

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

**Mohammadreza Hasanijalilian \***

Associate Professor of Persian Language and Literature, Lorestan University, Iran, m.jalilian@lu.ac.ir

**Ali Heydari**

Associate Professor of Persian Language and Literature, Lorestan University, Iran,  
aheidary1348@yahoo.com

**Ali Noori**

Assistant Professor of Persian Language and Literature, Lorestan University, Iran, nooria67@yahoo.com

**Arefe Yosofian**

P.hD student of Persian Language and Literature, Lorestan University, Iran, arefeyousefian@gmail.com

### **Abstract**

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

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

---

\* Corresponding author

فصل‌نامه متن‌شناسی ادب فارسی (علمی- پژوهشی)  
معاونت پژوهش و فناوری دانشگاه اصفهان  
سال پنجاه و چهارم، دوره جدید، سال دهم  
شماره سوم (پیاپی ۳۹)، پاییز ۱۳۹۷، صص ۵۵-۷۲  
تاریخ وصول: ۱۳۹۶/۰۴/۱۷، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۱/۱۸

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

محمد رضا حسنی جلیلیان\* - علی حیدری\*\* - علی نوری\*\*\* - عارفه یوسفیان\*\*\*\*

### چکیده

نظامی از کارکردهای مختلف گفتگو برای نشان‌دادن احساسات قهرمانان و شخصیت‌پردازی استفاده می‌کند؛ خسرو و شیرین نمونه‌ای موفق در این زمینه است. البته جغرافیای فرهنگی و چیرگی حب‌عذری، از گفتگوی مستقیم دلدادگان در داستان لیلی و مجنون جلوگیری می‌کند. نظامی برای جبران این مشکل، از شگردهایی مانند تک‌گویی و گفتگو با شخصیت‌های فرعی و نامه‌نگاری بهره می‌برد. امیر خسرو در این زمینه از نظامی تقلید کرده است. این پرسش مطرح است که مهم‌ترین جنبه‌های تفاوت در شخصیت‌های پدیدار شونده با این گفتگوها چیست و تفاوت شخصیت‌پردازی در دو اثر، برخاسته از چه عواملی است؟ در این پژوهش به روش توصیفی - تحلیلی گفتگوهای دلدادگان بررسی و مقایسه می‌شود. نتایج پژوهش نشان‌دهنده تفاوت نگرش شاعران به داستان و به‌ویژه بی‌توجهی دهلوی به فضای اصلی قصه و در نتیجه تفاوت در شخصیت‌پردازی است. دلدادگان در اثر نظامی به فرهنگ اجتماع و بایسته‌های عشق پاک، پایبند هستند. لیلی کمتر و سنجیده‌تر سخن می‌گوید و سخنان او سیمای بانویی قبیله‌نشین اما عاشق را در ذهن پدیدار می‌کند. مجنون نیز با همه دیوانگی، بسیاری از ویژگی‌های جامعه مردسالار را با خود دارد؛ اما گویا یک قرن فاصله میان دو شاعر و تأثیرپذیری از دربار هند موجب شده است شخصیت دلدادگان در اثر دهلوی، از فضای اصلی قصه فاصله بگیرد و بیشتر به مردم عادی معاصر او شباهت یابد. تغییر برخی حوادث نیز به سبب همین نگرش ویژه دهلوی به داستان است.

### واژه‌های کلیدی

نظامی، دهلوی، لیلی و مجنون، گفتگو، شخصیت‌پردازی

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

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

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

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

## مقدمه

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

یکی از کارکردهای مهم گفتگو، شخصیت‌پردازی است. منابع مختلفی به اهمیت و نقش گفتگو در داستان پرداخته‌اند. در این منابع افزون‌بر بیان کارکردهای مختلف گفتگو، شخصیت‌پردازی یکی از مهم‌ترین کارکردهای آن به شمار آمده است (ر.ک: قاضی‌مرادی، ۱۳۹۱: ۱۵۱؛ کادن، ۱۳۸۰: ۱۱۷؛ مکی، ۱۳۷۱: ۱۳۸؛ میرصادقی، ۱۳۸۰: ۶۱۴-۶۱۲؛ یونسی، ۱۳۸۴: ۳۵۱؛ وستلند، ۱۳۷۱: ۱۲۵). البته کاربرد هنری گفتگو از هر نویسنده‌ای بر نمی‌آید. از این‌رو منتقدان، گفتگونویشتن را کاری دشوار دانسته‌اند (آلوت، ۱۳۶۸: ۵۲۳).

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

## پرسش‌های پژوهش

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

## پیشینه پژوهش

در موضوع گفتگوی دلدادگان، مقاله «واپسین گفتگوی دلدادگان در منظومه‌های عاشقانه فارسی» (حدادی، ۱۳۹۱)، تنها گفتگوهای پایانی دلدادگان را (با اشاره به گفتگوها) در شانزده اثر غنایی در ادب فارسی بررسی کرده است. در پایان‌نامه‌ای با عنوان «گفتگو در خمسه نظامی با تأکید بر مثنوی‌های خسرو و شیرین و لیلی و مجنون» (محررمعلی دودانگه، ۱۳۸۹) به‌طور کلی انواع گفتگو و کارکرد آنها بررسی شده است. مقاله «بررسی عناصر داستانی در خمسه نظامی» (موحدی، ۱۳۸۶) به اندازه یک بند به عنصر گفتگو اشاره کرده است.

درباره مقایسه نظامی و امیرخسرو و تحلیل شخصیت‌های دو اثر، آثار ارزشمندی نوشته شده است. صدرا قائدعلی (۱۳۸۲) در مقاله «تحلیل شخصیت و شخصیت‌پردازی نظامی در دو منظومه خسرو و شیرین و لیلی و مجنون» به این موضوع پرداخته است. مقاله‌های «تحلیل روابط شخصیت‌ها در منظومه لیلی و مجنون» اثر مریم درپیر و محمدجعفر

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

### روش و اهداف پژوهش

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

### بحث و بررسی

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

به‌طورکلی ادبیات داستانی سنتی در زبان فارسی، آثاری تک‌آوایی هستند. شاعران معمولاً در مقام دانای کل، به‌جای شخصیت‌ها سخن می‌گویند. در گفتگوها نیز کمتر احساس واقعی شخصیت را می‌توان درک کرد. پایگاه اجتماعی، حالت‌های روحی، دیدگاه‌ها و احساس‌گویی، در جمله‌های گذاشته‌شده به زبان او پدیدار نیست. درحالی‌که «برای نوشتن گفتگو، نویسنده باید به گنجینه لغات شخصیت‌ها، جایگاه اجتماعی آنان، روانشناسی، جغرافیا، زمان و... شخصیت‌های منظور دقت کند» (حنیف، ۱۳۷۹: ۱۶۴). البته برخی از بزرگان ادب کهن فارسی کوشیده‌اند دیدگاه‌ها و احساسات قهرمانان داستان را تا حد درخور پذیرشی در گفتگوهای شخصیت‌های مختلف بگنجانند. نظامی در این میان از تواناترین‌هاست. این موضوع در خسرو و شیرین به‌خوبی آشکار است؛ اما در میان آثار او، لیلی و مجنون به دلایلی نسبت به آثار دیگر، تک‌صدایی‌تر است. به نظر می‌رسد جغرافیای فرهنگی حاکم بر داستان و نیز توجه به بایسته‌های عشق عذری از مهم‌ترین دلایل این موضوع باشد. طبیعی است که همین محدودیت برای امیرخسرو دهلوی نیز وجود داشته است. در این پژوهش منظومه لیلی و مجنون برای بررسی و مقایسه انتخاب شد تا نخست روشن شود نظامی و امیرخسرو هریک چه شگردهایی به کار گرفته‌اند تا از تنگنای برخاسته از نداشتن گفتگوی مستقیم خارج شوند؛ دیگر اینکه روشن شود هریک از شاعران چه سخنانی بر زبان شخصیت‌های محدود در این داستان، با آغاز و انجام مشخص، گذاشته‌اند و نیز اینکه شخصیت‌هایی که از میان گفتگوهای لیلی و مجنون در هر اثر پدیدار می‌شوند، چقدر از جامعه معاصر شاعران و نگاه آنان به داستان تأثیر گرفته‌اند؟

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

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

امیرخسرو با شاهان روزگار خود بسیار صمیمی بود و این برخلاف نظامی است که حتی حاکمان در پیش او از شراب‌خواری پرهیز می‌کردند و شکوه زهد او را نگاه می‌داشتند. امیرخسرو به هفت تن از دو سلسله حکومتی خلجیان و تغلقیان خدمت کرد. در دوره جلال‌الدین فیروزشاه جزو امیران درآمد و لقب امیر گرفت (یاری، ۱۳۹۵: ۱۳۴). پدر او نیز به سبب خدماتش به شمس‌الدین التتمش، به «سیف شمس» شهرت داشت (صفا، ۱۳۷۵، ج ۳، بخش ۲: ۷۷۳). خود او در دربار محمد بن تغلق بیشتر طرف مشورت بود. از دیگر سو حاکمان را مخاطب ویژه خود می‌دانست و حتی بسیاری از منظومه‌های خود را سازگار با رخدادهای روزگارش می‌نوشت؛ چنانکه قرآن‌السعدین که به روش مخزن‌الاسرار نظامی است، بیان جنگ و صلح میان عزالدین کیقباد و پدرش بغراخان است. مثنوی‌های مفتاح‌الفتوح، خزائن‌الفتوح، نه سپهر و تغلق‌نامه نیز به مناسبت‌های تاریخی سروده شده‌اند؛ بنابراین امیرخسرو افزون بر تاریخ‌های مشهور مانند تاریخ‌علائی، حوادث روزگار را مبنای آفرینش هنری قرار می‌داد. به بیان دیگر «تاریخ نزد وی، تاریخ معاصر است و نشان‌دادن توانایی ادبی و کسب شهرت و پاداش و به‌ویژه نزدیکی به دربار» (رزم‌آرا، ۱۳۸۳: ۲۵). آنچه به موضوع این مقاله بیشتر ارتباط دارد، منظومه دولرانی خضرخان است که داستان عشق خضرخان، پسر علاء‌الدین محمد خلجی، به دیولری، دختر راجه گجرات را بیان می‌کند. نکته درخور توجه این است که خضرخان خود این ماجرا را برای امیرخسرو بیان کرده و از او خواسته است آن را به نظم درآورد.

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

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

نظامی، لیلی و مجنون را هشت سال بعد از سرودن خسرو و شیرین در سال ۵۸۴ هجری به نظم کشید و آن را به شروان‌شاه ابوالمظفر اخستان بن منوچهر تقدیم کرد (صفا، ۱۳۷۲: ۸۰۳). هیچ تردیدی نیست که امیرخسرو دهلوی در سرودن خمسه خود به طور کامل از نظامی پیروی کرده است؛ اما باید دانست که او «نه طرز خاصی اختراع کرده است و نه در لفظ و معنی از خطا مصون مانده است؛ لیکن بیانش قوی، طبیعی و استادانه است» (زرین کوب، ۱۳۸۶: ۲۶۶). نکته‌ای به این سخن می‌توان افزود و آن اینکه دهلوی، در آفرینش شگردهای جدید برای پیشبرد داستان و دگرگون کردن فضای چیره بر آن، با حذف یا افزودن رخدادها، توانا بوده است. گویا این کار برای فرار از تقلید کامل است؛ اما با دقت بیشتر می‌توان گفت برخی از این تغییرات آگاهانه و متناسب با شخصیت‌پردازی منظور او بوده است. مقایسه حوادث دو روایت از داستان تا حدودی روشن‌گر این بحث خواهد بود.

برخی از رخدادها و شخصیت‌ها ویژه اثر نظامی است و امیرخسرو آنها را بیان نکرده است؛ مانند: (۱) حضور شخصیتی با نام ابن‌سلام و کنش‌های او؛ (۲) بردن مجنون به کعبه؛ (۳) نجات‌دادن آهو از بند و رهاکردن آن به سبب شباهت با لیلی؛ (۴) راز و نیاز مجنون با کلاغ‌نامه‌بر و سرودن اشعاری در وصف او؛ (۵) راز و نیاز مجنون با ستارگان؛ (۶)

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

امیر خسرو افزون‌بر حذف این رخدادها، شخصیت‌ها و وقایعی را به روایت نظامی افزوده است؛ مانند: ۱) وجود حکیم طالع‌اندیش؛ ۲) قرار گرفتن مجنون در صف کشتگان جنگ نوفل با قبیله لیلی؛ ۳) ازدواج مجنون با خدیجه، دختر نوفل؛ ۴) همدمی مجنون با سگ کوی لیلی؛ ۵) خواب‌دیدن لیلی مجنون را و در ادامه ملاقات این دو عاشق دل‌داده؛ ۶) در منظومه امیر خسرو نوفل رئیس قبیله مجنون است؛ اما نوفل در اثر نظامی، امیر باشکوهی است که برای شکار به صحرا آمده است؛ مجنون را می‌بیند و بر احوال او دل می‌سوزاند.

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

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

(نظامی، ۱۳۹۰: ۲۷)

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

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

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

### عشق عذری و گفتگوهای دلدادگان

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

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

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

### انواع گفتگوی دلدادگان و درونمایه آن

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

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

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

### گفتگوی مستقیم

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

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

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

در خود غلظم که من چه نامم      معشوقم و عاشقم، کدام؟  
 (نظامی، ۱۳۹۰: ۱۵۷)

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

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

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



## از بسوس و کنار دل بیاسود جز مصلحتی دگر همه بود

(همان: ۲۱۲)

بنابراین اگر تغزل ۶۳ بیتی از مجنون نظامی (نظامی، ۱۳۹۰: ۲۱۳-۲۱۸)، نوعی گفتگوی مستقیم به شمار آید، دهلوی تنها ۹ بیت، آن هم از زبان لیلی سخن گفته است. گویا نظامی به دلدادگان (مجنون) بیشتر امکان سخن گفتن داده است و با وجود این، شخصیت‌های اثر او همچنان به عشق عذری پایند مانده‌اند.

علاقه دهلوی به توصیف مجالس عشرت موجب شده است شخصیت‌ها از بایسته‌های عشق عذری خارج شوند و مانند دلدادگان روزگار امیر خسرو به نظر رسند. همچنین درحالی که دلدادگان یک شبانه‌روز در کنار هم هستند و درد دل می‌کنند، تنها ۹ بیت (از زبان لیلی) گفتگوی مستقیم گزارش شده است. از دیگر سو به نظر می‌رسد اینکه نظامی لیلی را از سخن گفتن دور داشته است و به مجنون اجازه سخنوری می‌دهد، با فضای اصلی قصه سازگارتر است. او حتی به عشاق اجازه نمی‌دهد همدیگر را از راه دور ببینند؛ زیرا در پی آن است که پاکی عشق را حفظ کند؛ از این رو لیلی نظامی هر چند مشتاق دیدار است، خود را از چشم مجنون پنهان می‌کند. دهلوی پرده شرم را از میان برداشته و این دو را در کنار هم تصویر کرده است؛ بنابراین شخصیتی که از لیلی دهلوی در نظر ترسیم می‌شود، بیشتر یادآور «دولرانی»، معشوق خضرخان (حاکم معاصر و همنشین دهلوی) است.

## تک‌گویی‌های دلدادگان

گفتگو ممکن است میان دو شخصیت یا بیشتر انجام شود و یا تنها در ذهن یک شخصیت تحقق یابد که به آن تک‌گویی یا مونولوگ می‌گویند (میرصادقی، ۱۳۶۴: ۳۳۶). مونولوگ برآمده از دو واژه یونانی «Mono» به معنی «تنها» و «Logos» به معنای «سخن» است و در مجموع به معنی «با خود سخن گفتن» (فلکی، ۱۳۸۲: ۴۲) به کار می‌رود. در تعریف تک‌گویی گفته‌اند: «گفتار یک‌نفره‌ای است که می‌تواند بدون مخاطب یا با مخاطب باشد» (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۱۰۱). به عبارتی تک‌گویی، گفتار خاموش یا بازگویی ذهن است؛ به این معنی که فکر یا خودگویی شخصیت داستان بیان می‌شود. در این شیوه از روایت، شخصیت داستان به تجربه‌ها و احساسات و عواطف خود می‌اندیشد (فلکی، ۱۳۸۲: ۴۲). تک‌گویی به سه دسته تک‌گویی درونی، حدیث نفس و تک‌گویی نمایشی تقسیم می‌شود (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۷۹؛ ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۲۵۸).

حدیث نفس یکی از انواع تک‌گویی و شگردی است که شخصیت، افکار و احساس خود را به زبان می‌آورد تا خواننده از نیت‌ها و اهداف او باخبر شود و این گونه، اطلاعاتی درباره شخصیت داستان به خواننده داده می‌شود. «تفاوت حدیث نفس با تک‌گویی درونی آن است که در حدیث نفس، شخصیت مثل این است که با صدای بلند فکرش را به زبان می‌آورد؛ درحالی که در تک‌گویی درونی، گفته‌ها در ذهن او می‌گذرد» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۹۴). یکی از ویژگی‌های برجسته حدیث نفس، حضورنداشتن مخاطب است؛ «در حدیث نفس، شخصیت از وجود و حضور دیگران غافل و بی‌خبر است و متوجه نیست که دیگران به او گوش می‌دهند» (همان: ۹۵).

بیشترین تک‌گویی‌های دلدادگان در دو اثر پژوهش‌شده، از نوع «حدیث نفس» و به شیوه تغزل است. در هر دو منظومه نظامی و امیر خسرو، مجنون و لیلی در تنهایی، از غم دل سخن می‌گویند؛ آسوده از اینکه دیگران به سخن آنان گوش می‌دهند.

لیلی چو بریده شد ز مجنون      می‌ریخت ز دیده در مکنون  
 مجنون چو ندید روی لیلی      از هر مژده‌ای گشاد سیلی  
 می‌گشت به گرد کوی و بازار      در دیده سرشک و در دل آزار  
 می‌گفت سرودهای کاری      می‌خواند چو عاشقان به‌زاری  
 او می‌شد و می‌زدند هرکس      مجنون مجنون ز پیش و از پس  
 کوشید که راز دل پبوشد      با آتش دل که باز کوشد؟  
 (نظامی، ۱۳۹۰: ۶۴)

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

هر بیت که آمد از زبانش      بر یاد گرفت این و آنش  
 او فارغ از آنکه آدمی هست      یا بر حرفش کسی نهد دست  
 (همان: ۷۴)

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

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

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

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

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

پیدا شغبی چو باد می‌کرد      پنهان جگری چو خاک می‌خورد  
 از بس که به سایه راز می‌گفت      همسایهٔ او به شب نمی‌خفت  
 (همان: ۹۴)

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

مجنون امیرخسرو نیز در آن «فراق خون‌ریز»، «غزل جراحت انگیز» می‌سراید (دهلوی، ۱۳۶۲: ۱۷۲). چنانکه در

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

تو دور من از تو نیز هم دور      رنجور من و تو نیز رنجور  
پیری نه که در میانه افتد      تیری نه که بر نشانه افتد  
یادی که ز تو اثر ندارد      بر خاطر من گذر ندارد  
(نظامی، ۱۳۹۰: ۹۱)

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

نکته مهم دیگر اینکه خطاب مستقیم در اثر نظامی بیشتر است؛ به‌گونه‌ای که اگر ابیات قبل و بعد در نظر گرفته نشود، گویی گفتگویی مستقیم میان دو دل‌داده روی داده است. نظامی در میان یکی از تک‌گویی‌های مجنون، خطاب مستقیم به لیلی را تا چهل بیت ادامه می‌دهد (همان: ۷۴-۷۸):

از پای فتاده‌ام چه تدبیر؟      ای دوست بیا و دست من گیر  
این خسته که دل‌سپردۀ توست      زنده به تو به که مردۀ توست  
بنواز به لطف یک سلامم      جان تازه نما به یک پیامم  
دیوانه منم به رای و تدبیر      در گردن تو چراست زنجیر؟  
در گردن خود رسن می‌فکن      من به باشم رسن به گردن  
زلف تو درید هرچه دل دوخت      این پرده‌ری ورا که آموخت  
(همان: ۷۵)

نظامی سخن‌گفتن مجنون با خیال لیلی را در دو نوبت دیگر نیز، یک‌بار ۲۵ بیت (همان: ۱۳۳-۱۳۵) و در جایی دیگر ۵۳ بیت (همان: ۱۴۶-۱۴۹)، ادامه می‌دهد. در این ابیات نیز بیشتر ابیات، خطاب مستقیم است. در اثر دهلوی یک‌بار ۲۳ بیت (دهلوی، ۱۳۶۲: ۱۸۳-۱۸۴) و بار دیگر ۷۳ بیت (همان: ۲۱۸-۲۲۱) به تک‌گویی مجنون اختصاص داده شده است. حدیث نفس لیلی در اثر نظامی تنها در شش بیت بیان شده است (نظامی، ۱۳۹۰: ۹۹)؛ اما در اثر امیرخسرو تا حدود ۷۲ بیت (دهلوی، ۱۳۶۲: ۲۱۵-۲۱۷) ادامه می‌یابد. در مجموع در اثر نظامی از حدود ۱۴۶ بیت تک‌گویی، بهره مجنون ۱۴۰ بیت و بهره لیلی تنها شش بیت است؛ اما در اثر امیرخسرو، از حدود ۱۶۸ بیت حدیث نفس، بهره مجنون ۹۶ بیت و بهره لیلی ۷۲ بیت است.

شمار تک‌گویی‌های لیلی و مجنون در دو منظومه و بهره هریک از دلدادگان			
تک‌گویی	کل ابیات	سهم مجنون	سهم لیلی
نظامی	۱۴۶ بیت	۱۴۰ بیت	۶ بیت
دهلوی	۱۶۸ بیت	۹۶ بیت	۷۲ بیت

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

### گفتگو با شخصیت‌های فرعی

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

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

روزی که رسی به نزد یارم	گو بی تو ز دست رفت کارم
دریاب که گر تو در نیابی	ناچیز شوم در این خرابی
گفتی که مترس دستگیرم	ترسم که در این هوس بمیرم

(نظامی، ۱۳۹۰: ۱۳۰)

گفتگوی او با باد نیز همین ویژگی را دارد (همان: ۱۳۳). این درد دل حدود ۲۵ بیت ادامه می‌یابد. در جایی دیگر وقتی مجنون از ازدواج لیلی با ابن‌سلام باخبر می‌شود، به زبان باد از او گله می‌کند و نظامی این گله‌گزاری را بیش از ۵۰ بیت ادامه می‌دهد (همان: ۱۴۶-۱۴۹). شاعر در میان این گفتگوهای غیرمستقیم فرصت می‌یابد احساسات و عواطف و شخصیت مجنون را به‌خوبی نشان دهد.

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

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

نه دل که به شوی برستیزم      نه زهره که از پدر گریزم  
(همان: ۱۸۴)

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

گو لیلی از این سرای دلگیر      آن لحظه که می‌برید زنجیر  
در مهر تو تن به خاک می‌داد      بر یاد تو جان پاک می‌داد  
(همان: ۲۱۵)

لیلی‌ای که از میان این گفتگوها پدیدار می‌شود، همچنان به پاکی و البته به شرایط محیط و قبیله پایبند است؛ کمتر سخن می‌گوید و سخنش سنجیده، باوقار و مناسب بانویی بانژاد و قبیله‌نشین و البته عاشق است. گفتگوهای دلدادگان و شخصیت‌های فرعی در اثر دهلوی، بیشتر به پیشبرد حوادث داستان کمک می‌کند. البته از میان آنها نگرش دهلوی به داستان و شخصیت‌های اصلی را نیز می‌توان دریافت. احوال مجنون دهلوی از پاسخ‌های او به نصیحت‌های پدر و مادر (ن.ک: دهلوی، ۱۳۶۲: ۱۷۱-۱۷۶؛ همان: ۱۸۷-۱۸۹)، گفتگوی او با نوفل و درخواست ترک دشمنی (همان: ۱۸۲)، بحث و اعتراض با آن که مانع شده بود زاغ چشم او را درآورد (همان: ۱۸۳) و حتی در درد دل او با سگ گذرنده از درگاه لیلی (همان: ۲۰۵-۲۰۷) دریافته می‌شود. فضای حاکم بر این سخنان، نشان‌دهنده شخصیتی هیجانی است.

لیلی دهلوی در این قسمت نیز بیش از لیلی نظامی فرصت سخن‌گفتن می‌یابد؛ او در خواب با مجنون گفتگو می‌کند (همان: ۲۱۱-۲۱۲)؛ با کسی سخن می‌گوید که به سبب آزمودن او شایعه مرگ مجنون را مطرح کرده بود (همان: ۲۲۴)؛ هنگام وصیت به مادر به طور غیرمستقیم با محبوب درد دل می‌کند (همان: ۲۲۷-۲۲۸)؛ با فردی گفتگو می‌کند که مجنون را در بیابان و در حال مرگ دیده و مانع از کوری او شده بود؛ با دوستانی هم‌سخن می‌شود که برای آوردن مجنون از صحرا تلاش کردند (همان: ۱۹۹-۲۰۱). افزون‌بر این پس از دیدار با مجنون و گفتگوی مستقیم با او، دهلوی بیش از ۶۰ بیت به لیلی اجازه می‌دهد تا غیرمستقیم با محبوب سخن گوید (در غزل‌سرایی لیلی خطاب به خیال محبوب). بنابراین واسطه‌های گفتگوی غیرمستقیم در اثر نظامی به دو گروه انسانی و غیرانسانی تقسیم می‌شود. در گروه نخست، افرادی مانند پدر، مادر، نوفل، شاعر، صیاد، پیرزن، افراد ناشناس و... قرار می‌گیرند و در گروه دوم، باد، زاغ، آهو، سگ درگاه لیلی و... .

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

## نامه‌نگاری

گفتگوی دلدادگان با نامه‌نگاری پیش از نظامی نیز وجود داشته است. «ده‌نامه»ها از پراهمیت‌ترین انواع این گفتگوهاست. این نوع ادبی، شامل ده نامه منظوم از عاشق و معشوق بوده است. «از نظر محتوایی نیز این نوع ادبی فقط از مقوله تغزل و تعنی و به منظور بیان احساس و عواطف ابراز شده از جانب عاشق و متقابلاً ناز و استغنا معشوق و خلاصه گونه‌ای محاوره عاشقانه است» (خان‌محمدی، ۱۳۷۸: ۱۷). سرچشمه ده‌نامه در منظومه ویس و رامین فخرالدین اسعد گرگانی دانسته شده است؛ همچنین برخی گمان برده‌اند که بازمانده شیوه‌ای از عهد اشکانیان است (عیوضی، ۱۳۵۴: ۵۷). نظامی در خسرو و شیرین از زبان نکیسا و باربد، گفت‌وشنودی شفاهی میان خسرو و شیرین ترتیب می‌دهد که به شیوه ده‌نامه‌ها بی‌شبهت نیست.

در داستان لیلی و مجنون گفتگوی مستقیم دلدادگان ممکن نبوده و به همین سبب نظامی نامه‌نگاری را ابزار مناسبی برای بیان عواطف دلدادگان تشخیص داده است. پژوهشگران اهمیت و کارایی نامه‌های منظومه لیلی و مجنون را ستوده و نامه‌ها را «شاهکاری از ظرافت فکر و دقت در حالات عشق و روحیات عشاق» و نشانه «عمق نظر و تیزبینی و دردآشنایی و رازدانی» نظامی دانسته‌اند (ستاری، ۱۳۶۶: ۱۴۱). دهلوی نیز به پیروی از نظامی، نامه‌نگاری را برای گفتگوی غیرمستقیم دلدادگان استفاده کرده است؛ اما شخصیت‌هایی که در پشت این گفتگوها پدیدار شده‌اند، از نگاه متفاوت هنرمندان به داستان تأثیر پذیرفته‌اند.

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

کاین نامه که هست چون پرنندی      از غم‌زده‌ای به دردمندی  
یعنی ز من حصار بسته      نزدیک تو ای قفس شکسته  
(نظامی، ۱۳۹۰: ۱۸۷)

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

دهلوی از زبان لیلی این‌گونه سروده است:

کین نامه که هست چون نگاری      از دلشده‌ای به بی‌قراری  
یعنی ز من ستم‌رسیده      نزدیک تو ای رسن‌بریده  
(دهلوی، ۱۳۶۲: ۱۹۲)

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

دلایل شاعران برای آغاز نامه نگاری بیانگر شخصیت پردازی ویژه آنان است. در هر دو اثر، لیلی نامه نگاری را با بهانه‌های متفاوت آغاز می‌کند. در اثر نظامی، هدف لیلی تسلیت گفتن به مجنون در مرگ پدر است:

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

(نظامی، ۱۳۹۰: ۱۸۹)

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

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

(دهلوی، ۱۳۶۲: ۱۹۴)

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

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

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

(نظامی، ۱۳۹۰: ۱۹۳-۱۹۲)

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

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

بر من چه کشی به خشم شمشیر      من خود شده‌ام ز جان خود سیر  
بی‌قیمت و قدر و خوار و کاهان      چون مرکب کور پادشاهان  
امروز که من بدین خراشم      تو نیز مزن به دور باشم  
(دهلوی، ۱۳۶۲: ۱۹۷)

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

لیلی در اثر امیرخسرو، رام‌تر است؛ اما این موضوع گویا برخاسته از باور او درباره جایگاه فرودین خود است. او چندان مخالفت نمی‌کند و در برابر محبوب زبانی تند و بی‌پروا ندارد. همه طعنه و گوشه‌کنایه‌های او به مجنون در ۴ بیت خلاصه می‌شود. به‌طور کلی نامه لیلی به مجنون در اثر امیرخسرو نامه‌ای ملایم، غم‌آلود و عاشقانه است و البته با زبانی که فرهیختگی بسیاری نیز ندارد؛ بنابراین می‌توان گفت تصور دهلوی از لیلی بیشتر به زنان روزگار خود او شبیه است تا بانویی پنهان از همگان در قبیله‌ای عرب.

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

شمار ابیات نامه‌های دلدادگان و بهره هریک از آنان			
شاعر	مجموع	مجنون	لیلی
نظامی	۱۳۲ بیت	۸۱ بیت	۵۲ بیت
دهلوی	۱۸۴ بیت	۹۷ بیت	۸۷ بیت

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



## نتیجه‌گیری

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

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

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

در هر دو منظومه چهار نوع گفتگو استفاده شده است؛ گفتگوی مستقیم، تک‌گویی یا منولوگ، گفتگو با شخصیت‌های فرعی و نامه‌نگاری. تفاوت نگرش شاعران به داستان و نوع شخصیت‌پردازی آنان در هریک از این انواع پدیدار است. نظامی هرگز ملاقات مستقیمی میان دو دلداده ترتیب نمی‌دهد. یک‌بار هم که نزدیک است چنین اتفاقی رخ دهد، قداست عشق مانع از آن می‌شود. در این بخش مجنون ابیاتی را به صورت درد دل بیان می‌کند و به طور مستقیم به گوش لیلی می‌رسد؛ اما امیرخسرو در این ملاقات افزون‌بر گفتگوی مستقیم، کامرانی جسمانی عشاق را نیز بیان می‌کند. در بخش تک‌گویی، دهلوی بیش از نظامی به دلدادگان، فرصت سخن گفتن داده است. لیلی که در سروده نظامی بیشتر در پرده می‌موید، در منظومه دهلوی آزادانه‌تر احوال و احساس و درخواست خود را بیان می‌کند. شخصیتی که در این بخش از لیلی پدیدار می‌شود، بیشتر با زنان درباری سازگار است. در گفتگوهای باواسطه نیز، واسطه‌هایی که نظامی برمی‌گزیند بیشتر عناصر طبیعی و جانوران هستند که با فضای اصلی قصه سازگار است؛ اما واسطه‌ها در اثر دهلوی بیشتر شخصیت‌های انسانی هستند که به‌ویژه لیلی از آنها کمک می‌گیرد.

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

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

## منابع

- ۱- آلت، میریام (۱۳۶۸). *رمان به روایت رمان‌نویسان*، ترجمه علی محمد حق‌شناس، تهران: مرکز.
- ۲- احمدی، بابک (۱۳۸۹). *ساختار و تأویل متن*، تهران: مرکز.
- ۳- اقبالی، ابراهیم؛ قمری گیوی، حسین (۱۳۸۳). «بررسی روان‌شناختی سه منظومه فارسی»، *پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی*، شماره ۱۶۲، ۱-۱۶.
- ۴- بهمنی مطلق، یدالله (۱۳۸۷). «کنش‌ها و منش‌ها در خسرو و شیرین و لیلی و مجنون»، *کتاب ماه ادبیات*، شماره ۱۴۸، ۸۱-۸۶.
- ۵- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۰). *شعر فارسی و ساختارشنکی در شعر مولوی*، تهران: سخن.
- ۶- ثروت، منصور (۱۳۷۸). *گنجینه حکمت در آثار نظامی*، تهران: امیرکبیر.
- ۷- حدادی، ندا (۱۳۹۱). «واپسین گفتگوهای دلدادگان در منظومه‌های عاشقانه فارسی»، *پژوهش‌نامه فرهنگ و ادب*، شماره سیزدهم، سال هشتم، ۹-۲۶.
- ۸- حنیف، محمد (۱۳۷۹). *راز و رمزهای داستان‌نویسی*، تهران: مدرسه.
- ۹- خان محمدی، علی اکبر (۱۳۷۸). «ده‌نامه سرایی یک نوع ناشناخته در زبان فارسی»، *گلچرخ*، شماره ۲۱، اردیبهشت و خرداد، ۱۷-۲۰.
- ۱۰- درپر، مریم؛ یاحقی، محمدجعفر (۱۳۸۹). «تحلیل روابط شخصیت‌ها در منظومه لیلی و مجنون»، *شعرپژوهی*، شماره ۵، ۶۵-۹۰.
- ۱۱- دودانگه، محرمعلی (۱۳۸۹). *بررسی و تحلیل گفتگو در خمسه نظامی با تأکید بر مثنوی خسرو و شیرین و لیلی و مجنون*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، تهران: دانشگاه پیام نور تهران.
- ۱۲- دهلوی، امیر خسرو (۱۳۶۲). *خمسه امیر خسرو دهلوی*، به تصحیح امیراحمد اشرفی، تهران: شقایق.
- ۱۳- رزم‌آرا، مرتضی (۱۳۸۳). «نگاهی نو به مورخان هند میانه»، *آیین پژوهش*، سال پانزدهم، شماره ۱، پیاپی ۸۵، ۵۷-۶۳.
- ۱۴- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۶). *با کاروان حله*، تهران: علمی.
- ۱۵- ستاری، جلال (۱۳۶۶). *حالات عشق مجنون*، تهران: توس.
- ۱۶- سعیدی سیرجانی (۱۳۸۵). *سیمای دوزن*، تهران: پیکان.
- ۱۷- صدیقیان، مهین‌دخت (۱۳۷۱). «مقایسه چهار لیلی در چهار منظومه از نظامی گنجوی، امیر خسرو دهلوی، کاتبی شیرازی و دیوان غزلی منسوب به مجنون»، *فرهنگ*، شماره ۱۰، ۲۷۰-۲۵۹.
- ۱۸- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۷۲). *تاریخ ادبیات در ایران*، جلد دوم، تهران: فردوس.
- ۱۹- ضیف، شوقی (۱۹۹۹). *الحب العذری عند العرب*، بیروت: الدار المصریه اللبنانیه.

- ۲۰- عیوضی، رشید (۱۳۵۴). «ده‌نامه گویی در ادب پارسی و ده‌نامه حریری»، نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی، شماره ۱۱۶، ۵۲۴-۵۶۰.
- ۲۱- فلکی، محمود (۱۳۸۲). *روایت داستان*، تهران: بازتاب نگار.
- ۲۲- قاضی مرادی، محسن (۱۳۹۱). *شوق گفتگو و گسترده‌گی فرهنگ تک‌گویی در میان ایرانیان*، تهران: دات.
- ۲۳- قائدعلی، صدرا (۱۳۸۲). «تحلیل شخصیت‌پردازی، نظامی در خسرو و شیرین و لیلی و مجنون»، *مجله ادبیات و علوم انسانی دانشگاه بیرجند*، شماره سوم، ۱۴۹-۱۶۲.
- ۲۴- کادن، جی. ای (۱۳۸۰). *فرهنگ ادبیات و نقد جهان*، ترجمه کاظم فیروزمند، تهران: شادگان.
- ۲۵- کراچوفسکی، آ.آ (۱۳۶۸). «تاریخ اولیه داستان لیلی و مجنون در ادبیات عرب»، ترجمه احمد شفیع‌ی‌ها، معارف، دوره ششم، شماره ۱ و ۲، ۱۲۰-۱۶۰.
- ۲۶- گلی، حسین (۱۳۹۲). *بررسی سیمای زن در مثنوی لیلی و مجنون نظامی و مقلدان او*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه زابل.
- ۲۷- مدی، ارژنگ (۱۳۷۱). *عشق در ادب فارسی از آغاز تا قرن ششم*، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- ۲۸- مکی، ابراهیم (۱۳۷۱). *شناخت عوامل نمایش، تهران: سروش*.
- ۲۹- موحدی، محمدرضا؛ ربیعی مزرعه‌شاهی، الهه (۱۳۸۶). «بررسی عناصر داستانی در خمسه نظامی»، *دوفصلنامه علوم ادبی*، شماره ۵، ۱۲۵-۱۵۶.
- ۳۰- میرصادقی، جمال (۱۳۸۰). *عناصر داستان*، تهران: سخن.
- ۳۱- ----- (۱۳۸۸). *واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی*، تهران: کتاب مهناز، چاپ دوم.
- ۳۲- ناظرزاده کرمانی، فرهاد و همکاران (۱۳۸۱). «بررسی ساخت‌مایه‌های بیان نمایشنامه‌ای در خسرو و شیرین نظامی»، *فصلنامه مدرس هنر*، دوره ۱، شماره ۲، ۸۷-۱۰۰.
- ۳۳- نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳۸۵). *لیلی و مجنون*، به تصحیح حسن وحید دستگردی. تهران: قطره.
- ۳۴- وستلند، پیتر (۱۳۷۱). *شیوه‌های داستان‌نویسی*، ترجمه محمدحسین عباسپور تمیجانی، تهران: مینا.
- ۳۵- ولک، رنه؛ وارن، آوستن (۱۳۷۳). *نظریه ادبیات*، ترجمه ضیا موحد و پرویز مهاجر، تهران: علمی و فرهنگی.
- ۳۶- یاری، سیاوش؛ سلیمانیان، مسلم (۱۳۹۵). «جایگاه امیرخسرو دهلوی در تاریخ نگاری هند»، *پژوهش‌نامه تاریخ اسلام*، سال ششم، شماره ۲۲، ۱۲۵-۱۵۱.
- ۳۷- یونسی، ابراهیم (۱۳۸۴). *هنر داستان‌نویسی*، تهران: نگاه.