

فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)
علمی - پژوهشی
سال پنجم - شماره اول - بهار ۱۳۹۱ - شماره پیاپی ۱۵

نقد و تحلیل ساختاری و نشانه‌شناسی داستانهای عاشقانه

(ص ۴۶ - ۲۹)

احمد تمیم داری (نویسنده مسئول)^۱، سمانه عباسی^۲
تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۸/۱۲
تاریخ پذیرش قطعی: ۹۰/۱۰/۱۹

چکیده

ساختارگرایی که به دنبال دست یافتن به قوانین کلی است که بر ساختارها حاکمند در بررسی‌های ادبی به شکل اثر ادبی می‌پردازد و در پی آن است تا اصول ساختاری حاکم بر آثار متفاوت را با توجه به روابطشان در کل عرصه ادبیات مشخص کند تا از این طریق سبک و قوانین خاص انواع ادبی را توضیح دهد. دانش نشانه‌شناسی نیز که همچون ساختارگرایی بر اساس مبانی زبان‌شناسی جدید شکل گرفته است در برخورد با متون ادبی به دنبال کشف ژرف ساخت‌هایی است که در زیر جنبه‌های به ظاهر متفاوت قرار دارند و داستانهای گوناگون از این نظر توجه بسیاری از نشانه‌شناسان را برای دست یافتن به ساختارهای منسجم جلب کرده است. در این مقاله سعی شده است تا بر اساس مفاهیم اصلی نشانه‌شناسی، نظام نشانه‌ای داستانهای عاشقانه با توجه به سه داستان ویس و رامین، خسرو و شیرین و لیلی و مجنون مورد بررسی قرار گیرد. بنابراین با اعتقاد به قراردادهای از پیش موجود در این داستانها، نخست بیست و چهار نشانه بر اساس روابط جانمایی مشخص و سپس با توجه به طرح داستان به تعیین محورهای همنشینی پرداخته شده است. به گونه‌ای که امکان گسترش الگوی ارائه شده و در نتیجه مطالعات در زمانی فراهم شود.

کلمات کلیدی:

ساختارگرایی، نشانه‌شناسی، داستان، ویس و رامین، خسرو و شیرین، لیلی و مجنون.

۱- استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی ahmad.tamindari@yahoo.com

۲- کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی sama.abbasi91@yahoo.com

مقدمه:

وسوسه کشف الگویی که بتوان بر اساس آن حکایتهای گوناگون را مورد بررسی قرار داد موجب شده است که عرصه روایت همواره عرصه‌ای بسیار عالی برای بررسیهای ساختارگرایان و نشانه‌شناسان باشد. میتوان گفت چنین بررسیهایی به طور جدی از کار ولادیمیر پراپ آغاز شده است. پراپ با توجه به قیاس میان ساختار روایت و نحو یک جمله به بررسی عناصر صد قصه پریان روسی پرداخت. او با انطباق عناصر روایی، یعنی شخصیت و نقش ویژه، با عناصر دستوری زبان، فاعل و فعل، به ۷ شخصیت و ۳۱ نقش ویژه پی برد و به این ترتیب الگویی کلی برای قصه‌های پریان ایجاد کرد. پس از او کلود لوی استروس به قیاس میان واج در زبان و واحد اسطوره‌ای در داستان پرداخت. او در بررسی خود روایتهای اسطوره‌ای را به جملات کوتاه شکست و سپس این جملات را در رده‌های مختلف جای داد و کوشید تا ساختار آنها را بخواند. دیگر روایت‌شناسان از جمله گرماس، برمون و تودوروف نیز با توجه به یافته‌های پراپ و لوی استروس سعی در اعمال مقوله‌های دستور زبان بر حکایت ادبی داشتند. اما با وجود گستردگی این حوزه بسیاری معتقدند که روایت‌شناسان از تبیین پیچیدگی برخی متنهای ادبی عاجزند. بارت در مقاله خود با عنوان «مقدمه‌ای بر تحلیل ساختاری داستان» به رد نظر پراپ می‌پردازد و معتقد است که داستان فقط در مجموعه‌ای از نقش ویژه که قابل انطباق با فعل باشد خلاصه نمیشود. در داستان به جز نقش ویژه با توصیف وضعیت اولیه و نهایی روبه‌رویم و همچنین با واحدهای تکمیلی دیگری مواجه میشویم که گرچه نقش ثانویه دارند ولی برای داستان لازمند. او این واحدهای تکمیلی را نشانه مینامد که میتوانند دلالت بر معنای ویژه‌ای داشته باشند و نه فقط بر کنشی خاص. (دستور زبان داستان، اخوت: ص ۶۳) علاوه بر این، روایت همیشه با وضعیت اولیه آغاز نمیشود. ممکن است داستان با پایان آغاز شود، یا به عقب و در میان داستان به حادثه‌ای در گذشته بازگردد و یا میان زمان روایت و زمان داستان تفاوت وجود داشته باشد؛ همچون مواردی که در رمان نو پیش می‌آید و ژنت آنها را به ترتیب «پیش بینی»، «بازگشت» و «زمان پریشی» می‌نامد. (ساختار و تأویل متن، احمدی: ص ۳۱۷) بنابراین نظم، که در روایت از عناصر بسیار بنیادین است، فقط بر اساس توالی خطی یا زمانی صورت نمی‌گیرد تا با توجه به آن بتوان به یک محور هم‌نشینی واحد رسید و آن را قابل تعمیم به دیگر روایات دانست. میتوان این موارد را ناشی از سعی بیش از حد روایت‌شناسان برای انطباق روایت با زبان دانست که موجب محدودیتهایی در بررسیهای آنها شده است. برای رهایی از چنین محدودیتهایی می‌توان داستان را با توجه به حوزه وسیع‌تر نشانه‌شناسی مورد تجزیه و تحلیل قرار داد که آن نیز همچون روایت‌شناسی بسیاری از

مفاهیم خود را از زبان‌شناسی وام گرفته است و همچون ساختارگرایی در پی تبیین پیچیدگیهای ظاهری با اتکا به تعداد محدودتری از واقعیت‌های زیربنایی است و بنابراین میتواند به عناصر بنیادی دیگری در داستان بپردازد که از دیدگاه روایت‌شناسی نادیده گرفته شده است و در نتیجه قابلیت انطباق بیشتری با داستانهای دیگر داشته باشد.

نشانه‌شناسی داستانهای عاشقانه

داستانهای عاشقانه از آنجا که از لحاظ ویژگیهای ساختاری از قصه‌های عامیانه نشئت گرفته است و علاوه بر آن بازگوکننده کنشهای آیینی است که پیوند تنگاتنگی با ناخودآگاه انسان دارد (به عقیده فرای (صحیفه‌های زمینی، فرای: ص ۸۲) «شگفت نیست اگر دریابیم برخی از هوسنامه‌ها... جستجوهای روان‌شناختیند که در فضای درونی صورت میگیرند») یکی از شگفت‌انگیزترین و پیچیده‌ترین نظامهای نشانه‌ای است. بنابراین در مقاله حاضر سه داستان عاشقانه ویس و رامین، خسرو و شیرین و لیلی و مجنون با هدف دست یافتن به الگویی کلی که بتوان آن را به دیگر داستانهای عاشقانه نیز تعمیم داد و به نتایج مشابهی رسید بر پایه یافته‌های نشانه‌شناسی بررسی میشود. نکته مهمی که در تحقیقات نشانه‌شناسی باید مورد توجه قرار گیرد اصل محدودکننده‌ای است که بارت آن را «تناسب» مینامد. منظور از این اصل توصیف و توضیح واقعیاتی است که فقط از یک نقطه نظر جمع آوری شده‌اند. بنابراین در این تحقیق نیز فقط به واقعیاتی پرداخته میشود که در داستانهایی با مضامین عاشقانه کاربرد داشته باشد و در نتیجه نشانه‌ها فقط با توجه به معنای خاصی که دارند و بدون به میان آوردن عوامل تعیین‌کننده دیگر همچون روانشناسی، جامعه‌شناسی، تاریخی و... بررسی میشوند. (عناصر نشانه‌شناسی، بارت: ص ۱۳۲) میتوان گفت عامل محدودکننده دیگر در این بررسی حضور هر نشانه حداقل در دو داستان است، زیرا تکرار یک نشانه در نظام است که موجب میشود بتوانیم آن را جزء الگویی قرار دهیم که قابل تعمیم به هر داستانی باشد. برای تعیین چنین الگویی قبل از پرداختن به محور همنشین به محور جانشینی در نظام میپردازیم که براساس آن بیست و چهار نشانه مشخص شده است. پس از آن با توجه به طرح داستان به تعیین محوری بر اساس همنشینی نشانه‌ها میپردازیم. اما از آنجا که در بررسیهای نشانه‌شناسی داستان، علاوه بر کنشها با شخصیتها و موقعیتهایی نیز روبه‌رو میشویم که میتوانند در حکم نشانه عمل کنند و همچنین به این دلیل که هر اثر میتواند نظامی مرکب از نشانه‌های تودرتو باشد که در یکدیگر تعبیه شده‌اند، نتیجه بررسی دست یافتن به محور همنشینی واحدی نخواهد بود، بلکه چندین محور همنشینی از نشانه‌هایی که بر اساس محور جانشینی تعیین شده‌اند شکل خواهد گرفت.

نشانه‌های داستانهای عاشقانه بر اساس محور جانشینی

۱- وضعیت اولیه (first position)

به عقیده پراپ یک روایت کامل با یک وضعیت ثابت آغاز میشود که دارای تعادل و آرامش است. سپس این آرامش توسط نیرویی بر هم میخورد و منجر به شرایط نامتعادلی میشود و سرانجام دوباره تعادل اولیه خود را بازمیابد (یا نمیابد). اما از نظر تودوروف داستان الزاماً نباید با یک وضعیت ثابت و متعادل آغاز شود، بلکه میتواند با توصیف یک وضعیت نامتعادل شروع کند و به همین ترتیب پایان داستان نیز ضرورتاً رسیدن به تعادل نیست، بلکه روایت میتواند با شرایطی نامتعادل به پایان برسد. (دستور زبان داستان، اخوت: ص ۲۲۷-۲۲۸)

در هر سه این داستانها وضعیتی مشابه شروع کننده روایت است. وضعیتی که تعادل آن در گرو حضور یکی از قهرمانان داستان است. شخصی قدرتمند (شاه موبد، هرمز و شیخ قبیلۀ عامریان) به دنیا آمدن عاشق یا معشوق را انتظار میکشد تا با حضور او بتواند به شرایط دلخواه خود برسد؛ گرچه تا قبل از به دنیا آمدن قهرمان نیز همه چیز برایش مساعد است و تنها کمبود، نبود قهرمان است که گویی حضور او دلیلی جز برطرف کردن این کمبود ندارد. این وضعیت مساعد، که با تولد قهرمان حاصل میشود، یکی از عناصر مهم داستان است و میتواند در حکم یک نشانه در نظر گرفته شود، زیرا خوشبختی و رفاه غیرعادی که گاه با پرداختن بسیار بر آن تأکید میشود میتواند زمینه را برای نقطه مقابل آن فراهم سازد؛ یعنی خواننده را در انتظار بداقبالی که در آینده برای این شخصیت اتفاق خواهد افتاد قرار دهد. (ریخت شناسی قصه‌های پریان، پراپ: ص ۱۷۲) حتی گاه خود شاعر نیز به این بداقبالی اشاره میکند؛ همچون منظومۀ لیلی و مجنون که نظامی آن را از طریق تأکید بر طلب نکردن آنچه بر مصلحت نیست بیان میکند:

واگه نه که در چنان درنگی پوشیده بود صلاح رنگی
هرچ آن طلبی و آن نباشد از مصلحتی برون نباشد
(لیلی و مجنون، ابیات ۸۲۲ - ۸۲۳)

بنابراین داستان درست برخلاف انتظار او و البته به نفع شرایط قهرمانان داستان پیش میرود و این میتواند اولین تضادی باشد که میان خواستۀ عاشق و معشوق و خواستۀ شخص قدرتمند، در ابتدای داستان، به وجود می‌آید. همین تضاد به نوعی بیان کننده الگوی کلی سفر قهرمان در هر اسطوره ای است: جدایی - تشرف - بازگشت؛ که جوزف کمپبل آن را هسته اسطوره یگانه مینامد. با توجه به این الگو قهرمان از زندگی روزمره دست میکشد و سفر پرخطری را آغاز میکند. در جریان این سفر با نیروهای شگفتی رو به رو میشود و

سرانجام با دست یافتن به آنچه در جستجویش بود به پیروزی قطعی میرسد. پس از بازگشت از این سفر (یا رسیدن به خواسته) قهرمان توانایی آن را مییابد که به یارانش برکت و فضل بخشد. (قهرمان هزارچهره، کمپبل: ص ۴۰) در این سه داستان نیز، از آنجا که کار قهرمان کناره‌گیری از جهان موردپسند همگان است، آرزوی پادشاه یا پدر کامگار، ثروتمند و صاحب منصب زمینه را برای جدایی قهرمان از آنچه برایش پیش بینی شده است فراهم میکند و او را در جریان کنش اصلی داستان قرار میدهد. به این ترتیب داستان برای شخص قدرتمند با وضعیتی نامتعادل، یعنی نبود قهرمان، آغاز میشود و با تولد او به تعادل میرسد، اما در انتها، عمل قهرمان که برخلاف انتظار اوست موجب بازگشت وضعیت نامتعادل برای شخص قدرتمند میگردد. در مقابل برای قهرمان داستان وضعیتی متعادل که با آشنایی و سپس عشق همراه است شروع کننده روایت است، اما با به وجود آمدن موانع ارتباط شرایط نامتعادل حاکم میشود و سرانجام وصال نهایی عاشق و معشوق موجب بازگشت تعادل اولیه میگردد.

۲- عاشق و معشوق (lover and beloved)

پویایی شخصیت عاشق و معشوق، یعنی تحولی که در نگرش و رفتارشان در جهت رسیدن به هدف ایجاد میشود، هر دو را به قهرمانان داستانهای عاشقانه تبدیل کرده است که ویژگیهایشان هم به صورت مستقیم، یعنی از زبان شاعر یا واسطه، و هم به صورت غیرمستقیم، به وسیله افکار، گفتگوها و اعمالشان، معرفی شده است. این قهرمانان از آنجا که برخلاف انتظارات دیگران و بویژه شخص قدرتمند و صاحب منصبی که در انتظار تولدشان بسر میبرد عمل میکنند، معمولاً از سوی جامعه و یا خانواده خود طرد میشوند و چون ویژگیهای شخصیتیشان ورای معیارهای بشری است، به جستجوی نیروی متعالی عشق حرکت میکنند. این ویژگیهای شگفت و خارق العاده عاشق و معشوق میتواند گویای این باشد که قهرمانان چنین داستانهایی از پیش تعیین شده‌اند و قهرمانی چیزی نیست که اکتسابی باشد. در ویس و رامین و خسرو و شیرین، نخست قهرمان مرد با مطرح کردن عشق خود در نقش عاشق ظاهر میشود و پس از آن قهرمان زن با ابراز عشق عاشق نقش معشوق را بر عهده میگیرد. اما در لیلی و مجنون از آنجا که عشق بدون حضور شخصی به عنوان واسطه مطرح میگردد نه تنها همزمان در هر دو قهرمان به وجود می‌آید، بلکه صفات عاشق و معشوق و معرفی آنها نیز نه از طریق واسطه، که به طور مستقیم توسط خود شاعر بیان میگردد و چون واسطه میتواند با نحوه توصیف خصوصیات قهرمانان داستان تأثیر بسیاری بر آنها بگذارد و عشق را در درون آنها برانگیزد، در این قسمت از داستان نبود واسطه موجب شده است که ابیات کمتری نسبت به دو منظومه دیگر به صفات عاشق و

معشوق اختصاص داده شود. در حالی که در ویس و رامین توصیف صفات رامین پس از ملاقاتش با دایه صورت می‌گیرد؛ یعنی زمانی که در نقش عاشق عشق خود را اظهار می‌کند. دایه نیز در سخنان خود به ویس او را بسیار شجاع، زیبا و بخشنده معرفی می‌کند. اما ویس به دلیل تقدم حضورش در داستان زیباییهای بی مانندش به طور مستقیم از سوی شاعر بیان می‌گردد؛ همچون خسرو که او نیز به دلیل همین تقدم حضور پیش از شیرین توصیف میشود و واسطه، یعنی شاپور شخصیتی است که آشکار شدن صفات شیرین در گرو حضور اوست که با بیان گیرای خود عشق را در دل هر دو قهرمان برمی‌انگیزد.

۳ - آشنایی (acquaintance)

نشانه آشنایی، که مقدمه عشق است، به طرق مختلف در داستانهای عاشقانه شکل می‌گیرد، اما آنچه در همه این داستانها مشترک است تأکید بر قضای آسمانی و دست سرنوشت است که گویی قهرمانان را با ندایی به خود میخواند و آنها را بدون در نظر گرفتن میل و ارادهشان به سمت آنچه در انتظارشان است میکشاند. در ویس و رامین که آشنایی در کودکی اتفاق میافتد و شاعر آن را زمینه وصال عاشق و معشوق در آینده میداند، قضای آسمانی با چنین ابیاتی مطرح میشود:

هنوز ایشان ز مادرشان نزاده نه تخم هر دو در بوم اوفتاده
 قضا پردخته بود از کار ایشان نبشته یک به یک کردار ایشان
 (ویس و رامین، ابیات ۵۴ - ۵۵، ص ۴۵)

در خسرو و شیرین، آشنایی اولیه خسرو با شیرین پس از شنیدن وصف او در خواب از زبان نیای خود و سپس با توصیفات شاپور به وجود می‌آید. آشنایی اولیه شیرین نیز پس از دیدن تصویر خسرو، که به دست قلمزنی چابک کشیده شده بود، ایجاد میشود و با شرح شاپور از خصوصیات خسرو، شناختش نسبت به خسرو کاملتر میشود. اما در لیلی و مجنون آشنایی عاشق و معشوق بی واسطه، در دوران کودکی و در مکتب صورت می‌گیرد؛ مکانی که از طریق تقابل ویژگیهایش با ویژگیهای عشق قهرمانان داستان در روشنتر کردن نحوه عشق ورزی آنها عامل مؤثری است.

۴ - عشق (love)

این نشانه، که کنش اصلی داستانهای عاشقانه را در پی دارد، معمولاً با اولین نگاه آغاز میشود و به اوج میرسد و قهرمانان را دلباخته یکدیگر میکند. شاید بتوان گفت توصیفات بیش از حد شاعر از ویژگیهای منحصر به فرد و خارق العاده عاشق و معشوق نیز در تأیید همین عشق در نگاه اول باشد. در ویس و رامین گرچه وقتی شاه از رامین برای رسیدن به ویس چاره ای میجوید، رامین با منصرف کردن برادر از تصمیمش عشق خود را در داستان

آشکار میکند، اما اوج این شوریدگی زمانی است که در راه باد پرده‌ عماری ویس را کنار میزنند و رامین با دیدن ویس دل میبازد و از هوش میروند. عشق ویس نیز با یک نگاه آغاز میشود. او با وجود مقاومت در برابر سخنان دایه سرانجام راضی میشود تا از بام رامین را ببیند و با این دیدار دل در گرو او میندود و عشق ویس را فراموش میکند. در خسرو و شیرین نیز با وجود اینکه عشق خسرو و شیرین به یکدیگر پس از توصیفات شاپور آغاز میشود، اما میتوان گفت که اوج عشق آنها بعد از اولین دیدارشان صورت میگیرد و شاعر نیز در بیتی به عشق آنها در نگاه اول اشاره میکند:

هم آن را روز اول چشمه زد راه هم این را چشمه ای افتاد در چاه
(خسرو و شیرین، بیت ۱۲، ص ۷۰)

در لیلی و مجنون نیز عشق پس از نخستین دیدار و آشنایی اولیه ای که در دوران کودکی و در مکتب حاصل میشود شکل میگیرد و شاعر نیز خود به این نوع عشق در نخستین نگاه اشاره دارد:

مستی به نخست باده سخت است افتادن نافتاده سخت است
(لیلی و مجنون، بیت ۸۷۷)

اما نکته مهم در مورد این نشانه تفاوت در چگونگی عشق قهرمانان با توجه به فراز و فرودهای داستان است. در ویس و رامین گرچه ویس در ابتدا در برابر پذیرفتن عشق رامین مقاومت میکند، اما پس از دل بستن به رامین تا پایان داستان بر سر عشق خود میماند. در مقابل رامین، پس از نصیحت به گوی، معشوقش را ترک میکند و با دل بستن به زیبارویی دیگر ویس را برای مدتی فراموش میکند. در خسرو و شیرین نیز شیرین بیش از خسرو به عشق خود وفادار است و هرگز مهر کسی غیر از خسرو را در دل نمینشاند. اما خسرو وقتی نمیتواند از شیرین کام بگیرد دل به یاری دیگر میندود و معشوق خود را فراموش میکند. اما در لیلی و مجنون که برخلاف دو منظومه دیگر آتش عشق همزمان در وجود هر دو قهرمان شعله میکشد و آنها خود مستقیماً به ابراز عشق میپردازند، آنچه بیش از هر چیز درباره عشقشان بیان می شود پاک و بی غرض بودن آن است. این ویژگی عشق آنها را بسیار قابل شباهت به عشق عذری در میان قبایل عرب میکند که در نهایت منجر به عشق به نفس عشق میشود.

۵ - موانع ارتباط (relation preventives)

موانع ارتباط، که در این سه داستان به صورت حضور رقیب (شاه موبد برای رامین و گل برای ویس، فرهاد و شیرویه برای خسرو و مریم و شکر برای شیرین و ابن سلام برای مجنون) و همچنین ممنوعیتهای شرعی و اجتماعی ظاهر میشود، موجب درگیری

قهرمانان داستان با فردی دیگر، با جامعه و همچنین با تمایلات و خصلتهای درونی خویش می‌گردد. وجود این دو مانع به قدری اهمیت دارد که موانع دیگری که امکان حضور در چنین داستانهایی را دارند، نادیده گرفته میشوند؛ موانعی مانند هم شأن نبودن قهرمانان داستان از لحاظ اجتماعی یا اقتصادی. این مانع را می‌توان به وضوح در داستان لیلی و مجنون مشاهده کرد. پدر مجنون شیخ قبیلۀ عامریان است و ثروت و حشمت بسیار دارد، در حالی که پدر لیلی فردی معمولی از قبیلۀ ای دیگر است. این مانع در حالی برای شخصیت‌های اصلی این داستان بی اهمیت است که در عشق زید به دخترعمویش به عنوان مهمترین عامل جداییشان در نظر گرفته میشود. شاید بتوان گفت علت اصلی همشأن دانستن شیرین با خسرو از سوی نظامی و رامین با ویس از سوی گرگانی نیز برجسته نشان دادن این دو مانع، یعنی رقیب و ممنوعیتهای شرعی و اجتماعی است. در حالی که در منابع دیگر شیرین کنیزکی ارمنی (المحاسن و الاضداد جاحظ بصری، غرر اخبار ملوک الفرس ثعالبی و شاهنامه فردوسی) و رامین فردی خشن، عیاش و دائم الخمر است و نه از خاندانی سلطنتی (محبت نامه فقیه کرمانی و ویسه و رامین لامعی). نکته دیگری که باید در مورد این نشانه به آن اشاره کرد این است که همواره یکی از موانع تا پایان داستان باقی میماند تا بتواند جریان داستان را به پیش برد و نشانه‌های دیگری را که باید حضور داشته باشند شکل دهد. حذف این مانع که برای یکی از قهرمانان داستان مطرح میشود و قدرت آن میتواند گویای شرایط جامعه ای باشد که داستان در آن شکل گرفته است، باید توسط خود قهرمان انجام شود تا به این وسیله توانایی و لیاقتش برای رسیدن به هدف آشکار گردد. گرچه قهرمان دیگر نیز در رفع آن به طور غیر مستقیم کمک میکند. در ویس و رامین، ویس برای حذف رقیب به رامین یاری میرساند و در خسرو و شیرین و لیلی و مجنون نیز خسرو به شیرین و مجنون به لیلی برای غلبه بر ممنوعیتهای شرعی و اجتماعی کمک میکنند.

۶ - واسطه (intermediate)

واسطه که در ویس و رامین دایه، در خسرو و شیرین شاپور و در لیلی و مجنون پدر مجنون، نوفل، پیر قاصد و زید نقش آن را ایفا میکنند، با چاره جویی و اعمال خود موجب برقراری ارتباط و دیدار عاشق و معشوق میشود و پایانبندی خوش داستان را با شخصیت حمایتگر خود پیش میبرد. واسطه زمانی در جریان داستان حضور مییابد که قهرمانان داستان به دلیل موقعیت خاصی که دارند نمیتوانند به راحتی شرایط وصال را فراهم کنند، در نتیجه دست به دامن شخصی میشوند که با تدابیر خود میتواند عاشق و معشوق را به خواسته شان برساند. علاوه بر این واسطه در ابتدای داستان میتواند با سخنان خود و حتی با بهره بردن از مکر و فریب و طلسم و جادو به درخواست یکی از قهرمانان در برانگیختن

عشق در وجود قهرمان دیگر داستان نقش مهمی ایفا کند؛ همچون دایه و شاپور که از همه هنر و توان خود فقط در راه وصال عاشق و معشوق بهره میگیرند و حتی گاه در این راه جان خود را نیز به خطر میاندازند (مانند دایه) و یا مورد سرزنش قرار میگیرند (مانند شاپور). اما در منظومه لیلی و مجنون از آنجا که نشانه‌آشنایی و عشق بدون حضور شخصی دیگر صورت میگیرد واسطه‌ها در داستان فقط در لحظاتی بحرانی و زمانی که هیچ کاری از عاشق و معشوق ساخته نیست دست به کار میشوند.

۷ - وصال (uniting)

۸ - هجران (separation)

نشانه‌ وصال و هجران با تمام اشتیاقها و حسرت‌هایش رنج همیشگی عشاق است، زیرا زمانی که قهرمانان داستان در جستجوی آرمان خود حرکت میکنند، در برابر نیروهایی قرار میگیرند که آنها را از رسیدن به مقصود باز میدارد و تلخی هجران را نصیبشان میکند. اما بی باکی و پافشاری قهرمانان آنها را برای دست یافتن به وصال بی هجران به حرکت وامیدارد و عشق را در وجودشان قدرتمند تر میکند. در این لحظات است که همه چیز دست به دست هم میدهد تا معجزه وصال در دل تاریکی هجران آشکار گردد. بنابراین نشانه‌ وصال و هجران که موجب تحرک و پویایی داستانهای عاشقانه میگردد و همواره در پی هم می‌آیند، در نتیجه‌ مقابله‌ عاشق و معشوق با موانع ارتباط شکل میگیرد که در صورت پیروزی وصال و در صورت شکست هجران را در پی دارد. اما در لحظات وصال حالتی که برای قهرمانان داستان ایجاد میشود و گویای وصال و سرخوشی آنهاست عبارت است از: فکر نکردن به آینده و بی باکی از هرآنچه وصالشان را تهدید میکند، باده نوشی و فراموشی گذشته و مصیبت‌های آن، سیر نشدن از حضور هم و نازش و رامش یکدیگر، کامیابی خود را در نتیجه‌ اراده‌ کردگار پنداشتن و توصیف عشق و نیاز خود به یکدیگر؛ و حالتی که در لحظات هجران بر عاشق و معشوق غلبه میکند عبارت است از: شکایت از بخت و قضا و قدر، قرعه زدن به نام یار، یاری طلبیدن از خدا، همصحبت شدن با طبیعت، سرزنش کردن یار، بی همدمی و بی میلی به خوشیهای زندگی، سرگشتگی و خواندن سرودهای عاشقانه، ملامت دیدن از دیگران، راضی بودن به رضای یار و همنشینی و همصحبتی با حیوانات که در لیلی و مجنون ابیات بسیاری به آن اختصاص داده شده است.

۹ - ملاقات پنهانی (hidden visitation)

گاه به دلیل طولانی شدن هجران که بر اثر حضور رقیب و ممنوعیتهای شرعی و اجتماعی به وجود می‌آید و موجب بیقراری عاشق و معشوق میگردد، نشانه‌ ملاقات پنهانی مطرح میشود که معمولاً به یاری افرادی که به طرفداری از قهرمانان داستان برمیخیزند و

در رساندن آنها به هم تلاش میکنند صورت میگیرد. در ویس و رامین به دلیل ترس از خشم و مجازات شاه، عاشق و معشوق یا در غیاب شاه به وصال هم میرسند و یا در صورت حضور او به طور پنهانی با یکدیگر ملاقات میکنند. این ملاقاتها دو بار در داستان و در فرصتی که شاه در خواب است اتفاق میافتد. در لیلی و مجنون نیز مجنون پس از جدایی از یار شبهنگام با چندتن از یاران عاشق خود بیت گویان و مست از خیمه لیلی میگذرد و به تماشای او از دور رضایت میدهد و پس از آن نیز در اواسط داستان به یاری پیری که پیام آن دو را به یکدیگر میرساند ملاقات پنهانی شکل میگیرد.

۱۰ - نصیحت (advice)

نشانه نصیحت کردن که در ویس و رامین از سوی دایه، شاه موبد و به گوی، در خسرو و شیرین از جانب مهین بانو و شاپور و در لیلی و مجنون از طرف خویشان پدر و مادر مجنون، سلام بغدادی و زید و حتی لیلی به مجنون صورت میگیرد، در داستانهای عاشقانه زمانی حضور مییابد که این افراد به قصد کمک کردن به قهرمانان برای انتخاب بهترین راه و یا از میان برداشتن موانع ارتباط خود را موظف به پند و اندرز آنها میدانند. بنابراین چنین افرادی بر اساس دیدگاهشان نسبت به آنچه در جریان است سعی میکنند عاشق و معشوق را در مسیر درستی قرار دهند. هر چند ممکن است این مسیر برخلاف میل واقعی عاشق باشد. به همین دلیل عکس‌العمل عاشق و معشوق در برابر نصایح یا پذیرش آن و یا مقاومت کردن در برابر آن است که در صورت پذیرش، ناصحان میتوانند بر روند داستان تأثیر بگذارند و جریان داستان را مطابق با آنچه در نظر دارند تغییر دهند؛ همچون نصایح دایه به ویس و شاپور به خسرو و شیرین.

۱۱ - محبوس شدن (imprisonment)

نشانه محبوس شدن که از سوی رقیب صورت میگیرد نه تنها موجب جدایی همیشگی عاشق و معشوق نمیشود، بلکه عشق آنها را پرشورتر و تلاششان را برای وصال بیشتر میکند و در نتیجه بر هیجان داستان میافزاید. این نشانه که همچون بسیاری از نشانه‌های دیگر به منظور نمایاندن سختیهای راه عشق و به دنبال آن شیرینی وصال است، به گفته فرای میتواند نمونه‌ای جا به جا شده‌ی غول زندانی کننده معشوق باشد که به شکل پدر متعصب حسدورزی که قهرمان زن را در خانه زندانی میکند نیز وجود دارد و در بیشتر موارد مهارت و ابتکاری که شخصیت‌هایی جو نشان میدهد همراه با تزویر و دورنگی و مکر و حيله است که منجر به پیروزی می‌گردد. (صحیفه‌های زمینی، فرای: ص ۱۵۱) بنابراین در داستانهای عاشقانه نشانه فرار همواره به دنبال محبوس شدن قرار میگیرد؛ گرچه باید گفت فرار میتواند به دلیل وجود ممنوعیتهای شرعی و اجتماعی باشد که در داستان خسرو و شیرین در فرار

شیرین نشان داده شده است. نشانه محبوس شدن در ویس و رامین دو بار برای معشوق رخ میدهد و در هر دو بار هم هنگامی که شاه قصد ترک کردن مرو را دارد برای جلوگیری از دیدار او با رامین چاره‌ای جز حبس ویس نمی‌آید. در لیلی و مجنون نیز نظامی لیلی را با توجه به شرایطی که دارد در خانه شوی خود محبوس میداند.

۱۲ - فرار (escape)

نشانه فرار نیز از جمله دیگر نشانه‌هایی است که به دلیل وجود موانع ارتباطی شکل می‌گیرد که برای عشاق چاره‌ای جز گریختن از وضعیت نادلخواهشان نمی‌گذارد. این نشانه که معمولاً به یاری واسطه صورت می‌گیرد به منظور آشکار کردن عشق آتشی است که عاشق و معشوق را وادار میکند بدون در نظر گرفتن عواقب کار خود موانع را پشت سر بگذارند و با خطر کردن، شجاعت و در نتیجه لیاقت خود را برای رسیدن به پیروزی قطعی نشان دهند. فرار ویس و رامین با هم دوبار در داستان و آن هم به یاری دایه اتفاق می‌افتد. علاوه بر آن رامین نیز سه بار به تنهایی برای رها شدن از وضعیت نامساعدی که پیش می‌آید مجبور به فرار میشود. در خسرو و شیرین نیز شیرین در ابتدای داستان متأثر از سخنان شاپور از نزد مهین بانو به امید دیدار خسرو میگریزد و در لیلی و مجنون، لیلی شب هنگام در آرزوی شنیدن خبری از یار از خانه این سلام فرار میکند.

۱۳ - سرگشتگی (wandering)

همانطور که محبوس شدن معمولاً برای معشوق پیش می‌آید، سرگشتگی نیز در داستانهای عاشقانه برای عاشق مطرح میشود و از این طریق مصیبت‌هایی که بر سر راه عشاق وجود دارد نشان داده میشود. این نشانه در ویس و رامین پس از فرار رامین از دژ برای رهایی از مجازات شاه شکل می‌گیرد و در لیلی و مجنون که پس از ناامیدی مجنون از وصال با معشوق به وجود می‌آید، با شکایت از سرنوشت و همصحبتی با طبیعت همراه است و موجب می‌گردد که مجنون تا پایان داستان در چنین وضعیتی باقی بماند و خود را همچون وحشی بداند که حضورش در جمع دوستان باعث دردسرشان میشود.

۱۴ - فریب (deceit)

فریب از جمله نشانه‌هایی است که شخصیت‌های داستانهای عاشقانه، به ویژه عاشق و معشوق، زمانی که به دلیل وجود موانع ارتباط چاره‌ای برای رسیدن به هدف خود نمی‌یابند، گاه با گفتار و گاه با رفتار خود، از آن بهره می‌گیرند و به این ترتیب موفق میشوند شرایط را به نفع خود تغییر دهند. بنابراین از آنجا که در این داستانها شخصیت‌های منفی کمتر به فریب متوسل میشوند (شاه موبد فقط یکبار به پیشنهاد زرد برای به دست آوردن ویس شهرو را با مال و ترس از دوزخ می‌فریبد) میتوان گفت این نشانه بیشتر در خدمت کامیابی

عاشق و معشوق قرار می‌گیرد و در نتیجه جنبه ای مثبت مییابد، به گونه ای که به دنبال آن برای رسیدن به پایانی خوش حتی منفیترین اعمال نیز موجه جلوه میکند؛ همچون کشتن زرد به دست برادرش که برای وصال ویس و رامین ضروری به نظر میرسد. در ویس و رامین، دایه اولین شخصیتی است که پس از پذیرفتن وساطت از سوی رامین از این نشانه کمک می‌گیرد و با سخنان خود به صورتهای مختلف ویس را آماده پذیرش عشق رامین میکند:

چو دایه پیش ویس دلستان شد چو جادو بدگمان و بد نهان شد
سخنهای فریبنده پیراست به داستان و به نیرنگش پیراست
(ویس و رامین، ابیات ۱-۲، ص ۱۳)

در خلال داستان نیز، ویس برای جلوگیری از خشم شاه دوبار او را میفریبد. یکبار هنگامی که دایه را به جای خود در بستر میخواباند و خود نزد رامین میرود و پس از بیدار شدن شاه با فریب دادن او مانع خشمگین شدنش میشود و بار دیگر زمانی است که با ترفندی از شبستان خارج میشود و به باغ نزد رامین میرود و پس از آگاه شدن شاه دوباره به دروغ متوسل میشود و سروش ایزدی را در این فرار یاری دهنده خود معرفی میکند. در پایان داستان نیز ویس با سخنان خود زرد را میفریبد و موفق میشود پیغام خود را به رامین برساند. فریب در خسرو و شیرین نیز از سوی واسطه و برای برانگیختن عشق در وجود معشوق به کار گرفته میشود و شاعر نیز در چندین بیت به بیان این حيله و فسونگری او میپردازد:

فسونگر در حدیث چاره جویی فسونی به ندید از راستگویی
(خسرو و شیرین، بیت ۲۰، ص ۵۸)
چو از گفتن فراغت یافت شاپور دمش در مه گرفت و حيله در حور
(خسرو و شیرین، بیت ۱۶، ص ۶۱)

شیرین نیز پس از متأثر شدن از سخنان شاپور مهین بانو را میفریبد تا بتواند به بهانه شکار با شب‌دیز به مشکوی خسرو برود. فریب در لیلی و مجنون از سوی لیلی و در مقابل شوهرش به کار برده میشود. او تا هنگامی که ابن سلام در برش نیست از غم معشوق مینالد و می‌گرید و تا او را میبیند دیده از اشک پاک میکند و غم خود را به او نشان نمیدهد.

۱۵ - جادو (magic)

نشانه جادو که موجب اوج بخشیدن به داستانهای عاشقانه میگردد و به آن رنگی افسانه ای میدهد، همچون نشانه فریب به منظور وصال عاشق و معشوق و یا رساندن آنها به خواسته شان به کار برده میشود. در نتیجه میتواند نشان دهنده وخامت اوضاع باشد که

قهرمانان داستان یا حامیان آنها را وادار میکند برای رهایی از آن دست به دامن جادو شوند و از آن به عنوان آخرین حربه برای حذف موانع استفاده کنند؛ همچون دایه که دوبار به درخواست ویس از آن بهره میگیرد. یکبار در اوایل داستان به قصد بکر ماندن ویس تا قبل از وصال با رامین و باردیگر برای سنگین کردن خواب شاه تا ویس بتواند با خیالی آسوده نزد رامین برود. در خسرد و شیرین نیز شیرین برای از میان برداشتن رقیب خود، مریم، که مانعی بزرگ بر سر راه او به حساب می‌آمد و شاید حتی به تلافی کاری که خسرو انجام داده و موجب مرگ فرهاد شده بود، از نیروی خود در جادوگری بهره میگیرد.

۱۶ - بی وفایی (disloyalty)

نشانه بی وفایی از جمله نشانه‌هایی است که به طور مستقیم یا غیرمستقیم تحت تأثیر موانع ارتباطی که بر سر راه عشاق وجود دارد شکل میگیرد. این نشانه، که در ویس و رامین از سوی رامین، در خسرو و شیرین از سوی خسرو و در لیلی و مجنون از سوی لیلی صورت میگیرد، موجب می‌گردد که قهرمان دیگر در سختترین لحظات زندگی خود قرار گیرد، زیرا در نبود معشوق علاوه بر احساس تنهایی، از یک سو با بیهوده پنداشتن عشق خود، شکایت از یار، اظهار بیقراری و فارغ پنداشتن او از غم عشق دچار پشیمانی میشود و از سوی دیگر نمیتوانند عشق را که با تمام نیرو بر وجودش چیره شده است فراموش کنند. در نتیجه خود را بر سر دوراهی ای میبینند که انتخاب هر کدام از نظرش غیرقابل قبول است. اما در نهایت با صبر و پذیرش سرنوشت خویش در مسیری قرار میگیرد که وصال را برایش به دنبال دارد.

۱۷ - پیام رسان (messenger)

این نشانه زمانی در جریان داستانهای عاشقانه مطرح میشود که عاشق و معشوق یا از یکدیگر دورند و یا در صورت نزدیک بودن به هم، عاملی مانع آگاهی آنها از حال یکدیگر میشود. بنابراین در هر دو صورت قهرمانان داستان به دلیل دسترسی نداشتن به هم به یاری شخص دیگری درخواست‌های خود را مطرح میکنند و حتی گاه با بهره بردن از حضور چنین شخصی زمینه وصال را فراهم میکنند. در ویس و رامین دایه، مشکین و آذین، در خسرو و شیرین شاپور و در لیلی و مجنون پیرقاصد و زید در نقش پیام رسان ظاهر میشوند. اما علاوه بر این اشخاص، گاه قهرمانان داستان هنگام جدایی از یکدیگر، زمانی که چاره‌ای برای وصال نمیابند، از عوامل طبیعی یاری میطلبند تا پیغامشان را به دیگری برسانند. در این نوع پیام رسانی، باد بیش از هر عامل دیگری ایفای نقش میکند و عاشق و معشوق با مخاطب قرار دادن آن میخواهند تا به کوی دوست رفته و او را از حال زارشان باخبر کند:

الا ای باد، تنـدی کن زمانـی در آن تنـدی به هم برزن جهانـی

به گوشش در فکن آواز زارم بگو با وی که من چون دل فگارم
(ویس و رامین، ابیات ۱۴۸-۱۴۹، ص ۲۲۶)

اما در لیلی و مجنون به جز باد، از آنجا که مجنون با حیوانات همنشین شده است از گوزن و زاغ نیز می‌خواهد که یار را از حال او باخبر کنند.

۱۸ - اظهار نیاز (supplication)

۱۹ - ناز کردن (love - airs)

اظهار نیاز و به دنبال آن ناز کردن عاشق و معشوق، که در ویس و رامین و خسرو و شیرین بارها به وجود می‌آید، از جمله نشانه‌هایی است که میتوان آنها را در بیشتر داستانهای عاشقانه مشاهده کرد. این دو نشانه برای بیان نحوه عشقورزی عشاق و همچنین به اوج رساندن عشق آنها با وجود موانع بسیار در داستان گنجانده میشود، زیرا از یک سو نشان دهنده تمایل شدید عاشق و معشوق به وصال و از سوی دیگر گویای شرایط نامساعدی است که قهرمانان را در تنگنا قرار میدهد و منجر میشود برخلاف میل واقعی خود رفتار کنند. این در حالی است که وقتی یکی از قهرمانان داستان از اظهار نیاز دست میکشد دیگری از ناز کردن بیش از حد خود پشیمان میشود و این بار او به اظهار نیاز میپردازد. بنابراین، این دو نشانه همواره در پی هم می‌آیند، تا اینکه سرانجام پس از تسلیم کامل عاشق و معشوق در برابر عشق وصال محقق میشود. در هنگام اظهار نیاز قهرمانان داستان از یکدیگر وفا و مهربانی میخواهند، خود را برای دوری از معشوق ناتوان میدانند، به معشوق در صورت وصال وعده مهر و وفا میدهند، برای تأثیر گذاشتن بر او کار معشوق را در حق خود ناجوانمردانه میدانند و در لحظه‌های ناز کردن قهرمانان داستان ادعا میکنند که دیگر فریب سخنان معشوق را نخواهند خورد و عشق او را فراموش خواهند کرد، از یار شکایت میکنند و خواهشهای او را برای وصال دوباره بیهوده میدانند.

۲۰ - رنجاندن (displeas)

۲۱ - پشیمان شدن (regret)

نشانه رنجاندن زمانی در داستان حضور مییابد که عاشق و معشوق تحت تأثیر شرایط حاکم قرار میگیرند و ناخواسته موجب آزار یکدیگر میشوند. این شرایط در پی مصیبتی است که رقیب با استفاده از قدرت خود برای قهرمانان داستان ایجاد میکند، یا در نتیجه بی وفایی عاشق و معشوق و یا به دلیل وجود ممنوعیتهای شرعی و اجتماعی است که موجب میشود قهرمانان نتوانند بدون در نظر گرفتن عواقب وصال، شجاعانه آن را بپذیرند. نکته دیگر در مورد این نشانه حضور نقطه مقابل آن، یعنی پشیمان شدن عاشق و معشوق، است که میتواند نشان دهنده توانایی آنها برای زیر پا گذاشتن غرور و خودخواهی و در نتیجه

تسلیم بودن بی چون و چرا در برابر عشق باشد. بنابراین این دو نشانه نیز که همچون نشانه‌ی وصال و هجران و یا اظهار نیاز و ناز کردن همواره در پی هم می‌آیند جلوه‌های تازه‌ای به عشق قهرمانان داستان می‌بخشند و زمینه را برای رفتارهای عاشقانه‌ی دیگری فراهم می‌کنند. اما آنچه برای عاشق و معشوق پیش می‌آید و دلالت بر رنجیدن آنها از یکدیگر دارد، سرزنش خود و اظهار خرسندی از فرصتی است که به وجود آمده است. آنها با به یاد آوردن رنجی که در راه عشق متحمل شدند، آن را بیهوده می‌پندارند و خود را برای امیدوار بودن به چنین عشقی سرزنش می‌کنند. اما در کنار این سرزنش، از اینکه توانسته‌اند با چنین فرصتی از غم و اندوه عشق رها شوند خود را راضی و خوشحال میدانند. در هنگام پیشمانی نیز عاشق و معشوق خود را برای آزاری که به یکدیگر رسانده‌اند، سرزنش می‌کنند و برای اینکه بتوانند رضایت و بخشش یکدیگر را به دست آورند به توجیه عمل خود می‌پردازند و شرایط موجود را عامل اصلی رنجاندن یکدیگر میدانند.

۲۲ - نیایش (praise)

در داستانهای عاشقانه گرچه یاری طلبیدن از خدا در لحظات هجران در کنار دیگر حالاتی که برای قهرمانان داستان به وجود می‌آید مطرح می‌شود، اما از آنجا که گاه بخشی از داستان به نیایشهای عاشق و معشوق اختصاص داده می‌شود به طوری که پس از آن، آنچه طلب کرده‌اند برآورده می‌شود، می‌توان این نشانه را به طور مستقل در نظر گرفت و آن را زمینه‌ی کامیابی عاشق و معشوق دانست. نیایش در خسرو و شیرین از سوی شیرین و در شبی همچون «بلایی جاودانه» صورت می‌گیرد و پس از آن است که ایزد با برانگیختن عشق در دل خسرو، شیرین را به خواسته‌اش می‌رساند. نیایش در لیلی و مجنون نیز در دو موقعیت، یکبار از سوی عاشق و یکبار از سوی معشوق و البته هر دو در شب صورت می‌گیرد که برآورده شدن حاجت را در صبح به دنبال دارد. شب مجنون که همچون روز روشن توصیف می‌شود می‌تواند خود نشانه‌ای از صبحی خوش خبر باشد. اما شب لیلی بسیار تاریک و طولانی و جانفرساست و پس از پشت سر گذاشتن آن است که وصال به یاری زید فراهم می‌شود. بنابراین شب لیلی (همچون شب شیرین) بیشتر از آنکه زمینه‌ای برای حضور نقطه‌ی مقابل خود، یعنی صبحی بصارت افروز، باشد با توجه به ویژگیهایی که از زبان لیلی برای چنین شبی وصف می‌شود نشان دهنده‌ی غم و اندوه بسیار لیلی است؛ برخلاف شب مجنون که بطور مستقیم با توصیف درخشندگی و تابناکی آن گویای آغازی سرشار از کامروایی است.

۲۳ - ازدواج (marriage)

ازدواج عاشق و معشوق پس از غلبه بر موانع متعدد، در چارچوب نظمی از طبیعت که با جهان انسانی سازگار شده است نشان داده می‌شود. در واقع ازدواج قهرمانان داستان نمایانگر

تسلط کامل آنها بر زندگی است، زیرا توانسته‌اند در برابر همه نیروهایی که سعی در جدایی‌شان داشتند مقابله کنند و سرانجام پیروز شوند. آنها با قدرتی که در این مبارزه به دست می‌آورند توانایی آن را مییابند تا جامعه را بار دیگر حیات بخشند و زندگی باشکوه و سرشار از برکتی را که تداعی گر بهشت است به جریان اندازند. این زندگی است که فرای آن را بازگشت دوباره به جهان شبانی میداند که فراتر از سطح عادی تجربه است و با خوشبختی، امنیت و صلح پیوند دارد و نمادهای آن بهار، تابستان، گل و روشنی آفتاب و همچنین ازدواج قهرمانان داستان است (صحیفه‌های زمینی، فرای: ص ۷۷) که در ویس و رامین پس از شکست موبد و در خسرو و شیرین پس از آشکار شدن حقیقت عشق خسرو و شیرین از زبان باربد و نکیسا صورت میگیرد.

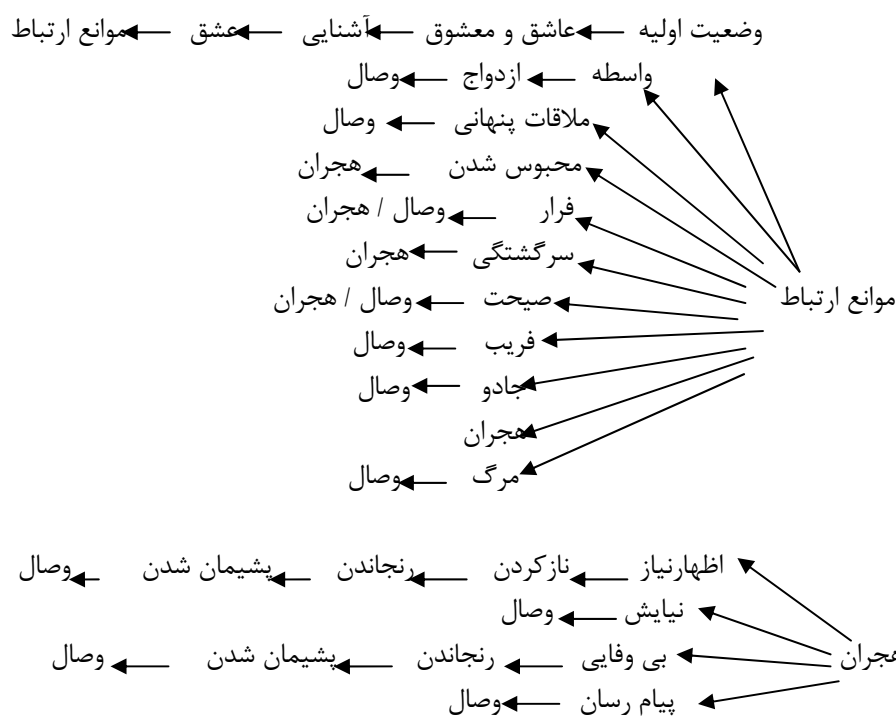
۲۴- مرگ (death)

داستان‌پردازان با وجود اینکه در نهایت به موفقیت عشاق برای حذف موانع اشاره میکنند، با مطرح کردن مرگ می‌خواهند تا آخرین مانع را نیز که میتواند موجب هجران گردد از میان بردارند و عاشق و معشوق را به وصالی جاودان برسانند. در واقع آخرین مرحله از داستانهای عاشقانه، که به ظاهر پایان زندگی عشاق است، با تعبیرهای ویژه‌ای که دارد میتواند نشان دهنده آزادی، فناپذیری و سکونت دائمی قهرمانان در بهشت باشد. در ویس و رامین، رامین که پس از مرگ ویس انگیزه‌ای برای ادامه پادشاهیش نمیابد، سه سال در اندوه هجران معشوق در دخمه اش میگیرد تا اینکه جان را به یزدان میسپارد. در خسرو و شیرین، حضور شیرویه به عنوان رقیبی برای خسرو موجب کشته شدن او میشود و شیرین نیز در کنار دخمه خسرو با فروربردن خنجر بر پهلوی خود به وصال همیشگی معشوق میرسد. در لیلی و مجنون، عاشق و معشوق، برخلاف دو منظومه دیگر، بدون رسیدن به کامیابی وصال تن به مرگ میدهند و به همین دلیل شاعر پس از آن به وصف وصال آنها، آنگونه که خواننده انتظار دارد، میپردازد؛ به ویژه اینکه عشاق عذری خود طالب مرگ در راه عشق و معشوقند. به طوری که گویی بدون حضور چنین نشانه‌ای عشق آنها به فرجام خود نمیرسد.

نشانه‌های داستانهای عاشقانه در محورهای همنشینی

پس از مشخص کردن نشانه‌ها بر اساس محور جانشینی به تعیین محورهای همنشینی میپردازیم که با توجه به آن، نشانه‌ها در پی هم قرار میگیرند و از آنجا که هر نظام مرکب از نشانه‌های تودرتویی است که در یکدیگر تعبیه شده‌اند در داستانهای عاشقانه نیز هر نشانه میتواند در بیش از یک محور همنشینی قرار گیرد. در این محورها هر نشانه زمینه را برای حضور نشانه دیگر فراهم میکند و موجب شکلگیری آن میگردد. بنابراین همچون نقش

ویژه‌های پراپ نشانه‌ها بر پایه‌ی یک ضرورت منطقی و هنری تکامل مییابند و ترتیب خود را در هر داستانی حفظ می‌کنند. این محورها عبارت‌اند از:



شکل ۵ - ۱. نشانه‌های داستانهای عاشقانه در محورهای همنشینی

همانطور که مشاهده میشود همه‌ی محورها در نهایت به نشانه‌ی وصال ختم میشوند که در تقابل با نشانه‌ی هجران قرار دارد. دو نشانه‌ای که بیانگر فراز و فرود داستان است و با هم تمامیت راهی را که قهرمانان باید طی کنند، بنیان مینهند و در پایان داستان نشانه‌ی مرگ در واقع برای از بین بردن این تقابل در داستان گنجانده میشود. زیرا مرگ به ظاهر هجران و در واقع وصال جاودان است و میتواند نشان‌دهنده‌ی این باشد که وصال و هجران گویی در حقیقت یکیند و به عنوان اصلیت‌ترین نشانه‌های داستانهای عاشقانه حضور دارند.

نتیجه:

از آنجا که یکی از مسائل عمده در مطالعات همزمانی ادبیات تفسیر مجدد آثار ادبی به روشی تازه است، داستانهای عاشقانه نیز قابلیت این را دارند که از دیدگاه نشانه‌شناسی مورد بررسی قرار گیرند. برطبق این دیدگاه، نخست بیست و چهار نشانه به نحو تجربی و با نوعی اختیار با توجه به محور جانشینی مشخص شده‌اند و پس از آن محورهای همنشینی که نشانه‌ها براساس آنها ترتیب یافته‌اند تعیین شده‌اند. این چنین بررسی قابلیت این را دارد که با توجه به دیدگاه در زمانی در سایر داستانهای عاشقانه نیز تغییر یابد؛ البته تغییری که تابع محدودیتهای خاصی باشد و همین مسئله اهمیت نقد چنین داستانهایی را آشکار میکند. زیرا کارکرد یک عنصر ممکن است در ضمن آنکه تغییر میکند همچنان باقی بماند و یا با واگذاشتن کارکرد خود به عنصری دیگر از بین برود. این چیزی است که فرای آن را «جا به جایی» مینامد (صحیفه‌های زمینی، فرای: ص ۶۰) و منتقد نیز بر همین اساس در پی بازیابی دگرگونیهای قاعده‌مندی است که در زنجیره گسترده‌ای عمل میکنند.

فهرست منابع:

- ۱ - احمدی، بابک ۱۳۷۲. *ساختار و تأویل متن*، چ ۲، تهران، نشر مرکز، ج ۱.
- ۲ - اخوت، احمد ۱۳۷۱. *دستور زبان داستان*، اصفهان، نشر فردا.
- ۳ - بارت، رولان ۱۳۷۰. *عناصر نشانه‌شناسی*، ترجمه مجید محمدی، تهران، انتشارات بین‌المللی مهدی.
- ۴ - پراپ، ولادیمیر ۱۳۸۶. *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*، ترجمه فریدون بدره‌ای، چ ۲، تهران، توس.
- ۵ - فرای، نورثراپ ۱۳۸۴. *صحیفه‌های زمینی*، ترجمه هوشنگ رهنما، تهران، هرمس.
- ۶ - کمپبل، جوزف ۱۳۸۹. *قهرمان هزارچهره*، ترجمه شادی خسروپناه، چ ۴، مشهد، گل آفتاب.
- ۷ - گرگانی، فخرالدین اسعد ۱۳۴۹. *ویس و رامین*، به تصحیح ماگالی تودوا و الکساندر گواخاریا، تهران، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.
- ۸ - نظامی گنجوی، الیاس بن یوسف ۱۳۶۹. *لیلی و مجنون*، به تصحیح برات زنجانی، تهران، دانشگاه تهران.
- ۹ - ----- ۱۳۸۵. *خسرو و شیرین*، به تصحیح وحید دستگردی، تهران، زوار.