پژوهشنامه‌ی ادب غنایی دانشگاه سیستـان و بلوچستـــان
سال دوازدهم، شماره‌ی بیست و سوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۳ (صص ۱۵۰-۱۳۱)

بررسی ترجمه ی کُردی «زاری» از لیلی و مجنون «نظامی»

هیوا حسن‌پور [*] **دکترابوالقاسم رادفر** [**]

چکیده

نظامی، از شاعران بزرگ داستان سرای ادب فارسی است که منظومه های او همواره مورد استقبال و پیروی دیگر شاعران قرار گرفته است. «زاری» (۱۲۸۳ ه.ش، ۱۳۶۰ ه.ش) از شاعران معاصر کُرد، یکی از این شاعران است که لیلی و مجنون نظامی را به زبان کُردی برگردانده است. این مقاله، به بررسی و توصیف مقایسه‌ای لیلی و مجنون «زاری» با لیلی و مجنون «نظامی» پرداخته است. برای نیل به این مقصود، ساختار داستان (هم خوانی ترجمه با اصل آن) و همچنین شیوه ی ترجمه ی آن (بیت به بیت یا مفهومی و...) مورد بررسی قرار گرفته و در سه بخش: حذف و ایجاز، افزوده‌ها، و تغییر، تقسیم بندی شده است. با توجّه به داده‌های این مقاله، در بخش حذف و ایجاز، حکایت هایی که در دل لیلی و مجنون «نظامی» آمده در برگردان این اثر به زبان کُردی، حذف شده و برخی از توصیف ها نیز به جانب اختصار گراییده است. در بخش افزوده‌ها که تنها دو مورد است به نظر می‌رسد توجیه بیشتر دو رخداد داستان، باعث شده است که شاعر این دو بخش را اضافه کند و آخرین بخش نیز که بخش تغییر است، تغییر در جزئیات داستان بوده است نه در ساختار کلّی داستان و توالی رخدادهای آن.

کلیدواژه‌ها: ترجمه و تأثیرپذیری، لیلی و مجنون نظامی، لیلی و مجنون زاری.

مقدمه

نظامی‌گنجوی، شاعر بزرگ اواخر قرن ششم، به نوعی سرآمد شاعران داستان سرای ایران

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی [*]Email: h.hasanpoor@ihcs.ac.ir
استاد زبان و ادبیات فارسی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی [**]Email: a.radfar@ihcs.ac.ir

تاریخ دریافت:۹۳/۱/۲۱ تاریخ پذیرش:۹۳/۹/۱۸

ادب پارسی است که از روزگار او تا به امروز، شاعران زیادی از منظومه هـای او اسـتقبال و پیروی کرده‌اند. نخستین مقلّد نظامی که تا حدّی هم نسبت به سایر مقلّـدان موفـق‌تـر بـوده، امیرخسرو دهلوی است و پس از او می‌تـوان، خواجـوی کرمـانی، سـلمان سـاوجی، کـاتبی شیرازی، جامی و... را نام برد. «در دوره ی صفویه [نیز] تقلید از منظومه های نظـامی بیشـتر می‌شود. در این دوره شاعرانی مانند عبدی بیک نویدی، قاسمی گنابادی، ضمیری اصـفهانی، سالم تبریزی، زلالی خوانساری، فیضی فیاضی و ده‌ها شاعر بزرگ و کوچک دیگر بـه تقلیـد از نظامی شروع به سرودن منظومه‌هـای داسـتانی مـی‌کننـد» (درودگریـان، ۱۳۸۸: ۳۲). یکـی از منظومه های شعری او که مورد استقبال زیادی هم قرار گرفته، لیلـی و مجنـون اسـت «ایـن داستان عاشقانه ی غم‌انگیز از داستان‌های عرب بوده است. ابن ندیم در شمار عشاقی کـه در جاهلیت و اسلام می‌زیسته‌اند و کتبی در اخبار آنان تألیف شده است، کتـابی را هـم بـه نـام لیلی و مجنون نام [می]برد علاوه بر این ابن قتیبه و ابوالفرج اصفهانی و ابن نباته نیز به ایـن داستان اشاره ی مفصل کرده‌اند» (رضایی اردانی، ۱۳۸۷: ۹۷). همچنان کـه مشـخّص اسـت، نظامی مبتکر و مبدع این داستان نبوده اما خود به هنگام نظم در آن تصرّفاتی کرده است و با استفاده از توصیفات زیبا، اغراق آمیز و... آن را از جمود و خشـکی رهانیـده و بـه صـورت داستانی عاشقانه که بیان کننده ی احساسات آدمی است، در آورده اسـت و اصـولاً «فعالیـت هنر بر این استعداد آدمی قرار دارد که انسان با گرفتن شرح احساسات انسـانی دیگـر، از راه شنیدن یا دیدن، می‌تواند همان احساسی را که شخص بیان کننده و شرح دهنده تجربه کـرده بود، وی نیز همان احسـاس را تجربـه کنـد» (تولسـتوی، ۱۳۶۴: ۵۵) و شـاید اگـر دخـل و تصرّف نظامی (چنان که خود نیز در ابتدای منظومه ی لیلی و مجنون بـدان اشـاره مـی‌کنـد) نبود این اثر، آن درجه از قبولی و پذیرش را که امروزه دارد، نمی‌یافـت و جنبـه ی تـاریخی آن بر داستان وارگی آن بیشتر غلبه می‌کرد و آن را تحت‌الشعاع خـود قـرار مـی‌داد چـرا کـه «ادبیات داستانی در معنای جامع آن، به هر روایتی که خصلت ساختگی و ابـداعی آن بـر جنبـه ی تاریخی آن و واقعیش غلبه کند، اطلاق می‌شود» (مدرّسی، ۱۳۹۰: ۱۹).کیفیت انعکاس یک اثـر در اثر یا آثار دیگر (مستقیم یا غیرمستقیم) و تأثیرگذاری و تأثیرپذیری ادبی در بررسی مناسبات ادبی می‌تواند روشنگر مباحث و مسائل بسیاری باشد. این که چه اثری بیشـتر مـورد توجّـه

واقع شده و دلایل و پیامدهای آن چه بوده است و... از جمله ی این مباحث و مسائل می‌تواند باشد. ادبیات کُردی، به مانند بسیاری دیگر از ادبیات جهان، از تأثیر ادبیات کهنسال فارسی بر کنار نبوده است و شاعران و نویسندگان کُرد در آثار خود به انحای مختلف به شاعران و نویسندگان فارسی‌گو توجّه کرده‌اند. برای پرهیز از اطاله ی کلام و روشن‌تر شدن بحث می‌توان به کتاب های: شاعران کُرد پارسی‌گو از عبدالحمید حیرت سجادی، تأثیرپذیری شاعران کُرد ایران و عراق از حافظ شیرازی از سید احمد پارسا، از رمان تا ملّت از هاشم احمدزاده ترجمه ی بختیار سجادی مراجعه کرد. بخشی از این تأثیرپذیری ها در حوزه ی نظم بوده است که شاعران کُرد زبان در اشعار خود به شیوه های مختلف از ادبیات فارسی تأثیر پذیرفته‌اند. برای نمونه، در دیوان «نالی» بزرگترین شاعر غزل سرای کُرد دو بیت دیده می‌شود که به اسم «نالی» ضبط شده است در حالی که آن دو بیت با اندکی تغییر در دیوان امیرمعزّی وجود دارد. (حسن‌پور، ۱۳۹۰: ۸۹). می‌توان دلیل اصلی این امر را مأنوس بودن «نالی» با دیوان شاعران فارسی‌گو دانست که بعدها، مصحّح دیوان او، این دو بیت را بین نسخه‌های دیوان «نالی» دیده است و به اشتباه آن را از آنِ «نالی» دانسته است! فارغ از هر اندیشه‌ای، این بحث، توجّه «نالی» را که از شاعران غزل سرای کُردستان عراق است به شعر شاعران پارسی‌گو می‌رساند که این توجّه، حتّی امیرمعزی، شاعر قصیده پرداز سبک خراسانی را در بر گرفته است. از طرف دیگر ترجمه ی بسیاری از آثار ادبی فارسی نیز به زبان کُردی، در تسریع این تأثیر پذیری، نقش مهمی داشته‌اند برای نمونه، می‌توان به ترجمه ی رباعیات خیام در همان قالب و وزن از عبدالرحمن شرافکندی (ماموستا هەژار) (چاپ شده در نشر سروش سال ۱۳۷۰) اشاره کرد و یا بسیاری از رمان‌ها مانند جای خالی سلوچ، کلیدر و... به زبان کُردی ترجمه شده‌اند و حتّی ترجمه‌هایی نیز از زبان کُردی به فارسی صورت گرفته است که می‌توان به ترجمه ی اشعار «شیرکو بی‌کەس» شاعر معاصر کُرد، ترجمه ی رمان آخرین انار دنیا که یکی از پرفروش‌ترین رمان‌های دوره ی اخیر بوده است (چاپ شده در نشر افراز سال ۱۳۹۰) و... اشاره کرد. پیش از هر چیزی، آن چه که این تأثیرپذیری‌ها و تأثیرگذاری‌ها نشان می‌دهند، محدود و مقیّد نبودن ادبیات در زمان و مکان، و مرز ناپذیری آثار ادبی است که در آشنا شدن ملّت‌ها با هم و نزدیک شدن آن ها به هم نقش مفیدی ایفا می‌کنند. یکی از شاعرانی که در این عرصه گام نهاده و با

توجّه به لیلی و مجنون نظامی، منظومه‌ای به همین نام در ۲۴۸۹ بیت به سال ۱۳۵۵ ه.ش سروده، عبدالکریم صائب متخلّص به «زاری» است. «زاری» از شاعران معاصر کُرد است که در سال ۱۲۸۳ ه.ش در یکی از روستاهای شهرستان سقز از استان کُردستان به نام «ئالکه‌لوو» به دنیا آمد و علاوه بر این منظومه، دیوانی شامل: غزلیات، قصاید، ترجیع بند و... نیز به زبان کُردی دارد که از ذوق و قریحه ی شاعری او حکایت می‌کند. وفات او به سال ۱۳۶۰ ه.ش بوده است.

پیشینه و روش تحقیق

با توجّه به آن که ترجمه ی «زاری» از لیلی و مجنون «نظامی» تازگی به چاپ رسیده است و متأسفانه پیش از این نیز چاپ نشده بود، پژوهشی در زمینه ی تطبیق این دو اثر انجام نشده است و این کار، می‌تواند زمینه و پیشینه‌ای باشد برای انجام پژوهش‌های بعدی با این وجود، پژوهش‌هایی در ارتباط با تأثیرپذیری شاعران کُرد از ادبیات فارسی انجام شده است که می‌توان به این موارد اشاره کرد: الف) کتاب شاعران کُرد پارسی‌گو از عبدالحمید حیرت سجادی، چاپ شده در تهران، نشر احسان سال ۱۳۷۵. ب) کتاب تأثیرپذیری شاعران کُرد ایران و عراق از حافظ شیرازی از سید احمد پارسا، چاپ شده در تهران، مؤسسه ی تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن سال ۱۳۸۸. نویسنده ی این کتاب نیز، به بررسی وجوه تأثیرپذیری شاعران کُرد از حافظ شیرازی پرداخته است. پ) کتاب از رمان تا ملت از هاشم احمدزاده ترجمه‌ی بختیار سجادی چاپ شده در کُردستان، نشر دانشگاه کُردستان سال ۱۳۸۶. نویسنده ی این اثر نیز به پژوهش در گفتمان روایی پنج رمان کُردی و فارسی پرداخته است و طلوع و عوامل به وجود آورنده ی آن را مورد بررسی قرار داده است. موارد مذکور، ارتباط مستقیمی با مقاله‌ی حاضر پیدا نمی‌کنند و تنها جنبه‌ی تکمیلی و توضیحی بیشتری دارند. روش تحقیق، توصیف مقایسه‌ای دو اثر است. دراین بررسی، ابتدا به شیوه‌های برگردان اثر و سپس مقایسه ی دو اثر در سه بخش: حذف و ایجاز، افزوده‌ها، و تغییر پرداخته شده است. برای خوانندگان غیر کُرد زبان، سعی شده است ابیات کُردی، آوانگاری شود و هر مصراع، زیر همان مصراع آوانگاری شده است. صورت آوایی حروف به صورت زیر است:

مصوّت‌های کوتاه: ـَ : a؛ ـِ : e؛ ـُ : o مصوّت‌های بلند: آ: ۹؛ ایی: i؛ او: u

صامت‌ها: ب: b؛ پ: p؛ ت، ط: t؛ ث، س، ص: s؛ ج: j؛ چ: ؛ ح، ه: h؛ خ: x؛ د: d؛ ذ، ز، ظ، ض: z؛ ر: r؛ ژ: ؛ ش: ؛ ع: ؛ غ، گ: g؛ ف: f؛ ق: q؛ ک: k؛ ل: l؛ ن: n؛ و: w,v؛ ی: y

جدا از این موارد، از دو آوای دیگر نیز استفاده شده است و آن بدین دلیل است که در زبان کُردی، حروفی وجود دارند که مختصّ آن زبان هستند که از این حروف، فقط دو مورد آن در ابیات ذکر شده، آمده است و در زیر ذکر می‌شود:

: این نام‌آوا، برای حرف«ل» در نظرگرفته شده است‌که به صورت غلیظ و ازحلق ادا می‌شود.

: این نام‌آوا، برای حرف «ر» در نظر گرفته شده است که به صورت غلیظ وازحلق ادا می‌شود.

شیوه‌های مورد توجّه «زاری» در برگردان لیلی و مجنون

این منظومه، تقریباًهمان‌روایت‌نظامی‌ازلیلی ومجنون است جز این که در برخی جزئیات، اختلافات اندکی با آن دارد. «زاری» در برگردان این منظومه، سعی کرده است ساختار داستان و توالی زمانی آن را کاملاً حفظ، و وقایع و رویدادها را به همان ترتیبی که در لیلی و مجنون «نظامی» آمده است، ذکر کند. پیش از ورود به بحث اصلی، نکاتی چند در مورد برگردان این اثر شایان ذکر است.

۱. «زاری» در بیشتر موارد سعی کرده است که همان بیت نظامی را (چه از لحاظ فرمی و چه از لحاظ محتوایی) به زبان کُردی برگرداند:

او فارغ از آنکه آدمی هست یا بر حرفش کسی نهد دست
(نظامی، ۱۳۸۹: ۷۴)

ئەویش غافل لە مە ئەسلەن کە سی هەس بنیتە سەر کەناری حەرفی ئەو دەس
bneta sar kn٩ri harfi aw das avi gaf lama as an kase has
(زاری، ۱۳۸۹: ۳۶)

بیـــرون ز حساب نام لیلـــــی بـــا هیچ سخن نداشت میلی
(نظامی، ۱۳۸۹: ۶۶)

به غەیری باسی شیوەی خاسی لەیلی لە خاتریا نەمابوو هیچ مەیلی
la x٩try٩ nam٩bu hi maile xasi laileba gairi b٩si ewai
(زاری، ۱۳۸۹: ۲۸)

که ابیات مذکور، دقیقاً برگردان همان ابیات نظامی است. به همین دلیل از آوردن ترجمه خودداری می‌شود. تقریباً می‌توان گفت «زاری»، در این اثر، بیشتر بر همین راه رفته و سعی کرده است دقیقاً همان بیت را به کُردی برگرداند.

۲. گاهی نیز سعی کرده است یک مصراع را به همان شیوه و مصراع بعد را با استفاده از ذوق خود تغییر دهد:

آفت نرسیده دختری خوب چون عقل به نام نیک منسوب
(نظامی، ۱۳۸۹: ۶۱)

به غەمزەی نەرگسی غارەتگەری حوور به ناوی چاک وینەی عەقل مەشهوور
ba gamzai nargsi gârratgari hur ba nۀwi ۀk wenai aq ma hur
(زاری، ۱۳۸۹: ۲۴)

که در بیت بالا، مصراع اول اشاره به ناز و عشوه و زیبایی چشم معشوق دارد که حتّی حور را هم غارت می‌کند. در حالی‌که مصراع اول بیت نظامی، معنایی دیگر در بر دارد. مصراع دوم بیت «زاری» همان معنی مصراع دوم بیت «نظامی» را دارد.

۳. گاهی، یک بیت را در دو بیت و گاهی در سه بیت به نظم در آورده است:

از قوم وی ار سری فتادی بر دست‌بُرنده بوس دادی
(نظامی، ۱۳۸۹: ۱۱۱)

له دەستەی خوی ئەگەر پیاوی ئەکوژیا وە یا خوینی بە شمشیری ئەرژیا
la dastai xoi agar pyۀwe ako yۀ wa yۀ xwene ba m ere a yۀ
له قاتل سەد هەزار بار قەدرزانی ئەکرد و ئافەرین و شادمانی
la qۀt sad hazۀr bۀr qadrzۀni akrdu ۀfarinu ۀdmۀni
(زاری، ۱۳۸۹: ۶۷)

ترجمه: هرگاه از گروه خودش کسی کشته می‌شد و یا با شمشیر، یکی از اطرافیانش از بین می‌رفت، از کُشنده، صدهزار بار قدردانی می‌کرد و [به خاطر این واقعه] شادمانی می‌کرد.

وز خاصهٔ خویشتن در این کار گنجینه فدا کنم به خروار
(نظامی، ۱۳۸۹: ۱۱۳)

له نەقد و جنس و مروارید و مەرجان خەزینە گەوهەر و لەعلی بەدەخشان

la naqdu jnsu mrwâridu marjân	xazina gawharu la li badax ٩n
له یاقووت و تەلا و زیو و ئەلماس	ئەوەی داوا بکەن ئەنواع و ئەجناس
la y٩qutu ta awu zewu a m٩s	awai d٩w٩ bkan anwa u ajnas
هەموو ئامادەیە بو دلنەوایی	منیش ئامادەتر بو گیان فیدایی
hamu ٩m٩daya bo d nawai	mni ٩m٩datr bo gy٩n fd٩i

(زاری، ۱۳۸۹: ۶۹)

ترجمه: از نقد، جنس، مروارید، مرجان، گنج، گوهر، لعل بدخشان، یاقوت، طلا، الماس و هر چیزی که بخواهی از هر نوعی، همه برای شادکامی آماده و مهیا است و من هم برای جان فدا کردن آماده‌تر هستم.

۴. گاهی نیز، دو بیت نظامی را در یک بیت به نظم کشیده است:

میثاق نمود و خورد سوگند اول به خدایی خداوند
وانگه به رسالت رسولش کایمان ده عقل شد قبولش

(نظامی، ۱۳۸۹: ۱۰۶)

wti baw be arika be makâna	وتی: بەو بی شەریکە بی مەکانە
ba nuri aw asu i insu j٩na	بە نووری ئەو رەسوولی ئینس و جانە...

(زاری، ۱۳۸۹: ۶۲)

ترجمه: گفت: قسم به خداوند بی شریک و بی مکان، و قسم به نور پیامبر انس و جان ...

به صورت کلّی، «زاری» در برگردان این منظومه، بیشتر سعی کرده است که همان بیت نظامی را به زبان کُردی برگرداند و هر جا لازم دیده به شرح و بسط بیشتر، کاستن و یا تغییردست زده است. نکته ی دیگر، توجّه «زاری» به ابیات الحاقی و وارد کردن آن‌ها در اصل داستان بوده است. او، ابیات الحاقی را نیز جزء اصلی داستان دانسته و به زبان کُردی برگردانده است.

حذف و ایجاز

لیلی و مجنون «زاری» در ۲۴۸۹ بیت به نظم کشیده شده است در حالی‌که تعداد ابیات لیلی و مجنون «نظامی» تقریباً دو برابر ابیات لیلی و مجنون «زاری» است. حذف هایی که در برگردان این اثر صورت گرفته است مربوط به ساختار اصلی داستان نیست بلکه، «زاری» سعی کرده است که اصل داستان را تقریباً بی کم و کاست نقل کند. حذف و ایجازها مربوط به موارد زیر است:

۱. «زاری» بعضی از ابیات را به کُردی برنگردانده است این ابیات اصولاً یا حاشیه‌ای هستند مانند پند و اندرزهایی که نظامی در خلال وقایع بیان کرده است:

هر شیفتگی کزان نورد است زنجیر بر صداع مرد است
گرگی که به زور شیر باشد روبه به از او چو سیر باشد
بازی که نشد به خورد محتاج رغبت نکند به هیچ درّاج...
(نظامی، ۱۳۸۹: ۷۹)

عیب ار چه درون پوست بهتر آیینهٔ دوست، دوست بهتر
آیینه ز روی راستگویی بنماید عیب تا بشویی...
(همان: ۸۶)

و یا مربوط به توصیف هایی است که نظامی در آغاز بخش‌های مختلف داستان آورده است. برای مثال، یکی از این توصیف ها که «نظامی» به صورت مفصل بدان پرداخته، توصیف شب و اجرام آسمانی است که در بخش «نیایش کردن مجنون به درگاه خدای تعالی» (نظامی، ۱۳۸۹: ۱۷۲) آمده است. در لیلی و مجنون «زاری» این توصیف نیامده و به آوردن نیایش مجنون اکتفا شده است (زاری، ۱۳۸۹: ۹۷). در برخی از توصیف ها نیز جانب ایجاز و اختصار را رعایت کرده است؛ مثلاً آن جا که مجنون، آهوها را دربند می‌بیند و از صیاد می‌خواهد که از کشتن آن ها صرف نظر کند، نظامی، ابیاتی را از زبان مجنون در توصیف زیبایی‌های آن ها می‌آورد:

آن گردن طوق‌بند آزاد افسوس بود به تیغ پولاد
وآن چشم سیاه سرمه سوده در خاک خطا بود غنوده...
(نظامی، ۱۳۸۹: ۱۲۴)

اما در لیلی و مجنون زاری، این توصیفات وجود ندارد. جز این که تنها در یک بیت، آن هم بعد از بخشیدن اسب خود و راضی کردن صیاد، چشمان و قد زیبای آهو را توصیف می‌کند:

میسالی چاوی یاره چاوی رەشیان دڵئارا قەددی ریک و رووی گەشیان
misâli âwi yâra âwi a yân d ɳâ qaddi eku ui ga yân
(زاری، ۱۳۸۹: ۷۷)

ترجمه: چشمان سیاه آهوها مانند چشمان معشوق (لیلی) است و اندام و رخسارشان زیباست.

چون ادبیات، بر پایه ی سنت های ادبی بنا می‌شود و فهم شعر شاعران، بیشتر منوط به همین مسأله است، خروج از هر گونه نُرم و معیاری، باعث دیرفهمی و یا کج فهمی اشعار می‌شود. زمانی «نگار» استعاره از معشوق بود و امروزه به دلیل کاربرد گسترده ی این واژه، جای معشوق را گرفته است و خواننده ی آشنا با ادب فارسی، هرگاه با تیره‌ای از این دست واژه ها رو به رو شود (به دلیل کاربرد زیاد در ادب پارسی) در فهم متن با مشکل مواجه نمی‌شود و طبیعی است این توصیفات، زمانی که وارد زبان و ادبیات دیگری می‌شوند درصورتی‌که مسبوق به سابقه نبوده باشند، باعث گنگ و نامفهوم بودن بیت می‌شوند. «زاری» به این مسائل توجّه داشته و سعی کرده است که علی‌رغم حفظ سبک نظامی، گاهی از تشبیه‌ها و استعاره هایی استفاده کند که برای خوانندهٔ کُرد زبان، غریب و ناآشنا نباشد. بنابراین، دلیل حذف برخی از توصیف ها را می‌توان همین نکته دانست.

۲. هم چنان که پیشتر ذکر شد، «زاری» در برگردان این اثر به زبان کُردی، سعی کرده است ساختار اصلی داستان را حفظ کند و حاشیه‌هایی را مانند: حکایاتی که در خلال بخش‌ها تعبیه شده است، به نظم در نیاورد. مانند: حکایتی که در بخش «جواب دادن مجنون پدر را» (نظامی، ۱۳۸۹: ۹۰) و حکایتی که در بخش «انس مجنون با وحوش و سباع» (همان: ۱۶۹) و حکایتی که در بخش «آمدن سلیم عامری، خال مجنون به دیدن او» (همان: ۲۰۱) آمده است که در لیلی و مجنون «زاری» دیده نمی‌شود.

جدا از این موارد، بعضی از جزئیات نیز، در نظم این اثر به زبان کُردی، نادیده گرفته شده است: الف) در بخش «خه‌به‌ردار بوونی مه‌جنوون له مه‌رگی باوکی» (آگاهی مجنون از مرگ پدرش) در لیلی و مجنون نظامی، مجنون به گفتگو با تربت پدرش می‌پردازد، ولی در لیلی و مجنون زاری، آن بخش از گفتگو نیامده و به رفتن مجنون بر سر تربت پدرش و گریه و زاری او و ماندنش تا سحرگاه بر سر تربت، اکتفا شده است (زاری، ۱۳۸۹: ۹۴). ب) در بخش «گه‌یشتنی نامه‌ی له‌یلی به مه‌جنوون» (رسیدن نامه ی لیلی به مجنون) جزئیاتی از ماجرا که در لیلی و مجنون نظامی آمده، در لیلی و مجنون زاری حذف شده است این جزئیات شامل: خبردادن قاصد از

اوضاع مجنون به لیلی و بازگشت دوباره ی قاصد پیش لیلی برای گرفتن نامه است که در لیلی و مجنون زاری، بدان اشاره‌ای نشده است (نظامی، ۱۳۸۹: ۱۸۵ و ۱۸۶)؛ (زاری، ۱۳۸۹: ۱۰۰). پ) در لیلی و مجنون زاری، بخش «جواب نامه‌ی له‌یلی له لایه‌ن مه‌جنوون» (جواب دادن نامه ی لیلی توسط مجنون)، عتاب‌های مجنون نسبت به لیلی، فقط در دو بیت آمده است (زاری، ۱۳۸۹: ۱۰۳) و به تفصیلی که نظامی آورده، ذکر نشده است. ت) در لیلی و مجنون نظامی، بخش‌هایی تحت عنوان های «آشنا شدن سلام بغدادی با مجنون» و «پاسخ مجنون به سلام بغدادی» (صص ۲۲۰ و ۲۲۱) آمده که در لیلی و مجنون «زاری» دیده نمی‌شود.

افزوده‌ها

«زاری» فقط در دو مورد به اصل داستان، توصیف هایی افزوده است:

۱. در آغاز بخش «شەر کردنی نوفل دووباره له گەل هوزی له‌یلی» (مصاف دوباره ی نوفل با قبیلهٔ لیلی)، ۶ بیت آمده است که در لیلی و مجنون نظامی نیست. این ۶ بیت، حکم براعت استهلال را دارد. مضمون آن ها، نارضایتی شاعر از موقعیتی است که نوفل و مجنون در آن قرار گرفته‌اند و در پایان ابیات، شاعر خطاب به فلک (آسمان)، خواهان آن است که دست از این لج و لجبازی بر دارد و رحمی در میان آورد که دیگر کشتاری رخ ندهد و دو دلداده به هم برسند:

فەلەک! دەی رەحمەتی قەهرت هەتا کەی بدە شیرینی[ی]، زەهرت هەتا کەی

bda iriniye zahrt hatâ kai Falak dai ahmate qahrt hatâ kai

(زاری، ۱۳۸۹: ۷۱)

ترجمه: فلک رحم‌کن تا کی قهرمی‌کنی؟ شیرینی (آسایش) بده تا کی زهر(درد و اندوه) می‌دهی؟

۲. در لیلی و مجنون زاری، آن جا که نوفل بر سپاه قبیله ی لیلی پیروز می‌شود و از پدر لیلی، لیلی را می‌خواهد، پدر لیلی، در وصف دختر خود مطالبی را بیان می‌کند که در لیلی و مجنون نظامی نیامده است. چنین به نظر می‌رسد که شاعر کُرد، به دلیل برجسته کردن تقابل بین لیلی و مجنون این توصیف ها را اضافه کرده است تا هم فریب نوفل را توجیهی کرده باشد و هم اصرار و پافشاری پدر لیلی را دلیلی آورده باشد که با وجود دو جنگ و ریخته شدن خون بسیار، ذهنیت پدر لیلی دگرگون نشده است و نمی‌تواند دختری بدین شایستگی را به کسی که همدم و مونس جانوران است، بدهد:

کچی من خور نەیدیوە جەمالی لە ئاوینە هەراسە چاوی کالی
k i mn xor naidiwa jamۀ i la ۀwena harۀsa ۀwkۀ i
نەگییوە تا بدا شەرحی لە حالی دەسی شانە بە زولفی تال تالی
nagaiwa tâ bdâ arhe la hۀ i dasi ۀa ba zo fۀ tۀ i
سەبا ناشارەزا بو گولستانی وەکو باغی ئیرەم بو کەس نەزانی
sabâ nۀ ۀazâ bo go stâni waku bۀgi iram bo kas ۀazۀni

(زاری، ۱۳۸۹: ۷۳)

ترجمه: آفتاب هم رخسار زیبای دختر من را ندیده است. چشمان او از آینه هم هراس دارد. شانه، نتوانسته است حال و روز موهای او را شرح دهد. باد صبا هم با گلستان وجود او آشنا نیست و او مانند باغ ارم است که هنوز هیچ کسی بدان راه نیافته است. و در پایان با تصویری که از مجنون به‌دست می‌دهد: «که هەلبەستی بەدەن دینیتە لەرزە» (همان: ۷۳) یعنی حتّی، حرف زدن درباره ی مجنون، بدن را به لرزه در می‌آورد، شاعر، بیشتر سعی در برجسته‌کردن تقابل داشته است.

تغییرات

در برگردان این اثر، «زاری» برخی از توصیف‌ها را تغییر داده است و این امر، امری طبیعی است، زیرا هم چنان که پیشتر بدان اشاره شد، توصیف ها، تشبیه ها، استعاره ها و... زمانی برای اهل یک زبان، می‌تواند قابل فهم باشد که در زبان و ادبیات آن قوم، کاربرد آن‌ها سابقه داشته باشد. بر فرض مثال، استعاره ها و تشبیه هایی را که در شعر یک شاعر روسی وجود دارد، نمی‌توان آن را در شعر یک شاعر ایرانی یا هندی سراغ گرفت و شاید این عقیده ی هیپولیت تن، که ادبیات را محصول: نژاد، محیط و زمان (زرین‌کوب، ۱۳۶۱: ۴۵/۱ و ۴۶) می‌دانست، بالکل نادرست نباشد! پس بدیهی است که «زاری»، برای قابل فهم کردن اثر خود، برخی ابیات را تغییر دهد. البته لازم به ذکر است که این تغییرات، تغییر محتوایی نیست بلکه تغییر برخی از جزئیات، تشبیه‌ها، استعاره‌ها و... است که خوانندۀ کُرد زبان بتواند آن را فهم کند. برای مثال، برخی از اعتقادات قدما که در لیلی و مجنون نظامی آمده، «زاری» آن را به گونه‌ای دیگر به نظم در آورده است که در راستای همان مفهومی است که نظامی به‌کار برده است:

هر کس که رخش ز دور دیدی بادی ز دعا بر او دمیدی
(نظامی، ۱۳۸۹: ۶۰)

که در مصراع دوم، بادی از دعا دمیدن کنایه از دعا کردن برای دور بودن و دور شدن از آفت و نابودی و خواری است. «زاری» در برگردان این بیت، گفته است:

ئەوەی دەیدی بە دل دەیوت خودایە بپاریزە لە ئافەت ئەم چرایە
bp٩reza la ٩fat am r٩ya awai daidi ba d daiwtkod٩ya
(زاری، ۱۳۸۹: ۲۳)

ترجمه: هر کس او را می‌دید از ته دل می‌گفت خدایا، این چراغ (لیلی) را از آفت (استخدام دارد: در ارتباط با چراغ، باد و در ارتباط با لیلی چشم بد را اراده کرده است) دور نگه دار و از او مواظبت کن.در بیت کُردی، مصراع دوّم در راستای همان مفهومی است که نظامی آورده است.

جدا از این دخل و تصرّف‌های جزئی که بیشتر مربوط به نحوه ی بیان است و در مفهوم، دخل و تصرّفی صورت نگرفته است، پاره‌ای تغییرات نیز در لیلی و مجنون زاری نسبت به لیلی و مجنون نظامی دیده می‌شود. اولین مورد، مربوط به وزن این اثر است. لیلی و مجنون نظامی، بر وزن: مفعول مفاعلن فعولن است و لیلی و مجنون زاری بر وزن: مفاعیلن مفاعیلن فعولن.

سایر تغییرات

۱. بخش دوم داستان لیلی و مجنون نظامی «عاشق شدن لیلی و مجنون به یکدیگر» است اما عنوان همین بخش در لیلی و مجنون زاری «ئاشکرا بوونی عاشقی لەیلی و مەجنوون» (آشکار شدن عشق لیلی و مجنون) است. محتوای این بخش نیز، دقیقاً بیان‌گر آشکار شدن این عشق است چرا که در بخش قبل به عاشق شدن لیلی و مجنون اشاره شده است:

یاران صفت فعال گفتند ایشان همه حسب حال گفتند
یاران به شمار بیش بودند وایشان به شمار خویش بودند
(نظامی، ۱۳۸۹: ۶۲)

و بدیهی است بعد از عاشق شدن ، آشکار شدن عشق روی می‌دهد.

۲. در بخش «در صفت عشق مجنون» در روایتی که نظامی از مجنون در رفتن به کوی لیلی به دست می‌دهد، می‌گوید:

یاری دو سه داشت دل رمیده چون او همه واقعه رسیده
با آن دو سه یار هر سحرگاه رفتی به طواف کوی آن ماه
(همان: ۶۶)

اما در روایت «زاری» از رفتن مجنون به کوی لیلی، مجنون را تنها می‌داند که در تاریکی و بدون اینکه کسی خبر داشته باشد به کوی لیلی می‌رود:

به شەودا بی ئەوە کەس باخەبەر بی وەکو شەخسی کە نەزریکی لە سەر بی
ba awdۑ be awa kas bۑxabar be waku axse ka nazreki la sar be
ئەرویی بو تەوافی مالی یاری نەبوو غەیری زیارت هیچ کاری
a oibo tawۑfi mۑ i yۑri nabu gairi zyۑrat hi kۑri
(زاری، ۱۳۸۹: ۲۷)

ترجمه: در شب بدون این که کسی خبر داشته باشد مانند کسی که نذری بر گردن داشته باشد برای طواف خانه ی معشوق می‌رفت و جز زیارت کردن، هیچ کار دیگری نداشت.

نکتهٔ دیگر، آن که در روایت نظامی، مجنون، سحرگاه به کوی یار می‌رفت اما در روایت «زاری»، مجنون شب‌هنگام به کوی لیلی می‌رفت.

۳. در صفحه ی ۷۸ لیلی و مجنون زاری، آن جا که مجنون، گوزن را در دام صیاد می‌بیند و از او می‌خواهد که آن ها را آزاد کند، اندکی تفاوت در روایت داستان با اصل داستان وجود دارد. در لیلی و مجنون نظامی، صیاد بعد از گرفتن سلاح و ساز و برگ مجنون، صید را به حال خود می‌گذارد (نظامی، ۱۳۸۹: ۱۲۷) و مجنون، بعد از نوازش و تیمار آن و همچنین سخن گفتن با گوزن، گوزن را رها می‌کند اما در روایت «زاری»، صیاد بعد از گرفتن سلاح و ساز و برگ مجنون، صید را آزاد می‌کند:

به دلخوشی گه‌راوه مه‌ردی راوی نه‌چیری عاجزی به‌ردا له داوی

ba d xo ġa ٩wa m٩ iy٩ri na iri ٩jezi bard٩ la d٩wi

(زاری، ۱۳۸۹: ۷۸)

ترجمه: مرد صیاد [بعد از گرفتن ساز و برگ مجنون] با دلخوشی برگشت و صید را از دام رهانید.

۴. در بخش «وتوویژی مه‌جنوون له گه‌ل زاغ» (گفتگوی مجنون با زاغ) برخلاف لیلی و مجنون نظامی که از زبان مجنون به توصیف زاغ می‌پردازد، در این اثر، توصیف زاغ وجود ندارد و اندکی نیز در روایت دخل و تصرف شده است و آن هم مربوط به سخن گفتن مجنون با زاغ است که به او می‌گوید: به لیلی خبر دهد که جنگ من با قبیله ی تو به این دلیل بود که در این راه کشته شوم و تو بر سر جنازه ی من حاضر شوی (زاری، ۱۳۸۹: ۷۹). ولی این گفتگو در لیلی و مجنون نظامی، وجود ندارد:

روزی که رسی نزد یارم گو بی تو زدست رفت کارم

دریاب که گر تو در نیابی ناچیز شوم در این خـــرابی

گفتی که مترس دستگیرم ترسم که در این هوس بمیرم

(نظامی، ۱۳۸۹: ۱۳۰)

در بخش «بردن ابن سلام لیلی را به خانه ی خود» آن جا که ابن سلام در خانه ی خود قصد دیدار و به وصال رسیدن لیلی را دارد، لیلی او را مورد عتاب قرار می‌دهد:

گفت ار دگر این عمل نمایی از خویشتن و ز من بر آیی

سوگند بر آفریدگارم کاراست به صنع خود نگارم

کز من غرض تو برنخیزد ور تیغ تو خون من بریزد

(همان: ۱۴۱)

اما در لیلی و مجنون زاری، دلیل به وصال نرسیدن ابن‌سلام، مریضی او ذکر شده است:

قه‌زا ده‌ردیکی بی ده‌رمانی بو نارد هه‌تا مردن به‌ری له‌و باغه نه‌خوارد

qazâ dardeki be darmâni bo nârd hatâ mrdn bari law bâga naxwârd

(زاری، ۱۳۸۹: ۸۳)

ترجمه: تقدیر او را به آن چنانی دردی گرفتار کرد که نتوانست از آن باغ (لیلی) بهره‌ای ببرد (به وصال برسد).

۵. در بخش «خواندن لیلی، مجنون را» در لیلی و مجنون نظامی، لیلی به آن پیری که قرار است مجنون را به میعادگاه بیاورد، گوشواره‌هایش را می‌دهد تا نشانی باشد برای مجنون:

از گوش گشاد گوهری چند بوسید و به پیش پیر افگند

(نظامی، ۱۳۸۹: ۲۱۰)

اما در روایت «زاری»، لیلی لباسی را که بافته است به پیر می‌دهد تا برای مجنون ببرد و او را به میعادگاه بیاورد:

له تاری عیشق بەرگیکم تەنیوە بە دەستی دل بە بالایم بریوە

la tʕri i q bargekm taniwa ba dasti d ba bʕ ʕim b iwa

پەراویزی حەریر[ی] روحی لەیلە خەلاتی خاسی سولتانی دوجەیلە

parâwezi Hariri rohi laila xa ti xʕsi so tʕi dojaila

مەویسە بیبە بێزەحمەت بە سەوقات لیباسی کونی فردا، ئەم لە بەر کات

mawesa biba be zahmat ba sawqât libʕsi koni f dʕ am la bar kʕt

(زاری، ۱۳۸۹: ۱۱۱)

ترجمه: از تار عشق لباسی بافته‌ام و با دست دل، آن را به اندازه ی قد او (مجنون) بریده‌ام (دقیقاً برای اندام اوست). تزئین کناره های آن لباس، از روح خودم (لیلی) است و پارچهٔ این لباس هدیه ی سلطان دجیل (ولایت معتبری که از دجله آب می‌خورد و بدین سبب دجیل می‌خوانند دهخدا، ذیل واژه ی دجیل) است. این لباس را به عنوان هدیه برای او ببر تا لباس کهنه‌اش را دور بیاندازد و این را بپوشد.

۶. در بخش مردن ابن سلام در لیلی و مجنون نظامی، زمانی که ابن سلام بیمار می‌شود بعد از مداوای طبیبان، دوباره بهبودی کامل را به دست می‌آورد اما به دلیل پرهیز نکردن «پرهیز نکرد از آن چه بد بود» (نظامی، ۱۳۸۹: ۲۳۴) دوباره بیمار می‌شود و می‌میرد اما در لیلی و مجنون زاری، هنگامی که اولین بار، ابن سلام بیمار می‌شود، بهبودی حاصل نمی‌کند (زاری، ۱۳۸۹: ۱۱۶).

۷. بخش دیگر تغییرات، مربوط به ابیات الحاقی است. «زاری» در نظم لیلی و مجنون، ابیات الحاقی را نیز جزء اصلی داستان قلمداد کرده و آن‌ها را نیز به نظم در آورده است:

گاهم به فسوس مست خوانند گه عاشق بت‌پرست خوانند
(نظامی، ۱۳۸۹: ۷۵)

بری ئیژن فلانی شیته، مەسته بری ئیژن نەفامه، بت‌پەرەسته
b ee n f ۹ni etnasta b e e nnaf۹ma btparasta
(زاری، ۱۳۸۹: ۳۶)

ترجمه: گروهی می‌گویند فلانی دیوانه و مست است. گروهی می‌گویند بی عقل و بت پرست است.

در لیلی و مجنون زاری، بعد از وفات ابن‌سلام (هم چنان که در ابیات الحاقی لیلی و مجنون نظامی آمده است) لیلی و مجنون به هم می‌رسند و وحید دستگردی، این ابیات را الحاقی دانسته و پاره‌ای از تناقض‌هایی را که این ابیات با اندیشه ی نظامی دارند، به دست داده است (نظامی، ۱۳۸۹: ۲۳۷). نکته ی دیگر آن که، «زاری» هرچند به ابیات الحاقی توجه کرده و داستان را بر همان روند سروده است اما باز هم حاشیه های داستان را حذف کرده است مثل: رسیدن زید به زینب، صفت شب فراق که در صص ۲۳۷ تا ۲۳۹ لیلی و مجنون نظامی آمده است.

در بخش «رسیدن لیلی و مجنون به هم» (که جزء ابیات الحاقی هستند)، آنجا که لیلی، زید را نامزد می‌کند تا به مجنون خبر دهد و او را به سرا آورد، در لیلی و مجنون نظامی، آن شخص کسی است به نام زید که پیش از این در ابیاتی که آن‌ها هم الحاقی هستند، وارد داستان شده است. اما در لیلی و مجنون زاری، نامی از این شخص به میان نمی‌آید و به آوردن «شخص امین و دانا» اکتفا می‌کند:

پیاویکی ئەمین و زیرەک و ژیر به قووه پالەوان و تەجربه پیر
ba qwwa p۹ aw۹nu tajraba pir py۹weki aminu ziraku ıı
(زاری، ۱۳۸۹: ۱۱۸)

ترجمه: مردی، امین و زیرک و دانا که از نظر قدرت، پهلوان و از نظر تجربه، پیر (باتجربه) بود.

دلیل آن که نامی از زید به میان نمی‌آید آن است که «زاری» در نقل داستان، حاشیه‌ای را که زید از طریق آن وارد داستان می‌شود (رسیدن زید به زینب) حذف کرده و در منظومه ی خود نگنجانده است. به همین دلیل در روایت داستان، به آوردن «آدمی امین و دانا» اکتفا می‌کند و آن جا نیز که زید دوباره وارد داستان می‌شود:

زید آمد و از گلاب و عنبر کرد آن دو بهار تازه را تر
(نظامی، ۱۳۸۹: ۲۴۲)

«زاری» او را «شخصی دلسوز از دوستان» معرّفی می‌کند و باز هم نامی از او به میان نمی‌آورد:

به وەجهی میهر دلسوزی له یاران به سەریانا گولاو و عەتری باران
ba wajhi mihr d soze la yۀrۀn ba saryۀnۀ go ۀwu atri bۀrۀn
(زاری، ۱۳۸۹: ۱۲۱)

ترجمه: از روی مهر و محبت، یکی از یاران دلسوز روی آن دو (لیلی و مجنون) عطر و گلاب پاشید.

تنها در پایان داستان است که در بخش «به خواب دیدن زید، لیلی و مجنون را» نامی از زید به میان می‌آید اما از آن جا که پیش از این از زید نامی برده نشده است، «زاری» آوردن نام زید را با فضاسازی همراه می‌کند:

لەوانه وا به مەجنوون ئاشنا بوو پیاو و ژیر و پر میهر و وەفا بوو
lawۀna wۀ ba majnun ۀ nۀ bu pyۀwu iru p mehru wafۀ bu
له گەردی غەدر و لیلاوی درو دوور جوانمەردی به ناوی زەید مەشهوور
la gardi gadru le ۀwi dro dur jwۀnmarde ba nۀwi zayd ma hur
(همان: ۱۳۷)

ترجمه: از آن هایی که مجنون را می‌شناخت (با مجنون در ارتباط بود) آدمی، عاقل و پر مهر و وفایی بود که از غدر و ناپاکی و دروغ دور بود، جوان مردی بود به اسم زید.

در لیلی و مجنون نظامی، آن جا که مجنون در مرگ لیلی زاری می‌کند و سپس به کوه بر می‌گردد، در ابیاتی الحاقی آمده است که سلام بغدادی، دوباره به سراغ مجنون می‌رود و بعد از جستجوی بسیار او را می‌یابد و سپس حال یار را از مجنون جویا می‌شود و مجنون با شنیدن کلمه ی یار، شیون و ناله سر می‌دهد و سلام بغدادی را از مرگ لیلی آگاه می‌کند و سپس هر دو با هم بر مزار لیلی حاضر می‌شوند. در این روایت آمده است که سلام بغدادی دو، سه ماهی پیش مجنون ماند و « از قصه و قطعه و قصیده» (نظامی، ۱۳۸۹: ۲۶۳) که از مجنون می‌شنید یادداشت می‌کند و سپس از مجنون جدا می‌شود. در لیلی و مجنون زاری،

همین روایت تکرار می‌شود منتهی چون پیش از این، داستان سلام بغدادی ذکر نشده است، نامی از سلام نمی‌برد و به آوردن «همدردی» اکتفا می‌کند:

له هەمدەردانی مەجنوون شیر مەردی به سارا ئاشنا و ڕێنەوەردی

ba sۀrۀ ۀ nۀwu enawarde La hamdardۀni majnun ermarde

(زاری، ۱۳۸۹: ۱۳۱)

ترجمه: از هم‌دردهای مجنون، شیر مردی (که به دشت و صحرا کاملاً آشنا بود و راه را می‌دانست)

نتیجه

«زاری»، شاعر کُرد از جمله شاعرانی است که به برگردان لیلی و مجنون نظامی توجّه داشته و تمام تلاش خود را در این راه به کار بسته است. آن چه در مقایسه ی ترجمه ی «زاری» با اصل آن بارز و مشخّص می‌شود توجّه زاری به ساختار داستان اصلی و برگردان کامل آن به زبان کُردی است. «زاری» در برگردان این منظومه، هرجا لازم دیده است به شرح و بسط بیشتر، ایجاز و یا تغییر روی آورده است. این شرح و بسط‌ها، ایجازها و تغییرها، اقتضائات خاص متن است که هنگام انتقال یک متن به زبانی دیگر ضرور می‌نماید. افزوده‌ها به روایت اصلی داستان، تنها دو مورد بود که به نظر می‌رسد دلیل اصلی آن ها، توجیه پذیرتر کردن دو رخداد داستان، یعنی «مصاف دوباره ی نوفل با قبیله ی لیلی» و «پیروزی نوفل بر قبیله ی لیلی و ندادن پدر لیلی، لیلی را» باشد. تغییراتی نیز که در این برگردان دیده می‌شود، مربوط به ساختار اصلی داستان و ترتیب و توالی رخدادهای داستان نیست بلکه، تغییر در جزئیات داستان، کنایه‌ها، ضرب‌المثل‌ها، استعاره‌ها و... است که می‌توان دلیل اصلی آن را قابل فهم کردن این منظومه برای اهل آن زبان دانست. «زاری» در برگردان این منظومه، ابیات الحاقی را نیز، جزء اصلی داستان دانسته و آن ها را نیز به زبان کُردی برگردانده است.

منابع

۱- احمدزاده، هاشم، **از رمان تا ملّت** «پژوهشی در گفتمان روایی فارسی و کُردی»، ترجمهٔ دکتر بختیار سجادی، سنندج: نشر دانشگاه کردستان ،۱۳۸۶.

۲- پارسا، سید احمد، **تأثیرپذیری شاعران کُرد ایران و عراق از حافظ شیرازی**، تهران: مؤسسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن، ۱۳۸۸.

۳- تولستوی، لئون، **هنر چیست**، ترجمه ی کاوه دهگان، تهران: نشر امیرکبیر، چ هفتم ،۱۳۶۴.

۴- حسن‌پور، هیوا، **نالی و سبک هندی**، اصفهان: فصلنامه‌ی نقش جهان، سال پنجم،شماره ۲۳ ، صص ۸۸ – ۹۹، بهار ۱۳۹۰.

۵- حیرت سجادی، سید عبدالحمید، **شاعران کُرد پارسی‌گو**، تهران: نشر احسان، ۱۳۷۵.

۶- درودگریان، فرهاد، **مقایسه ی مجنون و لیلی عبدی بیک نویدی با لیلی و مجنون نظامی**، فصلنامه ی علمی- پژوهشی پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره دوازدهم ص۳۱ تا ۵۲ ، بهار۱۳۸۸.

۷- دهخدا، علی اکبر، **لغت‌نامه**، تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۷۷.

۸- رضایی اردانی، فضل‌الله، **نقد تحلیلی**،تطبیقی منظومه ی خسرو و شیرین و لیلی و مجنون نظامی گنجوی، پژوهشنامه ی ادب غنایی، سال ششم، شماره یازدهم صص ۸۷- ۱۱۲،۱۳۸۷.

۹- زاری (عبدالکریم صائب)، **لیلی و مجنون**، سقز: نشر محمدی،۱۳۸۹.

۱۰- زرّین‌کوب، عبدالحسین، **نقد ادبی ۲ج**، تهران، نشر امیرکبیر، چ سوّم ،۱۳۶۱.

۱۱- شرافکندی، عبدالرحمن (هه‌ژار)، **رباعیات خیام به کُردی**، تهران: نشر سروش ،۱۳۷۰.

۱۲-علی،بختیار،**آخرین انار دنیا**، ترجمه‌ی‌آرش‌سنجابی، تهران: افراز چاپ چهارم، ۱۳۹۰.

۱۳- مدرّسی، فاطمه، **فرهنگ توصیفی نقد و نظریه‌های ادبی**، تهران: نشر پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۹۰.

۱۴- نظامی، **لیلی و مجنون**، تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی به کوشش دکتر سعید حمیدیان، تهران: نشر قطره، چ دهم ۱۳۸۹

All Sources in English

1-Ahmadzade, hashem. ***Az roman ta mellat***. Translated by Bakhtia Sajjadi.Sanandaj, kordestan university ,2007.

2-Ali, bakhtyar**.** ***Akharin anare donya***. Translated by arash sanjabi. Tehran. Afraz press ,2011.

3-Dehkhoda, ali akbar**.** ***Loghat nameh***. Tehran. University of Tehran ,1998.

4-Doroudgaryan, farhad. ***Moqayeseye majnoun va leili abdi baik navidi with leili va majnoun nezami.*** Tehran. Journal of pazhouheshe zaban va adabyate farsi,p,p. 31-52, 2009.

5-Hassanpoor, hiva. ***Nail va sabke hendi***. Isfahan. Journal of naqshe jahan spring p.p 88-99 vol 23,2012.

6-Heyrat sajjadi, abdolhamid. ***Shaerane korde parsigu***. Tehran. Ehsan press, 1996.

7-Modarresi, fatemeh. ***Farhange towsifiye naqde adabi***. Tehran. Pazhouheshgah oloume ensani va motaleat farhangi press ,2011.

8-Nezami. ***Leili va majnoun***. Tehran. Qatre press ,2010.

9-Parsa, sayed ahmad. ***Tasirpaziri shaerane korde iran va araq az hafez shirazi***. Tehran, moaseseye talif, tarjome va nashre asare honari matn ,2009.

10-Rezai ardani, fazlollah. ***Naqde tahlili-tatbiqi manzoumeye khosrow va shirin va leili va majnoun nezami ganjavi***. Journal of pazhouheshname adab ghenai vol 12 p.p 87-112,2008.

11-Sharafkani, abdolrahman (hazhar). ***Robaiyate khayam be kordi***. Tehran. Soroush press ,1991.

12-Tolestoi, leon. Honar chist. ***Translated by kawe dehghan***. Tehran. Amir kabir press ,1985.

13-Zari (abdolkarim saeb***). Leili va majnoun***. Saghez. Mohammadi press ,2010.

14-Zarrin koub, abdolhossein. ***Naqde adabi***. Tehran. Amir kabir press ,1982.