

## 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 عاشقانه 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 افکنده است. بنابراین، وجه‌های گوناگون غنایی، مانند تغزلی، مرثیه‌ای، شکوائیه‌ای، خنیاپی و نیایشی همواره روایت را متوقف کرده، به شعر صبغه غنایی داده است. 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 گرفته است. از این رو، خواننده 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: ۴-۲) 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؟»

## پیشینه 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 در آورد. 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 بسط‌یافته شعر غنایی می‌داند و استدلال می‌کند که در غزل مفهوم عشق به اشارتی بیان می‌شود، اما در منظومه 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 *شاهنامه* فردوسی، در بیان داستان خسرو و شیرین آشکار است که شاعر نمی‌خواهد در روند روایت اصلی که بیان پادشاهی خسرو است، توفیقی 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 فرضیه 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 صبغه 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 تغزلی، نیایشی، مرثیه‌ای و... باشد. در واقع، این صفت‌ها بیانگر وجه یک گونه 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 گونه ادبی را بسیار برجسته می‌سازد.

### ۲-۱. وجه تغزلی در داستان‌های عاشقانه

می‌توان گفت فراگیرترین عاطفه‌ای که باعث پیدایش قسم اعظمی از شعر غنایی فارسی شده، عاطفه عشق و دوستی است. این انگیزه اغلب در قالب شعر نسبتاً کوتاه «غزل» جلوه داشته است. 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 مقدمه قصایدی آورد که در ادامه به مدح ممدوح منجر می‌شد. این قسم از اشعار که هم از لحاظ زبان و هم از لحاظ محتوا با قسمت مدحی تفاوت آشکاری داشت، به نام «تغزل»، «نسیب» یا «تشیب» 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 عاشقانه 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. نمونه آن در خسرو و شیرین نظامی فراوان است؛ از جمله در پایان افسانه‌سرای ده 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  
تماشای گل و گلزار کردن  
از این خوش‌تر نباشد زندگانی  
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، غزل گونه است نه روایی. شاعر با حذف فعل، احساس مطرح در ابیات را از قید زمان و مکان بیرون آورده‌است. بنابراین، غزل گونه‌ای بی‌زمان فراهم آورده‌است که برای هر کسی در هر زمان و مکانی می‌تواند لذت‌بخش باشد. ساختار تغزل به صورت وجهی، در داستان‌های عاشقانه زیاد به کار می‌رود. از این رو، به تحلیل شیوه‌های وجه تغزلی در داستان‌های عاشقانه می‌پردازیم.

## ۲-۱-۱. 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 نمانم      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.

## ۲-۱-۱-۱. وصف خالص (وصف برای وصف)

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

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

پس از این بیت، توصیف در ابیات فراوانی ادامه می‌یابد و طی آن باغ، سبزه، لاله، بنفشه، غنچه گل، نیلوفر، سنبل، شمشاد، گلنار، نرگس، ارغوان، نسرين، سوسن و انواع پرندگان، مانند هزارستان، دراج، قمری، فاخته و... به دقت وصف می‌شوند. نظامی این توصیف تغزل گونه را بدین گونه به روایت متصل می‌کند:

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

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

## ۲-۱-۱-۲. وصف مجالس بزم

مجالس بزم در خسرو و شیرین به زیبایی توصیف شده است؛ به عنوان مثال، یکی از مجالس بزم خسرو با توصیف شب آغاز می‌شود که «از شب نوروز خوش تر» است و از «روز عید اندوه کش تر». پس از آن خرگاه خسرو و ندیمان موزون طبع و دلخواهی که بر آن ایستاده اند و بسیار شاداب هستند، وصف می‌شود. سپس درون خرگاه که از بوی عود و عنبر خجسته شده است، وصف می‌شود. همچنین، وصف کامل و دقیقی از نیند خوشگوار، عشرت خوش و منقل آتش انجام می‌گیرد، و اینک ادامه وصف:

«صراحی چون خروسی ساز کرده	خروسی کو به وقت آواز کرده
جهان را تازه تر دادند روحی	به سر بردند صبحی در صبحی...
ز چنگ ابریشم دستان نوازان	دریده پرده‌های عشقبازان
سرود پهلوی در ناله چنگ	فگنده سوز آتش در دل سنگ
کمانچه آه موسی وار می‌زد	مغنی راه موسیقار می‌زد...

(همان: ۹۵-۹۸).

چنان که دیده می‌شود، وصف کاملی از مجلس بزم در این ابیات صورت گرفته است. وصف آنچنان دقیق است که با دقت در اجزای کلمات آن می‌توان یک مجلس بزم شاهانه را در ذهن مجسم کرد. حتی صدای حاصل از ابزار موسیقی در مصوت‌ها و صامت‌های شعر به خوبی منعکس شده است. تکرار «س»، «ش»، «ز»، «ن» و «گ» در ابیات، «صدای

چنگ» را متبادر می‌کند، به‌ویژه با استفاده از حروف «ننگ» در قافیه - که هنگام تند خواندن به صورت نون غنه ادا می‌شود - هماهنگی و انسجام محتوا و ساختار شعر به‌خوبی درک می‌شود. همین ویژگی در بیت پایانی نیز شایسته 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 پردازند، مجلس بزم چنین توصیف می‌شود:

«شبی بود از دَرِ مقصودجویی      مراد آن شب زِ مادر زاد گویی...  
 جرس جنبانی مرغان شب‌خیز      جرس‌ها بسته در مرغ شب‌آویز  
 دد و دام از نشاط دانه‌خویش      همه مطرب شده در خانه‌خویش»  
 (همان: ۱۳۱-۱۳۱).

علاوه بر اینکه همه اجزا و کلمات وصف شده با «شب شاد خسرو دمساز» هستند، مصوت‌ها و صامت‌ها نیز با محتوا دمسازند. استفاده از صامت‌های «ح»، «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 عاشقانه خسرو و شیرین به کار رفته، شعر توصیفی زفاف شیرین و خسرو است. انگیزه 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 توجه 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: ۳۹۲-۳۹۳).

## ۲-۱-۱-۳. وصف رمانتیک

یکی از ویژگی‌های وصف در داستان‌های عاشقانه غنایی، جنبه 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 کرده است:

«شرط است که وقت برگریزان      خونابه شود ز برگ ریزان  
خونی که بُود درون هر شاخ      بیرون چکد از مسام سوراخ...  
سیمای سمن شکست گیرد      گل نامه غم به دست گیرد...»  
(همان، ۱۳۸۰: ۲۴۸-۲۴۹).

گوینده با مهارت خاصی حالت غمناکی سوگواران را در چهره طبیعت نقش بسته است. از این رو، این وصف رمانتیک، فضا را برای بیان مرگ لیلی مهیا کرده است:

«در معرکه چنین خزانی      شد زخم رسیده گلستانی  
لیلی ز سریر سربلندی      افتاد به چاه دردمندی»  
(همان: ۲۴۹).

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

ویژگی رمانتیک دیگر در داستان‌های عاشقانه، استفاده شاعر از تشخیص در توصیف طبیعت است. در شعر غنایی، گوینده برعکس شعر حماسی که برای شگفت آورتر جلوه دادن و ماورای طبیعی نمایاندن رویدادها و پدیدارها برمی‌آید، از طریق تشخیص، در جهت واقعی و ملموس فرامودن پیوند انسان و هر چیز بدل از انسان با محیط جاندار خویش حرکت می‌کند (ر.کغ 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      ز عشق لاله پیراهن دریده  
بنفشه تاب زلف افکنده بر دوش      گشاده باد نسرين را بنا گوش...»  
(نظامی گنجوی، ۱۳۸۲: ۱۲۶).



مهم‌ترین عامل برجستگی زبان در وصف فوق، تشخیص است. شاعر اجزای طبیعت را نه تنها زنده فرانموده‌است، بلکه انگیزه 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 عاشقانه نظامی، طبیعت همواره زنده است و با فضای عاطفی داستان هماهنگ است.

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

«گاه می‌گویند وقتی شعر غنایی می‌تابد و از مدار ارتباط خارج می‌شود، یا آن را بازیچه خود می‌کند تا چیزی را مخاطب قرار دهد که واقعاً شنونده‌اش نیست - باد، ببر، یا دل - در واقع، این نشان‌دهنده احساسی قوی است که گوینده را از خود بی‌خود، به سخن گفتن می‌کشانند. اما این شدت هیجانات بیش از همه درباره خود عمل خطاب یا همت 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).

نمونه 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 گُش یا زود شو روز
بخوان ای مرغ، اگر داری زبانی	بخند ای صبح، اگر داری دهانی
اگر کافرنه‌ای، ای مرغ شبگیر	چرا برناوری آواز تکییر؟
وگر آتش نه‌ای، ای صبح روشن	چرا نایی برون بی‌سنگ و آهن؟...

(نظامی گنجوی، ۱۳۸۲: ۲۹۲-۲۹۳).

شاعر از طریق خطاب به شب و خروس و صبح، به خوبی 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 لحظه خواندن آن جاری است. از این رو، این شعر می‌تواند صدای هر کسی

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 خواسته 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، مخاطب 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 ساخته است. همه این‌ها در کنار زبان ساده شعر، یک شعر غنایی ناب پدید آورده است. خواننده درباره شیرین نمی‌خواند، بلکه او و عاطفه او را در لحظه خواندن متن حس می‌کند.

## ۲-۱-۲. توصیف معشوق در داستان‌های عاشقانه

توصیف معشوق از مواردی است که وجه تغزلی یک اثر غنایی را ملموس‌تر جلوه می‌دهد. توصیف معشوق در گونه ادبی تغزل 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.

## ۲-۱-۲-۱. توصیف اجزای بدن معشوق و مقایسه آن با طبیعت

توصیف اجزای بدن معشوق و مقایسه آن با اجزای زیبای طبیعت در تغزل‌ها جایگاه خاصی داشت. در داستان‌های عاشقانه، این ویژگی همچنان ادامه یافت:

«چه گویم چون شکر! شکر کدام است      طبرزد نه که او نیزش غلام است  
چو سروی، گر بود در دامنش نوش      چو ماهی، گر بود 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 شگر در آن تاریخ شد تنگ      که یاقوت تو بیرون آمد از سنگ  
سهی سرو آن زمان شد در چمن سُست      که سیمین نار تو بر نارون رُست...»  
(همان: ۳۱۸-۳۱۹).

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 تغزل‌ها 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 مبالغه غنایی با مبالغه حماسی این است که مبالغه غنایی عرضی است و حال آنکه مبالغه 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. شفیع 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 گه گهی بنواختی چنگ      ز شادی بر سر آب آمدی سنگ»  
(شفیع کدکنی، ۱۳۹۱: ۵۶۹).

اما عنصر اغراق و مبالغه در داستان‌های غنایی، اغلب در توصیف زیبایی معشوق به کار می‌رود. نمونه اغراق در توصیف شیرین:

«ز تری خواست اندامش چکیدن  
گشاده طاق ابرو تا بناگوش  
گل و شکر، کدامین گل، چه شکر؟  
ز بازی زلفش از دستش پریدن  
کشیده طوق غبغب تا سر دوش...  
به او، او ماند و بس الله اکبر»  
(نظامی گنجوی، ۱۳۸۲: ۳۹۱).

### توصیف ویژگی‌های زنانه

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

«سرش گر سرکشی را رهنمون بود  
"نمک" در خنده، کان لب را مکن ریش  
به چشمی ناز بی‌اندازه می‌کرد  
چه خوش نازیست ناز خوبرویان  
به چشمی طیرگی کردن که برخیز  
به صد جان ارزد آن رغبت که جانان  
تقاضای دلش یارب که چون بود؟...  
به هر لفظ "مکن" در، صد "بکن" بیش...  
به دیگر چشم عذری تازه می‌کرد...  
ز دیده رانده را در دیده جویان  
به دیگر چشم دل دادن که: مگریز  
"نخواهم" گوید و خواهد به صد جان»  
(همان: ۱۴۴-۱۴۶).

این خصوصیات زنده در توصیف زن، بیانگر آن است که گوینده در روابط عاطفی با معشوق زن بسیار صمیمی بوده است. این ویژگی در مقایسه با توصیف معشوق در تغزل، دلنشین تر و همواره زنده تر و سالم تر است (همچنین، ر.ک؛ همان: ۳۹۳).

### استفاده گسترده از استعاره در توصیف معشوق

ویژگی دیگری که در توصیف معشوق در داستان‌های عاشقانه تازگی دارد، استفاده از استعاره است. در حالی که در تغزل بیشتر با عنصر تشبیه در توصیف معشوق مواجه بودیم، در داستان‌های عاشقانه، کاربرد استعاره کاملاً بر تشبیه برتری دارد؛ نمونه توصیف شیرین:

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

### ۲-۱-۳. توصیف عاشق

در این مقاله، ما لفظ «عاشق» را با تسامح درباره «شخصیت مرد داستان» به کار می‌بریم، چنان‌که «معشوق» را برای «زن» استفاده کردیم، و گرنه 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 فوق‌العاده 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 به کاربرد. 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: ۶۹-۷۰).

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

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

در این توصیف، در محور همنشینی جملات، از واژه‌هایی استفاده شده که 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 عرفانی نزدیک شده است.

ویژگی دیگر عاشق در داستان‌های عاشقانه نظامی (قرن ششم)، اظهار عجز او در برابر معشوق است. خسرو با همه غرور و خودخواهی خود گاهی در برابر شیرین اظهار عجز می‌کند:

«اسیری را به وعده شاد می‌کن  
مبارک‌مرده‌ای آزاد می‌کن»  
(همان، ۱۳۸۲: ۱۵۳).

یا وقتی شیرین در را به روی خسرو بسته است، او پاسبانی را نزد خود می‌خواند و به شیرین پیغام می‌فرستد که:

«درون شو گو نه شاهنشاه، غلامی  
فرستاده است نزدیکت پیامی»  
(همان: ۳۰۳).

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

## ۲-۱-۴. 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 که در داستان‌های عاشقانه موفق، حتی به روایت نیز رنگ غنایی می‌دهد. در *شاهنامه* که روایت حتی در داستان‌های عاشقانه هم بر عناصر غنایی چیرگی دارد، گاهی توصیف روابط عاشق و معشوق به آن وجه غنایی می‌دهد. در داستان زال و رودابه، در خواست عاشق (چاره راه دیدار)، پاسخ معشوق (دیدار با معشوق به هر وسیله‌ای، حتی از طریق گیسوان)، توصیف راوی از زلف (استفاده 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) همه بیانگر وجه غنایی روایت است. استفاده از فعل دعایی و بهره‌گیری از استعاره جان که زرف ساخت آن عواطف

گوینده است، زبان غنایی را بر روایت حاکم کرده‌است (ر.ک؛ فردوسی، ۱۳۷۳: ۱۷۱-۱۷۲).

رنگ غنایی روایت در داستان‌های نظامی بسیار برجسته است و نمونه‌های فراوانی از آن را در روایت خسرو و شیرین می‌توان یافت (ر.ک؛ نظامی گنجوی، ۱۳۸۲: ۱۳۲-۱۴۰). از آنجا که در روایت‌های داستانی، گاهی عاشق و معشوق کنار هم هستند و به گفت‌وگو می‌نشینند، عکس تغزل و غزل که شاعر عاشق اغلب در تنهایی و به صورت غیر مستقیم و یک‌طرفه با معشوق سخن می‌گوید، غنایی‌ترین گزاره‌های بیانی در روایت شکل می‌گیرد که هم طبیعی می‌نماید و هم بسیار زنده و جذاب است. برای نمونه، گفتگوهای شیرین و خسرو سرشار از مفاهیم تغزلی، عجز، ناز و نیاز است (ر.ک؛ همان: ۳۰۵-۳۴۳).

علاوه بر این، نحوه شروع رابطه عاشقی و ایجاد عشق همواره باعث غلبه وجه غنایی بر روایت می‌شود. نمونه این حالت، نحوه ایجاد عشق فرهاد است. شاعر از نگاه فرهاد، شیرین را دیده و انگیزه عشق فرهاد را توصیف کرده‌است و فرهاد برای شنیدن درخواست شیرین برای کندن جوی شیر به قصر شیرین آمده، منتظر است تا شیرین از پرده بیرون بیاید که ناگهان:

«به شیرین خنده‌های شکرین ساز	در آمد شگر شیرین به آواز
دو قفل شگر از یاقوت برداشت	و زو یاقوت و شگر قوت برداشت
رطب‌هایی که نخلش بار می‌داد	رطب را گوشمال خار می‌داد...
شنیدم نام او شیرین از آن بود	که در گفتن عجب شیرین‌زبان بود...
ز شیرین گفتن و گفتار شیرین	شده هوش از سر فرهاد مسکین
سخن‌ها را شنیدن می‌توانست	ولیکن فهم کردن می‌ندانست...»

(همان: ۲۱۸-۲۱۹).

بدین ترتیب، شاعر داستان جدیدی را در روند روایت ایجاد می‌کند که عامل به وجود آمدن و پیشروی آن، عشق است. اساساً در داستان‌های عاشقانه، حرکت داستان به سبب وجود عشق است و این عامل است که حوادث داستان را به هم متصل می‌کند. عشق در عصر نظامی، به طور عمده به دو شکل عاشقانه و عرفانی در ادبیات فارسی ظهور یافت. ساختار عشق غزل قرن ششم در ساختار عشق داستان‌های عاشقانه نیز دیده می‌شود. ساختار عشق در ویس و رامین مانند تغزل‌هاست و در این کتاب، عشق جسمانی وصف می‌شود

(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 و 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 شده است. نمونه توصیف عشق عرفانی در لیلی و مجنون:

«ماییم و نوای بینوایی      بسم الله اگر حریف مایی  
افلاس خران جان فروشیم      خزپاره کن و پلاس پوشیم...»  
(نظامی گنجوی، ۱۳۸۰: ۲۱۳-۲۱۴).

مهم‌ترین عامل تمایزدهنده این وصف در زبان نهفته است. توصیف ناپذیر بودن عشق عرفانی باعث می‌شد که گوینده در وصف عشق، در محور همنشینی جملات، کلماتی را به کار برد که قابل جمع نیستند. در جملات متناقض نمای وصف فوق، عشق غیر جسمانی به خوبی تصویر شده است. انگیزه مطرح در آن، دوست داشتن خاصی است که ویژگی ماورایی دارد و وصف شدنی نیست. وصف فوق یک وصف ذهنی و نمادگرایانه است. نمونه توصیف رابطه 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 آنچه از عمر پیشین رفت، گو رو      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).

چنان که آشکار است، مهم‌ترین انگیزه مطرح در این اشعار، نیاز جسمی و جنسی است. کلمات به کار رفته در شعر در همان معنای واقعی خود استفاده شده‌اند. همان گونه که موضوع مطرح هم زمینی و جسمانی است. نمونه توصیف عشق عرفانی (غیر جسمانی) در خسرو و شیرین (توصیف رابطه عاشقانه غیر جسمانی از زبان فرهاد) را در ابیات زیر شاهد هستیم:



«چو تو هستی، نگویم کیستم من      ده آن توست، در ده چیستم من؟  
 نشاید گفت من هستم، تو هستی      که آنگه لازم آید خودپرستی...»  
 (همان: ۲۴۶-۲۴۷).

برجسته‌ترین اندیشه‌های عرفانی در این ابیات مطرح شده‌است که عبارتند از: «نفی خودپرستی»، «از خود بی خود شدن» و «علاقه به انزوا و گوشه‌نشینی». این انگیزه‌ها، ساختار عشق مطرح را در مقایسه با عشق جسمانی، متفاوت جلوه می‌دهد. چنان که گفتیم، در خسرو و شیرین نظامی، هم وصف عشق جسمانی و هم وصف عشق عرفانی مطرح می‌شود. تقابل این دو نوع عشق در مناظره خسرو و فرهاد به خوبی آشکار است (ر.ک؛ همان: ۲۳۳-۲۳۵).

## ۲-۲. 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 عاطفه مطرح در داستان‌های عاشقانه، همان عاطفه دوست داشتن و عشق است که درباره آن بحث کردیم. علاوه بر این، گاهی از عواطف دیگر هم در داستان سخن به میان می‌آید و یکی از مهم‌ترین عواطف مطرح شده، عاطفه اظهار عجز و راز و نیاز پیش معبود حقیقی است. از این طریق، وجه نیایشی در روند داستان ایجاد می‌شود:

### ۲-۲-۱. 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 «من» 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:

«خداوندا شبم را روز گردان      چو روزم بر جهان پیروز گردان  
شبی دارم سیاه، از صبح نومید      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. نمونه نیایش مجنون در ابیات زیر آمده است:

«گفت: ای دَرِ تو پناهگامم      در جز تو کسی چرا پناهم؟  
ای زهره و مشتری غلامت      سرنامه نام جمله نامت...»  
(همان، ۱۳۸۰: ۱۷۹).

در وجه نیایشی، مصوت‌های بلند، به ویژه مصوت بلند «آ»، بسیار استفاده می‌شود و این ویژگی علاوه بر اینکه بیانگر عظمت معبود است، لحن شعر نیایشی را برجسته می‌سازد:

«تویی یاری رس فریاد هر کس      به فریاد من فریادخوان رس  
ندارم طاقت تیمار چندین      اَغْشِنِیْ یَا غِیَاثَ الْمُسْتَغِیْثِینِ»  
(همان، ۱۳۸۲: ۲۹۴).

در اغلب کلمات ابیات فوق، از مصوت بلند استفاده شده است و طنین این مصوت به فضای شعر آرامش خاصی داده است. از این نظر است که صمیمیت عاطفی گوینده، حتی در به کار بردن صامت‌ها و مصوت‌ها جلوه کرده است (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 «لحظه غنایی» گوینده را در لحظه خواندن همه مخاطبان جاری می‌سازد. از این رو، «من» گوینده بسیار گسترده است و عاطفه‌ای جهان‌شمول را عرضه می‌دارد (ر.ک؛ همان، ۱۳۸۲: ۲۹۴-۲۹۵).

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. همه این‌ها در کنار توازن واجی در مصوت‌های بلند، به ویژه مصوت بلند «آ»، صمیمیت عاطفی شعر را آشکار می‌سازد. این صمیمیت عاطفی تا بدان جا پیش می‌رود که «من» راوی شعر هم در شعر دیده می‌شود. این مطلب با دقت در محتوا و

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

«به ریحان و نثار اشک‌ریزان      به قرآن و چراغ صبح‌خیزان  
به نوری کز خلاقیت 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 عاشقانه نظامی است.

## ۲-۲-۲. وجه شکوائیه

وجه شکوائیه از توصیف انگیزه و احساس غم‌گوینده 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 مهر کس دگر گزیده  
با یار نو آنچنان شادی 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 گوینده (= فرستنده) 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،

جهت گیری پیام به سوی گوینده است و کلام کارکردی عاطفی دارد. ساختار صورتی دیگری که در شکوائیه وجود دارد، استفاده از جملات پرسشی است. از آنجا که این جملات در متن بی جواب است، کارکرد عاطفی فراوانی دارد و به تک گویی درونی شبیه است:

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

همچنین است در شکوائیه مجنون (ر.ک؛ همان، ۱۳۸۰: ۱۴۶-۱۴۷).

## ۲-۲-۳. وجه خنیایی

از جمله شخصیت هایی که در داستان های عاشقانه با منشاء ایرانی حضور دارند، نوازندگان و خنیاگراند. آن ها گاهی در حضور عاشق و معشوق به خوانندگی و نوازندگی مشغول می شوند. شاعر گاهی از زبان آن ها ترانه ای را در متن می آورد که بسیار جالب توجه است. این ترانه در واقع، متن شعری است که آن نوازنده با موسیقی همراه ساخته است. در این مقاله، این نوع اشعار را «وجه خنیایی» نامیده ایم. این سؤال درباره این قسم شعرها مطرح است که آیا ساختار این نوع شعرها با ساختار اشعاری که برای همراهی موسیقی سروده می شدند و یا به همراهی موسیقی خوانده می شدند، همخوانی دارد.

در ویس و رامین، «گوسان نوآیین» سرودی می خواند که حال ویس و رامین در آن پوشیده است. این سرود ساختار تمثیلی و استعاری دارد (ر.ک؛ گرگانی، ۱۳۳۷: ۲۲۰). نمونه های دقیق تر وجه خنیایی در خسرو و شیرین نظامی گنجوی دیده می شود؛ 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 خزانگی  
 چه خرم کاخ شد کاخ زمانه      گرش بودی اساس جاودانه  
 چو هست این دیر خاکی سست بنیاد      به بادش داد باید زود بر باد

ز فردا و ز دی کس را نشان نیست 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، به تدریج با برخی از اوزان عربی، به ویژه 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، انگیزه مطرح در این شعر، انگیزه «دم را غنیمت شمردن» است. این انگیزه اغلب در اشعار کوتاهی استفاده می‌شد که معمولاً در قالب رباعی است و در ادبیات فارسی با نام خیام معروف شده‌است. تکرار این مضمون در بافت محتوایی اغلب ابیات، انسجام شعر را رقم زده‌است و باعث «وحدت تأثیر» آن شده‌است. نمونه‌های وجه خنیاپی 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: ۳۵۹-۳۷۹).

## ۲-۲-۴. وجه مرثیه‌ای

دیگر از وجوه غنایی به کار رفته در داستان‌های عاشقانه، وجه مرثیه‌ای است. موضوع مرثیه، تأثر گوینده در مرگ کسی است. بنابراین، انگیزه عاطفی به وجود آمدن آن، احساس غم گوینده است. وجه مرثیه‌ای به دو صورت در داستان‌های عاشقانه به کار رفته‌است: یکی وصف فردی که فوت کرده‌است و دیگری وصف کسی که در سوگ او نشسته‌است. نمونه این نوع مرثیه در لیلی و معجون، وصف مرگ لیلی و سوگ مادر اوست (ر.ک؛ نظامی گنجوی، ۱۳۸۰: ۲۴۹-۲۵۴). در این نوع مرثیه، حالت وصفی و روایی بر گزاره‌های عاطفی غلبه دارد. نمونه 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 می سپارد. بنابراین، این نوع مرثیه سرشار از گزاره‌های عاطفی است. نمونه 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 کجاست جویم؟	تیمار غم تو با که گویم؟
تو بی‌پسری صلاح دیدی	زان روی به خاک در کشیدی
من بی‌پدري ندیده بودم	تلخ است کنون که آزمودم
فریاد که دورم از تو فریاد	فریادرسی نه جز تو بریاد
یارم تو بُدی و یاورم تو	نیروی دل دلاورم تو...»

(همان: ۱۶۳-۱۶۴).

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 فراخوانده است. 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، عاطفه گوینده را به خوبی 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 آر بحلم نمی‌کنی، وای
آزار تو راه ما مگیراد	ما را به گناه ما مگیراد...»

(همان: ۱۶۴-۱۶۵).

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

«جان دوستی تو را به هر دم	یاد آرم و جان بر آرم از غم
بر جامه ز 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، انگیزه اصلی مطرح شده، انگیزه 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 گرد جهان گرفته ناورد  
تو بستر من ز گرد رفته من رفته به ترک خواب گفته  
تو بزم نشاط من نهاده من بر سر 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 مقاله 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 مقایسه آن با روایت، این نتیجه حاصل شد که گونه 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. شیوه خاصی که شاعر برای ارائه لفظ به مخاطب در یک گونه 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 خنیاپی می‌شود. این وجوه شعری که فضای روایت دو داستان فوق را پُر کرده‌است، باعث می‌شود صبغه عاطفی و غنایی بر زمینه 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*. ترجمه فؤاد روحانی. چ ۴. تهران: بنیاد ترجمه و نشر کتاب.
- پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۰). *در سایه آفتاب*. تهران: سخن.
- حمیدیان، سعید. (۱۳۷۳). *آرمانشهر نظامی*. تهران: قطره.
- ذوالفقاری، حسن. (۱۳۹۱). «طبقه‌بندی منظومه‌های عاشقانه فارسی». *تاریخ ادبیات دانشگاه شهید بهشتی*. ش ۷۱. صص ۷۷-۹۹.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۲). *یک صد منظومه عاشقانه فارسی*. تهران: چرخ.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۱). *صور خیال در شعر فارسی*. چ ۱۵. تهران: آگاه.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۷۳). *انواع ادبی*. چ ۲. تهران: فردوس.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۷۴). *سیر رباعی در شعر فارسی*. چ ۲. تهران: فردوس.
- صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۶۳). *تاریخ ادبیات در ایران*. ج ۳. چ ۳. تهران: فردوسی.
- صورتگر، لطفعلی. (۱۳۴۵). *منظومه‌های غنایی ایران*. چ ۲. تهران: انتشارات ابن سینا.
- غلامرضایی، محمد. (۱۳۷۰). *داستان‌های غنایی منظوم*. تهران: فردابه.
- فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۷۳) *شاهنامه*. به کوشش سعید حمیدیان. ج ۱. تهران: قطره.



- قاسمی پور، قدرت. (۱۳۸۹) «وجه در برابر گونه: بحثی در قلمرو نظریه انواع ادبی». *نقد ادبی*. س ۳. ش ۱۰. صص ۶۳-۸۹.
- کالر، جاناتان. (۱۳۸۲). *نظریه ادبی*. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: مرکز.
- گرگانی، فخرالدین اسعد. (۱۳۳۷). *ویس و رامین*. به اهتمام محمدجعفر محجوب. تهران: بنگاه نشر اندیشه.
- مؤمن، زین العابدین. (۱۳۷۱). *تحول شعر فارسی*. چ ۴. تهران: کتابخانه طهوری.
- نظامی گنجوی، الیاس بن یوسف. (۱۳۸۰). *لیلی و مجنون*. تصحیح حسن وحیددستگردی. به کوشش سعید حمیدیان. چ ۴. تهران: قطره.
- \_\_\_\_\_ . (۱۳۸۲). *خسرو و شیرین*. تصحیح حسن وحیددستگردی. به کوشش سعید حمیدیان. چ ۴. تهران: قطره.
- میرهاشمی، سیدمرتضی. (۱۳۹۰). *نظریه‌های غنایی منظوم*. تهران: چشمه.
- ولک، رنه و آوستین وارن. (۱۳۷۳). *نظریه ادبیات*. ترجمه ضیاء موحد و پرویز مهاجر. تهران: علمی و فرهنگی.
- همایی، جلال‌الدین. (۱۳۶۶). *تاریخ ادبیات ایران*. چ ۴. تهران: کتابفروشی فروغی.
- \_\_\_\_\_ . (۱۳۷۷). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. چ ۱۵. تهران: نشر هما.
- Abrams, M. H. (1385). *A Glossary of Literary Terms*. 8<sup>th</sup> Edition. Tehran: Jungle Publications.
- Cuddon, J. A. (1982). *A Dictionary of Literary Terms*. 4<sup>th</sup> Edition. USA: Penguin Book.

