تحلیل ریخت‌شناسی منظومه لیلی و مجنون نظامی بر اساس الگوهای ریخت‌شناسی پراپ

دکتر فرشته‌ناصری[1]

تاریخ دریافت:. ۹۵/۰۵/۰۸
تاریخ پذیرش: ۹۵/۰۵/۱۳

چکیده

با نگرشی عمیق در متون ادبی چند دهه اخیر، که روایت‌شناسی به عنوان ارزشمندترین دستاورد ساختارگرایی مطرح گردید، توجه به ساختار و بن‌مایه‌های داستانی براساس عملکرد نقش مایه‌ها و خویشکاری‌های هر یک از آن‌ها به منظور تحلیل روابط و مناسبات شخصیت‌ها و ساختار داستان در رأس امر قرار گرفت. از این رو هر یک از روایت‌شناسان به برخی از الگوهای تکرار شونده در متون ادبی اشاره نمودند. در این میان ولادیمیر پراپ فولکلورشناس روس با ارائه طرح جامع و الگوی کاملی در تحلیل ساختارروایی متون، تحولات عظیمی را در این عرصه به وجود آورد. با عنایت به آنچه ذکر شد و با توجه به گستره پهناور ادبیات داستانی که با برخورداری از شاخصه‌های کلام فولکلوریک بستر مناسبی را جهت کشف ساختار و تحلیل روایی آثار فراهم می آورد، در این پژوهش بر آن شدیم که منظومه لیلی و مجنون نظامی را به عنوان یکی از آثار ادبیات غنایی مورد تحلیل ساختاری قرار دهیم. از این رو پس از ذکر نکاتی پیرامون فرمالیسم، ساختارگرایی و ریخت‌شناسی به تحلیل ساختارروایی این اثر براساس الگوهای ریخت‌شناسی پراپ خواهیم پرداخت تا دریابیم که نظامی در تحلیل روایی این اثر از چه نوع تمهیداتی بهره جسته و عناصر و مضامین داستانی آن درقالب ساختارروایی چگونه تحلیل می‌گردند.

واژه‌های کلیدی: ساختارگرایی، ولادیمیر پراپ، تحلیل ساختاری، لیلی و مجنون، روایت‌شناسی، نظامی گنجوی.

[1]- استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد یادگار امام خمینی(ره) شهرری، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران
naseri915@yahoo.com

مقدمه

بـا تحلیل و بررسـی روایت‌هـای کهن منظـوم و منثور براسـاس نظریه‌های نقد ادبـی جدید، می‌توان به شـناخت قواعد و ضوابط معینی دسـت یافـت که گوینده یا نویسـنده، روایت خود را بر آن بنیان نهادهاسـت.در این میان بررسی ساختار عناصر داسـتانی در انواع مختلف ادبی بـا رویکردهای منحصر به فرد نتایـج متفاوتی را نیز درپی خواهد داشـت.از این‌رو در پژوهش حاضر، به منظور کشـف روابط و مناسبات درونـی ایـن اثر غنایی، با عنایت به الگوهای ریخت‌شناسـی و اصـول و بن‌مایه‌های بنیادین در شکل‌گیری نظام قانونمند ساختار داستان، به تحلیل طرح روایی آن خواهیم پرداخت.بنابراین پیش از پرداختن به مباحث مقدماتی نظیر فرمالیسـم، سـاختارگرایی و ریخت‌شناسـی و بررسـی و تحلیل کارکردها و نقش‌مایه‌های داسـتان بر اساس آن الگوها، به بیان سوالات، پیشینه و نوآوری‌ها و اهداف و ضرورت‌های پژوهش، جهت ورود به مباحث اصلی می‌پردازیم.

پیشینه و نوآوری

در خصوص آثار نظامی تاکنون آثار ارزشمندی در عرصه‌های گوناگون، از شرح و تحلیل تا بررسی افکار واندیشه‌های این شاعر گرانقدر در دسترس قرار گرفته است و منتقدان بزرگی در این عرصه به سـخنوری پرداخته‌اند، که در مقاله حاضر آنچه را که مرتبط با موضوع پژوهش بوده، پیش روی محقق قرار گرفته است.در این میان ارتباط بین شـرق و غرب و تأثیر افکار و عقاید این دو بر یگدیکر، امری اسـت که از گذشته تا کنون بسـتر مناسـبی را برای ظهور آثار متعدد به خود اختصاص می‌دهد.به‌طوریکه در اثر تأثیرپذیری از نظریه‌های ادبی غرب، همچون فرمالیسـم، سـاختارگرایی، و نقد جدید، در ایران، آثار متعددی نیز در عرصه تحلیل سـاختاری و فرمالیستی متون کهن،

به رشـــته تحریر در آمده که آثار نظامی هم از این قاعده مســـتثنی نبوده است و چندین کتاب، مقاله و رساله در زمینه محتوایی وسبک‌شناسی آثار وی، به رشته تحریر در آمده. که در اینجا به ذکر چند مورد ازاین آثار پیرامون لیلی و مجنون می‌پردازیم:

۱. مقایسه محتوایی لیلی ومجنون نظامی و فراق‌نامه سلمان ساوجی، دکتر آسیه ذبیح نیا عمران پژوهشنامه ادب غنایی، شماره ۱۶، بهار وتابستان ۱۳۹۰، صص.۱۱۵ – ۹۹

۲. تحلیل شخصیت یاور گریماس در چهار منطومه غنایی، فرخ لطیف‌نژاد، فصلنامه شعر پژوهی (بوستان ادب)شماره ۷۹، پاییز۱۳۹۴، صص ۱۵۲–۱۲۵

۳. بررسی خصوصیات سبکی آثار نظامی، اسماعیل نقدی، دانشگاه تربیت مدرس، دانشکده علوم انسانی، ۱۳۷۵

۴. تصویر قهرمان زن در داســـتان‌های عاشقانه منظوم فارسی با تکیه بر منظومه‌های لیلی ومجنون، بهناز پیامی، مجله سبک‌شناســـی نظم ونثر فارســـی شماره ۱۲، تابستان ۱۳۹۰، صص۴۰۳–۳۸۷

با عنایت به آنچه ذکر شد، می‌توان اظهار داشت که تاکنون تحقیق مستقلی پیرامون ارتباط فرم و محتوا در این اثر به خصوص از دیدگاه نظریه‌های ســـاخت‌گرا و بررسی تمهیدات ادبی در آن، صورت نپذیرفته است.

سرآغاز صورت‌گرایی

گرچه قادر نیستیم پیشینه آغاز دگرگونی‌ها و تحولات ادبی را که در روزگار ما به نام نقد نو شهرت یافته است، به صورت کاملاً مشخص و دقیق بیان نماییم اما می‌توان براساس نظریه اغلب نویسندگان تاریخ ادبیات و نظریه‌پردازان سنت‌گرا و نوگرا اذعان نمود که در نخســـتین ســـال‌های ســـده بیســـتم جریان نقد ادبی با تحولات شگرف و قابل ملاحظه‌ای روبه رو بوده اســـت و این دگرگونی‌ها و تغییرات بنیادین که در تمام

عرصه‌های گوناگون زندگی بشـر تحولات عظیمی را ایجاد نمود، در گسـتره ادبیات، شـیوه رویکـرد انتقادی به متون را دچـار تحولاتی عظیم کرده اسـت. که از آن میان فرمالیسم و ساختارگرایی مهمترین رویکردهای نقد ادبی آن دوره به شمار می‌روند.

فرمالیسم(Formalism)

فرمالیسـم، رویکردی اصالتاً روسی اسـت که تقریباً از سال ۱۹۱۴.م روی کار آمد فرمالیست‌ها توجه خود را در تحلیل و بررسی متون ادبی به فرم و صورت اثر معطوف کردنـد. و در واقع آنان در پی کشـف ادبیـت اثر ادبی بودند و به جـای پرداختن به زمینه‌های تاریخی، اجتماعی، سیاسی، اخلاقی، فلسفی و.... به خود متن توجه نمودند. بنابر عقیده فرمالیسـت‌ها ادبیات یک نظام اسـت با همه قوانین، ساختارها و ابزارهای منحصر به فرد و وظیفه منتقد بررسی و تحلیل این ساختار و فرم ادبی است. در واقع می‌توان اظهار داشـت که فرمالیسـت‌ها در پی «علم ادبیات» بودنـد. علمی که در آن توصیـف کارکردهای نظام ادبی و تحلیل عناصر سـازنده متـن، مدنظر قرار می‌گیرد. «آنان فرم را بیان محتوا به شمار نمی‌آوردند و به عکسِ این رابطه معتقد بودند. محتوا صرفاً انگیزه‌ای برای فرم یا موقعیت و بسـتر مناسـبی برای اعمال فرمی خاص بود.» (ایگلتون، ۱۳۶۸: ۶)

ساخت‌گرایی Structuralism

«سـاختارگرایی عموماً به‌اندیشه‌ی فرانسوی دهه‌ی ۱۹۶۰.م اطلاق می‌شود و با نام متفکرانی چون کلود لوی استروس، رولان بارت، میشل فوکو، ژرار ژنت، لویی آلتوسر، ژاک لاکان، آلژیـر داس، آ. ج. گریماس و ژان پیاژه عجین شـده اسـت.» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۷۳)

استفاده از مفهوم ساخت در تاریخ‌اندیشه جامعه‌شناسی به قرن ۱۹ باز می‌گردد، در این قرن بسیاری از جامعه‌شناسان و مردم‌شناسان مفهوم ساخت را به انحاء مختلف استفاده می‌کردند. نخستین بار دورکیم از ساخت ریخت‌شناسی گروه صحبت کرد و مارکس نیز چندی بعد بحث روساخت (Shape Structure) و زیرساخت (Infra Structure) را مطرح نمود. در فرانسه نیز رادکلیف براون و مردم‌شناسان دیگری چون فرج، مورداک و افراد دیگری چون مرتون، شلر، لوی، پارسونز و اشتروس مفهوم ساخت را مورد استفاده قرار دادند. تا قبل از قرن ۱۹ این کلمه به معنای معماری به کار می‌رفت؛ اما بعداً وارد علم کالبدشکافی و دستور زبان گردید. زیرا گمان می‌رفت ترکیب کلمات دارای ساخت است.(آزاد ارمکی، ۱۳۸۱: ۱۴۳ و ۱۶۳)

کلمه ساخت از کلمه لاتین (Structura) و از فعل (Struere) به معنی ساختن و بنا کردن گرفته شده است. اصطلاح ساختارگرایی به طور ساده به نظر گاهی در جامعه‌شناسی مربوط می‌شود که اساس آن متکی بر به تصور درآوردن ساختار اجتماعی و قائل بودن به این نظر است که «جامعه بر فرد سبقت دارد». ساختارگرایی در معنای اختصاصی‌تر در مورد نظریاتی به کار می‌رود که می‌گویند «مجموعه‌ای از ساختارهای اجتماعی وجود دارند که خودشان قابل مشاهده نیستند ولی پدیده‌های اجتماعی قابل مشاهده‌ای به وجود می‌آورند».(آبرکرامبی، ۱۳۶۷: ۳۷۹)

ساخت‌گرایان جدید به نفی تاریخ و هر نوع ریشه تاریخی و ارزش‌ها می‌پردازند مجموعه نشانه‌های زبانی، کلیتی منسجم و هماهنگ می‌سازند که همه عناصر سازنده‌ی آن بر پایه و اصول و قواعد معینی به یکدیگر وابسته و پیوسته‌اند. فردیناند دوسوسور این مجموعه‌ی منسجم و یکپارچه را «سیستم» یا «نظام» نامیده است و عمدتاً آن را «ساختار» می‌نامند و وی به پیوستگی اجزای این مجموعه اشاره کرده و آن را جزو مهمترین ویژگی‌های ذاتی زبان دانسته است. از نظر او «زبان» مجموعه‌ی پراکنده‌ای از عناصر

متجانس نیســـت، بلکه دستگاه منسجمی است که در آن هر جزء به جزءدیگر وابستگی دارد و ارزش هر واحد، تابع وضع ترکیبی آن است. (نجفی، ۱۳۷۱: ۲۱)ساخت‌گرایی در آغاز نظریه‌ای تبیینی در روانشناسی بود که مشهور به روانشناسی ساختی با گشتالت‌گرایی شـــد. ولی آنچه در آغاز یک روش در تحلیل امور روانی بود، بعدها گســـترش یافت و روش کلی‌تر در تأویل امور انسانی شد و در مواردی چند به صورت آیین کلی و دیدی فلسفی در برخورد با علوم انسانی درآمد. (گیدنز، ۱۳۷۸: ۷۵۹–۷۵۸)

ریشه ساختارگرایی

ریشـــه‌ی ســـاختارگرایی[1] به فرمالیســـم، مکتب پراگ، نئوفرمالیســـم و فوتوریسم می‌رســـد. ساختارگرایی شیوه و روشی اســـت که می‌گوید هر جزء یا پدیده در ارتباط با یک کل بررسی می‌شود، یعنی هر پدیده جزئی از یک ساختار کلی است. در روش ساختارگرایی عناصر و اجزاء، جزوی از ساختار به حساب

می‌آینـــد. آنها به صورت مســـتقل و جدا مورد توجه قرار نمی‌گیرند. «شـــاید بتوان گفت که کاربرد عنوان ســـاختارگرایی در مورد هر تحلیلی که در ســـاختار و مناسبات درونی اجزاء آن تأکید می‌کند، توجیه می–شود». (سیف‌زاده، ۱۳۷۹: ۲۵۲ و ۲۵۰)

نظریه‌های ســـاختارگرایان در بسیاری از پژوهش‌های ادبی و زبانشناسی دگرگونی شـــگرفی را موجب شد و علوم بســـیاری از جمله مردم‌شناسی، فلسفه، روانکاوی و... از آن بهره‌هـــا بردنـــد. اما در اینجا کانون توجه ما ســـاختارگرایی ادبی اســـت. از منظر ساختارگرایی ادبی، زبان، نظامی از نشانه‌هاست و متشکل از اجزا و عناصری است که محقق می‌کوشد به بررسی روابط و مناسبات میان این عناصر و چگونگی ترکیب آنها با یکدیگر پی ببرد.

1 - Structuralism

از نظر ساختارگرایان، بهترین و کم‌نقص‌ترین نوشته ادبی، شعر کلاسیک است؛ که جدا از معنی، دارای ساختی آهنگین و موزون است. (شایگان‌فر، ۱۳۸۴: ۲۳)

از نخستین متونی که بر بسیاری از ساختارگرایان تأثیر گذاشت، تحلیل قصه‌های پریان روسی توسط فیزیولوژیستی به نام ولادیمیر پراپ بود، پراپ در لایه‌ی زیرین تکثر شخصیت‌ها و طرح‌های داستانی در بدنه‌ی این قصه‌ها، تعداد محدودی «فضای کنش» و «کارکرد» را تشخیص داد که هر قصه‌ی واحدی ترتیبی از چند نمونه‌ی آن‌ها است «فضای کنش» آن جایی است که شخصیت‌های قصه پریان از دل آن سربرمی‌آورند. (فرتر، ۱۳۸۶: ۴۶)

مهمترین ایده‌ی ساختارگرایان پراگ که منجر به شکل‌گیری مکتب بزرگ ساختارگرایی فرانسوی شد این بود که «متن ادبی یک ساختار است و تمام عناصر موجود در آن با یکدیگر رابطه‌ی متقابل دارند و به یکدیگر وابسته‌اند. در یک اثر ادبی چیزی وجود ندارد که مجزا و به تنهایی قابل مشاهده و مطالعه باشد. هر عنصر منفرد، کارکردی خاص دارد و به واسطه‌ی آن کارکرد به کلیت اثر پیوند می‌خورد.»(برتنس، ۱۳۸۷: ۵۷)

ساختارگرایی در فرانسه توسط عملکرد مردمشناس فرانسوس لوی استراوس[۱] و فردیناند دوسوسور[۲] تکوین و گسترش یافت. استراوس با مطالعه بر روی پدیده‌هایی همچون اسطوره، آیین و مراسم، روابط خویشاوندی، رسوم غذاخوردن، نظام نشانه‌ای را مورد توجه قرار داده و به‌سوی تحلیل روان‌شناختی راهی گشود. توجه استراوس بر روی موضوعات تجربی و علمی نیست بلکه بر اسطوره‌ها و آیین‌ها به عنوان مجموعه‌ای از روابط است که در آنها معنا توسط اختلاف‌های میان عناصر نشانه‌ای نگریسته می‌شود.(همان: ۵۵)

از نخستین متونی که بر بسیاری از ساختارگرایان تأثیر گذاشت، تحلیل قصه‌های

1 - Claude Lévi-Strauss (1829-1902)
2 - Ferdinand de Saussure (1857-1913)

پریان روســی توســط ولادیمیرپراپ بود، پراپ در لایه‌ی زیرین تکثر شــخصیت‌ها و طرح‌های داستانی در بدنه‌ی این قصه‌ها، تعداد محدودی «فضای کنش» و «کارکرد» را تشــخیص داد که هر قصه‌ی واحدی ترتیبی از چند نمونه‌ی آن‌ها است «فضای کنش» آن جایی است که شخصیت‌های قصه پریان از دل آن برمی‌آورند. (فرتر، ۱۳۸۶: ۴۶)

در رویکردهای نقد ادبی ســاختارگرایی، ســاختارگرایان به دنبال یافتن یا تشــریح کردن الگوها، فرمول‌ها و نظام‌هایی هســتند که رفتارهای انســانی قهرمانان آثار ادبی را براساس آن تبیین کنند. الگوهایی تکراری با روندی مشخص.پراپ درسال ۱۹۲۸ میلادی کتاب«ریخت‌شناســی قصه‌های پریان»خود را با نام«ریخت‌شناسی قصه‌های عامیانه» به چاپ‌رســاند. فریدون بدره‌ای مترجم این کتاب در پیشــگفتار آن می‌نویسد: «اندیشه‌ی اساسی در کتاب ریخت‌شناسی قصه‌های عامیانه آن است که کثرت بیش ازاندازه جزئیات قصه‌هــای پریان روســی قابل تقلیل به یک طرح واحد اســت و عناصــر این طرح که تعدادشان سی و یک تا بیشتر نیست، همیشه یکی هستند و همیشه با نظم خاصی از پی یکدیگــر می‌آیند. و بالاخره این که تنها هفت شــخصیت مختلف در این قصه‌ها ظهور و بــروز دارند.» (پراپ، ۱۳۸۶: ۱۹)هنگامی که عناصر و اجزای یک اثر هنری بازخوانی می‌شــود و چگونگی پیوند آن‌هــا با یکدیگر و ارتباط آن‌ها با ســاختار کلی اثر بازیابی می‌گردد، خوانشــی شکل مبایانه (فرمالیســتی) صورت گرفته است. در چنین خوانشی است که روشن می‌شود «معنا و ساختار و صورت در شعر، چنان با یکدیگر در می‌آمیزند و چنان متقابلاً در یکدیگر تأثیر می‌گذارند که نمی‌توان این عناصر را از هم متمایز کرد. پس شکل و محتوا دوروی یک سکه‌اند.(پاینده، ۱۳۸۵: ۴۶)

با عنایت به آنچه ذکر شــده می‌توان اینگونه اظهار نمود که «متن ادبی یک ساختار است و تمام عناصر موجود در آن با یکدیگر رابطه متقابل دارند و به یکدیگر وابسته‌اند. در یک اثر ادبی چیزی وجود ندارد که مجزا و به تنهایی قابل مشاهده و مطالعه باشد.

هــر عنصر مفرد، کارکردی خاص دارد، و به واســطه‌ی آن کارکرد، به کلیت اثر پیوند می‌خورد.»(برتنس، ۱۳۸۷: ۵۷)بطور کلی می‌توان گفت، ســاختارگرایی مطالعه روابط اســت. و طبق تعریفی که دورتی. ب. سلز از ساختارگرایی دارد «ساختارگرایی مطالعه ساختمان آفریده‌های طبیعت و آفریده‌های بشر است» (گلدمن، ۱۳۶ : ۵۴)

از نظر پراپ، چون قصه پدیده‌ای فوق‌العاده متنوع و متکثر اســت، و بدیهی اســت که نمی‌توانی کباره آن را با تمام بســط و شــمولش بررســی کرد، باید مواد قصه را به بحث‌هایــی تقســیم نمود؛یعنی باید به رده بندی آن پرداخت. صحت و درســتی تمام مطالعات بعدی وابسته به درستی این رده‌بندی است. با آن که رده‌بندی، سنگ شالوده همــه‌ی تحقیقات و پژوهش‌ها اســت، ولی خود باید نتیجــه مطالعات مقدماتی معینی باشــد. متداول‌ترین راه تقســیم قصه‌ها تقسیم آن است به قصه‌هایی با مضمون خیالی، قصه‌های مربوط به زندگی روزمره، و قصه‌های جانوران. (پراپ، ۱۳۸۶: ۲۵)

بنابراین طبق نظریه‌ی پراپ:

۱) خویشــکاری‌های اشــخاص قصه عناصر ثابت و پایدار را در یک قصه تشکیل می‌دهند، و از این که چه کسی آنها را انجام می‌دهد، و چگونه انجام می‌پذیرند مستقل هستند.آنها سازه‌های بنیادی یک قصه می‌باشند.

۲)شــماره‌ی خویشــکاری‌هایی که در قصه‌های پریان آمده اســت محدود اســت. اگر خویشــکاری‌ها را مشخص و معین ســازیم آنگاه این دومین پرسش پیش می‌آید: خویشکاری‌ها در چه رده‌ای و با کدام توالی در قصه قرار می‌گیرند؟

۳)توالی خویشــکاری‌ها همیشه یکسان است.اما در مورد گروه‌بندی خویشکاری‌ها، باید گفت به هیچ وجه همه‌ی خویشــکاری‌ها در همه‌ی قصه‌ها نمی‌آید. اما این امر، به هیچ روی قانون توالی را به هم نمی‌زند. نبودن بعضی از خویشــکاری‌ها، نظم و ترتیب بقیه را تغییر نمی‌دهد.... خویشکاری‌ها بر گرد محورهای مانعه‌الجمع توزیع نمی‌پذیرند.

۴) همه قصه‌های پریان از جهت ساختمانشان از یک نوع هستند. (پراپ، ۱۳۸۶: ۵۳-۵۶)

با توجه به آنچه ذکر شد اینک به بررسی نقش‌مایه‌ها و کارکردهای منظومه لیلی و مجنون با توجه به الگوهای ریخت‌شناسی ولادیمیر پراپ۱ می‌پردازیم:

تحلیل ریخت‌شناسی داستان براساس الگوهای پراپ

لیلی و مجنون سومین منظومه از پنج گنج نظامی است و ماجرای آن داستان دلدادگی لیلی، دختری از قبیله عامریان و مجنون، پسری از دیار عرب است که نام اصلی او قیس بود و بعد از آشنایی با لیلی و موانع بسیار در مسیر وصال او، وی را مجنون یعنی دیوانه خواندند. گره‌افکنی‌هایی که در داستان رخ می‌دهد مانع از وصال عاشق و معشوق می‌گردد. در میان این منظومه، داستان کوچکتری هم دیده می‌شود و آن ازدواج مردی از قبیله بنی‌اسد با لیلی است به نام ابن سلام.

نقش‌مایه‌های داستان لیلی و مجنون

قهرمان، دلاور، جستجوگر	مجنون
شخص مورد جستجو	لیلی
بخشنده	خداوند
اعزام کننده	نوفل
قهرمان دروغین	ابن سلام
تبهکار	پدر لیلی
یاری‌رسان	پدر قیس، نوفل

۱	در قبیله‌ای از دیار عرب به نام قبیله عامریان رییس قبیله که مردی کریم و بخشنده و بزرگوار بود و به دستگیری بینوایان و مستمندان مشهور، به همراه همسر زیبا و مهربانش زندگی شاد و آرام وراحتی داشتند. **(صفحه آغازین)** **(وضعیت متعادل اولیه)**
۲	چیزی که سبب طعنه حسودان و ریشخند نامردمان شد آن بود که رییس قبیله فرزندی نداشت. **(یکی از افراد خانواده یا فاقد چیزی است یا آرزوی داشتن چیزی را دارد.) (تعریف: نیاز؛ نشانه: a)**
۳	دعاها و درخواست‌های این زوج بدانجا رسیدکه خداوند آنها را صاحب فرزندی پسرکرد. **(بدبختی یا مصیبت یا کمبود آغاز قصه التیام می‌پذیرد). (نشانه: K)**
۴	سید عامری– رییس قبیله– به میمنت چنین میلادی در خزانه بخشش را بازکرد و جشنی مفصل ترتیب داد. **(بازگشت وضعیت متعادل)**
۵	نهایت دقت و وسواس در نگهداری کودک به عمل آمد، بهترین دایگان،مناسب‌ترین لباس‌ها و خوراک‌ها برای کودک در دانه فراهم شد. زیبایی صورت کودک هر بیننده‌ای را مسحور خویش می‌کرد. نام کودک را «**قیس**»نهادند، قیس ابن عامری
۶	قیس در پناه تعلیمات و توجهات پدر بزرگتر و رشیدتر شد. درسن ۱۰ سالگی به چنان کمال و جمالی رسید که یگانه قبایل اعراب لقب گرفت.

۷	در مکتب‌خانه گروهی از پسران و دختران، هم‌درس و هم‌کلاس قیس بودند. در این میان دختری از قبیله مجاور به نام «لیلی» هم در کلاس مشغول تحصیل بود.
۸	ابراز عشق و علاقه از طرف لیلی به سبب دختر بودنش با وسواس و مراقبت بیشتری اعلام می‌شد اما قیس کسی نبود که قادر به پرده پوشی باشد ،کار بدانجا رسید که قیس را «**مجنون**» نامیدند. **(مصیبت یا نیاز علنی می‌شود). (میان‌جیگری، رویداد ربط‌دهنده؛ نشانه: B)** **(قهرمان شکل و ظاهر جدیدی پیدا می‌کند). (تعریف: تغییر شکل، نشانه: T)** **-صورت‌های خنده‌آور... ($T^{۴}$)**
۹	آوای عاشقی لیلی و مجنون، چنان گسترده می‌شود که تصمیم می‌گیرند این دو را– که جوانانی بالغ شده بودند– از هم جدا کنند. لیلی در گوشه تنهایی خود اشک می‌ریزد و مجنون آواره کوچه‌ها می‌شود و اشک ریزان سرود عاشقی می‌خواند. **(قهرمان آزمایش می‌شود، موردپرسش قرارمی‌گیرد، تعریف: نخستین خویشکاری بخشنده). (نشانه: D)** **(قهرمان قصه از کار نهی می‌شود). (تعریف: نهی، نشانه: Y)**
۱۰	پدر قیس در پی چاره کار, بزرگان و ریش سپیدان قبیله را جمع کرده و از آنها یاری می‌خواهد. **(قهرمان در برابر کارهای بخشنده آینده واکنش نشان می‌دهد). (تعریف: واکنش قهرمان. نشانه: E)** **(حوزه عملیات یاریگر: جبران و التیام مصیبت یا کمبود). (K)**
۱۱	پس از بحث و بررسی همه متفق‌القول اعلام کردند که تأخیر بیش از این فقط سبب بد نامی است بهتر است به خواستگاری لیلی برویم آنچه می‌تواند آتش این دلدادگی را فرو نهد یا مرگ است یا وصال. **(حوزه عملیات یاریگر: حل کردن یا انجام دادن امری دشوار). (N)**

۱۲	سیدعامری– پدرقیس– سازو برگ سفر فراهم می‌کند و باگروهی از بزرگان به دیدار پدر لیلی می‌شتابد. **قهرمان به مکان چیزی که درجستجوی آن است انتقال داده می‌شود، یا راهنمایی می‌شود. (تعریف: انتقال مکانی میان دو سرزمین، راهنمایی. نشانه: G)** **(یکی از اعضای خانواده، از خانه غیبت می‌کند). (تعریف: غیبت. نشانه β)** **(یکی از افراد خانواد یا فاقد چیزی است یا آرزوی داشتن چیزی را دارد). (تعریف: نیاز؛ نشانه: a)**
۱۳	پدر لیلی که خود از بزرگان شهر مجاور است هنگامی که خبر ورود سیدعامری را می‌شنود با رویی گشاده به استقبال آنان می‌رود.
۱۴	پدر قیس، لیلی را از پدرش خواستگاری می‌کند.
۱۵	پدر لیلی، با ازدواج دخترش با یک فرد دیوانه و **مجنون** مخالفت می‌کند. **(شریربه یکی از اعضای خانواده صدمه یا جراحتی وارد می‌سازد.) (تعریف: شرارت. نشانه: A)**
۱۶	پدر قیس، با رویی شرمنده و دلی دردناک بازمی‌گردد و زبان به نصیحت قیس می‌گشاید.
۱۷	قیس از خانه بیرون می‌رود و آواره کوه و بیابان می‌شود. **(قهرمان در برابر کارهای بخشنده آینده واکنش نشان می‌دهد). (تعریف: واکنش قهرمان، نشانه: E)** **(جستجوگرموافقت می‌کند یا تصمیم می‌گیردکه به مقابله پردازد). (تعریف: مقابله‌ی آغازین. نشانه: C)** **(قهرمان خانه را ترک می‌گوید). (تعریف: عزیمت. نشانه: ↑)**
۱۸	مجنون که هر روز ضعیف‌تر و خمیده‌تر می‌شود و در عشق استوارتر و بیتاب‌تر از سوی ناصحان و دوستان مورد نصیحت و طعنه قرار می‌گیرد. **(قهرمان آزمایش می‌شود، مورد پرسش قرارمی‌گیرد،)(تعریف: نخستین خویشکاری بخشنده. نشانه: D)**

۱۹	همه مساجد و خانه‌ها و اماکن مقدس توسط پدر و خانواده‌اش زیارت می‌شود و همه جا دخیل بسته می‌شود. نذرها برای سلامتیش می‌دهندو صدقه‌ها می‌پردازند. **(استفاده از شیء جادو. نشانه: F)** **(قهرمان معروض عملیاتی واقع می‌گردد که به دریافت عامل جادویی می‌انجامد. نشانه: D)**
۲۰	یکی از نزدیکان پیشنهاد می‌دهدکه او را به سفر حج ببرند. **(قهرمان به مکان چیزی که در جستجوی آن است انتقال داده می‌شود، یا راهنمایی می‌شود). (تعریف: انتقال مکانی میان دو سرزمین، راهنمایی. نشانه: G)**
۲۱	در خانه خدا هم مجنون، عشق لیلی را از خدا می‌خواهد. **(قهرمان در برابر کارهای بخشنده آینده واکنش نشان می‌دهد). (تعریف: واکنش قهرمان. نشانه: E)** **(نهی نقض می‌شود). (نشانه: δ)**
۲۲	حسودان و طاعنان قبیله، تدبیری کردند که قیس، به عنوان دیوانه توسط شحنه شهر دستگیر شود. **(شریر به اغواگری می‌پردازد). (η')** **(شریربه یکی از اعضای خانواده صدمه یا جراحتی وارد می‌سازد). (تعریف: شرارت. نشانه: A)** **(شریر صدمات جسمانی وارد می‌آورد). ($A^{۶}$)**
۲۳	مجنون به ناگهان گم می‌شود و کسی نمی‌داند طعمه گرگان بیابان شده یا شحنه او را کشته است. **(یکی از اعضای خانواده از خانه غیبت می‌کند). (تعریف: غیبت. نشانه: β)**

۲۴	مردی از قبیله بنی سعدکه ازحوالی کوه نجد می‌گذشت مجنون ژولیده و ژنده‌پوش و رنجور را می‌بیند. **(قهرمان شکل و ظاهر جدیدی پیدا می‌کند). (تعریف: تغییر شکل. نشانه: T)** **- قهرمان جامه تازه‌ای در بر می‌کند. (T^3)**
۲۵	مرد، پدر قیس را از وجود مجنون در بیابان باخبر می‌کند. **(حوزه عملیات یاریگر: جبران و التیام مصیبت یا کمبود). (K)**
۲۶	پدر قیس، او را بازمی‌گرداند و به او امید دوباره می‌دهد. **قهرمانبازمی‌گردد. (تعریف: بازگشت. نشانه: ↓)** **(حوزه عملیات یاریگر؛ متشکل از انتقال مکانی قهرمان). (G)**
۲۷	مجنون با سختی و به اصرار پدر به زندگی عادی در قبیله بازمی‌گردد. **بدبختی یا مصیبت یا کمبود آغاز قصه التیام می‌پذیرد. (نشانه: K)** **(قهرمان بار دیگر نسبت به کارهای بخشنده واکنش نشان می‌دهد). (نشانه: E)**
۲۸	مدت زیادی نگذشت که خلق و خوی انسان‌های عادی طاقتش را طاق کرد و دوباره راه کوه و بیابان گرفت. **(قهرمان یک بار دیگر به جستجو می‌رود). (نشانه: ↑C)** **(قهرمان به مکان چیزی که در جستجوی آن است انتقال داده می‌شود، یا راهنمایی می‌شود). (تعریف: انتقال مکانی میان دو سرزمین، راهنمای. نشانه: G)** **(قهرمان خانه را ترک می‌گوید). (تعریف: عزیمت. نشانه: ↑)**
۲۹	لیلی شب‌ها پس از آنکه همه به خواب می‌رفتند آرام در بستر خود می‌نشست و اشک می‌ریخت.
۳۰	یکی از ندیمه‌های لیلی، خبر عاشق بودن و ماندن او را به مادر لیلی که فکر می‌کرده عشق قیس از سر دخترش بیرون رفته می‌رساند. **(مصیبت یا نیاز علنی می‌شود)(میانجیگری، رویداد ربط‌دهنده؛ نشانه: B)**

۳۱	جوانی نجیب‌زاده ازخاندان بنی اسد به نام ابن سلام، شیفته لیلی شده، به خواستگاری او می‌آید.
۳۲	مجنون با نوفل،بزرگ عیاران، روبه‌رو و آشنا می‌شود.
۳۳	نوفل، به مجنون قول می‌دهد که لیلی را به او بازگرداند. **(یاری‌گر دوم)** **(بدبختی یا مصیبت یا کمبود آغاز قصه التیام می‌پذیرد. نشانه: K)**
۳۴	نوفل از مجنون در خانه خود ، پذیرایی می‌کرد لباس‌های فاخر به او می‌پوشانید و او را همیشه در کنار خود می‌نشاند. **(قهرمان اختیار استفاده از یک عامل جادو را به دست می‌آورد). (تعریف: تدارک یا دریافت شیئی جادو. نشانه: F)** **- شخصیت‌های مختلفی خود را در اختیار قهرمان می‌گذارند. (F^{9})** **(قهرمان شکل و ظاهر جدیدی پیدا می‌کند). (تعریف: تغییر شکل. نشانه: T)** **- قهرمان جامه تازه‌ای در بر می‌کند. (T^{3})**
۳۵	مجنون در مدت کوتاهی قدرت گذشته و چهره و اندام زیبا و متناسب خود را بازیافت. از آنجا که صاحب هوش و ذکاوتی خاص بود حساب‌های مالی نوفل را سروسامانی داد و هر روز نزدیک غروب به جوانان تعلیم شمشیر بازی و تیراندازی و به نوجوانان خواندن و نوشتن آموزش می‌داد. **(قهرمان در برابر کارهای بخشنده آینده واکنش نشان می‌دهد). (تعریف: واکنش قهرمان. نشانه: E)** **(قهرمان شکل و ظاهر جدیدی پیدا می‌کند). (تعریف: تغییر شکل. نشانه: T)**
۳۶	نوفل، با یادآوری قولی که به مجنون داده بود، با لشکری آماده به سوی شهر لیلی حرکت کرد. **قهرمان به مکان چیزی که در جستجوی آن است انتقال داده می‌شود، یا راهنمایی می‌شود. (تعریف: انتقال مکانی میان دو سرزمین، راهنمایی. نشانه:G)** **(حوزه عملیات یاریگر، متشکل از: انتقال مکانی قهرمان) (G)**

۳۷	نوفل به پدر لیلی پیغام داد یا دخترش را به قیس می‌دهد یا آماده جنگ شود.
۳۸	پدر لیلی جواب رد به خواسته نوفل می‌دهد.
۳۹	نوفل بار دیگر برای اتمام حجت پیغام می‌فرستد، اما همه قبیله برای محافظت از لیلی و آبروی قبیله آماده جنگ با او می‌شوند. **(جستجوگر موافقت می‌کند یا تصمیم می‌گیرد که به مقابله پردازد).** **(تعریف: مقابله؛ نشانه: C)** **- مقابله آغازین**
۴۰	جنگ سختی میان دو قبیله درمی‌گیرد. و مجنون میان دو قبیله سرگردان بود.
۴۱	با تاریک شدن هوا دو سپاه از هم فاصله می‌گیرند و به قرارگاه‌های خویش باز می‌گردد.
۴۲	روز بعد لشکر بزرگی از سوی قبیله لیلی به نوفلیان حمله‌ور می‌شود و آنها را بشدت شکست می‌دهد. و نوفل چاره‌ای جز خاتمه جنگ نمی‌بیند. **(شریر** (در اینجا قبیله لیلی) **صدمات جسمانی وارد می‌آورد). (A۶)** **(شکست و وارد ساختن صدمات مالی و جانی)**
۴۳	نوفل پس از چند روز با سپاهی بزرگتر به قبیله لیلی حمله می‌کند و کار تا جایی پیش می‌رود که بزرگان به دیدار او می‌آیند تا جنگ را تمام کند و او فقط لیلی را از آنها می‌خواهد. **(قهرمان و شریر به نبرد تن به تن می‌پردازند). (تعریف: کشمکش. نشانه: H)**
۴۴	اما پدر لیلی می‌گوید حاضر است سر دخترش را ببرد اما او را به بیابانگردی دیوانه ندهد. **(حوزه عملیات شریر؛ متشکل است از: شرارت (A) ، جنگ یا هر صورت دیگری از کشمکش با قهرمان). (H)**

۴۵	نوفل که حاضر به چنین کاری نبود، خواسته پدر لیلی را می‌پذیرد و سپاهش را برای همیشه بازمی‌گرداند. **(قهرمان باز می‌گردد). (تعریف: بازگشت. نشانه: ↓)**
۴۶	مجنون که دیگر از نوفل ناامید شده بود دوباره در بیابان‌ها گم شد. **جستجوگر موافقت می‌کند یا تصمیم می‌گیرد که به مقابله پردازد. (تعریف: مقابله آغازین؛ نشانه: C)**
۴۷	ابن سلام دوباره از لیلی خواستگاری می‌کند.
۴۸	لیلی با ابن سلام عروسی می‌کند. **(بدبختی و مصیبت اعلان می‌شود). (B^5)**
۴۹	بعد از مدتی پدر قیس از دنیا می‌رود. **(یکی از اعضای خانواده، از خانه غیبت می‌کند). (تعریف: غیبت. نشانه: β)** **- شخصی که غیبت اختیار می‌کند** (مرگ) **می‌تواند یکی از اعضای نسل مسن‌تر باشد (β^1)**
۵۰	ابن سلام که از وصال لیلی بی‌نصیب مانده است از دنیا می‌رود.
۵۱	لیلی بیمار می‌شود و در پس یک بیماری سخت او نیز وداع حیات می‌گوید.
۵۲	مجنون پس از آوارگی‌های زیاد در بیابان‌ها در غم فراق لیلی سرانجام بر سر مزار او جان می‌بازد.

تحلیل ساختارروایی این منظومه براساس الگوها و عناصر داستان

در مقاله حاضر، فرضیه‌ی اصلی آن است که دریابیم نظام ساختاری این منظومه چه رابطه‌ای با محتوای آن دارد و آنچه اهمیت دارد تحلیل ساختاری آن خواهد بود. اما نکته‌ی مهم در تحلیل ساختاری این است که کوچک‌ترین جزء را پیدا کنیم. و ما برای این نوع تحلیل در بخش پیشین از روش ولادیمیر پراپ در ریخت‌شناسی قصه‌های

پریان استفاده کردیم. چنانکه پیش از این نیز اشاره شد، کار پراپ در تحلیل قصه‌های پریانایین بود که توانست این واحدها را دریابد و ساختار معین و روشنی از آن به دست دهـد؛ وی در مرحله بعد، تجزیه و تحلیل ساختاری روابط متقابل این واحدها را به منظور ترکیب نحوی مورد توجه قرارداد یعنی کشف این امر که ترکیب یک جزء با جزء دیگر، در قالب چه ضوابط و قوانینی شکل می‌گیرد.

نظامی گنجوی، به عنوان یکی از مهمترین شاعران داستان‌پرداز، دارای آثار متعددی است که می‌تواند ما را در دریافت ساختار داستان در عرصه ادبیات غنایی یاری دهد. در این میان منظومه «لیلی و مجنون» به عنوان یکی از مهمترین آثاری که نامش در این عرصه می‌درخشد پس از ویس و رامین فخرالدین اسعد گرگانی ازجمله مهمترین آثار ادبیات کلاسیک به شمار می‌رود که راه تازه‌ای در حوزه شعر روایی غنایی گشود به طوری که پس از آن بسیاری از شاعران همچون جامی و وحشی بافقی این راه را ادامه دادند.

در تحلیل ساختاری لیلی و مجنون چالشی رقابت‌آمیز دیده نمی‌شود. و آنچه میان دو شخصیت لیلی و مجنون رخ می‌دهد رابطه‌ی حقیقی است که لحظه به لحظه به شدت آن افزوده می‌شود. به طوری که این رابطه در ساختار داستان هر دو را به سوی یک سرنوشت حزن‌انگیز بدفرجام می‌کشاند.

نظامی در لیلی و مجنون یک تیپ می‌سازد تیپ عاشق دلسوخته و حرمان کشیده، که در بسیاری از صحنه‌های کتاب، شروع به تشریح و توصیف موقعیت عاشقانه خود می‌کند. نظامی این «تیپ» را بر اساس نوعی روانشناسی فردی ساخته است، طوری که حالات مجنون جزبه جزء، گرچه خیلی اغراق شده، توصیف گردیده است موقعیت مجنون از شیفتگی فردی، از درون‌گرایی عاطفی و از تغزلی بدبینانه سرچشمه گرفته است که در آن شخصیت تمام هوش و حواس و دنیا و بینش خود را متمرکز در وجود

لیلی می‌بیند و «لیلی لیلی زنان بهر ســوی» روانه می‌شــود. حرف‌ها و اعمال شخصیت از عشــق درونی و سوزناک او ریشه گرفته‌اند و چون با وجود زبان مبالغه‌آمیز نظامی، وجود مجنون از صمیمیتی عاشــقانه لبریز اســت، فردفرد عاشقان می‌توانند با مجنون هویت مشابه پیدا کنند. (براهنی، ۱۳۶۲: ۲۶۰– ۲۶۱)

با عنایت به آنچه ذکر شــد در این داســتان به تبیین شــخصیت‌ها یا به گفته پراپ، نقش‌مایه‌های داســتان و نیز کارکردها و خویشکاری‌های قهرمان‌های قصه با توجه به ساختار روایی آن پرداختیم تا دریابیم که این عناصر در ترکیب نحوی خود چگونه از شکل خام داستان (به تعبیر فرمالیست‌ها، فالبیولا) به طرح روایی (به تعبیر فرمالیست‌ها، سیوژه) تغییر می‌کنند و در این شیوه‌ی بیان محتوای غنایی داستان بر این عناصر روایی چه تأثیری گذاشته است برای این منظور در ادامه ضمن تعریفی کوتاه از هریک از این عناصر روایی به تحلیل آنها در این منظومه می‌پردازیم.

با تحلیل و بررســی داســتان می‌توان اذعان داشــت که طرح آغازین این داستان با همنشینی دو شخصیت اصلی آن با سنین محدود و در یک فضای دوستانه به نام مکتب شــکل می‌گیرد.آنچه که به عنوان اولین عنصر قابل بررســی در این منظومه قابل ذکر است مقوله پیرنگ است ولادیمیر پراپ، پیرنگ داستان را ساختار بنیادین قصه می‌داند و در این‌باره می‌گوید: «نیروهای آشفته‌ساز، ساختار یک وضعیت متعادل آغازین را در روایت دستخوش آشفتگی می‌کند. این آشفتگی به عدم تعادل و برهم خوردن موقعیت می‌انجامد، ســپس رویدادی به استقرار دوباره‌ی تعادل که گونه‌ی اصلاح‌شده‌ی تعادل آغازین اســت منجر می‌شــود.» (پراپ، ۱۳۶۸: ۶۳) وی این تغییر وضعیت را «رخداد» (Event) نامیــد. به نظر او این تغییر وضعیت یا رخداد از عناصر اصلی روایت اســت. تلاش پراپ با بررسی صد قصه‌ی عامیانه‌ی روسی در کتاب «ریخت‌شناسی قصه‌های پریان» شــناختن این رخدادهاســت که آنها را نقش ویژه (Function) یا خویشــکاری

(کارکرد) نامید.

منظومه لیلی و مجنون از پیرنگ ســاده‌ای برخوردار اســت، بــه ویژه آن که تعداد شخصیت‌های این منظومه کم تعداد و از پیچیدگی‌های کمتری برخوردار است. نظامی، بی‌تردید زمان و اهمیتی را که برای ســرودن خســرو و شــیرین صــرف نموده، برای سرایش لیلی و مجنون به کار نبسته است.

ارســطو، پیرنگ را متشکل از ســه بخش می‌داند: آغاز که حتماً نباید در پی حادثه دیگــری آمده باشــد، میان که هم در پی حوادثی آمده و هــم با حوادث دیگری دنبال می‌شــود و پایان که پیامد طبیعی و منطقی حوادث پیشین است از نظر ارسطو، پیرنگ ایده‌آل از چنان همبســتگی و استحکامی برخوردار است که اگر حادثه‌ای از آن حذف یا جابجا شــود، وحدت آن به کلی درهم می‌ریزد. (داد، ۱۳۹۰: ۱۰۱) و توالی حوادث را با تکیه بر روابط علی و معلولی بیان می‌کند و گره‌افکنی‌ها، کشــمکش، تعلیق، اوج، گره‌گشایی در آن طرح‌ریزی می‌شوند. (میرصادقی، ۱۳۶۷: ۲۵۹)

در پیرنگ قصه‌ی لیلی و مجنون با گره‌ها و تعلیق‌های بســیاری مواجه نیســتیم و روال داســتان با حضور شخصیت‌ها، نقش‌مایه‌ها و کارکردهای ساده و یکدستی پیش می‌رود. این داســتان نیز مطابق تحلیل پراپ و نیز تودوروف، به شــکل تغییر وضعیت متعادل به وضعیت نامتعادل پیش می‌رود اما به طور کلی به ســبب عدم پیچیدگی‌ها و تعلیق‌ها گویا فقط یک یا چند گره ســاده در داستان تکرار می‌شود. و آن موانعی است که بر سر وصال این دو عاشق و معشوق وجود دارد.

در واقع این منظومه بیشتر به شکل توصیفی شرح حال دو شخصیت لیلی و مجنون را بر اســاس احساسات و روحیات و حالات شخصیت‌ها روایت می‌کند تا کنش‌های آنها. این امر از عناوینی که در هر بخش از کتاب آورده شده دیده می‌شود؛ برای مثال: انس مجنون با وحوش و سباع؛ نیایش کردن مجنون به درگاه خدای تعالی؛ رسیدن نامه

لیلی به مجنون؛ نامه مجنون در پاسخ لیلی؛ غزل خواندن مجنون نزد لیلی و...

بنابرایـــن می‌تـــوان اینگونه اظهار نمود که روایت لیلـــی و مجنون، روایتی توصیفی اســـت نه دراماتیک و نمایش‌گونه و نظامی در این اثر بیشـــتر از عنصر «توصیف» بهره جســـته تا عناصر نمایشـــی همچون گفتگو و تعقیب و گریز ادوارد مورگان فورســـتر، پیرنگ و داستان را دو ویژگی مهم روایت می‌داند و با تأکید بر عامل زمان و علیت این دو را از هم متمایز می‌کند. او داستان را نقل رشته‌ای از حوادث با توجه به عامل زمان می‌داند در حـالی که در پیرنگ علت و معلـول مد نظر اســـت. فورســـتر مـی‌گوید اگر با داستان روبـه‌رو باشیم، می‌گوییم: «خوب بعد؟» و اگر طرح باشد می‌پرسیم: «چرا؟» ایـــن تفاوت اصلی و اساســـی بین دو وجه از رمان اســـت. او می‌نویســـد: «طرح، نقل حوادث اســـت با تکیه بر موجبیّت و روابط علت و معلول. "سلطان مرد و سپس ملکه مرد" این داســـتان است اما "سلطان مرد و پس از چندی ملکه از فرط‌اندوه درگذشت" طرح است. در این‌جا نیز توالی زمانی حفظ شده لیکن حس سببیت بر آن سایه افکنده است.» (فورستر، ۱۳۸۴: ۱۱۸-۱۱۹)

با عنایت به این امر وبا توجه به پیرنگ داستان لیلی و مجنون بر اساس روابط علی و معلولی منسجم و عنصر گفتگو می‌توان اینگونه اظهار نمودکه بسیاری از بخش‌های داســـتان به گفتگو و ارائه راهکارهای متناســـب با شـــرایط می‌گـــذرد. و حتی می‌توان گفت روابط علی و معلولی این قصه در مقابل گره‌افکنی آن، بسیار فراوان است. یکی دیگر از عناصر قابل بررسی در این منظومه عنصر شخصیت است.از نظر معتقدان این نظریه، دریک داستان هر شخصیتی نقشی را برعهده دارد که باید آن‌را انجام دهد.یکی از مهمترین نظریاتی که روایت‌شناســـان درباره‌ی ایـــن عنصر مطرح نمودند، «نظریه‌ی کنشـــی» است. که در این نظریه شـــخصیت را کنشگر (Active) می‌نامند. که مبـدع آن ولادیمیر پراپ است.

چنانکــه گفته شــد، پراپ بازیگران قصــه را به هفت نوع تقســیم نمود: قهرمان، اعزام‌کننده، آدم شــریر، یاری‌کننده، بخشــنده، شخص مورد جســتجو، قهرمان قلابی. هرکــدام از ایــن بازیگــران با نقشــی که بر عهده دارنــد یــک وضعیــت متعــادل را بــه نامتعادلتغییرمی‌دهند. در یک قصه همه‌ی بازیگران کنش‌گر هســتند اما مأموریت هرکدام متفاوت اســت. مثلاً مأموریت قهرمان این اســت که وضعیت متعادل آغازین قصه را که نیرویی آن را برهم زده است به حالت اولیه بازگرداند.

بــه لحاظ تعدد نقش‌مایه‌ها منظومه لیلی و مجنون از تعداد شــخصیت‌های کمتری برخوردار اســت و به تبع آن کنش‌های محدودی در داســتان دیده می‌شــود. و خود شــخصیت‌های لیلی و مجنونبه عنوان ارکان اصلی داســتان تأثیرگذار نیســتند چراکه کنش‌های آنها کنش‌های نافذی نیســت و هر دو از شخصیت‌های کنش‌پذیر یا مفعولی هستند که حتی قربانی و بهره‌ور نامیده می‌شوند. اما شخصیت‌های دیگری که در مسیر داســتان در کنار شــخصیت‌های اصلی، نقش‌آفرینی می‌کنند تأثیر بیشــتری در پیشبرد روایت و تغییر وضعیت از شــکلی به شــکل دیگر دارند. مانند: پدر مجنون، نوفل و یا حتی ابن سلام.

بنا بر نظر پراپ، سه رابطه میان شخصیت‌ها و کارکردها وجود دارد:

الف) شخصیت با یک حیطه‌ی کنش سروکار دارد.

ب) یک شخصیت در شماری از حیطه‌های کنش شرکت می‌کند.

ج) یک حیطه‌ی کنش میان عده‌ای شــخصیت‌های مختلف تقسیم می‌شود.(پراپ، ۱۳۶۸: ۱۲۳).

و به لحاظ زمانمندی روایت در این منظومه نظامی از شیوه «مکث توصیفی» بسیار اســتفاده کرده اســت و ضرب‌آهنگ داستان چندان پرشتاب و پی در پی نیست؛ از این جهت حجم کمتری دارد. اما باید این مسأله را در نظر گرفت که تداوم این داستان به

گونه‌ای است که حجم متن بسیار بیشتر از عرضه رخدادهاست.

همانطور که گفته شد بنابر نظر فرمالیست‌ها، هر روایت از دو بخش fibula (داستان) و syuzet (روایت) تشکیل شده است. فابیولا از حوادث و شخصیت‌ها صحبت می‌کند اما سیوژه مربوط به راوی است؛ جایی است که راوی با خواننده ارتباط برقرار می‌کند.

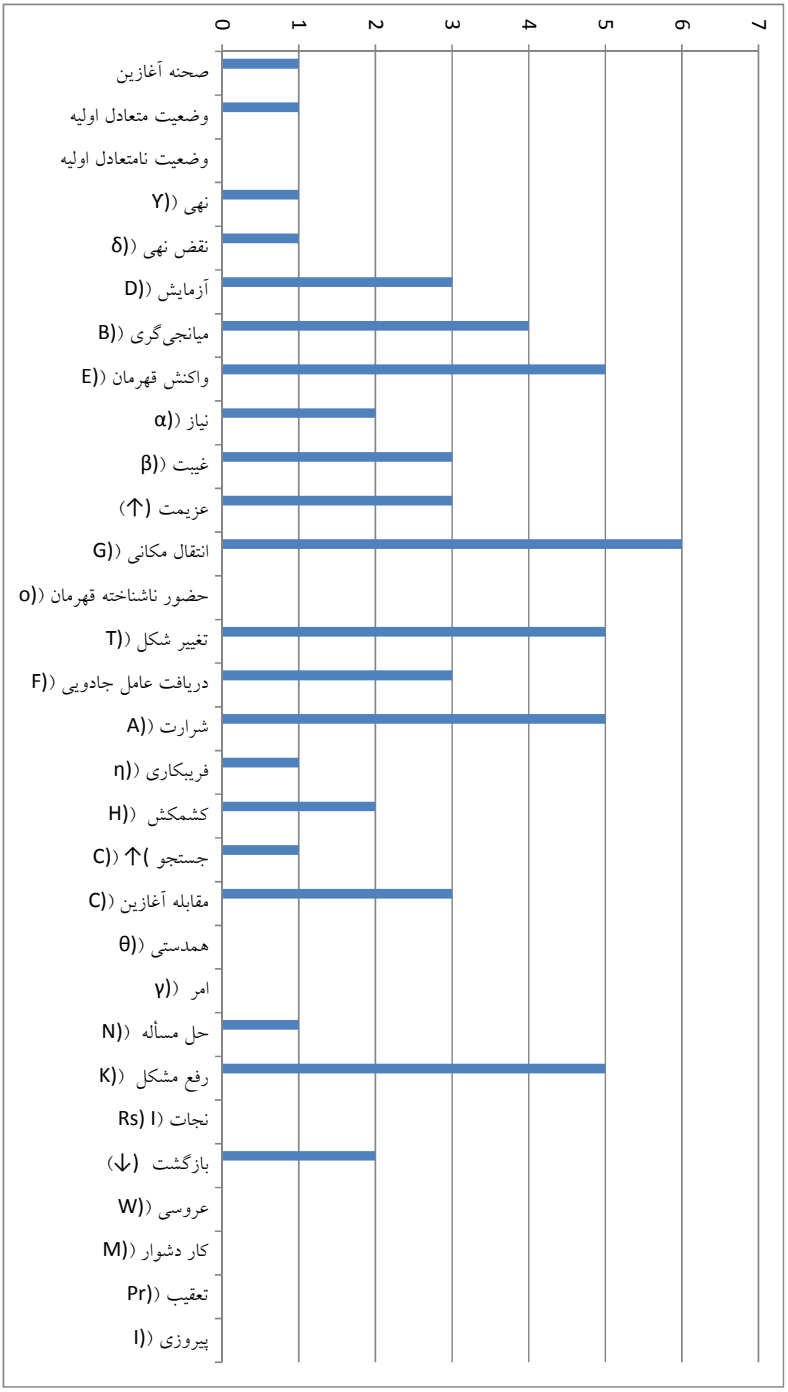
این منظومه از یک راوی دانای کل بهره برده است که نظامی در آغاز داستان آن را گوینده داستان می‌نامد:

گوینـــده داســـتان چنین گـــفت آن لحظـه کـه دّر ایـن سـخن سـفت

راوی داســتان لیلی و مجنون نیز چندان به تفسیر عقاید شخصیت‌ها نمی‌پردازد اما تقریبا در تمام داستان، و در سوز و گدازهای عاشقانه مجنون، بارها نظر خود را درباره عشــق و حالات و روحیات وی و لیلی و روزگاری که مســبب این شرایط بوده اعلام می‌کند.

«در این نوع، راوی می‌تواند در ذهن شــخصیت‌ها وارد شود، پیچ و خم‌های پنهان کنش را برملا سازد، می‌تواند اگر بخش‌های گوناگون داستان بطلبد موجز سخن گوید یا به تفصیل، او که همه چیز را می‌داند می‌تواند چیزهایی را آشکار سازد که هیچ یک از شخصیت‌ها نمی‌داند.» (مارتین، ۱۳۶۸: ۹۷)

❊	خلاصه کارکردهای لیلی و مجنون
۱	صحنه آغازین
۲	نیاز (α)
۳	رفع مشکل (K)
۴	میانجی‌گری (B) – تغییر شکل (T)
۵	اولین کارکرد بخشنده (D)– نهی (Y)
۶	واکنش قهرمان (E)
۷	حل مسأله (N)
۸	انتقال مکانی (G) – غیبت (β)
۹	شرارت (A)
۱۰	مقابله آغازین (C)
۱۱	دریافت عامل جادویی (F)
۱۲	نهی نقض (δ)
۱۳	فریبکاری (η)
۱۴	بازگشت ($\downarrow$)
۱۵	واکنش قهرمان (E)
۱۶	جستجو ($C\uparrow$)
۱۷	کشمکش (H)



نمودار کارکردهای ساختاری لیلی و مجنون

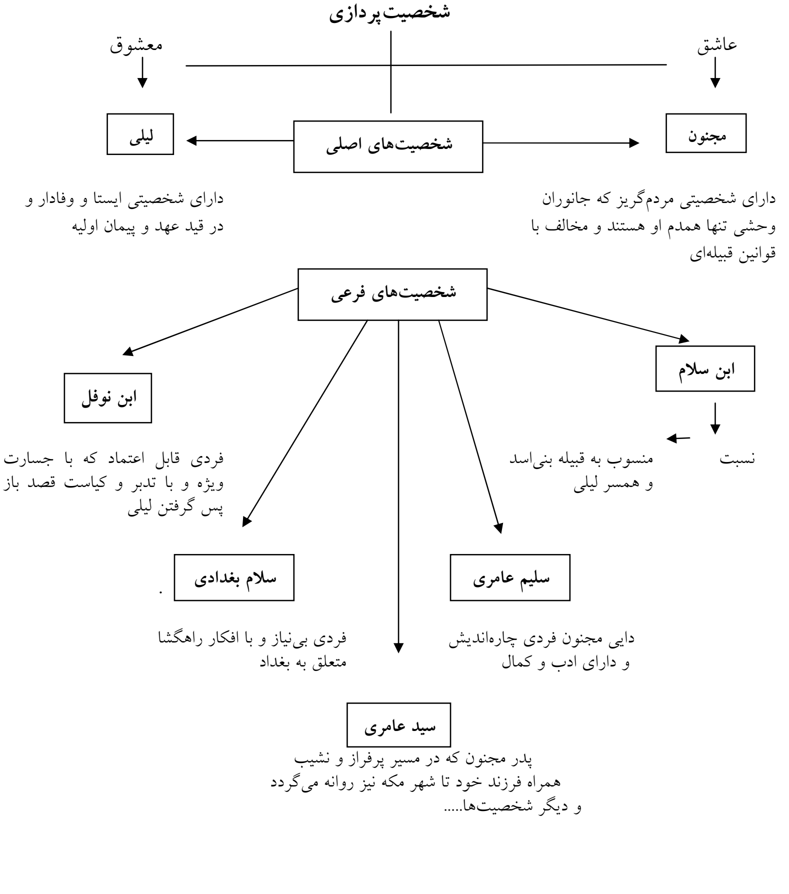
تجزیه وتحلیل عناصر داستان
پیرنگ

طرح اولیه داستان را می‌توان مضمون عاشقانه آن دانست که از علاقمندی دو کودک مکتب‌نشین آغاز می‌گردد و با گره‌افکنی‌های پی درپی با حضور شخصیت‌های اصلی در کنار شخصیت‌های فرعی به فرجامی ناگوار پایان می‌پذیرد.

پیرنگی مستحکم با تعلیق‌های کم و گره‌افکنی‌های محدود؛ تقریباً بدون گره‌گشایی؛ مبتنی بر روابط علی‌معلولی و خطی

شخصیت‌ها با کنشگرها

دارای شخصیت‌های محدود؛ و غیر متأثر در پیشبرد روند داستان؛ شخصیت‌های کنشگر و فاعلی: پدر مجنون، نوفل، ابن سلام؛ شخصیت‌های کنش‌پذیر و مفعولی: لیلی و مجنون



زمانمندی روایت

دارای سیر خطی به لحاظ زمانی فرجام قطعی؛ تداوم داستان به گونه‌ای است که حجم متن بسیار بیشتر از عرضه‌ی رخدادهاست؛ استفاده از شگرد «مکث توصیفی»

راوی زاویه دید

زاویه‌ی دید به روش روایی دانای کلی به نام «گوینده داستان» است؛ راوی از همه اعمال و افکار قهرمانان باخبر است. راوی از روش غیرشخصی بهره می‌گیرد؛ و تنها اعمال و حوادث را به خواننده گزارش می‌کند.

صحنه‌پردازی

فضای این داستان جز در موارد معدود محیط خشک قبیله‌ای است به دور از هرگونه توصیفات زیبای مناظروفضای دل انگیز

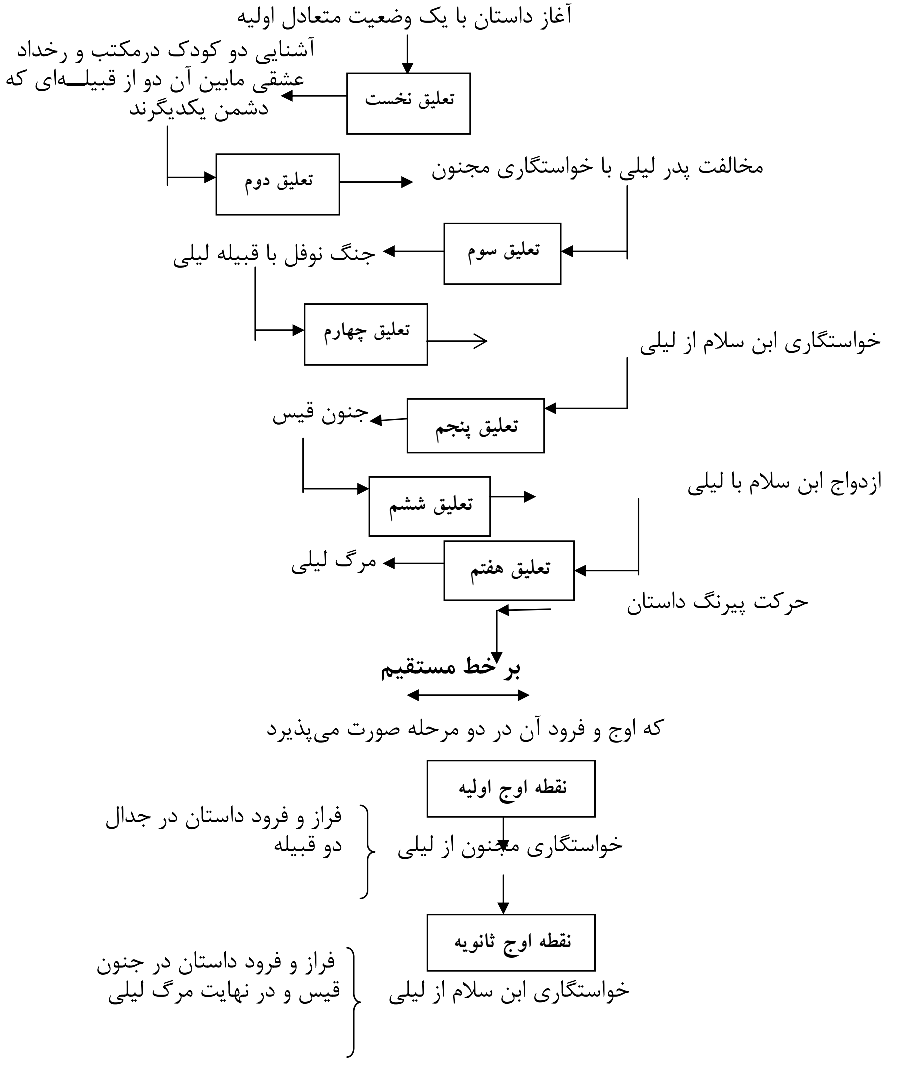
کشمکش

حکایت با شرح جدال دو قبیله آغاز می‌شود و همچنان این عنصر با دخالت شخصیت‌های فرعی در داستان (نظیر نوفل) همراه می‌شود و تا پایان آن ادامه می یابد.

لحن داستان

لحن داستان با توجه به موضوع آن گرایش به بیان مضاین عاشقانه و درام دارد و این امر با درخواست ازدواج مجنون از لیلی از لحظات نخستین روایت داستان آغاز می‌گردد و با نجوای مجنون با خداوند در خفا و با عملکرد شخصیت‌های کنشگر وفاعلی تبیین می‌گردد.

تعلیق‌ها و طرح کلی داستان



نتیجه:

بااندیشـــیدن در منظومه‌های غنایی نظامی گنجوی می‌توان دریافت که وی از جمله شـــاعرانی اســـت که با بهره‌گیری ازعناصر تشبیه، اســـتعاره، کنایه و مجاز تصاویر تازه وبدیعیـــرا خلق نموده که برای درک آن‌ها باید همه تعبیرات و توصیفاتی را که شـــاعر

در ساختار یک کلمه یا اسم آورده است در کنار یکدیگر گذاشت تا نگاه تازه او را دریافت و به عمق احساسات واندیشه او پی برد با تحلیل ساختاری منظومه لیلی و مجنون به عنوان یکی از آثار ادب غنایی می‌توان اظهار نمود که درون‌مایه داستانی این اثر و تحلیل کارکردها براساس عملکرد نقش‌مایه و الگوهای ارائه شده در اثر ریخت‌شناسی قصه‌های پریان، در اغلب موارد با الگوهای پراپ هماهنگی دارددر واقع نظامی با بهره‌گیری از اصول و موازین داستان‌سرایی و نقش‌آفرینی برای هر یک از شخصیت‌ها و رخدادها و حوادث داستان، بن‌مایه‌های داستانی خود را ترسیم نموده، او با ترکیبات بدیع و روابط و مناسبات حاکم بر قواعد داستان‌سرایی به کلام خود استحکام ویژه‌ای بخشیده به طوری که با بررسی امکانات زبانی شعر وی یا به نوعی تحلیل فرمالیسی و ساختارگرایانه آن می‌توان عناصر داستان‌سرایی شعر او را مورد تحلیل ساختاری قرار داد.

منابع

۱. آبرکرامبی، نیکلاس و دیگران، (۱۳۶۷)، فرهنگ جامعه‌شناسی، ترجمه حسن پویان، تهران، چاپ خش، چ اول.

۲. آزاد ارمکی، تقی، (۱۳۸۱)، نظریه‌های جامعه‌شناسی، تهران، سروش، چ دوم.

۳. ایگلتون، تری، (۱۳۶۸)، پیش درآمدی بر نظریه ادبی، ترجمه عباس مخبر، تهران، مرکز.

۴. براهنی، رضا، (۱۳۶۲)، قصه‌نویسی، تهران، امیرکبیر، ۳ جلد، چ سوم.

۵. برتنس، یوهاس، (۱۳۸۷)، مبانی نظریه ادبی، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، تهران، ماهی، چ دوم.

۶. پاینده، حسین، (۱۳۸۵)، نقد ادبی و دمکراسی، تهران، نیلوفر، چ اول.

۷. پراپ، ولادیمیر، (۱۳۸۶)، ریخت‌شناسی قصه‌های پریان، ترجمه فریدون بدره‌ای، تهران، طوس، چ اول.

۸. داد، سیما، (۱۳۹۰)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران، مروارید، چ پنجم.

۹. سیف‌زاده، سیدحسین، (۱۳۷۹)، مدرنیته، نظریه‌های جدید در علم سیاست، تهران، دادگستر، چ اول.

۱۰. فرتر، لوک، (۱۳۸۶)، لویی آلتوسر، ترجمه امید احمدی آریان، تهران، مرکز، چ اول.

۱۱. فورتستر، ادکار مورگان، (۱۳۸۴)، جنبه‌های رمان، ترجمه ابراهیم یوسفی، تهران، نگاه، چ اول.

۱۲. گیدنز، آنتونی، (۱۳۷۸)، جامعه‌شناسی، ترجمه منوچهر صبوری، تهران، نی، چ پنجم.

۱۳. مارتین، والاس، (۱۳۸۶)، نظریه‌های روایت، ترجمه محمد شهبا، تهران، ترمه، چ دوم.

۱۴. میرصادقی، جمال، (۱۳۶۴)، عناصر داستان، تهران، شفا.

۱۵. نجفی، ابوالحســن، (۱۳۷۱)، مبانی زبان‌شناسی و کاربرد آن در زبان فارسی، تهران، نیلوفر، چ دوم.