فصلنامهٔ علمی- تخصصی دُر دَری (ادبیات غنایی، عرفانی)
گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد
سال پنجم، شماره هفدهم، زمستان ۱۳۹٤، ص. ۳۸-۲۵

بررسی روایت‌شناختی روح‌العاشقینِ شاه شجاع

تقی پورنامداریان
استاد پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
محبوبه خراسانی[۱]

چکیده

روح‌العاشقین شاه شجاع اثری غنایی از نوع ادبی ده‌نامه‌هاست که بین قرن‌های هفتم تا دهم هجری رواج گونه‌ای داشته است. این نوع ادبی عاشقانه، از ترکیب مثنوی و غزل ساخته شده و مجموعهٔ ۱۰ نامه است که عاشق و معشوق به هم می‌فرستند. به طور معمول در هر نامه مطلبی طرح می‌گردد؛ ابراز عشق و طلب عشق در نامه‌های اول طرح می‌شود و در بخش میانی با طلب رحم و گاه تهدید از سوی عاشق ادامه می‌یابد که در پاسخ آن نامه‌های واکنشی معشوق با مفاهیم ردّ عشق فرستاده می‌شود. کنش‌های نرم شدن دل معشوق از نقش‌مایه‌های مایل به پایان روایت است که منجر به کنش وعده یا مژدهٔ وصال می‌شود و سرآخر به وصال می‌انجامد.

در این مقاله، پس از بررسی روایت و راوی در مباحث روایت‌شناسی، به تحلیل روایی روح‌العاشقین پرداخته شده و در پایان این نتیجه حاصل آمده است که ساختار روایتی روح‌العاشقین با پی‌رفت‌های تودوروف همخوانی ندارد و الگویی سراسر متضاد با آن را می‌سازد. دیگر اینکه این منظومه از مدل تلفیقی درونه‌گیری-زنجیره‌سازی در دو پی‌رفت موجودش استفاده کرده است. و در نهایت، از آنجا که در میان سرایندگان ده-نامه‌های موجود ادبیات فارسی، شاه شجاع تنها سراینده‌ای است که شاه هست، مقام و موقعیت شاهانه‌اش بر روایت و راویگری‌اش سخت تأثیرگذار بوده است و در ساخت و پرداخت روایت وی بسیار دخالت داشته است؛ به طوری که کنش‌های خشمگین شدن، دستور دادن، سرزنش کردن که در ده‌نامه‌های دیگر از آن معشوق است از عاشق سر می‌زند.

کلیدواژه‌ها:
روایت‌شناسی، روایت، راوی، منظومه غنایی، روح‌العاشقین، شاه شجاع.

---

۱. استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد najafdan@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۴/۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۶/۲۹

مقدمه

روح‌العاشقین شاه شجاع از نوع ادبی ده‌نامه‌هاست که بین قرن‌های هفتم تا دهم رواج گونه‌ایی داشته است. این نوع ادبی از ترکیب مثنوی و غزل ساخته شده و مجموعهٔ ده نامه است که عاشق و معشوق به هم می‌فرستند. به طور معمول در هر نامه درخواستی طرح می‌گردد؛ ابراز عشق و طلب عشق در نامه‌های اول طرح می‌شود و در بخش میانی با طلب رحم و گاه تهدید از سوی عاشق ادامه می‌یابد که در پاسخ آن نامه‌های واکنشی معشوق با مفاهیم ردّ عشق، ترک عشق، اظهار بی‌نیازی و اجبار به تحمّل جفای معشوق فرستاده می‌شود. کنش‌های نرم شدن دل معشوق و تحت تأثیر پند قرار گرفتن از نقش‌ویژه‌های مایل به پایان روایت است که منجر به کنش وعده یا مژدهٔ وصال می‌شود و سرآخر به وصال می‌انجامد.

پیشینهٔ پژوهش

آرتور جان آربری نخستین کسی بود که به سال ۱۹۶۲ در مقاله‌ای با عنوان «شعری شاهانه» در مجموعهٔ «ران ملخی پیشکش به سید حسن تقی‌زاده» منظومهٔ روح‌العاشقین شاه شجاع را معرفی کرده است. وی در این مقاله می‌نویسد که اشعار پراکنده‌ای از شاه شجاع در تذکره‌ها و کتب تاریخی به جا مانده است، اما پیداشدن منظومه‌ای کامل از او نه تنها از جهت ادبی ارزشمند است، بلکه به جهت روشن کردن گوشه‌هایی از تاریخ تاریک عصر حافظ، ارزش تاریخی نیز دارد (Arberry, 1962: 28-30 به نقل از باقری، ۱۳۵۶: ۴۸۷).

رشید عیوضی که در سال ۱۳۵۴ نخستین مقاله را دربارهٔ ده‌نامه‌ها نوشته است، از روح‌العاشقین شاه شجاع اطلاعی نداشته، لذا این اثر را جزو ده‌نامه‌ها نیاورده است.

مهری باقری در سال ۱۳۵۶ -یعنی پانزده سال پس از اشارهٔ آربری- روح‌العاشقین را تصحیح و در نشریهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز به چاپ رسانده و در سال ۱۳۸۸ با مقدمه‌ای مبسوط به صورت کتاب آن را منتشر کرده است.

علی‌اکبر خان‌محمدی نیز در سال ۱۳۷۸ در مقاله‌ای با عنوان «ده‌نامه‌سرایی، یک نوع ادبی ناشناخته در زبان فارسی» به معرفی شش ده‌نامه می‌پردازد، ولی در این نوشته نیز نامی از روح العاشقین نیست[۱].

بنابراین به نظر می‌رسد تنها مرجع مستقل مربوط به روح‌العاشقین شاه شجاع، مقاله و کتاب مهری باقری باشد. اطلاعات نسخه‌شناسی و تاریخی و شرح احوال آل مظفر، شاه شجاع و برادرش شاه محمود در این کتاب آمده، ضمن این که به پیشینهٔ ده-نامه‌سرایی نیز پرداخته شده است. اما چنان که از زیرعنوان نیز برمی‌آید، رویکرد نویسنده در این اثر بیشتر تاریخی است[۲]. وی به منابع تاریخی و شرح وقایع زمان شاه شجاع استناد می‌کند و معتقد است که «هر برگی از تاریخ را که بتواند گوشه‌ای از تاریخ عصر حافظ را از زاویه‌ای بخصوص بنمایاند و ما را در شناخت سنخ فکری و نظرهای خاص او یاری دهد، باید مغتنم شمرد» (باقری، ۱۳۸۸: ۸).

شاه شجاع

شاه شجاع معروفترین و مقتدرترین پادشاه آل مظفر، چهارشنبه ۲۲ جمادی‌الثانی سال ۷۳۳ متولد شد. وی در میان خاندان مظفر طولانی‌ترین دورهٔ حکومت را داشت؛ یعنی نزدیک به ۲۷ سال پادشاهی کرد. پایتخت وی شهر شیراز بود و به دلیل علاقهٔ وافر به شیراز، این شهر را خیرالبقاع خوانده است. این پادشاه بر خلاف پدرش امیرمبارزالدین، از دانشمندان و ادیبان حمایت می‌کرد و خود نیز مردی فاضل و روشنفکر بود، همنشینی او با ارباب علم و ادب و منسوخ کردن شیوهٔ پدر در مماشات با مردم

در اغلب گزارش‌های تاریخ‌نویسان مضبوط است. به گواهی تاریخ، شاه شجاع در میدان جنگ، متهور و آشنا با رموز سپه‌داری و لشکرکشی و بر مسند حکومت، زیرک و آگاه از دقایق مملکت‌داری بود و راه خروج از مضایق جهانداری را نیک می‌دانست.

زمانی که بیش از ۹ سال نداشت، پدرش او را به حکومت کرمان فرستاد و پیوسته تا زمان به پادشاهی رسیدن، در نبردهای پدرش شرکت داشت ولی از کسب فضل و دانش غفلت نمی‌ورزید، وی در نه سالگی حافظ کل قرآن بود (غنی، ۱۳۳۶: ۳۲۴). در گیرودار کارزارها در هر فرصتی از محضر علما و ادیبان مستفیض می‌شد، حتی حضور کوتاه مدت دانشمندانی را که به عنوان سفیر به خدمت او یا پدرش می‌رسیدند، نظیر قاضی عضدالدین ایجی را ـ که شرح مختصر ابن‌حاجب را نزد او خوانده بود ـ غنیمت شمرده، به دانش‌آموزی می‌پرداخت (همان: ۱۰۰). شاه شجاع به یاری حافظهٔ قوی خود، نه تنها آیات قرآنی و احادیث و اخبار را در دل داشت، بلکه بر بسیاری از اشعار فارسی و تازی و حکایات و نوادر امثال و مضامین ادبی و علمی و حماسی نیز حضور ذهن داشت و به هنر خوشنویسی و فن انشاء و نویسندگی نیز آراسته بود (باقری، ۱۳۸۸: ۱۱)[۳].

روح‌العاشقین

روح‌العاشقین یا دەنامهٔ شاه شجاع منظومه‌ای است که در نوع ادبی دەنامه‌های ادب فارسی طبقه‌بندی می‌شود و طبیعتاً بسیاری از ویژگی‌های این نوع را داراست. سراینده، دەنامه‌اش را در ایام آشوب و جنگ‌های داخلی با برادرش شاه محمود به نظم در آورده است، بنابراین در خلال این اثر به وقایع تاریخی زمانش اشاره می‌کند.

ظاهراً روح‌العاشقین موجود، نسخهٔ منحصر به فردی است که در کتابخانهٔ چستربیتی شهر دوبلین در مجموعه‌ای به شمارهٔ ۳۲۴ نگهداری می‌شود. این اثر در سال ۷۶۸ سروده شده است و کاتب آن حاجی احمد ابن حاجی سالوک التولمی نام دارد که در حدود سال‌های ۸۴۶ و ۸۴۷ آن را استنساخ کرده است. (ر.ک. باقری، ۱۳۵۶: ۴۸۸).

در این منظومه، شاه شجاع مقدمهٔ منثوری را در یک صفحه تنظیم کرده است تا به اختلاف با برادرش محمود به علت فتنه‌انگیزی حاسدان بپردازد و نیز دلیل سرودن این منظومه را که همانا رفع ملال حاصل از این جنگ و جدال است، بیان کند: «... و در آن سرگردانی و پریشانی، دفع الملال و اشغال خاطر را از محیط ضمیر ذخار هر روز چند دُرر ابکار به سعی غواص افکار برون می‌آورد و در سلک نظم می‌کشید... .» (شاه شجاع، ۱۳۸۸: ۷۰).

همه راز درون با خامه گفتم — به قدر وسع یک ده نامه گفتم
غرض بوده است از این دفع‌الملالی — دماغم پخت ازین صورت خیالی
ز بهر دل در ایام و لیالی — به نظم آوردم این نقد زلالی
چو نور عشق تابید از جبینش — نهادم نام روح‌العاشقین‌اش

(همان: ۱۰۲).

و از خوانندگان منظومه عذرخواهی می‌کند که گاه «صفت منازعه» با برادرش را در میان منظومه آورده است:

«و دیگر چون درین طور که این ضعیف است اگر خطاب اندک مایه صفت منازعت خود از روی ضرورت کرده باشد حمل نوعی از تجبّر نفرمایند گفته‌اند که «عند الضرورات تبیح المحظورات» (همان: ۷۰).

خلاصهٔ روایت روح‌العاشقین

شاه شجاع در روزهای آشفتگی زندگی‌اش به سر می‌برد؛ چرا که در حال جنگ با برادرش است. زمانی که از شیراز بیرون رانده می‌شود، به یاد عشق دلستانی می‌افتد که پیشتر با او سر و سرّی داشته و می‌خواسته در زمان پادشاهی، عشق‌بازی پنهانی را با او از نو آغاز کند، اما برادرش به جنگ وی می‌آید و شاه شجاع که مغلوب می‌شود، شهر را به عزم سیرجان ترک می‌کند. همچنان در اندیشهٔ معشوق است و ناگزیر می‌شود که برای او نامه‌ای بفرستد و تقاضا کند که معشوق یار و دلدار وی شود.

در غزل اول می‌گوید که ای معشوق خودت را سریع به پایتخت (کرمان) برسان. چون معشوق از باد صبا پیغام عاشق را می‌شنود، خشمگین می‌شود و در نامهٔ دوم او را پند می‌دهد و می‌نویسد که عاشقی با شاهی سازگار نیست و دلداری‌اش می‌دهد که اگر شیراز از دستت رفته، جوان هستی و دوباره آن جا را خواهی گرفت. در ضمن معشوق می‌گوید که تو هرگز مرا ندیده‌ای و اشتباه می‌کنی و غزل دوم را می‌سراید. عاشق در نامهٔ سوم به معشوق می‌نویسد که به من طعنه نزن، مشکلم را حل کن، من شاهم و به پند کسی نیازی ندارم. شاه شجاع توضیح می‌دهد که ترا روزی بر لب بام دیدم و عاشقت شدم (نشانی‌های ظاهری معشوق را می‌دهد). وی غزل سوم را می‌سراید که چون ترا می‌خوانم، اجابت کن و بیا!

باد خوشبو پیغام عاشق را به معشوق می‌رساند. معشوق دوباره خشمگین می‌شود و نامهٔ چهارم را به باد می‌گوید تا به عاشق رساند. معشوق می‌گوید: هوس ترا فریب داده و عقلت را زایل کرده است، من عاشق و دلباخته فراوان دارم و غزل چهارم را می‌سراید که: تو مرا دعوت می‌کنی، اما من نمی‌آیم؛ چون کنیز تو نیستم. عاشق نامهٔ پنجم را به باد می‌سپارد تا به معشوق رساند. عاشق با باد می‌گوید: به شیراز به پابوس معشوق برو و با نرمی و مهربانی پیغام مرا به او بده، اما اگر سرکشی کرد تو هم خشمگین شو و به او بگو که ای معشوق! دلم از سخنان تو آزرده است، برای همین من نیز به تو تند جواب می‌دهم.

شاه شجاع غزل پنجم را می‌گوید و باد نامه را می‌رساند. معشوق دوباره در خشم می‌شود و نامهٔ ششم را می‌نویسد: تو که می‌گویی دلبر فراوان است، یکی را از آن میان انتخاب کن! من هم خواستگاران فراوانی دارم، تو به من دست نمی‌یابی. معشوق حکایت می‌گوید، با این مضمون که ما با هم فرق داریم؛ تو مطیع شدن یار می‌خواهی و من شاهی که غلامی کند. من به نزد تو نخواهم آمد. عاشق نامهٔ هفتم را به معشوق می‌فرستد و اعتراف می‌کند که غرض وصال توست نه شاهی کردن، من عاشق تو هستم و دائماً در سوز و گدازم، مرا ببخش! عاشق حکایت می‌گوید، غزل هفتم را می‌سراید و نامه را با باد می‌فرستد. معشوق از نامهٔ شاه شجاع متأثر شده، مهربان می‌گردد و در نامهٔ هشتم می‌نویسد که داشتم ترا در عاشقی می‌آزمودم و بدخواه تو نبودم. معشوق غزل هشتم را در نوید وصال و پیروزی می‌سراید.

باد که این مژده‌ها را می‌شنود، شادان به نزد عاشق می‌آید. عاشق در نامهٔ نهم می‌نویسد که به نزد من بیا تا به تو پشتم گرم شود و باد را برای بردن نامه گسیل می‌کند. معشوق خوشحال می‌شود و دلش با وی مهربان‌تر می‌گردد. معشوق نامهٔ دهم را می‌نویسد که: اکنون تو و مجلس بزم و می و مطرب و من. وی شبانه بدون این که کسی را آگاه کند، از شیراز به سوی کرمان می‌آید و در جامهٔ پسران نزد عاشق می‌رود. عاشق تا معشوق را می‌بیند از هوش می‌رود. معشوق شاه شجاع را در آغوش می‌گیرد و خود را کنیز وی معرفی کرده، او را مورد لطف قرار می‌دهد. شاه شجاع برای رفع آشفتگی فکری‌اش پس از آن ده‌نامه‌اش را می‌سراید و آنچه بر سرش رفته، بر جریدهٔ ایام ثبت می‌کند.

پس از ذکر خلاصهٔ منظومه، ابتدا به تعریف روایت و بررسی نظریه‌های روایت‌شناسی می‌پردازیم و در خلال آن سعی می‌کنیم، روایت روح‌العاشقین را بهتر بشناسیم.

روایت

روایت می‌تواند آن قدر بدیهی و طبیعی به نظر آید که بتوان اهمیتش را نادیده گرفت. روایت هم مثل زبان می‌تواند فقط چنین به نظر برسد که «آنجا»ست، شفاف و نامرئی. زبان و روایت را می‌توان به مثابهٔ جنبه‌های درهم‌بافته‌ای از متون یا سخن ادبی در نظر گرفت. روایت راهی است برای ترکیب کردن واحدهای زبان در ساختارهای بزرگتر و تقریباً تمام استفاده‌های زبان را داراست یا معانی جهت، زمان و کنش را به کار می‌گیرد. یکی از شرایط ضروری روایت، بودن گوینده و شنونده یا خواننده است. رولان بارت در مقالهٔ *درآمدی به تحلیل ساختاری روایت‌ها* (۱۹۶۶) می‌نویسد: «روایت‌های جهان بی‌شمارند، روایت، نخستین و مشهورترین گوناگونی چشمگیر در ژانر است، روایت‌ها خودشان در میان اجزای مختلف توزیع می‌شوند» (وبستر،۱۳۸۳: ۴۸).

روایت برای ادبیات بنیادی است و عنصر مرکزی نظریهٔ ادبی محسوب می‌شود. این اصطلاح یا می‌تواند به شیوه‌ای تنگ‌دامنه و بیشتر فرمالیستی به کار گرفته شود یا در معنی گسترده و ایدئولوژیکش. درک شیوه‌هایی که روایت در آن‌ها عمل می‌کند، به ما کمک می‌کند تا چیزی از متون ادبی دستگیرمان شود که اکثر شیوه‌های نقد سنتی قادر به فهم آن نبودند. روایت هم‌چنین به ما کمک می‌کند تا متون و اشکال دیگری را از دانش تفسیر کنیم که در جهان اجتماعی و روابط ما جریان دارند. روایت‌ها هم شیوه‌های فردی و هم شیوه‌های جمعی دیدن را فراهم می‌آورند و اغلب آن‌قدر تأثیرگذار هستند ولی ما از وجود آن‌ها به‌مثابه روایت ناآگاهیم (ر.ک. همان، ۵۲).

شاید بتوان روایت را در ساده‌ترین و عام‌ترین بیان متنی دانست که قصه‌ای را بیان می‌کند و قصه‌گویی (راوی) دارد. اسکولز و کلاگ در کتاب «ماهیت روایت»، روایت را این گونه تعریف می‌کنند: «کلیهٔ متون ادبی را که دارای دو خصوصیت وجود قصه و حضور قصه‌گوست، می‌توان یک متن روایی دانست» (اخوت، ۱۳۷۱: ۸). پس دهنامهٔ شاه شجاع متنی روایی است با ماجرایی عاشقانه. در این روایت قصهٔ جنگ شاه شجاع با برادرش و واقعهٔ عاشقانهٔ وی با معشوقی قدیم نقل می‌شود.

اصولاً روایت‌شناسی بر پایهٔ نظریات صورتگرایان و ساختگرایان شکل گرفته است. روایت‌شناسان نیز آرمان‌های این دو مکتب را دنبال می‌کنند و «به دنبال کشف واحدهای روایی پایه و قوانین ترکیب این واحدها هستند. از دلایلی که آنان برای به کار بستن چنین روشی ارائه می‌کنند این است که معتقدند مطالعهٔ ساختار آثار ادبی، زمینه را برای مقایسه‌های اصولی و قاعده‌مند فراهم می‌آورد و در نتیجه فرایند درک آثار ادبی را ارتقا می‌بخشد» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۳۳).

همچنین به گفتهٔ سلدن که به جوهرهٔ نظر ساختگراها اشاره می‌کند: در تمام آثار داستانی باید واحدهای روایی پایه را که کوچکترین جزو هر روایت است، به دست آورد؛ زیرا تمام گفته‌های ویژهٔ زبان‌شناختی چه گفتاری باشد و چه نوشتاری بر پایهٔ یک دستور زبان استوار است که می‌تواند مجموعهٔ نامحدودی از گفته‌ها را ایجاد کند (سلدن، ۱۳۷۵: ۸-۱۱۷).

روایت از نظر تودوروف

تزوتان تودوروف از اصحاب ساختگرایی است و نظریات روایت‌شناختی وی نیز برآمده از آن آموزه‌هاست، پس طبیعی است که وی نیز بسان دوسوسور و پراپ، در پی تعریف کوچکترین واحد تشکیل‌دهندهٔ متن باشد. وی کوچکترین واحد روایی را گزاره می‌نامد و توضیح می‌دهد که گزاره‌ها دو نوع هستند:

۱. گزاره‌های وصفی که از ترکیب شخصیت و وصف شکل می‌گیرد: «الف شرور است».

۲. گزاره‌های فعلی که از ترکیب شخصیت و فعل ایجاد می‌شود: «الف، ب را می‌کشد» (ر.ک. تایسن، ۱۳۸۷: ۳۶۷).

تودوروف مجموعه‌ای از گزاره‌ها را «پی‌رفت» می‌داند. پی‌رفت می‌تواند احساس روایت کاملی را در خواننده ایجاد کند و به همین دلیل از پنج گزاره تشکیل می‌شود:

۱. موقعیت متعادلی تشریح می‌شود.
۲. نیرویی موقعیت متعادل را بر هم می‌زند.
۳. موقعیت نامتعادلی به وجود می‌آید.
۴. نیرویی برخلاف نیروی گزارهٔ دوم موقعیت متعادل را برقرار می‌کند.
۵. موقعیت متعادل تازه‌ای ایجاد می‌شود.

پی‌رفت کامل همیشه و فقط متشکل از پنج گزاره خواهد بود. یک روایت آرمانی با موقعیت پایداری آغاز می‌شود که نیرویی آن را آشفته کرده است. پیامد آن حالت عدم تعادل است. سپس با عمل نیرویی بر خلاف نیروی پیش‌گفته، تعادل برقرار می‌شود. این تعادل دوم شبیه تعادل نخست است اما هیچ گاه یک چیز نیستند (تودوروف، ۱۳۸۲: ۹۱).

در مورد روح‌العاشقین ما اصولاً با موقعیت متعادلی در ابتدای روایت روبرو نیستیم، پس پنج گزارهٔ پی رفت بنای ما چنین است:

۱. موقعیت نامتعادلی تشریح می‌شود.
۲. نیرویی موقعیت نامتعادل را سامان می‌دهد.
۳. موقعیت متعادل می‌شود.
۴. نیرویی برخلاف نیروی گزاره دوم موقعیت متعادل را برهم می‌زند.
۵. موقعیت نامتعادل دوباره ایجاد می‌شود.

همان‌طور که ملاحظه می‌شود، پی‌رفت‌های روح‌العاشقین برخلاف الگوی تودوروف عمل می‌کند. موقعیت متعادلی که در همهٔ قصه‌ها وجود دارد، در اینجا موجود نیست و داستان با موقعیت نامتعادل آغاز می‌شود و پی‌رفت پایانی نیز تعادل مجدد نیست، بلکه برهم‌خوردن تعادل است.

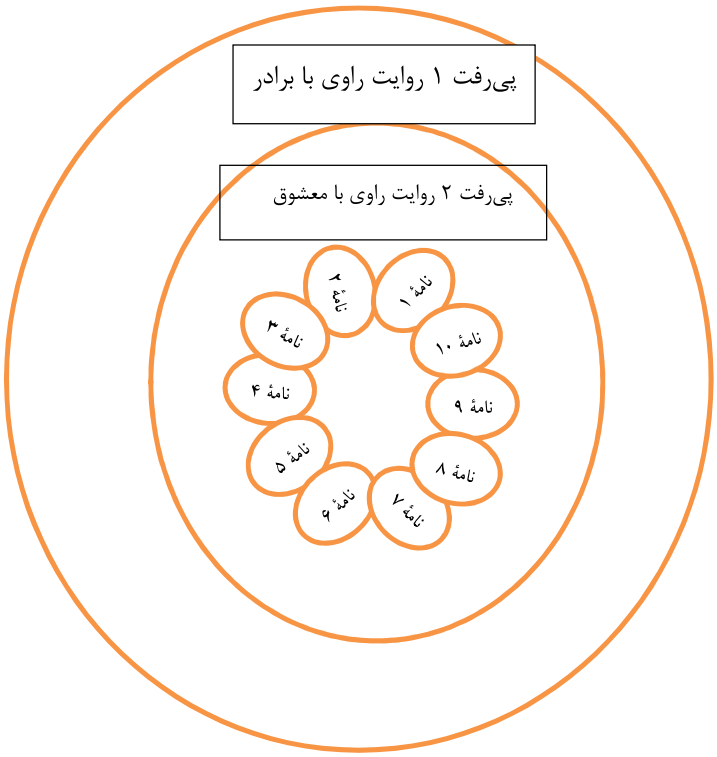
تودوروف معتقد است که روایت‌های چند پی‌رفتی به سه مدل با هم ترکیب می‌شوند:

۱. **درونه‌گیری**: در این روش بجای یکی از پنج گزارهٔ پی‌رفت اصلی، یک پی‌رفت کامل دیگر قرار می‌گیرد و کارکرد همان گزاره را می‌یابد. در روش درونه‌گیری، پی‌رفت‌ها درون هم قرار می‌گیرند و رابطهٔ میان ایشان می‌تواند توصیف علّی، توصیف استدلالی یا جدلی، رابطهٔ تقابل یا تأخیرانداز باشد.

۲. **زنجیره‌سازی**: در این روش، پی‌رفت‌ها مانند حلقه‌های یک زنجیر به طور متوالی از پس یکدیگر می‌آیند، یک پی رفت به طور کامل ذکر می‌شود و سپس پی رفت کامل دیگری به دنبال آن می‌آید.

۳. **تناوب**: طبق این روش گزاره‌های چندین پی‌رفت در هم تنیده می‌شود؛ بدین ترتیب که گاه گزاره‌ای از پی‌رفت اول می‌آید و گاه گزاره‌ای از پی‌رفت دیگر (ر.ک. تودوروف، ۱۳۸۲: ۹۳).

در روح‌العاشقین، ما با دو مدل روایی روبرو هستیم: در پی‌رفت نخست، با روش درونه‌گیریِ محدودِ یک‌واحدی، روایت شاه شجاع را با برادرش محمود می‌شنویم و در حالی که پی‌رفت کامل نشده است، در درونش پی رفت ماجرای وی با معشوقش را شاهدیم. اما از طرف دیگر، ویژگی منحصربفرد حضور نامه‌ها را در این منظومه نیز داریم؛ اگر هر نامه را یک پی‌رفت به شمار آوریم، الگوی روایت‌شناسیک آن را می‌توان با روش زنجیره‌سازی مطابق دانست. در شمای زیر مدل روایی روح‌العاشقین را نشان می‌دهیم:



مدل تلفیقی روح‌العاشقین: درونه‌گیری- زنجیره‌سازی

در پی‌رفت نخست این منظومه کنش‌هایی که اتفاق می‌افتد به شرح زیر است:

۱. راوی با برادرش در حال جنگ است (موقعیت نامتعادل اولیه).

۲. راوی به یاد معشوقش می‌افتد (نیروی انگیزه‌بخش متعادل‌کننده).

۳. معشوق با خواندن نامه‌های راوی دلش نرم می‌شود (موقعیت متعادل).

۴. راوی به یاد جنگ با برادرش می‌افتد (نیروی برهم‌زنندهٔ موقعیت متعادل).

۵. راوی به جنگ با برادرش می‌پردازد (موقعیت نامتعادل مجدد).

البته گزارهٔ ۵ به تصریح در منظومه نیامده است و ما آن را موقعیت تلویحی داستان قلمداد کرده، در پیرنگ روایت قرار داده‌ایم. اما پی‌رفت دوم یعنی نامه‌نگاری عاشق و معشوق که به روش زنجیره‌سازی در داستان آمده است، به این ترتیب شکل گرفته است:

پی‌رفت کلی نامه‌ها

۱. در نامه تقاضایی مطرح می‌شود.

۲. غزلی مرتبط با مضمون نامه سروده می‌شود.

۳. عاشق یا معشوق عکس‌العمل نشان می‌دهد.

۴. یاریگر (پیک) به کمک عاشق و معشوق می‌آید.

۵. عاشق و معشوق در نهایت متقاعد می‌شوند.

روایت از نظر گریما

به نظر گریما روایت بیشتر محدود به قصه و داستان است و اینها را متونی می‌داند که ماهیت مجازی دارند؛ کنشگرانی که دست به کنش می‌زنند و بدینگونه شخصیت آنها شکل می‌گیرد (اخوت، ۱۳۷۱: ۹). در منظومهٔ روح‌العاشقین با چهار کنشگر عاشق و معشوق (قهرمان)، برادر عاشق (ضدقهرمان) و قاصد یا پیک روبرو هستیم. البته برادر عاشق در پی‌رفت نخست روایت نقش دارد که همانا جنگ با عاشق است، هر دوی قهرمانان در طول داستان دست به کنش‌هایی می‌زنند و تغییراتی در شخصیت‌شان اتفاق می‌افتد ولی ضدقهرمان و قاصد با این که کنشگر هستند اما بنا به ماهیت روایت تغییر نمی‌کنند. در جدول زیر اشخاص روایت و نقش‌های آنها آمده است:

قهرمانان	عاشق
	معشوق
ضدقهرمان پی‌رفت نخست	برادر عاشق
یاریگران	پیک‌ها: باد صبا، باد خوشبو، باد نوروزی
راوی	عاشق

اساساً گریما معتقد است که انسان، جهان را نظامی می‌داند متشکل از تقابل‌های دوگانه (binary Opposition) و این ساختار بنیادین به ذهن و زبان و روایت‌هایی که انسان از جهان می‌سازد، شکل می‌دهد. ما در روایت نیز با این تقابل‌ها و تضادها روبرو هستیم؛ زاویهٔ دید درونی/بیرونی، اول شخص/سوم شخص، گره افکنی/گره گشایی، پایان خوش/ پایان ناخوش، پایان باز/پایان بسته و مانند آن. به نظر وی پیرنگ روایت شش نقش کنشی بر عهده دارد. این نقش‌ها در قالب سه جفت متضاد، عناصر بنیادینی هستند که سه الگوی عمدهٔ پیرنگ را می‌سازند. وی با توجه به این سه جفت کنشگر متضاد، الگوی پیشنهادی خود را «الگوی کنشی» می‌نامد. این کنشگرها عبارتند از:

۱. **جستجوگر (فاعل)/ هدف (مفعول)**: فاعل عنصر اصلی در کنش یک داستان است و هدف، مقصود یا خواسته‌ای است که فاعل برای رسیدن به آن دست به عمل می‌رند. این دو، بنیادی‌تر از چهار مورد دیگرند و رابطهٔ آن‌ها مبتنی بر «میل» است؛ فاعل به هدف میل دارد و این میل داستان را پیش می‌برد. این دو کنشگر، پیرنگ داستان‌های عاشقانه را می‌سازند.

در روایت مورد نظر ما جستجوگر طبیعتاً شاه شجاع است و اما هدف به دو بخش تقسیم می‌شود: ۱. پیروزی بر برادر؛ ۲. وصال معشوق.

۲. **فرستنده/گیرنده:** فرستنده فاعل را به دنبال هدف یا مفعول می‌فرستد که در نهایت، گیرنده آن را دریافت می‌کند. این دو کنشگر پیرنگ داستان‌های مربوط به ارتباط را اجرا می‌کنند.

فرستنده و گیرنده هم اگر با مضمون کلی روایت یعنی پیروزی بر دشمن و به دست آوردن دوست تعریف شود و هم فرستنده و گیرندهٔ نامه مورد نظر باشد، باز هم شاه شجاع فرستنده است و محمود و معشوق گیرنده.

۳. **یاریگر/بازدارنده**: یاریگر به فاعل یاری می‌رساند تا به هدفش برسد و بازدارنده سعی دارد تا مانع فاعل شود. در داستان‌های عاشقانه عموماً با این دو نقش مواجه هستیم، حال ممکن است بازدارنده نیروی انسانی بیرونی باشد و یا نیروی بازدارندهٔ درونی معشوق!

در قصهٔ ما، یاریگر در پی‌رفت دوم پیک‌ها هستند و بازدارنده «ناز و ابراز بی‌نیازی درونی معشوق» است.

کلود برمون نیز سه پایهٔ اصلی برای هر نوع روایتی بر می‌شمارد که می‌تواند کوتاه‌شدهٔ نظریهٔ پی‌رفت تودوروف باشد:

۱. وضعیت متعادل اولیه (A) توصیف می‌شود.

۲. امکان دگرگونی وضعیت (A) پدیدار می‌شود.

۳. وضعیت (A) دگرگون می‌شود یا نمی‌شود (Bremond, 1973: p.56).

اگر الزام داشته باشیم که این مدل روایتی را بر روی اثر مورد بررسی‌مان اجرا کنیم، بدینگونه عمل می‌کند:

۱. در روایتِ منظومه، وضعیت متعادل اولیه، بر تخت پادشاهی بودن قهرمان است و این که اندیشهٔ فراخواندن معشوق قدیم را در سر دارد.

۲. ضدقهرمان به جنگ با قهرمان می‌آید و قهرمان ناگزیر شهر را ترک می‌کند.

۳. قهرمان به دلگرمی معشوق بر ضدقهرمان پیروز شده، به وصال معشوق می‌رسد.

البته همانطور که پیشتر بر اساس نظریهٔ تودوروف تحلیل کردیم، مدل ساختی روح‌العاشقین با مدل‌های رایج روایت‌شناسی منطبق نیست. بنابراین برای نشان دادن ساخت کلی نظریه برمون ناگزیریم مواردی را به صورت پیش‌فرض در نظر بگیریم؛ توضیح این که وضعیت اولیه‌ای که *داستان* برای ما می‌گوید همان آشفتگی و پریشانی از تخت برکشیده شدن وی و ترک شیراز است ولی ما بر اساس *دستمایه* و *طرح* و *پیرنگِ* روایت می‌دانیم که اندکی پیشتر وضعیت متعادلی برقرار بوده است.

بنابراین با توجه به مقدماتی که طرح شد و ناهمخوانی‌هایی که روایت روح‌العاشقین با تعاریف ساختی و منطقی روایت پیدا کرد، به نظر می‌رسد که این اثر بیشتر به ژانر خاطره‌نویسی و یادداشت‌های روزانه نزدیک باشد. به گفتهٔ ارسطو تفاوت بین موّرخ و شاعر در این نیست که یکی روایت خود را در قالب شعر درآورده و دیگری در قالب نثر، زیرا ممکن است که تاریخ هرودوت به رشتهٔ نظم درآید و لیکن همچنان تاریخ خواهد بود؛ خواه نظم باشد خواه نثر، تفاوت آن دو در این است که یکی سخن از آن گونه حوادث می‌گوید که در واقع روی داده است و آن دیگر سخنش در باب وقایعی است که ممکن است روی بدهد (ر.ک. ارسطو، ۱۳۸۶). بیشتر وقایع داستانی روح‌العاشقین نیز، رویدادهایی واقعی هستند که در دنیای واقعیِ زمان راوی- سراینده اتفاق افتاده است؛ پس به معنای دقیق کلمه داستان به شمار نمی‌آید.

راوی

نخستین تقسیم‌بندی‌های راوی شباهت زیادی به آخرین‌هایشان دارد. افلاطون و ارسطو سه گونه راوی را برشمرده‌اند:

الف. خطیب یا شاعر (یا هر نویسنده‌ای) که از سوی خود سخن می‌گوید؛

ب. آن که به جای کس یا کسان دیگری سخن می‌گوید و سخنش از آنِ خودش نیست؛

ج. آن که هم از سوی خود و هم از سوی کسان دیگری سخن می‌گوید (کادن، ۱۳۸۶: ۲۶۰).

مورد اول را به راوی اول شخص یا راوی-نویسنده، دومی را سوم شخص و دانای کل و سومی را به نوعی می‌توان با روایت چندصدایی تطبیق داد که هم امروز نیز تقسیم‌بندی رایج نظریه‌های روایت عمدتاً بدان‌ها می‌پردازد. حتی شاید بتوان برای این سه گونه راوی قائل به نوعی تطوّر تاریخی هم شد؛ توضیح این که نخستین تجربه‌های داستان‌نویسی بیشتر با گونهٔ اول آغاز می‌شود، سپس با پیشرفتی به گونهٔ دوم می‌رسیم و امروز که شاهد چندصدایی‌های پیچیده و راویان مختلف در روایت هستیم.

گرچه بیشتر نظریه‌های مربوط به روایت، ناظر بر روایت‌شناسی رمان و داستان‌های مدرن است و کمتر به حکایات و روایات و قصه‌ها می‌پردازند، ولی پر بیراه نیست تا برخی از این نظریه‌ها را طرح کنیم و تا جایی که امکانات منطقی و نظری اجازه می‌دهد، دربارهٔ اثر مورد بررسی، به بحث بپردازیم:

راوی به مثابهٔ روح روایت

توماس مان، نویسندهٔ آلمانی، معتقد است که راوی روح روایت است. این روح به قدری مجرد و همه جا ناظر است که از نظر دستوری بجز در قالب سوم شخص به شکل دیگری از آن نمی‌توان صحبت کرد. البته این سوم شخص گاهی می‌تواند تشخّص یافته، به شکل اول شخص درآید: *منی* که می‌تواند در قالب آدم‌های مختلف درآید و در مکان‌های مختلف ظاهر شود (ر.ک. اخوت، ۱۳۷۱: ۹۰). در روایات کلاسیک، این روح آنقدرها هم مجرد نیست به طوری که راوی ـ نویسنده یا من‌قهرمان آشکارا از مسایل شخصی خود سخن می‌گوید و به شکل اول شخص هم روایت می‌کند.

داستان پشت نقاب راوی

ولفگانگ کایزر متأثر از نظریهٔ «روح روایت» می‌گوید: اشتباه است که راوی را شخصی بدانیم که دارای هویت و شخصیت است. در این‌جا منظور کایزر این است که راوی کسی نیست که در زندگی روزمره دربارهٔ واقعه‌ای به ما گزارش می‌دهد و دارای شخصیتی واقعی است. بنابراین راوی نه نویسندهٔ داستان است و نه فلان شخصیت اثر که اغلب با آن رفتار خاص آشنایش با او روبرو می‌شویم. در پشت نقاب راوی، داستان قرار دارد؛ داستانی که خود را روایت می‌کند و روح رمان، روانی که همه جا ناظر است و دانای کل این دنیا یا رمان است (ر.ک. اخوت، ۱۳۷۱: ۹۰).

نقش روایتی به مثابهٔ راوی

هامبورگر نیز معتقد است که در روایت به شیوهٔ سوم، راوی هویت فردی و تشخص ندارد: «در واقع چیزی به اسم راوی داستانی وجود ندارد ... یعنی به مثابهٔ شخصیتی که نویسنده آن را خلق کرده است. حتی زمانی که از من و ما و یا قهرمان ما به عنوان راوی صحبت می‌کنیم این‌ها هم در حقیقت وجود ندارند، تنها راوی خیالی و روایتش وجود دارند». بنابراین هامبورگر نظر منتقدانی را مردود می‌داند که می‌پندارند راوی جز روایت وظایف دیگری مانند ارزیابی، شهادت و حساسیت دربارهٔ رویدادهای داستان به عهده دارد. وی به «نقش روایتی» (narrative function) باور دارد و برای راوی کمتر نقشی قائل است. «نقش روایت عبارتست از خلق اشخاص، حوادث و اشیاء داستانی». به قول هامبورگر راوی دربارهٔ اشخاص و اشیاء روایتی را نقل نمی‌کند بلکه او اشخاص و اشیاء را فقط روایت می‌کند؛ پس میان روایت‌کننده و روایت‌شونده هم رابطهٔ فاعل و مفعول برقرار نیست بلکه ارتباطی نقشی یا کارکردی حاکم است (ر.ک. اخوت، ۱۳۷۱: ۹۱).

دیدگاه راوی روح‌العاشقین از دریچهٔ چشم خودش است و ما با چندصدایی (polyphony) و یا با تغییر جای راوی روبرو نیستیم.

بر اساس زاویهٔ دید اول شخص «من» که داستان را برای ما روایت می‌کند، دو نوع راوی داریم؛ یکی راوی درون داستانی است، به این معنا که در اتفاقات و رخداداهای داستانی شرکت می‌کند و خود عامل تعدادی از اتفاقات است و خلاصه این که در ساختار دو نقش را به عهده دارد: یکی نقش راوی و دیگر نقش یکی از شخصیت‌های داستان و یا به عبارت دیگر می‌توان گفت که نویسنده روایت کردن داستان را برعهدهٔ یکی از شخصیت‌ها می‌گذارد. دوم راوی برون داستانی است؛ به این مفهوم که «راوی به عنوان شاهدی بی‌طرف و یا به عبارت بهتر فیلمبرداری که تنها برای انتقال به خواننده به فیلمبرداری می‌پردازد، در داستان حضور دارد» (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۱۰).

شاه شجاع راوی درون‌داستانی ماست؛ اتفاق‌های روایت را اوست که رقم می‌زند و این طبیعی است؛ چرا که وقایع واقعی زندگی اوست. هم خود حوادث را شرح می‌دهد و هم شخصیت نقش اول قصه‌اش محسوب می‌شود.

از طرف دیگر، راوی روح‌العاشقین راوی خودآگاه (self-conscious narrator) نیز هست که در ضمن روایتِ داستان، با خواننده از خصوصی‌ترین مشکلات خود برای نوشتن داستانی که هم اکنون می‌خواند، سخن می‌گوید، نظیرِ راوی «تریسترام

سندی» از لارنس استرن و «در جستجوی زمان از دست رفته» از مارسل پروست (ر.ک. داد، ۱۳۸۷: ۲۳۱). وی راوی خاطره‌گویی است که در میان جنگ با برادرش به یاد معشوقی قدیم می‌افتد، خاطره‌اش را بازگو می‌کند و بد نمی‌بیند که در این آشفته بازار به‌واسطهٔ وی تجدید قوایی کند.

به لحاظ دستوری نیز راوی روح‌العاشقین اول شخص است. در بیشتر ده‌نامه‌ها خواننده احساس می‌کند که راوی خود یکی از شخصیت‌های داستان است و در خلق کنش‌ها شرکت دارد. به همین دلیل نیز این دیدگاه را *دیدگاه درونی* هم می‌گویند. این روش بیان روایت در افزودن صمیمیت داستان و تهییج حس هم‌ذات‌پنداری مخاطب کمک فراوانی می‌کند. این راوی تأثرات خود را از وقایع داستان بازتاب می‌دهد، دربارهٔ دیگر شخصیت‌ها داوری می‌کند و خواننده را به اعماق افکار و احساسات خود راه می‌دهد (ر.ک. مستور، ۱۳۸۶: ۳-۴۲). دلیل این امر غنایی بودن چنین آثاری است و مشخصهٔ آثار غنایی حدیث نفس است و نماد و رسانهٔ آن هم روایتگری اول شخص.

موقعیت شاهانهٔ راوی

راوی مقام و موقعیت خود را در جایگاه شاهی در طول شعر حفظ می‌کند، برای نمونه به طبیعی بودن رفتارش در برابر معشوق در موقعیت پادشاهی اشاره می‌کند:

چه افتادت چه کردم ناسزایی　　چنین افتد بسی در پادشایی

(شاه شجاع، ۱۳۸۸: ۸۴).

معشوق نیز پادشاه بودن عاشق را در نظر دارد؛ به همین دلیل عاشق بودن او را با مقام شاهی‌اش مقایسه می‌کند:

ندانـد عشـق شـاهی و گـدایی　　نترسـد تـرک مسـت از روسـتایی

(همان: ۸۲).

به همین دلیل بسامد واژهٔ شاه در این منظومه بالاست؛ در ۳۵ موضع واژگانی آمده است که به خود شاه و پادشاه اشاره دارند، ضمن این که وی از اوضاع و احوال سیاسی خود نیز یاد می‌کند.

دیگر این که، کنش‌های راوی و قهرمان روح‌العاشقین، کمی با کنش‌های دیگر ده‌نامه‌ها متفاوت است؛ برای مثال در این منظومه، راوی ـ عاشق که شاه شجاع است، به معشوق دستور می‌دهد که به شهر اقامتگاه او بیاید. معشوق که با معشوق‌های دیگر روایت‌ها فرقی ندارد، در آغاز امتناع می‌کند و عاشق خشمگین می‌شود. خشمگین شدن در دیگر ده‌نامه‌ها نقش ویژهٔ معشوق است نه عاشق، ولی به خاطر این که راوی ـ عاشق در منظومهٔ مورد نظر جایگاه شاهی‌اش را حفظ کرده است و با زبانی شاهانه و نه عاشقانه با معشوق در سخن می‌شود و کنش‌هایش نیز برآمده از موقعیت شاهی‌اش است، نقش‌مایهٔ عاشقی را چنان که سنّت منظومه‌های عاشقانه و از آن جمله ده‌نامه‌هاست، نمی‌پذیرد و ساخت و مدل روایتی خاص خود را دارد.

در ده‌نامه‌های دیگر که عبارتند از: منطق‌العشاق اوحدی مراغه‌ای، محبت‌نامهٔ ابن نصوح، عشاق‌نامهٔ عبید زاکانی، تحفه‌العشاق رکن صاین سمنانی، روضه‌المحبین ابن عماد و محبوب‌القلوب حریری، از نشانه‌های عاشق، می‌توان به این موارد اشاره کرد:

۱. بیمار شدن از شدت عشق به معشوق؛
۲. اظهار نیاز کردن به معشوق؛
۳. راز و نیاز کردن؛
۴. اصرار کردن بر طلب وصال،

که در ده‌نامهٔ شاه شجاع یا وجود ندارد یا کمرنگ طرح شده است و همین نکته، روح‌العاشقین را اثری خاص به لحاظ روایت و راوی در میان ادب غنایی و ساختار ده‌نامه‌ها معرفی می‌کند.

نتیجه‌گیری

نتایج این پژوهش را در چند گزاره می‌توان خلاصه کرد؛

روایت روح‌العاشقین در این پنج پی‌رفت فشرده می‌شود:

۱. راوی با برادرش در حال جنگ است (موقعیت نامتعادل اولیه).

۲. راوی به یاد معشوقش می‌افتد (نیروی انگیزه‌بخش متعادل‌کننده).

۳. معشوق با خواندن نامه‌های راوی دلش نرم می‌شود (موقعیت متعادل).

۴. راوی به یاد جنگ با برادرش می‌افتد (نیروی برهم‌زنندهٔ موقعیت متعادل).

۵. راوی به جنگ با برادرش می‌پردازد (موقعیت نامتعادل مجدد).

- علاوه بر این که مدل روایتی روح‌العاشقین با نظریهٔ تودوروف و برمون همخوانی ندارد، دیدگاه راوی روح‌العاشقین از دریچهٔ چشم خودش است و ما با چندصدایی و یا با تغییر جای راوی روبرو نیستیم. بنابراین به نظر می‌رسد که ده‌نامهٔ شاه شجاع بیشتر به ژانر خاطره‌نویسی و یادداشت‌های روزانه نزدیک باشد. بیشتر وقایع داستانی روح‌العاشقین نیز، رویدادهایی واقعی هستند که در دنیای واقعیِ زمان راوی–سراینده اتفاق افتاده است؛ پس به معنای دقیق کلمه داستان به شمار نمی‌آید.

- ساختار روایی ده‌نامهٔ شاه شجاع، ترکیبی از روش درونه‌گیری و زنجیره‌سازی است؛ شاعر درون پی‌رفت نخست روایت که حکایت جنگ با برادر است، پی‌رفت دوم یعنی ماجرای عشق‌بازی با معشوق را می‌آورد و در این پی‌رفت، نامه‌ها و غزل‌ها را چونان زنجیرهایی در هم می‌بافد تا زرهی بر تن روحش بپوشاند در برابر جفای روزگارش.

- و سر آخر این که، برخی کنش‌های این روایت با همهٔ ده‌نامه‌های دیگر متفاوت است؛ مثلاً کنش خشمگین شدن، دستور دادن، سرزنش کردن در دیگر ده‌نامه‌ها ویژهٔ معشوق است نه عاشق، ولی چون شاه شجاع جایگاه شاهی‌اش را در اثر حفظ کرده است و با زبانی شاهانه و نه عاشقانه سخن می‌گوید، کنش عاشقی را نمی‌پذیرد و مدل روایتی خاص خود را دارد.

پی نوشت‌ها

۱. برای تطبیق این اثر با دیگر ده‌نامه‌ها و نقد ساختاری آنها ر.ک. محبوبه خراسانی، ۱۳۸۹.

۲. برای شرح حال شاه شجاع تنها از کتاب دکتر مهری باقری استفاده شد، به دو دلیل: اول این که زمانی که محققی دربارهٔ موضوعی تحقیق می‌کند، برای بهره بردن دیگر محققان است تا آنها رنج او را دیگر بار نبرند و راه رفته را دوبار نپویند. دوم این که رویکرد این نوشته، تاریخی و اسنادی نیست که الزام داشته باشیم به منابع دست اول تاریخی رجوع کنیم.

۳. به عبارتی، قصهٔ عبید زاکانی پایانی باز (open end) دارد و خواننده می‌تواند خود برای آن خاتمه‌ای در نظر گیرد و آن را به پایان برد. رساله‌الطیر ابن سینا از این هم مدرن‌تر است، چرا که راوی خود پرنده‌ای است در میان دسته‌ای از مرغان که هنوز به مقصد نرسیده، حکایت را می‌گوید و اظهار می‌کند که نمی‌داند در سفرشان به سرمنزل مقصود می‌رسند یا نه (ر.ک. پورنامداریان، ۱۳۹۰). در برخورد با چنین نمونه‌هایی است که موانع امکان طبقه‌بندی نوعی و برشمردن ویژگی‌های روایت کلاسیک، بیشتر نمود می‌کند.

نکتهٔ جالبی که در حاشیهٔ بحث کتاب مهری باقری باید بدان اشاره کرد، این که وی در تکملهٔ ده‌نامهٔ شاه شجاع می‌نویسد: در منظومهٔ روح‌العاشقین تلفیق غزل و مثنوی، گفتگوی عاشق و معشوق و پیام‌رسانی‌های قاصد و نتیجهٔ مطلوب و مژدهٔ وصال و کامروایی به چشم می‌خورد. شخصیت‌های سه‌گانهٔ عاشق و معشوق و پیک، تطابق و شباهت بسیاری با شکل و دیسمان «عشاق‌نامه» دارد به گونه‌ای که مشکل می‌توان پذیرفت که شاه شجاع در سرودن منظومهٔ خویش به مثنوی عبید زاکانی نظر نداشته است و از آن متأثر نبوده است (شاه شجاع، ۱۳۸۸: ۱۰۵).

مهری باقری برای اثبات تطابق مضامین و شباهت‌های لفظی نام‌نهادن دو منظومه را شاهد می‌آورند: «برای مثال همسانی ملحوظ در دو بیت زیر در سراسر دو مثنوی به چشم می‌خورد. عبید در پایان مثنوی چنین گوید:

چو کوته کردم از تحریر خامه　　نهادم نام این عشاق‌نامه

(شاه شجاع، ۱۳۸۸: ۱۰۶).

شاه شجاع نیز در بخش «خاتمت کتاب» می‌گوید:

چو نور عشق تابید از جبینش　　نهادم نام روح‌العاشقینش»

(همان: ۱۰۶)

در حالی که این نوع دستور زبان به کار رفته در مصراع هیچ تشخص سبکی خاصی ندارد و عموماً غیر از دهنامه‌ها، در بسیاری از کتب با همین جملهٔ خبری ساده نام اثر را اعلام می‌کنند، مثلاً اوحدی مراغه‌ای نام‌گذاری اثر را در این بیت آورده است:

چو دیدم در سخن خیرالکلامش　　نهادم منطق‌العشاق نامش

(۸۱۸ ق.:ب-۱۳)

و یا رکن صائن سمنانی:

به اندک مدتی کردم تمامش　　نهادم تحفه‌العشاق نامش

(۸۷۶ ق.: الف-۶)

و حریری:

قلوب خلق را دیدم ز عفوش　　نهادم نام محبوب‌القلوبش

(۸۱۶ ق.: الف-۳۲)

ولی از آنجا که به اذعان خود نویسنده، نگرش ایشان تاریخی بوده است و سعی داشته‌اند گوشه‌های تاریک عصر حافظ را در پرتو روح‌العاشقین روشن سازند، به مسائل تحقیقی ادبی و شعری چندان توجه نداشته‌اند. از اینرو برخلاف نظر وی، به نظر نگارنده که تمامی دهنامه‌های موجود را تحلیل کرده است، منظومهٔ عشاق‌نامه کمترین شباهت و تطابق را با روح‌العاشقین دارد؛ عبید زاکانی تنها دهنامه‌سرایی است که برای پایان قصه‌اش *کنش وصال* را تدارک نمی‌بیند؛ یعنی درست است که عاشق به وصال معشوق می‌رسد اما این کنش داستانی ثابت نیست و به زودی به هجران منجر می‌شود و بجای وصال - چنان که در تمامی دهنامه‌های دیگر این کنش پایانی است- در عشاق‌نامه *درخواست دعای وصال* کنش انجامین داستان است و ما از پایان قصه بی‌خبریم.

۱. البته ما در حکایت‌های کلاسیک، انواعی بسیار پیشرو داشته‌ایم که به لحاظ ساخت روایی با نوظهورترین نمونه‌های روایت پهلو می‌زنند؛ از آن جمله است عشاق‌نامه یا دهنامهٔ عبید زاکانی که راوی پایان داستان را نمی‌گوید؛ در واقع راوی خود به پایان قصه هنوز نرسیده، در میانهٔ ماجرا به قصه‌گویی می‌پردازد:

پس از عاشق شدن راوی و ابراز آن به معشوق، در ابتدا مانند دیگر دهنامه‌ها معشوق ناز می‌کند تا این که عاقبت دلش نرم می‌شود و مژدهٔ وصال می‌دهد. معشوق به خانهٔ وی می‌آید، اما دشمنان از عشق آن دو باخبر می‌شوند و معشوق را وادار به خارج شدن از شهر می‌کنند. عاشق از سفر معشوق مطلع شده، بی‌صبر و طاقت می‌شود و از خدا می‌خواهد که او را به یارش برساند. در پایان راوی از خوانندگان می‌خواهد برای عاشق دعا کنند تا به وصال دوبارهٔ معشوق برسد (خراسانی، ۱۳۹۰: ۲۷)

منابع

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

۲. ارسطو (۱۳۸۶)، **بوطیقای ارسطو**؛ ترجمهٔ هلن اولیایی نیا؛ اصفهان: نشر فردا.

۳. اوحدی مراغه‌ای، اوحدالدین‌بن حسین (۸۱۸ ق.)؛ **نسخهٔ خطی منطق‌العشاق**؛ موزهٔ بریتانیا؛ ۵۳۲۱/۴۰ or، لندن: کتابخانهٔ بریتانیا، فیلم در دانشگاه تهران: ش. ۷۱۰.

۴. باقری، مهری (۱۳۵۷)؛ «روح العاشقین یا دهنامهٔ شاه شجاع»؛ **نشریهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز**، ش. ۱۱۸، زمستان.

۵. پورنامداریان، تقی (۱۳۹۰)؛ **عقل سرخ: شرح و تأویل داستان‌های رمزی سهروردی**؛ تهران: نشر سخن.

۶. تایسن، لیس (۱۳۸۷)؛ **نظریه‌های نقد ادبی معاصر**؛ ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، ویراستهٔ حسین پاینده، تهران: نگاه امروز و حکایت قلم زرین.

۷. تودوروف، تزوتان (۱۳۸۲)؛ **بوطیقای ساختارگرا**؛ ترجمهٔ محمد نبوی؛ چ. دوم، تهران: انتشارات آگاه

۸. حریری (۸۱۶ ق.)؛ **نسخهٔ خطی محبوب‌القلوب یا دهنامهٔ حریری**؛ کتابخانهٔ ملی پاریس؛ S.p. 1531/2؛ فیلم آن [با نام اشتباه صحبت‌نامهٔ همام تبریزی] در دانشگاه تهران: ش. ۱۳۱۱.

۹. خراسانی، محبوبه (۱۳۸۹)؛ «مطالعهٔ تطبیقی- ساختاری دهنامه‌های ادب فارسی»؛ **فصل‌نامهٔ پژوهش‌های ادبی**، ش. ۲۸، تابستان.

۱۰. _____ (۱۳۹۰)؛ «تحلیل دهنامه‌های ادب فارسی از دیدگاه انواع ادبی»؛ **فصل‌نامهٔ متن‌پژوهی ادبی**، ش. ۵۰، زمستان.

۱۱. داد، سیما (۱۳۸۷)؛ **فرهنگ اصطلاحات ادبی**؛ چ. چهارم، تهران: انتشارات مروارید.

۱۲. رکن صائن سمنانی، رکن‌الدین ابن صائن‌الدین (۸۷۶ ق.)؛ **نسخهٔ خطی دهنامه یا تحفه‌العشاق**؛ تهران: کتابخانهٔ ملک، ش. ۴۷۵۱/۶.

۱۳. سلدن، رامان؛ پیتر ویدوسون (۱۳۷۸)؛ **راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر**؛ چ. سوم، ترجمهٔ عباس مخبر؛ تهران: طرح نو

۱۴. شاه شجاع (۱۳۸۸)؛ **دهنامهٔ روح العاشقین** (چشم‌اندازی بر وقایع عصر حافظ)؛ تهران: نشر قطره.

۱۵. عبید زاکانی قزوینی، نظام‌الدین عبیدالله (۱۳۳۴)؛ **کلیات عبید زاکانی**؛ تصحیح و مقدمهٔ عباس اقبال آشتیانی (از روی نسخهٔ مجلهٔ ارمغان)؛ تهران: انتشارات اقبال.

۱۶. عیوضی، رشید (۱۳۵۴)؛ «دهنامه‌گویی در ادب پارسی و دهنامهٔ حریری»؛ **نشریه دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز**، ش. ۱۱۶، پاییز.

۱۷. کادُن، جان آنتونی (۱۳۸۶)؛ **فرهنگ ادبیات و نقد**؛ ترجمهٔ کاظم فیروزمند؛ چ. دوم، تهران: نشر شادگان.

۱۸. مستور، مصطفی (۱۳۸۶)؛ **مبانی داستان کوتاه**؛ چ. سوم، تهران: نشر مرکز.

۱۹. وبستر، راجر (۱۳۸۳)؛ «**روایت و زبان**»؛ ترجمهٔ محبوبه خراسانی؛ ماهنامهٔ ادبیات داستانی، ش. ۸۲، مرداد و شهریور.

20. Bremond, Clude (1973); **Logique du reci**, Sueil, Pari.