پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی، سال دوازدهم
شماره ۲ (پی‌درپی ۴۴) تابستان ۱۴۰۰، صص ۶۶ – ۴۷

سازکار روایت در لیلی و مجنون بر اساس الگوی گریماس

فریده طهماسبی سرقلی[۱]، امیدوار مالملی[۲]، سید علی سهراب نژاد[۳]

چکیده

لیلی و مجنون از جمله منظومه‌های نظامی گنجوی است که در سیر داستان سرایی ادب فارسی تأثیری بسزا داشته است. در این پژوهش با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی به بررسی الگوهای روایتی در روایت لیلی و مجنون نظامی پرداخته شده است و نتایج نشان می‌دهد تقابل اصلی برخاسته در این اثر، تقابلی است برخاسته از جامعه عصر؛ تقابلی که ریشه در عصبیّت قومی دارد. کنش‌های کنشگران نیز بر اساس همین تقابل معنادار می شود. مجنون، شخصیتی پویا است که دچار تغییر و تحوّل می شود اما لیلی شخصیتی ایستا دارد. کنشگر اصلی داستان، مجنون است و اطرافیان او نیز نقش یاری‌گر دارند. بازدارنده اصلی این داستان، پدر لیلی و شیءارزشی نیز عشق است و به همین دلیل داستان، رنگ و بوی عرفانی پیدا کرده است. گیرنده نهایی نیز در داستان، مجنون است چرا که فقط اوست به عشق و حالات برخاسته از آن می‌رسد و مجنون با حالات برخاسته از عشق زندگی می‌کند.

کلیدواژه‌ها: لیلی و مجنون، روایت‌شناسی، روایت، گریماس.

[۱]دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی واحد ایذه، دانشگاه آزاد اسلامی، ایذه، ایران faredeh.tahmasebi55@gmail.com
[۲]استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد ایذه، دانشگاه آزاد اسلامی، ایذه، ایران (نویسنده مسئول) malmoliomidvar@yahoo.com
[۳]استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد ایذه، دانشگاه آزاد اسلامی، ایذه، ایران seyedali.sohrabnejhad@yahoo.com

مقدمه

رویکردهای نقد محور در پژوهش‌های ادبی در چند دههٔ اخیر افزونی گرفته است و باعث تحلیل‌ها و تفسیرهای بیشتر آثار ادبی شده‌اند و تفاوت آشکاری با شیوه‌های نقد در گذشته دارد نقدهای پیشین «یا لغوی و زبانی بودند مانند برخی نقدهای کسانی همچون قزوینی یا متمایل به تحقیق بود مانند نقدهای فروزانفر» (شادروی‌منش و محمودی چگنی، ۱۳۹۹: ۱۳۲) و نقدهای امروز زیربناهای عمیق‌تر و روش‌های دقیق‌تری دارند و شکل‌گیری نظریه‌ها، گواه این ادّعاست. روایت‌شناسی، علم بررسی الگوهای روایتی در آثار داستانی است. این علم با وجود اینکه به تازگی نشو و نما یافته است اما دامنهٔ فراگیری آن بسیار زیاد بوده است. نظریه‌های روایتی علاوه بر پویایی و تنوّعی که دارند دریچه‌ای جدید به ادبیات داستانی گشودند و «گونه‌های روایتی در ادّعا، هدف، منش و ویژگی‌های اجرایی بیانی با یکدیگر تفاوت دارند» (حسن‌پور، ۱۳۹۹: ۱۱۶). این نظریه‌ها چه در نوع ساختارگرایی آن و چه در پسا ساختارگرایی مباحثی بنیادین در شناخت داستان و روایت مطرح می‌کنند که برای پژوهندگان این حوزه مفید و حائز اهمیّت هستند. یکی از نظریه‌های ساختارگرایی در حوزهٔ روایت، نظریهٔ گریماس است. این نظریه علی‌رغم توجّه زیادی که به آن شده است اما در بیشتر موارد الگوبرداری نادرست و گاه سطحی از نظریه بوده است. گریماس از ساختارگرایانی است که نظریات او در حوزهٔ روایت تأثیر بسیار زیادی در استواری و شناخت بیشتر روایت‌های داستانی داشته است. در این پژوهش بر اساس الگوهای کنشگری او به تحلیل ساختاری روایت در لیلی و مجنون نظامی پرداخته شده است. در تمام موارد سعی شده است که الگوهای کنشگری بر متن تحمیل نشوند بلکه با توجه به بافت داستان به تشریح کنشگرها پرداخته شده است. در کنار الگوهایی روایتی گریماس سعی شده است شخصیت‌ها نیز که منطبق با الگوهای شخصیت‌پردازی هستند، تشریح شوند؛ بنابراین پژوهش حال حاضر پژوهشی محدود به آرای گریماس نیست اما بنا و اساس نظریه‌های او رعایت شده و سعی شده است به تحلیل برسد.

پیشینه پژوهش

در مورد الگوهای روایتی گریماس در آثار داستانی معاصر و حتّی کلاسیک کارهایی انجام شده است اما در مورد پیشینهٔ پژوهش حاضر تنها یک مقاله آن هم در دهمین همایش بین المللی ترویج نوشته شده است تحت عنوان «تحلیل ساختار روایتی منظومهٔ لیلی و مجنون نظامی گنجوی» که کپی برداری بسیار ناقصی از نظریه و تحمیل آن بر متن است. بخش کنشگرهای لیلی و مجنون علاوه بر ایرادهای اساسی که دارد بسیار ناقص و مختصر بررسی شده است که وجه تمایز این پژوهش با آن در آن است که در این مقاله تمام جزئیات و تمام کنشگرها نه تنها بررسی شده‌اند بلکه بر اساس تأثیرهایی که در ساختار روایتی این اثر دارند نیز تحلیل شده‌اند. جدا از این مقاله، مقالات دیگری نیز نوشته شده‌اند از

جمله: «طرح داستانی خسرو وشیرین لیلی و مجنون نظامی گنجوی با تأکید بر روایت شرقی» و مقالهٔ «تحلیل و بررسی ساختار روایتی منظومه‌های خسرو و شیرین و لیلی و مجنون نظامی بر اساس خویشکاری شخصیت‌های اصلی آن مطابق با نظریهٔ پراپ» و مقالهٔ «بررسی عنصر زمان در لیلی و مجنون نظامی بر اساس آرای ژنت» که از این پژوهش متمایز هستند و تنها در زمینهٔ پژوهش با هم اشتراک دارند. همچنین کتاب « سیمای دو زن» از جمله کتاب‌هایی است که فقط به کنشگری «زن» در دو منظومه خسرو و شیرین و لیلی و مجنون پرداخته است البته نگاه این کتاب بر اساس بستر مکانی روایت‌هاست و ارتباطی با پژوهش حاضر که بر اساس نظریهٔ گریماس انجام شده است، ندارد.

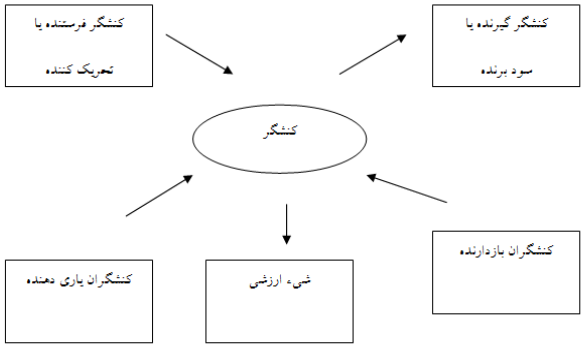
چهارچوب نظری تحقیق

یکی از شیوه‌های کاربردی نقد متون ادبی، نشانه‌شناسی *(Semiology)* است. ای. جی. گریماس (*a. j. greimas)*، پایه‌گذار مکتب نشانه‌شناسی پاریس، بعد از ولادیمیر پراپ *(vladimir propp)* که به بررسی ریخت‌شناسی قصه‌های پریان روسی پرداخت، از جمله کسانی بود که بر ساختار روایت‌ها تکیه کرد و کوشید عناصر سازندهٔ روایت‌ها را توصیف کند. گریماس معتقد است که می‌توان از عناصر روساختی عینی به ساختارهایی که در عمق متن واقع شده‌اند و دارای معنا هستند، دست یافت.

از نظر گریماس دلالت با تقابل‌های دوتایی شروع می‌شود. پایین و بالا، چپ و راست، تاریک و روشن، بر اساس تقابلی که با هم دارند در ارتباط با یکدیگر تعریف می شوند. از دید او، خوب بدون بد معنا نمی‌دهد و معنا به واسطهٔ تقابل‌هایی که میان دو واحد معنایی قائل می‌شویم، شکل می‌گیرد. «گریماس یک سطح تفکّر پیش زبانی را فرض می‌کند که در آن به این تقابل‌های ابتدایی شکلی انسان گونه داده می‌شود که به واسطهٔ آن، تقابل‌های منطقی یا مفهومی ناب به مشارکینی در یک موقعیت جدلی بدل می‌شوند، موقعیتی که وقتی مجال توسعهٔ زمانی را پیدا کند به یک قصه بدل می‌شود. اگر به این مشارکین ویژگی‌های فردیّت بخش داده شود، به کنشگر یا به عبارت دیگر، شخصیت تبدیل می‌شوند.» (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۴۷).

شخصیت از جمله عناصر کلیدی روایت است. در هر داستان، شخصیت حالت پایدار نخستین را دگرگون می‌کند و مدار داستان را پدید می‌آورد. «انسان، ادبیات داستانی را آفرید تا با این ابزار پیچیدگی‌های شبکهٔ روابط انسانی، درون و برون خود، تجربه‌ها و احساسات و عواطف، رابطهٔ انسان با هستی و به ویژه وضعیت انسان در هستی را بیان کند و بشناساند» (محمدی، ۱۳۸۱: ۱۱۱). گریماس به تبعیّت از پراپ که پیش‌تر هفت نقش روایتی را در عین اصرار بر تبعیّت آن‌ها از سی و یک کارکرد ویژه یا خویشکاری *(function)* معرّفی کرده بود، پیشنهاد کرد تا دسته‌بندی کلّی حاکم بر تمام روایت‌ها، فقط متشکّل از شش نقش یا مشارک در سه تقابل دو سویه باشد. این دسته‌بندی‌ها عبارتند

از فاعل / مفعول، دهنده / گیرنده، یاری دهنده / مخالف (رک. تولان، ۱۳۸۳: ۸۲). این شـــش نقش که تمام کنش‌های دا ستان را پو شش می‌دهند، در نمودار زیر ارائه می شود: ۱-فر ستنده یا تحریک کننده: عامل یا نیرویی است که «کنشگر» را به دنبال خواسته یا هدفی می‌فرستد. ۲- گیرنده: کسی است که از کنش «کنشگر» سود می‌برد. ۳- کنشگر: مهم‌ترین شخصیت داستان است که عمل را انجام می‌دهد و به سوی «شیء ارزشی» خود می‌رود. ۴- شیء ارزشی: هدفی است که کنشگر به سوی آن می‌رود یا عملش را بر روی آن انجام می‌دهد. ۵- کنشگر بازدارنده: کسی است که جلو رسیدن «کنشگر» را به شیء ارزشی می‌گیرد. ۶- کنشگر یاری دهنده: او کنشگر را یاری می‌دهد تا به «شیء ارزشی» برسد. شکل زیر الگوی کن شگرها نامیده می شود. ترتیب جای گرفتن کن شگرها و جهت پیکان‌ها از اهمیت بسیار برخوردار است:



فرستنده، کنشگر را به دنبال شیء ارزشی می‌فرستد تا گیرنده از آن سود برد. در جریان جست و جو، کنشگران یاری دهنده او را یاری می‌دهند و کنشگران بازدارنده جلو او را می‌گیرند *(greimas, 1983: 86)*. در الگوي گريماس، ادبيات را با شـيوهٔ هم زماني بررسـي مي‌كنند و برقراري هيچ پيوندي را ميان آثار ادبي با نويسنده، تاريخ و واقعيت بيرون از متن بايسته نمي‌دانند (موران، ۱۳۸۹: ۲۲۵). در عمل، اين خواننده اسـت كه بايد تصـميم بگيرد كه شـخصـيتي را ياري‌رسـان يا بازدارنده تلقّي نمايد. اين خواننده اســت كه در مورد شــخصــيت‌ها و رويدادهاي داســتان قضــاوت مي‌كند. در واقع از ديدگاهي ساختارگرايانه، معناي يک اثر ادبي، محصول همياري خواننده و ساختاري است كه امكان شكل‌گيري معنا را به وجود آورده است (برتنس، ۱۳۸۳: ۹۸).

يكي از ويژگي‌هاي برتر الگوي گريماس ســيال بودن و انعطاف پذيري آن اســت. در اين الگو، هر شخص داستاني مي‌تواند در چهرهٔ كنش‌گران متفاوت ظاهر شود و نقش آن‌ها را بر عهده بگيرد و گاهي

یک «یاري‌گر» در شیوهٔ عمل به کنش‌گر «بازدارنده» تبدیل شود. این سیالیت و رواني الگوي گریماس سبب شده که بتوان بر اساس آن بسیاري از قصه‌ها و حکایات را تجزیه و تحلیل کرد و ساختار آن را تجسّم و به نمودار کشید.

بحث و بررسی

در یک دسته‌بندی، شخصیت‌های لیلی و مجنون را می‌توان با توجه به تحرّک و پویایی آن‌ها به شخصیت‌های ایستا *(static character)* و پویا *(dynamic character)* تقسیم کرد و یا می‌توان با توجّه به نمود و نقش آن‌ها در داستان، به شخصیت‌های اصلی، فرعی و خاکستری در داستان قائل شد. شیوه پرداخت نویسنده یا شاعر به شخصیت‌ها نیز می‌تواند مستقیم (وصف حالات روحی، روانی و. . . یا توصیف کنش‌های آن‌ها) یا غیرمستقیم (دیالوگ شخصیت‌ها، کنش شخصیت‌ها) باشد. برای مثال، نظامی آنجا که در بخش «در صفت عشق مجنون» به توصیف شخصیت مجنون می‌پردازد به صورت غیرمستقیم و از طریق معرّفی کنش‌های مجنون مانند «دست بر سر زدن»، «افتان خیزان رفتن»، «سو به سو دویدن» و. . . به توصیف شخصیت او می‌پردازد:

آن کوه که نجد بود نامش — لیلی به قبیله هم مقامش
از آتش عشق و دود اندوه — ساکن نشدی مگر بر آن کوه
بر کوه شدیّ و می‌زدی دست — افتان خیزان چو مردم مست
آواز نشیدی برکشیدی — بیخود شده سو به سو دو یدی
وانگه مژه را پر آب کردی — با باد صبا خطاب کردی. . .

(نظامی، ۱۳۸۹: ۶۶)

و یا حدیث نفس‌هایی که مجنون در طول داستان دارد در شناخت زوایای شخصیتی او تأثیرگذار هستند و شخصیت ناتوان، رنجور و در دام تقدیر مانده او را به خوبی هر چه تمام تصویر می‌کنند:

آسوده چنان نیم به تقدیر — کاسوده شوم به هیچ زنجیر
ویران نه چنان شده است کارم — کابادی خویش چشم دارم
ای کاش که بر من اوفتادی — خاکی که مرا به باد دادی
یا صاعقه‌ای در آمدی سخت — هم خانه بسوختیّ و هم رخت
کس نیست که آتشی در آرد — دود از من و جان من بر آرد
اندازد در دم نهنگم — تا باز رهد جهان ز ننگم

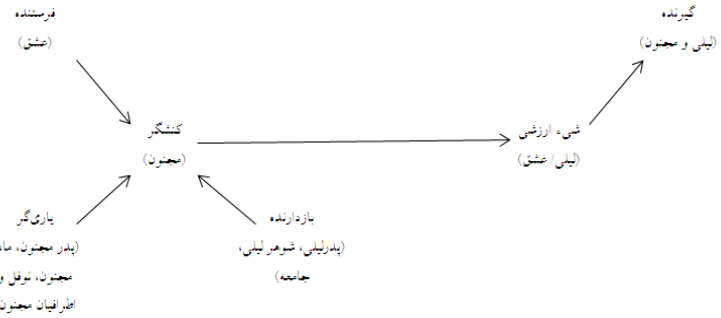
(همان: ۷۵)

برای توصیف مستقیم نیز می‌توان آنجا را که نوفل وارد داستان می شود، مثال زد که نظامی، با پرداختن به ویژگی‌های شخصیتی نوفل، به صورت مستقیم، شخصیت او را به خواننده می‌شناساند:

نوفل نامی که از شجاعت — بود آن طرفش به زیر طاعت
لشکرشکنی به زخم شمشیر — در مهر غزال و در غضب شیر
هم حشمت گیر و هم حشم‌دار — هم دولتمند و هم درم‌دار
(همان: ۱۰۳)

گریماس، شخصیت‌ها را کنشگر می‌نامد و طرح او از شش کنشگر که با هم مناسبات نحوی و معنایی دارند، تشکیل می‌شود: فاعل، هدف؛ یاری‌گر، بازدارنده؛ فرستنده، گیرنده.

نمودار کنشگرهای گریماس و انطباق آن بر منظومه لیلی و مجنون



کنشگر (فاعل): در ابتدای داستان، کنشگرهای داستان، لیلی و مجنون هستند. نیروی عشق به عنوان فرستنده در هر دو وجود دارد و هدف نیز وصال است اما بعد از بازگرفتن لیلی از مکتب، مجنون، کنشگر اصلی می شود. مجنون، شخصیتی کاملاً پویا دارد و در طول داستان، دچار تحوّلات بنیادینی می شود و اصولاً می‌توان این منظومه را مجنون محور دانست. با توجّه به کنش‌ها و خط سیر داستان، می‌توان برای مجنون شخصیت‌های متفاوتی قائل شد. شخصیت اولیه مجنون، شخصیتی عاقل است شخصیتی که هنوز عشق در وی نفوذ نکرده است. این شخصیت، همان شخصیت آغازین داستان قبل از عاشق شدن بر لیلی است. در این بخش، مجنون به مانند تمام انسان‌های هم عصر خودش، زندگی می‌کند و رفتاری غیر عادی از او سر نمی‌زند. تیپ شخصیتی دیگر مجنون، زمانی است که نیمه عاشق او قصد غلبه بر نیمه عاقل او را دارد. با این وجود، برتری قوه عشق بر عقل کاملاً در کنش‌های مجنون

مشخّص است. این بخش، بعد از آشنایی با لیلی و عاشق شدن بر او شروع می‌شود و به نوعی تا پایان جنگ دوم نوفل ادامه پیدا می‌کند. این شخصیت مجنون، شخصیتی کامل نیست و هدف او، وصال معشوق است و هر بار قصد دیدار لیلی را دارد. شاید بتوان دلیل آن را مستقر نشدن کامل عشق در روح و روان عاشق و معشوق دانست و ترسِ از دست دادن معشوق، دلیل خواستن دیدارهای اولیه باشد. شخصیت دیگر مجنون، شخصیتی است که به جنون پهلو می‌زند. البته جنونی که کاملاً آگاهانه و از روی اختیار خود شخصیت اصلی داستان است. در این بخش، مجنون اعمال و کنش‌هایی از خود نشان می‌دهد که احتمال مرگ و نابودی او را دارد. غذا نخوردن، انس گرفتن با وحوش، گریه و زاری‌های بیش از حدّ، سر را بر سنگ زدن و. . . کنش‌هایی است که در این دوره شخصیتی از خود نشان می‌دهد. شخصیت دیگر مجنون، شخصیت کاملاً عاشق اوست. در این بخش، هیچ نشانه‌ای از عقل در رفتارهای مجنون دیده نمی‌شود و با وجود مرگ شوهر لیلی، مجنون در پی وصال معشوق نیست و به نوعی می‌توان هدف غایی او را رسیدن به خود عشق دانست و گویی معشوق برای او بالاتر و ارزشمندتر از آن است که به وصال در آید. شخصیت مجنون در پایان داستان، شخصیتی کاملاً تکامل یافته است و نشانی از پویایی اولیه را ندارد؛ و نکته آخر در مورد مجنون، آنکه نام مجنون، هر چند برساخته ذهن و روان نظامی نیست و نظامی روایت‌کننده داستانی است که اتفاق افتاده است (البته نه با این جزئیات و حواشی)؛ اما از لحاظ معنایی ارتباط عمیقی با کنش‌های او دارد. فردی مجنون (جن زده؛ کسی که کنش‌ها و اعمال او با کنش‌ها و اعمال آدمیان تفاوت بارزی دارد) و دیوانه‌ای که در راه رسیدن به عشق از هیچ کوششی فروگذار نمی‌کند. نظامی در ابتدای داستان و بعد از آشکار شدن عشق آن دو، در وصف مجنون ابیاتی می‌آورد در وجه نامگذاری مجنون:

یکباره دلش ز پا در افتاد — هم خیک درید و هم خرا فتاد
و آنان که نیوفتاده بودند — مجنون لقبش نهاده بودند
او نیز به وجه بینوایی — می‌داد بر این سخن گوایی
(همان: ۶۴)

سوگیری نظامی نیز نسبت به مجنون و دفاع از کنش و اعمال او در تمام داستان بارز و مشخص است برای نمونه آنجا که قاصدی خبر ازدواج لیلی را با ابن‌سلام برای مجنون می‌آورد نظامی در وصف قاصد می‌گوید:

ناگه سیهی شترسواری　　بگذشت برو چو گرزه ماری
غرّید به شکل نرّه د یوی　　برداشت چو غافلان غریوی
(همان: ۱۴۳)

استفاده از واژه‌های «سیهی»، «گرزه ماری»، «نرّه دیوی» و «غافلی» نشان از سوگیری و دفاع نظامی از شخصیت اصلی داستان (مجنون) است. در منطق نظامی نیز، هر چیزی یا کسی که با مجنون تضاد و تناقض داشته باشد چهره‌ای منفی و زشت دارد و هر کسی که همسو با مجنون باشد چهره‌ای مثبت و خوب. به همین دلیل است که در وصف قاصد دوم که نامه لیلی را برای مجنون می‌آورد، می‌گوید:

از پرّه دشت سوی آن سنگ　　گردی برخاست توتیا رنگ
وز برقع آنچنان غباری　　رخساره نمود شهسواری
شخصیّ و چه شخص پاره‌ای نور　　پیش آمد و شد پیاده از دور
(همان: ۱۸۱)

واژه‌های «توتیا رنگ»، «شهسوار» و «پاره نور» حال و هوای داستان را در این بخش، خوش جلوه می‌دهند. از دید نظامی، هر شخص یا نیرویی که همسو با مجنون باشد خوب است به همین دلیل است که حتی گرد برخاسته از سم اسب او را «**توتیا رنگ**» می‌داند. لیلی بر خلاف مجنون، شخصیتی ایستا دارد و کنش‌های او کنش‌هایی کاملاً معمولی و مطابق با عالم واقع است. کنش‌های او بر خلاف کنش‌های مجنون، کاملاً زمینی است و نشانی از عرفانی بودن ندارد. معشوقی است که آرزوی او وصال است و در این راه، همان کارهایی را انجام می‌دهد که انتظار می‌رود. عاقلانه رفتار کردن و دوری از ننگ و بی‌آبرویی با اعمال او آمیخته است. تا زمانی‌که همسرش، ابن سلام، نیست برای مجنون ناله و فغان سر می‌دهد و به محض رسیدن ابن سلام، آثار گریه و زاری را از رخسار خود می‌زداید. هر گاه خلوتی مهیّا می‌شود در فراق مجنون به گریه و زاری می‌پردازد و به محض برهم خوردن خلوت، نشانه‌های آن را از بین می‌برد.

تا شوی برش نبود، نالید　　چون شوی رسید، دیده مالید
بیگانه چو دور گشتی از راه　　برخاستی از ستون خرگاه
چندان بگریستی بر آن جای　　کز گریه در اوفتادی از پای
چون بانگ پی آمدی به گوشش　　ما ندی به شکنجه در خروشش
چون شمع به چابکی نشستی　　وان گریه به خنده در شکستی
(همان: ۲۳۳)

و حتّی آنجا که در دوری از مجنون به آه و ناله می‌پردازد برای پنهان کردن آن، مرگ شوی را دلیل گریه و زاری خود نشان می‌دهد. محافظه کاری، عفّت و وفاداری از اصلی‌ترین مشخّصه‌های شخصیتی لیلی هستند. گویی نظامی به صورت غیرمستقیم سعی در برجسته کردن اعتقادات عصر و جامعه‌ای دارد که آن دو در آن زندگی می‌کنند جامعه‌ای بسته و محدود که هر نوع آزادی را حتّی در محدودترین نوع خود - محیط خانه و خانواده - از زن می‌گیرد.

لیلی ز گزاف یافه‌گویان　　در خانه غم نشست مویان
(همان: ۸۲)

جبهه‌گیری و دفاع راوی از لیلی هم در جای جای داستان دیده می‌شود. در بیت بالا، واژه «یافه‌گویان» به همین دفاع راوی از لیلی دلالت دارد. نمونه دیگر، می‌توان به توصیفاتی اشاره کرد که راوی از لیلی به هنگام جدایی از مجنون و بازگرفتن او از مکتب به دست می‌دهد که کاملاً جهت‌گیری راوی مشخص است:

خصمان در طعنه باز کردند　　در هر دو زبان دراز کردند
وایشان ز بد **گزاف‌گویان**　　خود را به سرشک دیده شویان
(همان: ۹۶)

فرستنده: در تمامی داستان، تنها نیروی عشق است که به عنوان فرستنده نقش ایفا می‌کند و فاعل را به سمت هدف راهنمایی می‌کند. عشق، هر چند امری انتزاعی و درونی است اما مانند کنشگری بیرونی، فاعل را به جستجوی هدف می‌فرستد و تنها با وجود آن است که بسیاری از کنش‌های مجنون (مانند بیابان گزینی، انس با وحوش و...)، معنادار می‌شود:

در حلقه عشق جان فروشم　　بی حلقه او مباد گوشم
من قوت ز عشق می‌پذیرم　　گر میرد عشق من بمیرم
(همان: ۷۷)

فرستنده و گیرنده در پایان یکی می‌شوند.

هدف (شیء ارزشی): هدف در داستان لیلی و مجنون تغییر ماهیت می‌دهد در ابتدا وصال معشوق، هدف اصلی مجنون است و تمام کنش‌های او برای رسیدن به لیلی است (خواستگاری کردن، جنگ نوفل و...) اما در پایان داستان آنچه مورد نظر مجنون است وصال معشوق نیست بلکه وصال عشق است. به همین دلیل است که در پایان داستان، با وجود از بین رفتن بازدارنده‌ها، مجنون عملاً تلاشی

برای وصال لیلی انجام نمی‌دهد. این ویژگی (تغییر هدف)، به داستان صبغه عرفانی می‌دهد. غرق شدن مجنون در هدف و تلاش او در رسیدن به آن، در «**جواب دادن مجنون، پدر را**» کاملاً مشخّص است:

در خاطر من **که عشق ورزد** / عالم همه حبه‌ای نیارزد
هر یاد که بود رفت بر باد / جز فرمشیم نماند بر یاد
تنها نه پدر ز یاد من رفت / خود یاد من از نهاد من رفت
در خود غلطم که من چه نامم؟ / **معشوقم و عاشقم**، کدامم؟
(همان: ۱۵۷)

گویی از ابتدا نیز، هدف عشق بوده و لیلی جز بهانه‌ای برای نمود این لطیفه نهانی نبوده است. شاید بتوان گفت به همین دلیل است که راوی هر گاه فرصتی پیش آمده به دفاع از مجنون و کنش‌های او پرداخته است. برای نمونه، آنجا که پدر مجنون به پند دادن پسر خود می‌پردازد نظامی در جانبداری از مجنون می‌گوید:

پند ار چه هزار سودمند است / چون **عشق** آمد چه جای پند است
(همان: ۷۰)

یا آنجا که اطرافیان مجنون که درد عشق نچشیده بودند «وآنان که نیوفتاده بودند» (همان: ۶۴) باعث فاش شدن عشق مجنون می شوند و پیامد آن نیز بازگرفتن لیلی از مکتب است نظامی آنان را به سگ تشبیه می‌کند:

از بس که سخن به طعنه گفتند / از شیفته ماه نو نهفتند
از بس که چو سگ زبان کشیدند / ز آهو بره سبزه را بریدند
(همان: ۶۴)

جهت‌گیری‌های راوی نسبت به مجنون و دفاع از کنش‌های او به تناسب خیلی بیشتر از دفاع از لیلی و کنش‌های اوست. این سوگیری‌ها، هدفمند و از روی غایت است و اگر این جانبداری‌ها و دفاع‌ها نبود، پایان‌بندی داستان، نمی‌توانست مقبول واقع شود.

گیرنده: گیرنده‌های داستان، لیلی و مجنون هستند. هرچند در پایان داستان، وصالی صورت نمی‌گیرد اما تمام کنش‌ها برای رسیدن به وصال یکدیگر است. در پایان داستان، می‌توان گیرنده نهایی را مجنون دانست چرا که مجنون، با وجود از بین رفتن بازدارنده‌ها، به دنبال هدف آغازین داستان (وصال لیلی)

نمی‌رود. برای او، عشق باختن با خیال معشوق ارزشمندتر از به وصال جسمانی رسیدن است. فاعل و گیرنده در نهایت یکی می‌شوند و این مسئله نیز به نوعی جنبه عرفانی داستان را برجسته می‌کند چرا که به نوعی وحدت را می‌رساند.

یاری‌گر: یاری‌گران در این داستان نقش چندانی در کمک به فاعل (مجنون) ندارند و حضور آن‌ها موقّتی و بسیار کوتاه است. پدر مجنون، مادر مجنون، خویشان و اهل قبیله مجنون و نوفل جزو یاری‌گران به شمار می‌آیند. پدر مجنون، شخصیتی مصلحت‌اندیش و تا حدودی اسیر پنجه قضا مانده دارد. به خواستگاری لیلی رفتن، اولین و آخرین کمک اساسی است که به پسر خود می‌کند. تلاشی دوباره در راه به وصال رسانیدن لیلی و مجنون انجام نمی‌دهد و تمام توان خود را صرف اقناع فرزند خود می‌کند نه پدر لیلی. مصلحت‌اندیشی و آبروداری او از سخنانی که در قالب پند به فرزند خود می‌گوید کاملاً مشخّص است:

ماند نشدی ز غم کشیدن — وز طعنه دشمنان شنیدن؟
بس کن هوسی که پیش بردی — کآب من و سنگ خویش بردی
(همان: ۸۷)

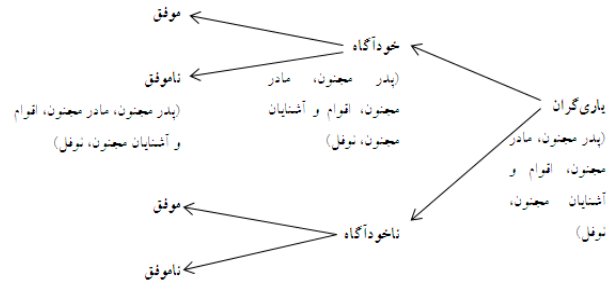
بعد از فوت او، مادر مجنون جای پدر را می‌گیرد با همان خصوصیات و ویژگی‌ها. نوفل نیز، شخصیتی است نیمه منفعل. با وجود تلاشی که در راه رسانیدن لیلی به مجنون انجام می‌دهد عاقبت شخصیت نیمه کامل او، خام می شود و فریب می‌خورد. فردی است بسیار خیرخواه و انسان‌دوست و به همین دلیل است که تصمیم می‌گیرد به مجنون کمک کند و در این راه، سوگند نیز یاد می‌کند:

میثاق نمود و خورد سوگند — اول به خدایی خداوند
وانگه به رسالت رسولش — کایمان ده عقل شد قبولش
(همان: ۱۰۶)

او فردی است شجاع که از هیچ چیز باک ندارد و به همین دلیل است بدون آشنایی از قبیله لیلی و فقط با دیدن حال و روز مجنون، تصمیم به جنگ و مبارزه با قبیله لیلی می‌گیرد و با وجود شجاعتی که دارد در هر دو جنگ ناکام می‌ماند و در نهایت فریب می‌خورد. گویی شخصیت ساده دل و زودباور او که نظامی هیچ اشاره‌ای به آن نکرده است بیشتر باید معرّف شخصیت او باشد. یاری‌رساندن نوفل به مجنون نه تنها در رسیدن به مُراد کمکی نکرد بلکه بحران داستان را نیز تشدید کرد و آن ازدواج لیلی با ابن سلام بود که پیامد اصلی حمله نوفل به قبیله لیلی بود (پدر لیلی برای دور شدن از شرّ مجنون، لیلی را به عقد ابن سلام در آورد). تقابل شخصیتی او با پدر لیلی (به عنوان شخصیتی فریبکار و دروغگو)

در این بخش از دا ستان قابل توجّه ا ست. اهل قبیله مجنون نیز، به صورت بـسیار کم‌رنگی در دا ستان نمود دارند برای نمونه در خواسـتگاری لیلی یا راهنمایی مجنون یا آنجا که خبر قصـد قبیله لیلی را برای پدر مجنون می‌آورند (ص ۸۱) اینان، در راه رسانیدن مجنون به لیلی، تلاشی که فاعل بدان دلخوش کند انجام نمی‌دهند و صرفاً نقش تماشاگرانی را دارند که به نظّاره نشسته‌اند و گاه گاه با فاعل ابراز همدردی و دلسـوزی می‌کنند. پدر مجنون، مادر مجنون و نوفل جزو شـخصـیت‌های ایسـتا و فرعی داسـتان به شمار می‌آیند چرا که حـ ضور آن‌ها، تغییرات چندانی در دا ستان به وجود نمی‌آورد و دا ستان نیز قائم به ذات آن‌ها نیسـت. می‌توان یاری‌گران را به دو گروه و هر گروه را نیز به دو زیر گروه تقسـیم کرد. چنانکه مـ شخّص ا ست کـ شگران را بر ا ساس کنش‌های آن‌ها نامگذاری می‌کنیم. برای نمونه، یاری‌گر، یعنی کسی که به قهرمان اصلی در راه رسیدن به شیء ارزشی یاری می‌رساند به دیگر سخن، کنشِ کنشگران ا ست که معرّف آن‌ها ست؛ بنابراین، در این زمینه می‌توان به تق سیماتی قائل شد. می‌توان یاری‌گران را خودآگاه دانسـت یا ناخودآگاه؛ موفق دانسـت یا ناموفق. یاری‌گر خودآگاه، یاری‌گری اسـت که نیّت کمک کردن را دارد و خود را در این راه بـ سیج کرده و کنش‌های او در را ستای کمک به قهرمان ا صلی ا ست. اگر کنش‌های او مؤثر واقع شود یاری‌گر خودآگاه موفق و اگر مؤثر واقع نـشود یاری‌گر خودآگاه ناموفّق خواهد بود. یاری‌گر خودآگاه موفّق در لیلی و مجنون وجود ندارد اما نماینده یاری‌گر خودآگاه ناموفّق، پدر مجنون، اقوام مجنون و نوفل هسـتند که خودآگاهانه به قهرمان اصـلی کمک کردند اما کنش‌هایشان سودمند واقع نشد. یاری‌گر ناخودآگاه، یاری‌گری است که بدون آنکه قصد و نیّت کمک به قهرمان داسـتان را داشـته باشـد با اعمال و کنش‌هایش به او در رسـیدن به مراد کمک می‌کند که می‌توان آن را نیز به خودآگاه موفّق یا ناموفّق تقسیم کرد. این یاری‌گر نیز در لیلی و مجنون نمودی ندارد.

نمودار یاری‌گران



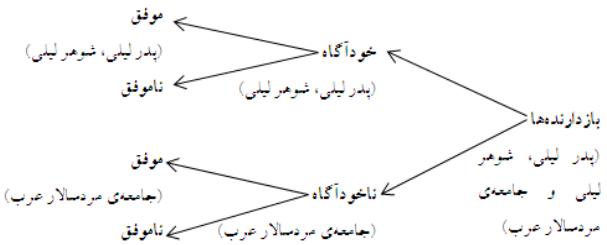
بازدارنده: بازدارنده اصلی داستان، پدر لیلی است که در موقعیت‌های مختلف، به عنوان بازدارنده عمل می‌کند مانند بازگرفتن لیلی از مکتب، امتناع از دادن دختر به مجنون در برابر خواستگاری کردن پدر مجنون از لیلی، امتناع از دادن دختر به نوفل بعد از لشکرکشی دوباره نوفل به قبیله لیلی و. . . . او انسانی است که به شدّت تحت تأثیر آداب و اعتقادات عصر خود زندگی می‌کند. مرد سالاری در وجود او نهادینه شده و به همین دلیل است که در تمام داستان، مادر لیلی هیچ نقشی ندارد و تنها در پایان داستان آن هم بعد از فوت پدر لیلی است که نامی از او برده می‌شود (آنجا که لیلی بیمار می‌شود و توصیه‌های خود را به مادر می‌گوید صص ۲۵۰ و ۲۵۱)؛ اما این بازدارنده تا پایان داستان، نقش اصلی بازدارنده را ندارد و بعد از مرگ خود وظیفه خود را به ابن سلام (شوهر لیلی) می سپارد. ابن سلام که بعد از پدر لیلی، نقش بازدارندگی را به عهده می‌گیرد مانند فرهاد در منظومه خسرو و شیرین، باعث برجستگی داستان و تشدید بحران می شود. البته ماهیت عشق در این دو اثر با هم فرق دارد به همین دلیل، بحران داستان در لیلی و مجنون با آمدن ابن سلام، به آن اندازه که در خسرو و شیرین با آمدن فرهاد تشدید می‌شود در این اثر تشدید نمی‌شود و شخصیت مجنون در این بخش از داستان به پختگی نزدیک شده است هر چند غیرت عاشق اجازه نمی‌دهد که کسی با معشوق باشد و حتّی مجنون با شنیدن خبر ازدواج لیلی، سر بر سنگ می‌کوبد و بعدها که دیداری هم بین آن‌ها اتّفاق می‌افتد ازدواج لیلی را به رخ او می‌کشد و شکایت و ناله سر می‌دهد اما در عمل، کاری برای برداشتن حریف انجام نمی‌دهد. ابن سلام، شخصیتی است که می‌توان برای او دو ویژگی قائل شد. یکی غیرت نسبت به معشوق است و به همین دلیل نگهبانانی بر لیلی می‌گمارد. دوم، عاشقی است پاکباز که علی‌رغم آنکه از لیلی کامروا نمی‌شود به نگاهی دل خوش می‌کند:

گفتا چو ز مهر او چنینم — آن به که در او ز دور بینم
خرسند شدن به یک نظاره — زان به که کند ز من کناره
(همان: ۱۴۱)

بعد از مرگ ابن سلام و در پایان داستان، بازدارنده‌ای در کار نیست اما با این وجود وصالی رخ نمی‌دهد و آن به دلیل تغییر هدف مجنون است. این تغییر هدف، سیر داستان را از پویایی اولیه می‌اندازد و اگر مرگ لیلی رخ نمی‌داد وقایع داستانی از آن شور و هیجان اولیه دور می شد. چرا که تقابل‌های داستانی از بین رفته‌اند و عاملی که باعث به وجود آمدن کشمکش و هول و ولا باشد، وجود ندارد و تنها تقدیر الهی است که در پایان داستان، خود را در لباس عقاید و باورهای حاکم بر جامعه نشان می‌دهد و مانع وصال لیلی و مجنون می‌شود. گویی، وجود لیلی، تنها بهانه‌ای برای نمود عشق بوده و تقابل اصلی داستان، تقابل بین تقدیر الهی و تدبیر انسانی بوده است. نکته دیگر آنکه، می‌توان بازدارنده‌ها را نیز

خودآگاه (موفّق، ناموفّق) و ناخودآگاه دانست. بازدارنده خودآگاه موفّق، در این داستان، پدر لیلی است که نقش اصـلی بازدارنده را ایفا می‌کند و بعد از مرگ، جای خود را به شـوی لیلی می‌دهد. بازدارنده خودآگاه ناموفّق در لیلی و مجنون نمودی ندارد جز آنکه می‌توان در موقعیّت‌های داسـتانی، به وجود بازدارنده‌های موقّتی ا شاره کرد که ناکام مانده‌اند مانند دور نگه‌دا شتن لیلی از مجنون و منع دیدار آن‌ها از جانب پدر لیلی که علی‌رغم سـخت‌گیری‌ها، باز آن دو هر از گاهی می‌توانسـتند همدیگر را ملاقات کنند؛ بنابراین، می‌توان در این پاره‌های داسـتانی، پدر لیلی را بازدارنده خودآگاه ناموفّق دانسـت. بازدارنده ناخودآگاه اصـلی داسـتان، نظام مرد سـالاری جامعه عرب اسـت که آزادی را از زن گرفته و زندگی قبیله‌ای را با تمام ویژگی‌های آن به تصویر می‌کشد به همین دلیل است که زرین‌کوب می‌نویسد: «عشـق لیلی هر چند جلوهٔ دیگری از عشـق‌ورزی و روی دیگر سـکّه اسـت که نام مجنون بر روی آن است لیکن باز حسابگری‌های زنانه و مصلحت‌بینی‌هایی که رعایت آداب و رسوم مُرده ریگ اجدادی را در حیات بادیه و حتّی در جامعه شهری بر جنس زن تحمیل می‌کند گهگاه خلوص و سادگی عشق وی را مشوب می‌نماید» (زرّین‌کوب، ۱۳۷۴: ۱۲۷)

نمودار بازدارنده‌های لیلی و مجنون



دیگر شخصیت‌های لیلی و مجنون

سلام بغدادی نیز که به صورت خاص نامی از او برده می شود شخصیتی ساده و نازپرورد دارد که فقط نامی از عشق شنیده است و تحمل مشکلات آن راه را ندارد. به نظر می‌رسد هدف نظامی از آوردن این شخصیت داستان، برجستگی تقابل عشق مجنون و سلام بغدادی با شد و نیز آنکه عشق مجنون، عشقی ساده و همگانی نیست و هر کسی را تاب و توان تحمّل آن نیست! این تقابل‌ها در «جواب گفتن مجنون، سلام بغدادی را» کاملاً مشخّص است:

من وحشـــیم و تو انس جویی　　آن نـوع طـلـب کـه جـنـس اویـی
چـون آهـن اگـر حـمـول گـردی　　ز آه چـــــــــو منی ملول گردی
گـر آب شـــوی بـه جـان نـوازی　　بـــــــا آتش من شـبی نســازی
(همان: ۲۲۲)

پدر مجنون، مادر مجنون، پدر لیلی، مادر لیلی، نوفل، ابن سـلام، سـلام بغدادی و خال مجنون جزو شـخصـیت‌های فرعی داسـتان هسـتند. وجود داسـتان، قائم به ذات این شـخصـیت‌ها نیسـت و این شخصیت‌ها به نوعی پیش‌برنده وقایع داستان هستند و در تکمیل طرح اصلی داستان، شنا ساندن شخصیت‌های اصلی، جذاب کردن داستان و. . . نقش ایفا می‌کنند. شخصیت‌های فرعی، برخلاف شخصیت‌های اصلی، نمود چندانی ندارند و شاعر و نویسنده نیز اطّلاعاتی که از این شخصیت‌ها در اختیار خواننده قرار می‌دهد اطّلاعاتی جزئی است. این شخصیت‌ها حدّ فاصل شخصیت‌های اصلی داستان و سیاهی لشکرها (شخصیت‌های خاکستری و پس‌زمینه‌ای) هستند و «با حذف شخصیت‌های فرعی، داستان دچار بحران نمی شود اما کمبودهایی در داستان حس خواهد شد» (میر صادقی، ۱۳۸۰: ۷۰). شخصیت‌های خاکستری نیز، شخصیت‌هایی هستند که به گونه‌ای بسیار کم‌رنگ در داستان نقش ایفا می‌کنند. این شخصیت‌ها در خلق فضا و حال و هوای داستانی نقش ایفا می‌کنند.

نمونه‌هایی از این سیاهی لشکرها، در جای جای داستان دیده می‌شوند. دوستان و همراهان مجنون در رفتن به کوی لیلی (ص ۶۶) نمونه‌ای از این شـخصـیت‌های خاکسـتری هسـتند. آنجا که خبر آمدن مجنون را به کوی لیلی می‌رسـانند که مجنون نامی «بدنام کن دیار ما گشـت» (همان: ۸۲)، نامی از خبررسانان آورده نمی‌شود و فقط به آوردن «شخصی دو ز خیل آن جمیله / گفتند به شاه آن قبیله. . .» (همان) اکتفا می‌شود و یا آن کسی که خبر قصد لیلی را به پدر مجنون می‌رساند:

از عامریان یکی خبـــر داشـــت　　این قصـــه به حیّ خویش برداشـــت
(همان)

اصـولاً سـیاهی لشـکرها، با «شـخصـی»، «دو شـخص»، «گروهی» و از این قبیل موارد مشـخّص می شوند و به صورت خاص و مشخّص به آن‌ها اشاره نمی شود. به دیگر سخن، سیاهی لشکرها به جنبه نیمه روشـن و نیمه تاریک می‌مانند در خلق فضـا و رنگ و بو دادن به آن تأثیرگذارند اما وجودی همیشگی، بارز و فعّال در داستان ندارند. گاهی این شخصیت‌های خاکستری تا حدودی به مرز روشن شدن شخصیت می‌رسند و آن زمانی است که با مقیّد کردن نام آوای آن‌ها تا حدودی از عام بودنشان

کاسته می‌شود اما باز با این وجود، چون به صورت عام از آن‌ها نام برده می‌شود جزء سیاهی لشکرها به شمار می‌آیند:

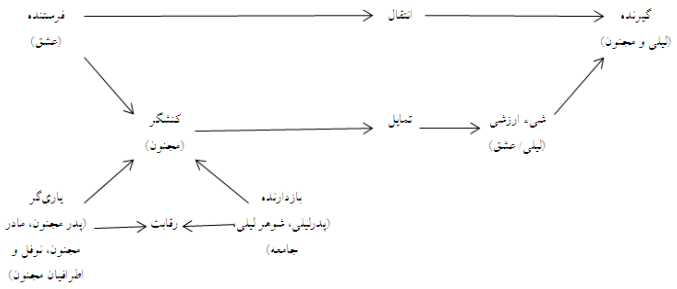
شخصی ز قبیله بنی سعد بگذشت بر او چو طالع سعد
(همان: ۸۴)

مقیّد کردن «شخصی» با «قبیلهٔ بنی سعد» تا حدودی از عام بودن آن کاسته است.

تقابل در لیلی و مجنون

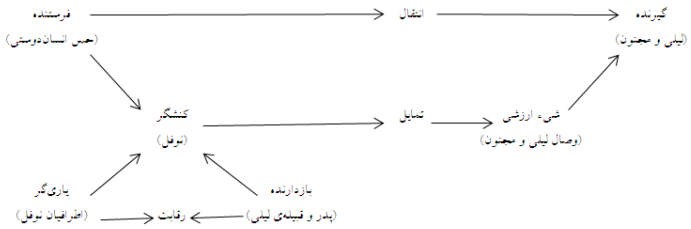
تقابل‌های دوگانه بر اساس تضاد دو قطب استوار است. گریماس، تقابل‌های داستانی را بین: فرستنده و گیرنده؛ فاعل و هدف؛ یاری‌گر و بازدارنده می‌داند و معتقد است که تنها از راه تقابل، روایت ایجاد می‌شود. هدف گریماس «تبدیل کردن مفاهیم دوتایی روابط ایستا به آدم‌ها و رویدادهای ملموس و مشخّص در روابط پویا است. مربع نشانه‌شناسیک گریماس با بهره‌گیری از عدم توازن میان دو شکل مختلف مخالف دو تایی، مفاهیم ایستای دوتایی را به حرکت در می‌آورد» (هارلند، ۱۳۸۶: ۳۶۵- ۳۶۷). به نظر گریماس، مناسبات و تقابل‌های میان کنشگرهای دوتایی به کارکردهای روایتی جهت می‌دهند و در هر روایتی این سه جفت دوتایی دیده می‌شوند. گریماس، ماده اولیه و خام هر روایتی را تقابل‌های دوگانه مثل بد/خوب، چپ/ راست می‌داند. به نظر وی ارتباط و همنشینی این تقابل‌های دوتایی، باعث ایجاد موقعیت جدلی و بسط و گسترش طرح می‌گردد. در داخل این داستان به این تقابل‌های دوتایی، شکل و شمایل خصلت‌گونه داده می‌شود و به ویژگی تبدیل می‌گردند. اگر به این ویژگی‌ها فردیت هم داده شود، این تقابل‌ها به شخصیت هم بدل می‌شوند (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۴۷).

تقابل اصلی منظومه لیلی و مجنون که تقابلی تکرارشونده است و در جای‌جای منظومه دیده می‌شود، تقابلی است برخاسته از عصبیّت قومی. بر اساس اصل تقابل گریماس می‌توان گفت: مجنون برای رسیدن به هدف (لیلی و سپس عشق) با آگاهی حرکت می‌کند. عدم تلاش و کوشش مجنون، گردن نهادن به خواستهٔ عصبیّت قومی است و تلاش در رسیدن به معشوق/عشق، نشان از شکستن این عصبیّت است. پس مجنون برای رهایی از این عصبیّت - که در پی تعیین تقدیر و سرنوشت اوست - با آگاهی به سوی معشوق/عشق حرکت می‌کند و سعی دارد هر آنچه را که در تضاد با هدف اوست، کنار بزند. در این بین، نیروهایی وجود دارند که مجنون را در راه رسیدن به هدف یاری می‌کنند (همسو با کنشگر) و یا مانع رسیدن مجنون به هدف هستند (هم‌سو با بازدارنده) که ارتباط این دو قطب از نوع رقابت است و به پیروزی یکی بر دیگری (توانستن) ختم می‌شود. کنشگرها از منظر گریماس، تقابل‌های دوتایی را به وجود می‌آورند.



کنشگر (مجنون) با آگاهی (دانستن) به سمت هدف حرکت می‌کند (خواستن). به دلیل برتری عامل بازدارنده، یعنی پدر لیلی، شوهر لیلی و جامعه، کنشگر به هدف (وصال لیلی) نمی‌رسد اما با تغییر هدف (رسیدن به عشق)، کنشگر به هدف می‌رسد (توانستن). همین تغییر هدف است که به داستان جنبهٔ عرفانی داده است.

نمودار بالا، نمودار کلّی داستان لیلی و مجنون است. به تناسب هر بخش که کنشگرهای داستانی تغییر می‌کنند، می‌توان جفت‌های متقابل را نیز تغییر داد. برای نمونه در جنگ نوفل با قبیله لیلی، نمودار جفت‌های متقابل بدین گونه تغییر می‌یابد:



کنشگر (نوفل) با آگاهی (دانستن) به سمت هدف حرکت می‌کند (خواستن) اما در نهایت و با توجّه به برتری بازدارنده بر یاری‌گر، از هدف دور می‌ماند. به نظر گریماس، مناسبات و تقابل‌های میان این کنشگران دوتایی است که کارکردهای روایتی را شکل می‌دهند.

نتیجه‌گیری

نتایج پژوهش حاکی از آن است که تمامی نام‌های شخصیت‌ها، بر منشأ و مولد داستان که سرزمین‌های عرب‌نشین است، دلالت دارد. به دیگر سخن، نام شخصیت‌ها (مجنون، لیلی، ابن‌سلام، سلام بغدادی، نوفل)، محدوده جغرافیایی داستان را مشخّص می‌کنند و این نام‌گذاری‌ها کنش کنشگران را نیز در همین محدودهٔ جغرافیایی معنادار می‌کند.

در این داستان، مجنون و رسیدن به معشوق، محور اصلی داستان است که انگیزه و هدف اصلی - رسیدن به وصال معشوق- پیش‌برنده روایت داستانی است. در این راه، کنشگر اصلی، مجنون است و اطرافیان نزدیک او مانند پدر، مادر، نوفل به نوعی در داستان، نقش یاریگر را بازی می‌کنند؛ اما این یاری‌گرها، کمک چندانی به شخصیت اصلی داستان نمی‌کنند و حتی در پاره‌ای موارد، نتیجه عکس به بار می‌آورند؛ مانند جنگ نوفل که پیامد آن رضادادن پدر لیلی به ازدواج لیلی با ابن‌سلام است.

در پایان داستان، شیء ارزشی، وصال و رسیدن به خود عشق است؛ رسیدنی که تمام کنش‌ها و تلاش های فا عل (صحراگزینی، انس با وحوش) را معنادار می‌کند و آن را از عشقی زمینی دور می‌سازد.

بازدارنده اصلی این داستان، پدر لیلی است که در کنار آن می‌توان به بازدارنده‌های دیگر نیز مانند جامعه مرد سالار و شوی لیلی (پدر لیلی به عنوان بازدارنده اصلی بعد از فوت جای خود را به شوی لیلی می‌دهد) اشاره کرد. گیرنده نهایی نیز به نوعی خود مجنون است. در ابتدای داستان اگر وصالی صورت می‌گرفت، گیرنده‌ها هر دو طرف (لیلی و مجنون) بودند اما در پایان داستان و با توجّه به سرنوشت لیلی و مجنون، گیرنده نهایی می تواند فقط مجنون باشد. گو یا لیلی فقط برای معنادار بودن کنش های مجنون در این منظومه ایفای نقش کرده است و معشوقی است کاملاً منفعل که هیچ گونه اراده و اختیاری از خود ندارد و در راه رسیدن به عاشق، هیچ تلاشی از خود نشان نمی‌دهد.

تقابل اصلی لیلی و مجنون، تقابلی است برخاسته از عصبیّت قومی. در یک سمت، تلاش‌های کنشگران برای رسیدن به هم وجود دارد و در سمت دیگر باورهایی که ریشه در عصبیّت قومی دارد.

منابع

- ایران‌زاده، نعمت اله. آتشی‌پور، مرضیه. (۱۳۹۰). ***طرح داستانی خسرو وشیرین لیلی و مجنون نظامی گنجوی با تأکید بر روایت شرقی***. پژوهشنامه ادب غنایی. شمارهٔ ۱۷. صص ۳۲- ۵.
- برتنس، هانس. (۱۳۸۳). ***مبانی نظریه ادبی***. ترجمهٔ محمد رضا ابوالقاسمی. تهران: ماهی.
- پورنامداریان، تقی. رادفر، ابوالقاسم. حسن‌پور، هیوا. (۱۳۹۵). ***«بررسی عنصر زمان در لیلی و مجنون نظامی»***. سبزوار: مطالعات نظریه و انواع ادبی، ش ۱، صص ۳۹- ۷.
- تولان، مایکل. (۱۳۸۳). ***درآمدی نقادانه و زبان شناختی بر روایت***. ترجمهٔ ابوالفضل حرّی. چ۲. تهران: نیلوفر.
- حسن‌پور، هیوا. (۱۳۹۹). ***«راوی نوجوان و شگردهای اعتمادپذیر کردن رویدادها در رمان دشتبان (با تکیه بر تفگر و جهان‌بینی نوجوان)»***. ***نشریهٔ ادبیات پارسی معاصر***. شمارهٔ ۲۸، صص ۱۳۰-۱۱۵.
- خامسی هامانه، فخر السادات. (۱۳۹۴). ***«تحلیل ساختار روایی منظومهٔ لیلی و مجنون نظامی گنجوی»***، دهمین همایش بین المللی ترویج زبان و ادبیات فارسی، ۵۸- ۴۵.
- زرّین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۴). ***پیرگنجه در جستجوی ناکجاآباد (درباره زندگی، آثار و اندیشه نظامی)***. تهران: سخن.
- سعیدی سیرجانی، علی اکبر. (۱۳۹۹). ***سیمای دو زن***. تهران: نشر پیکان.
- شادروی‌منش، محمد. محمودی چگنی، محمد. (۱۳۹۹). ***«شکوفایی نقد ادبی در دههٔ بیست»***. نشریهٔ ادبیات پارسی معاصر. شمارهٔ پیاپی ۲۹، صص ۱۵۵- ۱۲۹.
- فرزاد، عبدالحسین. ماحوزی، امیرحسین. ناصری، فرشته. (۱۳۹۲). ***«تحلیل و بررسی ساختار روایی منظومه‌های خسرو و شیرین و لیلی و مجنون نظامی بر اساس خویشکاری شخصیت‌های اصلی آن مطابق با نظریهٔ پراپ»***. نشریهٔ اضاءات نقدیه، شمارهٔ ۱۱، صص ۱۱۰- ۸۹.
- محمدي، محمد هادي. عباسی، علی. (۱۳۸۱). ***صمد ساختاریک اسطوره***. تهران: نشر چیستا.
- موران، برنا. (۱۳۸۹). ***نظریه‌هاي ادبیات و نقد***. ترجمه ناصر داوران. چاپ اول، تهرن: نگاه.
- میرصادقی، جمال. (۱۳۸۵). ***عناصر داستان***. تهران: سخن. چاپ پنجم.
- نظامی گنجوی. (۱۳۸۹). ***لیلی و مجنون***. با تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی و به کوشش سعید حمیدیان. چاپ دهم. تهران: نشر قطره.
- هارلند، ریچارد. (۱۳۸٦). ***دیبا چه‌ای تاریخی بر نظریهٔ ادبی از افلاطون تا بارت***. ترجمهٔ بهزاد برکت. گیلان: دانشگاه گیلان.
- Greimas Algirdas julien. (1983). ***Structural semantics*: An Attempt at a method published by university of nebraska press**