

بوطیقای سوررئالیستی در منظومه لیلی و مجنون نظامی گنجوی

دکتر الهام سیدان

استادیار - عضو هیأت علمی دانشگاه اصفهان

دکتر اسحاق طغیان

استاد - عضو هیأت علمی دانشگاه اصفهان

چکیده

اصول مکتب سوررئالیسم، که در اصل به منزله کوششی برای اتصال با عوالم درون و رسیدن به حقیقتی فراواقعی است، در حقیقت دین ریشه دارد و به شکلی گسترده و متعالی در ادبیات دینی و عرفانی نمود می‌یابد. گذشته از شباهت‌های دو حوزه عرفان و سوررئالیسم، که تاکنون بسیار بدان پرداخته شده، به نظر می‌رسد اصول این مکتب در دیگر آثار ادبی هم نمود برجسته‌ای دارد. لیلی و مجنون نظامی از جمله این آثار است، که به واسطه عشق خردگریز مجنون، بیان امور شگفت و واقعیت‌گریز و رسیدن به نقطه علیای بی‌خویشی شباهت بسیاری به آثار سوررئالیستی دارد. هرچند این داستان ظرفیت‌های درونی فراوانی دارد، که امکان خوانش عرفانی آن را در برخی از نظیره‌گویی‌های منظومه نظامی فراهم کرده است، اما به نظر می‌رسد این شباهت‌ها نمایانگر ژانر سوررئالیستی غالب بر روایت است. توسعه معنایی سوررئالیسم در گفتمان امروز نقد ادبی این امکان را فراهم کرده که بتوان آن را نه صرفاً یک مکتب، بلکه یک نظریه و بوطیقای ادبی برشمرد. با این وصف در مقاله حاضر سعی بر آن است که با بررسی ویژگی‌های سوررئالیستی منظومه لیلی و مجنون به بازساخت و بازتعریف ژانر غالب بر آن پرداخته شود.

واژگان کلیدی: ژانر سوررئال، سوررئالیسم، عشق، لیلی و مجنون، نظامی گنجوی

هشتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی

مقدمه

روایت عشق شورانگیز قیس بن ملوح به لیلی از جمله داستان‌های عاشقانه عرب است که در اصل عربی خود بسیار ساده، کوتاه و به دور از پیچیدگی‌ها و فراز و فرودهای منظومه‌های فارسی است. طرح این داستان ساده به واسطه قدرت بیان و شیوه سخن‌پردازی نظامی به روایتی ماندگار بدل شده است؛ به گونه‌ای که پس از نظامی شاعران پارسی‌گوی قوت طبع خود را در سرایش مثنوی با نظیره‌گویی و تقلید از منظومه او آزموده‌اند. تأمل در منظومه نظامی به عنوان یکی از بزرگ‌ترین شاهکارهای ادب فارسی نشان می‌دهد که طرح روایت در این منظومه به‌ظاهر ساده، آشکار و ملموس جلوه می‌کند اما به‌واقع فراز و فرودها، پیچیدگی‌ها و هنجارگریزی‌هایی دارد که درک خردپسندانانه برخی وقایع داستان را دشوار می‌کند. مجنون در سراسر داستان رفتارهای متناقضی از خود بروز می‌دهد و اساساً عشق او به لیلی ماجرای سرشار از شگفتی است. روایتگری عشق در منظومه نظامی ویژگی‌هایی دارد که آن را از برخی منظومه‌های نظیر آن متمایز می‌کند. بیان پارادوکسیکال نظامی، رفتارهای متناقض مجنون در جریان داستان، سخن گفتن از نقطه علیا و آرزوی دستیابی به اتحاد با معشوق از جمله این ویژگی‌هاست. شباهت مشخصه‌های اصلی روایت نظامی به ویژگی‌های آثار سوررئالیستی پرسش‌هایی را در ذهن تداعی می‌کند:

- آیا عشق خردگریز مجنون و تناقض‌های موجود در منظومه لیلی و مجنون ارتباطی با فضای حاکم بر اثر دارد؟
- آیا می‌توان فرم و قالب این منظومه را از مقوله ژانر سوررئالیستی به مفهومی که در گفتمان نقد ادبی مطرح می‌شود دانست؟

پاسخ به پرسش‌های مذکور دغدغه اصلی نویسندگان این مقاله بوده است. بنابراین هدف از مقاله حاضر آن است که ضمن کندوکاو در اصل داستان لیلی و مجنون و بررسی شباهت‌های این منظومه با آثار سوررئالیستی به تبیین بوطیقا و فضای حاکم بر داستان و در نتیجه بازشناخت ژانر و گونه ادبی آن بپردازد.

پیشینه پژوهش

گذشته از کتاب‌هایی که به بررسی اصول مکتب‌های ادبی و از جمله سوررئالیسم می‌پردازد، مقالات مختلفی نیز در زمینه مبانی تفکر سوررئال و شباهت برخی اصول آن با آثار ادبی فارسی به رشته تحریر درآمده است. محمود فتوحی در مقاله‌ای با عنوان *بوطیقای سوررئالیستی مولوی: مقایسه اندیشه‌های شعری مولانا با نظریه شعری سوررئالیسم (۱۳۸۴)* ویژگی‌های سوررئالیستی اشعار مولوی را از دو جهت واکاوی می‌کند: نخست آراء نظری و بوطیقای شعری و دیگر آفرینش شعری و تصویرپردازی. مشتاق مهر و دستمالچی در مقاله‌ای با عنوان *پیشینه مبانی سوررئالیسم در ادبیات عرفانی (۱۳۸۹)* نشان می‌دهند که اصول و مبانی این مکتب به شکلی گسترده‌تر و به مراتب کامل‌تر در ادبیات عرفانی مشاهده می‌شود. نتیجه‌ای که از مقایسه اجمالی عرفان و سوررئالیسم در این مقاله حاصل می‌شود آن است که سوررئالیسم در راه و روش خود به عرفان شرقی و اسلامی نظر داشته است. اسدی و بزرگ بیگدلی در مقاله *سوررئالیسم در حکایت‌های صوفیانه: معرفی یک نوع روایی کهن (۱۳۹۱)* ضمن معرفی ژانر داستان سوررئالیستی به عنوان یکی از انواع فرا واقعی به اثبات این فرضیه می‌پردازند که نظریه داستان سوررئالیستی نظریه‌ای کهن است و در مورد شماری از حکایت‌های عرفانی نیز صدق می‌کند.

مقالاتی نیز به بررسی تأثیر اصول سوررئالیسم بر آثار معاصر اختصاص یافته است؛ از جمله: *سوررئالیسم در داستان واهمه‌های بی‌نام و نشان غلامحسین ساعدی (۱۳۸۹)*. در مقاله *تأثیر سوررئالیسم بر تفکر معاصر (۱۳۸۷)* نیز بازنمایی این جنبش در نوشته‌های ادبی، فلسفی دنیای امروز تحلیل شده است.

تتبع در تحقیقات پیش رو بیانگر آن است که بررسی بوطیقای روایت منظومه لیلی و مجنون به عنوان ژانری سوررئالیستی در هیچ یک از پژوهش‌های پیشین دنبال نشده است.

بوطیقای سوررئالیسم

سوررئالیسم در اصل نهضتی است که از لحاظ تاریخی در اوایل سده بیستم و در اثنای جنگ جهانی اول شکل گرفت و عده‌ای از شاعران و نقاشان را به رهبری آندره برتون[□] گرد هم آورد. اغلب پیشگامان این نهضت پیش از آن از طرفداران دادائیسیم^{□□} بودند. مکتب دادائیسیم را می‌توان زاییده نومییدی‌ها و پریشانی‌های حاصل از جنگ جهانی دانست که هدف اصلی پیروان آن طغیان بر ضد هنر و اخلاق و اجتماع بود. سوررئالیسم هم در واقع عصبانی بر علیه مظاهر تمدن بود؛ اما بر خلاف دادائیسیم از آن جهت که «احساس شاعرانه بسیار قوی در خود داشت و به سوی شناخت نهانی‌های انسان و جهان معطوف بود، مورد توجه قرار گرفت. این رویکرد به قلمرو وسیع احساس و خیال اشاره می‌کرد

و عرصه باز و دیدی شگرف را برای هنر به ارمغان می‌آورد. از این رو حسابش از دادائیسیم بی‌مبنا جدا شد و جاودانگی یافت» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۲۹۸).

زمانی که سوررئالیسم از دادائیسیم فاصله گرفت. طرفداران آن با نیهیلیسم دادا مخالفت کردند و منکر هر گونه حرکت پوچ و بی‌هدف شدند. آن‌ها به جستجوی راه رستگاری و رهایی از زندگی عادی و روزمره دنیوی برآمدند و راه رستگاری را در لحظه‌های ناب جستجو کردند که انسان به مرحله‌ای فراتر از خویشتن می‌رسد و به عبارتی به حالت خلسه و اشراق و ناخودآگاه فرو می‌رود. یک اثر سوررئالیستی به معنای واقعی کلمه اثری است که از دل چنین لحظه‌هایی تراوش کند و در پی هدفی فراتر از آثار معمول باشد. نخستین ادعای سوررئالیست آن بود که روش ایشان حرکتی است برای بیان چیزهایی که به بیان در نیامده و در نمی‌آید. ریمون کنان یکی از شاعران سوررئالیست فرانسه می‌گفت: «همیشه خواب گفتن آن چیزی را می‌بینم که هیچ‌گاه در زبان گفته نشده است» (بوادفر، ۱۳۷۳: ۷۷).

نگارش ناخودآگاه و فراتر رفتن از واقعیت‌های موجود سابقه‌ای دیرینه دارد و آفرینش آن محدود به یکی دو سده گذشته و قرن نوزدهم فرانسه نیست. برخی نخستین نظریه‌پرداز سوررئالیسم را افلاطون می‌دانند. در دو رساله فایدروس و ایون چنان عباراتی وجود دارد که گویی بر قلم آندره برتون جاری شده است. حتی ادعای غیب‌گویی و نهان‌بینی شاعر که زمینه‌ای برای «نگارش خودکار» شد، به تفصیل در این دو رساله آمده است (سید حسینی، ۱۳۸۷، ج ۲: ۷۸۹).

رسیدن به حقیقت برتر و رهایی از واقعیت که به عنوان بزرگ‌ترین هدف سوررئالیست‌ها شناخته می‌شد، به شکلی کامل و متعالی در قالب رابطه عبد و معبود در ادب دینی و عرفانی قابل ملاحظه است. بسیاری از شطحیات صوفیان که در لحظه‌های ناب مکاشفه بر زبان آن‌ها جاری شده، از این مقوله است. بنابراین چیزی در حدود هزار سال پیش از سوررئالیست‌ها، عرفای مسلمان ما آثاری شورانگیز و ناب از خود بر جای گذاشته‌اند که در بسیاری موارد با اصول مکتب سوررئالیسم مغرب زمین است، هماهنگی دارد. «سوررئالیسم در عمل به چیزی شبیه به جذبه‌های صوفیانه دست یافت؛ لحظه‌های هدیانی که در آن رویاهای غیر ارادی متجلی می‌شود. سخنان سوررئالیست‌ها یادآور آن چیزی است که صوفی کرامات می‌خواند و اشاره دارد به این‌که در هر فردی آستانه‌ای میان خودآگاهی و ناخودآگاهی است. کافی است فرد از آن عبور کند تا واقعیتی غنی‌تر و فراخ‌تر ببیند.» (آدونیس، ۱۳۸۰: ۵۴ و ۵۵).

با این وصف در بسیاری از آثار ادبی فارسی و بالاخص آثار عرفانی ویژگی‌هایی نظیر اصول مکتب سوررئالیسم مشاهده می‌شود. البته در گفتمان امروز نقد ادبی، اصطلاح سوررئالیسم مفهومی متفاوت با مفاهیم اولیه آن نزد امثال برتون، آراگون^{۱۱۱} و فیلیپ سوپو^{۱۱۲} - از سردمداران این مکتب - دارد. امروزه داستان سوررئالیستی فقط به داستان‌هایی مثل *نادیا* و *دهقان پارسی* اطلاق نمی‌شود. منتقدان ادبی به روایاتی از کتب عهد عتیق، آثار عرفانی قرون وسطی و کارهای مدرنی مانند آثار ریچار براتیگان نیز، فارغ از ایدئولوژی نهفته در آن‌ها و نیت نویسنده نام اثر سوررئالیستی می‌دهند. به‌واقع سوررئالیسم در معنای اخیر خود توسعه معنایی بیشتری یافته است و می‌توان آن را یک نظریه و بوطیقای ادبی محسوب کرد که به ادبیات رویکرد ویژه‌ای دارد و مخاطبان خاصی را در نظر می‌گیرد. این بوطیقا می‌تواند در آثاری با محتوای دینی یا غیردینی قدیم یا جدید دنبال شود. بنابراین در بسیاری موارد صفت سوررئالیستی به فضا و فرم اثر اشاره می‌کند. (اسدی و بزرگ‌بیگدلی، ۱۳۹۱: ۱۰۶) این موضوع به‌خوبی در منظومه *لیلی و مجنون نظامی نمود* می‌یابد.

شیوه روایت‌پردازی و طرح وقایع در این داستان به گونه‌ای ترسیم‌کننده فضای سوررئالیستی است. در ادامه به بررسی ویژگی‌هایی پرداخته می‌شود که منظومه نظامی را به عنوان یک ژانر سوررئال مطرح می‌کند.

عناصر سوررئالیستی روایت

روایت سوررئال روایتی است که به هیچ‌رو عقلانیت را بر نمی‌تابد. شگفتی وقایع در این گونه آثار به گونه‌ای است که در برخی موارد خواننده عاقل را متحیر می‌کند. عشق از جمله مسائلی است که به نوعی در تقابل با عقل قرار می‌گیرد و خصیصه اصلی عاشق‌رهایی از بند عقل مصلحت‌اندیش است. در منظومه نظامی عشق زمینه آفرینش واقعیتی بیرون از واقعیت‌های موجود را فراهم می‌کند. ویژگی‌هایی که این داستان را به گونه سوررئال نزدیک می‌کند عبارت است از:

- جنون و بی‌خبری

سوررئالیست‌ها بی‌ارادگی در خلق تصویر سوررئالیستی را به حالت جنون و دیوانگی تشبیه می‌کنند. در دنیای دیوانگان تخیل حاکم مطلق است. روح آن‌ها به سرخوشی در حالاتی سیر می‌کند که در نظر مردم عادی متناقض می‌نماید. آن‌ها عادات طبیعی و روزمره مردم را کنار گذاشته‌اند. این اشخاص که جامعه آن‌ها را به سبب عدم تطابقشان با زندگی عادی طرد می‌کند، در دنیای رؤیا و وهم و هوس زندگی می‌کنند. در حالت جنون و دیوانگی افراد از زیر سلطه عقل خارج می‌شوند. از منظر نویسندگان سوررئال باید دیوانگان را آدم‌های سرکشی دید شیفته این که جهان درون خویشان را تا حد اعلا رشد دهند بی‌آن‌که کوچک‌ترین توجهی به ضروریات روزمره داشته باشند. (سیدحسینی، ۱۳۸۷، ج ۲: ۸۴۱). بنابراین جنون حالت‌رهایی از سلطه عقل و رهاسازی نیروهای درون است و از همین جهت می‌تواند یکی از منابع شناخت و سرچشمه آفرینش سوررئالیستی باشد. (فتوحی، ۱۳۸۵: ۳۱۰).

در جریان عشق، عاشق بی‌توجه به آداب و رسوم رایج به همه ظواهر و آداب دنیوی پشت پا می‌زند و ننگ رسوایی و بی‌آبرویی را به جان می‌خرد. این‌رهایی و بی‌خوشی بی‌شبهت به اندیشه‌های سوررئالیستی نیست. «عشق در سوررئالیسم مبنای فعالیت و وسیله‌ای برای رسیدن به امر مثالی و متعالی و تجاوز از مرزهای زمانی است. همچنین عشق کاشف ذات است. عشق ما را به جوهر و سرشت عمیق انسان می‌رساند که در پیوند با دیگری پدیدار می‌شود. عشق از این حیث که محرمات و بندهایی را که اجتماع با تکیه بر ارزش‌های غیرحقیقی الزام می‌کند، در هم می‌شکند، انقلابی است و جنبه‌ای عصیان‌گرانه دارد» (آدوینیس، ۱۳۸۰: ۱۲۲).

بی‌خبری حاصل از جنون و رهایی از سلطه عقل مصلحت‌اندیش در منظومه لیلی و مجنون بازتاب ویژه‌ای دارد و اساساً بارزترین ویژگی مجنون که او را به عنوان شخصیت سوررئالیستی نمایان می‌سازد جنون و بی‌خبری حاصل از عشق است. دو دل‌داده در آغاز شیفتگی برای مدتی محدود و بنا بر مصلحت در پی پنهان کردن راز عشق برآمدند:

زان پس چو به عقل پیش
دزدیده به روی خویش دیدند
(نظامی گنجوی، ۱۳۸۴: ۶۳)

اما این خردگرایی برای قیس بن بنی عامر که همه وجود خویش را در عشق درباخته بود دیرزمانی به طول نینجامید و وی چنان در چنبر عشق گرفتار شد که قرار و آرام را به یک سو نهاد؛ تا جایی که بی‌خبران از عالم عشق و مستی بر او نام مجنون نهادند:

و آنان که نیوفتاده بودند
مجنون لقبش نهاده بودند
(همان: ۶۳)

لقب مجنون هم در واقع اشاره به همین جنون و بی‌خبری عاشق دل از دست داده دارد. مجنون چنان به بی‌خبری و جنون ناشی از عشق می‌رسد که تمامی آداب و رسوم رایج و روزمره را به کناری نهاده و از عالم و عالمیان بی‌خبر می‌شود:

او فارغ از آن‌که مردمی هست
یا بر حرفش کسی نهد دست
(همان: ۷۴)

نظامی این مستی و بی‌خبری مجنون را با تعبیر مختلفی در منظومه خود به تصویر می‌کشد. وی عشق فزاینده و جنون‌آمیز مجنون را به دریایی متلاطم و مواج تشبیه می‌کند که هرگز از جوش و خروش باز نمی‌ایستد:

مجنون غریب دلشکسته
دریای ز جوش نانشسته
(همانجا)

مجنون در این عشق سوزان چنان از خود بی‌خود شده و در عالم سرمستی به سر می‌برد که حرکات و سکنات او به انسان‌های دیوانه و مست شبیه است. گاه افتان و خیزان بر کوه می‌رود و چون مردم مست دست بر زند و آواز برمی‌کشد و گاه از شدت غم و اندوه پیراهن می‌درد و راه صحرا و بیابان در پیش می‌گیرد. وی در این راه حتی از مردن و نابود شدن هم ابایی ندارد تا جایی که مردم لاحول کنان از او دوری می‌کنند:

بر کشتن خویش گشته والی
لاحول ازو به هر حوالی
(همانجا)

وی به طور کامل از جهان و جهانیان بریده است. تنها ذکر و فکری که مجنون را به خود مشغول می‌کند، نام و یاد لیلی است. وی به ملامت ظاهرینان و بی‌خبران از عالم عشق و مستی بی‌توجه است:

دیوانه‌صفت شده به هر کوی
احرام دریده سر گشاده
با نیک و بدی که بود در ساخت
در کوی ملامت اوفتاده
«لیلی لیلی زنان» به هر سوی
نیک از بد و بد به نیک نشاخت
(همانجا)

یکی از صحنه‌های درخور توجه داستان که رفتار مجنون را به عالم دیوانگان نزدیک می‌کند، داستان پیرزن بیوه و درویش است. پیرزنی برای به دست آوردن اسباب معاش، درویشی به ظاهر دیوانه را در بند و رسن می‌کشد و او را به هر کجا می‌گرداند تا بدین وسیله از مردم چیزی بستاند و آن را با مرد اسیر تقسیم کند. هنگامی که مجنون حال پیرزن و مردی را که رسن به گردن اوست مشاهده می‌کند، به پای پیرزن می‌افتد و با اصرار از او می‌خواهد که بند از آن مرد برگیرد و بر گردن او بیندازد. مجنون در مقابل این تقضای خود مزدی هم از پیرزن طلب نمی‌کند و هنگامی که پیرزن این کار را به سود خود می‌بیند، بند از مرد برمی‌دارد و بر گردن مجنون می‌اندازد. مجنون با میل و رغبت تمام همچون دیوانگان به بند و رسن او تن درمی‌دهد و از زخم خوردن و تحمل جور مردم هم ابایی ندارد. رفتار مجنون در این قسمت از داستان هیچ توجیه عقلانی و خردپسندانه ندارد. او در حالت اسیری، تنها نام لیلی را بر زبان دارد و حتی از سنگ خوردن و آزار دیدن هم اظهار شادی و رضایت خاطر می‌کند:

لیلی گفتی و سنگ خوردی در خوردن سنگ رقص کردی

(همان: ۱۳۳)

پس از آن که پیرزن بر مجنون جفای بسیار می‌کند، او را گرد کوی لیلی می‌گرداند. مجنون به زاری و بی‌قراری خود می‌افزاید و خود را در مقابل لیلی اسیر و فرمانبردار می‌داند. امثال این رفتارهای خردگریز در کل روایت بسیار است. سرگشتگی مجنون را می‌توان منشأ بسیاری از تناقض‌های داستان دانست.

تضاد و تناقض - تضاد و تناقض می‌توان به تضاد و تناقض اشاره کرد. از منظر سوررئالیست‌ها حقاقت‌ها و از دیگر ویژگی‌های آثار سوررئال می‌توان به تضاد و تناقض اشاره کرد. از منظر سوررئالیست‌ها حقاقت‌ها و پوچی‌های دنیای مادی در نظر کسی که از دل و جان در آرزوی رهایی از واقعیت است، خنده‌دار و طنزآلود جلوه می‌کند. اهل طنز از زندگی فاصله می‌گیرند تا آن را به عنوان تماشاگر مشاهده کنند. در این مقام زندگی واقعی جنبه جدی خود را از دست می‌دهد و برای کسی که با بی‌اعتنایی به آن نگاه می‌کند، موضوع تمسخر می‌شود. بنابراین طنز نوعی بی‌علاقگی به واقعیت خارجی را ایجاب می‌کند و به ما این امکان را می‌دهد که دنیا را از زاویه دیگری ببینیم و روابط آشنای اشیاء را در هم بشکنیم. طنز که ویران‌کننده جنبه‌های عادی هستی است، روح را با برخوردهای غیرمنتظره از افق‌های عادی خود جدا می‌کند و به راه دیگری می‌اندازد و برای رودررویی با فراواقعیت آماده می‌کند (سیدحسینی، ۱۳۸۷، ج ۲: ۸۱۳ - ۸۱۶). فاصله گرفتن از واقعیت و توجه به طنز در آثار سوررئالیستی در بسیاری موارد در زبان و تصویرسازی‌های شاعرانه منعکس می‌شود. تصویرها در متن سوررئالیستی نه تنها موجب تداوم معنا در کلام نمی‌شوند، بلکه درست در تقابل و تعارض با هم قرار دارند. هر دال قلمرو دال پیشین را منهدم می‌کند. نسبت تصویرها به هیچ وجه عقلانی نیست (فتوحی، ۱۳۸۵: ۳۲۲). در منظومه لیلی و مجنون نیز تجربه‌های ناب شاعرانه در بسیاری موارد در قالب تصاویر متناقضی که از عالم عقل و منطق فاصله می‌گیرد نمایان می‌شود. تصاویر پارادوکسی نظامی در باب مجنون و یا ماهیت عشق او بسیار است. این تصاویر عمدتاً تازه و غریب و شورانگیز است و با متحد کردن اضداد و امور متناقض به کلام او جلوه و رونق خاصی می‌دهد. نظامی در شعری که از زبان مجنون خطاب به لیلی مطرح می‌کند چنین آورده است:

خز پاره کن و پلاس پوشیم	افلاس خران جان فروشیم
غم شاد به ما و ما به غم شاد	از بندگی زمانه آزاد
شبکور و ندیم آفتابیم	تشنه جگر و غریق آبیم
در ده نه و لاف کدخدایی	گمراه و سخن ز رهنمایی
چون ماه به نیمه‌ای تمامیم	ده رانده و دهخدای نامیم
بی‌پای و رکیب رخس تازیم	بی‌مهره و دیده حقّه بازیم
غم‌دار تویم و غم نداریم	جز در غم تو قدم نداریم

(نظامی، ۱۳۸۴: ۲۱۳)

همان‌گونه که ملاحظه می‌شود در هر کدام از ابیات بالا تصویر پارادوکسی و متناقض‌نمایی آمده که با فضای داستان تناسب کامل دارد. بنابراین اصل تناقض آثار سوررئالیستی در کلام نظامی به وضوح مشاهده می‌شود. علاوه بر تناقض‌های زبانی، در چهارچوب داستان لیلی و مجنون تضادها و تناقض‌های دیگری نیز مشاهده می‌شود که به طرح روایت مربوط است و این تناقض‌ها منظومه نظامی را به یک ژانر سوررئالیستی نزدیک می‌کند. این موارد عبارت است از:

جنون مانعی در راه وصال: مجنون از همان ابتدای عاشقی چنان زمام اختیار از دست می‌دهد که قادر به مخفی کردن راز عشق نیست و هرچند می‌کوشد گاهی بنا به مصلحت شکیبایی پیشه کند، اما این صبوری وی دوام پیدا نمی‌کند. همین رسوایی و آشکار شدن راز عشق و نقل دهن غم‌آزان شدن آن موجبات جدایی دو دل‌داده را فراهم می‌کند:

از بس که سخن به طعنه گفتند	از شیفته ماه نو نهفتند
از بس که چو سگ زبان کشیدند	ز آهو بره سبزه را بریدند

هشتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی (همان: ۶۴)

بی‌قراری و بی‌خویشی بیش از حد مجنون با دوری از لیلی به اوج خود می‌رسد. مصلحت‌اندیشان و خیرخواهان بارها مجنون را پند می‌دهند که فکر لیلی را از سر بیرون کند، اما او که سودا زده و بی‌قرار عشق است به پند و اندرز خویشان و اطرافیان وقعی نمی‌نهد. پدر مجنون چاره این کار را در وصال آن دو می‌طلبد و به صورت رسمی لیلی را از پدرش خواستگاری می‌کند. پدر لیلی پاسخ منفی داده، به صراحت بیان می‌کند که دیوانه‌ای چون مجنون را به دامادی نخواهد پذیرفت:

فرزند تو گر چه هست به درام	فرخ نبود چو هست خودکام
دیوانگی‌ای همی نماید	دیوانه حریف ما نشاید
اول به دعا عنایتی کن	وانگه ز وفا حکایتی کن
تا او نشود درست گوهر	این قصه نگفتنی است دیگر

(همان: ۷۲)

و البته رسم و رسوم دست‌وپاگیر کهن هم در این میان نقش دارد و پدر لیلی حاضر نیست با پذیرفتن مجنون به دامادی در معرض طعنه و سرزنش اطرافیان قرار گیرد. پدر لیلی دیوانگی مجنون را بهانه می‌کند و با زبان طنز و طعنه می‌گوید که علاج این کار درست گوهر شدن مجنون است و شاید مراد او از این سخن آن است که دیوانگی و جنون با سرشت مجنون درآمیخته و هرگز گوهری نیک و درست نخواهد یافت. پس از این واقعه نه تنها همان بی‌خویشی و رفتارهای جنون‌آمیز پیشین در رفتار مجنون مشاهده می‌شود، بلکه شدت بیشتری هم پیدا می‌کند. با وجود آن که مجنون از مانع وصال یعنی دیوانگی و شوریدگی خود آگاه است و از همان ابتدا هم بی‌خویشی او موجبات جدایی آن دو را فراهم آورده، هرگز تلاشی برای رهایی از این شوریدگی نمی‌کند و برای رسیدن به وصال معشوق هیچ‌گونه مصلحت‌اندیشی خردمندانه را روا نمی‌داند. حتی مجنون خود نیز به این موضوع اشاره می‌کند که رمیده‌خویی او مانع وصال است:

او را به چو من رمیده‌خویی
مادر ندهد به هیچ روی
گل را نتوان به باد دادن
مه‌زاده به دیوزاد دادن
(همان: ۱۰۵)

بنابراین بزرگ‌ترین تضاد و تناقض داستان در همین‌جا شکل می‌گیرد: مجنون شوریده و بی‌خویشتن در پی از بین بردن تنها مانع وصال بر نمی‌آید. برخی محققان سعی کرده‌اند که تناقض موجود در این بخش از روایت را با مسئله جبری بودن عشق توجیه کنند و این‌که مجنون از آغاز فردی مجبور است و اراده و اختیاری از خود ندارد. جلال ستاری معتقد است که «اگر خصیصه‌گریزناپذیری این عشق را از آن سلب کنیم یا به هیچ نگیریم، توجیه بسیاری از اعمال لیلی و مجنون مشکل یا محال می‌شود» (ستاری، ۱۳۶۶: ۹۷). به نظر می‌رسد با وجود این‌که نظامی بنا به مسلک کلامی خود معتقد به جبر است، اما ابهام موجود در روایت ارتباطی با اعتقادات کلامی شاعر ندارد. بیش از هر چیز دلیل این تناقض‌ها را باید در ویژگی‌های شخصیتی مجنون جستجو کرد. چرا مجنونی که از مانع وصال یعنی دیوانگی خود آگاه است، آن را برطرف نمی‌کند؟ جنون حاصل از عشق و شیفتگی سراسر وجود او را فرا گرفته و به مرحله‌ای از ناخودآگاهی و بی‌خویشتنی رسیده است که توانایی رهایی از آن را ندارد، اما این به معنی جبر کلامی نیست بلکه مجنون اختیار خود را به جهت بی‌خودی و ناخودآگاهی از کف داده است و نمی‌تواند خود را در چهارچوب معیارهای عقلانی و خردپسند جای دهد.

www.anjomanfarsi.ir

داستان نوفل بغدادی: مجنون رمیده‌خوی از مردم بریده، آواره دشت و بیابان شده و با حیوانات وحشی انس گرفته بود. روزی نوفل نامی از بزرگان عرب که به شجاعت و دلاوری شهره بود، به قصد شکار به صحرائی رفت که مجنون در آن‌جا سکنی گزیده بود. نوفل چون حال وی را بدان‌گونه بی‌سامان دید و از جریان عشق او آگاه شد، بر این امر سوگند خورد که او را به کام دل برساند. نوفل از مجنون خواست تا شوریدگی را رها کند. مجنون نیز به طور موقت برای مدتی کوتاه به امید وصال لیلی دست از رفتارهای جنون‌آمیز برداشت و در واقع عاقل‌نمایی کرد. نوفل چندی بعد در اثر عتاب مجنون با صد مرد گزین جنگجو نزد قبیله لیلی رفت و قاصد فرستاد که لیلی را با صلح و آشتی در اختیار من قرار دهید تا او را به مجنون برسانم و یا اینکه به شمشیر متوسل می‌شوم. چون قبیله لیلی از تسلیم او سر باز زدند، به شمشیر متوسل شد. در این جنگ مجنون رفتاری عجیب از خود نشان می‌دهد که یکی از صحنه‌های متناقض داستان است. وی

که پیش از جنگ، نوفل را به سبب این که به وعده خود وفا نکرده سرزنش می‌کرد، اینک در پی جان‌سپاری است و دعای صلح می‌خواند:

هر کس به مصاف در سواری	مجنون به حساب جان سپاری
هر کس فرسی به جنگ می‌راند	او جمله دعای صلح می‌خواند
هر کس طللی به تیغ می‌کشت	او خویشان از دریغ می‌کشت
می‌کرد چو حاجیان طوافی	انگیزخته صلحی از مصافی

(همان: ۱۱۱)

اگر از همراهان نوفل کسی کشته می‌شد، مجنون اظهار شادمانی می‌کرد و بر کشتگان قبیله لیلی می‌گریست. در این واقعه رفتاری متناقض از مجنون سر می‌زند. قبل از اینکه نوفل به جنگ با قبیله لیلی بشتابد، مجنون او را سرزنش کرده که به وعده خود عمل نکرده است اما هنگامی که به جنگ می‌پردازد خواهان شکست اوست. همچنین مجنون اگر پیش از این تمایلی به جنگ نداشت می‌توانست نوفل را از این کار باز دارد، اما هیچ نشانه‌ای از مخالفت مجنون با جنگ در خلال داستان دیده نمی‌شود. مجنون در پاسخ فردی که به این رفتار عجیب او اعتراض می‌کند چنین می‌گوید:

گفتا که چو خصم یار باشد	با تیغ مرا چه کار باشد؟
با خصم نبرد خون توان کرد	با یار نبرد چون توان کرد؟
از معرکه‌ها طوم جراحی و فدا آید	این جا همه بوی راحت آید
آن جانب دست یار دارد	کس نم‌ن زبانی آوار دارد؟

(همان: ۱۱۲)

مجنون وقتی قبیله معشوق را در مقابل خود می‌بیند، چنان زمام اختیار از کف می‌دهد که رفتاری مخالف با معیارهای خردپسندانه برمی‌گزیند. نبرد به امید وصال مجنون تدارک دیده شده است اما گویی مجنون که پیش از این از نوفل خواستار وصال لیلی شده بود، دیگر توجهی به آن ندارد و تمام هم و غم او در پی جان‌سپاری برای معشوق و دعاگویی برای پیروزی قبیله اوست. این رفتار که در ظاهر نابخردانه است، ما را به اعماق شخصیت وی و ناخودآگاهی او رهنمون می‌سازد؛ زیرا هنگامی که کوچک‌ترین جلوه‌ای از معشوق در میان می‌بیند، به حالت ناخودآگاهی می‌رسد و مصلحت‌اندیشی و خردگرایی را رها می‌کند.

امر شگفت

سوررئالیست‌ها از دنیای واقعی دور می‌شوند و در جهان اوهام و دنیای شگفت‌انگیز فراواقعیت‌ها سیر می‌کنند. بنابراین یکی از ویژگی‌های اساسی آثار سوررئال جنبه‌های شگفت‌انگیز و حیرت‌آور آن است. قسمتی از بیانیه اول سوررئالیسم نیز «اسرار هنر جادویی سوررئالیستی» نام گرفته است (سیدحسینی، ۱۳۸۷، ج ۲: ۳۰۵). حیرت که از اصول اساسی سوررئالیسم است، به اندیشه تازگی و نشاط و پویایی می‌بخشد. در یک اثر سوررئالیستی زندگی عادی و روزمره سرشار از غرابت و شگفتی می‌شود (فتوحی، ۱۳۸۵: ۳۰۴). در بوطیقای سوررئالیسم شگفتی خصلت ذاتی واقعیت است (میتوز، ۱۳۷۵: ۲۱). در واقع امور شگفت و حیرت‌آور آثار سوررئالیستی در مقابل خردگرایی آثار معمول قرار می‌گیرد.

داستان لیلی و مجنون هم سرشار از لحظه‌های شگفت و غریبی است که با آثار سورئالیستی شباهت بی‌ظنیری دارد و اساساً اصل این داستان و بسیاری از وقایع آن خردگریز و شگفتی‌زا است و نظامی با بیان هنرمندانه آن به این داستان صورت عقلانی داده است. شگفتی‌های این داستان از همان ابتدا به طرز ملموسی در سیر حوادث داستان جلوه‌گر می‌شود و پایه‌پای وقایع پیش می‌رود. امور شگفت این داستان همانند دیگر ویژگی‌های سورئالیستی آن پیرامون شخصیت مجنون پدیدار می‌شود. زبان نظامی هم آنجاکه از عشق مجنون و ویژگی‌های آن سخن به میان می‌آورد، زبانی است پیچیده و غریب. نظامی این عشق رازگونه و شگفت را با عباراتی متناسب با آن توصیف می‌کند. عباراتی که نظامی درباب مجنون به کار می‌برد، درخور توجه و بررسی است:

طبال	نفیر	آه‌نین	کوس	رهبان	کلیسای	افسوس
جادوی	نهفته	دیو	پیدا	هاروت	مشوشان	شیدا
کیخسرو	بی‌کلاه	و	بی‌تخت	دلخوش	کن صد هزار	بی‌رخت
اقطاع‌ده	سپاه		موران	اورنگ	نشین	پشت گوران

(نظامی گنجوی، ۱۳۸۴: ۶۵ و ۶۶)

نظامی آه و ناله‌های همیشگی مجنون را برخاسته از طبل آه‌نین وجود وی می‌داند و وی را راهب کلیسای افسوس معرفی می‌کند و جالب‌تر آن که وی را با عباراتی همچون جادوگر پنهان و دیو آشکار توصیف می‌کند و معتقد است که وی برای مشوشان شیدا همچون هاروتی است که باید نسخه سحر و جادوگری را از او بگیرند. بدون شک نظامی با ظرافت خاصی این تعبیر را در باب مجنون به کار می‌برد، چرا که رفتارهای او سرشار از شگفتی و رازواری است.

یکی از بارزترین ویژگی‌های شخصیتی خردگریز مجنون، دوری افراط‌گونه و بیش از حد او از آدمیان است. وی از همان ابتدای عاشقی و شیدایی از مردم کناره گرفته، در خرابه‌ها و ویرانه‌ها سکنی می‌گزیند و شیوه زندگی او به طور کامل از انسان‌های عادی فاصله می‌گیرد. نصیحت خویشان و اطرافیان هم مجنون را از این کار منصرف نمی‌کند و حتی برای لحظه‌ای نام و یاد لیلی از خاطر وی دور نمی‌شود. مجنون در این آوارگی و دوری از خان و مان تا آنجا پیش می‌رود که بیابان‌گردی و صحرائشینی پیشه می‌کند و حتی همنشین حیوانات صحرا می‌شود. مجنون با دام و دد انس و آرام می‌گیرد تا جایی که تمامی وحوش تحت فرمان او به سر می‌برند:

هر وحش که بود در بیابان	در خدمت او شده شتابان
از شیر و گوزن و گرگ و روباه	لشکرگاهی کشیده بر راه
ایشان همه گشته بنده فرمان	او بر همه شاه چون سلیمان

(همان: ۱۶۷)

ددان و حیوانات چنان مطیع مجنون شده بودند که خوی ددی و حیوانی از آنان دور شده بود:

شاهیش به غایتی رسیده کز خوی ددان ددی بریده
(همانجا)

از بیم این جانوران وحشی و خونخوار کسی بدون اجازه مجنون جرأت نزدیک شدن به وی را نداشت و کسی را نیز که مجنون به سوی خود فرامی‌خواند، حیوانات جرأت آزار رساندن به او را نداشتند و این امر مردم را به شگفتی واداشته بود. هرگاه شخصی به مجنون نزدیک می‌شد، وی با حرکت دست و حوش را دور می‌کرد تا راه را برای مهمان باز کند:

بر موکب آن سباع زد دست تا جمله شدند بر زمین پست
(همان: ۱۸۱)

امر شگفتی که در سراسر داستان لیلی و مجنون مشاهده می‌شود آن است که نه تنها مجنون از آدمیان کناره می‌گیرد، بلکه وی به طرز عجیبی از خورد و خواب هم دوری می‌کند و به کمتر غذایی از آن‌چه که در بیابان به دست می‌آید بسنده می‌کند:

وحشی شده و رسن گسسته وز طعنه و خوی خلق رسته
خو کرده چو وحشیان صحرا با بیخ نبات‌های خضرا
(همان: ۱۶۷)

سراسر وجود مجنون را عشق لیلی فراگرفته است و این عشق است که مجنون را زنده نگه می‌دارد و وجود وی بدون وجود عشق معنا و مفهومی ندارد. مجنون در منظومه نظامی غالباً شب‌ها را نیز به بیداری سپری می‌کند. نیایش‌های لطیف و پر سوز و گداز او با ستارگان و اجرام آسمانی و نیز به درگاه خداوند حکایت از بی‌خوابی و بی‌قراری وی دارد (همان: ۱۷۲ - ۱۸۹). در داستان سلام بغدادی روی گرداندن مجنون از خواب و خوراک که لازمه حیات و بقای آدمی است، به خوبی آشکار می‌شود. سلام بغدادی از جمله منعمان بغداد است که همچون مجنون درد عشق و عاشقی چشیده است. هنگامی که آوازه عشق مجنون به هر طرف پراکنده می‌شود، سلام بغدادی در جستجوی وی برمی‌آید و پس از تکاپوی بسیار مجنون را در بادیه و در میان وحوش می‌یابد و از وی می‌خواهد که همراه او باشد. مجنون از این سخن سلام به خنده می‌افتد و او را از خطرات راه بر حذر می‌دارد، چراکه سلام را همسو و همراه با خویش نمی‌بیند. پس از آن که مجنون با پافشاری و اصرار سلام مواجه می‌شود، به همراهی وی با خود رضایت می‌دهد، اما دیرزمانی به طول نمی‌انجامد که سلام بغدادی طاقت همراهی با مجنون را از دست می‌دهد. باوجود این که سلام ادعای عاشقی می‌کند اما نمی‌تواند در کنار مجنون و همانند او بدون خواب و خوراکی که لازمه حیات است به سر برد. وی در نهایت مجنون را وداع می‌کند، اما مجنون همچنان به خواب و خورد بی‌اعتنا است:

مجنون ز ره ضعیف‌حالی بود از همه خواب و خورد خالی
بیچاره سلام را در آن درد نز خواب‌گیر بود نز خورد
چون سفره تهی شد از نواله مهمان به وداع شد حواله
(همان: ۲۲۵)

بنابراین مجنون در سراسر زندگی پرسوز و گداز خود همواره رفتارهای شگفت و عجیبی را از خود بروز می‌دهد. نکته قابل توجه این است که حتی مرگ مجنون هم با شگفتی روبه‌رو است. پس از این که لیلی جان به جان‌آفرین تسلیم می‌کند، مجنون در وفات لیلی به زاری و بی‌قراری می‌پردازد و در نهایت بر مزار لیلی جان می‌سپارد. به گفته نظامی طبق روایات مختلف یک ماه تا یک سال مجنون بر گور لیلی باقی می‌ماند و حیوانات و وحوش صحرا اطراف او را احاطه می‌کنند. از بیم این حیوانات کسی جرأت نزدیک شدن به گور لیلی را ندارد و کسی هم از مرگ مجنون آگاه نیست، تا این که در اثر گردش روزگار جسم مجنون پوسیده می‌شود و تنها استخوان‌های وی برجای می‌ماند. پس از آن که دام و دد از اطراف مجنون پراکنده می‌شوند و راز مرگ او آشکار می‌شود، پهلوی گور لیلی را می‌شکافند و مجنون را در کنار لیلی به خاک می‌سپارند. و شگفتی دیگر این که مزار لیلی و مجنون چنان در هاله تقدس و پاکی فرو می‌رود که انسان‌های دردمند و رنجور برای روا شدن حاجت به آنجا می‌آیند و حاجت روا بازمی‌گردند:

در حال شدی ز رنج و غم دور
تا حاجت او روا نگشتی
(همانجا)

هرکه آمدی از غریب و رنجور
زان روضه کسی جدا نگشتی

تصادف عینی

سوررنالیسم به هیچ وجه خود را در محدوده ذهنیت و درون‌گرایی زندانی نمی‌کند و پیوسته در جستجوی ترکیبی میان دنیای ذهنی و عینی است. اگر به سراغ علوم باطن می‌رود، در عین حال غافل از اهمیت ماده و زندگی اجتماعی نیست. تصادف‌های اسرارآمیز میان دنیای واقعی و ذهنی از شگفت‌ترین رویدادهای هستی است (سیدحسینی، ۱۳۸۷، ج ۲: ۸۴۶).

مجنون در اثنای داستان گاه به این گونه تصادف‌ها نظر دارد. عناصری از عالم واقع او را به عالم رؤیا و خیال برده و به یاد لیلی می‌اندازد. مجنون با دیدن چشمان آهوان به عالم خیال فرو رفته، چشمان یار را تداعی می‌کند و با دیدن روی زاغ که کمتر کسی از آن چنین برداشتی می‌کند، به یاد گیسوی لیلی می‌افتد. برای آشکار شدن موضوع به ذکر نمونه‌ایی از این تصادف‌ها می‌پردازیم.

مجنون پس از آن که از نوفل و همراهانش برید، با چشمان اشک‌ریز راه بیابان در پیش گرفت و ناگاه با آهوانی چند روبه‌رو شد که در دام صیاد گرفتار شده بودند. مجنون به سرعت اسب خود را پیش راند و از صیاد خواست تا آهوان را رها کند:

گفتا که به رسم دامیاری
دام از سر آهوان جدا کن
مهمان توأم بدان‌چه داری
این یک دو رمیده را رها کن
(همان: ۱۲۳)

صیاد هم در قبال گرفتن اسب مجنون، آهوان را آزاد کرد. هرچند که این تقاضای مجنون با شفقت، نازک‌دلی و نرم‌خوبی وی ارتباط دارد، اما علت اصلی آن را باید در دنیای ذهنی مجنون جستجو کرد و این که مجنون با دیدن چشم

آهوان به یاد لیلی افتاده است. همین ماجرا بار دیگر برای گوزنی که در دام صیاد گرفتار شده، تکرار می‌شود. هنگامی که مجنون نزد صیاد می‌رسد با زبانی تند و برنده از وی می‌خواهد که دام از سر گوزن عاجز برگردد و آن را رها کند. مجنون کشته شدن گوزن را باعث آزرده خاطر شده جفت او می‌داند و صیاد را از آه جفت گوزن بر حذر می‌دارد و به این وسیله در پی آن برمی‌آید که دل صیاد را نرم کرده، او را از کشتن گوزن بازدارد:

آن جفت که امشبش نجوید از گم شدنش تو را چه گوید
کای آنکه ترا ز من جدا کرد مأخوذ مباد جز بدین درد
(همان: ۱۲۶)

این سخن مجنون در واقع وصف حال خود او است که از یار خویش جدا مانده و با دیدن گوزن در بند و یادآوری حال جفت او در فراق، حال و روز خود را که از لیلی دور است تداعی می‌کند. مجنون با بخشیدن ساز و برگ خود گوزن را از دست صیاد رهایی می‌بخشد و پس از نوازش گوزن و دلجویی از آن چنین می‌گوید. این حالات و رفتارهای مجنون شبیه به اصل تصادف در آثار سوررئالیستی است. همان‌گونه که آن‌ها با دیدن امری واقعی، امری ذهنی را تداعی می‌کنند، مجنون هم با دیدن چشم آهوان در دنیای واقع، چشمان یار را در عالم خیال تداعی می‌کند و از دوری و فراق گوزن از جفت خود به یاد فراق خود از لیلی می‌افتد.

نقطه علیا

نقطه علیا به مثابه مکانی است که در آن جهان درونی - انفسی با جهان بیرونی - عینی تلاقی می‌کند. در این نقطه برتر، رهایش کامل از عالم ظواهر (عقلانیت، عینیت و ...) تحقق می‌یابد و معرفت کامل حاصل می‌شود. دوگانگی و ثنویت به پایان می‌رسد و تناقض‌ها زایل می‌شود. در نقطه علیا از غربت و بیگانگی عبور می‌کنیم و در درون خود به حقیقت می‌رسیم (آدونیس، ۱۳۸۰: ۵۹). به تعبیر برتون خدا نقطه علیای هستی است. نقطه‌ای که در آن ماده و روح متحد می‌شود و تناقض‌ها از میان برمی‌خیزد (همان: ۱۶). سوررئالیست‌ها در لحظه‌های ناخودآگاهی خود به حقیقتی والا دست می‌یابند که از آن تعبیر به نقطه علیا می‌شود و گاه خداوند را نقطه علیای هستی می‌دانند. مجنون نیز در عشق پاک خود که از شائبه اغراض جسمانی به دور است، به چنین نقطه علیایی دست می‌یابد. نقطه علیای مجنون چیزی جز رسیدن به حقیقت عشق و یگانگی و اتحاد با معشوق نیست. یکی از زیباترین تصاویری که بیان‌گر این اتحاد و رسیدن به نقطه علیا است، به صورت داستانی زیبا در منظومه نظامی بیان شده است. روزی مجنون بر خاک دیار یار بگذشت و مشاهده کرد که بر روی خاک نام لیلی و مجنون را در کنار هم نوشته‌اند. وی با دیدن این منظره، نام لیلی را پاک کرد و تنها نام خود را باقی گذاشت. هنگامی که از او در مورد علت این امر پرسیدند، چنین پاسخ داد:

گفتا رقمی به آر پس افتد کز ما دو رقم یکی بس افتد
چون عاشق را کسی بکاود معشوقه ازو برون تراود
(نظامی گنجوی، ۱۳۸۴: ۱۶۷)

و هنگامی که از مجنون علت این امر را پرسیدند که چرا نام لیلی را پاک کرده و نام خود را بر جای گذاشته است، چنین پاسخ داد:

گفتا که به پیش من نه نیکوست
کائن دلشده مغز باشد او پوست
من به که نقاب دوست باشم
یا بر سر مغز پوست باشم
(همانجا)

در جای دیگر هم مجنون خطاب به لیلی دل خود را بیمار و مست معرفی می‌کند و خواهان آن است که پس از اتحاد با معشوق تنها دل معشوق باقی بماند:

زین پس من و تو، من و تو زین پس
یک دل به میان ما دو تن بس
وان دل دل تو چنین صواب است
یعنی دل من دلی خراب است
(همان: ۲۱۵)

نقطه‌علیای مجنون همین اتحاد با معشوق و از بین رفتن نقش دویی است. مجنون به طور کامل از خود رها شده و از معشوق پر شده است و این عشق او حتی گاهی صبغه عارفانه پیدا می‌کند. تعبیر و تفسیرهای عرفانی فراوانی از این داستان ارائه شده است و حتی برخی از مقلدان منظومه لیلی و مجنون پس از نظامی مانند جامی این داستان را به صورت عرفانی تفسیر کرده‌اند. جامی شوق مجنون را به عشق الهی تفسیر می‌کند. وی معتقد است که اکثر منظومه‌های نظامی «اگرچه به صورت افسانه است، اما از روی حقیقت، کشف حقایق و بیان معارف را بهانه است» (جامی، ۱۳۶۶: ۶۰۹). مجنون در برخی صحنه‌های داستان مانند داستان سلام بغدادی همچون عارفی وارسته جلوه‌گری می‌کند. «همین ناخلف زمانه که دیوانه خلق و دیو خانه است و یاران و خویشان از نام او عار دارند، در داستان سلام بغدادی یکباره با چهره عارفی وارسته نمودار می‌شود که از دام هواپرستی رسته است و با بال عشق به جوار حق پرواز می‌کند» (ستاری، ۱۳۶۶: ۱۳۷). حالات مجنون و ریاضت‌های او بی‌شبهت به حال عارفان سالک نیست و همین امر راه را برای تعبیرهای عرفانی از این داستان باز کرده است. «در واقع هم قصه مجنون دراصل (در اخبار کهن) عارفانه نیست، بلکه عشق مجنون به لیلی، خاکی و جسمانی است. منتهی ریاضت مجنون عذری حتی در روایات غیرعرفانی نیز عارفانه می‌نماید و همین مشابهت‌هاست که موجب شده است حتی در روایات دنیایی و گیتیانه قصه، مجنون عاشق عذری به علت معشوق پرستی و ایثار نفس در راه او گاه به صورت عارف وارسته‌ای ظاهر گردد که طالب معشوق حقیقی است. این تداعی و پیوستگی و همخوانی معانی، تفسیر عرفانی قصه را آسان می‌کند و بی‌سبب نیست که عرفان، حب عذری را با عملی کیمیاگرانه یعنی استحاله جوهری آن به عشق حقیقی مبدل می‌سازد و عشق انسانی را قنطره عشق حقیقی قرار می‌دهد و بر آنست که مجنون در بدایت حال توجه به حسن مجازی دارد که قنطره جمال حقیقی همان تواند بود» (ستاری، ۱۳۶۶: ۲۴۳ و ۲۴۴).

بحث از جنبه‌های عرفانی این داستان مجال دیگری می‌طلبد و در چهارچوب این مقاله نمی‌گنجد، اما در هر حال چه عشق مجنون را عشق زمینی پاک و عذری تصور کنیم و چه قنطره عشق حقیقی و آسمانی، در هر دو حالت، مجنون به لحظه‌های ناب اتحاد و یگانگی با معشوق دست پیدا می‌کند.

نتیجه گیری

اگرچه سوررئالیسم در اصل نهضتی بود که در اوایل قرن بیستم بنیان نهاده شد، اما در گفتمان نقد ادبی امروز به عنوان یک ژانر مطرح می‌شود. با این وصف بسیاری از آثار سنتی این قابلیت را دارد که از جمله ژانر سوررئالیستی قلمداد شود. منظومه لیلی و مجنون نظامی از جمله این موارد است. روایت عشق در این داستان با فراز و فرودها و پیچیدگی‌های بسیاری همراه است. تأمل در طرح روایت و شیوه پردازش نظامی بیانگر آن است که برخی ویژگی‌های این منظومه شباهت بی‌ظنیری به اصول سوررئالیست‌ها دارد. رسیدن به عالم مستی و بی‌خویشی، تضاد و تناقض، بیان پارادوکسیکال و تصادف میان دنیای ذهنی و عینی از جمله این ویژگی‌هاست. شخصیت اصلی داستان یعنی مجنون در این روایت با حقیقت معشوق و به‌واقع حقیقت عشق یگانه می‌شود و نقش دوگانگی به طور کامل از وجود او از میان برمی‌خیزد و این اتحاد و یگانگی رسیدن به نقطه‌علیای سوررئالیستی است.

منابع

- آدونیس، علی احمد سعید. (۱۳۸۰). *تصوف و سوررئالیسم*. ترجمه حبیب آ. عباسی. تهران: روزگار.
- اسدی علیرضا و سعید بزرگ بیگدلی. (۱۳۹۱). «سوررئالیسم در حکایت‌های صوفیانه: معرفی یک نوع روایی کهن». *نقد ادبی*، س ۵. ش ۱۷، صص ۱۰۵-۱۲۷.
- بودافر، پیر. (۱۳۷۳). *شاعران امروز فرانسه*. ترجمه سیمین بهبهانی. تهران: علمی فرهنگی.
- جامی، نورالدین بن عبدالرحمن. (۱۳۶۶). *نفحات الانس من حضرات القدس*، تصحیح مهدی توحیدی پور، چ دوم. تهران: سعدی.
- رزاق پور، مرتضی و مریم طهوری. (۱۳۸۹). «سوررئالیسم در داستان *واهمه‌های بی‌نام و نشان* غلامحسین ساعدی». *فصلنامه اندیشه‌های ادبی*، س ۲. ش ۵، صص ۲۱۷-۱۹۵.
- زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۴). *پیرگنجه در جستجوی ناکجاآباد*. چ دوم. تهران: سخن.
- ستاری، جلال. (۱۳۶۶). *حالات عشق مجنون*. تهران: توس.
- سید حسینی، رضا. (۱۳۸۷). *مکتب‌های ادبی*. چ چهاردهم. ج ۲. تهران: نگاه.
- فتوحی، محمود. (۱۳۸۶). *بلاغت تصویر*، تهران: سخن.
- _____ (۱۳۸۴). «بوطیقای سوررئالیستی مولوی: مقایسه اندیشه‌های شعری مولانا با نظریه شعری سوررئالیسم». *مجله مطالعات و تحقیقات ادبی*، ش ۵ و ۶، صص ۹۹-۱۲۳.
- مشتاق‌مهر، رحمان و ویدا دستمالچی. (۱۳۸۹). «پیشینه مبانی سوررئالیسم در ادبیات عرفانی». *زبان و ادب پارسی*، ش ۴۴، صص ۸۳-۱۰۰.
- نظامی گنجوی، الیاس بن یوسف. (۱۳۸۴). *لیلی و مجنون*. تصحیح وحید دستگری. به کوشش سعید حمیدیان. چ پنجم. تهران: قطره.
- محبوب، محمد جعفر. (۱۳۴۲). «لیلی و مجنون نظامی و مجنون و لیلی امیر خسرو دهلوی». *سخن*، س ۱۴، ش ۶، صص ۶۳۷-۶۲۰.

موسوی شیرازی، جمال. (۱۳۸۷). «تأثیر سوررئالیسم بر تفکر معاصر». *پژوهش‌های زبانهای خارجی*. ش ۵۰، ۱۴۷-۱۵۷.

میتوز، جی.اچ. (۱۳۷۵). *آندره برتون*. ترجمه کاوه عباسی. تهران: کیهانشان.

ⁱ Andre Breton

خواست طرفداران این مکتب آن بود که انسان و به ویژه ادبیات را از زیر یوغ عقل و منطق و زبان آزاد کنند. این عصیان و هرج و مرج در مکتب دادائیسم بنیان نهاده شد و «تناقض عجیب در کار دادائیست‌ها این است که به رغم تمام تلاش آن‌ها برای شالوده‌شکنی و ویران ساختن زبان‌ها (کلامی و تجسمی) آثاری که به وجود آوردند مقدمه‌ای شد بر همه جریان‌های هنری و ادبی معاصر» (سید حسینی، ۱۳۸۷: ۷۵۰) و از دل دادائیسم نهضت هنری سوررئال بنیاد نهاده شد.

ⁱⁱⁱ Aragon

^{iv} Philippe Soupault

انجمن علمی زبان ادبیات فارسی

وزارت علوم، تحقیقات و فناوری
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

هشتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی

www.anjomanfarsi.ir