فنون ادبی (علمی- پژوهشی)
دانشگاه اصفهان
سال ششم، شماره۱، (پیاپی۱۰) بهار و تابستان۱۳۹۳، ص۱۵۶-۱۴۳

Downloaded from uijs.ui.ac.ir at 11:47 IRST on Monday September 29th 2014

پدیدارشناسی غنا در اشعار نظامی و امیرخسرو
(با تکیه بر منظومهٔ لیلی و مجنون)

سیده‌زیبا بهروز*

چکیده

هدف از پژوهش حاضر بررسی پدیدارشناسانهٔ غنا در اشعار نظامی و امیرخسرو، به‌ویژه در دو منظومهٔ لیلی و مجنون است. این دو منظومه، که از نمودهای برجستهٔ ادب غنایی‌اند، باوجود تشابهات فراوان، تفاوت‌های اساسی ابژکتیو در بازنمود ایدهٔ عشق دارند. در این پژوهش که از گونهٔ پدیدارشناسی کلاسیک و محور آن سوبژکتیویته است، این تفاوت‌ها در بررسی رفتارها و حالت‌های دو شخصیت مهم این داستان‌ها به عنوان انسانی شناسنده و متعالی و تحلیل درجهٔ سوبژکتیویته در آنها نمودار می‌شود. بدین منظور، ابتدا مبانی پدیدارشناسی و اصول نخستین آن بر اساس شیوهٔ هوسرل به اجمال توضیح داده شده است، سپس برخی از بازنمودهای عشق همچون رازداری، شکیبایی، بی‌تابی، آشفتگی، مردم‌گریزی، خیال‌بازی، و رقص و آواز و غیره در شخصیت‌های اصلی تحلیل شده و در نهایت، میزان سوبژکتیویته و معنای ابژکتیو آنها به دست آمده است. نتایج حاصل از پژوهش حاضر نشان داد که لیلی و مجنون پروردهٔ نظامی خود، سوژه‌اند و تا مرحلهٔ نهایی تحویل سوبژکتیو که استعلایی و محمل عقلانیت است پیش رفته‌اند و توانسته‌اند در مقام انسان آگاه معنای ابژکتیو عشق را بنیان نهند. اما لیلی و مجنون آفریدهٔ دهلوی سوژه نیستند و در مقام انسان صرف در تحویل اول پدیدارشناختی یعنی در مرحلهٔ شهود حسی و تجربی متوقف مانده‌اند. بدین ترتیب، این امکان ایجاد شد که عالم دو اثر ادبی نیز از حیث رمان‌محوری یا شعرمحوری بررسی شود.

کلیدواژه‌ها: نقد، پدیدارشناسی، سوبژکتیویته، غنا، عشق، لیلی و مجنون.

مقدمه

یکی از مهمترین عوامل تعیین‌کننده و اثرگذار در ارزشمندی و ماندگاری آثار ادبی، چگونگی و میزان کاربرد غنا در ساختار آن‌ها برای رسیدن به اهداف گوناگون هنری و اجتماعی یا سیاسی است؛ چرا که غنا عنصری اساسی در شکل‌گیری ادبیات محسوب می‌شود، و شناخت پدیداری آن در درک و فهم واقعیت‌های دوران اهمیت دارد. در این تحقیق سعی بر آن است با استخراج وجوه تغزلی و تطبیق، مقایسه و جمع‌بندی آنها مشخص شود زبان و ساختار این منظومه‌ها چگونه احساس و عاطفه را برمی‌انگیزد و هر کدام از

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان zbehrooz2012@yahoo.com
تاریخ وصول:۹۲/۸/۱۵ تاریخ پذیرش: ۹۲/۱۱/۱

Archive of SID
www.SID.ir

Downloaded from uijs.ui.ac.ir at 11:47 IRST on Monday September 29th 2014

ارکان داستانی چه سهمی در احساس‌گرایی دارد. مهمترین چالش پیش روی پژوهشگر به نحوهٔ ارزیابی این احساس‌گرایی و عاطفه‌گرایی[1] مربوط می‌شود.

در نمایش احساس و کاربرد عناصر غنایی، برخی از نمودهای بارز که بسیار ارزشمند هستند با منطق و اصول عقلانی همسویی و سازواری دارند. گرایش‌ها، بینش‌ها، دانش‌ها و عواطف پاک و فطرت سالم نویسنده که در قلمش ظاهر می‌شود و همچنین رفتاری که از شخصیت‌های داستان بروز می‌کند، می‌تواند هدایتگر محقق در درک و دریافت این سازوارگی باشد. وجود این ویژگی برای تبیین مسائل اخلاقی بسیار راهگشا و پذیرفته است. تنها رکن داستان که منطقی و عقلی است پیرنگ آن است و خود داستان نمی‌تواند محمل استدلال و تعقل باشد و این امر تنها ممکن است در عواطف به شکلی خاص نمایش داده شود.

۱. اهداف تحقیق

عناصر غنایی از ارکان ساختار ادبیات است و بازنمایی دیدگاه نویسنده نسبت به موضوع و تأثیرگذاری بر مخاطب از کارکردهای اصلی استفاده از عنصر غنا به شمار می‌رود. بنابر این، پژوهش حاضر در پی رسیدن به اهداف زیر است:

۱-۱. هدف اصلی:

تحلیل آثار و ارزش‌گذاری آنها بر مبنای شیوه‌ها و فنون به‌کارگیری عناصر و مفاهیم غنایی و تأثیر آن بر انگیزش مخاطب، بازنمود حقیقت و نیل به آرمان‌های عقلانی و اخلاقی.

۱-۲. سؤال‌های تحقیق:

الف) درجهٔ سوبژکتیویته در کاربرد غنا در هریک از آثار امیرخسرو و نظامی تا چه میزان است؟

ب) رابطهٔ انگیزش‌های غنایی در هر یک از آثار امیرخسرو و نظامی با اخلاق و معیارهای اجتماعی آن چگونه است؟ به عبارت دیگر تا چه میزان شعرمحور یا رمان‌محورند؟

ج) آیا میان روش‌های استفاده از عناصر غنایی در آثار امیرخسرو ونظامی وجوه تشابه و افتراق وجود دارد؟

۲. روش‌شناسی تحقیق

پدیدارشناسی[2] یکی از نهضت‌های مهم فلسفی در قرن بیستم به شمار می‌رود که نخستین بار در آلمان شکل گرفت. نقد پدیدارشناسانه در بررسی و مطالعهٔ آثار ادبی توان قابل‌ملاحظه‌ای دارد؛ چراکه با یافتن وجوه اشتراک، وجوه افتراق، پیوستگی‌ها، وابستگی‌ها، الگوهای فکری و بیانی و نظم بنیادین آنها، و سرانجام بازگشت به خود پدیده‌ها و مفاهیم ادبی، پژوهش در این زمینه را به بن‌مایه‌های آغازین آفرینش‌ها و معانی سوق می‌دهد (اسپیگلبرگ، ۱۳۹۱: ۶۸/۱). این نحله که نوعی ایده‌آلیسم روش‌شناختی است در جست‌وجوی کشف مقوله‌ای انتزاعی به نام آگاهی انسان و دنیای امکانات ناب است. به عقیدهٔ هوسرل[3]، از بنیان‌گذاران این نهضت، هستی و معنا همواره به یکدیگر وابسته‌اند. هیچ عینی بدون ذهن و هیچ ذهنی بدون عین نیست. ذهن منبع و منشأ همهٔ معانی است و جهان باید در رابطه با ذهن انسان و در پیوند با آگاهی او درک شود و این آگاهی از نوع تجربی و خطاپذیر نیست بلکه آگاهی استعلایی است. در نقد پدیدارشناختی آثار ادبی، متن به تجسم نابی از آگاهی خواننده تقلیل می‌یابد و با همهٔ جنبه‌های سبکی و معنایی‌اش به ارگانیسمی واحد بدل می‌شود که ذهن نویسنده جوهر وحدت‌بخش آن است. این شیوهٔ تحلیل ایده‌آلیستی، ماهیت‌گرا، ضدتاریخی، فرمالیستی، ارگانیکی و کاملاً غیرانتقادی و برکنار از هرگونه تعصبات و علایق منتقد است (تری ایگلتون، ترجمهٔ عباس مخبر، ۱۳۹۰: ۸۳-۸۵).

1 . emotivism
2 . phenomenology
3 . Husserl

www.SID.ir

Downloaded from uijs.ui.ac.ir at 11:47 IRST on Monday September 29th 2014

پدیدارشناسی در نهایی‌ترین تعریف خود آن چیزی را به کاوش می‌کشد که هوسرل تحویل یا تعلیق پدیدارشناسی استعلایی نامیده‌است (*Encyclopedia of Phenomenology*, 1997: 2). همچنین می‌توان این فلسفه را کمابیش فلسفهٔ نودکارت‌گرایی[1] نیز نامید، به این دلیل مشخص که بعضی از مضامین دکارتی را به نحو ریشه‌ای تکامل داده است؛ هرچند به‌ناچار تقریباً کل محتوای آموزه‌ای شناخته‌شدهٔ دکارتی را کنار نهاده است (هوسرل، ترجمهٔ رشیدیان، ۱۳۸٦: ۳۲).

این روش مدعی شناخت ساختارهای خودآگاهی و شناخت خود پدیده‌ها از رهگذر آن است؛ یعنی شیوه‌ای استعلایی از تحقیق است که انسانِ شناسنده یا همان آگاهی فردی، شناسندهٔ متعالی محسوب می‌شود و به شناخت ماهیت جهانی پدیده‌ها می‌پردازد. پس نه تجربه‌گراست نه اصالتی روانشناختی دارد؛ چراکه نه به در ک خاص فرد از شیء معطوف است نه به فرایندهای ذهنی قابل‌مشاهده (تری ایگلتون، ترجمهٔ عباس مخبر، ۱۳۹۰: ۹۰)

پدیدارشناسی در سیر تحولی خود چهار مرحله را پشت سر گذاشته است: ۱) پدیدارشناسی رئالیستی: قبل از هوسرل ظهور کرد؛ اندیشه‌ای که بر روش آیدتیک در پژوهش ذات جهان تأکید می‌کرد و الهام‌بخش او شد؛ ۲) پدیدارشناسی تقویمی[2]: اولین گام‌های تمرکز معرفت‌شناختی بر منطق و ریاضی که فلسفهٔ علوم طبیعی یا دست‌کم فیزیک را در بر گرفت و بعدها در آثار هوسرل نمایان شد. این فلسفه بیشتر بر اساس تعلیق و تحویل پدیدارشناختی استعلایی استوار است و به فلسفهٔ مدرن کانت بازمی‌گردد؛ ۳) اگزیستانشیال: در واقع هستی‌شناسی بنیادین هایدگر است که به سبب پرداختن به هستی انسان_ از آن حیث که هستنده‌ای است که هستی را می‌فهمد،[3] _ یا دازاین Dasein، جایگاهی برتر در تاریخ پدیدارشناسی یافت؛ ٤) پدیدارشناسی هرمنوتیک: فلسفه‌ای که گادامر بر اساس اندیشه‌های هایدگر بنیاد کرد. این فلسفه هستی انسان را تفسیرپذیر می‌داند و برای دستیابی به هر چیزی جز با فهم آنچه در درون خود متن ظاهر می‌شود راه دیگری قایل نیست. دو فلسفهٔ اول منبعث از اندیشه‌های هوسرل و دو فلسفهٔ بعدی از ایدهٔ هایدگر نشأت یافته‌اند (*Encyclopedia of Phenomenology, 1997: 2-5*).

۳. شناخت پدیداری غنا

پس از انقلاب کپرنیکی در علم جدید، که به شکست سیطرهٔ ارسطوگرایی و اقتدار کلیسایی انجامید و با عبور از کسانی، چون گالیله، کپلر و نیوتن، به اوج خود رسید، نسلی از فیلسوفان پدید آمدند که جملگی نیوتن و روش علمی او را که مبتنی بر ساده‌ترین روش و از طریق آزمایش و تبیین پدیدارهای طبیعی بود مبدأ و مبنای کار خویش، قرار دادند. بر همین قیاس، فیلسوفان متأثر از او و در رأس همهٔ آنها کانت، معرفت‌شناسی را به جای هستی‌شناسی، اساس اندیشهٔ فلسفی قرار دادند و فلسفه را از سیستم‌سازی به جانب «تحلیل» بردند.

«معرفت‌شناسی» کانت به طور عمده، نتیجهٔ انتقادهای هیوم از اصل علیت و به تبع آن، شکل‌گیری معرفت است. مهمترین تاکتیک کانت در برابر هیوم، تغییر جایگاه سوژه و ابژه یا به عبارت واضح‌تر، فاعل شناسا و متعلق شناخت در شکل‌گیری معرفت است، که خود کانت باعنوان «انقلاب کپرنیکی» از آن، یاد می‌کند.

متدولوژی دکارت، شیوهٔ ریاضی بود و می‌خواست این روش را، به تمام علوم سرایت دهد(ژیلسون، ترجمه احمد احمدی، ۱۳۷۷: ۱۳۱ و ۱۳۲). وی فلسفه را از موجودمحوری، به انسان‌محوری، مبدل ساخت و عقل جزئی را جایگزین عقل کلی کرد. بنابراین، اومانیسم فلسفی تولد یافت و انسان، معیار شناخت حقایق شد؛ زیرا دکارت برای اثبات هرچیزی، از سوژه مدد می‌جست و تصورات واضح و متمایز را حقیقت می‌انگاشت. پس از منظر دکارت، حقیقت هر چیزی است که انسان آن را حقیقت، تشخیص دهد.

هوسرل نیز دوران جدید را دوران سوبژکتیویسم تجربی می‌داند و آن را به انفعالی و فعال تقسیم می‌کند. پس سوژه همان خود من و حالات درونی موجودی حقیقی و اولی است که در مرکز قرار دارد و فاعل شناساست (See: Kockelmans, 1985:ch 2) و

1 . neo- Cartesianism, néo-Cartésianisme, neu-Cartesianismus
2 . constitutive
3 . réalité humaine, معادل واقعیت بشری سارتر

www.SID.ir

Downloaded from uijs.ui.ac.ir at 11:47 IRST on Monday September 29th 2014

خودآگاهی ویژگی ذاتی سوبژکتیویته است که بدون آن به هیچ روی سوژه‌ای در میان نخواهد بود(نویهاوزر، ترجمهٔ حسینی،۱۳۹۱: ۱۹۷). بر این اساس، پرداختن به امر غنایی صرفاً حالات انسان را در رویارویی با آن در نظر می‌گیرد:

«شناخت پدیداری غنا حالت انسان را در نسبت با امر غنایی در نظر می‌گیرد»

با وجود فراوانی و کثرت آثار ادب غنایی، تاکنون علمی با مضمون خاص شناخت غنا یا غناشناسی در تاریخ فلسفه و نقد ادبی پایه‌ریزی نشده است تا بتوان مبانی آن را در تحلیل آثار غنایی به کاربرد. در اینجا نیز نمی‌دانیم که آن را تحت عنوان امری منتسب به علم زیبایی‌شناسی بیاوریم یا عاطفه‌گرایی یا چیز دیگر. اما می‌توان سه ترکیب مختلف را از روش و موضوع ذکر کرد: پد**یدارشناسی غنایی، پدیدارشناسی عناصر غنایی، و پدیدارشناسی مفهوم غنا.** به نظر می‌رسد ترکیب سوم به مقصود نزدیک‌تر باشد؛ چراکه بیانگر آن است که در این فرایند شناختی، مفهوم و نمودهای گوناگون امر غنایی بازشناخته می‌شوند و در نهایت به گفتهٔ کانت جزئیات تحت امری کلی درمی‌آیند و در حقیقت روشی دترمیننت[1] به کار می‌رود نه رفلکتیو[1] (رک. خاتمی: ۱۲).

٤. منظومه‌های عاشقانه، نمودهای کهن ادب غنایی

منظومه‌های عاشقانهٔ کهن دارای اهمیتی دوگانه از لحاظ زبان و ساختارند که توجه ویژه در هر زمینه و نگرشی را به نحوی به خود معطوف می‌کنند. صورت و معنی را با هم بازمی‌نمایند و هیچ یک در حصار دیگری پوشیده نمی‌شود بلکه یکی همواره مقوم و تجلی‌بخش وجه دیگر است. این منظومه‌ها، که مربوط به زمان‌های دور گذشته‌اند، در زمان حال نیز به همان اندازه کانون توجه خاص و عام هستند و از مهمترین میراث‌های غنایی و رمانتیک محسوب می‌شوند. در اینجا به بیان برخی مفاهیم در خصوص این ویژگی‌های دوگانه می‌پردازیم.

۵. زبان غنایی

بررسی زبان یک اثر ادبی به منظور یافتن وجوه غنایی آن و درک میزان برخورداری آن اثر از جنبه‌های احساسی و عاطفی‌گرایانه توجه به ویژگی‌های زبان غنایی را می‌طلبد. یکی از بهترین تعاریف را در این زمینه یاکوبسون ارائه کرده است. وی در مجموع، شش ویژگی را برای زبان غنایی برشمرده است: ۱- استعاری، ۲- با کارکرد شعری[2] (گرایش پیام به سمت خود پیام)، ۳- با کارکرد عاطفی[3] (گرایش پیام به سمت گوینده)، ٤- ساده، ۵- زاویهٔ دید درونگرایانه (در نوع روایی)، ٦- موسیقایی (ر.ک. یاکوبسن،۱۳۸۱: ۷۷). بحث در این زمینه را به دلیل مجال اندک به مقاله‌ای دیگر موکول می‌کنیم.

٦. سوژه در ادب غنایی

سوبژکتیویته طرح بنیادین فلسفه و عالم مدرنیته است. پدیدارشناسی از آن حیث که فلسفهٔ آگاهی است با سوبژکتیویته گره خورده است. برای هوسرل، همچون سایر فلاسفهٔ نامدار مدرنیته، سوبژکتیویته به واقعیت عینی معنی می‌دهد و از این رو سوبژکتیویته در تحلیل پدیدارها محور می‌شود. سوبژکتیویته چنانکه گادامر اشاره کرده است دو صورت دارد: صورت عقلانی و صورت عاطفی. صورت اول محصول روشن‌نگری آلمانی و هگل راوی آن است و صورت دوم محصول جریان رمانتیسم و بنیاد کار گوته است اما هر دو صورت بر آگاهی «من» از «خود» یا همان «سوژه» و فرد شناسا تأکید می‌کنند (خاتمی، ۱۳۸۷: ۷۷).

خود سوژه‌ای است که به نحو استعلایی احساسات و انفعالات عاطفی را در خویش بنیاد می‌دهد و آنچه در او بنیاد می‌یابد ناخودآگاه او را فعلیت می‌بخشد. بدین ترتیب، خود برداشت سوبژکتیو از احساس غنایی را به خود امر غنایی پیوند می‌زند. این خود استعلایی بدین شکل ابژکتیویته را نیز بنیاد می‌دهد؛ یعنی به ایدهٔ غنایی سویژکتیو معنا می‌دهد (ر.ک. همان).

هر دو صورت سوبژکتیو یادشده مبتنی بر مبانی هوسرل هستند. ارکان طرح وی را به اجمال ذکر می‌کنیم:

1. determinant
2. emotive function
3 . poetic function

www.SID.ir

Downloaded from uijs.ui.ac.ir at 11:47 IRST on Monday September 29th 2014

۱. تعلیق[1]: در این مرحله که همان تحویل اول پدیدارشناختی است، پدیده‌ها به مثابهٔ داده‌هایی تجربی در آگاهی انسان بدون هرگونه پیش‌داوری از عالم خارج درک می‌شوند؛ یعنی التفات[2] یا روی‌آورد به اشیا و شهود بی‌واسطه و تجربی محض آنها.

۲. تحویل[3]: این مرحلهٔ دوم و تحلیل آگاهی و درک صورت مثالی و عقلی ابژه است. آگاهی از درون خویش، شهودی را فرامی‌خواند که همراه با عمل آگاهی از ابژه است. بدین ترتیب شهود فردی و تجربی تبدیل به شهود ذاتی و آیدتیک می‌شود.

۳. همدلی[4] و تشارک اذهان[5]: مرحلهٔ سوم از تحویل‌هاست (تحویل استعلایی) که من استعلایی خود را در شبکه‌ای از سوبژکتیویته می‌یابد که در آن امکان مفاهمه و تشارک اذهان (بیناذهنیت) از طریق همدلی وجود دارد. این شبکه همان عالم زندگی (یا جزئی از آن مثلاً عالم اثر ادبی یا عالم غنایی) است. (همان: ۵۷-۵۹). در شکل زیر این مراحل شناخت پدیداری یادشده نشان داده شده است. دایرهٔ چهارم بیانگر بازگشت به امر واقع و خود ابژه است. در این مرحله عالم اثر ادبی به مثابهٔ شیء شکل می‌گیرد و نسبت‌ها بین اجزا در این عالم به عنوان دازاین برقرار می‌شود.

شکل ۱. مراحل تحویل در پدیدارشناسی بر مبنای اصول هوسرل

دازاین از ترکیب da به معنی there آنجا و sein به معنی being بودن ساخته شده است. there (آنجا) به معنای مکان نیست بلکه همان گشایش هستی‌بنیاد یا تجلی‌یافتگی یا پدیدارشدگی چیزها به عنوان یک کل است و sein مفهومی نامتناهی و کلامی دارد. پس تأکید این واژه بر این است که دازاین باید خودش همان آنجا باشد؛ همان گشودگی هستی و عالم که دازاین آنجا بودن خود را همراه آن می‌آورد (*Encyclopedia of Phenomenology, 1997: 134*).

۷. عالَم ادب غنایی

عالم این منظومه‌ها را ازجهت ارتباطی که اذهان به واسطهٔ کنش خاصشان در برابر امر غنایی عشق با یکدیگر برقرار می‌کنند می‌توان به دو گونه تقسیم کرد:

1 . epoche
2 . intentionality
3 . reduction
4 . empathy
5 . intersubjectivity

www.SID.ir

Downloaded from uijs.ui.ac.ir at 11:47 IRST on Monday September 29th 2014

۱-۷. شعرمحوری

در آثار شعرمحور که اغلب خاص جوامع سنتی است جامعه به بهای محوشدن فرد ابقا می‌شود. فرد انسانی جای خود را به اجتماع منفرد می‌دهد و مفهوم انسان در مفهوم جامعه مستحیل می‌شود. در این آثار افراد جامعه به مثابهٔ حلقه‌های زنجیره‌ای یکدست و استوارند و هرگونه جدایی و افتراقی بین آنها به نابودی کل جامعه می‌انجامد. سخن و احساس آنها یکدست و تام است و وحدت و یکپارچگی خاصی بین آنها وجود دارد که همین ویژگی هویت قومی و محلی آنها را حفظ می‌کند و از سایر جوامع مشخص و متمایز می‌سازد. بدین ترتیب، هیچ فضایی برای بیان احساس خاص فردی باقی نمی‌ماند؛ هرچه هست احساس خاص جمعی است با عقاید و خلقیات و باورهای همسان. در چنین شرایطی فرد نماد جامعه و جامعه نماد فرد دانسته می‌شود و شعر قالبی مناسب برای بیان چنین حالتی است(رک: حق‌شناس، ۵۵).

۲-۷. رمان محوری

رمان قالب خاص جوامع جدید است و عرصهٔ ظهور جهت‌گیری‌های درون‌گرایانه و فردگرایانه. دیگر از اسطوره و افسانه خبری نیست. جداشدن فرد از زنجیرهٔ سنگین جامعه و جولان در فضایی بی‌قید و شرط است. وقتی افراد جوامع هریک بدین شکل از هویت بومی‌خود خارج می‌شوند، با افراد جوامع دیگر درمی‌آمیزند و در قالب بزرگتری به سازماندهی خود و دنیای خود دست می‌یازند؛ چراکه در پی رهایی از فضایی محدود و یافتن جایی در گستره‌ای وسیع‌تر به دنبال حلقه‌های ارتباطی جدیدی می‌گردند که همان تشابهات خود با افراد جوامع دیگر است و بدین شکل به وحدت جهانی می‌رسند. آنجا هست که باید رمز و نماد را از میان برداشت و با زبانی ساده و همه‌فهم سخن گفت و قالب رمان بستر مناسبی برای تبادل احساست و بیان عقاید در چنین شرایطی می‌شود (ر.ک. همان، ۵۷).

۸. امر غنایی

حال ببینیم امر غنایی در این دو منظومه در چه موادی و با چه حالتی بازنمود یافته است. از آنجا که کانون اصلی شکل‌گیری این دو داستان عشق است به تحلیل حالات عشق لیلی و مجنون در داستان‌ها پرداخته‌ایم. بدین منظور برخی از بن‌مایه‌های داستانی را انتخاب و حالات و رفتارهای شخصیت‌های اصلی را که برخاسته از این عنصر غنایی یعنی عشق است در آنها بررسی کرده‌ایم.

۱-۸. حالات عشق لیلی در منظومهٔ نظامی

۱-۱-۸. شکیبایی و حقیقت‌بینی: لیلی نظامی از یک سو عاشق پاکباز است و از سویی دیگر سیاستمداری آگاه. هم در فراق یار می‌سوزد و هم از غم رسوایی دندان بر جگر می‌ساید. او همان اندازه که عاشق است عاقل نیز هست. به‌گونه‌ای که در پرده از عشق یار خروش چنگ برمی‌آورد و از بیم تجسس رقیبان دوری و غریبی را برمی‌گزیند.

از این رو، می‌توان گفت در تحلیل پدیدارشناختی، لیلی در نظامی نقشی سوبژکتیو و فعال دارد. کردارش بازتاب آگاهی او از عشق و قصد ذهنی اوست. رفتاری مقاومت‌گونه و بردبارانه دارد و اصولاً پایداری او در ابراز آشکار عشق برخاسته از همین آگاهی و من استعلایی اوست. گویا می‌داند که در حال ایفای نقشی در یک نمایش است که بازیگران دیگر آن خانواده و جامعهٔ او هستند و تا حدی نتیجهٔ آن نیز برایش روشن است.

قصد ذهنی دقیقاً همچون یک اصل است با این ادعا که فعالیت ذهنی در ساختار خود قصدی است یا دست‌کم به معنای آن است که از دو مرحلهٔ متمایز ساخته شده است؛ مرحلهٔ کنش و مرحلهٔ ابژه. کنش همان کنش ذهنی یا کنش آگاهی است که ذهن خودش را در یک متن ویژه مجذوب و معطوف می‌کند. نکتهٔ مهم در این خوداستعلایی ذهن در واقع هدف نهفته در متن خاص، یعنی همان ابژهٔ قصدشده است که نیازی به هستی خارجی ندارد. در حقیقت چنین ابژه‌ای همواره نیستی قصدشده‌ای است که روی آورده ولی هنوز وجود نیافته است (Casey E. S., 1979: 38-39).

Archive of SID

www.SID.ir

Downloaded from uijs.ui.ac.ir at 11:47 IRST on Monday September 29th 2014

واکنش لیلی گویای آن است که تحویل طبیعی و نوئماتیک[1] او از عشق به تحویل استعلایی پدیدارشناختی انتقال یافته و جنبهٔ ذهنی یا سوبژکتیو به خود گرفته است و افعال آگاهی او متوجه خود عقل و جنبهٔ نوئتیک[2] شده؛ یعنی به خود کارکرد و مکانیسم و قوای ادراکی ذهن معطوف است.

۲-۱-۸. رازداری و حقیقت‌پوشی: ایدهٔ سوبژکتیو عشق به مجنون در ذهن لیلی وقتی در عالم واقع با اذهان دیگر روبه‌رو می‌شود از طریق همدلی با آنان یعنی جامعهٔ بسته و متعصب عرب که عشق را خوار می‌دارند، و به گفتهٔ پدرش «دانی که عرب چه عیب‌جویند» و ترس و نگرانی از رسوایی را در او پدید می‌آورند، معنای عشق را برای خودِ استعلایی بنیاد می‌نهد و بدین شکل ابژکتیویتهٔ صبر و رازداری را در رفتاری که در پیش می‌گیرد بازمی‌نماید. همین ویژگی را شیرین پروردهٔ نظامی در عشقش نسبت به خسرو نیز دارد؛ هرچند در یکی به وصال می‌انجامد و در دیگری این امر محقق نمی‌شود. سوبژکتیویته در تحلیل این احساس از گونهٔ عقلانی است و بازنمود این عقلانیت در صبوری و اخفاکاری لیلی دیده می‌شود.

زان پس چو به عقل پیش دیدند　　دزدیده به روی خویش دیدند

(دستجردی: ۱۳۸۰، ٦۳)

۳-۱-۸. پروای نام و ننگ: لیلی خود به این نکته اذعان می‌کند و این‌که کوشش او برای ننگ و نام در چنین محیطی بسیار تلخ و زهرگون است و این‌همه به خاطر بیمی است که از گزند اطرافیان به جان خود دارد.

ترسم که ز بی‌خودی و خامی　　بیگانه شوم ز نیک‌نامی
زهری به دهن گرفته نوشم　　دوزخ به گیاه خشک پوشم

(همان، ۱۸٤)

وسعت این عقل‌اندیشی تا حدی است که زمانی که مجنون به دیدار او می‌آید ده گام پیشتر نمی‌رود و به وجدان آگاه خود اشاره می‌کند و اینکه نمی‌خواهد عملی از سر ناخودآگاهی انجام دهد یا سخنی گزنکرده و نسنجیده بر زبان آورد و بسیار محتاطانه و فکورانه در هر مسیری گام برمی‌دارد:

زین بیش قدم زمان هلاک است تاریک　　در مذهب عشق عیناک است
زان حرف که عیناک باشد　　آن به که جریده پاک باشد
تا چون که به داوری نشینم　　از کرده خجالتی نبینم

(همان، ۲۱۲)

لیلی و مجنون نظامی بازتاب جامعه‌ای است که دلبستگی و تعلق خاطر را مقدمهٔ انحرافی می‌پندارند که نتیجه‌اش سقوط حتمی است در درکات وحشت‌انگیز فحشا؛ و به دلالت همین اعتقاد همهٔ قدرت قبیله مصروف این است که آب و آتش را – و به عبارتی رساتر پنبه و آتش را – از یکدیگر جدا نگه‌دارند تا با تمهید مقدمات گناه آدمیزادهٔ طبعاً ظلوم و جهول در خسران ابدی نیفتد(سیرجانی، ۱۳۸۵: ۱۱).

٤-۱-۸. تن دادن به ازدواج و مقاومت در برابر همسر: بازنمود همین معنا را در رفتار او هنگام ازدواج و پس از آن می‌بینیم. هیچ‌کس حتا شویش از احساس لیلی آگاه نیست و او آن را زمانی آشکار می‌کند که همسرش قصد مصاحبت با او را دارد. لیلی همچنان به مجنون وفادار است و ازدواج نیز بهانه‌ای برای گسستن نیست. او شخصیتی خاص دارد و به همین دلیل رفتارهایش نیز خاص است.

لیلی‌ش تپانچه‌ای چنان زد　　کافتاد چو مرده مرد بی‌خود

1 . noematic
2 . noetic

www.SID.ir

(همان، ۱٤۱)

او در تمام این حالات، دو اندیشه را از ذهن دور نداشت. یکی مراقبت از جسم و آبروی خویش و دیگری وفا به عشق مجنون. او ازدواج تحمیلی را ترجیح داد؛ زیرا گریزی از آن نداشت و از جان خود می‌ترسید. و پس از ازدواج با شویش قرین نشد و حتا خلاف رسم زنان عرب که مطیع و فرمانبردار همسر خود بودند با او با خشونت و تندی برخورد کرد؛ زیرا تنها در همین عمل او حقیقت مبارزه‌طلبانه و آگاهانهٔ او به شیوه‌ای که اختیار کرده بود مجال ظهور می‌یافت. و این ترس و اجبار او به اقتضای زن بودن و وضعیت خاص یک زن در جامعه بود. در مجموع، پذیرش ازدواج برای لیلی هرچند امری ناگزیر اما دوراندیشانه بود و مقاومت در برابر همسرش، ابن سلام، هرچند به خواست خود او اما تحت جذبهٔ عشق بود و هر دو این رفتارها قصد ذهنی او از دلدادگی و مهر به مجنون را نشان می‌دهد.

۲-۸. حالات عشق لیلی در منظومهٔ دهلوی

۱-۲-۸. بی‌تابی و بی‌پروایی: اما لیلی امیرخسرو گونه‌ای از بی‌ارادگی را در بیتابی‌ها و بی‌قراری‌های خود نشان می‌دهد؛ چنانکه این رفتار او به برملاشدن راز عشق او و تبعات آن از جمله محصور شدن در چاردیوار و ملامت‌های پدر و گشاده‌شدن زبان پند و نصیحت بر او می‌انجامد. ذهن شناسای او از حد یک تحویل ذاتی و مثالی پدیدهٔ عشق فراتر نمی‌رود و خود را در عالم ذهنیت دیگران نمی‌بیند و به همدلی با آنها نمی‌رسد.

پس شخصیت لیلی در منظومهٔ امیرخسرو یک شخصیت انسانی صرف است اما لیلی نظامی دارای شخصیت یک انسان آگاه و ملتفت و به عبارتی خود سوژه است- «سوژه چیزی است که آنچه را بیرون از خود است، ابژهٔ خود و از آن خود می‌کند و این خاصیت آگاهی است» (خاتمی: ۱۲۷).

عشق لیلی به مجنون در منظومهٔ دهلوی از جهتی شبیه به عشق ویس به رامین است؛ هرچند این یکی عشقی حقیقی است و سراسر ناکامی و آن دیگری عشقی مجازی و سراسر کامیابی، اما رفتار دو دلداده برای رسیدن به محبوب بر منطق ناشکیبی و بی‌قراری بدون هیچ بیمی از سرزنش و ملامت دیگران و رسوایی استوار است. یکی از اوج قدرت و جسارت و دیگری از حضیض ضعف و معصومیت. بدین لحاظ عشق هر دو واقع‌گونه و دور از آگاهی و التفات خاص است. آنها عشق می‌ورزند و حتی به این امر نمی‌اندیشند. شهود آنها از عشق صرفاً یک شهود حسی و تجربی است؛ یعنی عشق بدون آگاهی از آن و بدون حضور و دریافت آن از طریق منِ آگاه. آنها نه تنها خود را به عالم ذهنی و تجربهٔ غنایی دیگران برنمی‌کشند و با آنها مشارکت نمی‌کنند، بلکه در درون من و وجود انضمامی با تجربهٔ حسی خود باقی می‌مانند.

۳-۸. حالات عشق مجنون در منظومهٔ نظامی

۱-۳-۸. آشفتگی و شوریدگی: مجنون چون خود را اسیر در چنبر عشق می‌یابد و معشوقش را دست‌نیافتنی، از حالی که داشت دگرگون‌تر می‌شود و سر به کوه صحرا می‌نهد. عشق مجنون عشقی تمام و کمال است. او آن‌قدر در عشق غرق است که از دوری لیلی دیوانه و ناپدرام می‌نماید تا حدی که سرزنش دیگران را نیز به جان می‌خرد و خون خود را حلال می‌داند.

خویشان مرا ز خوی من خار یاران مرا ز نام من عار
خونریز منِ خرابِ خسته هست از دیت و قصاص رسته

(دستجردی: ۱۳۸۰، ۷۵)

اما اینطور نیست که از حال و کیفیات روحی خود آگاهی نداشته باشد بلکه خود همه جا بدان اشاره می‌کند. اما این عمل روشی برای مبارزه با جفای روزگار در حق اوست.

۲-۳-۸. یکی‌بودگی: مجنون در عشق خود چنان است که از خویش و دنیای محدود اطرافش فراتر رفته و به آن هستی پکپارچه پیوسته است که هیچ حایلی بین آدم‌ها و حتی موجودات دیگر نیست. با همهٔ هستی همنوا و هم‌پیوند است و با زبان عشق با آنها

Downloaded from uijs.ui.ac.ir at 11:47 IRST on Monday September 29th 2014

Archive of SID

www.SID.ir

سخن می‌گوید. بدین شکل لیلی را نیز در خود می‌یابد. این چنین شناختی دال بر کنش استعلایی ذهن او در مقام انسان آگاه است که می‌داند از نگاهی فراتر و بالاتر همهٔ پدیدارها در ذهن شناسای آدمی تبلور معنایی و وجودی می‌یابند.

عشق است خلاصهٔ وجودم تاریک — عشق آتش گشت و من چو عودم
عشق آمد و خاص کرد خانه — من رخت کشیدم از میانه
با هستی من که در شمار است — من نیستم آنچه هست یار است

(همان، ۲۲٤)

۳-۳-۸. خیال‌بازی: مجنون بیش از حد معمول خیال‌گراست. در سر تاسر گفتار او خیال‌آمیزی و خیال‌اندیشی هویداست و خود نیز بدان اقرار می‌کند. خیال در ساحت ادب صورتی از آگاهی را فرامی‌نهد که ابژهٔ آن عدمی و غیرواقعی است. بدین مناسبت، خیال واقعیت را چنانکه می‌خواهد می‌سازد؛ یعنی در هیچ حال امر واقعی را قابل شناخت نمی‌کند بلکه آن را به آنچه خود می‌خواهد تبدیل می‌کند و از این حیث نوع برتر آگاهی در حوزهٔ ادب است و در اصل ادراک ادبی را قوام می‌بخشد (خاتمی، ۱۳۸۷: ۸٦).

ادوارد اس. کیزی بر اساس تجربهٔ شخصی خود از خیال یا تصویرسازی دریافت که شکل‌های ذاتی خیال در زندگی عادی صورت می‌یابد و در تحلیل عمیق این حالت‌های بنیادین تجربهٔ خیالی، وی نشان داد که خیال‌پردازی به لحاظ آیدتیک از ادراک[1] متمایز است و آن را همچون کنشی کاملاً مستقل تعریف می‌کند که رهاشدگی نهادین ذهن را محقق می‌سازد (See: Casey E. S., 1979). ادراک برای تحقق خود نیاز به بدن و حواس دارد، اما خاستگاه اصلی‌اش خیال استعلایی است (Dufrenne, 1973: 359).

ویژگی‌های آیدتیک خیال در درون ساختارهای گوناگون روی‌آورده همچون کنترل‌شدگی[2]، خودجوشی[3]، خودشمولی[4]، خودآشکاری[5]، عدم قطعیت[6]، و امکان محض[7]، در دو مرحلهٔ کنش و ابژه، نظم‌یافته و معناپذیر می‌شوند(CaseyE. S., 1979: 60). خیال‌گری‌های مجنون را در سه نمود کلی می‌توان دسته‌بندی کرد:

الف) خیال با انسان؛ مانند شکایت با خیال لیلی: مجنون هنگامی که خبر ازدواج لیلی را می‌شنود، مجنون‌تر از پیش می‌شود و غم او صورتی دیگر می‌یابد. مویه‌کنان با جسمی باریک‌تر از موی به سوی دیار آن پری‌روی می‌شتابد و در خیال خود از او گله و شکایت می‌کند و پس از ستایش حسن و دلبری‌اش، عهد دوستی و وفای خود را با او استوارتر می‌سازد.

با او به زبان باد می‌گفت — کای جفت نشاط گشته با جفت

(دستجردی: ۱۳۸۰، ۱٤۷)

با این‌همه جورها که رانی — هم قوّت جسم و قوت جانی
بیداد تو گرچه عمرکاه است — زیبایی چهره عذرخواه است

(همان، ۱٤۸)

از خوبی چهرهٔ چنین یار — دشوار توان برید دشوار
آزرم وفای تو گزینم — در جور و جفای تو نبینم

(همان، ۱٤۹)

1 . perception
2 . controlledness
3 . spontaneity
4 . self-cotainedness
5 . self-evidence
6 . indeterminacy
7 . pure possibility

Downloaded from uijs.ui.ac.ir at 11:47 IRST on Monday September 29th 2014
Archive of SID
www.SID.ir

Downloaded from uijs.ui.ac.ir at 11:47 IRST on Monday September 29th 2014

بی‌شک عشق مجنون که مایهٔ گونه‌ای ازخودرستگی و خداپیوستگی او شده است نمی‌تواند با ازدواج لیلی پایان پذیرد. او که با لیلی یکی شده و خود را پوست و او را مغز می‌داند به هیچ روی از دوست جداشدنی نیست و امید دارد که این پیوند قلبی راستین، پایدار نیز باشد. از این روی، با سخن گفتن با خیال لیلی، عشق خود و معشوق خود را آن گونه که می‌خواهد بنیاد می‌کند و واقعیت رخ‌داده را آن‌چنان‌که مایل است جهت می‌دهد، در عین حال، چیزی از مقام معشوق و کیفیت عشق نمی‌کاهد بلکه همه‌ی سختی‌ها و ناملایمات را خود به جان می‌خرد و صبر اختیار می‌کند.

ب) خیال با غیرانسان؛ مانند نیایش با ستارگان و سیارات و باد:

چون دید که آن بخارخیزان تاریک — هستند ز اوج خود گریزان
دانست کزان خیال‌بازی — کارش نرسد به چاره‌سازی
نالید در آن که چاره‌ساز است — از جمله وجود بی‌نیاز است
(دستجردی: ۱۳۸۰: ۱۷۹)

کای باد صبا، به صبح برخیز — در دامن زلف لیلی آمیز
(همان، ٦٦)

ج) خیال با نقش انسان؛ مانند خیال صورت یار در صورت وحوش: مجنون که آوارهٔ کوه و دشت و با وحوش دمساز گشته، هر صورت و نقشی را که نشانی از زیبایی در آن می‌بیند به زیبایی یار مانند می‌کند و از این طریق با طبیعت حیوانات انس می‌گیرد. او در این خیال‌گری یار را در زیبایی نقش غیر می‌بیند و او را در حضور تصور می‌کند و بدین‌ترتیب، هم امر زیبا را در ذهن خود می‌سازد و هم عشق خود را معنایی کلی‌تر و متعالی‌تر می‌بخشد.

دربارهٔ آهو:

چشمی‌و سرینی این‌چنین خوب — بر هردو نبشته «غیر مغضوب»
چشمش نه به چشم یار ماند؟ — رویش نه به نوبهار ماند؟
(همان، ١٢٤)

دربارهٔ گوزن:

بوی تو ز دوست یادگارم — چشم تو نظیر چشم یارم
در سایهٔ جفت باد جایت تاریک — وز دام گشاده باد پایت
(همان، ١٢٧)

دربارهٔ زاغ:

بر شاخ نشسته دید زاغی — چشمی و چه چشم؟ چون چراغی
چون زلف بتان سیاه و دلبند — با دل چو جگر گرفته پیوند
(همان، ١٣٠)

٤-٣-٨. وحش‌نشینی و مردم‌گریزی: مجنون صورتک احمقانهٔ سازشکاری را پاره می‌کند؛ زیرا نسبت به بنیان حیوان‌آسای آدم‌های محیط خود بصیرت‌یافته است. وحشی‌گری آنها را با وحش‌نشینی پاسخ می‌دهد و خود را در این ناهماهنگی، هماهنگ و از بند آزاد می‌سازد.

با وحش چو وحش گشته همدست — کز وحش به وحش می‌توان رست
(همان، ١٦٨)

Archive of SID

www.SID.ir

Downloaded from uijs.ui.ac.ir at 11:47 IRST on Monday September 29th 2014

هرچه می‌گذرد، او بیشتر در خلاف‌آمد خواسته‌های آنان رفتار می‌کند و حتی خواهش پدر و مادرش نیز تأثیری در او ندارد. او آیینهٔ جامعهٔ خویش است و با طرز زندگی و شیوهٔ مرگش آدم‌های زمانه‌اش را متوجه افراط‌پویی‌ها و تلاش‌های مذبوحانه‌شان در بازداشتن او از عشق‌ورزیدن می‌کند.

به‌عبارت بهتر، ایدهٔ سوبژکتیو عشق به لیلی در ذهن مجنون نیز عقلایی است اما معنایی که بدان شهود آیدتیک می‌دهد و نتیجه‌ای که از مشارکت با اذهان دیگر می‌گیرد از لونی دیگر است و بازنمود عشق او به گونه‌ای دیگر. او به جای تسلیم و سرفرودآوردن، سر از حصار ذهنیت‌ها بیرون می‌آورد و خود را در چنبرهٔ آنان اسیر نمی‌گذارد. این خروج او اصلاح‌جویانه و سازنده است. او سوژه‌ای است که بازنمود و ابژکتیویتهٔ رهایی از بند حیوان‌صفتی و جست‌وجوی انسان واقعی را برای ایدهٔ مثالی عشق خود برگزیده است. ذهن آگاه او عشق را در خود حل کرده و از نو برساخته است؛ به گونه‌ای که در عین پذیرا بودن ناملایمات، در برابر آنها می‌ایستد و پروایی از آنها ندارد.

بدین ترتیب، لیلی و مجنون نظامی در ادراک خود از امر غنایی عشق نشان داده‌اند که به خویشتن‌شناسی egology رسیده‌اند و توانسته‌اند حقیقتی را از میان من انضمامی و وجود جزئی خود یعنی«اگزیستانس» درک و دریافت و متبلور کنند. آنها با شناخت خود حقیقی و آگاهی از آن، امر غنایی عشق را در درون خود یافتند و بدان معنا دادند.

٤-٨. حالات عشق مجنون در منظومهٔ دهلوی

١-٤-٨. بی‌تابی و روانگی در صحرا: مجنون دهلوی نیز مانند مجنون تظامی پس از شیفتگی به لیلی از حال طبیعی خارج‌می‌شود؛ چراکه وصال ممکن نیست و عشق را امری دشوار و با موانع بسیار می‌یابد.

چون سیل غمش رسید بر فرق — از پرده برون فتاد چون برق
برداشت ز خانه راه صحرا — چون خضر نمود میل خضرا

(دهلوی، ١٩٦٤: ٩٠)

اما مردم برخلاف داستان نظامی مجنون را به دیوانگی و جنون بیشتر تحریک نمی‌کردند و نگران او بودند و به‌ظاهر از شوریدگی احساسی و صرفا هیجانی او آگاه بودند.

خلق از خبرش به کوچه و در — انگشت به گوش و دست بر سر

(همان، ٧١)

در این‌جا نیز مجنون خود را تسلیم دست تقدیر می‌یابد جون نمی‌تواند به اراده و خواست خود رفتار کند.

گر کار به دست خویش بودی — کار همه خلق پیش بودی
چون نیست ز مردم آنچه زاید — تسلیم شدم به هرچه آید

(همان، ١٠٢)

اما پاسخ او در برابر تقدیر، تسلیم صرف است و بس، و هیچ‌گونه نشانی از ذهنیتی خاص در آن هویدا نیست.

٢-٤-٨. رقص و آواز: در فلسفهٔ پدیداری، رقص همانند بازی است. در رقص، سوژه از میان برمی‌خیزد و رقصنده در رقص خویش گم می‌شود؛ تماشاگر نیز در رقص محو می‌شود و جذبهٔ رقص بر بازی حاکم می‌گردد. بدین ترتیب، انسان دیگر سوژه نیست و در این حالت از خود فراتر می‌رود و به جای اینکه آگاهی‌ها را در خود جذب کند، خود را در ساحت وجود گشاده می‌کند (خاتمی، ١٣٨٧: ١٢٦).

با این تفسیر از پدیدهٔ رقص می‌توان چنین بیان کرد که رقص مجنون در هر جا که بدان اشاره شده فعلی هستی‌شناسیک نیست؛ چون غایت ندارد و تنها غایت آن خود رقص است و مجنون رقصنده و آوازه‌خوانی است که دستخوش جذبه‌های آن است.

می‌زد ز درون جان دم سرد — زان باد چو ریگ رقص می‌کرد

Archive of SID

www.SID.ir

(دهلوی، ۱۹٦٤: ۹۱)

مجنون که شنید نام دیدار — گشتش به هزار جان خریدار
از وجد به رقص شد چو مستان — زد زمزمه چون هزاردستان

(همان، ۱۳۰)

حتا آن‌هنگام که مجنون خبر مرگ لیلی را می‌شنود بی‌درنگ بر سر مزارش حاضر می‌شود و از شوق رسیدن به دلدارش، هرچند بی‌جان و بی‌حس، باز دست‌افشانی و سرودخوانی می‌آغازد و غرق در جذبهٔ عشق در آغوش یار جان خود را نثار می‌کند.

عاشق که نظارهٔ چنان دید — برداشت قدم که هم‌عنان دید
در پیش جنازه رفت خندان تاریک — نی درد و نه داغ دردمندان
از دیده ره جنازه می‌روفت — می‌گفت سرود و پای می‌کوفت
نظم از سر وجد و حال می‌خواند — خوش خوش غزل وصال می‌خواند

(همان، ۲۵۱)

مجنون ز میان انجمن جست — و افتاد به دخمهٔ لحد پست
بگرفت عروس را در آغوش — رو داشت به روی و دوش در دوش

(همان، ۲۵٦)

جذبهٔ عشقی که رقص را برمی‌انگیزد از آنجا که به لحاظ ماهیتی احساس است، هرچند درونی باشد، با سوبژکتیویته همگونی ندارد، و انسان را از خویشتن خویش خارج می‌کند و دیگر در مقام یک سوژه نمی‌تواند نقش و کارکردی داشته باشد(Heidegger M.,) 1991:113.

۳-٤-۸. ازدواج او با دختر نوفل: مجنون دهلوی وقتی با خواهش و لابهٔ پدرش برای پذیرش ازدواج با دختر نوفل روبه‌رو می‌شود، بدون هیچ‌گونه مقاومتی در برابر این خواست پدر، سخنانی بر زبان می‌آورد که سه نکته را می‌رساند؛ یکی اینکه او سخت مقهور احساس خود می‌شود بی‌آنکه لیلی را در میانه ببیند. دوم اینکه به بی‌خردی خود در عشق به لیلی اشاره می‌کند که آن‌هم نشانه‌ی عملکرد احساسی او در عشق خود است و سوم، به سنت اطاعت از پدر در امر گزینش همسر که بیشتر ریشه در عادات و رسوم قبیله‌ای آن زمان دارد رفتار می‌کند، که این هرسه دلیلی واضح است بر اینکه مجنون دهلوی نه‌تنها در امر عاشقی بلکه در همهٔ موقعیت‌های عاطفی مغلوب است و واکنشی منفعل دارد. چنین رفتاری بیان می‌کند که عشق مجنون در مقام یک سوژه عمل نکرده و معنای ابژکتیوی برای آن برنساخته است.

در پای پدر فتاد فرزند — گفت ای دم تو مرا زبان‌بند
با آنک خرد ز من عنان تافت تاریک — از رای تو روی چون توان تافت
گر دل شد از آنِ یار چالاک — پروردهٔ توست آخر این خاک

(دهلوی، ۱۹٦٤: ۹۳)

این نکته‌ها زمانی بیشتر تأیید می‌شود که وقتی در شب عروسی به یاد لیلی می‌افتد، از پیش عروس می‌گریزد و به هیچ چیز دیگر اهمیتی نمی‌دهد که این خود نشان از جوشش ناگهانی و بدون کنترل احساس و خالی بودن از هرگونه معنایافتگی و ذهنیت عقلایی است.

او در برابر امر غنایی و احساسی از تحویل طبیعی و تجربی خود فراتر نمی‌رود و وارد عالم سوبژکتیو نمی‌شود و درکی واقعی و عمیق از احساس قلبی خود نسبت به لیلی ندارد و از همین رو در شناخت خود و احساس خود و وجود حقیقی خویش ناتوان است و بدین جهت در ذهن معنایی برای عشق بنیاد ننهاده است.

Downloaded from uijs.ui.ac.ir at 11:47 IRST on Monday September 29th 2014

Archive of SID

www.SID.ir

Downloaded from uijs.ui.ac.ir at 11:47 IRST on Monday September 29th 2014

۵-٤-۸. کودک‌مایگی و خُردی لیلی و مجنون: در داستان دهلوی، لیلی و مجنون هردو در پنج‌سالگی وارد مکتب می‌شوند و از همان آغاز به‌یکدیگر دل می‌سپارند. اما در داستان نظامی این اتفاق در سن ده‌سالگی برای دو دلداده رخ می‌دهد. این تفاوت سنی به‌یقین تفاوت رفتارشان را نیز در رویارویی با امر عشق توجیه‌پذیر می‌کند. در سنین پایین، ذهنیت نمی‌تواند کارکردی داشته باشد و آگاهی نیز به مرحله‌ای از قوت نرسیده است که پدیده‌ها را در فرایند تحویل بشناسد و معنا بخشد.

یک‌چند چو دور چرخ درگشت — آن گلبن تر شکفته‌تر گشت
سالش به شمار پنج افتاد — زو نور به چرخ و انجم افتاد
شد تازه چو نیم‌رسته سروی تاریک — یا بال‌دمیده نوتذروی
(همان، ۷۲)

نتیجه

بنابر آنچه گفته شد می‌توان نتایج حاصل از این پژوهش را بدین شرح بیان کرد:

الف) پدیدارشناسی عشق در منظومه‌ها و داستان‌های عاشقانه شیوه‌ای است مناسب برای تعیین سطح عشق و معنایی که شخصیت از آن در ذهن خود برساخته است؛ زیرا این روش، هیچ‌گونه موضع‌گیری از آغاز نسبت به خرد ندارد و از سطح تجربهٔ حسی نیز فراتر می‌رود.

ب) در داستان نظامی رفتار شخصیت‌های لیلی و مجنون تحت تأثیر دو نیروی جاذبهٔ عمیق عشق و دافعهٔ شدید سنت و عرف حاکم بر جامعه شکل می‌گیرد. اما آن دو در سطحی فراتر از احساس عاشقانه و ستم جامعه رفتار می‌کنند. لیلی در پرتو آگاهی و بنابر قصدیت در شناخت عشق و برقراری ارتباط با دیگر اذهان پیرامون خود سکوت اختیار می‌کند و به‌ظاهر تسلیم می‌شود و دم برنمی‌آورد و در حصار خانه می‌ماند. مجنون نیز به ایجاب شناخت آگاهانه و ذهنیت فعال خود وحشی‌وار سر می‌زند و بیرون می‌جهد و تا بی‌نهایت می‌رود.

پ) در داستان امیرخسرو نیز همین حالت وجود دارد؛ جز آنکه در رفتار دلدادگان آنچه مشاهده می‌شود بازتاب جذبهٔ عشق به دور از قصدی ذهنی و کنشی برخاسته از غلبهٔ سوبژکتیویته و آگاهی فعال در برخورد با تحمیلات جامعه است.

ت) هر دو داستان بر حقایق تلخ جامعهٔ خود اشاره دارد و آن را در برخورد با پدیدهٔ عشق باز تابانده است. اما شخصیت‌های داستان نظامی خاص هستند و نمایندهٔ فرد و شخصیت‌های داستان امیرخسرو رفتار عام دارند و تا حدودی نمایندهٔ نوع‌اند. هر دو داستان برای آیندگان آگاهی‌دهنده‌اند، اما داستان نظامی مبارزه‌ای است برخاسته از سر درد که کمتر می‌تواند در زمان‌ها و مکان‌های دیگری رخ‌دهد.

ث) بنابر دلایل فوق، به لحاظ ساختار محوری می‌توان داستان امیرخسرو را داری ساختار غالب رمان‌محور دانست و داستان نظامی به‌عکس از این منظر در زمرهٔ آثار شعرمحور جای می‌گیرد.

پیشنهاد

پیشنهاد می‌شود به منظور درک بهتر مفهوم غنا در این داستان‌ها و نمونه‌های دیگر به تحلیل عناصر داستانی از جنبه‌های مختلف پرداخته شود؛ زبان، ابزارهای روایی، دلالت الفاظ، دلالت‌های طبعی، فضاسازی، تقسیم‌بندی عواطف و شیوه‌های بروز آنها، شیوه‌های انشا و القای عواطف از مجرای معرفت‌شناسی، شخصیت‌پردازی و نقش زن در این موضوع و سازوکار معرفتی آن و رابطهٔ تمام این عوامل در ژرف‌ساخت داستان و تطبیق و مقایسهٔ موارد پیش‌گفته با آنچه در داستان‌های نظامی مشاهده می‌شود از جمله زمینه‌های دیگر این پژوهش است.

پی‌نوشت‌ها

۱. کانت برای قوه حکم که واسط فاهمه و عقل است دو صورت قایل است: در دترمیننت جزئیات تحت امور کلی درمی‌آیند و در رفلکتیو کلی جدید برای جزئیات ارائه‌شده فراهم می‌آید (رک. خاتمی، ۱۳۸۷: ۱۸).

Archive of SID

www.SID.ir

Downloaded from uijs.ui.ac.ir at 11:47 IRST on Monday September 29th 2014

منابع

۱. اسپیگلبرگ، هربرت (۱۳۹۱). *جنبش پدیدارشناسی، درآمدی تاریخی*، ترجمهٔ مسعود علیا، ج۱و۲، چ۱. تهران: مینوی خرد.

۲. ایگلتون، تری (۱۳۹۰). *پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی، **ویراست دوم***، ترجمهٔ عباس مخبر، چ٦. تهران: نشر مرکز.

۳. برتنز، یوهانس (۱۳۸۲)، *مبانی نظری ادبی*، مترجم محمدرضا ابوالقاسمی، چ ۱. تهران: نشر ماهی.

٤. حق‌شناس، علی‌محمد (۱۳۸۲). *زبان و ادب فارسی در گذرگاه سنت و مدرنیته*(مجموعهٔ مقالات)، چ۱. تهران: آگه.

۵. خاتمی، محمود (۱۳۸۷). *گفتارهایی در پدیدارشناسی هنر*، چ۱. تهران: فرهنگستان هنر.

٦. دهلوی، امیرخسرو (۱۹٦٤). مجنون و لیلی، متن علمی و انتقادی و مقدمه از طاهر احمداوغلی محرم اوف، در *سلسله آثار ادبی ملل خاور*. مسکو، آکادمی علوم جمهوری شوروی سوسیالیستی آذربایجان، انستیتوی خاورشناسی: ادارهٔ انتشارات دانش.

۷. ژیلسون، اتین (۱۳۷۷)، *نقد تفکر فلسفی غرب*، ترجمه احمد احمدی، تهران: حکمت.

۸. ساکالوفسکی، رابرت (۱۳۸۸). *درآمدی بر پدیدارشناسی*، ترجمهٔ محمدرضا قربانی، چ۲. تهران: گام نو.

۹. سیرجانی، سعیدی (۱۳۸۵). *سیمای دو زن: شیرین و لیلی در خمسهٔ نظامی گنجوی*، چ۱۰. تهران: نشر پیکان.

۱۰. غلام‌رضایی، محمد (۱۳۷۰). *داستان‌های غنایی منظوم: **از آغازشعر فارسی دری تا ابتدای قرن هفتم***، چ۱. تهران: فردابه.

۱۱. *فرهنگ تاریخ اندیشه‌ها: مطالعاتی دربارهٔ گزیده‌ای از اندیشه‌های اساسی* (۱۳۸۵). ویراستار: فیلیپ پی واینر، ۳ ج، چ۱. تهران: سعاد.

۱۲. نراقی، آرش (۱۳۹۱). *دربارهٔ عشق؛ مقالاتی از: مارتا نوسباوم، رابرت سالومون، رابرت نوزیک، لارنس تامس، انت بایر، الیزابت راپاپورت*، چ۳. تهران: نشر نی.

۱۳. نظامی گنجه‌ای، حکیم (۱۳٤۱). *لیلی و مجنون*، به تصحیح حسن وحید دستگردی، تهران: علمی.

۱٤. ــــــــــــــ (۱۳۸۰). *لیلی و مجنون*، به تصحیح حسن وحید دستگردی و به کوشش سعید حمیدیان. چ٤، تهران: قطره.

۱۵. نویهاوزر، فریدریک (۱۳۹۱). *نظریهٔ سوبژکتیویته در فلسفهٔ فیخته*، ترجمهٔ سید مسعود حسینی، چ ۱، تهران: ققنوس.

۱٦. هوسرل، ادموند (۱۹۷۳). *تأملاتی دکارتی، مقدمه‌ای بر پدیدارشناسی*، ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان (۱۳۸٦)، چ ۳، تهران: نشر نی.

۱۷. یاکوبسن، رومن (۱۳۸۱). «قطب‌های استعاری و مجازی در زبان پریشی»، در زبان‌شناسی و نقد ادبی، ترجمهٔ مریم خوزان، چ ۲، تهران: نشر نی.

18. Casey, E.S. (1979), *Imagining: A phenomenological study*, Bloomington.
19. Dufrenne M. (1973), *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, Evanston.
20. Embree, l. (Ed.) (1997), *Encyclopedia of Phenomenology*, from http://www.springer.com/978-0-7923-2956-5.
21. Fraleigh, Sondra Horton (1987), Dance and the Lived Body: A Descriptive Aesthetics, University of Pittsburgh.
22. Frantz Brentano(1973), *Psychology from an Empirical Standpoint*. ed. O. Kraus. Trans. Rancurello, B.B. Terrell, and Linda McAlister, London: Rutledge & Kegan Paul, p.988.
23. Heidegger (1991), Nietzche, Trans. D.F.Krell, 4 vol., Sanfrancisco.
24. Kockelmans, J.J.(1985), *Heidegger, Art and Artwork*, Nijhof.
25. Suzanne Vézina, Danielle (2006), Phenomenology of Dance, Canada: Simon Fraser University.

Archive of SID

www.SID.ir