فصلنامهٔ علمی- تخصصی دُر دَری (ادبیات غنایی، عرفانی)
گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد
سال سوم، شمارهٔ ششم، بهار ۱۳۹۲، ص. ۳۵-۴۸

مقایسهٔ شخصیت‌پردازی در لیلی و مجنون نظامی با رومئووژولیت و آنتونی و کلئوپاترا اثر شکسپیر

محبوبه خراسانی [۱]
عذرا دیانی [۲]*

چکیده

این تحقیق به مقایسهٔ جنبه‌های شخصیت‌پردازی و شباهت‌های محتوایی لیلی و مجنون نظامی، رومئو و ژولیت و آنتونی و کلئوپاترا شکسپیر می‌پردازد که البته در اثنای این تطبیق، به دیگر جنبه‌های ادبی آن‌ها توجه شده است. حاصل پژوهش این که نظامی شاعر قرن ششم هجری و شکسپیر شاعر و نمایشنامه نویس انگلیس در قرن پانزدهم میلادی، نقاط مشترک حسی و حکمی زیادی در آثارشان مشاهده می‌شود، نظیر قائل بودن به نیکی‌ها و جریان داشتن عشق در شریان زندگی بشر و آرزوی داشتن جهانی بهتر به دور از خیانت، استبداد، حسد و کینه‌ورزی. البته هر یک از این شاعران در زمینه‌هایی بر دیگری پیشی گرفته‌اند، اما به هر ترتیب، هر دو شاعر تقریباً در یک افق نزدیک به هم به جهان و انسان‌های اطراف خود نگریسته و خواهان ترسیم و رسیدن به آرمان‌شهر یا مدینهٔ فاضله در آثار خود بوده‌اند.

کلیدواژه‌ها:

نظامی، شکسپیر، داستان، تراژدی، شخصیت‌پردازی، اندیشه‌های مشترک.

---

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی، واحد نجف‌آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف آباد، ایران.
[۲] کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، واحد نجف آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف‌آباد، ایران.
تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۲/٤ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۱/٤/۳

مقدمه

ماهیت معنوی و فرهنگی ملت‌ها غالباً از طریق آثار آن‌ها به ما منتقل شده است و از رهگذر چنین آثاری است کـه مـا از سنت‌ها و فرهنگ‌های قومی- ملی کشورها و ملت‌ها آگاه می‌شویم و احیاناً تحت تاثیر مفاهیم فرهنگی و فلسفی آن‌ها قـرار می‌گیریم؛ در حقیقت بزرگان و ستاره‌های بی‌بدیل آسمان بیکران ادب و هنر، خواه فارسی یا هر زبان و گویشـی، بـی‌آن کـه همدیگر را دیده یا بعضا آثار یکدیگر را خوانده باشند، دارای افق‌های دید مشترک و جهان‌بینی‌های همانند هستند که در قالب فرهنگ، دین، نژاد و زبانی دیگر به بار می‌نشیند و این می‌تواند منادی این حقیقت باشد که همهٔ ما انسان‌هـا در ضـمیر خـود میل به نیک دیدن، نیک‌اندیشی و نیک‌زیستن داریم و در مقابل، پلیدی را از هر نوع و گونه، مطرود دانسته، با آن بـه مبـارزه برمی‌خیزیم؛آن گونه که در تمامی آثار ماندگار، این قهرمانان هستند که به سلطه بـه ظـاهر مانـدگار ضـدقهرمان هـا خاتمـه می‌دهند؛ هرچند که خود نیز در این راه پرفراز و نشیب جان می‌بازند، اما در پهنه‌ی گیتی ماندگار مـی‌ماننـد؛ خـواه عاشـق و معشوق سینه چاک منظومه‌های تراژدی باشند؛ خواه مصلحان ملی و میهنی.«آن گاه که نویسنده‌ای در حال نوشـتن اسـت در حقیقت خودش را به ما معرفی می‌کند؛ البته بیان درک و دریافت او از وقایع، بستگی به میـزان قـدرت درک او از آن وقـایع دارد و نیز او قادر نیست به طور مداوم زیر تاثیر نیروی درونی خویش، اندیشه و ذهنیات خـود را بـه خواننـده منتقـل کنـد» (وستلند، ۱۳۷۱: ٤٧). قابل ذکر است که از جمله زیبایی‌های آثار ادبی دنیا، همانندی آن‌هاست؛ این همانندی به دلیل وجـود اندیشه‌ها و جانمایه‌های مشترک در میان آثار ادبی است. پژوهش در موارد تلاقی و برخورد ادبیات در زبان‌های مختلـف و یافتن پیوندهای متعدد، درمطالعات ادبی جایگاه بسیار والایی دارد. «زمینه‌های همانندی و هماهنگی دو اثر از دو زبان مختلف بیانگر روابط ملت‌ها و مردم جهان از طریق هنر و ادب است که گاه از سایر روابط فکری استوارتر هم هست» (لفافی،۱۳۸۲: ۱۸).

با نگاهی عمیق‌تر به شاهکارهای ادبی، از جمله آثار نظامی و شکسپیر، این نکته مهم را درمی‌یابیم که سبک منحصر به فرد نظامی و شکسپیر نشان‌دهنده خوی و منش خاص آن‌هاست؛ البته این سبک، نشانه همان الهام و بینش ناگهان پدید آمده اوست و بر اساس واقعیتی است که از آن سرچشمه گرفته است؛ همچنین تراژدی‌های آن‌ها، اغلب دارای شخصیت‌هایی پویا هستند؛ شخصیت‌هایی که در سیر حوادث، تغییر پیدا می‌کنند و تحول می‌یابند؛ در واقع از ناموس طبیعت قانون زندگی بشر پیـروی می‌کنند و متفق القول بیان می‌دارند که زندگی فی‌نفسه نه تراژیک است و نه کمیک؛ نه احساسـات‌مـدار اسـت نـه طنزآمیـز؛ زندگی سلسله‌ای است از حس‌ها، کنش‌ها، افکار و رخدادهایی که می‌کوشیم با زبان رامشان کنیم. با این توضیحات، درک این نکته کاری سخت و شاق نخواهد بود که گرچه چندین سده فاصله بین این دو شاعر وجود داشته و تفاوت فاحش فرهنگی و تاریخی میان آن‌ها بوده و نیز مطالعه آثار پیرگنجه، به دلیل نبود وسایل ارتباطی برای شکسپیر میسر نبوده است؛ با ایـن حـال می‌توان علت این امر را چیزی جز گستردگی دامنهٔ ادبیات در جهان، علاقهٔ انسان‌های مختلف با افکار، عقایـد، فرهنـگ‌هـا و احساسات گوناگون به داستان و داستان پردازی، درک معنا و عکس‌العمل مشترک از مفاهیم پسندیده و نکوهیده چون: عشق، دوستی، فداکاری، صداقت، وفاداری، دروغ، نفرت، خیانت، مرگ و... در همه جای دنیا و به وسیله انسان‌های گوناگون ندانست.

تراژدی

تراژدی، غم‌نامه یا سوگنامه یا سوگ‌نوشت،یکی از شکل‌های نمایش است که ریشـه در مناسـک مـذهبی یونـان باسـتان دارد. تراژدی، توسط تسپیس ایکاریایی معرفی شد و نام خود را از «تروگوس» (به یونانی: τρογοσ) یعنی بـز، و «اویـدیا» یعنـی سرود گرفته‌است. «در شکل‌های نخستین اسطوره، دیونیوس و سایر خـدایان چرخـهٔ زنـدگی و مـرگ در طبیعـت، بـا یـک چهره‌ی مونث تداعی می‌شوند که شالوده‌ی آن چرخه، یا مادر زمین (Mother Earth) را می‌نمایاند. خدا عاشـق ایـزد بـانو

می‌شود؛ طرد یا قربانی شده و می‌میرد، ولی ایزد بانو نمی‌میرد. خدا یا رب‌النوع تابع ایزد بانوست و او در ارتباطش با وی، هم زنی خبیث و خیانتکار است و هم عاشق. «این ارتباط تا اشعار عاشقانه‌ی دوره‌ی الیزابت و اشعار غنایی ادامه می‌یابد که در آن معشوق شرمگین و ظالم است، و در موارد افراطی سبب مرگ یا دیوانگی عاشق شده و از این موفقیت بر خود می‌بالد» (فرای،۱۳۸۸: ٦٥).

تراژدی برخلاف کمدی کشمکش میان خدایان یا شاهان و شاهزادگان است. تم غالب در اینگونه نمایش تقدیر و ناتوانی انسان در مقابل اراده خدایان است. از زاویه دیگر، تراژدی نمایش اعمال مهم و جدی است که در مجموع به ضرر قهرمان اصلی تمام می‌شود؛ یعنی هسته داستان جدی به فاجعه منتهی مظشود. این فاجعه معمولا مرگ جانگداز قهرمان تراژدی است؛ مرگی که البته اتفاقی نیست؛ بلکه نتیجه منطقی و مستقیم حوادث و سیر داستان است. در واقع «مرگ به زندگی فردی شکل سهمی می‌دهد، که از تولد تا بلوغ اوج می‌گیرد و باز فرود می‌آید، و این حرکت سهمی وار از اوج به فرود همان شکل خاص تراژدی است» (همان: ۹).

نکته قابل توجه این که بینندهٔ نمایش تراژدی با قهرمان همزاد پنداری می‌کند و با دیدن عاقبت حزن انگیز او این حس در او به وجود می‌آید که امکان اینکه من به جای او باشم نیز بود و با پایان نمایش بیننده از عاقبت قهرمانی که به خاطر اشتباهات خود یا دیگران زندگی فاجعه آمیزی داشته، متنبه می‌شود و از این که به جای او نبوده احساس می‌کند که فرصتی نو برای زندگی یافته و نهایتاً حسی در او به وجود می‌آید که ارسطو آن را «تزکیه» می‌نامد. تزکیه یا کاتارسیس را به فارسی می‌توان «سبک‌شدگی» خواند؛ چرا که بیننده از این که خود دچار چنان عاقبت شومی نشده حس سبک شدن دارد.

شخصیت‌پردازی

نویسنده ممکن است برای شخصیت‌پردازی در داستان سه شیوه را در پیش بگیرد:

اول، بیان و ارادهٔ صریح شخصیت‌ها با یاری‌گرفتن از شرح و توضیح مستقیم و شفاف. به تعبیر دیگر نویسنده با شرح و تحلیل رفتار، اعمال، خصلت و افکار شخصیت‌ها آدم‌های داستانش را به خواننده معرفی می‌کند یا از زاویه دید شخصی در داستان خصوصیات و رفتارهای شخصیت‌های دیگر داستان توضیح داده می‌شود و اعمال آن‌ها مورد تفسیر و تعبیر قرار می‌گیرد. موفقیت در نحوهٔ ارائهٔ صریح شخصیت‌ها بسته به خصوصیات شخص راوی یا «ویژگی‌های نویسندهٔ دانای کل است» (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۸۷).

نظامی در منظومه لیلی و مجنون با استفاده از زاویه دید سوم شخص به نظم صحنه‌های عاشقانه و جانگداز این اثر می‌پردازد.

دوم، ارائهٔ شخصیت‌ها از طریق عمل آن‌ها با کمی شرح و تفسیر یا بدون آن. این‌گونه نشان دادن شخصیت‌ها از مختصات روش نمایشی است؛ زیرا از طریق اعمال و رفتار اشخاص است که آن‌ها را می‌شناسیم در صحنهٔ تأتر یا نمایش هنرپیشه با رفتار و گفتار خود را به ما معرفی می‌کند و در داستان و رمان نیز از طریق اعمال و گفتار شخصیت‌هاست که خواننده به ماهیت آن‌ها پی می‌برد. در تراژدی رومئو و ژولیت و آنتونی و کلئوپاترا با این گونه شخصیت‌پردازی روبرو هستیم.

سوم، ارائهٔ درون شخصیت، بی‌تعبیر و تفسیر. نویسنده بازتاب خصوصیات درونی و پیچیده یک انسان را در اثر خود نشان می‌دهد. به این ترتیب با نمایش عمل‌ها و واکنش‌ها و عواطف درونی شخصیت، خواننده به طور غیرمستقیم شخصیت داستان را می‌شناسد. رمان «جریان سیال ذهن» از این روش پیروی می‌کند و عمل داستانی در درون این شخصیت‌ها به وقوع

می‌پیوندد و خواننده به طور غیرمستقیم در جریان شعور آگاه و ناآگاه شخصیت‌های داستان قرار می‌گیرد. رمان «شازده احتجاب» اثر هوشنگ گلشیری از این نوع است.

شخصیت پردازی در لیلی و مجنون

شخصیت‌پردازی در داستان لیلی و مجنون نظامی، شخصیت‌پردازی مستقیم است. ولی شخصیت‌ها همگی دچار سکون و ایستایی بوده و بدون تحرک هستند. در لیلی و مجنون (بر خلاف خسرو و شیرین) روایت بر پایه شخصیت مرد شکل گرفته‌است. با وجود آن‌که یک شخصیت مرد و یک شخصیت زن در داستان وجود دارد، ولی عشقی که در این روایت به تصویر کشیده می‌شود یک عشق عرفانی و فرازمینی است.

به عقیده غنیمی هلال، نظامی «در پرداخت شخصیت‌های این منظومه به اندازه منظومه خسرو و شیرین وقت صرف نکرده است و این اثر در مقابل خسرو و شیرین از ارزش هنری کمتری برخوردار است و شاید دلیل این امر شتاب زدگی شاعر در سرودن این منظومه‌ی بلند باشد» (غنیمی هلال،۱۳۷۳:۱۳۲).

نظامی دربارهٔ شخصیت و عشق لیلی و مجنون و نحوهٔ رشد آن دو خیال پردازی می‌کند. نظامی می‌پندارد که لیلی و مجنون برای فراگیری علم به مکتب خانه می‌رفته‌اند. او بر وجود این مکتب خانه به عنوان امری حقیقی تأکید می‌کند و می‌گوید در این روزگار، قبایل دختران و پسران خویش را برای یادگیری علم به آنجا می‌فرستادند و در این مکتب خانه بود که قیس با لیلی، آشنا و شیفته زیبایی او شد و به عشق وی گرفتار آمد.وجود چنین ایده‌ای برای درس خواندن دختران و پسران قبایل عرب با واقعیت جامعه عربی و روایت عربی سازگاری ندارد.

طه ندا، براین عقیده است که «حقیقت امر آن است که لیلی و مجنون از کودکی هنگام چرا بردن دام به یکدیگر علاقه‌مند شدند و با بزرگ‌تر شدن آن‌ها، عشق ایشان نیز رشد کرد و این شعر قیس بیانگر این مسئله است.

تعلقت لیلی و هی ذات ذؤابه و لم یبد للاتراب من ثدیهاحجم

«به لیلی دل بستم در حالی که کاکل برپیشانی داشت و هنوز سینه هایش برنیامده بود».

صغیربن نرعی البهم یا لیت أننا الی الیوم لم نکبر و لم تکبر البهم

«هر دو کودک بودیم و دام‌ها را به چراگاه می‌بردیم. ای کاش نه ما بزرگ می‌شدیم و نه آن چهارپایان».

این شعر لیلی استوار بر این است که لیلی و مجنون از خردسالی هنگامی که گله‌ها را به چرا می‌بردند، همدیگر را دوست می‌داشتند» (ندا،۱۳۸۰:۱۲٦).

شخصیت پردازی در تراژدی رومئو و ژولیت

شکسپیر سعی ندارد خواننده را مجذوب داستانش کند؛ بلکه این تاثیر را به اختیار تماشاگر و خواننده می‌گذارد تا نسبت به ارزش احساسات داوری کنند. شخصیت‌های تراژیک شکسپیر در ارتباط هیجان انگیز با جوامع خود هستند؛ زندگی آن‌ها در ارتباط‌های اجتماعی آن‌ها خلاصه می‌شود و وفاداری آن‌ها فردی و شخصی است. «در برخی تراژدی‌ها، از جمله رومئو و ژولیت، نظم اجتماعی می‌شکند و هیچ نماد یا کانون وحدت اجتماعی وجود ندارد. شهر ورونا (Verona) به خاطر خصومت میان مونتاگیو -کاپیولت دچار نفاق شده است و اگرچه در وجود شاهزاده یک چهرهٔ نظم را می‌یابیم، او فقط بر کنش نمایشنامه تسلط دارد. در چنین موقعیتی، به نظر می‌رسد وفاداری فردی از جامعه طرد شده باشد و توجه بر عشق فیزیکی یا وفاداری خانوادگی متمرکز باشد» (فرای،۱۳۸۸ :٦٤).

به عقیدهٔ کلریج که خود شاعر و نقادی توانا در قرن ۱۸ و ۱۹ بود «نمایشنامه رومئو و ژولیت نمونه خوبی از جنبه‌های هنری شکسپیر است که در سال‌های بعد به حد کمال می‌رسد. در این نمایشنامه شخصیت‌های اصلی از دو نوع هستند: گروه اول شامل آن هایی است که دچار احساسات شدید می‌باشند که به شکلی کاملاً زیبا و واقعی ترسیم شده‌اند بدون اینکه به جنبه فلسفی و ریشه و علت اعمال عشاق بپردازد. گروه دیگر شامل افرادی است که نسبت به مرگ بی اعتنا می‌باشند و به آن افتخار می‌کنند»(پازارگادی،۱۳۷۲: ۷۳).

در این نمایشنامه با شخصیت‌های اصلی که رومئو و ژولیت، رقیب عشقی یا ضد قهرمان که پاریس نام دارد و گرداننده تراژدی، یعنی کشیش لارنس روبرو هستیم. دیگر شخصیت‌ها که افراد خانواده رومئو و ژولیت هستند، در حاشیه تراژدی به نقش آفرینی و تزریق کینه و نفرت و جدایی در بطن دو خاندان مشغول‌اند که در نهایت شرنگ این خصومت سینه عاشق و معشوق را می‌شکافد تا حاصل این تراژدی صلح و خاتمه خصومت بین دو خانواده باشد. در واقع، نمایشنامه رومئو و ژولیت،تراژدی عشق و احساس است.

نکته قابل توجه این که سرنوشت غم انگیز قهرمانان این تراژدی گویای تاثیر جدی ادبیات دوران باستان بر شکسپیر است، اما جای پای آثار شاعران رنسانس را در آن می‌توان دید.

شخصیت پردازی در تراژدی آنتونی و کلئوپاترا

کلئوپاترا یکی از پرآوازه‌ترین شخصیت‌ها در تاریخ ادبیات شرق و غرب است. تاکنون هیچ شخصیتی مانند کلئوپاترا مورد توجه ادیبان بزرگ جهان نبوده است. موضوعی که از نظر مفاهیم تاریخی، عجیب و غریب است و به قصه‌های تخیلی می‌ماند... جلوه‌ای از شکوه و عظمت، جمال، کبر و غرور و ضیافت‌ها و مراسمی که هیچ‌یک به پای آن نمی‌رسد، و از نظر سیطرهٔ عواطف و عشق مصیبت‌بار و حوادث تراژیک تاریخی و جنگ‌های بزرگ بی‌همتاست.

اگر چه شکسپیر مثل پلوتارک نویسنده اصلی داستان آنتونی را به خاطر فدا کردن وظیفه در راه عشق سرزنش می‌کند و انوباربوس دائماً اشاره به ضعف اخلاقی کلئوپاترا می‌نماید، ولی این داستان برخلاف رومئو و ژولیت هیجان و شکوه عشق را ترسیم نمی‌کند و اثری از جوانی و سادگی و پاکی عشق در آن نیست. بلکه این دو دلداده هر دو مجرب و دنیادیده هستند و پیش از آن عشق‌های فراوان داشته‌اند و به همین جهت شکسپیر احتیاجی ندارد که در این جا جذابیت و شهرت کلئوپاترا را برای اولین بار به وجود آورد؛ بلکه آن را مطلبی قلمداد می‌کند که همه به آن واقفند و فقط آن را در خلال گفته‌های بازیگران مختلف تایید می‌کند و به جای ایجاد صحنه‌های عاشقانه، ضعف اخلاقی طرفین و به خصوص کلئوپاترا را مجسم می‌سازد.

به اعتقاد پلوتارک، نویسنده و محقق معروف یونانی که درباره نقش کلئوپاترا در تاریخ جهان تحقیق کرده است «اگر کلئوپاترا در نبرد سپاهیان رومی و مصری با اشکانیان، آنتونی را همراهی می‌کرد، این جنگ به احتمال قوی به شکست اشکانیان می‌انجامید و کلئوپاترا رویای طلایی خود را برای بازگشت پیروزمندانه به رم و حکومت بر جهان متمدن آن روز تحقق می‌بخشید؛ زیرا سپاهیان رومی و مصری در این جنگ از تجهیزات و تشکیلات بهتری برخوردار بودند و اگر آنتونی در فراق کلئوپاترا به میگساری پناه نمی‌برد، پیروزی نیروهای او بر اشکانیان حتمی به نظر می‌رسید» (توماسو، ۱۳۸٦ :۱۰۱).

در این نمایشنامه احساسات جنسی بیش از برخی دیگر از نمایشنامه‌های شکسپیر آشکار می‌شود، ولی جنبه نمایشی به خود نمی گیرد و فقط در خلال سخن بازیگران به آن اشاره می‌شود. با وجود این جنبه ادبی نمایشنامه حاکی از ستودن عشق است و احساس همدردی را نسبت به کسانی که دچار ناکامی شدند بر می‌انگیزد؛ همچنین در این اثر، تصویری که از حکمرانان رومی ترسیم شده حاکی از نادرستی و بی عاطفگی و حسابگری آن‌ها است. لپیدوس را شخص بی مصرفی نشان

می‌دهد که فقط به فکر خویش است. پمپی حاضر است هر گونه خیانتی بکند. ونتیدیوس تنها رومی است که بر ضد دشمنان روم می‌جنگد و از ترس حسادت آنتونی جرات ندارد آن را به نتیجه رساند. حتی انوباربوس هم خیانت می‌کند، ولی موقعی به این فکر می‌افتد که دیگر دیر شده است؛ حتی ملت روم و سربازان و افسران رومی غیرقابل اعتماد و موقع بین معرفی می‌شوند. شخصیت‌های اصلی هم، مثل اکتاویوس، آنتونی و کلئوپاترا دست به حیله و تزویر و دروغ می‌زنند و اگر حیله کلئوپاترا و دروغ آنتونی را به خاطر عشق بدانیم و نسبت به آن اغماض کنیم، باز هم این سوال پیش می‌آید که آیا واقعاً این تصویر جنبه واقعی و تاریخی داشته یا اینکه ساخته و پرداخته دست مورخ و نمایشنامه نویس بوده است؟ «پشت صحنه تاریخی، حتی اگر مستقیماً انگلستان را تداعی نکند، همیشه کم و بیش به نیروهای سیاسی که آن ها را به حرکت درمی‌آورند، به تفکراتی درباره اعمال قدرت، درباره شهواتی که انسان ها را با خود می‌برند، به احتمالات دنیوی که الزامات دراماتیک هنوز هم افشا می‌کنند، ارجاع می‌دهند» (همان :۹۶).

مقایسهٔ تراژدی‌های نظامی و شکسپیر

درتراژدی‌های شکسپیر و نظامی، با شخصیت‌هایی زندگی می‌کنیم که با ته زمینه‌های تاریخی یا نقل قول‌های عامیانه‌ای که در داستان‌های پدربزرگ‌ها و مادربزرگ‌ها دهان به دهان نقل شده، در دریای خیال پردازی، تشبیه و استعاره و شاخ و برگ دادن‌های ادیبانه از آبشخور روان و دیدگاه‌های شاعر سیراب شده است. در این رهگذر نکته قابل توجه، ویژگی‌های مشترک در شخصیت پردازی‌های این دو شاعر، قرابت‌ها و هم سویی‌هایی است که ورای مرزها، فرهنگ‌ها، زبان و آداب و رسوم به همدیگر لبخند می‌زنند؛ گویی که تمامی انسان‌های این کره خاکی در پاره‌ای از مسایل و غرایز خود، راه اشتراک می‌پویند. در ادامه برآنیم که اشتراک‌های شخصیتی لیلی و مجنون نظامی را با رومئو و ژولیت و آنتونی و کائوپاترا شکسپیر با نقبی به دنیای درونی آن‌ها که در شخصیت‌شان به بار نشسته است، مورد واکاوی قرار دهیم.

عشق، خمیرمایه تراژدی‌های عاشقانه

ما در لیلی و مجنون، رومئو و ژولیت و آنتونی و کلئوپاترا با شدت‌های کم یا زیاد با عشقی روبرو هستیم که میل به پیوند دارند، اما در تراژدی‌های مورد اشاره بنا به دلایلی چون حسادت، اختلاف‌های خانوادگی، شک و بدبینی و افزون خواهی شادی این وصل به غم و اندوه و حسرت ختم می‌شود و عشاق نامدار (چون مجنون) اکثرا خواستار وصلت با معشوق‌اند و ناله و فغان زاری شان غالباً به این جهت است که به علل اجتماعی و خانوادگی نمی‌توانند به مراد دل برسند و داستان‌های بزرگ عاشقانه در شرح این مهر و مهر کاری و سوزوگداز حرمان و فراق و مشتاقی و مهجوری است.

در منظومه عاشقانه لیلی و مجنون، با توجه به فرهنگ خشک و ظالمانه بادیه‌نشین عرب، با عاشقانه‌ای سراسر سوز و گداز مواجه هستیم؛ آن گونه که قیس را به مجنون همیشگی تاریخ عاشقانه‌ها بدل می‌کند؛ عشقی که بی هیچ کامیابی به مرگ و فراق بدل می‌شود.

مجنون به هر دری می‌زند؛ افراد زیادی را واسط قرار می‌دهد، اما رسم بادیه‌نشینی و در کل، در آیین و قاموس عرب، وصال دختر با مردی که عاشق اوست منع است؛ حرمان از این عظیم‌تر که محکوم به زندگی با کسی شوی که عاشقش نیستی.

نظامی همچنین دربارهٔ عشق لیلی و مجنون و نحوهٔ رشد آن دو خیال‌پردازی می‌کند. در این منظومه نظامی می‌پندارد که لیلی و مجنون برای فراگیری علم به مکتب خانه می‌رفته‌اند. او بر وجود این مکتب خانه به عنوان امری حقیقی تأکید می‌کند و می‌گوید که در این روزگار قبایل، دختران و پسران خویش را برای یادگیری علم به آنجا می‌فرستادند. «در این مکتب خانه

بود که قیس با لیلی آشنا شد و شیفته زیبایی او گشت و به عشق وی گرفتار آمد» (ندا، ۱۳۸۰: ۱۲٦). البته وجود چنین ایده‌ای برای درس خواندن دختران و پسران قبایل عرب با واقعیت جامعه عربی و روایت عربی سازگاری ندارد.

به هر حال عشقی که در این منظومه به زبان می‌آید تا آن جا که به مجنون مربوط است، عشق پاکبازی و نامرادی است- حب عذری- و این که پاکبازی و نامرادی عاشقان ناشی از ضرورت تسلیم آن‌ها به قیود و سنت‌هایی است که آن‌ها جز با اکراه و جز با مقاومت و طغیان با آن روبرو نمی شوند نیز این پاکبازی و نامرادی را درونمایه این گونه عشق بدوی می‌سازد «این که بیقراری دو دلداده در این عشق به پرده دری و رسوایی می‌انجامد و این امر با التزام کتمان و شکیبایی که کمال مطلوب حب عذری است مغایر می‌نماید، از آن روست که عشق قیس از همان آغاز پیدایی، در برخوردی که با قانون بادیه دارد تبدیل به جنون می‌شود و پیداست که مجنون هرگز در بند رازداری و پرده پوشی نیست؛ دیوانه قید نام و ننگ ندارد و پرده دری لازمه ذهنیت اوست» (زرین کوب، ۱۲۷:۱۳۸۳).

نکته قابل تامل در منظومه لیلی و مجنون نظامی در این مسئله مهم مستتر است که در روایت نظامی، لیلی پس از ازدواج، زنی سرکش و مغرور معرفی می‌شود که از هرگونه رابطه زناشویی با همسرش سرباز می‌زند و با صراحت اعلام می‌کند که اگر همسرش خون او را نیز با شمشیر بریزد او هرگز خواسته وی را برآورده نخواهد ساخت. این مقدار از سرسختی و لجاجت نشان از پایبندی و وفاداری روحی و جسمی به معشوق خویش دارد. «لیلی با آن که تن دادن به ازدواج با ابن سلام از جانب او نوعی مصلحت بینی است، دیدارها و پیام‌های پنهانی و از پیش طرح شده او با مجنون از شور عاشقی ناشی است و با این حال این که در تمام این روابط، او نیز مثل مجنون هرگز از حد پاکبازی و نامرادی تخطی نمی کند و این از طهارت و عفاف حب عذری در نزد او حاکی است» (همان: ۱۲۷).

نظامی در منظومه خویش تصویری قهرمانانه از لیلی پرداخته تا او را در خور عشق قیس و شایسته رنج‌هایی که مجنون در راه عشق او بر خویشتن هموار نموده بسازد و نشان دهد که لیلی سزاوار فداکاری‌های قیس و وفاداری کم نظیر او بوده است، اما به واقع «چه نیازی بوده تا او با تصویرسازی صحنه سیلی زدن لیلی به چهره همسرش هنگامی که او قصد نزدیکی با وی را داشته این برخورد شدید را از سوی لیلی بیان کند؟ درحالی که نظامی با این صحنه‌پردازی ساختگی، فراموش می‌کند که این رفتار با خوی و سرشت زن عرب سازگاری ندارد و محیط عربی پذیرای چنین رفتاری از سوی زن نیست.به طور کلی تصویری که نظامی از لیلی ارائه می‌دهد با تصویر لیلی در داستان عربی سازگاری ندارد» (ندا، ۱۳۸۰: ۱۲۸).

در تراژدی آنتونی وکلئوپاترا، در مقابل کلئوپاترا زیبا و افسون گر، آنتونی قرار دارد؛ کسی که از یک بحران روحی رنج می‌برد و این مشکل در اعماق وجود او جا گرفته بود و همه رفتارهای او را تحت تأثیر قرار داده بود. این مشکل روحی که آنتونی از آن رنج می‌برد، دلیل اصلی فرار او از روم، کناره گیری از فرمانروایی و گریز از قیصر در هرجایی که امکان دیدار آن‌ها وجود داشت؛ در روم، یا در نبرد دریایی اکتیوم یا در پیکار زمینی در اسکندریه ... بود. برای درک این عامل روانی باید به گفت وگویی که میان آنتونی و پیشگو انجام شده توجه کنیم:

«آنتونی: به من بگو طالع کدام یک بلندتر خواهد بود؟

پیشگو: قیصر و به همین جهت کنار او نمان. آن روحی که محافظ تو است، شریف و دلاور و بی نظیر است؛ در حالی که در مورد قیصر چنین نیست، ولی در جوار او فرشته تو مرعوب و مقهور اهریمن وی می‌گردد؛ پس چه بهتر که بین او و خودت فاصله بگذاری.

آنتونی: دیگر از این مقوله صحبت مکن.

پیشگو: به کسی جز تو نمی‌گویم و چیزی جز آنچه گفتم نیست. اگر تو با او به بازی بپردازی قطعا خواهی باخت و از جانب بخت و اقبال که طبیعت به او ارزانی داشته است، به آسانی تو را شکست خواهد داد. وقتی او درخشندگی می‌کند، از تلالو تو کاسته می‌شود. باز هم می‌گویم؛ روح تو در جوار او می‌ترسد که بر تو حکمفرمایی کند، ولی دور از او روح تو شریف و عالی ست...» (شکسپیر، آنتونی و کلئوپاترا: پ.دوم، صح. سوم).

این مطالب، شخصیت آنتونی و راز بسیاری از رفتارهای او را بر ما می‌نمایاند و پاسخگوی این پرسش‌هاست؛ چرا آنتونیوس روم را ترک کرد؟ چرا او از فرمانروایی کناره‌گیری کرد؟ چرا اکتاویا- خواهر قیصر- را ترک گفت و از او گریخت؟ چرا در جنگ دریایی از مقابل قیصر فرار کرد؟ چرا در نبرد زمینی پایداری نکرد؟...

سخن به گزاف نگفته‌ایم که برای کلئوپاترا با آنتونی حد وسط و اعتدالی موجود نیست و در عین حال جنبه‌های افراطی طبیعت خویش را با هم سازش نمی‌دهند. این زن احساساتی حرارت و ترس یک کودک و سوءظن یک حیوان محتاط را دارد و در رفتارش تعادلی دیده نمی‌شود و در عین حال دارای یک نوع بدبینی کودکانه است که منطبق با حقیقت و واقعیت است.

در این تراژدی، کلئوپاترا در عین تلاش برای هنر نمایی در دو صحنه سیاست مداری و عشق ورزی و ملبس شدن به جامه معشوقی بی بدیل برای همراه کردن آنتونی با خود تا آخرین منزل، نمی‌تواند خردورزی و تدبیر آنتونی را بارور یا حداقل در همان سطحی که هست پایدار نگاه دارد که اگر چنین می‌کرد، بسیار آسان‌تر به مطلوب خود دست می‌یافت؛ در این نمایشنامه بیش‌تر به لذت بردن و کامروایی تکیه شده است تا به رخ کشیدن کیاست و اندیشه ورزی حفظ حرمت، شرافت و حجب و حیای زنانه. در عاشقانه رومئو و ژولیت هم عشق و دلدادگی که در یک مراسم میهمانی شکل می‌گیرد، گرچه به اندازه لیلی و مجنون، مجال پختگی و آزمون نمی‌یابد، اما در همان اندازه خود، واقعه‌آفرین و به اندازه‌ای است که بتواند طوفان بپا کند و هر دو دلداده را بر سر عهد و وفای خود ثابت قدم نگاه دارد تا بتوانند در برابر مصائبی که بر آن‌ها می‌گذرد پایداری از خود نشان دهند.

عاشقانه‌های برتر

پرداختن به این واقعیت مهم که کدام یک از آثار مورد اشاره شکسپیر و نظامی در پرداختن به عشق بین دو دلداده عمیق و اثرگذار عمل کرده‌اند، کاری سخت و دشوار است، اما فارغ از هرگونه جانبداری، نظامی در منظومه لیلی و مجنون، عشقی به واقع تاثیرگذار و سمبلیسم را به نمایش می‌گذارد؛ هرچند عاشق و معشوق قادر به انتخاب راه خود و وصال یکدیگر نیستند؛ نکته‌ای که شاید یکی از رموز مانایی این منظومه نیز باشد. در مقابل رومئو و ژولیت را در زمینه تاثیرگذاری عشق بر کنش‌های شخصیت‌های تراژدی، برجسته‌تر از تراژدی آنتونی و کلئوپاترا می‌بینیم، اما عمق عشق و جایگیری آن در افعال زیر پوستی عاشق و معشوق (رومئو و ژولیت) نسبت به لیلی و مجنون نظامی در سطح مانده و نوعی شتابزدگی مانع عمق پذیری و باور این عشق بین دو دلداده می‌شود؛ چرا که سوای وجود اختلاف‌های عمیق بین خاندان رومئو و ژولیت، تا پیش از آشنایی رومئو با ژولیت او دلباخته زن دیگری به نام رزالین بوده است و درک این مسئله مهم که دو محبت در یک دل جا نمی‌گیرد، ما را با این پرسش مهم مواجه می‌کند که رومئو چگونه می‌تواند با یک نظر به ژولیت عشق جانگداز خود را که تا پیش از این به رزالین داشته است فراموش کند و چون عاشقی واقعی، ژولیت را دوست بدارد؟ با این حال این اثر در نوع خود جزو تراژدی‌های عاشقانه و ماندگار شکسپیر است.

اعتقاد به سرنوشت

جدال مرگ و زندگی در تراژدی‌های شکسپیر و نظامی مشاهده و درک می‌شود؛ آن هم درست هنگامی که فکر می‌کنی دو دلداده به وصال می‌رسند، سایهٔ مرگ این توهم را تبدیل به بهت می‌کند و در سوگ عاشق و معشوق می‌نشینی و به این

تفکر رهنمون می‌شوی که اعتقاد به سرنوشت در کنار تمام رویدادهای عاشقانه در اوج خود و جذابیت بخشیدن به داستان‌های عاشقانه و تراژیک با این مضمون که وصال، همنشین ملال و عادت است، پا به پای شاعر پیش می‌رود. «شالوده دیدگاه تراژیک، بودن در زمان است، همان کیفیت یک سویه زندگی که در آن هر چیز یک بار و برای همیشه رخ می‌دهد و هر عمل پیامدهای اجتناب ناپذیر و سرنوشت‌ساز در پی دارد، و در آن کل تجربه، نه صرفاً در گذشته که در هیچی و نابودی محو می‌شود. در این دیدگاه، مرگ نه رخدادی در زندگی، و نه حتی پایان ناگزیر زندگی، بلکه واقعه‌ای اساسی است که به زندگی شکل و صورت می‌بخشد» (اولیایی‌نیا، ۱۳۸۰: ۹).

بر همین اساس در مورد تمام تراژدی‌ها می‌توان گفت که هر قهرمان، چه نیک سیرت و چه پلید، در دست سرنوشت اسیر است و همان تقدیر او را به نابودی می‌کشاند. این موضوع در مورد رومئو به این صورت صدق می‌کند که اشتباهات خود قهرمان او را آلتی در دست سرنوشت قرار می‌دهد و او را به نابودی می‌کشاند.

شکسپیر در تراژدی رومئو و ژولیت با واقف بودن بر این نکته که وصلت رومئو با ژولیت با توجه به سابقه نفرت و کدورت دو خانواده امری محال و در صورت وقوف، پایانی تلخ دارد، اما با این حال این دو دلداده پرده خوش نواز عشق، چشمان عقل آن‌ها را مستور کرده است؛ این عشق گرچه عمری کوتاه دارد، اما صحنه‌ای بی بدیل می‌آفرینند؛ آن گونه که تمامی جذابیت‌ها در نظر رومئو و ژولیت رنگ می‌بازند؛ جز دیدار شمایل همدیگر؛ حتی دوراندیشی‌های کشیش لارنس هم نمی‌تواند آتش این عشق را خاموش کند و این شور و اشتیاق با ته رنگ انتظار و فراق سیر تراژدی را تا به آن جا می‌کشاند که در تقابل عشق دو دلداده و نزاع بین دو خانواده، دست تقدیر، تلخی مرگ را به کام رومئو و ژولیت سرازیر می‌کند تا در دنیایی دیگر فارغ از هر عداوتی به یکدیگر سلامی عاشقانه دهند.

البته کشیش لارنس شاید از درک این حقیقت بزرگ غافل است که عشق، ابتدا سرک می‌کشد و وقتی زمینه را مساعد دید به هنرنمایی می‌پردازد؛ آن گونه که فراموشی یا تعدیل در آن راه ندارد؛ چنان در عمق وجود فرومی‌رود که با تو یکی می‌شود؛ عقل را از گردونه خارج و خود جای آن می‌نشیند. «همان طور که در گیاه دو سلطان مخالف در یک جا مسکن دارند در وجود انسان هم آراستگی و سر سختی نزد هم قرار گرفته‌اند و هرگاه آن که بدتر است، برتری یابد، بی درنگ آفت مرگ، آن گیاه را نابود می‌کند» (پازارگادی، ۱۳۸۰: ۲۰۳).

در منظومه لیلی و مجنون، جدال با سرنوشت و مقاومت در برابر آن از سوی دو دلداده و بیش‌تر از سوی مجنون دیده می‌شود؛ شاهد بارز آن اصل به دنیا آمدن مجنون است؛ آن هنگام که پدر مجنون که بزرگ قبیله خویش است و از داشتن فرزند با وجود ثروت و مکنت محروم است، با زاری و تضرع به درگاه باریتعالی، پسری به او عنایت می‌شود، قیس نام؛ هم اویی که به مجنون مشهور می‌شود؛ پس این نکته که آن چه انسان آن را دوست دارد و داشتنش را به دعا می‌خواهد؛ بسا که برای وی مایه شر و زیان باشد، مصداق خواهش بی‌امان پدر مجنون برای صاحب اولاد شدن است؛ گویی که سرنوشت برای این دردانه نقش غم، اندوه و حسرت را از ازل تصویر کرده است.

در نقطه مقابل لیلی هم بی هیچ تلاشی جنون مجنون و زندگی تلخ خود را سرنوشتی قطعی می‌داند و چاره کار را منحصر به مخفیانه نالیدن و اشک حسرت ریختن می‌داند که فرمان سرنوشت این است. «لیلی می‌داند که اگر راز دل با پدر در میان نهد مایه آبروریزی قبیله خواهد بود و زن دلشکسته پابسته، مرد نیست تا از دریچه تنگ حصار خانه قدم بیرون نهد؛ چاره‌ای ندارد جز سوختن و ساختن و در نوحه‌گری با مجنون از خلایق بریده همنوا شدن و سرانجام در اعماق حسرت و ناکامی جان دادن و از قید جهان رستن» (سعیدی سیرجانی،۱۳۷۷:۲۵).

همچنین رسم عرب بوده است که هرگز دختر خود را به کسی که در حق او عشق می‌ورزد، نمی‌داده اند و این خود بدترین نوع سرنوشت و بی‌انصافی محض و جاهلانه بوده است که دو کودک از مکتب‌خانه عاشق و شیفته هم شوند و چنین در هجر و فراق هم، چون ریگ‌های داغ بیابان، غم و اندوه را بر جان و قلب خود هر لحظه و هر زمان لمس کنند؛ واقعیت تلخی که بی کامیابی به پایان می‌رسد. «مکتب که در محیط بادیه و در آیین اعراب هیچ چیز از آن غریب‌تر نیست در قصه خاستگاه غریب‌ترین و دردناک‌ترین عشقی می‌شود که فقر و شقاء بادیه به ندرت وجود آن را برای شترچران صحرا قابل تحمل نشان می‌دهد، اما عشقی چنین معصوم که در مکتب آغاز شد و در برخورد با آداب و رسوم جابرانه بدوی – که از همان آغاز دو دلداده را از هم جدا می‌دارد- با مانع سختی روبرو می‌شود» (زرین کوب،۱۳۸۳: ۱۲٤). حرمان و جدایی با قیس چنان می‌کند که همزاد جنون و بیابانگرد وادی عشق می‌شود:

دراعه درید و درع می‌دوخت　　زنجیر برید و بند می‌سوخت
می گشت ز دور چون رقیبان　　دامن بدریده تا گریبان
بر کشتن خویش گشته والی　　لاحول از او به هر حوالی
دیوانه صفت شده به هر کوی　　لیلی لیلی زنان به هر سوی
احرام دریده سر گشاده　　در کوی ملامت اوفتاده

(نظامی گنجوی، ۱۳۷۳: ٤۷۷)

در واقع تقلید به سنت‌های مرده ریگ بی رحم و تبدیل ناپذیر، لااقل سه قربانی بی‌گناه (ابن سلام، لیلی و مجنون) را بر جا می‌گذارد و رسوایی و جنگ و خشونت و سوءتفاهم نیز دنباله اجتناب ناپذیر این ماجراهاست؛ ماجراهایی که دو دلداده را سرسختانه تسلیم سرنوشت و مرگ قبل از وصال می‌کند.

به بیان دیگر، اقدام نظامی به نظم این قصه، سیری در دنیای سنت‌ها و محنت‌های بادیه است؛ دنیایی که باید از آن گریخت و دنیایی را جستجو کرد که بیداد و زور و سنت‌های جاهلانه ارباب بلامنازع آن نباشند.

شکسپیر هم در تراژدی آنتونی و کلئوپاترا ما را با این واقعیت مشهود آشنا می‌کند که کلئوپاترا اگرچه آنتونی را در حصار عشق و دلبندی مادی خود اسیر کرده و به بیان روشن تر، به کار گمارده است، اما نباید علت پس رفت آنتونی و عدم تمرکز او در جنگ را به گردن کلئوپاترا انداخت؛ چرا که آنتونیوس به راحتی و آسایش و عشق و زنان بیش از انجام وظیفه ملی و تحمل سختی‌ها و مشکلات در این راه اهمیت می‌دهد. اگر کلئوپاترا او را به بازی گرفته است، او نیز زنان دیگری را بازیچه خویش قرار داده است. او با فلویا که زنی فرزانه بود ازدواج کرد، اما از وی دوری گزید و او را به فراموشی سپرد و تنها هنگامی که خبر مرگ او را شنید او را به یاد آورد؛ سپس با اکتاویا که زنی شایسته بود ازدواج کرد، اما با فریبکاری و بهانه اینکه مأموریت در پیش دارد او را نزد برادرش اکتاویوس فرستاد و سپس پنهانی به مصر رفت. سرنوشت او چنان بود که نمی توانست با زنی خردمند که با پاکدامنی و آزرم عشق خود را به او پیشکش می‌کرد، زندگی کند.

در واقع «خوی و سرشت آنتونی به گونه ای بود که او را خواهان زنی می‌کرد که احساس و غریزه او را برانگیزد و به او عشق و تمایلات سیری ناپذیر به او ارزانی دارد» (ندا،۱۳۸۰:۱۷۱). و این جاست که نظاره گر این جهان بینی می‌شویم که قهرمانان زن شکسپیر در برابر فشار سنت ایستادگی می‌کنند.

آثار شاخص در پایبندی به سرنوشت

در میان آثار مورد اشاره نظامی و شکسپیر، رومئو و ژولیت دارای قوی ترین پیرنگ در پرداختن به سرنوشت و پایبندی به آن است که البته در لایه‌ای عمیق، شاهد کنش‌های شخصیت‌ها و حوادث به وقوع پیوسته در این نمایشنامه هستیم؛ آن

گونه که تراژدی این نمایشنامه بر اثر فائق شدن عنصر سرنوشت بر تدبیری است که کشیش لارنس برای رسیدن رومئو و ژولیت به هم اندیشیده بود.

در مقابل، در لیلی و مجنون نظامی نیز شاهد پایبندی کنش‌های لیلی و مجنون و دیگر شخصیت‌های این منظومه به سرنوشت و اسیر شدن در دست تقدیری هستیم که خودساخته رسوم و اعتقادات بی مایه وخرافی قومی قبیله‌ای است؛ تا به آنجا که ازدواج دو دلداده در آیین عرب مذموم است؛ از این رو لیلی و مجنون و بیش‌تر لیلی ناامید از رسیدن به یکدیگر، مجنون راه بیابان و همنشینی با وحوش را در پیش می‌گیرد و لیلی محبوس شدن در خانه و گریه و زاری را بر می‌گزینند تا در نهایت بی آن که به وصال یکدیگر برسند، پذیرای سفیر مرگ شوند.

حسادت در پوسته درونی شخصیت‌ها

در تراژدی آنتونی و کلئوپاترا رنگ حسادت را در میان گفتگوها و اعمال شخصیت‌ها مشاهده می‌کنیم؛ برجسته‌تر از همه، حسادت کلئوپاترا به فولویا و اکتاویاست؛ با وجودی که خود از نظر قدرت و زیبایی و بکارگیری سلاح‌های زنانه چیزی کم نداشت و در اوج قرار داشت؛ آن گونه که آنتونی توان دوری و جدایی از او را نداشت و می‌دانست که آرام آرام قدرت واقعی و جنگاوری او در سایه حرم‌داری رو به اضمحلال می‌رود. در واقع، حسادت یک امر غریزی و به بیان روشن‌تر یک عارضه روانی و دشمن اعتماد به نفس و باور توانایی‌های خویش است؛ که فقیر یا ثروتمند و زن یا مرد نمی‌شناسد.

در این نمایشنامه آن جا که پیک، خبر ازدواج آنتونی با اکتاویا را به کلئوپاترا می‌رساند او باور نمی کند و بارها درباره درستی این خبر از پیک پرسش می‌کند و با تهدید از وی می‌خواهد که سخنان خود را تکذیب کند، اما آن پیک در انجام وظیفه امانت دار است و حقیقت را به خشنودی ملکه ترجیح می‌دهد. پافشاری پیک بر حقیقت امر، کلئوپاترا را سخت خشمناک می‌کند؛ به طوری که بر پیک ضربه ای می‌زند و می‌خواهد که با چاقو وی را از پا درآورد. پیک با دیدن آن رنج و عذاب ترجیح می‌دهد که اگر نمی‌تواند از گفته خود عدول کند، از راهی دیگر ملکه را خشنود سازد. اگر او در اصل خبری که موظف به ابلاغ او بود، صادق باشد، در جزئیات مربوط به آن که ابلاغ آن برعهده وی نبوده می‌تواند دروغ بگوید.

ملکه، مانند هر زن عاشقی سخت حسود است و از پیک درباره هر چیزی که به رقیب‌اش مربوط می‌شود پرسش می‌کند؛ درباره قامت، راه رفتن، صدا، چهره و موهای او؛ پیک نیز آن گونه که کلئوپاترا دوست دارد پاسخ او را می‌دهد. او می‌گوید که اکتاویا به سان ملکه بلند قامت نیست و به گونه‌ای راه می‌رود که بیننده نمی‌تواند راه رفتن و ایستادن او را تفاوت نهد. بدن اکتاویا همچون بتی جامد و حرکت و ایستایی او برابر است؛ صدای او به حدی آرام است که شنیده نمی‌شود، چهره اش گندم گون و مستطیل شکل است؛ با پیشانی باریک... در این هنگام ملکه شادمان می‌شود؛ پیک را ستوده، و هوشمندی و ذکاوت او را ستایش می‌کند و به او زر می‌بخشد و به سبب رفتار پیشین از وی عذرخواهی می‌کند. به روایتی در منظومه لیلی و مجنون «در اثنای عشق گدازان مجنون به لیلی، شاهد حسادت مجنون هستیم؛ به گفته ابوالفرج اصفهانی، مجنون روزی همسر لیلی را می‌بیند؛ در کنار او می‌ایستد و در این هنگام حسادتش برانگیخته می‌شود و به او می‌گوید:

بربک هل ضممت الیک لیلی قبیل الصبح او قبلت فاها

«تو را به خدا سوگند آیا تو صبحدم لیلی را در آغوش گرفته ای یا دهان او را بوسیده ای؟»

و هل رفت علیک قرون لیلی رفیف الأقحوانه فی نداها

«یا موهای بافته او آن سان که گل بابونه غرقه در شبنم تکان می‌خورد روی بدن تو لغزیده است؟»

مرد به مجنون می‌گوید: «حال که مرا به خداوند سوگند دادی، بله». وقتی مجنون پاسخ وی را می‌شنود، بیهوش بر زمین می‌افتد و لب خویش را چنان گاز می‌گیرد که لبش پاره می‌شود» (ندا، ۱۳۸۰: ۱۲۶).

به عقیده طه ندا، «گمان نمی رود که لیلی- زن خردمندی که سنت‌های جامعه خویش را محترم می‌شمارد و بدان تن می‌دهد و در شرایط گوناگون وظیفه خویش را نیک می‌شناسد، همسرش را از کمترین حق همسری محروم سازد و این امر با گفته‌های نظامی درباره لیلی به عنوان یک قهرمان منافات دارد» (همان: ۱۲۸).

در تراژدی رومئو و ژولیت نه به اندازه تراژدی آنتونی و کلئوپاترا، اما بی‌بهره از حسادت، آن هم در قالب احتیاط و ترصد نیستیم؛ زمانی که رومئو عشق خود را به ژولیت ابراز می‌دارد، با این پس زمینه که تا پیش از آن رومئو دلبسته عشق یک طرفه رزالین بوده است، کار ژولیت را در اعتماد به رومئو و بیم از این که مبادا عشق دیروز زمانی سربرآورد، سخت می‌کند:

«ژولیت: ... اگرچه وجود تو موجب شادی من است، از این عهد و پیمان امشب شاد نیستم؛ چون با شتاب و بیفکری و ناگهانی صورت گرفته و مانند برق آسمان است که با یک چشم بر هم زدن قبل از آن که انسان بگوید «برق زد» ناپدید می‌شود» (شکسپیر، رومئو و ژولیت: پ.دوم، صح. دوم).

حتی پاریس هم در جایگاه رقیب عشقی رومئو سعی می‌کند، از همان اهرم خودخواهی در قالب عشق و علاقه نظر ژولیت را به سمت خود جلب کند و عشق رومئو را از دل او خارج کند و خود جایگزین آن شود.

شاخص‌ترین اثر با محوریت حسادت

در میان آثاری که مورد بررسی قرار گرفت، آنتونی و کلئوپاترا دارای بیش‌ترین و قوی‌ترین پیرنگ حسادت است؛ در رتبه بعدی رومئو و ژولیت و لیلی و مجنون قرار دارند؛ چراکه در این دو اثر، محوریت‌های دیگر بر حسادت از نوع غریزی برتر می‌یابند.

وجود راهنما یا دانای کل

در اکثر ارتباط‌ها و مراوده‌های عاشقانه وجود یک پیر یا راهنما و به عبارتی دانای کل در استحکام بخشیدن به پایه‌های عشق و محبت بین عشاق و در مواردی جلوگیری از رفتارهای خام و ناپخته یاری‌رسان است؛ به عنوان نمونه در منظومه لیلی و مجنون هم با تمام سخت‌گیری‌ها و خفقانی که بر فضای این منظومه از جانب پدر لیلی و در معنای کل، بر فضای جامعه عرب آن زمان حاکم است، اما با این حال با افرادی (سلیم عامری و نوفل) مواجه می‌شویم که سعی در به هم رساندن لیلی و مجنون دارند، اما باز هم سد رسوم خرافی و بی پایه جامه بدوی عرب مانع از این کار می‌شود؛ البته در کنار این مساعدت‌ها، افرادی نیز سعی در منصرف ساختن مجنون از عشق به لیلی داشتند که اگرچه کار آن‌ها به زعم ایشان درست و بهترین راه بود، اما در واقع کاری خام و عبث بود؛ چرا که آتش عشق لیلی در وجود مجنون و عکس آن با هیچ ترفندی خاموش نمی‌شد و هر لحظه بر شدت و حدت آن افزوده می‌شد؛ در این رسته پدر و مادر لیلی و پدر مجنون جای دارند.

لازم به توضیح است که در این منظومه مجنون، خود برای خود پیر و مرشد است؛ چرا که خرمن وجود او در آتش عشق سوخته و از خاکستر آن موجودی نو به وجود آمده؛ کسی که اختیار اعمال خویش را ندارد و چیزی دیگر او را به راه می‌برد؛ آن گونه که نه گرما و لهیب آفتاب سوزان و نه ریگ‌های گداخته بیابان و نه زخم زبان‌ها و گاه ترحم‌های نابخردانه اطرافیان در وجود سراسر آتشین از عشق او راه ندارد؛ تنها یک چیز می‌بیند و تنها یک چیز می‌خواهد و این رویه تا به آن جا پیش می‌رود که دیگر مجنون به این زندگی که به ظاهر آزردن خویش است خو می‌گیرد؛ چرا که در آن لذتی می‌بیند که با تصور و خیال معشوق جان می‌گیرد و به نوعی آزار رساندن به خویش را نوعی آرامش می‌بیند؛ در مقابل لیلی نیز محبوس در خانه پدر و در ادامه زندگی خود، محبوس در حرمسرای ابن سلام بی آن که تلاشی کند یا در برابر سد محکم سنت‌ها

مقاومت کند، تسلیم سرنوشتی می‌شود که دیگران برای او رقم می‌زنند؛ به بیان روشن‌تر او را در عشق ورزی، بهره مند از راهنمای یک دانای کل یا حتی خرد درون نمی‌بینیم؛ او تنها به سوختن محض و گریه و زاری خو می‌کند.

در تراژدی رومئو و ژولیت، شکسپیر کشیش لارنس را فردی دارای موقعیت بالای دینی و باتجربه و کاردان نشان می‌دهد؛ به طوری که راهنمای رومئو و ژولیت در پیمودن مسیر دشوار دلدادگی‌شان می‌شود؛ چرا که این دو از دو خانواده‌ای هستند که سال‌هاست بر اثر پاره‌ای از اختلاف‌ها و کدورت‌ها با یکدیگر رابطه نداشته و به نوعی دشمن یکدیگر محسوب می‌شوند و این کار رومئو و ژولیت را سخت می‌کند؛ پس وجود کشیش لارنس به عنوان حلقه پیونددهنده و ارائه-دهنده راهکارهایی برای رسیدن این دو دلداده به هم و در عین حال رفع کدورت دو خانواده به سبب این پیوند بسیار درخشان جلوه گری می‌کند؛ بودنش لازم و ضروری است و فرض بر نبودنش از غنای نمایشنامه می‌کاهد.

ناگفته نماند؛ ترفندی که کشیش لارنس به کار می‌گیرد تا ژولیت از ازدواج با پاریس برهد و در ادامه به رومئو برسد، به نوعی سبب تراژدی و مرگ این دو دلداده می‌شود، اما باز هم از ارزش کار او کم نمی‌کند؛ چرا که دست تقدیر و اعتقاد به سرنوشت در این اثر چنان قوی و کارآمد است که نقشه‌های کشیش لارنس را تاب مقاومت در برابر آن نیست.

نکته دیگری که در مورد دانایی و تدبیر کشیش لارنس و به جا ماندن اثر آن در این نمایشنامه می‌توان اشاره کرد، این نکته است که رومئو را در انتخاب ژولیت به عنوان همسر خود، آگاه به این مسئله می‌کند که او تا دیروز عشق شخص دیگری به نام رزالین را در سر داشته است و چگونه اکنون توانسته او را فراموش کند و عشق کس دیگری را در دل بپروراند و این گونه ما کشیش لارنس را فردی واقف بر امور شخصیت‌های نمایشنامه و از جمله رومئو می‌بینیم؛ یا آن هنگام که رومئو و ژولیت به دیار باقی می‌شتابند و دو خانواده عزادار عزیزان خود هستند، او چون زنگ بیدارباشی ظاهر می‌شود و اختلاف‌های خانوادگی و دوری آن‌ها از همدیگر را سبب این فاجعه می‌داند و به نوعی موجب آشتی بین آنان می‌شود و این‌ها نکات مهمی است که تنها از بزرگان و دانایان می‌توان انتظار داشت.

در تراژدی آنتونی و کلئوپاترا، هم شکسپیر در کنار ترسیم شخصیت‌های اصلی و فرعی داستان، پیکان مقصود خود را به روی زنی نشانه می‌رود که با بهره از خرد درون، آمیخته با زیبایی ظاهر و طنازی‌های زنانه خود، سعی در مغلوب ساختن سردارانی (سزار و آنتونی) دارد که یک تنه هزار مرد جنگی را حریف هستند. گرچه اطرافیان و نزدیکان این مردان بزرگ سعی در نمایاندن چهره واقعی این زن دارند، اما سخنان ایشان چون فروکردن سنگ در آهن است.

کلئوپاترا بی‌هیچ زحمتی، تنها با ابزار زنانه خود به مقصودش -که پس گرفتن قدرت از دست رفته‌اش است- دست می‌یابد؛ در حالی که حفظ و بقای آن را در جادو کردن دلدادگان خود با جادوی طنازی و فتنه گری می‌داند و در این راه، خدمتکاران و گماشتگان او را یاری رسانند؛ پس با این توضیحات ما در این نمایشنامه، دانای کلی را که محوریت داستان بر مدار تدبیر او بچرخد، نداریم و به جای آن با سیمای زنی روبرو هستیم که عروسک گردان خیمه‌شب بازی سیاست خویش است.

شاخص‌ترین آثار در استفاده از دانای کل

حال با مقایسه آثار برشمرده از نظامی و شکسپیر در جای دادن دانای کل در آثار خود و این که تا چه اندازه آن‌ها در پیش بردن سیر داستان و داشتن پیرنگ قوی، موفق و شاخص بوده‌اند، می‌توان به رومئو و ژولیت شکسپیر اشاره کرد؛ آن گونه که ردپای پیر و راهنما در این اثر نسبت به بقیه آثاری که اشاره شد، قوی‌تر و قابل توجه‌تر است؛ به طوری که کنش‌های شخصیت‌های اصلی تحت تاثیر سخنان و راهنمایی‌های آن‌هاست.

نتیجه‌گیری

در مجموع باید گفت که نظامی گنجوی و ویلیام شکسپیر، دو شاعر مطرح و فرهیخته جهان ادبیات، در زندگی‌نامهٔ خود شباهت‌های بسیاری با هم دارند و شرایط تقریباً یکسانی که در طریق زندگی خود داشته‌اند، روحیات، دیدگاه‌ها، و احساسات به نسبت مشابهی را در ایشان موجب شده، که در نگارش آثار جاودانشان کاملاً مشهود است. شخصیت‌های تراژدی‌های این دو شاعر از جنبه‌های گوناگون بسیار به هم شباهت دارند؛ برای نمونه هر دو عاشق در هر اثر، اشراف‌زاده و از خانواده‌ای ممتاز و برجسته هستند؛ در این تراژدی‌ها عشق در یک لحظه به وجود می‌آید و هر کدام از زوج‌ها در راه وصال با مشکلات بی‌پایانی دست و پنجه نرم می‌کنند؛ هم برای عاشقان مردِ داستان رقیبانی وجود دارد و هم برای عاشقان زن. در آثار مورد بحث کنش‌های قهرمان‌های مرد داستان باعث مرگ رقیب عشقی خود می‌شود، بیش‌تر قهرمانان زن این تراژدی‌ها عفیف و خویشتن دار هستند و در هر رابطه عاشقانه، قهرمانی نقش رابط و میانجی را بازی می‌کند؛ دیگر این که در هر داستان دو مورد خودکشی عشقی وجود دارد و پایان هر یک از داستان‌ها تراژیک است و در هر دو، عاشق و معشوق به طرز فاجعه-آمیزی کشته می‌شوند. شخصیت‌ها در هر دو داستان با نهایت دقت و با رعایت استواری و اعتدال به تصویر کشیده شده‌اند. شخصیت‌های اصلی و قهرمانان عشقی تقریباً از آغاز تا انتهای داستان در حوادث و موقعیت‌های مختلف حضور فعال، متحول و پویا دارند و شخصیت‌های دیگر در طول داستان معرفی می‌شوند. به هر حال شباهت میان آثار این دو ادیب بسیار شگفت-انگیز است؛ چرا که می‌دانیم چندین سده فاصله بین آن‌ها وجود داشته و تفاوت فاحش فرهنگی و تاریخی میانشان بوده است و نیز آگاهیم که امکان مطالعه آثار پیر گنجه، به دلیل نبود وسایل ارتباطی برای شکسپیر میسر نبوده است؛ بنابراین علت این امر، چیزی نیست جز گستردگی دامنهٔ ادبیات در سطح جهان، علاقه انسان‌های مختلف با افکار، عقاید، فرهنگ‌ها و احساسات گوناگون به داستان و داستان‌پردازی، درک معنا و عکس‌العمل مشترک از مفاهیم پسندیده و نکوهیده هم چون عشق، دوستی، فداکاری، صداقت، وفاداری، دروغ، نفرت، خیانت، مرگ و... در همه جای دنیا و به وسیله انسان‌های گوناگون.

منابع

۱. اولیایی نیا، هلن، (۱۳۸۰)، **ویلیام شکسپیر نویسنده یا روان شناس**، اصفهان: فردا.

۲. پازارگادی، علاءالدین، (۱۳۷۲)، **شناختی از کمدی ها و تراژدی های شکسپیر**، تهران: قومس.

۳. توماسو، ژان ماری، (۱۳۸٦)، **درام و تراژدی**، ترجمهٔ نادعلی همدانی، تهران: قطره.

٤. سعیدی سیرجانی، علی اکبر، (۱۳٦۷)، **سیمای دو زن**، تهران: نشرنو، چ دوم.

۵. شکسپیر، ویلیام، (۱۳۸۰)، **مجموعه آثار نمایشی (۲۷ تراژدی و کمدی)**، ترجمهٔ علاءالدین پازارگادی، تهران: سروش، چ دوم.

٦. زرین کوب، عبدالحسین، (۱۳۸۳)، **آشنایی با نقد ادبی**،، تهران: سخن، چ هفتم.

۷. غنیمی هلال، محمد، (۱۳۷۳)، **ادبیات تطبیقی**، ترجمهٔ و تعلیق سید مرتضی آیت الله زاده شیرازی، تهران: امیرکبیر.

۸. فرای، نورتروپ، (۱۳۸۸)، **ابلهان؛ سیری در تراژدی‌های شکسپیر**، ترجمهٔ هلن اولیایی، اصفهان: فردا.

۹. لفافی، محمدعبدالسلام، (۱۳۸۲)، **ادبیات تطبیقی**، ترجمهٔ سیدحسین سیدی، تهران: به نشر.

۱۰. میرصادقی، جمال، (۱۳۷٦)، **عناصر داستان**، تهران: سنا، چ دوم.

۱۱. ندا، طه، (۱۳۸۰)، **ادبیات تطبیقی**، ترجمهٔ زهرا خسروی، تهران: نشر و پژوهش فرزان روز.

۱۲. نظامی گنجوی، الیاس بن یوسف، (۱۳۸۱)،**کلیات خمسه نظامی**، تصحیح وحید دستگردی، تهران: برگ نگار.

۱۳. وستلند، پیتر، (۱۳۷۱)، **شیوه‌های داستان‌نویسی**، ترجمهٔ محمدحسین عباس پور، تهران: مینا.