پژوهشنامه‌ی ادب غنایی
دانشگاه سیستـــان و بلوچستـــــان
سال نهم، شماره‌ی هفدهم، پاییز و زمستان ۱۳۹۰
(صص: ۳۲-۵)

طرح داستانی "خسرو و شیرین" و " لیلی و مجنون " نظامی گنجوی با تأکید بر روایت شرقی

دکتر نعمت الله ایران زاده[*] – مرضیه آتشی پور [**]
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی

چکیده

در ادب پارسی، برای بیان مضامین غنایی و عاشقانه، علاوه برقالب غزل استفاده از مثنوی نیز رواج دارد. در پایان قرن ششم هجری، نظامی گنجوی نظم داستان‌های بزمی و غنایی رابه حـد اعـلای کمـال رسانید. با تحلیل ساختاری می‌توان به تناسب هنری و ظرافت های کلام نظامی پی برد. تجزیه و تحلیـل اجزا و عناصر سازنده‌ی متن داستان، زمینه‌ی شناخت بیشتر آن را فراهم آورده، نقاط قوت و ضعف آن را می‌نمایاند. درجستارحاضر به تحلیل ساختاری طرح دو منظومـه‌ی غنـایی معـروف نظـامی: "خـسرو و شیرین" و "لیلی و مجنون" پرداخته‌ایم. سپس الگوی داستانی این دو منظومـه رسـم گردیـده و بـرای الگوی داستانی شرقی، نموداری پیشنهاد شده است. این بررسی نشان می‌دهد که این دو منظومه علی رغم

[*]Email: iranzaden@atu.ac.ir
[**]Email: marzie_atashipoor@ atu.ac.ir دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی‌دانشگاه علامه طباطبایی
تاریخ دریافت: ۹۰/۱/۱۹ تاریخ پذیرش: ۹۰/۵/۱۹

Archive of SID
www.SID.ir

تطبیق ساختارشان با ساختار داستان‌های کلاسیک غربی(هرمی شکل)، در واقع ساختار اپیزودیک و متقارن دارند که از مظاهر ساختار شرقی است، این دو منظومه از الگوی داستانی " گزینش- سیر و سفر- بازگشت و روایت" پیروی می‌کنند. همچنین ساختارآنها، بیش ازآنکه داستانی باشد، معنایی است.

واژگان کلیدی: تحلیل ساختاری، عناصر داستانی، شعر غنایی، خسرو و شیرین، لیلی و مجنون، نظامی گنجوی، روایت شرقی.

مقدمه

در نقد ادبی، ساختارگرایی شیوه‌ی درک و توضیحی است که هر اثر ادبی را یک کلیت اندام‌وار می‌داند و آثار یک نویسنده‌ی خاص را گونه‌های دگرگونی برنامه‌ای یگانه به حساب می‌آورد (کالر، ۱۳۸۸: ۱۴۳).

ساختار به عنوان مجموعه اجزای تشکیل‌دهنده‌ی یک اثر و به طور کلی شیوه‌ی اتصال عناصر و اجزای سازنده‌ی اثر ادبی مطرح می‌شود. به اجزای سازنده‌ی ساخت، «واحد ساختاری» و به نظم قاعده‌مند این واحدهای ساختاری، «روابط ساختاری» گفته می‌شود (حق‌شناس، ۱۳۷۰: ۱۷۵).

شعر غنایی، شعری کوتاه و غیر روایی است و اگر بلند باشد به آن شعر غنایی نمایشی می‌گویند؛ زیرا معمولاً شعر وقتی طولانی می‌شود که متضمن داستانی باشد. از آنجا که در ایران هنر نمایش رواج نداشته است، به شعرهای بلند غنایی ادبیات فارسی، شعر غنایی داستانی گفته می‌شود (شمیسا، ۱۳۸۷:۱۳۴).

گونه‌ی ادبی داستان در شعر فارسی از قدیم با اقبال شعرا و عامه مردم همراه بوده است به گونه‌ای که در ادبیات فارسی، چندین منظومه‌ی عالی غنایی داستانی وجود دارد؛ مثل ویس و رامین، لیلی و مجنون و خسرو و شیرین که بلند و روایی هستند و داستانی عاشقانه را روایت می‌کنند. در این داستان‌ها موضوع اصلی، بیان حالات و احساسات مربوط به وصال و فراق است. در بخش‌هایی هم شاعر به مناسبت، به وصف پدیده‌های زیبای طبیعت می‌پردازد. در پایان

Archive of SID

www.SID.ir

قرن ششم هجری، نظامی گنجوی نظم داستان های بزمی و غنایی را به حد اعلای کمال رسانید. در بین سرایندگان قصه های بزمی و عاشقانه، شاید هیچ شاعری بیشتر از نظامی توفیق قدرت نمایی نیافته است؛ هنر نمایی های این شاعر در ضمن داستان سرایی فراوان است تا جایی که اکثر سرایندگان منظومه های عاشقانه، دانسته یا ندانسته، تحت تأثیر سبک و شیوه داستان پردازی او قرار گرفته‌اند.

تاکنون پژوهشگران و محققان ادبی بسیاری به آثار نظامی به خصوص دو منظومه «خسرو و شیرین» و «لیلی و مجنون» پرداخته‌اند و آنها را از حیث محتوا، جنبه های اساطیری و روان‌شناختی، عناصر روایت و ... بحث و بررسی کرده‌اند. از نمونه‌های بررسی ساختاری این دو داستان، می‌توان به مقاله آقای فضل الله رضایی اردانی با عنوان "نقد تحلیلی - تطبیقی منظومه «خسرو و شیرین» و «لیلی و مجنون» نظامی گنجوی" و مقاله خانم زینب نوروزی با عنوان "نقد ساختاری مناظره خسرو و فرهاد در منظومه غنایی خسرو و شیرین" اشاره کرد. "شکل شناسی خسرو و شیرین و لیلی و مجنون نظامی" نیز عنوان رساله دکتری آقای یدالله شکری است- با راهنمایی دکتر سید مرتضی میر هاشمی که به ریخت شناسی این دو داستان اختصاص یافته است.

اگر ساختار، رابطه‌ی اجزا را با یکدیگر و با کل شکل می‌دهد، این بدان معناست که میان شمای کلی اثر و ساختار درونی آن رابطه‌ای تنگاتنگ و دو سویه بر قرار است. به عبارتی دیگر، زنجیره‌ی حوادث علّی و معلولی و مراحل سه گانه آغاز و میان و پایان داستان (ساختار بیرونی) از دل رویدادها، کنش و واکنش شخصیت‌ها، گفتگوها، زمان، مکان، موضوع و درونمایه داستان (ساختار درونی) برآمده‌اند که از آن ها به عناصر و فنون داستانی تعبیر می شود (حیاتی، ۱۳۸۷: ۱۲۵). در این مقاله کوشش شده الگوی داستانی دو منظومه‌ی غنایی معروف از نظامی گنجوی، با تحلیل ساختاری مشخص و رسم گردد.

Archive of SID

www.SID.ir

۱- طرح:

«پیرنگ» را با توجه به معنای لغوی واژه (پی به معنی بنیاد و شالوده، و رنگ به معنی طرح و نقشه) مناسب‌ترین معادل برای واژه «پلات» (plot) دانسته، آن را تنظیم‌کننده عقلانی وابستگی موجود میان حوادث داستان می‌خوانند:

پیرنگ ترتیب و توالی وقایع نیست، بلکه مجموعه‌ی سازمان‌یافته‌ی وقایع است. این مجموعه وقایع و حوداث با رابطه‌ی علت و معلولی به هم پیوند خورده و با الگو و نقشه‌ای مرتب شده است (میرصادقی، ۱۳۶۴: ۱۵۲).

طرح را می‌توان بخش پویای روایت دانست، به دلیل آنکه گسترش و حرکت داستان باآن صورت می‌گیرد. پیرنگ شامل فراز و نشیب‌های داستان، پیچیدگی‌ها، گره‌افکنی، گره‌گشایی و تمامی تمهیداتی است که شخصیت داستان برای برطرف کردن موانع به کار می‌بندد. طرح چرایی رویدادها را پاسخ‌گوست و از این رو نمی‌توان آن را خلاصه‌ی داستان پنداشت. ذکر این نکته ضروری است که توالی منطقی رویدادها لزوماً به توالی زمانی آنها منجر نمی‌شود. در داستان و نمایشنامه‌های معاصر، گاه نویسنده با شگردهایی، در ارائه‌ی زمان وقوع حوادث تغییراتی می‌دهد؛ ترفندهایی نظیر نقل خاطرات، تداعی و یادآوری گذشته، آغاز کردن داستان از نتیجه و گره‌گشایی نهایی داستان و سپس برگشتن تدریجی و نامرتب به وقایع گذشته و...

نویسنده در این آثار زمان را به ساعات و دقایق و ثانیه‌ها تقسیم نمی‌کند، بلکه زمان را برحسب ارزش فکری و عاطفی حوادث می‌سنجد. ناگفته نماند که در این آثار، خط سیر داستانی به طور ضمنی به مخاطب منتقل می‌شود و او «توالی دراماتیک» را (که شامل وضعیت عادی، بروز آشفتگی و اختلال، کشمکش و تعدیل است) به مدد عاطفه و تخیل خویش تجربه می‌کند (اخوت، ۱۳۷۱: ۸۵؛ حیاتی، ۱۳۸۷: ۱۲۶).

کشمکش، پیچیدگی، بحران، تعلیق، فاجعه و فرود یا نتیجه عناصری هستند که کلیت طرح داستانی را تشکیل می‌دهند؛ هر چند که این اجزا چنان به هم پیوسته و تفکیک ناپذیر به نظر می‌رسند که می‌توان آنها را جلوه‌های گوناگونی از یک موقعیت واحد دانست.

Archive of SID

www.SID.ir

طرح داستان خسرو و شیرین:

۱-۱-کشمکش (conflict):

«کشمکش» عبارت است از تقلا و تلاش دو نیروی مخالف که در مقابل یکدیگر واقع می‌شوند. در کشمکش است که سبب واقعی رویدادها بیان می‌شود. ستیز موقعیتی است که بر اساس آن بحران پدیدار می‌شود، گسترش می‌یابد و به اوج می‌رسد؛ بدین ترتیب، کشمکش به مجموع حوادث داستان جهت می‌دهد و در نهایت، معنی و مفهوم داستان را، آشکار می‌کند.

نظریه‌پردازان با توجه به اهمیتی که برای هر کدام از اجزای داستان، اعم از طرح، شخصیت و حتی محتوا قائل بوده‌اند، با ملاک قرار دادن آن عنصر، تقسیم‌بندی‌های متفاوتی از کشمکش ارائه داده‌اند؛ نظیر انواع کشمکش مبتنی بر شخصیت و یا کشمکش مبتنی بر طرح.کشمکش مبتنی بر شخصیت یکی از مهم‌ترین این دسته‌بندی‌هاست که شامل ستیز آدمی با آدمی، جدال آدمی با خویش و کشمکش آدمی با نیروی خارجی، اعم از طبیعت و جامعه و حتی تقدیر است (مکی، ۱۳۸۵: ۲۰۰-۱۹۰).

در منظومه‌ی خسرو و شیرین، کشمکش انسان با انسان بیشتر مطرح است؛ برای نمونه جدال میان خسرو و فرهاد یا شیرین و مریم. گفتنی است که با وجود بسامد این نوع ستیز، این جدال‌ها اغلب به صورت غیرمستقیم و کمتر به گونه رویارویی مستقیم و مواجهه‌ی شخصیت‌ها با یکدیگر است. مانند مریم و شیرین که هرگز یکدیگر را نمی‌بینند. با وجود این، مناظره‌ی خسرو با فرهاد یکی از موارد نادری است که این کشمکش به گونه‌ی کلامی نیز، نشان داده می‌شود:

بگفت آنجا به صنعت در چه کوشند؟ بگفت انده خرند و جان فروشند...
بگفتا در غمش می ترسی از کس؟ بگفت از محنت هجران او بس...
بگفت او آنِ من شد، زو مکن یاد بگفت این کند بیچاره فرهاد
بگفت ار من کنم در وی نگاهی بگفت آفاق را سوزم به آهی

Archive of SID

www.SID.ir

چو عاجز گشت خسرو از جوابش نیامد بیش پرسیدن جوابش

(نظامی، ۱۳۸۶: ۲۴۳-۲۴۱)

البته به نوعی می‌توان گفت که جدال با خود هم در آن وجود دارد؛ جدالی که خسرو و شیرین در ذهن خود بین عشق و کامیابی و هوسرانی دارند، هرچند که کشمکش در درون شیرین با خسرو یکسان نیست؛ ستیز شیرین با خویش بر سر انتخاب نیکنام ماندن یا سرسپردگی کامل به خسرو است و جدال خسرو از سویی به دوراهی عشق و هوسرانی و از سویی به وفاداری به شیرین یا حفظ حکومت مربوط می‌شود.

شیرین:

سرش گر سرکشی را رهنمون بود تقاضای دلش یارب که چون بود

(نظامی، ۱۳۸۶: ۱۸۴)

ز بیهوشی زمانی بی خبر ماند به هوش آمد، به کار خویش در ماند...

که ای دل ماندم اکنون زار و بیمار چه سازم چاره و درمان این کار...

که گر نگذارم اکنون در وثاقش ندارم طاقت زخم فراقش

و گر لختی زتندی رام گردم چو ویسه در جهان بدنام گردم

(نظامی، ۱۳۸۶: ۲۸۴)

خسرو:

گهی گفتی به دل: کای دل چه خواهی ز عالم عاشقی یا پادشاهی

که عشق و مملکت ناید به هم راست از این هر دو یکی می‌بایدت خواست

(نظامی، ۱۳۸۶: ۱۹۹)

در منظومه ی لیلی و مجنون، جدال انسان با خود و همچنین جدال انسان با ارزش های اجتماع و سرنوشتی که برای آن ها رقم زده شده و از پیش تعیین گشته است، نمود بیشتری دارد.

Archive of SID

www.SID.ir

جدال لیلی با خویش:

با ابن همه نـــاز و دلستانی خون شد جگرش ز مهربانی
در پرده کـــه راه بود بسته می‌بود چو پرده بـر شکسته

(نظامی، ۱۳۸۶: ۴۴۵)

می‌ساخت میـــان آب و آتش گفتی که پری است آن پریوش

(همان، ۱۳۸۶: ۴۴۶)

می‌توان گفت که جدال درونی مجنون، با چگونگی عاشقی‌اش در پیوند اســت. بـه عنـوان مثال از سویی یاری ابن نوفل را می‌پذیرد و حتی برای درنگ در جنگیدن با قبیلـه‌ی لیلـی، او را سرزنش می‌کند و از سویی دیگر هنگام جنگ، هر لحظه دعای صلح می‌خواند:

هر کس به مصاف در ســواری مجنون به حساب جان سپاری
هر کس فرسی به جنگ می‌راند او جمله دعای صلح می‌خواند...
گر شـرم نیامدیش چـــون میغ بر لشکـر خویشتـــن زدی تیغ

(نظامی، ۱۳۸۶: ۴۵۷)

هرچند که از لابه‌لای ابیات اینگونه به نظر می‌رسد که مجنون سرنوشت غم انگیز را پذیرفته است و برای دگرگونی احوال نمی‌کوشد؛ مانند:

سنگ از دل تنگ من بکاهد دلتنگی خویشتن که خواهد؟
بخت بد مـــن مـــرا بجوید بدبختی را ز خود که شوید؟
چون کار به اختیار ما نیست به کردن کار، کار مـا نیست

(نظامی، ۱۳۸۶: ۴۴۳)

و از طرفی کمال عاشقی را در جان سپاری در راه محبوب می‌داند، با وجود این، در نامه‌ای به لیلی، وی را به سبب ازدواج با ابن سلام سرزنش می‌کند.:

این است که عهد من شکستی؟ در عهده‌ی دیگری نشستی؟
با مـن به زبـــان فریب سازی با او به مـــراد عشق‌بازی...

Archive of SID

www.SID.ir

این جمله که گفته‌ام فسانه‌ست با تو به سخـــن مرا بهانه‌ست
گر نه من از این حساب دورم دیدار تـــو را ز خـود غیورم...

(نظامی، ۱۳۸۶: ۵۱۳)

جدال با سرنوشت این داستان می‌تواند بدین گونه در نظـر گرفتـه شـود کـه هیچکـدام از شخصیت‌های اصلی، تقدیر محتوم خویش را نمی‌پذیرند، خود را از تمام شادی‌های دیگر زندگی محروم می‌کنند و به نوعی خود را در معرض زندگی سراسر رنج و مرگ زود هنگام قرا می‌دهند تا وصال محبوب را در دنیایی دیگر بجویند. چنانچه مجنون در پاسخ پندهای پدر می‌گوید:

میبیـــن و مپـــرس حالتـــم را می کـــن به قضـــا حوالتم را
دانی که حساب کار چون است سررشته ز دست ما برون است

(همان: ۴۴۰)

و نیز:

چون کار به اختیار مـــا نیست به کردن کـــار،کـــار ما نیست
خوشدل نزیـــم مـــن بلاکش وآن‌کیست که دارد اودل خوش؟

(همان: ۴۴۳)

۱-۲- پیچیدگی:

نویسنده برای آنکه کشمکش را گسترش دهد و از خلال این گستردگی، جنبه‌های گونـاگون موضوع را تجزیه و تحلیل کند، موانعی را بر سر راه شخصیت محوری ایجاد می‌کند کـه رونـد رسیدن او را به هدف دچار وقفه می‌گرداند. به این موانع، گره‌افکنی یا پیچیدگی گفته می‌شود.

در طول داستان، گره‌افکنی و گره‌گشایی‌های زیادی وجود دارد که یکی پس از دیگری و به صورت سلسله‌وار، با ایجاد کشمکش و ارائه‌ی اطلاعات به مخاطب، کنش را به پیش می‌رانـند، تا رسیدن به نقطه‌ی اوج که گره‌گشایی نهایی اتفاق می‌افتد.

Archive of SID

www.SID.ir

با توجه به گفته‌ی ارسطو که گره‌گشایی را منوط به تغییر بخت قهرمان می‌داند و از آنجا که این امر معمولاً در پایان تراژدی رخ می‌دهد، می‌توان استنباط کرد که گره‌افکنی نسبت به گره‌گشایی زمان بیشتری از نمایشنامه را به خویش اختصاص می‌دهد (مکی، ۱۳۸۵: ۲۱۴-۲۱۳).

خسرو و شیرین: عمل آغازین و زمینه‌ی داستان با چند حادثه فرعی شروع می‌شود که در جهت آشنا شدن خواننده با شخصیت اصلی، یعنی خسرو است. با رو در رو قرار گرفتن خسرو و شیرین، برخوردها و موانع پدیدار می‌شوند و کشمکش داستان بنیان نهاده می‌شود. نخستین مانعی که هر دو شخصیت با آن مواجه هستند، نشناختن یکدیگر است که مانعی طبیعی است. کشمکش رو به اوج عبارت است از رسیدن شیرین به مشکوی خسرو و آغاز ماجرایی که ضمن آن کنیزان خسرو به عنوان شخصیت مخالف به صحنه می‌آیند. در خواست کام جویی خسرو از شیرین بی وصلت و ازدواج رسمی، و نپذیرفتن آن از جانب شیرین، کشمکش اصلی را به وجود می‌آورد. با ورود شخصیت رقیب،یعنی مریم به آشفتگی داستان افزوده می‌شود.

آشفتگی که متضمن حس پویایی داستان است و بیشتر از طریق دور نگه داشتن احباب و قرار دادن اجباری مخالفان در کنار یکدیگر ایجاد می‌شود، در این منظومه نیز وجود دارد. ماندن مریم و خسرو و قرار گرفتن شیرین در کنار کنیزان خسرو در قصری دلگیر، نمونه‌ای است از با هم بودن اجباری افراد و دور بودن خسرو و شیرین نمونه‌ی حفظ آشفتگی از طریق اول است. البته در آشفتگی باید دلیل منطقی وجود داشته باشد تا مخاطب بتواند با شخصیت داستان همدردی کند و او را تا پایان داستان همراهی کند. حس آشفتگی شیرین، دلیل منطقی دارد؛ اما برای خسرو چه طور؟ به نظر می‌رسد از منظر قضاوت مردانه منطقی است؛ زیرا حفظ قدرت و حکومت، مهم‌تر از مسائل شخصی است.

به فرخ‌تر زمان شاه جوانبخت　　به دارالملک خود شد بر سر تخت
دلش گرچه به شیرین مبتلا بود　　به ترک مملکت گفتن خطا بود

(نظامی، ۱۳۸۶: ۱۶۵)

Archive of SID

www.SID.ir

دگر ره بانگ زد بر خـــود بتندی که بـــا دولت نشاید کرد کندی
چو دولت هست، بخت آرام گیرد ز دولت با تـــو جانان جام گیرد

(نظامی، ۱۳۸۶: ۲۰۱)

لیلی و مجنون: رفتن لیلی و مجنون به مکتب، به منزله‌ی عمل آغازین محسوب می‌شود و داستان با علاقه‌مند شدن آن دو به هم تا آشکار شدن راز عشق، به خوبی پیش می‌رود. ترس از رسوایی لیلی و عملکرد سخن چینان و زبان کشان، ایجاد دلهره و اضطراب می‌کند و با مخالفت پدر لیلی با ازدواج آن دو، ادامه می‌یابد و گره افکنی انجام می شود.

زندگی کردن ناخواسته لیلی با ابن سلام و جدا ماندن لیلی و مجنون از یکدیگر را می‌توان به عنوان نمونه‌های آشفتگی برای این منظومه ذکر کرد در مقایسه با منظومه‌ی خسرو و شیرین، احساس همدردی با مجنون در هاله‌ای از ابهام فرو رفته است؛ به دلیل آنکه مانع اصلی وی در حقیقت درونی است و قصد از بین بردن موانع ظاهری مانند ابن سلام و... را ندارد، و این شاید به دلیل نوع عجیب عشق او باشد. برای نمونه در جنگ کردن نوفل با قبیله‌ی لیلی:

پرسید یکـــی که ای جوانمرد: کز دور زنی چو چرخ ناورد
ما از پی تـــو بـه جانسپـاری با خصم تورا چراست یاری؟
گفتا که چـــو خصم یار باشد با تیغ مرا چه کـــار باشد؟...

(نظامی، ۱۳۸۶: ۴۵۸)

۱-۳- بحران (crisis):

علاوه بر شدت عملی که به صورت آشکار یا ضمنی در معنای قاموسی واژه «بحران» وجود دارد، پایه و شالوده‌ی بحران بر دگرگونی و تغییر موقعیت از حالی به حال دیگر گذاشته شده است. بدین گونه، هر بحران دو نقطه‌ی تغییر جهت دارد: یکی نقطه‌ای که زندگی از مدار عادی خود خارج و پیچیدگی موجب آشفتگی وضعیت شخصیت اصلی می‌شود. در چنین موقعیتی است که شخصیت اصلی را برای دست یافتن به تعادل پیشین و رفع آشفتگی آغاز می‌کند و

Archive of SID

www.SID.ir

کشمکش شکل می‌گیرد؛ دوم نقطه‌ای است که بحران ، بر اثر تلاش‌های شخصیت اصلی و ستیز مداوم وی با نیروی مخالف به نقطه‌ی اوج می‌رسد. بحران اصلی، نزدیک به نقطه‌ی اوج و هنگامی است که شخصیت اصلی ،بزرگترین تصمیم خویش را می‌گیرد و دگرگونی اساسی در زندگی‌اش به وجود می‌آید. حال، در این دگرگونی یا او با اقدامی کوبنده موانع و در واقع بزرگترین مانع را از سر راه بر می‌دارد و پیروز می‌شود یا شکست می‌خورد و نابود می‌شود. گفتنی است : نابودی فیزیکی یا معنوی شخصیت در مقایسه با وضعیتی که پیش آمده و ادامه‌ی وضع پیشین را ناممکن ساخته است، اهمیت چندانی ندارد (مکی، ۱۳۸۵: ۲۳۰).

خسرو و شیرین: کشمکش میان شیرین و مریم و به عبارت بهتر شیرین و خسرو پس از واکنش مریم، به نقطه اوج خود می‌رسد؛ زیرا به کنشی وادار می‌شود که واکنش آن از سوی شیرین کشمکش را به مرحله‌ای دیگر می‌برد. در این بین داستان فرعی فرهاد دارای عطف، اوج و زمینه‌چینی مستقل است. با تاختن خسرو به قصر شیرین و تمنای وصال که در کشمکش زیبای کلامی و مروری بر کلیه کشمکش‌های داستان است، شخصیت‌ها پی در پی، تحت فشار عاطفی، درونیات خود را فاش می‌کنند.

مرا هم جان تویی، هم زندگانی — گر آخر کس نمی‌داند تو دانی
به هشیاری و مستی، گاه بیگاه — نکردم جز خیالت را نظرگاه
به خلوت جامه از غم می‌بریدم — به زحمت جامه‌ی نو می‌بریدم
ولی چون نام زلفت می‌شنیدم — به تاج و تخت بویی می‌خریدم

(نظامی، ۱۳۸۶: ۲۹۰)

لیلی و مجنون: کشمکش میان قبیله مجنون و ابن نوفل با خاندان لیلی، عمل صعودی را به اوج خویش می‌رساند تا جایی که می‌توان ازدواج ابن سلام با لیلی را به منزله ی نقطه اوج داستان در نظر گرفت. چرا که با ازدواج لیلی، مجنون آشفته تر از قبل، راه صحرا پیش می‌گیرد و زندگی کردن با وحوش را آغاز می‌کند. از طرفی این واقعه سرنوشت لیلی و مجنون را به سمت بدبختی (هر چند ظاهری و تنها در این دنیا) سوق می‌دهد.

www.SID.ir

۱-۴- تعلیق (suspense**):**

با گسترش پیرنگ، همدردی و علاقه ی مخاطب متوجه یکی از شخصیت‌ها و اغلب متوجه شخصیت اصلی می‌شود؛ بدین‌گونه که به سرنوشتش علاقه‌مند و در تجربه‌ی عاطفی وی سهیم می‌شود. «همین علاقه‌مندی نسبت به عاقبت کار آن شخصیت، او را در حالت دل نگرانی و انتظار نگاه می‌دارد و چنین کیفیتی را در اصطلاح حالت تعلیق یا هول و ولا می‌گویند؛ به عبارتی دیگر، حالت تعلیق [...] کیفیتی است که نویسنده برای وقایعی که در شُرُف تکوین است، در داستان خود می‌آفریند» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۲۹۶).

به این اعتبار، تعلیق- این انتظار پر اضطراب- بیش از آنکه یکی از عوامل و عناصر ساختار طرح باشد، رفتاری روان شناختی است که از ساختار داستانی پرتنش حاصل می‌شود.

حال اگر بخواهیم تعلیق را به عنوان جزئی از اجزای طرح داستانی در نظر بگیریم، باید گفت که تعلیق، نتیجه‌ی امری است که مخاطب شدیداً مشتاق اطلاع یافتن از آن است. چنین موقعیتی سرانجام کشمکشی است که دو نیروی مخالف، آغاز کرده و با آشکار شدن بخشی از توانایی‌های بالفعل و امکانات بالقوه‌ی خود، موجبات پیش‌بینی نتایجی را در ذهن مخاطب فراهم آورده‌اند (شاهین و قویمی، ۱۳۸۳: ۴۵؛ مکی، ۱۳۸۵: ۲۳۲- ۲۳۶).

در داستان‌های سنتی نظیر این دو منظومه‌ی نظامی ،اغلب عناوینی بر بخش‌های مختلف داستان می‌نهادند و مخاطب از آن عناوین -که مشتمل بر نکات اصلی آن بخش بود- بر خلاصه‌ی مطلب وقوف می‌یافت؛ مانندِ تنها ماندن شیرین و زاری کردن وی. بر این اساس می‌توان گفت که خواننده در این گونه داستان‌ها بیشتر در صددِ فهمیدن چگونگی رخ دادن رویداد هاست تا اینکه چه رخ می‌دهد و چه خواهد شد.

نکته‌ی دیگر آنکه در این دو منظومه، تعلیق بیش از آنکه حاصل سیر علّی رویدادها باشد، در پیوند با تو در تو بودن و وفور حوادث فرعی داستان است؛ بدان گونه که نویسنده با استفاده از تکنیک گریز به جای تعلیق ،ذهن مخاطب را به سمت و سویی دیگر سوق می‌دهد تا درنگِ او را در داستان بیشتر کند.

Archive of SID

www.SID.ir

۱–۵– فاجعه (catastrophe**) /نتیجه و فرود (**resolution**):**

فاجعه، پایان پیچیدگی است؛ دگرگونی ناگهانی موقعیت است که گره حادثه را می‌گشاید و داستان را به فرجام می رساند؛ بنابراین، انقطاع حالت تعلیق می‌تواند از برجسته‌ترین کارکردهای فاجعه محسوب شود.

فاجعه سومین بخشی است که ارسطو، علاوه بر دگرگونی و بازشناخت، برای تراژدی برشمرده است. در چارچوب تراژدی یونانی، فاجعه به معنای حادثه‌ی ناگهانی و غیرمنتظره‌ای است که موجب تغییر سرنوشت از نیک‌بختی به بدبختی و بالعکس می‌شود (ارسطو، ۱۳۴۳: ۵۵). بهتر آن است که فاجعه در پایان تراژدی اتفاق بیفتد؛ زیرا در انتها شفقت باید جایش را به ترس دهد. بازشناسی و مواجه شدن با حقیقت اغلب همراه با درد و رنج است. بدین ترتیب، شاید بتوان گفت که رنج‌مایه نسبت به حادثه‌ی ناگهانی، همخوانی بیشتری با فاجعه دارد.

البته شایسته است برای پایان داستان‌هایی که مانند تراژدی نیستند، به جای فاجعه از اصطلاحِ «گره‌گشایی» استفاده شود.

خسرو و شیرین: با ظهور موانع بیرونی و درونی مانند حضور شخصیت‌های رقیب یا مقاومت شیرین در برابر خسرو، کشمکش ها یکی پس از دیگری بروز می کنند تا آشفتگی داستان تا لحظات آخر حفظ شود. در حقیقت با بیان ناگفته‌ها در کشمکش کلامی خسرو و شیرین در کنار قصر شیرین، راه رسیدن به گره‌گشایی داستان فراهم می‌شود. تسلیم شدن خسرو به خواست شیرین و رسیدن به لحظه وصال را می‌توان نتیجه داستان تلقی کرد؛ زیرا با وقوع این رویداد داستان به حالت تعدیل باز می‌گردد.

یکی از اختلال‌هایی که با توجه به ساختار طرح، وجود دارد این است که هدف فرعی و انگیزه ی فرهاد از هدف اصلی جذاب تر شده، در حالی که ماجرای فرهاد اپیزودی فرعی در داستان است و نقش حادثه ی فرعی در این نوع ساختار، بی‌اهمیت تلقی می‌شود.

لیلی و مجنون: می‌توان ناکام گذاشتن لیلی ،ابن سلام را به عنوان نقطه عطف داستان در نظر گرفت. اقدام سخن چینان که خبر ازدواج لیلی را به مجنون می‌رسانند، به گره افکنی مجدد منجر

www.SID.ir

می‌شود که با نامه‌ی لیلی به مجنون مبنی بر اینکه هنوز پایبند اوست، به گره‌گشایی می‌انجامد. عمل نزولی با مریض شدن لیلی از شدت عشق مجنون و مرگ لیلی، شروع می‌شود و داستان با مرگ مجنون بر مزار محبوب، پایان می‌پذیرد.

آیا می‌توان با ملاک‌های تراژدی، لیلی و مجنون را تراژدی دانست؟ تراژدی نمایش اعمال مهم و جدی است که به ضرر قهرمان اصلی تمام می‌شود؛ یعنی هسته‌ی داستانی به فاجعه منتهی می‌شود. این فاجعه معمولاً مرگ جانگداز قهرمان تراژدی است؛ مرگی که البته اتفاقی نیست، بلکه نتیجه‌ی منطقی و مستقیم حوادث داستان است. در داستان با برگشتن بخت قهرمان، مبارزه با سرنوشت، اشتباه وحتی احساسِ ترس و شفقت مواجهیم، اما به هر حال نباید تفاوت های تراژدی و داستان را نادیده گرفت. در تراژدی نویسنده از قبل، موضوع را می‌داند، حال آنکه در داستان خود قهرمانان هستند که در طیّ حوادث و در خلال وقایع، وضعیت را اندک اندک شکل می‌دهند. در داستان اندیشه‌های فردی و شخصیت‌ها مطرح می‌شود حال آنکه تراژدی جنبه‌ی کلی دارد و تیپ‌ها و اندیشه‌های کلی مطرح می‌شود. در تراژدی حتماً باید انسانی والا، بر اثر اشتباهی - که گاهی بسیار کوچک است - نگون بخت شود و به مرگی دلخراش دچار آید اما از آنجا که پای وقایع تاریخی و قهرمانان واقعی به میان می آید، معمولاً به سبب سمپاتی و علاقه‌ای که به قهرمان داریم نمی‌خواهیم او را کسی بدانیم که بر اثر نقطه ضعفی که داشته، مرتکب اشتباه شده است. از این رو به گونه‌ای مبهم سرنوشت را مقصر می‌شماریم و اوضاع و احوال تاریخی و اجتماعی را انگیزه فاجعه می‌گیریم.از همه مهم‌تر، در تراژدی قهرمان تغییر نمی‌کند حال آنکه در داستان، شخصیت‌ها می‌توانند تغییر کنند (شمیسا، ۱۳۸۷: ۱۵۵).

با توجه به ویژگی‌های تراژدی، می‌توان شباهت‌هایی میان لیلی و مجنون با تراژدی یافت؛ مثل اینکه شخصیت‌ها در آن تغییر نمی‌کنند؛ یا اینکه نویسنده از قبل موضوع را می‌داند (با توجه به عنوان‌بندی و مقدمه کتاب). ظاهراً داستان آن هم، به گونه‌ای است که به فاجعه ختم می‌شود و مرگ شخصیت‌ها را در پی دارد؛ اما براستی می‌توان پایان لیلی و مجنون را با توجه به درونمایه آن- که به چگونگی عشق عُذری پرداخته است - فاجعه دانست؟

Archive of SID

www.SID.ir

شاید بتوان گفت جدال انتخاب بر سر دو راهی از جهان برون به جهان درون کشیده شده و مجنون در حال طی کردن مراحل عشق به سوی کمال است و از عشق مجازی به عشق حقیقی رسیده است و در این مسیر رفت و برگشت و تردید جریان دارد. اگر این گونه نیست دلیل تلاش نکردن مجنون برای تغییر سرنوشت و رسیدن به معشوق را با کدام منطقِ علّی و معلولی می‌توان توجیه کرد؟ چنین برداشتی از داستان بی‌تردید در پی تطبیق الگوی داستان با ساختار علّی است، با این تفاوت که در جستجوی علتی بوده، فراتر از آنچه در داستان بیان شده است و در صدد آن است که از طریق عرفانی جلوه دادن منظومه، وقایع آن را دلالت مند کند.

همان طور که می‌دانیم با اینکه نقش سرنوشت در تراژدی انکار ناپذیر است، ولی قهرمان تا آخرین لحظه برای فرار از تنگناهایی که دست شوم تقدیر برای او رقم زده است، تلاش می‌کند؛ اما ایدئولوژی حاکم بر مجنون، تفکّر جبر گرایی است و تسلیم محض در برابر سرنوشت و حتی تلاش ابن نوفل و پدر او برای بر طرف کردن موانع، از خود او بیشتر است. مجنون:

کوشیدن ما کجا کند سود؟ این کار فتاده بودنی بود

افتاد هزار بارم این کار از چاره گذشت‌کارم این بار...

(نظامی، ۵۱۷:۱۳۸۶))

امکان دارد شبهه‌ای پیش آید مبنی بر این که گاهی گرهِ ناگشوده تراژدی هم با تدبیری گشوده می‌شود؛ در پاسخ باید گفت که تراژدی، داستان انسان‌های بزرگ است و آنها به دلیل ارزش‌هایی که دارند از انتخاب بد به جای بدتر، ناگزیر هستند و اینکه در جهان‌بینی آنها چه چیزی بد و بدتر، تعریف می‌شود، ممکن است با ارزش‌های انسان عادی مغایر باشد، اما مجنون بر سر کدام دو راهی مانده است؟ برای او بد و بدتری وجود ندارد. مشکل او با خودش است؛ برای اینکه چگونگی پذیرفته شدن عشق وی و سر و کار داشتن با نمود بیرونی آن (لیلی)، برایش قابل تصوّر هم نیست. غالباً شرح شیدایی و سوز و گدازهای او به گوش لیلی می‌رسد مجنون حتی در جایی از داستان، از نزدیک شدن به لیلی هم امتناع می‌کند:

زین گونه که شمع می‌فروزم گر پیشترک روم، بسوزم

www.SID.ir

زین بیش قدم زمان هلاک است در مـذهب عشق عیبنـــاک است
او نیز کـه عاشـق تمـــام است زین بیش غرض بر او حرام است
در خواه کز آن زبان چـون قند تشریف دهد به بیتکـی چنـــد ...

(همان: ۵۲۳)

از منظری متفاوت هم می‌توان به این داستان نگاه کرد و شاید به این طریق، داستان سـاختار علّی و معلولی خویش را البته با دلالت های خاصِّ خود بیابد؛ بدین گونه که نوع عـشق حـاکم بر این منظومه، حبِّ عذری باشد که در این صورت، سیر حوادث داستان و اعمال شخصیت‌هـا هم، منطقی قلمداد می‌شود. بر اساس حبِّ عذری، عاشق و معشوق باید عفاف ورزیـده، کتمـان عشق کنند و در آن پرده دری خطایی اسـت نابخـشودنی. عـشقی ناکـام کـه در پایـان، مـرگ دلخواسته به همراه دارد و از آرمانگرایی بودن آنها نشأت می‌گیرد ؛زیرا کمـال مطلـوب در ایـن دنیا به دست نمی‌آید و عاشق و معشوق در پی محقق شدن بهترین نوع شکل رابطه ی خویـشند؛ در واقع عشقِ دو سری، نقابی است که بر خودشیفتگی‌شان زده‌اند. آنان طالب مرگند و می خواهند در جهان واقعی دیگری، زندگی که در این دنیا از آنها دریغ شده را داشته باشند(ستاری، ۱۳۶۶: ۲۰۸).

اینجا چه کنی که بیم جان است نا اهلـــی غیـــر در میـان است
ز اینجـــا بدرآی خـــرم و شاد کآنجاست حصـــار ایمـــن باد

(نظامی، ۱۳۸۶: ۵۲۷-۵۲۶)

این انگاره گرچه شباهت‌هایی درخور با عرفان دارد، با آن تفاوت اساسی هم دارد؛ چرا که صبغه‌ی الهی و رسیدن به محبوب برین در آن وجود ندارد و یا بسیار کمرنگ است.

پس چون گوهر این عشق، انسانی است و عشّاق که طالـب دیـدار پـس از سـوختن انـد، می‌باید همیشه آتش آن را زنده نگه دارند [...] اما در هر حال خصیصه‌ی ممتاز ایـن عـشق، چـه بی وجود شوهر و رقیب و چه به سبب حضور آنان، نامرادی است و همین ناروا‌کامی است کـه به دست تقدیر قطره قطره زهر کشنده‌ی خود را در کام دو دلداده می‌چکاند، و لیلی و مجنون هر

Archive of SID

www.SID.ir

دو در فراقی غم انگیز می‌میرند و عشق خود را بی آنکه به گناه آلوده شود به گور می برند (ستاری، ۱۳۶۶: ۱۲۲- ۱۲۱).

زان کام نجست آن پریزاد تا خانه عشق ماند آباد
گفتا که به یک مراد حالی گشتی تنش از نشاط خالی
از کام گرفتنی چنان سست سی سال نشاط خویشتن جست
بیرون نهم از دو کون یک گام گر یابم از آن رحیق یک جام

(نظامی، ۱۳۸۶: ۵۳۳)

و امروز که در نقاب خاک است هم در هوس تو دردناک است
چون منتظران در ین گذرگاه هست از قِبَل تو چشم بر راه ...

(همان: ۵۵۵)

گفتنی است که مرگ این افراد هم مانند مردم عادی، مرگی معمولی نیست؛ مرگ شگرف و زنده پنداشتن مجنون پس از سالی گواه این مسئله است و او در باطن، زنده ی جاوید است.

افتاده بماند هم بر آن حال یک ماه و شنیده‌ام به یک سال...
زآن گرگ سگان استخوان خوار کس را نه به استخوان او کار...
آن روضه که رشک دوستان بود حاجتگه جمله دوستان بود
هر که آمدی از غریب و رنجور در حال شدی ز رنج و غم دور

(همان: ۵۶۹-۵۶۸)

شاید بتوان با توجیهات عشق عذری، پایان داستان را غم‌انگیز خواند وآن را به فاجعه ی تراژدی نزدیک دانست؛ چرا که متضمن دانستن حقیقتی انکار ناپذیر است و تلاش خشمگینانه مجنون برای تبدیل تقدیر برونی (حکم جامعه و عرف قبیله) به تقدیر (خواستی) درونی (عملی ارادی و اختیاری) است که همه عظمت سرنوشت فاجعه‌آمیز او را نمایان می‌کند. چنین واکنشی البته از سر درماندگی و ناتوانی است؛ اما پذیرش این شکست با زبونی و شکست طلبی

www.SID.ir

فاصله‌ای فاحش دارد و می‌تواند عکس العمل طبیعی انسان با غروری باشد که جامعه و حیات را وداع می گوید تا داد خود را از کهتر و مهتر بستاند. آنچه این روایت را تقویت می‌کند، امتناع مجنون از زناشویی با لیلی حتی پس از برخاستن مانع، یعنی مرگ شوهر لیلی است.

بر پای طمع نهاده‌ام بند از تو به حکایت تو خرسند
چو عشق تو در من استوار است با صورت تو مرا چه کار است...

(همان: ۵۱۳)

نکته حائز اهمیت دیگر این است که چنین عشقی با خاستگاه اجتماعی - که در آن زن تحقیر می‌شود- در پیوند است و می‌توان اعلای مقام معشوق زن و همچنین جان سپردن در راه عشق وی را نوعی واکنش متقابل با این فضای اجتماعی دانست (ستاری، ۱۳۶۶: ۲۲۴).

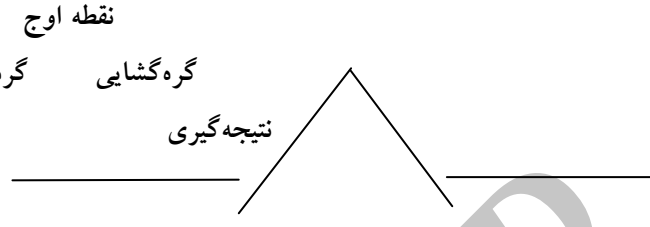
۲- الگوی داستانی:

بافتی است که همه‌ی اجزای داستان را در خود جای می‌دهد و به نحوی به هم مربوط می‌کند. برای نشان دادن الگوی داستانی و یا ساختار بیرونی داستان، حداقل دو روش وجود دارد: روش ارسطویی و روشی نوپا که که بیشتر در پی دنبال کردن و شناساندن ساختار شرقی قصه و درام شرقی و بیان تفاوت‌های آن با ساختار غربی است که نمونه‌ی اعلای این کار را می‌توان در کتاب" ساختار شناسی نمایش ایرانی" از منوچهر یاری مشاهده کرد.

۲-۱- ساختار ارسطویی:

منظور از ساختار ارسطویی همان ساختار تراژدی مطرح شده در هنر شاعری است که بعدها منتقدان بسیاری به شرح و بسط آن پرداخته اند؛ که از جمله آنها می‌توان به گوستاو فریتاگ اشاره کرد. ساختار فریتاگ ازپنج بخش تشکیل شده است: مقدمه، عمل افزاینده، اوج، عمل کاهنده و نتیجه. ساختار فریتاگ را می‌توان به شکلِ هرم نمایش داد. یک ضلع این هرم، شامل عمل افزاینده است (و نقطه ی اوج رأس هرم) و ضلع دیگر، شامل عمل کاهنده خواهد بود:

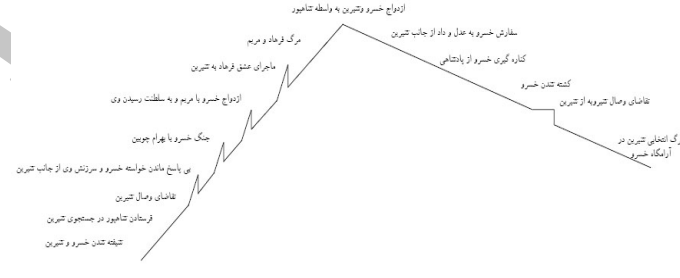
www.SID.ir



نمودار ساختاری فرتیاگ

قائل شدن زمان مساوی برای عمل افزاینده و عمل کاهنده (گره‌گشایی و گره‌افکنی)، یکی از ویژگی‌های این هرم است که بیشتر با ساختار تراژدی‌های کلاسیک یونان هم‌خوانی دارد تا داستان‌های معاصر. در این آثار، مدت زمان گره‌گشایی از گره‌افکنی و پیچیدگی بسیار کوتاه‌تر شده است و بین نقطه‌ی اوج تا فرود و نتیجه‌گیری فاصله‌ی کمی وجود دارد (قادری، ۱۳۸۶: ۵۳-۵۰).

از دیگر ویژگی های این ساختار، اهمیت ندادن به حوادث فرعی است؛ بدین سان که حادثه فرعی نمی‌تواند اثری ماندگار بر شخصیت‌های داستان بگذارد و می‌توان آن را- بدون اینکه خدشه ای به داستان وارد کند- کنار گذاشت. ساختار، خطّی است و الگوی اصلی آن معرفی، درگیری و گره گشایی است. داستان پیش می‌رود و نظرها متوجه پایان است. مخاطب در بطن جریان است و درگیر واقعه می‌شود.



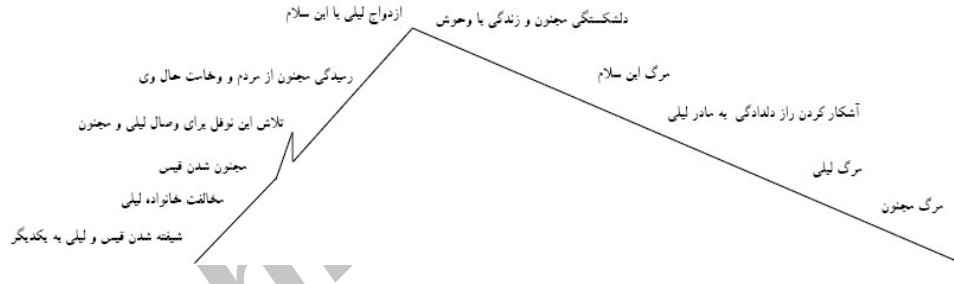
نمودار هرمی شکل ساختار بیرونی خسرو و شیرین:

Archive of SID

www.SID.ir

می‌توان گفت منظومه‌ی خسرو و شیرین قابل انطباق با این ساختار است:

کارکردها و جذّابیت های وقایع داستان نیز الگوی خسرو و شیرین را به الگوی درام نزدیک می کند؛ داستان در وضعیتی آرام و عادی آغاز می شود؛ طی یک ماجرای فرعی، شخصیت اصلی را در دام عشق گرفتار می‌کند و آشفتگی و اختلال دراماتیک را به وجود می‌آورد؛ با ظهور موانع بیرونی و درونی مانند حضور شخصیت‌های رقیب یا مقاومت شیرین در برابر خسرو، کشمکش‌ها یکی پس از دیگری بروز می کنند تا آشفتگی داستان تا لحظات آخر حفظ شود و سرانجام با زفاف خسرو و شیرین، داستان به حالت تعدیل باز می‌گردد. با این حال بعضی از ماجراهای فرعی با ایجاز دراماتیک سازگاری ندارد (حیاتی، ۱۳۸۷: ۱۲).



نمودار هرمی شکل لیلی و مجنون:

۲-۲- ساختار شرقی:

ساختار نمایشنامه‌های سنتی ایرانی، متأثّر از شیوه‌ی داستان‌پردازی و داستان‌گویی (نقّالی) کهن است. این ساختار معنایی، در تناسب با فرهنگ تو در تو و هضم‌کننده‌ی ایرانی است. چیدمان حوادث این ساختار، به صورت تداوم معنایی است و ارتباط رویدادها، علّی نیست. روایتی که سیر و سفر است از کوه های بلند تا ساحت ماوراء و ساحت برزخ و ساحت طبیعت و در آخر وعده‌ی بازگشت و عدالت. گفتنی است که شهادت در این الگوی داستانی به معنای

www.SID.ir

شاهد بودن و شهود نیز بوده و همچنین وجود حوادث و داستان‌های فرعی (اپیزودیک، ضمنی) در دل ساختار اصلی، نه تنها زاید نیست، بلکه در بعضی موارد، معنای اصلی واقعه نیز در آن نهفته است. خلاصه‌ی اصلی‌ترین قانون‌مندی‌های ساختار شرقی عبارت است از:

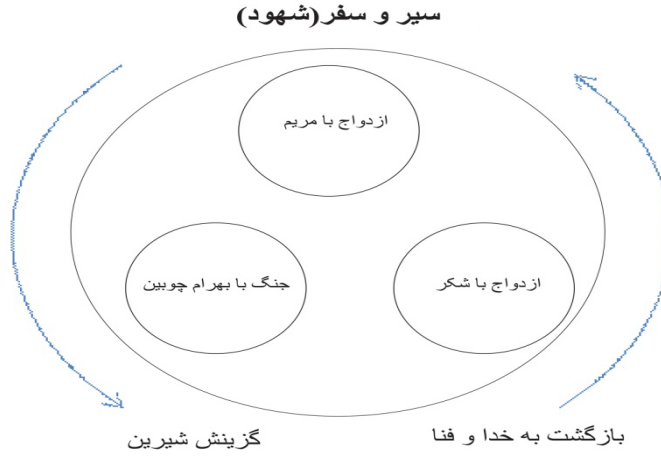
۱- الگوی اصلی آن، داستان در داستان و روایت در روایت است.

۲- در مقابل الگوی ارسطویی «معرفی- گره‌افکنی- گره‌گشایی»، ساختار شرقی از الگوی «گزینش- شهادت- روایت» برخوردار است.

۳- وجود ساختارهای متوازن، متقارن، موازی، اسطوره‌ای و تکرارشونده، به جای ساختار تک‌ساحتی خطی.

۴- تعلیق در یک خط داستانی واحد رخ نمی‌دهد و هماهنگ با شیوه‌ی قصه‌پردازی، به صورت «واقعه در واقعه» و «گریز در گریز» است.

۵- الگوی ساختاری آن، متافیزیکی و ماوراء طبیعی است و هم‌جواری حضور هم‌زمان غیب و شهادت، و رؤیا و واقعیت را ممکن می‌سازد (یاری، ۱۳۷۹: ۱۹۹-۱۹۴).



نمودار دایره‌ای خسرو شیرین:

www.SID.ir

از چشم انداز روانشناسی یونگی، این داستان می‌تواند بیان سرگذشت خسرو پرویز باشد برای یافتن خود؛ بدین گونه که شیرین به عنوان مظهری از آنیما و شاپور(= شاه پور) به عنوان پیر فرزانه، وی را پس از گزینش کردن، در سفر به دنیای درون و گذشتن از مراحل سه‌گانه‌ی خویشتن شناسی و یگانه شدن با طبیعت و هستی، یاری داده‌اند: چو شاپور آمد اندر چاره‌ی کار دلم را پاره کرد آن پاره‌ی کار

قضای عشق اگر چه سرنبشت است مرا این سرنبشت او در نبشت است

(نظامی، ۱۸۲:۱۳۸۶)

در نماد شناسی اسطوره‌ای، اسب می‌تواند به عنوان مظهری از قدرت و توان پهلوان مطرح شود (رک: یاحقی، ۱۳۸۶:۱۱۳ و وارنر، ۵۱۸:۱۳۸۷).

و از آنجایی که شیرین نماد وجه اهورایی و کمال بخش آنیما است، در جایی از داستان می‌خوانیم که وی، شبدیزِ افسانه‌گون و نژاده خویش را به خسرو می‌بخشد.

اگرچه همچنان شبدیز را داشت بر آخر از برای شاه بگذاشت

(نظامی، ۱۳۸۶: ۱۶۳)

در این صورت خسرو به عنوان کنشگر اصلی، مراتب معرفت را به سوی کمال و شهود پشت سر می‌گذارد. گواه این برداشت،دعوت به عدل و داد کردن خسرو با دلالت شیرین پس از ازدواج با وی است و نیز گوشه‌نشینی و کناره‌گیری خسرواز فرمانروایی است (و در حقیقت پیوستن به هستی و یگانه شدن با هستی است) (یاوری، ۱۳۸۷: ۱۲۷-۱۲۳).

از آن پس کار خسرو خرمی بود ز دولت بر مرادش همدمی بود ...

به‌خوش طبعی‌جهان‌می‌داد و می‌خورد قضای عیش چندین ساله می‌کرد...

زمین بوسید شیرین کای خداوند ز رامش سوی دانش کوش یکچند...

جهان سوزی بد است و جورسازی تو را به گر رعیت را نوازی

(نظامی،۱۳۸۶: ۳۳۸-۳۴۰)

Archive of SID

www.SID.ir

همچنین میان رشته‌ی اصلی داستان این منظومه با الگوی اکثر داستان‌های عامیانه ایرانی به خصوص «هزار و یک شب» شباهت عمیقی وجود دارد. این الگوی داستانی، همانا سرگذشت جوانی است که با دیدن تصویر زیبای دختری متعلق به سرزمین‌های دوردست، در دام عشق او گرفتار می‌شود. عاشق برمی‌خیزد و در طلب دختر، عازم سفری دور و دراز می‌شود. در نهایت، قهرمان داستان با تجربیاتی که کسب کرده و سختی‌هایی که متحمل شده، لایق عشق دختر می‌شود و بدو می‌پیوندد. ثمینی معتقد است که فاصله ی جغرافیایی عاشق و معشوق، موجب پویایی داستان‌هایی از این دست می‌شود. عاشق غالباً شاهزاده‌ای بی‌تجربه است که با شنیدن وصف دختر، عاشقش می‌شود و در پی‌اش روان می‌گردد و در انتها، ازدواج طبیعی‌ترین پایان‌هاست (۱۳۷۹ :۲۶۲).

زبان بگشاد شاپور سخنگوی سخن را بهره داد از رنگ و از بوی ...
زنی فرمانده است از نسل شاهان شده جوش سپاهش تا خراسان...
درین زندانسرای پیچ درپیچ برادر زاده ای دارد دگر هیچ
پری دختی، پری بگذار ماهی به زیر مقنعه صاحب کلاهی
شب افروزی چو مهتاب جوانی سیه چشمی چو آب زندگانی

(نظامی، ۱۳۸۶: ۱۲۸-۱۲۷)

در این شیوه ی روایت، ابتدا قصه با روایت گوینده آغاز می‌شود، سپس با روایتگری دیگران باشخصیت اصلی، آشنا می شویم و بالاخره به روایت خود شخصیت از خود می رسیم. (مانند داستان حلاج در تذکره الاولیاء) رد پای این شیوه، در منظومه‌ی خسرو و شیرین قابل مشاهده است؛ بدین صورت که ابتدا نظامی شروع کننده‌ی داستان است و بعد از طریق شاپور و قضاوت دیگران با شخصیت‌های اصلی آشنا می‌شویم و سپس از زبان خود شخصیت‌ها؛ مانند هنگامی که خسرو با خود فکر می‌کند و در جایی دیگر با گفتار های طولانی، خود را بهتر معرفی می‌کند و داستان را پیش می‌برد، تا جایی که شیرین به مناجات با خدا مشغول می‌شود و داستان از زبان او روایت می‌شود.

Archive of SID

www.SID.ir

ساختار روایت شرقی قصه در قصه و داستان در داستان است که در پایان به اعتلا می‌رسد، ولی در نحوه ی روایت غربی، داستان از حضیض به اوج می‌رسد و سپس به فرود. روایت شرقی در ظاهر یکنواخت و در باطن رشد یابنده است (مانند داستان شیخ صنعان)؛ با توجه به این نکته، آیا برای پایان داستان خسرو و شیرین (با توجه به گوشه نشینی و کناره گیری خسرو از سلطنت و مرگ قهرمانانه وانتخابی شیرین) می‌توان اعتلایی در نظر گرفت؟ و یا این پایان به منزله‌ی فرودی است که بعد از راضی شدن به ازدواج، در پی آمده است؟

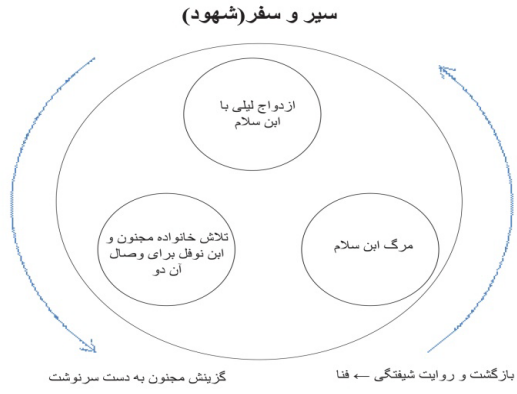
تو در تو بودن، وفور حوادث فرعی و استفاده از تکنیک گریز در این داستان، حاکی از هماهنگی ساختار آن با ساختار روایت شرقی است؛مانند اپیزود فرهاد، توصیفات فراوان از بزم خسرو، ورود بهرام چوبین در خسرو و شیرین و... آیا می‌توان با قائل شدن ساختار ارسطویی برای این داستان، وجود پر رنگ حادثه‌های فرعی را صرفاً به هنر نمایی و قدرت تصویرآفرینی شاعر، مربوط دانست؟ در صورتی که در ساختار ارسطویی، وفور حوادث فرعی و به اصطلاح موتیف‌های آزاد- که حذف آنها به پیکره اصلی داستان خدشه‌ای وارد نمی‌سازد - از ارزش‌های داستان می‌کاهد. در حالی که در ساختارشرقی:

حوادث در کنار هم چیده شده‌اند و غیر علّی هستند. حوادثی که رابطه ی علت و معلولی ندارند و زنجیره وار هر حادثه‌ای، علت حادثه‌ی بعدی نیست؛ که نشانه‌ی آن است که جبر بر سرنوشت حاکم نیست. حوادث آینده درگروِ حوادث گذشته نیست بلکه هر حادثه‌ای در کنار حادثه‌ی دیگر و قابل حذف و اضافه است. علی رغم جبر و فشار بیرون، اختیار و آزادی درون (یاری، ۱۳۸۷: ۱۹۷).

انتخاب آزادانه‌ی شیرین در پایان داستان و عملکرد مجنون در مواجهه با موانع اجتماعی و فرهنگی، از تطبیق این دو منظومه با این ساختار، حکایت دارد.

Archive of SID

www.SID.ir



نمودار دایره‌ای لیلی و مجنون:

ساختار لیلی و مجنون هم مانند منطق الطیر عطار، می تواند با این ساختار هماهنگی داشته باشد: گفتگو و بیان تفکر قبل از عمل، سیر و سلوک و گزینش و مشاهده و فنا. بدین گونه که سرنوشت، قیس را انتخاب می‌کند:

تیری زده چرخ بی‌مدارا خون ریخته از تو آشکارا

(نظامی، ۱۳۸۶: ۴۸۴)

ایزد چو نصیب من چنین کرد در ساختنی است با چنین درد

(همان: ۵۳۷)

او با سیر و سلوکی از خود می‌گذرد و در آخر با محبوب یکی شده، به مشاهده و فنا می‌رسد. چنین تطبیقی، با نگرش عرفانی به این منظومه، همسویی دارد.

دیوانه نیم که دیو بندم چون حور و فرشته بی‌گزندم

خوی‌خوش من نه خوی دیو است وین از کرم جهان خدیو است

(همان: ۵۳۶)

Archive of SID

www.SID.ir

تنهـــا نه پـــدر ز یاد من رفت خود یاد من از نهـــاد من رفت
در خود غلطم که من چه نامم؟ معشوقم و عاشقـــم، کدامـم؟

(همان: ۴۸۷)

براستی اوج در این داستان کدام واقعه است؟ آیا می‌تـوان ازدواج لیلـی بـا ابـن سـلام را نقطه‌ی اوج و بحران داستان در نظر گرفت؟ در صورتی که از منظرِ حبِ عذری، موانع بیرونـی اهمیت ندارد و عاشق به خیالی از معشوق، قانع بوده، وصالش را در دنیای خاکی نمی‌جوید.

آیا مرگ لیلی، فرود داستان است یا اوج آن که سرانجام در آستانه‌ی مرگ، عاشق بودن بـر مجنون را اعلان می‌دارد؟

گو لیلی از این سرای دلگیـر آن لحظه که می‌برید زنجیـــر
در مهر تو تن به خاک می‌داد بر یاد تو جـــان پاک می‌داد
در عاشقـی تو صادقـی کرد جان در سر کار عاشقی کرد

(همان: ۵۵۵)

با توجه به الگوی شرقی که گزینش- سیر و سفر (شهادت) و روایت است، می‌تـوان گفـت که مجنون در این سیر و سفر تنهاست و لیلی فقط بهانه‌ای است تا وی با مسأله عشق آشنا گردد و بتواند پس از برگزیده شدن، از جانب تقدیر(چراکه سالک این عشق را ازلی می‌دانـد و تقـدیر خویش را پذیرفته است)، سفر به درون را آغاز کند و پس از مشاهدات فراوان (نظیر فراغـت از خورد و خواب و در عین حال، تندرستی و نیرومندی که هم به لحاظ جسمی مطرح است و هـم روحانی) و طی طریق کردن ، به روایت حدیث عاشقی خود بپردازد و در نهایت فانی گردد.

نتیجه

همان طور که دیدیم طرح و ساختار بیرونی دو منظومه ی خسرو و شیرین و لیلی و مجنون، برای تطبیق با ساختار شرقی قابلیت بیشتری دارد تا ساختار ارسطویی که غربی است و می‌تـوان

www.SID.ir

ساختار این دو منظومه را ساختاری اپیزودیک و متقارن دانست. البته با در نظرگرفتن این نکته که قابلیت تطبیق داستان لیلی و مجنون از داستان خسرو و شیرین بیشتر است. موارد زیر از مصادیق این تطبیق به شمار می‌روند:

– همان گونه که در ساختار شرقی مرز میان واقعیت و خیال برداشته شده و ساحت طبیعت و ماوراءی طبیعت به هم آمیخته است، در این دو داستان نیز همه چیز در نگاه اول طبیعی است و بدان گونه است که آن را رؤیت می‌کنیم؛ چون عمیق‌تر می‌شویم آن سوی طبیعت را نیز می‌بینیم. اعم از عوالم برزخی، مینوی و دوزخی. در چنین دنیایی است که مجنون با وحوش محشور است و خواننده به آسانی می‌پذیرد که وی روزهای متمادی بی‌روزی سپری کند و بر سر مزار محبوب به راحتی جان دهد و در این دنیا نیز به او بپیوندد. وجود شاپور و ویژگی‌های خارق العاده‌ای که دارد نظیر پیوند با جادو و راز از مواردی است که به هم‌جواری واقعیت و خیال در داستان خسرو شیرین مدد می‌رساند؛ مثلاً همه چیزدانی وی و به چند هیئت مختلف درآمدن پیش ندیمان شیرین و نشان دادن تصویرخسرو.

– از لحاظ ساختاری یک حادثه‌ی فرعی، حوادث اصلی را رقم می‌زند.دیدن تصویر شیرین، ماجرای عشق فرهاد و هم‌مکتب بودن مجنون و لیلی، حادثه‌هایی فرعی هستند که مسیر رویدادهای اصلی را عوض کرده، پیشرفت حوادث را رقم می‌زنند.

– این ساختار بیشتر از آنکه داستانی باشد، معنایی است و از طریق تو در تویی حوادث و زیادی حوادث فرعی، راهی به سیر و سلوک می‌گشاید و امکان برداشت‌های متفاوت از داستان را فراهم می‌آورد. از داستان لیلی و مجنون برداشت‌های متفاوتی وجود دارد که به لحاظ منطق داستانی، هر کدام دلالت‌های ویژه ی خود را دارند. منظومه‌ی خسرو و شیرین نیز قابلیت داستانی بالایی دارد و بسته به اینکه شخصیت بنیادین را کدام شخصیت تلقی کنیم (خسرو، شیرین، و فرهاد) می‌توان از منظر روانشناختی، عرفانی و ... برداشت‌های متفاوتی داشت.

Archive of SID

www.SID.ir

منابع

۱- اخوت، احمد (۱۳۷۱) **دستور زبان داستان**. اصفهان: فردا.

۲- ثمینی، نغمه (۱۳۷۹) **عشق و شعبده**:پژوهشی در هزار و یک‌شب. تهران: مرکز.

۳- حق‌شناس، علی محمد (۱۳۷۰) **مقالات ادبی و زبان‌شناختی**. تهران: نیلوفر.

۴- حیاتی زهرا (۱۳۸۷) **مه‌رویی و مستوری**. تهران: سوره مهر.

۵- رضایی اردانی، فضل الله (۱۳۸۷) **نقد تحلیلی - تطبیقی منظومه «خسرو و شیرین» و «لیلی و مجنون» نظامی گنجوی**. پژوهشنامه ادب غنایی. ش ۱۱. دانشگاه سیستانو بلوچستان. صص: ۱۱۲-۸۷.

۶- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۴۳) **ارسطو و فن شعر**. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

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

۸- شاهین، شهناز و قویمی، مهوش (۱۳۸۳) **فرهنگ جامع تحلیلی تئاتر**. تهران: دانشگاه تهران.

۹- شمیسا، سیروس (۱۳۸۶) **انواع ادبی**. تهران: مهتاب.

۱۰- قادری، نصرالله (۱۳۸۶) **آناتومی ساختار درام**. چاپ دوم. تهران: نیستان.

۱۱- کالر، جاتان (۱۳۸۸) **بوطیقای ساخت‌گرا**: ساخت‌گرایی و زبان‌شناسی و مطالعه ادبیات. ترجمه ی کوروش صفوی. تهران: مینوی خرد.

۱۲- نظامی گنجوی (۱۳۷۸) **خسرو و شیرین**. با تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی. به کوشش سعید حمیدیان. تهران: قطره.

۱۳- ـــــــــــ(۱۳۸۶) **کلیات خمسه**. به تصحیح حسن وحید دستگردی. جلد۱. تهران: زوار.

۱۴- مکی، ابراهیم (۱۳۸۵) **شناخت عوامل نمایش**. چاپ پنجم. تهران :سروش.

۱۵- میرصادقی، جمال (۱۳۶۴) **عناصر داستان**. تهران: شفا.

۱۶- ـــــــــــ(۱۳۷۶) **ادبیات داستانی**. تهران: سخن.

۱۷- وارنر، رکس (۱۳۸۷) **دانشنامه‌اساطیرجهان**.برگردان‌ابوالقاسم‌اسماعیل‌پور.چاپ‌سوم. تهران: اسطوره.

۱۸- یاحقی، محمد جعفر(۱۳۸۶) **فرهنگ اساطیر و داستانواره ها در ادبیات فارسی**. تهران: فرهنگ معاصر.

۱۹- یاری، منوچهر(۱۳۷۹) **ساختار شناسی نمایش ایرانی**. تهران: حوزه هنری.

۲۰- یاوری، حورا (۱۳۸۷) **روانکاوی و ادبیات: دو متن، دو انسان، دو جهان**. تهران: سخن.

Archive of SID

www.SID.ir