فصل‌نامهٔ بین‌المللی علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)
سال نهم، شمارهٔ بیست و ششم، تابستان ۱۴۰۵ (صص ۱۳۶-۱۶۷)
مقالهٔ پژوهشی
Doi: 10.22034/jmzf.2026.574416.1267

مناسبات بینامتنی میان لیلی و مجنون جامی و لیلی و مجنون فضولی

مسروره مختاری[۱]

چکیده

داستان لیلی و مجنون به‌عنوان یکی از بن‌مایه‌های کلاسیک و غنایی در ادبیات فارسی و ترکی، همواره مورد توجه شاعران بوده است. این داستان به‌عنوان یکی از بنیادین‌ترین کهن‌الگوهای عاشقانه در ادبیات شرق، در ادوار مختلف دستخوش بازآفرینی‌های متعدد شده است. در این میان، منظومه‌های عبدالرحمن جامی و فضولی بغدادی دو نمونهٔ شاخص از تعامل سنّت ادبی فارسی و ترکی در بازپرداخت این روایت به‌شمار می‌آیند. پژوهش حاضر با هدف تبیین مناسبات بینامتنی میان این دو اثر، به روش توصیفی-تحلیلی و با رویکرد تطبیقی تدوین شده است. جستار حاضر چگونگی بازنمایی روایت جامی در متن فضولی و نوع پیوندهای بینامتنی (اقتباس، دگرگونی و بازآفرینی) میان آن‌ها را مطالعه و تحلیل کرده است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که فضولی در روایت داستان و بستر کلی اثر، جامی را به‌عنوان متن غایب (زیرمتن) در نظر داشته و از «بینامتنیت ضمنی» بهره برده است. این مناسبات در سطوح روایت، موتیف‌های عرفانی و شخصیت‌پردازی مشهود است. لازم به ذکر است که فضولی در سرودن این اثر، مقلّد صرف نیست و با استفاده از نوآوری‌های ساختاری نظیر: افزودن قالب‌های شعری دیگر (غزل و مربع) به بدنه مثنوی و تغییر در بخش‌بندی داستان، به بازآفرینی خلاقانه اثر دست زده است. مناسبات بینامتنی میان لیلی و مجنون جامی و فضولی مطابق با طبقه‌بندی ژنت، نمونه‌ای از «تداوم و دگرگونی» است که در آن، متن فضولی همزمان با حفظ سنّت ادبی، ویژگی‌های ابداعی خاص خود را به نمایش گذاشته است.

واژه‌های کلیدی: مطالعهٔ تطبیقی، بینامتنیت، لیلی و مجنون جامی، لیلی و مجنون فضولی.

---

[۱] - استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.
mmokhtari@uma.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۱۱/۲۰- **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۵/۰۵/۳۱

۱.مقدمه

داستان عاشقانهٔ لیلی و مجنون از شناخته‌شده‌ترین و ماندگارترین روایت‌های عاشقانه در ادب فارسی است که از سده‌های آغازین ادب کلاسیک تا دوره‌های متأخر، بارها بازآفرینی، اقتباس و بازنویسی شده است. این روایت، به دلیل ظرفیت‌های عمیقِ عاطفی، نمادین و عرفانی، در آثار شاعران بزرگی چون نظامی، جامی و فضولی بغدادی جلوه‌ای تازه یافته و هر بار در بافتی جدید، معنایی تازه تولید کرده است. در میان بازآفرینی‌های متعدد این منظومه، لیلی و مجنون جامی و لیلی و مجنون فضولی بغدادی از مهم‌ترین نمونه‌ها به‌شمار می‌آیند که مطالعهٔ تطبیقی آن‌ها می‌تواند لایه‌های پنهان تعامل متون ادبی و شیوه‌های بازتولید یک روایت مشترک را آشکار سازد؛ زیرا هر دو شاعر، این روایت را نه صرفاً به‌عنوان یک حکایت عاشقانه، بلکه به‌مثابهٔ متنی حاملِ معناهای عرفانی، اخلاقی، اجتماعی و فرهنگی بازپرداخته‌اند. از این منظر، بررسی مناسبات بینامتنی میان این دو منظومه، می‌تواند لایه‌های پنهانِ تأثیرپذیری، دگرگونی، بازنویسی و گفتگوی متنی را آشکار کند. از این‌رو، تحلیل تطبیقی بینامتنی دو منظومه، می‌تواند نشان دهد که چگونه یک روایت مشترک در دو نظام زبانی و فرهنگی متفاوت، به دو متن با کارکردهای زیبایی‌شناختی و ایدئولوژیک متمایز تبدیل می‌شود. چنین پژوهشی علاوه بر روشن‌کردن پیوندهای متنی، به فهم عمیق‌تر نسبت سنّت و نوآوری، تقلید و خلاقیت و تداوم و دگرگونی در ادبیات کلاسیک فارسی و ترکی یاری می‌رساند.

۱ـ۱. بیان مسئله و سؤالات تحقیق

ادبیات کلاسیک فارسی و ترکیِ آذربایجانی، به‌ویژه در حوزهٔ منظومه‌های غنایی، بر پایهٔ شبکه‌ای از روابط متنی، اقتباس، تضمین، بازآفرینی و تلمیح شکل گرفته است.

بر این‌اساس؛ هیچ متن ادبیِ برجسته‌ای را نمی‌توان پدیده‌ای کاملاً مستقل و منفک از سنّت پیشین در نظر گرفت. داستان لیلی و مجنون یکی از پربسامدترین و زایاترین روایت‌های عاشقانه در سنّت ادبی اسلامی ـ ایرانی است که از رهگذر بازسرایی‌های مکرّر، به میدانی مناسب برای مطالعهٔ روابط بینامتنی بدل شده است. این روایت، ابتدا در منظومهٔ لیلی و مجنون نظامی گنجوی به‌صورت الگوپرداز و اثرگذار تثبیت شد و پس از آن شاعرانی مانند: امیرخسرو دهلوی، عبدالرحمن جامی و ملامحمد فضولی هر یک با توجه به افق فکری، زبانی و زیبایی‌شناختی خود، آن را بازآفرینی کردند. از همین‌رو، بررسی نسبت متنیِ این آثار، نه‌تنها برای شناخت ساز وکار تداوم سنّت ادبی، بلکه برای فهم شیوه‌های دگرگون‌سازی معنا و ساختار در فرایند بازنویسی ضروری است.

مسئلهٔ اصلی آن است که این دو اثر، با وجود اشتراک در بن‌مایهٔ روایی، در سطح ساختار، زاویهٔ روایت، نحوهٔ پردازش شخصیت‌ها، کارکرد گفتگوها، سازمان‌دهی حوادث، شیوهٔ ورود مضامین عرفانی و نیز نوع ارجاع به سنّت پیشین، یکسان عمل نمی‌کنند. از این‌رو، لازم است روشن شود که مناسبات بینامتنی در این دو منظومه دقیقاً چگونه و در چه سطوحی عمل می‌کند.

از سوی دیگر، مطالعات بینامتنی، شیوه و میزان تأثیر متن‌ها در شکل‌گیری یکدیگر را توضیح می دهد و با تبیین شیوه‌های تکثیر متن‌ها، فرایند رمزگشایی و دلالت‌پردازی متون را بررسی می‌کند. «ژرار ژنت با گسترش و نظام‌مند کردن مفهوم‌های برآمده از آراء نظریه‌پردازان قبل از خود، به‌طور نظام یافته به بررسی روابط بین متون پرداخت و یا رویکردی ساختارگرا، روابط میان‌متنی و تمام تغییرات آن را بررسی و مطالعه کرد و مجموعهٔ این روابط را ترامتنیت نامید» (نادری، محرمی، مختاری، ۱۴۰۱: ۱۰۸).

نخستین‌بار، ژولیا کریستوا نظریهٔ بینامتنیت (Intertextuality) را بر پایهٔ نظریهٔ گفتگومندی باختین معرفی کرد. در امتداد این رویکرد، ژرار ژنت با معرفی اصطلاح «ترامتنیت» (Transtextuality) و تقسیم آن به پنج مقولهٔ (بینامتنیت، بیش‌متنیت، پیرامتنیت، مابین‌متنیت و فرامتنیت)، ابزاری ساختارمند و کاربردی برای تحلیل ادبیات تطبیقی و بازنویسی‌های متون کلاسیک ارائه داد. در این الگو، به‌ویژه مفهوم «بیش‌متنیت» (Hypertextuality) که رابطهٔ میان یک متن پیشین (پیش‌متن) و متن پسین (بیش‌متن) را تحلیل می‌کند، مبنای نظری مناسبی برای بررسی چگونگی تغییر، حذف، جابه‌جایی و دگرگون‌سازی پیرنگ روایی در بازسرایی‌ها فراهم می‌آورد.

در چارچوب نظریهٔ بینامتنیت، مسئلهٔ فقط یافتن شباهت‌های صوری یا داستانی نیست، بلکه باید نشان داد که چگونه هر متن، متن دیگر را جذب، دگرگون و در بافتی تازه بازتولید می‌کند (ر.ک: آلن، ۱۳۸۰: ۳۲-۵۵). پژوهش حاضر با استفاده از روش توصیفی- تحلیلی و بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای کوشش کرده است تا به سؤالات زیر پاسخ گوید:

۱ـ مناسبات بینامتنی میان لیلی و مجنون جامی و لیلی و مجنون فضولی بغدادی چیست و این مناسبات چگونه در ساختار و معناهای دو متن بازتاب یافته است؟

۲ـ هر یک از دو شاعر چگونه روایت مشترک لیلی و مجنون را با جهان‌بینی عرفانی، اخلاقی و فرهنگیِ خود بازآفرینی کرده‌اند؟

۳ـ آیا در متن فضولی می‌توان نشانه‌هایی از تأثیرپذیری مستقیم یا غیرمستقیم از روایت جامی مشاهده کرد؟

۴ـ کدام عناصر متنی در منظومهٔ فضولی دگرگون شده یا برجسته‌تر از متن جامی شده‌اند؟

۱ـ۲. اهداف و ضرورت تحقیق

اگرچه هر دو منظومه لیلی و مجنون جامی و فضولی برپایهٔ یک روایت مشترک بنا شده‌اند، اما صرف اشتراک در بن‌مایهٔ داستانی، برای توضیح شباهت‌ها و تفاوت‌های آنها کافی نیست. اهمیّت این پژوهش از چند جهت قابل توضیح است:

نخست آنکه لیلی و مجنون از متون بنیادین در تاریخ ادبیات مشرق‌زمین است و مطالعهٔ تطبیقیِ آن در دو نسخهٔ مهم جامی و فضولی می‌تواند درک ما را از ساز وکار تحول روایت در ادب کلاسیک گسترش دهد. دوم آنکه رویکرد بینامتنیت امکان می‌دهد از سطح مقایسه‌های کلی و ذوقی عبور کرده و روابط دقیق‌تر متنی را صورت‌بندی کنیم. نکته مهم دیگر این است که این تحقیق از منظر ادبیات تطبیقی و تاریخ فرهنگی نیز اهمیّت دارد و نشان می‌دهد که چگونه یک روایت مشترک در دو سنّت زبانی فارسی و ترکی، به دو بازتاب متفاوت از عشق، عرفان، جامعه و زبان تبدیل می‌شود.

از سوی دیگر، در پژوهش‌های پیشین، بیشتر توجه‌ها به نسبت فضولی با نظامی یا به تحلیل درون‌متنی یکی از این آثار معطوف بوده و منظومهٔ روایی لیلی و مجنون جامی و فضولی کمتر به‌صورت مستقل و منظم بررسی شده است. در نتیجه، دربارهٔ تحلیل نظام‌مند روابط بینامتنی میان دو منظومهٔ یاد شده، خلأ پژوهشی محسوس است. از این‌رو پژوهش زیر اهداف زیر را دنبال می‌کند:

۱ـ تبیین و تحلیل مناسبات بینامتنی میان لیلی و مجنون جامی و لیلی و مجنون فضولی بغدادی.

۲ـ شناسایی مؤلّفه‌های مشترک و متمایز دو منظومه در سطوح روایی و معنایی.

۳ـ تحلیل نقش سنّت ادبی پیشین در شکل‌گیری متن فضولی و جایگاه جامی در این میان.

۴ـ آشکار ساختن شیوه‌های دگرگونی، حذف، افزوده‌سازی و بازمعناپردازی در انتقال یک روایت از یک متن به متن دیگر.

۱ـ۳. پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ بینامتنیت میان لیلی و مجنون جامی و فضولی تا آنجا که جست‌وجو شد، هیچ پژوهشی در قالب کتاب، مقاله و پایان‌نامه انجام نگرفته است. چند مقاله که تا حدودی با موضوع پژوهش حاضر مرتبط به نظر می‌رسد، به قرار زیر است:

ـ بتول محبوبی‌زاده و همکاران، مقالهٔ «تأثیرپذیری مضامین اخلاقی اشعار جامی از نهج‌البلاغه براساس بینامتنیت ژرار ژنت» را در سال ۱۴۰۰ منتشر کرده‌اند. نویسندگان در این مقاله به شواهد مشترکی از قطعیت بینامتنیت در دو زبان متفاوت، در دو موضع گوناگون و آگاهانه بودن تأثیرپذیری جامی از نهج‌البلاغه دست یافته‌اند.

ـ علی‌اکبر افراسیاب‌پور و فریدون طهماسبی، مقالهٔ «زن از دیدگاه جامی در لیلی و مجنون» را در سال ۱۳۹۲ منتشر کرده‌اند. نویسندگان، ویژگی‌های زن را در این داستان عاشقانه مطالعه کرده‌اند و به مؤلّفه‌هایی نظیر: زیبایی، عقلانی، وفاداری و عزت نفس زن پرداخته‌اند.

ـ هادی خدیور و فاطمه شریفی، مقالهٔ «اشتراکات لیلی و مجنون جامی و لیلی و مجنون نظامی و مجنون و لیلی امیرخسرو دهلوی» را در سال منتشر کرده‌اند. نویسندگان در این پژوهش اشتراکات سه اثر را در چهار باب کلاسیک: حمد و ثنا و معراج و سبب نظم کتاب تشخیص داده‌اند.

مطالعه در پیشینهٔ پژوهش حاضر نشان می‌دهد که با وجود پژوهش‌های متعدد دربارهٔ هر یک از این دو منظومه، پژوهشی که به‌طور مستقل و منظم مناسبات بینامتنی جامی و فضولی را بررسی کند، تاکنون انجام نشده است. اغلب پژوهش‌های انجام شده، جامی را در امتداد سنّت نظامی یا در کنار دیگر روایت‌پردازان این منظومه بررسی کرده‌اند و فضولی نیز غالباً در مقایسه با نظامی سنجیده شده است. از این‌رو،

جستار حاضر می‌تواند بخشی از خلأ موجود در مطالعات تطبیقی ادبیات سنّتی را پر نماید.

۲. بحث و یافته‌های تحقیق

نظریه‌پردازان معاصر معتقدند متون ادبی فاقد معنای مستقل است و در حقیقت متشکّل از اندیشه‌ها، رمزگان‌ها و نظام‌زبانی متون پیشین است. از این‌رو ساختار اثر، در بررسی روابط متنی از اهمیّت خاصّی برخوردار است. با توجه به تقدّم تاریخی جامی نسبت به فضولی بغدادی، بدیهی است که متن جامی به‌عنوان متن غایب و متن فضولی به‌عنوان متن حاضر به‌شمار می‌آید. برای بررسی بهتر و دقیق‌تر رابطهٔ بینامتنی میان لیلی و مجنون جامی و فضولی از نظر شکل، لازم است هم به ساختار کلی و هم جزئیِ هر دو منظومه بپردازیم. هر کدام از این اجزاء و عناصر با توجه به ویژگی‌هایی که در دو متن یاد شده دارند، در تقسیم‌بندی خاص ژرار ژنت قابل مطالعهٔ بینامتنی هستند.

۲ـ ۱. بینامتنیت در شکل دو اثر

بینامتنیت صریح بیانگر حضور آشکار یک متن در متن دیگر است. در این نوع بینامتنیت مؤلّفِ متن دوم، در نظر ندارد مرجع متن خود، یعنی متن اول را پنهان کند. به همین دلیل به‌نوعی می‌توان حضور صریح متن دیگری را در آن مشاهده کرد. ژرار ژنت بینامتنیت صریح و اعلام شده را به دو نوع؛ نقل قول با ارجاع و نقل قول بدون ارجاع تقسیم کرده است. مطالعه در لیلی و مجنون جامی نشان داد که رابطهٔ بینامتنی از نوع صریح چه با ارجاع و چه بدون ارجاع - به نوعی که فضولی از لیلی و مجنون جامی به عنوان مرجع اثر خود یاد کند ـ در لیلی و مجنون فضولی یافت نشد.

بینامتنیت غیرصریح بیانگر حضور پنهان یک متن در متن دیگر است. به عبارت

دیگر، این نوع بینامتنیت می‌کوشد تا مرجع بینامتن خود را پنهان کند و این پنهان-کاری به دلیل ضرورت‌های ادبی نیست، بلکه دلایلی فرا ادبی دارد. آنچه دربارهٔ این نوع رابطهٔ بینامتنی صدق می‌کند، حضور غیرمستقیم متنی در یک متن دیگر است، نه سرقت تصاویر و واژه‌ها و مفاهیم. مخصوصاً دربارهٔ جامی و فضولی که از نظر اسلوب بیان سبک خاصّ خود را دارند و بسیاری از مقتضیات سبکی عصرشان را در سرایش منظومه لیلی و مجنون بازتاب داده‌اند. وجود واژه‌ها و ترکیبات مشترک، تکرار غیر صریح واژه‌ها، موضوعات و مفاهیم از جانب فضولی در نوع خود، تداوم اندیشهٔ حاکم بر عصر شاعران است. در ادامهٔ بحث به برخی از مصادیق رابطه بینامتنی از نوع غیر صریح میان لیلی و مجنون جامی و لیلی و مجنون فضولی می‌پردازیم.

۲ـ ۱ـ ۲. تبویب دو اثر

یکی از مصادیق روابط متنی در شکل، میان لیلی و مجنون فضولی و جامی، بخش‌بندی‌هایی است که هر دو شاعر برای منظومه خود در نظر گرفته‌اند. این ویژگی علاوه بر اینکه مخاطب‌محوری اثر را نشان می‌دهد، بر جذابیت متن و اقبال مخاطب برای خواندن این داستان تأثیر گذاشته است. از آنجا که زبان و اسلوب بیان هر دو اثر اغلب ساده و عامه‌فهم است، تبویب اثر نیز در راستای رعایت مقتضیات حال و مقام مخاطب پیش رفته است.

مرور در عناوین بخش‌های لیلی و مجنون جامی و فضولی نشان‌می‌دهد که روایت داستان مسیر مشابهی را در هر دو اثر پیش گرفته است. هرچند که برخی از بخش‌ها در لیلی و مجنون فضولی با لیلی و مجنون جامی متفاوت است. به‌عنوان مثال، جامی منظومهٔ خود را به ۵۸ قسمت و فضولی به ۷۶ قسمت بخش‌بندی کرده است. علی‌رغم افزایش شمار بخش‌ها در لیلی و مجنون فضولی، به نظر می‌رسد شاعر نسبت به جامی در روایت داستان به ایجاز گراییده و تعداد ابیات لیلی و مجنون فضولی کمتر از لیلی

و مجنون جامی است. آنچه مسلم است وجوه شباهت بیشتر از وجوه افتراق است. مطالعهٔ همزمان در بخش‌بندی‌های هر دو اثر نشان می‌دهد که فضولی با حفظ هستهٔ روایت جامی و پیروی از برخی نوآوری‌های او در ساختار پیرنگ، دست به «بازتولید خلاقانه» زده است. این مناسبات در سطوح روایت، موتیف‌های عرفانی و شخصیت‌پردازی مشهود است.

۲ـ۱ـ ۳. استفاده از واژگان و ترکیبات مشترک

واژه، مادهٔ اصلی کار نویسنده است. «اثر ادبی از واژه‌ها تشکیل می‌شود و قوانین حاکم بر کلیّت متن ادبی بر واژه‌ها نیز حاکم است» (علوی‌مقدم، ۱۳۷۷: ۷۳). واژه یکی از اجزایی است که در بررسی ساختاری و سبک یک اثر حائز اهمیّت بسیار است. ساختارگرایان، واژه را دارای ارزش و زیبایی ویژه‌ای می‌دانند که به معنا و مفهوم آن چندان ارتباطی ندارد. بر این‌اساس آن‌ها بررسی شکل و فرم واژه‌ها را مهم و ضروری تلقّی می‌کنند.

در دو اثر مورد تأکید نگرش خاص نویسندگان و مشرب فکری آنان باعث گزینش واژگان خاصی شده است. برخی از تفاوت‌ها در واژه‌ها ناشی از مقتضیات عصر و سبک شخصی نویسنده است. جامی و فضولی از مغلق‌گویی‌ها و استفاده از صناعات پیچیدهٔ اجتناب ورزیده‌اند. اشعار فضولی در عین سادگی، زیبایی‌های بیانی فراوانی دارد و از عناصر بیانی به تشبیه و استعاره و در زمینهٔ آرایهٔ بدیع، به ترصیع و موازنه توجه ویژه دارد. سبک نثر رایج در زمان ملا محمد فضولی، نثر متکلف و مصنوع است و نثر دورهٔ وی سنگین، پر تکلف، دارای تشبیه و استعاره و کنایات فراوان، مملو از لغات عربی است، اما لیلی و مجنون ساده است. انتخاب زبان ساده از سوی شاعر، نشانگر مهارت شاعر و تناسب قالب با محتوا و مخاطب‌محوری است.

زرین‌کوب بر این باور است که در دورهٔ صفوی، مخاطب عام سبب شد که معانی و افکار بازاری و الفاظ و لغات محاوره در شعر راه یابد و تدریجاً مقدمات سبک معروف

هندی که در عصر صفوی در ایران و هند رایج شد، فراهم آید (زرین‌کوب، ۹۳:۱۳۸۳).

مشرب فکری و پایبندی هر دو شاعر(جامی و فضولی) به دین و تشرّع آنها باعث شده است که بسامد واژه‌های عربی در هر دو منظومه قابل توجه باشد. به این ترتیب در هر دو منظومه به ابیاتی برمی‌خوریم که در آن غالب کلمات عربی است. این ویژگی در لیلی و مجنون جامی، بیشتر از لیلی و مجنون فضولی محسوس است. در لیلی و مجنون جامی و فضولی، علی‌رغم اختلاط واژگان عربی با فارسی، متن اثر به‌طور نسبی برای همه قابل فهم است و مخاطب آگاه غالباً از رجوع به فرهنگ واژه‌ها بی‌نیاز است؛ چرا که غالباً از واژه‌ها و عبارات و ابیات عربی شایع در متون عرفانی استفاده کرده است. با توجه به اینکه موضوع داستان جامی و فضولی مشترک است و لیلی و مجنون جزء داستان‌های عاشقانه است. موضوع و مضمون مشترک باعث شده که در هر دو اثر واژه‌های مشترک وجود داشته باشد.

بالغ نظران آفرینش — روشن‌بصران تیز بینش
(جامی، ۱۳۸۹: ۷۵۲)

ای نقش‌طراز صفحهٔ خاک — صاحب رقمِ خطوط افلاک
(فضولی، ۱۳۸۰: ۲۹)

عمری به هزار دیده افلاک — گردید به گرد خطهٔ خاک
(جامی، ۱۳۸۹: ۷۵۶)

گر او برود، تو را چه کم یار — کالای تو را چه کم خریدار
(همان: ۶۳)

دکانم اولا رواج بازار — هر ایستدیگن بوله خریدار
(فضولی، ۱۳۸۰: ۵۴)

مطالعهٔ همزمان در ابیات هر دو اثر، نشان می‌دهد که فضولی به متن الف اشراف

دارد. تکرار واژه‌ها در کنار اشتراک در مفهوم و محتوا، بر وجود رابطهٔ بینامتنی میان دو اثر صحه می‌گذارد.

۲ـ۲. وجه روایی و داستانی دو اثر

لیلی و مجنون از داستان‌های قدیم عرب است. ابن ندیم در الفهرست وقتی از اخبار عشاق در دورهٔ جاهلیت و اسلام سخن می‌گوید، از کتابی به همین نام (لیلی و مجنون) یاد کرده است. ابن قُتیبه و ابوالفرج اصفهانی نیز ازین داستان در آثار خود به تفصیل سخن گفته‌اند (صفا، ۱۳۶۶: ۲/ ۸۰۳). ابوالفرج اصفهانی یکی از نخستین نویسندگان عرب است که در جلد دوم کتاب خود الأغانی، به لیلی و مجنون پرداخته و از داستانی یاد کرده است که بعدها به نام لیلی و مجنون نامبردار شده است. داستانی که از شیدایی روان‌پریشانهٔ شاعر بادیه‌نشین، قیس عامری به لیلی و سرنوشت غمبار آنان حکایت دارد (آربری، ۱۳۷۱: ۱۴۴).

محدودهٔ زمانی و مکانی لیلی و مجنون به‌درستی مشخص نشده است، اما مطالعهٔ کتب تاریخ و اغانی ابوالفرج اصفهانی ما را به این نتیجه می‌رساند که مجنون به احتمال زیاد در سال ۸۰ هجری از دنیا رفته است. ابوالفرج اصفهانی دربارهٔ هویت مجنون سکوت کرده است، اما از مقایسهٔ روایت‌هایی که نقل کرده است، چنین بر می‌آید که مجنون حتی اگر حقیقت تاریخی هم داشته باشد، دربارهٔ وی مبالغه صورت گرفته است (غلامرضایی، ۱۳۷۰: ۲۲۱).

آنچه در پژوهش حاضر (لیلی و مجنون جامی و فضولی) قابل ذکر است این است که هر دو شاعر بستر داستان لیلی و مجنون و مقتضیات این داستان را بستری مناسب برای پرداختن به اندیشه‌های اخلاقی، غنایی، حکیمانه و گاه عرفانی تشخیص داده‌اند. هر دو شاعر به یک اندازه و به یک شکل بخش‌های داستان را در اثر خود نگنجانیده‌اند، در برخی از بخش‌ها، فضولی بخشی را بسط داده و گاه بخشی را از داستان حذف

کرده است. حجم و تعداد ابیات لیلی و مجنون جامی و لیلی و مجنون فضولی، خود مؤید همین مطلب است.

ژرار ژنت در تبیین بحث بیش‌متنیت، آن را به دو نوع تقسیم می‌کند. رابطه‌ای که میان دو اثر می‌تواند شکل بگیرد یا همان‌گونگی یا تقلید است یا تراگونگی و تغییر. کیفیت سرایش لیلی و مجنون فضولی بدین‌طریق است که شاعر در برخی از بخش‌های منظومه رویکرد کمّی و تقلیلی را پیش گرفته است و برخلاف جامی که به تفصیل گراییده است، فضولی به ایجاز آن را بیان کرده است. در برخی دیگر از بخش‌ها مثل دیباچهٔ لیلی و مجنون فضولی رویکرد بسطی و گسترشی مشهود است.

شیوهٔ روایت داستان به‌گونه‌ای است که در بخشی از منظومه، رابطهٔ بینامتنی از نوع تقلید و همان‌گونگی در بخش‌های مختلف داستان وجود دارد؛ به تعبیر دیگر روایت داستان گاه مصداق همان‌گونگی است و گاه با تغییر نسبی در لیلی و مجنون فضولی بروز پیدا کرده و مصداق تراگونگی در اثر مورد مطالعه است. مطالعهٔ همزمان دو اثر نشان می‌دهد که ملامحمد فضولی در لیلی و مجنون خود، ضمن بهره‌گیری از سنّت روایی پیشین، روایت را با شدّت عاطفی، موسیقی درونی، زبان تغزلی و حساسیت‌های ادبی ـ فرهنگیِ حوزهٔ ترکی آذربایجانی بازآفرینی کرده است؛ ازاین‌رو، متن او صرفاً تقلید از الگوهای پیشین نیست، بلکه گونه‌ای بازتولید خلاقانهٔ سنّت در افقی تازه است.

۲ـ ۲ـ۱. بهره‌گیری از آثار متقدم

فضولی همچون برخی دیگر از لیلی و مجنون‌سرایان، علی‌رغم اطلاع و اشراف بر لیلی و مجنون‌های متقدم، از نظامی و اثر فاخر وی یاد کرده است، اما از جامی یادکردی در منظومهٔ وی یافت نشد. تنها سندی که ما را به وجود رابطهٔ بینامتنی میان جامی و فضولی به شکل صریح آن رهنمون می‌شود، یادکردی است که فضولی در دیوان

اشعار خود از جامی داشته است.

ز هر علمی دلم را بهره ده یارب چو می‌دانی — دل من پیر تعلیم است و من طفل سبق‌خوانش
ز کان طبع ز پولادی برون آورد **خاقانی** — سوی دریای هند ارسال کرد از سوی شروانش
به استادی از آن پولاد **خسرو** ساخت مرآتی — روان سوی خراسان کرد از دهلی و ملتانش
جلایی داد آن را **جامی** آنگه جانب بغداد — فرستاد از برای خاد مان شاه مردانش

(فضولی، ۱۳۸۷: ۳۳)

هر دو کتاب بخشی با عنوان «سبب نظم» کتاب دارند که در این قسمت نیز اشتراکاتی به چشم می‌خورد هر دو شاعر با یادکرد از حکیم نظامی بر تأثیرپذیری خود از اثر بی‌بدیل لیلی و مجنون نظامی گنجه‌ای صحه گذاشته‌اند.

ملامحمد فضولی بغدادی دیوان فارسی و ترکی و اشعاری به عربی دارد. در قصیده و غزل و قطعه و رباعی، ترکیب‌بند و ساقی‌نامه هنرنمایی کرده و نبوغ و خلاقیت خود را نشان داده است. وی در اشعار خود خاقانی شروانی، امیرخسرو دهلوی و عبدالرحمن جامی را ستوده است و از این یادکردها، معلوم می‌شود که در سروده‌ها و آثار این شاعران مطالعه کافی داشته و تحت تأثیر آنها بوده است.

از آنجا که ژانر ادبی هر سه اثر غنایی است، طبق نظریهٔ ژرار ژنت، این سه اثر با در نظر گرفتن مناسبات تعالی‌دهندهٔ متن دارای رابطهٔ سرمتنیت هستند. جامی با اشاره به لیلی و مجنون امیرخسرو دهلوی می‌گوید:

چون قرعه زدم به فال میمون — افتاد به شرح حال مجنون
هر چند که پیش از این دو استاد — در ملک سخن بلند بنیاد
از گنجه چو گنج آن گهر ریز — وز هند چو طوطی این شکر ریز

(جامی، ۱۳۸۹: ۷۵۹)

با توجه به مبانی نظری، جامی به‌صورت غیر مستقیم و با اشارات ذکر کرده است که اثر خود را با تأثیرپذیری از نظامی و امیرخسرو دهلوی سروده و این اثر دارای بینامتنیت ضمنی با آثار قبل خود است.

هر علم فنده نکته دانلر — هم سوز روشنده درفشانلر
کیم ایلر ایدی حقایق راز — شیخیدن و احمدیدن آغاز
کیم سویلر او گوب کلامی — اوصاف جلیلی و نظامی
بیلمیشر ایدی که حسن گفتار — قدرم قدرنجه منده هم وار

(فضولی، ۱۳۸۰: ۶۰)

من خسته‌یی ایتدیلر نشانه — بر رنگیله تیر امتحانه
لطف ایله دیدیلر ای سخن سنج — فاش ایله جهانه بر نهان گنج
لیلی مجنون عجمده چوخدر — اتراکده اول فسانه یوخدر
تقریره گتیر بو داستانی — قیل تازه به اسکی بوستانی
بیلدیم بو قضیه امتحاندر — زیرا که بو بلای جاندر
سوداسی دراز و بحری کوتاه — مضمونی فغان و ناله و آه
بر بزم مصیبت و بلادر — کیم اوّلی غم صو کی فنادر

(همان: ۶۰)

هر دو شاعر علاوه بر تأثیرپذیری از نظامی به‌سخت بودن سرایش لیلی و مجنون به سبک نظامی معترف‌اند. همان‌طور که در بخش مبانی نظری توضیح دادیم، یکی از دو رابطهٔ مهم میان بیش‌متن و پیش‌متن، همان‌گونگی یا تقلید است و هیچ تقلیدی بدون دگرگونی و هیچ دگرگونی بدون تقلید وجود ندارد. زمانی که از تقلید یا دگرگونی سخن می‌گوییم، سخن از تقلید و دگرگونی محض یا تقلید صِرف و دور از ابتکار و نوآوری نیست، مقصود این است که متن درجهٔ دوم (پیش‌متن) با الهام گرفتن از یک یا چند اثر(پس متن) ایجاد شده است.

با توجه به اصل بینامتنیت، لیلی و مجنون جامی و فضولی با لیلی و مجنون نظامی رابطهٔ پیش‌متنی نیز دارد، زیرا اثری که هر دو شاعر خلق کرده‌اند به نوعی تقلید از لیلی و مجنون‌های متقدم است. چنان‌که جامی در دیباچهٔ منظومهٔ خود به تأثیرپذیری از نظامی و امیرخسرو دهلوی اشاره کرده و اقرار کرده است که به غبارشان

نیز نرسیده است و شاعران پیشین را در منظوم ساختن داستان لیلی و مجنون موفق‌تر از خود دانسته است.

من هم کمر از قفا ببستم — برناقه بادپا نشستم
من نیز به فاقه ناقه راندم — خود را به غبارشان رساندم
(جامی، ۱۳۸۹: ۷۶۰)

فضولی می‌گوید:

بیر ایش کی قیلیر شکایت استاد — شاگرده اولور رجوعی بیداد
گرچه بیلیرم بو بیر ستمدیر — تکلیفی بونون غم اوزره غمدیر
اما نئجه ائتمک اولور اکراه — بیر واقعه‌دیر کی دوشدو ناگاه
(فضولی، ۱۳۸۰: ۶۱)

۲ـ ۳. بینامتنیت در محتوا

در بررسی ساختاری، علاوه بر شکل و صورت اثر، محتوای متن نیز مورد بررسی قرار می‌گیرد. مطالعهٔ محتوا، در مباحث مربوط به روابط تعالی‌دهندهٔ متن، بیش از پیش حائز اهمیّت است؛ زیرا که بعد از تأمل در رابطهٔ بینامتنی در صورت و شکلِ متن، آنچه که وجود رابطهٔ بینامتنی را به درجهٔ یقین می‌رساند بررسی محتوای آن است. مطالعهٔ میان‌متنی از نظر محتوا، تبارشناسی متن را ممکن می‌کند و چندمعنایی و چندصدایی متن را از ورای عبارات و ترکیبات و جملات بیرون می‌کشد. یافتن رابطهٔ معنایی متن با متن‌های خویشاوند، میزان تعامل متن «ب» را با متن «الف» روشن می‌کند، تا از این راه، به آنچه در آن مشترک و همگانی است یا به آنچه که حاصل نوآوری خود مؤلّف است، بتوان پی برد (مختاری و همکاران، ۱۳۹۳: ۱۲-۱۱). در ادامه به برخی از مهم‌ترین وجوه رابطهٔ بینامتنی در محتوای دو اثر مورد مطالعه می‌پردازیم.

۲-۳-۱. در تحمیدیهٔ منظومه

اگرچه جامی و فضولی هر دو مثنوی لیلی و مجنون را با حمد خدا آغاز کرده‌اند، اما شباهت تحمیدیه جامی به تحمیدیه نظامی بیشتر است. جامی در تحمیدیه خود، به مظاهر قدرت خداوند و تجلی جمال خداوند در طبیعت و جهان هستی اشاره کرده و رگه‌هایی از اندیشه وحدت وجود نیز در تحمیدیه‌اش مشهود است. فضولی هشت بیت از تحمیدیه را به حمد و ستایش خدا اختصاص داده است که سه بیت آن به زبان عربی و پنج بیت به زبان فارسی است. در بیت نهم از فعل ترکی استفاده کرده و مجدداً بقیه ابیات را به زبان فارسی سروده است. سپس در سرودن مثنوی لیلی و مجنون از خداوند استمداد طلبیده است.

الحمد لواهب‌المکارم — والشکر لصاحب المراحم
و هو الازلی فی‌البدایه — و هو الابدی فی‌النهایه
... پیدا کن هر نهان که با شد — پنهان کن هر عیان که باشد
معمار بنای آفرینش — سیراب کن ریاض بینش
یارب مددایت که دردمندم — آشفته و زار و مستمندم
از فیض هنر خبر ندارم — جز بی‌هنری هنر ندارم
شغل عجبی گرفته‌ام پیش — پیش و پس او تمام تشویش

(فضولی، ۱۳۸۰: ۲۸-۲۷)

در بخش دیگر از تحمیدیه، تأثیرپذیری فضولی از نظامی مشهود است:

ای پرده‌کش رموز مبهم — مستحفظ انتظام عالم
ای نقش طراز صفحهٔ خاک — صاحب رقم خطوط افلاک
ای مبدأ فیض آفرینش — سندن روشن چراغ بینش

(همان: ۳۰-۲۹)

در دیباچهٔ منظومهٔ جامی و فضولی تحمیدیه‌هایی با مضامین مشترک وجود

دارد که نشان می‌دهد فضولی در سرایش بخش‌هایی از لیلی و مجنون خود، لیلی و مجنون جامی را پیش رو داشته است.

ای هستی‌بخش هرچه هست است　　کس بی‌تو ز نیستی نرسته است
فرمان تو را درازدستی　　بر عالم نیستی و هستی
(جامی، ۱۳۸۹: ۷۵۰)

فضولی می‌گوید:

ای واری یؤخ ایلین یوخی وار　　یوخ وار لغکده ظن و انکار
(فضولی، ۱۳۸۰: ۳۰)

تأمل در مضامین مندرج در دیباچهٔ هر دو اثر(لیلی و مجنون جامی و فضولی) نشان می‌دهد که هر دو شاعر به‌طور ضمنی به خمسهٔ نظامی، به‌خصوص مخزن‌الأسرار و لیلی و مجنون نظر داشته‌اند.

ای از خم کاف و حلقهٔ نون　　صد نقش بدیع داده بیرون
(جامی، ۱۳۸۹: ۷۵۰)

فکرت رقمین چکن زماندا　　حقا که بر امر کن فکاندا
(فضولی، ۱۳۸۰: ۳۰)

با مطالعهٔ همزمان دو متن، در بخش‌های مختلف مضامین مشترک یافت می‌شود. مثلاً هر دو شاعر در دیباچهٔ اثر هنگام ستایش خداوند به عجز خود از معرفت باری‌تعالی اشاره کرده‌اند:

ای دست مقربان آگاه　　از دامن عزت تو کوتاه
در راه تو عقل فکرت‌اندیش　　صد سال اگر قدم نهد بیش
ناآمده از تو رهنمایی　　دور است که ره برد به جایی
(جامی، ۱۳۸۹: ۷۵۰)

ادرا ک ی م یزه کمـال حـ یرت　　توحیـدکـه بســـدرر دلالـت
انـدیشـــهٔ ذات قیلمق اولمـاز　　بیلمک بو یتر که، بیلمک اولماز
(فضولی، ۱۳۸۰: ۳۰)

در تحمیدیهٔ جامی و فضولی آنچه ملموس و مشهود است، این است که جامی ابتدا خداوند را ستایش کرده و در ستایش خدا به عجز از ادراک خداوند، هستی‌بخش بودن خدا و نشـانه‌های قدرت خدا و آثار قدرت خداوند در جهان هسـتی پرداخته و سپس با تضرع و زاری به درگاه خداوند به قصور و گناه خود اعتراف کرده است.

بگذشـــت ز حد جنایت من　　تا خود چه شـــود نهایت من
گـر بـگـذاری گـنـاهـکـارم　　ور بـنـــوازی امـیـــدوارم
بـنـگـر بـه امـیـدواری مـن　　بـگـذر ز گـنـاهـکـاری مـن
(جامی، ۱۳۸۹: ۷۵۱)

فضولی برای هر یک از موضوعات بالا بخشی را به‌طور مستقل اختصاص داده است. به این ترتیب که بعد از ستایش خدا، در بخش دوم به اظهار عجز از شناخت خداوند پرداخته و در بخش سوم با خداوند به مناجات پرداخته است.

یارب کرم ایت که خوار و زارم　　درگـاهـه بســـی امـیـدوارم
من گلشـــن جان ایچینده خارم　　آیـیـنـهٔ عـقـل پـرغـبـارم
(فضولی، ۱۳۸۰: ۳۳)

۲ـ۳ـ۲. بینامتنیت ضمنی در پرداختن به عشق

ادبیات غنایی در میان دیگر انواع ادبی، قدمت بیشتری دارد و بیان‌کنندهٔ احساسات و عواطف است. در منظومهٔ لیلی و مجنون، موضوع عشق با سه شخصیت روایت ارتباط تنگاتنگ دارد: لیلی، مجنون و ابن سلام. در هر دو منظومهٔ لیلی و مجنون جامی و فضولی، عشق مضمون اصلی داستان است و عناصر مرتبط با عشق: مانند سوز و گداز عشق، حالات عاشق و معشوق و هجران از پرمایه‌ترین عناصر روایت در این منظومه

داستانی است. از آنجا که هم جامی و هم فضولی از لیلی و مجنون نظامی تأثیر پذیرفته‌اند و نظامی در داستان خسرو و شیرین و تا حدودی لیلی و مجنون به همسر خود آفاق نظر دارد، از این‌رو هر دو شاعر در منظومه روایی خود، زنی پاکدامن و عشقی پاک و بدون آلودگی را با برداشت‌های عرفانی و به‌دور از هوسرانی ترسیم کرده‌اند.

نکته مهم در درک و تشخیص پیوندهای بینامتنی این است که مخاطب دریابد در بینامتن تکوینی پشتوانهٔ فرهنگی هنرمند و دانش و توانایی وی در بهره‌گیری از سرچشمه‌های گوناگون فرهنگی چیست و چقدر است و این سرچشمه‌ها کدامند؟ (صباغی، ۱۳۹۱: ۶۳) آنچه در داستان لیلی و مجنون پررنگ و قابل توجه است، این است که درون‌مایهٔ لیلی و مجنون عشقی است که برخلاف آداب و رسوم قومی و قبیله‌ای شکل گرفته است. عشقی که به اختیار جوانه زده و با نیروی جادویی و ویرانگر و خارج از اراده، سرنوشتی دردناک و حزن‌انگیز را برای لیلی و مجنون رقم می‌زند. مقولهٔ عشق در لیلی و مجنون جامی و فضولی در چند بخش قابل مطالعه و تحلیل است:

۲ـ۳ـ۲ـ۱. مقولهٔ عشق از منظر زن (لیلی) در دو اثر

در لیلی و مجنون فضولی، مادر لیلی وقتی حدیث دلدادگی دخترش به قیس را می‌فهمد، او را مورد عتاب قرار می‌دهد و می‌گوید که اسمش بر سر زبان‌ها افتاده و این کار موجب بی‌آبرویی قبیله و خانواده آنها خواهد شد. دخترش را از رفتن به مکتب منع می‌کند، لیلی هم ماجرا را انکار کرده و اذعان می‌کند که خودش هم علاقه‌ای برای رفتن به مکتب ندارد و این کار را زجرآور می‌داند.

من هم دئییلم بوزجره قائل　　کیم هر دم اولوب چراغ محفل

(فضولی، ۱۳۸۰: ۷۱)

مادر لیلی در این بخش عشق را شایسته دختران نمی‌داند و می‌گوید:

دئرلر سنی عشق مبتلاسن — بیگانه لر ایله آشناسن
سن هاندان و عشق ذوقی هاندان — سن هاندان و دوست شوقی هاندان
اوغلان عجب اولماز اولسا عاشق — عاشیقلیق ایشی قیزا نه لاییق
(همان)

قابل توجه است که این دیدگاه صرفاً دیدگاه مادر لیلی است و در هیچ جای لیلی و مجنون فضولی، لیلی عشق را کاری مردانه نمی‌پندارد و به دلیل معذوریت‌های قومی و قبیله‌ای و آداب و رسوم حاکم بر قبیله آن را انکار می‌کند، اما در لیلی و مجنون جامی لیلی عشق را کاری مردانه و در خور آنها بیان می‌کند.

مردان همه‌جا خجسته حالند — بیچاره زنان که بسته بارند
آمد شد عشق کار زن نیست — زن مالک کار خویشتن نیست
عشقی که برآورد سر از جیب — از مرد هنر بود ز زن عیب
(جامی، ۱۳۸۹: ۷۷۱)

۲ـ۳ـ۲ـ۲. پرداختن به عشق مجازی به‌عنوان نمودگاری برای عشق حقیقی

بینامتنیت در محتوا، در حقیقت بررسی چگونگی ارتباط و گفتگوی اندیشه‌ها ست. گاه زیر ساخت‌های فکری مشابه، به خلق آثاری با محتوای مشترک منجر می شود. (مختاری، کاظم‌پور، ۱۳۹۸: ۵۵) در دو اثر مورد مطالعه، تعلق هر دو شاعر به مشرب و مسلک عرفان و تصوف، باعث برداشت‌های عرفانی مشترک از بستر داستان شده است. یکی از مضامین مهم عرفانی در این داستان اشاره به مضمون «المجازُ قنطرةُ الحقیقةُ» است؛ به این معنی که عشق مجازی را پلی برای رسیدن به عشق حقیقی می‌دانند. «اولین عامل که موجب شد صوفیان به عشق طبیعی توجه کنند، این بود که این نوع عشق را نردبانی برای رسیدن به عشق الهی دانسته‌اند. عامل دیگر، جنبهٔ ادبی و زبان شاعرانه‌ای بود که در نقش رمز و تمثیل ظاهر می‌شد. بدین‌ترتیب عشق

طبیعی مثال و نمودگاری بود از عشق الهی» (پورجوادی، ۱۳۸۷: ۱۸۵).

در لیلی و مجنون جامی پیوندی میان عشق مجازی و عشق حقیقی برقرار شده است. در روایت جامی، عشق مجنون بیانگر حالت سکر عارف است که در مشاهدهٔ جمال حق از خودی خود بیرون بود. جامی زن را عامل ترفیع مرد به مقامات بلند عرفانی و رسیدن به معشوق ازلی و سبب کمال و بالندگی مرد می‌داند:

در حیرت عشق آن دلارای　　بنشست در ختوار از پای
می بود ستاده چون درختی　　مرغان به سرش نشسته لختی...
یک ذره ز وی نمانده بر جای　　مستغرق عشق فرق تا پای

(جامی، ۱۳۸۹: ۸۸۸)

در منظومهٔ جامی رسیدن به معشوق ازلی از طریق لیلی میسر می‌شود:

مستیش ز باده بود نز جام　　از جام رهیده شد سرانجام
بشکفت به بوستان رازش　　گل های حقیقت از مجازش

(همان: ۸۹۶)

عرفا بر این باورند که «شأن الأبرار حفظ الاسرار من الأغیار». عرفا برای بیان حالات خویش و بیان جمال معشوق «گاه به زلف و خال لیلی برون دهند، گاه به شوریدگی حال مجنون، گاه به سکر، گاه به صحو، گاه به فنا، گاه به بقا، گاه به وجد و گاه به وجود. این الفاظ و عبارات و حروف ظروف رحیق تحقیق معانی است.» (سمعانی، ۱۳۸۴: ۱۷۱)

در مثال‌های یاد شده لیلی سمبل و رمز است؛ رمز عشق، کمال و تمامیت معشوق و از جنس زمانه و اجتماع نیست. جامی زن را تجلی عشق متعالی می‌داند.

از جام به باد گیر آرام　　وز نام نگر به صاحب نام

(جامی، ۱۳۸۹: ۸۹۷)

فضولی نیز در سروده‌های خود به مفهوم «المجازُ قنطرة الحقیقة» اشاره کرده و عشق مجازی را نردبانی برای تعالی به عشق الهی می‌داند:

یافتم راه بسر حد حقیقت ز مجاز　　مرده بودم به حیات ابدی پیوستم...
...یارب از کار فضولی گره غم بگشا　　ز مجازش برهان راه حقیقت بنما
(فضولی، ۱۳۸۷: ۶۱)

۲-۳-۳. برداشت‌های عرفانی از داستان لیلی و مجنون

نورالدین عبدالرحمن جامی خاتم شعرای نام‌آور در قرن نهم است که پس از حافظ، بزرگ‌ترین شاعر پارسی‌گو به شمار می‌رود. وی را خاتم شعرای زبان فارسی دانسته‌اند. علاوه بر این، در این دوره از هیچ شاعر، عارف و نویسنده‌ای به اندازهٔ جامی آثار متعددی در حوزهٔ نظم و نثر باقی نمانده است. مولد او شهر جام است و تحت تأثیر تربیت شیخ احمد جام رشد یافته است. یکی از نکات قابل توجه دربارهٔ جامی، عرفان و تصوف در آثار اوست. وی در حقیقت شاعری صوفی‌مسلک است و در مثنوی‌های او نمونه‌های ارزشمند افکار عرفانی و اصطلاحات عرفان و تصوف بازتاب پیدا کرده است. وی افکار و اندیشه‌های عرفانی خود را در خلال داستان‌ها تبیین کرده است.

فضولی از متکلمان است و در اشعار و سروده‌های خود از دلایل نقلی و آیات و اخبار و احادیث بهره برده است. با این حال به عرفان نیز گرایش قابل توجه دارد. به همین دلیل به وی صفت «صوفی روش» داده‌اند. وی دربارهٔ گرایش عرفانی داشتن خود می‌گوید:

مدتی بهر یقین در پی کسب عرفان　　عمر کردم تلف از غایت بی‌عرفانی
چون گشودم به یقین دیدهٔ عرفان دیدم　　کاین متاعی است که دارد همه‌جا ارزانی
(فضولی، ۱۳۸۰: ۱۵۳)

برداشت‌های عرفانی هر دو شاعر از بستر داستان در چند بخش قابل تحلیل و

مطالعه است که به مهم‌ترین آنها می‌پردازیم:

۲-۳-۳-۱. پرداختن به اصطلاحات عرفانی و مدارج سلوک

با توجه به آشنایی هر دو شاعر از عرفان و مکاتب مختلف عرفانی و تأثیرپذیری هر دو شاعر از اندیشه‌های عرفانی ابن عربی، در منظومهٔ لیلی و مجنون فضولی و جامی اندیشه‌های مختلف عرفانی راه یافته است. عقل‌گریزی، توجیه شطح‌گویی عارفان، اتحاد و استغراق و فنای عاشق، نفی خودبینی و خودخواهی، مقام رضا، مراتب و مدارج سلوک ازجمله طلب، عشق، توحید، حیرت و فنا، اندیشهٔ وحدت وجود و... از اندیشه‌های عرفانی است که در هر دو اثر بازتاب یافته است.

در راه تو عقل فکرت‌اندیش　　صد سال اگر قدم نهد پیش
ناآمده از تو رهنمایی　　دور است که ره برد به جایی
(جامی، ۱۳۸۹: ۷۵۰)

جامی در ادبیات یاد شده، عقل را بدون دستگیری و راهنمایی و هدایت خداوند در شناخت باری‌تعالی عاجز می‌داند و بر این باور است که عقل به خودی خود در این مسیر راه به جایی نمی‌برد.

ادراکمزه کمال حیرت　　توحید که بسدرر دلالت
اندیشهٔ ذات قیلمق اولماز　　بیلمک بو یتر که بیلمک اولماز
(فضولی، ۱۳۸۰: ۳۰)

فضولی نیز در ابیات یاد شده، معتقد است که عقل در شناخت خداوند به حیرت و سرگردانی دچار می‌شود و با تکیه به عقل نمی‌توان به معرفت حق‌تعالی نایل آمد.

من عقلدن ایسترم دلالت　　عقلم بکا گوسترر ضلالت
تحقیق یولنده عقل نتسون　　اعمی و غریب، قانده گیتسون
(همان: ۳۳)

در دو بیت فوق نیز، فضولی می‌گوید: من عقل را دلیل راه قرار دادم تا مرا به معرفت رهنمون شود، اما بر ضلالت و گمراهی‌ام افزود. شاعر بر این اعتقاد است که عقل در راه عشق کور و کر است.

جامی و فضولی با توجه به حالات عاشق و معشوق، این داستان و رخدادهای آنها را بستری مناسب برای پرداختن به مفاهیم عشق الهی تشخیص داده‌اند و از پرداختن به این موضوعات مهم و ارزشمند غافل نبوده‌اند.

۲-۳-۳-۲. پرداختن به اندیشهٔ وحدت وجود

عبدالرحمن جامی، شاعر صوفی‌مسلک سدهٔ نهم هجری، از ارادتمندان اهل بیت(ع) و از پیروان نظریهٔ وحدت وجود ابن عربی است. طبق نظر ابن عربی، حقیقتِ وجود یکی است و اصالت با وحدت است و تمام مخلوقات، کثرت‌های ظاهری جهان هستند که از آن حقیقت واحد صادر شده‌اند. و در حقیقت کثرات امور اعتباری هستند.

یکی از بزرگ‌ترین صاحبنظران عرفان در بحث وحدت، شیخ اکبر، محیی‌الدین بن عربی است که برخی او را معلم اول وحدت وجود و عبدالرحمن جامی را معلم ثانی خوانده‌اند (رجا، ۱۹۹۷: ۴۶).

اندیشهٔ وحدت وجود یعنی انحصار وجود در حق، در آثار جامی به‌خصوص در مثنوی هفت‌اورنگ وی به بیان‌های مختلف و با نوآوری‌های خاص در قالب داستان بازتاب پیدا کرده است.

هر نقش اگرچه دلپسند است — آیینهٔ صنع نقش بند است
باید ره دلپسند رفتن — از نقش به نقشبند رفتن
هر نقش عجب که زیر و بالا ست — برهان وجود حق تعالی است

(جامی، ۱۳۸۹: ۷۵۳)

جامی در شاهد مثالی که ذکر شد، برای بیان اندیشهٔ وحدت وجود از تمثیل آیینه

استفاده کرده است. وی همهٔ موجودات را آینه می‌داند و تصویرهای متکثری که در آیینه بازتابانده شده‌اند، همه جلوهٔ جمال جمیل آن حقیقت واحدند. علاوه بر این در بیت «هر نقش عجب که زیر و بالاست / برهان وجود حق‌تعالی است» همه نقش و نگارهای جهان هستی را آینه‌ای می‌داند که لازم است با تفکر و معرفت به آنها نگریست، چرا که اگر با معرفت به این آینه‌ها بنگریم، حق و حقیقت واحد را نشان خواهد داد.

هر جا به اثر نظر گمارند　　زان پی به‌در مؤثر آرند

(همان: ۷۶۳)

جامی تحت تأثیر اندیشهٔ وحدت وجود ابن عربی بر این اعتقاد هستند که مؤثر واقعی در دنیا خداوند است و بر عبارت: «لا مؤثر فی الوجود الا الله» تأکید کرده‌اند.

جسمه عرضی کیم ایتدی قائم　　ناره ندن اولدی نور لازم

هر خلقته گرچه بیر سبب وار　　آیا سببی کیم ایتدی اظهار؟

(فضولی، ۱۳۸۰: ۳۷)

فضولی در ابیات یاد شده، به طور غیرمستقیم با عقاید فلاسفه مخالفت خود را اعلام می‌دارد و می‌گوید: اگرچه هر معلولی علتی و هر سببی، مسبّبی دارد، خالق آن اسباب خداوند است، بنابراین با معلول‌ها نمی‌توان به علت‌العلل (خداوند) پی برد.

ای عالمه فیض جود سندن　　خلقه شرفِ وجود سندن

(همان: ۳۰)

فضولی در بیت فوق با اعتقاد به مراتب وجود، جهان هستی را فیض خداوند می‌داند.

ای جود و وجودی کونه واهب　　رزّاق اراذل و اعاظم

ای سلسلهٔ وجوده ناظم　　ذاتی کیمی اعترافی واجب

ای پرده‌کش رموز مبهم　　مستحفظ انتظام عالم

(همان: ۲۹)

فضولی در ابیات فوق، نظم و نظام حاکم بر جهان هستی را دال بر وجود خالقی یکتا می‌داند که به همه(چه اراذل و چه اعاظم) رزق و روزی می‌دهد و مستحفظ انتظام و نگهدارنده نظم در نظام خلقت است.

از نظر جامی وجود دو نوع است: وجودی که منحصر معشوق است و عدمی که منحصر عاشق است و مرحلهٔ رسیدن عاشق به معشوق سه مرتبه است: علم‌الیقین، عین‌الیقین و حق‌الیقین است. همچنین جامی عقاید متکلمین را برتر از عقاید فلاسفه می‌دانست. جامی ابن عربی را عزیز می‌شمرد و او را «قُدوهٔ عرفان، قطب حق، پیر توحید و آفتاب سپهر کشف و یقین» می‌خواند و فصوص‌الحکم و فتوحات مکیه او را همیشه پیش چشم داشت و دوبار فصوص‌الحکم را شرح کرد، یک‌بار خود فصوص-الحکم را و دیگر بار خلاصه آن را با نام نقش‌الفصوص (جامی، ۱۳۷۸: ۱/۵).

۲-۳-۳-۳. پراختن به یگانگی عاشق و معشوق(وحدت ظاهر و مظهر)

جامی در روایت داستان لیلی و مجنون بارها از بخش‌های مختلف داستان برداشت عرفانی خود را ارائه داده است. در بخشی از داستان دربارهٔ یگانی عاشق و معشوق می‌گوید:

اون جان من است و من تن او را او هست مرا بس و من او را
(جامی، ۱۳۸۹: ۷۸۶)

در بخشی از داستان که لیلی از دنیا می‌رود و مجنون می‌ماند با تأسف می‌گوید:

کافسوس که تن بماند و جان رفت از دل تب و ز تن توان رفت
(همان: ۸۴۵)

جامی معتقد است برای رسیدن به معشوق ازلی و خداوند باید از راهی طی طریق کرد که زن راهنمای اوست تا او را به اوج برساند. این تعالی روح به‌جایی می‌رسد که معشوق زمینی خود (لیلی) را نیز فراموش می‌کند و نام و نشان معشوقه‌اش را از

معشوق ازلی جویا می‌شود:

گفتا تو که‌ای و از کجایی؟ بیهوده به سوی من چه آیی؟
گفتا که منم مراد جانت کام دل و رونق روانت!
یعنی لیلی که مست اویی اینجا شده پای‌بست اویی
گفتا: رو! رو! که عشقت امروز در من زده آتشی جهان‌سوز
برد از نظرم غبار صورت دیگر نشوم شکار صورت
عشقم کشتی به موج خون راند معشوقی و عاشقی برون ماند

(جامی، ۱۳۸۹: ۸۸۸)

فضولی در بخش پایانی داستان لیلی و مجنون، از زبان مجنون، به استغنای مجنون از عشق لیلی و گذر مجنون از عشق مجازی به عشق الهی پرداخته و چنین سروده است:

مجنون دئدی ای بت پریوش خاشاک ضعیفه اورمه آتش
... رفع اولدی بو اعتبار صورت حاشا که ائلم شکار صورت

(فضولی، ۱۳۸۰: ۲۳۸)

۳.نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با هدف واکاوی و تبیین مناسبات بینامتنی میان منظومه‌های لیلی و مجنون عبدالرحمن جامی و ملامحمد فضولی بغدادی در چارچوب نظریهٔ ترامتنیت ژرار ژنت انجام پذیرفت. بازخوانی تطبیقی این دو اثر برجسته نشان داد که بازسرایی این کهن‌الگوی روایی در سده‌های متأخر ادبیات کلاسیک، فراتر از یک اقتباس خطی یا تقلید مکانیکی، فرایندی پویا مبتنی بر «تداوم سنت و دگرگونی خلاقانه» بوده است. بر پایهٔ داده‌ها و یافته‌های این جستار، نتایج زیر حاصل آمد.

۱. نوع و ساز وکار روابط ترامتنی (پیش‌متنیت و بینامتنیت)

با تکیه بر تقدم تاریخی جامی، منظومهٔ او در جایگاه «پیش‌متن» (متن غایب) و اثر فضولی در مقام «بیش‌متن» (متن حاضر) قرار می‌گیرد. اگرچه فضولی در متن منظومه به‌طور مستقیم و صریح از جامی نام نبرده است (فقدان بینامتنیت صریح با ارجاع)، اما شواهد متنی، ساختاری و واژگانی نشان می‌دهد که اثر جامی به‌صورت «بینامتنیت ضمنی و غیرصریح» در بستر متن فضولی حضور دارد. افزون بر این، اشتراک هر دو شاعر در الهام‌گیری از منظومهٔ نظامی گنجوی و وحدت نوع ادبی (ادبیات غنایی)، پیوند میان این آثار را ذیل مفاهیم «بیش‌متنیت» و «سرمتنیت» ژنت تثبیت می‌کند.

۲. همگونگی و تراگونگی در ساختار و فرم (تبویب و زبان)

در سطح ساختاری و صوری، فضولی ضمن پایبندی به سیر کلی پیرنگ روایی جامی، به دگرگونی‌های ساختاری (تراگونگی) دست زده است؛ به‌گونه‌ای که با افزایش بخش‌ها (۷۶ قسمت در برابر ۵۸ قسمت جامی) و در عین حال گرایش به ایجاز در شمار ابیات، پویایی و ریتم روایی اثر را ارتقا بخشیده است. همچنین، بهره‌گیری فضولی از نوآوری‌هایی نظیر تلفیق قالب‌های غزل و مسمط با مثنوی و استفاده از اسلوب بیانی عامه‌فهم‌تر، اثر او را در راستای رویکرد «مخاطب‌محوری» و مقتضیات زبانی–فرهنگی ترکان آذربایجان بازآفرینی کرده است. با این‌حال، اشتراک در بافت واژگانی، گزینش ترکیبات عرفانی و غلبهٔ واژگان عربی در هر دو اثر، نشانگر تداوم سنّت زبانی و بسترهای فکری مشترک است.

۳. هم‌پوشانی و تمایز در محتوا و افق معنایی (مضامین عرفانی و وحدت وجود)

در لایهٔ محتوایی و معنایی، مهم‌ترین وجه اشتراک دو متن، خوانش عرفانی و فلسفی از حکایت لیلی و مجنون در پرتو آموزه‌های ابن‌عربی (مکتب وحدت وجود) است. هر دو شاعر با تکیه بر گزاره‌های بنیادینی نظیر «المجاز قنطره الحقیقه»، عقل‌گریزی در ساحت معرفت، یگانگی عاشق و معشوق (فنای فی‌المعشوق)، و حرکت از کثرت به‌سوی وحدت، صورت داستانی را به تمثیلی رمزی برای سیر و سلوک معنوی بدل ساخته‌اند. با این حال، تمایزهایی نیز در زاویهٔ دید به چشم می‌خورد؛ در حالی‌که جامی عشق را امری متعالی، اما در سطح نقش‌آفرینی اجتماعی بیشتر مردانه می‌انگارد (از مرد هنر بود، ز زن عیب)، در متن فضولی، مقاومت و کنش‌مندی لیلی ناشی از بازدارنده‌های هنجاری و رسوم قبیله‌ای ترسیم شده و عشق با صبغه‌ای عاطفی‌تر و تغزلی‌تر بازتاب یافته است.

در نهایت می‌توان نتیجه گرفت که منظومهٔ فضولی نمونه‌ای موفق از «بازتولید خلاق» در تاریخ ادبیات تطبیقی شرق است؛ متنی که ضمن تغذیه از سرچشمه‌های ادبیات فارسی (به‌ویژه جامی و نظامی) و حفظ هستهٔ غنایی‌عرفانی مشترک، از تقلید صرف فراتر رفته و با پیوند زدن میراث متقدم به احساسات زبانی و بومی خویش، به هویتی مستقل، بدیع و دیرپا دست یافته است.

کتاب‌شناسی

الف: کتاب‌ها

۱) آربری، آرتور. جان (۱۳۷۱)، ***ادبیات کلاسیک فارسی***، ترجمهٔ اسدالله آزاد، مشهد: آستان قدس.

۲) آلن، گراهام (۱۳۸۰)، ***بینامتنیت***، ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

۳) پورجوادی، نصرالله (۱۳۸۷)، ***بادهٔ عشق***، تهران: کارنامه.

۴) جامی، نورالدین عبدالرّحمن (۱۳۷۸)، ***مثنوی هفت اورنگ جامی***، جلد اول، مقدمه‌ای از اعلاخان افصح‌زاده. (۸۹۸-۸۱۷ هق)، چاپ اول، تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۵) ..... (۱۳۸۹)، ***هفت اورنگ***، تصحیح مرتضی مدرس گیلانی، تهران: اهورا.

۶) رجا، عبدالغفور، (۱۹۹۷). ***عرفان جامی***، لندن: انجمن فرهنگی کهکشان.

۷) زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۳)، ***نقد ادبی***، تهران: اندیشه.

۸) سمعانی، احمد (۱۳۸۴)، ***روح‌الأرواح فی شرح أسماء الملک الفتاح***، چاپ دوم، تهران: علمی و فرهنگی.

۹) صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۶)، ***تاریخ ادبیات در ایران***، جلد ۲، تهران: ابن سینا.

۱۰) علوی‌مقدم، مهیار (۱۳۷۷)، ***نظریه‌های نقد ادبی معاصر (صورتگرایی و ساختارگرایی)***، تهران: سمت.

۱۱) غلامرضایی، محمد (۱۳۷۰)، ***سبک‌شناسی نثرهای صوفیانه***، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.

۱۲) فضولی بغدادی، محمدبن سلیمان (۱۳۸۰)، ***لیلی و مجنون***، مقدمهٔ حبیبه مازی اوغلی آراسلی، تبریز: اسمر.

۱۳) ..... (۱۳۸۷)، ***دیوان اشعار فضولی***، با مقدمه و حواشی حسین محمدزاده صدیق، تبریز: یاران.

ب: مقاله‌ها

۱) صباغی، علی (۱۳۹۱)، ***«بررسی تطبیقی محورهای سه‌گانهٔ بینامتنیت ژنت و بخش‌هایی از نظریهٔ بلاغت اسلامی»***، مجلهٔ پژوهش‌های ادبی، شمارهٔ ۳۸، صص ۷۱-۵۹.

۲) مختاری، مسروره، مباشری، محبوبه، سرامی، قدمعلی (۱۳۹۳)، ***«رابطه بینامتنیت میان سوانح‌العشاق و عبهرالعاشقین»***، فصل‌نامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، شمارهٔ ۳۶، صص ۳۱۶-۲۸۵.

۳) مختاری، مسروره، کاظم‌پور، مهسا (۱۳۹۸)، ***«بینامتنیت قرانی در مصنفات باباافضل کاشانی بر اساس نظریهٔ ژرار ژنت»***، فصل‌نامهٔ عرفان اسلامی، شمارهٔ ۶۸، صص ۴۱-۵۹.

۴) نادری، توحید، محرمی، رامین، مختاری، مسروره (۱۴۰۱)، ***«روابط بینامتنی مثنوی معنوی مولوی با مثنوی‌های نظامی گنجه‌ای بر اساس نظریهٔ ترامتنیت ژرار ژنت»***، فصل‌نامهٔ بین‌المللی علمی- تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)، سال پنجم، شمارهٔ یازدهم، صص۱۰۸-۱۳۶.