بسم الله الرحمن الرحیم

وزارت علوم، تحقیقات و فناوری
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پژوهشکده ادبیات
گروه زبان و ادبیات فارسی
رسالهٔ دکتری رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی

بوطیقای روایت در خمسهٔ نظامی
(با تکیه بر خسرو و شیرین، لیلی و مجنون و هفت پیکر)

استاد راهنما:
دکتر تقی پورنامداریان

استادان مشاور:
دکتر ابوالقاسم رادفر
دکتر زهرا حیاتی

پژوهشگر:
هیوا حسن‌پور

خرداد ماه ۱۳۹۵

سپاسگزاری

از استادان گرانقدرم، استاد راهنما جناب آقای دکتر تقی پورنامداریان به پاس رهنمودهای ارزشمندشان در راه هر چه بهتر شدن رساله، استادان مشاور جناب آقای دکتر ابوالقاسم رادفر که با مهر و عطوفت همواره پذیرای این حقیر بودند و سرکار خانم دکتر زهرا حیاتی که از ابتدای تعیین موضوع رساله تا پایان آن، از هیچ کوششی فروگذار نکردند از صمیم قلب، نهایت تشکّر و قدردانی را دارم. همچنین از استادان داور، سرکار خانم دکتر زهرا پارساپور، جناب آقای دکتر حسین صافی (داوران داخلی رساله) و جناب آقای دکتر محمد پارسانسب (داور خارجی رساله) که با نهایت ریزبینی و سعهٔ صدر، رسالهٔ منِ بنده را خواندند و رهنمودهایشان را از این حقیر دریغ نکردند، سپاسگزاری و قدردانی می‌کنم و از خداوند منّان، عُمر با عزّت و زندگی پُر از آرامش را برای تمام این بزرگواران خواهانم.

تقدیم به

پدر و مادرم

که خود را ناتوان ساختند تا توانا شوم

همسرم

به پاس دلی آکنده از مهر و عطوفت، و همدلی و همیاری‌اش در رسیدن به هدف‌هایم

چکیده

پژوهش‌های روایت‌شناسی به بررسی سازوکار روایت، ساختار و بوطیقا، زمان و ... آثار داستانی می‌پردازند که در نوع خود، خوانش دقیق و فهمی دیگرگونه از این آثار را به ما ارائه می‌دهند. در این پژوهش، به بررسی روایت‌شناسانهٔ سه منظومهٔ نظامی (*خسرو و شیرین*، *لیلی و مجنون* و *هفت پیکر*) از منظر سازوکارهای روایی با روش توصیفی – تحلیلی پرداخته شده و هر جا نیز ضرورت پژوهش ایجاب می‌کرده است از بسامد برای متقن‌تر کردن نتایج بهره برده شده است. ضمن اینکه در *«هفت پیکر»* به دلیل پیشینهٔکار و همچنین ساختار متفاوت آن، تنها عنصر *«زمان»* بررسی شده است. بر اساس داده‌های این پژوهش، آشکار می‌شود که ساختار روایت در *«خسرو و شیرین»* نسبت به *«لیلی و مجنون»* پیچیدگی بیشتری دارد و کثرت رویدادهای هسته‌ای در این منظومه، جدا از طول و تفصیل روایت، افت و خیزهای داستان را بیشتر کرده است. هر دو منظومه، شخصیت-محور هستند با این تفاوت که در *«لیلی و مجنون»*، تنها مجنون، محور و مدار روایت است و در *«خسرو و شیرین»* هر دو شخصیت. تقابل در *«خسرو و شیرین»* بر *"نیکنامی و بدنامی"* و در *«لیلی و مجنون»* بر *"تقدیر و تدبیر"* نهاده شده است. مکان، در *«لیلی و مجنون»* بیشتر تداعی کنندهٔ فضاست و در ارتباط با شخصیت مجنون معنادار می‌شود و تفسیرگر درون و روان مجنون است؛ اما در *«خسرو و شیرین»*، مکان، ملموس‌تر و محسوس‌تر است و شاید دلیل آن بافت تاریخی، اجتماعی و فرهنگی داستان باشد که روایت *«خسرو و شیرین»* در آن شکل گرفته است و نظامی به عنوان راوی‌ای که بستر تاریخی، فرهنگی و اجتماعی روایت خود را می‌شناسد (برخلاف بستر تاریخی، فرهنگی و اجتماعی روایت *«لیلی و مجنون»* که مربوط به قوم عرب است) توانایی و قدرت بیشتری در پردازش مکان در منظومهٔ *«خسرو و شیرین»* داشته است و به همین دلیل است که مکان در این منظومه در مقایسه با *«لیلی و مجنون»*، از حالت فضا خارج می‌شود و گاهی به صورت جزئی و مشخّص نیز از مکان‌هایی نام برده می‌شود. زمان در *«خسرو و شیرین»* نسبت به *«لیلی و مجنون»* پیچیدگی بیشتری دارد. افزونی گذشته‌نگرها نسبت به آینده‌نگرها در هر دو منظومه، حکایت از تعلیق داستانی و اطناب منظومه‌ها دارد که این امر در *«خسرو و شیرین»* بیشتر نمود دارد. در *«خسرو و شیرین»* وجه رایج آغاز و انجامِ بخش‌ها به صورت «بیان نمایشی+ بیان نمایشی» است و در *«لیلی و مجنون»* به صورت «درنگ+ بیان نمایشی». همین مسأله، پیوستگی بخش‌های منظومهٔ *«خسرو و شیرین»* و استقلال بخش‌های *«لیلی و مجنون»* را می‌رساند. به ترتیب، تعدّد رویدادهای هسته‌ای و پویایی شخصیت خسرو در *«خسرو و شیرین»* و عدم تحرّک و پویایی شخصیت مجنون بعد از تغییر هدف می‌تواند دلیل اصلی و بنیادین این استقلال بخش‌ها باشد. در *«هفت پیکر»* نیز صحنه، از اصلی‌ترین وجوه عنصر زمان در تمام منظومه (بخصوص داستان‌های درونه‌ای) به شمار می‌آید. بجز داستان‌های درونه‌ای یکشنبه و دوشنبه که بیشتر گفتگو محور هستند، در دیگر داستان‌های درونه‌ای، راوی نقش مهمی در شکل‌دهی به نگاه مخاطب و گزینش در روایت دارد. حکایت‌های فرعی نیز که در *«هفت پیکر»*، بیشتر نمود دارند (و در خسرو و شیرین و لیلی و مجنون بیشتر حکم تمثیل دارند) ارتباطی اندام‌وار با کلان روایت منظومه‌ها دارند و در جهت تقویت درون‌مایهٔ حاکم بر این آثار عمل کرده‌اند.

کلیدواژه‌ها: نظامی، خسرو و شیرین، لیلی و مجنون، هفت پیکر، روایت، زمان.

فهرست مطالب

فصل اول ۳

مقدّمه و کلیات ۳

۱.۱ مقدّمه ۴

۲.۱ کلیات ۸

۱.۲.۱ بیان مسأله و پرسش های پژوهش ۸

۲.۲.۱ فرضیه های پژوهش ۹

۳.۲.۱ ضرورت و اهداف پژوهش ۹

۴.۲.۱ روش پژوهش ۱۰

فصل دوم ۱۲

پیشینهٔ پژوهش ۱۲

فصل سوم ۳۰

مبانی نظری ۳۰

۱.۳ ساختار ۳۱

۲.۳ روایت شناسی ۳۴

۳.۳ روایت ۳۵

۴.۳ دوره های تاریخی نظریه های روایت و پیشینهٔ علم روایت شناسی ۳۸

۵.۳ عناصر ساختار پیرنگ ۴۲

۶.۳ بن مایه ۴۳

۷.۳ نظریهٔ گریماس ۴۵

۸.۳ نظریهٔ ژنت ۴۷

فصل چهارم ۵۰

روایت شناسی منظومه ها ۵۰

۱.۴ طرح کلّی داستان خسرو و شیرین ۵۱
۱.۱.۴ بن مایه های مقیّد و آزاد یا رویدادهای هسته ای و رویدادهای وابسته ۶۷
۲.۱.۴ شخصیّت پردازی در خسرو و شیرین ۷۴
۳.۱.۴ شخصیّت های منظومهٔ «*خسرو و شیرین*» از لحاظ اصلی، فرعی و خاکستری ۹۲
۴.۱.۴ تحلیل کلّی داستان «*خسرو و شیرین*» بر اساس الگوی کنشگران ۹۳
۵.۱.۴ تقابل در «*خسرو و شیرین*» ۹۴
۶.۱.۴ مکان در منظومهٔ «*خسرو و شیرین*» ۱۰۲
۷.۱.۴ زمان در منظومهٔ «*خسرو و شیرین*» ۱۰۸
۱.۷.۱.۴ زمان پریشی (نابهنگامی) ۱۰۸
۱.۱.۷.۱.۴ گذشته نگر ۱۰۹
۲.۱.۷.۱.۴ آینده نگر ۱۲۲
۲.۷.۱.۴ تداوم (دیرش) ۱۲۷
۱.۲.۷.۱.۴ صحنه ۱۲۷
۲.۲.۷.۱.۴ درنگ های توصیفی ۱۲۸
۳.۲.۷.۱.۴ تلخیص ۱۳۹
۴.۲.۷.۱.۴ حذف ۱۴۵
۵.۲.۷.۱.۴ بسامد ۱۴۶
۸.۱.۴ ساختار عناصر زمان در پیکرهٔ داستان «*خسرو و شیرین*» به تفکیک بخش های کتاب ۱۴۸
۹.۱.۴ تحلیل ساختار زمان در منظومهٔ «*خسرو و شیرین*» نظامی ۱۶۲
۱۰.۱.۴ سرعت روایت در منظومهٔ «*خسرو و شیرین*» ۱۶۷
۱۱.۱.۴ پیشنهادهایی برای بررسی سرعت روایت ۱۷۰
۱.۱۱.۲.۴ بررسی سرعت روایت بر پایهٔ تقسیم بندی راوی از بخش ها.....۱۷۰
۲.۱۱.۱.۴ بررسی سرعت روایت بر پایهٔ بن مایه های پیوسته (رویدادهای هسته ای) ۱۷۳

۲.۴ طرح کلّی داستان لیلی و مجنون..... ۱۷۶
۱.۲.۴ بن مایه های مقیّد (پیوسته) و آزاد یا رویدادهای هسته ای و رویدادهای وابسته ۱۹۳
۲.۲.۴ تحلیل داستان لیلی و مجنون بر اساس بن مایه های مقیّد و آزاد ۱۹۷
۳.۲.۴ شخصیت پردازی در لیلی و مجنون ۱۹۹
۴.۲.۴ دیگر شخصیت های لیلی و مجنون ۲۱۱
۵.۲.۴ تحلیل کلّی داستان بر اساس الگوی کنشگران..... ۲۱۳
۶.۲.۴ تقابل در لیلی و مجنون ۲۱۴
۷.۲.۴ مکان در لیلی و مجنون ۲۱۷
۸.۲.۴ زمان در لیلی و مجنون..... ۲۲۳
۱.۸.۲.۴ زمان پریشی (نابهنگامی) ۲۲۳
۱.۱.۸.۲.۴ گذشته نگر..... ۲۲۳
۲.۲.۸.۲.۴ آینده نگر..... ۲۳۲
۲.۸.۲.۴ تداوم (دیرش) ۲۳۵
۱.۲.۸.۲.۴ صحنه ۲۳۶
۲.۲.۸.۲.۴ درنگ های توصیفی ۲۳۷
۳.۸.۲.۴ تلخیص ۲۵۴
۴.۸.۲.۴ حذف..... ۲۵۷
۵.۸.۲.۴ بسامد (تکرار) ۲۵۸
۹.۲.۴ ساختار عناصر زمان در پیکرهٔ داستان لیلی و مجنون به تفکیک بخش های کتاب ۲۶۰
۱۰.۲.۴ تحلیل ساختار زمان در منظومهٔ لیلی و مجنون..... ۲۶۸
۱۱.۲.۴ سرعت روایت در منظومهٔ لیلی و مجنون ۲۷۲
۲.۱۱.۲.۴ بررسی سرعت روایت بر پایهٔ تقسیم بندی راوی از بخش ها..... ۲۷۳
۱.۱۱.۲.۴ بررسی سرعت روایت بر پایهٔ بن مایه های پیوسته (رویدادهای هسته ای) ۲۷۵

۳.۴ هفت پیکر ۲۷۷
۱.۳.۴ طرح کلّی داستان زمینه ای هفت پیکر ۲۷۸
۱.۱.۳.۴ ساختار زمان در بخش اول داستان زمینه ای هفت پیکر (بهرام) ۲۸۴
۲.۱.۳.۴ گذشته نگری ۲۸۵
۳.۱.۳.۴ آینده نگری ۲۸۷
۴.۱.۳.۴ تلخیص ۲۸۸
۵.۱.۳.۴ بسامد بازگو ۲۹۱
۲.۳.۴ داستان درونه ای اول (شنبه) ۲۹۵
۱.۲.۳.۴ سطوح روایت در داستان درونه ای اول (شنبه) ۲۹۷
۲.۲.۳.۴ گذشته نگری ۲۹۸
۳.۲.۳.۴ آینده نگری ۳۰۱
۴.۲.۳.۴ بسامد بازگو ۳۰۲
۵.۲.۳.۴ تلخیص ۳۰۳
۶.۲.۳.۴ حذف ۳۰۴
۷.۲.۳.۴ تحلیل ساختار زمان در داستان درونه ای اول (شنبه) ۳۰۷
۳.۳.۴ داستان درونه ای دوم (یکشنبه) ۳۰۹
۱.۳.۳.۴ سطوح روایت در داستان درونه ای دوم (یکشنبه) ۳۱۲
۲.۳.۳.۴ گذشته نگری ۳۱۲
۳.۳.۳.۴ تلخیص ۳۱۳
۴.۳.۳.۴ تحلیل ساختار زمان در داستان درونه ای دوم (یکشنبه) ۳۱۵
۴.۳.۴ داستان درونه ای سوم (دوشنبه) ۳۱۵
۱.۴.۳.۴ سطوح روایت در داستان درونه ای سوم (دوشنبه) ۳۱۷
۲.۴.۳.۴ گذشته نگری ۳۱۸

۳.۴.۳.۴ تلخیص ۳۱۹
۴.۴.۳.۴ تحلیل ساختار زمان در داستان درونه ای سوم (دوشنبه)..... ۳۲۱
۵.۳.۴ داستان درونه ای چهارم (سه شنبه) ۳۲۲
۱.۵.۳.۴ سطوح روایت در داستان درونه ای چهارم (سه شنبه) ۳۲۴
۲.۵.۳.۴ ساختار زمان در داستان درونه ای چهارم (سه شنبه) ۳۲۴
۳.۵.۳.۴ گذشته نگری..... ۳۲۵
۴.۵.۳.۴ تلخیص ۳۲۶
۵.۵.۳.۴ بسامد ۳۲۶
۶.۵.۳.۴ تحلیل ساختار زمان در داستان درونه ای چهارم (سه شنبه)..... ۳۲۷
۶.۳.۴ داستان درونه ای پنجم (چهارشنبه)..... ۳۲۸
۱.۶.۳.۴ سطوح روایت در داستان درونه ای پنجم (چهارشنبه)..... ۳۳۰
۲.۶.۳.۴ساختار زمان در داستان درونه ای پنجم (چهارشنبه) ۳۳۱
۳.۶.۳.۴ گذشته نگری..... ۳۳۱
۴.۶.۳.۴ تلخیص ۳۳۴
۵.۶.۳.۴ حذف..... ۳۳۵
۶.۶.۳.۴ تحلیل ساختار زمان در داستان درونه ای پنجم (چهارشنبه)..... ۳۳۷
۷.۳.۴ داستان درونه ای ششم (پنجشنبه)..... ۳۳۸
۱.۷.۳.۴ سطوح روایت در داستان درونه ای ششم (پنجشنبه)..... ۳۳۹
۲.۷.۳.۴ ساختار زمان در داستان درونه ای ششم (پنجشنبه) ۳۴۰
۳.۷.۳.۴ گذشته نگری..... ۳۴۰
۴.۷.۳.۴ تلخیص ۳۴۲
۵.۷.۳.۴ تحلیل ساختار زمان در داستان درونه ای ششم (پنجشنبه)..... ۳۴۴
۸.۳.۴ داستان درونه ای هفتم (آدینه، جمعه) ۳۴۵

۱.۸.۳.۴ سطوح روایت در داستان درونه ای هفتم (آدینه) ۳۴۷
۲.۸.۳.۴ گذشته نگری ۳۴۸
۳.۸.۳.۴ تلخیص ۳۴۹
۴.۸.۳.۴ بسامد بازگو ۳۴۹
۵.۸.۳.۴ تحلیل ساختار زمان در داستان درونه ای هفتم (آدینه) ۳۵۱
۹.۳.۴ بخش دوم داستان زمینه ای هفت پیکر (بازگشت به داستان بهرام) ۳۵۲
۱.۹.۳.۴ ساختار زمان در بخش دوم داستان زمینه ای هفت پیکر (بهرام) ۳۵۴
۲.۹.۳.۴ گذشته نگری ۳۵۵
۳.۹.۳.۴ تلخیص ۳۶۰
۴.۹.۳.۴ حذف ۳۶۲
۵.۹.۳.۴ بسامد بازگو ۳۶۲
۶.۹.۳.۴ تحلیل ساختار زمان در داستان زمینه ای هفت پیکر (داستان بهرام و سرگذشت او) ۳۶۴
فصل پنجم ۳۶۸
نتیجه گیری ۳۶۸
پیشنهادهایی برای پژوهش های مشابه ۳۷۳
منابع و مآخذ ۳۷۴
کتاب ها ۳۷۴
مقاله ها ۳۷۹
پایان نامه ها و رساله ها ۳۸۵
منابع انگلیسی ۳۸۵

پیشگفتار

در چند دههٔ اخیر، نظریه‌های ادبی، حداقل از لحاظ کمّی، سهم قابل توجّهی در شکل‌گیری پژوهش‌های ادبی داشته‌اند. هر چند که نمی‌توان به صورت قطعی، پیوستگی و ارتباطی بین متون ادبی و به دنبال آن شکل‌گیری نظریه در نظر گرفت اما با تمام این احوال، نظریه‌ها در شرح، تفسیر و تحلیل متون ادبی از سوی پژوهشگران ادبی به کار گرفته می‌شوند. در برخی از پژوهش‌ها، نظریه بر متن تحمیل می‌شود و در نهایت، نتایجی که ظاهری فریبنده دارند اما در باطن گویای هیچ نتیجهٔ تازه‌ای نیستند، به دست داده می‌شود. برخی دیگر از پژوهش‌ها نیز با فهم کامل نظریه و امعان نظر در خودِ متن، منتج به نتایجی قابل قبول و جالب توجه می‌شوند. در بدایت امر و در مراحل ابتداییِ پیشنهاد موضوع این رساله، بنای کار به بررسی ساختاری – روایی منظومه‌های نظامی نهاده شد که نگاهی ساختاری می‌طلبید به دور از هر نوع تحلیلی، و صرفاً به قیاس توصیفی ساختارها در آثار مورد بررسی ختم می‌شد. چنین کاری هرچند در نوع خود قابل توجّه بود و ساختار روایی آثار مورد بررسی نشان داده می‌شد اما پژوهشی که بتوان آن را در قد و قامت یک رسالهٔ دکتری دانست، حاصل نمی‌شد. بنابراین، تصمیم بر آن گرفته شد که در طول کار و مراحل پژوهش، با امعان نظر در خودِ متن و بوطیقای روایی آن، پژوهش پی گرفته شود. به عبارت دیگر، سعی بر آن بوده است که پایبندی به نظریه، عامل نادیده گرفتن متن نشود. حاصل کار، نتایجی بود که گاه بخشی از نظریه، نمی‌توانست راهکاری برای تفسیر و تحلیل متن به دست دهد. به همین دلیل با توجه به آثار مورد بررسی، سعی شد که راه حلی پیشنهاد شود برای نمونه، می‌توان به بحث تقابل‌ها اشاره کرد که متفاوت با نظریهٔ گریماس است و همچنین بررسی سرعت روایت که شیوه‌ای متمایز و متفاوت از نظریاتی است که ژنت در این مورد ارائه داده است. به همین دلیل، می‌توان گفت که این پژوهش در حد یک بررسی ساختاری و پژوهش‌های ساختارگرایانه باقی نمانده است و با نگاهی فراتر، سعی داشته است به تحلیل سازوکار روایت دست یابد. همین مسأله، از جمله مباحثی بود که جناب آقای دکتر صافی در جلسهٔ دفاع از رساله (در مقام داور رساله) مطرح کردند و ضمن تأیید روش کار، بر خودآگاه یا ناخودآگاه بودن انتخاب این روش انگشت نهادند.

حقیقت آن است که بخشی از اتخاذ این روش به صورت ناخودآگاه بود و در اواسط کار، عجز و ناتوانی نظریه و بخصوص بررسی‌های ساختارگرایی در درک و دریافت متن مشخّص شد و بخشی دیگر از آن، سؤالی بود که استاد پورنامداریان، در یکی از جلسات که قسمتی از رساله را برای ایشان برده بودم، پرسیدند و آن، این بود که آیا بدون فهم و دریافت این نظریه‌ها، نمی‌توان به این نتایج دست یافت؟ آیا نمی‌شود با کنار گذاشتن نظریه، به عنوان نمونه، عناصر داستان و یا رویدادهای هسته‌ای را دریافت؟ و... .

دلیل سؤالات استاد، ناکارآمدی نظریه‌ها در تحلیل متون ادبی بودند و این نکته که نظریه‌های ادبی، جهان شمول هستند و شاید در انطباق یا بکارگیری آن‌ها در متن بخصوصی، منتج به نتیجه‌ای قابل قبول نشوند خصوصاً آنکه امروزه با نظریه‌های بسیار متنوّع و گوناگون ادبی نیز سروکار داریم که بیشتر آن‌ها مشخّص نیستند، چگونه و با توجه به چه قاعدهٔ بخصوصی خلق شده‌اند.

به نظر می‌رسد پژوهشگر ادبی، باید با دانش نقد ادبی کاملاً آشنایی داشته باشد و نظریه‌های ادبی (چگونگی شکل‌گیری نظریه، فهم درست آن‌ها و...) را خوب بشناسد و فهم کند و سپس در صورت لزوم با نقد و سنجش آن‌ها دست به پژوهش بزند.

اینکه پژوهشگر نیز نسبت به نظریه‌های ادبی خالی‌الذّهن باشد و صرفاً با دیدگاهی سنّتی به پژوهش بپردازد شاید نتوانـد تحلیلـی درست از آثار ارائه دهد.

مباحث مطرح شده، بخشی از سخنانی بود که در جلسهٔ دفاع از این رساله مطرح شد و استادان محترم بر آن صحّه نهادند.

این پژوهش، از پنج فصل تشکیل شده است که فصل اول به بیان کلیات پژوهش، فصل دوم به پیشینهٔ پژوهش، فصـل سوم به مبانی نظری پژوهش، فصل چهارم به بررسی سازوکارهای روایی آثار مورد بررسی و فصل پنجم به نتیجه‌گیری پـژوهش اختصاص داده شده است.

در پایان، از استادان بزرگوارم جناب آقای دکتر پورنامداریان که استاد راهنمای این رساله بودنـد و بـا راهنمـایی‌هایشـان، حقیر را در انجام هر چه بهتر پژوهش یاری رساندند و استادان مشاور جناب آقای دکتر رادفر و سرکار خانم دکتر حیاتی که رسـاله را با دقّت خواندند و ایرادهای آن را گوشزد کردند و همچنین استادان محترم داور سرکار خانم دکتر پارساپور، جنـاب آقـای دکتـر صافی (داوران داخلی) و جناب آقای دکتر پارسانسب (داور خارجی) که بـا دقّـت و ریزبینـی تمـام، رسـاله را خواندنـد و ایرادهـا و پیشنهادهایشان را مطرح کردند، نهایت تشکّر و قدردانی را دارم. بدون تردید، اگر راهنمایی‌ها و رهنمودهای این اسـتادان بزرگـوار نبود، هیچگاه این پژوهش به سرانجام نمی‌رسید.

فصل اول

مقدّمه و کلیات

۱.۱ مقدّمه

نقد ادبی از دیرباز در بررسی وجوه مختلف آثار ادبی مطرح بوده و با پیشرفت و توسعهٔ آن، امروزه با نظریه-های ادبی پیوندی تنگاتنگ یافته است. در پی هر نظریه‌ای[۱]، روش عملی بررسی متن مطرح می‌شود و از این شیوه‌ها، رویکردهای[۲] نقد عملی[۳] حاصل می‌شود. سدهٔ بیستم، عرصهٔ تجلّیِ نظریه‌های مختلف برای تحلیل جنبه‌های گوناگون آثار ادبی بود. یکی از آن‌ها، نظریهٔ ساختارگرایی و آراء چهره‌های سرشناس آن تزوتان تودوروف، ژرار ژنت و ای. جی. گریماس است. ساختارگرایی از رویکردهای زبان‌شناسی نوین و نظریهٔ فرمالیسم روسی تأثیر بسیاری پذیرفته است. جنبش فرمالیسم روسی در واقع، به عنوان آغازگاه نظریهٔ ادبی به شمار می‌آید. پژوهش‌های منظّم اعضای این مکتب دربارهٔ شعر، داستان و غیره، بیشترین تأثیر را بر شکل-گیری نظریه‌های ادبی بعد از خود، به ویژه ساختارگرایی داشته است. کار اصلی فرمالیست‌ها تجزیه و تحلیل قواعد حاکم بر فرم یا شکل اثر ادبی، جدا از تعیّنات اجتماعی، سیاسی و مسائل زندگی‌نامه‌ای بود. ساختارگرایان برای اولین بار، به طور گسترده و منسجم به بررسی اجزای تشکیل دهندهٔ یک اثر و مناسبات درونی آن‌ها با یکدیگر پرداختند. به این ترتیب، ساختارگرایان در تحلیل و بررسی آثار ادبی، دیدگاه‌ها و نظرات مؤلّف را یکسر به کناری نهادند و همچون فرمالیست‌ها کار خود را روی متن به عنوان فرآوردهٔ ذهنیت انسانی متمرکز نمودند. از سوی دیگر، نظریات فردینان دو سوسور پدر زبان‌شناسی نوین، تأثیر بسزایی بر نگرش ساختارگرایی گذاشته بود. استفاده از مدل‌های زبانی در کار ساختارگرایان به ویژه در بخش روایت‌شناسی، نمود ویژه‌ای دارد. ساختارگرایی از چند قیاس زبانی مقدّماتی آغاز می‌شود که بر اساس آن قوانین ساختمان جمله، مدل اساسی قوانین روایی محسوب می‌شوند. به این نوع قیاس، به تعبیر تودوروف، نحو روایی می‌گویند. وی بر پایهٔ الگوی زبان‌شناسی، ساختار روایت را به دو بخش نهاد و گزاره تقسیم می‌کند. تودورف معتقد است که زبان و دستور آن مبنای همه چیز انسان، از جمله روایت داستان-هاست و از این دیدگاه، هر روایت مثل هر جمله به نهاد و گزاره تقسیم می‌شود. در واقع، روایت، همان گزاره است دربارهٔ نهاد.

---

[1] . ***theory***
[2] . ***approach***
[3] . ***pragmatical***

اصطلاح «نظام» در ساختارگرایی از واژگان کلیدی به شمار می‌رود. به زعم ساختارگرایان هر متن ادبی دارای نظامی است که بر کلّیت آن حاکم است. از سوی دیگر، اجزای کوچک‌تر متون مانند جملات، پاراگراف‌ها و ... نیز از نظام ویژه‌ای برخوردارند. مجموع این نظام‌ها در نهایت سازندهٔ نظام کلّی اثر محسوب می‌شوند. ساختارگرایان در بررسی ساختار روایی آثار داستانی از این نظام کلّی، گاه با عنوان «ساختار نهایی روایت» یاد می‌کنند. مطالعهٔ این نظام‌ها در متون ادبی رویکرد اساسی ساختارگرایان است. تحلیل روایت، یکی از روش‌هایی است که ساختارگرایان آن را توسعه داده‌اند. ایدهٔ اصلی آن از این تفکّر ناشی می‌شود که در پس همهٔ روایت‌های زندگی، ساختارها و نظام‌های مشخّصی وجود دارد. اصطلاح روایت‌شناسی، اصطلاحی نسبتاً تازه است که به توصیف ژانرهای روایی و مجموعهٔ احکام آن می‌پردازد. تعاریف گوناگون روایت به عناصر مختلفی اشاره کرده‌اند که همهٔ آن‌ها ناظر بر وجود پاره‌ها و عناصری هستند که در نهایت کلّیّت یک نظام را تشکیل می‌دهند.

اصطلاح بوطیقا دارای وجوه معنایی متعدّدی در بلاغت کهن و نقد و نظریه ادبی جدید است. نزد اندیشمندان مسلمان در سده‌های گذشته، بوطیقا در کنار واژگانی مانند فنّ الشعر، فی الشعر یا فی القوانین صناعة الشعرا، گاه به عنوان ترجمهٔ پوئتیکس[1]، رسالهٔ ارسطو دربارهٔ هنر شاعری، به کار رفته است. در حالی که دامنهٔ معنای ارسطویی بوطیقا به دلیل قرار گرفتن گونه‌های دیگری مانند داستان، نمایشنامه و حماسه در سنّت شعر یونانی بسیار وسیع‌تر است. مباحث ارسطو در رسالهٔ پوئتیک از حوزهٔ بلاغت و مایه‌های شاعرانه فراتر می‌رود و از خلال پرداختن به شیوه‌های روایی و داستانیِ نمایشنامه‌های کمدی و تراژیک، به تحلیل ساختار آثار ادبی می‌پردازد. بنابراین، مفهوم بوطیقا شامل بررسی عناصر ساختاری شعر و گونه‌های دیگر ادبی می‌شود. اصطلاح بوطیقا در سدهٔ بیستم به ویژه از طریق آثار میخاییل باختین، رومن یاکوبسن و تودوروف رواج چشم‌گیری یافت. باختین در کتاب «مسائل بوطیقای داستایفسکی» به شیوهٔ روایت داستایفسکی و سرشت چند آوایی آن پرداخت. مقالهٔ یاکوبسن با عنوان «زبانشناسی و بوطیقا» به بررسی‌های زبان‌شناختی و زیبایی‌شناسانه و اشکال پیوند بین آن‌ها اختصاص دارد. تودوروف نیز در دو کتاب خویش با عنوان‌های «بوطیقای ساختارگرا و بوطیقای نثر» بررسی‌های خود را بر وجوه روایت در آثار داستانی متمرکز کرده است. وی همچنین در جستاری دربارهٔ قرائت متون ادبی از سه رویکرد با نام‌های *فرافکنی*، *تفسیر و*

[1] . ***Poetics***

بوطیقا نام می‌برد. در حالی که فرافکنی و تفسیر به ترتیب به عوامل فرامتنی و معانی درون متنی می‌پردازد، بوطیقا در پی اصول عام و فراگیری است که در آثار خاص تجلّی می‌یابند.

بعد از اهمیت یافتنِ نظریهٔ ادبی به طور گسترده در میانهٔ قرن بیستم، اصطلاحات بسیاری در ارتباط با گونه‌های روایی کهن و تازه در اختیار منتقدان و به طور کلّی نقد ادبی قرار گرفت. براین اساس، برخی از نظریه‌پردازان ساختارگرا به بررسی آثار مختلفی پرداختند. تودوروف آثار سده‌های پیشین، نظیر حکایت‌های کانتربری، دکامرونِ بوکاچیو و هزار و یک شب را به لحاظ روایی بررسی نمود؛ ژنت، طرح روایت‌شناسی خود را در رمان بزرگ «در جستجوی زمان از دست رفته» پی گرفت و گریماس برای ارائهٔ نمونه‌هایی از روش کارش آثار برنانوس و برخی از اشعار بودلر را مورد بررسی قرار داد. همهٔ این نظریه‌پردازان تلاش نمودند بوطیقای روایت را در آثار مذکور مشخّص سازند.

تزوتان تودورف در پژوهش خود در باب «هزار و یک شب» از حکایت‌های تکمیل کننده‌ای سخن می‌گوید که در دل حکایت اصلی درج می‌شوند. به زعم او این حکایت‌های مکمل را می‌توان همچون یک حکم شفاهی استدلال محسوب کرد. حکایت مکمل ایجاب می‌کند که در یک داستان دیگر ادغام شود، و بدین سان، تنها به یک استدلال بدل می‌شود. این گذر از یک داستان به داستان دیگر، عموماً از طریق تداعی یا تداعی‌نمایی صورت می‌گیرد. آثار روایی مختلف از الگوهای ساختاری متنوّعی پیروی می‌کنند: ساختارخطّی (تک ساختی)، ساختار روایی (غربی یا ارسطویی)، ساختار تکرارشونده مانند تکرار یک مضمون و تکرار کامل یک داستان و ساختار داستان در داستان.

تودوروف اصطلاحات خاص و تازه‌ای در زمینهٔ ساختار داستان در داستان به کار می‌گیرد. از نظر او هر قصه که درون قصهٔ دیگر جای می‌گیرد، با یک دوری گزینی[۱] یا گریز از قصهٔ اصلی و چارچوب همراه است و یک درونه‌گیری[۲] که همان درج و گنجاندن قصه‌ای کوچک‌تر یا فرعی در قصهٔ اصلی است. تودوروف در این زمینه به بیان اصطلاحاتی چند می‌پردازد: داستان درونه‌ای[۳] که همان قصهٔ فرعی است و داستان درونه-گیر[۴] که همان قصهٔ مادر یا چارچوب است.

---

[1] . ***digression***
[2] . ***enchassement***
[3] . ***histoire enchasse`e***
[4] . ***histoire enchassante***

ژنت، سخن روایی را شامل سه سطح مجزّا می‌داند که باید آن‌ها را در هر رویکرد انتقادی به آثار ادبیِ داستانی، از هم تشخیص داد. یکی قصه‌ای است که نقل می‌شود، دوم خودِ گزارش و سوم نحوهٔ ارائهٔ گزارش (روایت). ژنت، همچنین به هنگام بررسی روابط میان این سه بُعد داستان، سه جنبهٔ سخن روایی را بررسی می‌کند که (مسامحتاً) بر سه کیفیت فعل در زبان استوار است: زمان، وجه و صدا[1]. در سرفصل زمان به روابط زمانیِ بین قصه و گزارش می‌پردازد- فاصله‌ها، تنظیم‌های مجدّد، و تمهیدات ایجاد ریتم در گزارش که از طریق آن‌ها قصه را ادراک می‌کنیم. این روش کار به روش فرمالیست‌ها در مورد طرح و قصه نزدیک است و در واقع آن روش کار را در خود ادغام کرده است. وجه‌های یک اثر داستانی - مسائل مربوط به فاصله و منظر، صحنه و روایت را در بردارند - به زمان مربوط می‌شوند (صحنه گاهی به صورتی فاحش، کندتر از روایت است)، اما باز می‌توان آن‌ها را از زمان تمییز داد... وجه، مثل زمان، تابعی است از رابطهٔ قصه و گزارش، اما بیشتر با منظرها سروکار دارد تا با رخدادها. صدا[2] سطح سوم داستان، یعنی روایت، رابطهٔ آن با دو سطح دیگر را در بردارد.

پژوهش گریماس در باب ساختار روایی بنیادی داستان است. روش کار او بر پایهٔ شیوهٔ تحلیل پراپ از قصه‌های پریان استوار بود، اما از آن فراتر رفت و تلاش خود را در یافتن «دستور زبان» داستان متمرکز نمود. او به جای هفت دسته شخصیت‌های پراپ، سه دسته از تقابل‌های دوگانه‌ای را پیشنهاد کرد که بنا بر قاعده-های معناشناسیک شکل می‌گیرند. به نظر گریماس، هر داستان دارای تعدادی «پی رفت» است که از الگوهایی که گریماس آن‌ها را «الگوی کنش» نامیده، تشکیل شده است. این الگوهای کنش قابل قیاس با شخصیت‌ها در بحث پراپ هستند. وی به جای مفهوم خویش‌کاری یا نقش ویژهٔ پراپ، از مفهوم «پی‌رفت» استفاده کرد و از سه پی‌رفت اصلی در داستان نام برد. پی‌رفت‌های ۱) اجرایی، که وابسته است به زمینه‌چینی وظایف، نقش‌ویژه‌ها، کنش‌ها و غیره ۲) پیمانی و هدف‌مند، که وضعیت داستان را به سوی یک هدف راهنمایی می‌کند ۳) متمایز کننده، که دگرگونی‌ها و حرکت‌ها را در برمی‌گیرد... گریماس کوشید تا بر اساس این «الگوی کنش‌ها» اساس و قاعدهٔ ظهور رخدادها در داستان را بیابد. طرح گریماس از شش واحد که با هم مناسبات نحوی و معنایی می‌یابند، تشکیل می‌شود: ۱) فرستندهٔ پیام یا تقاضا کننده ۲) گیرندهٔ پیام ۳) موضوع ۴) یاری دهنده ۵) مخالف ۶) قهرمان... گریماس، نظریهٔ پراپ را کامل کرد. به جای آن که از نقش

---

[1] . ***voice***

[2]. از آن به حالت نیز نام می‌برند اما برگردان درستی برای ***voice*** نیست.

ویژهٔ شخصیت‌ها استفاده کند، آنان را از دیدگاه الگوی کنش در سه دستهٔ کلّی جای داد که در هر یک مناسبت شخصیت با موضوع خاصی مطرح است: ۱) نسبت خواست و اشتیاق ۲) ارتباط شخصیت‌ها با یکدیگر ۳) نسبت پیکار.

۲.۱ کلیات

۱.۲.۱ بیان مسأله و پرسش‌های پژوهش

هر چند بررسی‌های روایی در معنای دقیق آن، ریشه در نظریه‌های معاصر دارد اما با کمی تسامح می‌توان توجّه به سازوکارهای روایی را در گذشته نیز پیدا کرد. با این وجود، «روایت‌شناسی، دانشی نوظهور است که به بررسی نظریه و شیوهٔ کلّی روایت‌ها در همهٔ گونه‌های ادبی می‌پردازد. اولین بار تزوتان تودورف واژهٔ روایت‌شناسی را به عنوان مطالعهٔ قصه به کار برد. قصد وی از کاربرد این واژه، نه تنها بررسی قصه، داستان و رمان، که بررسی همهٔ اشکال روایت، نظیر اسطوره، فیلم، رؤیا و نمایش بود» (اخوت،۱۳۷۱ :۸). به صورت کلّی، روایت‌شناسی به دنبال بررسی نظام حاکم بر روایت‌ها و کشف مناسبات درونی، روابط و پیوندهای نظام حاکم بر عناصر سازندهٔ روایت است. در این پژوهش، در پی دست‌یابی به الگوهای روایی سه اثر نظامی (خسرو و شیرین، لیلی و مجنون و هفت پیکر) هستیم. برای نیل به این مقصود، سعی شده است تا جایی که امکان دارد و برای تحلیل سازوکارهای روایی به چهارچوب نظریه‌های مطرح در عرصهٔ روایت-شناسی بسنده نشود و با توجّه به متن و قوانین روایی حاکم بر آن، به تحلیل و بررسی اثر مورد بررسی پرداخته شود چرا که پرداختن به آثار ادبی با ملاک‌های از پیش تعیین شده، نمی‌تواند منجر به کشف معنا شود. هر اثری ضوابط و ساختار خاص خود را دارد که پژوهشگر باید در پی کشف و دریافت آن ضوابط و قراردادها باشد نه آنکه بر اساس چهارچوب مشخّص و از پیش تعیین شده به سراغ متن برود. پرسش‌های اصلی این پژوهش می‌توانند به قرار زیر باشند:

- تحلیل بوطیقای منظومه‌های مورد بررسی از منظر روایت شناسی، چه نتایج تازه‌ای در بر خواهد داشت؟
- بوطیقای روایت در این آثار از طریق چه سازوکارهایی عمل می‌کند؟

- جنبه‌های زمان و همچنین الگوی کنش در آن‌ها چگونه است؟

۲.۲.۱ فرضیه‌های پژوهش

- بررسی آثار داستانی نظامی از منظر روایت‌شناسی، منجر به کشف ساختارهای روایی حاکم بر داستان‌های نظامی می‌شود که وجه تمایز او را از دیگر داستان‌نویسان ادب پارسی و همچنین مقلّدان او نشان می‌دهد.

- سازوکارهای روایی در هر یک از داستان‌های مورد بررسی ارتباطی مستقیم با زمان و مکان داستان دارد که بر هر یک از آن‌ها قوانین خاصی حاکم است. به عبارت دیگر، آثار داستانی نظامی، ساختارهایی مخصوص به خود دارند که سازوکارهای روایی هر کدام از آن‌ها، نظام خاص آن اثر را به وجود می‌آورند.

- شیوه‌های روایی نظامی در داستان‌های مورد بررسی و تمهیدات او در بکارگیری عناصر زمانی و ... همگی ارتباطی اندام‌وار با نحوهٔ ارائهٔ مضمون دارند. به عبارت دیگر، نظامی آگاهانه و به صورتی بسیار هنری سعی در خلق زمان و مکان داستانی داشته است.

۳.۲.۱ ضرورت و اهداف پژوهش

عدم آشنایی با نظریه‌ها و رویکردهای نوین ادبی به ویژه ساختارگرایی و اصلی‌ترین وجه آن یعنی روایت-شناسی در دوره‌های پیشین، موجب شده تا بسیاری از محقّقان و منتقدان ادبی به رغم پژوهش‌های ارزندهٔ محتوایی در باب آثار کلاسیک فارسی، از پرداختن به ویژگی‌های صوری آن‌ها غفلت ورزند. این امر، گاهی منجر به ستایش‌های اغراق‌آمیز از معانی موجود در متون کهن و داوری‌ها و اظهارنظرهای تحقیرآمیز و نسنجیده دربارهٔ صورت و ساختار متون مذکور گشته است. از این رو، اهمیت پژوهشی از این دست به دلیل آن است که ما را از درک و فهم منظومه‌های کهن مانند *«لیلی و مجنون»*، *«خسرو و شیرین»* و *«هفت پیکر»* در مقام روایتی نامنسجم و مغشوش منصرف کند و وجود همهٔ خرده روایت‌های داستانی را در درون روایت اصلی و کلان آن با معنا ساخته، مناسبت درونی و ساختاری آن‌ها را آشکار سازد. ضرورت انجام این کار،

هنگامی برجسته می‌شود که دریابیم رسیدن به ساختاری مشخّص در یک اثر و کشف قواعد حاکم بر آن از طریق تحلیل مناسبت‌های اجزای درونی، در نهایت فهم وجوه معنایی اثر را مطمئن‌تر می‌کند.

از طرف دیگر، استفاده از نظریه‌های مختلف ادبی (در اینجا ساختارگرایی) و روش‌های منحصر به فرد آن‌ها در برخورد با متن، به ویژه از سوی دانشجویان رشته‌های ادبیات و علوم انسانی امری ضروری است؛ زیرا انجام چنین کاری، از یک سو، موجب شناخت بهتر و بیشتر نظریه‌های مذکور، ضعف و نقاط قوّت آن-ها خواهد شد و از سوی دیگر، به ما در فهم ابعاد ساختاری متون مذکور و دریافت جامع‌تری از جنبه‌های زیبایی‌شناسانهٔ آن‌ها یاری خواهد رساند. در همین راستا، هدف از انجام این پژوهش، بررسی سازوکارهای روایی خمسهٔ نظامی با تکیه بر *«خسرو و شیرین»*، *«لیلی و مجنون»* و *«هفت پیکر»* است. کوشش در جهت کشف ساختارهای حاکم بر هر یک از منظومه‌ها و درک روابط عناصر درونی آن‌ها به مثابهٔ کلیتی ارگانیک از طریق تحلیل شیوه‌های روایی این داستان‌ها، مقصود اصلی و نهایی این تحقیق خواهد بود. پیداست که رسیدن به تحلیل و درک و دریافت جدید از این آثار، در محدودهٔ پژوهش‌های ساختارگرایی نمی‌گنجد و سعی بر آن بوده است با برخورد انتقادی با نظریه‌ها به تحلیل محتوایی دست یابیم.

٤.٢.١ روش پژوهش

خمسهٔ نظامی شامل منظومه‌هایی روایی است که هر یک از آن‌ها از ساختار منسجم و خاص خود برخوردار است. در این پژوهش، تلاش می‌شود در تحلیل روایی منظومه‌های مذکور فقط به چارچوب و کلیّتی که یک نظریه بیان می‌دارد، بسنده نشود. بلکه بوطیقا و ساختار متن مورد بررسی نیز برای سنجش اصول روایت در نظر گرفته شود. با این همه، به نظر می‌رسد هر کدام از داستان‌ها با برخی از نظریه‌ها، قابلیت انطباق بیشتری داشته باشند. بر این اساس، ابتدا می‌توان تأکید و تمرکز اصلی تحلیل روایت در هر کدام از منظومه‌های خمسه را بر روش کار یک نظریهٔ مشخّص بنا نهاد و سپس به اقتضای فرآیند تحقیق، از روش و نظریه‌های دیگر نیز سود جست. در نگاه اول، چنین می‌نماید که با استفاده از آراء گریماس در باب الگوی کنش‌ها و ارتباط آن‌ها با شخصیت‌ها می‌توان به ساختار دو منظومهٔ *«خسرو و شیرین»* و *«لیلی و مجنون»* دست یافت ضمن اینکه در کنار این موارد، عنصر زمان نیز در آثار مورد بررسی قرار گرفته است. از آنجا که پیشتر در پژوهشی جداگانه (که در پیشینه به آن اشاره شده است) هر یک از داستان‌های *«هفت پیکر»* از منظر نظریهٔ گریماس مورد بررسی قرار گرفته، بنابراین در این پژوهش، فقط زمان در آن‌ها بررسی شده است. برای انجام

این پژوهش، اطلاعات لازم به وسیلهٔ مطالعهٔ کتابخانه‌ای (کتاب و مقاله) و بانک‌های اطلاعاتی گردآوری شده و ابزار گردآوری اطلاعات از طریق فیش‌برداری بوده است. به دیگر سخن، ابتدا اطلاعات مورد نیاز، مطالعه و فیش‌برداری شده و فیش‌ها پس از دسته‌بندی و تنظیم، در فصل‌های مختلف رساله مورد استفاده قرار گرفته‌اند. فصل اول پژوهش، به مقدّمه و کلیات پژوهش مانند: بیان مسألهٔ پژوهش، اهداف پژوهش و... اختصاص داده شده و در فصل دوم، پیشینهٔ پژوهش ذکر شده است. فصل سوم، شامل کلیّاتی در مورد مبانی نظری و نظریه‌های روایت‌شناسی است. فصل چهارم پژوهش، شامل مطالعهٔ موردی منظومه‌های نظامی و روایت‌شناسی آن‌هاست ضمن اینکه تحلیل هر بخش نیز، زیر همان بخش آمده است و در فصل پنجم نیز، به نتایج حاصل از پژوهش پرداخته شده است.