The analysis and comparison of Nezami and Dehlavi's characterization through Dialogues between Leili and Majnoon

Mohammadreza Hasanijalilian *
Associate Professor of Persian Language and Literature, Lorestan University, Iran, m.jalilian@lu.ac.ir
Ali Heydari
Associate Professor of Persian Language and Literature, Lorestan University, Iran, aheidary1348@yahoo.com
Ali Noori
Assistant Professor of Persian Language and Literature, Lorestan University, Iran, nooria67@yahoo.com
Arefe Yosofian
P.hD student of Persian Language and Literature, Lorestan University, Iran, arefeyousefian@gmail.com

Abstract

Nezami is one of the greatest poets and writers who tried his best to employ different functions of the dialogue to characterize and express the emotions of the characters of his stories. The story of Khosrow and Shirin is a good example in this regard, but the cultural geography and sovereignty of the pure Love, has prevented transparent and direct dialogue between the lovers of the story in Leili and Majnoon story. To solve this problem, Nezami uses techniques such as monologues, dialogues between the main characters and minor characters, and letter writing. Amir Khosrow Dehlavi has imitated Nezami in this regard. The questions raised in this research are then regarding detecting the outstanding differentiating features of the characters of the two works and the differences of their ways of characterization. To answer the afore-mentioned questions, a descriptive-analytical method of research was employed to compare and contrast the indirect dialogues between the characters of the two works. The comparison and analysis of dialogues between the lovers of the two stories showed that the attitudes of the two authors towards this issue are different, which led to two different characterizations. The lovers of Nezami's story are loyal to the social norms and pure love. Leili talks less and eloquently and her talks show the face of a nomadic Lady. Majnoon, with all his insanity and love, enjoys most of the characteristics of a patriarchal society, with all the madness, but it seems that a century-long distance between the two poets and the influence of the Indian court has made the lovers' personality distant from the main story and more to the ordinary people of the contemporary era. The change of some of the events of the story is at the service of Dehlav's special views in this story.

Keywords: Nezami, Dehlavi, Leili and Majnoon, Dialogue, Characterization

* Corresponding author

فصل‌نامه متن شناسی ادب فارسی (علمی- پژوهشی)
معاونت پژوهش و فناوری دانشگاه اصفهان
سال پنجاه و چهارم، دوره جدید، سال دهم
شماره سوم (پیاپی ۳۹)، پاییز ۱۳۹۷، صص ۵۵- ۷۲
تاریخ وصول: ۱۳۹٦/۰٤/۱۷، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۱/۱۸

مقایسه و تحلیل شخصیت‌پردازی نظامی و دهلوی در گفتگوهای لیلی و مجنون

محمدرضا حسنی جلیلیان *- علی حیدری **- علی نوری*- عارفه یوسفیان******

چکیده

نظامی از کارکردهای مختلف گفتگو برای نشان‌دادن احساسات قهرمانان و شخصیت‌پردازی استفاده می‌کند؛ *خسرو و شیرین* نمونه ای موفق در این زمینه است. البته جغرافیای فرهنگی و چیرگی حب عذری، از گفتگوی مستقیم دلدادگان در داستان *لیلی و مجنون* جلوگیری می‌کند. نظامی برای جبران این مشکل، از شگردهایی مانند تک‌گویی و گفتگو با شخصیت‌های فرعی و نامه‌نگاری بهره می‌برد. امیرخسرو در این زمینه از نظامی تقلید کرده است. این پرسش مطرح است که مهم‌ترین جنبه‌های تفاوت در شخصیت‌های پدیدارشونده با این گفتگوها چیست و تفاوت شخصیت‌پردازی در دو اثر، برخاسته از چه عواملی است؟ در این پژوهش به روش توصیفی – تحلیلی گفتگوهای دلدادگان بررسی و مقایسه می‌شود. نتایج پژوهش نشان‌دهندهٔ تفاوت نگرش شاعران به داستان و به‌ویژه بی‌توجهی دهلوی به فضای اصلی قصه و درنتیجه تفاوت در شخصیت‌پردازی است. دلدادگان در اثر نظامی 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 همهٔ دیوانگی، بسیاری از ویژگی‌های جامعهٔ مردسالار را با خود دارد؛ اما گویا یک قرن فاصله میان دو شاعر و تأثیرپذیری از دربار هند موجب شده است شخصیت دلدادگان در اثر دهلوی، از فضای اصلی قصه فاصله بگیرد و بیشتر به مردم عادی معاصر او شباهت یابد. تغییر برخی حوادث نیز به سبب همین نگرش ویژهٔ دهلوی به داستان است.

واژه‌های کلیدی

نظامی، دهلوی، *لیلی و مجنون*، گفتگو، شخصیت‌پردازی

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه لرستان، ایران (نویسنده مسؤول) m.jalilian@lu.ac.ir

** دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه لرستان، ایران aheidary1348@yahoo.com

*** استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه لرستان، ایران nooria67@yahoo.com

****دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه لرستان، ایران arefeyousefian@gmail.com

Copyright © 2018, University of Isfahan. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/BY-NC-ND/4.0/), which permits others to download this work and share it with others as long as they credit it, but they cannot change it in any way or use it commercially.

مقدمه

بهره‌گیری از کارکردهای هنری در عنصر گفتگو ویژهٔ ادبیات داستانی مدرن است؛ البته بزرگان ادبیات ایران در ادب روایی سنتی، به نقش گفتگو و کارکردهای آن توجه داشته‌اند. در کنار مولوی و فردوسی، نظامی و به پیروی از او امیرخسرو دهلوی از سرآمدان این شیوه به شمار می‌آیند. ازاین‌رو در بیشتر پژوهش‌هایی که در تحلیل عناصر داستانی در منظومه‌های این دو شاعر صورت گرفته است، نقش و کارکرد گفتگو از جنبه‌های قوّت آن آثار به شمار می‌آید (ر.ک: ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۱: ۹۶).

یکی از کارکردهای مهم گفتگو، شخصیت‌پردازی است. منابع مختلفی به اهمیت و نقش گفتگو در داستان پرداخته‌اند. در این منابع افزون‌بر بیان کارکردهای مختلف گفتگو، شخصیت‌پردازی یکی از مهم‌ترین کارکردهای آن به شمار آمده است (ر.ک: قاضی‌مرادی، ۱۳۹۱: ۱۵۱؛ کادن، ۱۳۸۰: ۱۱۷؛ مکّی، ۱۳۷۱: ۱۳۸؛ میرصادقی، ۱۳۸۰: ٦١٤-٦١٢؛ یونسی، ۱۳۸٤: ۳۵۱؛ وستلند، ۱۳۷۱: ۱۲۵). البته کاربرد هنری گفتگو از هر نویسنده‌ای برنمی‌آید. ازاین‌رو منتقدان، گفتگونوشتن را کاری دشوار دانسته‌اند (آلوت، ۱۳٦۸: ۵۲۳).

اگر بیان عواطف و احساسات، یکی از مهم‌ترین کارکردهای گفتگو و مؤثر در شناخت شخصیت دانسته شود، گفتگوی دلدادگان در داستان‌های عاشقانه نسبت‌به گفتگوی شخصیت‌های دیگر اهمیت بیشتری دارد؛ زیرا عاطفی‌ترین و احساسی‌ترین بخش‌های داستان در همین گفتگوها آشکار می‌شود. ازاین‌رو بررسی گفتگوهای آثار این بزرگان ضروری است و این همان موضوعی است که پژوهندگان کم‌وبیش به آن پرداخته‌اند؛ اما داستان لیلی و مجنون شرایط ویژه‌ای دارد. فضای فرهنگی حاکم بر این داستان، فرصتی برای گفتگوی شخصیت‌های اصلی، به‌طور مستقیم، باقی نمی‌گذارد تا حوادث برپایهٔ آن پیش رود یا احساسات دلدادگان ضمن آن گفتگو بیان شود. ازاین‌رو نظامی و به پیروی از او دهلوی، برای جبران این مشکل از شگردهای متفاوتی استفاده کرده‌اند. در این پژوهش افزون‌بر بیان این شگردها، تلاش شده است تأثیر محیط اجتماعی شاعران و نگرش ویژهٔ آنان به داستان، در شخصیت‌پردازی قهرمانان اصلی بررسی شود.

پرسش‌های پژوهش

مهم‌ترین مسئله این است که تفاوت شخصیت‌هایی که از گفتگوهای لیلی و مجنون در دو اثر پدیدار می‌شود، برخاسته از چه عواملی است؟ دیدگاه هریک از هنرمندان به داستان و محیط اجتماعی آنان چه تأثیری بر آفرینش گفتگوها و شیوهٔ بیان و محتوای سخنان شخصیت‌ها داشته است؟

پیشینهٔ پژوهش

در موضوع گفتگوی دلدادگان، مقالهٔ «واپسین گفتگوی دلدادگان در منظومه‌های عاشقانهٔ فارسی» (حدادی، ۱۳۹۱)، تنها گفتگوهای پایانی دلدادگان را (با اشاره به گفتگوها) در شانزده اثر غنایی در ادب فارسی بررسی کرده است. در پایان‌نامه‌ای با عنوان «*گفتگو در خمسهٔ نظامی با تأکید بر مثنوی‌های خسرو و شیرین و لیلی و مجنون*» (محرمعلی دودانگه، ۱۳۸۹) به‌طورکلی انواع گفتگو و کارکرد آنها بررسی شده است. مقالهٔ «بررسی عناصر داستانی در خمسهٔ نظامی» (موحدی، ۱۳۸٦) به اندازهٔ یک بند به عنصر گفتگو اشاره کرده است.

دربارهٔ مقایسهٔ نظامی و امیرخسرو و تحلیل شخصیت‌های دو اثر، آثار ارزشمندی نوشته شده است. صدرا قائدعلی (۱۳۸۲) در مقالهٔ «تحلیل شخصیت و شخصیت‌پردازی نظامی در دو منظومهٔ *خسرو و شیرین* و *لیلی و مجنون*» به این موضوع پرداخته است. مقاله های «تحلیل روابط شخصیت‌ها در منظومهٔ *لیلی و مجنون*» اثر مریم درپر و محمدجعفر

یاحقی (۱۳۸۹)، «کنش‌ها و منش‌ها در *خسرو و شیرین* و *لیلی و مجنون*» از یدالله بهمنی مطلق (۱۳۸۷)، «بررسی روان‌شناختی سه منظومهٔ غنایی فارسی» از ابراهیم اقبالی و حسین قمرگیوی (۱۳۸۳) و پایان‌نامهٔ حسین گلی (۱۳۹۲) با عنوان «بررسی سیمای زن در مثنوی *لیلی و مجنون* نظامی» از پژوهش‌های دیگر در این زمینه است؛ البته نگارندگان در جستجوی کتابخانه‌ای، اثری با موضوع این پژوهش نیافتند.

روش و اهداف پژوهش

در این مقاله به روش توصیفی ـ تحلیلی، انواع گفتگوهای دلدادگان در دو اثر بررسی شد تا نقش دیدگاه شاعران به داستان و تأثیر محیط زندگی آنان در شخصیت‌پردازی دلدادگان مقایسه شود.

بحث و بررسی

حضور نویسنده در جای‌جای داستان و اظهار نظر او دربارهٔ شخصیت‌ها و محسوس‌بودن رد پای او در روایت، از ارزش داستان بسیار می‌کاهد. راویان هنرمند با استفاده از عنصر گفتگو این مشکل را می‌زدایند. با بهره‌جویی ماهرانه از ابزار گفتگو به شخصیت‌ها می‌توان فرصت داد «تا خود با صدا و به زبان خود سخن بگویند و کام و ناکام زوایای نهانی روحشان را بنمایانند و انگیزه‌های اعمال و گرایش‌های پنهان ذهنی‌شان را آشکار کنند» (احمدی، ۱۳۸۹: ۳۴۳-۳۴۲). توجه به همین کارکرد گفتگو موجب شده است تا میخائیل باختین بر آن باشد که آثار داستایوسکی برخلاف آثار تولستوی تک‌آوایی نیستند.

به‌طورکلی ادبیات داستانی سنتی در زبان فارسی، آثاری تک‌آوایی هستند. شاعران معمولاً در مقام دانای کل، به‌جای شخصیت‌ها سخن می‌گویند. در گفتگوها نیز کمتر احساس واقعی شخصیت را می‌توان درک کرد. پایگاه اجتماعی، حالت‌های روحی، دیدگاه‌ها و احساس گوینده، در جمله‌های گذاشته‌شده به زبان او پدیدار نیست. درحالی‌که «برای نوشتن گفتگو، نویسنده باید به گنجینهٔ لغات شخصیت‌ها، جایگاه اجتماعی آنان، روانشناسی، جغرافیا، زمان و... شخصیت‌های منظور دقت کند» (حنیف، ۱۳۷۹: ١٦٤). البته برخی از بزرگان ادب کهن فارسی کوشیده‌اند دیدگاه‌ها و احساسات قهرمانان داستان را تا حد درخور پذیرشی در گفتگوهای شخصیت های مختلف بگنجانند. نظامی در این میان از تواناترین‌هاست. این موضوع در *خسرو و شیرین* به‌خوبی آشکار است؛ اما در میان آثار او، *لیلی و مجنون* به دلایلی نسبت‌به آثار دیگر، تک‌صدایی‌تر است. به نظر می‌رسد جغرافیای فرهنگی حاکم بر داستان و نیز توجه به بایسته‌های عشق عذری از مهم‌ترین دلایل این موضوع باشد. طبیعی است که همین محدودیت برای امیرخسرو دهلوی نیز وجود داشته است. در این پژوهش منظومهٔ *لیلی و مجنون* برای بررسی و مقایسه انتخاب شد تا نخست روشن شود نظامی و امیرخسرو هریک چه شگردهایی به کار گرفته‌اند تا از تنگنای برخاسته از نداشتن گفتگوی مستقیم خارج شوند؛ دیگر اینکه روشن شود هریک از شاعران چه سخنانی بر زبان شخصیت‌های محدود در این داستان، با آغاز و انجام مشخص، گذاشته‌اند و نیز اینکه شخصیت‌هایی که از میان گفتگوهای لیلی و مجنون در هر اثر پدیدار می‌شوند، چقدر از جامعهٔ معاصر شاعران و نگاه آنان به داستان تأثیر گرفته‌اند؟

گمان نگارندگان آن است که شخصیت‌پردازی دهلوی از برداشت ویژهٔ او از مفهوم و مصداق عشق و دلدادگی در روزگار شاعر تأثیر پذیرفته است. اوضاع سیاسی اجتماعی، شخصیت فردی شاعر، مخاطبان شعر، سنت و میراث ادبی، عوامل مؤثر در تغییر و دگرگونی انواع شعر به شمار می‌رود (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۳۲). اشاره‌ای کوتاه به اوضاع سیاسی اجتماعی روزگار امیرخسرو و جایگاه و روابط او با حاکمان معاصر که مخاطبان اصلی سخن او بوده‌اند، بیانگر دلایل

اصل تفاوت نگاه او و نظامی به داستان و شخصیت‌های آن است.

امیرخسرو با شاهان روزگار خود بسیار صمیمی بود و این برخلاف نظامی است که حتی حاکمان در پیش او از شراب‌خواری پرهیز می‌کردند و شکوه زهد او را نگاه می‌داشتند. امیرخسرو به هفت تن از دو سلسلهٔ حکومتی خلجیان و تغلقیان خدمت کرد. در دورهٔ جلال‌الدین فیروزشاه جزو امیران درآمد و لقب امیر گرفت (یاری، ۱۳۹۵: ۱۳٤). پدر او نیز به سبب خدماتش به شمس‌الدین التتمش، به «سیف شمس» شهرت داشت (صفا، ۱۳۷۵، ج۳، بخش۲: ۷۷۳). خود او در دربار محمد بن تغلق بیشتر طرف مشورت بود. از دیگرسو حاکمان را مخاطب ویژهٔ خود می دانست و حتی بسیاری از منظومه‌های خود را سازگار با رخدادهای روزگارش می‌نوشت؛ چنانکه *قران السعدین* که به روش *مخزن‌الاسرار* نظامی است، بیان جنگ و صلح میان عزالدین کیقباد و پدرش بغراخان است. مثنوی‌های *مفتاح‌الفتوح*، *خزائن‌الفتوح*، *نه سپهر* و *تغلق‌نامه* نیز به مناسبت‌های تاریخی سروده شده‌اند؛ بنابراین امیرخسرو افزون‌بر تاریخ‌های منثور مانند *تاریخ علایی*، حوادث روزگار را مبنای آفرینش هنری قرار می‌داد. به بیان دیگر «تاریخ نزد وی، تاریخ معاصر است و نشان‌دادن توانایی ادبی و کسب شهرت و پاداش و به‌ویژه نزدیکی به دربار» (رزم‌آرا، ۱۳۸۳: ۲۵). آنچه به موضوع این مقاله بیشتر ارتباط دارد، منظومهٔ *دولرانی خضرخان* است که داستان عشق خضرخان، پسر علاءالدین محمد خلجی، به دیول‌ری، دختر راجهٔ گجرات را بیان می‌کند. نکتهٔ درخور توجه این است که خضرخان خود این ماجرا را برای امیرخسرو بیان کرده و از او خواسته است آن را به نظم درآورد.

شاید همین یک نکته برای شناخت روزگار امیرخسرو بسنده باشد؛ درباری که پادشاه از شرح کامرانی‌های خود با معشوق هیچ پروایی ندارد و راز عشق‌ورزی‌های خود را با دختری که اکنون همسر اوست، بی‌پرده با شاعری درباری در میان می‌نهد. همین موضوع امیرخسرو را بر آن می‌دارد که لیلی و شیرین را معشوق هایی مانند دیول‌ری و مجنون و خسرو را عاشقانی مانند خضرخان تصور کند. ازاین‌رو تأثیر روزگار امیرخسرو را در شخصیت‌پردازی لیلی و مجنون نمی‌توان نادیده گرفت. دگرگونی حوادث داستان، بی‌توجهی به شرایط حب عذری و شخصیت‌پردازی متفاوت با نظامی از نتایج این نوع دیدگاه است.

تفاوت ساختار و حوادث دو منظومه و تأثیر آن بر گفتگوی دلدادگان

نظامی، *لیلی و مجنون* را هشت سال بعد از سرودن *خسرو و شیرین* در سال ۵۸٤ هجری به نظم کشید و آن را به شروان‌شاه ابوالمظفر اخستان بن منوچهر تقدیم کرد (صفا،۱۳۷۲: ۸۰۳). هیچ تردیدی نیست که امیرخسرو دهلوی در سرودن خمسهٔ خود به‌طور کامل از نظامی پیروی کرده است؛ اما باید دانست که او «نه طرز خاصی اختراع کرده است و نه در لفظ و معنی از خطا مصون مانده است؛ لیکن بیانش قوی، طبیعی و استادانه است» (زرین کوب، ۱۳۸٦: ۲٦٦). نکته‌ای به این سخن می‌توان افزود و آن اینکه دهلوی، در آفرینش شگردهای جدید برای پیشبرد داستان و دگرگون‌کردن فضای چیره بر آن، با حذف یا افزودن رخدادها، توانا بوده است. گویا این کار برای فرار از تقلید کامل است؛ اما با دقت بیشتر می‌توان گفت برخی از این تغییرات آگاهانه و متناسب با شخصیت‌پردازی منظور او بوده است. مقایسهٔ حوادث دو روایت از داستان تا حدودی روشنگر این بحث خواهد بود.

برخی از رخدادها و شخصیت‌ها ویژهٔ اثر نظامی است و امیرخسرو آنها را بیان نکرده است؛ مانند: ۱) حضور شخصیتی با نام ابن‌سلام و کنش‌های او؛ ۲) بردن مجنون به کعبه؛ ۳) نجات‌دادن آهو از بند و رهاکردن آن به سبب شباهت با لیلی؛ ٤) راز و نیاز مجنون با کلاغ نامه‌بر و سرودن اشعاری در وصف او؛ ۵) راز و نیاز مجنون با ستارگان؛ ٦)

مرگ مادر مجنون و گریستن مجنون بر مزار مادر؛ ۷) گفتگوی مجنون با باد صبا؛ ۸) حضور مجنون بر سر گور لیلی و درد دل کردن و جان‌دادن در کنار مزار محبوب.

امیرخسرو افزون‌بر حذف این رخدادها، شخصیت‌ها و وقایعی را به روایت نظامی افزوده است؛ مانند: ۱) وجود حکیم طالع‌اندیش؛ ۲) قرارگرفتن مجنون در صف کشتگان جنگ نوفل با قبیلهٔ لیلی؛ ۳) ازدواج مجنون با خدیجه، دختر نوفل؛ ٤) همدمی مجنون با سگ کوی لیلی؛ ۵) خواب‌دیدن لیلی مجنون را و در ادامه ملاقات این دو عاشق دلداده؛ ٦) در منظومهٔ امیرخسرو نوفل رئیس قبیلهٔ مجنون است؛ اما نوفل در اثر نظامی، امیر باشکوهی است که برای شکار به صحرا آمده است؛ مجنون را می‌بیند و بر احوال او دل می‌سوزاند.

پیشینهٔ داستان لیلی و مجنون و فضایی که رخدادها در آن اتفاق افتاده است، برخلاف شیرین و خسرو، به‌گونه‌ای نیست که شاعر بتواند ملاقات‌های پی‌درپی میان دلدادگان ترتیب دهد و با ایجاد گفتگوهای متفاوت، حالات و احساسات آنان را بیان کند. ساختار داستان همان گونه که نظامی می‌گوید دهلیزی تنگ بوده که طبع شاعر در آن امکان جولان نداشته است. ازنظر او همین موضوع یکی از علت‌هایی است که با وجود شهرت بسیار داستان لیلی و مجنون، کسی به سرودن آن نپرداخت:

افزار سخن نشاط و ناز است — زین هر دو سخن بهانه‌ساز است
بر شیفتگی و بند و زنجیر — باشد سخن برهنه دلگیر
در مرحله‌ای که ره ندانم — پیداست که نکته چند رانم
نه باغ و نه بزم شهریاری — نه رود و نه می نه کامکاری
بر خشکی ریگ و سختی کوه — تا چند سخن رود در اندوه
باید سخن از نشاط سازی — تا بیت کند به قصه بازی
این بود کز ابتدای حالت — کس گرد نگشتش از ملالت
(نظامی، ۱۳۹۰: ۲۷)

در داستان لیلی و مجنون برخلاف خسرو شیرین امکان دیدار دلدادگان وجود ندارد؛ چه برسد به بزمی که آنان از سر مستی با هم سخن گویند. یکی در خانهٔ پدر اسیر است و دیگری سر به بیابان نهاده و با حیوانات وحشی انس گرفته است. شگرد نظامی برای چیرگی بر این مشکل، استفاده از تک‌گویی (مونولوگ) و واردکردن شخصیت‌های فرعی در داستان است. راز و نیاز با باد و باران و ستارگان و رهگذران، در اثر نظامی بیشتر از اثر دهلوی است. نظامی ساختاری را انتخاب می‌کند که تک‌گویی دلدادگان و گفتگوی آنان با واسطه‌ها و نیز راز و نیاز با خدا، کلاغ نامه‌بر، ستارگان، آهو، باد صبا، زاغ، زهره و مشتری و... زمینه‌ای برای بیان عواطف دلدادگان و همچنین پیشبرد داستان باشد. این همان بخش‌هایی است که امیرخسرو آنها را از روایت خود حذف کرده است.

فاصله و تفاوت روزگار دو شاعر و نیز محیطی که امیرخسرو در آن می‌زیست به او اجازه می‌دهد با حذف بخش‌هایی از روایت نظامی و افزودن رخدادهایی به آن، هم تا حدی اثر خود را از تقلید کامل نجات دهد و هم فضایی تازه بر داستان و گفتگوهای آن بگشاید. امیرخسرو می‌کوشد با تغییر حوادث داستان و نزدیک‌ترکردن آن به فضای فرهنگی روزگارش، مشکل نبودن دیدار و گفتگوی دلدادگان را بزداید. شخصیت‌ها در این مسیر رنگ و بوی مردم روزگار دهلوی را می‌گیرند؛ اما نظامی به جغرافیای فرهنگی داستان پایبند است و از شگرد گفتگوی غیرمستقیم برای

زدودن این مشکل استفاده می‌کند. امیرخسرو برخلاف نظامی می‌کوشد با حذف آن فضا، داستان را به فرهنگ روزگار خود نزدیک‌تر کند. او دلدادگان را در سخن‌گفتن گستاخ‌تر به تصویر می‌کشد و حتی گفتگویی مستقیم میان دلدادگان ترتیب می‌دهد. همچنین درون‌مایهٔ کلام در این گفتگوها، لیلی و مجنون را افرادی شبیه به مردم معاصر امیرخسرو نشان می‌دهد؛ موضوعی که در ادامه بررسی می‌شود.

عشق عذری و گفتگوهای دلدادگان

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

همهٔ ارکانی که پژوهشگران برای عشق عذری برشمرده‌اند (ن.ک: ضیف، ۱۹۹۹: ۲۷-۱۹)، در روایت نظامی دیده می‌شود؛ بنابراین افزون‌بر موانع خارجی و ساختار فرهنگی جامعه، عشق پاک و پایبندی دلدادگان به آن، راه ارتباط مستقیم دلدادگان را بسته یا بسیار محدود می‌کند. شخصیت‌های اثر نظامی، برخلاف دهلوی، به شرایط این شیوهٔ عشق‌ورزی کاملاً پایبندند. دلدادگان در اثر او حتی اگر موانع اجتماعی هم نباشد، به خود اجازه نمی‌دهند عشق پاکشان با وسوسهٔ نفس آلوده شود. شوق دیدار، هر دو عاشق را تا مرز ملاقات می‌کشاند؛ اما لیلی روبه‌روشدن با مجنون را با عفت عشق ناسازگار می‌داند. ازاین‌رو نظامی ناچار برای پیشبرد داستان و بیان احساسات قهرمانان، از شگردهایی مانند نامه‌نگاری، غزل‌سرایی، گفتگو با ارسال پیغام، درد دل با شخصیت‌های فرعی یا سخن‌گفتن با عناصر طبیعت استفاده کرده است.

بنابراین می توان نتیجه گرفت تفاوت شگردهایی که هریک از این دو هنرمند برای زدودن محدودیت گفتگوی مستقیم در داستان لیلی و مجنون به کار گرفته‌اند، برخاسته از نگرش آنان به داستان و شخصیت‌های آن است. البته در هر دو اثر گفتگوهایی نیز دیده می‌شود. برداشت هریک از هنرمندان از شخصیت‌های اصلی، در گفتگوهایی که به آنان نسبت داده‌اند به‌روشنی آشکار است.

انواع گفتگوی دلدادگان و درونمایهٔ آن

گفته شد برپایهٔ ساختار عشق عذری موانعی در راه وصال دلدادگان و دیدار و گفتگوی آنان ایجاد می‌شود. در ساختار این دو منظومه نیز مانعی دیده می‌شود که می توان آن را گره‌افکنی (Complicating) داستان دانست و آن، زشتی آشکارشدن عشق‌ورزی در قبیله است. قیس و لیلی در مکتب‌خانه دلباختهٔ یکدیگر می‌شوند؛ هم‌زمان با آشکارشدن این دلدادگی، افزون‌بر جلوگیری از دیدار آنان، لیلی از رفتن به مکتب بازداشته می‌شود.

نظامی به این فضاسازی پایبند است و برای بیان احساس هریک از دلدادگان یا پیشبرد داستان با گفتگو، از شگردهای دیگری غیر از گفتگوی مستقیم استفاده می‌کند. تک‌گویی، سخن‌گفتن با خیال معشوق، غزل‌سرایی، گفتگو با

مظاهر طبیعت، گفتگو با شخصیت‌های فرعی و نامه‌نگاری از مهم‌ترین این شگردهاست. دهلوی از این شگردها کم‌وبیش تقلید کرده؛ اما گفتگوی مستقیم را نیز به داستان افزوده است؛ بنابراین گفتگوی دلدادگان در این دو منظومه در چهار گروه قرار می‌گیرد: گفتگوی مستقیم، تک‌گویی (گفتگو با خیال محبوب)، گفتگوی با واسطه (پیک و قاصد) و نامه‌نگاری. باید بررسی شود که در هر اثر، شخصیت‌های پدیدارشده از میان این گفتگوها چه ویژگی‌هایی دارند؟ درونمایهٔ گفتگوهای آنان چیست؟ و تأثیر محیط اجتماعی شاعران بر شخصت‌پردازی قهرمانان اصلی چگونه است؟

گفتگوی مستقیم

در اثر نظامی گفتگوی مستقیم میان دلدادگان دیده نمی‌شود. تنها در بخشی از داستان، لیلی از پیری برای دیدار و گفتگو با مجنون کمک می گیرد و این دو در باغی می‌روند؛ اما لیلی پشیمان می‌شود و نزدیک‌شدن را شایستهٔ عفت عشق نمی‌داند؛ به همین سبب به شنیدن غزل‌خوانی مجنون بسنده می‌کند. این بخش، گفتگویی دوسویه نیست؛ اما گویی مجنون آگاه است که معشوق در همان نزدیکی به سخن او گوش می‌دهد؛ بنابراین درد دل خود را در اشعاری به شیوهٔ آواز به آگاهی محبوب می‌رساند. محتوای سخنان مجنون، بی‌قراری و پریشانی است. البته گاهی در جمله‌های مجنون آرزوهای جسمانی نیز دیده می‌شود:

مهتاب شبی چو روز روشن — تنها من و تو میان گلشن
من با تو نشسته گوش در گوش — با من تو کشیده نوش در نوش
در بر کشمت چو رود در چنگ — پنهان کنمت چو لعل در سنگ
(نظامی، ۱۳۹۰: ۲۱۷)

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

در خود غلطم که من چه نامم — معشوقم و عاشقم، کدامم؟
(نظامی، ۱۳۹۰: ۱۵۷)

از سخنان مجنونِ نظامی، گاهی کلام و اعمال عارفان را می‌توان دریافت؛ برای مثال در جایی وجود خود در کنار وجود محبوب را اضافی می‌داند. به همین سبب وقتی نام خود و معشوق را در کنار هم می‌بیند، نام معشوق را پاک می‌کند و در پاسخ این پرسش که چرا نام خود را پاک نکردی، چنین می‌گوید:

گفتا که به پیش من نه نیکوست — کاین دل‌شده مغز باشد او پوست
من به که نقاب دوست باشم — یا بر سر مغز پوست باشم
(همان: ۱۶۷)

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

از بـــــوس و کنـــــار دل بیاســـــود جـــز مصـــلحتی دگـــر همـــه بـــود

(همان: ۲۱۲)

بنابراین اگر تغزل ٦٣ بیتی از مجنونِ نظامی (نظامی، ۱۳۹۰: ۲۱۳–۲۱۸)، نوعی گفتگوی مستقیم به شمار آید، دهلـوی تنها ۹ بیت، آن هم از زبان لیلی سخن گفته است. گویا نظامی به دلدادگان (مجنون) بیشتر امکان سخن‌گفتن داده است و با وجود این، شخصیت‌های اثر او همچنان به عشق عذری پایبند مانده‌اند.

علاقهٔ دهلوی به توصیف مجالس عشرت موجب شده است شخصیت‌ها از بایسته‌های عشق عذری خـارج شـوند و مانند دلدادگان روزگار امیرخسرو به نظر رسند. همچنین درحالی‌که دلدادگان یک شبانه‌روز در کنار هم هستند و درد دل می‌کنند، تنها ۹ بیت (از زبان لیلی) گفتگوی مستقیم گزارش شده است. از دیگرسو به نظر می‌رسد اینکه نظـامی لیلـی را از سخن‌گفتن دور داشته است و به مجنون اجازهٔ سخنوری می‌دهد، با فضای اصلی قصه سـازگارتر اسـت. او حتـی بـه عشاق اجازه نمی‌دهد همدیگر را از راه دور ببینند؛ زیرا در پی آن است که پاکی عشق را حفظ کند؛ ازاین‌رو لیلیِ نظـامی هرچند مشتاق دیدار است، خود را از چشم مجنون پنهان می کند. دهلوی پردهٔ شرم را از میـان برداشـته و ایـن دو را در کنار هم تصویر کرده است؛ بنابراین شخصیتی که از لیلی دهلوی در نظر ترسیم می‌شود، بیشتر یادآور «دولرانی»، معشوق خضرخان (حاکم معاصر و همنشین دهلوی) است.

تک‌گویی‌های دلدادگان

گفتگو ممکن است میان دو شخصیت یا بیشتر انجام شود و یا تنها در ذهـن یـک شخصـیت تحقـق یابـد کـه بـه آن تک‌گویی یا مونولوگ می‌گویند (میرصادقی، ١٣٦٤: ٣٣٦). مونولوگ برآمده از دو واژهٔ یونانی «Mono» به معنی «تنهـا» و «Logos» به معنای «سخن» است و درمجموع به معنی «با خـود سـخن‌گفـتن» (فلکـی، ۱۳۸۲: ٤٢) بـه کـار مـی‌رود. در تعریف تک‌گویی گفته‌اند: «گفتار یک‌نفره‌ای است که می‌تواند بدون مخاطب یا بـا مخاطـب باشـد» (میرصـادقی، ۱۳۸۵: ۱۰۱). به عبارتی تک‌گویی، گفتار خاموش یا بازگویی ذهن است؛ به این معنی که فکر یـا خودگویـهٔ شخصـیت داسـتان بیان می‌شود. در این شیوه از روایت، شخصیت داستان به تجربه‌ها و احساسـات و عواطـف خـود مـی‌اندیشـد (فلکـی، ۱۳۸۲: ٤٢). تک‌گویی به سه دسته تک‌گویی درونی، حدیث نفس و تک‌گـویی نمایشـی تقسـیم مـی‌شـود (میرصـادقی، ۱۳۸۸: ۷۹؛ ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۲۵۸).

حدیث نفس یکی از انواع تک‌گویی و شگردی است که شخصیت، افکار و احسـاس خـود را بـه زبـان مـی‌آورد تـا خواننده از نیت‌ها و اهداف او باخبر شود و این‌گونه، اطلاعاتی دربارهٔ شخصیت داستان به خواننده داده می‌شود. «تفاوت حدیث نفس با تک‌گویی درونی آن است که در حدیث نفس، شخصیت مثل این است که با صدای بلنـد فکـرش را بـه زبان می‌آورد؛ درحالی‌که در تک‌گویی درونی، گفته‌ها در ذهن او می‌گذرد» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۹٤). یکی از ویژگی‌هـای برجستهٔ حدیث نفس، حضورنداشتن مخاطب است؛ «در حدیث نفس، شخصـیت از وجـود و حضـور دیگـران غافـل و بی‌خبر است و متوجه نیست که دیگران به او گوش می‌دهند» (همان: ۹۵).

بیشترین تک‌گویی‌های دلدادگان در دو اثر پژوهش‌شده، از نوع «حدیث نفـس» و بـه شـیوهٔ تغـزل اسـت. در هـر دو منظومهٔ نظامی و امیرخسرو، مجنون و لیلی در تنهایی، از غم دل سخن می‌گویند؛ آسوده از اینکه دیگران بـه سـخن آنـان گوش می‌دهند.

لیلی چو بریده شد ز مجنون — می‌ریخت ز دیده درّ مکنون
مجنون چو ندید روی لیلی — از هر مژه‌ای گشاد سیلی
می‌گشت به گرد کوی و بازار — در دیده سرشک و در دل آزار
می‌گفت سرودهای کاری — می‌خواند چو عاشقان به‌زاری
او می‌شد و می‌زدند هرکس — مجنون مجنون ز پیش و از پس
کوشید که راز دل بپوشد — با آتش دل که باز کوشد؟
(نظامی، ۱۳۹۰: ٦٤)

این شگرد، نبودن گفتگوی مستقیم را تا حدی چاره کرده است. دلدادگان که در دنیای خود غرق و از حضور خلق بی‌خبرند، در عالم خیال و به شیوهٔ تغزل، با معشوق درد دل می‌کنند و سخنان آنان دهان‌به‌دهان می‌چرخد و سرانجام به گوش محبوب می‌رسد؛ چنانکه نظامی دربارهٔ مجنون می‌گوید:

هر بیت که آمد از زبانش — بر یاد گرفت این و آنش
او فارغ از آنکه آدمی هست — یا بر حرفش کسی نهد دست
(همان: ٧٤)

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

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

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

ناکرده سخن هنوز پرواز — کز رهگذری برآمد آواز
شخصی غزلی چو درّ مکنون — می‌خواند ز گفته‌های مجنون...
(همان: ۹۹)

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

پیدا شغبی چو باد می‌کرد — پنهان جگری چو خاک می‌خورد
از بس که به سایه راز می‌گفت — همسایهٔ او به شب نمی‌خفت
(همان: ٩٤)

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

مجنونِ امیرخسرو نیز در آن «فراق خون‌ریز»، «غزل جراحت انگیز» می‌سراید (دهلوی، ۱۳٦۲: ۱۷۲). چنانکه در

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

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

(نظامی، ۱۳۹۰: ۹۱)

جمله‌های ساده اما تأثیرگذار مجنون افزون‌بر نشان‌دادن درماندگی عاشق و معشوق، بیانگر اشتیاق آنان است. این سخنان، کوتاه است؛ اما لیلی و مجنون در اثر دهلوی بسیار سخن می‌گویند و تنها موضوعی که از آن سخنان دریافت می‌شود، میل هر دو به‌ویژه لیلی به وصال است.

نکتهٔ مهم دیگر اینکه خطاب مستقیم در اثر نظامی بیشتر است؛ به‌گونه‌ای‌که اگر ابیات قبل و بعد در نظر گرفته نشود، گویی گفتگویی مستقیم میان دو دلداده روی داده است. نظامی در میان یکی از تک‌گویی‌های مجنون، خطاب مستقیم به لیلی را تا چهل بیت ادامه می‌دهد (همان: ٧٤– ٧٨):

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

(همان: ۷۵)

نظامی سخن‌گفتن مجنون با خیال لیلی را در دو نوبت دیگر نیز، یک‌بار ۲۵ بیت (همان: ۱۳۳–۱۳۵) و در جایی دیگر ۵۳ بیت (همان: ١٤٦–١٤٩)، ادامه می‌دهد. در این ابیات نیز بیشتر ابیات، خطاب مستقیم است. در اثر دهلوی یک‌بار ۲۳ بیت (دهلوی، ١٣٦٢: ١٨٣–١٨٤) و بار دیگر ۷۳ بیت (همان: ٢١٨–٢٢١) به تک‌گویی مجنون اختصاص داده شده است. حدیث نفس لیلی در اثر نظامی تنها در شش بیت بیان شده است (نظامی، ۱۳۹۰: ۹۹)؛ اما در اثر امیرخسرو تا حدود ۷۲ بیت (دهلوی، ١٣٦٢: ٢١٥–٢١٧) ادامه می‌یابد. درمجموع در اثر نظامی از حدود ١٤٦ بیت تک‌گویی، بهرهٔ مجنون ١٤٠ بیت و بهرهٔ لیلی تنها شش بیت است؛ اما در اثر امیرخسرو، از حدود ١٦٨ بیت حدیث نفس، بهرهٔ مجنون ٩٦ بیت و بهرهٔ لیلی ۷۲ بیت است.

شمار تک‌گویی‌های لیلی و مجنون در دو منظومه و بهرهٔ هریک از دلدادگان			
تک‌گویی	کل ابیات	سهم مجنون	سهم لیلی
نظامی	١٤٦ بیت	١٤٠ بیت	٦ بیت
دهلوی	١٦٨ بیت	٩٦ بیت	۷۲ بیت

باتوجه‌به جدول بالا می‌توان گفت در اثر دهلوی افزون‌بر اینکه برای هر دو دلداده امکان تک‌گویی بیشتر فراهم شده، به‌طور معناداری به لیلی فرصت سخن‌گفتن و بیان احساسات بیشتری داده شده است؛ البته فضای فکری شاعران در این باره مؤثر است. نظامی بیشتر در بند جغرافیا و فرهنگی است که داستان در آن رخ می‌دهد؛ اما امیرخسرو کمتر به فضای اصلی داستان توجه دارد و بیشتر، از فضای فرهنگی حاکم بر روزگار خود تأثیر پذیرفته و شخصیت‌های متفاوتی آفریده است. این موضوع شاید برخاسته از آن است که امیرخسرو در درباری می‌زیست که امیر آن از توصیف عیش‌رانی با معشوق خود پروایی نداشت؛ حتی خضرخان خود گزارشگر روابط با معشوق برای امیرخسرو است؛ بنابراین او بیشتر به این علاقه دارد که با ایجاد هیجان در داستان، خواننده را با خود همراه کند و به همین سبب شخصیت‌ها را مانند عاشقان و معشوقان در زمان معاصر خود تصور و توصیف کرده است. ازاین‌رو لیلی در منظومهٔ او بیش از مجنون سخن می‌گوید و اشتیاقش را آشکار می‌کند.

گفتگو با شخصیت‌های فرعی

گفتگوی قهرمانان با اطرافیان افزون‌بر پیشبرد حوادث داستان، زمینه‌ای برای شخصیت‌پردازی فراهم می‌کند. در داستان لیلی و مجنون گفتگوی مستقیم دلدادگان ممکن نیست و به همین سبب نظامی از گفتگوهای شخصیت‌های فرعی بسیار بهره برده و این‌گونه، نوعی گفتگوی غیرمستقیم میان عاشق و معشوق ترتیب داده است. البته در اثر دهلوی احساسات و عواطف قهرمانان از میان این گفتگوها بسیار کم آشکار شده است.

در اثر نظامی، مجنون با خویشان به بحث و ستیز می‌نشیند؛ در کعبه با حضرت حق راز و نیاز می‌کند؛ در دو نوبت با نوفل بحث و گفتگو و اعتراض می‌کند. نظامی همچنین میان مجنون و افرادی مانند نامه‌رسان لیلی، سلیم عامری و شاعری به نام سلام بغدادی گفتگوهایی ترتیب می‌دهد. همچنین در اثر نظامی گاهی مخاطبان مجنون حیوانات یا عناصر طبیعت هستند؛ البته در این گفتگوها مخاطب واقعی محبوب است؛ برای مثال در ابیات زیر خطاب مجنون با لیلی است هرچند در ظاهر با زاغ سخن می‌گوید:

روزی که رسی به نزد یارم — گو بی تو ز دست رفت کارم
دریاب که گر تو درنیابی — ناچیز شوم در این خرابی
گفتی که مترس دستگیرم — ترسم که در این هوس بمیرم
(نظامی، ۱۳۹۰: ۱۳۰)

گفتگوی او با باد نیز همین ویژگی را دارد (همان: ۱۳۳). این درد دل حدود ۲۵ بیت ادامه می‌یابد. در جایی دیگر وقتی مجنون از ازدواج لیلی با ابن‌سلام باخبر می‌شود، به زبان باد از او گله می‌کند و نظامی این گله‌گزاری را بیش از ۵۰ بیت ادامه می‌دهد (همان: ١٤٦-١٤٩). شاعر در میان این گفتگوهای غیرمستقیم فرصت می‌یابد احساسات و عواطف و شخصیت مجنون را به‌خوبی نشان دهد.

نظامی میان لیلی و برخی از شخصیت‌های فرعی نیز گفتگوهایی ترتیب داده است (همان)؛ برای مثال لیلی با فردی سخن می‌گوید که نامهٔ او را به مجنون می‌رساند. شاعر افزون‌بر احساس حزن‌آلود لیلی، از محدودیت‌های زن‌بودن نیز سخن می‌گوید:

او گرچه نشانه‌گاه درد است — آخر نه چو من زن است مرد است
چون من به شکنجه در نکاهد — آنجا قدمش رود که خواهد

نـــه دل کـــه بـــه شـــوی برســـتیزم　　نـــه زهـــره کـــه از پـــدر گریـــزم
(همان: ١٨٤)

همچنین نظامی، میان لیلی و پیری که از احوال مجنون خبر دارد، گفتگویی ترتیب می‌دهد و در آنجا قیدوبندهای اجتماعی لیلی را به‌خوبی بیان می‌کند (همان: ۲۱۰). یکی دیگر از مخاطبان لیلی، مادر اوست. او بارها با مادر درد دل می‌کند. آخرین بار نیز وصیت‌نامهٔ لیلی است که در آن زمینه‌ای برای گفتگو با محبوب فراهم می‌شود تا آخرین درد دل‌ها را با پیغام بیان کند:

گـــو لیلـــی از ایـــن ســـرای دلگیـــر　　آن لحظـــه کـــه مـــی‌بریـــد زنجیـــر
در مهـــر تـــو تـــن بـــه خـــاک مـــی‌داد　　بـــر یـــاد تـــو جـــان پـــاک مـــی‌داد
(همان: ۲۱۵)

لیلی‌ای که از میان این گفتگوها پدیدار می‌شود، همچنان به پاکی و البته به شرایط محیط و قبیله پایبند است؛ کمتر سخن می‌گوید و سخنش سنجیده، باوقار و مناسب بانویی بانژاد و قبیله‌نشین و البته عاشق است.

گفتگوهای دلدادگان و شخصیت های فرعی در اثر دهلوی، بیشتر به پیشبرد حوادث داستان کمک می کند. البته از میان آنها نگرش دهلوی به داستان و شخصیت های اصلی را نیز می‌توان دریافت. احوال مجنون دهلوی از پاسخ های او به نصیحت‌های پدر و مادر (ن.ک: دهلوی، ١٣٦٢: ١٧١-١٧٦؛ همان: ١٨٧-١٨٩)، گفتگوی او با نوفل و درخواست ترک دشمنی (همان: ۱۸۲)، بحث و اعتراضش با آن که مانع شده بود زاغ چشم او را درآورد (همان: ۱۸۳) و حتی در درد دل او با سگ گذرنده از درگاه لیلی (همان: ۲۰۵-۲۰۷) دریافته می‌شود. فضای حاکم بر این سخنان، نشان‌دهندهٔ شخصیتی هیجانی است.

لیلی دهلوی در این قسمت نیز بیش از لیلی نظامی فرصت سخن‌گفتن می‌یابد؛ او در خواب با مجنون گفتگو می‌کند (همان: ۲۱۱-۲۱۲)؛ با کسی سخن می گوید که به سبب آزمودن او شایعهٔ مرگ مجنون را مطرح کرده بود (همان: ٢٢٤)؛ هنگام وصیت به مادر به‌طور غیرمستقیم با محبوب درد دل می‌کند (همان: ۲۲۷-۲۲۸)؛ با فردی گفتگو می‌کند که مجنون را در بیابان و در حال مرگ دیده و مانع از کوری او شده بود؛ با دوستانی هم‌سخن می‌شود که برای آوردن مجنون از صحرا تلاش کردند (همان: ۱۹۹-۲۰۱). افزون‌بر این پس از دیدار با مجنون و گفتگوی مستقیم با او، دهلوی بیش از ٦٠ بیت به لیلی اجازه می‌دهد تا غیرمستقیم با محبوب سخن گوید (در غزل‌سرایی لیلی خطاب به خیال محبوب).

بنابراین واسطه‌های گفتگوی غیرمستقیم در اثر نظامی به دو گروه انسانی و غیرانسانی تقسیم می‌شود. در گروه نخست، افرادی مانند پدر، مادر، نوفل، شاعر، صیاد، پیرزن، افراد ناشناس و... قرار می‌گیرند و در گروه دوم، باد، زاغ، آهو، سگ درگاه لیلی و... .

نتیجه آنکه گفتگوهای غیرمستقیم در هر دو اثر بسیار است؛ اما تعداد ابیاتی که دهلوی به این موضوع اختصاص داده، بیشتر از نظامی است. همچنین لیلی دهلوی بیش از لیلی نظامی توانسته است احوال و احساسات خود را بیان کند و بیشتر با بیگانگان سخن گفته است؛ البته این موضوع با عشق عذری و لزوم پنهان‌ماندن آن و رسم‌های قبیله و درنتیجه فضای حاکم، ناسازگار است و با فضای اجتماعی در بارگاه هند سازگارتر است. گفتنی است واسطه‌هایی که نظامی برای گفتگوهای غیرمستقیم دلدادگان انتخاب می‌کند بیشتر حیوانات و عناصر طبیعت‌اند. این موضوع با فضای اجتماعی حاکم بر محل رخداد داستان و نیز با حب عذری سازگارتر است.

نامه‌نگاری

گفتگوی دلدادگان با نامه‌نگاری پیش از نظامی نیز وجود داشته است. «ده‌نامه»ها از پراهمیت‌ترین انواع این گفتگوهاست. این نوع ادبی، شامل ده نامهٔ منظوم از عاشق و معشوق بوده است. «ازنظر محتوایی نیز این نوع ادبی فقط از مقولهٔ تغزل و تغنّی و به منظور بیان احساس و عواطف ابرازشده از جانب عاشق و متقابلاً ناز و استغنای معشوق و خلاصه گونه‌ای محاورهٔ عاشقانه است» (خان‌محمدی، ۱۳۷۸: ۱۷). سرچشمهٔ ده‌نامه در منظومهٔ *ویس و رامین* فخرالدین اسعد گرگانی دانسته شده است؛ همچنین برخی گمان برده‌اند که بازماندهٔ شیوه‌ای از عهد اشکانیان است (عیوضی، ١٣٥٤: ٥٧). نظامی در *خسرو و شیرین* از زبان نکیسا و باربد، گفت‌وشنودی شفاهی میان خسرو و شیرین ترتیب می‌دهد که به شیوهٔ ده‌نامه‌ها بی‌شباهت نیست.

در داستان *لیلی و مجنون* گفتگوی مستقیم دلدادگان ممکن نبوده و به همین سبب نظامی نامه‌نگاری را ابزار مناسبی برای بیان عواطف دلدادگان تشخیص داده است. پژوهشگران اهمیت و کارایی نامه های منظومهٔ *لیلی و مجنون* را ستوده و نامه‌ها را «شاهکاری از ظرافت فکر و دقت در حالات عشق و روحیات عشاق» و نشانهٔ «عمق نظر و تیزبینی و دردآشنایی و رازدانی» نظامی دانسته‌اند (ستاری، ١٣٦٦: ١٤١). دهلوی نیز به پیروی از نظامی، نامه‌نگاری را برای گفتگوی غیرمستقیم دلدادگان استفاده کرده است؛ اما شخصیت‌هایی که در پشت این گفتگوها پدیدار شده‌اند، از نگاه متفاوت هنرمندان به داستان تأثیر پذیرفته‌اند.

البته در هر چهار نامهٔ موجود در دو اثر، بخش‌های یکسانی وجود دارد که نشان‌دهندهٔ ویژگی نامه‌نگاری آن روزگار است؛ مثلاً نامه‌ها با نام و ستایش خداوند آغاز می‌شوند؛ فرستنده و گیرندهٔ نامه معرفی می‌شود و... . همهٔ این بخش‌ها ازنظر بیان عواطف و شخصیت قهرمانان یکسان نیستند. درونمایهٔ برخی از این بخش‌ها بیشتر هنرنمایی شاعرانهٔ نظامی و دهلوی برای نشان‌دادن قدرت قلم است و به احساسات عاشقانهٔ دلدادگان ارتباطی ندارد؛ اما در لابه‌لای بسیاری از بخش‌های دیگر، عواطف، احساسات و شخصیت قهرمانان دریافتنی است؛ برای مثال ذکر فرستنده و گیرندهٔ نامه (مانند عنوان نامه‌های اداری امروز) بخشی از نامه‌ها در گذشته بوده است؛ اما حالات و احساسات دلدادگان از لابه‌لای جمله‌های این بخش پدیدار است. کلمات و تعبیراتی که از زبان دلدادگان شنیده می‌شود، نشان‌دهندهٔ نگاه شاعران به شخصیت آنهاست. نظامی از زبان لیلی، نامه را این‌گونه آغاز می‌کند:

کاین نامه که هست چون پرندی از غم‌زده‌ای به دردمندی
یعنی ز من حصاربسته نزدیک تو ای قفس‌شکسته
(نظامی، ۱۳۹۰: ۱۸۷)

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

دهلوی از زبان لیلی این‌گونه سروده است:

کین نامه که هست چون نگاری از دلشده‌ای به بی‌قراری
یعنی ز من ستم‌رسیده نزدیک تو ای رسن‌بریده
(دهلوی، ۱۳٦۲: ۱۹۲)

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

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

مرگ پدر تو چون شنیدم — بر مردهٔ تن کفن دریدم
کردم به تپانچه روی را خرد — پنداشتم آن پدر مرا مرد
در دیده چو گل کشیده‌ام میل — جامه زده چون بنفشه در نیل
با تو ز موافقی و یاری — کردم همه شرط سوگواری
جز آمدنی که نامد از دست — هر شرط که باید آن همه هست

(نظامی، ۱۳۹۰: ۱۸۹)

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

اینم نه گمان که یار دلسوز — شب‌ها به وصال می‌کند روز
در کوی دگر همی‌زند گام — با یار دگر همی‌کشد جام
گر یار نو آمدت در آغوش — از یار کهن مکن فراموش
بیگانه مشو چنین به یک‌بار — آخر حق صحبتی نگه‌دار

(دهلوی، ۱۳۶۲: ۱۹۴)

این نکته خود نشان‌دهندهٔ نوع نگاه شاعران به داستان و شخصیت‌های آن است. دهلوی بیشتر می‌کوشد فضایی شاعرانه و احساساتی بیافریند و غیرت عاشق و معشوق را آشکار کند. ازاین‌رو معشوق پرداختهٔ او از وقار اثر نظامی به دور است.

لحن دلدادگان نیز بیانگر شخصیت آنان است. مجنون نظامی زبانی تند و تیز و بی‌پروا دارد. لیلی را به بی‌وفایی متهم و او را تهدید می‌کند. گویی نظامی فردی عاشق و مجنون و البته متأثر از تعصب روزگار گذشته، پیش چشم داشته است:

گر بنوازی بهارت آرم — ور زخم زنی غبارت آرم
لطف است به‌جای خاک درخورد — کز لطف گل آید، از جفا گرد
در پای توام به سرفشانی — همسر مکنم به سرگرانی
چون برخیزد طریق آزرم — گردد همه شرمناک بی‌شرم
هستم به غلامی تو مشهور — خصمم کنی ار کنی ز خود دور

(نظامی، ۱۳۹۰: ۱۹۳-۱۹۲)

گویا همین گستاخی از مجنون نظامی موجب شده است برخی تصور کنند «مجنون شخصیت نامطمئن و متزلزلی دارد» (سعیدی سیرجانی، ۱۳۸۵: ۳۰) و یا شخصیت مجنون را از دیدگاه روانشناسی حتی تا مرحلهٔ گرفتاری به مازوخیسم تحقیر کنند (ستاری، ۱۳۶۶: ۱۹۲)؛ اما این موضوع ممکن است برخاسته از قدرتی باشد که نظامی برای

مردان روزگار خود در نظر داشته است؛ اما مجنون ساختهٔ دهلوی، یکسره خوار و زار و خودکمتربین است. این موضوع برخاسته از توجه بسیار دهلوی به سنت عشق است که باید عشاق را در مقابل معشوق، زار و نزار و حقیر نشان دهد.

بـر مـن چـه کشـی بـه خشـم شمشـیر مـن خـود شـده‌ام ز جـان خـود سـیر
بـی‌قیمـت و قـدر و خـوار و کاهـان چـون مرکـب کـور پادشـاهان
امـروز کـه مـن بـدین خراشـم تـو نیـز مـزن بـه دور باشـم
(دهلوی، ۱۳۶۲: ۱۹۷)

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

لیلی در اثر امیرخسرو، رام‌تر است؛ اما این موضوع گویا برخاسته از باور او دربارهٔ جایگاه فرودین خود است. او چندان مخالفت نمی‌کند و در برابر محبوب زبانی تند و بی‌پروا ندارد. همهٔ طعنه و گوشه‌کنایه‌های او به مجنون در ٤ بیت خلاصه می‌شود. به‌طورکلی نامهٔ لیلی به مجنون در اثر امیرخسرو نامه‌ای ملایم، غم‌آلود و عاشقانه است و البته با زبانی که فرهیختگی بسیاری نیز ندارد؛ بنابراین می‌توان گفت تصور دهلوی از لیلی بیشتر به زنان روزگار خود او شبیه است تا بانویی پنهان از همگان در قبیله‌ای عرب.

تعداد ابیات نامه‌ها و به عبارتی میزان سخن‌گفتن هریک از دلدادگان نیز درخور تحلیل است. در اثر نظامی تعداد ابیات نامهٔ لیلی ۵۲ بیت است (نظامی، ۱۳۹۰: ۱۸۶–۱۹۰) و پاسخ مجنون ۸۱ بیت (همان: ۱۹۱–۱۹۸). در اثر دهلوی نامهٔ لیلی ۸۷ بیت (دهلوی، ۱۳۶۲: ۱۹۲–۱۹۵) و پاسخ مجنون ۹۷ بیت (همان: ۱۹۵–۱۹۹) است.

شمار ابیات نامه‌های دلدادگان و بهرهٔ هریک از آنان			
شاعر	مجموع	مجنون	لیلی
نظامی	۱۳۲ بیت	۸۱ بیت	۵۲ بیت
دهلوی	۱۸٤ بیت	۹۷ بیت	۸۷ بیت

بنابراین در نامه‌های هر دو اثر، لیلی کمتر از مجنون سخن گفته است. با این تفاوت که اختلاف در اثر دهلوی ۱۰ بیت اما در اثر نظامی ۲۹ بیت است. همچنین امیرخسرو در حدود ۵۰ بیت بیشتر از نظامی به دلدادگان اجازهٔ سخن داده است. شخصیتی که از میان این سخنان از لیلی در اثر دهلوی پدیدار می‌شود با شخصیت لیلی در اثر نظامی متفاوت است. هدف او از نامه‌نگاری، نوع سخن‌گفتن و درخواست‌های او، متأثر از محیط اجتماعی دهلوی و مفهوم رایج از رابطهٔ عاشقانه است که در آن دیار و روزگار رایج بوده است. ازاین‌رو لیلی دهلوی بیشتر دلداده‌ای حسود در دربار تغلقیان را یادآور می‌شود.

نتیجه‌گیری

امیرخسرو دهلوی مشهورترین تقلیدکنندهٔ نظامی است که حتی در جزئیات نیز از استاد خود پیروی کرده؛ اما نتوانسته است از تأثیر اوضاع سیاسی اجتماعی و روزگار معاصر خود در امان بماند. تفاوت فرهنگ چیره بر درباری که امیرخسرو در آن می‌زیسته با روزگار نظامی، در پرداخت شخصیت لیلی و مجنون آشکار است. برداشت امیرخسرو از عشق و دلدادگی، رخدادها و روابطی است که در روزگار او میان حاکمان و معشوقان آنان رواج داشته است.

ساختار داستان لیلی و مجنون به‌گونه‌ای است که دیدار و گفتگوی مستقیم میان دلدادگان انجام نمی‌شود؛ به همین سبب نظامی و امیرخسرو (به پیروی از نظامی)، شگردهایی را برای جبران این نقص به کار برده‌اند؛ برای مثال نظامی از گفتگوهای با واسطه استفاده می‌کند. امیرخسرو نیز از این شگرد بهره می‌برد؛ اما تغییراتی که او در حوادث داستان ایجاد می‌کند از دیدگاه او دربارهٔ عشق تأثیر پذیرفته است. در اثر نظامی گفتگوی غیرمستقیم با کمک واسطه‌هایی مانند راز و نیاز با خدا، کلاغ نامه‌بر، ستارگان، آهو، باد صبا، زاغ، زهره و مشتری و... انجام می‌شود؛ اما امیرخسرو با حذف این بخش‌ها، قسمت‌هایی دیگر به داستان می‌افزاید تا شور و هیجان دلدادگان را متناسب با علاقهٔ مخاطبان ویژه‌اش نشان دهد.

از سویی فضای اصلی حاکم بر داستان لیلی و مجنون، فضای حب عذری است. عشقی که از بهره‌های جسمی به دور است. نظامی به این موضوع کاملاً متعهد است و در رفتار و گفتار دلدادگان آن را رعایت می‌کند؛ اما گویا مخاطبان ویژهٔ دهلوی به این جنبهٔ داستان توجه و علاقه‌ای نداشته‌اند؛ ازاین‌رو شاعر ملاقاتی میان دلدادگان ترتیب می‌دهد و حتی کار را به کامرانی نیز می‌رساند.

در هر دو منظومه چهار نوع گفتگو استفاده شده است؛ گفتگوی مستقیم، تک‌گویی یا منولوگ، گفتگو با شخصیت‌های فرعی و نامه‌نگاری. تفاوت نگرش شاعران به داستان و نوع شخصیت‌پردازی آنان در هریک از این انواع پدیدار است. نظامی هرگز ملاقات مستقیمی میان دو دلداده ترتیب نمی‌دهد. یک‌بار هم که نزدیک است چنین اتفاقی رخ دهد، قداست عشق مانع از آن می‌شود. در این بخش مجنون ابیاتی را به صورت درد دل بیان می‌کند و به‌طور مستقیم به گوش لیلی می‌رسد؛ اما امیرخسرو در این ملاقات افزون‌بر گفتگوی مستقیم، کامرانی جسمانی عشاق را نیز بیان می‌کند.

در بخش تک‌گویی، دهلوی بیش از نظامی به دلدادگان، فرصت سخن‌گفتن داده است. لیلی که در سرودهٔ نظامی بیشتر در پرده می‌موید، در منظومهٔ دهلوی آزادانه‌تر احوال و احساس و درخواست خود را بیان می‌کند. شخصیتی که در این بخش از لیلی پدیدار می‌شود، بیشتر با زنان درباری سازگار است. در گفتگوهای باواسطه نیز، واسطه‌هایی که نظامی برمی‌گزیند بیشتر عناصر طبیعی و جانوران هستند که با فضای اصلی قصه سازگار است؛ اما واسطه‌ها در اثر دهلوی بیشتر شخصیت‌های انسانی هستند که به‌ویژه لیلی از آنها کمک می‌گیرد.

در نامه‌نگاری ، نوع دیدگاه شاعران به شخصیت‌های اصلی داستان بیش از هر بخش دیگری پدیدار می‌شود. لیلی و مجنون در اثر نظامی همچنان وقار و دلدادگی را درهم آمیخته‌اند و به آیین عشق عذری پایبند هستند؛ اما دهلوی بیشتر در پی روایت‌کردن داستانی پرشور و هیجان با محوریت عشقی آتشین است. ازاین‌رو شخصیت‌های داستان او تا سطح مردم عادی کوچه و بازار در روزگار امیرخسرو پایین می آیند. این موضوع به‌ویژه دربارهٔ لیلی صادق است. او در مقایسه با لیلی نظامی، بیشتر سخن می‌گوید؛ گستاخ‌تر درخواست می‌کند و بیشتر اهل گله‌گزاری است. تنها کافی است به این موضوع توجه شود که سبب نامه‌نوشتن او، شکایت از ازدواج مجنون بوده است؛ اما لیلی در اثر نظامی به بهانهٔ تسلیت‌گفتن برای مرگ پدر مجنون، به او نامه می‌نویسد.

سرانجام می‌توان گفت گویا امیرخسرو، لیلی و مجنون را مانند خضرخان و دولرانی تصور کرده و تلاش کرده است با هیجان‌بخشی به حوادث داستان، آن را در نظر مخاطبان ویژهٔ خود شیرین‌تر کند. ازاین‌رو به فضای داستان و شخصیت اصلی قصه بی‌توجه است. به همین سبب نوع گفتگوهای لیلی و مجنون در اثر نظامی بیشتر با فضای اصلی قصه سازگار است؛ اما لیلی و مجنونی که دهلوی از لابه‌لای گفتگوها معرفی می‌کند بیشتر به دلدادگان معاصر او شباهت دارند.

منابع

۱- آلوت، میریام (۱۳٦۸). *رمان به روایت رمان‌نویسان*، ترجمهٔ علی‌محمد حق‌شناس، تهران: مرکز.

۲- احمدی، بابک (۱۳۸۹). *ساختار و تأویل متن*، تهران: مرکز.

۳- اقبالی، ابراهیم؛ قمری گیوی، حسین (۱۳۸۳). «بررسی روان شناختی سه منظومه فارسی»، *پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی*، شمارهٔ ۱٦۲، ۱-۱٦.

٤- بهمنی مطلق، یدالله (۱۳۸۷). «کنش ها و منش ها در *خسرو و شیرین* و *لیلی و مجنون*»، *کتاب ماه ادبیات*، شمارهٔ ۱٤۸، ۸۱-۸٦.

۵- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۰). *شعر فارسی و ساختارشکنی در شعر مولوی*، تهران: سخن.

٦- ثروت، منصور (۱۳۷۸). *گنجینه حکمت در آثار نظامی*، تهران: امیرکبیر.

۷- حدادی، ندا (۱۳۹۱). «واپسین گفتگوهای دلدادگان در منظومه‌های عاشقانه فارسی»، *پژوهش‌نامه فرهنگ و ادب*، شمارهٔ سیزدهم، سال هشتم، ۹-۲٦.

۸- حنیف، محمد (۱۳۷۹). *راز و رمزهای داستان‌نویسی*، تهران: مدرسه.

۹- خان‌محمدی، علی‌اکبر (۱۳۷۸). «ده‌نامه سرایی یک نوع ناشناخته در زبان فارسی»، *گلچرخ*، شمارهٔ ۲۱، اردیبهشت و خرداد، ۱۷-۲۰.

۱۰- درپر، مریم؛ یاحقی، محمدجعفر (۱۳۸۹). «تحلیل روابط شخصیت ها در منظومهٔ *لیلی و مجنون*»، *شعرپژوهی*، شمارهٔ ۵، ٦۵-۹۰.

۱۱- دودانگه، محرمعلی (۱۳۸۹). *بررسی و تحلیل گفتگو در خمسه نظامی با تأکید بر مثنوی خسرو و شیرین و لیلی و مجنون*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، تهران: دانشگاه پیام نور تهران.

۱۲- دهلوی، امیرخسرو (۱۳٦۲). *خمسه امیر خسرو دهلوی*، به تصحیح امیراحمد اشرفی، تهران: شقایق.

۱۳- رزم‌آرا، مرتضی (۱۳۸۳). «نگاهی نو به مورخان هند میانه»، *آینه پژوهش*، سال پانزدهم، شمارهٔ۱، پیاپی۸۵، ۵۷-٦۳.

۱٤- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸٦). *با کاروان حله*، تهران: علمی.

۱۵- ستاری، جلال (۱۳٦٦): *حالات عشق مجنون*، تهران: توس.

۱٦- سعیدی سیرجانی (۱۳۸۵). *سیمای دو زن*، تهران: پیکان.

۱۷- صدیقیان، مهین دخت (۱۳۷۱). «مقایسه چهار لیلی در چهار منظومه از نظامی گنجوی، امیرخسرو دهلوی، کاتبی شیرازی و دیوان غزلی منسوب به مجنون»، *فرهنگ*، شمارهٔ ۱۰، ۲۷۰-۲۵۹.

۱۸- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۷۲). *تاریخ ادبیات در ایران*، جلد دوم، تهران: فردوس.

۱۹- ضیف، شوقی (۱۹۹۹). *الحب العذری عند العرب*، بیروت: الدار المصریه اللبنانیه.

۲۰- عیوضی، رشید (۱۳٥٤). «ده‌نامه گویی در ادب پارسی و ده‌نامهٔ حریری»، *نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی*، شمارهٔ ۱۱٦، ٥۲٤-٥٦۰.

۲۱- فلکی، محمود (۱۳۸۲). *روایت داستان*، تهران: بازتاب نگار.

۲۲- قاضی مرادی، محسن (۱۳۹۱). *شوق گفتگو و گستردگی فرهنگ تک‌گویی در میان ایرانیان*، تهران: دات.

۲۳- قائدعلی، صدرا (۱۳۸۲). «تحلیل شخصیت‌پردازی، نظامی در *خسرو و شیرین* و *لیلی و مجنون*»، *مجله ادبیات و علوم انسانی دانشگاه بیرجند*، شمارهٔ سوم، ۱٤۹-۱٦۲.

۲٤- کادن، جی. ای (۱۳۸۰). *فرهنگ ادبیات و نقد جهان*، ترجمه کاظم فیروزمند، تهران: شادگان.

۲٥- کراچوفسکی، آ.آ (۱۳٦۸). «تاریخ اولیهٔ داستان لیلی و مجنون در ادبیات عرب»، ترجمهٔ احمد شفیعی ها، *معارف*، دورهٔ ششم، شمارهٔ ۱ و ۲، ۱۲۰-۱٦۰.

۲٦- گلی، حسین (۱۳۹۲) *بررسی سیمای زن در مثنوی لیلی و مجنون نظامی و مقلدان او*، پایان نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه زابل.

۲۷- مدی، ارژنگ (۱۳۷۱). *عشق در ادب فارسی از آغاز تا قرن ششم*، تهران: مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

۲۸- مکّی، ابراهیم (۱۳۷۱). *شناخت عوامل نمایش*، تهران: سروش.

۲۹- موحدی، محمدرضا؛ ربیعی مزرعه شاهی، الهه (۱۳۸٦). «بررسی عناصر داستانی در خمسه نظامی»، *دوفصلنامه علوم ادبی*، شمارهٔ٥، ۱۲٥-۱٥٦.

۳۰- میرصادقی، جمال (۱۳۸۰). *عناصر داستان*، تهران: سخن.

۳۱- ---------- (۱۳۸۸). *واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی*، تهران: کتاب مهناز، چاپ دوم.

۳۲- ناظرزاده کرمانی، فرهاد و همکاران (۱۳۸۱). «بررسی ساخت‌مایه‌های بیان نمایشنامه‌ای در *خسرو و شیرین* نظامی»، *فصلنامه مدرس هنر*، دورهٔ ۱، شمارهٔ ۲، ۸۷-۱۰۰.

۳۳- نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳۸٥). *لیلی و مجنون*، به تصحیح حسن وحید دستگردی. تهران: قطره.

۳٤- وستلند، پیتر (۱۳۷۱). *شیوه‌های داستان‌نویسی*، ترجمهٔ محمدحسین عباسپور تمیجانی، تهران: مینا.

۳٥- ولک، رنه؛ وارن، آوستن (۱۳۷۳). *نظریهٔ ادبیات*، ترجمهٔ ضیا موحد و پرویز مهاجر، تهران: علمی و فرهنگی.

۳٦- یاری، سیاوش؛ سلیمانیان، مسلم (۱۳۹٥). «جایگاه امیرخسرو دهلوی در تاریخ نگاری هند»، *پژوهش‌نامه تاریخ اسلام*، سال ششم، شمارهٔ ۲۲، ۱۲٥-۱٥۱.

۳۷- یونسی، ابراهیم (۱۳۸٤). *هنر داستان‌نویسی*، تهران: نگاه.