ماه، نویسندهٔ ناشناس، نشانه‌معناشناسی، غزل، اکتان، همگنه، روایت.**

**مقدّمه**

قصّهٔ مهر و ماه، ماجرای عشق مهر شرقی به ماه غربی و عزیمت وی برای رسیدن به معشوق است. این داستان که به قصّهٔ مهر و ماه منثور شناخته شده است، از نویسندهٔ ناشناسی است که به داستان مهر و ماه جمالی دهلوی ( ۹۰۵ ق.) توجه داشته است. تاریخ تحریر آن را اواخر قرن نهم دانسته‌اند (اسلام‌پناه، مقدّمهٔ داستان، ۱۳۸۹: ۹-۱۱). محمّدحسین اسلام‌پناه داستان را در سال ۱۳۸۹ با مقدّمهٔ ایرج افشار تصحیح و چاپ کرده است.

داستان به دو شکل با غزل ارتباط تنگاتنگ دارد، یکی آن که کنش‌گران داستان، استعاره‌های غزل فارسی‌اند؛ کنش‌گرانی مثل مهر، ماه، بنفشه، نسیم و ... صورت انسانی گرفته‌اند و دیگر، کاربرد غزل‌های کامل یا ابیاتی از یک غزل در طول داستان است. این نکته که انواع، ظرفیت پذیرش عناصر یکدیگر را دارند در ادب فارسی نمونه‌های بسیاری دارد. قالب روایی بیشتر از هر نوع ادبیی، قالب‌های دیگر را درون خود ادغام کرده است. قصّه‌گو، در میانهٔ قصّه، موعظه می‌کند، شعر می‌گوید یا حتّی بخشی از دیدگاه‌های کلامی خود را توضیح می‌دهد؛ بدون آن که حرکت از روایت به نوع دیگر تابع قانون مشخّصی باشد.

یکی از پرکاربردترین روش‌های استفاده از شعر در روایت، تکرار و تأیید توصیف-های قصّه‌گوست. قصّه‌گو با آوردن بخشی از شعر تغزّلی یا حماسی یا ...، در پی تأثیرگذاری بیشتر بر مخاطب است. این تکنیک جزو فنّ بیان او محسوب می‌شود. در این موارد، قراردادهای نوع ادبیی که متعلّق به روایت است، غلبه دارند و استلزامات نوع

را تعیین می‌کنند. شعر، بُعد عاطفیِ همراه با ایجاز کلام است که در ارتباط، انسجام و یکپارچگی با مضمون پاراگراف منثورِ قبل است. در داستان مهر و ماه، پیوند غزل و روایت بیشتر و فراتر از استشهادات راوی و تأییدهای کلامی یا کاستن از سنگینی و شتاب حوادث است.

غزل با گنجینهٔ سرشار صورخیال، قبل از عصر تیموری و صفویه به کمال رسیده و مفاهیم شعری و صورخیال آن هم‌چنان تقلید و دوباره‌پردازی می‌شده است. «ناقدان ادبی با قید این فرض که مفاهیم شعری میراثی مشترک نه ملک طلق این شاعر و آن شاعر است، بر تفاوت میان دوباره‌پردازیِ بهتر درونمایه‌های قدیم و تقلید صاف و صریح که به انتحال منجر می‌شد تأکید می‌کردند... تقلید را بد می‌شمردند، در صورتی که دوباره-پردازیِ بهتر، روش سازنده‌ای به حساب می‌آمد که بر کاربردِ درست میراث پیشینیان مبتنی بود –یعنی استفاده‌ای جدید از درونمایه‌های موروث» (زیپولی (Zipoli)، ۱۳۹۳: ۲۱۷).

صورخیال در چارچوب سنّت‌های ادبی، رشد و تکامل یافته‌اند. نظام مرتّب و دقیق آنها با کاربردهای مکرّر، تثبیت‌شده‌تر و سازمان‌یافته‌تر شد و به مرور زمان، بُعد عاطفی آنها کاهش یافت. «محتویات آثار ادبی از ویژگی‌های مرسوم و متعارف خود سخت تأثیر می‌پذیرند. هیچ‌کس کلمات پرمدح و ثنای یک شاعر مدّاح را به عنوان تمجید و تحسین صادقانه به حساب نمی‌آورد. همین طور، معدودند کسانی که شور و شیدایی عاشقی را که در قالب غزلیات ابراز کرده، به عنوان بیان احساسات شخصی او بگیرند» (دوبرن ( de Bruijn)، ۱۳۹۳: ۷۰).

مشخّصهٔ دیگر، که عمدتاً، پژوهشگران غربی بر آن تأکید کرده‌اند، جنبهٔ ایستا، ثابت و تصنّعی صورخیال در شعر فارسی است. فنون بلاغی بیشتر نقش تزئینی دارند و صورخیال شعری در وضعیتی که هستند متضمن هیچ بار عاطفی نیستند (زیپولی، ۱۳۹۳: ۲۱۹). هنر نویسنده به جای آن که از عواطفش سرچشمه بگیرد، معطوف به هنرمندان

پیش از خود است. «شعر فارسی بیش از بیش در مسیر تجرید یا انتزاع جلو رفته است. تمایل آن تدریجاً به این بوده که صورخیال را از معانی و ریشه‌های آن خالی کند و آنها را در رنگ و لعاب ادب کلّی لازم برای نوشتن یا فهمیدن نثر و شعر فارسی سده‌های میانی به شکل دقیق شده‌ای درآورد» (وان رومبکه، ۱۳۹۳: ۳۹۹).

داستان مهر و ماه استعاره‌های پرتکرار غزل را تبدیل به کنش‌گران روایت کرده است. علاوه بر آن، با آوردن غزل در طول روایت و در موقعیت‌های مختلف، این باور را ایجاد می‌کند که استعاره‌های غزل و روابط عاشق و معشوق بر اصل روایی مبتنی هستند و روایت کنونی بر اساس خلأ گفتمانی ساخته شده و مرجع استعارات و موقعیت‌ها شمرده می‌شود.

## پیشینهٔ پژوهش

در مقالهٔ علیرضا نبی‌لو، «ریخت‌شناسیِ داستان مهر و ماه» (۱۳۹۰)، داستان با الگوی ریخت‌شناسی پراپ بررسی شده. به غیر از مقالهٔ مذکور، پژوهش مستقلی راجع به این داستان انجام نشده است.

دربارهٔ ارتباط غزل و قصّه‌های عاشقانه، می‌توان به مقالهٔ حسن ذوالفقاری، «طبقه‌بندیِ منظومه‌های عاشقانهٔ فارسی» (۱۳۹۱) اشاره کرد. ذوالفقاری منظومه‌های عاشقانه را بسط-یافتهٔ شعر غنایی می‌داند و معتقد است در منظومه‌های عاشقانه، همان مضمون غزل باز و گسترده شده است. بده‌بستانی که در واقع، نمی‌توان منشأ عناصر سیّال آن و مسیر حرکت آنها را از یک نوع به نوع ادبیِ دیگر مشخص کرد.

رویکرد نشانه‌معناشناسی با توجه به تقسیم متن به سطوح و لایه‌های تولید معنا و بررسیِ نشانه‌ها و ارتباط بین آنها در سطوح مختلف قادر است ابعاد تازه‌ای از تعامل و ارتباط بین نشانه‌ها را آشکار کند.

**مبانی نظری**

نشانهٔ معناشناسی بررسی نحوهٔ تولید و انتقال معنا از طریق نشانه‌هاست. بنابراین، به بررسی مفاهیم وسطوح اصلی سازمان‌دهی «معنا» می‌پردازد و به دنبال روابط متقابلی است که بین نشانه‌ها اتّفاق می‌افتد (عبّاسی،۱۳۹۳: ۱۵). «معنا زمانی به وجود می‌آید که تقابل در کار باشد. تقابل‌ها می‌توانند به نوعی تغییر منجر شوند. لذا تقابل و تغییر در فرایند معنا در صورت همبسته حضور دارند» (شعیری و وفایی، ۱۳۸۸: ۳۹). در نظام روایی کنش در مرکز عملیات روایی قرار دارد و با ایجاد تغییر در معنای موجود، فرایند دگرگونی معنایی را هدایت می‌کند. بنابراین، نشانه‌ها در شکل‌گیری فرایند نشانه‌ای کارکردی قالبی، منطقی و خطّی دارند. «شناخت کنشی، شناختی است که دارای سیر منطقی است، از جنبه‌ای استدلالی برخوردار است و دارای مراحل خاص است» (شعیری، ۱۳۹۲: ۵۵). علاوه بر اینها غایت‌مند (=هدفمند) نیز هست.

سیر روایی، سازمان‌دهندهٔ گفتمان است. نیروها و نقش‌هایی که فرایند روایی را متحقق می‌سازند، اکتان‌ها (actant) هستند. «اکتان، واحد نحویِ پایه‌ای و اصلی دستور زبان روایی را گویند. اکتان به وسیلهٔ رابطهٔ محمولی یا همان رابطهٔ پردیکایی و به کمک ترکیب مدلی و همچنین به کمک رابطه‌اش با اکتان‌های دیگر تعریف می‌شود» (عباسی، ۱۳۹۵: ۱۰٤).

گفتمان، نظام‌بندی و سازمان‌یافتگیِ نشانه‌ها در یک بافت کلّی است. در هر گفته یا گزاره‌ای دو عنصر پایه و اصلی وجود دارد: محمول یا پردیکا که حالت یا عمل را توضیح می‌دهد و ظرفیت‌ها یا موضوع‌های محمول. موضوع محمول همان اکتان‌های گزاره هستند. در فرمول زیر دو محمول حالتی و گشتاری نشان داده شده‌اند:

$$\{F1\{S_1 \longrightarrow (S2 \cap O)\}$$

بر این اساس، دو نوع اکتان قابل جداسازی‌اند. این دو نوع که از تقابل دوتایی اوّلیه و اصلی روایت گرفته شده‌اند و دارای دو نوع کارکرد هستند، عبارتند از اکتان‌های موقعیتی و اکتان‌های گشتاری. «اکتان‌های موقعیتی تنها به کمک جایگاه‌شان در میدان موقعیتی یا وضعیتی گفتمان تعریف می‌شوند: قصد و التفاتی که این اکتان‌های موقعیتی را مشخص می‌کند تنها در یک جهت‌گیری است که طبیعتی هندسی و مکانی دارد؛ در حالی که اکتان‌های گشتاری به کمک حضور و مشارکتشان در نیروهایی که حالت چیزها را تغییر می‌دهند، تعریف می‌شوند. قصد و التفات وجهِ مشخّصهٔ این کنشگران گشتاری است. این قصد و التفات روی عنصری به نام تغییر و تحوّل بنا شده است، یعنی روی نظامی از ارزش‌ها. در واقع، اکتان‌های موقعیتی تحت کنترل جهت‌گیری گفتمان هستند، در حالی که اکتان‌های گشتاری وابسته به ساختار معنایی پردیکاهایی هستند که در آن شرکت می‌کنند» (همان: ۱۱۹).

تمایز بین اکتان‌های موقعیتی و گشتاری روی تمایز میان دنیای حضور و دنیای پیوند پایه‌ریزی شده است. مبنای این تمایز روی نمود فعل قرار دارد و دو نوع کارکرد دارد. کارکرد–پیوند یا کارکرد ارتباط و کارکرد گشتار یا کارکرد–تبدیل. کارکرد پیوند در ارتباط با ثبات است و به سخنی دیگر در پیوند با همان «حالت چیزها»ست. امّا کارکرد گشتار، در ارتباط با تغییر، دینامیک و پویایی است. در الگوی کارکرد–پیوند می‌توان دو گزاره داشت: ۱) گزارهٔ وضعیت اتصالی (⋂)؛ ۲- گزارهٔ وضعیت انفصالی یا گسستی (U) (همان: ۲۰۰).

هر گزارهٔ عاملی در خود، دو گزارهٔ وضعیت پایدار دارد: یکی در قبل و یکی در بعد.

$$(S1UO) \neq (S2\cap O)$$

اکتان صورتی کاملاً نحوی است درحالی که کنش‌گر صورتی پیچیده متشکل از ترکیبات نحوی و ترکیبات معنایی است. کنش‌گر در ارتباط با نحو روایی و معنای گفتمانی است. در ارتباط با معنای گفتمانی است؛ زیرا مفهوم کنشگر نقشی مضمونی دارد که

انسانی‌شده و اجتماعی‌شده است و به شکل صورها و فیگورها متجلّی می‌شود. روند کنش‌گر سازی مطابق با دلایل و شاخص‌های معنایی تعریف شده است. بررسی الگوی کنش‌گران براساس چارچوبی ساختاری به دنبال شناسایی و تعریف موقعیت یا وضعیت کنشی است.

اساس این تعریف بر رابطهٔ بین یک موقعیت کنشی با موقعیت‌های کنشی دیگر قرار دارد. به عبارت دیگر، به کمک رابطهٔ بین نقش فاعل و شی ارزشی است که می‌توان هر یک از این دو نقش را تعریف کرد، زیرا «هر پدیدار را باید در مناسبتش با مجموعهٔ پدیدارهایی که خود بخشی از آنهاست، بررسی کرد» (احمدی، ۱۳۸۵: ۲۱). در واقع، هر عنصری معنای خود را از رابطه با عناصر دیگر نظام و از رابطهٔ خود با کلّ نظام به دست می‌آورد. نقش‌ها لازمهٔ مفهوم سیر روایی‌اند و در انتهای سیر روایی دریافت می‌شوند.

با وجود تداخل انواع و تعامل گونه‌های گفتمانی، تحلیل نشانه‌معناشناختی داستان مهر و ماه، کارکرد و تعامل جریان عاطفیِ غزل و نظام برنامه‌محور روایت را در کلّیت گفتمان بررسی می‌کند. استعاره‌های غزل با صورت‌بخشی به مقوله‌های بنیادین معنا چه تغییری در لایهٔ نحوی و سطح زیرین ایجاد کرده‌اند؟ اکتان‌ها و کنش‌گران هویت معنایی خود را از غزل گرفته‌اند یا از روایت؟ کاربرد نمایه‌ها و استعاره‌های غزل در روایت، گفتمان غزل را عینی کرده است، امّا این محسوس‌سازی هم‌سو با تحلیلی که از شعر و ادبیات عصر تیموری و صفویه می‌شود، از اسطوره تهی شده است یا هستهٔ مرکزی گفتمان همچنان بر اسطوره قرار دارد؟ جریان‌های عاطفی غزل چه نقشی در روایت دارند؟ داستان را به صورت یک کل در نظر می‌گیریم و به بررسی روابط سازمان‌یافته بین کل و بخش-های آن می‌پردازیم.

## تحلیل و بررسی

### ١- نحو روایی

در داستان مهر و ماه، مهر در حین شکار با دیدن عکس ماه عاشق وی می‌شود. این جریانِ دیداری، رخدادی است که منشأ برنامه روایی قلمداد می‌شود و با پیشینه و معنای فرهنگیی که دارد[1]، سوژه را به سمت گسست از وضعیت ثابت سوق می‌دهد. رابطه‌ای که در نحو روایی با این رخداد شکل می‌گیرد، حرکت فاعل به سمت شی ارزشی است. کنش‌گر فاعلی و کنش‌گر شی ارزشی روی یک پایه ساختاری، رابطه‌ای از نوع جهت‌دار دارند. اکتان گشتاری تنها با نیروی التفات یا نیت‌مند می‌تواند در صحنه محمولی (پردیکاتیو) یک گزاره یا یک گفته شرکت کند. نیروی التفات که از طریق گشتارهای جستجو حاصل شده، فاعل کنش‌گر و کنش‌گر شی ارزشی را به یکدیگر مرتبط می‌سازد. با جستجوی قهرمان برای یافتن ماه نظام ارزشی در کلان روایت شکل می‌گیرد.

داستان مهر و ماه دارای یک روایت ابزاری است. اهمّیت این روایت ابزاری به خاطر دوگانه فرستنده/گیرنده است که معرِّف بُعدی است که در آن ارزش پیشنهاد، تعویض و مبادله می‌شود. کنش‌گر کنترلی که معادلی برای ارزش تعیین می‌کند، ارزش را که از دید مهر درونی است، با واقعیت بیرونی و شرایط خودش بازتعریف می‌کند. ماه ارزشی است که در قبال آزادی زهره و شکست دشمنِ شاه به مهر سپرده می‌شود. در این نوع معاوضه رابطه‌ای از نوع «اگر... آن‌گاه....» حاکم است.

در ادامهٔ داستان، وقتی مهر با ماه به سمت شرق حرکت می‌کند، سحاب و ابر فرنگی برای مهر مانع ایجاد می‌کنند. این پاد–اکتان‌ها، که ساختار جدلی روایت را شکل می‌دهند، نقش مضمونی خود را از غزل گرفته‌اند. صورت‌های قرینه‌ای و تقابلی بین اکتان‌ها عبارتند از: پاد–اکتان فاعل و پاد–اکتان فرستنده (ر.ک.: عبّاسی، ١٣٩٥: ١٠٤).

در مسیر رسیدن مهر به ماه ساختار جدلی در پی تغییر ارزش یا ایجاد ارزش تازه است. در اینجا رقیب ماه است که برای مهر مانع ایجاد می‌کند. سرو و دختر دیوزاد

می‌خواهند مهر را به دست آورند و با ماه رقابت می‌کنند. مناقشه بر سر تصاحب ارزش نیست؛ مانع چیزی است که فاعل کنش‌گر را از ادامهٔ راه بازمی‌دارد و از شی ارزشی دور می‌کند. توقّف ناخواسته و گاه غفلت مهر، خشم ماه را برمی‌انگیزد؛ بنابراین ارتباط عاشق و معشوق از گفتمان قصّه‌های عامیانه خارج می‌شود و معنای خود را از گفتمان غزل عارفانه می‌گیرد.

این گفتمان به آیه «یُحِبُّهُم وَ یُحِبّونَه» (٥٤/مائده) استناد می‌کند: «بار ناز عاشقیِ عاشق هم معشوق تواند کشید، چنانکه معشوق ناگذرانِ عاشق است عاشق هم ناگذرانِ معشوق است. خواست معشوق عاشق را بیش از خواستِ عاشق بود معشوق را ... جامهٔ عشق را تار «یُحِبُّهُم» آمد و پود «یُحِبّونَه» (رازی، ۱۳۷۳: ٦١).

چیزی که از آن به عنوان «غیرت» نام می‌برند. غیرت معشوق است که نمی‌خواهد جز خودش، ارزش دیگری برای عاشق وجود داشته باشد، بنابراین جای عاشق و معشوق ثابت نمی‌ماند، در حالی که در نحو روایی فاعل کنش‌گر یکی است و خواستنِ او محمول پردیکا را متحقق می‌کند. با بررسی سازه‌های روایت کارکرد و دلالت معنایی، این ویژگیِ نحو روایی را درمی‌یابیم.

تحقق کنش و تکمیل فرایند روایی وابسته به افعال مؤثّر است. افعال مؤثّر علاوه بر آن که به کنش‌گران هویت می‌بخشند، پیش‌فرض اجرا یا پرفورمانس (Performance) شمرده می‌شوند و فضاهای عاطفی را شکل می‌دهند. فونتنی (Fontanille) می‌گوید: افعال مؤثّر، برای تولید فضای عاطفی باید حداقل دو شرط داشته باشند: در تعامل با یکدیگر قرارگیرند و میزان‌پذیر باشند. در این حالت تنش تحقق می‌یابد و ساختار ارزشی خود را نمایان می‌سازد (شعیری، ۱۳۹۲: ۱۵۰).

افعال مؤثّر می‌توانند گزاره‌هایی را که در ارتباط با فعل /انجام دادن/ یا /بودن/ است تغییر دهند و آنها را مدلیزه (الگودهی) کنند. «مدلیته‌ها که هم چون شرایط پیش‌فرض‌شده

در نظرگرفته شده‌اند به منطق قدرت تعلّق دارند، یعنی به منطق گشتاری و تغییردهندهٔ گفتمان گفته‌شده مربوط می‌باشند» (عبّاسی، ١٣٩٥: ١٤٩).

در بعد روایی، فاعلِ کنش‌گر افعال مؤثّر را داراست، بنابراین، فعل، تحقق می‌یابد؛ امّا مدلیزاسیون در غزل مربوط به منطق گشتارها نیست، زیرا در غزل عمل گشتار یا تبدیل ($F, \longrightarrow$) اتفاق نمی‌افتد. عاشق، معشوق را می‌خواهد. تنها، فعل خواستن اجرا و انجام می‌شود و همین فعل در کلّ غزل برجسته می‌شود. ارتباط مدلی در غزل فاقد برنامهٔ روایی است، زیرا مبتنی بر خواستن و نتوانستن است، در حالی که در روایت خواستن با توانش مدلی همراه است و سوژه به کامیابی یا اتصال با ابژه دست می‌یابد. امّا در غزل به خاطر نبودِ ابژه، حسرتِ کامیابی، بعد عاطفی را شکل‌می‌دهد. به عبارت دیگر، ترکیب خواستن و نتوانستن، حسرت را ایجاد می‌کند. مدلیتهٔ «خواستن» سوژه را وارد میدان تخیّل و دوری از واقعیت می‌کند. او هیچ‌گاه با مجهزشدن به این دو فعل نمی‌تواند دست به عمل بزند و تنها به یک حالت عاطفی دست یافته است. خواستن فعل مؤثّری است که موقعیت و حالت محمول را تغییر می‌دهد امّا چون با توانش همراه نیست، برنامهٔ روایی ایجاد نمی‌کند. توانش یعنی «آنچه که باید باشد تا چیزی بشود[٢]» (همان: ٢٥١).

غزل در دو وضعیت نه–اتصال و نه–انفصال قرار دارد. در نه–اتصال یادآوری گذشته و ایّام وصال است و در نه–انفصال امید به وصال و آینده است. بنابراین دو وضعیت سلبی در غزل تثبیت می‌شود.

جریان حسی–ادراکی باید ابژه را متأثّر و متقاعد کند و فعل «خواستن» را ایجاد کند. به عبارتی ابژه تبدیل به هم‌سوژه شود. اگرچه منطق کنش‌گران رابطه‌ها را (فاعل کنش‌گر و شی ارزشی) به شکل صوری قابل اندازه‌گیری و محاسبه می‌داند و آنها را در اتصال و انفصال شکل‌بندی می‌کند، غزل در این صورت‌بندی تعریف نمی‌شود، بلکه بر احساسی که در اتصال یا انفصال جاری است و تنشی که از هویت درونی سوژه و ابژه ناشی می‌شود، متمرکز است. سوژه و ابژه براساس گفتمان غزل تبدیل به عاشق و معشوق

می‌شوند، ابژه یا شیء ارزشی در غزل برخلاف روایت که کمترین تغییر را متحمّل می‌شود، ثابت نیست و حول یک چیز تغییر می‌کند.

**۲- همگنه‌ها**

به تبع مفاهیم اکتان و کنشگر، در گفتمان دو گونه از ثابت‌ها و هویت‌ها از یکدیگر متمایز می‌شوند. آنچه را که ثابت یا «هویت» می‌نامیم، در نشانه‌معناشناسی به آن «همگنه» می-گویند.

همگنه تکرار معنایی است و به مقولهٔ خاصّی از مضمون‌ها تعلّق دارد. هویت در ارتباط با همگنه است و دوگونه است: هویت اکتان‌ها که به کمک همگنه‌های محمولی و هویت کنش‌گران که به کمک فیگورتیو، صوری، تماتیکی (مضمونی)، عاطفی و... تعریف می‌شود. هویت اکتان‌ها و کنش‌گرها فقط با تکرار همان طبقه یا گروه محمول‌ها و گروه معنایی تعیین می‌شود(همان: ۱۰۸). براساس نقش موضوعی یا تماتیکی که انسانی و اجتماعی شده است، کنش‌گر به صورت کسی یا چیزی متجلی می‌شود«نقش تماتیکی هم‌چون یک وضعیت واسطه‌ای است که بین اکتان و کنش‌گر واقع شده است»(همان: ۱۱۲). معنا در صورت‌ها تغییر می‌یابد و همگنه‌ها فضای عینی گفتمان را سازمان‌دهی می‌کنند.

در داستان مهر و ماه، مهر در نحو روایی، در جایگاه فاعل کنشگر است که غایتی را دنبال می‌کند، وقتی صورت به خود می‌گیرد، شخصیت می‌شود و همگنه‌های غزل را می‌پذیرد. همگنه‌های متداول غزل، کنش‌گر را تعریف می‌کنند در حالی که همگنه‌های محمولیِ اکتان‌ها از قصّه‌های عامیانه اخذ شده‌اند. در قصّه اکتان با کسب توانش، محمول پردیکا را متحقق می‌کند و از نداشتن به داشتن می‌رسد در حالی که جنبه‌های عینی شخصیت با غزل مرتبط است. می‌توان در این روش رابطه‌ای تطبیقی بین غزل و روایت یافت که بعد دیگر آن تطبیق بین احساس و نظم روایی است.

عناصر غزل با پیشینه و معناهای تثبیت‌شده در یک برنامهٔ روایی قرار می‌گیرند. مطابق با غزل دو مانع وجود دارد: یکی در عناصر طبیعت، زیرا طبیعت زیبایی معشوق را محاکات می‌کند و دیگری رقیب دیوسیرت. در داستان مهر و ماه، سروآسا و بنفشه به زیبایی معشوق حسادت می‌ورزند، دختر هاماوران دیو و دختر بوقلمون جادو نیز رقیب دیوسیرت شمرده می‌شوند. در قلمرو عشق علاوه بر دوگانهٔ عشق، حضور رقیب جریان-های عاطفی دیگری را به گفتمان اضافه می‌کند. گونه عاطفی عشق، حسادتِ رقیبان و حسادت، تنش را به وجود می‌آورد.

طبیعت در غزل مجرای جریان‌های عاطفی است. اجزای بدن معشوق با طبیعت مقایسه می‌شوند. طبیعت چهرهٔ معشوق را محاکات می‌کند[۳]؛ بنابراین فعالیت حسی-ادراکی از این زاویه بروز می‌کند. معشوق به رابطه انسان با دنیا معنا می‌دهد و این رابطه به تولیدات زبانی شکل می‌دهد.

مهم‌ترین مجموعه در بازآفرینی معشوق و ایجاد فضایِ عاشقانه، باغ است. باغ و زوایای مختلفی که از آن گزینش می‌شود با پیشینهٔ فرهنگی خود دربردارندهٔ عواطف‌اند. در معنای صوری سرو، سرو است و بنفشه، بنفشه و... . امّا در غزل، ابتدا شباهت آنها با ابژه یعنی معنای ضمنی را که دربردارندهٔ ارزش‌هاست، حمل می‌کنند؛ سپس زیبایی معشوق را محاکات می‌کنند و چون در برابر اصل، تقلید شمرده می‌شوند، خوار و کوچک می‌شوند و در بعد روایی، تبدیل به کنش‌گران رقیب.

عندلیب و معشوقش همان‌طور که در باغ همدم و نمادی از عشق‌اند، در داستان مهر و ماه، هم در هجران و هم در وصال حضور دارند. از میان کاربردهای استعاری گل‌ها، بنفشه به شخصیت تبدیل شده است. در غزل استعاره از زلف پرپیچ معشوق است. در داستان، دایهٔ سروآساست، آن‌گونه که عاشق در کمند زلف زیبارو گرفتار می‌شود، بنفشه و شبرنگ تلاش می‌کنند مهر را به بند بکشند.

ابر و سحاب در غزل عاشقانه مثل عاشق گریان یا خندانند امّا در بعد عرفانی سایه‌اند، آنچه که خورشید را می‌پوشاند. باد نیز در مجموعه عناصر باغ قرار دارد. در غزل پیام‌رسان بین عاشق و معشوق است.

آسمان صحنه و فضای دیگری است که با ستارگان، انعکاس یا مدل آسمانی باغ است. هم‌نشینی با گل و بلبل در صورخیال مربوط به آسمان به «ندیم ماه و پروین» تبدیل می‌شود که علاوه بر فضاسازی، بی‌خوابی عاشق و تخیّل او را از طریق کواکب نشان می‌دهد. آسمان باغی دست‌نیافتنی است. مهم‌ترین اجرام فلکی آفتاب و ماه هستند و هر دو یادآور چهرهٔ معشوق‌اند. آسمان و ستارگان به عنوان یک کل در ارتباط و تعامل با باغ به عنوان کلّ دیگر، قرار دارند. باغ برخلاف آسمان، زمینی و فسادپذیر است.

مطالعهٔ جریان عاطفی گفتمان بررسی شرایط شکل‌گیری و تولید نظام عاطفی و چگونگی ایجاد معنا از طریق آن است. معنا در تلاقی سوژه و ابژه با یکدیگر و یا در تلاقی انسان و دنیا با یکدیگر شکل می‌گیرد. احساس و ادراک پیش‌شرط تولید معناست. ادراک بر پایهٔ صور شکل می‌گیرد. «تغییر همگنه چیزی است که بین دو نگاه معمولی و غیرمعمولی به دنیا رخ می‌دهد» (گرمس، ۱۳۸۹: ۲۳).

بنابراین، در گفتمان، همگنه‌های رایج و از قبل پیش‌بینی‌شده شکسته می‌شوند و معنایی تازه برپایهٔ روابط جدید بین همگنه‌ها شکل می‌گیرد (ر.ک.: شعیری، ۱۳۹۲: ۲۰۶). «نوع حضور دنیا بر انسان و نوع رابطهٔ حسی–ادراکی انسان با دنیا، صورت‌های موجود را به نمایه‌های متفاوت تبدیل می‌سازد که نتیجهٔ آن تصویری است منحصر به فرد در خدمت جریان زیبایی شناختی» (شعیری، ۱۳۹۲: ۲۰۸). جسم شَوِش‌گر باید عواطف را حس کند، زیرا ارزش عواطف و منحصر به فرد بودن آن‌ها که باعث تغییر نمایه می‌شود، به درک مستقیم جسم شوش‌گر وابسته است.

در داستان مهر و ماه نمایه‌هایی که به خاطر استعمال فراوان به قالب‌های بسته و ثابت تبدیل شده‌اند، بیانگر عواطفی حس نشده و تهی از رخداد زیبایی‌شناسانه‌اند. زبان که

متّکی بر احساس و ادراک است، نمایه‌ای را تجدیدنظر یا نوسازی نمی‌کند. هر احساسی باید در قالب موروث بیان شود، پس، معنا حاصل بیداریِ حسی–ادراکی نیست. تولید زبانی که ریشه در نوع دیدن متفاوت دارد، در فرایند بسته‌ای قرار می‌گیرد که صحنه‌های عاطفی آن قابل پیش‌بینی‌اند. روایت، این چارچوب صحنه‌ای را برای بیان احساس ایجاد می‌کند و هویت عاطفی عاشق و معشوق که ثابت و کلیشه‌ای است در این چارچوب قرار می‌گیرد. کنش، چارچوب‌های صحنه‌ای را که مبتنی بر حضور ثابت کلیشه‌هاست، ایجاد می‌کند و غزل کارکردی قیدگونه برای روایت می‌یابد.

نمونه‌های این تداخل در منظومه‌های عاشقانه نیز قابل بررسی است. شاعر در منظومه‌های عاشقانهٔ روایی، با توقّف بیان حوادث و سیر روایی، غزل‌گونهٔ بی‌زمانی را که ساختار تغزلی دارد، می‌آورد (ر.ک.:ذاکری‌کیش، ١٣٩٧). با گنجاندن غزل درون این گفتمان، قالب ادبیی که خود گرفتار تکرار است با روایت هم‌سو می‌شود.

وجه غنایی با جریان حسی–ادراکی پیوند دارد و وجه حماسی با توالی کنش‌ها و نحو روایی. وجه غنایی «قالبی است که در آن هنرمند صورت خیال خود را در رابطه‌ای بی‌واسطه با خودش عرضه می‌کند؛ قالب روایت (حماسی) که قالبی است که در آن هنرمند صورت خیال خود را در رابطه‌ای بی‌واسطه با دیگران عرضه می‌کند» (جیمزجویس (James Joyce) به نقل از دوبرو (Dobrev)، ١٣٨٩: ١١٣). گفتمان حسی–ادراکی که در آن نشانه‌ها بدون برنامه‌ریزی ظاهر می‌شوند و گفتمان روایی که نشانه‌ها طبق برنامهٔ از پیش معین از نقطه‌ای آغاز و در نقطه‌ای پایان می‌یابند، کنار هم قرار می‌گیرند بدون آن که عواطف کنش‌ها را تابع خود کند. کنش‌ها و عواطف دو عامل گفتمان‌اند. کنش عامل تغییردهنده و برنامه‌محور و عاطفه عامل موضع‌گیر که نشان می‌دهد ما با دو وضعیت نشانه‌معنایی متفاوت روبه‌روییم (ر.ک.: شعیری، ١٣٩٢: ١٦٢).

در غزل، عناصر عاطفی گفتمان تحت تأثیر افعال مؤثّر قرار دارند. در غزل، «خواستن» و شدّت آن ارزش است و فشاره ایجاد می‌کند. در روایت، توانستن اهمّیت دارد، کنش-گری که می‌خواهد باید بتواند به دست آورد تا در گفتمان شکل‌گرفته قهرمان محسوب شود. «از دید نشانه‌معناشناختی، شوش‌گر عاملی است که حالت یا وضعیتی را از خود بروز می‌دهد. این حالت می‌تواند حالتی عاطفی، زیبایی‌شناختی، روانی، مفعولی و... باشد.

برخلاف کنش‌گر که در وضعیتی فعّال قرار دارد و عملی را عهده‌دار می‌گردد که او را با ابژه یا دنیای بیرون مرتبط می‌کند، شَوِش‌گر با وضعیت یا حالتی درونی مواجه است» (گرمس، ۱۳۸۹: ۳۲). غزل کامل یا ابیاتی از یک غزل وضعیت حالتی است. فاعل کنش‌گر در طول سیر روایی حالات روحی خود را از طریق غزل بیان می‌کند. غزل بر انفصال او از ابژه ارزشی یا اتصالش دلالت دارد. «درست در چارچوب روابط حالتی است (اتصال و انفصال) که عواطف، احساسات و حالت‌های روحی و نشانه‌معناشناسی عاطفی شکل می‌گیرد» (عبّاسی، ۱۳۹۵: ۲۵۷). غزل در روایت، نقش قید در جمله را دارد؛ یعنی «موقعیت» یا «وضعیتی» است که کارکرد تزیینی دارد.

### ۳- ساختارهای بنیادین معنا

سطح زیرین سیر زایشی، سطحی پنهان، کلّی و انتزاعی است که آن را ساختارهای اوّلیهٔ معنا نیز گفته‌اند، زیرا این ساختارها مقدّم بر عملیات نشانه‌ای و یا گفتمانی هستند. «عملیات نشانه‌ای باعث می‌شود تا این ساختار معنایی تحت کنترل شیوهٔ بیانی خاصّی در روساخت گفتمان ظاهر شود» (گرمس، ۱۳۸۹: ۷).

در نشانه‌شناسی، نشانه‌ها «معنای خود را نه از رابطه‌شان با واقعیت، بلکه از روابط درونی موجود در شبکهٔ نشانه‌ها می‌گیرند» (یورگنسن (Jorgensen)، ۱۳۹۱: ۳۲). ساختارگرایان «به روابط درونی میان عناصر توجه می‌کنند و رابطه‌ای که به نظر آنان مهم‌ترین و متکرّرترین رابطه است، رابطه‌ای دوگانه است» (دوبرو، ۱۳۸۹: ١٢٤). تمام

گفتمان روی تقابل دوگانه و پایه‌ای قرار می‌گیرد. تقابل، جهانِ معنایی را سازمان‌دهی و ساختاربندی می‌کند. بر روی محور معنایی، تثبیت معنا برابر است با سلب معنایی که با معنای اول در حالت انفصالی است. مربع معنایی «که گرمس مبدع آن است، بر داده‌هایِ زبان‌شناختیِ مکتب پراگ و پژوهش‌های مردم‌شناسی لوی‌استروس مبتنی است» (شعیری و وفایی، ۱۳۸۸: ۱۱۰).

بُعد روایی داستان مهر و ماه حرکت از نداشتن به داشتن را از طریق سوژهٔ هدفمند نشان می‌دهد، امّا این نحو روایی برخلاف سایر قصّه‌های عامیانه، به خاطر به کارگیری عناصر طبیعی و اجرام آسمانی و به طور کلّی استعاره‌های غزل فارسی، تقابلی دیگر را در لایه‌های زیرین گفتمان شکل داده است. مهر از شرق به غرب می‌رود و با ماه از غرب به شرق نزد پدر بازمی‌گردد. نسیم یا باد صبا پیام‌آور بین این دو است. ماه با مادر خود، خورشید، در قلعه‌ای بر فراز کوه ساکن شده. مهر در مسیر رسیدن به ماه و همین‌طور در مسیر بازگشت با سحاب، شبگون و بوقلمون جادو و... می‌جنگد.

تقابل مکان در داستان تقابل شرق و غرب است که معنای ضمنی آن نور و تاریکی است. در بررسی معنای ضمنی و ارزشی هر یک از نشانه‌ها، آنها ضمن دارابودن معانی اساطیری، در ارتباط با یکدیگر قرار گرفته‌اند. «معنای ضمنی معنایی است که نمی‌توان برای آن مرجع بیرونی یافت. چنین چیزی شامل محتواها، مدلول‌ها و نظام بازنمودی است که فاقد مرجع در دنیای بیرون هستند. اگر بتوان معنای صوری را به واسطهٔ احساس و ادراک تعریف نمود، معنای ضمنی تنها به واسطهٔ بعد درونه‌ای یا مفهومی آن قابل تعریف است» (شعیری، ۱۳۹۲: ۱۱۰).

ماه، خورشید، زهره، افلاک و ... عناصر آسمانی‌اند. سرو، بنفشه و ... عناصر زمینی. سحاب، ابر، نسیم و ... بین زمین و آسمان قرار دارند. این عناصر متعلّقات عناصر اربعه هستند. «ماه نماد وابستگی و اصل زنانه شناخته شده است» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۷،ج۵، ۱۲۱، ذیل خورشید).

در اندیشه‌های کهن و طبیعت‌گرا، ماه عامل ریزش باران شمرده شده (بازرگان و همکار، ۱۳۹۲: ۱۰۳)؛ بنابراین، ماه با اصل زنانگی و زمین و خاک هم‌معناست. ماه «نماد عبور از زندگی به مرگ و از مرگ به زندگی است، تجدید حیات هر دوره را، هم در قلمرو کیهانی و هم در قلمرو زمینی، نباتی، حیوانی و بشری اراده می‌کند» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۷: ج۵، ۱۲۷).

به موجب روایات زرتشتی، زمانی که گاو به وسیلهٔ اهریمن شرور کشته می‌شود، نطفه‌اش به ماه می‌رود و گونه‌های فراوان حیوانات و گیاهان پدید می‌آیند (سرخوش-کریتس، ۱۳۸۳: ۲۰). واسطهٔ بین مهر و ماه، نسیم عیار، انسانی شدهٔ باد صبا در غزل فارسی است. باد در اندیشه‌های عرفانی و اساطیری عامل آفرینش است. از دید ابن‌عربی آفرینش گونه‌ای دم‌زدن و نفس‌برآوردن است که در قالب حروف و واژه‌ها تجسّم می‌یابد.

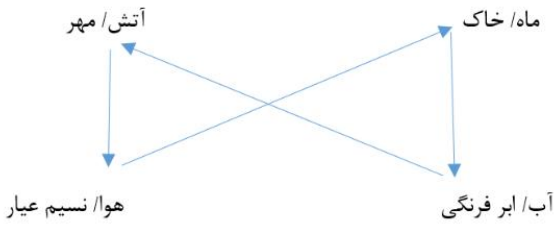
ابن‌عربی «با ابتنا بر احادیثی که پیامبر (ص) به «نَفَس» الرحمن اشاره دارد و آیاتی که در آنها «تنفس» خدا ذکر شده، فرایندِ وجود دادنِ خدا به عالم را به تنفس یک متنفس تشبیه می‌کند. نَفَس رحمانی جوهر بنیادین همهٔ اشیاست» (چیتیک (Chittick)، ۱۳۸٤: ۳۱). نَفَس، رمز باد و نمادی از آفرینش همهٔ هستی است (راستگو، ۱۳۸۳: ۱۰۳). در اندیشهٔ اسماعیلیان آفرینش «خط خدا» ست. شبستری در گلشن راز می‌گوید:

از آن دم گشت پیدا هر دو عالم　　وزان دم شد هویدا جان آدم
جهان خلق و امر از یک نفس شد　　که هم آن دم که آمد بازپس شد

باد واسطهٔ ملکوت است[٤]. «باد در میان قلمروهای اهوره‌مزدا و انگره مینو، یعنی میان روشنایی و تاریکی فرمان می‌راند» (سرخوش‌کریتس، ۱۳۸۳: ۲۰). بر خلاف ارتباط قوی‌تر باد با ملکوت، آب با ماه و خاک پیوند دارد. ابرفرنگی و سحاب، خویشاوندان ماه هستند و مهر هنگام بازگشت به شرق با آنها می‌جنگد.

عالم خاکی در تضاد با عالم روح یا ملکوت است. نفی ملکوت یا گذر از ملکوت به خاک به واسطهٔ باد است و نفی آب (سحاب و ابر) لازمهٔ عبور از خاک و بازگشت مجدد به ملکوت است. مهر باید نزد پدر برگردد؛ در آنا پادشاه می‌شود. مهر نظیر داستان آفرینش از نگاه‌کردن به خط و تصویر منع شده است و نظیر هر قصّه‌ای نهی را می‌شکند. او مانند آدم، همهٔ علوم را می‌آموزد به غیر از عشق. مطابق با برداشت‌های عارفانهٔ داستان آفرینش، حضرت آدم به زمین می‌آید تا عشق را تجربه کند.

سفر مهر، سفر سالک روح است. ماه متعلّق به تاریکی است؛ جهان خاکی که به خاطر اجسام، نور را منعکس نمی‌کند. گذر از نور به سمت تاریکی و شب و بازگشت مجدد از سیاهی به نور، چرخشی اساطیری است. موانع مهر، سحاب، ابرفرنگی و شبگون هستند که از قدرت نور به صورت موقّت می‌کاهند. به عبارتی در ژرف‌ساخت جایگاه سلبی دارند.




از این روابط تمایزیِ ژرف‌ساخت (آتش VS خاک) می‌توان تمایزهای گوناگون دیگری را به دست آورد. ساختارمندی دوگانهٔ معنا در ساختارمندی مکان‌ها تأیید می‌شود. دو قطب خاکی و ملکوتی یا آسمانی و زمینی بر جهت‌مندی شرق و غرب منطبق می‌شوند. منظورازشرق، «شرقِ جغرافیایی نیست؛ سفر به شرق نوعی سفر به فراسو، نوعی سلوک آسمانی شبیه معراج پیامبر» (خسروی، ۱۳۸۸: ۸) است.

داستان مهر وماه بازگویی اسطورهٔ آفرینش و سفر روح است. در اینجا پیوند میان استعاره و اسطوره معنا می‌یابد. «اسطوره هرگز واقعیت را به طور خام منتقل نمی‌سازد و همواره از عنصر خیال بهره دارد» (مزداپور، ١٣٨٦: ٣٦٣). بنابراین، آنچه مهم است ارتباط استعاره و اسطوره و نمود قدسی و مینوی آن دو است. تأمّلات عرفانی و آیین‌های رازآموزی، ژرف‌ساخت اساطیری داستان را شکل می‌دهند. همان‌طور که صورخیال موجود در غزل عاشقانه، معانی عرفانی یافته‌اند. داستان از طریق همگنه‌های غزل به تقابل‌های بنیادین و فلسفی، شمایل انسان‌گونه می‌بخشد و از آنجا که این تقابل‌ها اساس اساطیری دارند و با استعاره در پیونداند، از فشردگی استعاره خارج، و اصل روایی فراموش‌شده را بر اساس خلأ گفتمانی بازسازی می‌کنند. آن‌گاه نمی‌توان دریافت آیا استعاره‌ها روایت‌های اساطیری بوده‌اند یا داستان استعاره را تبدیل به اسطوره کرده و بسط داده. آنچه از روایی‌شدن مجدد استعاره برمی‌آید ژرف‌ساخت اساطیری و عرفانی آن است. در عرفان این حرکت چرخشی را «قوس نزول» و «قوس صعود» می‌گویند.

مهریان کهن بر این باور بوده‌اند که جان، زمانی که از جایگاه برین خود به سوی جهان خاک فرومی‌آید، از هفت آسمان می‌گذرد تا بتواند آمادگی زیستن در جهان خاک و تنگنای تن را بیابد، در این هنگام جان آلودهٔ تن‌جوی از دروازهٔ ماه که آن را دروازهٔ مردمان می‌نامیده‌اند، می‌گذرد و از مینو به گیتی می‌افتد که با آنچه صوفیان نو «قوس نزول» خوانده‌اند، برابر است. آرمان مهرپرست آن بوده است که به جایگاه نخستین خویش بازگردد. این گذار فراجویانه «آناباز» خوانده می‌شده است؛ همان که صوفیان «قوس صعودی» نامیده‌اند (کزازی، ١٣٨٨: ١٠٦ –١٠٧).

داستان مهر و ماه در نحو روایی تکرار حرکت هدفمند سوژهٔ روایی برای دستیابی به ابژهٔ ارزشی است و از الگوی یکسان قصّه‌های عامیانه تبعیت می‌کند. امّا طبق مفاهیم عرفانی سفر روح به عالم جسمانی و بازگشت مجدد به ملکوت است. سفری که در درون شکل می‌گیرد و شرق و غرب آن در جغرافیای مادی نمی‌گنجد. مهر پس از سفر طولانی

به ماه می‌رسد و ماه دختر خورشید است. غرب خالی از شرق نیست و مهر بُعد دیگری از خود را می‌یابد.

دو نکته راجع به ادبیات عصر صفویه و داستان مهر و ماه استنباط می‌شود؛ داستان مهر و ماه داستان رمزی نیست –آن‌گونه که پیش‌تر دیگران بر وجه رمزی منظومه‌های عاشقانه عصر صفویه تأکید کرده‌اند[۵]. این داستان، صورخیال را که تجریدی شده‌اند با توجه به ذائقهٔ عمومی دوره و خلأ گفتمانی، عینی و حسی کرده است و چون صورخیال را بر قصّه منطبق کرده در عین اسطوره‌زدایی از شعر، به ژرف‌ساخت قصّه، چرخش اساطیری بخشیده است.

داستان مهر و ماه از دو نوع ادبی غزل و روایت تشکیل شده. عنصر اصلی غزل، استعاره است و روایت مشخّصهٔ اصلی اسطوره است. ساختار غزل غیرروایی، پیچیده و استعاری است، در حالی که روایت بر کنش‌های برنامه‌محور متمرکز است. منِ شخصی غزل، صورت خیالی معشوق را تصویر می‌کند امّا در روایت او، سوم شخصی است که به دنبال «به دست آوردن» و «تملّک» معشوق است.

داستان مهر وماه با انتخاب کنش‌گران از حوزهٔ ساخت‌های استعاره‌ای غزل، معنا و اندیشه‌ای را که در یک واژه متراکم شده بود، باز و محسوس می‌کند و در این محسوس-سازیِ عنصر خیال، ناآگاهانه وارد دنیای اسطوره می‌شود. هرچند «زبان و اندیشهٔ استعاره از نظر تفکّر غایت‌شناسانه رو به سوی زبان و اندیشهٔ اسطوره دارد» (نرماشیری، ۱۳۸۹: ۱۵۹). بهره‌گیری‌های تصویری از اسطوره که مبتنی بر تشبیه یا استعاره است، جریانی ریشه‌دار و سازگاریی پنهان بین این دو را نشان می‌دهد.

اگر از تعاملات معنایی و بنیادین استعاره و اسطوره وجه روایی را ملاک قرار دهیم، استعاره، اسطوره را از کنش می‌پیراید؛ زیرا زنجیرهٔ کنش هدفمند که روایت را شکل می‌دهند، در استعاره‌سازی حذف می‌شوند در حالی که مهم‌ترین ویژگی اسطوره، روایت-بودگی آن است. سگال (segal) برای رسیدن به تعریفی از اسطوره که تمام تعاریف

دیگر، آن را قبول داشته باشند، به روایی‌بودن اسطوره تکیه می‌کند. «اسطوره، هر چیز دیگری هم که باشد، باز داستان است» (سگال، ١٣٩٤: ٢٤). در نتیجه با توجه به این که اسطوره را از کنش تهی می‌کند امّا اسطوره در ژرف‌ساخت پنهان می‌ماند. هم‌پایی استعاره و اسطوره، هم‌پای دو نوع ادبی غزل و روایت است. استعاره دیگربودگی است و اسطوره روایت.

روی‌آوردن داستان مهر و ماه از غزل و جنبه‌های تجریدی به روایت، معلول علّتی عمومی است. شعر فارسی بعد از حافظ تا ظهور مکتب وقوع، شعری صرفاً تقلیدی است. مخاطبان ادبیات عصر تیموری و صفویه عوام بوده‌اند و ادبیات با یافتن مخاطبان متفاوت، چهره‌ای تازه یافت. «ذهن عوام به جهت محدودبودن به محسوسات و واقعیت‌های زندگی، هنر واقع را بیش از دیگر هنرها می‌پسندد» (فتوحی، ١٣٧٩: ٧٧). «ذوق عمومی عصر به سوی جهان‌بینی عینی و محسوس گرایش پیدا می‌کند. شعر سبک هندی می‌کوشد، مفاهیم معقول ذهنی را با استفاده از شبیه‌سازی آن با دنیای محسوس، به شکلی مادی و ملموس درآورد. از نگرش متافیزیکی و کل‌گرایی عرفانی روی می‌گرداند. در نتیجه به تجربه‌های هستی و واقعیت پیش‌رویِ خود می‌پردازد. ذوق و قریحه عوام بر ادبیات این عصر چیره است.

ذهن عوام در پی آن است تا مفهوم انتزاعی را به محسوس بدل کند و چون چنین ذهنی قادر به تفکّر انتزاعی نیست، اندیشه‌های تجریدی را فقط وقتی می‌تواند ادراک کند که معادل محسوس بر ایشان آورده شود» (همان: ٥٣– ٥٤). شعر فارسی که مفاهیم انتزاعی آن به حدّ کمال رسیده، در این دوره از جنبه‌های تجریدی خود می‌کاهد. طبق قریحهٔ عمومیِ این عصر، تبدیل استعاره به روایت نیز به منظور گریز از مفاهیم انتزاعی و تبدیل آنها به محسوسات است که هم‌سو با جریان شعر، به نحو دیگری نمود یافته است؛ امّا در لایه‌های بنیادین معنا اسطوره است که معنا را جهت می‌دهد هرچند عصر تیموری و صفویه به تهی‌شدن از اسطوره‌ها قضاوت و ارزیابی می‌شود.

اسطوره نظامی است باز و گسترده و تخیّلی، که جای خالی آن در ادبیات عصر تیموری و صفوی کاملاً محسوس است (همان: ٤٤– ٥١).

در عصر صفویه و تیموری ذائقهٔ عمومی به سراغ تصویرهای روزانه و محدود رفت. داستان مهر و ماه برای درک شعر عصر حافظ آن را از طریق الگوی قصّه‌های عامیانه حسّی کرده، لذا در حال عینی‌کردن، نمایشی‌کردن و روایی‌کردن غزل است و اصلاً بدین منظور پرداخته شده امّا هم‌زمان و ناخواسته به قصّه بُعد اساطیری و هستی‌شناختی بخشید، زیرا ماهیت شعر نزدیکی با اسطوره است.

## نتیجه‌گیری

متونی که در عصر تیموری و صفویه رمزی شمرده شده‌اند به دنبال پیچیده‌کردن مفاهیم نیستند؛ بلکه به تناسب ذوق و قریحهٔ عصر در پی ملموس و ساده‌کردن مفاهیم انتزاعی و صورخیال تجریدی‌اند که در طول تحوّل شعر فارسی به اوج خود رسیده‌اند. نویسنده در پی گشودن استعاره‌هایی است که تبدیل به کلیشه شده‌اند؛ بنابراین، داستان مهر و ماه اثری سمبلیک و رمزی نیست بلکه سرایندهٔ آن کوشیده رمزها و استعاره‌ها را از تجرید خارج و محسوس‌کند و به دنبال عینیت‌بخشیدن به رمزها و حذف معناهای متعدّد از آنهاست. استعاره‌های غزل از طریق برنامهٔ روایی از انتزاع و تجرید خارج شده و هویت کنشی یافته‌اند.

از این منظر، غزل وضعیتی عاطفی است که نتیجه روایتی محذوف است و ارجاع به ماقبل گسترده دارد؛ داستان مهر و ماه، غزل را به وضعیت ارجاع شده و محذوف برمی‌گرداند. امّا غزل‌های کامل یا ابیاتی از یک غزل، بیان‌گر وضعیت‌های عاطفی (وضعیت‌های اتصالی و انفصالی) است و نقش قید را در گفتمان دارد. در سطح رویی، هویتِ معنایی اکتان‌ها وابسته به غزل است. سطح میانی، اکتانی است با محمول پردیکای «به دست آوردن»؛ این سطح، الگوی روایی خود را از قصّه‌ها گرفته است؛ لایهٔ زیرین، که لایهٔ

بنیادین معناست، تکرار چرخه‌ای عرفانی است؛ گذر از شرق به غرب و از غرب به شرق؛ عبور از عناصر خاک و آب و پیوستن مجدد به نور یا آتش است.

## پی‌نوشت‌ها

۱- عاشق‌شدن از طریق عکس موضوع رایجی در قصّه‌هاست. بهرام شاه هفت پیکر تصویر هفت شاهزاده خانم را می‌بیند و عاشق هر هفت‌تا می‌شود.

۲- etre fair

۳-

سرو نشان از قد رعناش داد　　گل خبر از طلعت زیباش داد
(جامی)

یا:

در باغ همه رخ تو بیند　　از هر ورق گل آن که بیناست
(عراقی)

٤-

سحر با باد می‌گفتم حدیث آرزومندی　　خطاب آمد که واثق شو به الطاف خداوندی
(حافظ)

۵- نظیره‌گویی و رواج منظومه‌های عاشقانهٔ رمزی و تمثیلی مربوط به عصر تیموری و صفوی است (ر.ک.: ذوالفقاری، ۲۰۱۲: ١٦٩).

## منابع

### الف) کتاب‌ها

۱. احمدی، بابک (۱۳۸۵)، ساختار و تأویل متن. تهران: مرکز.

۲. چیتیک، ویلیام (١٣٨٤)، عوالم خیال، ابن‌عربی و مسألهٔ اختلاف ادیان، ترجمهٔ قاسم کاکایی، تهران: هرمس.

۳. رازی، نجم‌الدّین (۱۳۷۳)، مرصادالعباد، انتخاب و مقدّمه: محمّدامین ریاحی، تهران: علمی.
٤. راستگو، سیّدمحمّد (۱۳۸۳)، عرفان در غزل فارسی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۵. روتون، ک.ک. (۱۳۹٤)، اسطوره. ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور. تهران: مرکز.
٦. سرخوش کریتس، وستا (۱۳۸۳)، اسطوره‌های ایرانی، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: مرکز.
۷. سگال، رابرت آلن (۱۳۹٤)، اسطوره، ترجمهٔ فریده فرنودفر، تهران: بصیرت.
۸. شعیری، حمیدرضا و ترانه وفایی (۱۳۸۸)، *راهی به نشانه‌معناشناسی سیال*، تهران: علمی و فرهنگی.
۹. _____ (۱۳۸۵)، *تجزیه‌وتحلیل نشانه‌معناشناختی گفتمان*، تهران: انتشارات سمت.
۱۰. عباسی، علی (۱۳۹۵)، نشانه‌معناشناسی مکتب پاریس، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.
۱۱. _____ (۱۳۹۳)، روایت‌شناسیِ کاربردی، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.
۱۲. فتوحی، محمود (۱۳۷۹)، نقدخیال، تهران: روزگار.
۱۳. کزازی، میرجلال‌الدّین (۱۳۸۸)، از گونه‌ای دیگر: جستارهایی در فرهنگ و ادب ایران، تهران: مرکز.
۱٤. گرمس، آلژداس ژولین (۱۳۸۹)، *نقصان معنا*، ترجمهٔ حمیدرضا شعیری، تهران: علم.
۱۵. ناشناس (۱۳۸۹)، قصهٔ مهر و ماه، به کوشش محمّدحسین اسلام‌پناه، تهران: چشمه.
۱٦. یورگنسن، ماریان و لوئیز فیلیپس (۱۳۹۱)، *نظریه و روش در تحلیل گفتمان*، ترجمهٔ هادی جلیلی، تهران: نی.

**ب) مقالات**

۱. بازرگان، محمّدنوید و مریم ترابی (۱۳۹۲)، «هوم عابد در شاهنامه و ریشه‌های اسطوره-ای آن»، سال نهم، ش ۱۵، صص ۱۰۱-۱۱۰.

۲. خسروی، حسین (۱۳۸۸)، «نگاهی به نمادخورشید در تمثیلات سهروردی»، *عرفان و اسطوره‌شناسی*، سال۵، شماره ۱۵، صص۱-۱۶.

۳. داوودی‌مقدم، فریده، حمیدرضا شعیری، ثریا قطبی (۱۳۹۶)، «نقش پادگفتمان‌ها در تحلیل گفتمانی سورهٔ کهف»، سال۶، شماره ۱، صص۱-۱۶.

٤. دوبرن، ی.ت.پ. (۱۳۹۳)، «سنّت ادبیات فارسی کلاسیک»، تاریخ ادبیات ایران، زیرنظر احسان یارشاطر، ویراستهٔ یوهانس توماس پتردوبرن، ترجمهٔ مجدالدّین کیوانی، تهران: سخن، صص۳۳- ۷۲.

۵. ذاکری کیش، امید (۱۳۹۷)، «تحلیل وجه غنایی در داستان‌های عاشقانه»، متن‌پژوهی ادبی، سال ۲۲، شماره ۷۸، صص ۲٤۷-۲٦۸.

٦. ذوالفقاری، حسن (۱۳۹۱)، «طبقه‌بندی منظومه‌های عاشقانهٔ فارسی»، تاریخ ادبیات دانشگاه شهید بهشتی، شماره ۷، صص ۷۷-۹۹.

۷. _____ (۱۳۹۱)، «ویژگی‌های داستان‌های عاشقانه از منظر عناصر داستان»، ایران‌نامه، سال ۲۷، شماره ٤، صص ۱٦۷- ۱۷۹.

۸. زیپولی، ر. (۱۳۹۳)، «صورخیال»، تاریخ ادبیات ایران، زیرنظر احسان یارشاطر، ویراستهٔ یوهانس توماس پتردوبرن، ترجمهٔ مجدالدین کیوانی، تهران: سخن، ج۱، صص ۲۱٦-۲۸۲.

۹. شعیری، حمیدرضا و محمّد هاتفی (۱۳۹۰)، «بیناژانریت: سپهرنشانهٔ تغییردهندهٔ مرزهای فرهنگ»، نشانه‌شناسی فرهنگ(ی)، به کوشش امیرعلی نجومیان، تهران: سخن، صص۳۳- ٦۱.

۱۰. نبی‌لو، علیرضا (۱۳۹۰)، «ریخت‌شناسیِ داستان مهر و ماه»، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ ۲۳، صص۱۰۱-۱۲۲.

۱۱. نرماشیری، اسماعیل (۱۳۸۹)، «تحلیل هرمنوتیکیِ جنبه‌های اساطیری ساخت‌های استعاره‌ای»، ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناسی، سال ٦، شمارهٔ۲۰، صص۱٤۷-۱۸۲.

۱۲. وان رومبِکه، کریستین (۱۳۹۳)، «تأثیرات هلنیستی در ادبیات فارسی کلاسیک»، تاریخ ادبیات ایران، زیرنظر احسان یارشاطر، ویراستهٔ یوهانس توماس پتردوبرن، ترجمهٔ مجدالدّین کیوانی، تهران: سخن، ج۱، صص ۳۸۹– ٤۱۷.