نشریّهٔ ادب و زبان
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی
دانشگـــــاه شهیـــد باهنر کرمان
سال ۱۹، شمارهٔ ۳۹، بهار و تابستان ۱۳۹۵

رابطهٔ گونهٔ روایی و شتاب منفیِ داستانی با کارکردهای زبان غنایی (مطالعهٔ موردی: منظومهٔ خورشید و مهپاره)

(علمی - پژوهشی) *

مولود طلایی،[۱] دکتر محمّدرضا نصر اصفهانی،[۲] دکتر طاهره خوشحال[۳]، دکتر حسین آقاحسینی[٤]

چکیده

نوع غنایی، وسیع‌ترین نوع ادبی زبان فارسی شناخته می‌شود که با در برگرفتن شاخه‌های مختلف با عواطف و احساسات انسانی رابطه دارد. منظومه‌سرایی عاشقانه که از مهم‌ترین بخش‌های ادب غنایی است، بستری مناسب برای پژوهش‌های ساختاری فراهم می‌کند، زیرا از یک سو با زبان غنایی و از سوی دیگر با اصول داستان‌نویسی سروکار دارد. عصر صفوی که دوران رشد و شکوفایی منظومه‌سرایی عاشقانه است، از این حیث اهمیّت قابل‌توجهی دارد.

خورشید و مهپاره از منظومه‌های نسبتاً طولانی عصر صفوی است که پژوهشگران کمتر بدان توجه داشته‌اند. پیرنگ کامل این اثر با داشتن چهار داستان فرعی، نگارندگان را بر آن داشت تا الگوی زبان غنایی را با استفاده از این منظومه استخراج کنند و روابط میان گونهٔ روایی و شتاب منفی را در آن تبیین کنند. با توجه به نقش‌های شش گانهٔ زبان، زمانی که گونهٔ روایی بر راوی متمرکز است، (+) عملکرد عاطفی زبان و زمانی که کنشگران در محور توجه قرار می‌گیرند، (+) عملکرد ادبی زبان به اوج می‌رسد. از سوی دیگر شتاب منفی معلول

*تاریخ ارسال مقاله : ۱۳۹۳/۰۹/۰۳ تاریخ پذیرش نهایی مقاله : ۱۳۹۴/۰۷/۲۲

۱-دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان (نویسندهٔ مسئول) -E-mail: moloud.talaei@yahoo.com
۲-دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان -E-mail: m.nasr1339@gmail.com
۳-استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان -E-mail: t.khoshhal@ltr.ui.ac.ir
٤-استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان -E-mail: h.aghahosaini@ltr.ui.ac.ir

Archive of SID
www.SID.ir

توصیف‌ها، عمل ذهنی و تفسیر است. اوصاف آفاقی و بیرونی با کارکرد زبان ادبی و عمل ذهنی ــ انواع شکوائیه، نجوی، واگویه و... ــ با کارکرد عاطفی زبان غنایی ارتباط مستقیم دارد. کارکرد القایی نیز بسیار کم‌رنگ و در بخش‌های تعلیمی و تفسیری منظومه نمود یافته‌است.

واژه‌های کلیدی: منظومهٔ خورشید و مهپاره، گونهٔ روایی، شتاب منفی، کارکرد ادبی زبان، کارکرد عاطفی زبان.

۱- مقدّمه

نوع غنایی (lyric genre) وسیع‌ترین نوع ادبی زبان فارسی شناخته می‌شود. مادهٔ شعر غنایی را هرگونه احساس اعم از شادی، غم، نفرت، خشم و... تشکیل می‌دهد. این نوع شعر در یونان باستان با نواختن سازی به نام لیر (Lyre) خوانده می‌شد، به همین سبب به آن شعر «آوازی» یا «لیریک» می‌گفتند. در ایران باستان «خنیاگران» و در اروپا «تروبادرها» حافظ این سنّت به شمار می‌آمدند.

در ایران بعد از اسلام، سنّت همراهی شعر و موسیقی رنگ باخت و شعر غنایی مفهومی فراتر یافت. به بیان دیگر عنصر عاطفه و تخیّل، رکن اساسی شعر غنایی شد. درنتیجه «شعر غنایی، ذهنی‌ترین و فردیّت یافته‌ترین، خاص‌ترین و نزدیک‌ترین شعر به موسیقی گردید که در ضمن مبیّن احساسات درونی نیز بود» (ولک، ۱۳۷۴، ج ۲: ۹۸). شعر غنایی این قابلیّت را دارد که احساسات شخصی را در وسیع‌ترین مفهوم خود در برگیرد و فراتر از مرزهای جغرافیایی، زبان مشترک عواطف انسان‌ها شود.

از شاخه‌های مهم شعر غنایی، منظومه سرایی عاشقانه است. در فارسی دری اوّلین اثری که به‌صورت مدوّن در آن به داستان عاشقانه اشارت شده کتاب «کارنامهٔ اردشیر بابکان» است که به شرح ماجرای عشقی او می‌پردازد (رک. باباصفری، ۱۳۹۲: ۶).

در عرصهٔ منظومه سرایی عاشقانه، شاعران زیادی طبع‌آزمایی کرده‌اند و عصر صفوی از این حیث (۹۰۷- ۱۱۳۵ ه ق) سرآمد دوره‌های دیگر است. «تنوّع‌طلبی انسان‌ها و رفاه نسبی موجود در جامعه می‌تواند از علل اساسی این امر به شمار آید، چراکه ادبیات غنایی زاییدهٔ آرامش است و در فضای اضطراب و ناامنی شکل نمی‌گیرد» (همان: ۸). بررسی اجمالی منظومه‌های عاشقانه نشان می‌دهد که آثار این دوره نسبت به آثار ابتدایی از حیث ساختار

Archive of SID

www.SID.ir

کیفیّت بهتری پیداکرده است و حتّی شاعران مقلّد به دنبال دستاویزی برای بهبود آثار خود بوده‌اند.

اگرچه برای گزینش موردی پژوهش، منظومه‌های متنوّعی در دسترس بود، لکن چندین شاخصه، سبب انتخاب این منظومه گردید: پیچیدگی و کامل بودن طرح داستان، تنوّع کنشگران، وجود چهار داستان فرعی مرتبط در دل روایت اصلی و نزدیکی به فضای رمانس و بعضاً داستان‌های عامیانه. این موارد در تحلیل شتاب منفی داستانی و وقفه‌های روایتی تأثیر بسزایی داشته است.

با توجه به توضیحات مذکور، برآنیم تا به پرسش‌های ذیل پاسخ دهیم:

۱. وضعیت گونه‌های روایی و شتاب منفی داستانی در منظومهٔ خورشید و مهپاره چگونه است؟

۲. از میان کارکردهای شش گانهٔ زبانی کدام‌یک قابلیت تعمیم به زبان غنایی منظومه را داراست؟

۳. چگونه ارتباط میان گونه‌های روایی و زمانمندی با نقش‌های زبان غنایی تبیین می‌گردد؟

۱-۱- بیان مسئله

نگاه ساختاری و نظام‌مند به متن از اوایل قرن بیستم میلادی رواج پیدا کرد. در این ساحت پژوهشگر، پدیده‌های گوناگون را به‌طور جداگانه و مستقل از یکدیگر مورد مطالعه قرار نمی‌دهد، بلکه همواره می‌کوشد تا هر پدیده را در ارتباط با مجموعه پدیده‌هایی که آن پدیده، جزئی از آن‌هاست بررسی کند. بر اساس تعاریف مرتبط با تحلیل ساختار در این پژوهش کوشیده‌ایم تا ارتباط میان زبان و دو عنصر اصلی ساختار داستانی (زمان و گونهٔ روایی) را در بوتهٔ نقد و بررسی قرار دهیم.

Archive of SID

www.SID.ir

۱-۲- پیشینهٔ تحقیق

پیرامون منظومهٔ «خورشید و مهپاره» و ساختار داستانی و زبان غنایی آن هیچ‌گونه پژوهشی انجام نشده و کارهای موجود، دربارهٔ درون‌مایه اثر است که بیشتر جنبهٔ تاریخ ادبیّات دارد و فاقد هرگونه تحلیلی است.

یکی از مقالات موجود، مربوط به معرّفی تصحیح انتقادی نسخهٔ خطّی منظومه است که توسط حسن بساک و جلیل اصغریان رضایی در مجلّهٔ «پیک نور» در سال (۱۳۸۹) به چاپ رسیده است.

مقالهٔ دیگر با عنوان «بررسی و تحلیل بن‌مایه‌های داستانی خورشید و مهپاره» توسط حسن ذوالفقاری در سال (۱۳۸۶) در فصلنامهٔ تخصّصی «علوم ادبی» به چاپ رسیده که بیشتر گزارش‌واره‌ای از متن منظومه و معرّفی طبیب قمی را مطرح کرده است.

لزوم پرداختن به این‌گونه متون، دریچه‌ای است به سوی رهیافت‌های تازه و بکر در مقابل آرا و اندیشه‌های کلی که منظومه سرایان عصر صفوی را مقلّدان صِرف نامیده‌اند. استفاده از نظریات منتقدان اروپایی و بومی‌سازی آن‌ها در این‌گونه پژوهش‌ها سبب می‌شود که باب تازه‌ای در شناسایی و فهم بهتر متون ادبیِ کمتر شناخته‌شده فراهم گردد.

۱-۳- ضرورت و اهمیّت تحقیق

بیشتر پژوهش‌هایی که در این حوزه مجال تحریر یافته است، منظومه‌های مشهور پارسی همچون عاشقانه‌های فردوسی در شاهنامه، آثار نظامی و بعضاً خواجوی کرمانی، امیر خسرو دهلوی و نظایر آن‌ها را در برمی‌گیرد. این در حالی است که شاعران سدهٔ یازدهم ــ گر چه گاه به‌صورت مقلّد ــ بیش از ادوار دیگر به این سنّت داستان‌پردازی عاشقانه پایبند بوده‌اند. در این راستا می‌توان از این منظومه‌ها به عنوان آثاری که می‌تواند بخشی از مبانی ساختاری و زبانی ادبیات غنایی را رقم بزند، استفاده کرد. این آثار مغفول مانده در کنار دیگر منظومه‌های مشهور پارسی به پژوهشگر فرصت می‌دهد که خطوط اصلی و مبانی این شاخه از ادبیّات غنایی را با دقّت بیشتری مورد تحلیل و بررسی قرار دهد. از آنجایی که شاعران مختلفی در عصر صفوی، داستان‌سرایی عاشقانه را محمل طبع‌آزمایی خویش قرار داده‌اند،

Archive of SID

www.SID.ir

افراد در میدان رقابت ، کوشیده‌اند تا آثار خود را با فراز و نشیب‌های مختلف همراه سازند تا یک‌دستی آثار عاشقانهٔ قرون پنجم و ششم هجری را از بین ببرند.

۲- بحث

لزوم پرداختن به ساختار داستان‌های عاشقانهٔ کهن و تطبیق با نظریات جدید نقد، از جمله مسائلی است که جای خالی آن در پژوهش‌های مختلف احساس می‌شود. در این مقاله کوشیده‌ایم تا با نگاهی تحلیلی به این مسئله بپردازیم.

۲-۱- نگاهی به منظومهٔ خورشید و مهپاره اثر طبیب قمی

منظومهٔ «خورشید و مهپاره» در ۳۶۸۰ بیت در بحر هزج و وزن (مفعول مفاعلن فعولن) توسط میرزا محمّدسعید طبیب قمی سروده شده است. طبیب از شاعران دربار شاه عباس ثانی بود. عمدهٔ اهمیّت این اثر در نشان دادن سنّت‌های داستانی عاشقانه در عصر صفوی است. گزارش مختصر داستان بدین گونه است:

در سرزمین ری، پادشاهی با جاه و شکوه زندگی می‌کرد. در همان دیار تاجری نژاده، دختری به نام «گل‌رخ» داشت. طیّ دو دیدار و نامه‌نگاری‌های عاشقانه، گل‌رخ و شاه ازدواج می‌کنند و خدا پسری به آن‌ها عنایت می‌کند که نام او را «خورشید» می‌گذارند. در سوی دیگر در بحر عمّان، جزیره‌ای قرار داشت که دو برادر از نژاد پریان به نام شاهین و لاچین زندگی می‌کردند. شاهین دختری زیبا به نام «مهپاره» داشت. روزی مادر مهپاره، ذکر زیبایی خورشید را برای دخترش درانداخت. مهپاره با شنیدن اوصاف خورشید، دلبستهٔ او شد و تصمیم گرفت برای دیدار یار به ری سفر کند.

مهپاره، خورشید را در شکارگاه می‌بیند و مدّتی بعد به کمک مادرش کاری می‌کند که توجه خورشید را به‌سوی خودش معطوف کند. خورشید با دنبال کردن غزالی زیبا به کنار چشمه می‌رسد. ناگهان سرو قدی نظرش را جلب می‌کند، اما معشوق زیبارو فوراً پنهان می‌شود.

Archive of SID

www.SID.ir

خورشید، بیمار عشق می‌شود و چون طبیبان از درمانش عاجز می‌شوند، گل‌رخ تصمیم می‌گیرد تا کاخی در کنار همان چشمه بنا کند. هر روز در این کاخ، صالح و صبای دایه به وردخوانی می‌پرداختند تا اینکه تلاششان ثمر بخشید و مهپاره در مجلسِ عیشی رخ نمود. پس از دیدار دوم یاران، مهپاره به سبب مرگ پدر رهسپار دیار خود شد و قول داد تا دو هفته بعد یا خودش نزد خورشید برگردد یا خورشید را با حیله به جزیره بیاورد.

مرزبان پسرعموی مهپاره دل در گروی او داشت و می‌خواست به هر صورت ممکن به وصال او برسد. از سوی دیگر زنی بدخواه به نام ارغوان هم عاشق مرزبان بود. ارغوان مخفیانه و با حیله‌گری خورشید را نزد مرزبان آورد. مرزبان به راز عشق خورشید و مهپاره پی برد و خورشید را به زندان انداخت.

از آن‌سو مهپاره نیز بر تخت شاهی نشست و چون امور بسامان شد، پیغامی برای خورشید فرستاد و متوجه غیبت او شد. مهپاره برای تشفّی خاطر خود صبا را نزد خویش خواند. مرزبان بار دیگر به مهپاره ابراز علاقه کرد و باز هم پاسخ منفی شنید. مهپاره این بار با پیش‌دستی، سپاهی برانگیخت و مرزبان را به درون چاه انداخت. ارغوان بر سر چاه رفت و با راهنمایی مرزبان، جادوگری را به نام «عین بلا» از سرزمین گلخن خبر کرد. عین بلا و دیگر افسونگران مرزبان را نجات دادند و شکست سختی بر مهپاره وارد کردند. مهپاره به‌سوی کوه قاف گریخت و مرزبان پادشاه «گلشن» شد.

مرزبان دوباره با فرستادن واسطهٔ دیگری علاقهٔ خود را به مهپاره نشان داد، امّا با سرباز زدن وی، به یاری عین بلا او را به زندان انداخت و صبای دایه را سوار بر کشتی به دریا فرستاد. امواج دریا صبا را به سمت جزیره‌ای برد که ازقضا خورشید هم در آنجا بود. پس از دو هفته یا یکدیگر سوار کشتی شدند و این بار گذرشان به صحرایی سوزان افتاد. گروهی از زنگیان آدم‌خوار آن‌ها را اسیر کردند. صبا در اثر بیماری جان سپرد، اما قضای الهی به‌گونه‌ای رقم خورده بود که خورشید با شفاعت «سعد»، پسر خواندهٔ اشمر، نجات یابد. سعد سرگذشت تلخ خود و مادرش زهره را برای خورشید تعریف کرد. سرانجام این سه یار جانی پس از یک سال با طرح چاره‌ای از دست «اشمر» گریختند.

Archive of SID

www.SID.ir

ملّاح کشتی که مردی حیله‌گر بود، آن‌ها را در جزیره‌ای به تنهایی رها کرد و خود گریخت. در آن جزیره نیز ماجرایی عشقی برای سعد و دل‌شاد، دختر شاه کابل رقم خورد، اما با حرکت ناگهانی کشتی به سوی دریا مدّتی میان این دو تن نیز جدایی افتاد.

کشتی خورشید و یاران به کشتی عدّه‌ای از مردم سرزمین هرمز برخورد کرد. وزیر شاه که در همان کشتی بود به گرمی آنان را پذیرفت. وزیر با شنیدن سرگذشت سعد فهمید که آنان همان خانوادهٔ ربوده‌شده‌اش هستند. وزیر یا همان خواجه فاخر از سفر خود به جزیره‌ای زیبا سخن گفت و اینکه چگونه با مهرهٔ اسم اعظم جان بهرام شاه را از سحر عین بلا نجات داده است.

خورشید به یاری سپاهیان وزیر و مهرهٔ اسم اعظم، عین بلا را شکست داد و مهپاره را آزاد کرد. دوباره مهپاره بر تخت شاهی نشست؛ سپس کسی را به دنبال دل‌شاد جامانده در جزیره فرستاد و طی جشنی به وصال خورشید رسید.

۲-۲- شرح و تبیین چهارچوب نظری پژوهش

ساختارگرایی(Structuralism) صرفاً یک روش نیست، «بلکه چیزی است که به قول کاسیرر گرایش عمومی اندیشه محسوب می‌شود. برخی دیگر صریح‌تر می‌گویند که ساختارگرایی نوعی جهان‌بینی است که هدفش دقیقاً بها دادن به ساختارها و کم اهمیّت جلوه دادن ذات چیزهاست» (ژنت، ۱۳۹۱: ۲۱۵). به بیان دیگر بنیان فلسفی ساختارگرایی را مناسبات میان پدیده‌های جهان شکل می‌دهد و ماهیّت هر چیز در ارتباط با عناصر سازنده‌اش تعیین می‌گردد. ساختارگرایان بر این باورند که ساز وکارهایی که اجزا 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 سامان دادن آن است» (کلیگر، ۱۳۸۸: ۵۲۰). بنابراین ساختارگرایی چند واژه خاص را تداعی می‌کند؛ نظام، اجزای اثر و ارتباط.

Archive of SID

www.SID.ir

به این ترتیب می‌توان نتیجه گرفت افق و منظر دید ساختارگرایان بسیار بلندپروازانه‌تر از فرمالیست‌ها (Formalist) است. فرمالیست‌ها عمدتاً می‌کوشیدند 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 کلّی‌تری تعمیم دهند. با این اوصاف، منتقدان مختلف به جوانب گوناگون آثار پرداخته‌اند و هر یک از زاویه‌ای به آن‌ها نگریسته‌اند. وظیفهٔ منتقدان این است که «با کندوکاو در اشکال، دلالت انگیزه‌های پنهان را در پس نقاب امور بدیهی آشکار کنند» (لنتریچیا، ۱۳۹۲: ۱۶۸).

برای فهم بهتر مطالب در ابتدا به شرح کارکردهای زبان و سپس مباحث مرتبط با ساختار داستانی (گونه روایی و شتاب داستانی) می‌پردازیم و پس از هر عنوان، تحلیل‌های مرتبط با آن را در منظومه ذکر می‌کنیم.

۲-۲-۱- رومن یاکوبسن (Roman jakobson) و کارکردهای زبانی

رومن یاکوبسن حلقهٔ واصل فرمالیست‌ها و ساختارگرایی است و او را به‌عنوان پدر تعمیدی ساختارگرایی می‌شناسند.

از دیدگاه یاکوبسن فرستنده (Addressor) پیامی (Message) برای گیرنده (Addressee) می‌فرستد. این پیام باید بر زمینه (Context) یا مرجعی (Reference) دلالت داشته باشد. سپس رمزی (Code) که پیام را قابل‌فهم سازد. درنهایت به تماس (Contact) یا فضای مادی ارتباط و بافتی که پیام در آن منتقل می‌شود، نیاز است. هرکدام از این شش جزء می‌تواند در عمل ارتباطی جزء مسلّط باشد (رک. ایگلتون، ۱۳۹۰: ۱۳۵، تادیه، ۱۳۹۰: ۴۷، باطنی، ۱۳۵۴: ۱۲۰ و ۱۲۱، مکاریک، ۱۳۸۸: ۱۷۶). بر اساس اینکه کدام جزء ارتباطی غلبه داشته باشد، شش نقش برای زبان تعریف شده است: اگر جهت‌گیری پیام به سوی گوینده باشد، این نقش زبان، تأثیری از احساس خاص گوینده را به وجود می‌آورد؛ در این حالت نقش عاطفی زبان (Emotive) نمود می‌یابد.

Archive of SID

www.SID.ir

اگر جهت‌گیری پیام به‌سوی مخاطب باشد، نقش ترغیبی (Conative) شکل می‌گیرد که مصداق بارز آن را می‌توان در ساخت‌های امری یا ندایی مشاهده کرد.

در نقش ارجاعی زبان (Referential) جهت‌گیری پیام به سوی موضوع است. برخلاف مورد پیشین برای نقش ارجاعی می‌توان صدق و کذب تعریف کرد. در نقش فرازبانی (Meta linguistic) جهت‌گیری پیام به‌سوی رمز است. در این شرایط زبان دربارهٔ خود سخن می‌گوید. در نقش ادبی (Poetic) جهت پیام به‌سوی خود پیام است. در این باره یاکوبسن محور هم‌نشینی (Syntagmatic) و جانشینی (Paradigmatic) [۱] را ملاک تعریف قرار می‌دهد و می‌نویسد «کارکرد ادبی زبان بازتاب اصل هم‌ارزشی (Equivalence) از محور انتخاب به محور ترکیب است». (سخنور، ۱۳۷۶: ۱۰۳)

در نقش همدلی (Phatic) هم جهت‌گیری پیام به‌سوی مجرای ارتباطی است، هدف این‌گونه پیام‌ها قطع یا ادامهٔ ارتباط است مثل (الو) (رک. صفوی، ۱۳۹۰: ۱/ ۳۵- ۳۷ و تأدیه، ۱۳۹۰: ۴۷ و ۴۸).

بسیاری از ساختارگرایان با حرکت از سمت زبان به پیوند عناصر ساختاری داستان با یکدیگر پی‌می‌برند. نوع غنایی هم از این قاعده مستثنا نیست. یاکوبسن پس از برشمردن کارکردهای شش گانهٔ زبان تصریح می‌کند که شعر غنایی به لحاظ گرایش به اوّل شخص با کارکرد «عاطفی» زبان پیوند دارد (رک. یاکوبسن، ۱۳۸۶: ۷۷). در این ساحت تمرکز بر گوینده قرار می‌گیرد و عاطفهٔ فردی و «من» شاعری به اوج می‌رسد. این در حالی است که عاطفه را یکی از رکن‌های جدانشدنی در تعریف شعر غنایی برشمرده‌اند. شاعر تجربه‌های عاطفی خود را به زبان وارد می‌کند و در ژرفای آن انواع احساسات را دخیل می‌کند.

مشخصهٔ دیگر کارکرد زبان غنایی، تمرکز بر خود پیام است. در این شرایط کارکرد ادبی زبان غنایی به اوج می‌رسد. صنایع بیانی به‌ویژه استعاره نقش تعیین‌کننده‌ای در این زمینه بر عهده دارد. چون استعاره از غنی‌ترین عناصر شعر غنایی به‌ویژه شعر عاشقانه است. «استعاره زبانی است که می‌تواند عواطف و احساس‌های رقیق و نرم را دور از جریانات عادی گفتار و دور از منطق معمولی سخن بیان کند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۳۸۷).

Archive of SID

www.SID.ir

حال چنانچه بخواهیم نظریهٔ ارتباط یاکوبسن را با نظریه‌های نقد ادبی تطبیق دهیم باید اذعان کنیم نظریه‌ای که توجهش را به سمت «رمزگان» معطوف کرده باشد، «رمزگان مدار» خوانده می‌شود. «چنین نظریه‌ای بیشترین توجه به نوع کاربرد زبان برای القای معنی است. بارزترین نمونهٔ این نگرش را می‌توان ساختگرایی و مطالعهٔ ساختگرای زبان و ادب نامید» (صفوی، ۱۳۹۱: ۴۸۰).

۲-۲-۲- ژپ لینت ولت و معرفی گونه‌های روایی

از مشهورترین نظریه‌پردازان گونه‌های روایی، ژپ لینت ولت فرانسوی است که نظریهٔ خود را بر مبنای سه گانهٔ راوی (Narrator)، کنشگر (Actor) و مخاطب (Narrator) قرار داده است. از منظر وی هر یک از بخش‌ها، قابلیّت بررسی در راستای یکدیگر را دارد و می‌توان به گونه‌شناسی (Typologies) آن‌ها پرداخت. این گونه‌شناسی که بر ناهمسانی عملی میان راوی و کنشگر استوار است، دو شکل اصلی روایتی را تشکیل می‌دهد:

۱. روایت دنیای داستان ناهمسان (La narration hétérodiégétique)

۲. روایت دنیای داستان همسان (La narration homodiégétique)

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 شخصیت داستانی دو نقش را بر عهده می‌گیرد، از یک‌سو به‌عنوان راوی (من ــ روایت‌کننده) (Je - narrant) وظیفهٔ روایت کردن را بر عهده دارد. از سوی دیگر همچون کنشگر (من ــ روایت‌شده) (Je - narre) عهده‌دار نقش در داستان است» (محمّدی و عباسی، ۱۳۸۱: ۲۲۴).

از سوی دیگر می‌توان ذیل هر یک از این موارد، شکل‌های فرعی دیگر را با توجه به مرکز جهت‌گیری (La centre d´orientation) بررسی کرد. دنیای داستانی «ناهمسان» در سه بخش قابل طبقه‌بندی است:

۱. گونهٔ روایی متن‌نگار (Type narrative auctorielle)

Archive of SID

www.SID.ir

۲. گونهٔ روایی کنشگر (Type narrative actoriel)

۳. گونهٔ روایی خنثی (بی‌طرف) (Type narrative neuter)

گونهٔ روایی متن‌نگار: زمانی که «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: ۲۲۴). به بیان دیگر مرکز جهت‌گیری نگاه خواننده بر روی راوی قرار می‌گیرد اما راوی با کنشگر یکسان نیست. با توجه به تعریف پرسپکتیو روایی (Perspective narrative) راوی دانای کلّ در این گونهٔ روایی «از همه‌چیز بااطلاع می‌باشد و از تمامیت دنیای داستانی خارج آگاه است» (لینت ولت، ۱۳۹۰: ۴۱). شناخت راوی از زندگی درونی نیز نامحدود و خدشه‌ناپذیر است.

گونهٔ روایی کنشگر: هنگامی اتفاق می‌افتد که «مرکز جهت‌گیری خواننده بر راوی (-) واقع نشود. بلکه درست برعکس بر کنشگران (+) واقع شود» (محمدی و عباسی، ۱۳۸۱: ۲۲۵). در این حالت دوربین بر یکی از کنشگران متمرکز می‌شود. به دیگر سخن هر جا که کنشگر موردنظر در مرکز توجه قرار گیرد، خواننده می‌تواند کنش‌های داستانی را مشاهده کند. لذا محدودیّت بیشتری نسبت به گونهٔ روایی متن‌نگار وجود دارد. «با اتخاذ پرسپکتیو یک کنشگر، راوی بر شناخت درونی آن کنشگر محدود می‌شود.» (لینت ولت، ۱۳۹۰: ۴۱)

گونهٔ روایی خنثی (بی‌طرف): زمانی است که نه راوی (-) و نه حتّی کنشگر (-) هیچ‌کدام در مرکز توجه خواننده قرار ندارند. درنتیجه «هیچ مرکز جهت‌گیری فردی (Individualism) برای نگاه خواننده وجود ندارد» (عبّاسی، ۱۳۸۱: ۵۸). در این حالت راوی دربارهٔ شخصیت‌ها وضعیتی خنثی دارد و پیرامون آن‌ها قضاوت و تفسیری انجام نمی‌دهد. در حقیقت راوی همچون دوربینی است که «حالتی ابژکتیو (Objective) یا بیرونی را اتخاذ می‌کند» (همان‌جا).

روایت در دنیای داستانی «همسان» به دو گروه قابل طبقه‌بندی است: ۱. گونهٔ روایی متن‌نگار ۲. گونهٔ روایی کنشگر.

Archive of SID

www.SID.ir

راوی چیستی و هویّت متن را مشخص می‌کند، بنابراین «شیوه‌ها و شگردهایی که برای متن انتخاب می‌شود یکی از عوامل مهم تمایز متون روایی است» (مدبّری و حسینی سروری، ۱۳۸۷: ۴). در پایان می‌توان تفاوت میان گونه‌های روایی را از زبان لینت ولت چنین جمع‌بندی کرد: «تنها تفاوت میان گونهٔ روایی همسان کنشگر و گونهٔ روایی ناهمسان کنشگر در جایگاه راوی است، در نوع همسان، راوی به‌عنوان کنشگر معرّفی می‌شود که با همان حالت اصلی در بطن داستان قرار دارد، درحالی‌که در نوع ناهمسان، راوی با کنشگر داستان بیگانه است و این دو یکی نیستند؛ راوی در یک محیط است و کنشگر در محیط دیگر، ... تفاوت میان گونهٔ روایی متن‌نگار همسان و ناهمسان از اهمیّت زیادی برخوردار است. در گونهٔ روایی متن‌نگار همسان راوی همان کنشگر است که این مسئلهٔ همه چیزدانی و عمق دید او را محدود می‌کند. برخلاف گونهٔ روایی متن‌نگار که دانای کلّ می‌تواند درون کنشگران دیگر را به تصویر بکشد» (Lintvelt, 1981: 9).

۲-۲-۲-۱- تحلیل گونهٔ روایی در منظومهٔ خورشید و مهپاره

اصل داستان خورشید و مهپاره از بیت ۶۵۳ آغاز می‌شود و در بیت ۳۴۶۴ خاتمه می‌یابد؛ یعنی از مجموع ۳۶۸۰ بیت، ۲۸۱۱ بیت کلّ داستان را تشکیل می‌دهد که مشتمل بر پنج بخش اصلی از جهت روایی است و ۴ داستان فرعی در آن داخل شده است. از آنجایی‌که راوی داستان یکی از کنشگران نیست و به‌صورت مستقل و چشم بینای داستان ناظر بر وقایع است، گونهٔ روایی «ناهمسان» می‌شود.

نقطهٔ تمرکز یا کانون این چشم، مدام تغییر می‌کند و به هیچ‌وجه حالت ایستا ندارد. از کنشگری به کنشگرِ دیگر تغییر جهت می‌دهد، اما درعین‌حال همهٔ جزئیات را می‌بیند. از سوی دیگر راوی با برخی اظهارنظرها و سخنان فاضلانه، حضور خود را به خواننده گوشزد می‌کند و نشان می‌دهد که به همهٔ مسائل احاطهٔ کامل دارد. به همین سبب تعریف کردن یک گونهٔ روایی برای این منظومه درست نیست. هم راوی و هم کنشگران هر دو موردتوجه خواننده قرار می‌گیرند.

Archive of SID

www.SID.ir

در این منظومه راوی به دو صورت ذهن خواننده را به سمت خود جلب می‌کند:

۱. در آغاز هر عنوان و با تغییر موضوع داستان، راوی به یک‌باره به داخل داستان وارد نمی‌شود، بلکه یک یا دو بیت می‌آورد و ذهن مخاطبان را برای ادامهٔ روند داستان آماده می‌کند. اکثر این ابیات حالت عام دارد و محتوای ابیات بعدی با آن هم‌خوانی ندارد. در کلّ داستان ۲۴ بیت، حضور راوی را به‌طور مستقیم القا می‌کند:

آتش نفسی فسانه پرداز دانندهٔ این فسانهٔ راز
هنگامه طراز عشق بازی زین گونه کند سخن طرازی

(خورشید و مهپاره، ۱۳۸۸: ۱۱۷)

خوانندهٔ درس آشنایی کز عشق کند سخن‌سرایی
چون تیغ زبان به شعله شوید زین گونه ز شهریار گوید [۲]

(همان: ۱۲۶)

اگرچه همهٔ نمونه‌ها این مشخّصه را ندارند، لکن می‌توان ادّعا کرد که الگوی «زین گونه ... گفت» ذهن را به‌سوی راوی رهنمون می‌کند و به‌عنوان یک نشانه، نقش او را برجسته‌تر می‌سازد.

۲. گاهی راوی به‌عنوان چشم بینا وارد داستان می‌شود و از مجموع کارهای کنشگران نتیجه می‌گیرد. مثلاً زمانی که نجوای مهپاره را در فراق خورشید به تصویر می‌کشد و شرح مبسوطی ارائه می‌دهد، در بیت پایانی خود وارد داستان می‌شود و از همهٔ آن احوال نتیجه می‌گیرد:

این گفت خموش گشت از درد وز بیم، نهفته ناله می‌کرد

(خورشید و مهپاره، ۱۳۸۸: ۱۴۴)

یا پس از شرح اشتیاق خورشید و علاقه‌اش به مهپاره می‌گوید:

Archive of SID

www.SID.ir

مهپـــــــاره از ایـــــــن ترانـــــــهٔ زار دانســـت کـــه صـــادق اســـت در کـــار

(همان: ۱۷۸)

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

علی‌رغم حضور راوی در بیرون از داستان نمی‌توان عملکرد او را کاملاً منفعلانه تحلیل کرد. گاهی این راوی بر روی کنشگران تمرکز می‌کند و عمل آن‌ها را در پیشبرد داستان پیگیری می‌نماید. مثلاً در بخشی که خورشید به دنبال پیدا کردن شکار مناسب در حال جولان است، ناگهان غزالی زیبا توجهش را جلب می‌کند و راوی طی ۲۷ بیت لنز دوربین خود را با خورشید هماهنگ می‌کند:

مســـتانه شـــکار دشـــت مـــی‌کـــرد پیمانـــه بـــه دســـت گشـــت مـــی‌کـــرد
کـــردی چـــو هـــوای تیـــر و شمشـــیر گـــه شـــیر زدی و گـــاه نخجیـــر...
ناگـــه بـــه کنـــار جلـــوه‌گـــاهش افتـــاد بـــر آهـــویی نگـــاهش
چـــون بـــاد صـــبا بـــه ره شـــتابان رم خـــورده ز خـــویش در بیابـــان ...
خورشـــید چـــو آن غزالـــه را دیـــد شـــد گـــرم بـــه صـــید او چـــو خورشـــید
آن آهـــوی مســـت شـــوخ و نیرنـــگ بگریخـــت ز پـــیش او بـــه فرســـنگ
گفتـــی کـــه پریـــد چـــون کمـــین دیـــد چـــون رنـــگ گـــل از فـــروغ خورشـــید
خورشـــید ز پـــی روان و او مســـت صـــحرا صـــحرا ز پـــیش مـــی‌جســـت

(همان: ۱۵۰ و ۱۵۱)

این تمرکز روایی فقط کنشگران اصلی یعنی خورشید و مهپاره را در بر نمی‌گیرد، بلکه شخصیت‌های فرعی چون پدر خورشید، طبیبان، سعد و ... را نیز شامل می‌شود. یکی از بهترین نمونه‌ها وصف‌الحال دل‌شاد وامانده در جزیره است:

دلشـــاد در آن جزیـــره وامانـــد از همـــدم و همنشـــین جـــدا مانـــد
یـــاران دگـــر خـــراب و شـــیدا رفتنـــد چـــو مـــوج رو بـــه دریـــا

Archive of SID

www.SID.ir

دلشـــاد چـــو حـــال ایـــن چنـــین دیـــد | بـــر خـــویش چـــو زلـــف خـــویش پیچیـــد
افروخـــت چـــو شـــمع مغـــز جـــانش | شـــد ســـنگ کبـــاب از فغـــانش
هـــر لحظـــه ز درد عمـــر کـــاهش | آتـــش بـــه جزیـــره مـــی‌زد آهـــش
یـــک چنـــد ز اضـــطراب بگریســـت | بـــر حـــال دل خـــراب بگریســـت

(همان: ۲۲۲)

با این توضیحات می‌توان بخشی از منظومه را از جهت گونهٔ روایی ناهمسان کنشگر تلقّی کرد و کلّ گونهٔ روایی منظومه را تلفیقی از ناهمسان متن‌نگار و کنشگر به شمار آورد.

۲-۲-۳- هویّت‌های زمان داستانی و عملکرد آن

زمان همواره به‌عنوان مقوله‌ای که زندگی انسان‌ها را تحت‌الشّعاع قرار می‌دهد از دورترین اعصار ذهن فلاسفه و ناقدان ادبی را به خود مشغول کرده بود. با ورود نظریات ساختارگرایانی چون *لویی استروس* به فرانسه در سال ۱۹۶۰ میلادی، تحوّلاتی در صحنهٔ فکری فرانسه در وادی روایت‌شناسی وارد شد. از سوی دیگر «مباحث مربوط به گسترهٔ زمان و عمل ذهن با آغاز قرن بیستم تحت‌تأثیر آرای فیلسوفانی چون *هنری برگسون* و *مارتین هایدگر* وارد جهان داستان شد» (رنجبر و دیگران، ۱۳۹۰: ۱۰۹ و ۱۱۰).

اما آنچه آرای ژرار ژنت (Gérard Genette) 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 بر مبنای کتاب هفت‌جلدی مارسل پروست (Marcel Proust) با عنوان «در جست‌وجوی زمان ازدست‌رفته» پروراند. این منتقد کار خود را بر مبنای تمایز بین سه سطح از کلام مطرح کرد و بین داستان (Story) گفتمان (Discourse) و روایت‌گری تفاوت قائل شد.

از نظر ژنت، داستان «شامل مواردی است که هنوز به لفظ یا کلام درنیامده‌اند و ترتیبشان بر طبق روند گاه‌شماری است؛ امّا گفتمان، همهٔ چیزهایی است که نویسنده به داستان می‌افزاید؛ به‌ویژه تغییر پی‌رفت زمانی، ارائهٔ خودآگاه شخصیت‌ها و رابطهٔ راوی با داستان و

Archive of SID

www.SID.ir

مخاطب» (والاس، ۱۳۸۶: ۷۷). وی خاطرنشان می‌کند 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 از نظر زمانی، این آرایش مفاهیم ترتیب (Order) یا نظم، تداوم (Duration) یا دیرش و بسامد (Frequency) را شامل می‌شود» (تایسن، ۱۳۹۲: ۳۷۱).

با توجه به اینکه تنها بحث «شتاب» منظومه مدنظر است، صرفاً به مبحث تداوم می‌پردازیم.

ژنت در مبحث تداوم رابطهٔ یک رویداد و زمانی را که در دنیای واقعی به خود اختصاص می‌دهد با زمانی که در دنیای روایی بیان می‌شود، بررسی می‌کند. مثلاً ممکن است سفر یک فرد پنج سال طول بکشد، امّا روایت آن در پنج سطر توصیف شود. نقطهٔ مقابلش کشمکش‌های عاطفی عاشق و معشوق است که گاهی با جزئیات فراوان در پنج صفحه توصیف می‌گردد. «منطق روایت در این مورد با صراحت و دقّت بیشتری آشکار می‌شود و تا حدودی 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: ۳۱۶). ژنت انتخاب بین ایستایی و حرکت روایت را در سه نوع شتاب اصلی و دو نوع فرعی بررسی می‌کند:

الف) شتاب ثابت (Iso corny): در این حالت، زمان داستان و زمان بیان آن تقریباً یکسان است. این شتاب ثابت عموماً در روایت‌هایی که حالت نمایشی (Scenic) دارند، نمود پیدا می‌کند. چون نمایش به‌صورت دیالوگ (Dialogue) ارائه می‌شود. بیان نمایشی یکی از حالت‌های **اصلی** روایت است.

ب) شتاب مثبت (Acceleration): در تسریع یا شتاب مثبت زمان، بیان رخدادها کوتاه‌تر از زمان داستانی است. «راوی به زبان خودش روایت‌ها را شرح می‌دهد» (والاس، ۱۳۸۶: ۹۱). و به‌صورت خلاصه و چکیده (Summary) برخی از حوادث را فهرست‌وار به خواننده ارائه می‌کند. بیان خلاصه یکی از حالت‌های **اصلی** روایت به شمار می‌آید.

Archive of SID

www.SID.ir

ج) شتاب منفی (Deceleration): در شتاب منفی یا کاهش سرعت، زمان بیان رخدادها طولانی‌تر از زمان داستانی است. ممکن است اتفاق در جریان عمل ذهنی و گذر از آن دچار چنین تحولی شود، لذا با زمان گاه‌شماری مطابقت ندارد. شتاب منفی هم یکی از جریان‌های **اصلی** روایت است.

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

د) حذف (Ellipse): در نقل روایت ممکن است برخی از اتفاقات حذف شوند که خواننده خود می‌تواند با کنار هم چیدن حلقه‌های مفقودشده به آن‌ها دست یابد. با توجه به این توضیحات، حذف را باید یکی از مقولات **فرعی** و امکانات نویسنده در خلق شتاب مثبت تلقی کرد.

ه) وقفه (Pause): وقفه یا درنگ، توقّف زمان داستان است درحالی‌که بیان همچنان ادامه دارد. وقفه با توصیف (Description) و تفسیر (Comment) ایجاد می‌شود. وقفه می‌تواند یکی از حالت‌های ایجاد شتاب منفی در روایت به شمار آید. کلیه توضیحات را می‌توان در شکل زیر خلاصه کرد:

شتاب ← ۱. بیان نمایشی، ۲. دیالوگ

شتاب ← ۱. بیان خلاصه، ۲. حذف

شتاب ← ۱. توصیف، ۲. تفسیر، ۳. عمل ذهنی

۲-۲-۳-۱- تحلیل شتاب منفی زمانی در منظومهٔ خورشید و مهپاره

زمان به عنوان یکی از عناصر اصلی هر متن روایی، از سوی منتقدان مختلف مورد توجه قرار گرفته است. زمان گاه‌شماری در منظومه‌های کهن و به طور کلّی داستان‌های قدیمی از لحاظ سنخیّت با دنیای خارج و قیاس با آن جای بررسی چندانی ندارد.

منظومهٔ خورشید و مهپاره نیز در یک بازهٔ فرضی شکل می‌گیرد. ابتدا و پایان زمان آن معلوم نیست. صرفاً با طلوع و غروب خورشید و شب و روز شدن اتفاقات رقم می‌خورد، امّا درعین‌حال سیر علّی و معلولی در آن حفظ می‌شود ولی شتاب داستانی صورتی متفاوت دارد.

Archive of SID

www.SID.ir

بی‌تردید یکی از بهترین بخش‌های هر منظومه، توصیف، تفسیر و واگویه‌هایی است که قهرمانان داستان ارائه می‌دهند. منظومهٔ خورشید و مهپاره به دلیل حجم زیاد ابیات به خواننده فرصت می‌دهد تا با جزئیات بیشتری نسبت به منظومه‌های کم‌حجم‌تر مواجه شود؛ امّا همین جزئیات زیاد، جریان و زمان داستان را به تعویق می‌اندازد. شتاب منفی بیشترین بسامد را نسبت به سایر شتاب‌ها در منظومه به خود اختصاص داده است. شتاب منفی نیز عملکرد خود را در «توصیف»، «عمل ذهنی» و «تفسیر» نشان می‌دهد.

البته توصیف صرفاً به کنشگران اصلی اختصاص ندارد و به انواع پدیده‌های طبیعی و شخصیت‌های فرعی قابل‌تعمیم است. برخی از توصیف‌های یک یا دوبیتی که پیش برنده جریان داستان هستند از مقولهٔ شتاب منفی جدا می‌شود و نگارنده در شمارش ابیات آن را لحاظ نکرده است. طولانی‌ترین شتاب منفی پیوسته در منظومه مربوط به نجوای خورشید می‌شود که ابیات ۱۴۰۰ تا ۱۴۷۴ را در برمی‌گیرد و از مقولهٔ عمل ذهنی است:

از گرمی کیست جوش آهم؟ سنگین دل کیست سنگ راهم؟
دامن که فشاند بر چراغم؟ این شور که بیخت بر دماغم؟
این شعله به جان من که افروخت؟ این گنج به سینه‌ام که اندوخت؟
ابرویِ که قبله گاه من شد؟ مژگان که خار راه من شد؟

(خورشید و مهپاره، ۱۳۸۸: ۱۵۶)

این پرسش‌های طولانی که حاکی از کشمکش‌های روحی عاشق است ادامه می‌یابد و گاهی بوی شکوی از آن احساس می‌شود.

شاعر برای غنی کردن منظومهٔ خود تا حد امکان از انواع توصیف بهره جسته است. مثلاً در توصیف ظاهر و سیرت خورشید چنین می‌سراید:

خورشید که سرو نارسی بود هر روز به قدر ماهی افزود
در حسن و جمال رفته رفته هر هفته شدی مه دو هفته
تعلیم هنر گرفت از استاد وانگاه چو سرو گشت آزاد ...
در چهرهٔ آن گل از لطافت شد جمع صباحت و ملاحت

Archive of SID

www.SID.ir

شـــیرین دهـــنش بـــه رنـــگ شـــکّر مـــی‌ریخـــت شـــکر چـــو تنـــگ شـــکّر

(همان: ۱۳۰)

طولانی‌ترین شتاب منفی منظومه پس از عمل ذهنی ذکرشده، توصیف لحظهٔ وصال خورشید و مهپاره است. به جرأت می‌توان ادعا کرد که یکی از نقاط کانونی منظومه‌های عاشقانه‌ای که در نهایت به وصال منجر می‌شود، خلوت اولیّهٔ عشاق است که با ذرّه‌بین تمام جزئیات آن درشت می‌شود. طبیب با وقوف بر این امر طی ۴۴ بیت، تغزّلی‌ترین صحنه‌ها را به قلم می‌آورد:

مســـتانه بـــه پـــای دلبـــر افتـــاد برخاســـت ز جـــا و دیگـــر افتـــاد

رو بـــر کـــف پـــای یـــار مالیـــد از ذوق چـــو گـــل بـــه خـــویش بالیـــد

مهپـــاره ز خنـــده‌هـــای ســـر جـــوش بگشـــود دهـــن چـــو چشـــمهٔ نـــوش

بنشســـت بـــرش چـــو خـــرمن گـــل وز زلـــف گشـــاد عقـــد ســـنبل

از چهـــره نقـــاب را جـــدا کـــرد یعنـــی در بـــاغ وصـــل وا کـــرد

(همان: ۲۴۰)

اما بخش سوم که کمترین بسامد را نسبت به عمل ذهنی و توصیف دارد به تفسیر می‌پردازد. شاعر در برخی از موضوعات مانند عشق، بدگویی، توکّل، بی‌اعتباری جهان و... نکاتی را به اصل داستان می‌افزاید که بیشتر جنبهٔ اخلاقی و تعلیمی دارد. این‌گونه اشارات نیز شتاب منفی داستان را تشدید می‌کند، با این توضیح که نسبت به دو مورد قبل- توصیف و عمل ذهنی- عملکرد «تعلیقی» بیشتری دارد. به بیان دیگر خواننده به‌طور کامل از جریان داستان جدا می‌شود و در یک فضای مجزّا قرار می‌گیرد و مطالبی برایش شرح داده می‌شود که ارتباط مستقیمی با روند روایی ندارد:

ایـــن کاســـه اگرچـــه ســـرنگون اســـت غافـــل نشـــوی کـــه پـــر ز خـــون اســـت

داغ عـــــدم اســـــت لالـــــه را داغ از بـــاد فنـــا شـــکفته ایـــن بـــاغ

در غنچـــــه دهـــــان مـــــار دارد هـــر گـــل بـــویی ز خـــار دارد ...

زیـــن ســـقف زمـــرّدین بینـــدیش کـــه افعی‌کـــده ایســـت ســـر بـــه ســـر نـــیش

Archive of SID

www.SID.ir

ایـــن چـــرخ ســـتمگر جفـــا کـــوش بـــی نـــیش نمـــی‌دهـــد بـــه کـــس نـــوش

(همان: ۱۸۵)

اگرچه برخی از این تفسیرها محصول تداعی‌های آزاد ذهن شاعر است، اما در هرصورت روند روایت را برای لحظاتی به‌کندی پیش می‌برد.

در جدول زیر وضعیّت شتاب منفی در منظومهٔ خورشید و مهپاره دیده می‌شود:

شتاب منفی	
عملکرد	**تعداد ابیات**
توصیف	۵۴۴
عمل ذهنی	۱۴۹
تفسیر	۹۳
جمع کل	۷۸۶

جدول شمارهٔ ۱: عملکرد شتاب منفی در منظومهٔ خورشید و مهپاره

توصیف، از بخش‌هایی است که شاعر به صورت پیوسته برای غنی کردن منظومه خود، بیش از سایر مؤلفه‌ها از آن استفاده کرده است. برای پرهیز از اطالهٔ کلام و اثبات بسامد بالای توصیف در ایجاد شتاب منفی به تعدادی از این بخش‌ها موجزوار اشاره می‌شود:

توصیف شاه ری: از بیت ۶۵۷ الی ۶۷۰- توصیف گلرخ: از بیت ۶۷۹ الی ۶۹۸- توصیف جزیرهٔ عمان: از بیت ۹۶۰ الی ۹۹۸- توصیف چشمه: از بیت ۱۳۲۶ الی ۱۳۳۴- توصیف قصر: از بیت ۱۶۵۳ الی ۱۶۶۴- توصیف مرزبان: از بیت ۲۰۱۷ الی ۲۰۲۲- توصیف مجلس عیش و شادمانی عشاق: ۳۲۶۰ الی ۳۲۸۷- توصیف آیین استقبال از خورشید: از بیت ۳۴۲۸ الی ۳۴۵۰ و ... .

حال این سؤال مطرح است که آیا می‌توان بین گونه‌های روایی منظومه و شتاب منفی به‌عنوان یکی از ارکان اساسی زمان داستانی پیوند برقرار کرد؟ در ادامه کوشیده‌ایم به تبیین این نکته بپردازیم.

Archive of SID

www.SID.ir

۲-۳- ارتباط گونه‌های روایی و شتاب منفی با کارکردهای زبانی

در عناوین قبلی اثبات کردیم که گونهٔ روایی منظومهٔ خورشید و مهپاره تلفیقی از ناهمسان متن‌نگار و کنشگر است. این تلفیق به صورت معناداری در خلق الگوی زبان غنایی به‌کاررفته در منظومه مؤثر است. در بخش‌هایی که منظومه با نگاه راوی توأمان می‌شود، نقش عاطفی زبان اوج می‌گیرد، چون عواطف شخصی شاعر و راوی سخن‌گوی متن درهم‌آمیخته می‌شود و گویی با تمام قوا احوال خود را برای خواننده بیان می‌کند. به دیگر سخن تمرکز بر گوینده قرار می‌گیرد. یکی از بهترین بخش‌های منظومه «غزل‌سرایی عشّاق» برای یکدیگر است. هرگاه مهپاره یا خورشید، غزلی می‌سرایند، خواننده تمرکزش به سمت گوینده بیشتر می‌شود و این همانندی تجربه شیرین عشاق داستان را با حال شاعر درمی‌یابد. برای نمونه در غزلی که مهپاره برای خورشید می‌سراید، زبان اوّل شخص نیز در بالا بردن وزن عاطفی مؤثر واقع می‌شود. گویی شاعر از اعماق جان، کلام خود را بر زبان قهرمانان جاری می‌سازد:

ای وای ز دست رفت کارم — افتادهٔ چشم روزگارم
دل رفت هنوز زنده‌ام من — از دلبر خویش شرمسارم
خورشید مرا به من نظر نیست — این است که تیره روزگارم
یک جرعه ز جام وصل خوردم — ز آن جرعه هنوز در خمارم
گل کرد هزار بی‌قراری — ز آن خار که من به سینه دارم
با آنکه ز یار وعده‌ای نیست — از ساده دلی در انتظارم
زین بیش نماند صبر و طاقت — دریاب که سخت بی‌قرارم

(همان: ۱۴۶ و ۱۴۷)

این غزل که در میانهٔ مثنوی شکل گرفته است از زبان مهپاره اوج عواطف شاعرانه را نشان می‌دهد. زبان ساده و روان فارغ از پیچش‌های معمول نیز به این مسئله کمک می‌کند.

Archive of SID

www.SID.ir

اما زمانی که تمرکز گونهٔ روایی بر کنشگران و اوصاف ظاهری آن‌ها قرار می‌گیرد، این عملکرد «ادبی» زبان غنایی است که سنگین‌تر می‌شود. توصیف لحظهٔ وصال عشاق یکی از بهترین نمونه‌هاست:

ای وای ز دست رفت کارم — افتادهٔ چشم روزگارم
دل رفت هنوز زنده‌ام من — از دلبر خویش شرمسارم
خورشید مرا به من نظر نیست — این است که تیره روزگارم
یک جرعه ز جام وصل خوردم — ز آن جرعه هنوز در خمارم
گل کرد هزار بی‌قراری — ز آن خار که من به سینه دارم
با آنکه ز یار وعده‌ای نیست — از ساده دلی در انتظارم
زین بیش نماند صبر و طاقت — دریاب که سخت بی‌قرارم

(خورشید و مهپاره، ۱۳۸۸: ۲۵۱)

همین رابطهٔ معنادار را می‌توان به‌صورت دیگری در ارتباط با وضعیت زمانی منظومه تحلیل کرد. هرگاه شتاب منفیِ منظومه، محصول اوصاف پدیده‌های عینی و آفاقی باشد، کارکرد «ادبی» زبان غنایی به اوج می‌رسد. مثلاً در توصیف شب شاعر به کمک صنایعی چون تشخیص، استعاره مکنیه و تشبیه، هنرمندی خود را ظاهر می‌کند:

تاریکی شب چو زلف زنگی — خون خواره چو دشنهٔ فرنگی
از تیرگی‌اش سپهر بدکیش — گم کرده ره تردّد خویش
افتاده ز نور مشعل ماه — دودش زده بر زمانه خرگاه
می‌ریخت ز آسمان تیره — چون اشک ز چشم دود خواره
از تیرگی آن شب غلط باز — چون سرمه گرفته ره به آواز
از تیرگی آن شب عسس گیر — چون دود سیاهیش نفس گیر

(همان: ۱۶۰)

Archive of SID

www.SID.ir

حال اگر شتاب منفی، معلول توصیف احوال عشاق مانند انواع واگویه‌ها و شِکوه‌ها باشد، کارکرد «عاطفی» زبان به اوج می‌رسد. واگویهٔ مهپاره در غم فراق یار از بهترین بخش‌هایی است که ضمن منفی کردن شتاب داستانی اوج کارکرد عاطفی را نشان می‌دهد:

زخمت به رخم چو خال نیکو تیغت به سرم بهست از ابرو
از غمزهٔ فتنه‌جو به یک دم صد زخم به من زدی به از هم
با آنکه به پا فتادمت پست نگذاشت ادب که بوسمت دست
ز آن روز که خوبی‌ات شنیدم از هستی خود اثر ندیدم
امروز که دیده‌ام جمالت گل چیده نگاهم از وصالت

(خورشید و مهپاره، ۱۳۸۸: ۱۴۳)

پس می‌توان مطالب ذکرشده را چنین خلاصه کرد که اگر شتاب منفی معلول توصیف باشد، زبان غنایی در دو کارکرد زبانی برجستگی بیشتری دارد. توصیف‌های بیرونی مانند انواع پدیده‌های طبیعی اعم از نوروز، شکارگاه، فضای داخلی قصر و ... بار «ادبی» زبان غنایی را سنگین‌تر می‌کند که غالباً با انواع صنایع بیانی همراه است؛ امّا توصیف‌های مرتبط با **حالات** عشّاق که گاهی با کشمکش‌های ذهنی هم‌پوشانی پیدا می‌کند، نقش «عاطفی» زبان را به اوج می‌رساند.

در میانهٔ داستان گاهی ابیاتی مطرح می‌شود که بیشتر حالت تفسیری و تعلیمی دارد و حرکت روایتی را متوقّف می‌کند و درنتیجه باعث شتاب منفی می‌شود. این ابیات که تعدادشان چندان زیاد نیست، کارکرد القایی زبان را برجسته‌تر می‌کند. به بیان دیگر تمرکز بر مخاطب قرار می‌گیرد. نصایح پدر خورشید در منع او از عشق چنین وضعیتی دارد:

باید که به عقل یار باشی دانا دل و هوشیار باشی
این شعبده‌ای که دیده‌ای تو وز صبر و خرد رمیده‌ای تو
عاقل داند که سیمیایی است بیگانهٔ آشنا نمایی است
نیرنگ بسی و سحر بسیار خود را تو به عقل پاس می‌دار
آتش به درون فزون ز وسواس اندیشه کن از گزند الماس

Archive of SID

www.SID.ir

زیـــن نقـــش فریـــب دل بپـــرداز بنیـــاد فســـون ز دل بپـــرداز ...
آهنـگ طـرب بسـاز و خـوش بـاش بیهـوده جگـر بـه هـیچ مخـراش
از بـــاده بجـــوی رفـــع غـــم را از ســـینه بشـــوی ایـــن رقـــم را

(همان: ۱۶۱)

به‌طور خلاصه جداول زیر مصادیق انواع شتاب منفی و گونه‌های روایی را در ارتباط با کارکردهای زبان نشان می‌دهد:

مصادیق شتاب منفی	کارکرد زبانی
انواع 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، از میان برداشتن موانع و ...	ادبی
اوصاف مرتبط با حالات درونی شخصیت‌ها (اعم از شادی، غم، شکوه و...)	عاطفی
پیام‌های اخلاقی و تعلیمی	القایی

جدول شمارهٔ ۲: ارتباط شتاب منفی داستانی با کارکردهای زبان غنایی

گونه‌های روایی	کارکردهای زبانی
ناهمسان متن‌نگار	عاطفی- القایی
ناهمسان کنشگر	ادبی

جدول شمارهٔ ۳: ارتباط گونه‌های روایی با کارکردهای زبان غنایی

Archive of SID

www.SID.ir

مقایسهٔ دو جدول نشان می‌دهد که به‌جز نقش القایی زبان که تأثیری در خلق گونهٔ روایی ندارد و صرفاً به توقّف آن کمک می‌کند، زبان غنایی در ساحت عملکرد ادبی و سپس عاطفی معنا پیدا می‌کند.

بررسی دیگر آثار عاشقانه مانند سوز و گداز اثر نوعی‌خبوشانی و سحر حلال از اهلی‌شیرازی که نزدیک به زمان سروده شدن این منظومه است، نشان می‌دهد آثار کم حجم‌تر که فاقد فراز و نشیب‌های پی‌رنگی هستند، کم‌تر مستعدّ انعکاس رابطهٔ زبان غنایی با ابعاد ساختاری مذکور _شتاب منفی و گونهٔ روایی_ هستند. حتّی برخی از منظومه‌های عاشقانهٔ هم‌دوره با خورشید و مهپاره در ایجاد شتاب منفی داستانی تنها مؤلّفهٔ توصیف را در بر دارند. در این مقام، عمل ذهنی که انعکاس دهندهٔ اوج عواطف انسانی است، تقریباً نقشی ندارد و همین مسئله سبب فقدان برجستگی شتاب منفیِ ناشی از کارکرد عاطفی زبان می‌شود.

الگوی ارائه‌شده تا حدّ زیادی برای تمام منظومه‌های عاشقانه مصداق پیدا می‌کند، زیرا بن‌مایه‌های (Motive) داستانی مشترک همواره میان این داستان‌ها وجود داشته است. منظومهٔ خورشید و مهپاره به لحاظ دارا بودن پی‌رنگ قوی توانسته است نظام‌مندی عناصر داستانی مهم را با زبان غنایی به‌خوبی حفظ کند. این الگو نه‌تنها برای آثار مربوط به عصر صفوی بلکه برای کلیهٔ منظومه‌های عاشقانه قابل‌تعریف است. بدیهی است که برخی از آثار در زمینهٔ زبانی نسبت به بُعد داستانی موفق‌تر عمل کرده‌اند.(۳)

۳- نتیجه‌گیری

از رسالت‌های اساسی در نگاه ساختاری به اثر ادبی، یافتن ارتباط‌های نامرئی و ناشناختهٔ اجزای یک متن است. اصولی که نویسنده یا شاعر خواسته یا ناخواسته در خلق اثر خود از آن استفاده کرده است.

بررسی منظومهٔ خورشید و مهپاره نشان می‌دهد که طبیب قمی به شیوهٔ برجسته‌ای در سرودن داستان و روایت خود نائل شده و در کنار سیر روایی داستان، توانسته است تناسب

Archive of SID

www.SID.ir

جالبی میان گونهٔ روایی و زمان داستانی با کارکردهای زبان غنایی به وجود آورد. با توجه به اینکه اثر مورد بررسی در عصر صفوی سروده شده است، می‌توان شاخصهٔ اصلی آن را در شیوهٔ روایت‌گری راوی و پی‌رنگ نسبتاً پیچیدهٔ آن در قیاس با منظومه‌های عاشقانهٔ قرون پیشین دنبال کرد. به دیگر سخن، کارکردهای زبان غنایی در خدمت روایت قرار دارد و این دو لازم و ملزوم یکدیگر هستند.

۱-شتاب منفی که به شکل قابل‌توجّهی در سراسر منظومه دیده می‌شود، کارکرد زبان غنایی را در دو سطح «ادبی و عاطفی» به اوج رسانده است. اوصاف بیرونی و آفاقی به اضافهٔ اوصاف مربوط به ظاهر کنشگران (اعمّ از اصلی و فرعی) کارکرد ادبی زبان غنایی را تقویت می‌کند، زیرا بر خود پیام تأکید دارد. در مقابل، شرح حالت‌ها و احساسات درونی که بیشتر شامل مسائل ذهنی می‌شود، کارکرد عاطفی زبان را شکل می‌دهد. نجوا، شکوه و مناظره‌های یک طرفه با پدیده‌های بی‌جان بهترین مصادیق است. به دیگر سخن، شتاب منفی این اثردر درجهٔ نخست معلول توصیف در ساحت‌های مختلف است.

۲-در گونهٔ روایی این منظومه با آنکه راوی خود از کنشگران داستان نیست، اما با قرار گرفتن در خارج از اثر گاهی با تمرکز بر خویشتن خویش و گاهی با توصیف عملکرد کنشگران و کنش‌های آن‌ها به ترتیب 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 جای می‌گیرد و با کارکرد القایی سروکار دارد. این کارکرد زبانی نسبت به دو نقش دیگر زبان _عاطفی و ادبی_ در حاشیه قرار می‌گیرد.

الگوی ارائه شده به اکثر منظومه‌های عاشقانه در ادوار مختلف تاریخ ادبیّات فارسی قابل تعمیم است.

Archive of SID

www.SID.ir

یادداشت‌ها

۱. عنصر هم‌نشینی زبان «به موقعیت یک نشانه در هر گفتهٔ معیّن مربوط است. برای مثال در جمله‌ای معیّن، بخشی از معنای یک واژه واحد را موقعیت آن در جمله و رابطهٔ آن با سایر واژه‌ها و واحدهای دستوری آن جمله تعیین می‌کند... و اغلب به‌صورت محور افقی تصوّر می‌شود» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۳۸). حال اگر معنای یک واژه در جمله‌ای با واژه‌های غالب تعیین شود، رابطهٔ جانشینی تعریف می‌گردد.

۲. همین روند حضور راوی و تأکید بر خویشتن را می‌توان در ابیات ۷۲۷، ۹۵۶، ۱۱۷۳، ۱۲۸۶، ۱۳۹۴، ۱۶۱۳، ۱۴۳۷، ۲۰۱۳، ۲۱۳۱، ۲۳۷۸، ۲۶۸۰، ۲۷۹۹، ۲۹۰۶، ۳۰۳۲، ۳۲۳۳ و ۳۳۶۸ نیز دنبال کرد.

۳. منظومهٔ *خسرو و شیرین* نظامی مثال مناسبی برای این نکته است چون شاعر در این اثر از حیث زبانی موفق‌تر از روایت داستان عمل کرده است.

فهرست منابع

الف) کتاب‌ها:

۱. احمدی، بابک. (۱۳۷۵). **ساختار و تأویل متن**. چاپ سوم. تهران: مرکز.

۲. اسکولز، رابرت. (۱۳۸۳). **درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات**. ترجمهٔ فرزانه طاهری. چاپ دوم. تهران: آگه.

۳. ایگلتون، تری. (۱۳۹۰). **پیش درآمدی بر نظریّهٔ ادبی**. ترجمهٔ عباس مخبر. چاپ ششم. تهران: مرکز.

۴. باباصفری، علی‌اصغر. (۱۳۹۲). **فرهنگ داستان‌های عاشقانه در ادب فارسی**. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۵. باطنی، محمّدرضا. (۱۳۵۴). **مسائل زبان‌شناسی نوین**. تهران: آگه.

۶. تادیه، ایوژان. (۱۳۹۰). **نقد ادبی در قرن بیستم**. ترجمهٔ مهشید نونهالی. چاپ دوم. تهران: نیلوفر.

۷. تایسن، لیس. (۱۳۹۲). **نظریّه‌های نقد ادبی معاصر**. ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی. چاپ دوم. تهران: نگاه امروز و حکایت قلم نوین.

Archive of SID

www.SID.ir

۸. ژنت، ژرار. (۱۳۹۱). **آرایه‌ها۱.** ترجمهٔ آذین حسین زاده. تهران: قطره.

۹. شفیعی کدکنی، محمّدرضا. (۱۳۸۰). **صور خیال در شعر فارسی**. چاپ هشتم. تهران: آگه.

۱۰. صفوی، کورش. (۱۳۹۱). **آشنایی با زبان‌شناسی در مطالعات ادبیّات فارسی**. تهران: علمی.

۱۱. ــــــــــــ .(۱۳۹۰). **از زبان‌شناسی به ادبیّات (نظم)**. جلد اوّل. چاپ سوم. تهران: سوره مهر.

۱۲. کلیگر، مری. (۱۳۸۸). **درسنامهٔ نظریّهٔ ادبی**. ترجمهٔ جلال سخنور و همکاران. تهران: اختران.

۱۳. لنتریچیا، فرانک. (۱۳۹۲). **بعد از نقد نو**. ترجمهٔ مشیت علایی. تهران: مینوی خرد.

۱۴. لینت ولت، ژپ. (۱۳۹۰). **رساله‌ای در باب گونه‌شناسی روایت و نقطه دید**. ترجمهٔ علی عباسی و نصرت حجازی، تهران: علمی فرهنگی.

۱۵. محمّدی، محمّدهادی و علی عبّاسی. (۱۳۸۱). **صمد ساختار یک اسطوره**. تهران: چیستا.

۱۶. مکاریک، ایرناریما. (۱۳۸۸). **دانشنامهٔ نظریّه‌های ادبی معاصر**. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمّد نبوی. چاپ سوم، تهران: آگه.

۱۷. میرزا محمّد سعید طبیب قمی. (۱۳۸۸). **خورشید و مهپاره**. تصحیح حسن ذوالفقاری و جلیل اصغریان رضایی. تهران: چشمه.

۱۸. والاس، مارتین. (۱۳۸۶). **نظریّه‌های روایت**. ترجمهٔ محمّد شهبا، چاپ دوم. تهران: هرمس.

۱۹. ولک، رنه. (۱۳۷۴). **تاریخ نقد جدید.** جلد دوم. ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی. تهران: نیلوفر.

۲۰. یاکوبسن، رومن. (۱۳۸۶). **قطب‌های مجازی و استعاری در زبان پریشی.** زبانشناسی و نقد ادبی. ترجمهٔ مریم خوزان و حسین پاینده. چاپ سوم. تهران: نی.

Archive of SID

www.SID.ir

ب)مقالات:

۱. رنجبر، محمود و دیگران. (۱۳۹۰). «بررسی ساختاری عنصر زمان بر اساس نظریه ژرار ژنت در نمونه‌ای از داستان کوتاه دفاع مقدّس». نشریّهٔ ادبیات پایداری. سال سوم. ش ۶. صص ۱۰۵- ۱۳۱.

۲. سخنور، جلال. (۱۳۷۶). «ساختار زدایی در ادبیات». پژوهشنامهٔ علوم انسانی. ش ۲۱. صص ۱۰۱- ۱۱۳.

۳. عباسی، علی. (۱۳۸۱).«گونه‌های روایتی». پژوهشنامهٔ علوم انسانی. ش ۳۳. صص: ۵۱- ۷۴.

۴. مدبّری، محمود و نجمه حسینی سروری. (۱۳۸۷). «از تاریخ روایی تا روایت داستانی». گوهر گویا. سال دوم. ش ۶. صص: ۱- ۲۸.

ج)منابع لاتین:

1. Lintvelt, Jaap. (1981). ***Essai de typologie narrative: le point de vue***. Paris: José cort.

Archive of SID

www.SID.ir