Shahid Bahonar University of Kerman

Journal of Comparative Literature

Print ISSN: 2008-6512 Online ISSN: 2821-1006

Homepage: https://jcl.uk.ac.ir

Iranian Society for the Promotion of Persian Language and Literature

Death in the Endings of Layla and Majnoun Nizami and The Hunchback of Notre Dame Victor Hugo, Relying on Romanticism*

Kamal Rasoulian[1] | **Soleyman Zadabbas**[2] | **Rahim Koushesh Shabestari**[3]

1. Corresponding author: Ph.D. Candidate, Department of Persian Language and Literature, Urmia University, Urmia, Iran. k.rasoulian@urmia.ac.ir
2. Ph.D. Candidate, Department of Persian Language and Literature, Urmia University, Urmia, Iran. s.z.faryad@gmail.com
3. Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Urmia University, Urmia, Iran. r.k.shabestari@urmia.ac.ir

Article Info

Article type:

Research Article

Article history:

Received: 12 November 2025

Received in revised form: 3 December 2025

Accepted: 7 December 2025

Published online: 31 December 2025

Keywords:

Layla and Majnoun,

The Hunchback of Notre Dame,

Romanticism,

death,

comparative literature.

ABSTRACT

This study examines a comparative study of the concept of "death" in the conclusion of two prominent literary works, "Layla and Majnoun" by Nizami Ganjavi and "The Hunchback of Notre Dame" by Victor Hugo, based on the principles of Romanticism. This study aims to show how death in these two works, beyond the end of physical life, becomes a symbol of transcendent love, sacrifice, liberation from social constraints, and spiritual immortality; it also explores how Romanticism uses death to deepen intense emotions, praise failed love, show the contrast between romantic ideals and bitter realities, and criticize society, especially in different cultural contexts of the East and the West. The following research uses a qualitative approach with a descriptive-interpretive content analysis method and the framework of comparative literature of the French school, as well as the study of original texts and sources related to Romanticism. In "Layla and Majnoun," Layla's death on her bed of illness and Majnoun's candle being extinguished on her grave, with metaphorical images of the fall of nature and mystical-poetic language, mark eternal reunion and spiritual liberation. In "The Hunchback of Notre Dame," Esmeralda's death on the gallows and the union of Quasimodo's skeletons with her in the crypt combine tragic death with a sharp critique of the corrupt system and social injustice. Both works use death as a factor to deepen feelings, praise unrequited love, and transform romantic bonds into a symbol of immortality; similarities in the reunion after death and differences in the emphasis of the Eastern model of the work on mystical transcendence and the Western witness of the novel on social protest are evident. The elements of Romanticism, especially tragic death in both works, transform nothingness into the gateway to the eternity of love and liberation, and despite cultural differences, create a deep convergence.

*Cite this article: Rasoulian, K., Zadabbas, S., & Koushesh Shabestari, R. (2025). Death in the endings of Layla and Majnoun Nizami and The Hunchback of Notre Dame Victor Hugo, relying on Romanticism. *Journal of Comparative Literature*, 17 (33), 75-96. http//doi.org/ 10.22103/jcl.2025.26286.3901

© The Author(s).

Publisher: Shahid Bahonar University of Kerman.

DOI: http//doi.org/ 10.22103/jcl.2025.26286.3901

Abstract

1. Introduction

One of the fundamental concerns depicted in many prominent literary works is “death.” “Death is the inevitability of material life and the inevitable end of every birth.” (Vejdani, 2011: 176). Jean Vallée, in his book *The Thought of Existence*, acknowledges that “death both condemns existence to destruction and gives it infinite value” (Motamedi, 2007: 15). This concept, depending on the cultural, philosophical, and literary context of each period, has taken on different interpretations and has manifested itself in different genres and styles in various ways. In the meantime, the Romantic style, which reached its peak in Europe in the 18th and 19th centuries, has provided a suitable context for addressing the theme of “death,” by emphasizing feelings, intense emotions, and inevitable and sometimes tragic fate. "Romanticism is considered the introduction to the new era of thought and literature, to the extent that it can be said that the roots of the modern world and the new era, socially and artistically, lie in the romantic language" (Jafari-Jazi, 1999: 357-355). One of the prominent examples of Eastern literature in which death plays a fundamental role in the fate of the heroes is the "Layla and Majnoun" series by Nizami Ganjavi. This work narrates the story of the unrequited love of Majnoun and Layla, which ultimately leads to the death of both. In contrast, in Western literature, the novel "The Hunchback of Notre Dame" by Victor Hugo, one of the most prominent French romantic works, is another example of the analysis of death in a tragic atmosphere. The main characters of this novel are also involved in an unrequited love that ultimately leads to their death. Considering the importance of the concept of death in both works and the influence of the Romantic style on its analysis, this research aims to conduct a comparative study and analysis of the position of "death" in the endings of these two works.

2. Methodology

This studyemploys a qualitative approach and content analysis method, examines a comparative study of the concept of "death" in final sections of two famous literary works, "Layla and Majnoun" and "The Hunchback of Notre Dame". Comparative literature, essentially a French science (Van Tieghem, 1951, p. 6), emerged in the early nineteenth century alongside other comparative disciplines.. The main research tool is the study of the original texts of the two works and supplementary sources related to the school of Romanticism and Comparative Literature. The analysis is conducted in a descriptive-interpretive manner, and Romantic elements such as intense emotions, imagination, individualism, naturalism, tragic death, nostalgia, and social criticism are explored in the final sections of the works. This research is designed within the framework of the school of comparative literature, and in particular, the "French school of comparative literature". The theoretical foundations of this school are based on several basic principles such as impact and perception, mediation, transcending value judgment, emphasizing structural-semantic overlaps and differences, and multilevel methodology.

3. Discussion

In the romantic poem "Layla and Majnoun", death is the manifestation of the highest form of union; a union that is not possible in the material world and can only be realized beyond death. Layla's life ends in pain and longing for love and a forced and fruitless marriage, and death becomes a kind of liberation from social and moral bonds for her. The garden of Layla's existence takes on the color of autumn, and illness breaks her body and leads her to death. Majnoun, who gradually distances himself from the outside world after successive failures, finally dies at Layla's grave; as if death is the only way for him to reconnect with his beloved.

In this work, death is placed at the service of absolute and transcendent love; a love that finds meaning beyond time and space and becomes a kind of mysticism and spirituality. This is a view that is completely in harmony and in harmony with the spirit of Romanticism. Given that Romanticism emphasizes the concept of death as a tragic and romantic ending and a kind of unity between man and nature, Nizami has magnificently depicted Layla's death through the art of eloquence and atmosphere, by describing the autumnal and fall-stricken nature as a metaphor for the end of her life. This method is in line with the Romantic view that shows death in connection with the sad beauty of nature. The glass container of water becomes cold and the color and surface of the garden turn yellow. The tree's bark appears after the leaves fall and the leaf, turning yellow, seeks gold, but instead of finding gold, it falls to the ground and gets the soil.

Whether intentionally or unintentionally, Nizami paints a discouraging and depressing picture of autumn. Behind the images is a lingering story of death. He knows very well that death, for ordinary and undeveloped people, is the end of life. The most painful word in the dictionary of life! He is aware that he must portray Layla's face on a larger scale than death. Nizami depicts the final moments of Layla's life and her death with the help of beautiful similes. She is modest in the house of life! Could she, with the customs of Arab tribes and the fanaticism and zeal of the heads of the tribe and family, display nudity and immorality? She was raised in a desert environment, and there was no mention of colorful and diverse clothes. The clothes are also simple, like life. Layla, who wore a gold-woven turban, this time covers her hair with another turban at the end of her life story. Nizami has beautifully reflected Layla's delicate and beautiful body and figure, like a flower, which has become weak, thin and fragile in the last breaths of her life. Since in Romanticism, tragic death is often associated with beauty and fragility, this image of Layla also likens her to a withered flower in autumn, which has a poetic and beautiful appearance even in death.

"Victor Hugo is the most prominent figure in the Romantic literature of the third period. His beautiful prose and extraordinary ability to use the literary capabilities of the French language, the epic and humane spirit of his works, and the attractive characterization that exists in some of his writings, make him the most successful figure of the Third Romantic period." (Ahmari, 1995: 62)

In The Hunchback of Notre Dame, Hugo depicts death as the final curtain of a magnificent but unsuccessful love affair; a love that is born and dies in the heart of history and society and its harsh criticism. Esmeralda, the free and innocent dancer, falls under the knife of the crooked law and religious and social prejudice; His execution is a cry against the darkness of the times, against the cruelty that has given itself the name of justice. Quasimodo, the same ugly but tender-hearted hunchback, when he loses his beloved, steals her lifeless body and, calm and dignified, dies in her arms. For him, death is no longer a separation; it is the only way to reunite, a reunion that can only be achieved in the shadow of annihilation and nothingness. At the moment of death, the characters in the story achieve the desires that life had denied them. A pure and sincere love and a soul free from any kind of attachment! In both works, death is not the end of the story; it is its climax. "Death" is the development of a romantic experience; a manifestation of the concept of "romantic death" in which the characters reach freedom, meaning, and true love by crossing the boundaries of the body and society.

Attention to lyrical poems, love songs, knights and legends of underground prisons, sinful priests, orgies and mysterious palaces, suddenly includes the works of Romanticism. Hugo's The Hunchback of Notre Dame is one of these examples; so that it can be said that whatever

Classicism feared about the Middle Ages, Romanticism, on the contrary, was fascinated by it. (See: Servat, 2003: 51)

4. Conclusion

In "Layla and Majnoun, Death depicts the union of Layla and Majnoun in a world beyond materiality in a poetic and mystical language, and in a deep connection with nature, he manifests the spirit of Eastern Romanticism. In contrast, "The Hunchback of Notre Dame" depicts the deaths of Esmeralda and Quasimodo in the context of social injustices and protest against the corrupt structures of society with a realistic and critical narrative, and highlights Western Romanticism with its emphasis on individualism and rebellion against the existing order .

The findings of this study show that although the cultural and literary contexts of these two works are different, both are in line with the principles of Romanticism in using death as a tool to deepen feelings, praise unrequited love, and show the contrast between romantic ideals and the bitter realities of life. In "Layla and Majnoun, death is associated with poetic aesthetics and spirituality, while in "The Hunchback of Notre Dame, death is tied to social bitterness and criticism of power structures. These differences highlight the diversity and flexibility of Romanticism in different cultures, but their commonality in the immortality of love through death establishes a deep and human connection between these works. The story of Layla and Majnoun is one of the most influential works of Persian mystical literature, depicting symbols such as divine love, destruction, rebuke, and the contrast of well-being or spirituality, and has a profound impact on later poets and mystics. This work should be considered a melancholy, not a tragedy! because it is based on the hero's determination and submission to fate, not on the chosen predicaments and painful human responsibilities. Moreover, the existence of the promise of a reunion in the afterlife is incompatible with the nature of tragedy. Despite his initial reluctance to write it due to its simplicity and repetition, Nizami has added vivid descriptions to make it more attractive and prevent boredom. The characters in the story are simple, absolute, and static; without internal complexities or environmental changes, which is consistent with the monotony of Bediyya. The structure of the story is also non-episodic and closest to the novel among Nizami's works. The results show that death, regardless of geographical, temporal, or linguistic context, has appeared in both cultures as a symbol of liberation, love, and protest against limitations.

References [in Persian]

Ahmari, H.-R. (1995). *Hugo va romantism*. (No. 5).Tehran: Mashreq.

Hamidian, S. (2024). *Leyla and Majnoun by Hakim Nizami Ganjavi* (25th ed.). (H. Vahid Dastgerdi, Ed.), Tehran: Qatreh.

Hamidiyeh, B. (2006). “Re-recognition of individualism and its consequences”. *Yas Strategy*, 2(6).

Hauser, A. (1982). *The social history of art.* (Vol. 3). Translated by Amin Moaiyed, Tehran: Markaz.

Hosseini, M. (2012). “The position of Guillare in comparative literature”. *Journal of Comparative Literature*, 3(6), 8–13.

Hugo, V. (1989). *The hunchback of Notre-Dame.* abridged by Léon Legalle. Translated by L. Ardalan, Tehran: Towsan.

Hugo, V. (2021). *The hunchback of Notre-Dame.* Translated by J. Mohebbi, Trans.; 15th ed. Tehran: Javedan-e Kherad.

Ja‘fari-Jazi, M. (1999). *The evolution of Romanticism in Europe*.Tehran: Markaz Publishing.

Mitra, S. P. (1966). *Realism and anti-realism.* (3rd ed.). Nil.

Mo'tamedi, G. (2007). *Man and death.* (1st ed.). Tehran: Markaz

Pourali-Fard, A. (2003). "European Romanticism and modern Persian poetry". *Journal of the Faculty of Literature and Humanities*, University of Tabriz, (46), 83–103.

Rafatjou, H. (2021). "The roots of the European Romantic school in the Iraqi style, *Unpublished doctoral dissertation*. Payame Nour University, Tehran.

Servat, M. (2003). *The school of Romanticism*. Payk-e Noor, (2).

servatiān, B. (2010). *Leyla and Majnoun-e Nizami Ganjavi*. Tehran: Amir Kabir.

Seyyed-Hosseini, R. (2008). *Literary schools.* (Vol. 1).Tehran: Negah

Sharifian, M., & Soleimani-Iranshahi, A. (2010). "Romantic motifs in Nima's poetry". *Journal of Lyric Literature Researches*, 8(15), 53–74.

Van Tieghem, P. (1974). *Le romantisme français.* Translated by G. Saiyar, Tehran: Bozorgmehr.

Vejdāni, F. (2011). "The image of death in the poetry of Ferdowsi and Naser Khosrow". *Journal of Lyric Literature Researches*, 9(16), 175–196.

[In English]:

- Cuddon, J.A. (1984). *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory***.** WILEY-BLACKWEL, A John Wiley & Sons, Ltd., Publication.
- Van Tieghem, P. (1951). *La Littérature comparée*. 4e éd., Paris, A. Colin.

[In Arabic]:

Al-Ayoubi, Yassin (1982), *Literary Doctrines, Milestones and Reflections*. 1st edition, Beirut: Dar Al-Ilm.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ادبیات تطبیقی
شاپا چاپی: ۶۵۱۲ - ۲۰۰۸ شاپا الکترونیکی: ۱۰۰۶ - ۲۸۲۱
Homepage: https://jcl.uk.ac.ir

مرگ در پایان‌بندی لیلی و مجنون نظامی و گوژپشت نتردام ویکتور هوگو با تکیه بر رمانتیسم*

کمال رسولیان[۱] ✉ | سلیمان زادعباس[۲] | رحیم کوشش‌شبستری[۳]

۱. نویسندهٔ مسئول، دانشجوی دکتری، بخش زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران. k.rasoulian@urmia.ac.ir
۲. دانشجوی دکتری، بخش زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران. s.z.faryad@gmail.com
۳. دانشیار، بخش زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران. r.k.shabestari@urmia.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۸/۲۱
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۹/۱۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۹/۱۶
تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۱۰/۱۰

کلیدواژه‌ها:
لیلی‌ومجنون،
گوژپشت نتردام،
رمانتیسم،
مرگ،
ادبیات تطبیقی.

چکیده

رویکرد و نگرش پژوهش حاضر، بررسی تطبیقی مفهوم «مرگ» در پایان‌بندی دو اثر برجستهٔ ادبی، *لیلی و مجنون* «نظامی گنجوی» و *گوژپشت نتردام* «ویکتور هوگو» با تکیه بر اصول رمانتیسم است. این مطالعه قصد دارد نشان دهد، چگونه مرگ در این دو اثر، فراتر از پایان زندگی جسمانی، به نمادی از عشق متعالی، فداکاری، رهایی از قیود اجتماعی و جاودانگی معنوی تبدیل می‌شود؛ همچنین چگونگی بهره‌گیری رمانتیسم از مرگ را برای تعمیق عواطف شدید، ستایش عشق ناکام، نمایش تقابل آرمان‌های عاشقانه با واقعیت‌های تلخ و نقد جامعه به‌ویژه در بسترهای فرهنگی متفاوت شرقی و غربی، واکاوی می‌کند. جستار پیش‌رو از ره‌یافتی کیفی با روش تحلیل محتوای توصیفی–تفسیری و چارچوب ادبیات تطبیقی مکتب فرانسوی و همچنین مطالعهٔ متون اصلی و منابع مرتبط با رمانتیسم، بهره می‌گیرد. در *لیلی و مجنون*، مرگ لیلی در بستر بیماری و خاموشی شمعِ وجود مجنون بر مزار او، با تصاویری استعاری از خزان طبیعت و زبان عرفانی_شاعرانه، وصال ابدی و رهایی روحی را رقم می‌زند. در *گوژپشت نتردام*، مرگ «اسمرالدا» بر چوبهٔ دار و پیوندِ اسکلت‌های «کازیمودو» با او در سرداب، مرگ تراژیک را با نقد تند نظام فاسد و بی‌عدالتی اجتماعی درهم می‌آمیزد. هر دو اثر، مرگ را عاملی برای تعمیق احساسات، ستایش عشقِ بی‌فرجام و تبدیل پیوند عاشقانه به نماد جاودانگی به‌کار می‌گیرند؛ شباهت‌ها در وصال پس از مرگ و تفاوت‌ها در تأکید نمونهٔ شرقی اثر بر تعالی عرفانی و شاهدِ غربی رمان بر اعتراض اجتماعی مشهود است. مؤلفه‌های رمانتیسم، به‌ویژه مرگِ تراژیک در هر دو اثر، نیستی را به دروازهٔ جاودانگی عشق و رهایی تبدیل می‌کند و علی‌رغم تفاوت‌های فرهنگی، هم‌گرایی عمیقی پدید می‌آورد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

***استناد:** رسولیان، کمال؛ زادعباس، سلیمان؛ و کوشش‌شبستری، رحیم (۱۴۰۴). مرگ در پایان‌بندی لیلی و مجنون نظامی و گوژپشت نتردام ویکتور هوگو با تکیه بر رمانتیسم. *ادبیات تطبیقی*، ۱۷ (۳۳)، ۹۶-۷۵.

http//doi.org/ 10.22103/jcl.2025.26286.3901

ناشر: دانشگاه شهید باهنر کرمان.

© نویسندگان.

۱. مقدمه

۱-۱. بیان مسئله

ادبیات، همواره بازتاب‌دهندهٔ اندیشه‌ها، احساسات و اضطراب‌های وجودی انسان بوده‌است. یکی از این دغدغه‌های بنیادین که در بسیاری از آثار ادبی برجسته، به‌تصویر کشیده شده، «مرگ» است. «مرگ، جبر حیات مادی و سرانجامِ ناگزیر هر تولدی است» (وجدانی، ۱۳۹۰: ۱۷۶). «ژان وال»، در کتاب *اندیشهٔ هستی* اذعان می‌دارد که «مرگ، هم هستی را محکوم به فنا می‌کند و هم موجب ارزش بی‌پایان آن، می‌شود» (معتمدی، ۱۳۸۶: ۱۵). این مفهوم، بسته به زمینهٔ فرهنگی، فلسفی و ادبی هر دوره، تفاسیر متفاوتی به خود گرفته و در ژانرها و سبک‌های مختلف، به شیوه‌های گوناگونی نمود پیدا کرده‌است. در این میان، سبک رمانتیسم که در قرون هجدهم و نوزدهم میلادی در اروپا به اوج خود رسید، با تأکید بر احساسات، عواطف شدید، سرنوشت محتوم و گاه تراژیک، بستری مناسب برای پرداختن به بُن‌مایهٔ «مرگ»، فراهم آورده‌است. «رمانتیسم، مقدمهٔ عصر جدید اندیشه و ادب محسوب می‌شود، تا جایی‌که می‌توان گفت که ریشه‌های جهان مدرن و عصر نوین از نظر اجتماعی و هنری در زبان رمانتیک نهفته‌است» (جعفری‌جزی، ۱۳۷۸: ۳۵۷–۳۵۵). از نمونه‌های برجستهٔ ادبیات شرقی که در آن، مرگ، نقش اساسی در سرنوشت قهرمانان دارد، منظومهٔ *لیلی و مجنون* «نظامی گنجوی» است. این اثر، سرگذشت عشق نافرجام مجنون و لیلی را روایت می‌کند که سرانجامِ آن، به مرگ هر دو می‌انجامد. در مقابل، در ادبیات غربی، رمان *گوژپشت نتردام* اثر «ویکتور هوگو»، از شاخص‌ترین آثار رمانتیک فرانسوی، نمونه‌ای دیگر از واکاوی مرگ در فضایی تراژیک است. شخصیت‌های اصلی این رمان نیز درگیر عشقی نافرجام می‌شوند که در نهایت با مرگ آنان همراه است. با توجه به اهمیت مفهوم مرگ در هر دو اثر و تأثیر سبک رمانتیسم بر نحوهٔ تحلیلِ آن، این پژوهش قصد دارد به بررسی تطبیقی و واکاوی جایگاه «مرگ» در پایان‌بندی این دو اثر بپردازد. پرسش اصلی این است که چگونه مرگ در این دو روایت به‌عنوان عنصری تعیین‌کننده در سرنوشت شخصیت‌ها، ظاهر می‌شود و چگونه سبک رمانتیسم در هر دو اثر، به‌رغم تفاوت‌های فرهنگی و زمانی، جلوه‌های مشابه و متفاوتی از مرگ را به‌تصویر می‌کشد. همچنین این پژوهش، تلاش خواهد کرد تا نشان دهد که چگونه مرگ در این آثار، از یک‌سو به‌شکلِ عاملی تراژیک و از سوی دیگر در پوششِ تحقق عشقی جاودانه تفسیر شود.

این پژوهش به پرسش‌های زیر پاسخ می‌دهد:

– مرگ در پایان‌بندی *لیلی و مجنون* و *گوژپشت نتردام* تا چه اندازه با اصول رمانتیسم، از جمله، تخیل و نقد اجتماعی، هم‌راستاست؟

– چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی در بازنمایی مرگ در بستر فرهنگی و ادبی متفاوت این دو اثر، مشاهده می‌شود؟

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

سوابق پژوهشی پیرامون رمانتیسم و مؤلفهٔ مرگ نشان می‌دهد که مطالعات متعددی در این‌حوزه به‌صورت مستقل و تطبیقی در ادبیات معاصر و کلاسیک، انجام شده‌است. ازآن‌جایی که این‌مکتب ادبی از جذاب‌ترین شیوه‌های داستان‌نویسی از گذشته تا دهه‌های اخیر بوده و با توجه به محبوبیتی که در بین نویسندگان داشته، منجر به تدوین پژوهش‌های مختلفی در این زمینه شده‌است. «رمانتیسم با توجه به دیدگاه صاحب‌نظران، شامل مؤلفه‌ها و شاخص‌های زیر است: آزادی، شخصیت، هیجان و احساسات، گریز و سیاحت، کشف‌وشهود، مرگ تراژیک و افسون سخن» (سیدحسینی، ۱۳۸۷: ۱۸۳–۱۷۹).

کلارک (۲۰۱۸م) در پایان‌نامه‌ای با عنوانِ «این تار عنکبوت وحشتناک: بیگانگی و ارتباط نادرست در گوژپشت نتردام» به‌درستی بر ابهام عمدی هوگو در صحنهٔ مرگ مشترک کازیمودو و اسمرالدا تأکید می‌کند و نشان می‌دهد که مرگ در این رمان، اوج پیوند عاطفی و نوعی رستگاری تراژیک است. بااین‌حال، پژوهش او فاقد هرگونه ارتباط تطبیقی با سنت مرگ عاشقانه در ادبیات شرقی است؛ بنابراین نمی‌تواند معیاری برای سنجش شباهت‌ها و تفاوت‌های ساختاری مرگ در دو اثر مورد نظر ما باشد.

کلاه‌دوزان و همکاران (۱۳۹۵) در مقالهٔ «جلوه‌های رمانتیک در لیلی و مجنون نظامی با نگاهی به اصول رمانتیسم اروپا» گرایش عاطفی شدید نظامی و سوزوگدازهای او را دلیل رمانتیک‌بودن اثر می‌دانند، اما این ادعا با چالش جدی روبه‌روست؛ زیرا بسیاری از ویژگی‌هایی که نویسندگان، آن را «رمانتیک» می‌نامند ـعشق دیوانه‌وار، مرگ تراژیک، طبیعت‌گرایی و فردگرایی

عاشق_ در ادبیات غنایی پیش از نظامی نیز وجود داشته و نمی‌توان آن‌ها را صرفاً نتیجهٔ تأثیر یا هم‌سانی با رمانتیسم اروپایی دانست. این پژوهش بیش از آن‌که یک کارِ تطبیقی دقیق باشد، به انتسابِ رمانتیک به نظامی بسنده کرده‌است.

پیروز و جیرهنده (۱۳۹۷) در پژوهشی تحت‌عنوانِ «تضاداندیشی در مضمون مرگ در شعر رمانتیک فارسی با تأکید بر اشعار نصرت رحمانی و سهراب سپهری»، به‌خوبی دوگانگی سیاه/سفید در نگاه نصرت رحمانی و سهراب سپهری را نشان می‌دهند؛ اما دامنهٔ پژوهش آن‌ها به شاعران دورهٔ معاصر محدود است و نمی‌تواند مبنای تحلیل مرگ در منظومه‌های کلاسیک یا رمان تاریخی–رمانتیک قرن نوزدهمی قرار گیرد.

کشاورز و جعفریان (۱۳۹۹) نیز در مقاله‌ای با موضوعِ «مرگ به‌عنوان یکی از جلوه‌های مکتب رمانتیسم در شعر شکری و توللی»، مرگ را یکی از جلوه‌های رمانتیسم می‌شمارند و تفاوت نگاه فلسفی و آرامش‌بخش به آن را برجسته می‌کنند؛ اما این مطالعه نیز مانند بسیاری از پژوهش‌های مشابه، مرگ را به‌عنوان یک «مؤلفه» جداگانه و قابل‌استخراج بررسی می‌کند و کمتر به کارکرد دراماتیک و ساختاری آن در پایان‌بندی اثر توجه دارد.

درخشان‌نیا و همکاران (۱۴۰۰) در پژوهشی با موضوعِ توصیف و تحلیل «مؤلفه‌های «مرگ» و «تنهایی» در منظومه‌های عاشقانهٔ فارسی؛ مطالعهٔ موردی: منظومه‌های ویس و رامین، خسرو و شیرین و لیلی و مجنون»، به‌درستی عشق را زمینه‌ساز مرگ و تنهایی معرفی می‌کنند و انواع مرگ شاملِ آرزوی مرگ، خودکشی، توطئهٔ رقیب و ... را فهرست می‌کنند؛ اما رویکرد آن‌ها عمدتاً جامعه‌شناختی و موضوعی است و از بررسی دقیق تفاوت‌های زیبایی‌شناختی و ایدئولوژیک مرگ در هر منظومه، به‌ویژه پایان‌بندی لیلی و مجنون نظامی، غفلت ورزیده‌اند. در مجموع، با وجود حجم قابل‌توجه پژوهش‌های پراکنده دربارهٔ رمانتیسم و مرگ در ادبیات فارسی و اروپایی، هیچ مطالعه‌ای به تطبیق مستقیم و انتقادی پایان‌بندی مرگ در *لیلی و مجنون* «نظامی» با *گوژپشت نتردام* «ویکتور هوگو» با تأکید بر مختصات رمانتیک، نپرداخته‌است؛ بنابراین پژوهشِ حاضر از این حیث، تازگی دارد.

۱-۳. اهمیت و ضرورت پژوهش

مفهوم «مرگ» از دیرباز یکی از محوری‌ترین و تکرارشونده‌ترین تِم‌های ادبیات بوده که در هر دوره‌ای با رنگ‌وبوی فلسفی، عرفانی، اجتماعی و زیبایی‌شناختی خاص آن دوره بازآفرینی شده است. در مکتب رمانتیسم، مرگ از یک واقعیت زیستی یا تقدیر الهی به نمادی چندلایه همچون: راهی به‌سوی وصال متعالی، رهایی از قیود اجتماعی، جاودانگی عشق و اعتراض به نظم ناعادلانهٔ جهان، تبدیل شد. این تحول، مرگ را به یکی از بارزترین مؤلفه‌های هویتی رمانتیسم بدل کرد؛ به‌گونه‌ای که بدون آن، درک کامل روح رمانتیک ممکن نیست. پژوهش حاضر با ساماندهی این نقیصهٔ پژوهشی در حوزهٔ ادبیات تطبیقی، بازشناسی رمانتیک بودن لیلی و مجنون نظامی در سطح جهانی و بازخوانی انتقادی رمانتیسم و کاربرد آن، از اهمیت و ضرورتی دوچندان برخوردار است. تحقیقِ پیش‌رو، فراتر از یک مطالعهٔ صرفاً ادبی_تطبیقی، تلاشی برای پیوند زدن دو سنت بزرگ ادبی، بازتعریف جایگاه جهانی نظامی گنجوی و ایجاد تعامل میان ادبیات شرق و غرب در یکی از دلهره‌آورترین دغدغه‌های بشری، یعنی «مرگ» است که نظامی و ویکتور هوگو، آن را دروازهٔ جاودانگی عشق، خوانده‌اند.

۱-۴. روش‌شناسی پژوهش و چارچوب نظری

جستار حاضر با رویکردی کیفی و روش تحلیل محتوا، به بررسی تطبیقی مفهوم «مرگ» در پایان‌بندی دو اثر ادبی مشهور، «لیلی و مجنون» و «گوژپشت نتردام»، می‌پردازد. ادبیات تطبیقی، علمی است اساساً فرانسوی (*Van Tieghem, 1951: 6*) که در اوایل قرن نوزدهم و در کنار سایر رشته‌های تطبیقی نوپا شکل گرفت. ابزار اصلی پژوهش، مطالعهٔ متون اصلی دو اثر و منابع مکمل مرتبط با مکتب رمانتیسم و ادبیات تطبیقی است. تحلیل به‌صورت توصیفی_تفسیری انجام گرفته و عناصر رمانتیک نظیر عواطف شدید، تخیل، فردگرایی، طبیعت‌گرایی، مرگ تراژیک، نوستالوژی و نقد اجتماعی در بخش‌های پایانی آثار مورد کاوش قرار گرفته‌است. این پژوهش در چارچوب مکتب ادبیات تطبیقی و به‌ویژه «مکتب فرانسوی ادبیات تطبیقی» طراحی شده‌است. خاستگاه ادبیات تطبیقی، فرانسه است و آبِل فرانسوا ویلمن و ژان ژاک آمپر، استادان ادبیات دانشگاه سوربن، از نخستین پایه‌گذاران این مکتب هستند (ر.ک: حسینی، ۱۳۹۱: ۹). مبانی نظری این مکتب، که با تلاش «پل وان تیگم»، «ژان_ماری کاره» و دیگران شکل

گرفت، بر چند اصل اساسی همچون: تأثیر و دریافت (بررسی چگونگی انتقال مضامین، فرم‌ها و ایده‌ها از یک ادبیات به ادبیات دیگر حتی در نبود تأثیر مستقیم تاریخی)، واسطه‌گری (جست‌وجوی واسطه‌های مشترک نظیرِ مضامین جهانی عشق نافرجام، مرگ عاشقانه، قهرمان تراژیک، پیوند با طبیعت و اعتراض به نظم اجتماعی)، فرارفتن از قضاوت ارزشی و تأکید بر هم‌پوشانی‌ها و تفاوت‌های ساختاری_معنایی و روش‌شناسی چندسطحی استوار است.

این چارچوب نظری، با ترکیب تحلیل محتوا و رویکرد تطبیقی مکتب فرانسوی، امکان می‌دهد که علی‌رغم فاصلهٔ زمانی و جغرافیایی بسیار، هم‌گرایی عمیق دو اثر در بازنمایی «مرگ رمانتیک» به‌عنوان راهی به سوی جاودانگی عشق، رهایی روح و اعتراض به محدودیت‌های اجتماعی آشکار شود و در عین حال تفاوت‌های ناشی از بستر عرفانی_شاعرانهٔ شرقی و بستر اجتماعی_نقادانهٔ غربی نیز به‌روشنی نشان داده شود.

۲. رمانتیسم و مؤلفه‌های آن

۲-۱. تعریف رمانتیسم

رمانتیسم ***(Romanticism)*** از مهم‌ترین جنبش‌های فکری، هنری و ادبی در تاریخ فرهنگ غرب است که از اواخر قرن هجدهم میلادی آغاز شد و در قرن نوزدهم به اوج خود رسید. ادبیات ملل مختلف در زمینه‌های گوناگون از این‌مکتب، تأثیر پذیرفتند. «نخست در اواخر قرن هجدهم در انگلستان، با «ویلیام‌بلیک»[i] و «وردزورث»[ii]، در آلمان با «گوته»[iii] و «شیلر»[iv] و سپس در فرانسه با «ویکتور هوگو»[v]، «شاتوبریان»[vi] و «لامارتین»[vii] ظهور کرد» (شریفیان، ۱۳۸۹: ۵۴). این جنبش، واکنشی به عقل‌گرایی و خردمحوری عصر روشن‌گری و همچنین قواعد خشک نئوکلاسیسیسم بود. «رمانتیسم شیوهٔ اندیشهٔ جامعهٔ جدید و بیان جهان‌بینی نسلی بود که دیگر به ارزش‌های مطلق، باور نداشت و دیگر نمی‌توانست هیچ‌ارزشی را بدون آن‌که دربارهٔ نسبیت آن و محدودیت تاریخی آن بیندیشد، باور کند» (هاوزر، ۱۳۶۱: ۲۰۶). این مکتب، تنها به عرصهٔ ادبیات محدود نمی‌شود؛ بلکه در هنرهای تجسمی، موسیقی، فلسفه و حتی سیاست نیز تأثیرگذار بوده‌است. با این‌حال، در ادبیات، این جنبش توانست تحولی بنیادین در شیوهٔ روایت، شخصیت‌پردازی و موضوعات داستانی ایجاد کند.

۲-۲. مؤلفه‌های رمانتیسم

۲-۲-۱. تقدیس احساسات و عواطف

رمانتیسم، در تقابل با عقل‌گرایی، احساسات و عواطف را کانون توجه انسانی قرار می‌دهد. شخصیت‌های رمانتیک اغلب تحت تأثیر شور، عشق، اندوه یا هیجان‌های شدید هستند. این احساسات نه‌تنها محرک رفتار، بلکه معیار شناخت حقیقت نیز محسوب می‌شوند.

۲-۲-۲. تخیّل و خیال‌پردازی

تخیل در رمانتیسم جایگاهی والا دارد. نویسنده و شاعر رمانتیک با استفاده از تخیل، واقعیتی فراتر از دنیای محسوس می‌آفریند و به لایه‌های درونی و روحانی زندگی دست می‌یابد. «شاعر عصر رمانتیک معمولاً به‌جای این‌که با خود معشوق سروکار داشته‌باشد، عمدتاً در گیرودار خیال معشوق است؛ به‌طوری که به‌تدریج این‌عشق دردناک و اندوه حاصل از گوشه‌گیری و انزوا، ارمغانی به‌نام مرگ زودرس برای او به‌همراه دارد. شاعر رمانتیک، وجودی است که رو به فنا می‌رود و هیچ راه بازگشتی ندارد» (رفعت‌جو به نقل از سیدحسینی، ۱۳۹۹: ۲۱).

۲-۲-۳. طبیعت‌گرایی و بازگشت به طبیعت

طبیعت در رمانتیسم تنها پس‌زمینه‌ای برای رخدادها نیست؛ بلکه موجودی زنده، رازآلود و الهام‌بخش است. «توسعهٔ علاقه به طبیعت و حیات ابتدایی و غیرمتمدن، شاید نخستین ویژگی رمانتیسم است.» (*Cuddon*، ذیلِ *romanticism*) طبیعت اغلب به‌عنوان مظهر آزادی، پاکی و پناهگاهی در برابر تمدن صنعتی و زندگی شهری تصویر می‌شود. در بازگشت به طبیعت، بازیافت اصالت انسانی، مفهومی برجسته و پراهمیت است. در این نگرش «طبیعت به انسان حیات می‌دهد، الهام شاعرانه می‌بخشد، نگران آیندهٔ

---

[i] William Blake
[ii] William Wordsworth
[iii] Johann Wolfgang von Goethe
[iv] Johann Christoph Friedrich von Schiller
[v] Victor Hugo
[vi] François-René, vicomte de Chateaubriand
[vii] Alphonse de Lamartine

انسان و شریک غم اوست و از ستم‌هایی که بر او می‌رود خشمگین است، طغیان می‌کند و ناله سرمی‌دهد» (پورعلی‌فرد، ۱۳۸۲: ۸۶).

۲-۲-۴. فردگرایی و قهرمان تراژیک

قرائت‌های متفاوتی از فردگرایی (*Individualism*)، وجود دارد؛ اما چیزی که هست، در همهٔ آن‌ها، فرد نقشی محوری دارد (ر.ک: حمیدیه، ۱۳۸۵: ۲۰۴). شخصیت‌های رمانتیک معمولاً افرادی تنها، متفاوت، سرکش یا طردشده هستند که در جست‌وجوی معنا یا عشقند و اغلب در برابر جامعه یا سرنوشت می‌ایستند. این شخصیت‌ها، گاه به قهرمانان تراژیک بدل می‌شوند که در نهایت به شکست یا مرگ می‌رسند.

۲-۲-۵. توجه به مرگ، سرنوشت و تراژدی

مرگ در رمانتیسم، حضوری پررنگ دارد و اغلب به‌شکلِ پایانی زیبا، عاملی رهایی‌بخش و یا سرنوشتی محتوم، تصویر می‌شود. مرگ نزدِ پیروان رمانتیسم، حالتی مطلوب و خوشایند در لحظات بحرانی و غیرقابل‌تحمل در زندگی شخصی است. آن‌هنگام که انسان در دست‌یابی به آمال و خواسته‌های مطلوب خویش، دچار ناامیدی و سرخوردگی می‌شود، مرگ را تنها نوش‌دارویی برای تسکین روح حیرانش می‌بیند. مرگ در نگاه رمانتیست‌ها، حالتی متافیزیکی دارد؛ هرچند در پایان کار، به‌شکل خودکشی هم رخ نموده باشد (ر.ک: الأیوبی، ۱۹۸۲: ۱۸۲). در بسیاری از آثار رمانتیک، مرگ عاشقانه، مرگ قهرمانانه یا مرگی آمیخته با شور و عرفان دیده می‌شود. رمانتیسم، با تمرکز بر ابعاد انسانی تجربه، از جمله احساسات، تخیل و اشتیاق به معنای ژرف‌تر زندگی، نقش مهمی در تحول هنر و ادبیات داشت. فهم مؤلفه‌های رمانتیسم، به تحلیل بسیاری از آثار ادبی معاصر که همچنان از این سنت الهام می‌گیرند، کمک می‌کند. در آثار رمانتیک، مرگ، اغلب با مفاهیمی چون فداکاری، شور، یگانگی با طبیعت یا رهایی از قیود اجتماعی همراه است. این نوع نگاه به مرگ، در تقابل با نگرش عقل‌گرایانه و کارکردگرایانهٔ پیشین، آن را به عنصری زیباشناختی و معناطلب بدل می‌کند. دو اثر *لیلی و مجنون* و *گوژپشت نتردام*، نمونه‌هایی شاخص از این نوع نگرش هستند.

۳. خلاصه‌ای از لیلی و مجنون و گوژپشت نتردام

۳-۱. لیلی و مجنون

لیلی و مجنون، سرگذشت عشقی است پرشور که بین جوانی به نام «قیس بنی عامر» و دختری به نام «لیلی»، به‌وجود می‌آید؛ اما به‌دلیل اختلاف و دشمنی میان خانوادهٔ آن دو، عشقشان منجر به ناکامی می‌شود. بدین‌ترتیب که لیلی را به‌زور به خانهٔ شوهر قهری، ابن سلام، می فرستند و قیس از عشق لیلی، مجنون‌وار سر به بیابان می‌گذارد و با دد و دام، مأنوس و هم‌دل می‌شود. عشق لیلی، چنان ضربه‌ای بر پیکر او وارد می‌کندکه نه خبر وفات پدر و مادر و نه مرگ ابن سلام، هیچ‌کدام نمی‌تواند او را از حال خود بازدارد. سرانجام پس از چندی لیلی می‌میرد و مجنون چون بر سر تربت او می‌رسد، جان به دوست می‌سپارد و ماجرای این دو دلداده به‌پایان می‌آید.

۳-۲. گوژپشت نتردام

«اسمرالدا»، دختر کولی جوان و دل‌ربایی بود که در کوچه‌ها، رقص و نمایش اجرا می‌کرد و دل‌ها را می‌ربود. «کلود فرولو»، رئیس شمّاس‌های کلیسای نتردام، در کشمکش درونی با نفس خویش، پنهانی شیفتهٔ او شد. «کازیمودو»، ناقوس‌زن گوژپشت و نازیبا، که فرولو در کودکی او را از مرگ نجات داده و در کلیسا پرورده‌بود، به موجودی مهربان و وفادار تبدیل شده‌بود؛ هرچند مردم از ظاهرش وحشت داشتند و کودکانشان را با آوردن نام او می‌ترساندند. فرولو برای ربودن اسمرالدا، کازیمودو را به‌خدمت گرفت؛ اما «کاپیتان فوبوس» با دخالتش، دسیسهٔ او را نقش بر آب کرد و کازیمودو اسیر شد. در میدان، او را تازیانه زدند، اما اسمرالدا با دلی رئوف، کوزه‌ای آب به لب‌های تشنه‌اش رساند. اسمرالدا عمیقاً عاشق فوبوس بود؛ اما فوبوس فقط به‌دنبال لذت گذرا با او بود. فوبوس، سرانجام اسمرالدای پاک را به‌دام انداخت، اما در لحظه‌ای حساس، فرولو با خنجر به فوبوس حمله کرد و گناه را به گردن اسمرالدا انداخت و او به اتهام قتل، محکوم به اعدام شد. فرولو در زندان عشقش را ابراز کرد؛ اما اسمرالدا او را طرد کرد. در روز اعدام، برای توبه، او را به در نتردام بردند؛ آن‌جا به‌شکلی کاملاً اتفاقی، فوبوس را دید که از زخم، جان به‌در برده‌بود، اما او روی برگرداند و دل اسمرالدا را شکست. در همین هنگام، کازیمودو با جسارتی قهرمانانه، او را از چنگ نگهبانان ربود و به برج‌های کلیسا

پناه داد. اسمرالدا، عشق بی‌پایان کازیمودو را نادیده گرفت. پس از مدتی، کولی‌ها و اوباش شهر، با تحریک پنهان فرولو، برای نجات اسمرالدا و غارت کلیسا حمله کردند. کازیمودو، بی‌خبر از نیت واقعی‌شان، برای حفاظت از او به جنگ پرداخت و با پرتاب سنگ، آن‌ها را عقب راند. فرولو از آشوب بهره برد و اسمرالدا را دزدید، اما باز هم رد شد. از خشم، او را به زن گوشه‌نشین نیمه‌دیوانه‌ای سپرد که از کولی‌ها کینه داشت؛ زیرا دخترش را در کودکی ربوده بودند. اسمرالدا همان دختر گم‌شده بود؛ مادر او را پنهان کرد، اما با شنیدن صدای فوبوس، بیرون آمد و لو رفت. کوشش‌های مادر برای نجات، بی‌نتیجه ماند؛ اسمرالدا به دار آویخته شد و مادر هم جان باخت. کازیمودو، فرولو را بر فراز برج دید که اعدام را تماشا می‌کرد. پس او را با دستان قدرتمندش به پرتگاه افکند تا عشق بیمارگونه‌اش با مرگ پایان یابد. پس از ناپدیدشدن کازیمودو، دو اسکلت در گورستان یافتند که به‌طرزی شگفت در آغوش هم بودند. هنگام جداسازی، اسکلت کازیمودو به خاکستر تبدیل شد و فروریخت. نمادِ عشقی که حتی مرگ، نتوانست آن را بگسلد.

۴. پردازش تحلیلی موضوع

۴-۱. مرگ در پایان‌بندی لیلی و مجنون نظامی

در منظومهٔ عاشقانهٔ *لیلی و مجنون*، مرگ تجلی والاترین شکل وصال است؛ وصالی که در جهان مادی ممکن نیست و تنها در ماورای مرگ، قابل تحقق است. زندگانی لیلی در رنج و حسرت عشق و ازدواجی اجباری و بی‌ثمر، به‌پایان می‌رسد و مرگ برای او نوعی رهایی از بندهای اجتماعی و اخلاقی می‌شود. گلستان وجود لیلی، رنگ خزان به‌خود می‌گیرد و بیماری، پیکرش را درهم می‌شکند و به کام مرگ می‌کشاند. مجنون نیز که درپی ناکامی‌های پیاپی، به‌تدریج از جهان بیرونی فاصله گرفته، در نهایت بر مزار لیلی جان می‌سپارد؛ گویی مرگ، تنها راه پیوند دوبارهٔ او با معشوق است. در این اثر، مرگ در خدمت عشق مطلق و متعالی قرار می‌گیرد؛ عشقی که فراتر از زمان و مکان معنا می‌یابد و به‌نوعی عرفان و معنویت بدل می‌شود. این نگاهی است که کاملاً با روح رمانتیسم هماهنگ و همسوست. با توجه به این‌که رمانتیسم بر مفهومِ مرگ در قالب یک پایان تراژیک و عاشقانه و نوعی وحدت میان انسان و طبیعت تأکید دارد؛ نظامی، مرگ لیلی را از طریق براعت استهلال و فضاسازی، با توصیف طبیعت پاییزی و خزان‌زده به‌عنوان استعاره‌ای از پایان زندگی او، شکوه‌مندانه به‌تصویر کشیده‌است. این شیوه، هم‌راستا با نگاه رمانتیک است که مرگ را در پیوند با زیبایی غم‌انگیز طبیعت نشان می‌دهد. ظرف شیشه‌ای آب، سرد می‌شود و رنگ و روی باغ به زردی می‌گراید. کُرک درخت، پس از ریختنِ برگ، نمودار می‌شود و برگ از زردشدن، در طلب زر می‌رود ولی به‌جای یافتن زر، به خاک افتاده و خاک، نصیبش می‌شود.

نظامی خواسته یا ناخواسته، تصویری دل‌سردکننده و یأس‌آور از پاییز به‌دست می دهد. پسِ پشت تصاویر، درنگی برای قصهٔ مرگ است. خوب می‌داند که مرگ، برای انسان‌های معمولی و رشدنایافته، پایان زندگی است. دردناک‌ترین واژهٔ قاموس زندگی! او واقف است که باید چهرهٔ لیلی را در مقیاسی بزرگ‌تر از مرگ، به تصویر کشد:

شرط است کـــه وقت برگ‌ریزان　　خـــونابه شود ز بـــرگ، ریـزان

(حمیدیان، ۱۴۰۳: ۲۴۸)

خزانِ مرگ، با تمام عظمت خود از راه می‌رسد: نرگس، لباس خود را روی شتر تیزرو می‌گذارد؛ شمشاد از بالای تخت به زیر می‌افتد. چهرهٔ یاسمن شکسته می‌شود؛ گل، غم‌نامه در دست دارد و بادهای گَردانگیز و دیوبادهای خزانی، روی سرِ چمن، همچون مار ضحاک پیچیده می‌شود. هنگامی‌که باد مخالف از راه می‌رسد، ریختن برگ از درخت به‌جاست؛ برگ‌هایی که در معرضِ هجوم پاییزند. کسانی که از غرق‌گاه دریا، به سبب باد مخالف، گریزان می‌شوند، از بیم باد، رخت و برگ و هرچه دارند، به دریا می‌ریزند تا کشتی سبک شده و به ساحل برسند:

چـــون بـاد مخالف آیـــد از دور　　افـــتادن بـــرگ هست معـذور

کانان کـــه ز غرقگه گـــریزند　　ز اندیشهٔ بـــاد، رخـــت ریزند

(همان: ۲۴۸)

این همه فضاسازی در باغ شعر مرگ، گویی خود شاعر را به یادآوری خاطرات گذشته‌های نزدیک و اظهار دل‌تنگی نسبت به آن‌ها برانگیخته‌است. حسرت فردی در سرتاسر ابیات موج می‌زند. یادِ مرگ و غم از دست‌دادن عزیزان و تکرار خاطراتی که در ذهن فرد به دل‌تنگی و حسرت نسبت به گذشته منجر می‌شود، از عوامل پیدایش این‌گونه نوستالژی‌هاست. تصویری از گل‌های نازپرورده وحساس باغ که رنجورند و میوه‌های شیرین انگور که خمارآلوده‌اند، چهرهٔ دیگری از لیلی را در بستر بیماری آشکار می‌سازد. بیداد خزان، زخم‌های فراوانی بر گلستانِ وجود لیلی وارد کرده‌است. نظامی به‌صراحت از فروافتادن لیلی از تخت شکوه‌مند عزت و بزرگی به عمق چاه دردمندی و رنج خبر می‌دهد. در نگاه رمانتیک، مرگ لیلی یک سقوط تراژیک است که با احساسات شدید و ناکامی عاشقانه همراه می‌شود. «سریر سربلندی» نماد زندگی پرشکوه او در عشق و «چاه دردمندی» استعاره‌ای از مرگ و پایان رنج‌آلودش است. این تضاد، حس غم‌انگیز و والای رمانتیسم را تقویت می‌کند:

نازک‌جگرانِ باغ، رنجور شیرین‌نمکان تاک، مخمور
لیلی ز سریر سربلندی افتاد به چاه دردمندی
(ثروتیان، ۱۳۸۹: ۲۷۴)

نظامی، مرگ لیلی را به نابودی بهار زندگی‌اش تشبیه کرده‌است. حسادت روزگار، موجب می‌شود بهار عشق و جوانی لیلی ازدست برود و باد خزانی بر چراغ عشق و زندگی او، سیلی خاموشی را فرود آورد. این تصویرسازی، طبیعت را عاملی فعال در مرگ لیلی نشان می‌دهد؛ گویی طبیعت و سرنوشت، دست‌به‌دست هم داده‌اند تا این پایان غم‌انگیز را برای لیلی رقم بزنند:

شد چشم‌زده بهار باغش زد باد تپانچه بر چراغش
(همان: ۲۷۴)

نظامی لحظه‌های پایانی زندگی لیلی و مرگ او را به‌مدد تشبیه‌هایی زیبا بازنمایی می‌کند. او، محجوبه‌ای است در خانهٔ زندگانی! مگر می‌توانست، با رسوم قبایل عرب و تعصب و غیرت‌ورزی رؤسای قوم و خانواده، عریانی و بی‌عفتی را به‌نمایش بگذارد؟ او در محیط بیابانی پرورش یافته‌بود و از رنگارنگی و تنوع جامه‌ها، خبری نبود. پوشش‌ها نیز، مانند زندگی ساده است. لیلی که دستار زربفت به‌سر می‌کرد، این‌بار در پایان داستان زندگی‌اش، با سربند دیگری، موهایش را می‌پوشاند. نظامی، اندام و پیکر لطیف و زیبای چون گلِ لیلی را که در واپسین نفس‌های زندگی، ضعیف، لاغر و نزار شده، به‌زیبایی بازتاب داده‌است. ازآن‌جایی‌که در رمانتیسم، مرگ تراژیک اغلب با زیبایی و شکنندگی همراه است، این تصویر از لیلی نیز او را به گلی پژمرده در خزان تشبیه می‌کند که حتی در مرگ نیز جلوه‌ای شاعرانه و زیبا دارد. چهرهٔ ماهِ تمامش، چون هلالی نحیف و نزار گشته و اندامِ سَرومانندش را، می‌توان تنها در خیالات تصور نمود:

آن سر که عِصابَه‌های زر بست خود را به عصابهٔ دگر بست
گشت آن تن چون گل قصب‌پوش چون تار قصب ضعیف و بی‌توش
(همان: ۲۷۴)

نظامی در ادامه در قالب ابیاتی دیگر، مرگ لیلی را به‌مدد تشبیهات، کنایات و استعاره‌هایی زیبا بازنمایی می‌کند. وی، چهرهٔ ماه تمام و اندام لیلی را پس از مرگ توصیف می‌کند. رخسارش مانند ماه بدر که به هلال باریک بدل شده و نحیف و نزار گشته (نماد زوال) و قد سروماننده‌ش که حالا به خیال و سایه‌ای موهوم تبدیل شده‌است:

شد بدرِ مهیش چون هلالی وان سروِ سهیش چون خیالی
(همان:۲۷۴)

این‌توصیف رمانتیک، مرگ را نه نابودی کامل، بلکه گذار به جهانی غیرمادی و رؤیامانند نشان می‌دهد، که با نگاه رمانتیک به مرگ، به‌شکل یک تحول هم‌خوانی دارد. پایان رنج عاشقانهٔ لیلی، تصویر دیگری از نظامی است. «سودای دل» عشق سوزان او به مجنون است که با مرگ به سرانجام می‌رسد و «سرسام» حالتی از جنون و تباهی است که به قلبش سرایت کرده‌است. در رمانتیسم،

مرگ عاشقانه، نقطهٔ اوج عشق و رهایی از رنج‌های زمینی است که نظامی این ایده را به‌خوبی بازتاب داده‌است. شاعر اگرچه به‌ظاهر طبیعت را توصیف می‌کند؛ اما به‌طور ضمنی به مرگ لیلی اشاره دارد. «ژاله» (شبنم) و «برگ لاله» نمادهایی از زندگی شکنندهٔ لیلی هستند که با گرمای روزگار و سمومِ سرنوشت از بین می‌روند. این هماهنگی میان مرگ لیلی و خزان طبیعت، از ویژگی‌های بارز رمانتیسم است که طبیعت را آینه‌ای از حالات انسانی می‌داند:

سودای دلش به‌سر درآمد سرسام سرش به‌دل برآمد
گرمای تموز ژاله را برد باد آمد و برگ لاله را برد
(همان: ۲۷۴)

لیلی، پیش از آن‌که راز عشق خود را به مادرش بگوید، ابتدا سربندش را باز می‌کند و به منظوری خاص، به نشانهٔ شرمندگی و حیا و تقویت روحیهٔ اعتراف، آن را جلوی صورتش می‌آویزد و این‌گونه قادر می‌شود با مادر، راز دل بگوید. البته در سراسر داستان، نیرویی بر وجود لیلی فرمان‌روایی می‌کند و او را از تخطی و تجاوز از محدودهٔ عفاف و خویشتن‌داری، مصون نگه می‌دارد. از نظر نظامی، لیلی با این پوشش زیباست و «آراسته‌لُعبتی چو ماهی» عبارتی درخور لیلی است:

افتاد چنان که دانه از کِشت سربندِ قصب به رخ فرو هشت
(همان:۲۷۴)

ملاقات‌ها و رویارویی‌های لیلی و مجنون، پنهانی و دور از چشم و با کمک واسطه‌هایی صورت گرفته‌است. از دلایل مهمِ این‌گونه دیدارها، همان پای‌بند بودن به اصل کتمان راز است. در رعایت این اصل، لیلی نسبت به مجنون، موفق‌تر بوده‌است؛ زیرا راز عشق خود را با هیچ‌کس، حتی به مادر و دوستانش هم نگفته‌است؛ اما مجنون، بی‌خویشتن است و کار را با بیت‌گویی و لیلی‌لیلی‌گویان و بر درِ خانهٔ معشوق ظاهرشدن، به‌رسوایی می‌کشاند:

بر مادر خویش، راز بگشاد یکباره، درِ نیاز بگشاد
کای مادر مهربان، چه تدبیر؟ کاهو بَرِه، زهر خـــورد با شیر
در کوچگه اوفتاد رختم چون سست شدم مگیر سختم
خـون می‌خورم، این چه مهربانی است؟ جـــان می‌کَنَم، این چـه زندگانی است؟
چون پرده ز راز برگرفتم بـــدرود، که راه درگرفتم
(حمیدیان، ۱۴۰۳: ۲۵۰)

لیلی حتی در بستر مرگ، می‌خواهد از راه حسِّ رنج جاودانهٔ جسم، عشقی ناب را تجربه کند؛ به این امید که بتواند با این درد و رنج، که تباه کنندهٔ جسم است، به مفهوم حقیقی و مطلق عشق دست یابد. از بطن اعراب، عشقی به‌نام عشق عذری، که به قبیله‌ای از جنوب عربستان به‌نام بنی‌عذره معروف است؛ متولد شده‌است که عشقی دوطرفه و بسیار عفیفانه است که همواره عفت‌ورزی، مایهٔ فراق و ناکامی عاشق و معشوق می‌شود. همین عشق جسمانی در پاکی و زهدآمیزبودن، به عشق عرفانی نزدیک می‌شود و ویژگی ممتاز آن، نامرادی و حرمان است. در رمانتیسم، عشق و مرگ، دو روی یک سکه‌اند و مرگ لیلی نتیجهٔ مستقیم عشق ناکام و جدایی او از معشوق است. از منظر رمانتیسم، مرگ لیلی اوج عشق و پیوند او با طبیعت است. این نگاه، مرگ را به تجربه‌ای متعالی و عاشقانه بدل می‌کند.

در بخشی از داستان، وقتی شوهر لیلی، ابن سلام، می‌میرد؛ خوانندهٔ عادی داستان، به ذهنش خطور می‌کند که با کنار رفتن این مانع بزرگ، لیلی و مجنون می‌توانند به وصال هم برسند؛ اما هیچ سخنی از وصال آن‌ها به‌میان نمی‌آید تا این‌که لیلی و پس از آن مجنون، در آغوش مرگ، به‌ناز تا قیامت می‌خوابند تا این ناکامی به یک نظام ارزشی مثبت تبدیل شود. مرگ لیلی صرفاً یک حادثهٔ جسمانی نیست؛ بلکه نتیجهٔ عشقی است که او را به‌سوی فنا سوق داده‌است. نظامی در ابیاتی، مرگ را عملی عاشقانه و فداکارانه معرفی می‌کند که در آن، لیلی با میل و آگاهی، جان خود را در راه عشق فدا می‌کند. لیلی در لحظهٔ مرگ، خود را چون عروسی

می‌بیند که برای وصالِ معشوق آماده می‌شود. این تصویرسازی، مرگ را از حالت تراژیکِ صِرف خارج کرده و آن را به اتفاقی زیباشناختی و عاشقانه تبدیل می‌کند که در رمانتیسم، بسیار دیده می‌شود. چنان‌که لیلی در بسترمرگ به مادرش می گوید:

در گـــردنم آر دست یک‌بار خون من و گردن تو، زنهار
کان‌لحظه که جان سپرده باشم از دوری دوست مـــرده باشم
سُرمَم ز غبار دوست درکش نیلم ز نیاز دوست برکش
فـرقم ز گلاب اشک تر کن عطرم ز شمامهٔ جگر کن
بربند حنوطم از گل زرد کافور فشانم از دم سرد
خون کن کفنم که من شهیدم تـــا باشد رنگ، روز عیدم
آراسته کـن عروس‌وارم بسپار بـه خاکِ پرده‌دارم
(همان:۲۵۰)

آن چه از زبان لیلی جاری می‌شود، نشان‌گر این است که فلسفهٔ هستی و مرگ، در وفاداری به عشق خلاصه می‌شود ولی رسوم قبیله‌ای در برابر این موجود نحیف، سر برآورده‌اند. مردان قبیله، او را از وصال به مجنون بازداشته اند؛ به جرم این‌که مجنون نیز عاشق اوست و رسم رایج اهل قبیله این‌گونه درهم تنیده‌است که دختر را هرگز به کسی که در حق او عشق می‌ورزد و عشق او در افواه می‌افتد، نمی‌دهند. در این‌جا هم زندگیِ سراسر تسلیمِ لیلی، محکوم به عدم تلاش و سکوت است: اعتراضی نمی‌کند و فریادی به شِکوه و شکایت برنمی‌دارد.

نظامی، مرگ لیلی را به‌مثابه قلهٔ عشق و وفاداری او به مجنون، بازنمایی می‌کند. صدای سوز عشق لیلی به مجنون، به خاطر کمال عشق در وجود اوست. لیلی در هیجانی‌ترین لحظات عشق، مجنون را از گناه، برحذر می‌دارد و او را به اوج می‌رساند. مرگ در پایان‌بندی لیلی‌ومجنون با تکیه بر نگاه رمانتیسم، نشان‌دهندهٔ پیوند عمیق میان عشق، رنج و فناپذیری است. خواننده از همان آغاز، شاهد زوال تدریجی جسم لیلی است که با تصاویری شاعرانه و در عین حال دردناک، همراه شده‌است. این زوال جسمانی، مقدمه‌ای برای رهایی روح اوست که در بستر عشق، رخ می‌دهد. مرگ لیلی، در قالبِ آزادی از قفسِ تن و پیوستن به معشوق در ابعادی متعالی جلوه کرده که این، خود از ویژگی‌های بارز رمانتیسم یعنی، ستایش مرگ در پوشش راهی برای وصل و رهایی، است.

لیلی از مادرش می‌خواهد که مجنون را چون یادگاری عزیز بدارد. عاشق صادق بودنش را به او یادآوری کند. او آگاه است که مجنون نیز در پی‌اش خواهد آمد و سرنوشت محتوم مرگ را در آغوش خواهدکشید:

آوارهٔ من چـو گردد آگاه کـاواره شدم من از وطن‌گاه
دانم که ز راه سوگواری آید به سلام این عماری
بر خـاک من آن غریب خاکی نالد بـه دریغ و دردناکی
یار است و عجب عزیز یـــار است از من به بـــر تو، یادگار است
من داشته ام عزیزوارش تـو نیز چـو من عزیز دارش
گو لیلی ازین سرای دلگیر آن لحظه که می‌برید زنجیر
در مهر تو تن به‌خاک می‌داد بر یاد تو جان پاک می‌داد
در عاشقی تو صادقی کرد جـــان در سر کار عاشقی کرد
احوال چه پرسی‌ام که چون رفت با عشق تـو از جهان برون رفت
تا داشت درین جهان شماری جـز با غم تو نداشت کاری
(همان:۲۵۱)

نظامی تأکید می‌کند که مرگ لیلی، نتیجهٔ طبیعی و منطقی زندگی عاشقانهٔ اوست. او در جهانی که جز عشق و غمِ عشق برایش معنایی نداشته، با مرگ به تکامل می‌رسد. از منظر رمانتیسم، این نوع مرگ، تأییدی بر صداقت و اصالت عشق اوست که در برابر ناپایداری جهان مادی، جاودانگی می‌یابد. وی با این تصویرسازی، مرگ لیلی را به نقطهٔ اوج داستان تبدیل می‌کند؛ جایی که عشق زمینی به حقیقتی فرازمینی بدل می‌شود:

وان‌لحظه کـه در غم تو می‌مرد غم‌های تـــو را بـه توشه می‌برد
وامروز کـه در نقاب خـاک است هم در هـــوس تـــو دردناک است
یک‌ره بِـرَهان ز انتظارش درخز به خزینهٔ کنارش
این گفت و به گریه دیده تر کـرد و آهنگ ولایت دگـــر کرد
چون راز نهفته بـــر زبان داد جانان طلبید و رفت جـان داد
بسپرد به خاک و نامدش باک کاسایش خـاک هست در خـــاک
خاتون حـصار شد حصاری آسود غم از خـــزینه‌داری
(همان:۲۵۲)

بخشِ «صفت خزان و وفات لیلی»، به‌عنوان بخش پایانیِ سرنوشت لیلی، به‌طور منسجم، تصویری عاطفی، فلسفی و شاعرانه از مرگ ارائه می‌دهد که در پرتو رمانتیسم، معنایی ژرف و چندلایه می‌یابد. رویارویی نظامی با عشق و مرگ، چنان با شوق و پر از احساس است که گره‌خوردگی طبیعت، عشق و مرگ نیز زیبایی خاص خود را پیدا می‌کنند و در یک نوستالژیِ هماهنگ، قرار می‌گیرند. در این‌بخش از منظومه، مرگ لیلی، پایانی طبیعی بر زندگی دنیوی او نیست؛ بلکه تصویری شاعرانه از نقطهٔ اوجِ رنج، عشق و رهایی وی است. لیلی در حالی از دنیا می‌رود که درگیر عواطف و احساساتی عمیق نسبت به مجنون است. مرگ او، سرشار از اندوه، اشتیاق و تعلیقِ روح عاشقانه است. امری که دقیقاً با روح رمانتیک هماهنگ است.

شخصیت لیلی در مرگ، به تعالی می‌رسد؛ چنان‌که خاک مزارش، حاجت‌گه خلق می‌شود. این تقدس‌یافتگی پس از مرگ، بازتابی از نگاه رمانتیک به مرگ به‌مثابه تجلی کاملِ روح و عشق است. افزون بر این موارد، مرگ لیلی در تقابل با ناتوانی عقل و تدبیر انسانی نیز قرار می‌گیرد که نه نیروی جوانی و نه تجربه و خردمندی حاصل از پیری، هیچ‌کدام توان گشودن گره تقدیر عاشقانه را ندارند. همین نگرش، از عناصر بنیادین رمانتیسم؛ یعنی، ناتوانی عقل در برابر احساس، سرنوشت محتوم و هیجان درونی است. انسان، عاشق یا عارف، سرانجام در برابر مرگ تسلیم می‌شود؛ اما آنچه در رمانتیسم اهمیت دارد، کیفیت مرگ است. در این نگاه، مرگ، تکامل تجربهٔ انسانی و بلندمرتبگی‌ست. نظامی با بهره‌گیری از زبان شاعرانه، تصاویر نمادین و عمق عاطفی، مرگ لیلی را به پایانی متافیزیک برای عشقی نافرجام تبدیل می‌کند؛ پایانی که از منظر رمانتیسم، مطلوب و معناگراست.

در پایان‌بندی «مرگ» در داستان لیلی‌ومجنون، با تکیه بر رمانتیسم، شاهد اوج‌گیری عاطفه، تخیل و میل به وصال در جهانی متعالی هستیم که از ویژگی‌های اصلی این مکتب ادبی است. نظامی، در بخش «وفات مجنون بر روضهٔ لیلی»، نه‌تنها مرگ را به‌شکل پایانی تراژیک، بلکه باز هم در قالب تحقق آرمان عاشقانه و رهایی از رنج‌های زمینی به‌تصویر می‌کشد. مرگ مجنون بر سر مزارِ لیلی، خیزش انتهایی داستان برای درآغوش‌کشیدن حیات ابدی است که از منظر رمانتیسم، فراتر از یک رخداد غم‌انگیز است. مجنون، که در طول داستان از فراق لیلی رنج کشیده و در جهانی پر از ناکامی و سرزنش زیسته، با مرگ به آرامش و وصال ابدی می‌رسد. وصف حال او، بیان‌گر رنج و اندوه عمیقی است که عشق لیلی در وجود او به‌وجود آورده؛ اما این رنج با دعای او به درگاه الهی، به خواسته‌ای برای رهایی و پیوستن به معشوق در جهانی دیگر تبدیل می‌شود. این نگاه، هم‌راستا با رمانتیسم است که در آن مرگ، پلی به سوی وحدت و جاودانگی عاشقانه تلقی می‌شود.

تصویری که نظامی از مرگ مجنون بر سرِ تربت لیلی به‌نمایش می‌گذارد، به نمادی از وصال در عین جدایی بدل می‌شود. مرگ، به‌جای نابودی، در حقیقت وسیله‌ای برای تحقق عشقی است که در جهان مادی حاصل نشده‌است. این ایده که عاشق و

معشوق در جهانی دیگر به‌هم می‌رسند، «خفتند به ناز تا قیامت»، تخیل رمانتیک را تقویت می‌کند که در آن عشق از محدودیت‌های زمینی فراتر می‌رود و در ابدیت به‌کمال می‌رسد. یکی دیگر از عناصر رمانتیک در این پایان‌بندی، پیوند مرگ با طبیعت است. خاک، که در نگاه عادی نماد فنا و نیستی است، در این‌جا به بستری برای جاودانگی عشق تبدیل می‌شود و این دگرگونی، تخیل شاعرانهٔ نظامی را در خدمت آرمان‌های رمانتیک قرار می‌دهد. از منظر رمانتیسم، مجنون، شخصیتی عصیان‌گر علیه نظم اجتماعی ترسیم می‌شود که با مرگش از «سرزنش جهانیان» رها می‌شود و تنها با مرگ به آرامش می‌رسد. این نگاه، بازتاب اعتراض رمانتیک به محدودیت‌ها و قواعد خشک اجتماعی است که عشق را سرکوب می‌کند. مرگ مجنون و پیوستن او به لیلی، نوعی پیروزی بر این جهان ناسازگار است. نظامی، مرگ را سرنوشتی همگانی مطرح می‌کند. این تعمیم، در کنار عاشقانه‌بودن داستان، لایه‌ای فلسفی به پایان‌بندی آن، می‌بخشد که با رمانتیسم هم‌خوانی دارد. نظامی با این پایان‌بندی، عشق را جاودانه می‌کند و خواننده را به تأمل در زیبایی و عظمت آن، حتی در برابر فناپذیری، دعوت می‌کند:

انگشت‌کشِ سخن سرایان — این‌قصه چنین بَرَد به پایان
زآن حال که بود، زارتر گشت — بی‌زورتر و نزارتر گشت
نالنده ز روی دردناکی — آمد سوی آن عروسِ خاکی
برداشت به‌سوی آسمان دست — انگشت گشاد و دیده دربست..
کز محنت خویش وارهانم — در حضرت یار خود رسانم
این گفت و نهاد بر زمین سر — وآن تربت را گرفت در بر
چون تربت دوست در بر آورد — ای دوست بگفت و جان برآورد
او نیز گذشت ازین گذرگاه — وآن کیست که نگذرد درین راه
مجنون زجهان چو رخت بربست — از سرزنش جهانیان رست
افتاده بماند هم در آن حال — یک ماه و شنیده‌ام که یک سال
رفتند دراو نظاره کردند — تن خسته و جامه پاره کردند
پهلوگه دخمه را گشادند — در پهلوی لیلی‌اش نهادند
خفتند به ناز تا قیامت — برخاست ز راهشان ملامت
بودند درین جهان به یک عهد — خفتند در آن جهان به یک مهد

(همان: ۲۶۸-۲۶۴)

۴-۲. مرگ در پایان‌بندی گوژپشت نتردام هوگو

هوگو در *گوژپشت نتردام*، مرگ را به‌سانِ پردهٔ آخر یک عاشقانهٔ باشکوه امّا ناکام، به تصویر می‌کشد؛ عاشقانه‌ای که در دل تاریخ و جامعه و نقدِ تندِ آن زاده شده و جان می‌سپارد. اسمرالدا، آن رقصندهٔ رها و معصوم، زیر تیغِ قانونِ کج و کوله و تعصبِ مذهبی و اجتماعی سر می‌نهد؛ اعدامش فریادی است علیه تاریکیِ زمانه، علیه قساوتی که نام عدالت بر خود نهاده است.کازیمودو، همان گوژپشتِ کریه‌المنظر اما دل‌نازک، وقتی معشوق را از دست می‌دهد، پیکرِ بی‌جانش را می‌رباید و آرام و موقّر در آغوشش، جان می‌دهد. مرگ برای او دیگر جدایی نیست؛ تنها راهِ وصال است، وصالی که تنها در سایهٔ فنا و نیستی، محقق می‌شود. شخصیت‌های داستان در لحظهٔ مرگ به مطلوبی می‌رسند که زندگی از آنها دریغ کرده‌بود. عشقی پاک و خالصانه و روحی آزاد از هرگونه تعلق! در هر دو اثر، مرگ، پایانِ داستان نیست؛ بلکه اوجِ آن است. «مرگ»، تکامل یک‌تجربهٔ عاشقانه است؛ تجلی مفهوم «مرگ رمانتیک» که در آن، شخصیت‌ها با عبور از مرزهای جسم و اجتماع، به آزادی، معنا و عشق حقیقی می‌رسند.

توجه به اشعار غنایی، ترانه‌های عاشقانه، شوالیه‌ها و افسانه‌های زندان‌های زیرزمینی، کشیش‌های گناهکار، مجالس عیش و قصرهای مرموز، به‌ناگاه آثار رمانتیسم را دربرمی‌گیرند. *گوژپشت نتردام* هوگو، یکی از این نمونه‌هاست؛ به‌طوری‌که می‌توان گفت که هرچه کلاسیسم از قرون وسطی وحشت داشت، برعکس رمانتیسم، مفتون آن بود (ر.ک: ثروت، ۱۳۸۲: ۵۱).

پایان‌بندی رمان *گوژپشت نتردام*، یکی از عمیق‌ترین و در عین حال غم‌انگیزترین بخش‌های ادبیات رمانتیک است که با تراژدی غم‌انگیز مرگ شخصیت‌های کلیدی داستان مانند اسمرالدا، کازیمودو و کلود فرولو به اوج خود می‌رسد. این پایان‌بندی، که با سرنوشتی فاجعه‌بار و غم‌انگیز همراه است، به‌خوبی نمایان‌گر اصول رمانتیسم است. با تمرکز بر بخش‌هایی مشخص از رمان مذکور، به بررسی مرگ در پایان‌بندی آن و کیفیت انعکاس ارزش‌های رمانتیک می‌پردازیم که شامل تحلیل شخصیت‌ها، نمادگرایی مرگ، رابطهٔ آن با طبیعت و جامعه و تأثیر عاطفی آن بر خواننده خواهد بود. «ویکتور هوگو، برجسته‌ترین چهرهٔ ادبیات رمانتیک دورهٔ سوم است. نثر زیبا و توان عجیب او در به‌کارگیری قابلیت‌های ادبی زبان فرانسه، روح حماسی و انسانی آثار او و شخصیت‌سازی جذابی که در برخی نوشته‌های او وجود دارد، از او موفق‌ترین چهرهٔ دورهٔ سوم رمانتیک را می‌آفریند» (احمری، ۱۳۷۴: ۶۲).

ویکتور هوگو در *گوژپشت نتردام* از مرگ در قالب ابزاری استفاده می‌کند که به‌مددِ آن تضادهای انسانی مانند عشق و نفرت، زیبایی و زشتی و عدالت و ظلم را به‌نمایش بگذارد. پایان‌بندی رمان، که با مرگ اسمرالدا بر چوبهٔ‌دار، سقوط کلود فرولو از برج و ناپدید شدن اسرارآمیز کازیمودو همراه است، این اصول را به‌خوبی بازتاب می‌دهد. مرگ اسمرالدا، که با اعدام او بر چوبهٔ دار به‌تصویر کشیده شده، از برجسته‌ترین لحظات تراژیک رمان است:

> *«نردبانی نزدیک به چوبهٔ‌دار قرار داده‌شده‌بود... مردی، شیئی سفیدرنگ را که به آن، چیز سیاهی چسبیده‌شده‌بود، روی سنگفرش می‌کشید... در این‌موقع، یک‌نفر در حال بالا رفتن از نردبان بود. در این جا بود که کازیمودو، او را به‌خوبی شناخت. این‌مرد ، دختر جوانی را که لباس سفید پوشیده و طناب گره‌شده‌ای به‌گردن داشت، روی شانه‌اش حمل می‌کرد. کازیمودو با مشاهدهٔ دخترک درجا تکان خورد. این، او بود! اسمرالدا!» (هوگو، ۱۳۶۸: ۱۰۲)*

هوگو توصیف می‌کند که اسمرالدا با لباسی سفید و طنابی به گردن، به وسیلهٔ جلاد به بالای نردبان برده‌می‌شود و پس از پرتاب نردبان، در نوسان وحشتناکی میان زمین و هوا معلق می‌ماند:

> *«ناگهان مرد نردبان را به‌سختی با پا پس‌زد. کازیمودو نفسش بند آمد، در فاصلهٔ دومتری زمین، دخترک بیچاره درحالی‌که مردک جلاد روی شانه‌هایش چمباتمه‌زده‌بود، در نوسان بود» (همان: ۱۰۳).*

این صحنه، با جزئیات احساسی و بصری برجسته‌ای، به‌خوبی روح رمانتیک را منعکس می‌کند. لباس سفید اسمرالدا نمادی از پاکی و بی‌گناهی است، که در تضاد با ظلم جامعه‌ای قرار دارد که او را به اتهامِ جادوگری محکوم کرده‌است. رمانتیسم، اغلب شخصیت‌هایی را که قربانی بی‌عدالتی اجتماعی هستند، ستایش می‌کند و اسمرالدا به‌عنوان یک کولی زیبا و بی‌گناه، تجسم این ایده است. از منظر رمانتیک، مرگ اسمرالدا در حقیقت، تبدیل شخصیت او به یک قهرمان اسطوره‌ای است. هوگو با توصیف واکنش کازیمودو، که با ریختن اشک‌هایی بی‌صدا و خیره‌شدن به چوبهٔ‌دار، عشق عمیق و غیرقابل‌وصف خود را ابراز می‌کند، لایه‌ای از احساسات ناب و پاک خود را به خواننده منتقل می‌کند:

> *«کازیمودو، ساکت و خاموش، همچون کسی که دچار برق‌زدگی شده‌باشد؛ خشکش زده‌بود و جویباری از اشک، آرام از این‌چشمی که تاکنون فقط یک‌قطره اشک ریخته‌بود، روان بود» (همان: ۱۰۴).*

این لحظه، که کازیمودو تنها با یک‌چشم اشک می‌ریزد، نشان‌دهندهٔ عمق رنج و تخیل رمانتیک است که در آن عشق، حتی اگر یک‌طرفه باشد، به‌شکل نیروی محرک غالبی معرفی می‌شود. هوگو همچنین، در بخشی از رمان، مرگ اسمرالدا را با طبیعت پیوند می‌زند و دیدگاهش را دربارهٔ کازیمودو بیان می کند:

> *«او از جمله مردانی بود که سپیده‌دم صبح، پرواز پرندگان و شکوفهٔ گل‌ها برایش چیز جالبی نبود و به این‌همه‌زیبایی که در اطرافش قرار داشت، توجهی نداشت و بدون کوچک‌ترین حرکت به نقطهٔ نامعلومی، چشم دوخته‌بود» (همان: ۱۰۲).*

طلوع خورشید در سپیده‌دم و پرواز پرندگان، که کازیمودو آرزوی آن را برای خود و اسمرالدا دارد، تضادی غم‌انگیز با سرنوشت تلخ او ایجاد می‌کند. این ارتباط با طبیعت، که در رمانتیسم اهمیت ویژه‌ای دارد، مرگ اسمرالدا را به یک تجربهٔ عرفانی و فراتر از

محدودیت‌های انسانی تبدیل می‌کند. هوگو، مرگ کلود فرولو را نیز که با وسواس و نفرت خود اسمرالدا را به نابودی می‌کشاند، با سقوطش از برج کلیسای نتردام به‌تصویر کشیده‌است:

«ناقوس‌زن چند قدم به‌طرف اسقف رفت و ناگهان با خشم خود را روی او انداخت و با دست‌های بزرگش او را از پشت به فضا پرتاب‌کرد، همان فضایی که جناب کلود روی آن خم‌شده‌بود و با لذت مرگ دختر جوان را نظاره می‌کرد. کشیش فریادزد: لعنت خدا! و به بالای ناودان همان‌جایی‌که ایستاده‌بود، سقوط کرد... اسقف حیله‌گر جانش را از دست داد» (همان: ۱۰۳).

این صحنه از داستان، که کازیمودو، او را انتقام‌جویانه از نرده پرت می‌کند، نمایان‌گر اوج تعارض درونی و بیرونی است که رمانتیسم به آن گرایش دارد. کلود، که نمایندهٔ نهاد مذهبی و درعین‌حال، شخصیتی گرفتار شهوت و گناه است، شخصیت پیچیده‌ای دارد که تضادهای انسانی را نشان می‌دهد. خندهٔ شیطانی کشیش هنگام تماشای اعدام اسمرالدا و سپس وحشت و ناتوانی او هنگام سقوط، این تضاد را به اوج می‌رساند:

«ناگاه، صدای خندهٔ شیطانی بسیار وحشتناکی که نمی‌توانست از آنِ انسانی باشد، از دهان زشت و لبان سُربی‌رنگ کشیش، خارج‌شد» (همان: ۱۰۳).

هوگو با توصیف تلاش بی‌فایدهٔ کشیش برای چسبیدن به ناودان و لغزیدن تدریجی‌اش، تصویری از رنج، اندوه و تنهایی را خلق می‌کند که خواننده را متأثر از این‌رویداد، به تأمل پیرامون طبیعت، عاقبت گناه و مجازات خاطی وامی‌دارد. از منظر رمانتیک، مرگ فرولو، مجازات شایسته‌ای برای رذالت اوست؛ اما نویسنده با بهره‌گیری از توصیفاتی قدرتمند، آن را به یک تراژدی انسانی تبدیل می‌کند. سکوت مخوف بین او و کازیمودو، درحالی‌که فرولو از وحشت در حال نزع است و کازیمودو، بی‌صدا اشک می‌ریزد، نمایان‌گر عمق احساسات سرکوب‌شده در فضای روایت است. این صحنه، که با فضای سنگین و بی‌رحم برج و منظرهٔ هولناک زیر پایش، همراه است، حس یک درام عظیم را القا می‌کند که از شاخصه‌های رمانتیسم به‌شمار می‌آید. سقوط فرولو همچنین با نمادگرایی مذهبی پیوند می‌خورد؛ او که نمایندهٔ کلیسا بود، با سقوط از برج، از جایگاه معنوی خود فرو می‌افتد، که این امر نیز با انتقاد رمانتیک از نهادهای خشک و فاسد جامعه هم‌راستا است.

ناپدید شدن کازیمودو، ناقوس‌زنِ کلیسای نتردام، پس از مرگ اسمرالدا و فرولو که در متن به‌صورتی اسرارآمیز توصیف شده، یکی از پیچیده‌ترین جنبه‌های پایان‌بندی مرگ در این‌رمان است:

«بعد از این‌واقعه، کازیمودو به‌طرز اسرارآمیزی ناپدید شد... کازیمودو روز پس از مرگ اسمرالدا و اسقف کلودفرولو ناپدید شد و دیگر کسی ناقوس‌زن کلیسای نتردام را ندید. هیچ‌کس ندانست چه به‌سرش آمده‌است» (همان: ۱۰۶).

کشف اسکلت‌های کازیمودو و اسمرالدا در مونتفوکون، جایی‌که به‌نظر می‌رسد ناقوس‌زن کلیسا با مرگی خودخواسته به آغوش اسمرالدا پیوسته باشد، عشق پاک و خالصانهٔ او را در قالبی تراژیک به‌نمایش می‌گذارد.

«تقریباً هجده‌ماه پس از حادثهٔ کلیسای نتردام و به‌دارآویختن دختر کولی، در میان آن‌همه استخوان‌بندی بدمنظر، دو اسکلت که یکی از اسکلت‌ها مربوط به زنی بود که هنوز تکهٔ سفیدی از لباسش باقی‌مانده‌بود و به گردنش، گردن‌بندی از سنگ لاجوردی‌رنگ با بستهٔ کوچکی که با سنگ‌های ریز سبزرنگی زینت شده‌بود، آویزان بود... جسد دیگر که زن را به‌سختی به‌سینه فشرده‌بود، مربوط به مردی بود که ستون فقراتش خمیده و سرش میان استخوان‌های کتفش فرورفته و یک‌پایش کوتاه تر از پای دیگرش بود؛ وانگهی هیچ‌گونه علامتی که نشان به‌دارآویختن او باشد، در آن دیده نمی‌شد. مسلماً این‌جسد، متعلق به انسانی بود با پای خود به آن جا آمده و پس از چندی در آن جا مرده‌بود» (همان: ۱۰۸-۱۰۷).

ترسیم این‌چنین‌پایانی، که هیچ نشانه‌ای از به‌دارآویختن در آن بر اسکلت کازیمودو دیده نمی‌شود، بیان‌گر این نکته است که او به‌صورتی کاملاً طبیعی، به میل خود و از فرط اندوه جان سپرده‌است. این ایده با ارزش‌های رمانتیک، که عشق را به‌عنوان نیرویی فراتر از مرگ می‌بیند، قابل درک است.

کازیمودو، با ظاهری زشت اما قلبی پاک، تجسم ایده‌آل رمانتیک از انسانِ طردشده‌ای است که از طریق عشق و فداکاری به بزرگی می‌رسد و آوازهٔ شهرتش آفاق را درمی‌نوردد. ناپدیدشدن او و پیوستنش به اسمرالدا در مرگ، بیان‌گر همدلی و اتحادی ابدی است که در تضاد با دنیای بیدادگر، بی‌رحم و پر از جور و جفای اطراف آن ها شکل‌گرفته‌است. ویکتورهوگو با توصیف خوف‌انگیز و

دهشتناکش از مونتفوکون، آن را به‌عنوان مکانی مملو از زنجیرهای زنگ‌زده و چوبه‌دارهای بدونِ‌استفاده، در هیئت یک‌قبرستان نمادین به‌تصویر می‌کشد که تاریخی پُر از رنج و ظلم و بی‌عدالتی را در خود جای داده‌است:

«مونتفوکون، قدیمی‌ترین و مشهورترین جایگاه اعدام بود.. در این‌زیرزمین وسیع، ستون‌های زیادی کار گذارده شده که به هرکدام زنجیری آویخته شده و انتهای این‌زنجیرها به تیرک بزرگ و محکمی متصل می‌باشد.. در این سراشیب مخوف، دوچوبهٔ‌دار به‌چشم می‌خورد. بر فراز این‌عمارت، همیشه دسته‌ای کلاغ در پرواز است.. درون زیرزمین که با زنجیرهای زنگ‌زده محصور شده‌بود کاملاً نمایان بود. در این مدفن بزرگ، جنایتکاران بسیار و بی‌گناهان زیادی درحالی‌که گذشت زمان پوسیدگی جسم‌شان را درهم‌آمیخته‌بود، استخوان‌هایشان در کنار هم به این‌زنجیرها بسته شده، با هر نسیمی در نوسان بود» (همان:۱۰۷-۱۰۶).

تصویر کشف لنگه‌کفش و گردن‌بند اسمرالدا بر اسکلت کازیمودو، که حتی دزدان و غارت‌گران نیز آن را وقعی ننهاده‌بودند و بی‌تفاوت از کنار آن گذشته‌بودند، نمادی از پیوند عاطفی و معنوی کازیمودو با اسمرالدا است. این رمز و راز، که هوگو آن را بدون توضیح بیشتر رها می‌کند، خواننده را به تخیل و تأمل، که یکی از اصول کلیدی رمانتیسم است، وامی‌دارد.

در پایان‌بندی رمان، طبیعت با طلوع خورشید، پرواز پرندگان و منظرهٔ دلپذیر پاریس در سپیده‌دم، حضوری برجسته و چشم‌گیر دارد. هرچند این‌زیبایی، با تراژدی مرگ اسمرالدا و سقوط فرولو در تضادی آشکار قرار دارد. این‌تضاد، حس قساوت و جورپیشگی جامعه را تقویت می‌کند؛ درست همان‌جایی که بی‌گناهی اسمرالدا، قربانی تعصب و قدرت می‌شود. از سوی دیگر، مونتفوکون، با سنگ‌ها و زنجیرهایش، طبیعت را به شکل شاهدی بی‌تفاوت و بی‌احساس از تاریخ خشونت انسانی نشان می‌دهد که این نیز با دیدگاه رمانتیک دربارهٔ جدایی انسان از طبیعت، کاملاً همسوست.

از منظر ویکتور هوگو، جامعه نیز در این‌پایان‌بندی در کسوت نیرویی مخرب و بی‌رحم به‌تصویر کشیده می‌شود. گدایان، اراذل و اوباش که با انگیزهٔ غارت قصد حمله به کلیسا را دارند و همچنین، نیروهای دولتی و حکومتی که پس از سرکوب شورش، اسمرالدا را اعدام می‌کنند، نمایان‌گر جامعه‌ای هستند که ارزش‌های انسانی را نادیده می‌گیرند. مرگ دراین چارچوب، راهی برای فرار از این جامعه و یافتن آرامش در اتحاد با طبیعت یا عشق ابدی است؛ همان‌طورکه در ناپدید شدن کازیمودو نیز دیده می‌شود. هوگو در کشمکش پیچیدهٔ داستان، غرایز و اخلاق را در دامان شکست رها می کند:

«ای اسقف پاریس.. من کلوپن، پادشاه گدایان، شاهزادهٔ اراذل و اوباش، روی سخنم با توست..کلیسای تو به‌هیچ‌وجه مطهر نمی‌باشد. ما به تو اخطار می‌کنیم.. کلیسای تو را به‌آتش می‌کشیم و غارت می‌کنیم.. پادشاه گدایان برگشت و نظری به لشکر بی‌رحم و سنگ‌دلش که نگاهشان همچون شعله‌ای می‌درخشید افکند. فریاد کشید: به‌پیش پسرها! مشغول شوید جنگجویان من!» (همان: ۸۵)

پایان‌بندی رمان با القای یک تجربهٔ عاطفی عمیق، خواننده را به هم‌ذات‌پنداری با شخصیت‌ها و تأمل دربارهٔ سرنوشت آن‌ها دعوت می‌کند. مرگ اسمرالدا با توصیف لرزش طناب و سکوت کازیمودو و سقوط فرولو با جزئیات ترسناک و درعین‌حال غم‌انگیز، حس تراژدی و زیبایی‌شناختی را درهم می‌آمیزد. این ترکیب، که از مصادیق و مؤلفه‌های رمانتیسم است، خواننده را هم‌زمان به فضایی سرشار از غم و اندوه و تمجید قدرت عشق و رنج دعوت می‌کند. مرگ در پایان‌بندی *گوژپشت نتردام*، اوج بیان ارزش‌های رمانتیک است. مرگ اسمرالدا؛ قربانی بی‌گناه داستان ویکتور هوگو، سقوط فرولو در قالب مجازات خاطی و ناپدیدشدن کازیمودو، تجسم و ترسیم عشقی ابدی و ماندگار، هر یک به‌نوبهٔ‌خود گوشه‌هایی از تضادهای انسانی، زیبایی طبیعت و انتقاد از جامعه را بازتاب می‌دهند. هوگو با استفاده از جزئیات بصری و احساسی، خواننده را به سفری عاطفی و فکری می‌برد که در آن مرگ، به‌جای پایان، به یک آغاز برای درک عمیق‌تر عشق، رنج و رمز و راز تبدیل می‌شود.

۵. مقایسه و تطبیق «مرگ» در پایان‌بندی *لیلی و مجنون* و *گوژپشت نتردام*

در رمان گوژپشت نتردام، «هوگو در تحلیل روحی قهرمانان داستان که منعکس‌کنندهٔ عصر آن‌هاست، کنجکاوی زیادی به‌خرج نمی‌دهد و علل اصلی وقایع را بیان نمی‌کند و از اسرار سیاسی پشت پرده، رازگشایی نمی‌کند؛ اما تخصص او در توصیف جو خاصِّ هر دوره و نشان‌دادن توده‌های مردم در حال فعالیت و جنب‌وجوش است و چند جنبهٔ مشخص هر عصری را در وجود چند شخصیتِ

برجسته، می‌نمایاند که البته بیش از آنچه گمان می‌رود از لحاظ معنی، غنی است و صحنه‌های عظیمی را مجسم می‌سازد که آن‌هم، پرمعنی است» (وان‌تیژم، ۱۹۷۴: ۱۲۳).

در *لیلی و مجنون*، مرگ لیلی در بستر بیماری و سپس مرگ مجنون بر مزار او از فرط اندوه، وصالی ابدی را رقم می‌زند که در زندگی واقعی ممکن نیست. نظامی با ارائهٔ تصاویری شاعرانه از خزان طبیعت، مرگ را به تجلی عشق و رهایی از رنج‌های اجتماعی تبدیل می‌کند. به‌همین‌شکل نیز، در *گوژپشت نتردام*، مرگ اسمرالدا بر چوبهٔ دار و پیوستن کازیمودو به او در سرداب مونتفوکون، به‌صورتی طبیعی و اندوه‌بار و با میل و رغبت خود، وصالی تراژیک اما عاشقانه را به‌نمایش می‌گذارد.

هر دو شخصیت، لیلی و اسمرالدا، به‌هنگام مرگ یا خاکسپاری، لباس سپیدی بر تن دارند. لیلی در بستر مرگ، از مادرش می خواهد که او را آراسته و عروس‌وار به خاک بسپارد. اسمرالدا نیز، با لباسی سپید به سوی مرگ می‌رود. اینان به‌سانِ عروس، آمادهٔ مرگ شده‌اند و مرگ، در جشن و پایکوبی آن‌ها، تنها نظاره‌گر ضعیفی است که به‌سخره گرفته شده‌است. هوگو، با توصیف اسکلت‌های درآغوش‌گرفته‌شده و نظامی با تصویر خاکسپاری مجنون در دخمه و در پهلوی لیلی، عشق را فراتر از مرگ، جاودانه می‌سازند. این رویکرد در هر دو اثر با رمانتیسم هم‌راستاست که مرگ را گذری به سوی تعالی عاطفی و معنوی می‌بیند.

این‌که مجنون، یک ماه یا یک سال بعد از مرگ، افتاده در کنار مزار لیلی و با محافظت درندگان یافت می‌شود؛ همان‌گونه نیز هجده ماه پس از حادثهٔ کلیسای نتردام، اسکلت‌های مردی گوژپشت و زنی با گردن‌بندی از سنگ لاجوردی و تکهٔ سفیدی از لباسش پیدا می‌شود. این تصاویر مشابه، عمق پیوستگی حوادث دو داستان را رقم زده‌است. نظامی با بهره‌گیری از استعاره‌های خزانی و تصاویری از پژمردگی گل‌ها، مرگ لیلی را در پیوند با طبیعت به‌تصویر می‌کشد. هوگو نیز با توصیف طلوع خورشید و پرواز پرندگان در تضاد با تراژدی اسمرالدا، طبیعت را شاهد بی‌تفاوتی و عدم هم‌دلی با رنج انسانی معرفی می‌کند. در هر دو اثر، طبیعت، بخشی فعال از روایت مرگ و عشق است. زندگی لیلی فقط در عشق به مجنون خلاصه شده‌است و او این عشق و راز آن را، در لحظه‌های آخر زندگی خود، با مادرش درمیان می‌نهد و در حقیقت، خانواده‌اش را در مرگ خود مقصر می‌داند. حباب چنان عشق، زمانی می‌ترکد که آدمی در اصل با خودش نیز بیگانه می‌گردد. در این میان، تنها عشق است که غوغایی بس شنیدنی خواهد داشت. سِیر پُرشتاب و خیزابی و گاه نفس‌گیرِ دو داستان، در دنیایی که احساس تنهایی می‌کنند و کسی آن‌ها را درک نمی‌کند، نمایش طغیان احساسات و امید و مرارت است و این، سرنوشت رمانتیک این‌گونه داستان‌هاست. اسمرالدا، همچون لیلی، عشق را به گونه‌ای مشابه دریافته است:

«گرنگوار پرسید: عشق چیست؟ دخترک با صدای لرزان و دیدگان شرربارِی گفت: عشق، یعنی یک روح در دو بدن. مرد و زنی با هم جوش می خورند و به صورت فرشته‌ای درمی‌آیند. عشق، موهبت آسمانی است» (هوگو، ۱۰۰: ۱۱۳).

تربیت خانوادگی لیلی، سخت‌گیری‌ها و اعمال فشارها و تنبیهات، او را ترسو، منفعل و توسری‌خور بارآورده است. شگفت‌آور است که هوگو نیز اسمرالدا، این شهرآشوب دل‌فریب را، تجسمی از پاکبازی، وفاداری به عشق فوبوس، مظلوم، ستم‌کش، بی‌یاور و فراتر از همه، در صحنهٔ ملاقات با فوبوس، پای‌بند پاکی و عفاف نشان می دهد:

«فوبوس که از پاکی و عفاف و حالت ملکوتی دختر جوان، احساس ناراحتی می‌کرد...» (همان:۲۹۹)

وجه مشترک دیگر هردو اثر، شخصیت‌پردازی قهرمانان تراژیک است که با اصول رمانتیسم هم‌خوانی کامل دارند. مجنون، با عصیان علیه جامعه و عشق دوآتشه‌اش و کازیمودو، با ظاهر زشت اما قلبی پاک و سرشار از گذشت و فداکاری، نمونه‌هایی از فردگرایی رمانتیکند. «مرگ»، وجه مشترک اندوه در پایان‌بندی دو اثر مذکور است. هر دو شخصیت، با مرگ، از قیود اجتماعی و رنج‌های زمینی رها می‌شوند و به نوعی جاودانگی عاطفی دست می‌یابند. نظامی اگر دست به قلم برده‌است، چیزی جز تکرار داستان عشق گذشتگان از قلمش نتراویده‌است؛ اما پذیرفتنی نیست که عشق برای نظامی، ناچشیده و بدون تازگی و معرفت باشد. تفسیر نظامی از زندگی و مرگ، تفسیری عاشقانه و ادبی است. حکایت او، حکایت بی‌غایتیِ هستی نیست. او از عدم معرفت در عشق، حکایت‌ها دارد. هم از این روست که نظامی، داستان خود را نمک خوان عشق می‌خواند:

هر جا که به دست عشق، خوانی است این قصه بر او نمک‌فشانی است

(حمیدیان، ۱۴۰۳: ۲۸)

در *لیلی و مجنون*، تأکید بر عواطف عاشقانه و وحدت با طبیعت، رمانتیسم شرقی را نمایان می‌کند که به‌دنبال تعالی روح از طریق عشق است. در *گوژپشت نتردام*، تمرکز بر فردگرایی، نقد جامعه و تضادهای انسانی، رمانتیسم غربی را برجسته می‌سازد که به آزادی و اعتراض علیه نظم موجود اهمیت می‌دهد؛ چراکه «رمانتیسم، اعتراضی بود که هنرمند به تخریب ارزش‌های بشری و مسخ شئون انسانی دست می‌زد که نتیجهٔ مستقیم سیستم اقتصادی افسارگسیختهٔ آن زمان و فریاد اعتراض‌آمیز هنرمند علیه بندگی انسان آزاد بود» (میترا، ۱۳۴۵: ۲۶).

۶. نتیجه‌گیری

بررسی تطبیقی مفهوم «مرگ» در پایان‌بندی *لیلی و مجنون* و *گوژپشت نتردام* با تأکید بر چارچوب رمانتیسم، نشان‌دهندهٔ اهمیت و غنای این مؤلفه در ادبیات شرق و غرب است. هر دو اثر، با وجود تفاوت‌های فرهنگی، تاریخی و زبانی، مرگ را در نهایتِ تشخص به‌صورت نقطهٔ اوج تراژیک داستان خود بازنمایی می‌کنند و عشق نافرجام دنیوی را به جاودانگی می‌رسانند. در *لیلی و مجنون*، مرگ با زبانی شاعرانه و عرفانی، وصال لیلی و مجنون را در جهانی فراتر از مادیات به‌تصویر می‌کشد و در پیوندی عمیق با طبیعت، روح رمانتیسم شرقی را متجلی می‌سازد. در مقابل، *گوژپشت نتردام* با روایتی واقع‌گرایانه و نقادانه، مرگ اسمرالدا و کازیمودو را در بستر بی‌عدالتی‌های اجتماعی و اعتراض به ساختارهای فاسد جامعه ترسیم می‌کند و رمانتیسم غربی را با تأکید بر فردگرایی و طغیان علیه نظم موجود برجسته‌می‌سازد.

یافته‌های این‌پژوهش نشان می‌دهد که هرچند زمینه‌های فرهنگی و ادبی این دو اثر متفاوت است؛ اما هر دو در استفاده از مرگ به‌مثابه ابزاری برای تعمیق احساسات، ستایش عشق بی‌فرجام و نمایش تقابل میان آرمان‌های عاشقانه و واقعیت‌های تلخ زندگی، با اصول رمانتیسم همسو هستند. در *لیلی و مجنون*، مرگ با زیبایی‌شناسی شاعرانه و معنویت همراه است، درحالی‌که در *گوژپشت نتردام*، مرگ با تلخی اجتماعی و نقد ساختارهای قدرت، گره خورده‌است. این تفاوت‌ها، تنوع و انعطاف‌پذیری رمانتیسم را در فرهنگ‌های مختلف برجسته می‌کند، اما وجه مشترک آن‌ها در جاودانگی عشق از طریق مرگ، پیوندی عمیق و انسانی میان این آثار برقرار می‌سازد. داستان *لیلی و مجنون*، از تأثیرگذارترین آثار ادب عرفانی فارسی است که نمادهایی چون عشق الهی، فنا، ملامت و تقابل عافیت یا معنویت را به‌تصویر می‌کشد و بر شاعران و عارفان بعدی، تأثیر عمیقی می‌گذارد. این اثر را باید غم‌نامه دانست نه تراژدی! چراکه بر پایهٔ جبر و تسلیم قهرمان به سرنوشت بنا شده‌است نه مخمصه‌های انتخابی و مسئولیت‌های دردناک انسانی. همچنین وجود وعدهٔ وصال آن‌جهانی نیز با ماهیت تراژدی ناسازگار است. نظامی، علی‌رغم اکراه اولیه در سرودن آن به‌دلیل سادگی و تکرار داستان، با افزودن توصیفات پرآب‌وتاب، به آن جذابیت بخشیده و از ملال، جلوگیری کرده‌است. شخصیت‌های داستان، ساده، مطلق و ایستا هستند؛ بدون پیچیدگی‌های درونی یا تحولات محیطی، که با یک‌نواختی بادیه همخوانی دارد. ساختار داستان نیز غیراپیزودیک و نزدیک‌ترین به رمان در میان آثار نظامی است. این مطالعه، با تحلیل تطبیقی این دو اثر، نه‌تنها درک ما را از نقش مرگ در ادبیات رمانتیک غنی‌تر می‌کند؛ بلکه امکان گفت‌وگوی بینافرهنگی میان ادبیات شرق و غرب را فراهم می‌آورد. نتایج نشان می‌دهد که مرگ، فارغ از بستر جغرافیایی، زمانی یا زبانی، در هر دو فرهنگ به‌صورت نمادی از رهایی، عشق و اعتراض به محدودیت‌ها نمود یافته‌است.

کتاب‌نامه

الف. منابع فارسی

احمری، حمیدرضا. (۱۳۷۴). *هوگو و رمانتیسم*. ش ۵. مرداد ۱۳۷۴. تهران: مشرق.

پورعلی‌فرد، اکرم. (۱۳۸۲). «رمانتیسم اروپا و شعر نو فارسی». *نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی تبریز*، ش ۴۶. ۸۳-۱۰۳.

ثروت، منصور. (۱۳۸۲). *مکتب رمانتیسم*. پیک نور. ش ۲.

ثروتیان، بهروز. (۱۳۸۹). *لیلی و مجنون نظامی گنجه‌ای*. تهران: امیرکبیر.

جعفری‌جزی، مسعود. (۱۳۷۸). *سیر رمانتیسم در اروپا*. تهران: نشر مرکز.

حسینی، مصطفی. (۱۳۹۱). «جایگاه گی‌یار در ادبیات تطبیقی». *ادبیات تطبیقی*. سال۳. شمارهٔ ۲. پیاپی ۶. ۸-۱۳.

حمیدیان، سعید. (۱۴۰۳). *لیلی و مجنون حکیم نظامی گنجه‌ای*، با تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی. چاپ ۲۵. تهران: قطره.

حمیدیه، بهزاد. (۱۳۸۵). *بازشناسی فردگرایی و پیامدهای آن*. راهبرد یاس. سال ۲، ش۶.

رفعت‌جو، حامد. (۱۳۹۹). «ریشه‌های مکتب رمانتیسم اروپایی در سبک عراقی». *رسالهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی*. دانشگاه پیام‌نور.

سیدحسینی، رضا. (۱۳۸۷). *مکتب‌های ادبی*. ج۱. تهران: نگاه.

شریفیان، مهدی و سلیمانی‌ایرانشاهی، اعظم. (۱۳۸۹). «بن‌مایه‌های رمانتیکی شعر نیما»، *پژوهش‌نامهٔ ادب غنایی*. سال ۸. ش ۱۵. ۵۳-۷۴. 10.22111/JLLR.2010.945.

معتمدی، غلامحسین. (۱۳۸۶). *انسان و مرگ*. چاپ اول. تهران: مرکز.

میترا، س.پ. (۱۳۴۵). *رئالیسم و ضد رئالیسم*، چاپ سوم. تهران: نیل.

وان‌تیژم، فلیپ. (۱۹۷۴م). *رمانتیسم در فرانسه*. ترجمهٔ غلامعلی سیار. تهران: بزرگمهر.

وجدانی، فریده. (۱۳۹۰). «سیمای مرگ در شعر فردوسی و ناصرخسرو». *پژوهش‌نامهٔ ادب غنایی*. سال۹. ش۱۶. ۱۷۵-۱۹۶. 10.22111/JLLR.2011.962.

هاوزر، آرنولد. (۱۳۶۱). *تاریخ اجتماعی هنر*. ترجمهٔ امین مؤید. جلد۳. چاپ ۳. تهران: مرکز.

هوگو، ویکتور. (۱۳۶۸). *گوژپشت نتردام*. تلخیص: لئون لژآل. ترجمهٔ دکتر لقاء اردلان. تهران: توسن.

هوگو، ویکتور. (۱۴۰۰). *گوژپشت نتردام*. ترجمهٔ جواد محبی. چاپ ۱۵. تهران: جاودان خرد.

ب. منابع عربی

- الأیوبی، یاسین. (۱۹۸۲م). *مذاهب ألأدب معالم و إنعکاسات*. ط ۱. بیروت: دارالعلم.

ج. منابع لاتین

- *Cuddon, J.A. (1984). A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. WILEY-BLACKWEL, A John Wiley & Sons, Ltd., Publication.*
- *Van Tieghem, P. (1951). La Littérature comparée. 4e éd., Paris, A. Colin.*