

واپسین گفت‌وگوی دل‌دادگان در منظومه‌های عاشقانه فارسی

ندا حدادی*

دانشجوی دوره دکتری ادبیات فارسی دانش‌گاه علوم و تحقیقات تهران، ایران
تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۲/۲۰ - تاریخ پذیرش: ۱۳۹۱/۴/۵

چکیده

منظومه‌های عاشقانه فارسی به‌عنوان متونی که در گذر قرن‌ها سروده شده‌اند، خصایص و عناصر مشترکی دارند که با بررسی ساختاری این اشتراکات، می‌توان روابط بینامتنی آن‌ها را تحلیل کرد. در این مقاله تلاش بر آن است که ضمن ارائه توصیفی از صحنه‌های وداع دل‌دادگان، به گفتمان مشترک این متون دست یابیم؛ چه این‌که گفت‌وگومندی و بن‌مایه اساسی این متون عشق است و همین زمینه بنیادین، کارکردی مشترک به مرگ دل‌دادگان بخشیده است. بر پایه نظریه مناسبات بینامتنی، متونی که موضوع مشترک دارند، در دوره‌های تاریخی مختلف به یک‌دیگر مربوطند و تصاویر، توصیفات و اندیشه‌های شاعرانه‌شان، از زبانی مشترک گرفته شده، حتی اگر در بدو امر بدیع و متفاوت به نظر آیند. این زبان مشترک، اساس و منطق گفت‌وگو و زیستن در همان زمینه است. به‌عبارتی زبان عشق اقتضا می‌کند که صحنه‌های وداع، دارای زبان و فضایی مشترک باشند، هرچند در هر کدام از آن‌ها به تناسب داستان و رابطه عاشق و معشوق، تفاوت‌هایی بروز می‌کند. در جایی دل‌داده‌ای پس از مرگ معشوق آن‌قدر بر مزارش می‌ماند و می‌گرید که جان می‌دهد و در جای دیگر، با خنجر سیخ خود را می‌شکافد. چنین است که در بررسی صحنه‌های وداع به گفتمان مرگ هم‌زمان عاشق و معشوق می‌رسیم. آن‌چه اهمیت دارد، تلخی و دشواری جدایی است که دل‌دادگان آن‌را بر نمی‌تابند و در اندک زمانی پس از دیگری با زندگی وداع می‌کنند و به گفت‌وگوی عشق پایان می‌دهند.

* nedahaddadi29@yahoo.com

کلید واژه‌ها:

ادب غنایی، منظومه‌های عاشقانه، وداع، نظریه بینامتنی، خسرو و شیرین، لیلی و مجنون.

مقدمه

با بررسی نظام و نشانه‌های یک ساختار مشترک مانند منظومه‌های عاشقانه، می‌توان به گفتمانی دست یافت که در اجزای مختلف این گونه متون شکل می‌گیرد. این نوع ادبی متعلق به نوع غنایی است که برای آن ساختارهایی تعریف شده است. از حیث شکل داستانی نیز اصولی در منظومه‌ها دیده می‌شود که از گذشته‌ها وجود داشته و در گذر زمان شیوه‌های روایت‌گرانه آن تغییراتی کرده است. در واقع می‌توان گفت در تکوین منظومه‌های عاشقانه عناصری نقش داشته که از انواع دیگر سرچشمه گرفته است و در درون یک واحد جدید با یک‌دیگر پیوند یافته و به یک گونه تبدیل شده است؛ آن‌گاه در مسیر تکاملی خود نیز مشخصه‌هایی را تکرار و تبیین نموده است. به این معنی که ما در منظومه‌های عاشقانه شاهد ساقی‌نامه، مناظره، سراپانامه، حبسیه، مدح، تعلیم، مرثیه و حتی بخش‌هایی حماسی هستیم و هر کدام از این انواع در گونه جدید یعنی منظومه‌های عاشقانه، صیقل خورده و با ساز و کار ادب غنایی هم‌زبان شده است. جنبه‌های ادبی این داستان‌ها هم از پیش وجود داشته است و بن‌مایه‌های ملاقات اولیه، دل‌باختن در یک نظر، سودازدگی و سر به بیابان گذاشتن یا پشت پا زدن به همه چیز تا هجران، سفر، ربودن، رقیب، وصال، وداع و... نیز در انواع دیگر و هم در روایت‌های پیشین وجود داشته است. سخن در این جاست که همین نقش‌ها در منظومه‌ها به شاکله‌ای بدل می‌شود که زنجیره‌ای بینامتنی در طول زمان ایجاد می‌کند و در آثار بعدی می‌توان آن‌را پی‌گرفت. حتی قالب مثنوی که در سرودن منظوم ابیات‌شان مشترک است، و بیشتر هم از دو بحر متقارب و هزج استفاده شده، به نوعی پیوند این زنجیره را در خلق فضاهای مشترک تقویت می‌کند. البته در طول داستان‌ها هم صحنه‌های مفارقت میان دل‌دادگان پدید می‌آید، ولی اغلب این جدایی صوری است و در اصل گفتمان عشق خللی وارد نمی‌شود. مجنون یا شیرین، فرسنگ‌ها دور از عشق خود هم‌چنان در آتش هجران می‌سوزند و این تنها مرگ دو دل‌داده است که واپسین گفت‌وگوی آن‌هاست.

در این مقاله ابتدا توضیحی در زمینه نظرگاه بینامتنی ارائه می‌شود و سپس دو منظومه خسرو و شیرین و لیلی و مجنون به تفصیل بررسی خواهد شد. آن‌گاه نگاهی خواهیم داشت به واپسین صحنه‌ها در سایر منظومه‌های عاشقانه که به وداع دل‌دادگان می‌انجامد و در محدوده زمانی از قرن پنجم تا پایان قرن دوازدهم تالیف شده است و بر مبنای این مجموعه، به اشتراکات و طبقه‌بندی آن‌ها می‌رسیم.

نظریه بینامتنی

«هیچ آغازی وجود ندارد، همواره یا تداوم است یا تکرار، همیشه یا دگرگونی است یا تقلید. اما همه این‌ها بر چیزی از پیش موجود، استوار می‌شود. بنابراین هر نظریه و کنشی دارای گذشته‌ایست. اصول بینامتنی نیز بر اساس همین گزاره‌ها شکل گرفته است. به عبارت دقیق‌تر، بر پایه اصل اساسی بینامتنی، هیچ متنی بدون پیش‌متن نیست و متن‌ها همواره بر پایه یک‌دیگر بنا می‌شود. هم‌چنین هیچ متن، جریان یا اندیشه‌ای، اتفاقی و بدون گذشته خلق نمی‌شود، بلکه همیشه از پیش، چیزی یا چیزهایی وجود داشته‌است. انسان از هیچ نمی‌تواند چیزی بسازد، بلکه باید تصویری (خیالی یا واقعی) از متنی وجود داشته باشد تا ماده اولیه ذهن او شود.» (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۲۷) بینامتنیت نیز مانند هر نظریه‌ای، زمینه در آرا و اندیشه‌های پیش از خود دارد؛ همان‌گونه که خود نیز در پی یافتن پیوند میان متون است.

این نظریه در اواخر دهه شصت و بین سال‌های ۱۹۶۵ تا ۱۹۶۷ در ادبیات غرب و از سوی یولیا کریستوا، زبان‌شناس بلغاری، مطرح شد. گرچه واژه بینامتنیت از ابداعات کریستوا و در نتیجه مطالعات او درباره نظریات باختین است، اما وی بشدت متأثر از افکار حاکم بر حلقه‌ای بود که در آن افرادی هم‌چون رولان بارت، ژاک دریدا و فیلیپ سولر گرد هم می‌آمدند و از مهم‌ترین حلقه‌های فکری و فرهنگی قرن بیستم محسوب می‌شد. این حلقه موضوعاتی نوین را در عرصه‌های زبان‌شناسی، نشانه‌شناسی، مطالعات فرهنگی، نقد و فلسفه مطرح کرد و شخصیت‌های آن در سراسر جهان شهرت یافتند. در میان این شخصیت‌ها بارت و کریستوا نقش اصلی را در شکل‌گیری مطالعات بینامتنی بر عهده داشتند. اما بینامتنیت به وسیله محققانی دیگر هم‌چون ژرار ژنت، میکائیل ریفاتر، لوران ژنی، بلوم و برخی دیگر در جهت‌هایی گوناگون گسترش و توسعه یافت.

«مفهوم بینامتنی گستره‌ای بزرگ است که مرزهای بین متون را به کناری می‌نهد و در تعامل یک متن با متون دیگر محدودیتی قایل نمی‌شود. بنابراین یک چنین نظریه‌ای را نمی‌توان در حد تعریفی خاص محدود کرد. برای این نظریه از یک طرف به خاطر این که در دهه‌های اخیر مطرح شد و نسبت به نظریه‌های نقدی دیگر جدیدتر می‌نماید و از طرف دیگر به خاطر تعدد اصطلاحاتی که از زمان آغاز اندیشه‌های آن رایج شد، نمی‌توان تعریفی دقیق و مشخص ارائه داد. مهم‌ترین تعاریف در مورد این نظریه، تعاریفی هستند که باختین و کریستوا به عنوان دو متفکر اصلی و پدید آورنده این نظریه ارائه دادند.

یولیا کریستوا بنیان‌گذار نظریه بینامتنی، این پدیده را برای تمام متون، امری اجتناب‌ناپذیر و ضروری می‌داند. وی تمام متون را در زیر مجموعه‌ای گرد می‌آورد که با هم در حال مکالمه هستند. وی بینامتنیت را چنین تعریف می‌کند که هر متن هم‌چون معرفی از نقل قول‌ها ساخته می‌شود. هرمتنی به منزله جذب و دگرگون‌سازی متنی دیگر است. از نظر وی بینامتنی ترکیبی کاشی‌کاری شده از اقتباسات می‌باشد و هر متنی فراخوانی و تبدیلی از دیگر متون است.» (میرزایی، ۱۳۸۸، ص ۲۹۹)

کریستوا بینامتنی را مانند فضایی در نظر گرفته که در آن فضا، متون با هم برخورد می‌کنند. به نظر وی «یک متن، جای‌گشتی از متون و بینامتنی در فضای یک متن مفروض است که در آن گفته‌هایی متعدد اخذ شده از دیگر متون، با هم مصادف شده و یک‌دیگر را خنثی می‌کند.» (آلن، ۱۳۸۰، ص ۵۳) به نظر او هیچ متنی به صورت صرف و منحصر وجود ندارد و جدای از دیگر متون نیست، بلکه «هر متنی اگر چه هم به دیگر متون اشاره‌ای نداشته باشد با متون دیگر در حال مکالمه است و متون نمی‌توانند گفته‌هایی یک‌سویه باشد.» (میرزایی، ۱۳۸۸، ص ۲۹۹)

باختین در تعریف بینامتنی که از آن به عنوان «مکالمه» یاد می‌کند، عنوان می‌کند که مکالمه یا «گفت‌وگومندی به رابطه ضروری هر پاره گفتاری با پاره گفتارهای دیگر اطلاق می‌شود.» (ساسانی، ۱۳۸۴، ص ۴۴) از نظر وی «هر پاره گفتاری می‌تواند به هر مجموعه‌ای از نشانه‌ها، خواه یک گفته، شعر، ترانه، نمایش و خواه یک فیلم، اشاره کند. در واقع هر متنی محل تقاطع متون دیگر است.» (همان، ص ۴۴)

شکلوفسکی، صورت‌گرای معروف روسی، روابط بینامتنی را این چنین تعریف می‌کند: «اثر هنری در ارتباط با آثار هنری دیگر و از ره‌گذر تداعی با آن آثار فهمیده می‌شود. نه تنها اثر تقلیدی، بلکه هر اثر دیگری در توازی و تقابل با یک الگو، هر الگویی که می‌خواهد باشد، آفریده می‌شود.» (تودورف، ۱۳۷۷، ص ۷۹)

رولان بارت متن جدید را حاصل اجتماع اجزای متون پیشین می‌داند و آن را برای هر متنی حتمی و اجتناب‌ناپذیر می‌شمارد. وی یادآوری می‌کند که «هر متنی بافت جدیدی است که تار و پود آن از نقل قول‌ها و کلام گذشته تنیده شده است. در بطن هر متن کدهای پراکنده، قالب‌ها، الگوهای موزون و قطعه‌های زبان اجتماعی و غیره منتشر و منقسم گشته است، زیرا همواره زبان پیشاپیش و پیرامون متن وجود دارد.» (بروئل و همکاران، ۱۳۷۸؛ ص ۳۷۴)

ژرار ژنت در تبیین دیدگاه بینامتنی‌اش می‌گوید: «هر متنی خاطره‌متنی دیگر است.» (همان، ص ۳۷۴)

بابک احمدی بینامتنی را پیش از آن که وسیله‌ای برای فهم متون بداند، شکل دهنده و تبیین کننده نوع حضور یک متن در متن دیگر و وسیله‌ای برای فهم رابطه بین یک متن با متون قبلی می‌داند که متون را به هم ربط می‌دهد و اجزای آن‌ها را در یک سیاق معنادار، شکل می‌بخشد. وی می‌نویسد: «هر متن براساس متونی که بیش‌تر خواننده‌ایم معنا می‌دهد و استوار به رمزهایی است که پیش‌تر شناخته‌ایم.» (احمدی، ۱۳۸۰، ص ۳۲۷)

این بخش از نظریه بینامتنی متمرکز بر روابط درونی متون با یک‌دیگر است. هنگامی که چند متن به یک نظام نشانه‌ای مثلاً کلامی یا تصویری تعلق دارند، رابطه بینامتنی آن‌ها از نوع درون‌نشانه‌ای است. به عنوان مثال، نظیره‌هایی که بر مبنای خسرو و شیرین سروده شده است، از اصولی یک‌سان پیروی می‌کند. در میان گونه‌ها نیز این‌گفت‌وگومندی جریان دارد و در بررسی صحنه‌های وداع دو دل‌داده، شاهد چنین ساز و کاری هستیم. از سوی دیگر دیدگاهی در نظریه بینامتنی ما را به سمت توجه به نقش خواننده سوق می‌دهد. وقتی ما هفده منظومه عاشقانه را آن‌هم با آگاهی از سنن ادب فارسی بازخوانی می‌کنیم، از یک کل به سوی جزئیاتی می‌رویم که روابط این متون را برای ما روشن می‌کند.

«ناتالی پیگی گرو می‌گوید هنگامی که بینامتنیت و مناسبات بینامتنی از متن به طرف خوانش و خواننده متمرکز شود، اتفاقی بزرگ می‌افتد که آن نقش ذهنیت (سوبژکتیو) است، زیرا دیگر فرآیند بینامتنیت تأثیرات و واکنش‌هایی در ذهن خواننده خواهد بود. به همین دلیل بینامتنیت عملی ذهنی و شخصی می‌شود، سوگ‌واریک متن می‌تواند دارای فرآیندهای گوناگون بینامتنی نزد افراد و اشخاص گوناگون باشد. روابط بینامتنی، همه در ذهن خواننده صورت می‌پذیرد بنابراین پیش‌متن اثر یا مؤلف مهم نیست بلکه پیش‌متن خواننده اهمیت دارد. به عبارت دیگر، پیش‌متن خلق اثر مورد توجه نیست، بلکه پیش‌متن خوانش اثر مهم است. این مسأله نیز با سایر آرای بارت هم‌چون «مرگ مؤلف» و اهمیت خوانش کاملاً مطابقت و هماهنگی دارد.» (نامور مطلق، ۱۳۸۷، ص ۸۲)

از همین روست که بر مبنای خوانش مجموعه‌ای از ۱۷ متن منظوم عاشقانه و تمرکز بر یکی از اجزا به‌عنوان واپسین دیدار و گفت‌وگو یا وداع دل‌دادگان، تأثیراتی بر ذهن ما برجا می‌ماند که در نتیجه آن‌ها می‌توانیم به نشانه‌هایی درون‌متنی دست پیدا کنیم. در این بخش گزارشی توصیفی از این روابط داریم. با خواندن متن از کل به جزء، می‌توان به مؤلفه‌هایی دست یافت:

- کل اثر ادراکی ویژه از عشق است.
 - درون‌مایه داستان عاشقانه، عبارت است از مجموع درون‌مایه‌های اجزای متشکله. از همین رو وداع دل‌دادگان که جزیی از کلیت داستان است، در همان راستا، نمودی از گفتمان عاشقانه است.
 - اجزای اثر طبعاً زبانیست، یعنی در نهایت ما از جمله‌ها و واژگانی به زبان مشترک در صحنه‌های وداع می‌رسیم؛ واژگانی مانند: خون گریستن، زار و نزار شدن، طاقت از کف دادن، نگنجیدن این قصه در کتاب، چون مرغ نیم بسمل شدن، در گزند خاک و در ظلمت مفاک رفتن و واژگانی مانند شام، شب، تاریکی، تیغ، خنجر، تیر، آتش، بادیه، تیه، بلا، خزان، زمستان، زهر، دوزخ دنیا، دیوار، طومار و... که به کمک آن‌ها فضایی حزن‌آلود و تنگنایی بی‌بازگشت ترسیم می‌شود و با چنین عناصر و تمهیدات ادبی است که داستان به نقطه اوج خود می‌رسد. وداع، خود یکی از این تمهیدات است.

خسرو و شیرین

نظامی گنجوی در این منظومه عاشقانه خود، عالی‌ترین مفاهیم انسانی را طرح می‌کند، او «قبل از همه، نه تنها یک فیلسوف آگاه اجتماعی است، بلکه روان‌کاو، قصه‌گو، هنرمند لفظی و استاد صنایع بدیعی است.» (ریپکا، ۱۳۶۴: ۷۵)
 «در این مثنوی، شیرین وفادار در کنار خسرو مردد و مشکوک باقی می‌ماند. عشق او پاک و بی‌ریاست و احساسات او از خودنگریش مایه گرفته است.» (همان: ۷۹)
 شیرویه فرزند خام و ازرق چشم خسرو از مریم، پیش از آن‌که با دیوچه‌ری خسرو را به قتل برساند، ابتدا او را مقیم آتش‌خانه می‌کند و خود بر تخت شاهی می‌نشیند. او دورادور مراقب خسرو است و سرانجام او را ببند می‌کشد:

چو خسرو را به آتش‌خانه شد رخت	چو شیر مست شد شیرویه بر تخت
به نوشانوش می در کاس می‌داشت	ز دورادور شه را پاس می‌داشت
بدان نگذاشت آخر بند کردش	به کنجی از جهان خرسند کردش

(نظامی، ۱۳۸۱: ۳۴۱)

در این گوشه‌نشینی، تنها دمساز خسرو، شیرین است. دل خسرو به او آن‌چنان شاد است که با صد بند خود را آزاد می‌پندارد. در تداوم تعلیق‌های داستان، در جایی که دو دل داده پس از فراز و نشیب بسیار به یک‌دیگر رسیده‌اند، بخت این‌گونه رقم می‌زند که رمز و راز عشق خود را در غم‌خواری و هم‌دلی نمایان کنند. گفت‌وگوی خسرو و شیرین در آخرین شب زندگی خسرو، مرور است بر گفت‌وگوهایی که از آغاز منظومه در میان آن‌ها جریان یافته است؛ از لحظه‌ای که نقش صورت و وصف هم را دیده‌اند و

شنیده‌اند تا تمام صحنه‌های هجران و کشمکش‌های میانی داستان. دو دل داده رو در روی هم‌دیگر می‌نشینند. خسرو با زبانی آمیخته با حکمت، برآنست تا هر اندیشه‌ای را از خاطر شیرین بزدايد و با چند تمثیل این مضمون‌ها را بیان می‌کند که همیشه بلنداند که بیم افتادن دارند و در هنگامه‌های خطر به دام می‌افتند. او ابراز عشق و دل‌دادگیش را به این کلام ختم می‌کند که با داشتن شیرین، دولت‌مند است.

تو در دستی، اگر دولت شد از دست چو تو هستی همه دولت مرا هست
(همان: ۳۴۲)

شاعر دل‌داری و غم‌زدایی خسرو از شیرین و سخنان حکیمانه‌اش را بسیار موجز و تنها در هفت بیت می‌آورد و یادآوری می‌کند که شکرلب هم از حال خسرو غافل نبود و این جاست که در ۴۳ بیت سخن شیرین را نقل می‌کند. در این گفت‌وگو، شیرین با غم‌گساری از شاه می‌خواهد که با گشاده‌رویی ماتم را ترک کند و به اندرز می‌نشیند که همان‌گونه که ماه نخشب در برابر ماه آسمان تابی ندارد، آن بدخواه هم نمی‌تواند جای خسرو را بگیرد. شیرین این عقوبت را از چشم فرزند می‌بیند و در مذمت "پیوند" می‌گوید و به شاه توصیه می‌کند که آزادطبع و خرسند از زن و فرزند باشد. البته با وجود تمام این پندها و دل‌داری‌ها از تمجید شاه نیز غافل نمی‌ماند:

تو پنداری که تو کم قدر داری؟ تویی تو کز دو عالم صدر داری
دل عالم تویی در خود مبین خُرد بدین همت توان گوی از جهان برد
چنان دان کایزد از خلقت گزیده‌ست جهان خاص از پی تو آفریده‌ست
(همان: ۳۴۴)

تسکین خسرو آن قدر بدرازا می‌کشد که روز بیایان می‌رسد. این غم‌گساری از سویی به شخصیت شیرین برمی‌گردد و دامنه عشقی که سال‌ها در جانش ریشه دوانده و اینک بار نشسته و از سوی دیگر به نیاز شاه در آن هنگامه دشوار زندگی به هم‌دمی که با او شرح راز بگوید. حال که شخصیت خسرو به آرمان‌های شیرین نزدیک‌تر شده، رواست که بیش از همیشه با او هم‌سخن شود و او را آرام کند.

بدین تسکین ز خسرو سوز می‌برد بدین افسانه خوش خوش روز می‌برد
شب آمد، هم‌چنان آن سرو آزاد سخن می‌گفت و شه را دل همی داد
(همان: ۳۴۴)

پس از این گفت‌وگوهاست که در شبی تاریک، نور از ماه برده، شه‌نشه با پای در بند زرین در کنار دل‌داده‌اش خفته و به حکایت‌های مهرانگیز او گوش سپرده است.

چو خسرو خفت و کمتر شد جوابش به شیرین در سرایت کرد خوابش
دو یار نازنین در خواب رفته فلک بیدار و از چشم آب رفته
(همان: ۳۴۵)

سیاهی شب، لب جهان را با مسمار می‌دوزد و گرنه جهان می‌خواست آمدن این فتنه را فریاد بکشد. از این جاست که التهاب درونی روایت در مرگ خسرو آغاز می‌شود و صحنه‌ها با شتاب و اضطراب پیش می‌رود. در آخرین لحظات، دو دل‌داده با ناز و نوازش عاشقانه چشم بسته‌اند و این بار بنا نیست که این خواب برای یکی از آن‌ها با بیداری همراه گردد. چشم بی‌حیای فلک هم شاهد این فتنه است.

فـرود آمد ز روزن دیـوچـهری	نـبـوده در سرشـتـش هـیچ مـهـری
چـو قـصـاب از غـضـب خـونـین نـشـانی	چـو نـقـاط از بـرـوت آتـشـفـشـانی
چـو دزد خانـه بـر کـالا هـمی جـست	سـریر شـاه را بـالا هـمی جـست
بـه بـالین شـه آـمـد تیغ در مـشت	جـگرگـاهش درید و شـمع را کـشت
چـنان زد بـر جـگرگـاهش سـر تیغ	کـه خـون بـرجـست ازو چـون آتـش از میغ
چـو از مـاهی جـدا کـرد آفتـابی	بـرون زد سـر ز روزن چـون عـقـابی

(همان: ۳۴۵)

در این فراز دردناک، داستان مرگ خسرو با دریده شدن پهلوئی او پایان نمی‌رسد. او به رسم وفاداری، شیرین را بیدار نمی‌کند.

ز خـونش خـواب گـه توفـان گـرفته	دـلش از تـشـنـگی از جـان گـرفته
بـه دـل گـفتـا کـه شـیرین را ز خـوش خـواب	کـنـم بـیـدار و خـواهم شـربـتی آب
دگـر رـه گـفت بـا خـاطـر نـهـفته	کـه هـست ایـن مـهـربـان شـب‌ها نـخـفته
هـمـان بـه کـاین سـخن ناگـفته بـاشد	شـوم مـن مـرده و او خـفته بـاشد
بـه تلـخی جـان چـنان داد آن وفـادار	کـه شـیرین را نـکرد از خـواب بـیدار

(همان: ۳۴۵)

این ابیات آخرین نشانه‌های حیات خسرو است. زندگی او در حالی پایان می‌رسد که در اوج عشق‌ورزی شیرین را خبردار نمی‌کند و تعبیر شاعرانه نظامی، این کار او را وفاداری در عشق می‌نامد. از این صحنه به بعد، شیرین است که از خون گرم شاه برمی‌خیزد. او که شب‌های دیگر با بانگ نای و نی برمی‌خاست، پریشان مانند مرغی تاب‌دیده، به گریه، ساعتی شب را سیه می‌کند و «آن‌گه عزم ره کرد».

این تعبیر را می‌توان براعت استهلالی برای وداع عاشقانه شیرین برشمرد. او با ساعتی عزاداری، از همان لحظه عزم می‌کند که در اندک زمانی خود را به دل‌دارش برساند، اما ابتدا مقدماتی لازم است؛ باید او را شاهانه با کافور و گلاب بشوید و به خاک بسپارد و سپس به او بپیوندد.

با این عزم، داستان به سمت وداع شیرین با زندگی سوق می‌یابد. قصه‌پردازی نظامی در این میان گره‌ای دیگر می‌افکند که همان خواستگاری شیرویه از شیرین است و جز درنگی داستانی، نقشی موثر در عزم شیرین ندارد. او به فرآشی درون گنبد می‌رود

و در را به روی خلق می‌بندد. دشنه در دست سوی مهد ملک می‌رود.

جگر گاه ملک را مَهر برداشت بیوسید آن دهن کو بر جگر داشت
بدان آیین که دید آن زخم را ریش همان جا دشنه‌ای زد بر تن خویش
به خون گرم شست آن خواب‌گه را جراحی تازه کرد اندام شه را
(همان: ۳۵۰)

این جاست که جان با جان و تن با تن می‌پیوندد و شاعر این جان دادن و در
عشق مردن را می‌ستاید که به جانان جان چنین باید سپردن. مواجهه دیدگاه نظامی با
این رفتار شیرین، دعای دو دل داده است که

کالهی تازه دار این خاک‌دان را بیامرز این دو یار مهربان را
(همان: ۳۵۰)

و آن گاه که بزرگان از این کار آگاه می‌شوند، آن دو را هم‌تخت می‌کنند و در
بازگشت از خاک‌سپاری این دو دل داده، غمناک بر لوح خاک می‌نویسند:

که جز شیرین که در خاک درشت است کسی از بهر کس خود را نکشت است
(همان: ۳۵۱)

اما این روند در منظومه‌های عاشقانه بارها تکرار می‌شود و دل‌دادگان در دم از
غصه جان می‌سپارند.

لیلی و مجنون

این منظومه نظامی گنجوی «از جهان عرب اقتباس شده است، البته نه از اعراب
بدوی، بلکه اعرابی که تا حدودی به مفهوم ایرانی نزدیک‌تر بوده‌اند.» (ریپکا، ۱۳۶۴: ۸۰)
این منظومه از نظر طرح، توسعه و عمق عاطفی، هم سطح سایر مثنوی‌های نظامی است
و «تعداد تقلیدهایی که از آن بعمل آمده، نشان‌گر محبوبیت آن است.» (همان: ۸۲) و
البته جالب آن است که تداوم این گفت‌وگومندی را نه تنها در گونه ادبی شاهدیم که
این داستان در نقاشی و مینیاتور نیز بازآفرینی می‌شود.

با وصف رسیدن خزان، نظامی به درگذشت لیلی می‌رسد. بهار باغ لیلی چشم
می‌خورد و باد، تپانچه بر چراغش می‌زند. از قضا مرگ او با برگ‌ریزان طبیعت نیز
هم‌زمان است و سوزناکی این رنج را می‌افزاید.

شرط است که وقت برگ‌ریزان خونابه شود ز برگ ریزان
خونی که بود درون هر شاخ بیرون چکد از مسام سوراخ
چون باد مخالف آید از دور افتادن برگ هست معذور
کانان که ز غرق‌گه گریزند زاندیشه باد رخت ریزند
(نظامی، ۱۳۸۸: ۲۱۸)

لیلی که با این بیماری، از سریر سربلندی به چاه دردمندی افتاده، تن نازک
 قصب‌پوشش، ضعیف و بی‌توش شده است.

تب لـرزه شکست پیکرش را تیخاله گزید شـکرش را
 افتادسوگ‌واردانه از کشت سربند قصب به رخ فروهشت
 (همان: ۲۲۰)

در این حال است که لیلی در فراق یار، راز دل بر مادر آشکار می‌کند و سفارشش
 به او چنین است که مرا عروس‌وار آرایش کن و به حجله خاک بسپار؛ ولی سرمه‌ام باید
 از غبار راه یار باشد، نیل از نیاز دوست، گلاب از اشک چشم، عطر از سوزش جگر، حنوط
 از گل زرد، کافور از دم سرد و کفن من از خون باشد. (همان، پاورقی ۲۲۱) او می‌داند که
 آواره‌اش به رسم سوگواری بر مزارش می‌آید و به دریغ می‌نالد. از مادر می‌خواهد که این
 یار عزیز را نکو دارد و دل لیلی را نزد او بجوید و این پیام را به او برساند:

گو لیلی ازین سرای دل‌گیر آن لحظه که می‌برید زنجیر
 در مهر تو تن به خاک می‌داد بر یاد تو جان پاک می‌داد
 در عاشقی تو صادقی کرد جان در سر کار عاشقی کرد
 احوال چه پرسیم که چون رفت با عشق تو از جهان برون رفت
 تا داشت در این جهان شماری جز با غم تو نداشت کاری
 وان لحظه که در غم تو می‌مرد غم‌های تو راه توشه می‌برد
 و امروز که در نقاب خاک است هم در هوس تو دردناک است
 می‌پاید تا تو در پی آیی سر باز پس است تا کی آیی
 یک ره بر همان ز انتظارش درخز به خزینه در کنارش
 چون راز نهفته بر زبان راند جانان طلبید و زود جان داد
 (همان: ۲۲۱)

این جاست که لحظه پاسخ‌گویی دل‌دار به این پیام فرا می‌رسد. مجنون
 شکسته‌دل در مرگ لیلی تلخ تلخ می‌گرید، بی‌گریه تلخ در جهان کیست؟ (همان،
 ۲۲۱)

او آن اندازه سرشک لاله‌گون می‌ریزد که از گور لیلی لاله می‌روید. آن‌گاه سر
 خود را در دخمه فرو می‌برد و گریان با لیلی سخن می‌گوید:

کای تازه گل‌خزان رسیده رفته ز جهان جهان ندیده
 چونی ز گزند خاک چونی در ظلمت این مغاک چونی
 (همان: ۲۲۷)

مجنون از خال و چشم و عقیق و غالیه تاب‌دار یار یاد می‌کند و در این واژه‌ها
 گم‌گشته خود را می‌جوید. او در پی یکی شدن با لیلی است، چه تاب این اندوه جاودانه
 را ندارد.

گر نقش تو از میانه برخاست اندوه تو جاودانه برخاست
(همان: ۲۲۷)

مجنون چو مار زخم خورده، بی‌تی دو سه زار زار برمی‌خواند و خدا را سوگند می‌دهد:
از محنت خویش وارهمانم در حضرت یار خود رسانم
این گفت و نهاد بر زمین سر و آن تربست را گرفت در بر
چون تربست دوست در بر آورد ای دوست بگفت و جان بر آورد
(همان)

او نیز با مرگ بر مزار دل‌دارش از این گذرگاه می‌گذرد، و آن کیست که نگذرد بر
این راه؟ آن‌ها را کنار هم دفن می‌کنند.

ورقه و گلشاه (قرن ۵)

(عیوقی، به اهتمام ذبیح‌اله صفا، تهران، دانش‌گاه تهران، ۱۳۴۳)

ورقه از گلشاه خواستگاری می‌کند، اما پدر گلشاه به دلیل فقر ورقه نمی‌پذیرد.
آن‌ها پیمان وفاداری می‌بندند و ورقه در پی مال سفر می‌کند. به گلشاه می‌گویند که او
مرده است و او را به عقد پادشاه شام درمی‌آورند. گلشاه از شاه دوری می‌کند. ورقه در
این اندوه که تنها می‌تواند با گلشاه از دور دیدار کند، مرگ خود را طلب می‌کند و جان
می‌دهد. گلشاه بر سر قبر او خنجری به سینه می‌زند و جان می‌دهد. قبر ورقه را
می‌شکافند و آن‌ها را کنار هم دفن می‌کنند.

خسرو نامه (گل و هرمز) ، (قرن ۶)

(عطار نیشابوری، به تصحیح و اهتمام احمد سهیلی خوانساری، تهران، انجمن
آثار ملی، ۱۳۳۹)

خسرو (هرمز) پسر قیصر روم خوابی ناخوش می‌بیند. فردای آن روز برای دفع
نحوست از خود به شکار می‌رود و از کسان خود دور می‌شود. خسرو لب‌چشمه‌ای به
خواب می‌رود و افعیی او را می‌گزد و خسرو در دم جان می‌دهد. همراهان خسرو جسم
بی‌جان او را به شهر می‌آورند و پس از زاری فراوان به خاک می‌سپرنند. گل بر سر خاک
معشوق مجاور می‌شود و در ماتم او آن قدر می‌گرید تا جان می‌دهد.

همای و همایون (۷۳۲ ق)

(خواجوی کرمانی، به تصحیح کمال عینی، تهران، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۴۸؛ و
نقل از انواع ادبی سیروس شمیسا، ص ۲۱۱)

همای و همایون به وصال یک‌دیگر می‌رسند و صاحب فرزند می‌شوند. وقتی پسرشان ۱۰ ساله می‌شود، همایون می‌میرد و همای هم از غصه مرگ او جان می‌دهد.

گل و نوروز (قرن ۸)

(خواجوی کرمانی، گل و نوروز، به اهتمام کمال عینی، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۰) نوروز بر اثر بیماری از دنیا می‌رود و پس از یک هفته، گل نیز وفات می‌کند.

لیلی و مجنون (۸۸۹)

(نورالدین عبدالرحمن جامی، مثنوی هفت اورنگ، به تصحیح مدرس گیلانی، تهران، مهتاب، ۱۳۷۵) مجنون از غم هجران در حالی که آهویی در بغل دارد، همراه آهو می‌میرد. لیلی نیز در سوگ مجنون از دنیا می‌رود و پیش از مرگ وصیت می‌کند که او را در پای مجنون ب خاک بسپارند.

لیلی و مجنون (۸۹۵)

(مکتبی شیرازی، لیلی و مجنون، با پیش گفتار و تصحیح جوهره بیک نذری، تهران، مرکز مطالعات ایرانی، ۱۳۷۳) لیلی در تابستان بر اثر بیماری از دنیا می‌رود. مجنون همراه وحوش به سوی لیلی می‌آید و تابوتش را در آغوش می‌گیرد و جان می‌دهد. مردم دو دل‌داده را در کنار هم ب خاک می‌سپارند و در مدفن آن‌ها، عمارتی عظیم بنا می‌کنند که پس از چندی ویران می‌شود.

سحر حلال (قرن دهم)

(اهلی شیرازی، دیوان، به تصحیح حامد ربانی، تهران، سنایی، ۱۳۴۴) جم هنگام بازی از اسب به زمین می‌افتد و جان می‌سپارد. وقتی بنا بر آیین آتش پرستان جسم جم را به آتش می‌اندازند تا بسوزد. گل هم رقص‌کنان خود را در آتش می‌افکند و با محبوبش می‌سوزد.

زیبا و نگار (۱۰۵۳ ق)

محمد رضا تته‌ای، متخلص به رضایی، مجله سخن، دوره ششم، ص ۳۴-۳۸ زیبا برای یافتن همسرش که او را با دسیسه‌ای از خانه برده‌اند، بی‌توشه به راه

می‌افتد و در راه بر اثر تشنگی می‌میرد. وقتی نگار بر سر گور زیبا می‌رسد و خبر مرگ او را می‌شنود و از خدا می‌خواهد که به دل داده‌اش بپیوندد. در همان دم او درمی‌گذرد و کنار گور دل‌دار به خاک سپرده می‌شود.

سلامان و ابسال

(نورالدین عبدالرحمن جامی، مثنوی هفت اورنگ، به تصحیح مرتضی مدرس گیلانی، تهران، مهتاب، ۱۳۷۵ و سلامان و ابسال، با مقدمه رشید یاسمی، تهران، محمود رضانی، کتابخانه شرق، ۱۳۰۵)

سلامان پسر پادشاه یونان است و دل‌باخته دایه خود ابسال می‌شود. پادشاه و دیگران او را ملامت می‌کنند تا جایی که بسیار دلتنگ می‌شود و آتشی چون کوه برمی‌افروزد و به همراه ابسال به آتش درمی‌آید. شاه با نیرو و اراده نهانی کاری می‌کند که ابسال در آتش بسوزد و سلامان سالم بیرون آید. در پایان، حکیم نقش ابسال را از ضمیر سلامان می‌شوید.

مهر و ماه (قرن ۱۰)

(جمالی دهلوی مثنوی مهر و ماه، مقدمه و تصحیح حسام‌الدین راشدی، مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان، ۱۳۵۳)

ماه پسر پادشاه بدخشان است که مهر دختر بهرام‌شاه به او دل می‌بندد و پس از ماجراهایی با هم ازدواج می‌کنند. ماه همراه عروس خود به قلعه‌ای که خودش آن را تسخیر کرده، وارد می‌شود. اهالی آن‌جا جشن عروسی دو دل‌داده را برپا می‌کنند. درست در روز جشن، خبر درگذشت پدر شاه‌زاده را به ماه می‌دهند. او آن‌چنان متأثر می‌شود که جان از کالبدش بیرون می‌رود. چند روز بعد مهر نیز از شدت غصه جان می‌دهد. قبر ماه را می‌شکافند و مهر را در کنار محبوب بخاک می‌سپارند.

وامق و عذرا (قرن ۱۰ و ۱۱)

(صلحی خراسانی، نسخه خطی گجرات، به نقل از فهرست مشترک نسخه‌های خطی فارسی پاکستان، ج ۷: ۷۶۰)

عذرا را ناخواسته شوهر می‌دهند و وامق از این اندوه خودکشی می‌کند. عذرا به گوشه همان باغی که وامق در آن خود را کشته است می‌رود و رشته زندگیش را بر گور دل‌داده از هم می‌گسلد.

مهر و وفا (قرن ۱۱)

(محمد شعوری کاشی، نسخه خطی کتابخانه مرکزی و مرکز اسناد دانش‌گاه تهران، شماره ۳۲۸۰) مهر و وفا به وصال یک‌دیگر می‌رسند. سرانجام زمان مرگ وفا فرا می‌رسد و مهر نیز از غم و اندوه جان می‌دهد و او را در کنار وفا دفن می‌کنند.

مهر و مشتری (قرن ۱۱)

(شمس‌الدین محمد عصار تبریزی، مقدمه، تصحیح، توضیحات و تعلیقات، رضا مصطفوی سبزواری، تهران، دانش‌گاه علامه طباطبایی، ۱۳۷۵)

مهر پسر پادشاه و مشتری پسر وزیر است که بر هم عاشق می‌شوند و در طول داستان حوادثی گوناگون رقم می‌خورد تا آن‌که مهر با ناهید عروسی می‌کند و مدت‌ها بعد بر اثر بیماری از دنیا می‌رود. مشتری با شنیدن این خبر در دم جان می‌دهد. ناهید نیز هم‌زمان با آن‌ها از غصه می‌میرد و او را در سردابه کنار مهر می‌نهند.

ملک خورشید و دختر پادشاه بنارس (قرن ۱۱ و ۱۲).

حسن دهلوی، نسخه خطی کتابخانه آستان قدس رضوی، به نقل از منظومه‌های ادب فارسی، حسن ذوالفقاری، تهران، نیما، ۱۳۷۴، ص ۳۴۴ - ۳۵۲.

ملک خورشید جوان زیبای ایرانی و دختر شاه بنارس عاشق یک‌دیگر می‌شوند. شاه به دلیل اختلاف مذهب، خواستگاری ملک خورشید را نمی‌پذیرد. دایه دختر به کمک زالی دسیسه‌ای می‌چیند تا ملک خورشید گمان کند دختر را آب برده است. او هم بعد از شنیدن این خبر دروغ خود را به آب می‌اندازد. شب هنگام دختر از این ماجرا آگاه می‌شود و او هم خود را در آب می‌افکند. فردای آن‌روز، مردم بنارس، دو جسد می‌بینند که کنار هم خفته‌اند. آن دو را در دخمه‌ای بخاک می‌سپارند و مزارشان زیارت‌گاه پاکان می‌شود.

مودت‌نامه (قرن ۱۲)

(محمد اسماعیل ابجدی هندی، کلیات ابجدی، به کوشش محمد حسین محوی، ۱۹۵۱)

پس از نشیب و فرازهای بسیار همایون و لعل‌پرور به وصال یک‌دیگر می‌رسند که ناگهان پای عشق غلام لعل‌پرور بمیان می‌آید که عاشق او می‌شود و همایون را می‌کشد. لعل‌پرور ابتدا غلام را بدار می‌کشد و در مراسم تدفین همایون، لباسی شاهوار می‌پوشد و به دخمه می‌رود. با بوسه‌ و دایه در کنار دل‌داده‌اش جان می‌سپارد.

نتیجه‌گیری

بنیاد وداع و مرگ دل‌دادگان در منظومه‌های عاشقانه بر مرگ هم‌زمان آن‌ها استوار گردیده است. شیرین با دشنه‌ای جگرگاه خود را می‌شکافد و در کنار خسرو جان می‌دهد. مهر و ماه به‌وصال هم می‌رسند، ولی با مرگ ماه، مهر هم پس از چند روز بر مزار او جان می‌دهد و قبر ماه را می‌شکافند و آن‌ها را کنار هم جای می‌دهند. سلمان و ابسال با هم به درون آتش می‌روند. رامین به آتش‌گاهی در جوار خیمه ویس می‌رود تا مرگش فرامی‌رسد. در گل و خسرو، گل آن‌قدر در ماتم خسرو می‌گرید که بر سر گور او جان می‌دهد. در سحر حلال، گل خود را در آتش می‌افکند تا همراه پیکر جم بسوزد و... آن‌چه در صحنه‌های وداع دل‌دادگان اهمیت دارد، تحمل‌ناپذیری بار وداع است و نوآوری یا ابداع در چگونگی این وداع، به دگرگونی در کاربردهای زبانی، سبکی و طرز بیان شاعر در چیدمان صحنه‌ها مربوط می‌شود.

اساساً همه مناسبات برپایه یک مکالمه درونی یا گفت‌وگو شکل می‌گیرد و در منظومه‌های عاشقانه، مرگ یکی از دل‌دادگان، جمله یا عبارتی است که با مرگ دیگری پاسخ داده می‌شود. دو دل‌داده، دو سوی یک روند شناخت خود و دیگری تا نقطه پایانند. اساساً شناخت مناسبات ما با دیگری، به شناخت خودمان منجر می‌شود، ما بازتاب زندگی خویش را در دیگران بازمی‌یابیم و درک می‌کنیم. ما هرگز نمی‌توانیم خود را به‌صورت یک کل ببینیم، وجود غیر برای آن‌که ما به مفهومی از خویش دست یابیم ضروری است. باید به خود، در غیر دست یافت، در جریان بازتاب و دریافتی متقابل. بر همین مبنا، می‌توان آن‌چه را که در منظومه‌های عاشقانه رخ می‌دهد، جریانی برای شناخت و درکی متقابل از خود در آینه غیر و از دیگری در آینه خود دانست؛ یعنی همان حکایت لیلی در چشم مجنون و مجنون در چشم لیلی.

مثال دیگر برای چنین درکی از غیر در عشق، شیرین و خسرو هستند. ما رفتارهای خسرو را نمی‌پسندیم و هوس‌رانی‌ها و گریزیابی‌هایش را بر نمی‌تابیم، ولی شیرین که متأثرترین فرد در این رابطه است، با وجود تمام این منش‌ها، هم‌چنان خواهان اوست و تا پای جان در کنار معشوق می‌ماند، چنین مناسباتی در گفتمان عاشقانه دو دل‌داده شکل می‌گیرد و معنا دارد. از همین روست که هیچ‌کدام از آن‌ها ادامه زندگی پس از دیگری را روا نمی‌دانند و با خودکشی یا ماندن بر سر مزار دیگری تا آخرین لحظه حیات به او می‌پیوندند. باختین درباره این وجه از روابط فرازبانی متن می‌گوید: «بودن، ارتباط برقرار کردن است. مرگ (عدم)، ناشنیده ماندن و بازناشناخته ماندن است.» (گاردینر، ۱۳۸۱، ۴۸)

وقتی زندگی را گفتمانی متقابل بدانیم، آن‌گاه که طرف گفت‌وگویی وجود ندارد و از دست رفته است، ادامه گفت‌وگو نیز معنایی ندارد، جز با پیوستن به او و این گفت‌وگومندی هم‌چون رابطه‌ای مستدام و تکراری، در سایر متون منظوم عاشقانه نیز دیده می‌شود.

فهرست منابع

۱. آلن، گراهام. (۱۳۸۰). بینامتنیت، ترجمه پیام یزدان‌جو، تهران: نشر مرکز.
 ۲. احمدی، بابک. (۱۳۸۰). ساختار و تأویل متن (نشانه‌شناسی و ساختارگرایی)، چ پنجم، تهران: نشر مرکز.
 ۳. اهلی شیرازی. (۱۳۴۴). سحر حلال، به تصحیح حامد ربانی، تهران: صناعی.
 ۴. بروئل، پیرو و همکاران. (۱۳۷۸). تاریخ ادبیات فرانسه، ترجمه نسرین خطاط و مهوش قویمی، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی.
 ۵. تته‌ای (رضایی)، محمدرضا، زیبا و نگار، مجله سخن، دوره ششم، ص ۳۴-۳۸.
 ۶. تودوروف، تزوتان. (۱۳۷۷). منطق گفت‌وگویی میخائیل باختین، ترجمه داریوش کریمی، تهران: نشر مرکز.
 ۷. جامی، نورالدین عبدالرحمن. (۱۳۰۵). سلامان و ابدال، مقدمه رشید یاسمی، تهران: کتابخانه شرق.
 ۸. جمالی دهلوی. (۱۳۵۳). مثنوی مهر و ماه، مقدمه و تصحیح حسام‌الدین راشدی، مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان.
 ۹. حسن دهلوی. (۱۳۷۴). ملک خورشید و دختر شاه بنارس، نسخه خطی کتابخانه آستان قدس رضوی، به نقل از منظومه‌های ادب فارسی، حسن ذوالفقاری (۱۳۷۴)، تهران: نیما، ص ۳۴۴-۳۵۲.
 ۱۰. خواجوی کرمانی. (۱۳۵۰). گل و نوروز، به اهتمام کمال عینی، تهران: بنیاد فرهنگ ایران و به نقل از انواع ادبی سیروس شمیسا.
 ۱۱. خواجوی کرمانی. (۱۳۴۸). همای و همایون، به تصحیح کمال عینی، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
 ۱۲. ریپکا، یان. (۱۳۶۴). ادبیات ایران در زمان سلجوقیان و مغولان، چ اول، تهران: نشر گستره.
 ۱۳. ساسانی، فرهاد. (۱۳۸۴). عوامل موثر در تفسیر و فهم متن، مجله زبان و زبان‌شناسی، سال اول، شماره دوم.
 ۱۴. شمس‌الدین محمد عصار تبریزی. (۱۳۷۵). مهر و مشتری، مقدمه، تصحیح، توضیحات و تعلیقات رضا مصطفوی سبزواری، تهران: دانش‌گاه علامه طباطبایی.
 ۱۵. صلحی خراسانی، وامق و عذرا، نسخه خطی گجرات، به نقل از فهرست مشترک نسخه‌های خطی فارسی پاکستان، ج ۷: ۷۶۰.
 ۱۶. عطار نیشابوری. (۱۳۳۹). خسرونامه، به تصحیح و اهتمام احمد سهیلی خوانساری، تهران: انجمن آثار ملی و نقل از انواع ادبی سیروس شمیسا.
- (۱۴۳۴). ورقه و گلشاه، به اهتمام ذبیح‌الله صفا، تهران: دانش‌گاه تهران.

۱۷. گاردنیر، مایکل. (۱۳۸۱). "تخیل معمولی باختین"، ترجمه یوسف اباذری، فصل نامه ارغنون، ش ۲۰.
۱۸. محمد اسماعیل ابجدی هندی، (بی‌تا). مودت نامه، کلیات ابجدی، به کوشش محمد حسین محوی.
۱۹. محمد شعوری کاشی، مهر و وفا، نسخه کتاب‌خانه مرکزی و مرکز اسناد دانش‌گاه تهران، شماره ۳۲۸۰.
۲۰. مکتبی شیرازی. (۱۳۷۳). لیلی و مجنون، با پیش‌گفتار و تصحیح جوهره بیک نذری، تهران: مرکز مطالعات ایرانی.
۲۱. میرزایی، فرامرز، واحدی، ماشاله، (۱۳۸۸). روابط بینامتنی قرآن با اشعار احمد مطهر، مجله ادب و زبان (نشریه دانش‌کده ادبیات و علوم انسانی کرمان)، شماره ۲۵، ص ۲۹۹-۳۲۲.
۲۲. نامور مطلق، بهمن. (۱۳۹۰). درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها، تهران، سخن.
۲۳. نامور مطلق، بهمن، کنگرانی، منیژه. (۱۳۸۷). از تحلیل بینامتنی تا تحلیل بینامتنی. پژوهشنامه فرهنگستان هنر. شماره ۱۲. ص ۷۳-۹۴.
۲۴. نظامی گنجوی. (۱۳۸۴). خسرو و شیرین، به تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، تهران: زوآر.
۲۵. نظامی گنجوی. (۱۳۸۴). لیلی و مجنون، به تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، تهران: زوآر.

