کهن‌نامهٔ ادب پارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
سال پنجم، شمارهٔ دوم، تابستان ۱۳۹۳، صص ۱۹ – ٤٤

نقش و کارکرد بن‌مایه‌های توصیفی در منظومهٔ ویس و رامین

زهرا درّی*

چکیده

یکی از مباحث مهم نقد ادبی پرداختن به بن‌مایه‌های ادبیات داستانی است. بن‌مایه‌ها را از جهت اهمّیت و نقشی که در داستآن‌ها اعم از منظوم یا منثور دارند می‌توان به دو دستهٔ بن‌مایه‌های ایستا و بن‌مایه‌های پویا تقسیم‌بندی کرد. توصیف‌ها در عین حال که انواع مختلفی را در بر می‌گیرند (توصیف بیانی از داستان است که راوی با نظرگاه خود به ترسیم محیط، اشیاء، سیمای ظاهری و باطنی شخصیّت‌ها می‌پردازد)، از بن‌مایه‌های ایستا به‌حساب می‌آیند و از این جهت که کنش و رویداد محسوب نمی‌شوند، در برابر بن‌مایه‌های روایی که در سیر علّی و معلولی قرار می‌گیرند، قابل حذف‌اند. امّا این بدین معنا نیست که بتوان اهمّیت درجهٔ دومی را برای این نوع از بن‌مایه‌ها در برابر بن‌مایه‌های پویا قائل شد و از کارکردهای گوناگون آن‌ها (بیان حقیقت واقع، توضیح، تفخیم، جداسازی بخش‌های روایی، القاءگذر زمان، تزئین، تأثیر عاطفی، تمهیدساز، تعلیق، آگاهی دهندگی و ...) غافل ماند. مطالعه در حیطهٔ روابطِ بن‌مایه‌های پویا و ایستا، روایت و توصیف، نقش و کارکردهای توصیف را در ادبیات داستانی بهتر تبیین می‌نماید، خصوصاً این که در بادی امر ظاهراً توصیف از ارزش ثانویه برخوردار است. در این مقال با توجه به منظومهٔ عاشقانهٔ ویس و رامینِ فخرالدین اسعد گرگانی، به مهم‌ترین کارکردهای توصیف پرداخته شده است.

کلیدواژه‌ها: بن‌مایه، روایت، توصیف، مضمون، آگاهی‌بخشی، جداسازی، تعلیقی، مقدمه‌ساز.

---

* استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج zahra.dorri@gmail.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۵/۵، تاریخ پذیرش:۱۳۹۲/۹/۲۲

۱. مقدمه

۱.۱ بن‌مایه‌ها و انواع آن

امروزه در پژوهش‌های نقد ادبی، موتیف (بن‌مایه) و کارکردهای آن یکی از مباحث مهم در بررسی و تحلیل آثار ادبی و سیر اَثرپذیری‌ها و تأثیر گذاری‌های صاحبان اثر در برابر دیگر آفریده‌های ادبی محسوب می‌شود؛ علاوه بر این در سبک‌شناسی نیز کارکرد بن‌مایه‌ها به‌عنوان عنصری تکرار شونده حائز اهمّیت است. در تعریف «موتیف» یا «بن‌مایه» و حتی برابر نهادن این دو اصطلاح مباحث مختلفی مطرح شده است. برخی تعاریف از «بن‌مایه» یا موتیف/ موتیو، در ادبیات عبارت است از درون مایه، تصویر خیال، اندیشه، عمل، موضوع، وضعیت و موقعیّت، صحنه، فضا و رنگ یا کلمه و عبارتی که در اثر ادبی واحد یا آثار ادبی مختلف تکرار می‌شود. تکرار بن‌مایه در اثر واحد، آن را در جهت هماهنگی و یکپارچگی پیش می‌برد و تأثیری را که بن‌مایه متضمّن آن است تقویت می‌کند» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۵۷). «بن‌مایه عبارت است از یک مفهوم ،یک تصویر، یک رویداد، یا یک کهن الگو که در داستان مرتباً تکرار می‌شود و به غنای زیبایی‌شناختی اثر می‌افزاید ...» (مقدادی، ۱۳۷۸: ۲۸۱). پارسانسب ضمن ارائه و نقد و تحلیل تعاریف مختلف محققان و منتقدین آثار ادبی درباب «بن‌مایه»، در تعریف بن‌مایه‌های داستانی، می‌گوید:

> بن‌مایه‌های داستانی عناصر ساختاری ـ معنایی از نوع کنش‌ها، اشخاص، حوادث، مفاهیم، مضامین، اشیاء، نمادها و نشانه‌ها در قصه‌هاست که بر اثر تکرار به عنصری تیپیک و نمونه‌وار بدل شده است و بن‌مایه‌ها در موقعیت روایی خاص و معمولاً به سبب تکرار شوندگی، برجستگی و معنای ویژه می‌یابند و حضورشان در قصه موجب بسطِ حجمی آن، زیبایی روایت و تقویت جاذبهٔ داستانی و درون‌مایهٔ قصه می‌شود. بر اساس این، 'بن مایگی' حالت ثابت و ویژگی ذاتی عناصر داستانی نیست، بلکه کیفیتی است عارضی که به طور مقطعی، در موقعیت روایی خاص برعنصری داستانی عارض می‌شود، حال این که ممکن است همان عنصر در داستانی دیگر دارای چنین صفت و موقعیتی نباشد. بن‌مایگی ممکن است بر عناصر اصلی داستان، از نوع 'نقش‌مایه‌های مقید' عارض شود یا بر عناصر فرعیِ آن، از نوع 'نقش‌مایه‌های آزاد' با این همه لزوماً تمام نقش مایه‌ها ـ اعم از مقید و آزاد ـ همیشه بن‌مایه نیستند (پارسا نسب، ۱۳۸۸: ۲۲).

لازم به توضیح است که نقش مایه‌های مقیّد (هم‌بسته) عناصر ساختاری اصلی و تغییرناپذیر قصه‌ها از نوع شخصیّت‌ها، کنش‌های داستانی اعم از گفتار و کردار هستند که قابل حذف نیستند در حالی که *در شرح سادهٔ حکایت می‌توان بدون از بین بردن روایت*

بعضی از بن‌مایه‌ها را نادیده گرفت، تودورف معتقد است که به بن‌مایه‌هایی که نمی‌توان کنارشان گذاشت بن‌مایه‌های مقیّد (هم بسته) می‌گویند و به آن‌هایی که می‌توان بدون تضییع توالی زمانی و سیر علّی و معلولی رویدادها کنارشان گذاشت بن‌مایه‌های آزاد؛ ولی تمام بن‌مایه‌های ایستا، بن‌مایهٔ آزاد به‌حساب نمی‌آیند (← تودورف، ۱۳۸۵: ۳۰۰ و ۳۰۳). بوریس توماشفسکی نیز بن‌مایه‌ها را در دو گروه ایستا و پویا قرار می‌دهد و می‌گوید:

> بن‌مایه‌هایی که موجب تغییر موقعیت می‌شوند، بن‌مایه‌های پویا محسوب می‌شوند و بن‌مایه‌هایی که باعث تغییر موقعیت نمی‌شوند، بن‌مایه‌های ایستا به شمار می‌آیند. توصیفات مربوط به طبیعت، رنگ اقلیمی، اسباب و اثاثیهٔ منزل، ویژگی‌های ساکن شخصیّت‌ها و مواردی از این دست عموماً بن‌مایه‌های ایستا را تشکیل می‌دهند. کنش‌ها و رفتارهای شخصیّت، بن‌مایه‌های پویا هستند که برای داستان اهمّیتی اساسی دارند و باعث حرکت آن می‌شوند (*Tomashevsky*, 1965: 70-68؛ ← امامی، ۱۳۸۷: ۱٤۸).

بارت نیز در مقالهٔ «تحلیل ساختاری روایت» میان نقش ویژه‌ها (functions) و نمایه‌ها (indices) تمایزی قائل شده است. بر این اساس نقش ویژه‌ها واحدهای روایی هستند که نقش‌مندی آن‌ها مبتنی بر کنش است، و با واحدهای کنشی قبل و بعد رابطهٔ‌منطقی مبتنی بر سیر علت و معلولی و تراتب زمانی دارند و منظور وی از نمایه‌ها توصیفات و جزئیاتی است در سخن روایی که تابعی و نتیجه‌مند هستند و به یک مدلول و معنا اشاره دارند تا به عمل، از نظر وی نمایه مرتبط با هستی یک پدیده هست و امری است بی‌زمان (Barthes, 1995: 247) نیزگفته شده است که «در گزاره‌های روایی ایستا، همواره افعالی از نوع بودن، هستن، داشتن حضور دارند که بر موقعیت‌ها و شرایط ساکن دلالت می‌کنند» (امامی، ۱۳۸۷: ۱۵۰).

بدین ترتیب در باب گزاره‌های یک داستان می‌توان گفت که در هر روایتی دو نوع گزاره وجود دارد: گروه اول گزاره‌هایی که مرتبط با کنش‌ها و رخدادهاست و زمانمند هستند و گروه دوم گزاره‌هایی که دربارهٔ ویژگی ظاهری افراد، شخصیّت‌ها، مکان‌ها و اشیا هستند که اغلب بن‌مایهٔ آزاد (ایستا) محسوب می‌شوند.

مباحث مطرح‌شده دلالت‌هایی است بر متمایزبودن روایت از توصیف در یک متن روایی، با این توضیح که این تمایز، تمایزی ساختگرایانه است که بتوان اجزای سازندهٔ روایت را بهتر تبیین و توضیح داد، وگرنه حقیقت آن است که نمی‌توان همیشه و همه جا خط و حدّ منطقی و صد در صدی را قرار داد؛ چرا که هر چند «توصیف» ضد روایت جلوه

می‌کند از این حیث که در سیر توالی داستانی مکث پدید می‌آورد، ولی با دقت نظر بیشتر، خود در مواردی «روایت» محسوب می‌شود و این در حالی است که می‌دانیم که هیچ روایتی نیز نمی‌تواند از رایحهٔ توصیف به‌کلّی تهی باشد. ژرار ژنت با مهمتر دانستن عنصر توصیف براین اعتقاد است که:

> فهم توصیفی عاری از هر عنصر روایی ساده تر است تا برعکس آن، چون که بی‌پیرایه‌ترین نوع انتخاب بین عناصر و موقعیت‌های یک فرایند می‌تواند پیشاپیش، آغاز یک توصیف محسوب شود: «خانه سفید است و سقفش شیبدار» هیچ نشانی از روایت را در خود ندارد، در حالی که جمله‌ای همانند «مرد به میز نزدیک شد و چاقو را برداشت» حداقل در کنار دو فعل مربوط به عمل، شامل سه اسم است که هر چقدر هم جنبهٔ توصیفی این اسم‌ها کم باشد، با این حال می‌توانند به عنوان توصیف تنها این امر، در نظر گرفته شوند که موجودات جاندار یا بی جان را نشان می‌دهند؛ حتی یک فعل، کم و بیش می‌تواند توصیفی باشد، وقتی صحنهٔ یک عمل را توضیح می‌دهد، (برای متقاعد شدن کافی است به عنوان مثال، «چاقو را قاپید» با «چاقو را برداشت» مقایسه کنیم) و بدانیم که هیچ فعلی به طور کامل خالی از طنین توصیفی نیست. پس می‌توان گفت توصیف از روایت ضرورتر است، چون توصیف کردن بدون حکایت کردن ساده‌تر است تا حکایت کردن بدون توصیف کردن (محمود، ۱۳۹۰؛ Genette, 1969: 156).

اگر از دیدگاه خاص و ریزبینانهٔ ژنت در بحث اخیر که تداخل امر توصیف و روایت است بگذریم، بنا بر آنچه که پیشترگفته شد، ابیات ذیل از منظومهٔ ویس و رامین گزاره‌های روایی محسوب می‌شوند،گزاره‌هایی که گویای کنش شخصیّت‌های داستانی است که با بیان آن هم زمان متن و هم زمان داستان به پیش می‌رود:

ز شهرو با همه شاهان گله کرد — که بی‌دین چون شد و زنهار چون خورد
یکایک را به نامه آگهی داد — که خواهم شد به بوم ماه آباد
از ایشان خواند بهری را به یاری — زبهری خواست مرد کارزاری

(اسعد گرگانی، ۱۳۸۹: ٦٢)

در حالی که در گزاره‌های ذیل زمان متن به پیش می‌رود، متنی در زمان خاص خوانده می‌شود ولی زمان داستان به پیش نمی‌رود، زیرا که کنشی روی نمی‌دهد که در سیر علت و معلولی داستان نقشی داشته باشد:

چو شمعی بود سوزان و گدازان — سپرده دل به مهر دلنوازان
به چشمش خوار گشته زندگانی — دلش پدرود کرده شادمانی

ز گریـه جامـه خـون‌آلـود گشـته ز نالـــه روی زرانـــدود گشـــته

(همان: ۹۵)

بدین ترتیب با توجه بدان چه در باب تقسیم‌بندی بن‌مایه‌ها به دو نوع «ایستا» و «پویا» مطرح شد، در نظریه‌های ادبی معاصر آنگاه که به بررسی روایت و سازه‌های ترکیبی آن پرداخته می‌شود بین دو سازهٔ روایت و توصیف تقابل برقرار می‌گردد (← امامی، ۱۳۸۷: ۱٤۷). بدین معنی که «روایتگری» در تقابل با یکی دیگر از اجزای درونی روایت یعنی توصیف قرار می‌گیرد. چرا که متون روایی، حماسه‌ها، داستان‌های غنایی، رمان‌ها و داستان‌های کوتاه و بلند فقط به بیان و روایت کنش‌ها و حوادث داستان نمی پردازند بلکه حجم زیادی از متون روایی توصیف مکان‌ها و شخصیّت‌ها و ابزار و آلات جنگ و طرز پوشش و آرایش و غیره است و از این حیث خود عنصری جداگانه است که قابل تحلیل و بررسی است در حالی که در روایت‌های نمایشی و فیلم‌های سینمایی همهٔ اشیا و جنبه‌های ایستای داستان حضور دارند و لازم نیست که راوی آن را توصیف کند.

در این گفتار با اشراف بر این که «داستان روایتِ درستِ توالیِ حوادث است که داستان‌نویس ترتیب واقعی آن را در روایت پیرنگ تغییر می‌دهد» (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۳٤) به مبحث توصیف و نقش و کارکردهای آن در منظومهٔ ویس و رامین پرداخته می‌شود.

۲. توصیف و نقش آن در روایت

یکی از عناصر سازنده و پیش‌برندهٔ داستان، توصیف است. بنابه گفتهٔ «فلیس‌بنتلی» توصیف در داستان زمانی شکل می‌گیرد که «رُمان‌نویس جهان گردان داستانش را متوقف می‌کند و با ما می‌گوید چه می‌بیند» (ایرانی، ۱۳۸۰: ۳۲۵). درواقع توصیف آن بخش از داستان است که نویسنده به نقّاشی محیط، سیمای ظاهری و باطنی شخصیّت‌ها می‌پردازد. چنان که گذشت، روایت بی‌توصیف میسر نمی‌شود چرا که هیچ فعل روایی بی‌کارکرد توصیف نیست تا بدانجا که بعضی از محقّقین به تمایز این دو عنصر داستانی موافقتی ندارند. هنری جیمز منتقدی را که کاربرد مفاهیمی چون «توصیف»، «روایت» و «گفت و گو» و غیره را روا می‌دارد، متهم می‌کند که هم زمان دو اشتباه مرتکب شده است: ۱. باور به این که این واحدهای مجرّد می‌توانند به شکل ناب در یک اثر وجود داشته باشند. ۲. جسارت در استفاده از مفاهیم مجرّدی که این موجود دست ناسودنی (این موجود زنده) را که اثر هنری باشد تکه تکه می‌کنند» (تودورف، ۱۳۸۲: ۲٤)؛ بحثی که به گونه‌ای دیگر در سخنان ژنت از

پیش بدان پرداخته شد. ولی به هرحال اگر قائل به تمایزی حدوداً صوری بین روایت و توصیف در یک متن روایی باشیم که برای تحلیل ساختاری هر اثری، امری ناگزیر محسوب می‌شود، در هر داستانی اعم از منظوم یا منثور داستان‌پرداز ناگزیر است که به توصیف بپردازد، ولی در نوع توصیف و موضوع توصیف و میزان استفاده از عنصر توصیف در مقایسه با روایت و توجه به نقش و تأثیری که بر ذهن مخاطب می‌گذارد، ذوق و گزینش لازم است؛ چرا که اگر توصیف طولانی باشد سیر کنش داستانی را متوقف می‌سازد و همراهیِ خواننده با متن به سردی می‌گراید و اگر متن فقط سیر و توالی حوادث باشد و عنصر توصیفی مطلق در میانه نباشد، ارتباط روحی لازم برقرار نمی‌گردد.

بدین ترتیب هر چند که عناصر اصلی هر روایت داستانی را کنش‌ها و رخدادهایی تشکیل می‌دهد که زمانمند هستند و ارتباط منطقی و علّی و معلولی دارند ولی حقیقت آن است که هیچ متن روایی نه تنها بی‌نیاز از توصیف نیست بلکه از جمله تمهیداتِ حتمیِ یک متن داستانی به حساب می‌آید و بی حلقهٔ توصیف، متن‌های روایی و کنشی داستان به زیبایی تلفیق نمی‌گردند و تأثیر عاطفی مناسب را که یکی از اهداف اصلی منظومه‌های غنایی، نیز ادبیات داستانی است باقی نمی‌گذارند. اساساً رخدادها، در زمان و مکان نمود می‌یابند و توصیف زمان و مکان این امکان را فراهم می‌آورد، توصیف از سرعت روایت می‌کاهد و گاه سیر داستان را متوقّف می‌کند، علاوه بر این توصیف، شرایط را برای مداخله‌های جانبی راوی و فراهم آوردن خلاقیت ذهنی خواننده آماده می‌سازد. بدین ترتیب توصیف و روایتگری، دو عمل یا جنبه از متون روایی (داستانی) به حساب می آیند؛ اما این که توصیفات چه نقشی و کارکردی را در یک روایت (داستان) به عهده دارند و چه مضامینی را در بر می‌گیرند، از مباحثی است که می‌باید در آن تعمّق کرد و به دسته‌بندی انواع توصیف از حیث کارکرد و مضمون پرداخت، حتی در نحوهٔ به کارگیری عنصر توصیف، میزان آن، موضوع آن و چگونگی پردازش آن، می‌توان بین داستان‌پردازان کهن و مینی‌مالیست‌ها و در داستان بلند و کوتاه نیز حکایات کهن مقایسه به عمل آورد.

۳. توصیف از جهت کارکرد و انواع آن

والاس مارتین می‌گوید: کارکرد توصیفات در متون روایی این است که زمان و مکان باورپذیری را برای رویداد رقم می‌زند و به نویسنده امکان می‌دهد تا حال و هوا را مشخّص سازد و اشیا را از اهمّیت درون‌مایه‌ای یا نمادین آکنده سازد، ولی این نگرش با جدا کردن

توصیف از ساز وکار کنش و شخصیّت، آن را به عنصر ثابت متن تبدیل می‌کند، عنصری که برای رنگ آمیزی احساسی یا تزئینی افزوده می‌شود و از این رو در مرتبهٔ دوم قرار مـی‌گیـرد (مارتین، ۱۳۸۲: ۸۹).

> بارت توصیفات پر طول و درازی را که در متن‌های روایی می‌آیند و نقشـی در پیشـرفت پیرنگ روایت ندارند اموری می‌داند که هدفشان تأثیرگـذاری «حقیقـت واقـع» اسـت. در تشریح این نظرگاه بارت آمده است که آشکارترین نقـش ایـن مـوارد توصـیفی در مـتن دلالت و اشارت بر حقیقتی واقع است. این توصیفات اگر فاقـد کارکردهـایی نمـادین یـا درون مایه‌ای باشند تنها دلالت و اشارتی که دارند این است که بگویند: ما واقعی هسـتیم (Culler, 1975: 193؛ ← امامی، ۱۳۸۷: ۱۵۲).

هامان کارکردهای توصیف را این‌گونه برمی‌شمارد:

۱. کارکرد حد و مرز گذارنده، با تأکید بر بخش‌های مجزا در درون روایت‌ها؛

۲. کارکرد تعویقی برای به تعویق افکندن آنچه از پس می‌آید؛

۳. کارکرد آرایه‌ای و تزئینی با تأثیری شاعرانه (امامی، ۱۳۸۷: ۱۵۲).

با دقّت نظر دیگری در این باره می‌توان گفت که حقیقت آن اسـت کـه آن چـه را کـه بارت بر آن تأکید می‌ورزد و در ضمن آن، کارکردِ توصیف‌های طولانی را «حقیقـت واقـع» می‌داند و مارتین کارکردش را «باورپذیری زمان و مکـان» مـی‌نامـد، کـارکرد اولیّـهٔ تمـامی توصیف‌هاست.

کارکرد دیگری که جزء نقش و کارکرد اولیهٔ تمام توصیف‌هاست، کارکرد «حـدّ و مـرز گذارنده» یا جداساز است، عاملی که سبب می‌شود بین بن‌مایه‌های روایی (کنشی)، جـدایی بیندازد، زمان متن پیش رود ولی داستان از سیر زمانی بـاز بمانـد و مکـث روی دهـد. امّـا بخش‌ها و بن‌مایه‌های توصیفی علاوه بر نقـش آگـاهی‌دهنـدگی و نمایانـدن واقعیّـت، نیـز جداسازی، کارکردهای دیگری هم دارند که عبارتند از: کـارکرد بلاغـی، عـاطفی، نمـادین، آرایه‌ای، توضیحی، تعویق افکنی، تمهیدساز و ... که به نقش ثانویهٔ حضورِ کنش در توصیف می‌تواند مرتبط باشد و در ذیل به توضیح انواعی از آن پرداخته می‌شود با این توضیح که در بافت کلی داستان گاه یک توصیف کارکرد چندگانه‌ای را به عهده دارد:

۱.۳ واقع‌نمایی (verisimilitude)

چنان که از پیش گفته شد، بارت کارکرد توصیف را «بیان حقیقت واقع» می‌داند، کـارکردی

که همهٔ انواع توصیف را در بر می‌گیرد، این که «این گونه هست» یا «این گونه بود»، با این توضیح که توصیف عبارت است از بیان حقیقت از نظرگاه راوی، نه نسخه‌برداری کامل از حقیقت واقع، چرا که نویسنده در توصیف صحنه‌ها و شیوهٔ خوانش آن، صحنه‌ها را متناسب با متن خود، خود گزینش می‌کند. او به توصیف صحنه‌هایی می‌پردازد که با احساسات درونی‌اش و حوادث داستان همخوانی دارد. بنابراین ماهرترین داستان‌پردازان در این مرحله کسانی هستند که بهتر بتوانند واقع نمایی کنند. تودورف در مقالهٔ «درآمدی به راست نمایی» نشان می‌دهد که راست‌نمایی لزوماً به معنای همخوانی با واقعیت نیست، بل همراهی با برداشت همگان از واقعیت است» (احمدی، ۱۳۸۰: ۲۸۳). دو جملهٔ ذیل بیان حقیقتی از یک فضاست با دو نظرگاه متفاوت:

ـ رودخانه طغیانش را با پوششی از مه از دیده‌ها پنهان کرده بود؛

ـ رودخانه در بستری از مه آرمیده بود.

۲.۳ جداسازی (separatism)

اگر به مباحث پیشین ازجمله این‌که توصیف در داستان زمانی شکل می‌گیرد که «رُمان‌نویس جهانِ گردانِ داستانش را متوقف می‌کند و با ما می‌گوید چه می‌بیند» (ایرانی، ۱۳۸۰: ۳۲۵). توجه کنیم پس باید بپذیریم که همهٔ توصیف‌ها کارکردِ حتمی‌شان جداسازی و تفکیک بین بن‌مایه‌های پویاست و اگر توصیف وجود نداشت همهٔ متون روایی می‌بایست ساختاری این گونه داشته باشد که «یکی از بخارا پس از واقعه گریخته بود به خراسان آمده حال بخارا ازو پرسیدند گفت: آمدند و کندند و سوختند و کشتند و بردند و رفتند» (جوینی، ۱۳۷۰: ۸۳). کارکرد مذکور هم بیانگر اهمّیت امر توصیف در ساختار متن است و هم این که اغلب موارد، هیچ متنی از چنین کارکردی از توصیف ـ تمایز بین کنش‌های روایی ـ خالی نیست؛ چرا که در غیر این صورت در متن فقط با سلسله‌ای از کنش‌ها روبه‌رو خواهیم بود.

۳.۳ عاطفی (emotional)

آن گاه که شاعر یا نویسنده به توصیف احوال روحی و روانی شخصیّت‌های داستان می‌پردازد و بیش‌ترین دغدغهٔ او آن است که بتواند چگونگی آرزوها و غم‌ها و هیجانات درونی شخصیّت‌های داستانی را به خواننده منتقل نماید تا وی را تحت تأثیر قرار دهد و با

داستان همراه نماید از کارکرد عاطفی توصیف سود می‌جوید (هرچند که در بافت داستان می‌تواند کارکردهای چندگانهٔ دیگری نیز داشته باشد مثلاً توضیح یک رفتار باشد) توصیفاتی که درنهایت به سبب تکرارها و توالی‌ها از رویکرد روایی نیز یکسره خالی نیست. عبارت ذیل چنین کارکردی را دارد:

با چهره‌ای خیس، افسرده و تنها به دیوار نمناک تکیه داده بود و گلدان‌های شکسته و خالی را از پیش چشمانش می‌گذراند و گذر روزگاران را نیز.

٤.٣ کنایه‌ای (metonymical)

روشی است که به وسیلهٔ آن راوی از بیان و توصیف و تصویری سود می‌جوید تا به کمک آن مفهوم دیگری را به طور غیر مستقیم به خواننده منتقل کند، براعت استهلال‌ها در سرآغاز داستان یا در مقاطع مهم داستانی چنین کارکردی را دارند، مثلاً وصف *غار غار* کلاغ و آویخته بودن تفنگی بر دیوار یا توصیف شب و توفان که می‌تواند پیش‌درآمدی بر حادثه‌ای شوم باشد:

شبی تاریک و آلوده به قطران — سیاه و سهمگین چون روز هجران
به روی چرخ بر چون تودهٔ نیل — به روی خاک بر چون رای بر پیل
سیه چون انده و نازان چو امّید — فرو هشته چو پرده پیش خورشید
تو گفتی شب به مغرب کنده بد چاه — به چاه افتاده ماه از چرخ ناگاه
هوا بر سوک او جامه سیه کرد — سپهر از هر سوی جمع سپه کرد
مه و خورشید هر دو رخ نهفته — به سان عاشق و معشوق خفته

(اسعد گرگانی، ۱۳۸۹: ۲۸٤)

٥.٣ آرایه‌ای (ornamental)

توصیف با کارکرد آرایه‌ای، یکی از کارکردهای کهن توصیف در ادبیات محسوب می‌شود. توصیف زیبایی‌ها و به زیبایی توصیف‌کردن جایگاه خود را در خارج از اثر جست‌وجو می‌کند، شاعر بنا بر آرمان زیبایی‌شناختی خویش بیش از ترسیمِ وضعِ موجود، می‌خواهد هر آن چه را که می‌خواهد به زیبایی به تصویر بکشد، طبیعت را، شهر را، خانه را، سوار را، قلعه را. بیش‌ترین دغدغه‌اش بیش از آن که بیان وضع موجود باشد، خلق زیبایی است؛ و در این میان از تشبیه و استعاره و کنایه و اغراق و ... بهره می‌گیرد و به مقولهٔ هنر برای هنر

نزدیک می‌شود. فخرالدّین اسعد گرگانی قسمتی از صحنهٔ جنگ موبد و ویرو را این‌گونه به تصویر می‌کشد:

گهی اندر زره شد تیغ چون آب — گهی‌در دیدگان شد تیر چون خواب
گهی رفتی سنان چون عشق در بر — گهی رفتی تبر چون هوش در سر
چو میغی بود تیغ هندوانی — ازو بارنده سیل ارغوانی
چو شاخ مُورد بر وی برگ گلنار — چو برگ نار بر وی دانهٔ نار
به رزم اندر چو درزی بود ژوپین — همی جنگ آوران را دوخت برزین

(همان: ٦٥)

٦.٣ مقدمه‌ساز (preparatory)

بن‌مایه‌های توصیفی زمینه‌ساز یا مقدّمه‌ساز بن‌مایه‌هایی هستند موقعیت اوّلیّهٔ داستان را به تصویر می‌کشند و شرایط را برای ایجاد گره در داستان و حضور یک بن‌مایهٔ کنشی ـ روایی فراهم می‌آورند (یکی بود یکی نبود پادشاهی بود قدرتمند در کشوری ثروتمند، هفت پسر داشت و گنجینهٔ بی‌شمار و ارتشی توانمند؛ دوستان بسیار و دشمنانش ناکام ... روزی از روزها ...). هرچند که در داستان‌نویسی متأخر گاه روایت، با کنشی که در حال بسط است آغاز می‌شود و در ادامه داستان‌پرداز خواننده را از موقعیت آغازین باخبر می‌کند «نقل شرایطی که وضعیت اولیهٔ شخصیّت‌ها و روابطشان را تعیین می‌کند، عرض حال نام دارد. روایت لزوماً با عرض حال آغاز نمی‌شود» (تودورف، ۱۳۸۵: ۳۰٦). بنابراین توصیف‌های مقدمه‌ساز گاه می‌تواند در میانهٔ داستان نیز فرصت ظهور پیدا کنند و شرایط را برای پدیدآمدن کنش‌های دیگر داستانی مهیّا سازند.

۷.۳ تعلیقی (suspended)

در کارکرد تعلیقی داستان‌پرداز با توصیف، کیفیتی را در حوادث داستان پدید می‌آورد که خواننده را نسبت به ادامهٔ خواندن ماجرا و سرنوشت قهرمانان داستان مشتاق‌تر می‌کند. مثلاً شخصیّت یا شخصیّت‌های داستان را در موقعیت‌های دشوار و دوراهه‌های شک و تردید قرار می‌دهد و خواننده را گرفتار «چه خواهد شد؟» می‌کند و بدین ترتیب به همراه خویش می‌کشاند. تعلیقی که تعویق بیان روایت نیز هست.

۸.۳ توضیحی (explanatory)

منظور از کارکردهای توضیحی توصیفات، آن بخش از توصیف است که راوی با غـرض و جهت‌دهی‌های خاص آن را به صورت توضیحی ظاهراً اضافی در مـتن مـی‌گنجانـد کـه از انتظار طبیعی آگاهی‌بخشی فراتر می‌رود. توصیفی که سبب می‌شـود در بـارهٔ خصایصـی از شخصیّت‌های داستان توضیح داده شود تا زمینه برای گسترش پیرنگ فراهم آید، چنان کـه در توصیف رامین آمده است:

بـه پیکـر همچـو مـاه جـانور بـود ولـیکن بـا کـلاه و بـا کمـر بـود
ابـا چنـدین کـه دارد مـرد واری به دل این داغ دارد کـش تـو داری

(اسعد گرگانی، ۱۳۸۹: ۹۶، ۱۰۸)

نیز کارکرد توضیحیِ توصیف را می‌توان در کنش‌های متقابل شخصـیّت‌هـای داسـتانی جست‌وجو کرد؛ توصیفِ ایّام پشیمانی رامین از عشقِ ویس (همان: ۲۳۲). و وصف رامـین از گل و گوراب (همان: ۲٤۷)، توضیحی بر بیان غم و اندوه بسیارِ ویس است.

با نگاهی دیگر در متون روایی می‌توان انواع توصیف‌ها را بـه دو دسـتهٔ توصـیف‌هـای آرایه‌ای (ornamental) و توصیف‌های معنـادار (meaningful) تقسـیم کـرد. توصـیف‌هـای آرایه‌ای مرتبط با سطح سخن و روایت‌اند و توصیف‌های معنـادار مـرتبط بـا ژرف‌سـاخت روایت است که کارکردهای کنایـه‌ای، آموزشـی، آرایـه‌ای، مقدمـه‌سـاز جـزء گـروه اول و کارکردهای عاطفی، واقع‌نمایی، تعلیقی، توضیحی با گروه معنا دار ارتباط بیش‌تری دارنـد و چنان که گفته شد: بعضی از انواع کارکردهـا ویژگـی ذاتـی هـر توصـیفی در مـتن روایـی محسوب می‌شود ازجمله کارکرد آگاهی‌بخشی، بیان حقیقت واقع و جداسازی. بدین ترتیب توصیفات عموماً نقش‌ها و کارکردهای چندگانه‌ای دارند که تفکیک قطعی آن‌ها به یک نوع کارکرد غیر ممکن می‌نماید؛ کارکردهایی که بنابر موقعیت داستانی، قصه‌پـرداز هـم‌زمـان از آن‌ها سود می‌جوید.

۴. انواع توصیف از جهت، حجم، و مضمون

توصیف را از لحاظ مضمون و محتوا و شیوهٔ پردازش (از جهت زاویهٔ دید، حجم، و ...) نیز می‌توان به انواع مختلفی تقسیم کرد. مینی‌مالیست‌ها با نثری کوتـاه، رسـمی (ظـاهراً عاری از عواطف)، و گاه متناقض به توصیف محیط، اشخاص، و اشیاء می‌پردازند. آنـان

معتقدند که با همان توصیف‌های کوتاه، مثلِ «پنجرهٔ شکسته و دودگرفته، پیرزن، غروب تیره» می‌توانند چگونگی یک فضا یا شخصیّت را بیان کنند، در حالی کـه نویسـندگان و شاعران دیگر با تکرارها و پردازش‌های گوناگون و در حجم زیاد، سعی در ایجاد شـور و شعف و انگیزه در خوانندگان دارند. توصیف که بخش مهمـی از جـوهرهٔ داسـتان را تشکیل می‌دهد در متون کهن و منظومه‌های عاشقانه‌ای چون ویس و رامین و خسـرو و شیرین اغلب با تکرار و تطویل همراه است و مضمون بن‌مایه‌های توصـیفی گـویی بـه صورت قراردادی به توصیف‌های خاص محدود می‌شود؛ قصه‌پرداز بر توصیفِ اشخاص (احوال درونی و ظاهری)، اشیاء، مناظر، صحنه‌ها (کوه، جنگل، دریا، شهر، مجلـسِ بـزم صحنهٔ رزم، شب، روز، طلوع و غروب آفتاب و غیره متمرکـز مـی‌شـود. توصـیفاتی کـه اغلـب بـیش از آن کـه بـه جنبـهٔ حقیقتـاً عینـی (objective)توصـیف بپـردازد، ذهنـی (subjective) است، حتی آنگاه که کوهی را توصیف می‌کند. نیما در این باره مـی‌گویـد: «عادت ملت ما نیست که به خارج توجه داشته باشد، بلکه نظر او همیشه به حالت درونی خود بوده است در ادبیات و به همپـای آن در موسـیقی کـه بیـان مـی‌کنـد و در وصـف» (یوشیج، ۱۳۵۱: ٤٧).

از آنجا که هر متن توصیفی در ساختار محتوایی و طولی داستان کارکردهای چندگانه‌ای دارد در این بررسی بر پایهٔ مهم‌تـرین مضـامینِ آن (توصـیف شخصـیّت‌هـا) کـارکردهـای توصیف (جنبه‌های ایستای متن) مورد بررسی و تحلیل قرار می‌گیرد.

۱.٤ توصیف شخصیت‌ها

توصیف شخصیت‌های داستانی در منظومـه‌هـای عاشـقانه یکـی از برجسـته‌تـرین انـواع توصیف به‌حساب می‌آید، در چنین منظومه‌هایی گویی داستان‌پـرداز آگاهانـه بـا توصـیف شخصیت‌های داستانی عیار و ارزش هر یک از قهرمانان را برای خواننده تبیین مـی‌کنـد و علایق و آرزوهای خواننده را سمت و سو می‌دهد، او را با خـود همـراه مـی‌سـازد تـا از توفیق شخصیت مطلوبش شادمان شود و از ناکامی‌اش دچار اضطراب و بـی‌قـراری. ایـن توصیف‌ها گاه بیانگر صورت و حالات ظاهری قهرمانان است و گاه وصف احوال درونی آنان در برابر ناملایمات، گاه هریک از این دسـت توصـیف‌هـا را شـخص سـوم روایـت می‌کند و گاه حـدیث نفـس و واگویـه‌هـایی اسـت کـه در چـالش‌هـای فکـری از زبـان شخصیّت‌های مختلف به بیان در می‌آید. ازجملـه شخصـیّت‌هـایی کـه فخرالـدّین اسـعد

گرگانی به توصیف آنان پرداخته، ویس، رامین، شهرو، دایه، گُل معشوق رامین، زرد بـرادر موبد، و موبد است و گاه توصیف کلی نوع انسـانی (زن یـا مـرد) اسـت و زمـانی دیگـر وصف یک سپاه با تجهیزاتش.

وصفی که بیش‌تر تکرار می‌شود و به نوعی در منظومه‌هایی از این دست عمومیّت دارد وصف قهرمان یا قهرمانان ماجراست و در این منظومه توصیف ویس و رامین محوری‌ترین توصیفات است که می‌توان بر اساس آن نقش و کارکرد توصیفات را تبیین کرد. توصـیفاتی که خود به دو نوع وصف ظاهری و وصف احوال درونی قابل تقسیم است.

۱.۱.۴ توصیف ظاهری و کارکردهای آن

توصیف ویس در هنگام تولد (همان: ٤٨)، توصیف ویس در مرو و در کاخ موبـد (همـان: ۸۵) و زمانی که رامین بدو دل می‌سپارد (همان: ۸۱)، توصیف «گُل» رقیب عشقی ویس در سرزمین گوراب (همان: ۳۷) توصیف ویس آن گاه که دایه در مـرو و در کـاخ موبـد او را می‌آراید (همان: ۹۰) نیز زمانی که رامین دایه را به عنوان واسطه برمی‌انگیزاند و دایه امهال و اهمال می‌ورزد (همان: ۱۰۲)، مضمون بسیاری از نامه‌هـایی کـه بـین دو دلـداده ردّ و بـدل می‌شود ازجمله موارد توصیف ظاهری‌ای به حساب می‌آید که حجم زیادی از این روایـت داستانی را در بر می‌گیرد، با این توضیح که زاویهٔ دید روایت در توصیف ظاهری بر خلاف توصیف درونی سوم شخص است:

ز سروی سـوخته وز بـن گسسـته — به سروی از چمـن شـاداب رسـته
ز مـاهی در محـاق مهـر پنهـان — بـه مـاهی در سـپهر کـام تابـان
ز بـاغی سـر بـه سـر آفـت گرفتـه — به باغی سر بـه سـر خـرّم شـکفته

(همان: ۲۵۸)

چنان که قبلا گفته شد بارت نقش و کارکرد توصیفاتی پر طول و درازی را که در یـک متن روایی می‌آیند و نقشـی در پیرنـگ داسـتان ندارنـد امـوری مـی‌دانـد کـه هدفشـان را تأثیرگذاری «حقیقت واقع» می‌داند؛ ولی چنین به نظر می‌رسد که تأثیرگذاری حقیقت واقـع کارکرد اولیه و همیشگی چنین توصیف‌هایی است و در بسیاری از مـوارد کـارکرد بلاغـی، عاطفی، تمهیدساز، آرایه‌ای، توضیحی، بـه تعویـق افکنـدن، ایجـاد تعلیـق در داسـتان و ... کارکردهای دیگری است که در بحث بدان پرداخته می‌شـود. نکتـهٔ دیگـر آن کـه همیشـه فعل‌های از نوع بودن و داشتن و شدن حاکی از حضور بـن‌مایـه‌هـای ایسـتا نیسـتند بلکـه

تکرارهایی که در متون روایی پیاپی به صورت تکرار فعل با ساخت ماضی ساده (نه از نوع افعال ربطی) و با تکرار مضمون می‌آیند خود از نشانه‌های ایستایی روایت و درنگ داستان است. این که عاشق در فراق یار «بر سر می‌زند» یک کنش و رویداد است ولی چون تکرار می‌شود و به گونه‌های مختلف این بی‌قراری، روایت می‌گردد مکث در سیر داستانی پدید می‌آید و دیگر بن‌مایهٔ پویا محسوب نمی‌شود، به عبارت دیگر توصیفگر از خلال توصیف افعال و گفته‌های پی در پی قهرمانان به توصیف موضوعی خاص می‌پردازد در حالی که افعال نوع «بودن» کاربرد کمی دارد یا اصلاً کاربرد ندارد و منظومهٔ ویس و رامین از این دست گزاره‌ها بسیار دارد:

چو آگه گشت ویس از رفتن رام — به چشمش بام تیره گشت چون شام
فراقش زعفران بر ارغوان ریخت — چو مژگانش گهر بر کهربا بیخت
جدایی بر رخانش زرگری کرد — ولیکن چشم او را جوهری کرد
زنان بر روی دست پرنگارش — بنفشه کرد تازه گل انارش
کبودش جامه بد چون سوگواران — رخانش لعل همچون لاله زاران
ز بس بر رخ زدن دست نگارین — ز بس بر جامه راندن اشک خونین
ازو بستد فراقش رنگ فرخ — رخش چون جامه کرد و جامه چون رخ

(اسعد گرگانی، ۱۳۸۹: ۱۸۲، ۲۸۰، ۲۹٤، ۳۰۹، ۳٥٤، و ...)

وصف شهرو در بزم موبد (همان: ٤٤) نیز وصف ویس و زیبایی‌های او هنگام تولد (همان: ٤٨) ازجمله بن‌مایه‌های «آغازگر» و «تمهیدساز» است. اوّلی زمینه‌ساز ظهور یک رقیب در ماجرای عاشقانه‌ای است که متّکی بر قدرت و حشمت و ثروتش است، چرا که موبد در آغاز دلباختهٔ شهرو می‌گردد و وقتی که او به سبب داشتن همسر و فرزندان سرمی‌پیچد، با این وعده وی را دلخوش می‌دارد که اگر صاحب دختری شد، دختر بدو می‌دهد، همین عهد و پیمان زمینهٔ کشمکش موبد و ویرو و حتی موبد و شهرو را فراهم می‌آورد و درنهایت نقطهٔ ثقل کشمکش‌های اصلی داستان که جدال بین موبد و رامین است قرار می‌گیرد و دومی زمینه‌ساز ظهور معشوقی است، که راوی داستان می‌خواهد بگوید که این همه زیبایی، آن همه کشمکش را می‌شاید و با این توصیفات ذهن خواننده را مهیّای موجّه دانستن و پذیرش منطق آن همه کشمکش می‌گرداند. از دیدگاه دیگر وصف این همه زیبایی در ذهن خواننده «تعلیق» ایجاد می‌کند که چه خواهد شد؟!

که و مه را سخن‌ها بود یکسان — که یارب صورتی باشد بدین سان
بنفشه زلف و نرگس چشمکان است — چو نسرین عارض و لاله رخان است
گهی گفتی که این باغ خزان است — که در وی میوه‌های مهرگان است
گهی گفتی که این باغ بهشت است — که یزدانش ز نور خود سرشت است

(اسعد گرگانی، ۱۳۸۹: ٤٧، ٤٨)

توصیف دیگر وصف ویس و آرایه‌های او در کاخ موبد است: آن گاه که دایه در مرو او را می‌آراید و ویس در فراق ویرو و از غم ازدواج ناخواسته با موبد می‌گرید:

زپیشانیش تابان تیر و ناهید — ز رخسارش فروزان ماه و خورشید
لبان چون مشتری فرخنده کردار — همه ساله شکربار و گهربار
دو گیسو در بر افکنده کمندش — پری در زیر آن هر دو پرندش
دو زلفش مشک و رخ کافور و شنگرف — چو زاغی اوفتاده کشته بر برف
جهان زو شاد و او از مهر غمگین — به گوشش آفرین مانند نفرین

(همان: ۹۰، ۹۱)

این نوع توصیفات عموماً از گروه توصیفاتی به حساب می‌آید که علاوه بر «نقش آگاهی‌دهندگی»، «کارکردِ عاطفی» دارد، چه در عین حال که ویس را و حرکات او را در نهایت زیبایی توصیف می‌کند از دو چشم ویس که بر پیرایه گریان است نیز روایت می‌کند روایتی که یادآور نارضایتی لیلی از ازدواج تحمیلی با ابن سلام است. تقابل دو توصیف زیبایی بسیار و غم بسیار، خود بر کارکرد عاطفی آن در ذهن مخاطب می افزاید. از سوی دیگر از جمله توصیفات «تمهیدساز» است، چرا که اگر ویس به زرق و برق دربار موبد و عشق پیرانه سر او راضی و خوشنود می‌شد دیگر ماجرایی و منظومه‌ای شکل نمی‌گرفت؛ می‌بایست چنین فضاسازی بشود و خواننده در تیرباران عاطفی قرار گیرد و همدل با ویس راه برون شدن را در ذهنیّت دور خود جست‌وجو کند تا با رامین و خواسته‌هایش به عنوان قهرمان مثبت همدل و همسو شود.

به همین سبب وقتی با وزش بادی پرده از عماری ویس به کناری می‌رود و رامین با نگاهی شیفتهٔ او می‌گردد، توصیف ویس (همان: ۸۱) مقدمه‌سازِ موجّه گرداندن آن همه بی‌قراری رامین است؛ توصیفی که خواننده را نیز برمی‌انگیزد که قهرمان داستان و درنتیجه داستان را رها نکند.

گاه توصیف زنجیرهٔ علّت و معلولی حوادث را مستحکم می‌کند و عنصری «پیوندساز» است، مثلاً وقتی رامین دایه را به عنوان واسطه برمی‌انگیزد که از ویس خواستگاری کند درحالی‌که دایه می‌داند که ویس دل به موبد نبسته است و در هوای ویرو بی‌قرار است و امیدی ندارد که دل ویس را به عشق رامین نرم کند. دایه ویس را به گشّی و برتری می‌ستاید تا به رامین بقبولاند که عجول نباید بود و در این راه صبوری بسیار لازم است (همان: ۱۰۲) چرا که اگر صبوری نورزد دیگر حلقه‌های روایی داستان به کار نمی‌آید و داستان شکل نمی‌گیرد.

وصفِ «گل»، معشوق رامین در سرزمین گوراب (همان: ۲۳۷، ۲۳۸) ازجمله بن‌مایه‌های توصیفی است که داستان‌پرداز آن را به منظور ایجاد «تعلیق» و «گسترش پیرنگ» داستان به‌کار گرفته است تا خواننده را نگران حال ویس نماید و برای ایجاد چنین حالت روحی روانی در مخاطب، وی بی‌نیاز از اغراق و تکرار مضمون نیست:

نگاری نوبهاری غمگساری ستمگاری به دل بردن سواری
به خوبی پادشایی دل‌ربایی به بوسه جان‌فزایی دلگشایی
چو رامین دید آن سرو روان را بت با جان و ماه با روان را
تو گفتی دید خورشید جهان تاب که از دیدار او چشمش گرفت آب
دو پایش سست شد خیره فروماند ز سستی تیرها از دست بفشاند

(همان: ۲۳۷، ۲۳۸)

توصیف رامین یکی از بن‌مایه‌های ایستای دیگر این منظومه است که گویی شاعر به سبب جایگاه مردانهٔ رامین به توصیف ظاهری وی کمتر پرداخته است. از جمله توصیفات آن گاه است که رامین دایه را می‌بیند و در همان دیدار از احوال خویش با او سخن می‌گوید. رامین به دیدار دایه آمده است و با ساختار ظاهری داستان، انتظار آن است که دایه به وصف درآید ولی در یک چرخش بیانی شاعر به توصیف رامین می‌پردازد (همان: ۹۶، ۹۷). این توصیف «توضیح» است، توضیح این که رامین در چه سن و سال و قد و بالایی و با چه موقعیت اجتماعی و با چه میزان بهره‌وری از زیبایی‌های مردانه به منظور ارتباط با ویس، با دایه برخورد کرده است؛ توصیفی که در عین حال توضیح میزان تأثیرگذاری‌اش بر دایه را نیز در خود دارد. توصیفی که زمینهٔ تعریف و تمجید دایه را از رامین در پیشگاه ویس فراهم می‌آورد (تمهیدساز).

توصیف دیگر از رامین که از زبان دایه بیان می‌گردد، کارکردش علاوه بر بیان «حقیقت واقع» و «آگهی‌دهندگی»، «تأثیرگذاری عاطفی» و «ایجاد ترغیب» در ویس است، چرا که از وجوه مختلف برتری رامین را بر بسیاری از مردان از جمله ویرو که ویس از دوری‌اش در سوگ نشسته است بیان می‌کند و از دیدگاه بلاغی در عین حال غرض «تفخیم» مقام و جایگاه رامین است؛ امری که خود به خود «تعلیق» دیگری در داستان پدید می‌آورد و زمینهٔ ایجاد کنش‌های روایی دیگر در داستان می‌شود:

هنوزش بود خنده همچو شکر — وزان شکر فروبارنده گوهر
به بالا همچو شمشاد روان بود — ولیکن بار شمشاد ارغوان بود
به پیکر همچو ماه جانور بود — ولیکن با کلاه و با کمر بود
به ویرو نیک ماند خوب چهرش — گروگان شد همه دل‌ها به مهرش
دلیران جهان او را ستایند — که روز جنگ با او بر نیایند
به ایران نیست همچون او کمان ور — به فرمانش رونده مرغ با پر
ز گردان بیش ریزد خون گه رزم — ز یاران بیش گیرد می گه بزم
ابا چندین که دارد مرد واری — به دل این داغ دارد کش توداری

(همان: ۹۶-۱۰۸)

محوریت توصیفات بر این قرار گرفته است که وی هم زیبایی ظاهر را داراست و هم نژاده است و هم دلاورِ بی همال میدان رزم و هم در هنگام نوش بی هماورد و با این همه کمالات، دل در گرو ویس دارد و این گونه است که قهرمان منظومه در حد کمال ستوده می‌شود و بی‌عیب و نقص می نماید. هم ویژگی قهرمان حماسی را با خود به همراه دارد و هم مرد طرب و بزم است و در عاشقی دلی رام دارد؛ همان ویژگی‌هایی که اندک اندک دل ویس را نرم می‌کند تا نهانخانهٔ ذهنش او را بدین سو سوق دهد که حال که ویرویی در میانه نیست به دیگری بیندیشد و زمینه‌ساز حلقه‌های دیگر حوادث داستان گردد.

توصیف زیبایی‌های مردانهٔ رامین از زبان دایه هر چند که از جهت بیان، بن‌مایه‌ای ایستا محسوب می‌شود ولی این بن‌مایهٔ ایستا مانند بسیاری دیگر از بن‌مایه‌های ایستا در بطن بن‌مایهٔ پویای دیگری قرار گرفته است و آن عبارت است از این که «دایه می‌گوید: ...» ودرنهایت نیز همین گفتن‌هاست که زمینه و علّتی بر ظاهراً «فریب خوردن» ویس می‌گردد، ویسی که بارها بر سخنان دایه خشم می‌گیرد و از عشق خود به ویرو سخن می‌گوید (همان: ۱۰۹).

بنابراین توصیف رامین خود روایتی است (همان: ۱۰۸) که مقدمه‌ساز و یاریگر بخش روایی دیگری می‌شود که تسلیم‌شدن ویس در برابر عشق رامین است (توصیف زمینه‌ساز کنش می‌گردد).

وصف عروسی رامین و گل (همان: ۲٤۲ و ۲٤۳)، وصف زرد و اسب او (همان: ٥٤)، وصف خواسته‌هایی که موبد برای شهرو فرستاد تا او را راضی به ازدواج با ویس کند (همان: ۸۲)، وصف طلوع و غروب آفتاب که به نوعی زنگ گذر زمان را به صدا در می‌آورد، ازجمله توصیفات ظاهری هستند که علاوه بر نقش بیان حقیقت واقع کارکرد عاطفی، تفخیم، اقناع، تحریض، تمهیدساز، توضیحی دارند و گاه یک توصیف نقش و کارکرد چندگانه در بعد طولی داستان دارد تا زمینه‌ساز امر کنشی دیگری باشد. مثلاً با توصیف خواسته‌ها و هدایای موبد برای شهرو، شاعر هم به بزرگ نمایی جدال بین رقبا توجه دارد تا بتواند بر ذهن مخاطب تأثیر بیش‌تری گذارده باشد و هم با توصیف عظمت هدایا خواننده را نگران وسوسه‌های ذهنی شهرو می‌کند که مبادا به درخواست موبد پاسخ مثبت دهد، پس تأثیر عاطفی نیز به جا می‌گذارد و وصف شب (همان: ۷۷) براعت استهلالی (کارکرد کنایی) است برحوادث تلخی که داستان به دنبال دارد که مهم‌ترین آن ربوده شدن ویس به وسیلهٔ موبد است، ربوده شدنی که سرآغاز تلخکامی‌های ویس در زندگی به حساب می‌آید.

۲.۱.۴ توصیف احوال درونی و کارکردهای‌آن (با توجّه به زاویه دید راوی)

ازجمله توصیفاتی که به نحوی واگویه‌های درونی قهرمان داستان محسوب می‌شود، حدیث نفس رامین است که آرزوی وصل ویس را در دل می‌پرورد (همان: ۸۳)؛ یا آن گاه که موبد ویس را در دژ «اشکفت» در قید و بند قرار داده است و رامین را با خود به سفر می‌برد او پیامش را با باد می‌گوید تا آن را به دوست برساند (همان: ۱۸۱، ۱۸۰) و از سوی دیگر ویس از دوری رامین شکوه می‌آغازد (همان: ۱۸۳). واگویه‌هایی که لزوماً تمامی مفاهیم با فعل ربطی بیان نمی‌شود بلکه در تأویل متن به افعال از نوع «بودن» و «شدن» و «داشتن» تعبیر می‌شوند. ولی تکرار مفاهیم، دلالت بر ایستایی متن دارد، توصیفی که بیانگر احوال درونی و آرزوهای نهفته در روح آدمی دارد.

«در تک گویی درونی، اندیشه و احساس شخصیّت داستان «بازگو» می‌شود؛ یعنی آن چه در ذهن شخصیّت می‌گذرد، بی آن که بر زبان آورده شود، توسط راوی (نویسنده) گویا می‌شود. بازگویی راوی به این معنی نیست که او لزوماً در بیان ذهنِ شخصیّت دخالت می‌کند، بلکه به این معنی است که انگار از قدرت فکرخوانی برخوردار است و

با خواندنِ ذهنِ شخصیّت، تنها نقشِ انتقال‌دهنده یا بازگوکنندهٔ ذهن شخصیّت را ایفا می‌کند. نویسنده یا بهتر است بگوییم راوی در این حالت، کاتبِ ذهنِ شخصیّت داستان است» (فلکی،۱۳۸۲: ٤٣).

چه بودی گر دگر ره باد بودی ز روی ویس پرده در ربودی
چه بودی گر یکی آهم شنیدی نهان از پرده رویم را بدیدی
چه بودی گر کسی دستم گرفتی یکایک حال من با او بگفتی
چه عشق است این که هرگز کم نگردد دلم روزی ازو خرّم نگردد
مرا تا هست با عشق آشنایی نبیند چشم بختم روشنایی
چو طوفان از مژه بارید باران بشست از روی زردش گرد هجران
همی‌گفتی سخن‌های دل‌انگیز که باشد مرد عاشق را دلاویز

(اسعد گرگانی، ۱۳۸۹: ۸۳، ۱۸۰)

یا آن گاه که دلدادگان به دستیاری دایه دور از چشم موبد به کام و رام خود می‌پردازند، چون موبد باز می‌گردد و رامین به مکرِ دایه و نیروی شهسواری خویش چون غُرم به کوه می‌گریزد، باز هر دو نوحهٔ جدایی می‌آغازند (همان: ۱۹۷، ۱۹۸).

گزاره‌هایی چون «چو طوفان از مژه بارید باران/ بشست از روی زردش گرد هجران»، چنان که از پیش گفته شد، اگر در حد و مرز یک گزاره یا دو گزاره باقی بماند به عنوان یک گفتمان، روایت و کنش محسوب می‌شود؛ ولی آن گاه که به تکرار مضمون می‌انجامد، زمان متن پیش می‌رود و زمان داستان ساکن باقی می‌ماند، به وضوح با بن‌مایهٔ ایستا روبه‌رو هستیم که بخش بزرگی از متن بدان اختصاص یافته است خصوصاً گفت‌وگوها و نامه‌هایی که چه از سر شوق و آرزومندی و چه از سر گله و ناز و عتاب عاشقی و معشوقی گفته و نوشته شده است از این دسته محسوب می‌شود، که بیش از ۱۸۰۰ بیت از منظومه را در بر می‌گیرد.

چو آگه گشت ویس از رفتن رام به چشمش بام تیره گشت چون شام
فراقش زعفران بر ارغوان ریخت چو مژگانش گهر بر کهربا بیخت
جدایی بر رخانش زرگری کرد ولیکن چشم او را جوهری کرد
زنان بر روی دست پر نگارش بنفشه کرد تازه گل انارش
کبودش جامه بد چون سوکواران رخانش لعل همچون لاله‌زاران

(همان: ۱۸۲)

منظومهٔ ویس و رامین از بُعد روایی داستان، چون دیگر منظومه‌های روایی ادبیات کهن، با زاویهٔ دید سوم شخص پردازش شده است؛ سرایندهٔ داستان که همان راوی داستان و «دانای کلّ» در قالب شخصیّت‌های داستان می‌رود و با ذهنیّت آن‌ها نسبت به شخصیّت‌های دیگر و اوضاع و احوال حاکم بر داستان داوری می‌کند و موقعیت‌های زمانی و مکانی داستان را شرح می‌دهد، زاویهٔ دید را از یک شخصیّت به شخصیّت دیگر تغییر می‌دهد و به ما امکان می‌دهد که از آگاهی نسبی همه جانبه‌ای بهره‌مند شویم. زیرا می‌توانیم افکار شخصیّت‌های داستان را بخوانیم (میرصادقی: ۱۳۸۵، ۳۹٦). ولی حضور کم‌رنگ صیغهٔ سوم (روایت دانای کلّ) که در یک چرخش، مهار سخن را به قهرمان داستان می‌سپارد و گزاره‌های بسیاری به صیغهٔ اوّل شخص پردازش می‌شود؛ زاویهٔ دید را به حدیث نفس یا خودگویی و در مواردی به تک‌گویی نمایشی نزدیک می‌کند شیوه‌ای که شخصیّت افکار و احساسات خود را به زبان می‌آورد تا خواننده یا تماشاچی از نیّات و مقاصد او با خبر شود و در عین حال با بیان احساسات و افکار شخصیّت، به پیشبرد عمل داستانی کمک می‌شود (همان: ٤١٧) و در این منظومه اغلب از این دریچه افکار قهرمانان ردهٔ اوّلی چون ویس و رامین و تا حدّی موبد از سوی خواننده مورد خوانش قرار می‌گیرد.

لازم به ذکر است که تفاوت حدیث نفس و تک‌گویی نمایشی در آن است که در تک‌گویی نمایشی، شخصیّت داستان برای گفته‌های خود مخاطبی دارد؛ چون نالیدن ویس از رفتن رامین و از دایه چاره‌گری خواستن (همان: ۳۵۰)؛ حال آن که در حدیث نفس شخصیّت از وجود و حضور دیگران بی‌خبر است (میرصادقی، ۱۳۸۵: ٤١٨)، هرچند که فلکی حدیث نفس را همان تک‌گویی درونیِ روشن می‌داند (← فلکی، ۱۳۸۲: ۵۸).

بنا بر آنچه گفته شد، توصیفِ احوال درونی شخصیّت‌هایِ داستانی که در همان چارچوب کلّی روایت راوی که دانایِ کلّ است قرار می‌گیرد، در سه بخش قابل تقسیم‌بندی است:

۱.۲.۱.٤ توصیف مستقیم احوال درونی از قول راوی

چو بر رامین بی‌دل کار شد سخت — به عشق اندر مر او را خوار شد بخت
همیشه جای بی‌انبوه جستی — که بنشستی به تنهایی گرستی
به شب پهلو سوی بستر نبردی — همه شب تا به روز اختر شمردی
به روز از هیچ گونه نارمیدی — چو گور و آهو از مردم رمیدی

همیشـــه مونســـش طنبـــور بـــودی　　نـــدیمش عاشـــق مهجـــور بـــودی
بـــه هـــر راهـــی ســـرودی زار گفتـــی　　سراســـر بـــر فـــراق یـــــــار گفتـــی

(اسعد گرگانی، ۱۳۸۹: ۹۵، ۸۵، ۹۰، ۱۸۳)

۲.۲.۱.٤ توصیف قهرمانی به وسیلهٔ قهرمانی دیگر

که خود به دو دسته قابل تقسیم‌بندی است:

الف) گاه به صیغهٔ سوم شخص بیان می‌گردد: مثلاً آن گاه کـه دایـه بـه توصـیف احـوال درونی ویس می‌پردازد (همان: ۱۰۲). به نحوی که بتواند با مهارت رشتهٔ پیوند رامین را نسبت به ویس محکم‌تر کرده باشد تا آن آشنایی نگسلد. توصیفی که کارکرد آن از سویی «توضیح» است و از سوی دیگر «تمهیدی» برای حلقه‌های روایی بعدی داستان. ب) گـاه روایـت بـه شیوهٔ واگویه‌های درونی است که ظاهراً شخصیّت داسـتانی، شخصـیّت دیگـر را توصـیف می‌نماید ولی در اصل راوی، مستقیماً به شرح احوال یکی از شخصیّت‌ها پرداخته اسـت. از این دست توصیفات، توصیف شهرو مادر ویس است آن گاه که بر او می‌گرید و عـزاداری می‌کند، توصیفی که بیش ازآن که توصیف ویس باشد وصف حال شهرو است. وصفی کـه خودْ وصف دیگری را در بر می‌گیـرد و کـارکردش عـلاوه بـر نقـش «آگـاهی‌دهنـدگی»، «عاطفی» است و در عین حال می‌خواهد بدین وسیله بین بخـش روایـی پیشـین و بعـدی «تفکیک» ایجاد نماید و درنگی و فرصت اندیشیدنی؛ راوی از زبان شهرو می‌گوید:

بهـــار امســـال نیکـــوتر بخنـــدد　　کـه شـرم ویـس بـر وی ره نبنـدد
دریغـا ویـس مـن بـانوی ایـران　　دریغـا ویـس مـن خـاتون تـوران
دریغـا ویـس مـن مهـر خراسـان　　دریغـا ویـس مـن مـاه کهسـتان
دریغا ویس مـن مـاه سـخن‌گـوی　　دریغا ویس مـن سـرو سـمن‌بـوی
دریغا ویـس مـن خورشـید کشـور　　دریغـا ویـس مـن امیـد مـادر
چـرا زادم چنـین بـدبخت فرزنـد　　چـرا کـردم چنـین وارونـه پیونـد
نبایســـتم بـــه پیـــری مـــاه زادن　　بپـــروردن بـــه دســـت دیـــو دادن
روم تـــا مـــرگ بنشـــینم غریـــوان　　بنـــالم بـــر دز اشـــکفت دیـــوان

(همان: ۲۰٤، ۲۰۳)

ب) نوع دیگر از این دسته توصیف، بـه زبـان گفـت‌وگـوی دو طرفـه (تخاطـب، دوم شخص) است؛ گفت‌وگویی که گاه مخاطب حضور فیزیکی ندارد، واگویهٔ درونی‌ای بـیش

نیست ـ چنان که در ذیل می‌آید و گاه در گفت‌وگوهای دو طرفه و روایت‌های نامه‌ای مطرح می‌گردد که حتماً مخاطبی وجود دارد.

کجایی ای نگار تیر بالا — مرا بین چون کمانی گشته دو تا
تو تیری من کمانم در جدایی — چو رفتی نیز با زی من نیایی
بپیچم چون به یاد آرم جفایت — چو آن شمشادگون زلف دو تایت
کجایی ای نگار تیر بالا — مرا بین چون کمانی گشته دو تا
تو تیری من کمانم در جدایی — چو رفتی نیز با زی من نیایی
بپیچم چون به یاد آرم جفایت — چو آن شمشادگون زلف دو تایت
بلرزم چون بیندیشم ز هجران — چو گنجشگی که تر گردد ز باران
نه آنم که تو دیدستی نه آنم — در آن گه تیر و اکنون چون کمانم
زدم بر رخ دو دست خویش چندان — که نیلوفر شد آن گلنار خندان
دهم آبش همی زین چشم بی‌خواب — که نیلوفر نباشد تازه بی‌آب
بنالم تا بنالد زیر بر مل — ببارم تا ببارد ابر بر گل

(همان: ۲۸۵)

۳.۲.۱.٤ توصیف راوی از قهرمان به زبان خود قهرمان (اول شخص)

با نادیده‌گرفتن زاویه دیدِ راوی داستان (دانای کل)، به دو دسته قابل تقسیم است: الف) توصیفی که در گفت‌وگوهای دو طرفهٔ رو در رو یا از طریق مکاتبه بیان می‌شود.

این نوع از توصیف در منظومه‌های عاشقانه به جهت «بلاغی» و «کارکرد عاطفی» برای همسوسازی عواطف مخاطب با جریان داستان، بخش عمده‌ای از توصیفات را دربر می‌گیرد. توصیفاتی که اغلب بیش از آن که توصیف باشد در جملات محدود، یک گفتمان و یک کنش محسوب می‌شود، خصوصاً اینکه افعال هم اغلب از نوع اسنادی نیستند، ولی به سبب تطویل و تکرار در گفتمان، از محدودهٔ بن‌مایه‌های پویا (روایت، کنش) خارج می‌شوند و جزء بن‌مایه‌های ایستا محسوب می‌شوند.

دگر ره گفت رامین ای سمنبر — دلم را هم تو دادی هم تو می بر
چه باشد گر تو از من سیر گشتی — همان کین مرا در دل بکشتی
مرا در دل نیاید از تو سیری — ندارم بر جفا جستن دلیری

ز تـو تنـدی و از مـن خـوش زبـانی ز تـــو دشـــنام و از مـــن مهربـــانی
بـــه آزار تـــو روی از تـــو نتـــابم کـه مـن چـون تـو یکـی دیگـر نیـابم
مـنم امشـب نگـارا چـون یکـی کـس که شیرش پـیش باشـد پـیلش از پـس
دلـش باشـد ز بـیم هـر دو خسـته بـلا بـر وی ز هـر سـو راه بسـته
جـوابش داد ویـس مـاه رخسـار بـت زنجیـر زلـف نـوش گفتـار
بـرو رامـا و دل خـوش کـن بـه دوری بـرین آتـش فشـان آب صـبوری
سـخن هـر چنـد کـم گـویی تـرا بـه تـرا هـر چنـد کـم بیـنم مـرا بـه
یکـی نیمـه ز مـن شـد زنـدگانی میـان درد و ننـگ جـاودانی
بـه دیگـر نیمـه خـواهم بـود دلشـاد نخـواهم داد او را نیـز بـر بـاد
از آن پیشـین وفـا کشـتن چـه دارم کـه تـا زیـن پـس وفایـت نیـز کـارم
نـورزم مهـر بـی‌مهـران ازیـن بـیش که نه دشـمن شدسـتم بـا تـن خـویش
کـه نـه مـادر مـرا از بهـر تـو زاد و یـا ایـزد مـرا یکسـر بـه تـو داد
نـه بـس تیمـار ده‌سـاله کـه بـردم و یـا انـدوه بیهـوده کـه خـوردم

(همان: ۳۲۲، ۳۲۳، ۳۲٤)

ابیات مذکور اندک از هزار این نوع «گفت‌وگو» است که بین عاشق و معشوق می‌گذرد و در اصل راوی داستان به توصیف این گفت و گو می‌پردازد؛ ولی زبان، زبان مخاطبه است.

ب) گاه قهرمان به وصف حال خویش می‌پردازد در حالی کـه ظـاهراً مخـاطبی نـدارد (هرچند که هیچ نوشته‌ای که خوانده شود بی‌مخاطب باقی نمـی‌مانـد)، کـه بـه تـک‌گـویی درونی نزدیک می‌شود. در توضیح تک‌گویی درونی، صرف نظر از اخـتلاف نظـر محققـان در این باره (← فلکی،۱۳۸۲: ٤۳ به بعد) آمده است که:

«این شیوه ـ که یکی از راههای ارائهٔ جریان سیال ذهن است ـ نشانگر اندیشهٔ شخصیّت یا شخصیّت‌ها هنگام ظهور آن در ذهن است پیش از آنکه نظم یابد و به مرحلهٔ گفتار برسد. به عبارت روشن‌تر، مفاهیم، صرفاً در ذهن فرد می‌گذرد و کار نویسنده، انعکـاس محتـوای ذهن اوست. اساس تک‌گویی درونی، بر تـداعی معـانی اسـت؛ یعنـی رشـته‌ای از افکـار و خاطرات ـ که تداعی‌کنندهٔ هم هستند ـ در کنار هم قرار می‌گیرند. این شیوهٔ روایـت، شـبیه سخن گفتن بچه‌هاست در هنگامی‌که بازی می‌کنند و حرف مـی‌زننـد بـی آنکـه مخـاطبی داشته باشند» (روزبه، ۱۳۸۷: ٤۷).

چو ویس دلبر آذین را گسی کرد / به درد و داغ دل مویه بسی کرد
هر آن مردی که این مویه بخواند / اگر با دل بود بی دل بماند
کجا شد آن خجسته روزگارم / که بودی آفتاب اندر کنارم
مرا کز آفتاب آمد جدایی / چگونه پیشم آید روشنایی
برانم زین دو چشم تیره دو رود / که ماه و آفتابم کرد پدرود
اگر نه آفتاب از من جدا شد / جهان بر چشم من تیره چرا شد
منم بیمار و نالان در شب تار / که در شب بیش باشد درد بیمار
بهار خاک را بینم شکفته / زمین را در گل و دیبا گرفته
بهار من ز من مهجور مانده / چو جان پاک از تن دور مانده
همانا خاک در گیتی ز من به / که او را نو بهارست و مرا نه

(گرگانی، ۱۳۸۹: ۲۸٤، ۲۸٦، ۲۸۷)

یکی از کارکردهای این نوع از توصیفات علاوه بر بیان «حقیقت واقع» احوالِ روحی، «تزئین کلام» و «تأثیر عاطفی» و «جداسازی بخش‌های روایی» و «القاء گذر زمان» بر ذهن مخاطب است. مثلاً اگر تنها یک بار بین ویس و رامین گفت‌وگو (بیان کشاکش‌های عاطفی) روی می‌داد و تنها یک نامه نوشته می‌شد و تنها با یک گزاره وصف حال پریشان ویس یا رامین به بیان درمی‌آمد، القاء کشاکش عاطفی طولانی مدت عاشقی و معشوقی بر مخاطب به انجام نمی‌رسید و اگر تبیین چنین احوال درونی و سوز و نیاز نمی‌بود همدردی و همراهی مخاطب که سویهٔ مهم دیگر متن است محقق نمی‌شد.

۵. نتیجه‌گیری

بدین ترتیب هر چند که جزء اعظم چنین منظومه‌هایی (ادبیات داستانی) را گزاره‌هایی می‌سازد که توصیفیِ مطلقند و قابلیت حذف دارند، امّا این بدین معنا نیست که بتوان اهمّیت درجهٔ دومی را برای این نوع از بن‌مایه‌ها در برابر بن‌مایه‌های پویا قائل شد و از کارکردهای گوناگون آن‌ها (اقناع، تحریض، بیان حقیقت واقع، توضیح، تفخیم، جداسازی بخش‌های روایی، القاء گذر زمان، تزیین، تأثیر عاطفی، تمهیدساز، تعلیق، آگاهی‌دهندگی و...)، که داستان را و اجزا و گوناگون آن را به صورت کلِّ غیرقابل تجزیه می‌نمایاند، غافل ماند. این است که بنا بر کارکردهای گوناگون عنصر توصیف و اهمّیتی که در ساختار

متنهای روایی (داستان) دارد، علی‌رغم تحلیل سازه‌های ترکیبیِ روایت از دیدگاه فرمالیست‌های روسی نظیر توماشفسکی و ساختارگرایانی چون رولان بارُوت که بین عنصر روایت در متن روایی و توصیف تمایز قائل هستند؛ این امر بدان معنا نیست که بن‌مایه‌های توصیفی فاقد اهمّیت‌اند. توصیف جنبهٔ ایستای متن است و قابلیت حذف دارد، ولی نه حذف مطلق. چرا که کارکرد ثانویهٔ بسیاری از توصیف‌ها، روایت است و بی توصیف، پایه‌ریزی و پیوند بسیاری از بن‌مایه‌های روایی داستان (کنش‌ها) مهیا نمی‌گردد؛ به‌ویژه آن که منظومه‌های عاشقانهٔ کهن جز به روایت شفاهی به مخاطب عرضه نمی‌شده‌اند، پس می‌بایست توصیف‌ها همان کارکردی را در ذهن مخاطب القا کنند که صحنه‌های نمایشی به مدد تصویر آن را به انجام می‌رسانند. شاید فقط در جایگاهی بتوان نقش توصیف را در درجهٔ دوم اهمّیت قرار داد که قصد خلاصه‌کردنِ یک داستان در میان باشد که در چنین شرایطی مباحث توصیفی تکرار شونده به قرینهٔ مَوقعیت قهرمانان و فضای داستان قابل حذف است و حذف به قرینه به معنای امر معدوم به حساب نمی‌آید. نکتهٔ پایان آن که هرچند که توصیفات اغلب با افعال ربطی بوده است، ولی امری مطلق به حساب نمی‌آید. در بسیاری از گزاره‌های روایی داستان‌پرداز با استعاره و تشبیه و به کارگیری قیود مختلف و حتی با فعل‌های غیرربطی از عنصر توصیف که جوهر اصلی متن است بهره می‌گیرد.

منابع

احمدی، بابک (۱۳۸۰). *ساختار و تأویل متن*، چاپ پنجم، تهران: نشر مرکز.

اسعد گرگانی، فخرالدین (۱۳۸۹). *ویس و رامین*، تصحیحِ محمد روشن، تهران: صدای معاصر.

امامی،نصرالله و قاسم‌پور، قدرت (۱۳۸۷). «تقابل عنصر روایت‌گری و توصیف در هفت پیکر نظامی»، *فصل‌نامهٔ نقد ادبی دانشگاه تربیت مدرس*، سال اول، شماره اول، صص ۱۶۱-۱۴۷۶.

ایرانی، ناصر (۱۳۸۰). *هنر رُمان*، تهران: آبانگاه.

پارسا نسب، محمد (۱۳۸۸). «بن‌مایه، تعاریف، گونه‌ها، کارکردها و...». *فصلنامه نقد ادبی دانشگاه تربیت مدرس*، سال دوم، شمارهٔ پنجم، صص۷- ۴۰.

پراپ، ولادیمیر (۱۳۷۱). *ریشه‌های تاریخی قصه‌های پریان*، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، تهران: توس.

تودورف، تزوتان (۱۳۸۲). *بوطیقای ساختارگر*، ترجمهٔ محمد نبوی، تهران: آگه.

تودورف، تزوتان (۱۳۸۵). *نظریهٔ ادبیات*، ترجمهٔ عاطفه طاهایی، تهران: اختران.

جوینی، عطاملک (۱۳۷۰). *تاریخ جهانگشای جوینی*، تهران: ارغوان.

روزبه، محمدرضا (۱۳۸۷). *ادبیات معاصر نثر*، چاپ سوم، تهران: نشر روزگار.

سلدون، رامان (۱۳٦۸). *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*، ترجمهٔ حسن مخبر، چاپ دوم، تهران: طرح نو.
فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۲). *شاهنامه*، به کوشش سعید حمیدیان، تهران: نشر قطره.
فلکی، محمود (۱۳۸۲). *روایت داستان*، چاپ اول، تهران: بازتاب نگار.
مارتین، والاس (۱۳۸۲). *نظریه‌های روایت*، ترجمهٔ محمد شهبا، تهران: هرمس.
مارزلف، اولریش (۱۳۷٦). *طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی*، ترجمهٔ کیکاووس جهانداری، تهران: سروش.
محمود، هاشم (۱۳۹۰). «روایت و توصیف از دیدگاه ژنت» (دیباچه آنلاین، ۲۷ تیر ۱۳۹۰ دسترسی ۲۰ تیر ۹۱) http://www.dibache.com/text.asp? Cat =45&id=3017.
مقدادی، بهرام (۱۳۷۸). *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی از افلاطون تا عصر حاضر*، تهران: فکر روز.
میرصادقی، جمال و میمنت (۱۳۸۵). *عناصر داستان*، تهران: سخن.
میرصادقی، جمال و میمنت (۱۳۸۸). *واژه‌نامه هنر داستان نویسی*، تهران: کتاب مهناز.
نیما یوشیج (۱۳۵۱). *حرف‌های همسایه*، تهران: دنیا.

Barthes, Roland (1995). An Introduction to the Structural Analysis of Narrative, New Literary History, 6 Number 2, pp.237-72.
Culler, Jonathan (1975). Structuralize Poetics. London: Rutledge and kegan Paul.
Genette, Gerard (1969). Frontiers of narrative in Figures II, Paris: Point/ Threshold.
Tomashevsky, Boris (1965). Thematic" in Russian FORMALIST criticism .Trans Lemon Lee T. and Reis.USA: University of Nebraska press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی