لیلی و مجنون و نقدِ ساختگرایی

فرزان سجودی

در این مختصر می کوشم ابتدا تصویری بسیار موجز از مبانی ساختگرایی و شیوه ی ساختگرایانه ی مطالعه ی ادبی و پیامدهای آن در ژانرشناسی ارائه کنم. سپس بر اساس این شیوه تصویری از ساختار روایت در لیلی و مجنون به دست دهم و سرانجام درباره ی کاستی های احتمالی این نوع مطالعات ادبی مطالبی را متذکر شوم.

۱- ساختگرایی

شیوه ی ساختگرایی در مطالعات ادبی متاثر از مبانی و مفاهیم بنیادی زبان شناسی ساختگراست که در ابتدای این قرن توسط فردینان دو سوسور زبان شناس سوئیسی مطرح شد. مهم ترین اصول رویکرد ساختگرایانه به زبان مفاهیم "زبان" (لانگ) و گفتار" (پارول) و همچنین مفاهیم "درزمانی" و "هم زمانی" است. سوسور مفهوم لانگ را در تقابل با مفهوم پارول مطرح می کند. از دید او زبان (لانگ) ساختاری است انتزاعی، اجتماعی، فرافردی، ایستا و بسته متشکل از نشانه های زبانی که از طریق تمایز با یکدیگر و به شیوه ای سلبی و افتراقی ارزش یا معنی کسب می کنند و گفتار (پارول) جنبه ی فردی و عینی دارد و تحقق عینی امکانات زبان (لانگ) است. بدیهی است که از دید ساختگرا مطالعه ی لانگ (یا جنبه ی نظام مند و ژرف ساختی زبان) بر مطالعه ی گفتار" (پارول) اولویت دارد؛ پارول فقط تا جایی مورد توجه است که حقایقی را در مورد لانگ بر ما آشکار کند. خود سوسور در این مورد می نویسد، "به این ترتیب مطالعه ی قوه ی ناطقه شامل دو بخش است: نخست بخش اصلی که در جوهر خود، اجتماعی و مستقل از فرد است و زبان [لانگ] موضوع آن به شمار می رود... بخش دیگر که در درجه ی دوم اهمیت قرار می گیرد، بخش فردی قوه ی ناطقه یعنی گفتار [پارول] است" (۱)[تاکیدها از من است]. بسط این مفاهیم در حوزه های دیگر مطالعاتی از جمله مردم شناسی، ادبیات و نشانه شناسی منجر به شکل گیری روشی شد که اصطلاحا ساختگرایی نام گرفت. (۲)

فرای معتقد است که انسان ها تخیلات روایی خود را به دو طریق فرافکن می کنند: یکی در بازنمود دنیای آرمانی و دیگری در بازنمود دنیای واقعی.

۲- مطالعه ی ادبیات از دیدگاهی ساختگرایانه

بر اساس آنچه گفته شد چنانچه مفاهیم لانگ (سطحی بنیادی، فراگیر، اجتماعی و انتزاعی) و پارول (سطح تحقق عینی) رابه حوزه ی ادبیات وارد کنیم، حاصل کار آن می شود که در ادبیات نیز یک نظام بنیادی، فرافردی و فراگیر انتزاعی وجود دارد که آثار منفرد و عینیت یافته ی ادبی تحقق عینی امکانات آن نظام هستند. چنان نظامی خارج از اراده ی فرد و اجتماعی است (اجتماعی نه به معنی دخیل در تعاملات اجتماعی که از این جهت بیشتر به نظر می رسد پارول فعالیتی اجتماعی باشد؛ بلکه اجتماعی به معنای یک داشته ی متافیزیکی ایستای اجتماعی) و موارد منفرد آثار ادبی حاصل به کار گیری خلاقه و فردی امکانات چنان نظامی تلقی می شوند. به عبارت دیگر لانگ عرصه ی اعمال نوعی جبر گریزناپذیر اجتماعی و پارول عرصه ی فعالیت فردی آزادانه در محدوده های آن جبر دانسته می شود. پس همان طور که سوسور مطالعه پارول را در جایگاهی ثانویه قرار می دهد، ساختگرایان نیز به آثار منفرد ادبی توجهی ندارند مگر تا جایی که آن آثار درباره ی ساختارهای بنیادی و سازمان دهنده ی کلیت ادبیات اطلاعاتی به دست می دهند. اصولا هدف ساختگرایان مطالعه ی ساختار برای تفسیر یک اثر بخصوص نیست بلکه به عبارت دیگر به دنبال "دستور" یا آن "نظام بنیادی" که مفهوم ادبیات را ممکن می کند، می گردند. برای مثال تودورف در مقاله ی "تعریف شعر شناسی" می نویسد، "هدف شعر شناسی خود اثر ادبی نیست؛ شعرشناسی در پی ویژگیهای آن گفتمان بخصوص، یعنی گفتمان ادبی است. بنابراین هر اثر ادبی فقط تجلی آن ساختار انتزاعی و کلی، یا به عبارتی، یکی از نمودهای محتمل آن است. این علم [شعرشناسی] با ادبیات، آن گونه که نمود عینی یافته است، سر و کار ندارد، بلکه سر و کارش با آن ویژگی انتزاعی است که منحصر به فرد بودن پدیده ی ادبیات است و یا ادبیت را باعث می شود" (۳) این نقل قول از تودورف که خود در کتاب **دستور دکامرون** با مطالعه ی داستانهای **دکامرون** اثر بوکاچیو می کوشد به دستوری جهانی برای روایت دست یابد، به بهترین نحو موضع ساختگرایان را در مطالعه ی ادبیات نشان می دهد. نگاه ساختگرایانه به ادبیات بخصوص در حوزه های ژانر شناسی و روایت شناسی دستاوردهای قابل ملاحظه ای داشته است.

۲-۱ ژانر شناسی: ساختگرایان در زمینه ی ژانرشناسی دیدگاه های متفاوتی ارائه کرده اند که در اینجا مجال پرداختن به همه ی آنها نیست. برای محک زدن حکایت لیلی و مجنون با ادعاهای ساختگرایانه، دیدگاه های نورتروپ فرای در زمینه ی ژانر شناسی را انتخاب کرده ام؛ نخست شرحی از آنها ارائه می دهم و سپس به بررسی لیلی و مجنون از چنین دیدگاهی و سرانجام نقد روشهای

دوره‌ٔ نوم، شمارهٔ سوم، چهارم، پنجم هزارو سیصد و هشتاد و یک

ساختگرایانه ی مطالعه ی ادبی خواهم پرداخت.
رای در آن چه خود **نظریه ی اسطوره ها** نامیده است و در اصل نظریه ای است درباره ی ژانرها، به وجود چهار ژانر قائل ست و در جهت توصیف مبانی ساختاری آنها می کوشد. فرای معتقد است که چهار الگوی اسطوره ای (یا میتوس) به چهار الگوی روایی شکل می دهند که در اصل زیربنای ساختار اسطوره اند. به اعتقاد او این الگوهای اسطوره ای یا یتوس ها نشان دهنده ی اصول ساختاری زیربنایی ژانرهای ادبی اند که عبارتند از کمدی، رومانس، تراژدی کنایه(irony) /طنز.
رای معتقد است که انسان ها تخیلات روایی خود را به دو طریق فرافکن می کنند: یکی در بازنمود دنیای رمانی و دیگری در بازنمود دنیای واقعی. دنیای آرمانی که بهتر از دنیای واقعی است، دنیای معصومیت، وفور موفقیت است. فرای آن را **میتوس تابستان** می نامد و آن را با ژانر **رومانس** مرتبط می داند. دنیای آرمانی رومانس دنیای ماجراجویی و جستجوهای موفقیت آمیزی است که قهرمانان شجاع و پرهیزکار و زنان زیبا بر خبائث و زشتی چیره می شوند و به اهداف خود دست می یابند.
در تقابل با آن دنیای آرمانی، دنیای واقعی دنیای تجربه، عدم قطعیت، و شکست است. فرای آن را به **میتوس زمستان** نسبت می دهد که خود با ژانر دوگانه ی کنایه/طنز مرتبط است. اگر به این جهان از منظری تراژیک نگاه شود، حاصل **کنایه (یا خلاف آمد)** است. قهرمان مقهور شرایط زندگی می شود. شخصیت شاید بخواهد قهرمان باشد یا رفتار قهرمانانه داشته باشد، اما هرگز موفق نمی شود. شاید رویای شادی را در سر بپروراند، اما هرگز به آن دست نمی یابد. **قهرمان** ژانر کنایی انسان است و در رنج است. شاید بتوان گفت ژانر کنایی، تراژدی دوران مدرن است. به عنوان نمونه می توان **موشها و آدمهای** جان اشتین بک را نام برد.
حال اگر به این جهان واقعی از منظری کمیک نگریسته شود، حاصل طنز (satire) است. در طنز وضعیت انسان با طنزی گزنده، تلخ و بی رحم بیان می شود. برای نمونه می توان **مزرعه ی حیوانات** اورول، **هکلبری فین** مارک تواین را نام برد.
گفتیم که رومانس در دنیای آرمانی اتفاق می افتد، و کنایه/طنز در دنیای واقعی، دو میتوس باقیمانده یعنی بهار و پاییز با حرکت از یکی از این دنیاها به دنیای دیگر سر و کار دارند. تراژدی حاصل حرکت از دنیای آرمانی به دنیای واقعی است، از معصومیت به تجربه، از تابستان به زمستان، و به همین دلیل است که فرای تراژدی را **میتوس پاییز** نامیده است. در تراژدی، قهرمانی که بالقوه می تواند برتر باشد، درست مانند قهرمانان رومانتیک، از بلندای رمانتیک خود به زیر می افتد، به دنیای واقعی سقوط می کند، دنیای فقدان و شکست، و هرگز دیگر فرصت سر بر افراشتن و برون رفتن از این دنیا را نمی یابد. از جمله مشهورترین تراژدی های شناخته شده ی ادبیات غرب می توان **ادیپوس** شهریار سوفوکل، **هملت و اتللو** شکسپیر، و **فرانکشتاین** مری شلی را نام برد.
کمدی برعکس حرکتی است از دنیای واقعی به دنیای آرمانی، از تجربه به معصومیت، از میتوس زمستان به میتوس تابستان، و به همین دلیل است که فرای آن را **میتوس بهار** نامیده است. در کمدی شخصیت اصلی که گرفتار مسائل و مشکلات تهدید کننده ی جهان واقعی است، سرانجام بر شرایط سخت غلبه می کند و شادی نصیبش می شود. در کمدی معمولا شخصیت اصلی با معشوقش از دنیای واقعی سرد و سرشار از گرفتاری به فضایی شادمانه تر، مهربانانه تر و لطیف تر، به جهانی داستانی سفر می کند. **غرور و تعصب** جین آستین، **رویای یک شب نیمه ی تابستان** اثر شکسپیر را می توان به عنوان نمونه های برجسته ی کمدی در ادبیات غرب نام برد.
رویکرد دیگری که طی آن فرای می کوشد اصول ساختاری حاکم بر ژانرهای متفاوت را در سنت ادبی بیابد مبتنی بر جایگاه و قدرت شخصیت اصلی روایت یا پروتاگونیست است و فرای آن را **نظریه ی حالات** نامیده است. همان طور که گفته شد طبقه بندی داستان در حالات متفاوت در نظریه ی حالات مبتنی بر قدرت قهرمان اصلی در قیاس با قدرت دیگر انسانها و قدرت محیط (طبیعت و/یا اجتماع) است. عامل دیگری که تعیین حالات طبق نظریه ی فرای دخالت دارد این است که آیا قهرمان اصلی به لحاظ نوعی از دیگران برتر است (یعنی از نوع خدایان و الهگان است) یا برتری اش صرفا در داشتن توانایی هایی اضافی است که البته همه ی انسانهای دیگر نیز قادر به کسب آنها بوده اند. جدول زیر دستگاه مورد نظر فرای را به روشنی نشان می دهد(۴):

قدرت قهرمان اصلی	حالت داستان	نوع شخصیت
۱- در نوع خود هم از محیط و و هم از انسانها برتر است	اسطوره	موجودات آسمانی
۲- از انسان و محیط نه به لحاظ نوع بلکه به لحاظ میزان قدرت، برتر است	رومانس	قهرمان
۳- به لحاظ میزان قدرت از انسان برتر است ولی نه از محیط	محاکات (تقلید زندگی مانند آن چه در حماسه و تراژدی دیده می شود)	رهبر
۴- فاقد برتری	تقلید زندگی آن گونه که در کمدی و رئالیسم دیده‌می شود.	مردمان عادی
۵- پست تر از دیگران	کنایه	ضد قهرمان

رومانس در دنیای آرمانی اتفاق می افتد، و کنایه/طنز در دنیای واقعی

تراژدی حاصل حرکت از دنیای آرمانی به دنیای واقعی است، از معصومیت به تجربه، از تابستان به زمستان

۳-لیلی و مجنون و نقد ساختگرایی

ساختگرایان عموما مدعی جهانی بودن نظامهای بنیادی و صورتهای انتزاعی هستند که در پس داستانها و روایات متفاوت قرار دارند. برای مثال گریما در این مورد می نویسد، "محتوای کنشها دایم تغییر می کند، عوامل متفاوتی در کنش ها دخالت می کنند، اما منظر بیان همیشه یکی است، زیرا توزیع ثابت نقشها، همیشگی بودن آن را تضمین می کند"(۵). و تودورف در دستور دکامرون می نویسد، "نه تنها همه ی زبانها، بلکه همه ی نظام های نشانه ای بر اصول یک دستور مشترک منطبق اند. این دستور، جهانی است نه صرفا از آن جهت که به همه ی زبانهای جهان شکل می دهد، بلکه از آن رو که با ساختار خود جهان مطابقت دارد"(۶).

مشاهده می کنید که بر اساس شیوه ی تفکر ساختگرایی نوعی جبر ساختاری فراانسانی و متافیزیکی بر هر آن چه انسان تولید می کند، از جمله روایت حاکم است، و انسان در داستان پردازی هایش گرفتار جبر ساختاری ژرف و بنیادی ای است که دارای چنان جوهر و توان تعیین کننده ای است که سرانجام به عناصر زبان ما، نحو آن و تجربه هایی شکل می دهد که این زبان در قالب روایت می آفریند.

حال می خواهیم با بررسی تطبیقی روایت لیلی و مجنون با الگوهای ساختاری فوق الذکر ببینیم آیا ادعاهای ساختگرایان قرین به صحت است یا نقد پذیر و در حالت دوم جایگزین نظری ما چه خواهد بود.

ابتدا اجازه بدهید اشاره ای بکنیم به طرح کلی داستان لیلی و مجنون. یکی از بزرگان و ثروتمندان عرب در جهان آرزویی ندارد مگر داشتن فرزندی. [سلطان عرب به کامکاری/قارون عجم به مال داری . . . در حسرت آم که دست بختش/شاخی به در آرد از درختش] تا آن که سرانجام آرزویش برآورده می شود و خداوند فرزندی به او می دهد [نو رسته گلی چو نار خندان/چه نار و چه گل هزار چندان. . . چون دید پدر جمال فرزند/بگشاد در خزینه را بند]. همان طور که از ابیات بر می آید این فرزند که او را قیس نام نهادند در خانواده ای ثروتمند به دنیا می آید و دنیا به کام اوست. یعنی طبق تقسیم بندی فرای او در میتوس تابستان پا به جهان می گذارد، در دنیای وفور، معصومیت و موفقیت. [فرمود ورا به دایه دادن/تا رسته شود ز مایه دادن . . . هر شیر که در دلش سرشتند/حرفی ز وفا بر او نوشتند . . . چون لاله دهان به شیر می شست/چون برگ سمن به شیر می رست. . .]. قیس را به مکتبخانه می فرستند که از قضا مختلط هم هست. [هر کودکی از امید و از بیم/مشغول شده به درس و تعلیم . . . با آن پسران خرد پیوند/هم لوح نشسته دختری چند. . . هر یک ز قبیله ای و جایی/جمع آمده در ادب سرایی]. در همین مکتبخانه است که قیس، لیلی را می بیند. لیلی در زیبایی بی نظیر است. [آراسته لعبتی چو ماهی/چون سرو سهی نظاره گاهی. . . شوخی که به غمزه ی کمینه/سفتی نه یکی هزار سینه. . . آهو چشمی که هر زمانی/کشتی به کرشمه ای جهانی . . . در هر دلی از هواش میلی/گیسوش چو لیل و نام لیلی] قیس در همان نظر اول عاشق لیلی می شود [از دلداری که قیس دیدش/دلداد و به مهر دل خریدش]. از قضا لیلی نیز دل در گرو عشق قیس می نهد [او نیز هوای قیس می جست/در سینه ی هر دو مهر می رست]. قیس و لیلی کار درس و مدرسه را به کناری می گذارند و نرد عشق می زنند [یاران سخن از لغت سرشتند/ایشان لغتی دگر نوشتند. . . یاران ورقی ز علم خواندند/ایشان نفسی به عشق راندند. . . یاران صفت فعال گفتند/ایشان همه حسب حال گفتند]. تا آن که کار این عشق چنان بالا می گیرد که قیس آرام و قرار از کف می نهد و چنان ناشکیبا می شود که مردم او را مجنون لقب می دهند [چون شیفته گشت قیس را کار/در چنبر عشق شد گرفتار. . . از عشق جمال آن دلارام/نگرفت به هیچ منزل آرام. . . در صحبت آن نگار زیبا/می بود ولیک ناشکیبا. . . یکباره دلش ز پا در افتاد/هم خیک درید. هم خر افتاد. . و آنان که نیوفتاده بودند/مجنون لقبش نهاده بودند . . . می گشت به گرد کوی و بازار/در دیده سرشک و در دل آزار]. سرانجام با بالا گرفتن کار این عشق، خانواده ی قیس دست به معقول ترین کار ممکن می زنند و لیلی را برای پسرشان خواستگاری می کنند [از راه نکاح اگر توانند/آن شیفته را به مه رسانند. . . خواهیم به طریق مهر و پیوند/فرزند تو را ز بهر فرزند] پدر لیلی جنون قیس را بهانه می کند و از دادن دختر به خانواده سید عامری سر باز می زند [فرزند تو گر چه هست پدرام/فرخ نبود چو هست خود کام. . . دیوانگیی همی نماید/دیوانه حریف ما نشاید. . . تا او نشود درست گوهر/این قصه نگفتنی است دیگر] قیس که حال دیگر به واقع مجنون است، زاری و ناشکیبایی می کند. پدر در دانه اش را به خانه ی کعبه می برد، بلکه شفایی گیرد. مجنون در راز و نیاز با خداوند بر عشق خود پا می فشارد [در حلقه ی عشق جان فروشم/یس حلقه ی او مباد گوشم . . . گویند ز عشق کن جدایی/کاینست طریق اشنایی. . . من قوت ز عشق می پذیرم/گر میرد عشق من بمیرم. . . پرورده ی عشق شد سرشتم/جز عشق مباد سرنوشتم] اوباش قبیله ی لیلی قصد جان مجنون می کنند. پدر قیس، او را پند و اندرز می دهد. پند و اندرز کاری از پیش نمی برد و مجنون در پاسخ پدر می گوید که سرنوشت او چنین بوده است و آنچه بر سر او رفته است نه ناشی از اراده ی خود او که ناشی از قسمت است. [زین پند خزینه ای که دادی/بر سوخته مرهمی نهادی. . . لیکن چه کنم منم سیه روی/کافتاده به خود نیم در این کوی. . . زین ره که نه بر قرار خویشم/دانی نه به اختیار خویشم. . . من بسته و بندم آهنین است/تدبیر چه سود قسمت این است] لیلی را هم جز غم و غصه و اشک نصیبی نیست. تا آن

"محتوای کنشها دایم تغییر می کند، عوامل متفاوتی در کنش ها دخالت می کنند، اما منظر بیان همیشه یکی است

مجنون شدن مقامی است، که هر کسی را شایستگی رسیدن به آن نیست

ه ابن سلام از لیلی خواستگاری می کند، و پدر و مادر لیلی با این ازدواج موافقت می کنند. در این میان مجنون با نوفل آشنا می شود. وفل شجاع و جنگجو بود. [نوفل نامی که از شجاعت/بود آن طرفش به زیر طاعت] مجنون از نوفل می خواهد که با قبیله ی لیلی بجنگد، ر نوفل چنین می کند [نوفل به مصاف تیغ در دست/می کشت بسان پیل سرمست. . . هر سو که طواف زد سر افشاند/هر جا که رسید جوی خون راند] اما سرانجام با طایفه ی لیلی از سر آشتی در می آید و موجبات عتاب مجنون فراهم می شود. سپس نوفل دوباره به جنگ ا قبیله ی لیلی برانگیخته می شود. نوفل قبیله ی لیلی را به سختی شکست می دهد؛ اما پدر لیلی نزد او به التماس می گوید که هر چه خواهی کنم [اما ندهم به دیو فرزند/دیوانه ببند به که در بند] نوفل را پاسخی نیست و راه حل نظامی نیز مشکلی را حل نمی کند و این دو ل داده را به هم نمی رساند. لیلی را سرانجام به ابن سلام می دهند و ابن سلام لیلی را به خانه ی خود می برد. مجنون با آگاهی از شوهر کردن لیلی بسیار می گرید [بر خاک فتاده چون ذلیلان/در زیر درختی از مغیلان. . .] پدر به دیدار مجنون می رود و او را نصیحت می کند. صیحت پدر کارساز نیست. مجنون که در رفاه و ثروت و وفور می زیست حال دیوانه ای بیابان گرد است، که هوش و حواس از دست داده است و پوستی و استخوانی بر تنش مانده است. مجنون با پدر وداع می کند. پدر پس از چندی می میرد. زنجیره ی مرگهای داستان یلی و مجنون آغاز می شود. دوران نکبت و اندوه فرامی رسد. در این میان لیلی و مجنون نامه نگاری می کنند و از عشق و پریشان حالی می نالند. مادر مجنون نیز در می گذرد. ابن سلام شوهر لیلی نیز می میرد. سپس نوبت به لیلی می رسد و لیلی نیز جان می سپارد [لیلی ز سریر سر بلندی/افتاد به چاه دردمندی]. مجنون در وفات لیلی زاری می کند و سرانجام بر روضه ی لیلی جان می بازد. [زان حال که بود زارتر گشت/بی زورتر و نزارتر گشت. . . غلتید چو مور خسته کرده/پیچید چو مار زخم خورده. . . چون تربت دوست در برآورد/ای دوست بگفت و جان برآورد] و ماجرا به پایان رسید.

ابتدا اجازه بدهید ببینیم منظومه ی لیلی و مجنون در کدام یک از چهار ژانر فوق الذکر، یعنی رومانس، کمدی، تراژدی و کنایه/طنز می گنجد و آیا اصولا می توان روش مطالعه ی ساختگرایی را به روایتی مثل لیلی و مجنون بسط داد یا نه؛ و اگر پاسخ منفی است، چه دستاوردی در نقد و اصلاح روشهای ساختگرایی در پی می آید.

در نگاه اول به نظر می رسد ژانر تراژدی مناسب ترین ژانر برای توصیف ساختاری منظومه ی لیلی و مجنون باشد. گفتیم در تراژدی حرکت از جهان آرمانی و معصومیت به جهان واقعی و تجربه است. قهرمان تراژیک از بلندای رمانتیک به فرودست جهان واقعی یعنی جهان فقدان و شکست فرومی افتد. در ظاهر می توان گفت که مجنون نیز از جهان آرمانی عشق نوجوانی به جهان واقعی می رسد، یعنی جهان تعارض های قبیله ای، مسائل آیینی و غیره که مانع وصل می شود و تراژدی افول او و شکست و سرانجام مرگ شکل می گیرد. اما درَ واقع خوانش غالب لیلی و مجنون در فرهنگ ما این گونه نیست. شوریدگیَ مجنون در عشق لیلی مرتبه ای متعالی و ارزشمند دانسته می شود و مرگ نه درمفهوم تراژیک آن، بلکه عین وصل تلقی می شود. پس حرکتی از جهان آرمانی به جهان فقدان و شکست در کار نیست، بلکه گویی عکس آن صادق است. گویی جهان مجنون، در خوانش غالب این روایت، نهایت آرمان و عشق متعالی که تجلی اش مجنون وارسرگشته ی بیابانها شدن است، هدف غایی است. خواننده نمی تواند قیاس کند اتللو رآ، هملت را، با مجنون، که تراژدی آن دو حاصل خطای تراژیک است، و در حالی که در خوانش غالب، کار هر کس نیست که چون مجنون از سر عشق از هر آن چه دلبستگی ای به جز به معشوق در پی دارد، دل بکند، و دیوانه وار آواره ی کوه و بیابان شود. خوانش غالب این روایت به ما می گوید، مجنون شدن مقامی است، که هر کسی را شایستگی رسیدن به آن نیست.

فرای داستانی را اسطوره می داند که قهرمان اصلی آن از نوع موجودات آسمانی باشد، و به لحاظ قدرت هم از محیط (طبیعت) و هم از انسانها برتر باشد

در نگاه اول به نظر می رسد ژانر تراژدی مناسب ترین ژانر برای توصیف ساختاری منظومه ی لیلی و مجنون باشد

پس گویی روایت مجنون آن گونه که در فرهنگ ما خوانده شده است، داستان حرکت از میتوس تابستان، خوشی و معصومیت و وفور، به میتوس زمستان، یعنی واقعیت قهر آمیز، نومید کننده، خشن و آزارنده نیست. بلکه گویی همه چیز الگویی درست وارونه را طی می کند. دنیای آغاز داستان، دنیای کودکی، نعمت و ثروت، دنیایی نیست که بتوان دل به آن بست، و فقط مجنون (ها) می توانند، با تحمل رنج و شفقت بسیار در راه معشوق، آزموده و آزمایش پس داده به دنیایی متعالی پا بگذارند. ارزش به مجنون و به رنج و به مرگ که عین وصل تلقی می شود، داده می شود؛ و دلبستگان به دنیای آغاز داستان، سرخوشانی بیهوده تلقی می شوند. خطای تراژیک در کار نیست؛ اصلا خطایی در کار نیست، قهرمان از آن رو قهرمان است که عشق را آن گونه که در روایت کلان حاکم بر این گونه روایات دریافت می شود، تجربه می کند؛ عشقی که وصل در آن، بطلان آن است و رنجبری و جنون، رساندن آن عشق به مراتبی والا تلقی می شود.

حال جایگاه مجنون را به مثابه ی قهرمان منظومه ی لیلی و مجنون مطابق الگوی دوم فرای بررسی کنیم؛ "یعنی نظریه ی حالت" که فرای اصول ساختاری حاکم بر ژانرهای متفاوت سنت ادبی را بر اساس جایگاه و قدرت شخصیت اصلی روایت تعیین می کند. در این الگو قدرتَ قهرمان اصلی و نوع شخصیت، حالت (ژانر) داستان را مشخص می کند. بر اساس جدولی که ارائه شد، فرای داستانی را اسطوره می داند که قهرمان اصلی آن از نوع موجودات آسمانی باشد، و به لحاظ قدرت هم از محیط (طبیعت) و هم از انسانها برتر باشد. از طرفی به نظر می رسد مطابق با این الگو نمی توان نتیجه گرفت که لیلی و مجنون داستانی اسطوره ای است و مجنون اسطوره است، زیرا مجنون از نوع انسان است و دارای قدرت های مافوق بشری نه بر طبیعت و نه بر انسانهای دیگر است. از سوی دیگر این داستان را نمی توان رمانس نیز دانست

زیرا مجنون به این معنی قهرمان نیست؛ چرا که در مورد قهرمان رمانس فرای می نویسد که نه به لحاظ نوع، اما از نظر قدرت از محیط و همچنین از انسان برتر است، که در مورد مجنون صدق نمی کند. و منظومه ی لیلی و مجنون محاکات آن گونه که در تراژدی و حماسه دیده می شود نیز نیست، زیرا شخصیت مجنون از نوع شخصیت رهبر نیست که به لحاظ قدرت از انسانهای دیگر برتر باشد اما نه از طبیعت. و سرانجام منظومه لیلی و مجنون از نوع محاکات آن گونه که در کمدی و رئالیسم دیده می شود نیز نیست، زیرا این ژانر مستلزم آن است که شخصیت از مردمان عادی باشد، و گرفتاری های مردم عادی را داشته باشد و به هیچ طریق قدرتی برتر از دیگران نداشته باشد، در حالی که به هر رو مجنون را نمی توان در زمره ی مردمان عادی به حساب آورد و گرفتاری های او از نوع گرفتاری های متعارف مردم عادی نیست.

هر چند گفتیم منظومه ی لیلی و مجنون مطابق الگوی فرای اسطوره ای نیست و مجنون را نمی توان از نوع شخصیتهای اسطوره ای به حساب آورد، خوانش غالب این منظومه، در فرهنگ ما از مجنون اسطوره ای ساخته است، اسطوره ی عشق، پایداری در عشق و فنا در راه عشق، که عین وصل است و کمتر کسی می تواند به جایگاه "مثال زدنی" و اسطوره ای مجنون برسد. مجنون اسطوره است بی آن که شرایط الزامی ژانر شناسی و روایت شناسی ساختگرا را که مدعی جهانشمول بودن است به دست آورده باشد.

جمع بندی

گروهی معتقدند که بر اساس بحثهای مشابه آن چه در بالا آمد باید در جهانشمولی الگوهای ساختاری پیشنهادی ساختگرایان تردید کرد، اما می توان اصول چنین رویکردی را حفظ کرد و مثلا الگوهای ساختاری روایات شرقی (یا ایرانی) را مدون کرد، و از این طریق به روایت شناسی خاص روایات شرقی دست یافت. یعنی گستره ی جهانشمولی الگوهای ساختگرایانه را محدودتر کرد، اما اصول آن را کماکان حفظ کرد و به کار بست.

اما رویکرد دیگر آن است که هم آفرینش روایات و هم خوانش آنها (که بی تردید در طی زمان ثابت نمی ماند، هر چند خوانشی، نقش الگوی غالب را بازی خواهد کرد) در پرتو بسیار روایات دیگر، خرد و کلان، آفریده می شوند. بر اساس چنین رویکردی باید گفت که لایه های فرهنگی، اجتماعی، دورانی، سیاسی، و ... دخیل در آفرینش و از آن مهم تر خوانش روایات در زمانهای مختلف در جوامع متفاوت انسانی چنان متنوع و متکثر است که به سختی می توان سخن از یک الگوی جهانشمول روایت به میان آورد. از طرف دیگر روایات کلانی که در کار خواندن این گونه روایات خرد دخالت دارند زاده ی شیوه های فکری غالب در فرهنگهای متفاوت هستند، و نمی توان الگویی جهانی از آنها به دست داد. برای مثال منظومه ی لیلی و مجنون اساسا در پرتوی روایت کلان متافیزیکی عشق متعالی که در قالب عشقی زمینی به تمثیل بیان شده است و شیفتگی و شیدایی ناشی از وصل و قرب حاصل از مرگ خوانده شده است، و نه بر اساس مثلا روایت رنسانسی انسان مدار این جهانی که در آن عشق و مرگ و ... مسائلی هستند مربوط به انسان که در پی خود شادی و اندوهی ملموس و انسانی دارند. پس لایه های دخیل در خواندن یک روایت متکثرند و متاثر از عوامل بسیار و به سختی بتوان الگوهای جهانشمول ساختگرا را قطعیتی تخطی ناپذیر تلقی کرد.

می توان اصول الگوهای ساختاری روایات شرقی (یا ایرانی) را مدون کرد، و از این طریق به روایت شناسی خاص روایات شرقی دست یافت

پانوشت

۱- دو سوسور، فردینان. دوره ی زبان شناسی عمومی، ترجمه ی کورش صفوی، انتشارات هرمس، تهران (۱۳۷۸)، ص ۲۸

۲- برای اطلاعات بیشتر رجوع شود به، سجودی، فرزان. ساختگرایی، پساساختگرایی و مطالعات ادبی، انتشارات پژوهشگاه حوزه ی هنری، تهران (۱۳۸۰)

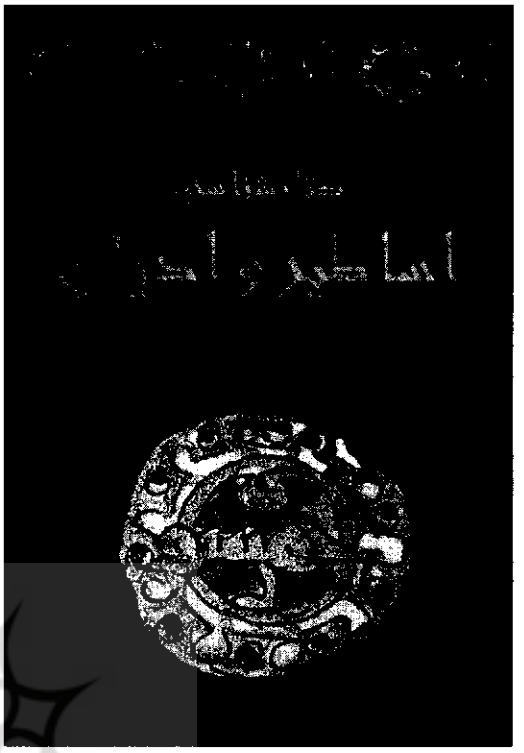
۳- Todorov, Tzvetan, Grammaire du Decameron, (The Hague: Mouton, 9691)

۴- Lois Tyson, Critical Theory Today, Garland Publishing, London, 999

۵- Greimas, A.J., Semantique Structurale, Larousse, Paris, 6691

۶- Todorov, Tzvetan, Grammaire du Decameron, (The Hague: Mouton, 9691

نشر آگرا منتشر کرده است



نشر ویستار منتشر کرده است