

بررسی ساختار ادب غنایی از دیدگاه زبانشناسی با تکیه بر نظریه «نقش‌های زبانی یا کوبسن»

سمیه آقابابایی*

دانشجوی دکتری دانشگاه علامه طباطبائی، تهران

نعمت‌الله ایران‌زاده**

دانشیار دانشگاه علامه طباطبائی، تهران

کوروش صفوی***

استاد زبانشناسی دانشگاه علامه طباطبائی، تهران

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۰۹/۱۰؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۰۴/۱۲)

چکیده

ادب غنایی یکی از گسترده‌ترین انواع ادبی است که هدف آن گزارش و بیان احساسات گوینده و در کنار آن، لذت بخشیدن به مخاطب است. گوینده ادب غنایی می‌تواند از روش‌های مختلفی برای بیان «پیام غنایی» خود استفاده کند. آنچه در مقاله حاضر مطرح می‌شود، ارائه ابزارهایی برای طبقه‌بندی و تمایز ادب غنایی از دیگر انواع ادبی است. جامعیت این ابزارها سبب کاربرد گسترده آنها شده است، به گونه‌ای که می‌توان آنها را در طبقه‌بندی دیگر انواع و گونه‌های ادبی نیز به کار برد. در این مقاله، با تکیه بر نظریه یا کوبسن، دو روش برای بیان «پیام غنایی» ذکر شده است: ۱- روش مستقیم «فرستنده‌مدار». ۲- روش «غیرمستقیم فرستنده‌مدار». بر اساس دو روش مذکور، در روند برقراری ارتباط، از یک سو، می‌توان مخاطبی را مد نظر قرار داد و از سوی دیگر، می‌توان آن را نادیده گرفت. نتایج حاصل از پژوهش، بیانگر آن است که با استفاده از نظریه «نقش‌های زبانی یا کوبسن» و ارائه ابزار «گوینده‌مدار» و «گیرنده‌مدار» بودن پیام و متن، می‌توان آثار غنایی را سبک‌شناسی کرد و بر اساس وجوه اشتراک حاصل از آثار، متون غنایی را از متون حماسی و تعلیمی جدا نمود و در یک طبقه قرار داد.

واژگان کلیدی: ادب غنایی، نقش‌های زبانی، پیام فرستنده‌مدار، پیام گیرنده‌مدار، بیان مستقیم و غیرمستقیم.

* E-mail: agababaisomaye@yahoo.com

** E-mail: iran-zadeh@atu.ac.ir (نویسنده مسئول)

*** E-mail: safavi_koorosh@yahoo.com

مقدمه

سابقه انواع ادبی مانند غالب علوم ادبی به آثار «ارسطو» یونانی و «هوراس» می‌رسد. اما به طور کلی، طبقه‌بندی آثار ادبی به طور مدوّن از فنّ الشعر ارسطو آغاز شده است. ارسطو ادبیات را به سه نوع «حماسی»، «غنایی» و «نمایشی» تقسیم کرد. در واقع، در نزد قدمای غرب، عمده انواع ادبی، عبارت بود از: ۱- نوع حماسی. ۲- نوع غنایی. ۳- نوع نمایشی که این نوع به دو گونه جداگانه تقسیم شده است: الف) سوگنامه یا تراژدی. ب) شادی‌نامه یا کمدی» (زرقانی، ۱۳۸۸، ب: ۱۰۱).

از طرفی، انواع ادبی در ایران به پنج نوع طبقه‌بندی شده است که عبارتند از: ۱- غنایی. ۲- حماسی. ۳- هجایی. ۴- روایی. ۵- تعلیمی. ناگفته نماند که نظریه انواع ادبی ارسطو، یعنی تقسیم‌بندی سنتی انواع، به ادب حماسی، نمایشی و غنایی ناظر بر کلی‌ترین وجوه ادبیات است و مشخصه‌های خاص انواع ادبی و متن‌ها را توصیف نمی‌کند (ر.ک؛ فتوحی، ۱۳۹۲: ۱۰۹).

فایده تقسیم‌بندی آثار ادبی بر اساس انواع بررسی علل ضعف یا قوت هر یک از این انواع در دوره‌ای خاص است. برای نمونه، با تعیین ویژگی‌های ادب غنایی یا حماسی می‌توان دلایل و عوامل اوج یا ضعف آثار این انواع را مشخص کرد. ادب غنایی در ادب فارسی و عربی نسبت به ادب اروپایی دامنه گسترده‌تری دارد و موضوعات گوناگونی را در بر می‌گیرد (ر.ک؛ حاکمی، ۱۳۶۴، ج ۱: ۶۵). اشعار عاشقانه و غنایی در ادب فارسی از اواسط قرن سوم هجری آغاز شد. کهن‌ترین نوع غنایی را در ابیات بازمانده از حنظله بادغیسی می‌توان دید و دوره کمال شعر غنایی از قرن چهارم هجری آغاز شد (ر.ک؛ همان: ۶۷).

ادبیات غنایی یکی از شاخه‌های اصلی ادبیات است. در این نوع ادبی، شاعر درک شخصی و نتایج تفکرات و تأثرات خود را از دنیای اطراف خویش بیان می‌کند. محیط آثار غنایی، محیط تأثرات و احساسات شاعر است که وی احساسات خود را به کمک «سیماهای هنری» بیان کرده، سعی در ایجاد حسّی مشابه در خواننده می‌کند (ر.ک؛ کریمی مطهر، ۱۳۸۶: ۹۳). اسماعیل حاکمی در بیان اهمیت نقش شاعر - گوینده - اشاره می‌کند که

به جای اصطلاح «شعر غنایی» در زبان فارسی، می‌توان اصطلاح «شعر شخصی» را به کار برد (ر.ک؛ حاکمی، ۱۳۶۴، ج ۱: ۶۵).

آثاری که هدف‌گوینده در آن، «گزارش حالات و بیان احساسات» باشد، جزو ژانر غنایی محسوب می‌شود و به نوعی، در این آثار، گوینده خویشتن خویش را تجسم می‌نماید و در اثنای آن، تأثرات خویش را از محیط و اطراف خود بیان می‌کند. در واقع، آثاری که هدف کلی آن - نه بخشی از آن - بیان احساسات و عواطف باشد، اثری غنایی به حساب می‌آید. یادآوری می‌شود که در انواع ادبی دیگر نیز می‌توان مباحث غنایی را یافت. همچنین، می‌توان در آثار غنایی نیز بخش‌هایی از ادب تعلیمی یا حماسی را مشاهده کرد. اما مرز مشترک آثار غنایی آن است که هدف و محوریت کلام با «فرستنده» (من) است و گوینده در راستای بیان احساس خود حرکت می‌کند.

گوینده هر نوع ادبی در پی دستیابی به اهداف خود است و برای این کار از ابزارها و شیوه‌های گوناگون استفاده می‌کند. با توجه به این نکته، این پرسش‌ها را می‌توان مطرح کرد:

- * گویندگان برای بیان پیام غنایی و عاطفی خود چه روش‌هایی را به کار می‌برند؟
- * آیا روش غالبی در بیان پیام غنایی وجود دارد؟
- * بر اساس چه ابزاری می‌توان «ادب غنایی» را از دیگر انواع ادبی بازشناخت؟

۱- پیشینه پژوهش

نخستین کسی که درباره «گوینده‌مدار» و «فرستنده‌مدار» بودن انواع ادبی نکاتی را مطرح کرده، رومن یاکوبسن است. وی بر اساس نظریه خود با عنوان «نقش‌های زبان» به محوریت گوینده و فرستنده در انواع ادبی توجه نموده است. لازم به ذکر است که یاکوبسن (۱۹۹۴م)، به عنوان نخستین پژوهشگر در این زمینه، تنها در چند سطر به مسئله انواع ادبی و گرایش هر یک از این انواع، به سوی دو عنصر ارتباطی «گوینده» و «فرستنده» پرداخته است. در واقع، وی به تفصیل به چند و چون این روش اشاره نکرده است. اگرچه پژوهش‌های بسیاری درباره آثار ادب غنایی صورت گرفته، اما باید اشاره کرد که تاکنون پژوهشی مستقل درباره ساختار ادب غنایی زبان فارسی و بررسی آن بر اساس نظریه نقش‌های زبان یاکوبسن انجام نگرفته است.

زرقانی از جمله پژوهشگرانی است که در مقاله «طرحی برای طبقه‌بندی انواع ادبی در دوره کلاسیک» (۱۳۸۸) و کتاب *تاریخ ادبی ایران و قلمرو زبان فارسی* (۱۳۸۸)، به دو عنصر ارتباطی گوینده و مخاطب در سه نوع ادب تعلیمی، غنایی و حماسی توجه کرده است. زرقانی در طبقه‌بندی پیشنهادی خود در کنار اشاره مختصر به نظریه زبانی یا کوبسن به ملاک‌های دیگری جز گوینده و مخاطب توجه داشته است. باید توجه داشت آنچه در پژوهش‌های مرتبط با ادب غنایی و دیگر انواع ادبی صورت گرفته، چون کتاب *انواع ادبی* رزمجو (۱۳۸۵)، رستگار فسایی (۱۳۷۳) و شمیسا (۱۳۸۷) بی‌بهره از نظریه زبانشناختی یا کوبسن است.

۲- هدف پژوهش

هدف پژوهش حاضر، ارائه ابزاری جامع برای بازشناسی و تشخیص ادب غنایی از دیگر انواع ادبی است. این ابزارها به گونه‌ای نظام‌مند هستند که می‌توان آنها را در دیگر انواع ادبی نیز به کار برد. این پژوهش در پی پاسخگویی به پرسش‌هایی از این قبیل است:

* روش غالب آثار غنایی در بیان پیام غنایی و عاطفی چیست؟

* در بیان پیام غنایی، به فرستنده توجه می‌شود یا به مخاطب؟

نگارندگان در پی پاسخگویی به این پرسش‌ها، بر آن است ابزاری مشترک را در میان انواع ادبی ارائه کنند و با شناساندن آن، شیوه و طبقه‌بندی منسجمی را در سبک‌شناسی هر یک از انواع ادبی معرفی نمایند.

۳- ادب غنایی

تاکنون تعریف‌های گوناگونی از ادب غنایی ارائه شده است. زرین کوب بیان می‌کند که در ادب غنایی، شاعر احساسات خصوصی خود را مطرح می‌کند. از دید وی، در این نوع ادبی، «حس» از تخیل اهمیت بیشتری می‌یابد؛ زیرا حس است که خیال‌انگیزی را ایجاد می‌کند (ر.ک؛ زرین کوب، ۱۳۷۲: ۱۴۳). حس در ادب غنایی بدین معناست که انسان از «صُور ادراکی» متأثر می‌شود و این تأثر می‌تواند انواع گوناگونی چون لذت، غم و غیره داشته باشد. این نوع اشعار در یونان قدیم با نواختن ساز لیر (Lyre) همراه بوده است. در ایران نیز خنیاگرانی اشعار غنایی را همراه با ساز و موسیقی می‌خواندند (ر.ک؛ فرشیدورد،

۱۳۶۳، ج ۱: ۶۶). در تعریف این نوع ادبی می‌توان گفت که در آن، هدف نخستین شاعر، گزارش عواطف درونی در ساختی بلاغی است. دایرهٔ عواطف قابل طرح در این نوع ادبی بسیار گسترده و در عین حال، متنوع است. عواطفی همچون احساسات عاشقانه و تغزلی، عواطف اندوهگینانه و غیره. در واقع، تمام احساسات فردی و اجتماعی مرتبط با انسان در آثار غنایی قابل بیان هستند.

زیرشاخه‌های این نوع در ادب فارسی، متنوع است. ژانرهای فرعی این نوع را مصادیقی چون «شعر ستایشی»، «شعر عاشقانه»، «غزل عرفانی»، «شعر تفننی» و «مرثیه‌ای» تشکیل می‌دهند (زرقانی، ۱۳۸۸، ب: ۱۱۰). حاکمی محتوای اشعار غنایی را در نه دسته تقسیم‌بندی می‌کند که عبارتند از: ۱- مدیحه. ۲- هجویه. ۳- مرثیه یا سوگنامه. ۴- شکوائیه. ۵- فراق‌نامه. ۶- عروسی‌نامه. ۷- حبسیه. ۸- ساقی‌نامه. ۹- شادی‌نامه (حاکمی، ۱۳۶۴: ۶۹-۷۰).

با دقت در محتواهای ارائه شده از ادب غنایی می‌توان بیان کرد که اغراض ادب غنایی در وصف احساسات شاعر - هر نوع احساسی - خلاصه می‌شود.

وصف در شعر شاعران غنایی اهمیت بسیاری می‌یابد؛ زیرا سبب برانگیختن سخن می‌گردد. توصیف‌های شاعر می‌تواند مستقیم یا غیرمستقیم باشد. در واقع، آنچه وصف نامیده می‌شود، «بیان یک حالت، شکل و بُعد است»؛ مانند وصف طبیعت یا وصف احساس شادی، غم و غیره (ر.ک؛ تمیم‌داری، ۱۳۷۹: ۱۶۱-۱۶۲). این نوع ادبی در اصل، اشعاری است که احساسات و عواطف شخصی را مطرح می‌کند. شعر غنایی در دو معنا به کار می‌رود: ۱- اشعار احساسی و عاطفی. ۲- اشعار عاشقانه (ر.ک؛ شمیسا، ۱۳۸۷: ۱۲۸).

هر یک از انواع شعر حماسی، غنایی، نمایشی و تعلیمی، مؤلفه‌ها و مشخصات مختص خود را دارند که سبب تمایز آنها از هم می‌شود. هدف نخستین شاعر در این نوع ادبی، تعلیم یا روایت نیست. برعکس ادب حماسی، متون ادب غنایی در چهارچوب و محور «من» شاعر است که شکل می‌گیرد.

چنان که ذکر شد، محتوای اشعار غنایی، احساسات و عواطف انسانی است که گوینده در آن با نگاهی عاطفی و درونی به مسائل، احساس خود را نسبت به آنها بیان می‌کند. غرض و غایت شعر غنایی، توصیف عواطف و احساسات است که گوینده در آن خویش را موضوع قرار می‌دهد. از این روی، نام دیگر «ادب غنایی» را می‌توان «ادب

توصیفی» دانست (ر.ک؛ رزمجو، ۱۳۸۵: ۸۴). در واقع، در ادب غنایی، مخاطب با بیان سخن از زبان یک «گوینده» مواجه است (ر.ک؛ شمیسا، ۱۳۸۷: ۱۳۹). قالب‌های رایج ادب غنایی نیز عبارتند از: رباعی، دوبیتی، قصیده، غزل، مثنوی، ترکیب‌بند و ترجیع‌بند، قطعه، مسمط، مفرد و مستزاد (ر.ک؛ تمیم‌داری، ۱۳۷۹: ۱۶۲). از جمله آثار غنایی می‌توان به متونی چون *هزار افسان*، *ویس و رامین*، *غزلیات سعدی*، *غزلیات حافظ* و غیره اشاره کرد.

۴- ساختار ادب غنایی

حوزه ادب غنایی گسترده است و انواعی چون شعر و نثر عاطفی، عاشقانه و وصفی را در بر می‌گیرد. هر یک از انواع ادبی در راستای هدفی خاص حرکت می‌کنند. هدف ادب غنایی، برعکس شعر تعلیمی، بیان احساسات گوینده است که در کنار آن، لذت بخشیدن به مخاطب نیز مد نظر قرار می‌گیرد (ر.ک؛ شفیع‌ی کدکنی، ۱۳۵۲: ۱۲۳). در واقع، در تعیین ژانر (نوع) یک متن، برخی عوامل همچون «چه چیزی»، «چه کسی» و «چطور گفتن» مهم و تأثیر دارند. درک هر یک از این جنبه‌ها در متون، باید به شکل پیوسته و در کنار یکدیگر صورت گیرد (ر.ک؛ هلیدی و حسن، ۱۳۹۳: ۲۶۷)؛ یعنی دقت در نوع «موضوع»، «گوینده یا مخاطب» و «روش بیان پیام» در هر نوع ادبی می‌تواند عامل و ابزاری مهم برای تمایز یک نوع ادبی از نوع دیگر باشد. باید توجه داشت که در هر یک از انواع ادبی، «عنصر غالبی» هست که سبب پدید آمدن آنها می‌شود.

بر اساس نظریهٔ یاکوبسن، منظور از عنصر غالب، کاربرد واحد یا واحدهایی است که به دلیل بسامد بالا، گونهٔ ادبی حاکم بر متن را تعیین می‌کنند (ر.ک؛ صفوی، ۱۳۹۱، ب: ۱۲-۱۳). از لحاظ ساختار ارتباطی، عنصر غالب شعر غنایی را می‌توان «گوینده» دانست. یاکوبسن محور شعر غنایی را «صیغهٔ اول شخص» و «زمان حال» می‌داند، در حالی که در متن حماسی، گوینده از نوع «سوم شخص» و در «زمان گذشته» است (ر.ک؛ رنه ولک، ۱۳۷۳: ۲۶۲). شعر غنایی، شعری «انفسی» است که در آن، هنرمند از «من خویش» سخن می‌گوید و از همین رهگذر است که حوزه ادب غنایی محدود به احساس و عاطفه می‌شود. گوینده در ادب غنایی، نقش پذیرنده و متأثر دارد، نه تأثیربخش و مؤثر (ر.ک؛ شفیع‌ی کدکنی، ۱۳۵۲: ۵)؛ زیرا وی احساسات تأثیرپذیرفتهٔ خود را از یک موضوع، در محور من شخصی بیان می‌کند و به همین دلیل است که مخاطب، نقش کمرنگ‌تر و

فرعی تری نسبت به فرستنده می‌یابد. البته نباید فراموش کرد که حوزه این احساسات بسیار گسترده و وسیع است، به گونه‌ای که هر نوع احساس گوینده را در بر می‌گیرد. هر یک از انواع ادبی را می‌توان بر اساس نظریه‌ها و معیارهای گوناگونی طبقه‌بندی کرد. در ادب غنایی آنچه مورد توجه قرار می‌گیرد، از یک سو، چگونگی بیان اثر (اول شخص مفرد) و از سوی دیگر، محتوای آن است.

یکی از شیوه‌های جدید طبقه‌بندی انواع ادبی می‌تواند دقت در نوع گوینده و گیرنده آن باشد، به گونه‌ای که معیار «فرستنده‌مدار» یا «گوینده‌مدار» بودن متن و پیام، ملاک طبقه‌بندی انواع ادبی قرار گیرد و با کمک آن بتوان یک نوع ادبی را از نوع دیگر بازشناخت.

۵- نظریه نقش‌های زبانی یاکوبسن

یکی از مهم‌ترین آرای یاکوبسن (Jakobson R.: ۱۸۹۶-۱۹۸۲ م.) در زمینه مطالعات ادبی و زبانی، بررسی نقش‌های زبانی است که در اکثر کتب زبان‌شناسی مطرح شده است. یاکوبسن به هنگام طرح نظریه خود، ابتدا نموداری کلی از روند ایجاد ارتباط را به دست می‌دهد. وی معتقد است که «گوینده» از طریق «مجرای فیزیکی»، «پیامی» را برای «مخاطب» می‌فرستد و این پیام زمانی مؤثر واقع می‌شود که انتقال‌دهنده معنایی باشد (ر.ک؛ فالر و دیگران، ۱۳۶۹: ۷۷). وی در نظریه خود شش عامل را در روند شکل‌گیری و ایجاد ارتباط و القای پیام مطرح می‌کند و با توجه به عطف پیام به هر یک از این شش عامل، شش نقش مختلف برای زبان در نظر می‌گیرد (ر.ک؛ صفوی، ۱۳۹۱، الف: ۴۷۸). این شش عامل عبارتند از: ۱- گوینده. ۲- شنونده. ۳- مجرای ارتباطی. ۴- رمز. ۵- پیام. ۶- موضوع. در واقع، فرایند ارتباطی با توجه به وجود این شش عامل است که شکل می‌گیرد:

الف) موضوع (نقش ارجاعی).

ب) پیام (نقش ادبی).

ج). گوینده (نقش عاطفی) — مخاطب (نقش ترغیبی).

د) مجرای ارتباطی (نقش همدلی).

ه) رمزگان (نقش فرازبانی).

نمودار ۱: عوامل مؤثر در ایجاد فرایند ارتباط

یا کوبسن با توجه به عطف پیام به هر یک از این شش عامل، شش نقش مختلف برای زبان در نظر می‌گیرد (ر.ک؛ صفوی، ۱۳۹۱، الف: ۴۸۷). این نقش‌های ششگانه عبارتند از: ۱- عاطفی. ۲- ترغیبی. ۳- ارجاعی. ۴- فرازبانی. ۵- همدلی. ۶- زبان ادبی (ر.ک؛ همان، ۱۳۹۰: ۳۵).

الف) نقش عاطفی (Emotive function)

اگر جهت‌گیری پیام به سوی گوینده باشد، «نقش عاطفی» نامیده می‌شود. این نقش زبان، تأثیری از احساس خاص گوینده را به وجود می‌آورد؛ خواه آن احساس را داشته باشد، خواه وانمود کند که چنین احساسی را دارد. عبارت‌هایی مانند: «بخشکی شانس»، «آخیش»، «نُجُ نُجُ»، «ای وای» و غیره.

این نقش در تقابل با نقش ارجاعی قرار می‌گیرد که در نقش عاطفی سعی بر افزودن تنوع‌های معنایی است، ولی در نقش ارجاعی، جلوی هر نوع «چندگانگی معنایی» گرفته می‌شود (ر.ک؛ رفیعی و مراد صحرايي، ۱۳۹۲: ۲۳). در واقع، نقش (کارکرد) عاطفی «زبان حال» گوینده است که تجلی می‌یابد. این نقش، تأثیری از احساس خاص گوینده به وجود می‌آورد؛ خواه گوینده آن احساس را داشته باشد، خواه وانمود به چنان احساسی کند. اصطلاح «کارکرد عاطفی» از اصطلاح «کارکرد احساسی» رساتر است (ر.ک؛ فالرو و دیگران، ۱۳۶۹: ۷۸).

ب) نقش ارجاعی (Referential function)

در این نقش، جهت‌گیری پیام به سمت موضوع است. جملات اخباری معمولاً از این نوع نقش برخوردارند. این نقش، «توصیفی و بیانی» نیز نامیده می‌شود. در این نقش، جملات قابل صدق و کذب هستند؛ زیرا از نوع جملات اخباری می‌باشند؛ برای نمونه، به جمله «برادرم به مأموریت رفته است» اشاره می‌کنیم (ر.ک؛ صفوی، ۱۳۹۰: ۲). مهم‌ترین نکته در این نقش، موضوع پیام و امکان بررسی صحت و سقم موضوع است. این نقش و اهمیت آن موجب می‌شود گوینده جمله را به صورتی کاملاً روشن و بدون استفاده از واژه‌های چندمعنایی به گونه‌ای ادا کند که امکان بروز ابهام در معانی جمله میسر نشود. این نقش در متون علمی پر کاربرد بوده است؛ زیرا در این نوع متون، هدف اصلی از انتقال پیام،

انتقال معنای ارجاعی آن است (ر.ک؛ رفیعی و صحرائی، ۱۳۹۲: ۲۲). در کارکرد ارجاعی، تأکید بر بافت غیرزبانی است که در روند کنش ارتباطی به آن اشاره می‌شود و عوامل دیگر همچون ویژگی‌های گوینده، مخاطب یا صورت گفته اهمیت کمتری دارند (ر.ک؛ مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۵۸).

ج) نقش همدلی (Conative function)

در این نقش، جهت‌گیری پیام به سمت مجرای ارتباطی است و گوینده در این نوع نقش، خواستار آن است تا از برقراری مجرای ارتباطی خود با مخاطب مطمئن باشد؛ برای نمونه، عبارت‌هایی مانند «آلو صدایم را می‌شنوی؟» یا «فهمیدی چه گفتم؟» اشاره به این نوع نقش دارند (ر.ک؛ صفوی، ۱۳۹۰: ۲).

د) نقش ترغیبی (Conative function)

اگر جهت‌گیری پیام به سوی مخاطب باشد، منجر به ایجاد «نقش ترغیبی» می‌شود. بارزترین نمونه آن، ساخت‌های «ندایی» یا «امری» است که صدق و کذب آنها قابل بررسی نیست. عبارت‌هایی مانند: «ای خدا!»، «این کتاب را بخوان» و غیره اشاره به نوعی از این نقش دارند.

ه) نقش فرازبانی (Metalinguistic function)

یاکوبسن اشاره می‌کند که هرگاه گوینده یا مخاطب یا هر دو احساس کنند لازم است از مشترک بودن رمزی که استفاده می‌کنند، مطمئن شوند، در این صورت، جهت‌گیری پیام به سوی رمز خواهد بود و آن را «نقش فرازبانی» می‌گویند. کاربرد این نقش غالباً در فرهنگ‌های توصیفی است؛ عباراتی مانند «عمو یعنی: برادر» یا «جواد یعنی: ج و او الف دال».

ج) نقش ادبی (Poetic function)

«نقش ادبی» جهت‌گیری پیام به سوی خود پیام است. در واقع، در این نقش، پیام فی‌نفسه مورد توجه قرار می‌گیرد. به اعتقاد یاکوبسن، بررسی درباره این نقش زبان، بدون در نظر گرفتن مسائل زبانی مؤثر نخواهد بود؛ برای نمونه می‌توان به جملاتی مانند «هزار بار

می میرم تا زنده بمانم» اشاره کرد. با شنیدن چنین جملاتی، توجه مخاطب به سوی پیام جلب می شود. یا کوبسن اصطلاح دیگری را برای این نوع نقش وضع نموده است و آن را «نقش شعری» می نامد (ر.ک؛ همان: ۳۴-۳۷). در کارکرد ادبی زبان، به ساختمان صوری زبان توجه بیشتری می شود (ر.ک؛ مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۵۸).

در کنار این نقش های زبانی، می توان با کمک این عوامل، انواع ادبی را نیز از یکدیگر متمایز ساخت. در مقاله حاضر به کمک این عوامل و نمودار ارتباطی، هدف ادبیات غنایی و ساختار آن بررسی می شود. روند شکل گیری ارتباط بدین گونه است که هر پیام ایجاد شده، فرستنده و گیرنده ای دارد که این پیام ها از طرف فرستنده، رمزگذاری و از سوی مخاطب، رمزگردانی می شود (ر.ک؛ صفوی، ۱۳۹۰: ۳۴).

چنان که ذکر شد، یا کوبسن شعر حماسی را بر محور سوم شخص متمرکز دانسته است و آن را درست نقطه مقابل شعر غنایی می داند که بر محور اول شخص استوار است. وی بیان می کند که شعر دوم شخص به شدت شامل عملکرد ارجاعی زبان است (ر.ک؛ یا کوبسن، ۱۹۶۰: ۳۵۷). آنچه در این مقاله مورد بررسی و تحلیل قرار می گیرد، تطبیق گفته یا کوبسن با ادب غنایی مطرح در ادبیات فارسی است.

ویلبر شرام، یکی از محققان در زمینه مطالعات ارتباطی، علامت ها و رمزهای مشترک بین فرستنده و مخاطب را منوط به وجود تجربه ای مشترک بین آنها می داند:



میدان تجربه

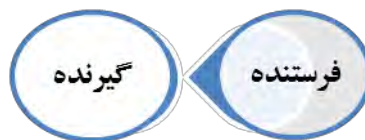
نمودار ۲: وجود میدان تجربه مشترک در روند ارتباط

به اعتقاد وی، در فرایند پیام، هر فردی از یک طرف رمزگذاری و از طرفی دیگر رمزگشایی می کند. در واقع، در این فرایند، افراد دریافت کننده و انتقال دهنده هستند (ر.ک؛ شعیری و ترابی، ۱۳۹۱: ۲۹). بر اساس الگوی رمزگشایی، مغز انسان نوعی نظام

رمزگذاری دارد که تصاویر ذهنی و ایده‌ها را به کلمات و نمادهای قابل ارائه و بیان تبدیل می‌کند (ر.ک؛ محسنیان راد، ۱۳۷۸: ۲۷۹). حضور و غیاب هر یک از این عوامل در نقش‌های زبانی و ساختار سلسله‌مراتبی آنها، نه تنها می‌تواند برای توصیف واحدهای زبانی به کار رود، بلکه طبقه و نوع این واحدها را نیز توصیف می‌کند؛ برای نمونه، می‌توان به ژانرهای متنی و تصویری اشاره کرد (ر.ک؛ هبرت، ۲۰۱۱م: ۲).

۶- بررسی ساختار ادب غنایی با تکیه بر نظریه نقش‌های زبانی

در ادب غنایی، فرستنده خواستار انتقال احساس خویش به گیرنده در قالب پیام است. در واقع، بیان احساس فرستنده، محور پیام قرار می‌گیرد. نمودار ارتباط کلامی در ادب غنایی را می‌توان چنین مطرح کرد:

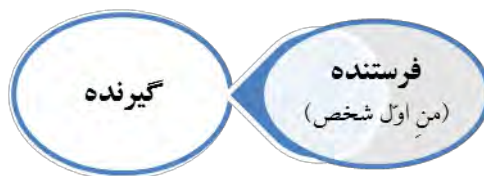


پیام احساسی غنایی (عاشقانه)

نمودار ۳: ارتباط کلامی در ادب غنایی

بر اساس نمودار ۳، پیامی که از فرستنده به گیرنده منتقل می‌شود، حتماً باید حاوی احساس فرستنده باشد. شعر غنایی تصویرگر ویژگی‌هایی است که فرستنده احساس خود را در آن باز یافته، آن را به گیرنده منتقل می‌کند. در واقع، می‌توان گفت که نقش زبانی ادب غنایی بر اساس نظریه نقش‌های زبانی یاکوبسن، «نقش عاطفی» است.

محور اصلی نمودار ارتباطی ادب غنایی را فرستنده تشکیل می‌دهد. پس برخلاف ادب تعلیمی که در آن تنها «نوع پیام»، عامل تمایز است، در ادب غنایی، «فرستنده» و «نوع پیام» است که در پیوند با یکدیگر عنصر غالب ادب غنایی به شمار می‌رود و آن را از دیگر انواع ادبی متمایز می‌سازند:



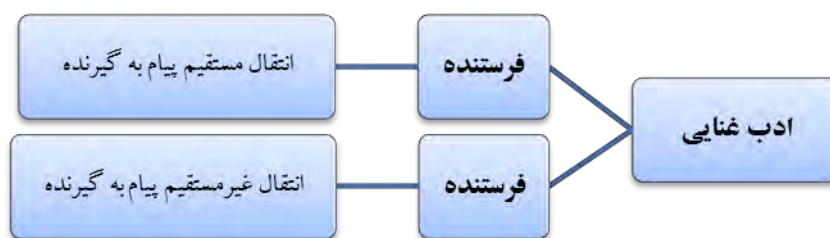
پیام احساسی - غنایی

نمودار ۴: نوع فرستنده و پیام در ارتباط کلامی ادب غنایی

فرستنده برای بیان پیام خود همواره به صورت یکسان عمل نمی‌کند. وی با تکیه بر نوع پیام از روش‌های گوناگونی برای القای آن بهره می‌گیرد. در هر یک از انواع ادبی، انتقال پیام گاه به صورت «مستقیم» و گاه به صورت «غیرمستقیم» شکل می‌گیرد (ر.ک؛ دانشنامه ادب فارسی، ۱۳۷۶: ۴۴).

فرستنده پیام خود را از طریق این دو شیوه به مخاطب منتقل می‌کند. باید توجه داشت که به کارگیری هر یک از این دو شیوه سبب ایجاد کنش خاصی در مخاطب می‌شود. با توجه به اینکه در شعر غنایی فرستنده احساس خود را نسبت به موضوعی وصف می‌کند، آن را «شعر توصیفی» نیز نامیده‌اند (ر.ک؛ شمیس، ۱۳۸۷: ۱۳۹). بنابراین، در اشعار «غنایی-توصیفی»، فرستنده به توصیف احساس خود نسبت به موضوعی می‌پردازد.

در ادب غنایی، فرستنده به عنوان محور اصلی ارتباط، می‌تواند پیام غنایی خود را به هر دو شیوه مذکور بیان کند. به نمودار ۵ توجه نمایید:



نمودار ۵: شیوه‌های بیان پیام در ادب غنایی

الف) در روش مستقیم، فرستنده احساسات خود را به صورت آشکار و صریح بیان می‌کند، به گونه‌ای که مخاطب با شنیدن آن قادر به درک احساس گوینده است. در واقع، مخاطب با دریافت پیام از جانب گوینده به آسانی به رمزگشایی می‌پردازد.

ب) در روش غیرمستقیم، فرستنده احساسات خود را در قالب توصیفات و به صورت پنهانی بیان می‌کند. در این روش، فرستنده به جای بیان آشکار احساسات خود، پیام غنایی خویش را به گونه‌ای مطرح می‌سازد که معنای ثانویه و تلویحی پیام بیانگر احساسات وی باشد. همچنین، در این روش، فرستنده از شگردهای مختلفی بهره می‌گیرد و پیام خود را به گونه‌ای بیان می‌کند که معنای ثانویه آن مد نظر است. در واقع، او با استفاده از معنای ثانویه توصیفات عاشقانه و غنایی، به هدف خود اقدام می‌کند.

بر اساس این نظریه یا کوبسن، می‌توان گفت پیام‌هایی که ایجاد می‌شوند، می‌توانند به سمت مخاطب یا گوینده سوق یابند؛ یعنی پیام می‌تواند «فرستنده‌مدار» یا «گیرنده‌مدار» باشد. باید توجه داشت که در ادب غنایی، مورد خطاب قرار گرفتن مخاطب چندان اهمیت ندارد؛ زیرا برخلاف ادب تعلیمی که «مخاطب‌مدار» است، فرستنده مرکز این ارتباط کلامی است. در واقع، محور ادب غنایی، «من» فرستنده است. این فرستنده است که به بازکاوی احساس خود می‌پردازد. اهمیت فرستنده «اول شخص» در این نوع ادبی تا آنجاست که می‌توان اشاره کرد فرستنده می‌تواند احساس خود را بیان کند، بی‌آنکه مخاطبی را مد نظر قرار داده باشد؛ زیرا هدف فرستنده، بیان احساسات خود است که غالباً در زمان حال شکل می‌گیرد. بنابراین، در ادب غنایی، نبود مخاطب خللی در روند ارتباط کلامی ایجاد نمی‌کند. با این ویژگی، ادب غنایی نقطه مقابل ادب تعلیمی قرار می‌گیرد؛ یعنی از یک سو، فرستنده می‌تواند احساس خود را برای مخاطبی بیرونی بیان کند یا از سویی دیگر بدون در نظر گرفتن مخاطبی، صرفاً برای بیان پیام، احساس خویش را مطرح کند؛ برای نمونه، در ادب تعلیمی، وجود مخاطب و نیاز به آموزش او از سوی فرستنده را می‌توان عامل ایجاد این نوع ادبی دانست، در حالی که در ادب غنایی، وجود فرستنده و نیاز به این احساسات فرستنده از سوی خود او، عامل ایجاد این نوع ادبی است. در ادب تعلیمی، برقراری ارتباط کلامی و انتقال پیام از فرستنده بدون وجود مخاطب، ممکن نیست. این در حالی است که در ادب غنایی، پیامی که از طریق فرستنده منتقل می‌شود، هم

می تواند مخاطب داشته باشد و هم می تواند بدون آن صورت بگیرد. پس روند برقراری ارتباط در ادب غنایی را می توان به شکل نمودار ۶ بازنویسی کرد:



نمودار ۶: ارتباط کلامی بر اساس گوینده در ادب غنایی

با توجه به نمودار ۷، دو روش بیان پیام در ادب غنایی را با حذف و ذکر گوینده، در روند برقراری ارتباط بررسی می کنیم:



نمودار ۷: روش بیان پیام در ادب غنایی



نمودار ۸: روش بیان پیام در ادب غنایی بر اساس حذف و ذکر گوینده

۱-۶) روش مستقیم

۱-۱-۶) روش مستقیم با در نظر گرفتن گیرنده

در این روش، فرستنده احساس خود را برای مخاطبی مورد نظر آشکارا بیان می‌کند. در ابیات زیر، مخاطب، «تو» یا همان معشوق است که مورد خطاب فرستنده قرار می‌گیرد. اگرچه در این اشعار، گیرنده نیز مد نظر است، اما همچنان محور اصلی ارتباط، فرستنده است:

«جانا به جز از عشق تو دیگر هوسم نیست
سوگند خورم من که به جای تو کسم نیست»
(سنایی، ۱۳۸۶: ۸۰).
«به تو من زان سپردم دل نگارا تا مرا باشی
چو دل بردی و جان بردی، خدایم بر تو داور باد!»
(همان: ۹۳).

«ای من ز غم تو چون تو مجنون گشته پی خویش هر دو محزون»
(نظامی گنجوی، ۱۳۶۳: ۲۷۵).
«ای دور ز خانمان و هم من من در غم تو، تودر غم من»
(همان).
«من بی تو زندگانی خود را نمی‌پسندم کاسایشی نباشد بی دوستان بقا را»
(سعدی شیرازی، ۱۳۷۲: ۱۲).
«خون جگرم ز فرقت تو، از دیده روانه در کنار است»
(همان: ۱۰۵).
«من هم اول که دیدمت، گفتم: حذر از چشم مست خونخوارت»
(همان: ۵۷).
«به وفای تو که گر خشت زنده از گل من همچنان در دل من مهر و وفای تو بود»
(همان: ۳۸۱).
«ندیده‌ام رخ خوب تو روزکی چند است بیا که دیده به دیدارت آرزومند است»
(عراقی، ۱۳۸۶: ۲۷۸).

- «وین جان من شیفته را جز سر زلفت اندر همه گیتی سر سودای دگر نیست»
(همان: ۲۴۱).
- «درد عشق تو که جان می سوزدم، گر همه زهر است از جان خوش تر است»
(عطار نیشابوری، ۱۳۹۰: ۴۵).
- «چون بدادم دل به تو بر یک نظر در منت به زین نظر بایست نیست»
(همان: ۸۶).

«من و باد صبا مسکین، دو سرگردان بی حاصل؛
من از افسون چشمت مست و او از بوی گیسویت»
(حافظ شیرازی، ۱۳۶۹: ۲۵۹).

«بی مهر رخت روز مرا نور نماندست
وز عمر مرا جز شب دیجور نماندست»
(همان: ۲۲۰).

- «شادم که در شرار تو می سوزم شادم که در خیال تو می گیرم
شادم که بعد وصل تو باز اینسان در عشق بی زوال تو می گیرم»
(فرخزاد، ۱۳۷۷: ۲۱۷).
- «دلدار من ترا صدف خواهم کرد آخر به مدارات به کف خواهم کرد
یا آنکه ترا به مهر خود رام کن یا عمر به عشق تو تلف خواهم کرد»
(اداره چی گیلانی، ۱۳۷۰: ۱۸۰).
- «ای رخ تو آفتاب و غمزه تو یب کرد فراق مرا چو زرین ایب»
(همان: ۱۹۶).

۶-۱-۲) روش مستقیم بدون در نظر گرفتن گیرنده

- «تا دل من صید شد در دام عشق باده شد جان من اندر جام عشق»
(سنایی، ۱۳۸۶: ۲۴۴).
- «من پیر شراب عشق خوردم امسال هنوز در خمارم»
(همان: ۲۷۰).

- «با هستی من کرا شمار است؟! من نیستم اینکه هست، یار است»
(نظامی گنجوی، ۱۳۶۳: ۲۸۹).
- «تادل من راه جانان بازیافت، گوهری در پرده جان بازیافت»
(عطار نیشابوری، ۱۳۹۰: ۱۰۱).
- در قعر جان مستم، دردی پدید آمد کان درد بندیان را، دائم کلید آمد»
(همان: ۲۱۸).
- «پرسخن دارم دلی، لیکن چه سود چون زبانم کارگر نی، ای عجب!»
(همان: ۸).

«کارم چو زلف یار پریشان و درهم است
پشتم به سان ابروی دلدار پُر خَم است»
(سعدی شیرازی، ۱۳۷۲: ۱۱۷).

«عشق ورزیدم و عقلم به ملامت برخاست
کان که عاشق شد، از او حکم سلامت برخاست»
(همان: ۷۶).

- «فریاد من از فراق یار است و افغان من از غم نگارست»
(همان: ۱۰۵).
- «کس را ز غم من آگهی نیست آوخ که جهان نه پایدار است»
(همان).
- «تنم از واسطه دوری دلبر بگداخت جانم از آتش مهر رخ جانانه بسوخت»
(حافظ شیرازی، ۱۳۶۹: ۲۰۷).
- «نخفته‌ام ز خیالی که می‌پزد دل من خمار صدشبه دارم شرابخانه کجاست؟»
(همان: ۲۱۰).
- «منم آن دزد که شب نقب زدم، بیریدم سر صندوق گشادم، گه‌ری دزدیدم»
(مولوی، ۱۳۹۱: ۳۲۵).
- «در انتظار خوابم و صد افسوس خوابم به چشم باز نمی‌آید»

اندوهگین و غمزده می‌گوییم شاید ز روی ناز نمی‌آید!»
(فرخزاد، ۱۳۷۷: ۲۱۷).

می‌توان در ابیات فوق تنها فرستنده‌ای را ترسیم کرد که به بیان احساس خود پرداخته است و مخاطبی خاص را در نظر ندارد.

۲-۶) روش غیرمستقیم

۱-۲-۶) روش غیرمستقیم با در نظر گرفتن گیرنده

- | | |
|-----------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------|
| «آنی که چو تو گردش ایام ندارد
(سنایی، ۱۳۸۶: ۱۰۷). | سلطان چو تو معشوق دل آرام ندارد»
(همان: ۱۰۶). |
| «نور رخ تو قمر ندارد
(همان: ۱۰۶). | شیرین لب تو شکر ندارد»
(همان: ۵۰۶). |
| «تو آفت عقل و کیش و دینی
(همان: ۵۰۶). | تو رشک پری و حور عینی»
(سعدی شیرازی، ۱۳۷۲: ۸۳). |
| «سرو پیش اعتدال تو پست است
(همان: ۲۱۶). | روی تو بازار آفتاب شکستست»
(همان: ۲۱۶). |
| «دیوار سرایت را، نقاش نمی‌باید
(همان: ۲۳۳). | توزینت ایوانی، نه صورت ایوانت»
(همان: ۲۳۳). |
| «پیش رویت قمر نمی‌تابد
(حافظ شیرازی، ۱۳۶۹: ۲۷۹). | خور ز حکم تو سر نمی‌تابد»
(همان: ۳۴۳). |
| «روشنی طلعت تو ماه ندارد
(همان: ۳۴۳). | پیش تو گل رونق گیاه ندارد»
(عطار شیرازی، ۱۳۹۰: ۴۵). |
| «آتش عشق تو در جان خوش تر است
(عراقی، ۱۳۸۶: ۲۰۳). | نرود کارش و آخر به خجالت برود»
(عراقی، ۱۳۸۶: ۲۰۳). |
| «از سر کوی تو هر کو به ملامت برود،
(عراقی، ۱۳۸۶: ۲۰۳). | جان ز عشقت آتش افشان خوشتر است»
(عراقی، ۱۳۸۶: ۲۰۳). |
| «تا تو در حُسن و جمال افزوده‌ای،
(عراقی، ۱۳۸۶: ۲۰۳). | دل ز دست عالمی بر بوده‌ای»
(عراقی، ۱۳۸۶: ۲۰۳). |

«حدیث حُسن تو هر جا که در میان آمد، ز ذوق هر که دلی داشت، در میان انداخت»
(همان: ۳۲۷).

«وه چه شیرین است
بر سرِ گور توی عشق نیازآلود،
پای کوبیدن» (فرخزاد، ۱۳۷۷: ۲۱۶).

«آتشی بود و فسرد
رشته‌ای بود و گسست
دل چو از بند تو رست،
جام جادویی اندوه شکست» (همان: ۲۱۵).

۲-۲-۶) روش غیرمستقیم بدون در نظر گرفتن گیرنده:

«چون ز مرغ سحر فغان برخاست، ناله از طاق آسمان برخاست
صبح چون دردمید از پس کوه، آتشی از همه جهان برخاست
عنبر شب چو سوخت ز آتش صبح، بوی عنبر ز گلستان برخاست»
(عطّار نیشابوری، ۱۳۹۰: ۲۱).

آن روزها رفتند
آن روزهای خوب
آن روزهای سالم سرشار
آن آسمان‌های پر از پولک
آن شاخساران پر از گیلان» (فرخزاد، ۱۳۷۷: ۲۸۹).

«آفتاب است و بیابان چه فراخ
غیر آوای غرابان دیگر
نیست در آن نه گیاه و نه درخت
بسته هر بانگی از این وادی رخت»
(سپهری، ۱۳۸۷: ۲۵).

در هر یک از روش‌های فوق، فرستنده نقش اساسی بر عهده دارد. با توجه به نظریهٔ یا کوبسن، جهت‌گیری پیام در متن می‌تواند به سمت گوینده و یا به سمت گیرنده باشد.

در ادب غنایی، محوریت با فرستنده یا «من» است، به گونه‌ای که آن را شعر «گوینده‌محور» می‌توان نامید. در آثار غنایی، نصیحت‌ها و پند و اندرزهای گوینده در خدمت بیان احساس و عواطف قرار می‌گیرد. فرستنده بیش از آنکه درصدد آموزش و تعلیم مخاطب باشد، یا در اندیشهٔ گزارش و روایتی دربارهٔ او (سوم شخص)، در پی آن است که حالات و عواطف خود را گزارش کند. بنابراین، در آثار غنایی، هر گونه بیانی، خواه بیان نکات اخلاقی و آموزشی مخاطب، خواه بیان روایات «او» سوم شخص، کاملاً در راستای هدف ادب غنایی، یعنی گزارش عواطف «من» شاعر قرار می‌گیرد. این در حالی است که در ادب تعلیمی، محور بیان، تعلیم مخاطب است و در ادب حماسی، روایت دربارهٔ «او» است که اصالت دارد. می‌توان گفت که ادب حماسی بر اساس نظریهٔ ارتباطی یا کوبسن، «موضوع محور» است.

۳-۶) پیام غنایی فرستنده‌مدار

با تکیه بر هدف ادب غنایی، فرستنده در برقراری ارتباط می‌تواند مخاطبی را مد نظر قرار دهد و در عین حال، جهت‌گیری پیام غنایی را به سمت خود سوق دهد، در حالی که در ادب تعلیمی، فرستنده جهت‌گیری پیام را گاهی به سمت خود و گاهی به سمت مخاطب سوق می‌دهد. این دو نوع می‌توانند به روش مستقیم و غیرمستقیم صورت بگیرند. بنابراین، در ادب غنایی، ما تنها با «پیام فرستنده‌مدار» روبه‌رو هستیم:



نمودار ۸: پیام فرستنده‌مدار در ادب غنایی

فرستنده در پیام غنایی فرستنده‌مدار، جهت‌گیری آن را به سمت خویش قرار می‌دهد؛ یعنی گوینده در پی بیان احساسات خویش، خود را مخاطب پیام قرار می‌دهد. وی با القای پیام، توجه مخاطب یا «تو» را به فرستنده - من - جلب می‌کند. این نوع پیام را می‌توان «فرستنده‌مدار» نامید. این نوع جملات غالباً در قالب جملات وصفی شکل می‌گیرد؛ زیرا فرستندهٔ پیام احساس خود را در آن نسبت به موضوعی وصف می‌کند.

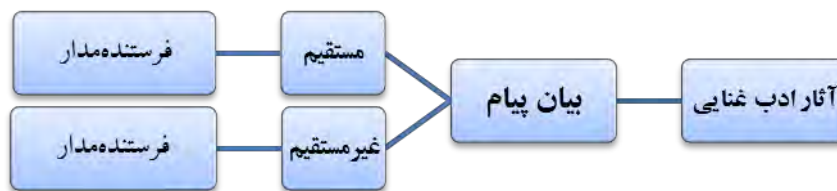
در پیام گیرنده‌مدار، فرستنده پیامی را بیان می‌کند که توجه آن به سمت مخاطب است. در واقع، فرستنده «تو» را مخاطب پیام خود قرار می‌دهد و از اهمیت خود می‌کاهد. در این میان، باید اشاره کرد که در ادب غنایی، فرستنده می‌تواند برای پیام غنایی خود مخاطبی را در نظر بگیرد یا مخاطب را در روند برقراری ارتباط نادیده انگارد. در شیوه نخست، اگر مخاطبی مفروض باشد، اصالت و محور پیام همچنان حول فرستنده می‌گردد؛ زیرا مسلماً هدف ادب غنایی در راستای بیان احساس و عواطف فرستنده است؛ خواه مخاطبی مفروض باشد، خواه نباشد؛ برای نمونه، در بیت زیر، مخاطب فرستنده، «تو» است. اما چون فرستنده این بیت را صرفاً برای بیان احساس خویش بیان کرده است، ذکر و فرض وجود مخاطب یا ذکر و فرض نکردن آن، اختلالی در فرایند ارتباط ایجاد نمی‌کند:

«ما به تو یکباره مقید شدیم مرغ به دام آمد و ماهی بشست»
(سعدی شیرازی، ۱۳۷۲: ۶۰).



در حالی که در ادب تعلیمی، با تکیه بر هدف این نوع ادبی (یعنی آموزش و تعلیم مخاطب) غالباً توجه پیام به سمت گیرنده است، به گونه‌ای که آن را «مخاطب‌محور» نامیده‌اند (ر.ک؛ زرقانی، ۱۳۸۸، الف: ۹).

پیام‌های غنایی تنها می‌تواند فرستنده‌مدار باشد که این پیام‌های فرستنده‌مدار گاهی به روش مستقیم و گاهی به روش غیرمستقیم بیان می‌شوند:



نمودار ۹: دو روش بیان پیام فرستنده‌مدار در ادب غنایی

۶-۳-۱) پیام مستقیم فرستنده مدار

فرستنده پیام را به صورت صریح و مستقیم بیان می کند. با تکیه بر هدف ادب غنایی می توان گفت این نوع پیام، بارزترین و پرکاربردترین نوع بیان پیام احساسی است. مهم ترین قالبی که اشعار غنایی فرستنده محور در آن مطرح می شود، غزل است. غالب غزل های سعدی و حافظ را می توان در این دسته قرار داد. فرستنده برای پیام فرستنده محور مستقیم خود، هم می تواند مخاطبی در نظر داشته باشد و هم بدون در نظر گرفتن مخاطبی خاص، تنها به بیان احساس و حالات خود پردازد.

الف) پیام مستقیم فرستنده مدار با مخاطب مفروض:

«مدامم مست می دارد نسیم جعد گیسویت
خوابم می کند هر دم فریب چشم جادویت»
(حافظ شیرازی، ۱۳۶۹: ۲۵۹).

«عاشقم بر لعل شکرخای تو فتنه ام بر قامت رعناى تو»
(سنایی، ۱۳۸۸: ۱۰۰۱).
«دلم در عشق تو جان برنتابد که دل جز عشق جانان برنتابد»
(عطار نیشابوری، ۱۳۹۰: ۱۲۳).
«در سرم عشق تو سودایی خوش است در دلم وصلت تمنایی خوش است»
(عراقی، ۱۳۸۶: ۱۹۸).

ب) پیام مستقیم فرستنده مدار بدون در نظر گرفتن مخاطب:

«آتشی دارم در این دل، گر شراری برزنم،
آب دریاها بسوزم، عالمی هامون کنم»
(سنایی، ۱۳۸۸: ۹۴۱).
«دوش در وقت سحر آهی برآوردم ز دل
در زمین آتش فتاد و بر فلک کوب بسوخت»
(عطار نیشابوری، ۱۳۹۰: ۱۸).

«من مست می عشقم، هشیار نخواهم شد
 و ز خواب خوش مستی، بیدار نخواهم شد»
 (عراقی، ۱۳۸۶: ۲۸۰).
 «چندان بنالم ناله‌ها، چندان برآرم رنگ‌ها
 تا برکنم از آینه، هر منگری من زنگ‌ها»
 (مولوی، ۱۳۹۲: ۱۶).

باید توجه داشت که در پیام‌های غنایی، اهمیت فرستنده بیشتر از گیرنده است. در مثال فوق، فرستنده تنها احساس خود را بیان کرده است، بی‌آنکه مخاطبی را مفروض انگاشته یا در پی آموزش وی باشد.

۶-۳-۲) پیام غیرمستقیم فرستنده‌مدار

در این نوع، محوریت پیام به صورت غیرمستقیم با فرستنده است. در این نوع پیام، فرستنده احساسات، عواطف و حالات خود را به شکل غیرصریح بیان می‌کند، به گونه‌ای که مخاطب پیام وی به صراحت مطرح نشده است. از آنجا که مضامین اصلی ادب غنایی همراه با توصیف است، فرستنده با استفاده از این روش، به صورت غیرمستقیم احساس خود را نسبت به موضوعات مختلف بیان می‌کند.

الف) بدون در نظر گرفتن مخاطب

«جمعه ساکت
 جمعه متروک
 جمعه چون کوجه‌های کهنه غم‌انگیز
 جمعه اندیشه‌های تنبل بیمار
 جمعه خمیازه‌های مودی کشدار
 جمعه بی‌انتظار» (فرخزاد، ۱۳۷۷: ۳۳۷).

ابیات مذکور به صورت غیرمستقیم بیانگر احساس اندوه و حسرت فرستنده است، بی‌آنکه مخاطبی خاص را در نظر داشته باشد.

ب) با در نظر گرفتن مخاطب

فرستنده در پیام غنایی می‌تواند به صورت غیرمستقیم، احساس خود را در پیام به مخاطب منتقل کند:

«خیال روی تو چون بگذرد به گلشن چشم،
دل از پی نظر آید به سوی روزن چشم»
(حافظ شیرازی، ۱۳۶۹: ۴۲۶).

«ای ربوده رنگ آتش روی تو عالمی در آتشند از خوی تو»
(سنایی، ۱۳۸۶: ۴۳۰).
«امروز چنانی ای پری روی کز ماه به حُسن می‌بری گوی»
(سعدی شیرازی، ۱۳۷۲: ۹۱۳).
«روی تو شمع آفتاب بس است موی تو عطر مشک ناب بس است»
(عطار نیشابوری، ۱۳۹۰: ۵۱).

در نمونه فوق، فرستنده پیام غنایی خویش را غیرمستقیم برای مخاطب خاصّ تو بیان می‌کند. در آثار غنایی، اکثر مضامین احساسی و عاشقانه در قالب پیام فرستنده‌مدار مستقیم و غیرمستقیم بیان می‌شوند؛ زیرا در هر یک از این روش‌ها، پیام حول محور فرستنده می‌گردد، در حالی که در پیام‌های گیرنده‌مدار، خواه مستقیم، خواه غیرمستقیم، محوریت پیام با مخاطب است و به همین دلیل، کاربرد این نوع پیام در آثار غنایی مطرح نیست.

نتیجه‌گیری

از تحقیق حاضر برمی‌آید که هدف ادب غنایی، بیان احساسات گوینده و در مرحله بعد، لذت بخشیدن به مخاطب است. فرستنده برای القاء و بیان پیام غنایی خود از دو روش مستقیم و غیرمستقیم بهره می‌گیرد. محور هر یک از این پیام‌های غنایی مستقیم و غیرمستقیم به سمت «فرستنده» است که در این صورت، هر گوینده‌ای در ادب غنایی می‌تواند در بیان پیام از دو روش استفاده کند. از این ابزار و نوع طبقه‌بندی مطرح شده، می‌توان برای سبک‌شناسی ادب غنایی و نیز طبقه‌بندی، تشخیص و تمایز آن از دیگر انواع ادبی استفاده کرد و این نتیجه را گرفت که شاعران و نویسندگان ادب غنایی با توجه به

هدف این نوع ادبی که عنصر غالب محسوب می‌شود، غالباً پیام‌های احساسی و غنایی خویش را به صورت «فرستنده‌مدار» بیان می‌کنند. کاربرد پیام گیرنده‌مدار در ادب غنایی مطرح نیست؛ زیرا هدف گویندگان از بیان پیام غنایی، تنها بیان احساسات و گزارش حالات درونی و بیرونی خویش بوده است و به همین سبب، از جهت گیری پیام به سمت مخاطب خودداری می‌کنند.

در روند برقراری ارتباط کلامی در ادب غنایی، فرستنده برای بیان احساس خود نیازی به وجود مخاطب ندارد، برخلاف ادب تعلیمی، بدون آن نیز می‌تواند احساس خود را شرح دهد یا موضوع مورد نظر خود را توصیف کند. چنین نگرشی به ادب غنایی، این امکان را فراهم می‌کند که بتوان این نتیجه را گرفت که محور هر پیامی به سمت فرستنده است، نه گیرنده و ذکر نشدن مخاطب، روند ارتباط را ناقص نمی‌کند. در واقع، وجود گیرنده و فرستنده در برقراری ارتباط در ادب تعلیمی لازم است و به صورت بارزتر جلوه می‌کند. اما در ادب غنایی که هدف آن، بیان و گزارش حالات است، نقش مخاطب کم‌رنگ بوده تا حدی که ذکر نکردن آن ارتباط را مختل نمی‌سازد؛ یعنی معنای برقراری ارتباط در ادب غنایی کم‌رنگ می‌شود. ابزارهای طبقه‌بندی بر اساس فرستنده‌مدار بودن متن، می‌تواند برای تمام انواع ادبی به شکلی نظام‌مند به کار رود و مبتنی بر وجوه مشترک باشند. بر اساس این طبقه‌بندی، می‌توان یک منحنی از انواع ادبی را در نظر گرفت که در آن غالباً حرکت ادب غنایی مبتنی بر محور فرستنده‌مدار و ادب تعلیمی بر محور گیرنده‌مدار است.

منابع و مأخذ

- اداره چی گیلانی، احمد. (۱۳۷۰). **شاعران هم‌عصر رودکی**. ج ۱. تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار.
- تمیم‌داری، احمد. (۱۳۷۹). **کتاب ایران (تاریخ ادب پارسی، مکتب‌ها، دوره‌ها، سبک‌ها و انواع ادبی)**. تهران: انتشارات بین‌المللی الهدی.
- حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد. (۱۳۶۹). **دیوان حافظ**. به اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی. مقدمه و کشف‌الآیات رحیم ذوالنور. تهران: زوآر.
- حاکمی، اسماعیل. (۱۳۶۴). «نگاهی گذرا بر شعر غنایی». **در مجموعه مقالات گستره تاریخ و ادبیات**. به اهتمام یعقوب آژند و دیگران. تهران: گستره.

دانشنامه ادب فارسی. (۱۳۷۶). «ادب تعلیمی». به سرپرستی حسن انوشه. تهران: سازمان نشر و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

رزمجو، حسین. (۱۳۸۵). **انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی**. مشهد: آستان قدس رضوی.

رستگار فسایی، منصور. (۱۳۷۳). **انواع شعر فارسی: مباحثی در صورت‌ها و معانی شعر کهن و نو فارسی**. شیراز: نوید.

رفیعی، عادل و رضامراد صحرايي. (۱۳۹۲). **زبان فارسی، زبان علم**. تهران: مرکز تحقیقات سیاست علمی کشور.

زرقانی، سید مهدی. (۱۳۸۸). الف. «طرحی برای طبقه‌بندی انواع ادبی در دوره کلاسیک». **پژوهش‌های ادبی**. س ۶. ش ۲۴. صص ۱۰۶-۸۱.

_____ . (۱۳۸۸). ب. **تاریخ ادبی ایران و قلمرو زبان فارسی**. تهران: سخن.

زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۲). **شعر بی دروغ، شعر بی نقاب**. تهران: علمی.

سپهری، سهراب. (۱۳۸۷). **هشت کتاب**. تهران: طهوری.

سعدی شیرازی، مصلح‌الدین. (۱۳۷۲). **دیوان غزلیات سعدی**. به کوشش خلیل خطیب رهبر. تهران: مهتاب.

سنایی، مجدودبن آدم. (۱۳۸۶). **غزل‌های حکیم سنایی**. تهران: علمی و فرهنگی.

_____ . (۱۳۸۸). **دیوان سنایی**. با مقدمه، حواشی، فهرست و اهتمام محمدتقی مدرس رضوی. چ ۷. تهران: سنایی.

شعیری، حمیدرضا و بیتا ترابی. (۱۳۹۱). «بررسی شرایط تولید و دریافت معنا در ارتباط گفتمانی». **زبان پژوهی دانشگاه الزهراء (س)**. س ۳. ش ۶.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۵۲). «انواع ادبی و شعر فارسی». **خرد و کوشش**. ش ۱۱-۱۲. صص ۱۱۹-۹۶.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۷). **انواع ادبی**. تهران: میترا.

- صفوی، کورش. (۱۳۹۰). *از زبان‌شناسی به ادبیات*. ج ۱ (نظم). تهران: انتشارات سوره مهر (وابسته به حوزه هنری).
- _____ (۱۳۹۱). الف. *آشنایی با زبان‌شناسی در مطالعات ادب فارسی*. تهران: نشر علمی.
- _____ (۱۳۹۱). ب. *نوشته‌های پراکنده؛ دفتر سوم: نگاهی به بسامد و بسامد نویسی*. تهران: علمی.
- عراقی، ابراهیم. (۱۳۸۶). *کلیات*. تصحیح و توضیح نسرین محتشم (خزاعی). ج ۳. تهران: زوآر.
- عطار نیشابوری، فریدالدین محمد. (۱۳۹۰). *دیوان عطار*. ج ۱۳. تهران: علمی و فرهنگی.
- فالر، راجر و دیگران. (۱۳۶۹). *زبان‌شناسی و نقد ادبی*. ترجمهٔ مریم خوزان و حسین پاینده. تهران: نی.
- فتوحی رودمجنی، محمود. (۱۳۹۲). *سبک‌شناسی، نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها*. تهران: سخن.
- فرخزاد، فروغ. (۱۳۷۷). *دیوان فروغ فرخزاد*. تهران: مروارید.
- فرشیدورد، خسرو. (۱۳۶۳). *دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی*. ج ۲. تهران: امیرکبیر.
- کریمی مطهر، جان‌آله. (۱۳۸۶). *تئوری ادبیات*. تهران: دانشگاه تهران.
- محسنیان راد، مهدی. (۱۳۷۸). *ارتباط‌شناسی*. تهران: سروش.
- مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۵). *دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.
- مولوی، جلال‌الدین. (۱۳۹۲). *گزیدهٔ غزلیات شمس*. به کوشش محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: امیرکبیر.
- نظامی، الیاس بن یوسف. (۱۳۶۳). *کلیات خمسة حکیم نظامی گنجوی*. ج ۲. تهران: علمی.
- ولک، رنه و آوستین وارن. (۱۳۷۳). *نظریهٔ ادبیات*. ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجر. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

هلیدی، مایکل و رقیه حسن. (۱۳۹۳). *زبان، بافت و متن: جنبه‌هایی از زبان در چشم‌اندازی اجتماعی - نشانه‌شناختی*. ترجمه مجتبی منشی‌زاده و طاهره ایشانی. تهران: علمی.

Hebert, L. (2011). "The Functions of Language". In Louis Hebert (dir.). *Signo*, Rimouski (Quebec).

<http://www.signosemio.com/jakobson/functions-of-language.asp>

Jakobson, R. (1960). "Closing Statement: Linguistics and Poetics" *Style in Language*. T.A. Sebeok (Ed). Cambridge, Mass: M.I.T. Press. Pp. 350-357.