متن‌پژوهی ادبی

سال ۲۲، شمارهٔ ۷۸، زمستان ۱۳۹۷

تحلیل وجه‌های غنایی در داستان‌های عاشقانه (با تکیه بر *خسرو و شیرین* و *لیلی و مجنون* نظامی)

امید ذاکری کیش *

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۰۳/۰۴؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۰۷/۲۲)

چکیده

با توجه به اینکه شعر غنایی نوعی شعر کوتاه و غیر روایی است که به بیان احساسات می‌پردازد، این سؤال مطرح است که چگونه می‌توان داستان‌های بلند عاشقانهٔ ادبیات فارسی را ذیل نوع ادبی غنایی جای داد. با بررسی داستان‌های عاشقانه از منظر نقد نوع غنایی، این مطلب آشکار است که در داستان‌هایی که ماجرای عشقی برای گوینده مهم‌تر از ماجرای روایی است، وجوه مختلف بیان عاطفه بر اصل روایت سایه افکنده‌است. بنابراین، وجه‌های گوناگون غنایی، مانند تغزّلی، مرثیه‌ای، شکوائیه‌ای، خنیایی و نیایشی همواره روایت را متوقّف کرده، به شعر صبغهٔ غنایی داده‌است. در این مقاله، با تحلیل ساختاری این وجه‌ها در داستان *خسرو و شیرین* و *لیلی و مجنون* نظامی، نشان داده می‌شود که چگونه وجه‌های مختلف احساس شاعر و شخصیت‌های داستانی در متن مورد توجه قرار گرفته‌است. از این رو، خوانندهٔ این متون به جای مواجهه با تعلیق داستانی، بیشتر با توصیف جنبه‌های گوناگون عاطفه مواجه می‌شود. در این داستان‌ها بهتر است اصطلاح «غنایی» با کاربردی وجهی به کار برده شود نه «نوعی».

واژگان کلیدی: ادبیات داستانی، غنایی، *خسرو و شیرین*، *لیلی و مجنون*، روایت.

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

مقدمه

شعر غنایی در تقسیم‌بندی انواع ادبی یونان باستان، نوعی شعر بوده که با شعر روایی (حماسه) و دراماتیک (نمایشی) متفاوت بود. 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 نیز تلفیقی از این دو به وجود می‌آورد؛ یعنی هم با صدای خود حرف می‌زند و هم اجازه می‌دهد شخصیت‌ها با صدای خود حرف بزنند که این نوع شعر را هم با شعر حماسی (روایی) برابر دانسته‌اند (ر.ک؛ افلاطون، ۱۳۶۰: ۱۶۲؛ ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۲۶۱؛ کالر، ۱۳۸۲: ۹۹ و احمدی، ۱۳۷۰: ۳۱۹). با توجه به این تقسیم‌بندی، سرشت شعر غنایی با شعر روایی اساساً متفاوت است و شعر روایی بیشتر یادآور حماسه است. صفا حماسه را نوعی اشعار وصفی روایی می‌داند (ر.ک؛ صفا، ۱۳۶۳: ۲ـ۴) و همایی اصطلاح Epic را به «شعر قصصی» ترجمه می‌کند (ر.ک؛ همایی، ۱۳۶۶: ۷۸). محققان غربی نیز شعر غنایی را شعر کوتاهی معرفی می‌کنند که بیانگر احساسات یک گویندهٔ تنهاست (Cudden, 1982: 372 و Abrams, 1385:153). با توجه به این مقدمه، مسئلهٔ اصلی این مقاله را چنین می‌توان مطرح کرد که «داستان‌های عاشقانهٔ ادبیات فارسی که در زمینهٔ روایی سروده شده‌است، چگونه می‌تواند یک گونهٔ غنایی به شمار آید؟»

پیشینهٔ پژوهش

در گسترهٔ تحقیقات ادبیات فارسی، نخستین بار صورتگر (ر.ک؛ صورتگر، ۱۳۴۵) کتابی با عنوان، *منظومه‌های غنایی* در ادبیات فارسی نوشته‌است و پس از او، غلامرضایی (ر.ک؛ غلامرضایی، ۱۳۷۰) *داستان‌های غنایی منظوم* و میرهاشمی (ر.ک؛ میرهاشمی، ۱۳۹۰) *نظیره‌های غنایی منظوم* را به نگارش درآورد. هرچند ذوالفقاری در عنوان کتاب خود (ر.ک؛ ذوالفقاری، ۱۳۹۲) از صفت غنایی استفاده نکرده، اما بارها داستان‌های عاشقانه را غنایی دانسته‌است. هیچ یک از این نویسندگان استدلال نکرده‌اند که چرا باید این داستان‌های روایی را غنایی دانست و به این مسئله نپرداخته‌اند که یک ژانر روایی چگونه می‌تواند صفت غنایی داشته باشد. شمیسا در *انواع ادبی* (ر.ک؛ شمیسا، ۱۳۷۳: ۱۲۴)، نخست به ویژگی غیر روایی بودن شعر غنایی در ادبیات اروپایی اشاره می‌کند و

آنگاه می‌نویسد: «از آنجا که در ایران، هنر نمایش رواج نداشته‌است، ما به شعرهای بلند غنایی ادبیات فارسی، شعر غنایی داستانی می‌گوییم» (همان: ۱۲۴). وی با وجود اینکه استادانه طرح مسئله کرده، اما برای تطبیق منظومه‌های عاشقانه با تعریف شعر غنایی تلاش چندانی انجام نمی‌دهد. ذوالفقاری منظومه‌های عاشقانه را بسط‌یافتهٔ 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، در قالب داستانی کمال می‌یابد (ر.ک؛ ذوالفقاری، ۱۳۹۱: ۷۸).

۱. مبانی نظری

داستان‌های مختلفی در ادبیات فارسی هست که به بیان ماجراهای عاشقانه می‌پردازد. با دقت در این متون به نظر می‌رسد که در برخی از این‌ها، اصل روایت مهم‌تر از ماجراهای عاشقانه است؛ به عنوان مثال در *شاهنامهٔ* فردوسی، در بیان داستان *خسرو و شیرین* آشکار است که شاعر نمی‌خواهد در روند روایت اصلی که بیان پادشاهی خسرو است، توقفی ایجاد کند و جزئیات روابط عاطفی عاشق و معشوق را بیان نماید. از این رو، ویژگی‌های دقیق شعر غنایی از منظر محتوایی و زبانی در این داستان دیده نمی‌شود. اما برعکس در *خسرو و شیرین* نظامی، ریزه‌کاری‌های روابط عاطفی *خسرو و شیرین* بسیار پررنگ‌تر از گزارش تاریخی پادشاهی خسرو است. عوامل مختلفی وجود دارد که می‌توان با آن فرضیهٔ مذکور را اثبات کرد. در این مقاله، این داستان‌ها را از منظر وجه‌های غنایی بررسی و تحلیل می‌کنیم. در نظریه‌های انواع ادبی معاصر، از اصطلاح «وجه» برای بیان جنبه‌های درون‌مایگانی گونه‌های ادبی استفاده می‌شود (ر.ک؛ قاسمی‌پور،۱۳۸۹: ۶۴ به بعد). یک روایت می‌تواند صبغهٔ حماسی و یا می‌تواند ویژگی‌های غنایی یا تعلیمی داشته باشد. از این رو، ما می‌توانیم از صفات تعلیمی، حماسی یا غنایی در کنار روایت به عنوان صفت استفاده کنیم و به عنوان مثال، روایت *خسرو و شیرین* نظامی را یک روایت غنایی بنامیم. همچنین، یک روایت غنایی می‌تواند تغزّلی، نیایشی، مرثیه‌ای و... باشد. در واقع، این صفت‌ها بیانگر وجه یک گونهٔ ادبی است. این ویژگی با بررسی مقایسه‌ای دو داستان با موضوع مشترک بهتر تبیین می‌شود.

۲. بحث اصلی

داستان‌های عاشقانه، برشی از زندگی دو شخصیت را که عاشق و معشوق هستند، عرضه می‌کند. در این روایت‌ها، بیان تجربیات عاطفی و روابط احساسی این دو فرد بسیار پررنگ‌تر از سایر لحظات زندگی آن‌ها جلوه داده می‌شود. از این رو، شادی‌ها، غم‌ها، زیبایی‌ها، تنهایی‌ها، دوری‌ها، نیایش‌ها، گریه‌ها، گلایه‌ها و سایر عواطف آن‌ها همواره در صحنه‌های مختلف داستان وصف می‌شود. توصیف این احساسات، رنگ غنایی این گونهٔ ادبی را بسیار برجسته می‌سازد.

۲ـ۱. وجه تغزّلی در داستان‌های عاشقانه

می‌توان گفت فراگیرترین عاطفه‌ای که باعث پیدایش قِسم اعظمی از شعر غنایی فارسی شده، عاطفهٔ عشق و دوستی است. این انگیزه اغلب در قالب شعر نسبتاً کوتاه «غزل» جلوه داشته‌است. در دوران آغازین شعر فارسی، دلایلی مانند موقعیت اجتماعی شاعر و حضور او در کنار یک پادشاه مقتدر باعث شده بود که شاعر اشعاری را که بیانگر عاطفه، عشق و دوستی اوست، در مقدّمهٔ قصایدی آورد که در ادامه به مدح ممدوح منجر می‌شد. این قِسم از اشعار که هم از لحاظ زبان و هم از لحاظ محتوا با قسمت مدحی تفاوت آشکاری داشت، به نام «تغزّل»، «نسیب» یا «تشبیب» شناخته می‌شد. این اصطلاحات تفاوت‌های خاص خودشان را دارند (ر.ک؛ همایی، ۱۳۷۷: ۹۷، پاورقی، و مؤتمن، ۱۳۷۱: ۱۳)، اما در این مقاله، همه را با عنوان وجه تغزلی می‌آوریم و ویژگی‌های وصف طبیعت و وصف حال عاشق، معشوق و عشق را از این طریق تحلیل می‌کنیم.

کاربرد این وجه در داستان‌های عاشقانهٔ نظامی به شکل گسترده‌ای دیده می‌شود. شاعر گاهی از طریق بیان وجه غزلی خالص، تأملات عاطفی خود را بیان می‌کند، هرچند همچنان در قالب *مثنوی* است. نمونهٔ آن در *خسرو و شیرین* نظامی فراوان است؛ از جمله در پایان افسانه‌سرایی دَه دختر، هنگامی که نظامی عیش خسرو را وصف می‌کند، به یکباره روایت را متوقف و گزاره‌هایی عاطفی بیان می‌کند که شبیه یک غزل است:

«می و معشوق و گلزار و جوانی — از این خوش‌تر نباشد زندگانی
تماشای گل و گلزار کردن — می لعل از کف دلدار خوردن...»

(نظامی گنجوی، ۱۳۸۲: ۱۴۱).

این بیت‌ها توقفی است که احساس شاعر در روایت ایجاد کرده‌است و شیوهٔ ارائهٔ لفظ به مخاطب، غزل‌گونه است نه روایی. شاعر با حذف فعل، احساس مطرح در ابیات را از قید زمان و مکان بیرون آورده‌است. بنابراین، غزل‌گونه‌ای بی‌زمان فراهم آورده‌است که برای هر کسی در هر زمان و مکانی می‌تواند لذّت‌بخش باشد. ساختار تغزّل به صورت وجهی، در داستان‌های عاشقانه زیاد به‌کار می‌رود. از این رو، به تحلیل شیوه‌های وجه تغزّلی در داستان‌های عاشقانه می‌پردازیم.

۲ـ۱ـ۱. توصیف طبیعت

توصیف طبیعت یکی از ویژگی‌های مهم و کاربردی داستان‌های عاشقانه است. وقتی پادشاه از نظامی می‌خواهد که *لیلی و مجنون* را به نظم درآورد، نظامی موانع گوناگونی را برای سرودن این داستان برمی‌شمارد؛ از جمله:

«در مرحله‌ای که ره ندانم — پیداست که نکته چند رانم
نه باغ و نه بزم شهریاری — نه رود و نه می، نه کامکاری»
(نظامی گنجوی، ۱۳۸۰: ۲۷).

چنان که دیده می‌شود، نظامی آشکارا یکی از معیارهای سرودن داستان عاشقانه را وجه توصیف طبیعت می‌داند. از این رو، شیوه‌های مختلف توصیف طبیعت در منظومه‌های او دیده می‌شود.

۲ـ۱ـ۱ـ۱. وصف خالص (وصف برای وصف)

این ویژگی در داستان‌های عاشقانه کمتر به‌کار می‌رود. وصف طبیعت اغلب برای زمینه‌چینی و صحنه‌پردازی معاشقات عاشق و معشوق به‌کار می‌رود. نمونهٔ این نوع وصف در *لیلی و مجنون*:

«چون پرده کشید گل به صحرا — شد خاک به روی گل مطرّا
خندید شکوفه بر درختان — چون سکّهٔ روی نیکبختان...»
(همان: ۹۶).

پس از این بیت، توصیف در ابیات فراوانی ادامه می‌یابد و طیّ آن باغ، سبزه، لاله، بنفشه، غنچهٔ گل، نیلوفر، سنبل، شمشاد، گلنار، نرگس، ارغوان، نسرین، سوسن و انواع پرندگان، مانند هزاردستان، درّاج، قمری، فاخته و... به‌دقت وصف می‌شوند. نظامی این توصیف تغزّل‌گونه را بدین گونه به روایت متصل می‌کند:

«در فصل گلی چنین همایون لیلی زِ وثاق رفت بیرون»
(همان: ۹۷).

این وصف که پیش از رفتن لیلی به تماشای *بوستان* آورده شده، فضای غنایی داستان را تقویت کرده‌است.

۲ـ۱ـ۱ـ۲. وصف مجالس بزم

مجالس بزم در *خسرو و شیرین* به‌زیبایی توصیف شده‌است؛ به عنوان مثال، یکی از مجالس بزم خسرو با توصیف شب آغاز می‌شود که «از شب نوروز خوش‌تر» است و از «روز عید اندوه‌کش‌تر». پس از آن خرگاه خسرو و ندیمان موزون‌طبع و دلخواهی که بر آن ایستاده‌اند و بسیار شاداب هستند، وصف می‌شود. سپس درون خرگاه که از بوی عود و عنبر خجسته شده‌است، وصف می‌شود. همچنین، وصف کامل و دقیقی از نبید خوشگوار، عشرت خوش و منقل آتش انجام می‌گیرد، و اینک ادامهٔ وصف:

«صراحی چون خروسی ساز کرده خروسی کو به وقت آواز کرده
جهان را تازه‌تر دادند روحی به سر بردند صبحی در صبوحی...
زِ چنگ ابریشم دستان نوازان دریده پرده‌های عشقبازان
سرود پهلوی در نالهٔ چنگ فگنده سوز آتش در دل سنگ
کمانچه آه موسی‌وار می‌زد مغنیّ راه موسیقار می‌زد...»
(همان: ۹۵ـ۹۸).

چنان‌که دیده می‌شود، وصف کاملی از مجلس بزم در این ابیات صورت گرفته‌است. وصف آنچنان دقیق است که با دقّت در اجزای کلمات آن می‌توان یک مجلس بزم شاهانه را در ذهن مجسّم کرد. حتی صدای حاصل از ابزار موسیقی در مصوت‌ها و صامت‌های شعر به‌خوبی منعکس شده‌است. تکرار «س»، «ش»، «ز»، «ن» و «گ» در ابیات، «صدای

چنگ» را متبادر می‌کند، به‌ویژه با استفاده از حروف «ـَنگ» در قافیه ـ که هنگام تند خواندن به صورت نون غنّه ادا می‌شود ـ هماهنگی و انسجام محتوا و ساختار شعر به‌خوبی درک می‌شود. همین ویژگی در بیت پایانی نیز شایستهٔ بررسی است. مصوت بلند «آ» که به «ه» و «ر» ختم می‌شود، یادآور صدای کمانچه است. افزون بر این، هماهنگی لفظ و محتوا نیز در توصیف‌های نظامی از مجالس بزم همواره دیده می‌شود؛ مثلاً در شب جشن *خسرو و شیرین* که قرار است این دو به همراه شاپور و دختران به افسانه گفتن بپردازند، مجلس بزم چنین توصیف می‌شود:

«شبی بود از دَرِ مقصودجویی — مراد آن شب زِ مادر زاد گویی...
جرس‌جنبانی مرغان شب‌خیز — جرس‌ها بسته در مرغ شب‌آویز
دد و دام از نشاط دانهٔ خویش — همه مطرب شده در خانهٔ خویش»
(همان: ۱۳۱ـ۱۳۱).

علاوه بر اینکه همهٔ اجزا و کلمات وصف شده با «شب شاد خسرو دمساز» هستند، مصوت‌ها و صامت‌ها نیز با محتوا دمسازند. استفاده از صامت‌های «ج»، «س» و «ز» در بیت دوم صدای جرس (زنگ) و سنج را به ذهن متبادر می‌کند و در بیت آخر نیز تکرار «د» در «دد»، «دام» و «دانه» و هماهنگی «ط» در «نشاط» و «مطرب» با آن، صدای طربناک شب شاد خسرو را در آواها نشان داده‌است، به طوری که تند خواندن مصرع اول بیت سوم، صدای دف و سازهای کوبه‌ای را به ذهن متبادر می‌کند.

یکی از وجوه غنایی که در ادبیات فارسی بسیار کمیاب است و در داستان عاشقانهٔ *خسرو و شیرین* به‌کار رفته، شعر توصیفی زفاف شیرین و خسرو است. انگیزهٔ اصلی سروده شدن این نوع شعر، بیان و توصیف حس جنسی زن و مرد است. نظامی در *خسرو و شیرین* این حس را دقیق وصف کرده‌است. ترتیب اعمال زن و مرد در این توصیف جالب توجّه است. نظامی این نوع شعر را هم با استعاره همراه ساخته‌است و از این طریق، حس هنری و زیبایی‌شناختی خواننده را با متن درگیر کرده‌است:

«گه از سیب و سمن بُد نقل سازیش — گهی با نار و نرگس رفت بازیش...»
(ر.ک؛ همان: ۳۹۲ـ۳۹۳).

۲ـ۱ـ۱ـ۳. وصف رمانتیکی

یکی از ویژگی‌های وصف در داستان‌های عاشقانهٔ غنایی، جنبهٔ رمانتیک آن است. روح شاعر در وصف حلول می‌کند و وصف را با موضوع شعر خود هماهنگ می‌سازد؛ به عنوان نمونه نظامی پیش از توصیف مرگ لیلی، روح خود را در توصیف طبیعت دمیده است و یکی از غمگین‌ترین وصف‌های پاییز را خلق کرده‌است:

«شرط است که وقت برگریزان　　خونابه شود زِ برگ ریزان
خونی که بُوَد درون هر شاخ　　بیرون چکد از مسامِ سوراخ...
سیمای سمن شکست گیرد　　گل نامهٔ غم به دست گیرد...»
(همان، ۱۳۸۰: ۲۴۸ـ۲۴۹).

گوینده با مهارت خاصّی حالت غمناکی سوگواران را در چهرهٔ طبیعت نقش بسته‌است. از این رو، این وصف رمانتیک، فضا را برای بیان مرگ لیلی مهیّا کرده‌است:

«در معرکهٔ چنین خزانی　　شد زخم‌رسیده گلستانی
لیلی زِ سریر سربلندی　　افتاد به چاه دردمندی»
(همان: ۲۴۹).

نمونهٔ دیگر این نوع وصف، توصیف شب تنهایی شیرین است (ر.ک؛ همان، ۱۳۸۲: ۲۹۰).

ویژگی رمانتیک دیگر در داستان‌های عاشقانه، استفادهٔ شاعر از تشخیص در توصیف طبیعت است. در شعر غنایی، گوینده برعکس شعر حماسی که برای شگفت‌آورتر جلوه دادن و ماورای طبیعی نمایاندن رویدادها و پدیدارها برمی‌آید، از طریق تشخیص، در جهت واقعی و ملموس فرانمودن پیوند انسان و هر چیزِ بدل از انسان با محیط جاندار خویش حرکت می‌کند (ر.کـ غ حمیدیان، ۱۳۷۳: ۵۴). نظامی بهاری را که قرار است *خسرو و شیرین* در آن عیش کنند، چنین وصف می‌کند:

«سهی سرو از چمن قامت کشیده　　زِ عشق لاله پیراهن دریده
بنفشه تابِ زلف افکنده بر دوش　　گشاده باد نسرین را بناگوش...»
(نظامی گنجوی، ۱۳۸۲: ۱۲۶).

مهم‌ترین عامل برجستگی زبان در وصف فوق، تشخیص است. شاعر اجزای طبیعت را نه تنها زنده فرانموده‌است، بلکه انگیزهٔ عشق را به آن‌ها نسبت داده‌است؛ گویی آن‌ها هم به پیروی از *خسرو و شیرین* به عشق مشغول هستند. شاعر از طریق تشخیص، همواره ویژگی‌های غنایی مورد نظر خود را به طبیعت نسبت می‌دهد. در داستان‌های عاشقانهٔ نظامی، طبیعت همواره زنده است و با فضای عاطفی داستان هماهنگ است.

نمودِ دیگر تشخیص در داستان‌های عاشقانه، وقتی است که عناصر طبیعت در اثر شدت هیجان گوینده، مورد خطاب قرار می‌گیرند. جاناتان کالر می‌گوید:

> «گاه می‌گویند وقتی شعر غنایی می‌تابد و از مدار ارتباط خارج می‌شود، یا آن را بازیچهٔ خود می‌کند تا چیزی را مخاطب قرار دهد که واقعاً شنونده‌اش نیست ـ باد، ببر، یا دل ـ در واقع، این نشان‌دهندهٔ احساسی قوی است که گوینده را از خود بی‌خود، به سخن گفتن می‌کشاند. اما این شدت هیجانات بیش از همه دربارهٔ خود عملِ خطاب یا همّت خواستن مصداق می‌یابد که در آن برقراری وضعیتی اراده می‌شود و برای به وجود آوردن این وضعیت، غالباً از اشیاء بی‌جان خواسته می‌شود سر در برابر گوینده فرود آورند و مطاع او شوند» (کالر، ۱۳۸۲: ۱۰۴).

نمونهٔ عالی این نوع تشخیص در *خسرو و شیرین* است. زمانی که شیرین تنهاست و در شبی غمگین و طولانی چنین ناله می‌کند:

«چه افتاد ای سپهر لاجوردی — که امشب چون دگر شب‌ها نگردی؟...
مرا بنگر چه غمگین داری، ای شب! — ندارم دین، اگر دین داری، ای شب!
شبا! امشب جوانمردی بیاموز — مرا یا زود کُش یا زود شو روز
بخوان ای مرغ، اگر داری زبانی — بخند ای صبح، اگر داری دهانی
اگر کافر نه‌ای، ای مرغ شبگیر — چرا برناوری آواز تکبیر؟
وگر آتش نه‌ای، ای صبح روشن — چرا نایی برون بی‌سنگ و آهن؟...»

(نظامی گنجوی، ۱۳۸۲: ۲۹۲ـ۲۹۳).

شاعر از طریق خطاب به شب و خروس و صبح، به‌خوبی تنهایی شیرین را به تصویر کشیده‌است و انگیزه‌های عاطفی او را از طریق شبه‌جمله‌های بی‌زمان بیان کرده‌است. زمان موجود در این شعر، زمان خواندن متن است؛ یعنی شعر متعلق به گذشته و آینده نیست. شعر همواره در لحظهٔ خواندن آن جاری است. از این رو، این شعر می‌تواند صدای هرکسی

باشد که تنهاست و شبی طولانی را تحمل می‌کند؛ هر کسی در هر زمانی و در هر مکانی. این ویژگی شعر غنایی است و همین است که آن را با شعر روایی متفاوت جلوه می‌دهد. کالر می‌گوید:

> «این خواستهٔ مبالغه‌آمیز که جهان صدای آدم را بشنود و بر طبق آن عمل کند، حرکتی است که گویندگان را به شاعرانی متعالی یا نهان‌بین بدل می‌کند: کسی که می‌تواند طبیعت را مخاطب قرار دهد، طبیعت ممکن است بدو پاسخ دهد...» (کالر، ۱۳۸۲: ۱۰۴).

همچنین، مخطاب قرار دادن اشیاء، پیام شعری را به یک خودگویی درونی بدل می‌سازد که تنهایی گوینده را بیان می‌کند. این ویژگی در شعر فوق آشکار است. علاوه بر این، جهت‌گیری پیام به سوی گوینده است. این عامل کارکرد عاطفی شعر را بسیار برجسته ساخته‌است. همهٔ این‌ها در کنار زبان سادهٔ شعر، یک شعر غنایی ناب پدید آورده‌است. خواننده دربارهٔ شیرین نمی‌خواند، بلکه او و عاطفهٔ او را در لحظهٔ خواندن متن حس می‌کند.

۲ـ۱ـ۲. توصیف معشوق در داستان‌های عاشقانه

توصیف معشوق از مواردی است که وجه تغزلی یک اثر غنایی را ملموس‌تر جلوه می‌دهد. توصیف معشوق در گونهٔ ادبی تغزّل و غزل جایگاه خاصی داشت. در داستان‌های عاشقانه نیز معشوق همواره اهمیت خاصی دارد. در مهم‌ترین آثار داستانی غنایی، مانند *ویس و رامین* و *خسرو و شیرین*، قهرمان اصلی داستان در واقع، معشوق است.

۲ـ۱ـ۲ـ۱. توصیف اجزای بدن معشوق و مقایسهٔ آن با طبیعت

توصیف اجزای بدن معشوق و مقایسهٔ آن با اجزای زیبای طبیعت در تغزّل‌ها جایگاه خاصّی داشت. در داستان‌های عاشقانه، این ویژگی همچنان ادامه یافت:

«چه گویم چون شکر! شکّر کدام است — طبرزد نه که او نیزش غلام است
چو سروی، گر بُوَد در دامنش نوش — چو ماهی، گر بُوَد ماهی قصب‌پوش»
(نظامی گنجوی، ۱۳۸۲: ۳۹۰).

شاعر به صورت ضمنی اعضای بدن معشوق را به اجزای طبیعت تشبیه می‌کند و بر آن برتری می‌دهد:

«دل شکّر در آن تاریخ شد تنگ　　که یاقوت تو بیرون آمد از سنگ
سهی‌سرو آن زمان شد در چمن سُست　　که سیمین نار تو بر نارون رُست...»
(همان: ۳۱۸ـ۳۱۹).

همچنین، توصیف اعضای بدن شیرین از زبان شاپور از این نمونه است (ر.ک؛ همان: ۱۰۱). اما برخی از ویژگی‌هایی که در این داستان‌ها به معشوق نسبت داده می‌شود، در مقایسه با تغزّل‌ها تازگی دارد:

مبالغه: عنصر مبالغه و اغراق ویژگی اصلی حماسه است، اما به همان میزان که این عنصر در حماسه کاربرد دارد، در شعر غنایی نیز دیده می‌شود. پورنامداریان می‌نویسد:

«همچنان که در حماسه بُعد خارق‌العاده و ماورای طبیعی حوادث، پدیده‌ها و شخصیت‌ها، حضور اغراق و مبالغه را مقبول می‌نماید، در غزل نیز زیبایی اساطیری معشوق از نگاه عاشق و شدت هیجان عاطفی او حضور هر اغراق و مبالغه‌ای را در وصف زیبایی معشوق، دلپذیر و مطبوع جلوه می‌دهد» (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۶۶).

حمیدیان نیز می‌نویسد: «فرق مبالغهٔ غنایی با مبالغهٔ حماسی این است که مبالغهٔ غنایی عرضی است و حال آنکه مبالغهٔ حماسی ذاتی و جوهری» (حمیدیان، ۱۳۷۳: ۸۰). این عنصر همواره در غزل‌های عاشقانه دیده می‌شود (ر.ک؛ پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۵۶)، اما گسترده‌ترین بهره‌گیری از این عنصر در داستان‌های عاشقانه است. شفیعی کدکنی تصویرهای اغراق‌آمیز *ویس و رامین* را در القای معانی غیرحماسی، به‌ویژه معانی غنایی بسیار زیبا می‌داند و معتقد است که با زیباترین تشبیهات یا استعارات شعر فارسی برابری می‌کند. وی این بیت را برای نمونه ذکر می‌کند:

«چو رامین گه‌گهی بنواختی چنگ　　زِ شادی بر سَرِ آب آمدی سنگ»
(شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۵۶۹).

اما عنصر اغراق و مبالغه در داستان‌های غنایی، اغلب در توصیف زیبایی معشوق به‌کار می‌رود. نمونهٔ اغراق در توصیف شیرین:

«زِ تـرّی خواسـت انـدامش چکیـدن / زِ بـازی زلفـش از دسـتش پریـدن
گشـاده طـاق ابـرو تـا بنـاگوش / کشیده طـوق غبغـب تـا سَـرِ دوش...
گل و شکّر، کدامین گـل، چـه شـکّر؟ / بـه او، او مانـد و بـس الله‌اکبـر»
(نظامی گنجوی، ۱۳۸۲: ۳۹۱).

توصیف ویژگی‌های زنانه

ویژگی دیگری که در توصیف معشوق در این داستان‌ها نسبت به گذشته تـازگی دارد، توصیف ویژگی‌های زنانه و ساختن تصاویر زنده از این ویژگی‌هاست. توصیف نـاز و دلال معشوق زن به طور مشخص، در ادبیات فارسی بسیار کمیاب است. این ویژگی در *خسرو و شیرین* نظامی بارها به‌زیبایی وصف می‌شود؛ از جمله توصیف ناز و دلال شیرین:

«سـرش گـر سرکشـی را رهنمـون بـود / تقاضای دلـش یـارب کـه چـون بـود؟...
"نمک" در خنده، کان لب را مکن ریش / به هر لفظِ "مکن" در، صد "بکن" بیش...
بـه چشـمی نـاز بـی‌انـدازه مـی‌کـرد / به دیگـر چشـم عـذری تـازه مـی‌کـرد...
چـه خـوش نازیسـت نـاز خوبرویـان / ز دیـده رانـده را در دیـده جویـان
بـه چشـمی طیرگـی کـردن کـه برخیـز / بـه دیگـر چشـم دل دادن کـه: مگریـز
به صـد جـان ارزد آن رغبـت کـه جانـان / "نخواهم" گوید و خواهد بـه صـد جـان»
(همان: ۱۴۴ـ۱۴۶).

این خصوصیات زنده در توصیف زن، بیانگر آن است که گوینده در روابط عـاطفی بـا معشوق زن بسیار صمیمی بوده‌است. این ویژگی در مقایسه بـا توصـیف معشـوق در تغـزّل، دلنشین‌تر و همواره زنده‌تر و سالم‌تر است (همچنین، ر.ک؛ همان: ۳۹۳).

استفادهٔ گسترده از استعاره در توصیف معشوق

ویژگی دیگری که در توصیف معشوق در داستان‌های عاشقانه تازگی دارد، اسـتفاده از استعاره است. در حالی که در تغزّل بیشتر با عنصر تشبیه در توصیف معشوق مواجـه بـودیم، در داستان‌های عاشقانه، کاربرد استعاره کاملاً بر تشبیه برتری دارد؛ نمونهٔ توصیف شیرین:

«سهی‌سروش چو برگ بید لرزان شده زو نافه کاسد، نیفه ارزان...
گهی بر شکّر از بادام زد آب گهی خایید فندق را به عنّاب»
(همان: ۱۷۱).

۲ـ۱ـ۳. توصیف عاشق

در این مقاله، ما لفظ «عاشق» را با تسامح دربارهٔ «شخصیّت مرد داستان» به‌کار می‌بریم، چنان‌که «معشوق» را برای «زن» استفاده کردیم، وگرنه در برخی از این منظومه‌ها، جایگاه عاشق و معشوق مشخص نیست؛ از جمله در *ویس و رامین*. محجوب می‌نویسد: «عاشق و معشوق در این منظومه همسر و هم‌شأنند. هیچ اثری از نیاز و کوچکی فوق‌العادهٔ عاشق و ناز بی‌پایان معشوق در آن هویدا نیست. *ویس و رامین* هر دو در آن واحد هم عاشقند و هم معشوق» (گرگانی، ۱۳۳۷: ۸۳؛ مقدمه). در توصیف عاشق (مرد) هم زیبایی او و هم صفات مردانگی او وصف می‌شود. *خسرو و شیرین* چون داستان غنایی است، در وصف زیبایی عاشق مبالغه می‌شود، به گونه‌ای که می‌توان برخی ابیات را برای معشوق (زن) هم به‌کاربرد. اگر این توصیف را با توصیف فردوسی از زال در داستان زال و رودابه (ر.ک؛ فردوسی، ۱۳۷۳: ۱۶۹) مقایسه کنیم، خواهیم دید که وصف فردوسی اغلب با تشبیه همراه است، اما در *خسرو و شیرین* استعاره غلبه پیدا می‌کند. همچنین، وصف در *خسرو و شیرین* برخلاف *شاهنامه* طولانی است؛ مثل وصف خسرو از زبان شاپور برای شیرین:

«جهانی بینی از نور آفریده جهان نادیده اما نور دیده
شگرفی، چابکی، چستی، دلیری به مهر آهو، به کینه تندشیری
گلی بی‌آفت باد خزانی بهاری تازه بر شاخ جوانی...»
(نظامی گنجوی، ۱۳۸۲: ۶۹ـ۷۰).

با توجّه به سرشت عشق در *لیلی و مجنون*، صفت عاشق نیز با سایر داستان‌های عاشقانه متفاوت است. مجنون هم سلطان، سرخیل، اقطاع‌دِه، کیخسرو و اورنگ‌نشین است، ولی این ویژگی‌های او با دیگران متفاوت است:

«سلطان سریر صبح‌خیزان سرخیل سپاه اشک‌ریزان...
کیخسرو بی‌کلاه و بی‌تخت دل‌خوش‌کن صد هزار بی‌رخت
اقطاع‌دِه سپاه موران اورنگ‌نشین پشت گوران...»
(همان، ۱۳۸۰: ۶۶).

در ایـن توصـیف، در محـور همنشـینی جمـلات، از واژه‌هـایی اسـتفاده شـده کـه در داستان‌های عاشقانه تازگی دارد. این ویژگی نوعی پارادوکس را به وجود آورده که بیانگر عشق متفاوت مجنون با خسرو و رامین است. از این رو، زبان متن، به زبان عرفـانی نزدیـک شده‌است.

ویژگی دیگر عاشق در داستان‌های عاشقانهٔ نظامی (قرن ششم)، اظهار عجـز او در برابـر معشوق است. خسرو با همهٔ غرور و خودخواهی خود گـاهی در برابـر شـیرین اظهـار عجـز می‌کند:

«اسیری را بـه وعـده شـاد مـی‌کـن مبـارک‌مـرده‌ای آزاد مـی‌کـن»
(همان، ۱۳۸۲: ۱۵۳).

یا وقتی شیرین در را به روی خسرو بسته‌است، او پاسـبانی را نـزد خـود مـی‌خوانـد و بـه شیرین پیغام می‌فرستد که:

«درون شو گو نه شاهنشـه، غلامـی فرسـتاده اسـت نزدیکـت پیـامی»
(همان: ۳۰۳).

این اظهار عجز خسرو در برابر معشوق، تحت تأثیر فضای شعر عاشقانهٔ قرن ششم اسـت که معشوق بر عاشق برتری دارد و عاشق همواره نیاز است و معشوق ناز.

۲ـ۱ـ٤. توصیف عشق (روابط عاشق و معشوق)

توصیف روابط عاشق و معشوق و یا در واقع، توصیف عشق، مهم‌ترین عنصر در ساختار داستان‌های عاشقانه است. همین عنصر است کـه در داسـتان‌هـای عاشـقانهٔ موفّـق، حتـی بـه روایت نیز رنگ غنایی می‌دهد. در *شاهنامه* که روایت حتّی در داستان‌های عاشـقانه هـم بـر عناصر غنایی چیرگـی دارد، گـاهی توصـیف روابـط عاشـق و معشـوق بـه آن وجـه غنـایی می‌دهد. در داستان زال و رودابه، در خواست عاشق (چارهٔ راه دیدار)، پاسخ معشوق (دیدار با معشوق به هـر وسـیله‌ای، حتّـی از طریـق گیسـوان)، توصـیف راوی از زلـف (اسـتفاده از استعاره و توقف روایت از طریق وصف)، درخواست معشوق (گرفتن گیسوی او و به بالای بام آمدن) و پاسخ عاشق (ممانعت از گرفتن گیسوی یار) همـه بیـانگر وجـه غنـایی روایـت است. استفاده از فعل دعایی و بهـره‌گیـری از اسـتعارهٔ جـان کـه ژرف‌سـاخت آن عواطـف

گوینـده اسـت، زبـان غنـایی را بـر روایـت حـاکم کـرده‌اسـت (ر.ک؛ فردوسـی، ۱۳۷۳: ۱۷۱ـ۱۷۲).

رنگ غنایی روایت در داستان‌های نظامی بسیار برجسته است و نمونه‌های فراوانی از آن را در روایت *خسرو و شیرین* می‌توان یافت (ر.ک؛ نظـامی گنجـوی، ۱۳۸۲: ۱۳۲ــ۱۴۰). از آنجا که در روایت‌های داستانی، گاهی عاشق و معشوق کنار هـم هسـتند و بـه گفـت‌وگـو می‌نشینند، عکس تغزّل و غزل که شاعر عاشق اغلب در تنهایی و به صورت غیـر مسـتقیم و یک‌طرفه با معشوق سخن می‌گوید، غنایی‌ترین گزاره‌های بیانی در روایت شکل مـی‌گیـرد که هم طبیعی می‌نماید و هم بسیار زنده و جذّاب است. برای نمونـه، گفتگوهـای شـیرین و خسرو سرشار از مفاهیم تغزّلی، عجز، ناز و نیاز است (ر.ک؛ همان: ۳۰۵ـ۳۴۳).

علاوه بر این، نحوهٔ شروع رابطهٔ عاشقی و ایجاد عشق همواره باعث غلبهٔ وجه غنایی بـر روایت می‌شود. نمونهٔ این حالت، نحوهٔ ایجاد عشق فرهاد است. شاعر از نگاه فرهاد، شیرین را دیده و انگیزهٔ عشق فرهاد را توصیف کرده‌است و فرهاد برای شنیدن درخواست شـیرین برای کندن جوی شیر به قصر شیرین آمده، منتظر است تا شـیرین از پـرده بیـرون بیایـد کـه ناگهان:

«بـه شـیرین‌خنـده‌هـای شـکرّین‌سـاز — درآمـد شـکّر شـیرین بـه آواز
دو قفـل شـکّر از یـاقوت برداشـت — وَزو یـاقوت و شـکّر قـوت برداشـت
رطـب‌هـایی کـه نخلـش بـار مـی‌داد — رطـب را گوشـمال خـار مـی‌داد...
شـنیدم نـام او شـیرین از آن بـود — که در گفتن عجب شیرین‌زبان بـود...
زِ شـیرین‌گفـتن و گفتـار شـیرین — شـده هـوش از سَـرِ فرهـاد مسـکین
سـخن‌هـا را شـنیدن مـی‌توانسـت — ولـیکن فهـم کـردن مـی‌ندانسـت...»

(همان: ۲۱۸ـ۲۱۹).

بدین ترتیب، شاعر داستان جدیدی را در روند روایت ایجاد می‌کند که عامل به وجـود آمدن و پیشروی آن، عشق است. اساساً در داستان‌های عاشـقانه، حرکـت داسـتان بـه سـبب وجود عشق است و این عامل است که حوادث داستان را به هـم متصّـل مـی‌کنـد. عشـق در عصر نظامی، به طور عمده به دو شکل عاشقانه و عرفـانی در ادبیـات فارسـی ظهـور یافـت. ساختار عشق غزل قرن ششم در ساختار عشق داستان‌های عاشقانه نیز دیده می‌شود. سـاختار عشق در *ویس و رامین* مانند تغزّل‌هاست و در این کتاب، عشق جسـمانی وصـف مـی‌شـود

(ر.ک؛ گرگانی، ۱۳۳۷: ۱۲۰). اما ساختار عشق در *لیلی و مجنون* شبیه غزل‌های عارفانه است و نوعی عشق معنوی توصیف می‌شود. در *خسرو و شیرین*، عشق خسرو یک عشق جسمانی است و عشق فرهاد، عشق عرفانی. از این نظر، همان طور که در برخی غزلیات عشق جسمانی و روحانی آمیخته می‌شوند، در این اثر نظامی هم هر دو نوع عشق مطرح شده‌است. نمونهٔ توصیف عشق عرفانی در *لیلی و مجنون*:

«ماییم و نوای بینوایی — بسم‌الله اگر حریف مایی
افلاس‌خران جان‌فروشیم — خزپاره‌کن و پلاس پوشیم...»
(نظامی گنجوی، ۱۳۸۰: ۲۱۳ـ۲۱۴).

مهم‌ترین عامل تمایزدهندهٔ این وصف در زبان نهفته است. توصیف‌ناپذیر بودن عشق عرفانی باعث می‌شد که گوینده در وصف عشق، در محور همنشینی جملات، کلماتی را به کار بَرَد که قابل جمع نیستند. در جملات متناقض‌نمای وصف فوق، عشق غیر جسمانی به‌خوبی تصویر شده‌است. انگیزهٔ مطرح در آن، دوست داشتن خاصی است که ویژگی ماورایی دارد و وصف‌شدنی نیست. وصف فوق یک وصف ذهنی و نمادگرایانه است. نمونهٔ توصیف رابطهٔ عاشقی (عشق) جسمانی در *خسرو و شیرین* را می‌توان در ابیات زیر مشاهده کرد:

«چو دوری چند رفت از جام نوشین — گران شد هر سری از خواب دوشین
حریفان از نشستن مست گشتند — به رفتن با ملک همدست گشتند...
شه از راه شکیبایی گذر کرد — شکار آرزو را تنگ‌تر کرد...
لبش بوسید و گفت: ای من غلامت! — بده دانه که مرغ آمد به دامت
هر آنچ از عمر پیشین رفت، گو رَو — کنون روز از نوست و روزی از نو
من و تو جز من و تو کیست اینجا؟ — حذر کردن نگویی چیست اینجا؟...»
(همان، ۱۳۸۲: ۱۴۲).

چنان‌که آشکار است، مهم‌ترین انگیزهٔ مطرح در این اشعار، نیاز جسمی و جنسی است. کلمات به‌کار رفته در شعر در همان معنای واقعی خود استفاده شده‌اند. همان گونه که موضوع مطرح هم زمینی و جسمانی است. نمونهٔ توصیف عشق عرفانی (غیر جسمانی) در *خسرو و شیرین* (توصیف رابطهٔ عاشقانهٔ غیر جسمانی از زبان فرهاد) را در ابیات زیر شاهد هستیم:

«چو تو هستی، نگویم کیستم من دِه آن توست، در دِه چیستم من؟
نشاید گفت من هستم، تو هستی که آنگه لازم آید خودپرستی...»
(همان: ۲۴۶ـ۲۴۷).

برجسته‌ترین اندیشه‌های عرفانی در این ابیات مطرح شده‌است که عبارتند از: «نفی خودپرستی»، «از خود بی‌خود شدن» و «علاقه به انزوا و گوشه‌نشینی». این انگیزه‌ها، ساختار عشق مطرح را در مقایسه با عشق جسمانی، متفاوت جلوه می‌دهد. چنان‌که گفتیم، در *خسرو و شیرین* نظامی، هم وصف عشق جسمانی و هم وصف عشق عرفانی مطرح می‌شود. تقابل این دو نوع عشق در مناظرهٔ خسرو و فرهاد به‌خوبی آشکار است (ر.ک؛ همان: ۲۳۳ـ۲۳۵).

۲ـ۲. سایر وجه‌های غنایی در داستان‌های عاشقانه

در داستان‌های عاشقانه، از آنجا که با برشی از زندگی عاطفی عاشق و معشوق سروکار داریم، همواره از اقسام احساسات آن‌ها سخن به میان می‌آید. اصلی‌ترین عاطفهٔ مطرح در داستان‌های عاشقانه، همان عاطفهٔ دوست داشتن و عشق است که دربارهٔ آن بحث کردیم. علاوه بر این، گاهی از عواطف دیگر هم در داستان سخن به میان می‌آید و یکی از مهم‌ترین عواطف مطرح‌شده، عاطفهٔ اظهار عجز و راز و نیاز پیش معبود حقیقی است. از این طریق، وجه نیایشی در روند داستان ایجاد می‌شود:

۲ـ۲ـ۱. وجه نیایشی

وجه نیایشی از توصیف نیاز سوزناک بنده و اظهار عجز او پیش خداوند ایجاد می‌شود. وجه نیایشی در داستان‌های عاشقانه، در واقع، تک‌گویی درونی شخصیت‌های داستان است. شاعر روایت را رها می‌کند و در ابیاتی طولانی به شخصیت داستانش اجازه می‌دهد تا «منِ» درون خود را آشکار سازد. از این رو، فضای شعر نیایشی سرشار از عاطفه و احساس است. جهت‌گیری پیام در وجه نیایشی به سوی گوینده است. بنابراین، کلام، سرشار از عاطفه است و روایت ایستا و «رنگ رخ‌باخته» است؛ برای نمونه نیایش شیرین به درگاه حق را مشاهده می‌کنیم:

«خداونـــدا شـــبم را روز گـــردان چـو روزم بـر جهـان پیـروز گـردان
شـــبی دارم ســـیاه، از صـــبح نومیـــد درین شب روسپیدم کن چو خورشید»
(همان: ۲۹۴).

در وجه نیایشی، زبان شعر نسبت به سایر قسمت‌ها بسیار ساده است و از استعاره‌ها و تشبیه‌های پیچیده خبری نیست. نمونهٔ نیایش مجنون در ابیات زیر آمده‌است:

«گفـــت: ای دَرِ تـــو پناهگـــاهم در جـز تـو کسـی چـرا پنـاهم؟
ای زهـــره و مشـــتری غلامـــت سـرنامـهٔ نـام جملـه نامـت...»
(همان، ۱۳۸۰: ۱۷۹).

در وجه نیایشی، مصوّت‌های بلند، به‌ویژه مصوّت بلند «آ»، بسیار استفاده می‌شود و این ویژگی علاوه بر اینکه بیانگر عظمت معبود است، لحن شعر نیایشی را برجسته می‌سازد:

«تـویی یـاری‌رس فریـاد هـر کـس بـه فریـادِ مـن فریـادخوان رَس
نـدارم طاقـت تیـمار چنـدیـن أَغِـثـنِی یَـا غِـیَاثَ المُسـتَغیـثـین»
(همان، ۱۳۸۲: ۲۹۴).

در اغلب کلمات ابیات فوق، از مصوت بلند استفاده شده‌است و طنین این مصوت به فضای شعر آرامش خاصی داده‌است. از این نظر است که صمیمیت عاطفی گوینده، حتی در به‌کار بردن صامت‌ها و مصوت‌ها جلوه کرده‌است (ر.ک؛ همان، ۱۳۸۰: ۱۸۰). استفاده از جملات بدون فعل که با «ای» ندایی و یا «بای قسم» آغاز می‌شود، ضمن اینکه فضای عاطفی شعر را تقویت می‌کند، شعر را از قید زمان بیرون می‌آورد و «لحظهٔ غنایی» گوینده را در لحظهٔ خواندن همهٔ مخاطبان جاری می‌سازد. از این رو، «منِ» گوینده بسیار گسترده است و عاطفه‌ای جهان‌شمول را عرضه می‌دارد (ر.ک؛ همان، ۱۳۸۲: ۲۹۴ـ۲۹۵).

علاوه بر موارد فوق، تکرار ساخت نحوی همسان در مصراع‌های هر بیت و بیت‌های شعر و ایجاد توازن نحوی، باعث انسجام شعر و «وحدت تأثیر» آن می‌شود. این تکرار باعث می‌شود توازن واژگانی و توازن هجایی موجود در ابیات، در ذهن مخاطب طنین آرام و همسانی داشته باشد. همهٔ این‌ها در کنار توازن واجی در مصوت‌های بلند، به‌ویژه مصوت بلند «آ»، صمیمیت عاطفی شعر را آشکار می‌سازد. این صمیمیت عاطفی تا بدان جا پیش می‌رود که «منِ» راوی شعر هم در شعر دیده می‌شود. این مطلب با دقت در محتوا و

درون‌مایهٔ نیایش شیرین، اثبات‌شدنی است. راوی جملاتی را از زبان شیرین بیان می‌کند که انتساب آن به شیرین، با توجّه به شخصیت او در داستان بعید به نظر می‌رسد. از این رو، به نظر می‌رسد «منِ» راوی شعر، «خودِ نظامی» باشد:

«به ریحان و نثار اشک‌ریزان به *قرآن* و چراغ صبح‌خیزان
به نوری کز خلایق در حجاب است به انعامی که بیرون از حساب است...»
(همان: ۲۹۵).

این اندیشه‌ها و عواطف بسیار شبیه اندیشه‌ها و عواطف شاعر در *مخزن‌الأسرار* اوست. با این وصف، «وجه نیایشی» یکی از عاطفی‌ترین وجوه غنایی در داستان‌های عاشقانهٔ نظامی است.

۲ـ۲ـ۲. وجه شکوائیه

وجه شکوائیه از توصیف انگیزه و احساس غم گوینده ایجاد می‌شود. گوینده ذهنیت غنایی خود را در برابر یک مخاطب بیان می‌دارد که تصور می‌کند تمام ناکامی‌هایش از او ناشی می‌شود و یا او در پاسخ خوبی‌های وی، به او بدی کرده‌است؛ برای نمونه وقتی مجنون از خیال لیلی گله می‌کند، با چنین ساختاری مواجه هستیم:

«من با تو به کار جان‌فروشی کار تو همه زبان‌فروشی
من مهر تو را به جان خریده تو مِهر کس دگر گزیده
با یار نو آنچنان شدی شاد کز یار قدیم ناوری یاد...»
(همان، ۱۳۸۰: ۱۴۷).

گوینده (مجنون)، مخاطب (خیال لیلی) را در برابر خود قرار داده، خود را به وفا، و مخاطب را به بی‌وفایی وصف نموده‌است. این تقابل دوگانه همواره در ساختار شکوائیه وجود دارد. نظامی در *خسرو و شیرین*، در شکایت از جهان نیز از تقابل دوگانی بهره می‌گیرد (ر.ک؛ همان، ۱۳۸۲: ۱۱۰).

ارتباط کلامی در وجه شکوائیه، با حضور گویندهٔ (= فرستندهٔ) پیام و مخاطب ایجاد می‌شود. مخاطب یا اغلب حضور ندارد (مجنون با خیال لیلی گفتگو می‌کند «به زبان باد») و یا شیئی است که نمی‌تواند گفتگو کند؛ مانند جهان. از این رو، در وجه شکوائیه،

جهت‌گیری پیام به سوی گوینده است و کلام کارکردی عاطفی دارد. ساختار صوری دیگری که در شکوائیه وجود دارد، استفاده از جملات پرسشی است. از آنجا که این جملات در متن بی‌جواب است، کارکرد عاطفی فراوانی دارد و به تک‌گویی درونی شبیه است:

«جهان خرمن بسی داند چنین سوخت — مشعبد را نباید بازی آموخت
کدامین سرو را داد او بلندی — که بازش خم نداد از دردمندی؟
کدامین سرخ گل را کو بپرورد — ندادش عاقبت رنگ گل زرد؟»
(همان: ۱۶۴).

همچنین است در شکوائیهٔ مجنون (ر.ک؛ همان، ۱۳۸۰: ۱۴۶ـ۱۴۷).

۲ـ۲ـ۳. وجه خنیایی

از جمله شخصیت‌هایی که در داستان‌های عاشقانه با منشاء ایرانی حضور دارند، نوازندگان و خنیاگرانند. آن‌ها گاهی در حضور عاشق و معشوق به خوانندگی و نوازندگی مشغول می‌شوند. شاعر گاهی از زبان آن‌ها ترانه‌ای را در متن می‌آورد که بسیار جالب توجه است. این ترانه در واقع، متن شعری است که آن نوازنده با موسیقی همراه ساخته‌است. در این مقاله، این نوع اشعار را «وجه خنیایی» نامیده‌ایم. این سؤال دربارهٔ این قِسم شعرها مطرح است که آیا ساختار این نوع شعرها با ساختار اشعاری که برای همراهی موسیقی سروده می‌شدند و یا به همراهی موسیقی خوانده می‌شدند، همخوانی دارد.

در *ویس و رامین*، «گوسان نوآیین» سرودی می‌خواند که حال *ویس و رامین* در آن پوشیده‌است. این سرود ساختار تمثیلی و استعاری دارد (ر.ک؛ گرگانی، ۱۳۳۷: ۲۲۰). نمونه‌های دقیق‌تر وجه خنیایی در *خسرو و شیرین* نظامی گنجوی دیده می‌شود؛ مثلاً در مجلس بزم خسرو:

«غزل برداشته رامشگر رود — که: بدرود، ای نشاط و عیش، بدرود
چه خوش باغی است باغ زندگانی — گر ایمن بودی از باد خزانی
چه خرّم کاخ شد کاخ زمانه — گرش بودی اساس جاودانه
چو هست این دیر خاکی سُست‌بنیاد — به بادش داد باید زود بر باد

زِ فــردا و زِ دی کــس را نشــان نیســت که رفت آن از میان، وین در میان نیست...»
(نظامی گنجوی، ۱۳۸۲: ۹۸).

از لحاظ ساختار زبانی، متن این شعر که نظامی آن را غزل نامیده‌است، زبانی بسیار ساده دارد، به طوری که هیچ کلمه‌ای نیاز به توضیح ندارد. از استعاره‌های متعددی که در زبان آثار نظامی همواره با آن مواجه هستیم، در اینجا خبری نیست. ویژگی دوم زبانی، توازن هجایی شعر است. توازن هجایی «مفاعیلن مفاعیلن فعولن» برای این وجه بسیار مناسب به نظر می‌رسد. این توازن در اشعار موسیقایی محلی (فهلویات) هم کاربرد داشت. اشعار موجود در ایران که همواره با موسیقی همراه بوده‌است، به‌تدریج با برخی از اوزان عربی، به‌ویژه هزج و متقارب مطابقت یافت (ر.ک؛ شمیسا، ۱۳۷۴: ۳۶۱). زبان ساده و توازن هجایی مذکور، این ابیات را شبیه فهلویات و دوبیتی‌ها می‌گرداند که هم با موسیقی همراه بودند و هم عاطفی و عامیانه بودند.

از لحاظ محتوا، انگیزهٔ مطرح در این شعر، انگیزهٔ «دَم را غنیمت شمردن» است. این انگیزه اغلب در اشعار کوتاهی استفاده می‌شد که معمولاً در قالب رباعی است و در ادبیات فارسی با نام خیّام معروف شده‌است. تکرار این مضمون در بافت محتوایی اغلب ابیات، انسجام شعر را رقم زده‌است و باعث «وحدت تأثیر» آن شده‌است. نمونه‌های وجه خنیایی در *خسرو و شیرین* فراوان است. به طور کلی، این وجه هم در ایجاد فضای غنایی متن *خسرو و شیرین* بسیار مؤثر افتاده‌است (همچنین، ر.ک؛ نظامی گنجوی، ۱۳۸۲: ۳۵۹ـ۳۷۹).

۲ـ۲ـ٤. وجه مرثیه‌ای

دیگر از وجوه غنایی به‌کار رفته در داستان‌های عاشقانه، وجه مرثیه‌ای است. موضوع مرثیه، تأثر گوینده در مرگ کسی است. بنابراین، انگیزهٔ عاطفی به وجود آمدن آن، احساس غم گوینده است. وجه مرثیه‌ای به دو صورت در داستان‌های عاشقانه به‌کار رفته‌است: یکی وصف فردی که فوت کرده‌است و دیگری وصف کسی که در سوگ او نشسته‌است. نمونهٔ این نوع مرثیه در *لیلی و مجنون*، وصف مرگ لیلی و سوگ مادر اوست (ر ک؛ نظامی گنجوی، ۱۳۸۰: ۲۴۹ـ۲۵۴). در این نوع مرثیه، حالت وصفی و روایی بر گزاره‌های عاطفی غلبه دارد. نمونهٔ دوم مرثیه، بیان تک‌گویی درونی فردی است که عزیزی را از دست داده باشد. در این نوع مرثیه، شاعر عنان روایت را به تک‌گویی درونی

شخصیت صاحب عزا می‌سپارد. بنابراین، این نوع مرثیه سرشار از گزاره‌های عاطفی است. نمونهٔ این نوع، در *لیلی و مجنون* است. وقتی که مجنون در مرگ پدر ناله سر می‌دهد:

«گفت ای پدر، ای پدر کجایی؟ کافسر به پسر نمی‌نمایی؟
ای غمخور من کجات جویم؟ تیمار غم تو با که گویم؟
تو بی‌پسری صلاح دیدی زان روی به خاک درکشیدی
من بی‌پدری ندیده بودم تلخ است کنون که آزمودم
فریاد که دورم از تو فریاد فریادرسی نه جز تو بر یاد
یارم تو بُدی و یاورم تو نیروی دل دلاورم تو...»

(همان: ۱۶۳ـ۱۶۴).

از لحاظ زبانی، این نوع مرثیه عکس نوع پیشین که سرشار از استعاره است، زبان بسیار ساده‌ای دارد. در این نوع مرثیه، از نظر ارتباط کلامی، گوینده و مخاطب هر دو حضور دارند. اما در واقع، مخاطب حضور فیزیکی ندارد، بلکه گوینده او را در ذهن خود فراخوانده‌است. بنابراین، با جملات سؤالی مواجه هستیم که در متن شعر جوابی برای آن نمی‌آید. ساختار ندایی برخی جملات که در واقع، خطاب کسی است که دیگر نیست، عاطفهٔ گوینده را به‌خوبی در زبان شعر نشان می‌دهد. استفاده از شبه‌جمله‌هایی مانند «وای» و «فریاد» در کنار حالت ندایی عامل دیگر انعکاس عاطفه در زبان شعر است:

«آه ای پدر، آه از آنچه کردم یک درد نه با هزار دردم
آزردمت ای پدر نه برجای وای اَر بحلم نمی‌کنی، وای
آزار تو راه ما مگیراد ما را به گناه ما مگیراد...»

(همان: ۱۶۴ـ۱۶۵).

در کنار این‌ها، در مرثیه‌های نوع دوم، جهت‌گیری پیام هم به سوی گوینده است و حاصل آن گزاره‌های عاطفی در زبان شعر است:

«جان‌دوستی تو را به هر دم یاد آرم و جان برآرم از غم
بر جامه زِ دیده نیل پاشم تا کور و کبود هر دو باشم...»

(همان: ۱۶۴).

تکرار فعل «بود» زبان شعر را با موضوع مطرح در آن هماهنگ می‌کند. گوینده از طریق تکرار این فعل، موضوع از دست دادن عزیزی را در زبان نشان داده‌است:

«یارم تو بُدی و یاورم تو نیروی دل دلاورم تو
استاد طریقتم تو بودی غمخوار حقیقتم تو بودی»
(همان).

از نظر محتوایی، انگیزهٔ اصلی مطرح شده، انگیزهٔ غم شدید است. گوینده در کلام دو وضعیت را در برابر هم می‌گذارد و با نوعی توازن مایگانی کلام را پیش می‌برد و وضعیت «من» را در برابر وضعیت «تو» قرار می‌دهد:

«من کرده درشتی و تو نرمی از من همه سردی، از تو گرمی
تو در غم جان من به صد درد من گِرد جهان گرفته ناورد
تو بستر من زِ گرد رُفته من رفته به تَرک خواب گفته
تو بزم نشاط من نهاده من بر سَرِ سنگی اوفتاده...»
(همان).

این توازن مایگانی در کنار توازن ساخت نحوی، «وحدت تأثیر» را از طریق ساختار و محتوای شعر برای مخاطب عیان می‌سازد و شعر غنایی کاملی را به او معرفی می‌کند.

نتیجه‌گیری

مطالب مقالهٔ حاضر بر مبنای این پرسش بنیادین مطرح شد که «چگونه می‌توان داستان‌های عاشقانه را که در ساخت روایی ارائه شده‌است، غنایی نامید؟». از این رو، ابتدا با تعریف شعر غنایی و با مقایسهٔ آن با روایت، این نتیجه حاصل شد که گونهٔ ادبی داستان نمی‌تواند به طور مستقیم ذیل نوع ادبی غنایی قرار گیرد. با توجه به این مطلب و برای پاسخ به پرسش فوق، بحث «وجه» پیش کشیده شد. «وجه» به جنبه‌های درون‌مایگی انواع ادبی دلالت دارد. شیوهٔ خاصی که شاعر برای ارائهٔ لفظ به مخاطب در یک گونهٔ ادبی انتخاب می‌کند، وجه اثر را تعیین می‌کند. به عنوان مثال، سعدی در *بوستان* در نوع ادبی روایت، وجه تعلیمی را استفاده کرده‌است و یک روایت تعلیمی فراهم آورده‌است.

نظامی گنجوی در داستان‌های *لیلی و مجنون* و *خسرو و شیرین*، بارها روایت را متوقف می‌کند و حالت‌های مختلف احساس خودش و شخصیت‌های داستانش را توصیف می‌کند. عواطفی مانند دوست داشتن و روابطی که این عامل بین عاشق و معشوق ایجاد می‌کند، وجه تغزلی شعر را تقویت می‌کند. این وجه در متن به صورت وصف طبیعت، وصف معشوق، عاشق و عشق جلوه‌گر است. همچنین، بیان عواطف اظهار عجز پیش معبود، غم و اندوه از دست دادن کسی و زمزمه‌های خوشباشی به ترتیب منجر به وجوه شعری نیایشی، مرثیه‌ای و خنیایی می‌شود. این وجوه شعری که فضای روایت دو داستان فوق را پُر کرده‌است، باعث می‌شود صبغهٔ عاطفی و غنایی بر زمینهٔ روایی متن سایه افکند. از این نظر، صفت و وجه «غنایی» در داستان‌های غنایی نظامی از موصوف «داستان» برجسته‌تر است و اهمیت بیشتری یافته‌است.

منابع و مآخذ

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

افلاطون. (۱۳۶۰). ***جمهور***. ترجمهٔ فؤاد روحانی. چ۴. تهران: بنیاد ترجمه و نشر کتاب.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۰). ***در سایهٔ آفتاب***. تهران: سخن.

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

ذوالفقاری. حسن. (۱۳۹۱). «طبقه‌بندی منظومه‌های عاشقانهٔ فارسی». ***تاریخ ادبیات دانشگاه شهید بهشتی***. ش۷۱. صص۷۷ـ ۹۹.

ـــــــــــــ . (۱۳۹۲). ***یک صد منظومهٔ عاشقانهٔ فارسی***. تهران: چرخ.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۱). ***صور خیال در شعر فارسی***. چ۱۵. تهران: آگاه.

شمیسا، سیروس. (۱۳۷۳). ***انواع ادبی***. چ۲. تهران: فردوس.

ـــــــــــــ . (۱۳۷۴). ***سیر رباعی در شعر فارسی***. چ۲. تهران: فردوس.

صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۶۳). ***تاریخ ادبیات در ایران***. ج۳. چ۳. تهران: فردوسی.

صورتگر، لطفعلی. (۱۳۴۵). ***منظومه‌های غنایی ایران***. چ۲. تهران: انتشارات ابن‌سینا.

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

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۷۳) ***شاهنامه***. به‌کوشش سعید حمیدیان. ج۱. تهران: قطره.

قاسمی‌پور، قدرت. (۱۳۸۹) «وجه در برابر گونه: بحثی در قلمرو نظریهٔ انواع ادبی». ***نقد ادبی***. س۳. ش۱۰. صص۶۳ـ ۸۹.

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

گرگانی، فخرالدّین اسعد. (۱۳۳۷). ***ویس و رامین***. به‌اهتمام محمدجعفر محجوب. تهران: بنگاه نشر اندیشه.

مؤتمن، زین‌العابدین. (۱۳۷۱). ***تحوّل شعر فارسی***. چ۴. تهران: کتابخانهٔ طهوری.

نظامی گنجوی، الیاس‌بن یوسف. (۱۳۸۰). ***لیلی و مجنون***. تصحیح حسن وحیددستگردی. به‌کوشش سعید حمیدیان. چ۴. تهران: قطره.

ـــــــــــــــــــــ . (۱۳۸۲). ***خسرو و شیرین***. تصحیح حسن وحیددستگردی. به‌کوشش سعید حمیدیان. چ۴. تهران: قطره.

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

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

همایی، جلال‌الدّین. (۱۳۶۶). ***تاریخ ادبیات ایران***. چ۴. تهران: کتابفروشی فروغی.

ـــــــــــــــــــــ . (۱۳۷۷). ***فنون بلاغت و صناعات ادبی***. چ۱۵. تهران: نشر هما.

Abrams, M. H. (1385). ***A Glossary of Literary Terms***. 8th Edition. Tehran: Jungle Publications.

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

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی