فصلنامهٔ مطالعات زبان و ادبیات غنایی
گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد نجف آباد
سال دهم، شماره سی و هفت، زمستان ۱۳۹۹، ص. ۵۹-۷۴

تحلیل روایت‌شناسی منظومهٔ «فرهاد و شیرین» وحشی‌بافقی بر اساس دیدگاه ساختار زمانمند

جهانگیر صفری[۱]
محمود آقاخانی بیژنی[۲]

چکیده

منظومهٔ روایی «فرهاد و شیرین» وحشی بافقی، به شرح ماجرای عشق میان شیرین (معشوق و همسر خسروپرویز) و فرهاد (هنرمند و بت‌تراش) می‌پردازد و از جمله شعرهایی است که ساختاری روایی و نمایشی دارد. شیوهٔ روایت و داستان‌پردازی در این منظومه به گونه‌ای است که شاعر با بهره‌گیری از عناصر داستانی؛ شامل طرح روایی، شخصیت، گفت‌وگو، دیدگاه و توصیف، فضایی متفاوت می‌آفریند. این پژوهش با هدف تحلیل عناصر داستان در این منظومه و به شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی انجام شده است. این منظومهٔ روایی بر اساس زمان خطی روایی گسترش می‌یابد و حوادث یکی پس از دیگری و به صورت زنجیروار به وجود می‌آیند؛ به گونه‌ای که ابتدا وضعیت متعادل برقرار است، سپس با بروز حادثه‌ای، این وضعیت دچار روند تغییر می‌شود و وضعیت نامتعادل بر شعر حاکم می‌گردد. بعد از ذکر حادثه‌ها، روایت به وضعیت متعادل سامان‌یافته‌ای می‌رسد و پایان می‌یابد. درواقع این منظومه از یک زنجیره و پنج عنصر روایی تشکیل شده است که در نهایت سرنوشت شخصیت اصلی نیز مشخص شده است.

کلیدواژه‌ها: منظومهٔ روایی، فرهاد و شیرین، وحشی بافقی، عناصر داستان، ساختار زمانمند، طرح روایی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

---

[۱]. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهرکرد (نویسندهٔ مسئول) Safari_607@yahoo.com
[۱]. مدرس گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهرکرد aghakhani46@yahoo.com
تاریخ ارسال: ۱۳۹۹/۶/۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۱۰/۱۱

۱. مقدمه

کاربرد روایت در شعر از دیرباز معمول بوده است و در اصل روایت به ادبیات داستانی (Fiction) اختصاص ندارد؛ همین مسئله نقد شعر روایی را حائز اهمیت می‌سازد. در شعر فارسی شاعران بزرگی چون فردوسی در «شاهنامه»، مولوی در «مثنوی معنوی»، نظامی در منظومه‌های «پنج‌گنج»، عبدالرحمن جامی در منظومهٔ «یوسف و زلیخا» و وحشی‌بافقی در منظومه‌های «ناظر و منظور» و «فرهاد و شیرین» و همچنین شاعران معاصری؛ چون نیما یوشیج در منظومه‌های «خانهٔ سریویلی»، «مانلی»، اخوان‌ثالث در شعرهای «کتیبه»، «قصهٔ شهر سنگستان»، «خوان هشتم» و نیز دیگر شاعران کم و بیش به جنبهٔ روایی شعر توجه نشان داده‌اند و بهره‌های فراوانی برده‌اند.

کمال‌الدین وحشی بافقی در دوران سلطنت شاه‌طهماسب صفوی زندگی می‌کرده و یکی از برجسته‌ترین شاعران سدهٔ دهم هجری ایران است. وی در بافق که آبادی بزرگی در میان یزد و کرمان بوده، زاده شد و به سال ۹۹۱ در ۵۲ سالگی درگذشته است (ر.ک: وحشی‌بافقی، ۱۳۷۳: مقدمهٔ دیوان). وحشی در دو منظومهٔ «ناظر و منظور» و «فرهاد و شیرین» به جنبهٔ روایی شعر نظر داشته و توجه به همین نکته، این دو منظومه را نسبت به دیگر اشعار او برتری داده است. شیوهٔ داستان‌پردازی او در منظومهٔ «فرهاد و شیرین» ـ که مورد بحث ما در این پژوهش است ـ نزدیک به نظامی، فردوسی و جامی است و شاید در این زمینه بیشتر از نظامی تأثیر پذیرفته باشد.

داستان عاشقانهٔ خسرو، شیرین و فرهاد، بارها مورد توجه شاعران بزرگی؛ چون فردوسی، نظامی و وحشی‌بافقی قرار گرفته است و هر کدام از این شاعران، به شیوه‌ای متفاوت آن را روایت کرده‌اند، اما نکتهٔ قابل بحث این است که در هر یک از روایت‌های شاعران نامبرده، علی‌رغم تفاوت آشکار در چگونگی آغاز و پایان داستان، در همهٔ آنها مثلث عشقی میان سه شخصیت شیرین، خسرو و فرهاد وجود دارد و داستان حول محور موضوع عشق شکل می‌گیرد.

۱,۱.هدف پژوهش

هدف این پژوهش، تحلیل عناصر داستانی در منظومهٔ روایی «فرهاد و شیرین» وحشی بافقی از منظر طرح روایی، شخصیت، گفت‌وگو، دیدگاه و توصیف است. همچنین در این پژوهش تلاش می‌شود تا این شعر روایی را بر اساس دیدگاه «ساختار زمانی» تحلیل و بررسی نماید. پرسش اصلی این پژوهش این است که: آیا ساختار این منظومه با نظریهٔ «ساختار زمانی» منطبق است یا خیر؟ واینکه عناصر داستانی در این شعر روایی چه مشخصاتی دارند؟

۲,۱. روش پژوهش

در این پژوهش، از روش توصیفی ـ تحلیلی برای تبیین موضوع مورد نظر استفاده شده است و نتایج آن بر اساس تحلیل عناصر داستانی و مبتنی بر روش دیدگاه «ساختار زمانی» است. در این راه از منابع و اسناد کتابخانه‌ای در جمع‌آوری اطلاعات مورد نظر استفاده شده، سپس به تجزیه و تحلیل مطالب پرداخته شده است.

۳,۱. پیشینهٔ پژوهش

در مورد بررسی ساختاری منظومه‌های روایی، پژوهش‌هایی صورت گرفته که می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: «بررسی فرآیند روایت در اشعار اخوان‌ثالث» از سیدجمال‌الدین مرتضوی، فصلنامه دانشگاه شهرکرد (سال چهارم، زمستان۱۳۸۸). نویسنده در این پژوهش به تحلیل فرآیند روایت و تحلیل ساختاری در اشعار روایی اخوان‌ثالث پرداخته است و اشعار روایی اخوان‌ثالث ازجمله کتیبه، قصه شهر سنگستان و... را از منظر پیرنگ و طرح روایی تحلیل کرده است.

«تحلیل ریخت‌شناسی روایت اسطوره‌ای «کتیبه» بر اساس نظریه ولادیمیر پراپ» از عبدالله حسن‌زاده‌میرعلی و رضا قنبری عبدالملکی، فصلنامه پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی دانشگاه تربیت‌مدرس تهران (دوره سوم، پاییز۱۳۹۱). نویسندگان در

این پژوهش به تحلیل شعر روایی کتیبه اخوان‌ثالث بر اساس نظریه پراپ پرداخته‌اند و نتیجه گرفته‌اند که ساختار طرح روایی این شعر با نظریه پراپ منطبق است. «تحلیل ساختاری شعر عقاب خانلری و خانهٔ سرویلی نیما یوشیج بر اساس نظریه‌های برمون و گریماس» از محمود آقاخانی‌بیژنی، اسماعیل صادقی و مسعود فروزنده، فصلنامه مطالعات داستانی دانشگاه پیام‌نور تهران (شماره۱، پاییز۱۳۹۱). نویسندگان در این پژوهش ضمن تحلیل دو شعر روایی ذکر شده بر اساس نظریات برمون و گریماس، نتیجه گرفته‌اند که طرح روایی و ساختار این دو شعر ذکرشده بر اساس الگوی برمون و گریماس همخوانی دارد. در این پژوهش، ساختار منظومه روایی «فرهاد و شیرین» وحشی بافقی بر اساس دیدگاه «ساختار زمانمند» تجزیه و تحلیل شده است؛ هرچند تاکنون در مورد تحلیل عناصر داستانی در منظومهٔ روایی «فرهاد و شیرین» وحشی‌بافقی نیز پژوهشی صورت نگرفته است.

۲. تحلیل عناصر داستانی در منظومه روایی «فرهاد و شیرین» وحشی‌بافقی

۱،۲. پیرنگ و طرح

در این اثر، هم داستان (یعنی نقل رشته‌ای از حوادث که برحسب توالی زمانی ترتیب یافته‌اند) و هم پیرنگ آن (یعنی نقل حوادث با تکیه بر روابط علت ومعلول) (ر.ک: فورستر، ۱۳۸۴: ۱۱۸)، بر اساس زمان گاهنامه‌ای تنظیم شده و رخدادها در داستان و پیرنگ، در امتداد زمان، یکی پس از دیگری به وقوع پیوسته است. بنابراین پیرنگ این شعر روایی از نوع پیرنگ بسته است. حوادث از کیفیت بالایی برخوردارند و داستان نتیجه‌ای قطعی و حتمی دارد.

طرح یکی از اساسی‌ترین عناصر روایت و مهم‌ترین جزئی است که در تحلیل‌های ساختارگرایان در زمینهٔ انواع متون روایی به آن پرداخته می‌شود. با این پیش‌فرض، طرح اساس و پایهٔ روایت را به وجود می‌آورد؛ چرا که سببیت زمانی و روابط علت و معلول میان وقایع همچون ریسمانی ناپیدا وقایع داستان را به هم پیوند می‌زند (مستور، ۱۳۷۹: ۱۴؛ داد، ۱۳۸۰: ۲۷۴). نکتهٔ دیگر این است که بر اساس رویکرد «ساختار زمانی» (temporal structure) این شعر روایی از یک «زنجیره» (Sequence) تشکیل شده است. تزوتان تودورف، روایت‌شناس بلغاری، در تعریف پی‌رفت گفته است: «پی‌رفت (زنجیره یا سلسله)، ناظر بر توصیف وضعیت معینی است که درهم ریخته و دوباره به شکلی تغییریافته، سامان گرفته است» (سلدن، ۱۳۷۸: ۱۴۵) و بنابر دیدگاه کلود برمون، منتقد فرانسوی: «در طرح هر داستان، پی‌رفت‌هایی یا به عبارت دیگر روایت‌هایی فرعی وجود دارد. هر پی‌رفت، داستانی کوچک است و هر داستان، پی‌رفتی کلی یا اصلی است» (اسکولز (۱)،۱۳۸۳: ۱۶۰؛ ر.ک: احمدی، ۱۳۸۸: ۱۶۶؛ اخوت، ۱۳۷۱: ۶۶).

۱،۱،۲. خلاصهٔ شعر روایی «فرهاد و شیرین» وحشی‌بافقی

شیرین زن زیبارویی است که با خسروپرویز زندگی می‌کند. خسرو برای مسافرت به اصفهان، شیرین را رها می‌کند و بر شکر اصفهانی عشق می‌ورزد. شیرین از شنیدن این خبر، سخت دلتنگ می‌شود و پس از وداع با خادمان مشکوی خسرو به دشت بیستون سفر می‌کند. شیرین در آنجا تصمیم می‌گیرد قصری زیبا بنا کند و در جست‌وجوی استادی هنرمند است که خادمانش فرهاد را می‌یابند و به توصیف زیبایی شیرین می‌پردازند. فرهاد به شیرین دل می‌بندد و آن دو در سراپرده به گفت‌وگو می‌نشینند. شیرین برای اثبات عشق فرهاد، او را به کندن کوه بیستون می‌گمارد. در پی دریافت نامهٔ خسرو، شیرین در جواب، او را سرزنش می‌کند و به نزد فرهاد می‌رود و شبی را با او به صبح می‌رساند. شیرین دوباره خسرو را می‌بیند و در گفت‌وگوی میان آن دو، خسرو حکایت عشق فرهاد کوهکن به شیرین را درمی‌یابد و برای از بین بردن این عشق، چاره‌سازی می‌کند. با مرگ شیرین، فرهاد هم در بیستون جان می‌بازد و خسرو به دست پسرش کشته می‌شود.

۲،۱،۲. تحلیل ساختاری طرح

از آنجا که گسترهٔ روایت از یک سو به اسطوره می‌رسد که کوتاه، ساده، همگانی و شفاهی است و از سویی دیگر به رمان که پیچیده، طولانی و مکتوب است، عرصه‌ای برای مطالعات ساختارگرایانه به شمار می‌رود. مطالعات صورت‌گرایان و ساختارگرایان در بررسی داستان، انقلابی پدید آورد و در حقیقت، دانش ادبی به نام روایت‌شناسی را بنیان نهاد (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۴۳). در سال‌های اخیر، دانش روایت‌شناسی دامنهٔ فعالیت خود را گسترش داده و از متون ادبی ـ داستانی فراتر رفته است و بررسی منظومه‌های روایی، متون تاریخی، مذهبی، فلسفی و فیلم را نیز در حوزهٔ مطالعات خود قرار داده و وارد حوزه‌های گستردهٔ فرهنگ و مردم‌شناسی شده است، اما ساختارگرایان بر این باورند که ساختار تمامی داستان‌ها را می‌توان به ساختارهای روایتی اساسی و مشخصی تقلیل داد.

«ساختار زمانی»، رویکردی نو در حوزهٔ نقد ساختارگرایی که ابتدا از سوی محمود آقاخانی بیژنی در تحلیل انواع متون روایی (داستان، رمان، فیلم‌نامه، شعر روایی و...) بر اساس زمان خطی روایی و غیرخطی در مقاله‌ای با عنوان «بررسی نوستالژی و ساختار روایی در منظومهٔ "درفش کاویان" حمید مصدق» در هفتمین همایش بین‌المللی انجمن زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی تهران مطرح شد که به چگونگی شکل‌گیری ساختار داستان و متون روایی در زمان می‌پردازد. همچنین تأثیرپذیری ساختار را از زمان نشان می‌دهد و نقد ساختارگرا نیز با ادبیاتی با بعد مسافت زمانی سروکار دارد. هدف اصلی رویکرد «ساختار زمانی»، تکمیل نظریات ساختارگرایان اروپایی و شناساندن هر چه بیشتر آن به جامعهٔ ادبی و دست‌یابی به یک الگوی فراگیر و جهان‌شمول برای تحلیل انواع متون روایی است.

۱،۲،۱،۲. ساختار زمانمند و زمان خطی روایی

در زمان خطی روایی، زمان تأثیر زیادی در شکل‌گیری ساختار داستان دارد؛ زیرا با اتفاق افتادن هر حادثه، حادثهٔ بعدی بر اساس روابط علت و معلول به وجود می‌آید و داستان بر حسب زمان خطی روایی (گاهنامه‌ای ـ تقویمی) پیش می‌رود که چگونگی تأثیرپذیری تنش از زمان را نشان می‌دهد. در این داستان‌ها، حادثه‌ای رخ می‌دهد و آرامش اولیه دچار روند تغییر می‌شود. کنش یا واکنش‌هایی از طرف شخصیت اصلی و یا دیگر شخصیت‌ها صورت می‌گیرد و در یک زنجیرهٔ علّی و معلولی، حادثهٔ بعدی را به وجود می‌آورند. این درگیری‌ها به نحوی در ادامهٔ جریان داستان، به گره یا گره‌هایی تبدیل می‌شوند و به همین ترتیب در طول محور زمان، تنش‌ها (یا کنش‌ها و واکنش‌ها) اوج می‌گیرند و بحران شکل می‌گیرد. سپس در تداوم خطی ماجرا (زمان خطی روایی) همهٔ کردارها و اندیشه‌های شخصیت‌ها (قهرمان و ضدقهرمان) در نقطهٔ اوج داستان با همدیگر برخورد می‌کنند. این گره‌افکنی‌ها، همان میانهٔ داستان را تشکیل می‌دهند. در پایان، همهٔ نیروهای شخصیتی و حادثه‌ای آزاد می‌شوند؛ گویا انفجاری رخ می‌دهد و سرانجام گره‌ها گشوده شده، نتیجهٔ رقابت مشخص می‌گردد (ر.ک: نایت، ۱۳۸۸: ۱۴۶). تمام متون روایی منطبق با زمان خطی روایی، بر اساس این روند به وجود می‌آیند که گاه با مرگ و گاه با پیروزی پایان می‌یابند؛ یعنی در انتهای داستان نتیجه‌گیری قطعی وجود دارد. البته گاهی در متون روایی که طرحشان بر اساس زمان خطی گسترش می‌یابند ممکن است نتیجه‌گیری قطعی وجود نداشته باشد.

یکی از مسائل مهمی که هنری برگسون (Henry Bergson)، فیلسوف فرانسوی، مطرح می‌کند تفاوت میان زمان بیرونی و زمان درونی است. از نظر وی دو نوع حافظه داریم: یکی تصور متعارف ما از زمان به منزلهٔ سلسله تقسیمات منظم بیرونی مثل حافظهٔ روزمره که در جریان عمل زندگی آن را به کار می‌بریم و دیگری زمان واقعی که برای انسان اهمیت بیشتری دارد؛ یعنی کلّیت ضمیر هشیار خود که از آن آگاهیم و حافظهٔ ناب که نیرویی است شهودی و به یاری آن قادر به تعمّق می‌شویم.

وی زمان نخست را زمان مکانیکی و زمان دوم را زمان حقیقی می‌نامد. زمان مکانیکی از نظر برگسون، همانند ساعت است که زمان را با نظم مداوم می‌سنجد و گسترش زندگی بر اساس توالی‌ها امتداد می‌یابد (برگسون، ۱۹۹۲: ۱۷۹). این دیدگاه درست مطابق با زمان خطی روایی است که متون روایی بر اساس آن گسترش می‌یابند.

هر متن روایی از چندین «پی‌رفت» یا «سلسله» تشکیل می‌شود. هر پی‌رفتِ برمون از سه «پایه»، و هر سلسلهٔ تودورف مشتمل بر پنج «قضیه» است (ر.ک: اسکولز (۱)، ۱۳۸۳: ۱۳۹؛ سلدن، ۱۳۷۸: ۱۱۰؛ احمدی، ۱۳۸۸: ۱۶۶). این پژوهش واژهٔ «زنجیره» را به جای پی‌رفت و سلسله پیشنهاد می‌کند. بر این اساس، هر متن روایی، متشکل از یک و یا چند زنجیره است که از «پنج عنصر» ساخته می‌شود. ترکیب این عناصر باعث به وجود آمدن ساختار یک متن روایی می‌شود. بنابراین هر زنجیره از عناصری ساخته می‌شود که به شرح زیر است:

۱) «وضعیت متعادل اولیه: برای مثال شخصیت عاشق در وضعیت متعادلی به سر می‌برد»؛

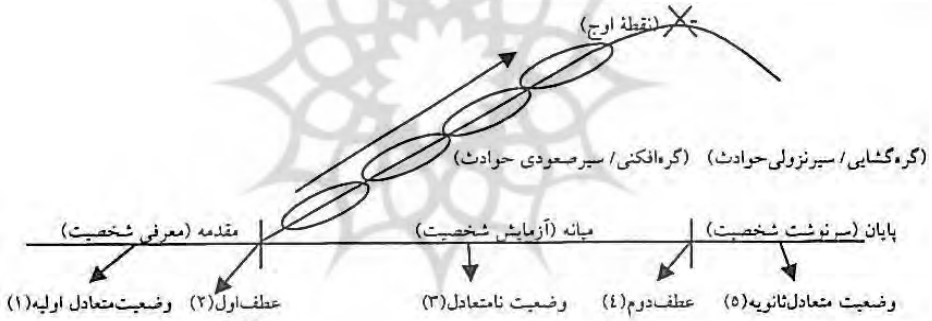
۲) «نقطهٔ عطف اول: او با دیدن معشوق، عاشق می‌شود»؛

۳) «وضعیت ناپایدار: برای رسیدن به معشوق مجموع حوادثی را پشت سر می‌گذارد»؛

۴) «نقطهٔ عطف دوم: عاشق به معشوق دست می‌یابد»؛

۵) «وضعیت متعادل ثانویه: آن دو با همدیگر ازدواج و سپس زندگی مشترک را شروع می‌کنند».

بر اساس آنچه توضیح داده شد، می‌توان نمودار زیر را رسم کرد:



نمودار (۱): زمان خطی روایی

اینک در ساختار زمان خطی روایی، به تحلیل هر یک از عناصر می‌پردازیم.

۱. ابتدا وضعیت متعادل حاکم است. منظور از وضعیت متعادل این نیست که شخصیت‌ها زندگی و موقعیتی آرام دارند و به دور از هر نوع نگرانی زندگی می‌کنند، بلکه این است که زندگی شخصیت‌ها، صحنهٔ درگیری‌ها و کشمکش‌هاست؛ یعنی آبستن حادثه‌های گوناگونی است، اما این کشمکش‌ها کاملاً مخفی هستند و هر لحظه ممکن است با اتفاق افتادن یک حادثه این وضعیت کاملاً دگرگون شود. این عنصر، جزء بسیار مهمی از متن روایی است که خواننده را از افکار و خیالات عادی خود خارج می‌کند (چنگ زدن به ذهن خواننده) و به میان افکار و احساس داستان می‌کشاند. بسته بودن این وضعیت باعث می‌شود سؤال‌های متنوعی پیش روی خواننده قرار گیرد. این عاملی دیگر از موارد جذب مخاطب و درگیر کردن او با متن روایی است.

۲. نقطهٔ عطف اول، «نخستین حادثه‌ای است که در داستان روی می‌دهد (حادثهٔ محرک) و علت اولیه و اصلی تمام حوادث بعدی است. تمام حوادث بعدی داستان حول محور نقطهٔ عطف اول شکل می‌گیرند. این حادثه (عطف اول)، داستان را به جهت دیگر (خط سیر صعودی و پیشرفت حوادث) پرتاب می‌کند؛ یعنی خارج کردن داستان از حالت متعادل اولیه و تبدیل

کردن سکون به حرکت است و نیز مقدمه را به میانه ربط می‌دهد و حادثهٔ بعدی را به وجود می‌آورد» (صادقی و دیگران، ۱۳۹۰: ۹۸؛ مک‌کی، ۱۳۸۳: ۱۹). نقطهٔ عطف اول، نتیجهٔ کنش و واکنش شخصیت اصلی با دیگر اشخاص داستان است که باعث برهم خوردن تعادل اولیه (وضعیت پایدار) می‌شود و حادثه‌ای را به وجود می‌آورد. در ساختار زمان خطی روایی، دو عنصر شمارهٔ «۱ و ۲» مقدمهٔ متن روایی را شامل می‌شوند و مهمترین وظیفهٔ مقدمه، برانگیختن رغبت و میل خواننده نسبت به متن روایی و معرفی و شناساندن شخصیت اصلی به خواننده است. در مقدمه، هدفی برای شخصیت اصلی مشخص می‌گردد و شخصیت برای دست‌یابی به آن حوادثی را پشت سر می‌گذارد.

۳. با شروع نقطهٔ عطف اول و وقوع اولین حادثه (حادثهٔ محرک)، متن روایی وارد میانه می‌شود و اولین گره‌افکنی داستان اتفاق می‌افتد. میانه، نقشی مهم و محوری در داستان دارد؛ زیرا این قسمت داستان، حاوی کلیهٔ نکات اساسی طرح (شامل ذکر حوادث، گره‌افکنی، هول و ولا، کشمکش‌ها و تقابل‌ها) و همهٔ آن چیزهایی است که داستان را می‌سازند و شکل می‌دهند (ر.ک: یونسی، ۱۳۸۸: ۱۵۱). بعد از وقوع اولین حادثه، حوادث بعدی یکی پس از دیگری، به صورت زنجیره‌وار به وجود می‌آیند و به نقطهٔ بحران و سپس به اوج می‌رسند و شخصیت، مورد آزمایش قرار می‌گیرد. مجموع این حوادث (گره‌افکنی‌ها)، میانهٔ داستان را تشکیل می‌دهند. در زمان خطی روایی، هر حادثه از حادثهٔ ماقبل خود به وجود می‌آید و حادثهٔ مابعد خود را به وجود می‌آورد؛ یعنی حادثهٔ اول، معلول نقطهٔ عطف اول و علت حادثه دوم است و همهٔ حوادث به همین صورت روی می‌دهند. پس بر این اساس حادثهٔ آغازین در گسترش خود، حادثه‌ای تازه می‌آفریند که خود آغازگاه حادثهٔ دیگر است. این «فراشد» ادامه می‌یابد تا به حادثهٔ آخر می‌رسد. بنابراین می‌توان گفت که این حوادث دارای ارتباطی استنتاجی هستند و یکی از دیگری منتج می‌شود و منطقاً به هم مربوط می‌شوند و هر یک نتیجهٔ حادثهٔ ماقبل خود است و این موجب شکل‌گیری روابط علت و معلول در متن روایی می‌شود. بنابراین برای اثبات روابط علت و معلول، می‌توان بر اساس قانون تفکیک دو مقدم در استدلال قیاسی، چنین گفت که نقطهٔ عطف اول (A)، حادثهٔ اول ـ اولین گره‌افکنی ـ (B) را به وجود می‌آورد، حال آن که اشتراک ($A \cap B$)، که آن را متغیر (x) در نظر گرفته‌ایم؛ یعنی نقاط مشترک دو حادثهٔ قبل که شخصیت و هدف او است، (C) حادثهٔ دوم را به وجود می‌آورند (ر.ک: لین، ۱۳۸۶: ۲۲). پس وجود دو علت (دو حادثه) باعث به وجود آمدن یک معلول (C) شده و به همین صورت ادامه می‌یابد.

پس هر چه متن روایی پیش می‌رود، وجود چند علت (حادثهٔ قبل) باعث به وجود آمدن یک معلول (حادثهٔ جدید) می‌شود. این نشان از مهم بودن حادثهٔ جدید است که بحران (F) و اوج (G) داستان را شامل می‌شود. فصل مشترک تمام متون روایی علاوه بر ساختار سه قسمتی (مقدمه، میانه و پایان)، وجود یک قهرمان و هدف مشخصهٔ اوست که به عنوان نقاط مشترک در اثبات روابط علت و معلول در نظر گرفته می‌شود. این نکته قابل یادآوری است که گاهی ممکن است (F) نقطهٔ اوج داستان و (G) فرود داستان باشد و این بستگی به تعداد حوادث داستان و متن روایی دارد.

۴. نقطهٔ عطف دوم، میانه را به پایان ربط می‌دهد؛ یعنی تغییر حالت از یک مرحله به مرحلهٔ دیگر. شباهتش با نقطهٔ عطف اول در این است که هر دو مسیر متن روایی را تغییر می‌دهند و تفاوتشان این است که عطف اول، داستان را وارد میانه (گره‌افکنی) می‌کند، اما نقطهٔ عطف دوم، داستان را وارد پایان (گره‌گشایی) می‌کند. دو عنصر شمارهٔ (۳ و ۴) میانهٔ متون روایی را تشکیل می‌دهند.

۵. در پایان نیز وضعیت کلی (سرنوشت) شخصیت تعیین می‌شود و داستان به وضعیت پایدار تازه‌ای می‌رسد که محصول رخداد شخصیت‌ها و حوادث پیشین است. شخصیت یا پیروز می‌شود و به هدفش دست می‌یابد و یا شکست می‌خورد و به هدفش نمی‌رسد. عنصر شمارهٔ (۵) پایان یک داستان را تشکیل می‌دهد. در صورت کلی، آغاز آن است که ناگزیر پس از چیز

دیگر نیاید، ولی بالطبع پس از آن چیز دیگری باشد. بالعکس پایان آن است که خود ناگزیر ـ یا برحسب معمول ـ پس از چیز دیگر بیاید، ولی پس از آن چیز دیگری نباشد. میانه آن است که چیزی قبل از خود داشته باشد؛ یعنی پس از دیگری (چیز دیگر) بیاید، اما پس از آن هم چیز دیگری بیاید و در پس خود چیزی داشته باشد. پس داستان خوب آن است که آغاز و انجامش نه به دلخواه نویسنده، بلکه طبق قواعد باشد (میرصادقی،۱۳۸۵: ۶۳). در زمان خطی روایی هر حادثه، حاوی کشمکشی از جمله؛ کشمکش جسمانی، عاطفی، روحی و ذهنی است.

اینک و با توجه به توضیحات قبل به تحلیل ساختاری منظومهٔ «فرهاد و شیرین» وحشی بافقی بر اساس زمان خطی روایی پرداخته می‌شود. بر اساس رویکرد «ساختار زمانمند (زمان خطی روایی)»، منظومهٔ «فرهاد و شیرین» از یک «زنجیره» ساخته شده است که مشتمل بر پنج «عنصر» زیر است:

۱) وضعیت متعادل اولیه:

کنون بشنو در این دیباچهٔ راز — که شیرین می‌رود چون بر سر ناز
تقاضای جمال اینست و خوبی — که شوقی باشد اندر پای کوبی

(وحشی‌بافقی،۱۳۷۳: ۴۳۲)

در این وضعیت متعادل، طرح این شعر روایی با وضعیتی آغاز شده که امکان بالقوه‌ای را در خود می‌پروراند. شیرین زن زیبارویی است که با خسروپرویز (پادشاه ایران زمین) زندگی می‌کند. خسرو مرد عاشق‌پیشه است که می‌تواند به هر کسی عشق بورزد. همچنین توصیف زیبایی شیرین بیانگر این است که می‌تواند با یک نگاه و حتی از راه شنواندن، دل هر انسانی را برباید. بنابراین عاشق‌پیشگی خسرو و زیبایی شیرین عواملی‌اند که می‌توانند این وضعیت متعادل را دگرگون کنند.

۲) نقطهٔ عطف اول:

چو خسرو جست از شیرین جدایی — معطل ماند عشق دلربایی
به غایت خاطر شیرین غمین ماند — از آن بی‌رونقی اندوهگین ماند[...]
خبر دادند شیرین را که خسرو — به شکر کرده پیمان هوس نو[...]
به بازار شکر خود کرده آهنگ — مرا اینجا نشانده با دل تنگ

(همان: ۴۳۲ـ۴۳۴)

این حادثه (A)، نقطهٔ عطف اول این شعر روایی است؛ چرا که خسرو به اصفهان سفر می‌کند و بنای عشق و عاشقی را با شکر اصفهانی می‌گذارد. این خبر توسط جاسوسان به شیرین می‌رسد و او سخت دلتنگ می‌شود. پس این حادثهٔ اصلی است که باعث شکل‌گیری حادثهٔ بعدی؛ ترک کردن مشکوی خسرو توسط شیرین ـ شخصیت اصلی ـ و رفتنش به دشت بیستون می‌شود و همچنین حوادث بعدی این شعر روایی را به وجود می‌آورد.

۳) وضعیت ناپایدار:

این قسمت داستان، تمام حوادث اصلی این شعر روایی را در بر می‌گیرد؛ زیرا میانهٔ متن روایی را شکل می‌دهد.

حادثهٔ ۱)

بدین هنجار روزی چند گشتند — که تا آخر به دشتی بر گذشتند
یکی صحراست پیش او گشاده — فضای او صد اندر صد زیاده
رسیده سبزه‌هایش تا کمرگاه — درختانش زده بر سبزه خرگاه

(همان: ۴۳۵ـ۴۳۶)

در این حادثه، شیرین برای تسکین درد و دوری و بی‌وفایی خسرو، به خادمانش می‌سپارد تا جایی خوش آب و هوا را بیابند و آنها دشت بیستون را پیشنهاد می‌کنند. این حادثه (B)، خود معلول حادثهٔ ماقبل (نقطهٔ عطف اول، ترک شیرین توسط خسرو و عشق او به شکراصفهانی) و باعث شکل‌گیری حادثهٔ بعدی می‌شود؛ یعنی علت حادثهٔ مابعد است و این‌گونه حادثهٔ دیگر اتفاق می‌افتد.

حادثهٔ۲)

برون آمد ز مشکو دل پر از جوش — نهانش صد هزاران زهر در نوش...
مقیمان حرم کاین حال دیدند — به یک‌بار از حرم بیرون دویدند
که ای سرخیل ما شیرین بدخوی — متاب از ما چنین یکبارگی روی...
به خسرو طعنه باید زد نه بر من — نمی‌دانستم اینها من در ارمن...
که می‌خواهم دو استاد و چه استاد — دو استاد هنرورز و هنرزاد

(همان: ۴۳۸_۴۴۰)

در این حادثه، شیرین از قصر مشکوی خسرو راهی بیستون می‌شود که مقیمان حرم با او مخالفت می‌کنند، اما شیرین نمی‌پذیرد. در بیستون از کنیزکانش می‌خواهد که هنرمندان را برای ساختن قصری در دشت بیستون جمع کنند. این حادثه (C) ، معلول حادثهٔ ماقبل (حادثهٔ اول، پیدا کردن بیستون توسط خادمان شیرین) و باعث شکل‌گیری حادثه بعدی می‌شود؛ یعنی علت حادثهٔ مابعد است. شیرین حتی با وساطت مقیمان حرم خسرو، از رفتن به دشت بیستون منصرف نمی‌شود و به این طریق حادثهٔ بعدی شکل می‌گیرد.

حادثهٔ ۳)

بگفت این کارفرما خود کدام است — که در هر نسبتی کارش تمام است
بگفتندش که آن شیرین مشهور — کزو پرویز را شوریست در شور[...]
یکی صد گشت شوق و اضطرابش — ز دل یکباره طاقت رفت تابش
هجوم آورد رغبت‌های جانی — سراپا دیده شد در دیده‌بانی
شکرلب گفت کاین میل از کجا خاست؟ — بگفت از یک دو حرف آشنا خاست[...]
بگفتش تا کی است این مهربانی؟ — بگفتا هست تا گردند فانی

(همان: ۴۴۳_۴۵۱)

در این حادثه، فرستادگان شیرین نزد فرهاد بت‌تراش می‌روند و به او پاداش‌های گران نوید می‌دهند؛ اما فرهاد که هنرش را با زر نمی‌سنجد، آشفته می‌شود و می‌گوید:

به ذوق کارفرما کار سازیم — ز مزد کارفرما بی‌نیازیم

(همان: ۴۴۳)

همچنین به توصیف زیبایی و عشق‌نوازی شیرین می‌پردازند و فرهاد به شیرین دل می‌بندد. سپس در سراپرده با شیرین به گفت‌وگو می‌پردازد و به او اظهار علاقه می‌کند.

آنچه این ماجرا را زیباتر و شگفت‌آورتر می‌نماید، این است که گویی شیرین هم به فرهاد علاقه‌مند شده است. این حادثه (D)، معلول حادثهٔ ماقبل (حادثهٔ دوم، جست‌وجوی هنرمندان برای ساختن قصر) و باعث شکل‌گیری حادثه بعدی می‌شود؛

یعنی علت حادثهٔ مابعد است. فرهاد به شیرین اظهار علاقه می‌کند و به این ترتیب حادثهٔ بعدی شکل می‌گیرد. در اینجا سخن وحشی پایان می‌یابد و ادامهٔ داستان را وصال شیرازی می‌سراید:

غرض عشق است و اوصاف کمالش　　اگر وحشی سراید یا وصالش

(همان: ۴۵۲)

حادثهٔ ۴)

مگر کوه وجود کوهکن بود　　که او را کوه کندن امر فرمود...
ترا کوهی شده‌ست این وهم و پندار　　مرا خواهی ز راه این کوه بردار
بدو فرهاد گفت ای سرو نوخیز　　لبت جان‌پرور و زلفت دلاویز
به هر خدمت که فرمایی برآنم　　به جان کوشم درین ره تا توانم

(همان: ۴۵۸ـ۴۵۹)

در این حادثه، شیرین برای اثبات عشق فرهاد، او را به کندن کوه بیستون می‌گمارد و فرهاد می‌پذیرد. همچنین بیانگر آزمایش فرهاد در عشق خود به شیرین است. این حادثه (E)، معلول حادثهٔ ماقبل (حادثهٔ سوم، عاشق شدن فرهاد به شیرین و گفت‌وگوی با او) و باعث شکل‌گیری حادثهٔ بعدی می‌شود؛ یعنی علت حادثهٔ مابعد است. بنابراین حادثهٔ بعدی متن روایی به این ترتیب شکل می‌گیرد.

حادثهٔ ۵)

سواری چون شرر ز آتش جهیده　　ز خسرو در بر شیرین رسیده
به دستش نامهٔ سربستهٔ شاه　　جگرسوز و درون‌آشوب و جانکاه...
به یک تلخی که از شیرین چشیدی　　به درد خود ز شکر چاره دیدی...
ز شیرین کوهکن را جام لبریز　　بهانه‌گو شکرگو باش پرویز...
از آن گفت و شنود بیچاره فرهاد　　به جایی شد که چشم کس مبیناد

(همان: ۴۸۹ـ۴۹۸)

در این حادثه، نامهٔ خسرو توسط پیکی به دست شیرین می‌رسد و شیرین در جواب نامه، او را به دلیل روی برگرداندن و عشق به شکراصفهانی سرزنش می‌کند. شیرین به بیستون، نزد فرهاد می‌رود و با او شبی را به صبح می‌رساند. این حادثه (F)، بیانگر بی‌توجهی و دل‌نگرانی شیرین نسبت به خسرو و علاقه به فرهاد کوهکن است و بحران متن روایی را شامل می‌شود. شیرین می‌بایست بین خسرو و فرهاد یکی را انتخاب کند و شعر روایی باید نتیجه‌ای داشته باشد و آن انتخاب یکی از این دو است. بنابراین حادثهٔ بعدی به این ترتیب شکل می‌گیرد.

۴) نقطهٔ عطف دوم:

در اینجا سخن وحشی پایان می‌یابد و ادامهٔ داستان را صابر شیرازی می‌سراید:

حدیثی را که وحشی کرده عنوان　　وصالش نیز ناورده به پایان
به توفیق خداوند یگانه　　به پایان آرم این شیرین بهانه

(همان: ۵۰۵)

نقطهٔ عطف دوم، نقطهٔ اوج داستان را شامل می‌شود که قهرمان (شیرین) و ضدقهرمان (خسرو) برای بار دیگر با هم روبه‌رو می‌شوند تا آزمایش خود را پس دهند:

پس از چندی که شیرین را به خسرو — گذر افتاد جست آن شادی نو
حدیث کوهکن گفتند با هم — دُر این مدّعا سفتند با هم
میان گفت‌وگو خسرو ز شیرین — شنید آن محنت فرهاد مسکین
به دفع کوهکن اندیشه‌ها کرد — بسی تیر خطا از کف رها کرد

(همان: ۵۱۶)

شیرین در رویارویی با خسرو، بار دیگر او را برمی‌گزیند و به فرهاد کوهکن ترجیح می‌دهد. خسرو در گفت‌وگو با شیرین، حکایت عشق کوهکن را می‌فهمد و برای از بین بردن این رابطه چاره‌سازی می‌کند. در نقطهٔ اوج (G)، بحران به نهایت خود می‌رسد (و حادثه‌ای که در این لحظه رخ می‌دهد باید نتیجه حوادث پیشین باشد) و به گره‌گشایی داستان می‌انجامد. پس به این ترتیب، داستان وارد گره‌گشایی (H) می‌شود و وضعیت پایدار دیگری بر شعر روایی حاکم می‌شود.

۵) وضعیت متعادل ثانویه:

در آخر از حدیث مرگ شیرین — به جان کوهکن افکند زوبین [...]
به تیشهٔ دست خود سر کوفت فرهاد — شد از کوه دو صد اندوه آزاد
نه تنها کوهکن جان داد ناشاد — که خسرو هم نشد زین غصه آزاد
یکی از تیشه تاج غم به سر داشت — یکی پهلو دریده از پسر داشت

(همان: ۵۱۶ـ۵۱۷)

با خبر توطئه‌آمیز مرگ شیرین، فرهاد هم در کوه بیستون جان می‌سپارد و خسرو نیز به دست پسرش (شیرویه) کشته می‌شود و به این ترتیب این منظومه پایان می‌یابد. پس دیدیم که منظومهٔ «فرهاد و شیرین» بر الگوی ساختار خطی روایی منطبق است و از یک زنجیره تشکیل می‌شود.

یکی از موضوعاتی که در مباحث ساختارگرایی مورد بررسی قرار می‌گیرد، توجه به چگونگی آغاز شدن قصه؛ وضعیت متعادل اولیه است. این عنصر مهم در «فرهاد و شیرین» با توصیف زیبایی شیرین آغاز می‌شود. بنابراین در طرح این منظومه چنین وضعیتی داریم:

تعادل اولیه (توصیف زیبایی شیرین و عشق او به خسرو)⟵ بر هم خوردن تعادل (عشق‌ورزی خسرو به شکر اصفهانی در مسافرت به اصفهان) = وضعیت ناپایدار (ترک کردن مشکوی خسرو و رفتن به دشت بیستون و عشق فرهاد) ⟵ تعادل مجدد (وضعیت پایدار تازه‌ای که شکل می‌گیرد، وصال شیرین با خسرو و مرگ فرهاد در کوه بیستون و خسرو به دست پسرش). نکتهٔ مهم دیگر این است که در عنصر شمارهٔ (۵)؛ یعنی وضعیت جدیدی ـ که محصول حوادث پیشین است، مانند وضعیت آغازین داستان (شمارهٔ ۱) نیست؛ بلکه در زندگی و روحیات شخصیت تغییراتی به وجود آمده است.

۲،۲. شخصیت و شخصیت‌پردازی

یکی دیگر از عناصر مهم در متن روایی، شخصیت و شخصیت‌پردازی است. وجود این عنصر و ترسیم آن (یا آنها) به شیوهٔ ترکیبی ـ مستقیم (توصیف چهره، اندام و...) و غیرمستقیم (فردی دارای ویژگی‌های اخلاقی و ذاتی که این ویژگی‌ها از طریق رفتار و گفتار او نمود می‌یابد) ـ پندار حقیقت‌مانندی و واقع‌گرایی را در خواننده به وجود می‌آورد و به درک و تحلیل ساختاری، محتوایی و همچنین به درک روان شناسانه و فهم عناصر داستانی متن روایی کمک شایانی می‌کند. شخصیت حوادث داستان را پیش می‌برد و هر داستانی دارای شخصیت یا چندین شخصیت است. شخصیت‌های داستان، شبیه آدم‌های واقعی‌اند؛ در عین حال به آنها شباهتی ندارند؛ چون از صافی ذهن نویسنده عبور می‌کنند و وجود خاص خود را یافته‌اند. از

یک دیدگاه، شخصیت‌های داستان به دو طیف عمدهٔ ایستا و پویا تقسیم می شوند. شخصیت‌های ایستا در طول داستان متحول نمی‌شوند، حوادث داستان بر آنها تأثیری نمی‌گذارند و در پایان داستان همانی هستند که در ابتدا بوده‌اند، اما شخصیت‌های پویا در اثر رویدادهای داستان متحول می شوند (ر.ک: میرصادقی، ۱۳۸۵: ۱۱۵–۸۷؛ اسکولز (۲)، ۱۳۸۳: ۱۹؛ اخوت، ۱۳۷۱: ۱۴۱).

در این منظومه روایی، ما شاهد مثلث شخصیتی (خسرو، فرهاد و شیرین) هستیم که همه حول محور عنصر عشق به وجود می‌آید و به فضا و محیط معنوی و اجتماعی، خصوصیات ذهنی و روانی و دنیای تاثرات درونی این شخصیت‌ها توجه نمی شود و بیشتر به شرح کلیات می‌پردازند. همین موجب می شود تا در این منظومه، شخصیت‌ها اسامی خاصی داشته باشند، اما آن اسامی در پی این نیست که شخصیت‌ها را کاملاً موجودی فردیت‌یافته بنمایاند، بلکه اسامی خصیصه‌نمایی‌اند که صفات خاصی را مشخص می‌کنند (ر.ک: وات، ۱۳۸۶: ۳۶). برای مثال فرهاد، اسمی سنخ‌نماست که خصوصیات و ویژگی‌هایی چون جوانمردی، وفاداری و امثال اینها را دارد و نمونه‌ای از طبقهٔ شخصیت‌های وفادار به عشق مانند مجنون است. خسروپرویز (پادشاه) و شیرین (زن او) نیز دارای اسامی سنخ‌نما هستند. شبیه این نام‌ها (شاهزادگان و پهلوانان) را می‌توان در «داراب‌نامه» طرسوسی، «سمک عیار» ارجانی، «شاهنامه» فردوسی و دیگر قصه‌ها و حماسه‌های روایی کهن ایران زمین مشاهده کرد.

همچنین در این منظومه تمامی شخصیت‌ها از طبقات بالای جامعه انتخاب شده‌اند؛ برای مثال خسروپرویز یکی از شخصیت‌هایی است که دارای کیفیت‌هایی، نظیر اصیل‌زادگی (شاهزاده)، دلاوری و بی‌نیازی مال‌ومنال است (چیزی که در مورد تمام قهرمانان ادبیات روایی منثور کهن به وضوح قابل مشاهده است) و یا فرهاد یکی از هنرمندان مشهور و شیرین، زن پادشاه ایران زمین است. نبود حد میانی از این شخصیت‌ها، قهرمان می‌سازد که بسیار خوبند و مدافع آرمان‌های بشری (اصول اخلاقی و اجتماعی) هستند که همین باعث برانگیختن حس مشترک بین قهرمان و خواننده می‌شود و یا شخصیت‌ها بد هستند و خواننده از رفتار آنها بیزار است.

عاشق شدن از راه گوش مورد دیگری است که دل‌دادگان را در متون روایی و به‌خصوص منظومه‌های عاشقانه به هم می‌پیوندد و می‌توان به مواردی همچون عشق فرهاد به شیرین در منظومهٔ «فرهاد و شیرین» وحشی‌بافقی و عشق تهمینه به رستم و زال به رودابه در «شاهنامه» فردوسی اشاره کرد (ر.ک: سرّامی، ۱۳۸۸: ۵۰۸).

شکرلب گفت کاین میل از کجا خاست　　بگفت از یک دو حرف آشنا خاست

(وحشی بافقی، ۱۳۷۳: ۴۵۱)

در این منظومه، تحقیر و جنسی دیدن زن و تبدیل کردن او به شیء ـ به عنوان انسان درجهٔ دوم ـ شخصیت زن را بیشتر به صورت تابع (کارپذیر) نشان می‌دهد که نقشی سنتی و کلیشه‌ای دارد؛ یعنی معشوقهٔ نازنینی‌ست که در یک نگاه دل از عاشق می‌رباید و برای آرایش صحنه‌های عشقی مورد استفاده قرار می‌گیرد. مهمترین شخصیت زن در این منظومه، **شیرین** است. او شخصیت تاریخی با وجههٔ داستانی و از معشوقه‌های مشهور و کامروای ادب فارسی، سخت زیبا و مورد مهر و پرستش و معشوق خسروپرویز و معبود فرهاد و سپس زن خسروپرویز به روایت «شاهنامه»، مادر نستور یا نستود، شهریار، فرود و مردانشاه است. به روایت «شاهنامه»، وی که زنی از طبقهٔ پست بود، به مریم (نخستین همسر خسرو) زهر خورانید، اما کسی از این موضوع آگهی نیافت:

ز مریم همی بود شیرین به درد　　همیشه ز رشکش دو رخساره زرد

به فرجام شیرین ورا زهر داد　　شد آن نامور دخت قیصرنژاد

از آن چاره آگه نبُد هیچ کس — که او داشت آن راز تنها و بس
چو سالی برآمد که مریم بمرد — شبستان زرین به شیرین سپرد
(فردوسی،۱۳۸۹: ۱۳۱۶_۱۳۱۷)

بر اساس همین مأخذ، شیرین از خسروپرویز چهار فرزند آورد که بدخواهان خسرو، پس از قتل او، همه را (با یازده فرزند دیگر خسروپرویز) در زندان کشتند.

شیرویه پس از کشتن پدر، خواست شیرین را به زنی بگیرد، اما او نپذیرفت و پنجاه‌وسه روز پس از مرگ شوهر به بهانهٔ دیدن، به دخمه‌اش رفت و زهری را که با خود داشت سر کشید و در کنار او جان سپرد:

چو پنجاه‌وسه روز بگذشت زین — که شد کشته آن شاه با آفرین
بشد چهر بر چهر خسرو نهاد — گذشته سخن‌ها بر او کرد یاد
هم آنگاه زهر هلاهل بخورد — ز شیرین روانش برآورد گرد
(همان: ۱۳۴۹)

به روایت نظامی‌گنجوی، شیرین، بزرگ‌زاده‌ای از تبار شاهان ارمنستان بود که بعدها نیز یک چند به جای عمه‌اش بر تخت نشست:

زنی فرمانده است از نسل شاهان — شده جوش سپاهش تا سپاهان
شمیرا نام دارد آن جهانگیر — شمیرا را مهین‌بانوست تفسیر
(نظامی‌گنجوی، ۱۳۷۶: ۲۰)

بر اساس همین روایت، او زنی پاک‌دامن و وفادار و صبور بود و هیچ نقشی در مرگ مریم نداشت. در منظومهٔ نظامی، حدیث وصال خسرو و شیرین پس از فراز و نشیب‌ها و دوری‌های فراوان روایت شده که صورتی عاشقانه و سوزناک به خود گرفته است. همچنین در پایان داستان، شیرین بلافاصله پس از مرگ خسرو، به دخمهٔ وی می‌رود و همان‌جایی که شوهرش زخم خورده بود، زخمی بر خود می‌زند و در کنار وی جان می‌سپارد:

در گنبد به روی خلق در بست — سوی مهد ملک شد دشنه در دست
جگرگاه ملک را مُهر بر داشت — ببوسید آن دهن کو بر جگر داشت
بدان آیین که دید آن زخم را ریش — همانجا دشنه‌ای زد بر تن خویش
(همان: ۳۲۴)

اما نکتهٔ مهم این است که شیرین شخصیتی دوگانه دارد: از یک سو به خسرو به شدت علاقه‌مند است و از سوی دیگر نیز به فرهاد عشق می‌ورزد و در این میان، خسرو را بر فرهاد ارجح می‌داند، اما باز شخصیتی ساده دارد.

عنصر مهم دیگری که در خدمت متن روایی قرار می‌گیرد، «توصیف» است. بدیهی است که توصیف یکی از راه‌های پروردن روایت است و به‌وسیلهٔ آن می‌توان با توجه به محیط مادی و شخصیت‌ها، این عمل (گسترش روایت) را به خوبی انجام داد (ر.ک: سمیعی، ۱۳۸۹: ۱۱۰). در شعر روایی «فرهاد و شیرین»، شاعر با استفاده از توصیف ابعاد بیرونی شخصیت ـ مانند اندام و حرکات ـ زمینه را برای توصیف درونی (آنچه در ذهن شخصیت می‌گذرد) فراهم می‌سازد.

البته کاربرد توصیف شخصیت در شعر محدودتر از توصیف آن در ساختار داستان امروزی است. این شیوهٔ ترسیم، مشارکت خواننده را در خوانش متن و دریافت فضای عینی پر رنگ‌تر می‌کند. همچنین شاعر با توصیف بهتر می‌تواند به بیان حالت‌ها

و نمودهای صوری شخصیت محوری روایت بپردازد و این توصیف‌های متنوع در ذهن خواننده در کنار هم قرار می‌گیرند و سیمای شخصیت ترسیم می‌شود. توصیفی که در خدمت روایت قرار می‌گیرد، باعث می‌شود تا شاعر به تأثیر محیط شخصیت توجه بسیار داشته باشد و این می‌تواند بر اعتبار و قابل قبول بودن شعر «فرهاد و شیرین» بیفزاید. وجود عناصر توصیف و همچنین مکالمه در این شعر، به واقع‌نمایی و عینیت‌بخشی به صحنه‌های نمایشی، بسیار کمک کرده است و بیشتر شعر بر پایهٔ این دو عنصر پیش می‌رود و وجود ساختار روایی به آن نظم خاصی می‌بخشد.

توصیف شخصیت‌ها در این منظومه به سه شیوهٔ مستقیم:

یکی صحراست پیش او گشاده — فضای او صد اندر صد زیاده
اگر بر سبزه‌اش پویی به فرسنگ — سر برگی نیابی زعفران‌رنگ

(وحشی بافقی، ۱۳۷۳: ۴۳۶)

غیرمستقیم:

یکی را از پرستاران خود خواند — کشید آهی و اشک از دیده افشاند
ز کنج چشم شیرین اشک غلتید — به بخت خود میان گریه خندید
اگر سوی ارم شیرین نهد روی — ز لاله رنگ بگریزد ز گل بوی

(همان: ۴۳۶)

و ترکیبی صورت گرفته است:

ز بی‌یاری دلی بودش چنان تنگ — که بودی با در و دیوار در جنگ
دلش در تنگنای سینه خسته — به لب جان در خبرگیری نشسته
از آن بدعهد دمساز قدم‌سست — تراوش‌های اشکش رخ به خون شست
از آن زخمی که بر دل کارگر داشت — گذار گریه بر خون جگر داشت

(همان: ۴۳۲)

۳،۲. تحلیل دیدگاه و گفت‌وگو در منظومهٔ روایی «فرهاد و شیرین»

وحشی در سرودن شعر روایی «فرهاد و شیرین»، از شیوهٔ ساختاری مکالمه و دیدگاه نیز بهره جسته است. او می‌کوشد تا با ایجاد گفت‌وگو بین شخصیت‌ها، ارائهٔ توصیف‌های زنده، گویا و کاملاً طبیعی، ایجاد زمینهٔ حسی و برقرار کردن روابط بین اشیاء و اشخاص روایت، فضایی داستانی را خلق کند تا این احساس به خواننده دست دهد که فضاها را می‌بیند نه اینکه می‌خواند. پس نکتهٔ قابل توجه در مورد روایی بودن شعر روایی «فرهاد و شیرین»، علاوه بر ساختار روایی، حضور راویان (راوی سوم شخص و راوی اول شخص) است. مکالمه در این شعر از عناصر درونی روایت است و خود شاعر نیز به عنوان دانای کل در روایت حضور دارد. این شعر ابتدا توسط راوی سوم شخص (دانای کل) روایت می‌شوند و این راوی بیرون از صحنهٔ روایت قرار دارد و وقایع و حوادثی را که بر اشخاص می‌گذرد به خواننده باز می‌گوید (ر.ک: یونسی، ۱۳۸۸: ۶۹؛ میرصادقی ،۱۳۸۵: ۳۹۱)

بت پرشکوه ماه پرشکایت — گل خوش‌لهجه سرو خوش‌عبارت
سر و سرکردهٔ ناز مزاجان — رواج‌آموز کار بی‌رواجان

نمک‌پاش جراحت‌های ناسور ز سر تا پا نمک شیرین و پرشور
(وحشی‌بافقی، ۱۳۷۳: ۴۳۷)

اما در ادامه به شخصیت‌های شیرین و فرهاد و شیرین و خسرو اجازه می‌دهد تا با عنصر گفت‌وگو، ذهنیت و افکار درونی خودشان را نسبت به زندگی و آنچه اتفاق افتاده است، برای خواننده بازگو کنند و خواننده به این طریق بهتر می‌تواند با درون و روحیات شخصیت‌ها آشنا شود:

شکرلب گفت کاین میل از کجا خاست بگفت از یک دو حرف آشنا خاست
بگفت این عشقبازان خود کیانند؟ بگفتا سخت قومی مهربانند
بگفتش تا کی است این مهربانی؟ بگفتا هست تا گردند فانی...
بگفتش نخل مشتاقی دهد بار؟ بگفت آری ولی حرمان بسیار
(همان: ۴۵۱)

درست همین جا ما شاهد تغییر دیدگاه از راوی سوم شخص به شخصیت هستیم و همین گفت‌وگو باعث کشش فرم شعری ـ که همان بستر روایی متن روایی است ـ می‌شود و نیز حضور راوی سوم شخص را کم‌رنگ یا محو می‌کند. در این منظومه وقتی که شیرین جواب نامهٔ خسرو را می‌نویسد به شرح حال خود و درد دوری خسرو (فراق) و بی‌وفایی او در عشق و محبت نسبت به دیگران می‌پردازد که عاملی برای تغییر دیدگاه در این منظومه است:

که از ما آفرین بر آن خداوند که نبود در خداوندیش مانند
ز بی‌انصافی شاهم به فریاد کزین سان بسته شیرین را به فرهاد
(همان: ۴۹۰)

۳. نتیجه‌گیری

با تجزیه و تحلیل عناصری چون ساختار روایی، توصیف، شخصیت، دیدگاه و مکالمه به این نتیجه می‌توان دست یافت که شعر «فرهاد و شیرین» وحشی‌بافقی روایی است و وحشی در سرودن این شعر از هر پنج شیوه بهره جسته است. همچنین ساختار روایی این شعر بر رویکرد ساختار زمانمند و زمان خطی روایی منطبق است. درواقع این منظومه از یک زنجیره و پنج عنصر روایی تشکیل شده است که شامل موارد زیر است:

روند داستانی در این شعر، حرکت از آرامش اولیه، تعادل اولیه (مقدمه) به ناپایدار، به هم خوردن تعادل و وضعیت ناپایدار (میانه) و سپس بازگشت به آرامش و تعادل مجدد است (پایان، وضعیت پایدار تازه‌ای که شکل می‌گیرد). در پایان نیز سرنوشت شخصیت اصلی نیز مشخص شده است. این شعر روایی حول محور موضوع عشق خسرو به شکر اصفهانی و فرهاد به شیرین شکل می‌گیرد. این روایت کاملاً با روایت فردوسی و نظامی متفاوت است و برخلاف آن دو، مرگ شیرین نامعلوم است و فقط همانند روایت نظامی و فردوسی، خسرو از طریق نیرنگی که به کار می‌برد (مرگ شیرین)، فرهاد را به کشتن می‌دهد.

منابع

احمدی، بابک، (۱۳۸۸)، **ساختار و تأویل متن**، تهران: مرکز، چاپ یازدهم.

اخوت، احمد، (۱۳۷۱)، **دستور زبان داستان**، اصفهان: فردا.

اسکولز، رابرت، (۱۳۸۳ الف)، **درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات**، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: آگه.

----------، (۱۳۸۳ب)، **عناصر داستان**، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: آگه، چاپ دوم.

ایگلتون، تری، (۱۳۸۰)، **پیش درآمدی بر نظریهٔ ادبی**، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران، مرکز.

داد، سیما، (۱۳۸۰)، **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، تهران: مروارید.

سرّامی، قدمعلی، (۱۳۸۸)، **از رنگ گل تا رنج خار**، تهران: علمی و فرهنگی، چاپ پنجم.

سلدن، رامان، (۱۳۷۸)، **راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر**، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: طرح نو.

سمیعی، احمد، (۱۳۸۹)، **نگارش و ویرایش**، تهران: سمت، چاپ دهم.

صادقی اسماعیل، خسروی، اشرف و آقاخانی‌بیژنی، محمود، (۱۳۹۰)، «بررسی ساختاری داستان رفتن کیکاووس به مازندران»، **مجلهٔ مطالعات و تحقیقات ادبی**، دانشگاه تربیت‌معلم تهران، شمارهٔ۱۶، صص ۹۵ـ۱۱۸.

فردوسی، ابوالقاسم، (۱۳۸۹)، **شاهنامه فردوسی** (بر اساس نسخهٔ مسکو)، با مقدمهٔ بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: کتاب‌پارسه،چاپ بیست وششم.

فورستر، ادوارد مورگان، (۱۳۸۴)، **جنبه‌های رمان**، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، تهران: نگاه، چاپ پنجم.

لین، شووینگ‌تی، (۱۳۶۸)، **نظریه مجموعه‌ها و کاربردها**، ترجمهٔ عمید رسولیان، تهران: انتشارات دانشگاهی.

مستور، مصطفی، (۱۳۸۷)، **مبانی داستان کوتاه**، تهران: مرکز، چاپ دوم.

مک‌کی، رابرت، (۱۳۸۷)، **داستان: ساختار، سبک واصول فیلم‌نامه‌نویسی**، ترجمهٔ محمد گذرآبادی، تهران: هرمس.

میرصادقی، جمال، (۱۳۸۵)، **عناصر داستان**، تهران: سخن، چاپ چهارم.

نایت، دیمن، (۱۳۸۸)، **خلق داستان کوتاه**، ترجمهٔ آراز بارسقیان، تهران: افراز.

نظامی‌گنجوی، ابومحمد الیاس‌بن یوسف، (۱۳۷۶)، **خسرو و شیرین**، به کوشش عبدالّحمید آیتی، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی با همکاری انتشارات امیرکبیر، چاپ چهارم.

وات، ایان، (۱۳۸۶)، «**طلوع رمان**»، **نظریه‌های رمان**، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: نیلوفر.

وحشی‌بافقی، کمال‌الدین، (۱۳۷۳)، **دیوان وحشی‌بافقی**، به کوشش پرویز بابائی، تهران: نگاه.

یونسی، ابراهیم، (۱۳۸۸)، **هنر داستان‌نویسی**، تهران: نگاه، چاپ دهم.

Bergson, Henri, (1992), **Introduction to Metaphysics (IM)**, in the crative Mind.

References

Ahmadi, Babak, (2009), **Text Structure and Interpretation**, Tehran: Markaz, 11th edition.

Bergson, Henri, (1992), **Introduction to Metaphysics (IM)**, in the crative Mind.

Dad, Sima, (2001), **Dictionary of Literary Terms**, Tehran: Morvarid.

Eagleton, Terry, (2001), **Introduction to Literary Theory,** translated by Abbas Mokhber, Tehran, center.

Ferdowsi, Abolghasem, (2010), **Ferdowsi's Shahnameh** (based on the Moscow version), with an introduction by Badi'al-e-Zaman Forouzanfar, Tehran: Parseh Book, 26th edition.

Forster, Edward Morgan, (2005), **Aspects of the Novel**, translated by Ebrahim Younesi, Tehran: Negah, fifth edition.

Knight, Diman, (2009), **Short story creation**, translated by Araz Barsaghian, Tehran: Afraz.

Lane, Schwingetti, (1989), **Theory of Collections and Applications**, translated by Amid Rasoulian, Tehran: University Press.

Makki, Robert, (2008), **Story: Structure, style and principles of screenwriting**, translated by Mohammad Gozarabadi, Tehran: Hermes.

Mastoor, Mostafa, (2008), **Principles of Short Story**, Tehran: Center, Second Edition.

Mirsadeghi, Jamal, (2006), **Elements of the story**, Tehran: Sokhan, fourth edition.

Nizamiyya Ganjavi, Abu Mohammad Al-Yasin Ibn Yusuf, (1997), **Khosrow and Shirin**, by the effort of Abdolhamid Ayati, Tehran: Pocket Books Company in collaboration with Amir Kabir Publications, fourth edition.

Okhovat, Ahmad, (1992), **Grammar of the Story**, Isfahan: Farda.

Sadeghi Esmaeil, Khosravi, Ashraf and Agakhani-Bijani, Mahmoud, (2011), "Structural study of the story of Kikavous going to Mazandaran", **Journal of Literary Studies and Research**, Tehran Teacher Training University, No. 16, pp. 118-95.

Samiei, Ahmad, (2010), **Writing and Editing**, Tehran: Samat, 10th edition.

Sarami, Ghadmali, (2009), **From the color of flowers to the suffering of thorns**, Tehran: Scientific and Cultural, fifth edition.

Scholes, Robert, (2004a), **An Introduction to Structuralism in Literature**, translated by Farzaneh Taheri, Tehran: Ad.

Scholes, Robert, (2004b), **Elements of the story**, translated by Farzaneh Taheri, Tehran: Agha, second edition.

Selden, Raman, (1999), **Handbook of Contemporary Literary Theory**, translated by Abbas Mokhber, Tehran: New Design.

Wahshi Bafghi, Kamaluddin, (1994), **Divan of Wahshi**, by the efforts of Parviz Babaei, Tehran: Negah.

Watt, Ian, (2007), "Rise of the Novel", **Novel Theories**, translated by Hossein Payendeh, Tehran: Niloufar.

Younesi, Ebrahim, (2009), **The Art of Fiction**, Tehran: Negah, Tenth Edition.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی