فصلنامهٔ ادبیّات داستانی، دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه رازی کرمانشاه
سال دوّم، شمارهٔ ٦، بهار ١٣٩٣ هـ ش. / ٢٠١٤ م. صص٥٣-٧٢

مقایسهٔ عنصر گره‌افکنی در دو منظومهٔ *لیلی و مجنون* نظامی و *مجنون و لیلی* امیرخسرو دهلوی[1]

محمّدحسین سرداغی[2]
استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره) قزوین
محمّدباقر شهرامی[3]
دانش‌آموختهٔ دکترای زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه بین المللی امام خمینی (ره) قزوین

چکیده
لیلی و مجنون از مشهورترین داستان‌های عاشقانه ادب کهن ایران است که ریشه‌ای عربی دارد و نخستین بار نظامی گنجوی آن را به نظم درآورد. پس از نظامی، نظیره‌گویان بسیاری به سرودنِ این داستان پرداختند؛ از جمله می‌توان به امیرخسرودهلوی که از نخستین و مشهورترین مقلّدان خمسهٔ نظامی است، اشاره‌کرد. در هر داستانی چه به نظم و چه به نثر، کیفیّت و نوع استفاده از عناصر داستان می‌تواند مبنایی برای سنجش خوب یا ضعیف بودن آن داستان قرار گیرد. یکی از مهمترین عناصر داستان، عنصر پیرنگ است که خود زیرمجموعه‌های دیگری را در بر می‌گیرد، یکی از این زیرمجموعه‌ها عنصر گره‌افکنی است. در این مقاله سعی شده است دو روایت نظامی و امیرخسرو از داستان *لیلی و مجنون* از منظر عنصر گره‌افکنی و کیفیّت آن مورد نقد و بررسی قرار گیرد. نکتهٔ قابل توجّه در این مقاله این است که شاعر دهلوی در پرداختن به این عنصر در منظومهٔ خود بسیار موفّق‌تر از پیشرو خود عمل کرده است و خلاف آنچه در ذهن ادب‌دوستان جا افتاده است، روایت نظامی از *لیلی و مجنون*، موفّق‌ترین روایت این داستان نیست.

کلیدواژه‌ها: *لیلی و مجنون*، نظامی، امیرخسرو دهلوی، پیرنگ، گره‌افکنی.

---

١. تاریخ دریافت: ١٣٩٢/١٠/٧ تاریخ پذیرش: ١٣٩٣/٢/١٨
٢. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: dr.sardaghi@yahoo.com
٣. رایانامه: dr.mshahrami@gmail.com

۱. مقدّمه

لیلی و مجنون یکی از مثنوی‌های پنجگانه نظامی و موضوع آن که شرح معاشقات و سوز و گدازهای قیس‌عامری شاعر و عاشق معروف عرب با لیلی معشوقهٔ او می‌باشد، از افسانه‌های قدیمی و مشهور مربوط به سده اوّل هجری است و نظامی آن را از اخبار و اشعار و مآخذ عربی اقتباس کرده و در آن دخل و تصرّفاتی هم کرده است. یکی از بزرگترین مقلّدان نظامی در خمسه‌سرائی امیرخسرو دهلوی است. به هیچ وجه نمی‌توان دهلوی را مانند بسیاری دیگر از مقلّدان نظامی، نوعی مقلّد کم‌فروغ در برابر نظامی دانست. اگر با مطالعهٔ دقیق خسرو و شیرین نظامی و شیرین و خسرو امیرخسرو، به هنر نظامی و تقلید متکلّفانه و صرف امیرخسرو پی می‌بریم. (ر.ک: شهرامی، ۱۳۹۲: ۳۷-۱۹)، (همان: ۶۸-۵۱). در مقابل در نوع داستان‌پردازی و کیفیت استفاده از عناصر داستان، در منظومهٔ *لیلی و مجنون*، کفهٔ ترازو کاملاً به سمت امیرخسرو مایل است. روایت امیرخسرو نسبت به روایت نظامی کوتاه‌تر و تغییرات آن بیشتر است. بخش‌های طولانی روایت نظامی مانند ازدواج لیلی و تصمیم به قتل مجنون، آزادکردن آهو، مجنون و پیرزن و برخی حوادث دیگر را ندارد. حجم *لیلی و مجنون* امیرخسرو نیم حجم *لیلی و مجنون* نظامی است. این کاهش حجم باعث حذف برخی وقایع فرعی و استحکام و جذابیّت داستان شده‌است.

۲. پرسش پژوهش

با مقایسهٔ منظومهٔ *لیلی و مجنون* نظامی و امیرخسرو از منظر داستان‌پردازی و عناصر داستان، به دنبال پاسخی مناسب برای این پرسش هستیم که آیا روایت نظامی از این داستان چنانکه تمامی ادبا و منتقدان تا امروز معتقدند برترین نوع گره افکنی در روایت است یا این داوری محصول عادت و ذهن‌های عادتی ما است؟ و دیگر اینکه آیا امیرخسرو، در پردازش این منظومه در مقام یک مقلّد و بی‌بهره از نوآوری است؟

۳. رویکرد و مبانی نظری پژوهش

پیرنگ نیز یکی از مهمترین عناصر داستانی است که خود دارای موارد مهم دیگری از جمله گره‌افکنی، کشمکش، بحران، نقطهٔ اوج و گره‌گشایی می‌باشد و می‌تواند به طور غیرقابل انکاری در خوب یا ضعیف بودن اثری تأثیر داشته باشد. در تعریف پیرنگ آمده: «پیرنگ وابستگی موجود بین حوادث داستان را به طور عقلانی و منطقی تنظیم می‌کند» (میرصادقی، ۱۳۸۳: ۱۷۷). این تعریف مورد قبول و تقریباً مورد استفادهٔ تمام منتقدان و محققان است. اصطلاح پیرنگ متشکل از

پی (پایه) و رنگ (طرح و نقش و نگار) است و در مجموع به معنای بنیاد نقش و شالوده طرح است. این اصطلاح را دکتر شفیعی در ترجمه اصطلاح (plot) برگزیده‌اند. گفتیم که خود پیرنگ دارای زیرمجموعه‌های مهمّی است که تماماً عنصر پیرنگ را می‌سازند و در خوب یا بد درآمدن داستان بی‌شک پیرنگ نقش بسیار مهمّی ایفا می‌کند. مورگان فورستر داستان را نقل رشته‌ای از حوادث برحسب توالی زمان و پیرنگ را نقل حوادث براساس روابط علّی و معلولی می‌داند و می‌گوید: اگر پیرنگ، درست و محکم پرداخته‌شده‌باشد جایی برای ذکر وقایع تصادفی یا توصیفات اضافی و بی‌هدف که نقشی در داستان ندارند، نمی‌ماند. (ر.ک: فورستر، ۱۳۶۹: ۹۲).

در ترجمهٔ اصطلاح (complication) کلماتی مانند: گره‌بندی، پیچش، رازافکنی، عمل صعودی و... آمده‌است که بیشتر پژوهشگران از این میان گره‌افکنی را پسندیده‌اند (ر.ک: گنجی و اولیایی، ۱۳۸۹: ۳۸). «گره‌افکنی از جمله موارد مهم عنصر پیرنگ است که می‌تواند در ایجاد کشمکش‌ها و انسجام یا عدم انسجام آنها و نیز بروز بحران‌ها و نقاط اوج دارای اهمیّت باشد» (مستور، ۱۳۸۷: ۶۹). گره‌افکنی مرحله‌ای از داستان است که درآن با به هم گره خوردن حوادث، وضعیّت و موقعیّت دشواری حاصل می‌شود و خط اصلّی پیرنگ دگرگون می‌شود (ولک، ۱۳۷۵: ۴۶۶).

یادکرد این نکته لازم است که تمام عناصر داستان باید با هم رابطهٔ منطقی و منسجمی داشته باشند و در واقع حامی هم باشند. گره‌افکنی نیز باید در خدمت پیشبرد پیرنگ و خط داستان باشد و زمینه را به طور مناسب و منطقی برای بروز کشمکش‌ها و بحران‌های داستان فراهم‌کند. بیشاپ در کتابش بارها به اهمیّت و نقش اساسی گره‌افکنی در داستان اشاره کرده و معتقد است: «اوّلین چیزی که یک داستان نویس باید به آن برسد این است که کی و کجا در داستان گره بیندازد» (بیشاپ، ۱۳۸۳: ۹۷).

۳. پیشینهٔ پژوهش

از آنجا که موضوع مقالهٔ حاضر مرتبط با عناصر داستان است، باید گفت: در باب عناصر داستان در *لیلی و مجنون* نظامی مقالات متعدّدی نوشته شده‌است که از جمله می‌توان به مقالات «تحلیل شخصیّت و شخصیّت‌پردازی نظامی در دو *منظومه خسرو وشیرین و لیلی و مجنون*»، صدرا قائدعلی (۱۳۸۶) اشاره کرد که بر اساس الگوهای قدیمی‌تر در مورد شخصیّت‌پردازی یعنی مبحث

شخصیّت‌پردازی مستقیم و غیرمستقیم و دیگر مسائل مرتبط به بررسی برخی صفات و حالات معدودی از شخصیّت‌ها پرداخته‌است. همچنین می‌توان به «نقد تحلیلی - تطبیقی *منظومهٔ خسرو و شیرین و لیلی و مجنون نظامی گنجوی*»، فضل‌الله رضایی اردانی (۱۳۸۷)، اشاره کرد که بیشتر حول محور برخی عناصر داستان مانند پیرنگ می چرخد.

همچنین در کتاب *تحقیق در مثنوی لیلی و مجنون*، مجتبی عشقپور (۱۳۶۱) به طور مختصری به مسائل ادبی *لیلی و مجنون* نظامی پرداخته شده‌است. لکن در این مقالات، مبحثی مربوط به عنصر گره‌افکنی وجود ندارد و غالباً برخی از عناصر داستان مانند شخصیّت‌پردازی، پیرنگ، عنصر لحن و... مورد بررسی قرار گرفته‌اند. در مورد بررسی عناصر در *منظومه مجنون و لیلی امیرخسرو*، تا کنون اثر مستقلی نوشته نشده است و در مقام مقایسه با *لیلی و مجنون نظامی* از منظر عناصر داستان، هم متأسفانه اثری موجود نیست. لذا مقاله موجود به این موضوع پرداخته‌است.

٤. کیفیت گره‌افکنی در دو روایت *لیلی و مجنون* نظامی و امیرخسرو دهلوی

در هردو روایت **اوّلین گره داستان** با غیبت شیرین از مکتب بر اثر برملا شدن عشق او به مجنون و آگاهی دیگران از عشق آنها و بر سر زبان افتادن نامشان زده‌می‌شود. این غیبت باعث تغییر وضعیّت و حالت شدیدی در زندگی آن دو می‌شود:

زان دل که به‌یکدگر بدادند — در معرض گفتگو فتادند
این پرده دریده شد ز هر سوی — وین راز شنیده شد به هر کوی
کردند بهم بسی مدارا — تا راز نگردد آشکارا
بادی که ز عاشقی اثر داشت — برقع ز جمال عشق برداشت

(نظامی، ۱۳۶۴: ۳۶)

در روایت نظامی بدون اینکه بحثی دربارهٔ دلایل عدم رفتن لیلی به مکتب شود، از فراق لیلی و مجنون و عدم مراجعه ناگهانی لیلی به مکتب خبر داده‌می‌شود، لکن روایت امیرخسرو از منظر رابطهٔ علیّت در پیرنگ محکم‌تر است چرا که خبر عشق آن دو از طریق مردم، به گوش مادر و پدر لیلی می‌رسد و آن‌ها لیلی را از رفتن به مکتب منع می‌کنند و این‌گونه عنصر صحنه‌ای مکتب به خوبی از داستان کنارمی‌رود و مجنون هم دیگر میلی به ندارد و پروندهٔ مکتب به خیر و خوشی بسته می‌شود:

مادر ز نهیب شرم اغیار — بنشست به گوشه‌ای دل افکار
فرزند خجسته را نهانی — بنشاند ز راه مهربانی

گفت ای دل و دیده مرا نور — از روی تو باد چشم بد دور
دانی که جهان فریبناک ست — آسودگیش غم و هلاک ست
القصه شنیده ام که جایی — داری نظری به آشنایی
ترسم که چو گرددایـن‌خبر فاش — بدنام شوی میان اوباش
تا خانه نکرد بر زمین میل — انباشته به، دریچهٔ سیل

و مادر با دیدن واکنش منفی لیلی به نصیحت‌هایش، مجبور به خبر دادن به پدر می‌شود:

مادر چو شناخت کو اسیرست — وان کن مکنش به جای گیرست
تن زد ز نصیحتی که می گفت — گفت آن خبر نهفته با جفت

(دهلوی، ۱۳۶۲: ۱۶۹)

و این‌گونه پدر، دستور به حبس لیلی در خانه می‌دهد و **دوّمین گره داستان** افکنده می‌شود:

مه را به سرای بند کردند — دیوار سرا بلند کردند

(نظامی، ۴۶:۱۳۶۴)

البتّه این گره چندان مستحکم و منسجم نیست. در طول روایت می‌بینیم که لیلی در چند مورد حتّی بدون هیچ بازخواست و واکنشی از سوی پدر، از خانه بیرون می‌آید و به دیدن مجنون یا دوستان او می‌رود.

در هردو روایت **سوّمین گره داستان** با گفتگوی بین دو پدر در مراسم خواستگاری لیلی، ایجاد می‌گردد. که در آن پدر لیلی از ازدواج دخترش با مجنون دیوانه به سبب عیب‌جویی دیگران امتناع می‌کند تا کشمکش ذهنی و عاطفی دو دلداده به ویژه مجنون صدچندان شود:

فرزند تو گرچه هست پدرام — فرخ نبود چو هست خودکام
دیوانگیی همی نماید — دیوانه حریف ما نشاید
دانی که عرب چه عیبجویند؟ — این کار کنم مرا چه گویند؟

(همان: ۴۹)

امّا در روایت امیرخسرو خلاف روایت نظامی، این گره بین دو پدر به کشمکش جسمانی بین دو قبیله در فصل ششم داستان می‌انجامد و نوفل که رئیس قبیلهٔ مجنون است بنا برخواهش پدر او و حس تعهّد و مسئولیّتی که در قبال قبیله‌اش دارد و نیز همدردی با مجنون عاشق به قبیلهٔ لیلی حمله می‌کند؛ لذا تمام انگیزه‌های لازم برای کمک کردن را دارد. پس در اینجا گره منجر به کشمکش

جسمانی شدید می‌شود و خود موجب خلق عنصر تعلیق در ذهن مخاطب می‌گردد، در حالی که در روایت نظامی چنین تمهیدی نیست:

چون از طرفی نیافت یاری — بر میر قبیله شد بزاری
نوفل ملکی بد آدمی خوی — آزاده و مهربان و دلجوی
از کشمکش دل ستمکار — در سلسلهٔ بتی گرفتار
هم زحمت عاشقی کشیده — هم شربت عاشقان چشیده
او خود غم پیر پیش دانست — وان مصلحت آن خویش دانست
قاصد طلبید و داد پیغام — سوی پدر بت گل اندام
کاندیشه آن کند که بی گفت — دیوانه بماه نو شود جفت گویم
گر گفت دگر بود درین زیر — سخن از زبان شمشیر

در روایتِ نظامی، نوفل یک شکارچی غریبه معرّفی می‌شود که روزی به صورت اتّفاقی مجنون را می‌بیند و با شنیدن درد دل مجنون، تحت تأثیر سخن او قرار می‌گیرد و قصد جنگ با قبیلهٔ لیلی می‌کند. در واقع نحوهٔ گره‌گشایی نظامی از این گره‌افکنی و به ویژه افکندنِ این گره، باعث ضعف عنصر تعلیق، کم‌شدن اشتیاق مخاطب و حقیقت‌مانندی و اقناع او می‌گردد و به شدّت پیرنگ را دچار ضعیف کرده‌است. نظامی انگیزهٔ جنگیدن نوفل را همدردی با مجنون بیان می‌کند که چندان محکم و قانع‌کننده نیست. در واقع کسی حاضر نیست، بدون گفتگو و شنیدن سخنان طرفین دعوی راضی به جنگ و کشتار شود و درصورتی با جان خود بازی کند که هیچ منفعتی حاصلش نشود. از همه عجیب‌تر اینکه مجنون را تنها زمان اندکی است که شناخته و به نوعی با او بیگانه است. چنانکه گفتیم روایت امیرخسرو از این منظر بسیار قوّی‌تر و منطقی‌تر است و گرهی که با حضور نوفل افکنده می‌شود هم علّت قابل قبولی دارد و هم پایان منطقی. به هرحال در روایت نظامی این گره‌افکنی، چنانکه گفتیم بسیار ضعیف است و ضعیف‌تر هم گشوده‌می‌شود. عکس‌العمل عجیب مجنون در این جنگ در روایت نظامی هم دلیل دیگری به ضعف پردازش پیرنگ این بخش می‌افزاید:

هر کس فرسی بجنگ می‌راند — او (مجنون) جمله‌دعای صلح می‌خواند
گر شرم نیامدیش چون میغ — بر لشکر خویشتن زدی تیغ
گر طعنه زنش معاف کردی — با لشکر خود مصاف کردی بر

از قـــوم وی ار ســـری فتـــادی　　دسـت برنـده بـوس دادی هـم تیـر
گـر لشـکر او شـدی قـوی دسـت　　هـم تیـر بریختـی و هـم شسـت

(نظامی، ۱۳۶۴: ۶۸)

در روایت نظامی در پایان این قسمت، این همه کشمکش جسمانی و ذهنی و پیروزی لشکریان نوفل به این جا ختم می‌شود که نوفل از درِ گفتگو با پدر لیلی وارد می‌شود و پدر، او را قانع می‌کند که دخترش را به چنین آدم دیوانه‌ای ندهد. جالب این است که نوفل هم می‌پذیرد. در واقع حالا که نوفل پیروز شده‌است، به جای اینکه گره این قسمت با تصاحب لیلی گشاده شود و متعاقب آن شاهد کشمکش‌های جسمانی شدیدتری بین دو قبیله باشیم، گره این فصل به بدترین شکل و از راه گفتگو بازمی‌شود و مخاطب از خود می‌پرسد؛ اگر نوفل تا این حد فردی منطقی است پس چرا بی‌مقدّمه شروع به جنگیدن کرد؟ نوفل چنین می‌گوید:

گفتـا کـه عـروس بایـدم زود　　تـا گـردم از ایـن قبیلـه خشـنود
آمـد پـدر عـروس غمنـاک　　چـون‌خـاک‌نهـاده روی بـر خـاک
در سـرزنش عـرب فتـادم　　خـود را عجمـی لقـب نهـادم
گـر دخـت مـرا بیـاوری پـیش　　بخشـی بـه کمینـه بنـدهٔ خـویش
راضـی شـوم و سـپاس دارم　　وز حکـم تـو سـر بـرون نیـارم
ور زینکـه درافکنـی بـه چـاهش　　یـا تیـغ کشـی کنـی تباهـش
از بندگـی تـو سرنتـابـم　　روی از سـخن تـو برنتابـم
امـا ندهـم بـه دیـو فرزنـد　　دیوانـه ببنـد بـه کـه پیونـد
ایـن شـیفته رای و نـاجوانمرد　　بـی‌عاقبـت اسـت و رایگـان گـرد
خـوکـرده بـه کـوه ودشـت‌گشـتن　　جـولان زدن و جهـان نوشتـن

نوفل پس از لحظاتی تفکّر می‌گوید:

مـا گرچـه سـرآمد سـپاهیم　　دختـر بـدل خـوش از تـو خـواهیم

در همین اثنا ندیمان نوفل هم که رفتار متناقض مجنون را دیده بودند حرف پدر لیلی را تأیید می‌کنند:

کـان شـیفته خـاطر هوسـناک　　دارد منشـی عظـیم ناپـاک
هـر زن کـه بـه چنـگ او درافتـد　　بـدخو شـود و بکـو برافتـد

شوریده دلی چنین هوایی　　تن در ندهد به کدخدایی
ما دی ز برای او بناورد　　او روی به فتح دشمن آرد
این نیست نشان هوشمندان　　او خواه به گریه خواه خندان

(نظامی، ۱۳۶۴: ۷۴-۷۳)

امّا در روایت امیرخسرو گره و کشمکش جسمانی بین نوفل و قبیله لیلی به بهترین شکلی گره‌گشایی می‌شود. چند تن از پیران قبیلهٔ لیلی تصمیم می‌گیرند با کشتن لیلی به این جنگ خونین یک هفته‌ای خاتمه دهند. خبر این تصمیم به مجنون می‌رسد و او هم نوفل را باخبر می‌کند و نوفل برای جلوگیری از وقوع این حادثه جنگ را به پایان می‌برد و این‌گونه این گره و کشمکش جسمانی در این فصل به صورت منطقی گشاده می‌شود.

در روایت نظامی خبری از پیران قبیله و نقشهٔ آنان نیست؛ امّا امیرخسرو به درستی با خلق این شخصیّت‌های فرعی و بیان تصمیم آنها برای ختم جنگ، دلیل محکم و منطقی آورده‌است:

گفتند به اتفاق پیران　　در سوخته به که خانه ویران
خیزیم و سبک ز خون لیلی　　در خاک فرو کنیم سیلی
هم سکه قیس اندران راز　　بُد سوخته درونه پرواز
رمزی که شنیده بود ننهفت　　بگریست نخست و بعد از آن گفت

(همان: ۷۵)

واکنش مجنون پس از فهمیدن نقشه پیران قبیله این است که نزد نوفل می‌رود و از او می‌خواهد جنگ را قطع کند و واکنش نوفل هم منطقی است:

نوفل چو شنید گفت مجنون　　از دیده گشاد دُر مکنون
لابد به نیام کرد شمشیر　　در بیشه خویش رفت چون شیر

در روایت نظامی، **چهارمین گره** داستان آنجا نهاده می‌شود که ابن‌السّلام به عنوان تنها و جدّی‌ترین رقیب مجنون، لیلی را در باغی که در فصل ۱۳ داستان با دوستانش به آنجا رفته بود، می‌بیند و عاشق او می‌شود و به زودی به خواستگاری او می‌رود:

کان روز که مه به باغ می رفت　　چون ماه دو هفته کرده هر هفت
در ره ز بنی اسد جوانی　　دیدش چو شکفته گلستانی
گوش همه خلق بر سلامش　　بخت ابن سلام کرده نامش بودش

چون سوی وطن گه آمد از راه　　طمع وصال آن ماه
چاره طلبید و کس فرستاد　　در جستن عقد آن پریزاد

(همان: ۶۱)

امّا این گره‌افکنی به نظر گرهی عقیم است. در واقع اینجا شرایط برای وقوع کشمکش‌های جسمانی و ذهنی شدید بین مجنون و ابن سلام و لیلی که بتوانند داستان و خط آن را زیر و رو کنند فراهم است؛ امّا نظامی با استناد و وفاداری به همان اصل عربی موجز داستان که در اختیارش بوده‌است، تنها به جریان خواستگاری اوّل و دوّم و ازدواج ابن سلام و لیلی پرداخته است. البتّه این گره منجر به کشمکش ذهنی مختصر مجنون و لیلی می‌شود، ولی نه آن‌گونه که باعث وقوع رویدادی مهم و تازه شود. در فصل ۲۴ داستان از روایت نظامی «دادن پدر، لیلی را به ابن‌السّلام» لیلی از میان خواستگاران متعدّد، سرانجام نصیب ابن‌سلام می‌شود و فصل تازه‌ای در داستان گشوده می‌شود. در اینجا هم ابن‌سلام قاصد چرب زبانی را می‌فرستد و این قاصد بی‌نام و نشان با سخنانش رضایت پدر را می‌گیرد و فردای آن روز مراسم عقد برپا می‌شود. در انتهای این قسمت و پس از برگزاری مراسم عقد و به منزل شوهر رفتن لیلی، ناگاه لیلی شخصیّتی جسور و معترض پیدا می‌کند که با تمام آنچه در قسمت‌های قبل، از رفتار و شخصیّت لیلی خواندیم و دیدیم تفاوت بسیاری دارد. لیلی همواره دختری منفعل و ترسو و بی‌اراده بوده‌است؛ امّا ناگهان در شب وصل به صورت ابن سلام سیلی می‌زند و او را دشنام می‌دهد و تهدید می‌کند که حقّ کوچک‌ترین تعرضی ندارد. این تغییر ناگهانی رفتاری شخصیّت بسیار عجیب است. همچنین باز خطای در گفتار و منطق و کنش را شاهد هستیم. ابن‌سلام پس از بردن لیلی به خانه خود، دو سه روزی با او به مدارا برخورد می‌کند و قصد دارد که دلش را به دست بیاورد تا اینکه:

روزی دوسه بر طریق آزرم　　می کرد برفق موم را نرم
با نخل رطب چو گشت گستاخ　　دستی به رطب کشید بر شاخ
لیلیش چنان تپانچه ای زد　　کافتاد چو مرد مرده بی‌خود
گفت ار دگر این عمل نمایی　　از خویشتن و ز من برآیی
چون ابن سلام دید سوگند　　زان بت به سلام گشت خرسند آن
گفتا چو ز مهر او چنینم　　به که ورا ز دور بینم
وانگه ز سر گناهکاری　　پوزش بنمود و کرد زاری

(همان: ۸۶-۸۵)

همان‌طور که می‌بینید این گره داستانی که بین لیلی و ابن‌سلام افکنده می‌شود، به طور عجیب و متناقضی گشاده می‌شود. کرنش و حقارت اکنون ابن‌سلام با آنچه در این داستان امیری از قبیله نجد و بسیار جنگاور و دلیر معرّفی شده، تناقض دارد. در روایت امیرخسرو از شخصیّتی به اسم ابن‌سلام و ازدواجش با لیلی خبری نیست و برعکس، مجنون است که با دختر نوفل ازدواج کوتاه مدتی می‌کند. این ازدواج تنها یک شب دوام می‌یابد و مجنون در همان شب وصل سر به بیابان می‌گذارد و می‌گریزد و این گره نیز بسیار زود گشوده می‌شود و به کشمکش جسمانی یا ذهنی که خط داستان را دگرگون کند، منجر نمی‌شود. تنها واکنش لیلی به این ازدواج نوشتن نامه‌ای برای مجنون و سرزنش او است. این کشمکش ذهنی و عاطفی لیلی با جوابی که مجنون برایش می‌فرستد و برای او توضیح می‌دهد که چرا تن به این ازدواج داده و اینکه چگونه در شب وصل گریخته، از میان می‌رود:

با جز تو چه کار، تا تو هستی — در قبله خطاست بت پرستی نادیده
هرچند به عقد بود جفتم — رخش طلاق گفتم

(دهلوی، ۱۳۶۲: ۱۹۷)

در فصل ۲۵ «اندر خبر یافتن مجنون از شوهر کردن لیلی» روایت نظامی قاصدی که طبق معمول شخصیّت‌های غیراصلی، بی‌نام و نشان است، خبر ازدواج لیلی را به مجنون می‌دهد و گرهی دیگر در داستان می‌افکند؛ امّا معلوم نیست انگیزه‌اش از خبر دروغ به مجنون و پس ازدیدن عکس‌العمل مجنون، تصحیح خبر دروغینش چیست؟ همچنین روشن نیست او از کجا از رازهای خانهٔ ابن‌سلام خبر دارد؟ در این جا باز هم ضعف در رابطهٔ علّی و معلولی در پیرنگ را شاهدیم:

ناگه سیهی شتر سواری — بگذشت بر او چو تند ماری
به گر زبتان عنان بتابی — کز هیچ بتی وفا نیابی
آن دوست که‌دل بدوسپردی — بر دشمنیش گمان نبردی کردند
دادند به شوهری جوانش — کردند عروس در زمانش
کارش همه بوسه وکنار است — تو در غم کارش این چه کارست؟

به هرحال واکنش مجنون به این ازدواج تنها خودزنی است. مجنون پس از شنیدن خبر این ازدواج سرش را بر سنگ می‌کوبد و واکنشی شبیه به واکنش فرهاد در خسرو و شیرین از خود بروز می‌دهد. در واقع این ازدواج به جای ایجاد کشمکش‌های جسمانی و ذهنی عمیق و مؤثر بین مجنون

و ابن‌سلام، نتیجه‌اش تنها کشمکش ذهنی مجنون با خود و کنش خودزنی است، عکس‌العمل مجنون پس از شنیدن سخنان قاصد که شبیه به عکس‌العمل فرهاد در خسرو و شیرین است:

چندان سر خود بکوفت بر سنگ — کز خون همه سنگ گشت گلرنگ
آن دیو که آن فسون بر او خواند — از گفتن خویشتن خجل ماند
آمد به هزار عذر در پیش — کای من خجل از حکایت خویش
گفتم سخنی دروغ و بدرفت — عفوم بکن آنچه رفت خود رفت
آن پرده نشین روی بسته — هست از قِبَل تو دلشکسته
گرچه دگری نکاح بستش — از عهد تو دور نیست دستش
شویش که ورا حریف‌وجفت‌است — سر با سر وی شبی نخفته ست
سالی‌ست که شد عروس بیش است — با مهر تو و به مهر خویش است

(نظامی: ۸۹-۸۸)

و طبق معمول، روایت نظامی در اینجا هم گرهی که افکنده می‌شود به زودی و سستی گشوده می‌شود. از این فصل به بعد یعنی تا فصل ۳۲ چیزی در حدود ۷ فصل زائد بر خط داستان و اطنابی بی‌مزه و کسل‌کننده را شاهدیم. در داستان نظامی و در فصل ۳۷ «پیغام فرستادن لیلی پیش مجنون و خواندن مجنون» گرهٔ عاطفی و اخلاقی بین لیلی و مجنون گذرا گشوده می‌شود؛ امّا گره‌افکنی از بس ضعیف است که نگشودن آن بهتر از گشودن است. در این فصل، ابن‌سلام بدون هیچ دلیلی، یک شب از خانه می‌رود و لیلی از این فرصت سوءاستفاده می‌کند و کسی را به دنبال مجنون برای آوردن او به منزلش می‌فرستد. مجنون با آن قاصد به سمت خانه لیلی روانه می‌شود و از اینجا به بعد متأسفانه داستان باز هم در دام معناگرایی تحمیلی نظامی می‌افتد و به عجیب‌ترین شکلی این گره باز می‌شود. لیلی از قاصد پیر می‌خواهد، مجنون را به زیر درخت خرمایی بنشاند و خودش ده متر از او دورتر می‌ایستد و دلیل را این‌گونه می‌گوید:

شویی‌ست مرا وگرچه خفته‌ست — این حال نه از خدا نهفته است
گر زانکه به شوی دل ندادم — آخر نه چنان حرامزادم
زین بیش‌نظر زدن هلاک‌است — در مذهب عقل عیناک‌ست
تا چونکه به‌داوری نشینم — از کرده خجالتی نبینم

(نظامی، ۱۳۶۴: ۱۳۰)

مجنون در ادامه به خواندن غزلی در وصف احوال خود و افعال لیلی می‌پردازد و پس از خواندن چندین بیت، ناگهان بدون هیچ دلیلی راه بیابان می‌گیرد و گرهی که درست گشوده‌نشده بود، دوباره بسته می‌شود. سرانجام گره ضعیف و خنثای لیلی و ابن‌سلام با مرگ مفلوکانهٔ ابن‌سلام گشوده می‌شود. ابن‌سلام از غم بی‌توجهی لیلی دق‌می‌کند و می‌میرد. با مرگ او زمینه برای باز شدن گرهٔ وصال لیلی و مجنون آماده می‌شود؛ امّا در اینجا نظامی با اشاره به رسمی در اعراب که زن پس از مرگ شوهر تا دو سال حق خروج از خانه او و ازدواج مجدّد را ندارد، **گره دیگری** در داستان می‌افکند؛ امّا طبق معمول این گره هم هیچ تأثیری در تحوّل روند پیرنگ و کشمکش‌های جسمانی و ذهنی و اخلاقی لیلی و مجنون ندارد:

رسم عرب است کز پس شوی ننماید زن به هیچکس روی
سالی دو به خانه در نشیند او در کس و کس در او نبیند

(همان: ۱۴۷)

به هرحال لیلی در فصل ۴۵ «اندر رسیدن لیلی و مجنون به یکدیگر» قصد می‌کند تا مجنون را به نزد خود بخواند و درست همان لحظه که همه چیز آماده است، تا تمام گره‌ها و کشمکش‌های بین این دو به اتمام برسد، باز هم تفکّر شرقی دربارهٔ عشق و التزام وصال با مرگ، مانع وقوع و تداوم وصال زمینی می‌شود. لیلی شخصیّتی به نام زید را به دنبال مجنون می‌فرستد:

چون ماتم شوی را بسر برد غم خانه به خانهٔ پدر برد
آزرم شکیب کرده برداشت زان عشق نهفته پرده برداشت
در حجره نشست و فتنه بنشاند وز حجرهٔ خویش زید را خواند

و پس از اینکه مجنون به خانه لیلی می‌آید، بازهم همان سناریوی قبلی تکرار می‌شود، با این فرق که کمی چاشنی معاشقه هم به آن اضافه می‌شود:

از خیمه برون دوید بی خود نز دام هراس داشت نز دد
در پای مسافر خود افتاد چون سبزه به زیر پای شمشاد
مجنون چو جمال دلستان دید در پردهٔ پای خویش جان دید
برزد شغبی سپهر فرسای او نیز بیوفتاد از پای
افتاده دو یار هوش رفته آواز جهان ز گوش رفته
ز انبوه ددان بدان گذرگاه نظاره نیافت در میان راه

ز آنـان کـه در آن میـان دویدنـد شخصـی دو سـه را ددان دریدنـد

پس از اینکه این دو در خیمهٔ لیلی تنها می‌شوند، یک شبانه روز را در کنار همدیگر سر می‌کنند:

«لیلی» در سینه کشیدش آنچنـان چُسـت گفتـی دو گـل از یکـی گـره رسـت
بـی زخمـه کرشـمه بسـت کـردش بـی بـاده و بوسـه مسـت کـردش
لام و الفـــی گسســـته از بنـــد شـــد لام و الـــف ز روی پیونـــد
پیچیـــده بهـــم دو یـــار دلســـوز ماندنـــد چنـــین یکـــی شـــبانروز
ایـــن بیخـــود و آن ز خـــود رمیـــده مـــرغ غـــرض از میـــان پریـــده و...

(همان: ۱۵۴)

فردای آن روز که از این حال خارج می‌شوند، زبان هر دو بسته می‌شود و نمی‌توانند حرف بزنند:

گشـته لـب آن دو دیـگ پرجـوش ماننـــد دهـــان کاســـه خـــاموش
عشـــق آمـــده ســـوخته ســـپندی بـــر هـــر دو زبـــان نهـــاده بنـــدی
تـــا در شـــب انتظـــار بودنـــد چـــون شـــمع زبانـــه دار بودنـــد
حـالی کـه بهـم رسـیده گشـتند چـون صـبح زبـان بریـده گشـتند
مجنـــون ز چنـــان نظـــاره کـــردن زد دســـت بجامـــه پـــاره کـــردن
گشـت‌از سـربیخـودی‌چنـان‌مسـت کـز پـای درآمـد و شـد از دسـت
زد نعـــره و راه دشـــت برداشـــت تیـغ از سـر و سـر ز طشـت برداشـت

(همان: ۱۵۶-۱۵۷)

همان‌طورکه دیدیم مجنـون پـس از سـیر دیـدن لیلـی و خیـره‌شـدن در او و از دسـت دادن قـدرت تکلّمش، از شدّت شور و شوق و مستی دیدار عنان از دست می‌دهـد و بـاز روی بـه بیابـان و صـحرا می‌نهد و بدین گونه گرهی که گذرا گشوده شده‌بود، باز به شرایط اوّل خود بـاز مـی‌گـردد. بـا ایـن تفاوت که مخاطب نمی‌داند، این بار چگونه خود را قانع کند که؛ چرا این وصـل تـداوم نیافـت؟ بـه هرروی با این گریز مجنون، نظامی ظاهراً زمینه را برای فرستادن لیلی و مجنـون بـه کـام مـرگ مهیّـا می‌بیند، لیلی از غصهٔ حال و روز مجنون دق می‌کند و می‌میرد:

زان روز کـه یـار از او جـدا شـد ســـروش ز گـــداختن گیـــا شـــد
زان پیشـــتر ارچـــه مهربـــان بـــود آن مهـــر یکـــی بـــه صـــد بیفـــزود
چـون‌عاشـق‌خـویش‌را در آن‌بنـد دلســـوخته دیـــد و آرزومنـــد

بـــر خـــاطر آن عزیـــز ره کـــرد　　ســـودای ورا یکـــی بـــده کـــرد
تـــا کـــار بـــدان رســـید کـــز کـــار　　یکبـــاره فتـــاد و گشـــت بیمـــار

(همان: ۱۵۹)

در روایت امیرخسرو هم در فصل ۱۴ داستان، گره بین لیلی و مجنون با وصل آن دو موقّتاً گشوده می‌شود. بدینگونه که لیلی در خواب، مجنون را در حالت زجر کشیدن و غصّه خوردن می‌بیند و پس از اینکه از خواب می‌پرد، سوار بر اسب می‌شود و به سمت سکونتگاه مجنون در صحرا می‌رود. امیرخسرو برخلاف نظامی حداقل اندکی این رابطه را به سمت زمینی بودن سوق داده‌است:

از بـــوس و کنـــار دل بیاســـود　　جـز مصـلحتی دگـر همـه بـود

(دهلوی، ۱۳۶۲: ۲۱۳)

امّا چون او هم مانند نظامی این عشق را بیشتر ماورایی و دور از دسترس می‌داند، با توصیف اشک‌ریختن بیش از اندازهٔ آن‌ها و اینکه تمام حیوانات از تأثّیری که از عشق این دو گرفتند، با هم صلح کردند و هیچکس به هیچکس ظلم نمی‌کرد. در عمل این وصال را از حالت زمینی و در دسترس بودن خارج کرده‌است:

از عشرت آن دو مست بی جام　　در رقـــص درآمـــده، دَد و دام
تیـهـــو بـه عـقـــاب راز گفتـــه　　یوسـف بـه کنـار گـرگ خفتـه
جـولان زده آهویـی بـه نخچیـر　　بـر گـردن شـیر بسـته زنجیـر و...

(دهلوی، ۱۳۶۲: ۲۱۳)

به هرحال با برگشتن لیلی به خانه، دوباره گره ذهنی و عاطفی بین این دو به حالت سابق بازمی‌گردد. امّا زیبایی کار امیرخسرو در این قسمت و در واقع در فصل بعدی این است که بلافاصله پس از اینکه لیلی را روانهٔ خانه می‌کند، برای او مونولوگی ترتیب می‌دهد و با تمثیلات بسیار زیبا کشمکش ذهنی و عاطفی او را که پس از این دیدار و شعله‌ورتر شدن عشقش چند برابر شده، نمایش می‌دهد. لیلی در این مونولوگ حرف‌هایی می‌زند که با شخصیّت منفعل او در طول داستان نمی‌خواند، که ناشی از تاثیر همین دیدار است. البتّه این حرف‌ها در مقام حرف می‌ماند و در ادامه داستان باز شاهد همان خلق و خوی همیشگی لیلی هستیم. امیرخسرو دقیقاً این مونولوگ را در بهترین جای ممکن استفاده کرده‌است، حال آنکه در روایت نظامی مونولوگ‌ها در بیشتر موارد به صورت اتّفاقی و بدون تمهیدی در داستان پخش هستند:

بازم غم عشق در سر افتاد　　بنیاد صبوریم برافتاد
باز این شب تیره جگرسوز　　بربست به روی من در روز
اکنون چه کنم حجاب آزرم　　کافتاد ز چهره برقع شرم
آنرا که درونه چاک باشد　　از پرده دری چه باک باشد
آن‌کو ز هلاک جان نترسد　　از طعنهٔ دشمنان چه ترسد
کاغذ چو شود نشانهٔ تیر　　جز خوردن زخم چیست تدبیر؟
زین پس من و یار مهربانم　　گر تیغ کشند و گر زبانم
مرغی که بماند از پریدن　　راحت بودش گلو بریدن و...

(دهلوی، ۱۳۶۲: ۲۱۶)

در روایت نظامی با مرگ لیلی داستان بدون اینکه از بحرانی اصلی و مهم، دچار این نقطه اوج شود، به نقطه اوج می‌رسد. در واقع بحرانی که برای مرگ لیلی نشان داده‌شده، دق کردن او از رفتار مجنون و عشق به اوست که به هیچ‌وجه برای مخاطب اقناعی به همراه ندارد؛ چرا که این وضعیّت برای لیلی و مجنون از اوّل داستان وجود داشته و بهتر بود دلیلی بهتری برای مرگ لیلی، بیان می‌شد.

در روایت امیرخسرو و در فصل ۱۹ داستان، با مرگ لیلی داستان به نقطه اوج خود می‌رسد؛ امّا در اینجا هم مانند روایت نظامی، بحرانی که شایستهٔ وقوع این نقطهٔ اوج باشد، وجود ندارد و مانند روایت نظامی، لیلی براثر غصه عشق دق‌می‌کند و می‌میرد؛ امّا با همهٔ این‌ها روایت امیرخسرو منطقی‌تر است؛ چرا که برخلاف روایت نظامی، هنوز شرایط برای وصل بی‌دغدغهٔ این دومهیّا نشده‌است. لکن در روایت نظامی چنانکه بیان شد، با مرگ ابن‌سلام این دو به وصل هم می‌رسند؛ امّا مجنون بی‌خود و بی‌جهت باز پا به صحرا و بیابان می‌گذارد و فراقی بدون علّت و دلیل را شاهدیم. هم‌چنین امیرخسرو به زیبایی هرچه تمام‌تر در ابتدای این فصل با توصیفاتی که در مورد پیرشدن ظاهر لیلی می‌کند، مخاطب را آماده تفکر دربارهٔ مرگ عن قریبش می‌کند:

کان زهرهٔ شب نشین بیخواب　　چون در غم دوست بود بیتاب
خالی شده از جلا جمالش　　معزول شده ز جلوه خالش
از کوفتن رخ جمیلش　　بر رخ بدل سپیده نیلش
مقنع چو درونه چاک گشته　　گلگونه فتاده خاک گشته

(دهلوی، ۱۳۶۲: ۲۲۲)

در روایت نظامی با خودکشی مجنون بر سر مزار لیلی نقطهٔ اوج اصلی داستان رقم می‌خورد و داستان در سراشیبی می‌افتد و تمام گره‌های غیرمنطقی، ضعیف و بی‌اصول داستان باز می‌شوند. امّا روایت امیرخسرو در این قسمت بسیار بسیار بهتر از روایت نظامی است. امیرخسرو با کشمکشی که بین مجنون و خانواده لیلی بر سر حضور بر مزار لیلی درانداخته‌است، این قسمت را دارای تعلیق کرده و جذابیّت بیشتری در داستان انداخته است. در فصل ۲۱ با خودکشی مجنون بر سر مزار لیلی، داستان وارد آخرین نقطهٔ اوج می‌شود که بحران اصلی این نقطه اوج، همان مرگِ لیلی است. به هرحال پس از مرگ مجنون، پروندهٔ داستان بسته می‌شود و امیرخسرو هم مانند نظامی به اصل عربی داستان وفادار می‌ماند و دو دلداده را به کام مرگ می‌فرستد. هرچند درمجموع بدعت امیرخسرو و جسارت و مهارت او در باب قوّی‌تر و منطقی‌تر ساختن پیرنگ ستودنی است:

در پیش جنازه رفت خندان — نی درد و نه داغ دردمندان
نظم از سر وجدوحال‌می‌خواند — خوش خوش غزل وصال می‌خواند
کالمنه لله از چنین روز — کز هجر برَست جان پُرسوز
بی پرده خلق جلوه سازیم — بی طعنه خصم عشق بازیم
خلقی بگمان که مرد بیهوش — از بیخودی آمدست در جوش
چون شد گه آنک دور افلاک — در خاک نهد ودیعت خاک
مجنون ز میان انجمن جست — وافتاد به دخمهٔ لحد پست
بگرفت عروس را در آغوش — رو داشت بروی و دوش بر دوش
خویشان صنم ز شرم آن کار — جستند به غیرت اندرآن غار
تا ساز کنند خشم و خونریز — بر کشته زنند خنجر تیز

مجنون در کنار لیلی در گور جان داده بود و وقتی که نزدیکان لیلی برای بیرون آوردن و راندن مجنون داخل قبر شدند به این موضوع پی بردند. قصد داشتند جنازهٔ مجنون را بیرون بیاورند که دو سه تن پیران قبیله چنین گفتند:

کاین کار نه شهوت هوایی ست — سرّی ز خزینهٔ خدایی ست
ورنه به هوس کسی نجوید — کز جان عزیز دست شوید
درهم مکنید حال ایشان — در گردن ما وبال ایشان

(دهلوی، ۱۳۶۲: ۲۳۲)

امّا در روایت نظامی، در فصل ۴۷ داستان، زید خبرِ مرگ لیلی را به مجنون می‌دهد. واکنش مجنون پس از شنیدن خبر مرگ لیلی، بلافاصله دیالوگ گونه‌ای است که با فلک برقرار می‌کند:

ای بی‌جگر این‌چه‌شوربختی‌است — با سست رکابی این چه سختی است؟
این صاعقه بر گیاه ریزند — با مورچه‌ای چنین ستیزند؟
شمشیر کشیدنت چرا بود؟ — این پشه نه آخر اژدها بود
زآن‌گونه که او سرشک رانده — چشم همه پُرسرشک مانده
زید از پس او چو سایه پویان — وز سایهٔ او خلاص جویان
چون کوه به کوه و دشت بردشت — گریان و جزع کنان بسی گشت
از زید نشان تربتش جست — وانگه چو گیا به تربتش رُست
چون دید جمال تربت از دور — افتاد چنانکه سایه از نور
بس که سرشک لاله گون ریخت — لاله ز گیاه گورش انگیخت

(نظامی، ۱۳۶۲: ۱۶۵)

همان‌طور که می‌بینید نظامی با توصیفات بسیاری که در بیان حالت مجنون پس از شنیدن خبر لیلی آورده، داستان را از حرکت انداخته‌است و پس از این زاویه دید سوّم شخص، نوبت به مونولوگ مجنون و اعتراضش به چرخ فلک و دنیای بی‌وفا می‌رسد و خواندن غزلی طولانی با همان موضوعات تکراری بر سر گور لیلی به نوعی دیگر در داستان توقف ایجاد می‌شود؛ امّا امیرخسرو در روایتش بدون اینکه داستان را با بیان این توصیفات از حرکت و جریان بیندازد، به زیبایی هرچه تمام‌تر به بیان ادامهٔ ماجرا می‌پردازد و با حرکت و اکتی که به داستان می‌دهد، باعث پیشبرد پیرنگ می‌شود و با کشمکش‌هایی که بین مجنون و خانوادهٔ لیلی برقرار می‌کند، تعلیق مخاطب را افزایش می‌دهد. نکتهٔ منفی دیگری که در این قسمت روایت نظامی هست و در طول داستان هم بارها و بارها شاهد آن هستیم، این است که دَدان و حیوانات وحشی مجنون را در مکان‌های مختلف همراهی می‌کنند و این‌گونه باعث رعب و دوری مردم می‌شوند. در اینجا هم ازدحام ددان مردم را می‌ترساند و هرگاه مجنون برای دیدار قبر لیلی می‌آید، مردم شهر از او فرار می‌کنند:

از بیم ددان بر آن گذرگاه — بر جملهٔ خلق بسته شد راه

(نظامی، ۱۳۶۴: ۱۶۸)

سرانجام در فصل ۴۸ داستان مجنون هم می‌میرد و مرگ او نیز چرخهٔ مرگ مفلوکانه و بی‌دلیل را کامل می‌کند:

نالنـــــده ز روی دردنـــــاکی　　آمـد سـوی آن عـروس خـاکی
برداشـت بـه سـوی آسـمان‌دسـت　　انگشـت گشـاد و دیـده بربسـت
کـز محنـت خـویش وارهـانم　　در حضـرت یـار خـود رسـانم
ایـن گفـت و نهـاد بـر زمـین سـر　　وان تربـت را گرفـت در بـر
آهـی بـزد و فغـان بـرآورد　　ای دوست بگفت و جان برآورد

(همان: ۱۷۱)

همان‌طور که دیده می‌شود، نظامی این مرگ را علاوه بر جنس محقّر آن، ماورایی و فرازمینی کرده و باز هم عنصر تعلیق و همدردی را از بین برده و هم باعث ضعف پیرنگ بر اثر نوع ضعیف و غیرقابل باور علّت مرگ شده است؛ در حالی‌که مرگِ مجنون در روایت امیرخسرو به هیچ وجه ماورایی نشده و تأثیر به مراتب بیشتری هم بر مخاطب می‌گذارد. در روایت نظامی طبق معمول، حضور ددان پررنگ‌تر از آدمیان است. پس از مرگِ مجنون، تا یک سال این ددان دور او را احاطه کرده بودند و مردم باز از ترس سراغ قبر لیلی نمی‌رفتند تا اینکه ددان پراکنده شدند و مردم وقتی برای دیدن قبر لیلی رفتند جنازهٔ مجنون را دیدند و جالب اینجاست که جنازه پس از یک سال هنوز قابل تشخیص بوده:

وان کالبـــد گهـــر فشـــانده　　همچـون صـدفی سـیاه مانـده
شسـتند بـه آب دیـده پـاکش　　دادنـد ز خـاک هـم بـه خـاکش
پهلوگـــه دخمـــه را گشـــادند　　در پهلـــوی لیلـــیش نشـــاندند

(نظامی: ۱۷۴)

جالب اینجاست نظامی به همین بسنده نکرده و در فصل ۴۹ داستان کاری می‌کند تا زید، لیلی و مجنون را در خواب، در بهشت و در کنار هم ببیند.

۵. نتیجه‌گیری

در این مقاله قصد داشتیم تا با بررسی تمام و کمال یکی از عناصر مهّم پیرنگ، به تفاوت عملکرد امیرخسرو و نظامی در داستان‌پردازی *لیلی و مجنون* بپردازیم. در خلال تحقیق، روشن شد که

اگرچه امیرخسرو در ایجاد و گشایش گره‌ها و کشمکش‌های متعاقب آن ایراداتی دارد، امّا در این زمینه بسیار موفّق‌تر و منطقی‌تر از نظامی عمل کرده‌است. حتّی در روایت او بسیاری از وقایع و قسمت‌هایی که در پیشبرد پیرنگ نقش ندارند؛ مانند قسمت «پیرزن و جوان رسن گردن» یا «دیدار و دیالوگ مجنون با زید و سلیم عامری و سلام بغدادی» حذف شده‌است تا داستان سریع‌تر به بحران اصلی و گره‌گشایی برسد. به‌جرأت می‌توان گفت نه تنها درباب عنصر گره‌افکنی بلکه در برخی دیگر از موارد پیرنگ از جمله کشمکش و گره‌گشایی کفهٔ ترازو به سمت امیرخسرو متمایل است و در مورد عنصر بحران و نقطهٔ اوج هر دو شاعر ضعیف عمل کرده‌اند. اگرچه در این مقاله از سایر عناصر داستان مثل شخصیّت‌پردازی بحث نکردیم، لکن در صورت مطالعه و مقایسه موفقیّت امیرخسرو در قیاس با نظامی در زمینهٔ شخصیّت‌پردازی هم روشن می‌شود. با این بررسی‌ها روشن شد که روایت امیرخسرو از داستان *لیلی و مجنون* موجزتر و منطقی‌تر و منسجم‌تر است؛ امّا متأسفانه ذهن‌های عادتی و تقلیدی که با تجزیه و تحلیل میانه‌ای ندارند امیرخسرو را در مقام تنها یک مقلّد قلمداد کرده‌اند و تلاش‌های او را برای رهایی از سیطرهٔ نام نظامی نادیده گرفته‌اند.

منابع

ابرمز، ام.جی (۱۳۸۴)، **فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی**، ترجمه سعید سبزیان، چاپ هفتم، تهران: رهنما.

بیشاب، لئونارد (۱۳۸۳)، **درس‌هایی درباره داستان‌نویسی**، ترجمه محسن سلیمانی، تهران: سورهٔ مهر.

دهلوی، امیرخسرو (۱۳۶۲)، **خمسهٔ امیرخسرو دهلوی**، تصحیح امیراحمد اشرفی، تهران: شقایق.

رادفر، ابوالقاسم (۱۳۷۱)، **کتابشناسی نظامی**، تهران: مؤسّسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

رضایی اردانی، فضل‌الله (۱۳۸۷)، «نقد تحلیلی- تطبیقی منظومهٔ خسرو و شیرین و لیلی و مجنون نظامی گنجوی»، **پژوهشنامهٔ ادب غنایی، دانشگاه سیستان و بلوچستان**، سال ششم، شمارهٔ یازدهم، صص۱۱۲-۸۷.

شهرامی، محمّدباقر (۱۳۹۲)، «بررسی عنصر لحن در منظومهٔ خسرو و شیرین نظامی»، **مطالعات و تحقیقات ادبی**، تهران: دانشگاه خوارزمی، شمارهٔ ۱۷، صص۶۸-۵۱.

عشقپور، مجتبی (۱۳۶۱)، **تحقیق در مثنوی لیلی و مجنون**، تهران: دهخدا.

فورستر، ام (۱۳۶۹)، **جنبه‌های رمان**، ترجمه ابراهیم یونسی، تهران: نگاه.

گنجی، نرگس و اولیایی، هلن (۱۳۸۹)، «بررسی لغوی و اصطلاحی پیرنگ در فارسی و عربی»، تهران: **فصلنامهٔ علمی پژوهشی دانشگاه الزّهرا**، سال اوّل، شمارهٔ ۲، صص ۴۹-۳۶.

مستور، مصطفی (۱۳۸۷)، **مبانی داستان کوتاه**، چاپ سوم، تهران: نشرمرکز.

میرصادقی، جمال (۱۳۸۳)، **داستان و ادبیّات**، تهران: آیهٔ مهر.

نظامی، ابومحمّد الیاس (۱۳۶۴)، **لیلی و مجنون**، تصحیح بهروز ثروتیان، تهران: توس.

ولک، رنه (۱۳۷۵)، **تاریخ نقد جدید**، سعید ارباب شیروانی، تهران: نیلوفر.

یاحقّی، محمّدجعفر و مریم درپر (۱۳۸۹)، «تحلیل روابط شخصیّت‌ها در لیلی و مجنون نظامی»، **مجلّهٔ بوستان ادب**، شیراز، شمارهٔ ۳، صص ۸۹-۶۴.