Literary Sciense
Vol. 8, No 13, Spring & Sammer 2018 (pp.31-58)
DOI: 10.22091/jls.2018.1117.1035

سال ۸، شمارهٔ ۱۳، بهار و تابستان ۱۳۹۷ (صص: ۵۸-۳۱)

نقد ترجمه احوال نامی و نقد مقایسه‌ای لیلی و مجنون او با لیلی و مجنون نظامی*

امیر سلطان‌محمّدی

دانشجوی دکتری دانشگاه اصفهان[1]

چکیده

داستان «لیلی و مجنون» یکی از نامه‌های «نامی» است که مربوط به عهد زندیه است. نامی که خود وقایع نگار کریم‌خان زند بوده است، علاوه بر «لیلی و مجنون»، صاحب نامه‌های «گنج گهر»، «خسرو و شیرین»، «وامق و عذرا» و همچنین اثر منثوری با عنوان «تاریخ گیتی گشا» است. البته «یوسف و زلیخایی» نیز بدو منسوب است که در این مقال به بررسی صحت و سقم این ادعا پرداخته می‌شود. اما حکایت «لیلی و مجنون» از زبان نامی، گونه‌ای پرداخت همان حکایت «لیلی و مجنون» با سوز و گداز عاشقانهٔ نظامی است. البته به ظاهر «نامی» علاوه بر نظامی، از بین کسانی که صاحب لیلی و مجنون بوده‌اند، از «مکتبی» نیز تأثیر زیادی پذیرفته است. در این پژوهش ضمن نگاهی مجمل به زندگی نامی و آثارش، به بررسی و تحلیل داستان و عناصر آن و مقایسهٔ آن با داستان لیلی و مجنون نظامی پرداخته شده‌است. علاوه بر این سعی شده است که تأثیر لیلی و مجنون سرایان دیگر مانند: مکتبی، جامی و امیرخسرو نیز بر منظومهٔ «لیلی و مجنون» نامی بررسی شود.

واژه‌های کلیدی: لیلی و مجنون، نامی، نظامی، مقایسهٔ محتوایی و ساختاری، عناصر داستان.

---

* تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۴/۹؛ تاریخ پذیرش:۱۳۹۶/۱۲/۲۶.

1. **E-mail:** amir.soltanmohamadi@yahoo.com

۱. مقدمه

مفیدترین و موثق‌ترین تذکره‌هایی که از «نامی» و زندگی او اطلاعاتی به دست می‌دهند، تذکرهٔ آتشکدهٔ آذر، تذکرهٔ نگارستان دارا و تجربة الاحرار و تسلیة الابرار دُنبلی و مجمع‌الفصحا از رضا قلی‌خان هدایت که عیناً مطالب آذر را نقل کرده‌است و یک اشتباه تاریخی از مهاجرت اجداد نامی ذکر می‌کند که سعید نفیسی در مقدمهٔ «تاریخ گیتی گشا» بدان اشاره کرده است. به علاوه یک داوری با غرض در مورد «تاریخ گیتی‌گشای» نامی آورده‌است که در ادامه ذکر خواهد شد. مرحوم خیامپور علاوه بر این موارد، تذکره‌های صبح گلشن، ریاض الجنة و سفینهٔ محمود را حاوی اطلاعاتی از زندگی نامی می‌داند (خیامپور، ۱۳۴۰: ذیل نامی اصفهانی). اطلاعات این تذکره‌ها چنان که رسم بیشتر تذکره‌نویسان در ادب فارسی بوده است چیزی جز تکرار مکرّرات نیست. آذر و دُنبلی چون هر دو از معاصران نامی بوده‌اند، اطلاعاتی که به دست می‌دهند، بدون شک کامل‌تر از دیگران است.

تاریخ ولادت نامی در هیچ کجا ذکر نشده است، اما باید اواسط نیمهٔ اول قرن دوازدهم دیده به جهان گشوده باشد. نام کامل او «میرزا محمد صادق خان منشی موسوی اصفهانی» متخلص به «نامی» است. دلیل انتساب نامِ «منشی» به او، به این خاطر است که وقایع نگار کریم خان زند و سلسلهٔ زندیه بوده است (دنبلی، ۱۳۴۹: ۱۳۵؛ همان، ۱۳۵۴: ۲۷۱؛ آذر، ۱۳۷۸: ۴۸۲ و ۶۵۵؛ هدایت، ۱۳۵۳: ۱۶۰۱؛ همان، ۱۳۴۰: ۱۰۸۲). اضافهٔ «موسوی» به نام او، به این خاطر است که از اعاظم سادات موسوی بوده است (آذر، ۱۳۷۸: ۶۵۵؛ هدایت، ۱۳۴۰: ۱۰۸۲). نامی اصلاً از فارس بوده‌است؛ آذر در این مورد این گونه می‌نویسد: «اجدادش قریب یکصد و پنجاه سال است که به حکم سلاطین صفویه از فارس به اصفهان آمده و به طبابت مشغول و محرم بوده‌اند» (آذر، ۱۳۷۸: ۶۵۵). انتساب او به اصفهانی نیز به خاطر همین مهاجرت است. «نامی در جوانی مشق انشا می‌کرده و در نظم و نثر وقوفی حاصل کرده‌است» (همان: ۶۵۵)؛ از این‌رو او پای بر جای پای اسلاف خود که

کارشان طبابت بوده نگذاشته است. در تذکره‌ها بیشتر منسوب به عمویش «میرزا رحیم حکیم باشی» است و از پدر او ذکری نیست و این یا به خاطر این است که در خردی سایهٔ پدر از سرش بدر رفته یا پدر او عامی و بی‌نام و نشان بوده و شهرتی در خور نداشته‌است. از این‌رو احتمالاً عمویش دست تربیت بر سر او کشیده‌است؛ این عموی او پسری نیز داشته که علاوه بر طبابت، شعر نیز می‌گفته و «طبیب» تخلص می‌کرده‌است و بعید نیست او نیز مرحمت و محبّت خود را نثار نامی کرده‌باشد؛ زیرا او به احتمال زیاد از نامی بزرگ‌تر بوده و تاریخ فوت او سی و یک سال قبل از نامی ذکر شده‌است. ذکر خیر این طبیب در تجربة الاحرار و تسلیة الابرار (رک: دنبلی، ۱۳۴۹: ۴۳۹-۴۳۸) و همچنین نگارستان دارا (رک: همان، ۱۳۵۴ :۲۲۷) آمده است.

سعید نفیسی در مقدمهٔ تاریخ گیتی‌گشا به نقل از «چارلز ریو» که او نیز از نسخهٔ خطی کتابی به نام «فوائد الصفویه»[1] نقل کرده، آورده است که: «علی مرادخان (۱۱۹۹-۱۱۹۶) میرزا محمّد صادق را به واسطهٔ دروغ‌هایی که در تجلیل از خاندان زند در این کتاب (گیتی گشا) کرده بود، مؤاخذه کرد و این کتاب را به فرمان جعفرخان (۱۲۰۳-۱۱۹۹) نوشت و پانصد تومان جایزه گرفت» (نفیسی، ۱۳۶۶: ۱۱). اما موضوع مهم و قابل تأمل، صحبت ابوالحسن قزوینی صاحب «فواید الصفویه» و دلیلی است که وی برای مؤاخذهٔ نامی به وسیلهٔ علی‌مرادخان آورده است و آن این که مگر علی مرادخان، خود از خاندان زندیه نیست که برای تجلیل از خاندان زند، بخواهد نامی را مورد مؤاخذه قرار دهد؟ نکتهٔ دیگر این که به اذعان نامی در دیباچهٔ این تاریخ، این کتاب به دستور جعفرخان زند نوشته شده است. جعفرخان در سال ۱۱۹۹بعد از مرگ علی مرادخان در مورچه‌خورت اصفهان (رجبی، ۱۳۷۶: ۱۲۸) به حکومت رسید (رک: لین پول، ۱۳۱۲: ۲۳۲). پس چگونه تاریخی که بعد از مرگ علی مرادخان نوشته شده، در زمان او مورد بازخواست قرار می‌گیرد؟!

با نگاهی دقیق به تاریخ گیتی‌گشا مشخص می‌شودکه هیچ ربطی بین مؤاخذه و تجلیل از خاندان زند نیست. نامی در این تاریخ در چندین جا علی‌مرادخان را ناسپاس و از اشرار می‌خواند (رک: نامی، ۱۳۶۶: ۱۷۸ و ۲۲۱ به بعد). با توجه به این نکته که تاریخ

گیتی‌گشا بعد از مرگ علی‌مرادخان نوشته شده، باید به این قسمت از سخن دُنبلی دقّت خاصی کرد که: «نامی در زمان علی مرادخان به فاقه و تنگدستی مبتلا شد» (دنبلی، ۱۳۵۴: ۲۷۱) و این گونه نتیجه گرفت که نامی به دلیلی که بر ما پوشیده است، در زمان علی-مرادخان مغبوض و مطرود می‌گردد و باز در عهد جعفرخان به دربار باز می‌گردد و اینکه در تاریخ خود که بعد از مرگ علی‌مرادخان می‌نویسد، از او بدگویی می‌کند به خاطر گذراندن شرایط سخت در عهد اوست و شاید قزوینی که از این امر باخبر بوده است، برای علت تراشی، موضوعِ تجلیل از خاندان زند را ذکر می‌کند. علاوه بر این مطالب می‌توان احتمال بعیدتری را نیز در نظر بگیریم که نامی تاریخ دیگری داشته که در عهد علی-مرادخان به خاطر بدگویی از او سترده شده است که اگر چنین بود، اولاً با آدم کشی‌های بعد از کریم خان، نامی زنده نمی ماند که به عهد جعفر خان برسد؛ دوم این که اگر چنین تاریخی می‌بود، خود او در گیتی گشا قطعاً از آن یاد می‌کرد.

اما صحبت کامل دنبلی در مورد اواخر زندگی نامی به این صورت است که آن نیز جای تأمل دارد: «در زمان علی مرادخان به فاقه مبتلا شد و برای خرج یومیه، معطّل بود و عادت به خوردن افیون داشت و عمری به تلخ کامی می‌گذاشت تا در اوایل دولت خاقان مغفور محمّد شاه قاجار (آقا محمّد خان) وداع جهان ناپایدارکرد» (همان: ۲۷۲). افیون خوردن نامی چندان بعید نیست، زیرا رسمی بوده که از زمان صفویه باب شده بوده‌است اما این که «عمری به تلخ‌کامی می‌گذاشت تا در اوایل .... » بعید می نماید. چگونه ممکن است کسی که تاریخ‌نگار دربار شاهی باشد، برای خرج یومیّه معطل باشد و عمری به تلخ کامی بگذارد تا مرگش فرا رسد؛ ضمن این‌که قول مذکور قزوینی که «پانصدتومان از جعفرخان برای تاریخ گیتی گشا پاداش می‌گیرد» می‌تواند شاهد صادق مدعای ما باشد. اگر قول قزوینی درست باشد، او می‌توانسته با این پول، پنجاه سال یک خانواده هفت نفری را اداره کند. پرویز رجبی درآمد حد متوسط یک خانوادهٔ هفت نفری را در سال، ده تومان می-داند. (رجبی، ۱۳۷۶ : ۲۲۰). هرچند جعفرخان شش سال بعد از کریم خان پادشاه شده است، اما اوضاع نباید خیلی تغییر کرده باشد و این فاقه و تنگدستی او باید مربوط به همان

عهد علی‌مرادخان باشدکه ذکر آن گذشت. ضمن این که شاگرد او میرزا عبدالکریم بن علی‌رضا الشریف و کسی که بر تاریخ گیتی‌گشای او ذیلی نگاشته، از مرگ او به گونه‌ای یاد نمی‌کند که به تلخ کامی مرده‌باشد و شاید این تلخ کامی به خاطر مصرف افیونِ و تریاک که تلخ نیز هست، بر او محاط بوده است نه فقر مادی (نامی، ۱۳۶۶: ۲۷۶). شاگرد نامی، تاریخ مرگ نامی را هزار و دویست و چهار ذکر می‌کند و با سخن دنبلی که مرگ او را مربوط به اوایل دورهٔ آقا محمد خان می‌داند، هماهنگ است. اما سخنی از این که مدفن او در کجا واقع است، موجود نیست. معلوم نیست ستّاری بر چه اساسی و با استفاده از چه منبعی مرگ نامی را در دوران نادرشاه می‌نویسد (رک: ستّاری، ۱۳۸۳: ۲۳۳). احتمالاً او میرزا محمّد صادق نامی مورد بحث ما را، با میرزا محمد صادق منشیِ دربار شاه تهماسب اشتباه گرفته است.

۲. آثار نامی

الف. تاریخ گیتی‌گشا: تاریخی است مربوط به عهد زندیه که در سال ۱۳۱۷ به همّت شادروان سعید نفیسی تصحیح شده است. این تاریخ از آنجایی که وقایع را مؤلف یا به چشم دیده یا از نزدیک از آن خبردار بوده، دارای ارزش تاریخی بسیاری است و اینکه رضاقلی‌خان‌هدایت بر او به خاطر تجلیل از خاندان زند ایراد می‌گیرد، (هدایت، ۱۳۴۰: ۵۲۴) کاملاً بی‌جاست. دلیل آن بر اهل فضل پوشیده نیست که هدایت به خاطر انتسابش به خاندان قاجار و حقد و کینهٔ این خاندان نسبت به زندیان، چنین سخنی بیان کرده‌است و گرنه به قول نفیسی (۱۳۶۶: ۱)، کمتر کتابی در زبان فارسی از این درجهٔ اعتبار و راستگویی برخوردار است.

آثار منظوم نامی که به آن «نامهٔ نامی» گویند و ظاهراً شامل پنج مجموعه است به قرار زیر:

ب. درج گهر: منظومه‌ای است به تقلید از مخزن الاسرار در همان وزن و هنوز چاپ نشده‌است. «این کتاب دارای دوازده عقد است که هر عقد مربوط به موضوعی است

و در آن حکایتی متناسب با موضوع می‌آورد» (خزانه دارلو، ۱۳۷۵: ۵۸۲). بیت اول آن به گونه‌ای است که تقلیدی بودن این اثر از مخزن الاسرار نظامی بطور کامل هویداست:

«بسم الله الرحمن الرحیم می‌نهم از تازه بنایی عظیم».

پ. خسرو و شیرین: این اثر در مقابل خسرو و شیرین نظامی سروده شده است؛ از آنجایی که ابیات زیبایی از آن در تذکره‌ها آمده است، باید دلنشین باشد و ظاهراً مقبول طبع‌ها نیز بوده‌است. این اثر نامی بر وزن همان خسرو و شیرین نظامی، یعنی هزج مسدس محذوف است و با این بیت آغاز می‌شود:

«به نام آن که در عنوان نامه بود نامش نخستین نقش خامه».

ت. لیلی و مجنون: که در ادامه به تفصیل از آن سخن خواهیم گفت.

ث. وامق و عذرا: این اثر توسط رضا انزابی نژاد و غلامرضا طباطبایی مجد، در مرکز نشر دانشگاهی ایران چاپ شده و شامل ۳۶ فصل و ۲۷۰۰ بیت، همراه با وقایع فوق طبیعی است که در بحر رمل مسدس مقصور سروده شده‌است (رک: ذاکری، ۱۳۸۲: ۵۰). او این منظومه را در رکاب کرم خان زند در شیراز سروده است (رک : نامی، ۱۳۶۶: ۹). بیت اول آن از قرار زیر است:

«ای ز نامت نامهٔ نامی بنام وی به نامت افتتاح هر کلام».

ج. یوسف و زلیخا: نام دیگر مثنوی نامی که در تذکره‌ها ذکر شده، یوسف و زلیخاست. ذاکرالحسینی در نقد و بررسی وامق و عذرای نامی می‌نویسد: «از چهار مثنوی نامی، دست نویس‌هایی بر جای مانده‌است؛ اما از نسخهٔ یوسف و زلیخای او نشانی نیست. در فهرست نسخ دارالکتب قاهره، پنجمین نامهٔ نامی (نسخهٔ آن کتابخانه) به جای «یوسف و زلیخا» با عنوان «ویس و رامین» معرفی شده (منزوی، ۱۳۵۱: ۳۲۶۱ و۳۳۰۶) و اگر این عنوان درست باشد، ظاهراً احتساب یوسف و زلیخا جزء نامهٔ نامی، اصلاً سهو بوده است» (ذاکرالحسینی، ۱۳۸۳: ۱۳۶) به نظر نگارنده انتساب هر دوی این‌ها به نامی، اشتباه است و اگر نامی اثر دیگری می‌داشت، باید مثل دیگر آثار او در فهرست نسخ خطی ذکر می‌شد. احتمالاً نامی قصد سرودن منظومه‌ای دیگر با نام «یوسف و زلیخا» را داشته ولی موفق به

سرودن آن نشده‌است. آذر که معاصر با وی است می‌نویسد: «مثنوی لیلی و مجنون و خسرو و شیرین و وامق و عذرا گفته و بعضی دیگر در نظر دارد» (آذر، ۱۳۷۸: ۶۵۵)؛ از این رو شاید او در نظر داشته یوسف و زلیخایی بسراید، ولی آن را به انجام نرسانده‌است. اما نکتهٔ قابل تأمل دیگر، سخن هم‌عصرِ دیگر نامی یعنی دُنبلی است که ادعای آشنایی با نامی را هم داشته‌است. دنبلی یوسف و زلیخا را جزء آثار نامی می‌آورده (۱۳۵۴: ۲۷۲) و گویا او از قصد هیچ گاه عملی نشدهٔ نامی آگاهی داشته‌است و به زعم این که نامی این اثر را نسروده است، جزء آثار او آورده است؛ زیرا نامی نیز در «لیلی و مجنون» که سومین اثر اوست، صحبت از «پنج گنج» می‌کند؛ حال آن که او حتی «وامق و عذرا» را که چهارمین اثر اوست، نسروده است. او در مورد منظومهٔ لیلی و مجنون چنین آورده است:

«این نامه که مخزن معانی است فهرست کتاب نکته دانی است
از جملهٔ پنج گنج نامی گنجی است ز گوهر گرامی».

به هر حال این که بخواهیم نامی را صاحب ویس و رامین یا خسرو و شیرین بدانیم، پنداری غلط است؛ زیرا اولاً هیچ کجا حتّی هم عصران نامی غیر از دنبلی که دلیل آن بررسی شد ذکری از چنین منظومه‌ای نکرده‌اند. دوم این که هیچ نسخه‌ای از آن نیست، بر خلاف دیگر آثارش که نسخ متعددی از آن در دست است.

سوای نوشته‌های پراکنده‌ای که در برخی تواریخ ادبیات و کتب به شکل پراکنده و کلی آمده است، بررسی مستقلی راجع به لیلی و مجنون نامی نشده‌است. در دو مقاله نیز، یک‌بار خسرو و شیرین نامی با نظامی(رک: امیر مشهدی و همکاران، ۱۳۹۴: ۶۴۱-۶۲۲) مقایسه شده‌است و یک‌بار وامق و عذرای او نقد شده است (ذاکرالحسینی، ۱۳۸۳: ۵۶-۴۸). ازاین‌رو این کار اولین کار مستقل با بررسی همه جانبهٔ ترجمه احوال نامی و «لیلی و مجنون» اوست.

۳. نگاهی به حدیث لیلی و مجنون

آن‌گونه که داستان «رمئو و ژولیتِ» شکسپیر غم انگیزترین و شهره‌ترین داستان مغرب زمین است، حدیث لیلی و مجنون نیز دارای چنین جایگاهی در شرق عالم است. اما در این مورد که آیا این داستان افسانه گونه، ریشه‌ای در تاریخ دارد یا نه، محل نزاع است. کسانی چون طه حسین در حقیقتِ این داستان شک کرده و نشان آن را از واقعیت ناچیز می‌دانند (کراچکوفسکی، ۱۳۷۳: ۶۸) لبته ناگفته نماند ادعای طه حسین بر اساس شواهد و موجودات تاریخی مثل الاغانی و الشعر و الشعراست. از سوی دیگر کسانی چون «کراچکوفسکی» در تحقیقی ممتع، ریشه‌های تاریخی، جغرافیایی و اجتماعی آن را بررسی و ثابت کرده‌اند. از آنجایی که ما قصد تتبع و تفحص در این مورد را نداریم و با مطالعات فعلی، نظر به درست بودن رأی کراچکوفسکی داشتم، از این رو پایهٔ نوشته‌های بعدی خود را همین نظر قرار دادم. از نظر این محقق لیتوانیایی این واقعه یعنی داستان لیلی ومجنون، در عهد امویان و در ربع آخر سدهٔ اول هجری در شمال بادیهٔ العرب رخ داده است. داستان مربوط به عشقی عذری بین دختر و پسری با نام لیلی و قیس از قبیلهٔ بنی عامر همراه با درد، حرمان، شوق، نرسیدن‌ها و سرانجامی تلخ و دلخراش است. این حرمان و دردها فقط مربوط به دلدادگان داستان نیست. هیچ یک از شخصیت‌های داستان از پدر و مادر مجنون و ابن سلام گرفته تا پدر و مادر لیلی را بی‌نصیب نمی‌گذارد. پدر و مادر مجنون با مجنون، مجنون با عشق و فراق لیلی، لیلی با استبداد پدر و نصیحت‌های مادر و محدودیت‌های شوهرش، شوهرش با خودداری و اوقات تلخی لیلی، و پدر و مادر لیلی با طعنه‌های مردم. گویا این محیط سخت و بی‌نصیب و سوزان به همراهانش بی‌نصیبی و سوختن را آموخته است. محیطی چنین محروم و زمخت، انسان‌ها را به نرسیدن‌ها و سرسخت بودن عادت داده‌است. همه جبری‌اند و منتظرند که دیگران مشکلات آنها را حل کنند. هیچ کس به جان نمی‌کوشد آن‌گونه که برای آب چشمِ سقایت از آسمان دارند. از این عادت است که نه مجنون در ده قدمی لیلی اختیاری برای پیش تَرک شدن دارد و نه لیلی یارای گریختن از بند پدر و مادر را دارد. مقایسه کنید با گریز شیرین و خسرو و تلاش‌های آن‌ها برای وصال.

تنها نوفل است که در این داستان می‌خواهد به اختیار و تلاش مشکل را حل کند که آن هم اولاً در اصل داستان این گونه که نظامی آن را به صورت دو جنگ با قبیلهٔ لیلی پرداخته نیست و در اصل، نوفل با قبیلهٔ لیلی دیداری دارد که آنها می‌گویند: خلیفه خون مجنون را حلال کرده و نوفل منصرف می‌شود (غلامرضایی، ۱۳۷۰: ۲۳۰). ثانیاً نوفل از این محیط بیگانه است. او درحقیقت نوفل بن مساحق عامری از جایی غیر از مکان وقوع داستان است و از طرف خلفای اموی مأمور گردآوری صدقات بوده است (کراچکوفسکی، ۱۳۷۳: ۵۶) آری این محیط برای همراهانش فرهنگی خشک را نیز به ارمغان آورده‌است. فرهنگِ «جامعه‌ای که دلبستگی و تعلّق خاطر را مقدمهٔ انحرافی می‌پندارد که نتیجه‌اش سقوط حتمی است، در درکات وحشت انگیز فحشا» (سعیدی سیرجانی، ۱۳۶۸: ۱۱).

در چنین وضعیتی است که عشق می‌آید و به دو کودک معصومِ دور از هرگونه انگیزهٔ جسمانی جام خام درمی‌دهد. مطعون بودن آنها سرنوشت محتوم آنهاست و بازگرفتن ایشان از یکدیگر جای هیچ تعجبی ندارد. زندانی شدن لیلی و به اجبار شوهر دادن او نیز در دیاری که مردسالاری شدیدی حاکم است و زن فقط به مثابهٔ کالاست، دور از توقع نیست. سر به صحرا گذاشتن مجنون هرچند در نگاه اول عجیب می‌نماید اما اگر واقع‌بینانه بنگریم، در جامعهٔ جبرگرایی که همه را سازش‌کار بار آورده‌است، از مجنون کمترین توقعی که می‌توان داشت، همین است. به هیچ‌وجه آن گونه که سعیدی سیرجانی ذکر کرده نقصی برای مجنون نیست که لیلی از آن رنج برده باشد (همان: ۲۷)؛ زیرا اگر این گونه باشد، نقص لیلی که به ازدواج تن در می‌دهد، بیشتر است که البته این نیز اشتباه است. مجنون اسیر افکاری است که در محیط آموخته است. «او نوعی بدبینی دارد که ناشی از فلسفهٔ صوفی‌گری است که همیشه قهرمان را، زبون و ناتوان می‌خواست و نمی‌توانست نوع دیگر بیندیشد. او در تنگنای نظام فئودالی خرد می‌شد و از انسان‌ها می‌گریخت» (مبارز و قلی‌زاده و سلطانف، ۱۳۶۰: ۷۸) از روی همین عقیده است که خود را لایق لیلی نمی‌داند و می‌گوید: «گل را نتوان به باد دادن». مجنون این چنین سر به صحرا می گذارد و نه اصرار پدر و مادر و نه مرگ آنها، هیچ یک نمی‌تواند مجنون را به خانه

برگرداند و این‌که بعضی گفته‌اند: نظامی می‌خواسته ثابت کند که مجنون فی‌الواقع انسان خردمندیست که در میان دیوانگان گرفتار آمده (همان: ۷۹)، یک توجیهِ من درآوردی و غیر علمی است؛ چراکه بر همه مُبرهن است که نظامی این قسمت داستان را از خودش نیاورده که بخواهد با آن چیزی را ثابت کند. در صحرا ماندن مجنون تنها راهیست که او می‌تواند عشق خود را به لیلی ثابت کند. لیلی نیز علاوه بر آنچه طبیعت به ناخودآگاه او آموخته، اسیر و محکوم نظام قبیله‌ای مردسالاری بادیهٔ العرب است که نتیجهٔ عشق او برای او لکهٔ ننگ، محبوس ماندن، محروم شدن و مجبور بودن است. او بعد از حبس، به اجبار به حجلهٔ ابن سلام می رود؛ اما از تن سپردن به او خودداری می‌کند. سعیدی سیرجانی این قسمت را، کمک کاتبان به نظامی برای هیجان بخشی به داستان می‌داند (سعیدی‌سیرجانی، ۱۳۶۸: ۲۹) که این نیز ادعایی نادرست است؛ زیرا اولاً تنها راهی که لیلی می‌تواند وفاداری خود را به مجنون ثابت کند، همین راه است. دوم این‌که لیلی در نامه‌ای که برای مجنون می‌نویسد به این موضوع اشاره دارد:

«آن جفته نهاده گرچه جفت است　　سر با سر من شبی نخفته است
من سوده ولی درم نسوده است　　الماس کشش نیازموده است»

(نظامی، ۱۳۸۹: ۱۸۸).

در ضمن این که چگونه دختری بی‌دست و پا ناگهان تبدیل به قهرمان بوکس می‌شود، از لحاظ روانی قابل توجیه است . لیلی که چندگاهی در حبس به سر می‌برده و دائم فشار بر او وارد بوده‌است، بعد از ازدواج اجباری فشارها بر او دو چندان می‌شود و ناخودآگاه در شب زفاف ضربه‌ای بر ابن سلام می زند و این حالت عادی ربطی به بوکس ندارد، چنان که سعدی گوید:

«اذا یئس الانسان طال لسانه　　کسنور مغلوب یصول علی الکلب»

(سعدی، ۱۳۸۱: ۵۸).

نکته‌ای که در اینجا ذکر آن بسیار لازم است، تحلیل و قضاوت غرض ورزانهٔ سعیدی سیرجانی در مورد لیلی است. او جایی دیگر، لیلی را غیر مستقیم به مسموم کردن ابن سلام

متهم می‌کند (سعیدی‌سیرجانی، ۱۳۶۸: ۲۲) و در جای دیگر او را متهم به بی‌وفایی و ریا می‌کند (همان: ۲۹). در صورتی که هیچ یک از این موارد نه در منابع داستان و نه در داستان نظامی است و این‌ها خیالبافی‌های غریبی بیش نیست که به کار علمی ایشان خدشه وارد کرده‌است و جای تعجب است که ایشان چرا زهر خوراندن شیرین به مریم به خاطر حسادت به او را که مشهور است و حتّی نظامی قصد توجیه آن را داشته است (رک: حمیدیان، ۱۳۷۳: ۱۶۱)، و دل دادن شیرین به فرهاد (رک: نظامی، ۱۳۸۸: ۲۱۵ به بعد) را دلیلی بر بی‌وفایی و انگیزهٔ قتل شیرین نمی‌گیرد، ولی چیزی که فقط در ذهنش موجود بوده را برای محکومیت لیلی مورد توجه قرار می‌دهد؟! به هر حال لیلی نیز بعد از مرگ ابن سلام به پایان زندگی می‌رسد. پدر مجنون که در آغاز داستان با نذر و دعا صاحب فرزند شده بود، تلاش مذبوحانهٔ او نیز به رسم عادت بود. او فقط یک بار به خواستگاری لیلی می‌رود و بعد از آن، متوسل به کعبه و دعا می‌شود. سپس با دیدن وضع رقّت‌بار پسر هر روز فرسوده می‌شود تا این‌که به پایان زندگی می‌رسد. پدر لیلی نیز مجبور و محکوم محیط خود است و عمل او اگر با رعایت جوانب باشد، اصلاً جای خرده‌گیری ندارد. بهانه که نه، دلیلی که او برای قبول نکردن مجنون می‌آورد، به جاست.

«دانی که عرب چه عیب جویند این کار کنم مرا چه گویند؟»

(همان: ۷۲).

به اجبار دختر دادن او نیز رسم زمانهٔ اوست. مادر لیلی و مجنون را نیز می توان قیاس از مردان آن جامعه گرفت. مردانی زبونِ پیش‌آمدها و زنانی زبون این گونه مردان و آیا برای آنان چاره‌ای جز غم و رنج و انتظار مرگ چیزی می‌ماند؟ این که گاه صدایی از آن‌ها با عنوان پند و نصیحت به گوش می‌رسد، اثبات حیات و موجودیّت است نه چیزی دیگر. با نگاهی دقیق و متفکّرانه می‌توان ردپای جبرِ حاصل از محیط و فرهنگ را در سرتاسر داستان که هیچ‌گاه به هیچ‌کس اجازهٔ خوش‌انجام کردن این قصه را نداد، پیدا کرد.

۴. مقایسهٔ لیلی و مجنون نامی با لیلی و مجنون نظامی

برای تصحیح این نامهٔ نامی ما از چهار نسخهٔ زیر استفاده کردیم که به خاطر افتادگی یا نقص هر کدام از نسخ، نسخه‌های دیگر مکمل آن توانند بود. این نسخ به شرح زیرند:

- نسخهٔ مربوط به کتابخانهٔ مجلس با شمارهٔ ۱۳۵۷۶/ ۳۰۸ که بخشی از آغاز آن افتاده است.
- نسخهٔ نفیس کتابخانهٔ دانشگاه مرکزی دانشگاه تهران با شمارهٔ ۴۶۷۷ که مشحون از اغلاط است.
- نسخهٔ مربوط به کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران با شمارهٔ ۵۰۱۰ که انجام آن افتاده است.
- نسخهٔ مصوّر مربوط به دانشگاه تهران با شمارهٔ ۳۴۲۵.

الف. مقایسهٔ مرجع شناختی:

داستان لیلی و مجنون نظامی چنان‌که از مقدمهٔ خود داستان بر می‌آید، از روی نسخه‌ای که ابوالمظفراخستان شروانشاه بن منوچهر (عشق‌پور، ۱۳۶۱: ۱۶) برای او فرستاده به نظم درمی‌آید که به احتمال زیاد نسخه‌ای از اخبار مجنون ابوبکر والبی است. همچنین استفاده از الاغانی و الشعر و الشعرا نیز توسط نظامی محتمل است. تردیدی در دست بُردن نظامی در اصل داستان وجود ندارد و از آن جا که نظامی می‌خواسته سخنش از آمد شدن به خاطر تنگی دهلیز فسانه لنگ نشود، اقدام به خلق پرده‌هایی که بعضی حتّی با فضای داستان، مناسبتی ندارد، کرده‌است؛ از این نمونه می‌توان به بوستان رفتن لیلی، جنگ‌های نوفل با قبیلهٔ لیلی، گفتگوی مجنون با صُور فلکی و بعضی حکایات اشاره کرد. دیباچهٔ نظامی قبل از داستان که تقریباً یک ششم فضای این منظومه را اشغال کرده، از دیگر نمونه‌هاست.

اما در مورد لیلی و مجنون نامی باید گفت: بعید است آن را از روی منبعی عربی مربوط به حکایات لیلی و مجنون به نظم آورده باشد. از خلال پرده‌های داستان نامی به نظر می‌رسد که او با تأثیری کلی از نظامی و حذف موارد زیادی از قسمت‌های داستانِ نظامی، طرحی زیبا ریخته است.

به نظر شاهکار نامی در این منظومه، نیاوردن همان قسمت‌هایی است که در داستان نظامی در ذوق می‌زند؛ از جمله: جنگ‌های نوفل که فضای غنایی داستان را به حماسه‌ای بی‌اندام تبدیل می‌کند و آن را به هم می‌زند و آوردن اطلاعات نجومی که گاه انسان را ملول می‌کند. البته بعید نیست که نامی تبحری در نجوم نداشته باشد و این موضوع صد البته به هیچ منظور ترجیح منظومهٔ نامی نیست که حق ناشناسی بزرگی در حق نظامی بزرگ است.

بعد از نظامی تا عصر نامی، سیزده لیلی و مجنون دیگر سروده شده‌است (رک: خزانه‌دارلو، ۱۳۷۵: ۴۹ – ۴۸). در این سیر سه لیلی و مجنونِ معروف از امیرخسرو، جامی و مکتبی وجود دارد. در این میان، لیلی و مجنونِ امیر خسرو تقلیدی صرف حتی در مقدمه از لیلی و مجنون نظامی است و او به قول خود در پاسخ طاعنان کار خود را یک نقش دوقلو از کار نظامی می‌داند و اینگونه می‌گوید:

«مردم که به زاد توأمانند هم هر دو به یکدگر نمانند
دو خط که نویسی از یکی دست هم نوع تفاوتی در او هست»

(دهلوی، ۱۳۶۲: ۱۵۶).

تنها تفاوت این دو داستان رضایت مجنون به ازدواج با دختر نوفل و نامهٔ عتاب آمیز لیلی به مجنون در زناشویی با ابن‌سلام است که در نهایت به پشیمانی و عذرخواهی مجنون منجر می‌شود. ولی در نامهٔ نظامی نامه همراه با عذرخواهی است. (محجوب، ۱۳۵۱: ۶۳۲). از این رهگذر هیچ تأثیری از منظومهٔ امیرخسرو بر نامی به نظر نمی‌رسد. اما لیلی و مجنون جامی که طرحی نو درافکنده و تفاوت آن با منظومهٔ نظامی از زمین تا آسمان است و تنها رگه‌هایی از تأثیر نظامی را داراست که آن هم اگر از این باب بگیریم که یکی از منابع جامی مشترک با منبع نظامی بوده است، این قضیه به کل منتفی است، هرچند در سبب نظم کتابش خبر از لیلی و مجنون نظامی و امیرخسرو می‌دهد:

«چون قرعه زدم به فال میمون افتاد به شرح حال مجنون
هرچند که پیش از این دو استاد در ملک سخن بلند بنیاد
در نکته وری زبان گشادند داد سخن اندر آن بدادند»

(جامی، ۱۳۷۰: ۷۵۹).

اما فضای داستان او به کُل متفاوت با فضای داستان نظامی است و گونه‌ای از حکایاتی که حال و هوای عرفانی به داستان می‌دهد، در این منظومه بیشتر است و در پایان حتّی قسمتی در بیان این‌که مجنون شرابِ معنی چشیده بود می‌آورد (همان: ۷۹۷ – ۷۹۶). حتّی در این منظومه مجنون قبل از لیلی وفات می‌کند. با این اوصاف تأثیر لیلی و مجنون جامی را نیز بر منظومهٔ نامی منتفی می‌دانیم؛ زیرا چنان که ذکر شد فضای کلی داستانِ نامی همان فضای داستان نظامی است.

منظومهٔ مهم دیگر که بین دورهٔ نظامی تا نامی سروده شده، منظومهٔ لیلی و مجنون مکتبی است. اگرچه حال و هوای داستان نظامی و امیر خسرو را دارد، ولی «مکتبی» داستان را پرداخته و با تفاوت‌هایی در پرده‌های داستان آورده است و خودِ او الحق درست می‌گوید:

«هرچند که خسرو و نظامی　　دادند دو خانه را تمامی
من کین نمط دوگانه کردم　　نقاشی آن دوخانه کردم»
(مکتبی، ۱۳۸۲: ۲۶۱).

از پرده‌های نویی که مکتبی انگیخته، می‌توان بردن مجنون قبل از حج پیش پیر با تدبیر، اسیر شدن مجنون به دست قبیلهٔ لیلی، قصد کردن ابن سلام کشتن مجنون را و... اشاره کرد. اما تأثیر لیلی و مجنون مکتبی بر منظومهٔ نامی غیرقابل انکار است؛ به خصوص که داستانِ بردن مجنون را پیش پیر عابد در صومعه را باید از مکتبی گرفته باشد. هرچند فضای دو داستان تفاوت‌های بسیاری نیز دارد. در کُل می‌توان منظومهٔ نامی را خلاصه‌ای از لیلی و مجنون نظامی با بهره‌هایی از لیلی و مجنون مکتبی دانست که با پرداختی جالب به نظم درآورده‌است. تنها ضعف نامی که شاید کوچک هم نباشد، نداشتن ابتکار و خلاقیّت در عناصر یا وقایع داستان است و شاید همین باعث گونه‌ای گسیختگی در داستان نامی شده است. هرچند این گسیختگی به صورتی کم رنگ‌تر در منظومه‌های دیگر حتّی در

منظومهٔ نظامی هم وجود دارد امّا به‌واقع نـامی ایـن ضـعف را بـا وصـف‌هـای زبـانی زیبـا تـا حدودی جبران کرده است.

ب. مقایسهٔ محتوایی و ساختاری:

از لحاظ تعداد بیت، ابیات منظومهٔ نامی کمتر از نصف منظومهٔ نظـامی اسـت. بـه بیـان دقیقتر تعداد ابیات لیلی و مجنون نامی حدود دو هزار بیت و ابیـات لیلـی و مجنـون، حـدود چهار هزار و هفتصد بیت است. چنان که ذکر شد علت این تقلیـل ابیـات در منظومـهٔ نـامی، حذف بسیاری از پرده‌های داستان نظامی است. در منظومهٔ نـامی بعـد از دو تحمیدیـه یـا دو توحید، مناجاتی آورده است که در خلال آن از ابنای عصر و حساد نیز شکوه‌ای دارد. بعـد از آن نعت حضرت محمّد (ص) و مولا علی(ع) را آورده که به خاطر ظهـور تشیّع بعـد از صفویه، در نمونه‌های قبل بی‌نظیر است و به جای آن نعت خلفای راشدین بوده است. سپس از معراج پیامبر سخن گفته و وارد داستان شده است، که تمامی این مـوارد حـدود دویسـت بیت هم نمی‌شود. اما از آغاز سخن نظامی تا اصـل داسـتان راهِ بیشـتری اسـت. او عـلاوه بـر موارد بالا به خاطر فراخ کردن مجال سخن، برهان‌های فلسفی در حدوث آفـرینش و سـبب نظم کتاب و مدح شروانشـاه و شـکایت حسـاد و نصـیحت فرزنـد و یـادآوری از برخـی از گذشتگان و چند تمثیل و حکایت به اصل داستان می‌رسد. جالب این که در نامـهٔ نـامی، نـه شاهی مدح شده و نه کتاب به کسی تقدیم شده‌است. این نکته بیانگر اوضاع بی‌ارج شـعر و شاعری در این دوره است وکـار نـامی بـر عکـس کـار نظـامی، گویـا تفنّنـی بـوده‌اسـت تـا سفارشی.

نکتهٔ قابل ذکری که نامی به نحوی از نظامی تقلید کرده، ابیات پراکنده‌ایست که بـه شکل ساقی نامه‌اند. در این نوع شعرها از ساقی طلب شـراب مـی‌شـود تـا از خـود و آن چـه همراه خـود اسـت، خـلاص شـود. گـاه نیـز توصـیفاتی از شـراب و تـأثیر آن در ایـن گونـه می‌بینیم. برخی اولین نمونه‌های سـاقی‌نامـه را بـه نظـامی در اسـکندرنامه منسـوب مـی‌دارنـد (رک: گلچین معانی، ۱۳۶۲: ۳۱؛ صفا، ۱۳۶۹، ج۳: ۳۳۴)، حال آن که اولـین نمونـهٔ آن در لیلی و مجنون نظامی است که همین حالت ساقی نامه‌های اسکندر نامه را دارد و عجیب این

که هیچ کس متذّکر این موضوع نگردیده است. مانند عبدالنبی فخرالزمانی که در تذکرهٔ میخانه ذکر نظامی و ساقی نامه‌اش را آورده و فقط به اشعار اسکندرنامه اشاره کرده‌است (رک: فخرالزمانی، ۱۳۶۲: ۲۶ – ۱۸). گویا بی‌توجهی او، محقّقان بعدی را نیز از توجه به ابیات لیلی و مجنون منصرف کرده‌است. نظامی در مقدمهٔ لیلی و مجنون بعد از یادکرد بعضی گذشتگان در پایان هر بخش از مقدمه تا آغاز داستان، دو بیتی‌هایی را خطاب به ساقی می‌آورد و طلب شراب می‌کند و اگر بخواهیم منشأ این شعرها را نظامی بدانیم، باید لیلی و مجنون را سر آغاز این گونهٔ شعری بدانیم. یکی از دوبیتی‌ها دوبیتی زیر است:

«ساقی می ناب در قدح ریز　　آبی بزن آتشی برانگیز
آن می که چو روی سنگ شوید　　یاقوت ز روی سنگ روید»

(نظامی، ۱۳۸۹ : ۵۳).

نامی نیز در معراج پیامبر ابیاتی را خطاب به ساقی دارد که بدون شک برگرفته از ابیات ساقی‌نامهٔ لیلی و مجنون نظامی است. دو بیت از این ابیات:

«ساقی آن می که خوشگوار است　　در ده که به طبع سازگار است
تا طبعم از او شود شکفته　　آن قصه شود تمام گفته»

(نامی، ۱۳۸۹: ۱۶).

نکتهٔ قابل توجه دیگر این که در منظومه‌های دیگر مثل امیر خسرو، جامی و مکتبی، از نظامی و پیش گام بودن او سخن به میان آمده‌است؛ ولی نامی شاید به خاطر تعصّبات مذهبی چنین کاری را نکرده است. اما آغاز داستان در هر دو منظومه تقریباً شبیه است جز آن که نامی اشاره‌ای به فرزنددار نشدن پدر مجنون نکرده است. فقط در اواسط داستان بیتی از زبان مجنون آورده که بیانگر این موضوع هست:

«با عرض بسی نیاز یک چند　　می‌خواستی از خدای فرزند
از رحمت و لطف بی‌نهایت　　کردت پسری خدا عنایت»

(همان: ۵۳).

مکتب سرآغاز شروع قصهٔ عشق در هر دو داستان است. بعد از این قسمت در داستان نامی، آگاهی مادر لیلی از عشق لیلی و پند دادن او است که از ابتکارات نامی است و در منظومه‌های امیرخسرو، جامی و مکتبی نیز وجود ندارد. در منظومهٔ نظامی بعد از این قسمت داستان و ذکر صفت عشق مجنون، پدر مجنون به خواستگاری لیلی می‌رود، اما در داستان نامی، پدر مجنون، مجنون را بعد از رمیدن و به کوه رفتن به خانه می‌آورد و به خواستگاری می‌برد که از این نظر منظومهٔ نامی شبیه به منظومهٔ مکتبی است که خواستگاری از لیلی، بعد از آمدن مجنون از کوه است (رک: مکتبی، ۱۳۸۲: ۱۵۷-۱۵۰). در منظومهٔ نامی قبل از رمیدن او به کوه و عریان شدن او از لباس عقل، مجنون به گدایی به کوی لیلی می‌رود و در دیدار با لیلی، تحت تأثیر حرف‌هایش سر به کوه می‌گذارد. البته حکایتی با کمی شباهت به این قسمت در اواخر داستان لیلی و مجنون جامی آمده است (رک: جامی، ۱۳۷۰: ۸۸۴)، اما گدایی مجنون در کوی لیلی در داستان نظامی نیست. ولی حکایتی شبیه به این در اواخر داستان جامی آمده است (همان).

قسمتی دیگر که در داستان نامی آمده است، ولی در داستان نظامی نیست، بردن مجنون نزد پیر عابد است که چنان‌که قبلاً نیز اشاره شد، در این قسمت نامی باید تحت تأثیر مکتبی بوده‌باشد. بردن مجنون به کعبه از قسمت‌هایی است که نامی بسیار تحت تأثیر نظامی است و دعای مجنون از زبان نامی درآن جا حال و هوای دعای مجنونِ نظامی را به خاطر می‌آورد. رها کردن آهو از دام صیاد نیز از مشترکات هر دو منظومه است که در این جا نیز نامی تحت تأثیر نظامی است. ازدیگر مشترکات این دومنظومه، نامه‌نگاری لیلی و مجنون، ازدواج لیلی با ابن‌سلام، مرگ پدر مجنون و ابن‌سلام است. اما از دیگر مواردی که در نامهٔ نامی هست و در منظومهٔ نظامی نیامده، خطاب مجنون با باد صبا و صحبت کردن مجنون با سگ کوی یار است که مورد اخیر گویا برگرفته از بخشی از مثنوی (نواختن مجنون سگ کوی لیلی را) مولاناست (مولوی، ۱۳۶۲: د۳: ب ۵۶۷ به بعد). همچنین نوشتن نامهٔ گله‌آمیز مجنون در مبارک‌باد عروسی، یادآور شکایت کردن مجنون با خیال لیلی در پرداخت نظامی است. اما قسمت عمده‌ای از مواردی که در منظومهٔ نظامی است ولی در نامهٔ نامی

نیامده‌است، می‌توان به داستان نوفل به طور کلی، سخن مجنون با زاغ، آزادی گوزنان، نیایش‌های مجنون و حکایات گوناگون، آمدن سلیم عامری، مرگ ابن سلام، آشنایی با سلام بغدادی، ختم کتاب و آن‌گونه که ذکر شد مقدمهٔ طولانی نظامی اشاره کرد که گویا شیوهٔ نامی در دیگر منظومه‌ها نیز چنین است (رک: امیر مشهدی و همکاران، ۱۳۹۴: ۲۵۶). با این وجود پایان هر دو داستان نیز مانند آغاز شبیه به هم است، و آن هم مرگ مجنون در پایان حکایتشان است. این نکته باز ناگفته نماند که ما از مقایسهٔ این دو شاعر قصد کنار هم گذاشتن آنها را نداریم که جایگاه نظامی مبرهن است و تأثیر شگرف او بر ادبیات فارسی غیرقابل انکار. به قول خانلری «جمال‌الدین عبدالرزاق که معاصر نظامی است در سرتاسرغزل‌های خود، نامی از لیلی و مجنون نبرده است، اما سعدی که قریب یک قرن پس از نظامی می‌زیست، بیش از چهل بار در شعر خود داستان عشق لیلی و مجنون را اشاره کرده است» (خانلری، ۱۳۵۲: ۲۳۳) و این بیانگر چیزی است که سکوت در برابر آن گویای تمام حرف‌هاست.

پ. مقایسهٔ این دو داستان از لحاظ عناصر داستان[۲]:

هر چند داستان‌های کلاسیکِ ما چندان با تعاریف عناصر داستان امروز همخوانی ندارد اما بررسی آن‌ها از این لحاظ خالی از فایده نیست. ضمن این که ما را با ضعف‌های داستان‌های کلاسیک آشنا می‌کند. داستان تصویر عینی از چشم انداز یک نویسنده از زندگی است (میرصادقی، ۱۳۶۴: ۱۷). از خلال این دو داستان، چشم‌اندازِ عرفانیِ نظامی و یا دیدگاه اشعری و جبری مزاج او را در قهرمانان داستان او، می‌توان به راحتی مشخص کرد (رک: حمیدیان، ۱۳۷۳: ۱۹۴). چشم انداز غنایی نامی که ناشی از برداشت او از زندگی است، قابل دریافت است و چنان که ذکر شد، افیون خوردن او می‌تواند ناشی از همین چشم انداز باشد.

«درون‌مایهٔ» هر دو داستان تقریباً نفسانی و فردی است و از این لحاظ چندان تفاوتی با یکدیگر ندارند. البته نحوهٔ ارائهٔ درون مایه به قول میرصادقی، باید غیرصریح باشد که نظامی در ارائهٔ این گونه درون‌مایه‌ها استادی قهّار است. همیشه افکار او را می‌توان در رفتار

و گفتار قهرمانان داستان‌ها دید. از آن جایی که اثر نامی، تقلید است، چندان قضاوتی در مورد او نمی‌توان کرد.

اما در مورد «موضوع داستان»، داستان لیلی و مجنون نظامی و نامی هر دو را می‌توان از نمونهٔ داستان‌های لطیفه‌وار قرار داد. لازم به ذکر است که از قرن بیستم این گونه داستان-ها منسوخ شده و نویسندگان روی به داستان‌های واقعی آورده‌اند و از این روست که چخوف معتقد است: «هنر انعکاس حقایق بشری است» (میرصادقی، ۱۳۶۴: ۸۳). البته ذکر این نکته لازم است که روحیات انسان‌های شرقی، داستان‌های لطیفه‌وار را بیشتر می‌پسندد و حکم کسانی مثل چخوف را نمی‌توان شامل دانست. در مورد حقیقت مانندی داستان نیز باید گفت: از آن‌جا که داستان در دستهٔ داستان‌های لطیفه‌وار است، هیچ یک از دو شاعر سعی در محتمل و مستدل کردن وقایع ندارند و گویا آن را واقعیت می‌پندارند و چنان که رفت اولاً انطباق عناصر داستان با داستان‌های کهن شاید به خاطر نبودن چنین پایه‌هایی درگذشته، عذری را برای شاعران و نویسندگان باقی می‌گذارد، ثانیاً درگذشته که حوادثی غریب‌تر جزء باورهای مردم بود، شاید لزومی هم برای چنین کاری (محتمل و مستدل کردن وقایع) نبوده است.

عنصر دیگر داستان عنصر «پیرنگ» است که در هر دو داستان ضعیف است و در داستان نامی ضعیف‌تر؛ به گونه‌ای که چندان توالی و نظمی در حوادث داستان نمی‌بینیم. ما می‌توانیم گاه پرده‌های داستان راجابه‌جا کنیم، بدون اینکه لطمه‌ای به داستان بخورد. در داستان نامی، مجنون بعد از دیدار لیلی سربه کوه می‌گذارد، بدون دلیلی. البته این قسمت را نظامی بعد از «جواب رد دادن پدر لیلی» آورده و پیرنگ را استوار نموده است، ولی در داستان نظامی نیز ابن‌سلام بی‌جهت می‌میرد، نوفل به خاطر دلسوزی غیرقابل توجیه دو جنگ را به راه می‌اندازد.

از دیگرعناصر داستان، «شخصیت» و پرداخت آنهاست. در داستان نامی پنج، شش شخصیّت بیشتر نداریم که درآن بیشتر به حالات و اقوال مجنون و لیلی پرداخته شده است و داستان از لحاظ شخصیت‌پردازی چندان جالب نیست. در داستان نظامی نیز چندان

تفاوتی با داستان نامی نیست اما شخصیت مجنون که می‌تواند شخصیتی پویا محسوب شود، از نقاط قوت نظامی در داستان است که در قصهٔ نامی تا حدودی شخصیتی ایستا دارد.

«زاویه دید» در هر دو داستان یکیست و در هر دو، زاویهٔ دید بیرونی و سوم شخص است. البته بیرون از فضای داستان، مثل مقدمه و خاتمه‌ها، گاه زاویه دید اول شخص است که نباید، این موارد را جزء اصلی داستان گرفت و بیشتر دارای فواید زبانی و تاریخی‌اند.

اما نکتهٔ مهم دیگر، «فضا سازی» است که در این دو مورد در هر دو داستان ضعیف عمل شده است و به نظر ضعف نظامی بیشتر است. گاه صحنه‌هایی آفریده‌اند که اصلاً با فضای داستان سازگاری ندارد؛ مثلاً نظامی لیلی را به بوستان می‌برد، آن هم در بادیه العرب، یا جنگ نوفل که از جنبه‌های غنایی داستان می‌کاهد. یا در داستان نامی، لیلی به باغ می‌رود و ابن سلام او را در باغ می‌بیند و عاشقش می‌شود.

«گفت و گو» در داستان از عناصر دیگر داستان است که به خاطر پرداخت بهتر داستان از طرف نظامی، منظومهٔ او قوت بیشتری دارد، درحالی که در لیلی و مجنون نامی، بیشتر بوی تقلیدی از نظامی احساس می‌شود؛ مثل گفت و گوی مجنون با پدر که دقیقاً در نامهٔ نامی با همان حال و هوای منظومهٔ نظامی آمده است.

اما درمورد «سبک یا شیوهٔ نگارش»، از آن جایی که نظامی در تقسیم‌بندی سبکی در سبک آذربایجانی قرار می‌گیرد و خاصیّت این سبک، مغلق بودن اشعار است، سبک او نیز دارای سبکی است که پر از تصویرپردازی‌های زیبا و گاه دیریاب و نیاز به شرح است. اما دلنشینی زبان او خستگی را از سر به درمی‌برد، اما نامی همان طور که گفتیم: در عصر بازگشت قرار دارد و چون می‌توان آن را دورهٔ تقلیدی فرض کرد، سبک زبانی و نگارشی او، سبکی تقلیدی از نظامی ولی با زبانی ساده‌تر است که به نظر نه امیر خسرو و جامی، و نه مکتبی هیچ کدام از این نظر به پای او نمی‌رسند و از این لحاظ گاه شعرهایش یادآور لطافت اشعار نظامی است. برای نمونه در وصف مکتب عشق گوید:

«این مکتب نیست آنکه هر شب　　آزاد شود چو طفلِ مکتب
آن شام بود چو صبح عیدش　　وان شب ز طرب شب امیدش

چـــون جـــور معلـــم آیـــدش یـــاد گـــویی کـــه ز قیـــد گشـــته آزاد
از اول هفتـــه تـــا بـــه انجـــام جـــز جمعـــه ز هفتـــه نبـــودش کـــام
در مکتـــب عشـــق رســـم آن اســـت کآدینـــه عـــزای کودکـــان اســـت
از جـــور معلـــم انـــد دلشـــاد در محـــبس مکتـــب انـــد آزاد
خوشـــدل بـــه شـــکنجهٔ ادیـــب انـــد در خانـــهٔ خویشـــتن غریبنـــد
جویـــای ادیـــب تنـــد خوینـــد بـــا بنـــد و شـــکنجه انـــس جوینـــد
زنـــدانی مـــدرس جفاینـــد پـــا بســـت سلاســـل وفاینـــد»

(نامی، ۱۳۸۹: ۶۶).

عنصر دیگر، «لحن» داستان است که می‌توان گفت: لحن هر دو داستان غم‌آور و جدی است و در هر دو داستان، بافتِ کلامی، خصوصیاتِ فضایِ خلقِ داستان از لحاظ فرهنگی اجتماعی را بیان می‌دارد.

اما در مورد «صحنه»، هر دو داستان در صحرای بادیهٔ العرب رخ می‌دهد که در دو داستان، فضا توانسته‌است، علاوه بر محل وقوع داستان، حال و هوای داستان و نیز محیطی را که بر شخصیت‌ها و اعمال آنها تأثیر بگذارد به خوبی ترسیم کند، چنان که پیشتر نیز به این موضوع اشاره شد.

در نهایت عنصرِ «نماد»، که در داستان نظامی، مجنون نمادی برای انسان عارف است که در عشقش از همه چیز می‌گذرد و در نهایت فنا می‌شود. اما در داستان نامی، می‌توان مجنونِ نامی را نماد عاشقی ثابت قدم که گاه به نماد نظامی نزدیک می‌شود، دانست.

۵. سبک نامی در لیلی و مجنون

نامی از طرفی در دورهٔ فترت قرارگرفته‌است که از انقراض عهد صفویه، آغاز و تا روی کارآمدن فتحعلی شاه ادامه داشت و از فقیرترین ادوار ادبیات فارسی بود (آرین‌پور، ۱۳۷۲: ۱۴۱۳). از طرفی دیگر در عهد کریم‌خان که آرامشی نسبی در کشور برقرار شده و سیر ادبیات فارسی در مسیر وقوعی بازگشتی بوده است (لنگرودی، ۱۳۷۲: ۶۳)،

قرارگرفته است که نشانه‌هایی از این دو سبک در اثر نامی کاملاً قابل شهود است. ذکر وقایع احوال لیلی و مجنون در نامه‌هایشان و گلایه‌های وقوعی آن‌ها از یکدیگر، از نشانه‌های کم‌رنگ این سبک در اثر نامی است، اما نمونه‌های بسیاری می‌توان از سبک بازگشت را در این اثر نامی ردیابی کرد. البته سبک بازگشتی که نامی درآن قرارمی‌گیرد، دورهٔ بازگشت اول و تقلید از شعرای سبک عراقی چون سعدی و حافظ است و نباید این دوره را با سبک بازگشت دوم که دورهٔ تقلید از سبک خراسانیست، اشتباه گرفت. بارزترین نکته در سبک‌های بازگشت، تقلید است که کُل اثر نامی و شاید کُل آثار او، تقلید از نظامی پرآوازه است. همان چیزی که آن را سبک عکس‌العمل و تتبّع نام نهاده‌اند (شمیسا، ۱۳۷۲: ۲۰۷). البته این تقلید گاه به کپی‌برداری یا استقبال از شعرای بزرگ چون حافظ و سعدی منجر می‌شود که بسامد بالایی نیز دارد. برای ذکر اندکی از بسیار، نامی در وصف عیش می‌گوید:

«راهیست که نیستش کناره چون رفتی و رفت جان چه چاره»

که یادآور این بیت خواجه است:

«راهیست راه عشق که هیچش کناره نیست آنجا جز آنکه جان بسپارند چاره نیست»

(حافظ، بی‌تا: ۵۰).

یا این بیت نامی:

«بنشینم و گریه پیش گیرم دور از تو عزای خویش گیرم»

که یادآور این بیت شیخ اجل است:

«بنشینم و صبر پیش گیرم دنبالهٔ کار خویش گیرم»

(سعدی، ۱۳۶۶: ۶۵۱).

از دیگر ویژگی‌های اشعار این دوره، سادگی همراه با لطافت و طبیعی بودن است (بهار، ۱۳۷۳: ۳۱۷) که لیلی و مجنونِ نامی آیینهٔ تمام نمای این ادعاست. البته گاهی با لغاتی دشوار مثل: قماط، مثقب، مطرح و... برمی‌خوریم که محتمل است این لغات در زمان نامی از لغات مهجور نبوده باشند.

از دیگر ویژگی‌های سبکی نامی که به طور خلاصه می‌توان ذکر کرد و دارای بسامد بالا نیز هست، استفادهٔ زیاد از اختیار شاعری ابدال است (رک : قیس رازی، ۱۳۷۵ :۱۷۳).

«دانم از صبر به شود درد اما دانی نمی‌توان کرد»

(نامی، ۱۳۸۹: ۷۵).

استفاده از تشبیه مضمر و تفضیل با بسامد بالا، آوردن ابیات و مصرع‌های تکراری، آوردن ابیاتی در خطاب به ساقی که گونه‌ای براعت استهلال برای ورود به پردهٔ جدید داستان است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نتیجه‌گیری

نامی اصفهانی یکی از بزرگترین شاعران دورهٔ بازگشت و تاریخ‌نگار عهد کریم خان و دورهٔ زندیه است. او از جملهٔ کسانی است که در خمسه‌سرایی مقلّد نظامی‌است ولی گویا تنها موفق به سرودن چهار منظومه گردیده‌است. یکی از این نظیره پردازی‌ها، منظومهٔ لیلی و مجنون است. از آن جا که نظیره‌ای موفق است که از هر گونه تقلید و اقتباس محض عاری باشد (رک: دهمرده و خوش‌جهان، ۱۳۹۰: ۸۷)[۳] و لیلی و مجنون نامی نیز از لحاظ بیان و ساختار اگر نگوییم طرحی نو، لااقل طرحی متفاوت و دلنشین در افکنده است و می‌توان او را از مقلّدان بزرگ و موفق پیر گنجه برشمرد و به خصوص زبان ساده و دلنشین و طبع مستقیم او جذابیت خاصی به فضای خلق شدهٔ داستان او می‌دهد و با این اوصاف می‌توان به این نتیجه رسید که لیلی و مجنون نامی شاید مثل دیگر آثارش از آثار شایان توجه است و از بهترین نمونه پرداخت‌های لیلی و مجنون است.

پی‌نوشت

۱ـ کتاب فوائد الصفویه کتاب ارزشمندی است که از اواخر عهد صفویه، افغان‌ها، دورهٔ افشاریه، زندیه و ظهور قاجار اطلاعات کم نظیری دارد. متأسفانه تصحیح نه چندان خوبی از این کتاب توسط خانم دکتر مریم میراحمدی صورت گرفته است که اولاً تصحیح بخش زندیه و قاجاریه را به بعد موکول کرده است، ثانیاً تصحیح ایشان به خاطر اغلاطی چند نیاز به بازنگری دارد؛ برای نمونه کتابی را که ابوالحسن قزوینی از «تاریخِ میرزا صادق که اکثر وقایع بدایع سلاطین جنّت مکین صفویه را به آیین بهین به رشتهٔ تحریر کشید» (قزوینی، ۱۳۶۷: ۹۵) معرفی می‌کند، میراحمدی به اشتباه این تاریخ را «تاریخ گیتی‌گشای میرزا صادق نامی» معرفی می‌کند؛ درحالی‌که آن تاریخ مربوط به میرزا محمّد صادق، منشی شاه طهماسب صفوی است، نه میرزا صادق نامی که منشی عهد زندیه است و در کتاب او هیچ اشاره‌ای به خاندان صفویه نشده است.

۲ـ عناصر داستان این قسمت برگرفته از کتاب «عناصر داستان» جمال میرصادقی است. از این رو ما از ذکر هر بارهٔ این منبع بعد از آوردن عناصر داستان خودداری می‌کنیم.

۳ـ ذکر یک نکته در باب مقالهٔ ارجاع داده شده ضروری رسید و آن این است که در چکیدهٔ مقالهٔ مذکور، در عین یک بی دقتیِ محض، سنایی از مقلّدان نظامی خوانده شده و جای شگفتی است که چگونه این غلط فاحش مطرح شده است؟!

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع و مآخذ

۱. آذر، لطفعلی بیک. (۱۳۷۸). **آتشکدهٔ آذر**. تصحیح میرهاشم محدث. چاپ دوم. تهران: انتشارات امیرکبیر.

۲. آرین‌پور، یحیی. (۱۳۷۲). **ازصبا تا نیما**. چاپ پنجم. تهران: انتشارات زوار.

۳. امیر مشهدی، محمّد و همکاران. (۱۳۹۴). «مقایسهٔ سیر روایی منظومه‌های خسرو و شیرین نامی اصفهانی و نظامی گنجوی». **مجلهٔ ادب غنایی**. شمارهٔ ۲۴. صص: ۶۴۱ - ۶۲۲.

۴. بهار، محمّدتقی. (۱۳۷۳). **سبک‌شناسی نثر**. چاپ هفتم. تهران: امیرکبیر.

۵. جامی، عبدالرحمن. (۱۳۷۰). **هفت اورنگ**. به کوشش مدرّس گیلانی. چاپ پنجم. تهران: گلستان کتاب.

۶. حافظ، خواجه شمس‌الدین محمّد. (بی‌تا). **دیوان غزلیات**. به اهتمام محمّد قزوینی و قاسم غنی. تهران: زوّار.

۷. حمیدیان، سعید. (۱۳۷۳). **آرمانشهر زیبایی**. تهران: قطره.

۸. خانلری، پرویز. (۱۳۵۲). «داستان پدید آمدن یک داستان». **مجلهٔ سخن**. جلد ۱۵. صص: ۲۲۷ - ۲۲۱.

۹. خزانه‌دارلو، محمّدعلی. (۱۳۷۵). **منظومه‌های فارسی قرن ۹ تا ۱۲**. تهران: روزنه.

۱۰. خیامپور، عبدالرسول. (۱۳۴۰). **فرهنگ سخنوران**. تبریز: چاپ آذربایجان.

۱۱. دُنبلی، عبدالرزاق بیک. (۱۳۴۹). **تجربة الاحرار و تسلیة ابرار**. تصحیح قاضی طباطبائی. تهران: چاپخانهٔ شفق.

۱۲. ــــــــــــ . (۱۳۵۴). **نگارستان دارا**. تصحیح عبدالرسول خیامپور. تبریز: چاپ آذربایجان.

۱۳. دهلوی، امیرخسرو. (۱۳۶۲). **خمسهٔ دهلوی**. تصحیح امیر احمد اشرفی. تهران: شقایق.

۱۴. دهمرده، حیدر علی؛ خوش‌جهان، فرهاد. (۱۳۹۰). «مقایسهٔ لیلی و مجنون نظامی با لیلی و محنون شهرستانی». **نشریهٔ ادب و زبان دانشگاه شهید باهنر**. شمارهٔ ۲۹. صص: ۱۰۸ - ۸۵.

۱۵. ذاکر الحسینی، مصطفی. (۱۳۸۳). «نقدی بر وامق و عذرای نامی». **نامهٔ بهارستان**. شمارهٔ ۳ (پیاپی ۲۳). صص: ۱۳۹-۱۳۶.

۱۶. ذاکری، مصطفی. (۱۳۸۲). «معرفی و نقد کتاب». **نشر دانش**. شمارهٔ اول بهار. صص: ۱۴۲-۱۳۲.

۱۷. رجبی، پرویز. (۱۳۷۶). **کریم خان و زمان او**. تهران: ندا.

۱۸. ستّاری، جلال. (۱۳۸۳). **سایهٔ ایزوت و شکرخند شیرین**. تهران: مرکز.

۱۹. سعدی، مصلح الدین. (۱۳۶۶). **کلیات**. به اهتمام محمّد علی فروغی. چاپ ششم. تهران: امیرکبیر.

۲۰. ــــــــــــــــ . (۱۳۸۱). **گلستان**. تصحیح غلامحسین یوسفی. چاپ هفتم. تهران: خوارزمی.

۲۱. سعیدی سیرجانی، علی اکبر. (۱۳۶۸). **سیمای دوزن**. چاپ سوم. تهران: نشر نو.

۲۲. شمیسا، سیروس. (۱۳۷۲). **سبک‌شناسی نظم**. تهران : دانشگاه پیام نور.

۲۳. صفا، ذبیح الله. (۱۳۶۹). **تاریخ ادبیات ایران**. جلد سوم. تهران: فردوس.

۲۴. عشق‌پور، مجتبی. (۱۳۶۱). **تحقیق در مثنوی لیلی و مجنون نظامی**. تهران: کتابفروشی دهخدا.

۲۵. غلامرضائی، محمد. (۱۳۷۰). **داستانهای غنائی منظوم**. تهران: انتشارات فردابه.

۲۶. فخرالزمانی، عبدالنبی. (۱۳۶۲). **تذکرهٔ میخانه**. تصحیح گلچین معانی. تهران: اقبال.

۲۷. قزوینی، ابوالحسن. (۱۳۶۷). **فوائد الصفویه**. تصحیح مریم احمدی. تهران: موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

۲۸. قیس رازی، شمس‌الدین محمّد. (۱۳۷۵). **عروض و قافیه تلخیص و نگارش**. به اهتمام محمّد فشارکی. چاپ دوم. تهران: جامی.

۲۹. کراچکوفسکی، اقناطیوس. (۱۳۷۳). **لیلی و مجنون؛** پژوهشی در ریشه‌های تاریخی و اجتماعی داستان به انضمام تلخیص و شرح لیلی و مجنون نظامی. ترجمه کامل احمدنژاد. تهران: زوار.

۳۰. گلچین معانی، احمد. (۱۳۶۲). **حاشیهٔ تذکرهٔ میخانه**. تهران: اقبال.

۳۱. لنگرودی، شمس. (۱۳۷۲). **مکتب بازگشت**. تهران: صنوبر.

۳۲. لین پول، استار. (۱۳۱۲). **طبقات سلاطین اسلام**. ترجمهٔ عباس اقبال. تهران: مطبعهٔ مهر.

۳۳. مبارز، ع و قلی زاده، م و سلطانف، م. (۱۳۶۰). **زندگی و اندیشهٔ نظامی**. ترجمه ح. صدیق. تهران: توس

۳۴. محجوب، محمّدجعفر. (۱۳۵۱). **لیلی و مجنون نظامی و مجنون و لیلیِ امیر خسرو دهلوی**. مجلهٔ سخن. رده چهاردهم. شمارهٔ ۶. صص: ۶۲۵ – ۶۲۰.

۳۵. مکتبی شیرازی. (۱۳۸۲). **لیلی و مجنون**. تصحیح جوره بیک نذری. تهران: مرکز مطالعات ایرانی.

۳۶. منزوی، احمد. (۱۳۵۱). **فهرست نسخ خطی فارسی**. تهران: موسسهٔ فرهنگی منطقه‌ای.

۳۷. مولوی، جلال‌الدین. (۱۳۶۲). **مثنوی معنوی**. تصحیح نیکلسون. چاپ نهم. تهران: امیرکبیر.

۳۸. میرصادقی، جمال. (۱۳۶۴). **عناصر داستان**. تهران: شفا.

۳۹. نامی، میرزا محمّد صادق. (۱۳۶۶). **تاریخ گیتی‌گشا**. به کوشش سعید نفیسی. چاپ سوم. تهران: چاپ اقبال.

۴۰. ــــــــــــ . (۱۳۸۹). **لیلی و مجنون**. تصحیح امرالله (امیر) سلطان محمدی. پایان نامهٔ کارشناسی‌ارشد: دانشگاه اصفهان.

۴۱. نظامی، الیاس. (۱۳۸۹). **لیلی و مجنون**. تصحیح وحید دستگردی. به کوشش سعید حمیدیان. تهران: قطره.

۴۲. ــــــــــــ . (۱۳۸۸). **خسرو و شیرین**. تصحیح وحید دستگردی. به کوشش سعید حمیدیان. تهران: قطره.

۴۳. هدایت، رضا قلی‌خان. (۱۳۴۰). **مجمع الفصحا**. به کوشش مظاهر مصفا. تهران: چاپخانهٔ موسوی.

۴۴. هدایت، محمود. (۱۳۵۳). **گلزار جاویدان**. تهران: چاپخانهٔ زیبا.