Archive of SID

مقایسهٔ تطبیقی منظومهٔ لیلی و مجنون نظامی و نمایشنامهٔ سیرانودوبرژراک روستان از منظر بیش‌متنیت ژرار ژنت

مولود طلائی[1*]، اسحاق طغیانی[2]، مهرناز طلائی[3]

۱. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران
۲. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران
۳. دانشجوی کارشناسی ارشد گروه زبان فرانسه، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران

دریافت: ۹۰/۱۱/۷ پذیرش:۹۱/۵/۲۲

دوفصلنامهٔ پژوهش‌های ادبیات تطبیقی
دورهٔ ۱، شمارهٔ ۱ (پیاپی ۱)، بهار و تابستان ۱۳۹۲، صص۹۵-۱۱۹

چکیده

رویکرد بیش‌متنیت ژرار ژنت عبارت است از بررسی رابطهٔ میان دو متن ادبی، به گونه‌ای که بیش‌متن[1] تفسیر پیش‌متن[2] نباشد. در این ساحت هر متن قابلیت مقایسه با متون مشابه را پیدا می‌کند؛ به‌طوری که افق جدیدی از پیوندهای ادبی – فرهنگی مختلف در اختیار خواننده قرار می‌دهد.

در این مقاله کوشیده‌ایم ضمن نیم نگاهی به دیدگاه‌های مختلف نظریه‌پردازان بینامتنیت، به تشریح و توضیح ترامتنیت ژنتی بپردازیم و پس از آن با به‌کارگیری بخش بیش‌متنیت این دیدگاه، مشابهت-های داستانی منظومهٔ لیلی و مجنون و نمایشنامهٔ سیرانودوبرژراک را ارائه دهیم.

واژگان کلیدی: بیش‌متنیت، ژرار ژنت، ریفاتر، منظومهٔ لیلی و مجنون، نمایشنامهٔ سیرانودوبرژراک.

۱.مقدمه، تبیین مسئله وطرح سؤال

جملهٔ پرمغز پولن[3] را می‌توان درآمدی شایسته برای ورود به بحث بینامتنیت[4] تلقی کرد:

دربارهٔ کتاب‌ها نباید جدا از یکدیگر قضاوت کرد. به بیان دیگر به کتاب‌ها نباید به صورت اجسامی مستقل نگاه کرد. یک کتاب هیچ گاه به خودی خود کامل نیست و اگر بخواهیم محتوای یک کتاب را

* نویسندهٔ مسئول مقاله: Email: moloud.talaei@yahoo.com

www.SID.ir

Archive of SID

درک کنیم، لازم است آن را در ارتباط با دیگر کتب – نه فقط آثار یک نویسنده بلکه در ارتباط با کتاب‌های نویسندگان دیگر– قرار دهیم (Poulin, 1988: 186).

بینامتنیت به‌عنوان شیوه‌ای برای بررسی نحوهٔ ساخت متون ادبی و چگونگی شبکهٔ ارتباطی آن‌ها با یکدیگر اهمیت دارد. بینامتنیت اصطلاحی رایج در نظریه‌های ادبی و زبان‌شناسی است که بیشتر در آرای ساختارگرایان و پساساختارگرایان دیده می‌شود. این اصطلاح برای اولین‌بار در فرانسه (اواسط دههٔ شصت میلادی) و توسط ژولیا کریستوا[۵] در شرح آثار میخائیل باختین[۶] به‌کار گرفته شد.

بینامتنیت مبتنی بر این اندیشه است که متن نظامی بسنده و مستقل نیست، بلکه پیوندی دوسویه و تنگاتنگ با سایر متون دارد. حتی می‌توان گفت که در یک متن مشخص هم مکالمه-ای مستمر میان آن متن و متونی که بیرون از آن متن وجود دارند، جریان دارد. این متون ممکن است ادبی یا غیرادبی باشند، هم‌عصر همان متن باشند یا به سده‌های پیشین تعلق داشته باشند (مکاریک، ۱۳۸۸: ۷۲).

ریشه‌های اصلی بینامتنیت را می‌توان در نشانه‌شناسی فردینان دو سوسور[۷] جست‌وجو کرد. وی زبان را مجموعه‌ای از نشانه‌ها می‌دانست که از پیوند دال و مدلول حاصل می‌شود.

از دیدگاه سوسور واحد زبانی پدیده‌ای دوگانه است و از تلفیق دو وجه متفاوت بنیاد می‌یابد ... بنابراین نشانهٔ زبانی، جوهری ذهنی با دو رویه است و این دو عنصر دال و مدلول کاملاً به‌هم پیوسته هستند و یکی دیگری را به یاد می‌آورد (سوسور، ۱۳۸۹: ۹۶ – ۹۷).

ارتباط نشانه‌شناسی سوسور، با بینامتنیت، زمانی آشکار می‌شود که آثار ادبی را نظامی از دال و مدلول تلقی کنیم. دال و مدلول نشانه‌های زبانی را می‌سازند؛ بنابراین پیدا کردن درک درست از نشانه‌ها در گرو مقایسه با نشانه‌های دیگر است.

نگاه باختین به این مسئله با سوسور متفاوت بود و زمینه‌های اجتماعی کلمات را در نظر داشت.

«برای باختین این سرشت ناشی از موجودیت واژه در عرصه‌های اجتماعی خاص، نمودهای اجتماعی خاص و وهله‌های خاص بیان و دریافت بود.» (آلن، ۱۳۸۰: ۹).

از نظرگاه باختین همهٔ کلمات دست دوم هستند و به دیگران تعلق دارند و برای به دست آوردن کلمه و معنا، استفاده‌کنندگان هر زبان با هم درگیر مکالمه می‌شوند و کلمات از فردی به فرد دیگر دست به دست می‌شود و رایحهٔ صاحب قبلی‌اش را هرگز از دست نمی‌دهد

www.SID.ir

Archive of SID

(غلامحسین‌زاده و غلام‌پور، ۱۳۸۷: ۷۶).

کریستوا نیز متن را شبکه‌ای از نظام‌های نشانه‌ای می‌دانست و بر مکالمهٔ متون گذشته و حال تکیه داشت. به اعتقاد وی هر متن نقطهٔ تلاقی متون دیگر است و هیچ مؤلفی به یاری ذهن اصیل خود به آفرینش هنری دست نمی‌یابد، بلکه «هر اثر واگویه‌ای از مراکز شناخته و ناشناختهٔ فرهنگ ماست.» (احمدی، ۱۳۷۰: ۳۲۷).

رولان بارت[۸] اعتقاد داشت نویسندهٔ مدرن معنای واحدی را در اثر خود نمی‌دمد؛ بلکه به یاری پیش‌نوشته و پیش‌خوانده‌هایی که از فرهنگ‌های مختلف دریافت کرده، در فضایی چندبعدی متن را خلق می‌کند. در همین سطح متن با بینامتنیت ارتباط پیدا می‌کند. به بیان دیگر «هر متنی بافت جدیدی از گفته‌ها و نوشته‌های پیشین است. رمزها، قواعد و الگوهای آهنگین، بخش‌هایی از زبان اجتماعی و ... وارد متن می‌شوند و در آنجا مجدداً توزیع می‌شوند و این زبان همواره مقدم بر متن و حول آن است.» (Barthes, 1981: 39).

ژرار ژنت[۹] با استفاده از دیدگاه‌های پیش از خود افق جدیدی از بینامتنیت را فرا روی خواننده قرار داد که به مراتب از آرای نظریه‌پردازان قبل کامل‌تر و دقیق‌تر است؛ به طوری که او سه اثر خود با عناوین ***الواح بازنوشته***[۱۰]، ***آستانه‌ها***[۱۱] و ***مقدمه‌ای بر سرمتنیت***[۱۲] را به این مسئله اختصاص داده است.

در این مقاله کوشیده‌ایم به پرسش‌های ذیل پاسخ دهیم:

۱.۱ گر خواننده‌ای با استفاده از حدس و گمان و پیش‌خوانده‌های خویش به ارتباط میان دومتن –از دو فرهنگ متفاوت– پی ببرد، آیا می‌توان آن را در زمرهٔ مطالعات بینامتنی قرار داد؟

۲. کدام یک از زیرشاخه‌های نظریهٔ ترامتنیت[۱۳] ژنت، در مقایسهٔ تطبیقی دو متن لیلی و مجنون و سیرانو دوبرژراک[۱۴] مصداق پیدا می‌کند؟

۳. با توجه به نظریهٔ بیش‌متنیت[۱۵] ژنت، همسانی‌های داستانی لیلی و مجنون و نمایشنامهٔ سیرانو در چه مواردی خلاصه می‌شود؟

۲. پیشینهٔ تحقیق

آوازهٔ نظامی گنجوی در اروپا از سال ۱۷۸۶ میلادی با چاپ کتابی با عنوان ***جنگ آسیایی*** در

www.SID.ir

Archive of SID

کلکته آغاز شد. شانزده سال بعد (۱۸۰۲) در شهر لایپزیک حدود بیست حکایت از ***مخزن‌الاسرار*** مأخوذ از جنگ مذکور به چاپ رسید. در سال ۱۸۱۲ با انتشار منتخباتی از ***اسکندرنامه***، شهرت سخن‌سرایی پیر گنجه در میان خاورشناسان به اوج رسید.

«تا سال ۱۸۳٦ میلادی، یعنی تا ۲٤ سال پس از آن هم در اروپا، نظامی را تنها از طریق ***اسکندرنامه*** و ***مخزن‌الاسرار*** می‌شناختند و در این سال آتکینسن، مستشرق نامی انگلیسی که در شناسایی ***شاهنامهٔ*** فردوسی در انگلستان جایگاهی بلند دارد، ***لیلی و مجنون*** نظامی را به شعر انگلیسی ترجمه کرد و در لندن انتشار داد و دو چاپ دیگر آن در سال‌های ۱۸۹٤ و ۱۸۹۵ میلادی منتشر شد.» (نفیسی، ۱۳۱٤: ۳۲٦).

دو چاپ اخیر از ترجمهٔ ***لیلی و مجنون*** در اروپا تقریباً مصادف با ایامی بود که روستان نمایشنامهٔ خود را به رشتهٔ تحریر در آورد (۱۸۹٦و ۱۸۹۷ م)؛ بنابراین آوازهٔ این دو اثر تقریباً به صورت همزمان در اروپا منتشر شد.

تاکنون پیرامون منظومه‌های عاشقانهٔ نظامی پژوهش‌های تطبیقی گوناگونی انجام شده است. زرین‌کوب در کتاب ***با کاروان حله*** به کتاب علی‌اصغر حکمت در باب مقایسهٔ منظومهٔ ***لیلی و مجنون*** با ***رومئو و ژولیت***[16] شکسپیر اشاره می‌کند. همچنین قصهٔ شبانی «دافنیس و کلوئه»[17] را از جهت سادگی صحنه‌ها و عشق بی‌پیرایه با منظومهٔ لیلی و مجنون قابل مقایسه می‌داند. (زرین‌کوب، ۱۳۸٤: ٤۱۸).

مقالات گوناگونی پیرامون مقایسهٔ ***لیلی و مجنون*** با دیگر منظومه‌های عاشقانهٔ فارسی مثل ***ویس و رامین***، ***بیژن و منیژه*** و حتی ***خسرو و شیرین*** انجام شده است. همچنین مقایسهٔ تطبیقی لیلی و مجنون عربی با فارسی نیز توسط ماری بودی و الوییربراک دوپرییر در ماهنامهٔ ***نافه*** به ترجمهٔ خانم آسیه غفاریان (پاییز، ۱۳۹۰) به چاپ رسیده است.

پیش از این مقاله، پژوهش مستقلی پیرامون وجوه شباهت سیرانو دوبرژراک و لیلی و مجنون از منظر ادبیات تطبیقی و بیش‌متنیت صورت نگرفته است و در این جستار برای نخستین بار به همسانی‌های دو اثر می‌پردازیم.

www.SID.ir

Archive of SID

۳. چارچوب نظری پژوهش

ژرار ژنت هر نوع رابطه میان یک متن با متن‌های دیگر را با عنوان کلی «ترامتنیت» مطرح می‌کند و آن را به صورت نظام‌مند به پنج دسته تقسیم می‌کند که عبارت است از بینامتنیت، سرمتنیت[۱۸]، پیرامتنیت[۱۹]، فرامتنیت[۲۰] و بیش‌متنیت. در این میان بیش‌متنیت ژنتی، حجم گسترده‌ای از تحقیقات او را به خود اختصاص داده است. در این بخش کوشیده‌ایم که برای هریک از این اصطلاحات تعریفی ارائه دهیم:

۳-۱. بینامتنیت

بینامتنیت «حضور بالفعل یک متن در متن دیگر است.» (آلن، ۱۳۸۰: ١٤٦). در این شیوه که بر مبنای هم‌حضوری شکل می‌گیرد، بخشی از متن «یک» در متن «دو» حضور پیدا می‌کند. ژنت بینامتنیت را در سه بخش زیر طبقه‌بندی می‌کند:

۳-۱-۱. بینامتنیت صریح و اعلام شده

صورت سنتی بینامتنیت صریح و اعلام‌شده همان نقل‌قول‌ها است که با گیومه مشخص می‌شود و خواننده به سهولت می‌تواند این حضور را دریابد.

۳-۱-۲. بینامتنیت غیرصریح و پنهان‌شده

در این نوع بینامتنیت کوشش می‌شود تا مرجع بینامتن پنهان بماند. سرقت ادبی- هنری در این بخش قرار می‌گیرد.

۳-۱-۳. بینامتنیت ضمنی

این نوع بینامتنیت حد واسط میان دو مورد پیشین است. «بینامتنیت ضمنی نه همانند بینامتنیت صریح مرجع خود را اعلام می‌کند و نه همانند بینامتنیت غیرصریح سعی در پنهان‌کاری دارد.» (نامورمطلق، ١٣٨٦: ٨٩)؛ به بیان دیگر نشانه‌هایی را به کار می‌برد که با این نشانه‌ها می‌توان به روابط بینامتنی پی برد.

www.SID.ir

Archive of SID

۲-۳. پیرامتنیت

پیرامتنیت عبارت است از «عناصری که در آستانهٔ متن قرار می‌گیرند و دریافت یک متن از سوی خوانندگان را جهت‌دهی و کنترل می‌کنند.» (آلن، ۱۳۸۰: ۱۵۰). از نظر ژنت فهم پیرامتن-ها با چند پرسش امکانپذیر است؛ مثل ناشر؟ قطع کتاب؟ و ... .

۱-۲-۳. فرامتنیت

هر گاه متنی به تفسیر متن اولیّه بپردازد، به آن فرامتنیت گفته می‌شود. ژنت در این‌باره می-نویسد:

«فرامتنیت رابطه‌ای است که اغلب به آن تفسیر می‌گویند و موجب پیوند یک متن با متن دیگر می‌شود.» (Genette, 1982: 11).

۲-۲-۳. سرمتنیت

ژنت «روابط طولی میان یک متن و گونه‌ای را که اثر به آن تعلق دارد سرمتنیت می‌نامد.» (نامورمطلق، ۱۳۸٦: ۹۳). این نوع رابطهٔ سرمتنی می‌تواند به بررسی روابط میان آثار مربوط به یک گونهٔ خاص هم کمک شایان توجهی کند.

۳-۲-۳. بیش‌متنیت

این پدیده متضمن مناسبتی است که «متن **ب** را که آن را بیش متن گویند با متن پیشین **الف** که آن را پیش‌متن گویند متحد کند و شیوهٔ پیوند این دو چنان است که متن ب تفسیر متن الف نباشد.» (Genette, 1987: 5).

به بیان دیگر:

> بیش‌متنیت نوشته‌ای با دو وجه است که یک وجه آن شامل مطالب جدیدی می‌شود که نویسنده آن‌ها را براساس تفکرات شخصی خود و بدون اینکه در جای دیگری آن را دیده باشد، می‌نویسد؛ در حالی که وجه دیگر آن بر پایهٔ مطالب از پیش‌نوشته است و از همین‌جا است که اصطکاک و برخورد میان بیش‌متن و پیش‌متن ظاهر می‌شود؛ بنابراین خواننده برای فهم بهتر یک اثر باید خود را میان این دو وجه قرار دهد و به هر دوی آن‌ها توجه کند (Wagner,2002: 302).

www.SID.ir

Archive of SID

بنابراین بیش‌متن، دوباره خواندنِ پیش‌متنی پایه‌ای است. انواع کاربردهای بیش‌متنیت نشان می‌دهد که «فضای ادبی، آمیخته با نوشتن و خواندن است.» (همان). تلفیق این دو مورد، یعنی نوشتن مطالب جدید و خواندن پیش‌متن، باعث آفرینش اثر جدید بیش‌متن می‌شود.

کتاب ژنت با عنوان ***الواح بازنوشتنی*** «نشانگر لایه‌های نوشتارند و استفادهٔ ژنت از این اصطلاح، حاکی از موجودیت ادبیات در «دوم درجه» است؛ یعنی ادبیات به‌عنوان بازنویسی غیراصیل آنچه پیش از این نوشته شده است، شناخته می‌شود.» (آلن، ۱۳۸۰: ۱۵۵).

«بیش متنیت بُعد جهانی ادبیات به شمار می‌رود و هیچ اثر ادبی نیست که اثر دیگر را برنینگیزد.» (Genette, 1982a: 18)، بر همین اساس می‌توان گفت که همهٔ آثار جنبهٔ بیش‌متنیت دارند، اما در برخی فراگیرتر است؛ به‌عنوان مثال اعترافات روسو[۲۱] را می‌توان به‌عنوان نسخهٔ جدید اعترافات سنت آگوستین[۲۲]معرفی کرد.

براساس بیش‌متنیت می‌توان در هر اثری، تأثیرات جزئی و پنهانی از اثری دیگر راجست-وجو کرد. ژنت «بیش‌متنیت را از سایر بخش‌های ترامتنیت جدا کرده است و از دیدگاه او بیش-متنیت مجموعه‌ای از چند متن را در برمی‌گیرد؛ در حالی که قسمت‌های دیگر ترامتنیت جنبه‌های گوناگون یک متن را نشان می‌دهد.» (Ibid). از این جهت «بیش‌متنیت» در حوزهٔ ادبیات تطبیقی جایگاه ویژه‌ای پیدا می‌کند، زیرا با مجموعه‌ای از فرهنگ و ادبیات ملل مختلف مواجه می‌شود.

رابطهٔ پیش‌متن و بیش‌متن به دو دستهٔ کلی تقسیم می‌شود:

۳-۳. همانگونگی یا تقلید[۲۳]

هدف مؤلف در تقلید، حفظ متن اول در وضعیتی جدید است که البته در این تقلید دگرگونی امری بدیهی به‌نظر می‌آید. تقلید به‌طور مستقیم غیرممکن است و به‌طور غیرمستقیم شکل می‌گیرد؛ به‌طوری که همیشه باید جوهرهٔ متن اول در متن دوم وجود داشته باشد.

۴-۳. تراگونگی یا جابه‌جایی[۲۴]

این بخش که ارتباط مستقیم با این جستار دارد، از مهم‌ترین بخش‌های نظریهٔ ترامتنیت ژنت است. بر این اساس «گاهی یک متن می‌تواند با تراگونگی متن دیگر ایجاد شود. در تراگونگی،

www.SID.ir

Archive of SID

بیش‌متنیت با تغییر و دگرگونی پیش‌متنیت ایجاد می‌شود.» (نامورمطلق، ۱۳۸٦: ۹٦). در این سطح ممکن است دو فرآیند قبضی و بسطی برای پیش‌متن ایجاد شود.

در مورد دو اثر مورد بررسی، متن لیلی و مجنون حکم «پیش‌متن» و نمایشنامهٔ سیرانو حکم «بیش‌متن» را دارد. البته حجم منظومهٔ لیلی و مجنون و نمایشنامهٔ سیرانو تقریباً به یک اندازه است و قبض و بسط در مورد آن‌ها چندان صادق نیست.

برای درک بهتر نظریهٔ ژنت تقسیم‌بندی‌ها به صورت نموداری در صفحهٔ بعد ارائه شده است.

از منظر دیگر ارتباط بینامتنی آثار ادبی تا حد زیادی بستگی به نگاه خواننده دارد؛ ریفاتر[۲۵] در یکی از تقسیم‌بندی‌های مهم خود در بینامتنیت به «حتمی و احتمالی» بودن ارتباطات متون می‌پردازد.

«بینامتنیت هنگامی که در متن قرار گرفته و غیر قابل حذف یا انکار باشد، بینامتنیت حتمی یا اجباری محسوب می‌شود، اما بالعکس هنگامی که براساس تجربیات شخصی یک فرد و خواننده ایجاد شود، بینامتنیتی احتمالی و تصادفی تلقی می‌شود.» (همان: ۲۷۷).

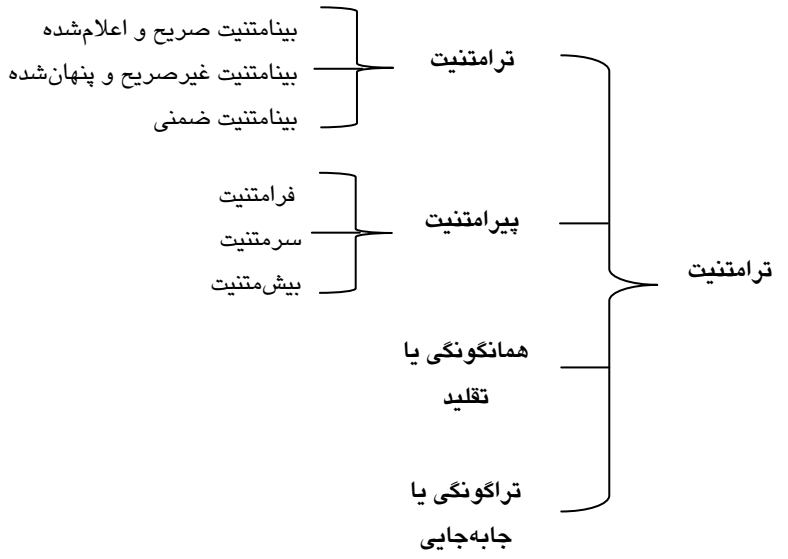
در بینامتنیت احتمالی دانش شخصی مخاطب و تجربیات فرهنگی او در پیوند دادن دو اثر دخیل است. این دریافت برای خوانندگان مختلف، دگرگون می‌شود و مهم‌ترین مشخصهٔ آن بیرونی بودن آن از متن و وابسته بودن آن به شرایط خاص خواننده است (نامورمطلق، ۱۳۹۰: ۲۷۹).

در این حالت، متن برای خواننده یادآور برون‌متنی دیگر است و از خوانندهٔ به خوانندهٔ دیگر متفاوت است. از نظریهٔ ریفاتر چنان برداشت می‌شود که بینامتنیت قطعی تنها توسط افراد متخصص شناسایی می‌شود، در صورتی که بینامتنیت احتمالی نزد اکثریت مخاطبان حضور جدی دارد.

با توجه به شرح مبسوط نظریهٔ ژنت پیرامون بیش‌متنیت، همسانی‌های داستانی لیلی و مجنون و نمایشنامهٔ سیرانو را براساس این نظریه مورد شرح و بررسی قرار می‌دهیم؛ البته این تراگونگی طبق نظریهٔ ریفاتر حالت احتمالی دارد و از تجربیات نگارندگان این جستار بر گرفته شده است.

www.SID.ir

Archive of SID



نمودار ۱

۴. نگاهی اجمالی به منظومهٔ لیلی و مجنون و نمایشنامهٔ سیرانودوبرژراک

بنابر روایت نظامی، لیلی و مجنون از دوران کودکی هم‌لوح یکدیگر بودند و از همان‌جا عشق پاکی میان آن‌ها شکل می‌گیرد؛ اما جدایی آن دو شدت عشق را افزون می‌کند. خانوادهٔ مجنون، لیلی را که در میان زیبایان یگانه است، خواستگاری می‌کنند، اما پدر لیلی اعتقاد دارد «چون قیس کار عشق را به شیدایی و دیوانگی کشانده و اکنون دیوانهٔ ابلهی بیش نیست، این وصلت باعث ننگ و بی‌حرمتی خانواده و قبیلهٔ او خواهد گردید» (عشق‌پور، ۱۳۶۱: ۲) و نباید این ازدواج صورت بگیرد.

مجنون در فراق یار ترک کوی و منزل می‌کند و با سبایع و ددان همنشین می‌شود. لیلی به خواست پدر با ابن‌سلام ازدواج می‌کند، اما از این وصلت شادکام نیست و در حسرت عشق دوران کودکی به سر می‌برد. در پایان منظومه، ابن‌سلام می‌میرد و لیلی هم در اثر بیماری جان به جان‌آفرین تسلیم می‌کند. اندکی بعد مجنون که تاب مرگ معشوق را ندارد، سر بر آستان او می‌گذارد و زندگی را بدرود می‌گوید.

www.SID.ir

Archive of SID

ادمون روستان[۲۶] شاعر و نویسندهٔ دراماتیک فرانسه (۱۸٦۸– ۱۹۱۸م) است. نمایشنامه-های او بیشتر از تخیل عاشقانه و مذهب مایه گرفته است.

اولین نمایشنامهٔ او با عنوان «دستکش قرمز»[۲۷] تبدیل به یک شاهکار ادبی در زمان خود شد و پس از این اثر کتابی با نام ***عاشقانه‌ها*** را به رشتهٔ تحریر در آورد. یکی از منتقدان، آثار روستان را متأثر از ویکتورهوگو می‌داند (Eterstein,1998: 384).

روستان در سال‌های ۱۸۹٦ و ۱۸۹۷ میلادی شاهکار خود، یعنی نمایشنامهٔ «سیرانو دوبرژراک» را به رشتهٔ تحریر درآورد. این نمایشنامه بارها در صحنه‌های تئاتر فرانسه به روی صحنه رفته است و یکی از پر اجراترین نمایشنامه‌های فرانسه و جهان شد. «این نمایشنامه از نظر تغزلی و دراماتیک نقصانی ندارد. حال و هوای آن چنان پر احساس است که شخصیت همهٔ قهرمان را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد.» (سیدحسینی، ۱۳۸۱، ٤/۲۷٥٤).

روایت نمایشی سیرانو دوبرژراک به عشق مکتوم سیرانو نسبت به رکسان[۲۸]می‌پردازد. سیرانو، عموزادهٔ رکسان، از کودکی علاقهٔ وافری به او دارد، اما زشتی دماغش مانع ابراز علاقه به رکسان می‌شود. رکسان عاشقان زیادی دارد که هریک می‌کوشند برای رسیدن به او گوی سبقت را از یکدیگر بربایند. عاقبت کریستیان[۲۹] مورد توجه رکسان واقع می‌شود، اما مشکل بزرگ وی نداشتن قدرت سخنوری است و این ایرادی است که برای رکسان قابل اغماض نیست. سیرانو زمانی که متوجه این علاقه می‌شود، تلاش می‌کند به یاری کریستیان حرف‌های عاشقانهٔ خود را به گوش معشوق برساند، به همین دلیل با کریستیان قرار می‌گذارد تا به جای او برای رکسان نامه بنویسد. به این ترتیب نقصان کریستیان در سخنوری برطرف می‌شود و رکسان تحت تأثیر عاشقانه‌های روح کریستیان که در اصل از آنِ سیرانو است، با او ازدواج می‌کند. همان شب خبر جنگ فرانسه و اسپانیا به کریستیان می‌رسد و او مجبور می‌شود بلافاصله بعد از ازدواج عازم میدان جنگ شود... چند روز پس از آغاز جنگ، رکسان به دلیل شدّت علاقه به نامه‌های همسرش که در اصل از آن سیرانو هستند، برای ملاقات او عازم جنگ می‌شود، اما همان روز کریستیان در اثر جراحت ناشی از حملهٔ دشمن می‌میرد.

پردهٔ پنجم نمایشنامه وقایع پانزده سال بعد از مرگ کریستیان را به تصویر می‌کشد؛ در حالی که رکسان همچنان در فراق کلام و عشق پاک همسرش عزادار است. سیرانو در اثر یک سوء قصد در آستانهٔ مرگ است، اما به عادت هفتگی به عموزاده‌اش که همراه راهبان در خانه‌ای تنها

www.SID.ir

Archive of SID

زندگی می‌کند سر می‌زند. رکسان آخرین نامهٔ کریستیان را که در حال مرگ از جیبش درآورده به سیرانو می‌دهد تا بار دیگر برایش بخواند. پس از چندی رکسان متوجه می‌شود که سیرانو در تاریکی مطلق اتاق مشغول خواندن نامه است. وقتی به او نزدیک‌تر می‌شود، می‌فهمد که سیرانو نامه را از حفظ می‌خواند. گرهٔ نمایشنامه گشوده می‌شود و رکسان پس از سال‌ها عاشق حقیقی خود را می‌شناسد، اما سیرانو در همان حال جان می‌سپارد.

۵. شباهت‌های داستانی منظومهٔ لیلی و مجنون و نمایشنامهٔ سیرانودوبرژراک

۵-۱. شکل‌گیری عشق از دوران کودکی

لیلی و مجنون از دوران کودکی، زمانی که هنوز در مکتب درس می‌خواندند، دلبستهٔ یکدیگر می‌شوند. «کار همدرسی به همدلی می‌کشد و محبت معصومانه‌ای از آن جنس که میان اطفال یک خانواده یا محله معمول است شکل می‌گیرد.» (سعیدی سیرجانی، ۱۳٦۸: ۱۰).

در نمایشنامهٔ سیرانودوبرژراک نیز عشق از دوران کودکی در دل سیرانو ایجاد می‌شود و روستان با اشارهٔ کوتاهی در میانه‌های داستان تلویحاً این مسئله را بیان می‌کند. البته صراحت علاقهٔ کودکانهٔ سیرانو به اندازهٔ مجنون نیست و نویسنده تنها با اشاره‌ای به بازی-های کودکانه، مسئلهٔ علاقهٔ سیرانو به رکسان را مطرح می‌کند:

«– رکسان: یادتان هست نی‌هایی را که می‌بریدی تا با آن‌ها شمشیر درست کنی؟
– سیرانو: در حالی که شما پوشال ذرت را به هم می بافتید تا موی عروسکتان باشد.
– رکسان: آه آن روزهای بازی...
– سیرانو: رکسان را با آن پیراهن کوچکش مادلن[۳۰] می‌نامیدند.» (روستان، ۱۳۸۵: ۱۰۷).

۵-۲. همسانی شخصیت‌های دو اثر

مجنون و سیرانو: نظامی پیش از پرداختن به اصل داستان لیلی و مجنون، از پادشاه عربی سخن می‌گوید که با وجود داشتن ثروت فراوان صاحب فرزند نمی‌شود. این ابیات نشان می-دهد که مجنون در یک خانوادهٔ با اصل و نسب به دنیا آمده که جایگاه والایی در میان قبایل بدوی عرب داشته است.

www.SID.ir

Archive of SID

سیرانو هم چنین ویژگی‌هایی دارد؛ از یک خانواده اصل و نسب‌دار است، در گارد سلطنتی خدمت می‌کند و در جریان مبارزات، دلاوری‌هایی از خود نشان داده است.

«– مارکی اول: این سیرانو کی هست؟

– کیژی: او یک شمشیرباز کارکشته است، استاد بلامنازع شمشیربازی.

– مارکی دوم: اصل و نسب درست و حسابی دارد؟

– کیژی: او از رزم‌آوران گارد سلطنتی است.» (همان: ٥٤).

با اینکه سیرانو و مجنون بازیگران صحنهٔ اصلی عشق‌ورزی هستند، هر دو در وصال ناکام می‌مانند، چنانکه مجنون سر بر آستان مزار دوست می‌گذارد و جان به جان‌آفرین تسلیم می‌کند و سیرانو درحالی که مشغول خواندن آخرین نامهٔ کریستیان است (نامه‌ای که به دست خودش به رشتهٔ تحریر درآمده)، از شدت جراحت زخم کهنه نزد رکسان می‌میرد. در این مقام رکسان پس از سال‌ها پی به راز سیرانو می‌برد. سیرانو در حال احتضار به رکسان می‌گوید:

> تو بر هستی‌ام، بارش رحمت بودی! که هیچ گاه عشق زنی بر من قرار نگرفت! حتی مادرم مرا محبوب نمی‌یافت، خواهری نداشتم و هراس خفت از معشوق به جانم تنیده بود. اما به لطف دوستی تو، افسون زنانه به جانم آویخت (همان: ٢٤٧)

وجه دیگری که می‌توان برای عشق‌ورزی سیرانو و مجنون در نظر گرفت، علاقهٔ پاک و بی‌آلایش آن‌ها نسبت به معاشیق خود است که به «حب عذری» از آن تعبیر می‌شود و در عنوانی جداگانه به آن خواهیم پرداخت.

از دیگر شباهت‌های این دو شخصیت می‌توان به عاشقانه‌های طبع این عشاق اشاره کرد. مجنون که درد جنون، بند بند وجودش را فراگرفته است، ظرف واژگان را پیمانه‌ای می‌کند برای نجوا با لیلی. در قسمت‌های مختلف این منظومه، فصاحت کلام مجنون در برخورد با عشق رخ می‌نماید؛ مثلاً در پاسخ نامهٔ لیلی به صورت مکرر در چند بیت به شیوه‌های مختلف معشوق را خطاب می‌کند:

ای کعبهٔ من جمال رویت — محراب من آستان کویت

ای مرصد صد هزار سینه — درد من و می در آبگینه

ای تاج ولی نه بر سرمن — تاراج تو لیک در بر من...

www.SID.ir

Archive of SID

ای بـــاغ ارم بـــه بـــی کلیـــدی فـــردوس فلـــک بـــه ناپدیـــدی
بنـــواز مـــرا مـــزن کـــه خـــاکم افروختـــه کـــن کـــه گردنـــاکم

(نظامی، ۱۳۸۵: ۱٦۸)

عاشقانه‌سرایی مجنون در نامه‌ها خلاصه نمی‌شود و گاه جامهٔ غزل بر اندام می‌کند و رخ می‌نماید.

این واگویه‌های عاشقانه حتی در نامه‌های عاشقانهٔ سیرانو که به واسطهٔ کریستیان به دست رکسان می‌رسید نیز مشخص است؛ تا جایی که تمام وجود رکسان، دلباختهٔ نامه‌ها و نگارش واژه‌ها می‌شود و روزی که خود کریستیان به سادگی و با الفاظی مانند «دوستت دارم» به او ابراز علاقه می‌کند، ناراحت می‌شود. گویی وجود رکسان نیز در عطش فصاحت واژگان عاشقانهٔ سیرانو (البته پیش از اطلاع از هویت واقعی نویسنده) بی‌قرار است. گاهی شمیم این عشق پاک از لابه‌لای گفت‌وگوی سیرانو و رکسان هم استشمام می‌شود:

– سیرانو: هر کلامی! هر کلامی! هر کلامی! هر چه را آید آشفته و خوشه خوشه بیرون می‌ریزم. دوستت دارم! دیوانه‌ام! عشق نفسم را گرفته است. قلبم که ناقوس عزا بود، چون به تو می‌اندیشم و به خود می‌لرزم، می لرزد و نام تو را طنین‌انداز می‌کند! به تو می‌اندیشم! به سراپایت! سال پیش، ششم مِی که به کوچه پا گذاشتی، بافهٔ موهایت چین تازه‌ای داشت! چنان به روشنی موهایت خوکرده‌ام که –شبیه آن زمان که به قرص خورشید خیره می‌شوی و تا مدت‌ها هالهٔ سرخی گرداگرد همه چیز می‌بینی– زمانی که از تو جدا می‌شوم، دیدگان نور دیده‌ام، هالهٔ زرین تو را دور همه چیز می‌تند (همان: ۱۵۵).

در آخرین نامهٔ سیرانو که به‌عنوان نامهٔ وداع کریستیان برای رکسان نوشته شده، این احساسات به اوج خود می‌رسد.

اگر برای عشق مجازی براساس کلام عزیزالدین نسفی سه مرتبه قائل شویم، به‌طوری که در مرحلهٔ اول «عاشق همه روز در یاد معشوق بود و مجاور کوی معشوق باشد و خانهٔ معشوق را قبلهٔ خود سازد... باشد که جمال معشوق را از دور ببیند.» (نسفی، ۱۳۸۸: ۱٦۱)، در مرحلهٔ دوم «چنان شود که تحمل دیدار معشوق نتواند کرد. چون معشوق را ببیند لرزه بر اعضای وی افتد و سخن نتواند گفت.» (همان) و در مرحلهٔ آخر «چنان شود که جمال معشوق دل عاشق را از غیر خود خالی یابد. همگی دل عاشق را فرو گیرد و چنانکه هیچ چیز دیگر را راه نماند، آن گاه عاشق، بیش خود را نبیند و همه معشوق را بیند.» (همان: ۱٦۲)، می‌توان

www.SID.ir

Archive of SID

نتیجه گرفت که سیرانو و مجنون به غایت عشق مجازی رسیده‌اند و این اوج گرفتن کلام در قسمت‌های مختلف هر دو داستان محصول همین مرحلهٔ غایی حب عذری است.

ابن‌سلام و کریستیان: در مثلث عشقی لیلی و مجنون، ضلع سوم، شخصی به نام ابن‌سلام است. به توصیف نظامی، ابن سلام از قبایل با اصل و نسب عرب (بنی‌اسد) است که شیفتهٔ لیلی می‌شود و با هدایای گرانبها به خواستگاری اومی‌رود:

در ره ز بنی اسد جوانی دیدش چو شکفته گلستانی
شخصی هنری به سنگ و سایه در چشم عرب بلند پایه...
گوش همه خلق بر سلامش بخت، ابن سلام کرده نامش
هم سیم خدا و هم قوی پشت خلقی سوی او کشیده انگشت

(نظامی،۱۳۸۵: ۸۹ –۹۰)

سرانجام ابن‌سلام با لیلی ازدواج می‌کند؛ ازدواج بی‌سرانجامی که او تنها با نگریستن به معشوق تمتع می‌جوید و فراتر از آن نمی‌رود. عاقبت ابن‌سلام در اثر ابتلا به بیماری می‌میرد، بی‌آنکه از شراب وصال لیلی سیراب شود.

کریستیان هم مانند ابن‌سلام از خانواده‌ای متمول برخاسته است و ظاهری پیراسته دارد و از افراد گارد سلطنتی به شمار می‌رود. رکسان در وصف زیبایی کریستیا نمی‌گوید:

«طرهٔ روشن موهایش به قهرمانان اورفه[۳۱] می‌ماند...» (روستان، ۱۳۸۵: ۱۰۲).

«تا بوده است سیمای خوش و مژگان سیاه، گواه واژگان نغز و هوش‌ربا بوده‌اند.» (همان: ۱۰٤).

البته کریستیان عیب بزرگی دارد که در مقابل صورت زیبایش باز هم برای رکسان مهم است و آن نداشتن زبان شاعرانه در ابراز عشق است. در گفت‌وگویی میان رکسان و کریستیان این نکته به‌خوبی مشهود است، تا جایی که عاشق، ستایشی جز «دوستت دارم» به کار نمی‌برد و همین مسئله رکسان را که شیفتهٔ سخنوری است، دلگیر می‌کند.

زمانی که رکسان به جنازهٔ همسرش می‌رسد، گونه‌اش از سردی گونه‌های پیکر بیجان، سرد می‌شود و بی‌تاب، آخرین نامهٔ او را از جیبش برمی‌دارد تا آن را به‌عنوان یادگار نزد خود نگه دارد. کریستیان نیز مانند ابن‌سلام بدون آنکه از همسر یک شبهٔ خود کام بگیرد،

www.SID.ir

Archive of SID

عازم جنگ می‌شود و می‌میرد.

لیلی و رکسان: در این دو روایت هم، طبق سنت‌ها و عادت‌هایی که از قدیم‌الایام برای وصف معشوق استفاده می‌کردند، لیلی و رکسان در زیبایی بی‌همتایند و از این حیث نمی‌توان برای آن‌ها تمایزی قائل شد. هرگاه نظامی شیفتگی مجنون را نسبت به لیلی به اوج می‌رساند، در تار و پود کلام هم جانی تازه می‌دمد:

سر آیت دفتر نکویی — شاهنشه ملک خوبرویی
فهرست جمال هفت پرگار — از هفت خلیفه جامگی خوار
لیلی که به خوبی آیتی بود — و انگشت کش ولایتی بود
سیراب گلش پیاله در دست — از غنچه نوبری برون جست

(نظامی، ۱۳۸۵: ۸۱ –۸۲)

از سوی دیگر روستان هم در وصف زیبایی رکسان اشارات زیادی دارد. سیرانو با زبانی آکنده از واژه‌های عاشقانه، مقام معشوق را تا حد خدایان اساطیری بالا می‌برد:

> افسونگر مرگباری که خودش خبر ندارد! افسونش چون عطر مدهوشگر گل سرخی است که به گلبرگ‌هایش کوپید[۳۲] خانه کرده است. لبش را صد خنده است. نمکین‌تر از یکدیگر، صد زبان است. هریک شکرریزتر از دیگری است. او ملاحت و زیبایی را به هر چیز کوچکی عطا می‌کند. آن زمان که او در کجاوه‌اش پا می‌گذارد ونوس[۳۳] صدف نشین می‌شود و آن‌گاه که بر سنگ‌فرش‌های پاریس پا می‌گذارد، دیانا[۳٤]است که به باغ بهاری سبک قدم می‌ساید (روستان، ۱۳۸۵: ۷۷ – ۷۸).

لیلی و رکسان در جوامع کاملاً متفاوتی زندگی می‌کنند. جامعهٔ لیلی یک جامعهٔ پدرسالار است و پدر هر آنچه تصمیم بگیرد، دختر باید سر طوع و رغبت بر آن بگذارد؛ جامعه‌ای که «هرگونه عدول از سنت‌ها را رد می‌کند و طی قرن‌ها به آداب و رسوم کهنهٔ اجدادی وفادار می‌ماند.» (زرین‌کوب، ۱۳۷۲: ۱۳۱). لیلی پروردهٔ جامعهٔ بدوی عرب است که «دلبستگی و تعلق‌خاطر را مقدمهٔ انحرافی می‌پندارد که نتیجه‌اش سقوط حتمی است در درکات وحشت‌انگیز فحشا.» (سعیدی سیرجانی، ۱۳٦۸: ۱۱). در این شرایط، لیلی ناگزیر تن به ازدواج با ابن‌سلام می‌دهد، بدون آنکه عشق دوران کودکی‌اش برای خانواده و به‌خصوص پدرش

www.SID.ir

Archive of SID

ارزشی داشته‌باشد؛ چنانکه پدر لیلی در خواستگاری مجنون، دست رد به سینه خانواده‌اش می‌زند.

اما شرایط زندگی رکسان، آن‌گونه که روستان توصیف می‌کند، یک زندگی مستقل و کاملاً مدرن و اروپایی است. رکسان به‌راحتی با پسرعموی خود سیرانو در ارتباط است و با او گفت‌وگو می‌کند و حتی از ابراز عشق به کریستیان نزد او ابایی ندارد. اگرچه نویسنده به هیچ عنوان از روابط غیراخلاقی در نمایشنامه سخن به میان نیاورده، لکن خواننده در متن به آزادی نسبی رکسان پی می‌برد. حتی پس از مرگ همسر، در پرده‌های پایانی می‌بینیم که رکسان در دیری همراه با راهبان زندگی می‌کند و حتی به فعالیت‌های هنری می‌پردازد. این آزادی، محصول نگاه واقع‌گرایانهٔ روستان به جامعهٔ اروپا در قرن نوزدهم است.

تفاوت مهم دیگر در شخصیت‌پردازی این معاشیق آن است که در پایان منظومه، لیلی نقاب در خاک می‌کشد، اما رکسان زنده می‌ماند و نویسنده، نمایشنامه را با مرگ سیرانو پایان می‌دهد.

۳-۵. عشق عذری؛ درونمایهٔ اصلی هر دو اثر

عشق عذری از جنس عشق‌های آسمانی و لاهوتی نیست، دایره‌وار به دور خود می‌چرخد و زمینی و خاکی است، با این وجود از شائبهٔ غرض‌ورزی و شهوت مبرا است؛

> اما اگر در همین مرتبهٔ خاکی بماند، که در روایت‌های قدیمی یا بدوی داستان اغلب می‌ماند، نمودار کمال‌جویی مطلق در عشق زمینی است که به تمنای محال می‌ماند و عادتاً حاصلی جز استیلای ظلمت و تن دادن به جذبهٔ مرگ ندارد (ستاری، ۱۳۸۵: ۱۰۱).

«پس عشق عذری یعنی عشق عفیف و مکتوم تا دم مرگ ... یعنی جان‌نثاری عاشق و عشق پاک و بی‌آلایش او که درآن هیچ نشانی از هوسناکی و طمع نیست.» (ستودیان و ناصح، ۱۳۸۳: ۱۰۳). مشخصه‌های اصلی این نوع عشق را می‌توان در موارد ذیل خلاصه کرد:

«الف. عشق ورزیدن عاشق به معشوق؛ ب. عفت پیشه کردن عاشق؛ ج. کتمان راز عشق توسط عاشق؛ د. مردن به‌خاطر عشق» (همان: ۱۰۵).

برخلاف آنچه در تعریف عشق عذری مطرح شده، عشق مجنون او را رسوای عالم کرده است؛ همه چیز و همه کس از دلدادگی او مطلعند و می‌کوشند او را از جنون این عشق رها کنند. در

www.SID.ir

Archive of SID

این مسیر، پدر، مادر و دوستان مجنون بارها به او اندرز می‌دهند، اما دریغ که عشق، فروپوشندهٔ عقل است و مصلحت‌اندیشی‌های آن با عشق منافات دارد. مجنون از چشمان آهو، تصویر چشمان معشوق را به یاد می‌آورد و از گوزن در بند خیال، جفت خویش را از مخیّله می‌گذراند و با یادآوری خاطرات تلخ فراق به نجوا با کلاغ می‌پردازد. لیلی و مجنون با پاکدامنی «تسلیم هوس و خواهش نفس نمی‌شوند و هر بار که ممکن است تمنای تن، ایشان را از راه سلامت به در برد به هم پشت می‌کنند، با عشق خود می‌سوزند و می‌سازند.» (ستاری، ۱۳۸۵: ۱۲۳)؛ عشقی چنان استوار که با طمع پیوندی ندارد و به خیال سلامت معشوق قناعت می‌کند.

اما سیرانو با اینکه از دوران کودکی در تب و تاب عشق رکسان می‌سوزد، به خود اجازهٔ ابراز علاقه نمی‌دهد و تا پیش از مرگش تنها یکی از دوستانش به نام لوبره[۳۵] از این مسئله مطلع است، ولی برخلاف یاران مجنون مثل نوفل، اقدامی برای وصال عاشق و معشوق انجام نمی‌دهد. مجنون در آتش عشق لیلی بی‌قراری‌ها می‌کند، اما سیرانو در کتمان عشق بردبار است و تنها تجلی این سوختگی درونی را در نامه‌هایی که توسط کریستیان به رکسان نوشته می‌شد، می‌توان دید. عریانی عشق پاک سیرانو به رکسان تنها در لحظات پایانی عمرش نمود پیدا می‌کند. او با اینکه پس از مرگ کریستیان می‌توانست به رکسان ابراز عشق کند، با وفاداری به دوستش راز خود را در قلبش محفوظ می‌دارد. حتی در مناسبات و گفت‌وگوهایی که میان سیرانو و رکسان در می‌گیرد هرگز نشانی از علاقهٔ او به جسم معشوق دیده نمی‌شود و تنها نظر در زیبایی خیره‌کنندهٔ رکسان، روح او را نوازش می‌دهد.

از مقایسهٔ عشق مجنون و سیرانو می توان نتیجه گرفت که «حب عذری» محدود به قوم و مرز جغرافیایی خاصی نیست. این نوع عشق از ازدواج رویگردان است و با وصال و کنار میانه‌ای ندارد و عشاق در این راه جان می‌بازند. گویی برای این عشق چاره‌ای جز مرگ نمی‌بینند. به هر روی شباهت جنس این عشق در میان شخصیت‌های دو اثر که هر یک نمود خاصی از «حب عذری» را به نمایش می‌گذارد، قابل تأمل است.

۴-۵. لقب دادن به مجنون و سیرانو

مجنون از ابتدای روایت منظومه به این نام خوانده نمی‌شود، بلکه جوشش عشق سبب می‌شود که یارانش که به درد عشق مبتلا نشده‌اند، وی را با چنین لقبی خطاب کنند. تا قبل از اینکه عشق

www.SID.ir

Archive of SID

شدت پیدا کند نظامی، مجنون را با عنوان «قیس» می‌خواند؛ عمر فروخ نیز بر همین باور است و اعتقاد دارد که مجنون دیوانه نبوده، بلکه هُیام (جنون حاصل از عشق) او را به این مرتبه کشانده است. تا جایی که با لقب «مجنون» شهرهٔ آفاق شده است.[۳۶]

وآنان که نیوفتاده بودند مجنون لقبش نهاده بودند
او نیز به وجه بی‌نوایی می داد بر این سخن گوایی

(نظامی، ۱۳۸۵: ٥٦)

سیرانو که خود به عیب ظاهری‌اش، یعنی دماغ بزرگ آگاه است، برای ابراز عشق به رکسان اقدام نمی‌کند.

بینی بزرگ سیرانو اصلی‌ترین عامل بازدارنده در اظهار عشق است. از سوی دیگر شهسوار عاشق این نمایشنامه توسط دوستانش همه جا با عنوان «پادشاه دلقک‌ها» [۳۷] تمسخر می‌شود و در چند بخش نیز بینی با عناوینی چون «خرطوم فیل»، «کدو حلوایی»، «صخره»، «صدف» و ... وصف شده است.

بینی سیرانو و جنون مجنون به‌عنوان عواملی بازدارنده که در ابراز احساسات و عشق این دو تن نقش دارد، عشاق پاک را تحت شعاع قرار می‌دهد؛ تا جایی که نام‌های حقیقی آن‌ها به فراموشی سپرده می‌شود و در طول روایت با همان القاب عارضی مورد خطاب قرار می‌گیرند.

۵-۵. نقطهٔ اوج یکسان[۳۸]

نقطهٔ اوج یکی از عناصر اصلی داستان است که عامل اصلی جاذبه و کشش برای مخاطب است. «نقطهٔ اوج نتیجهٔ منطقی حوادث پیشین است که همچون آبی در زیر زمین جریان داشته و از نظر پنهان مانده است.» (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۷۷). در این سطح ممکن است هر اثر چند نقطهٔ اوج داشته باشد.

در دو اثر مورد بررسی، این فرازها کاملاً با یکدیگر انطباق دارد. اولین نقطهٔ اوج منظومهٔ نظامی با ازدواج لیلی و ابن‌سلام و در اثر روستان با ازدواج رکسان و کریستیان شکل می-گیرد. نقطهٔ اوج دوم، مرگ ابن‌سلام و کریستیان است. خواننده انتظار دارد سرانجام عشق لیلی و رکسان به وصال منتهی شود، اما داستان ادامه پیدا می‌کند و با مرگ عشاق منظومهٔ نظامی و سیرانو در نمایشنامه، گره‌ها گشوده می‌شود و داستان به انتها می‌رسد.

www.SID.ir

Archive of SID

۶-۵. ساختار ادبی همسان

نظامی، دُرَر سخن خویش را در ظرف شعر غنایی به خواننده عرضه کرده است. شعر غنایی به‌عنوان یکی از بهترین انواع شعری در ادبیات فارسی، به شاعر مجال می‌دهد با جولان احساسات و عواطف، خواننده را مسحور هنرنمایی خویش کند. از این جهت شعر غنایی کیفیتی استثنایی دارد و همواره به ژرفای روح بشر نفوذ می‌کند. در تقسیم‌بندی‌های ادبیات غرب «شعر غنایی را زیباترین و شکوهمندترین دستاورد و گل سرسبد جنبش رمانتیک» دانسته‌اند (فورست، ۱۳۸۷: ۷۹). یکی از نتایج مهم جنبش رمانتیک در غرب ایجاد «نوعی کشمکش بنیادین میان امر واقع و امر متعالی فراتر از مکان و زمان» است (همان: ۸۱) که در بسیاری از آثار ادیبان مکتب منعکس شده است. با توجه به این توضیحات می‌توان منظومهٔ ***لیلی و مجنون*** را ذیل آثار رمانتیک جای داد.

اما در یک تقسیم‌بندی دقیق‌تر و با نگاهی مسامحت‌آمیز می‌توان نمایشنامهٔ روستان و منظومهٔ لیلی و مجنون را در ژانر[۳۹] ادبی، «درام رمانتیک»[۴۰] قرار داد. طبق تعریف ویکتور هوگو: «درام به‌تنهایی یک نوعِ اغلب تراژیک در تئاتر و یک شعر کامل و تمام‌عیار است.» (Hugo, 1949: 33). هنگامی که با مایه‌های رمانتیک درمی‌آمیزد راه را برای ابراز احساسات و ناگفته‌های روح شاعر یا نویسنده می‌گشاید. «آمیخته‌شدن دو قالب ادبی درام و رمانتیک به نویسنده اجازه می‌دهد تا قهرمانانش را به‌صورت شاعرانه‌تری به تصویر بکشد و زیبایی بیشتری در اثر ایجاد کند.» (Ubersfeld, 1993:44 - 45)[۴۱].

در منظومهٔ ***لیلی و مجنون*** جنبه‌های رمانتیک به‌خوبی مشهود است، اما در پاره‌ای از ابیات هم می‌توان ردپای هنر نمایش و درام را دریافت کرد. گویی نظامی با وقوف به اثرگذاری تصویر در ذهن، راه را برای درک بهتر حب عذری هموار کرده است؛ مثلاً در وصف «نیایش مجنون» با خداوند، شاعر با درآمیختن انواع تکنیک‌های ادبی، تصویری مناسب از راز و نیاز عاشق خسته‌دل در شب خلق می‌کند که جنبهٔ دراماتیک دارد:

رخشنده شبی چو روز روشن — رو تازه فلک چو سبز گلشن
از مرسله‌های زر حمایل — زرین شده چرخ را شمایل
سیاره به دستبند خوبی — بر نطع افق به پایکوبی

www.SID.ir

Archive of SID

بـــر دیـــو شـــهاب حربـــه رانـــده لا حـــــول ولا ز دور خوانـــــده
از نافـــهٔ شـــب هـــوا معنبـــر وز گـــوهر مـــه زمـــین منـــور
زآن گـوهر و نافـه چـرخ شـش طـاق پـــر زیـــور و عطـــر کـــرده آفـــاق

(نظامی، ۱۳۸۵: ۱۵۱)

در پایان این بخش ذکر وجه شباهت دیگری میان این دو اثر لازم به‌نظر می‌رسد؛ هرچند ارتباطی به روابط بینامتنی ندارد.

آنچه مستندات و منابع نشان می‌دهد حاکی از واقعیت داشتن دو داستان است. در مورد وجود شخصیت مجنون اختلاف نظر وجود دارد. زرین‌کوب در کتاب ***پیر گنجه در جست‌وجوی ناکجاآباد*** معتقد است که لیلی و مجنون درحقیقت نمایندهٔ حب عذری در میان زن و مرد هستند و ظاهراً در عالم خارج واقعیت نداشتند.

«قصه‌پردازان به‌خاطر آنکه قصه‌شان از عنصر حقیقت‌نمایی خالی نماند به رسم دیرینهٔ عرب، نسب‌نامه‌هایی که مجرد وجود آن‌ها نشانهٔ مشکوک بودن آن‌ها است، برای نقل جعل کرده‌اند تا هرگونه تردید در واقعی بودن آن را رفع نمایند.» (زرین‌کوب، ۱۳۷۲: ۱۱۵).

در تاریخ ادبیات عرب نیز مورخان پیرامون حقیقت وجودی لیلی و مجنون اتفاق نظر ندارند؛ مثلاً «ریاشی گوید از اصمعی شنیدم: دو نفرند که فقط نامشان باقی است (و حقیقت تاریخی ندارند) مجنون بنی‌عامر و ابن‌القریة. قصه‌های ایشان را افسانه‌بافان ساخته‌اند.» (اصفهانی، ۱۳٦۸: ۱٤۱).

در عین حال اخبار زیادی مبنی بر وجود مجنون در دست است که اغلب راویان آن در میان اعراب به صداقت منتسب هستند. برخی از نسب‌شناسان اصل نام مجنون را «قیس بن الملوح بن مزاحم بن عدس بن ربیعةبن جعد بن کعب ربیعة بن عامر بن صعصعة» ذکر کرده‌اند و معتقدند که این شخصیت واقعیت خارجی داشته است و سال مرگ او را حدود ۷۰ هجری ذکر کرده‌اند. (بروکلمان، بی‌تا: ۱۹٤) ابوعمر شیبانی نقل می‌کند که مردی از اهل یمن برای من نقل می‌کرد که مجنون را دیده است و با او سخن گفته است و نامش را پرسیده است (قیس‌بن ملوح، ۱۹۹۲: ۲۲۳). نقل قول دیگری از هشام‌بن محمد کلبی در دست است که می‌گوید «مجنون همان قیس‌بن ملوح است که پدرش قبل از دیوانه‌شدنش مرده است و وی بر سر قبر پدر شتری قربانی کرده و ابیاتی سروده است.» (همان: ۲۲۳ – ۲۲٤).

www.SID.ir

Archive of SID

ساوینین دوسیرانو دو برژراک[۴۲]، نویسندهٔ قرن ۱۷ میلادی فرانسه است. او در ارتش به‌عنوان تفنگدار خدمت می‌کرد. «لقب پادشاه شجاعت را به‌خاطر رشادت‌هایش در میدان جنگ به خود اختصاص داد و همین دلاوری‌ها او را به‌عنوان یک شخصیت افسانه‌ای مطرح کرد.» (Décate & Armand, 1988: 93)؛ به‌طوری که ادمون روستان در اواخر قرن ۱۹ میلادی این شخصیت را به‌عنوان قهرمان شاهکارش برگزید. وجوه شباهت این دو شخصیت بیش از تفاوت‌های آن‌ها است. ساوینین دوبرژراک به غیر از رشادت و دلاوری، در نویسندگی هم دستی داشته است که کاملاً با شخصیت نمایشنامهٔ روستان و نامه‌های دلاویز عاشقانه‌اش همخوانی دارد؛ از سوی دیگر شجاعت، بینی بزرگ و ناکامی در عشق را نیز باید به موارد مذکور افزود.

همچنین ساوینین در اثر یک سوءقصد و جراحت از دنیا می‌رود. طبق اشارهٔ مختصر روستان مرگ سیرانوی نمایشنامه هم در اثر یک زخم عمیق کهنه رخ می‌دهد؛ بنابراین می‌توان ریشه‌های اصلی این نمایشنامه را در حقیقت وجودی ساوینین جست‌وجو کرد.

۶. نتیجه‌گیری

از بررسی رابطهٔ بیش‌متنی ژنتی منظومهٔ لیلی و مجنون و نمایشنامهٔ سیرانو دوبرژراک براساس بینامتنیت احتمالی، همسانی‌های داستانی زیر به‌دست آمد:

الف. تناظر شخصیت‌ها، به طوری که لیلی در مقابل رکسان، مجنون در مقابل سیرانو و ابن‌سلام در مقابل کریستیان قرار می‌گیرد؛

ب. شکل گرفتن ریشه‌های عشق از دوران کودکی در هر دو اثر؛

ج. درونمایهٔ همسان با محوریت حب عذری؛

د. لقب دادن به عشاق داستان، قیس بن ملوح (مجنون) و سیرانو (پادشاه دلقک‌ها)؛

ه. دو نقطه اوج همسان که با ازدواج لیلی و رکسان و مرگ ابن‌سلام و کریستیان شکل می‌گیرد؛

و. ساختار ادبی مشابه؛ درام رمانتیک.

www.SID.ir

Archive of SID

جدول ۱

همسانی‌های کلی دو اثر	پیش متن (لیلی و مجنون)		بیش متن (سیرانو دوبرژراک)
شخصیت‌پردازی	عاشق (مرد)	مجنون	سیرانو
	معشوق (زن)	لیلی	رکسان
	رقیب	ابن‌سلام	کریستیان
شکل‌گیری علاقه از دوران کودکی	هم‌مکتبی بودن عشاق در طفولیت		رابطهٔ خویشاوندی سیرانو و رکسان
درونمایه	حب عذری (آشکار)		حب عذری (پنهان)
لقب دادن به عاشقان	قیس بن ملوح (مجنون)		سیرانو (پادشاه دلقک‌ها)
نقطهٔ اوج	ازدواج لیلی با ابن‌سلام و مرگ ابن‌سلام		ازدواج رکسان و کریستیان و مرگ کریستیان
ساختار ادبی	درام رمانتیک		درام رمانتیک

۷. پی‌نوشت‌ها

1. hypertexte
2. hypotexte
3. Poulin
4. intertextualité
5. Julia Kristeva
6. Mikhail Bakhtin
7. Ferdinand de Saussure
8. Roland Barthes
9. Gérard Genette
10. palimpsestes
11. seuils
12. introduction à l'architextualité
13. transtextualité
14. Cyrano de Bergerac
15. hypertextualité
16. Romeo and Juliet
17. Daphnisand Chloe
18. architextualité
19. paratextualité

www.SID.ir

Archive of SID

20. métatextualité
21. Rousseau
22. Saint Augustin
23. imitation
24. transformation
25. Riffaterre
26. Edmond Rostand
27. legant rouge
28. Roxane
29. Christian
30. Madeleine

۳۱. **اورفه** (Orphée): قهرمان افسانه‌ای- اسطوره‌ای یونانی که فرزند خدای شعر و ادب (موز/Muse) به شمار می‌رود.

۳۲. **کوپید** (Cupid): نام الههٔ عشق، فرزند ونوس است که برای به اجرا رساندن فرمان مادرش نزد پسیشه (Psyché)، دختر زیباروی شاه می‌رود، اما به عشق دختر مبتلا می‌شود و با پشت سر گذاشتن فراز و نشیب‌های بسیار عاقبت این دو به یکدیگر می‌رسند. (روستان، ۱۳۸۵: ۲٤- ۲۸).

۳۳. **ونوس** (Venus): الههٔ عشق و زیبایی بود که همه را فریب می داد؛ هم خدایان و هم آدمیان را . او دوستدار خندیدن بود و زیبا هم می‌خندید و کسانی را که مغلوب حیله‌های او شده بودند به مضحکه می‌گرفت ... او الهه‌ای بود که حتی عقل دانایان را هم می‌دزدید و هوش از سرشان می‌ربود (همان: ۱۹).

34. Diana
35. Le Bret

۳٦. «إنَّ مجنون لیلی لم یکن مجنوناً، ولکن کانت به لوثةٌ ؛ و أنّه خولط فی عقلِه لما اشتد هُیامه بلیلی.» (فروخ، ۱۹۹۲: ٤۳۷/۱).

۳۷. در ترجمهٔ نمایشنامه این لقب به درستی معنا نشده است (Le roi des pitres).

38. climax
39. genre
40. drame romantique

٤۱. در اصطلاح خاص، درام رمانتیک، نمایشنامه‌ای است که در پنج صحنه اجرا می‌شود و هر قسمت آهنگین است و در دل تاریخ اتفاق می‌افتد. از دیگر ویژگی‌های این نوع نمایشنامه می‌توان به عاشقانه بودن، شور و حرارت و توالی صحنه‌ها و تصاویر اشاره کرد.

42. Savinien deCyrano de Bergerac

www.SID.ir

Archive of SID

۸. منابع

- احمدی، بابک. (۱۳۷۰). ***ساختار و تأویل متن (نشانه‌شناسی و ساختارگرایی)***. تهران: مرکز.
- اصفهانی، ابوالفرج. (۱۳٦۸). ***الاغانی***. ترجمه، تلخیص و شرح از محمدحسین مشایخ فریدنی. ج ۱. تهران: علمی فرهنگی.
- آلن، گراهام. (۱۳۸۰). ***بینامتنیت***. ترجمهٔ پیام یزدانجو. تهران: مرکز.
- بروکلمان، کارل. (بی‌تا). ***تاریخ الادب العربی***. ترجمه به عربی از دکتر عبدالحلیم نجار. الجزءالاول. مصر: دارالمعارف.
- روستان، ادمون. (۱۳۸۵). ***سیرانو دوبرژراک (نمایشنامه‌ای در پنج پرده)***. ترجمهٔ فرزام پروا. تهران: قطره.
- زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۲). ***پیر گنجه در جست‌وجوی ناکجاآباد***. تهران: سخن.
- ــــــــــــــ. (۱۳۸٤). ***با کاروان حله (مجموعهٔ نقد ادبی)***. چ ٤. تهران: علمی.
- ستاری، جلال. (۱۳۸۵). ***حالات عشق مجنون***. چ ۲. تهران: توس.
- ستودیان، مهدی و مهدی ناصح. (۱۳۸۳). «عشق عذری و شعر عذری با نگاهی به لیلی و مجنون نظامی». ***مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی مشهد***. ش ۱٤٤، صص۹۹- ۱۱٦.
- سعیدی سیرجانی، علی‌اکبر. (۱۳٦۸). ***سیمای دو زن***. چ ۳. تهران: نشر نو.
- دو سوسور، فردینان. (۱۳۸۹). ***دورهٔ زبان‌شناسی عمومی***. ترجمهٔ کوروش صفوی. چ ۳. تهران: هرمس.
- سیدحسینی، رضا (سرپرستی). (۱۳۸۱). ***فرهنگ آثار (معرفی آثار مکتوب ملل جهان از آغاز تا امروز)***. ج٤. تهران: سروش.
- عشق‌پور، مجتبی. (۱۳٦۱). ***تحقیق در مثنوی لیلی و مجنون نظامی***. تهران: دهخدا.
- غلامحسین‌زاده، غریب و نگار غلام‌پور. (۱۳۸۷). ***میخاییل باختین؛ زندگی، اندیشه و مفاهیم بنیادین***. تهران: روزگار.
- فروخ، عمر. (۱۹۹۲). ***تاریخ الادب العربی (الجزء الاول)***. الطبعة السادسة. بیروت: دارالملایین.
- فروست، لیلیان. (۱۳۸۷). ***رمانتیسم***. ترجمهٔ مسعود جعفری. تهران: مرکز.

www.SID.ir

Archive of SID

- قیس بن ملوح. (۱۹۹۲). ***دیوان مجنون لیلی***. شرح یوسف وفات. بیروت: دارالکتاب العربی.
- مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۸). ***دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر***. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، چ ۳. تهران: آگه.
- میرصادقی، جمال. (۱۳۸۰). ***عناصر داستان***. چ ٤. تهران: سخن.
- نامورمطلق، بهمن. (۱۳۸٦). «ترامتنیت مطالعهٔ روابط یک متن با دیگر متن‌ها». ***پژوهش‌نامهٔ علوم انسانی***. ش ٦، صص ۸۳– ۹۸.
- ـــــــــــ .(۱۳۹۰). ***درآمدی بر بینامتنیت***. تهران: سخن.
- نسفی، عزیزالدین. (۱۳۸۸). ***الانسان الکامل***. تصحیح ماریژان موله. چ ۸. تهران: طهوری.
- نظامی، الیاس‌بن یوسف. (۱۳۸۵). ***لیلی و مجنون***. تصحیح حسن وحید دستگردی. تهران: زوار.
- نفیسی، سعید. (۱۳۱٤). «نظامی در اروپا». مجلهٔ ***مهر***. س ۳، ش ٤، صص ۳۲۵– ۳۲۹.
- Barthes, Roland. (1981). *Theory of text.* London: Rotledge.
- Décate, Georges & Anne Armand. (1988). *Itinéraire littéraire(XVII^{ème} Siècle)*. Paris: Hatier.
- Eterstein, Claude. (1998). *La littérature française*. Paris: Hatier.
- Genette, Gérard. (1982). *Figures of literary discourse*. Alan Sheridan (trans.). New York: Columbia university Press.
- ——————. (1982a). *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- ——————. (1987). *Seuils*. Paris: Seuil.
- Hugo, Victor. (1949). *Préface de Cromwell*. Paris: Larousse.
- Poulin, Jacques. (1988). *Volkswagen Blues*. Montréal: Leméac.
- Ubersfeld, Anne. (1993). *Le drame romantique*. Paris: Belin.
- Wagner, Frank. (2002). “Les hypertextes en questions (note sur les implications théoriques de l'hypertextualité)”. *Études littéraires*. No.34, Pp. 297-314.

www.SID.ir