Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.10, No. 19
Spring and Summer 2026
Research Article

Received: 21/02/2024
Accepted: 12/01/2025

* Corresponding Author's E-mail: f.zamani@kub.ac.ir

An Analysis of Narrative Types and Their Discursive Functions in Jami's *Layla and Majnun* Based on the Theory of Jaap lintvelt

Fatemeh Zamani[*1]

Abstract

In narrative typology, Jaap lintvelt classifies narrative texts based on their macro-structural features into three types: text-oriented (actoriel), actor-oriented (auctoriel), and neutral(nature). These narrative types differ from one another in terms of their perceptual-psychological basis (narrative perspective (point of view), depth of perspective, narrative mood, temporal basis, spatial and verbal basis) and influence the affective, cognitive, generalizing, and discursive dimensions of the text. The present study endeavors to analyze the frequency of text-oriented, actor-oriented, and neutral narrative types in Jami's *Layla and Majnun*, as well as their discursive applications, based on Jaap lintvelt theory of narrative typology. The results of this research indicate that this masnavi shares a similar narrative framing (the prologue and epilogue of the book) with other Persian masnavis, which is narrated as a homodiegetic fictional world. In this part of the narrative, the abstract author-narrator, in an actor-oriented manner, mentions the reasons and motivations for composing this masnavi. The beginning of the story occurs in a heterodiegetic fictional world, where the three narrative types—text-oriented, actor-oriented, and

1. Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Kosar university of Bojnord, Bojnord, Iran.
https://orcid.org/0000-0003-2686-5339

Copyright: © 2026 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY - NC) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.10, No. 19
Spring and Summer 2026
Research Article

neutral—can be distinguished. The text-oriented narrative type in the heterodiegetic fictional world, characterized by its temporal and spatial basis outside the story, possesses features of self-awareness, god-like omniscience, and interpretation, with its discourse being cognitive in nature. The actor-oriented narrative type is manifested in the dialogues between the story's characters, who share the same temporal and spatial basis as the story, and the discursive function of the main characters in this narrative type is affective-cognitive, while the discursive function of the secondary characters is generalizing. The neutral narrative type is used to describe the atmosphere and setting, and to depict the states of the story's main characters, *Layla and Majnun*, which strengthens the affective dimension of the discourse.

Keywords: Narrative Typology, Text-Oriented, Actor-Oriented, Neutral, Jaap lintvelt, *Layla and Majnun*, Jami.

1. Introduction

In the process of discourse, the communication situation is not limited merely to the conditions of the speaker and the audience; rather, it is "formed based on cultural and social backgrounds, linguistic capabilities, temporal and spatial contexts... and ultimately, cognitive, affective, aesthetic, sensory-perceptual, and action-based conditions constitute a set of factors that consistently influence the discourse process" (Shairi, 2016: 15). In this regard, the discursive processes of literary texts that have recreated a single story into various narratives are, in each era, influenced by the political, social, and cultural exigencies of that time. Therefore, the question of how the narrative macro-structures of preceding texts are represented in the narration process of a subsequent text, while the discursive functions of their narrative types differ from one another, warrants discussion and investigation. To this end, the present study examines Jami's *Layla and Majnun* (9th century AH) from the perspective of narrative typology, and correspondingly, point of view, depth of focus,

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.10, No. 19
Spring and Summer 2026
Research Article

focalization, narrative mood, spatial and temporal basis, and discursive functions.

Research Question(s)

This analysis aims to answer the following questions: How can the various narrative types in Jami's *Layla and Majnun* be explained and interpreted based on Jaap lintvelt's theory of typology? How did Jami utilize different narrative types in *Layla and Majnun*, and what role did the discursive function of these narrative types play in the aesthetic and artistic prominence of his masnavi[1]?

2. Literature Review

From a linguistic perspective, discourse "is the use of language in relation to social, political, and cultural-linguistic formulations that reflect the social order and simultaneously shape the social order and the interaction of individuals with society" (Jaworski & Coupland, 1999: 1-3; quoted in Fazeli, 2004: 82). Therefore, it can be said that discourse refers to an organized set of sentences that form a coherent and integrated whole (Kahnamoui et al., 2002: 234). Jaap lintvelt is among the narratologists who paid special attention to discourse and discursive functions in narrative. From the perspective of narrative typology, different narrative types influence discursive functions. Jaap lintvelt believes that the three narrative types—text-oriented, actor-oriented, and neutral—affect the interpretive, modal, affective, explanatory, and generalizing functions of discourse (Lintvelt, 2011: 65-72).

3. Methodology

Using a descriptive-analytical method, this research examines the relationship between discourse and narrative while analyzing the types of narrative genres and their discursive functions in Jami's poem *Layla*

1 . The poem follows the Masnavi form, consisting of rhyming couplets

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.10, No. 19
Spring and Summer 2026
Research Article

and Majnun, based on Jaap lintvelt's theory of narrative typology. To this end, the narrative genres within both the identical and divergent story worlds of Jami's poem are first identified. Subsequently, the emotional, cognitive, interpretive, justificatory, and other functions of each of auctoriel, actoriel and nature olempien narrative types are explored.

4.Results

In the homodiegetic fictional world of this masnavi, due to the process of discursive connection, the narrator's perceptual basis (perspective), temporal and spatial basis, and discursive function are shaped based on the epistemology and ontology of Jami's era (the ideology of mysticism). In the heterodiegetic fictional world, the use of the actor-oriented narrative type is not limited to the main characters of the story (Layla and Majnun); rather, secondary characters (Majnu n's father, Layla's father, members of Layla and Majnun's tribes, the shepherd, the messenger, the Caliph, the widow, Kathir, Nawfal, etc.) also narrate parts of the story through dialogue. In the heterodiegetic fictional world of this masnavi, the narration by actors occurs in three forms: direct discourse, free indirect discourse, and debate, which strengthens the affective dimension of the discourse. In this narrative type, since the temporal and perceptual basis of the actors is identical to that of the fictional world, the narrator's narrative perspective is limited. However, because the characters express their thoughts, feelings, and ideas without the intermediary presence of the narrator, the depth of the narrative perspective increases. In this masnavi, whenever the story time pauses to describe the prevailing atmosphere, the physical and external condition of the heroes, and the situation of the story's characters, the neutral narrative type is used. In terms of frequency, this type has the least application among the narrative types used in this masnavi and serves to strengthen the affective dimension of the discourse.

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.10, No. 19
Spring and Summer 2026
Research Article

Resources

Jaworski, A., & Coupland, N. (Eds.). (1999). *The Discourse Reader*. Routledge.

Kahnamoui Pour, J., Khattat, N., & Afkhami, A. (2002). *A Descriptive Dictionary of Literary Criticism*. Tehran: University of Tehran Press. [in persian]

Lintvelt, J. (2012). *Essay in Narrative Typology: Point of View: Theory and Analysis.* Translated by A. Abbasi & N. Hejazi.Tehran: Elmi va Farhangi. [in persian]

Shairi, H.R. (2016). *Analysis of Discourse Semiotics*. Tehran: Samt. [in persian]

دوفصلنامهٔ روایت‌شناسی
سال ۱۰، شمـارهٔ ۱۹، بهار و تابستان ۱۴۰۵، صص ۱۹۰–۲۲۸
مقالهٔ پژوهشی

بررسی گونه‌های روایی و کارکردهای گفتمانی آن در منظومهٔ لیلی و مجنون جامی براساس نظریهٔ ژپ لینت ولت

فاطمه زمانی[1*]

(دریافت: ۱۴۰۲/۱۲/۰۲ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۰/۲۳)

چکیده

ژپ لینت ولت در گونه‌شناسی روایی، متون روایی را براساس کلان‌ساختار روایی‌شان به سه گونهٔ متن‌گرا، کنشگرا و خنثی طبقه‌بندی کرده است. این گونه‌های روایی از حیث پایهٔ ادراکی ـ روانی (پرسپکتیو روایی (زاویهٔ دید)، عمق پرسپکتیو، وجه روایی، پایهٔ زمانی، پایهٔ مکانی و کلامی با یکدیگر متفاوتند و بر ابعاد عاطفی، شناختی، تعمیمی و گفتمانی متن تأثیرگذارند. پژوهش حاضر می‌کوشد با تکیه بر نظریهٔ گونه‌شناسی روایی ژپ لینت ولت، بسامد گونه‌های روایی متن‌گرا، کنشگرا و خنثی را در منظومهٔ لیلی و مجنون جامی و نیز کاربردهای گفتمانی آن را واکاوی کند. نتایج پژوهش حاضر نشان می‌دهد این منظومه از یک قاب‌بندی روایتی مشابه (دیباچه و ختم کتاب) با دیگر منظومه‌های فارسی برخوردار است که به صورت دنیای داستانی همسان روایت می‌شود. در این بخش از روایت، راوی ـ نویسنده انتزاعی به گونه‌ای کنشگرا دلایل و انگیزه‌های نظم این منظومه را یاد کرده است. شروع قصه

---

۱. دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه کوثر بجنورد، بجنورد، ایران (نویسندهٔ مسئول)
*f.zamani@kub.ac.ir
https://orcid.org/0000-0003-2686-5339

Copyright: © 2026 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY - NC) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

در دنیای داستانی ناهمسان رخ می‌دهد که سه گونهٔ روایی متن‌گرا، کنشگرا و خنثی قابل تفکیک است. گونهٔ روایی متن‌گرا در دنیای داستانی ناهمسان، براساس برخورداری از پایهٔ زمانی و مکانی خارج از قصه، دارای ویژگی خودآگاهی، خداگونگی و تفسیرگری و گفتمان آن از نوع شناختی است. گونهٔ روایی کنشگرا در گفت‌وگوی شخصیت‌های قصه با یکدیگر نمود یافته است که از پایهٔ زمانی و مکانی یکسانی نسبت به قصه برخوردارند و کارکرد گفتمانی شخصیت‌های اصلی در این گونهٔ روایی، عاطفی ـ شناختی است اما کارکرد گفتمانی شخصیت‌های فرعی به صورت تعمیمی است. از گونهٔ روایی خنثی نیز برای وصف فضا و موقعیت، توصیف حالات شخصیت‌های اصلی قصه یعنی لیلی و مجنون استفاده شده است که وجه عاطفی گفتمان را تقویت می‌کند.

واژه‌های کلیدی: گونه‌شناسی روایی، متن‌گرا، کنشگرا، خنثی، ژپ لینت ولت، منظومهٔ لیلی و مجنون، جامی.

۱. مقدمه

گفتمان[۱] یکی از حوزه‌های حائز اهمیت در روایت‌شناسی[۲] محسوب می‌شود، چراکه هر روایت متشکل از دو داستان و گفتمان است. داستان دربرگیرندهٔ محتوا و زنجیرهٔ رخدادهاست و گفتمان متشکل از گزاره‌هایی روایی است. گفتمان از منظر زبان‌شناسی «عبارت است از کاربرد زبان در رابطه با صورت‌بندی‌های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی ـ زبانی که بازتاب‌دهندهٔ نظم اجتماعی است و در عین حال به نظم اجتماعی و کنش متقابل افراد با جامعه شکل می‌دهد» (جاورسکی و کاپلند، ۱۹۹۹، صص. ۱ ـ ۳؛ به نقل از فاضلی، ۱۳۸۳، ص. ۸۲). بنابراین می‌توان گفت، گفتمان به مجموعه‌ای سازمان‌یافته از جملاتی اطلاق می‌شود که یک کل منسجم و یکپارچه را تشکیل می‌دهد (کهنمویی و همکاران، ۱۳۸۱، ص. ۲۳۴). ژپ لینت ولت[۳] ازجمله روایت‌شناسانی

است که به گفتمان و کارکردهای گفتمانی در روایت توجه ویژه‌ای داشت. از منظر گونه‌شناسی روایت، انواع گونه‌های روایی، بر کارکردهای گفتمانی تأثیر می‌گذارند. ژپ لینت ولت معتقد است سه گونهٔ روایی متن‌گرا، کنشگرا و خنثی بر کارکردهای تفسیری، وجهی، عاطفی، توضیحی و تعمیمی گفتمان مؤثرند (ولت، ۱۳۹۰، صص. ۶۵ ـ ۷۲). در فرایند گفتمان، موقعیت ارتباط تنها به شرایط گوینده و مخاطب محدود نمی‌شود، بلکه براساس «پیشینه‌های فرهنگی، اجتماعی، قابلیت‌های زبانی، زمانی و مکانی... شکل می‌گیرد و درنهایت شرایط شناختی، عاطفی، زیبایی‌شناختی، حسی ـ ادراکی، کنشی، مجموعه عواملی‌اند که فرایند گفتمان همواره تحت تأثیر آن‌ها قرار دارد» (شعیری، ۱۳۹۵، ص. ۱۵). از این نظر، فرایندهای گفتمانی متون ادبی که یک قصه را به روایت‌های گوناگون بازآفرینی کرده‌اند، در هر عصر متأثر از مقتضیات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی آن روزگار است. لذا، این مسئله که چگونه کلان‌ساختارهای روایی متون پیشین در فرایند روایتگری متنِ پسین بازنمایی می‌شوند در حالی که کارکردهای گفتمانی گونه‌های روایی آن‌ها متمایز از یکدیگر است، جای بحث و بررسی دارد. بدین منظور، در پژوهش پیش‌رو منظومهٔ لیلی و مجنون جامی (قرن نهم) از دیدگاه گونه‌شناسی روایی و نیز به فراخور آن زاویهٔ دید و عمق زاویهٔ دید، کانون‌پردازی، وجه روایی، پایهٔ مکانی، زمانی و کارکردهای گفتمانی بررسی شده است تا بدین پرسش‌ها پاسخ دهد که انواع گونه‌های روایی منظومهٔ لیلی و مجنون جامی برپایهٔ نظریهٔ گونه‌شناسی ژپ لینت ولت چگونه قابل تبیین و تفسیر است؟ جامی چگونه از انواع گونه‌های روایی در منظومهٔ لیلی و مجنون استفاده کرده است و کارکرد گفتمانی گونه‌های روایی بر زیبایی‌شناختی و برجستگی هنری منظومهٔ او چه نقشی داشته است. بدین ترتیب، در پژوهش حاضر با روش توصیفی ـ تحلیلی و با کاربست نظریهٔ ژپ لینت ولت ابتدا

بسامد هر یک از گونه‌های سه‌گانهٔ روایی را استخراج و سپس نقش و کارکرد هر یک را در بازنمایی گفتمان‌های متن تحلیل و واکاوی کرده است.

۲. پیشینهٔ تحقیق

مقالات و پژوهش‌هایی در حوزهٔ روایت‌شناسی منظومهٔ لیلی و مجنون جامی انجام شده است. یوسفی (۱۳۷۳) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی تحلیلی و تطبیقی لیلی و مجنون نظامی و جامی» شیوهٔ شخصیت‌پردازی نظامی و جامی را بررسی کرده است. حسن ذوالفقاری (۱۳۸۸) در مقاله‌ای با عنوان «مقایسهٔ چهار روایت لیلی و مجنون نظامی، امیر خسرو، جامی و مکتبی» به مقایسهٔ نقش‌مایه‌های روایی در چهار منظومهٔ لیلی و مجنون پرداخته و بدین نتیجه دست یافته است که پای‌بندی جامی به روایت نظامی، نسبت به امیرخسرو و مکتبی کم‌تر است. خدیور و شریفی (۱۳۹۰)، در مقاله‌ای با عنوان «اشتراکات لیلی و مجنون جامی و لیلی و مجنون نظامی و مجنون و لیلی امیرخسرو دهلوی» به بررسی اشتراک و افتراق این سه منظومه از حیث چینش روایت، اسامی شخصیت‌ها و زمان و مکان پرداخته‌اند. پارسا و رحیمی (۱۳۹۶)، در مقاله‌ای با عنوان «بررسی نشانه معناشناختی داستان لیلی و مجنون جامی بر پایهٔ تحلیل گفتمان» عناصر معناساز و فرایند معناآفرینی در انواع گفتمان‌های این روایت را بررسی کرده‌اند. بنابراین، مروری بر تحقیقات انجام‌شده نشان می‌دهد که تاکنون منظومهٔ لیلی و مجنون جامی از منظر گونه‌شناسی روایی و کارکردهای گفتمانی آن صورت نگرفته است. لذا بررسی این اثر از دیدگاه گونه‌شناسی نقش و جایگاه هر یک از گونه‌های روایی را در برجسته‌سازی گفتمان‌های متن آشکار می‌سازد.

۳. مبانی نظری: گونه‌شناسی روایی و کارکردهای گفتمانی

تولان روایت را توالی شناخته‌شدهٔ رویدادهایی می‌داند که به صورت نظام‌مند و نه تصادفی در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند (تولان،۱۳۸۳، ص. ۲۰). نخستین نظریه‌های روایت از مکتب شکل‌گرایی روسی در اوایل قرن بیستم توسط افرادی چون ولادیمیر پراپ، گریماس[۴] و تزوتان تودورف[۵] پدید آمد (پروینی و ناظمیان، ۱۳۸۷، ص. ۱۸۶). روایت‌شناسی علم مطالعهٔ ساختار و دستور زبان روایت‌هاست (حری، ۱۳۸۲، ص. ۳۲۲) و مجموعه‌ای از احکام کلی دربارهٔ ژانرهای روایی، نظام‌های حاکی بر روایت (داستان‌گویی) و ساختار پی‌رنگ را واکاوی می‌کند (مکاریک، ۱۳۸۵، ص. ۱۴۹). علم روایت‌شناسی تاکنون سه دورهٔ پیشاساختارگرایی، ساختارگرایی و پساساختارگرایی را پشت سرگذاشته است. در دورهٔ ساختارگرایی (از ۱۹۶۰ تا ۱۹۸۰) روایت‌شناسی از الگوی زبان‌شناسی رومن یاکوبسن[۶] و پیش از آن نظریهٔ زبان‌شناسی ساختاری سوسور متأثر می‌شود. در دورهٔ پساساختارگرایی، در آرای ژرار ژنت، میخاییل باختین، سیمور چتمن، بن فیلد، جاناتان کالر دیدگاه سنتی دربارهٔ داستان، پی‌رنگ، راوی، زاویهٔ دید، مکان، زمان و غیره زیر سؤال می‌رود (ر.ک. همان، صص. ۱۵۱ ـ ۱۵۳). در دهه‌های اخیر، روایت‌شناسی به‌عنوان یک علم سعی دارد تا با کمک نظریه‌های مختلف، به الگوهای روایتی روشنی دست یابد (محمدی فشارکی و خدادادی، ۱۳۹۷، ص. ۲۰۸). ژپ لینت ولت فرانسوی از مشهورترین نظریه‌پردازان گونه‌های روایی است که گونه‌های روایت را براساس تقابل میان راوی و کنشگر مطرح کرد. او با انتشار رساله‌ای در *باب گونه‌شناسی روایت* نظریهٔ خود را برمبنای سه‌گانه راوی، کنشگر و مخاطب پایه‌ریزی کرد. نظریهٔ وی که بر ناهمسانی عملی میان راوی و کنشگر استوار است، دو شکل اصلی روایتی را از یکدیگر تفکیک می‌کند؛ یک: روایت دنیای داستان ناهمسان،

دو: روایت دنیای داستان همسان. دنیای داستانی ناهمسان به سه بخش قابل طبقه‌بندی است؛ یک: گونهٔ روایی متن‌گرا (متن‌نگار)،[۷] دو: کنشگرا[۸]، سه: خنثی[۹] (بی‌طرف). روایت در دنیای داستانی همسان به دو گروه قابل بررسی است: گونهٔ روایی متن‌گرا و گونهٔ روایی کنشگرا. گونهٔ روایی متن‌گرا (متن‌نگار): زمانی است که مرکز جهت‌گیری نگاه خواننده بر راوی (+) واقع شود، نه بر یکی از کنشگران (ـ) (لینت ولت، ۱۳۹۰، ص. ۴۱). در این گونه روایت‌ها راوی هم کارکرد بازنمایی، هم کارکرد کنشی را برعهده دارد. در این شرایط، شخصیت ـ راوی می‌تواند یک بُعد مسافت زمانی یا روانی را اختیار کند و بدین وسیله زندگی‌ای را که در گذشته به‌عنوان شخصیت کنشگرا تجربه کرده است، بازبینی و بازنمایی کند. گونهٔ روایی کنشگرا زمانی رخ می‌دهد که مرکز جهت‌گیری نه با راوی (ـ) بلکه بر روی کنشگر (+) است (همان، ص. ۳۲). گونهٔ روایی خنثی زمانی است که نه راوی (ـ) و نه کنشگر (ـ) هیچ‌کدام در مرکز توجه خواننده قرار ندارند. درنتیجه، هیچ مرکز جهت‌گیری فردی و خروجی برای نگاه خواننده وجود ندارد (عباسی، ۱۳۸۱، ص. ۵۸). در این حالت، راوی دربارهٔ شخصیت‌ها وضعیتی خنثی دارد و دربارهٔ آن‌ها قضاوت و تفسیری انجام نمی‌دهد (فشارکی و خدادادی، ۱۳۹۷، ص. ۲۰۸). از دیدگاه ژپ لینت ولت، در هر گونهٔ روایی عملکرد عناصر روایی مانند پایهٔ ادراکی ـ روانی، زاویهٔ دید (پرسپکتیو روایی)، عمق زاویهٔ دید، پایهٔ مکانی و پایهٔ زمانی متفاوت عمل می‌کند. همچنین، وی معتقد است گونه‌های روایی بر کارکرد ارتباطی، تعمیمی، توضیحی و عاطفی و وجهی گفتمان تأثیرگذار است. در کارکرد ارتباطی گفتمان راوی با مخاطب سخن می‌گوید تا بر روی او تأثیر بگذارد. در کارکرد تفسیری گفتمان، راوی حضور خود را در درون و بیرون داستان اعلام می‌کند. در کارکرد توضیحی گفتمان، راوی به توضیح پاره‌ای از عناصر داستان

می‌پردازد. کارکرد ارزیابی‌کنندهٔ گفتمان مربوط به وصف‌ها، قیاس‌ها و تفسیرهایی است که راوی حکمی ذهنی یا اظهارنظرهایی اخلاقی را دربارهٔ داستان یا کنشگران ارائه می‌دهد. کارکرد تعمیمی گفتمان، بازتاب‌دهندهٔ اندیشه‌های عمومی و انتزاعی راوی است. کارکرد عاطفی بیانگر عواطف و احساسات راوی است و کارکرد گفتمان وجهی میزان اطمینان راوی را نسبت به آنچه روایت می‌کند نشان می‌دهد (لینت ولت، ۱۳۹۰، صص. ۶۵ ـ ۷۲).

۴. بحث و بررسی

عبدالرحمن جامی، شاعر و عارف ایرانی عهد تیموری و اوایل صفوی، منظومهٔ لیلی و مجنون را در ۸۸۹ ق در ۳۸۶۰ بیت به پیروی از نظامی و امیر خسرو سروده است (ذوالفقاری، ۱۳۸۸، ص. ۶۷). جامی ضمن افزودن بر غنای درون‌مایهٔ این اثر، آن را از تقلیدی صرف خارج کرد و در عین آنکه به داستان‌سرای بزرگ گنجه نظر داشت اثر ارزشمندی که به صبغهٔ تازگی نیز آراسته شده است برجای نهاد. مروری بر منظومهٔ لیلی و مجنون جامی حاکی از آن است که در عین حال که جامی یک بن‌مایهٔ اصلی برای روایت خویش داشته است و آن قصهٔ دو دلدادهٔ عرب به نام لیلی و مجنون است، لیکن به‌واسطهٔ نظام اندیشگانی و ایدئولوژیکی و یا گفتمانی روزگارش، روایت او با روایت‌های پیشین این قصه، متفاوت است. بنابراین با کاربست نظریهٔ گونه‌شناسی لینت ولت می‌توان چگونگی کاربرد انواع گونه‌های روایی این داستان/ قصه، پایهٔ زمانی، مکانی، کانون‌پردازی و کارکرد گفتمانی آن را واکاوی کرد.

۴ـ۱. دنیای داستانی همسان در منظومهٔ لیلی و مجنون و جامی

جامی روایت خویش را با دنیای داستانی همسان آغاز کرده است. درواقع، جامی به‌عنوان نویسندهٔ ملموس پیش از ورود به اصل داستان لیلی و مجنون، از زبان نویسندهٔ انتزاعیِ درون روایت، اهداف و انگیزه‌های خود را از سرودن این داستان یاد کرده است. سپس، در پایان اثر آنچه در باب نصحیت فرزند، بی‌وفایی عالم و ختم کتاب آمده است برپایهٔ دنیای داستانی همسان است. لذا، گونهٔ روایی و پایهٔ ادراکی راوی (پرسپکتیو)، پایهٔ زمانی، مکانی و کارکرد گفتمانی در دنیای داستانی همسان این منظومه براساس معرفت‌شناسی و هستی‌شناسی عصر جامی شکل گرفته است.

جدول ۱. گونه‌شناسی روایی در دنیای داستانی همسان روایت لیلی و مجنون جامی

Table 1 .Narrative Typology in the Fictional World Homogeneous with Jami's Narration of *Layla and Majnun*

ساختار کتاب	گونه‌های روایی کنشگرا	گونهٔ روایی متن‌گرا ـ کنشگرا	گونهٔ روایی کنشگرا ـ متن‌گرا
دیباچهٔ کتاب	در مناجات در مدح پیامبر (ص) سبب نظم کتاب	در وصف عشق	در بیان توحید در معراج پیامبر (ص)
اختتام کتاب	در نصیحت فرزند	در بی‌وفایی عالم و سرعت زوال حیات فانی در ختم کتاب	

دنیای داستانی همسان در روایت جامی نشان می‌دهد که جامی پیش از ورود به داستان/ قصه از یک قاب روایتی ثابت در ساختار منظومه‌های فارسی استفاده کرده است. درواقع، می‌توان گفت ساختار مناجات‌نامه در ابتدای منظومه‌های فارسی و پیش

از شروع اصل قصه، همان جملهٔ معروف آغاز قصه‌های عامه (یکی بود یکی نبود/ غیر خدا هیچ کس نبود) است که حضور راویی خارج از داستان را یادآوری می‌کند. در روایت جامی نیز همین ساختار مشاهده می‌شود و راوی ـ نویسنده/ نویسندهٔ انتزاعی، به گفت‌وگوی با خداوند می‌پردازد:

بگذشت ز حد جنایت من تا خود چه شود نهایت من
گر بگذاری گناهکارم ور بنوازی امیدوارم
(جامی، ۱۳۸۲، ص. ۷۵۱)

بنابراین، خواننده از چشم‌انداز راوی ـ نویسنده است که خداوند را می‌شناسد و عمق پرسپکتیو روایی محدود به نوع شناخت یا معرفت‌شناسی نویسندهٔ انتزاعی است. آنچه در این بخش کانونی می‌شود ماهیت خداوند است و راوی ـ نویسنده به‌عنوان کانونی‌ساز با ایدئولوژی گفتمان عرفانی به معرفی خداوند می‌پردازد:

خود را ز تو نیست هست دیده هست از تو به نیستی رسیده
جز تو همه سرفکنده تو هر نیست چو هست بندهٔ تو
(همان، ص. ۷۵۰)

بخش بعدی دنیای همسان در روایت جامی، مربوط به شرح و توضیح مفهوم توحید است. در آغاز این بخش، گونهٔ روایی متن‌نگار مشاهده می‌شود و خواننده از چشم‌انداز نگاه راوی دانای کل کنشگران (شخصیت)های داستانی را می‌شناسد:

بالغ نظران آفرینش روشن بصران تیز بینش
پوشیدهٔ درج چرخ دانان ننوشتهٔ درج دهر خوانان
هر جا به اثر نظر گمارند زان پی به در مؤثر آرند
(همان، ص. ۷۵۲)

آنچه از این ابیات پیداست، کنشگران در دنیای داستانی همسان روایت جامی، صاحبنظران و عرفاست که از پرسپکتیو روایی راوی ـ نویسنده، جهان‌بینی و

هستی‌شناسی آنان مبتنی بر تجلی حق در تمام ذرات جهان است و چون راوی خارج از روایت عرفا قرار دارد، عمق پرسپکتیو روایی او، به توصیف احوالات عارفانه آنان محدود می‌شود. در ابیات پایانی این بخش، به‌ناگهان راوی گونهٔ روایی را تغییر می‌دهد و مخاطب انتزاعی‌اش را به درون قصهٔ توحید می‌کشاند. در این بخش از روایت، عمق پرسپکتیو روایی به‌سبب هم‌حسی بین راوی و خواننده در درک تجربهٔ مشترک با استفاده از ضمیر «ما» و شناسهٔ جمع «ـ یم» وسعت پیدا می‌کند. راوی و خواننده از وضعیت کنشگر در وضعیت شوشگر قرار می‌گیرند:

ما را که به تختگاه تعلیم بنهاده به فرق تاج تکریم
هر تیغ بلا که بر سر آید گردنگشی از درش نشاید
آن به که ز عنف پاک باشیم در راه وفاش خاک باشیم
نقد دل و جان به او سپاریم خود در دو جهان جز او چه داریم...
جز دامن فضل او نگیریم میریم به یاد او چو میریم
(همان، ص. ۷۵۳)

در قسمت بعد راوی ـ کنشگر، به مدح حضرت رسول (ص) روی می‌آورد و به گفت‌وگویی ذهنی و یک‌طرفه با او می‌پردازد. لذا پایهٔ زمانی روایت در ذهن راوی از ازل تا ابد گسترانده می‌شود و مخاطب را به‌سرعت از روزگار پیش از آفرینش آدم و خلافت الهی، عیسی (ع)، موسی (ع)، سلیمان (ع) و ملکهٔ بلقیس می‌گذراند تا به کانون‌سازی مفهوم «نورمحمدی» در گفتمان اسلامی ـ عرفانی بپردازد:

در خاک ارادت اولین کشت در کاه نبوّت آخرین خشت
(همان، ص. ۷۵۴)

باری دیگر، راوی ـ نویسنده، مخاطب انتزاعی‌اش را هم‌صدا با خود با استفاده از ضمیر «ما» و شناسهٔ فعلی «یم» وارد داستان می‌کند که از حضرت محمد (ص) طلب بخشایش می‌کنند:

ای از تـو بـه وعـدهٔ شفاعت خرّم دل مفلسـان طاعت
ما دولت طاعت از تو داریم امیّد شفاعت از تو داریـم
دل کنـج نوال تـوست ما را سر در ره آل توست ما را
شادیـم بـه آل نامـدارت یاریـم به هـر چـهار یارت
(همان، ص. ۷۵۵)

همانطور که از ابیات فوق پیداست، پایهٔ زمانی روایت، راوی و روایت‌شنو یکی است. پرسپکتیو روایی نیز، عمق بیشتری دارد، چراکه تا درونی‌ترین احساسات راوی نفوذ یافته و چون با مخاطب ارتباط برقرار کرده است گفتمان راوی از کارکردی ارتباطی برخوردار شده است.

در بخش معراج، راوی/ نویسنده در آغاز به شیوهٔ گفت‌وگویی ذهنی، کنشگر/ شخصیت داستانی (پیامبر(ص)) را مورد خطاب قرار می‌دهد و اسب او را چنین توصیف می‌کند که تمام وجودش از نور است و از خورشید و گردون گردان تندروتر است:

ای اشهب شبرو تو از نور از ظلمت جسم پیکرش دور
از زردهٔ مهـر گـــرمـروتر وز خنـگ سپـهر نیز دو تر
(همان، ص. ۲۳۱)

این ویژگی‌های فرازمانی و فرامکانی اسبِ کنشگر/ پیامبر (ص)، راوی ـ نویسنده را از زمان حال به گذشته می‌برد و به شیوهٔ گذشته‌نگر قصهٔ معراج پیامبر را روایت می‌کند:

ای پـایـهٔ اوّل تـو مـعراج نعلین تو فرق عرش را تاج
عمری به هزار دیده افلاک گردید به گرد خطهٔ خاک.....
(همان، ص. ۲۳۲)

در این بخش از روایت، خواننده از پایهٔ زمانی و مکانی راوی (یعنی قرن نهم و سرزمین هرات)، قصهٔ معراج را می‌خواند. از این نظر گفتمان راوی، از کارکردی

توضیحی برخوردار است و درون‌مایهٔ دینی متن را نشان می‌دهد. همچنین، در پایان قصهٔ معراج، راوی ـ نویسنده به زمان حال بازگردد و نظام اندیشگانی خود را در ابیاتی چند به‌وضوح بیان می‌کند. بنابراین، کارکرد گفتمانی راوی به صورت انتزاعی و تعمیمی درمی‌آید که ایدئولوژی دینی را بازنمایی می‌کند:

شد عالم تیره از تو پر نور ویـرانـهٔ گیتـی از تـو معمور
نور تو میان جان نشینـاد بی نور تو کس جهان مبیناد
(همان، ص. ۷۵۷)

در بخش دیگری از دنیای داستانی همسان، که نویسندهٔ انتزاعی به‌عنوان راوی در آن حضور دارد، دربارهٔ عشق و عاشقان صادق است و از طریق گفتمان تفسیری است که «عشق» را مایهٔ خلقت جهان می‌داند:

چون صبح ازل ز عشق دم زد عشـق آتش شوق در قلم زد
(همان، ص. ۷۵۷)

در ابیات پایانی این بخش، نویسنده انتزاعی/ راوی درون داستانی، به روایت‌شنو (در اینجا نویسندهٔ واقعی/جامی) که بیرون از داستان قرار دارد خطاب قرار می‌دهد و از او می‌خواهد عاشق شود:

جامی به کمند عشق شو بند بگسـل ز هـمه بـه عشـق پیـوند
جز عشق مگوی هیچ و مشنو حرفی که نه عشق از آن خمش شو
(همان، ص. ۷۵۹)

در آخرین بخش دنیای داستانی همسان ـ پیش از شروع قصهٔ لیلی و مجنون در روایت جامی ـ قسمتی با عنوان «سبب نظم کتاب» قرار دارد که راوی ـ نویسندهٔ انتزاعی با روایتگری گذشته‌نگر، به معرفی خود و علاقه‌اش به سرودن داستان‌های عاشقانه می‌پردازد و بیان می‌کند که پیش از این نیز داستان یوسف و زلیخا را سروده

است. وی می‌داند که پیش‌تر داستان لیلی و مجنون را سخنگوی گنجه (استعاره از نظامی) و طوطی هندوستان (استعاره از امیرخسرو دهلوی) سروده‌اند، اما او معتقد است که روایت وی از چشمهٔ همت می‌جوشد و حاصل فیض سروش غیب است. لذا گفتمان در این بخش کارکردی توضیحی دارد و راوی ـ نویسنده با استفاده از نشانه‌های زبانی «سروش غیب» «شراب باقی»، «چشمهٔ همت» و «فیض» به پیوند خود با هستی‌شناسی عرفانی اشاره کرده است:

از چشمهٔ همت آب جویم وز روی خود آن غبار شویم
فیاض همه سروش غیب است دریوزه که نی ازوست عیب است
سازم ز سروش غیب ساقی دریوزه کنم شراب باقی

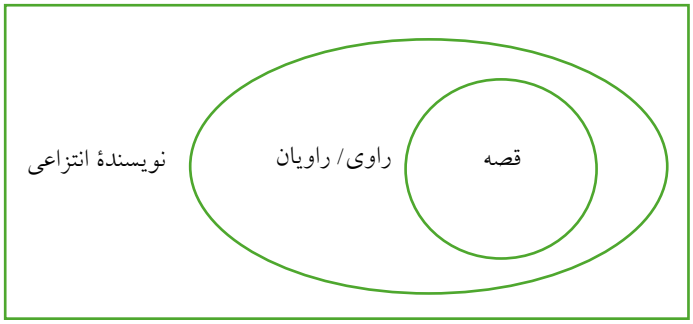
(همان، صص. ۷۹۰ ـ ۷۹۱)

در این منظومه، بعد از روایت قصه لیلی و مجنون، باری دیگر خواننده به دنیای داستانی همسان باز می‌گردد و از زبان راوی ـ نویسندهٔ انتزاعی نصحیت فرزند، ناپایداری عالم و ختم کتاب روایت می‌شود. بدین سبب ابعاد ارتباطی، شناختی، توضیحی و عاطفی گفتمان در بخش پایانی کتاب به‌شدت افزایش می‌یابد. همچنین، در دنیای داستانی همسان، با حضور زندهٔ گفته‌پرداز در جریان گفتمان، اتصال گفتمانی ایجاد می‌شود (شعیری، ۱۳۹۵، ص. ۱۶). یعنی سه عامل «من»، «اینجا» و «اکنون» (جامی، هرات، قرن نهم) گفتمان در دنیای داستانی همسان متن را با ایدئولوژی و جهان‌بینی دنیای واقعی پیوند می‌دهد.

۴ـ۲. دنیای داستانی ناهمسان در روایت جامی

ورود به دنیای داستانی ناهمسان یعنی پایان اتصال گفتمانی و شروع انفصال گفتمانی که حاصل همراهی «او»، «آنجا» و «زمانی دیگر/ غیر اکنون» است. در قاب‌بندی روایت‌های

کلاسیک فارسی، بعد از دیباچهٔ اثر که راوی ـ نویسندهٔ انتزاعی آن را روایت می‌کند، قصهٔ اصلی آغاز می‌شود و دیگر خواننده با روایتی دربارهٔ راوی ـ نویسندهٔ انتزاعی سروکار ندارد؛ بلکه داستان و حکایت دیگری/ دیگران را از زبان راوی برون‌داستانی که او نیز بعضاً به نقل از راوی/ راویان دیگر آن را نقل می‌کند، می‌خواند. این وضعیت را می‌توان بدین صورت ترسیم کرد:

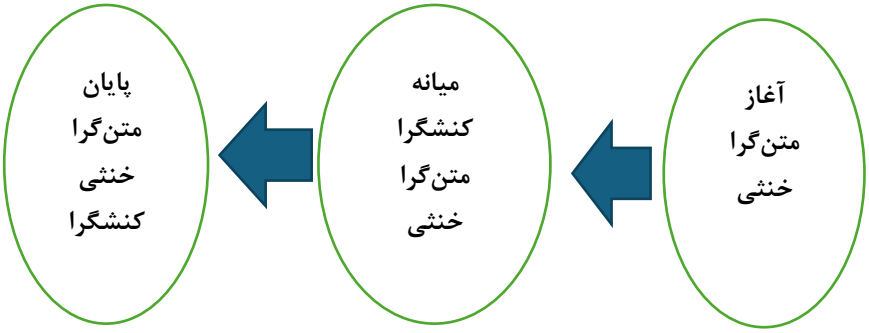


شکل ۱. قاب‌بندی روایت‌های کلاسیک فارسی

Figure 1. The framing of classical Persian narratives

در این شیوهٔ روایت‌پردازی نویسندهٔ واقعی، در مقدمهٔ اثر راوی ـ نویسندهٔ انتزاعی را می‌آفریند و این راوی ـ نویسندهٔ انتزاعی است که از دنیای خارج از قصه، راوی دانای‌کل نامحدود می‌شود و داستان را گاهی از زبان خودش و گاهی از زبان راوی پیش از خود برای مخاطب روایت می‌کند. در ساختار قصهٔ لیلی و مجنون جامی چنین قاب‌بندی مشهود است. راوی ـ نویسندهٔ انتزاعی بعد از روایت قصهٔ خودش، به نقل از راویان پیش از خود قصهٔ لیلی و مجنون را روایت می‌کند. البته این راوی/ راویان در دنیای داستانی ناهمسانی قرار دارد و هیچ نقش کنشگریی در قصه ندارد و فقط راوی جدید به وجود آن‌ها اشاره کرده است. ابتدا، برای اینکه مشخص شود سهم هر یک از گونه‌های روایی کنشگرا، متن‌گرا و خنثی در دنیای داستانی ناهمسان در روایت جامی

چه میزان است، قصه به ۴۷ اپیزود/ پی‌رفت تقسیم شد که ترتیب کاربرد گونه‌های روایی در آغاز، میانه و پایان اپیزودها نتایج قابل توجهی را به‌دست می‌دهد. اول آنکه از مجموع ۴۷ اپیزود، ۴۳ مورد با گونهٔ روایی متن‌گرا آغاز شده‌اند و ۳۰ مورد با گونهٔ روایی متن‌گرا به پایان رسیده‌اند. تنها ۳ اپیزود است که با گونهٔ روایی خنثی شروع شده است و هیچ اپیزودی با گونهٔ روایی گنشگرا شروع نشده است. این در حالی است که به صورت متناوب گونهٔ روایی کنشگرا و خنثی در میانهٔ هر اپیزود کاربرد داشته‌اند. براساس داده‌های فوق الگوی روایی در دنیای داستانی ناهمسان در پی‌رفت‌های این منظومه را می‌توان بدین صورت ترسیم کرد:



شکل ۲. ساختار پی‌رفت‌ها براساس بسامد گونه‌های روایی

Figure 2. The structure of events based on the frequency of narrative types

بنابراین، می‌توان بدین نتیجه دست یافت که شروع و پایان هر اپیزود با گونهٔ روایی متن‌گرا، توجه خواننده را به راوی و دیدگاه و قضاوت وی دربارهٔ رخدادها و شخصیت‌های داستان جلب می‌کند. کارکرد گفتمانی گونهٔ متن‌گرا در آغاز اپیزودها از نوع توضیحی است و راوی اطلاعاتی درخصوص شرایط موقعیت شخصیت‌ها، شرایط حاکم بر آن‌ها و فضای داستان ارائه می‌دهد و کاربرد گونهٔ روایی متن‌گرا در پایان هر اپیزود، خواننده را محدود به ارزیابی و تفسیر راوی از رویدادها می‌سازد. تنها در میانهٔ

هر اپیزود است که مخاطب، بی‌واسطه با شخصیت‌ها و افکار و احساسات آن‌ها روبه‌رو می‌شود. لذا بُعد عاطفی گفتمان غلبه پیدا می‌کند.

۴ـ۲ـ۱. گونهٔ روایی متن‌گرا

بیشتر پی‌رفت‌های قصهٔ لیلی و مجنون در روایت جامی با گونهٔ روایی متن‌گرا آغاز و به گونهٔ روایی متن‌گرا ختم می‌شوند. از ویژگی‌های گونهٔ روایی متن‌گرا در منظومهٔ لیلی و مجنون می‌توان به آگاهی از روایتگری، خداگونگی راوی و قضاوت وی دربارهٔ شخصیت‌های قصه و خروج از داستان و تفسیر جهان هستی اشاره کرد:

۱. **آگاهی از روایت‌گری**: در تعدادی از پی‌رفت‌های این قصه راوی برون‌داستانی غیرمشارک به آگاهی از روایتگری‌اش اشاره می‌کند. برای نمونه، در پی‌رفت «آغاز سلسله‌جنبانی داستان عشق لیلی و مجنون» راوی آشکارا اعلام می‌کند که راوی اصلی این قصه شخصی دیگر است:

تـاریـخ نویس عشقبـازان شیرین رقم سخن طرازان
از سرور عاشقان چو دم زد بر لوح بیان چنین رقم زد
(جامی، ۱۳۸۲، ص. ۷۶۳)

در ابیات فوق، عبارات «تاریخ‌نویس عشقبازان» و «شیرین رقم سخن‌طرازان» بر راوی اصلی قصه دلالت دارد. همچنین، در آغاز پی‌رفت «پیغام مجنون پیش پدر تا لیلی را برای او خواستگاری کند»، راوی ـ نویسندهٔ انتزاعی متناسب با فضای حاکم بر قصه، به راوی/ راویان اولیهٔ این داستان اشاره کرده است:

مشاطهٔ این عروس طناز مشاطی این‌چنین کند ساز
(همان، ص. ۸۰۸)

در بیت فوق، منظور از مشاطه «راوی» و منظور از عروس طناز «قصهٔ لیلی و مجنون» است که راوی ـ نویسندهٔ انتزاعی چون می‌خواهد تقاضای خواستگاری مجنون از لیلی را روایت کند، پایهٔ ادراکی حسی خواننده را با استفاده از این استعارات با پایهٔ ادراکی ـ حسی خودش همسو می‌کند. نمونهٔ دیگری که راوی ـ نویسندهٔ انتزاعی به نقل روایت از راوی دیگر اشاره می‌کند مربوط به بخش «خبر یافتن مجنون از رفتن لیلی به حج....» است:

سیاح حدود این ولایت نظام عقود این حکایت
زین قصه روایت این چنین کرد کان خاک نشیمن زمین کرد
(همان، ص. ۸۴۱)

این چنین تا پایان قصه، راوی ـ نویسندهٔ انتزاعی با عباراتی چون «گوهرکش این علاقه در» (همان، ص. ۸۴۶)، «طبال سرای این عروسی» (همان، ص. ۸۵۱)، «دانای منازل و مراحل» (همان، ص. ۸۵۴)، «دردانه‌فروش درج این درج» (همان، ص. ۸۶۱)، «نیرنگ‌زن بیاض این راز» (همان، ص. ۸۷۱)، «گوهرکش سلک این حکایت» (همان، ص. ۸۷۵)، «شیرین‌سخن شکر فسانه» (همان، ص. ۸۸۴)، «رامشگر این ترانهٔ خوش» (همان، ص. ۸۸۹)، «محمل بند عروس این راز» (همان، ص. ۸۹۰)، «طغراکش این فراقنامه» (همان، ص. ۸۹۲)، «فهرست‌نویس این جریده» (همان، ص. ۸۹۷) پیوسته آگاهی خود از روایتگری‌اش را بیان می‌کند. از این روی، خواننده در می‌یابد که راوی ـ نویسندهٔ انتزاعی از نظر پایهٔ زمانی و مکانی با روایتی که آن را نقل می‌کند فاصله دارد. احتمالاً برای جلب اعتماد روایت‌شنو نسبت به باورپذیری قصه، مکرراً به راوی یا روایان پیشین آن ارجاع می‌هد و کارکرد وجهی گفتمان راوی را تقویت می‌کند. همچنین، گفتمان در این بخش‌های روایت، کارکردی توضیحی نیز دارد و راوی کنشگری است که دربارهٔ روایتگری خود توضیح می‌دهد.

۲. **خداگونگی راوی**: در گونهٔ روایی متن‌گرا خواننده از دریچهٔ ذهن و زبان راوی، وارد فضای قصه می‌شود. راوی اگرچه خود نقشی در قصه ندارد، اما خداگونه آغاز و انجام قصه را می‌داند و از درون و بیرون شخصیت‌ها آگاه است. بنابراین، ادراک خواننده بر پایهٔ ادراک راوی شکل می‌گیرد. این «راوی برون‌داستانی غیرمشارک» است که برای خواننده روایت می‌کند پدر مجنون از بزرگان قبیلهٔ عامریان است که به بخشندگی، مهمان‌نوازی و جوانمردی معروف است. او صاحب ده فرزند پسر است، اما دلبستگی او نسبت به آخرین فرزندش، مجنون، بیشتر از دیگر فرزندانش است. مجنون یا همان قیس در زیبایی بی‌نظیر است و تا چهارده سالگی در عالم کودکانه و فارغ از رنجش عشق می‌زیسته است. در این بخش از روایت، از آنجایی که راوی برون‌داستانی بر سرگذشت قیس آگاه است، به صورت ضمنی و آینده‌نگر به گرفتاری که قیس در مسیر قصه دچارش می‌شود، سربسته اشاره می‌کند:

ناگشته هنوز خاطر اندیش کاخر ز فلک چه آیدش پیش
حالیست عجب که آدمیزاد آسوده زیـد دریـن غـم‌آباد

(همان، ص. ۲۴۳)

اپیزود و پی‌رفت بعدی این داستان، مربوط به گرفتاری قیس در کمند عشق زیبارویان و سپس دلزدگی از بی‌وفایی آنان است که به گونهٔ روایی متن‌گرا و از زبان «راوی برون‌داستانی غیرمشارک» روایت می‌شود.

نـاگشتـه هنـوز اسیـر لیلی می‌داشت به هر جمیله میلی
آهنـگ بـه هـر قبیله کـردی جویایی هـر جمیـله کردی

(همان، ص.۲۴۲)

آنچه در این ابیات پیداست، راوی پیش از روایتِ آشنایی مجنون و لیلی با یکدیگر، از گرفتاری مجنون به عشق لیلی یاد کرده است که این مسئله بر آگاهی خداگونه راوی بر سرنوشت شخصیت‌های قصه و کارکرد تفسیری گفتمان دلالت دارد.

۳. **قضاوت دربارهٔ شخصیت‌های قصه**: یکی دیگر از ویژگی‌هایی که گونهٔ روایی متن‌نگار در دنیای داستانی ناهمسان منظومهٔ لیلی و مجنون دارد، قضاوت راوی دربارهٔ ظاهر، افکار و احساسات شخصیت‌هاست. درواقع، خواننده آنگونه که راوی متن‌گرا بخواهد، شخصیت‌های داستان را می‌شناسد و دربارهٔ آنان داوری می‌کند. برای نمونه، خواننده از چشم‌انداز راوی دانای کل، لیلی را به صفاتی چون زیبایی، بی‌همتایی، حجب و حیا، لطافت، خوش‌بویی، آراستگی و ... می‌شناسد:

سر فتنهٔ نیکوان آفاق — چون ابروی خود بنیکویی طاق
ریحان حدیقهٔ امانی — گلبرگ بهار زندگانی....
یعنی لیلی نگار موزون — آن چون قیسش هزار مجنون

(جامی، ۱۳۸۲، ص. ۷۸۱)

و یا با انتساب ویژگی‌هایی چون «مدهوشی»، «بی‌قراری»، «آوارگی»، «تنهایی» و «گرفتار در عشق» به مجنون دربارهٔ او اظهار نظر می‌کند:

بیاع متاع هوشیاری — رقاص سماع بی‌قراری
ویرانه نشین کوه اندوه — دیوانه سوار قلهٔ کوه....
یعنی مجنون اسیر لیلی — شوریدهٔ دار و گیر لیلی

(همان، ص. ۷۸۳)

اوج قضاوت راوی دربارهٔ شخصیت‌ها را در توصیفی که راوی از پدر لیلی ارائه می‌دهد می‌توان مشاهده کرد. درواقع، راوی دانای کل چون از پایان قصهٔ تلخ لیلی و

مجنون آگاه است، به قضاوت در باب رفتار پدر لیلی می‌پردازد و او را ناجوانمرد، سنگدل، غافل، خودخواه، بی‌رحم و فارغ از عشق توصیف می‌کند:

آن دور ز راه و رسـم مـردم ره کـرده برسـم مـردمی گـم
آن در تن او به جای دل سنگ از وی تـا دل هـزار فـرسنگ....
(همان، ص. ۸۱۲)

در واقع، قضاوت و تفسیر راوی دربارهٔ شخصیت‌های داستان حاصل انفصال گفتمانی او از کنشگران قصه است. راوی دانای‌کل/ گفته‌پرداز به‌علت فاصلهٔ زمانی، مکانی و هویتی که با شخصیت‌های قصه دارد از چشم‌انداز و نگاه خود اعمال آنان را می‌سنجد. لذا می‌توان گفت در این شکل از روایت، کارکرد تفسیری و ارزیابی گفتمان از بسامد بیشتری برخوردار است.

۴. **گفتمان غیرمستقیم آزاد**: گفتمان غیرمستقیم آزاد زمانی شکل می‌گیرد که شخصیت خودش واژگانش را نمی‌گوید، بلکه راوی آنچه را شخصیت گفته به صورت سوم‌شخص گزارش می‌دهد (پرینس، ۱۳۹۱، ص. ۵۲). در این منظومه، راوی ـ نویسندهٔ انتزاعی، در گونهٔ روایی متن‌گرا به شیوهٔ گفتمان غیرمستقیم آزاد از زبان شخصیت‌های قصه سخن می‌گوید. برای مثال، آنگاه که پدر و مادر لیلی او را از عشق مجنون برحذر می‌دارند، خواننده مستقیماً نصیحت‌های والدین لیلی را نمی‌خواند، بلکه راوی است که به جای آن‌ها سخنشان را بیان می‌کند:

فرزند خجسـته را نشانـدنـد بر وی ز سخن گهر فشاندنـد
ای مـردم چشـم و راحـت دل کم شـو نمـک جـراحت دل....
خلق از تـو و قیـس آنچـه گویند زان قصه نه نیکی تو جویند
(همان، ص. ۷۹۸)

در این گونهٔ روایی نیز، ابتدا پایهٔ زمانی و مکانی راوی از روایتش فاصله دارد. ولی از آنجایی که راوی به شیوهٔ غیرمستقیم از زبان شخصیت‌ها سخن می‌گوید این فاصلهٔ زمانی و مکانی کم‌رنگ‌تر می‌شود و اعتماد و باورپذیری خواننده به راوی بیشتر می‌شود. لذا کارکرد گفتمانی از وضعیت توضیحی روایتگری راوی به وضعیت عاطفی کنشگران تغییر پیدا می‌کند و عاطفه و احساس خواننده همسو یا در تعارض با کنشگران قصه قرار می‌گیرد.

۵. **تفسیرهای خارج از قصه**: ویژگی دیگری که گونهٔ روایی متن‌گرا در دنیای داستانی ناهمسان برخوردار است، اظهار «تفسیرهایی خارج از قصه» است. راوی متن‌گرا با فاصله از روایت و از افقی فراتر از دنیای داستان، با به‌کارگیری گفتمانی تعمیمی و توضیحی به تفسیر عشق پرداخته است:

عشق اول او سرود و شادیست بیرون ز آهنگ نامرادیست
نی رنج غرامتست در وی نی زخم ملامت است در وی
سرمایهٔ رحمت و سرور است از سود و زیان دهر دور است
(همان، ص. ۷۷۵)

و یا آنجا که راوی متن‌گرا دربارهٔ نامیده شدن قیس به نام «مجنون» را به‌خاطر عشق جنون‌آمیزش به لیلی بازگو می‌کند، از داستان خارج می‌شود و نویسندهٔ واقعی «جامی» را مورد خطاب قرار می‌دهد که هیچ کاری در جهان برتر از عشق‌ورزی نیست:

جامی بگسل ز هرزه‌کاری تا نام به عاشقی بر آری
در کارگهٔ سپهر دوار بهتر نبود ز عاشقی کار
(همان، ص. ۷۸۲)

و باز راوی متن‌گراست که با گفتمانی توضیحی، دلالت و افق معنایی متفاوتی از عشق مجنون ارائه می‌دهد و آن را نه عشق مجازی بلکه عشقی حقیقی و الهی توصیف می‌کند:

هان تا نبری گمان که مجنون بر حسن مجاز بـود مفتون
در اول اگر چـه داشـت میـلی با جـرعه‌کـشی ز جـام لیلی
مستیش ز باده بود نه از جـام از جـام رهـیده شـد سرانجام
(همان، ص. ۸۹۶)

همچنین، راوی متن‌گرا با گفتمانی توضیحی و عاطفی و با پایهٔ زمانی و مکانی خارج از روایت به تفسیر جهان هستی پرداخته است و آدمی را اسیر جبر سرنوشت و روزگار می‌داند:

تا بود در این جهان چنین بود با محنت و درد همنشین بود
آن کیست که در جهان چنین نیست وز فرقت دوستان حزین نیست
(همان، ص. ۸۹۹)

بنابراین، راوی متن‌گرا با گفتمانی شناختی و تفسیری دربارهٔ زندگی ناپایدار دنیوی و رنج حاصل از آن با روایت‌شنو سخن می‌گوید و با گفتمانی توضیحی شرح می‌دهد که آدمی می‌تواند از طریق عبادت و ریاضت از هستی مجازی گذر کند و پیوستن به حق به جاودانگی و عمر ابد دست یابد:

زان پیش کـز ایـن کمـان کیـن‌توز بر سیـنه خـوریـم تیـر دلدوز
آن بـه کـه بـه گـوشـه‌ای نشینـیم زیـن مـزرعه خوشه‌ای بچینیم
از هسـتی خـود نـجـات یابـیـم وز عمـر ابـد حیـات یابیـم...
(همان، ص. ۹۰۴)

۴ـ۲ـ۲. گونهٔ روایی کنشگرا

کارکرد این نوع گونهٔ روایی در دنیای داستانی ناهمسان منظومهٔ لیلی و مجنون بدین صورت است که در هر پی‌رفت پس از راوی متن‌گرا فرصت و امکان روایت می‌یابد. استفاده از این گونهٔ روایی، صرفاً به شخصیت‌های اصلی داستان (لیلی و مجنون) محدود نیست، بلکه شخصیت‌های فرعی (پدر مجنون، پدر لیلی، افراد قبیلهٔ لیلی و مجنون، شبان، قاصد، خلیفه، بیوه‌زن، کثیر، نوفل و ...) نیز از طریق گفت‌وگو بخش‌های از قصه را روایت می‌کنند. در دنیای داستانی ناهمسان این منظومه، روایتگری کنشگران به سه صورت گفتمان مستقیم، گفتمان مستقیم آزاد و مناظره انجام می‌شود:

۴ـ۲ـ۲ـ۱. گفتمان مستقیم

در این نوع گفتمان، «شخصیت خودش واژگانش را می‌گوید» (پرینس، ۱۳۹۱، ص ۵۲). درواقع، کنشگران خود به بیان افکار، عواطف و کنش‌های داستانی‌شان می‌پردازند. هر چند راوی دانای کل به درون ذهن شخصیت‌ها نفوذ دارد، لیکن بیان عواطف و احساسات شخصیت‌ها توسط خودشان بر کارکرد عاطفی گفتمان می‌افزاید، لذا در دنیای داستانی ناهمسان در منظومه‌های غنایی به‌خاطر کارکرد عاطفی گفتمان از گونهٔ روایی کنشگرا استفاده می‌شود. در این منظومه، مجنون و سپس لیلی بیشترین گفتمان مستقیم را به خود اختصاص داده‌اند. گرفتاری مجنون در عشق لیلی و تلاش‌های نافرجام او برای رسیدن به وصال و نیز فراق و هجران معشوق موجب خلق مونولوگ‌های جانگداز مجنون شده است. برای نمونه، هنگامی که لیلی به گفتهٔ غمازان اعتماد می‌کند و به تصور بی‌وفایی مجنون او را از خود می‌راند، روایت به شیوهٔ گفتمان مستقیم (مونولوگ مجنون با خود) بازنمایی می‌شود:

دردا که عظیـم دردنـاکـم در راه امیـد و بیم خـاکـم
هر لحـظه فـرو روم بـراهی خـود را نبرم گمـان گـناهی...
پاکـم ز گنـاه پیـچ در پیچ عشق است گناه من دگر هیچ
(جامی، ۱۳۸۲،ص. ۷۹۱)

از آنجایی که درون‌مایهٔ اصلی این داستان عشق است، لذا تک‌گویی درونی (مونولوگ) عاشق در گونهٔ روایی گنشگرا کاربرد فراوانی دارد و در جای جای روایت مجنون در خیال خود با معشوق گفت‌وگو می‌کنند و یا خطاب به نفس از غم عشق و هجران شکوه می‌کند. مانند مونولوگ مجنون بعد از اولین دیدارش با لیلی (همان، ص. ۷۷۱)، مونولوگ مجنون با خود بعد از واقعهٔ چندین بار برگشتن ناقه به خاطر عشق به فرزندش (همان، ص. ۷۷۷)، مونولوگ مجنون بعد از درخواست لیلی که دیگر به دیدارش نیاید (همان، ص. ۸۰۰)، مونولوگ مجنون بعد از دیدار کاروان معشوق در حجاز (همان، ص. ۸۴۵)، مونولوگ مجنون بعد از ازدواج لیلی با ثقیف (همان، ص. ۸۴۵)، مونولوگ مجنون بعد از دیدن درخت نخل که یادآور قد بلند معشوق است (همان، ص. ۸۵۹)، مونولوگ مجنون بعد از دیدن پرندهٔ جداافتاده از یار (همان، ص. ۸۶۰)، مونولوگ مجنون بعد از آنکه لیلی کاسه‌اش را می‌شکند (همان، ص. ۸۸۹). کاربرد این تعداد از تک‌گویی درونی، موجب افزایش کارکرد عاطفی گفتمان در گونهٔ روایی کنشگرا شده است. در این حالت، با افزایش بُعد عاطفی گفتمان نوعی اتصال گفتمانی بین راوی و روایت‌شنو پدید می‌آید که موجب پویایی گفتمان می‌گردد.

از طرف دیگر، عشق پنهان لیلی به مجنون و ناتوانی از اظهار آن در جامعهٔ مردسالاری که ابراز عشق از جانب زنان را تابو و سنت‌شکنی می‌داند، سبب خلق واگویه‌های حزن‌آلود لیلی در فراق از معشوق است، هر چند که تک‌گویی‌های درونی لیلی در قیاس با مجنون بسیار ناچیز است:

مردان همه جا خجسته حال اند بیچاره زنان که بسته بال اند
آمد شد عشق کار مـن نیـست زن مالک کار خویشتن نیست
(همان، ص.۷۷۲)

نمونه‌های دیگر از گفتمان مستقیم شخصیت‌ها در این منظومه می‌توان به گفت‌وگوهای لیلی و مجنون با دیگر کنشگران قصه اشاره کرد که بسامد آن به ۲۴ مورد می‌رسد (ر.ک: ص ۷۷۴، ۷۸۱، ۷۹۱، ۷۹۲، ۸۰۲، ۸۰۴، ۸۰۷، ۸۱۵، ۸۲۳، ۸۳۹، ۸۴۹، ۸۵۵، ۸۵۸، ۸۵۸، ۸۶۰، ۸۶۴، ۸۶۹، ۸۷۹، ۸۸۰، ۸۹۱، ۸۹۷ ، ۸۹۸، ۹۰۰). کاربرد این نوع گفتمان در گونهٔ روایی کنشگرا سبب می‌شود خواننده هر بار از چشم‌انداز و زاویهٔ دید شخصیت‌ها به حوادث داستان بیندیشد و پایهٔ حسی ـ ادراکی خواننده متناسب با احساسات و افکار هر یک از شخصیت‌ها تغییر کند. بدین ترتیب، کانون‌پردازی نیز چندگانه و متغیر است. عشق از نگاه کانونی‌ساز مجنون و لیلی یعنی پایداری در راه عشق و وفاداری به معشوق تا لحظهٔ مرگ و گذشتن از نام و ننگ. اما از دیدگاه پدر مجنون عشق حادثه‌ای گذراست که با ازدواج با دیگری ازبین می‌رود. نیز از منظر پدر لیلی، عشق برای زنان جز بی‌آبرویی و رسوایی ثمری ندارد. همچنین، گفتمان مستقیم در گونهٔ روایی گنشگرا در این منظومه، از این نظر که پایهٔ زمانی و مکانی خواننده را به کنشگران نزدیک‌تر می‌سازد بر باورپذیری روایت و بر کارکرد عاطفی و شناختی گفتمان تأثیرگذار است.

۴ـ۲ـ۲ـ۲. گفتمان غیر مستقیم آزاد

منظور از گفتمان غیرمستقیم آزاد، زمانی است که شخصیت خودش صحبت نمی‌کند و راوی آشکارا اعلام می‌کند که از زبان شخصیت صحبت می‌کند (پرینس، ۱۳۹۱، ص. ۵۲). نوع دیگر از گونهٔ روایی کنشگرا در این منظومه، به صورت گفتمان غیرمستقیم

آزاد بازنمایی شده است. این گفتمان بیشتر مربوط به شخصیت‌های فرعی داستان است که حتی بعضاً هیچ نام و نشان مشخصی ندارند و به صورت کلی از آن‌ها یاد شده است. برای نمونه، در ابتدای قصه، افراد قبیلهٔ مجنون با وصف زیبایی لیلی، آتش عشق را در دل او برمی‌افروزند:

گفتند که در فلان قبیله ماهیست چو حور عین جمیله
لیـلی آمـد بنام و خیلی هر سو به هواش کـرده میـلی
(جامی، ۱۳۸۲، ص. ۷۶۸)

نمونه‌هایی از این گفتمان را می‌توان در تقاضای افراد قبیلهٔ مجنون از دوستش برای پی بردن به سرّ مجنون (همان، ص.۷۸۴)، گفت‌وگوی افراد قبیلهٔ مجنون با پدر وی برای رفتن به خواستگاری لیلی (همان، ص. ۷۸۷)، غمازی که به دروغ خبر ازدواج مجنون را به لیلی می‌دهد (همان، ص.۷۹۰)، گفت‌وگوی افراد قبیلهٔ مجنون با او برای اطاعت از فرمان خلیفه (۸۰۷)، پاسخ افراد قبیلهٔ مجنون به فرستادهٔ خلیفه (همان، ص. ۸۳۷)، خواستگاری ثقیف از لیلی (همان، ص. ۸۴۷)، گفت‌وگوی والدین لیلی درمورد ازدواج او با ثقیف (همان، ص. ۸۴۸) مشاهده کرد. کارکرد این نوع گفتمان غالباً القایی است، بدین معنی که «یکی از دو طرف تعامل باید طرف دیگر را به اجرای کنش، متقاعد سازد» (شعیری، ۱۳۸۸، ص. ۱۸). در این قصه نیز، اطرافیان لیلی و مجنون می‌کوشند آنان را به انجام کنش‌های مورد تأیید جامعه متقاعد سازند. همچنین، از این حیث که پایهٔ زمانی و مکانی شخصیت‌های فرعی، با پایهٔ زمانی و مکانی قصه یکی است، کانون‌پردازی آنان از «مفهوم عشق» همسو با ساختار فرهنگی جامعه است، از این نظر عموماً در نقطهٔ مقابل دو دلداده قرار می‌گیرند. بدین ترتیب، به علت انفصال گفتمانی والدین و خویشان دو دلداده با آنان، گسترهٔ شناختی گفتمان پایین می‌آید و هیچ یک از طرفین گفت‌وگو قادر به درک یکدیگر نیستند. این امر از طرفی دیگر،

باعث می‌شود فشارهٔ عاطفی گفتمان به‌سرعت افزایش یابد و شخصیت‌های اصلی قصهٔ خود را در برابر جامعه و قوانین سختگیرانهٔ آن بی‌پناه و تنها احساس کنند.

۴ـ۲ـ۲ـ۳. مناظره (گفت‌وگوی تن به تن)

گفت‌وگوی تن به تن و رویاروی شخصیت‌های داستانی، به‌ویژه مناظراتی که بین دو دلداده رخ می‌دهد از بخش‌های درخشان این منظومه است که بار عاطفی گفتمان را در گونهٔ روایی کنشگرا چندین برابر می‌کند. در اولین گفت‌وگوی مجنون و لیلی، مجنون در پاسخ به این پرسش لیلی که علت مستی و ناهوشیاری مجنون را می‌پرسد چنین پاسخ می‌دهد که از بادهٔ عشق او نوشیده است:

گفتا ز کف تو خوردم این می ویـن بـاده تـو دادیم پیاپی

(جامی، ۱۳۸۲، ص. ۷۸۰)

در آخرین دیدار لیلی با مجنون، مناظره و گفت‌وگویی با یکدیگر دارند که بر تحول روحی مجنون و رهایی از عشق مجازی و پیوستن به معشوق حقیقی دلالت دارد:

گفتـا تـو کـه و از کـجـایی بیـهوده بسوی من چه آیی
گفتـا که منـم مـراد جانت کـام دل و رونـق روانـت
گفتا رو رو که عشقت امروز در من زده آتشی جهان سوز
بـرد از نظـرم غبـار صـورت دیـگر نشـوم شـکار صـورت

(همان، ص. ۸۸۹)

از دیگر مناظره‌های این منظومه می‌توان به مناظرهٔ مجنون با پدرش (همان، ص. ۷۸۵ و ۷۸۹)، مناظرهٔ لیلی و مجنون (همان، ص. ۷۹۵)، مناظرهٔ مجنون با بیوه‌زن همسایهٔ لیلی (همان، ص. ۸۰۵)، مناظرهٔ قبیلهٔ مجنون با پدر لیلی (همان، ص. ۸۱۲)، مناظرهٔ نوفل و پدر لیلی (همان، ص. ۸۱۸ـ۸۱۹)، مناظرهٔ نوفل و مجنون با قبیلهٔ لیلی (همان، صص. ۸۲۰ ـ ۸۲۱)، مناظرهٔ مجنون با صیاد (همان، ص. ۸۲۶)، مناظرهٔ لیلی با

شبان گلهٔ لیلی (همان، ص. ۸۳۱)، مناظرهٔ کثیر و مجنون (همان، ص. ۸۳۲)، مناظرهٔ مجنون با قبیله‌اش (همان، صص. ۸۳۷ ـ ۸۳۸)، مناظرهٔ مجنون با کاروان حجاز (همان، ص. ۸۶۵)، مناظرهٔ مجنون با قاصدی که خبر ازدواج لیلی را به او می‌دهد (همان، ص. ۸۶۵)، مناظرهٔ مجنون با قاصدی که نامهٔ لیلی را می‌آورد (همان، ص. ۸۶۵)، مناظرهٔ مجنون با قاصدی که خبر وفات شوهر لیلی را می‌دهد (همان، صص. ۸۷۳ ـ ۸۷۴)، مناظرهٔ لیلی با مادر در بستر مرگ (همان، ص. ۹۰۲) اشاره کرد.

کارکرد گفتمانی این مناظرات که بسامد قابل توجهی از روایت را به خود اختصاص داده است، عاطفی ـ شناختی است. بدین صورت که در مناظراتی که بین لیلی و مجنون رخ می‌دهد فشارهٔ عاطفی (اشتیاق به وصال) و گسترهٔ شناختی (ارزشمندی عشق) افزایش پیدا می‌کند. اما در مناظراتی که لیلی و مجنون با دیگران دارند فشارهٔ عاطفی (موانع وصال) کاهش اما گسترهٔ شناختی (پایداری در عشق) افزایش پیدا می‌کند.

۴ـ۳ـ۳. گونهٔ روایی خنثی

در این منظومه هرگاه زمان داستانی متوقف می‌شود تا فضای حاکم بر قصه، وضعیت ظاهری و جسمانی قهرمانان و موقعیت شخصیت‌های داستان توصیف شود از گونهٔ روایی خنثی استفاده شده است که از نظر بسامد کم‌ترین کاربرد را در بین گونه‌های روایی به‌کار رفته در این منظومه دارد. برای نمونه، آن بخش از روایت که دربارهٔ توصیف زیبایی لیلی است گونهٔ روایی از نوع خنثی است. بدین معنی که تمرکز خواننده نه بر روی راوی است و نه بر روی کنشگر است، بلکه گویی خواننده بی‌واسطه و مستقیم به تماشای زیبایی لیلی می‌نشیند:

در حـلهٔ نـاز دیـده سروی چـون کبک دری روان تذروی

رویی ز حساب وصف بیرون گلگونه نکرده لیک گلگون
جبهه چو کشیده لوح سیمی نی نی ز مه تمام نیمی
ابروش کمان عنبرین توز مژگانش ز مشک تیره دلدوز....
لیلی آمد بدین شمایل وز جای برفت قیس را دل
(همان، ص. ۷۶۹)

نمونهٔ دیگر از کاربرد گونهٔ روایی خنثی در توصیف فرارسیدن شب و جدایی لیلی و مجنون به حکم ضرورت از یکدیگر است. خواننده در این بخش، بدون حضور راوی یا کنشگر، سنگینی حاکم بر فضای داستان را ادراک می‌کند. لذا در این گونهٔ روایی، علی‌رغم آنکه نگاه خواننده معطوف به راوی یا کنشگر نیست بر کارکرد عاطفی گفتمان می‌افزاید:

شب کز سر چرخ لاجوری گوی زر خور ز تیز گردی
در ظلمت چاه مغرب افتاد شد عرصهٔ دهر ظلمت آباد
زرین طاوس ازین کهن باغ بگذشت و نشست لشکر زاغ
(همان، ص.۷۷۰)

در توصیف فضاهای شاد و نشاط‌آمیز قصه نیز از گونهٔ روایی خنثی استفاده شده است. برای نمونه، صبحدم که موعد قرار لیلی و مجنون است، خواننده بی‌واسطهٔ راوی وارد فضای داستان می‌شود و برپایهٔ حسی ـ ادراکی خود، دم مسیحای صبح را پایان‌بخش شب دیجور فراق مجنون می‌یابد:

چون عیسی، صبحدم برآورد وز زرد قصب علم برآورد
باد دم او به مشک بیزی اخضر شجر و شکوفه ریزی
زرین علمش بزر فشانی نیلی صدف و گهر فشانی
(همان، ص.۷۷۲)

جایگاه دیگری که در این منظومه از گونهٔ روایی خنثی استفاده شده است در شرح وضعیت و احوال شخصیت‌های اصلی قصه یعنی لیلی و مجنون است. برای نمونه، در آن بخش از قصه که مجنون با شنیدن آواز لیلی از خود بی‌خود می‌شود و در خاک می‌غلتد و بی‌هوش می‌شود، توجه خواننده بر راوی و کنشگر نیست، بلکه بر وضعیتی که کنشگر در آن قرار گرفته است جلب می‌شود:

مجـنون چو نشان دوست بشنید چون اشک بخون و خاک غلطید
افـتـاد ز پـای رفتـه از کـار چشـم از نظـر و زبـان ز گفتـار
بیخـود بـه زمیـن فتـاد تـا دیر در بیـخـودی ایستـاد تـا دیر
(همان، ص. ۸۲۹)

۵. نتیجه

آنچه از مطالعهٔ گونه‌شناسی روایی منظومهٔ لیلی و مجنون جامی حاصل می‌شود، استخراج، قاب‌بندی/ الگوی روایی است که قابل تعمیم به غالب منظومه‌های عاشقانهٔ فارسی است. درواقع، راوی ـ نویسندهٔ انتزاعی این منظومه بعد از روایت قصهٔ خودش، به نقل از راویان پیش از خود قصهٔ لیلی و مجنون را روایت می‌کند. براساس نظریهٔ گونه‌شناسی ژپ لینت ولت در آغاز می‌توان دو نوع دنیای داستانی همسان و ناهمسان را در منظومهٔ لیلی و مجنون از یکدیگر تفکیک کرد. در دنیای داستانی همسان، راوی ـ نویسندهٔ انتزاعی به گونه‌ای کنشگرا، راوی قصهٔ خویش است. وی مناجات خود با حق، مدح پیامبر، بیان توحید و وصف عشق را روایت می‌کند و با گفتمانی توضیحی اهداف و انگیزه‌های خود را از سرودن این داستان یاد کرده است. سپس، در پایان اثر با گفتمانی تفسیری و تعمیمی به ناپایداری جهان و فرومایگی آن پرداخته است. در دنیای داستانی همسان این منظومه، به‌علت فرایند اتصال گفتمانی، پایهٔ ادراکی راوی

(پرسپکتیو)، پایهٔ زمانی، مکانی و کارکرد گفتمانی براساس معرفت‌شناسی و هستی‌شناسی عصر جامی (ایدئولوژی عرفان) شکل گرفته است. گونه‌های روایی در دنیای داستانی ناهمسان این منظومه به ترتیب بسامد به‌صورت متن‌گرا، کنشگرا و خنثی کاربرد داشته است. گونهٔ روایی متن‌گرا با ویژگی‌هایی چون خداگونگی، خودآگاهی از قصه‌گویی، تفسیرهای خارج از قصه، به قضاوت دربارهٔ ظاهر و کنش شخصیت‌های قصه می‌پردازد و گفتمان در این گونهٔ روایی از کارکردی ارزیابی برخوردار است. استفاده از گونهٔ روایی کنشگرا، محدود به شخصیت‌های اصلی داستان (لیلی و مجنون) نیست، بلکه شخصیت‌های فرعی (پدر مجنون، پدر لیلی، افراد قبیلهٔ لیلی و مجنون، شبان، قاصد، خلیفه، بیوه‌زن، کثیر، نوفل و ...) نیز از طریق گفت‌وگو بخش‌های از قصه را روایت می‌کنند. در دنیای داستانی ناهمسان این منظومه، روایتگری کنشگران به سه صورت گفتمان مستقیم، گفتمان غیرمستقیم آزاد و مناظره انجام می‌شود که محور عاطفی گفتمان را تقویت می‌کند. در این گونهٔ روایی از آنجایی که پایهٔ زمانی و ادراکی کنشگران با دنیای داستانی یکسان است، پرسپکتیو روایی راوی محدود است، اما چون شخصیت‌ها افکار، احساسات و اندیشه‌های خود را بی‌واسطهٔ حضور راوی بیان می‌کنند عمق پرسپکتیو روایی افزایش می‌یابد. در این منظومه، هرگاه زمان داستانی متوقف می‌شود تا فضای حاکم بر قصه، وضعیت ظاهری و جسمانی قهرمانان و موقعیت شخصیت‌های داستان توصیف شود از گونهٔ روایی خنثی استفاده شده است که از نظر بسامد کمترین کاربرد را در بین گونه‌های روایی به‌کاررفته در این منظومه دارد و محور عاطفی گفتمان را تقویت می‌کند.

پی‌نوشت‌ها

1. discourse
2. narrative studies
3. Jaap lintvelt
4. Algirdas Julien Greimas
5.Tzvetan Todorof
6. Roman Jakobson
7. auctoriel type narrative
8. actoriel type narrative
9. nature olempien type narrative

منابع

پارسا، س.ا.، و رحیمی، م. (۱۳۹۶). بررسی نشانه معناشناختی داستان لیلی و مجنون جامی بر پایهٔ تحلیل گفتمان. *فنون ادبی*، *۱*، ۱ ـ ۱۸.

پروینی، خ.، و ناظمیان، ه. (۱۳۸۷). الگوی ساختارگرایی ولادیمیر پراپ و کاربردهای آن در روایت‌شناسی. *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، *۱۱*، ۱۸۳ ـ ۲۰۳.

پرینس، ج. (۱۳۹۱). *روایت‌شناسی: شکل و کارکرد روایت*. ترجمهٔ م. شهبا. تهران: مینوی خرد.

تولان، م. (۱۳۸۳). *روایت‌شناسی درآمدی زبان‌شناختی ـ انتقادی*. ترجمهٔ ف. علوی و ف. نعمتی، تهران: سمت.

جامی، ن. (۱۳۸۲). *مثنوی هفت اورنگ*. به تصحیح و مقدمه م. مدرس گیلانی. تهران: مهتاب.

حری، ا. (۱۳۸۲). روایت و روایت‌شناسی. *زیباشناخت*، *۸*، ۳۲۱ ـ ۳۵۱.

خدیور، ه.، و شریفی، ف.(۱۳۹۰). اشتراکات لیلی و مجنون جامی و لیلی و مجنون نظامی و مجنون و لیلی امیرخسرو دهلوی. *اندیشه‌های ادبی*، *۷*، ۵۹ ـ ۸۸.

ذوالفقاری، ح. (۱۳۸۸). مقایسهٔ چهار روایت لیلی و مجنون نظامی، امیر خسرو، جامی و مکتبی. *متن‌شناسی ادب فارسی*، *۱*، ۵۳ ـ ۸۹.

شعیری، ح.ر. (۱۳۹۵). *تجزیه و تحلیل نشانه ـ معناشناختی گفتمان*. تهران: سمت.

شعیری، ح.ر. (۱۳۸۸). از نشانه‌شناسی ساختارگرا تا نشانه‌معناشناسی گفتمانی. *نقد ادبی*، ۸، ۳۳ ـ ۵۱.

فاضلی، م.(۱۳۸۳). گفتمان و تحلیل‌گفتمان انتقادی. *پژوهشنامهٔ علوم انسانی و اجتماعی*، ۱۴، ۸۱ ـ ۱۰۷.

عباسی، ع. (۱۳۸۱). تخیل، روایت و شکل‌شناسی در آثار داوود غفارزادگان. *پژوهشنامهٔ ادبیات کودک و نوجوان*، ۳۰، ۱۵۳ ـ ۱۶۷.

عباسی، ع. (۱۳۹۳). *روایت‌شناسی کاربردی*. تهران: دانشگاه شهید بهشتی.

کهنمویی، ژ.، خطاط، ن.، و افخمی، ع. (۱۳۸۱). *فرهنگ توصیفی نقد ادبی*. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

لینت ولت، ژ. (۱۳۹۱). *رساله‌ای درباب گونه‌شناسی روایت نقطه دید: نظریه و تحلیل*. ترجمهٔ ع. عباسی و ن. حجازی. تهران: علمی و فرهنگی.

محمدی فشارکی، م.، و خدادادی، ف. (۱۳۹۷). *فرهنگ توصیفی اصطلاحات روایت‌شناسی*. تهران: سورهٔ مهر.

مکاریکا، ا. (۱۳۸۵). *دانشنامهٔ ادبی معاصر*. ترجمهٔ م. نبوی و م. مهاجر. تهران: آگه.

یوسفی، ح. (۱۳۷۳). بررسی تحلیلی و تطبیقی لیلی و مجنون نظامی و جامی. *نشریهٔ ادبستان*، ۵۳، ۸۵ ـ ۸۷.

References

Abbasi, A. (2002). Imagination, narrative, and morphology in the works of Davoud Ghaffarzadegan. *Research Journal of Children and Young Adult Literature, 30*, 153-167. [in persian]

Abbasi, A. (2014). *Applied Narratology*. Tehran: Shahid Beheshti University Press. [in persian]

Fazeli, M. (2004). Discourse and critical discourse analysis. *Humanities and Social Sciences Research Journal, 14*, 81-107. [in persian]

Horri, A. (2003). Narrative and narratology. *Journal of Aesthetics, 8*, 321-351. [in persian]

Jami, N. (2003). *Masnavi Haft Awrang* (M. Modarres Gilani, Ed.). Tehran: Mahtab. [in persian]

Jaworski, A., & Coupland, N. (Eds.). (1999). *The Discourse Reader*. Routledge.

Kahnamoui Pour, J., Khattat, N., & Afkhami, A. (2002). *A Descriptive Dictionary of Literary Criticism*. Tehran: University of Tehran Press. [in persian]

Khadivar, H., & Sharifi, F. (2011). Commonalities between Jami's *Layla and Majnun*, Nizami's *Layla and Majnun*, and Amir Khusrow Dehlavi's *Majnun and Layla*. *Literary Thoughts, 7*, 59-88. [in persian]

Lintvelt, J. (2012). *Essay in Narrative Typology: Point of View: Theory and Analysis.* Translated by A. Abbasi & N. Hejazi.Tehran: Elmi va Farhangi. [in persian]

Makaryk, I. R. (2006). *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory.* Translated by M. Nabavi & M. Mohajer. Tehran: Agah. [in persian]

Mohammadi Fesharaki, M., & Khodadadi, F. (2018). *A Descriptive Dictionary of Narratological Terms*. Tehran: Soure-ye Mehr. [in persian]

Parsa, S. A., & Rahimi, M. (2017). Semiotic study of Jami's Layla and Majnun story on the basis of discourse analysis. *Literary Arts, 1*, 1-18. [in persian]

Parvini, Kh., & Nazemian, H. (2008). Vladimir Propp's Structuralism Pattern and its Functions in Narratology. *Journal of Research in Persian Language and Literature, 11,* 183-203. [in persian]

Prince, G. (2012). *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*. Translated by M. Shahba, Tehran: Minoy-e Kherad. [in persian]

Shairi, H.R. (2009). From structuralist semiotics to discursive semiotics. *Literary Criticism, 8*, 33-51. [in persian]

Shairi, H.R. (2016). *Analysis of Discourse Semiotics*. Tehran: Samt. [in persian]

Tolan, M. (2004). *Narrative: A Critical Linguistic Introduction.* Translated by F. Alavi & F. Nemati. Tehran: Samt. [in persian]

Yousefi, H. (1994). An analytical and comparative study of Nizami's and Jami's *Layla and Majnun*. *Adabestan Journal, 53*, 85-87. [in persian]

Zolfaghari, H. (2009). A comparison of four narrations of *Layla and Majnun* by Nizami, Amir Khusrow, Jami, and Maktabi. *Textual Criticism of Persian Literature و 1*, 53-89.