زبان و ادب فارسی
(نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز)
سال ۷۰، بهار و تابستان ۹۶، شمارهٔ مسلسل ۲۳۵

داستان‌های عاشقانه؛ گونه غنایی یا روایی؟*

امید ذاکری کیش**
استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان

چکیده

بنای این تحقیق بر این پرسش گذاشته شده است که یک متن روایی باید چه معیارهایی داشته باشد که آن را بتوان نوع ادبی غنایی به شمار آورد. برای پاسخ به این سؤال، نگارنده با روش توصیفی – تحلیلی سعی کرده است ویژگی‌هایی را که در داستان‌های برجستهٔ عاشقانه عامل روایی را در برابر عامل غنایی کم رنگ می‌کند، نشان دهد. عواملی مانند توصیف کشمکش‌های عاطفی، وجوه شعری و غنایی، استفاده از زبان غنایی، حضور من راوی در متن، از مهم‌ترین مؤلفه‌هایی است که فراوانی و گسترش آن در یک متن، عنصر روایت را کم رنگ تر از عنصر غنایی جلوه می‌دهد. بنابراین در داستان‌های عاشقانهٔ غنایی مخاطب با صحنه‌هایی رو به رو می‌شود که منشاء آن عواطف و احساسات گوینده یا شخصیت داستان است. در چنین متنی کارکرد شعری (ادبی) و عاطفی متن بر کارکرد ارجاعی آن غالب است.

واژگان کلیدی: روایت، شعر غنایی، زبان غنایی، وجه غنایی، کشمکش عاطفی

---

* تاریخ وصول: ۹۵/۴/۹ تأیید نهایی: ۹۶/۷/۲۶

** E-mail: o.zakeri@yahoo.com

۱- مقدمه

یکی از مهم‌ترین گونه‌های رایج در ادبیات فارسی کهن، داستان‌های عاشقانه است. محققان معاصر اغلب این داستان‌ها را ژانر غنایی دانسته‌اند؛ اما با دقت در ساختار این داستان‌ها به نظر می‌رسد برخی از آنها روایی‌اند تا غنایی؛ یعنی بیشتر به بیان ماجرایی که بین دو شخصیت داستانی (که در اینجا عاشق و معشوق هستند) اتفاق افتاده، پرداخته‌اند. در برخی دیگر از داستان‌ها روابط عاطفی عاشق و معشوق در متن بیشتر بازنموده شده است؛ بنابراین توجه و دقت به ویژگی‌های ساختاری یک متن برای تعیین ژانر (نوع ادبی) آن ضروری به نظر می‌رسد. از این رو این سؤال مطرح می‌شود که چگونه و با چه شرایطی می‌توان یک داستان عاشقانه را زیر ژانر غنایی قرار داد.

۱-۱- ضرورت و اهمیت تحقیق

این تحقیق بر این نکته تأکید دارد که برای تعیین نوع ادبی یک متن باید مؤلفه‌های ساختاری آن را با دقت مدّنظر قرار داد. بدین گونه محقق از کلی گویی دربارهٔ نوع ادبی یک متن پرهیز می‌کند و گونه شناسی ادبیات فارسی را با دقت بیشتری انجام می‌دهد. این تحقیق همچنین بین نوع ادبی روایی و غنایی تفاوت قایل است و این تفاوت را در داستان‌های عاشقانه نشان می‌دهد.

۱-۲- پیشینهٔ تحقیق

در گسترهٔ تحقیقات ادبیات فارسی، نخستین بار صورتگر (۱۳۴۵) کتابی با عنوان، *منظومه‌های غنایی* در ادبیات فارسی نوشته است. او در این کتاب داستان‌های عاشقانه را از نظر دور داشته است و پس از آن غلامرضایی (۱۳۷۰) *داستان‌های غنایی منظوم* و میرهاشمی (۱۳۹۰) *نظیره‌های غنایی منظوم* را به نگارش در آورد. ذوالفقاری هر چند در عنوان کتابش (۱۳۹۲) از صفت غنایی استفاده نکرده است اما بارها داستان‌های عاشقانه را غنایی دانسته است. هیچ کدام از این نویسندگان استدلال نکرده اند که چرا باید این داستان‌های روایی را غنایی دانست و به این مسأله نپرداخته‌اند که یک ژانر روایی چگونه می‌تواند صفت غنایی داشته باشد. شمیسا در *انواع ادبی*(۱۳۷۳: ۱۲۴)، نخست به ویژگی غیر روایی بودن شعر غنایی در ادبیات اروپایی اشاره می‌کند و سپس می‌نویسد: «از آنجا که در ایران هنر نمایش رواج نداشته است، ما به شعرهای بلند غنایی در ادبیات فارسی، شعر غنایی داستانی می-گوییم» (همان). وی با وجودی که استادانه طرح مسأله کرده، اما در جهت تطبیق منظومه‌های عاشقانه با تعریف شعر غنایی تلاش چندانی انجام نمی‌دهد. ذوالفقاری(۱۳۹۱: ۷۸) منظومه های عاشقانه را بسط یافتهٔ شعر غنایی می‌داند و استدلال می‌کند که در غزل مفهوم عشق به اشارتی بیان می‌شود اما در منظومهٔ عاشقانه همان مضمون باز و گسترده شده و در قالب داستانی کمال می‌یابد.

۲- بحث اصلی

شعر غنایی در تقسیم بندی انواع ادبی یونان باستان، نوعی شعر بوده که با شعر روایی (حماسه) و دراماتیک (نمایشی) متفاوت بوده است. افلاطون در کتاب سوم جمهور خود، از زبان سقراط ادعا می‌کند

که در اثر هنری، شاعر یا با صدای خود حرف می‌زند- محققان این نوع را با شعر غنایی برابر دانسته‌اند- و یا صدای دیگران را تقلید می‌کند – این نوع با شعر نمایشی منطبق است- و در حالت سوم تلفیقی از این دو به وجود می‌آورد؛ یعنی هم با صدای خود حرف می‌زند و هم اجازه می‌دهد شخصیت‌ها با صدای خود حرف بزنند –این نوع شعر را هم با شعر حماسی (روایی) برابر دانسته‌اند- (رک: افلاطون،۱۳۶۰: ۱۶۲؛ ولک و وارن،۱۳۷۳ :۲۶۱؛کالر،۱۳۸۲: ۹۹ و احمدی،۱۳۷۰: ۳۱۹). با توجه به این تقسیم بندی، سرشت شعر غنایی با شعر روایی اساسا متفاوت است و شعر روایی، بیشتر یادآور حماسه است. صفا حماسه را نوعی اشعار وصفی روایی می‌داند (صفا،۱۳۶۳: ۴-۲) و همایی اصطلاح Epic را به شعر قصصی ترجمه می‌کند (همایی،۱۳۶۶: ۷۸). محققان غربی نیز شعر غنایی را شعر کوتاهی معرفی می-کنند که بیانگر احساسات یک گویندهٔ تنهاست (رک. Cudden, 1982:372 و Abrams, 1385:153). در شعر غنایی منشاء به وجود آمدن شعر، احساسات و عواطف گوینده است. در انواع دیگر شعر ممکن است افکار و اندیشه‌های شاعر یا عمل و رویدادهای ذهنی او عامل به وجود آمدن شعر باشد. با توجه به این مقدمه مسألهٔ اصلی این مقاله را این گونه می‌توان مطرح کرد که «داستان‌های عاشقانهٔ ادبیات فارسی که با زمینهٔ روایی سروده شده است چگونه می‌تواند یک گونهٔ غنایی به شمار آید؟»

برای پاسخ دادن به پرسش فوق راهکارهای مختلفی را می‌توان مورد بحث قرار داد. در این مقاله مؤلفه‌های ساختاری داستان‌های عاشقانه مورد بررسی قرار گرفته است:

۲-۱- در این داستان‌ها «تکانه‌ای زیبا شناختی» باعث رشد و پیش‌روی داستان می‌شود. در واقع منشاء ماجرای عاشقانه، احساسات و عواطف گویندهٔ داستان است نه افکار و اندیشه های او و نه اساساً عمل و رویدادهای اجتماعی. عامل اصلی رشد و گسترش داستان، کشمکش عاطفی است. با نگاهی به داستان‌های عاشقانهٔ معروف این ویژگی به خوبی آشکار است. در ویس و رامین وقتی «تند باد نو بهاری» پردهٔ عماری را کنار می‌زند:

رخ ویســـــــه پدید آمد ز پــرده — دل رامیـــــن شد از دیدنش برده
تو گفتی جادوی چهره نــمودش — به یک دیدار جان از تن ربودش
اگر پیکان زهـــــــر آلود بودی — نه زخــم او بدین سان زود بودی
درخت عاشقی رست از روانش — ولیکن گشت روشن دیدگـانش
(گرگانی،۱۳۳۷:۶۵).

این تکانهٔ زیبا شناختی و جرقهٔ عاطفی ماجراهای فراوانی را در ادامهٔ داستان به وجود می‌آورد. همین ویژگی در لیلی و مجنون نظامی هم به خوبی مشاهده می‌شود. وقتی زیبایی لیلی هر صبح به جلوه می‌آمد و مجنون آن را مشاهده می‌کرد:

چون یک چندی بر ایـــن بر آمد | افغان ز دو نازنیـــــن بر آمد
عشق آمد و کرد خـــــانه خالی | برداشته تیـــــــــغ لاابالی
غـــــم داد و دل از کنارشان برد | وز دل‌شدگی قرارشان برد
زان دل که به یکـــدگر نهادند | در معـــــــرض گفتگو فتادند
این پرده دریده شد ز هر سوی | وان راز شنیده شد به هر کوی
زین قصّه که محکم آیتی بود | در هـــــر دهنی حکایتی بود
کردند بسی به هم مـــــــدارا | تا راز نگـــــــــردد آشکارا

(نظامی، ۱۳۸۰،۶۳)

در این جرقهٔ عاطفی، سه عنصر همواره ثابت است: اوّل عشق، که در اثر دیدن، شنیدن و یا وصف زیبایی ایجاد می‌شود؛ دوّم معشوق و سوّم عاشق. ویژگی‌ها و اوصاف و ماجراهای مربوط به این سه عنصر اغلب ساختار داستان‌های عاشقانه را شکل می‌دهد.

۲-۲- دوّمین عامل غنایی در داستان‌های عاشقانه، غلبهٔ وجوه شعری و غنایی بر جنبه‌های روایی و اطلاع رسانی است. میزان ضعف و قوت داستان‌های عاشقانهٔ غنایی را می‌توان با توجّه به رویکرد آنها به روایت از یک سو و جنبه‌های غنایی از سوی دیگر سنجید. در داستان‌های عاشقانهٔ غنایی که قوی هستند وجوه غنایی کاملاً بر جنبهٔ روایی سایه می‌افکند. در آثار داستانی دو نوع مسیر را می‌توان از هم متمایز دانست: یک؛ مسیر داستانی و روایی و دیگر مسیر شعری و غنایی؛ در آثار داستانی غنایی جنبه-های شعری و عاطفی همواره روایت را متوقف می‌سازد. امّا در آثار روایی، خویشکاری های پیش رونده بیشتر استفاده می‌شود. بهترین نمونه برای مقایسهٔ این دو مسیر، خسرو و شیرین نظامی و فردوسی است. فردوسی در ضمن روایت ماجرای پادشاهی خسرو پرویز، از حادثهٔ عشقی او با شیرین نیز یاد می‌کند. هدف فردوسی این است که خواننده در جریان عمل و رویدادهای این حادثهٔ تاریخی قرار بگیرد. بنابراین از گزاره‌هایی استفاده می‌کند که بیشتر اطلاع رسان هستند و روایت را پیش می‌برند. امّا بر عکس، نظامی اولاً، معاشقات خسرو و شیرین را بسیار پر رنگ جلوه داده است و ثانیاً در بیان ماجرای عشقی این دو، صرفاً به شرح روایت رخداد بسنده نکرده است، بلکه همواره انگیزه‌ها و عواطف را شرح و توصیف کرده است. همین عامل همواره باعث می‌شود جنبه‌های روایی داستان توقف‌هایی- که گاهی بسیار طولانی است – داشته باشد. نظامی ، در مقایسهٔ طرح خود با آنِ فردوسی می‌گوید:

حکیمی کاین حکایت شرح کرده ست | حدیث عشق از ایشان طرح کرده است

نظامی اشاره می‌کند که فردوسی در شصت سالگی از عشق سخن گفتن را سودمند ندانسته است؛ بنابراین می‌گوید:

در آن جزوی که ماند از عشق بازی　　سخن رانـدم نیت بر مرد غـازی
(نظامی،۱۳۸۲: ۳۳)

نظریه‌پردازان بین گزارش تاریخی و گزارش داستانی تفاوت قائل می‌شوند. از جمله پل ریکور در بحث از زمان، معتقد است که گزارش داستانی از گزارش تاریخی برتر است. زیرا در گزارش داستانی آشکارا ارتباط کلامی کامل‌تر است. به نظر امیل بنونیست «در تاریخ کسی حرف نمی‌زند، بل حوادث خود راوی هستند». سخن تاریخی خواننده یا شنونده را با گزارش دائمی و قطعی از گذشته آشنا می‌کند. کته هامبورگر تأکید کرد که در گزارش داستانی و ادبی، در بیشتر موارد، تمامی رخدادها و کنش‌ها در زمان گذشته رخ می‌دهند و خواننده خود را در آن زمان قرار می‌دهد. گذشته و آیندهٔ رخدادهای متن برای خواننده وجود دارند، همه در یک لحظه: «لحظهٔ خواندن». کنش خواندن ما را به زمان متن و زمان متن را به زمان ما منتقل می‌کند. امّا در گزارش تاریخی این اصل، صادق نیست. گذشته زمان اصلی است. ما دربارهٔ آن می‌خوانیم و می‌شنویم. زمان گزارش تاریخی همچنان پیش ما گذشته می‌نماید (رک. احمدی،۱۳۷۰: ۶۴۷-۶۴۶). با این همه، گزارش تاریخی داستانی، بینابین جنبه-های اطلاع رسانی و عاطفی قرار می‌گیرد (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۳۵)؛ امّا در داستان‌های عاشقانهٔ غنایی چنان که گفتیم جنبه‌های عاطفی و شعری کاملاً بر جنبه‌های اطلاع رسانی و روایی غلبه دارد. از این رو ساختار این داستان‌ها، دربردارندهٔ «فزون متن‌هایی»[1] است که منشاء آن ارزش‌های عاطفی است. به خاطر همین فزون متن‌ها، در یک اثر غنایی مانند خسرو و شیرین، نخست برجسته سازی‌های متعدد در حوزهٔ زبان ایجاد می‌شود و سپس وجوه مختلف عاطفهٔ انسانی همواره در این متن مد نظر قرار می‌گیرد.

در داستان عاشقانهٔ «ورقه و گلشاه»، شاعر اغلب اسیر روایت می‌شود. یعنی جنبه‌های گزارش تاریخی و اطّلاع رسانی، بر جنبه‌های عاطفی و ادبی غلبه دارد. به همین جهت صفا می‌نویسد: این داستان بیشتر به یک داستان حماسی می‌ماند که بنای آن بر یک حادثهٔ عشقی نهاده شده است (عیّوقی،۱۳۴۳: نه مقدّمه). با این همه شاعر برای اینکه جنبه‌های عاطفی اثر خود را تقویت کند در حین روایت، غزل‌هایی را در متن خود، اضافه می‌کند. وی در ضمن مثنوی کوتاه خود، ده غزل مستقل آورده است؛ از جمله:

کجا رفتی ای دل گسل یار من　　مگر سـیر گشتی ز دیـدار من
نجستم بتا هرگز آزار تو　　چرا جستی ای دوست آزار من
چگونه است بی من بتا کار تو　　که با جان رسید از عنا کار من
ز من زارتر گردی اندر فراق　　اگر بشنوی نالهٔ زار من
بر توست زنهار جان و دلم　　نگه دار زنهـار زنهـار من
(عیّوقی،۱۳۴۳: ۱۵).

در این غزل‌ها اغلب، جهت گیری پیام به سوی گوینده است و بسیار لطیف و عاطفی سروده شده است. زبان این غزلیات بسیار ساده است. صفا ضمن اشاره به اینکه آوردن غزل در ضمن مثنوی در ادبیات فارسی تازگی داشت، معتقد است که عیّوقی این شیوه را به تبعیّت از اصل داستان -که قصّهٔ عروه و عفرا باشد- آورده است. در اصل داستان، ابیات عاشقانه و غزل‌های حزن‌آوری از عروه شاعر عرب موجود است (همان: نه مقدّمه)؛ امّا علاوه بر این موضوع، آوردن غزل همچنین می‌تواند به این دلیل باشد که عیّوقی تلاش می‌کند جنبهٔ غنایی مثنوی خود را تقویت کند و از این طریق تسلّط جنبهٔ روایی متن را می‌کاهد. این تدبیر بعدها، با پیشرفت داستان‌های عاشقانه، در آثار غنایی سرایان معروف مانند فخرالدین اسعد گرگانی- با آوردن ده نامه و مفاهیم تغزّلی- و نظامی- با آوردن گفتگوهای طولانی بین عاشق و معشوق- در قالب و متن داستان مورد استفاده قرار گرفت.

جاناتان کالر می‌گوید «شعرهای روایی رخدادی را نقل می‌کنند؛ می‌توان گفت شعرهای تغزّلی می‌کوشند خود رخداد باشند» (کالر ۱۳۸۲: ۱۰۵). این ویژگی در آثار غنایی نظامی به خوبی قابل بررسی است. نظامی از بین هنر روایت پردازی و هنر شعر غنایی، دومی را برگزیده است؛ به همین جهت منتقدان معتقدند که نظامی از نظر اصول داستان پردازی، چندان قوی نیست و ایرادات بسیاری بر او می‌گیرند (رک. غلامرضایی، ۱۳۷۰: ۲۰۸-۲۰۲). نظامی در جای جای خسرو و شیرین و لیلی و مجنون روایت را در خدمت زبان غنایی قرار می‌دهد. وی این کار را به چند شیوه انجام می‌دهد: به طور مثال تکرار یک خویشکاری؛ در ماجرای آگاهی یافتن خسرو از عشق فرهاد، این خویشکاری که «رقیب عشقی برای خسرو به نام فرهاد پیدا شده است» بدین صورت بیان می‌شود:

یکی محرم ز نزدیکان درگاه — فرو گفت این حکایت جمله با شاه
که فرهاد از غم شیرین چنان شد — که در عالم حدیثش داستان شد
دماغش را چنان سودا گرفته است — کزان سودا ره صحرا گرفته است
ز سودای جمال آن دل افروز — برهنه پا و سر گردد شب و روز
دلم گوید به شیرین دردمند است — بدین آوازه آوازش بلند است
هراسی نز جوان دارد نه از پیردلش — نه از شمشیر می‌ترسد نه از تیر
زان ماه بی پیوند بینم — به آوازیش از او خرسند بینم
ز بس کارد به یاد آن سیمتن را — فرامش کرده خواهد خویشتن را

(نظامی،۱۳۸۲: ۲۲۷-۲۲۶).

خویشکاری اصلی در بیت دوم بیان شده است. ابیات ادامه در واقع تکرار همان خویشکاری است. با توجّه به اینکه انگیزهٔ مطرح شده در این کنش داستانی، عشق است، گویندهٔ روایت، داستان را به اصطلاح کش داده است، گویی علاوه بر این که خود از عاطفهٔ مطرح شده لذّت می‌برده، یقین داشته است که خواننده هم از این عاطفه، لذّت خواهد برد.

علاوه بر این در بسیاری اوقات، منطق روایی داستان تحت تأثیر زبان غنایی قرار می‌گیرد. در مصرع دوم بیت زیر شاعر به جای عامل روایی «گفت»، جمله‌ای قرار داده که زبان غنایی متن را بسیار تقویت کرده است:

به گستاخی بر شاپور بنشست　　در تنگ شکر را مهر بشکست

(همان: ۶۸).

نبود این مصرع، منطق روایی داستان را دچار اختلال می‌کند امّا بودنش هم به نوعی، جنبهٔ اطلاع رسانی روایت را به تأخیر می‌اندازد و جنبهٔ ادبی زبان را برجسته جلوه می‌دهد. نمونهٔ زیر هم از این گونه است:

سمن‌بر غافل از نظّارهٔ شاه　　که سنبل بسته بود بر نرگسش راه

(همان: ۸۲).

این ویژگی وقتی در ابیات متوالی تکرار می‌شود، منطق روایی داستان را به طور کامل تحت تأثیر زبان غنایی قرار می‌دهد (رک: همان: ۸۶).

علاوه بر این موارد، از آنجا که کشمکش اصلی در داستان‌های عاشقانهٔ غنایی، یک کشمکش عاطفی است، بسیاری از گفتگوهای داستانی رنگ عاطفی به خود می‌گیرد. به همین جهت روایت سرگذشت شخصیت‌های داستان هم در وهلهٔ اول عاطفی است. مجنون هنگامی که در خانهٔ کعبه با خدا گفتگو می‌کند، در داستان با این گزاره های عاطفی مواجه می‌شویم:

یا رب تو مرا به روی لیلی　　هر لحظه بده زیاده میلی
از عمر من آنچه هست بر جای　　بستان و به عمر لیلی افزای

(نظامی، ۱۳۸۰: ۸۱)

به هر حال نظامی برای تقویت زبان و محتوای غنایی، همواره روایت را با توصیف عواطف و بیان گفتگوهای عاشقانه دچار توقف می‌کند. در پایان این بحث برای تبیین توقف روایت در داستان عاشقانهٔ غنایی و حالت پیش روندگی روایت در یک داستان عاشقانه که هدف شاعر به طور کامل بیان عواطف غنایی نیست، دو صحنهٔ مشابه را در خسرو و شیرین نظامی و زال و رودابهٔ فردوسی با هم مقایسه می‌کنیم. هر دو عاشق پیش از ازدواج رسمی، زمانی را با معشوق سپری می‌کنند. فردوسی ماجرا را این گونه بیان می‌کند که وقتی زال برای ملاقات رودابه با کمند به روی بام آمد، پس از آن:

سوی خانهٔ زرنگار آمدند　　به آن مجلس شاهوار آمدند
بهشتی بد آراسته پر ز نور　　پرستنده بر پای و بر پیش حور
شگفت اندرو مانده بد زال زر　　بر آن روی و آن موی و بالا و فر
ابا یاره و طوق و با گوشوار　　ز دینار و گوهر چو باغ بهار

دو رخساره چون لاله اندر سمن — سر جعد زلفش شکن بر شکن
همان زال با فرّ شاهنشهی — نشسته بر ماه با فرّهی
حمایل یکی دشنه اندر برش — ز یاقوت سرخ افسری بر سرش
همی بود بوس و کنار و نبید — مگر شیر کو گور را نشکرید
(فردوسی، ۱۳۷۳: ۱۷۳-۱۷۲).

پس از این بیت، فردوسی ادامهٔ روایت را بازگو می‌کند. زال از مخالفت منوچهر و سام سخن به میان می‌آورد و عاشق و معشوق عهد می‌بندند که به هم وفادار باشند. چنان که دیده می‌شود، روابط عاطفی عاشق و معشوق در زمان وصال پیش از ازدواج بسیار گذرا و تنها در یک بیت (بیت پایانی) بیان شده است. امّا در خسرو و شیرین نظامی، اولاً عاشق و معشوق بارها پیش از ازدواج با هم همنشینی می‌کنند و ثانیاً در هر بار روابط عاطفی آنها به طور مفصّل وصف می‌شود؛ در یکی از بزمگاه‌ها:

ملک عزم تماشا کرد روزی — نظرگاهش چو شیرین دلفروزی
کسی را کانچنان دلخواه باشد — همه جایی تماشاگاه باشد
ز سبزه یافتند آرامگاهی — که جز سوسن نرست از وی گیاهی
در آن صحن بهشتی جای کردند — ملک را بارگه بر پای کردند
کنیزان و غلامان گرد خرگاه — ثریاوار گرد خرمن ماه
نشسته خسرو و شیرین به یک جای — ز دور آویخته دوری به یک پای
صراحی‌های لعل از دست ساقی — به خنده گفت: باد این عیش باقی
شراب و عاشقی همدست گشته — شهنشه زین دو می سرمست گشته
(نظامی، ۱۳۸۲: ۱۲۸).

توصیف بزمگاه خسرو و شیرین از نظر فضا و شخصیت‌های صحنه، بسیار شبیه توصیف خانهٔ زیبای رودابه است. امّا در نظامی اولاً توصیف گستردگی بیشتری دارد و ثانیاً من شاعر (در بیت دوم) حضور دارد و ثالثاً توصیف با تشخیص همراه است (بیت هفتم)؛ از این رو با توصیفی گسترده تر و زنده تر و عاطفی‌تر مواجهیم. عاشق در توصیف فردوسی در کنار معشوق نشسته است و دشنه و تاج دارد در حالی که در توصیف نظامی، سرمست است و هیچ سلاحی با خود ندارد. در ادامهٔ توصیف نظامی روایت این گونه پیش می‌رود که شیری ناگهان حمله‌ور می‌شود و خسرو آن را با مشت می‌کشد و از آن پس رسم می‌شود که شاهان در بزمگاه تیغ در دست داشته باشند. پس از این اتفاق شیرین به بهانهٔ شیر کشتن خسرو، بوسه‌ای بر دست او می‌زند؛ در پاسخ:

ملک بر تنگ شکّر مهر بشکست — که شکّر در دهان باید نه در دست
لبش بوسید و گفت: این انگبین است — نشان دادش که جای بوسه این است

(همان: ۱۲۹).

این نخستین رابطهٔ احساسی است که به این صورت در داستان، بین عاشق و معشوق رخ می‌دهد. پس از آن:

دو عاشق چون چنان شربت چشیدند — عنان پیوسته از زحمت کشیدند
چو یک دم جای خالی یافتندی — چو شیر و می به هم بشتافتندی
چو دزدی کو به گوهر دست یابد — پس آنگه پاسبان را مست یابد
به چشمی پاس دشمن داشتندی — به دیگر چشم ریحان کاشتندی
چو فرصت درکشیدی خصم را میل — ربودندی یکی بوسه به تعجیل
صنم تا شرمگین بودی و هشیار — نبودی بر لبش سیمرغ را بار
در آن ساعت که از می مست گشتی — به بوسه با ملک همدست گشتی
چنان تنگش کشیدی شه در آغوش — که کردی قاقمش را پرنیان پوش
ز بس کز گاز نیلش درکشیدی — ز برگ گل بنفشه بر دمیدی
ز شرم آن کبودی‌هاش بر ماه — که مه را خود کبود آمد گذرگاه
اگر هشیار اگر سرمست بودی — سپیدابش چو گل بر دست بودی

(همان: ۱۳۰).

چنان که آشکار است توصیف رابطهٔ احساسی عاشق و معشوق در خسرو و شیرین بسیار طولانی‌تر از شاهنامه بیان شده است. شاعر با دقت در جزئیّات توصیف، سعی کرده است خود رخداد را به تصویر بکشد نه دربارهٔ آن صحبت کند؛ به همین دلیل هم هست که استعاره در زبان متن بسیار استفاده شده است. از این جهت، نظامی در خسرو و شیرین، به بیان انگیزه‌ها بسیار بیشتر اهمّیت می‌دهد تا روایت داستان.

۲-۳- ویژگی دیگر غنایی در داستان‌های عاشقانه، حضور من راوی (شاعر) در ضمن روایت است. عیّوقی علاوه بر اینکه «من» خود را در غزلیاتی مستقل در ضمن مثنوی نمایش داده است، در یک جای داستان اشاره می‌کند که قصّهٔ زندگی او از قصّهٔ ورقه و گلشاه عجیب‌تر و دردناک‌تر است. او از بی وفایی‌ها و دغل بازی‌ها گله می‌کند (عیّوقی، ۱۳۴۳: ۱۱۶). فخرالدین اسعد گرگانی نیز پس از توصیف وصال و نشاط ویس و رامین، به یاد دوران عاشقی خودش می‌افتد که برعکس ویس و رامین حتی یک روز هم خرّم نبوده است:

بسا روزا که من عشق آزمودم — چنین یک روز از او خرّم نبودم

(گرگانی، ۱۳۳۷: ۳۵۰)

به همین خاطر چه بسا بیان داستان انعکاسی از روحیات و عواطف گویندهٔ آن نیز باشد. تی. اس. الیوت برای بیان این ویژگی اصطلاح «معادل عینی» را به کار برد؛ به این معنا که اثر هنری، جهانی

نمادین و قابل تحلیل و داوری دارد که در نظر او با احساسات شاعر پیوستگی داشته و به آنها عینیت و شکل بخشیده است؛ از این رو به نظر وی، «معادل عینی» به منزلهٔ معادل عاطفهٔ نویسنده و عینی کردن موفقیت آمیز عاطفه در اثر هنری است (رک. ولک، ۱۳۸۳: ۳۱۶-۳۱۴). ولک می‌نویسد: «تعبیر معادل عینی را نمی‌توانیم مردود بدانیم زیرا عبارت درخوری است برای ابزارها و موقعیت‌ها و طرح و توطئه‌ها و اعیان خارجی مناسبی که عاطفهٔ آدم نمایشی یا داستانی را منتقل می‌کند» (همان: ۳۱۵). نظامی در بیان نتیجهٔ داستان خسرو و شیرین آشکارا به این ویژگی اشاره کرده است:

تو کز عبرت بدین افسانه مانی — چه پنداری؟ مگر افسانه خوانی؟
در این افسانه شرط است اشک راندن — گلابی تلخ بر شیرین فشاندن
به حکم آنکه آن کم زندگانی — چو گل بر باد شد روز جوانی
سبکرو چون بت قبچاق من بود — گمان افتاد خود کآفاق من بود
(نظامی، ۱۳۸۲: ۴۳۰).

همچنین بارها در ضمن روایت داستان، گوینده «من» خود را آشکار می‌کند. وقتی بهرام از خسرو شکست می‌خورد، نظامی خود به میان داستان می‌آید:

چو از خسرو عنان پیچید بهرام — به کام دشمنان شد کام و ناکام
جهان خرمن بسی داند چنین سوخت — مشعبد را نباید بازی آموخت
کدامین سرخ گل را کو بپرورد — ندادش عاقبت رنگ گل زرد؟
همه لقمه شکر نتوان فرو برد — گهی صافی توان خوردن، گهی درد
(همان: ۱۶۴)

یا در جای دیگر وقتی قاصد، خبر دروغین مرگ شیرین را برای فرهاد می‌برد، نظامی خود عاطفهٔ درونش را بیان می‌کند:

چو گفت: آن زلف و آن خال ای دریغا — زبانش چون نشد لال، ای دریغا
کسی را دل دهد کاین راز گوید؟ — نبیند ور ببیند باز گوید؟
(همان: ۲۵۶).

در ادامه، «من» شاعر در بیان مرگ فرهاد ، روایت را به طور کامل متوقّف می‌کند و عواطف خود را بیان می‌کند (رک: همان: ۲۶۲-۲۵۸)؛ گوینده اندیشه‌ها و عواطف خود را با این بیت به پایان می‌برد:

بباید عشق را فرهاد بودن — پس آنگاهی به مردن شاد بودن
(همان: ۲۶۲).

علاوه بر این موارد که به طور آشکاری حضور «من» گوینده، ملموس است؛ گاهی نیز صدای «من» گوینده، از میان اندیشه‌ها و عواطف شخصیت‌ها به گوش می‌رسد؛ برای مثال وقتی شیرین پس از تنهایی به درگاه خداوند نیایش می‌کند مطالبی را بیان می‌کند که بیشتر بیانگر اندیشهٔ نظامی است:

به ریحان نثار اشک ریزان — به قرآن و چراغ صبح خیزان
به نوری کز خلایق در حجاب است — به انعامی که بیرون از حساب است
به مقبولان خلعت برگزیده — به معصومان آلایش ندیده
(همان: ۲۹۵).

قسم به قرآن مجید و مطالب دیگری که در این ابیات از زبان شیرین نقل شده، در واقع معادل عینی عواطف و عقاید نظامی است که نمونه های مشابه آن در مخزن‌الاسرار او فراوان دیده می‌شود.

۲-۴- ویژگی چهارم غنایی در داستان‌های عاشقانه، استفادهٔ گستردهٔ شاعر از زبان غنایی است. در آثار داستانی که جنبهٔ روایی برای گوینده اهمّیت بیشتری دارد، گوینده تلاش می‌کند از ویژگی اطلاع رسانی زبان بهره گیرد تا مخاطب به راحتی در جریان عمل و رویدادهای داستانی قرار بگیرد. از این رو به خود پیام و برجسته سازی زبان چندان توجّهی نشان نمی‌دهد؛ اگر هم شاعر به پیام توجّه می‌کند از این منظر است که شیوهٔ روایت و مواد داستانی را پس و پیش کند تا داستان برای مخاطب جذاب باشد. این ویژگی در روایت شاهنامهٔ فردوسی دیده می‌شود. صور خیال در این کتاب بسیار ساده و استفاده از برجسته سازی‌های زبانی در حد بسیار معتدل است به گونه ای که چندان توقفی در مسیر خوانش روایت برای مخاطب پیش نمی‌آورد؛ امّا در داستان‌های عاشقانهٔ غنایی، برجسته سازی‌های زبانی کیفیت روایی اثر را تحت تأثیر قرار می‌دهد. شفیعی کدکنی وجود استعاره‌ها و تصاویر پیچیده را عامل ضعف روایت (حماسه) به شمار آورده است و از این منظر اسدی طوسی را نقد کرده است؛ وی می‌نویسد: «افراط اسدی در تصویر، بویژه تصویرهای تشبیهی و استعاری، فضای شعر او را از حماسه دور نگه می‌دارد و این تزاحم تصویرها جای جای در گرشاسپ نامه محسوس است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۶۱۸). وی صحنهٔ زیر را که توصیف یک صحنهٔ نبرد است برای نمونه می‌آورد:

چو خور برد در قبّهٔ آبنوس — پس پردهٔ زرد، مه را عروس
شب از رشک زد قیرگون جامه چاک — ز بر عقد پیرایه بگسست پاک

شفیعی کدکنی معتقد است این نوع بیان (استفاده از استعاره‌های گوناگون) برای یک داستان عاشقانه مناسب است نه یک صحنهٔ نبرد (رک: همان: ۶۲۰).

این ویژگی در نظامی هم دیده می‌شود. وی گاهی در توصیف صحنه های حماسی از زبان غنایی بهره می‌گیرد (رک: حمیدیان، ۱۳۷۳: ۶-۹۵). توصیف زیر که صحنهٔ جنگ خسرو و سپاه روم با بهرام را بیان می‌کند، ضعف نظامی در صحنه پردازی رزمی را نشان می‌دهد:

چنان می‌شد به زیر درع ها تیر که زیر پردهٔ گل باد شبگیر
به سوگ نیزه های سر فتاده صبا گیسوی پرچم‌ها گشاده
(نظامی، ۱۳۸۲: ۱۶۲).

زبان مصرع‌های اول ابیات فوق حماسی است؛ امّا در مصرع دوم، شاعر در تصویر پردازی از زبان غنایی بهره برده است. استفاده از زبان غنایی در داستان عاشقانه به طور کلّی به دو شیوه صورت می‌گیرد: یکی بهره گیری از استعاره است و دیگر استفاده از توازن هجایی «مفاعیلن مفاعیلن فعولن».

۲-۴-۱-استفاده از استعاره

یکی از عناصر غیر روایی که کیفیت روایی داستان‌های عاشقانه را به شدت کم رنگ می‌کند، استفادهٔ شاعر از برجسته سازی‌های زبان است. شاعر همواره به پیام خود و شیوهٔ بیان آن بیشتر اهمّیت می‌دهد تا پیشبرد روایت. این ویژگی در داستان‌های عاشقانهٔ نظامی که غنایی‌ترین داستان‌های عاشقانهٔ ادبیات فارسی به شمار می‌رود به خوبی دیده می‌شود. نمونهٔ زیر که توصیف اندام شستن شیرین در چشمهٔ آب است، مطالب فوق را به خوبی تجسّم می‌بخشد:

چو قصد چشمه کرد آن چشمهٔ نور فلک را آب در چشم آمد از دور
سهیل از شعر شکّرگون برآورد نفیر از شعری گردون برآورد
پرندی آسمان گون بر میان زد شد اندر آب و آتش در جهان زد
فلک را کرد کحلی پوش پروین موصّل کرد نیلوفر به نسرین
حصارش نیل شد، یعنی شبانگاه ز چرخ نیلگون سر بر زد آن ماه
تن سیمینش می غلطید در آب چو غلتد قاقمی بر روی سنجاب
عجب باشد که گل را چشمه شوید غلط گفتم که گل بر چشمه روید
در آب انداخته از گیسوان شست نه ماهی، بلکه ماه آورده در دست
ز مشک آرایش کافور کرده ز کافورش جهان کافور خورده
مگر دانسته بود از پیش دیدن که مهمان نوش خواهد رسیدن
در آب چشمه سار آن شکّر ناب ز بهر میهمان می‌ساخت جلّاب
(نظامی، ۱۳۸۲: ۷۸-۷۷)

آشکارا جهت گیری پیام به سوی خود پیام است. بنابراین کارکرد شعری، مهم‌ترین کارکرد متن فوق است. شاعر از طریق هنجار گریزی‌های متعدد (استفاده از تشبیه، استعاره، کنایه، مبالغه، تضاد و ...) پیام خود را برجسته ساخته است. از بین این هنجارگریزی‌ها، استعاره مهم‌ترین ابزار شاعر در توصیف

صحنهٔ تن شستن شیرین است. کلام کاملاً بر اساس قطب استعاری حرکت می‌کند و استعاره‌های متعدد پیوسته در محور جانشینی کلام به جای هم قرار می‌گیرند.

ژرف ساخت استعاره‌ها، اغلب بیانگر اعجاب گوینده از زیبایی شیرین است. از این رو عامل گسترش محتوایی شعر، انگیزهٔ عاطفی بیان زیبایی است. استفادهٔ فراوان نظامی از استعاره، این عنصر را به مهم‌ترین عامل زبان غنایی تبدیل کرده است. این مطلب را می‌توان با توجّه به ابیاتی که او در توصیف طلوع و غروب خورشید در خسرو و شیرین به کار برده است، به اثبات رساند. نظامی همواره طلوع و غروب خورشید را با بیانی استعاری به تصویر می‌کشد و این صحنه در خسرو و شیرین هیچ‌گاه به صورت عادی بیان نمی‌شود:

سحرگه کافتاب عالم افروز — سر شب را جدا کرد از تن روز
نهاد از حوصله زاغ سیه پر — به زیر پرّ طوطی خایه زر
(همان: ۴۴)

چو مشکین جعد شب را شانه کردند — چراغ روز را پروانه کردند
به زیر تخته نرد آبنوسی — نهان شد کعبتین سندروسی
(همان: ۵۸).

هزاران نرگس از چرخ جهانگرد — فرو شد تا برآمد یک گل زرد
(همان: ۷۷)

چو لعل آفتاب از کان برآمد — ز عشق روز شب را جان برآمد
(همان: ۳۰۰)

از این رو به نظر می‌رسد مهم‌ترین ویژگی زبان غنایی در داستان‌های عاشقانهٔ مهم، فشرده کردن زبان از طریق بیان استعاری است. شوقی ضیف می‌گوید: «تشبیه در حالت تأثّر شدید مورد استفاده قرار نمی‌گیرد، از این روی در شعر وصفی و در نوع نثر فنّی شیوع دارد؛ ولی در شعر غنایی کمتر مورد استفاده قرار می‌گیرد؛ به این دلیل که در این گونه شعر عاطفهٔ شاعر هیجان دارد و در آن هنگام به مقارنات و مشابهات توجّه نمی‌کند و در شعر غنایی مجازها و انواع استعاره شیوع دارد. زیرا این گونه تصویرهاست که با شور عاطفی هماهنگی دارد و به کمک نیروی مجاز و استعاره و ایجازی که در آنهاست و تبلوری که به تعبیرات می‌بخشند می‌توان بیان را نیرو بخشید» (ضیف، به نقل از شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۳۸۷). جالب اینجاست که این عنصر در شاهنامه کاربرد کمی دارد و فردوسی اغلب در وصف‌های غنایی از استعاره استفاده می‌کند:

چو رخساره بنمود سهراب را — ز خوشاب بگشود عنّاب را
دو گل را به دو نرگس خوابدار — همی داشت تا شد گلان آبدار
(رک: همان: ۴۴۵)

۲-۴-۲- استفاده از توازن هجایی «مفاعیلن مفاعیلن فعولن» و سایر وزن‌های بحر هزج

بحرهایی که در داستان‌های عاشقانهٔ موجود در ادبیات فارسی تا پایان قرن ششم به کار گرفته شده عبارت است از: سه بحر متقارب، هزج و خفیف که از بین آنها بحر هزج به زعم محقّقان برای بیان ماجراهای عاشقانه مطبوع افتاده است. منظومه های معروف ویس و رامین، خسرو و شیرین، لیلی و مجنون و نظیره های آنان، تعدادی از غزل‌های زیبای غزل سرایان مشهور مانند سعدی، حافظ و مولوی؛ و همچنین «فهلویات» به این بحر سروده شده‌اند (رک: غلامرضایی، ۱۳۷۰: ۹-۷). محمّدعلی تربیت می‌نویسد: «چون در این بحر، دو سبب خفیف پس از یک وتد مجموع قرار گرفته است، مدّ اصوات و گردانیدن آوازها در آن ترکیب مطبوع‌تر از سایر بحور می‌باشد و به قول اسحاق موصلی نغمات اهزاج املح غناست» (تربیت، به نقل از همان: ۹). محققان یکی از عوامل از بین رفتن منظومه های حماسی که در بحر هزج به نظم آمدهاست – مانند شاهنامهٔ مسعودی مروزی- و منظومه های غنایی که به بحر متقارب سروده شده است- مانند سرخ بت و خنگ بت عنصری- را هماهنگ نبودن موضوع بحث با وزن دانسته‌اند (رک. همان: ۱۰-۹). از بین توازن‌های هجایی مختلف بحر هزج، توازن هجایی «مفاعیلن مفاعیلن فعولن» در داستان‌های عاشقانه مطبوع‌تر بوده است. دو شاهکار داستان‌های عاشقانهٔ غنایی یعنی «ویس و رامین» و «خسرو و شیرین» در این وزن سروده شده‌اند. نکتهٔ جالب توجّه این است که این وزن در شعرهای محلی و کهن ایرانی نیز استفاده شده است. اشعار معروف به فهلویات که بعدها ویژگی‌های آن در دو بیتی‌ها ادامه یافت به این وزن سروده شده‌اند. فهلویات چنان که پیشتر گفتیم ریشه در ایران پیش از اسلام داشت؛ از این رو این سؤال پیش می‌آید که داستان‌های «ویس و رامین» و «خسرو و شیرین» که از یک سو مربوط به ایران پیش از اسلام هستند و از سوی دیگر در بین عامهٔ مردم رواج داشتند، و وزن مشترکی با فهلویات دارند می‌توانند از نظر مضمونی و بیان عواطف نیز با فهلویات مقایسه شوند؟

محجوب نیز به این نکته اشاره می‌کند که روستاییان تمام ایران ترانه‌ها و بیت‌های عاشقانهٔ خود را به زبان محلی در این وزن سروده‌اند (و می‌سرایند). عجیب‌تر این است که سعدی و حافظ نیز هنگامی که خواسته‌اند شعری به لهجهٔ محلی قدیم شیراز بسرایند همین وزن را برگزیده‌اند. وی نتیجه می‌گیرد که «گویی شعر گفتن به زبان‌های محلی با انتخاب این وزن ملازمه داشته است» (محجوب، بی تا، ۱۶۴ پاورقی). در داستان‌های مذکور ابیات فراوانی وجود دارد که زبان ساده و لحن عامیانه‌ای دارد:

دریغا ویس من خاتون توران　　دریغا ویس من بانوی ایران
دریغا ویس من مهر خراسان　　دریغا ویس من ماه کهستان
دریغا ویس من امّید شاهان　　دریغا ویس من اورنگ ماهان
دریغا ویس من ماه سخنگوی　　دریغا ویس من سرو سمن بوی
دریغا ویس من خورشید کشور　　دریغا ویس من امّید مادر
کجایی‌ای نگار من کجایی　　چرا جویی همی از من جدایی
(گرگانی، ۱۳۳۷: ۲۰۱)

در این ابیات، جهت گیری پیام به سوی گوینده است. زبان بسیار ساده است. تکرار عبارت «دریغا ویس من» یادآور زمزمه های مادران روستایی ایران است. همچنین انتساب مهر به خراسان و ماه به کوهستان و خطاب امید مادر بیانگر لحن عامیانهٔ شعر است. همهٔ اینها ساختار این شعر را به شعرهای محلی نزدیک می‌سازد. در خسرو و شیرین هم زمزمه‌های درونی شخصیت‌های داستان به این ساختار نزدیک می‌شود؛ خسرو وقتی شیرین را در چشمه می‌بیند در درون خود این گونه زمزمه سر می‌دهد:

گر این بت جان من بودی چه بودی؟　　ور این اسب آن من بودی چه بودی؟
(نظامی، ۱۳۸۲: ۸۰)

در جای دیگر خسرو وقتی از شیرین کام نمی‌یابد و قصد دارد از پیش او برود می‌گوید:

من اوّل بس همایون بخت بودم　　که هم با تاج و هم با تخت بودم
به گرد عالم آوارم تو کردی　　چنین بد روز و بیچارم تو کردی[۲]
(همان: ۱۵۸)

۲-۴-۳-علاوه بر این دو مورد، زبان غنایی در داستان‌های عاشقانه جلوه های متنوّع دیگری هم دارد. از جمله استفاده از توازن واجی (واج آرایی) متناسب در وصف‌هایی غنایی است. نظامی در غنایی‌ترین وصف‌های خود از شیرین، همواره از حروف سایشی (س)، (ش) و (ز) زیاد بهره می‌گیرد:

رخش نسرین و بویش نیز نسرین　　لبش شیرین و نامش نیز شیرین
شکر لفظان لبش را نوش خوانند　　ولیعهد مهین بانوش دانند
(نظامی، ۱۳۸۲: ۵۲).

۲-۴-۴-ویژگی دیگر زبان غنایی که در آثار نظامی، بویژه خسرو و شیرین، بسیار چشمگیر است، استفاده از توازن واژگانیِ تکرار یک واژه است. این ویژگی که در بدیع به آن اعنات یا التزام می‌گویند، چنان که اشاره شد، ویژگی سبکی آثار نظامی است (رک: حمیدیان، ۱۳۷۳: ۸۵-۸۴). نمونهٔ زیبای آن در داستان خسرو و شیرین، آنجاست که نظامی خواستگاری شکر اصفهانی را روایت می‌کند. نظامی ماجرای خواستگاری شکر، آوردن او و همبستری خسرو را با او تنها در ده بیت سروده است و در

ادامه بلافاصله با تکرار لفظ شیرین و مقایسهٔ آن با شکر، خود، خواننده و خسرو را متوجّه شیرین می‌نماید. نظامی در ۱۷ بیت متوالی ۲۱ بار لفظ شیرین را تکرار می‌کند و ۲۰ بار نام شکر را می‌آورد:

به شکّر عشق شیرین خوار می‌کرد — شکر شیرینی در کار می‌کرد
چو بگرفت از شکر خوردن دل شاه — به نوش آباد شیرین شد دگر راه
شکر در تنگ شه تیمار می‌خورد — ز نخلستان شیرین خار می‌خورد
شه از سودای شیرین شور در سر — گدازان گشته چون در آب شکّر
چو شمع از دوری شیرین در آتش — که باشد عیش موم از انگبین خوش
کسی کز جان شیرین باز ماند — چه سود ار در دهن شکّر فشاند
شکر هرگز نگیرد جای شیرین — بچربد بر شکر حلوای شیرین
چمن خاک است چون نسرین نباشد؟ — شکر تلخ است، چون شیرین نباشد؟
مگو شیرین و شکّر هست یکسان — ز نی خیزد شکر، شیرینی از جان

(نظامی، ۱۳۸۲: ۶-۲۸۵)

گوینده، با تکرار «شیرین» و «شکر» در ساختار واژگانی شعر و تقابل این دو لفظ با یکدیگر به خوبی دو معشوق خسرو را با هم مقایسه کرده است. از این رو محتوا و ساختار در انسجام و هماهنگی کاملی جلوه می‌نماید. از سوی دیگر، توازن واجی حروف سایشی «ش» و «س» در همهٔ ابیات بویژه در ابیات ۴ و ۵ زیبایی شورانگیز شیرین را در واژگان شعر پاشیده است و مزهٔ شیرینی را در دهان خوانندهٔ شعر در همهٔ زمان‌ها و مکان‌ها ریخته است.

۳- نتیجه‌گیری

این تحقیق بر مبنای پاسخ به این پرسش انجام شده که چگونه می‌توان یک داستان را که بنای آن بر روایت نهاده شده است غنایی دانست. با توجه به تعریف شعر غنایی که معمولا شعری کوتاه و غیر روایی است و بیانگر احساسات یک گویندهٔ تنهاست. قاعدتا سرشت نوع غنایی با نوع راویی سازگار نیست. از این رو آمیزش این دو از نوع «خلاف آمد عادت» به شمار می‌رود؛ پس به نظر می‌رسد به داستان‌هایی می‌توان صفت غنایی داد که عامل غنایی بر عامل روایی غلبه داشته باشد.

یکی از مهم‌ترین عوامل غنایی در داستان‌های عاشقانه این است که منشاء ماجرای عاشقانه، احساسات و عواطف گوینده داستان یا شخصیت‌های داستان باشد نه صرفا رویدادها و حوادث. عامل دیگر این است که وجوه شعری و غنایی بر جنبه‌های روایی سایه افکنده باشد؛ به طوری که مسیر شعری و غنایی بسیار پررنگ‌تر از مسیر داستانی و روایی باشد. برای رسیدن به این ویژگی، گوینده به داستان خود صحنه‌هایی اضافه می‌کند که روایت را متوقف و جنبه‌های زیبایی شناختی و عاطفی متن را تقویت می‌کند.

در داستان‌های عاشقانهٔ غنایی همچنین منِ شاعر (راوی) در ضمن روایت دیده می‌شود. از این رو گوینده در این داستان‌ها گاهی اوقات جهت گیری پیام را به سوی درونیات عاطفی خود قرار می‌دهد. ویژگی غنایی مهم دیگر که باعث کم رنگ شدن روایت در داستان‌های عاشقانهٔ غنایی می‌شود، استفادهٔ گستردهٔ شاعر از زبان غنایی است. وفور استعاره و توازن‌های هجایی بحر هزج از مهم‌ترین نمودهای زبان غنایی در این داستان‌هاست.

پی‌نوشت‌ها

[۱]– اصطلاح فزون متن، توسط ژنت به کار برده شد. مقصود او از فزون متن «جنبه های همگانی یا متعالی بود که سازندهٔ متن محسوب می‌شوند: اشکال گوناگون سخن، شیوه های گوناگون بیان، ژانر یا ژانرهای ادبی، خلاصه آن عناصر ادبی که اثری را در رده‌ای خاص جای می‌دهند و از آثار دیگر متمایزش می‌کنند» (احمدی، ۱۳۷۰: ۳۱۸).

[۲]– فخرالدین اسعد در مقدّمهٔ داستان ویس و رامین، بیتی آورده است که می‌تواند اشاره‌ای به زبان محلی ویس و رامین پیش از سروده شدن به وسیلهٔ فخرالدین اسعد گرگانی باشد. وی می‌گوید:

ندیدم زان نکوتر داستانی نماند جز به خرّم بوستانی
ولیکن پهلوی باشد زبانش نداند هر که برخواند بیانش
(گرگانی، ۱۳۳۷: ۲۰)

بین محقّقان در اینکه منظور از «پهلوی» در بیت مذکور چیست اختلاف نظر است (رک: همان: ۱۸ به بعد مقدّمهٔ محجوب). یکی از حدس‌ها این است که منظور از پهلوی، زبان مردم ناحیهٔ فهله است که در اصفهان و همدان و ری تکلم می‌شده است (رک. همان: ۲۱-۲۰).

منابع

احمدی، بابک. (۱۳۷۰) *ساختار و تأویل متن*، تهران: مرکز.

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

افلاطون. (۱۳۶۰) جمهور، ترجمهٔ فؤاد روحانی، چاپ چهارم. تهران: بنیاد ترجمه و نشر کتاب.

حمیدیان، سعید، (۱۳۷۳) *آرمانشهر نظامی*. تهران: قطره.

ذوالفقاری. حسن. (۱۳۹۱) «طبقه بندی منظومه‌های عاشقانهٔ فارسی». *نشریهٔ تاریخ ادبیات*. شمارهٔ۷۱. صص ۹۰-۷۷.

ذوالفقاری. حسن. (۱۳۹۲). *یکصد منظومهٔ عاشقانهٔ فارسی*. تهران: چرخ.

شفیعی کدکنی، محمد رضا. (۱۳۹۱). *صور خیال در شعر فارسی*. چاپ پانزدهم. تهران: آگاه.

شمیسا، سیروس. (۱۳۷۳). *انواع ادبی*. چاپ دوم. تهران: فردوس.

صفا، ذبیح الله. (۱۳۶۳) *تاریخ ادبیات در ایران*. جلد سوم. چاپ سوم. تهران: فردوسی.

صورتگر، لطفعلی. (۱۳۴۵) *منظومه‌های غنایی ایران*. چاپ دوم. تهران: انتشارات ابن سینا.

عیوقی،۱۳۴۳، ورقه و گلشاه، به اهتمام ذبیح الله صفا، تهران: دانشگاه تهران.

غلامرضایی، محمد. (۱۳۷۰). *داستان‌های غنایی منظوم*. تهران: فردابه.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۷۳) *شاهنامه*. به کوشش سعید حمیدیان. جلد اول. تهران: قطره.

کالر. جاناتان. (۱۳۸۲). *نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ فرزانهٔ طاهری. تهران: مرکز.

گرگانی، فخرالدین اسعد. (۱۳۳۷) *ویس و رامین*. به اهتمام محمد جعفر محجوب. تهران: بنگاه نشر اندیشه.

محجوب، محمد جعفر،بی تا، سبک خراسانی در شعر فارسی، تهران: فردوس و جامی.

نظامی گنجه‌ای، الیاس بن یوسف. (۱۳۸۰). *لیلی و مجنون*. تصحیح حسن وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان. چاپ چهارم. تهران: قطره.

نظامی گنجه‌ای، الیاس بن یوسف. (۱۳۸۲) *خسرو و شیرین*. تصحیح حسن وحید دستگردی. به کوشش سعید حمیدیان. چاپ چهارم. تهران: قطره.

میرهاشمی، مرتضی. (۱۳۹۰) *نظیره‌های غنایی منظوم*. تهران: چشمه.

ولک رنه،۱۳۸۳، تاریخ نقد جدید، جلد پنجم، ترجمه سعید ارباب شیرانی، تهران: نیلوفر.

ولک، رنه و آوستن وارن. (۱۳۷۳) *نظریهٔ ادبیات*. ترجمهٔ ضیاء موحّد و پرویز مهاجر. تهران: علمی و فرهنگی.

همایی، جلال الدین. (۱۳۶۶) *تاریخ ادبیات ایران*. چاپ چهارم. تهران: کتاب فروشی فروغی.

Abrams, M. H. (1385), *A Glossary of Literary Terms*, Eighth Edition, Tehran: Jungle Publications.

Cuddon, J. A. (1982), *A Dictionary of Literary Terms*, 4th edition, USA: Penguin Book.