Archive of SID

دوماهنامهٔ جستارهای زبانی
د۷، ش۵ (پیاپی ۳۳)، آذر و دی ۱۳۹۵، صص۱۱۹-۱۴۸

تحلیل عملکرد گونهٔ روایت و شتاب منفی داستانی در زبان غنایی (مطالعهٔ موردی: منظومهٔ *مهر و ماه* جمالی‌دهلوی)

مولود طلائی[1*]، محمدرضا نصراصفهانی[2]

۱. دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران
۲. دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران

دریافت: ۹٤/۳/۱٤ پذیرش: ۹٤/٦/۱۰

چکیده

بررسی ساختاری آثار کلاسیک روایی، جایگاه مناسبی برای کشف روابط مؤلفه‌های داستانی با زبان است. پیرنگ کامل منظومهٔ عاشقانهٔ ***مهر و ماه*** (جمالی‌دهلوی، ۱۳۵۳) بستری مناسب برای نشان‌دادن این روابط فراهم می‌کند. در زبان غنایی منظومهٔ مذکور کارکرد ادبی و عاطفی زبان بر سایر نقش‌های زبانی غالب است. هدف نگارنده در این جستار، جمع سه نظریهٔ متمایز در حوزهٔ ساختار داستان و کارکردهای زبان است که درنهایت، به الگویی کلی در این رابطهٔ دوسویه منتهی می‌شود. هنگامی‌که راوی بر حضور خود در داستان تمرکز کند (+) کارکرد عاطفی زبان قوی‌تر می‌شود و زمانی‌که به توصیف کنش‌ها، کنشگران و سایر پدیده‌ها (+) می‌پردازد، کارکرد ادبی زبان خود را بیش‌ازپیش نشان می‌دهد؛ زیرا در این ساحت همواره صنایع ادبی بیشتری به‌اقتضای شیوهٔ داستان‌پردازی کهن در متن وارد می‌شود. توصیف‌های منظومه اعم از پدیده‌های طبیعی، ظاهر و سیرت قهرمانان داستان و حتی شرح جزئیات برخی از کنش‌های غنایی مانند شکار، شب زفاف، بزم و ... ــ که شتاب روایت را کاهش می‌دهد ــ دربردارندهٔ ظهور کارکرد ادبی زبان غنایی است. شکوائیه‌های ذهنی، نجوای با خویشتن، مناظره‌های یک‌سویه با عناصر طبیعت و... به‌سبب بافت خاص زبانی که بیشتر با ادات ندا و تمنا همراه است با کارکرد عاطفی زبان غنایی رابطهٔ مستقیم دارد. گفتمان عاطفی در بطن روایت شکل می‌گیرد و سازوکار کنش‌های داستانی را به کمترین حد می‌رساند. استفاده از الگوی طرحوارهٔ عاطفی برای نشان‌دادن امیدواری شَوِشگر درعین ناامیدی و ایجاد اعتمادبه‌نفس برای وصال یار، از دیگر دستاوردهای این پژوهش است.

کلیدواژه‌ها: منظومهٔ ***مهرومَاه***، گونهٔ روایت، شتاب منفی، گفتمان عاطفی، کارکرد ادبی زبان، کارکرد عاطفی زبان.

---

* نویسندهٔ مسئول مقاله: E-mail: moloud.talaei@yahoo.com

www.SID.ir

Archive of SID

۱. مقدمه و طرح پرسش

ساختارگرایی صرفاً یک روش نیست، «بلکه چیزی است که به قول کاسیر گرایش عمومی اندیشه محسوب می‌شود. برخی دیگر صریح‌تر می‌گویند که ساختارگرایی نوعی جهان‌بینی است که هدفش دقیقاً بهادادن به ساختارها و کم‌اهمیت جلوه‌دادن ذات چیزهاست» (ژنت، ۱۳۹۱: ۲۱۵). به‌بیان‌دیگر، بنیان فلسفی ساختارگرایی را مناسبات میان پدیده‌های جهان شکل می‌دهد و ماهیت هرچیز درارتباط‌با عناصر سازنده‌اش تعیین می‌گردد. ساختارگرایان بر این باورند که سازوکارهایی که اجزاء و قواعد را به نظام‌های معنادار تبدیل می‌کند، محصول ذهن انسان است؛ یعنی «نظم موجود در جهان ذاتی خود جهان نیست. بلکه محصول توان ذهن ما در سامان‌دادن آن است» (کلیگر، ۱۳۸۸: ۵۲۰)؛ بنابراین ساختارگرایی چند واژهٔ خاص را تداعی می‌کند: نظام، اجزای اثر و ارتباط.

در این باره، لویی استروس[۱] چهار نکته را در بررسی اثر مطرح می‌کند: ۱. قوانین آگاهانه‌ای که در یک مجموعه مناسباتِ ساختاری یافتنی است، می‌تواند به فرض‌هایی ناخودآگاه تحویل شود؛ ۲. در ساختار، هیچ واحدی بدون واحدهای متقابلش مطرح نمی‌شود. ۳. کارکردهای هر نظام از مناسبات درونی عناصر شناخته می‌شود؛ ٤. قوانین کلی تنها با درنظرگرفتن هر سه مورد قابل‌فهم است (احمدی، ۱۳۷٤: ۳۳۱).

دیدگاه ساختارگرایان بسیار بلندپروازانه‌تر از فرمالیست‌ها[۲] است. فرمالیست‌ها همواره کوشیده‌اند تا مناسبات و اجزای درونی یک اثر را توضیح دهند؛ اما ساختارگرایان کوشیده‌اند تا اجزای ثابت یک نوع ادبی را کشف کنند و آرای خود را به موارد کلی‌تری تعمیم دهند. وظیفهٔ منتقد ساختارگرا این است که «با کندوکاو در اشکال، دلالت انگیزه‌های پنهان را در پس نقاب امور بدیهی آشکار کنند» (لنتریچیا، ۱۳۹۲: ۱٦۸).

نگاه ساختاری و نظام‌مند به متن از اوایل قرن بیستم میلادی رواج یافت. در این باره، پژوهشگر مؤلفه‌های تشکیل‌دهندهٔ یک اثر ادبی را جداگانه و مستقل از یکدیگر مطالعه نمی‌کند؛ بلکه می‌کوشد تا هر پدیده را در ارتباط با مجموعهٔ آن‌ها بررسی کند. نوع غنایی[۳] در ادب فارسی به‌سبب گستردگی و تنوع موضوعی زمینه را برای چنین پژوهش‌هایی فراهم می‌کند.

یکی از شاخه‌های مهم نوع غنایی، منظومه‌سرایی عاشقانه است. در این عرصه، شاعران زیادی طبع‌آزمایی کرده‌اند و ازاین‌حیث، عصر صفوی (۹۰۷-۱۱۳۵ ق) سرآمد دوره‌های دیگر

www.SID.ir

Archive of SID

است. «تنوع‌طلبی انسان‌ها و رفاه نسبی موجود در جامعه می‌تواند از علل اساسی این امر به‌شمارآید» (باباصفری، ۱۳۹۲: ۸).

گرچه برای گزینش، منظومه‌های متنوعی در دسترس بود، پیچیدگی پیرنگ داستانی و حجم نسبتاً زیاد منظومهٔ ***مهر و ماه***، نگارندگان را بر آن داشت تا برای بهبود نتیجهٔ حاصل از یافته‌ها، آن را به‌کارگیرند.

این پژوهش کوشیده‌است تا به سؤالات ذیل پاسخ دهد:

- کدام کارکردهای زبان در نوع غنایی غلبهٔ بیشتری دارد؟
- وضعیت گونه‌های روایت و شتاب منفی داستانی در منظومهٔ ***مهر و ماه*** چگونه است؟
- آیا می‌توان رابطه‌ای میان گونه‌های روایت و شتاب منفی با کارکردهای زبان غنایی تعریف کرد؟
- گفتمان عاطفی در این اثر چگونه تبیین می‌گردد و آیا سازوکارهای روایی را محدود می‌کند؟

بیشتر پژوهش‌هایی که در بررسی ساختار داستانی کهن انجام شده‌اند، منظومه‌های مشهور پارسی همچون عاشقانه‌های فردوسی در ***شاهنامه***، آثار نظامی و مانند آن‌ها است. درحالی‌که شاعران سدهٔ دهم، بیش از ادوار دیگر به سنت داستان‌پردازی عاشقانه پایبند بوده‌اند. بنابراین منظومه‌های کمتر شناخته‌شده در ادبیات فارسی می‌توانند به‌عنوان معیاری برای بررسی مبانی داستانی و زبانی نوع غنایی مطرح شوند و دربارهٔ آن‌ها بحث و بررسی شود.

۲. پیشینهٔ پژوهش

پیرامون زبان غنایی و کارکردهای آن تنها یک مقاله با عنوان «تحلیل ساختاری زبان غنایی با تکیه بر نفثه المصدور» به قلم ذاکرکیش و همکاران (۱۳۹۱) به رشتهٔ تحریر در آمده است. این مقاله علی‌رغم نگاه تازه به زبان غنایی، صرفاً به تحلیل کارکردها و برجسته‌سازی‌های زبان پرداخته و از تحلیل بقیهٔ عناصر مانند روایت و رابطهٔ آن زبان باز مانده است. ملاک پژوهش، یک اثر تاریخی-ادبی به نام ***نفثةالمصدور*** است و نگارندهٔ مقاله می‌کوشد تا اثبات کند متون نثر نیز می‌توانند کارکردهای زبان غنایی را مانند شعر در خود جای دهند.

www.SID.ir

Archive of SID

تنها مقالهٔ مستقل پیرامون داستان ***مهر و ماه***، با عنوان «کاربرد خویشکاری‌های مذهبی به عنوان نیروی یاری‌گر در داستان مهر و ماه»، از مریم حسینی و فاطمه تقی‌زاده (۱۳۹۱) چاپ شده است که ملاک بررسی، نقلی دیگر از منظومه را ــ به‌جز متن انتخابیِ نگارنده ــ دربرمی‌گیرد و رابطه‌ای با زبان غنایی و تحلیل آن ندارد.

نوآوری این پژوهش بیان رابطهٔ تنگاتنگ عناصر ساختاری داستان با کارکردهای زبان غنایی و گفتمان عاطفی است.

۳. بحث

۳-۱. نگاهی به منظومهٔ مهر و ماه اثر جمالی‌دهلوی

جمالی‌دهلوی (درگذشته در ۹۴۲ ق) در نواحی دهلی متولد شد. او ذاتی خلوت‌گزین داشت. از آثار وی می‌وان به ***مرآت‌المعانی*** (۶۳۹ بیت)، دیوان اشعار و مثنوی ***مهر و ماه*** به تأثیر از ***مهر و مشتری*** عصار تبریزی اشاره کرد[۴]. گزارش مختصر این منظومه به شرح زیر است:

پادشاه بدخشان سال‌ها صاحب فرزند نمی‌شد. پس از دیدار با درویش صاحب فراست، خداوند به شاه فرزندی عنایت کرد که چون تولدش در شب بود او را «ماه» نام نهادند. کم‌کم ماه بزرگ شد. شبی در عالم رؤیا لعبتی درخشان را دید که بر سر تخت نشسته است. پس در همان دیدار رؤیاگون، دل و دین خود را از کف داد. پیر خرد، گره از خواب گشود و موضع عشق را شهر مینا در دل کوه قاف و دیار بهرام‌شاه تعبیر کرد. باقی منظومه شرح موانع و دورافتادگی ماه از یارانش است که به‌واسطهٔ تلاش و یاری گروهی از خیرخواهان او مانند عطارد و سعد، به وصال مهر پایان می‌یابد.

۳-۲. شرح چهارچوب نظری پژوهش

۳-۲-۱. زبان غنایی و کارکردهای آن

از دیدگاه یاکوبسن فرستنده[۵] پیامی[۶] برای گیرنده[۷] می‌فرستد. این پیام باید بر زمینه[۸] یا مرجعی[۹] دلالت داشته باشد. سپس رمزی[۱۰] که پیام را قابل‌فهم سازد. درنهایت، به تماس[۱۱] یا فضای مادی ارتباط و بافتی که پیام در آن منتقل می‌شود، نیاز است. هرکدام از این شش جزء می‌تواند در عمل ارتباطی جزء مسلط باشد (ایگلتون، ۱۳۹۰: ۱۳۵، تادیه، ۱۳۹۰: ۴۷،

www.SID.ir

Archive of SID

باطنی، ۱۳۵٤: ۱۲۰-۱۲۱، مکاریک، ۱۳۸۸: ۱۷٦) براساس اینکه کدام جزءِ ارتباطی غلبه داشته باشد، شش نقش برای زبان تعریف شده است: اگر جهت‌گیری پیام به‌سوی گوینده باشد، این نقش زبان تأثیری از احساس خاص گوینده را به‌وجودمی‌آورد، در این حالت، نقش عاطفی زبان[۱۲] نمود می‌یابد. «این نقش زبان بیانگر احساس عاطفی خاصی است که می‌تواند واقعی باشد یا این چنین وانمود شود. به‌همین سبب در عمل معلوم می‌شود که اصطلاح پیشنهادی و مورد نظر مارتی[۱۳] یعنی عاطفی بر احساسی ارجح است» (یاکوبسن، ۱۳۸۸الف: ۹٦). اگر جهت‌گیری پیام به‌سوی مخاطب باشد، نقش ترغیبی[۱٤] شکل می‌گیرد که مصداق بارز آن را می‌توان در ساخت‌های امری یا ندایی دید.

در نقش ارجاعی زبان[۱۵] جهت‌گیری پیام به‌سوی موضوع است. برخلاف مورد پیشین برای نقش ارجاعی می‌توان صدق و کذب تعریف کرد. در نقش فرازبانی[۱٦] جهت‌گیری پیام به‌سوی رمز است. در این اوضاع، زبان دربارهٔ خود سخن می‌گوید. در نقش ادبی[۱۷] جهت پیام به‌سوی خود پیام است. در این باره یاکوبسن محور هم‌نشینی[۱۸] و جانشینی[۱۹] را برای تعریف ملاک قرارمی‌دهد[۲۰] و می‌نویسد «کارکرد ادبی زبان بازتاب اصل هم‌ارزشی[۲۱] از محور انتخاب به محور ترکیب است» (سخنور، ۱۳۷٦: ۱۰۳).

در نقش همدلی[۲۲] هم جهت‌گیری پیام به‌سوی مجرای ارتباطی است، هدف این‌گونه پیام‌ها قطع یا ادامهٔ ارتباط است، مانند «الو» (صفوی، ۱۳۹۰، ج ۱: ۳۵-۳۷ و تادیه، ۱۳۹۰: ٤۷-٤۸). در هریک از انواع ادبی یکی از کارکردهای زبان به‌اقتضای محتوا، نقش مهم‌تری برعهده‌دارد. در گونهٔ حماسی که جهت‌گیری پیام به‌سوی سوم شخص است، نقش ارجاعی زبان قوی‌تر می‌شود؛ زیرا شاعر بیرون از حماسه می‌ایستد و گزارش می‌دهد. درمقابل، «شعر غنایی با جهت‌گیری پیام به‌سوی اول شخص، در پیوندی تنگاتنگ با نقش عاطفی زبان قراردارد» (یاکوبسن، ۱۳۸۸ الف: ۹۹). در اینجا تمرکز بر گوینده قرارمی‌گیرد و عاطفهٔ فردی و «من» شاعری به اوج می‌رسد. به‌دیگرسخن، شاعر تجربه‌های عاطفی خود را به زبان واردمی‌کند و در ژرفای آن انواع احساسات مثبت یا منفی را دخیل‌می‌کند.

ویژگی دیگر کارکرد زبان غنایی تمرکز بر خود پیام است، در این حالت کارکرد ادبی زبان غنایی به اوج می‌رسد. صنایع بیانی به‌ویژه استعاره نقش تعیین‌کننده‌ای برعهده‌می‌گیرد؛ زیرا استعاره یکی از غنی‌ترین عناصر شعر غنایی به‌ویژه شعر عاشقانه است. به‌طورکلی

www.SID.ir

Archive of SID

تشخیص کارکرد ادبی و عاطفی در شعر دشوار است؛ زیرا «زبان شعری و زبان عاطفی اغلب با یکدیگر هم‌پوشانی دارند» (یاکوبسن، ۱۳۸۸ ب: ۱۱٤). در اشعار غنایی آمیختگی این مرزها بسیار رخ‌می‌دهد؛ اما یکی از راه‌های تمایز، شیوهٔ کاربرد زبان است. در کارکرد ادبی، صنایع بسیاری مانند تشبیه و استعاره متن را درگیر می‌کنند؛ حال آنکه در کارکرد عاطفی به‌دلیل تمرکز بر گوینده و «من» شاعر اغلب زبان ساده‌تر می‌شود.

۲-۲-۳. ژپ لینت ولت و گونه‌های روایت

ژپ لینت ولت فرانسوی نظریهٔ گونه‌های روایی خود را بر مبنای سه گانهٔ راوی[۲۳]، کنشگر[۲٤] و مخاطب[۲۵] قرارداده‌است. ازمنظر وی هریک از بخش‌ها، قابلیت بررسی در راستای یکدیگر را دارد و می‌توان به گونه‌شناسی[۲٦] آن‌ها پرداخت. این امر که بر ناهمسانی عملی میان راوی و کنشگر استوار است، دو شکل اصلی روایتی را تشکیل می‌دهد:

۱. روایت دنیای داستان ناهمسان[۲۷]؛

۲.روایت دنیای داستان همسان[۲۸].

از دیدگاه لینت ولت «هرگاه راوی به‌عنوان کنشگر در دنیای داستان پدیدار نشود، (راوی ≠ کنشگر) روایت دنیای داستان ناهمسان است. برخلاف آن در دنیای داستان همسان یک شخصیت‌داستانی دو نقش را برعهده‌می‌گیرد؛ ازیک‌سو به‌عنوان راوی (من-روایت‌کننده)[۲۹]وظیفهٔ روایت کردن را برعهده دارد. ازسوی‌دیگر، همچون کنشگر (من-روایت‌شده)[۳۰] عهده‌دار نقش در داستان است» (محمدی و عباسی، ۱۳۸۱: ۲۲٤).

با توجه به مرکز جهت‌گیری[۳۱]، ذیلِ هریک از این موارد، شکل‌های فرعی دیگری می‌توان تعریف کرد. دنیای داستانی «ناهمسان» در سه بخش قابل‌طبقه‌بندی است:

۱. گونهٔ روایت متن‌نگار[۳۲]؛ ۲. گونهٔ روایت کنشگر[۳۳]؛ ۳. گونهٔ روایت خنثی (بی‌طرف) [۳٤].

روایت متن‌نگار: زمانی‌که «مرکز جهت‌گیری نگاه خواننده بر راوی (+) واقع شود نه بر یکی از کنشگران (-). در این حالت راوی همچون نقش‌ساز روایت، خواننده را به جهان داستان هدایت می‌کند» (همان: ۲۲٤). مرکز جهت‌گیری نگاه خواننده بر راوی قرار می‌گیرد؛ درحالی‌که راوی با کنشگر یکسان نیست. باتوجه‌به تعریف پرسپکتیو روایی[۳۵]، راوی دانای کل در این گونهٔ روایی «از همه‌چیز بااطلاع، و از تمامیت دنیای داستانی خارج آگاه است»

www.SID.ir

Archive of SID

(لینت ولت، ۱۳۹۰: ٤١).

گونهٔ روایت کنشگر، هنگامی اتفاق می‌افتد که «مرکز جهت‌گیری خواننده بر راوی (–) واقع نشود. بلکه درست برعکس بر کنشگران (+) واقع شود» (همان: ۲۲۵). در این حالت دوربین بر یکی از کنشگران متمرکز می‌شود. به‌دیگرسخن، هرجا کنشگر موردنظر در مرکز توجه قرارگیرد، خواننده می‌تواند کنش‌های داستانی را مشاهده کند؛ بنابراین محدودیت بیشتری نسبت‌به گونهٔ روایی متن‌نگار وجود دارد. «با اتخاذ پرسپکتیو یک کنشگر، راوی بر شناخت درونی آن کنشگر محدود می‌شود» (همان: ٤١).

گونهٔ روایت خنثی (بی‌طرف)، زمانی است که نه راوی (–) و نه حتی کنشگر (–) هیچ‌کدام در مرکز توجه خواننده قرار ندارند. درنتیجه، «هیچ مرکز جهت‌گیری فردی[۳۶] برای نگاه خواننده وجود ندارد» (عباسی، ۱۳۸۱: ۵۸). راوی دربارهٔ شخصیت‌ها وضعیتی خنثی دارد و درحقیقت همچون دوربینی است که «حالت ابژکتیو[۳۷] بیرونی را اتخاذ می‌کند» (همان‌جا).

روایت دنیای داستانی «همسان» در دو بخش قابل‌طبقه‌بندی است: ۱. گونهٔ روایی متن نگار؛ ۲. گونهٔ روایی کنشگر.

تنها تفاوت میان گونهٔ روایت همسان و ناهمسان کنشگر در جایگاه راوی است. «در نوع همسان، راوی به‌عنوان کنشگر معرفی می‌شود که با همان حالت اصلی در بطن داستان قرار دارد، درحالی‌که در نوع ناهمسان، راوی با کنشگر داستان بیگانه است و این‌دو یکی نیستند؛ راوی در یک محیط است و کنشگر در محیط دیگر» (Lintvelt, 1981: 9).

۳-۲-۳. زمان داستانی و کارکرد آن

در ۱۹٦۰ م، با ورود نظریات ساختارگرایانی چون لویی استروس به فرانسه، تحولاتی در روایت‌شناسی رخ‌داد. «مباحث مربوط به گسترهٔ زمان و عمل ذهن با آغاز قرن بیستم تحت تأثیر آرای فیلسوفانی چون هنری برگسون و مارتین هایدگر وارد جهان داستان شد» (رنجبر و دیگران، ۱۳۹۰: ۱۰۹–۱۱۰).

آنچه آرای ژرار ژنت[۳۸] را از دیگر نظریه‌پردازان متمایز می‌کند، تأکید او بر زمان‌مندی پیرنگ داستان است. او اندیشه‌های اصلی خود را در اثری به نام ***گفتمان روایت*** (۱۹۷۲ م) و برمبنای کتاب هفت‌جلدی مارسل پروست[۳۹] با عنوان ***در جست‌وجوی زمان ازدست‌رفته***

www.SID.ir

Archive of SID

پروراند. این منتقد کار خود را بر مبنای تفاوت میان سه سطح از کلام مطرح کرد و میان داستان[۴۰]، گفتمان[۴۱] و روایتگری تفاوت قائل شد. او خاطرنشان کرد که هرکدام از موارد مذکور در تعامل با یکدیگر هستند و جداگانه عمل نمی‌کنند.

ژنت معتقد است «زمان دستوری عبارت است از آرایش رویدادها در روایت ازنظر زمانی، این آرایش مفاهیم ترتیب[۴۲] یا نظم، تداوم[۴۳] یا دیرش و بسامد[۴۴] را شامل می‌شود» (تایسن، ۱۳۹۲: ۳۷۱).

ژنت در مبحث تداوم رابطهٔ یک رویداد و زمانی را که در دنیای واقعی به خود اختصاص می‌دهد، با زمانی‌که در دنیای روایی بیان می‌شود، بررسی می‌کند. برای نمونه، ممکن است سفر یک فرد پنج‌سال طول بکشد؛ اما روایت آن در پنج سطر توصیف شود. نقطهٔ مقابلش کشمکش‌های عاطفی عاشق و معشوق است که گاهی با جزئیات فراوان در پنج صفحه توصیف می‌شود. «منطق روایت در این مورد با صراحت و دقت بیشتری آشکار می‌شود و تاحدودی می‌توان قاعده‌ها و ضابطه‌هایی را یافت که در چه مواردی داستان را با شرح و دقت بیشتری باید آورد، کجا قصه سرعت می‌گیرد و کجا آرام می‌شود» (احمدی، ۱۳۷۵: ۳۱٦). ژنت انتخاب میان ایستایی و حرکت روایت را در سه نوع شتاب اصلی و دو نوع فرعی بررسی می‌کند:

الف) شتاب ثابت[۴۵]: در این حالت، زمان داستان و زمان بیان آن تقریباً یکسان است. این شتاب ثابت، اغلب در روایت‌هایی که حالت نمایشی[۴٦] دارند، نمود پیدا می‌کند. چون نمایش به‌صورت گفت‌وگو[۴۷] ارائه می‌شود. بیان نمایشی یکی از حالت‌های **اصلی** روایت است.

ب) شتاب مثبت[۴۸]: در تسریع یا شتاب مثبت زمان، بیان رخدادها کوتاه‌تر از زمان داستانی است. «راوی به زبان خودش روایت‌ها را شرح می‌دهد» (والاس، ۱۳۸٦: ۹۱) و به‌صورت خلاصه و چکیده[۴۹] برخی از حوادث را فهرست‌وار به خواننده ارائه می‌کند. بیان خلاصه یکی از حالت‌های **اصلی** روایت به‌شمارمی‌آید.

ج) شتاب منفی[۵۰]: در شتاب منفی یا درنگ زمانی، زمان بیان رخدادها طولانی‌تر از زمان داستانی است. ممکن است اتفاق در جریان عمل ذهنی و گذر از آن دچار چنین تحولی شود؛ بنابراین، با زمان گاه‌شماری مطابقت ندارد. شتاب منفی هم یکی از جریان‌های **اصلی** روایت است.

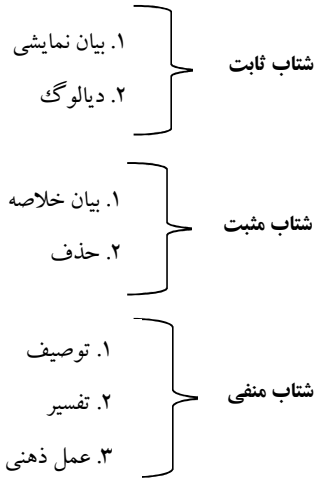
www.SID.ir

Archive of SID

جریان‌های فرعی که می‌توان ذیل جریان‌های اصلی جای داد عبارت است از:

د) حذف[۵۱]: در نقل روایت ممکن است برخی از اتفاقات حذف شوند که خواننده خود می‌تواند با کنارهم‌چیدن حلقه‌های مفقودشده به آن‌ها دست‌یابد. باتوجه‌به این توضیحات، حذف را باید یکی از مقولات **فرعی** و امکانات نویسنده در خلق شتاب مثبت تلقی کرد.

ه) وقفه[۵۲]: توقف زمان داستان است؛ درحالی‌که بیان همچنان ادامه دارد. وقفه با توصیف[۵۳] و تفسیر[۵۴] ایجاد می‌شود. وقفه می‌تواند یکی از حالت‌های ایجاد شتاب منفی در روایت به شمار آید. کلیه توضیحات را می‌توان در شکل زیر خلاصه کرد:



۳-۳. تحلیل گونهٔ روایت در منظومهٔ *مهر و ماه*

منظومهٔ ***مهر و ماه*** مشتمل‌بر ۳۶۵۲ بیت است که بخش روایی آن بدون دیباچه و خاتمه ۳۱۹۱ بیت دارد.

ازآنجاکه راوی داستان یکی از کنشگران نیست و به‌صورت مستقل ناظربر وقایع است، گونهٔ روایت «ناهمسان» می‌شود.

نقطهٔ کانونی این چشم، پیوسته تغییر می‌کند و حالت ایستا ندارد. از کنشگری به کنشگر دیگر تغییر جهت می‌دهد؛ اما درعین‌حال، همهٔ جزئیات را می‌بیند. ازسوی‌دیگر، راوی با برخی

www.SID.ir

Archive of SID

اظهارنظرها و سخنان فاضلانه، حضور خود را به خواننده گوشزد می‌کند و نشان می‌دهد که به همهٔ مسائل احاطهٔ کامل دارد. به‌همین‌سبب، تعریف یک گونهٔ روایت برای این منظومه درست نیست؛ زیرا راوی و کنشگران هردو در مرکز توجه خواننده قرارمی‌گیرند.

در این منظومه، راوی به دو صورت ذهن خواننده را به سمت خود جلب می‌کند و حضور خود را نشان می‌دهد:

۱. تکرار شوندگی و نشانه‌های حضور راوی در منظومه منظم نیست[۵۵] و تنها در ۱۱ بیت آشکارا راوی بر حضور خود تأکید می‌کند. شمار این ابیات نسبت به کل اثر اندک است.

سواد آرندهٔ این خط مرغوب بدین‌سان زد رقم بر روی مکتوب

(جمالی‌دهلوی، ۱۳۵۳: ۳٤).

لب غواص دریای معانی بدین‌سان می‌کند گوهر فشانی

(همان: ٤۰).

به روی کار استاد سخن‌ساز بدین‌سان می‌گشاید پردهٔ راز

(همان: ۱۱٤).

سخن‌دانی که کرد این قصه آغاز چنین گوهر کشید از رشتهٔ راز

(همان: ۱۵۱).

وجود واژهٔ بدین‌سان در ابتدای برخی از مصراع‌های زوج این ادعا را تقویت می‌کند.

۲. از دیگر نشانه‌های حضور راوی آنست که پس از بیان احوال شخصیت‌ها و یا حتی وقایع، به‌صورت مستقیم به قضاوت و یا توضیح می‌پردازد. دنبال‌کردن پیوستهٔ متن، تغییر وضعیت را در روایت نشان می‌دهد. برای نمونه، پس از گزارش حال شاه و همراهانش برای دیدار با درویش صاحب فراست، راوی حضور خود را اعلام می‌کند و سیر روایی را می‌شکند. در نمونهٔ زیر، این حضور در ابیاتی که تیره شده‌اند، مشخص است:

سراسر همچو گیسوی بتان تار چو گور عاصیان خالی ز انوار...
دویدند آن خردمندان ز کهسار سوی غاری که بود آن گنج اسرار

www.SID.ir

Archive of SID

شه آنجا تاج شاهی از سر افگند / سر و افسر به خاک آن در افکند
به درگاه گدایان الهی / نمی‌گنجد حدیث پادشاهی
چو خسرو قبلهٔ اقبال خود دید / زمین بوسید و رو بر خاک مالید
ز حال شه، دل دانا شد آگاه / بدانست از فراست حاجت شاه
دل درویش کان در سینه باشد / همانا در غلاف آیینه باشد

(همان: ۲۲).

راوی خضوع شاه را مبنی‌بر ازسرافکندن تاج در محضر درویش، تفسیر می‌کند و گدایی و پادشاهی را از یکدیگر جدا می‌کند. در بیت پایانی نیز با تمثیلی، فراست درویش را نشان می‌دهد که نوع متفاوت بیان، تغییر روند روایی را نشان می‌دهد.

با این توضیحات و اثبات حضور راوی در این منظومه می‌توان گفت بخشی از گونهٔ روایت، *ناهمسان متن‌نگار* است.

علی‌رغم حضور راوی در بیرون از داستان، نمی‌توان کارکرد او را کاملاً منفعلانه تحلیل کرد. گاهی این راوی بر کنشگران تمرکز می‌کند و کار آن‌ها را در پیشبرد داستان پیگیری می‌کند. راوی همه‌چیزدان می‌تواند به باطن شخصیت‌ها رخنه‌کند و از زبان آن‌ها سخن گوید؛ برای نمونه، کارکرد شجاعانهٔ ماه در مبارزه با دیو شهر طرابلوس از کانون نگاه راوی به سوی کنشگر (ماه) تسری یافته است:

یکی گویی ز آهن کرد طیّار / نهادش در دهان چون مهرهٔ مار
نهاد آن را از آن دیو لعین دور / تو پنداری که اسرافیل را صور...
چو آن مهره به کام اژدها داد / سرش سوی سر آن دیو بنهاد
به اشکم کردش آن کردار[۵۶] وی چند / نهاد او را بسان کوه الوند
به تیزی دارویی در بطن او کرد / چنان کاین اژدها آن مهره قی کرد

(همان: ۷۷).

در جای دیگر شمس بانو با دیدن حال فرزندش، مهر، زبان می‌گشاید و او را دلداری می‌دهد. در این بخش، دوربین با یکی از کنشگران همراه می‌شود و خواننده بر احوال دورنی او متمرکز می‌شود. زبان اول‌شخص این ادعا را اثبات می‌کند:

www.SID.ir

Archive of SID

زبان بگشاد کای نور دل من! چراغ کلبه آب و گل من
تو شمعی کآسمان پروانهٔ توست تو گنجی و جهان ویرانهٔ توست
تو خورشید جهانی ای دل افروز مرا تا چند بخشی در جگر سوز
بیفشانم جگر پیرامن تو بریزم جان به خاک دامن تو
کنم پیراهن جان چاک از این درد نبینم دامنت آلودهٔ گرد
گریبان چاک سازم تا به دامن نگویی حال اگر فی‌الحال با من

(همان: ۱۱۸).

بنابراین، گونهٔ روایت در منظومه، تلفیق ناهمسانِ متن‌نگار و کنشگر محور است. حرکت دیدگان راوی از کنشگری به کنشگر دیگر و از واقعه‌ای به واقعهٔ دیگر، کنشگر محوربودن گونهٔ روایت را اثبات می‌کند؛ ازسوی‌دیگر، تأکید راوی بر حضور خود و نتیجه‌گیری‌ها، تفاسیر و اظهارنظرهای گوناگون، به متن‌نگاربودن گونهٔ روایت اشاره می‌کند؛ گویی راوی اصرار دارد، نشان دهد که هویتی مستقل از شاعر دارد و بر همهٔ وقایع واقف است.

۴-۳. تحلیل شتاب منفی داستانی در منظومهٔ *مهر و ماه*

زمان «گاه‌شماری» در منظومه‌ها و به‌طورکلی داستان‌های کهن، ازنظر سنخیت با جهان بیرون و قیاس با آن، ارزش بررسی چندانی ندارد.

منظومه در یک بازهٔ زمانی فرضی شکل‌می‌گیرد؛ آغاز و پایان زمان تقویمی آن معلوم نیست. اتفاقات، تنها با طلوع و غروب خورشید و شب و روز شدن، رخ‌می‌رهد؛ اما درعین‌حال، سیر علّی و معلولی آن حفظ می‌شود و شتاب‌های منفی داستانی به اشکال متفاوت ظاهر می‌شود که به‌ترتیب معلول توصیف، فعالیت ذهنی و تفسیر است.

یکی ازطولانی‌ترین توصیف‌های متوالی منظومه مربوط به فصل پاییز است که در ٤٧ بیت هنرنمایی طبع شاعر را عرضه می‌کند:

دل روداب از سختی چو سندان گرفته خاک را یخ زیر دندان
غزال مهر از بهر چراگاه به‌جد در جدی کرد آن گاه و بی‌گاه...
به دوزخ در رسیده سردی وی سقر چون زمهریر از سردی وی
سراسر آتش سوزان دوزخ ز سردی هوا شد بسته چون یخ

www.SID.ir

Archive of SID

ز سرما خنجر خورشید تابان به دستش همچو برگ بید لرزان...
ز غربال فلک کافور ریزان جهان از سردی طبعش گریزان
از آن کافور باری بلبل و زاغ تذرو و فاخته بنمود در باغ

(همان: ۱۴۳).

وصف فصل بهار، نوع هدایا، طلوع و غروب خورشید، کوه قاف، آتش، شکارگاه، از دیگر توصیف‌های زیبای منظومه به‌شمار می‌روند که درعین‌حال، جریان روایی داستان را به تأخیر می‌اندازد [۵۷].

فعالیت ذهنی با در برداشتن ۲۲۶ بیت، بیشترین کارکرد را پس از توصیف در ایجاد شتاب منفی برعهده‌دارد که درمجموع، ۱۷۲ بیت آن مربوطبه «نجوای ماه با باد صبا» و «سخنان مهر با ابر» است. ماه ویژگی‌های باد صبا را بیان می‌کند و سپس در خیال خود با مهر سخنانی می‌گوید که صبا عهده‌دار رساندن آن است؛ این مضامین بیشتر به بیان جدایی می‌پردازد و درد عاشق را نشان می‌دهد:

که ای خورشید چرخ دلربایی رخت را بنده خورشید سمایی
تو خورشیدی که داری جوهر پاک چه باشد گر نیابی بر سر خاک...
به مهرت صادقم چون صبح گردون گواه من نگر چشم شفق‌گون...
چو بر چرخ دلم مهرت تمام است چرا صبح امیدم از تو شام است...
تو را گر من به نزدیکم وگر دور نظرهای تو می‌بخشد مرا نور
اگر نورم دهد لطف تو گه‌گاه عجب نبود که خورشیدی و من ماه!

(همان: ۵۵-۵۶).

در وهلهٔ سوم، شتاب منفی منظومه مربوطبه مضامین تفسیری است که راوی به‌اقتضای احوال داستان و موقعیت کنشگران آنها را به‌کارمی‌برد. مطالبی پیرامون مرگ و نفی دوگانگی در عشق به‌ترتیب با ۳۸ و ۱۹ بیت، بیشترین شتاب منفی را در بخش تفسیر به وجود آورده است. راوی پس از دیده‌شدن نقش مهر که به‌دست نقاش کشیده شده بود، با نگاه عرفانی، نکاتی را پیرامون عشق و نفی دوبینی مطرح می‌کند که حاصل آن توقف روایت است:

دویی کفر است چون در دین عشاق دوبینی کی شود آیین عشاق
به احول زان به معنی شد دوبینی که در یک روی می‌بیند دوبینی

www.SID.ir

Archive of SID

دوبینی چون به کار آورد ابلیس بشد غرقاب بحر مکر و تلبیس
دوبین شیطان وقت خویش باشد به یک بینی رسد درویش باشد
اگر عاشق نهد نقش دویی پیش بود عاشق ولی بر صورت خویش
چو عاشق را بود یک نقش در دل بود نقش دگر در دیده باطل...

(همان: ۳۹).

در بخش پایانی منظومه نیز با مرگ ماه و دیگر کنشگران اثرگذار منظومه، شاعر بیانیهٔ خود را برای خوانندگان دربارهٔ مرگ مطرح کند:

همین رسم است گویی اندرین دیر یکی ساکن یکی در سرعت سیر
یکی زین خانه بیرون می‌نهد پای نباید دیگری در وی کند جای
درین خانه قراری نیست کس را که این شکر همی‌راند مگس را
اگر مسکن کنی برج مشید در و دربند را سازی مقید
به آهن ور ببندی روزن باد نگردی از بلای مرگ آزاد
کسی کو برنهد بر فرق افسر فتد در گورش آخر خاک بر سر...

(همان: ۱۶۵).

در جدول زیر وضعیت شتاب آماری منفی و عوامل ایجاد آن به‌تفکیک دیده می‌شود. بدیهی است که توصیف‌های یک یا دوبیتی و گاهی بیشتر ــ که در روند روایت اثرگذار است ــ از این امر مستثنی است:

جدول ۱. کارکرد شتاب منفی در منظومهٔ ***مهر و ماه***
Table1. The Function of deceleration in Mehr o Mah

شتاب منفی	
کارکرد	**تعداد ابیات**
توصیف	۸٤۷
عمل ذهنی	۲۲٦
تفسیر	۱۲۱
جمع کل	۱۱۹٤

این پرسش مطرح است که برمبنای نظریهٔ ساختارگرایی و ارتباط جزء با کل، آیا می‌توان

www.SID.ir

Archive of SID

میان این دو مؤلفهٔ ساختاری داستان ــ انواع گونه‌های روایت منظومه و شتاب منفی در جایگاه یکی از ارکان اساسی زمان داستانی ــ با کارکردهای زبان غنایی پیوند برقرار کرد؟

۵-۳. رابطهٔ کارکردهای زبان غنایی با دو مؤلفهٔ ساختاری داستان

۱-۵-۳. رابطهٔ زبان غنایی و گونه‌های روایت

در عناوین قبلی اثبات شد که گونهٔ روایت منظومهٔ ***مهر و ماه*** تلفیق ناهمسانِ متن‌نگار و کنشگر محور است. این تلفیقِ گونه‌های روایت با یکدیگر به‌صورت معناداری در خلق الگوی زبان غنایی به‌کاررفته در منظومه مؤثر است.

در بخش‌هایی که داستان با نگاه راوی همراه می‌شود، نقش «عاطفی» زبان غنایی اوج می‌گیرد؛ زیرا عواطف شخصیِ شاعر و راویِ متن درهم‌آمیخته می‌شود تا احوال خود را برای خواننده بیان کند.

یکی از بهترین بخش‌های منظومهٔ یادشده، احوال‌پرسی شاه بدخشان از ماه پس از آشفتگی ناشی‌از خواب است؛ در این نمونه، پیام بر گوینده دلالت دارد و منِ شاعری با قدرت بیشتری ظاهر می‌شود. خطاب «ای جان پدر!» و زبان اول شخص (زاویه‌دید درونی)، کارکرد «عاطفی» زبان غنایی را به‌دلیل غلبهٔ حس فرزنددوستی به اوج می‌رساند:

که ای جان پدر! حال تو چونست؟ — که از بهر تو چشمم غرق خون است
تو شاخ ارزنی از خرمن من — ز سوزت، لاجرم سوزد تن من!...
هر آن اشکی که از چشمت نثار است — دل غم‌دیدهٔ ما را شرار است
گر از غم می‌شود رخساره‌ات زرد — دلم صدگونه در هم می‌کشد درد!

(همان: ۳۰).

کارکرد عاطفی در نجوای ماه با بخت خویش به‌ویژه با شبه‌جملهٔ «دریغا!» و ترکیب «بحر بلا» نیز القا می‌شود:

بگفت: آیا چه بازی داد بختم؟ — که در بحر بلا انداخت رختم
ز پا انداخت از دستم رها کرد — به زاری غرقهٔ بحر بلا کرد
دریغا کز سریر پادشاهی — نصیبم شد وصال مار و ماهی

(همان: ۵۰).

www.SID.ir

Archive of SID

زمانی‌که تمرکز گونهٔ روایی بر توصیف کنشگران و شرح ظاهری آن‌ها و همچنین پدیده‌های آفاقی قرارمی‌گیرد، این وزنهٔ «ادبی» زبان غنایی و دلالت زبان بر خود پیام است که سنگین‌تر می‌شود. در داستان‌های کهن، بیشتر با الگوی ظاهری مشخص به کنشگران توجه می‌شد. برای نمونه، وصف ظاهر «ماه» به‌عنوان یکی از کنشگران اصلی منظومه با صنایعی چون تشخیص، تشبیه، استعاره و حسن تعلیل بیان می‌شود تا با خم‌شدن زبان بر خود، خیال‌انگیزی کارکرد ادبی زبان غنایی به غایت برسد:

مهی کز مهر او مهر فلک سوخت — رخش شمعی ز نور ایزد افروخت
قدش نازک چو سرو نو دمیده — ز شمشاد و صنوبر سر کشیده
دو نرگس را به مستی خواب داده — ز عارض در بنفشه تاب داده...
دهان تنگ او چون غنچهٔ گل — زبانش در دهان گویا چو بلبل
ز رشک عارض و خطش به صد باب — هزاران کلفه[۵۸] در رخسار مهتاب

(همان: ۲۴-۲۵).

در بخشی دیگر، همراه با ناله‌های دردناک عاشق، توصیف شب ــ به‌عنوان یک بن‌مایه آزاد غنایی ــ به‌همراه صنایعی چون تشبیه و تشخیص کارکرد ادبی زبان را قوت می‌بخشد. بیان ژرفنای تاریکی، تنها هدف زبان غنایی این قسمت است:

شبی کز رو سیاهی و درازی — به ظلمات عدم می‌کرد بازی
شب یلدا چو گیسوی بتان تار — گرو گیر سواد مشک تاتار
فکنده زلف مشکین بر سر دوش — رخش چون خط محبوبان سیه پوش
چنان کاندر سوادش چشم مردم — ز تاریکی سواد خود کند گم
ز دود آه مهجوران ناکام — سیه گشته ز سر تا پایش اندام

(همان: ٤٨).

۲-۵-۳. رابطهٔ زبان غنایی و شتاب منفی داستانی

شتاب منفی در منظومهٔ ***مهر و ماه*** بسامد زیادی دارد که در تشخیص کارکردهای زبان غنایی مؤثر است.

هرگاه شتاب منفیِ داستان، معلول اوصاف پدیده‌های عینی و آفاقی باشد، کارکرد «ادبی»

www.SID.ir

Archive of SID

زبان غنایی به اوج می‌رسد؛ برای نمونه، در بیان مقدمات عروسی، از مغنیان و آوازه‌خوانان سخن به‌میان‌می‌آید و شاعر به‌اقتضای محتوا، توصیفی جزئی از نوای نی، قانون، چنگ و دف ارائه می‌دهد و سپس به بزم عاشقان و پیاله‌گردانی ساقی می‌پردازد:

سر نی برده سوی لعل دلکش — به جادویی سپرده نی به آتش
یکی قانون به زانو کرده در کار — رگ جان بسته جای رشته و تار...
روان بر رشتهٔ ده اختر او — یکی نیکو رود بر رشته لؤلؤ
یکی چنگی زده در دامن چنگ — ز یک تارش برآورده صد آهنگ
بتی چنگی، مهی زیر هلالی — هلالش داده مه را گوشمالی

(همان: ۱۴۰).

اگر شتاب منفی، معلول توصیف احوال عشاق مانند انواع واگویه‌ها، شِکوه‌ها، مناظره‌های یک طرفه و... باشد، کارکرد «عاطفی» زبان برجسته‌تر می‌شود، مانند آنچه پیرامون نجوای ماه و مهر با پدیده‌های طبیعت گفته شد.

برایند سخن اینکه اگر شتاب منفی معلول هرنوع توصیف ادبی ــ اعم از پدیده‌های طبیعی و اوضاع مختلف کنشگران ــ باشد، کارکرد زبان غنایی در دو ساحت زبانی برجستگی پیدا می‌کند؛ توصیف‌های بیرونی مانند انواع پدیده‌های طبیعی اعماز نوروز، فضای داخلی قصر، جشن استقبال، شب زفاف و... بار «ادبی» زبان غنایی را سنگین‌تر می‌کند که بیشتر با انواع صنایع بیانی و بدیعی همراه است؛ اما توصیف‌های مرتبط با **حالات درونی** عشاق که گاهی با کشمکش‌های ذهنی هم‌پوشانی می‌یابد، نقش «عاطفی» زبان را تقویت می‌کند.

گاهی در منظومه ابیاتی مطرح می‌شود که بیشتر حالت تفسیری و تعلیمی دارد و حرکت داستان را متوقف می‌کند و درنتیجه، باعث شتاب منفی می‌شود. این ابیات که تعدادشان به نسبت بخش روایی چندان زیاد نیست، کارکرد القایی زبان را برجسته می‌کند. نصایح ماه پیش از فرستادن عطارد نزد سعد ــ که با وجه امری جملات همراه است ــ چنین حالتی دارد. در هربیت تکرار فعل‌های امر و نهی، ادعای ترغیبی بودن کارکرد زبان را با توجه به محتوای آن شرح می‌دهد. درحالی‌که بیشتر منابع، کارکرد القایی را ویژهٔ ادبیات تعلیمی معرفی کرده‌اند:

www.SID.ir

Archive of SID

از ایـن محنـت نشـاید سـر کشـیدن / در ایـن سـودا بـه سـر بایـد دویـدن
روان از سـر قـدم کـن چـون قلـم بـاش / ز درد دل حـدیثی چنـد بتـراش
مشـو یکبـارگی آنجـا زبـان تیـز / ز الماسـت بـه تـدریجش گهـر ریـز
سـخن پـر گـو عبـارت انـدکی کـن / دل او را بـه جـان خـود یکـی کـن
از ایـن سـودا قلـم‌سـان سـر مگـردان / ز محنـت‌نامـه‌ام حرفـی فـرو خـوان

(همان: ۸۲-۸۳).

جداول زیر مصادیق انواع شتاب منفی و گونه‌های روایت را در ارتباط با کارکردهای زبان غنایی نشان می‌دهد:

جدول ۲ ارتباط گونه‌های روایت با کارکردهای زبان غنایی

Table2. Relationship between narration types with lyrical language functions

گونه‌های روایت	کارکردهای زبان غنایی
ناهمسان متن‌نگار	**عاطفی-القایی**
ناهمسان کنشگر	**ادبی**

جدول ۳ ارتباط شتاب منفی داستانی با کارکردهای زبان غنایی

Table3. Relationship of deceleration and lyrical language functions

عوامل ایجاد شتاب منفی داستانی	مصادیق	کارکردهای زبان غنایی
توصیف	الف) ظاهر و باطن کنشگران و کنش‌ها ب) توصیف‌های آفاقی و پدیده‌های طبیعت مانند شب، باد صبا، ابر و ... ج) توصیف‌های غنایی در منظومه‌های عاشقانه مانند مِی‌نوشی عشاق، زفاف، شکار، سفرهای طولانی، ازمیان‌برداشتن موانع و ...	**ادبی**
عمل ذهنی	الف) احساسات درونی کنشگران؛ اعماز شادی، غم، امید، ترحم و ... ب) حالات کنشگران: شکوه، نجوا، واگویه، حدیث نفس، مناظره‌های یک طرفه و...)	**عاطفی**
تفسیر	انواع نصایح و پیام‌های اخلاقی و تعلیمی	**القایی**

www.SID.ir

Archive of SID

مقایسهٔ دو جدول نشان می‌دهد که به‌جز نقش القایی زبان که تأثیری در خلق گونه‌های روایت ندارد و فقط به توقف آن کمک می‌کند؛ زبان غنایی در میدان کارکرد ادبی و سپس عاطفی تجلی می‌یابد. کارکرد القایی زبان در منظومه‌های عاشقانه فرع بر دو کارکرد دیگر است، چون ماهیت شکل‌گیری منظومهٔ عاشقانه و انسجام اجزای داستان ارتباطی به زمینه‌های تعلیمی ندارد؛ اما گویی این کاربرد به نوعی سنت در منظومه‌سرایی بدل شده است. فهم زبان برای مخاطب در کارکرد عاطفی و القایی زبان به‌مراتب ساده‌تر است؛ زیرا با صنایع ادبی کمتری روبه‌رو می‌شود، برخلاف کارکرد ادبی که شاعر تمام توان خود را برای دشوارساختن زبان آن به‌کار می‌بندد و هدفی جز برجستگی زبان ندارد.

۶-۳. سازوکار گفتمان عاطفی در منظومهٔ *مهر و ماه*

در منظومه‌های عاشقانه، گفتمان عاطفی در بطن روایت شکل می‌گیرد؛ اما درعین‌حال، آن را متوقف می‌کند و کنش‌های روایی را به کمترین حد می‌رساند. گفتمان عاطفی لزوماً حادث و بیان‌شده نیست؛ بلکه «می‌توان آن را یک نظام واقعی دانست که هستی آن، نه به‌گونهٔ بالفعل و تمام‌شده، بلکه به‌شکل مابعدی و به‌مثابهٔ نتیجهٔ تأثیرات برجای‌گذاشته بر یک سوژه درنظر گرفته می‌شود» (بابک معین، ۱۳۹٤: ۹۹). بنابراین گفتمان، مخاطب حاضر فرضی یا واقعی را درنظرمی‌گیرد و حتی کنش‌های کلامی، در سطح خبری، ترغیبی و استفهامی جهت عاطفی می‌یابد.

گفتمان عاطفی نظام زبانی ویژهٔ خود را دارد و برخلاف گفتمان روایی ــ که محل به‌هم‌پیوستن رخدادهاست ــ به‌واسطهٔ «فرایندی که محل حاضرسازی و به‌صحنه‌کشیدن رخدادهاست، اهمیت می‌یابد» (شعیری، ۱۳۸۹: ١٦٦). به‌بیان‌دیگر، «در این نوع گفتمان، رخدادها، کنش‌ها را رقم می‌زنند و کنشگران در بسیاری از موارد هیچ نقشی در شکل‌گیری آن ندارند» (شعیری و همکاران، ۱۳۹۲: ٦٤). عمل ذهنی که از مؤلفه‌های اصلی درنگ روایتی در منظومه‌های عاشقانه است با گفتمان عاطفی پیوندی مستقیم دارد. تقریباً برای همهٔ بخش‌های منظومه با رویکردی که ذکر آن گذشت می‌توان طرحوارهٔ فرایند عاطفی گفتمان را مطرح کرد. یکی از بهترین بخش‌هایی که در انتقال این مفاهیم مؤثر است، «پیام دادن ماه به مهر به‌دست باد صبا» است. مراحل شکل‌گیری طرحوارهٔ عاطفی در این بخش، بدین‌شرح است:

www.SID.ir

Archive of SID

- مرحلهٔ تحریک عاطفی[۵۹]

در مرحلهٔ اول «شَوِشگر[۶۰] دچار حس خاصی می‌شود و حضوری عاطفی ازنظر گستره‌ای و فشاره‌ای در او شکل می‌گیرد» (شعیری، ۱۳۸۹: ۱۷۲).

افتادن ماه بر زیر درخت و جگرچاک‌بودن او به‌عنوان شَوِشگر، آغاز جریان عاطفی نومیدی شدید است که به شکوای درونی از فراق معشوق و تلاش برای رسیدن به او ختم می‌شود. این تحریک عاطفی در گفتمان به‌صورت مستمر بروز می‌یابد و شوشگر را دستخوش تغییر می‌کند:

به زیر آن درخت افتاده چون خاک نظر بر باد می‌کرد آن جگرچاک
صبا را دید چون روح مجرد که در اطراف صحرا طوق می‌زد

(جمالی‌دهلوی، ۱۳۵۳: ۵۲)

- مرحلهٔ آمادگی یا توانش عاطفی[۶۱]

در این مرحله، شوشگر برای کسب هویت عاطفی آمادگی می‌یابد و با هویت فعلی مؤثر ظاهرمی‌گردد. افعال مؤثر عبارت‌است از «بایستن، خواستن، دانستن، توانستن و باور داشتن» که «افعال یا گزاره‌های دیگر را تحت‌تأثیر قرارمی‌دهند و آن‌ها را دستخوش تغییر می‌سازند» (شعیری، ۱۳۸۸: ۱٤۷). در ابیات بعدی شوشگر با به‌کاربردن سه بیت متوالی و شش مرتبه ادات ندا برای خطاب‌قراردادن باد صبا، فعل مؤثر «دانستن» را مدنظر قرارداده‌است تا آمادهٔ کسب امید وصال به‌واسطهٔ پیغام‌رسانی خیالی به محبوب شود. حاصل این امید، اعتمادبه‌نفس شوشگر برای یافتن معشوق است:

الا ای آیت لطف تبارک! الا ای هدهد بال مبارک!
الا ای همدم صبح سعادت! الا ای محرم اهل عبادت!
الا ای سالک راه محبت! الا ای سایر کوی مروت!

(جمالی‌دهلوی، همانجا).

فعل «خواستن» در تقدیر ادات ندا قراردارد که شوشگر را برای مرحلهٔ شَوِش عاطفی آماده‌می‌کند.

- مرحلهٔ هویت یا شَوِش عاطفی[۶۲]

محور اصلی گفتمان عاطفی در این مرحله قراردارد. جایگاهی که شوشگر هویت عاطفی

www.SID.ir

Archive of SID

خود را بروز می‌دهد. تمام «تخیلات، تصورات، پندارها و بالأخره تردیدهای شوشگر پاسخی قطعی یافته و نتیجهٔ آن تحقق حالت عاطفی مشخص است» (شعیری، ۱۳۸۹: ۱۷۵). ماه پس از برشمردن ویژگی‌های باد صبا ــ غلبهٔ کارکرد ادبی زبان غنایی ــ در ۳۹ بیت، پاسخی به تمام مقدمه‌چینی‌ها می‌دهد. هویت تثبیت‌شدهٔ شوشگر چیزی جز شوق و پشتکار برای وصال نیست:

پس آخر پیش آن مهر دل‌افروز پیامی عرض داری زین سیه روز...
شب وصل تو باشد لیله القدر کزو جرم هلال من شود بدر

(جمالی‌دهلوی، ۱۳۵۳: ۵۵-۵۶).

- مرحلهٔ هیجان عاطفی[۶۳]

در این مرحله هیجان‌های عاطفی خود را در قالب نشانه‌های فیزیکی عاطفی و بیان جسمی نشان می‌دهند. در منظومه‌های عاشقانه بیشتر این هیجانات عاطفی با زردرویی، لاغر اندامی، ضعف جسمی، سرخی دیدگان از شدت اشک و... قابل‌مشاهده است. بی‌تابی حال شوشگر در این بخش با نشانه‌هایی چون اشک خونین و دیدگان قرمز مشخص شده‌است:

ز مهرت چون بریزم اشک گلرنگ که از مهر رخت گوهر شود سنگ
ز خون دل شفق شد فرقدانم که هر دم سرخ پروین می‌فشانم

(همان‌جا).

- مرحله ارزیابی عاطفی[۶۴]

در مرحلهٔ پایانی گفتمان عاطفی نوعی ارزیابی و قضاوت در هریک از مراحل فرایند صورت می‌گیرد. «گونه‌های عاطفی در فرهنگ‌های مختلف قضاوت‌های متفاوتی در پی دارند و فرهنگ‌ها باتوجه‌به اوضاعی که جریان عاطفی در آن‌ها پدیدار شده‌است، ارزش‌گذاری خاص خود را دربارهٔ آن دارند» (برامکی و فلاح، ۱۳۹۳: ۶۰). اغلب در فرهنگ ایرانی نومیدی به‌عنوان یک نمایهٔ منفی عاطفی تلقی می‌شود؛ اما در این بخش شَوِش عاطفی محرک که سبب تلاش عاشق و پیام‌رساندن به معشوق می‌گردد، همین عامل به‌ظاهر منفی است. نومیدی و بی‌قراری توانش عاشق را تقویت می‌کند که برایند آن تغییر وضعیت اولیهٔ روایت به وضعیت ثانویه است.

در این گفتمان «من» شخصیِ ماه دریج با گذر از تجربهٔ شناختی به مرحلهٔ کنشی گام

www.SID.ir

Archive of SID

می‌گذارد و پس از پشت‌سرگذاشتن مراحل دشواری چون عبور از دریا، توقف در کوه قاف و مبارزه با دیو، اسد شاه و زحل در پایان داستان از حضوری استعلایی برخوردار می‌شود. در بیشتر منظومه‌های عاشقانه، عشق به غایت خود یعنی وصال نمی‌رسد؛ مگر آنکه شوشگر در بوتهٔ آزمایش روزگار سنجیده شود و به پختگی کافی دست‌یابد.

به‌دلیل بن‌مایه[۶۵]های مشترکی که در داستان‌های کهن عاشقانه وجود دارد، می‌توان الگوی یادشده را به‌عنوان پیشنهاد ارائه‌داد و آن را به‌عنوان فرض برای بررسی ساختار بیشتر منظومه‌های عاشقانه در دوره‌های مختلف ادبیات فارسی به‌کارگرفت.

منظومهٔ ***مهر و ماه*** ازنظر داشتن پیرنگی قوی، توانسته‌است نظام‌مندی عناصر داستانی مهم را با کارکردهای زبان غنایی و گفتمان عاطفی به‌خوبی حفظ کند. بدیهی است که برخی آثار در زمینهٔ زبانی نسبت به بُعد روایی داستان موفق‌تر عمل کرده‌اند[۶۶].

۴. نتیجه‌گیری

یکی از اهداف اساسی نگاه ساختاری به اثر ادبی، یافتن پیوندهای ناشناختهٔ اجزای یک متن و اصولی است که نویسنده یا شاعر خواسته یا ناخواسته در خلق اثر خود آن‌ها را به‌کاربرده است.

بررسی منظومهٔ ***مهر و ماه*** حاکی‌از آن است که جمالی‌دهلوی به‌شیوهٔ برجسته‌ای در سرودن روایت منظومه خود موفق بوده و در کنار سیر روایی داستان، توانسته است میان گونهٔ روایت و شتاب منفی داستانی با کارکردهای زبان غنایی هماهنگی ایجاد کند.

۱. شتاب منفی که به‌شکل قابل‌توجهی در سراسر منظومه دیده‌می‌شود، کارکرد زبان غنایی را در دو سطح «ادبی و عاطفی» به اوج رسانده‌است. اوصاف بیرونی و آفاقی را افزون‌بر اوصاف مربوط به ظاهرِ کنشگران (اعم از اصلی و فرعی) کارکرد ادبی زبان غنایی تقویت می‌کند؛ زیرا بر خود پیام تأکید دارد. درمقابل، شرح حالت‌ها و احساسات درونی که بیشتر شامل مسائل ذهنی می‌شود، کارکرد عاطفی زبان را شکل می‌دهد. نجوا، شکوه و مناظره‌های یک‌سویه با پدیده‌های بی‌جان بهترین مصادیق است.

۲. در گونهٔ روایت این منظومه با آنکه راوی خود از کنشگران داستان نیست، با قرارگرفتن در خارج از اثر گاهی با تمرکز بر خویشتن خویش و گاهی با توصیف کارکرد

www.SID.ir

Archive of SID

کنشگران و کنش‌های آن‌ها به‌ترتیب نقش عاطفی و ادبی زبان غنایی منظومه را تقویت می‌کند. در کارکرد عاطفی زبان، «من» شاعر و «من» راوی یکسان می‌شوند و با یکدیگر درمی‌آمیزند.

۳. ابیات تعلیمی-اخلاقی نیز در بخش تفسیر شتاب منفی جای‌می‌گیرد و با کارکرد القایی سروکار دارد. این کارکرد زبانی نسبت به دو نقش دیگر زبان (عاطفی و ادبی) در حاشیه قرار می‌گیرد.

٤. در کنار گفتمان روایی، گفتمان عاطفی نیز بر شاکلهٔ متن منظومه غلبه دارد. شوشگر، نومید و جگرچاک تحت‌تأثیر فراق یار برخاک‌افتاده است. از باد صبا مدد می‌جوید تا پیغام او را برساند. بی‌تابی حال ماه با نشانه‌هایی چون اشک خونین و دیدگان قرمز مشخص شده‌است. در این بخش، شوش عاطفی محرک که سبب تلاش عاشق و پیام رساندن به معشوق می‌شود، همین عامل به‌ظاهر منفی است. نومیدی و بی‌قراری توانش عاشق را تقویت می‌کند که برایند آن تغییر وضعیت اولیه به وضعیت ثانویه در روایت است که درنهایت به وصال منجر می‌شود.

الگوی ارائه‌شده به بیشتر منظومه‌های عاشقانه در دوره‌های مختلف تاریخ ادبیات فارسی قابل‌تعمیم است.

۵. پی‌نوشت‌ها

1. Levi Strauss
2. formalist
3. lyric genre

٤. آثاری چون ***بیان‌الحقایق***، ***احوال سیدالمرسلین و محبوب‌الصادقین*** را نیز به او نسبت داده‌اند.

5. addressor
6. message
7. addressee
8. context
9. reference
10. code
11. contact
12. emotive
13. Marty
14. conative
15. referential
16. meta linguistic

www.SID.ir

Archive of SID

17. poetic
18. syntagmatic
19. paradigmatic
۲۰. عنصر هم‌نشینی زبان «به موقعیت یک نشانه در هر گفتهٔ معین مربوط است. برای نمونه در جمله‌ای مشخص، بخشی از معنای یک واژهٔ واحد را موقعیت آن در جمله و رابطهٔ آن با سایر واژه‌ها و واحدهای دستوری آن جمله تعیین می‌کند» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۳۸). حال اگر معنای یک واژه در جمله‌ای با واژه‌های غالب تعیین شود، رابطهٔ جانشینی تعریف می‌گردد.
21. equivalence
22. phatic
23. narrator
24. actor
25. narrator
26. typologies
27. la narration heterodiegetique
28. la narration homodiégétique
29. Je-narrant
30. je-narre
31. la centre d´orientation
32. type narrative auctorielle
33. type narrative actoriel
34. type narrative neutre
35. perspective narrative
36. individualism
37. objective
38. Gérard Genette
39. Marcel Proust
40. story
41. discourse
42. order
43. duration
44. frequency
45. iso corny
46. scenic
47. dialogue
48. acceleration
49. summary
50. deceleration
51. ellipse
52. pause
53. description

www.SID.ir

Archive of SID

54. comment

۵۵. در برخی منظومه‌های عاشقانهٔ قرن دهم و یازدهم مانند ***خورشید و مهپاره*** اثر طبیب قمی و ***نل و دمن*** اثر فیضی‌دکنی، با تغییر عنوان و مسیر روایت، راوی حضور خود را به‌صراحت اعلام می‌کند و هرگز بی‌مقدمه داستان را ازسرنمی‌گیرد. به‌بیان‌دیگر، حضور راوی به‌صورت تکرارشونده در آغاز هرعنوان آشکار می‌شود.

۵۶. منجنیق

۵۷. **وصف کوه قاف:**

ستاده در زمین دیدش چو اوتاد — نه از آبی بجنبیدی نه از باد
یکی دیوانهٔ مجذوب سرمست — ستاده بی‌سر و پا سنگ در دست
چو مجنونی که دارد میل با جنگ — برای کودکان دامن پر از سنگ
ز هر سو سنگ‌ها در پای چیده — به تندی و بلندی سر کشیده
نهاده تیغ بر دوش آشکار — کمر را تنگ بسته به خارا

(جمالی‌دهلوی، ۱۳۵۳: ٤٦)

وصف باغ نیز از مؤثرترین نمونه‌های متن است. (نک: همان: ۵۹)

۵۸. لکه‌هایی که بر روی خورشید و ماه دیده می‌شود

59. eveil affectif
60. sujet d'état
61. disposition affective
62. pivot affectif
63. emotion
64. Moralisation
65. motive

٦٦. منظومه خسرو شیرین نظامی، نمونهٔ مناسبی برای این نکته است چون شاعر در این اثر ازحیث زبانی موفق‌تر از روایت داستان عمل کرده است. نقطهٔ مقابل آن ***ویس و رامین*** (قرن ۵ ه) است که پیرنگ داستانی آن مانند منظومهٔ *مهر و ماه* انسجام قابل‌ملاحظه‌ای دارد.

۶. منابع

- احمدی، بابک (١٣٧٤). ***حقیقت و زیبایی (درس‌های فلسفهٔ هنر)***. تهران: مرکز.
- ـــــــــــ (۱۳۷۵). ***ساختار و تأویل متن***. چ ۳. تهران: مرکز.
- اسکولز، رابرت (۱۳۸۳). ***درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات***. ترجمهٔ فرزانه طاهری. چ ۲.

www.SID.ir

Archive of SID

تهران: آگه.

- ایگلتون، تری (۱۳۹۰)، ***پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی***. ترجمهٔ عباس مخبر. چ ٦. تهران: مرکز.
- باباصفری، علی‌اصغر (۱۳۹۲). ***فرهنگ داستان‌های عاشقانه در ادب فارسی***. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- بابک‌معین، مرتضی (۱۳۹٤). ***معنا به‌مثابهٔ تجربهٔ زیسته (گذر از نشانه‌شناسی کلاسیک به نشانه شناسی با دورنمای پدیدار شناختی)***. تهران: سخن.
- باطنی، محمدرضا (۱۳٥٤). ***مسائل زبان‌شناسی نوین***. تهران: آگه.
- برامکی، اعظم و غلام‌علی فلاح (۱۳۹۳). «بازسازی معناهای عاطفی در فرایند ارزشی گفتمان در داستان نبرد رستم و سهراب رویکرد نشانه معناشناختی». ***جستارهای زبانی***. د ٤. ش ٥. صص ٤٥-٦٦.
- تادیه، ایوژان (۱۳۹۰). ***نقد ادبی در قرن بیستم***. ترجمهٔ مهشید نونهالی. چ ۲. تهران: نیلوفر.
- تایسن، لیس (۱۳۹۲). ***نظریه‌های نقد ادبی معاصر***. ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی. چ ۲. تهران: نگاه امروز و حکایت قلم نوین.
- جمالی‌دهلوی (۱۳٥۳). ***مهر و ماه***. به‌کوشش حسام‌الدین راشدی، تهران: مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان.
- حسینی، مریم و فاطمه تقی‌زاده (۱۳۹۱). «کاربرد خویشکاری‌های مذهبی به‌عنوان نیروهای یاری‌گر در منظومهٔ مهر و ماه جمالی دهلوی». ***مجله ادبیات داستانی***. س ۱. ش۱. صص ٦۹- ۹٤.
- ذاکری کیش، امید و همکاران (۱۳۹۱). «تحلیل ساختاری زبان غنایی (با تکیه‌بر نفثه المصدور)»، ***جستارهای زبانی***. د ٥. ش ۲. صص ۱۱۱- ۱۳۸.
- رنجبر، محمود و دیگران (۱۳۹۰). «بررسی ساختاری عنصر زمان براساس نظریهٔ ژرار ژنت در نمونه‌ای از داستان کوتاه دفاع مقدس». ***نشریه ادبیات پایداری***. س ۳. ش ٦. صص ۱۰٥-۱۳۱.
- ژنت، ژرار (۱۳۹۱).***آرایه‌ها ۱***. ترجمهٔ آذین حسین‌زاده. تهران: قطره.

www.SID.ir

Archive of SID

- سخنور، جلال (۱۳۷٦) «ساختار زدایی در ادبیات»، ***پژوهشنامهٔ علوم انسانی***. ش ۲۱. صص ۱۰۱-۱۱۳.
- شعیری، حمیدرضا و همکاران (۱۳۹۲). «تحلیل نشانه معناشناختی شعر باران». ***مجله ادب‌پژوهی***. ش ۲۵. صص ۵۹-۸۹.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۹). ***تجزیه و تحلیل نشانه معناشناختی گفتمان***. چ ۲. تهران: سمت.
- ـــــــــــــــ (۱۳۸۸)، **مبانی معناشناسی نوین**، چ ۲. تهران: سمت.
- صفوی، کورش (۱۳۹۰). ***از زبانشناسی به ادبیات (نظم)***، ج ۱. چ ۳. تهران: سوره مهر.
- عباسی، علی (۱۳۸۱). «گونه‌های روایتی»، ***پژوهشنامهٔ علوم انسانی***. ش ۳۳. صص ۵۱-۷٤.
- کلیگر، مری (۱۳۸۸). ***درسنامهٔ نظریهٔ ادبی***، ترجمهٔ جلال سخنور و همکاران. تهران: اختران.
- لنتریچیا، فرانک (۱۳۹۲)، ***بعد از نقد نو***. ترجمهٔ مشیت علایی. تهران: مینوی خرد.
- لینت ولت، ژپ (۱۳۹۰). ***رساله‌ای در باب گونه‌شناسی روایت و نقطه‌دی***. ترجمهٔ علی عباسی و نصرت حجازی. تهران: علمی فرهنگی.
- محمدی، محمدهادی و علی عباسی (۱۳۸۱). ***صمد ساختار یک اسطوره***. تهران: چیستا.
- مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۸). ***دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر***. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. چ ۳. تهران: آگه.
- والاس، مارتین (۱۳۸٦). ***نظریه‌های روایت***. ترجمهٔ محمد شهبا. چ ۲. تهران: هرمس.
- یاکوبسن، رومن (۱۳۸۸)الف. «زبان‌شناسی‌و شعرشناسی». ***ساختارگرایی پساساختگرایی و مطالعات ادبی***، ترجمهٔ کورش صفوی، به‌کوشش فرزان سجودی، چ ۲. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- ـــــــــــــــ (۱۳۸۸)ب. «وجه غالب». ***ساختارگرایی پساساختگرایی و مطالعات ادبی***. ترجمه بهروز محمودی‌بختیاری. به‌کوشش فرزان سجودی. چ ۲. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

www.SID.ir

Archive of SID

- Lintvelt, J. (1981). *Essai de Typologie Narrative: Le Point de Vue*. Paris: José cort.

References:

- Abbasi, A, (2002), **"**Narrative genres**"**. *Journal of Humanities*. No. 33. Pp. 51-74.
- Ahmadi, B. (1995**).** *Trust and Beauty*. Tehran: Markaz [In Persian].
- ---------- (1996). *Structure and Hermeneutics*. 3th Edition. Tehran: Markaz [In Persian].
- Babak Moein, M. (2015**).** *Meaning as Live Experience***.** Tehran: Sokhan.[In Persian]
- Babasafari, A. (2013). *Encyclopedia of Persian Romances*. Tehran: Human and Cultural Study Institute [In Persian].
- Baramaki, A. & Gh. Fallah (2014). "A, reconstruction of emotional meanings in the axiological process of discourse in Rostam and Sohrab story: semiotic approach". *Language Related Research.* 4 (5). Pp. 45-66 [In Persian].
- Bateni, M. (1975). *The Problems of Modern Linguistics*. Tehran: Agah [In Persian].
- Eaglton, T. (2011). *Literary Theory; an Introduction*. Translated by: A. Mokhber. 6th Edition. Tehran: Markaz [In Persian].
- Genette, G. (2012), *Figures1*. Translated by: A. Hossein-Zade. Tehran: Ghatreh [In Persian].
- Tadie, J.Y. (2011). *Literary Criticism in 20th Centaury*. Translated by: M. Nonahali. Second edition. Tehran: Niloofar [In Persian].
- Jakobson, R. (2009a). "Linguistic and poetics". In *Structuralism, post Structuralism and Literary Studies*. Translated by: K. Safavi. Tehran: Culture and Islamic art Institute [In Persian].

www.SID.ir

Archive of SID

- ---------- (2009b). "The Dominant". In *Structuralism, post Structuralism and Literary Studies.* Translated by: B. Mahmoodi Bakhtiary. Tehran: Culture and Islamic art Institute [In Persian].
- Jamali Dehlavi (1974). *Mehro Mah*. Correction by: H. Rashedi, Tehran: The study of Iran and Pakistan Institute [In Persian].
- Keliger, M. (2009). *Syllabus of Literal Theory*. Tehran: Akhtaran [In Persian].
- Lentrichia, F. (2013). *After the New Criticism.* Translated by: M. Alaee. Tehran: Minooye Kherad [In Persian].
- Lintvelt, J. (2011). *Essay in Typology of Narrative and Point of view*. Translated by: A. Abbasi & N. Hejazi. Tehran: Elmi Farhangi [In Persian].
- Makaryk, I.R. (2009). *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*. Translated by: M. Mohajer & M. Nabavi. 3th edition. Tehran: Agah [In Persian].
- Mohammadi, M. & A. Abbasi (2002). *Samad, the Structure of a Myth*. Tehran: Chista [In Persian].
- Ranjbar, M. et. al., (2011). "The structural study of time based on Gérard Genette theory, the case study of holly defense short stories**".** *Resistence Literature Journal*. No. 6. Pp. 105- 131 [In Persian].
- Safavi, K. (2011). *From Linguistic to Literature*. Vol. 1.3th edition. Tehran: Sooreye Mehr [In Persian].
- Scholes, R. (2004). *Structuralism in Literature; An Introduction.* Translated by: F.Taheri, Second edition. Tehran: Agah [In Persian].
- Shaeiri, H. et al., (2013). **"**Semiotic analysis of the poem "*Baran*""**.** *Adab Pazhoohi.* No. 25, Pp. 59-89 [In Persian].
- Shairi, H. (2009). *Fundumental of Novel Semiotics*. Second edition. Tehran: Samt [In Persian].
- ---------- (2010). *Semiotic Analysis of Discourse*. Second edition. Tehran: Samt [In Persian].

www.SID.ir

Archive of SID

- Sokhanvar, J. (1973). **"**Deconstruction in literature**"**. *Journal of Human Sciences.* Pp. 101- 113 [In Persian].
- Tyson, L. (2013). *Critical Theory*. Translated by: M. Hosseinzade & F. Hosseini, Second edition. Tehran: Negahe Emrouz & Ghalame Novin [In Persian].
- Wallace, M. (2007). *Recent Theories of Narrative*. Translated by: M. Shahba. Second edition. Tehran: Hermes [In Persian].

www.SID.ir