فصلنامه علمی پژوهشی زبان و ادب فارسی - دانشکده علوم انسانی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج -سال یازدهم / شماره ۳۸/ بهار ۱۳۹۸

بررسی و تحلیل سیر روایی داستان لیلی و مجنون در قرن دهم

بهاره ظریف عمارت‌ساز[۱]
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی - واحد نیشابور

چکیده

داستان لیلی و مجنون در تمام ادوار شعر فارسی مورد توجه و استقبال قرار گرفته و آثار فراوانی با نام و شرح دلدادگی لیلی و مجنون پدید آمده است. برجسته ترین لیلی و مجنون به فارسی از نظامی است و شاعران بسیاری در حوزهٔ لفظ و محتوا از او تقلید کرده‌اند که از این میان آثار شاعرانی چون جامی و مکتبی و هاتفی برجسته‌تر است. پژوهشگران بسیاری، گسترهٔ این تقلید را در همهٔ دوره‌های لیلی و مجنون‌سرایی به نظامی نسبت داده‌اند که در مقالهٔ حاضر، به روش توصیفی- تحلیلی و مقایسه‌ای به نقد این موضوع پرداخته شده است. بدین منظور، منظومه های لیلی و مجنون هلالی جغتایی، قاسمی

تاریخ دریافت:۹۷/۱۰/۲۵ تاریخ پذیرش:۹۸/۳/۱۷

۱. bh.zarif@gmail.com

گنابادی و عبدی بیگ نویدی شیرازی که هر سه در قرن دهم به نظم کشیده شده‌اند، در نظر گرفته شده و با آثار نظامی، مکتبی و هاتفی مقایسه شده‌اند. نتیجهٔ این بررسی نشان می‌دهد که سرایندگان سه منظومهٔ سروده شده در قرن دهم، در طرح‌ریزی نقش‌مایه‌های داستان خود بیش از نظامی، تحت تأثیر مکتبی و هاتفی بوده‌اند و درعین حال، ابتکار و نوآوری داشته‌اند.

کلیدواژه‌ها: لیلی و مجنون‌سرایی، نظامی، مکتبی، هاتفی، هلالی جغتایی، قاسمی، عبدی بیگ نویدی شیرازی.

مقدمه

مثنوی سرایی و به نظم کشیدن منظومه‌های داستانی از آغازین دوره‌های پیدایش ادب فارسی، مورد توجه شاعران ایرانی بوده است. به‌طور قطع می‌توان گفت هیچ دوره‌ای در تاریخ ادبیات فارسی نیست که آثار شاخصی از این دست در آن به‌وجود نیامده باشد. از میان این منظومه‌های داستانی که دارای ریشه‌های متنوع بودند و با درون مایه‌های مختلفی به نظم کشیده می‌شدند، منظومه‌های بزمی و عاشقانه به طرز چشمگیری مورد توجه واقع شدند. «علت اساسی این امر وجود داستان‌های عاشقانه در ادبیات پهلوی و تأثیر آن در ادب فارسی بوده است» (رضایی اردانی،۱۳۹۱: ۴۳). غلام‌رضایی در این‌باره می‌نویسد: «پس از عهد فردوسی و تثبیت ملیت ایرانی، داستان‌های بزمی نضج می‌یابد و چون از سویی مردم به آن‌ها علاقه دارند و از سوی دیگر پادشاهان و امیران منطقه‌ای به این داستان‌ها مهر می‌ورزند، شاعران نظم آن‌ها را آغاز می‌کنند» (غلام‌رضایی، ۱۳۹۳: ۵). آنچه مسلم است اینکه، به اندازه‌ای که نظامی در این حوزه درخشید و محبوبیت کسب کرد، هیچ شاعر دیگری از این موفقیت برخوردار نشد. به همین علت از نخستین سدهٔ پس از نظامی، نظیره‌گویی و سرودن منظومه‌های داستانی به پیروی از وی آغاز شد. این شیوه به‌ویژه در سده‌های نهم و دهم روند رو به رشدی پیدا کرد و آثار فراوانی در این حوزه به‌وجود آمد. خزانه‌دارلو معتقد است که «نضج حرکت به سوی منظومه-سرایی، در قرن نهم و توسعهٔ آن از قرن دهم تا دوازدهم است» (خزانه‌دارلو،۱۳۷۵: ۱۲). ریپکا

نیز در این‌باره می‌گوید: «در دورهٔ تیموری مجموعه‌ای کامل از شاعران بودند که کوشیدند با سرودن خمسه روشناس شوند، اما کمتر توانستند بیش از یک یا دو مثنوی بسرایند. اینکه شمار اندکی از این مثنوی‌ها به‌دست مانده- و بیشتر در یک نسخه تنها- بی‌گمان نمایشگر ناتوانی این شاعران است» (ریپکا،۱۳۸۳: ۵۱۱/۱). ذوالفقاری در مقدمهٔ لیلی و مجنون مکتبی شیرازی، عصر تیموری و صفوی را دورهٔ شکوفایی نظیره‌گویی و رونق کمّی منظومه سرایی و داستان پردازی می‌داند (مکتبی شیرازی،۱۳۸۹، مقدمه: ۱۹). بررسی نظیره‌های پدید آمده مرتبط با آثار نظامی، به لحاظ کمیت نشان می‌دهد که حجم بسیاری از آنها، به تقلید از داستان لیلی و مجنون سروده شده است. به گفتهٔ ذوالفقاری: «پس از مکتبی و در عصر او بیش از ۱۰ منظومه خلق شد» (ذوالفقاری،۱۳۹۴: ۷۰۹). اما در مورد کیفیت این آثار صفا معتقد است: «ویژگی همهٔ این منظومه‌ها، نازل‌تر بودن آنهاست از آنچه پیشتر تا عهد جامی و هاتفی ساخته شده بود و ساده‌تر بودن و کوتاه‌تر بودن» (صفا،۱۳۶۲، ۵/۱: ۵۹۴). منظومه‌های لیلی و مجنون که به اعتقاد غالب پژوهشگران به تقلید از نظامی سروده شده‌اند بسیارند. باباصفری بر این باور است که : «بیش از یک‌صد تن از شاعران ادب فارسی این داستان را به تقلید از وی به نظم درآورده و جمع کثیری از سرایندگان نیز منظومه‌های دیگر خود را بر وزن لیلی و مجنون او سروده‌اند» (باباصفری،۱۳۹۲: ۴۳۸). با توجه به فراوانی آثار فارسی سروده شده با نام لیلی و مجنون در دوره‌های مختلف ادبی، ضرورت بررسی این منظومه‌ها به جهت مشخص نمودن میزان تأثیرپذیری آنان از منظومهٔ نظامی و تأثیرگذاری بر یکدیگر لازم و درخور فایده به نظر می‌رسد. بر خلاف ادعای بسیاری از محققان، مبنی بر اینکه تمام مقلدان لیلی و مجنون نظامی در لفظ و محتوا تابع او بوده‌اند، بررسی نظیره‌های شکل گرفته در سده‌های بعد مشخص می‌کند که همهٔ سرایندگان لیلی و مجنون، در ترسیم داستان خود پیرو نظامی نبوده و تنها چهارچوب اصلی روایت را به شیوهٔ وی پرداخته‌اند و در طرح‌ریزی نقش‌مایه‌های فرعی داستان، به میزان قابل توجهی به نمونه‌های برجسته‌ای چون آثار مکتبی و هاتفی توجه داشته‌اند. در این پژوهش که از نوع کتاب‌خانه‌ای بوده و با روش توصیفی-تحلیلی و مقایسه‌ای انجام شده است، برای

اثبات این مسأله که در تمامی نظیره‌ها نگاه شاعران صرفاً متوجه به نظامی نبوده است، به بررسی و تحلیل سیر روایت داستان لیلی و مجنون در سه منظومهٔ شکل گرفته در قرن دهم یعنی «لیلی و مجنون» هلالی جغتایی، «لیلی و مجنون» قاسمی گنابادی و «مجنون و لیلی» عبدی بیگ نویدی شیرازی پرداخته شده است و هدف از آن پاسخ به این پرسش است که این سه شاعر، در طرح ریزی و ترسیم داستان لیلی و مجنون به چه اندازه به نظامی، مکتبی و هاتفی توجه داشته اند؟ و آیا این سرایندگان همگی در مقام یک مقلّد و بی‌بهره از نوآوری هستند؟

پیشینهٔ پژوهش

پیرامون بررسی سیر روایت داستان لیلی و مجنون در یک برههٔ تاریخی، تاکنون پژوهشی به‌صورت مستقل انجام نشده است، اما در حوزهٔ مقایسهٔ منظومه‌های لیلی و مجنون با یکدیگر یا با اثر نظامی، پژوهش‌هایی صورت گرفته است. پژوهش‌هایی که به صورت مستقیم، منظومه‌ها و روایت‌های به وجود آمده در سدهٔ دهم هجری را مورد بررسی قرار داده‌اند به شرح ذیل است:

اختیاری (۱۳۸۹) در مقاله‌ای تحت عنوان «لیلی و مجنون قاسمی گنابادی و مقایسه با لیلی و مجنون‌های برجستهٔ سدهٔ نهم» پس از معرفی منظومهٔ لیلی و مجنون قاسمی و نقد نسخ آن، به مقایسهٔ مقدمه و اوج داستان، در این اثر با سه منظومهٔ لیلی و مجنون جامی، مکتبی و هاتفی پرداخته است. درودگریان (۱۳۸۸) نیز در مقاله‌ای با نام «مقایسهٔ مجنون و لیلی عبدی بیگ نویدی با لیلی و مجنون نظامی» ضمن معرفی نویدی و آثار او به مقایسهٔ منظومهٔ مجنون و لیلی وی با اثر نظامی از جنبهٔ محتوایی در سه سطح عقاید شیعی و کلامی دو شاعر، دیدگاه‌های آنها نسبت به شاعری، زن و عشق و سپس مشابهت‌های داستانی می‌پردازد. در بَعد ساختاری- زبانی نیز به ویژگی‌های سبکی منظومهٔ نویدی اشاره می‌کند. تفاوت پژوهش حاضر با جُستارهای یاد شده در این است که همهٔ روایات موجود از داستان لیلی و مجنون در سدهٔ دهم را هدف قرار داده و از منظر میزان تأثیرپذیری از روایت‌های برجستهٔ پیشین و نیز نوآوری و ابداع در نقش‌مایه‌ها و وقایع داستان به آنها می‌پردازد.

معرفی منظومه‌های لیلی و مجنون سدهٔ دهم هجری

بدرالدین هلالی جغتایی استرآبادی از شاعران دورهٔ تیموری و سده‌های نهم و دهم هجری بوده است. وی داستان لیلی و مجنون را در سال ۹۲۰ سروده است. تعداد ابیات این مثنوی ۱۰۳۵ بیت است که به همت وجیهه پناهی بر اساس نسخهٔ منحصر به فرد کتابخانهٔ ملی تبریز تصحیح شده است. شاعر دیگر، قاسمی گنابادی است. او که در جوانی شاگرد هاتفی بوده است (نفیسی، ۱۳۴۴: ۴۱۰) منظومه‌ای به نام لیلی و مجنون سروده است. این اثر که ۲۷۶۰ بیت دارد، از سوی زهرا اختیاری تصحیح و چاپ شده است. تاریخ سرایش اثر به تصریح شاعر، (نظم ازلی=۹۷۱) می‌باشد:

تاریخ وی از ره معانی نظم ازلی‌ست اگر بدانی

(قاسمی گنابادی،۱۳۹۳: ۱۹۸)

عبدی بیگ نویدی شیرازی، از شعرای متوسط دورهٔ صفویه است که زمان حیات وی مصادف با دورهٔ حکومت شاه تهماسب صفوی بوده است و در دفتر اداری شاه تهماسب به شغل دیوانی اشتغال داشته است (نویدی شیرازی،۱۹۶۶، مقدمه: ۷). وی مثنوی لیلی و مجنون را به‌سال ۹۴۷ در مدت دو ماه که در شهر تبریز، نخستین پایتخت صفویه، حضور داشته، سروده است (همان، ۸). تعداد ابیات این مثنوی ۲۴۲۰ بیت می باشد و تنها نسخهٔ چاپی موجود آن، توسط ابوالفضل هاشم اوغلی رحیموف، پژوهشگر اهل شوروی تصحیح و در مسکو چاپ شده است.

بررسی سیر روایی داستان در لیلی و مجنون هلالی، قاسمی و نویدی

تمامی منظومه‌های مورد بررسی در این پژوهش به لحاظ چهارچوب کلی محتوا به شیوهٔ نظامی پرداخته شده‌اند؛ یعنی نقش مایه‌های اصلی داستان چون: آغاز عشق در مکتب، خواستگاری از لیلی، ازدواج لیلی، جنگ نوفل با قبیلهٔ لیلی و وفات لیلی و مجنون در هر سهٔ این منظومه‌ها وجود دارد. شاعران یاد شده اگرچه کمال حق شناسی را نسبت به نظامی به‌عنوان

آغازگر نظم این داستان به‌جا آورده و وی را با احترام تمام ستوده و به استادی‌اش اعتراف کرده‌اند، اما در طرح‌ریزی سایر بخش‌های روایات خود، چندان پایبند به داستان او نبوده و با تکیه بر نوآوری‌های شخصی، نقش‌مایه‌های متفاوتی را شکل داده‌اند که آنها را در سه منظومه مورد بررسی و تحلیل قرار می‌دهیم:

۱-منظومهٔ هلالی

در منظومهٔ هلالی جغتایی چندین نقش‌مایه دیده می‌شود که در اثر نظامی نشانی از آنها نیست. از جمله تصویری که در ابتدای داستان آمده است. قیس نوزاد در بدو تولد ناآرام و بیقرار است و تنها وقتی چشمش به بانویی زیبارو باز می‌شود، در آغوشش آرام می‌گیرد:

آن نادره طفل نارسیده — از گریه نمی‌گشود دیده
ور دیده به دلبری گشودی — دائم به نظاره باز بودی
بگشاد دو دست در هوایش — می‌زد پر و بال از برایش

(هلالی جغتایی،۱۳۹۳: ۴۳ - ۴۴)

و هرچه می‌گذرد این حالت شیدایی و عشق‌پرستی در او افزوده می‌شود. به گونه‌ای که در ۱۰ سالگی هر روز خود را به قبیله‌ای می‌رساند و در میان خردسالان زیبارو به غزل-خوانی و سخن گفتن از سوز عشق می‌پردازد:

چون از نُه به ده رسید سالش — شد ده صد آنکه بود حالش
هر روز که آفتاب تابان — بر خنگ فلک شدی شتابان
او نیز سمند شوق راندی — خود را به قبیله‌ای رساندی
رفتی به گروه خردسالان — تا دامن دشت چون غزالان

(همان، ۴۵)

پدر و مادر او در پی چاره اندیشی برای این حال بیقرار قیس تصمیم می‌گیرند تا او را برای آموزش و تعلیم به مکتب بفرستند (همان،۴۶). با آشکارشدن ماجرای عشق قیس و لیلی و

منع شدن لیلی از رفتن به مکتب، مجنون بیقرار و بی‌تاب می‌شود و پندهای پدر مؤثر واقع نمی-شود. لذا پدر او به پیشنهاد خویشان و نزدیکان خود به نزد پیری سالخورده که منازل طریقت را طی کرده و به عالم حقیقت رسیده است می‌رود و علاج درد فرزندش را از او می‌خواهد. وی به پدر مجنون پیشنهاد می‌کند که برای جلوگیری از ناآرامی‌های مجنون و کندن مو و خراشیدن روی و سینه، نام لیلی را بر سینهٔ وی بنویسند تا با دیدن نام لیلی از این کار خودداری کند:

گفتا بنویس ای نکو پی لیلی لیلی به سینهٔ وی
این خط چو به لوح سینه باشد از کندن سینه دل خراشد

(همان،۷۱)

پدر مجنون به توصیهٔ پیر مستجاب الدعوه عمل می‌کند و به این ترتیب موفق می‌شوند تا قیس را برای مدتی آرام نگاه دارند. پس از مدتی بر اثر شدت گریه، نقش نام لیلی از سینهٔ قیس شسته می‌شود. با از بین رفتن نقش نام لیلی، مجنون دوباره ناآرام و بی‌تاب، خانه و خانواده را رها می‌کند و به صحرا باز می‌گردد. همین بخش آغازین داستان که سه نقش‌مایهٔ کاملاً متفاوت و تازه نسبت به داستان نظامی در خود دارد، نشان می‌دهد که شاعر بنای تقلید از نظامی را ندارد. نقش‌مایهٔ متمایز دیگر در بخشی از داستان دیده می‌شود که دوستان و نزدیکان پدر مجنون، با دیدن حال پریشان او از دوری فرزندش، به سراغ قیس رفته و به دروغ به او می-گویند:

مهمان دیار ماست لیلی دارد به عزیمت تو میلی

(همان، ۷۷)

و با این دستاویز او را با خود همراه کرده، به خانه می‌برند و برای اینکه بتوانند او را نزد خانواده و در خانه نگاه دارند، به پای او زنجیری می‌بندند. مجنون در چنین شرایطی در سوز و گداز از خداوند طلب رهایی می‌کند و پدر و خویشان که در بند بودن او را بی‌نتیجه و

بی‌فایده می‌بینند، تصمیم می‌گیرند تا او را به نزد طبیبی ماهر که تجویز او علاج هر دردی است ببرند. طبیب با دیدن حال و روزگار مجنون درمی‌یابد که درد وی دردی جسمانی نیست و پس از سؤال و جواب از او، دردش را بیماری عشق می‌داند که دردی درمان ناپذیر است. چون خویشان مجنون، بر خواستن راه درمانی برای درد او پافشاری می‌کنند، طبیب می‌گوید:

گفت آن‌چه شنیده‌ام در این باب　　وصل است علاج درد احباب
وصل است علاج اگر توانید　　این را به وصال او رسانید

(همان، ۸۲)

و به‌این ترتیب، پدر و خویشان مجنون، خود را آمادهٔ رفتن به خواستگاری می‌کنند.

این نقش‌مایه یعنی، ترفند فریب دادن مجنون برای بازگرداندنش به خانه- به بهانهٔ اینکه لیلی در منزل منتظر ملاقات با اوست- در داستان قاسمی هم دیده می‌شود. با این تفاوت که در داستان قاسمی، پدر وی که برای یافتن او راهی بیابان شده، با دیدن وضعیت نامناسب و حال پریشان فرزند از این ترفند استفاده می‌کند:

برخیز که دلستانت امروز　　در منزل ماست، مجلس افروز
مشتاق جمال دلکش توست　　او سوخته هم به آتش توست
بشتاب که فرصت است امروز　　دریاب وصال آن دل افروز

(قاسمی گنابادی، ۱۳۹۳: ۱۰۸)

چنانکه مشخص شد هلالی و قاسمی، هر دو یک نقش‌مایهٔ مشترک را با تفاوت‌های جزئی در منظومهٔ خود گنجانده‌اند. این موضوع دو احتمال را شکل می‌دهد. نخست اینکه قاسمی در به تصویر کشیدن این صحنه، داستان هلالی را پیش چشم داشته است و دیگر اینکه هر دو شاعر، این نقش‌مایه را از منبع دیگری به غیر از نظامی گرفته‌اند که با توجه به هم‌عصر بودن دو شاعر و فاصله زمانی کم بین سرایش آثار، احتمال اول ضعیف به نظر می‌رسد.

دیگر نقش‌مایهٔ متفاوت منظومهٔ هلالی، تصویری است که او ضمن در نظر داشتن فضای اصلی داستان و با یادکرد عناصر محلی مرتبط با آن، از سفر لیلی ارائه می‌دهد. لیلی به همراه قوم خود راهی سفر می‌شود. در هنگام شب که در منزلی اقامت می‌کنند، مهار شتر لیلی گسیخته می‌شود و ناقه از مسیر جدا می‌شود؛ تا از قضا به بیابانی که مجنون در آن اقامت داشت، می‌رسد. مجنون با دیدن ناقهٔ لیلی آن را می‌شناسد و نزد او می‌شتابد. لیلی هم مجنون را می‌شناسد و با یکدیگر ملاقات و گفت‌وگو می‌کنند. لیلی به مجنون پیشنهاد می‌دهد:

برخیز که برکنیم ره را چون باد نهیم سر به صحرا
باشیم به زیر چرخ دوّار جائی که تهی بود ز اغیار
صد سال اگر ز پی بیایند هرگز اثری ز ما نیابند
نه دوست به ما رسد نه دشمن من باشم و تو، تو باشی و من

(هلالی جغتایی،۱۳۹۳: ۹۵ - ۹۶)

اما مجنون که از بدنامی برای لیلی بیمناک است، پیشنهاد او را نمی‌پذیرد:

ترسم که میان جمع اوباش این قصه به تهمتی شود فاش
در معرکه‌ها فسانه گردد در میکده‌ها ترانه گردد
خوش نیست ز هر خسیّ و خاری بر دامن عزّتت غباری

(همان، ۹۶)

در این مقطع از داستان، هلالی نقش‌مایهٔ دیگری را نیز وارد فضای روایت می‌کند. چون لیلی قصد بازگشت به‌سوی کاروان خود را دارد، مجنون از او برای دیداری دوباره درخواست می‌کند. لیلی به او می‌گوید اگر در همین جایگاه منتظر بماند، در مسیر بازگشت از سفر دوباره او را ملاقات خواهد کرد:

مجنون چو شنید این بشارت برخاست به موجب اشارت
گردید به وعده شاد آنجا یک سال بایستاد آنجا

(همان، ۹۷)

در این مدت یک سال که مجنون بی‌حرکت و ساکن به انتظار می‌ایستد، بر اثر بلند شدن و درهم تنیدن موهای او، پرنده‌ای بر سرش آشیانه می‌گذارد:

ایام چو موی او چنان ساخت مرغی به سر وی آشیان ساخت

(همان‌جا)

این نقش‌مایه همانند نقش‌مایهٔ فریب دادن مجنون برای بازگرداندن او به خانه، با تغییراتی کوچک نسبت به داستان هلالی، در داستان قاسمی هم روایت شده است. به این صورت که مجنون به مدت یک ماه به وعدهٔ ملاقات دوباره با لیلی، بی‌حرکت در یک‌جا می‌ایستد و در این مدت زاغی بر سر او آشیانه می‌گذارد. تفاوت این صحنه با روایت هلالی در این بخش نقش‌مایه است که در داستان قاسمی مجنون نه تنها از این حالت در بی‌خبری نبوده و منفعل نیست بلکه با زاغ سخن هم می‌گوید (قاسمی گنابادی،۱۳۹۳: ۱۳۸). پس از بازگشت لیلی نیز، عکس‌العمل هر دو دلداده با عکس‌العمل لیلی و مجنون منظومهٔ هلالی متفاوت است. نه لیلی با دیدن مجنون متعجب می‌شود و نه مجنون آنچنان در بُهت است که لیلی را به‌جا نیاورد:

پیش آمد و گفت ای نکو رای! یک سر همه درد، فرق تا پای
هرچند که داشتی ملالی صد شکر که یافتی وصالی
آن گفت: فغان و وای ویلاه که ایّام وصال هست کوتاه ...

(همان، ۱۳۹)

از ابتکاراتی که در منظومهٔ لیلی و مجنون هلالی دیده می‌شود، پایان صحنهٔ نبرد نوفل با قبیلهٔ لیلی، برای گرفتن موافقت ایشان با ازدواج لیلی و مجنون است. در جنگ نوفل با قبیلهٔ لیلی، لیلی اسیر می‌شود. نوفل دستور می‌دهد تا او را به نزد مجنون ببرند. مجنون چون به وصال لیلی می‌رسد از شدت شرم و ناراحتی حتی به چهرهٔ لیلی نیز نگاه نمی‌کند، زیرا معتقد است که:

وصـــلی کـــه بـــه زور جنـــگ باشـــد نـــامی اســـت کـــه جملـــه ننـــگ باشـــد
بـــی میـــل و رضـــای قـــوم لیلـــی مـــا را نبـــود بـــه وصـــل میلـــی

(هلالی جغتایی،۱۳۹۳: ۱۰۹)

نوفل با شنیدن این حرف، به سپاهیانش دستور می‌دهد تا لیلی را به قبیله‌اش بازگردانند، قبیلهٔ لیلی با شنیدن وصف جوانمردی مجنون تصمیم می‌گیرند تا لیلی را به نکاح او درآورند:

پـــایش بوســـیم بـــا دل صـــاف بیـــرون ننهـــیم پـــا ز انصـــاف
خـــاطر بـــه صـــلاح او گمـــاریم لیلـــی بـــه نکـــاح او درآریـــم

(همان، ۱۱۰)

بخش پایانی این نقش‌مایه یعنی موافقت خانواده و قبیلهٔ لیلی با ازدواج لیلی و مجنون در میان تمام منظومه‌های سروده شدهٔ لیلی و مجنون تا قرن دهم و نیز نظیره‌های به وجود آمده بعد از این قرن، فقط در منظومهٔ هلالی دیده می‌شود و او در به تصویر کشیدن آن ابتکار داشته است.

در داستان قاسمی نیز پس از پایان نبرد نوفل و قبیلهٔ لیلی، ملاقاتی میان لیلی و مجنون شکل می‌گیرد-اگرچه قاسمی از اسیر شدن لیلی حرفی به میان نمی‌آورد، اما روال داستان این-گونه نشان می‌دهد که لیلی به‌دست سپاه نوفل اسیر شده است- مجنون خطاب به لیلی می‌گوید:

هرچنـد کـه کـام مـن وصـال اسـت وصـلی کـه چنـین بـود وبـال اسـت
عاشـق کـه ز عشـق سـینه چـاک اسـت بـد نـام اگـر شـود چـه بـاک اسـت...

(قاسمی گنابادی،۱۳۹۳: ۱۴۶)

به این ترتیب، لیلی را به قبیله برده و به مادر و پدرش می‌سپارد.

نوآوری دیگری که در داستان هلالی به چشم می‌آید، پایان کاملاً متفاوت آن با سایر منظومه‌هاست. پس از موافقت قوم لیلی با ازدواج لیلی و مجنون، این وصلت شکل می‌گیرد.

بعد از سه روز پایکوبی و جشن، سرانجام لیلی و مجنون در حجله نزد هم می‌روند، بی آنکه نشانی از وصال داشته باشند:

کردند نظاره مست و مدهوش بی دغدغهٔ کنار و آغوش
در عشق چو یار، اهل باشد آغوش و کنار سهل باشد

(هلالی جغتایی،۱۳۹۳: ۱۱۳)

لیلی و مجنون از شدت اشتیاق و دلدادگی، بیهوش می‌شوند و پس از گذشت یک شبانه‌روز، بار دیگر به هوش می‌آیند. این اتفاق سه بار تکرار می‌شود و در نهایت پس از سومین بار:

ناچار ره عدم گرفتند بی‌واسطه دست هم گرفتند
جانی که ز دست هجر بردند فی‌الحال به دست هم سپردند
با یکدگر از جهان گذشتند مُردند و ز عشق زنده گشتند

(همان، ۱۱۴)

همان‌گونه که دیده می‌شود، هلالی هرچه به انتهای داستان نزدیک‌تر می‌شود فضاها و نقش‌مایه‌های متفاوت‌تری نسبت به روایت نظامی در اثر خود می‌گنجاند. او با رقم زدن پایانی کاملاً متفاوت که نمونهٔ آن در هیچ نظیرهٔ دیگری دیده نمی‌شود، تلاش خود را برای فاصله گرفتن از تقلید و تکرار مضمون و نقش‌مایه به اثبات می‌رساند و می‌کوشد تا روایتی خلق کند که خواندن آن برای خواننده ملال آور و تکراری نباشد.

۲-منظومهٔ قاسمی گنابادی

داستان قاسمی با نقش‌مایه‌ای مشابه داستان نظامی که همان تولد مجنون در اثر خواهش و نیایش پدر اوست آغاز می‌شود. نخستین نمونهٔ نوآوری در این منظومه در زمان به مکتب رفتن لیلی و مجنون اتفاق می‌افتد. در هنگام تعطیلات عید که کودکان دیگر، برای استاد

مکتب هدیه می‌برند تا آنان را از مکتب آزاد کند، لیلی و مجنون برای اینکه از یکدیگر جدا نشوند و هر روز بتوانند با هم ملاقات کنند، برای استاد هدیه‌ای نمی‌برند:

در موسم عید فارغ از غم طفلان همه شادمان و خرم
عیدی همه از برای استاد بردی و شدی ز مکتب آزاد
ز اندیشهٔ محنت جدایی، ایشان زده دم ز بی‌نوایی
نابرده هدیه سوی استاد ناگشته ز قید مکتب آزاد

(قاسمی گنابادی، ۱۳۸۹: ۹۵)

نقش‌مایهٔ متفاوت دیگری که در منظومهٔ قاسمی تازگی دارد، در پی آوارگی و پریشان احوالی مجنون اتفاق می‌افتد. مجنون، شبی از دیدن سیاهی و تاریکی شب به یاد طرهٔ لیلی می‌افتد و از سر شکسته‌حالی و درد و غم جدایی راهی کوی لیلی می‌شود. سگی که در کوی لیلی می‌گردد با دیدن مجنون خروش و فریاد می‌کند. مجنون با شنیدن صدای سگ به وجد آمده و از او می‌خواهد تا پیام و قصه‌اش را به لیلی برساند:

فردا که بود مجال بارت در بزم وصال او گذارت
از روی وفا و مهربانی این قصه ز من به او رسانی
کز وصل تو چند دور باشم؟ وز هجر تو ناصبور باشم؟

(همان، ۱۳۶)

سه نقش‌مایهٔ متفاوت دیگر هم در داستان قاسمی دیده می‌شود که در ضمن روایت هلالی به آنها اشاره شد. سایر نقش مایه‌ها از جمله: نامه نوشتن نوفل به پدر لیلی و به‌دنبال آن جنگ با قبیلهٔ لیلی، بردن مجنون به زیارت کعبه، ازدواج لیلی، نامه نگاری و ملاقات لیلی و مجنون و در پایان مرگ آنها در داستان قاسمی تنها با تفاوت‌هایی اندک در جزئیات وقایع، روایت شده است.

۳- منظومهٔ نویدی شیرازی

سنت شکنی نویدی در طرح‌ریزی متفاوت روایت از همان ابتدای داستان مشهود است. وی برخلاف آنچه تا پیش از این دیده می‌شود، داستان را با ذکر صفات جمال و کمال مجنون در سنین نوجوانی آغاز می‌کند و از ولادت و طفولیت مجنون حرفی به میان نمی‌آورد:

بودش پسری چو شاخ شمشاد　　آراسته همچو سرو آزاد
بالاش به لطف و اعتدالی　　پرورده به خون دل نهالی

(نویدی شیرازی، ۱۹۶۶: ۵۵)

نوآوری‌های نویدی در مقاطع مختلف داستان تکرار می‌شود. از جمله، آوردن بخشی تحت عنوان «رفتن قیس به سر کوی لیلی و خطاب به خیمهٔ او» است. مجنون از غم ندیدن لیلی بی‌تاب و بیقرار است. روزها به نزدیکی محل زندگی لیلی می‌رود و با سوز سینه اشعاری خطاب به خیمهٔ لیلی می‌خواند (همان، ۷۶ – ۷۷). در ادامهٔ این بخش نیز، نویدی داستان ملاقات و خطاب گفتن مجنون با سگ کوی لیلی را می‌آورد. مجنون که روزها به اطراف خیمهٔ لیلی می‌رفت و با خیمهٔ لیلی سخن می‌گفت؛ شب هنگام دوباره به نزدیک محل زندگی لیلی بازمی‌گشت و تا صبح با سگی که مقیم آن کوی بود به راز و نیاز می‌پرداخت (همان، ۷۹–۸۰). این نقش‌مایه در داستان قاسمی هم تکرار شده است.

از دیگر نوآوری‌های نویدی در این داستان، ترسیم چهره‌ای متفاوت از ابن سلام است. نویدی ابن سلام را فردی از قبیلهٔ عامری می‌داند که لیلی را برای پسرش خواستگاری کرده و پس از اعلان جنگ از طرف نوفل، قبیلهٔ لیلی برای درخواست کمک به او پناه می‌برند:

بهر پسرش ز روی یاری　　در داده صلای خواستاری
خویشاوندان آن پری‌رو　　بردند پناه به جانب او

(همان، ۱۵۷)

که در زمان جنگ با نوفل، ابن سلام کشته می‌شود (همان، ۱۶۰).

ارائه این کارکرد از ابن سلام به عنوان یاری رسانندهٔ قبیلهٔ لیلی در جنگ و نیز تصویری که نویدی از مرگ وی نشان داده است، نه تنها در منظومه‌های سده های نهم و دهم، بلکه در نظیره‌های دوره‌های بعد نیز به چشم نمی‌خورد. این مسأله می‌تواند تأییدی بر هنجارگریزی وی در روند طرح‌ریزی داستان لیلی و مجنون باشد.

نوآوری دیگر نویدی در خلق داستان‌های تازه، آوردن داستان «ملاقات مجنون با ساربان لیلی و خطاب ناقه تسلی شدن» است. روزی مجنون به حسب اتفاق ساربان لیلی را می-بیند که ناقه‌های لیلی را برای چرا به اطراف نجد آورده است. ساربان با مجنون به سخن گفتن می‌نشیند و از وی دلیل جنگ را می‌پرسد که چگونه مجنون با این شور و شیدایی در عشق، روی به جنگ با قبیلهٔ لیلی آورده است؟ مجنون سوگند می‌خورد که از این جنگ آگاه نیست. ساربان لیلی پس از شنیدن این گفتهٔ مجنون، شترها را به مجنون می‌سپارد تا خود به نزد لیلی که از فراق مجنون آشفته و مشوش بود برود و خبری از وی به او برساند. مجنون این فرصت را مغتنم شمرده، با ناقهٔ لیلی درد و دل و نجوا می‌کند و از وی می‌خواهد که به لیلی از احوال او خبر برساند:

آن روز که لیلی دل‌افروز گردد به جمال محمل افروز
پیشش سخن از ملال من کن زانو زن و عرض حال من کن
آور به خیال آن دل‌آرای زین هرزه درای باد پیمای

(همان، ۱۶۷)

این نقش‌مایه نیز با رعایت رنگ محلی داستان که روایتی برگرفته از محیط صحرایی عربی است، به صورت ابتکاری در این داستان گنجانیده شده و فضای داستان را که با وجود نقش‌مایه‌ای چون علم آموزی در مکتب از روند خود خارج شده بود، دوباره به مخاطب یادآوری می‌کند. در داستان نویدی هیچ‌گونه ازدواجی از روی اجبار صورت نمی‌گیرد. تنها در بخشی از داستان، پیرزنی بدشگون به دروغ، به لیلی تهمت ازدواج با پسر ابن سلام را می-

بندد. مجنون اگرچه گفتهٔ پیرزن را نمی‌پذیرد، اما در دل دچار اضطراب و تشویش می‌شود و در نامه‌ای خطاب به لیلی او را به بی‌وفایی متهم می‌کند. لیلی نیز در جواب نامهٔ مجنون، به او اطمینان می‌دهد که هرگز حتی خیال کسی را در ذهن و دل خود جای نمی‌دهد (همان، ۱۸۰). وفات لیلی و مجنون و پایان داستان نیز در منظومهٔ نویدی به شکلی متفاوت از سایر منظومه‌ها رقم می‌خورد. در هنگام خزان، روزی لیلی و مجنون همدیگر را به صورت اتفاقی در باغی ملاقات می‌کنند و با هم قرار می‌گذارند تا در روزی مشخص به نزد یکدیگر آمده و هر دو در کنار هم جان بسپارند:

گفت ای به رموز عشق عارف — گردیده ز مرگ خویش واقف
آن روز که در هوای مُردن — آیی به خیال جان سپردن
آن دم ز وفات مُردنم بین — جان دادن و جان سپردنم بین
امید که زندگی سرآید — در پیش تو جان من برآید

(همان، ۱۹۱)

در واقع تصویری که نویدی در این نقش‌مایه ارائه می‌دهد، نوعی جهان بینی عرفانی را در خود دارد. وی شخصیت لیلی و مجنون را در حد عارفی به کمال رسیده بالا می‌برد که قادر به پیش‌بینی زمان مرگ خود هستند.

سرانجام در فصل زمستان لیلی بیمار می‌شود و نشانه‌های مرگ در او ظاهر می‌گردد. مجنون بر طبق وعده، وفای به عهد کرده و در همان روز به سوی منزلگاه لیلی می‌رود و پس از آخرین وداع دو دلداده با یکدیگر و با مادرانشان، ابتدا مجنون و سپس لیلی می‌میرند:

سر بر کف پای یار بنهاد — مالید به چشم خویش و جان داد
لیلی چو بدید مهربانی — از یار قدیم جان فشانی
او نیز به غم به زاری زار — جان کرد نثار روح دلدار

(همان، ۲۰۲ – ۲۰۳)

نویدی در طرح‌ریزی داستان نهایت دقت را به‌کار برده تا رنگ تقلید و تکرار به حداقل برسد. از این‌رو غالب صحنه‌هایی که در روایات پیشین و به‌ویژه روایت نظامی جزو صحنه‌های برجسته بوده‌اند، از جمله آغاز و پایان داستان را به شیوه‌ای کاملاً متفاوت رقم زده است.

میزان تأثیرپذیری منظومه‌های لیلی و مجنون قرن دهم از نظامی و منظومه‌های قرن نهم

در منظومهٔ هلالی دو نقش‌مایه، در داستان قاسمی یک نقش‌مایه و در داستان نویدی شیرازی شش نقش‌مایهٔ بدیع و نو دیده می‌شود. در این بخش، نقش‌مایه‌های تکرار شونده و بسامد آن را در این سه اثر، مورد تحلیل قرار می‌دهیم. بدین منظور، منظومهٔ نظامی و دو منظومهٔ پدید آمده در قرن نهم، یعنی داستان مکتبی شیرازی و هاتفی جامی را که به باور پژوهشگران از موفق‌ترین و سرشناس‌ترین نظیره‌های لیلی و مجنون نظامی در قرن نهم هستند، مورد نظر قرار داده و به مقایسهٔ میزان تأثیرپذیری منظومه‌های قرن دهم از این مثنوی‌ها بر اساس نقش‌مایه‌ها می‌پردازیم. مکتبی شیرازی مثنوی خود را در سال ۸۹۵ و در ۲۱۶۰ بیت سروده است. حکمت، اثر مکتبی را آخرین اثر مهمی می‌داند که در ادب فارسی از عشق‌نامهٔ لیلی و مجنون موجود است (حکمت، ۱۳۹۳: ۲۸۷). «منظومهٔ مکتبی همچنان که از نظر حجم با لیلی و مجنون نظامی متفاوت است،از لحاظ داستان‌پردازی نیز با آن تفاوت‌هایی دارد» (میرهاشمی، ۱۳۸۴: ۱۱۸). نذری از مصححان لیلی و مجنون مکتبی در مقدمهٔ تصحیح خود از این اثر می‌نویسد: « لیلی و مجنون مکتبی نسبت به داستان‌های هم‌ردیف نظامی و خسرو حجماً خُرد است، ولی او توانسته است در موضوع پیش گرفتهٔ آن دو شاعر با اختراعات زیادی، از نو اثر کمال آورد که مقبول و محبوب دوستداران نظم گردد» (مکتبی شیرازی، ۱۳۷۳، مقدمه:۸۰). نو بودن تصاویر و ابداع نقش‌مایه‌های تازه و متفاوت نسبت به داستان نظامی، سبب موفقیت و شهرت اثر مکتبی شده است. هاتفی نیز اثر خود را در سال ۸۹۶ و در ۲۱۹۸ بیت [۱]سروده است. وی اشاره می‌کند که در نظم این اثر به دنبال تقلید از پیشینیان نیست:

نوباوهٔ من ز باغ کس نیست وین روشنی از چراغ کس نیست
من عاریت کسان نپوشم پس ماندهٔ این و آن ننوشم
(هاتفی جامی، ۱۳۹۴: ۱۲۴)

دقت در منظومه نشان می‌دهد که او توفیق یافته تا حد زیادی بر این اصل پایبند بماند. از این‌رو، نوآوری‌ها و ابداعات شاعرانهٔ بسیاری در اثر وی دیده می‌شود که گاهی« پر از عناصر اغراق و جادوست و هیچ‌گونه پیشینه‌ای برای آن نمی‌توان یافت» (سید غراب، ۱۳۸۲: ۲۸). بدون شک همین ویژگی سبب برجسته شدن و شهرت اثر وی هم‌پای منظومهٔ مکتبی شده است.

درمیان نقش‌مایه‌های تکرار شونده، هلالی یک نقش‌مایه به تبعیت از منظومهٔ مکتبی و سه نقش‌مایه به تبعیت از داستان هاتفی در منظومهٔ خود به تصویر کشیده است. این در حالی است که نقش‌مایه‌های اصلی داستان چون: رفتن به مکتب، خواستگاری از لیلی، ازدواج لیلی با ابن سلام که به پیروی از نظامی ترسیم شده‌اند، در داستان هلالی مانند غالب نظیره‌های لیلی و مجنون به همان شیوه و مضمون تکرار شده است. در داستان هلالی وقایعی چون: مرگ پدر و مادر مجنون و بردن مجنون به سفر حج وجود ندارد. داستان قاسمی تنها سه نقش‌مایه از داستان هاتفی دارد. به نظر می‌رسد که وی داستان مکتبی را نخوانده یا حتی از وجود آن آگاهی نداشته باشد، زیرا در ابتدای منظومه از نظامی، امیرخسرو و هاتفی یاد می‌کند و آنان را می‌ستاید، اما هیچ نامی از مکتبی به میان نمی‌آورد (قاسمی گنابادی، ۱۳۹۳: ۸۴-۸۶). همان‌گونه که اشاره شد، وی شاگرد هاتفی بوده و این مسأله تأثیرپذیری آشکار او از منظومهٔ هاتفی را قابل قبول و پذیرش می‌کند. قاسمی نقش‌مایه‌هایی چون: رفتن به خواستگاری لیلی، مرگ پدر و مادر مجنون و ملاقات‌های لیلی و مجنون را در اثرش نیاورده و سایر نقش‌مایه‌های اصلی داستان را چون نمونه‌های پیشین و گاهی با جزئیاتی متفاوت به تصویر کشیده است. در دو منظومهٔ هلالی و قاسمی، نقش‌مایهٔ آشیانه گذاشتن پرنده بر سر مجنون نیز وجود دارد. این

نقش‌مایه اگرچه در منظومهٔ نظامی و منظومه‌های مکتبی و هاتفی ذکر نشده، اما یکی از نقش-مایه‌های ابتکاری داستان لیلی و مجنون جامی است (جامی،۱۳۳۷: ۸۸۷) که به یقین هلالی و قاسمی به آن توجه داشته و در آثار خود از آن بهره گرفته‌اند.

نویدی شیرازی تنها یک نقش‌مایه از داستان هاتفی دارد. با آنکه او « با یک واسطه شاگرد هاتفی محسوب می‌شود و شاگرد قاسمی گنابادی است» (بساک و قاسم زاده، ۱۳۹۳: ۶۱) و « به تشویق شاه طهماسب و قاسمی گنابادی مثنوی می سروده است» (نویدی شیرازی،۱۹۶۶، مقدمه: ۷) در گرته‌برداری از استادان خود به همین مقدار بسنده کرده و در طرح‌ریزی سایر نقش‌مایه‌ها نوآوری به خرج داده است. از میان نقش‌مایه‌های داستان نظامی، رفتن مجنون به مکتب، بردن مجنون به حج و نبرد نوفل با قبیلهٔ لیلی در منظومهٔ نویدی آورده شده و به صحنه‌های دیگری چون: رفتن به خواستگاری لیلی، ازدواج لیلی، مرگ پدر و مادر مجنون اشاره‌ای نشده است. او نیز همچون قاسمی الزامی برای گنجاندن تمام نقش‌مایه‌هایی که نظامی در منظومهٔ لیلی و مجنون آورده و در پیشبرد یا تغییر روند داستان نیز تأثیری ندارند، نداشته و تنها به رعایت چهارچوب اصلی محتوا اکتفا کرده است.

نقش‌مایهٔ داستان	داستان نظامی	داستان مکتبی	داستان هاتفی
ولادت مجنون	پدر مجنون از بزرگان عرب است که فرزندی ندارد. در اثر دعا و اکرام،خداوند فرزندی به او می‌بخشد.	پدر مجنون بزرگی از عرب و فردی مالدار است. فرزندی ندارد. در اثر نذر و اطعام نیازمندان صاحب فرزند پسری می‌شود.	پدر مجنون فردی مشهور و خردمند و صاحب مقام در قبایل عرب است که فرزندی ندارد. بر اثر دعاهای بسیار، صاحب فرزند پسری می-شود.
ناآرامی و بی‌تابی مجنون در گهواره و آغوش دایه	ندارد	ندارد	مجنون در آغوش دایهٔ خود و در گهواره، بی-آرامی و گریه می‌کند وتنها زمانی که زیبارویی او را در آغوش می‌گیرد، آرام می-شود.
پیش‌گویی حکیم طالع بین در مورد سرنوشت مجنون	ندارد	پس از تولد قیس، حکیم طالع بین با نگریستن در طالع او می‌گوید که قیس از شدت غلبهٔ عشق، از آدمیان فراری خواهد شد.	موبدی در طالع قیس می‌نگرد و می‌گوید که این کودک از عشق زیبارویی دیوانه شده و عشق او افسانه می‌گردد.
رفتن قیس به مکتب	قیس در هفت سالگی به مکتب	قیس در ده سالگی به مکتب می‌رود.	پدر قیس در ده سالگی پس از سنت کردن

	می‌رود.		پسر و برگزاری ضیافتی بزرگ او را به مکتب می‌فرستد.
بردن مجنون نزد پیر مستجاب-الدعوه	ندارد	پدر مجنون برای بهبودی حال فرزندش از پیری پارسا کمک می‌گیرد.	پدر مجنون او را به نزد پیر دانایی می‌برد.
رفتن مجنون در لباس مبدل به دیدن لیلی	ندارد	ندارد	پس از بازداشته شدن لیلی از مکتب، مجنون با پوشیدن لباس گدایی چندین نوبت به ملاقات لیلی می‌رود.
فریب دادن مجنون برای بازگرداندن او به خانه	ندارد	ندارد	پدر مجنون به دروغ به او می‌گوید که لیلی تو را طلبیده و با این ترفند او را برای مدتی به خانه باز می‌گرداند.
رفتن به خواستگاری لیلی	پدر مجنون همراه با بزرگان قبیلهٔ بنی عامر به خواستگاری لیلی می‌رود.	پدر مجنون به خواستگاری لیلی می‌رود.	پدر مجنون و بزرگان قوم به خواستگاری لیلی می‌روند.
بردن مجنون به زیارت کعبه	پدر مجنون به پیشنهاد بستگانش برای مداوای درد مجنون، او را به زیارت کعبه می‌برد.	مجنون را به زیارت کعبه می‌برند و در مسیر رفتن به کعبه از قبیلهٔ لیلی می‌گذرند.	ندارد
بردن مجنون نزد پیر عابد	ندارد	ندارد	پدر مجنون به پیشنهاد افراد قبیله‌اش، قیس را به نزد عابدی مستجاب الدعوه می‌برد.
شکایت بردن قوم لیلی نزد خلیفه	بر اثر رفت و آمدهای زیاد مجنون به قبیلهٔ لیلی، چند تن از افراد قبیله، نزد خلیفه رفته و شکایت می‌کنند.	ندارد	ندارد
اجیر کردن خونی برای ریختن خون مجنون	بنا به دستور خلیفه شخصی مأمور کشتن مجنون می‌شود.	پدر لیلی، پس از آگاهی از عشق مجنون به لیلی از شدت خشم، کسی را مأمور ریختن خون مجنون می‌کند.	ندارد
بیمار شدن لیلی و ترفند طبیب برای بهبودی او	ندارد	طبیب بیماری لیلی را عشق می‌داند و با پیام رسانی میان لیلی و مجنون، او را درمان می-کند.	ندارد
سخن گفتن مجنون با سگ کوی لیلی	ندارد	ندارد	مجنون سگی از سگان کوی لیلی را می‌بیند و با او از درد دل سخن می‌گوید.
ازدواج لیلی	جوانی از بنی اسد به نام ابن سلام دلباختهٔ لیلی می‌شود و لیلی با او ازدواج می‌کند.	لیلی با فردی به نام ابن سلام ازدواج می-کند.	لیلی با پسر ابن سلام ازدواج می‌کند که پس از مدتی وی، لیلی را طلاق می‌دهد.
آشنایی نوفل با مجنون و جنگ او با قبیلهٔ لیلی	امیری به نام نوفل در صحرا مجنون را می‌بیند و تصمیم می-	شاهی به نام نوفل احوال مجنون را می‌شنود و سوگند می‌خورد که لیلی و مجنون را به	امیری به نام نوفل در حین گذر از کوه نجد با شنیدن صدای نالهٔ مجنون،جویای حال او می-

	گیرد لیلی را به او برساند.دو بار با قبیلهٔ لیلی می‌جنگد.یک بار صلح می‌کند و یک بار پیروز می‌شود.	هم برساند.دو بار با قبیلهٔ لیلی می‌جنگد. بار اول پیروز شده و بار دوم شکست می‌خورد.	شود و تصمیم می‌گیرد آن دو را به هم برساند.یک بار با قبیلهٔ لیلی می جنگد و پیروز می‌شود و لیلی را به اسارت می‌گیرد.
تصمیم نوفل برای ازدواج با لیلی	ندارد	ندارد	پس از اسیر شدن لیلی، نوفل عاشق لیلی می-شود و قصد ازدواج با او را دارد که در اثر نوشیدن زهر می‌میرد.
رفتن مجنون به خرگاه لیلی به واسطهٔ پیرزن	مجنون به همراه پیرزنی در جامهٔ گدایی در بند و زنجیر،به اطراف خیمهٔ لیلی می‌رود.	ندارد	ندارد
پوست پوشیدن مجنون	ندارد	مجنون با پوشیدن پوست گوسفند به ملاقات لیلی می‌رود.	ندارد
مرگ پدر و مادر مجنون	پدر و مادر مجنون، هر دو از غصهٔ فرزند می‌میرند.	پدر و مادر مجنون هر دو از دوری فرزند و غم او می‌میرند.	ندارد
مرگ ابن سلام	ابن سلام بیمار می‌شود و پس از مدتی می‌میرد.	ابن سلام در تدارک نقشه برای از میان برداشتن مجنون، با حملهٔ درندگان صحرا کشته می‌شود.	ندارد
ملاقات لیلی و مجنون	لیلی و مجنون به واسطهٔ سلیم عامری، دور از چشم همسر لیلی با یکدیگر ملاقات می‌کنند.	پس از مرگ ابن سلام،لیلی در فرصتی مناسب از طبیب خود می‌خواهد تا مجنون را نزد او بیاورد و با هم دیدار کنند.	ندارد
گم شدن لیلی در بیابان	ندارد	ندارد	لیلی سوار بر ناقه، شب هنگام از کاروان جدا شده و گم می‌شود و به صورت اتفاقی مجنون را ملاقات می‌کند.
مرگ لیلی و مجنون	لیلی در پاییز بیمار می‌شود و می-میرد. مجنون با شنیدن خبر درگذشت لیلی بر سر مزار او حاضر شده و با گفتن ای دوست جان می‌سپارد.	ابتدا لیلی در فصل پاییز می‌میرد و سپس مجنون در کنار جنازهٔ او جان می‌دهد و می‌میرد.	ابتدا لیلی بیمار می‌شود و می‌میرد و سپس مجنون با شنیدن خبر مرگ او می‌میرد.

نتیجه‌گیری

داستان لیلی و مجنون به صورت مستقل، نخستین بار توسط نظـامی در ادب فارسـی بـه نظم درآمد. این داستان خیلی زود مورد توجه و استقبال قرار گرفت و در سده‌های بعد نظیـره-

های بسیاری برای آن سروده شد. به باور پژوهشگران، سرایندگان این داستان، آثار خود را در لفظ، محتوا و سیر حوادث به شیوهٔ نظامی پرداخته‌اند، اما بررسی سه منظومهٔ لیلی و مجنون سروده شده در سدهٔ دهم هجری یعنی «لیلی و مجنون هلالی جغتایی»، «لیلی و مجنون قاسمی گنابادی» و «مجنون و لیلی عبدی بیگ نویدی شیرازی» نشان می‌دهد که سرایندگان این آثار، اگرچه به تصریح خود در بخش آغازین آثارشان به پیروی از نظامی قدم در راه سرودن این داستان گذاشته‌اند، اما به میزان قابل توجهی تحت تأثیر نظیره‌های سروده شده در قرن نهم بوده‌اند. مقایسهٔ روایت نظامی به عنوان نقطهٔ شروع این داستان عاشقانهٔ تراژیک در ادب فارسی و منظومه‌های مکتبی و هاتفی که به دلیل چیره دستی و مهارت سرایندگان آنها در آفرینش تصویرها و نقش‌مایه‌های تازه و ابتکاری، جزو نظیره‌های موفق این داستان بوده‌اند، با آثار هلالی، قاسمی و نویدی این مسأله را به اثبات رساند که نظیره‌های سروده شده در قرن دهم، تنها در نقش‌مایه‌های اصلی و چهارچوب یعنی آغاز داستان، رفتن مجنون به مکتب و آغاز عشق، جنگ نوفل با قبیلهٔ لیلی، رفتن پدر مجنون به خواستگاری و بردن مجنون به زیارت کعبه با منظومهٔ نظامی به یک شیوه پرداخته شده‌اند و در ترسیم سایر نقش‌مایه‌ها، به شکلی آشکار، منظومه‌های مکتبی و هاتفی مورد توجه شاعران قرار داشته‌اند. در این میان، هلالی بیشترین و نویدی شیرازی کمترین تأثیر را از منظومه‌های مکتبی و هاتفی پذیرفته‌اند و تأثیرپذیری آنان از داستان هاتفی نسبت به داستان مکتبی بیشتر بوده است. در مورد قاسمی و نویدی، توجه بیشتر به اثر هاتفی در مقایسه با نظیره‌های دیگر، به احتمال نزدیک به یقین نتیجهٔ این است که هر دو شاگرد هاتفی بوده‌اند. علاوه بر این، هریک از شاعران نام‌برده نوآوری‌هایی داشته، پلان تازه‌ای برای اثر خود طرح‌ریزی کرده‌اند و نقش‌مایه‌های دیگری را به داستان خود افزوده‌اند که عامل تمایز نسبی هر روایت شده است. با این ترفند ادبی، آنها آثارشان را از جنبهٔ تقلیدی صرف خارج کرده و روایتی پرکنش و درخور توجه پدید آورده‌اند.

پی نوشت

۱- از منظومهٔ هاتفی دو چاپ موجود است. چاپ نخست از سوی آقای سعدالله اسدالله‌یف تصحیح و در مسکو چاپ شده، که با در نظرگرفتن بیت نخست آن که سرودهٔ جامی است شامل ۲۶۰۵ بیت می‌باشد. چاپ دیگر که اخیراً توسط مرتضی چرمگی عمرانی و محسن صادقی تصحیح شده است، دارای ۲۱۹۸ بیت است. با توجه به در دسترس نبودن چاپ اول، در مقالهٔ حاضر به اثر دوم استناد شده است.

منابع

اختیاری، زهرا (۱۳۸۹). «لیلی و مجنون قاسمی گنابادی و مقایسه با لیلی و مجنون‌های برجستهٔ سدهٔ نهم». جستارهای ادبی. شمارهٔ ۱۷۱: صص۱۶۹-۲۰۳.

باباصفری، علی‌اصغر (۱۳۹۲). فرهنگ داستان‌های عاشقانه در ادب فارسی. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

بساک، حسن و محمدرضا قاسم زاده شاندیز (۱۳۹۳). «تصحیح انتقادی تمر نامهٔ هاتفی،متنی حماسی متأثر از شاهنامهٔ فردوسی». متن شناسی ادب فارسی.سال ششم.دورهٔ جدید. شمارهٔ ۳(پیاپی ۲۳): صص۵۷-۷۴.

جامی، عبدالرحمن (۱۳۳۷). هفت اورنگ. تصحیح و مقدمه آقا مرتضی مدرس گیلانی. تهران: کتاب‌فروشی سعدی.

حکمت، علی‌اصغر (۱۳۹۳). دو شاهکار ادبیات جهان: رومئو و ژولیت ویلیام شکسپیر و لیلی و مجنون نظامی گنجوی. به اهتمام هرمز همایون‌پور. تهران: آگاه.

خزانه‌دارلو، محمدعلی (۱۳۷۵). منظومه‌های فارسی. تهران: روزنه.

درودگریان، فرهاد (۱۳۸۸). «مقایسهٔ مجنون و لیلی عبدی بیگ نویدی شیرازی با لیلی و مجنون نظامی». فصلنامهٔ علمی-پژوهشی پژوهش زبان و ادبیات فارسی. شمارهٔ دوازدهم: صص۳۱-۵۲.

ذوالفقاری، حسن (۱۳۹۴). یک‌صد منظومهٔ عاشقانهٔ فارسی. چاپ دوم. تهران: چرخ.

رضایی اردانی، فضل‌الله (۱۳۹۱). «بررسی و مقایسهٔ تحلیلی لیلی و مجنون نظامی و روایت‌های عربی این داستان». فصل‌نامهٔ تخصصی مطالعات داستانی. سال اول. شمارهٔ اول: صص۴۲-۵۷.

ریپکا، یان (۱۳۸۳). تاریخ ادبیات ایران. ترجمهٔ دکتر ابوالقاسم سّری. جلد۱. تهران: سخن.

سید غراب، علی اصغر (۱۳۸۲). « مجنون بهانه پرداز/ نگرشی بر مفهوم بهانه در مثنوی لیلی و مجنون هاتفی». نشریهٔ نشر دانش. سال بیستم. شمارهٔ ۲:صص ۲۷-۳۲.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۲). تاریخ ادبیات در ایران. جلد ۵ بخش ۱.تهران: شرکت مؤلفان و مترجمان ایران.

غلام‌رضایی، محمد (۱۳۹۳). داستان‌های غنایی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

قاسمی گنابادی (۱۳۹۳). لیلی و مجنون. به تصحیح دکتر زهرا اختیاری. مشهد: آهنگ قلم.

مکتبی شیرازی (۱۳۸۹). لیلی و مجنون. به کوشش دکتر حسن ذوالفقاری و پرویز ارسطو. تهران: چشمه.

_____ (۱۳۷۳). لیلی و مجنون. پیش‌گفتار و تصحیح جوره بیک نذری. دوشنبه: مرکز مطالعات ایرانی.

میرهاشمی، سید مرتضی (۱۳۸۴). «تأملی در لیلی و مجنون مکتبی شیرازی از منظر سبک شناختی». فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی. شمارهٔ ۸: صص ۱۱۷-۱۳۸.

نفیسی، سعید (۱۳۴۴). تاریخ نظم و نثر در ایران و زبان فارسی. جلد ۱. تهران: کتاب فروشی فروغی.

نویدی شیرازی، عبدی بیگ (۱۹۶۶). مجنون و لیلی. تصحیح و مقدمه ابوالفضل هاشم اوغلی رحیموف. مسکو: ادارهٔ انتشارات دانش.

هاتفی جامی (۱۳۹۴). لیلی و مجنون. مقدمه و تصحیح مرتضی چرمگی عمرانی و محسن صادقی. مشهد: آهنگ قلم.

هلالی جغتایی (۱۳۹۳). لیلی و مجنون. تصحیح وجیهه پناهی. تهران: زوّار.