CC BY

سال هشتم، شماره ۴، پیاپی ۲۹ زمستان ۱۴۰۴

www.qparsi.ir
ISSN : 2783-4166

تأثیر لیلی و مجنون نظامی بر شقیقه‌ی سرخ لیلی پرویز اسلامپور

سحر نجفی‌پر[۱] دکتر هادی طیطه[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۳/۲۱ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۴/۰۵/۳۱
نوع مقاله: **پژوهشی**
(از ص ۱۱۵ تا ص ۱۳۳)
10.22034/caat.2025.529959.1139

چکیده

بازآفرینی روایت‌های عاشقانهٔ کلاسیک در شعر معاصر فارسی، یکی از مهم‌ترین جلوه‌های تعامل سنت و نوگرایی در ادبیات ایران است. منظومه «لیلی و مجنون» نظامی گنجوی به‌عنوان یکی از تأثیرگذارترین آثار عاشقانه ادب فارسی، همواره الهام‌بخش شاعران در دوره‌های گوناگون بوده است. در دوران معاصر، برخی شاعران با رویکردی انتقادی و ساختارشکن، این روایت را از نو خوانده‌اند. پرویز اسلام‌پور، از چهره‌های شاخص شعر نو و جریان شعر دیگر، در شعر بلند «شقیقه سرخ لیلی» با استفاده از زبانی نوآیین و نگاهی اجتماعی و فلسفی، بازخوانی و بازآفرینی متفاوتی از داستان لیلی و مجنون ارائه داده است. هدف این پژوهش، بررسی میزان و شیوه‌های تأثیرپذیری اسلام‌پور از روایت نظامی و تحلیل تفاوت‌های مضمونی میان این دو اثر است. روش تحقیق در این مطالعه توصیفی – تطبیقی است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که اسلام‌پور با بهره‌گیری از بن‌مایه‌های اصلی روایت نظامی، در ساختار و معنای آن دست برده و با رویکردی انتقادی، به بازتعریف نقش لیلی، نقد سنت‌های اجتماعی و برجسته‌سازی رنج زنانه پرداخته است. او با فاصله‌گیری از زبان تغزلی کلاسیک و استفاده از تصاویر نو و گاه تیره، فضایی می‌آفریند که روایت کلاسیک را به چالش می‌کشد و به تفسیری اجتماعی و جنسیتی از عشق دست می‌زند.

کلیدواژه‌ها: نظامی گنجوی، پرویز اسلام‌پور، لیلی و مجنون، شقیقهٔ سرخ لیلی، تأثیرپذیری.

[۱] . دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.// sahar.np63@gmail.com

[۲] . دکترای زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران (**نویسنده مسئول**)، h.tite@urmia.ac.ir.

مقدمه

ادبیات فارسی همواره بستری پُربار برای بازآفرینی اسطوره‌ها و بازنگری در روایت‌های کهن بوده است. شاعران معاصر، در مواجهه با سنت و نوآوری، به شیوه‌های گوناگون در پی بازتعریف روایت‌های کلاسیک پرداخته‌اند. یکی از نمونه‌های بارز چنین رویکردی را می‌توان در آثار پرویز اسلامپور، به‌ویژه شعر بلند «شقیقهٔ سرخ لیلی»، مشاهده کرد. اسلامپور که از شاعران برجستهٔ جریان شعر دیگر و یکی از چهره‌های شاخص شعر حجم محسوب می‌شود، با نگاهی متفاوت و ساختارشکنانه، زبان و روایت شعر فارسی را از چهارچوب‌های رایج خارج کرده و فضایی نو، ذهنی و گاه سورئال برای مخاطب خلق کرده است. او با بهره‌گیری از ذهنیت عرفانی و آگاهی اجتماعی، زبانی تصویری، آهنگین و بسیار استعاری را به خدمت می‌گیرد تا در دل شعر، مفاهیم پیچیده‌ای مانند هویت زنانه، نابرابری اجتماعی، و واسازی اسطوره‌های کهن را مطرح سازد.

شعر «شقیقهٔ سرخ لیلی» یکی از آثار شاخص اسلامپور است که با بازآفرینی اسطورهٔ لیلی و مجنون، از منظری انتقادی و اجتماعی به مسئلهٔ زن و مناسک مردسالارانه در جامعه ایرانی می‌نگرد. این شعرروایی همچنین از نظر ساختار زبانی و فرمی، تجربه‌ای منحصربه‌فرد در شعر معاصر فارسی محسوب می‌شود. اسلامپور با فاصله‌گذاری‌های نامتعارف، حذف نشانه‌گذاری‌های رایج، و استفاده از تصاویر بدیع و ترکیب‌های واژگانی شگفت‌آور، تجربه‌ی خواندن متفاوتی را رقم می‌زند. زبان شعر او نه تنها بازتاب‌دهندهٔ محتوای انتقادی آن است، بلکه خود به‌مثابه ابزاری برای ایجاد گسست در معناهای تثبیت‌شده و آشنایی‌زدایی از مفاهیم پیش‌فرض عمل می‌کند. از این منظر، «شقیقهٔ سرخ لیلی» نه‌فقط یک شعر روایی بلند، بلکه یک بازخوانی انتقادی و مدرن از روایت‌های عاشقانهٔ سنتی و در عین حال، واکنشی به جایگاه زن در ساختارهای اجتماعی است. در عین حال، پرسش مهمی که در این زمینه مطرح می‌شود، میزان و نوع تأثیرپذیری اسلامپور از روایت نظامی گنجوی است. با توجه به فقدان پژوهش‌های جامع درباره سبک شعری پرویز اسلامپور و خصوصاً عدم تمرکز کافی بر شعر «شقیقهٔ سرخ لیلی» در مطالعات انتقادی معاصر، ضرورت بررسی ساختار، زبان و محتوای این اثر برجسته کاملاً احساس می‌شود. این شعر، با وجود پیچیدگی‌های زبانی و مفهومی‌اش، می‌تولند پنجره‌ای تازه برای فهم تحولات زبان شعر معاصر و دگرگونی‌های روایت‌های عاشقانه در بستر نقد جنسیت، سنت و جامعه گشوده باشد. همچنین، این پژوهش می‌تواند به فهم بهتر نسبت سنت و مدرنیته در شعر معاصر فارسی کمک کند و نشان دهد که چگونه شاعری چون اسلامپور، با استفاده از عناصر اسطوره‌ای در روایت‌های کلاسیک، مفاهیم مدرن و انتقادی را در زبان استعاری و سورئالیستی خود بازتاب می‌دهد. از این‌رو، پژوهش حاضر با هدف تحلیل شعر «شقیقهٔ سرخ لیلی» و مقایسهٔ آن با روایت لیلی و مجنون نظامی، در پی پاسخ به این پرسش اساسی است که اسلامپور چگونه با بازآفرینی این روایت، هم ساختار شعر فارسی را دگرگون می‌سازد و هم مفاهیم فرهنگی و اجتماعی سنتی را به چالش می‌کشد؟

مبانی نظری

الیاس بن یوسف زکی بن مؤید ملقب به نظامی گنجوی، متولد حدود ۵۴۰ هجری قمری در گنجه و متوفای ۵۹۷ تا ۶۰۰ است نظامی از سنین کودکی به تحصیل علوم پرداخت و به طوری که از کلماتش بر می‌آید در تمام رشته‌های علوم متداول دست داشته است. نظامی زندگی خود را از راه برزیگری می‌گذرانده و آنچه از گفته‌های او بر می‌آید او نیز مانند دیگر شاعران بزرگ گوشه‌گیر بوده و از رشک حاسدان در امان نبوده است. از سراسر آثار نظامی پیداست که با پادشاهان زمانه سر و کاری نداشته و تنها یک بار به دیدار اتابک قزل ارسلان رفته و اگر در آثار او مثنوی‌ها و اشعاری در مدح پادشاهان و امرای زمانه هست به واسطهٔ آن است که شهرت و آوازهٔ او در همه جا پیچیده بود و پادشاهان و امرا از وی می‌خواستند که برای ایشان نیز اشعاری بسراید (رک، ملک‌پور، ۱۳۸۶: ۲۶۳-۲۶۸).

شخصیت و منش اخلاقی نظامی گنجوی، از دیرباز توجه محققان و ادب‌دوستان را به خود جلب کرده و مورد بررسی‌های گوناگون قرار گرفته است. نگاهی به سیر پژوهش‌های مرتبط نشان می‌دهد که نظامی نه‌تنها به‌عنوان شاعری بزرگ در عرصهٔ ادب فارسی شناخته می‌شود، بلکه ویژگی‌های شخصی و بینش عرفانی و اخلاقی او نیز همواره محل تأمل و ارزیابی دقیق بوده است. در این میان، دیدگاه‌های مختلفی درباره روحیات، باورها و سبک زندگی او ارائه شده است که در ادامه به مهم‌ترین آن‌ها اشاره می‌شود. «نظامی متفکری آرمان‌گرا بود. عزلت‌جویی‌اش ظاهراً برخاسته از استقلال طبع و گرایش درونی به زهد و پرهیزگاری بود؛ زهدی که می‌توان آن را واکنشی آگاهانه در برابر ریاکاری و فساد رایج در محیط اجتماعی زمانه‌اش دانست» (زرین‌کوب، ۱۳۷۴: ۲۰).

از سوی دیگر، ثروت (۱۳۷۲: ۳۸) بر این نکته تأکید می‌کند که نظامی در وهلهٔ نخست مردی دین‌مدار، زاهد، و گوشه‌نشین بود؛ گوشه‌نشینی‌ای که نه از انزواطلبی صرف، بلکه از باورهای دینی و اخلاقی وی سرچشمه می‌گرفت. شرایط نابسامان اجتماعی و فساد زمانه، او را ناگزیر به کناره‌گیری از اجتماع کرده بود. با این حال، گلایه‌های مکرر او از اهل روزگار، حسودان و همکاران، نشان از آن دارد که حتی این کناره‌گیری نیز وی را از آزار تنگ‌نظری‌ها و ریاکاری‌های عصر بی‌نصیب نگذاشته است.

احمدنژاد (۱۳۶۹: ۱۵) نیز بر باورهای دینی نظامی تأکید دارد و او را مسلمانی معتقد با تمایلات زاهدانه و پرهیزکارانه معرفی می‌کند که در زندگی شخصی، خود را از خوش‌گذرانی و می‌گساری دور نگاه داشته است. هماهنگی میان گفتار و کردار او، سبب انسجام محتوایی در آثارش شده است.

در همین راستا، ثروت (۱۳۷۲: ۱۴۶) ویژگی‌های اخلاقی نظامی را این‌گونه برمی‌شمارد: «شاعری پرکار، صبور، با عفت قلم و بیان، قانع، باگذشت، دور از هیاهوی دربار و زندگی اشرافی، و دلبسته به خانواده، دیار و اصالت قومی خویش. او در نهایت به نقل از ادوارد براون چنین نتیجه می‌گیرد: «کوتاه‌سخن آنکه، او را باید ترکیبی دانست از یک نبوغ عالی و شخصیت معصوم».

نظـامی مایـهٔ کـار خـود را در شـاعری پـول و ثـروت نمـی‌دانـد بلکـه عشـق مـی‌دانـد و خـود را در ایـن عرصه تنها نمی‌داند بلکه معتقد اسـت در عـالم عشـق قبـل از او هـم بسـیاری بـوده‌انـد کـه تـرک مـال و ثـروت گفته‌اند.

«نظامی بزرگ‌ترین شـاعر در شـرح داسـتان‌های بزمی و از مشـهورترین سـخنوران در قلمرو آموزش‌های اخلاقی اسـت وی شـاعری اسـت که به ارزش کار خویش واقف اسـت. کلام منظوم را نه‌تنها برتر از نثر می‌داند، بلکه شـاعر واقعی را در ردیف سـایهٔ پیامبر و در مرتبهٔ پس از انبیاء می‌گذارد. نظامی کار خود را در تصـنیف آثار، به جان کندن تعبیر می‌کند. وی همچون معدنچی که زمین را می‌کند تا گوهر به کف آرد، ضـمیر باطن را می‌کاود تا در سـخن به دسـت آورد. در جای دیگر مفهوم جان کندن را با جان‌سـختی تکرار کرده اسـت و تحمّل رنج وافر را در جهت ابداع هنری که لازمه‌اش گوشه‌گیری است.

«نظـامی طـرز غریبـی کـه در شـعر داشـت هـم اندیشـه‌اش را تـازگی مـی‌داد هم‌زبـانش را زیبـایی خاصی می‌بخشـید. بـه خـاطر همـین تـازه‌جـویی در بیـان بـود کـه او بـه اسـتعاره بـیش از تشـبیه و بـه تشـبیه بـیش از توصـیف عـادی گـرایش داشـت. تخیّـل خلّـاق او، تعـادلی بـه اجـزاء شـعرش مـی‌داد کـه نظیـر آن در کلام معاصرانش بسیار نبود» (زرین‌کوب،۱۳۷۴: ۲۱).

داسـتان‌های نظامی گنجوی، به‌ویژه منظومهٔ عاشـقانهٔ «لیلی و مجنون»، نه‌تنها در ادبیات فارسـی، بلکه در ادب منظوم بسـیاری از سـرزمین‌های اسـلامی تأثیری شـگرف و ماندگار بر جای نهاده‌اند. شـیوهٔ بدیع روایت، تصـویرپردازی‌های لطیف، و آمیختگی اندیشـه‌های عرفانی با مضـامین عاشـقانه در این اثر، موجب شـد تا شـاعران بسـیاری در قرون پس از نظامی، به‌گونه‌ای مسـتقیم یا غیرمسـتقیم، از او الهام گیرند و در آثار خویش از روایت و سـبک وی پیروی کنند. منظومه‌ی «لیلی و مجنون» نظامی، الگویی شـد برای شـاعران بزرگی چون امیرخسـرو دهلوی، جامی و روح‌الامین شـهرسـتانی که هر یک با حفظ سـاختار کلی، با تغییراتی متناسـب با زمانه، فرهنگ و ذوق شخصی خود، روایت این عشـق شورانگیز را بازآفرینی کردند. این تأثیرپذیری نه تنها در لحن و زبان، بلکه در پردازش شخصیت‌ها، شیوهٔ روایت، و حتی نگرش به مفاهیم عشق، عقل و سرنوشت نیز دیده می‌شود؛ گویی روایت نظامی، سرچشمه‌ای بی‌پایان برای بازآفرینی ادبی و الهام شاعران پس از او بوده است.

پرویز اسلامپور (زادهٔ مرداد ۱۳۲۲ در تهران – درگذشت ۵ بهمن ۱۳۹۱ در پاریس) از شاعران نوآور معاصر ایران بود. او پس از یدالله رؤیایی یکی از تأثیرگذارترین شـاعران جریان «شـعر حجم» به‌شـمار می‌رفت؛ همچنین از امضـاکنندگان بیانیهٔ شـعر حجم بود و از بنیان‌گذاران مهم مکتب «شـعرِ دیگر» (جریان عرفانی و تجربی آن دوره) محسـوب می‌شـد. اسـلامپور به دلیل نگرش‌های تجربی و نوآورانه‌اش در زبان و تصـویر شـعر شـناخته می‌شـود؛ او با ذهنیت عرفانی و بی‌اعتنایی به قالب‌های متعارف، زبانی تازه و سـاختارشـکنی در شـعر فارسـی پدید آورد. در نتیجه، شـعرهای او بسـیار تصـویری، پر از اسـتعاره‌های بدیع و پیچیده اسـت و خواندنشـان نیازمند تأمل و چند بار خواندن برای فهم عمیق معناست. سال‌های فعالیت اسلامپور در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ خورشیدی فعال بود. سه مجموعهٔ اصلی

شعری او «وصلت در منحنی سوم» (۱۳۴۶)، «نمک و حرکت ورید» (۱۳۴۷) و «شعرهای جانورسیاه و چاق» (۱۳۴۹) هستند. پس از آن به فرانسه رفت و بخش زیادی از عمر خود را در غربت گذراند متولد ۱۳۳۲ در تهران و متوفای ۱۳۹۱ در پاریس از زمره‌ی شاعران حجم و دیگر است. «وصلت در منحنی سوم»، «نمک و حرکت ورید»، «سطح شبح در سفر پاک»، «شعرهای جانور سیاه و چاق» و «حس خداوند نجاتم داد»، «طبقات جنون» از مجموعه شعرهای اوست. اسلامپور اهل انزوا و خلوت بود و زندگی عارفانه‌ای داشت و در برابر بسیاری از واکنش‌های نامتعارف به وی، سکوت اختیار کرد. این نوع نگاه را در شعر او نیز می‌توانیم ببینیم (ر.ک، طیطه، ۱۴۰۰: ۱۱۷).

«طبیعت و صدای طبیعت در شعر اسلامپور جلوه‌ی ویژه‌ای دارد، اما بارزترین مؤلفه‌ی شعری اسلامپور که به آن توجه داشته است تخیل است. تخیل ویژه‌ای که حاصل به حجم رسیدن است. زبان شعر اسلامپور دشوار و پی بردن به معنای شعر او که خلاء و هیچ را تداعی می‌کند؛ در فرم شعر او این مسئله را «خلقت انسان از هیچ» یادآور می‌شود. متمم‌های غافلگیرکننده، کاربرد افعال نامعمول برای فاعل، انواع ترکیبات اضافی (اضافه‌های تشبیهی، اقترانی، استعاری، بیانی)، فاصله گذاری، وسواس در تقطیع (چنانچه اگر در جایی فاصله‌ای را حذف کنیم معنای شعر عوض می‌شود) و ویژگی‌های آرکائیسم، کم و بیش در شعر او دیده می‌شود. یک نکتهٔ دیگر در شعر او حذف فعل و انواع ایجاز (ایجار حذف و ایجاز قصر) در آن واحد اطناب در تصویر سازی دارد. در شعر اسلامپور موسیقی نقش چندانی ندارد و عمده‌ی موسیقی شعر او را نوع تقطیع و تکرارها تشکیل می‌دهند و تأکید شاعر بیشتر بر زبان و تخیل است. عمدهٔ نوع نگرش اسلامپور نگرش معطوف به آن جهانی است، البته شعرهای دیگری نیز دارد که از واکنش شاعر به مسائل اجتماعی پدید می‌آید، مثل شعر شقیقه سرخ لیلی» (همان، ۱۱۸).

روش تحقیق

در این پژوهش روش تحقیق به صورت توصیفی – تحلیلی است و نگارندگان با استفاده از منابع کتابخانه‌ای به بررسی، تحلیل، سنجش و تطبیق لیلی و مجنون نظامی و شقیقهٔ سرخ لیلی می‌پردازند.

پیشینه‌ی پژوهش

تاکنون پژوهش‌های متعددی در باب منظومه‌ی جاودانِ «لیلی و مجنون» اثر نظامی گنجوی انجام گرفته و این روایت عاشقانه از زوایای گوناگون مورد تحلیل و تفسیر قرار گرفته است. با این حال، در میان منابع موجود، اثری که به‌طور مشخص و مستند به واکاوی شعر «شقیقهٔ سرخ لیلی» سرودهٔ پرویز اسلامپور پرداخته باشد، به چشم نمی‌خورد. از این‌رو، در ادامه، به نمونه‌هایی از آثاری اشاره خواهد شد که به بررسی تطبیقی یا تحلیلی داستان «لیلی و مجنون» در آثار دیگر پرداخته‌اند.

دهمرده، و خوش جهان پژوهشی با عنوان مقایسه لیلی و مجنون نظامی با لیلی و مجنون روح الامین شهرستانی (۱۳۹۰) انجام داده‌اند. هدف اصلی این مقاله، بررسی وجوه اشتراک و افتراق این دو روایت عاشقانه از حیث روایت،

ساختار و زبان است.نویسندگان نشان داده‌اند که روح‌الامین در خلق منظومهٔ خود، به‌وضوح تحت تأثیر نظامی بوده و در عین حال کوشیده با بهره‌گیری از تجربهٔ پیشینیان و ذکر نام شاعرانی چون امیرخسرو دهلوی، جامی و سنایی، جایگاه خود را در سنت تقلید ادبی تثبیت کند. از نتایج مهم این پژوهش می‌توان به این نکته اشاره کرد که هرچند روح‌الامین در بیان روایت و نحوهٔ روایت‌پردازی تفاوت‌هایی با نظامی دارد، اما تأثیر پذیرفتن او از نظامی در لایه‌های گوناگون لفظ، معنا و ساختار به روشنی دیده می‌شود. نویسندگان مقاله همچنین تأکید کرده‌اند که روح‌الامین حتی در منظومهٔ «خسرو و شیرین» خود نیز به بازنگری و رفع کاستی‌های اثر نظامی پرداخته و این رویکرد را در «لیلی و مجنون» نیز دنبال کرده است. به‌طور کلی، این پژوهش، نگاهی دقیق و تطبیقی به دو روایت برجسته از داستان «لیلی و مجنون» دارد و نقش روح‌الامین را در تداوم سنت عاشقانه‌سرایی فارسی برجسته می‌سازد.

مرادی و کیخافرزانه، (۱۳۹۹) پژوهشی با عنوان مقایسهٔ تطبیقی لیلی و مجنون نظامی، و مجنون و لیلی امیرخسرو دهلوی انجام داده‌اند هدف اصلی این مطالعه، تحلیل تفاوت‌ها و شباهت‌های محتوایی و ساختاری دو اثر در بستر تفاوت‌های زمانی و مکانی است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که منظومهٔ «مجنون و لیلی» امیرخسرو، اگرچه از نظر طرح کلی، شخصیت‌ها و چارچوب داستانی به «لیلی و مجنون» نظامی وفادار مانده است، اما به سبب شرایط فرهنگی و اجتماعی متفاوت هند در عصر امیرخسرو، اثری متمایز محسوب می‌شود. این تفاوت به‌ویژه در نحوهٔ پرداخت به شخصیت لیلی آشکار است؛ در اثر دهلوی، لیلی برخلاف روایت نظامی، فضایی برای ابراز احساسات و بیان دلتنگی‌های خود می‌یابد، و این امر نوعی بازتعریف نقش زن در داستان را رقم می‌زند. نویسندگان مقاله همچنین به اشتراک‌های فکری میان دو شاعر، نظیر بهره‌گیری از مبانی فرهنگی اسلامی و تأثیرپذیری از سنت‌های رفتاری جامعهٔ عرب، اشاره می‌کنند. با این حال، امیرخسرو با پرهیز از برخی سخت‌گیری‌ها و تعصبات رایج در جامعهٔ سنتی ایرانِ قرن پنجم، منظومه‌ای پدید آورده که در آن عشق، ابعاد انسانی‌تری یافته و روایت عاشقانه، از زاویهٔ دید دو جانبه و متقابل روایت می‌شود.

هادی طیطه در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود با عنوان جریان‌های نو شعر فارسی بعد از شعر حجم رؤیایی (۱۴۰۰) با تکیه بر مبانی بوطیقایی شعر حجم به تحلیل اشعار اسلامپور و بیان مؤلفه‌های شعری وی در نقد عملی اشعارش پرداخته است.

هادی طیطه و فاطمه مدرسی در مقالهٔ تحلیل لیلی و مجنون نظامی و هفت‌پیکر بهرام اردبیلی بر اساس نظریهٔ بینامتنیت (۱۴۰۴) به بررسی و تطبیق هفت سروده از بهرام اردبیلی با عنوان هفت پیکر و لیلی و مجنون نظامی پرداخته‌اند. نگارندگان به این مسأله پرداخته‌اند که بهرام اردبیلی از زاویه دید لیلی و مجنون، برش‌هایی از این منظومهٔ غنایی را بازخوانی کرده است، خوانشی که در آن خواننده وجهه‌ای فعال به خود می‌گیرد، شاعر با ایجاد معناهای چندگانه و تصویری‌تر کردن مفاهیم، ارائهٔ تصاویر تو در تو نسبت به نظامی، قابلیت چندمعنایی در متن ایجاد می‌کند.

بحث اصلی

شعر «شقیقهٔ سرخ لیلی» از پرویز اسلامپور، بی‌تردید یک شعر روایی است؛ شعری که در تار و پود خود قصه‌ای می‌تند و صدایی بیرونی را چونان ناقوسی بلند در فضا می‌پراکند. برخلاف بسیاری از اشعار رمانتیک که در آن‌ها شاعر، هرقدر هم که با شدتی حسی یا هیجانی سخن بگوید، باز در نهایت صدای خود را درون سرش می‌شنود و واگویه‌ای است در خلوت ذهن، این شعر، صدایی دارد که رو به بیرون دارد؛ گویی نقالی در میدان ایستاده و پرده‌ای را بالا زده است. در این‌جا شعر به‌مثابه نمایش است؛ صدا از درون ذهن خارج شده و بدل به خطابه‌ای است که مستقیماً با مخاطب سخن می‌گوید. این همان تفاوت بنیادین میان شعر روایی و خاطره یا داستان کوتاه است. شعر روایی، در عین حفظ عناصر روایت، بر بوطیقای شعر تأکید می‌ورزد؛ بر موسیقی کلام، خیال‌ورزی، تصویرسازی و پرسونا.

پرسونای اصلی این شعر، راوی راستین و صاحب صدای مسلط، لیلی است؛ نه دیوانه‌ای که در سطرهای آغازین از او یاد می‌شود. اگرچه شعر با نام «دیوانه» آغاز می‌شود و نخستین بند، ظاهراً صدای اوست که برای «خون سیاه لیلی» می‌نویسد، اما به‌زودی روشن می‌شود که این خود لیلی است که در مقام نقال شعر نشسته، خود و دیگران را روایت می‌کند، از خویش می‌گوید، از لحظهٔ وداعش با دوشیزگی، از بوی خون، از آواز گوزن، از جنازهٔ خویش، از حجله‌ای که دیگر برای عروسی نیست، بلکه به محرابی بدل شده است.

اینجا، کلمات نه بر بستر ذهن که بر صحنه‌ای گسترده جاری‌اند؛ مخاطب دیگر شنوندهٔ مونولوگ‌های درونی نیست، بلکه با اجرایی مواجه است، با پرده‌خوانیای تئاتریکال، با زبانی که ترکیبی است از اسطوره، تصویر، و موسیقی. این لیلی است که می‌سراید، روایت می‌کند، فریاد می‌زند، به گذشته بازمی‌گردد، آینده را نفرین می‌کند، و با صدایی زلال اما خون‌آلود، صحنهٔ مرگ و شهوت و وداع را به تماشا می‌گذارد.

پس اگر بپرسیم «در این شعر چه کسی دهان می‌گشاید و با کسی سخن می‌گوید؟» پاسخ روشن است: لیلی. اوست که شاعر است، راوی است، و قربانی. و همین حضور سه‌گانه‌اش - هم شخصیت، هم صدا، هم نقال - شعر را از روایت صرف فراتر می‌برد و به حماسه‌ای زنانه بدل می‌سازد؛ حماسه‌ای که در آن، صدای زن نه خاموش، که نقال و افشاگر است.

از نظر قالب و زبان، اسلامپور عمدتاً متأثر از جریان‌های مدرن (نیمایی، موج نو، شعر دیگر و حجم) است و نه از سبک کلاسیک نظامی. با این حال، در مضمون شعر «شقیقه سرخ لیلی» نشانه‌هایی از الهام‌گیری از داستان لیلی و مجنون نظامی دیده می‌شود. عنوان شعر و برخی اشاره‌ها گواه آن است که اسلامپور به اسطورهٔ لیلی بها داده، ولی این الگو را عیناً دنبال نکرده است.

حضور دیوانه: نماد از خود بیخودی و انزوا

«دیوانه نشسته ست

و خون سرخ لیلی در رگ‌هاش سیاه می‌شود

دیوانه
با غروب زنگوله‌هاش
بر گوش
دیوانه نشسته ست
و برای خون سیاه لیلی می‌نویسد»(اسلامپور، ۱۳۴۹: ۳۹)

در آغاز شعر «شقیقهٔ سرخ لیلی»، اسلامپور با سطر تأثیرگذار «دیوانه نشسته‌ست» دریچه‌ای گشوده به ذهنیتی آشفته و پرسونایی مملو از تنش، جنون و آشوب.

«دیوانه نشسته ست
و خون سرخ لیلی در رگ‌هاش سیاه می‌شود
دیوانه
با غروب زنگوله‌هاش
بر گوش
دیوانه نشسته ست
و برای خون سیاه لیلی می‌نویسد»(اسلامپور، ۳۹)

اسلامپور، دیوانه‌ای را تصویر می‌کند که نشسته است، در حالی‌که «خون سرخ لیلی در رگ‌هاش سیاه می‌شود». این تصویر، آمیزه‌ای‌ست از نمادپردازی و اندوه: خون، که مظهر زندگی و شور است، در اینجا در فرآیندی وارونه، از سرخی به سیاهی می‌گراید؛ گویی عشق لیلی به جای زنده‌کردن، روح عاشق را به خاموشی و سیاهی می‌کشاند. دیوانهٔ اسلامپور، با زنگوله‌هایی بر گوش، بیشتر به شمایل یک قدیس اندوه‌بار می‌ماند که در تنهایی خود، برای خون تیرهٔ معشوق می‌نویسد؛ نوشتنی که خود نوعی مرثیه‌سرایی برای عشقی است که روشنایی‌اش را از دست داده.

این دیوانه، تنها یک شخصیت نیست، بلکه می‌تواند تجسمی از ذهنِ فروپاشیدهٔ عاشقی باشد که در فضای آشفتهٔ شعر، حضوری تمثیلی دارد. این حضور می‌تواند به‌روشنی الهام‌گرفته از شخصیت دیوانه در لیلی و مجنون نظامی باشد، آن‌جا که مجنون، در پی هجران و شور عشق، به شوریدگی کشیده می‌شود:

سودا زده ی زمانه گشته در رسوایی فسانه گشته
دیوانه صفت شده به هر کوی لیلی، لیلی زنان به هر سوی
(نظامی، ۱۳۸۸ :۶۵-۶۱)

در این ابیات، نظامی مجنون را به‌سان سوخته‌دلی تصویر می‌کند که از بند تعقل رها شده، در کوی و برزن نام لیلی را فریاد می‌زند، در حالی که همگان نگاهش می‌کنند و او را دیوانه می‌پندارند. این «دیوانگی» نه صرف جنون بالینی، که بیان اوجِ غلیان روح عاشق و درهم‌شکستگی ساختارهای عقلانی است.

در جای دیگر نیز هنگام که نوفل دوباره به نزد پدر لیلی می‌رود و از او لیلی را خواستگاری می‌کند، نظامی از زبان پدر لیلی، مجنون را «دیو مردم» می‌خواند:

از بندگی تو سر نتابم — روی از سخن تو برنتابم
اما ندهم به دیو فرزند — دیوانه به بند به که در بند
گر در کف او نهی زمامم — با ننگ بود همیشه نامم
ورنه بخدا که باز گردم — وز ناز تو بی نیازگردم
برّم سر آن عروس چون ماه — در پیش سگ افکنم در این راه
فرزند مرا در این تحکم — سگ به که خورد که دیو مردم

(نظامی، ۱۳۸۸: ۴۲۳)

اسلامپور در آغاز شعرش، با تصویر «دیوانه نشسته‌ست و خون سرخ لیلی در رگ‌هاش سیاه می‌شود»، به‌نوعی این دیوانه را در مقام وارث همان مجنون نظامی قرار می‌دهد؛ اما با تفاوتی بنیادین. در حالی‌که در روایت نظامی، مجنون در پیِ معشوق از خویش می‌گذرد، در روایت اسلامپور، دیوانه در خون لیلی می‌نشیند؛ خونِ او را حس می‌کند، و صدایش را بازمی‌تاباند. این دیوانه نه فقط فریادگر عشق، که حامل زخمی تاریخی، حامل صدایی زنانه است که در پیکر مردانهٔ راوی می‌تپد.

در واقع، دیوانهٔ اسلامپور بر بستری از سنت عاشقانهٔ فارسی بنا شده، اما این بستر را از درون متلاشی می‌کند؛ جنونش نه حاصل شور دل‌باختگی، که ثمرهٔ تراژدی زنی است که عاشق بود، مظلوم بود، و قربانی شد. و چه بسا این دیوانه، اگر نیک بنگریم، خود لیلی باشد؛ لیلی‌ای دیگر، پس از مرگ، در هیأتِ یک دیوانه، نقال، شاعر. اینجاست که شعر اسلامپور، با یادآوری مجنون نظامی، وارد دیالوگی با سنت می‌شود؛ اما نه برای تکرار آن، بلکه برای بازآفرینی‌اش از منظرِ زنانه و پساتراژیک.

هر دو متن مورد بررسی، با ظرافت و قدرتی کم‌نظیر، سیمای مجنون را پس از جدایی ابدی از لیلی به تصویر می‌کشند. این تصاویر، فارغ از تفاوت‌های زبانی و ساختاری، به هستهٔ اصلی داستان یعنی جنون عاشقانه می‌پردازند. در سوی دیگر، نظامی در فضایی حکایت‌گونه، مجنون را چنان دیوانه‌ای مجسم می‌کند که در کوچه و برزن، «لیلی، لیلی‌زنان به هر سوی» می‌دود. مجنون نظامی، دیوانه‌ای‌ست اجتماعی؛ حضورش محسوس است، مردم او را می‌بینند، درباره‌اش سخن می‌گویند، و او را فسانه‌ای در رسوایی می‌پندارند. این دیوانگی، نه خاموش و درونی، بلکه پرهیاهو و نمایشی است؛ عشق در مجنون، همچون آتشی در برون زبانه می‌کشد و هستی‌اش را می‌سوزاند.

اگرچه هر دو شاعر عاشقی دیوانه‌وار را به تصویر می‌کشند، اما نحوهٔ روایت آنان از این جنون، بازتابی از زمانه و سبک‌شان است. نظامی، در بستری روایی و کلاسیک، عشق را در کالبد حکایت می‌ریزد و مجنون را در قامت یک قهرمان اسطوره‌ای می‌نمایاند که دیوانگی‌اش، همچون دیگر شخصیت‌های عاشق ادب کلاسیک، شورانگیز و

الهام‌بخش است. در مقابل، اسلامپور با زبانی ایهام‌مند و ساختاری شکسته، تصویری درونی و ذهنی از دیوانگی ارائه می‌دهد؛ دیوانهٔ او، نه در کوی و برزن، که در خلوتی سیاه و خون‌آلود، به سوگواری عشق خود نشسته است.
در نهایت، می‌توان گفت دیوانگی در شعر نظامی، فریادی است در جهان بیرون، و در شعر اسلامپور، زمزمه‌ای است در تاریکی درون. هر دو، شکلی از شور عاشقانه‌اند، اما یکی در مقام اسطوره‌ای جاودانه در دل تاریخ، و دیگری به‌سان تابلویی مدرن از تنهایی انسان معاصر.

حضور و غیاب لیلی

در شعر «شقیقهٔ سرخ لیلی»، لیلی حضوری دارد که هم هست و هم نیست؛ حضوری شبح‌گون، اثیری و پنهان در لابه‌لای واژه‌ها. او نه در مقام معشوقِ خاموش و ستایش‌شده، بلکه به‌مثابهٔ آینه‌ای شکسته از خویشتن سخن می‌گوید؛ زنی که از درون شعله‌ور است و از بیرون در نمادها فرو می‌ریزد.
لیلی در این شعر، «در رگ‌هایش» جریان دارد، «در جامهٔ ارغوان» تجسم می‌یابد، و حتی از «خنکای پاییزی» اش می‌توان ردّی از او گرفت. این حضورِ حسّی، لطیف، و ناپیدا، ما را به نوعی حضور در غیاب هدایت می‌کند. اما این لیلی، تنها تصویر لطافت نیست. او در نهایت، نمادی از اندوه عمیق، مرگی خاموش و خشونتی مقدس‌شده است. آنجا که «هزار قناری بر جنازهٔ لیلی می‌پرند»، لیلی دیگر نه تمثال عشق، بلکه قربانی آن است. مرگی که با زیبایی و مرثیه درمی‌آمیزد؛ نوعی پرستشِ قربانی. این دوگانگی در تصویر لیلی – از سویی اثیری و لطیف، و از سوی دیگر سوگوار و مرده – بازتابی است مدرن از همان تناقضی که در حماسهٔ لیلی و مجنون نظامی نهفته است؛ لیلی همیشه در جان مجنون حاضر است، اما از منظرِ جسمانی، از او جداست، و در نهایت، به مرگی مشترک منتهی می‌شود.
در لیلی و مجنون نظامی، لیلی شخصیتی‌ست که همواره در محور روایت عاشقانه قرار دارد، اما در متن زندگی مجنون به‌ندرت حضور مستقیم و فیزیکی دارد. او در عین حضور پررنگ در تخیل، ذهن، نیایش، و زبان مجنون، از لحاظ عینی و اجتماعی غایب است. این وضعیت نوعی حضور در غیاب می‌آفریند؛ لیلی بیشتر از آن‌که با جسم حاضر باشد، با پرتو حضور ذهنی‌اش حضور دارد.

مجنون چو حدیث عشق بشنید — اول بگریست پس بخندید
از جای چو مار حلقه برجست — در حلقهٔ زلف کعبه زد دست
می‌گفت گرفته حلقه در بر — کامروز منم چو حلقه بر در
در حلقهٔ عشق جان فروشم — بی‌حلقهٔ او مباد گوشم
گویند ز عشق کن جدایی — این نیست طریق آشنایی
من قوت ز عشق می‌پذیرم — گر میرد عشق، من بمیرم
پروردهٔ عشق شد سرشتم — جز عشق مباد سرنوشتم

آن دل کـه بـود ز عشـــق خـالـی سـیـلاب غـمـش بـراد حـالـی
یـارب بـه خـدایـی خـدایـی‌ت وآنـگـه بـه کـمـال پـادشـایـی‌ت
کـز عشـــق بـه غـایـتـی رسـانـم کـو مـانـد اگـر چـه مـن نـمـانـم
از چشـــمـهٔ عشـــق ده مـرا نـور وین سـرمـه مکن ز چشـم من دور
گـرچـه ز شـراب عشـق مسـتـم عـاشـق‌تر ازیـن کـنـم کـه هسـتـم
گـویـنـد کـه خـو ز عشـق واکـن لـیـلـی‌طـلـبـی ز دل رهـا کـن
یـارب تـو مـرا بـه روی لـیـلـی هـر لـحـظـه بـده زیـاده مـیـلـی
از عـمـر مـن آنـچـه هسـت بـر جـای بسـتـان و بـه عـمـر لـیـلـی افـزای

(نظامی، ۱۳۸۸ :۷۱)

در روایت لیلی و مجنون نظامی، لیلی شـخصـیتی‌سـت که همواره در محور روایت عاشـقانه قرار دارد، اما در متن زندگی مجنون به‌ندرت حضـور مسـتقیم و فیزیکی دارد. او در عین حضـور پررنگ در تخیل، ذهن، نیایش، و زبان مجنون، از لحاظ عینی و اجتماعی غایب است. این وضعیت نوعی حضور در غیاب می‌آفریند؛ لیلی بیشتر از آن‌که با جسـم حاضـر باشـد، با پرتو حضـور ذهنی‌اش وجود دارد. این پارادوکس، در شـعر اسـلامپور نیز به شـکلی مدرن و عمیق، بازتاب یافته و تعریفی تازه از جایگاه لیلی ارائه می‌دهد.

در منظومهٔ نظامی، لیلی اگرچه دلیل اصـلی جنون و دگرگونی قیس به مجنون اسـت، اما کم‌تر در صـحنه‌هایی که مجنون در آن حضـور دارد، به شـکل فیزیکی ظاهر می‌شـود. او در حصـار جامعه، خانواده و قراردادهای اجتماعی گرفتار است. این غیاب جسمانی لیلی، او را به ایده‌آلی دست‌نیافتنی تبدیل می‌کند. در مقابل، لیلی در ذهن و جان مجنون حضـــوری مطلق و فراگیر دارد. هر فکر، هر فریاد و هر کلام مجنون با نام و یاد لیلی عجین اســـت. او در بیابان، با حیوانات دمسـاز می‌شـود و تنها نام لیلی را بر زبان می‌آورد: «لیلی، لیلی زنان به هر سـوی». این تکرار، بیانگر حضور دائمی لیلی در آگاهی مجنون است، حضوری که او را به «سودا زدهٔ زمانه» و «فسانه‌ای» رسوا تبدیل می‌کند. مجنون با لیلی‌اش زندگی می‌کند، حتی اگر لیلی در دنیای واقعی از او دور باشد.

اما در شـعر اسـلامپور این مفهوم حضـور در غیاب را به سـطوح عمیق‌تری می‌کشـاند. در این شـعر، لیلی حتی در فیزیولوژی و جوهر وجودی دیوانه حاضر است: «خون سرخ لیلی / در رگ‌هاش سیاه می‌شود» این تصویر، لیلی را از یک معشـــوق بیرونی به عنصـــری درونی و حیاتی تبدیل می‌کند که حتی مرگ تدریجی مجنون از او نشـــأت می‌گیرد. لیلی دیگر فقط یک خاطره نیست، بلکه به بخشی از بافت وجودی دیوانه تبدیل شده است؛ حضوری که با وجود عدم دسـترسـی فیزیکی، منشـأ درد و زوال است. همچنین، لیلی در این شـعر نه تنها در ذهن دیوانه، بلکه به اشکال نمادین و سیال در طبیعت و سرنوشت نیز حضور می‌یابد: «لیلی در آب پرسه می‌زند» یا «خنکای پاییزی لیلی / در بخار شط می‌وزد». این تصاویر، لیلی را به موجودیتی فراتر از جسم تبدیل می‌کنند که در عناصر جهان جاری است. در عین حال، شاعر به حضور فیزیکی لیلی در لحظات کلیدی اما دردناک اشاره می‌کند: «وقتی لیلی

بازوهاش را در باد می‌سوزاند» یا «وقتی عروس با آخرین روزهای دوشیزگی‌اش وداع کرد و لیلی زن می‌شود». این‌ها لحظاتی هستند که لیلی در کالبد خود رنج می‌برد و دستخوش تحول می‌شود، اما این رنج نیز به شکلی پارادوکسیکال در نهایت او را به سمت غیاب کامل فیزیکی سوق می‌دهد، آنجا که «هزار قناری بر جنازهٔ لیلی می‌پرند». در نهایت، حضور لیلی در شعر اسلامپور، نه تنها در ذهن مجنون، بلکه در تار و پود هستی او، در عناصر طبیعی و حتی در رخدادهای تراژیک زندگی‌اش تثبیت می‌شود و مرزهای حضور و غیاب را در هم می‌شکند.

طبیعت به عنوان بازتابی از آشفتگی درونی

همانطور که نظامی از بیابان، کوه‌ها و حیوانات برای بازتاب وضعیت عاطفی مجنون استفاده می‌کند، این شعر نیز از تصاویر طبیعی زنده بهره می‌برد. «بوتهٔ خار»، «کویر»، «باران»، «ستاره» و «گوزن» همگی به فضایی از ویرانی و حسرت عمیق کمک می‌کنند. «موسیقی نمک کویر» تصویری به ویژه گیراست که نشان‌دهندهٔ زیبایی غم‌انگیزی است که می‌تواند فرد را به جنون بکشاند، دقیقاً مانند سرگردانی مجنون در بیابان.

بوتهٔ خاری در کنار بستر لیلی می‌گذارد

تا همیشه از دشت برخیزد... (اسلامپور، ۱۳۴۹: ۴۱).

... و بدین گونه ست که موسیقیی نمک کویر را دیوانه می‌کند(همان: ۴۱)

در روایت نظامی نیز آمده است که او چون وحشیان با صحرا خو گرفته و از ریشهٔ گیاهان تغذیه می‌کرد

دیوانه و دردمند و رنجور چون دیو زچشم آدمی دور
دیدش به رفاق گوشه ای تنگ افتاده و سر نهاده بر سنگ
با خود غزلی همی سگالید گه نوحه نمود و گاه نالید
وحشی شده و رسن گسسته وز طعنه و خوی خلق رسته
خو کرده چو وحشیان صحرا با بیخ نباتهای خضرا

(نظامی، ۱۳۸۸: ۱۴۷)

هم نظامی و هم اسلامپور به شکلی عمیق و هنرمندانه از طبیعت برای بازتاب آشفتگی درونی مجنون استفاده می‌کنند. در هر دو روایت، بیابان و عناصر آن، نه تنها مکانی برای آوارگی، بلکه صحنه‌ای برای تکوین و تجلی جنون عاشقانه هستند. نظامی با توصیف خو گرفتن مجنون با وحشیان و تغذیه از ریشهٔ گیاهان، نشان می‌دهد که چگونه قیس در طبیعت به ماهیت حقیقی «مجنون» خود دست می‌یابد و از قید انسان‌ها رها می‌شود. اسلامپور نیز با تصاویری چون «موسیقی نمک کویر» و «بوتهٔ خار کنار بستر لیلی»، نشان می‌دهد که چگونه حتی عناصر خشن و بی‌جان طبیعت نیز می‌توانند آیینه‌ای از درد، حسرت و جنون دیوانه‌ای باشند که تمام وجودش را لیلی پر کرده است. این هم‌نشینی مجنون با طبیعت، مرز میان انسان و جهان اطراف را برداشته و تمام هستی را در بستر جنون عاشقانه در هم می‌آمیزد.

گذار از دوشیزگی به زنانگی/ مرگ

در روایت‌های عاشقانهٔ کهن، گذار از دوشیزگی به زنانگی برای قهرمانان زن اغلب با تعابیری از وصال، بلوغ و کمال همراه است. اما در شعر اسلامپور، این گذر برای لیلی، به شکلی دردناک و عمیقاً تراژیک به مرگ روحی و شهادت جسمانی/روانی پیوند می‌خورد. مضمونی که با تکرار «وقتی عروس با آخرین روزهای دوشیزگی‌اش وداع کرد» آغاز می‌شود، لیلی را در آستانهٔ تحولی اجباری و ویرانگر قرار می‌دهد. این وداع، نه تنها پایان معصومیت و رویاهای شیرین، بلکه نمادی از تسلیم شدن به سرنوشتی محتوم است که تمامیت وجودی او را در هم می‌شکند. سطر «و لیلی زن می‌شود» در این بستر، بیانگر یک بزرگ شدن دردناک است؛ «زن شدن» او در اتاق پهلویی که خون می‌چکد، نه به معنای کمال وجودی، بلکه به مثابه یک تجاوز روحی و جسمی است که دوشیزگی او را می‌کشد و او را به سوی نوعی شهادت اجباری سوق می‌دهد.

وقتی عروس با آخرین روزهای دوشیزگی‌اش وداع کرد
لکه لکه لکه‌های حرکت
لکه‌های آبیی موسیقی
وقتی لیلی
بازوهاش را در باد می‌سوزاند
و شط خنک از بادهای گردنه
وقتی لیلی
در جامه‌ی ارغوان مویه می‌کند
و میته را
آواز همیشهٔ نماز
و جذبهٔ خاموش بکر
بوتهٔ خاری در کنار بستر لیلی می‌گذارد
تا همیشه از دشت برخیزد
تا همیشه از بخار
بشکفد
و لب‌هاش از خنکای بهار بترکد
و کشاله‌اش از هزار شیههٔ مردار
و کشاله‌اش
سفت و منقبض از هزار شیههٔ گلوله
بترکد.(اسلامپور، ۱۳۴۹: ۴۳)

شعر با ظرافتی خاص، این «زن شدن» و پایان دوشیزگی را با نشانه‌های دینی و خشونت آمیخته و لیلی را به یک شهید مسیح‌وار بدل می‌کند. ارجاع به مناسک شب زفاف، حضور «آواز همیشهٔ نماز» و «بوتهٔ خاری در کنار بستر لیلی» که «تا همیشه از دشت برخیزد و انتقام بکشد»، لیلی را در جایگاه قربانی مقدسی قرار می‌دهد که درد او در بستر یک نظام مردسالارانه به شهادت و جاودانگی می‌انجامد. این تصویر، تضادی عمیق با روایت نظامی دارد؛ آنجا که لیلی با نهایت ادب و درخواست «خون کن کفنم که من شهیدم» به مرگ طبیعی و جسمانی خود شهادت می‌دهد و آراسته به سوی خاک می‌رود.

فرقم ز گلاب اشک تر کن عطرم ز شمامه جگر کن
بر بند حنوطم از گل زرد کافور فشانم از دم سرد
خون کن کفنم که من شهیدم تا باشد رنگ روز عیدم
آراسته کن عروس وارم پار به خاک پرده دارم

(نظامی، ۱۳۸۸: ۴۲۶)

در شعر اسلامپور اما، این مرگ، روحی است و ناشی از خشونت پنهان و آشکار جامعه. لیلی به واسطهٔ ازدواج، از «دالی مرده و بی‌معنا» تبدیل می‌شود، هویت دوشیزگی خود را از دست می‌دهد و در یک «معاملهٔ مردانه» به «وسیله‌ای» تبدیل می‌شود. این تجربهٔ جبرآلود و دهشتناک، او را دچار «گس معرفتی در شناخت خود» می‌کند و دوشیزه در خلال این فهم، از درون می‌میرد. تصاویر خشن «کشاله‌اش از هزار شیههٔ مردار / و کشاله‌اش / سفت و منقبض از هزار شیههٔ گلوله / بترکد» نیز، به شکلی آشکار، خشونت ناشی از برقراری رابطهٔ جنسی اجباری و تهاجم به جسم و روح لیلی را بازتاب می‌دهد و او را در این گذار، نه تنها به زن، که به یک جسد زنده و شهیدی از جنس روح خسته تبدیل می‌کند. آنچه از او می‌ماند، «دست نیلوفری گوزن» و «چهار پاشنهٔ مضطرب» است؛ نمادهایی از معصومیت از دست رفته و بدنی پاره‌پاره که در اوج زیبایی، درد و تروما را فریاد می‌زند.

در «لیلی و مجنون» نظامی بعد از مرگ عبدالسلام لیلی در آتش عشق و اندوه مجنون می‌گدازد و ذرّه ذرّه می‌کاهد و می‌فرساید و با فرارسیدن «وقت برگ‌ریزان» از پای می‌افتد:

گشت آن تن نازک قصب پوش چون تار قصب ضعیف و بی‌توش
شد بدر مهیش چون هلالی وان سرو سهیش چون خیالی
گرمای تموز ژاله را برد باد آمد و برگ لاله را برد

(همان: ۴۲۶)

لیلی در واپسین لحظات زندگی دردناکش، بر مادر خویش راز می‌گشاید. او، محروم از همدمی دوست، در آخرین نفس‌هایش می‌نالد و می‌خروشد و از اینکه ناکام می‌میرد و حتّی نتوانسته است با دوست مراد دل بنشیند، بر عمر

از دست رفته‌اش تأسّف می‌خورد و از مادر می‌خواهد، آنگاه‌که آن یار گریزپایم از مرگم آگاه می‌شود »(چیره، ۱۳۸۰)و:

بر خاک من آن غریب خاکی نالد به دریغ و دردناکی
یاراست و عجب عزیز یاراست از من به بر تو یادگار است
از بهر خدا نکوش داری در وی نکنی نظر به خواری
(همان: ۴۲۶)

قیس که از مرگ دلدارش آگاه می‌شود، گریان و نالان، در پناه حیوانات همدم خود چند بار به زیارت تربت محبوب می‌رود و چون دور از لیلی توانایی زندگی ندارد:

برداشت بسوی آسمان دست انگشت گشاد و دیده بربست
کای خالق هر چه آفریده است سوگند به هر چه برگزیده است
کز محنت خویش وارهانم در حضرت یار خود رسانم
چون تربت دوست در برآورد ای دوست بگفت و جان برآورد
(همان: ۴۲۹)

مجنون را در کنار لیلی به خاک می‌سپارند و بقعه‌ای بر روی گورشان بنا می‌نهند و آن گور زیارتگاه نیازمندان و درماندگان می‌شود.(نظامی، ۴۳۸-۵۷۸)

خفتند به ناز تا قیامت برخاست ز راهشان ملامت
بودند در این جهان به یک‌عهد خفتند در آن جهان به یک‌مهد
کردند چنانکه داشت راهی بر تربت هردو روضه گاهی
آن روضه که رشک بوستان بود حاجتگه جمله دوستان بود
هرکه آمدی از غریب و رنجور در حال شدی ز رنج و غم دور
زان روضه کسی جدا نگشتی تا حاجت او روا نگشت
(همان: ۴۳۰)

در روایت نظامی، مرگ لیلی نتیجهٔ فرسایش تدریجی از اندوه و عشق است. لیلی پس از مرگ عبدالسلام، در آتش عشق و اندوه مجنون می‌گدازد و ذرّه ذرّه می‌کاهد و می‌فرساید. او با فرارسیدن "وقت برگ‌ریزان" از پای می‌افتد؛ تصویری از برگ خزان‌زده که نهایت ضعف و پژمردگی را نشان می‌دهد. این مرگ، مرگی طبیعی است که از رنج روحی برآمده. اما در مقابل اسلامپور مرگ لیلی را به شکلی تراژیک‌تر و با رنگ‌آمیزی خشونت به تصویر می‌کشد. مرگ لیلی در این شعر، نه فقط پایان جسم، بلکه مرگی روحی است که پیش از مرگ فیزیکی رخ می‌دهد. این

مرگ روحی، حاصل «وسیله شدن» و «معاملهٔ مردانه» است که در پی «وداع عروس با آخرین روزهای دوشیزگی‌اش» اتفاق می‌افتد. وقتی «لیلی زن می‌شود» و «در اتاق پهلویی خون می‌چکد»، این گذار به زنانگی، به مثابه یک تجاوز روحی و جسمی است که هویت و دوشیزگی او را از بین می‌برد. اسلامپور با عباراتی نظیر «کشاله‌اش از هزار شبههٔ مردار / و کشاله‌اش / سفت و منقبض از هزار شیههٔ گلوله / بترکد»، مرگ لیلی را به انفجار و فروپاشی ناشی از خشونت پنهان در یک سیستم مردسالارانه تشبیه می‌کند. این مرگ، مرگی قهرمانانه نیست، بلکه شهادتی جبری و دردناک است که «میت همان دوشیزه است که به واسطهٔ ازدواج دیگر دالی مرده و بی‌معناست». لیلیِ اسلامپور پیش از آنکه جسمش بمیرد، روحش در این تجربه دهشتناک می‌میرد و آنچه می‌ماند، بقایای «دست نیلوفری گوزن» و «چهار پاشنهٔ مضطرب» است که نمادی از هویت تکه تکه و قربانی‌شده اوست.

در نهایت می‌توان گفت در هر دو روایت، لیلی به نوعی با مرگ پیوند می‌خورد: در نظامی، مرگ لیلی پایان ماجراست و مجنون بر مزار او جان می‌سپارد؛ اما در اسلامپور، لیلی از آغاز چونان جنازه‌ای شاعرانه تصویر می‌شود که عروسی‌اش بوی خون دارد، و شط در خود بوی میته، آواز کفتار و کبوتر را به همراه می‌آورد. این پیوند عشق و مرگ، به گونه‌ای نمادین، نشان از فناپذیری جسم و جاودانگی رنج دارد.

نتیجه‌گیری

با توجه به بررسی انجام‌شده، می‌توان نتیجه گرفت که روایت عاشقانهٔ «لیلی و مجنون» نظامی نه‌تنها در حافظهٔ ادبی و فرهنگی ایران ماندگار شده، بلکه همچنان الهام‌بخش شاعران معاصر برای بازآفرینی این اسطوره در قالب‌ها و زبان‌های نوین است. شعر «شقیقهٔ سرخ لیلی» اثر لیلی اسلامپور، نمونه‌ای برجسته از این بازآفرینی است؛ شعری که ضمن وفاداری به مفهوم محوری عشق شوریده، با تمرکز بر صدای زنانه، زاویهٔ دید روایی را دگرگون می‌سازد و لیلی را از معشوق منفعل به راوی، قربانی و کنش‌گر بدل می‌کند.

اسلامپور با بهره‌گیری از عناصر روایی، تصویرسازی‌های چندلایه، و خلق پرسوناهای پیچیده، به‌ویژه دیوانه‌ای که می‌تواند نماد خود لیلی پس از مرگ باشد، توانسته است روایت کلاسیک نظامی را نه صرفاً تکرار، بلکه تفسیر و نقد کند. دیوانهٔ او، وارث مجنون نظامی است، اما دیوانگی‌اش نه برای لیلی، بلکه از دل خودِ لیلی و از زخم او می‌جوشد. بدین‌سان، اسلامپور روایت مردانهٔ سنتی از جنون عاشقانه را به یک بیان زنانه و پساتراژیک بدل می‌کند. در نهایت، این تطبیق نشان می‌دهد که مضامین جاودانه‌ای چون عشق، جنون، و فقدان، چگونه می‌توانند در بسترهای زمانی، اجتماعی، و زبانی متفاوت بازخوانی شوند، بی‌آنکه جوهرهٔ خود را از دست بدهند. شعر اسلامپور، در دیالوگی میان‌متنی با نظامی، نه تنها پیوندی با گذشته برقرار می‌کند، بلکه آن را بازتعریف می‌کند و به ساحت ادبیات معاصر، صدایی زنانه، جسور و مستقل می‌افزاید.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

احمد نژاد، کامل (۱۳۶۹)، **تحلیل آثار نظامی گنجوی**، تهران: علمی و فرهنگی.

اسلامپور، پرویز (۱۳۴۹)، **نمک و حرکت ورید**، تهران: بی‌جا.

ثروت، منصور (۱۳۷۲)، مجموعه مقالات کنگره‌ی بین‌المللی بزرگداشت **نهمین سدهٔ تولّد نظامی گنجوی**، تبریز، ایران.

دهمرده، حیدرعلی، و خوش جهان، فرهاد (۱۳۹۰)، **مقایسه لیلی و مجنون نظامی با لیلی و مجنون روح الامین شهرستانی**. نثر پژوهی ادب فارسی (ادب و زبان)، جدید (۲۹ (پیاپی ۲۶)): ۱۰۸-۸۵.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۴)، **پیر گنجه در جستجوی نا کجا آباد**، تهران: سخن.

طیطه، هادی (۱۴۰۰)، جریان‌های نو شعر فارسی بعد از شعر حجم رؤیایی، **پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد ادبیات معاصر**، تبریز، ایران.

طیطه هادی و مدرسی فاطمه (۱۴۰۴). تحلیل لیلی و مجنون نظامی و هفت‌پیکر بهرام اردبیلی بر اساس نظریهٔ بینامتنیت، **فنون ادبی**، ش۳، صص ۱۰۰-۸۵.

مرادی، محمد. کیخافرزانه، احمدرضا (۱۳۹۹) پژوهشی با عنوان مقایسه تطبیقی لیلی و مجنون نظامی، و مجنون و لیلی امیرخسرو دهلوی، **فصلنامه مطالعات ادبیات تطبیقی**، مقاله ۱۳، دوره ۱۴، ش۵۳، صص ۳۲۳-۲۹۹.

ملک‌پور، زهرا (۱۳۸۶)، **خورشیدسواران**، تهران: آریابان.

نظامی گنجوی، الیاس بن یوسف (۱۳۸۸)، **لیلی و مجنون**، تصحیح و شرح وحید دستگردی، تهران: زوّار.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

The Influence of Nezāmi Ganjavi's Layli o Majnun on Parviz Eslampour's Shaqiqah-ye Sorkh-e Layli

Sahar Najafi par[1] Hadi tite[2]

Abstract

The re-creation of classical romantic narratives in contemporary Persian poetry stands as one of the most significant manifestations of the interplay between tradition and modernity in Iranian literature. Nezāmi Ganjavi's *Layli o Majnun*, as one of the most influential romantic works in Persian literature, has perpetually inspired poets across various epochs. In the contemporary era, some poets have adopted a critical and deconstructive approach to reinterpret this narrative. Parviz Eslampour, a prominent figure in modern poetry (sheʿr-e now) and the "Other Poetry" (sheʿr-e digar) movement, offers a distinct reimagining of the Layli and Majnun story in his long poem *Shaqiqah-ye Sorkh-e Layli*, employing innovative language and a socio-philosophical perspective. This study aims to examine the extent and methods of Eslampour's appropriation of Nezāmi's narrative and to analyze thematic divergences between the two works. The research employs a descriptive-comparative methodology. Findings indicate that Eslampour, while utilizing the core motifs of Nezāmi's narrative, intervenes in its structure and meaning through a critical lens—redefining Layli's role, critiquing social traditions, and foregrounding feminine suffering. By departing from classical lyrical diction and incorporating novel, often somber imagery, he constructs a space that challenges the classical narrative and advances a social-gendered interpretation of love.

Keywords: Nezāmi Ganjavi, Parviz Eslampour, *Layli o Majnun*, *Shaqiqah-ye Sorkh-e Layli*, Literary influence.

[1] . PhD student in Persian Language and Literature, Mohaghegh Ardabili University, Ardabil, Iran// sahar.np63@gmail.com

[2] PhD in Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Urmia University, Urmia, Iran.(**Corresponding Author**).// h.tite@urmia.ac.ir.