مقاله پژوهشی

ساختار روایت در آثار نظامی براساس نظریهٔ رولان بارت (مطالعهٔ موردی: خسرو و شیرین، لیلی و مجنون، و هفت پیکر)

فاطمه هادی‌خواه[۱]، هوشمند اسفندیارپور*[۱]، پوران یوسفی‌پور کرمانی[۲]

۱- گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد بردسیر، دانشگاه آزاد اسلامی، بردسیر، ایران.

۲- گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، واحد انار، دانشگاه آزاد اسلامی، انار، ایران.

اردیبهشت ۱۴۰۲، دوره ۱۶، شماره پیاپی ۸۴، صص ۷۵-۵۷

DOI: 10.22034/bahareadab.2023.16.6862

نشریه علمی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی

(بهار ادب)

چکیده:

زمینه و هدف: در منظومه‌های روایی، شاعران بمنظور خلق روایت پرکشش و جذاب، از سازه و عنصر روایتگری بهره میگیرند. روایت را میتوان بازنمایی رخداد یا سلسله‌ای از حوادث و رخدادها دانست. روایت‌شناسی دانشی است که به تحلیل و واکاوی ساختارهای روایی یک روایت بعنوان گزارش واقعیتها در قالب هنری میپردازد. بررسی روایت‌شناسی متون کلاسیک بویژه اشعار روایی و داستانی، افقی تازه پیش روی مخاطبان میگشاید. بر این مبنا هدف اصلی مقالهٔ پیش رو بهره‌گیری از نظریات روایت‌شناسی رولان بارت جهت واکاوی و تحلیل آثار نظامی بعنوان یکی از گنجینه‌های داستانی زبان و ادبیات فارسی است.

روش مطالعه: روش پژوهش در این جستار، توصیفی ـ تحلیلی و با رویکرد اصلی روایت‌شناسی است.

یافته‌ها: در الگوی روایت در ساختار داستانی خسرو و شیرین، لیلی و مجنون و هفت‌پیکر از وضعیت متعادل به نامتعادل، با پیرفتهای گوناگون اصلی و فرعی، کنشگران متقابل و نمایه‌ها و کارکردهای واسطه‌ای بسیاری مواجه هستیم. در تمامی داستانها، دگرگونی کاملی در روایت رخ داده و به شیوهٔ درونه‌گیری و زنجیره‌ای پیرفتهای اصلی و فرعی داستان ظاهر شده‌اند.

نتیجه‌گیری: نتایج پژوهش حاکی از آن است که الگوی ساختاری روایت خسرو و شیرین از تغییر شرایط متعادل به نامتعادل با یک پیرفت کامل آغاز میشود. پیرفت اصلی عشق خسرو و شیرین به یکدیگر، پیرفتهای فرعی رسیدن خسرو به مریم، شکر، سلطنت و عشق فرهاد به شیرین را در خود جای داده است. کنشگران متقابل داستان نیز از جمله تقابل فرهاد و خسرو و مریم و شیرین درنهایت با دگرگونی نهایی پیرفتها یعنی مرگ خسرو، از دست رفتن سلطنت و مرگ شیرین خاتمه مییابد. پیرفت اصلی داستان لیلی و مجنون، عشق این دو دلداده به یکدیگر است که در کنار پیرفتهای فرعی مانند آغاز دیوانگی و جنون «قیس»، ازدواج لیلی با ابن‌سلام، مرگ ابن‌سلام، خواستگاری پدر قیس از لیلی به هستهٔ اصلی مرگ دو شخصیت و کنشگر اصلی ختم میشود. تقابل عشق لیلی با مجنون با بی‌اعتنایی وی به ابن‌سلام، از سطوح اصلی کنشی این داستان است. در منظومهٔ هفت پیکر نیز پیرفتهای اصلی چون به سلطنت رسیدن بهرام، یافتن اتاقی که تصاویر هفت‌پیکر از زیبارویان دارد و آوردن هفت شاهدخت از هفت اقلیم جهان به ایران به تصویر کشیده شده است.

تاریخ دریافت: ۲۴ اسفند ۱۴۰۰
تاریخ داوری: ۲۶ فروردین ۱۴۰۱
تاریخ اصلاح: ۱۱ اردیبهشت ۱۴۰۱
تاریخ پذیرش: ۲۹ خرداد ۱۴۰۱

کلمات کلیدی:
رولان بارت، ساختارگرایی، نظامی، لیلی و مجنون، خسرو و شیرین، هفت‌پیکر.

* نویسنده مسئول:
esfandiarpour@bardsiriau.ac.ir
(+۹۸ ۳۴) ۳۳۵۲۱۹۵۸

JSPPP, (16)84: 57-75, May 2023

Journal of the stylistic of Persian poem and prose
(Bahar-e- Adab)
Home page: https://www.bahareadab.com

ORIGINAL RESEARCH ARTICLE

Narrative structure in Nezami works based on the theory of Roland Barthes (case study: Khosrow and Shirin, Leyli and Majnoon and Haft Peykar)

F. Hadikhah[1], H. Esfandiarpour*[1], P. Yousefipour Kermani[2]
1- Department of Persian Language and Literature, Bardsir Branch, Islamic Azad University, Bardsir, Iran.
2- Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Anar Branch, Islamic Azad University, Anar, Iran.

ARTICLE INFO

Article History:

Received: 15 March 2022
Reviewed: 15 April 2022
Revised: 01 May 2022
Accepted: 19 June 2022

KEYWORDS
Roland Barthes, structuralism, Nezami, Leyli and Majnoon, Khosrow and Shirin, Haftpeykar.

*Corresponding Author
✉ *esfandiarpour@bardsiriau.ac.ir*
☎ (+98 34) 33521958

ABSTRACT

BACKGROUND AND OBJECTIVES: In narrative poems, poets use the structure and elements of narration in order to create an attractive and attractive narrative. A narrative can be considered as a representation of an event or a series of events. Narratology as a science that analyzes the narrative structures of a narrative as a report of facts in an artistic form. The study of narratology of classical texts, especially narrative and story poems, is a new horizon in front of the audience. Based on this, the main goal of the upcoming article is to use Roland Barthes' narratology theories to analyze and analyze Nezami's works as one of the story treasures of Persian language and literature.

METHODOLOGY: The research method in this thesis is descriptive-analytical with the main narratological approach.

FINDINGS: In the narrative pattern in the story structure of Khosrow and Shirin, Leyli and Majnoon, and Haft peykar from a balanced to an unbalanced situation, we are faced with various main and secondary developments, mutual actors, and many mediating profiles and functions. In all the stories, a complete transformation has occurred in the narrative and the main and secondary achievements of the story have appeared in the way of internalization and chain.

CONCLUSION: The research results indicate that the structural pattern of Khosrow and Shirin's narrative begins with the change of balanced to unbalanced conditions with a complete follow-up. The main story of Khosrow's and Shirin's love for each other, which includes the secondary stories of Khosrow's love for Maryam, sugar, royalty, and Farhad's love for Shirin. The mutual actors of the story, including the confrontation between Farhad and Khosrow, and Maryam and Shirin, in the end, the final whirlwind of developments, namely the death of Khosrow, the loss of the monarchy, and the death of Shirin, ends. The main development of the story of Leyli and Majnoon is the love of these two lovers for each other, which, along with secondary developments such as the beginning of the madness and madness of "Qais", the marriage of Laili with Ibn Salam, the death of Ebn-e-salam, the proposal of the father of Qais to Leyli is the main core of the death of the two characters and the main actor. ends The contrast between Lili's love for Majnoon and her indifference towards Ibn Salam is one of the main action levels of this story. In the Haft Peykar series, the main achievements such as Bahram's accession to the throne, finding a room with seven figures of beauties, and bringing seven princesses from the seven regions of the world to Iran are depicted.

DOI: 10.22034/bahareadab.2023.16.6862

NUMBER OF REFERENCES	NUMBER OF TABLES	NUMBER OF FIGURES
28	3	0

مقدمه

یکی از مهمترین نظامهای ادراک انسان در مواجهه با دنیای پیرامون خویش، روایت است. «به کمک این قالب انسانها به بازخوانی، ارزیابی و ادراک خود و جهان اقدام کرده‌اند. اهمیت روایت در زندگی بشر تا حدی است که پرسش از چیستی آن درحقیقت نوعی دعوت به تأمل دربارهٔ فرهنگ و حتی ماهیت بشریت است» (white,1980: 5؛ رضایی و قلخان‌باز، ۱۳۹۹: ۳۵). روایت‌شناسی یا نظریهٔ روایت، شاخه‌ای از نظریه و مطالعهٔ ادبی است که بر تکنیکهای روایی، انواع مختلف روایت و ساختار آنها متکی است. «آنچه میتوان بوطیقای روایت نامید درصدد درک مؤلفه‌های روایت برمی‌آید و چگونگی تأثیرگذاری روایتهای معین را تحلیل میکند» (کالر، ۱۳۸۲: ۱۲). در میان نظریه‌پردازان پساساختارگرا و پسامدرن، رولان بارت کوشید شیوهٔ علمی مورد توجه ساختارگرایان را دگرگون نماید و درعوض بر نقش و جایگاه خواننده در تولید معنی تأکید نماید. رولان بارت در مقاله‌ای با عنوان «پیش‌درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت» (۱۹۶۶م) درخصوص روایت مینویسد: «روایتهای جهان بی‌شمارند. روایت نخست و بیش از هر چیز شامل انواع ادبی مختلفی است که خود میان موضوعات مختلف پراکنده‌اند؛ چنانکه گویی داستانهای بشر با هر ساختمایه‌ای تناسب دارند. روایت ازطریق زبان بیان‌شده، گفتار یا نوشتار، تصاویر ثابت یا متغیر، ایما و اشاره و تلفیق بسامان همهٔ این عناصر منتقل میشود. روایت در اسطوره، افسانه، حکایت، داستان، رمان و... موجود است» (وبستر، ۱۳۸۲: ۸۱).

رویکرد روایت‌شناسی از جدیدترین شیوه‌های تحلیل داستان در نقد ادبی معاصر است که در حوزهٔ زبانشناسی شکل گرفت و بواسطهٔ ارتباط عمیق با این علم در چند دههٔ اخیر بسرعت رشد نمود و مورد توجه پژوهشگران قرار گرفت. «روایت‌شناسی[1] علمی است که به بررسی فنون و ساختارهای روایی در یک روایت بعنوان گزارشی از وقایع واقعی یا خیالی مرتبط به هم که بوسیلهٔ قالبی هنری ارائه شده است، میپردازد» (عباسی، ۱۳۹۳: ۳۸). حیطهٔ اصلی بحث و بررسی در روایت‌شناسی و کانون اصلی تمرکز آن «روایت» است. روایت‌شناسی بعنوان یک علم، هرآنچه را که در تمامی روایتها بمثابهٔ «روایت» بصورت مشترک وجود دارد و تمامی آنچه را که سبب تمایز و تفاوت یک روایت از روایتی میشود، بررسی نموده و هدف اصلی آن دستیابی به نظام سازمان‌یافته از قواعد خاص حاکم بر پردازش و بازتولید روایت است (پرینس، ۱۳۹۴: ۳). روایت‌شناسی را میتوان دانش بحث پیرامون ساختار یک داستان دانست که «از این طریق درصدد تبیین دستور زبان روایت است» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۳۶۵). رولان بارت[2] از زبانشناسان ساختارگرای معاصر است که نظریه‌های قابل‌توجهی در حیطهٔ روایت‌شناسی مطرح نموده است.

حجم عمده‌ای از اشعار نظامی به روایتهای منسجمی اختصاص یافته است که به بازآفرینی داستانهای عاشقانه و... میپردازد. هرچند نظامی با هدف داستانپردازی به ذکر حوادث و ماجراهای هریک از این منظومه‌ها پرداخته است، اما روایت بعنوان تنهٔ اصلی این داستانها بصورتی کنش‌محور و با پیرنگی عاشقانه ماهیت داستان را شکل داده است. بهره‌مندی نظامی از توانمندیهای روایی، فراتر از سایر شاعران دنیای کلاسیک است تا جایی که میتوان اذعان داشت تکیهٔ اصلی خمسهٔ نظامی بر روایت است. با توجه به وسعت کاربرد این شیوهٔ روایی در آثار نظامی، ضرورت اتخاذ این شگرد در تحلیل داستانهای خمسهٔ نظامی جهت بازشناسی دقیق نحوهٔ کاربرد آن در شعر کلاسیک بویژه حیطهٔ یادشده، آشکار میگردد؛ چه بسا نتایج این قبیل مطالعات به وسعت درک و دریافت مباحث مربوط به اعجاز کلام نظامی نیز منجر میگردد. در پژوهش پیشِ‌رو سؤال محوری آن است که با توجه به استفادهٔ گستردهٔ نظامی

---

[1]. Narratology.

[2]. Rolan Barthes.

از شیوهٔ روایت‌پردازی در شعر، این شگرد از جهت کارکرد چه تأثیری بر ساختار شعری وی داشته است. فرضیهٔ پژوهش آن است که جریان اصلی روایت در خمسهٔ نظامی با دو محور اصلی «عشق» و «قدرت» گره خورده است.

ضرورت و سابقهٔ پژوهش

آنچه نگارش جستار حاضر را بعنوان یک ضرورت در اندیشهٔ نگارندگان مطرح نموده است، آنکه در مطالعات روایت‌شناسی توجه و تمرکز بیشتر بر نظریات ژرار ژنت و تودوروف میباشد و نظریهٔ بارت کمتر مورد توجه قرار گرفته است و نیز ازآنجاکه اغلب بررسیهای روایت‌شناسانهٔ انجام‌گرفته نیز در حیطهٔ ادبیات داستانی منثور یا معاصر میباشد و بحث و بررسی پیرامون ادبیات کلاسیک ازجمله آثار نظامی در این زمینه چندان مورد توجه قرار نگرفته است، خلأ پژوهشی پیش‌رو نگارندگان را بر آن داشت تا به بررسی کارکردهای روایت در ادبیات کلاسیک ایران بعنوان یکی از ضرورتهای پژوهشی در حیطهٔ اشعار نظامی بپردازد و داستانهای خمسهٔ این شاعر توانمند را از منظر روایت‌شناسی مورد مداقه و واکاوی قرار دهد. پدیدآورندگان در پژوهش حاضر کوشیده‌اند با خوانشی روایی و ساختاری از داستانهای خمسهٔ نظامی، نمود این نظریه را در اشعار این شاعر و داستانپرداز زبان فارسی بررسی نمایند. کاربست نظریهٔ روایی رولان بارت در پژوهش پیش رو این امکان را فراهم میکند که از زوایای تازه‌ای به بررسی کیفیت روایتگری نظامی و مهارت او در هنر داستانپردازی توجه نماییم.

پیشینهٔ پژوهشهای ساختارگرایانه به نظریات صورتگرایی[1] به حدود سالهای ۱۹۱۵ تا ۱۹۶۰ بازمیگردد. پیشرفتهای اساسی نقد ادبی معاصر به مکتب ساختارگرایی[2] و زبانشناسی سوسور منتهی شد و پس از آن تلاشهای رولان بارت در زمینهٔ تحلیل روایت بر مبنای ساختار، از اهمیت بسیاری برخوردار گردید (ر.ک: سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۴: ۱۷۰ ـ ۱۷۸). کتاب «تحلیل ساختاری روایتها» اثر رولان بارت (۱۹۹۹م) ازجمله کتبی است که مبنای پژوهشهای ساختارگرایی طبق این الگو قرار گرفته و در پژوهش حاضر نیز بعنوان یکی از کتب اصلی و اساس میباشد. کتاب «روایت در فرهنگ عامه، رسانه و زندگی روزمره» از آرتور آسابرگر نیز از دیگر کتبی است که در حیطهٔ ساختارگرایی و روایت‌پژوهی مفید است. مایکل تولان نیز در کتاب «درآمدی بر روایت» کاربرد تحلیلی از روایت را بر مبنای الگوی ساختارگرایی ارائه نموده است. معموری (۱۳۹۱) نیز در کتاب «تحلیل ساختار روایت در قرآن: بررسی منطق روایی پیرفتها» ساختار قرآن کریم را از منظر روایت‌شناسانه تحلیل نموده است.

اظهری و همکاران (۱۳۹۸) در مقالهٔ «تحلیل ساختار روایی داستان خسرو و شیرین نظامی» به این نتیجه رسیده‌اند که روایت خسرو و شیرین با یک پیرفت کامل آغاز میشود. با اتمام این پیرفت، دو پیرفت اصلی شکل میگیرد که یکی کنشگری خسرو در به دست آوردن چهار مطلوب ارزشمند «شیرین، تخت سلطنت، شبدیز و باربد» و دیگری کنشگری شیرین در به دست آوردن خسرو است. پیرفتهای روایت چرخه‌های ثابتی از تغییر وضعیت از پایدار به ناپایدار هستند که کنشها و واکنشهای نیروهای یاریگر و مقابله‌گر در دگرگونی وضعیت آنها نقشی اساسی دارند. نصیری افراپلی و همکاران (۱۳۹۷) در مقالهٔ «مقایسهٔ روایت‌شناسی در دو منظومهٔ غنایی اثر نظامی براساس الگوی گریماس» به این نتیجه رسیده‌اند که داستانهای غنایی «لیلی و مجنون» و «خسرو و شیرین» از الگوی ساختاری و روایی کاملی برخوردارند و در قالب نظریهٔ گریماس قابل بررسی و تحلیل هستند. تابان‌فرد و رسمی (۱۳۹۶) در مقالهٔ «تحلیل و مقایسهٔ پیرنگ خسرو و شیرین نظامی و یوسف و زلیخای نظامی» به این نتیجه رسیده‌اند که

---

[1]. Formalism.

[2].Stra cturalism.

پیرنگ داستان یوسف و زلیخا بعلت وجود شبکهٔ گستردهٔ علی و معلولی و بسامد زیاد حوادث و اعمال داستانی، از انسجام بیشتری برخوردار است. درحالیکه در متن داستانی خسرو و شیرین به دلایل حجم زیاد عنصر گفتگو، تعدد رویدادهای تصادفی، وجود حوادث به دور از واقعیت، عنصر حقیقت‌مانندی داستان را به پایینترین سطح کشانده است. ثواب و همکاران (۱۳۹۴) در پژوهش خود با عنوان «ساختار روایت خسرو و شیرین نظامی برپایهٔ نظریهٔ معناشناسانهٔ گریماس» نتیجه گرفته‌اند که در این روایت، معنا در قالب کنش تحقق میپذیرد و در مسیر تولید معنا، از نظم حاکم در بعضی الگوهای مطرح‌شدهٔ گریماس پیروی نمیکند. با توجه به بررسیهای بعمل‌آمده تاکنون پژوهشی که براساس آراء روایی بارت، ظرفیتهای ادبی خمسهٔ نظامی گنجوی را مورد واکاوی و بررسی قرار داده باشد منتشر نشده است و پژوهش حاضر برای نخستین بار به این خلأ پژوهشی میپردازد.

روش مطالعه

شیوهٔ پژوهش در این مقاله از نوع تحلیلی ـ ساختاری میباشد. نخست به تحلیل و بررسی نظریات رولان بارت درخصوص تحلیل ساختاری میپردازیم. سپس آراء بارت درخصوص تحلیل پیرفتها را در الگوی قصه‌های خمسهٔ نظامی بررسی نموده و براساس داستانهای خسرو و شیرین، لیلی و مجنون و هفت پیکر تحلیل مینماییم. در روش ساختاری در تحلیل داستانهای یادشده، یک پیرفت (واحد و سنجهٔ پایهٔ روایت) پوشش‌دهندهٔ روایات متعدد دیگر است که همه از آن تبعیت مینمایند.

بحث و بررسی

روایت، بازگویی حوادث، رخدادها و اتفاقاتی است که بلحاظ مکانی و زمانی با خواننده فاصله دارد؛ درحقیقت راوی به قصه نزدیک، اما رخدادها از او دور و غایب است. روایت به رخدادهای یک داستان سامان میدهد و آنها را «در ارتباط یا تقابل هم مینشاند» (تولان، ۱۳۸۳: ۲۲). اکثر روایتها دارای یک خط سیر هستند؛ یعنی به سمت و سویی میروند که خواننده انتظار آن را میکشد؛ «نوعی پیشرفت تدریجی یا حتی گره‌گشایی با نتیجه‌گیری نیز در آنها دیده میشود. درواقع روایت باید آغاز، میانه و پایان داشته باشد» (همان: ۱۸). در ابتدا فرمالیستها بدنبال کوچکترین عنصر روایی در ساختار یک روایت بودند و پس از آنان ساختارگرایان وارد حیطهٔ روایت‌پژوهی شدند. تودوروف اجزای کلام را به «گزاره»، «پیرفت» و «متن» تقسیم نمود و پس از وی رولان بارت، «نمایه» و «کارکرد» را مورد توجه قرار داد. در این بخش از مقاله ابتدا مقدمه‌ای پیرامون روایت‌شناسی و نظرگاههای رولان بارت در حیطهٔ موردنظر ارائه خواهد شد.

پیرامون روایت‌شناسی: روایت با آنکه در دل خود گونه‌های مختلف ادبی را داراست، خود یک گونهٔ ادبی محسوب میشود. روایت در افسانه، اسطوره، حکایت، قصه، داستان کوتاه، حماسه، تاریخ، تراژدی، درام، کمدی، نقاشی، سینما و گفتگو حضور دارد. روایت با تاریخ بشری آغاز شده است و در هیچ سرزمینی مردمی نبوده و نیستند که بی روایت بوده باشند. همهٔ طبقات و همهٔ گروه‌های انسانی روایتهای خود را دارند و در برخورداری از آن غالباً با مردمانی با پیشهٔ فرهنگی متفاوت، شریکند. داستانهایی که مادران برای کودکانشان تعریف میکنند، افسانه‌ها و فولکلورهایی که در بین ملل مختلف رواج دارند، فیلمهای سینمایی و سریالهای تلویزیونی و حتی برخی آگهی‌های بازرگانی، هرکدام نوعی روایت بشمار میروند (ترکمانی و همکاران، ۱۳۹۶: ۹۴). روایت با سه محور اصلی مخاطب، گوینده و قصه اصولاً ذکر حوادث و اتفاقاتی است که بلحاظ مکانی و زمانی دور از ماست و با واسطهٔ گوینده در قالب توالی

رخدادها و داستان، توجه مخاطب را به خود جلب مینماید. تولان در تعریف روایت، بصورت جامع و کاملی میگوید: «[روایت] توالی ازپیش‌انگاشته‌شدهٔ رخدادهایی [است] که بطور غیرتصادفی بهم اتصال یافته‌اند» (۱۳۸۳: ۲۰ ـ ۲۱). چنانکه از تعریف فوق برمی‌آید، قید «غیرتصادفی» نشان‌دهندهٔ آن است که در یک روایت، ارتباط باید بصورت هدفمند باشد و تشخیص این امر به عهدهٔ مخاطب است؛ نیز واژهٔ توالی، زمانمندی را مورد توجه قرار میدهد. «رابطهٔ سادهٔ امور متوالی، سازندهٔ روایت نیست. این امور باید سازماندهی شوند و درنهایت عناصری مشترک داشته باشند» (همان: ۲۲).

نظریهٔ رولان بارت: مقصود از روایت در نظر بارت «عملی است که کارکردها و کنشها را در ارتباط روایتی به هم میپیوندد» (مارتین، ۱۳۹۳: ۸۲). رولان بارت هر روایت را دارای دو ویژگی میداند: زمانبندی و علیت (بارت، ۱۳۸۷: ۲۷). به گفتهٔ رولان بارت، روایتها بیش از هر چیز، مجموعه‌ای عظیم از ژانرهایی هستند که به موضوعات گوناگون تقسیم میشوند و براساس این گستردگی و تنوع نامحدود اشکال، در هر عصر و جامعه‌ای حاضرند. «روایت، جهانی فراتاریخی و فرافرهنگی است. بسادگی مثل خود زندگی است» (همان: ۲۹). روایت را میتوان شیوهٔ اصلی ساماندهی تجارب در درون حوادث و رخدادهای زمانمند معنادار دانست. «روایت یک شیوهٔ استدلال و یک شیوهٔ بازنمایی است. انسانها جهان را در قالب روایت میفهمند و آن را در قالب روایت بیان میکنند» (آسابرگر، ۱۳۸۰: ۲۴). در تعریف روایت، چند عنصر و عامل نقش اساسی و تعیین‌کننده‌ای دارد که یکی از اصلیترین این عناصر «تسلسل» و «توالی» است. «روایت، رخدادهای بهم‌پیوستهٔ متوالی و متسلسل است. از این رو تابلوهای نقاشی و عکسها را نمیتوان روایت تلّقی کرد؛ زیرا عنصر توالی در آنها یافت نمیشود. این توالی باید هدفمند و منطقی باشد. درواقع این توالی باید از قواعد و قوانین علت و معلولی تبعیت کند» (فورستر، ۱۳۸۴: ۱۱۸). مستور در کتاب «مبانی داستان کوتاه» درخصوص روایت میگوید: «تنظیم رخدادها براساس موجبیت و روابط علت و معلولی که میتوان آن را طرح داستان نامید، بوجودآورندهٔ اساس و پایهٔ روایت است؛ چراکه سببیت زمانی و روابط علت و معلولی بین وقایع همچون ریسمانی ناپیدا وقایع داستان را به هم پیوند میزند» (۱۳۸۷: ۱۴). «رولان بارت روایت را نوعی ارتباط میداند میان تجربهٔ زیستهٔ ما از جهان و تلاشی که برای توصیف این تجربه در قالب زبان انجام میدهیم؛ هرچند نخستین ردّپاهای بررسی ساختاری روایت را میتوان در بوطیقای ارسطو یافت، فرمالیستها نخستین افرادی بودند که با نگرشی ساختاری، ادبیات را بررسی و توجه جهانیان را به اجزای سازنده و چگونگی شکل‌گیری آثار ادبی جلب کردند. آنچه ساختارگرایان در دهه‌های اخیر در عرصهٔ روایت انجام داده‌اند، عمدتاً تلاشی برای کشف دستورزبان روایت و تجزیهٔ آن به اجزای سازنده‌اش بوده است» (رضایی و قلخان باز، ۱۳۹۹: ۲۸). آلن[1] (۲۰۰۷) معتقد است «بارت برخلاف استروس[2]، نوکو[3] و لاکان[4] مبانی ساختارگرایی نوین را بنا نهاد و معتقد به ایجاد یک الگوی زیرنهادی در تحلیل ساختاری روایت بود. به باور بارت، ساختارگرایی را به بهترین وجه میتوان نشانهٔ بحران اجتماعی و زبانی پیش گفته و واکنشی درمقابل آن توصیف کرد. بارت بر این باور است که خواندن روایتها به روال ساختاری برای نشان دادن این نکته است که چگونه معنای روایت با اتکا به یک روند الحاق میشود. کارکردها به کنشها ملحق میشوند و کنشها هم سرانجام به سطح خود روایتها میپیوندند» (پاشایی و کجانی، ۱۳۹۸: ۸۶).

---

1. Allen.
2. C.L.Strauss.
3. M.Foucault.
4. J. Lacan.

پیرفت: رولان بارت پیرفت را واحد پایهٔ روایت میداند که از تلفیق آنها، داستانها ساخته میشوند. بر این اساس «یک داستان بلند، تلفیقی از پیرفتهاست. بارت زبانشناس فرانسوی، پیرفت را تداوم منطقی نقش ویژه‌ها میداند که با هم مناسبتی درونی و مستحکم دارند» (احمدی، ۱۳۷۰: ۲۶۲). پیرفت را باید «واحدی بنیادی، منطقی و محتمل دانست که توجیه حداقلی دارد و صرفاً میتواند بخش محدود و کوچکی از کارکردها را شامل شود. پیرفت بعنوان توالی منطقی هسته‌ها با رابطهٔ همبستگی به یکدیگر متصل و مربوط شده‌اند و هنگامی شروع میشوند که عبارتی از آن با عبارت پیشین همبستگی و سازگار ندارد. همچنین پیرفت زمانی به پایان میرسد که یکی از عبارتها با عبارت پس از خود، هماهنگی و همبستگی ندارد. پس همبستگی عنصری بنیادی در آغاز و پایان یک پیرفت محسوب میشود. موضوع دیگر در ارتباط با پیرفتها، ریزپیرفتهاست که میتوان آنها را پیرفتهای جزئی نامید که معمولاً کوچکترین ذرهٔ بافت روایت را شکل میدهند (بارت، ۱۳۸۷: صص ۵۳-۵۴). روایت و بیان روایی میتواند زمان تقویمی را پشت‌سر بگذارد و کنشی تخیلی و خیال‌محور ارائه دهد که از مصادر و منابع روایی ویژه‌ای منعکس شده است. بارت انگیزهٔ اصلی این کنش را «آمیختگی و توالی علیت» معرفی کرده است. او در اینباره چنین میگوید: «آنچه در روایت بصورت "بعد از" می‌آید، بصورت "باعث شد بوسیلهٔ" خوانده میشود» (بارت، ۱۳۸۷: ۲۵۷).

ذکر این نکته ضروری است که پیرفت با پیرنگ تفاوت دارد و نمیتوان بجای اصطلاح «پیرنگ» از «پیرفت» استفاده نمود. «چراکه پیرنگ، ساختمان و اسکلت‌بندی یک داستان است که بر روابط علّی ـ معلولی بنا شده است. شکل پیرنگ در داستان تا حدّی شبیه پیرفت است؛ اما پیرنگ چون دربرگیرندهٔ روابط علّی و معلولی هم هست، علاوه‌بر کارکردهای کنشی، وضعیت ایستا را نیز دربردارد» (جعفری، ۱۳۸۹: ۱۶۱). ازاینرو آنچه در پیرفت اهمیت دارد، توالی زمانی است. «هر پیرفت ممکن است حداکثر پنج شرط اصلی را برای ساخت پیرفت داشته باشد و ممکن است نداشته باشد؛ یعنی ممکن است یک پیرفت از میانه آغاز شود و یا با حالت برگشت به تعادل پایان نپذیرد» (اظهری و همکاران، ۱۳۹۸: ۳۴).

سطوح کارکرد[1]: از نظرگاه بارت، کارکرد سبب انجام کلّی روایت است و آن را به جلو میراند. بارت در حیطهٔ روایت‌شناسی ساختارگرا در آثار ادبی، کارکردها را به دو دستهٔ اصلی تقسیم میکند:

۱ـ کارکردهای ویژه: این نوع کارکردها، معمولاً در پی یک کارکرد دیگر می‌آید و به یک کنش مکمل و نتیجه‌دار ختم میشود.

۲ـ نمایه‌ها[2]: «نمایه‌ها به مفهومی کمابیش نامعین اشاره دارند. علامتها اشاره‌های مستقیم در داستان را شامل میشوند و بجای ارجاع، به عمل مکمل و دارای پیامد، به مفهوم کمابیش گسترده‌ای دلالت میکنند که به هر حال برای معنی داستان ضروری است مانند نشانه‌های روان‌شناسی دربارهٔ شخصیتها، داده‌های مربوط به هویت آنان، نشانه‌گذاریهای فضای روایت و عناصری از این دست. بارت کارکردهای ویژه را نیز به دو دسته تقسیم کرد: کارکردهای اصلی ـ هسته‌ای ـ که نقطه‌های واقعی هر روایت بشمار می‌آیند؛ لحظات خطرند و نتیجه دارند؛ کارکردهای واسطه ـ تسهیل‌کننده ـ که در میان دو کارکرد اصلی قرار میگیرند و نقشی کوتاه را بر عهده میگیرند و گفتمان را تند، کند، خلاصه یا پیش‌بینی میکنند یا به بیراهه میکشانند» (تولان، ۱۳۸۳: ۵۹). این کارکرد، «به مفهومی کمابیش پراکنده برمیگردند و برای داستان ضرورت دارند. کارکردهای ترکیبی نشانه‌هایی هستند که

---

[1]. Functions.

[2].indices.

بوسیلهٔ آنها میتوان به مدلول پی برد و با حرکت از سطح کارکرد به سطح روایت، معنا مییابند» (بارت، ۱۳۸۷: ۱۱۹).

کارکردهای تسهیل‌کننده یا واسطه‌ای: بارت معتقد است علاوه‌بر کارکردهای اصلی، کارکردهای واسطه‌ای یا تسهیل‌کننده هم در داستان هستند که معمولاً در میان دو کارکرد هسته‌ای قرار میگیرند و به ایجاد فضای کاملتر برای مخاطب جهت ترسیم وقایع کمک مینمایند (بارت، ۱۳۸۷: ۱۰۲). «برخلاف کارکردهای اصلی که علاوه‌بر توالی زمانی، دارای علیت هستند، کاتالیزورها یا واسطه‌ها تنها دارای توالیند و هدف آنها فقط پر کردن فضای میان کارکردهاست که پیرامون هستهٔ اصلی جمع شده‌اند. درواقع کارکردهای تحمیل‌کننده، توضیحاتی هستند که جهت تکمیل کارکردهای اصلی می‌آیند و به تقویت داستان کمک میکنند» (بارت، ۱۳۸۷: ۱۱۶).

کارکردهای هسته‌ای اصلی: چنانکه گفتیم این کارکردها، نقطهٔ عطف یک روایت به حساب می‌آیند و نتیجه و لحظات اصلی داستان و روایت در آنها منعکس میشود. معمولاً کارکردهای اصلی بگونهٔ پیاپی یا همراه با واسطه‌ای بدنبال یکدیگر می‌آیند و جایگزین یکدیگر میشوند و داستان را گسترش میدهند. هسته‌ها را میتوان نقاط اصلی و برجسته دانست. «جایی که لحظه‌های سرنوشت‌ساز پیشرفت یا تلفیق وجود دارند و تردید را معرفی میکنند یا نتیجه میگیرند» (همان: ۹۶). در روایت این داستان کارکردهای اصلی فراوانی در روند روایت قابل‌تشخیصند. این کارکردهای اصلی بصورت زمانمند، با ترتیب و توالی می‌آیند و دارای علیتند؛ همان‌گونه که در روایت این داستان مشاهده میشود، نمودهای یادشده همگی به ترتیب زمانی رخ داده‌اند. این نمونه‌ها، ساختار روایت را جلو میبرند.

سطح کنشگرها[1]: «در این سطح از تحلیل روایت، طبقه‌بندی شخصیتهای روایت را نه برای آنچه هستند، بلکه براساس آنچه انجام میدهند، تعیین میکنند. به این ترتیب کنشها معمولاً با تقابل و تضادها شکل میگیرند؛ همان‌گونه که در تاریخ باستان مقابلهٔ خیر و شر یا اهورا و اهریمن، کنش اصلی اساطیر و روایات ملی ـ مذهبی است. این پیوندهای دوگانه، ساختار یا الگوی کنشی است که تجزیه و تحلیل داستان را امکانپذیر میسازد» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۹۷).

تحلیل و بررسی سطوح روایت

داستان خسرو و شیرین

نظامی در منظومهٔ *خسرو و شیرین* از الگوی واحدی تبعیت میکند. در ابتدای صحنهٔ آغازین، وضعیت مطلوب و اولیهٔ آغازین برقرار است؛ سپس عوامل و نیروهای حاکم در صحنه، پیرفت متعادل اولیه را دگرگون میسازند (= امکان دگرگونی) و درنهایت تعادل و اولیه بر هم میریزد و تغییر ایجاد میشود. در پیرفت تلاش خسرو برای رسیدن به وصال شیرین شاهد کنشهای بسیاری هستیم. در تمامی پیرفتهای داستان میتوان «شاپور» را اصلیترین کنشگر با کارکرد واسطه‌ای برای یاری رساندن به خسرو دانست. کنشگرهای مقابله‌گر ازجمله حملهٔ بهرام چوبین به سرزمین ایران سبب دوری خسروپرویز از شیرین و رفتن وی بسمت سرزمین ارمن و ملاقات او با شیرین در چشمه‌سار شده است. از نیروهای مقابله‌گر و کنشگران تقابلی میتوان از غلامان و ملازمان شیرین نام برد که سعی در محافظت وی دربرابر بیگانگان و پاسداشت شیرین دارند. کنشگران تقابلی دیگر ورود مریم و شکر اصفهانی به داستان در ساختار روایی در مقابله با شیرین، و ورود فرهاد بعنوان کنشگر متقابل خسرو است.

---

[1]. Actions.

سطح کنشگران: در این سطح از ساختار روایی، شخصیتها براساس آنچه انجام میدهند، طبقه‌بندی میشوند. «ازآنجاکه این مشارکت در صفتهای سازمان‌یافتهٔ جهان لایتناهی شخصیتها نیز بوسیلهٔ ساختار جانشینی که سراسر روایت طرح افکنده شده، محدود میشود، از هنگامی که کنشگری، طبقه‌ای را تعریف میکند، آن طبقه میتواند بوسیلهٔ کنشگران مختلفی پر شود و براساس قواعد تکثیر، جانشینی یا جایگزینی تجهیز شود» (پاشایی و کجانی، ۱۳۹۸: ۹۷). کنشها معمولاً در ساختار تقابلی از تضادها و تقابلها شکل میگیرند. این ساختار الگوی کنشی دوگانه در داستان خسرو و شیرین نیز قابل‌بررسی است. در تمامی این موارد، کنشگرها از نیروهای کمکی نیز استفاده مینمایند. تقابل دیگر این دو کنشگر در روند دستیابی آنها برای رسیدن به هدف قابل‌ملاحظه است؛ هرچه شیرین به هدف خویش (رسیدن به خسرو) نزدیک میشود، خسرو از دستیابی به هدف (وصال پیش از ازدواج) دورتر میگردد؛ چراکه شیرین به چیزی جز ازدواج با خسرو تن درنمیدهد؛ از سوی دیگر خسرو در دستیابی به هدف خود یعنی پادشاهی نیز دچار مشکل میشود، ازاینرو در انتهای داستان خسرو به شیرین گوشزد مینماید که باید سلطنت و شیرین را با هم بدست آورد و تاج و تخت را بازپس گیرد.

پیرفت نخست: پادشاهی: داستان در پیرفت نخست، با یک نمایه یا کارکرد ترکیبی آغاز میشود: تولد پسر هرمز که خود علامت و نمایه‌ای برای آغاز ورود خسرو به حوادث داستان است. پس از مرگ خسرو انوشیروان، پسرش هرمز به پادشاهی میرسد و پس از چندی، هرمز صاحب پسری میشود که او را خسروپرویز مینامند.

چو هرمز برآمد به تخت پدر به سر برنهاد آن کیی تاج زر
(خسرو و شیرین: ۱۵۰)

پیرفت دوم: پروراندن عشق: پیرفت دوم، گفتگویی است میان خسروپرویز و ندیمش شاپور دربارهٔ عشق به شیرین بعنوان حادثهٔ مدلول. در این پیرفت شاهد توصیف زیباییهای معشوق (شیرین) از زبان شاپور هستیم:

پریدختی پری بگذار ماهی — به زیر مقنعه صاحب کلاهی
شب‌افروزی چو مهتاب جوانی — سیه‌چشمی چو آب زندگانی
کشیده قامتی چون نخل سیمین — دو زنگی بر سر نخلش رطب‌چین
نمک دارد لبش در خنده پیوست — نمک شیرین نباشد و آنِ او هست
(همان: ۱۵۶-۱۵۷)

پیرفت سوم: آغاز عشق یک‌طرفه: داستان عشق خسرو و شیرین ازطریق شنیدن اوصاف یکدیگر بدون دیداری آغاز میشود و سپس با دیدن تصویر خسرو شعله میگیرد و هنگام دیدار به اوج میرسد. خسرو با توصیف زیبایی شیرین از زبان شاپور، نادیده بر شیرین عاشق میشود. این پیرفت، هستهٔ اصلی و محرک داستان محسوب میشود و کارکرد اصلی داستان است. درواقع داستان با این هسته، پیامدهای بعدی را بدنبال خود میکشد.

پیرفت چهارم: ارسال پیک: خسرو شاپور را را برای یافتن شیرین راهی دیار ارمن میکند:

بریده ره بیابان در بیابان — به کوهستان ارمن شد شتابان
فرود آمد به آن دیر کهنسال — بدان آیین که باشد رسم ابدال
(۱۶۱)

پیرفت پنجم: دوسویه شدن عشق: این پیرفت، هستهٔ داستان است. داستان با نقش شاپور نقاش آغاز میشود:

به پاسخ گفت رنگ‌آمیز شاپور — که ای از روی خوبت چشم بد دور
حکایتهای این صورت دراز است — وزین صورت مرا در پرده راز است

یکایک هرچه میدانم سروپای بگویم با تو گر خالی بود جای
(۱۷۲)

پیرفت ششم: تدبیر و چاره‌اندیشی: این پیرفت، کارکردهای واسطه‌ای هستند که در لابلای حوادث اصلی رخ میدهند. شیرین که طاقت از دست داده است، راز دل را بر شاپور میگشاید و از او میخواهد اگر میتواند چاره‌ای کند تا خسرو را ببیند.

پیرفت هفتم: انتظار: پس از آشنایی خسرو و شیرین، زمانی که شیرین به قصر خسرو میرسد، نمیتواند اثری از وی بیابد و در انتظار دیدار وی میماند.

پیرفت هشتم: ناامیدی خسرو از شیرین و ازدواج با مریم: خسرو برای انتقام از شیرین، تن به ازدواج با مریم میدهد: قیصر روم از خسرو بگرمی استقبال میکند و دخترش مریم را به همسری او درمی‌آورد.

دل از شیرین غبارانگیز کرده به عزمِ روم مرکب تیز کرده
در آن ره گفته از تشویش تاراج به تَرک تاج و کرده ترگ را تاج
ز بیم تیغ رهداران بهرام ز راه رفتن نبودش یک دم آرام...
وز آن جاتیزتر میراند یکسر به قُسطَنطَنیه شد تا پیشِ قیصر قیصر
(همان: ۲۵۳)

پیرفت نهم: انتظار دوباره: شیرین از فراق خسرو طاقت از دست داده، سلطنت را به فرد دیگری میسپارد و به همراه شاپور به قصد دیدار خسرو به ایران میرود و در قصر خودش ساکن میشود.

پیرفت دهم: حذف رقیب: ماجرای عشق فرهاد به شیرین فرهاد نیز بعنوان کارکردهای واسطه در این بخش ظاهر میشود.

پیرفت یازدهم: وصال: پیرفت ازدواج خسرو و شیرین، کارکرد اصلی و هستهٔ داستان در این بخش محسوب میشود.

چو شیرین گشت شیرینتر ز جلاب صلا درداد خسرو را که دریاب
به خلوت، بر زبان نیکنامی فرستادش چو هشیاران پیامی
(۴۴۷)

پیرفت دوازدهم: مرگ: پیرفت نهایی داستان با مرگ خسروپرویز رقم میخورد:

چو خسرو را به آتشخانه شد رخت چو شیری تند شد شیرویه بر تخت
به نوشانوش می در کاس میداشت ز دورادور شه را پاس میداشت
بر آن نگذشت آخر بند کردش به کنجی از جهان خرسند کردش
در آن تلخی چنان برداشت با او که جز شیرین کسی نگذاشت با او
(۴۷۲)

جدول ۱: توالی کارکردها در داستان خسرو و شیرین

پیرفت	سطوح توصیف	کارکردها
اول	پادشاهی	نمایه
دوم	توصیف زیباییهای معشوق	نمایه
سوم	آغاز عشق از جانب عاشق	هسته

چهارم	فرستادن پیک برای معشوق	واسطه
پنجم	دوطرفه شدن عشق	هسته + واسطه
ششم	تدبیر	واسطه
هفتم	تقدیر	نمایه
هشتم	انتظار	واسطه
نهم	ناامیدی	اصلی + نمایه
دهم	انتظار	واسطه
یازدهم	رقیب	واسطه
دوازدهم	انتظار	واسطه
سیزدهم	وصال	اصلی + واسطه
چهاردهم	مرگ	اصلی + نمایه

نظامی قصد دارد گذشته از کارکردهای واسطه و نمایه، به کمک هسته‌های اصلی، چند تصویر ذیل را به مخاطب نشان دهد: آغاز عشق از جانب خسرو + آغاز عشق از جانب شیرین (هستهٔ اول داستان + هستهٔ دوم داستان)/ ناامیدی (هستهٔ سوم)/ وصال (هستهٔ چهارم)/ مرگ (هستهٔ آخر).

داستان لیلی و مجنون

کارکردها: منظومهٔ لیلی و مجنون بنا بر نظریهٔ بارت یک پیرفت کامل دارد که موقعیت پایدار و تعادل اولیه در آن با آغاز آشنایی لیلی و مجنون در مکتبخانه از حالت تعادل به عدم تعادل رفته و باز به حالت تعادل در آخر داستان برمیگردد. پیرفتهای فرعی داستان لیلی و مجنون شامل این موارد است: ۱ـ پیرفت ازدواج لیلی با ابن‌سلام که عاشق وی نیست؛ ۲ـ ازدواج لیلی و ابن‌سلام و بی‌اعتنایی لیلی به او و مرگ ابن‌سلام؛ ۳ـ برقراری آرامش مجدد؛ از دیگر پیرفتهای فرعی اولیه عامر پدر قیس فردی ثروتمند است ← عامر فرزند پسر میخواهد ← خداوند به او پسری عطا میکند← عامر به آرامش میرسد.

کان روز که زاد قیس فرخ رخشنده شد آن قبیله را رخ
زان نور خجستهٔ شب افروز بر عامریان خجسته شد روز
(۱۶۴)

پیرفت نخست: انتظار: داستان در پیرفت نخست، با یک نمایه یا کارکرد ترکیبی (داستان به دنیا آمدن مجنون) آغاز میشود. پدر مجنون در حسرت فرزند سالها دعا و زاری میکرد. سرانجام خداوند او را صاحب فرزند پسری میکند که نامش را قیس میگذارد.

ایزد به تضرعی که شایست/ دادش پسری چنانکه بایست
(لیلی و مجنون: ۴۰۶)

فردی آگاه به علم اختر شنا سی و طالع‌بینی آیندهٔ قیس را چنین پیش‌بینی نمود که باآنکه در کسب علم، یگانه روزگار خواهد شد و پیش‌بینی مینماید که:

از عشق بتی نژند گردد / دیوانه و مستمند گردد
(۴۰۶)

کارکرد واسطه‌ای: نظامی در پیرفت نخست، مخاطب را از عاقبت شوم مجنون آگاه میسازد و بگونه‌ای هنری، نتیجهٔ داستان را برای مخاطب شفافسازی مینماید.

پیرفت دوم: آغاز عشق: در پیرفت دوم، کارکرد اصلی و هسته، روایت را رقم میزند. آغاز عشق لیلی و مجنون در مکتبخانه، هستهٔ اصلی داستان محسوب میشود:

یاران به حساب علمخوانی ایشان به حدیث مهربانی
(۴۱۰)

پیرفت سوم: رسوایی و افشاگری: در پیرفت سوم، داستان عاشقی لیلی و مجنون بر سر زبانها میفتد و راز عاشقی برملا میگردد:

این پرده دریده شد ز هر سوی وان راز شنیده شد به هر کوی
(۴۲۲)

پیرفت چهارم: تغییر شرایط: روایت در این پیرفت، نشان از کارکرد واسطه‌ای دارد که میان کارکردهای اصلی قرار میگیرد تا فضا را پر کند. با برملا شدن راز عاشقی لیلی و مجنون، در پیرفت پیشین بعنوان دلیل، این پیرفت مدلول واقع میشود. با برملا شدن راز عاشقی دو دلداده، جبهه‌گیریها علیه این عشق شروع میشود.

چون راه دیار دوست بستند بر جوی بریده پل شکستند
(۴۳۰)

این حوادث و رسواییها، کارکردی واسطه‌ای بین دو هستهٔ اصلی یعنی آغاز عشق در مکتب و شکست و ناکامی ایفا مینمایند:

مجنون ز مشقت جدایی کردی همه شب غزلسرایی
(۴۴۰)

از پیرفتهای بسیار مهم در داستان لیلی و مجنون، پیرفت تبدیل «قیس» به «مجنون» است. قیس جوانی اصیل است ← قیس عاشق و شیفتهٔ لیلی میشود ← قیس از دوری لیلی در کوی و برزن آواز میخواند ← مردم قیس را مجنون مینامند ← قیس از جامعه طرد میشود. لازم به ذکر است که بین این دو هسته در دو پیرفت جداگانه، کارکردهای واسطهٔ فراوانی قرار دارد و نشان میدهد چه عواملی اعم از جامعه و افراد و تقدیر، بر سر راه این دو دلداده قرار گرفته تا عشق (هستهٔ اول) به شکست (هستهٔ دوم) تبدیل شود.

پیرفت پنجم: تدبیر و چاره‌اندیشی: این پیرفت از کارکرد نمایه برخوردار است. تدبیر و چاره‌اندیشی پدر برای تسهیل ازدواج دو دلداده، دلیلی است بر نشان دادن حمایت وی از آن دو تا جایی که پدر مجنون تصمیم میگیرد موضوع ازدواج وی را با قبیله و خاندان لیلی مطرح نماید:

خواهم به طریق مهر و پیوند فرزند ترا ز بهر فرزند
(۵۱۰)

پیرفت ششم: کمک نوفل به مجنون: نوفل از شخصیتهای فرعی داستان است که در راستای کمک به مجنون و تلاش جهت وصال وی با لیلی به او میگوید:

کو را به زر و به زور بازو گردانم با تو همترازو
گر مرغ شود، هوا بگیرد هم چنگ منش قفا بگیرد
گر باشد چون شراره در سنگ از آهنش آورم فراچنگ
تا همسر تو نگردد آن ماه از وی نکنم کمند کوتاه
(۹۳)

پیرفت ششم: مواجهه با شکست: این پیرفت، تصویری از تعصبات جاهلی عرب و پیرفتی است که ابتدا دارای کارکرد اصلی است. پس از آنکه خاندان لیلی مانع ازدواج آن دو میشوند، روایت وارد کارکرد واسطه‌ای میشود و تصاویری از عشق مجنون و آشفتگیهای لیلی و سرزنش اطرافیان نشان داده میشود:

از بس که سخن به طعنه گفتند از شیفته ماه نو نهفتند
از بس که چو سگ زبان کشیدند آهو بره سبزه را بریدند
چون گشت به عالم این سخن فاش افتاد ورق به دست او باش
هر نیک و بدی کزو شنیدند در نیک و بدی زبان کشیدند
لیلی ز گزاف یافه‌گویان در خانهٔ غم نشست مویان
(۷۱ – ۷۲)

پیرفت هفتم: مرگ: پس از ناکامی در وصال، لیلی در بستر مرگ قرار میگیرد:

گشت آن تن نازک قصب‌پوش چون تار قصب ضعیف و بی توش
(۵۷۰)

با آگاهی از مرگ لیلی، مجنون شتابان خود را به مزار معشوق میرساند و پس از مویه و زاری بسیار در کنار وی جان میسپارد:

مجنون ز جهان چو رخت بربست از سرزنش جهانیان رست
(۵۷۶)

سطح کنشگران

از تقابلهای دوگانهٔ داستان لیلی و مجنون میتوان به تقابل عشق ابن‌سلام و مجنون به لیلی و رابطهٔ دوسویهٔ این عشق از جانب لیلی اشاره نمود. لیلی به ابن‌سلام بی‌توجه و بی‌اعتنا است و درعوض دل در گروِ مهر و عشق مجنون دارد. در این روایت تصویر عظمت عشق لیلی و مجنون، شکست، ناکامی و در انتها مرگ دو دلداده بخوبی در نظام تقابلی، ساختاری دوگانه را درمقابل دیگر انواع عشق به تصویر کشیده است. این تقابل را میتوان اصلیترین سطح کنشگرهای داستان در منظومهٔ یادشده دانست.

جدول ۲: توصیف توالی کارکردها در داستان لیلی و مجنون

پیرفت	سطوح توصیف	کارکردها
اول	انتظار	ترکیبی
دوم	آغاز عشق	هستهٔ اصلی
سوم	رسوایی	ترکیبی
چهارم	تغییر منفی شرایط	واسطه

پنجم	تدبیر	ترکیبی
ششم	شکست	اصلی + واسطه + واسطه + اصلی
هفتم	مرگ	واسطه + اصلی + اصلی

براساس هسته‌های اصلی داستان، نظامی درضمن این روایت، گذشته از کارکردهای واسطه‌ای و نمایه، به کمک هسته‌های اصلی، تصویر آغاز عشق (هستهٔ اول) / شکست (هستهٔ دوم) / مرگ (هستهٔ آخر) را جهت ارائهٔ داستان، به مخاطب نشان داده است.

داستان هفت پیکر

کارکردها

اگر متن روایت در داستان هفت‌پیکر نظامی را با توجه به نوع کنش و شخصیتهای آن در نظر بگیریم، باید اذعان کرد که در بخش مربوط به زندگی بهرام گور، کنشهایی چون رزمجویی، شکار، باده‌گساری، و هوس‌خواهی از کنشهایی اصلی این شخصیت است و غلبه با عنصر کنش میباشد. واحدها و پیرفتهای فرعی چون شکار کردن، داغ نهادن بر حیوانات، کشتن حیواناتی نظیر شیر و گور با یک تیر، کشتن اژدها و یافتن گنج و لشکرکشی به ایران و برداشتن تاج از میان دو سر و داستان بهرام با کنیز خویش همگی پیرفتهای فرعی در داستان هفت‌پیکر است که بر پایهٔ کنشهای بهرام‌گور شکل گرفته است. براساس نظریات بارت، جزء اصلی پیرفتها آن است که طبق رابطه‌ای مبتنی بر زمانبندی و علیت، این پیرفتها با واحدهای کنشی قبل و بعد از خود قابل‌تفسیر هستند. این واحدهای کنشی را میتوان محصول کنشهایی پیش از خود دانست.

سطوح مختلف توصیف در این روایت به شرح زیر است: ۱- پیرفت نخست: انتظار، ۲- پیرفت دوم: گفتگو: تولد، ۳- پیرفت سوم: ورود به قصر، ۴- پیرفت چهارم: رفتن به غار، ۵- پیرفت پنجم: یافتن گنج، ۶- پیرفت ششم: مشاهدهٔ هفت پیکر، ۷- پیرفت هفتم: در جستجوی سلطنت، ۸- پیرفت هشتم: رسیدن به پادشاهی، ۹- پیرفت نهم: ناامیدی و شکست، ۱۰- پیرفت دهم: پیروزی، ۱۱- پیرفت یازدهم: لشکرکشی خاقان و پیروزی بهرام، ۱۲- پیرفت دوازدهم: رسیدن به دختران هفت اقلیم، ۱۳- پیرفت سیزدهم: حق‌پرستی.

پیرفت نخست: انتظار: پی رفت نخست انتظار یزدگرد برای تولد فرزند و استمداد او از طالع‌بینان جهت پیشگویی آینده و طالع این کودک است.

پیرفت دوم: تولد: طالع‌بینان تولد کودکی خوش‌یمن –بهرام – را پیش‌بینی نموده و سرانجام این نوزاد به دنیا می‌آید.

پیرفت سوم: ورود به قصر: منجمان و پیشگویان پس از تولد بهرام، از یزدگرد خواستند که کودک را به حکم طالعش در سرزمینی خوش‌آب‌وهوایی پرورش دهد. پدر، کودک را به شاه نعمان -پادشاه یمن- سپرد و وی تصمیم گرفت قصری را در جایی نیک و خوش‌آب‌وهوا برای او بسازد. در این پیرفت، ساختن قصر، کارکرد و هستهٔ اصلی محسوب میشود؛ چراکه با ورود بهرام به قصر، حوادث داستان رقم میخورد.

پیرفت چهارم: رفتن به غار: کارکرد واسطه‌ای داستان در این قسمت، شکار رفتن بهرام است. روزی بهرام در حال شکار بدنبال صید گوری به دروازهٔ غاری رسید و در آنجا با اژدهایی سهمگین مواجه شد. بهرام به زیرکی و فراست دریافت که ماده گور برای دادخواهی از اژدهایی که فرزندش را کشته، او را به آن‌سو کشانده است؛ ازاینرو سر از

تن اژدها جدا کرد و او را نابود کرد. این کارکرد را میتوان از نوع نشانه دانست، زیرا یافتن اژدها در غار، علامت وجود گنج است؛ کشتن اژدها دلیل و یافتن گنج در پیرفت بعد مدلول روایت به حساب می‌آید.

پیرفت پنجم: یافتن گنج: یافتن گنج بعنوان کارکرد نشانه‌ای میتواند نشانهٔ خوش‌یمنی باشد که در آغاز داستان توسط طالع‌بینان در تولد بهرام پیش‌بینی شده بود (کارکرد واسطه‌ای).

پیرفت ششم: مشاهدهٔ نقش هفت پیکر: ورود بهرام شاه بصورت اتفاقی به منزلی آراسته و زیبا در گوشه‌ای از کاخ خورنق که تصاویری از هفت پیکر زیبارو بر در و دیوار آن ترسیم شده بود، پیرفت ششم داستان است. کارکرد نشانه‌ای و تقدیرگونهٔ داستان و روایت تصویری از جوانی آراسته است که نام بهرام گور بر روی آن حک شده بود و در زیر تصویر به خط خوش نوشته شده بود که بهرام گور هفت شاهزاده را از هفت اقلیم به نزد خود خواهد آورد:

ما نه این دانه را به خود کشتیم آنچه اختر نمود بنوشتیم (۷۹)

خازن این حجره در نقش کارکرد واسطه‌ای، مسئولیت نگهبانی از آن را عهده‌دار میشود. بهرام گور به وی دستور میدهد که هیچکس جز وی اجازهٔ ورود به این بخش از کاخ و رؤیت تصاویر را ندارد.

پیرفت هفتم: در جستجوی سلطنت؛ آگاهی بهرام از مرگ پدر: با مرگ یزدگرد (بعنوان کارکرد اصلی) حکومت به بهرام گور میرسد. وی ابتدا آیین سوگواری پدر (کارکرد واسطه‌ای) را بجا می‌آورد، سپس به اندیشهٔ تاجگذاری (کارکرد اصلی) بسمت ایران لشکرکشی میکند. در مراسم تاجگذاری، بهرام میتواند از بین دو شیر غران تاج را بردارد و بر تخت شاهی بنشیند (کارکرد واسطه).

پیرفت هشتم: پادشاهی: بهرام، پادشاهی را با نام خدا و خواندن خطبهٔ عدل بعنوان (کارکرد اصلی) آغار مینماید. بهرام پس از مدتی، شش روز را به خوشگذرانی و باده‌گساری و یک روز را برای رسیدگی به امور مملکت اختصاص داد (کارکرد واسطه).

پیرفت نهم: شکست و ناامیدی؛ ورود خشکسالی: پس از مدتی بدلیل ناسپاسی و غفلت شاه، خشکسالی شدیدی در کشور حاکم شد. در این پیرفت، ناسپاسی بعنوان کارکرد نشانه‌ای و عاملی برای قطع شدن رزق و روزی و نعمت در ساختار روایت است.

پیرفت دهم: پیروزی، بازگشت نعمتهای فراوان: پس از مدتی از غیب ندا آمد که ایزد دوباره رزق و برکت را به مملکت بازمیگرداند.

پیرفت یازدهم: لشکرکشی خاقان چین و پیروزی بهرام: خاقان چین به طمع حکومت و کشورگشایی بسوی ایران لشکر کشید. بهرام با سیصد هزار سوار کارآزموده به لشکر خاقان چین تاخت و غنائم جنگی فراوانی به دست آورد. حوادث این پیرفت همگی کارکرد واسطه‌ای محسوب میشوند.

پیرفت دوازدهم: خواستن بهرام دختر شاهان هفت اقلیم را: بهرام پس از پیروزی، مدتی را به شادخواری و نشاط میگذراند و به اندیشهٔ تصاویر منقش بر در و دیوار حجرهٔ مخفی کاخ از هفت پیکر زیبارو، هفت گنبد را برای هفت بانوی شاه میسازد و این هفت کاخ را به نشانهٔ نیک و تفأل به خیر میگیرد. نیک‌اختر بودن این کاخها و هفت پیکر، کارکرد نشانه‌ای دارد. هر گنبد به رنگی خاص و منسوب به هفت روز هفته است که نقش کارکرد واسطه‌ای را ایفا مینماید.

پیرفت سیزدهم: حق‌پرستی: بهرام گور پس از مدتی راه خداپرستی پیشه کرد و هفت گنبد را به آتشکده‌ای جهت پرستش یزدان پاک بدل ساخت (کارکرد اصلی).

جدول ۳: توالی کارکردها در هفت پیکر

پیرفت	سطوح توصیف	کارکردها
اول	انتظار	نشانه یا همان نمایه
دوم	تولد	نشانه یا نمایه
سوم	ورود به قصر	هسته + واسطه + نشانه + نشانه
چهارم	رفتن به غار	واسطه + نشانه
پنجم	یافتن گنج	نشانه + واسطه
ششم	مشاهدهٔ هفت پیکر	نشانه + اصلی + واسطه
هفتم	جستجوی سلطنت	اصلی + واسطه + اصلی + واسطه
هشتم	پادشاهی	اصلی
نهم	شکست و نومیدی	نشانه
یازدهم	پیروزی	نشانه
دوازدهم	خواستن دختران پادشاهان هفت اقلیم	نشانه
سیزدهم	حق‌پرستی و اجرای عدالت	نشانه

نتیجه‌گیری

در این پژوهش نظریهٔ ساختارگرایی رولان بارت در سه منظومهٔ غنایی «خسرو شیرین»، «لیلی و مجنون» و «هفت‌پیکر» نظامی مورد بررسی قرار گرفت و تلاش شد الگوی روایی بارت در ساختار داستانی این منظومه‌ها مورد تحلیل و بررسی قرار گیرد. مطالعهٔ روایت‌شناسانهٔ این سه منظومه از خمسهٔ نظامی روشن میسازد که نظریهٔ ساختارگرایی بارت میتواند در پیوند با متون منظوم ادبیات کلاسیک ایران به کار گرفته شود. این عمل سبب درک بهتر و بیشتر مفهوم نهفته در این آثار و زیباییهای پنهان در متون ادبی گذشتهٔ زبان فارسی میگردد. در این سه اثر منظوم روایی نیز جنبه‌های کارکردگرایانهٔ نظریهٔ بارت کارکردهای هسته‌ای در کنار کارکردهای نمایه‌ها و واسطه را مورد توجه قرار میدهد که سبب ایجاد متنی کامل از یک داستان میشود و جنبه‌های روایت‌شناسانهٔ نظریهٔ رولان بارت را پوشش میدهد. دیگر آنکه علاوه‌بر ساختار پیرفتهای اصلی و فرعی و هسته‌ها و نمایه‌ها، تقابلهای بنیادین و گوناگونی در هر سه اثر موجود است. تقابل نگاه زمینی خسرو به عشق در مقابل نگاه فراتر از لذت جسمی در شیرین، تقابل فرهاد و خسرو بعنوان دو عاشق، تفاوت عشق خسرو به مریم، شکر و شیرین همگی از کنشگرهای این داستان است که در نظام تقابلی میتواند مطابق الگوی کنشی بارت تعریف شود. در منظومهٔ لیلی و مجنون نیز پیرفتهای اصلی «عشق» لیلی و مجنون، در داستان، ساختار اصلی روایت را تشکیل میدهد. دیگر پیرفتها چون

تولد قیس، آشنایی قیس و لیلی در مکتب، ازدواج لیلی، مردن ابن‌سلام، و کمک نوفل به قیس، از دیگر پیرفتهای فرعی هستند که به هستهٔ اصلی مرگ لیلی و مجنون منتهی میشوند. در این منظومه نیز تقابل مجنون و ابن‌سلام و عشق زمینی ابن‌سلام با عشق حقیقی مجنون به لیلی در روایت داستان حائز اهمیت است. در منظومهٔ داستانی هفت‌پیکر نیز روال داستانی با پیرفتهای اصلی و فرعی از تولد بهرام تا پادشاهی و در اختیار گرفتن هفت شاهدخت از هفت اقلیم متفاوت جهان، دلالتهای محتوایی داستان را بصورت هسته‌های اصلی و کارکردهای نمایه‌ای در این داستان را شکل میدهند.

مشارکت نویسندگان

این مقاله از رسالهٔ دورهٔ دکترای زبان و ادبیات فارسی مصوّب در دانشگاه آزاد اسلامی واحد بردسیر استخراج شده‌است. آقای دکتر هوشمند اسفندیارپور راهنمایی این رساله را برعهده داشته و طراح اصلی این مطالعه بوده‌اند. سرکار خانم فاطمه هادی‌خواه بعنوان پژوهشگر این رساله در گردآوری داده‌ها و تنظیم متن نهایی نقش داشته‌اند. سرکار خانم پوران یوسفی‌پور به عنوان مشاور نیز در تجزیه و تحلیل داده‌ها و راهنماییهای تخصصی این پژوهش نقش داشته‌اند. در نهایت تحلیل محتوای مقاله حاصل تلاش و مشارکت هر سه پژوهشگر بوده‌است.

تشکر و قدردانی

با سپاس از عنایت خداوند متعال و آرزوی توفیق فرهیختگان دانشگاه آزاد اسلامی بردسیر در مسیر اعتلای فرهنگ، دانش و اندیشه در ایران سرافراز.

تعارض منافع

نویسندگان این مقالهٔ گواهی مینمایند که این اثر در هیچ نشریهٔ داخلی و خارجی به چاپ نرسیده و حاصل فعالیتهای پژوهشی تمامی نویسندگان است، و ایشان نسبت به انتشار آن آگاهی و رضایت دارند. این تحقیق طبق کلیهٔ قوانین و مقررات اخلاقی اجراشده و هیچ تخلف و تقلبی صورت نگرفته است. مسئولیت گزارش تعارض احتمالی منافع و حامیان مالی پژوهش به عهدهٔ نویسنده مسئول است، و ایشان مسئولیت کلیهٔ موارد ذکرشده را بر عهده میگیرند.

REFERENCE

Abbasi. Ali. (2013). Applied narratology. Tehran: Shahid Beheshti University Press, p. 38.

Ahmadi. Babak. (1991). Text structure and interpretation. Tehran: Nashr al-Karzan, p. 232.

Asabargar, Arthur. (2001). narrative in folk culture; Media and daily life. Translated by Mohammad Reza Liravi. Tehran: Soroush, p. 24.

Azhari Mahbube et al. (2018). "Analysis of the narrative structure of the story of Khosrow and Shirin". *Research journal of literary criticism and rhetoric*. (2) 8, pp. 17-35.

Bart. Roland. (2008). An introduction to the analysis of narratives. Translated by Mohammad Ragheb. Tehran: Saba, pp. 9, 27, 29, 96, 116, 119.

Caller. Jonathan. (2003). Literary theory. Translated by Farzaneh Taheri. Tehran: Markaz, p. 12.

Forster. Edward Morgan. (2005). Aspects of the novel. Translated by Ebrahim Yunesi. Tehran. the look. P.118.

Martin. Wallace. (2013). Narrative theories. Translation: Mohammad Shahba. Tehran: Hermes, p. 82.

Mastoor, Mustafa. (2008). Basics of short story. second edition. Tehran: Nahr-e-Karzan. P. 14.

Nezami. Elias Ibn Yusuf. (2007). Khamseh Nezami. Corrected by Hasan Vahid Dastgardi. Tehran: Scientific and Cultural.

Pasha Mohammadreza and Kajani. Hojjat. (2018). "Narrative analysis of the Iranian play by Eiselkhilos based on the structural perspective of Roland Barthes". *Al-Zahra University Linguistics Quarterly*, (32) 11, pp. 104-83.

prince Gerald. (2014). Narratology: a collection of articles. An introduction to narratology. Translation of Hoshang Rahmana. Tehran: Hermes, p. 3.

Rezaei Leila and Qalkhanbaz. Meysam. (2019). "Investigation of the narrative structure in Suhrawardi's treatise Fi Haqiqah al-Eshq". *Mystical literature of Al-Zahra University*. (22) 12, pp. 33-58.

Scholes. Robert. (2004). An introduction to structuralism in literature. Translated by Farzaneh Taheri. Tehran: Agah, p. 97.

Selden, Raman and Widdowson. Peter. (2005). Guide to contemporary literary theory. Translated by Abbas Mokhber. Third edition. Tehran: New Design, pp. 178-170.

Shamisa. Cyrus. (2002). literary criticism Third edition. Tehran: Ferdous, p. 365.

Tolan. Michael J. (2013). A critical-linguistic introduction to narration. Translated by Abul Fazl Horri. Tehran: Farabi, pp. 18-22-20-21.

Turkmen, Hossein Ali. (2016). "The narratological analysis of Surah Nuh (pbuh) based on Roland Barthes and Gerard Genet's point of view". *Quarterly Journal of Literary-Quranic Researches*. (3) 5. pp. 116-91.

Webster. Roger. (2003). An introduction to the study of literary theory. Translated by Eaheh Dehnavi, Tehran: Sahar, p. 81.

White. hayden .(1980). The value of Narrativity in the represen. Tation of reality. Critical in quiry.

فهرست منابع فارسی

آسابرگر. آرتور (۱۳۸۰). روایت در فرهنگ عامیانه؛ رسانه و زندگی روزمرّه. ترجمهٔ محمدرضا لیراوی. تهران: سروش، ص ۲۴.

احمدی. بابک (۱۳۷۰). ساختار و تأویل متن. تهران: نشر مرکز، ص ۲۳۲.

اسکولز. رابرت (۱۳۸۳). درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: آگاه، ص ۹۷.

اظهری. محبوبه و همکاران (۱۳۹۸). «تحلیل ساختاری روایی داستان خسرو و شیرین». پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت. (۲) ۸، صص ۱۷ ـ ۳۵.

بارت. رولان (۱۳۸۷). درآمدی بر تحلیل روایتها. ترجمهٔ محمد راغب. تهران: صبا، صص ۹، ۲۷،۲۹ ،۹۶، ۱۱۶، ۱۱۹.

پاشایی. محمدرضا و کجانی. حجت (۱۳۹۸). «تحلیل روایی نمایشنامهٔ ایرانیان اثر آیسلخیلوس بر مبنای دیدگاه ساختاری رولان بارت». فصلنامهٔ زبان‌پژوهی دانشگاه الزهرا، (۳۲) ۱۱، صص ۸۳ ـ ۱۰۴.

پرینس. جرالد (۱۳۹۴). روایت‌شناسی: مجموعه مقالات. درآمدی به روایت‌شناسی. ترجمهٔ هوشنگ رهنما. تهران: هرمس، ص ۳.

ترکمانی. حسینعلی (۱۳۹۶). «تحلیل روایت‌شناختی سورهٔ نوح (ع) بر مبنای دیدگاه رولان بارت و ژرار ژنت». فصلنامهٔ پژوهشهای ادبی ـ قرآنی. (۳) ۵. صص ۹۱ ـ ۱۱۶.

تولان. مایکل جی (۱۳۸۳). درآمدی نقادانه ـ زبانشناختی بر روایت. ترجمهٔ ابوالفضل حری. تهران: فارابی، صص ۱۸ ـ ۲۲ـ ۲۰ ـ ۲۱.

رضایی. لیلا و قلخان‌باز. میثم (۱۳۹۹). «بررسی ساختار روایت در رسالهٔ فی حقیقهٔ العشق سهروردی». ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا. (۲۲) ۱۲، صص ۳۳ ـ ۵۸.

سلدن، رامان و ویدوسون. پیتر (۱۳۸۴). راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر. ترجمهٔ عباس مخبر. چاپ سوم. تهران: طرح نو، صص ۱۷۰ ـ ۱۷۸.

شمیسا. سیروس (۱۳۸۱). نقد ادبی. چاپ سوم. تهران: فردوس، ص ۳۶۵.

عباسی. علی (۱۳۹۳). روایت‌شناسی کاربردی. تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی، ص ۳۸.

فورستر. ادوارد مورگان (۱۳۸۴). جنبه‌های رمان. ترجمهٔ ابراهیم یونسی. تهران. نگاه. ص ۱۱۸.

کالر. جاناتان (۱۳۸۲). نظریهٔ ادبی. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: نشر مرکز، ص ۱۲.

مارتین. والاس (۱۳۹۳). نظریه‌های روایت. ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: هرمس، ص۸۲ .

مستور. مصطفی (۱۳۸۷). مبانی داستان کوتاه. چاپ دوم. تهران: نشر مرکز. ص ۱۴.

نظامی. الیاس‌بن یوسف (۱۳۸۶)، خمسهٔ نظامی. تصحیح حسن وحید دستگردی. تهران: علمی و فرهنگی.

وبستر. راجر (۱۳۸۲). پیش‌درآمدی بر مطالعهٔ نظریهٔ ادبی. ترجمهٔ الهه دهنوی، تهران: سحر، ص ۸۱ .

White. hayden .(1980). The value of Narrativity in the represen. Tation of reality. Critical in quiry.

معرفی نویسندگان

فاطمه هادی‌خواه: دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد بردسیر، دانشگاه آزاد اسلامی، بردسیر، ایران.
(Email: *fatimh0913143@gmail.com*)

هوشمند اسفندیارپور: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد بردسیر، دانشگاه آزاد اسلامی، بردسیر، ایران.
(Email: *esfandiarpour@bardsiriau.ac.ir* :نویسنده مسئول)

پوران یوسفی‌پور کرمانی: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، واحد انار، دانشگاه آزاد اسلامی، انار، ایران.
(Email: *Pooran.yusefipoor@yahoo.com*)

COPYRIGHTS
©2021 The author(s). This is an poen access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and source are cited. no permission is required from the authors or the publishers.

Introducing the authors

Fateme Hadikhah: Ph.D. student, Department of Persian Language and Literature, Bardsir Branch, Islamic Azad University, Bardsir, Iran.
(Email: *fatimh0913143@gmail.com*)

Houshmand Esfandiarpour: Assistant Professor of Persian Language and Literature Department, Bardsir Branch, Islamic Azad University, Bardsir, Iran.
(Email: *esfandiarpour@bardsiriau.ac.ir* **:** Responsible author)

Pooran Yousefipour Kermani: Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Anar Branch, Islamic Azad University, Anar, Iran.
(Email: *Pooran.yusefipoor@yahoo.com*)