د کابل پوهنتون د ټولنیزو علومو علمي- څېړنیزه مجله
مجله علمی- تحقیقی علوم اجتماعی پوهنتون کابل
Journal of Social Sciences - Kabul University
e-ISSN: 3078-557X P-ISSN: 3078-6657

بررسی روان‌شناختی کشمکش در مقایسه‌ی تطبیقی شخصیت‌های هملت شکسپیر و لیلی و مجنون نظامی

پوهندوی دکتور روح الله دانشیار
دیپارتمنت دری، پوهنحی تعلیم و تربیه، پوهنتون بامیان، بامیان، افغانستان
Email: rudanishyar@gmail.com

چکیده

در این نگارش «کشمکش» در شخصیت‌های محوری و اصلی نمایشنامه‌ی هملت شکسپیر و لیلی و مجنون نظامی بررسی‌شده است و هدف این بود که جنبه‌های مشترک روانی شخصیت‌های نمایشنامه هملت شکسپیر و لیلی و مجنون نظامی را شناسایی کرده و به این سؤال‌ها پاسخ دهد که آیا در شخصیت‌های محوری و اصلی نمایشنامه‌ی هملت و لیلی و مجنون کشمکش‌های روانی وجود دارد؟ و آیا شخصیت‌های اصلی و محوری نمایشنامه هملت و لیلی و مجنون کشمکش‌های یکسانی دارند؟ این تحقیق، بر روش توصیفی- تحلیلی استوار است و بر مبنای گردآوری داده‌های کتابخانه‌ای توصیف و تحلیل شده است. بعد از کندوکاو آشکار شد که جنبه‌های مشترک روانی شخصیت‌های اصلی هملت شکسپیر و لیلی و مجنون نظامی در کشمکش عبارت اند از: کشمکش‌های جسمانی، ذهنی، عاطفی و اخلاقی؛ این جدال‌ها در شخصیت‌های هر دو اثر با آنکه در دو جغرافیای متفاوت و دور از هم و در زمان‌های مختلف شکل گرفته یکسان است و به لحاظ روانی دغدغه‌های یکسانی را به نمایش می‌گذارد، همچنان مشابهت‌های روانی و ذهنی تعدادی از شخصیت‌های هردو اثر همسانند که آن در قسمت آخر این مقاله فهرست شده است.

واژگان کلیدی: شکسپیر؛ کشمکش (جسمانی، ذهنی، عاطفی و اخلاقی)؛ لیلی و مجنون؛ نظامی گنجه‌ای؛ هملت

Psychological Analysis of Conflict in a Comparative Study of the Characters of Hamlet by Shakespeare and Layla and Majnun by Nezami

Ruhullah Danishyar
Department of Dari, Faculty of Education, Bamyan University, Bamyan, Afghanistan
Email: rudanishyar@bu.eda.af

Abstract

This writing analyzes the *"conflict"* in the central characters of Shakespeare's play *Hamlet* and Nezami's *Layla and Majnun*. The goal is to identify the common psychological aspects of the characters in Shakespeare's *Hamlet* and Nezami's *Layla and Majnun* and to answer whether there are psychological conflicts in the central characters of *Hamlet* and *Layla and Majnun*. Moreover, do the central characters of *Hamlet*, *Layla*, and *Majnun* experience the same conflicts? This research is based on a descriptive-analytical method and has been described and analyzed using library-based data. After investigation, it became clear that the common psychological aspects of the main characters in Shakespeare's *Hamlet* and Nezami's *Layla and Majnun* include physical, mental, emotional, and moral struggles. Despite being shaped in two different and distant geographies and at different times, these conflicts are the same. Psychologically, they reflect similar concerns and showcase the psychological and mental similarities among several characters in both works, which are listed in the final section of this article.

Keywords: Shakespeare; Conflict (physical, mental, emotional, and moral); Layla and Majnun; Nezami Ganjavi; Hamlet

ارجاع: دانشیار، ر. (۱۴۰۳). بررسی روان‌شناختی کشمکش در مقایسه‌ی تطبیقی شخصیت‌های هملت شکسپیر و لیلی و مجنون نظامی. *ژورنال علمی-تحقیقی علوم اجتماعی پوهنتون کابل*، ۷(۳)، ۵۱-۷۲.
https://doi.org/10.62810/jss.v7i3.23

مقدمه

ادبیات داستانی یکی از بخش‌های مهم ادبیات است و از گذشته‌های دور تا هنوز نه‌تنها با قدرت و قوت پابرجاست که هر روز و دمی که می‌گذرد جایگاه متعالی‌تر و طرفداران بیشتر را در جامعه بشری به سمت خود کشانده و از آن خود می‌سازد، این جذبه و کشش نیرومند و بی‌وقفه‌ی ادبیات داستانی سبب شده است که با توجه به فرم، ساختار، بلندی، کوتاهی، موضوع، نوع نگاه و سایر ویژگی‌ها به بخش‌های زیادی دسته‌بندی و بخش‌بندی گردد. همان‌طوری که در میان داستان‌ها بخش‌بندی‌هایی را مشاهده می‌کنیم در یک داستان نیز از منظرهای گوناگون نگریسته شده، به بخش‌هایی زیادی قابل تقسیم است؛ مانند، موضوع، درون‌مایه یا مضمون، زمینه، لحن، ضرب‌آهنگ، جَو یا فضا، شخصیت‌ها، دیدگاه، زبان، سبک، فن، زمان، مکان، روایت شناسی، حادثه‌ها و واقعه‌ها و کمیک بودن و تراژیک بودن. این‌گونه بخش‌بندی‌ها در داستان‌ها ازآنجا ناشی می‌گردد که داستانی مورد ارزیابی و تحلیل قرار گیرد. در تحلیل و ارزیابی اجزای یک داستان و نمایشنامه بازهم عناصر داستانی کوچک‌تر شکل می‌گیرد و به‌عبارت‌دیگر هرکدام از اجزای تشکیل‌دهنده‌ی داستان به زیرمجموعه‌های دیگری قابل بخش است که این بخش‌بندی‌های خُرد برای بررسی دقیق‌تر لازم می‌نماید.

در این مقاله نیز بر یک بخش کوچکی از دو اثر گرانسنگ ادب داستانی پرداخته شده و به این پرسش-ها، پاسخ داده می‌شود که: چه جنبه‌های مشترکی میان نویسندگان هملت و لیلی و مجنون وجود دارد که سبب انطباق بررسی شخصیت‌های این داستان ها شده است؟ آیا در شخصیت‌های محوری و اصلی نمایشنامه‌ی هملت و لیلی و مجنون کشمکش های روانی وجود دارد؟ آیا شخصیت‌های اصلی و محوری نمایشنامه هملت و لیلی و مجنون کشمکش‌های یکسانی دارند؟

هدف مقاله این است که جنبه‌های مشترک شخصیت‌های نمایشنامه‌ی هملت شکسپیر و لیلی و مجنون نظامی که دچار کشمکش‌های جسمانی، ذهنی، عاطفی و اخلاقی هستند را شناسایی، تحلیل و ارزیابی کند.

روش این نوشته توصیفی- تحلیلی است که بر مبنای گردآوری داده‌های کتابخانه‌ای استوار می‌باشد. نخست هملت شکسپیر و لیلی و مجنون نظامی بررسی و موردهای مد نظر از هردو اثر یادداشت شده بعد با توجه به موضوع و هدف، بخش بندی، تحلیل و تجزیه گردیده است.

پیشینهی تحقیق

در این زمینه تاکنون بهصورت خاص و با این رویکرد تحقیقی انجامنشده است. این مقاله اولین تحقیقی است که کشمکش را در تعدادی از شخصیتهای هملت و لیلی و مجنون بررسی، تحلیل و تجزیه میکند و مقالههایی که تا اکنون نوشته شده و به صورت غیرمستقیم یا به شکلی از اشکال با این تحقیق میتواند ربط داشته باشد ذکر میگردد:

۱. مهدی امیری (۱۳۹۷) در مقالهای «بررسی عناصر تطبیقی نمایشنامهٔ رومئو و ژولیت شکسپیر با لیلی و مجنون نظامی» به صورت کلی مشابهتها و تفاوتهای هردو اثر را بررسی کرده و از شک و تردیدهای تأثیر پذیری شکسپیر از لیلی و مجنون نظامی در رومئو و ژولیت گفته است، اما نتیجهی قاطعی که نشان دهندهی تقلید شکسپیر از لیلی و مجنون نظامی باشد ارایه نکرده و با شک و تردید کارش را پایان داده است.

۲. میر بلوچزائی و مشهدی (۱۳۹۲) مقالهای دارد با عنوان «عنصر کشمکش در منظومهٔ خسرو و شیرین نظامی»، نویسندگان در این مقاله فقط کشمکشهای ذهنی- اخلاقی، ذهنی- عاطفی، جسمانی و لفظی شخصیتهای داستان را بررسی کردهاند.

بحث و بررسی

برای ورود به بحث اصلی ضرورت است به اختصار کشمکش توضیح داده شده در روشنی آن به موضوع اصلی پرداخته شود؛ کشمکش (Conflict) یکی از عناصرِ مهم تشکیلدهندهی ادبیات داستانی است و این عنصر در دوام و گسترش قصهها نقش محوری دارد و بدون کشمکش، داستان و نمایشنامه شکل نمیگیرد. بدون خلق حوادث، نویسندهی داستان یا نمایشنامه قادر به ادامهی آن نیست و چیزی که حوادث و وقایع را به وجود میآورد جدالها و کشمکشها است. براهنی در باره کشمکش یا جدال مینویسد: «روبرو شدن دونیرو و جبهه گرفتن آنها در برابر یکدیگر است، سنگربندی دو متخاصم و دو نیروی مخالف است» (براهنی، ۱۳۶۲: ۱۶۱) و میرصادقی در این باره گفته است: «به مقابلهی شخصیتها یا نیروها با یکدیگر، کشمکش میگویند، کشمکش ممکن است از برخورد یا رویارویی شخصیتی با خودش یا شخصیتهای دیگر یا اندیشهی با اندیشهی دیگر و یا جهانبینی با جهانبینی دیگر به وجود آید» (میر صادقی، ۱۳۸۶: ۲۹۵-۲۹۶). تعریف جدال یا کشمکش بهصورت کلی یکسان است و بهجز در کلمات از هم فرق ندارد، اما با توجه به طرز دید، موضوع و هدف خاص، کشمکشها را میتوان به انواعی دستهبندی کرد و لذا گونههای کشمکش خیلی زیاد است و ممکن از زاویههای گوناگونی به این امر نگریسته شده باشد. برای روشن شدن ادعا، تعدادی از کشمکشها را نام میبریم:

کشمکش فرد با فرد، فرد با جامعه، جامعه با جامعه، گروه با گروه، فرد با طبیعت، فرد با تکنولوژی، فرد با نیروی ماوراء طبیعی و در نهایت فرد با خودش. کشمکش یا جدال از هر نوعی که باشد، چه کشمکش‌های شخصیت‌ها یا جهان‌بینی و ایدئولوژیکی، در داستان و نمایشنامه از اهمیت بالایی برخوردار است. کشمکش ها و جدال ها بیشتر در بخش محوری داستان یا تنه‌ی اصلی داستان به اوج می‌رسد و سبب گسترش و کمال داستان می‌گردد. در میان انواع کشمکش ها، مرکزی‌ترین و محوری‌ترین نوع کشمکش، کشمکش فرد با فرد و فرد با خودش می‌باشد؛ این دو نوع کشمکش از پرکاربردترین‌های انواع کشمکش‌ها در داستان‌ها، نمایشنامه‌ها و فیلم‌نامه‌ها می‌باشد و در ادبیات داستانی جهان به وفور دیده می‌شود.

وقتی بحث از کشمکش می‌شود، در تمامی انواع کشمکش، محور اصلی شخصیت است و شخصیت طبق نظریه یونگ از سه بخش شکل‌گرفته است که عبارت است از: «خود» (Ego/ Self)، ناخودآگاه شخصی (Personal Unconscious) و ناخودآگاه جمعی (Collective Unconscious)؛ اما خود از دید یونگ تماماً در سطح هوشیار است که شامل (Ego/ Self) و گاهی (Non- ego) و محرک های درونی و بیرونی می‌شود (265، 1966، Jung) که مرکز تمام احساس‌ها و ادراک‌ها محسوب می‌شود. از دیدگاه برینر (Brenner) نیز یکی از مسائلی که در روانکاوی خیلی مهم است کشمکش است که از سطح «خود» سرچشمه می‌گیرد (Christian, Eagle and Wolitzky, 2017, 26) کشمکش‌ها که از سطح خود برمی‌خیزد و شخصیت‌ها را به حرکت وامی‌دارد در رفتار، پندار و کردار شخصیت‌ها نقش مهم و اساسی دارد، وقتی نقش نبرد اساسی باشد نقش شخصیت که دارنده‌ی جدال است چنان عمده خواهد بود که هیچ داستانی بدون شخصیت شکل نمی‌گیرد و هم چنان بدون کشمکش که از ویژگی‌های شخصیت‌های داستانی است، داستان گسترش نمی‌یابد؛ بنابراین «از دیدگاه فلسفی، برخورد خاص گرایانه به شخصیت، عبارت است از مشخص کردن فردیت شخص. پس‌ازآنکه دکارت منتهای اهمیت را برای فرایندهای اندیشه در ضمیر آگاه فرد قائل شد، طبیعتاً مسائل فلسفی هویت فردی نیز بسیار موردتوجه قرار گرفت» (پاینده، ۱۳۹۴: ۲۵) و این امر در داستان‌ها نیز بسیار اهمیت پیدا کرد. بیشتر کشمکش‌ها نیز وابسته به شخصیت‌ها است و ازجمله این چهار نوع کشمکشی که ما می‌خواهیم در شخصیت‌های محوری و اصلی نمایشنامه‌ی هملت و لیلی و مجنون موردبررسی قرار دهیم در روانشناسی و فلسفه مطرح است و آن کشمکش‌ها را پیری به نقل میرصادقی چنین آورده است: کشمکش جسمانی، ذهنی، عاطفی و اخلاقی (پیری، ۱۳۸۵: ۱۶۷)؛ ما مطابق با این دسته‌بندی، نظری می‌افکنیم به نمایشنامه‌ی هملت و لیلی و مجنون نظامی تا دریابیم که شخصیت‌های این داستان‌ها

چگونه کشمکش‌هایی دارند، اما پیش‌ازاینکه به انواع کشمکش‌ها و تحلیل آن در شخصیت‌ها پرداخته شود ایجاب می‌کند که معرفی فشرده‌ای از شکسپیر و نمایشنامه‌ی «هملت» و نظامی و داستان «لیلی و مجنون» داشته باشیم تا به سوال اولمان پاسخ بدهیم که این معرفی مختصر جنبه‌های مشترک شکسپیر و نظامی را بیان خواهد کرد.

شکسپیر و نگارش «هملت»

ویلیام شکسپیر (William Shakespeare) فرزند ماری و جان شکسپیر، بزرگ‌ترین نمایشنامه‌نویس انگلیسی که هم بازیگر بود و هم شاعر. با داستان‌ها و نمایشنامه‌های هنری و بانامش خود را در جدول بهترین نویسندگان جهان قرار داد. این نویسنده‌ی بانام انگلیسی که ملقب به سخن‌سرای آوُن (Bard of Avon) است، روز ۲۳ یا ۲۶ آپریل ۱۵۶۴م «در خانوادهٔ بازرگانی در شهر زیبای استراتفورد (Stratford) آوُنِ انگلستان دیده به جهان گشود. از زندگی او چندان اطلاعی در دست نیست. در زادگاهش به مدرسه رفته، لاتینی و کمی یونانی آموخته و احتمالاً مدتی معلم شده است. شکسپیر در هجده‌سالگی (۱۵۸۲) با زنی هشت سال بزرگ‌تر از خود ازدواج کرد، در سال (۱۵۸۵) عشق تئاتر او را به لندن کشاند. در سال (۱۵۹۴) به گروه «گروه بازیگران لرد چمبرلن (Lard chamberlain's company of actors) که از مشهورترین گروه‌های تئاتری بود، پیوست. در سال (۱۵۹۷) جایداد وسیعی در استراتفورد خرید، در سال (۱۵۹۹) از سهامداران تماشاخانهٔ نوبنیاد گلوب (Globe) شد که پایگاه گروه لرد چمبرلن بود و کم‌کم به‌صورت مشهورترین [چهرهٔ] تئاتر عصر درآمد. در همین تئاتر بود که شماری از مشهورترین نمایش‌های او به نمایش درآمد و از درآمد آن‌ها ثروتی اندوخت» (ترویک، ۱۳۸۳: ۹۸۸- ۹۸۹).

وقتی شکسپیر به شهرت رسید و نمایش‌هایش به نمایش درآمد زمینه‌های دیگری برای رشد و آوازه‌اش فراهم شد که چاپ آثارش بود. در سال (۱۵۹۲) مقام درام‌نویس و بازیگر شهر را داشت. اولین آثاری که از وی به چاپ رسید، منظومه‌های داستانی ونوس و آدونیس (Venus and Adonis) در سال (۱۵۹۳) و تجاوز به لوکرس (Rape of Lucrece) در سال (۱۵۹۴) بود. شکسپیر یک دوره چندساله را در شهری که به دنیا آمده بود بدون مشغولیت دیگری فقط مشغول نوشتن نمایشنامه‌هایش بود که نویسندهٔ تاریخ ادبیات جهان، این دوره را از سال (۱۵۹۴) تا سال (۱۶۱۳) می‌داند. در این مدت شکسپیر بهترین نمایشنامه‌هایش را نوشت که از بزرگ‌ترین نمایشنامه‌های جهان به‌حساب می‌آید (تراویک، ۱۳۸۳: ۹۸۹). بالاخره این نویسندهٔ بزرگ و به تعبیری «سلطان شاعران و نمایشنامه‌نویسان قرون و اعصار» در ۲۳ آپریل (۱۶۱۶) درجایی که چشم به جهان گشوده بود، چشم از جهان فروبست و در کلیسای شهر

استراتفورد آرام گرفت. شکسپیر «همهٔ جنبه‌های خوب و بد انسان و عواطف و انفعالات و جذر و مدهای روح بشر را در آثار متنوع و فراوان خود منعکس ساخت» (دامادی، ۱۳۷۵: ۲۸۸).

آثاری فراوانی از وی به‌جامانده است که در مدت ۲۴ سال کاری (۱۵۸۸تا ۱۶۱۱) کاری است دشوار، اما سخت‌کوشی، عشق و نبوغ او این کار را آسان کرده است. «کل نمایشنامه‌های شکسپیر ۳۶ نمایشنامه است، شامل ۱۲ تراژدی، ۱۵ کمدی و ۹ نمایشنامه تاریخی» (پا زار گادی، ۱۳۸۱: یازدهم) با دوتا منظومه که جمعاً می‌شود ۳۸ اثر؛ در جای دیگر این‌طور آمده است: «چهل اثر بزرگ با انضمام دو منظومهٔ بلند روایی و سانتهای پیوسته به شکسپیر منسوب است که از آن میان: شش اثر با تاریخ روم مرتبط است، چهار اثر با عصر جمهوری، دو اثر با عصر امپراتوری؛ شش اثر پس‌زمینهٔ یونانی دارد؛ دوازده اثر به تاریخ بریتانیا مربوط است، بیشتر به دورهٔ کشاکش دودمان‌های پادشاهی در اواخر قرون‌وسطا و اوایل عهد رنسانس؛... دو نمایشنامه کم‌وبیش در فرانسه اتفاق می‌افتد؛ مکان پنج اثر باقی‌مانده مبهم است؛ اما سه اثر (قصاص، شب دوازدهم و طوفان) دارای حال و هوای ایتالیایی است، یکی (رنج بیهودهٔ عشق) فرانسوی مآب است و یکی (هملت) رنگ و بوی شمال اروپا را دارد» (هایت، ۱۳۷۶: ۳۱۷ تا ۳۱۸)، به هر صورت ۳۸ یا ۴۰ اثر کاری است کارستان و او یکی از نادرترین نویسندگان انگلستان است که تمام ویژگی‌های مردمش را بدون کم‌وکاست در نوشته‌هایش به نمایش گذاشته است.

دو تن از نویسندگانی که با شکسپیر به‌نوعی مخالفت داشتند و نمی‌خواستند شکسپیر از آن‌ها پیشی بگیرد با تمام توان علیه او نوشتند و بر او تاختند؛ یکی درایدن در دو مقاله به نام‌های «در باب شعر دراماتیک»[1] (۱۶۶۸) و «همه‌چیز به خاطر عشق»[2] (۱۶۷۸) و دیگری تامس رایمر در «تراژدی‌های آخرین عصر موردنظر»[3] (فریدریش، ۱۳۸۸: ۴۰۲). با نوشته‌های این دو، نه‌تنها جایگاه شکسپیر متزلزل نگردید که این نوشته ها سبب شد تا شکسپیر خیلی هم مطرح شود. «پس از سال (۱۶۰۰) در هلند، اسکاندیناوی و آلمان، شکسپیر توسط کمدین های انگلیسی سیار، شهرت پیدا نمود، تیتوس آندرونیکوس، هملت و شاه لیر محبوبیت خاصی یافتند» (همان، ۴۰۲) و در قرون بعد تعدادی از نویسندگان بر آثار شکسپیر نقد نوشتند که عبارت‌اند از: ۱- ا.ا. استول[4] هنر و صناعات ادبی در آثار شکسپیر (۱۹۳۳)، ۲- لوین ل. شوکینگ[5] مسائل شخص داستان در نمایشنامه‌های شکسپیر (۱۹۱۹) و

---

1. Essay on dramatic poesy
2. All for love
3. Tragedies of the considered
4. E. E. Stoll, Art and Artifice in Shakespeare
5. Levin L. Shuking, Characters Problems in Shakespeare's plays

۳- موریل س. براد بروک[6] درون‌مایه‌ها و قراردادهای تراژدی عصر الیزابت (۱۹۳۵) را نوشته‌اند که سبب اشتهار بیشتر و جلب‌توجه دیگران شده است (دیچز، ۱۳۹۴: ۵۱۱).

آثار شکسپیر

تعدادی از آثار شکسپیر عبارت‌اند از: زنان شوخ‌طبع وینزر (The Merry Wives of Windsor)، رام کردن زن سرکش (The Taming of The Shrew)، تاجر ونیزی (The Merchant of Venice)، رؤیای یک‌نیمهٔ شب تابستان (A Midsummer Night's Dream)، هیاهوی بسیار برای هیچ (Much Ado about Nothing)، آنچه دلخواه تو است (As you Like It)، شب دوازدهم (Twelfth-Night)، ژولیوس سزار (Julius Caesar)، دو نجیب‌زادهٔ ورونا (The Two Gentlemen of Verona)، رومئو و ژولیت (Romeo and Juliet)، کمدی اشتباهات (The Comedy of Errors)، تیتوس آندرونیکوس (Titus Andronicus)، تلاش بیهودهٔ عشق (Love's Labor's Lost)، داستان زمستان (The Winter's Tale)، توفان (The Tempest)، سیمبلین (Cymbeline)، پریکلس (Pericles)، کوریالانوس (Coriolanus)، تیمون آتنی (Timon of Athens)، آنتونی و کل یو پاترا (Antony and Cleopatra)، مکبث (Macbeth)، لیر شاه (King Lear)، اُتللو (Othello)، تِرُیلوس و کرِسیدا (Troilus and Cressida)، کلوخ‌انداز را پاداش سنگ است (Measure for Measure)، آنچه به نیکی پایان پذیرد نیک است (All's Well that Ends Well)، غزلیات شکسپیر (Shakespeare's Sonnets) و هملت (Hamlet).

«نخستین تراژدی شکسپیر تیتوس اندرونیکوس[7] و نخستین کمدی‌اش، کمدی اشتباهات[8] است» (تراویک، ۱۳۸۳: ۸۹۸). در میان نمایشنامه‌های تراژیک و کمیک این نویسنده، تراژدی «هملت (Hamlet) حدود (۱۶۱۱) مشهورترین نمایشنامهٔ شکسپیر و یکی از جذاب‌ترین نمایش‌های ادبیات جهان است» (تراویک، ۱۳۸۳: ۹۹۰). هملت در پنج پرده (Act) و بیست صحنه (Scene) نگارش یافته است که پرده‌ی نخست دارای پنج صحنه، پرده‌ی دوم دارای دو صحنه، پرده‌ی سوم دارای چهار صحنه، پرده‌ی چهارم دارای هفت صحنه و پرده پنجم دارای دو صحنه می‌باشد. چنان زیبا و هنری نوشته‌شده است که خواننده با خواندن این نمایشنامه انگار درام را زنده از نظر می‌گذراند.

---

6. Muriel C. Bradbrook, Themes and convention of Elizabethan Tragedy
7. Titus and Andronicus
8. Comedy of Errors

نمایشنامه‌ی هملت را به سبب برازندگی و شهرتش تا هنوز بیش از ده نفر به زبان فارسی ترجمه کرده است. ترجمه‌ی که در این نگارش از آن بهره گرفته‌ایم از محمود اعتماد زاده (م.ا. به آذین) است و انتخاب این ترجمه هم تصادفی بوده است نه از روی ملاحظه‌ای خاص.

نظامی و نگارش لیلی و مجنون

ابو محمد الیاس بن یوسف بن مؤید مشهور به‌نظام الدین یا نظامی یکی از بزرگ‌ترین شاعران حوزه‌ی زبان و ادب پارسی است. نام نظامی همیشه یکی از گوهرهای نایاب تاج درخشان زبان پارسی است که یکسره در آسمان ادبیات می‌درخشد. به باور اکثر محققان این شاعر نامدار «نزدیک به سال (۵۲۸) در گنجهٔ آذربایجان، در جنوب قفقاز، چشم به جهان گشود و گویا تا پایان عمر همان‌جا زیست، اما ما از تاریخ درست درگذشتش بی‌خبریم. فرهیختگان، با توجه به اشاره‌های فرضی شاعر، در نوشته‌هایش، به برخی شاهان زمان خود، در گزینش سال‌های ۵۹۱ و ۵۹۶ و حتی سال ۶۰۰ تردید دارند» (بری، ۱۳۸۵: ۲۷) که در یکی از این سال ها چشم از جهان فروبسته و در زادگاهش در حاشیه‌ی غربی شهر گنجه آرمیده است. حکیم نظامی گنجوی با خلق آثار ارزشمند و نایابش جایگاه بلندی در زبان و ادب پارسی دارد که متأسفانه امروزه کمتر به او پرداخته شده و یا در دوره‌های حق این شاعر را به درستی ادا نشده است.

حکیم نظامی گنجوی در همه بخش ها از دیگر بزرگان ادب پارسی اگر بالادست نباشد فرودست نیز نیست. در شاعری و کاربرد واژگان ناب فارسی، ترکیبات بدیع و واژه‌سازی، رمز و مثل، تصویرگری و روایت‌گری استاد مسلم است و در حماسه‌سرایی، ادب غنائی و ادب تعلیمی نیز به‌پایه‌ی دیگر نام‌آوران زبان و ادب پارسی است. درگذشته‌های دور و آنگاه‌که معیارهای سنجش حقیقت‌های دانایی بود، این حکیم پاکیزه‌سرشت در ادب پارسی جایگاه بلندی داشت «الغ‌بیگ سمرقندی نظامی را از بر می‌خواند و جامی هروی اثر نظامی را سرمشقی فرا رفت ناپذیر می‌شمرد و سرانجام در دهلی، امیر خسرو همهٔ سروده‌های نظامی را برای خوانندگان مسلمان خود اقتباس می‌کرد. همایون، امپراتور مغول با پوشیدن جامه‌ای به هفت‌رنگ، هفت روز هفته، رسم دربارش را با خیال‌پردازی هفت‌پیکر هماهنگ می‌ساخت. اکبر شاه جانشینش در تصویری که نسخهٔ گران‌بهای اثر شاعر را زینت می‌بخشید، خود را به قیافهٔ بهرام گور و در حال بیرون آوردن تاجش از چنگ دو شیر درآورده بود» (بری، ۱۳۸۵: ۱۴ تا ۱۵).

آثار نظامی

آثار مهم حکیم نظامی گنجوی عبارت است از: ۱. خمسه یا پنج گنج (مخزن‌الاسرار، خسرو و شیرین، لیلی و مجنون، هفت‌پیکر و اسکندرنامه)؛ ۲. دیوان قصاید و غزلیات.

کشمکش جسمانی /کشمکش شخص با شخص (Man versus Man/ physical conflict)، آن است که دو شخص در برابر هم قرار گیرند و به‌زور بازو و درگیری‌های جسمانی متوسل شوند، یا یک شخصیت با بلاهای دیگر طبیعی دست‌وپنجه نرم کند. نمونه‌هایی از این نوع جدال در هملت و لیلی و مجنون داریم که خاستگاهشان محبت و عشق است:

الف) جدال هملت و لایرتیس، در نمایشنامه‌ی هملت جدال دو شخصیت داستان است بر سر محبت یک نفر؛ یکی به خاطر محبتی برادرانه‌اش و دیگری به خاطر عشقش روی جنازه‌ی افیلیا در میان قبر درگیر می‌شوند، اولی لایرتیس برادر افیلیا و دومی هملت عاشق افیلیا است. این کشمکش جسمانی هملت و لایرتیس در پرده‌ی پنجم صحنه‌ی یکم نمایشنامه، آنجایی که تن افیلیا را می‌خواهند به خاک بسپارند و تنش را در داخل گور می‌گذارند اتفاق می‌افتد و لایرتیس و هملت در داخل گور باهم دیگر گلاویز می‌شوند:

لایرتیس: اوه مصیبتی سه‌گانه سی بار بر سر نفرین‌شدهٔ آن‌کس فرود آید که کار شرارت آمیزش تو را از هوش زیرکانه‌ات محروم کرد! یک‌دم دست از خاک ریختن بدارید تا من بار دیگر در آغوشش بگیرم (به درون گور می‌جهد) اکنون خاک را بر مرده و زنده چندان بریزید که از این زمین هموار کوهی بلندتر از پلیون کهن‌سال یا المپوس که سر به آسمان آبی می‌ساید بسازید!

هملت: [پیش می‌آید] این چه کسی است که اندوهش چنین طمطراقی دارد و فریاد غمش ستارگان گردنده را افسون کرده بر آن می‌دارد تا همچون شنوندهٔ دهشت‌زده از حرکت بازایستد؟ این منم، هملت، شاهزادهٔ دانمارک! (به درون گور می‌جهد و با او گلاویز می‌شود)

لایرتیس: روحت طعمهٔ ابلیس باد!

هملت: خوب دعا نمی‌کنی و خواهش می‌کنم انگشتانت را از گلویم برگیر؛ زیرا گرچه من تندخو و زود خشم نیستم، باز چیزی خطرناک در خوددارم که برای تو به خرد نزدیک‌تر است که از آن بترسی. دستت را بردار.

شاه: از هم جدا شان کنید!

شهبانو: هملت! هملت!

همگان: آقایان...

هوراشیو: خداوندگار عزیزم آرام بگیرید.
(ملازمان از هم جدایشان می‌کنند و آنان از گور به درمی‌آیند)

(هملت، ۱۳۷)

ب) جدال مجنون با بند و رسن، آنجایی که مجنون مردی را در بند پیرزنی می‌بیند که ریسمانی به گردنش انداخته و کشان‌کشان می‌برد، دلش می‌سوزد و به‌پیش پای پیرزن می‌افتد و التماس می‌کند که راست بگوید چرا آن مرد را در بند کرده است، زن جواب می‌دهد که ما هردو نیازمند و مستمند هستیم، من ریسمان به گردن او انداخته‌ام تا در میان ده و دیار بگردانم و مردم به ما کمک کنند و آن کمک را بین خودمان تقسیم کنیم اما مجنون می‌گوید او را رها کن! خیلی عذر و زاری می‌کند و می‌گوید من سزاوار این‌گونه روسیاهی هستم بند را از او بردار و مرا به بند درکش و هر کجایی که خواهی بگردان و ببر و هرچه از این بابت به دست بیاوری همه‌اش مال تو، من سهمی نمی‌خواهم، من سزاوار این‌گونه مجازاتم. مجنون به خاطر نرسیدن به معشوقه‌اش لیلی خود را سزاوار هرگونه سرزنش و توبیخ می‌دانست وقتی زن سخنان مجنون را شنید به خاطر فایده‌اش وی را در بند کرد و ریسمان به گردنش آویخت. زن بیوه با خوشحالی این کار را قبول کرد:

چون دید زن این‌چنین شکاری　　شد شاد به این‌چنین شماری
زان یار بداشت در زمان دست　　آن بند و رسن همه در این بست
بنواخت به بند کردن او را　　می‌برد رسن به گردن او را
او داده رضا به زخم خوردن　　زنجیر به‌پای و غل به گردن

(لیلی و مجنون، ۱۳۲- ۱۳۳)

درگیری جسمی هملت و لایرتیس بر جنازه‌ی افیلیا شدت محبت آن دو را بازگو می‌کند که به خاطر عزاداری افیلیا و آنچه درباره‌ی صداقت و کمال و خوبی‌های افیلیا فکر می‌کردند سبب درگیری جسمی‌شان گردید که هرکدام ادعا می‌کرد بیشتر از دیگری برای افیلیا از خود گذری دارد و هم‌چنین مجنون برای لیلی همه‌ی زجر و سختی را قبول می‌کرد و حتا ریسمان به گردن بستن و کشیدن در کوچه و کوی را.

کشمکش های جسمانی‌ای هملت و مجنون اوج وابستگی به معشوق را نشان می‌دهد و برای ابراز محبت به معشوق با هر کسی و هر چیزی می‌جنگند تا نشان بدهند که معشوقه‌هایشان را بی نهایت دوست دارند. هملت و مجنون وقتی به معشوقه‌هایشان فکر می‌کردند هیجانی می‌شدند و هیجان سبب می‌گردید اعمال آن‌گونه از آن‌ها سر بزنند چون «افراد ابتدا یک موقعیت را ارزیابی می‌کنند و آن را

به‌عنوان موقعیتی مثبت یا منفی، یا بی‌اهمیت مورد قضاوت قرار می‌دهند. به‌عبارت‌دیگر، لازاروس می‌گوید «همهٔ» هیجان ها نتیجهٔ ارزیابی‌های شناختیِ «معنای شخصی» (Personal meaning) رویدادها و هیجان‌ها هستند. هر وقت فکر می‌کنیم چیزی به دست خواهیم آورد یا از دست خواهیم داد، هیجان را تجربه می‌کنیم» (گنجی، ۱۳۹٦: ۳۸۹). هیجان هملت در وقت وداع با پیکر بی‌جان معشوقه‌اش اِفیلیا سبب درگیری جسمی وی با برادر معشوقش گردید و هیجان مجنون برای دیدن و خبری از معشوقه‌اش شنیدن، وی را با جدال با ریسمانی در گردن و بندهای در دست مجبور کرد. اگر هیجان‌های شدید این قهرمانان نبود کی آن‌یکی تا پای جان درگیری می‌کرد و از همه‌چیز چشم می‌پوشید و این‌یکی نیز از همه‌چیز گذشته بود؛ درحالی‌که هر دو قهرمان شاهزاده بودند و دارای جایگاه اجتماعی خیلی بالا و همگی هملت و مجنون را به‌عنوان شاهزادگان بانام ونشان می‌شناختند ولی درراه عشق و مبارزه باسنت های مذموم از همه‌چیزشان گذشتند.

کشمکش ذهنی (Mental conflict)، آن است که دو شخصیت به لحاظ ذهنی در برابر هم قرا گیرند و مجادله فکری و اندیشه‌ای داشته باشند، ممکن است این جدال رودررو باشد یا در غیاب. اگر رودررو باشد به شکل گفتگو (dialogue) تبارز می‌یابد و در غیاب نیز فرد با خود طرف را مخاطب قرار داده حرف‌هایش را بیان می‌کند. در این نوع کشمکش روایتگر داستان جدال ذهنی دو شخص را بیان می‌کند یا یکی از طرف‌های جدال ذهنی، از جانب خود و طرف مقابل سخن می‌گوید چنانکه در داستان لیلی و مجنون، مجنون در غزلی هم از جانب خود می‌گوید و هم از جانب لیلی، انگار که مجنون و لیلی یکی شده باشد:

مجنون به میان موج خون است لیلی به‌حساب کار چون است
مجنون جگری همی‌خراشد لیلی نمک از که می‌تراشد
مجنون به خدنگ خار سفته است لیلی به کدام ناز خفته است
مجنون به هزار نوحه نالد لیلی چه نشاط می‌سگالد
مجنون همه درد و داغ دارد لیلی چه بهار و باغ دارد
مجنون کمر نیاز بندد لیلی به رخ که باز خندد
مجنون ز فراق دل رمیده است لیلی به چه راحت آرمیده است
لیلی چو سماع این غزل کرد بگریست و زگریه سنگ حل گرد

(لیلی و مجنون، ۹۹- ۱۰۰)

- درصحنه‌ی دوم از پرده‌ی سوم نمایشنامه‌ی هملت وقتی‌که همگی در تالار کاخ برای دیدن نمایشی جمع می‌شوند و نمایش با حضور شاه دانمارک (کاکای هملت) و شهبانو (مادر هملت) شروع می‌شود،

مادر هملت از او خواهش می‌کند که در کنارش بنشیند، اما هملت که خود را به دیوانگی زده است به‌طرف اِفیلیا اشاره‌کرده و جواب مادرش را می‌دهد که «نه، مادر جان، آهن‌ربای قوی‌تری اینجاست» و رویش را به‌طرف افیلیا کرده می‌گوید: «خانم، آیا می‌توانم در دامنتان دراز بکشم؟» و (در پای افیلیا می‌لمد)

افیلیا: نه، خداوندگار من.

هملت: می‌خواستم بگویم که سرم را بر دامنتان بگذارم.

افیلیا: بله، خداوندگار من.

هملت: فکر می‌کنید منظور زشتی داشتم؟

افیلیا: من هیچ فکری نمی‌کنم، خداوندگار من.

هملت: میان ساق‌های دوشیزگان دراز کشیدن خوب فکری است.

افیلیا: چه فرمودید خداوندگار من؟

هملت: هیچ.

افیلیا: سرخوشید، خداوندگار من.

هملت: که، من؟

افیلیا: بله، خداوندگار من.

هملت: به خدا، من رند بذله‌گوی شما هستم و بس. مگر انسان بهتر از سرخوش بودن کاری دارد؟ مثلاً ببینید، مادرم چه شاد و خندان به نظر می‌رسد، و حال آنکه دو ساعت بیش نیست که پدرم مرده است.

افیلیا: نه، خداوندگار من، نزدیک به دو ماه می‌شود.

هملت: این‌همه؟ نه، بس بگذارید شیطان سیاه بپوشد؛ و اما من رخت سمور به تن خواهم کرد. پروردگارا! دو ماه پیش مرده و هنوز فراموش نشده؟ پس می‌توان امیدوار بود که خاطرهٔ یک مرد بزرگ شش ماهی پس از خودش زنده بماند؛ ولی، به مریم عذرا سوگند، به شکرانهٔ آن، بر اوست که کلیساها بپا کند! وگرنه می‌باید با فراموشی بسازد. مثل آن اسب کوچک که بر گورش نوشته‌اند: «افسوس، افسوس! اسب کوچک از یاد رفت».

(هملت، ۷۷-۷۸)

در کشمکش‌های بالا راوی در مقام مجنون و لیلی گفتگو می‌کند و اندیشه‌ی یگدیگر را زیر سوال می‌برد و از تضاد اندیشه‌ها و رفتارها می‌گوید و همچنان هملت و اِفیلیا گفتگوهای رو در رو دارد و یکدیگر را ذهن خوانی کرده و یکدیگر را با جواب‌های مؤدبانه به چالش می‌کشد.

کشمکش عاطفی (Emotional conflict)، آن است که شور و شوق کسی در ذهن غوغا به پا کند و جدلی در ذهن برانگیزد. زمانی این کشمکش در ذهن ایجاد می‌گردد که محبت و عاطفه به اوج خودش برسد و در روان و بدن چنان تأثیر بگذارد و سرایت کند که روان و بدنش رام گردد و یکی از چیزهایی که این قدرت فوق‌العاده را دارد و سبب غلیان عاطفه می‌گردد عشق است، زمانی که عشق بر شخص مسلط شد عاطفه‌اش به اوج می‌رسد و این جوشش عاطفه و اعتلای عشق نیز نوعی تلقین و اجبار بر ذهن است که کسی دائم فشار می‌آورد تا اینکه در ذهنش می‌قبولاند و بالاخره روانش رام می‌گردد و رام شدن روان باعث رام شدن تن می‌گردد چنانکه فوکو در مورد سر بازی می‌گوید: «آرام‌آرام اجباری حساب‌شده هریک از بخش‌های بدن را درنوردید، بر آن حاکم شد، کل بدن را مطیع کرد، آن را همیشه آماده و حاضر به خدمت ساخت و در سکوت، با عادت‌هایی خودکار تداوم یافت» (خالقی، ۱۳۸۲: ۳۰۳)، دقیقاً عین همین تجربه در مورد عشق صادق است، اما در کشمکش‌های عاطفی و اخلاقی بیشتر تبارز حدیث نفس (Soliloquy) یا حرف زدن با خود است، «حدیث نفس یا حرف زدن با خود آن است که شخصیت افکار و احساسات خود را به زبان بیاورد تا خواننده از نیات و مقاصد او باخبر شود» (بیات، ۱۳۹۰: ۸۸)؛ نمونه‌های از کشمکش‌های عاطفی را در شخصیت‌های مجنون و لیلی و هملت و افیلیا می‌بینیم که عاشق و معشوق در فراق یکدیگر با خود سخن می‌گویند و همیشه با خود درگیرند. نمونه‌های این نوعی از کشمکش خیلی زیاد است، به خاطر اینکه مبحث خیلی طولانی نگردد به چند تا نمونه از هملت و لیلی و مجنون اکتفا می‌کنیم. اول زمزمه‌های تنهایی مجنون را و بعد از لیلی را می‌خوانیم و به همین ترتیب از افیلیا و هملت را.

تحت عنوان «در صفت عشق مجنون» آنجا که مجنون با دو سه خدمتکار خود به کوه نجد یعنی محل اقامتگاه قبیله‌ی لیلی می‌رفتند و مجنون گریه و زاری سر داده باد صبا را مخاطب قرار می‌داد:

وانگه مژه را پر آب کردی	با باد صبا خطاب کردی
کی باد صبا به صبح برخیز	در دامن زلف لیلی آویز
گو آنکه به باد دادهٔ توست	بر خاک ره اوفتاده توست
از باد صبادم تو جوید	با خاک زمین غم تو گوید
بادی بفرستش از دیارت	خاکش بده به یادگارت
هر کو نه چو باد بر تو لرزد	نه (چ) باد که خاک هم نیرزد
وان کس که نه جان به تو سپارد	آن به که ز غصه جان بر آرد
گر آتش عشق تو نبودی	سیلاب غمت مرا ربودی

ور آب دو دیده نیستی یار　　دل سوختی آتش غمت زار
خورشید که او جهان فروز ست　　از آه پرآتشم به سوز است
ای شمع نهان‌خانه‌ی جان　　پروانه‌ی خویش را مرنجان
جادو چشم تو بست خوابم　　تا گشت چنین جگر کبابم
ای درد و غم تو، راحت دل　　هم مرهم و هم جراحت دل
قند است لب تو گر توانی　　از وی قَدَری به من رسانی
کاشفتگی مرا در این بند　　معجون مفرح آمد از قند

(لیلی و مجنون، ٦٦-٦٧)

و در آن‌سوی دیگر لیلی با خود چنین کشمکشی داشت و می‌گفت:

در جستن نور چشمه‌ی ماه　　چون چشمه بمانده چشم بر راه
تا خود که به او پیامی آرد　　زارام دلش سلامی آرد
بادی که ز نجد بردمیدی　　جز بوی وفا در او ندیدی
و ابری که از آن‌طرف گشادی　　جز آب لطف بدو ندادی
هر جا که ز کنجی خانه می‌دید　　بر خود غزلی روانه می‌دید
هر طفل که آمدی ز بازار　　بیتی گفتی نشانده بر (در) کار
هرکس که گذشت زیر بامش　　می‌داد به بیتکی پیامش

لیلی که چنان ملاحتی داشت　　در نظم سخن فصاحتی داشت
نا سفته دری و در همی سفت　　چون خود همه بیت بکر می‌گفت
بیتی که ز حسب‌حال مجنون　　خواندی به‌مثل چو در مکنون
آن را دیگری جواب گفتی　　آتش بشنیدی آب گفتی
پنهان ورقی به خون سرشتی　　وان بیتک را بر او نوشتی
بر راهگذر فکندی از بام　　دادی ز سمن به سرو پیغام
آن رقعه کسی که برگرفتی　　بر خواندی و رقص درگرفتی

(لیلی و مجنون، ٩٦)

یا آنجا که دور از یاران و دختران خدمتکار روی سبزه و زیر درختی سرو نشست نالید:

نالید و به ناله در نهانی　　می‌گفت ز روی مهربانی
کای یار موافق وفادار　　وی مجنون من و هم به من سزاوار
ای سرو جوانه‌ی جوانمرد　　وی بادل گرم و بادم سرد

آی از در آنکه در چنین باغ　　آیی و زدایی از دلم داغ
با من به مراد دلنشینی　　من نارون و تو سرو بینی
گیرم ز منت فراغ من نیست　　پروای سرای و باغ من نیست

(لیلی و مجنون، ۹۹)

- افیلیا در صحنهی پنجم به خاطر مرگ پدرش درگیری ذهنی دارد و عاطفهاش به اوج میرسد و ظاهراً با برادرش گفتگو دارد ولی در اصل با خود سخن میگوید:

دیگر آیا باز نخواهد آمد؟
دیگر آیا باز نخواهد آمد؟
نه، نه، او مرده است؛
تو هم به بستر گرمت برو،
که او هرگز باز نخواهد آمد.
ریشش به سفیدی برف بود
و موهای سرش همه چون کتان،
و او رفت.

(هملت، ۱۸۸)

- یا آنجا که پدر مجنون بعد از خواستگاری لیلی از پدرش جواب رد میشنود و برگشته برای مجنون میگوید، مجنون از شنیدن این خبر تلخ سر به صحرا میزند و از خانه بیرون میشود و در عشق لیلی گریه و زاری میکند و اصلاً به این فکر نیست که کسانی دیگری هم در اطراف او است و سخنانش را میشنود و بالاخره بعد از خستگی زیاد یکجا مینشیند:

چون مانده شد از عذاب و اندوه　　سجاده برون فکند از انبوه
بنشست و به های های بگریست　　کاوخ چه کنم دوای من چیست؟
آواره ز خان و مان چنانم　　کز کوی به خانه ره ندانم
نه بر در دیر خود پناهی　　نه بر سر کوی دوست راهی
قرابه نام و شیشهی ننگ　　افتاد و شکست بر سرسنگ
شد طبل بشارتم دریده　　من طبل رحیل برکشیده

(لیلی و مجنون، ۷۴- ۷۵)

- یا جای دیگر مجنون در خطاب لیلی می‌گوید:

این خسته که دل‌سپرده توست زنده به تو، به که مرده‌ی توست
بنواز به لطفِ یک سلامم جان تازه نما (کنم) به یک پیامم
دیوانه منم به رأی و تدبیر در گردن تو چراست زنجیر
در گردن خود رسن میفکن من بِه باشم رسن به گردن
زلف تو درید، هرچه دل دوخت این پرده‌دری ورا که آموخت

(لیلی و مجنون، ۷۶)

- یا بازهم خطاب به لیلی:

ای راحت جان من کجایی؟ دربردن جان چرایی؟
جرم دل عذر خواه من چیست؟ جز دوستی‌ات گناه من چیست؟

(لیلی و مجنون، ۷۷)

مجنون به لیلی:

عشق تو ز دل نهادنی نیست وین راز به کس گشادنی نیست
با شیر به تن فروشد این راز باجان به درآید از تنم باز
این گفت و فتاد بر سر خاک نظارگیان شدند غم ناک

(لیلی و مجنون، ۷۸)

- وقتی‌که قیس با دادن اسب خود آهوان را از دام شکارچی خلاص کرد چشمان آهوان را می‌بوسید و با خود می‌گفت:

می‌داد ز دوستی نه ز افسوس بر چشم‌سیاه آهوان بوس
کاین چشم اگرنه چشم یار است زان چشم‌سیاه یادگاراست
بسیار به آهوان دعا کرد وان‌گاه ز دامشان رها کرد

(لیلی و مجنون، ۱۲۴)

- وقتی هملت بعد از صحبت با شبح پدرش و سوگند دادن رفقایش که آن راز را فاش نسازند تصمیم گرفت خود را به دیوانگی بزند و اولین نمایش دیوانگی در حضور معشوقه‌اش افیلیا اجرا کند تا وی از

علاقه‌مندی نسبت به هملت منصرف گردد. شکل آمدن هملت را افیلیا برای پدرش پولونیوس چنین بیان می‌کند که نشان‌دهنده کشمکش عاطفی افیلیا نیز می‌باشد:

افیلیا: خداوندگار من، من در اتاقم سرگرم دوخت و دوز که والاحضرت هملت با ارخالق باز، بی‌کلاه، با جوراب‌های بی‌بند گلی که چین‌خورده روی قوزک پایش افتاده بود، رنگش مثل پیراهن خودش سفید، با زانوهایی که به هم می‌خورد و سیمایی چنان ترحم برانگیز که گویی دوزخ او را بیرون فرستاده تا وحشت‌های آن را بازگو کند، باری، در چنین حالی نزد من آمد... مچ دستم را گرفت و سخت فشار داد. سپس به‌اندازهٔ دست و بازوی خود دور شد و دست دیگرش را این‌طور بالای ابروانش نگه داشت و در چهره‌ام چنان نگاه دقیقی دوخت که گویی می‌خواهد تصویرم را بکشد. یک‌چند او به این حال ماند و سرانجام بازوانم را کمی تکان داد و سه بار بدین گونه سر جنباند و آهی چنان عمیق و چنان رقت‌انگیز سر داد که گویی می‌باید پیکرش از آن‌هم بپاشد و زندگانی‌اش به پایان برسد. آنگاه رهایم کرد و همچنان که سرش از فراز شانه به‌سوی من بود و گویی بی کمک چشم تا راه خود را می‌جست، به همان حال از در بیرون رفت و تا به آخر پرتو چشمانش را بر من تاباند» (هملت، ۴۲- ۴۳).

کشمکش اخلاقی (Moral conflict)، آن است که شخصیت با اصول اجتماعی یا بخشی از اصول اجتماعی ستیزه داشته باشد و برایش قابل‌قبول نباشد. در کشمکش‌های اخلاقی نیز زبان اعتراض و انتقاد قهرمان داستان و نمایشنامه همان حدیث نفس است که بیشتر با خود صحبت می‌کند و یا یکی از پدیده‌های طبیعی را مخاطب قرار می‌دهد. البته بستگی به نویسنده دارد که چگونه از شخصیت داستانش حرف بکشد و حرف‌هایش مؤثر باشد و این کار هنر می‌خواهد و استعداد تا نویسنده «عین طبیعت را و احساس واقعیت را تا آنجا که ممکن است با قوت تمام منتقل سازد. در هر تراژدی یا هر شعر و یا هر نمایشنامهٔ بالا و بلندی پدیدآورنده می‌کوشد انواع احساسات و عواطف گوناگون را در خواننده بیدار کند و به جنبش درآورد؛ به همین سبب هم در هر اثری ازاین‌دست قهرمانان همگی تکان‌دهنده‌اند و سخنانش مطنطن، و کارهایشان قهرمانانه» (حق‌شناس، ۱۳٦۸: ۱۰۳)، در نمایشنامه‌ی هملت و لیلی و مجنون، وقتی قهرمانان اصلی سخن می‌گویند و نسبت به روند ناسالم زندگی اجتماعی زبان انتقاد می‌گشایند و یا از حقوق فردی‌شان دفاع می‌کنند، زبانشان واقعاً مطنطن، دلچسپ و واقعی‌اند، ما نمونه‌های از گفته‌های مجنون و هملت را به‌عنوان‌مثال می‌آوریم.

آنجا که مخاطب مجنون مردم است، مردمی که عشق را نادیده می‌گیرند یا ننگ می‌دانند، قیس را دیوانه خطاب می‌کنند و از او ابراز نفرت می‌کنند و به او به چشم حقیرانه می‌بینند و هیچ‌یکی مانند او از عشق چیزی نمی‌داند و درد دوری و فراق محبوب را تجربه نکرده است، اما مجنون عاشق با این

کار اعراب به‌شدت سر ناسازگاری دارد و بر این باور دروغین آنان می‌تازد و این کار را به باد نقد می‌گیرد و با خود زمزمه می‌کند:

ای بی‌خبران ز درد و آهم خیزید و رها کنید راهم
من گم‌شده‌ام مرا مجویید باگم شدگان سخن مگویید
تا کی ستم و جفا کنیدم با (در) محنت خود رها کنیدم
بیرون مکنید از این دیارم من خود به گریختن سوارم

(لیلی و مجنون، ۷۶)

و هملت در آخر صحنهٔ چهارم از پرده‌ی سوم، ظاهراً در گفتگویی با مادر خود که مخاطبش کاکایش، شاه دانمارک است چنین می‌گوید: «بگذارید این خیک پرباد باز شمارا به بستر بکشاند، گونه‌هایتان را به هرزه نِشکان بگیرد، شمارا «موشی جان» بخواند و با یک جفت بوسهٔ بدبو یا با نوازش انگشتان لعنتی خود بر گردنتان شما را بر آن دارد که نزدش اعتراف کنید که به‌راستی دیوانه نیستم و دیوانگی من از سر نیرنگ است» (هملت، ۹۸). این گفته‌های هملت نیز یکی از جدی‌ترین نقدهای رفتار و کردار اجتماعی است که در خطاب به مادر و کاکایش مطرح می‌کند، چون مادر هملت در تبانی با کاکای او، پدرش هملت (شاه دانمارک) را با ریختن زهر در گوشش می‌کشند، بعد از کشتن شاه، برادرش به‌جای او تاج‌گذاری می‌کند و با زن‌برادرش مطابق برنامه‌ی قبلی و از پیش طراحی‌شده‌شان ازدواج می‌کنند. هملت این امر را می‌داند و از این کار به‌شدت رنج می‌برد و همیشه درصدد انتقام است؛ بنابراین هملت درد می‌کشد، دردی که بر درد فراق و دوری ظاهری از افیلیا افزوده‌شده است، هملت تنها است چون مجنون که در فراق لیلی درد می‌کشد و تنها است. هملت و مجنون در این درد کشیدن ها و مبارزه کردن با رفتار، کردار و پندارهای غلط اجتماعی مانند هم‌اند. چنان همسانند که درواقع نه قیس مجنون است و نه هملت دیوانه، اما مردم فکر می‌کنند هر دوتا دیوانه‌اند. مجنون با پدر ویارانش وقتی صحبت می‌کند هوشیار است فقط آنچه او را زجر می‌دهد دوری از معشوقه‌اش لیلی است و باورهای غلط اجتماعی اعراب و هملت نیز در صحبت با هوراشیو و یارانش هوشیار است، اما در برابر شاه، پولونیوس و سایر درباریان ناموافق رفتارهای از خود نشان می‌دهد که همه فکر می‌کنند هملت به‌شدت دچار جنون شده است و آن‌هم درنتیجه‌ی محبت افیلیا دختر پولونیوس درحالی‌که او خود را به دیوانگی زده است تا از کاکایش انتقام بگیرد. کشمکش های اخلاقی نمایشنامه‌ی هملت و داستان لیلی و مجنون به لحاظ روانی هم بُعد خود آگاه دارد و هم بُعد نا خود آگاه.

تشابه آشفتگی‌های هملت و مجنون و اِفیلیا و لیلی

از خواندن نمایشنامه‌ی هملت و لیلی و مجنون یادداشت های مقایسه‌ای فراهم شده است که اینجا ذکر می‌شود و نخست تشابه رفتار و گفتار افیلیا و لیلی نشان می آید و بعد تشابه رفتار هملت و مجنون:

- افیلیا با خود صحبت می‌کرد و شعر می‌خواند در هجر و مرگ پدرش و گاهی برای هملت، لیلی با خود صحبت می‌کرد و شعر می‌خواند در آرزوی مرگ پدرش و رسیدن به مجنون.

- افیلیا را پدرش حصر خانگی کرد و لیلی را نیز پدرش حصر خانگی کرد.

- پدر افیلیا به هملت نظر منفی داشت و به دخترش می‌گفت که او از تو استفاده می‌کند و دورت می‌اندازد و پدر لیلی نیز مجنون را سزاوار ازدواج با دخترش لیلی نمی‌دانست.

- هملت خود را به دیوانگی زد که انتقام بگیرد و قیس مجنون شد که باورهای غلط اجتماعی اعراب اصلاح گردد.

- هملت خود را به دیوانگی زد که افیلیا زیاد زجر نکشد چون در او امید ایجاد کرده بود و می‌خواست از این طریق وی ناامید شود و در مورد هملت فکر نکند و قیس مجنون شد که به لیلی برسد.

- هلمت خود را به دیوانگی زد که راز کشته شدن پدرش را آشکار کند و قیس مجنون شد که نشان دهد اعراب حتا از حیوانات صحرا و درندگان نیز بی‌رحم‌ترند.

- هملت دوستان و یارانی داشت که با او هم‌فکر بودند، همراز بودند و او را یاری می‌کردند مانند هوراشیو (Horatio)، مارس لوس (Marcellus) و برناردو (Bernardo) و قیس نیز دوستان و یارانی داشت که همیشه او را کمک می‌کردند مانند پدرش سید عامری، دو سه خدمتکارش و نوفل.

- نزدیک‌ترین کس و رازدارِ هملت هوراشیو بود که در وقت دیدن شبح پدر هملت با او سوگند وفاداری یادکرد که راز دیدن شبح را فاش نمی‌کند و گفت: «به ایمانم سوگند که فاش نخواهم کرد» (هملت، ۳۶) و تا آخر با هملت دوست و همراز باقی ماند و حتا بعد از مرگ هملت طبق وصیت او، رأی او را برای انتخاب شدن شاه دانمارک به مردم چنین اعلام کرد: «دراین‌باره نیز من چیزی گفتنی دارم، آن‌هم از دهان کسی [هملت] که رأی او آرای بیشتر را به دنبال خواهد کشید» (هملت، ۱۵۲) و رازدار مجنون پدرش بود که یک نمونه‌ی سخن پدر مجنون این‌گونه است:

عشق ار ز تو آتشی برافروخت دل سوخت تو را، مرا جگر سوخت
نومید مشو ز چاره جستن کز دانه شگفت نیست رستن

(لیلی و مجنون، ۸۷)

نوفل چو شنید حال مجنون گفتا که ز مردمی است اکنون
کاین دل‌شده را چنانکه دانم کوشم که به کام دل رسانم

(همان، ۱۰۴)

- و آنجا که جنون هملت کاکا و مادرش را مجبور می‌سازد تا دو نفر از دوستان هم‌کلاسی‌اش روزانکرانتز (Rosencrantz) و گیلدنسترن (Guildenstern) را از شهر دیگری برای بهبودی وی دعوت کنند و شاه می‌گوید: «خوش آمدید، روزنکرانتز عزیز و شما گیلدنسترن! گذشته از آن‌که سخت مشتاق دیدارتان بودیم، نیازی که به خدمت شما داریم ما را بر آن داشت که به‌تعجیل از پی‌تان بفرستیم. لابد از دگر گونی حال هملت چیزی شنیده‌اید و این‌که گفتم دگر گونی درست است، چه هیأت ظاهری و حتی باطنی او دیگر آن نیست که پیش‌ازاین بود» (هملت، ۴۴) و شهبانو می‌گوید: «سپاسگزارم، گیلدنسترن و شما ای روزنکرانتز آزاده. تمنا دارم هم‌اکنون به دیدن پسرم که بس دگرگون گشته است بروید» (هملت، ۴۵).

نتیجه‌گیری

از مقایسه‌ی هردو داستان این نتیجه به دست می‌آید که شکسپیر و نظامی دو نویسنده‌ی بزرگ کلاسیک، یکی در حوزه‌ی زبان و ادبیات انگلیسی و دیگری در حوزه‌ی زبان و ادبیات فارسی با جایگاه بلند و درخور ستایش دو وجه مشترک خیلی به هم نزدیک دارند: ۱- نمایشنامه‌های شکسپیر، خیلی شاعرانه نوشته‌شده است و حیثیت شعر منثور را دارد و داستان‌های حکیم نظامی گنجوی که منظوم است و جنبه‌های شاعرانگی‌اش به بالاترین حد قرار دارد؛ ۲- شکسپیر در نمایشنامه‌های خود بیشتر از کتاب‌های تاریخی، افسانه و اسطوره سود برده است و داستان‌های منظوم حکیم نظامی گنجوی نیز مایه‌های اصلی‌اش، تاریخ، افسانه و اسطوره است. در میان شخصیت‌های این دو داستان چهارتا شخصیت محوری یا قهرمان‌های اصلی، کشمکش‌های مختلفی وجود داشت؛ هملت و افیلیا در نمایشنامه‌ی هملت و مجنون و لیلی در داستان لیلی و مجنون نظامی. این چهارتا شخصیت مرکزی و محوری گاه کشمکش جسمانی، گاه کشمکش ذهنی، گاه کشمکش عاطفی و گاه کشمکش اخلاقی دارند. جدال‌های این قهرمانان از هر نوعی که بودند به خاطر مبارزه بابی عدالتی‌های اجتماعی و نادیده گرفتن حقوق انسانی افرادی است که یا به‌واسطه‌ی قوم‌وخویش و بستگان نزدیک نادیده گرفته می‌شده است و یا به‌واسطه قدرتمندان. یک وجه مشترک غالب میان شخصیت‌های هردو داستان وجود دارد که نادیده انگاشتن حقوق فردی است توسط نزدیک‌ترین بستگان و در این وجه یا خصوصیت چهارتا قهرمان اصلی، هملت، افیلیا، مجنون و لیلی یکسان‌اند و مادر و کاکای هملت با پدر و مادر لیلی یکسان‌اند.

همچنان دریافت شد که میان شخصیت‌های اصلی و محوری هملت و لیلی و مجنون شباهت‌های زیادی است از قبیل: مبارزه برای احقاق حقوق فردی، مبارزه علیه نابرابری‌ها و پندارهای غلط اجتماعی، احترام گذاشتن به یکدیگر و درک اهمیت و ارزش دوستی و عشق، رازداری و پایداری و مبارزه تا آخرین مرحله‌ی زندگی. قهرمانان اصلی هملت و لیلی و مجنون نظامی دارای کشمکش‌های جسمانی، کشمکش‌های عاطفی، کشمکش‌های ذهنی و کشمکش‌های اخلاقی‌اند. نبرد و کشمکش‌های جسمانی شخصیت‌های محوری هملت شکسپیر و لیلی و مجنون نظامی گنجوی کم است، اما نبرد و جدال‌های ذهنی، عاطفی و اخلاقی خیلی زیاد است. هملت، افیلیا، مجنون و لیلی، هر چهارتا قهرمان اصلی داستان‌ها با خود، با پدیده طبیعی و با شخص دیگر سخن می‌گویند و درد دل می‌کنند و اوضاع‌واحوال اجتماعی زمانه‌ی شان را به‌شدت نقد می‌کنند و برای رسیدن به هدف شان تا پای جان مبارزه می‌کنند و هیچ‌گاه دست از مبارزه و تلاش برنمی‌دارند.

منابع

امیری، م. (۱۳۹۷). «بررسی عناصر تطبیقی نمایشنامهٔ رومئو و ژولیت شکسپیر با لیلی و مجنون نظامی». نشریه‌ی علمی تخصصی شباک، سال چهارم، شماره ۵ (پیاپی ۲۵)، آبان: صص ۲۹-۴۰.

براهنی، ر. (۱۳۶۲). قصه‌نویسی. چاپ سوم، تهران: نشر نو.

بری، م. (۱۳۸۵). تفسیر مایکل بری بر هفت‌پیکر نظامی. ترجمهٔ جلال علوی نیا، چاپ اول، تهران: نشر نی.

بیات، ح. (۱۳۹۰). داستان‌نویسی جریان سیال ذهن. چاپ دوم، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

پاینده، ح. (۱۳۹۴). نظریه‌های رمان از رئالیسم تا پسامدرنیسم. چاپ سوم، تهران: نیلوفر.

پیری، م. (۱۳۸۵). ساختارشناسی مقایسه‌ای منظومه‌های ویس و رامین و خسرو و شیرین. چاپ اول، زاهدان: انتشارات تفتان.

تراویک، ب. (۱۳۸۳). تاریخ ادبیات جهان (جلد دوم). ترجمهٔ عربعلی رضایی، چاپ سوم، تهران: نشر و تحقیق فرزان روز.

حق‌شناس، م. (۱۳۶۸). رمان به روایت رمان نویسان. چاپ اول، تهران: نشر مرکز.

خالقی، ا. (۱۳۸۲). قدرت، زبان، زندگی روزمره در گفتمان فلسفی- سیاسی معاصر. چاپ اول، تهران: گام نو.

دامادی، س. (۱۳۷۵). برگزیدهٔ آثار در قلمرو نقد ادبی (اثر: تی. اس. الیوت). چاپ اول، تهران: علمی.

دیچز، د. (۱۳۹۴). شیوه‌های نقد ادبی. ترجمهٔ محمدتقی (امیر) صدقیانی و دکتر غلام‌حسین یوسفی، چاپ هفتم، تهران: علمی.

شکسپیر، و. (۱۳۹۶). هملت (شاهزاده دانمارک). مترجم: م. ا. به آذین، چاپ دهم، تهران: دات.

فریدریش، و و دیوید هنری، م. (۱۳۸۸). چشم‌انداز ادبیات تطبیقی غرب (از دانته تا یوجین اونیل). ترجمهٔ نسرین پروینی، تهران: سخن.

گنجی، م. (۱۳۹۶). روان‌شناسی شناختی. چاپ اول، تهران: سا والان.

میر صادقی، ج. (۱۳۸۶). ادبیات داستانی. چاپ پنجم، تهران: سخن.

میربلوچزائی، ا؛ مشهدی، م. (۱۳۹۲). «عنصر کشمکش در منظومهٔ خسرو و شیرین نظامی». مجله تحقیقی ادب غنایی پوهنتون سیستان و بلوچستان، سال یازدهم، شماره ۲۱ (پاییز و زمستان): صص ۱۸۰-۱۶۳.

نظامی، ا. (۱۳۱۳). لیلی و مجنون. با حواشی، تصحیح و شرح لغات از وحید دستگردی، تهران: مطبعهٔ ارمغان.

هایت، گ. (۱۳۷۶). ادبیات و سنت‌های کلاسیک (تأثیر یونان و روم بر ادبیات غرب). بخش یکم، ترجمهٔ محمد کلباسی و مهین دانشور، چاپ اول، تهران: آگاه.

پازارگادی، ع. (۱۳۸۱). مجموعهٔ آثار نمایشی ویلیام شکسپیر (جلد اول). چاپ سوم، تهران: سروش.

Christian, C., Morris N. Eagle and David., L. W. (2017). *Psychoanalytic perspective on CONFLICT*, p 26.

Jung., C. (1966). *The practice of psychotherapy, Essays on the Psychology of Transference and other subjects* (Collected works vol.16), Princeton, N.J, Princeton University Press, p2