

نشریه ادب و زبان  
دانشکده ادبیات و علوم انسانی  
دانشگاه شهید باهنر کرمان  
سال ۱۹، شماره ۳۹، بهار و تابستان ۱۳۹۵

رابطه گونه روایی و شتاب منفی داستانی با کارکردهای زبان غنایی  
(مطالعه موردی: منظومه خورشید و مهپاره)  
(علمی - پژوهشی)\*

مولود طلایی،<sup>۱</sup> دکتر محمدرضا نصر اصفهانی،<sup>۲</sup> دکتر طاهره خوشحال،<sup>۳</sup>  
دکتر حسین آقاحسینی<sup>۴</sup>

### چکیده

نوع غنایی، وسیع ترین نوع ادبی زبان فارسی شناخته می شود که با در بر گرفتن شاخه های مختلف با عواطف و احساسات انسانی رابطه دارد. منظومه سرایی عاشقانه که از مهم ترین بخش های ادب غنایی است، بستری مناسب برای پژوهش های ساختاری فراهم می کند، زیرا از یک سو با زبان غنایی و از سوی دیگر با اصول داستان نویسی سروکار دارد. عصر صفوی که دوران رشد و شکوفایی منظومه سرایی عاشقانه است، از این حیث اهمیت قابل توجهی دارد. خورشید و مهپاره از منظومه های نسبتاً طولانی عصر صفوی است که پژوهشگران کمتر بدان توجه داشته اند. 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 گونه روایی و شتاب منفی را در آن تبیین کنند. با توجه به نقش های شش گانه زبان، زمانی که گونه روایی بر راوی متمرکز است، (+) عملکرد عاطفی زبان و زمانی که کنشگران در محور توجه قرار می گیرند، (+) عملکرد ادبی زبان به اوج می رسد. از سوی دیگر شتاب منفی معلول

\* تاریخ ارسال مقاله: ۱۳۹۳/۰۹/۰۳

تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۳۹۴/۰۷/۲۲

-E-mail: moloud.talaei@yahoo.com  
-E-mail: m.nasr1339@gmail.com  
-E-mail: t.khoshhal@ltr.ui.ac.ir  
-E-mail: h.aghahosaini@ltr.ui.ac.ir

۱- دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان (نویسنده مسئول)  
۲- دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان  
۳- استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان  
۴- استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان

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

**واژه‌های کلیدی:** منظومه خورشید و مهپاره، گونه‌روایی، شتاب منفی، کارکرد ادبی زبان، کارکرد عاطفی زبان.

### ۱- مقدمه

نوع غنایی (lyric genre) وسیع‌ترین نوع ادبی زبان فارسی شناخته می‌شود. ماده 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 «خنیگران» و در اروپا «تروبادرها» حافظ این سنت به شمار می‌آمدند.

در ایران بعد از اسلام، سنت همراهی شعر و موسیقی رنگ باخت و شعر غنایی مفهومی فراتر یافت. به بیان دیگر عنصر عاطفه و تخیل، رکن اساسی شعر غنایی شد. در نتیجه «شعر غنایی، ذهنی‌ترین و فردیت یافته‌ترین، خاص‌ترین و نزدیک‌ترین شعر به موسیقی گردید که در ضمن مبین احساسات درونی نیز بود» (ولک، ۱۳۷۴، ج ۲: ۹۸). شعر غنایی این قابلیت 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 اولین اثری که به صورت مدون در آن به داستان عاشقانه اشارت شده کتاب «کارنامه اردشیر بابکان» است که به شرح ماجرای عشقی او می‌پردازد (رک. باباصفری، ۱۳۹۲: ۶).

در عرصه منظومه سرایی عاشقانه، شاعران زیادی طبع آزمایی کرده‌اند و عصر صفوی از این حیث (۹۰۷-۱۱۳۵ ه ق) سرآمد دوره‌های دیگر است. «تنوع طلبی انسان‌ها و رفاه نسبی موجود در جامعه می‌تواند از علل اساسی این امر به شمار آید، چراکه ادبیات غنایی زائیده 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

کیفیت بهتری پیدا کرده است و حتی شاعران مقلد به دنبال دستاویزی برای بهبود آثار خود بوده‌اند.

اگرچه برای گزینش موردی پژوهش، منظومه‌های متنوعی در دسترس بود، لکن چندین شاخصه، سبب انتخاب این منظومه گردید: پیچیدگی و کامل بودن طرح داستان، تنوع 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 منظومه خورشید و مهپاره چگونه است؟
۲. از میان کارکردهای شش گانه زبانی کدام یک 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 گونه روایی) را در بوته نقد و بررسی قرار دهیم.

### ۱-۲- پیشینه تحقیق

پیرامون منظومه «خورشید و مهپاره» و ساختار داستانی و زبان غنایی آن هیچ‌گونه پژوهشی انجام نشده و کارهای موجود، درباره درون‌مایه اثر است که بیشتر جنبه تاریخ ادبیات دارد و فاقد هرگونه تحلیلی است.

یکی از مقالات موجود، مربوط به معرفی تصحیح انتقادی نسخه خطی منظومه است که توسط حسن بساک و جلیل اصغریان رضایی در مجله «پیک نور» در سال (۱۳۸۹) به چاپ رسیده است.

مقاله دیگر با عنوان «بررسی و تحلیل بن‌مایه‌های داستانی خورشید و مهپاره» توسط حسن ذوالفقاری در سال (۱۳۸۶) در فصلنامه تخصصی «علوم ادبی» به چاپ رسیده که بیشتر گزارش‌واره‌ای از متن منظومه و معرفی طیب 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 مقلدان صرف نامیده‌اند. استفاده از نظریات منتقدان اروپایی و بومی‌سازی آن‌ها در این‌گونه پژوهش‌ها سبب می‌شود که باب تازه‌ای در شناسایی و فهم بهتر متون ادبی کمتر شناخته‌شده فراهم گردد.

### ۱-۳- ضرورت و اهمیت تحقیق

بیشتر پژوهش‌هایی که در این حوزه مجال تحریر یافته است، منظومه‌های مشهور پارسی همچون عاشقانه‌های فردوسی در شاهنامه، آثار نظامی و بعضاً خواجه‌ی کرمانی، امیر خسرو دهلوی و نظایر آن‌ها را در برمی‌گیرد. این در حالی است که شاعران سده یازدهم - گرچه گاه به صورت مقلد - بیش از ادوار دیگر به این سنت 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 ادبیات غنایی را با دقت بیشتری مورد تحلیل و بررسی قرار دهد. از آنجایی که شاعران مختلفی در عصر صفوی، داستان‌سرایی عاشقانه را محمل طبع آزمایی خویش قرار داده‌اند،

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

## ۲- بحث

لزوم پرداختن به ساختار داستان‌های عاشقانه 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 منظومه خورشید و مهپاره اثر طیب قمی

منظومه «خورشید و مهپاره» در ۳۶۸۰ بیت در بحر هزج و وزن (مفعول مفاعیلن فاعولن) توسط میرزا محمدسعید طیب قمی سروده شده است. طیب از شاعران دربار شاه عباس ثانی بود. عمده اهمیت این اثر در نشان دادن سنت‌های 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. طی 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 عمان، جزیره‌ای قرار داشت که دو برادر از نژاد پریان به نام شاهین و لاجین زندگی می‌کردند. شاهین دختری زیبا به نام «مهپاره» داشت. روزی مادر مهپاره، ذکر زیبایی خورشید را برای دخترش در انداخت. مهپاره با شنیدن اوصاف خورشید، دل‌بسته او شد و تصمیم گرفت برای دیدار یار به ری سفر کند.

مهپاره، خورشید را در شکارگاه می‌بیند و مدتی بعد به کمک مادرش کاری می‌کند که توجه خورشید را به سوی 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.

خورشید، بیمار عشق می شود و چون طیبیان از درمانش عاجز می شوند، گل رخ تصمیم می گیرد تا کاخی در کنار همان چشمه بنا کند. هر روز در این کاخ، صالح و صبای دایه به وردخوانی می پرداختند تا اینکه تلاششان ثمر بخشید و مهپاره در مجلس 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 حيله به جزیره بیاورد.

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

از آن سو مهپاره نیز بر تخت شاهی نشست و چون امور بسامان شد، پیغامی برای خورشید فرستاد و متوجه غیبت او شد. مهپاره برای تشفی 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 پیش دستی، 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 به سوی کوه قاف گریخت و مرزبان پادشاه «گلشن» شد.

مرزبان دوباره با فرستادن واسطه دیگری علاقه خود را به مهپاره نشان داد، اما 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 جزیره ای برد که از قضا 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 آدم خوار آن ها را اسیر کردند. صبا در اثر بیماری جان سپرد، اما قضای الهی به گونه ای رقم خورده بود که خورشید با شفاعت «سعد»، پسر خوانده 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 چاره ای از دست «اشمر» گریختند.

ملاح کشتی که مردی حيله گر بود، آن‌ها را در جزيره‌ای به تنهایی رها کرد و خود گریخت. در آن جزیره نیز ماجرای عشقی برای سعد و دلشاد، دختر شاه کابل رقم خورد، اما با حرکت ناگهانی کشتی به سوی دریا مدتی میان این دو تن نیز جدایی افتاد. کشتی خورشید و یاران به کشتی عده‌ای 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 خانواده ربه‌شده‌اش هستند. وزیر یا همان خواجه فاخر از سفر خود به جزیره‌ای زیبا سخن گفت و اینکه چگونه با مهره اسم اعظم جان بهرام شاه را از سحر عین بلا نجات داده است. خورشید به یاری سپاهیان وزیر و مهره 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 کم‌اهمیت جلوه دادن ذات چیزهاست» (ژنت، ۱۳۹۱: ۲۱۵). به بیان دیگر بنیان فلسفی ساختارگرایی را مناسبات میان پدیده‌های جهان شکل می‌دهد و ماهیت هر چیز در ارتباط با عناصر سازنده‌اش تعیین می‌گردد. ساختارگرایان بر این باورند که ساز و کارهایی 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.

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 کلی‌تری تعمیم دهند. با این اوصاف، منتقدان مختلف به جوانب گوناگون آثار پرداخته‌اند و هر یک از زاویه‌ای به آن‌ها نگریسته‌اند. وظیفه 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 حلقه‌ی 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 قابل فهم 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 مسلط 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.



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 درباره‌ی خود سخن می‌گوید. در نقش ادبی (Poetic) جهت‌گیری پیام به‌سوی خود پیام است. در این باره یاکوبسن محور هم‌نشینی (Syntagmatic) و جانیشینی (Paradigmatic)<sup>(۱)</sup> 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 این گونه پیام‌ها قطع یا ادامه‌ی ارتباط است مثل (الو) (رک). صفوی، ۱۳۹۰: 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 شش‌گانه‌ی زبان تصریح می‌کند که شعر غنایی به لحاظ‌گرایش به اول شخص با کارکرد «عاطفی» زبان پیوند دارد (رک). یاکوبسن، ۱۳۸۶: ۷۷. در این ساحت تمرکز بر گوینده قرار می‌گیرد و عاطفه‌ی 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.

مشخصه‌ی 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 جریان‌های عادی گفتار و دور از منطق معمولی سخن بیان کند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۳۸۷).

حال چنانچه بخواهیم نظریه ارتباط یا کوبسن 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 نمونه این نگرش را می‌توان ساختگرایی و مطالعه ساختگرایی زبان و ادب نامید» (صفوی، ۱۳۹۱: ۴۸۰).

### ۲-۲-۲- ژپ لیت ولت و معرفی گونه‌های روایی

از مشهورترین نظریه پردازان گونه‌های روایی، ژپ لیت ولت فرانسوی است که نظریه خود را بر مبنای سه گانه روایی (Narrator)، کنشگر (Actor) و مخاطب (Narrator) قرار داده است. از منظر وی هر یک از بخش‌ها، قابلیت بررسی در راستای یکدیگر را دارد و می‌توان به گونه‌شناسی (Typologies) آن‌ها پرداخت. این گونه‌شناسی که بر ناهمسانی عملی میان روایی 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 لیت ولت «هرگاه روایی به‌عنوان کنشگر در دنیای داستان پدیدار نشود: روایی  $\neq$  کنشگر. روایت دنیای داستان ناهمسان است. برخلاف آن در دنیای داستان همسان یک شخصیت داستانی دو نقش را بر عهده می‌گیرد، از یک سو به‌عنوان روایی (من - روایت کننده) (Je - narrant) و وظیفه روایت کردن را بر عهده دارد. از سوی دیگر همچون کنشگر (من - روایت شده) (Je - narre) عهده‌دار نقش در داستان است» (محمدی 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. گونه روایی متن‌نگار (Type narrative auctorielle)

۲. گونه روایی کنشگر (Type narrative actoriel)

۳. گونه روایی خنثی (بی طرف) (Type narrative neuter)

گونه روایی متن نگار: زمانی که «مرکز جهت گیری نگاه خواننده بر راوی (+) واقع شود نه بر یکی از کنشگران (-). در این حالت راوی همچون نقش ساز روایت، خواننده را به جهان داستان هدایت می کند» (همان: ۲۲۴). به بیان دیگر مرکز جهت گیری نگاه خواننده بر روی راوی قرار می گیرد اما راوی با کنشگر یکسان نیست. با توجه به تعریف پرسپکتیو روایی (Perspective narrative) راوی دانای کل در این گونه روایی «از همه چیز بااطلاع می باشد و از تمامیت دنیای داستانی خارج آگاه است» (لینت ولت، ۱۳۹۰: ۴۱). شناخت راوی از زندگی درونی نیز نامحدود و خدشه ناپذیر است.

گونه روایی کنشگر: هنگامی اتفاق می افتد که «مرکز جهت گیری 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 می شود. به دیگر سخن هر جا که کنشگر مورد نظر در مرکز توجه قرار گیرد، خواننده می تواند کنش های داستانی را مشاهده کند. لذا محدودیت بیشتری نسبت به گونه روایی متن نگار وجود دارد. «با اتخاذ پرسپکتیو یک کنشگر، راوی بر شناخت درونی آن کنشگر محدود می شود.» (لینت ولت، ۱۳۹۰: ۴۱) گونه روایی خنثی (بی طرف): زمانی است که نه راوی (-) و نه حتی کنشگر (-) هیچ کدام در مرکز توجه خواننده قرار ندارند. در نتیجه «هیچ مرکز جهت گیری فردی (Individualism) برای نگاه خواننده وجود ندارد» (عباسی، ۱۳۸۱: ۵۸). در این حالت راوی درباره شخصیت ها وضعیتی خنثی دارد و پیرامون آنها قضاوت و تفسیری انجام نمی دهد. در حقیقت راوی همچون دوربینی است که «حالتی ابژکتیو (Objective) یا بیرونی را اتخاذ می کند» (همان جا).

روایت در دنیای داستانی «همسان» به دو گروه قابل طبقه بندی است: ۱. گونه روایی

متن نگار ۲. گونه روایی کنشگر.

راوی چستی و هویت متن را مشخص می‌کند، بنابراین «شیوه‌ها و شگردهایی که برای متن انتخاب می‌شود یکی از عوامل مهم تمایز متون روایی است» (مدبری و حسینی سروری، ۱۳۸۷: ۴). در پایان می‌توان تفاوت میان گونه‌های روایی را از زبان لیت ولت چنین جمع‌بندی کرد: «تنها تفاوت میان گونه‌های روایی همسان کنشگر و گونه‌های 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 این دو یکی نیستند؛ راوی در یک محیط است و کنشگر در محیط دیگر، ... تفاوت میان گونه‌های روایی متن‌نگار همسان و ناهمسان از اهمیت زیادی برخوردار است. در گونه‌های روایی متن‌نگار همسان راوی همان کنشگر است که این مسئله همه چیزدانی و عمق دید او را محدود می‌کند. برخلاف گونه‌های روایی متن‌نگار که دانای کل می‌تواند درون کنشگران دیگر را به تصویر بکشد» (Lintvelt, 1981: 9).

## ۲-۲-۱- تحلیل گونه‌های روایی در منظومه 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 کل داستان را تشکیل می‌دهد که مشتمل بر پنج بخش اصلی از جهت روایی است و ۴ داستان فرعی در آن داخل شده است. از آنجایی که راوی داستان یکی از کنشگران نیست و به‌صورت مستقل و چشم‌بینای داستان ناظر بر وقایع است، گونه‌های روایی «ناهمسان» می‌شود.

نقطه‌ی تمرکز یا کانون این چشم، مدام تغییر می‌کند و به هیچ‌وجه حالت ایستا ندارد. از کنشگری به کنشگری دیگر تغییر جهت می‌دهد، اما درعین حال همه‌ی 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 همه‌ی مسائل احاطه کامل دارد. به همین سبب تعریف کردن یک گونه‌های روایی برای این منظومه درست نیست. هم راوی و هم کنشگران هر دو مورد توجه خواننده قرار می‌گیرند.

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 ادامه‌ی روند داستان آماده می‌کند. اکثر این ابیات حالت عام دارد و محتوای ابیات بعدی با آن هم‌خوانی ندارد. در کل داستان ۲۴ بیت، حضور راوی را به‌طور مستقیم القا می‌کند:

آتش نفسی فسانه پرداز	داننده‌ی این فسانه راز
هنگامه طراز عشق بازی	زین گونه کند سخن طرازی
	(خورشید و مهپاره، ۱۳۸۸: ۱۱۷)
خواننده‌ی درس آشنایی	کز عشق کند سخن سرایی
چون تیغ زبان به شعله شوید	زین گونه ز شهریار گوید <sup>(۲)</sup>
	(همان: ۱۲۶)

اگرچه همه نمونه‌ها این مشخصه را ندارند، لکن می‌توان ادعا کرد که الگوی «زین گونه ... گفت» ذهن را به سوی 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 همه 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:

مهپاره از ایمن ترانه زار دانست که صادق است در کار

(همان: ۱۷۸)

با این توضیحات و اثبات حضور راوی در این منظومه می توان گفت؛ بخشی از گونه روایی، ناهمسان متن نگار است.

علی رغم حضور راوی در بیرون از داستان نمی توان عملکرد او را کاملاً منفعلانه تحلیل کرد. گاهی این راوی بر روی کنشگران تمرکز می کند و عمل آن ها را در پیشبرد داستان پیگیری می نماید. مثلاً در بخشی که خورشید به دنبال پیدا کردن شکار مناسب در حال جولان است، ناگهان غزالی زیبا توجهش را جلب می کند و راوی طی ۲۷ بیت لنز دوربین خود را با خورشید هماهنگ می کند:

مستانه شکار دشت می کرد	پیمان به دست گشت می کرد
کردی چو هوای تیر و شمشیر	گه شیر زدی و گاه نخچیر...
ناگه به کنار جلوه گاهش	افتاد بر آهویی نگاهش
چون باد صبا به ره شتابان	رم خورده ز خویش در بیابان ...
خورشید چو آن غزاله را دید	شد گرم به صید او چو خورشید
آن آهوی مست شوخ و نیرنگ	بگریخت ز پیش او به فرسنگ
گفتی که پرید چون کمین دید	چون رنگ گل از فروغ خورشید
خورشید ز پی روان و او مست	صحرا صحرا ز پیش می جست

(همان: ۱۵۰ و ۱۵۱)

این تمرکز روایی فقط کنشگران اصلی یعنی خورشید و مهپاره را در بر نمی گیرد، بلکه شخصیت های فرعی چون پدر خورشید، طیبیان، سعد و ... را نیز شامل می شود. یکی از بهترین نمونه ها وصف الحال دل شاد و امانده در جزیره است:

دلشاد در آن جزیره و اماند	از همدم و همنشین جدا ماند
یاران دگر خراب و شیدا	رفتند چو موج رو به دریا

دلشاد چو حال این چنین دید	بر خویش چو زلف خویش پیچید
افروخت چو شمع مغز جانش	شد سنگ کباب از فغانش
هر لحظه ز درد عمر کاهش	آتش به جزیره می زد آهش
یک چند ز اضطراب بگریست	بر حال دل خراب بگریست

(همان: ۲۲۲)

با این توضیحات می توان بخشی از منظومه را از جهت گونه روایی ناهمسان کنشگر تلقی کرد و کلّ گونه روایی منظومه را تلفیقی از ناهمسان متن نگار و کنشگر به شمار آورد.

### ۲-۲-۳- هویت های زمان داستانی و عملکرد آن

زمان همواره به عنوان مقوله ای که زندگی انسان ها را تحت الشعاع قرار می دهد 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، تحولاتی در صحنه فکری فرانسه در وادی روایت شناسی وارد شد. از سوی دیگر «مباحث مربوط به گستره 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 و ۱۱۰).

اما آنچه آرای ژرار ژنت (Gérard Genette) را از دیگر نظریه پردازان متمایز می کند، تأکید او بر زمانمندی پی رنگ داستان است. او اندیشه های اصلی خود را در اثری به نام «گفتمان روایت» (۱۹۷۲ م) و بر مبنای کتاب هفت جلدی مارسل پروست (Marcel Proust) با عنوان «در جست و جوی زمان از دست رفته» پروراند. این منتقد کار خود را بر مبنای تمایز بین سه سطح از کلام مطرح کرد و بین داستان (Story) گفتمان (Discourse) و روایت گری تفاوت قائل شد.

از نظر ژنت، داستان «شامل مواردی است که هنوز به لفظ یا کلام درنیامده اند و ترتیبشان بر طبق روند گاه شماری است؛ اما گفتمان، همه چیزهایی است که نویسنده به داستان می افزاید؛ به ویژه تغییر پی رفت زمانی، ارائه خود آگاه شخصیت ها و رابطه راوی با داستان و

مخاطب» (والاس، ۱۳۸۶: ۷۷). وی خاطر نشان می‌کند که هر کدام 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 رابطه 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، اما روایت آن در پنج سطر توصیف شود. نقطه 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 دقت 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 به صورت دیالوگ (Dialogue) ارائه می‌شود. بیان نمایشی یکی از حالت‌های اصلی روایت است.

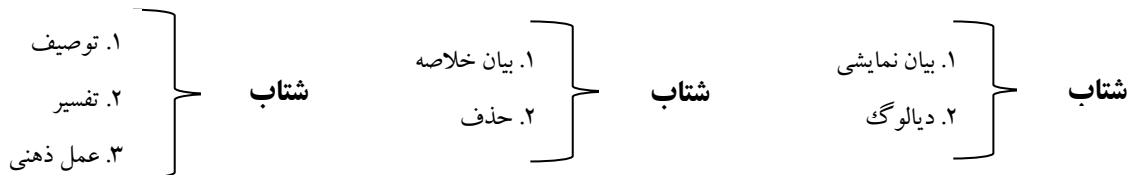
ب) شتاب مثبت (Acceleration): در تسریع یا شتاب مثبت زمان، بیان رخدادها کوتاه‌تر از زمان داستانی است. «راوی به زبان خودش روایت‌ها را شرح می‌دهد» (والاس، ۱۳۸۶: ۹۱). و به صورت خلاصه و چکیده (Summary) برخی از حوادث را فهرست‌وار به خواننده ارائه می‌کند. بیان خلاصه یکی از حالت‌های اصلی روایت به شمار می‌آید.



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، توقف 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:



### ۲-۲-۳-۱- تحلیل شتاب منفی زمانی در منظومه 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 کلی داستان‌های قدیمی از لحاظ سنخیت با دنیای خارج و قیاس با آن جای بررسی چندانی ندارد.  
منظومه خورشید و مهپاره نیز در یک بازه فرضی شکل می‌گیرد. ابتدا و پایان زمان آن معلوم نیست. صرفاً با طلوع و غروب خورشید و شب و روز شدن اتفاقات رقم می‌خورد، اما درعین حال سیر علی و معلولی در آن حفظ می‌شود ولی شتاب داستانی صورتی متفاوت دارد.

بی تردید یکی از بهترین بخش‌های هر منظومه، توصیف، تفسیر و واگویی‌هایی است که قهرمانان داستان ارائه می‌دهند. منظومه خورشید و مهپاره به دلیل حجم زیاد ابیات به خواننده فرصت می‌دهد تا با جزئیات بیشتری نسبت به منظومه‌های کم‌حجم‌تر مواجه شود؛ اما 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 دویستی که پیش برنده جریان داستان هستند از مقوله 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 مقوله عمل ذهنی است:

از گرمی کیست جوش آهم؟	سنگین دل کیست سنگ راهم؟
دامن که فشانند بر چراغم؟	این شور که بیخت بر دماغم؟
این شعله به جان من که افروخت؟	این گنج به سینه‌ام که اندوخت؟
ابروی 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 منظومه خود تا حد امکان از انواع توصیف بهره جسته است. مثلاً در توصیف ظاهر و سیرت خورشید چنین می‌سراید:

خورشید که سرو ناری 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 چهره آن گل از لطافت	شد جمع صباحت و ملاحظت

شیرین دهنش به رنگ شکر می ریخت شکر چو تنگ شکر

(همان: ۱۳۰)

طولانی ترین شتاب منفی منظومه پس از عمل ذهنی ذکر شده، توصیف لحظه وصال خورشید و مهپاره است. به جرأت می توان ادعا کرد که یکی از نقاط کانونی منظومه های عاشقانه ای که در نهایت به وصال منجر می شود، خلوت اولیه عشاق است که با ذره بین تمام جزئیات آن درشت می شود. طیب با وقوف بر این امر طی ۴۴ بیت، تغزلی ترین صحنه ها را به قلم می آورد:

مستانه به پای دلبر افتاد	برخاست ز جا و دیگر افتاد
رو بر کف پای یار مالید	از ذوق چو گل به خویش بالید
مهپاره ز خنده های سر جوش	بگشود دهن چو چشمه نوش
بنشست برش چو خرمن گل	وز زلف گشاد عقد سنبل
از چهره نقاب را جدا کرد	یعنی در باغ وصل وا کرد

(همان: ۲۴۰)

اما بخش سوم که کمترین بسامد را نسبت به عمل ذهنی و توصیف دارد به تفسیر می پردازد. شاعر در برخی از موضوعات مانند عشق، بدگویی، توکل، بی اعتباری جهان و... نکاتی را به اصل داستان می افزاید که بیشتر جنبه اخلاقی و تعلیمی دارد. این گونه اشارات نیز شتاب منفی داستان را تشدید می کند، با این توضیح که نسبت به دو مورد قبل- توصیف و عمل ذهنی- عملکرد «تعلیمی» بیشتری دارد. به بیان دیگر خواننده به طور کامل از جریان داستان جدا می شود و در یک فضای مجزا قرار می گیرد و مطالبی برایش شرح داده می شود که ارتباط مستقیمی با روند روایی ندارد:

این کاسه اگر چه سرنگون است	غافل نشوی که پر ز خون است
داغ عدم است لاله را داغ	از باد فنا شکفته این باغ
در غنچه دهان مار دارد	هر گل بویی ز خار دارد ...
زین سقف زمردین بیندیش	که افعی کده ایست سر به سر نیش

این چرخ ستمگر جفاکوش بی نیش نمی دهد به کس نوش  
(همان: ۱۸۵)

اگرچه برخی از این تفسیرها محصول تداعی های آزاد ذهن شاعر است، اما در هر صورت روند روایت را برای لحظاتی به کندی پیش می برد.

در جدول زیر وضعیت شتاب منفی در منظومه خورشید و مهپاره دیده می شود:

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

#### جدول شماره ۱: عملکرد شتاب منفی در منظومه خورشید و مهپاره

توصیف، از بخش هایی است که شاعر به صورت پیوسته برای غنی کردن منظومه خود، بیش از سایر مؤلفه ها از آن استفاده کرده است. برای پرهیز از اطاله کلام و اثبات بسامد بالای توصیف در ایجاد شتاب منفی به تعدادی از این بخش ها موجزوار اشاره می شود:

توصیف شاه ری: از بیت ۶۵۷ الی ۶۷۰- توصیف گلرخ: از بیت ۶۷۹ الی ۶۹۸-  
توصیف جزیره 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 می توان بین گونه های روایی منظومه و شتاب منفی به عنوان یکی از ارکان اساسی زمان داستانی پیوند برقرار کرد؟ در ادامه کوشیده ایم به تبیین این نکته پردازیم.

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

در عناوین قبلی اثبات کردیم که گونه‌های روایی منظومه‌خورشید و مهپاره تلفیقی از ناهمسان متن‌نگار و کششگر است. این تلفیق به صورت معناداری در خلق الگوی زبان غنایی به کاررفته 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 درهم آمیخته 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 عشاق» 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 اول 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	افتداده 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 خمسارم
گل کرد هزار بی‌قراری	ز آن خار که من به سینه دارم
با آنکه ز یار وعده‌ای نیست	از سواده دل‌می در انتظارم
زین بیش نماند صبر و طاقت	دریاب که سخت بی‌قرارم

(همان: ۱۴۶ و ۱۴۷)

این غزل که در میانه‌ی 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.

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

ای وای ز دست رفت کارم	افتاده 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 خمسارم
گل کرد هزار بی‌قراری	ز آن خار که من به سینه دارم
با آنکه ز یار وعده‌ای نیست	از ساده‌دلی در انتظارم
زین بیش نماند صبر و طاقت	دریاب که سخت بی‌قرارم

(خورشید و مهپاره، ۱۳۸۸: ۲۵۱)

همین رابطه معنادار را می‌توان به صورت دیگری در ارتباط با وضعیت زمانی منظومه تحلیل کرد. هرگاه شتاب منفی 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 دشنه فرنگی
از تیرگی‌اش سپهر بدکیش	گم کرده ره تردد 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)

حال اگر شتاب منفی، معلول توصیف احوال عشاق مانند انواع واگویه‌ها و شکوه‌ها باشد، کارکرد «عاطفی» زبان به اوج می‌رسد. واگویه 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 غمزه فتنه جو 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 وصال

(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؛ اما توصیف‌های مرتبط با **حالات** عشاق که گاهی با کشمکش‌های ذهنی هم‌پوشانی پیدا می‌کند، نقش «عاطفی» زبان را به اوج می‌رساند.

در میانه داستان گاهی ابیاتی مطرح می‌شود که بیشتر حالت تفسیری و تعلیمی دارد و حرکت روایتی را متوقف می‌کند و در نتیجه 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      دانسا دل و هوشیار باشی  
 این شعبده‌ای که دیده‌ای تو      وز صبر و خرد رمیده‌ای تو  
 عاقل داند که سیمیایی است      بیگانه آشنا نمایی است  
 نیرنگ بسی و سحر بسیار      خود را تو به عقل پاس می‌دار  
 آتش به درون فزون ز سواس      اندیشه کن از گزند الماس

زین نقش فریب دل پرداز  
 بنیاد فسون ز دل پرداز ...  
 آهنگ طرب بساز و خوش باش  
 بیهوده جگر به هیچ مخراش  
 از باده بجوی رفع غم را  
 از سینه بشوی این رقم را  
 (همان: ۱۶۱)

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

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

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

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

جدول شماره ۳: ارتباط گونه‌های روایی با کارکردهای زبان غنایی



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

بررسی دیگر آثار عاشقانه مانند سوز و گداز اثر نوعی‌خوشانی و سحر حلال از اهلی شیرازی که نزدیک به زمان سروده شدن این منظومه است، نشان می‌دهد آثار کم حجم‌تر که فاقد فراز و نشیب‌های پی‌رنگی هستند، کم‌تر مستعداً انعکاس رابطه زبان غنایی با ابعاد ساختاری مذکور \_ شتاب منفی و گونه روایی \_ هستند. حتی برخی از منظومه‌های عاشقانه هم‌دوره با خورشید و مهپاره در ایجاد شتاب منفی داستانی تنها مؤلفه توصیف را در بر دارند. در این مقام، عمل ذهنی که انعکاس دهنده اوج عواطف انسانی است، تقریباً نقشی ندارد و همین مسئله سبب فقدان برجستگی شتاب منفی ناشی از کارکرد عاطفی زبان می‌شود.

الگوی ارائه‌شده تا حد زیادی برای تمام منظومه‌های عاشقانه مصداق پیدا می‌کند، زیرا بن‌مایه‌های (Motive) داستانی مشترک همواره میان این داستان‌ها وجود داشته است. منظومه خورشید و مهپاره به لحاظ دارا بودن پی‌رنگ قوی توانسته است نظام‌مندی عناصر داستانی مهم را با زبان غنایی به‌خوبی حفظ کند. این الگو نه تنها برای آثار مربوط به عصر صفوی بلکه برای کلیه منظومه‌های عاشقانه قابل تعریف است. بدیهی است که برخی از آثار در زمینه زبانی نسبت به بُعد داستانی موفق‌تر عمل کرده‌اند.<sup>(۳)</sup>

### ۳- نتیجه‌گیری

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

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

جالبی میان گونه‌ی 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 شاخصه‌ی اصلی آن را در شیوه‌ی روایت‌گری راوی و پی‌رنگ نسبتاً پیچیده‌ی آن در قیاس با منظومه‌های عاشقانه‌ی 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 قابل‌توجهی در سراسر منظومه دیده می‌شود، کارکرد زبان غنایی را در دو سطح «ادبی و عاطفی» به اوج رسانده است. اوصاف بیرونی و آفاقی به اضافه‌ی اوصاف مربوط به ظاهر کنشگران (اعم 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 اثر در درجه‌ی نخست معلول توصیف در ساحت‌های مختلف است.

۲- در گونه‌ی 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 ادبیات فارسی قابل تعمیم است.

### یادداشت‌ها

۱. عنصر هم‌نشینی زبان «به موقعیت یک نشانه در هر گفته معین مربوط است. برای مثال در جمله‌ای معین، بخشی از معنای یک واژه واحد را موقعیت آن در جمله و رابطه آن با سایر واژه‌ها و واحدهای دستوری آن جمله تعیین می‌کند... و اغلب به صورت محور افقی تصور می‌شود» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۳۸). حال اگر معنای یک واژه در جمله‌ای با واژه‌های غالب تعیین شود، رابطه 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. منظومه 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**. ترجمه فرزانه طاهری. چاپ دوم. تهران: آگه.
۳. ایگلتون، تری. (۱۳۹۰). **پیش درآمدی بر نظریه ادبی**. ترجمه عباس مخبر. چاپ ششم. تهران: مرکز.
۴. باباصفیری، علی‌اصغر. (۱۳۹۲). **فرهنگ داستان‌های عاشقانه در ادب فارسی**. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
۵. باطنی، محمدرضا. (۱۳۵۴). **مسائل زبان‌شناسی نوین**. تهران: آگه.
۶. تادیه، ایوژان. (۱۳۹۰). **نقد ادبی در قرن بیستم**. ترجمه مهشید نونهالی. چاپ دوم. تهران: نیلوفر.
۷. تایسن، لیس. (۱۳۹۲). **نظریه‌های نقد ادبی معاصر**. ترجمه مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی. چاپ دوم. تهران: نگاه امروز و حکایت قلم نوین.

۸. ژنت، ژرار. (۱۳۹۱). **آرایه‌ها ۱**. ترجمه آذین حسین زاده. تهران: قطره.
۹. شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۰). **صور خیال در شعر فارسی**. چاپ هشتم. تهران: آگه.
۱۰. صفوی، کورش. (۱۳۹۱). **آشنایی با زبان‌شناسی در مطالعات ادبیات فارسی**. تهران: علمی.
۱۱. \_\_\_\_\_ (۱۳۹۰). **از زبان‌شناسی به ادبیات (نظم)**. جلد اول. چاپ سوم. تهران: سوره مهر.
۱۲. کلیگر، مری. (۱۳۸۸). **درسنامه نظریه ادبی**. ترجمه جلال سخنور و همکاران. تهران: اختران.
۱۳. لنتریچیا، فرانک. (۱۳۹۲). **بعد از نقد نو**. ترجمه مشیت علایی. تهران: مینوی خرد.
۱۴. لیت ولت، ژپ. (۱۳۹۰). **رساله‌ای در باب گونه‌شناسی روایت و نقطه دید**. ترجمه علی عباسی و نصرت حجازی، تهران: علمی فرهنگی.
۱۵. محمدی، محمدهادی و علی عباسی. (۱۳۸۱). **صمد ساختار یک اسطوره**. تهران: چیستا.
۱۶. مکاریک، ایرناریما. (۱۳۸۸). **دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر**. ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی. چاپ سوم، تهران: آگه.
۱۷. میرزا محمد سعید طیب قمی. (۱۳۸۸). **خورشید و مهپاره**. تصحیح حسن ذوالفقاری و جلیل اصغریان رضایی. تهران: چشمه.
۱۸. والاس، مارتین. (۱۳۸۶). **نظریه‌های روایت**. ترجمه محمد شهباء، چاپ دوم. تهران: هرمس.
۱۹. ولک، رنه. (۱۳۷۴). **تاریخ نقد جدید**. جلد دوم. ترجمه سعید ارباب شیرانی. تهران: نیلوفر.
۲۰. یاکوبسن، رومن. (۱۳۸۶). **قطب‌های مجازی و استعاری در زبان پریشی**. زبان‌شناسی و نقد ادبی. ترجمه مریم خوزان و حسین پاینده. چاپ سوم. تهران: نی.

**(ب) مقالات:**

۱. رنجبر، محمود و دیگران. (۱۳۹۰). «بررسی ساختاری عنصر زمان بر اساس نظریه ژرار ژنت در نمونه‌ای از داستان کوتاه دفاع مقدس». نشریه ادبیات پایداری. سال سوم. ش ۶. صص ۱۰۵-۱۳۱.
۲. سخنور، جلال. (۱۳۷۶). «ساختار زدایی در ادبیات». پژوهشنامه علوم انسانی. ش ۲۱. صص ۱۰۱-۱۱۳.
۳. عباسی، علی. (۱۳۸۱). «گونه‌های روایتی». پژوهشنامه علوم انسانی. ش ۳۳. صص: ۵۱-۷۴.
۴. مدبری، 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.

