مجله‌ی بوستان ادب
دوره دوم، شماره سوم، پاییز ۱۳۸۹، پیاپی ۵۹/۱
(مجله علوم اجتماعی و انسانی سابق)

تحلیل روابط شخصیت‌ها در منظومه‌ی لیلی و مجنون نظامی

مریم دُرپَر* **دکتر محمدجعفر یاحقی****
دانشگاه فردوسی مشهد

چکیده

مسأله‌ی اساسی این مقاله تحلیل روابط و مناسبات شخصیت‌ها در *لیلی و مجنون نظامی* است. در این تحلیل، از الگوی کنش‌گر گریماس استفاده شده‌است. شش نقش اصلی یا به تعبیر گریماس، کنش‌گر، در این روایت بازیابی شده که عبارتند از: فرستنده، پذیرنده، فاعل، هدف، یاری‌گر و بازدارنده. براساس نتایج حاصل از این تحقیق، در روایت لیلی و مجنون، فرستنده: عشق است که یک مفهوم انتزاعی است نه یک شخصیت عینی؛ پذیرنده: لیلی و مجنون؛ فاعل: مجنون و سپس لیلی؛ هدف: رسیدن لیلی و مجنون به یکدیگر؛ یاری‌گر: خویشان و اطرافیان مجنون و کنش‌گر بازدارنده: پدر لیلی و سپس ابن‌سلّام است.

از این پژوهش برمی‌آید که الگوی گریماس در تحلیل شخصیت‌های منظومه‌ی *لیلی و مجنون تا حدّی* مفید و کارآمد است؛ براساس این الگو، خواننده با ذهنیّتی روشن می‌تواند روابط و مناسبات شخصیت‌ها را دنبال کند و برخی از ویژگی‌هایی را که گریماس برای حکایت‌های

---

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی

** استاد زبان و ادبیات فارسی

تاریخ دریافت مقاله: ۸۸/۵/۱۳ **تاریخ پذیرش مقاله ۸۹/۷/۱۰**

Archive of SID
www.SID.ir

فولکلوری برمی‌شمارد، در این روایت می‌توان دید؛ از جمله این‌که قهرمان هم فاعل و هم، پذیرنده است. در این داستان، «فاعل» به گونه‌ای است که هم بر لیلی انطباق می‌یابد و هم بر مجنون و هر دو به نوعی پذیرنده نیز هستند.

واژه‌های کلیدی: ۱. لیلی و مجنون، ۲. الگوی کنش‌گر ۳. گریماس، ۴. شخصیت، ۵. رابطه.

۱. مقدمه: بیان مسأله، طرح پرسش و پیشینه‌ی تحقیق

تحلیل و بازخوانی روایت‌های کهن منظوم و منثور بر اساس نظریه‌های جدید، می‌تواند در شناخت بیش‌تر و عمیق‌تر این آثار مؤثر واقع شود. در این پژوهش با توجه به الگوی کنش‌گر گریماس- آلژیرداس ژولین گریماس(۱۹۱۷-۱۹۹۲) اهل لیتوانی و بنیان‌گذار شاخه‌ی فرانسوی نشانه‌شناسی که به نام مکتب پاریس شناخته شده‌است- به تحلیل روابط و مناسبات شخصیت‌ها در لیلی و مجنون نظامی پرداخته‌می‌شود. پرسش اصلی تحقیق این است که روابط و مناسبات شخصیت‌ها در *لیلی و مجنون نظامی*، چگونه است؟

تاکنون با توجه به علم روایت‌شناسی، پژوهش‌هایی در مورد تعدادی از روایت‌ها و حکایت‌های کهن فارسی صورت‌گرفته است؛ این مقاله‌ها با توجه به نظریه‌های پراپ، تودوروف، بارت و گریماس، نوشته شده‌است. از جمله می‌توان به ریخت‌شناسی هزار و یک شب (خراسانی، ۱۳۸۳: ۴۵)، ریخت‌شناسی داستان شیخ صنعان (مجیدی، ۱۳۸۴: ۱۴۵)، تجزیه و تحلیل قصه‌ی سمک عیار بر اساس نظریه‌ی ولادیمیر پراپ (خائفی و فیضی گنجین، ۱۳۸۶: ۳۳)، نقد ریخت‌شناختی حکایت‌های کشف‌المحجوب و تذکرةالاولیا (قافله‌باشی و بهروز، ۱۳۸۶: ۱۷)، تحلیل ساختاری داستان پادشاه سیاه‌پوش از منظر بارت و گریماس (کاسی، ۱۳۸۷: ۱۸۳) و تحلیل روایت‌شناسانه‌ی داستان گنبد پیروزه‌ی هفت پیکر (بامشکی و پژومنداد، ۱۳۸۸: ۴۵) اشاره کرد. همچنین می‌توان به رساله‌ی دکتری و پایان‌نامه‌هایی اشاره کرد که در تحلیل ساختار روایت، نوشته شده‌است؛ از جمله: «تحلیل ساختار روایت در قرآن، کتاب مقدس و چند متن عرفانی» (صالحی‌نیا، ۱۳۸۷) و «ریخت‌شناسی روایات تاریخ بیهقی» (اکبرزاده، ۱۳۸۸)

Archive of SID

www.SID.ir

منظومه‌ی *لیلی و مجنون نظامی* تاکنون با توجه به نظریه‌های روایت‌شناسی مورد تحلیل و بازخوانی قرارنگرفته و تحلیل ساختار روایت این اثر برجسته‌ی زبان و ادبیات فارسی با توجه به نظریه‌های مطرح در روایت‌شناسی، قابل تحقیق و پژوهش است. از این رو در این پژوهش با توجه به پرسش اصلی تحقیق که پرداختن به روابط و مناسبات شخصیت‌ها در *لیلی و مجنون نظامی*، است از نظریه‌ی گریماس استفاده می‌شود.

۱.۱. مبنای نظری پژوهش و روش تحقیق

این پژوهش در حوزه‌ی علم روایت‌شناسی جای می‌گیرد. «روایت» به معنای مصطلح آن، به قدمت خود بشر است و به قول تودوروف، روایت خود مبداء زمان است؛ ولی روایت‌شناسی علم نسبتاً جوانی است که از عمر آن بیش‌تر از چند دهه نمی‌گذرد. اولین بار، تودوروف در کتاب *دستور زبان دکامرون* واژه‌ی روایت‌شناسی Narratology را به عنوان «علم مطالعه‌ی قصّه» به کار برد. (تودوروف، ۱۹۶۹: ۱۰)

گریماس روایت را بیش‌تر به قصّه و داستان محدود کرد، وی قصّه و داستان را متونی می‌داند که ماهیت مجازی دارند، متونی که کنش‌گر Actant شخصیت داستانی ـ مخصوص به خود دارند، کنش‌گرانی که دست به کنش می‌زنند و بدین‌گونه، شخصیت آن‌ها شکل می‌گیرد. برخی دیگر، حوزه‌ی روایت‌شناسی را وسیع‌تر از قصّه و داستان دانسته‌اند؛ از جمله رولان بارت که روایت را در تمام جلوه‌های فرهنگی بشر، از داستان و قصّه گرفته تا تاریخ، اسطوره و رقص می‌بیند. بارت معتقد است «روایت خیلی ساده در جامعه وجود دارد؛ همچون خود زندگی.» (بارت، ۱۹۸۸: ۹۵)

از میان الگوهایی که در تحلیل آثار روایی طرح شده است، در این مقاله الگوی گریماس را مطرح می‌کنیم. گریماس به روشی مشابه پراپ کار کرده است. پراپ برای اولین‌بار، هفت نقش روایی گسترده را شناسایی کرد. این نقش‌ها را شخصیت‌های عامیانه‌ی روسی او ایفا می‌کردند. او اصرار داشت که این نقش‌ها نسبت به ۳۱ نقش اصلی یا انواع واقعه که او آن‌ها را محور اصلی همه‌ی قصه‌ها می‌دانست، تبعی هستند. گریماس برعکس پراپ، طرحی را پیشنهاد می‌کند که در آن، وقایع نسبت به شخصیت، تبعی هستند. او پیشنهاد می‌کند که فقط شش نقش یا به تعبیر خود او کنش‌گر، به

Archive of SID

www.SID.ir

منزله‌ی مقولات کلی در زیربنای همه‌ی روایت‌ها وجود دارند که سه جفت مرتبط به هم را تشکیل می‌دهند:

فرستنده giver + پذیرنده receiver

فاعل subject + مفعول (هدف) object

یاری‌گر helper + بازدارنده (رقیب) opponent

این شش نقش را معمولاً به صورت نمودار زیر نشان می‌دهند:

فرستنده (ابریاری‌گر) ← هدف ← پذیرنده(ذی‌نفع)

↑

یاریگر ← فاعل → بازدارنده (تولان، ۲۰۰۱: ۸۲)

روش کار در این پژوهش بدین‌گونه است که ابتدا آثار مربوط به روایت‌شناسی، مورد مطالعه قرار گرفت و دیدگاه‌های مختلف تحلیل داستان، فهرست شد؛ دو کتاب *روایت‌شناسی، درآمدی زبان‌شناختی ـ انتقادی*، اثر مایکل تولان و *دستور زبان داستان* نوشته‌ی احمد اخوّت در این بخش از کار، جزو منابع اصلی بوده‌است. سپس *لیلی و مجنون نظامی* با دیدگاه تحلیل کارکرد شخصیت‌ها، بازخوانی شد و الگوی گریماس برای تحلیل آن، مناسب تشخیص داده شد. در مرحله‌ی پایانی، کنش‌گرهای شش گانه در متن بازیابی شد و مؤلفه‌های متنی که نشان‌دهنده‌ی هر کنش‌گر هستند، از متن استخراج گردید و مورد بررسی و تحلیل قرار گرفت.

۲. روایت لیلی و مجنون

ابن‌ندیم در کتاب *الفهرست*، در زیر نام عاشقانی که در دوران جاهلیت، عشق‌بازی داشته‌اند و درباره‌ی آن‌ها تألیفاتی بوده، از کتاب *لیلی و مجنون* نام برده است (ابن ندیم، ۱۳۶۶: ۳۶۵) و در قرن سوم هجری، ابن‌قتیبه در کتاب *الشعر و الشعراء*، به قیس عامری و حکایات منسوب به او پرداخته است. (دینوری، ۱۹۴۶:۳۵۵-۳۶۴) در اواخر قرن چهارم هجری، ابوالفرج اصفهانی نیز در *اغانی*، اخبار و حکایات مجنون را نقل کرده است. (اصفهانی،۱۴۲۲: ۲۷۴-۳۳۰)

Archive of SID

www.SID.ir

در شعـر و نثر فارسی حتّی پیش از نظامی، اشاره‌هایی به داسـتان لیلـی و مجنـون صورت گرفته و نشان می‌دهد که نویسندگان و سرایندگان فارسی با ایـن داسـتان آشـنا بوده‌اند. البتّه بعد از نظامی میزان این آشنایی به مراتب بیش‌تر و روشن‌تر شده‌است.

ژان کلود واده درباره‌ی منشأ، این قبیل روایت‌ها، به زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی آن‌ها توجه کرده‌است. او در تحقیق خود، علاوه بر کتـاب‌هـایی نظیـر *اغـانی* و *تـزیین-الاسواق* که این روایت‌ها در آن‌ها نقل شده، شعر تغزلـی عـرب و نـسیـب و تـشبیب قصـایـد عربی را نیز بررسی و نظرات محققانـه‌ای ایـراد کـرده اسـت. بنـا بـه نظـر او، روایت‌های عاشقانه‌ای مانند لیلی و مجنون و جمیل و بثینه را اهـل ادب دربـار خلفـای عباسی، ساخته و پرداخته‌اند. این طبقه در واکنش به کنیزان خواننده و قینه‌های دربـاری و نیز در واکنش به عشق‌هایی که پیرامون خود می‌دیده، تـصویر «بـانوی ایـده‌آل» را در داستان‌های عاشقانه‌ی بادیه‌نـشینان، یافتـه‌اسـت. (کلـود واده،۱۳۷۲: ۴۵۶) اجـزای ایـن تصویر متکی است بر شعر جاهلی و روابط عاشقانه‌ای که در نسیب‌های قصاید عربـی، توصیف شده‌است. بر اثر مساعی این عالمان مجلس‌آرا و ادب‌دان، داستان‌های عاشـقانه ساخته و پرداخته شده‌اسـت. آن‌هـا عاشـقان گمنـام را برگـشیده‌انـد تـا خواسـت‌هـا و دیدگاه‌های خود را تحقق بخشند. ادب یارای آن را نداشت که با وضعیت زمـان خـود، رودررو مبارزه کند؛ از این رو، نه به زیان زنان عادی سخن می‌گفت و نه به سود زنـان درباری. افسانه‌های عاشقانه از دیدگاه او دستاویزی بود تا به یـاری آن، بـه خـود دروغ بگوید و از واقعیت بگریزد. خلاصه آن‌که قهرمانان داستان‌های عاشقانه، موفقیـت خـود را در میان مردم، مدیون ادبیات بودند. زیرا ادبیات بـود کـه از آنـان عاشـقانی کامـل و وفادار ساخته و به آنان عشقی جاودانه بخشیده بود؛ عـشقی کـه تـا مـرز جنـون پـیش می‌رفت و ادبیات بود که عشق را جدی گرفت و در پاسخ به ندای این جامعه بـود کـه ادیبان، داستان‌های کهن را گرد می‌آوردند و چنین وانمود می‌کردند که این داستان‌ها در طول سده‌ی اول هجری در دل صحرا، ترجیحاً میان مکه و مدینه، اتفاق افتاده است. در این داستان‌ها، زندگی قبیله‌ای به نوعی با زندگی درباری درآمیخته اسـت. (همـان:۴۷۳–۴۷۵)

یکـی از پژوهش‌گـران، تأثیرپذیری این داستان‌ها را از فـرهنگ و نبـوغ ایرانـی، مورد توجه قرار داده و گفته‌است: «ایرانیان مستقیم یا غیرمستقیم، به این زندگی‌نامه‌های

Archive of SID

www.SID.ir

موجز و مختصر، شکل و ترکیب داده‌اند. این مبادله‌ی ادبی میان ایرانیان و اعراب، شاید به مدت ده قرن تمام از دوران بهرام گور تا تدوین هزار و یک شب که تشخیص عناصر منحصراً ایرانی آن دشوار و ناممکن است، ادامه داشته است.» (ستاری، ۱۳۵۴: ۳۵۰)

هرچند عشق لیلی و مجنون در جزیره‌العرب و بعد هم در ایران، مشهور بوده است؛ اما شهرت عمده‌ی خود را از زمانی به دست آورد که نظامی شکل روایتی منسجم به آن داد. آن‌چه از این داستان در *اغانی* می‌بینیم، قطعات پراکنده‌ای است که از قول افراد مختلف، درباره‌ی مجنون و رابطه‌ی عاشقانه‌اش با لیلی نقل می‌شود و در خلال آن، اشعاری از مجنون می‌آید. نظامی شهرت این داستان را به جایی رساند که بعد از او شاعران بسیاری به نظیره‌گویی پرداختند. هرمان اته (۲۵۳۶ :۸۵) از سی و دو لیلی و مجنون فارسی و هشت منظومه‌ی ترکی نام می‌برد؛ اما به نظر می‌رسد که تعداد لیلی و مجنون‌های ایران و شبه‌قاره از این هم بیش‌تر باشد. اینک برای پرداختن به بخشی از ابعاد کار نظامی، روایت او را از جهات مختلف مورد بررسی قرار می‌دهیم.

۳. سه عنصر اصلی در روایت نظامی

ابتدا روایت را به سه عنصر اصلی زمینه‌ی داستانی، واقعه و شخصیت، تقسیم می‌کنیم و سپس به تحلیل شخصیت که بخش اصلی کار است، می‌پردازیم:

۳. ۱. زمینه‌ی داستانی

درباره‌ی زمینه‌ی داستانی، گفته‌اند: «ایجاد زمینه‌ی داستانی روشن و مشخص برای اکثر خوانندگان اولویت روان‌شناختی زیادی دارد. هنگام خواندن روایت، دوست داریم بدانیم کجا هستیم و به دنبال نشانه‌های زمانی و مکانی واضحی از زمان و مکان واقعه می‌گردیم.» (تولان، ۲۰۰۱: ۹۵)

در لیلی و مجنون، زمینه‌ی داستانی به صورت کلی طرح شده است. مکان و زمان داستان آن قدر کلی است که خواننده فقط می‌تواند دریابد داستان مربوط به دورانی است که اعراب به صورت قبیله‌ای زندگی می‌کردند و بسیار پای‌بند به آداب و رسوم قبیله بودند. از قبیله‌ی مجنون، تنها نام آن را می‌دانیم؛ قبیله‌ی «بنی‌عامر» و از قبیله‌ی

Archive of SID

www.SID.ir

لیلی، تنها محل سکنای آن‌ها را که کوه «نجد» بوده‌است. تعداد مکان‌های خاص در این روایت، اندک است. کوه «نجد» و «کعبه» از جمله این مکان‌های خاص هستند.

بنا بر روایتی دیگر، «لیلی» و «مجنون» از یک قبیله بوده‌اند، خیمه‌گاه آنان نزدیک هم بوده و لیلی دخترعمو و هم‌بازی مجنون و محبوب دوران کودکی او بوده است. (اغانی،۱۴۲۲: ۲۸۵)

۳. ۲. واقعه

عنصر دوم در این روایت، یک «واقعه‌ی عشقی» است که واقعه‌ای عام و جهانی است و به خودی خود، تمایز و تشخصی ندارد. شخصی (عموماً مرد) عاشق دیگری (عموماً زن) می‌شود؛ دشواری‌هایی در این عشق پیش می‌آید و سپس عاشق و معشوق ناکام می‌مانند یا به هم می‌رسند. این یک ساختار جهانی و عام است. آن‌چه اهمیت دارد، پرداخت نظامی از این ساختار عام است که روایتی خاص را پدید آورده‌است. گریماس این ساختار عام و جهانی را سطح درونی Immanent level روایت و پرداخت خاص هر نویسنده یا شاعر را سطح بیرونی Apparent level روایت می‌نامد. او معتقد است: «ساختارهای روایی را می‌توان در نظام‌های دیگری که از زبان طبیعی استفاده نمی‌کنند (مانند نقاشی)، به کار برد. تقابل میان سطح متبلور و سطح درونی ـ ذاتی شالوده نظریه‌ی معنایی گریماس است.» (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۸)

نظامی از چه شیوه‌هایی استفاده کرده که لیلی و مجنون هنوز هم خوانده می‌شود و با این که خوانندگان پایان داستان را می‌دانند، هنوز برای خواننده جاذبه دارد؟ پی‌جویی این امر می‌تواند موضوع پژوهشی دیگر باشد.

۳. ۳. شخصیت

برای تحلیل شخصیت‌های لیلی و مجنون بر اساس الگوی گریماس، می‌توان شخصیت‌ها یا همان کنش‌گرها را بدین‌گونه دسته‌بندی کرد:

فرستنده (ابریاری‌گر): عشق

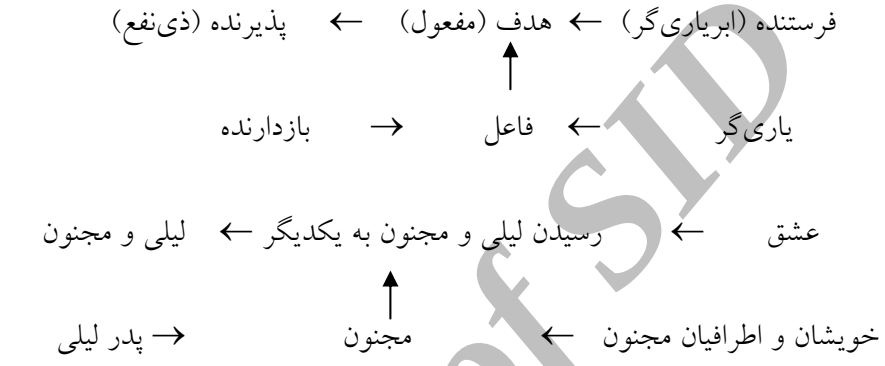
هدف: رسیدن لیلی و مجنون به یکدیگر

فاعل: مجنون و در ادامه، لیلی

Archive of SID

www.SID.ir

پذیرنده (ذی‌نفع): لیلی و مجنون
یاری‌گر: خویشان و اطرافیان مجنون
بازدارنده: پدر لیلی و ابن‌سلام
همین امر را می‌توان به زبان نمودار، به صورت زیر ترسیم کرد:



اینک با استفاده از مؤلفه‌های متنی، به توضیح هر یک از کنش‌گرهای شش‌گانه‌ی فوق می‌پردازیم.

۳. ۳. ۱. فرستنده

فرستنده (ابریاری‌گر) شخصیتی است که فاعل را به دنبال هدف می‌فرستد و یا اگر فاعل در میانه‌ی راه دچار ناامیدی و شکست شد، او را یاری می‌دهد تا به هدف برسد. اگر در روایت‌های دیگر، ابریاری‌گر یک قدرت بیرونی همانند خدا، پادشاه یا فردی دارای نیروی خارق‌العاده و قدرتی جادویی است، در این روایت، یکی از نیروهای درونی شخصیت اصلی داستان در قالب شخصیتی مستقل ظاهر می‌شود و نقش فرستنده یا ابریاری‌گر را به عهده می‌گیرد. چنان‌که در *خسرو و شیرین* نیز فرستنده یک شخصیت بیرونی مستقل نیست؛ بلکه بخشی از شخصیت وجودی خسرو (ناخودآگاه او) او را به دنبال هدف می‌فرستد و با زبان سمبلیک، رؤیا او را برای رسیدن به شبدیز و شیرین راهنمایی می‌کند. (نظامی،۱۳۷۶: ۴۳) در *لیلی و مجنون* هم، فرستنده یک شخصیت بیرونی مستقل نیست؛ یکی از عواطف درونی شخصیت اصلی داستان یعنی عشق به عنوان کنش‌گر فرستنده، ایفای نقش می‌کند. قرار گرفتن یک مفهوم انتزاعی به جای یک شخصیت عینی، یکی از جاذبه‌های این قبیل روایت‌هاست.

Archive of SID

www.SID.ir

آن‌چه به ما اجازه می‌دهد عشق را به عنوان فرستنده، در نظر بگیریم این است که در متن روایت، عشق ویژگی‌های یک فرد قدرتمند را دارد، به طوری که می‌تواند کنش یاری‌گری را عملی سازد و هرگاه مجنون در رسیدن به هدف دچار مشکل و یا تردید می‌شود، توان و نیروی لازم را به او می‌دهد. زمان خلق این کنش‌گر در روایت‌های گوناگون، می‌تواند متفاوت باشد.

خلق کنش‌گر فرستنده

در برخی از روایت‌ها، «عشق» در دوران کودکی و در برخی دیگر، در جوانی و در برخی نیز در پیری، پدید می‌آید. این زمان به فضای روایت بستگی دارد و این‌که راوی چه زمانی را برای خلق این کنش‌گر مناسب تشخیص دهد. دوران کودکی و پیری از نظر ایجاد شگفتی در خواننده، مناسب‌تر می‌نماید. برای نمونه، در داستان لیلی و مجنون این عشق در کودکی و از مکتب‌خانه آغاز می‌شود؛ اما در داستان شیخ صنعان، ظهور کنش‌گر عشق، در زمان پیری است.

۳ .۳. ۱. ۲. توصیف فرستنده (عشق) به صورت سلطان مقتدر

از جمله مؤلفه‌های متنی که به ما اجازه می‌دهد «عشق» را به عنوان کنش‌گر فرستنده در نظر بگیریم این است که در *لیلی و مجنون*، عشق مانند یک انسان قدرتمند ظاهر می‌شود. مجنون عشق را همانند سلطان مقتدری می‌بیند و خودش را در برابر او غلامی حلقه به گوش می‌داند. قوت و غذا و توش و توان خود را از این سلطان مقتدر می‌گیرد و عشق چنان قدرت جادویی‌ای دارد که اگر در وجود قهرمان داستان بمیرد، او نیز خواهد مرد.

در حلقه‌ی عشق جان‌فروشم　　بی‌حلقه‌ی او مباد گوشم
من قُوت ز عشق می‌پذیرم　　گر میرد عشق من بمیرم
(نظامی،۱۳۷۹ : ۷۷)

۳ .۳. ۱. ۳. کنش‌گر «عشق» مجنون را به ادامه‌ی راه وامی‌دارد

در *لیلی و مجنون*، کنش‌گر «عشق» مجنون را به ادامه‌ی راه وامی‌دارد؛ چنان‌که در روایت‌های دیگر نیز فرستنده چنین کنشی دارد. نمونه‌ی بارز این کنش داستانی، زمانی

Archive of SID

www.SID.ir

است که مجنون بنا به خواسته‌ی پدر، می‌خواهد چند روزی دست از عشق بشوید؛ اما به محض این‌که اندیشه‌ی توبه را به خود راه می‌دهد، عشق با خشم و عتاب می‌آید و توبه را گوش‌مالی می‌دهد و مجنون را به چنان حالی می‌کشاند که در نهایت، مجبور می‌شود در مقابل لابه‌های پدر بایستد و بگوید دیگر از من صرف نظر کن؛ برو گوری بکن و دستت را روی آن بگذار و خیال کن که عاشقی مست مرده است:

چون توبه‌ی عشق می‌سگالید عشق آمد و گوش توبه مالید
(همان، ۱۵۰)

گوری بکن و بر او بنه دست پندار که مُرد عاشقی مست
(همان،۱۵۲)

۳ .۳. ۲. هدف

اگرچه گریماس هدف (مفعول) را یک کنش‌گر (شخصیت) به حساب آورده است، اما در *لیلی و مجنون* مانند «بسیاری از روایت‌های دیگر، هدف به معنی دقیق کلمه شخصیت نیست.» (تولان، ۲۰۰۱: ۸۲) در این روایت، هدف «رسیدن» لیلی و مجنون به یکدیگر است. این هدف، از کنش، گفتار و لحن دو شخصیت اصلی داستان یعنی لیلی و مجنون، بی‌قراری‌ها، لابه‌ها و زاری‌هایشان در جای جای داستان و از کنش و گفتار دیگر شخصیت‌ها، چه یاری‌گر و چه بازدارنده، برمی‌آید:

لیلی چو بریده شد ز مجنون می‌ریخت ز دیده درّ مکنون
مجنون چو ندید روی لیلی از هر مژه‌ای گشاد سیلی
(همان، ۶۱)

در خود کشمت که رشته یکتاست تا این دو عدد یکی شود راست
(همان، ۲۰۵)

۳ .۳. ۲. ۱. کیفیت و چگونگی هدف در این روایت

کیفیت و چگونگی هدف یعنی رسیدن لیلی و مجنون به یکدیگر، در این روایت اهمیت دارد. بنا بر بخش‌هایی از روایت که بزرگان قبیله‌ی مجنون به خواستگاری لیلی می‌روند، انتظار این است که دو عاشق بعد از برطرف‌شدن موانع، به وصال یکدیگر

Archive of SID

www.SID.ir

برسند. این فرصت به خصوص زمانی فراهم می‌شود که «ابن‌سلام» می‌میرد؛ اما برخلاف انتظار خواننده، چنین اتفاقی نمی‌افتد. ظاهراً مانع کار، یکی از رسوم اجتماعی عرب است؛ این که زن بعد از مرگ شوهرش تا دو سال نباید از خانه خارج شود و یا با کسی ملاقات کند. در این دو سال، لیلی به ظاهر در مرگ شوهر ولی در حقیقت، از فراق مجنون آن‌قدر گریه و زاری می‌کند که بیمار می‌شود و سپس می‌میرد. گفتنی است که لیلی تا این زمان، مجال آشکارا مویه‌کردن در عشق و فراق مجنون را نداشته است.

اگرچه این رسم عرب به عنوان مانع وصال قلمداد شده است، اما تحولی که عشق در وجود لیلی و مجنون پدید آورده، در تحقق نیافتن وصال جسمانی، قابل تأمل است. عشق دو انسان که در کودکی و از مکتب‌خانه شروع شده به چنان مرحله‌ای می‌رسد که در پایان کار، «لیلی»، «مجنون» را نور می‌بیند:

نزدیک من آرش از ره دور چندان که نظر کنم در آن نور
(همان، ۲۰۰)

آنچ آن من است از تو نور است دورم من از آن‌چه از تو دور است
(همان، ۲۰۵)

و مجنون نیز لیلی را در درون «جان» خود می‌جوید:

خلق از پی لعل می‌کند کان مجنون زپی تو می‌کند جان
(همان، ۲۰۶)

نکته‌ی دیگر در عدم تحقق وصال، این است که اگر عاشق و معشوق از وصال بهره‌مند گردند، نیروی عشق در وجودشان کاستی می‌گیرد؛ و رو به خاموشی می‌گذارد برای آن‌که: «هرچه معشوق دورتر باشد، عشقشان شیرین‌تر می‌شود و درد اشتیاقشان فزونی می‌گیرد و اگر این حالت به درازا کشد، درونشان آتش می‌گیرد، چندان‌که بیمار می‌شوند و مرگشان به زودی فرا می‌رسد.» (حلبی، ۱۳۷۲: ۶)

برای درک بهتر تحقق نیافتن وصال جسمانی در این داستان، پرداختن به ماهیت عشق لیلی و مجنون می‌تواند مفید باشد. از جمله نشانه‌های متنی که ماهیت این عشق را برای ما آشکار می‌کند، می‌توان به زمانی اشاره کرد که لیلی و مجنون به راهنمایی پیری، در وعده‌گاه دیدار حاضر می‌شوند. راوی از زبان لیلی، یکی از اصول عمده‌ی این

Archive of SID

www.SID.ir

عشق‌ورزی را بیان می‌کند؛ این که لیلی ده قدم مانده به مجنون می‌ایستد و به پیر می‌گوید:

زین گونه که شمع می‌فروزم　　گر پیشترک روم بسوزم
زین بیش قدم زمان هلاک است　　در مذهب عشق عیبناک است
زان حرف که عیبناک باشد　　آن به که جریده پاک باشد

(نظامی، ۱۳۷۹: ۲۰۲)

این ویژگی گاهی عشق را از دنیای واقعی انسان‌ها دور و به عشق عرفانی که یک سوی آن «خداوند» است، نزدیک می‌کند.

گفت‌وگوی غیرمستقیم لیلی و مجنون نیز در این دیدار، قابل توجّه است. لیلی خودش از مجنون نمی‌خواهد که برای او «غزل» بخواند، این خواسته را به پیر می‌گوید:

در خواه کزان زبان چون قند　　تشریف دهد به بیتکی چند
او خواند بیت و من کنم گوش　　او آرد باده من کنم نوش

(همان، ۲۰۲)

در این دیدار، دیالوگی مانند گفت‌وگوی خسرو و فرهاد که در *خسرو و شیرین* ترتیب داده شده (نظامی، ۱۳۷۶: ۲۳۳) وجود ندارد؛ فقط مجنون است که حرف‌های خودش را می‌زند، درد دل می‌کند، اشتیاقش را ابراز و خواسته‌هایش را بیان می‌کند. اگرچه لیلی با ضمیر «تو» مورد خطاب قرار می‌گیرد، اما راوی در جریان گفت‌وگو، مجالی برای پاسخ‌دادن لیلی فراهم نکرده است. در آغاز این بخش، نکته‌ی بسیار جالب این است که راوی زمام گفتار را به لیلی که بهوش است نمی‌دهد، ترتیبی اتخاذ می‌کند تا مجنونِ بیهوش به هوش بیاید و گوینده‌ی اصلی باشد. این نکته از نظر نشانه‌شناختی و درک تاریخ اجتماعی زن اهمیت دارد:

دیدش به زمین بر اوفتاده　　آرام رمیده هوش داده
بادی ز دریغ بر دلش راند　　آبی ز سرشک بر وی افشاند
چون هوش به مغز او درآمد　　با پیر نشست و خوش برآمد
کرد آن‌گهی از نشید آواز　　این بیتک چند را سرآغاز

(همان، ۲۰۳)

Archive of SID

www.SID.ir

۳. ۳ .۳. فاعل

در نظریه‌ی گریماس، «فاعل» کنش‌گری است که به سوی هدف یا شیء ارزشی می‌رود. در روایت لیلی و مجنون، اگرچه راوی در آغاز روایت، از عشق هردو به یکدیگر سخن گفته است (همان، ۵۹) اما در ادامه، فاعلیت را به مجنون می‌دهد. این مجنون است که در عشق لیلی، بی‌قراری می‌کند (همان، ۶۱)؛ سر به بیابان می‌گذارد، به کوی جانان می‌رود، بر در معشوق، بوسه می‌زند (همان، ۶۲)، پدر و بزرگان قبیله‌اش به خواستگاری لیلی می‌روند (همان، ۶۷)، در کوی معشوق، لیلی‌گویان می‌گردد (همان ۷۱)، از معشوق طلب وصال می‌کند (همان، ۷۲ و ۷۴) و از عشق، بیهوش می‌شود (همان، ۷۵). دادن فاعلیت به مجنون، نشانه‌ی دیگری است در شناخت تاریخ اجتماعی زن در جامعه‌ای که این روایت از آن، تأثیرات فرهنگی پذیرفته است. لیلی اگرچه عاشق است، پنهانی عشق می‌ورزد (همان، ۹۱)، پوشیده غم عشق می‌خورد (همان ۹۱)، مخفیگاهی می‌جوید تا آهی از سر سوز برآرد (همان، ۹۵۰)، در ظاهر می‌خندد و شاد است؛ ولی در درون، غصّه می‌خورد و از عشق می‌سوزد (همان، ۱۳۲)، سرانجام این که پنهان از شوهرش برای مجنون نامه می‌فرستد (همان، ۱۷۳) و به دور از چشم شوهر خود، به دیدار مجنون می‌رود. (همان ۱۹۹) از میان صفاتی که راوی برای لیلی آورده، دو صفت «حصار بسته» (همان، ۱۷۹) و «بت حصاری» (همان، ۱۹۹) از نظر نشانه‌شناسی و دلالت بر این واقعیت اجتماعی، اهمیت دارد.

۳. ۳ .۳. ۱. دگرگونی ملایم در فاعلیت روایت

در ساختار این روایت، دگرگونی ملایمی در فاعلیت داستان رخ می‌دهد. این که لیلی برای مجنون نامه می‌فرستد نه برعکس و این که لیلی به دیدن مجنون می‌رود. نه عکس آن، گویای این چرخش در فاعلیت روایت است اگرچه راوی عمد دارد کارهای لیلی به صورت مخفیانه انجام گردد ولی پنهانی‌بودن، جنبه‌ی فاعلیت لیلی را نه تنها تضعیف نمی‌کند، بلکه قوت هم می‌بخشد؛ زیرا به رغم وجود موانع و آداب و رسوم دست‌وپاگیر، شخصیت زن داستان ابتکار عمل را به دست می‌گیرد. البته مخاطب از این دگرگونی در فاعلیت، شگفت‌زده نمی‌شود؛ زیرا شخصیت مجنون در فضای داستان به

Archive of SID

www.SID.ir

گونه‌ای انعکاس یافته که به سبب جنون عشق، قادر به گرفتن تصمیم‌های آگاهانه‌ای از این قبیل نیست.

۳. ۳. ۴. پذیرنده

پذیرنده (ذی‌نفع) کسی که از هدف برخوردار می‌شود. از روش تقابلی که نظامی در شخصیت‌پردازی به کار گرفته، برمی‌آید که پذیرنده لیلی است. از جمله، در حادثه‌ی رفتن مجنون به دیدار لیلی، از توصیفات معین و از نام‌گذاری‌ها استنباط می‌شود که لیلی به سبب برخورداری از عشق، شکفته و شاداب است و مجنون، زار و نالان و ناتوان. جدول تقابلی زیر، گویای این امر است:

لیلی	مجنون
لیلی سمن خزان ندیده	مجنون چمن خزان رسیده
لیلی دم صبح پیش می‌برد	مجنون چو چراغ پیش می‌مرد
لیلی به کرشمه زلف بر دوش	مجنون به وفاش حلقه در گوش
لیلی ز درون پرند می‌دوخت	مجنون ز برون سپند می‌سوخت
لیلی چو گل شکفته می‌رست	مجنون به گلاب دیده می‌شست
لیلی سر زلف شانه می‌کرد	مجنون در اشک دانه می‌کرد

(همان، ۶۶)

ناله و رنجوری، زاری و بی‌تابی و اشکباری و افتادگی، اگرچه نشان عاشقی است (وشاء، ۱۳۸۵: ۵۷) اما دلیل عدم برخورداری نیست. از لحن گفتار مجنون و از کردار او برمی‌آید که او، خود طالب این عشق و گرفتاری‌ها و بلاها و رنجوری‌های آن است. از این رو مجنون نیز پذیرنده (ذی‌نفع) به حساب می‌آید. بهترین نشانه‌ای که در متن روایت، دلالت بر این امر دارد، حادثه‌ی بردن مجنون به خانه‌ی کعبه و واکنش مجنون به خواسته‌ی پدر است. پدر از مجنون می‌خواهد که حلقه‌ی در کعبه را در دست بگیرد و دعا کند تا از بلای عشق رهایی پیدا کند؛ اما مجنون برعکس آن، از خدا می‌خواهد که «عاشق‌تر از این کنم که هستم» (نظامی،۱۳۷۹ :۷۸)

یارب تو مرا به روی لیلی — هر لحظه بده زیاده میلی
از عمر من آن چه هست بر جای — بستان و به عمر لیلی افزای

Archive of SID

www.SID.ir

گرچه شده‌ام چو مویش از غم / یک موی نخواهم از سرش کم
جانم فدی جمال بادش / گر خون خوردم حلال بادش
گرچه ز غمش چو شمع سوزم / هم بی غم او مباد روزم
عشقی که چنین به جای خود باد / چندان‌که بود یکی به صد باد
(همان، ۷۸)

از جمله ویژگی‌هایی که گریماس برای حکایت‌های فولکلوری برمی‌شمارد این است که در این حکایت‌ها، قهرمان، هم فاعل و هم پذیرنده است.(به نقل از صالحی‌نیا،۱۳۸۷: ۳۲۸) در روایت *لیلی و مجنون* نیز چنان‌که گفته شد، «فاعل» به گونه‌ای است که هم بر لیلی انطباق می‌یابد و هم بر مجنون و هر دو به نوعی، پذیرنده نیز هستند.

۳. ۳. ۴. ۱. تغییر در احوال پذیرنده

از جمله زیبایی‌ها و جاذبه‌های *لیلی و مجنون*، فراز و فرودهایی است که روایت را از حالت یک‌نواختی بیرون می‌آورد. یکی از این جاذبه‌ها را در احوال لیلی به عنوان پذیرنده، می‌بینیم. چنان‌که در بالا گفته شد، راوی از لیلی با نام «سمن خزان ندیده و ...» یاد کرده است؛ اما در پایان روایت، شکفتگی و شادابی لیلی به رنجوری و بیماری تبدیل می‌شود. رنجوری لیلی بیشتر و بدتر از مجنون است؛ زیرا لیلی زن است و به دلیل محدودیت‌های اجتماعی، از بدنامی می‌ترسد نمی‌تواند آشکارا عشق بورزد و از عشق خود با کسی سخن بگوید.

لیلی بودم و لیکن اکنون / مجنون‌ترم از هزار مجنون
زان شیفته‌ی سیه‌ستاره / من شیفته‌تر هزاربساره
او گرچه نشانه‌گاه درد است / آخر نه چو من زن است، مرد است
در شیوه‌ی عشق هست چالاک / کز هیچ‌کسی نیایدش باک
(همان، ۱۷۶)

۳. ۳. ۵. یاری‌گر

در الگوی گریماس، یاری‌گر کسی یا چیزی است که کنش‌گر را برای رسیدن به هدف (شیء ارزشی)، یاری می‌دهد. در این روایت، پدر مجنون، اهل قبیله و

Archive of SID

www.SID.ir

خویشان او، چند تن از دوستانش و شخصی به نام نوفل، برای رسیدن به هدف، یاری‌گر اویند؛ اما مجنون «عشق» و «لیلی» را یاری‌گر اصلی می‌داند:

گر آتش عشق تو نبودی سیلاب غمت مرا ربودی
از پای فتاده‌ام چه تدبیر ای دوست بیا و دست من گیر
(همان، ۷۳)

۳. ۳. ۵. ۱. اهل قبیله و خویشان مجنون

پدر و اهل قبیله‌ی مجنون وقتی به خواستگاری لیلی می‌روند(همان، ۶۷) نقش «یاری‌گر» را بر عهده دارند؛ اما بعد از آن، اگرچه قصد یاری‌رساندن به مجنون را دارند و برای رهایی او از جنون عشق، تلاش می‌کنند و به حال او دل می‌سوزانند، هیچ‌کدام از این تلاش‌ها برای رسیدن مجنون به «هدف» نیست؛ بنابراین در کنش داستانی نمی‌توان این تلاش‌ها را «یاری‌گری» به حساب آورد. چاره‌گری‌های پدر مجنون، رفق و مدارای او با فرزند و دلسوزی‌های او قابل توجه است اما همه‌ی این‌ها در جهت رهایی مجنون از عشق لیلی(دورکردن از هدف) است، نه کمک به او برای رسیدن به لیلی (هدف). پدر صراحتاً به مجنون می‌گوید از خدا بخواه تا تو را از عشق لیلی رهایی دهد و از عشق او با نام «گزاف‌کاری» یاد می‌کند.

بعد از آن‌که مجنون از عشق لیلی، آواره‌ی کوه و بیابان می‌شود، باز هم پدر چشم‌پوشی نمی‌کند. هر بار که بعد از تلاش‌های بسیار، او را پیدا می‌کند، به گرمی با او صحبت کرده به او دل‌خوشی می‌دهد و بر آن است که فرزند را به خانه برگرداند؛ اما خود را ناتوان می‌بیند. دلیل ناتوانیش این است که کنش‌های او در جهت رسیدن مجنون به هدف نیست؛ بلکه در جهت دورکردن او از هدف است.(همان، ۸۲-۸۶ و ۱۴۴ـ۱۵۲)

۳. ۳. ۵. ۲. دوستان مجنون

راوی، نام و تعداد دوستان مجنون را دقیقاً مشخص نمی‌کند. به صورت مبهم «یاری دو سه داشت»، از ذکر نام آن‌ها می‌گذرد و تنها با آوردن دو صفت، آن‌ها را به مخاطب می‌شناساند. این دو صفت که عبارتند از «دل‌رمیده» و «چون او واقعه رسیده» (همان، ۶۳) در روند روایت، البته مهم است؛ زیرا خواننده آن‌ها را «هم‌دل» مجنون

Archive of SID

www.SID.ir

می‌یابد و انتظار دارد بتوانند مجنون را در رسیدن به هدف، یاری کنند؛ اما روایت برخلاف این انتظار پیش می‌رود و در ادامه، حضور آن‌ها کم‌رنگ می‌شود. زمانی که هنوز« قیس» هوشیار است و قصد رفتن به کوه نجد –محل سکونت قبیله‌ی لیلی– را دارد، او را همراهی می‌کنند (همان، ۶۳) اما بعد از آن‌که جنون عشق بر او عارض می‌شود و آواره‌ی کوه و بیابان می‌گردد، نشانی از دوستان او دیده نمی‌شود و حال آن‌که انتظار این است که آن‌ها چون دوست مجنون هستند و حال او درک می‌کنند، به سراغ او بروند و به عنوان «یاری‌گر»، کنشی شایسته داشته باشند. تنها یک بار دیگر آن‌ها به صورت بسیار کم‌رنگ، در صحنه حضور پیدا می‌کنند و آن در حادثه‌ای است که شحنه‌ی قبیله‌ی لیلی اراده می‌کند مجنون را بکشد. کسانی که در پیش شحنه از مجنون بدگویی می‌کنند، از دوستان او با عنوان «گروهی که مثل سگ دنبال مجنون راه افتاده‌اند»، یاد می‌کنند:

کاشفته جوانی از فلان دشت بدنام کن دیار ما گشت
آید همه روزه سر گشاده جوقی چو سگ از پی اوفتاده
(همان، ۷۹)

در همین حادثه، پدر مجنون از دوستان هم‌سن و سال پسرش می‌خواهد که او را پیدا کنند. آن‌ها به جست‌وجو می‌پردازند؛ اما مجنون را پیدا نمی‌کنند. در نتیجه برمی‌گردند و می‌گویند شاید مجنون مرده و یا درنده‌ای او را دریده است (همان، ۸۰) و با این خبر از روی حدس و گمان، خانواده و اهل قبیله‌ی مجنون را به غم و حسرت دچار می‌کنند.

به این ترتیب آن‌ها فقط همراه مجنون هستند، نه یاری‌گر او؛ آن هم زمانی که مجنون قصد دارد به قبیله‌ی لیلی برود. به طور کلی در روایت، حضور دوستان و هم-سن و سالان مجنون به عنوان «یاری‌گر»، شاخص نیست.

۳. ۳. ۵. ۳ نوفل

نوفل با همه‌ی قول‌هایی که به مجنون داده بود، به عنوان یاری‌گر موفق عمل نمی‌کند و فضا را همچنان برای ابریاری‌گر عشق، بازمی‌گذارد.

Archive of SID

www.SID.ir

کـــو را بـــه زر و بـــه زور بـــازو گـــردانم بـــا تـــو هـــم‌تـــرازو
گـــر مـــرغ شـــود هـــوا بگیـــرد هـــم چنـــگ مـــنش قفـــا بگیـــرد
گـــر باشـــد چـــون شـــراره در ســـنگ از آهـــــــنش آورم فراچنـــــــگ
تـــا همـــسر تـــو نگـــردد آن مـــاه از وی نکـــــنم کمنـــــد کوتـــــاه
(همان، ۱۰۲)

این بخش از روایت بر جذابیّت آن افزوده است. مقداری از این جذّابیت، مربـوط به کنش‌های مجنون است. کنش‌هایی کـه گـاه طنزآمیـز اسـت و خواننـده را بـه خنـده وامی‌دارد. برای نمونه، از طرفی مجنون نوفل را سرزنش می‌کنـد کـه چـرا بـه عهـدش زودتر وفا نمی‌کند و به نوعی او را تحریک به جنگ می‌کند و از طرف دیگر در میانه‌ی جنگ، دعای صلح مـی‌خوانـد و اگـر شـرمش نیایـد، حتّـی بـه روی لـشکر خـودی و یاری‌گرانش شمشیر می‌کشد:

هـــرکس بـــه مـــصاف در ســـواری مجنـــون بـــه حـــساب جـــان‌ســـپاری
هـرکس فرسـی بـه جنـگ مـی‌رانـد او جملـه دعـای صـلح مـی‌خوانـد
گـــر شـــرم نیامـــدیش چـــون میـــغ بـــر لـــشکر خویـــشتن زدی تیـــغ
(همان،۱۰۷)

مجنون در جواب کسی که به او اعتراض دارد، پاسخی عاشقانه می‌دهد و می‌گوید:

گفتـــا کـــه چـــو خـــصم یـــار باشـــد بـــا تیـــغ مـــرا چـــه‌کـــار باشـــد؟
از معرکـــه‌هـــا جراحـــت آیـــد ایـــن‌جـــا همـــه بـــوی راحـــت آیـــد
آن جانـــــب دســـــت یـــــار دارد کـــس جانـــب یـــار خـــوار دارد؟
(همان، ۱۰۸)

سرانجام نوفل با وجود ایـن کـه در جنـگ دوم پیـروز میـدان اسـت، ولـی کـنش یاری‌گری را ناتمام می‌گذارد و برخلاف انتظار خواننده، لابه و زاری‌های پـدر لیلـی در او مؤثر واقع می‌شود و با گفتن این‌که «دختر به دل خوش از تو خواهم»(همان،۱۱۶)، پا پس می‌کشد.

Archive of SID

www.SID.ir

۳. ۳. ۶. بازدارنده

در الگوی گریماس، بازدارنده کسی یا چیزی است که مانع رسیدن فاعل به شیء ارزشی می‌شود. در این روایت، کنش‌گر بازدارنده «پدر لیلی» است. در تحلیل‌های پیشین، به کنش بازدارندگی پدر لیلی توجهی نشده و همه‌جا «ابن سلام» به عنوان رقیب و بازدارنده معرفی شده است. گفتنی است که در منظومه‌ی احمد شوقی بک – شاعر عرب، وفات:۱۳۵۱ هـ‌ق- این رقیب، «منازل» نام دارد: «و کان للمجنون عند کل منهما حریفه وخصمه الذی یناوئه علی لیلی و کان هذا الحریف لدی النظامی هو ابن‌السلام و هو لدی شوقی، منازل.» (طبیبیان، ۱۳۷۱: ۲۷۹)

پدر لیلی کنش بازدارندگی را در سه مرحله، عملی می‌کند:

کنش اولیه زمانی بروز می‌کند که لیلی را از رفتن به مکتب باز می‌دارد و به این ترتیب، او را از مجنون جدا می‌کند.

کنش دوم زمانی است که پدر مجنون به همراه بزرگان قبیله، رسماً به خواستگاری لیلی می‌رود. در این بخش از روایت، کنش بازدارندگی را از طریق مخالفت با این وصلت عملی می‌کند. او دو چیز را بهانه‌ی این مخالفت قرار می‌دهد: اول دیوانگی مجنون که با گفتن: «دیوانه حریف ما نشاید»(همان، ۶۹) مخالفت خود را اعلام می‌کند. «اصمعی» دیوانگی مجنون را قطعی نمی‌داند و می‌گوید: «مجنون به معنی خاص کلمه، دیوانه نبود؛ دچار سرگشتگی و بلاهتی شده بود که عشق در او پدید آورده بود.» (اغانی،۱۴۲۲.ج۱: ۲۸۶)

بهانه‌ی دیگر، ترس از نام و ننگ و بیم از عیب‌جویی عرب است. در همین قسمت از روایت می‌گوید:

دانی که عرب چه عیب‌جویند این کار کنم مرا چه گویند
(همان،۶۹)

در توضیح این عیب‌جویی باید گفت وظیفه‌ی عاشق است که راز عشق را بپوشاند و نام معشوق را بر زبان نیاورد. اما اگر عاشق قادر به کتمان عشق نباشد، فضاحت و رسوایی به بار می‌آورد. در روایت نظامی، پدر لیلی این رسوایی را متوجه خود و خانواده‌اش می‌داند؛ اما چنان‌که از *روضه‌العاشق* برمی‌آید، این فضاحت دامن عاشق را می‌گیرد: «افشای راز همان رسوایی و فضاحت است که عاشق در محیط قبیله

Archive of SID

www.SID.ir

بدان دست می‌یابد؛ جایی که سخن‌چینان و ملامت‌گران و دوستان دروغین در کمین نشسته‌اند. این رسوایی عقوبتی اجتماعی درپی‌خواهد داشت و عاشق در همه‌ی عمر خود بدان گردن خواهد نهاد.» (کلود واده،۱۳۷۲:۴۸۰) اما ابن داود در کتاب *الزهره*، افشای راز عشق را خیانت به معشوق می‌داند. (ابن داود،۱۳۵۱ :۳۰۷)

کنش سوم وقتی است که قبیله‌ی لیلی در جنگ با نوفل شکست می‌خورد و نوفل می‌خواهد عروس را فوراً به او بدهند. پدر لیلی پیش می‌آید و التماس و زاری می‌کند و همان دو بهانه‌ی پیشین را این بار با لحن یک فرد شکست‌خورده، تکرار می‌کند. به نوفل می‌گوید که حاضر است دخترش را در اختیار او بگذارد تا به پست‌ترین غلامش ببخشد، در آتش بسوزاند، در چاه بیندازد و یا اصلاً او را بکشد؛ اما حاضر نیست که او را به یک دیوانه بدهد:

گر دخت مرا بیاوری پیش — بخشی به کمینه بنده‌ی خویش
راضی شوم و سپاس دارم — وز حکم تو سر برون نیارم
ور آتش تیز برفروزی — واو را به مثل چو عود سوزی
ور زآن‌که در افکنی به چاهش — یا تیغ کشی کنی تباهش
از بندگی تو سرنتابم — روی از سخن تو برنتابم
اما ندهم به دیو فرزند — دیوانه به بند به که در بند

(نظامی،۱۳۷۹:۱۱۴)

و بهانه‌ی دوم را این‌گونه تکرار می‌کند که مجنون نام دخترش را بر سر زبان‌ها انداخته و همه او را سرزنش می‌کنند. بنابراین ترجیح می‌دهد که سر دختر را ببرد:

در خاک عرب نماند بادی — کز دختر من نکرد یادی
نایافته در زبانش افکند — در سرزنش جهانش افکند
گر در کف او نهی زمامم — با ننگ بود همیشه نامم
گر هیچ رسی مرا به فریاد — آزاد کنی که بادی آزاد
ورنه به خدا که باز گردم — وز ناز تو بی‌نیاز گردم
برّم سر آن عروس چون ماه — در پیش سگ افکنم در این راه

(همان، ۱۱۵)

Archive of SID

www.SID.ir

۳. ۳. ۶. ۱. پدر لیلی با دادن او به ابن‌سلاّم، کنش بازدارندگی را عملی می‌کند

پدر لیلی با دادن او به ابن سلّام کنش بازدارندگی را عملی می‌کند؛ به تعبیر دیگر، این کنش را به «ابن سلام» واگذار می‌کند. تا این جای روایت، این رسم اجتماعی که دختر در برابر خواسته‌ی پدر نمی‌تواند ابراز مخالفت کند بازدارنده است؛ اما از این‌جا به بعد، عامل بازدارنده، عدم سرپیچی از امر شوهر است.

مخالفت نکردن لیلی با کنش‌های پدر را برخی به ترسو بودن او تعبیر کرده و گفته اند: «لیلی بر ساخته‌ی نظامی محافظه‌کار و ترسوست.» (صدیقیان،۱۳۷۱: ۲۶۰) اما باید توجه داشت که «مخالفت نکردن» را داستان پردازان اولیه به عنوان یکی از ویژگی‌های برتر «بانوی ایده‌آل صحرا» به لیلی نسبت داده‌اند و چنان‌که گفته شد، این امر در واکنش به رفتار زنان روزگار آنان بوده است. اگرچه این امر از دیدگاه خواننده‌ی امروزی منفی است، اما در بافت فرهنگی‌ای که داستان در آن پدید آمده، مثبت بوده‌است. همان‌گونه از نسیب قصاید عربی برمی‌آید: «این بانو به قبیله‌ی خود وابسته بوده و هرگز خلاف خواست خانواده عمل نمی‌کرده. هیچ‌گاه اندیشه‌ی فرار با عاشق به ذهنش راه نمی‌یافته و از سروصدا و رسوایی، بیزار بوده است.» (کلود واده،۱۳۷۲: ۵۶-۵۷) چنان‌که همین داستان‌پردازان «در واکنش به کنیزان خواننده‌ی عراق و دیگر جاها که همراه مردان به عیش و نوش می‌پرداختند، عفاف و حیای بدوی را در شخصیت زن داستان تجسم بخشیده‌اند.» (همان،۶۱)

۳. ۴. تحول هدف و به دست‌آمدن نتیجه‌ی متفاوت از داستان

بنابر ظاهر روایت، لیلی می‌میرد و مجنون به وصال جسمانی او نمی‌رسد؛ از این رو در یک نگاه می‌توان چنین استنباط کرد که این عشق در شمار عشق‌های شکست‌خورده و ناکام است؛ اما دقیق‌شدن در روایت، نتیجه را می‌تواند دگرگون کند. جلال ستاری نیز این نامرادی را معنی‌دار می‌داند و با تأکید می‌گوید: «این همه نامرادی البته بی‌معنی نیست و بی‌گمان درآن مصلحتی هست که شاید بتوان به راز آن پی برد.» (ستاری، ۱۳۶۶: ۱۵۴) خواننده در طی خواندن داستان، متوجه تحول مفهومی هدف می‌شود و می‌بیند که عشق، لیلی و مجنون را به مرحله‌ای از کمال رسانده که وصال در نظر آن‌ها دیگر به معنی وصال جسمانی نیست و حتی مجنون که با گفتن «ای دوست»

Archive of SID

www.SID.ir

بر مزار لیلی جان می‌سپارد، بعد از برهنه‌شدن جسمش از گوشت و پوست و زایل‌شدن آخرین نشانه‌های جسمانیت، در دخمه‌ی لیلی دفن می‌شود. برخی به خاک سپردن لیلی را در دخمه‌ی مجنون، به معنای تلاش داستان‌پردازان برای برخورداری آن‌ها از نعمت وصال در عالم جان دانسته‌اند. (حکمت، ۱۳۲۰: ۱۲۲)

لیلی و مجنون در نتیجه‌ی این عشق، به تحول و کمالی دست یافته‌اند که این کمال، ناشی از همان شکست در وصال جسمانی است. از این رو می‌توان عشق آن‌ها را در شمار عشق‌های کامیاب قرار داد. کامیابی آن‌ها در این است که هر دو در مدت عمر، به یکدیگر وفادار ماند، به هم‌دیگر عشق ورزیده‌اند و عشق آن‌ها همچنان پاک و بی‌آلایش مانده و تعالی بخش وجودشان شده است. دست یافتن به این تعالی، می‌تواند کامیابی بزرگی باشد.

۴. نتیجه‌گیری

از این پژوهش برمی‌آید که الگوی گریماس در تحلیل شخصیت‌های منظومه‌ی لیلی و مجنون، *الگویی* مفید و کارآمد است و براساس این الگو، خواننده با ذهنیّتی روشن می‌تواند روابط و مناسبات شخصیت‌ها را دنبال کند. برخی از ویژگی‌هایی را که گریماس برای حکایت‌های فولکلور برمی‌شمارد، در این روایت می‌توان دید؛ از جمله این‌که قهرمان، هم فاعل و هم پذیرنده است و در این داستان، «فاعل» به گونه‌ای است که هم بر لیلی انطباق می‌یابد و هم بر مجنون و هر دو به نوعی پذیرنده نیز هستند.

از تحلیل روابط شخصیت‌های *لیلی و مجنون* در این پژوهش، می‌توان به نکاتی در رابطه با شناخت تاریخ اجتماعی زن دست یافت؛ از جمله این که پدر لیلی به عنوان کنش‌گر بازدارنده، همیشه به جای لیلی تصمیم می‌گیرد و به رغم این که لیلی و مجنون هر دو عاشق یکدیگرند، در روایت، نقش فاعلیت به مجنون داده می‌شود. کنش‌گر پذیرنده اگرچه در آغاز روایت، لیلی است، اما در ادامه مجنون جای او را می‌گیرد. به این دلیل که او مرد است و می‌تواند آشکارا عشق بورزد؛ اما لیلی مجبور است پنهانی عاشقی کند و همیشه از بدنامی بترسد. با مطالعه‌ی وضعیت زنان در عصر عباسی- زمان پدید آمدن روایت- روشن می‌گردد که این کنش‌ها را داستان‌پردازان اولیه در واکنش به

Archive of SID

www.SID.ir

رفتار زنان این دوره طرح کرده و در واقع، ویژگی‌ها و کنش‌های «بانوی ایده‌آل صحرا» را به لیلی نسبت داده‌اند.

یکی دیگر از نتایج این پژوهش، آشکار شدن برخی از جاذبه‌های روایت لیلی و مجنون و توفیق نظامی در داستان‌پردازی است. یکی از جاذبه‌های این روایت، تناقض‌هایی است که در رفتار مجنون به عنوان کنش‌گر فاعل، دیده می‌شود؛ این تناقض دست‌مایه‌ی آفرینش طنز در داستان شده است. فراز و فرود در روند روایت، یکی دیگر از این جاذبه‌هاست؛ برای نمونه، دو کنش‌گر فاعل و پذیرنده در طی روایت تغییر می‌کنند. فاعلیت روایت در ابتدا با مجنون است؛ ولی در ادامه، لیلی جای او را می‌گیرد و کنش‌گر پذیرنده در ابتدای داستان لیلی است؛ اما در ادامه مجنون جای او را می‌گیرد. خود این تغییرات، روایت را از حالت یک‌نواختی خارج می‌کند و بر زیبایی آن می‌افزاید. یکی دیگر از زیبایی‌های روایت این است که فرستنده «عشق» است که یک مفهوم انتزاعی است. عشق به عنوان یکی از نیروهای درونی عاشق و معشوق، جای یک شخصیت عینی بیرونی را گرفته و ایفای نقش می‌کند.

با تحلیل شخصیت‌ها و ساختار دیگر روایت‌های عاشقانه، می‌توان جاذبه‌های هر روایت و شگردهای خاص هر نویسنده یا شاعر را در داستان‌پردازی آشکار کرد و به علاوه، می‌توان به نتایج جامعه‌شناختی ارزشمندی دست یافت. نتایج به دست آمده از داستان‌های مختلف را نیز می‌توان با یکدیگر مقایسه کرد و از این مقایسه‌ها به تطوراتی که فرهنگ یک جامعه در طول زمان داشته، پی‌برد ودر صورتی که داستان‌ها خاستگاه متفاوتی داشته باشند، اختلافات فرهنگی جوامع مختلف را بررسی کرد. مقایسه‌ی لیلی و مجنون با خسرو و شیرین از این نظر می‌تواند نمونه‌ی خوبی باشد.

یادداشت‌ها

برای واژه‌ی (giver) به عنوان یکی از کنش‌گرهای گریماس، در زبان فارسی اگر بخواهیم معادل دقیق‌تری به دست دهیم شاید واژه‌های «اعطاکننده»، «دهنده» و یا «بخشنده» مناسب‌تر باشد اما در معنی اصطلاحی به نظر می‌رسد واژه‌ی «فرستنده» مناسبت بیشتری با کنش داستانی آن دارد زیرا این کنش‌گر، با دادن قدرت، ثروت و ... به فاعل او را دنبال هدف (شیء ارزشی) می‌فرستد.

Archive of SID

www.SID.ir

منابع

الف) منابع فارسی

ابن داود، محمد. (۱۳۵۱ق) *الزهره*. بیروت: نیکل.

ابن ندیم، محمد ابن اسحاق. (۱۳۶۶) *الفهرست*. ترجمه‌ی رضا تجدّد، تهران: امیرکبیر.

اته، هرمان. (۲۵۳۶) *تاریخ ادبیات فارسی*. ترجمه‌ی رضازاده شفق، تهران: ترجمه و نشر کتاب.

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

اصفهانی، ابوالفرج. (۱۴۲۲) *الاغانی*. ج ۱، تحقیق قصی الحسین، بیروت: الهلال.

اکبرزاده، شکوفه. (۱۳۸۸) «*ریخت‌شناسی روایات تاریخ بیهقی*». پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد دانشگاه فردوسی مشهد.

بامشکی، سمیرا و پژومنـدداد، بهـاره. (۱۳۸۸) «تحلیل روایت‌شناسانه داستان گنبد پیروزه‌ی هفت پیکر». *پژوهش‌های ادبی*، شماره ۲۳، بهار ۱۳۸۸، صص۴۵-۶۶.

پراپ، ولادیمیر. (۱۳۶۸) *ریخت‌شناسی قصّه*. ترجمه‌ی مدیا کاشی‌گر. تهران: نشر روز.

حکمت، علی اصغر. (۱۳۲۰) *رومئو و ژولیت، مقایسه با لیلی و مجنون نظامی گنجوی*. تهران: بروخیم.

حلبی، محمد بن سلیمان. (۱۳۷۲) *منازل الاحباب*. نسخه‌ی خطی. ایاصوفیه، شماره‌ی ۲۴۰۷، به نقل از ژان کلود واده. *حدیث عشق در شرق*. .ترجمه‌ی جواد حدیدی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

خراسانی، محبوبه.(۱۳۸۳) «ریخت‌شناسی هزار و یک شب». *پژوهش‌های ادبی*.، شماره ۶، زمستان، صص ۴۵-۶۶.

دینوری، ابن قتیبه. (۱۹۴۶) *الشعر و الشعراء*. به کوشش احمد شاکر، قاهره: دارالمعارف.

ستاری، جلال. (۱۳۵۴) *پیوند عشق میان شرق و غرب*. تهران: وزارت فرهنگ و هنر.

ستاری، جلال. (۱۳۶۶) *حالات عشق مجنون*. تهران: توس.

صالحی‌نیا، مریم. (۱۳۸۷) «*تحلیل ساختار روایت در قرآن، کتاب مقدس و چند متن عرفانی*». رساله‌ی دکتری دانشکده‌ی ادبیات دانشگاه فردوسی مشهد.

Archive of SID

www.SID.ir

صدیقیان، مهین دخت. (۱۳۷۱) «مقایسه‌ی چهار لیلی در چهار منظومه از نظامی گنجوی، امیر خسرو دهلوی، کاتبی شیرازی و دیوان غزلی منسوب به مجنون». *فصلنامه‌ی فرهنگ*. کتاب ۱۰، پاییز.

طبیبیان، حمید. (۱۳۷۱) «مجنون اللیلی بین النظامی و شوقی». *فصلنامه فرهنگ*. کتاب ۱۰، پاییز.

قافله‌باشی، سید اسماعیل و بهروز، سیده‌زیبا. (۱۳۸۶) «نقد ریخت‌شناختی حکایت‌های کشف‌المحجوب و تذکره‌الاولیا». *پژوهش‌های ادبی*. شماره ۱۸، زمستان، صص۱۱۷-۱۴۰.

کسایی، احمد بن سلیمان. (۱۳۷۲) *روضه‌العاشق*. خطی. توپکاپی سرای. شماره‌ی ۲۸۷۳. به نقل از ژان کلود واده. *حدیث عشق در شرق*. همان.

کلود واده، ژان. (۱۳۷۲) *حدیث عشق در شرق*. ترجمه‌ی جواد حدیدی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

مارتین، والاس. (۱۳۸۲) «*نظریه‌های روایت*». ترجمه‌ی محمد شهبا. تهران: هرمس.

مجیدی، فاطمه.(۱۳۸۴) «ریخت‌شناسی داستان شیخ صنعان». *پژوهش‌های ادبی*. شماره۷، بهار، صص۱۴۵-۱۶۲.

معین، محمد. (۱۳۳۸) *تحلیل هفت پیکر نظامی*. تهران: دانشگاه تهران.

نظامی گنجوی، ابومحمد الیاس بن یوسف.(۱۳۷۶) *خسرو و شیرین*. به کوشش سعید حمیدیان، تهران: قطره.

نظامی گنجوی، ابومحمد الیاس بن یوسف.(۱۳۷۹) *لیلی و مجنون*. تصحیح وحید دستگردی، تهران: سوره مهر.

وشاء، احمد ابن اسحاق. (۱۳۸۵) *الموشی او الظرف و الظرفاء*. بیروت: دارصادر.

ب) منابع انگلیسی

Abrames, M.H. (1969) *A Glossary of Literary Terms*. USA: Harcourt Brace College Publishers.

Todorov, T. (1969*) Grammaire du Decameron*. Paris: Mouton.

Toolan, M. (2001) *Narrative Critical Linguistic Introduction*. London and New York: Rutledge.

Barthes, R. (1988) *Introduction to Structural Analysis of Narratives*. Blackwell.

Archive of SID

www.SID.ir