بررسی و تحلیل کارکرد پی‌رفت‌ها در منظومهٔ مجنون و لیلی اثر امیرخسرو دهلوی از دیدگاه رولان بارت

شهلا ایرانپور [۱]

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد دهاقان، دهاقان، ایران.

مریم محمودی(نویسندهٔ مسئول) [۲]

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد دهاقان، دهاقان، ایران. (نویسندهٔ مسئول)

پریسا داوری [۳]

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد دهاقان، دهاقان، ایران.

تاریخ دریافت: **تاریخ پذیرش:**

چکیده

در ساختارگرایی از نظریهٔ زبانی در زمینهٔ موضوعات و فعالیت‌های غیرزبانی استفاده می‌شود. روایت‌شناسی یکی از جنبه‌های موفقیت ساختارگرایانْ محسوب می‌شود. یک تحلیل ساختارگرا با بررسی عناصر روایی و قوانین ترکیب آن ساختار حاکم بر اشکال روایی را مشخص می‌کند. روایت و کیفیت آن از دید نظریه‌پرداز ادبی فرانسه، «رولان بارت» مبتنی بر سه عنصر کارکرد، کنش و روایت است. در این میان، آثار روایی شاعر و عارف پارسی‌زبان هند، «امیر خسرو دهلوی» از جمله مجنون و لیلی را می‌توان با کمک نظریه‌های جدید نقد مانند نظریهٔ مذکور بارت بررسی و تحلیل کرد. در این مقاله که با روش توصیفی- تحلیلی و رویکرد روایت‌شناختی انجام شده، از نظریهٔ رولان بارت در بعد کارکرد به منظور مطالعهٔ منظومهٔ مجنون و لیلی استفاده شده است. نتایج این تحقیق نشان می‌دهد که اثر امیرخسرو دهلوی قابلیت تطبیق با نظریهٔ بارت را دارد و این مطابقت مفاهیم نهفته در متن و زیبایی‌های آن را نمایان‌تر می‌کند. در منظومهٔ روایی مجنون و لیلی دو کارکرد عمدهٔ توزیعی - خود شامل بنیادین و کنشیار- و ترکیبی، به یاری هم متن کاملی را شکل می‌دهند. در داستان این شعر سیزده پی‌رفت با کارکرد بنیادین یا هسته‌ای حضور دارند که عبارتند از: تولد قیس(مجنون)، رفتن قیس(مجنون) به مکتبخانه، عشق قیس(مجنون) و لیلی، برملا شدن عشق قیس(مجنون) و لیلی، محصور شدن لیلی در خانه، بیابان نشین شدن مجنون، خواستگاری پدر مجنون از لیلی، پاسخ منفی پدر لیلی، لشکرکشی نوفل، ازدواج مجنون، دیدار لیلی با مجنون، مرگ لیلی، مرگ مجنون. در این بین پی‌رفت‌هایی نیز با کارکرد کنشیار یا واسطه‌ای به خدمت گرفته‌شده‌اند تا پی‌رفت‌های فوق را گسترش دهند. در نهایت گروهی از پی‌رفت‌های دیگر، با کارکرد ترکیبی با استفاده از نمایه‌ها و اطلاعات ساختار این شعر روایی را به تاثیرگذارترین شکل ممکن، تکمیل می‌کنند.

کلیدواژه: امیر خسرو دهلوی، مجنون و لیلی، روایت‌شناسی، رولان بارت، پی‌رفت، کارکرد.

۱- مقدمه

امیر خسرو دهلوی از عارفان و شاعران پر آوازهٔ پارسی گوی هندوستان در نیمهٔ قرن هفتم و اوایل قرن هشتم هجری است. نام او را امیرناصرالدین ابوالحسن خسرو ابن امیر سیف الدین محمود دهلوی گفته‌اند. امیرخسرو دهلوی بزرگترین شاعر ایرانی هندوستان و ملّقب به سعدی هندوستان در گونه‌های مختلف شعر مانند غزل، مثنوی و مدح مهارت بسیاری داشته است. امیرخسرو شعر را از اوان کودکی آغاز نمود و در حین تحقیق دیوان‌های استادان تحت تاثیر شیوه‌های آنان قرار گرفته

۱. shirp1348@gmail.com

۲. m.mahmoodi75@yahoo.com

۳. 3Parisa.davarii@gmail.com

و با طبع نیرومند خود آثار آنان را به همان شیوه‌ای که داشتند جواب می‌گفت که نمونهٔ بارز آن خمسهٔ امیر خسرو است. اهمیت امیر خسرو در ادبیّات فارسی بر اساس شعرهای خیالی و اشارت‌گر به‌ویژه در خمسهٔ اوست که همهٔ درون مایه‌های نظامی را می پذیرد. (ریپکا، ۱۳۸۲:٤٦٥) جامی معتقد است: «خمسهٔ نظامی را کسی به از وی جواب نداده است و ورای آن مثنوی‌های دیگر دارد همه(مصنوع و مطبوع)». (جامی،۱۳۸۲:١٤٦) مجنون و لیلی، به تقلید از منظومهٔ لیلی و مجنون نظامی به بحر هزج مسدّس اخرب مقبوض و مقصور در دو هزار و ششصد و شصت بیت در سال ۶۹۸ سروده شده است. هرچند این منظومه به اقتفای لیلی و مجنون نظامی سروده شده اما تفاوت‌هایی با آن دارد که نشان می‌دهد امیرخسرو به روایت نظامی کاملاً پایبند نیست.

در عصر حاضر پیوند میان مباحث سنتی ادبیات و یافته‌های جدید زبان‌شناسی، از طریق ساخت‌گرایی امکان‌پذیر شده است که از دستاوردهای مهم آن برای ادبیات مباحث مربوط به روایت‌شناسی است. روایت‌شناسی به مطالعهٔ شکل و نقش روایت می‌پردازد و در پی آن است که به توانش روایی شکل دهد. در این علم مشترکات همهٔ روایت‌ها (در سطح داستان، روایت‌گری و ارتباطشان) و عوامل متمایزکنندهٔ آن‌ها از یکدیگر بررسی می‌شوند. توجه به نظام حاکم بر اثر روایی و تحلیل زبانی و معنایی عناصر مختلف روایت از جمله موارد مورد نظرروایت‌شناسان ساختارگرا در زمینهٔ روایت است. «ویژگی برجستهٔ ساختارگرایی آن است که تلاش می‌کند الگوهای تفسیری را ارائه دهد که به کمک آن‌ها انبوهی از داده‌های ادبی طبقه‌بندی و تفسیر شوند» (برتنس، ۱۳۸۳: ۹۲). تودوروف معتقد است «همهٔ زبان‌های انسانی در خواصی مشترک‌اند و در همهٔ روایت‌های در قالب زبان، مشابهت‌های ساختاری چشمگیری، چه با دستور زبان‌های ما و چه با یکدیگر مشهود است» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۵۹).

ولادیمیر پراپ محقق فرمالیستی است که دیدگاه‌هایش در نظریه‌های حوزهٔ روایت‌شناسی پس از او، نفوذ پیدا کرده و می‌توان گفت که تقریباً همهٔ نظریه‌پردازان روایت خواه ناخواه از این شخصیّت تأثیر پذیرفته‌اند. رویکردهای بارت در ارتباط با کارکردهای روایی همان شیوه‌ای است که پراپ و برمون در نظر گرفته‌اند. «روش بارت در سطح کنش به روش گریماس و در سطح روایت به روش تودوروف نزدیک می‌شود» (بارت، ۱۳۸۷: ۱۷). آثار بارت نه تنها بر طیف متنوّعی از گرایش‌ها و رویه‌های نظری، مانند ساختارگرایی، نشانه‌شناسی، پساساختارگرایی و ... تأثیرگذار بوده بلکه می‌توان وی را یکی از بنیان-گذاران نظریهٔ ادبی و فرهنگی معاصر به شمار آورد. نظریات بارت در زمینهٔ روایت‌شناسی، دو دورهٔ ساختارگرایی و پساساختارگرایی را در بر می‌گیرد که می‌توان گفت نظرات خود را از ساختارگرایان اولیّه دور و به پساساختارگرایان نزدیک کرده است.

در مطالعات روایت‌شناسی، استفاده از آرای بارت در خوانش متون ادبی می‌تواند سبب ذکر تحلیل‌های جدید و بدیع از متن روایی شود و به آسانی ساختار روایی و فکری یک داستان را مشخّص کند.

۱-۱- روش تحقیق

این مقاله با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای و به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی و با الگوبرداری از نظریهٔ رولان بارت در پی آن است که به تحلیل کارکردها در منظومهٔ مجنون و لیلی امیرخسرو دهلوی بپردازد.

۱-۲- پیشینهٔ تحقیق

متون و رمان‌های مختلفی برمبنای نظریهٔ رولان بارت تحلیل و بررسی شده‌اند که برخی از آن‌ها عبارتند از:

- «تحلیل روایی نمایشنامه ایرانیان اثر آیسخیلوس بر مبنای دیدگاه ساختاری رونالد بارت» (پاشایی، کجانی حصاری،۱۳۹۸) در این مقاله نویسندگان به بررسی فنون روایی نمایشنامه ایرانیان پرداخته‌اند، این نمایشنامه دارای جنبه‌های مختلف تاریخی و مذهبی است نویسندگان بررسی روایی این نمایشنامه را بر اساس آرای رولان بارت در سه سطح کارکردها ،کنش‌ها و روایت بررسی کرده‌اند.

- «کاربرد تحليلِ ساختاري روايت: تحليل روايي نمايشنامه ملاقات بانوي سالخورده اثر «فريدريش دورنمات»، با تكيه بر ديدگاه رولان بارت» (صفيئی، ۱۳۸۸). در اين مقاله، با كاربرد تحليل ساختاري روايت و به‌طور خاص رويكرد رولان بارت فرانسوي در اين باب، به تحليل روايي اين نمايشنامه پرداخته و ضمن كاوش در كاركردها و كنش‌هاي ـ اين نمايشنامه به منزلة يک روايت ـ لايه‌هاي زيرين اين روايت، كنكاش و دلالت‌ها و معاني پنهان آن كشف و آشكارسازي شده است.

- «تحلیل روایت‌شناختی سورة نوح (ع) بر مبنای دیدگاه رولان بارت و ژرار ژنت» (ترکمانی، شکوری، مهیمنی، ۱۳۹٦) در این مقاله با استفاده از نظریات رولان بارت و ژرار ژنت، سورة نوح تحلیل شده است. یافته‌های این مطالعه نشان می‌دهد تلفیق نظرات این دو اندیشمند در دو حوزة کارکردهای روایی و گفتمان روایی، الگوی مناسبی برای تحلیل داستان‌های قرآنی به دست می‌دهد. الگویی که از یک سو راه را برای دست‌یابی به معارف گنجانده‌شده در داستان‌ها می‌گشاید و از سوی دیگر، پرده از برخی زیبایی‌های ساختاری نهفته در داستان‌های قرآنی برمی‌دارد.

- «نقد و تحلیل پی‌رفت در منظومة غنایی مجنون و لیلی امیرخسرو دهلوی» (یوسفی کرمانی، ۱۳۹۷) دراین مقاله ساختار و حالت‌های ترکیب پی‌رفت‌ها با استفاده از الگوها و تقسیم‌بندی تزوتان تدوروف بررسی شده است و نویسنده به این نتیجه رسیده است که مهم‌ترین پی‌رفت‌های داستان لیلی و مجنون عبارتند از: به مکتب رفتن لیلی و مجنون، عاشق شدن آن دو به هم، خواستگاری و مخالفت پدر لیلی، مرگ لیلی و مجنون، آرامش پس از مرگ لیلی و مجنون.

- «ساختار روایت در آثار نظامی براساس نظریة رولان بارت» (هادی‌خواه، اسفندیارپور، یوسفی کرمانی، ۱٤۰۲) در این مقاله با بهره‌گیری از نظریات روایت‌شناسی رولان بارت آثار نظامی تحلیل و بررسی شده است.

۱-۳- مبانی نظری

روايت را می‌توان «زنجيره‌اي از رخدادها دانست كه در زمـان و مكـان (فضـا) واقـع شده است. نه فقط در ادبيات كه در ديگر پاره‌گفتارهاي فرهنگي كه ما را احاطه كرده‌اند بـا روايت روبه روييم» (لوته،۱۳۸٦ :۹). از نظر روايت‌شناسان ساختارگرا «پرداخت كلّي قصه از قواعد قراردادي معينـي پيروي مي‌كند همانگونه كه پرداخت جمله از قواعد نحوي پيروي مي‌كنـد»(هارلنـد،۱۳۸۱: ۳٦۱). به عبارت ديگر «براي دريافت مفهوم يك متن بايد معناي پـي‌رفـت‌هـا، كـاركرد و قواعد داستان را دانست»(وكيلي‌فـرد و حسـيني، ۱۳۹٦: ۳۰) روايت‌شناسی به يافتن قواعد و دستور عام روايت در همة شكل‌هاي آن می‌پردازد زيرا معتقد است، روايت «پيش از هر چيز، مجموعۀ شگفت‌انگيزی از ژانرها است» (بارت و ديگران، ۱۳۸۸: ۱۷۰). نظريۀ روايت‌شناسی معاصر به سنت فرماليسم روسی، در نمود نحوي، تودوروف سه نوع متفاوت از واحدهاي روايي را مشخص كرده است: «گزاره و پي‌رفت و متن. از نظر تودوروف پی‌رفت سـطح بـالاتر از گـزاره و معادل سكانس در سينماست. «گزاره‌ها زنجيره‌هاي بي‌پايـاني را پديـد نمـي‌آورنـد، بلكـه بـه صـورت چرخـه‌هـايي سازمان مي‌يابند كه هر خواننده‌اي به طور شمي آن‌ها را بازمي‌شناسد و احسـاس يـك كلّ تمام و كمال به وي دست مي‌دهد. اين واحد سطح بالاتر را پـي‌رفـت مـي‌نـاميم»(تودوروف، ۱۳۸۲: ۹۱). رولان بارت، بر اين باور بود كه زبان‌شناسي الگوي بنيادين براي تحليل

روایت منطقي است و سه سطح توصیف را در هر اثر روایی پیشنهاد کرد: سطح کارکردها، سطح کنش‌ها، سطح روایت. (بارت، ۱٤۰۰: ۲٤)

بارت پی‌رفت را این‌گونه تعریف می‌کند: «پوشش کارکردی روایت، نظامی از مراحل را ایجاد می‌کند؛ واحدی بنیادی که می‌تواند تنها شامل گروه کوچکی از کارکردها باشد که در اینجا به پیروی از برمون پی‌رفت نامیده می‌شود. پی‌رفت، توالی منطقی هسته‌هاست که باهم رابطهٔ همبستگی دارند. پی‌رفت زمانی آغاز می‌شود که یکی از عبارت‌های آن با قبلی همبستگی ندارد و وقتی پایان می‌یابد که یکی دیگر از عبارت‌ها با بعدی همبستگی ندارد» (همان: ٤۱-٤۰). پی‌رفت کوچک‌ترین واحد روایی محسوب می‌شود که از دو تا پنج کارکرد تشکیل شده است. پی‌رفت ترکیبی از دو یا چند کارکرد است که به ترتیبِ زمانی آرایش یافته‌اند از این جهت کوچک‌تر از یک قصّه به تعبیر عام است و قصه در برگیرندهٔ چند پی‌رفت می‌باشد. بدین ترتیب همبستگی عنصری بنیادی در آغاز و پایان یک پی‌رفت محسوب می‌شود. موضوع دیگر دربارهٔ پی‌رفت‌ها، «خرده پی‌رفت‌ها» ست که می‌توان آن‌ها را «پی‌رفت‌های جزئی» خواند که «اغلب از کوچک‌ترین ذرّات بافت روایی تشکیل شده-اند» (همان:٤۱). در حقیقت مجموعه‌ای از این پی‌رفت‌ها باعث شکل گرفتن یک پی‌رفت کامل می‌شود. پس می‌توان گفت پی‌رفت یکی از عناصر اصلی ساختار روایی است و بر سه محور اساسی قرار دارد:

الف- موقعیتی که امکان تغییر را در خود جای داده است.

ب- رویداد یا تغییر به وقوع می‌پیوندد.

ج- شرایطی که برآیند تحقّق یا عدم تحقّق آن وجود داشته است، پدیدار می‌شود. (ایگلتون، ۱۳۸۸: ۱٦٦)

هر نظامی را می‌توان ترکیبی از واحدهای طبقات شناخته شده به‌شمار آورد و نخستین گام، تجزیهٔ روایت و تعیین قطعات گفتمان روایی است که به تعداد محدودی طبقه تقسیم می‌شود که معنا باید ملاک تعیین واحدها باشد. ویژگی کارکردی برخی قطعات داستان آن‌ها را به واحدها تبدیل می‌کند به همین دلیل بلافاصله این واحدهای نخستین، «کارکردها» نامیده شد. می‌توان گفت ذات یک کارکرد دانه‌ای است که در روایت کاشته می‌شود. و روایت هرگز از چیزی جز کارکرد ساخته نشده است. (بارت، ۱٤۰۰: ۲٦-۲۵). همچنین به نظر بارت آن‌چه روایت را به پیش می‌راند، «کارکرد» است، عاملی که باعث انسجام کلّی روایت است. با توجّه به موارد ذکر شده در بالا و این‌که رویکردها و خوانش‌های گوناگون و گاه متضاد از یک متن تولیدی و همچنین وضعیّت اجتماعی آفرینش اثر، روایت را باید تعاملی چند جانبه یا مصداق‌ها و نمودهای گوناگون دانست که امکان دارد: «کارکردها و غرض‌های اندرزی، حکمی، فرهنگی، سیاسی، اجتماعی، دینی، حماسی، غنایی یا ترکیبی از این موارد را پوشش دهد. این امر مستلزم جنبشی شناور میان آواهای درون متنی و برون متنی است» (چتمن، ۱۳۸٤: ٦۱). پس عوامل درونی و بیرونی روی خلق یک متن اثری مستقیم و برجسته دارند.

روایت و بیان روایی می‌تواند زمان تقویمی را پشت سر بگذارد و کنشی تخیّلی و خیال محور ارائه دهد که از مصادر و منابع روایی ویژه‌ای منعکس شده است. بارت می‌گوید: «نیروی محرّکهٔ اصلی روایت دقیقاً خلط توالی و علیّت است، آن‌چه در روایت به صورت «بعد از» می‌آید به صورت «به دلیل» خوانده می‌شود» (بارت، ۱٤۰۰: ۳۲). به عبارتی دیگر می‌توان گفت روایت و از جمله شعر روایی واکنشی از سوی نویسنده یا شاعر است که برای اشاره کردن به موضوعات و نیل به اغراض خود از طریق درون‌گرایی و تخیّل‌گرایی پیگیری می‌شود. بنابراین، «اصلی‌ترین کارکردهای متون روایی این است که با بازنمایی و ارائهٔ سامان‌مند آموزه‌های پراکندهٔ انسانی، این آموزه‌ها را به گونه‌ای قابل فهمیدن و درک کردن کند» (تولان، ۱۳۸۳: ۱۱۸-۱۱۹).

بارت آخرین سطح در تحلیل ساختاری را روایت دانسته و اعتقاد دارد که این سطح حتّی از سطوح دیگر برجسته‌تر و ورای آن‌هاست. کارکردها و کنش‌ها در این سطح انسجام و یک‌دستی خود را باز می‌یابند. همچنین می‌گوید: «سطح روایتگری با نشانه‌های روایتمندی اشغال می‌شود، مجموعه عملگرهایی که کارکردها و کنش‌ها را در ارتباط روایی مفصل‌بندی شده با دهنده و گیرندهٔ آن سامان می‌دهد» (بارت، ۱٤۰۰: ۵۸). سطح روایتگری متصّل به وضعیّت روایت به جهانی باز می‌شود که روایت در آن گشوده می‌شود و در همان زمان که سطوح پیشین را پایان می‌دهد، روایت را می‌بندد. (همان: ٦۰)

نخستین بار پراپ اصطلاح کارکرد را برای نام‌گذاری کوچک‌ترین سازه‌های تشکیل‌دهنده قصه استفاده کرد. (پراپ، ۱۳۸٦: ۵۳) به نظر بارت کارکرد روایت را به پیش می‌راند. او در کنار کارکردهای مورد نظر پراپ، که از آن‌ها به‌عنوان هسته نام می‌برد، به سه کارکرد دیگر هم اشاره می‌کند: کاتالیزور، نمایه و آگاهاننده که در دو دسته قرار می‌گیرد:

۱. کارکردهای محض: این کارکردها توزیعی و متوالی هستند و با پیشروی داستان کامل می‌شوند (تولان، ۱۳۸٦: ٤۵) وگونه‌های آن عبارتند از: هسته‌ها که نقاط محوری و اصلی روایت و تقریبا معادل کارکردهای پراپی هستند.(پراپ و دیگران، ۱۳۸۸: ٤۹۸) و کاتالیزورها که وظیفهٔ تکمیل‌کنندگی دارند و فضای خالی میان کارکردهای اصلی را پر می‌کنند و حذف آن‌ها به انسجام علّی و گاه‌شمارانهٔ روایت، هیچ آسیبی نمی‌رساند. به عبارت دیگر کارکردهای محض در بطن متن قرار دارند و نقش مهمی در روایت به عهده دارند، این کارکردها یا اصلی (هسته) هستند یا واسطه. کارکردهای اصلی، بخش ثابت روایت و غیرقابل تغییرند؛ اما کارکردهای واسطه، قابل تغییر و حذف هستند.

۲. نمایه‌ها: که واحدهای تکمیلی روایت و از نظر کنشی ضعیف‌اند اما لازمهٔ شخصیت‌پردازی و فضاسازی در داستان هستند و به دو گونه تقسیم می‌شوند: نمایه‌های محض که بر یکی از ویژگی‌های شخصیت دلالت می‌کنند و آگاهاننده‌ها که «به تعیین هویت و مکان‌یابی در زمان و فضا خدمت می‌کنند... حداقل در سطح داستان مدلول ندارند. آن‌ها داده‌های خالصی با دلالت بلافصل هستند؛ مثلاً سن دقیق یک شخصیت» (بارت و دیگران، ۱۳۸۸: ٤۷).

پی‌رفت‌ها با هم روابطی دارند و در این حیطه کارکردهایی دارند. کارکرد پیرفت‌هاي اصلي در هر اثر تا حد زیادی تعیین‌کنندهٔ فضاي داستاني کل اثر است. در ادامه این کارکردها در داستان مجنون و لیلی بررسی می‌شود.

۲- بحث و بررسی

در این داستان، یك پي‌رفت اصلي یا «کلان پی‌رفت» وجود دارد(عشق و دلدادگی) که موقعیت پایدار و تعادل اولیه در آن، با عشق لیلی و مجنون در مکتب‌خانه از حالت تعادل خارج می‌شود (به عدم تعادل می‌رسد) و در پایان داستان، مجددا به حالت تعادل برمی‌گردد. پي‌رفت‌هاي دیگر این داستان نیز از گزاره‌های این کلان پي‌رفت هستند. همچنین با توجه به توالی کارکردهای توزیعی، مشخص می‌شود که پی‌رفت‌های آغازین در جهت رسیدن به پی‌رفت نهایی؛ مرگ است؛ زیرا هدف شاعر در این منظومه، طرح عشق عذری است. «عشق عذری، عشقی جسمانی است که چون به وصال نمی‌کشد، می‌کُشد و حدیث عشق مربوط به عشق پاکی است که عاشق را به مرتبهٔ شهادت می‌رساند» (ستاری، ۱۳٦٦: ٤۳۵).

در مجموع می‌توان گفت پی‌رفت‌های منظومهٔ مجنون و لیلی عبارتند از: تولد، عشق و دلدادگی، رسوایی، مصلحت-اندیشی و چاره‌گری، چاره و تدبیر از نوعی دیگر(جنگ)، ازدواج مجنون، دیدار، مرگ.

۲-۱-کارکرد توزیعی یا محض:

۲-۲-۱- کارکرد بنیادین (اصلی / هسته‌ای)

کارکردهای بنیادین، رویدادهای اصلی داستان را شکل می‌دهند. «این کارکردها که نقاط عطف واقعی هر روایت به‌شمار می‌آیند؛ لحظات خطرند و نتیجه دارند؛ معمولا کارکردهای اصلی به طور پی‌درپی و همراه با واسطه‌ها در پی یکدیگر آمده، جایگزین همدیگر می‌شوند و داستان را گسترش می‌دهند» (پاشایی، کجایی حصاری، ۱۳۹۸: ۹۲). خط داستانی مجنون و لیلی در ارتباط با عشق است و کارکردهای هسته‌ای، پاره‌گفته‌هایی است که مربوط به این خط داستانی باشد. پی‌رفت‌های دارای کارکرد بنیادین در این داستان عبارتند از: تولد مجنون (قیس)، رفتن مجنون به مکتب‌خانه، عشق مجنون و لیلی، برملا شدن عشق این دو، محصور شدن لیلی در خانه، بیابان‌نشین شده مجنون، خواستگاری پدر مجنون از لیلی، پاسخ منفی پدر لیلی، لشکرکشی نوفل، ازدواج مجنون، دیدار لیلی با مجنون، مرگ لیلی، مرگ مجنون.

۲-۲-۲- کارکرد کنشیار (کاتالیزور / واسطه‌ای)

کارکردهای کنشیار یا کاتالیزوری وظیفهٔ توضیح و تبیین کارکردهای بنیادین/ هسته‌ای و پیشبرد داستان را برعهده دارند، کنشی را پیش نمی‌برند و بیشتر نقش پارازیتی و یا مکمل دارند. در داستان مجنون و لیلی، تعداد کارکردهای کنشیار بیشتر از کارکردهای بنیادین است. برخی از پی‌رفت‌های آن با کارکرد کنشیار عبارتند از: پیشگویی حکیم از آیندهٔ قیس، حالات عشق مجنون و لیلی، آگاهی والدین لیلی از عاشق شدن او، ملامت مادر و پدر لیلی را، حالات مجنون در بیابان، نصیحت پدر و مادر مجنون را، مهمان خواندن مجنون زاغان را برای بیرون آوردن مردمک چشمان او، پیشنهاد نوفل برای ازدواج دخترش با مجنون، دوری کردن مجنون از عروس در شب زفاف، شنیدن آوای عروسی مجنون توسط لیلی، نامهٔ لیلی به مجنون، نامهٔ مجنون به لیلی، آوردن مجنون از کوه و بیابان در جمع مردم توسط دوستان، نوازش سگ کوی لیلی، بازگشت لیلی از نزد مجنون و غزل خواندن او، به خود آمدن مجنون پس از رفتن لیلی و حسرت خوردن و غزل خواندن او، رفتن لیلی و دوستان به بوستان، شنیدن خبر دروغین مرگ مجنون، بیمار شدن لیلی.

۲-۲- کارکرد ترکیبی یا نمایه‌ای(نمایهٔ محض و اطلاعاتی / آگاهاننده)

نمایه‌ها و آگاهاننده‌ها، در کنار معنای ظاهری متضمن مدلول‌های دیگری نیز هستند که گاهی احوال درونی، اندیشه‌ها و عواطف شخصیت‌ها را نشان می‌دهند و گاهی در فضاسازی داستان کاربرد دارند. مثلا «گفتن این‌که ماه در سراسر پنجرهٔ اداره‌ای که باند در آن کار می‌کرد، نیمهٔ پنهان، میان انبوه ابرهای مواج دیده می‌شود، نمایهٔ یک شب توفانی تابستان است. این استنتاج به‌ترتیب، یک نمایهٔ فضا را با ارجاع به شرایط سخت و پردلهرهٔ یک کنش که هنوز برای خواننده ناشناخته است، شکل می‌دهد» (بارت، ۱۴۰۰: ۴۷).

بارت نمایه‌ها را در رمان‌های مدرن روانشناسی غربی جستجو کرده است (آلن، ۱۳۸۵: ۹۹-۹۸) زیرا به عقیدهٔ او در قصه‌های عامیانه، کارکردها و خویشکاری‌ها نسبت به نمایه‌ها برجستگی و اهمیت بیشتری دارند.

در این داستان، مهمانی و جشن هنگام تولد قیس، بر شادی پدر و مادر از این واقعه دلالت دارد. پیشگویی حکیم طالع‌بین دلالت بر وقوع حادثه‌ای ناگوار در آینده دارد. نصیحت و سرزنش لیلی توسط مادر پس از برملا شدن عشق آن‌ها حاکی از جامعه‌ای متعصب و سختگیر است. محصور شدن لیلی در خانه نشان از نظام پدرسالاری است. روان شدن مجنون در کوه و بیابان بر عشق آتشین و بی‌توجهی او به قضاوت و تفکر مردم دلالت می‌کند. چاره‌اندیشی پدر برای مجنون نشان از مهر و محبت او دارد. نوع پاسخ دادن پدر لیلی به خواستگاری پدر مجنون حاکی از موضع برتر اوست. برگزیدن جنگ بر دامادی مجنون از سوی پدر لیلی دلالت بر تعصبات شدید قبیله‌ای و فکری دارد.

۲-۳- انواع کارکرد پی‌رفت‌ها در منظومهٔ مجنون و لیلی

شروع داستان با تولّد مجنون است. خداوند مهربان به عامر پسری به نام قیس می‌دهد که مایهٔ شادمانی پدر و مادر و قبیله‌اش شده است.

کان روز که زاد قیس فرّخ — رخشنده شد آن قبیله را رخ
زان نور خجستهٔ شب افروز — بر عامریان خجسته شد روز
بنشست پدر به شادمانی — بگشاد دری به میهمانی
بیگانه و خویش را صلا داد — هم نزل فشاند و هم عطا داد

(امیر خسرو دهلوی، ۱۳٦۲: ۱٦٤)

وقوع تولّد قیس صحنه‌ای است که ادامهٔ داستان حول محور سرگذشت او می‌چرخد. حکیمی طالع‌اندیش آیندهٔ قیس را چنین پیش‌بینی می‌کند که او در کسب علم و هنر، یگانهٔ روزگار خواهد شد:

لیکن فتدش گه جوانی — در سر هوسی چنانکه دانی
از عشق بتی نژند گردد — دیوانه و مستمند گردد
اندیشه چنان کند نزارش — کز دست رود عنان کارش

(همان: ۱٦٤)

پدر و مادر قیس با شنیدن این پیشگویی ناراحت و مضطرب می‌شوند، اما دیدن صورت زیبا و خندان غم و غصّه‌ها را از وجودشان می‌زداید و به تقدیر خدا راضی می‌شوند.

در این پی‌رفت امیرخسرو به شخصیت‌پردازی کنشگرانی می‌پردازد که در ادامه، پیرنگ روایت را پیش می‌برند، بنابراین این پی‌رفت کارکرد کنشیار واسطه‌ای دارد. امیرخسرو در این پی‌رفت، سرانجام بد مجنون را نشان می‌دهد و به طریق براعت استهلال یا خوش‌آغازی پرده از پایان داستان برمی‌دارد. براعت استهلال در این داستان، فضا و رنگ داستان را تقویت و احوال درونی شخصیت‌هارا تداعی می‌کند. کارکردِ صنعت براعت استهلال که به‌منزلهٔ پیش‌درآمدی بر متن داستان و چشم-اندازی کلّی بر آن است باعث تقویت پی‌رفت آغازین شده است.

در پی‌رفت دوم (عشق و دلدادگی) قیس به پنج سالگی می‌رسد و او را به مکتب‌خانه می‌فرستند.

زیرک دلی‌اش چو باز خواندند — در پیش معلّمش نشاندند

دانای رقم ز بهر تعلیم کردش به کنار تخته تسلیم

جهد ادبش چنان که دانست می‌کرد چنان‌چه می‌توانست

(همان: ١٦٥)

در آن‌جا، با دختر خردسال زیبایی از قبیلهٔ بنی سعد هم‌درس می‌شود. نام این دختر لیلی است؛ دختری زیبا با گیسوانی بلند به سیاهی شب و چشمانی چون آهو بره‌ای است که به خواب خرگوش رود و چهره‌ای چون گل‌های سمن تازه‌رو، از قرص ماه زیباتر و فتنه انگیزتر.

معجون لبش به درفشانی پرورده به آب زندگانی

همخوابهٔ لاله گیسوانش همشیرهٔ انگبین دهانش

قندش نمکی طبرزدآلود خوش‌خواره‌تر از گوارش عود

(همان: ١٦٧)

وصف لیلی از طریق بیان زیبایی‌های او انجام شده است و مخاطب از این طریق دلیل عشق مجنون را درمی‌یابد بنابراین پی‌رفتی با کارکرد ترکیبی است. توصیف در لیلی و مجنون که منظومه‌ای توصیف‌محور محسوب می‌شود از زبان امیرخسرو و به شیوهٔ توصیف مستقیم راوی انجام می‌گیرد. امیرخسرو در نوزده بیت زیبایی لیلی را توصیف کرده، او را معشوقی خاص و دست‌نیافتنی می‌نمایاند.

آتش عشق در دل قیس و لیلی شعله‌ور و روزبه‌روز سوزنده‌تر و گدازنده‌تر می‌شود، آن‌ها به جای فراگیری درس استاد، درس عشق می‌آموختند.

عشق آمد وخون به خون درآمیخت خونابهٔ دل ز دیده می‌ریخت

اندیشه متاع صبر گم کرد غم بر دل و دیده اشتلم کرد

سلطان خرد برون شد از تخت هم خانه به باد داد و هم تخت

(همان: ١٦٦)

در دومین پی‌رفت، کارکرد اصلی و هستهٔ روایت رقم می‌خورد. عشق و دلدادگی در مکتب‌خانه، هستهٔ اصلی داستان مجنون و لیلی است و کارکرد توزیعی از نوع بنیادین دارد. توصیف لیلی و بیان زیبایی او، همچنین بیان حال قیس در مکتب-خانه که در جهت شخصیت‌پردازی آن‌ها انجام شده است کارکرد ترکیبی یا نمایه‌ای دارد.

کنش‌های قهرمان در منظومهٔ امیرخسرو کمتر توصیف شده است و بیشتر روش مستقیم را می‌بینیم. حالت مجنون تکرارشونده و مؤید جنون اوست. همچنین توصیف حالت مجنون نشان از صداقت وی دارد. زمانی که سگ کوی لیلی را تکریم می‌کند، عشق واقعی وی مشخص‌تر خود را می‌نمایاند. در این توصیفات مجنون سگی را که دیگران او را زده و دور کرده‌اند، نوازش می‌کند و او را وفادار می‌خواند و گویا تشابهی بین او و خود در وفاداری می‌بیند.

پی‌رفت سوم، رسوایی، پی‌رفتی با کارکرد توزیعی و از نوع کنشیار است. قصّهٔ عاشقی و دلدادگی قیس و لیلی بر سر زبان‌ها افتاده بود و گوش بر گوش می‌رفت. از هر سو آواز برمی‌آمد:

کآزاده جوانی از فلان کوی — شد شیفتهٔ فلان پری روی
در مکتب عشق شد غلامش — خواند شب و روز لوح نامش
مقصود وی آن بت یگانه‌ست — وان درس و تعلمش بهانه

(همان: ۱٦۸)

مادر لیلی که از ماجرا باخبر می‌شود از شرم اغیار و نهیب زمانه دخترش را نصیحت می‌کند تا عنان دلش را سست نکند و خود را بدنام نسازد، اما غمی که در سینهٔ لیلی بود از پند دادن نه تنها کم نمی‌شد، که بیش‌تر می‌شد. «ليلي پروردهٔ جامعه‌اي است که دلبستگي و تعلق را مقدمهٔ انحرافي مي‌پندارد که نتيجه‌اش سقوط حتمي است در درکات وحشت‌انگيز فحشا؛ و به دلالت همين اعتقاد، همهٔ قدرت قبيله مصروف اين است که آتش و پنبه را از يکديگر جدا نگه دارند تا با تمهيد مقدمات گناه، آدميزادهٔ ظلوم و جهول در خسران ابدي نيفتد» (سيرجاني، ۱۳۸٦ :۱۱). باورهاي نادرست و متعصبانه در اين داستان منجر به تعليق و گره می‌شود.

گفتگوهای حکمی که متضمن پند و اندرز هستند در این داستان بسامد بالایی دارد، مانند گفتگویی که بین لیلی و مادرش انجام می‌شود؛ اما واکنش لیلی به این مواعظ پی‌رفتی ترکیبی یا نمایه‌ای است که پند ناپذیری عاشق را نشان می‌دهد. مادر وقتی از پند شنوی لیلی ناامید می‌شود رازش را نزد پدر افشا می‌کند.

بشنید پدر چو حال فرزند — گم شد ز خجالت و سرافکند
فرمود که سرو نوبهاری — در پرده چو گل شود حصاری

(امیر خسرو دهلوی، ۱۳٦۲: ۱۷۰)

پس از خانه‌نشین شدن لیلی که خود در جایگاه گره داستانی است، قیس چندی با حیله و خاموشی می‌کوشد که عشقش را پنهان کند اما چون سیل غم وجودش را دربرمی‌گیرد، از خانه راهی صحرا شده و آوارهٔ کوه و بیابان می‌شود. گویا او ماندن در بیابان و کوه را راهي برای اثبات عشق خود می‌داند. مردم او را مجنون نامیدند. امیرخسرو رفتارهای دیوانه‌وار مجنون را به‌خوبی توصیف و حالات و احساسات او را از زبان خودش بیان می‌کند که نشان از خواری و زاری او دارد. رفتار خودآزارانهٔ مجنون نتیجهٔ ناگزیر زندگی در محیطی بسته و متعصب است که در آن عشق گناهی نابخشودنی است. نیز مجنون در منظومهٔ امیرخسرو نسبت به منظومهٔ نظامی، خوارتر و زارتر است به دلیل آن که امیرخسرو بر طبق سنت عشق عاشق را در مقابل معشوق، پست‌تر و حقیرتر نمایانده است.

این پی‌رفت، با کارکرد ترکیبی یا نمایه‌ای همراه شده و بر رخدادهای بعدی دلالت دارد. در اصل نقش اصلی روایت در آن آشکار نیست و تنها این اتفاق، دلیلی بر پی‌رفت بعدی به عنوان مدلول قلمداد می‌شود. به عبارت دیگر، رسوایی و آشکارشدن عشق این دو دلداده، عاملی است که موجب مشکلات و گرفتاری‌های عاشق و معشوق و خانواده و قبیلهٔ آن‌ها می‌شود.

از این قسمت به بعد، روایت وارد کارکرد توزیعی از نوع کنشیار می‌شود و صحنه‌هایی از عشق مجنون و بی‌قراری‌های وی و اندوه و بدبختی‌های لیلی و سرزنش دیگران را نشان می‌دهد.

پدر در جستجوی او راهی بیابان‌ها می‌شود، او را می‌یابد چون چراغی مرده بی‌نور، با التماس می‌گوید:

ای جان پدر به خانه بازآی — وی مرغ به آشیانه بازآی
بشتاب که تا در این غم‌آباد — پیش از اجلم رسی به فریاد
زین پس که به جستنم شتابی — جوییم ولی بسی نیابی
وان مادر تو که در نقاب است — او هم ز غمت چو من خراب‌است
زان پیش که دیده را کند پیش — محروم مدارش از رخ خویش

(همان: ۱۷۳)

«برای انجام توصیف در روایت از سه شیوهٔ توصیف یا توضیح مستقیم، توصیف به یاری گفتگو و توصیف به‌وسیلهٔ آکسیون می‌توان استفاده کرد» (یونسی، ۱۳٦۵: ۲۷۱). گفتگو در این داستان نمود زیادی دارد و در برابر کنش و رخداد قرار می‌گیرد. در واقع این گفتگوها کارکرد توزیعی از نوع کنشیار واسطه‌ای دارند. در گفتگوهای توصیفی، ویژگی شخصیت‌ها و شرح حال آن‌ها بیان می‌شود. در گفتگوی پدر مجنون با او می‌توان ناتوانی و رنجوری او را به علت پیری دریافت. او که امید دارد فرزندش در این ایام غمخوار او باشد اکنون خود غمخوار فرزند شده است.

بودم به گمان که گاه پیری — مونس شوی‌ام به دستگیری
خود بشکند این تن سفالین — غمخواره تو باشی‌ام به بالین
خود گشت در این سفال پر درد — پیش از تن من سفال تو خرد

(امیر خسرو دهلوی، ۱۳٦۲: ۹٤)

مصلحت‌اندیشی و چاره‌گری پی‌رفت چهارم این داستان است. عامر قول می‌دهد که پسر را به معشوقش برساند. مجنون با وعدهٔ پدر راهی خانه می‌شود. تلاش پدر مجنون در برقراری پیوند بین پسرش و لیلی، نمایه‌ای است از حمایت از عاشق و معشوق از سوی یکی از طرفین و نشان از آن دارد که او خواستار آرامش و دوستی است. پدر مجنون به آداب و رسوم قبیله پایبند است، اما برای نجات فرزندش نیز از هیچ تلاشی دریغ نمی‌کند. او در این پی‌رفت نقش کنشگر یاور را ایفا می‌کند.

مادر اسباب خواستگاری فراهم می‌آورد و پدر با بزرگان قبیله راهی کوی لیلی می‌شوند:

از اهل قبیله مهتری چند — گشتند به هم ز خویش و پیوند
رفتند ز بهر خواستگاری — در حلّهٔ لعبت حصاری

(همان: ۱۷۸)

پدر لیلی از آن‌ها استقبال و پذیرایی می‌کند، اما حاضر نمی‌شود دخترش را به همسری پسری مست و دیوانه و لاابالی درآورد. گفتگوی دو پدر گره داستانی ایجاد کرده است که در ادامه منجر به کشمکش بین دو قبیله می‌شود. پدر لیلی مردی خشن و متعصب است و رفتار او نمایه‌ای از سلطهٔ نظام پدرسالاری است. این گفتگو پی‌رفتی ترکیبی یا نمایه‌ای است که نشان از برتری پدر لیلی از جهت مال و دانش دارد. او به دلیل تعصّبات قبیله‌ای مانع این ازدواج می‌شود و این عشق را موجب بدنامی می‌داند. هرچند به‌ظاهر مانع اصلی در وصال دو عاشق پدر لیلی است اما به واقع ساختار جامعه، عرف و عادت و نظام فکری حاکم مهم‌ترین موانع هستند.

خواستگاران با ناامیدی نزد مجنون بازمی‌گردند. او را دلداری داده و نصیحت می‌کنند که از عشق لیلی دست بردارد. امّا این دلداری‌ها و پندها آتش عشق مجنون را نسبت به لیلی افزون‌تر می‌کند.

غم و ناراحتی پدر و در ادامه، جریان خواستگاری، در روند وصال و فرجام عشق این دو دلداده تأثیری ندارد و کارکردهای هسته غالباً بعد از این کارکردهای حاشیه‌نما می‌آید. این پی‌رفت، تصویری از تعصّبات جاهلی عرب را نشان می‌دهد و دارای کارکرد توزیعی از نوع بنیادین است، زیرا امتناع پدر لیلی از خواستگاری مجنون، از سویی باعث ناامیدی مجنون و از سوی دیگر خشم خانوادهٔ قیس او شد به‌گونه‌ای که چاره‌ای دیگر می‌اندیشند. در گفتگوی پدر لیلی با خواستگاران وصف حالات مجنون و بیان حال او نمایه‌ای است که شخصیت مجنون و عدم سلامت روحی او را نشان می‌دهد.

در پی‌رفت پنجم؛ چاره و تدبیر از نوعی دیگر(جنگ)، پدر مجنون نزد نوفل، که رییس قبیله است، می‌رود و از او یاری می‌جوید. نوفل هم در این پی‌رفت کنشگر یاور است، او که خود زحمت عاشقی کشیده است، قول یاری می‌دهد و قاصدی نزد پدر لیلی می‌فرستد:

کاندیشهٔ آن کند که بی‌گفت　　دیوانه به ماه نو شود جفت

گر گفت دگر بود در این زیر　　گویم سخن از زبان شمشیر

(همان: ۱۸۰)

اما پدر لیلی همچنان مانع وصال دو دلداده است. او آن‌چنان پایبند عادات و رسوم قبیله است که جنگ را ترجیح می‌دهد. نوفل پس از دریافت پاسخ او لشکرش را آماده می‌کند، جنگ آغاز می‌شود. گره داستانی که در پی‌رفت پیشین ایجاد شده بود در این پی‌رفت منجر به کشمکش جسمانی بین دو قبیله می‌شود.

بر رسم عرب مرد با مرد ستیزه می‌کند. جنگ هفته‌ای ادامه دارد. پیران قبیلهٔ لیلی که خود را شکست‌خورده می‌بینند، تصمیم می‌گیرند خون لیلی را بریزند تا هم جنگ و هم مجنون بیارامد. مجنون چون باخبر می‌شود نزد نوفل می‌آید و با التماس می‌گوید:

هان تا نشوی کنون کمان‌گیر　　تا درنرسد به جان من تیر

تیری چه زنی که بر من آید　　بر جان ز دریچهٔ تن آید

بر خصم مکش به کینه‌جویی　　تیغی که به خون دوست شویی

(همان:۱۸۲)

نوفل با شنیدن سخنان مجنون شمشیر در نیام می‌کشد و جنگ خاتمه می‌یابد.

گره و کشمکش ایجاد شده در این پی‌رفت گشاده می‌شود. کارکرد این پی‌رفت، توزیعی از نوع کنشیار واسطه‌ای است و فضای خالی بین کارکردهای اصلی را پر کرده است. آنچنان که گفته شد در در پی‌رفت پیشین تدبیر صلح‌آمیز پدر مجنون موثر واقع نشد و علتی شد برای پی‌رفت پنجم که معلول آن محسوب می‌شود. جنگ و خصومت و خشونت در این پی‌رفت، نمایه‌ای از تعصبّات قبیله‌ای و قومی نسبت به دختران در بین اعراب است.

پی‌رفت ششم ازدواج مجنون است که گرهی دیگر در داستان ایجاد می‌کند. پس از جنگ مجنون بار دیگر راهی بیابان می‌شود. پدر و مادر در غمش از خود بی‌خود بودند تا اینکه به آن‌ها خبر می‌رسد نوفل حاضر است دخترش را به همسری مجنون درآورد. پدر نزد مجنون رفته، اورا از ماجرا باخبر می‌کند.

نوفل که به مهر توست منسوب　　دارد پس پرده دختری خوب

در گلشن حسن سرو چالاک | چون قطرة آب آسمان پاک
خورشید رخی خدیجه نامش | پرورده به عصمتی تمامش

(همان: ۱۸۸)

مجنون از پی وفاداری به پدر و مادر تن به خواستة آن‌ها می‌دهد. اسباب عروسی فراهم شده، عروس در برابر مجنون چون لعبت آذری جلوه‌گر می‌شود، لیکن مجنون:

بیرون خوش و از درونه دلتنگ | تن حاضر و دل هزار فرسنگ
چون حنظل بود ز ذوق و بی‌بهر | بیرون تر و تازه وز درون زهر

(همان: ۱۹۰)

هنگام زفاف مجنون جامه از تن دریده، راهی بیابان می‌شود. لیلی با شنیدن خبر ازدواج مجنون نامه‌ای عتاب‌آمیز و غم‌آلود و عاشقانه برای او می‌نویسد. در واقع گرهی که در این پی‌رفت ایجاد شده است با این کشمکش عاطفی لیلی ادامه می‌یابد:

گر یار نوآمدت در آغوش | از یار کهن مکن فراموش
بیگانه مشو چنین به یکبار | آخر حق صحبتی نگه دار

(همان:۱۹٤)

نامه‌نگاری در این داستان ابزاری برای بیان عواطف دو دلداده است. مجنون هم نامة لیلی را با نامه‌ای سراسر سوز و گداز پاسخ و به کشمکش پایان می‌دهد:

بگذر ز من عتاب‌روزی | چندم ز عتاب تلخ سوزی
من خود ز زمانه در هلاکم | تو نیز مکش به خاک و خونم
اکنون که ز دست شد عنانم | از طعنه چه می‌زنی سنانم
با تو به دلم دگر نگنجد | حقا که خیال در نگنجد
باد ارچه گل آردم ز کویت | گل ننگرم از برای رویت

(همان: ۱۹٦)

مجنون می‌نویسد که در جهت جلب رضایت پدر و مادرش تن به این ازدواج داده و رخ عروس را ندیده، طلاقش داده است. پی‌رفت عروسی مجنون، پی‌رفتی کامل است که درون پی‌رفت اصلی قرار گرفته است. وفاداري مجنـون بـه ليلـي نمایه‌ای است که در این پي‌رفت نشان داده شده است.

در پی‌رفت هفتم؛ دیدار عشاق، لیلی که در غم یار بی‌صبر و قرار است، شبی در خواب مجنون را می‌بیند که به دیدارش آمده است. آشفته از خواب برخاسته، به هوای دیدن یار سوار بر شتر راهی بیابان می‌شود. مجنون را می‌یابد که سر بر بالش خار و بر پشتة کوه به خواب رفته است. او را در کنار می‌گیرد و:

هر یک ز شب دراز بی روز | می‌کرد شکایتی جگرسوز
چندان غم دل شد آشکارا | کآمد به نفیر سنگ خارا
چندان نم دیده رفت در خاک | کز تندی سیل شد زمین چاک
هر دو چو دو سرو نازپرورد | زآسیب خزان فتاده در گرد

(همان:۲۱۳)

در این پی‌رفت گره بین دو عاشق یعنی جدایی به‌صورت موقت برطرف می‌شود و آن‌ها به وصال می‌رسند. وصال موقت دو دلداده نمایه‌ای است که عدم پایبندی امیرخسرو را به عشق عذری نشان می‌دهد. بنابراین باید گفت عشق مجنون به لیلی در منظومهٔ امیرخسرو نه تنها جنبهٔ عرفانی ندارد بلکه، گاهی از مقام حب عذری هم سقوط می‌کند. رفتن لیلی به دیدن مجنون نیز نمایه‌ای که بر آزادی عمل لیلی دلالت دارد. هرچند که او به ظاهر در خانه محبوس شده است، اما برای بیرون رفتن از خانه هیچ کس مانع او نیست. این مساله نشان می‌دهد که امیرخسرو در پرورش شخصیت لیلی بیشتر زن محیط و زمان خود را در نظر دارد.

توصیفات امیرخسرو در این پی‌رفت از احوال مجنون و لیلی کارکرد واسطه‌ای دارد. توصیف‌های عاطفي، حالت روحي- رواني شخصیت‌های داستان را نشان می‌دهند. امیرخسرو با بیان دقیق جزئیات، هیجان پرسوناژ را منعکس می‌کند؛ هیجاني که بر خواننده را تأثیر می‌گذارد.

پس از آن که لیلی به خانه بازمی‌گردد آتش عشق در وجودش شعله‌ورتر می‌شود. حالات او از طریق واگویه یا تک‌گویی درونی در این بخش از داستان آمده است که کارکرد توزیعی از نوع کنشیار واسطه‌ای دارد. «تك‌گويي، صحبت يك نفره‌اي است که ممکن است مخاطب داشته باشد یا نداشته باشد و این مخاطب ممکن است خواننده باشد؛ يعني نويسنده، خواننده را به‌طور مستقيم، مورد خطاب قرار دهد و از حادثه یا وضعيتي با او حرف بزند. همچنین تك‌گويي ممکن است پاره‌اي از داستان را شامل شود یا به‌طور مستقل، همهٔ داستان را به خود اختصاص دهد» (میرصادقی، ۱۳۸۵: ٤١٠). در تک‌گویی اندیشه و احساس شخصیت داستان بازگو می‌شود. «بازگویی راوی، به این معنی نیست که او لزوماً در بیان ذهن شخصیت دخالت می‌کند بلکه به این معنی است که انگار راوی از قدرت فکر خوانی برخوردار است و با خواندن ذهن شخصیت، تنها نقش انتقال‌دهنده یا بازگوکنندهٔ ذهن شخصیت را ایفا می‌کند و در واقع، کاتب ذهن شخصیت داستان است» (فلکی، ۱۳۸۲: ٤٢). لیلی در واگویه‌های خود خطاب به مجنون می‌گوید:

گر تو دل شاخ شاخ داری — باری قدمی فراخ داری
با زاغ و زغن چنان که دانی — شرح غم خویش می‌توانی
بیچاره من حصار بسته — در زاویهٔ عدم نشسته
کنجی و غمی به سینه چون کوه — زندانی تنگنای اندوه

(امیر خسرو دهلوی، ١٣٦٢: ٢١٢)

امیرخسرو دهلوی در داستان خود تک‌گویی‌های لیلی را بیشتر منعکس کرده و از طریق آن‌ها احساسات و هیجانات عاشقانهٔ او را بیشتر نمایانده است؛ بی‌شک در این باره محیط زندگی و فضای فکری او تاثیرگذار بوده است.

در همین پی‌رفت تک‌گویی مجنون نیز با کارکرد توزیعی از نوع کنشیار واسطه‌ای آمده است. مجنون پس از رفتن لیلی به خود آمد و در فراق دوبارهٔ لیلی زاری کرد. این تک‌گویی‌ها بیشتر به شکواییه نزدیک است. در شکوائیه، ارتباط کلامی بین گویندهٔ پیام و مخاطبی که که معمولا حضور ندارد، برقرار می‌شود، به همین دلیل، جهت‌گیری پیام در شکوائیه، به جانب گوینده است و کارکردی عاطفی دارد.

پی‌رفت هشتم، مرگ لیلی است که نقطهٔ اوج داستان است. امیرخسرو این پی‌رفت را با براعت استهلال یعنی کارکرد ترکیبی یا نمایه‌ای آغاز می‌کند. توصیف فصل پاییز در آغاز این پی‌رفت درواقع بیان مرگ و برگ‌ریزان زندگی لیلی است.

پس از آن که لیلی از دیدار مجنون بازمی‌گردد هر روز بی‌قرارتر می‌شود. روزی با تنی چند از دوستان راهی دشت و بیابان می‌شود. یکی از آشنایان مجنون، لیلی را می‌بیند و درپی آزمون او برمی‌آید تا عشق او را بسنجد. نغمه‌ای عاشقانه می‌خواند و نام مجنون را بر زبان می‌آورد. لیلی چون نام مجنون را می‌شنود نزد او می‌رود. خوانندهٔ نغمه خبر دروغین مرگ مجنون را به لیلی می‌دهد. لیلی که در اندوه مرگ مجنون هر روز ناتوان‌تر می‌شد، در بستر مرگ می‌افتد. گفتگوی او با مادرش کارکرد توزیعی از نوع کنشیار واسطه‌ای دارد و بیان حال اوست. او از مادرش می‌خواهد که پس از مرگ، مجنون بر جنازه‌اش حاضر شود و سفارش می‌کند که وقت برداشتن جنازه، بگذارند مجنون چو مهربانان تا خوابگاه جانان بیاید و همخوابهٔ او شود.

مجنون از مرگ لیلی باخبر می‌شود، به سوی قبیلهٔ لیلی می‌رود و جنازهٔ او را می‌بیند که بر سر دست‌ها روان است، خود را به مقابل جنازه می‌رساند و به خواندن غزل و پایکوبی می‌پردازد.

کالمنه لله از چنین روز　　کز هجر برست جان پرسوز

در بزم وصال خوش نشستیم　　وز ننگ فراق بازرستیم

در گل نه ز تن سفال ساییم　　بل غالیهٔ وصال ساییم

(همان: ۲۳۰)

چون لیلی را در گور می‌نهند مجنون خود را در گور می‌اندازد و لیلی را در آغوش می‌کشد. اطرافیان در صدد برمی‌آیند که با خشونت او را بازدارند اما مجنون جنازه را رها نمی‌کند. کشمکش ایجاد شده در این قسمت از داستان، بین مجنون و خانوادهٔ لیلی حالت تعلیق ایجاد می‌کند:

خویشان صنم ز شرم آن کار　　جستند به غیرت اندر آن غار

تا ساز کنند خشم و خونریز　　بر کشته زنند خنجر تیز

(همان: ۲۳۲)

با وساطت چند تن از پیران قبیله که کار مجنون را نه شهوانی، بلکه سرّی از خزینهٔ الهی می‌دانند؛ مجنون را در کنار لیلی در گور رها می‌کنند و عاقبت مجنون در کنار جانان جان می‌دهد.

این پی‌رفت، تصویری از مرگ لیلی و سپس مجنون را روایت می‌کند که دارای یک تصویر و توصیف مشترک (مرگ) در دو صحنه، ولی چند کارکرد است. مرگ لیلی کارکرد بنیادین دارد و در ادامه مرگ مجنون را رقم می‌زند. مرگ مجنون نیز دارای کارکرد بنیادین است و در واقع، پایان و نتیجهٔ داستان است، همان تصوّری که امیرخسرو از ابتدای داستان به نمایش گذاشته بود که ای کاش این پسر متولّد نمی‌شد و تولّد یک شخصیّت در پی‌رفت اوّل، به مرگ دلخراش و ناخوشایند همان شخصیّت در انتهای داستان منجر می‌شود.

۳- نتیجه‌گیری

در این مقاله کارکرد پی‌رفت‌ها در منظومهٔ مجنون و لیلی امیرخسرو دهلوی بررسی شد که نشان می‌دهد نظریهٔ ساختارگرایانهٔ روایت را که تودورف و پراپ و بارت و دیگران پایه‌گذاری کرده‌اند، می‌توان در تحلیل متون روایی منظوم ادب فارسی نیز استفاده کرد. کاربرد این نظریه‌ها در نقد و تحلیل متون در فهم و درک بهتر و عمیق‌تر و کشف زیبایی‌های نهفتهٔ آن‌ها موثر خواهد بود. در منظومهٔ مجنون و لیلی جنبه‌های کارکردهای توزیعی بنیادین در کنار کارکردهای توزیعی کنشیار در خدمت ایجاد متن کامل داستان هستند. در این داستان پی‌رفت بنیادین اصلی یا کلان پی‌رفت، عشق است و پی‌رفت‌های دیگر یا پی‌رفت‌های فرعی به هستهٔ اصلی دوم یعنی مرگ لیلی و مجنون منتهی شده‌اند. دو هستهٔ اصلی در این داستان عبارتند از: آغاز عشق در مکتب‌خانه و مرگ بدون وصال. رسوایی و حوادث و رنج‌ها و خشونت‌ها، کارکرد توزیعی کنشیار واسطه‌ای بین دو این دو هستهٔ اصلی هستند. در اصل بین این دو هسته در دو پی‌رفت جداگانه، کارکردهای توزیعی واسطه‌ای زیادی وجود دارد تا نشان دهند عوامل موثر در مسیر عشق لیلی و مجنون چگونه باعث شدند این عشق (هستهٔ اول) به مرگ (هستهٔ دوم) بیانجامد. در داستان این شعر سیزده پی‌رفت با کارکرد بنیادین یا هسته‌ای حضور دارند که عبارتند از: تولد قیس(مجنون)، رفتن قیس(مجنون) به مکتبخانه، عشق قیس(مجنون) و لیلی، برملا شدن عشق قیس(مجنون) و لیلی، محصور شدن لیلی در خانه، بیابان نشین شدن مجنون، خواستگاری پدر مجنون از لیلی، پاسخ منفی پدر لیلی، لشکرکشی نوفل، ازدواج مجنون، دیدار لیلی با مجنون، مرگ لیلی، مرگ مجنون. در داستان مجنون و لیلی، تعداد کارکردهای کنشیار بیشتر از کارکردهای بنیادین است. با توجّه به هسته‌های اصلی داستان، هدف امیرخسرو آن است که به کمک هسته‌های اصلی، چکیدهٔ داستان را در دو تصویر به مخاطب عرضه کند: عشق (هستهٔ اوّل)/ مرگ (هستهٔ دوم). در این داستان، مهمانی و جشن هنگام تولد قیس، نصیحت و سرزنش لیلی توسط مادر پس از برملا شدن عشق آن‌ها، محصور شدن لیلی در خانه، روان شدن مجنون در کوه و بیابان، چاره‌اندیشی پدر برای مجنون، پاسخ پدر لیلی به خواستگاری پدر مجنون و برگزیدن جنگ بر دامادی مجنون از سوی پدر لیلی از جمله پیرفت‌های ترکیبی یا نمایه‌ای است.

منابع

- آلن، گراهام (۱۳۸۵) رولان بارت. ترجمه پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز.
- اسکولز، رابرت (۱۳۸۳) درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیّات، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: آگاه، چاپ دوم.
-امیر خسرو دهلوی (۱۳٦۲) خمسه، تصحیح امیر احمد اشرفی، تهران: شقایق
-ایگلتون، تری (۱۳۸۸) پیش درآمدی بر نظریهٔ ادبی، ترجمه عباس مخبر،چاپ پنجم،تهران:مرکز
-بارت، رولان (۱٤۰۰) درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها و کشتی با فرشته، ترجمه محمد راغب، تهران: ققنوس
- بارت، شکلوفسکی و دیگران (۱۳۸۸) گزیده مقالات روایت، گردآوری مارتین مکوئیلان، ترجمهٔ فتّاح محمّدی، تهران: مینوی خرد.
- برتنس، هانس (۱۳۸٤) مبانی نظریّه ادبی، ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: ماهی.
- پاشایی، محمد رضا؛ کجانی حصاری، حجت (۱۳۹۸) «تحلیل روایی نمایشنامه ایرانیان اثر آیسخیلوس بر مبنای دیدگاه ساختاری رولان بارت»، زبان پژوهی، سال ۱۱، شمارهٔ ۳۳، صص۸٤-۱۰٤.
-پراپ، ولادیمیر (۱۳۸٦) ریخت‌شناسی قصه‌های پریان، ترجمه فریدون بدره‌ای، چ۲، تهران: انتشارات توس.

- ترکمانی، حسینعلی، شکوری، مجتبی، مهیمنی، بازیار(۱۳۹٦) «تحلیل روایت‌شناختی سورة نوح (ع) بر مبنای دیدگاه رولان بارت و ژرار ژنت»، پژوهش‌های ادبی- قرآنی، دورة ٥، شمارة ۳، صص ۹۱-۱۱٦.
- تودوروف، تزوتان (۱۳۸۲) بوطيقاي ساختارگرا، ترجمة محمد نبوي، تهران: آگه.
-تولان، مایکل (۱۳۸۳) درآمدی بر روایت، ترجمه ابوالفضل حری، تهران: انتشارات فارابی.
- جامی، عبدالرحمان (۱۳۸۲) بهارستان، تهران:پیک فرهنگ.
- چتمن، سیمور (۱۳۸٤) «داستان و متن: ساختار روایی در ادبیات داستانی و فیلم»، ترجمة ابوالفضل حری، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، سال۹، شمارۀ ۹۷، صص ٦۰-٦٥.
-ریپکا،یان (۱۳۸۲) تاریخ ادبیات ایران، ترجمه دکتر ابوالقاسم سرّی، جلد اول، تهران: سخن.
- ستاری، جلال (۱۳٦٦) حالات عشق مجنون، توس، تهران.
- سیرجاني، سعید (۱۳۸٦) سیماي دو زن. چاپ یازدهم، تهران: نشرپیکان.
- صفیئی، کامبیز (۱۳۸۸) «کاربرد تحلیلِ ساختاري روایت: تحلیل روایي نمایشنامه ملاقات بانوي سالخورده اثر فریدریش دورنمات با تکیه بر دیدگاه رولان بارت»، مطالعات ادبیات تطبیقی، سال ۳، شمارة ۱۱، صص۱٤٥- ۱٦٦.
- فلکی، محمود (۱۳۸۲) روایت داستان (تئوری‌های پایه‌ای داستان‌نویسی)، تهران: بازتاب نگار.
- میرصادقی، جمال(۱۳۸٥) عناصر داستان، تهران: سخن.
- وکیلي‌فرد، امیررضا و زهراسادات حسیني(۱۳۹٦) «درك متون کهن روایي فارسي با راهبرد نگاشت داستاني با تکیه بر کلیه و دمنه»، کهن‌نامه ادب پارسي، سال ۸، شمارة ۳، صص ۱۰٥-۱۲٥.
- هادی‌خواه، فاطمه، اسفندیارپور، هوشمند، یوسفی‌پور کرمانی، پوران (۱٤۰۲) «ساختار روایت در آثار نظامی براساس نظریة رولان بارت»، سبک‌شناسی متون نظم و نثر فارسی، شمارة ۸٤، صص ٥۷-۷٥.
- هارلند، ریچارد(۱۳۸۱) «درآمدي تاریخي بر نظریة ادبي از افلاطون تا بارت»، ترجمة علي معصومي، ناهید اسلامي و غلامرضا امامي، تهران: چشمه.
-یوسفی‌پور، پوران (۱۳۹۷) «نقد و تحلیل پی‌رفت در منظومة غنایی مجنون و لیلی امیرخسرو دهلوی»، جستارنامة ادبیات تطبیقی، شمارة ۳، صص ٦۱-۷۹.
- یونسی، ابراهیم (۱۳٦٥) هنر داستان‌نویسی، تهران: سهروردی، چ چهارم.

Investigation and analysis of the functions in the story of Majnun - Laila by Amir Khusruas Dehlavi from the point of view of Roland Barthes

Sh. Iranpour
Ph. D student of Persian Language and literature of Azad University Dehaghan
M. Mahmoudi
Associate professor Persian Language and literature of Islamic Azad university of Dehaghan
P. Davari
Assitant Professorof Persian Language and literature of Islamic Azad university of Dehaghan

Abstract

In structuralism, linguistic theory is used in the field of non-linguistic subjects and activities. Narratology is one of the aspects of success of structuralists. A structuralist analysis determines the governing structure of narrative forms by examining the narrative elements and the rules of their composition. According to French literary theorist Roland Barthes, the narrative and its quality are based on three elements: function, action and narration. Meanwhile the Narrative works of Indi- Persian mystic poet Amir Khusruas Dehlavi, including Majnun - Laila, can be examind and analyzed and with the help of new theory of Barthes. In this article, which was done with descriptive-analytical method and narrative-cognitive approach, Barthes idea was empolyed in its dimension of function to study Majnun - Laila's system. The findings of this research indicate that such critical notions are applicable to Amir Khusruas poem a process through which the underlying meaning of the text and its beauties. In the narrative poem Majnun - Laila, the two main of functions of distributive (including cardinal and catalytic) and integrative help form a complete. There are thirteen sequence with cardinal or core functions in the story of the poem: the birth of Majnun (Qays), Majnun going to school, love between Majnun and Laila, revelation of their love , confinement of Laila at home, Majnun deserting home, Majnun's father's proposal to Leily's father, Laila's father's refusal, Nofel's battle, Majnun's marriage, Laila's meeting with Majnun, Laila's death, Majnun's death. In th meantime sequence with catalytic or intermediary function were also employed to expand the sequence with integrative function make use of indexes and information to complete the structure of the narrative poem in the most effective way possible.
Keywords: Amir Khusruas Dehlavi, Majnun and Laila, narratology, Roland Barthes, sequence, function.