پژوهش هایی در باره لیلی و مجنون

(حکیم نظامی)

عناوین :

راز عشق لیلی و مجنون: بهروز ثروتیان

لیلی و مجنون: سید ضیاءالدین سجادی

لیلی و مجنون: م. صبحدم

و مقالات دیگر...

راز عشق لیلی و مجنون

در مثنوی لیلی‌ومجنون نظامی گنجه‌ای

دکتر بهروز ثروتیان

شناخت کوتاه و کلی

نظامی گنجه‌ای، شاعر و عارف فارسی‌گوی آذربایجان، داستان‌سرایی رمزگرا (سمبولیست) است که در قرن ششم هجری و در دوران حکومت اتابکان در گنجه می‌زیست. درست در همان سال‌هایی که شیخ فریدالدین عطار نیشابوری در دکان عطاری خویش به دیدهٔ حقیقت‌بین در اوضاع نابسامان جامعه می‌نگریست و رمزنامه‌های عارفانهٔ الهی‌نامه و منطق‌الطیر را می‌آفرید، نظامی گنجه‌ای نیز در گوشهٔ خلوت باغ و خانهٔ خویش در گنجه نشسته بود و هنرنامه‌های رازناک خود را به زبان شعر و با بهره‌جویی از شکل‌های خیالیِ بیان به گنج‌خانهٔ ادب فارسی می‌سپرد:

با سخن آنجا که بر آرد عَلَم
حرف زیاد است و زبان نیز هم
قافیه سنجان چو عَلَم برکشند
گنج دو عالم به سخن درکشند
خاصّه کلیدی که در گنج راست
زیر زبان مرد سخن‌سنج راست
(مخزن الاسرار)[1]

نظامی گنجه‌ای، با آگاهی و معرفت تمام، جهان ماوراءطبیعت (متافیزیک) را در بطن حوادث و وقایع مربوط به طبیعت (فیزیک) بیان و نمادهای شعری خویش را نیز از اشیاء و پدیده‌های طبیعت انتخاب می‌کند و هر دو عالم باطن و ظاهر را در جریان قانون فیزیکی جاری و ساری می‌داند و در همهٔ آثار خود به وجود رمزها اشاراتی صریح دارد، چنانکه در مثنوی هفت پیکر می‌گوید:

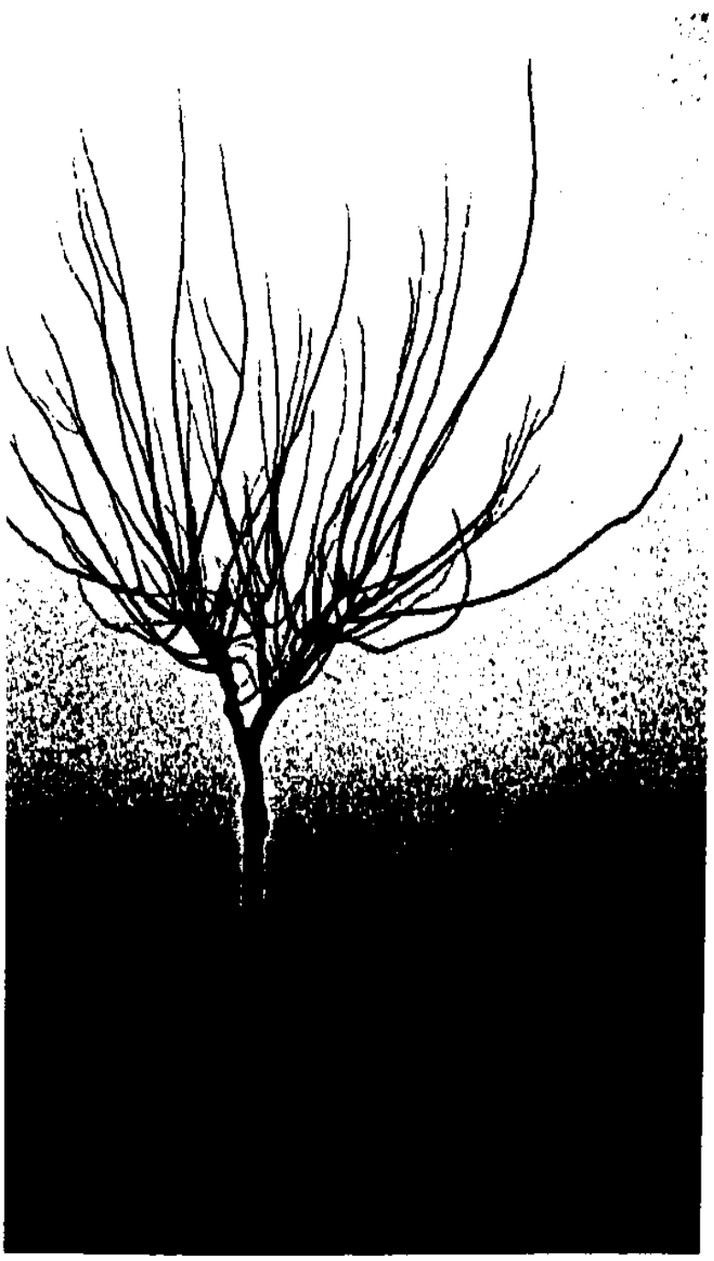
هرچه در نظم او ز نیک و بد است
همه رمز و اشارت و خرد است
پیش بیرونیان برونش نغز
وز درونش درونیان را مغز
هر یک افسانه‌ای جداگانه
خانهٔ گنج شد، نه افسانه
(هفت‌پیکر)[2]

بیرونیان یعنی اهل صورت و ماده‌پرستان (ماتریالیست‌ها) و درونیان یعنی اهل معنی و ایشان باورمندان به عالم ارواح (ایده‌آلیست‌ها) هستند و این رمزها و اشارات و حکمت (خرد) در همهٔ آثار نظامی قابل بررسی و بحث است.

چنان‌که در نخستین اثر عارفانهٔ خود مخزن‌الاسرار (گنج‌رازها)، چهار بند رازمند در خلوت‌های شبانهٔ خویش ساخته و درمنظومه‌های ۱۵ ـ ۱۸ آنچه را که در عالم مراقبه و مشاهدهٔ دل دیده به زبان رمز و با استفاده از اشیاء طبیعت سروده و در واقع سمبولیسم (رمزگرایی) را به زبان ناتورالیسم (طبیعت‌گرایی) بیان کرده است و این چهار بند از سیصد بیت بیشتر نیست و لیکن خود عالم دیگری است:

خواجه گریبان چراغی گرفت
دست من و دامن باغی گرفت
دامنم از خار غم آسوده کرد
تا به گریبان به گل آموده کرد

من چسو لب لاله شده خنده‌ناک
جامه به صد جای چو گل کرده چاک
لاله دل خویش به جانم سپرد
گل کمر خود به میانم سپرد
تا علم عشق به جایی رسید
کز طرفی بوی وفایی دمید
گفت فرود آی وز خود دم مزن
ورنه فرود آرمت از خویشتن
آب روان بود فرود آمدم
تشنه زبان بر لب رود آمدم
چشمه‌ای افروخته‌تر ز آفتاب
خِضر چو خَضراش ندیده به خواب
خوابگهی بود سمن زار او
خواب کُنِ نرگس بیدار او
باد نویسنده به دست امید
قصه گل بر ورق مشک بید
گه به سلام سمن آمد بهار
گه به سپاس ایزد گل رفت خار



در این گردش روحانی، باغ ادب و عرفان ایرانی - اسلامی است که شاعر را فصاحت و بلاغت از عالم معنی می‌دهند و او خواجه و سرور کاینات را در عالم ذکر دل می‌بیند و با او داستان‌ها دارد.

باد نقاب از طرفی برگرفت
خواجه سبک عاشقی‌ای درگرفت
گل نَفَسی دید شکر خنده‌ای
بر گل و شکّر نفس افکنده‌ای

مشاهدات شاعر را باید با دقت و هوشیاری زیرنظر گرفت که در پایان کار برای راهنمایی خوانندگان گنج‌نامهٔ هنری خویش اشاره‌ای کوتاه می‌کند و می‌گوید: من که آن شب را وصف و تعریف کرده‌ام آن وصف را از عالم عرفان و معرفت گفته‌ام و در آنجا شب نمودار و رمزی برای گوشهٔ خلوت و پردهٔ تنهایی است و هر جا شمع، به کار برده‌ام غرض از آن بصیرت و بینایی عارفانه

است و عود و گلاب هر یک نموداری برای ناله و اشک سحرخیزان است و پیشاپیش نیز در بند ۱۷ مخزن‌الاسرار نکته‌ای ساخته چهار رمز نهادهٔ سبز و فلک و باغ و سرشک را توضیح می‌دهد و آنگاه می‌گوید: هر کسی محرم این راه و این راز نیست و شما نمی‌توانید بدانید من چه می‌گویم:

ای تَپشِ ناصیه از داغ من
بی‌خبر از سبزه و از باغ من
سبزه نظر بود و فلک تاب او
باغ سخن بود و سرشک آب او
و آنکه رُخَش پردگی خاص بود
آیینهٔ صورت اخلاص بود
بس که سرم بر سر زانو نشست
تا سر این رشته بیامد به دست

یعنی بر سر دو زانو نشسته، شب‌ها بیدار مانده و ذکر پیوسته‌ام تا سر این رشتهٔ معرفت به دستم آمده است:[۳]

این سفر از راه یقین رفته‌اند
راه چنین رو، که چنین رفته‌اند
محرم این راه نه‌ای، زینهار
کار نظامی به نظامی گذار

بار دیگر در پایان بند ۱۸ به وجود رمزها اشاره کرده، گزارش مشاهدات قلبی خود را به پایان می‌برد و در واقع برای پژوهندگان آثار خود نهیب می‌زند که من هر چه سروده‌ام همه را از عالم بالا داده‌اند، و به گفتهٔ خود او، جبرئیل (ع) الهام‌بخش ابیاتش بود.[۴] و همه نور خیالات شب قدر عارف فارسی‌گوی گنجه است:

من که از آن شب صِفَتی کرده‌ام
آن صفت از معرفتی کرده‌ام
شب صفت پردهٔ تنهایی است
شمع در و گوهر بینایی است
عود و گلابی که بر او بسته‌اند
ناله و اشک دو سه دل خسته‌اند
و آن همه خوبی که در آن صدر بود
نور خیالات شب قدر بود
محرم آن پردهٔ زنگی نورد
کیست درین دایرهٔ لاجورد
صبح که پروانگی آموخته‌ست
خوشتر از آن شمع نیفروخته‌ست
کوش کز آن شمع به داغی‌رسی
تا چو نظامی به چراغی‌رسی

رمزهای نهاده در حکایات و داستان‌های کوتاه مخزن‌الاسرار خود موضوع کتاب و دفتری مفصل است که شاعر بخش دوم کتاب را پیش از قسمت اول سروده و برای بیست مقالهٔ آن، بیست داستان کوتاه نقل کرده و در هر یک رمزی حیرت‌آور نهفته است چنانکه در داستان سلیمان و پیرمرد کشاورز، پیر را پایه‌ای بالاتر از سلیمان پیامبر خدا داده و از زبان او دیوان را با سلیمان شریک و انباز کرده است و در واقع پیر رمزی است برای خضر راهنما:

دانه به انبازی شیطان مکار
تا ز یکی هفتصد آرد به بار
(مخزن ۷ بند ۲۴)

رمزنامهٔ لیلی و مجنون

مثنوی لیلی و مجنون، افسانه‌ای عاشقانه از قوم عرب است و نظامی گنجه‌ای آن را بهانه‌ای ساخته است تا حیرت‌انگیزترین باور دینی و درونی خویش را به زبان رمز بیان کند. در این داستان پسر و دختری نابالغ به همدیگر مهر می‌ورزند و به زور از هم دور نگه داشته می‌شوند، عشقی جان‌سوز در دل هر دو کودک شعله‌ور می‌گردد و سرانجام آن دختر، دوشیزه می‌ماند و به ذکر دل زندگی می‌گذراند تا فرّه ایزدی و نور الهی از دل وی تابیدن می‌گیرد و او را به مقام والای معنوی می‌رساند و چو در میانهٔ این‌دو عاشق و معشوق از هوس‌ها و غریزه‌های عشق خاکی چیزی نبوده و ددهٔ نفس هر دو

مرده است عشق حقیقی ــ نه مجازی ــ رنگ الهی به خود گرفته و سرانجام در آخرین و نخستین دیدار، لیلی از مجنون دستگیری کرده و آن مَلَک یا نور ایزدی در دل مجنون جای گرفته و مجنون به بینایی و بصیرت عارفانه رسیده است:

آیین دگر گرفته کارش آیینهٔ خویش داده یارش

در این گفتار کوشش می‌شود به سخنی هر چه کوتاه‌تر راز این عشق جانسوز ــ و در عین حال پیروز ــ در مثنوی لیلی و مجنون نظامی بررسی شود و معلوم گردد که تا آخرین دیدار این دو انسان که نخستین دیدار آن دو نیز از نزدیک بوده است هیچ رابطه‌ای از عشقبازی در معنی عرف عام آن در میانهٔ ایشان نبوده و پس از دوران کودکی تنها یک‌بار یکدیگر را از فاصله‌ای دور دیده‌اند و یکبار نیز بی‌آنکه همدیگر را ببینند صدای خوش مجنون را لیلی و بوی خوش معشوق را مجنون از دور شنیده است.

آنچه پیش از بررسی داستان گفتنی است افشای این راز است که نظامی گنجه‌ای پیش از آغاز نظم مثنوی با هدفی اندیشیده آن را برگزیده و به بهانهٔ این که در ریگزارهای ولایت عرب نمی‌توان از عشق و مجالس بزم سخن گفت، شگردی رازمند به کار می‌برد تا مسأله و مطلبی بدیع را دربارهٔ زنان مطرح بکند، و این راز آن چنان در پرده نهان مانده است که شاید از همهٔ مقلدان مثنوی لیلی و مجنون و سرایندگان، بعد از نظامی، کسی به رمز نهاده درآن پی‌نبرده است و نگارندهٔ این مقاله در شهر باکو شاهد اجرای نمایشنامهٔ لیلی و مجنون **فضولی** شاعر بزرگ ترک بودم و دیدم به آواز و شعر ــ و به زبان ترکی ــ می‌خوانند: «یک زن نمی‌تواند دو شوهر داشته باشد»!

معلوم می‌شود که فضولی به مسألهٔ دوشیزه ماندن لیلی توجه نداشته است. در صورتی که بی‌هیچ تحقیقی در داستان لیلی و مجنون در همان آغاز داستان، نظامی از قول شاه اخستان می‌نویسدو می‌گوید شاه اخستان از من خواسته است چند بیتی بکر چون لیلی بکر بر سخن نشانم. یعنی سخنی بگویم که از اندیشهٔ هیچ‌کس دیگری نگذشته و قلم هیچ‌کس دیگری بر روی کاغذ ننوشته است.

در حال رسید قاصد از راه
آورد مثال حضرت شاه
بنوشته به خط خوب خویشم
ده پانزده سطر نغز بیشم
هر حرف ازو شکفته باغی
افروخته‌تر ز شب چراغی
کای محرم حلقهٔ غلامی
جادو سخن جهان نظامی!
از چاشنی دم سَحرخیز
سِحری دگر از سخن برانگیز
در لافگه شگفت کاری
بنمای فصاحتی که داری
خواهم که کنون به یاد مجنون
رانی سخنی چو درّ مکنون
چون لیلی بکر اگر توانی
بکری دو سه در سخن نشانی[5]

نظامی در مثنوی شرفنامه نیز به سخن گفتن بکر خویش اشاره‌ای دارد و با اندکی بی‌مهری در کار فردوسی می‌نگرد و می‌گوید روزی پیش می‌آید که سکهٔ شاهان می‌شکند و آنجا کار و خود فردوسی نیز ارزش خود را از دست می‌دهد و داستان و مَثَلِ جهودی را بر زبان می‌آورد که مسی را زراندود کرده است:

بدین دلفریبی سخن‌های بکر
به سختی توان زادن از راه فکر
سخن گفتن بکر، جان سفتن است
نه هر کس سزای سخن گفتن است
به دُرّی سفالینه‌ای سفته گیر
سرودی به گرمابه‌ای گفته گیر

بیندیش از آن دشت‌ها فراخ
کز آواز گردد، گلو شاخ‌شاخ

یعنی در درون یک کشور دربارهٔ شاهان و یا هرکس دیگر سخن گفتن آسان است. اندیشه‌ای و سخنی بیاور که در سطح جهانی و جوامع بشری ارزش داشته باشد و در واقع نظامی، ملی‌گرایی فردوسی را رنگ شاه‌پرستی می‌دهد و خود از انترناسیونالیسم اسلامی سخن می‌گوید:

چو بر سکهٔ شاه زر می‌زنی
چنان زن که گر بشکند نشکنی
جهودی می را زراندود کرد
دکان غارتیدن بر آن سود کرد
نه انجیر شد نام هر میوه‌ای
نه مثل زبیده‌ست هر بیوه‌ای[۶]

نگارندهٔ این مقاله، زمانی دراز از اعلام زرکلی و هر نام نامهٔ دیگری به دنبال نام «زبیده» می‌گشتم زیرا دل گواهی می‌داد که زبیده زن هارون نیز همانند همهٔ بیوه‌ها بیوه بوده است و «این زبیده» باید خالی از نکته‌ای نباشد تا این که در مثنوی لیلی و مجنون، به نام «زبیده» برخوردم و دیدم، نام مجنون، قیس (هُری) بوده است و نام لیلی نیز زبیده بوده و نظامی به بکر بودن شعر خود و دوشیزه بودن لیلی (زبیده) اشاره کرده و می‌گوید: زبیده به تمهید پدر با ابن‌سلام ازدواج نکرد و به خواست هیچکس دیگر تن در نداد و دوشیزه ماند»، آنجاکه زید از آمدن مجنون برای اولین و آخرین‌بار پیش لیلی خبر می‌دهد، نظامی گنجه‌ای می‌گوید:

شد زید و زبیده را خبر کرد
کآن زرّ خلیفتی اثر کرد

در همین‌جا باید گفت «آن زرّ خلیفتی» رمزی نهاده است برای ذکر و یاد خدا. در هر حال آنچه مسلم است در داستان و افسانهٔ بدیع نظامی گنجه‌ای، «لیلی» بکر بوده و ازدواج نکرده است تا فضولی شاعر و امثال او از زبان مجنون بگویند: «یک زن نمی‌تواند دو شوهر داشته باشد[۷]»

طرح افسانهٔ عشق لیلی و مجنون

خداوندبه سرور عامریان عرب فرزندی پسری عنایت می‌فرماید و او را قیس هنری نام می‌نهند.

نو رُسته گلی چو نار خندان
چه نار و چه گل هزار چندان
شرط هنرش تمام کردند
قیس هنریش نام کردند

او را در ده سالگی به مکتب می‌فرستند:

از هفت به ده رسید سالش
افسانهٔ خلق شد جمالش
شد جانِ پدر به روی او شاد
از خانه به مکتبش فرستاد
دادش به دبیر دانش‌آموز
تا رنج بَرَد بر او شب و روز
با آن پسران خُرد پیوند
هم لوح نشسته دختری چند

غرض نظامی از کنایهٔ «خُرد پیوند» اصطلاح نابالغ است که به سن رشد نرسیده و گناهی برایشان نیست در این مکتب از صدف قبیله‌ای دیگر آفت نرسیده دختری خوب با قیس هم درس و هم رشته بود که او را لیلی، می‌نامیدند:

ماه عربی به رخ نمودن
تُرک عجمی به دل ربودن
در هر دلی از هواش میلی
گیسوش چو لیل و نام لیلی
از دلداری، چو قیس دیدش
دل داد و به مهرِ دل خریدش
او نیز هوای قیس می‌جست
در سینهٔ هر دو مهر می‌رُست
عشق آمد و خامِ جام درداد
جامی به دو خوی‌خام در داد

مستی به نخست باده سخت است
افتادنِ نافتاده سخت است
چون از گل مهر بو گرفتند
با خود همه روزه خو گرفتند

این جان به جمال او داده و آن نظر بر رخسار این نهاده، کودکان به حساب دانش آموختن مشغول بودند و ایشان حدیث مهربانی می‌خواندند و به حساب خویش بودند و لغتی دیگر می‌نوشتند ولیکن از کام دل دادن بی‌خبر بودند:

این جان به جمال او سپرده
دل بُرده ولیک جان نبرده
و آن بر رخ این نظر نهاده
دل داده و کسام دل نداده
یاران به حساب علم‌خوانی
و ایشان به حدیث مهربانی
یاران سخن از لغت سرشتند
ایشان لغتی دگر نوشتند

یعنی حتی با زبان هم حرف نمی‌زدند و تنها به نگاهی خرسند بودند و سخن از لغت نمی‌سرشتند:

یاران صفتِ مقال گفتند
ایشان همه حسب حال گفتند
یاران ورقی ز علم خواندند
ایشان نفسی به عشق راندند
یاران ز شمار بیش بودند
ایشان به شمار خویش بودند

واقعیت این است که شرح و گزارش این داستان به قلم و گفتن راست نمی‌آید و باید آن را بیت بیت با شرح و معنی بخوانند و بدانند.

نظامی، عاشق شدن لیلی و مجنون را در بند ۱۳ مثنوی لیلی و مجنون و در ۵۳ بیت بی‌مانند به نظم می‌کشد و می‌گوید مهربانی ایشان بر سر زبان‌ها افتاد و قیس را مجنون نام دادند.

عشق آمد و خانه کرد خالی
برداشته تیغ لاأبالی
غم داد و دل از کنارشان بُرد
وز دلشدگی قرارشان بُرد
زان دل که به یکدگر بدادند
در معرض گفت و گو فتادند
این پرده دریده شد به هر سوی
و آن راز شنیده شد به هر کوی
زین قصه که محکم آیتی بود
در هر دهنی حکایتی بود

آنان که با شعر و سخن نظامی آشنایی دارند می‌دانند که هر کلمه‌ای در نظر وی، خود کلامی است و مثنوی‌های نظامی را سرسری خواندن لذت می‌بخشد، لیکن راز و رمز نمی‌بخشد: آیات محکمات، خود بحثی مفصل است در نخستین مضراب ساز عشق لیلی و مجنون، نظامی بسیار پنهان و پوشیده، قصهٔ ایشان را با نهایت دقت و سنجیدگی «آیتی محکم» می‌داند.

داستان ایشان بر سر زبان‌ها می‌افتد و بدین بهانه کودکان خانه، ترانهٔ ایشان را می‌خوانند. پدر لیلی، دختر را از رفتن به مکتب بازمی‌دارد و قیس دیوانه نیز مکتب و مدرسه را رها کرده گرد کوی و خانهٔ لیلی می‌گردد و پیشهٔ شاعری پیش می‌گیرد:

مجنون چو ندید روی لیلی
از هر مژه‌ای گشاد سیلی
می‌گشت به گرد کوی و بازار
در دیده سرشک و در دل آزار
می‌گفت سرودهای کاری
می‌خواند چو عاشقان به زاری

طبیعی است پدر و برادر لیلی او را از کوی و برزن می‌رانند و او بازبرمی‌گردد و دیوانه را هر کس به سنگی می‌آزارد و از پیش می‌رانند و او نیز به سنگ‌پرانی پاسخ می‌گوید که نتیجه خود معلوم است:

او می‌شد و می‌زدند هرکس
مجنون‌مجنون ز پیش و از پس
او نیز فِسار سست می‌کرد
دیوانگیی دُرست می‌کرد
هر شب ز فراق بیت‌خوانان
پنهان بشدی به کوی جانان

اگر بخت یاری می‌کرد در همان‌جا می‌ماند و هرگز به وطن و قبیلهٔ خود بازنمی‌گشت:

گر بخت به کام او زدی ساز
هرگز به وطن نیامدی باز

دقت در صفت عشق مجنون از همان آغاز داستان نکته‌های جالبی دربارهٔ این عاشق شوریده حال به دست می‌دهد و نظامی او را پادشاه تخت سحرخیزان (نمازگزاران و عابدان) و سرخیل سپاه اشک‌ریزان می‌نامد و او راهب کلیسای شهر افسوس (پارسا) و پادشاه بی‌تخت و کلاه است و بر پشت گوران می‌نشیند. یعنی این صفات جز صفت مردم پاک و متقی و سالکان راه حق نیست که بندهای پایانی داستان معانی این کلمات را آشکار خواهد کرد:

سلطانِ سریر صبح خیزان
سرخیلِ سپاه اشک‌ریزان
مستوارِی راهِ دلنوازی
زنجیری کوی پاکبازی
کیخسرو بی‌کلاه و بی‌تخت
دل خوش کن صد هزار بی‌رخت
اقطاع دهِ سپاه موران
اورنگ‌نشین پشت گوران
مجنون غریبِ دل‌شکسته
دریایِ ز جوش نانشسته

مجنون هر سحرگاه به طواف کوی لیلی می‌رفته و بر کوه نجد چون مردم مست فریاد می‌کشیده و لیلی‌لیلی می‌گفته است. مجنون برای نخستین‌بار در شبی مهتابی بر حرگاه لیلی می‌گذرد و او را در خیمه می‌بیند و تا

صبح آن دو از دور در همدیگر می‌نگرند و بی‌آن که حرفی در میانه باشد. با روشن شدن هوا مجنون، راه دیار خویش را درپیش می‌گیرد:

آمد به دیار یار، پویان
لبیک زنان و بیت‌گویان
چون کارِ دلش ز دست بگذشت
بر خرگه یار مست بگذشت
بر رسم عرب نشسته آن ماه
بربسته ز در، سکنج خرگاه
آن دید درین و حسرتی خورد
وین دید در آن و نوحه‌ای کرد
لیلی چو ستاره در عماری
مجنون چو فلک به پرده‌داری
قانع شده این از آن به بویی
و آن راضی ازین به جست و جویی
تا چرخ بدین بهانه برخاست
پیک نظر از میانه برخاست

(ل.م / بند ۱۵)

پدر مجنون، به خواستگاری لیلی می‌رود و پدر لیلی به این بهانه که مجنون دیوانه است دختر به مجنون نمی‌دهد و می‌گوید:

با من بکن این سخن فراموش
ختم است برین و گشت خاموش

مجنون از عشق لیلی و شنیدن پندخویشان ره صحرا می‌گیرد و در همین بند نیز کلمات معانی اصطلاحی خود را دارند:

دیوانه صفت، رَوان به هر سوی
لیلی‌گویان، دوان به هر کوی
احرام دریده، سرگشاده
در کوی ملامت اوفتاده
چون مانده شد از عذاب و اندوه
سجاده برون فکند از انبوه

(ل. م./ ۱۷ بند)

سجاده از انبوه بیرون انداختن «در معنی حقیقی خلوت گزیدن و در گوشهٔ تنهایی عبادت کردن است که مجنون به جای «یارب، یارب، گفتن»، لیلی، لیلی، می‌گوید.

در همین منظومه است که شاعر عارف، مجنون را از صحرا به خانه بازمی‌گرداند و از عشق جاودانهٔ مجنون سخن به میان می‌آورد و می‌گوید: مجنون از معرفت تمام عشق زنده‌نام گشته است و این عشق او بازیچهٔ هوس جوانی نبوده که این هوس خیالی، سرسری و فانی است:

گشتند به لطف چاره‌سازش
بُردند به سوی خانه بازش
عشقی که نه عشق جاودانی است
بازیچهٔ شهوت جوانی است
آن عشق نه، سرسری خیال است
کاو را ابدالابد زوال است
مجنون که بلند نام عشق است
از معرفت تمام عشق است

شاعر می‌گوید مجنون مانند گل دل به بوی خوش عشق خوش کرده بود و از آن جاودانه گشت و من نیز بدان گلاب خوشبوی (عشق مجنون) در جوی معرفت و عرفان آب خود را خوش می‌کنم یعنی آبرو می‌یابم و جاودانه می‌شوم.

تا زنده، به عشق بارکش بود
چون گل به نسیم عشق خوش بود
و اکنون که گُلش رحیل‌یاب است
آن قطره که ماند ازو گلاب است
من نیز بدان گلاب خوشبوی
خوش می‌کنم آب خود درین جوی

(بند ۱۷)

پدر، مجنون او را به کعبه می‌برد تا او را از این جنون عشق رستگاری دهد، در این زیارت حج است که مجنون دست در حلقهٔ خانه کعبه زده از صاحب‌خانه می‌خواهد تا هر روز بر عشق او و عمر لیلی بیفزاید:

گفت ای پسر این نه جای بازی است
بشتاب که جای دلنوازی است
در حلقهٔ کعبه‌دار یک دست
کز حلقهٔ غم بدو توان رست
گو یارب ازین گزاف کاری
توفیق دهم به رستگاری
دریاب که مبتلای عشقم
آزاد کن از بلای عشقم
مجنون چو حدیث عشق بشنید
اول بگریست پس بخندید
از جای چو مار حلقه برجست
در حلقهٔ زلف کعبه زد دست
می‌گفت گرفته حلقه در بر
کامروز منم چو حلقه بر در
در حلقهٔ عشق جان فروشم
بی‌حلقهٔ او مباد گوشم
گویند ز عشق کن جدایی
این نیست طریق آشنایی
پروردهٔ عشق شد سرشتم
بی عشق مباد سرنوشتم
یارب به خدایی خدایت
و آنگه به کمال پادشاهیت
کز عشق به غایتی رسانم
کاو ماند اگر چه من نمانم
یارب تو مرا به روی لیلی
هر لحظه بده زیاده میلی
از عمر من آنچه هست بر جای
بستان و به عمر او در افزای

پدر، دانست که درد او درمان نمی‌پذیرد، مجنون بار دیگر ره صحرا می‌گیرد، قبیلهٔ لیلی قصد جان او می‌کنند و خبر به پدر مجنون می‌رسد و شخصی از قبیلهٔ بنی‌سعد، مجنون را در خرابه‌ای تنگ می‌یابد.

دیوانـه و دردمـند و رنـجور

چون دیو ز چشم آدمی دور

پدر او را در غاری می‌یابد که سر برسنگی نهاده و افتاده می‌نالد و او پدر را نمی‌بیند:

از بـــادهٔ بـی‌خودی چـنان مـست

کآگه نه، که در جهان کسی هست

چون پدر او را دلخوشی می‌دهد در پاسخ می‌شنود که کار و صلاح کار در اختیار کسی نیست و ایـن قـضای الهی است:

مـی بـین و مـپرس حـالتم را

مـی کـن بـه قضا حـوالتم را

دانی که حـساب کـار چـونست؟

سر رشته ز دست ما بـرون است

(ل.م / بند ۱۹)

فصلی در نصیحت پدر و منظومه‌ای در پاسخ مـجنون می‌آید و آن‌گاه شاعر عـارف، جـمال لیـلی را وصـف می‌کند و در این وصف است که زیبایی‌های لیلی حال و هوای خاص دارد و از نوع صفاتی نیست که در همین مثنوی و در وصف دختری به نام زینب آمده است.

در این جا، شرح و معانی ابیات و حتی جای نـقل همهٔ فصل نیست و توجه به صفات خاص لیـلی مـقام والای مـــعنوی او را مـــقدمه‌چینی مـی‌کند و هـــمه اصـــطلاحات قـرآنـــی و ایـمانی را در حـق لیـلی برمی‌شمارد:

ســـــردفتر آیت نکـــویی

شـاهنشه مـلک خـوبرویی

فهرست جمال هفت پـرگار

از هفت خلیفه جامگی‌خوار

مـحراب نـماز بت‌پـرستان

قـندیلِ سرا و شـمعِ بـستان

لیلی که به خـوبی آیـتی بـود

انگشت کش ولایـتی بـود

سیراب گلش پیاله در دست

از غنچهٔ نوبری برون جست

یعنی در این برهه از زمان بود که به حد رشد و سن بلوغ رسید و در جست و جوی نور ماه بود و در پرده غلامی خویش می‌کرد:

مـی‌خورد غـمی بـه زیـر پـرده

غـم خـورده ورا و غـم نـخورده

با حلقهٔ گوش خـویش مـی‌ساخت

و آن حلقه به گوش کـس نـینداخت

در جســـتن نـور چشـمهٔ مـاه

چون چشـمه بـمانده چشـم در راه

در همین پرده‌داری بود که بیت‌های مـجنون را پـاسخ می‌گفت و بر ورقی نوشته از بام بر رهگذر می‌انداخت هر کس آن رقعه را می‌یافت پیش مجنون می‌برد او نیز بدیهه‌ای می‌سرود و می‌فرستاد:

ز آوازهٔ آن دو بـــلبل مست

هر بلبله‌ای که بـود بشکست

از نـــغمهٔ آن دو هـــم تـرانـه

مطرب شـده کـودکان خـانه

دو گره مجازی، قرینه رمز داستانی

نظامی گنجه‌ای با بهره‌جویی از دلالت عقلی در فن بیان، دو گره مجازی در داستان عشق و لیلی و مجنون قرار داده است تا خوانندهٔ داستان را بیدار باش بگوید و از این دو گره یکی برای پاسداری از «لیلی» خلق شده است تا وی در معرض خطر قرار نگیرد و یا هـر روز کسی برای خواستگاری وی نیاید و بـه هـمین جـهت شخصی هنرمند و بلندپایه از عرب را به نام «ابن سلام» در میانهٔ داستان قرار می‌دهد:

ابن سلام از لیلی خواستگاری می‌کند و پدر و مادر لیلی ــ بی‌رضایت دختر ــ موافقت می‌کنند و این امر با احکام اسلامی سازگار نیست، دختر را به خانهٔ شوهر می‌برند و او از ازدواج با ابن‌سلام خودداری می‌کند و تا

روز مرگ ابن‌سلام در آن خانه می‌ماند. اگر چه عدم ازدواج لیلی صورت شرعی دارد ولیکن در خانهٔ ابن‌سلام ماندن وی به عقل راست نمی‌آید و همین نیر قرینهٔ وجود مجاز و در نتیجه کشف رمز در این افسانه می‌شود.

برای گم کردن جای پای، شاعر حوادثی میان پیوندی (اپیزود) در این افسانهٔ خیال‌ساز قرار می‌دهد که از آن جمله است: «دیدار جوانمردی به نام نوفل، با مجنون و جنگ‌های وی با قبیلهٔ لیلی برای بردن لیلی، رهانیدن مجنون آهوان را از دام صیاد، رهانیدن مجنون گوزن را از دست صیاد، خطاب مجنون با زاغ، رفتن پدر به دیدن مجنون، وداع پدر و وفات او. خبر یافتن مجنون از شوهر کردن لیلی، شکایت مجنون با باد که هر یک به اندیشه‌ای سنجیده انتخاب شده و دارای راز و رمز خود است.

در جریان یکی از این حوادث میان پیوندی، مجنون راه دیار یار را در پیش می‌گیرد، از دور پیرزنی را می‌بیند که شخصی دیوانه مانند را به بند کرده با خود می‌برد، مجنون، پیرزن را سوگند می‌دهد که بگو این مرد به بند کیست؟ زن می‌گوید او دیوانه و یا اسیر زندانی نیست بلکه او مردی درویش و بی‌نواست و من زنی فقیرم او را به بند کشیده‌ام در این دیار می‌گردانم و می‌رقصانم، از مردم چیزی می‌گیریم و دو نیمه می‌کنیم و زندگی ما از این راه می‌گذرد، مجنون لابه می‌کند که مرا به جای او ببند و هر چه به دست آمد از آن تو، لیکن مرا به سوی دیار لیلی ببر.

مجنون ز سر شکسته حالی
در پای زن اوفتاد، حالی
کاین سلسلهٔ طناب و زنجیر
بر من نِه، ازین رفیق برگیر
کآشفته و مستمند، ماییم
او نیست سزای بند، ماییم
می‌گردانم به رو سیاهی
اینجا و به هر کجا که خواهی

مردم او را در بند می‌دیدند و برخی می‌خندیدند و برخی به حالش می‌گریستند:

او داده رضا به زخم خوردن
زنجیر به پای و غُل به گردن
چون بر در خیمه‌ای رسیدی
مستانه سرود برکشیدی
لیلی گفتی و سنگ خوردی
در خوردنِ سنگ رقص کردی

سرانجام، بر در خیمهٔ لیلی می‌رسند و مجنون بر چمن نشسته گریه سرمی‌دهد و غزلسرایی می‌کند، پاسخی نمی‌شنود زنجیر بریده به سوی کوه نجد روان می‌شود.

گره مجازی دیگر در این داستان، حال مجنون با ددان است که گروهی از جانوران صحراگرد او فراهم آمده از وی پاسداری می‌کنند و این نیز رمزی است برای کسانی که با خوی‌های گوناگون پیرامون ولی‌ای ازاولیای جهان گردآمده‌اند و از خوی خویش دست کشیده در نهایت سلامت و عزت خدمتکاریِ پیرِ طریقت را برعهده گرفته‌اند و مجنون علف می‌خورد، با وحوش زندگی می‌کند ولی خوی و هوس‌های ددی و دامی در وی نیست:

خو کرده چو وحشیانِ صحرا
با بیخ نبات‌های خضرا
نه خودی ددی، نه خلقت دام
با دام و ددش و لیک آرام
هر وحش که بود در بیابان
در خدمت او شده شتابان
از شیر و گوزن و گرگ و روباه
لشکرگاهی کشیده در راه
ایشان همه گشته بنده فرمان
او بر همه شاه چون سلیمان

از پـــر عـقاب سـایه‌بانش
در سایهٔ کرکس استخوانش
شاهیش بـه غـایتی رسیده
کز خـوی ددان دَدی بـریده

یعنی هوس‌ها و غریزه‌ها را در خود کشته، سلطانی دل را به دست آورده بود:

او می‌شد و جان به کف گرفته
ایشان پس و پیش صف گرفته

پس از این فصل بدیع است که مجنون شبانه با حضرت حق نیایشی می‌کند. نظامی یکصد و پنجاه اصطلاح نجومی را در زیباترین ابیات به نظم می‌کشد و حکایتی در سگ‌پرستی پادشاهی خودکامه می‌نویسد تا پیغام لیلی به مجنون می‌رسد و پیام آور مجنون خود «پاره‌ای نور» و حریف مجنون است:

شخصی و چه شخص! پاره‌ای نـور
پـیش آمـد و شـد پـیاده از دور
مجنون چو شناخت کاو حریف است
وز گـــوهرِ مـردی شـریف است
بـــر مـــوکب آن سـباع زد دست
تـا جـمله شـدند در زمـین پست
آمـــد بـــرِ آن ســـوارِ تـــازی
بگشـــاد زبـــان بـــه دلنـــوازی
کـای نجم یـمانی ایـن چـه سبرست
من کی و تو کی؟ ـ بگو که خیر است

این پارهٔ نور و نجم یمانی نـامه‌ای از لیـلی بـه مـجنون می‌رساند و پاسخ مجنون را پیش لیلی می‌برد که بررسی این هر دو نامه خود موضوع مقاله‌ایست تـا صـدق و اخلاص مریدی به نـام مـجنون و مـرادی در شکـل و شخص یک زن معلوم گردد لیلی چه می‌گوید؟

در دلشـــدگی قـــرار مـی‌دار
صـبری بـه سـتم بـه کـار مـی‌دار
مـــن نـــیز هـمان عـیار دارم
لیکـــن قـــدم اســـتوار دارم
و آن جفت نهاده گرچه جفتست
سر بـا سـر مـن شـبی نـخفتست
گـنج گـهرم کـه در بـه مـهرست
چون غنچهٔ باغ سر بـه مـهرست
ای در حق خود چـنانکه هسـتی
خوش باش درین میان که هستی

و این بیت اخیر بی‌هیچ تـردیدی دارای راز و رمـزی دربارهٔ «حق» هـست وگرنه معنی بیرون نمی‌آید:

«ای مـجنون! در حـق خـود و دربـارهٔ حـقیقت خـود همچنان استوار بمان»

و این سخن آیهٔ ۳۰ سوره فصلت از قرآن کریم را پیش چشم می‌آورد:

ان‌الذین قالوا ربنا‌الله، ثم استقاموا تتنزل علیهم‌الملائکة الاتخافوا و لاتحزنوا...»

یعنی: کسانی که گفتند پروردگار ما الله است و بـر آن استوار ماندند فرشتگان برایشـان فـرود آیـند و گـویند مترسید و غمگین نشوید و...»

و این سخن از نامهٔ مجنون کافی است تا بدانیم نظامی در این دونامهٔ سیصد بیتی چه می‌گوید:

یارب چه خوش آن میِ مـغانه
کـز دستِ تـوام دهـد زمـانه

یعنی مجنون نزدیک به سی سال تمام در ایـن داسـتان لیلی‌لیلی می‌گوید تا آن «می مغانه» از دست لیلی بستاند و راز این کار در پایان داستان باز می‌شود.

نظامی، شاعر رمزگوی و عـارف سـخت‌کوش در پیغام دیگر خود بار دیگر لیلی را بر سرِ کوی می‌نشاند و به صورتی آشکار ولیکـن از چشـم نـامحرمان پـنهان، بـازگو مـی‌کند کـه آن قـاصد و آن پـارهٔ نـور خـود پـیری بـوده است از پـیران روزگـار و ایـن کـلمهٔ «پـیر» را بـه‌گـونه‌ای بـر زبـان مـی‌آورد کـه اگـر کســی دقت نکـند از مـاجرا چـیزی دسـتگیرش نـمی‌شود و نـمی‌داند او خـضر راه لیـلی و مـجنون بوده است:

لیلی، بسه درآمد از در کوی
مشغول به یار و فارغ از شوی
ناگاه پدید شد همان پیر
کز چاره‌گری نکرد تقصیر
در راه و روش چو خضر پویان
هنجار نمای راه جویان

یعنی سالکان طریقت را همچون خضر راهنمایی می‌کرد و هنجار سیر و سلوک را می‌آموخت. در این پیغام دیگر لیلی می‌خواهد از نزدیک بیعت و اخلاص و صدق مجنون را ببیند و بیازماید و پیر پیغام‌بر پیش مجنون می‌رود و مژده دیدار با لیلی را به مجنون می‌برد:

مجنون که ز دور دید در پیر
چون طفل نمود میل بر شیر
زد بر ددگان به تندی آواز
تا سرنکشند سوی او باز
چون وحش جدا شد از کنارش
پیر آمد و شد سپاس دارش
گفت ای به تو ملک عشق بر پای
تا باشد عشق باش بر جای
از چشمهٔ خود چو خضر بر خور
و آفاق نورد چون سکندر

در این دعوت است که مجنون پای بر پی پیر نهاده به میعادگاه می‌آید و زیر نخل منظور می‌نشیند.

بنشست به زیر نخل منظور
آماجگهی ددان از و دور

پیر به لیلی خبر می‌دهد که مجنون آمده است، لیلی می‌آید و ده گام آن‌سوتر آرام می‌گیرد یعنی در فاصله‌ای می‌نشیند که مجنون او را نمی‌بیند ولیکن عطر لیلی را که در مکتب به هوش داشت می‌شنود:

پیر آمد و زآنچه کرد بنیاد
با آن بت خرگهی خبر داد
خرگاه نشین بُتِ پری‌روی
همچون پریان پرید از آن کوی
زانسوتر یار خود به ده‌گام[8]
آرام گرفت و رفت از آرام
فرمود به پیر کای جوانمرد
زین‌بیش مرا نماند نآورد
زین‌گونه که شمع می‌فروزم
گر پیشترک روم بسوزم

بسوزم یعنی در سیر و سلوک می‌سوزم و نمی‌توانم طریقت عشق را به سر ببرم و نظر لیلی با شاعر آن است که او شرعاً شوهر دارد و نمی‌تواند نزدیک‌تر برود.

و لیلی حتی دربارهٔ مجنون هم نظر می‌دهد که او عاشق کامل است نباید نزدیک‌تر بیاید:

او نیز که عاشق تمام است
زین بیش، غرض بر او حرام است

این است آغاز راز این عشق معنوی و روحانی که لیلی می‌خواهد تا مجنون خود به زبان اقرار و اعتراف کند که در دل چه دارد؟

در خواه کزان زبان چون قند
تشریف دهد به بیتکی چند
او آرد باده من کنم نوش
او خواند بیت و من کنم گوش
پیر از بر آن بهار نو بر
آمد بر آن بهار دیگر
دیدش به زمین بر اوفتاده
آرام رمیده هوش داده
بادی ز دریغ بر دلش راند
آبی ز سرشگ بر وی افشاند
چون مغز به هوش او درآمد
با پیر نشست و خوش برآمد
گفت این چه بهار بود گویی
کآورد به ما عبیر بویی
این بوی نه بوی نوبهارست
بوی سر زلف آن نگارست

پـــیر از ســرِ عــاشق آزمــایی
گفتا کـه خـطاست ایـن جـدایی
خواهی که نخواند و یـارت آیـد
آراســـته در کـــنارت آیـــد؟
گـفتا: مکـن ای سـلیم دل مـرد
پـیرامـن ایـن حـدیث نـاورد
چون من شده‌ام به بوی می‌مست
مـی‌را نـتوان گـرفت بـر دست

در همین جای است که مـجنون آواز مـی‌آغازد و کمال صدق و ایمان خود را در یک عشق ازلی و الهی بازگو می‌کند نه جای نقل همهٔ ابیات هـست و نه امکان شرح و گزارش آن که باید این فصل را در فصل پنجاه مثنوی لیلی و مجنون با مـعانی ابـیات آن در تـعلیقات مثنوی خوانده به دقت بررسی کنند.[9] و فریاد مجنون از دور و در حضور لیلی چنین آغاز می‌شود و از درویشی و سیر و سلوک خود این چنین داد سخن می‌دهد:

آیـا تـو کـجا و مـا کـجاییم
تو زانِ کـه‌ای کـه مـا تـورایـیم
مـــاییم و نـسوایِ بـی‌نوایـی
بـــسم‌الله اگـر حـریف مـایی
ده رانـده و دهـخدای نـامیم
چـون مـاه بـه نـیمه‌ای تـمامیم
اِفـــلاس خـــران ده فـــروشیم
خـز پـاره کـن پـلاس پـوشیم
از بـــــندگی زمـــان آزاد
غم شاد به ما و ما به غـم شـاد
تشـنه جگـر و غـریق آبـیم
شب کـــور و نـدیم آفـتابیم
گـمراه و سـخن و ز رهـنمایی
در ده نـه و لاف کـدخدایی
بـی‌مهرهٔ دیـده حـقه بـازیم
بی‌پای و رکـاب، رخـش تـازیم
یعنی چشم دلی بینا داریم و معراج می‌کنیم و ایـن صد بیت بیعت نامهٔ مجنون با سه چهار بیت زیر پـایان می‌پذیرد که مجنون می‌خواهـد لیـلی راهـبری او را بـه عهده گیرد و مجنون راز عشق را آشکار سازد:

خوشتر چه از آنکه چون شوم مست
در حـــلقهٔ زلف تـــو زنـــم دست
گـــیرم ســـر زلف تـــو بـــی آزار
مـــســـتانه در آورم بـــه بـــازار
در هـــر قـــدمی کـــنم صـبوحی
وز هـــر گـــذری خـورم فـتوحی
یـارب تـو مـرا یکـی چـنین روز
روزی کـــن از آن بت جـــهانـوز
ایـــن گـفت و گـرفت راه صـحرا
خـــون در دل و در دمـــاغ ســودا
و آن ســـرو رونـــده زان چـمنگاه
شـــد روی گـرفته سـوی خـرگاه

باز شدن گره‌های داستان عشق لیلی و مجنون

در بخش‌های پایانی داستان، آیینهٔ غیب نـظامی گنجه‌ای گره‌های داستان عارفانهٔ عشق لیلی و مجنون را یک‌یک باز می‌گشاید و با دانایی و خردورزی تمام گام برمی‌دارد:

جوانی عاشق و رنج‌پیمای اندوه‌نشین قصه عشـق مجنون را شنیده از بغداد به دیدن و شنیدن ابیات مجنون می‌رود و به مجنون می‌گوید من نیز عاشقم و بندگی تو را می‌پذیرم مرا به همدمی خود افتخار بده تا در خدمت تو نفس بشمارم، مجنون این پیشنهاد را نـمی‌پذیرد و می‌گوید: من خلوت گزیده‌ام و با کسی همدمی نمی‌کنم.

مجنون چو هـلال در رخ او
زد خـــنده و داد پـاسخ او
کای خواجهٔ خوب نازپرورد
ره پر خطرست باز پس گرد
من جز سر دام و دد نـدارم
نه پای تو پـای خـود نـدارم

من مفلسم و نوا ندارم
مهمانی تو روا ندارم
گرم است نوای بی‌نواییت
اینک من و راه آشناییت

سلام بغدادی سفره باز کرده حلوا و کلیجه در پیش می‌ریزد و مجنون از خوردن پوزش می‌طلبد و می‌گوید که من چیزی جز گیاه نمی‌خورم و هموس را از میان برده‌ام:

گفتا من ازین حساب فردم
کآن را که غذا خورست خوردم
نیروی کسی به نان و حلواست
کاو را به وجود خویش پرواست

در همین گفت‌وگو است که نظامی برای نخستین‌بار به صراحت پرده از این عشق برمی‌دارد و از زبان مجنون آشکارا می‌گوید:

از شهوت عذرهای حاکمی
معصوم شده به غسلِ پاکی
ز آسایش نفس باز رسته
بازار هوای خود شکسته
عشق است خلاصهٔ وجودم
عشق آتش گشت و من چو عودم
عشق آمد و خاص کرد خانه
من رخت کشیدم از میانه

در فصل دیگر، شاعر عارف گنجه، خود در صحنه می‌آید و ما را از هر ظن و گمانی بر حذر می‌دارد و می‌گوید مجنون از آن شیفتگانی نیست که اکنون شما می‌بینید که بی روزه و بی‌نماز و بی‌نور روزگار می‌گذرانند.

تا ظن نبری که بود مجنون
زآن شیفتگان که بینی اکنون
بی‌روزه و بی‌نماز و بی‌نور
بیگانه ز عدل و از ادب دور
دانا تر دور بود در دور
دانسته رسوم چرخ را غور

نظامی خود می‌گوید از آن شرابی جرعه‌ای بنوشم که مجنون خورده و سی‌سال تمام در صحرا، لیلی‌لیلی، گفته بود، من نیز پای از دوکون بیرون می‌گذارم و معراج می‌کنم:

پرسیدم از اوستاد دانا
از حالت عاشقی توانا
کاو را به مراد خویش ره بود
مهلت دادن چه کارگه بود
کامی که بر آمدیش در حال
ناکام چرا گذاشت سی‌سال
گفتا که: به یک مراد حالی
گشتی تنش از نشاط خالی
از کام گرفتنی چنان سست
سی‌ساله نشاط خویشتن جست
بیرون نهم ز دوکون یک گام
گریابم از آن رحیق یک جام

در این داستانِ میان پیوندی، پدر زینب دختر را به پسر برادر خود زید نمی‌دهد و زید نیز همچون سلام بغدادی و هر عاشق دیگری در صحرا پیش مجنون پناه می‌برد و چون از عشق مجنون با لیلی آگاه می‌گردد نامه‌بری و نامه‌رسانی را ـ پس از مرگ ابن‌سلام ـ برگردن می‌گیرد و نظامی در این کار زید سخنانی سربسته گفته است که شنیدنی است.

سرانجام پس از مرگ «ابن سلام» شبی لیلی با خدای آفریننده، راز و نیاز می‌کند و چون صبح می‌دمد باز او را می‌بینیم چون ماه فلک خوش می‌خرامد و دست بر روی (در ذکر و فکر) می‌گردد و به هر جایگاهی در پی دلی می‌گردد و در هر نفسی عبیر می‌ساید و سوی آن کس راه می‌جوید که در جهان تنها یار اوست

و بر فلک‌ها روشنی‌بخش بودن لیلی و نفس زدن‌های وی وقتی معنی دارد که از راز کار عارفانهٔ لیلی آگاه باشند:

لیلی ز سر گشاده کامی
چون ماه فلک به‌کش خرامی
در طارم و در سرای و در کوی
می‌گشت و لیک دست بر روی
می‌جست دلی به هر مقامی
می‌داد به هر دلی پیامی
بر هر فلکی منیر می‌بود
در هر نفسی عبیر می‌سود
ره می‌طلبید سوی آن کس
کاو بودش یار در جهان بس

در این صبحدم خوشبوی است که لیلی زید را به حضور می‌خواهد و تن جامه‌ای از حریر و دیبا و خز به او می‌سپارد تا به مجنون بدهد و او را دعوت بکند و او به غاری و صحرایی رفت که مجنون، آن همای عشق آنجا بود:

زید از سرِ آن نشاط‌مندی
چون کوه گرفت سربلندی
آورد بدان سرایِ بی در
آن مژده بدان همایِ بی پر

و شاعر گنجه برای نخستین‌بار کلمهٔ «راز» را بر زبان قلم جاری می‌کند:

پیغام‌گزار، راز بگشاد
وان تحفه که داشت پیش بنهاد
مجنون ز نشاط یار برجست
چرخی بنمود و باز بنشست
تا هفت ره از نشاط آن کار
می‌زد چو خطِ سپهر پرگار
زان چرخ که هفت بار برگشت
بازیش ز هفت چرخ بگذشت

آن‌گاه زمین را سجده کرده جامه را بوسید و پوشید و با سپاه دام و دد خویش به راه افتاد این لطائف را باید از هنر نظامی گنجه باز جست وگرنه حلاوت سخن از میان می‌رود.

در چشمهٔ دوستی وضو ساخت
از سوک فراق یار پرداخت
داده رخ آن مه منیرش
از نافهٔ بوی خوش عبیرش
ره پیش گرفت بیت‌خوانان
می‌شد به‌ره شکرفشانان
زان دام و ددان چه نر چه ماده
لشکرگهی از پس اوفتاده
هر جا که نشستی ار نشستند
آنجا که ستاد، حلقه بستند
آمد به درِ وُثاق دلبر
با لشکر و آن گهی چه لشکر!
آراسته لشکری که در جنگ
تیغ همه رُسته بود از چنگ
شد زید و زبیده را خبر کرد
کآن زرّ خلیفتی اثر کرد
مجنون که رفیق غمخور توست
چون خاک درِ تو بر درِ توست[10]
از دور سجود می‌نماید
دستوری اگر بود درآید
لیلی ز نشاط آن بشارت
شد همچو خرابی از عمارت
اول چو ستون خیمه برخاست
وانگه چو طناب خیمه شد راست
از خیمه برون دوید بی‌خود
نز دام هراس داشت نز دد
در پای مسافر خود افتاد
چون سبزه به زیر پای شمشاد
مجنون که جمال دلستان دید
در پردهٔ پای خویش جان دید

بـر زد سـغبی سـپهر فـرسای
او نـــیز بـــیوفتاد از پـــای
آن زنـده و لیک جـان سـپرده
ایـن جـان نـسپرده لیک مـرده
افـــتاده دویسار هـوش رفـته
آواز جـــهان ز گـــوش رفـته
گـــرد آمـده آن ددان خـونریز
کـرده بـه هـلاک چـنگ را تـیز
پـسیرامـن آن دو یـار خسـته
چـون چـنبر کـوه حـلقه بسـته
ز انـــبوهِ ددان در آن گـــذرگاه
نـــظاره نـسیافت در مـیان راه
ز آنـان کـه در آن مـیان دویـدند
شخصی دو سه را ددان دریـدند

تا نیمهٔ روز هر دو بر گذرگاه می‌مانند، زید گلاب و عنبر می‌ریزد و هر دو به هوش می‌آیند و لیلی با هـزار شرمناکی دست مجنون را گرفته به خیمهٔ خاص خـود می‌برد و زید در این کار راه خود را پیش گرفته با ددان بیرون در می‌نشیند:

زید از سر محرمی و خاصی
برده ز مـیانه عـمر و عـاصی
چون حلقه برونِ در نشـسته
بـا آن دد و دام حـلقه بسته
بسته ددگـان بـه هـر کـناری
پـیرامـن آن حـرم حـصاری
گر یک مگـس از هوا پریدی
ایـنش بگـرفتی آن دریـدی

اینجاست که عارف گنجه آئینهٔ غیب نظامی گنجه‌ای به حقیقتِ این عشق حقیقی آشکارا اشاره می‌کند و دامن هر پژوهنده‌ای را از چنگ ظن و گمان می‌رهاند.

زان ضـــربهٔ درگـــرفت مـــانده
مـــردم هـــمه در شگـفت مـانده
کاین عشق حقیقتی عرض نیست
کآلودهٔ شـهوت و غـرض نیست
هـم عشق به غـایتِ تـمام است
کـــاو را ددهٔ درنـــده رام است

مجنون ددهٔ نفس را کشته و بدان پایه رسیده و جز پاکی از وی کاری نیاید و شاعر خـود بـه چشـم نـهان بین‌خویش این حقیقت را می‌بیند و نـالهٔ آن دو عـاشق عارف را می‌شنود:

زان از ددگـان بـدی بـر او نـیست
کآلایشـــی از ددی درو نـــیست
او چـون ددِ خـویش را سـرافکـند
فـرمانبر او شـد ایـن ددی چـند
پیداست کـه عشـق آن دو خـاکی
ســر بــر نـزند مگـر بـه پـاکی
امـــروز کـــه نـاله‌شان شـنیدم
در هر دو به چشـم خـویش دیـدم
کـز یک قـدح نـخورده بـر دست
این گشت خراب و آن دگـر مست
تـــا دست درآمـدن در آغـوش
از دست شد این و آن شد از هوش
این عشق نه سرسری نشـانی است
کـاین نـادره عـبرت جـهانی است
هـــر غـــمزده‌ای درون خـــانه
بـــا هـمسر خـود بـدین بـهانه
و آن گـــنج حـصار مـهر بسـته
بـا خـازنِ خـودش هـم نشـسته
مـهمان عـزیز دیـد بـرخـاست
از پـیشکشِ خـودش بـیاراست
از حـــلقهٔ زلف و چـــنبر دست
دسـتار چـه داد و طـوق بـر بست
چون دید که دیـلم است خـاموش
کـردش ز گُـلاله گـوردین‌پوش

سرهنگیِ درگهِ دلش داد
وز بازوی خود حمایلش داد[11]

نظامی در این صحنه از دیدار لیلی و مجنون آن دو را چون دو قطب از اقطاب و اولیای جهان دانسته و مجلسی عارفانه آراسته است که نور (ظاهراً نور ولایت) از دل لیلی به بیرون می‌رود و مجنون چشم بر راه می‌نشیند تا آن ملَک در دل وی فرو می‌نشیند، دو چشم بینای لیلی بسته می‌شود و دو دیدهٔ مجنون از راز عالم نهان آگاه می‌گردد:

بستند دو سفته بر یکی در
رُستند دو دیده در یکی سر
دوری زره دو قطب شد دور
گشت آینهٔ دو صبح یک نور

و در این مجلس روحانی است که مجنون، لیلی را حریف خویش می‌داند و خانهٔ دل را برای دریافت نور معنی آسوده و باز نگه‌می‌دارد و چون آن نور بر دل مجنون می‌نشیند، او دربانی خویش را خود بر عهده می‌گیرد:

پرداخته کوی و حجره ز اغیار
جز یار نمانده هیچ دیّار
مجنون که حریف دید حالی
کرد از همه حرف خانه خالی
در حلقهٔ دیده دوست را خواند
خود را بر در چو حلقه بنشاند
چون در دلش آن ملک وطن کرد
دربانی خویش خویشتن کرد

در این صحنه هر دو خاموش نشسته‌اند و از بهشت خدا، بادی دمیده و آتش آن دو را خاموش کرده است:

گشته لبِ آن دو دیگِ پر جوش
مانند دهان کاسه خاموش
بادی ز اِرَم رسید دلخوش
بنشاند زبانه ز آن دو آتش

در این خاموشی لیلی به زبان غمزه بدیهه‌ای دل‌آویز می‌خواند:

لیلی به زبان غمزهٔ تیز می‌گفت بدیهه‌ای دل‌آویز

و مجنون با اشک دیده او را پاسخ می‌گفت:

مجنون ز بخار اشک خونریز
بگشاد زبان آتش تیز

در تعبیر سخنان همین خاموشی است که آئینهٔ غیب شاعر عارف گنجه می‌گوید همهٔ خاموشان جهان مانند گل دهان دوخته‌اند و دگمه‌ای بر دهان دارند و من نیز در این راه و طریقت عرفان گام برداشتم تا چون مجنون به عشقی تمام دست یازم و به وصال برسم لیکن سرانجام دیدم هر کس به نواله‌ای سزاوار بوده است برای مجنون جگرخواری و ریاضت عشق را دادند و برای من نیز شکرخواری به زبان شعر را مرحمت کردند:

اندیشه ز مصر باج می‌خواست
همت ز حبش خراج می‌خواست
آن قوم که خامشِ جهانند
چون گل همه گوی در دهانند
آن را دهنی به گوی سازی
وین را زنخی به گوی بازی
ز آنجا که قیاس رایِ من بود
آن گوی و دهان سزای من بود
هر کس به نواله‌ایست در خور
یکیْ به جگر یکی به شکرَ
سودا زده با قمر نسازد
صفرا زده با شکر نسازد
آن راکه نسیم گل تمام است
بر وی همه بوی‌ها حرامست

یعنی چارهٔ درد من شعر و دوای درد عاشق ریاضت و سختی کشی است، چنان‌که مجنون در همین نظر و نگاه عارفانه به یکباره جامه پاره می‌کند و چون کارد به استخوانش می‌رسد و خود را بی‌طاقت می‌بیند [یعنی برای نخستین‌بار احساسی دیگر به او دست

می‌دهد] نعره‌ای زده راه صحرا در پیش می‌گیرد و این جاست که لیلی بکر آیینهٔ بینش و بصیرت خود را به مجنون می‌سپارد و کار مجنون آیینی دیگر می‌یابد:

مجنون ز چنان نظاره کردن
زد دست به جامه پاره کردن
گشت از سرِ بی‌خودی چنان مست
کز پای درآمد و شد از دست
دل گرچه ز عذر پاک می‌کرد
بسی‌طاقتی‌اش هلاک می‌کرد
چون کارد به استخوان رسیدش
رخنه به هلاک جان رسیدش
زد نعره و راه دشت برداشت
تیغ از سر و سر ز طشت برداشت
با آن ددگان ز بی‌قراری
می‌زد نفسی به زور و زاری
آیین دگر گرفته کارش
آیینهٔ خویش داده یارش...

در این وصال و پایان ریاضت و سختی‌کشی عارفانه است که ثنای پاکی به لیلی می‌خواند و به لیلی نماز خواندن را واجب می‌شمارد:

می‌خواند بر و ثنای پاکی
کاحسنت و زه ای حریفِ خاکی
کز حرمتِ عشق پاکبازت
بر عقل فریضه شد نمازت
عشقی که ز حرمتش جدایی‌ست
آن عشق نه، شهوت و هوایی‌ست
عشق آیینهٔ بلند نور است
شهوت ز حساب عشق دور است
عشق غرضی بقا ندارد
کس عشق غرض روا ندارد
با عشق کجا غرض بود راست
عشقی که غرض نشست برخاست

جز تو همه عاشقان که هستند
دور از تو همه غرض برستند
چون عشق بدین تمامی افتد
در سکّهٔ نیک نامی افتد
شد کاسد نقدِ نیک نامی
سرمایهٔ توبهٔ نظامی

پس از این پایان نیک و آغاز نیک‌بختی است که با فرارسیدن پاییز، لیلی در بستر بیماری می‌افتد و شرح این پاییز در لیلی و مجنون نظامی خواندنی است لیکن بیش از این فرصت نیست و تنها سخنی به عنوان مهر قبولی حقیقت راز این عشق گفتن است و آن سخن لیلی در هنگام مرگ و وصیت اوست به مادرش که می‌گوید اگر من مردم شهید عشق هستم و بدانید که «آن راز» پیش مجنون است:

برمادر خویش راز بگشاد
یک‌باره درِ نیاز بگشاد
چون جان ز لبم نفس گشاید
گر راز گشاده گشت شاید
چون پرده ز راز برگرفتم
بدرود که راه برگرفتم
سرمه‌ام ز غبار دوست درکش
نیلم ز نیاز دوست برکش
خون کن کفنم که من شهیدم
تا باشد رنگ روز عیدم
آراسته کن عروس‌وارم
بسپار به خاکِ پرده‌دارم
آوارهٔ من چو گردد آگاه
کاواره شدم من از وطنگاه
دانم که ز راهِ سوگواری
آید به سلام این عماری
چون راز نهفته بر زبان داد
جانان طلبید و رفت جان داد

این گفت و به گریه دیده‌تر کرد
آهنگ ولایتی دگر کرد

داستان رازناک لیلی و مجنون پایان نمی‌پذیرد و همین بس است و راهروان طریقت عشق الهی خود باید بخوانند و بدانند.

* طرح‌ها:
بخش‌هایی از عکس جانس کلاوینس ـ عکاس لیتوانی

پی‌نوشت‌ها:

۱ ـ ن. ک. مخزن‌الاسرار نظامی گنجه‌ای. تصحیح و توضیح بهرور ثروتیان. انتشارات توس ۱۳۶۳ شمسی. بندهای ۱۳ و ۱۴ (ابیات ۱۹ و ۴، ۵)

۲ ـ همت پیکر نظامی گنجه‌ای. تصحیح و توضیح بهروز ثروتیان. انتشارات توس ۱۳۷۷ / بند ۵۳، ابیات ۲۹، ۲۸، ۲۵.

۳ ـ برای شرح مفصل ابیات و رمزهای عارفانهٔ شاعر، ن. ک: «شرح مخزن‌الاسرار جلد اول، تألیف بهروز ثروتیان، از انتشارات برگ (حوزه هنری تبلیغات اسلامی)، چاپ اول، ۱۳۷۰ شمسی.

۴ ـ جبرئیلم ـ نه جنی قلمم ـ بر صحیفه چنین زند رقمم (هفت پیکر).

۵ ـ لیلی و مجنون، تصحیح و توضیح بهروز ثروتیان. انتشارات توس ۱۳۶۴، بند ۵ / ابیات ۲۰ الی ۲۶

۶ ـ در پایان بند آشکارا به فردوسی توسی اشاره‌ای دارد و می‌گوید: کار فردوسی بکر نیست و گوهر سفته است:

سخن‌گوی پیشینه دانای طوس
که آراست روی سخن چون عروس
در آن نامه کآن گوهر سفته راند
بسی گفتنی‌های ناگفته ماند.

۷ ـ «بیر آروادین ایکی آری اولابیلمز»
(ر. ک. بند ۸ شرفنامه ابیات ۷ ـ ۱۱۶)

۸ ـ ظاهراً گام اصطلاح مسافت و دوری است و نظر اندازهٔ یک قدم نیست.

۹ ـ ن. ک: صفحات ۲۷۴ ـ ۲۶۸ متن لیلی و مجنون و تعلیقات مربوط، انتشارات توس ۱۳۶۴ شمسی.

۱۰ ـ رفیق اصطلاح علم فتوت و به معنی سالک همراه و هم طریقت است و همین معنی در دیوان غزلیات حافظ راه یافته است. «رفیق: دو کس باشد به یک بیت منسوب، جماعتی را که منسوب به یک پدر یا یک جدّ باشند هم «رفقا» خوانند و اکنون رفیق ـ در اصطلاح فتیان ـ مطلق بر پسر اطلاق می‌کنند و پدر را «صاحب» می‌خوانند.
ن. ک. فرهنگ اصطلاحات و تعریفات نفایس‌الفنون به کوشش بهروز ثروتیان، دانشگاه تبریز، ۱۳۵۲ شمسی

۱۱ ـ مرحوم وحید همهٔ این ابیات را به حاشیه برده و الحاقی دانسته و در پاورقی صفحه ۲۴۶ لیلی و مجنون نوشته است: «شاعر الحاقی پس از بی‌هوده‌گویی بسیار در معشوق خیالی موهوم طمع بسته و او را برای خود سزاوار دانسته است نه برای مجنون! گرچه بر اهل ذوق شکی در الحاقی بودن این اشعار بی‌معنی نیست ولی باز اگر شخص کم ذوقی شک داشته باشد از این‌گونه سخنان رسوا و نامرتب و پریشان یقین خواهد کرد که نظامی گویندهٔ این اشعار نیست و ممکن نیست حکیم نظامی مجنون را جگرخوار و خودش را شکرخوار وصال لیلی اعلام کند!!».

داستان لیلی و مجنون که بیان کنندهٔ عشقی ساده و صحرایی بود، ظاهراً در قرن اول هجری قمری، یعنی زمان خلافت مروان یا عبدالملک از اشعار عاشقی به نام قیس بن ملوّح عامری مشهور به مجنون، بر سر زبانها افتاده؛ و در میان عربها شهرت یافته است.

دیوان قیس را شخصی به نام ابوبکرالمواقبی[1] جمع آوری نموده و از اشعار دیگران نیز در آن وارد کرده. این دیوان بارها به چاپ رسیده است.

اشعار قیس را عشّاق و شیفتگان شعر و ادب حفظ کرده و می خوانده و برای یکدیگر نقل می کرده اند، تا در قرن سوم هـ ق ابن قتیبهٔ دینوری، ادیب و نویسندهٔ دانشمند در کتاب *الشعر و الشعراء*[2] اشعار قیس را آورده و حکایات منسوب به او را نیز در آن کتاب نقل کرده است و در کتاب *عیون الاخبار*[3] خود هم در بخش «کتاب الاخوان» دو بیت و در بخش «کتاب النساء» هم دو بیت را ذکر نموده که در حاشیهٔ صفحه اشاره شده: در *اغانی* منسوب به مجنون بنی عامر است.

عجیب این است که ابن دأب[4] که در قرن دوم و زمان مهدی، خلیفهٔ عباسی می زیسته، گفته است از بطون بنی عامر یکایک از مجنون بنی عامر پرسیدم حتی یک تن را نیافتم که او را بشناسد.

با این همه در قرن چهارم هـ ق ابوالفرج اصفهانی (۲۸۴ ـ ۳۵۶ هـ ق) داستان عشق لیلی و مجنون را در کتاب *اغانی* به تفصیل تمام، با همهٔ روایات گوناگون آن نقل کرده؛ و در حقیقت علت شهرت فراوان این داستان در کشورهای عربی و نیز در میان ادیبان و شاعران ایرانی، مطالب همین کتاب اغانی بوده است؛ و می دانیم که سبب شهرت *اغانی* در ایران، توجه خاص وزیر معروف آل بویه، صاحب بن عباد (متوفی ۳۸۵ هـ ق) به آن بوده، چنان که ابن خلکان نقل کرده که صاحب پیش از به دست آوردن *اغانی*، در سفرها سی شتر کتاب با خود می برد؛ و چون *اغانی* را یافت[5]، تنها آن را با خود می برد.

در دورانهای مختلف، غالباً ادبا و نویسندگان و محققان در حقیقت عشق لیلی و مجنون و در اصل داستان شک کرده و آن را خلط شده و بیرون آمده از داستانهای دیگران دانسته اند، چنان که رضا قلی خان هدایت در *ریاض العارفین*[6]، ذیل «مجنون عامری» نوشته که قیس در عرب متعدد بوده و از جمله قیس بن زریح صاحب لبنی، برادر رضاعی حضرت امام حسن (ع) بوده که بر لبنی از قبیله بنی کعب عاشق شده؛ پدر لبنی به اشارهٔ امام حسن دخترش را به قیس داده، اما خویشان دختر به تدریج کوشیده و قیس را به طلاق دادن دختر وادار کرده اند؛ و او در فراق لبنی بی تابی کرده و اشعاری نیز سروده است؛ و چون لبنی درگذشته، پس از چندی قیس هم بیمار شده و دچار غشی

ترجمهٔ یاد دکتر ضیاءالدین سجادی

لیلی و مجنون در لیلی و

گردیده و وفات یافته و نزدیک قبر لبنی به خاك سپرده شده است؛ و گفته اند قصهٔ این قیس با قیس عامری یکی شده و داستان عشق این قیس عامری با لیلی شهرت یافته است.

در هرحال، ابوالفرج اصفهانی، روایات مختلف مربوط به مجنون و لیلی را آورده و مثلاً از قول ابن کلبی[7] نقل کرده که جوانی از بنی امیه، عاشق دختر عمه اش شد و چون نمی خواست عشق او مشهور شود، قصهٔ مجنون را ساخت؛ و اخفش گفته است: لیلی دختر سعدبن محمدبن ربیعه است و به گفتهٔ ابن اعرابی نام مجنون، معاذبن کلیب است و بالاخره به قول ابوعمرو شیبانی، کنیهٔ لیلی، ام مالک، دختر مهدی بن سعد بود و در کودکی گوسفندان را برای چرا می برد. مجنون او را دید و عاشق شد؛ اما لیلی در بزرگی از مجنون کناره گرفت و مجنون غمگین شد و غم خود را به شعر در آورد و گفت: من و لیلی در کودکی گوسفندان خود را به صحرا می بردیم و کاش تا امروز نه ما بزرگ شده بودیم و نه گوسفندان. بجز *الشعر و الشعرا* و *اغانی*، در کتب عربی دیگر مانند[8] *سرح العیون* ابن پناته، *خزانة الادب* بغدادی، *تزیین الاسواق* انطاکی نیز داستان لیلی و مجنون آمده و بدون شک نظامی گنجوی در ساختن لیلی و مجنون، از منابع عربی و شاید بیشتر، از *اغانی* استفاده کرده است، اما تغییراتی در آن داده و آن را لطیف تر و دل انگیزتر پرداخته است؛ چنان که آغاز آشنایی لیلی و مجنون را در مکتب آورده[9] و گفته است که پدر مجنون، فرزندش را در ده سالگی به مکتب فرستاد:

شد چشم پدر به روی او شاد
از خانه به مکتبش فرستاد
دادش به دبیر دانش آموز
تا رنج بر او برد شب و روز

در همان مکتب چند دختر هم درس می خواندند:

با آن پسران خرد پیوند
هم لوح نشسته دختری چند
و یکی از آن دختران لیلی بود که ...
در هر دلی از هواش میلی
گیسوش چو لیل و نام لیلی
از دلداری که قیس دیدش
دل داد و به مهر دل خریدش
او نیز هوای قیس می جست
در سینهٔ هر دو مهر می رست

گفتیم که داستان لیلی و مجنون از قرن چهارم هـ ق مورد توجه شاعران و ادیبان ایرانی قرار گرفته و در آثار آنان آمده است،

و اگر رباعیات منسوب به رودکی (متوفی ۳۲۹ هـ ق) اصیل باشد، در یک رباعی او نام لیلی و مجنون ذکر شده و این آغاز قرن چهارم است و رباعی این است:

جایی که گذرگاه دل محزون است
آنجا دو هزار نیزه بالاخون است
لیلی صفتان زحال ما بی خبرند
مجنون داند که حال مجنون چون است[۱۰]

(«نیزه بالا» در شعر دیگران نیز آمده، در متن احوال و آثار رودکی تألیف سعید نفیسی «تیره بالا» ضبط شده و غلط است).

اما در قرن چهارم، ضمن شعر معروف رابعهٔ بنت کعب قزداری هم چنین آمده[۱۱]:

مگر چشم مجنون به راه اندر است
که گل رنگ رخسار لیلی گرفت

در *دیوان* منوچهری دامغانی (متوفی ۴۳۲ هـ ق)، نام لیلی و مجنون چند بار ذکر شده؛ و می دانیم که منوچهری از دیگر شاعران زمان خود بیشتر با اشعار عرب و دیوان های شاعران عرب آشنا بوده و غالباً اشعار عربی را به تضمین در شعر خود آورده است وی از لیلی و مجنون چنین یاد می کند[۱۲]:

شده شعریانش چو دو چشم مجنون
شده فرقدانش چو دو خدّ لیلی

می توان گفت که در گفتن این مصراع: «می زده را هم به می، دارو ومرهم بود.» به این بیت مجنون نظر داشته که مصراع دوم آن همان مضمون را دارد و این گونه است[۱۳]:

تداویت من لیلی و بلیلی عن الهوی
کما یتداوی شارب الخمر بالخمر

و نکتهٔ دیگر دربارهٔ منوچهری این است که در بیتی «پردهٔ لیلی» آورده که از الحان موسیقی است و بیت چنین است:

یکی نی بر سر کسری، دوم نی بر سر شیشم
سه دیگر پردهٔ سرکش، چهارم پردهٔ لیلی[۱۴]

و «پردهٔ لیلی» در مقامها و الحان قدیم نیامده؛ اما در موسیقی جدید ایرانی، «لیلی و مجنون» یا «لیلی مجنون» نام گوشهٔ سی و سوم از دستگاه راست پنجگاه و گوشهٔ بیستم از دستگاه همایون[۱۵] است.

در قرن پنجم هـ ق داستان لیلی و مجنون کم و بیش مورد توجه شاعران قرار گرفته؛ در شعر خود از آن یاد کرده اند چنان که دو بیتی معروف باباطاهر همدانی که در نیمهٔ اول این قرن سرودهٔ شهرتی بسزا دارد:

چه خوش بی مهربانی از دو سر بی
که یک سر مهربانی دردسر بی
اگر مجنون، دل شوریده ای داشت
دل لیلی از او شوریده تر بی[۱۶]

بنابر نقل عوفی در *لباب الالباب* ابوالفضل مسرور بن محمد طالقانی، از شعرای آل سبکتکین، در دو بیت از لیلی و مجنون چنین یاد کرده است:

چنانم که مجنون عامر نبود
زتیمار لیلی، به لیلی و نهار
وفادار مهر توام، تا زیم
تو خواهی وفا دار و خواهی مدار[۱۷]

و در قرن پنجم، شاعرانی چون امیر معزّی و قطران و مسعود سعد نیز از لیلی و مجنون در شعر خود یاد آورده و نام برده اند. در این میان، شاعری چون امیر معزّی اگر بنا به قول تذکره نویسان در ۵۴۲هـ ق وفات یافته باشد، از شاعران قرن ششم نیز محسوب است؛ و اگر بنا بر نوشتهٔ عباس اقبال، وفاتش به سال ۵۱۸ هـ ق درست تر باشد[۱۸] در آغاز قرن ششم می زیسته، به هرصورت او از لیلی و مجنون یاد کرده و از آن جمله در بیتی، در قصیدهٔ مدح کمال الدوله ابورضا، از رخ لیلی و قد مجنون چنین یاد کرده است:

گزیده طلعتی دارد، به خوبی چون رخ لیلی
خمیده قامتی دارد به کژّی چون قد مجنون[۱۹]

اما ناصرخسرو (متوفی ۴۸۱ هـ ق) بنا بر سیرت ملهبی خود توجه به عشق صوری و این گونه داستان های عشقی را رد می کند و این گونه عشق ها را هوس انگیز می داند و به این جهت می گوید:

سیرت و کار فرشته را همه دیدی
گر نکنی خوی تو به لیلی و مجنون[۲۰]

و نیز گوید:

سخن ز دانا بشنو زبون خویش مباش
مگوی خیره چو مجنون سخنت بر لیلی[۲۱]

اکنون سخن و گفت و گوی اصلی ما از حدیث عشق لیلی و مجنون در قرن ششم هجری قمری است که اوج شهرت این داستان است و تقریباً در تمام نثر و نظم این قرن به این داستان اشارتی کرده و به تعبیری و بیانی گونه گون، نام این دو دلدادهٔ بیابانی را در آثار خود آورده اند، و ما سعی داریم همهٔ آنها را ذکر کنیم و نشان دهیم که همین شهرت داستان لیلی و مجنون در قرن ششم، پادشاه ادب و دوست و فاضل شروان را به تشویق نظامی در تصنیف لیلی و مجنون وادار کرده است:

در تفسیر *کشف‌الاسرار* که به سال ۵۲۰ هـ ق تألیف شده، در تفسیر سورهٔ یوسف آیهٔ (و قال نسوة فی المدینه، امراة العزیز تراود فتیها عن نفسه، قد شغفها حبّا) معنی شغاف از پرده های دل را بیان می کند و آن را پردهٔ پنجم می داند که محطّ رحل عشق است و از قول سمنون محب می گوید:

«شغاف آنگه گویند که پرده های دل از عشق پرشود و نیز چیزی را در آن جای نماند تا هرچه گوید از عشق گوید و آنچه شنود در عشق شنود، چنانک مجنون را پرسیدند که ابوبکر فاضلتر یا عمر؟ گفت: لیلی نیکوتر»[۲۲]

و در *سوانح* امام احمد غزالی (متوفی ۵۲۰ هـ ق) آمده است:

«در حکایت آورده اند که اهل قبیلهٔ مجنون گرد آمدند و به قوم لیلی گفتند که این مرد از عشق هلاك شد چه زیان دارد اگر دستوری دهید تا جمال لیلی مشاهده کند؟ گفتند: ما را هیچ از این معنی بخلی نیست ولیکن مجنون خود تاب ادراك جمال لیلی ندارد. مجنون را بیاوردند و در خرگاه لیلی برگرفتند. هنوز سایهٔ لیلی پیدا نگشته بود که مجنون را مجنون در می بایست (کذا)، چون او پیدا شد، او پنهان گشت، زآنکه با معشوق پنهان خوشتر، گفتند ما نگفتیم که او تاب دیدار لیلی ندارد!»[۲۳]

در *تمهیدات* عین القضات (مقتول به سال ۵۲۵ هـ ق) آمده است: «مگر آن نشنیده ای که مجنون را گفتند که لیلی آمد، گفت: من خود لیلی ام، و سر به گریبان فرو برد، یعنی لیلی با من است و من با لیلی»[۲۴]

نیز: «ای عزیز جمال لیلی دانه ای دان بر دامی نهاده؛ چه دانی که دام چیست! صیاد ازل چون خواست که از نهاد مجنون مرکبی سازد از آن عشق، خود که او را استعداد آن نبود که به دام جمال عشق ازل افتد که آن گاه با تابشی از آن هلاك شدی؛ بفرمودند تا عشق لیلی را یک چندی از نهاد مجنون مرکبی ساختند، تا پختهٔ عشق لیلی شود، آن گاه بار کشیدن عشق الله را قبول تواند کردن[۲۵]»

و نیز: «دانی ای عزیز که جمال لیلی با عشق شیفتهٔ مجنون چه گوید؟ می گوید: ای مجنون، اگر غمزه ای زنم، اگر صدهزار مجنون صفت باشند که همه از پای درآیند و افتادهٔ غمزهٔ ما شوند، گوش دار که مجنون چه می گوید؛ می گوید: فارغ باش که اگر غمزهٔ تو فنا دهد مجنون را، وصال و لطف تو بقا دهد مجنون عاشق را. اگر چه فنا از معشوق باشد، اما هم بقا از معشوق یابد، دل فارغ دار»

نیز: «عاشق بودن لیلی دیگر است و نام بودن لیلی دیگر؛ و قصهٔ مجنون بر وی خواندن و شنیدن دیگر»

نیز: «آن نشنیده ای که مجنون چون لیلی را بدیدی، ازخود برفتی و چون سخن لیلی شنیدی با خود آمدی»[۲۶]

نیز: «اگر مجنون را با سگ کوی لیلی محبتی و عشقی باشد، آن محبت نه سگ را باشد، هم عشق لیلی باشد؛

مگر این بیت را نشنیده ای:

مجنون روزی سگی بدید اندر دشت
مجنون همگی بر سر سگ شادان گشت
گفتند که بر سگی تو را شادی چیست؟
گفتا روزی به کوی لیلی می گشت[۲۹]

نیز: «اگر چنان که دانسته ای که مجنون لیلی را چه بود، و لیلی مجنون را چه، پس ممکن باشد که بدانی محمد مر خدا را چه بود و چیست ...»[۳۰]

و ضمن *نامه های عین القضات* چنین می خوانیم: «ای عزیز پنداری که قصهٔ یوسف و زلیخا می شنوی، دریغا، دریغا، سودای خود می بنمایم، أین أنت؟ خدا را یوسف و زلیخا بسیارند:

باللّه یاظبیات القاع قلن لنا لیلای منکنّ أم لیلی من البشر؟

که نه فریضت است که نام معشوق خود برد، در لیلی و سُعدی و زینب گریزد ...»[۳۱]

سنایی غزنوی (متوفی ۵۴۵ هـ ق) در اشعارش از لیلی و مجنون چنین یاد کرده:

گر ز تو بندی بُدی بر پای مجنون در عرب
عشق لیلی را ندادی جای در دل خوار خوار[۳۲]

و:

چو مجنون دل پر از خار فراق چشم لیلی دار
چو وامق جان پر از نقش و نگار روی عذرا کن[۳۳]

و:

چون گذرم بر تو، چه گویند خلق؟
مجنون بر حلّهٔ لیلی گذشت[۳۴]

و:

سالها مجنون طوافی کرد در کهسار دوست
تا شبی معشوقه را در خانه بی مادر گرفت[۳۵]

و:

تا تو در حسن و ملاحت همچنان لیلی شدی
عاشق مسکینت ای دلبر همی محزون شود[۳۶]

و:

از عشق تو قارون منم، غرقه در آب و خون منم
لیلی تویی، مجنون منم؛ در کار تو بسته هوس[۳۷]

سنائی در *حدیقة الحقیقة* داستانی لطیف و نغز از عشق مجنون به لیلی آورده که با این بیت آغاز می شود:

آن شنیدی که در عرب مجنون
بود بر حسن لیلی او مفتون

و از عشق لیلی راه صحرا گرفته، چند روز بدون طعام گذراند، و اتفاقاً آهویی به دام آورد؛ اما

چون بدید آن ضعیف آهو را
وآن چنان چشم و روی نیکو را
یله کردش سبک ز دام او را
ای همه عاشقان غلام او را
گفت چشمش چو چشم یار من است
این که در دام من، شکار من است

در ره عاشقی جفا، نه رواست
هم رخ دوست در بلا، نه رواست
چشم لیلی و چشم بستهٔ بند
هست گویی به یکدگر مانند
زین سبب را حرام شد بر من
یله کردمش از این بلا و محن [38]

و همین حکایت را در مثنوی «عشق نامه [39]» با بیانی دیگر نقل کرده و کوتاهتر آورده است و در حکایت دیگر نظیر همان مطلب *سوانح* امام احمد غزالی را که نقل کردیم، آورده و چنین گفته:

در حکایت به نقل مشهور است
گرچه نزدیک عقل بس دور است
کاَهل مجنون ز فرط عشق و وله
که بدو یافت راه طویی له
به سوی قوم لیلی آشفته
به طریق شفاعتی گفته
کآخر این مرد در فراق بسوخت
بس که میزان اشتیاق افروخت
چه زیان دارد ار به دستوری
خستهٔ مبتلای مهجوری
باز بیند جمال لیلی را
یک نظر از پی تسلّی را [40]

قوم لیلی گفتند مضایقه ای نداریم اما مجنون تاب دیدن لیلی را ندارد؛ و چون لیلی را آوردند مجنون از دیدن او بیهوش و از خود بیخود شد.

از شاعران نیمهٔ اول قرن ششم، ادیب صابر ترمذی به عشق لیلی و مجنون چنین اشارت کرده:

ندامت است بدین عشق، عشق بر مجنون
غرامت است بدان حسن، حسن بر لیلی [41]

و:

ستارگان همه چون آب دیدهٔ مجنون
ز تیرگی شب تاری چو طرّهٔ لیلی [42]

و:

حسن هزار لیلی از گلبن تو پررنگی
عشق هزار مجنون از جرعهٔ تو بویی [43]

اما در *مقامات حمیدی* تألیف حمیدالدین عمربن محمود بلخی (متوفی ۵۵۹ هـ ق) در «مقامة العاشرة فی العزا» آمده است که در برابر مرگ، هر عشقی فراموش می شود و زوال می پذیرد، پس می گوید: «یعقوب در این واقعه دست از عشق یوسف بداشت، یوسف در این حادثه زلیخا را بگذاشت، مجنون چون بر سر این کوی رسید نام لیلی فراموش کرد» [44].

در *راحة الصدور* راوندی که در سال ۵۹۹ هـ ق تألیف شده چنین مذکور است: «بعضی بزرگان کلمات حکم به واسطهٔ قلم از زبان حیوانات و بهایم به اسماع رسانیده اند و بعضی به واسطهٔ عاشق و معشوق، چون لیلی و مجنون؛ و مردم موزون سخنهای آبدار در سلک گفتار کشیده...» [45]

در *سندباد نامهٔ* ظهیری سمرقندی که حدود ۶۰۰ هـ ق نگارش یافته، چنین آمده: «از این جا گفته اند که عاشقان، کوته عمر باشند، چه بلیّت هجر و اذیت فراق، روح لطیف ایشان را تحلیل کند... و هر که از اعراب عاشق شد، هم در حداثت سن و غرّهٔ عمر، جان به احداث شحنهٔ عشق داد؛ چنانک مجنون در فراق لیلی، و کُثیّر در عشق عزّه، و وامق در مهر عذرا...» [46]

در *بختیارنامه* که حدود اواخر قرن ششم نوشته شده و تحریر دیگری به نام *لمعة السراج لحضرة التاج* دارد، در باب اول، ضمن بحث دربارهٔ عشق، نوشته است: «حدیث عهد لوی و ماجرای ایام حمی با عاشقان رب باید گفت، نه با کودکان مکتب... عنقامقامان عشق از ذروهٔ آستانهٔ صدق آواز می دادند که عشق را در قدم کرم باید جست، نه در رقم قلم. مجنون بنی عامر باید، در این قلندرخانه قمار تواند کرد...» [47]

و در *لمعة السراج لحضرة التاج*، اختلاف عبارت دارد به شکل: «عنقای بقای عشق از... قمار عشق تواند باخت...»

سیدحسن غزنوی (متوفی ۵۵۶ یا ۵۵۷ هـ ق) در شعرش آورده است:

شد عروس دولتش ز آب دو چشمم جلوه گر
حسن لیلی را کمال عشق مجنون پرورد [48]

و:

بر او نهاده یکی سلسله، چو بر مجنون
اگرچه هست مر او را لطافت لیلی [49]

رشید الدین وطواط (متوفی ۵۷۸ هـ ق) چنین می گوید:

هنر در چهر من صادق چو مجنون در غم لیلی
خرد بر جان من عاشق چو وامق بر رخ عذرا [50]

و:

لیلی شدی به حسن و مرا در هوای تو
دل بی قرار چون دل مجنون همی شود [51]

و:

به حسن روی قمرهمچو طلعت لیلی
به ضعف شکل سها همچو قالب مجنون [52]

و در *حدائق السحر* ذیل «تجاهل العارف»، بیت معروف قیس را آورده و گفته: قیس مجنون گوید: [53]

باللّه یا ظبیات القاع قلن لنا
لیلای منکنّ ام لیلی من البشر؟!

انوری ابیوردی (متوفی ۵۸۳ یا ۵۸۵ هـ ق) از لیلی و مجنون چنین یاد می کند:

همیشه تا که حسن و عشق باشد
مثلها شاهد از لیلی و مجنون... [54]

و:

با چنین فرّ و زیب و حسن و جمال
که چو لیلی بسی است مجنونم [55]

اثیر اخسیکتی (متوفی ۵۸۶ یا ۵۹۰ هـ. ق) چنین گفته است:

ماه حلقه چو یارهٔ لیلی
چرخ نیلی چو ساعد مجنون[۵۶]

و:

هلال پردهٔ هاله بسوخت چون لیلی
خروس پردهٔ ناله بساخت چون مجنون[۵۷]

خاقانی شروانی (متوفی ۵۹۵ هـ ق) تشبیهات و تعبیرات جالب از لیلی و مجنون دارد؛ چنان که گوید:

گرچه تن چنگ شبه ناقهٔ لیلی ست
نالهٔ مجنون ز چنگ مدام برآمد
بیست و چهارش زمام تافته لکن
ناله نه از ناقه، از زمام برآمد[۵۸]

و مقصود از بیست و چهار در اینجا، تارهای چنگ[۵۹]، است، اما بیست و چهار آهنگ[۶۰] نیز هست؛ چنان که در مثنوی آمده:

وای کز آواز این بیست و چهار
کاروان بگذشت و بیگه شد نهار

مقام‌های اصلی موسیقی دوازده، و هر یک دارای دو شعبه، بیست و چهار می شود[۶۱].

و:

داستان شد عشق مجنون در جهان
از جهان این داستان خواهم گزید[۶۲]

و:

چنگ بین چون ناقهٔ لیلی وز او
بانگ مجنون هر زمان برخاسته[۶۳]

و:

جهان را عشق مجنونی شد از یاد
چه خاقانی درآ، آن تازه گردان[۶۴]

ظهیر فاریابی (متوفی ۵۹۵ هـ ق) این گونه به لیلی و مجنون اشارت دارد:

حدیث جود تو را در زبان گرفته فلک
چنان که قصهٔ مجنون و ذکر لیلی را[۶۵]

و:

ز سوز سینهٔ من شعله ای و صد وامق
ز جام محنت من جرعه ای و صد مجنون[۶۶]

و:

یکی گروه چو وامق ز حسرت عذرا
یکی فریق چو مجنون ز فرقت لیلی[۶۷]

در *عبهرالعاشقین* روزبهان بقلی شیرازی (متوفی ۶۰۶ هـ ق) که سراسر از عشق سخن می رود، از عشق مجنون به لیلی نیز سخن به میان می آید، چنان که می گوید:

«قاعدهٔ عشق چنین است که عاشق بانگ سگان کوچهٔ معشوق نیم شبان، الحان شنود و آن را در وسیلت عشق اسباب عشق داند. شعر:

مجنون روزی سگی بدید اندر دشت...

(دو شعر را پیش از این از *تمهیدات* عین القضات نقل کرده ایم)

و پس از این دو بیت آمده:

«العربیّه: اطیع لأل لیلی فی هویها و أحتمل الأصاغر والکبارا[۶۸]»

نیز گوید:

«اگر لشکر غمهای او به صحرای عشق آیند، همانا که ره قولنج و بغما به کاروان عشق لیلی و مجنون زنند»[۶۹]

یکی از کتب نثر قرن ششم و آغاز قرن هفتم که در ۶۱۳ تألیف شده، *تاریخ طبرستان* ابن اسفندیار است که ضمن قصیده ای در پایان جلد اول، بیتی دارد به این شکل:

«تویی مجنون و گیتی لیلی تو
چه جای قصهٔ دعد و رباب است»[۷۰]

یکی از شاعران معروف قرن ششم و آغاز قرن هفتم، شمس طبسی (متوفی ۶۱۴ یا ۶۱۸ هـ. ق) است که در شعرش از لیلی و مجنون چنین یاد کرده است:

روی ناصح چو روی لیلی شد
شب حاسد چو روز مجنون باد[۷۱]

و:

لیلی ست بی خلاف شب تار زلف تو
مجنون مثال ناقه از او گشته بی قرار[۷۲]

اما حدیث عشق ساده و بی آلایش این دو دلدادهٔ بیابانی، در منظومه های پیر طریقت و پیشوای عارفان شیخ فریدالدین محمد عطار (مقتول به سال ۶۱۸ یا ۶۲۷ هـ ق)، بیشتر و بهتر جلوه گر است و اینک به آثارش می پردازیم:

نخست در *دیوان اشعار*:

زلف او لیلی است و خلقی از نهار
از سر زنجیر مجنون می کند[۷۳]

و:

چون بهار عمر را لیلی به کام دل نبود
هر بهاری درغم لیلیش مجنون یافتم[۷۴]

و:

همچو لیلی مستمندم در فراقش روز و شب
همچو مجنون گرد عالم دوست جویان می روم[۷۵]

و:

پرسیده ام ای لیلی من، آن که ای تو؟
گو آن تو ای عاشق مجنون شدهٔ من [۷۶]

و:

... یا نه از گیسوی لیلی اثری یافت سحر
که سوی مجنون زین گونه اثر می آرد [۷۷]

در *منطق الطیر* سه حکایت از مجنون و لیلی آورده.

حکایت نخست در بیان «وادی طلب» می گوید:

دید مجنون را عزیزی دردناك
کو میان ره گذر می بیخت خاك
گفت ای مجنون چه می جویی چنین؟
گفت لیلی را همی جویم یقین
گفت لیلی را کجا یابی ز خاك؟
کی بود در خاك شارع درّ پاك؟
گفت من می جویمش هرجا که هست
بوك جایی یک دمش آرم به دست [۷۸]

حکایت دوم: راه ندادن قبیلهٔ لیلی است مجنون را؛ و منع او از آن قبیله؛ که مجنون از چوپانی خواهش می کند که او را در پوست گوسفندی کند و در میان گوسفندان او را به لیلی نزدیک کند تا بوی لیلی را بشنود:

سوی لیلی ران رمه، من در میان
تا بیابم بوی لیلی یک زمان ...
عاقبت مجنون چو زیر پوست شد
در رمه پنهان به کوی دوست شد

ابتدا مجنون خوشدل گردید و آن گاه بیهوش شد و چوپان او را به دوش گرفت و به دشت بردش؛ بعد از آن مجنون روزی به صحرا رفت و یک تن از همراهانش گفت: چه جامه ای برای تو آورم، مجنون گفت: بهترین جامه پوست است! [۷۹]

حکایت سوم: در آخرین مرحلهٔ سیر و سلوك مرغان می گوید:

گفت مجنون گر همه روی زمین
هر زمان بر من کنندی آفرین،
من نخواهم آفرین هیچ کس
مدح من دشنام لیلی باد و بس
خوشتر از صد مدح، یک دشنام او
بهتر از ملک دو عالم نام او [۸۰]

در *الهی نامه* هفت حکایت از لیلی و مجنون آمده؛ به این ترتیب: مجنون تب دار از مرگ نمی ترسد و می گوید: «اگر میرم، که را تب گیرد اکنون؟» [۸۱] و حکایت عشق مجنون که از دیدن لیلی به لرزه می افتاد و می گفت: بازوی شیر عشق قوی است و من از شیر بیشه و پلنگ بیمی ندارم، از شیر عشق می ترسم. [۸۲]

حکایت سوم: این است که مجنون جز نام لیلی، نامی نمی شنید و از غیری نام نمی برد و می گفت:

چو نام و نعت لیلی باز گفتی،
جهانی در جهانی راز گفتی
چو دائم نام لیلی می توان گفت
ز غیری کفرم آید یک زمان گفت

حکایت چهارم:

رفیقی از مرگ لیلی خبر می دهد و مجنون «الحمدلله» می گوید و خبر دهنده عجب می دارد؛ مجنون می گوید: چون من از آن ماه بی بهره ام، هیچ بدخواه از او بهره نیابد. [۸۴]

حکایت پنجم: از فرصت دیدار لیلی سخن می گوید که مجنون در این فرصت از لیلی خواستاری می کند و لیلی می گوید جز جان چه داری که در بهای وصل بدهی؟ او می گوید: فقط سوزنی دارم که در بیابان خار از پای بیرون می آورم، لیلی می گوید که اگر در راه عشق من خار به پای تو روه، نباید با سوزن بیرون آوری؛ چون آن خار، گلی است از ما که باید تحمل خار آن کنی و اگر

«ز لیلی خار در پایت شکسته
به از صد گل ز غیری دسته بسته» [۸۵]

حکایت ششم: سخن از اتحاد و پیوستگی دائمی عاشق و معشوق به میان می آید و می گوید: مجنون در رباطی نشسته و لیلی نیز بر سر دیوار آن رباط نشسته بود؛ مردی شگفتی کرد که لیلی و مجنون پیش هم اند، مجنون از این سخن برآشفت ونعره ای بزد و گفت: «... که لیلی یک دم از مجنون جدا نیست» و

میان ما و او پیش از دو عالم
اساس اتحاد افتاد محکم [۸۶]

حکایت هفتم: از اتحاد عاشق و معشوق و برخاستن دویی و یکی شدن آن دو، سخن می گوید؛ که کسی از مجنون سؤال می کند که لیلی را چقدر دوست داری؟ او می گوید: من او را دوست ندارم، آن شخص می گوید: مگر این همه شیفتگی و جنون و شاعری از دوستداری نبود؟

جوابش داد کآن بگذشت، اکنون
که مجنون لیلی و لیلی ست مجنون
دویی برخاست اکنون از میانه
همه لیلی ست، مجنون بر کرانه ... [۸۷]

و عطار به شیوهٔ خاص خود، هر حکایت را در ضمن مقالتی و مناسب مقالی می آورد و نتیجه گیری می کند.

در *مصیبت نامهٔ* عطار، حکایتی چند از دیوانگان آمده و دوازده حکایت هم از دیوانهٔ عشق لیلی به تناسب هر گفتار نقل شده؛ به این ترتیب:

اول: کسی به مجنون می گوید: لیلی را بخواه و همسر خود کن، او می گوید: عاشق شهوت پرست نیستم و یاد لیلی و سرکشی او مرا بس است. [۸۸]

دوم: به لیلی می گویند که مجنون از عشق تو گرد شهر می گردد، لیلی می گوید: پس عاشق حقیقی نیست. چون به صحرا روی می نهد باز لیلی او را عاشق صادق نمی داند. چون به زاری می خسبد و میان خار و خاشاك می غلتد، باز لیلی او را

عاشق حقیقی نمی داند؛ اما چون محو عشق می شود و از وجودش بیزاری می جوید، پس:

این خبر گفتند با لیلی مگر
گفت اکنون عشقش آمد کارگر

و محو شدن در عشق و چیزی جز معشوق نبودن را لیلی می پذیرد و عشق مجنون را تمام می داند.[۸۹]

سوم: عشق مجنون به رسوایی می کشد و کسی به او نظر نمی کند، پدرش بر او دل می سوزاند. او می گوید این رنج و غم و رسوایی را به خاطر دوست تحمل می کنم و چون او این نکته را می داند، مرا همین بس است.[۹۰]

چهارم: مجنون گرد کوی لیلی می گردد و در و دیوار خانهٔ او و محلّت او را می بوسد و می گوید:

من ندیدم در میان کوی او
بر در و دیوار الّا روی او[۹۱]

پنجم: هارون الرشید حدیث عشق مجنون می شنید و می خواست روی لیلی ببیند و چون او را دید، به مجنون گفت: لیلی زیاد جمالی ندارد، مجنون گفت باید به جای من باشی و با دیدهٔ من لیلی را ببینی، نقصان در لیلی نیست بلکه در نظر و دیدار توست.[۹۲]

ششم: کسی از مجنون می پرسد، قبله کدام سوی است، او می گوید اگر کلوخی هستی قبله ات سنگی است وگرنه:

کعبهٔ عشاق، مولی آمدست
آن مجنون روی لیلی آمدست[۹۳]

هفتم: لیلی به مجنون می گوید: در عشق با خرد بیگانه باش و دیوانه وار به سوی من بیا تا از هر رنج و زحمت در امان باشی.[۹۴]

هشتم: لیلی پیش از مجنون وفات یافت، مجنون گفت گور او را از بوی او می یابم، رفت و بر سر خاك او سوگواری کرد و همان جا جان بداد و در بر گور معشوق دفنش کردند.[۹۵]

نهم: پدر مجنون او را به کعبه برد که دعا کند عشق لیلی بر دلش سرد شود. مجنون چون به کعبه رسید، دعا کرد که خدایا عشق لیلی صدچندان کن که از افزونی درد عشق او دل خون شود و آن دل خونین شاد گردد.[۹۶]

دهم: همان ماجرای شگفتی از عشق لیلی است که جمالی چندان ندارد، چون شاهی مجنون را می خواند و می گوید: صاحب جمال در جهان زیاد است و از آن زیبایان چندتن را به مجلس می آورد و به مجنون می گوید: ببین، هریک بسیار از لیلی زیباترند؛ اما مجنون در جواب گفت:

شاها عشق لیلی سرفراز
در میان جانم استاده است باز
پس گرفته برهنه تیغی به دست
می خورد سوگند کای مغرور مست
گر به غیر ما کنی یک دم نظر
خون جان خود بریزی، بی خبر ...[۹۷]

یازدهم: مجنون در زمستانی در بیابان، آتشی افروخته بود، کسی از نزد لیلی آمد و گفت: از او چه خبر داری؟ مجنون گفت: می دانم که آن سیمبر از جان کندن من بی خبر است

این بگفت و دست در اخگر گرفت
تا که اخگر جمله خاکستر گرفت[۹۸]

دوازدهم: کسی از مجنون می پرسد: از سخنها کدام را دوست داری، می گوید: «لا» را دوست دارم، چون روزی از لیلی سؤال کردم، مرا دوست داری؟ گفت: «لا». اکنون از دل و جان عاشق «لا» هستم.[۹۹]

با آنچه از نظم و نثر قرن ششم دربارهٔ لیلی و مجنون نقل کرده ایم، می توان دریافت که این داستان در آن قرن شهرتی بسزا یافته و زبانزد خاص و عام خاص شده، به همین سبب شاه شروان، ابوالمظفر جلال الدین اخستان بن منوچهر، که ادب دوست و ادیب بوده، نظامی را به ساختن و پرداختن *لیلی و مجنون* تشویق کرده است؛ چنان که نظامی در آغاز این مثنوی گفته است:

روزی به مبارکی و شادی
بودم به نشاط کیقبادی
ابروی هلالی ام گشاده
دیوان نظامی ام نهاده

تا آنجا که گوید:

در حال رسید قاصد از راه
آورد مثال حضرت شاه
هر حرف از او شکفته باغی
افروخته تر ز شب چراغی
کای محرم حلقهٔ غلامی
جادوسخن جهان، نظامی!
از چاشنی دم سحرخیز
سحری دگر از سخن برانگیز
خواهم که به یاد عشق مجنون
رانی سخنی چو درّ مکنون
چون لیلی بکر اگر توانی
بکری دو سه در سخن نشانی

و بعد گوید:

دانی که من آن سخن شناسم
کابیات نو از کهن شناسم
بنگر که ز حلقهٔ تفکر

در مرسلهٔ که می کشی در
ترکی صفتی وفای ما نیست
ترکانه سخن سزای ما نیست
آن کز نسب بلند زاید
او را سخن بلند شاید[۱۰۰]

و این شاه شروان، مشوّق نظامی، ممدوح خاقانی نیز بوده و خاقانی دوازده قصیده و هفت ترکیب بند در مدح او دارد و از او صلت ها دریافت کرده و به امر او زندانی هم شده است. آغاز و انجام شهریاری اخستان معلوم نیست، اما در فاصلهٔ سالهای ۵۹۰ و ۵۹۷ هـ ق که نظامی *شرفنامه* را سروده، در قید حیات نبوده، و نظامی از مرگ او یاد کرده است.

نگارندهٔ این سطور دربارهٔ اخستان در مقدمهٔ *دیوان خاقانی*[۱۰۱] و هم در مقالهٔ مستقل در *دانشنامهٔ ایران و اسلام*، جلد دهم، بحث کرده و بر اساس تحقیقات مینورسکی راجع به ریشهٔ نام او سخن به میان آورده است.

در *دیوان خاقانی* همه جا «اخستان» به فتح اول و سکون دوم و کسر سوم ضبط شده، اما در آثار نظامی و جاهای دیگر «اخستان» و نیز با تلفظ «اخستان» به فتح اول و کسر دوم و سکون سوم آورده اند.

در حکایت پنجاه و چهارم *مناقب*[۱۰۲] اوحدالدین کرمانی، از ملاقات او با اخستان و غلام پادشاه به نام عزیز سخن به میان آمده، آنجا هم «اخستان» ضبط شده، و مینورسکی و هادی حسن، اصل نام را گرجی می دانند. این جا مناسب است بگوییم که نگارنده یک مورد دیگر به نام «اُختُسان» برخورده که معلوم نیست ارتباطی با این نام مورد بحث دارد یا نه، در نامهٔ هشتم از ده *نامهٔ* عماد فقیه کرمانی، نام تاج الدین اُختسان آمده و گفته است:

چه داری خبر ز آن بزرگ جهان
ملک تاج دنیا و دین اُختُسان

و وصفی بسیار از فضل و دانش او کرده؛ و او را فراوان ستوده است.[۱۰۳]

به هر حال، چون دستور شاه شروان برای سرودن *لیلی و مجنون* به نظامی می رسد، او تردید می کند، اما فرزندش محمد او را به تصنیف این داستان که در صحراهای سوزان روی داده و با عشق شاهان در کاخ و باغ، تفاوت بسیار دارد، وادار می نماید؛ و نظامی بر اساس منابع و کتب تازی، داستان را در چهارماه به سال ۵۸۴ هـ ق می سراید و پایان می بخشد.[۱۰۴]

نظامی بعد از مدح شاه شروان، فرزندش محمد را به ولیعهد و فرزند شاه می سپارد و همین اشعار سبب شده که بعضی نام ولیعهد شاه را هم «محمد» دانسته اند[۱۰۵] و در آغاز بعضی چاپهای قدیمی هم محمد ملک زاده و سلطان محمد منوچهر نوشته اند.[۱۰۶]

لیلی و مجنون نظامی، حدود پنج هزار بیت دارد و در بحر هزج مسدس اخرب مقبوض سروده شده؛ و به وفات مجنون بر سر گور لیلی و آگاه شدن قبیلهٔ مجنون از مرگ او، و ختم کتاب به نام شروانشاه می انجامد؛ و مجموعاً داستانی بسیار لطیف و بدیع و دل انگیز و در عین حال سوزناک و غم آور است.

از قرن هفتم به بعد، *لیلی و مجنون* نظامی شهرت یافته، حدود چهل مثنوی به تقلید او سروده شد[۱۰۷]؛ و سیزده مثنوی نیز به زبان ترکی سروده اند.

حدیث عشق لیلی و مجنون در آثار قرن هفتم به بعد بسیار نقل شده و به سخنها حلاوت بخشیده؛ و حکایتی که بیشتر آورده اند، شگفتی از عشق شدید مجنون به لیلی است که جمال زیاد نداشته و از دیگر خوبان افزودن نبوده، ما هم مقالت خود را به نقل بعضی از این سخنان پایان می دهیم:

در حکایتی از *گلستان سعدی*، در باب پنجم آمده است که با یکی از ملوك عرب حدیث مجنون و لیلی گفتند، او مجنون را ملامت کرد و خواست جمال لیلی ببیند؛ و چون او را حاضر کردند، جمالی در او ندید و توجّهی نکرد، مجنون به فراست دریافت و گفت: «از دریچهٔ چشم مجنون بایستی نظارهٔ جمال لیلی کردن تا سرّ مشاهدهٔ او بر تو تجلّی کند»[۱۰۸]

مولانا جلال الدین در *مثنوی* گفته است:

گفت لیلی را خلیفه کآن تویی
کز تو مجنون شد پریشان و غوی؟!
از دگرخوبان تو افزون نیستی
گفت: خامش، چون تو مجنون نیستی!
دیدهٔ مجنون اگر بودی تو را
هر دو عالم بی خطر بودی تو را[۱۰۹]

وحشی بافقی (متوفی ۹۹۲هـ ق) اشعاری لطیف در مثنوی *فرهاد و شیرین* دارد و می گوید:

به مجنون گفت روزی عیبجویی
که پیدا کن به از لیلی نکویی
که لیلی گرچه در چشم تو حوری ست
به هر جزوی ز حسن او قصوری ست

و مجنون برآشفت و گفت:

اگر در دیدهٔ مجنون نشینی
به غیر از خوبی لیلی نبینی
تو قد بینی و مجنون جلوهٔ ناز
تو چشم و او نگاه ناوك انداز
تو مو بینی و مجنون پیچش مو
تو ابرو، او اشارتهای ابرو
کسی کاو را تو لیلی کرده ای نام
نه آن لیلی ست کز من برده آرام...[۱۱۰]

پانوشت ها:

۱. علی اصغر حکمت، *رومئو و ژولیت و لیلی و مجنون*، ص ۱۵۷، حاشیهٔ ۱
۲. همان
۳. چاپ مصر، ج ۳، ص ۷۸؛ ج ۴، ص ۱۲۷
۴. *نور المقتبس* اختصار حافظ الیغموری از *المقتبس*، چاپ رودلف زلهایم، ص ۳۱۱
۵. احمد بهمنیار، *شرح احوال صاحب بن عباد*، ص ۱۱۷

۶. چاپ مهرعلی گرگانی، ص ۲۲۰
۷. دکتر علی اکبر شهابی، *نظامی داستان سرا*، ص ۲۲۷
۸. همان، حاشیهٔ ص ۲۲۸؛ محمدعلی تربیت، *دانشمندان آذربایجان*، ص ۳۸۳
۹. *لیلی و مجنون*، چاپ وحید دستگردی، ص ۶۰
۱۰. سعید نفیسی، *احوال و آثار رودکی*، ج ۳، ص ۱۰۳۷
۱۱. همان، ج ۲، ص ۶۳۰
۱۲. دیوان منوچهری، تصحیح دکتر دبیرسیاقی، ص ۱۱۵
۱۳. همان، ص ۲۱۲
۱۴. همان، ص ۱۰۸
۱۵. حسینعلی ملاح، *منوچهری و موسیقی* ص ۲۵۱ ـ ۲۵۲. نت این آهنگ در *رومئو وژولیت* و *لیلی و مجنون* ص ۱۷۲ ـ ۱۷۳ ضبط است.
۱۶. دیوان *باباطاهر*، چاپ وحید دستگردی، ص ۷۸
۱۷. چاپ سعید نفیسی، ص ۲۷۹
۱۸. مقدمهٔ *دیوان امیر معزی*، ص ۵
۱۹. *دیوان امیرمعزی*، ص ۶۳۱
۲۰. *دیوان ناصرخسرو*، چاپ سیدنصرالله تقوی، ص ۳۵۵
۲۱. همان، ص ۴۵۵
۲۲. *کشف الاسرار*، چاپ علی اصغر حکمت، ج ۵، ص ۶۰
۲۳. *سوانح*، چاپ احمد مجاهد، ص ۲۸۲ (مجموعهٔ آثار فارسی احمد غزالی)
۲۴. *تمهیدات*، چاپ عفیف عسیران، ص ۳۵
۲۵. همان، ص ۱۰۴
۲۶. همان، ص ۱۱۰
۲۷. همان، ص ۱۳۱
۲۸. همان، ص ۱۳۳
۲۹. همان، ص ۱۳۹
۳۰. همان، ص ۲۳۰
۳۱. *نامه های عین القضات*، چاپ عفیف عسیران، علینقی منزوی، ص ۱۳۳.
۳۲. *دیوان سنائی*، چاپ مدرس رضوی، ص ۲۲۴.
۳۳. همان ص ۴۹۵.
۳۴. همان، ص ۸۳۴.
۳۵. همان، ص ۸۳۵.
۳۶. همان، ص ۸۷۳.
۳۷. همان، ص ۹۰۴.
۳۸. *حدیقة الحقیقة*، تصحیح مدرس رضوی، ص ۴۵۷
۳۹. *مثنویهای سنائی*، چاپ مدرس رضوی، ص ۲۷
۴۰. همان، ص ۳۰.
۴۱. *دیوان ادیب صابر*، تصحیح محمدعلی ناصح، ص ۲۶۲.
۴۲. همان، ص ۴۹۶.
۴۳. همان، ص ۵۰۷.
۴۴. *مقامات حمیدی*، چاپ سیدعلی اکبرابرقوئی، ص ۷۸.
۴۵. همان، چاپ محمد اقبال، ص ۴۰۷.
۴۶. همان، چاپ احمد آتش، ص ۱۵۰.
۴۷. همان، چاپ دکتر ذبیح الله صفا، ص ۲۲؛ *لمعة السراج*، چاپ محمد روشن، ص ۲۱.
۴۸. *دیوان سیدحسن غزنوی*، چاپ مدرس رضوی، ص ۴۴.
۴۹. همان، ص ۱۹۵.
۵۰. *دیوان وطواط*، چاپ سعید نفیسی، ص ۲۸.
۵۱. همان، ص ۱۶۰.
۵۲. همان، ص ۳۹۹.
۵۳. *حدائق الحر*، تصحیح عباسی اقبال، ص ۵۸، پایان دیوان ص ۶۷۸.
۵۴. *دیوان انوری*، تصحیح مدرس رضوی، ج ۱، ص ۳۴۵.
۵۵. همان، ص ۳۷۳.
۵۶. *دیوان اثیر*، چاپ رکن الدین همایون فرخ، ص ۲۶۹.
۵۷. همان، ص ۲۷۶.
۵۸. *دیوان خاقانی*، تصحیح دکتر ضیاءالدین سجادی، ص ۴۴.
۵۹. *مقاصد الالحان*، تصحیح تقی بینش، ص ۱۳۲.
۶۰. همان، ص ۷۱ـ۷۷.
۶۱. فروزانفر، *شرح مثنوی شریف* ج ۳، ص ۸۸۹ ـ ۸۹۰.
۶۲. *دیوان خاقانی*، ص ۱۶۹.
۶۳. همان، ص ۴۷۶.
۶۴. همان، ص ۶۴۹.
۶۵. *دیوان ظهیر*، چاپ تقی بینش، ص ۱۵.
۶۶. همان، ص ۲۳۱.
۶۷. همان، ص ۴۱۷.
۶۸. *عبهرالعاشقین*، چاپ دکتر معین وهانری کربن، ص ۲۸.
۶۹. همان، ص ۶۱.
۷۰. *تاریخ طبرستان*، چاپ عباس اقبال، ص ۳۰۱.
۷۱. *دیوان شمس طبسی*، تصحیح تقی بینش، ص ۱۷.
۷۲. همان، ص ۴۲.
۷۳. *دیوان عطار*، چاپ تقی تفضلی، ص ۲۴۸.
۷۴. همان، ص ۳۹۹.
۷۵. همان، ص ۴۸۱.
۷۶. همان، ص ۵۴۴.
۷۷. همان، ص ۷۶۶.
۷۸. *منطق الطیر*، تصحیح دکتر گوهرین، ص ۱۸۳.
۷۹. همان، ص ۱۸۸ـ۱۸۹.
۸۰. همان، ص ۲۳۲.
۸۱. *الهی نامه*، چاپ فؤاد روحانی، ص ۵۸.
۸۲. همان، ص ۸۷.
۸۳. همان، ص ۱۰۹، راجع به شرح و مأخذ حکایات مثنویهای عطار، رك: فروزانفر، *شرح احوال و آثار عطار*.
۸۴. *الهی نامه*، ص ۱۰۹.
۸۵. همان، ص ۲۳۵.
۸۶. همان، ص ۲۵۸.
۸۷. همان، ص ۲۸۱.
۸۸. *مصیبت نامه*، چاپ دکتر نورانی وصال، ص ۶۹.
۸۹. همان، ص ۷۰.
۹۰. همان، ص ۱۰۱.
۹۱. همان، ص ۱۳۵.
۹۲. همان، ص ۱۳۸.
۹۳. همان، ص ۱۹۸ـ۱۹۹.
۹۴. همان، ص ۲۴۹.
۹۵. همان، ص ۲۷۳.
۹۶. همان، ص ۲۷۵.
۹۷. همان، ص ۲۷۹ـ۲۸۰.
۹۸. همان، ص ۲۹۱.
۹۹. همان، ص ۳۵۲.
۱۰۰. *لیلی و مجنون*، چاپ وحید دستگردی، ص ۲۴ـ۳۰.
۱۰۱. *دیوان خاقانی*، ص سی و هفت.
۱۰۲. اوحدالدین کرمانی، *مناقب*، تصحیح فروزانفر، ص ۲۱۲ـ۲۱۸؛ رك: مقالهٔ نگارنده دربارهٔ همین حکایت در کتاب *سی گفتار دربارهٔ کرمان*، ص ۱۹۲ـ۲۰۰.
۱۰۳. عماد فقیه، *پنج گنج*، چاپ رکن الدین همایون فرخ، ص ۲۳۹ـ۲۴۲.
۱۰۴. *لیلی و مجنون*، ص ۳۸.
۱۰۵. سعید نفیسی، *احوال و آثار نظامی*، ص ۴.
۱۰۶. *لیلی و مجنون*، چاپ ۱۳۱۰ هـ ق در بمبئی، چاپ سنگی ۱۲۷۶ هـ ق.
۱۰۷ فهرست آنها در پایان *رومئو و ژولیت* و *لیلی و مجنون*، تألیف علی اصغر حکمت مندرج است.
۱۰۸. *گلستان سعدی*، چاپ عبدالعظیم قریب، ص ۱۴۹ـ۱۵۰؛ در اشعار سعدی مخصوصاً غزلیات او نیز به داستان لیلی و مجنون بسیار اشاره شده است.
۱۰۹. *مثنوی*، چاپ علاءالدوله، ص ۱۱؛ *مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی*، تألیف فروزانفر، ص ۸ ـ ۹؛ برای موارد دیگر ذکر لیلی و مجنون در *مثنوی* به همین کتاب مراجعه شود.
۱۱۰. *دیوان وحشی*، چاپ حسین نخعی، ص ۵۱۳؛ چاپ ایرج افشار، ص ۲۱۷.

م . صبحدم

دربارهٔ نظامی و خمسه

لیلی و مجنون

نظامی ، پس ازسرودن کتاب خسرووشیرین ، هفت یاهشت سال‌دست بکاری نزده ویا اگر زده است ، اثری ازآن موجود نیست . البته دیوان قصاید وغزلیات مختصری فعلا ازاو دردست هست ولی اولا این قصاید وغزلیات وقطعات پراکنده متعلق بتمام دوران زندگانی ادبی اوست واگر بفرض متعلق باین دوره نیز میبود، چیز قابل توجهی بشمار نمیرفت . درهر حال نظامی‌هفت یا هشت سال‌پس‌ازسرودن خسرو وشیرین ، نوشتن لیلی ومجنون ، سومین‌کتاب خمسهٔ خودرا آغاز میکند . درین‌کتاب ، نظامی ضمن پرداختن بمقدمات ، ازحسودان وطاعنان و بدخواهان و شاعران بیمایه‌ای‌که باوی رقابت میکرده‌اند ، گلهٔ بسیار میکند وضمن این ابـراز دلتنگی میگویدکه درین مدت قصایدی ساز میکرده وغزلهایی میگفته و دیگران این آثار را از او میدزدیده یا بتقلید ناقصی از آن میپرداخته اند . اما باز ، از خلال سطور همین شکوه ها وشکایات نیزپیداست‌که درین مدت‌کار قابل توجهی نکرده واثری بوجود نیاورده است . ۲۶۰

اما کسانی نیز که نظامی‌رامی آزرده‌ودر برابر «قصاید چست»وی «قلایدسست» باز میکرده‌اند ، امروز نمیتوان شناخت . گویاگذشت زمان سزای آنان رابخوبی داده ونامشان را بکلی از خاطر روزگار محوکرده است . دردیوان شعرای‌معاصر نظامی نیز تعریض وکنایه‌ای نسبت بدونمیتوان یافت و مـرحوم وحید دستگردی پس ازجستجوی زیاد تنها یك بیت دردیوان ظهیر فاریابی یافته است‌که آن نیز ــ گر چه میتوان بزحمت با داستان خسرو و شیرین ارتباطش داد ــ قـابل تـوجه و اعتنا نیست .

نظامی درمبحث جوابگویی ببدگویان ، خود را با ابیاتی دلنشین میستاید و دردنیای شعر معاصر خویش‌کوس لمن‌الملکی میکوبد واز یکه‌تازی خویش درمیدان سخن صحبت میکند :

برجوش دلاکه وقت جوش است — گویای جهان چـرا خموش است ؟
میـدان سخن مراست امـروز — به زین ، سخنی کراست امروز ؟
اجرت خور دسترنـج خویشم — ور محتشمم ، ز گنـج خویشم

زین سحر سحرگهی که دانم　　مجموعهٔ هفت سبع خوانم
. . . . . .
شمشیر زبانم از فصیحی　　دارد سر معجز مسیحی
نطقم اثر آن چنان نماید　　کز جذر اصم زبان گشاید
شعر آب ز جو بیار من یافت　　آوازه بروزگار من یافت ...

ولی باز هم اشاره بکار تازه ای درین هفت سال نمیکند وازغزلها وقصاید خویش سخن میگوید :

حاسد ز قبول این روائی　　دور از من و تو بژاژ خائی
چون سایه‌شده به‌پیش‌من پست　　تعریض مرا گرفته در دست
گر پیشه کنم غزل سرائی　　او پیش نهد دغل درائی
گر ساز کنم قصایدی چست　　او باز کند قلایدی سست...

(لیلی ومجنون وحید - ص ۴۰ و ۴۱)

بعد ازین درنگ‌دراز نیز ، نظامی اراده بساختن داستان تازه ای نداشته‌است وحوادثی اتفاق می‌افتدکه اورا بسرودن داستان لیلی و مجنون وامیدارد :

«این نامه بخواهش ابوالمظفر شروانشاه اخستان بن منوچهر بن‌اخستان‌که بنا بقول‌مورخان، ایرانی نژاد وازنسل بهرام چوبین بوده بنظم درآمده است»

(وحید دستگردی - شرح حال نظامی ـ صفحهٔ «ف»)

تفصیل واقعه اینست‌که نظامی روزی نشسته بودکه قاصد اخستان‌شاه ازدر میرسد ونامهٔ ویرا بشاعر میدهد : ۲۶۱

بنوشته بخط خوب خویشم　　ده پانزده سطر نغز بیشم
هرحرفی ازو شکفته باغی　　افروخته تر ز شبچراغی
کای محرم حلقهٔ غلامی　　جادو سخن جهان نظامی
از چاشنی دم سحر خیز　　سحری دگرازسخن برانگیز
در لافگه شگفت کاری　　بنمای فصاحتی که داری
خواهم‌که بیاد عشق‌مجنون　　رانی سخنی چو در مکنون
چون لیلی بکراگر توانی　　بکری دوسه درسخن نشانی

(لیلی ومجنون ص۲۷)

ولی نظامی هنوز نمیتوانست بگفتن این نامه تصمیم بگیرد . زیرا خود او علاقه بسرودن این داستان نداشت ودرعین حال نمیخواست از امتثال امرشروانشاه سر باز بزند :

نه زهره که سر زخط بتابم　　نه دیده که ره بگنج یابم
سرگشته شدم درآن خجالت　　ازسستی ضعف و رنج حالت
کس محرم نه که راز گویم　　وین قصه بشرح باز گویم

درین گیر ودار فرزندش «محمدنظامی» نیز اورا بساختن این نامه‌تشویق میکند ومیگوید چون خسرو وشیرین را سرودی ودل خلقی شادکردی اینك لیلی‌و مجنون را نیز باید بگویی تاآن‌گوهر قیمتی جفت شود. آنگاه نظامی علت‌بی‌میلی خویش را شرح میدهد :

گفتم سخن تو هست بر جای ای آینه روی آهنین رای
لیکن چه کنم ؟ هوا دو رنگست اندیشه فراخ و سینه تنگست
دهلیز فسانه چون بود تنگ گردد سخن از شد آمدن لنگ
میدان سخن فراخ باید تا طبع سواریی نماید
این آیت اگرچه هست مشهور تفسیر نشاط هست ازو دور
افزار سخن نشاط و ناز است زین هردو سخن بهانه سازاست

برشیفتگی و بند و زنجیر باشد سخن برهنه دلگیر
درمرحله ای که ره ندانم پیداست که نکته چند رانم
نه باغ و نه بزم شهریاری نه رود و نه می نه کامگاری
برخشکی ریگ وسختی کوه تاچندسخن رود دراندوه ؟

باید سخن از نشاط سازی تابیت کند بقصه بازی
این بود کز ابتدای حالت کس گرد نگشتش از ملالت
گوینده ز نظم او پر افشاند تا این غایت نانگفته زان ماند

اما شاعر، پس ازین انتقادات وبیان علل ناسروده ماندن داستان مجنون ، سرودن آنرا تقبل میکند ووعده میدهدکه این داستان را ازلطافت بجایی رساندکه خواننده آن هرقد را فسرده باشد ، پس ازخواندن آن عاشق شود !

پس ازآن بحرخفیفی برای پرداختن این دفتر برمیگزیند وداستان راآغاز میکند . اما با اینهمه ــ شاید براثرعدم تمایلی که نسبت بساختن این قصه داشته ــ بزودی آنرا بپایان میرساند وداستانی راکه حاوی بیش ازچهارهزاربیت است ، در مدتی کمتر ازچهارماه تمام میکند ودرضمن میگویدکه اگرکارهای دیگر در پیش نبود سرودن آن چارده روزبیشتربطول نمی انجامید ! ۲۶۲

توجه باین مسائل ، ما را درارزیابی داستان لیلی ومجنون بسیارکمك میکند. بطورخلاصه نظامی، قصد داستانسرایی نداشته وامرشاهی ویرا بسرودن لیلی ومجنون واداشته است . ازین گذشته خود شاعراعتراف میکندکه در بارهٔ «خشکی ریگ» و «سختی کوه» نمیتوان زیاد سخن گفت وبعد نیز، داستانرا درمدتی بسیارکوتاه بپایان میرساند . این خلاصهٔ وضع روحی نظامی درموقع سرودن لیلی و مجنون ، و نظر شخص او نسبت باین منظومه است . اینك با درنظرگرفتن این قسمتهابنقل داستان خواهیم پرداخت :

سابقه تاریخی

داستان لیلی ومجنون یك داستان واقعی است . قهرمان این داستان قیس بن ملوح بن مزاحم عامری معروف بمجنون لیلی ، یکی ازبلیغ ترین شعرای عرب است . از تاریخ تولد این شاعربزرگ غنائی اطلاع دقیقی دردست نیست ولی در سال ۸۰ هجری مطابق سال ۷۰۰ میلادی درگذشته است واکنون دیوان کوچکی بنام دیوان قیس عامری ازاودردست است . مجنون لیلی کوچکترین فرزندان پدربودودوبرادر از خود بزرگترداشت . پدرش در زمان عبدالملك مروان ازسادات و شیوخ قبیلهٔ بنی عامربود . دربارهٔ آشنایی او با لیلی روایات چندی وجود دارد کـه هیچیك

را نمیتوان بر دیگری رجحان داد و این روایتی که نظامی برگزیده است (آشنا شدن در مکتب) نیزیکی ازآنهاست ودر هرحال هیچیك ازآنها درین مختصر قابل ذکر نیست .

لیلی نیز دخترشخصی بنام مهدی ازقبیلهٔ بنی کعب بوده و نسبش بـه کعب بن ربیعه میرسیده وکنیه اش ام مالك بوده است . داستان عشق لیلی ومجنون ، ازصدر اسلام برسرزبانها افتاده بود و اهل ذوق و حال کـه معاصرمجنون بودند ،گاهگاه بدیداروی میرفتند ازاشعارش نسخه میگرفتند وازبرمیکردند .

وقتی لیلی بسن رشد رسید ، شخصی بنام سعدبن‌النیف کـه مردی صاحب رتبه ومنصب وخدم وحشم ومنسوب به قبیلهٔ بنی ثقیف بوده بخواستگاری وی می‌آید و پدرلیلی دخترش را بدومیدهد .

پس ازشوهرکردن لیلی، مجنون سربیابان میگذارد وصلای عشق درمیدهد ودرین دوران سرگردانی است که شخصی بنام نوفل بن مساحقٌ ، از افـراد قبیلهٔ بنی بارق بدو برمیخورد وبا وی‌آشنا میشود ومجنون مدتی نزد او میگذراند و بعد ازیکدیگرجدا میشوند .

آنچه مسلم است اینست که لیلی یکباربرای دیدار مجنون به بیابان میرود ویکبارنیزبرای مجنون نامه‌ای مینویسد ومجنون‌جوابی بنامهٔ اومیدهد .

پس ازرسیدن خبروفات لیلی بمجنون ، وی بسیاربدحال میشودوناله‌وزاری ۲۶۳
میکند و یکی دو روزبعد دربیابان جان میسپارد .

پس ازآنکه مجنون بعشق لیلی شهره شد وداستان این عشق شورانگیزبرسر زبانها افتاد وسینه بسینه انتقال یافت ، رفته رفته هرکس‌بمقتضای ذوق وسلیقهٔ خود چیزی بدان افزود وچندی بعد هاله ای ازافسانه های مجعول وساختگی گرد داستان اصلی این عاشق ومعشوق پدیدآمد . داستان سرایان برای‌آنکه آب و رنگی باین قصه بدهند ، شاخ وبرگهایی بدان افزودند ولی سرانجام نیز ، وقتی داستان باتمام وقایع فرعی وافسانه های مجعول ، بدست نظامی‌شاعربـزرگ قرن ششم میرسد ، آنرا چیزی درخورستایش نمییابد ودرسرودن‌آن دچارتردید میشود .

لیلی ومجنون نظامی

چنانکه ملاحظه شد ، اصل داستان لیلی و مجنون بسیار کوتاه وبی‌تحریك است وهیچ واقعهٔ خارق العاده‌ای در آن دیده نمیشود. شرح حال مختصری که ازمجنون ولیلی دربالا نگاشته آمد از دیوان مختصری که بنام دیوان مجنون لیلی در عـراق بچاپ رسیده استخراج شده است . خواننده ، هنگام خواندن این‌دیوان بخوبی درمی‌یابد که وقایع‌داستان ربط منطقی بایکدیگرندارند واساساًمؤلف‌وگردآورندهٔ این‌دیوان بهیچ روی دربند داستان پردازی نبوده بلکه اشعاری پراکنده ازمجنون در دست داشته وپس ازنوشتن مختصرشرح حالی این ابیات را با « شأن نزول » و شرح موقع زمانی ومکانی انشاد آن ، بدنبال یکدیگرآورده است. کم‌کم این وقایع نامربوط وازهم‌گسیخته، همراه با اشعارقیس عامری رنگ‌افسانه بخود میگیرد واز میان‌آن داستان لیلی ومجنون پدید می‌آید.

درداستان لیلی ومجنون وقایع، مانند وقایع یك رمان بیکدیگر ارتباط محکم ودقیق ندارند، وهریك زمینه را برای آمدن واقعهٔ دیگر آماده نمیکنند.

بزرگترین وقایع این داستان عبارت از آشنایی مجنون و لیلی با یکدیگر، مخالفت پدر لیلی با ازدواج آنان، ملاقات لیلی ومجنون، نامه نوشتن آندو بیکدیگر و مرگ لیلی ومجنون است وتنها جایی که شاعر فرصتی برای هنرنمایی درین «داستان» پیدا میکند، همان شرح عشق آتشین ایندواست ودرین زمینه نیز مگرچه اندازه سخن بکر وتازه میتوان گفت ؟!

بهرحال، نظامی هنگام سرودن لیلی و مجنون بـرای دراز کردن داستان وقایع ساختگی وفرعی ونامربوط را ضمن آن گنجانیده ومجنون را یگانه فـرزند پدرش جلوه داده وبرای افزودن رونق و دلکشی داستان تصریح کرده که پدرش اورا با نذرو نیاز واستغاثه بدرگاه خداوند، بدست آورد.

پس ازآن نیز، بازبرای اینکه میدان سخن وسیع ترشود، ناگزیر ازجنگهای دوگانهٔ نوفل با قبیلهٔ لیلی وحیله کردن پدر لیلی صحبت بمیان آورده وبدین ترتیب فرصتی برای تصویر کردن منظرهٔ میدان جنگ وعتاب کردن مجنون بنوفل وگفتگوی نوفل باپدر لیلی یافته است.

با اینهمه در لیلی ومجنون نظامی، شعرهای زیبا وبدیع کم نیست. شاعر هرجاکه دستش رسیده، منظره ای زیبا ساخته وگرچه گاهگاه این منظره سازی با اصل داستان تناسب چندانی ندارد، ولی بسیارخوب ازعهده برآمده است. برای ۲۶۴
نمونه میتوان توصیف لیلی (ص ٦١) پند پدرمجنون بدو (ص ۸۷) دراحوال لیلی ورفتن لیلی بتماشای بوستان (ص ۹۲ تا ۱۰۰) شکایت کردن مجنون باخیال لیلی (ص ١٤٦ تا ١٤٨) را ذکر کرد. تمام این صحنه ها با استادی تمـام ساخته شده و از لحاظ زیبائی لفظ ومضمون وعمق تخیل ودقت دید شاعر بسیارقابل ملاحظه است.

البته دربعضی ازین منظره سازی ها همان نقیض گویی کـه درضمن گفتگواز خسرو وشیرین مذکورافتاد بچشم میخورد. مثلادرفصل «رفتن لیلی بتماشای بوستان» نظامی چهل بیت بدیع در وصف بوستانی که لیلی میخواست بتماشای آن بـرود میسراید درحالیکه خوددرمقدمهٔ داستان گفته بود که ازبیابان خشك وریگ روان وکوه سخت سخنی نمیتوان گفت.

ازین گذشته دوفصل بزرگ (بالغ برصد بیت) اختصاص بشرح حیوان دوستی مجنون یافته است. وقتی مجنون سر ببیابان میگذارد، درعرض دوروز بدوصیاد برمیخورد که یکی آهوئی چند بدام افکنده ودیگری تعدادی گوزن گرفته است. مجنـون اسب خود را بصیاد آهومیبخشد وآهوانرا ازدام رها میکند ورخت ولباس ولوازم خود رانیز بصیاد دیگرداده موجبات آزادی گوزنان را فراهم می آورد. درصورتیکه تصور نمیرود درصحرای خشك وبی آب وعلف عربستان آهو وگوزنی بچنگ آید تا بتوان درخلاصی آنان اقدام کرد!

انس گرفتن مجنون باسباع و وحوش نیز، با درنظرگرفتن موقع مکانی دور ازذهن بنظرمیرسد. شیر و ببر و پلنگ و گرگ وروباه، بآن فراوانی در

صحرای سوزان جزیرة العرب یافت نمیشود که مجنون با مهربانی آنانرا رام کند و گرد خود نگاهدارد.

نکتهٔ دیگری که ذکر آن درین مقام شایسته است اینکه نظامی، در سرودن داستانها، تحت تأثیر عقاید و آداب و رسوم عصر خویش قرار میگرفته و سنن و عادات عصری را که داستان در آن عصر اتفاق افتاده، از یاد میبرده است. مثلا در خسرو و شیرین، معلوم نیست بچه علت، شیرین از پشت پرده با فرهاد سخن میگفته است، درصورتیکه پیدایش حجاب متعلق بدوران بعد از قرن دوم و سوم هجری است و در دوران ساسانیان بیقین برای زنان پرده و روبندی وجود نداشته است.

در لیلی و مجنون نیز آنجا که سخن از زبان مجنون (خطاب به لیلی) میگوید، این بیت را در دهان او میگذارد:

اسمعیلی زخود بسنجم　　اسمعیلیم اگر برنجم

درین بیت نام فرقهٔ اسمعیلیه بزشتی یاد شده است و مجنون به لیلی میگوید تو مرا مانند اسمعیل فرزند ابراهیم قربانی خود کن و من اگر برنجم اسمعیلی باشم و بدین ترتیب اسمعیلی بودن را دشنام میداند. درصورتیکه در دوران زندگانی مجنون (پیش از سال ۸۰ هجری) مذهب اسمعیلیه و خود اسمعیل وجود نداشته اند.

نظامی برای بزرگتر کردن داستان، دوسه حکایت کوتاه نیز ضمن آن آورده است. حکایت تاجداری که درمرو سگان درنده داشت، از حکایات دیگر بهتر تنظیم شده و شاعر با استادی کامل از عهدهٔ ساختن آن برآمده است بطوریکه این حکایت را ۲۶۵
بیشتر اهل ذوق از بردارند.

با آنکه داستان لیلی و مجنون، براثر سادگی و نداشتن وقایع عجیب و خارق العاده، فرصت حاشیه رفتن را از نظامی سلب کرده است، بازهم گاهی شاعر فرصتی بدست می آورد و مطلب را تا حد اطناب ملال انگیز کش میدهد. اساساً نظامی یکی از آن شعرائی است که میخواهد تمام معلومات خود را طی آثارش بخواننده نشان بدهد و بهمین سبب است که میتوان در اشعار وی مسائل فقهی، اصطلاحات نجومی و هندسی، نکات دقیق ادبی و ریاضی و مطالبی دربارهٔ منطق و فلسفه و عرفان یافت.

یکی از فصول لیلی و مجنون «نیایش کردن مجنون بدرگاه خدای تعالی» است. ماحصل مطلب آن، از نام فصل پیداست. مجنون در یکی از شبهای فراق با خدا مناجات میکند. نظامی درچنین جائی فرصتی برای توصیف شب بدست آورده و طی این منظره سازی، اصطلاحات نجومی عجیب، تمام نامهای منازل قمر و منطقة البروج سماوی و ستارگان آسمانی را ذکر کرده است، بطوریکه شعر برای یک خوانندهٔ عادی بدون مراجعه بکتاب لغت بکلی نامفهوم است. ماچند بیت ازین فصل را نقل میکنیم:

گاو فلکی چو گاو دریا　　گوهر بگلو در از ثریا
جوزا کمر دو رویه بسته　　بر تخت دو پیکری نشسته
هفته چو کواعب قصب پوش　　باهنعه نشسته گوش در گوش
خرچنگ بچنگل ذراعی　　انداخته ناخن سباعی
نشره بنثار گوهر افشان　　طرفه طرفی دگر زرافشان

انگیخته غفر چون کریمان | سه قرصه بکاسهٔ یتیمان
میزان چو زبان مرد دانا | بگشاده زبانه با زبانا
عوا ز سماك هیچ شمشیر | تازی‌سك‌خویش‌رانده‌برشیر
اکلیل بقلب تاج داده | عقرب بکمان خراج داده
با صادر و وارد نمایم | بلده دوسه‌دست کرده قایم
جدی سر خود چوبز بریده | کافسانهٔ سر بزی شنیده
ذابح ز خطر دهان گرفته | سعد اخبیه را عنان گرفته
بلع ارنه دعای بلعمی بود | درصبح چرادودست بنمود؟
دلو از کله های آفتابی | خاموش‌لب از دهن پرآبی
بنوشته‌دوبیت زیرش از زر | کاین‌هست مقدم آن مؤخر
خاتون رشا ز ناقه داری | با بطن الحوت در عماری

(لیلی ومجنون وحید صفحات ۱۷۵ و۱۷۶)

واینك فقط معنی دوبیت راکه مرحوم وحید درکتاب خودآورده است عیناً نقل میکنیم تا معلوم شودکه فهم این ابیات تا چه اندازه مشکل و وجود آن در داستان لیلی ومجنون تا چه اندازه غیرلازم است :

«نعایم منزل بیستم قمروهشت ستاره دارد . عرب مجره (کهکشان . ن .) را بنهر تشبیه‌کرده واین هشت ستاره را بهشت مرغ و چهار ستاره راکه داخل مجره اند وارد وچهار ستاره خارج را صادرگوید . بلده هم منزل بیست ویکم قمر است . یعنی بلده برای ربودن نعایم دودست بازی شطرنج را قایم داشته بود. » ۲۶۶

وهمچنین :«در صورت فرس اعظم چهارستاره است دو ازآنها را منکب ـ الفرس و دو را جناح الفرس ومجموع را دلو خوانند واین غیر از برج دلو است. منکب الفرس نامش مقدم و منزل بیست وششم قمروجناح نامش مؤخر ومنزل بیست وهفتم است »

این دو شرح متعلق به ابیات ۱۰ و ۱۴ است (برای درك معنی باقی اشعار به لیلی ومجنون وحید رجوع‌کنید .) وچنانکه ملاحظه میکنید فهم این‌شروح نیز خالی از اشکال نیست !

نظامی تا تمام منازل قمرو سایر اصطلاحات نجومی را در توصیف شب نیاورده دست برنداشته ومجنون را بدرگاه باریتعالی نرسانیده است !

تردیدی نیست‌که این فضل فروشیها از ارزش داستان میکاهد و خواننده را بوادی‌سنگلاخی میکشاندکه بیرون آمدن از آن بسیار مشکل است و درهرحال موجب ملال و دل زدگی میشود .

البته نظامی با این‌کار میخواسته است نقص کوتاهی و اختصار داستانرا برطرف‌کند وگرچه این قسمت خاص بجای برطرف‌کردن نقص‌داستان، برنقائص‌آن افزوده است اما ابیاتی‌که نظامی در مقدمهٔ کتاب افزوده است فرصتی بدست میدهدکه بتوان بامطالعهٔ آن‌ازکلیات‌عقاید وخصائص اخلاقی‌وی آگاه شد .

کتاب لیلی و مجنون ازین حیث با هیچیك‌از آثارنظامی قابل قیاس‌نیست.

شاعر در هیچ کدام ازین پنج اثر خود اینگونه در بارهٔ افکار وعقاید خویش سخن نگفته است.

مقدمهٔ لیلی ومجنون ، ازفصل اول تا آغازداستان، حاوی ۸۰٤ بیت است، که٥٦٦ بیت آن صرف مدح خداوند و پیغمبر اکرم وتوصیف معراج و آوردن برهان قاطع در حدوث آفرینش و سبب نظم کتاب ومدح شروانشاه‌شده وباقی(۲۳۸ بیت) بشکایت از منکران و بیان احوال شاعر اختصاص یافته است. این ۲۳۸ بیت اخیرالذکر ازلحاظ پی بردن بروحیات واخلاق نظامی بسیار حائزاهمیت است ونظر وی رادر بارهٔ مسائل اخلاقی و اجتماعی‌وسیاسی روشن میکند .

علاوه بر کوتاهی داستان لیلی‌و مجنون ، یك‌علت دیگر نیز برای‌این ابراز عقیدهٔ شاعر میتوان ذکر کرد و آن اینست که فرزند نظامی ــ محمد ــ هنگام‌سرودن لیلی و مجنون چهارده سال داشته وبسن‌حساس بلوغ‌رسیده‌بوده است.

ازین نظر ، نظامی وظیفهٔ خود میداند که اصول عقاید خویش‌را با فرزند جوانش در میان بگذاردو اورا براه صلاح ورستگاری هدایت‌کند. انجام‌این وظیفه باعث شده است که ما امروز عقیدهٔ شخص نظامی را در بارهٔ بسیاری مسائل دردست داریم.

نصیحت نظامی‌بفرزند خویش درلیلی ومجنون، یکی اززیباترین‌ومعروفترین قطعات شعرفارسی‌است وبسیاری‌ازشعرااز آن‌تقلید کرده‌اند . این‌ابیات محکم ومثبت که هنوز نیز ارزش معنوی خود را از دست نداده ، در میان نصایح نظامی بفرزند ۲۶۷
خویش بچشم‌میخورد :

نام و نسبت بخردسالی است — نسل ازشجر بزرگ‌خالی است
جائیکه بزرگ بایدت بود — فرزندی من نداردت سود
چون شیر بخود سپه شکن‌باش — فرزند خصال خویشتن باش
. . . . . — . . . . . .
در جدول این خط قیاسی — میکوش بخویشتن شناسی
تشریح نهاد خود در آموز — کاین معرفتی‌است خاطرافروز
. . . . . — . . . . . .
میکوش بهر ورق‌که خوانی — کان دانش را تمام دانی
بالان گربی بغایت خود — بهتر زکلاهدوزی بد
کم‌گوی و گزیده‌گوی‌چون در — تا زاندك تو جهان شود پر
لاف از سخن‌چو در توان زد — آن‌خشت بود که پر توان زد
یکدسته گل دماغ پرور — از صد خرمن گیاه بهتر

پس از اتمام نصیحت‌بفرزند ، یاد یاران وخویشان رفته‌میکند وسپس، نظر خویش‌را دربارهٔ «زندگی» باصراحت تمام بیان میدارد ودرآنجا مبارزه جویی و حق طلبی خود را آشکار میکند :

تاچند چو یخ فسرده بودن ؟ — درآب چو موش مرده بودن
چون گل بگذار نرم خوئی — بگذر چو بنفشه از دو روئی
جائی باشد که خار باید — دیوانگیی بکار باید

. . . . . .

پائین طلب خسان چه باشی / دست خوش ناکسان چه باشی
گردن چه نهی بهر قفائی ؟ / راضی چه شوی بهر جفائی؟
چون کوه ، بلنـد پشتیی کن / با نـرم جهـان درشتیی کن
چون سوسن اگر حریر بافی / دردی خوری از زمین صافی

خواری خلل درونی آرد / بیداد کشی زبونی آرد
میباش چوخار حربه بردوش / تا خرمن گل کشی درآغوش
نیرو شکن است حیف و بیداد / از حیـف بمیرد آدمیـزاد

در دوران نظامی و پس‌ازآن، افکار عرفانی درایران نضج میگیرد وهمه‌جا سخن از «ترك» و «طلب» وقناعت و وارستگی وگوشه نشینی بگوش‌میرسد. اما «قناعت» نیز درعرف نظامی مفهومی خاص دارد و بجای‌آنکه باتوسری خوردن و دم برنیاوردن همراه باشد ، بصورت یکنوع وارستگی وخرسندی وآزادگی ازقیود وعلایق غیر لازم زندگی جلوه میکند و شاعر بلافاصله پس‌از ستودن قنـاعت ، از خدمت بخلق‌سخن میگویدو بطور تلویح قناعت و وارستگی را وسیله‌ای برای‌خدمت بمردم میشمارد :

افسرده مبـاش اگر نه سنگی / رهـوارتر آی اگر نه لنگی
گرد ازسر این نمد فرو روب / پائی بسر نمـد فرو کـوب
در رقص‌رونده چون فلك‌باش / گو جملهٔ راه پر خسك باش
مرکب بده و پیادگـی کن / سیلی خور و روگشادگی کن
بار همه میکش ار توانـی / بهتر چه ز بارکش رهـانی ؟
تا چون تو بیفتـی از سرکار / سفت همه کس ترا کشد بار

۲۶۸

بعقیدهٔ نظامی، مبارزه جویی وحق‌طلبی، نه تنها منافی تواضع‌و فروتنی‌نیست بلکه‌ملازم آنست :

در راه تلـی بدین بلـندی / گستاخ مشو بزور منـدی
با یك سپر دریده چـون گل / تا چند شغب‌کنـی چو بلبل ؟
ره پر شکـن است پر بیفکن / تیغ است قوی ، سپر بیفـکن
تـا بارگـی تو پیش تازد / سربار تو چـرخ بیش سازد

لیلی‌و مجنون بتصریح نظامی حاوی بیش‌از چهارهزار بیت‌است و بنابراین از لحاظ حجم پس‌از مخزن‌الاسرار کوچکترین کتاب نظامی‌است (اگر شرفنامه و اقبالنامه را دوکتاب جدا گانه محسوب داریم از اقبالنامه نیز مفصل‌تر است و بنابراین رتبهٔ سوم‌را احراز میکند.)

وحید دستگردی، قسمتی از ابیات‌این کتاب را الحاقی دانسته‌است. دراینکه اشعار الحاقی در لیلی ومجنون زیاد راه یافته تردیدی نیست، اما اشعاری راکه از متن‌جداکرده وبعنوان الحاقی درحاشیه نگاشته اتمام الحاقی نیست زیرا متن تصحیح شدهٔ وحید دارای ۳۸۴۹ بیت یعنی کمتر از چهارهزار بیت‌است و این خلاف گفتهٔ نظامی‌است .

علت آنکه اشعار الحاقی بیش‌ازهمه کتابهای نظامی درلیلی ومجنون راه‌یافته روایات مختلفی‌است که‌از داستان لیلی ومجنون دردست است. شعرای خلف‌نظامی، با بدست‌آوردن روایات‌دیگر لیلی‌و مجنون بخیال خویش خواسته‌اند داستان نظامی را تکمیل‌کنند و ازینجهت ابیاتی ساخته وبدان افزوده‌اند.

نسخهٔ وحید بتمامی دارای چهار هزاروششصدو پنجاه بیت‌است و بـا توجه بدانکه اصل نسخهٔ لیلی‌و مجنون نیز حـاوی بیش‌از چهارهزار بیت بوده ، میتوان گفت که سیصدچهارصد بیت‌از آن الحاقی‌است .

بطور خلاصه بایدگفت هنوز در تصحیح دقیق‌لیلی و مجنون نظامی توفیقی بدست نیامده و این‌کاریست‌که باید با جمع آوری نسخ قدیمی و معتبـر دو باره انجام گیرد .

لیلی ومجنون ازلحاظ شناختن‌روحیات و افکار و زندگانی نظامی ازتمام کتب وی‌پر ارزش‌تراست. اما ازلحاظ تکنیك داستانسرایی و ارزش هنری‌داستان ، اساساً نام داستان‌برآن نمیتوان‌نهاد. اصل داستان مطلقاً ارزش ادبی ندارد وارزش هنری‌کتاب مساوی ارزش شعری وهنری ابیات‌آن ــ بدون درنظرگرفتن تمام‌کتاب بطورکلی‌ــ است .

« نامهٔ ماهانهٔ ادبی ، علمی ، تاریخی ، اجتماعی »

ارمغان

دورهٔ ـ سی و هفتم
شمارهٔ ـ ۲

شمارهٔ ـ دوم
اردیبهشت‌ماه ـ ۱۳۴۷

تأسیس بهمن ماه ـ ۱۲۹۸ شمسی

(مؤسس : استاد سخن مرحوم وحید دستگردی)
(صاحب امتیاز ونگارنده : محمود وحید زاده دستگردی ـ نسیم)

نویسنده : پروفسور گلپکه آلمانی

ترجمهٔ : محمد وحید دستگردی

منظومهٔ لیلی ومجنون حکیم نظامی گنجوی تصحیح وتحشیه شاعر ودانشمند ایرانی وحید دستگردی

اخیراً منظومهٔ لیلی و مجنون نظامی توسط پرفسور گلپکه مستشرق معروف آلمانی بزبان آلمانی ترجمه شده وسپس این منظومه بزبانهای فرانسه و انگلیسی و روسی و ترکی نیز ترجمه گردیده است . پرفسور گلپکه بر ترجمهٔ این منظومه بزبان آلمانی مقدمه‌ای نگاشته که متضمن بعضی نکات تاریخی و ادبی است و اینك ترجمهٔ آن در ذیل از نظر خوانندگان فاضل ارمغان میگذرد .

منظومهٔ لیلی و مجنون مشهور ترین داستان عشقی کلاسیك در ادبیات اسلامی است . نظامی درتنظیم این منظومه به منابع عربی توجه داشته و تا آنجا که ممکن

بوده است ریشه داستان رااز اخبار عربی اقتباس کرده ومنظومه‌ای گرانبها وبی‌بدیل که به چهارهزار بیت بالغ می‌شودپدید آورده است . این منظومه درنظر صاحبنظران وادبا خوش آمده وشاعران بسیاری درایرانِ وترکیه و هنـدوستان بـه تقلید از آن منظومه‌های دیگرپرداختند وحتی درادبیات معاصر شرق تأثیرعظیم‌آن‌منظومه‌همچنان محسوس است .

علت این امر آنست که نظامی درزبان ولغت پارسی و تازی تبحر کامل داشته ودر شعر استاد مسلم بوده‌است وهمین کیفیات باعث شده که وی برشعرای سلف وخلف خود سبقت گیرد . درحقیقت‌باید گفت که وی با استعانت ازنبوغ ذاتی‌خودیکداستان عشقی ساده را بصورت منظومه ای بدیع و عرفانی درآورده است که امروزه جزئی از ادبیات جهان راتشکیل میدهد .

متاسفانه تاچند سال اخیراین اثر بی‌نظیربزبانهای اروپائی ترجمه نشده‌بود واین از آنجهت بود که نسخه معتبری از آثار نظامی درجهان وجود نداشت . خوشبختانه شاعر ودانشمند ایرانی وحید دستگردی همت براین‌کار عظیم گماشت وآثار نظامی‌را با مقابله با سی‌نسخه کهنسال که درحدود سالهای ۷۰۰ تا ۱۰۰۰ هجری‌نگاشته‌شده‌اند بدقت تصحیح وتحشیه کرد وزبان وادب‌پارسی راتاابد رهین منت خویش‌ساخت.اکنون تنها چاپ معتبراز آثار نظامی درجهان همان چاپ وحید دستگردی است واین‌ترجمه نیز برمبنای همان نسخه چاپ وحید صورت گرفته‌است .

درمیان‌داستانهای‌عشقی اسلامی‌منظومهٔ لیلی ومجنون شهرتی بسزادارد.اکنون باید دید که آیا این داستانهای عشقی حقیقت داشته و هرگز عاشق دلخسته‌ای بنـام مجنون در این جهان زندگی کرده وواقعا بخاطر عشق لیلی اینهمه آلام و مصائب را متحمل شده است . این موضوع بتحقیق نپیوسته است اما بعضی دلائل متقن وجـود

دارند که براساس آنها میتوانیم چنین تصور کنیم که مجنون در نیمه دوم قرن هفتم میلادی در محلی در قسمت غربی شبه‌جزیره عربستان میزیسته است و نظامی بسال ۵۸۴ هجری این منظومه را با اقتباس از اخبار عربی برشته نظم کشیده است . نظامی در پرداختن این منظومه بصرف ترجمه اکتفا نکرده و تار و پود تازی این داستان را موافق ذوق و سلیقهٔ خود بهم بر بافته و بـا بیانی بسیار شیوا و با نهایت استادی حکایتی بدیع اختراع کرده است .

بدین ترتیب نظامی داستان لیلی و مجنون را که در اصل عربی حکایتی ساده بوده بصورت منظومه‌ای بس شیوا و دل انگیز در آورده است . بسیاری از شعرای ایران و ترکیه وهندوستان به تقلید از نظامی منظومه‌های دیگر پرداختند اما هیچیك نتوانسته‌است خودرا بحریم مقدس آن استاد بزرك نزدیك سازد . ادیب ایرانی علی‌اصغر حکمت چهل شاعر ایرانی وسیزده شاعر ترك را نام میبرد که به‌تقلید از سبك نظامی شعر گفته‌اند ووحید دستگردی تعداد مقلدان نظامی را متجاوز از صد تن میداند وچنین مینویسد « اگر در کتابخانه‌های موجود به‌تفحص پردازیم احتمالا هزار منظومه بسبك نظامی خواهیم یافت » . حتی تأثیر شیوه نظامی در داستان‌های عشقی جدید نیز کاملا مشهود است .

دلیل این نفوذ عظیم آنست که نظامی برهمهٔ شعرای پیش از خود ومقلدان خود برتری داشته واین موضوع امروز کاملا بتحقیق پیوسته است ، ادیب مصری م ـ ق ـ هیلال در کتابی که تحت عنوان «تکامل داستان لیلی ومجنون درادبیات شرق» پرداخته وبسال ۱۹۵۴ منتشر کرده‌است چنین اظهار عقیده می کند که تبدیل یك افسانه محلی بیك اثر بزرك هنری وثمین تنها از عهده نظامی ساخته بود . علی‌اصغر حکمت بسال ۱۹۴۱ این منظومه رابه‌نثر پارسی درآورد وآنرا درطهران منتشر کرد . وی در این

کتاب این منظومه را باداستان رومئو وژولیت شکسپیر مقایسه کرده است . پرفسور یان ریپکا در کتاب خود تحت عنوان «تاریخ ادبیات ایران» که اخیراً انتشار یافته ومهمترین اثری‌است که دراین زمینه تحریریافته‌است چنین مینویسد « بامطالعه‌اشعار نظامی باین نتیجه میرسیم که نابغه‌ای‌آنها رادرسلك نظم کشیده‌است» . مستشرق‌روسی ج ، کراتشکو فسکیج که اولین کسی است که منابع اولیه عربی این داستان را گرد آوری کرده است باین موضوع اشاره میکند که مجنون ازطریق منظومه بدیع نظامی به مقامی رفیع درادبیات سایر ملل نائل‌شده‌است.

همانطور که در بالا مذکور افتاد آثار کامل نظامی را وحید دستگردی بسال ۱۹۳۵ درطهران چاپ ومنتشر کرد . علاوه برخمسهٔ‌نظامی کتاب بسیار گرانبهائی نیز بنام گنجینه گنجوی تالیف کرد که مشتمل برغزلیات باقیمانده نظامی و معانی ابیات مشکل وتفسیر لغات واصطلاحات نظامی است . بامراجعه باین کتاب درك اشعارپیچیده نظامی آسان می‌شود . پس از آنکه آثار مصحح نظامی بجهان ادب عرضه شد فضلای سایر ممالك بترجمه آن‌آثار دست یازیدند از جمله اینکه منظومه لیلی و مجنون را ا ـ ن تارلان بسال ۱۹۴۳ در استانبول بزبان ترکی وپرفسورانتو کلسکیج آنرابسال ۱۹۵۷ درمسکو بزبان روسی ترجمه کرد. ترجمه‌هائی که‌ازآثارنظامی برمبنای‌نسخه هائی غیراز نسخه چاپ وحید بعمل آمده من‌جمله ترجمه‌ای که ج .اتکینسون بسال ۱۸۳۶ درلندن بزبان انگلیسی انتشارداده ازدرجه اعتبار ساقطاست . حتی‌اشعاری که ادوارد برون در کتاب تاریخ ادبیات ایران ،جلد دوم ، چاپ ششم (کمبریج۱۹۵۶) وا . ج آربری در کتاب «ادبیات کلاسیك فارسی» (لندن ۱۹۵۸) و هنری ماسه در کتاب «منتخب اشعار فارسی » (پاریس۱۹۵۰) بعنوان نمونه آثارنظامی درج کرده‌اند مطابق تحقیقات دقیق وحید دستگردی از قطعات الحاقی بوده‌است که ناشران متاخر

که باسبك نظامی وشیوه سخن آن استاد بزرك آشنائی نداشته‌اند برآثارآن شاعرفحل افزوده‌اند.

نظامی موضوع این منظومه راخودانتخاب نکرده بود بلکه آنرابفرمان‌شروان شاه ابوالمظفر اخستان پسرمنوچهر نظم کرد ودرضمن‌اشعاری ازاین منظومه‌خودشاعر اعتراف میکند که ابتدا نسبت بنظم این حکایت تمایل نداشته است . علت این عدم تمایل آن بوده است که نظامی مجبور میبوده از منابع و مأخذ خشك و بیروح عربی استفاده کند . اما نظامی بموازات حفظ اصل داستان بانهایت استادی اضافاتی سودمند ومهم درمتن‌حکایت گنجانیده‌است . بعضی صحنه‌هائی که نظامی بنظم اندر آورده‌از قبیل‌توصیف صحنه‌ای که درباغ اتفاق افتاده ، حملهٔ نوفل به قبیلهٔ لیلی ؛ امتناع لیلی از ازدواج ، فرمانروائی مجنون برحیوانات ، ملاقات مجنون بامادر وعمویش ،مرك مادر ، داستان جوان بغدادی ومرك شوهرلیلی باضافه بعضی افسانه‌های دیگر درمنابع عربی موجود نبوده وحتی درآن منابع اشارتی نیز بدین مطالب نشده است .البته این موضوع قابل توجه است که این منابع اولیه جهت پدیدآوردن اثری هنری‌نوشته‌نشده بودند بلکه منظور جمع آوری اشعاری بوده‌است که به مجنون نسبت داده می‌شد که باتفاسیر مختلفی که متضمن نکاتی درباب مؤلف ، نام او منشاء او وزندگانی او بوده منتشر گردیده‌است . نظامی اولین کسی بود که از این منابع ومآخذ که ناشران‌اولیه از خود بیادگار گذارده بودند بعنوان اساس وپایه اثر بدیع خود استفاده کرد .مطلبی که بیش از هرچیز قابل اهمیت است مقایسه‌ای است که میتوان بین‌اشعار عربی کـه تحت نام مجنون باقیمانده واشعاری که نظامی ومقلدان بزرك اوچون مکتبی ، جامی وهاتفی دردهان مجنون نهاده‌اند بعمل آورد هرچند که آن‌اشعارعربی ازجهت‌فصاحت وبلاغت واحاطهٔ بر موضوع درحدی‌متوسط قرار دارند درحالیکه اشعار فارسی ازهر

جهت کامل وهمهٔ مطالب رادربردارند .

موضوع قابل توجه آنست که نظامی بانهایت استادی در حفظ محیط عربی کوشیده وتصاویری دلپذیر ازچادرهای قبایل بیابان‌نشین وعادات ورسوم ایشان برشته نظم کشیده است وسپس داستان رابجانب ایران که مهد دانش و تمدن بوده هدایت کرده است . خشکی وتندی منابع عربی را باتصاویری دلپذیر از آسمان پر ستاره‌و خورشید طالع وعمیق‌ترین‌اسرارروح آدمی‌درآمیخته واین مناظررابازبانی که‌مشحون به‌صنایع شعری‌لطیف است شرح داده‌است .

این داستان دراصل عربی خشك وبیروح است اما نظامی داستان راازقیود یك حادثه ساده خارج ساخته وآنرا بیك داستان معنوی تبدیل کرده وباعلاقه‌ای که به رنگها و گلها وروایح داشته وباتوصیفی که ازجواهرات و گلهاومیوه‌ها کرده‌منظومه‌ای بس ارجمند پدیدآورده است .

درقسمتی از این منظومه خودشاعر میگوید که بعلت‌قدرت سحرانگیزی که در تلفیق کلمات داشته وی راآئینه چیزهای نامرئی نامیده‌اند و گنج‌های دوجهان را درآستین خودداشته است آن گنج‌هائی که بجهان محسوس وجهان غیر محسوس تعلق دارند . پدرمجنون بمقام‌سلطانی‌میرسد. لیلی‌در گلستان‌زیردرختان‌سروقدمیزنددرحالی که بلبلان خوش الحان بر فراز شاخه‌ها بنغمه سرائی مشغولند . مجنون سیارات را مخاطب قرارمیدهد وباآنها بازبانی رمزی که خاص حکماء ایرانی قرن‌دوازدهم‌بوده است سخن‌میگوید . برخوردقبائل مهاجم و کوچك‌عربی بصورت جنگهای عظیم‌لشکر های سلطنتی ایران جلوه میکند و بیشتر آن مردمان بزبان قهرمانان و درباریان و دانشمندان ایران زمین سخن میگویند .

آنچه بیشتر از حوادث غم انگیز این داستان اهمیت دارد جنبه باطنی‌ومعنوی

این اثر است که صحنهٔ آن روح مجنون است .«آنچه را که ما اکنون بمنزله کلونی میدانیم که ما رااز ورود بجائی مانع است ممکن است فردا آنرادرحکم کلیدی یابیم که مارابداخل راهنمائی میکند » و «هرورقی در کتاب سرنوشت دوطرف دارد» یك طرف راآدمی نوشته‌است وطرف دیگرراسرنوشت . نظامی بهرچه توجه می کند از عهده توصیف آن با نهایت استادی بر میآید و مفهوم باطنی آنرا به بهترین وجهی بیان می کند .

شارحان عربی مجنون رامردی دانسته‌اند که ازنوعی بیماری رنج میبرده و از راه صواب بدور افتاده است لاجرم هم اورا سزاوارسرزنش دانسته و هم ترحم کردن براحوال اورا واجب شمرده‌اند . نظامی ازاین سه خصلت مجنون یعنی عشق وجنون و نبوغ شعری او آگاه است واین سه کیفیت را درحقیقت یکی میداند وآن را واحدی تجزیه ناپذیر میشمرد ، تنها هنگامیکه مجنون از بهشت عشق خود رانده می‌شود هم دیوانه می گردد وهم شاعر . جنون ونبوغ شعری درواقع دوجنبه ازیك روح میباشند وهمان مردمیکه مجنون رابخاطر دیوانگی سرزنش می کنند وبر او میخندند ویرا بخاطر اشعارش تحسین میکنند ویاد وی راپیوسته درخواطرخودزنده نگهمیدارند .

ازطرف دیگر سرنوشت لیلی ومجنون رااز نقطه نظر ذوق مردم مغرب زمین غم‌انگیز نمیتوان دانست واگر سرانجام عشق ایشان درجهان بوصال نیانجامید نتیجه‌ای پیش‌بینی شده‌است که ازمشرب عرفانی نظامی ناشی می‌شود . لیلی خود آشکارا باین نکته اشاره میکند که در مذهب عشق آشنائی بیش ازحد خطرناك است . این اندیشه باآنچه که دراروپا خنیاگران رابرانگیخت شباهت تام دارد اما این عقیده در آنجا چندان دوام نکرد . درصورتیکه درایران این سنت دیرینه برادبیات کلاسیك تاثیری عمیق بجای گذاشته وحتی امروزنیزاین سنت ازبین نرفته است و بحیات خویش چون

جرقه‌ای زیرخاکستر ادامه میدهد.

بنابراین اگر آلام ومصائب این عشاق غم انگیز نیست لکن این مصائب رااز نظر اخلاق نیز نمی‌توان مورد مطالعه قرارداد . شعرای عارف ایران هر گز مشرب پیوریتن نداشته‌اند .

اندوه والم عاشقان قیود طبیعت آدمی راازمیان برمیدارد وآنان راازسلطهٔ نفس خویش که بجهان فانی اتصال دارد آزاد می‌سازد . مرك راهی‌است که بجهان حقیقی ختم می‌شود وازاین طریق روح‌سر گردان آدمی بوطن اصلی‌خود که‌پیوسته درآرزوی الحاق بدان است رجعت میکند واین‌حقیقت را نظامی درقالب استعارات گوناگون‌و بدیع بیان میدارد . شمع شب افروز بتلخی می گرید . حلزون از اینکه در اندرون صدف محبوس است رنج میبرد . عقیق‌میخواهد که خودرا ازدرون‌صخره‌ای که بمنزله زندان است آزاد سازد . گل سرخ پژمرده بیك قطره گلاب خوشبو مبدل میشود . ومجنون با نفس خویش بجنگ میپردازد و بر گرسنگی و غرور و خودخواهی غالب میشود واهریمن شهوت را نابودمی‌سازد تا اینکه بمقام «پادشاه عشق» نائل می‌شود .

هر کس نمی‌تواند بصرف عاشق شدن باین مقام رفیع برسد چون بعقیدهٔ نظامی «عشق ناپایدار» که تنها با حواس سروکار دارد چون دوران جوانی بسرعت از بین میرود . لیلی در آثار نظامی مقامی همپایهٔ شیرین دارد . شیرین یکی از شخصیت‌های جالب و مهم در ادبیات پارسی است . بدون شك نظامی منظومهٔ خسرو و شیرین را بیاد معشوقهٔ خویش که‌آفاق نام داشته ودرجوانی جهان را وداع گفته سروده‌است. شخصیت او در آخرین کلماتی که لیلی خطاب بمادرش می گوید ویکی‌از بدیع ترین و شیواترین افسانه‌های ادبی جهان میباشد متجلی است .

البته این ترجمه منظومه لیلی و مجنون بزبان آلمانی یك ترجمه لفظ به‌لفظ نیست هرچند که با متن اصلی قرابت تام دارد . بجز مقدمه‌های مختلف و شرحی که شاعر در آخر کتاب افزوده وما از ترجمه آنها صرفنظر کرده‌ایم این ترجمه براساس

۳۶۰۰ بیت از ۴۰۰۰ بیت اشعار منظومه لیلی و مجنون که بعقیده وحید دستگردی ازآن خود نظامی میباشد بعمل آمده است . نسخهٔ چاپ وحید دستگردی (چاپ‌اول، طهران ۱۳۱۴/۱۹۳۵ و چاپ دوم ، طهران ۱۳۳۳/۱۹۵۴) تنها نسخهٔ معتبر نظامی در جهان است .

در بعضی موارد محدود من ناگزیر از متن اصلی دور شده‌ام چون ترجمهٔ به نثر زبان شعری نظامی که در غایت انسجام و فصاحت و بلاغت است کاری بینهایت مشکل میباشد . این موضوع را نیز باید درنظر داشته باشیم که نظامی آثار خویش را برای گروه معینی نوشته است که بیشتر آنان را درباریان با ذوق و علمائی که در شهرهای مختلف ایـران در قرون دوازدهم و سیزدهم میزیسته تشکیل میداده‌اند . حتی امروزه فارسی زبانانی که در لغت و ادب فارسی مطالعات عمیق دارند در درك معانی اشعار مشکل نظامی با اشکال مواجه میگردند مگر آنکه از کتاب گنجینهٔ گنجوی کـه وحید دستگردی در تفسیر لغات و اشعار غامض نظامـی نوشته است کمك گیرند .

بعضی قسمتها لازم بود باختصار ترجمه شود مثلا آنجائی که سخن از آسمان است که توسط نور ستارگان روشنائی یافته و در زیر آن مجنون براز و نیاز مشغول است . چون ترجمهٔ این قسمت بدانش تخصصی درزمینهٔ نجوم و ستاره شناسی احتیاج دارد . گاهی اوقات جهت تبیین معنی یك بیت شعر پیچیده ناگزیر بچند جمله متوسل شدم .

من کار ترجمهٔ این منظومه را در سال ۱۹۵۸ که در ایران بودم آغاز کردم . من همچنین خود اذعان دارم که با وجود جد و جهد بلیغ این ترجمه نسبت بمتن اصلی در سطحی پائین‌تر قرار دارد . اما همینقدر می‌توانم ادعا کنم که این ترجمه برمبنای مطالعات دقیقی است که در اطراف هرکلمه از اشعار نظامی بعمل آورده‌ام .

«لیلی» جامی و «لیلی» نظامی

دکتر مهدی علائی‌حسینی

استادیار دانشگاه پیام نور (مشهد)

چکیده

داستان لیلی و مجنون، زبان رمز حال همهٔ عاشقان صادق است. در تمامی این داستان‌ها، به‌رغم تفاوت‌های بسیار در روایات مختلف، ناکامی در عشق دنیایی و مردن از درد نامرادی مشترک است. این ماجرای کهن افسانه‌ای را نخستین‌بار نظامی به نظم فارسی درآورد و آنگاه به تقلید از او، شاعران و گویندگان بسیاری آن را به نظم و نثر روایت کرده‌اند که معروف‌ترین آنها ازآنِ عبدالرحمن جامی است و او ۳۰۰ سال بعد از نظامی این داستان را سروده است.

در مقالهٔ حاضر، شخصیت‌های داستان لیلی و مجنون از زبان محققان ادبی مختلف معرفی شده‌اند و آنگاه دیدگاه دو شاعر گرانقدر ــ نظامی و جامی ــ دربارهٔ این داستان و شخصیت‌های آن و چگونگی بررسی آن دو و نوع عشق بین این دو عاشق به‌گونه‌ای متفاوت از نظرگاه رایج در روایت‌های مختلف بررسی شده است.

کلیدواژه‌ها: لیلی، مجنون، عشق، عشق دنیایی، عشق الهی.

مقدّمه

می‌دانیم که نظامی ــ شاعر گرانقدر قرن ششم ــ برای نخستین‌بار داستان «لیلی و مجنون» را در سال ۵۸۴ هجری قمری به نظم فارسی درآورد و به تقلید از او، حدود ۴۵

شاعر و گویندهٔ دیگر از قرن ششم تا قرن دوازدهم به نظم لیلی و مجنون پرداختند که از معروف‌ترین آنها می‌توان از امیرخسرو دهلوی، عبدالرحمن جامی، کاتبی شیرازی و مکتبی شیرازی نام برد.

جامی، لیلی و مجنون خود را حدود ۳۰۰ سال بعد از نظامی، یعنی در سال ۸۸۹ ه. به رشتهٔ نظم می‌کشد. نظامی به هنگام سرودن لیلی و مجنون، ۵۴ سال و جامی ۷۲ سال داشته است. به هر حال، هر دو منظومه را می‌توان محصول دوران پختگی و کمال طبع این دو شاعر دانست.

لیلی و مجنون نظامی و جامی دو قهرمان اصلی و دو عاشق پاکباخته دارد: لیلی و مجنون، و همهٔ ماجرا شرح جفایی است که فلک با این دلدادگان دارد. اما میان جزئیات سرگذشت این دو تن در روایت نظامی و جامی تفاوت‌های آشکاری وجود دارد و در این مختصر قصد بر این است که ضمن بررسی تفاوت‌های دو منظومه، سیما و سرشت «لیلی» در شعر نظامی و جامی از همهٔ جهات بررسی شود.

برای ورود در این قلمرو اول باید ببینیم لیلی کیست؟ می‌دانیم که سرگذشت لیلی چون عاشق خود، مجنون، با افسانه و خیال آمیخته است. به گفتهٔ ابوعمرو شیبانی و ابوعبیده، لیلی دختر مهدی‌بن‌سعدبن‌مهدی‌بن‌ربیعه‌بن‌الحریش‌بن‌کعب‌بن‌ربیعه‌بن عامربن صعصه و کنیه‌اش ام‌مالک بوده است. بنابراین، لیلی و مجنون هر دو از یک قبیله‌اند (محجوب، ۱۳۴۲). برخی هم گفته‌اند که لیلی عموزاده یا دخترعمهٔ مجنون بوده است و بعضی نیز به‌طور کلی منکر صحت این موضوع‌اند و آن را زادهٔ خیال افسانه‌سرایان زمان خلفای بنی‌امیه می‌دانند. اما اصل داستان لیلی و مجنون در روایات عربی بسیار کوتاه و ساده و خالی از وقایع جذّاب و جالب توجه است و هیچ حادثهٔ فوق‌العاده‌ای در آن دیده نمی‌شود. نظامی نیز در نظم حکایت لیلی و مجنون غالباً به منابع عربی نظر داشته و تا آنجا که ممکن بوده است، حکایت را از اخبار عرب اخذ کرده است. اما «هرگز به‌صرف ترجمه اکتفا نکرده و تار و پود تازی این داستان را موافق ذوق و سلیقهٔ خود بر هم بافته و در زبان فارسی، نسیجی دگرگونه آورده است» (حکمت، ۱۳۲۰: ۱۸۵).

اما جامی بیشتر از نظامی به منابع و اخبار اصلی تاریخی توجه کرده، و علاوه بر این،

«جامی برخلاف دیگر مثنوی‌سرایان، عشق مجنون را به عشق الهی تعبیر کرده و از لیلی، صورت و مجاز خواسته است» (همان، ص ۲۰۹). و خود معتقد بوده است که اکثر مثنوی‌هایِ پنجگانهٔ نظامی «اگرچه برحسب صورت افسانه است، از روی حقیقت، کشفِ حقایق و بیان معارف را بهانه است» (جامی، ۱۳۷۷: ۶۰۹). به هر حال، جامی به تفسیر عرفانی قصه پرداخته است و این نگرش به دریافت اصل حکایت کمک زیادی می‌کند و درواقع یکی از بهترین راه‌هایِ خردپسند کردن آن است.

شایان ذکر است که داستان لیلی و مجنون نزد ادیبان و شاعران کهن فارسی‌زبان هم شهرت داشته و ظاهراً رابعه بنت کعب قزداری، اولین بانوی سخنور ایرانی که با رودکی همزمان بوده، برای نخستین‌بار نام این دو دلداده را در شعر فارسی آورده است:

مگر چشم مجنون به ابر اندرست که گل رنگ رخسار لیلی گرفت

بیت زیر نیز منسوب به رودکی است:

مشوش است دلم از کرشمهٔ سلمی چنان‌که خاطر مجنون ز طرهٔ لیلی

در هر حال، این ماجرایِ کهن افسانه‌ای است که به زبان رمز از حال همهٔ عاشقان صادق حکایت می‌کند (خانلری، ۱۳۴۳). گرچه به‌زعم بعضی اختلافات قابل ملاحظه‌ای که میان روایات مختلف وجود دارد، همه در یک نکتهٔ اصلی مشابه و با هم برابرند و آن، ناکامی در عشق این جهانی و مردن از درد نامرادی است.

می‌دانیم که در لیلی و مجنون نظامی، عشق قهرمانان داستان از علاقهٔ معصومانهٔ دو کودک مکتبی سرچشمه می‌گیرد. تعلق خاطری دور از تمنیّاتِ جنسی که هر دو در یک مکتبخانه درس می‌خوانند و هنوز تا مرز بلوغ فاصله دارند. آن دو در مکتب ملای قبیله همدرس‌اند و کار این همدرسی به همدلی می‌کشد و محبت معصومانه‌ای از آن جنس که میان کودکانِ یک خانواده یا محله معمول است بین آن دو بروز می‌کند.

اما عبدالرحمان جامی که به منابع عربی وفادارتر است، ماجرای آشنایی و عشق این دو دلداده را به هنگام کودکی و نوجوانی اما نه در مکتب، بلکه در وقتِ شبانی و معاشرت در مجامع قبیله حکایت می‌کند و معتقد است که قیس یا مجنون پیش از آنکه اسیر لیلی

شود، دل در عشق جمیله‌ای دارد تا آنکه با لیلی آشنا می‌شود و عشقی برق‌آسا و ناگهانی بر دلش می‌نشیند و خرمن هستی‌اش را به آتش می‌کشد.

از سوی دیگر، وصف سیما و ظاهر و مشخصات جسمانی «لیلی» از دیدگاه نظامی و جامی، تقریباً یکسان توصیف شده است. به قول نظامی:

آفت نرسیده دختری خوب — چون عقل به‌نام نیک منسوب
آهوچشمی که هر زمانی — کشتی به کرشمه‌ای جهانی
در هر دلی از هواش میلی — گیسوش چو لیل و نام لیلی

و به‌قول جامی:

در حلّه ناز دیده سروی — چون کبک دری روان تذروی
رویی ز حساب وصف بیرون — گلگونه نکرده لیک گلگون
ابروش کمان عنبرین سوز — مژگانش زمشک تیر دلدوز
کوچک دهنی عجب شکربار — زنبور عسل مگر به گلزار
هر موی ز زلف او کمندی — برپای دلی نهاده بندی

گرچه در اصل بعضی روایات عربی، لیلی، کوتاه‌قد، دهان‌گشاد، جاحظ (یعنی با چشمان برآمده و بزرگ) وصف شده که دو صفتِ عیب‌گونه‌اند و نیز بسیار لاغر که از بس گندمگون است، به سیاهی می‌زند، آنچه در این میان مهم است، سیمای عاشق یا معشوق نیست، بلکه ماهیت قهری و جبری عشق است که باید مطالعه و بررسی شود. اگر این عشق ارادی و اختیاری نبوده است، و نیرویی مرموز و برتر از خواست و توانایی انسان، آن را برانگیخته و آدمی در پیدایش و پرورش آن دستی نداشته است، پس این عشق چگونه عشقی است؟ و این دست ناپیدا که تقدیر نام گرفته به چه علت و از روی کدام مصلحت، این رشتهٔ محبت را استوار کرده است؟! باید گفت که به قولی: «این عشق نیز نوعی عشق است، منتها نیرومندتر از هر عشق دیگر که از آن نه گریزی هست و نه گزیری».

این عشق و شیفتگی جبری است نه اختیاری. نیرویی سحرآمیز و جادووش و

هوش‌ربا و بیرون از اراده و مشیت انسان، سرنوشت آن دو را عاشقانه به‌هم گره زده است. ازاین‌رو لیلی و مجنون هر دو سعی می‌کنند به ما بقبولانند که در این عشق و دلدادگی هیچ سهم و مسئولیتی ندارند، و به‌طور مکرر از بخت بد و طالع نحس خود می‌نالند و بارها می‌کوشند که از چنگ و دندان آن خلاصی یابند؛ اما تلاششان هیچ سودی نمی‌دهد، و حتی در بحبوحهٔ تقلای عبث، آنقدر خسته و درمانده می‌شوند که از فرط نومیدی گاه یکدیگر را مسبب شوربختی خویش می‌شمارند، غافل از آنکه هر دو بازیچهٔ دست تقدیرند» (ستاری، ۱۳۶۶: ۵۳).

در مثنوی نظامی، عاشق و معشوق از آغاز برآنند که راز عشق برملا نشود، اما عاشقی با صبوری سازگار نمی‌آید. مع‌هذا این مجنون است که به قول نظامی هیچ آرام نمی‌گیرد و بی‌شکیب است و گردِ کوی و بازار می‌گردد و به زاری می‌گرید و شعر و سرود عاشقانه می‌خواند، حال‌آنکه لیلی جز غم‌خوردن و اشک‌ریختن در نهان، پروای کار دیگر ندارد. با این‌همه، همیشه چشم به راه است تا دوستی از مجنون بدو پیامی آورد. رفته رفته هرکس از زیر بامِ لیلی می‌گذرد، بیتی از مجنون می‌خواند و بدین‌گونه پیام مجنون را به او می‌رساند. لیلی نیز که خود در «نظم فصاحتی دارد» و «خود همه بیت بکر می‌گوید»، به بیتی دیگر جواب می‌گوید و آن بیت را بر ورقی می‌نویسد و از بام بر رهگذران می‌افکند و کسی آن رقعه را برمی‌گیرد و به مجنون می‌رساند و مجنون هم بدیهه‌ای دیگر روانهٔ لیلی می‌کند و شگفت آنکه لیلی می‌خواهد راز خود را پوشیده نگاه دارد و جز سایه، پرده‌دار و جز پرده، غمگساری نداشته باشد:

جز سایه نبود پرده‌دارش　　جز پرده کسی نه غمگسارش

در روایت جامی، لیلی، برعکس، از همان دیدار نخست پایبند عرض و ناموس یا در غم نام و ننگ است و شبِ آن روزی که او و قیس (مجنون) نخستین بار یکدیگر را می‌بینند، به گریه و حسرت می‌گوید:

آمد شد عشق کارِ زن نیست　　زن مالک خویشتن نیست
عشقی که برآورد سر از جیب　　از مرد هنر بود ز زن عیب

در این روایت حتی مجنون بیشتر به‌خاطر غلبهٔ عشق و نهفتن رازی دردناک، شیفته و سودایی می‌شود و این جنون که زادهٔ عشقی مستلزم رازداری است، با تفسیر عارفانهٔ قصه که شوق مجنون را به عشق الهی تعبیر می‌کند و بار امانتی که آسمان نیز آن را نمی‌توانست کشید، مناسبت دارد. «سالکِ واصل که ربودهٔ عشق الهی است، اهل راز است و نباید سرّ اتحاد یا اتصال خود را آشکارا بر سر منبر و بازار بگوید، چون عقل جزوی مردم نااهل معنای آن را درنمی‌یابد. از این‌رو است که حقیقتِ عشق گاه به‌ناچار انزوا و انفراد می‌آورد. بنابراین، شگفت نیست که جامی، مجذوبی قیس را محصولِ مستقیم عشق پوشیدنی وی که عشقی حقیقی و کتمان آن هم قبول تعهدی معنوی و باطنی است دانسته، نه معلول جدایی که حکم و الزامی اجتماعی است» (ستاری، ۱۳۶۶: ۷۸).

از سوی دیگر، به گفتهٔ نظامی، سیدعامری، پدر قیس، بعد از برملاشدن راز عشق، به خواستگاری لیلی می‌رود، اما پدر لیلی به این بهانه که قیس شوریده‌حال و دیوانه است، از انجام این تقاضا سر باز می‌زند:

فرزند تو گرچه هست پدرام　　فرخ نبود چو هست خودکام
دیوانگیی همی نماید　　دیوانه حریف ما نشاید

در مثنوی جامی، برعکس، بزرگ‌ترین علتی که برای جدایی قیس و لیلی ذکر شده، دشمنی میان دو قبیله است. بنابراین در اینجا موجب اخلاقی به موجب اجتماعی تبدل شده است. البته جامی از قصه معنایی عرفانی افاده کرده است و به حقیقت عشق که اصل الهی دارد، توجه داشته است، بنابراین نمی‌توان داستان را به‌معنای اجتماعی از زبان او شنید و فهم کرد. با وجود این، تردیدی نیست که پدر مجنون تنها به واقعیات نظر دارد و فقط به نظام ارزش‌های اجتماعی دلبسته و پایبند است و عواطف و عالم معنی را با میزان آن نظام ارزشی می‌سنجد. این تکیهٔ جامی بر موجب اجتماعی جدایی اجباری عاشق و معشوق از هم، یعنی خصومتِ دیرین میان دو قبیلهٔ قیس و لیلی که بی‌گمان با تعبیر عارفانهٔ وی از قصه سازگارتر است، راه را بر شرح و تفسیرهای آن از منظر اجتماعی باز می‌کند.

اما فرجام این عشق از آغاز روشن است که چیزی جز مرگ و نیستی نیست. حتی به

روایت جامی که تعبیری عرفانی از قصه است، لیلی و مجنون از همان آغاز می‌دانند که نصیبشان از این عشق جز مرگ نیست. چنان‌که لیلی می‌گوید:

داغی که مراست در دل از وی — رنجی که مراست حاصل از وی
گر بر دل وی ز صد یکی هست — امید وصالش اندکی هست
ارنیست زهی بلا که افتاد — این مردن نو مبارکم باد

و به‌قول نظامی، مجنون خسته، «به باد دادهٔ» لیلی است، دلسپردهٔ لیلی است، زنده به لیلی است، مرده به لیلی است و چون «شمع خویشتن‌سوز» است. به همین خاطر است که به لیلی می‌گوید:

وان کس که نه جان به تو سپارد — آن به که ز غصه جان برآرد
گر آتش عشق تو نبودی — سیلاب غمت مرا ربودی
ای درد و غم تو راحت دل — هم مرهم و هم جراحت دل

شاید به همین دلیل است که عشق لیلی و مجنون را از نوع «عشق عَذری» دانسته‌اند. اسطورهٔ حب عذری یا عشق عذرایی درحقیقت عشقِ صفایافتهٔ انسانی است که بعدها بعضی در توجیه صورت روحانی متعالی آن به حدیث معروف عشق: «مَن عشَقَ و عفَ و کتَمَ فمات مات شهیداً» (رجایی، ۱۳۴۹: ۵۸۱)، یعنی «هر که در جاذبهٔ عشق آویزد و با لطایف عشق آمیزد و در آن طریقهٔ عفت و کتمان پیش گیرد، چون بمیرد، شهید می‌میرد»، استشهاد کرده و استناد جسته‌اند. با این همه ممکن است چنین عشقی به‌ظاهر همانند عشق حقیقی عرفا باشد. اما این شباهت منحصراً صوری است و آن دو در باطن با یکدیگر فرق فاحشی دارند: یکی به زمین چسبیده است و کمال وصل را در آغوش مرگ می‌جوید و آن دیگر از فرش خاک به عرش افلاک پر می‌کشد. درنهایت می‌توان گفت که حُب عَذری، خاصه وقتی که مانعی بر سر راهش نیست، چون به‌خاطر کتمان عشق به سامان نمی‌رسد، پناه استوارتری از دامان مرگ نمی‌یابد. البته باید به این نکته توجه کرد که عشق لیلی و مجنون، حتی در روایاتی که ظاهراً از بینش عارفانه هم مایه‌ور و برخوردار نیست، صبغه‌ای عارفانه پیدا می‌کند و به مفهوم افلاطون از عشق

نزدیک می‌شود که می‌گفت: «نمی‌دانم عشق چیست، ولی می‌دانم که نوعی جنون است، سلطهٔ خدایی که نه می‌توان او را ثنا گفت، نه او را هجا گفت» (ماسینیون، ۱۳۶۲: ۱۹۲). ازاین‌رو بعضی حتی عقیده دارند که سرگذشت عاشقانهٔ لیلی و مجنون را شاعر هنرمند و حکیم عارف نظامی گنجه‌ای، در اواخر داستان، از دیدگاه عرفان بررسی کرده و به این دو عاشق دلباخته، به دیدهٔ عارفانه نگریسته و هر دو را به‌صورت دو عارف و سالک دلسوخته در پیش چشم داشته است که با وصال معنوی ایشان، مجنون مجذوب به کمال می‌رسد و «نور معنی» را از دست لیلی می‌رباید و خاموش می‌ماند.

از سوی دیگر، می‌دانیم که به هر حال عشق لیلی و مجنون درآکنده به حرمان و ناکامی است. درواقع آنان دو دلباختهٔ پاکبازند که هرگز تسلیم هوس و خواهش نفس نمی‌شوند و هربار که ممکن است تمنای تن ایشان را از راه سلامت به‌در برد، به‌هم پشت می‌کنند. با عشق خود می‌سوزند و می‌سازند و همین سوزش در گدازش را که علت اصلی خشک‌شدن ریشهٔ حیاتشان است، دوست می‌دارند. اما نکتهٔ جالب در این میان این است که این عشاق که از آلوده‌شدن به گناه پرهیز دارند و عشق خود را پاک می‌خواهند، دزدانه به‌هم نشستن و راز دل گفتن را، آن هم بعد از زناشویی لیلی، گناه نمی‌شمارند. چنان‌که در روایت نظامی، لیلی پس از وصلت با ابن‌سلام، «مشغول به یار و فارغ از شوی»، چشم بر راه نهاده است تا کی از یار پیامی رسد و او نیز جوابی درخور ارسال دارد.

این هجر و نامرادی و نامه‌نگاری و راز دل گفتن، در روایت عارفانهٔ جامی که گزارش عشقی حقیقی و درواقع طلب کمال معنوی است، البته به‌گونهٔ دیگری است. ولی داستان ازدواج اجباری لیلی و بقیهٔ حوادث که لحن و معنای دنیایی خود را حفظ کرده‌اند، در مثنوی جامی نیز هست. اما تصویری که از لیلی در این دو مثنوی ترسیم شده است، اندکی با هم تفاوت دارد. به‌قولی: «نظامی برعکس روایت‌هایِ عربی، در تصویر چهره‌های شخصیت‌های داستان، به لیلی برتری داده است، چراکه افسانه‌های عربی فقط در محور نام مجنون دور می‌زند، تنها از عشق مجنون سخن به‌میان می‌آید...درحالی‌که تمثال لیلی در مثنوی‌های دیگر، نسبت به مجنون و نسبت به لیلی نظامی ضعیف است» (طاهر

محرم اف؛ در مسائل ادبیات دیرین ایران، ص ۴۴). و به هر حال به قولی دیگر: «در سراسر داستان نظامی، تمثال لیلی نسبت به مجنون باوقارتر و ستیزه‌جوتر تصویر شده است. غم او به گفتهٔ خودش بارها از غم مجنون افزون‌تر است، ولی هیچ‌گاه در زندگی موازنهٔ خود را از دست نمی‌دهد و ناامید نمی‌شود. در تیره‌ترین و رنجبارترین دقایق، لیلی در خیال، راهی به آینده باز می‌کند. سعی دارد که پیوسته به مجنون تسلی دهد، در او عشق به پایداری و بازگشت به زندگی را بیدار سازد... ولی علی‌رغم این برتری‌ها، لیلی خود را در زیر یوغ سنگین سنن پوسیده جامعهٔ فئودالی می‌بیند. او خواه و ناخواه، این حق‌کشی‌ها را که گریبانگیر همهٔ زنان است، تحمل می‌کند. میان عشق صمیمی لیلی یا سنن و قوانین جامعهٔ فئودالی، ستیزی آشتی‌ناپذیر برجاست» (ع. مبارز. در تاریخ ادبیات آذربایجان، ص ۸۵).

البته جامی نیز همچون نظامی موقعیت دشوار زن را حتی وقتی که عاشقی پاکباز است و نه سبکسر و هوسباز، به‌درستی تصویر کرده است. از یک طرف، پروای پدر و پاس مادر و بیم رقیبان و از طرف دیگر، مهر دوست و تمنای دل و خواهش جان. دختر می‌کوشد تا بین این دو خواست وفق دهد و نتیجهٔ کار، عمل‌کردن به رضای مادر و پدر و زناشویی با مردی است که آنان پسندیده‌اند و برگزیده‌اند و در عین حال، نخواستنِ رضای شوهر و دزدانه به دیدار یار رفتن.

به هر ترتیب، فرجام این هجر و فراق و ناکامی، البته جز مرگ نیست. مآخذ عرب به اتفاق وفات لیلی را پیش از مرگ مجنون نوشته‌اند و نظامی نیز به اقتباس از این اخبار، مجنون را شاهد مرگ لیلی قرار داده است و می‌گوید لیلی در بستر مرگ «بر مادر خویش راز بگشاد» و او را وصیت کرد که: «خون کن کفنم که من شهیدم». این برابر دانستن لیلی، یعنی عاشقی پاکدامن و کشتهٔ راه عشق با شهید، محلّ تأمل است، چرا که به موجب حدیث عشق، که از آن قبلاً یاد کردیم، عاشق اهل کتمان که از درد عشق بمیرد، شهید است، نه عشاقی که همچون لیلی و مجنون، افشای راز می‌کنند. البته نباید از یاد برد که لیلی بدین مباهی است که همچون مجنون، پرده‌دری نکرده، بلکه سرِّ عشق را از بیگانه

پوشیده داشته است و ظاهراً به همین جهت بنا به روایت نظامی، راز دل خود را تنها در بستر مرگ با مادر درمیان می‌نهد، گرچه همه از مکنونات ضمیرش آگاهند و عشق وی به مجنون از آفتاب هم روشن‌تر است. حتی «حکایت می‌کنند از لیلی پرسیدند عشق کدام‌یک از شما به هم بیشتر است؟ لیلی پاسخ داد: محبت من افزون‌تر از محبت او به من است، زیرا عشق او مشهور است و عشق من مستور» (مدرس، ۱۳۲۵: ۵/۲۱۶).

مجنون نیز بعد از اطلاع از مرگ لیلی بر سر خاک او می‌رود و از خدا می‌خواهد که او را از محنت زندگی وارهاند. خداوند نیز تقاضای بندهٔ صادق خود را اجابت می‌کند و مجنون درحالی‌که گور لیلی را دربر گرفته است، «ای دوست» می‌گوید و جان می‌سپارد. بنا به روایات، مجنون را در کنار قبر لیلی دفن می‌کنند. نظامی می‌گوید: «جمله خویشان و گزیدگان و پاکان» جمع آمدند و «پهلوگه» دخمهٔ لیلی را گشادند و مجنون را در پهلوی لیلی به خاک سپردند:

خفتند به ناز تا قیامت　　برخاست زراهشان ملامت

بودند درین جهان به یک عهد　　خفتند در آن جهان به یک مهد

و بر تربت آنان روضه‌گاهی برپا می‌کنند که حاجتگه خلق است. و به این ترتیب، این مرگ، مرگی بارور و پرخیر و برکت است؛ زیرا عشاق معصوم، از آن دنیا، حاجت مردم دردمند را در این جهان برمی‌آورند و بیماران را شفا می‌دهند. یکجا به خاک‌سپردن لیلی و مجنون نیز معنی‌دار است و گویا: «گویندگان فراقنامهٔ این دو عاشق که حکایت از هجران و جدایی در عالم جسم می‌کند، به پاداش، نعمت وصال را در جهان جان برای آنها خواسته‌اند» (حکمت، ۱۳۲۰: ۱۲۲).

اما در روایت جامی، مجنون پیش از لیلی وفات می‌کند. به گفتهٔ او، اعرابی‌ای که حدیث عشق مجنون را شنیده بود، به جست‌وجویش برآمد و چون یافتش چندی با او به‌سر برد و اشعارش را یاد گرفت. بار دیگر که برای دیدار مجنون رهسپار بیابان شد، مجنون را در میان وحشیان دید که آهویی همچون لیلی به چشم و گردن در آغوش گرفته و هر دو جان داده‌اند و گرد آن دو، دد و دام حلقه بسته‌اند. اعرابی عامریان را از مرگ

مجنون بیاگاهانید و آنان مجنون و آهو را به خاک سپردند. لیلی نیز از داغ مرگ مجنون بیمار شد و وصیت کرد که در پای تربت مجنون خاکش کنند و بعد از مرگ، همین‌گونه لیلی را در جوار مجنون به خاک سپردند و:

شد روضهٔ آن دو کشته غم　　سرمنزل عاشقان عالم

باران کرم نثارشان باد　　سرسبز کن مزارشان باد

به این ترتیب، جامی، به «نور ازل و ابد» نهفته در گل آدمی و آفتاب عشق غیرمجاز نظر دارد که در پرتو آن، مزار مجنون و آهو که مظهر لیلی است و خود لیلی، حاجتگاه خلق و «گنج کرم» می‌شود که هرکس دست طلب در آن بزند به مراد دل خود می‌رسد و سرانجام، لیلی، معصوم از این جهان پردرد مفارقت می‌کند و این عصمت، علامت شهادت او است. زیرا به‌قول حزین لاهیجی:

به لیلی می‌رساند نسبت آخر تربتِ مجنون

به خاک کشتگانِ عشق بی‌پروا منه پا را

کتابنامه

جامی، نورالدین‌بن عبدالرحمان. ۱۳۱۳. لیلی و مجنون. به تصحیح وحید دستگردی. تهران.

ـــــــــــــــ . ۱۹۷۲م. لیلی و مجنون. به تصحیح اعلاخان افصح‌زاده. مسکو.

ـــــــــــــــ . ۱۳۳۷ الف. مثنوی هفت اورنگ. به تصحیح و مقدمهٔ آقا مرتضی مدرس گیلانی. تهران.

ـــــــــــــــ . ۱۳۳۷ ب. نفحات‌الانس من حضرات‌القدس. به تصحیح مهدی توحیدی‌پور. تهران.

حکمت، علی‌اصغر. ۱۳۲۰. رومئو و ژولیت شکسپیر، مقایسه با لیلی و مجنون نظامی. تهران.

ـــــــــــــــ . ۱۳۲۰. جامی. تهران: ابن‌سینا.

رجایی، دکتر احمدعلی. ۱۳۴۹. خلاصهٔ شرح تعرّف. تهران.

ستّاری، جلال. ۱۳۶۶. حالات عشق مجنون. تهران: انتشارات توس.

صدیق، ح. م. (مترجم). ۱۳۵۶. مسائل ادبیات دیرین ایران. ایران‌شناسان آذربایجان شوروی، تهران.

ـــــــــــــــــ. ۱۳۶۰ الف. تاریخ ادبیات آذربایجان. چاپ باکو: ۱۹۶۰. تهران.

ـــــــــــــــــ. ۱۳۶۰ب. زندگی و اندیشهٔ نظامی. ع. مبارز. تهران.

ماسینیون، لوئیز. ۱۳۶۲. مصائب حلاج. ترجمهٔ ضیاءالدین دهشیری. تهران.

محجوب، محمدجعفر. ۱۳۴۲. «لیلی و مجنون نظامی و مجنون و لیلی امیرخسرو دهلوی»، مجلّهٔ سخن، ش ۷.

مدرس، میرزا محمدعلی. ۱۳۲۵. ریحانة‌الادب. تهران.

ناتل خانلری، پرویز. بهمن‌ماه ۱۳۶۳. «داستان پدیدآمدن یک داستان»، مجلّهٔ سخن، ش ۳.

فصلنامهٔ مطالعات زبان و ترجمه (دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی)، علمی ـ پژوهشی، شمارهٔ دوم، تابستان ۱۳۹۲

رویکردی روایت‌شناختی به *لیلی و مجنون* نظامی و *رومئو و ژولیت* شکسپیر

پریوش اسماعیلی (مربی گروه زبان انگلیسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف آباد، نویسندهٔ مسؤول)
Esmaeili.pari@ut.ac.ir
فاضل اسدی‌امجد (دانشیار گروه زبان‌های خارجی دانشگاه خوارزمی)
fazel4314@yahoo.com

چکیده

حکیم نظامی گنجوی به‌مدد قریحه و تخیل شاعرانهٔ خویش از داستانی محلی به نام لیلی و مجنون شاهکاری جاودانی در ادب فارسی خلق نمود که خیل وسیعی از شاعران را به تقلید و نظیره‌گویی از آن برانگیخت. ویلیام شکسپیر نیز با الهام از داستان رومئو و ژولیت که از دیرباز بخشی از ادبیات انگلیسی شمرده می‌شد، اثری زوال‌ناپذیر در عرصهٔ ادبیات آفرید. در مقالهٔ حاضر با معرفی رویکرد روایت‌شناسی به‌ویژهٔ الگوی گریماس، بر آن هستیم تا با درنظرگرفتن مؤلفه‌های رویکرد یادشده، به مقایسه منظومهٔ *لیلی و مجنون* اثر نظامی و *رومئو و ژولیت* اثر شکسپیر بپردازیم. در ابتدا، خلاصه‌ای از روایت این دو اثر را ارائه کرده‌ایم و سپس، شباهت‌های روایت‌شناختی آن‌ها را بررسی کرده‌ایم. افزون‌براین، در چارچوب کنش‌ها و کنشگرهای شناسایی‌شده در آن‌ها، به بررسی نگرش این آثار به جایگاه زن پرداخته‌ایم.

کلیدواژه‌ها: روایت‌شناسی، گریماس، لیلی و مجنون، رومئو و ژولیت.

۱. مقدمه

ابومحمد نظام‌الدین الیاس ابن یوسف ابن موید القمی، معروف به حکیم نظامی گنجوی در قرن ششم هجری قمری متولد شد. پدر و مادرش او را الیاس نام نهادند؛ ولی در تاریخ با نام نظامی گنجوی جاودان ماند. کاتبان ناشناخته بعدها آثار او را با عنوان خمسه گردآوری کردند که از نمونه‌های زوال‌ناپذیر هنر ادبی به‌شمار می‌رود. آثار *مخزن‌الاسرار*، *خسرو و شیرین*، *لیلی و مجنون* –که سرایش *لیلی و مجنون* در ٤٧٠٠ بیت در سال ٥٨٤ ه. ق. کمتر از چهار ماه به-

تاریخ دریافت:۱۳۹۱/۸/۱۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۶/۳۰

طول انجامید (رستگار، ۱۳۸٦، ص. ۲٤٥)- *هفت‌پیکر* (*بهرام‌نامه* یا *هفت‌گنبد*) و *اسکندرنامه* او را شاعر فناناپذیر جهان معرفی کردند (بهزادی، ۱۳۷۲، ص. ۲٦۰).

نخستین اشارات تلویحی به داستان *لیلی و مجنون*، در اصل برگرفته از داستان‌ها و ابیات پراکنده‌ای دربارهٔ لیلی و مجنون در متون عربی شامل دیوان‌های *مجنون لیلی*، *الاغانی*، *الشعر و الشعرا*، *مصارع العشاق*، *تزیین السواق* و . . . است که شاعران فارسی‌زبان نظیر نظامی، امیرخسرو دهلوی، جامی، مکتبی شیرازی و . . . با الهام‌گرفتن از این داستان‌های اولیه برای سرایش این داستان عاشقانه کمر همّت بسته‌اند و گوی سبقت را از دیگران ربوده‌اند. در ادبیات فارسی علاوه‌بر هفتاد و سه مثنوی که عشق‌نامهٔ لیلی و مجنون محسوب می‌شوند، برخی از شاعران تنها به نقل مضامینی از عشق لیلی و مجنون بسنده کرده‌اند و برخی دیگر، با ابتکار و نوآوری حوادث داستان را تغییر داده‌اند و به ذکر وقایعی پرداخته‌اند که در هیچ‌یک از منابع *لیلی و مجنون* از آن‌ها خبری نیست (ستودیان، ۱۳۸٤، ص. ۷۹). به‌گفتهٔ دُرپَر (۱۳۸۹، ص. ۷۰)، هرچند عشق لیلی و مجنون در جزیره‌العرب و بعد هم در ایران، مشهور بوده است، اما شهرت عمدهٔ خود را از زمانی به‌دست آورد که نظامی شکل روایتی منسجم به آن داد. حشمت مؤید (۱۳۷۱، صص. ۱-۵۳۰) نیز معتقد است که داستان محلی لیلی و مجنون تا زمان نظامی از مرز زبان عربی نگذشته بود. درست است که پیش از نظامی، رابعه قزداری، رودکی، باباطاهر، ناصرخسرو و نیز سنایی اشاراتی به لیلی و مجنون داشته‌اند، اما نظامی نخستین شاعری است که از خمیرمایهٔ این داستان به ذوق و انتخاب خویش و به یاری قریحه و نیروی تخیل شاعرانه‌اش شاهکاری آفرید که دل‌های مردم تمام سرزمین‌های غیرعربی ایران، آسیای صغیر، ترکستان و شبه قارهٔ هند را مسخّر خود ساخت و خیل عظیمی از شاعران را به تقلید و نظیره گویی از آن برانگیخت.

به‌گفتهٔ هرولد بلوم[1] (۲۰۱۰، ص. ۱٤)، در انگلستان دورهٔ الیزابت[2] داستان «رومئو و ژولیت»[3] داستان معروفی بوده است و تا زمان شکل‌گیری نمایشنامهٔ ویلیام شکسپیر[4] به اشکال متنوعی در چند مجموعه یافت می‌شد. محققان بر این باور هستند که منبع اصلی الهام شکسپیر

1. Harold Bloom
2. Elizabethan era
3. Romeo and Juliet
4. William Shakespeare

در خلق *رومئو و ژولیت*، شعری از آرتور بروک[1] به نام *تاریخ تراژیک رومئو و ژولیت*[2] (۱۵۶۲) بوده است. داستان عشق رومئو و ژولیت از دیرباز بخشی از ادبیات انگلستان شمرده می‌شده است و داستان‌های مشابه با آن را در سرگذشت دیدو و آنئاس[3]، پیراموس و تیسبه[4] و نیز ترویلس و کرسیدا[5]، عشاقی که عشقشان با تعارضات اجتماعی مواجه شد، می‌توان یافت (هرولد بلوم، ۲۰۱۰، ص. ۱۵).

هدف از نگارش مقالهٔ حاضر این است که با بهره‌گیری از مدل کنشگری گریماس[6]، ساختار روایت‌های دو اثر ذکرشده را تحلیل کنیم و با مقایسهٔ شباهت‌ها و تفاوت‌های روایی-کنشگری در آن‌ها، به بررسی نگرش این دو نویسندهٔ شهیر به جایگاه زن بپردازیم. در ابتدا، خلاصه‌ای از داستان هر دو اثر را ارائه می‌کنیم و سپس، با معرفی الگوی کنشگری گریماس، روایت‌های آن‌ها را در چارچوب این الگو شناسایی و تعریف می‌کنیم.

۱،۱. داستان لیلی و مجنون

یکی از بزرگان عرب جز داشتن فرزند آرزوی دیگری ندارد تا آنکه خداوند فرزندی به وی عنایت می‌کند که نام او را قیس می‌گذارد و بعدها وی را به مکتب‌خانه می‌فرستند. در آنجا، *با آن پسران خرد پیوند، هم لوح نشسته دختری چند*. درمیان این دختران، قیس برای نخستین بار لیلی را می‌بیند و به او دل می‌سپارد و ازقضا لیلی نیز دل در گرو عشق قیس می‌نهد. قیس و لیلی درس و مکتب را کنار می‌گذارند و نرد عشق می‌بازند. قیس چنان عنان شکیبایی از کف می‌دهد که مردم مجنونش می‌خوانند و خانوادهٔ لیلی نیز او را از مکتب باز می‌گیرند. خانوادهٔ قیس برای تسکین قیس تصمیم می‌گیرند که لیلی را خواستگاری کنند؛ اما پدر لیلی دیوانگی مجنون را بهانه می‌کند. قیس بیش‌ازپیش در اندوه خویش فرو می‌رود. پدر و خویشانش چاره

1. Arthur Brooke
2. The Tragical Historye of Romeus and Juliet
3. Dido and Aeneas
4. Pyramus and Thisbe
5. Troilus and Cressida
6. Greimas, Algirdas Julien

را در آن می‌بینند که وی را به دیدار کعبه برند؛ اما مجنون در راز و نیاز با خدای خویش، بر عشقش پافشاری می‌کند. اوباش قبیلهٔ لیلی قصد جان مجنون را می‌کنند. پند و اندرز پدر قیس کاری ازپیش نمی‌برد؛ چراکه مجنون عقیده دارد هر آنچه بر وی می‌رود بنا بر سرنوشت و تقدیر است. پس از آن، آوارهٔ کوه نجد می‌شود و چندان زاری می‌کند که خلق بر حالش رقّت می‌آورند. دراین‌میان، ابن‌سلام به خواستگاری لیلی می‌آید و پدر و مادر لیلی با این ازدواج موافقت می‌کنند. مجنون با فردی به نام نوفل آشنا می‌شود. هنگامی‌که وی احوال مجنون را می‌شنود، تصمیم می‌گیرد تا او را به کام دل رساند و به جنگ با قبیلهٔ لیلی می‌شتابد؛ اما با قبیلهٔ لیلی از در صلح وارد می‌شود و مایهٔ دلگیری مجنون می‌شود. نوفل باز سپاهی فراهم می‌کند و به جنگ با قبیلهٔ لیلی می‌رود. این بار قبیلهٔ لیلی را به‌سختی شکست می‌دهد؛ اما پدر لیلی می‌گوید هرچه بخواهی می‌کنم؛ اما به دیوانه فرزند نمی‌دهم. نوفل پاسخی نمی‌یابد و مجنون این بار نیز به لیلی نمی‌رسد و دوباره آوارهٔ کوه و دشت می‌شود. پدر لیلی او را به عقد ابن‌سلام در می‌آورد و مجنون از خبر ازدواج لیلی بسیار می‌گرید. پدر مجنون به دیدار فرزندش می‌رود و او را نصیحت می‌کند؛ اما نصیحت پدر باز هم کارساز نیست. پس از چندی پدر مجنون جان می‌سپارد. هنگامی‌که مجنون خبر مرگ پدرش را می‌شنود، بسیار لابه می‌کند و پس از آن با وحوش خو می‌گیرد. لیلی و مجنون نامه‌نگاری می‌کنند و شرح ایام فراق و پریشان‌حالی خود را با یار می‌گویند. مادر مجنون و ابن‌سلام نیز پس از چندی جان می‌سپارند. با رسیدن فصل خزان مرگ لیلی نیز فرامی‌رسد. مجنون در وفات وی بسیار زاری می‌کند و عاقبت بر سر خاک لیلی جان می‌سپارد: *برداشت به سوی آسمان دست/انگشت گشاد و دیده بر بست. . .کای خالق هر چه آفرید است/ سوگند به هر چه بر گزید است. . .کز محنت خویش وا رهانم/ در حضرت یار خود رسانم. . . آزاد کنم ز سخت جانی/ و اباد کنم به سخت‌رانی . . . چون تربت دوست در برآورد/ای دوست بگفت و جان بر آورد*

۱. ۲. داستان رومئو و ژولیت

داستان در شهر ورونا[1] آغاز می‌شود؛ شهری که آرامش آن را جدال دو خانوادهٔ سرشناس به نام‌های کاپولت[2] و مونتاگ[3] برهم زده‌اند. در صحنهٔ نخست، شاهد دعوا بین دو خدمتکار کاپولت با دو خدمتکار مونتاگ هستیم. بن وولیو[4]، دوست صمیمی رومئو سعی می‌کند بین آن‌ها صلح بر قرار نماید. درهمین‌حین، تیبالت[5] برادرزادهٔ کاپولت به جمع اضافه می‌شود و خواهان مبارزه با بن وولیو می‌گردد. اهالی ورونا نیز به این جدال دامن می‌زنند و اغتشاشی بزرگ شکل می‌گیرد. پرنس اسکالس[6] سر می‌رسد و سربازان وی آشوب را سرکوب می‌کنند. پرنس تأکید می‌کند که درصورت بروز چنین آشوب‌هایی در آینده، افراد خاطی اعدام خواهند شد. بن وولیو متوجه می‌شود که رومئو در دام عشق دختری به نام روزالین[7] گرفتار شده است که به احساسات وی توجه نمی‌کند. نجیب‌زاده‌ای به‌نام پاریس[8] از پدر ژولیت در خواست ازدواج با ژولیت را می‌کند. لرد درصدد برقراری مهمانی بزرگی است و رومئو به امید دیدار روزالین سعی دارد تا در این ضیافت شرکت کند. مادر ژولیت خواستگاری پاریس را به وی اطلاع می‌دهد و ژولیت راهی جز این ندارد که مؤدبانه با در خواست پاریس موافقت کند.

در ضیافت، رومئو درحین جست‌وجوی روزالین ژولیت را می‌بیند و از زیبایی و وقار وی شگفت‌زده می‌شود و وی را با صدای بلند می‌ستاید. تیبالت با شنیدن سخنان وی شمشیر برمی‌کشد؛ اما لرد کاپولت وی را از نزاع باز می‌دارد. رومئو پس از ترک مهمانی از نیمه‌راه باز می‌گردد و وارد باغ خانه می‌شود. با دیدار دوبارهٔ ژولیت به او قول می‌دهد تا راهی برای ازدواجشان بیابد. سپس، به دیر

1. Verona
2. Capulet
3. Montague
4. Benvolio
5. Tybalt
6. Escales
7. Rosaline
8. Paris

راهب لارنس[1] می‌رود و راهب برای ایجاد صلح میان دو خاندان قول مساعدت می‌دهد و سرانجام، عقد را بین آن‌ها جاری می‌کند.

بن وولیو و مرکوشیو[2] درحال گشت‌وگذار با تیبالت درگیر می‌شوند. مرکوشیو به‌دست تیبالت از پا درمی‌آید و رومئو که خود را مسؤول مرگ مرکوشیو می‌داند، تیبالت را به‌قتل می‌رساند. با دفاعیات بن وولیو، پرنس دستور جلای وطن را برای رومئو صادر می کند. لرد کاپولت، همسرش و پاریس اندوهگینی ژولیت را به عزاداری وی در غم مرگ تیبالت تعبیر می‌کنند و بهترین راه‌حل را سرعت‌بخشیدن در ازدواج وی با پاریس می‌بینند؛ اما ژولیت امتناع می‌ورزد. راهب به ژولیت معجونی می‌دهد تا با نوشیدن آن چندین ساعت همچون مرده‌ای بی‌تحرک خواهد شد. قرار می‌شود که ژولیت معجون را بنوشد و وقتی خانواده‌اش وی او را در مقبره می‌گذارند، راهب به رومئو خبر دهد تا ژولیت را به مانتئا[3] ببرد. ژولیت باوجود تردید و دودلی‌اش معجون را می‌نوشد و به بی‌حسّی مطلق فرو می‌رود.

در مانتئا، بالتازار[4] به رومئو خبر فوت ناگهانی ژولیت را می‌دهد. رومئو سمّی تهیه می‌کند و به‌سوی آرامگاه خانوادگی کاپولت می‌شتابد. راهب جان[5] به لارنس خبر می‌دهد که به‌دلیل شیوع طاعون نتوانسته است پیغام او را به رومئو برساند. افزون‌براین، پاریس در قبرستان رومئو را به دوئل دعوت می‌کند و به دست او از پا درمی‌آید. رومئو با جسم به‌ظاهر بی‌جان ژولیت وداع می‌کند و زهر را می‌نوشد. لارنس از راه می‌رسد و به‌درون مقبره می‌شتابد و به‌ناچار برای ژولیت که تازه از خواب برخاسته است، ماوقع را شرح می‌دهد. با فرارسیدن نگهبانان، راهب از خوف آبرو و جان خویش ژولیت را تنها می‌گذارد و می‌گریزد. ژولیت با دشنهٔ رومئو به خود ضربه‌ای می‌زند. نگهبانان در مقبره با صحنهٔ خونین مواجه می‌شوند. هم‌زمان با رسیدن پرنس، کاپولت و مونتاگ، لارنس دستگیر می‌شود و تمام جریان را تعریف می

1. Friar Lawrence
2. Mercutio
3. Mantua
4. Balthasar
5. Friar John

کند و خانواده‌های مونتاگ و کاپولت سوگند می‌خورند که به این جدال خاتمه دهند و تندیس زرین رومئو و ژولیت را به‌عنوان یادمان سرگذشت غم‌انگیزشان برپا دارند.

۱. ۳. گریماس و روایت‌شناسی

امروزه یکی از عناصر ثابت تحلیل ساختاری روایت، فهرست‌کردن شخصیت‌ها به‌عنوان کنشگرها و سنجش نوع روابط ساختاری ممکن بین آن‌ها است که می‌توان نمونه‌های برجستهٔ آن را در نظریهٔ تحلیل ساختاری شخصیت گریماس و تودوروف[1] مشاهده کرد (صالحی‌نیا، ۱۳۸۸، ص ۲۰). آلژیرداس جولیوس گریماس که در زمرهٔ پیروان مکتب ساختارگرایی و نشانه‌شناسی فرانسه محسوب می‌شود، براساس نظریه‌های پراپ[2]، زیرساخت مشابهی برای روایت درنظر می‌گیرد که تفاوت آن با کار پراپ تفاوت میان ساختارگرایی و فرمالیسم است. گریماس عقیده دارد که ساختار روایت بسیار شبیه گرامر (Langue) است و کار ما کشف این گرامر با مطالعهٔ داستان‌های مجزا (Parole) است. به‌اعتقاد وی، داستان‌ها باوجود تمام تفاوت‌هایشان از یک گرامر تبعیت می‌کنند. همچنین وی به‌تبع سایر نشانه‌شناسان، در مطالعات خود تقابل‌های دوگانه را بررسی می‌کند. درواقع، نظریات گریماس صورت تعدیل‌یافتهٔ نظریات پراپ است که جنبه‌های کلی‌تری از روایت و ساختار داستان را بیان می‌کنند. همچنین، قوانین گریماس فرمول‌های جهان‌شمولی را ارائه می‌دهند که بسیار کلی‌تر است و از داستان-های عامیانه فراتر می‌روند و ساختار همهٔ انواع ادبیات داستانی را در برمی‌گیرند (ساداتی، ۱۳۸۷، ص. ٦٠).

گریماس روایت‌شناسی را به‌عنوان ادامهٔ کار خود در حوزهٔ معنی‌شناسی بسط داد؛ ازاین‌رو، کار وی ازنظر ارتباط با معنی‌شناسی و نیز رویکرد ساختارگرایی آن درخور بررسی است. آنچه وی در حوزهٔ روایت‌شناسی وارد نمود، نخستین تحلیل روایت‌ها با تکیه بر نقش[3] بود و به‌ویژه

1. Todorov, Tzvetan
2. Propp
3 . role

از واژهٔ «کنشگر»[1] استفاده کرد. گریماس برآن بود تا شخصیت‌ها را نـه برپایـهٔ هویتـشان، بلکـه براساس آنچه انجام می‌دهند، طبقه‌بندی و تبیین کند. همان‌طور کـه ریمـون-کنـان[2] خاطرنـشان می‌کند، گریماس با بهره‌گیری از واژهٔ کنشگر، تبعی‌بودن شخصیت‌ها را نسبت به روایت نـشان می‌دهد. به‌بیان‌دیگر، وی بین واژه‌های "actant" و "acteur" تمایز قائل می‌شود؛ هرچند هـر دوی این واژه‌ها به‌عنوان تن‌دهنده به کنش[3] هستند و هر دو می‌تواننـد بـرای اشـاره بـه انـسان (شخصیت‌های روایت) یا اجسام بی‌جان (حلقهٔ جادویی) یا مفاهیم غیرذاتی (سرنوشت) به‌کـار روند (ریمون-کنان، ۲۰۰۵، ص. ۳۸). ازنظر ریمون-کنـان، تفـاوت ایـن دو در ایـن اسـت کـه actant طبقه‌بندی عامی است که دربرگیرنـدهٔ همـهٔ روایـات (البتـه نـه‌فقـط روایـات) اسـت؛ درحالی‌که acteur در هر روایت ویژگی‌های معینی را کسب می‌کند؛ به‌این‌ترتیب، شخـصیت-های متعددی را می‌توان برشمرد؛ درصـورتـی‌کـه تعـداد کنـشگرها از شـش تجـاوز نمـی‌کنـد (ریمون-کنان، ۲۰۰۵، ص. ۳۸). افزون‌براین، یک کنشگر می‌تواند در شخـصیت‌هـای متعـددی ظهور کند و یک شخصیت را می‌توان در بیش از یک گروه کنشگری قرار داد:

فرستنده (ابریاریگر) ← هدف ← پذیرنده (ذی‌نفع)

↑

یاریگر ← فاعل → بازدارنده

شکل ۱. نمودار روایی کنشگری

نظریهٔ گریماس این است که فرمول‌های معدودی که در اطراف شخصیت‌هـا سـازمان‌دهـی شده‌اند، می‌توانند ساختار جهان روایت را توضیح دهند (گریماس، ۱۹٦٦، ص. ۱۷٦). در ابتـدا وی عملکردهای روایی پراپ را از دیدگاه شخصیت‌هایی که این عملکردها را جامهٔ عمل مـی-پوشانند، درنظر گرفته است و سپس، همانند پراپ نتیجه می‌گیرد که قصه‌هـای عامیانـهٔ روسـی برپایهٔ یک مدل ۷ کنشی استوار هـستند. درپـی آن، نخـستین قـدم را درجهـت شـکل‌دهـی بـه

1. actant
2. Rimmon-Kenan
3. act

سیستمی از تقابل‌های دوگانه میان کنشگرهای روایی (براساس نقش‌های ساختاری عام نظیر فاعل و مفعول) برمی‌دارد. ازطریق تعریف تقابلاتی نظیر یاری‌گر- بازدارنده، مدلی کلی را از نقش‌های اسطوره‌ای که در نمودار پیشین آمده است، ارائه می‌دهد. در مدل یادشده، بین کنشگرهای فاعل و مفعول (هدف) محور ارتباطی از نوع «تمایل»[1] و بین یاریگر و بازدارنده از نوع «قدرت»[2] و بین فرستنده و گیرنده از نوع «انتقال»[3] است.

در مدل کنشگری، ذکر ناظر[4] ضروری است؛ زیرا این ناظر است که نحوهٔ ترتیب‌دهی به انواع کنشگرها را در هر گروه کنشگری و نیز در هر زیرگروه، تحت‌تأثیر قرار می‌دهد. عموماً طبقه‌بندی‌ها براساس یک ناظر مرجع استوار هستند؛ ناظری که با واقعیت اصلی متن در ارتباط است و معمولاً می‌تواند راوی متن به‌ویژه راوی دانای کل باشد. افزون‌براین، طبقه‌بندی‌ها نه‌تنها براساس ناظر، بلکه برمبنای تابعی از زمان نیز ممکن است، تغییر کنند؛ بنابراین، می‌توان برای هر ناظر و نیز هر جایگاه زمانی یک کنش خاص، الگوی کنشگری خاصی ارائه داد. گونه‌های زمانی متنوعی وجود دارند که عبارت‌اند از: زمان به‌نحوی که در داستان ارائه می‌شود (ترتیب زمانی وقایع داستان)، زمان روایی (ترتیبی که وقایع داستان ارائه می‌شوند) و زمان تاکتیکی (ترتیب خطی واحدهای معنایی از یک جمله به جملهٔ دیگر)؛ به‌عنوان مثال، ممکن است یاریگر ازنظر زمانی بسیار جلوتر از بازدارنده در داستان پیش برود و برعکس. به‌طور خلاصه، با گذر زمان ممکن است کنشگرها درهم تلفیق شوند یا الگوی کنشگری را ترک کنند یا حتی گروه یا زیرگروه کنشگری خود را تغییر دهند.

زیرگروه کنشگری آگاه/ ناآگاه[5] به این معنا است که یک کنشگر (فرد) می‌تواند نقش خود را آگاهانه یا ناآگاهانه ایفا کند؛ مثلا یک شخصیت ممکن است نداند که در یک کنش خاص در مقام یاریگر یا فرستنده و امثال آن ظاهر شده است.

1. desire
2. power
3. transmission
4. observer
5. intentional/ unintentional

زیرگروه دیگری که در تحلیل روایی می‌توان به آن اشاره کرد، کنشگر/ ضدکنشگر[1] است. عموماً ضدکنشگرها عبارت‌اند از: ضدفرستنده، ضدگیرنده و ضد فاعل؛ برای مثال، اگر شاهزاده فاعل و نجات پرنسس مفعول باشد، غول ضدفاعل محسوب می‌شود؛ زیرا، برای رسیدن به یک هدف با فاعل رقابت دارد؛ البته همان‌گونه که مشخص است، درنظرگرفتن نقش ضدکنشگر کاملاً نسبی است و کافی است که غول را فاعل بشماریم؛ دراین‌صورت، شاهزاده ضدفاعل محسوب می‌شود و سایر نقش‌ها به‌تبع آن تغییر می‌کنند. با توجه به ارتباطی که بین گیرنده و نفع‌برنده برقرار نموده‌ایم، می‌توان نتیجه گرفت که ضدگیرنده نیز با متضرر ارتباط دارد. متضرر کنشگری است که منافع وی با برقراری اتصال بین فاعل و مفعول سرکوب می‌شوند. ضدفرستنده کنشگری است که تمایل‌نداشتن یا اجبارنکردن فاعل (یا دریافت‌کننده) به تعقیب هدف را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد. در تعاریف عملی، ضدمفعول با چیزی تطابق داده نمی‌شود (نمی‌توان گفت که ضدمفعول، مفعول ضدفاعل محسوب می‌شود؛ زیرا، ازنظر نظریهٔ ضدفاعل و فاعل هر دو به‌دنبال یک مفعول هستند)؛ ضدیاریگر و ضدبازدارنده به‌ترتیب با بازدارنده و یاریگر تطابق دارند.

تمایز کنشگر/ غیرکنشگر[2] با تمایز کنشگر واقعی/ احتمالی[3] و کنشگر فعال/ منفعل[4] ارتباط نزدیکی دارد؛ به‌عنوان مثال، دوستی که می‌توانست و می‌بایست به فاعل کمک کند، اما از این کار سرباز می زند، ممکن است در زمان «۱» به‌عنوان بازدارنده طبقه‌بندی نشود؛ اما در زمان «۲» به‌عنوان غیریاریگر (نوعی غیرکنشگر) و نیز یاریگر احتمالی (نوعی کنشگر احتمالی) که یاریگر واقعی (نوعی کنشگر واقعی) نشده است، طبقه‌بندی شود.

تمایز بین کنشگر فعال و منفعل با تمایز بین شخصی که به فرد درحال غرق‌شدن کمک نمی‌کند با فردی که سر او را زیر آب نگه می‌دارد، شباهت کامل دارد. درمورد فرد اول باید گفت که او یک غیریاریگر (نوعی غیرکنشگر) یا یک یاریگر احتمالی است. درمقابل، فرد دوم،

1. actant/ antactant
2. actant/ nonactant-negactant
3. real/ possible
4. active/ passive

یا یک یاریگر احتمالی یا یک بازدارندهٔ فعال (نوعی کنشگر فعال) است که توصیف دوم برای وی مناسب‌تر خواهد بود؛ البته باید مدنظر داشت که فعال یا منفعل‌بودن کنشگر ارتباطی با انسان یا غیرانسان بودنش ندارد.

درمورد زیرگروه دیگر؛ یعنی کل/ جزء[1] باید گفت هرچه تحلیل براساس کنشگرهای دقیق‌تر (جزئی‌تر) باشد، تحلیل بهتری محسوب خواهد شد؛ مثلاً به‌جای مدنظر قراردادن خود شاهزاده به‌عنوان یاریگر کلی، درست‌تر است که بگوییم شجاعت شاهزاده یک یاریگر است. با چنین تحلیلی روشن می‌شود که شاهزاده‌ای که یاریگر کلی شمرده می‌شود، می‌تواند دارای خصلت-هایی نظیر کاهلی و ترس نیز باشد که این‌ها به‌عنوان بازدارنده عمل می‌کنند.

به‌همین‌ترتیب، می‌توان در تحلیل از زیرگروه رسته/ عنصر[2] نیز بهره جست؛ مثلاً جادوگر که در «قصه‌های پریان» همیشه در رستهٔ بازدارنده جای می‌گیرد، می‌تواند در برخی از متون غیرمتداول به‌گونه‌ای خودخواسته عنصری یاریگر شود و فاعل را حمایت کند. با مدنظر قراردادن مطالب ذکرشده، در مدل کنشگری ارائه‌شده برای داستان رومئو و ژولیت، ناظر مرجع راوی داستان تعیین می‌شود و براین‌اساس، کنشگرها به‌ترتیب ذیل طبقه‌بندی می‌شوند.

۲. تحلیل ساختار روایی *رومئو و ژولیت*

۲. ۱. زمینهٔ داستانی یا واقعه

به‌گفتهٔ نائومی ک. لیبر[3] (۲۰۰۳، ص. ۳۰۷)، وروناییی که شکسپیر برای ما به‌تصویر می‌کشد، مکان عامی به‌شمار می‌آید و در هیچ قسمتی از نمایشنامه، ما شاهد تصویر واضحی از مکان نیستیم. آنچه در پیش‌درآمد نمایشنامه به ما ارائه می‌شود، تنها بر مرکزبودن دو خانوادهٔ مونتاگ و کاپولت و دشمنی بین آن‌ها دلالت دارد. حتی اشاره به سرنوشت شوم رومئو و ژولیت نیز به-

1. part/ whole
2. class/ element
3. Naomi Conn Leiber

عنوان پیامد این عداوت صورت می‌گیرد. براساس گفتهٔ جی. کارل فرنسون[1] (۱۹۹۶، ص. ۲٤٥)، زمان واقعی روایت به اوایل قرن چهاردهم میلادی باز می‌گردد.

۲. ۲. شخصیت

براساس نمودار کنشگری که در شکل (۱) آورده شده است، شخصیت‌ها و عوامل مشهود در روایت رومئو و ژولیت را می‌توان به‌این‌صورت دسته‌بندی کرد:

۲. ۲. ۱. فرستنده

فرستنده یا ابریاریگر فرد یا شیء یا مفهومی است که موجب برانگیزختن کنش یا احساس تمایل یا اجبار فاعل درراستای نیل به هدف یا مفعول می‌شود؛ براین‌اساس، در روایت رومئو و ژولیت، عشق به‌عنوان کنشگر فرستنده عمل می‌کند.

۲. ۲. ۲. رومئو: فاعل، گیرندهٔ فعال، یاریگر فعال، واقعی

شاید بتوان گفت در تمام داستان، رومئو اساسی‌ترین نقش را ایفا می‌کند. درراستای خط سیر اصلی داستان، وی به‌عنوان عاشقی که درپی وصال ژولیت است، نقش فاعل را دارد. بحث دربارهٔ رابطهٔ یک‌سویهٔ وی با روزالین در مدل کنشگری دربرگیرندهٔ رومئو و ژولیت ضرورتی ندارد؛ اما شایان ذکر است که در داستان لیلی و مجنون شخصیتی چون روزالین یافت نمی‌شود و نظامی روایت را با ارتباط عاطفی لیلی و مجنون در مکتب‌خانه آغاز می‌کند. ازآنجایی‌که رومئو گرفتار عشق ژولیت شده است، می‌توان وی را گیرنده نیز به‌شمار آورد؛ در جایی که برای فراری‌دادن ژولیت نردبان طنابی تهیه می‌کند. به‌عبارت‌دیگر، برای گیرندهٔ دیگر (ژولیت) یاریگر محسوب می‌شود.

کوپلیا کان[2] (۱۹۸۱، ص. ۸۳) تکامل شخصیت رومئو را با مردسالاری جامعه‌اش مرتبط می‌داند؛ هرچند مردسالاری و رشد شخصیت مقوله‌هایی جداگانه‌اند. وی جدال رومئو با جامعهٔ مردسالار را در تلاشش برای ازدواج با ژولیت نشان می‌دهد.

1. J. Karl Franson
2. Coppelia Kahn

۲. ۲. ۳. ژولیت: فاعل، گیرندهٔ فعال

شباهت نقش کنشگری ژولیت با رومئو بسیار است و شاید علتش این باشد که هر دوی آن‌ها هم‌زمان به‌دنبال یک هدف هستند و هر دو تحت‌تأثیر فرمان فرستنده (عشق) عمل می‌کنند. با توجه به آنچه در مقولهٔ مردسالاری بیان شد، ذکر این نکته ضروری است که در نمایشنامهٔ «رومئو و ژولیت» درست همانند «لیلی و مجنون»، نظام مردسالارانهٔ جامعه ازطریق شخصیت زن بیشتر نمود پیدا می‌کند. ژولیت در اولین حضورش روی صحنه (پردهٔ اول صحنهٔ سوم) به‌عنوان «فرزندی مطیع» معرفی می‌شود (دالسیمر[1]، ۱۹۸٦، ص. ۷۸). مطلب دیگر این است که همین نخستین حضور نشان‌دهندهٔ سکوت و سربه‌زیری ژولیت است؛ زیرا، در ۱۰٦ سطری که به این بخش اختصاص دارد، درمجموع، ژولیت فقط ۷ سطر صحبت می‌کند. نظیر همین میزان سخن‌گویی را می‌توان در «لیلی و مجنون» یافت که غالب سطور به گفتار و رفتار مجنون اختصاص دارند. زمانی‌که مادر ژولیت دربارهٔ ازدواج وی با پاریس از او سؤال می‌کند، لحن پاسخ ژولیت حاکی از اطاعت است. لیلی نیز دربرابر تصمیم پدرش برای ازدواج وی با ابن‌سلام مخالفتی نمی‌کند.

با اینکه تکامل و بلوغ شخصیت ژولیت و مسائل مربوط به مردسالاری مقوله‌هایی جداگانه‌اند، اما هنگامی‌که آگاهی ژولیت درمورد مسائلی نظیر عشق و ازدواج به‌میان می‌آید، معضل مردسالاری که دختر را مملوک پدر می‌شمارد، رخ می‌نماید. در اینجا مناسب است که ازمنظر تاریخی نگاهی به جایگاه ژولیت در خانوادهٔ پدری‌اش و نیز رفتار لرد کاپولت با وی بیفکنیم.

دیوید کرسی[2] (۱۹۹۷) در اثر خود به‌نام *تولد، ازدواج و مرگ: رسوم، مذهب و چرخهٔ زندگی در انگلستان عصر تودور و استوارت*[3] با ارائهٔ شواهدی از زندگینامه‌ها، نامه‌ها و متون ثبتی درباری و کتاب‌های وعظ و اندرز، کاربردهای مضامین خواستگاری و ازدواج را در

1. Dalsimer
2. David Cressy
3. *Birth, Marriage, and Death: Ritual, Religion, and the Life-Cycle inTudor and Stuart England*

انگلستان دورهٔ الیزابت و استوارت خاطرنشان می‌کند. وی بیان می‌کند که در طبقات اجتماعی فرودست، مردان و زنان جوان می‌توانستند بی‌آنکه تحت‌نظارت والدین قرار گیرند، با یکدیگر ملاقات و تخلط داشته باشند. کرسی ادامه می‌دهد که آزادی جوانان در ملاقات با شریک زندگی آیندهٔشان، تصمیم‌گیری دربارهٔ نامزدی و ازدواج بیشتر درمیان عوام که تحت انقیاد مالکیت یا اعتبار نبودند، رواج داشت (صص. ٢٥٤-٥). اما هرچه میزان شأن اجتماعی خانواده بالاتر می‌رفت، به‌همان نسبت نقش والدین و دوستان به‌عنوان واسطه رنگ بیشتری می‌گرفت؛ به‌این‌ترتیب می‌توان موقعیت ژولیت را در خانواده‌اش بهتر بررسی نمود. عبارت «دو خانواده، همانند در شأن و احترام» در ابتدای پیش‌درآمد، نشان می‌دهد که خانوادهٔ کاپولت به طبقات بالای اجتماع تعلق دارند. ژولیت تنها می‌تواند با هدف اقرار به کشیش بیرون برود و این نشان می‌دهد که وی به‌ندرت فرصتی برای ملاقات با مردان و احیاناً دل‌سپردگی پیدا می‌کند. کنت پاریس نیز برای خواستگاری از وی ابتدا با پدر ژولیت صحبت می‌کند. به‌گفتهٔ ابراهیمیان (۱۳۷۹، ص. ۳۱)، نکتهٔ ارزشمند و درخور تأمل آن است که شکسپیر اساسی‌ترین مسائل سیاسی، اجتماعی، تاریخی و اخلاقی زمان خود را درقالب قصه‌ای کاملاً عاشقانه مطرح می‌سازد؛ یعنی ازطریق داستانی که صبغه‌ای دیرینه دارد، مسائل روزمره را برملا می‌کند. درواقع، او ازطریق تاریخ، به سیاست انتقاد می‌کند و به واسطهٔ مسائل سیاسی، به طرح نکات اخلاقی می‌پردازد. انتقادی که شکسپیر به ساختار جامعهٔ رومئو و ژولیت وارد می‌کند، به‌ویژه درمورد بازدارنده‌های اصلی که در ذیل برشمرده می‌شوند، صدق می‌کند.

۲. ۲. ٤. خصومت خاندان کاپولت و مونتاگ: بازدارندهٔ فعال، واقعی

طبق آنچه پیرامون انواع کنشگرها ذکر شد، مفاهیم انتزاعی نظیر خصومت نیز می‌توانند کنشگر به‌شمار آیند. عداوت میان دو خانوادهٔ کاپولت و مونتاگ مهم‌ترین بازدارنده‌ای است که رومئو و ژولیت را از پیوند با یکدیگر برحذر می‌دارد و آن‌ها را به دام نابودی و مرگ می‌کشاند. همان‌طور که ابراهیمیان (۱۳۷۹، ص. ۳۰) اشاره می‌کند، شکسپیر در این اثر ازطریق عشقی که به‌جای وصل و شادمانی به گور و سوگواری منتهی می‌شود، شرایط نابهنجار

اجتماعی و فضای خصومت‌آمیزی را که به‌سبب آن عشاق جوان به‌نابودی کشیده می‌شوند، به‌باد انتقاد گرفته است و اعتقاد دارد که مرگ رومئو و ژولیت نتیجهٔ عوامل اتفاقی نیست؛ بلکه ناشی از ماهیت غیرانسانی این شرایط است.

۲. ۲. ۵. لرد کاپولت: بازدارندهٔ ناآگاه، واقعی، فعال

لرد کاپولت با بی‌اطلاعی از حقیقت ماجرای بین ژولیت و رومئو، با ترتیب‌دادن ازدواج دخترش با پاریس نقش بازدارنده را ایفا می‌کند. به‌علاوه وی شخصیتی است که از دیدگاه مردسالاری نیز درخور توجه می‌باشد. غالباً منتقدان بر این امر تأکید می‌کنند که در ابتدای نمایشنامه (پردهٔ اول، صحنهٔ دوم) وی پدری باملاحظه و پرعطوفت است؛ اما در پردهٔ سوم، صحنهٔ پنجم به خودکامه‌ای بی‌رحم تبدیل می‌شود. اشتباه است اگر تصور کنیم لرد کاپولت در ابتدای نمایشنامه که به پاریس می‌گوید اگر بتواند قلب ژولیت را فتح کند، وی مخالفتی با ازدواج آن‌ها نخواهد داشت، پدری مهربان و فهمیده است و تنها زمانی که ژولیت در پردهٔ سوم، صحنهٔ پنجم از ازدواج با پاریس امتناع می‌ورزد، تبدیل به پدری خودکامه و مستبد می‌شود. درواقع، موضع وی به‌عنوان مردسالار در همان ابتدای نمایشنامه آشکار است و در صحنهٔ ذکرشدهٔ مربوط به مخالفت ژولیت با رأی وی کاملاً نمود می‌یابد. وی حتی در پردهٔ اول، صحنه دوم اطمینان دارد که واکنش دخترش دربرابر وی تنها اطاعت خواهد بود و ازهمین‌رو است که در صحنه‌ای که مخالفت ژولیت را می‌بیند، این سرپیچی را برنمی‌تابد. افزون‌براین، به‌گفتهٔ فرنسون[1] (۱۹۹٦، ص. ۲٤٦)، سهل‌انگاری وی در تأکید بر ازدواج ژولیت بدون درنظرگرفتن سن پایین وی نیز مشاهده می‌شود.

۲. ۲. ٦. بانو کاپولت: بازدارندهٔ ناآگاه، غیرکنشگر

در تمام نمایشنامه، مادر ژولیت جز در دو یا سه صحنه نقش چندانی ایفا نمی‌کند. وی با انفعال خویش و با هم‌داستانی با لرد کاپولت در ترغیب ژولیت به تن‌دادن به ازدواج با کنت

1. Franson, J. Karl

پاریس، ناآگاهانه نقش بازدارنده را در پیوند ژولیت با رومئو بازی می‌کند. درپی آن، براساس بی‌اعتنایی به علت اصلی امتناع ژولیت از ازدواج با پاریس، در ردهٔ غیرکنشگر نیز قرار می‌گیرد. با درنظر گرفتن سن وی درمی‌یابیم که خود وی هنگام تولد ژولیت، تنها چهارده سال داشته است و به‌گفتهٔ ایرن گ. دَش[1] (۱۹۸۱، ص. ۷۱) برآن است که دخترش را نیز به‌سوی سرنوشتی همانند خودش؛ یعنی ازدواج در سن سیزده سالگی سوق دهد.

بانو کاپولت هنگامی‌که موضوع ازدواج ژولیت با پاریس را مطرح می‌کند، از او می‌پرسد «خب چه می‌گویی؟ آیا پاریس را می پسندی؟»؛ هرچند می‌داند که ژولیت قبلاً با پاریس ملاقاتی نداشته است. این نشان می‌دهد که تصمیم‌گیری دربارهٔ ازدواج ژولیت به والدین وی اختصاص داشته است و آن‌ها به‌دلیل قیدوبندهای مردسالاری حاکم بر جامعه، تنها به مزایای این وصلت می‌اندیشند؛ بی-آنکه عقیده و خواست دخترشان را مدنظر قرار دهند. به‌علاوه، وی هنگام توصیف پاریس برای ژولیت (پردهٔ ۱، صحنهٔ ۳، سطور ۹۳-۸۲)، بی‌عیب و نقصی او را همچون یک کتاب برمی‌شمرد؛ اما سخنان تحسین‌آمیز وی فقط عباراتی توخالی هستند و نشان‌دهندهٔ فقدان صمیمیت او. دو سطر آخر وی جایی‌که می‌گوید: «به‌این‌ترتیب می‌توانی در هر چه او دارد سهیم شوی/ با داشتن او چیزی را هم ازدست نمی‌دهی»، حالتی دو پهلو دارد؛ ازیک‌سو، ژولیت می‌تواند در شأن و جاه پاریس سهیم شود و ازسوی‌دیگر، می‌تواند شریک دارایی خانوادهٔ پاریس باشد؛ به‌این‌ترتیب، وی به‌جای آنکه به فکر شادمانی دخترش باشد، نادانسته به منفعت مالی ناشی از این ازدواج برای خانوادهٔ کاپولت اشاره می‌کند. همان‌گونه که در تحلیل ساختار «لیلی و مجنون » به آن اشاره خواهد شد، نظیر همین نگرش را در اثر نظامی نیز شاهد هستیم.

۲. ۲. ۷. کنت پاریس: بازدارنده، ضدفاعل، ضدگیرنده

با توجه به آنچه درمورد ضدکنشگرها گفته شد، کنت پاریس را که در نقش نامزد[2] ازدواج با ژولیت به‌عنوان بازدارندهٔ رابطه رومئو و ژولیت ظاهر شده است، می‌توان از جنبهٔ دیگر نیز

1. Irene G. Dash
2. Candidate

ضدفاعل برشمرد. به‌همین‌ترتیب، وی ضدگیرنده نیز محسوب می‌شود. نقشی که پاریس در «رومئو و ژولیت» ایفا می‌کند، با درنظرگرفتن مسئلهٔ مردسالاری اهمیت بیشتری می‌یابد. غالب منتقدان بر این باور هستند که پاریس در نمایشنامهٔ شکسپیر نسبت به منبع اصلی داستان نقش پررنگ‌تری دارد. در اثر بروک، پاریس زمانی معرفی می‌شود که ژولیت در مرگ تیبالت غمگین و گریان است و چون پی‌رنگ نمایشنامه حضور شخصیتی را می‌طلبد که غم او را تسکین ببخشد، پاریس وارد صحنه می‌شود؛ درحالی‌که در نمایشنامهٔ شکسپیر پاریس خیلی زود به‌عنوان خواستگار ژولیت که با خواسته‌های والدین او مطابقت دارد، وارد نمایشنامه می‌شود و بعداً نیز به‌عنوان رقیب عشقی رومئو معرفی می‌گردد. به‌عقیدهٔ کاترین دالسیمر[1] (۱۹۸۶، صص. ۸۱-۲)، شخصیت‌پردازی پاریس در نحوهٔ صحبت‌کردن وی آشکار می‌شود. کلماتی که وی به‌کار می‌برد، حالت رسمی و خشک دارد. زمانی هم که ژولیت ظاهراً مرده یافت می‌شود، سبک سخن‌گفتن وی با پدر ژولیت تفاوت چندانی ندارد.

۲. ۲. ۸. بن وولیو: یاریگر ناآگاه، منفعل، احتمالی

زمانی‌که رومئو از بن وولیو می‌پرسد چگونه می‌تواند اندیشیدن را فراموش کند، بن وولیو به او پیشنهاد می‌کند چشمانش را به‌روی زیبایی‌های دیگر بگشاید (پردهٔ ۱، صحنهٔ ۱، سطور ۲۱۷-۱۹). وی درادامه با تشویق رومئو به شرکت در ضیافت کاپولت، به‌طور ناخودآگاه نقش یاریگر را در ایجاد پیوند عاطفی بین رومئو و ژولیت بازی می‌کند. از این نظر، بین بن وولیو و اطرافیان مجنون که از وی می‌خواهند زیبارویان دیگر را بر لیلی که حسن خاصی ندارد ترجیح دهد، تشابهاتی مشاهده می‌شود؛ هرچند در *لیلی و مجنون* این اطرافیان در مقام بازدارنده و نه یاریگر ظاهر می‌شوند. به‌علاوه، باوجود دوستی بین او و رومئو، تا انتهای داستان وی نقش یاریگری خود را به‌طور واقعی ایفا نمی‌کند و یاریگری احتمالی و منفعل باقی می‌ماند. تنها کاری که وی برای رومئو انجام می‌دهد، بازگویی آنچه روی داده است، برای پرنس اسکالس و تخفیف مجازات رومئو است.

1. Katherine Dalsimer

۲. ۲. ۹. راهب لارنس: یاریگر آگاه، بازدارندهٔ فعال و ناآگاه، غیرکنشگر

همان‌گونه که دیوید لاکینگ[1] (۱۹۹۷، ص. ۱۵) اذعان دارد، راهب لارنس در ابتدای داستان به امید اینکه ازدواج رومئو و ژولیت منجر به برقراری صلح بین خاندان آن‌ها شود، قول همکاری می‌دهد (پرده دوم، صحنه سوم، سطور ۸-۸۷). همان‌طور که در روال داستان آشکار می‌شود، وی در این امر توفیق نیز می‌یابد؛ زیرا، در انتهای داستان با به‌نابودی‌کشاندن ناخواستهٔ دو عاشق، به برقراری صلح بین دو خانواده کمک می‌کند؛ بنابراین، لارنس در مقام یاریگر، در ایجاد صلح بین دو خانواده و نیز در پیوند فرستنده (رومئو) و گیرنده (ژولیت) ایفای نقش می‌کند.

با درنظرگرفتن نظریهٔ گریماس مبنی بر تقسیم‌بندی کل/ جزء، می‌توانیم خصلت خیرخواهی راهب لارنس را به‌عنوان کنشگر جزء قلمداد کنیم؛ به‌این‌ترتیب، مشخص می‌شود این کنشگر می‌توانسته است در راستای یاری‌رساندن به فاعل عمل کند و چون منظور لارنس محقق نمی‌شود، می‌توان گفت خصلت خیرخواهی وی، یاریگری احتمالی محسوب می‌شود که به زیرگروه کنشگری واقعی تغییر رده نمی‌دهد.

افزون‌براین، به‌گفتهٔ جری وینبرگر[2] (۲۰۰۳، ص. ۳۵)، ازآنجایی‌که راهب لارنس در تأکید بر اهمیت نامه‌ای که باید به‌دست رومئو برسد، سهل‌انگاری می‌کند و نیز خود را در زمانی‌که می‌داند رومئو از نقشهٔ طراحی‌شده اطلاع ندارد به‌سرعت به مقبره نمی‌رساند، به‌طور غیرمستقیم و ناخواسته در پیشبرد رومئو و ژولیت به کام مرگ و درنتیجه، به‌عنوان بازدارنده دخالت می‌کند؛ براین‌اساس، با کاهلی در ایفای نقش خود به‌عنوان یاریگر، در ردهٔ بازدارندهٔ فعال و ناآگاه جای می‌گیرد. در صحنهٔ نهایی نیز پس از شرح آنچه روی داده است برای ژولیت، با رهاکردن وی و گریختن از معرکه برای حفظ آبروی خود در ردهٔ غیرکنشگر قرار می‌گیرد.

1. David Luckig
2. Jerry Weinberger

۲. ۲. ۱۰. سم: یاریگراحتمالی، منفعل، بازدارنده

راهب لارنس برای نجات ژولیت از ازدواج وی با کنت پاریس به وی سمی می‌دهد که او را به‌طور موقت به خواب فرو برد؛ به‌این‌ترتیب، سم در اینجا دو نقش ایفا می‌کند: ازیک‌سو، به‌عنوان یاریگر عمل می‌نماید؛ البته یاریگری احتمالی که واقعی نمی‌شود و ازسوی‌دیگر، کنشگری منفعل به‌شمار می‌آید. ازآنجایی‌که سم در دست‌یابی فاعل به هدف موفق عمل نمی-کند، بازدارنده نیز محسوب می‌شود.

۲. ۲. ۱۱. طاعون: بازدارنده واقعی، فعال، رسته

در خلاصهٔ داستان اشاره شد که شیوع طاعون مانع از آن می‌شود که راهب جان پیغام لارنس را به رومئو برساند؛ ازاین‌رو، می‌توان طاعون را که به‌گفتهٔ لیبر (۲۰۰۳، ص ۳۰٤) به‌طور غیرمستقیم موجب بدشانسی هر دو خانواده می‌شود، یکی از بازدارنده‌های اصلی روایت محسوب کرد. طاعون درست همان چیزی است که مرکوشیو در هنگام مرگ برای خاندان کاپولت و مونتاگ آرزو می‌کند (پردهٔ ۲، صحنهٔ ۳، سطور ۱۰۵–۸) و درواقع، این طاعون است که در مرگ رومئو و دولیت نقش بسزایی ایفا می‌کند (بولتون[1]، ۲۰۰۵، ص. ۲۰۸). همچنین، بولتون (۲۰۰۵، ص. ۲۰۹) اثر این گفتهٔ مرکوشیو را درراستای آشنایی وی با مسائلی نظیر جادو و طلسم برمی‌شمرد.

۲. ۲. ۱۲. زمان: بازدارندهٔ فعال، واقعی، عنصر

یکی دیگر از کنشگرهایی که در نیل به هدف فاعل (رومئو) نقش بازدارنده دارد، مفهوم زمان است. به‌گفتهٔ لاکینگ (۲۰۰۱، ص. ۱۱۵)، اگر نامهٔ راهب لارنس به‌موقع به مقصد می‌رسید، اگر رومئو چند دقیقه دیرتر به مقبرهٔ کاپولت‌ها رسیده بود یا اگر ژولیت تنها چند دقیقه زودتر هوشیاری خود را به‌دست آورده بود، مطمئناً پایان داستان این‌گونه تراژیک رقم نمی‌خورد. برخلاف روال معمول

1. Bolton

روایت‌ها که زمان می‌تواند موانع بر سر راه فاعل را برطرف کند، در این روایت، زمان به زیرگروه عنصر تعلق می‌یابد.

۲ .۲. ۱۳. خشم مرکوشیو: بازدارندهٔ ناآگاه، فعال، واقعی، جزء، رسته

باوجود تشابه ارتباط بن‌وولیو و مرکوشیو با رومئو، نکتهٔ شایان توجه این است که مرکوشیو به‌دلیل خشمی که از ضعف رومئو دربرابر تیبالت احساس می‌کند، خود را در معرکه‌ای می‌اندازد که به قیمت جانش تمام می‌شود. دراصل، به‌دلیل احساس گناه درقبال مرگ او است که رومئو بر تیبالت می‌تازد و او را به قتل می‌رساند و درنتیجه، به تبعید محکوم می‌شود. شاید بتوان گفت چنانچه مرکوشیو نقش کنشگر بازدارنده را دقیقاً بعد از ازدواج پنهانی رومئو و ژولیت ایفا نمی‌کرد، پایان نمایشنامه نیز طور دیگری رقم می‌خورد. افزون‌براین، همان‌گونه که لیبر (۲۰۰۳، ص. ۳۰٤) خاطرنشان می‌کند، رومئو نیز می‌توانست با آشکارکردن ازدواجش با ژولیت، از خشم تیبالت و قتل مرکوشیو پیشگیری کند.

۲. ۲. ۱٤. خشم تیبالت: بازدارندهٔ فعال، واقعی، جزء، رسته

تیبالت با رومئو به‌دلیل تعلق وی به خاندان دشمن عمویش خصومت می‌ورزد و بارها رومئو را به هماوردی می‌طلبد. درنهایت نیز با کشتن مرکوشیو خشم رومئو را تحریک می‌کند و به دست وی به قتل می‌رسد. نه‌تنها او در مقام بازدارندهٔ آگاه ظاهر می‌شود، بلکه مرگ او نیز منجر به ایجاد فاصلهٔ بیشتر بین رومئو و ژولیت می‌شود؛ به‌این‌ترتیب، خشم وی را به‌ویژه می‌توان به‌عنوان بازدارنده‌ای که کنشگری فعال است و مطابق ویژگی جدانشدنی خشم (رسته) به وقوع حوادث تلخ بعدی می‌انجامد، درنظر گرفت.

۲. ۲. ۱۵. دایهٔ ژولیت: یاریگر واقعی، آگاه، غیرکنشگر

دایهٔ ژولیت که در ابتدای روایت با دفاع از ژولیت دربرابر اصرار بانو کاپولت برای ازدواج با پاریس در نقش یاریگر وارد عمل می‌شود و حتی در اثنای ارتباط رومئو و ژولیت نیز با رساندن پیغام‌های آن دو به یکدیگر و روش‌های دیگر، آگاهانه سعی در یاری فاعل (و گیرنده)

دارد، پس از تبعید رومئو تغییر جایگاه می‌دهد و با برحذرداشتن ژولیت از امید به بازگشت رومئو، به ردهٔ غیرکنشگر انتقال می‌یابد.

۲. ۲. ۱۶. پرنس اسکالس: بازدارندهٔ ناآگاه

یکی دیگر از کنشگرهای بازدارنده در روایت رومئو و ژولیت، پرنس اسکالس است. وی با هدف برقراری صلح و آرامش در ورونا رویه تهدید به مرگ را کاری‌ترین شیوه می‌یابد و تنها به تعیین مجازات برای خاطیان آتی بسنده می‌کند. افزون‌براین، با رأیی که خودش مبنی بر تبعید رومئو از ورونا صادر می‌کند، ناآگاهانه نقش بازدارنده را در رابطهٔ بین آن دو ایفا می‌کند.

۳. تحلیل ساختار روایی *لیلی و مجنون*

در تحلیل روایت «لیلی و مجنون» ناظر مرجع، نظامی درنظر گرفته می‌شود.

۳. ۱. زمینهٔ داستانی

به‌گفتهٔ درپر و یاحقی (۱۳۸۹، ص. ۷۰)، در *لیلی و مجنون*، زمینهٔ داستانی به‌صورت کلی طرح شده است. مکان و زمان داستان آن قدر کلی است که خواننده فقط می‌تواند دریابد داستان مربوط به دورانی است که اعراب به‌صورت قبیله‌ای زندگی می‌کردند و بسیار پایبند به آداب و رسوم بودند. ذوالفقاری (۱۳۸۸، صص. ٦٣–٤) نیز اشاره می‌کند که داستان «لیلی و مجنون» بنابر اصل عربی و بدوی آن رنگی کاملاً محلّی دارد و نظام قبیلگی، صحراگزینی، سفر به مکه، گفتگو با باد صبا و ده‌ها شاخص زندگی و آداب اعراب را می‌توان از خلال داستان دریافت.

۳. ۲. شخصیت

۳. ۲. ۱. عشق: فرستنده، هدف

در روایت «لیلی و مجنون» نیز عشق به‌عنوان فرستنده وارد عمل می‌شود و مجنون را درپی وصال لیلی می‌فرستد؛ البته در روال روایت، فرستنده تغییر ماهیت می‌دهد و تبدیل به هدف می‌شود.

۳. ۲. ۲. مجنون: فاعل آگاه، فعال، واقعی، کل، گیرنده

با توجه به روایت «لیلی و مجنون»، مرکزی‌بودن نقش مجنون به‌عنوان فاعلی که با فراخوانده‌شدن توسط عشق (فرستنده) درپی وصال لیلی است، بیشتر آشکار می‌شود. همان‌گونه که زرقانی (۱۳۷۹، ص. ۱۲) عقیده دارد، در این داستان، شخصیت مجنون نقشی محوری دارد و بقیهٔ حوادث و عناصر داستان- حتی لیلی- حول این شخصیت می‌گردند. دراین‌راستا، شباهت زیادی بین نقش کنشگری رومئو و مجنون مشاهده می‌شود؛ اما در روایت «لیلی و مجنون»، با پیشرفت زمان شاهد تفاوت ظریف و مهمی بین دو روایت می‌شویم.

در روایت «رومئو و ژولیت»، از ابتدا تا انتهای مدل کنشگری، مفعول یا هدف تنها رسیدن رومئو به ژولیت است. با آنکه مجنون نیز همچون رومئو به انگیزهٔ وصال لیلی تحت‌فرمان عشق عمل می‌کند، اما تفاوت روایت «لیلی و مجنون» در این است که تا انتهای روایت مفعول تغییر می‌یابد. به‌عبارت‌دیگر، چنانچه مفعول مدل کنشگری همان رسیدن مجنون به لیلی باقی می‌ماند، در این صورت با کناررفتن یکی از بازدارنده‌های اصلی، یعنی ابن‌سلام می‌بایست نیل به هدف برای فاعل تسهیل می‌شد؛ اما برخلاف انتظار، این چیزی نیست که مجنون رو به انتهای روایت درپی آن باشد. نظامی با هنر و قریحهٔ خویش هدف را از وصال لیلی تغییر می‌دهد و شاید دلیل ماندگاری و درخشندگی مضمون این اثر در ادب غنی فارسی همین تغییر مفعول باشد. به‌عبارت‌دیگر، زمانی‌که مفعول اولیه توسط خود فرستنده جایگزین می‌شود، فاعل در جایگاه خود باقی می‌ماند و مدل کنشگری جدید که در آن فرستنده و هدف یکسان می‌باشند، پایه‌ریزی می‌شود.

۳. ۲. ۳. لیلی: گیرندهٔ آگاه، واقعی، منفعل

درست همانند رومئو و ژولیت که هر دو نقش گیرنده را ایفا می‌کنند، لیلی نیز با مجنون در ردهٔ کنشگر گیرنده اشتراک دارد؛ هرچند تفاوت‌هایی نیز بین لیلی و ژولیت مشهود است. به‌گفتهٔ سعیدی سیرجانی (به‌نقل از حسینی، ۱۳۸۷، ص. ۱۰۰)، صدای وی به‌عنوان شخصیت اول داستان دربرابر صداهای دیگر گم و نامفهوم است و کمتر شنیده می‌شود. زندگی وی در

جامعه‌ای مردسالار سپری می‌شود که زنان حق انتخاب شوهر خود را ندارند. لیلی به‌دلیل دل-باختن به مجنون محکوم و گناهکار شناخته می‌شود. در این محیط خشونت‌بار، زندگی وی سراسر تسلیم و خالی از هرگونه تلاشی است. از مکتب‌خانه اش بازمی‌گیرند و در خانه زندانی‌اش می‌کنند. لیلی بی‌هیچ تلاشی جنون مجنون و زندگی تلخ خویش را سرنوشت قطعی می‌شمارد و چارهٔ کار را منحصر به مخفیانه اشک حسرت ریختن می‌داند. نصر (۱۳۸۲، ص. ۱۷٦) تقید شدید به حفظ نام و ننگ، مستوری مفرط، غبطه‌خوردن، دودلی و تردید، سکوت، تسلیم‌پذیری و سرانجام ناکامی و مرگ را از اصلی‌ترین مشخصه‌های سرنوشت دختران چنین جامعه‌ای برمی‌شمرد. بهمنی مطلق (۱۳۸۸، ص. ۸٤) نیز عقیده دارد سلب اختیار از دختران در تمام امور ازجمله زندگی آیندهٔ آنان، یکی دیگر از باورهای گناه‌آلود اعراب است. لیلی به‌عنوان یک دختر حق اظهارنظر و تصمیم‌گیری دربارهٔ سرنوشت خود را ندارد و باید تسلیم محض امر پدر باشد؛ به‌این‌ترتیب، با آنکه وی نقش گیرندهٔ آگاه را ایفا می‌کند، در مقایسه با مجنون عملکرد منفعلانه‌ای دارد.

۳. ۲. ٤. مردسالاری حاکم بر جامعه: بازدارنده

به‌تعبیر زرین کوب (به‌نقل از رضایی اردانی، ۱۳۸۷، ص. ۱۰۰)، قصهٔ «لیلی و مجنون»، علاوه‌برآنکه داستان عشقی نامراد است، تصویری از یک جامعهٔ دربسته و محکوم به سلطهٔ بی-رحم سنت‌ها است؛ تصویری از جامعه‌ای که هرگونه عدول از سنت‌ها را رد می‌کند و طی قرون و اعصار به آداب و رسوم کهنهٔ اجدادی وفادار می‌ماند. همان‌گونه که سعیدی سیرجانی (به‌نقل از قائدعلی، ۱۳۸۲، ص. ۱۵۲) اشاره می‌کند، لیلی پروردهٔ جامعه‌ای است که دلبستگی و تعلق‌خاطر را مقدمهٔ انحراف می‌پندارد که نتیجه‌اش سقوطی حتمی است و به‌دلیل همین اعتقاد، همهٔ قدرت قبیله صرف این است که آب و آتش را از یکدیگر جدا نگه دارند. به‌همین‌دلیل است که تسلط مردسالاری بر جامعه و به‌ویژه بر لیلی در همان ابتدای روایت بروز می‌کند. زمانی‌که داستان عشق لیلی و مجنون بر سر زبان‌ها می‌افتد، پدر لیلی از بیم آبروی خویش دخترش را از مکتب بازمی‌گیرد. به‌گفتهٔ بهمنی مطلق (۱۳۸۸، ص. ۸٤)، خوانندهٔ بی‌طرف

احساس می‌کند نظامی از رفتار نادرست اجتماعی و تعصبات غلط و محدودنگری و کوته‌نگری حاکم بر جامعهٔ لیلی و مجنون گله‌مند است. افزون‌براین، انزابی‌نژاد (۱۳٦۹، ص. ۲۷) نیز به عصر نظامی با عنوان عصر سیطرهٔ مردسالاری اشاره می‌کند. از این نظر نظامی با شکسپیر که غیرمستقیم جامعه را ازنظر سیاسی و اجتماعی زیر سؤال می‌برد، قیاس‌شدنی است.

به‌علاوه، شخصیت لیلی با شخصیت زنان عرب دورهٔ جاهلیت که بر مردان سلطه داشتند، مغایرت دارد و عقیدهٔ وی برای سرنوشت آینده‌اش مهم نیست و تحت‌تأثیر نظر پدر و قبیله قرار دارد (قائدعلی، ۱۳۸۲، ص. ۱٦۰). از این نظر، لیلی نیز همانند ژولیت در مسئلهٔ ازدواج چاره‌ای جز اطاعت فرمان پدر نمی‌یابد. به‌دلیل مردسالاری مطلق حاکم بر جامعه، پدر می‌تواند سرنوشت دختران خود را رقم بزند؛ او می‌تواند دختران خود را بفروشد یا حتی سر ببرد. زمانی‌که پدر لیلی خطاب به کسی که ازجانب مجنون برای خواستگاری لیلی آمده است، می‌گوید: «اگر دختر مرا به کمترین بندهٔ خود ببخشی، او را چون عود در آتش تیز بسوزانی، در چاهش افکنی یا به روی او تیغ کشی و نابودش سازی با تو مخالفتی نخواهم کرد اما به مجنون دیوانه دختر نخواهم داد و اگر نپذیری او را سر می‌برم و در پیش سگ می‌افکنم تا از نام و ننگش آسوده شوم»، به روشنی احساس تملک بی‌حدوحصر خود را نسبت به دخترش ابراز می‌دارد (نصر، ۱۳۸۲، ص. ۱۷٤).

همچنین نصر، (۱۳۸۲، ص. ۱۷٤) نمود دیگر نگرش مردسالارانه را در نحوهٔ برخورد جامعهٔ عرب با امر ازدواج خاطرنشان می‌کند. در این فضای آکنده از تعصبات خشک و استبدادهای مردانه، نگرش جامعه نسبت به ازدواج حالتی معامله‌گرانه دارد. زمانی‌که پدر مجنون به خواستگاری از لیلی می‌رود، سخنان او به سخنان کسی می‌ماند که برای خرید شیء دلخواه خود به بازار رفته و با فروشنده درحال مذاکره است: «معروف‌ترین در این زمانه/ دانی که منم در این میانه. هم حشمت و هم خزینه دارم/ هم آلت مهر و کینه دارم. من در خرم و تو در فروشی/ بفروش متاع اگر بهوشی». نظیر این نگرش معامله‌گرانه نسبت به ازدواج را می‌توان در نحوهٔ برخورد خانوادهٔ ژولیت با مکنت کنت پاریس نیز مشاهده نمود.

۳. ۲. ۵. پدر لیلی: بازدارندهٔ آگاه، فعال، واقعی

همان‌گونه که از فحوای روایت «لیلی و مجنون» برمی‌آید، پدر لیلی به‌عنوان مانع اصلی یا بازدارنده بر سر راه فاعل این مدل کنشگری ظاهر می‌شود. وی با رد خواستگاری مجنون دراصل به‌عنوان سمبلی از نظام مردسالارانهٔ حاکم بر جامعه ایفای نقش می‌کند. حتی در ابتدای روایت نیز به‌عنوان بازدارنده وارد عمل می‌شود و لیلی را از رفتن به مکتب بازمی‌دارد؛ زیرا، تعصب کور حاکم بر فضای فرهنگی اجتماعی چنین جوامعی معمولاً حفظ نام و ننگ را امری بسیار مهم جلوه می‌دهد؛ به‌طوری که سایر امور تحت‌الشعاع آن قرار می‌گیرند. به‌همین‌دلیل، پدر لیلی فقط برای حفظ نام و ننگی که آداب و سنن حاکم بر جامعه حدومرزش را تعیین کرده‌اند، با ازدواج این دو مخالفت می‌ورزد (نصر، ۱۳۸۲، ص. ۱۷۵).

۳. ۲. ٦. ابن‌سلام: بازدارندهٔ واقعی، ناآگاه، بازدارندهٔ احتمالی

هرچند شخصیت ابن‌سلام چندان در روایت «لیلی و مجنون» برجسته نمی‌شود، اما نقش وی به‌عنوان بازدارنده دارای اهمیت است. پرداخت شخصیت وی توسط نظامی شباهت زیادی به پرداخت شخصیت پاریس توسط شکسپیر دارد و هر دو به‌عنوان مردانی صاحب جاه، مقام و ثروت و نیز شایسته معرفی می‌شوند. نکتهٔ درخور توجه این است که با کناررفتن این دو بازدارنده، در هر دو داستان شاهد دست‌یابی فاعل به هدف نیستیم. مرگ رومئو و ژولیت بلافاصله به‌دنبال مرگ پاریس روی می‌دهد و مرگ لیلی و مجنون نیز چندی پس از در گذشتن ابن‌سلام اتفاق می‌افتد. علاوه‌براین، شاهد پرداخت هنرمندانهٔ نظامی هستیم که ابن‌سلام که در اواسط روایت به‌عنوان بازدارندهٔ واقعی بر سر راه هدف فاعل قرار می‌گیرد، با مرگ خود به بازدارندهٔ احتمالی تغییر رده می‌دهد؛ زیرا، درگذشت وی، به دست‌یابی فاعل به هدف نمی‌انجامد؛ بنابراین، می‌توان گفت درراستای تغییر هدف فاعل در روال روایت، زیرگروه حداقل یکی از بازدارنده‌های اصلی نیز می‌تواند تغییر یابد.

۳. ۲. ۷. جنون مجنون: بازدارندهٔ احتمالی، جزء

پدر لیلی در ابراز دلیل مخالفت خویش با ازدواج لیلی و مجنون اشاره می‌کند که نمی‌تواند دختر خود را به دیوانه‌ای بدهد؛ ازاین‌رو، جنون مجنون را در این روایت به‌عنوان عاملی بازدارنده، هرچند ازنظر پدر لیلی به‌عنوان ناظر فرضی می‌توان تصور نمود. در اینجا ذکر این نکته ضروری است که در بین دو روایت تفاوتی در این خصوص به‌چشم می‌خورد. در روایت لیلی و مجنون، مسئلهٔ ازدواج لیلی و مجنون به‌طور آشکارا مطرح می‌شود و دلیل مخالفت پدر لیلی نیز مشخص است؛ اما در روایت «رومئو و ژولیت»، ازدواج ژولیت با رومئو اصلاً به‌عنوان مسئلهٔ روشن بین خانواده‌ها مطرح نمی‌گردد و تنها به این اشاره می‌شود که به‌دلیل تضاد و عداوت، دو خانوادهٔ رومئو و ژولیت آگاه هستند که ازدواج بین آن‌ها به‌طور علنی ممکن نیست.

۳. ۲. ۸. نوفل: یاریگر احتمالی، آگاه، غیرکنشگر

با توجه به تحلیل *رومئو و ژولیت*، می‌توان کنشگری همانند لارنس را در روایت «لیلی و مجنون» نیز بازیافت. در این روایت، نقش یاریگر فاعل را نوفل ایفا می‌کند. وی آگاهانه درصدد رساندن فاعل به هدف بر می‌آید و حتی از جنگ با قبیلهٔ لیلی نیز فروگذار نمی‌کند؛ البته او نیز در این راستا درست همانند لارنس توفیقی حاصل نمی‌کند و پس از مواجهه با امتناع پدر لیلی از درخواستش، از صحنه بیرون می‌رود و میدان را برای ابریاریگر باز می‌گذارد و به‌این‌ترتیب، در اواسط روایت، یعنی درست قبل از ازدواج لیلی با ابن‌سلام ردهٔ خود را به غیرکنشگر تغییر می‌دهد.

۳. ۲. ۹. پدر مجنون: یاریگر احتمالی، آگاه، غیرکنشگر

در ابتدای روایت، پدر مجنون با تلاش برای به‌نکاح‌درآوردن لیلی و مجنون، آگاهانه نقش یاریگر را ایفا می‌کند و تقریباً تا اواخر روایت حضور چشمگیری در داستان دارد؛ هرچند در طول روایت، وی با روش‌های دیگر درصدد بازداشتن مجنون از تعقیب هدف خویش برمی‌آید و از راه پند و اندرز، بردن وی به حج برای شفای مجنون و امثال آن وارد می‌شود. بااین‌وجود،

نمی‌توان وی را در این مدل کنشگری بازدارنده محسوب نمود. شاید بتوان گفت بهره‌گیری وی از شیوه‌های ذکرشده جایگاه وی را در تحلیل از ردهٔ یاریگر احتمالی که توفیق نیافته است، به ردهٔ غیرکنشگر تغییر می‌دهد. نکتهٔ شایان توجه این است که برخلاف روایت «رومئو و ژولیت» که پدر رومئو هیچ نقش خاصی ندارد و در زمرهٔ کنشگرها نیز وارد نمی‌شود، در روایت لیلی و مجنون، پدر مجنون حضوری پررنگ دارد.

۳. ۲. ۱۰. دوستان مجنون: بازدارندهٔ احتمالی، غیرکنشگر، عنصر

نظیر نقش بن‌وولیو که از رومئو می‌خواهد روزالین را فراموش کند و به‌دنبال عشق در جای دیگر بگردد، در روایت «لیلی و مجنون» توسط دوستان مجنون ایفا می‌شود. آن‌ها با ترغیب-کردن مجنون به گشودن دیده بر بی‌حسنی لیلی سعی می‌کنند، او را از تعقیب مفعول برحذر دارند و ازآنجایی‌که توفیقی نمی‌یابند، می‌توان گفت بازدارندهٔ احتمالی محسوب می‌شوند. جز این، در روایت نقش مهم دیگری ایفا نمی‌کنند و به‌این‌ترتیب، غیرکنشگر نیز می‌توانند نام گیرند. افزون‌براین، ازآنجایی‌که برخلاف عرف که لازمهٔ دوستی یاری‌رساندن به یکدیگر است، آن‌ها با انفعال خود در یاری مجنون برای نیل به هدف، در ردهٔ عنصر نیز جای می‌گیرند.

٤. نتیجه‌گیری

نظر به آنچه ذکر شد، مدل کنشگری گریماس می‌تواند در مقایسه و یافتن شباهت‌های آثاری که برخاسته از سرزمین‌ها و زبان‌های متفاوت هستند، مفید باشد. این مدل را می‌توان در حوزهٔ ادبیات تطبیقی برای یافتن شباهت‌های ساختاری روایات، صرف‌نظر از گونهٔ ادبی آن‌ها به‌کار گرفت؛ همان‌طور که در مقالهٔ حاضر برای مقایسهٔ شعر و نمایشنامه به‌کار برده شد. باوجود تفاوت‌های مضمونی و نحوهٔ پیشبرد داستان در دو روایت موردمطالعه می‌توان چنین نتیجه گرفت که داستان‌های تاریخی نظیر «لیلی و مجنون»، «وامق و عذرا»، «خسرو و شیرین» و «رومئو و ژولیت»، در دستان نویسندگانی چون نظامی و شکسپیر می‌توانند به ابزاری برای به-

چالش و به‌نقدکشیدن ضمنی اوضاع اجتماعی و شرایط سیاسی جامعه تبدیل شوند و در سایهٔ روایت به نتیجه‌گیری‌های مفید اخلاقی- اجتماعی دست یابند.

کتابنامه

ابراهیمیان، ف. (۱۳۷۹). بیان داستانی ساده: نگاهی به نمایشنامهٔ رومئو و ژولیت به کارگردانی علی رفیعی. *نمایش، ۳۱-۳۰*، ۳٤-۳۰.

انزابی‌نژاد، ر. (۱۳٦۹). جامعه‌شناسی شعر نظامی. *دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد، ۸۹- ۸۸*

۱۲۷-۱٤۸.

بهزادی، ر. (۱۳۷۲). نظامی گنجوی. *فرهنگ، ۱٤*، ۲۷۸-۲۵۷.

بهمنی‌مطلق، ی. ا. (۱۳۸۸). کنش‌ها و منش‌ها در خسرو و شیرین و لیلی و مجنون. *کتاب ماه ادبیات، ۱٤۸*، ۸٦-۸۱.

حسینی، م. (۱۳۸۷). بررسی تطبیقی سیمای زن در آثار خاقانی و نظامی. *نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان. ۲۳*، ۱۱۰-۸۹.

دُرپَر، م. و یاحقی، م .ج. (۱۳۸۹). تحلیل روابط شخصیت‌ها در منظومهٔ لیلی و مجنون نظامی. *بوستان ادب، ۵*، ۹۰-٦۵.

ذوالفقاری، ح. (۱۳۸۸). مقایسهٔ چهار روایت لیلی و مجنون نظامی، امیرخسرو، جامی و مکتبی. *پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان، ۱، ۸۲-۵۹.*

رستگارفسایی، م. (۱۳۸٦). ادبیات خمسه‌سرایی در ادب فارسی. *آینهٔ میراث، ۳۷-۳٦*، ۲۵۷-۲٤۳.

رضایی‌اردانی، ف. ا. (۱۳۸۷). نقد تحلیلی تطبیقی منظومهٔ «خسرو و شیرین» و «لیلی و مجنون» نظامی گنجوی.

پژوهشنامهٔ ادب غنایی، ۱، ۱۱۲-۸۷.

زرقانی، س. م. (۱۳۷۹). تحلیل شخصیت مجنون. *کیهان فرهنگی، ۱٦*، ۱۹-۱۲.

ساداتی، س. ش. ا. (۱۳۸۷). روایت‌شناسی داستان «حسن کچل» از سه دیدگاه ولادیمیر پروپ، جولیوس گریماس و

تزوتان تودوروف. *گلستانه، ۹٦*، ٦۱-۵۷.

ستودیان، م. (۱۳۸٤). جلوه‌هایی نو از داستان لیلی و مجنون در آثار عطار نیشابوری. *دانشگاه آزاد اسلامی مشهد*، ٦، ۸۹-۷۸.

صالحی‌نیا، م. (۱۳۸۸). کلیاتی دربارهٔ روایت‌شناسی ساختگرا. *فصلنامهٔ هنر*، *۸۱*، ۲۷-۱۵.

قائدعلی، ص. (۱۳۸۲). تحلیل شخصیت و شخصیت‌پردازی نظامی در دو منظومهٔ «خسرو و شیرین» و «لیلی و مجنون». *ادبیات و علوم انسانی دانشگاه بیرجند*، ۳، ۱٦۲-۱٤۹.

مؤید، ح. (۱۳۷۱). نقدی بر لیلی و مجنون نظامی. *مجلهٔ ایرانشناسی*، *۱۵*، ٥٤۲-٥۲۸.

نصر، ز. (۱۳۸۲). تحلیلی بر جایگاه و موقعیت زن در منظومه‌های غنایی، تعلیمی و عرفانی. *دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان*، ۳۲-۳۳، ۱۸۸-۱٦۹.

نظامی گنجوی. ۱۳٦۳. *کلیات حکیم نظامی*. (و. دستگردی، مصحح). تهران: انتشارات علمی.

Bloom, H. (2010). *William Shakespeare's Romeo and Juliet*. New York: Infobase.

Bolton, M. J. (2005). Shakespeare's Romeo and Juliet. *The Explicator*, *63*(4), 208-209.

Cavazza, M. , & Pizzi, D. (2006). Narratology for interactive storytelling: A critical introduction. *LNCS*, 4326, 72-83.

Cressy, D. (1997). *Birth, marriage and death: Ritual, religion, and the Life-cycle in Tudor and Stuart England.* Oxford: Oxford UP.

Dalsimer, K. (1986). *Female adolescence: Psychoanalytic reflections on literature.* New Haven: Yale UP.

Dash, I. G. (1981). *Wooing, wedding, and power: Women in Shakespeare's plays*. New York: Columbia UP.

Franson, J. K. (1996). Too soon marr'd: Juliet's age as symbol in Romeo and Juliet.
Papers on Language & Literature, *32*(3), 244-262.

Greimas, A. J. (1966). *Sémantique structurale*. Paris: Larousse.

Kahn, C. (1981). Coming of age: Marriage and manhood in Romeo and Juliet and the
taming of the shrew. In *Man's Estate: Masculine Identity in Shakespeare.* Berkeley: U of California P.

Leiber, N. C. (2003). There is no world without Verona walls: The city in Romeo and Juliet. In R. Dutton & J. E. Howard (Eds.), *A Companion to Shakespeare's Works* (pp. 303-318). Oxford: Blackwell.

Lucking, D. (1997). And all things change them to the contrary' Romeo and Juliet and the metaphysics of language. *English Studies*m, *78*(1)*,* 8-18.

Lucking, D. (2001). Uncomfortable time in Romeo and Juliet. *English Studies*, 2, 115-126.

Rimmon-Kenan, S. (2005). *Narrative fiction: Contemporary poetics*. New York: Methuen.

Shakespeare, W. (1984). *Romeo and Juliet*. In G. Blakemore Evans (Ed.), Cambridge: CUP.

Weinberger, J. (2003). Pious Princes and Red-Hot lovers: The politics of Shakespeare's Romeo and Juliet. *The Journal of Politics*, *65*(2), 350–375.

بررسی و مقایسهٔ تحلیلی *لیلی و مجنون* نظامی و روایت‌های عربی این داستان

دکتر فضل‌الله رضایی اردانی[۱]
عضو هیأت علمی دانشگاه پیام‌نور

دریافت مقاله:
۸۸/۱۱/۵
پذیرش:
۸۹/۴/۸

A Comparative, Analytical Investigation of Nezami's *Layly and Majnoon* and Arabic Narrations of the Story

F. Reza'i Ardani

چکیده

در ادب فارسی در کنار قالب غزل، برای بیان مضامین غنایی و عاشقانه، استفاده از منظومه‌های عاشقانه نیز رواج دارد. داستان سرایی از انواعی است که بسیار زود در شعر فارسی مورد توجّه قرار گرفته است. در پایان قرن ششم نظم داستان‌های عاشقانه به وسیله نظامی گنجوی به حدّ اعلای کمال خود رسید. وی چند داستان معروف زمان خود را به نظم درآورد و هنرنمایی‌های این شاعر تا بدانجاست که اکثر سرایندگان منظومه‌های عاشقانه، دانسته یا ندانسته، تحت تأثیر سبک و شیوهٔ داستان‌پردازی او قرار گرفته‌اند. یکی از منظومه‌های درخشان او *لیلی و مجنون* است که منشأ آن را در ادبیات عرب باید جستجو کرد. این داستان بارها به زبان‌های مختلف مورد تقلید شاعران قرار گرفته است. در این مقاله، نگارنده کوشیده است تا پس از زمینه‌سازی‌های مقدّماتی، ریشه‌های تاریخی – اجتماعی و زمان و مکان و تاریخ رواج این داستان را در ادب عربی و فارسی به اختصار مورد کندو کاو قرار دهد و سپس با نقل مختصر روایات عربی و نیز روایت نظامی گنجوی از این داستان، به مقایسه و نقد و تحلیل تطبیقی آنها بپردازد.

کلیدواژه‌ها: منظومه‌های عاشقانه، نظامی گنجوی، *لیلی و مجنون*، نقد تطبیقی، روایت عربی داستان *لیلی و مجنون*

Abstract

In Persian literature, in addition to sonnet (Ghazel) pattern, taking advantage of romantic poems was also prevailed (and is still prevailing) to express lyric and romantic contents. Narration is among those literary types that was considered very soon in Persian poetry. At the end of the 6th century AH, the arrangement of romantic stories by Nezami-ye Ganjavi reached its highest peak. He versified several famous stories of his era in such a way that most of romantic versifiers, knowingly or unknowingly, were affected by his style and method of narration. One of his glorious poems is *Layly and Majnoon* the root of which should be searched in Arab literature. The story has been imitated in different languages several times by poets. In this study, after providing some introductory grounding, the author tries to briefly present the historical-social roots, time and place of the story and the date of its propagation in Arab and Persian literature. Then by paying attention to a brief explanation of the Arabic narration accompanied by Nezami-ye Ganjavi's version of the story, he attempts to make a comparative, analytical criticism of the cases.

Key Words: Romantic poems, Nezami-ye Ganjavi, *Layly and Majnoon*, comparative criticism, Arabic version of *Layly and Majnoon*

۱. نشانی نویسنده مسئول: rezaei_ardani@yahoo.com

مقدمه

ناقدان فرنگی، آثار ادبی را، فقط از دیدگاه معنوی و عاطفی به چهار نوع اصلی حماسی، غنایی، نمایشی و تعلیمی، تقسیم‌بندی کرده‌اند. این تقسیم‌بندی که در آثار ادبی همهٔ ملل جهان - با تفاوت‌هایی در جزئیات -صدق می‌کند؛ هر کدام دارای مشخصات و قوانین ویژهٔ خود هستند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۳۳-۳۲ ؛ نیز ر.ک: حاکمی، ۱۳۸۶: ۴) یکی از انواع معروف ادبی، «**ادبیّات غنایی**» است. شعر غنایی، شعری است که از عواطف و احساسات حکایت می‌کند و شامل موضوعاتی از قبیل عشق، پیری، وطن‌خواهی، انسان دوستی و امثال آن می‌باشد. موضوع شعر غنایی در ادب اروپایی شامل عشق، سرنوشت، طبیعت، مرگ، خدا، وطن‌دوستی، ایمان مذهبی و مانند اینهاست. ولی در ادب فارسی و عربی این نوع شعر دامنهٔ وسیع‌تری پیدا کرده است و شامل مدح، هجو، عرفان، مفاخره، مرثیه، طنز، سوگندنامه، شکایت، خمریه، حبسیّه، وصف طبیعت، غزل، مناظره، معمّا و از این قبیل می‌شود. در زبان فارسی به جای اصطلاح شعر غنایی می‌توان «شعر شخصی» به کار برد. از میان ویژگی‌های شعر غنایی به مسائلی چون آهنگین بودن واژه‌ها، معانی رقیق و لطیف و برجستگی عنصر خیال و ... می‌توان اشاره کرد. (پارساپور، ۱۳۸۳: ۲۲-۱۹؛ نیز ر.ک: شفیعی کدکنی، همانجا؛ حاکمی، همانجا)

اشعار عاشقانهٔ غنایی در ادب فارسی از اواسط قرن سوم هجری یعنی نخستین روزگار پیدایی شعر دری آغاز شد؛ لیکن دورهٔ کمال اشعار غنایی در زبان فارسی از قرن چهارم آغاز گردید. نخستین غزل‌های دل‌انگیز و آبدار را رودکی سروده است. داستان‌سرایی نیز از انواعی است که بسیار زود در شعر فارسی مورد توجه قرار گرفت و علّت اساسی این امر وجود داستان‌های عاشقانه در ادبیّات پهلوی و تأثیر آن در ادب فارسی بوده است. عنصری در قرن پنجم چند داستان و از جمله *وامق و عذرا* را به نظم کشید. عیّوقی داستان *ورقه و گلشاه* را به نظم آورد. در همین قرن یکی دیگر از داستان‌های کهن ایرانی به نام *ویس و رامین* به شعر درآمد. در پایان قرن ششم هجری، نظم داستان‌ها به وسیلهٔ یکی از ارکان شعر فارسی یعنی *نظامی* گنجوی به حدّ کمال رسید؛ و به همین سبب، در قرن‌های بعد مورد تقلید گروه کثیری از شاعران قرار می‌گیرد. مشهورترین مقلّدان منظومه‌های نظامی، امیر خسرو، دهلوی، خواجوی کرمانی، سلمان ساوجی، کاتبی ترشیزی، جامی، هاتفی خرجردی، قاسمی، هلالی جغتایی، فیضی فیّاضی و... هستند. سرودن منظومه‌های عاشقانه تا اواخر عهد قاجاری و حتی تا روزگار معاصر ما، در ادب فارسی ادامه می‌یابد. (رزمجو، ۱۳۸۲: ۱۴۷- ۱۴۴؛ نیز ر.ک: صفا، ۱۳۶۶: ۶۱-۵۶؛ حاکمی، ۱۳۸۶: ۲۳-۲۲)

بی‌گمان نظامی گنجوی، در سرودن داستان‌های عاشقانه، در پهنهٔ شعر فارسی سرآمد است و به عنوان استاد داستان‌های رمانتیک نامبردار گردیده است؛ تا جایی که اکثر سرایندگان منظومه‌های عاشقانه دانسته یا ندانسته تحت تأثیر اویند و او در این زمینه بیش از همگان درخشیده و سرمشق قرار گرفته است. نکتهٔ مهم و اساسی در منظومه‌های نظامی آن است که وی روح داستانی را که موضوع شعرش بوده درک کرده است و توانایی انگیزش احساسات و اندیشه‌های متنّوع را از طریق بیان گفتار و نمایش رفتار اشخاص داستان داشته است. نظامی در پروردن شخصیّت‌های داستان و نمایش افکار و رفتار هر یک از آنان بر طبق منش هر یک، کاملاً کامیاب شده است. از ویژگی‌های برجستهٔ **سبک و سیاق**

نظامی علاوه بر قدرت تخیّل و همدلی و پیوند عاطفی او با قهرمانان داستان و حسن قریحه و استعداد، آن است که وی در انتخاب الفاظ و کلمات مناسب، ایجاد ترکیبات خاّص تازه، ابداع و اختراع معانی و مضامین نو و دلپسند، تصویر جزئیات، دقّت در وصف و ایجاد مناظر بدیع، به کار بردن تشبیهات و استعارات مطبوع، به‌کارگیری شیوهٔ بیان رسا و توانا و زبان گوش‌نواز و نرم و متناسب (که از واژگانی غنی و ترکیب‌آفرین برخوردار است و مبتنی بر حسن تألیف اجزاء کلام است)؛ مهارت و استادی ویژه‌ای از خود نشان داده است. (یوسفی، ۱۳۸۶: ۱۸۸ – ۱۷۰)

لیلی و مجنون، سوّمین منظومه از خمسهٔ نظامی است که نظامی آن را در مدتی کمتر از چهار ماه سروده است و شامل حدود ۴۷۰۰ بیت است و بنابر نظر خودش، اگر گرفتاری‌های فراوان او نبود می‌توانسته آن را در چهارده شب به پایان ببرد. این داستان که به سال ۵۸۴ هجری پرداخته شده و شاعر تا سال ۵۸۸ در آن دستکاری‌هایی می‌کرده است، به تقاضای شروانشاه ابوالمظفّر اخستان بن منوچهر به نظم آمده است. این داستان غرابت چندانی ندارد و نظیر آن در تمام جهان، اتفاق افتاده و می‌افتد. ساختار آن به دیگر داستان‌های عشّاق ناکام عرب و یا تمام جهان شباهت دارد؛ با این تفاوت که این بار از یک طرف، عاشق، شاعری پرشور است که اشعار فراوانی به او نسبت داده شده و تقریباً شخصیّتی واقعی به نظر می‌رسد و از طرف دیگر، روایت‌ها و شرح و توصیف‌های مربوط به *لیلی و مجنون* آن چنان متعدّد و متفاوت و خیال‌پردازانه و گاه متناقض است که نمی‌توان اساس داستان را به آسانی باور کرد و خوانندهٔ این داستان دائماً در حالت برزخ میان پذیرش حقیقت و خیال قرار دارد. این داستان در طول سال‌ها، الهام‌بخش ده‌ها تن از شاعران بزرگ در آفرینش منظومه‌های خیال‌انگیز بوده است و هم اکنون نیز در آثار شاعران، نویسندگان، نمایشنامه‌نویسان و موسیقی‌دانان ملل مختلف خاور نزدیک انعکاس دارد. بی‌تردید شهرت *لیلی و مجنون* در شرق از شهرت رومئو و ژولیت در غرب بیشتر است. [۱]

براین اساس در این مقاله برآنیم تا یکی از منظومه‌های غنایی این شاعر بر جسته را که *لیلی و مجنون* است به صورت تحلیلی و تطبیقی با روایت‌های عربی این داستان مقایسه و بررسی کنیم.

بررسی ریشه‌های تاریخی - اجتماعی داستان *لیلی و مجنون* در ادبیات عربی و فارسی

منابع داستان

مرجع اساسی داستان *لیلی و مجنون* در درجهٔ اوّل کتب تاریخ ادبیات است که از آن میان باید از کتبی چون *الشّعرو الشّعراء* ابن قتیبهٔ دینوری (ف ۲۷۶ هـ . ق) و کتاب *الاغانی* ابوالفرج اصفهانی (ف ۳۵۶ هـ .ق) و *الفهرست* ابن ندیم، معاصر ابوالفرج، نام برد. جاحظ نیز در آثار خود از جمله: *رسائل الجاحظ*، *البیان و التبیین*، *کتاب الحیوان*، تا اندازه‌ای به این موضوع پرداخته است. [۲] به علاوه از آثاری که به شرح احوال دلباختگان و عشّاق پرداخته‌اند مانند کتاب *الزّهرهٔ* داوود ظاهری (ف ۲۹۷ هـ .ق)، *مصارع العشّاق* ابن سّراج (ف ۴۱۸ هـ .ق) و مجنون را در آثارشان یاد کرده‌اند از جمله مبرّد (م ۲۸۵ هـ‌ق) در *الکامل* ، وشّاء (م۳۲۵ هـ‌ق) در کتاب *الموشی*، ابن عبد ربّه (م ۳۲۸ هـ‌ق) در *العقدالفرید*، قالی (م۳۵۶ ه.ق) در *الامالی* و جغرافی‌دانانی چون البکری (م۴۸۷ هـ‌ق) یاقوت حموی و تاریخ‌نگارانی چون کُتُبی (م۷۶۴

هـ‌ق) در *فوات الوفیات* و ... باید نام بـرد. گفتنـی است *حکایت قصّه مجنون* اثر ابوبکر والبـی، تنهـا زندگینامهٔ موجود شرق دربارهٔ ایـن داسـتان اسـت. (احمد نژاد، ۱۳۷۸: ۳۳ ـ۳۰ ؛ نیـز ر. ک: سـجادی، ۱۳۷۲: ۲۰۴)

هویّت مجنون

در ادب عربی فراوان بوده‌انـد شـاعرانی کـه خـود، داسـتان‌هـای عشـقی شـورانگیز داشـته و از آن در اشعارشان سخن گفته‌اند و نام یا لقـب معشـوق را ذکر کرده‌اند، امّا این شاعران نام و نشانی مشّـخص و شناخته شده دارند و وجود آنها قطعـی و محـرز است، ولـی مجنـون چنـین نیسـت. در مـورد نـام مجنـون و هویّـت او و داسـتان عشـق‌ورزی او، روایات گونـه‌گـون و متناقضـی نقـل شـده اسـت. ابوالفرج اصفهانی در *الاغانی* خود در مورد هویّـت مجنـون سـکوت نمـوده اسـت؛ امّـا از مقایسـه روایت‌هایی که نقل کرده است چنین بر می‌آید کـه اگر مجنون، حقیقـت تـاریخی هـم داشـته باشـد و داستان او نیز ساختگی نباشد دست کم دربـارهٔ وی مبالغهٔ فراوانـی شـده اسـت. (غلامرضـایی، ۱۳۷۰: ۲۲۲ ـ ۲۲۱). امّا آنچه مسلّم است اینکه در جزیـرة العرب در دوره مورد نظر ما تعدادی از شاعران بـه مجنون ملقّب بوده‌انـد و ایـن لقـب دامنـهٔ معنـایی گسترده‌ای داشته و ابوبکر والبی نیز کـه گـردآوری کنندهٔ اشعار مجنون است؛ این مطلب را تأیید کرده است. (احمد نژاد، ۱۳۷۸: ۴۰،۵۰)

محدودهٔ زمانی و مکانی داستان

محدودهٔ زمانی و مکانی داستان *لیلی و مجنون* هـم به درستی مشخّص نشـده اسـت. ولـی ایـن نکتـه مسلّم است که تاریخ مرگ مجنون در آثار مورّخان و لغویان به خصوص متأخّرین تکرار شـده اسـت. پاره‌ای از این تاریخ‌هـا گمـان صـرف اسـت ولـی بیشتر آنها به دوره‌ای مشخّص و نه چندان طولانی اشاره دارند. نزدیک‌ترین این تاریخ‌ها بـه واقعیّـت، تاریخ‌هایی هستند که با سال‌های ۶۵ تا ۸۰ هجری مطابقت دارند. برخی نیز گوشـه‌هـایی از حـوادث داستان مجنون را گاه تا روز خلافت عبـدالملک و گاهی به دورهٔ مروان بن حکم، حکمـران مدینـه و خلیفهٔ خشن، نسبت می‌دهند. (همـو: ۵۴). در آثـار عربی مربوط به مجنـون از دو شخصّـیت تـاریخی مشهور؛ یعنی عمر (محمـد) بـن عبـدالرحمن بـن عوف (م ۳۱ هـ. ق) و نوفل بن مساحق عامری (م ۸۷ هـ. ق) یاد شده است. اولـی یکـی از صـحابه رسول خداست و نوفل مأمور گـردآوری صـدقات مدینه معرفی شـده اسـت کـه در دورهٔ عبـدالملک مروان معزول شده است. این دو در داستان *لیلی و مجنـون* در راه جلـب رضـایت قبیلـهٔ لیلـی بـرای ازدواج دخترشان با مجنون تلاش‌های بی حاصـلی کرده‌اند. این مطالب مارا به این نتیجه می‌رساند که مجنون مورد نظر ما به احتمال بسـیار زیـاد حـدود سال ۸۰ هجری از دنیا رفته است و یـا دسـت کـم باید تاریخ زندگی او را بی هیچ ابهـامی بـه همـین سال‌ها محدود دانست. حقیقت دیگـری کـه همـهٔ منابع آن را تأیید می‌کنند؛ انتساب مجنون بـه قبیلـهٔ بنی عامر است. این قبیله، تیره‌ای از «هوزان» بـوده است که در شمال جزیرة العرب می‌زیسته‌اند. محل زندگی و رفت و آمد عامریان سرزمین گسـترده‌ای بود که از حجاز تا نجد را شامل می‌شده است؛ این پهنه، از غرب به دریای سرخ، از شرق به یمامه، از جنوب به ثقیف (بین مکه و طـائف) مـی‌پیوسـت. «**ضریه**» نیز که نامش در داستان مجنون آمده و بنـا به قول یاقوت جزء قلمرو حاکم مدینه بوده اسـت؛ ناحیهٔ همجوار عامریان بوده و انگیزهٔ آمدن عـاملان خراج را از مدینـه بـه ایـن سـرزمین توجیـه‌پـذیر می‌نماید. (احمد نژاد، ۱۳۷۸: ۵۸ –۵۷)

تاریخ رواج داستان مجنون

در مورد زمان پیدایش و رواج داستان مجنون نیز گفتنی است که مجنون تا روزگاری دراز در میان عاشقان رمانتیک گروه خود شهرت چندانی نداشته است. **در** شعر شاعران هم‌عصر او نام عشّاقی که ضرب‌المثل بوده‌اند، آمده است ولی نامی از مجنون در میان آنها نیست و بیشتر معاصران مجنون از عاشقان نامدار قدیم چون مرقّش، عبدالله بن عجلان نهدی و... نام برده‌اند. در روزگار امویّان هم مجنون شهرتی نداشته و مقام نخستین را در میان نام‌آوران عشق عذری و پاک، عروه بن حزام در اختیار داشته است. **در اوایل** عصر عباسی هم به‌رغم افزایش عاشقان برجسته، همچون گذشته نام مجنون در میان آنها دیده نمی‌شود و بیشتر شاهد اسامی «عروه و عفرا» و «لبنی و قیس بن ذریح» و نیز یاد معشوقی لیلی نام هستیم که به سبب رثایش در سوگ «توبه بن حمیر» نامدار شده بوده است. امّا هنوز از «لیلی» محبوب مجنون نامی در میان نیست. در آثاری چون *الحماسه* ابوتمام (ف ۲۳۱) و *طبقات الشعرا* جمحی (ف ۲۳۱ هـ‌ق) نیز جستجوی نام مجنون کاری بیهوده است. از آنجا که بخش عمدهٔ شعرهای مجنون متعلّق به عصر اموی است، گمنامی مجنون را تا پایان قرن سوم به دلیل عدم شهرت او در میان شاعران و عدم شهرت داستان *لیلی و مجنون* باید دانست. در نیمهٔ اوّل قرن سوم به هجری گرایش به سوی قصه‌های گزیده از مجنون پدید آمد. این قصّه‌ها به علّت کوشش‌هایی که در شرح و تفسیر پاره‌ای از قصاید می‌شده، شروع به گسترش کردند و قصاید ساختگی و مربوط به شاعران دیگر نیز بر آنها افزوده می‌شد تا اینکه در آغاز قرن چهار هجری اندکی قبل از عهد مقتدر (۲۹۵ تا ۳۰۰ هجری) برخی از روایات تدوین شده از حکایات مجنون و لیلی در نتیجهٔ افزایش رغبت دربار عباسی به این روایات شهرت یافت و سپس بر گسترش تدریجی آن افزوده می‌شود. در اواسط این قرن ابوالفرج اصفهانی (۲۸۴ -۳۵۶ هـ‌ق) داستان عشق لیلی و مجنون را در کتاب *الاغانی* به تفصیل تمام با همهٔ روایات گوناگون آن نقل کرد و در حقیقت علّت شهرت فراوان این داستان در کشورهای عربی و نیز در میان ادیبان و شاعران ایرانی مطالب همین کتاب *الاغانی* بوده است و می‌دانیم که سبب شهرت *الاغانی* در ایران، توجّه خاص وزیر معروف آل بویه، صاحب بن عبّاد (ف ۳۸۵ هـ‌ق) به این کتاب بوده است. (سجادی، ۱۳۷۲: ۲ / ۲۰۵) به هر حال در اواسط قرن چهارم مؤلّف *اغانی*، روایات و اخبار لیلی و مجنون را تدوین کرد و این کاری بود که تشخیص نخستین روایت قصّه را برای ما ممکن ساخت. پس از این روایت مشهور و مفصّل از قصّهٔ *مجنون و لیلی*، هیچ شرحی جز کتاب ابوبکر والبی (گردآوری کننده اشعار مجنون) تا پیش از قرن پنجم هجری در زبان عربی دیده نمی‌شود. گفتنی است که صاحب کتاب *الفهرست* نیز که کتاب خود را اندکی پس از *الاغانی* تألیف کرده است و یکی از فصول کتاب خود را به اسامی عشّاق دورهٔ جاهلیّت و اسلام، اختصاص داده از مجنون هم نام برده است. بنابراین از این تاریخ به بعد نام مجنون را هم در ردیف عشّاق دیگر می‌یابیم. (احمدنژاد، ۱۳۷۸: ۹۴ -۹۲) بدین ترتیب مجنون پیوسته جای نخست را به خود اختصاص می‌دهد و پس از گذشت یک قرن به برکت وجود نظامی در ادبیات چهرهٔ درخشانی می‌یابد که هیچ رقیبی را یارای برابری با او نیست. مجنون در این دوره در عرصهٔ عشق صوفیانه نیز نقشی نمونه‌وار پیدا می‌کند و پس از طی مراحلی از شخصیّتی به کلی مجهول به شخصیّتی که در عشق عذری و پاک مقام نخست را دارد تکامل یافته و مظهر عشق

افلاطونی و صوفیانه گردیده است.

پیشینهٔ داستان *لیلی و مجنون* در زبان فارسی

گفتیم که داستان *لیلی و مجنون* از قرن چهارم هجری قمری مورد توجّه شاعران و ادیبان ایرانی قرار گرفته و در آثار آنان آمده است؛ اگر رباعیّات منسوب به **رودکی** (ف ۳۲۹ هـ.ق) اصیل باشد، در یک رباعی نام *لیلی و مجنون* ذکر شده و این آغاز قرن چهارم است. رباعی چنین است:

جایی که گذرگاه دل مجنون است — آنجا دو هزار نیزه بالا خون است
لیلی صفتان ز حال ما بی خبرند — مجنون داند که حال مجنون چون است

(نفیسی، احوال و آثار رودکی: ۳ / ۱۰۷۳)

رابعه بنت کعب قز داری از شاعران معاصر رودکی نیز در شعر خویش از چشم اشکبار مجنون و رخسار لیلی سخن گفته است:

دگر لاله در باغ مأوی گرفت — چمن رنگ ارتنگ مانی گرفت
مگر چشم مجنون به ابر اندر است — که گل، رنگ رخسار لیلی گرفت

(همان: ۲ / ۶۳۰)

در دیوان **منوچهری دامغانی** (ف ۴۳۲ هـ.ق) نیز که با اشعار عرب و دیوان شاعران عرب بیشتر از شاعران زمان خود آشنا بوده است، چندین بار نام لیلی و مجنون ذکر شده است:

شده شعریانش چو دو چشم مجنون — شده فرقدانش چو دو خّد لیلی

(منوچهری، *دیوان*: ۱۱۵)

در قرن پنجم هجری نیز این داستان کم و بیش مورد توجّه شاعران از جمله قطران، مسعود سعد سلمان، ناصر خسرو، امیر معزّی قرار گرفته است. چنانکه دو بیتی معروف بابا طاهر همدانی که در نیمهٔ اول این قرن سروده است، شهرتی به سزا دارد:

چه خوش بی مهربانی از دوسربی — که یکسر مهربانی دردسر بی
اگر مجنون دل شوریده ای داشت — دل لیلی از او شوریده تر بی

(باباطاهر، *دیوان*، چاپ وحید دستگردی: ۷۸)

ناصرخسرو (ف ۴۸۱ هـ.ق) نیز بنا بر سیرت مذهبی خود توجّه به عشق صوری و این‌گونه داستان‌های عشقی را رد می‌کند و آنها را هوس‌انگیز می‌داند و به این جهت می‌گوید:

سیرت و کار فرشته را همه دیدی — گر نکنی خوی تو به لیلی و مجنون

(ناصر خسرو، *دیوان*، چاپ تقوی: ۳۵۵)

سخن ز دانا بشنو زبون خویش مباش — مگوی خیره چو مجنون سخنت بر لیلی

(همان: ۴۵۵)

امیر معزی (ف ۵۱۸ هـ.ق) نیز از رخ لیلی و قد مجنون چنین یاد کرده است:

گزیده طلعتی دارد به خوبی چون رخ لیلی
خمیده قامتی دارد به کژّی چون قد مجنون
(امیر معزی، *دیوان*، چاپ عباس اقبال: ۶۳۱)

در قرن ششم هجری نیز که اوج شهرت این داستان است؛ تقریباً اکثر متون نثر ونظم این قرن به این داستان اشارتی کرده و با تعابیر و بیان‌های مختلف، نام این دو دلدادهٔ بیابانی را در آثار خود آورده‌اند، از جمله در آثار مختلفی مانند *تفسیر کشف الاسرار* (تألیف ۵۲۰ هـ ق) در تفسیر سوره یوسف، *سوانح* امام احمد غزالی (ف ۵۲۰ هـ .ق)، *تمهیدات* عین القضاة همدانی (مقتول ۵۲۵ هـ .ق) *دیوان اشعار* و نیز مثنوی *حدیقه الحقیقه* و مثنوی *عشق نامه* سنایی غزنوی (ف ۵۴۵ هـ .ق) *دیوان* اشعار ادیب صابر ترمذی، *مقامات* حمیدی حمیدالدّین عمربن محمود بلخی (ف ۵۵۹ هـق) *راحة الصدور* راوندی (تألیف ۵۹۹ هـق)، *سند بادنامهٔ* ظهیری سمرقندی (نگارش ۶۰۰ هـق) *بختیارنامه*، *دیوان اشعار* سیدحسن غزنوی (ف ۵۵۷ هـق)، *دیوان اشعار* و *حدائق السّحر* رشید وطواط (ف ۵۷۸ هـق) *دیوان* انوری ابیوردی (ف ۵۸۳ یا ۵۸۵ هـق)، *دیوان* اثیرالدین اخسیکتی (ف ۵۸۶ یا ۵۹۰ هـق)، *دیوان* خاقانی شروانی (ف ۵۹۵ هـق)، *دیوان* ظهیرالدین فاریابی (ف ۵۹۵ هـق)، *عبهر العاشقین* روزبهان بقلی شیرازی (ف ۶۰۴ هـق)، *تاریخ طبرستان* ابن اسفندیار (آغاز قرن هفتم)، *دیوان* شمس طبسی (ف ۶۱۴ یا ۵۱۸ هـق)، *دیوان* عطار نیشابوری (مقتول ۶۱۸ یا ۶۲۷ هـق) و *منطق الطّیر* عطار، *مصیبت‌نامه* عطار و ... با تعابیر و شیوه‌های مختلف از این داستان یاد شده است.[۳] این شواهد نشان می‌دهد که داستان *لیلی و مجنون* در قرن ششم شهرتی به سزا یافته و زبانزد عامّ و خاصّ شده و به همین سبب هم شاه شروان، ابوالمظفر اخستان بن منوچهر، که ادب دوست بوده است؛ نظامی را به ساختن و پرداختن این داستان تشویق کرده است. (سجادی ، ۱۳۷۲: ۲۲۲ -۲۰۶) از قرن هفتم به بعد نیز *لیلی و مجنون* نظامی شهرت یافت و حدود چهل مثنوی به تقلید او و سیزده مثنوی نیز به زبان ترکی سروده شد. (کفافی، ۱۳۸۲: ۲۹۰- ۲۸۷) حدیث عشق لیلی و مجنون در آثار نظم و نثر قرن هفتم به بعد به سخن‌ها حلاوت بخشیده است.[۴]

با توجه به اینکه ریشهٔ داستان *لیلی و مجنون*، عربی است، در این بخش از مقاله تلاش می‌کنیم تا این داستان نظامی را با روایات عربی آن به صورت تحلیلی، مقایسه و تطبیق نماییم. بدیهی است که قبل از این تحلیل و تطبیق، ارائه مختصری **از** روایت‌های عربی و روایت نظامی از این داستان اجتناب‌ناپذیر است.

روایت‌های عربی

در مآخذ عربی مجموعاً، سه روایت اصلی برای پیدا شدن این داستان، موجود است:

۱. قیس بن ملوّح با دختری به نام لیلی که هر دو خردسال بوده‌اند، هنگام چرانیدن چهارپایان خانوادهٔ خویش، آشنا می‌گردد. آن دو به هم دل می‌بندند و پس از رسیدن به سن بلوغ، خانوادهٔ لیلی او را از دید قیس، دور نگاه می‌دارند. در پی آن جدایی، عشقی توان‌فرسا و جانکاه سراسر وجود قیس را فرا می‌گیرد و شور و غوغایی به پا می‌کند و ...

۲. قیس و لیلی از یک قبیله و با هم آشنا بوده‌اند و برای یکدیگر شعر می‌خواندند و سپس دل در گرو عشق هم نهادند و ...

۳. قیس و لیلی، هر دو جوانانی بلند بالا و

خوش سخن و شاعر بوده‌اند. روزی قیس در بیابان از جایی می‌گذشت، گروهی از زنان و دختران که لیلی هم در میانشان بود، قیس را دعوت کردند که به جمع آنها بپیوندد، او نیز پذیرفت، سرانجام شتر خود را کشت تا خوراکی برای آنها بسازد امّا پس از گفت و شنود ادبی، جوانی دیگر پیدا شد و به جمع آنان پیوست. زنان و دختران از جمله لیلی قیس را رها کردند و به آن جوان روی آوردند. این کار برای قیس بسیار گران آمد. البته اندکی بعد، لیلی نیز عشق خود به قیس را بر زبان آورد. به دنبال این رویداد، آوازهٔ عشق آن دو بر سر زبان‌ها افتاد و ...

به هر حال لیلی و مجنون و داستان پرشور آنان، وجود خارجی داشته یا نداشته باشد، از ارزش گزارش‌ها و اشعار و روایت‌هایی که به مجنون نسبت داده‌اند، نمی‌کاهد، چرا که این اشعار، در ادب پارسی و ترکی، پایگاهی بس والا یافته‌اند. (حسینی، ۱۳۷۲: ۴۴۶ – ۴۴۴)

روایت نظامی

طرح کلی این داستان در روایت نظامی چنین است که بین کودکی به نام **قیس** (قیس بن بنی عامر) و لیلی، دختر همسال او در مکتب، عشقی آغاز می‌شود و غیرت و تعصّب عربی در سر راه این عشق پرشور معصوم، مانع‌ها پدید می‌آورد. لیلی به خانهٔ شوهری نادلخواه به نام ابن سلام می‌رود و قیس که از مداخلهٔ پدر و از وساطت نوفل، بهره‌ای نمی‌یابد، مجنون واقعی می‌شود و سر به بیابان می‌گذارد و با جانوران صحرا انس می‌گیرد. نه خبر وفات پدر و مادر که دور از او و در غم او می‌میرند، او را از شیدایی باز می‌آورد و نه مرگ ابن سلام؛ او را به وصال و کام می‌رساند. در این میان لیلی نیز به ناکام می‌میرد و مجنون هم وقتی بر سر تربت او می‌رود، «ای دوست» می‌گوید و جان به دوست می‌دهد.

مقایسهٔ *لیلی و مجنون* نظامی با روایت‌های عربی این داستان

منظومه‌های متعدّدی به زبان‌های فارسی و عربی دربارهٔ داستان *لیلی و مجنون* در دست است و بی گمان منظومه‌های عربی مقدّم بر فارسی و اصل است و سرایندگان فارسی از جمله نظامی از متن یا متون عربی (مستقیم یا با واسطه) بهره برده‌اند. در مقایسهٔ این دو روایت از داستان *لیلی و مجنون* به نکات زیر می‌توان اشاره کرد:

- تعداد ابیات *لیلی و مجنون* نظامی؛ حدود چهار هزار و هفتصد بیت است. حال آنکه همهٔ ابیاتی که در *دیوان مجنون*، گردآوردهٔ ابوبکر والبی، آمده است. به یک هزار بیت هم نمی‌رسد و به تصریح والبی، شمار قابل ملاحظه‌ای از این ابیات نیز از شاعران دیگر است.
- اقتباس شاعران ایرانی از سرودهٔ نظامی و پیروی از آن، با فاصلهٔ زمانی کمتری آغاز شد و در زمانی نه چندان طولانی، منظومه‌هایی به کمک قریحه شعری دیگر شاعران ایرانی با همان نام لیلی و مجنون، فراهم آمده است ولی در زبان عربی تا قرن ۱۹ میلادی هیچ نوشته‌ای که به اقتباس یا پیروی از دیوان شعر مجنون به نظم یا به نثر، پدیدآمده باشد، به چشم نمی‌خورد، تنها در ابیات نوین عربی است که نمایشنامه‌هایی به نثر یا به نظم، بر روی سروده‌ها و روایات منسوب به مجنون، انجام گرفته است. (کفافی، ۱۳۸۲: ۲۹۰-۲۸۷)
- در روایت عربی *لیلی و مجنون* معمولاً اشعار، الفبایی و به ترتیب قافیه آمده و مطالب و مضامین پراکنده است و در میان عناصر داستان هیچگونه توالی رویدادها وجود ندارد؛ خلاف اثر

نظامی گنجوی که با عاشق شدن لیلی و مجنون به یکدیگر آغاز و با مرگ لیلی و سپس مجنون پایان می‌پذیرد و عناصر داستان مرتّب و پیاپی است و در همه جا سخن به تفصیل آمده و این نشان می‌دهد که به احتمال زیاد نظامی منابع متعدّدی را مورد استفاده قرار داده است.

- منظره‌ها ، تصویرها و صحنه‌های داستانی در *لیلی و مجنون* نظامی، با آنچه در *دیوان مجنون* و سایر روایت‌های عربی این داستان دیده می‌شود، همگونی بنیادینی ندارند. با آنکه نظامی کوشیده است تا سرودهٔ او از مجموع روایت‌های منظوم و منثور داستان *لیلی و مجنون* عربی، فراتر نرود؛ ولی این شاعر توانا و خوش‌سخن ایرانی، در صحنه‌آرایی داستان نیز، ذوق هنری و توان آفرینندگی خود را از یاد نبرده است. او صحنه‌های داستان را آنچنان جاندار و گویا رسم کرده است که خوانندهٔ خود را بی اختیار همراه قهرمانان داستان، پیش می‌برند. برای نمونه رها گشتن آهو از دام صیاد و رستن از مرگ به کمک مجنون، در روایت عربی بر روی هم ۱۶ بیت است؛ در صورتی که نظامی این معنی را بیش از صد بیت آورده است. (حسینی، ۱۳۷۲: ۴۵۳/۱) علاوه بر این گفتنی است که نظامی خود نیز صحنه‌هایی بر اصل عربی این داستان، افزوده است. از جملهٔ صحنه‌های افزوده شده عبارتند از: رفتن لیلی به تماشای بهار و بوستان و دیدن مادر مجنون، آشنا شدن و دیدار سلام بغدادی با مجنون، وفات یافتن ابن سلام شوهر لیلی و ... که هیچ یک از این صحنه‌ها **در** *دیوان مجنون* **و** گزارش‌های روایتی پراکنده از این داستان به چشم نمی‌خورد. (غلامرضایی، ۱۳۷۰: ۲۳۳ – ۲۲۶)

- در روایت نظامی علاوه بر اینکه آن استطراد و پراکندگی و نپختگی و نارسایی منطقی نظم داستان که در روایت‌های عربی داستان دیده می‌شود وجود ندارد، روح فرهنگ و ادب پارسی و ویژگی‌های تمدّن و فرهنگ ایرانی، در جای جای داستان *لیلی و مجنون*، چشمگیر است. رفتار شخصیّت‌های داستان به رفتار کسانی که در بیابان تربیت یافته و از آموزش و پرورش شهرنشینی به دور مانده باشند، کمتر شباهت دارد. برای نمونه اندرزهای حکیمانه و پربار نظامی از زبان پدر مجنون با پندهای سادهٔ جامعه روستایی و چادرنشینی که در روایت های عربی آمده به هیچ وجه همداستانی ندارد.

- بارزترین تفاوت معنایی میان متون عربی این داستان با منظومهٔ *لیلی و مجنون* نظامی، مفهوم عشق است. در سروده‌های عربی این داستان، مفهوم عشق همان عشق پاک عذری است.[۵] عاشق گرفتار این عشق، پاکباخته است؛ آنچه دارد از آنِ معشوق است، سرگرم بودن با چنین عشقی، نوعی ریاضت و تهذیب روان و احساس عروج روحانی است. زبان بیان آن، زبانی متین و وارسته از واژگان و تعبیرهای عاشقانهٔ کوچه و بازار است؛ ولی با این همه، عشق عذری در روایت‌های عربی به مرتبه‌ای از والایی و ظرفیت نرسیده است که بتواند یگانگی عاشق و معشوق را دریابد، داستان عربی زمانی که به پایان می‌رسد، عاشق و معشوق هنوز دو شخصیّت جداگانه‌ای هستند که شعلهٔ عشق در درونشان زبانه می‌کشد ولی هر کدام برای خود شخصیتی جداگانه هستند. امّا در منظومهٔ *لیلی و مجنون* نظامی، معنی و مفهوم عشق از گونه‌ای دیگر است. عشق عارفانه است، عاشق و معشوق در اینجا یکی گشته‌اند و دوگانگی از میان برخاسته است؛ نظامی معنی حقیقی عشق را چنین بیان می‌کند:

باتو خودی من از میان رفت / وین راه به بیخودی توان رفت
عشقی که دل این چنین نورزد / در مذهب عشق، جو نیرزد
چون عشق تو در من استوار است / با صورت تو مرا چه کار است
(نظامی، *لیلی و مجنون*، وحید دستگردی: ۱۹۷)

در جای دیگری نیز خلاصهٔ وجود عاشق در عشق خلاصه شده است:

عشق است خلاصهٔ وجودم / عشق آتش گشت و من چو عودم
عشق آمد و خاص کرد خانه / من رخت کشیدم از میانه
با هستی من که در شمار است / من نیستم آنچه هست، یار است
(همان: ۲۲۴)

به همین دلیل پس از آنکه این قصّه به نظم درآمد، قصّهٔ *لیلی و مجنون* در صدر افسانه‌های عاشقانه جای می‌گیرد و کمتر غزل عاشقانه یا عارفانه‌ای است که تلمیحی به عشق لیلی و مجنون نداشته باشد. قهرمانان این داستان با رنگ عرفانی خود به تدریج در فرهنگ و ادب فارسی به نوعی اسطوره تبدیل می‌شوند و نماد کمال عشق و وفاداری به شمار می‌آیند و در ادب عرفانی مجنون رمزی برای عارف پاکباز و بی خود و لیلی رمز تجلّی ربّانی و مقام شهود می‌شود:

در ره منزل لیلی که خطرهاست در آن / شرط اول قدم آن است که مجنون باشی
(حافظ، *دیوان*، چاپ انجوی: ۲۳۶)

مولوی نیز مجنون را مثل و نماد بیخودی می‌داند:

گفت لیلی را خلیفه کان تویی / کز تو مجنون شد پریشان و غوی؟
از دگر خوبان تو افزون نیستی / گفت خامش چون تو مجنون نیستی
(مولوی، *مثنوی*، چاپ نیکلسون، دفتر اول: ۲۶)

• نظامی پدر مجنون را از شاهان عرب می‌داند که از خداوند فرزندی خواست و مستجاب شد ولی متون عربی تا این مقدار شأن پدر مجنون را بالا نبرده‌اند و او را توانگر مورد احترام قبیله دانسته‌اند. علاوه بر این نظامی در مورد عشق لیلی و مجنون، خیال‌پردازی کرده و شروع عشق آنها را در مکتب خانه می‌داند و بر وجود این مکتب‌خانه به عنوان امری حقیقی تأکید می‌کند. ولی می‌دانیم که وجود چنین ایده‌ای برای درس خواندن دختران و پسران قبایل عرب با واقعیت جامعهٔ عربی و روایات عربی این داستان سازگاری ندارد. آنچه حقیقی‌تر به نظر می‌رسد این است که این دو در کودکی در هنگام گله چرانی عاشق همدیگر شدند و شعر مجنون نیز بیانگر این مسئله است :«به لیلی دل بستم در حالی که کاکل بر پیشانی داشت و هنوز سینه‌هایش بر نیامده بود. هر دو کودک بودیم و دام‌ها را به چرا می‌بردیم. ای کاش نه ما بزرگ می‌شدیم و نه آن چهارپایان.» [۶] (*اغانی*: ۱۱/۲)

• مبالغهٔ نظامی در داستان قیس و نوفل بن مساحق (کارگزار امور صدقات) که برای میانجی‌گری

و برقراری پیوند به سوی خانواده لیلی رفته بود به اوج خود می‌رسد. به نظر می‌رسد که نوفل همراه برخی اطرافیان، نزد خانوادهٔ لیلی رفته باشد ولی نظامی در داستان خویش تا حدّ جنگ خونین و درخواست نیروی کمکی برای شکست دادن خاندان لیلی از طرف نوفل پیش رفته است و به نظر می‌رسد که این اندیشه از داستان واقعی به دور است و ذهنیّت ایرانی که با حماسه‌سرایی مأنوس است، در این داستان‌پردازی بر نظامی تأثیر داشته است. نتیجهٔ این اقدام نوفل نیز در روایت عربی و نظامی متفاوت است. در روایت نظامی پس از شکست نوفل از پدر لیلی، مجنون بر او خشم می‌گیرد و او را ترک می‌کند ولی در روایت عربی نوفل به مجنون وعده می‌دهد که لیلی را به ازدواج او درآورد و از این‌رو وی را به سوی قبیلهٔ لیلی می برد، امّا خانوادهٔ لیلی از ورود او به قبیله مانع می‌شوند و مجنون ضمن ردّ خرده‌گیری‌های آنان، در عشق خود نسبت به لیلی پای می‌فشارد.

- در منظومهٔ نظامی، لیلی پس از ازدواج، زنی سرکش و مغرور معرفی می‌شود که از هرگونه رابطهٔ زناشویی با همسرش سر باز می‌زند و با صراحت اعلام می‌کند که اگر همسرش خون او را با شمشیر نیز بریزد، او هرگز خواستهٔ وی را بر آورده نخواهد کرد. این مقدار از سرسختی و لجاجت نشان از پایبندی و وفاداری روحی و جسمی به معشوق خویش دارد و نظامی در منظومهٔ خویش تصویری قهرمانانه از لیلی پرداخته تا او را درخور قیس و شایستهٔ رنج‌هایی که مجنون در راه عشق او بر خویشتن هموار نموده بسازد و نشان دهد که لیلی سزاوار فداکاری‌های قیس بوده است. تا اینجا داستان‌پردازی نظامی، منطقی و عقلانی به نظر می‌رسد امّا تصویرسازی صحنهٔ سیلی زدن لیلی به چهرهٔ همسرش در هنگام نزدیکی با او، تا حدی از عقلانیت داستان می‌کاهد. نظامی با این صحنه‌پردازی ساختگی، فراموش می‌کند که این رفتار با خوی و سرشت زن عرب سازگاری ندارد و محیط عربی پذیرای چنین رفتاری از سوی زن نیست. علاو بر این، متون عربی اتفّاق نظر دارند که لیلی هرچند همسرش را دوست نمی‌داشت؛ امّا بر وی حرمت می‌نهاد، زیرا او لیلی را تحمّل می‌کرد و احساساتش را محترم می‌شمرد و او را وادار به کاری که ناخوشایند او بود نمی‌ساخت. به طور کلی تصویری که نظامی از لیلی به عنوان همسر ارائه می‌دهد با تصویر لیلی در داستان عربی سازگاری چندانی ندارد، ابوالفرج اصفهانی در *اغانی* خبر می‌دهد که مجنون روزی همسر لیلی را دید و در کنار او ایستاد و در این هنگام حسادتش برانگیخته شد و به او گفت :«تو را به خدا سوگند آیا تو صبحدم لیلی را در آغوش گرفته‌ای یا دهان او را بوسیده‌ای؟[۷] مرد به مجنون گفت: حال که مرا به خدا سوگند دادی، بله. مجنون بیهوش شد و لب خود را آنقدر گاز گرفت که لبش پاره شد.» (*اغانی*، جلد ۲: ۲۴)

بنابراین به نظر نمی‌رسد که لیلی که زن خردمندی است و سنّت‌های جامعهٔ خویش را محترم می‌شمارد و به آن تن می‌دهد و طبق روایات فوق وظیفهٔ زناشویی خویش را نیک می‌شناسد، همسرش را آن طور که نظامی گفته است، از کمترین حقّ همسری محروم سازد، گفتنی است که احمد شوقی در نمایشنامهٔ *لیلی و مجنون* خود، لیلی را آنگونه وصف می‌کند که با روایات عربی داستان سازگاری دارد و پایبندی زن عرب به پیمان ازدواج با همسرش را در سروده‌هایی آورده است. در هر حال به نظر می‌رسد این مسئلهٔ مهم از چشم نظامی پوشیده مانده است. (احمد شوقی، ۱۹۳۲: نمایشنامهٔ *لیلی و مجنون*: ۱۰۶ – ۶۶)

- *نظامی* به هنگام سرودن منظومهٔ خویش، فراموش می‌کند که داستانی معروف را مبنای سرودن منظومهٔ خویش قرار داده و بسیاری از ابیات را در پند و اندرز و فراخوانی به فضیلت‌ها و تشویق به نیکی‌ها و پایبندی به ایده‌آل‌ها و اصول صحیح، از خویش بر

داستان می‌افزاید، شاید به این دلیل که کتاب رنگ عرفانی دارد و زمینه برای طرح مسائل عرفانی و اخلاقی مهیّاست؛ البتّه بسیاری از حکایات و صحنه‌ها هم با مطالب کتاب مربوط است و شاعر در پرداختن آنها توفیق کامل یافته است از جمله حکایت *قهقههٔ کبک و مور*، حکایت *تاجدار مرو و سگ درندهٔ او*، حکایت *پادشاه و زاهد قانع* و ... امّا این ویژگی در روایات عربی داستان *لیلی و مجنون* دیده نمی‌شود.

• باوجود اینکه نظامی در سرودن منظومهٔ *لیلی و مجنون* اندکی شتابزده بوده و قبل از او نیز داستان مستقل و پیراسته‌ای از سرگذشت این دو دلداده وجود نداشته و نظامی روایت‌های پراکنده‌ای را که در مآخذ مختلف موجود بوده است، منظوم کرده و صحنه‌های داستان نیز در سرزمین خشک و خالی از زیبایی‌های طبیعت رخ داده و تنها مجال هنرنمایی شاعر شرح عشق این دو دلداده است، ولی با این همه شاعر توانسته است تکنیک خوبی را در داستان‌سرایی به کار گیرد و در منظره‌سازی‌های مختلف بسیار خوب از عهدهٔ کار بر آمده است. امّا گاهی این منظره‌سازی‌ها با اصل داستان چندان متناسب نیست؛ مثلاً نظامی از یاد می‌برد که داستانی عربی را که در سرزمین خشک اعراب رخ داده به نظم در می‌آورد. او صحنه دیدار قیس و لیلی را در بوستان در فصل بهار تصویر می‌کند و به توصیف گل‌ها و گیاهان و پرندگان آوازخوان و بلبلان عاشق و ... می‌پردازد که هیچ کدام از اینها **در** محیط عربی وجود ندارد. یا در بخشی از منظومهٔ خویش که سخن از رفتن لیلی به سوی بوستان است، از وصف هیچ نوع گل و درختی کوتاهی نمی‌کند، گویی که این بوستان، بخشی از محیط بیابانی عرب نیست بلکه بهشت خداوند بر روی زمین است و در آن گل‌های سرخ، شقایق، بنفشه، نیلوفر، سنبل، نرگس، نسرین و سوسن دیده می‌شود و انواع درختان سبز مانند سرو و خرما و پرندگان گوناگون مثل بلبل، درّاج و کبوتر، در آنجا وجود دارد و بنا به گفتهٔ نظامی، لیلی برای گردش و لذّت از این همه زیبایی به بوستان نمی‌رود، بلکه او تنها برای دیدار معشوق خویش به آنجا می‌رود، بی آنکه هیچ یک از مردم بادیه او را ببینند. به نظر می‌رسد که نظامی در اینجا نیز به خطا رفته است. چگونه ممکن است بوستان به این زیبایی – اگر چنین باغی وجود داشته باشد –نزهتگاه مردمان نباشد؟ و چگونه در جایی چنین دل‌انگیز و دلکش در مقابل دیدگان مردم، لیلی با اطمینان خاطر و آرامش به دیدار معشوق می‌شتابد؟ (نظامی، *لیلی و مجنون*، ۱۳۶۴: ۱۳۲) علاوه بر این نظامی در توصیف بادیه نیز حقیقت را از یاد می‌برد و در غزلی از زبان قیس به تشبیهات و توصیف‌هایی می‌پردازد که اعراب بدوی با آن وصف‌ها مانند بلبل عاشق در میان گل‌ها، نرگس چشمان، سیب زنخدان، انار سفید و ... آشنایی ندارند. در توصیف شب و ستاره و صور فلکی نیز اگرچه معلومات نجومی خود را نشان می‌دهد ولی در بعضی موارد چنان دشوار و پیچیده است که گویی با داستان هیچ مناسبتی ندارد. این حواشی سیر منطقی و پیرنگ داستان نظامی را اندکی خدشه‌دار می‌کند؛ ولی جنبهٔ عاطفی قوی این داستان و هنر شاعری نظامی سبب شده است که اینگونه ضعف‌ها تحت‌الشعاع قرار گیرد و این داستان حتی از داستان‌های خوش ساختی چون، *خسرو و شیرین* و *ویس و رامین* نیز مقبول‌تر گردد و در فرهنگ و ادب عامّه نیز جایگاه ویژه‌ای یابد. شاید بتوان علل این محبوبیّت را نیز در میان توده مردم در موارد ذیل خلاصه کرد:

الف) جنبهٔ عارفانه داشتن داستان تا حدی که مجنون با عشق و معشوق عجین شده و خود را از لیلی باز نمی‌شناسد و جور و جفای معشوق را همچون لطف و عنایت او می‌پذیرد و در طواف کعبه به جای نام خدا، «یا لیلی» می‌گوید و خدا را در لیلی می‌بیند.

ب) اصولاً مردم رنج‌کشیدگان را بیشتر از نیک‌بختان دوست می‌دارند. شاید از این جهت است که بیشتر قصه‌های عاشقانهٔ جهان پایانی غم‌انگیز دارد.

وامق و عذرا، رومئو و ژولیت، تریستان و ایـزوت و... همگی با مرگ عشّاق ناکام به پایان می‌رسد. در *لیلی و مجنون* هم چون عاشق و معشـوق رنـج‌هـای فـراوان می‌کشـند و سـرانجام بـه ناکـامی در عنفـوان جـوانی می‌میرند، مردم به آن علاقه‌مند شده‌اند.

ج) اصولاً مردم ایران، قصّه‌هایی کـه در آنهـا از عشق‌های جسمانی و هوس‌آلـود سـخن رفتـه باشـد نمی‌پسندند؛ مثلاً قصـه‌هـای *هـزار و یـک شـب* کـه تحسین غربیان را برانگیخته است، در میان مردم ایـران چندان قبول عام نیافته است. داستان *لیلی و مجنون* نیز چون عاشق و معشوق هر دو وفادار و پاکدامن هستند و بلهوس و شهوت‌ران نیسـتند، مقبولیـت عـام یافتـه است.

د) لیلی و مجنون انسان‌هایی معمولی هستند، نـه شاه و شاهزاده و نه پـری‌زاد و نـه صـاحب نیروهـای خـارق‌العـادهٔ غیـر قابـل بـاور، لـذا زنـدگی و غـم و شادی‌های آنان همانند مردم عـادی اسـت و مـردم از خواندن آن لذّت می‌برند.

- برخی تفاوت‌های جزئی دیگر نیز در برخـی قسمت‌های **داستان** نظامی وجود دارد؛ برای نمونـه در روایت عربی دو صیاد، آهـویی را صـید کـرده بـود و مجنون با دادن گوسفندی به آنها، آهو را آزاد می‌کنـد؛ ولی در شعر نظامی یک صیاد و چند آهو مطرح است و فدیه نیز، اسب مجنون اسـت نـه گوسـفند و یـا در روایت‌های عربی نامهٔ لیلی بـه مجنـون و پاسـخ او در ابیاتی بسیار محدود (۵ بیت) مطـرح شـده و در شـعر نظامی حدود بیست صفحه با مضامین مختلف به ایـن امر پرداخته است و یا در گفتگوی مجنـون بـا زاغ در روایت عربی، مجنون زاغ را به شدّت نفرین و ملامت می‌کند ولی در روایت نظامی، گفتگو با زاغ، دوستانه و محبت‌آمیز اسـت و زاغ پیـام‌رسـان عاشـق اسـت. در ماجرای پیرزن و بردن او، مجنون را با زنجیـر بـه نـزد لیلی، نیز در اثر نظامی وقتی مجنون به در خیمـهٔ لیلـی می‌رسد؛ بـی آنکـه او را ببینـد، خطـاب بـه وی، غـم جانسوز عشق را در نهایت تضّرع بیان می‌دارد ولی در روایت عربی سـرانجام مجنـون بـه دیـدار لیلـی نائـل می‌شـود و ابیـاتی عاشـقانه بـرای او مـی‌خوانـد و از خانوادهٔ لیلی می‌خواهد که دست ردّ بر سینهٔ او ننهند و مانع وصال او نشوند. (شعار، ۱۳۷۲: ۳۱۳ – ۳۱۰)

نتیجه‌گیری

داستان *لیلی و مجنـون* یکـی از قصـه‌هـای مشـهوری است که در زمینهٔ وقایع میان اعراب ایجاد شده اسـت و رفته رفته به کتاب‌های ادبی راه یافته است. یقیناً این داستان پس از اسلام پدید آمده امّا زمان شکل‌گیری آن را به دقّت نمی‌توان نشان داد، امّا با ایـن همـه روشـن است که این داستان و سرودهای عشقی عذری دیگر، زاییـدهٔ شـرایط اجتمـاعی و سیاسـی دوران خلافـت امویان است. این داستان در ادبیات عرب هیچگـاه بـه صورت یک منظومـه و داسـتانی بسـامان و پرداختـه، بدانگونه که در منظومـهٔ *لیلـی ومجنـون* نظـامی دیـده می‌شود، نبوده است. پس از رواج یافتن اشعار عـذری و توضیح و تفسیرهایی که ادب دوستان و راویان ادب برای آن اشـعار آورده انـد، بـه تـدریج کسـانی چـون صاحب *الاغانی* و صاحب *الفهرست* و ... روایت‌هـای مختلفی را مطـرح کردنـد و سـرانجام کسـانی چـون ابوبکر والبی و ... بر آن شدند تا از مجموع آن ابیات و توضیحات افزوده بر آنها این داستان را بیافرینـند. ایـن قصّه صرفاً به وسیله ادبیات فارسی شهرت جهانی پیدا کرده است و نظامی گنجـوی و امیـر خسـرو دهلـوی الگوی همهٔ کسانی بوده‌اند که تصمیم به سرودن لیلـی و مجنون داشته‌انـد. بـی تردیـد نظـامی گنجـوی کـه براساس منابع عربی ایـن داسـتان را بـا تکنیـک‌هـای خاص خود به نظـم درآورده اسـت بـه اقتضـای ادب غنایی بسیاری صحنه‌ها و توصـیفات را آورده کـه بـا روایات عربی این داستان همگونی بنیادینی نـدارد. در داستان نظـامی بیشـتر اندیشـه و افکـار قهرمـان‌هـا و احساسات روحی آنها تصویر مـی‌شـود و ایـن شـاعر

توانا و خوش‌سخن ایرانی در صحنه‌آرایی‌های مختلف، ذوق هنری و توان آفرینندگی خود را از یاد نبرده است و با این کار خواننده را بی اختیار همراه قهرمانان داستان پیش می‌برد. این ویژگی در روایات عربی وجود ندارد. در برخی موارد نیز - که در مقاله به آن پرداخته شده است - روایات عربی بر آنچه نظامی آورده است، برتری صحّت بیشتری دارد.

پی‌نوشت‌ها

۱. رجوع شود به کتاب مطالعه و تطبیق *رومئو و ژولیت* با *لیلی و مجنون* تألیف علی‌اصغر حکمت، تهران، ۱۳۰ صفحه، ۱۰۲-۵۵ حاشیه و صفحات ۱۵۷-۱۶ متن.

۲. ر.ک: *الشّعر والشّعرا* ابن قتیبه دینوری، دارالثقافه، بیروت، ۱۹۶۴ م، صص ۴۶۷-۴۷۶؛ *الاغانی*، ابوالفرج اصفهانی، به ویژه جلد دوم، قاهره، دارالکتب المصریه، ۱۳۶۴ هـ ق ۱۹۲۸ م، صص ۹۵-۱؛ *الفهرست*، ابن ندیم، مطبعه الرّحمانیه، مصر ۱۳۴۸ ق، جلد ۲، صص۱۰۵-۱۰۴؛ *رسائل الجاحظ*، تحقیق عبدالسلام محمد هارون، مکتبه الخانجی، مصر، ۱۳۸۴ هـ ق ۱۹۶۴ م، جلد ۲، ص ۴۰۳؛ کتاب *الحیوان* جاحظ بصری، تصحیح عبدالسلام محمد هارون، مکتبه مصطفی البابی الحلبی، مصر، ۱۳۵۷ هـ ق ۱۶۹/۱ و ۱۹۳/۵ و ۱۹۵؛ *البیان و التبیین* جاحظ تصحیح عبدالسلام محمد هارون، مکتبه الخانجی، مصر، ۱۳۸۰ هـ ق ۱۳۶۰ م، جلد ۱، ص ۳۸۵ و جلد ۴، ص ۲۲.

۳. ر.ک: *کشف الاسرار* چاپ علی‌اصغر حکمت، جلد ۵، ص ۶۰؛ *سوانح*، چاپ احمد مجاهد، ص ۲۸۲ (مجموعه آثار فارسی احمد غزالی)؛ *تمهیدات* عین‌القضات همدانی، چاپ عفیف عسیران، صص ۳۵، ۳۹، ۱۰۴، ۱۱۰، ۱۳۱، ۱۳۳، ۳۳۰ ؛ *دیوان* سنایی غزنوی، چاپ مدرس رضوی، صص ۲۲۴، ۳۸۴، ۴۶۵، ۸۳۵، ۸۷۳ و ۹۰۴؛ *حدیقه الحقیقه* سنایی غزنوی، چاپ مدرس رضوی، صص ۲۷، ۳۰؛ *دیوان* ادیب صابر، تصحیح محمدعلی ناصح، صص ۲۶۲، ۴۶۹، ۵۰۷؛ *مقامات* حمیدی، چاپ سیداکبر ابرقویی، ص ۷۸؛ *راحة الصدور* راوندی، چاپ محمد اقبال، ص ۴۰۷؛ *سندباد نامه*، چاپ احمد آتش، ص ۱۵۰؛ *بختیار نامه*، چاپ دکتر صفا، ص ۲۲؛ *دیوان* سیدحسن غزنوی، چاپ مدرس رضوی، صص ۴۴، ۱۹۵؛ *دیوان* رشید وطواط، چاپ سعید نفیسی، صص ۲۸، ۱۶۰، ۳۹۹؛ *حدائق السّحر*، تصحیح عباس اقبال، صص ۵۸، ۶۷۸؛ *دیوان* انوری، تصحیح مدرس رضوی، جلد ۱، صص ۳۴۵، ۳۷۳؛ *دیوان* اثیرالدین اخسیکتی، چاپ رکن‌الدین همایون، صص ۲۶۹، ۲۷۶؛ *دیوان* خاقانی، تصحیح سجادی، ص ۴۴؛ *دیوان* ظهیرالدین فاریابی، چاپ تقی بینش، صص ۱، ۲۳۱، ۴۱۷؛ *عبهرالعاشقین*، چاپ دکتر معین و هانری کربی، صص ۶۱، ۲۸؛ *تاریخ طبرستان*، چاپ عباس اقبال، ص ۳۰۱؛ *دیوان* شمس طبسی، تصحیح تقی بینش، صص ۱۷، ۴۲؛ *دیوان* عطار، چاپ تقی تفضّلی، صص ۲۴۸، ۳۹۹، ۴۸۱، ۵۴۴، ۷۶۶؛ *منطق الطیر*، تصحیح گوهرین، صص ۱۸۳، ۱۸۸، ۱۸۹؛ *مصیب نامه* عطار، چاپ دکتر نورانی وصال، صص ۶۹، ۷۰، ۱۰۱، ۱۳۵، ۱۳۸، ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۴۹، ۲۷۳، ۲۷۵، ۲۷۹.

۴. برای نمونه مولوی در *مثنوی* چنین گفته است:

گفت لیلی را خلیفه کان تویی — کز تو مجنون شد پریشان و غوی
از دگر خوبان تو افزون نیستی — گفت خامش چون تو مجنون نیستی
دیده مجنون اگر بودی تو را — هر دو عالم بی خطر بودی تو را

وحشی بافقی (ف ۹۹۲ ه. ق) نیز اشعاری لطیف در مثنوی فرهاد و شیرین دارد:

به مجنون گفت روزی عیب‌جویی — که پیدا کن به از لیلی نکویی
که لیلی گرچه در چشم تو حوری است — به هر جزوی ز حسن او قصوری است ...

(دیوان وحشی، چاپ نخعی: ۵۱۳)

۵. عشق عذری منسوب به قبیله «بنی العذره» است که عشق را با هوس‌های مادی نمی‌آلودند. گویا عشق عذری با نام یکی از شاعران عذری به نام جمیل پسر عبدالله از همین قبیله که در روزگار بنی امیه می‌زیسته و عاشق زنی به نام «بثینه» بوده و اشعار او در کتب ادب عربی مشهور است و در شعر نیز زبانی پاک داشته، بیشتر در پیوند بوده است (ر.ک: *جمهره الانساب* ابن حزم اندلسی، تحقیق عبدالسلام محمد هارون، مصر، ۱۳۹۱ هجری: ص ۴۴۹).

۶. ابیات عربی آن چنین است:

ولم یبد للاتراب من ثدیها حجمٌ ... صغیرین نوعی البهم یا لیت انّنا

الی الیوم لم نکبر و لم تکبر البهم ... قبیل الصبح او قبلت فاها

(*اغانی*: ۱۱/۲)

۷. بیت عربی چنین است:

بربّک هل ضممت الیک لیلی ... (*اغانی*: ۲۴/۲)

منابع

۱. ابن قتیبه دینوری، ابومحمد عبدالله (۱۹۶۴ م)، *الشّعر و الشّعرا*، بیروت، دارالثقافه.

۲. احمدنژاد، کامل (۱۳۷۸)، *لیلی و مجنون* با مقدمه کراچکوفسکی، چاپ سوم، تهران، زوّار.

۳. اصفهانی، ابوالفرج (۱۳۶۴ هـ‌ق ۱۹۲۸ م)، *الاغانی*، جلد ۲، مصر، قاهره، دارالکتب المصریه.

۴. امیر معزی، محمدبن عبدالملک نیشابوری (۱۳۱۸)، *دیوان اشعار*، به اهتمام عباس اقبال، تهران، کتابفروشی اسلامیه.

۵. باباطاهر همدانی (۱۳۳۴)، *دیوان اشعار*، به کوشش وحید دستگردی، چاپ چهارم.

۶. پارساپور، زهرا (۱۳۸۳)، *مقایسهٔ زبان حماسی و غنایی با تکیه بر خسرو و شیرین و اسکندرنامهٔ نظامی*، تهران، انتشارات امیرکبیر.

۷. حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد (۱۳۶۳)، *دیوان*، به کوشش ابوالقاسم انجوی شیرازی، سازمان انتشارات جاویدان.

۸. حاکمی والا، اسماعیل (۱۳۸۶)، *تحقیق دربارهٔ ادبیات غنایی ایران و انواع شعر غنایی*، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.

۹. حسینی، سیدمحمد (۱۳۷۲)، «مجنون و لیلی عربی و لیلی و مجنون نظامی»، مندرج در مجموعه مقالات کنگرهٔ بین‌المللی نهمین سده تولد نظامی گنجوی، جلد ۱، به اهتمام منصور ثروت، انتشارات دانشگاه تبریز.

۱۰. رزمجو، حسین (۱۳۸۲)، *انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی*، چاپ چهارم، مشهد، انتشارات دانشگاه فردوس.

۱۱. سجّادی، ضیاءالدّین (۱۳۷۲)، «لیلی و مجنون در قرن ششم هجری و لیلی و مجنون نظامی»، مندرج در مجموعه مقالات کنگرهٔ بین‌المللی نهمین سده تولّد نظامی گنجوی، جلد ۲، به اهتمام منصور ثروت، انتشارات دانشگاه تبریز.

۱۲. شعار، جعفر (۱۳۷۲)، «لیلی و مجنون و مجنون و لیلی»، مندرج در مجموعه مقالات کنگرهٔ بین‌المللی نهمین سدهٔ تولد نظامی گنجوی، جلد ۲، به اهتمام منصور ثروت، انتشارات دانشگاه تبریز.

۱۳. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۲)، «انواع ادبی شعر فارسی»، مندرج در مجلهٔ رشد ادب فارسی سال هشتم، بهار، شماره ۳۳-۳۲.

۱۴. صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۶)، *تاریخ ادبیات در ایران*، جلد ۲، چاپ هفتم، تهران، انتشارات فردوس.

۱۵. غلامرضایی، محمد (۱۳۷۰)، *داستان‌های غنایی منظوم از آغاز شعر دری تا ابتدای قرن هفتم*، تهران، انتشارات فردابه.

۱۶. کفافی، محمد عبدالسلام (۱۳۸۲)، *ادبیات تطبیقی*، پژوهش در باب نظریه ادبیات و شعر روایی،

ترجمه دکتر سیدحسین سیّدی، مشهد، انتشارات آستان قدس رضوی.
۱۷. منوچهری دامغانی، ابوالنجم احمد بن قوص بن احمد (۱۳۴۷)، *دیوان اشعار*، به کوشش محمد دبیرسیاقی، تهران، زوّار.
۱۸. مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۶۶)، *مثنوی معنوی*، جلد ۱، تصحیح نیکلسون، تهران، انتشارات مولی.
۱۹. شوقی، احمد (۱۹۳۲م)، نمایشنامهٔ *لیلی و مجنون*، مصر، قاهره، فن الطباعه.
۲۰. محجوب، محمدجعفر (۱۳۴۲)، «لیلی و مجنون نظامی و مجنون و لیلی امیرخسرو دهلوی»، مندرج در مجلهٔ سخن، شماره ۷.
۲۱. مجنون، قیس بن ملوّح (بی تا)، *دیوان اشعار* روایه ابوبکر الوالبی، دراسه و تعلیق سیری عبدالغنی، بیروت، دارالکتب العلمیه.
۲۲. ناصرخسرو قبادیانی، ابومعین (۱۳۳۵)، *دیوان اشعار*، به کوشش نصرالله تقوی، اصفهان، کتابفروشی تأیید.
۲۳. نظامی گنجوی، الیاس بن یوسف (۱۳۶۴)، *لیلی و مجنون*، تصحیح بهروز ثروتیان، تهران، انتشارات توس.
۲۴. نفیسی، سعید (۱۳۴۱)، *محیط زندگی و احوال و اشعار رودکی*، تهران، ابن سینا.
۲۵. یوسفی، غلامحسین (۱۳۸۶)، *چشمهٔ روشن*، چاپ یازدهم، تهران، انتشارات علمی.

۱۴

مقایسهٔ چهار لیلی در چهار منظومه
از نظامی گنجوی، امیر خسرو دهلوی، کاتبی شیرازی
و دیوان غزلی منسوب به مجنون

دکتر مهین‌دخت صدیقیان

در بیشتر منابع و مآخذ، لیلی و مجنون یک داستانی عربی ذکر شده است. ابن‌ندیم در کتاب الفهرست[1] در زیر نام عاشقانی که در دوران جاهلیت عشقبازیها داشته‌اند و دربارهٔ آنان تألیفاتی شده است، کتاب مجنون و لیلی را نام می‌برد. نظامی در لیلی و مجنون خود چند بار اشاره می‌کند که این داستان ریشهٔ تازی دارد:

تاریخ‌نویس عشقبازی گوید ز نوشته‌های تازی...

* * *

آوازه روانه شد به هر بوم شد در عرب این فسانه معلوم

سعدی می‌گوید:

اگر عداوت و جنگ است در میان عرب میان لیلی و مجنون محبت است و صفاست

در این مقاله، ویژگیهای لیلی در چهار منظومه باهم مقایسه شده است و

خطوط اصلی آن چون طرز آشنایی عاشق ومعشوق، توصیف روی و موی لیلی و جای او در جایگاه عشق، وجود رقیب از سوی عاشق یا معشوق،عذرا ماندن معشوق، مرگ و سرانجام عشق در آن چهار منظومه آورده شده است.

آنچه مسلم است لیلی و مجنون نظامی سرمشق و الگوی آن سه بوده است و وقتی شاعری چون کاتبی شیرازی خود مطلبی بر داستان می‌افزاید، باز آن افزوده را هم به‌نظامی نسبت‌می‌دهد،گویی همهٔ آنان به استادی نظامی اعتراف دارند و با اینهمه از کار او نظیره‌سازی کرده و طبع خویش را آزموده‌اند. امری که در میان قدما معمول و مرسوم بوده است. جامی، بهارستان و قاآنی، پریشان خود را از روی گلستان سعدی ساخته‌اند. خسرو و شیرین‌های بسیاری از روی شیرین و خسرو نظامی ساخته شده است و امری که در ادب امروز ناپسند می‌نماید و تأکید پیوسته‌به‌ابتکار و نوآوری است.

لیلی از زبان نظامی[۲]

سر دفتر آیت نکویی — شاهنشه ملک خوبرویی
فهرست جمال هفت پرگار — از هفت خلیفه جامگی خوار
محراب نماز بت پرستان — قندیل سرای و شمع بستان
آفت نرسیده دختری خوب — چون عقل به نام نیک منسوب
آهو چشمی که هر زمانی — کشتی به کرشمه‌ای جهانی
زلفش چو شبی، رخش چو باغی — یامشعله‌ای به چنگ راغی
کوچک دهنی بزرگ سایه — چون تنگ شکر، فراخ مایه
محجوبهٔ بیت زندگانی — شه بیت قصیدهٔ جوانی
در هر دلی از هواش میلی — گیسوش چو لیل و نام لیلی

لیلی ساختهٔ‌نظامی محافظه‌کار و ترسوست و با آنکه عاشق می‌نماید چون عاقلان، سنجیده عمل می‌کند. وقتی پدر می‌خواهد او را به همسری ابن سلام درآورد، نیم صدایی‌هم به اعتراض برنمی‌دارد و از عشقی که به قیس مجنون شده در سودای خود دارد، کلمه‌ای بر زبان نمی‌آورد.

امّا با آنکه شوهر می‌کند، دوشیزه می‌ماند. اصلی که در تمام منظومه‌های عاشقانه فارسی چون یک اصل حفظ می‌شود. ویس در ویس و رامین و زلیخا در داستانهای یوسف و زلیخا با آنکه هر دو همسرانی شهوتران دارند، به یاری قدرتهای غیبی تا وصال عاشق‌واقعی، باکره می‌مانند.

سوز و گداز لیلی را در خانهٔ شوهر هیچ کس نمی‌بیند. او با دل خونین پیوسته لب خندان دارد.

چون شمع به خنده رخ برافروخت　　خندید و به زیر خنده می‌سوخت

و وقتی ابن سلام، شوی او می‌میرد، به‌رسم عرب که زنان شوهر مرده باید دو سال در خانه بمانند و کسی روی و مویشان را نبیند، چنین می‌کند و در سوگ شوی مرده، نوحه و شیونی تماشایی دارد. به نام شوی می‌سراید و به یاد عاشق می‌گرید:

اشک از پی دوست دانه می‌کرد　　شوی شده را بهانه می‌کرد

شویش ز برون پوست بودی　　مغزش همه دوست دوست بودی

پاکدامنی لیلی همچون شیرین از سوی سراینده‌اش با دقت پاس داشته می‌شود و نظامی که ویس را الگوی بدنامی یک معشوق می‌داند و بارها و بارها در منظومهٔ خسرو و شیرین به این نکته اشاره دارد، می‌کوشد آفریده‌های او بی‌پروایی و جسارت را از ویس نیاموزند و خود درس طعمه و دام به آنان می‌دهد تا عاشقان را به همسری درآورند. به هر حال مجنون را که در عشق از خسرو پاکبازتر است و خود با جسم و تن بیگانه است، آسانتر رام می‌کند.

لیلی در سرتاسر دوران عشق افسانه شده‌اش، تنها چند پیام و نامه برای مجنون می‌فرستد و یک دو دیدار بسیار محجوبانه با او دارد. در اولین دیدار، در ده قدمی پشت سر مجنون می‌ایستد و می‌گوید:

زین گونه که شمع می‌فروزم　　گر پیشترک روم بسوزم

زین بیش قدم زدن هلاک است　　در مذهب عشق عیبناک است

او نیز که عاشق تمام است　　زین بیش غرض بر او حرام است

واز مجنون‌می‌خواهدبیتکی‌چندازعاشقانه‌هایش‌توسط قاصد برای او بفرستد

و پیامهای لیلی نیز همه‌توسط‌پیام‌آوری‌به‌مجنون‌داده‌می‌شود.یک‌بارکه قاصد لیلی به فرمودهٔ خود او مجنون را می‌آزماید، از او می‌پرسد، آیا می‌خواهی یار نزد تو آید و در کنارت بنشیند؟ مجنون پاسخ می‌دهد:

گفتا مکن ای سلیم دل‌مرد　　پیرا من این حدیث ناورد
چون من شده‌ام به بوی می مست　　می را نتوان گرفت بر دست

و نظامی چون خانهٔ عشق آنها را آباد می‌خواهد، آن دو را پیوسته دور از هم نگه می‌دارد و جام وصل در دست، آنها را از این سوی به آن سوی می‌کشاند. مجنون چنین است:

می‌کرد ز طبع دست کوتاه　　معشوقه بهانه بود در راه
زآن کام نجست زآن پریزاد　　تا خانهٔ عشق ماند آباد

عشق لیلی برای مجنون رسنی است تا او را از چاه تن برهاند:

در چاه، تن تو جایگیرست　　از سلسله‌ایت ناگزیر است
افتادهٔ غم درین گذرگاه　　بی سلسله کی برآید از چاه
آن سلسله زلف دلبران است　　و آن نیز به دست دیگران است
من کی بت دیگران پرستم　　کاوّل بت خویش را شکستم

و اینها اشاره به شوهر داشتن لیلی است.

وصف روی و موی لیلی:

توصیفات همه در حدّ مبالغه است و هیچ نوع ویژگی را در نظر مجسم نمی‌کند. وصف گل و باغ است و هریک مشبّه بهی برای سرو روی لیلی. شاعر بیش از آنکه صورت لیلی را بنماید، هنر خویش را نشان می‌دهد. هر نوع تشبیه از مشروط و عکس و ... در آن دیده می‌شود:

مه گر شکرین بود تو ماهی　　شه گربه دو رخ بود تو شاهی
گل در قصبی و لاله در خز　　شیرین و رزین چو شیرهٔ رز
باغ ارچه گل و کلاله دارست　　از عکس رخت نواله خوارست
اطلس که قبای لعل شاهی است　　با قرمزی رخ تو کاهی است

زابروی تو هر خمی خیالی است　　هر یک شب عید را هلالی است
سلطان رخت به چتر مشکین　　هم ملک حبش گرفت و هم چین

* *

ماهی نه چو ماه، کآفتابی　　بر ماه وی از قصب نقابی
سروی نه چو سرو باغ، پر بر　　باغی نه چو باغ خلد بی در
شیرین سخنی که چون سخن گفت　　بر لفظ چو آبش، آب می‌خفت

* *

زلف سیهش به شکل جیمی　　قدّی چو الف، دهن چو میمی
چشمش چو دو نرگس پر از خواب　　رسته به کنار چشمهٔ آب
ابروی به طاق او به هم جفت　　جفت آمده و به طاق می‌گفت
جادو منشی به دل ربودن　　ریحان نفسی به عطر سودن
امّا قدری ز مهربانی　　پذرفته نشان ناتوانی

و تمام زنان ساخته شده به دست نظامی و دیگر صنعتگران زمان همین شکل را دارند. شکلی همگانی و در همین منظومه،زینب رقیب لیلی هم به همین ترتیب و روال از زیبایی برخوردار است.

مرگ لیلی:

لیلی به این علّت می‌میرد که مجنون از پل گذشته است و رسن گیسوی لیلی او را به منتها رسانده است.

هیکل دو، ولی یکی است بنیاد　　چون لام و الف که لام الف باد

و در بستر مرگ راز دل به مادر باز می‌گوید. وصیّت شورانگیز او به مادر از بخشهای زیبای منظومه است و از مایه‌های غنایی بسیار برخوردار است. مجنون بعد از چند روزی که از مرگ لیلی با خبر می‌شود بر تربت او جان می‌دهد و هر دو یار را در کنار هم به خاک می‌سپارند.

سرانجام:

این دو عاشق ناکام در آن جهان کامروا خواهند شد. زید در خواب می‌بیندکه

دو یاردر بهشت باهمند:

هر کو نخورد در این جهان بر زین گونه کشد در آن جهان سر

لیلی امیر خسرو دهلوی[۳](۶۵۱ـ ۷۲۵)

در این مثنوی، که در همهٔ جزئیا همان است که نظامی دارد، در کلیات تفاوتی هست. نظامی لیلی را به شوهر می دهد و امیرخسرو برای مجنون زن می‌گیرد. یکی رقیب آن سری می‌آفریند و دیگری رقیب این سری. امّا وجود رقیب در همهٔ منظومه‌های عاشقانهٔ کلاسیک اصل ثابت است. اصلی چون عذرا ماندن معشوقان. زن مجنون خدیجه دختر نوفل است و مجنون شب زفاف گریان می‌گریزد و لیلی مبارکبادی پر از طنز و زخم زبان برای او می‌فرستد. بی‌کم و کاست شبیه‌طعنه‌نامه‌های شیرین وقتی که خسرو با شکر عروسی می‌کند و مجنون در این منظومه به پاکدامنی مجنون نظامی که بر سر تربت معشوق جان می‌دهد، نیست این مجنون دست کم کالبد بیجان لیلی را در آغوش می‌گیر دو جان می‌دهد.

زیبایی لیلی را امیر خسرو چنین توصیف می‌کند:

مشعل کش آفتاب و انجم دیوانه کن پری و مردم

تارا جگر متاع جانها بنیاد شکاف خان و مانها

سلطان شکر لبان آفاق لشکرشکن شکیب عشاق

گردن زن عافیت فروشان تشویش ده صلاح کوشان

سر تا به قدم کرشمه و ناز هم سرکش حسن و هم سرانداز

همخوابهٔ لاله، گیوانش همشیرهٔ انگبین، دهانش

خورشید، غلام‌زادهٔ او مه، داغ حبش نهادهٔ او

لیلی نامی که مه غلامش خالش نقطی ز نقش نامش

لیلی و مجنون کاتبی شیرازی[۴](قرن نهم)

کاتبی در پایان مثنوی ۲۱۶۰ بیتی خود که جابجا غزل‌هم دارد، می‌گوید: نظامی در مقدمهٔ لیلی و مجنون گفته است که در سفری به عربستان، از سرزمینی چون دوزخ می‌گذشته است که ناگهان به شهری چون یاقوت برخورده است که از

خوشی آب و هوا چون بهشتی بوده در دل دوزخی با خوبانی در زیبایی بیمانند:

القصه به شهر چون رسیدم　　این نسخه در آن دیار دیدم
لیلی مجنون چنانکه گفتم　　از مردم آن زمین شنفتم

و از قول نظامی نقل می‌کند که روندگان به من گفتند که این وادی، وادی لیلی و مجنون است. و توصیفات کاتبی از آن دیار و مقبرهٔ آن دو دلدار، که از تخیلات شاعرانهٔ او نشأت می‌گیرد، خالی از لطفی نیست:

از تربتشان دو چشمه زاده　　وآن هر دو به یکدیگر فتاده
در مقبرشان دو بید خرّم　　پیچان شده چون دو رشته باهم
زان بادیه هر گیاه اخضر　　پیچان شده بر گیاه دیگر
هر سبزه در آن چهار دیوار　　گلهای دو رنگ آورد بار
هر گل که از آن گیاه روید　　دیوانه شده هر آنکه بوید
هر جانوری کز آن گیه خورد　　مویی شده استخوانش از درد
عشقی که ز قید نفس پاک است　　چندین اثرش در آب و خاک است

با آنکه کاتبی سفر به عربستان و وجود شهری چون بهشت و دیدن آرامگاه لیلی و مجنون و به‌دست آوردن نسخه‌ای از عشق آنان را در آن دیار به نظامی نسبت می‌دهد، در لیلی و مجنون نظامی چنین روایتی وجود ندارد. سخنان بی‌پایه و منسوب کردن امری غیرواقع به کسی، در میان گذشتگان سابقه دارد و به همین جهت اطمینان کردن به مدارکی از این دست، بدون داشتن شاهد و قرینه‌های دیگر دور از احتیاط است.

به هر حال با آنکه کاتبی نظر بر لیلی و مجنون نظامی دارد ولی لیلیی که او می‌آفریند زبان آورتر و بسی جسورتر از لیلی‌های نظامی و امیرخسرو است و تابع ویژگیهای زمانهٔ خود اوست. در اینجا وقتی مادر لیلی از قصهٔ عشق او با خبر می‌شود و از مکتب بازش می‌گیرد، لیلی بیقراری آغاز می‌کند و مادر برای ترساندن او می‌گوید که راز رسواکنندهٔ او را با پدر در میان خواهد نهاد و لیلی لب می‌بندد و آرام می‌ماند. پدر لیلی که در این منظومه شاه هم هست فردی غیر تمند است؛ اما

اوهنگامی از راز عشق آن دو دلداده آگاه می‌شود که از هر بیت و غزلی نام لیلی و مجنون به گوشها می‌رسد:

چون قصهٔ عشق آن دو غمخوار　　افتاد زخانه‌ها به بازار
هر بیت و غزل که در جهان بود　　مجنونی و لیلیی در آن بود

و شاه یکروز درگذر از معبر، صدایی محزون می‌شنود و چون خوب گوش فرا می‌دهد باز نام لیلی و مجنون را می‌شنود و برمی‌آشوبد:

ز آن حرف خطا، شه غم آلود　　چون خامه برآمدش ز سر دود
ترسید که فاش گردد این راز　　آماج ترانه گردد این ساز
بر گوهرش آورد شکستی　　با سنگ ملامتی ز دستی

لیلی که در آن دو روایت فقط نقش معشوق را دارد، در این یکی جسارت یک عاشق را هم داراست و برخلاف آن دو لیلی که چون یک نقش در منظر می‌نشستند و مجنون بیچاره را به نظاره می‌نشاندند،در این یکی لااقل خاکی بر سر می‌ریزد

او بر سر کوه خاک بر سر　　من ریخته کوه خاک بر سر
او پای طلب زده به هر سنگ　　من سرزده همچو پای بر سنگ

مجنون نظامی بارها و بارها تردید می‌کند که اصلاً لیلی از عشق او باخبر هست یا نه. امّا لیلی در این اثر چون چند قرن بر او گذشته، صاحب آن دل و جرأت شده است که بعد از مرگ ابن سلام، شوهرش، مجنون را به خود بخواند و بگوید:

باشد که دمی به هم نشینیم　　بی‌زحمت غیر، هم ببینیم

و ساعتهای متمادی با یکدیگر می‌نشینند و راز دل می‌گویند بی‌زحمت قاصدی، که نظامی در نزدیکترین برخوردها نیز یک لحظه تنها رهایشان نمی‌کرد تا مبادا باعث حرف و سخنی برای آفریننده‌اش شود.

در اینجا لیلی را به زور و بی‌دلخواه او شوهر می‌دهند و این اجبار و ناخواهانی برخلاف کار نظامی، همه‌جا آشکار است. از زبان لیلیٰ وقتی او را به خانه شوهر می‌برند، می‌سراید:

آن کس که به دوزخ آورندش　　خود می‌نرود که می‌برندش

چون مرده نه خود روان به گورم　　کایام همی برد به زورم
گر ابن سلام شوی من شد　　دور از تو نقاب روی من شد
او با تو کجا شود مقابل　　او هست به پهلوو تو در دل

و جایی دیگر می‌گوید:

او مرده و گور، شوهر او　　همسایه نکیر و منکر او

و ابن اسلام که خود عاشق روی لیلی است و می‌بیند که لیلی چون شمایلی بی‌روح و روان است، قصد جان مجنون می‌کند:

دانست که پیش آن شمایل　　مجنون رمیده است مایل
برداشت پی هلاک مجنون　　بر تیغ کمر چو دور گردون

امّا نمی‌تواند مجنون را بکشد زیرا درندگان انس گرفته با مجنون او را ازهم می‌درند و وقتی خبر مرگ شوی به لیلی می‌رسد با دهان پرخنده چون شمع گریستن می‌گیرد و درس ریاکاری به دیگران می‌آموزد.

وصف لیلی در لیلی و مجنون کاتبی:

همچنان تقلید از نظامی نظامی است و پای در جای پای او دارد:

جان داروی آب زندگانی　　دلگرمی آتش جوانی
گلدستهٔ باغ دلنوازی　　بتخانهٔ کفر عشقبازی
رونق ده نوبهار خوبی　　رونق شکن بهشت طوبی
سر فتنهٔ آفتابرویان　　سر حلقهٔ عنبرین مویان
چشمش به ستاره راه می‌زد　　مژگانش سنان به ماه می‌زد
در مو چو فلک خمی فکنده　　در گردن عالمی فکنده
مه غالیه‌دان دایهٔ او　　خورشید به زیر سایهٔ او
از نازکی کمر که او داشت　　گفتی که به دل خیال مو داشت
زابرو، مژه‌اش کمان گشاده　　صد تیر به یک کمان نهاده
باغی نشکفته گلبنش دام　　ماهی بنهفته، لیلیش نام

از شگفتیهای این روایت اینکه مجنون یک بار برای دیدار یار، از چوپان

ابن‌سلام، شوی لیلی، درخواست می‌کند به او پوستین گوسفندی بپوشاند و همراه با گله به چادر یار برد و چوپان چنین می‌کند. وقتی چشم مجنون گوسفند شده بر لیلی می‌افتد، نعره می‌زند و بیهوش بر خاک می‌طپد و قصاب با تیغ و ساطور برای بریدن سر این گوسفند که در حال حرام شدن است می‌رسد ولی چوپان بموقع او را نجات می‌دهد و لیلی را به دیدارش می‌آورد و پس از آن همین چوپان قاصد دو یار می‌شود و پیغامها می‌برد و می‌آورد و پس از او طبیبی این وظیفه را عهده‌دار می‌شود.

مرگ لیلی:

در اینجا لیلی به بیماری زرک ـ احتمالاً یرقان ـ می‌میرد:

بگرفت زرک عنان جانش　　بر بود ز کف اجل عنانش
آن گلبن نو شکفته شد زرد　　و آن چشمهٔ آفتاب شد سرد
لیلی بگذشت زین گذرگاه　　صد قافله جانِ خلق همراه

امّا مجنون به همان سیاق امیر خسرو، چون از مرگ لیلی باخبر می‌شود، بر سر جنازهٔ او جان به جان آفرین تسلیم می‌کند و به جای آن مجنون دل به قیامت و حشر و وصال آن سری بسته، ایمان ازکف داده،می‌ترسد که یاران آن جهانی، مانع وصال او حتی در عالم دیگر باشند! :

یارانت درین جهان غدّار　　با من نگذاشتند یک بار
آنان که در آن جهانت یارند　　مشکل که همت به من گذارند

و می‌گوید:

زین ره که شدی تو، واپسم من　　تا چشم به هم زنی، رسم من

این را می‌خواند و سر بر پای یار می‌نهد و جان می‌دهد. و جانوران محشور با او نیز همه از غم او جان می‌دهند و اهل قبیله شگفت‌زده از این ماجرا، دو یار جانی را می‌شویند و کفن می‌پوشانند و آنها را رو به قبله می‌خوابانند. امّا آن دو یار ازقبله رومی‌گردانند و رو بروی هم قرار می‌گیرند:

چون روی به قبله‌شان نهادند　　هم روی به یکدیگر فتادند

و آرامگاهی که برای آن دو ساخته‌اند تا ابد الاباد پایدار خواهد ماند.

لیلی در سرودهٔ مجنون[۵]:

چهارمین و آخرین منظومهٔ لیلی و مجنون که نه مثنوی بل غزل است و به مجنون،عاشق لیلی نسبت داده شده است، سروده‌ای است که سرایندهٔ ناشناسی آن رابه مجنون بی‌نصیب مانده از عشق معشوق هدیه کرده است و می‌تواند سرودهٔ هر عاشق مجنون دیگری هم باشد. ابوبکر نوالبی جمع‌آورندهٔ آن است. کتاب به زبان عربی است و در جمادی‌الاخر سال ۱۳۱۰ هجری در بمبئی چاپ سنگی شده است.

داستان لیلی و مجنون در این دیوان از قول راویان مختلف آورده شده است امّا تقریباً همان است که نظامی و دیگران‌هم آورده‌اند، جزاینکه در اینجا لیلی، دختر عموی مجنون است و این دو یکدیگر را نه در مکتب که در میان گله‌های گوسفند می‌بینند و به یکدیگر دل می‌بازند. در انیجا لیلی آشنا به همهٔ معارف زمان خویش است. شعر و ادب و جنگهای عرب را در ایام جاهلیّت به کمال و تمام می‌داند. شعر بسیار در حفظ دارد و جوانان بنی‌عامر با او می‌نشینند و مشاعره می‌کنند.

در انیجا ویژگیهایی متفاوت با دیگر معشوقکان به لیلی نسبت داده می‌شود و او جاحظ و شهلا معرفی می‌شود. دو صفتی که عیب‌گونه است و مجنون به علّت آن مورد ملامت خلق قرار می‌گیرد. چشمان برآمده و سخت خمار دارد و بعلاوه خصره است یعنی بسیار لاغر و ازبس گندمگون‌است،به سیاهی می‌زند؛ امّا مجنون همین مجموعه را دوست می‌دارد:

یقولون لیلی سوده حبشیة فلو لا المسک اسود ما کان غالیاً

و گردن او سخت مورد توجه و ستایش است، بلند و کشیده چون گردن غزال و لیلی چون چشم و گردن آهویی دارد، مجنون را با آهوان صحرا محشور کرده است.

**پی نوشتها

۱. الفهرست، ص ۵۴۳.

۲. نظامی گنجوی. لیلی و مجنون، (چاپ شوروی).

۳. امیر خسرو دهلوی. لیلی و مجنون، (چاپ شوروی).

۴. کاتبی شیرازی. لیلی و مجنون، به اهتمام کوهی کرمانی.
۵. دیوان مجنون (به زبان عربی)، جمع‌آوری ابوبکر نوالبی. (چاپ سنگی بمبئی).