مطالعات ادبیات تطبیقی، سال چهاردهم، شماره ۵۳، بهار ۱۳۹۹؛ صص ۲۹۹- ۳۲۳

مقایسه تطبیقی لیلی و مجنون نظامی، و مجنون و لیلی امیرخسرو دهلوی

محمد مرادی*

احمدرضا کیخافرزانه**

تاریخ دریافت: ۹۶/۱۲/۵

تاریخ پذیرش: ۹۷/۴/۷

چکیده

در این پژوهش به شیوه توصیفی- تحلیلی به بررسی «لیلی و مجنون» *نظامی* و «مجنون و لیلی» *امیرخسرو دهلوی* می‌پردازیم. مشخص است که تفاوت زمانی و مکانی، تأثیرات غیر قابل انکاری بر یک اثر تقلیدی گذاشته است؛ بنابراین «مجنون و لیلی» *دهلوی*، اگرچه همان «لیلی و مجنون» *نظامی* است؛ همچنان اثری متفاوت به لحاظ مؤلفه‌های فرهنگی و اجتماعی است که سختگیری‌ها و تعصب‌های خاص قرن پنجم در جامعه سنتی ایران را ندارد. اگرچه ساختار دو اثر، از نظر شروع و پایان داستان، شخصیت‌ها و کلیات داستان مشابه است؛ اما اثر *امیرخسرو دهلوی*، در پردازش شخصیت لیلی، به معشوق فرصت بیش‌تری برای بیان دلداگی داده است؛ لیلی در کنار زنان از احساسات خود و دلتنگی سخن می‌گوید. اشتراک فکری دو شاعر، مبانی فرهنگی اسلامی است و همچنین توجه ویژه به شرایط فرهنگی اعراب و بالتبع سختگیری‌های خاصی که مبنای رفتاری زنان و مردان در روابط اجتماعی است.

کلیدواژگان: نظامی، امیرخسرو دهلوی، فرهنگ، جامعه، مطالعات تطبیقی.

* دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد زاهدان، دانشگاه آزاد اسلامی، ایران.
Salemmoradi96@gmail.com

** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد زاهدان، دانشگاه آزاد اسلامی، ایران. keikhafarzaneh@lihu.usb.ac.ir

نویسنده مسئول: احمدرضا کیخافرزانه

مقدمه

منظومه‌های فارسی، بخش بزرگی از شعر و ادب ایران زمین را به خود اختصاص داده است. یکی از برجسته‌ترین منظومه‌های فارسی که بارها طبع‌آزمایی شده، «لیلی و مجنون» *نظامی گنجوی* است. این اثر ارزشمند در طول چند قرن، توسط شاعرانی از نقاط مختلف ایران و جهان مورد توجه قرار گرفته است. در بدو امر به نظر نمی‌رسد که بازسرایی «لیلی و مجنون» از منظر پژوهش‌های ادبی و تطبیقی، ارزشمند باشد؛ با این حال با در نظر گرفتن تفاوت‌های فرهنگی و اجتماعی در طول تاریخ و تحول فرهنگ در مرزهای جغرافیایی و زمانی، می‌توان به نتایج درخشانی رسید. توجه به منظومه‌های عاشقانه، تحت تأثیر گرایش ذاتی انسان به عشق است که در بسیاری از متون منظوم و منثور فارسی مورد توجه بوده است.

توجه خاص به اشعار عاشقانه و منظومه‌های عاشقانه، باعث شد تا در زبان فارسی، آثار بی‌شماری با این رویکرد تولید شود. در کتاب «الفهرست» از چهل عاشق و معشوق ذکری به میان آمده است، که در عصر جاهلی عرب، شهره آفاق بوده‌اند؛ از جمله مجنون و لیلی، قیس و لُبنی، جمیل و بثینه، عروه و عفرا، کُثّیر و عِزّه و...؛ در میان این عشاق نام شش زوج یادآور داستان لیلی و مجنون است: قیس و لُبنی، مجنون و لیلی، توبه و لیلی، اسعد و لیلی، عمر بن زید و لیلی، مرّه و لیلی.

در دیگر جوامع نیز عشاقی شهره‌اند: خسرو و شیرین، وامق و عذرا، یوسف و زلیخا، ویس و رامین، ورقه و گلشاه، بیژن و منیژه، زال و رودابه، سلامان و ابسال و...(صفا، ۱۳۷۴: ۹۲/۲).

پیشینه پژوهش

درباره مقایسه نظامی و امیرخسرو و تحلیل دو اثر، آثار ارزشمندی نوشته شده است. *صدرا قائدعلی*(۱۳۸۲) در مقاله «تحلیل شخصیت و شخصیت‌پردازی نظامی در دو منظومه خسرو و شیرین و لیلی و مجنون» به این موضوع شخصیت در دو اثر پرداخته است. مقاله‌های «تحلیل روابط شخصیت‌ها در منظومه لیلی و مجنون» اثر *مریم درپر* و *محمدجعفر یاحقی*(۱۳۸۹)، «کنش‌ها و منش‌ها در خسرو و شیرین و لیلی و مجنون» از

یدالله بهمنی مطلق(۱۳۸۷)، «بررسی روان‌شناختی سه منظومه غنایی فارسی» از *ابراهیم اقبالی* و *حسین قمرگیوی*(۱۳۸۳) و پایان‌نامه *حسین گلی*(۱۳۹۲) با عنوان «بررسی سیمای زن در مثنوی لیلی و مجنون نظامی» از پژوهش‌های دیگر در این زمینه است؛ البته نگارندگان در جست‌وجوی کتابخانه‌ای، اثری با موضوع این پژوهش نیافتند.

داستان لیلی و مجنون

یکی از بزرگان بنی عامر از داشتن فرزند بی‌نصیب بود. تا اینکه خداوند به او پسری زیبا عطا کرد. این فرزند را قیس نامیدند. قیس در لغت عرب به معنی "شدّت" و "صلابت" و "شیر درنده" است و همچنین نام یکی از بت‌های عرب بوده و از نام‌های رایج مردان عرب است.

قیس در مکتبخانه و یا به روایتی در هنگام چراندن گوسفندان عاشق دختری به نام لیلی می‌شود. شروع عشق و دلباختگی لیلی و قیس به مانند عشق سایر دل باختگان، با پدیدار شدن جمال معشوق بر عاشق همراه است. در داستان ویس و رامین، با وزیدن باد و کنار رفتن پرده کجاوه، جمال ویس بر رامین آشکار می‌شود و سرآغاز عشق است:

چو بادی بر عماری بر گذشتی — جهان از بوی او خوش بوی گشتی
چو تنگ آمد فضای آسمانی — که بر رامین سرآید شادمانی
برآمد تندباد نوبهاری — یکایک پرده‌ها بربود از عماری
رخ ویسه پدید آمد ز پرده — دل رامین شد از دیدنش برده

(نظامی، ۱۳۹۰: ۴۷)

عشق قیس و لیلی، در آغاز دور از چشم اغیار است، اما سرانجام علنی شده و باعث می‌شود که پدر لیلی از ملاقات آن دو جلوگیری کند. عاشق و معشوق پنهانی به ملاقات یکدیگر می‌روند. شدّت علاقه‌مندی قیس به لیلی به جایی می‌رسد که پدر و دیگر بزرگان بنی عامر نگران حال او می‌شوند و پس از اطلاع از عشق قیس، راه حل را در خواستگاری از لیلی می‌دانند. امّا پدر لیلی به دلایلی با این ازدواج مخالفت می‌کند. پس از این ناکامی قیس با پریشانی و شوریدگی آواره کوه و دشت می‌شود و به جای همدمی با انسان‌هایی که درد عشق او را درک نمی‌کنند، همنشین دد و دام می‌شود. پدر تنها راه خلاص فرزند

از این عشق را رفتن به حج و توسل به خدای کعبه می‌داند. به این امید که عشق لیلی از دل فرزند خارج شود. هنگامی که قیس به کنار کعبه می‌رسد، به جای دعا در مورد سردشدن عشق لیلی، از خدا می‌خواهد که عشق او را نسبت به لیلی جانسوزتر نماید. قیس همچنان آواره دشت و بیابان است تا با نوفل مأمور جمع آوری زکات و صدقات مواجه می‌شود. نوفل که مردی شجاع و در عین حال اهل دل است، قول می‌دهد که قیس را به وصال لیلی برساند. نوفل در این راه حتّی مجبور به جنگ با قبیله لیلی هم می‌شود، اما این کار ثمری نمی‌بخشد و تلاش این انسان خیّر نیز مشکل قیس را حل نمی‌کند.

ازدواج لیلی با جوانی از بنی اسد یا بنی ثقیف، وضعیّت عاشق و معشوق را دگرگون می‌سازد. لیلی به اجبار عازم خانه شوهر می‌شود، اما به خاطر وفاداری به قیس هرگز حاضر نمی‌شود که خواسته‌های شوهر را برآورده سازد. قیس نیز پریشان‌حال‌تر از گذشته همدم وحوش است. در این دوران فراق، ارتباط لیلی و مجنون از طریق نامه‌هایی است که برای یکدیگر می‌نویسند. تا اینکه شوهر لیلی در اثر بیماری از دنیا می‌رود و مانع وصال بین عاشق و معشوق از میان برداشته می‌شود.

ملاقات لیلی و مجنون بعد از مرگ شوهر لیلی که در واقع آزاد شدن از قید و اسارت نظام قبیله‌ای را به همراه داشت، از حد ملاقاتی حضوری که بیان دلدادگی آن‌هاست، تجاوز نمی‌کند و مجنون به عنوان عاشقی عذری با چشم‌پوشی از وصال، عازم کوه و دشت می‌شود. مرگ لیلی در اثر بیماری، نقطه اوج دلدادگی‌هاست. مجنون با شنیدن خبر مرگ لیلی، خود را کنار قبر او رسانده، با در بر گرفتن گور معشوق جان می‌دهد. این در حالی است که عاشق و معشوق اگر در این عالم از وصال بی بهره بودند، امیدوارند که در جهانی دیگر وصال صورت پذیرد. آنگونه که *نظامی* با بیان خوابی که زید بعد از وفات لیلی و مجنون می‌بینند، این امید را تحقّق‌یافته می‌داند.

منابع داستان لیلی و مجنون

به زعم اکثر نویسندگان و محقّقان عرب، اوّلین اثری که در آن نامی از داستان لیلی و مجنون به میان آمده است، کتاب «الشعر والشعراء» نوشته *ابن قتیبه دینوری* است.

ابن قتیبه(م.۲۷۶)، ضمن معرفی شعرای عرب، درباره مجنون می‌نویسند: «هو قیس بن معاذ، ویقالُ قیس بن الملوَّح». در بخش دیگری از این کتاب نیز آمده است: «لم یکن مجنوناً ولکن کان فیه لُوثة کلوثةُ ابی حیّه». این کتاب به جزئیات عشق مجنون به لیلی اشاره نپرداخته است. اثر دیگری که از داستان لیلی و مجنون به تفصیل یاد کرده است، کتاب «الأغانی» است. *ابوالفرج اصفهانی*(م.۳۵۶) جزئیات خاصی از داستان لیلی و مجنون را نقل می‌کند. به نحوی که کتاب «الأغانی» را به عنوان مهم‌ترین منبع داستان لیلی و مجنون قرار داده است.

کتاب دیگری که ما را در یافتن اطلاعاتی نسبت به لیلی و مجنون یاری می‌کند کتاب «الزُهرة» نوشته محمد بن داوود ظاهری است که در سال ۲۹۷هجری قمری از دنیا رفته است. اگرچه در این کتاب اطّلاعات اندکی درباره مجنون آمده، ولی از اهمیّت ویژه‌ای برخوردار است. زیرا کتاب شمار بسیاری از اشعار منسوب به مجنون را در خود جای داده و زمانی دراز پیش از کتاب «الأغانی» گردآوری شده است.

چهارمین منبع معتبر، کتاب «مصارع العشاق» نوشته *ابن سراج* متوفی به سال ۴۱۸ قمری است. در این کتاب حوادثی از داستان عشق لیلی و مجنون نقل می‌شود. از منابع معتبر دیگر می‌توان از کتاب «تزیین الاسواق به تفصیل أشواق العشاق» نوشته *داوود انطاکی* مشهور به "اکمه" نام برد. *انطاکی* این روشندل محقّق کتاب را در سال ۹۷۲هجری قمری نوشته است. *انطاکی* به مانند *ابوالفرج اصفهانی* جزئیات داستان لیلی و مجنون را به همراه ابیاتی از مجنون نقل کرده است. اکثر این ابیات در دیوان مجنون لیلی نیز یافت می‌شود. در دیوان شعر «مجنون لیلی» ابیات زیادی از سروده‌های قیس آمده است که اکثراً مرتبط با عشق مجنون به لیلاست و در کنار دیگر منابع می‌تواند راهنمای ما به سوی شناخت هرچه بیش‌تر مجنون و به تبع آن شناخت ریشه داستان این عشق جانسور باشد.

در کتب دیگر نیز به داستان لیلی و مجنون اشاره شده است از جمله «اخبار عقلاء المجانین» *مدائنی*، «اخبار المجنون» *زبیر بن بکار*، «المؤتلف والمختلف فی اسماء الشعراء» *آمدی*(*ابوالقاسم حسین بن بشر*)، «بساط السامع المسامر فی اخبار مجنون بنی عامر» *ابن طولون*، «خزانة الأدب» *بغدادی*، دیوان *ابن فارض مصری*.

تفاوت شرایط سیاسی- اجتماعی دو شاعر

اوضاع سیاسی اجتماعی، شخصیت فردی شاعر، مخاطبان شعر، سنت و میراث ادبی، عوامل مؤثر در تغییر و دگرگونی انواع شعر به شمار می‌رود(پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۳۲). اشاره‌ای کوتاه به اوضاع سیاسی اجتماعی روزگار *امیرخسرو* و جایگاه و روابط او با حاکمان معاصر که مخاطبان اصلی سخن او بوده‌اند، بیان‌گر دلایل اصل تفاوت نگاه او و نظامی به داستان و شخصیت‌های آن است.

امیرخسرو با شاهان روزگار خود بسیار صمیمی بود و این بر خلاف نظامی است که حتی حاکمان در پیش او از شراب‌خواری پرهیز می‌کردند و شکوه زهد او را نگاه می‌داشتند. *امیرخسرو* به هفت تن از دو سلسله حکومتی خلجیان و تغلقیان خدمت کرد. در دوره *جلال‌الدین فیروزشاه* جزو امیران درآمد و لقب امیر گرفت(یاری، ۱۳۹۵: ۱۳۴). پدر او نیز به سبب خدمات‌اش به *شمس الدین التتمش*، به «سیف شمس» شهرت داشت (صفا، ۱۳۷۵، ج۳، بخش۲: ۷۷۳). خود او در دربار *محمد بن تغلق* بیش‌تر طرف مشورت بود. از دیگر سو حاکمان را مخاطب ویژه خود می‌دانست و حتی بسیاری از منظومه‌های خود را سازگار با رخدادهای روزگارش می‌نوشت؛ چنانکه «قران السعدین» که به روش «مخزن الأسرار» *نظامی* است، بیان جنگ و صلح میان *عزالدین کیقباد* و پدرش *بغراخان* است. مثنوی‌های «مفتاح الفتوح»، «خزائن الفتوح»، «نه سپهر» و «تغلق‌نامه» نیز به مناسبت‌های تاریخی سروده شده‌اند؛ بنابراین *امیرخسرو* افزون بر تاریخ‌های منثور مانند «تاریخ علایی»، حوادث روزگار را مبنای آفرینش هنری قرار می‌داد. به بیان دیگر «تاریخ نزد وی، تاریخ معاصر است و نشان‌دادن توانایی ادبی و کسب شهرت و پاداش و به‌ویژه نزدیکی به دربار»(رزم‌آرا، ۱۳۸۳: ۲۵). آنچه به موضوع این مقاله بیش‌تر ارتباط دارد، منظومه «دولرانی خضرخان» است که داستان عشق *خضرخان*، پسر *علاءالدین محمد خلجی*، به *دیول‌ری*، دختر راجه گجرات را بیان می‌کند. نکته درخور توجه این است که *خضرخان* خود این ماجرا را برای *امیرخسرو* بیان کرده و از او خواسته است آن را به نظم درآورد.

شاید همین یک نکته برای شناخت روزگار *امیرخسرو* بسنده باشد؛ درباری که پادشاه از شرح کامرانی‌های خود با معشوق هیچ پروایی ندارد و راز عشق‌ورزی‌های خود را با

دختری که اکنون همسر اوست، بی‌پرده با شاعری درباری در میان می‌نهد. همین موضوع *امیرخسرو* را بر آن می‌دارد که لیلی و شیرین را معشوق‌هایی مانند *دیول‌ری* و مجنون و خسرو را عاشقانی مانند *خضرخان* تصور کند. از این رو تأثیر روزگار *امیرخسرو* را در شخصیت‌پردازی لیلی و مجنون نمی‌توان نادیده گرفت. دگرگونی حوادث داستان، بی‌توجهی به شرایط حب عذری و شخصیت‌پردازی متفاوت با *نظامی* از نتایج این نوع دیدگاه است.

تفاوت ساختار و حوادث دو منظومه

نظامی «لیلی و مجنون» را هشت سال بعد از سرودن «خسرو و شیرین» در سال ۵۸۴ هجری قمری به نظم کشید و آن را به *شروان‌شاه ابوالمظفر اخستان بن منوچهر* تقدیم کرد(صفا،۱۳۷۲: ۸۰۳). هیچ تردیدی نیست که *امیرخسرو دهلوی* در سرودن خمسه خود به طور کامل از *نظامی* پیروی کرده است؛ اما باید دانست که او «نه طرز خاصی اختراع کرده است و نه در لفظ و معنی از خطا مصون مانده است؛ لیکن بیان‌اش قوی، طبیعی و استادانه است»(زرین‌کوب، ۱۳۸۶: ۲۶۶). نکته‌ای به این سخن می‌توان افزود و آن اینکه *دهلوی*، در آفرینش شگردهای جدید برای پیشبرد داستان و دگرگون‌کردن فضای چیره بر آن، با حذف یا افزودن رخدادها، توانا بوده است. گویا این کار برای فرار از تقلید کامل است؛ اما با دقت بیش‌تر می‌توان گفت برخی از این تغییرات آگاهانه و متناسب با شخصیت‌پردازی منظور او بوده است. مقایسه حوادث دو روایت از داستان تا حدودی روشن‌گر این بحث خواهد بود.

برخی از رخدادها و شخصیت‌ها ویژه اثر *نظامی* است و *امیرخسرو* آن‌ها را بیان نکرده است؛ مانند: ۱)حضور شخصیتی با نام ابن‌سلام و کنش‌های او؛ ۲)بردن مجنون به کعبه؛ ۳) نجات‌دادن آهو از بند و رهاکردن آن به سبب شباهت با لیلی؛ ۴)راز و نیاز مجنون با کلاغ نامه‌بر و سرودن اشعاری در وصف او؛ ۵)راز و نیاز مجنون با ستارگان؛ ۶)مرگ مادر مجنون و گریستن مجنون بر مزار مادر؛ ۷)گفت‌وگوی مجنون با باد صبا؛ ۸)حضور مجنون بر سر گور لیلی و درد دل کردن و جان‌دادن در کنار مزار محبوب. *امیرخسرو* افزون بر حذف این رخدادها، شخصیت‌ها و وقایعی را به روایت *نظامی* افزوده است؛ مانند:

۱)وجود حکیم طالع‌اندیش؛ ۲)قرارگرفتن مجنون در صف کشتگان جنگ نوفل با قبیله لیلی؛ ۳)ازدواج مجنون با خدیجه، دختر نوفل؛ ۴)همدمی مجنون با سگ کوی لیلی؛ ۵)خواب‌دیدن لیلی مجنون را و در ادامه ملاقات این دو عاشق دلداده؛ ۶)در منظومه امیرخسرو نوفل رئیس قبیله مجنون است؛ اما نوفل در اثر نظامی، امیر باشکوهی است که برای شکار به صحرا آمده است؛ مجنون را می‌بیند و بر احوال او دل می‌سوزاند.

پیشینه داستان لیلی و مجنون و فضایی که رخدادها در آن اتفاق افتاده است، بر خلاف شیرین و خسرو، به گونه‌ای نیست که شاعر بتواند ملاقات‌های پی‌درپی میان دلدادگان ترتیب دهد و با ایجاد گفت‌وگوهای متفاوت، حالات و احساسات آنان را بیان کند. ساختار داستان همانگونه که *نظامی* می‌گوید دهلیزی تنگ بوده که طبع شاعر در آن امکان جولان نداشته است. از نظر او همین موضوع یکی از علت‌هایی است که با وجود شهرت بسیار داستان لیلی و مجنون، کسی به سرودن آن نپرداخت:

افزار سخن نشاط و ناز است — زین هر دو سخن بهانه‌ساز است
بر شیفتگی و بند و زنجیر — باشد سخن برهنه دلگیر
در مرحله‌ای که ره ندانم — پیداست که نکته چند رانم
نه باغ و نه بزم شهریاری — نه رود و نه می نه کامکاری
بر خشکی ریگ و سختی کوه — تا چند سخن رود در اندوه
باید سخن از نشاط سازی — تا بیت کند به قصه بازی
این بود کز ابتدای حالت — کس گرد نگشتش از ملالت

(نظامی، ۱۳۹۰: ۲۷)

در داستان لیلی و مجنون بر خلاف خسرو و شیرین امکان دیدار دلدادگان وجود ندارد؛ چه برسد به بزمی که آنان از سر مستی با هم سخن گویند. یکی در خانه پدر اسیر است و دیگری سر به بیابان نهاده و با حیوانات وحشی انس گرفته است. شگرد *نظامی* برای چیرگی بر این مشکل، استفاده از تک‌گویی(مونولوگ) و واردکردن شخصیت‌های فرعی در داستان است. راز و نیاز با باد و باران و ستارگان و رهگذران، در اثر *نظامی* بیش‌تر از اثر *دهلوی* است. *نظامی* ساختاری را انتخاب می‌کند که تک‌گویی دلدادگان و گفت‌وگوی آنان با واسطه‌ها و نیز راز و نیاز با خدا، کلاغ نامه‌بر، ستارگان، آهو، باد صبا،

زاغ، زهره و مشتری و... زمینه‌ای برای بیان عواطف دلدادگان و همچنین پیشبرد داستان باشد. این همان بخش‌هایی است که *امیرخسرو* آن‌ها را از روایت خود حذف کرده است.

فاصله و تفاوت روزگار دو شاعر و نیز محیطی که *امیرخسرو* در آن می‌زیست به او اجازه می‌دهد با حذف بخش‌هایی از روایت *نظامی* و افزودن رخدادهایی به آن، هم تا حدی اثر خود را از تقلید کامل نجات دهد و هم فضایی تازه بر داستان و گفت‌وگوهای آن بگشاید. *امیرخسرو* می‌کوشد با تغییر حوادث داستان و نزدیک‌ترکردن آن به فضای فرهنگی روزگارش، مشکل نبودن دیدار و گفت‌وگوی دلدادگان را بزداید. شخصیت‌ها در این مسیر رنگ و بوی مردم روزگار *دهلوی* را می‌گیرند؛ اما *نظامی* به جغرافیای فرهنگی داستان پای‌بند است و از شگرد گفت‌وگوی غیر مستقیم برای زدودن این مشکل استفاده می‌کند. *امیرخسرو* بر خلاف *نظامی* می‌کوشد با حذف آن فضا، داستان را به فرهنگ روزگار خود نزدیک‌تر کند. او دلدادگان را در سخن‌گفتن گستاخ‌تر به تصویر می‌کشد و حتی گفت‌وگویی مستقیم میان دلدادگان ترتیب می‌دهد.

عشقی که در لیلی و مجنون و مانند آن بیان شده، به «عشق عذری» مشهور است. این واژه برگرفته از نام قبیله بنی العذره است که عشق را با هوس‌های مادی آلوده نمی‌کردند و در این عشق شهرت بسزایی یافته‌اند. سه زوج از مشهورترین دلدادگان (عروه و عفراء، قیس و لُبنی، جمیل و بثینه) از این قبیله هستند(کراچوفسکی، ۱۳۶۸: ۱۳۹). «عشق عذری، عشقی جسمانی است که چون به وصال نمی‌کشد، می‌کُشد و حدیث عشق مربوط به عشق پاکی است که عاشق را به مرتبه شهادت می‌رساند» (ستاری، ۱۳۶۶: ۴۳۵). در نظر این قبیله آدمی وقتی عشق می‌ورزد، می‌میرد. در آنجا مردم چنین می‌اندیشیدند که مردن از عشق، مرگی شیرین و دوست‌داشتنی است(مدی، ۱۳۷۱: ۱۵۲). «لیلی و مجنون» *نظامی* نمونه بسیار روشن عشق عذری است.

همه ارکانی که پژوهش‌گران برای عشق عذری برشمرده‌اند(ن.ک: ضیف، ۱۹۹۹: ۲۷-۱۹)، در روایت *نظامی* دیده می‌شود؛ بنابراین افزون بر موانع خارجی و ساختار فرهنگی جامعه، عشق پاک و پای‌بندی دلدادگان به آن، راه ارتباط مستقیم دلدادگان را بسته یا بسیار محدود می‌کند. شخصیت‌های اثر *نظامی*، بر خلاف *دهلوی*، به شرایط این شیوه عشق‌ورزی کاملاً پای‌بندند. دلدادگان در اثر او حتی اگر موانع اجتماعی هم نباشد، به

خود اجازه نمی‌دهند عشق پاکشان با وسوسه نفس آلوده شود. شوق دیدار، هر دو عاشق را تا مرز ملاقات می‌کشاند؛ اما لیلی روبه‌روشدن با مجنون را با عفت عشق ناسازگار می‌داند. از این رو *نظامی* ناچار برای پیشبرد داستان و بیان احساسات قهرمانان، از شگردهایی مانند نامه‌نگاری، غزل‌سرایی، گفت‌وگو با ارسال پیغام، درد دل با شخصیت‌های فرعی یا سخن‌گفتن با عناصر طبیعت استفاده کرده است.

بررسی مؤلفه‌های اجتماعی- فرهنگی دو اثر

۱.مذهب

اولین اشتراک فرهنگی در مذهب دو شاعر است که با نعت خدا و رسول، منظومه را آغاز نموده‌اند و اثر ادبی را با توجه به معیارهای دین اسلام سروده‌اند:

ای شاه سوار ملک هستی　　سلطان خرد به چیره دستی
ای ختم پیمبران مرسل　　حلوای پسین و ملح اول

(نظامی، ۱۳۹۰: ۳۵)

شاه رسل و شفیع مرسل　　خورشید پسین و نور اول
جاروب زنان بارگاهش　　جاروب زنان بارگاهش

(امیرخسرو دهلوی، ۱۳۸۲: ۴۹)

همین مسأله اشتراک مذهب باعث می‌شود که دو شاعر از دیدار دو دلداده صرف نظر کرده و تک‌گویی و نامه نگاری را جایگزین معاشقه و صحبت کنند. با این حال نامه لیلی به مجنون در اثر *نظامی*، محتاطانه‌تر است:

وانگه ز جگر کبابی خویش　　گفته سخن خرابی خویش
کاین نامه ز من که بی‌قرارم　　نزدیک تو ای قرار کارم
نی نی غلطم ز خون بجوشی　　وانگه به کجا به خون فروشی

(نظامی، ۱۳۹۰: ۱۳۶)

رعایت جوانب فرهنگی زمانی آشکار می‌شود که «لیلی و مجنون» را با «خسرو و شیرین» که پیش از این سروده شده بود، مقایسه کنیم. *امیرخسرو* نیز با رعایت شرایط فرهنگی حاکم بر داستان، در نامه نویسی، لیلی را جسورتر به تصویر می‌کشد:

کاین نامه که هست چون نگاری — از دلشـــده‌ای، بـــه بـــی‌قـــراری
یعنـــی ز مـــن ســـتم رســـیده — نزدیـــک تـــو ای رســـن بریـــده
ای عاشـــق دور مانـــده، چـــونی — وی شـــمع ز نـــور مانـــده، چـــونی
چونست سـرت بـه بـالش خـاک — خون از رخ تو که می‌کنـد پـاک

(امیرخسرو دهلوی، ۱۳۸۲: ۶۸)

در روایت حاضر شدن مجنون بر جنازه لیلی، باز هم *امیرخسرو دهلـوی* بـا توجـه بـه شرایط فرهنگی کشورش، احوال و رفتار مجنون را به شیوه‌ای رهاتر ترسیم می‌کند:

عاشـق کـه نظـاره‌ای چنـان دیـد — برداشت قدم کـه هـم عنـان دیـد
در پـیش جنـازه رفـت خنـدان — نـــی درد، و نـــه داغ دردمنـــدان
از دیـــده ره جنـــازه مـــی‌روفـــت — می‌گفت سرود و پـای مـی‌کوفـت
نظم از سر وجد و حال مـی‌خوانـد — خوش خوش غزل وصال می‌خواند

(همان:۱۷۸)

۲.هویت انسانی

مسأله قابل توجه در شعر *نظامی*، تلاش وی جهت ترسیم سـیمایی متعـالی از انسـان است. شعر *نظامی* با وجود برخورداری از مایه‌هـای عقیـدتی و دینـی، عرفـانی، اخلاقـی، حکمی و زاهدانه و حتّی کلامی، می‌تواند بستر مناسبی برای چالش‌هـای انسـان‌شناسـی باشد؛ زیرا هویّت‌های گوناگون ساخته ذهن شاعر که به دلیل فراوانی دانسته‌های وی کم هم نیستند، از یک سو در اثبات باورهای او و از سوی دیگر در شناساندن انسان آرمانی و جامعه ایده‌آل او مؤثّر واقع خواهند شد. یکی از عمـده‌تـرین دلایـل موفقیـت *نظـامی*، در ساختن هویّتی قابل توجـه از قهرمانـان داسـتان‌هـایش، تناقضـی اسـت کـه در رفتـار و خصوصیّت فردی و اجتماعی ایشان محسوس است. «*نظامی*، وارث درونمایه‌های نیرومند شعر جهت‌دار اخلاقی و عرفانی از سویی، و بیان سرشـار از اظهـار علـم و فضـل از سـوی دیگر است که جمع آمـدن ایـن ویژگـی‌هـای مغـایر یکـدیگر، مجموعـه‌ای از تضـادها و تناقض‌ها را در «پنج گنج» او پدید آورده است»(حمیدیان،۱۲:۱۳۷۳). تضاد و تناقض در توصیف و تجسّم شخصیّت‌های انسانی داستان‌های *نظامی* بیش‌تر به چشم می‌خورد؛ زیرا

وی در روح آرمانی، شخصیّت و هویّتی که برای قهرمانان خود در نظر می‌گیرد؛ آن‌ها را در نوع خود، یک قهرمان بی‌خلل و مطلق توصیف می‌کند؛ طوری که در مستی، هوشیارند، عدالتشان علاوه بر رعیّت، حتّی بر حیوانات هم شامل می‌شود، عشق مجازی مانع روح مسئولیت و فعالیّت آن‌ها نمی‌شود و هزاران ویژگی دیگر که هیچ کدام نسبی نیستند. این قهرمانان اگر عیب و نقص اندکی هم داشته باشند، در طول داستان چنان متحوّل می‌شوند که از شرّی که بدان موصوف‌اند، به خیر مطلق می‌گرایند.

نظامی چه در بیان امور بیرونی و چه در توصیف دقیق و عمیق عوالم درونی هویّت‌های قصّه‌هایش، مطابق عادت، به دنبال خلق زیبایی و ظرافت مطلق می‌گردد. او دوست دارد، هرگونه ویژگی آرمانی را قطع نظر از تناسب یا عدم تناسب آن با هویّت شخصیّت مورد نظرش، برای وی قائل شود و او را در نوع خود بی‌نظیر نشان دهد. «*نظامی* حتی گاهی به جای بیان دقیق انگیزه‌های واقعی و مشخص قهرمان، سعی در تأویل آن‌ها دارد؛ به نحوی که هیچ مغایرتی با روح مطلق سازی وی نداشته باشد. ماجرای زهر خوراندن شیرین به مریم نمونه بارزی از چشم‌پوشی‌های شاعر در مقابل حقیقت، برای مطلق نشان دادن قهرمان‌اش می‌باشد»(حمیدیان، ۱۳۷۳: ۱۶۱).

به طور کلّی در اندیشه *نظامی*، انسان در محور و مرکز قرار دارد و همه پدیدارها به سوی او و همگام با او و در ارتباط مستقیم با او در حرکت است، در واقع او از تمامی وقایع و امکانات بهره برده تا انسان را متوجّه بُعد روحانی‌اش ساخته و به کمال واقعی خویش برساند. «از نظر *نظامی* روان انسان همچو آیینه است که به مناسبت حرص دنیا و شهوت و گناهکاری زنگار می‌پذیرد و از نمودار پروردگار خارج می‌شود و بر خلاف فطرت عمل می‌کند، تلاش *نظامی* در زدودن این زنگارهاست»(ثروت،۱۳۷۸: ۹۰).

نظامی به خاطر داشتن تفکّر آرمانی، ضمن انصراف از ابتذال و فساد عصر خویش، بیش‌تر به دنبال نمونه‌های کامل انسانی که جامعه‌اش، روز به روز از آن فاصله می‌گرفت، بوده است و شاید اصلی‌ترین دلیلی که هویّت‌های ساخته شده توسط وی در داستان‌هایش، در نوع خود، یک انسان بی خلل و مطلق توصیف شده‌اند، همین باشد. گویی شاعر رمانتیک گنجه می‌خواسته چهره آرمانی را که در عالم واقع نیافته است، در لابه‌لای اشعارش بیافریند و به همین منظور از بازنمود واقع نمایانه ویژگی‌های هویّتی

قهرمانان داستان‌هایش پرهیز کرده و بیش‌تر یک تیپ و سنخ از افراد را در نظر گرفته است. تیپی که در معرفی آن‌ها، با یک برجسته‌سازی آرمانی هر لحظه کمالی به کمالات قبلی‌شان می‌افزاید. «در داستان‌های نظامی، مطابق معمول در سنّت داستان پردازی فارسی «سنخ type» مطرح است، نه«شخصیت Characte». در «سنخ» خصوصیّات مشترک در میان یک سنخ به صورت کلّی مطرح می‌شود و در شخصیّت، هر فرد با ویژگی‌های نفسانی و ممیزه‌هایش نسبت به دیگران جلوه می‌کند» (حمیدیان، ۱۳۷۱: ۱۶۱).

شاعر متدیّن و متشرع، در گنجینه خود به دنبال الگوی انسان کامل و مدینه فاضله افلاطونی است و این یگانه هدفی است که او از همان اولین مقالت «مخزن الاسرار» تا پایان عمر، مقارن با اتمام «اسکندرنامه»، دنبال کرده است. ««خمسه»، در واقع مراحل جست‌وجویی بود که ذهن شاعر در تکاپوی وصول به یک مدینه فاضله، از «مخزن الاسرار» شروع کرده و تا انتهای «اسکندرنامه» پیش روی داشته است»(زرین‌کوب، ۱۳۷۱: ۲۴۰).

از آنجا که، هویّت، امری پویا است، بنابراین هویّت‌هایی که نقش قهرمانان «خمسه» را دارند، نیز از این قاعده، مستثنی نیستند. در کنار این اصل، چون روح آرمان‌خواه شاعر هم سعی در رساندن انسان به کمال واقعی‌اش دارد، این شخصیّت‌ها در طول داستان دستخوش تغییر و تحوّلات عمده‌ای می‌شوند. تا در راستای هدف اصلی شاعر که همان رسیدن به مدینه فاضله است، قرار بگیرند. برای مثال هویّتی که برای «خسرو» در داستان «خسرو و شیرین» در نظر گرفته شده است، چنان تغییر می‌کند که در نهایت، تناقضی را که در برابر هویّت تقریبا با صلابت «شیرین» در طول داستان از خود نشان می‌دهد، برطرف کند؛ طوری که «شیرین» بعد از او، عقبی را به دنیا ترجیح می‌دهد.

نظامی در هویّت‌هایی که آفریده، متأثّر از دانسته‌ها و باورهای خود بوده است. حتی در مواردی که قهرمانان داستان‌اش هویّت حکیمانه، و یا دینی پیدا می‌کنند و به تبیین امور می‌پردازند، گویی خود *نظامی* هویّت ایشان را تسخیر می‌کند و به عبارتی دیگر قهرمان کسی نیست جز *نظامی*؛ پس این نظامی است که قهرمانان «پنج گنج» را به هر سو که می‌خواهد، برمی‌گرداند و هویّت آن‌ها را تغییر می‌دهد و در پی رسیدن به انسان

ایده‌آل‌اش، هر خصوصیتی را که می‌پسندد، به آن‌ها نسبت مـی‌دهـد. «قهرمانـان اصـلی داستان‌های وی به مجسّمه‌ای از پیش ساخته و مفرغی می‌مانند کـه دسـت هنرمنـد بـا حوصله و دقت تمام در کوره حوادث می‌گدازد و ماده مـذاب را در قالـب بیـنش فلسـفی خاص خویش می‌ریزد، و در همین مرحله با شتاب و تردستی حیرت‌انگیزی بـه بـاد تنـد پند و اندرز و آب سرد چشمه حکمت منجمد می‌کند»(ثروتیان،۱۳۶۹:۸۴).

۳.روابط اجتماعی

در اثر *نظامی* گفت‌وگوی مستقیم میان دلدادگان دیده نمـی‌شـود. تنهـا در بخشـی از داستان، لیلی از پیری برای دیدار و گفت‌وگو با مجنون کمک می‌گیرد و این دو در بـاغی می‌روند؛ اما لیلی پشیمان می‌شود و نزدیک‌شدن را شایسته عفـت عشـق نمـی‌دانـد؛ بـه همین سبب به شنیدن غزل‌خوانی مجنـون بسـنده مـی‌کنـد. ایـن بخـش، گفـت‌وگـویی دوسویه نیست؛ اما گویی مجنون آگاه است که معشـوق در همـان نزدیکـی بـه سـخن او گوش می‌دهد؛ بنابراین درد دل خـود را در اشـعاری بـه شـیوه آواز بـه آگـاهی محبـوب می‌رساند. محتوای سخنان مجنون، بی‌قراری و پریشانی است. البته گاهی در جملـه‌هـای مجنون آرزوهای جسمانی نیز دیده می‌شود:

مهتـاب شـبی چـو روز روشـن　　تنهـا مـن و تـو میـان گلشـن
من با تو نشسته گـوش در گـوش　　بـامن تـو کشـیده نـوش در نـوش
در بر کشـمت چـو رود در چنـگ　　پنهان کنمت چـو لعـل در سـنگ

(نظامی، ۱۳۹۰: ۲۱۷)

در این اثر، چهره‌ای از مجنون نشان داده می‌شود که از حصار تعلقات دنیوی رها شده است(همان: ۲۱۵) و از اتحاد عاشق و معشوق سخن می‌گوید(ثروت، ۱۳۷۸: ۱۵۵):

در خود غلطم کـه مـن چـه نـامم　　معشـوقم و عاشـقم، کـدامم؟

(نظامی، ۱۳۹۰: ۱۵۷)

از سخنان مجنونِ *نظامی*، گاهی کلام و اعمال عارفان را می‌توان دریافت؛ بـرای مثـال در جایی وجود خود در کنار وجود محبوب را اضافی می‌داند. به همین سـبب وقتـی نـام

خود و معشوق را در کنار هم می‌بیند، نام معشوق را پاک می‌کند و در پاسخ این پرسش که چرا نام خود را پاک نکردی، چنین می‌گوید:

گفتا که به پیش من نه نیکوست　　کاین دل‌شده مغز باشد او پوست
من به که نقاب دوست باشم　　یا بر سر مغز پوست باشم

(نظامی، ۱۳۹۰: ۱۶۷)

گویا *نظامی* چنین می‌پسندد که گرایش‌های عرفانی خود را در حدیث دیگران بیان کند؛ اما بر خلاف او، *امیرخسرو* همه همت خود را برای ایجاد شور و هیجانی برخاسته از عشقی سوزناک و زمینی به کار می‌برد. عشق مجنون به لیلی در اثر *دهلوی* افزون بر نداشتن جنبه عرفانی، گاهی نیز از مقام حب عذری سقوط می‌کند. در دیداری که *دهلوی* میان دلدادگان ترتیب می‌دهد، دلدادگان گستاخانه غم دل را آشکار می‌کنند (دهلوی، ۱۳۶۲: ۲۱۳). *دهلوی* بیش‌تر در پی بیان معاشقه‌ها و خوش‌گذرانی‌های عاشق و معشوق است. او تنها ۹ بیت از گفت‌وگوی مستقیم و طولانی لیلی و مجنون را بیان کرده است؛ اما با اینکه کار از گفت‌وگو گذشته است، چنین می‌گوید:

از بوس و کنار دل بیاسود　　جز مصلحتی دگر همه بود

(همان: ۲۱۲)

بنابراین اگر تغزل ۶۳ بیتی از مجنونِ *نظامی*(نظامی، ۱۳۹۰: ۲۱۳-۲۱۸)، نوعی گفت‌وگوی مستقیم به شمار آید، *دهلوی* تنها ۹ بیت، آن هم از زبان لیلی سخن گفته است. گویا *نظامی* به دلدادگان(مجنون) بیش‌تر امکان سخن‌گفتن داده است و با وجود این، شخصیت‌های اثر او همچنان به عشق عذری پای‌بند مانده‌اند.

علاقه *دهلوی* به توصیف مجالس عشرت موجب شده است شخصیت‌ها از بایسته‌های عشق عذری خارج شوند و مانند دلدادگان روزگار *امیرخسرو* به نظر رسند. همچنین در حالی که دلدادگان یک شبانه‌روز در کنار هم هستند و درد دل می‌کنند، تنها ۹ بیت(از زبان لیلی) گفت‌وگوی مستقیم گزارش شده است. از دیگر سو به نظر می‌رسد اینکه *نظامی* لیلی را از سخن‌گفتن دور داشته است و به مجنون اجازه سخنوری می‌دهد، با فضای اصلی قصه سازگارتر است. او حتی به عشاق اجازه نمی‌دهد همدیگر را از راه دور ببینند؛ زیرا در پی آن است که پاکی عشق را حفظ کند؛ از این رو لیلیِ *نظامی* هرچند

مشتاق دیدار است، خود را از چشم مجنون پنهان می‌کند. *دهلوی* پرده شرم را از میان برداشته و این دو را در کنار هم تصویر کرده است؛ بنابراین شخصیتی که از لیلی *دهلوی* در نظر ترسیم می‌شود، بیش‌تر یادآور «دولرانی»، معشوق *خضرخان*(حاکم معاصر و همنشین *دهلوی*) است.

تک‌گویی‌های دلدادگان

گفت‌وگو ممکن است میان دو شخصیت یا بیش‌تر انجام شود و یا تنها در ذهن یک شخصیت تحقق یابد که به آن تک‌گویی یا مونولوگ می‌گویند(میرصادقی، ۱۳۶۴: ۳۳۶). مونولوگ برآمده از دو واژه یونانی «Mono» به معنی «تنها» و «Logos» به معنای «سخن» است و در مجموع به معنی «با خود سخن‌گفتن»(فلکی، ۱۳۸۲: ۴۲) به کار می‌رود. در تعریف تک‌گویی گفته‌اند: «گفتار یک‌نفره‌ای است که می‌تواند بدون مخاطب یا با مخاطب باشد»(میرصادقی، ۱۳۸۵: ۱۰۱). به عبارتی تک‌گویی، گفتار خاموش یا بازگویی ذهن است؛ به این معنی که فکر یا خودگویه شخصیت داستان بیان می‌شود. در این شیوه از روایت، شخصیت داستان به تجربه‌ها و احساسات و عواطف خود می‌اندیشد (فلکی، ۱۳۸۲: ۴۲). تک‌گویی به سه دسته تک‌گویی درونی، حدیث نفس و تک‌گویی نمایشی تقسیم می‌شود(میرصادقی، ۱۳۸۸: ۷۹؛ ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۲۵۸). در هر دو اثر، شاعران برای بیان احوال دو شخصیت اصلی داستان به تک گویی روی می‌آورند.

لیلی چو بریده شد ز مجنون — می‌ریخت ز دیده درّ مکنون
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
او می‌شد و می‌زدند هر کس — مجنون مجنون ز پیش و از پس
کوشید که راز دل بپوشد — با آتش دل که باز کوشد؟

(نظامی، ۱۳۹۰: ۶۴)

این شگرد، نبودن گفت‌وگوی مستقیم را تا حدی چاره کرده است. دلدادگان که در دنیای خود غرق و از حضور خلق بی‌خبرند، در عالم خیال و به شیوه تغزل، با معشوق

درد دل می‌کنند و سخنان آنان دهان‌به‌دهان می‌چرخد و سرانجام به گوش محبوب می‌رسد؛ چنانکه *نظامی* درباره مجنون می‌گوید:

هر بیت که آمد از زبانش　　بر یاد گرفت این و آنش
او فارغ از آنکه آدمی هست　　یا بر حرفش کسی نهد دست

(نظامی، ۱۳۹۰: ۷۴)

به عبارتی می‌توان گفت با تک‌گویی، نوعی گفت‌وگویی ناخواسته شکل می‌گیرد. برای نمونه لیلی در حال گشت و گذار به به زبان شعر با محبوب، راز می‌گوید و از اینکه مجنون پیامی برای او نمی‌فرستد شکوِه می‌کند:

گیرم ز منت فراغ من نیست　　پروای سرای و باغ من نیست؟
آخر به زبان نیک‌نامی　　کم زانک فرستیم پیامی؟

در همین هنگام شخصی که غزل‌های مجنون را شنیده و از بر شده است، به لیلی پاسخ می‌دهد:

ناکرده سخن هنوز پرواز　　کز رهگذری برآمد آواز
شخصی غزلی چو درّ مکنون　　می‌خواند ز گفته‌های مجنون

(همان: ۹۹)

البته غزل‌خوانی مجنون بیش از لیلی است و *نظامی* در تأثیرپذیری از فضای اصلی قصه علاقه‌ای ندارد که سخنان لیلی را بیان کند. لیلی بیش‌تر به زبان رمز و با سایه خود سخن می‌گوید؛ اما ناله‌های مبهم او خواب را از چشمان همسایه ربوده است:

پیدا شغبی چو باد می‌کرد　　پنهان جگری چو خاک می‌خورد
از بس که به سایه راز می‌گفت　　همسایه او به شب نمی‌خفت

(همان: ۹۴)

محتوای تک‌گویی دلدادگان در اثر *نظامی* بیش‌تر، شکایت از دوری محبوب(بیش‌ترین بسامد) و شوق دیدار و درخواست ارسال نامه یا دریافت خبری از احوال محبوب است. شخصیت لیلی *نظامی*، با بیان رمزی و سخن‌گفتن با سایه پدیدار می‌شود.

مجنونِ *امیرخسرو* نیز در آن «فراق خون‌ریز»، «غزل جراحت انگیز» می‌سراید (دهلوی، ۱۳۶۲: ۱۷۲). چنانکه در ادامه خواهد آمد، مقایسه تک‌گویی‌های دو منظومه

نشان می‌دهد که تک‌گویی دلدادگان در اثر *امیرخسرو* بیش‌تر از *نظامی* است؛ اما دلدادگان *نظامی* با سوز و گداز عاشقانه‌تری سخن می‌گویند. این سوز و گدازها که به عاطفی‌ترین شکل بیان شده است، میزان عاطفه را در روایت *نظامی* بیش‌تر کرده است؛ برای نمونه، وقتی مجنون گوزنی را از دام صیاد آزاد می‌کند، همراه با درد دل با او، اینگونه با لیلی راز و نیاز می‌کند:

تو دور من از تو نیز هم دور — رنجور من و تو نیز رنجور
پیری نه که در میانه افتد — تیری نه که بر نشانه افتد
یادی که ز تو اثر ندارد — بر خاطر من گذر ندارد

(نظامی، ۱۳۹۰: ۹۱)

جمله‌های ساده اما تأثیرگذار مجنون افزون بر نشان‌دادن درماندگی عاشق و معشوق، بیان‌گر اشتیاق آنان است. این سخنان، کوتاه است؛ اما لیلی و مجنون در اثر *دهلوی* بسیار سخن می‌گویند و تنها موضوعی که از آن سخنان دریافت می‌شود، میل هر دو به‌ویژه لیلی به وصال است. نکته مهم دیگر اینکه خطاب مستقیم در اثر *نظامی* بیش‌تر است؛ به گونه‌ای‌که اگر ابیات قبل و بعد در نظر گرفته نشود، گویی گفت‌وگویی مستقیم میان دو دلداده روی داده است. *نظامی* در میان یکی از تک‌گویی‌های مجنون، خطاب مستقیم به لیلی را تا چهل بیت ادامه می‌دهد(همان: ۷۴- ۷۸):

از پای فتاده‌ام چه تدبیر؟ — ای دوست بیا و دست من گیر
این خسته که دل‌سپرده توست — زنده به تو به که مرده توست
بنواز به لطف یک سلامم — جان تازه نما به یک پیامم
دیوانه منم به رای و تدبیر — در گردن تو چراست زنجیر؟
در گردن خود رسن میفکن — من به باشم رسن به گردن
زلف تو درید هرچه دل دوخت — این پرده‌دری ورا که آموخت

(همان: ۷۵)

نامه نویسی

نظامی از زبان لیلی، نامه را اینگونه آغاز می‌کند:

کاین نامه که هست چون پرندی　　از غـــم‌زده‌ای بـــه دردمنـــدی
یعنـــی ز مـــن حصـــاربســـته　　نزدیـــک تـــو ای قفـــس‌شکســـته
(نظامی، ۱۳۹۰: ۱۸۷)

«حصاربسته» و «قفس‌شکسته» برای توصیف حال لیلی و مجنون مناسب است؛ یکی در تنگنای باورهای قبیله گرفتار و دیگری آواره کوه و بیابان است. این همان سخنی است که لیلی در جایی دیگر به آن اشاره می‌کند و به حال مجنون غبطه می‌خورد که دست‌کم می‌تواند به کوه و دشت پناه برد(همان: ۱۸۹).

دهلوی از زبان لیلی اینگونه سروده است:

کین نامه که هست چون نگـاری　　از دلشـــده‌ای بـــه بـــی‌قـــراری
یعنـــی ز مـــن ســـتم‌رســـیده　　نزدیـــک تـــو ای رســـن‌بریـــده
(دهلوی، ۱۳۶۲: ۱۹۲)

پیروی *امیرخسرو* از *نظامی* حتی در قافیه نیز آشکار است؛ اما استفاده از ترکیب «رسن‌بریده» که با شخصیت انسانی، ناسازگار و دربردارنده نوعی خواری است، یادآور شخصیتی فرودست از گوینده(لیلی) است. استفاده *دهلوی* از واژه‌های ناپخته و دور از ادب در نامه مجنون به لیلی نیز دیده می‌شود(دهلوی، ۱۳۶۲: ۱۹۶).

دلایل شاعران برای آغاز نامه‌نگاری بیان‌گر شخصیت‌پردازی ویژه آنان است. در هر دو اثر، لیلی نامه‌نگاری را با بهانه‌های متفاوت آغاز می‌کند. در اثر *نظامی*، هدف لیلی تسلیت‌گفتن به مجنون در مرگ پدر است:

مـرگ پـدر تـو چـون شـنیدم　　بـر مـرده تـن کفـن دریـدم
کـردم بـه تپانچـه روی را خـرد　　پنداشـــتم آن پـــدر مـــرا مـــرد
در دیده چو گل کشـیده‌ام میـل　　جامه زده چـون بنفشـه در نیـل
بـــا تـــو ز مـــوافقی و یـــاری　　کـــردم همـــه شـــرط ســـوگواری
جـز آمـدنی کـه نامـد از دسـت　　هر شرط که باید آن همه هسـت
(نظامی، ۱۳۹۰: ۱۸۹)

اما لیلیِ *دهلوی* از ازدواج مجنون برمی‌آشوبد و برای گله‌گزاری به او نامه می‌نویسد:

اینم نـه گمـان کـه یـار دلسـوز　　شب‌هـا بـه وصـال مـی‌کنـد روز

در کـوی دگـر همـی‌زنـد گـام | بـا یـار دگـر همـی‌کشـد جـام
گـر یـار نـو آمـدت در آغـوش | از یـار کهـن مکـن فرامـوش
بیگانه مشو چنـین بـه یـک بـار | آخـر حـق صـحبتی نگـه دار

(دهلوی، ۱۳۶۲: ۱۹۴)

دهلوی بیش‌تر می‌کوشد فضـایی شـاعرانه و احساسـاتی بیافرینـد و غیـرت عاشـق و معشوق را آشکار کند. از این رو معشوق پرداخته او از وقار اثر *نظامی* به دور است.

لحن دلدادگان نیز بیان‌گر شخصیت آنان اسـت. مجنـون *نظـامی* زبـانی تنـد و تیـز و بی‌پروا دارد. لیلی را به بی‌وفایی متهم و او را تهدید می‌کند. گویی *نظامی* فردی عاشـق و مجنون و البته متأثر از تعصب روزگار گذشته، پیش چشم داشته است:

گـــر بنـــوازی بهـــارت آرم | ور زخـــم زنـــی غبـــارت آرم
لطف است به جای خاک در خورد | کز لطـف گـل آیـد، از جفـا گـرد
در پـــای تـــوام بـــه سرفشـــانی | همســـر مکـــنم بـــه ســـرگرانی
چـــون برخیـــزد طریـــق آزرم | گـردد همـه شـرمناک بـی‌شـرم
هســتم بــه غلامــی تــو مشــهور | خصمم کنـی ار کنـی ز خـود دور

(نظامی، ۱۳۹۰: ۱۹۳-۱۹۲)

گویا همین گستاخی از مجنون *نظامی* موجب شده است برخی تصور کننـد «مجنـون شخصیت نـامطمئن و متزلزلـی دارد»(سـعیدی سـیرجانی، ۱۳۸۵: ۳۰) و یـا شخصـیت مجنون را از دیدگاه روان‌شناسی حتی تا مرحله گرفتـاری بـه مازوخیسـم تحقیـر کننـد (ستاری، ۱۳۶۶: ۱۹۲)؛ اما این موضوع ممکن است برخاسته از قدرتی باشـد کـه *نظـامی* برای مردان روزگار خود در نظر داشته است؛ اما مجنون ساخته *دهلـوی*، یکسـره خـوار و زار و خودکم‌بین است. این موضوع برخاسته از توجه بسیار *دهلوی* به سنت عشـق اسـت که باید عشاق را در مقابل معشوق، زار و نزار و حقیر نشان دهد.

بر من چه کشی به خشم شمشـیر | من خود شده‌ام ز جان خـود سـیر
بی‌قیمت و قـدر و خـوار و کاهـان | چـــون مرکـــب کـــور پادشـــاهان
امـــروز کـــه مـــن بـــدین خراشـــم | تـــو نیـــز مـــزن بـــه دور باشـــم

(دهلوی، ۱۳۶۲: ۱۹۷)

نوع نگاه شاعران در تصویرگری شخصیت لیلی نیز پدیدار است. لیلی در نامه *نظامی*، زنی دلسوز و البته عاشقی باوقار است که محبوب را در غم از دست دادن پدر دلداری می‌دهد و بیش از آن می‌کوشد خود را از گمان و تهمت بی‌وفایی پاک کند. از چگونگی رابطه‌اش با ابن سلام سخن می‌گوید و ارادت خود را نشان می‌دهد. به گونه‌ای‌که برخی این ویژگی‌هایی را که از سخنان او در نامه‌اش به مجنون دریافته‌اند، به کل شخصیت او تعمیم داده و گفته‌اند: «لیلی ساخته *نظامی* محافظه‌کار و ترسوست و با آنکه عاشق می‌نماید، چون عاقلان سنجیده عمل می‌کند. وقتی پدر می‌خواهد او را به همسری ابن‌سلام درآورد، نیم‌صدایی هم به اعتراض برنمی‌دارد و از عشقی که به قیس مجنون‌شده در سودای خود دارد کلمه‌ای بر زبان نمی‌آورد»(صدیقیان، ۱۳۷۱: ۲۶۰). این‌ها از او شخصیتی پخته و البته پای‌بند به قوانین و فرهنگ قبیله آشکار می‌کند.

لیلی در اثر *امیرخسرو*، رام‌تر است؛ اما این موضوع گویا برخاسته از باور او درباره جایگاه فرودین خود است. او چندان مخالفت نمی‌کند و در برابر محبوب زبانی تند و بی‌پروا ندارد. همه طعنه و گوشه‌کنایه‌های او به مجنون در ۴ بیت خلاصه می‌شود. به طور کلی نامه لیلی به مجنون در اثر *امیرخسرو* نامه‌ای ملایم، غم‌آلود و عاشقانه است و البته با زبانی که فرهیختگی بسیاری نیز ندارد؛ بنابراین می‌توان گفت تصور *دهلوی* از لیلی بیش‌تر به زنان روزگار خود او شبیه است تا بانویی پنهان از همگان در قبیله‌ای عرب.

سخنان لیلی در فراق مجنون در جمع در مجنون و لیلی *امیرخسرو*، اثبات این مدعا است:

معشوقه چو نام یار بشنید	وان ناله جان گذار بشنید
شوریده ز جای خویش برخاست	سترادبش، ز پیش برخاست
در پیش غزل سرای، شد زود	رخساره به پشت پای او سوز

نتیجه بحث

بررسی دو اثر *نظامی* و *امیرخسرو دهلوی*، نشان می‌دهد که شرایط فرهنگی و اجتماعی توانسته است تغییرات چشمگیری در یک داستان واحد پدید آورد. *نظامی* بر

هویت انسانی و فردی تأکید دارد، با توجه به شرایط فرهنگی عصر خود، عاشق و عشوق را صبورتر و محجوب‌تر ترسیم کرده، شخصیت زن، بیش از شخصیت مرد عاشق خویشتن‌دار است؛ در حالی که در اثر *امیرخسرو دهلوی*، تأکید بر عشق و بی‌تابی بیشتر است، شخصیت‌های داستانی فرصت بیش‌تری برای اظهار تمایلات فردی دارند.

اشتراکات مذهبی باعث شده که فضای فرهنگی داستان متأثر از قوانین اسلام باشد.

کتابنامه

پورنامداریان، تقی. ۱۳۸۰ش، **شعر فارسی و ساختارشکنی در شعر مولوی**، تهران: سخن.

ثروت، منصور. ۱۳۷۸ش، **گنجینه حکمت در آثار نظامی**، تهران: امیرکبیر.

ثروتیان، بهروز. ۱۳۶۹ش، **آیینه غیب نظامی گنجه‌ای**، چاپ اول، تهران: مؤسسه نشر کلمه.

ثروتیان، بهروز. ۱۳۷۶ش، **اندیشه‌های نظامی گنجوی**، چاپ اول، تبریز: انتشارات آیدین.

ثروتیان، بهروز. ۱۳۸۱ش، **هفت افسانه خیال انگیز در هفت‌پیکر نظامی گنجه‌ای**، چاپ سوم، تهران: انتشارات دستان.

حافظ شیرازی، شمس الدین. ۱۳۸۶ش، **دیوان**، تهران: دوستان.

حمیدیان، سعید. ۱۳۷۳ش، **آرمان شهر زیبایی**، چاپ اول، تهران: انتشارات قطره.

دهلوی، امیرخسرو. ۱۳۶۲ش، خمس**ه امیر خسرو دهلوی**، به تصحیح امیراحمد اشرفی، تهران: شقایق.

زرین‌کوب، عبدالحسین. ۱۳۸۶ش، **با کاروان حله**، تهران: علمی.

ستاری، جلال. ۱۳۶۶ش، حالات **عشق مجنون**، تهران: توس.

صفا، ذبیح‌الله. ۱۳۷۲ش، **تاریخ ادبیات در ایران**، جلد دوم، تهران: فردوس.

ضیف، شوقی. ۱۹۹۹م، **الحب العذری عند العرب**، بیروت: الدار المصریة اللبنانیه.

فلکی، محمود. ۱۳۸۲ش، **روایت داستان**، تهران: بازتاب نگار.

مدی، ارژنگ. ۱۳۷۱ش، **عشق در ادب فارسی از آغاز تا قرن ششم**، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

میرصادقی، جمال. ۱۳۸۰ش، **عناصر داستان**، تهران: سخن.

میرصادقی، جمال. ۱۳۸۸ش، **واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی**، چاپ دوم، تهران: کتاب مهناز.

نظامی، الیاس بن یوسف. ۱۳۸۵ش، **لیلی و مجنون**، به تصحیح حسن وحید دستگردی، تهران: قطره.

ولک، رنه و آوستن وارن. ۱۳۷۳ش، **نظریه ادبیات**، ترجمه ضیاء موحد و پرویز مهاجر، تهران: علمی و فرهنگی.

مقالات

رزم‌آرا، مرتضی. ۱۳۸۳ش، «**نگاهی نو به مورخان هند میانه**»، آیینه پژوهش، سال پانزدهم، شماره۱، پیاپی ۸۵، صص ۵۷-۶۳.

کراچوفسکی، آ.آ. ۱۳۶۸ش، «**تاریخ اولیه داستان لیلی و مجنون در ادبیات عرب**»، ترجمه احمد شفیعی‌ها، معارف، دوره ششم، شماره ۱ و ۲، صص ۱۲۰-۱۶۰.

یاری، سیاوش و مسلم سلیمانیان. ۱۳۹۵ش، **«جایگاه امیرخسرو دهلوی در تاریخ نگـاری هنـد»**، پژوهشنامه تاریخ اسلام، سال ششم، شماره ۲۲، صص ۱۲۵-۱۵۱.

Bibliography

Wealth, Mansour (1999). The Treasure of Wisdom in Military Works, Tehran: Amir Kabir.
Thorotian, Behrouz (1997). Ganjavi's Military Thoughts, Tabriz: Aydin Publishing, First Edition.
Thorotian, Behrouz (1381). The Seven Imaginary Myths in the Military Handbook of Ganja, Tehran: Dastan Publications, Third Edition.
Thorotian, Behrouz (1369). The Unseen Military Rite of Ganja, Tehran: Word Publishing Institute, First Edition.
Hafez (2007) Divan, Tehran: Friends.
Hamidian, Saeed (1373). Ideal City of Beauty, Tehran: Qatar Press, First Edition.- Dehlavi, Amir Khosrow (1362). Khamseh Amir Khosro Dehlavi, edited by Amir Ahmad Ashrafi, Tehran: Shaghayegh.
Razmara, Morteza (2004). "A New Look at Middle Indian Historians", Research Mirror, Fifteenth Year, No. 1, Successive 85, 63-57.
Zarin Kub, Abdolhossein (2007). By Hilla Caravan, Tehran: Scientific.
Sattari, Jalal (1366): Insane Love States, Tehran: Birch.
Safa, Zabihullah (1372). History of Literature in Iran, Volume 2, Tehran: Ferdows.
Dief, Shoghi (1999). Al-Habib Azari al-Arab, Beirut: Eldar al-Masrya al-Lananiya.
Falki, Mahmoud (2003). Storytelling, Tehran: Reflector.
Krachowski, AA (1368). "The Early History of the Lily and Majnoon Story in Arabic Literature", Translated by Ahmad Shafi'i, Mo'arif, Sixth Volume, No. 1 and 2, 120-160.
Madi, Arjang (1371). Love in Persian Literature from the Beginning to the Sixth Century, Tehran: Institute for Cultural Studies and Research.
Mirsadeghi, Jamal (2001). Elements of Story, Tehran: Speech.
Mirsadeghi, Jamal (1388). Glossary of Writing Art, Tehran: Mahnaz Book, Second Edition.
Military, Elias bin Youssef (2006). Lily and Majnoon, edited by Hassan Vahid Dastgerdi. Tehran: Drop.
Valk, Rene ؛ Warren, Austen (1373). Theory of Literature, Translated by Zia Movahed and Parviz Mohajer, Tehran: Scientific and Cultural.
Yari, Siavash-Soleimanian, Muslim (2016). "The Position of Amir Khosrow Dehlavi in Indian Historiography", Journal of Islamic History, Vol. 6, No. 22, 151-125.

Comparative Study of Leili and Majnoon by Nizami, and Amir Khosrow Dehlavi's

Mohammad Moradi: PhD Candidate, Persian Language & Literature, Islamic Azad University, Zahedan Branch
Ahmad Reza Keikha Farzaneh: Associate Professor, Persian Language & Literature, Islamic Azad University, Zahedan Branch

Abstract
This descriptive – analytical study surveys the ″Leili and the Majnoon" by Nizami and *Amir Khosrow Dehlavi*. It is clear that the temporal and spatial differences have had an undeniable effect on an imitated work; Therefore, although Dehlavi's "Majnoon and Leili", is the same "Leili and Majnoon" by Nizami, It is a different work in terms of cultural and social components that do not have the specific structures and prejudices of the fifth century in the traditional Iranian society. However, the structure of both works is similar in terms of the beginning and the end of the story as well as the characters and the generalities of the story. But the one by Amir Khosrow Dehlavi, has given more opportunity to the beloved to express his love in processing Leili's character. Leili talks about her feelings and nostalgia along with women. The intellectual commonality of both poets is the Islamic cultural. Also special attention paid to the cultural conditions of Arabs and consequently, the special strictures that underlie the behavior of men and women in social relations.

Keywords: Nizami, Amir Khosrow Dehlavi, culture, society, comparative studies.