بررسی ساختار روایی منظومة سوز و گداز نوعی خبوشانی

با تکیه بر نظریه ژپ لینت ولت، مطالعه طاقیان

زاینده اصفهان

چکیده

در این مطالعه، سازماندهی، تشکیل می‌دهم که به شدت تحت تأثیر ادبیات آدیو و گدایان و سوزگردی‌های این منظومه‌ها. لازم به ذکر است که این تحقیق به روش متمایز و با استفاده از شرایط و دیدگاه‌های این دسته از دسته‌های خوشنویسی، دانسته‌ها را به چندین بخش درآمده است. با توجه به این‌که این پژوهش از جمله پژوهش‌هایی است که در منظومه وجود دارد، فقدان نیروی سامانده‌ای در این مورد است که البته لطمه‌ای به پیکری اصلی آن وارد شده است. از جهت گوته‌روایی، منظومه سوز و گداز آثری ناهمسان و متن‌نگار است که زاویه دید صفر روایت کندنده آن است، بنابراین صورتی از خدا گونگی راوا در آن دیده می‌شود که به خواننده می‌دهد از کلیه کنش‌های درونی و بیرونی شخصیت‌ها مطلع گردد؛ لذا این مسئله اثر به لحاظ این ساختار روایی منحصر به فرد، خصوصاً در لحظه سوزاندن عروس و داماد به اوج خود می‌رسد.

واژه‌های کلیدی: منظومه سوز و گداز، زب لینت ولت، گونه‌روایی، پیرگن، وجه روایی، زاویه دید

1. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان (گرایش ادبیات غنایی، نویسنده مسئول):
Moloud.Talaei@yahoo.com
2. استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان:
e.tohyani[at]ltr.ui.ac.ir

زمان دریافت: ۱۳۹۴/۵/۱۲
زمان پذیرش: ۱۳۹۴/۱۰/۲

1394/12/12
1394/10/2
مقدمه و طرح سوال
مبنی نظری مربوط به روایت‌شناسی معاصر در دهه ۱۹۴۰ میلادی به دست پژوهشگران فرانسوی برای شدن که «همگی دل در گرو صورت گرایی روسی و زبان‌شناسی سوسوري داشتند و تأثیر آن‌ها را می‌توان در نام‌گذاری واحدهای نظیر روایت‌بین، اسطوره‌ها، نقش‌مانی، نقش، و عناوین رخداده مشاهده کرد» (مکریک، ۱۳۸۸: ۱۵۱) این مورد طبق قواعد دستور زبان روایت با نظم خاصی با یکدیگر ترکیب می‌شوند.
با پیشرفت علم روایت‌شناسی، ساختار داستان‌ها و توجه به آن همیشه ویژه‌ای پیدا کرد به گونه‌ای که «مطالعه صورت‌گرایان و ساختارگرایان علاوه بر تحویل در بررسی شعر، در بررسی داستان نیز انقلابی بدید آورد» (ایگلتو، ۱۳۹۰: ۱۴۳)؛ به بیان دیگر توجه به اصول و قواعد شکل دهنده داستان‌ها، مفاهیم جدیدی را برای خوانندگان تعیین نموده‌است که از طریق آن می‌تواند حضور نامرئی نویسندگه و راوی را به نحو ملهم‌تری احساس کند.
روایت‌ها، خط سیر دارند؛ این بدان معناست که «روایت‌ها معمولاً به چاپ ختم می‌شوند و انتظار هم می‌رود که به چاپ ختم شود و نوع پیشرفت و حتی راه حل یا نتیجه‌گیری در آن ماهور شود» (تولان، ۱۳۸۶: ۱۳). از این جهت روایت، مقابل گزارش یا توصیف قرار دارد؛ زیرا در این موارد، با روابط علیه و معولی و بعض‌اً چون و چرا مواجه نیست. در یک تعیین کلی می‌توان روایت را «توالی ادراک‌شده واقعی داستان که ارتباط غیر اتفاقی دارد و نوعاً مستلزم وجود انسان یا شببه انسان یا دیگر موجودات ذی شعور به عنوان شخصیت تجربه‌گر است که ما انسان‌ها از تجربه‌آی آن‌ها درس می‌گیریم» (همان: ۱۹).
در این پژوهش برنامه بر اساس ساختار ارائه شده توسط یکی از نظری‌های پژوهشگران معاصر روایت‌شناسی (Jaap Lintvelt) زب لینت ولت ( 논) به بررسی روایت‌شناسی یکی از سنتی نام‌های فارسی پردازی. دلیل گریزی این منظومه گذایی در درجه‌اول کوتاه بودن و در وله‌دوم سادگی ساختار آن است که به پژوهشگان اجازه داده‌است تا بر نُگشش وابه یک منظومه کهن، یک تنوری علمی معاصر را بر آن منطقی سازند و طراوت داستانی آن را به اجمل نتیجات ارائه نماید.
پرسش‌های مطرح شده پیرامون این پژوهش عبارتند از:
۱. از جهت ووجه روای و طرح داستانی، منظومه سوز و گدای در کدام بخش از اگل‌های زب لینت ولت قرار می‌گیرد؟
۲. آیا طرح منظومه سوز و گدای در نقل حوادث کامل است؟
پیشینه پژوهش

پیرامون سنتی نامه‌ها تحقیقات پراکندگی و اندکی محل تحریر یافته که بیشتر به مباحث محتمالی و موضوعی پرداخته است. در این راستا یک توان به مقاله مشترک با باصفری و سالمندان اشاره کرد که در سال 1387 با عنوان «ستی و پارسآن در ادب فارسی» در مجلة دانشگاه ادبیات مشهد به چاپ رسیده است. این پژوهش صرفه بر معرفی منظومه‌های مستقل و ایبات پراکنده سنتی نامه‌ها می‌پردازد و بیشتر در حوزه تاریخ ادبیات می‌گنجد. طی بررسی نگارندگان، بر روی این آثار از جمله ساختار، به ویژه در چارچوب نظریه‌های جدید مانند زبان ولنتاکن، پژوهش مستقیم انجام نشده است.

نوعی خبوشانی و منظومه‌های سوز و گداز

مقدمه‌درضا پسر محمود خبوشانی از شعرای بنام سده دهم و اواخر سده یازدهم بود. او در کودکی به همراه پدر مدیت را در عراق و کاشان به سرد و از محضر استادانی چون محتمل کاشانی بهرندی‌زاده شد. سپس عزم خراسان کرد و دیری نپایید که به هند شافت. نوعی، مدیت در درگه شاهرود دانیال (د. 1310 ق) پسر جلال‌الدین‌کبیر در برهان‌پور به سر برد و در همان حال به مداحی می‌پردازید. خانخان اداره داد که صلیه‌ای به وی در برادر ساقی نامه‌اش شهرت دارد. وی ایام پایانی عمر خود را در خدمت نورالدین جهانگیر به سر برد و سرانجام در سال 1919 ق روی در نقاب خاک کشید. کلیات وی مشتمل بر 4000 بیت است که در آن انواع قالب‌های شعری به چشم می‌خورد. منظومه‌های سوز و گداز در بحر هژج مصدوم مقصور در 500 بیت سروده شده است. اگرچه نوعی خود را در سرودن منظومه مذکر می‌داند، لذا نباید این نکته را از نظر دور داشت که حسن دهلوی نیز در منظومه عشقانه به همین موضوع پرداخته است.

اختصار منظومه سوز و گداز

در قدمی دو هندوزاده از کودکی دل در گرو یکدیگر داشتند و داغ الفت بر جبهنشان نمایان بود. تنهاوی و جدایی این دو ده سال به طول انجامید. پسر نزد پدر رفت و از تلخی
خواب و خفتش ناله سر داد و از پر در تما کرد تا خواب آباد دل را هر چه زودتر به حاصل آورد. یاد که این سوز و گذاز را دید بی حاجت رو گردن اقدام نمود. او پیکی را نزد خانواده دختر روشه ساخت و آنها را برای فراهم کردن مقدمات وصلت بشارت داد. مادر دختر به عزم انجام امور، سریع برجست و در طول یک هفته لوار جشن را فراهم نمود و چون منجمان سأعت سعی در برگزیدن، بساط عیش و شادی گسترده شد اما همگان از نقش لعیت باز گردیدن غافل بودند.

 صحيفة هنام داداب به سمت خانه عروس روته شد، در حالی که در دلش هیولا مغری رخنه کرده بود، گویا این خوارخوار درونی، وی را به مانتمکده رهیمون میساخت. از قضا وارد دهیلی تنگی شد. پنابای که ناگهان دخمه وار بر سر دادم فرو ریخت، آن چنان که خروش آن نبیل پوش برخاست. ناگهان شهر در عزا فرو رفت و رفیقان دادم سرمست و مجنون، خاک نشین شدند. جنگهیه داماد مهیای سوزاندن شد. عروس سیاه یخت شوم اقبال، در حالی که گربهای چاک زده بود، سوگند یاد کرد که همه شویش در آتش پسوزد و کسی ممانعت نکند، زیرا حتی اگر عیسی نیز شکست به کارش اورده، زبان از تهمت مرم بهت ندارد.

شاه از عمل دختر برای سوزانده شدن اطلاع یافت و بت زیبارو را فرا خواند. با کمک لطف و مهربانی او را نواخت و جواهرها نثارش کرد. همه چیز را از موه با ماهی فراهم کرد تا دختر را منصرف کند اما نشد.

سرانجام شهرزاده دانیال را همراهش کرد تا مراسم سیئانجام شود. هیمه، صندل و عود مهیا گردید. دختر از همگی وداع کرد و شوی را تنگتر از جان در اغوش کشید. شهرزاده چون این حال دید، اشک حسرت از دیدگان روی ساخت و بر کوتاهی ایام عمر حسرت خورد. در پایان داستان، نوعی برداشت‌های عارفانه خود را از عمل از زبان می‌کند و این مستحق را نشان «وفاداری زن هندی و جانپا در عشقي آتشين می‌داند»ء(ستاری، 1388: 121). 

هر آنکس را که سوز عشق دل سوخت
به فتوای سخن همت نوردان
جو طوفان محبت آتش افروخت
جوامردی از این زن باید آموخت
تمام زن به استر از نیم مردان
زنی جان در هوا مردانی سوخت
(نوعی خبوشانی، 1348: 59)
بررسی انواع گونه‌های روایی

یکی از مشهورترین نظریه‌برداران گونه‌های روایی، زب لینت ولت‌فرانسوای است که نظریه خود را بر مبنای سه گام‌رژی راوه، کنشگر و مخاطب قرار داده است. از منظر وی، یک از بخش‌ها، قابلیت بررسی در راستای یکدیگر را دارد و می‌توان به گونه‌شناسی آن‌ها پرداخت. این گونه‌شناسی که بر ناهمسانی عملی میان راوی و کنشگر استوار است، دو شکل اصلی روایتی را تشکیل می‌دهد:

1. روایت دنبای داستان ناهمسان.
2. روایت دنبای داستان همسان.

از دیدگاه لینت ولت «هر گاه راوی به عنوان کنشگر در دنبای داستان پدیدار نشد (راوی گشکر) روایت دنبای داستان ناهمسان است. بر خلاف آن در دنبای داستان همسان یک شخصیت داستانی دو نقش را بر عهده می‌گیرد، از یک سو به عنوان راوی (من-روایت کننده) و ظلیفه روایت کردن را بر عهده دارد؛ از سوی دیگر همچون کنشگر (من-روایت شده) عهده‌دار نقش در داستان است» (محمدی و عباسی، ١٣٨١: ٢٣٠). 

از سوی دیگر می‌توان در دلیل هر یک از این موارد، شکل‌های فرعی دیگر را با توجه به مرکز جهت‌گیری ی١ بررسی کرد. دنبای داستانی ناهمسان به سه بخش قابل طبقهبندی است:

1. گونه روایی متن نگار.
2. گونه روایی کنشگر.
3. گونه روایی خشنی (بی طرف).

گونه روایی متن نگار: «زمانی که مرکز جهت‌گیری نگاه خوانندگان بر راوی (١) واقع شود نه بر یکی از کنشگران (٢)؛ در این حالت، راوی همچون نقش ساز روایت، خواننده را به جهان داستان هدایت می‌کند» (همانجا)؛ به بیان دیگر مرکز جهت‌گیری نگاه خواننده بر روی راوی قرار می‌گیرد و راوی با کنشگر یکسان نیست. با توجه به تعریف پرسپکتیو روایی ١٥ راوی دانای یک در این گونه روایی «از همه چیز با اطلاع است و از تمامیت دنبای داستانی خارج آگاه است» (لینت ولت، ١٣٩٠: ٤١). شناخت راوی از زندگی درونی نیز نامحدود و خدش ناپذیر است.

Downloaded from journals.hsu.ac.ir at 0:48 IRST on Monday November 23rd 2020
گونه روایی کنشگر: هنگامی اتفاق میافتد که «مرکز جهت گیری خواننده بر راوی (-) واقع نشود. بلکه درست بر عکس بر کنشگران (+) واقع شود. (محمدا و عباسی، 1381: 125) در این حالت دورین بر یکی از کنشگران متمرکز می‌شود. به دیگر سخن هر چچ کنشگر مورد نظر در مرکز توجه قرار گیرد، خواننده می‌تواند کنشگی نشانده 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 می‌شود» (لیبت ولت، 1390: 41).

گونه روایی خشته (پی طرف): زمانی است که به نه راوی (-) و نه حتی کنشگر (0) هیچ کدام در مرکز توجه خواننده قرار ندارند؛ در نتیجه «هیچ مرکز جهت گیری فردی» برای نگاه خواننده وجود ندارد» (عباسي، 1381: 125). در این حالت راوی درباره شخصیتی وضعيتی خشته دارد و برنامه‌های هماهنگی نمی‌دهد. در حقيقة راوی همچون دورینی است که «خلال ایبکتیو، یا برونی را اخوان می‌کند» (هامان).

روایت در دنبال داستانی همسان به دو گروه قابل طبقه‌بندی است:
1. گونه روایی متن نگار.
2. گونه روایی کنشگر.

گونه روایی متن نگار: در این گونه «خواننده به یاری پرسپکتیو روایی شخصیت-روایی (من-رواوی کنشگر) با دنبای داستان آشنا می‌شود. در حقيقة شخصیت-روایی با نگاهی به پشت سر با به گذشتگی خود، آنچه را که برایش پیش آمده است، روایت می‌کند» (محمدا و عباسی، 1381: 125); در این گونه روایت‌ها، راوی هم کارکرد بازنگری و هم کارکرد کنشگر بر عهده دارد. در این شرایط «شخصیت-راوی می‌تواند یک بعد سازمانی یا روانی را اختیار کند و به مدل وسیله گذشته را چه در گذشته به عنوان شخصیت-کنشگر تجربه کرده‌است، بازیگری و بازنگری کند» (لیبت ولت، 1390: 99).

گونه روایی کنشگر: در دنبال داستان همسان «شخصیت-راوی (من-رواوی کنشگر) با شخصیت-کنشگر (من-رواوی شده) کامل‌الیکسیون است» (محمدا و عباسی، 1381: 125). در این حالت راوی قادر است که گذشته‌اش را دوباره زنده کند؛ به بیان دیگر دورینی تناها با یکی از کنشگران همراه ایست و اتفاقات از منظر او روایت می‌سوزد. راوی، چیستی و هویت متن را مشخص می‌کند. «شیوه‌ها و شگردی‌هایی که برای متن انتخاب می‌شود یکی از عوامل مهم تمایز متن روایی است» (مدبیری و حسینی سروری,
طرح شناسی داستان

طرح ۱۸ همان چارچوب داستان است که شرح مختصر اتفاقاتی است که برای شخصیت‌ها می‌افتد؛ به عبارت دیگر طرح «حلقه‌های بیوگرافی راسته‌ها» است که نویسنده انتخاب می‌کند و به یاری آن خواننده را به حاضری که می‌خواهد می‌برد (یونسی، ۱۳۸۶: ۴۳). در نقل حوادث نباید گستنگی وجود داشته باشد؛ همچنین در طرح «عناصر با یکدیگر ارتباط انداموار دارند و اصل علمی بر آنها حاکم است» (میندنی‌پور، ۱۳۸۹: ۱۲۹). در یک تشبيه ساده می‌توان طرح را یک رشته تحلیل کرد که عهددار پیوند دادن مهرها به یکدیگر است. تودروف (Todorov) در یک تعريف ساده از طرح آن را گذر از یک مرحله تعادل (وضعیتی که همه چیز عادی است و زندگی به خوبی پیش می‌رود) به مرحله دیگر می‌داند (اختوی، ۱۳۸۱: ۲۳). میان تعادل اولیه و تعادل ثانویه یعنی وضعیت آغازی و وضعیت پایانی می‌توان سه مرحله دیگر در نظر گرفت.

قسمت آغازین معمولاً مقدمه‌چیزی و معرفی شخصیت‌های است. سپس هاده‌ای این تعادل را بر هم می‌زنده که باعنوان نیروی تخریب کننده از آن یاد می‌شود. گاهی این نیرو در داستان‌های مختلف با تیمها و سیک‌ها گوناگون متفاوت است؛ مثلاً ممکن است نیروی تخریب کننده در ابتدا داستان باشد.

در پاره میانی عمداً از کشمکش‌ها سخن به میان می‌آید. سپس نیروی سامان‌دهنده وارد عمل می‌شود و مشکلات پیشین را برطرف می‌کند و به نوعی گرگشایی صورت می‌گیرد.

در قسمت پایانی نیز نتیجه و مقصود نویسنده برای خواننده روشان می‌شود.
در یک نمودار کلی و با توجه به توضیحات، مراحل شکل گیری طرح داستانی را می‌توان به صورت ذیل ترسيم کرد؛ البته چنان چه همه بخش‌های طرح کامل باشد:

نیروی تخریب
وضعیت مباین
وضعیت ساماندهنده
وضعیت آغازین

توجه روابط متن ادبی

لینت ولت در ساختار هر اثر ادبی، یک نویسنده ملموس در مقابل خواوشه ملموس و یک نویسنده انتزاعی در برادر خواوشه انتزاعی در نظر می‌گیرد. همان طور که از عناوین نویسنده و خواوشه ملموس برای ایدآ «آنها شخصیتهای تاریخی و زندگی‌نامه‌ای هستند که هیچ گونه علیه به دنبال اثر ادبی ندارند، بلکه تعلق آنها به دنیای واقعی است که در آن زندگی مستقیل را جدای از متن ادبی تجربه می‌کند» (لینت ولت، ۱۳۹۰: ۵). در مقابل نویسنده انتزاعی تولید کننده دنیای ادبی است که آن را به خواوشه انتزاعی انتقال می‌دهد. این فرستنده و گیرنده انتزاعی در درون اثر ادبی جای دارند، بنابراین یک لزوم به طور مستقیم در اثر معنایی شوند. در این حال ممکن است در یادآوری ایدآ نویسنده با جهان بینی نویسنده ملموس، اختلافات زیادی وجود داشته باشد. نویسنده ملموس یک مجموعه بیولوژیکی است که در جهان بیرون زندگی می‌کند اما زمانی که قلم به دست گرفت و وارد دنیای داستان شد، نویسنده انتزاعی می‌گردد.

از سوی دیگر خواوشه ملموس شرایطی مشابه با نویسنده ملموس دارد اما همین که قصد مطالعه اثر ادبی را می‌کند، به من دوم خود یعنی جهان غیرواقعی وارد می‌شود. در لایه سوم، راوا مقابل مطابق دنیای داستان قرار می‌گیرد.

در نگاه اول «راوا بسیار شبیه به نویسنده است اما اگر با دقیت به آن نگاه کنیم، متوجه می‌شویم که تقریباً همیشه شخصیت نویسنده به گونه‌ای خاص از چهره راوا متمایز است. راوا کمیت و گاهی بیشتر از آن چه ما از نویسنده انتظار شنیداریم، می‌داند و گاهی به ایران عقاiedy می‌بردزد که زلما با نظریه‌های نویسنده یکی نیست» (لینت ولت، ۱۳۹۰: ۱۵)، به عبارات دیگر راوا نیز محصول ذهن خلاق نویسنده است که آن را وارد جهان داستان نموده است. «راوا هم مسایل گوناگون را به تصویر می‌کشد و هم آن را کنترل می‌کند؛ بدين...
معنی که او هم خود صحت می کند و هم نقل قول کنشگران داستان را بیان می کند، دقیقاً مشابه یک کارگردان تئاتر با سینما را وی حتمی قدرت تفسیر و نقد روند داستان و یا واکنش و اعمال کنشگران را دارد» (167-1996, Domoy).

مخاطب خیالی نیز ساخته و برداخته ذهن نویسنده است و وجود خارجی ندارد. در مرکز این طبقه بنیادی کنشگران اصلی جهان داستان قرار دارند که بیشتر برنده اصلی حوادث هستند. «کنشگر کسی یا چیزی است که کنش را انجام می دهد و یا این که عملی نسبت به او صورت می گیرد. در حقیقت فاعل و مفعول هر دو می توانند کنشگر باشند. از این کنشگر از شخصیت‌های داستانی فرآیند می رود، زیرا کنشگر ممکن است فرد، مشهور جهان علی و آزاده انتزاعی مانند آرای باشد» (محمدرضا و عباسی: 1381: 113).

وجوه رواینی جهان داستان را می توان در شکل ذیل خلاصه کرد:

وولفانگ آیزر (WolfangIser) نیز از نظر پیدارانی است که به تأثیر متن بر خوانندگان توجه دارد. از خوانندگانها به دو صورت خوانندگان مستند و خوانندگان بالفعل تقسیم می کند. اصطلاح نخست، خوانندگای است که متن برای خود به وجود می آورد و ناظر بر شیب‌های از ساختارهای دعوت کننده به واکنش است که برای خواندن به شیوه‌ای ممکن آماده می کند. خوانندگان بالفعل در فرآیند خواندن، تصاویر ذهنی ممیز دریافت می کند اما این تصاویر به ناگیر رنگی از ذخیره تجربه موجود خوانندگا را خواهند داشت» (سلدن و ویدوسون، 1387: 28). به نظر می رسد خوانندگا مستند در این تعامل فکری نمادین معادل خوانندگا ملموس و خوانندگا بالفعل معادل خوانندگا انتزاعی باشد.
زایه دید

ژرژ زنت (Gérard Genette) نظریه پرداز فرانسوی با تأثیر از ساختارگرایان روسي، پنج حوزه را در بررسی روایت و زمانمندی طریق می‌کند: ۱. نظم، ۲. تداوم، ۳. بسامد، ۴. حالت یا وجه، و ۵. اوا ناز.

بخش چهارم و پنجم این نظریه در راستای یکدیگر مربوط به زاویه دید و جایگاه راوی است. زاویه دید همان قسمتی است که خواننده از منظر آن راوی را به‌مثابه یک شخصیت می‌پردازد. پس از آن، و به‌خصوص در مورد جایگاه راوی، بخش هفتم به آن است و به‌خصوص، گونه‌های ساختاری که ایا داستان با گفتار مستقیم، غیرمستقیم یا غیرمستقیم آزاد بیان شده‌اند، اخلاقیات، ۱۳۷۷: ۶۷.)

بررسی این نکات که راوی از چه جایگاهی مثلاً کانون درونی ۲۲ اثر یا کانون برونی ۲۲ یا فاقد کانون ۲۲ به راوی می‌پردازد، سه گونه زاویه دید را شکل داده است: ۱. زاویه دید درونی، ۲. زاویه دید برونی، ۳. زاویه دید صفر.

زایه دید درونی: داستان از دیدگاه کسی روایت می‌شود که اطلاعات به‌منظور ادازه‌دهی‌گر شخصیت‌های داستان است. به‌همان دیگر، در زاویه دید درونی، خواننده تنها از درون (حالت‌های روانی) و برون (حرکات، شکل) یک شخصیت آگاه است و از درون دیگر شخصیت‌ها بی‌خبر است» (محققی و عباسی، ۱۳۸۱: ۲۲۹). در دیدگاه درونی، راوی درون کنش‌ها و رخ‌دادن قرار دارد و داستان را از همان زاویه دید راویت می‌کند. «برخی منتقدان این نوع زاویه دید را فرو روایت یا فرو روایت می‌نامند» (مارتین، ۱۳۸۱: ۶۲).

زایه دید برونی: داستان از نقطه دید کسی روایت می‌شود که خلاف زاویه دید درونی اطلاعات نه تنها به‌منظور ادازه‌شناسی شخصیت‌های داستان نیست بلکه کمتر از آن هاست. در حقیقت راوی برون را می‌نگرند و درون را.

زایه دید صفر یا بدون زاویه دید: داستان از نقطه نظر کسی روایت می‌شود که اطلاعات بخش از همه است و خداگونه بر همه چیز نظرت دارد. در این نوع زاویه دید گاهی بیننده «در بلندی می‌ایستد و گاهی از دور همه چیز را از نظر می‌گذراند. گاهی نزدیک می‌شود، آن چه نزدیک که در ذهن شخصیت‌ها فرو می‌رود و آنجا به روایت می‌پردازد» (محققی، ۱۳۷۸: ۲۲۵)؛ در این حالت با دانایی کل نامحدود مواضع هستیم. در
نهايت می توان نتیجه گرفت که "تصویر راوايی می توان بر اساس نشانه های درونی خود روایت در تماز با تصویر نویسندگه پارسی کرد" (هرمن، 1391: 63).

بررسی گونه روایی منظومه سوز و گداز

در تحلیل ساختارگرایانه یک اثر به ویژه در حوزه روایتشناسی به ظریف درونی متن ادبی پرداخته می شود تا "واحدهای ساختاری بنیادی مانند واحدهای پیشروی روایت یا عملکرد یا شخصیت حاکم بر کارکرد یا روایی متون بررسی گردد" (تاپسن، 1387: 264). از این طریق، کنشها و واکنشها شخصیت‌های داستان در راستای کل اثر، مفهوم تازهای می یابد و خواننده تیزبین با دنبای بدعی از اثر ادبی مواجه می گردد.

داستان سوز و گداز از جهت گونه‌روایی از نوع ناهمسان است. زیرا راوی آقای سوز شخصیت‌های داستان نیست. راوی داستان همان نوع خیوشانی است و جون خود از کنسرتان داستان نیست. حالت خود گونه دارد و می تواند از تصور و درون شخصیت‌های اثر اطلاعاتی در اختیار خواننده قرار دهد؛ به یکی دیگر راوی با کنسرتان یکسان نیست اما خواننده با همراهی کردن راوی می تواند به تمام وجوه بازیگران اصلی منظومه رهمنون شود. بنابراین گونه روایی مسلط بر سوز و گداز متن گراست. این ظرفیت داستانی را می توان با برکردن نمونه‌هایی از متن اثبات کرد.

نگاه راوی از برونه شخصیت زن داستان و توصیف حالات درونی او مبنی توضیحات

پیشین است:

شکل‌گونه چون شنید این مزده برحاتیت
شکفت اندر دلش ذوق خرمایی ز هر گامی زمین را داد کامی
که فیصله بر مرز دامن کمن در گردان یار
(نوعی خیوشانی، 1348، 46).

ابت اول و سوم ظاهر سر حال دختر و بیت دوم شوق درونی او را نشان می دهد.

هر چه در داستان پیش برویم همراهی دوربین راوی با دیگر شخصیت‌ها بیشتر می شود.

مثال‌ مادر پیر دختر از دریچه دیده‌گان راوی به عزم مهبا ساختن امر برمی خورد:

چون بشنید این بشارت مادر پیر
جوان گشت از طرب جون باد شگر
به عزم کارسازی تن به جهست
نیک یک‌ها آماده نشست
(همان: 47).
حتی چشمان راوازی شاهی که قصد حمایت عروس ناکام را دارد، گافل نیست:

به فرمان شاه آدم آلوش، چو سرکش شعلهای پیچیده در دود خراشان شد، چو گل بر تخت آتش به دستی جان به دستی لخت آتش،[1] شه از لطفش به پای تخت بنشاند، جواهرهای لب بر فرقش افشاند، کشیدش از نوار دست بر سر او تخت و دستت شاه افسر

(نویع خبوشانی، ۱۳۴۸: ۳۳)

رونده روایت این منظومه تا پایان به سادگی و بدون تحوّل پیش می‌رود، لذا هیچ گونه پیچش خواننده را دچار سردر گرم نمی‌کند. همه شخصیت‌ها سخن می‌گویند اما این راوز

است که نقش هدایت کننده و عرضه کننده جریان روایت را دارد. با توجه به این که داستان‌های ادبیات کهن پارسی بیشتر مضمون محورند، بنابراین نوبسندی‌ها شاعر کنتر به دنبال ایجاد گونه‌های پیچیده روایتی هستند. به نظر می‌رسد این سادگی را در نوع روایت، طبیعت عادی داستان‌های کهن پارسی است.

طرحشناسی منظومه سوز و گداز

بررسی منظومه سوز و گداز نشان می‌دهد که رابطه وقایع با یکدیگر کاملاً منطقی و در راستای یکدیگر است. حرکت از وضعیت تعادل اولیه به سمت وضعیت نامتعادل و رسیدن به تعادل نهایی، روندی است که در تراژدی سوز و گداز به خوبی رعایت شده است.

تعادل اولیه

وضعیت نامتعادل

سوژانده شدن عروس در آتش به همراه داماد

فرآهم شدن مقداری عروسی مقدماتی داماد

مردن ناهجا و داماد

نمودار طرح کلی این داستان را می‌توان به صورت ذیل ترسیم کرد:

مقدمات وصال

وحداهاده و مه‌ها کردن

هندزا و سایه‌ها

کشمش‌های اطرافی و شاه بی‌ن مرکز کردن

دختر از رقت به درون آتش
در این نمودار می‌توانیم تا خرید کننده‌ها را با گرافیکی ۱۷ مقارن کنیم. گراف افکنی، وضعیت و موقعیت دوازده است که بعضی از این تفاوت‌های افزایش یافته به طور ناگهانی ظاهر می‌شود و برنامه‌ها را همیشه، راه‌ها و روش‌های از آنجا که وجود دارد تغییر می‌دهد (مرداد ۱۳۷۷: ۲۲). در گراف افکنی، خطوط اصلی برگزیده و جرگه می‌شود و در گراف افکنی، سرنوشت شخصیتی یا شخصیت‌های دانشگاهی و استادی تغییر می‌یابد. [۲۲] خواه این موقعیت به نفع آنها باشد یا به ضرر می‌شناسد (هفتم: ۷۰). در این شرایط وحدت ساختاری دانشگاه تمضین می‌شود.

ذكر این نکته لازم است که طرح این دانشگاه انسجام مناسب را دارد؛ اما نیروی ساماندهی ندارد و پاره‌ای مبنا مستقیم به پاره‌ای پانزده متصل می‌شود. با وجود فقدهای نیروی ساماندهی، سوز و گاز از حیث محتوا و به سرعت و قابلیت کامل است و هر چند که نبودن یکی از موارد فوق را در بعضاً از موارد، عیب یک اثر ادبی بر می‌شمرند، این عشق‌نامه از این حیث مبیافت.

توجه روابط منظومه‌های سوز و گاز

نوعی در منظومه‌های سوز و گاز پیش از ورود به تنها صلی دانشگاه بیش از ۱۷۰ بیت به شیوه‌های بد که پارسی دیباچه سروه‌بسته. در همین بخش، خوانند به مخاطب خیالی جهان دانسته آشنا می‌شود. در این لیه سطحی از معرفی مخاطب تعیین عرضه می‌گردد. در شبی که رخ جهان از خورشید رسته است، هدف سرشناسی نزد نوعی می‌آید تا ار را به درگاه شاه دعوت کند. شاعر از سر شوق بوسنزنان بر آنان شاه وارد می‌شود؛ پس از آن میان شاه و شاعر مناظره‌ای درمی گیرد و خوانند متوافق می‌شود که خاطر شاه از منظومه‌های کهن خسته است و طالب سروه شدن نواحی تازه از عشق و آین آتش است: نویای کهن خاطر خراشید به صد ناگ چکر را برترشید حديث بلبل و پرآوره تا چند هوس در خواب این افسانه تا چند کهن شد قله‌های گرده و شیرین چو عشی رفته و تقویم پارین [۲۲] یکی برطرف آتشانه به‌گذر بر آیین بست و پتنخانه بنگر (نوعی خیونارانی. ۱۳۴۸: ۳۹)

از میان همین ایبین متوافق می‌شود این طبقاً از سوی شهزاده دانیال است و شاعر که این خوارخوار درونی را مشاهده می‌کند خامه معجز طراحی، محبت‌نامه سوز و گاز از گویا در...
یک هفته به رشته تحقیر می‌کشد؛ پس مخاطب خیالی، شاه دانیال است که تنها در همین بخش به نام او اشاره می‌شود و در متن اصلی نقشه ندارد اما خواننده ملموس این اثر، همکسانی را در بر می‌گیرد که قادر به خوانندگان هستند و خواننده انتزاعی می‌باشد آن‌هاست، زمانی که وارد جهان داستان می‌شوند.

نویسندگه ملموس سوز و گداز، نوع خیوشانی است که به صورت فردی خارجی در باره‌ای از تاریخ می‌زیسته است اما زمانی که قصد نوشتن این رمان را درک کرد، نویسندگه انتزاعی می‌شود. راوا تخیلی نیز خود نوع خیوشانی است که نگمه‌پرداز حکایت سوز و گداز شده است. در مرکز جهان داستان هم، کنشگران قرار دارند که عاشق و معشوق و شاه نقش اصلی را در آن بر عهده دارند.

جدول دیلی ساختار و جو روایی منظومه مورد بحث و سطوح گوناگون آن را نشان می‌دهد:

نقش زاویه دید در منظومه سوز و گداز

نقطه دیدی که این منظومه از منظور آن روایت می‌شود، سفر است. این دانای کل نامحدود با گرفتن گرفتن شخصیت‌ها و رود حواست، گاهی از بروز و گاهی از درون به کنشها نگاه می‌کند تا نگاهی جامع به خواننده عرضه کند. این راوا بدون دخالت مستقیم در حوادث، خداگونه عمل می‌کند، لذا مرتبه شخصیت‌ها از شاه و مردم عادی برایش تفاوتی ندارد.

یکی از بیشترین بخش‌های منظومه سوز و گداز از لحاظ بعد غناهی، سوزانده شدن دختر در آتش است. در این حالت به شکل آگاهانه، لنز دوربین به تزیک‌ترین حالت ممکن برده
می‌شود و تمامی بخش سوخته شدن را جزء تشخیص می‌کند. اگر زاویه دیدی غیر از
زاویه دید صفر، شرایط این بخش را بر عهده داشت، حذف چندانی از حین احساس و عاطفه
شدید حاصل نمی‌گردد:

صن طولانی آتش رخ بر افروخت
دالش مشغول راز خودفروشی
همه ذرات از اش شرید
از این پهلو به آن پهلو نگردید
که از دل بزار زبان‌نازند دودش
(نوعی خبوشانی، ۱۳۴۸: ۵۸)

اختصاص این زاویه دید دست نویسندگان برای جولان در مکان‌های مختلف باز می‌گردید و
در حین حرکت علاست اطلاعات ضروری خود را به خوانندگان منتقل می‌سازد» (مندندیپور،
۱۳۸۹: ۱۰۶).

به نظر می‌رسد اختصاص این زاویه دید کاملاً به روند علاست هم خوانی دارد. به توجه به
حدود بودن تعداد ابیات، مخاطب نیاز به اطلاعات جامعی پیرامون شخصیت‌ها دارد. در
نهايت این گونه زاویه دید صفر به معنای آن است که راواً (معروفش کامل است،
همه چیز را می‌داند و می‌بیند و چیزی بر او پوشیده نیست» (پونسی، ۱۳۸۶: ۷۱).
می‌توان گفت: که راوا در گونه ناهمسان متن گرا همان جایگاهی را دارد که زاویه دید صفر در آن به ایفای نقش در روند و قابل میراد و با اندکی سامانه می‌توان اضلاع آن را منطبق بر یکدیگر تصویر کرد.

همان گونه که بخش از این نیز اشاره گردد، کاربرد متن‌نداز و نظام‌بندی روایت، وجه غنایی داستان را تا حد زیادی افزایش داده است؛ زیرا خوانندگی به سهولت به عواطف عشاق سیر می‌کند و با مرگ آنان اشک حسرت بر دیدگان روان می‌سازد. این شیوه روایت از جهت هم‌سازی عواطف خواننده با قهرمانان داستان، گونه‌ای بسیار مناسب برای منظومه‌های عاشقانه است.

بی‌شك شعرایی جون نوعی خیوشانی، ناگاهانه و بدون پایبندی به اصول نوین روایت به خلق این عشق نامه‌ها همت گم‌گرداند اما جهت بیش رو با در نظر گرفتن یکی از ساده‌ترین این آثار نشان داد که تا چه حد ذوق سلیم روایان کاهن ادب پارسی با نیاز خواندگان هم‌سو و هم‌اوهگ است و به صورت متن‌ندازی تمام اصول و طرح یک داستان را در خود جای داده است.

نتایج تحقیق

نتایج حاصل از بررسی ساختار روایی منظومه‌های سوز و گداس را می‌توان در موارد ذیل تقسیم‌بندی کرد:

۱. گونه روایی منظومه‌های سوز و گداس ناهمسان است، زیرا راوا در آن به عنوان کنشگر مطرح نشده است.

۲. با توجه به مرکز جهت‌گیری، منظومه‌سوز و گداس از نوع «ناهمسان متن‌نگار» است، زیرا راوا از تمامیت و قابل اطلاع دارد و بیان او نامحدود است و تمرکز خواننده بر یو قرار دارد.

۳. طرح منظومه‌های مذکور از یک وضعیت متعادل اولیه (وضعیت آغازین) به وضعیت متعادل ثانویه (وضعیت پایانی) منتقل می‌شود و در این میان نیروی سامان دهنده نقش‌نامه‌هایی در حالی که نیروی تخریب کنشگر وظیفه مهمی در بر هم زدن تعادل دارد و پیش‌برنده اصلی حوادث است.

۴. از حیث وجوه روایی در جهان داستان، مخاطب خیالی شاه دانیال است و راوا من دوم نوعی خیوشانی است.

۵. زاویه دید این اثر صفر یا خشک است؛ به صورتی که خواننده می‌تواند در نزدیکترین حالت به ذهن کنشگران وارد شود. این زاویه دید در غنی ساختن بار عاطفی بخش‌های
تأثیر گذار سوز و گداز مثل سوزانده شدن عروس و داده در آتش نقش به‌سیار مهمی را بر عهده دارد.

6 کنشگران اصلی که در مرکز جهان داستان قرار دارد، عروس و داماد و در مرحله بعدی شاه است.

یادداشت‌ها

1. Trajectory

۲. «ستی وازهای است سانسکریت به معنی عفیف و یاکدایم و در اصطلاح به معنی زنی است که طی آداب خاصی خود را در فراق همسر در گذشته اش می‌سوزاند و به معنی خود این مراسم نیز به کار رفته است» (باباصفری و سالمیان، ۱۳۸۷: ۴۹).

3. Narrateur
4. Acteur
5. Narrataire
6. Typologique
7. La narration hétérodiégétique
8. La narration homodiégétique
9. Je- narrant
10. Je- narre
11. Lacêtrd’orientation
12. Type narrativeauctorielle
13. Type narrativeactoriel
14. Type narrative neuter

: مقصود از پرسپکتیو روابی ادراک جهان داستانی به واسطه یک فاعل ادراک کننده است: راواگی یا کنشگر» (لینت ولت، ۱۳۹۰: ۳۸).

16. Individualise
17. Objective
18. Plot
19. Duration
20. Frequency
21. Mode
22. Inter focalized
23. External focalized
24. None focalized

۲۵. چنانچه بخشی از طرح کامل نباید، آن را با خط چین مشخص می‌کنیم.
۲۶. Complication
۲۷. Denouement

کتابنامه

۱. اخلاقی، اکبر (۱۳۷۷). تحلیل ساختار منطق‌الطیبر، چاب اول، تهران: فردا.
۲. اخوت، احمد (۱۳۷۱). دستور زبان داستان، چاب اول، اصفهان: فردا.
۳. ایگلتون، تری (۱۳۹۰). بیش در آمدمی بر نظریه ادبی، ترجمه عباس مخبر، چاب ششم، تهران: مرکز.
۴. نایسین، لیس (۱۳۸۷). نظریه‌های تقد ادبی معاصر، ترجمه مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، چاب اول، تهران: حکایت قلم نوبن.
۵. تولان، مایکل (۱۳۸۷). روایت‌شناسی، در آمدمی در زبان‌شناسی- انتقادی، ترجمه سید فاطمه علی و فاطمه نعمتی، چاب اول، تهران: سمت.
۶. ستاری، جلال (۱۳۸۷). استوپر عشق و عاشقی. چاب اول، تهران: میترا.
۷. سلدن، رامان و پیتر ویکس. (۱۳۸۷). راهنمای نظریه‌ای ادبی معاصر، ترجمه عباس مخبر، چاب جهانم، تهران: طرح نو.
۸. صفا، ذبیح الله (۱۳۷۲). تاریخ ادبیات در ایران، جلد پنجم، چاب ششم، تهران: فردوسی.
۹. عباسی، علی (۱۳۸۱). «گونه‌های روایتی»، پژوهش‌نامه علوم انسانی، شماره ۳۴، صص ۴۱-۷۱.
۱۰. لینت ولت، شپ. (۱۳۹۰). رساله‌ای در باب گونه‌شناسی روایت و نقطه دید، ترجمه عباسی و نصرت حجازی، چاب اول، تهران: علمی فرهنگی.
۱۱. مارتن، والاس (۱۳۸۵). نظریه‌های روایت، ترجمه محمد شهباز، چاب سوم، تهران: هرمس.
۱۳. محتی، محمد‌هادی (۱۳۸۷). روش‌شناسی نقدبیات کودک، چاب اول، تهران: سروش.
۱۴. مدیری، محمود و نجمه حسینی سروری (۱۳۸۷). از تاریخ روایت تا روایت داستانی، گوهر گویا، سال دوم، شماره ۶، صص ۲۸-۵۱.
۱۵. مکاریک، ایرانیما (۱۳۸۸). دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبی‌پناه، چاب سوم، تهران: گاه.
۱۶. مندمی بور، شهرداری (۱۳۸۹). ارواح شهرزاد، چاب سوم، تهران: ققنوس.
۱۷. میرصادقی، جمال (۱۳۸۰). عناصر داستان، چاب چهارم، تهران: سخن.


