بررسی تقابل‌های دو گانه در مثنوی‌های عاشقانه لیلی و مجنون و خسرو و شیرین نظامی

فاطمه سرحدی*
دکتر جواد مهربان**

چکیده

تقابل‌های دوگانه از مفاهیم و مؤلفه‌های اساسی در ساختارگرایی و نظریات زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی است که در باورهای کهن بشری ریشه دارد. بنا بر اهمیت بررسی تقابل‌های دوگانه در آثار فاخر ادبیات فارسی این تحقیق درصدد است به بررسی تقابل‌های دوگانه در مثنوی‌های عاشقانه نظامی، لیلی و مجنون و خسرو و شیرین پرداخته و ابعاد مختلف این مسأله را در این دو اثر فاخر مورد تبیین و تحلیل قرار دهد. منظومه‌های عاشقانه نظامی تحولات عظیمی در فضای ادبی ایران پدید آورده و این مسأله در آثار ادبی بعد از او را نشان می‌دهد. از مقایسهٔ دو منظومهٔ عاشقانه «خسرو و شیرین» و «لیلی و مجنون» نظامی می‌توان به نتایج جالبی دست یافت ازجمله این‌که این دو منظومه نمایان‌گر دو فرهنگ و اندیشه مختلف است. خسرو و شیرین بیان‌گر ایران پیش از اسلام با آداب و رسوم شاهان ساسانی و فرهنگ باز و سنجیده و لیلی و مجنون بیان‌گر زندگی قبیله‌ای با تصویری از آداب و رسوم خشک و فرهنگ بستهٔ اعراب بدوی. عشق در خسرو و شیرین زمینی و مجازی و در لیلی و مجنون در ورای دنیای محسوس است و عرفانی به نظر می‌رسد. عشق «مجنون و فرهاد» و «لیلی و شیرین»، و مرگ آن‌ها نیز بسیار با یکدیگر شبیه و قابل تطبیق است. در خسرو و شیرین، چهره‌ای که بر سراسر داستان اشراف دارد چهرهٔ شیرین است و در لیلی و مجنون نقش برجستهٔ مجنون کاملاً مشهود است.

واژه‌های کلیدی

تقابل دوگانه، لیلی و مجنون، خسرو شیرین، عشق، ادبیات غنایی

---

* دانشجوی دوره دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران.
** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران. (نویسنده مسوول)
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۹/۲۷ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۱/۳۰

مقدمه

تقابل‌های دوگانه از بنیادهای اندیشهٔ ساختگرا به شمار می‌رود و ریشهٔ آن در نظریات زبان‌شناسی سوسور است. از دیدگاه سوسور، بنیادی‌ترین واحدهایی که نظام زبان را شکل می‌دهند، مفاهیم متقابل هستند، چنان‌که «تاریک» در تقابل با «روشن» معنا می‌یابد و «مؤنث» در تقابل با «مذکر». نشانه‌شناسانی که سنت سوسوری را پی گرفتند، تقابل‌های دوتایی را به عنوان ساختارهای بنیادین متن در نظر گرفتند و به تحلیل کارکردهای معنایی تقابل‌ها در متن پرداختند. برای مثال، پس از ولادیمر پراپ که کنش شخصیت‌ها را به عنوان بنیادی‌ترین ساختارهای روایی پذیرفته بود، لوی استروس و آلژیرداس گرماس برخی عناصر متقابل را به عنوان ساختار روایت مطرح کردند. استروس از تقابل‌های دوتایی به عنوان جنبه‌های نامتغیر ذهن انسان نام برد که فراتر از مرزهای فرهنگی عمل می‌کند، یعنی ذهن انسان جهان را بر اساس تقابل‌ها می‌شناسد و ساختارهای متقابل نه ذاتی اشیاء و پدیده‌ها، که برساختهٔ ذهن ماست. گرماس ساختار تمام روایت‌ها را به سه تقابل دوتایی محدود کرد: فاعل ـ مفعول، فرستنده ـ گیرنده و یاری‌رسان ـ بازدارنده، به عبارتی، او در تقارن با دستور زبان سنتی به نحو داستان قائل شد. روشن پراپ، استروس و گرماس با این نقد روبه‌روست که متن را به چند عنصر بنیادی تقلیل داده‌اند و تحلیل ساختگرایی از جنبه‌های دیگری که تولید معنا می‌کند، بازمی‌ماند. (نک. چندلر، ۱۳۸۷: ۱۵-۱٤٦، سجودی، ۱۳۸۲: ۸۱-۷٤)

بررسی و دقت در ساختار آفرینش ما را با انواع تقابل‌ها روبه‌رو می‌کند، تقابل از دوران اولیهٔ زندگی بشری در جای‌جای ذهن و اندیشه و باورهای آدمیان حضور یافته است. «یکی از عملکردهای بنیادین ذهن آدمی خلق تقابل‌هاست» (برتنس، ۷۷: ۱۳۸٤).

تقابل‌های دوگانه به نوعی هستهٔ فکری بسیاری از اقوام و جوامع را تشکیل می‌دهد، چه در جوامع قدیمی و چه در جوامع جدید مبنای اندیشه و شناخت برتقابل قائم است. شناخت آفرینندهٔ جهان و براهین اثبات مبدأ وجود، تحت تأثیر تقابل‌هایی نظیر علت و معلول، واجب‌الوجود و ممکن‌الوجود و ممتنع‌الوجود، حدوث و قدم و... است. (نبی‌لو، ۷۱: ۱۳۹۲)

«مسأله خیر و شر به‌صورت تفکری غالب در جهان‌بینی ایرانی درآمده و تمام گسترهٔ هستی را در برگرفته و آن را به دو بخش اهورایی و اهریمنی تقسیم می‌کند.» (رضوانیان، ۱۲۵: ۱۳۸۸)

بنا بر اهمیت بررسی تقابل‌های دوگانه در آثار فاخر ادبیات فارسی این تحقیق درصدد است به بررسی تقابل‌های دوگانه در مثنوی‌های عاشقانه نظامی، لیلی و مجنون و خسرو و شیرین پرداخته و ابعاد مختلف این مسأله را در این دو اثر فاخر مورد تبیین و تحلیل قرار دهد.

تقابل‌های دوگانه

بنیان تفکر فلسفی ـ علمی غربی بر عناصر دوقطبی استوار است. اندیشه‌ای که آفریده شده است و سپس یک امر واقعی انگاشته شده است: راست/ دروغ، نیکی / بدی، نور / تاریکی، مرد/ زن، زندگی / مرگ، روح / جسم و... نمونه‌هایی از تقابل‌های دوگانه‌اند که همواره طرف اول مرجح و طرف دوم نامرجح انگاشته می‌شود؛ یعنی راستی بر دروغ، نیکی بر بدی، مرد بر زن، زندگی بر مرگ، و روح بر جسم ترجیح داده می‌شود. به‌عبارت دیگر، حضور یکی، نفی دیگری است. می‌توان گفت یکی از این دو قطب، شکل ناقص و تکامل‌نیافتهٔ قطب دیگر است. بدی گونه‌ای تکامل‌نیافته و ناقص نیکی است و.... اعتقاد به قطب‌های دوگانه، منجر به بنیادگذاری عملی پایگان و سبب برتری حضور بر تمایز و غیاب شده است.

تقابل‌های دوگانه، اساس تفکر ساختارگرا است. جاناتان کالر می‌گوید: « به‌راستی مناسباتی که در بررسی ساختاری، مهم‌ترین رابطه‌ها دانسته می‌شوند، ساده‌ترین نیز هستند: تقابل‌های دوگانه. الگوی زبانی... ساختارگرایان را به اندیشیدن در پیکر اصطلاح‌های دوسویه کشاند تا در هر موضوع پژوهش خود در پی تقابل‌های کارکردی برآیند» (Culler,2002:16). این تقابل‌ها نه‌تنها ریشه در تفکر انسانی دارد؛ بلکه نمونه‌هایی از این تقابل‌ها را می‌توان در نظام طبیعت یافت: روز/ شب. بشر همواره با این تقابل‌ها در نظام طبیعت روبه‌رو بود و از طریق دسته‌بندی کردن آن به دنیای اطراف خود معنا می‌بخشید.

در حوزه ادبیات و هنر نیز حضور تقابل چشم‌گیر است و در اغلب آثار ادبی تقابل‌های

دوگانه‌ای مانند پیری و جوانی، سیاهی و سپیدی، مرگ و زندگی، دوست و دشمن و پیروزی و شکست و دیده می‌شود. این تقابل‌ها گاه در طی دوره‌های مختلف دگرگون می‌شوند؛ چنان‌که در طول تاریخ ادبیات فارسی، گاهی امور حسی و گاهی امور عقلی غلبه دارد یا شعر زمینی و جسمانی در تقابل با شعر عرفانی و روحانی قرار می‌گیرد» (نبی‌لو، ۱۳۹۲: ۷۳). بنا بر این، بررسی تقابل‌ها در شعر شاعران، به‌خصوص اینکه شاعر به چه شکل از تقابل‌ها بهره گرفته است، ما را به ویژگی‌های سبکی او رهنمون می‌سازد و بررسی تقابل‌ها در سطح واژگان، تصاویر ارائه‌شده و نحوه چیدمان جمله‌ها و زمینه‌ساز شناخت سبک آن شاعر خواهد بود.

تقابل‌های دوگانه و ساختارگرایی

ساختارگرایان تقابل‌های دوگانه را از ارکان زبان، شناخت و ارتباط انسانی دانسته‌اند. یاکوبسن می‌گوید: «تقابل‌های دوگانه در ذات زبان نهفته‌اند، دانستن این تقابل‌ها نخستین کنش زبانی است که کودک می‌آموزد؛ طبیعی‌ترین و خلاصه‌گوترین رمزگان است». بنا بر این آنچه سبب می‌شود یک کودک به تفاوت دو کلمه توپ و توت پی ببرد، تفاوت دو واج «پ» و «ت» است که مانع می‌شود، این دو واج یکسان شنیده شود. یاکوبسن می‌گوید که «ما یک واج را از طریق کاربرد ناخودآگاهانهٔ تعدادی تقابل که تمایزگذاری بین آن واج و اصوات مشابه دیگر را ممکن می‌سازد، شناسایی می‌کنیم». استفاده‌ای که ساختارگرایان از این بینش در باره ساختارهای ادبی کردند، چیزی فراتر از واج بود، این روش به‌عنوان نمونهٔ کلی ساخت به کار می‌رود. لوی اشتراوس استراتژی را در پیش گرفت که به چیزی فراتر از سطح اسطوره می‌پرداخت تا شباهت‌های ساختاری بین روایت‌های به‌ظاهر متفاوت را پیدا کند. آنچه در مورد او قابل توجه است، این است که او ادعای شناخت اصول جهانی بر اساس تقابل‌هایی که در زبان بود، داشت که بیانیهٔ آن ساختار روایی اسطوره است. وی روش تحلیل زبان به عنوان مجموعه‌ای از تقابل‌ها در بین کوچک‌ترین عناصر ممکن ـ فونیم ـ را برای تحلیل اسطوره استفاده کرد. تجزیه و تحلیل داستان اودیپوس، خلاصهٔ کوتاهی از روش او را نشان می‌دهد. او

حوادث، اعمال و رابطه‌های کلیدی زیادی را به‌عنوان عناصر اصلی اسطوره یا اسطورواج تشخیص و سپس بانظم دوباره آن‌ها کارکرد یکسان آن‌ها را در روایت نشان داد. سرانجام چنین نظمی اشتراوس را برای رسیدن به فرمولی که اسطوره را توضیح دهد، رساند و مهم‌تر از آن او به این نتیجه رسید که کیفیت فکری که اسطوره قدیمی را ایجاد کرد و باعث ایجاد علم مدرن شد، قابل‌تشخیص است.

از سوی دیگر، بحث تقابل‌های دوگانه یکی از بنیادها و مفاهیم اساسی در نقد ساختارگرایی و نظریات زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی است. می‌توان ردپای تقابل‌های دوگانه را در اکثر نظریات ساختارگرایان، به‌ویژه ساختارگرایان روایت شناس، پیدا کرد، تا جایی که رولان بارت می‌گوید: اساسی‌ترین مفهوم ساختارگرایی تقابل‌های دوگانه است».

ارزش تقابل‌ها را نزد نشانه‌شناسان نیز می‌توان دید. سوسور زبان را نظام تفاوت‌ها می‌دانست که تقابل اجزا و نشانه‌ها باعث شکل‌گیری آن می‌شود. به نظر او، زبان از مجموعه‌ای از نشانه‌ها تشکیل‌شده است که وقتی نشانه‌ای در تقابل با نشانه دیگر قرار می‌گیرد، معنا پیدا می‌کند.

تکیهٔ سوسور بر روابط تقابلی درون نظامی کلی است. او به‌خصوص بر تمایزهای تقابلی و سلبی میان نشانه‌ها تأکید می‌کند و در تحلیل ساختگرایانه اصل بر تقابل‌های دوتایی گذاشته می‌شود، مثل طبیعت ـ فرهنگ، مرگ ـ زندگی، روبنا، زیربنا (سجودی،۱۳۸۲: ۸۸) پس از سوسور نیز توجه به موضوع تقابل ادامه یافت.

پیروان سوسور در نشانه‌شناسی، تقابل‌های دوگانه را به‌عنوان ساختارهای بنیادین متن در نظر گرفتند و به تحلیل کارکردهای معنایی تقابل‌ها در متن پرداختند؛ مثلاً استروس و گرماس برخی عناصر متقابل را به‌عنوان ساختار روایت مطرح کردند. استروس از تقابل‌های دوتایی به‌عنوان جنبه‌های نامتغیر ذهن انسان نام برد که فراتر از مرزهای فرهنگی عمل می‌کند؛ یعنی ذهن انسان جهان را بر اساس تقابل‌ها می‌شناسد و ساختارهای متقابل نه ذاتی اشیا و پدیده‌ها، که بر اساس ساخته ذهن ماست، گرماس ساختار تمام روایت‌ها را به سه تقابل دوتایی محدود

کرد: فاعل ـ مفعول، فرستنده ـ گیرنده و یاری‌رسان، بازدارنده (حیاتی، ۱۳۸۸: ۹)

لوی استروس تقابل‌های دوگانه را مهم‌ترین کارکرد ذهن جمعی بشر می‌داند. به نظر او، نیاکان و اجداد اساطیری ما چون از دانش کافی برخوردار نبودند، برای درک و شناخت جهان پیرامون خود به خلق تقابل‌های دوگانه دست می‌زدند. ازاین‌رو، ساختار تفکر انسان بر تقابل‌های دوگانه‌ای مثل خوب ـ بد، مقدس ـ غیر مقدس و بنا شده است (ر.ک: برتنس، ۱۳۸٤: ۷۷)

گریماس از دیگر ساختارگرایانی است که از مفهوم تقابل‌های دوگانه بسیار استفاده کرده است. او به‌جای هفت حوزه عمل ولادیمیر پراپ، سه جفت تقابل دوتایی پیشنهاد می‌کند که این تقابل‌های دوتایی، اغلب کاستی‌های روش پراپ را برطرف می‌کنند: ۱. شناسنده ـ موضوع شناسایی ۲. فرستنده ـ گیرنده ۳. کمک کننده ـ مخالف

گریماسماده اولیه و خام هر روایتی را تقابل‌های دوگانه مثل بد ـ خوب، چپ ـ راست، زندگی ـ مرگ میداند. به نظر او، ارتباط و هم‌نشینی این تقابل‌های دوتایی باعث ایجاد موقعیت جدلی و بسط و گسترش طرح می‌شود. در داخل داستان به این تقابل‌های دوتایی شکل و شمایل خصلت گونه داده می‌شود و به ویژگی تبدیل می‌شوند. اگر به این ویژگی‌ها فردیت هم داده شود، این تقابل‌ها به شخصیت بدل می‌شوند (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱٤۷)

در این میان اهمیت اندیشهٔ سوسور آن است که وی ازیک‌طرف با مطرح ساختن این امر که گفتار موضوع علم زبان‌شناسی است، به برتری گفتار بر نوشتار صحه می‌گذارد و از طرف دیگر بابیان کردن ماهیت زبان‌شناسی و بیان تقابل‌هایی چون هم‌زمانی/ در زمانی، هم‌نشینی/ جانشینی و.... بر متافیزیک غربی. به همین دلیل دریدا، زبان‌شناسی را کلام محور می‌داند.

اگر از دریچه متافیزیک سنتی به زبان ننگریم، جهان متن را نیز باید مثل جهان تصور کنیم که عناصر متشکلهٔ آن به چیزی جز خود دلالت نمی‌کنند و تنها به منزلهٔ دال‌هایی هستند که از هم متمایزند و هرکدام با دیگری پیوندی نامرئی دارند، یا رد یا اثری ازهر یک از آن‌ها در دیگری نهفته است. ساختار متن، بنا بر این متشکل از دال‌های بدون مدلولی است که در

هرکدام ردّها (Traces) با ارجاعات پایان‌ناپذیر به یکدیگر دلالت می‌کنند و درنتیجه این جریان بی‌وقفهٔ رفتن از دالی به دال دیگر ما را مدام از معنی دور می‌کند و وصول به آن را به تأخیر می‌اندازد (پورنامداریان، ۱۳۸٤: ۱٦).

به‌هرحال آنچه ساختارگرایان، از مطرح کردن تقابل‌ها مدنظر دارند، رسیدن به ابزاری برای دستیابی به معنا در متون ادبی است؛ اگرچه بسیاری از پسا ساختارگرایان و از جمله دریدا به نقد دیدگاه متافیزیک غرب پرداخته‌اند و به‌طور مشخص دریدا، قائل شدن به تقابل برای رسیدن به معنا را متافیزیک حضور خوانده است و معتقد است که معنا همواره به تأخیر می‌افتد؛ اما ساختارگرایان برخلاف آن‌ها، معتقدند که یافتن تقابل‌های دوگانه خود می‌تواند عاملی برای رسیدن به معنا باشد.

معنی‌شناسی و تقابل‌های معنایی دوسویه

باید گفت منظور از باهم‌آیی، ترکیب و انسجام واژه‌ها با یکدیگر بر روی محور هم‌نشینی زبان است که معنی‌شناسان، چنین ترکیباتی را به انواع مختلفی تقسیم‌بندی نموده‌اند که عبارتند از:

الف) شمول معنایی ب) هم معنایی ج) تقابل معنایی د) چندمعنایی ه) جزء واژگی و هم‌آوا ـ هم‌نویسی و برخی انواع دیگر که از اهمیت کمتری برخوردارند. در این میان، تقابل‌های معنایی که بیش‌تر با نام تضاد شناخته شده‌اند، از پربسامدترین روابط مفهومی واژگان به شمار می‌رود.

تقابل‌های دوگانه از بنیادهای اندیشه ساخت‌گرا به شمار می‌رود و ریشه آن در نظریات زبان‌شناسی سوسور است. از دیدگاه سوسور، بنیادی‌ترین واحدهایی که به‌نظام زبان، معنا می‌دهند، مفاهیم متقابل هستند؛ چنان‌که «تاریک» در مقابله با «روشن» معنا می‌یابد و «مؤنث» در تقابل با «مذکر». درواقع تمایز نقش‌مند نشانه‌ها در ذات زبان‌شناسی و به‌تبع آن نشانه‌شناسی سوسوری است؛ به این معنا که معنای هر واژه در زبان، از تقابل آن با واژه‌های دیگر به دست

می‌آید و در اصل، تعریف‌پذیری مفاهیم درگرو تقابل آن‌ها با دیگر اجزای نظام نشانه‌ای است. تکیه سوسور بر روابط تقابلی درون نظامی کلی است. او به‌خصوص بر تمایزهای تقابلی و سلبی میان نشانه‌ها تأکید می‌کند و در تحلیل ساختگرایانه، اصل برتقابل های دوتایی گذاشته می‌شود؛ مثل طبیعت / فرهنگ، مرگ / زندگی، روبنا /زیربنا (سجودی، ۱۳۸۲: ۸۸)

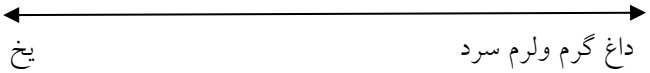
این تعریف سوسور از زبان‌شناسی، یادآور «تعرف الأشیاء بأضدادها» در فرهنگ ماست که اشیاء و امور به‌وسیله متقابل‌هایشان شناخته می‌شوند. دریدا نیز فرهنگ غرب را استوار بر همین تقابل‌های دوگانه می‌بیند و پیشینه این اندیشه را به ارسطو و افلاطون بازمی‌گرداند؛ جوهر / عرض، صورت / هیولا، لفظ / معنا و... او توانست نوعی اندیشه دوگانه را در معرفت انسانی پدید آورد که بر ادبیات نیز تأثیر بسیاری گذاشت. سوسور بر مبنای همین تأثیر، نظام زبانی خود را پی‌ریزی کرد، مانند تقابل زبان گفتار، محور هم‌نشینی / جانشینی، محور هم‌زمانی / در زمانی. (امامی، ۱۳۸۲: ۱۰)

تحلیل‌گران ساخت‌گرا نیز بخشی از ساختار پنهان متون را در زوج دال‌ها پی می‌گیرند و با فهرست‌کردن آن‌ها به تقابل‌های هم‌تراز دست می‌یابند که می‌توان میان آن‌ها رابطه عمودی تصور کرد؛ برای مثال ذیل تقابل مرد / زن، تقابل ذهن/ بدن قرار می‌گیرد و به این‌ترتیب رابطه مرد ـ ذهن / زن ـ بدن به دست می‌آید. (چندلر، ۱۳۸۷: ۱۹۲)

تقابل معنایی و انواع آن

زبان‌شناسان با موضوع تقابل در حوزه‌های مختلف زبان‌شناسی از جمله واج‌شناسی، ساخت واژه و نحو آشنایی دارند. پیدایش این موضوع تحت عنوان تقابل واجی به دوران مکتب پراگ بازمی‌گردد. مبحث تقابل معنایی نه تنها مورد توجه معنی‌شناسان بوده؛ بلکه در حوزه‌های دیگری مانند فرهنگ‌نگاری، ادبیات و نیز در نظر مردم عادی از اهمیت خاصی برخوردار است. به طورکلی به نظر می‌رسد مبحث تقابل در تمام زبان‌ها وجود دارد. تاکنون تعاریف متعددی برای این مفهوم ارائه شده است که همه آن‌ها الزام جامع و دقیق نیستند. در

این میان، کروز، تقابل را به نحو وسیع‌تری مورد بررسی قرار داده است. وی معتقد است که بین اعضای جفت متقابل، به‌طور هم‌زمان از یک‌سو، رابطه نزدیکی و از سوی دیگر، رابطه دوری برقرار است. منظور از رابطه نزدیکی، نقطه اشتراک معنایی دو واژه متقابل است. به‌عنوان مثال جفت متقابل «یخ: داغ» در مقیاس سن مشترک هستند و اگر برای واژه «دما» یک محور افقی در نظر بگیریم، هرکدام از واژه‌ها در قسمتی از این محور قرار می‌گیرند. منظور از رابطه دوری، فاصله دو واژه بر روی یک محور است:



همان‌طور که در این نمودار مشاهده می‌شود، هر دو واژه بر روی یک محور جای دارند و دارای نقطه اشتراک معنایی هستند؛ اما بین این دو عضو به لحاظ معنایی، فاصله وجود دارد؛ زیرا در دو سوی نقطه میانی (ولرم) قرار دارند.

برای تقابل‌های معنایی انواع مختلفی وجود دارد که به آن اشاره خواهیم نمود. این تقابل‌ها عبارت‌اند از:

۱ـ تقابل مکمل: این نوع تقابل در شرایطی رخ می‌دهد که نفی یکی، مستلزم اثبات دیگی است. این نوع تقابل با عنوان تضاد، بیش‌تر شناخته شده و شامل تقابل‌هایی هم‌چون «مجرد متأهل»، «زنده / مرده»، «مذکر / مؤنث» است.

۲ـ تقابل مدرج: همان‌گونه که از نام این نوع تقابل برمی‌آید، با نوعی درجه‌بندی و شدت و ضعف مواجه هستیم. در این نوع تقابل، نفی یکی، صرفاً به معنای اثبات دیگری نیست و یکی از ملاک‌های صوری این تقابل‌ها، کاربرد آن‌ها به‌صورت صفت تفضیلی افزودن پسوند «تر» است. می‌توان صورت‌هایی هم‌چون «سرد / گرم»، «پیر جوان»، «بزرگ کوچک» را از این نوع تقابل دانست که قابلیت افزوده شدن با پسوند تفضیلی «تر» را دارند.

۳ـ تقابل دوسویه (وارونه): تقابل دوسویه را می‌توان میان واژه‌هایی یافت که رابطه دوسویه

با یکدیگر دارند. به‌این‌ترتیب اگر A چیزی را به B می‌فروشد، پس حتماً B آن را از A می‌خرد و اگر A زن B است، پس حتماً B نیز شوهر A است.

لاینز در این مورد، از اصطلاح «وارونگی» استفاده می‌کند؛ ولی صفری به تبعیت از پالمر، از اصطلاح «تقابل دوسویه» استفاده می‌کند. جفت‌های فعلی «خریدن / فروختن»، «قرض دادن / قرض گرفتن» را می‌توان در این دسته قرارداد. لاینز صورت‌های فعلی معلوم و مجهول را از نوع تقابل دوسویه می‌داند و در این مورد می‌توان مثال‌های «کشتن / کشته شدن «خوردن / خورده شدن» را ذکر کرد.

٤ـ تقابل جهتی: نمونه بارز این تقابل «رفت/ آمده» است. در چنین تقابلی، «آمده» نسبت به «رفت»، مستلزم حرکت به سویی یا از سوی گوینده است. نمونه‌هایی نظیر «آورد / برد» یا «ارسال کرد / دریافت کرده» و جز آن نیز در زمره این قبیل تقابل‌ها، قابل‌طبقه‌بندی است.

۵ـ تقابل ضمنی: در این نوع تقابل، جفت‌های واژگانی در معنی ضمنی‌شان در تقابل با یکدیگر قرار می‌گیرند. برای نمونه «فیل / فنجان»، «راه / چاه»، «کارد / پنیر» و جز آن.

پیشینه تحقیق

در زمینهٔ بررسی تقابل‌ها در اشعار همهٔ شاعران جستاری انجام شد که به‌طور خلاصه می‌توان گفت: مقاله فروریزی تقابل‌ها و اصالت نگرش نسبی در دستگاه فکری مولانا توسط نگین بی‌نظیر در دانشگاه گیلان پاییز و زمستان ۱۳۹۳ که به این نتیجه رسیده است که مولوی نیک می‌داند که اگر تلنگری باشد و درنگی، در بسته عادت‌ها، تکرارها و قطعیت‌ها، اتفاق نمی‌افتد. (بی‌نظیر، ۱۳۹۳: ۱۵۳–۱۸۱)

و مقالهٔ دیگری با عنوان تقابل صورت و معنی در مثنوی توسط مریم قدسیان در شهریور ۱۳۸۸در دانشگاه بیرجند انجام‌شده و به این نتیجه رسیده که مولانا از زاویه‌های مختلف ماهیت دوگانهٔ صورت و معنی پرداخت است. در این میان ویژگی‌های صورت به دلیل مجاز بودن عالم صورت بیشتر قابل توجه مولانا است (قدسیان، ۲: ۱۳۸۸)

تقابل مرگ و زندگی در مثنوی را خانم تهمینه عطایی از دانشگاه تهران چاپ نمودند و به این نتیجه رسیدند که مولانا در اقناع مخاطبان خویش دربارهٔ جهان غیب، بیش از دیگر تمهیدات ادبی، از تمثیل بهره برده است.(عطایی، ١٣٨٦: ١)

اما در اشعار سایر شاعران مانند حافظ نیز سه مقاله کارشده که به‌طور مختصر به شرح زیر می‌باشد:

فراروی از تقابل‌های دوگانه در دیوان حافظ از دکتر فیروز فاضلی استادیار دانشگاه تهران در تاریخ ۹۳/۱۰/۷ و به این نتیجه رسیده است که فراروی از تقابل‌ها در دیوان حافظ با سه رویکرد نسبت، جهت،غایت رخ می‌دهد و به سه شکل، واژگون کردن ارزش‌ها، هم این و هم آن، نه این و نه آن، ظاهر می‌شود و دو مورد اول کاربرد بیشتری در دیوان دارد. (فاضلی،۱۳۹۳: ٢٢٧-٢٤٤)

و بررسی تقابل‌های دوگانه در غزل‌های حافظ که توسط علیرضا نبی لو دانشیار دانشگاه قم در تاریخ ٩٣/٣/٤ نوشته‌شده که چنان‌که در مقاله دیده می‌شود، زوج‌های متقابل و قرینه‌سازی ناشی از آن‌یکی از شگردهای اصلی حافظ است.(نبی لو، ۱۳۹۲: ۷۰-۹۱)

و مقالهٔ دیگری با همین عنوان بررسی تقابل‌های دوگانه در غزلیات حافظ شیرازی از فاطمه ذبیح پور چاپ شده که طبق نظر ایشان چهار گونه از عمده‌ترین تقابل‌های دوگانه در غزلیات حافظ مورد بررسی قرار می‌گیرند که شامل ۱ـ شخصیتی ۲ـ مکانی ۳ـ زمانی ٤ـ نشانه‌ای و واژگانی هستند. (ذبیح‌پور، ۱: ۱۳۹۲)

و بررسی و تحلیل تقابل‌های دوگانه در دیوان پروین نیز توسط اعظم سادات در سال ۱۳۹۳ چاپ‌شده و طبق نتیجه‌گیری ایشان: در حقیقت اکثر مناظرات پروین بر پایهٔ تقابل‌های دوگانه سروده شده است یا دو عنصر متقابل دو طرف مناظره هستند یا شاعر دو عنصر (نشانه) را با کمک معنای ضمنی آن‌ها، مقابل هم قرار می‌دهد. (سادات، ۱: ۱۳۹۳)

در زمینهٔ تقابل‌های دوگانه در غزلیات عطار نیز مسعود روحانی در سال (۱۳۹۵) مقاله‌ای را چاپ نمودند و تقابل‌های عطار را در سه دستهٔ واژگانی، معنایی و ادبی تقسیم کرده‌اند.

(روحانی، ۱۳۹۵: ۲۲۰)

در مورد شاعر مورد نظر ما نظامی گنجوی یک مورد تقابل آن‌هم در هفت‌پیکر وی انجام‌شده، مقاله‌ای با عنوان تقابل عنصر روایتگری و توصیف در هفت‌پیکر نظامی از نصرالله امامی و قدرت قاسمی پور که طبق نظر این عزیزان ماهیت نظام نشانه شناختی متون روایی، بیش از هر چیزی دیگر باعث شده است که روایت‌پردازان (کهن) هنگامی‌که به چنین مقاطعی از متن می‌رسند، توصیف‌ها را با انواع و اقسام صناعات و آرایه‌های ادبی همراه کنند. (امامی و قاسمی‌پور: ۱۳٦۱، ۱٤٥)

تقابل‌های معنایی در دو منظومه خسرو و شیرین و لیلی و مجنون

حکیم نظامی گنجوی بنا به درخواست حاکمان عصر (اتابک جهان پهلوان) از دنیای زهد و ریاضت مخزن‌الاسرار وارد دنیای عشق خسرو و شیرین می‌شود. البته علاقهٔ حکیم را به محبوبهٔ خویش، آفاق، که در این ایام به سرای باقی شتافته است، نباید بی‌تأثیر دانست. نظامی چند سال بعد از سرودن این منظومه، بنا به درخواست ابوالمظفر اخستان بن منوچهر، پادشاه شروان به نظم قصهٔ لیلی و مجنون می‌پردازد. در این بخش تلاش می‌شود تا این دو داستان از جنبه‌های مختلف تقابل‌های معنایی مورد بررسی و تحلیل قرار گیرد:

بدویّت و مدنیّت

این دو منظومهٔ رمانتیک، نمایان‌گر دوطبقه، فرهنگ و جامعه‌ی مختلف است. یکی خسرو و شیرین بیان‌گر ایران پیش از اسلام، با تصویری از آداب و رسوم شاهان ساسانی و دیگری (لیلی و مجنون) بیان‌گر زندگی قبیله‌ای با تصویری از ریگ و صحرا و سنن خشک اعراب بدوی.

«لیلی» پرورده جامعه‌ای است که دل‌بستگی و تعلق‌خاطر را مقدمه انحرافی می‌پندارد که نتیجه‌اش سقوط حتمی است در درکات وحشت‌انگیز فحشا؛و به دلالت همین اعتقاد همه

قدرت قبیله مصروف این است که آب و آتش را و به عبارتی رساتر آتش و پنبه را از یکدیگر جدا نگه‌دارند تا با تمهید مقدمات گناه، آدمیزاده طبعاً مظلوم و جهول در خسران ابدی نیفتد. در محیطی چنین یک لبخند کودکانه ممکن است تبدیل به داغ ننگی شود بر جبین حیثیت افراد خانواده و حتی قبیله. در این ریگزار تفته بازار تعزیر گرم است و محتسب خدا نه تنها در بازار که در اعماق سیه چادرها و پستوی خانه‌ها.همه مردم از کودکان خردسال مکتبی گرفته تا پیران سالخورده قبیله مراقب جزئیات رفتار یکدیگرند. نخستین لبخند محبت «لیلی و مجنون» اندک سال در فضای محدود مکتب‌خانه، نه از چشم تیزبین ملای ترکه به دست مکتب پوشیده می‌ماند، و نه ازنظر کنجکاو بچه‌های همدرس و هم‌مکتبی.

نظامی با عمق نظر و تیزبینی تصویری بسیار زیبا می‌سازد. تصویری از محدودیت‌های زنان و ستمی که بر آنان می‌رود و یا اینکه آنان نیز باید از سر ناچاری تن به قضا بدهند. لیلی هم در این داستان به‌عنوان یک تیپ و شخصیت نوعی مطرح می‌شود چرا که او هم اسیر همین تعصبات و محدودیت‌ها است و تسلیم در برابر سرنوشت به طوری‌که در قسمتی از این داستان لیلی از زن بودن خود می‌نالد و غبطه می‌خورد:

او گر چه نشانه گاه درد است — آخر نه چون من زن است مرد است
چون من به شکنجه در نکاهد — آنجا قدمش رود که خواهد
زن گر چه بود مبارز افکن — آخر چو زن است، هم بود زن
زن گیر که خود به خون دلیر است — زن باشد زن، اگرچه شیر است

(نظامی، ۱۳۸۵: ۱۶۱)

در این سرزمینِ پاکی و تقوی بدا به حال دختر و پسر جوانی که نگاه علاقه‌ای ردوبدل کنند، که کودکان همدرس ـ با همه کم‌سالی و بی تجربگی ـ نگاهی بدان معصومیت را از مقوله گناهان کبیره می‌شمارند و کف‌زنان و ترانه‌خوانان به رسواگری می‌پردازند و کار هو و جنجال را به مرحله‌ای می‌رسانند که پدر غیرتمند دختر سر به هوا را از مکتب‌خانه بازگیرد و زندانی حصار حرم‌سرا کند؛ و «قیس» بی‌نوا از هجوم طعنه همسالان کارش به آشفتگی و جنون

کشد؛ و واقعه‌ای بدان سادگی تبدیل به داستانی شود هیجان‌انگیز و لبریز از گزافه‌ها و افسانه‌ها، و شاعران و ترانه‌سازان محل شرح دلدادگی‌ها را به رسوایی در قالب ترانه ریزند و در دهان ولگردان کوچه و بازار اندازند، تا دختر از مکتب بریده در پستو خزیده را نقل بزم غزل‌سرایان کنند و موضوع ترانه مطربان و دف‌زنان، و پسر اندک تحمل حساس را آواره کوه و دشت و بیابان.

اما در دیار «شیرین» منعی بر مصاحبت و معاشرت مرد و زن نیست. پسران و دختران باهم می‌نشینند و باهم به گردش و شکار می‌روند و باهم در جشن‌ها و میهمانی‌ها شرکت می‌کنند .و عجبا که در عین آزادی معاشرت، شخصیت دختران پاسدار عفاف ایشان است، که به جای ترس از پدر و بیم بدگویان، محتسبی در درون خود دارند و حرمتی برای خویشتن قایل‌اند. دخترها، مادرها و پیران خانواده را مشاور نیک‌اندیش خویشتن می‌دانند و هشداری دوستانه چنان در دل‌وجانشان اثر می‌کند که وسوسه‌های شهزاده جوان عشرت طلبی چون «پرویز» نمی‌تواند در حصار پولادین عصمتشان رخنه‌ای کند. در سرتاسر داستان «خسرو و شیرین» بیتی و اشارتی به چشم نمی‌خورد که آدمی‌زاده خیرخواه مصلحت‌اندیشی به نهی از منکر برخاسته باشد و از عمل نامعقول «شیرین» انتقادی کرده باشد. گویی همه مردم این‌سوی جهان از ارمنستان گرفته تا کرانه‌های غربی ایران و قصر شیرین گنه‌کاران با انصافی هستند که داستان «عیسی» و رجم زانیه را شنیده‌اند و در برخورد با گناه دیگران، به یادنامه اعمال خویش می‌افتند و به‌حکم بزرگوارانه مروا کرامًدیده عیب‌بین خود را بر دلیری‌ها و جسارت‌های جوانان فرو می‌بندند.

قصهٔ لیلی و مجنون علاوه بر نقل یک داستان عشقی نامراد، تصویری است از یک جامعهٔ دربسته و محکوم به سلطهٔ بی‌رحم سنت‌ها. تصویر جامعه‌ای که هرگونه عدول از سنت‌ها را رد می‌کند و طی قرن‌ها به آداب‌و رسوم کهنهٔ اجدادی وفادار می‌ماند (زرین‌کوب، ۱۳۷٤: ۱۳۱). ولی حکیم نظامی در داستان خسرو و شیرین سخن از فرهنگ و آداب‌و رسومی باز و سنجیده به میان آورده است. دنیایی که برخلاف دنیای مخزن‌الاسرار، انسان خود را تسلیم شاد خواری

و عشرت‌جویی می‌نماید و از هر چه در جهان هست بهرهٔ خود را طلب می‌کند و در باب شایست نشایست‌ها چندان دغدغه‌ای به خود راه نمی‌دهد (همان: ۷۳).

در دیار «شیرین» مردم چنان گرم کار خویشتن‌اند و مشاغل روزانه، که نه از ورود نامنتظر ولیعهد شاه ایران به سرزمین خود باخبر می‌شوند و نه پروای سرگذشت عشق «شیرین و پرویز» دارند. حتی یک نفر هم درین مملکت بی در و دروازه متعرض این نکته نمی‌شود که در بزم شبانه «مهین بانو» چه می‌گذرد و جوانان عزبی چون «پرویز» و همراهانش چرا با دختران ولایتشان مسابقه اسب‌تازی و چوگان‌بازی می‌گذارند. گویی احدی را عقده‌ای از میل‌های سرکوفته بر دل ننشسته است. ظاهراً این دیار ولنگاری‌ها و بی‌اعتنائی‌ها همان سرزمین بی‌حساب و کتابی است که در آن کسی را باکسی کاری نباشد.

دختری سرشناس یکه و تنها بر پشت اسب می‌نشیند و بی‌هیچ ملازم و پاسداری از ناف ارمنستان تا قلب تیسفون می‌تازد و وقتی‌که محروم از دیدار یار نادیده به دیار خود برمی‌گردد، یک نفر مرد غیرتی در سرتاسر مملکتش پیدا نمی‌شود تا بپرسد: چرا رفتی و کجا رفتی؟

تقیّد به سنت و رهایی

مدینهٔ فاضله‌ای که نظامی در خسرو و شیرین می‌جوید درست نقطهٔ مقابل دنیای زهد و ریاضت و عزلت و اندوه لیلی و مجنون است. دنیایی که انسان در آن جز به عشق و کام نمی‌اندیشد. دنیایی که در آن خسرو به خاطر عشق، حشمت خسروانه‌اش را فراموش می‌کند، شیرین به خاطر عشق، تخت فرمانروایی‌اش را فدا می‌کند و شیرویه به خاطر آن، پدرش را به قتل می‌آورد. مدینهٔ فاضلهٔ نظامی در منظومهٔ خسرو و شیرین، پیروزی عشق بر کام‌جویی است؛ ولی این، یک‌راه شاهانه بود، که فقط به کاخ خسروان منتهی می‌شد. فقط پادشاهی مثل خسرو می‌توانست، از حضیض خودنگری سیر خود را آغاز کند و در بحبوحهٔ کام و هوس به اوج قلهٔ غیر نگری عروج کند. ... دروازهٔ این ناکجا آباد بر روی عام خلق بسته بود و کلید آن را خسرو در دست خود محکم نگه داشته بود. ولی در لیلی و مجنون نظامی مدینهٔ فاضله‌ای را می‌جوید

که دروازهٔ آن به روی عام خلق باز است. جامعه‌ای که بی‌بندوبار نیست ولی مفید به سنت‌هاست. نظامی این قصه را بهانه‌ای ساخته است برای عبور به عالم تازهٔ تقید به سنت‌ها، و آن را نه هم‌چون یک هوسنامه ـ مانند خسرو و شیرین ـ بلکه تا حدودی به مثابهٔ یک عبرت نامه، لوح مشقی برای تصویر ضعف و عجز انسان در مقابل سرنوشت می‌سازد و بدین گونه نوعی رنگ تعلیم و اخلاق را ـ که حاصل تأمل در عالمی ورای عالم عشق‌هایی چون عشق شیرین و خسرو هم هست ـ بدان می‌بخشد.

ایستائی و تحرّک

شخصیت قهرمانان داستان لیلی و مجنون، شخصیت بدون تحرک و ایستایی است، چراکه از ابتدا تا انتهای داستان در سرشت و اعمالشان تغییر ایجاد نمی‌شود، داستان با عشق بی‌حد این دو آغاز و با سرانجامی تلخ و با همان میزان عشق به پایان می‌رسد.

شخصیت مجنون در این داستان شخصیتی است نوعی، تیپ عاشق دل‌سوخته و حرمان کشیده. «در ادبیات زیر نظامی موقعیتی تغزلی را نشان می‌دهد که در آن نومیدی عاشقانه شخصیت، برون‌افکنی و متجلی ساختن آن در چند عمل مشخص تصویر گردیده است. نظامی در چندین صفحهٔ دیگر از همین کتاب، یک تیپ می‌سازد تیپ عاشق دل‌سوخته، که در بسیاری از صحنه‌های کتاب، شروع به تشریح و توصیف موقعیت عاشقانه خود می‌کند. نظامی این تیپ را بر اساس نوعی روانشناسی فردی ساخته است، طوری که حالات مجنون جز به‌جز گر چه خیلی اغراق‌شده، توصیف گردیده است. موقعیت مجنون از شیفتگی فردی، از درون‌گرایی عاطفی و از تغزلی بد بینانه سرچشمه گرفته است که در آن شخصیت تمام هوش و حواس و دنیا و بینش خود را متمرکز در وجود لیلی می‌بیند و «لیلی لیلی زنان به هر سوی» روانه می‌شود.»

مجنون چو شنید پند خویشان　　از تلخی پند شد پریشان

شد دلشده هر سویی شتابان　　بگرفته ره که و بیابان

درّ از صـــــدف دو دیـــــده مـــــی‌ســـــفت　　بـــا خویشـــتن ایـــن قصـــیده مـــی‌گفـــت
دل در غـــم تـــو صـــبور تـــا کـــی؟　　وز روی تـــو دیـــده دور تـــا کـــی؟
ترکانـــه ز خانـــه رخـــت بـــر بســـت　　در کوچگـــــه رحیـــــل بنشســـــت
مـــی‌گشـــت ز دور چـــون غریبـــان　　دامـــن بدریـــده تـــا گریبـــان
دیوانـــه صـــفت شـــده بـــه هـــر کـــوی　　لیلـــی لیلـــی زنـــان بـــه هـــر ســـوی

(نظامی، ۱۳۸۵: ٦٥-٦٤)

گر چه حوادث و اتفاقاتی در طول داستان برای این دو شخصیت پیش می‌آید، ولی از میزان عشق و علاقهٔ این دو نسبت به یکدیگر کاسته نمی‌شود در نتیجه قهرمان اصلی داستان، پویایی در افکار و عقایدشان را فاقد می‌گردند. شخصیت‌های فرعی داستان یعنی پدر و مادر مجنون و لیلی، ابن سلام، نوفل، و... نیز همگی شخصیت‌های ایستایند چر که از دایرهٔ افکار و اعمال محدود خود خارج نمی‌شوند. و هرچند برای گریز از ضوابط محتوم عملکردهایشان تلاش می‌کنند، بازهم بی‌فایده و عبث است و همگی افرادی منفعل و بی‌تحرک نشان داده می‌شوند.

لیلی نیز شخصیتی ایستا دارد و از آن عجب‌تر زندگی سراسر تسلیم «لیلی» است خال از هر تلاشی. از مکتبخانه‌اش بازمی‌گیرند و در خانه‌ای بام و دربسته زندانیش می‌کنند بی‌آنکه اعتراضی کند و فریادی به شکوه و شکایت بردارد. به شوهر نادیده نامطبوعی می‌دهندش بی‌آنکه از او نظری خواسته باشند و او همچنان تسلیم است و فرمان پذیر و در حرم‌سرای شوهر ناخواسته کارش گریه و زاری. نتیجه ناگزیر چنان محیط و چنان رفتاری سایه سوءظنی است که بر فضای خانه سنگینی می‌کند و زندگی زناشویی را از هر زهری جانگزاتر. و «نظامی» چه استادانه بدین نکته توجه داشته است که: «شویش همه‌روزه داشتی پاس».

برخلاف قهرمانان داستان لیلی و مجنون، دو قهرمان اصلی داستان خسرو و شیرین هر دو شخصیت‌های پویا و همه‌جانبه‌اند. همین امر باعث می‌شود تحرک و پویایی در داستان خسرو و شیرین بیشتر از داستان لیلی و مجنون (که شخصیت‌های ایستا و نوعی دارد) باشد.

به نظر می‌رسد که شیرین علاوه بر برتری که بر خسرو دارد و در کل داستان نیز موقعیت ممتازی دارد؛ نسبت به لیلی هم برتر است و لیلی بالاجبار نمی‌تواند در حد شیرین باشد؛ چراکه لیلی در یک محیط بسته و متعصبانه‌ای زندگی می‌کند که قدرت انتخاب ندارد و اسیر تعصبات قومی و قبیله‌ای است؛ ولی شیرین خود انتخاب می‌کند. خود برای آینده‌اش تصمیم می‌گیرد و هیچ‌وقت تحت‌فشار کسی قرار نگرفته و با فهم و درایتی که دارد برتری خود را حتی بر خسرونشان می‌دهد و در پایان نیز پس از قتل خسرو به دست شیرویه با فداکاری تمام در کنار پیکر بی‌جان همسرش خودکشی می‌کند و با وفاداری خود پایانی غم‌انگیز را در داستان جاودانه می‌کند.

خیر و شرّ

شر و شریر «شخصیتی در رمان، داستان و هر اثر ادبی دیگری است که بدی و شیطان‌صفتی و پلیدی و بدجنسی در وجود او گذاشته شود و عملش در تقابل با قهرمان اثر قرار بگیرد.» (میر صادقی، ۱۳۷٦: ۱۷۹)

در دیار «لیلی» اثری از خیر و مهر و عطوفت مردم نیست، همه شرّ است و عقده‌گشائی؛ حسودان تنگ‌نظر و بولفضول که بویی از عشق نبرده، هنگامی‌که عشق مجنون به لیلی را دیدند زبان به سرزنش گشودند و همین سرزنش‌ها و طعنه گویی‌ها باعث جدایی و فراق آن دو دلداده شده:

از بس‌که سخن به طعنه گفتند — از شیفته ماه نو نهفتند
از بس‌که چو سگ زبان کشیدند — ز آهو بره سبزه را بریدند
چون گشت به عالم این سخن فاش — افتاد ورق به دست اوباش
هر نیک و بدی که شنیدند — در نیک و بدی زبان کشیدند
لیلی زگزاف یافه‌گویان — در خانهٔ غم نشست مویان

(نظامی، ۱۳۸۵: ۷۲-٥٦)

هم‌چنین در ابیات زیر شخصیت «سیهی شتر سواری» شخصیتی است شریر. او شخصیتی است ناجوانمرد و خبیث چراکه به خاطر پلیدی و خباثت به سراغ مجنون می‌رود و با لحنی بسیار آزاردهنده مجنون را نکوهش می‌کند که چرا بیهوده سر به بیابان گذاشته‌ای و در عشق کسی به سر می‌بری درحالی‌که محبوب دلبند تو عهد و پیمان عاشقی را فراموش کرده و در خانهٔ جوانی به نام ابن سلان نشسته و در شادی و نشاط به سر می‌برد

ناگه سیهی شترسواری　　بگذشت بر او چو گرزه ماری

کای بی‌خبر از حساب هستی　　مشغول به کار بت‌پرستی

آن دوست که دل بدو سپردی　　بر دشمنیش گمان نبردی

دادند به شوهری جوانش　　کردند عروس در زمانش

باشد همه روز گوش در گوش　　با شوهر خویشتن هماغوش

چون ناوردت به مهر و موم‌ها یاد　　زو یاد مکن چه کارت افتاد

(همان: ۲۶-۱۲۵)

شر در داستان لیلی و مجنون غلبه دارد. تا بدانجا که طبع بالفضول خلایق جوان سر به صحرا نهاده از شهریان بریده را هم راحت نمی‌پسندد و این‌یکی از افراد همان قبیله و جماعت است که با شنیدن خبر عروسی «لیلی»، دست از کار و زندگی‌اش می‌کشد و با تلاشی منبعث از احساس وظیفه، سر به کوه و بیابان می‌نهد تا به هر سختی و زحمتی که باشد «مجنون» دل‌شکسته را پیدا کند و خبری بدین بهجت‌اثری را با آب‌وتابی نجیبانه به گوشش برساند که: امیدهایت بر باد رفت و یار نازنینی را که اهل وفا می‌پنداشتی و از جان و دل دوستش می‌داشتی ،«دادند به شوهری جوانش». و به دنبال این خبر، بر زخم دل «مجنون» نمک‌پاشی کند که: نوعروس جوان، ترا فراموش کرده است و با داماد کامران «کارش همه بوسه و کنار است». و سرانجام خبری بدین ضرورت و انجام‌وظیفه‌ای چنین جوانمردانه را با خطابه‌ای مفصل به پایان برد در شرح بی‌وفائی زنان و مکر و تزویر ایشان و بی‌اعتباری کارشان.

قلمرو «خسرو و شیرین» هم از ناجوانمردان خباثت پیشه شرّ اندیش تهی نیست، نمونه‌اش

موجود نانجیبی که با رساندن خبر دروغین مرگ «شیرین» باعث قتل «فرهاد» می‌شود. اما این دو پیغام‌آور مرگ و عذاب مختصر تفاوتی باهم دارند. قاصدی که با آواز شوم «که شیرین مرد و آگه نیست فرهاد»، باعث خودکشی مرد هنرمند می‌شود، مأمور خود فروخته مواجب گرفته‌ای است که درباریان «پرویز» گشته‌اند و پیداکرده‌اند و با وعده دستمزدی کلان بدین جنایتش گماشته‌اند. و حال آن‌که برای رساندن خبر عروسی «لیلی» به کسی نه مزدی داده‌اند و نه مأموریتی .ناجوانمردی به سائقه خبث جبلی به سراغ «مجنون» می‌رود و با آن لحن دلازار جان‌گزا زهر نامرادی بر دل‌آزرده عاشق می‌پاشد.

دین‌مداری و دین‌گریزی

داستان لیلی و مجنون تجلی راز و نیاز با خداوند در کنار عشق به موجود زمینی می‌باشد. «نظامی به بهانهٔ راز و نیاز مجنون، شب را انتخاب می‌کند، نظامی در این مثنوی برای گشایش کارها صحنه‌هایی را می‌سازد و در پردهٔ شب عاشقان را در حال راز و نیاز با خدا نشان می‌دهد. در اینجا نظامی با استفاده از توصیف فضا و رنگ را به وجود آورده است.» (ثروتیان، ۱۳۸۲: ٦۱)

رخشنده شبی چو روز روشن — رو تازه فلک چو سبز گلشن
صد گونهٔ ستارهٔ شباهنگ — بنموده سپهر در یک اورنگ
مجنون ز سر نظاره‌سازی — می‌کرد به چرخ حقه‌بازی
بر زهر نظر گماشت اول — گفت: ای به تو بخت را معوّل
لطفی کن از آن لَطَف که داری — بگشای در امیدواری

(نظامی، ۱۳۸۵: ۱۵۱)

در قسمتی دیگر از این داستان که مربوط به نیایش کردن مجنون به درگاه خداوند است، مجنون پس از راز و نیاز بسیار به خواب می‌رود و در خواب می‌بیند که چون درختی سر به فلک می‌کشد و مرغی بر شاخه‌ها می‌پرد و از دهان خود مروارید بر سر و روی او می‌افشاند. زمانی که مجنون از خواب بیدار می‌شود این خواب را به فال نیک می‌گیرد و چنین نیز می‌شود

و نامه‌ای از سوی لیلی به دست او می‌رسد و نظامی هم بدین مناسبت از فضای روز و روشنی استفاده کرده است:

در خواب چنان نمود بختش — کز خاک بر اوج شد درختش
مرغی بپریدی از سرشاخ — رفتی بر او به طبع گستاخ
بیننده ز خواب چون درآمد — صبح از افق فلک برآمد
روزی و چه روز؟ عالم‌افروز — روشن همه چشمی از چنان روز
صبحش ز بهشت بردمیده — بارش نفس مسیح دیده

(همان: ۱۵۸)

در مقابل خسرو آن‌چنان غرق در خوش‌گذرانی است که کمتر به یاد نیایش و سپاس‌گزاری از خدا می‌افتد. یکی از معدود مواردی که به خداپرستی او اشاره شده، زمانی است که خواب نیای خود را می‌بیند و پس از بیدار شدن لب به ستایش یزدان می‌گشاید (نظامی، ۱۳۸٦: ۱۵۳). مورد دیگر نامه‌ای است که به سبب عزای فرهاد به شیرین می‌نویسد و آن را با نام خدا شروع می‌کند (همان: ۳۳٤-۳۳۳). باوجود نشانه‌های کمی که درباره خداجویی خسرو هست، بر دین‌مداری او و پایبندی‌اش به آیین‌ها تأکید شده است. خسرو بر مناسک و آیین‌های دین زرتشتی تعصب دارد. زمانی که مهین بانو را به مهمانی دعوت کرده است، از موبد می‌خواهد که رسم باج و بَرسم را اجرا کند:

به هر خوردی که خسرو دستگه داشت — طریق باج و بَرسَم را نگه داشت
حساب باج و بَرسَم آن‌چنان است — که او بر چاشنی‌گیری نشان است

(همان: ۲۰۵)

هنگام ازدواج با شیرین به رسم موبدان کاوین او را می‌بندد و با اجرای آیین ازدواج توسط موبد، او را به عقد خود درمی‌آورد. همین تعصب بر دین زرتشتی و پایبندی به مناسک، یکی از عواملی است که مانع می‌شود خسرو دین اسلام را بپذیرد:

به چربی گفت با او ای جوانمرد ره اسلام گیر از کفر برگرد
جوابش داد تا بی‌سر نگردم از این آیین که دارم برنگردم

(همان: ٤٩١)

ره و رسم نیاکان چون گذارم ز شاهان گذشته شرم دارم

(همان: ٤٩٤)

غرور و تواضع

مجنون شخصیتی متواضع و فروتن دارد. به‌گونه‌ای که تمام هستی خود را در عشق می بند و در مقابل عشق تواضع و کرنش دارد: سید عامری به پیشنهاد اطرافیان برای اینکه مجنون را از این عشق بی‌سرانجام منصرف کند او را به زیارت کعبه می‌برد و پدر از مجنون می‌خواهد که به درگاه خداوند زاری کند و از او بخواهد که آشفتگی‌اش را پایان بخشد و از بلای عشق رهایی‌اش دهد. اما مجنون با شنیدن سخن عشق گویی آتشی شد که یک‌باره شعله کشید. مجنون درحالی‌که می‌گریست با خود زمزمه می‌کرد:

گویند زعشق کن جدایی کاین است طریق آشنایی
من قوت زعشق می‌پذیرم گر میرد عشق من بمیرم
یا رب به خدایی خدایت و آنگه به کمال پادشاییت
کز عشق به غایتی رسانم کو ماند اگرچه من نمانم
یا رب تو مرا به روی لیلی هر لحظه بده زیاده میلی
از عمر من آنچه هست بر جای بستان و به عمر لیلی افزای

(نظامی، ۱۳۸۵: ۷۱)

نظامی ضمن این گفتگوی درونی فروتنی و عشق و شیفتگی زیاد مجنون در مقابل لیلی را نشان می‌دهد.

برخلاف مجنون، خسرو در منظومه نظامی، جوان خودخواه و مغروری است. این خصلت به‌ویژه در گفتار او منعکس است. در حین گفت‌وگو با شیرین هرگاه با سرسختی و ناز شیرین مواجه می‌شود یا زمانی که در مقابل او از خود فروتنی و نرمشی نشان داده یا در مواقعی که از او درخواستی دارد، تحقیر یا تهدیدی را به حرف‌هایش اضافه می‌کند:

چو دورت بینم از دمساز گشتن رهم نزدیک شد در بازگشتن...
نخواهی کآری ام در خانه خویش به مبارک باد، گیرم راه در پیش...
داروی فراموشی کشم دست به یاد ساقی دیگر شوم مست...
ز شیرین مهر بردارم دگر بار هلاک سر بود گردن فرازی

(نظامی، ۱۳۸٦: ۳۹٤)

تو خود دانی که در شمشیربازی شکرنامی به چنگ آرم شکر بار

(همان: ۲٤٤)

شیرین برای خسرو تن به آوارگی می‌دهد اما خسرو که به سبب شورش بهرام چوبین از شهر خود گریزان و به ارمن پناهنده شده است، وقتی اجتناب شیرین از وصلت و نصیحت‌های او برای باز پس گرفتن حکومت را می‌شنود، به خشم می‌آید و شیرین را عامل آوارگی و جلای وطن و رها کردن حکومت معرفی می‌کند. (نظامی، ۱۳۸٦: ۲۵۱). غرور و تکبر به خسرو اجازه نمی‌دهد حسن نیت و خیرخواهی شیرین را ببیند؛ پس به قهر او را ترک می‌کند و تن به ازدواج با مریم می‌دهد. پس از مرگ مریم هم با آن‌که دلش به شیرین متمایل است، شرط او برای ازدواج رسمی و با کابین را نمی‌پذیرد و برای انتقام از شیرین و خرد کردن او به اصفهان رفته، با شکر ازدواج می‌کند. تصور خسرو این است که اگر شرط شیرین را بپذیرد و ناز او را بخرد، دیگر حریف تقاضاهای او نخواهد بود و این پندار ناشی از غرور خسرو است.

مرا دعوی چه باید کرد شیری که آهویی کند بر من دلیری...
چنان در سر گرفت آن ترک طناز کزو خسرو نه، کیخسرو کشد ناز

چـــو کُـــردان دل ســـتاند ســـینه جویـــد گـــرش خانـــه دهـــی گنجینـــه جویـــد

(همان: ۳۵۵)

در بررسی رابطه خسرو با سایر شخصیت‌ها بازهم به صفت غرور می‌رسیم و می‌توانیم آن را بخشی از هویت خسرو در نظر بگیریم. یکی از این موارد رابطه خسرو با فرهاد است. در برخورد اول این رابطه فروتنانه به نظر می‌رسد اما هر چه روایت جلوتر می‌رود، نگاه تحقیرآمیز خسرو به فرهاد و غروری که وجودش را گرفته است، آشکارتر می‌شود. این‌که آشفته‌ای چون فرهاد، رقیب عشقی پادشاه ایران باشد به‌اندازه کافی غرور خسرو را جریحه‌دار می‌کند؛ چه رسد به این‌که در عشق از او پیشی بگیرد و از عهده راضی کردن شیرین که خسرو در آن ناتوان بود، برآید. از دیگر ویژگی‌هایی که ما را به ویژگی غرور رهنمون می‌شود، برخورد خسرو با نامه رسول اکرم (ص) است:

خطـــی دیـــد او ز هیبـــت آتـــش‌انگیـــز نوشـــته کـــز محمـــد ســـوی پرویـــز

غـــــرور پادشـــــاهی بـــــردش از راه کـــه گســـتاخی کـــه یـــارد بـــا چـــو مـــن شـــاه

کـــه را زهـــره کـــه بـــا ایـــن احتـــرامم نویســـد نـــام خـــود بـــالای نـــامم

(همان: ٤٩٧)

او به واسطه تکبری که دارد، دعوت پیامبر (ص) را نمی‌پذیرد و نامه را پاره می‌کند. از آن‌جا که نظامی در طی داستان صفت غرور خسرو را برجسته کرده، رفتار او هنگام دریافت نامه پیامبر باورپذیر است و این دقت و توجه در شخصیت‌پردازی، از نقاط قوت داستان‌سرایی نظامی محسوب می‌شود.

شخصیت‌پردازی نظامی به‌گونه‌ای است که یک شخصیت می‌تواند محل جمع صفات متنوع و گاه متناقض باشد. خسرو درعین‌حال که مغرور است، میل به فروتنی نیز دارد. البته این فروتنی چندان برجسته نیست و صفت غالب در وجود او غرور است. از مصادیق فروتنی، نحوه تعامل او با برخی شخصیت‌هاست. رفتار خسرو در مقابل معلمش- بزرگ‌امید- خاضعانه است و با شاپور نیز نه مثل یک زیردست بلکه به‌عنوان یک دوست و همتا نشست و برخاست

می‌کند. او این خضوع را در مقابل پدر نیز دارد. به‌خصوص هنگامی‌که به سبب نقض فرمان‌ها، هرمز بر او خشم می‌گیرد، کفن به تن می‌کند و باحالتی شبیه اسیران مقابل تخت پدر زانو می‌زند و از او طلب بخشش می‌کند (همان: ۱۵۰). گفتار فروتنانه خسرو با شیرین نیز نمونه‌ای دیگر است. صبر و بردباری شیرین بالاخره پس از سال‌ها، غرور خسرو و زبان تلخ و آکنده از تهدید او را به فروتنی و احترام بدل می‌کند. خسرو در پای قصر شیرین، خود را غلامی می‌خواند که تقاضای دیدار دارد و وقتی با برخورد سرد و حرف‌های کنایه‌آمیز شیرین مواجه می‌شود، دیگر زودرنجی و تکبر سابق را ندارد و با فروتنی می‌گوید:

زمین‌وارم رها کردی به پستی　　تو رفتی چون فلک بالا نشستی

نگویم بر توأم بالایی‌ای هست　　که در جنس سخن رعنایی‌ای هست

نه مهمان توام؟ بر روی مهمان　　چرا باید دری بستن بدین‌سان؟

(همان: ۳۷۲)

این تغییر، حکایت از تحول روحی خسرو و شخصیت پویای او دارد. البته صفت غرور همچنان خصلت ذاتی این شخصیت است لذا وقتی با شکایت شیرین از ازدواج با شکر و بی‌مهری‌های قدیم روبه‌رو می‌شود، در عین عذرخواهی از گناه، این کوتاهی را به‌پای گرفتاری‌های پادشاهی می‌گذارد و می‌گوید جهان‌داری و عشق‌بازی باهم جمع نمی‌شوند و به سبب حفظ کشور به‌ناچار از شیرین غافل بوده است. شیرین در پاسخ انگشت روی خصلت غرور او می‌گذارد و می‌گوید:

هنوزم ناز دولت می‌نمایی　　هنوز از راه جباری درآیی

هنوزت در سر از خواهش غرورست　　دریغا کاین غرور از عشق دورست

(همان: ۳۸۰)

خسرو با این عتاب‌ها مدارا می‌کند و هرچند پس از بازگشت از پشت درهای بسته قصر شیرین به شاپور می‌گوید که پیوند با شیرین به این خواری‌ها نمی‌ارزد (همان: ٤١٠)، این سخن بیشتر از سر اندوه و ناامیدی است تا خشم و غرور.

سعیدی سیرجانی شیرین را نیز دختری خودکامه و مغرور می‌داند که: «جسورانه پنجه سرنوشت می‌اندازد و درنبرد با شاهنشاه قدرتمند بلهوس چون پرویز، همهٔ استعدادها و امکانات خود را بکار می‌گیرد و باتقوایی آگاهانه و غروری برخاسته از اعتمادبه‌نفس، رقبای سرسختی چون مریم و شکر را از صحنه می‌راند، و از موجود هوس‌بازی چون خسرو – با دل هرجایی و هرزه گردش ـ انسان وفادار و والایی می‌سازد که همه وجودش وقف آسایش همسر شده است، تا آنجا که در واپسین لحظات حیات از رها کردن آه بر لب آمده‌ای خودداری می‌کند که مبادا شیرین بناز خفته، وحشت‌زده از خواب برجهد.»

ولی لیلی نقطهٔ مقابل شیرین است او محکوم به سرنوشتی غم‌انگیز و محتوم است. «لیلی بی‌هیچ تلاشی جنون مجنون و زندگی تلخ خویش را در سرنوشتی قطعی می‌داند و چارهٔ کار را منحصر به مخفیانه نالیدن و اشک حسرت ریختن که فرمان سرنوشت این است و اگر راز دل با پدر در میان نهد، مایهٔ آبروریزی قبیله خواهد بود و زن دل‌شکستهٔ پابسته، مرد نیست تا از کریچهٔ تنگ حصار خانه قدم بیرون نهاد، چاره‌ای ندارد جز سوختن و ساختن و در نوحه‌گری با مجنون از خلایق بریده، هم‌نوا شدن و سرانجام در اعماق حسرت جان دادن و از قید جان رستن.» (همان: ۲٤–۲۵)

در گفت‌وگویی که بین لیلی با یکی از شخصیت‌های فرعی داستان صورت می‌پذیرد لیلی شرح حیرت و درماندگی خود را این‌گونه بیان می‌کند:

لیلی بودم و لیکن اکنون مجنون ترم از هزار مجنون
او گر چه نشانه گاه درد است آخر نه چو من زن است، مرد است
چون من به شکنجه در نکاهد آنجا قدمش رود که خواهد
مسکین من بی کسم که یکدم با کس نزنم دمی در این غم

(نظامی، ۱۳۸۵: ۱٦۱)

از گفتگوی بالا می‌توان لیلی را شخصیتی فروتن، محدود و دربند، درون‌گرا و بی‌ریا و همدم دانست.

شیدایی و مصلحت‌طلبی

ابن سلام در منظومه لیلی و مجنون نمونهٔ سلامت طلبی و مصلحت‌جویی است (حمیدیان، ۱۳۷۳: ۱۹۵) ابن سلام مردی است خویشتن‌دار و مسالمت جوی چون سوگند موکدی از لیلی شنید که از من غرض تو حاصل نمی‌شود خود را فقط به سلام و جوابی خرسند و قانع دانست:

سوگند به آفریدگارم — کار است به صنع خود نگارم
کز من غرض تو بر نخیزد — وز تیغ تو خون من بریزد
چون ابن سلام دید سوگند — ز آن بت به سلام گشت خرسند
گفتا چو ز مهر او چنینم — آن به که در او ز دور بینم
خرسند شدن به یک نظاره — ز آن به که کند ز من نظاره

(نظامی، ۱۳۸۵: ۱۲٤)

برخلاف خسرو و ابن سلام، فرهاد و مجنون شیدایانی تمام‌عیار هستند.

مرگ مجنون هم به مانند مرگ فرهاد نقطه اوج شیدایی این دو است؛ فرهاد با شنیدن خبر مرگ محبوب از کوه فرو می‌غلتد و می‌میرد و مجنون هم پس از مرگ لیلی زاری می‌کند و بر روضهٔ او به‌پای معشوق جان می‌دهد (ثروت، ۱۳۷۰: ۲٤۳).

مجنون کسی است که هیچ پند و مصلحت‌اندیشی در او اثر نمی‌کند. او فریاد می‌کشد به بیابان می‌رود، با وحوش انس می‌گیرد به گوشهٔ غاری می‌رود تا صبح گریه می‌کند و ترانه می‌گوید:

دیوانه و دردمند و رنجور — چون دیو زچشم آدمی دور
دیدش به رفاق گوشه‌ای تنگ — افتاده و سرنهاده بر سنگ
با خود غزلی همی سگالید — گه نوحه نمود و گاه نالید
وحشی شده ورسن گسسته — وز طعنه و خوی خلق رسته

خـــــوکرده چـــــو وحشـــــیان صـــــحرا　　بـــــا بـــــیخ نبـــــات‌هـــــای خضـــــرا

(همان: ۱٤۷– ۷۵)

از رفتارهای جنون‌آمیز دیگر مجنون هنگامی است که همراه نوفل برای به دست آوردن لیلی به جنگ با قبیلهٔ او می‌رود درحالی‌که مجنون در میان سپاهیان نوفل بود با این‌حال آرزوی سپاه یار می‌کرد. از کشته شدن افراد قبیلهٔ لیلی اندوهگین می‌شد و هنگامی‌که یکی از یاران خود بر زمین می‌افتاد شادی می‌کرد:

گـــــر طعنـــــه زنـــــش معـــــاف کـــــردی　　بـــــا موکـــــب خـــــود مصـــــاف کـــــردی

گـــــر خنـــــدهٔ دشـــــمنان ندیـــــدی　　اول ســـــــر دوســـــــتان بریـــــــدی

(همان: ۹۸)

یا هنگامی‌که همراه با پیرزن به کوی لیلی رود، دیوانه‌وار در کوچه‌ها فریاد می‌کشد و نام لیلی را بر زبان می‌آورد و به او سنگ می‌زنند او می‌رقصد:

چـــــون بـــــر در خیمـــــه‌ای رســـــیدی　　مســـــــتانه ســـــــرود برکشـــــــیدی

لیلـــــی گفتـــــی و ســـــنگ خـــــوردی　　در خـــــوردن ســـــنگ رقـــــص کـــــردی

(همان: ۱۱۷)

همین دیوانه بازی‌های قیس است که مجنونش کرده است و خود نیز از طریق اعمال، رفتار و گفتار بر این سخن گواهی می‌دهد:

و آنـــــان کـــــه نیفتـــــاده بودنـــــد　　مجنـــــون لقـــــبش نهـــــاده بودنـــــد

او نیـــــز بـــــه وجـــــه بینـــــوایی　　مـــــی‌داد بـــــر ایـــــن ســـــخن گـــــوایی

(همان: ٥٦)

نظامی در ادبیات زیر با توصیف ظاهر و عمل شخصیت مجنون به‌نوعی بعد پنهانی و درونی او که همان جنون و پریشانی و بی‌ثباتی رفتاری اوست را نشان می‌دهد:

مجنـــــون چـــــو حـــــدیث عشـــــق بشـــــنید　　اول بگریســـــــــت، پـــــــس بخندیـــــــد

(همان: ۷۱)

هنگامی‌که مجنون همراه با نوفل به جنگ با قبیلهٔ لیلی رود این‌گونه رفتار می‌کند:

هر کس به مصاف در سواری مجنون به حساب جان سپاری
هر کس فرسی به جنگ می‌راند او جمله دعای صلح می‌خواند
هر کس طللی به تیغ می‌کشت او خویشتن از دریغ می‌کشت

(همان: ۹۸)

نتیجه

منظومه‌های عاشقانه ادب پارسی ـ که نمی‌توان به‌دقت عنوان دراماتیک و نمایشی بر آن اطلاق کرد – ازلحاظ محتوا (نه تکنیک بیان) شعر غنائی هستند و بی‌گمان در این عرصه، نظامی گنجوی در قرن ششم پرچم‌دار است. نظامی نوع شعر داستانی را در زبان فارسی به‌حداعلای تکامل رسانده و در قرن‌های بعد همهٔ داستان‌سرایان به نحوی تحت تأثیر او قرارگرفته‌اند. شعر داستانی فارسی از منابع متعددی بهره برده است؛ برخی چون خسرو و شیرین و ویس و رامین از ایران باستان، برخی چون اسکندرنامه از منابع ایرانی آمیخته با عناصر یونانی، برخی چون یوسف و زلیخا از منابع اسلامی و اسرائیلیات و برخی چون لیلی و مجنون از منابع عربی اخذشده است.

۱ـ از مقایسهٔ دو منظومهٔ عاشقانه «خسرو و شیرین» و «لیلی و مجنون» نظامی می‌توان به نتایج جالبی دست یافت ازجمله این‌که این دو منظومه نمایان‌گر در فرهنگ و ایده‌ای مختلف است. خسرو و شیرین بیان‌گر ایران پیش از اسلام با آداب و رسوم شاهان ساسانی و فرهنگ باز و سنجیده و لیلی و مجنون بیان‌گر زندگی قبیله‌ای با تصویری از آداب و رسوم خشک و فرهنگ بستهٔ اعراب بدوی . عشق در خسرو و شیرین زمینی و مجازی و در لیلی و مجنون در ورای دنیای محسوس است و عرفانی به نظر می‌رسد. عشق «مجنون و فرهاد» و «لیلی و شیرین»، و مرگ آن‌ها نیز بسیار با یکدیگر شبیه و قابل تطبیق است. در خسرو و شیرین، چهره‌ای که بر سراسر داستان اشراف دارد چهرهٔ شیرین است و در لیلی و مجنون نقش برجستهٔ مجنون کاملاً مشهود است. مدینهٔ فاضلهٔ نظامی در منظومهٔ خسرو و شیرین، پیروزی عشق بر کام‌جویی است و دروازهٔ این مدینهٔ فاضله بر روی عام خلق بسته بود و کلید آن را فقط خسرو در دست خود داشت اما در لیلی و مجنون، نظامی مدینه فاضله‌ای را می‌جوید که دروازهٔ آن بر روی عام خلق باز است و نظامی آن را مانند لوح مشقی برای تصویر عجز انسان در برابر سرنوشت قرار داده است. به اقتضای محیط و موقعیت‌هایی که این دو داستان در آن‌ها رخ‌داده، ذوق و حالی را که در داستان خسرو و شیرین می‌تواند باشد البته نمی‌توان از قصهٔ

لیلی و مجنون انتظار داشت. در هر دو داستان نظامی توانسته است با توجه به محیط خاص هر داستان و با توصیفات دقیق خود از مناظر و صحنه‌ها و شخصیت‌های داستان آن را از سکون و یک‌نواختی بیرون آورد. توصیف مجالس بزم و وصف عیش و سرور و نوازندگی و وسعت میدان خیال و بسط سخن که در خسرو و شیرین به چشم می‌خورد، در لیلی و مجنون به اقتضای محیط داستان کمتر است؛ در خسرو و شیرین چالش‌گری بین عاشق و معشوق در تمام داستان جلوه‌گر است و خسرو و شیرین به یک اندازه تجسم واقعی زیبایی و جلال و قدرت هستند؛ ولی در لیلی و مجنون این چالش‌های رقابتی دیده نمی‌شود و بین عاشق و معشوق، عشقی حقیقی‌تر رقم می‌خورد؛ در هر دو داستان شروع عشق از جانب «خسرو» و «مجنون» است و شیرین علاوه بر برتری که بر خسرو دارد و در کل داستان موقعیت ممتاز دارد، نسبت به لیلی هم برتر است و لیلی بالاجبار نمی‌تواند در حد شیرین باشد؛ چراکه لیلی قدرت انتخاب ندارد و شیرین خود برای آینده‌اش تصمیم می‌گیرد. در خسرو شیرین بالأخره عاشق و معشوق ـ ولو در زمان اندک ـ به وصال هم می‌رسند؛ ولی داستان لیلی و مجنون از ابتدا تا انتها غم‌انگیز است و به‌تدریج بر غم‌انگیزی آن افزوده می‌شود و سرانجام هم وصالی در کار نیست. منظومهٔ خسرو و شیرین و لیلی و مجنون به‌آسانی با هر یک از رویکردهای فرویدی و یونگی قابل بررسی و تفسیر روان‌شناختی است؛ اما خسرو و شیرین از این لحاظ غنای بیشتری را نشان می‌دهد.

۲ـ از مهم‌ترین تقابل‌های معنایی در این دو منظومه، تقابل دو فرهنگ حاکم بر جامعه ایرانی و عربی است. بسیاری قراین هست که نشان می‌دهد، روایت نظامی در قصهٔ خسرو و شیرین، مبتنی بر عناصر و حکایات عامیانه است و رنگ محیط خاص ایرانی دارد و همین امر عاملی است در جهت حرکت و هیجان و شور دادن به داستان. وجود عنصر خواب که در اذهان عامه متضمن بشارت به آینده است (مژده انوشیروان به خسرو در عالم خواب)، عاشق شدن به صورت نادیده، وجود سرزمین‌های جادویی، شیر کشتن قهرمان، اعتقاد به وجود پری‌ها و نقش آن‌ها، برخوردهای اتفاقی و تقارن‌های نا پیوسیده، اندیشهٔ خوش باشی و اغتنام

فرصت، کثرت تلمیحات و اشارات مربوط به آداب‌ورسوم و امثال و حکایات عامیانه ازجملهٔ این فراین است. در لیلی و مجنون نیز رنگ محیط عربی که شامل بیابان‌گردی‌ها و کشمکش‌های قبیله‌ای و عشق‌های همراه با خشونت و حرمان است، مایهٔ اصلی مضمون قصه است و بااین‌حال جزئیات مناظر و صحنه‌ها در شعر نظامی به این محیط ساکن و بی تبدل تا حدی حرکت و هیجان فوق‌العاده می‌دهد و آن را از سکون و یکنواختی که اقتضای محیط بی‌روح بیابان عربی است بیرون می‌آورد. مواردی چون توصیف احوال مجنون، بیابان، انس دلدادهٔ عرب با جانوران صحرا، راز و نیاز با ستارگان، اسارت لیلی در زنجیر آداب خشن بدوی، محکوم بودن لیلی به‌حکم پدری خودکامه، تحمل شوهر ناخواسته و... از مواردی است که با زندگی در بادیه و رسم حیات بدوی سازگاری دارد.

۳ـ تقیّد و رهایی از هنجارها نیز از مهم‌ترین تقابل‌های معنایی در دو منظومه لیلی و مجنون و خسرو و شیرین می‌باشد. دلدادگان در اثر لیلی و مجنون به فرهنگ اجتماع و بایسته‌های عشق پاک، پایبند هستند. لیلی کمتر و سنجیده‌تر سخن می‌گوید و سخنان او سیمای بانویی قبیله‌نشین اما عاشق را در ذهن پدیدار می‌کند. مجنون نیز با همه دیوانگی، بسیاری از ویژگی‌های جامعه مردسالار را با خود دارد؛ خسرو هر چند وارث تاج و تخت ساسانیان است، اما برخلاف انتظار پندشنو است. او نصیحت‌های شاپور را حتی در لحظات بحرانی خشم و درگیری آویزه گوش می‌کند؛ اما مجنون آن‌قدر شوریده است که پند پدر، مادر، سلیم عامری و ... را نمی‌پذیرد و تنها به ادامه عشق نافرجام خود می‌اندیشد.

٤ـ یکی از مفاهیم متقابل در این دو منظومه (فروتنی و غرور) شخصیت‌هاست. لیلی و مجنون هر دو انسان‌های متواضع و فروتنی می‌باشند. عشق را با تمام پستی‌ها و بلندی‌هایش پذیرا هستند و از طنازی و غرور در شخصیت آن‌ها خبری نست. برخلاف لیلی و مجنون، «خسرو» جوان بالغ مغروری است در آستانه تصدی مقام پرمشغله سلطنت و «شیرین» دختر تربیت‌شده طنازی است آشنا به رموز دلبری و باخبر از موقعیت اجتماعی و شرایط سنی خویش. دختری که قرار است در آینده‌ای نزدیک بجای عمه خود بر مسند حکمرانی ارمنستان

تکیه زند و سرنوشت مردان و زنان آن سرزمین را در دست کفایت گیرد. دختر جوان اهل شکار و ورزش و گردش است نه زندانی حرم‌سرا و در یکی از همین گردش‌ها چشمش به تصویر دل‌ربای «پرویز» می‌افتد. تصویری که محصول انگشتان قلم‌زن و استعداد بی‌نظیر «شاپور» صورتگر است.جاذبه تمثال، او را به توقف و تأمل می‌کشاند و سرانجام با شنیدن توصیف «پرویز» از زبان‌چرب و نرم درباری کارکشته‌ای چون «شاپور» میل خاطرش به دیدن صاحب تصویر می‌کشد، بی‌هیچ بیم طعنه‌ای از همسالان و شماتتی از خویشان و رجم و تشهیری از مردم ولایت.

۷ـ ایستائی و تحرک از دیگر تقابل‌های معنایی این دو منظومه می‌باشد. عدم تحرک و پویایی شخصیت‌های داستان لیلی و مجنون و نوعی بودن قهرمانان اصلی (لیلی و مجنون) باعث می‌شود ایستایی آن‌ها نمود بیشتری پیدا کند. در نقطه مقابل با توجه به شیوه شخصیت‌پردازی نظامی در منظومه خسرو و شیرین و خلق شخصیت‌های پویا و چالش پذیر، آشکار است که شخصیت‌های خسرو و شیرین تحرک و پویایی بیشتری دارند.

۸ـ شیدایی و مصلحت طلبی از دیگر مفاهیم متقابل در این دو منظومه می‌باشد. خسرو و ابن سلام را می‌توان از چهره‌های مصلحت طلب در این دو منظومه دانست. در داستان نظامی، ابن سلام در مقابل خواست معشوق سر تسلیم فرود می‌آورد و برای برخورداری از کمترین مصاحبت و نظربازی با لیلی ترجیح می‌دهد او را به حال خود بگذارد و دیگر اصرار نکند. در مقابل مجنون و فرهاد چهره‌های شیدا در این دو منظومه می‌باشند.

علی‌رغم تفاوت‌ها و تقابل‌های معنایی میان این دو منظومه، شبهاتی نیز بین این دو داستان وجود دارد. از جمل اینکه:

سرانجام هر دو داستان نیز غم‌انگیز است. در یکی انتخاب و در دیگری اجبار و تقدیر حرف اول را می‌زند.

در منظومهٔ لیلی و مجنون نیز همانند خسرو و شیرین، توصیف مجالس بزم و وصف و عیش و سرور و سازندگی و نوازندگی بسیار است. اما در لیلی و مجنون از همان آغاز، حرمان

و هجران عاشق به چشم می‌خورد و در تمام داستان وصف زاری و نالهٔ جان‌سوز عاشق و معشوق است. پایان داستان نیز بر همین منوال است. از آنجا که نظامی در این داستان خود را مقید به ترجمه و نقل حکایات از زبان عربی به فارسی کرده است؛ حواشی و فروع بسیار در آن دیده نمی‌شود و مضامین شاعرانه اغلب به راز و نیازهای عاشق و معشوق با خدای زمین و آسمان و خطاب با ستارگان درخشان است و آن‌گونه که وسعت میدان خیال و بسط سخن در خسرو و شیرین ـ حتی هفت‌پیکر ـ وجود دارد در لیلی و مجنون به چشم نمی‌خورد، شاید از علل عمدهٔ آن توصیف صحنه‌های داستان در دل ریگزارهای سوزان عربستان و بادیه و چادرهای صحرانشینان باشد، که اثری از کاخ و بوستان و مجالس بزم در آنجا وجود ندارد.

یکی از وجوه تشابه این دو داستان این است که عشق فرهاد شبیه عشق مجنون و رابطهٔ مجنون با لیلی شبیه رابطهٔ فرهاد و شیرین است. هر دو عشق معنوی دارند. مرگ مجنون هم به مرگ فرهاد شبیه است؛ فرهاد با شنیدن خبر مرگ محبوب از کوه فرو می‌غلتد و می‌میرد و مجنون هم پس از مرگ لیلی زاری می‌کند و بر روضهٔ او به‌پای معشوق جان می‌دهد.

منابع و مآخذ

۱ـ اخوت، احمد. **دستور زبان داستان**. نشر فردا، ۱۳۷۱.

۲ـ ارسطو، **فن شعر**. ترجمه و تحشیه عبدالحسین زرین کوب، امیر کبیر، ۱۳۵۷.

۳ـ اسکولز، رابرت. **ساختارگرایی در ادبیات**، آگه، چاپ دوم، ۱۳۸۳.

۴ـ امامی، نصرالله؛ قاسمی‌پور، قدرت، «تقابل عنصر روایتری و توصیف در هفت پیکر نظامی» نقد ادبی سال۱، ۱۶۱-۱۴۵.

۵ـ برتنس، هانس، **مبانی نظریه ادبی**. ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: ماهی، ۱۳۸۴.

۶ـ بی‌نظیر، نگین، «فروریزی تقابل‌ها و اصالت نگرشی نسبی در دستگاه فکری مولوی» دانشگاه گیلان، دوره ۶، شماره۱۰، ۱۸۱- ۱۵۳، ۱۳۹۳.

۷ـ پور نامداریان، تقی. **رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی**. چاپ پنجم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸۳.

۸ـ پورنامداریان، تقی. **در سایهٔ آفتاب**. سخن، چاپ دوم، ۱۳۸۴.

۹ـ تسلیمی، علی. **گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران (شعر)**، اختران، چاپ دوم، ۱۳۸۷.

۱۰ـ تودوروف، تزوتان. **بوطیقای ساختارگرا**، آگه، چاپ دوم، ۱۳۸۲.

۱۱ـ ثروت، منصور. **گنجینهٔ حکمت در آثار نظامی**. چاپ اول، تهران: انتشارات امیر کبیر، ۱۳۷۰.

۱۲ـ ثروت، منصور. **یادگار گنبد دوار**. تهران: امیر کبیر، ۱۳۷۰.

۱۳ـ ثروتیان، بهروز. **نظامی گنجه‌ای**. چاپ اول، تهران: انتشارات پژوهش‌های فرهنگی، ۱۳۸۲.

۱۴ـ چندلر، دانیل. **مبانی نشانه‌شناسی**، ترجمهٔ محمد پارسا، چ ۴، تهران: پژوهش‌گاه فرهنگ و هنر اسلامی و انتشارات سورهٔ مهر، ۱۳۸۷.

۱۵ـ حمیدیان، سعید. **آرمانشهر زیبایی**. چاپ اول، تهران: نشر قطره، ۱۳۷۳.

۱۶ـ حمیدیان، سعید. **آرمانشهر زیبایی**. نشر قطره، ۱۳۷.

۱۷ـ حیاتی، زهرا، «بررسی نشانه شناختی عناصر متقابل در تصویر پردازی اشعار مولانا» فصل‌نامه نقد ادبی، س ۲، ش ۶، ۱۳۸.

۱۸ـ داد، سیما. **فرهنگ اصلاحات ادبی**. چاپ دوم، تهران: نشر مروارید، ۱۳۸۳.

۱۹ـ دهخدا، علی‌اکبر. **لغت نامهٔ دهخدا**. تهران: شرکت چاپ ۱۲۸، ۱۳۴۶.

۲۰ـ ذبیح‌پور، فاطمه «بررسی تقابل‌های دوگانه در غزلیات حافظ شیرازی» وزارت علوم، تحقیقات و فناوری، دانشگاه مازندران، دانشگاه علوم انسانی و اجتماعی، ۱۳۹۲.

۲۱ـ ذوالفقاری، حسن. **یک صد منظومهٔ عاشقانهٔ فارسی**. تهران: نشر چرخ، ۱۳۹۲.

۲۲ـ رضوانیان، قدسیه «خوانش گلستان سعدی براساس نظریهٔ تقابل های دو گانه»، ادب فارسی دانشگاه تهران: دورهٔ اول شماره ۲، ۱۲۳-۱۳۵، ۱۳۸۸.

۲۳ـ روحانی، مسعود، «تقابل‌های دوگانه در غزلیات عطار نیشابوری»، دو فصلنامه زبان و ادبیات فارسی، سال ۲۴، شمارهٔ ۸۱، ۱۳۹۵.

۲۴ـ روشن، محمد. **نظامی گنجه‌ای**. ماهنامه کلک، شماره ۱۳، ۱۳۸۰.

۲۵ـ زرین‌کوب، عبدالحسین. **ارسطو و فن شعر**. چاپ اول، تهران: انتشارات امیر کبیر، ۱۳۵۷.

۲۶ـ زنجانی، برات. **صور خیال در خمسه نظامی**. چاپ اول، تهران: انتشارات امیر کبیر، ۱۳۷۷.

۲۷ـ زیادی، عزیزا. **شعر چیست**. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۸۰.

۲۸ـ سادات، اعظم، «بررسی تحلیل تقابل های دو گانه در دیوان پروین اعتصامی»، وزارت علوم، تحقیقات و فناوری، دانشگاه اراک، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، ۱۳۹۳.

۲۹ـ ستاری، جلال. **پیوند عشق میان شرق و غرب**. وزارت فرهنگ و هنر، ۱۳۵۴.

۳۰ـ سجودی، فروزان. **نشانه‌شناسی کاربردی**. تهران: قصه، ۱۳۸۲.

۳۱ـ سعیدی سیرجانی. **سیمای دو زن**. تهران: نشر نو، چاپ دوم، ۱۳۷۶.

۳۲ـ سلدن، رامان، پیتر ویدوسون. **راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر**. طرح نو، چاپ دوم، ۱۳۷۷.

۳۳ـ سیاسی، علی‌اکبر. **نظریه‌های شخصیت یا مکاتب روان‌شناسی**. انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۷۴.

۳۴ـ شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. **صور خیال در شعر فارسی**. چاپ چهارم، تهران: انتشارات آگاه، ۱۳۷۰.

۳۵ـ ــــــــــــ ، ــــــــــ . **انواع ادبی و شعر فارسی**. مجلّهٔ رشد ادب فارسی، ۱۳۷۲.

۳۶ـ شکیبا، پروین. **شعر فارسی از آغاز تا امروز**. چاپ اول، تهران: انتشارات هیرمند، ۱۳۷۰.

۳۷ـ شمیسا، سیروس. **نقد ادبی**. تهران: انتشارات فردوسی، ۱۳۸۰.

۳۸ـ ــــــ ، ــــــــ . **بیان**. چاپ اول، تهران: انتشارات فردوس، ۱۳۷۰.

۳۹ـ صفا، ذبیح ا... . **تاریخ ادبیات در ایران**. جلد ۲، چاپ هفتم، تهران: انتشارات فردوس، ۱۳۶۶.

۴۰ـ صورتگر، لطفعلی. **منظومه‌های غنایی ایران**. چاپ دوم، تهران: انتشارات ابن سینا، ۱۳۴۸.

۴۱ـ عبادیان، محمود. **انواع ادبی**. تهران: نشر حوزه هنری، ۱۳۷۹.

۴۲ـ عطایی، تهمینه، «تقابل مرگ و زندگی در مثنوی»، مطالعات عرفانی، شماره پنجم، ۱۳۸۶.

۴۳ـ علایی حسینی، مهدی، «خسرو و شیرین نظامی و رومئو و ژولیت شکسپیر»، مجموعه مقالات کنگره بین المللی بزرگداشت نهمین سده تولد حکیم نظامی گنجوی، جلد ۲، به اهتمام و ویرایش منصور ثروت، چاپ اول، تبریز: انتشارات دانشگاه، صص: ۵۷۴-۵۵۵، ۱۳۷۲.

۴۴ـ غلامرضایی، محمد. **داستان‌های غنایی منظوم از آغاز شعر فارسی دری تا ابتدای قرن هفتم**. چاپ اول، تهران: انتشارات فردابه، ۱۳۷۰.

۴۵ـ غلامرضایی، محمد. **سبک‌شناسی شعر فارسی از رودکی تا شاملو**. چاپ اول، تهران: نشر جامی، ۱۳۷۷.

۴۶ـ فاضلی، فیروز، «فراروری از تقابل های دوگانه در دیوان حافظ » پژوهش‌نامهٔ ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال دوازدهم، شمارهٔ بیست و سوم: (۲۲۷-۲۴۴)، ۱۳۹۳.

۴۷ـ فاضلی، مریم. «منابع داستان خسرو و شیرین و تأثیر آن در آثار بعد»، مجموعه مقالات‌کنگره بین‌المللی بزرگداشت نهمین سده تولد حکیم نظامی گنجوی، جلد۲، به اهتمام و ویرایش منصور ثروت، چاپ اول، تبریز: انتشارات دانشگاه، صص: ۵۹۱-۵۸۶، ۱۳۷۲.

۴۸ـ فتوحی رود معجنی، محمود. **بلاغت تصویر**. چاپ پنجم، تهران: انتشارات سخن، ۱۳۸۹.

۴۹ـ فورستر، ای ام. **جنبه‌های رمان**. ترجمهٔ ابراهیم یونسی، جیبی، ۱۳۵۷.

۵۰ـ قدسیان، مریم، «تقابل صورت و معنی در مثنوی» دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی واحد بیرجند، ۱۳۸۸.

۵۱ـ کراچکوفسکی. ا . ا. **لیلی و مجنون**. با پیشگفتار ترجمه کامل احمدنژاد، چاپ سوم، تهران: انتشارات زوّار، ۱۳۷۸.

۵۲ـ کفافی، محمدعبدالسلام. **ادبیات تطبیقی**. ترجمه سید حسین سیدی، چاپ اول، مشهد: به نشر انتشارات آستان قدس رضوی، ۱۳۸۲.

۵۳ـ محجوب، محمدجعفر. **سبک خراسانی در شعر فارسی**، چاپ اول، انتشارات فردوس، ۱۳۷۵.

۵۴ـ مختاری، محمد. **هفتاد سال عاشقانه (تحلیلی از ذهنیت غنایی معاصر و گزینه شعر ۲۰۰ شاعر)**. تهران: نشر تیراژه، ۱۳۷۸.

۵۵ـ معین، محمد. **فرهنگ فارسی**. چاپ هشتم، تهران: امیر کبیر، ۱۳۷۱.

۵۶ـ موحد، ضیاء، **شعر و شناخت**. تهران: انتشارات مروارید، ۱۳۷۷.

۵۷ـ میر صادقی، جمال. **عناصر داستان**. سخن، ۱۳۷۶.

۵۸ـ نبی‌لو، علیرضا، «بررسی تقابل های دوگانه در غزل های حافظ» زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه خوارزمی، سال ۲۱، شماره ۷۴ :۹۱-۷۰، ۱۳۹۲.

۵۹ـ نظامی گنجوی. **کلیات خمسه نظامی**. تصحیح وحید دستگردی، انتشارات نگاه، ۱۳۷۲.

۶۰ـ نظامی گنجوی، الیاس بن یوسف. **لیلی و مجنون. تصحیح بهروز ثروتیان، چاپ اول. تهران: انتشارات توس، ۱۳۶۴.**

۶۱ـ ــــــــــــ، ــــــــــــــــــ .**خسرو وشیرین**. تصحیح و حواشی وحید دستگردی، به کوشش دکتر سعید حمیدیان، چاپ شانزدهم، تهران: نشر قطره، ۱۳۷۸.

۶۲ـ نعمانی، شبلی. **شعرالعجم یا تاریخ شعرا و ادبیات ایران(۱و۲)**. ترجمهٔ سید محمد تقی فخر داعی گیلانی، چاپ دوم، تهران: نشر دنیای کتاب، ۱۳۶۳.

۶۳ـ وحید دستگردی. **خسرو و شیرین**. تصحیح تهران: موسسه مطبوعاتی علمی، ۱۳۱۳.

۶۴ـ یوسفی، غلامحسین، **چشمهٔ روشن**. چاپ یازدهم، تهران: انتشارات علمی، ۱۳۸۶.

1- Bressler, charls E, (2007) literary criticism: An introduction to theory and practice , New jersey.

2- Culler, Jonathan , (2002), structuralist poetics , London.

3- Jacobson and E. hall, (1958) Fundamentals of language, The Hagu