تأثیر عرفان در فضای داستانی *لیلی و مجنون* نظامی

دکتر نرگس جابری نسب*
دکتر نیره ابیات**

چکیده

نظامی از جمله شاعرانی است که به سرودن منظومه‌های داستانی شهره است. وی علاوه بر تبحر در شعر و شاعری از دانش‌های رایج روزگار خویش، آگاهی وسیعی داشت. در تفسیر *قرآن* و حدیث استاد بود و با فلسفه و کلام، علوم مختلف عقلی و مکاتب فلسفی آشنا بود. از عرفان و تصوف آگاهی بسیار داشت و با زیرکی و معرفتی کم‌نظیر مفاهیم ناب عرفانی را در خلال منظومه‌های پنجگانه خود جای داده است. *لیلی و مجنون*، سومین منظومه از مثنوی‌های پنجگانه نظامی در حقیقت بازتابی است از علومی که وی از آنها برخوردار بود، حضور جلوه‌های عرفانی به منظومه *لیلی و مجنون* نظامی شیرینی خاصی بخشیده است. وی با نگاهی عرفانی به شرح داستان عشق لیلی و مجنون می‌پردازد و عشق حقیقی را در وجود لیلی و مجنون نشان می‌دهد. در این مقاله برای پاسخ به پرسش: چه جلوه‌هایی از عرفان در فضای داستانی *لیلی و مجنون* نظامی دیده می‌شود؟ به بررسی فضای داستانی *لیلی و مجنون* پرداخته شده است. هدف این پژوهش، شناخت وجوه عرفانی منظومهٔ *لیلی و مجنون* نظامی است. گردآوری داده‌های پژوهش با مطالعه کتابخانه‌ای و بررسی اسناد و مدارک علمی انجام شده و اطلاعات مورد نیاز برای پاسخ‌گویی به پرسش‌های پژوهش از طریق جست‌وجو در منابع مرتبط با موضوع پژوهش و یادداشت‌برداری جمع‌آوری شده است. تجزیه و تحلیل اطلاعات و داده‌ها در این پژوهش بر اساس کیفی صورت گرفته و مبتنی بر توصیف و تحلیل داده‌ها است.

کلید واژه: عرفان، فضای داستانی، *لیلی و مجنون*، نظامی، قرن ششم.

---

*. استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب. (nargesja@azad.ac.ir)

**. استادیار دانشگاه تهران. (abyat@ut.ac.ir)

تاریخ وصول: ۹۷/۰۷/۰۹ تاریخ پذیرش: ۹۷/۰۸/۱۲

مقدمه

لیلی و مجنون نظامی گنجوی فقط یک داستان عاشقانه نیست؛ بلکه منظومه‌ای سرشار از حقایق سودمند معرفتی و عرفانی است که می‌توان در کُنه اشعار *لیلی و مجنون* جلوه‌هایی از مفاهیم و مضامین عرفانی را مشاهده کرد. نظامی برای بیان دیدگاه‌های اعتقادی، اخلاقی ـ عرفانی خود از نظم این داستان عشقی استفاده کرده است. وی در کنار احساسات لطیف عاشقانه در اثنای عشقی زیبا، به تداعی گنجینه‌ای از معارف و مسایل عرفانی پرداخته است.

پیشینهٔ تحقیق

تاکنون اثر مستقلی با عنوان «*تأثیر عرفان در فضای داستانی* لیلی و مجنون *نظامی*» صورت نگرفته است؛ اما رقیه شعبانی و محبوبه مباشری مقاله‌ای با عنوان: *بازتاب مفاهیم عرفانی در لیلی و مجنون نظامی گنجوی*، نوشته‌اند. نویسندگان معتقدند: اگر چه *لیلی و مجنون* یک اثر غنایی و بزمی است؛ ولی در جای جای کتاب؛ عرفان، تهذیب و ریاضت به روشنی آشکار است و با بیان و نمایاندن این اشعار عرفانی به تبیین و نگرش عرفانی نظامی به صورت مستدل می‌پردازند و بیان می‌دارند که هدف شاعر صرفاً آفریدن یک اثر بزمی و غنایی نبوده؛ بلکه هدفی والاتر مدنظر شاعر و حکیم گنجه بوده است. شاعر در این اثر اصالت، پاکی و پارسایی و زهد و عشق عارفانه را پیش چشم داشته است.

هم‌چنین مرتضی محسنی و سبیکه اسفندیار در مقاله‌ای با عنوان: *بررسی جنبه‌های عرفانی در لیلی و مجنون نظامی و مقایسهٔ آن با مصیبت‌نامه* عطار به قابلیت‌های عرفانی *لیلی و مجنون* در پرتو صفات و مقاماتی چون صبر، عنایت، ظرفیت، درد، وحدت، فنا، جنون و رحمت پرداخته‌اند تا عشقی متعالی که در این منظومه جلوه‌گر شده است، را آشکار کنند.

هم‌چنین برای تبیین این عشق متعالی و در جهت رسیدن به جهان‌بینی معرفتی نظامی در *لیلی و مجنون*، مقامات و صفات عرفانی این اثر با *مصیبت‌نامهٔ* عطار، به عنوان منظومه‌ای دردآلود در ادبیات عرفانی مقایسه شده است.

مریم شعبانزاده در مقالهٔ *شور شیرین* درباره نگاه عرفانی نظامی می‌نویسد: «از آنجا که نویسندگان در آثار ادبی خود، شخصیت درونی، آموزه‌ها و افکار خود را بازتاب می‌دهند، نظامی نیز در این روایت، ضمیر پنهان و رویکرد عرفانی خود را نموده است». (شعبانزاده، ۱۳۸۹، ص ۷۵)

بحث اصلی

خمسه حکیم نظامی نوعی سلوک شعری، فکری، شهودی خاصی است که به صورتی مبنادار و هم‌خوان از *مخزن‌الاسرار* آغاز می‌شود و تا *اسکندرنامه*، ادامه می‌یابد.[۱] به همین سبب باید مجموعه پنج گنج مورد بحث و بررسی قرار گیرد تا در کنار بررسی سبک و روش بیان اشعار نظامی در داستان‌هایش، به سلوک شعری، فکری، شهودی خاص نظامی نیز آشکار پی برده شود.

لیلی و مجنون سومین منظومه در پنج گنج نظامی است. نظامی *لیلی و مجنون* را در بحر هزج مسدس اخرب مقبوض محذوف یا مقصور و در وزن «مفعول مفاعلن فعولن» سروده است. بحر هزج یکی از بحرهای پرکاربرد شعر فارسی است که با وزن‌هایی دلنشین، شیرین و آرام، متناسب با مضامین عاشقانه و آرام‌بخش است. وزن «مفعول مفاعلن فعولن» نیز از وزن‌های کوتاه و تند است که برای مفاهیم شاد به کار می‌رود و نظامی با ظرافت این وزن را برای سرودن منظومه *لیلی و مجنون* به کار برده است.

---

۱. برای اطلاعات بیشتر ر.ک: *بررسی سلوک شعری و فکری نظامی در پنج گنج*، تاریخ انتشار: سه شنبه ۲۷ مهر ۱۳۸۹ ساعت ۰۵:۱۶؛ http://www.ibna.ir/fa/doc/naghli/۸۴۸۶۶

این منظومه در «چهار هزار و پانصد و پنجاه و پنج بیت» (باباصفری، ۱۳۹۲، ص ۴۳۸) و در مدتی کمتر از چهار ماه در سال ۵۸۴ق. سروده و به «خاقان کبیر، ابوالمظفر اخستان بن منوچهر شروانشاه (سلطنت در شروان ۵۶۳–۵۹۸ق.)» (خزانه دارلو، ۱۳۷۵، ص ۴۷) تقدیم شد. «گویا بعداً نیز در آن تجدید نظرهایی کرده و این کار را در حدود سال ۵۸۸ق. به پایان برده است». (صفا، ۱۳۶۹، ج ۲، ص ۸۰۳)

این چار هزار بیت اکثر
شد گفته به چار ماه کمتر
گر شغل دگر حرام بودی
در چارده شب تمام بودی ...
آراسته شد به بهترین حال
در سلخ رجب به ثی و فی دال
تاریخ عیان که داشت با خَود
هشتاد و چهار بعد پانصد

(نظامی گنجوی، ۱۳۷۰، ص ۵۰۸–۵۰۷)

لیلی و مجنون

شاعران بسیاری پیش از نظامی به داستان لیلی و مجنون که از داستان‌های عاشقانه اعراب بود، اشاراتی داشته‌اند. نظامی با سرودن منظومه *لیلی و مجنون* در قالب مثنوی، از شاعران معاصر و ماقبل خود پیشی گرفت. آورده‌اند که: «ابوالمظفر شروانشاه اخستان از نظامی خواهش می‌کند که داستان لیلی[۱] و مجنون[۲] را از عربی به فارسی بپردازد و بسراید؛ اما نظامی زیر بار نمی‌رود تا این‌که فرزندش محمد که در این هنگام چهارده ساله است، نیز

۱. «لیلی، معشوقهٔ مجنون، همان لیلی دختر سَعد بن مهدی ربیعه ابن حَریش بن کعب بن ربیعه ابن عامر صعصعه است». (اصفهانی، بی‌تا: ج۲: ۵)؛ (خزانه دارلو، ۱۳۷۵: ۴۵)

۲. مجنون، قیس بن ملوح بن مزاحم از قبیلهٔ بنی عامر و لیلی بنت سعد هم از آن قبیله. (صفا، ۱۳۶۹، ج ۲، ص ۸۰۳) است.

از او خواهش می‌کند و باز نظامی از این کار سرباز می‌زند تا بالاخره اصرار محمد در او کارگر می‌افتد و چنان در این راه عزم جزم می‌کند که در مدت کمتر از چهار ماه بیش از چهار هزار بیت می‌سراید و به کمال و زیبایی، داستانی ملال‌آور را چنان می‌آراید که هیچ اندوهی به دل نمی‌آورد». (برزآبادی فراهانی، ۱۳۷۸، ص ۱۵۷)

نظامی و عرفان

قرن ششم، قرن گسترش اندیشه‌های عرفانی و صوفی‌گری است. تصوف با رشد و گسترش خود، در این قرن، بر شعر فارسی تأثیر گذارد و با آن درآمیخت. اندیشه‌های عرفانی در شعر رسوخ کرد و شاعران صوفی‌مسلک به بیان این اندیشه‌ها در شعر خود پرداختند و شعر در خدمت تبلیغ این‌گونه اندیشه‌ها قرار گرفت تا آنجا که شعر و ادب فارسی با عرفان، پیوندی ناگسستنی پیدا کرد؛ پیوندی که ریشه در روح، روان و عواطف انسان دارد. عشق در عرفان و آثار عرفانی، عنوان خاص یافت و مورد بحث قرار گرفت و لطافت و کمال آن آثار را صد چندان کرد. آثار سنایی غزنوی، نخستین جلوه‌گاه عرفان و نخستین جلوه دهنده و بیان دارنده عشق عرفانی است.

نظامی نیز در *لیلی و مجنون* علاوه بر نقل داستان دلدادگی مجنون به لیلی، به بیان اندیشه‌های متعالی می‌پردازد. وی برای تأثیر بیشتر داستان از جلوه‌های عرفانی در لابه‌لای ابیات و اشعار بهره می‌برد. یکی از جلوه‌های معرفتی *لیلی و مجنون*، مضامین عرفانی است که در قالب مقامات و احوال نمایان شده است. آن‌چه ما را به جلوه‌های عرفانی در این منظومه هدایت می‌کند، عشق حاکم بر کلّ داستان است. عشق مجازی در *لیلی و مجنون* وسیله‌ای برای رسیدن به عشق حقیقی و الهی است.

نظامی با استفاده از تاریخ، فرهنگ مردم، روایت‌های شفاهی داستان، داستانی جدید به صورت شعر خلق می‌کند و با تغییر ویژگی‌های شخصیتی لیلی و مجنون، حلاوتی دیگر به این داستان می‌بخشد. نظامی روح سبز ایرانی را بر فضای گرم و سوزان داستان عرب حاکم می‌کند. عشق در تمام تار و پود داستان جاری می‌شود تا آنجا که فضا، اشخاص، درخت‌ها،

شن‌ها و ماسه‌های بیابان همه و همه بر این عشق گواهی می‌دهند. «عشقی که با مرگ پایان می‌یابد و با دردمندی و ناکامی همراه است». (ستاری، ۱۳۶۶، ص ۲۶۳؛ به نقل از محسنی، اسفندیار، ۱۳۹۱، ص ۱۰۰)

مجنون در مکتب، عاشق لیلی می‌شود. این عشق چنان آتشی در وجود مجنون می‌افکند که او را آوارهٔ بیابان و همدم وحوش و ددان می‌کند. نظامی از طریق شخصیت لیلی، عفت و پاکدامنی و مبارزه با نفس‌پرستی را تعلیم می‌دهد و از طریق شخصیت مجنون گسستن از تعلقات جامعه بشری و فنای کامل در معشوق را می‌آموزاند.

شخصیت لیلی و مجنون در داستان

نظامی از دو شیوه برای معرفی شخصیت‌هایی که در داستان حضور دارند، استفاده می‌کند. گاه مستقیم و صریح به ذکر جزئیات ظاهری و باطنی شخصیت‌های داستانی می‌پردازد و گاه به صورت غیرمستقیم و از طریق گفتار و کردار، خلق و خوی شخصیت‌های داستانی خود را معرفی می‌کند.

نظامی در آغاز منظومه *لیلی و مجنون*، توصیفی ساده و مستقیم از شخصیت لیلی و مجنون به دست می‌دهد که تا حد زیادی نشان دهندهٔ فضا و حال و هوای شخصیت‌ها است. سپس با ذکر حکایت‌هایی، به شیوهٔ غیرمستقیم، به توصیف شخصیت لیلی و مجنون می‌پردازد آن چنان که در پایان داستان، تصویری که خواننده از لیلی و مجنون در ذهن دارد، با آغاز، متفاوت است؛ اما توصیف وضعیت ظاهری او به شیوه‌ای ماهرانه بیان می‌شود.

الف. شخصیت مجنون:

«شخصیت مجنون تا حدی جنبهٔ مافوق بشری می‌یابد و برخی رفتارهایش به کرامات و خرق عادات عرفا شبیه است». (حداد، ۱۳۸۸، ص ۱۲۸) به عبارت دیگر ریاضت‌ها و رنج‌های لیلی و مجنون در حقیقت به نوعی، سیر و سلوک عرفانی را بازتاب می‌کند.

روایت در *لیلی و مجنون*، بر پایه شخصیت مرد شکل گرفته‌است. «با وجود آن‌که یک شخصیت مرد و یک شخصیت زن در داستان وجود دارد؛ ولی عشقی که در این روایت به تصویر کشیده می‌شود، یک عشق عرفانی و فرازمینی است». (رضایی اردانی، ۱۳۸۷، ص ۹۸)

جلال ستاری می‌نویسد که: «عشق و خاکساری و عشق و شیفتگی هر دو به اعتباری عرفانی‌اند؛ زیرا اولی زن را آن‌قدر آرمانی و مثالی می‌کند که معشوق به فرجام، انسانی فوق‌طبیعی و گاه ملکوتی و لاهوتی می‌شود و عشق و شیفتگی که خواستار وحدت تام و تمام در وجود یا سوزش و گدازش دو جان در یک تن است، ناگزیر اعتماد می‌کند که این آرزوی محال اتحاد و وصال مطلق را فقط در آغوش مرگ برآورده می‌توان ساخت». (ستاری، ۱۳۵۴، ص ۴) این امر یکی دیگر از دلایل عرفانی بودن شخصیت مجنون است. چنان‌چه یکی از ویژگی‌های شخصیت عرفا، خوی گرفتن با ریاضت است:

در حلقه آن حظیره افتاد
کشتیش در آب تیره افتاد
غلطید چو مور خسته کرده
پیچید چو مار زخم خورده
بیتی دو سه زارزار برخواند
اشکی دو سه تلخ تلخ بفشاند

(نظامی گنجوی، ۱۳۷۰، ص ۶۷۳)

مجنون ز جهان چو رخت بربست
از سرزنش جهانیان رست
بر مهد عروس خوابنیده
خوابش بربود و بست دیده
ناسود درین سرای پر دود
چون خفت مع‌الغرامه آسود

(همان، ص ۶۷۴)

خفتند به ناز تا قیامت
برخاست ز راهشان ملامت

بودنـــد در ایـــن جهـــان بـــه یـــک عهـــد
خفتنـــد در آن جهـــان بـــه یـــک مهـــد
کردنـــد چنـــان‌کـــه داشـــت راهـــی
بـــر تربـــت هـــردو روضـــه‌گـــاهی
آن روضـــه کـــه رشـــک بوســـتان بـــود
حاجـــت‌گـــه جملـــه دوســـتان بـــود

(همان، ص ۶۷۶)

ب. شخصیت لیلی:

شخصیت لیلی در داستان *لیلی و مجنون* به گونه‌ای است که لیلی توانایی ابراز عشق خود را ندارد. او تسلیم محض است و به جای عمل، صبوری می‌کند و به جای آن که نظرش را بگوید، مدام اشک می‌ریزد. لیلی همیشه در انتظار شنیدن خبری از مجنون است و با باد صبا به راز دل مشغول است. لیلی افسرده و غمگین است و با همه صبوری، به خواسته‌اش نمی‌رسد. لیلی حسابگری‌های زنانه و مصلحت‌بینی‌هایی دارد که لازمه حیات بادیه است. (رضایی اردانی، ۱۳۸۷، ص ۹۹) با این‌حال شخصیت لیلی از نظر زندگی سراسر تسلیم وی اهمیت دارد. به گفته سعیدی سیرجانی لیلی: «شخصیتی است فاقد هرگونه تلاش. او را از مکتب‌خانه باز می‌گیرند. در خانه زندانی می‌کنند. او را به شوهر می‌دهند، بدون آن‌که نظر وی را جویا شوند. به شوهری که همه روزه نگهبان او است. کار لیلی اما در این میان فقط گریه است و تسلیم. او حتی راز دل به مادر هم نمی‌گوید. مادرش سال‌ها بعد و از زبان هم‌کلاسان او پی به راز عشقش می‌برد». (سعیدی سیرجانی، ۱۳۷۹، ص ۱۴۸)

لیلـــی چـــو بریـــده شـــد ز مجنـــون
مـــی‌ریخـــت ز دیـــده دُرّ مکنـــون
مجنـــون چـــو ندیـــد روی لیلـــی
از هـــر مـــژه‌ای گشـــاد ســـیلی
مـــی‌گشـــت بـــه گـــرد کـــوی و بـــازار
در دیـــده سرشـــک و در دل آزار

مـــی‌گفـــت ســـرودهای کـــاری
مـی‌خوانـد چـو عاشـقان بـه زاری
او مـــی‌شـد و مـــی‌زدنـد هـــر کس
مجنـون مجنـون ز پـیش و از پـس
او نیـــز فســـار سســـت مـــی‌کـــرد
دیـــوانگیی درســـت مـــی‌کـــرد
مـی‌رانـد خـری بـه گـردن خُـرد
خـر رفـت و بـه عاقبـت رسـن بـرد
دل را بـه دو نـیم کـرد چـون نـاز
تـا دل بـه دو نـیم خوانـدش یـار
کوشـــید کـــه راز دل بپوشـــد
بـا آتـش دل کـه بـاز کوشـد
خـــون جگـــرش بـــه رخ برآمـــد
از دل بگذشـت و بـر سـر آمـد
او در غـــم یـــار و یـــار ازو دور
دل پـــرغم و غمگســـار از او دور

(نظامی گنجوی، ۱۳۷۰، ص ۵۳۷-۵۳۶)

مقامات سیر سالک

مسیر عشق لیلی و مجنون از عشق مجازی تا عشق حقیقی یا به عبارتی از خود تا خدا است. لیلی و مجنون سالکان این سیرند. همان‌طور که سالک برای رسیدن به کمال نهایی خود، باید مراحل و منازلی را در مسیر سیر و سلوک طی کند، لیلی و مجنون نیز در مسیر سیر و سلوک مراحل و منازلی را پیمودند. این مراحل اگرچه با نام‌ها و عددهای متفاوتی ذکر شده است؛ اما همگی به یک مسیر واحد اشاره دارند. این سفر دارای مراحلی است که آنها را مقامات گویند و آن درجاتی ارتقایی است که سالک به حسب تقدم خود در

ریاضت و تهذیب نفس از آنها می‌گذرد. در اثنا این سفر، امور نفسانی برای او دست می‌دهد که آنها را احوال می‌گویند.

مقامات ایستگاه‌هایی است از عبادات، مجاهدات و ریاضت‌ها که در آنها بنده در پیشگاه خدا می‌ایستد و از همه می‌برّد تا بدو بپیوندد، و بیشتر بر این منوال جریان می‌یابد:[1]

۱. توبه، ۲. ورع، ۳. زهد، ۴. فقر، ۵. صبر، ۶. توکل، ۷. رضا. (حلبی، ۱۳۶۷، ص ۱۷۹)

۱. مقام توبه:

اولین مقام سیر سالکِ طالب است و آن عبارت است از «رجوع به خدای تعالی به شرط دوام ندامت و پشیمانی و کثرت استغفار». (گوهرین، ۱۳۶۸، ج۳، ص۲۲۹) توبه آغاز یک زندگی جدید است و آن شعور به گناه و پشیمانی بر آن و عزم راسخ بر ترک آن است:[2]

چون پند پدر شنود فرزند
می‌خواست که دل نهد بر آن پند
روزی دو به چابکی شکیید
پا در کشد و پدر فریبد
چون توبه عشق می‌سگالید
عشق آمد و گوش توبه مالید
گفت ای نفس تو جان فزایم
اندیشهٔ تو گره گشایم
مولای نصیحت تو هوشم
در حلقه بندگیت گوشم
پند تو چراغ جان فروزیست
نشنیدن من ز تنگ روزیست

۱. سیر سالک در طریقت هفت است.

۲. حضرت رسول می‌فرمایند: «ما مِن شَیءٍ أحَبَّ إلی اللّهِ تعالی مِن شابٍّ تائبٍ، و ما مِن شَیءٍ أبغَضَ إلی اللّهِ تعالی مِن شَیخٍ مُقیمٍ علی مَعاصِیهِ». هیچ چیز نزد خداوند متعال محبوب‌تر از جوان توبه‌گر نیست و هیچ چیز نزد خداوند متعال منفورتر از پیری که بر گناهانش مداومت کند، نمی‌باشد.

فرمـــان تـــو کردنـــی اســـت دانـــم
کوشـــم کـــه کـــنم نمـــی‌تـــوانم
بـــر مـــن ز خـــرد چـــه ســـکه‌بنـــدی
بـــر ســـکهٔ کـــار مـــن چـــه خنـــدی
در خـــاطر مـــن کـــه عشـــق ورزد
عـــالم همـــه حبـــه‌ای نیـــرزد

(نظامی گنجوی، ۱۳۷۰، ص ۶۱۳)

۲. مقام ورع:

ورع مقام دوم اصحاب طریقت است. «ورع آن است که از همه چیزها بپرهیزی به جز خدای» (قشیری، ۱۳۷۴، ص ۱۶۶) و آن دوری است از آن‌چه خداوند متعال مکروه داشته است و «ترک شبهات است». (همان) ورع آغاز زهد است.

۳. مقام زهد:

زهد روی گرداندن، بی‌اعتنایی و از دست دادن میل و رغبت است و زهد در حرام واجب و در حلال فضیلت است. (محدث نوری، ۱۴۰۸، ج ۱۲، ص ۵۱) حضرت رسول می‌فرمایند: «إِذَا رَأَيْتُمُ اَلرَّجُلَ قَدْ أُعْطِيَ زُهْداً فِي اَلدُّنْيَا فَاقْتَرِبُوا مِنْهُ فَإِنَّهُ يُلَقِّنُ اَلحِكْمَةَ»، زهد مخصوص خواص است، کسانی که هفت شهر عشق را گشته‌اند و به هست و نیست، پشت پا زده‌اند، به این مقام می‌رسند. مجنون در عشق لیلی زهد پیشه کرد و با ترک خانه و خانواده و تمام وابستگی‌های خود به هست و نیست خود پشت پا زد و به کوه و بیابان پناه برد.

٤. مقام فقر:

فقر در نزد عرفا عبارت است از: «نیازمندی به خدا و بی‌نیازی از غیر او».[1] فقر یعنی دل بریدن از دنیا و اسباب آن و فقط احساس نیاز به خدا کردن است. متصوفه کسی را فقیر واقعی می‌دانند که علاوه بر ترک و فقدان مال، میل و رغبت به دارایی و دارا بودن را نیز ترک کند.

---

۱. برای اطلاعات بیشتر ر.ک: جمعی از نویسندگان، ۱۳۹۱، دایرةالمعارف تشیع، جلد ۱۲، تهران: حکمت، ص ۳۵۳.

عرفا در این زمینه به آیهٔ شریفهٔ: «يَا أَيُّهَا النَّاسُ أَنْتُمُ الْفُقَرَاءُ إِلَى اللَّهِ وَاللَّهُ هُوَ الْغَنِيُّ الْحَمِيدُ»، ای مردم شما به خدا نیازمندید و خداست که بی نیاز ستوده است (فاطر/ ۱۵) استناد می‌کنند.

فقر واقعی در نزد محققان صوفیه فقط ترک و فقدان مال نیست؛ بلکه ترک و فقدان میل و رغبت به غنا هم شرط است. یعنی فقیر واقعی باید هم دستش از مال دنیا خالی باشد، هم قلبش از علاقه و محبت آن و به این معنی است که صوفی را فقیر و درویش نیز می‌خوانند. اگرچه اغلب عنوان فقیر بر طبقهٔ پایین صوفیه اطلاق می‌شود؛ لیکن محققین صوفیه ترک رغبت و اخفاء فقر و اجتناب از اظهار و سوال را شرط تحقق فقر واقعی می‌شمارند و فقرای واقعی و صادق را دارای زهد و مقام صدیقان می‌پندارند و رسم فقر را تشبه و تقلید از پیامبران و اولیاء می‌دانند. (مصاحب، ۱۳۹۲، ص ۱۹۱۲)

مجنون در راه عشق لیلی خانه و کاشانه خود را ترک کرد و فقر پیشه کرد. هر نوع نیازی را پشت سر گذاشت و سرانجام به بی‌نیازی مطلق رسید.

۵. مقام صبر:

از جمله اوصاف حسنه و اخلاق حمیده، شکیبایی بر بلا و پیشامدهای ناگوار زندگی و شکرگذاری بر نعمت‌های خداوند متعال و خشنودی و رضایت به قضای خداوند بی‌همتاست. (ممقانی، ۱۳۶۴، ص ۷۱) صبر در لغت به معنای شکیبایی، بازداشت، زندان و دوای تلخ را گویند، لهذا او را بدین معنی شاقّه مذکور مناسب کرده که بعد از کشیدن سختی و تلخی بار ریاضت به نرمی و آرامی و شیرین رسیدن است، کما قال: صبر تلخ است و لیکن بر شیرین دارد. (ترینی‌قندهاری یوشنجی، ۱۳۸۷، ص ۱۳۰)

صبر عرفانی بسته به این‌که مربوط به عوام است یا خواص (عرفا) متفاوت می‌باشد. دارای مراتبی است: ۱. نفس؛ ۲. قلب؛ ۳. روح. هر کس که بخواهد به عالی‌ترین مرتبهٔ صبر برسد باید هر کدام از این مراتب فوق را طی کند و شاید مدّت‌ها برای یک عارف طول بکشد که از یک مرتبه به مرتبهٔ دیگری برود؛ زیرا که در هر مرتبه تزکیّه و استقامت لازم را کسب کند. چرا که به نظر می‌آید هر مرتبه از مراتب صبر مقدمه‌ای برای مرتبهٔ بعد می‌باشد که زنجیروار به هم متصل هستند و تا کسی مرتبهٔ نفس را طی نکند، نمی‌تواند به مرحلهٔ

قلب یا روح صعود کند. «وَاصْبِرْ وَمَا صَبْرُکَ إِلَّا بِاللَّهِ وَلَا تَحْزَنْ عَلَیْهِمْ وَلَا تَکُ فِی ضَیْقٍ مِمَّا یَمْکُرُونَ»، و صبر کن و صبر تو جز به [توفیق] خدا نیست و بر آنان اندوه مخور و از آن‌چه نیرنگ می‌کنند، دل تنگ مدار. (نحل/ ۱۲۷)

فقر مقتضی صبر است و اگر سالک جویای حق در فقر و محنت، صبر و تحمل را شعار خود نسازد، نتیجه‌ای به دست نخواهد آورد. نه فقط فقر بدون صبر بی‌نتیجه است؛ بلکه سیر در سایر مقامات سلوک هم مقتضی صبر است. در قرآن آمده است: «یَا أَیُّهَا الَّذِینَ آمَنُوا اسْتَعِینُوا بِالصَّبْرِ وَالصَّلَاةِ إِنَّ اللَّهَ مَعَ الصَّابِرِینَ»، ای کسانی که ایمان آورده‌اید از شکیبایی و نماز یاری جویید؛ زیرا خدا با شکیبایان است. (بقره/ ۱۵۳)

مجنون پس از آگاهی از ازدواج لیلی آواره کوه و بیابان شد. پدر، پسر را به صبر و صبوری در عشق دعوت کرد؛ اما نصایح پدر در مجنون کارگر نشد، دیریست که کار از دست بشد:

بنشین وز دل رها کن این درد
آن به که نکوبی آهن سرد
گیرم که نداری آن صبوری
کز دوست کنی به صبر دوری

(نظامی گنجوی، ۱۳۷۰، ص ۵۵۴)

در این مرحله از داستان است که عشق مجنون در مقام عشقی عارفانه در عالم معنا جلوه‌گر می‌شود. (محسنی، اسفندیار، ۱۳۹۱، ص ۱۱۱)

وصال معشوق به عنایت حق در پرتو صبر

در طریقت، دو نوع صبر وجود دارد: صبر محمود و نامحمود. صبر عاشق از معشوق و در درد فراق، بی‌قرار نبودن، صبر نامحمود است که عاشق را از معرفت عشق بی‌نصیب می‌کند. از این رو، عاشق حقیقی تا زمانی که به معشوق نرسیده، آرام و قرار ندارد و

بی‌تابی در ناصبری از معشوق است که سرانجام، او را برای بقای جاودانه، به مقام فنا می‌کشاند. (محسنی، اسفندیار، ۱۳۹۱، ص ۱۰۴)

مجنون در تمام داستان به صورت یک شخصیت صبور معرفی می‌شود. او در مقابل سختی‌های راه عشق شکیبایی پیشه می‌کند، همان صبری که لازمهٔ سیر و سلوک است. این نوع شکیبایی محمود و پسندیده است؛ اما مجنون تحمل فراق لیلی را نداشت و سرانجام داستان با مرگ مجنون پایان می‌گیرد. به نظر می‌رسد که در پایان داستان صبر محمود، جای خود را به صبر نامحمود می‌دهد:

چون دید سلام کان جگر سوز
نه خسبد و نه خورد شب و روز
نه روی برد به هیچ کوئی
نه صبر کند به هیچ روئی
می‌داد دلش ز دلنوازی
کان به که در این بلا بسازی
دایم دل تو حزین نماند
یکسان فلک این‌چنین نماند

(نظامی گنجوی، ۱۳۷۰، ص ۶۶۲)

نظامی معتقد است: «صبر بر رنج‌های راه عشق نیز، عاشق را تا مقام معشوق شدن و تبدّل ذات او می‌کشاند». (محسنی، اسفندیار، ۱۳۹۱، ص ۱۰۵):

مادر ز پی عروس ناکام
سرگشته شده چو مرغ در دام
می‌گفت گرش گذارم از دست
آن شیفته گشت و این شود مست
ور صابریی بدو نمایم
بر نایدازو وزو برآیم
بر حسرت او دریغ می‌خورد
می‌خورد دریغ و صبر می‌کرد

(نظامی گنجوی، ۱۳۷۰، ص ۵۶۸)

برتری مقام صبر بر حالت عشق

آن‌گاه که عنایت خداوند دامن‌گیر سالک می‌شود و او را در وادی طلب می‌افکند، قدم در جادهٔ طریقت می‌نهد. مجنون در خیال خود از عشق لیلی سخن می‌گوید، خود را دچار دردی می‌خواند که تا زنده است، درمانی جز عشق ندارد. مجنون، عشق را دوای درد خود می‌خواند، باید گفت که نظامی صبر را بر عشق برتری داده و آن را سرآغاز طلب خوانده است:

گر آتش عشق تو نبودی
سیلاب غمت مرا ربودی
ورآب دو دیده نیستی یار
دل سوختی آتش غمت زار

(همان، ص ۵۳۸)

٦. مقام توکل:

توکل در لغت یعنی اعتماد و تکیه کردن بر کسی و در اصطلاح یعنی اعتماد کردن به خدا و آن‌چه از اوست و ناامید شدن از انسان و آن‌چه به دست اوست. (کاشانی، ۱۳۷۲، ص ۳۹۹-۳۹۶) «وَعَلَى اللَّهِ فَتَوَكَّلُوا إِنْ كُنْتُمْ مُؤْمِنِينَ»، و اگر مؤمنید به خدا توکل کنید. (مائده/ ۲۳) از نظر عرفا توکل دلبستگی و اعتماد کامل به پروردگار است و این مقام از کمال معرفت است؛ زیرا انسان هر اندازه خدا را بهتر بشناسد و از قدرت، رحمت و حکمت او زیاد آگاه شود، دلبستگی او به آن ذات بی‌همتا زیادت شود. (سجادی، ۱۳۶۱، ص ۲۷۶) سالک با گذشت از این مراتب به آخرین حدّ توکل می‌رسد و فعل خدا را شهود می‌کند. او در این مرتبه به این آگاهی دست می‌یابد که هیچ مؤثری جز خدا در جهان نیست. فاعلیت همه در ید او است و از این رو تمامی کارها را به او می‌سپارد. متوکل حقیقی در قولش نیز صادق است و می‌گوید: «إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ»، تنها تو را می پرستیم و تنها

از تو یاری می جوییم. (فاتحه/ ۵) او آشکارا می‌بیند که غیر خدا هیچ است و «لا مُوَثِّرَ فِی الْوُجودِ إلاّ اللَهُ»[1] در جهان، هیچ علت فاعلی حقیقی به جز خداوند (واجب الوجود) نیست.

۷. مقام رضا:

رضا از مقامات عالی سالک و آخرین آنهاست. یعنی ماورای آن مقامی نیست. رضا به قضای الهی ثمره محبت کامل به خداست. صوفی کاملی که در مقام رضا واقع باشد، حتی در پیش‌آمد بلا، لب به دعا نگشاید؛ یعنی طلب از خداوند که قضا را تغییر دهد، خلاف رضا است. (غنی، ۱۳۶۹، ص ۳۱۲) به عقیدهٔ صوفیه این است معنای آیه: «رَضِیَ اللَّهُ عَنْهُمْ وَ رَضُوا عَنْهُ»، خدا از آنان خشنود است و [آنان نیز] از او خشنود. (بینه/ ۸)

«یَا أَیَّتُهَا النَّفْسُ الْمُطْمَئِنَّةُ، ارْجِعِی إِلَی رَبِّکِ رَاضِیَةً مَرْضِیَّةً، فَادْخُلِی فِی عِبَادِی، وَادْخُلِی جَنَّتِی»، ای نفس مطمئنه، خشنود و خداپسند به سوی پروردگارت بازگرد و در میان بندگان من درآی و در بهشت من داخل شو. (فجر/ ۲۷-۳۰)

سالک زمانی به مقام وحدت و نزدیکی مطلق با حق می‌رسد که به بالاترین درجهٔ رضایت در طریقت رسیده باشد. مجنون در ملاقات با لیلی تاب دیدار او را ندارد. مجنون به دنبال وصال مادی لیلی نیست؛ نظامی برای ابدی کردن این عشق به دنبال فنای عاشق در معشوق است. عشقی که نظامی از آن سخن می‌گوید، رابطهٔ مستقیمی با رضایت سالک دارد و «عشق حاصل نمی‌آید، مگر با پیمودن عقبه‌های راه و کشیدن رنج‌های طریقت برای صعود به مراتب بالاتر که وصال با «فنای فی الله» بالاترین آن است». (محسنی، اسفندیار، ۱۳۹۱، ص ۱۰۹):

زین‌گونه که شمع می‌فروزم
گر پیشترک روم بسوزم
زین بیش قدم زمان هلاکست
در مذهب عشق عیب ناکست

۱. برای کسب اطلاعات بیشتر ر.ک: قشیری، ۱۳۷۴، ص ۲۶۰-۲۴۵.

زان حـرف کـه عیـب‌نـاک باشـد
آن بـه کـه جریـده پـاک باشـد
تـا چـون کـه بـه داوری نشـینم
از کـرده خجـالتی نبیـنم
او نیـز کـه عاشـق تمامسـت
زیـن بـیش غـرض بـر او حرامسـت

(نظامی گنجوی، ۱۳۷۰، ص ۶۵۵)

احوال سالک

احوال عبارت از احساس‌هایی است که نفس سالک صوفی و رونده طریقت را پر می‌سازد و آن به بخشش و عنایت خدایی است نه کسب بنده؛ مشهورترین آنها[1] عبارتست از: ۱. قرب، ۲. محبت (عشق)، ۳. خوف، ۴. رجا، ۵. شوق، ۶. مشاهده، ۷. یقین. (حلبی، ۱۳۶۷، ص ۱۸۱) گفته شده که حال معنایی است که به قلب سالک بدون اختیار، تعمد، جلب و اکتساب وارد می‌شود و از قبیل طرب یا حزن و بسط یا قبض و شوق و انزعاج و امثال آنها.

۱. حال قرب:

«قرب» اولین قدم در حالات عرفانی است و آن حالتی است که در دل سالک پیدا می‌شود تا او را به جست‌وجوی معرفت و تفحص در کار حقیقت وادارد. «طالب» صاحب این حالتست و مطلوب هدف، غایت و مقصود سالک است و آن تقرب سالک است به پروردگارش به‌وسیله طاعت و دوام ذکر در نهان و آشکار. (حلبی، ۱۳۶۷، ص ۱۸۰)

۲. حال محبت (عشق):

محبت «دوستی محض را گویند با حق تعالی بی‌سبب و علاقه‌ای با خلق». (الفتی تبریزی، ۱۳۷۷، ص ۴۰) بزرگ‌ترین و سهمناک‌ترین وادی که سالک در آن قدم می‌گذارد، وادی

۱. احوال صاحبدلان را به هفت قسم تقسیم نموده‌اند.

محبت است. «محبت چون به غایت رسد، آن را عشق خوانند و گویند که «العشق محبه مفرطه» و عشق خاص‌تر از محبت است؛ زیرا که همه عشقی محبت باشد؛ اما همه محبت عشق نباشد و محبت خاص‌تر از معرفت است؛ زیرا که همه محبتی معرفت است؛ اما همه معرفتی محبت نباشد... . پس اول پایهٔ معرفت است و دوم پایهٔ محبت و سیم پایهٔ عشق و به عالم عشق که بالای همه است نتوان رسید تا از معرفت و محبت دو پایه نردبان بسازد». (سهروردی، ۱۳۷۴، ص ۵)

سهروردی در وصف عشق می‌گوید: «عشق را از عشقه گرفته‌اند و آن گیاهی است که در باغ پدید آید. در بن درخت. اول، بیخ در زمینی سخت کند، پس سر برآرد و خود را در درخت می‌پیچد و هم‌چنان می‌رود تا جمله درخت را فرا گیرد و چنانش در شکنجه کند که نم در میان درخت نماند و هر غذا که به واسطهٔ آب و هوا به درخت می‌رسد، به تاراج می‌برد تا آن‌گاه که درخت خشک شود». (همان، ۶)

عشق را به حقیقی و مجازی تقسیم کرده‌اند. عده‌ای معتقدند که عشق مجازی ابتدا محبت و هواست. بعد علاقه، سپس وجد و عشق است و اگر عشق مجازی آلوده نباشد، باعث پاکی انسان و نهایتاً عشقی حقیقی می‌شود که: «المجاز قنطره الحقیقه» در بسیاری موارد، مجاز راهی می‌شود، برای رسیدن به آن حقیقت یگانه. نظامی گفته است:

عشقی که نه عشق جاودانی است
بازیچهٔ شهوت جوانی است
عشق آن باشد که کم نگردد
تا باشد از این قدم نگردد
آن عشق نه سرسری خیالست
کورا ابدالابد زوالست
مجنون که بلند نام عشقست
از معرفت تمام عشقست

(نظامی گنجوی، ۱۳۷۰، ص ۵۴۸)

نظامی بارها به پاک بودن عشق لیلی و مجنون اشاره می‌کند و حتی در حکایت عشق لیلی و مجنون، حالت‌های زیبای لیلی و یا مجنون را وسیله‌ای قرار داده برای بیان عشق به حقیقت که در آن ذره‌ای حکایت از هوا و هوس نیست؛ بلکه عشقی حقیقی است. عشق مجنون عشق به لیلی نیست، عشق به آفریدگار لیلی است و این را در جای جای داستان با روایت حکایتی یا داستانی تأکید می‌کند.

راه و رسم عشق چنان است که معشوق صاحب جمال، خودنمایی کند تا دل عاشق را برباید. وقتی دل عاشق از کف رفت، بر مقتضای حکمت عشق، معشوق به آزار عاشق بکوشد تا خالص بودن عشق به اثبات برسد. اگر عاشق در بلایا و خطرات رسیدن به معشوق، نرمید و نگریخت؛ بر منتهای نیاز عاشقی کامران می‌گردد و معشوق به صبر عاشق را بشارت می‌دهد. در قرآن آمده است: «وَلَنَبْلُوَنَّكُمْ بِشَيْءٍ مِنَ الْخَوْفِ وَالْجُوعِ وَنَقْصٍ مِنَ الْأَمْوَالِ وَالْأَنْفُسِ وَالثَّمَرَاتِ وَبَشِّرِ الصَّابِرِينَ»، و قطعاً شما را به چیزی از ترس و گرسنگی و کاستن از مال‌ها و نفس‌ها و ثمرات می‌آزماییم و شکیبایان را مژده ده. (بقره/ ۱۵۵)

نظامی می‌گوید:

در عشق چه جای بیم تیغ است
تیغ از سر عاشقان دریغ است
عاشق ز نهیب جان نترسد
جانان طلب از جهان نترسد

(نظامی گنجوی، ۱۳۷۰، ص ۵۵۹)

عاشق از گرفتاری‌ها و مشکلات نمی‌ترسد. اصلاً مشکلی را نمی‌بیند که از آن واهمه داشته باشد. عاشق که جان خود را بر سر عشق می‌نهد، دیگر پروای جهان و هر چه درو هست را از سر بیرون کرده و ماسِوی برایش ارزشی ندارد:

بر من ز خرد چه سکه بندی
بر سکهٔ کار من چه خندی
در خاطر من که عشق ورزد
عالم هم حبه‌ای نیرزد

(همان، ص ۶۱۳)

نظامی در *لیلی و مجنون* داستانی از عشقی عارفانه را تصویر می‌کند. در یک سوی آن (جزء حسی) ماجرایی عاشقانه نمایان و در سوی دیگر سلوکی عارفانه نهفته است. مجنون در مسند سالکی که معشوق را بی‌پرده دیده و در طلب او از سر هستی جهان برخاسته است، سرانجام از سر هستی جان نیز می‌گذرد و در نهایت بی‌صبری و بی‌قراری از معشوق، در طریق او فانی می‌شود و به وصال معنوی می‌رسد. «در لایه‌های زیرین و رویین داستان، اشارات و قضاوت‌های عارفانه‌ای موج می‌زند که با توجه به مقام شاعری که سرایندهٔ *مخزن‌الاسرار* بوده است، عجیب به نظر نمی‌رسد... . اندیشهٔ بنیادین پیر گنجه را می‌توان در پس جهان عاشقانهٔ او دید و عشق حقیقی را در وجود متعالی مجنونِ عارف مثال شناخت». (محسنی و اسفندیار، ۱۳۹۱، ص ۱۰۱-۱۰۰) و سرانجام خواننده از عشقی زمینی به عشقی متعالی و حقیقی می‌رسد:

عشق تو ز دل نهادنی نیست
وین راز به کس گشادنی نیست
با شیر به تن فرو شد این راز
با جان به درآید از تنم باز
این گفت و فتاد بر سر خاک
نظارگیان شدند غمناک
گشتند به لطف چاره‌سازش
بردند به سوی خانه بازش
عشقی که نه عشق جاودانیست
بازیچه شهوت جوانیست
عشق آن باشد که کم نگردد
تا باشد از این قدم نگردد

(نظامی گنجوی، ۱۳۷۰، ص ۵۴۸)

مجنون در ملاقات با لیلی، از نزدیکی بسیار خودداری می‌کند و آن را در مذهب عشق، عیب‌ناک می‌داند. هدف نظامی در این سخن، نشان دادن عشق حقیقی مجنون است:

زیـــن بـــیش قـــدم زنـــم هلاکســـت
در مـــذهب عشـــق عیـــب‌ناکســـت
زآن حـــرف کـــه عیـــب‌نـــاک باشـــد
آن بـــه کـــه جریـــده پـــاک باشـــد
تـــا چـــون کـــه بـــه‌داوری نشـــینم
از کـــــــرده خجـــــالتی نبیـــــنم
او نیـــز کـــه عاشـــق تمامســـت
زیـــن بـــیش غـــرض بـــر او حرامســـت

(نظامی گنجوی، ۱۳۷۰، ص ۶۵۵)

اصالت حقیقی در جهان عشق با معشوق است و عاشق همواره باید نظر بر معشوق داشته باشد و بداند که وجودش متعلق به اوست. این دوئیت تـا زمـانی که سالک در راه معشوق فـانی نـگشته است، ادامه دارد و آن‌گاه که جان در طریق جانان ببازد و از موجودیت خویش نیست شود، در مقام وحدت و در بقای جانان محو می‌شود و به یکرنگی مطلق با معشوق می‌رسد.

نـظامی در *لیلی و مجنون*، چندین جا به این وحدت عاشقانه در عالم عرفان اشاره کرده و در لحظهٔ دیدار مجنون از لیلی و از زبـان مـجنون به تبیین این یگانگی پرداخته است. معرفتی که در سخنان مجنون دیده می‌شود، نـشانهٔ طـلب وحدت نهایی در جهانی است که حجاب جسم بر وحدت عاشق و معشوق حقیقی پرده نمی‌افکند و جـان حقیقت بین مجنون این بی‌پردگی را در همین جهان می‌بیند و درمی‌یابد کـه دوئیت میان او و معشوق بـه واسـطهٔ جسم است نه جانی که جویندهٔ جانان در اصل وجود و کمال یگانگی است. (محسنی، اسفندیار، ۱۳۹۱، ص ۱۱۵):

بـــا جـــان منـــت قـــدم نســـازد
یعنـــی کـــه دو جـــان بهـــم نســـازد
تـــا جـــان نـــرود ز خانـــه بیـــرون
نـــایی تـــو ازیـــن بهانـــه بیـــرون

جـــانی بـــه هـــزار بـــار نامـــه
معـــــزول کـــــنش ز کارنامـــــه
جـــانی بـــه از ایـــن بیـــار در ده
پـــایی بـــه از ایـــن بـــه کـــار درنـــه
هـــر جـــان کـــه نـــه از لـــب تـــو آیـــد
آیـــد بـــه لـــب و مـــرا نشـــاید ...
زیـن پـس تـو و مـن و مـن تـو زیـن پـس
یـک دل بـه میـان مـا دو تـن بـس
وان دل دل تـــو چنـــین صوابســـت
یعنـــی دل مـــن دلـــی خرابســـت
صـبحی تـو و بـا تـو زیسـت نتـوان
الا بـــه یکـــی دل و دو صـــد جـــان
در خـود کشـمت کـه رشـته یکتاسـت
تـا ایـن دو عـدد شـود یکـی راسـت
چـــون ســـکه مـــا یگانـــه گـــردد
نقـــش دوئـــی از میانـــه گـــردد

(نظامی گنجوی، ۱۳۷۰، ص ۶۵۷-۶۵۶)

مجنون می‌خواهد معشوق را برای کمال وصل در خود کشد. در آموزه‌های عرفانی و حتی در داستان‌های صرفاً عاشقانه، عاشق در معشوق محو می‌شود و کِشندهٔ حقیقی معشوق است، در حالی که مجنون می‌خواهد وجود لیلی را در وجود خویش محو سازد. از سوی دیگر، محور اصلی در *لیلی و مجنون*، عاشق است نه معشوق؛ زیرا قریب به اتفاق تمام صفاتی که نظامی برای مجنون بر می‌شمارد، از ویژگی‌های عاشق در آثار عرفانی است. این امر ما را به این نکته سوق می‌دهد که عشق برای ظهور و بروز به دو طرف نیاز دارد، عاشق در مسیر عشق به مرحله‌ای می‌رسد که در جایگاه معشوقی قرار می‌گیرد. در عین این‌که عاشق است، معشوق هم می‌شود و معشوق در جایگاه عاشقی قرار می‌گیرد. در عین این‌که معشوق است، عاشق هم می‌شود. مجنون عشق را چنین توصیف می‌کند:

گفتا چه گمان بری که مستم
یا شیفتهٔ هوا پرستم
شاهنشه عشقم از جلالت
نابرده ز نفس خود خجالت
از شهوت عذرهای خاکی
معصوم شده به غسل پاکی
زآلایش نفس باز رسته
بازار هوای خود شکسته
عشق است خلاصه وجودم
عشق آتش گشت و من چو عودم
عشق آمد و خاص کرد خانه
من رخت کشیدم از میانه
با هستی من که در شمارست
من نیستم آن‌چه هست، یارست
کم گردد عشق من در این غم
گر انجم آسمان شود کم
عشق از دل من توان ستردن
گر ریگ زمین توان شمردن

(همان، ص ۶۶۳-۶۶۲)

نظامی درباره ارتباط عاشق و معشوق چنین می‌گوید:

لیلی چو ستاره در عماری
مجنون چو فلک به پرده‌داری
لیلی کله بند باز کرده
مجنون گله‌ها دراز کرده
لیلی ز خروش چنگ در بر
مجنون چو رباب دست بر سر
لیلی نه که صبح گیتی‌افروز
مجنون نه که شمع خویشتن‌سوز

لیلـــی بگـــذار بـــاغ در بـــاغ
مجنـــون غلطـــم کـــه داغ بـــر داغ
لیلـی چـو قمـر بـه روشـنی چسـت
مجنـون چـو قصـب برابـرش سسـت
لیلـــی بـــه درخـــت گـــل نشـــاندن
مجنـــون بـــه نثـــار در فشـــاندن
لیلـی چـه سـخن؟ پـری‌فشـی بـود
مجنـون چـه حکایـت؟ آتشـی بـود
لیلـــی ســـمن خـــزان ندیـــده
مجنـــون چمـــن خـــزان رســـیده
لیلـی دم صـبح پـیش مـی‌بـرد
مجنـون چـو چـراغ پـیش مـی‌مـرد
لیلـی بـه کرشـمه زلـف بـر دوش
مجنـون بـه وفـاش حلقـه در گـوش
لیلـــی بـــه صـــبوح جـــان‌نـــوازی
مجنـــون بـــه ســـماع خرقـــه‌بـــازی
لیلـــی ز درون پرنـــد مـــی‌دوخـــت
مجنـون ز بـرون سـپند مـی‌سـوخت
لیلـی چـو گـل شـکفته مـی‌رسـت
مجنـون بـه گـلاب دیـده مـی‌شسـت
لیلـی سـر زلـف شـانه مـی‌کـرد
مجنـون در اشـک دانـه مـی‌کـرد
لیلـــی مـــی مشـــگبوی در دســـت
مجنـون نـه ز مـی ز بـوی مـی مسـت
قـانع شـده ایـن از آن بـه بـویی
وآن راضـی از ایـن بـه جسـت‌وجـویی

(همان)

نظامی بار دیگر تأکید می‌کند که مجنون شیفته و عاشق هوا و هوس نبود. او از این راه بسیج سفر می‌کرد و به دنبال گرفتن جام از دست معشوق حقیقی بود و سختی و رنج را تحمل می‌کرد که بتواند خود را اندک اندک از تعلقات دنیوی پیراسته سازد تا درخور باریافتن به مجلس یار حقیقی گردد. نظامی عشق را راهی برای رهایی از خودپرستی و انانیت می‌داند و می‌گوید با عشق همه رنج‌ها و سختی‌ها خوش می‌نماید و تلخ‌ها شیرین می‌شود و بر عشق پاک و حقیقی نه هوا و هوس و شهوت تأکید می‌کند:

عشقی که نه عشق جاودانی است
بازیچه شهوت جوانی است
عشق آن باشد که کم نگردد
تا باشد از این قدم نگردد
آن عشق نه سرسری خیالست
کورا ابدالابد زوالست
مجنون که بلند نام عشقست
از معرفت تمام عشقست

(همان، ص ۵۴۸)

جنونِ مجنون نیز نشانهٔ عشق اوست، نه آن دیوانگی که مردم می‌انگارند:

یارب به خدائی خدائیت
وانگه به کمال پادشائیت
کز عشق به غایتی رسانم
کو ماند اگر چه من نمانم

(همان، ص۵۵۹)

نظامی، دیوانگی‌ای را که حاصل عشق باشد، درمان‌کننده می‌خواند و کمال عشق مجنون را در آن می‌نماید؛ زیرا هرچه به پایان داستان نزدیک‌تر می‌شویم، مجنون را در عشق بی‌قرارتر و مجنون‌تر می‌بینم، تا آن جا که در نهایت بی‌قراری و جنون، در راه معشوق

جان می‌بازد. «نظامی جنون مجنون را مقامی پیش از فنا و به عنوان لازمهٔ رسیدن به معشوق، در وجود مجنون به نمایش می‌نهد». (محسنی، اسفندیار، ۱۳۹۱، ص ۱۱۸):

هـــرروز خمیـــده نـــام‌تـــر گشـــت
در شـــیفتگی تمـــام‌تـــر گشـــت
هـــر شـــیفتگی کـــز آن نـــورد اســـت
زنجیـــر بـــر صـــداع[1] مـــرد اســـت

(نظامی گنجوی، ۱۳۷۰، ص ۵۴۹)

۳. حال خوف:

خوف به معنی ترس است و از جملهٔ منازل عرفانی است که سالک از عقوبت و پایان کار و از وساوس و مکر نفس می‌ترسد. خوف از عقوبت برای تودهٔ مردم است و خوف از مکر، مخصوص محبّان صفات جمال الهی است. «خوف تازیانهٔ خدایست، تأدیب کند آن را که از درگاه او رمیده باشد (قشیری، ۱۳۷۴، ص ۱۹۰) و یا برخی، اضطراب قلوب به سبب آگاهی از سطوت الهی می‌دانند». (سلمی، ۱۳۷۲، ص ۴۶۵)

٤. حال رجا:

رجا نزد صوفیه عبارت است از سکون قلب به سبب حسن وعده، اطمینان به وجود خداوند کریم، انتظار خیر داشتن از کسی که خیر به دست اوست، قرب لطف از ملاطفت رب، رویه الجمال به عین لجمال و شاد شدن به فضل خداوند. (قشیری، ۱۳۷۴، ص ۲۰۰) رجا سبب می‌شود که در صاحب این حال طلب، جهد و طاعت نیک پدید آید. (کاشانی، ۱۳۷۲، ص ۳۹۵)

«خوف و رجا مکمل یکدیگرند. ابوعلی رودباری می‌گوید: خوف و رجا دو بال مرغند؛ چون راست باشند، مرغ راست پرد و نیکو». (قشیری، ۱۳۷۴، ص ۱۹۹)

---

۱. درد سر، سردرد.

۵. حال شوق

شوق، انزعاج دل را گویند در طلب معشوق، قبل از یافت او؛ به شرطی که اگر معشوق را نیابد، عشق نقصان نپذیرد؛ بلکه زیاده شود. (الفتی تبریزی، ۱۳۷۷، ص ۴۲) و شوق آتشی است که خداوند در دل دوستان خود بر می‌افروزد تا به وسیلهٔ آن، آن‌چه از خواطر، ارادات و حاجات در اندرونشان وجود دارد، از میان برود و با آن، غیر او را فراموش کنند. در واقع شوق برانگیخته شدن و برخاستن دل است برای دیدن محبوب. (قشیری، ۱۳۷۴، ص ۵۷۵)

٦. حال مشاهده:

مشاهده، وصلی است میان رویت عینی و رویت قلبی؛ یعنی محبوب را در دل چنان بیند که گویی در برابر دیدگانش است.[۱]

روزی مجنون در صحرا به صیادی برخورد می‌کند که آهویی را در دام خود اسیر کرده است، مجنون از شکارچی درخواست می‌کند که آهو را آزاد کند. صیاد در مقابل گرفتن اسب راهوار مجنون، می‌پذیرد که آهو را آزاد سازد و مجنون تجلی یار را در وجود آهو به صیاد چنین متذکر می‌شود:

بی‌جان چه کنی رمیده‌ای را
جانیست هر آفریده‌ای را
چشمی و سرینی این‌چنین خوب
بر هر دو نبشته غیر مغضوب
دل چون دهدت که برستیزی
خون دو سه بیگنه بریزی
آن کس که نه آدمیست گرگست
آهوکشی آهوئی بزرگست
چشمش نه به چشم یار ماند؟
رویش نه به نوبهار ماند؟

---

۱. «وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ نَاضِرَةٌ إِلَى رَبِّهَا نَاظِرَةٌ»، آری در آن روز صورت‌هایی شاداب و مسرور است و به پروردگارش می نگرد. (قیامت/ ۲۳-۲۲)

بگـــذار بـــه حـــق چشـــم یـــارش
بنـــــواز بـــــه بـــــاد نوبهـــــارش
گـــردن مـــزنش کـــه بـــی‌وفـــا نیســـت
در گـــــردن او رســـــن روا نیســـــت
آن گـــــردن طـــــوق بنـــــد آزاد
افســـوس بـــود بـــه تیـــغ پـــولاد
وان چشـــم ســـیاه ســـرمه ســـوده
در خـــاک خطـــا بـــود غنـــوده
وان ســـینه کـــه رشـــک ســـیم نابســـت
نـــه در خـــور آتـــش و کبابســـت
وان ســـاده ســـرین نـــازپرورد
دانـــی کـــه بـــه زخـــم نیســـت درخـــورد
وان نافـــه کـــه مشـــک نـــاب دارد
خـــون ریختـــنش چـــه آب دارد
وان پـــای لطیـــف خیزرانـــی
درخـــورد شـــکنجه نیســـت دانـــی
وان پشـــت کـــه بـــار کـــس نســـنجد
بـــر پشـــت زمـــین زنـــی برنجـــد
صـــیاد بـــدان نشـــید کـــو خوانـــد
انگشـــت گرفتـــه در دهـــن مانـــد
گفتـــا ســـخن تـــو کردمـــی گـــوش
گـــر فقـــر نبـــودمی هـــم آغـــوش
نخجیـــر دو ماهـــه قیـــدم اینســـت
یـــک خانـــه عیـــال و صـــیدم اینســـت
صـــیاد بـــدین نیازمنـــدی
آزادی صـــید چـــون پســـندی؟
گـــر بـــر ســـر صـــید ســـایه داری
جـــان بـــازخرش کـــه مایـــه داری

مجنـــون بـــه جـــواب آن تهـــی دســـت
از مرکـــب خـــود ســـبک فروجســـت
آهـــو تـــک خـــویش را بـــدو داد
تـــا گـــردن آهـــوان شـــد آزاد
او مانـــده یکـــی دو آهـــوی خـــرد
صـــیاد برفـــت و بـــارگی بـــرد
مـــی‌داد ز دوســـتی نـــه ز افســـوس
بـــر چشـــم ســـیاه آهـــوان بـــوس
کـــاین چشـــم اگرنـــه چشـــم یـــار اســـت
زان چشـــم ســـیاه یادگـــار اســـت

(نظامی گنجوی، ۱۳۷۰، ص ۵۸۷-۵۸۶)

عشق به حق، عشق به مخلوقات را به ارمغان می‌آورد. گفته‌اند: «من احب شیئاً احب اثاره»، هر کس دوستدار چیزی باشد، دوستدار آثار آن نیز هست. زیرا معشوق نیکوست و هر چه از او صادر شود، نیکوست: «ز نیکو هر چه صادر گشت، نیکوست».

۷. حال یقین:

سالک طریقت در جست‌وجوی معرفت، نمی‌تواند میان اصالت وجود خویش و بی‌خویشی خود بـه یـقین برسد. او هـمواره در نوسان هستی و نیستی است و تا رسیدن به مقام یقین و معرفت به هستی خدایی و نیستی آدم‌گونه‌اش، مـضطرب است. از آنجا که گِل وجود انسان سرشتهٔ حق و جان او روحی اسـت کـه خـداوند از ذات خود در او دمیده؛[1] سالک در نهایت طریقت به درک این معرفت دست می‌یابد که وجود او به وجود حـق اسـت و خودشناسی واقعی، خود نادیدن در برابر حق.

این نـفی و اثبات زمانی در وجود مجنون دیده می‌شود که پدرش بار دیگر به دیدار او مـی‌رود. این بار که مـجنون بـه نهایت عاشقی نزدیک‌تر شده و در میانهٔ راه قرار دارد،

۱. «فَإِذَا سَوَّیْتُهُ وَنَفَخْتُ فِیهِ مِنْ رُوحِی فَقَعُوا لَهُ سَاجِدِینَ»، پس وقتی آن را درست کردم و از روح خود در آن دمیدم، پیش او به سجده درافتید. (حجر/ ۲۹)

نمی‌تواند به این یقین برسد که در مقام طالب قرار دارد یا مطلوب. مشخص است که مجنون نیز چون سالک طریقت، در مقام وحدت به یقین می‌رسد و این نفی و اثبات به آن دلیل است که هستی عاشق هنوز با اوست و دوئیت وجودش در معشوق محو و یکی نگشته است:

تنهـا نـه پـدر ز یـاد مـن رفـت
خـود یـاد مـن از نهـاد مـن رفـت
در خـود غلطـم کـه مـن چـه نـامم
معشـوقم و عاشـقم کـدامم
چـون بـرق دلـم ز گرمـی افروخـت
دلگرمـی مـن وجـود مـن سـوخت

(همان، ص ۶۱۳-۶۱۴)

زندگی عاشق به واسطهٔ جان او نیست، به وجود جانان است. چون عاشق، بی‌وجود معشوق زنده نخواهد بود، لاجرم سالک، بر لب دریای فنا خود را غرقه خواهد ساخت تا وجود محدودش با اتصال به اصل و پیوستن به ذات معشوق بقا یابد. (محسنی، اسفندیار، ۱۳۹۱، ص ۱۱۶) نظامی برای بیان این مفهوم در لیلی و مجنون، از جان دادن مجنون بر سر گور لیلی می‌گوید.

صحنه در داستان *لیلی و مجنون* نظامی

در اصطلاح داستان، «صحنه» زمان و مکانی است که عمل داستانی در آن اتفّاق می‌افتد و کاربرد درست آن بر باورپذیری داستان می‌افزاید. (میرصادقی، ۱۳۷۶، ص ۴۴۹) نظامی با مهارت تمام زمان و مکان داستان را با محتوا هماهنگ کرده است، به گونه‌ای که حتی با ذکر برخی روایات و حکایات از موضوع اصلی خارج نمی‌شود.

فضای روحانی و عرفانی در منظومه *لیلی و مجنون*

فضا و رنگِ داستان، ایجادکنندهٔ احساسی است در خواننده که از سوی نویسنده به وجود می‌آید. این فضا و رنگ، باید با موضوع متناسب باشد تا تأثیر آن بیشتر شود.

(همان، ص ۵۲۹) بنابراین می‌توان گفت، فضا و رنگ نظیر لحن داستان می‌تواند در تحریک عواطف انسانی و القای خصوصیت عاطفی بسیار مؤثر باشد و ثبات آن از عوامل ضروری در موقعیت یک داستان است.

نظامی به مکان وقوع رویدادها بیشتر توجه دارد تا به زمان وقوع همان رویداد. توصیف مکان‌ها (اعم از شهر، ده، مسجد، بازار، محله و...) کلّی است گاه به شرح حوادثی می‌پردازد که در هنگام سفر برای شخصیت‌ها روی داده است. مکان وقوع حوادث در داستان *لیلی و مجنون* محدود است و کنش‌های داستانی در مکان‌های معین و محدودی رخ می‌دهد. مکانی که داستان *لیلی و مجنون* در آن رخ داده است، سرزمین حجاز (عربستان) است؛ اما روشن نیست که در کدام برهه از زمان این داستان رخ داده است. در این مکان هم‌چنان صحرانشینی و زندگی بر اساس بادیه‌نشینی مطرح است. (زمانی، الهام بخش، ۱۳۹۵، ص ۱۵)

کز ملک عرب بزرگواری
بوده است به خوب‌تر دیاری
بر عامریان کفایت او را
معمورترین ولایت او را
خاک عرب از نسیم نامش
خوش بودی تر از رحیق جامش

(نظامی گنجوی، ۱۳۷۰، ص ۵۳۱)

پس از آشکار شدن عشق لیلی و مجنون، مجنون روانه دشت و صحرا شده و با دد و دام مأنوس شد:

مجنون غریب دل شکسته
دریای ز جوش نانشسته
یاری دو سه داشت دل رمیده
چون او همه واقعه رسیده
با آن دو سه یار هر سحرگاه
رفتی به طواف کوی آن ماه

بیـــرون ز حســـاب نـــام لیلـــی
بـــا هـــیچ ســـخن نداشـــت میلـــی
هـرکس کـه جـز ایـن سـخن گشـادی
نشـــنودی و پاســـخش نـــدادی
آن کـــوه کـــه نجـــد بـــود نـــامش
لیلـــی بـــه قبیلـــه هـــم مقـــامش
از آتـــش عشـــق و دود انـــدوه
ســاکن نشــدی مگــر بــر آن کــوه
بــر کــوه شــدی و میــزدی دســت
افتــان خیــزان چــو مــردم مســت

(همان، ص ۵۳۸)

داستان *لیلی و مجنون* فضایی بسته، خشک و محدود دارد و لیلی در همان محدوده و فضای خود توانایی اظهار خواسته خود را ندارد. در چنان مکان تنگی، روشن است که نمی‌توان دست به فضاسازی زد؛ اما هنر نظامی در این است که از فضایی ملال‌آور، داستانی جذاب ساخته است، تا بدان اندازه که خواننده با آن هم‌نوایی می‌کند و دل به داستان می‌سپارد.

به نظر می‌رسد اکثر فضاهای این داستان، ساختگی نیست و بر پایهٔ تفکر رایج در آن زمان و مکان (صحنهٔ داستان) حاصل شده است. هم‌چنین باید اشاره کرد، عنصر گفت‌وگو با فضا رابطهٔ متقابل دارد و بسیاری از گفت‌وگوها در خلق صحنه‌های جذّاب داستان، تأثیرگزار است. در این داستان، جابه‌جایی فضا از غم به شادی و بالعکس زیاد اتفاق نمی‌افتد؛ زیرا غالبِ داستان را فضایی غم‌آلود و پر از رنج و فراق در برگرفته است. در واقع غم، سختی و فراق جزء لاینفکِ داستان‌های غنایی است و عشق همواره با مشکلات خود همراه است. (همان، ص ۱۵) برای مثال، فضای مکتب‌خانه‌ای که لیلی و مجنون را به عشق و رسوایی کشیده، چنین توصیف شده است:

هـــرکس کـــه رخـــش ز دور دیـــدی
بـــادی ز دعـــا بـــر او دمیـــدی

شـد چشـم پـدر بـه روی او شـاد
از خانـه بـه مکتـبش فرسـتاد
دادش بـه دبیـر دانـش‌آمـوز
تـا رنـج بـر او بـرد شـب و روز
جمـع آمـده از سـر شـکوهی
بـا او بـه موافقـت گروهـی
هـر کـودکی از امیـد و از بـیم
مشـغول شـده بـه درس و تعلـیم

(نظامی گنجوی، ۱۳۷۰، ص ۵۳۳)

نظامی گاه با ذکر ابیاتی حس روحانی و عرفانی در خواننده ایجاد می‌کند:

از جـای چـو مـارِ حلقـه برجسـت
در حلقـه زلـف کعبـه زد دسـت
مـی‌گفـت گرفتـه حلقـه در بـر
کـامروز مـنم چـو حلقـه بـر در...
از چشـمه عشـق ده مـرا نـور
ویـن سـرمه مکـن زچشـم مـن دور

(همان، ص ۵۵۰)

ذکر دعا و نیایش فضای عرفانی در خواننده القا می‌کند:

کـاین چشـم اگـر نـه چشـم یـار اسـت
زان چشـم سـیاه یادگـار اسـت
بسـیار بـر آهـوان دعـا کـرد
وانگـاه ز دامشـان رهـا کـرد

(همان، ۵۸۷-۵۸۶)

نظامی عواطف خواننده را در فضای عرفانی و عاطفی با نگاه‌های عرفانی و عاطفی مجنون هم‌سو می‌کند و در سراسر داستان بسط و گسترش می‌دهد. وی برای جلب و درگیر کردن مخاطب با داستان صحنه‌هایی زیبا با افت و خیزهایی ویژه ایجاد می‌کند؛ البته این

فضاها مستقل از فضای کلی داستان نیستند. این حال و هواها و فضاها با هم و در مجموع تار و پود داستان را می‌سازند.

نظامی در بیشتر موارد با یک کلمه یا یک ترکیب کوتاه به بیان فضا و مکان داستان می‌پردازد؛ اما نحوهٔ بیان و ترتیب قرار گرفتن کلمه طوری است که وسعت فضاسازی آن جالب توجه است. یک کلمه، گستره عظیمی می‌شود که بدون آن فضاسازی مختل و حس برانگیزی ناکام می‌گردد.

منظومهٔ *لیلی و مجنون*، نمایش‌دهندهٔ فضایی عاشقانه است در حصار سنّت‌ها و آداب قوم و قبیله‌ای حاکم بر جامعه. این فضا گاه رنگِ غم و رنج و گاه رنگ ستم و ظلم نیز به خود می‌گیرد. برای مثال، هنگامی که مجنون در بیابان و میان حیوانات وحشی با آوارگی و رنج زندگی می‌کند و یا در غم فراق و دوری از یار به سر می‌برد، فضا با توصیف‌های پر از درد و غم مواجه است و نویسنده سعی دارد تا خواننده را با آن فضا همراه کند.

فضای داستان، به گونه‌ای است که زنانی چون لیلی ناخواسته باید تن به شرایطی دهند که خود در ایجاد آن نقشی ندارند، لیلی گرفتار سنّت‌ها و تفکرات پدر و خویشان است. نویسنده این فضای فکری را با وصف‌هایی موجز از صحنه‌ها و شخصیت‌ها ارایه کرده است. خواننده از راه همزادپنداری با شخصیت‌های داستان، این فضا را درک می‌کند. برای مجنون هم چنین فضایی ایجاد می‌شود؛ فضایی که نباید برخلاف سنت، خواسته‌ای داشته باشد و مادامی‌که چنین اتفاقی بیفتد، اسیر ناکامی‌های ناشی از آن می‌شود. (زمانی، الهام بخش، ۱۳۹۵، ص ۱۵-۱۴)

فضای اصلی داستان لیلی و مجنون

نظامی از برخی فضاها در داستان لیلی و مجنون یاد کرده است. ۱. مسجد، کعبه، معبد، کوه، گورستان، شهر، بازار. «مسجد»، «کعبه» و «معبد» نشانه‌هایی هستند که در روساختی متفاوت، امّا با رمزگانی یگانه، بار معنایی مشترکی را با خود حمل می‌کنند. روساخت‌های

متعدّد در افق‌های فرهنگی مختلف، ابزاری برای انتقال و انعکاس احساس و تجربهٔ امر قدسی و تجربهٔ دینی هستند. در برخی موارد نیز که مسجد و کعبه کارکرد ضدّ روایی پیدا می‌کند، نشانه‌ای است برای مقابله با روایت‌های رسمی دین در زمان خاصّ روایت.

«مسجد» مکانی مناسب برای خلوص و طهارت و شکر؛ مسجد از جمله نشانه‌های مکانی است که سالک در آن حضور امر قدسی را احساس و تجربه می‌کند. اگرچه این حضور می‌تواند در قالب مراسم شناخته شدهٔ مذهبی باشد، روایت‌های عرفانی آن را در هم‌نشینی با نشانه‌های متنی دیگر پیوند می‌دهد و نشانگی خاصّ خود را می‌سازد. حضور امر قدسی در مسجد، گاه به واسطهٔ دیدار سالک با پیر یا شیخ رخ می‌دهد؛ پیری در هیأت روحانی و با جامه‌ای سپید، گره از واقعهٔ سالک می‌گشاید. دیدار با پیر، با کشف حضور و تجربهٔ دینی همراه است و مسجد نشانهٔ حضور است.

«کوه» معبد، محلّ حضور امر قدسی، عروج و تجربهٔ دینی است. رفعت و منزلت معبد نیز از آن است که نشانه‌های مربوط به والاترین هستی را در خود جای داده است و رمز اشراف و جلالت است.

«گورستان» محملی برای رویکردهای عارفانه با درونمایه‌های ریاضت و هراس است. گورستان برای سالک، جایگاه خلوت و خاموشی است که از تجربهٔ امر قدسی به آنجا پناه برده یا در آنجا به تجربهٔ شکوهمند امر قدسی دست یافته است و تولّد دوباره در فضای قدسی را تجربه می‌کند. «ویرانه» نیز مثل گورستان از نشانه‌های سلبی روایت‌های عرفانی است و جایگاهی است برای ویرانی اوصاف بشری سالک. ویرانه نشانهٔ ویرانی سالک است و خروج از آن، تولّد دوبارهٔ اوست.

«شهر» نشانهٔ جایگاه کثرت و دوری است. «بازار»، تمامیّت ازدحام شهر است و بیش از همه شهر را تهدید می‌کند، چون نماد و نشانهٔ دنیادوستی و فراموشی حقّ است. بازار، مکانی است که به تنهایی فضای تحول شخصیت، خودبینی و اعتراض‌های بزرگ و تأثیرگذارنده را القا می‌کند. در برخی روایت‌ها، سالکان راه حق در بازار سلوک می‌کنند تا با دلالت ضمنی به نقد جایگاهی بپردازند که در آن خبری از تجربهٔ دینی و راستی نیست. با

توجّه به تجربهٔ انفسی اندیشهٔ عرفا و اهمیّتی که اندوه در این تجربه دارد؛ سلوک در بازار، نشانهٔ طرد آداب و رسوم بازاری است که دل را از فراغت معنوی و ملکوتی دور می‌سازد. سالک از کثرت بازار باید دور شود و راحتی و مراقبهٔ خود را در خانقاه بیابد؛ جایی که به دور از غوغای شهر و بازار می‌توان به صید اوقات قدسی رفت:

لیلـی چـون بریـده شـد ز مجنـون
مـی‌ریخـت ز دیـده در مکنـون
مجنـون چـو ندیـد روی لیلـی
از هـر مـژه‌ای گشـاد سـیلی
مـی‌گشـت بـه گـرد کـوی و بـازار
در دیـده سرشـک و در دل آزار
مـی‌گفـت سـرودهای کـاری
مـی‌خوانـد چـو عاشـقان بـه زاری...

(نظامی گنجوی، ۱۳۷۰، ص ۵۳۷-۵۳۶)

کعبه سرشار از حضور قدسی و تجربهٔ دینی است.

چـون موسـم حـج رسـید برخاسـت
اشـتر طلبیـد و محمـل آراسـت
فرزنـد عزیـز را بـه صـد جهـد
بنشـاند چـو مـاه در یکـی مهـد
آمـد سـوی کعبـه سـینه پرجـوش
چـون کعبـه نهـاد حلقـه بـر گـوش
گـوهر بـه میـان زر برآمیخـت
چـون ریـگ بـر اهـل ریـگ مـی‌ریخـت
آنـدم کـه جمـال کعبـه دریافـت
در یـافتن مـراد بشـتافت
بگرفـت بـه رفـق دسـت فرزنـد
در سـایه کعبـه داشـت یکچنـد

گفت ای پسر این نه جای بازیست
بشتاب که جای چاره سازیست
در حلقه کعبه حلقه کن دست
کز حلقه غم بدو توان رست
گو یارب از این گزاف کاری
توفیق دهد به رستگاری
مجنون چو حدیث عشق بشنید
اول بگریست پس بخندید
از جای چو مار حلقه برجست
در حلقه زلف کعبه زد دست...
می‌گفت گرفته حلقه در بر
کامروز منم چو حلقه بر در
یارب به خدائی خدائیت
وانگه به کمال پادشائیت
کز عشق به غایتی رسانم
کو ماند اگر چه من نمانم...
گرچه ز شراب عشق مستم
عاشق‌تر ازین کنم که هستم
گویند که خو ز عشق واکن
لیلی‌طلبی ز دل رها کن
یارب تو مرا به روی لیلی
هر لحظه بده زیاده میلی

(همان، ص ۵۵۰-۵۴۹)

«صحرا، بیابان، وادی و بادیه» به منزلهٔ محل عبور مسافران ـ که عبور از آن تشنگی و مشقّت بسیاری به همراه داشته ـ برای امتحان و سنجیدن میزان توکّل سالک و عنایت خداوند نسبت به او مکان مناسبی بوده است. بیابان در عرفان عبارت از «سیر و سلوک» سالک؛ به خاطر وصول به معرفت الهی است.

بیابان مقدّمهٔ راه سلوک است. سالک یا باید از آن عبور کند و یا در آن عزلت گزیند. در عزلت و عبور خود از وادی است که به آگاهی و تحوّل عرفانی می‌رسد و با الهامی که به او شده، باید بیابان را ترک کند. وادی تنها در روایت‌های اسلامی عرفانی از نشانه‌های مکانی نیست؛ بلکه «عارفان مسیحی نیز هم‌چون دیگر آیین‌های باطنی از نشانهٔ وادی، بیابان و صحرا برای کُدگزاری تجربهٔ خویش استفاده می‌کنند». (استیس، ۱۳۸۸، ص ۹۶) بیابان با تمام رنج‌ها و مشقّت‌ها که برای سالک پدید می‌آورد، یادآور هفت وادی است که سالک باید آن را پشت سر نهد تا به مقصد و راه خود دست یابد. بیابان و صحرا نماد خلوت و دوری از ازدحام است. (اتو، ۱۳۸۰، ص ۱۴۳) عارف در بیابان، تجربه‌های دینی متفاوتی را از سر می‌گذراند و اساسی‌تر از همه، در بیابان به مقام توبه می‌رسد؛ توبه‌ای که شرط نخستین آن خلوت با خود است و فرو رفتن در اعماق خویش. خلوت و عزلت بادیه، سالک را مستحقّ به دست آوردن کرامات می‌کند. (عطّار نیشابوری، ۱۳۹۱، ص ۳۳) چنین شایستگی در قبال فرو رفتن سالک در بادیه و رسیدن به مرحلهٔ «مَنْ عَرَفَ نَفْسَه» به دست می‌آید.

بادیه و راه نیز با تجربه‌های دینی و درک امر قدسی از سوی سالکان مرتبط است که از یک سوی، رمز عبور و حرکت است تا سالک به مقام توبه دست یابد و مستحقّ دریافت کرامت گردد و از سوی دیگر، نشانه‌های زبانی و روایی نفس و ناخودآگاه انسان هستند که باید با عبور از آنها به درک امر قدسی نایل شد.

از آنجا که وقایع داستان در محیط، فضا، زمان و مکانی نامشخص و مبهم می‌گذرد، شاعر اغلب به نام کلی مکان یا زمان در داستان اشاره می‌کند و هیچ‌گونه توصیف دیگری از آن ارائه نمی‌شود؛ گاهی به جهت فضاسازی به شرح جزئیات می‌پردازد. فضاها در این منظومه بسیار زیبا وصف شده‌اند.

نظامی با روایت داستان، حوادث، وضعیت‌ها و موقعیت‌هایی ایجاد می‌کند که گاهی با واقعیت‌های زندگی قابل تطبیق نیست و در زندگی عادی امکان وقوع ندارد. این شاعر است که حادثه آفرینی می‌کند و از آن جا که، خود نیز بر این موضوع واقف است، با

نتیجه‌گیری و پایان‌بندی خاصی، آن حادثه را توجیه می‌کند. حضور مجنون در برخی حکایات، برای اظهار کرامت و جهت اندرز به خواننده است و یا این ارتباط از سر مهر و شفقت است. مهربانی به خلق، مهربانی به حیوانات و جانوران تسری می‌یابد.

گرچه منطق سخن عرفانی و منطق حاکم بر حکایت‌های عرفانی با زندگی توأم با خرد و خردورزی امروز در تقابل است؛ اما لازمهٔ درک این منطق، همدلی با مردان و زنانی است که در آن فضا می‌زیستند. درک آن فضا برای انسان امروز دشوار است. نظامی برای تفهیم داستان عشق لیلی و مجنون و برای ملموس کردن فضای داستان و ایجاد ارتباط و نزدیکی با شخصیت‌های آن، روایت و لحن آنها را داستان‌گونه کرده است. اصولاً هر شکل روایت، داستان‌گونه است: «هر چه هم ادبیات به بازتاب ذهنی واقعیت نزدیک شود، بازگویی بیان‌گر، روایت‌گر و داستان‌گو باقی می‌ماند». (احمدی، ۱۳۷۸، ص ۱۷۱)

نظامی برای غنا بخشیدن به فضای عرفانی و تعلیمی منظومه *لیلی و مجنون*، هم‌چنین از نام حیواناتی نظیر اسب و آهو، گوزن، میش، خرگوش، شیر، گور، سگ و ... استفاده می‌کند که نمادی از معصومیت عشق را در خود دارند و شخصیت اصلی داستان دربارهٔ آنها توضیح می‌دهد. این حیوانات گاهی در طی روایت در جایگاه شخصیتی داستانی، نقشی بر عهده دارند. این شخصیت‌های انتزاعی و یک بعدی، به گونه‌های مختلف در این حکایت‌ها حضور می‌یابند؛ گاه نقش تمثیلی و نمادین دارند؛ اما چندان مبهم و پیچیده نیستند و غالباً زمینهٔ حکایت به گونه‌ای است که خواننده به راحتی آن نماد را در می‌یابد و یا شخصیت اصلی داستان آن را توضیح می‌دهد.

گاه این ارتباط از سر مهر و شفقت است، مهربانی با خلق، به مهربانی با حیوانات نیز تسری می‌یابد، حکایت آزادی بچه آهوان که در دام صیاد گرفتار بودند، نمونه‌ای از این حکایت‌هاست.

نتیجه

نظامی یکی از قله‌های شکوهمند و از پیشوایان بزرگ منظومه‌های عارفانه عاشقانه فارسی در قرن ششم است. محور اصلی داستان *لیلی و مجنون*، عشق است. نظامی با ظرافت آمیزه‌ای از عشق و عرفان را در این منظومه عرضه کرده است و در کسوت یک عارف با نگاهی موشکافانه از عشق پاک و عارفانه لیلی و مجنون استفاده و روح و روان خواننده را تحت تأثیر قرار می‌دهد و با خود به سیر و سلوک می‌برد. فضای داستان در این منظومه گاهی شاد، گاهی غمگین، گاهی عرفانی و گاهی حماسی نشان داده می‌شود. لحن نظامی در منظومه *لیلی و مجنون*، لحنی غنایی است و با موضوع عاشقانهٔ داستان هم‌خوانی دارد. نویسنده در داستان از اَلحانی بهره گرفته است که هم با زمانِ روی دادن این داستان و هم با جامعه‌ای که این اثر برای آن عرضه شده، تناسب دارد. لحن‌ها در این منظومه، مطابق با حالات و کیفیات روحی و فکری شخصیت‌ها انتخاب شده و غالباً در جایگاه مناسب خود به کار رفته است. برای مثال، هنگامی که مادر مجنون با او سخن می‌گوید، لحنی دلسوزانه دارد که با شخصیت مادری که غم‌خوار فرزند خویش است، هماهنگی دارد.

بخش اعظم داستان، فضایی غم‌آلود و پر از رنج فراق دارد. مکانی که روایت *لیلی و مجنون* در آن رخ داده، سرزمین حجاز (عربستان) است. صحرا و بیابان به منزلهٔ محل عبور مسافران ـ که عبور از آن تشنگی و مشقّت بسیاری به همراه داشته ـ برای امتحان و سنجیدن میزان توکّل سالک و عنایت خداوند نسبت به او مکان مناسبی بوده است.

زمان وقوع داستان عشق لیلی و مجنون به درستی مشخص نیست؛ اما نظامی با مهارت تمام زمان و مکان داستان را با محتوا هماهنگ کرده است، به گونه‌ای که حتی با ذکر برخی روایات و حکایات از موضوع اصلی خارج نمی‌شود.

نظامی با ظرافت جهان‌بینی معرفتی خود را در پس جهان عاشقانهٔ لیلی و مجنون پنهان کرده است. وی پیوند میان عشق و عرفان را با تبیین عشق و صفات عاشق برقرار می‌کند و در نهایت یک عشق متعالی را در پرتو مقاماتی چون: ۱. توبه، ۲. ورع، ۳. زهد، ۴. فقر،

۵. صبر، ۶. توکل، ۷. رضا و حالاتی چون: ۱. قرب، ۲. محبت (عشق)، ۳. خوف، ۴. رجا، ۵. شوق، ۶. مشاهده، ۷. یقین، به رشته نظم می‌کشد.

مجنون خواهان وصال با لیلی در جهان مادی نیست؛ او هم‌چون رهروی عاشق، در پی رسیدن به نهایت وصل با معشوق در جهان معنی است. مجنون از طریق عشق لیلی به عشق حقیقی دست می‌یابد و به کمال می‌رسد. داستان با مرگ لیلی و مجنون پایان می‌گیرد. مرگ مجنون و فنای نمادین او در پایان طریقتی است که عاشق را به وحدت با معشوق لایزال می‌کشاند و سرانجام مجنون در مقامات به رضا و در احوال به یقین می‌رسد.

نظامی با به خدمت گرفتن زبان شعر در مسیر عرفان در حقیقت به گسترش و تبلیغ اندیشه‌ها و آموزه‌های عرفانی می‌پردازد. وی از قالب داستان برای تأثیر و نفوذ بیشتر بهره می‌گیرد تا به کمک آن اندیشه‌های عرفانی و تعلیمی به زبانی رساتر و قابل فهم‌تر برای مخاطب بیان شود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

– قرآن مجید.

– اتو، رودلف. (۱۳۸۰)، *مفهوم امر قدسی*. ترجمهٔ همایون همّتی. چ ۱. تهران: انتشارات نقش جهان.

– احمدی، بابک. (۱۳۷۸)، *آفرینش و آزادی*، چ ۴، تهران: نشر مرکز.

– استیس، وال‌تر. (۱۳۸۸)، *عرفان و فلسفه*. ترجمهٔ بهاءالدّین خرمشاهی. چ ۷. تهران: انتشارات سروش.

– اصفهانی، ابوالفرج. (بی‌تا)، *الاغانی*. جزء الثانی. بی‌جا. دارالکتب.

– الفتی تبریزی، حسین بن احمد. (۱۳۷۷)، *رشف الالحاظ فی کشف الالفاظ*: فرهنگ اصطلاحات استعاری صوفیه، تصحیح نجیب مایل هروی، تهران: انتشارات مولی.

– باباصفری، علی اصغر. (۱۳۹۲)، *فرهنگ داستانهای عاشقانه در ادب فارسی*، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

– برزآبادی فراهانی، مجتبی. (۱۳۷۸)، *زندگی نظامی*، تهران: انتشارات فردوس.

– بی نام، *بررسی سلوک شعری و فکری نظامی در «پنج گنج»*، تاریخ انتشار: سه شنبه ۲۷ مهر ۱۳۸۹ ساعت ۰۵:۱۶؛ ۸۴۸۶۶ /http://www.ibna.ir/fa/doc/naghli

– ترینی‌قندهاری یوشنجی، نظام‌الدین بن اسحاق. (۱۳۸۷)، *قواعد العرفاء و آداب الشعراء (فرهنگ اصطلاحات عارفان و شاعران)*، به کوشش احمد مجاهد، تهران: انتشارات سروش.

– جمعی از نویسندگان. (۱۳۹۱)، *دایرةالمعارف تشیع*، ج ۱۲، تهران: انتشارات حکمت.

– حداد، حسین. (۱۳۸۸)، *مأخذشناسی توصیفی، عناصر داستانی ایران*، تهران: انتشارات سورهٔ مهر، سازمان تبلیغات اسلامی حوزهٔ هنری.

– حلبی، علی اصغر. (۱۳۶۷)، *شناخت عرفان و عارفان ایرانی*، جلد سوم، تهران: انتشارات زوار.

– خزانه دارلو، محمدعلی. (۱۳۷۵)، *منظومه های فارسی*، تهران: انتشارات روزنه.

– رضایی اردانی، فضل‌الله. (پاییز و زمستان ۱۳۸۷)، *نقد تحلیلی-تطبیقی منظومهٔ «خسرو و شیرین» و «لیلی و مجنون» نظامی گنجوی*. فصلنامه زبان و ادبیات فارسی، پژوهشنامه ادب غنایی. علمی ـ پژوهشی. زاهدان: دانشگاه سیستان و بلوچستان. شمارهٔ ۱۱، ص ۱۱۲-۸۷.

– زمانی، محبوبه؛ الهام‌بخش، سید محمود. (تابستان ۱۳۹۵)، *تحلیل عناصر داستانی در منظومه «لیلی و مجنون» مکتبی شیرازی*، نشریه زیبایی شناسی ادبی، شمارهٔ ۲۸، ص ۱۹-۱.

– ستاری، جلال. (۱۳۵۴)، *پیوند عشق میان شرق و غرب*. تهران: وزارت فرهنگ و هنر.

– ستاری، جلال. (۱۳۶۶)، *حالات عشق مجنون*. تهران: نشر توس.

– سجادی، جعفر. (۱۳۶۱)، *فرهنگ علوم عقلی*، تهران: انجمن اسلامی حکمت و فلسفه ایران.

– سعیدی سیرجانی، علی اکبر. (۱۳۷۹)، *سیمای دو زن*، تهران: انتشارات پیکان.

– سلمی، عبدالرحمن. (۱۳۷۲ق./ ۱۹۵۴م.)، *طبقات الصوفیه*، تحقیق نورالدین شریبه، مصر: دارالکتاب العربی.

– سهروردی، شهاب‌الدین. (۱۳۷۴)، *فی حقیقه العشق یا مونس العشاق*، به کوشش حسین مفید، تهران: انتشارات مولی.

– شعبانزاده، مریم. (۱۳۸۹)، *شور شیرین (جستاری در تلقی نظامی از عشق)*، پژوهشنامه ادب غنایی. دانشگاه سیستان و بلوچستان، س ۸، شمارهٔ ۱۴، ص ۹۴-۷۳.

– شعبانی، رقیه؛ مباشری، محبوبه. (۱۳۹۵)، *بازتاب مفاهیم عرفانی در لیلی و مجنون نظامی گنجوی*، کنفرانس بین‌المللی شرق‌شناسی، تاریخ و ادبیات پارسی، دوره ۱.

– صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۶۹)، *تاریخ ادبیات در ایران*، جلد ۲، تهران: انتشارات فردوسی.

– عطّار نیشابوری، فریدالدّین محمّد. (۱۳۹۱)، *تذکرةالأولیاء* (چاپ بیست و سوم)، تصحیح محمّد استعلامی، تهران: انتشارات زوّار.

– غنی، قاسم. (۱۳۶۹)، *تاریخ تصوف در اسلام*، جلد دوم، تهران: انتشارات زوار.

– قشیری، زین‌الاسلام ابوالقاسم عبدالکریم بن هوازن. (۱۳۷۴)، *ترجمه رساله قشیریه* (چاپ چهارم)، تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

– کاشانی، عزالدین محمود. (۱۳۷۲)، *مصباح الهدایه و مفتاح الکفایه*، تصحیح جلال الدین همایی، تهران: نشر هما.

– گوهرین، سید صادق. (۱۳۶۸)، *شرح اصطلاحات تصوف*، جلد سوم، تهران: انتشارات زوار.

– محدث نوری، حاج میرزا حسین نوری. (۱۴۰۸ق.)، *مستدرک‌الوسائل و مستنبط‌المسائل*، ۱۸ جلد، قم: انتشارات مؤسسه آل البیت لاحیاء التراث.

– محسنی، مرتضی، اسفندیار، سبیکه. (بهار و تابستان ۱۳۹۱)، *بررسی جنبه های عرفانی در «لیلی و مجنون» نظامی و مقایسهٔ آن با «مصیبت‌نامه» عطار*، پژوهشنامه‌ی ادب غنایی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، س ۱۰، شمارهٔ ۱۸، ص ۱۲۰–۹۷.

– مصاحب، غلامحسین. (۱۳۹۲)، *دایرةالمعارف اسلامی*، تهران: انتشارات امیرکبیر.

– ممقانی، عبدالله. (۱۳۶۴)، *مرآت‌الرشاد آئینه هدایت*، ترجمه باقر غباری، تهران: انتشارات جهاد دانشگاهی.

– میرصادقی، جمال. (۱۳۷۶)، *عناصر داستان*. تهران: انتشارات سخن.

– نظامی گنجوی، ابومحمد الیاس. (۱۳۷۰)، *کلیات خمسه حکیم نظامی گنجوی*، به کوشش م. درویش، تهران: انتشارات جاویدان.