گنجینه زبان و ادبیات فارسی

جلوه‌های ناز و نیاز در لیلی و مجنون نظامی

سیده فائقه حسینی‌نژاد پونلی[۱]، زهره عرب[۱*]، کبری نودهی[۱]

۱. گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد گرگان، دانشگاه آزاد اسلامی، گرگان، ایران

* ایمیل نویسنده مسئول: Zohreh.Arab@iau.ac.ir

چکیده

ادبیات غنایی یکی از کهن‌ترین و لطیف‌ترین شاخه‌های شعر فارسی است که در آن، احساس، تخیل و عاطفهٔ انسانی در قالبی شاعرانه و موسیقایی تجلی می‌یابد. این گونهٔ ادبی، زبان دل و آیینهٔ شور درونی انسان است و در مضامینی چون عشق، فراق، شوق، اندوه، امید و نیایش نمود می‌یابد. در میان آثار غنایی فارسی، منظومهٔ لیلی و مجنون نظامی گنجوی جایگاهی ممتاز دارد؛ زیرا نظامی در آن، عشق زمینی را به مرتبه‌ای الهی و عرفانی ارتقا داده و رابطهٔ عاشق و معشوق را نماد ارتباط انسان با حقیقت و معبود ساخته است. در این اثر، دو مفهوم بنیادین «ناز» و «نیاز» شالودهٔ حرکت معنوی و عاطفی داستان‌اند. «ناز» بیانگر وقار، حجب و عقلانیت معشوق است؛ کناره‌گیری‌ای که شوق را در دل عاشق می‌افزاید و بر حرمت عشق می‌افزاید. در مقابل، «نیاز» نمود تسلیم، ایثار و فروتنی عاشق است که از رنج و اشتیاق، به درک عمیق‌تری از عشق و شناخت خویشتن می‌رسد. این پژوهش با روش توصیفی ـ تحلیلی و تحلیل محتوایی، جلوه‌های ناز و نیاز را در سطوح گفتاری، رفتاری، عقلانی و عرفانی لیلی و مجنون بررسی می‌کند. یافته‌ها نشان می‌دهد که نازِ لیلی، نه نشانهٔ بی‌مهری، بلکه جلوه‌ای از خرد، عفت و خودآگاهی زنانه است و نیازِ مجنون نیز از سر ضعف نیست، بلکه نتیجهٔ شور عرفانی و میل به فنا در معشوق است. نظامی از تعامل این دو نیروی متقابل، تصویری از عشق آرمانی می‌سازد که در آن، انسان در گذر از ناز و نیاز، از دلدادگی زمینی به شهود معنوی می‌رسد. بدین‌سان، لیلی و مجنون چکیده‌ای از ادبیات غنایی فارسی و تجلی پیوند عقل، احساس، عرفان و اخلاق در شعر فارسی است.

کلیدواژگان: *ناز، نیاز، لیلی و مجنون، نظامی*

شیوه استناددهی: حسینی‌نژاد پونلی، سیده فائقه.، عرب، زهره.، و نودهی، کبری. (۱۴۰۵). جلوه‌های ناز و نیاز در لیلی و مجنون نظامی. *گنجینه زبان و ادبیات فارسی*، ۴(۳)، ۲۱-۱.

© ۱۴۰۵ تمامی حقوق انتشار این مقاله متعلق به نویسنده است. انتشار این مقاله به‌صورت دسترسی آزاد مطابق با گواهی (CC BY-NC 4.0) صورت گرفته است.

تاریخ ارسال: ۱ دی ۱۴۰۴
تاریخ بازنگری: ۱۵ اردیبهشت ۱۴۰۵
تاریخ پذیرش: ۲۲ اردیبهشت ۱۴۰۵
تاریخ چاپ اولیه: ۲۳ شهریور ۱۴۰۵
تاریخ چاپ نهایی: ۱ مهر ۱۴۰۵

The Treasury of Persian Language and Literature

Manifestations of Coquetry and Devotion in Nizami's Layla and Majnun

Seyedeh Faegheh Hosseinnejad Ponli[1], Zohreh Arab[1]*, Kobra Nodehi[1]

1. Department of Persian Language and Literature, Go.C., Islamic Azad University, Gorgan, Iran
*Corresponding Author's Email: Zohreh.Arab@iau.ac.ir

Abstract

Lyric literature is one of the oldest and most delicate branches of Persian poetry, in which human emotion, imagination, and affection are manifested through a poetic and musical form. This literary genre serves as the language of the heart and the mirror of humanity's inner passion, finding expression in themes such as love, separation, longing, sorrow, hope, and supplication. Among the lyrical masterpieces of Persian literature, Nizami Ganjavi's Layla and Majnun occupies a distinguished position because Nizami elevates earthly love to a divine and mystical level, transforming the relationship between lover and beloved into a symbol of humanity's connection with truth and the Divine Beloved. In this work, the two fundamental concepts of "coquetry" (naz) and "devotion" (niyaz) constitute the foundation of the story's emotional and spiritual movement. Naz represents the beloved's dignity, modesty, and rationality; a form of withdrawal that intensifies the lover's longing and enhances the sanctity of love. In contrast, niyaz reflects the lover's surrender, self-sacrifice, and humility, through which, by means of suffering and yearning, a deeper understanding of love and self-knowledge is attained. Employing a descriptive-analytical method and content analysis, this study examines the manifestations of naz and niyaz within the verbal, behavioral, intellectual, and mystical dimensions of Layla and Majnun. The findings demonstrate that Layla's naz is not a sign of indifference, but rather an expression of wisdom, chastity, and feminine self-awareness, while Majnun's niyaz does not arise from weakness, but from mystical passion and the desire for annihilation in the beloved. Through the interaction of these two opposing forces, Nizami constructs an image of ideal love in which human beings, through the passage from naz to niyaz, transcend earthly affection and attain spiritual illumination. Thus, Layla and Majnun represents a synthesis of Persian lyrical literature and a manifestation of the interconnection among reason, emotion, mysticism, and ethics in Persian poetry.

Keywords: *Coquetry (Naz), Devotion (Niyaz), Layla and Majnun, Nizami Ganjavi*

How to cite: Hosseinnejad Ponli, S. F., Arab, Z., & Nodehi, K. (2026). Manifestations of Coquetry and Devotion in Nizami's Layla and Majnun. *The Treasury of Persian Language and Literature*, *4*(3), 1-21.

© 2026 the authors. This is an open access article under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) License.

Submit Date: 22 December 2025
Revise Date: 05 May 2026
Accept Date: 12 May 2026
Initial Publish: 14 September 2026
Final Publish: 23 September 2026

مقدمه

ادبیات غنایی بازتاب‌دهندهٔ درونی‌ترین احساسات انسان است و شاعر از طریق آن، حالات عاطفی، روحی و عاشقانهٔ خود را در قالبی هنری و زبانی موسیقایی بیان می‌کند. ادبیات غنایی، زبان دل است و آینه‌ای برای بازتاب عشق، اندوه، شوق، امید، نیایش و تمنای وصال؛ ازاین‌رو، یکی از انسانی‌ترین و لطیف‌ترین جلوه‌های شعر فارسی به شمار می‌رود.

در میان آثار غنایی، منظومهٔ لیلی و مجنون نظامی گنجوی از شاهکارهای بی‌بدیل این حوزه است؛ اثری که با زبانی آکنده از احساس و اندیشه، عشق را از سطح تجربه‌ای زمینی به مرتبه‌ای الهی و قدسی ارتقا داده است. نظامی در این منظومه، داستانی عاشقانه را بهانه‌ای برای بیان مفاهیم عرفانی، اخلاقی و فلسفی قرار می‌دهد و از خلال رنج و شور دو دلداده، حقیقت عشق را به‌مثابه نیرویی آفریننده و تعالی‌بخش تصویر می‌کند. در این میان، دو مفهوم بنیادین ناز و نیاز ساختار معنایی و روانی داستان را شکل می‌دهند.

«ناز» در جهان ادبی و عرفانی، نماد وقار، خویشتن‌داری و حجب معشوق است؛ نوعی پرهیز آگاهانه که موجب صیقل‌یافتن عشق و عمیق‌تر شدن اشتیاق عاشق می‌شود. در مقابل، «نیاز» جلوهٔ اخلاص و تسلیم عاشق است؛ بیانگر رنج، اشتیاق و فنا در محبوب. از منظر نظامی، عشق راستین در میان این دو قطب متضاد، اما مکمل معنا می‌یابد؛ چراکه بدون ناز، نیاز بی‌ارزش و بدون نیاز، ناز بی‌ثمر است.

پژوهش حاضر با رویکرد توصیفی ـ تحلیلی و با بهره‌گیری از شیوهٔ تحلیل محتوایی، جلوه‌های ناز و نیاز را در سطوح گفتاری، رفتاری، عقلانی و عرفانی در منظومهٔ لیلی و مجنون بررسی می‌کند. هدف آن است که نشان داده شود نظامی چگونه با آمیختن این دو عنصر، تصویری از عشق آرمانی و متعالی خلق می‌کند؛ عشقی که از بستر تجربهٔ انسانی آغاز می‌شود، از مرزهای جسم و خواهش می‌گذرد و به ساحت شهود و معنویت می‌رسد.

در حقیقت، در جهان‌بینی نظامی، ناز و نیاز نه صرفاً ابزار بیانی یک رابطهٔ عاشقانه، بلکه رمزی از حرکت روح انسان از خاک به افلاک‌اند؛ از خودپرستی به خداپرستی، و از تعلق به رهایی. بدین‌سان، لیلی و مجنون تصویری جاودانه از پیوند میان عشق انسانی و عشق الهی، و تجلی کمال ادبیات غنایی فارسی است.

پرسش‌های پژوهش:

ناز و نیاز در منظومهٔ لیلی و مجنون چه جلوه‌هایی دارند و در چه سطوحی از رفتار، گفتار و اندیشه نمود می‌یابند؟

چه رابطه‌ای میان مفهوم ناز و نیاز در لیلی و مجنون و سیر تعالی روح از عشق زمینی به عشق الهی وجود دارد؟

روش تحقیق

روش این پژوهش توصیفی ـ تحلیلی است و بر پایهٔ تحلیل محتوایی انجام گرفته است. در این روش، با مطالعهٔ مستقیم متن منظومهٔ لیلی و مجنون نظامی گنجوی، ابیات مرتبط با مفاهیم «ناز» و «نیاز» استخراج و طبقه‌بندی شده است. سپس، این شواهد بر اساس چهار ساحت گفتاری، رفتاری، عقلانی و عرفانی تحلیل و تفسیر گردیده‌اند. همچنین برای تعمیق معنا، از منابع تفسیری، نقدهای ادبی و متون عرفانی مرتبط با نظامی بهره گرفته شده است. هدف نهایی، دستیابی به درکی جامع از کارکرد ناز و نیاز در شکل‌گیری عشق آرمانی در اندیشهٔ نظامی است.

پیشینهٔ تحقیق

ابراهیمی هژیر، معصومه و رزاق‌پور، مرتضی، در ۲۰۲۲ در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل زیبایی‌شناختی عاطفه در داستان‌ها و اشعار خمسهٔ نظامی (نمونهٔ مصور خمسهٔ طهماسبی)» در نشریهٔ مطالعات هنر اسلامی، شمارهٔ ۴۷، به بررسی پیوند میان عاطفه، ادبیات و هنر نگارگری پرداخته‌اند (1). نویسندگان نشان می‌دهند که نظامی با بهره‌گیری از تصاویر شاعرانه و ساختار داستانی، احساساتی چون

عشق، غم، شادی و ترس را برمی‌انگیزد. با تحلیل نگاره‌های خمسهٔ طهماسبی، مقاله رابطهٔ متقابل شعر و هنر تجسمی را تبیین کرده و نتیجه گرفته است که آثار نظامی، افزون بر جلوهٔ زیبایی‌شناسانه، بازتاب‌دهندهٔ قدرت او در انتقال مفاهیم عاطفی و اخلاقی‌اند.

عابدی‌ها، حمید و کلاهدوزها، پرستو، در ۲۰۲۱ در کتاب زیبایی‌شناسی عاشق و معشوق در ادبیات فارسی، با محوریت منظومه‌های عاشقانهٔ نظامی، با تمرکز بر دو منظومهٔ خسرو و شیرین و لیلی و مجنون، معیارهای زیبایی حسی و معنوی عاشق و معشوق را بررسی کرده‌اند (2). نویسندگان با استخراج ویژگی‌های برجسته از این آثار و ارائهٔ نمونه‌هایی از شاعران فارسی و عرب، به تحلیل جنبه‌های مختلف عشق و زیبایی پرداخته‌اند. تحلیل‌ها بر پایهٔ دیدگاه‌های نگارندگان و منابع معتبر ادبی انجام شده و جلوه‌های گوناگون زیبایی‌شناسی در آثار نظامی را تبیین می‌کند.

عرفانی‌واحد، فاطمه، در ۲۰۱۹ در مقالهٔ «جلوه‌های ناز و نیاز و بی‌نیازی در شعر حافظ شیرازی» در مجلهٔ ادبیات فارسی، شمارهٔ ۶۲، به تحلیل مفاهیم ناز، نیاز و بی‌نیازی در شعر حافظ پرداخته است (3). نویسنده نشان می‌دهد که حافظ این عناصر را به‌عنوان محورهای معنایی و عرفانی به کار می‌گیرد تا به اشعار خود عمق و تأملی فلسفی ببخشد. مقاله نتیجه می‌گیرد که حافظ با ترسیم رابطهٔ میان ناز معشوق و نیاز عاشق، تصویری متعالی از عشق ارائه می‌دهد که در آن، ظرافت‌های ادبی با اندیشه‌های عرفانی درهم می‌آمیزند.

مبانی نظری

ناز

«ناز» در ادبیات غنایی، جلوهٔ غرور، وقار و خودآگاهیِ معشوق است که با ظرافت و کرشمه، عاشق را در تمنّا و انتظار نگاه می‌دارد. «حالت یا رفتاری خوشایند و جذاب همراه با خودنمایی و اکراه ظاهری، معمولاً برای جلب توجه دیگری، به‌ویژه جنس مخالف، به معنای کرشمه و غمزه هم به کار می‌رود» (4). «در اصطلاح عارفان، قوت‌دادن معشوق است مر عاشق عشق را» (5).

در ذیل واژهٔ ناز در لغت‌نامه آمده است: «کرشمه، غمزه و دلفریبی که معشوق به عاشق خود می‌کند و از آن نوازش می‌خواهد. لفظ یا حرکت یا اشاره‌ای که دلیل بر محبوب‌دانستن به‌جاآورنده نزد مخاطب باشد. ریشه‌اش در سانسکریت به معنی رقصیدن است» (4).

هر دلداده‌ای می‌داند که معشوق، خواه زن باشد یا مرد، چون در مقام معشوقی می‌نشیند، طبعاً ناز و افسون او بر جان عاشق کارگر می‌افتد. ناز، خصلت جدایی‌ناپذیر معشوق است و ریشه در جمال و فریبندگی ذاتیِ او دارد. این زیبایی، سرچشمهٔ تمام جلوه‌های ناز است و بی‌درک آن، عشق معنای راستین خود را نمی‌یابد. از همین روست که عارفان و عاشقان راه حقیقت، در جست‌وجوی شناخت این زیبایی‌اند؛ زیرا دریافت راز جمال، نخستین گام در سیر و سلوکِ عاشقانه است و بی‌آن، راه عشق به مقصد نخواهد رسید. «جمال‌پرستی... فی‌نفسه عیب و ننگ نیست تا عرض، چه باشد. قول معروفی است که از عارفی پرسیدند در نظاره رحمان چه بینی؟ گفت تا چه بینی» (6). رؤوس عقیدتی مکتب جمال را در سه اصل زیبایی، عشق و وحدت وجود خلاصه می‌کنند. در این میان، نقش حسن در مکتب جمال به حدی است که این مکتب به مفهوم زیبایی نام‌گذاری شده است (7).

در اصطلاح عارفان: «قوت‌دادن معشوق است مر عاشق را در عشق» (5). همچنین: «فریب‌دادن معشوق است عاشق خود را» (8).

«معشوق به همه حال معشوق است، پس استغنا صفت اوست، و عاشق به همه حال، حال عاشق است و افتقار همیشه صفت او. لاجرم افتقار همیشه صفت او بود، و معشوق را هیچ‌چیز در نیابد که خود را دارد. لاجرم استغنا صفت او بود» (9).

نیاز

«نیاز» نماد فروتنی، اخلاص و دلدادگی عاشق است که از عمق عشق و وابستگی او به معشوق سرچشمه می‌گیرد. در ادبیات غنایی، نیاز مایهٔ حرکت، تداوم و تعالی عشق است و در برابر ناز، تعادل عاطفی و معنوی داستان عاشقانه را شکل می‌دهد.

نیاز به معنای خواستنِ چیزی از سر کمبود یا عشق است؛ حالتی که در آن، انسان از خود می‌گذرد تا به مطلوب یا محبوب خویش دست یابد.

نیاز، در لغت، به معنی احتیاج، درخواست، التماس، خشوع، زاری، عرض حاجت، اظهار محبت، محبت مطلوب و مقصود است (4). در معنای عام، «نیاز» حالتی از خواستن و طلب برای رسیدن به مقصود یا دستیابی به چیزی سودمند است، و در عرفان، نیرویی جاذب و درونی است که جان سالک را به سوی کشف حقیقت می‌کشاند.

«حالتی که در آن، برای انجام‌دادن کاری یا برآوردن منظوری، چیزی یا کسی مورد تقاضا، مناسب یا سودمند است. اظهار محبت از سوی عاشق را نیز می‌گویند» (4). و در عرفان، «نیاز مغناطیسی است که اسرار حقیقت را به خود کشد» (10).

در مرصادالعباد نیز آمده که مرید «باید در هیچ مقام نیاز از دست ندهد و اگرچه در مقام ناز می‌افتد، خود را به تکلف با عالم نیاز می‌آورد که نیاز خاص عاشق است و ناز مقام خاص معشوق» (11). در مورد نیاز این‌گونه گفته‌اند: «ناز از نیاز پیدا آید، و تا بنده به درِ نیاز درنیاید، او را در مقام ناز جای ندهند» (12).

شیخ احمد جام «نیاز» را اساس بندگی و حقیقت ارتباط انسان با خدا می‌داند؛ زیرا بی‌نیازی، ویژگی ذات الهی است و انسان را نشاید که به آن متصف شود. او نیاز را حالتی می‌بیند که بندهٔ عاشق را به سوی حقیقت می‌کشاند؛ نیرویی معنوی و جاذبه‌ای الهی که روح را از خودخواهی رها کرده و به کمال می‌رساند.

«و اصل بندگی نیاز نمودن است به خدای تعالی و به کار او، و هر کاری که کنی از کارهای حق تعالی که آن رنگ دارد و درد بندگی است، و بی‌نیازی صفت خدایی است؛ نه صفت او بر خود باید بست، و نه آن خود بر او باید بست تا هر دو راست باشد. حق سبحانه و تعالی ما را خبر کرد در کتاب عزیز خود: از صفت خود و صفت ما بگفت، چنان‌که می‌گوید: أنتم الفقراء إلی الله و الله هو الغنی الحمید» (12). احمد جام نامقی در جایی دیگر می‌گوید: «که نیاز مغناطیسی است که اسرار حقیقت را به خود کشد» (10).

لیلی و مجنون نظامی گنجوی

منظومهٔ لیلی و مجنون سومین اثر نظامی گنجوی است که در حدود ۱۱۸۸ میلادی به نام شروان‌شاه ابوالنصر اخستان بن منوچهر سروده شد و در حدود ۴۷۰۰ بیت دارد. نظامی این داستان را در مدت کوتاهی، کمتر از چهار ماه، سرود و بعدها نیز در آن اصلاحاتی انجام داد. اصل این داستان از روایات کهن عربی گرفته شده و در میان عشاق معروفِ دوران جاهلیت و اسلام شهرت داشته است. منابعی چون ابن ندیم، ابن قتیبه و ابوالفرج اصفهانی نیز از داستان قیس و لیلی یاد کرده‌اند. چهارچوب کلی این اثر را می‌توان با داستان‌هایی مانند دافنیس و کلویه و رومئو و ژولیت مقایسه کرد؛ زیرا روایتگر عشقی است پر از رنج، جدایی و ناکامی میان دو دلداده از دو قبیلهٔ دشمن. عشق میان قیس، مجنون بنی عامر، و لیلی از کودکی در مکتب آغاز می‌شود، اما تعصب قبیله‌ای مانع وصال آن‌ها می‌گردد. لیلی به ازدواج ناخواسته با ابن‌سلام درمی‌آید و مجنون، نومید از همه، به بیابان پناه می‌برد و در تنهایی با حیوانات انس می‌گیرد. پس از مرگ لیلی، مجنون نیز با رسیدن بر مزار او جان می‌دهد. در نهایت، این داستان که سرشار از سوز و اندوه است، هرچند ممکن است واقعیت تاریخی نداشته باشد، اما نشانگر عشقی آرمانی و جاودانه است. نظامی خالق مجنون نیست، بلکه او را از منابع پیشین عربی الهام گرفته است؛ با این حال، روایت او

این عشق را به قلهٔ ادبیات عرفانی و غنایی فارسی رسانده است (2).

تحلیل

جلوه‌های ناز

ناز جلی، آشکار

در ادبیات عاشقانه، «جلوه‌های ناز» بیانگر ظرافت، وقار و خویشتن‌داری معشوق است که با بی‌اعتنایی ظاهری، عشق را می‌سنجد و شور عاشق را می‌افزاید. در این جلوه‌ها، ناز نه بی‌مهری، بلکه آزمون صداقت و پختگی عشق است که به عشق عمق و دوام می‌بخشد. «میان عاشق و معشوق کس درنگنجد. بار ناز معشوقی عاشق، عاشق تواند کشید و بار ناز عاشقی عاشق هم معشوق تواند کشید؛ چنان‌که معشوقِ نازگران عاشق است و عاشق هم نازگرانِ معشوق است.» در این دیدگاه، ناز و نیاز دو چهرهٔ واحد از حقیقت عشق‌اند؛ ناز جلوهٔ بی‌نیازی معشوق و نیاز، مظهر دلدادگیِ عاشق. بدین‌سان، رازی عشق را رابطه‌ای متقابل می‌بیند که در آن، معشوق نیز به نوعی عاشق است و هر دو در جاذبهٔ الهی یکی می‌شوند (11).

لیلی چو ستاره در عماری
مجنون چو فلک به پرده‌داری
لیلی گُله‌بند باز کرده
مجنون گِله‌ها دراز کرده

(13)

در این تصویر زیبا، نظامی با تقابل دو چهرهٔ عاشق و معشوق، ناز آشکار لیلی را در برابر نیاز مجنون نشان می‌دهد. لیلی در «عماری»، کجاوهٔ زرّین، نشسته، چون ستاره‌ای در اوج زیبایی و مقام، و مجنون چون فلک در پایین، پرده‌دار و نگران است. در اینجا «ناز جلی»، یعنی جلوهٔ آشکار زیبایی، غرور و فاصلهٔ معشوق. لیلی در آرامش و وقار، گل می‌چیند و زینت می‌دهد، در حالی که مجنون از فراق و شکایت لبریز است. این دو تصویر متقابل، ناز و نیاز را چون دو نیروی مکمل در صحنهٔ عشق ترسیم می‌کنند. ناز لیلی در اینجا نه پنهان است و نه بی‌توجهی ساده؛ بلکه شکلی از خودداریِ آگاهانه است که شوق عاشق را افزون می‌کند. نظامی با همین تضاد تصویری، عمق رابطهٔ عاشقانه را نشان می‌دهد: ناز معشوق، زمینهٔ رشد نیاز عاشق است. «نظامی در سراسر آثار خویش ستایندهٔ عشق است و روایت‌های عاشقانه را با زبانی پاک، لطیف و بیانی شورانگیز بازمی‌آفریند؛ عشقی که فرجامی جز تعالی روح انسانی و جاودانگی نام و اندیشهٔ شاعر ندارد» (1).

مه را نگرفت کس در آغوش
این نکته مگر شدش فراموش

(13)

در این بیت، شاعر در یک جملهٔ ضرب‌المثل‌گونه، قاعدهٔ ناز آشکار را بیان می‌کند: معشوق، مانند ماه، از دسترس همگان بیرون است. ناز لیلی در اینجا جنبه‌ای عمومی و آشکار دارد؛ همه می‌دانند که هیچ‌کس حق درآغوش‌کشیدن او را ندارد. این ناز، تنها دلبری نیست، بلکه اعلام مقام و کرامت زنانه است. نظامی با این جمله، مرز میان میل و حرمت را ترسیم می‌کند و نشان می‌دهد که ناز آشکار در حقیقت ابزاری برای صیانت و کنترل رابطه است. در عین حال، طنز تلخی در واژهٔ «فراموش» نهفته است؛ اشاره به غفلت ابن‌سلام از قوانین عشق. پس این ناز هم اخلاقی است، هم زیبایی‌شناختی، و یادآور آن است که در فرهنگ عاشقانهٔ نظامی، معشوق باید هم خواستنی باشد و هم دست‌نیافتنی.

با این همه جورها که رانی
هم قوّتِ جسم و قوّتِ جانی
بیداد تو گرچه عمرکاه است
زیبایی چهره عذرخواه است

(13)

در این ابیات، لیلی به آشکارترین صورت خود می‌رسد؛ بیدادی است که آشکارا دیده می‌شود، اما در زیبایی‌اش توجیه می‌گردد.

نظامی اینجا به یکی از کهن‌ترین بن‌مایه‌های غزل فارسی اشاره دارد: «ستم زیبا، عدل است». یعنی معشوق با ناز آشکار، با قساوتی آمیخته به جلال، عاشق را می‌سوزاند و همان سوزندگی مایهٔ پرستش او می‌شود. «قوتِ جسم و قوت جان» در کنار هم، قدرت مطلق ناز را می‌نمایانند؛ نازی که هم بدن و هم روح عاشق را در اختیار دارد. از نظر بلاغی، سجع‌های درونی، قوت/بیداد/زیبایی، آهنگ جلال معشوق را تقویت می‌کنند. این ناز، نشانهٔ قدرت و خودآگاهی لیلی است؛ او می‌داند زیبایی‌اش حجت همه‌چیز است. نظامی با این تصویر، ناز جلی را به اوج عرفانی‌اش می‌رساند؛ زیبایی مطلق که حتی گناهش عبادت است.

وان جفته نهاده گرچه جفت است

سر با سر من شبی نخفته است

گنجِ گهرم که در به مهر است

چون غنچهٔ باغ، سر به مهر است

(13)

در متن نامه، لیلی با بیانی روشن و بی‌ابهام، مرز جسمانی را اعلام می‌کند: پیوند رسمی، به تماسِ تن نرسیده و «گنج به مهر» مانده است. این «نه گفتنِ آشکار» در اوج لطافت، همان ناز جلی است که هم پاکدامنی را اثبات می‌کند و هم حرمت عهد نخستین را. استعاره‌های «گنج/غنچه/مهر» همزمان معصومیت و استواری تصمیم را القا می‌کنند. چنین تصریحی، هم تسلّی عاطفی برای مجنون است و هم بازپس‌گیری کرامت معشوق در برابر شایعات. ناز جلی در اینجا به «اعلام مرز» معنا می‌شود؛ مرزی که عشق را از فروافتادن به ابتذال می‌رهاند. زبان نامه در عین مهرآمیزی، قاطع است و از مقام اخلاقی لیلی پرده برمی‌دارد. این قاطعیت، ناز را به «اصل زیبایی حریم» بدل می‌کند.

زین‌گونه که شمع می‌فروزم

گر پیش‌ترک روم بسوزم

زین بیش قدم زدن هلاک است

در مذهب عشق عیب‌ناک است

(13)

اینجا لیلی در واپسین گفت‌وگویش با پیر، با صراحت و وقار، حدّ خود را در عشق تعیین می‌کند. او می‌داند که اگر قدمی بیشتر نهد، در آتش رسوایی می‌سوزد. این «بازایستادن» در مرز دیدار، نوعی ناز آشکار است؛ ناز عقل در برابر جنون عشق. نظامی در این صحنه، لیلی را نه سرد و بی‌احساس، بلکه آگاه و مسئول تصویر می‌کند؛ زنی که در ساحتِ اخلاق و عرف، شجاعت حفظ کرامت دارد. ناز در اینجا دفاع از پاکی است، اما همین پاکی عشق را دردناک‌تر و مقدس‌تر می‌کند.

ناز خَفی، پنهان

ناز خفی نوعی دوری و عشوهٔ نهفته و غیرمستقیم است که معشوق بدون گفتار یا رفتار آشکار، از طریق اشارات، سکوت، نگاه یا کناره‌گیری لطیف، دل عاشق را می‌سوزاند. این ناز نشان‌دهندهٔ حجب، وقار و ظرافت درونی معشوق است که جذابیت او را دوچندان می‌کند.

در گوش نهاده حلقهٔ زر

چون حلقه نهاده گوش بر در

با حلقهٔ گوش خویش می‌ساخت

وان حلقه به گوش کس نینداخت

(13)

در این دو بیت، ناز لیلی از آشکاری به پنهانی بدل می‌شود. او «حلقهٔ زر» در گوش دارد، نماد زیبایی و آرایش زنانه، اما آن را برای نمایش به دیگران نمی‌خواهد، بلکه در خلوت با آن انس می‌گیرد. یعنی ناز او درونی و صادق است، نه نمایشی. تشبیه زیبای «چون حلقه نهاده گوش بر در» نشان از انتظار دارد، گویی گوشش در آستان خانهٔ یار است تا شاید صدایی از او بشنود. در این ناز خفی، سکوت و شرم نقش اصلی را دارند؛ لیلی ناز می‌کند، اما نازی که از حیا می‌جوشد، نه از غرور. نظامی با این تصویر، لطافت

زنانه را به گونه‌ای روحانی بیان می‌کند: نازی که با نیاز عجین است. در حقیقت، این حلقه هم زینت است و هم زنجیر؛ نشانهٔ زیبایی و بندگیِ هم‌زمان در برابر عشق.

آن پرده‌نشینِ روی‌بسته
هست از قبلِ تو دلشکسته
شویش که ورا حریف و جفت است
سر با سر او شبی نخفته است
گرچه دگری نکاح بستش
از عهدِ تو دور نیست دستش

(13)

در این بخش، لیلی گرچه ازدواج کرده، اما هنوز دل از مجنون نبریده است. این رفتار پنهانیِ او، که در پسِ پرده به یاد معشوق پیشین است، جلوهٔ کامل ناز خفی است. لیلی در ظاهر تابع قانون و عرف است، اما در درون، دلش همچنان در گرو عشق مجنون مانده؛ او با سکوت، ناز خود را پنهان می‌کند و با بی‌زبانی، پیوندی روحانی را نگاه می‌دارد. ناز خفی در اینجا همان «نهفتنِ عشق» است که در فرهنگ شرقی و ادب کلاسیک، نشانهٔ عفت و عمقِ احساس به شمار می‌آید. نظامی این ناز را از زبان راوی به مخاطب القا می‌کند تا لیلی همچنان چهره‌ای نجیب، رازدار و عاشق در پرده باقی بماند. در نتیجه، این پنهان‌کاری نه انکار عشق، بلکه شیوه‌ای از حفظ آن است.

بر خرگه من گذر کن از راه
وز دور به من نمود خرگاه
تا نامه‌ای از حساب کارم
ترتیب کنم به تو سپارم

(13)

ابتکار لیلی برای نامه‌نگاری پنهانی، صورت کامل «ناز خفی» است: تأخیر، پوشیدگی و انتخاب واسطه، هم نشانهٔ حیاست و هم پاسداشت پاکی رابطه. او در عین نیاز عاطفی، آداب پرده‌داری را رها نمی‌کند و به‌جای دیدار آشکار، پیامِ بسته و مهرخورده می‌فرستد. این ناز، نه از بی‌مهری، بل از ظرافت اخلاقی و صیانت عشق برمی‌خیزد. «حساب کار» در ترکیب با «مُهر انده» نشان می‌دهد ناز خفی چگونه با نظم و وقار می‌آمیزد. در این شگرد، لیلی اختیار روایت را در دست می‌گیرد، بی‌آنکه حرمت‌ها را بشکند. ناز پنهان، شوق مجنون را می‌افزاید و راه ارتباط را اخلاقی می‌کند. بدین‌سان، نظامی ناز را هنر «پنهان‌کردن و معنا افزودن» می‌نمایاند.

این فاخته رنج برد در باغ
چون میوه رسید، می‌خورد زاغ
خرمای تو گرچه سازگار است
با هر که به جز من است، خار است

(13)

در ظاهر، این ابیات ادامهٔ شکوه مجنون است، اما در سطحی عمیق‌تر، «ناز خفی» لیلی را آشکار می‌کند. او با ظاهری سرد و ازدواجی رسمی، در واقع نوعی فاصلهٔ معنادار ایجاد کرده که هنوز مجنون را در مدار خود نگاه می‌دارد. تمثیل فاخته و زاغ، استعاره‌ای از عاشق راستین و رقیب زمینی است: معشوق به ظاهر میوه را به زاغ می‌سپارد، اما حقیقت عشق در رنج فاخته می‌ماند. ناز پنهان لیلی در همین نکته است که بی‌آنکه حضور یابد، حضورش انگیزهٔ تمام درد و سخن مجنون است. در ساحت عرفانی نظامی، این فاصلهٔ ظاهری همان ناز قدسی است که عاشق را در سوز نگه می‌دارد تا به معرفت برسد. پس ناز خفی، در پس سکوت و جدایی، کار خود را می‌کند: سوزاندن برای تعالی.

ناز رفتاری و بدنی

این نوع ناز در حرکات، نگاه، خرامیدن و زبان بدن معشوق جلوه‌گر می‌شود؛ نازی است که با ظرافت‌های فیزیکی، اشاره‌های چشمی و حرکات سنجیده، دل عاشق را به بازی می‌گیرد. در ادبیات غنایی،

چنین نازی نشانهٔ قدرت اغواگر و زیبایی طبیعی معشوق است که بی‌کلام، پیام عشق را منتقل می‌کند.

لیلی ز سر ترنج‌بازی
کردی ز زنخ ترنج‌سازی
زان ترنج نورسیده
نظاره ترنج کف بریده
چون بر کف او ترنج دیدند
از عشق چو نار می‌کفیدند
(13)

در این سه بیت، نظامی صحنه‌ای از ناز جسمانی و رفتار دل‌فریب لیلی را می‌سازد که هم در حرکت، هم در نگاه و هم در اثرگذاری بر دیگران جلوه‌گر است. «ترنج‌بازی» کنایه از رفتار نازآمیز و دلبری‌های زنانه است؛ حرکات نرم و حساب‌شده‌ای که برای فریفتن عاشق به کار می‌رود. لیلی با «زنخ ترنج‌سازی»، یعنی جلوه‌دادن چانهٔ خود چون ترنجی طلایی، زیبایی جسمانی خویش را آشکار می‌سازد و در عین حال در پرده‌ای از ناز حرکت می‌کند. در بیت دوم، شاعر با الهام از روایت قرآنی یوسف و زلیخا، صحنه‌ای می‌آفریند که در آن، تماشاگران از دیدن چهرهٔ او چنان حیران می‌شوند که گویی دستان خود را بریده‌اند؛ تصویری از قدرت اغواگر رفتار و چهرهٔ لیلی. در بیت سوم، شدت تأثیر این ناز جسمانی در واژهٔ «می‌کفیدند»، به‌جوش‌آمدن، نمایان است؛ یعنی شعلهٔ عشق در جان تماشاگران زبانه می‌کشد. مجموع این سه بیت، ناز رفتاری لیلی را از سطح زیبایی ظاهری به سطح تأثیر جسمی و روانی بر دیگران می‌رساند. نظامی در اینجا از رنگ و بوی حسی، ترنج، نار و زنخ، بهره می‌گیرد تا ناز لیلی را ملموس، دیداری و پرتحرک سازد؛ نازی که نه پنهان است و نه گفتاری، بلکه در رفتار، حرکت و نگاه او جاری است و بر همهٔ پیرامونش تأثیر می‌گذارد.

می‌رُست به باغ دل‌فروزی
می‌کرد به غمزه خلق‌سوزی
از جادویی که در نظر داشت
صد ملک به نیم غمزه برداشت
(13)

در این ابیات، لیلی در شکوفایی جوانی و زیبایی است؛ نظامی با تصویر باغ و غمزه، ناز جسمانی و رفتاری او را بازمی‌نماید. غمزه، نگاه دلفریب و پر اشارت، ابزار اصلی ناز در ادب فارسی است و در اینجا جلوه‌ای کاملاً آشکار دارد. شاعر با ترکیب استعاری «باغ دل‌فروزی»، لیلی را نماد حیات و روشنی دل‌ها می‌سازد. اما همین زیبایی مایهٔ سوز دل دیگران است؛ ناز او شعله‌ای می‌شود که دل‌ها را می‌سوزاند. نظامی با تعبیر «جادویی که در نظر داشت» به قدرت خارق‌العادهٔ نگاه او اشاره می‌کند؛ نازی که نه از قصد فریب، بلکه از سر طبع و طبیعت زنانه است. این ناز رفتاری در زبان حرکت و چشم، و نه در کلام، تجلی دارد. در واقع، شاعر با ظرافت، از زبانی جسمانی برای بیان روح زیبایی بهره می‌گیرد.

کان روز که مه به باغ می‌رفت
چون ماه دو هفته کرده هر هفت
گل بر سر سرو دسته بسته
زلفین مسلسلش گره‌گیر
(13)

در این صحنه، نظامی با توصیفی زنده و پراحساس، حضور لیلی را در باغ به صورت تجلی ناز جسمانی و رفتاری تصویر می‌کند. حرکات او، با زلف‌های تاب‌خورده و اندامی لطیف، چنان موزون و دلفریب است که باغ را به نمایشگاه ناز بدل می‌کند. واژه‌هایی چون «گره‌گیر» و «زنجیر» نماد به‌دام‌انداختن دل‌ها هستند و استعاره از حرکات ظریف و پرکشش زلف معشوق‌اند. نظامی با ترکیب «ماه» و «باغ» همزمان دو سطح از زیبایی را می‌نمایاند: آسمانی و زمینی، تا نشان دهد ناز لیلی از جنس طبیعت است، نه تصنّع. در این ناز، کلام نقشی ندارد؛ نگاه، حرکت و حضور کافی است تا

دل‌ها را اسیر کند. این نوع ناز، آشکار است و از فاصله تأثیر می‌گذارد، اما در عین حال، از پاکی و وقار زنانه لبریز است.

دی بر گذر فلان وطن‌گاه
دیدم صنمی نشسته چون ماه
زلف سیه‌َش به شکل جیمی
قدش چو الف، دهن چو میمی

(13)

قاصد، لیلی را با الفبای اندام و حرکت وصف می‌کند تا نازِ جسمانی/رفتاری او را در قابِ زبان نشان دهد؛ قدِ «الف»، دهانِ «میم» و زلفِ «جیم» تصویری خطاطانه از اندام می‌سازند که خودْ «نوشتارِ ناز» است. این توصیف، لیلی را در مقام زیباییِ فعال می‌نشاند: نازی که با نگاه و حضور اثر می‌گذارد، نه با گفتار مستقیم. پیوندِ «ماه/آفتاب/ریحان/نرگس» شبکه‌ای از حس‌های بینایی و بویایی می‌سازد تا اثر بدنی ناز بر مخاطب را عینی کند. قاصد با «شادابیِ لفظ» همان جاذبهٔ رفتاری را بازسازی می‌کند. این ناز جلب می‌کند، اما تصاحب‌پذیر نیست؛ فاصلهٔ قدسی «ماه» را حفظ می‌نماید. از این رو، ناز لیلی، هم فریبنده است و هم پاسدار حرمت. بدین‌گونه، نظامی ناز را «زبان بدن قدسی» می‌کند.

نزدیک من آی تا من آیم
پنهان به رخش نظر گشایم
بینم که چه آب و رنگ دارد
در وزن وفا چه سنگ دارد

(13)

در اینجا، تمنای دیدار در پوشش کلامی لطیف و محجوب بیان می‌شود. لیلی به ظاهر می‌خواهد مجنون را فقط از دور ببیند و میزان وفای او را بیازماید، اما در باطن تمنای حضور دارد. همین دوگانگی، جوهر ناز خفی است؛ نازی که ظاهرش احتیاط و باطنش اشتیاق است. نظامی با تقابل واژه‌های «پنهان» و «نظر»، دو ساحتِ عشق، شرم و خواهش را در هم می‌آمیزد. در واقع، نگاه در این ابیات هم گناه است و هم عبادت؛ چون عاشق از طریق دیدار، حقیقت عشق را بازمی‌یابد. این ناز پنهان، عشق را از جسم به معنا می‌برد.

ناز گفتاری و زبانی

ناز گفتاری در شیوهٔ سخن‌گفتن، لحن، واژه‌گزینی و طعنه‌های ظریف معشوق جلوه می‌کند؛ سخنی آمیخته به لطف، کنایه و دل‌آزاری شیرین که عاشق را میان امید و بیم نگاه می‌دارد. این ناز، جلوه‌ای از هوش، ذکاوت و ظرافت زبانی معشوق است که عشق را شاعرانه‌تر و شورانگیزتر می‌سازد.

هم مادر و هم پدر نشستند
و امید در آن حدیث بستند
گفتند سخن به جای خویش است
لیکن قدری درنگ پیش است

(13)

در این صحنه، ناز از چهره و رفتار به زبان منتقل می‌شود و در کلام خانوادهٔ لیلی نمود می‌یابد. پاسخ آنان به خواستگاری ابن‌سلام آکنده از لطافت و تعارف است؛ سخن را با تأیید آغاز می‌کنند، اما با واژه‌هایی چون «درنگ»، «روزکی چند» و «انشاءالله» وعده‌ای مبهم می‌دهند. این طفره‌رفتن مؤدبانه، نمونهٔ روشن از ناز گفتاری است؛ نازی که به‌جای ردّ صریح، با تأخیر و وعده، طرف مقابل را در انتظار می‌گذارد. این ناز، هم حفظ آبروست و هم سپر در برابر فشار اجتماعی. نظامی با هوشمندی، نشان می‌دهد که زبان در فرهنگ عاشقانهٔ او ابزار قدرت است؛ سخنِ نرم و وعده‌آمیز، شکلی از مقاومت در برابر خواست ناخواسته است. بدین ترتیب، ناز زبانی در اینجا در خدمت حفظ شأن معشوق و کنترل شرایط است.

چون نقش وفا و عهد بستند
بر نام زنان قلم شکستند

(13)

اینجا راوی به‌ظاهر از سر نصیحت، اما در واقع با زبان زهرآگین، زن را مظهر بی‌وفایی می‌خواند. این گفتار، نمونه‌ای از ناز زبانی معکوس است: در آن، ناز و کرامت زن به صورت نکوهشِ ظاهر می‌شود، اما در حقیقت، همین مقاومتِ زنانه در برابر وفا، همان ناز جاودانه‌ای است که عشق را زنده نگاه می‌دارد. نظامی در این لحن دوپهلو، از یک‌سو زبان جامعهٔ مردسالار را بازتاب می‌دهد و از سوی دیگر، بی‌آنکه صریحاً مخالفت کند، مخاطب را به درک دیگری از زن و عشق فرا می‌خواند. در پسِ این «بی‌وفایی»، ناز و استتار معشوق نهفته است؛ نازی که از ترس و عرف برخاسته، نه از بی‌مهری. در واقع، این گفتار، ناز زبانی لیلی را در غیبت او بازتاب می‌دهد: خاموشی‌اش به زبان دیگران تعبیر شده است.

پرسیدش لعبتِ حصاری
کز کار فلک خبر چه داری؟
آن وحش‌نشینِ وحشت‌آمیز
بر یاد که می‌کند زبان تیز؟

(13)

در این گفت‌وگو، لحن لیلی سرشار از ناز زبانی است. او با پرسشی ظاهراً عام و بی‌طرفانه آغاز می‌کند: «از کار فلک خبر چه داری؟»، گویی گفت‌وگویی معمولی است، اما مقصودش خبر از مجنون است. این پوشیدگی و دورگویی همان ناز گفتاری است. سپس بلافاصله با ایهامی زیبا، واژهٔ «وحش‌نشین» را به کار می‌برد که هم توصیف مجنون است و هم کنایه از تنهایی خویش. لیلی در گفتار خود، هم ادب اجتماعی را نگه می‌دارد و هم سوز درون را منتقل می‌کند. ناز گفتاری در اینجا ابزار صیانت از آبروست و در عین حال، لطیف‌ترین شیوهٔ ابراز عشق. نظامی از این ظرافت برای نشان‌دادن روح زنانهٔ لیلی بهره می‌گیرد؛ زبانی که در ظاهر خونسرد، و در باطن ملتهب است.

نزدیک من آی تا من آیم
پنهان به رخش نظر گشایم
بینم که چه آب و رنگ دارد
در وزن وفا چه سنگ دارد

(13)

در این ابیات، ناز گفتاری لیلی به اوج می‌رسد. او تمنای دیدار را با لحنی ظریف و کنایه‌آمیز بیان می‌کند؛ نه می‌گوید «ببینمش»، بلکه می‌گوید «پنهان به رخش نظر گشایم»؛ هم تمنای دیدار است و هم پرده‌داری. همچنین ترکیب استعاری «در وزن وفا چه سنگ دارد» نشان از زبانی سنجیده دارد؛ گویی می‌خواهد احساس را در قالب عقل و آزمون پنهان کند. این‌گونه سخن‌گفتن، از یک‌سو بیانگر تربیت و وقار زنانه است و از سوی دیگر، آتشی از اشتیاق را در دل دارد. در حقیقت، ناز گفتاری در اینجا تبدیل به موسیقی عشق شده است: کلامی که خودِ عشق را در پوشش منطق و شرم می‌سراید.

جلوه‌های نیاز

نیاز عاشقانه، عاطفی

نیاز عاشقانه جلوه‌ای از دلبستگی، اشتیاق و تضرع عاشق در برابر معشوق است؛ عشقی که از دل برمی‌خیزد و در تمنای دیدار و وصال می‌تپد. این نیاز، بیانگر فروتنی و صدق احساس است و عاشق را از خودخواهی رها کرده و در مسیر فداکاری و خلوص عاطفی قرار می‌دهد. هجویری از عشق چنین می‌گوید: «اگر دنیا تلاش کند که محبت را به خود جذب کند نمی‌تواند و اگر سعی کند آن را از خود دور نماید، باز هم نمی‌تواند، چراکه عشق عطیه‌ای الهی است و از مقولهٔ اکتساب نمی‌باشد. عشق مقوله‌ای الهی است» (14).

زان دل که به یکدگر نهادند
در معرض گفت‌وگو فتادند
این پرده دریده شد ز هر سوی
وان راز شنیده شد به هر کوی

(13)

در این ابیات، پیوند دل‌های لیلی و مجنون از حالت پنهانی به آشکاری می‌رسد؛ نیازی که ابتدا عاطفی و درونی بود، اکنون زبانزد همگان شده است. عاشق و معشوق، بی‌آنکه بخواهند، در دام نیاز روحی افتاده‌اند و عشقشان از درون به بیرون نشت کرده است. نظامی عشق را نیرویی مهارناپذیر می‌داند که چون به دل راه یابد، «پرده» را می‌درد و راز را فاش می‌سازد. این نیاز از نوع عاطفی و روانی است، زیرا با سوز درون و تعلق روحی پیوند دارد، نه با شهوت یا معرفت. تصویر «پرده دریدن» کنایه از غلبهٔ احساس بر عقل و حیا است؛ جایی که دل دیگر فرمان‌بردار نیست. شاعر در این بخش از تحول عشق سخن می‌گوید: عشقی که در آغاز ناز و پنهان بود، اکنون به مرحلهٔ نیاز و آشکارگی رسیده است؛ نیاز به دیدار، به پیوند و به فاش‌شدن حقیقت دلدادگی.

او در غم یار و یار ازو دور
دل پر غم و غمگسار از او دور
چون شمع به ترک خواب گفته
ناسوده به روز و شب نخفته

(13)

در این ابیات، نیاز عاشقانهٔ مجنون به اوج می‌رسد؛ نیازی از جنس وابستگی عاطفی و روانی که آرامش و خواب را از او گرفته است. فاصلهٔ میان «او در غم یار» و «یار از او دور» دو قطب متضاد عشق را نشان می‌دهد: حضور دردناک یاد معشوق در دل عاشق و غیبت او در واقعیت بیرونی. مجنون چون شمع می‌سوزد و در روشنایی غم خود می‌درخشد؛ شمعی که بی‌وقفه می‌سوزد، اما خاموش نمی‌شود. استعارهٔ «ترک خواب گفتن» بیانگر آن است که نیاز به دیدار، بر هر نیاز طبیعیِ دیگر غلبه کرده است. عشق در این مرحله به بیماری بدل می‌شود؛ بیماری جان که درمان ندارد. نظامی در این ابیات، وجه انسانی و دردناک عشق را می‌نمایاند؛ عشقی که در غیاب معشوق، به شکل نیاز و رنج تداوم می‌یابد و از سوزِ درون تغذیه می‌کند.

کای باد صبا به صبح برخیز
در دامن زلف لیلی آویز
گو آن‌که به باد دادهٔ توست
بر خاک ره اوفتادهٔ توست

(13)

در این ابیات، مجنون با زبان تمنّا و خطاب به باد صبا، نیاز عاطفی خود را به دیدار لیلی ابراز می‌کند. این گفت‌وگو با باد، نشانهٔ درماندگی و تنهایی عاشقی است که تنها واسطهٔ خویش را عناصر طبیعت می‌داند. «باد صبا» در ادبیات فارسی نماد پیام‌آور عشق است و آویختن آن به زلف لیلی، یعنی رساندن پیام اشتیاق. مجنون خود را «به باد داده» می‌داند؛ یعنی در عشق فنا شده و هستی خویش را باخته است. تصویر «بر خاک افتادن» نهایت فروتنی و بندگی در برابر معشوق را می‌نمایاند. نیاز در اینجا از نوع عاطفی و روحی است؛ او جسم لیلی را نمی‌خواهد، بلکه تمنای دیدار و یاد او را دارد. نظامی با لطافتی عرفانی، عشق را به دعا شبیه می‌کند: مجنون دعا می‌فرستد، باد پیامبر اوست، و لیلی قبلهٔ روحش. «ادب بندگی اقتضا می‌کند که بنده، خود را سراپا نیاز دانسته و به این امر آگاه باشد که ترک نیاز نوعی ناز ناپسند در برابر حق است. چنین نازی از جانب عاشق نه‌تنها پسندیده نیست، بلکه خلاف ادب محسوب می‌شود» (15).

با این همه ناز و دلستانی
خون شد جگرش ز مهربانی
در پرده که راه بود بسته
می‌بود چو پرده بر شکسته

(13)

در این دو بیت، تضادی زیبا میان ظاهر و باطن لیلی به چشم می‌خورد: از بیرون ناز و زیبایی، و از درون درد و نیاز. او در ظاهر دلبری است دلستان، اما در نهان، جگرش از عشق و فراق خون است. این همان نیاز عاشقانهٔ پنهان است که از ناز برمی‌خیزد. در

جامعه‌ای که راه وصال بر او بسته است، لیلی «در پرده» مانده، اما احساسش چون «پرده شکسته» از درون فریاد می‌کشد. نظامی در اینجا چهرهٔ انسانی لیلی را آشکار می‌کند: معشوقی که خود نیز اسیر عشق است، اما به سبب قیود اجتماعی، نمی‌تواند فریاد برآورد. ناز بیرونی او نقابی است بر آتش درونی. بدین‌سان، شاعر رابطهٔ میان ناز و نیاز را به ظرافت تصویر می‌کند: ناز، پوششی برای نیاز است؛ سکوت، فریاد دل.

او داده رضا به زخم خوردن
زنجیر به پای و غل به گردن
چون بر در خیمه‌ای رسیدی
مستانه سرود برکشیدی
لیلی گفتی و سنگ خوردی
در خوردن سنگ رقص کردی

(13)

در این صحنه، مجنون به کامل‌ترین حد از عشق و تسلیم رسیده است. او به بند و شکنجه رضایت می‌دهد و هر درد را به نام لیلی تحمل می‌کند. تکرار نام معشوق حتی در لحظهٔ آزار، نشان از نیاز درونی و روانی او به حضور لیلی دارد؛ او بدون ذکر نام او نمی‌تواند زیست کند. رقصیدن در هنگام سنگ خوردن، استعاره از تبدیل رنج به لذت است؛ عاشق راستین از درد تغذیه می‌کند. نظامی در این تصویر، پیوندی میان عشق و شهادت می‌سازد: رنج، عین وصال است. این رفتار ظاهراً دیوانه‌وار، در حقیقت اوج سلامت عشق است؛ جایی که عاشق در رنجِ خود، حضور محبوب را می‌یابد و درد را ابزار قرب می‌بیند. نیاز عاطفی مجنون در اینجا با ایمان و تسلیم درهم آمیخته است.

نیاز عرفانی، معنوی

نیاز عرفانی، تجلی اشتیاق روح انسان به وصال حقیقت الهی است که در قالب عشق انسانی بیان می‌شود. در این نوع نیاز، عاشق نه‌تنها معشوق زمینی، بلکه جمال ازلی و مطلق خداوند را می‌جوید و از رنج فراق تا لحظهٔ فنا در محبوب، مسیر سیر و سلوک روحانی را می‌پیماید. «نیاز مغناطیسی است که اسرار حقیقت را به خود کشد» (10).

در عشق شکیب کی کند سود؟
خورشید به گِل نشاید اندود
چشمی به هزار غمزه غماز
در پرده نهفته چون بود راز؟

(13)

نظامی در این ابیات، عشق را نیرویی الهی و آشکارکننده می‌داند که پنهان‌کردنش ممکن نیست. همان‌گونه که خورشید را نمی‌توان با گل پوشاند، شعلهٔ عشق را نیز نمی‌توان با عقل یا شرم خاموش کرد. این عشق دیگر از جنس میل عاطفی یا جسمی نیست، بلکه نیاز معنوی و عرفانی است؛ کششی درونی به سوی حقیقت و کمال. «چشم غماز» نماد روح عاشق است که راز عشق الهی را فاش می‌کند. ناتوانی در «شکیب»، یعنی بی‌قراری روح در فراق معشوق، همانند سالک در طلب حقیقت. «جمال در اشعار عرفانی، به معنای ظاهرکردن کمال معشوق از جهت استغنا از عاشق است» (8). در اینجا لیلی دیگر تنها زن نیست، بلکه مظهر جمال الهی است و مجنون در پی او، طالب وحدت با محبوب ازلی است. نظامی در این ابیات مرز میان عشق زمینی و عشق الهی را از میان برمی‌دارد و نشان می‌دهد که نیاز واقعی انسان، نیاز به وصل و شناخت حقیقت است، نه صرفاً وصال جسم.

ای شمع نهان‌خانهٔ جان
پروانهٔ خویش را مرنجان
جادو چشم تو بست خوابم
تا گشت چنین جگرکبابم

(13)

در این ابیات، عشقِ مجنون رنگی از عرفان می‌گیرد؛ او معشوق را «شمع نهان‌خانهٔ جان» می‌خواند که نمادی از نور حقیقت و حضور

الهی است. خود را پروانه‌ای می‌بیند که با تمام وجود در مدار آن نور می‌سوزد. این نیاز، فراتر از تمنای انسانی است؛ نوعی طلب فنا و اتحاد با محبوب ازلی. مجنون با استعارهٔ «چشم جادو» به کشش الهی اشاره دارد: نگاهی که انسان را از خود می‌رباید و به عالم دیگر می‌کشاند. بی‌خوابی و «جگرکبابی» نشان از شور روحی و سوز درونی عاشق دارد، نه صرفاً غم فراق. نظامی با لطافتی شاعرانه، عشق زمینی را چون پلی برای تجربهٔ سوز عرفانی تصویر می‌کند؛ نوری که در درون جان می‌سوزد و راه را به سوی حقیقت می‌گشاید. در اینجا نیازْ نوعی عبادت عاشقانه است، نه خواهش نفسانی. «انسان آینه‌دار جمال مطلق حق است، پس بدون تردید در این جنبش، عشق به حسن و زیبایی از لوازم اصلی شناخت و محبت حق به شمار می‌رود» (16).

زد دست و درید پیرهن را
کاین مرده چه می‌کند کفن را؟
آن کز دو جهان برون زند تخت
در پیرهنی کجا کشد رخت؟
(13)

در این ابیات، رفتار مجنون در ظاهر شوریدگی و جنون است، اما در باطن، نشانه‌ای از فنا و بی‌نیازی از دنیا دارد. او با دریدن پیرهن، نشانهٔ تعلق و تعلقات را می‌درد؛ «پیرهن» نماد بدن و «کفن» نماد محدودیت‌های دنیوی است. وقتی می‌گوید: «کاین مرده چه می‌کند کفن را؟»، در حقیقت، خویش را مردهٔ عالم ناسوت می‌بیند؛ کسی که از دو جهان بریده و به جهان معنا پیوسته است. نیاز او دیگر از سنخ جسم و احساس نیست، بلکه نیاز روحی برای رهایی و رسیدن به حق است. در عرفان اسلامی، دریدن جامه کنایه از «خرق حجاب وجود» و گذشتن از خودی است. «عشق یک قدم است و آن از خود گذشتن و ترک شخصیتِ خود کردن است و همین معنی است که طریق عشق را مشکل می‌سازد» (17). نظامی با زبانی پرشور و تصویری، حالت «محو» و بی‌خودی عاشق را به تصویر می‌کشد؛ عاشقی که از جهان و خویشتن گذشته تا تنها با معشوق باقی بماند.

گر تیغ روان کنی بدین سر
قربان خودم کنی بدین در
اسماعیلی ز خود بسنجم
اسماعیلی‌ام اگر برنجم
(13)

در این بیت‌ها، نظامی با نگاهی قرآنی، مجنون را به مقام اسماعیل می‌برد، قربانیِ رضامندِ عشق. او تسلیم مطلق است و حتی مرگ را لطف معشوق می‌داند. «قربان خودم کنی بدین در» یعنی کشته‌شدن به دست یار، نهایت آرزوی عاشق است. نیاز عرفانی در اینجا در قالب فداکاری و ایثار مطلق جلوه می‌کند؛ عاشق می‌خواهد در پیشگاه معشوق نابود شود تا جاودانه بماند. تشبیه به اسماعیل نشان می‌دهد که عشق مجنون از حد انسانی گذشته و به قرب الهی رسیده است. او نه فقط جان، بلکه خودِ وجود را تقدیم می‌کند و در این فنا، به نوعی بقا دست می‌یابد. نظامی در این لحظه، عشق را برابر با ایمان قرار می‌دهد: ایمان به اینکه مرگ در راه محبوب، عین حیات است. «در ادب عرفانی فارسی، لیلی مظهر عشق ربانی و الهی و مجنون مظهر روح ناآرام بشری است که بر اثر دردها و رنج‌های جانکاه دیوانه شده و در صحرای جنون و دلدادگی سرگردان است و در جست‌وجوی وصال حق به وادی عشق درافتاده و می‌خواهد به مقام قرب حضرت لایزال واصل شود، اما به این مقام نمی‌رسد، مگر روزی که از قفس تن رها شود» (18).

آیا تو کجا و ما کجاییم؟
تو زانِ که‌ای و ما ترساییم
ماییم و نوای بی‌نوایی
بسم‌الله اگر حریف مایی
(13)

در این آغاز، مجنون خود را از مرتبهٔ معشوق دور می‌بیند و در برابر او به خاکساری مطلق می‌رسد. خطاب «تو کجایی و ما کجاییم» یادآور فاصلهٔ میان خالق و مخلوق است و رنگی از مناجات عرفانی دارد. ترکیب «نوای بی‌نوایی» نمایانگر تضاد عاشق است که در فقر و بی‌چیزی خود نغمه‌ای از عشق دارد. عبارت «بسم‌الله اگر حریف مایی» بیانگر آمادگیِ جان برای فناست؛ چالشی آمیخته با فروتنی، چنان‌که عاشق به میدان حضور معشوق دعوت می‌کند، اما نه از سر برابری، بلکه از سر تسلیم. نیاز در این ابیات، نه میل وصال جسمانی، بلکه عطشِ حضور در پیشگاه مطلق است. نظامی با زبان شعر، رابطهٔ انسان با مطلق عشق را تصویر می‌کند؛ جایی که عاشق در اوج فروتنی، به شجاعت الهی می‌رسد.

نیاز جسمانی و شهوانی

این نیاز، جلوه‌ای از کشش طبیعی و غریزی انسان به زیبایی جسمانی و لذت وصال است که در ادبیات غنایی، غالباً با زبانی لطیف و نمادین بیان می‌شود. هرچند جنبه‌ای زمینی دارد، اما در آثار شاعرانی چون نظامی، همین میل جسمانی می‌تواند نقطهٔ آغاز تعالی روحی و گذر از عشق محسوس به عشق معنوی باشد. «جمال‌پرستی... فی‌نفسه عیب و ننگ نیست تا عرض، چه باشد. قول معروفی است که از عارفی پرسیدند در نظارهٔ چهرهٔ زیبای رخشان چه بینی؟ گفت تا چه بینی» (6).

هر صبح‌دمی شدی شتابان
سرپای برهنه در بیابان
او بندهٔ یار و یار در بند
از یکدیگر به بوی خرسند
(13)

این ابیات نمود آشکار نیاز جسمانی و شهوانی مجنون است که در فراق لیلی حتی بوی معشوق برایش مایهٔ تسکین می‌شود. نظامی تصویر عاشقی را می‌سازد که از شدت اشتیاق، هر صبح بی‌قرار به بیابان می‌دود، سر و پا برهنه، بی‌تاب دیدار. واژهٔ «بوی خرسند» استعاره از جذب حسی و غریزی است؛ او از لمس یا نگاه محروم است، پس به بوی خیال معشوق دل‌خوش می‌کند. نظامی با این تصویر، نیاز طبیعیِ جسم و حواس را در کنار شوق روحانی می‌نشاند تا عشق را تمام‌قد انسانی نشان دهد. «بندهٔ یار و یار در بند» تضاد عاشقانه‌ای است که نشان می‌دهد هر دو گرفتار عشق‌اند، اما با رفتارهای متفاوت. این نیاز، غریزی است، اما در عین حال پاک و آرمانی؛ چراکه از دل پاکی برمی‌خیزد، نه از شهوت صرف. شاعر با دقت، عشق جسمانی را از سطح زمینی بالا می‌برد و آن را در قالب رنج و سوز، تقدیس می‌کند.

در ره ز بنی‌اسد جوانی
دیدش چو شکفته گلستانی
نیرنگ نمود و خواهش انگیخت
خاکی شد و زر چو خاک می‌ریخت
(13)

در این بخش، ابن‌سلام با دیدن لیلی، بی‌درنگ دچار شور شهوانی می‌شود و رفتار او بازتاب کامل نیاز جسمانی است. او در برابر زیبایی ظاهری لیلی نه به ستایش روح، بلکه به تمنای تملک برمی‌خیزد و برای وصال او زر می‌ریزد و نیرنگ می‌زند. این میل، از ساحت عشق فراتر نرفته و در سطح خواهش بدنی باقی مانده است. نظامی با کنایهٔ لطیف «زر چو خاک می‌ریخت» نشان می‌دهد که ابن‌سلام ارزش‌های انسانی را فدای میل تن کرده و در عشق، به معاملهٔ مادی پناه برده است. تصویر «چراغ و باد» نیز هشدار می‌دهد که آتش عشق با نسیم شهوت خاموش می‌شود. در این نگاه، نیاز جسمانی نه‌تنها به وصال نمی‌انجامد، بلکه ماهیت و روح عشق را تهدید می‌کند. شاعر با زبان انتقادی، مرز میان عشق پاک و میل نفسانی را برجسته می‌سازد.

دادند به شوهری جوانش
کردند عروس در زمانش
و او خدمت شوی را بسیچید

پیچید در اوی و سر نپیچید

(13)

در این ابیات، لحن راوی و فضای داستان به قلمرو نیاز جسمانی می‌رسد. خبر ازدواج لیلی و هم‌آغوشی او با شوی، ذهن و جان مجنون را می‌سوزاند. نظامی در عین عفت کلام، با ظرافت تصویری، مفهومِ وصال جسمانی را بیان می‌کند و از آن به‌عنوان رنجی بزرگ برای عاشق یاد می‌کند. نیاز جسمانی در اینجا نه به معنای شهوت، بلکه به معنای تمنای وصال و تماسِ وجودی با معشوق است؛ تمنایی که در عاشق باقی مانده، ولی به دیگری داده شده است. نظامی با این تصویر، دو گونه نیاز را در برابر هم قرار می‌دهد: نیاز عاشق که روحی است و نیاز همسر که بدنی. ازاین‌رو، رنج مجنون در این لحظه بیش از حسادت، نوعی احساس فنا و بی‌ارزشی خود در برابر تقدیر است؛ چون معشوق جسمش را به دیگری سپرده، اما روحش هنوز با اوست.

نیاز عقلانی و معرفتی

این نیاز، نمود جست‌وجوی آگاهانهٔ عاشق برای درک حقیقت عشق و شناخت ماهیت هستی است. در این مرتبه، عاشق از احساس صرف فراتر می‌رود و عشق را وسیله‌ای برای کسب معرفت، خودشناسی و شناخت محبوب حقیقی می‌داند؛ عشقی که عقل را تسلیم شهود و دل را راهنمای فهم می‌سازد.

بنشست و به های‌های بگریست

کآوخ 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

(13)

در این ابیات، مجنون به مرحله‌ای از تأمل درونی رسیده است که از عشق، رنج و معرفت سخن می‌گوید. او در جست‌وجوی «دوای خویش» است؛ پرسشی عقلانی در دل شور عاطفی. بی‌خانمانی و بی‌پناهی‌اش استعاره از بی‌قراری روح در جهان ناسوت است؛ روحی که میان «خانهٔ خود»، عقل و آرامش، و «کوی دوست»، عشق و فنا، سرگردان مانده است. این سرگردانی، جلوه‌ای از نیاز معرفتی است؛ مجنون در پی فهم معنای رنج خود است. نظامی در اینجا عشق را میدان کشاکش میان عقل و دل می‌نماید: عقل می‌پرسد «دوای من چیست؟»، اما دل جز سوز پاسخی ندارد. این لحظه از خودآگاهی، مقدمهٔ گذر عاشق از عشق زمینی به مرحلهٔ شناخت و بصیرت است؛ عشقی که راه عقل را می‌گیرد تا راه معرفت را بگشاید. «نتیجهٔ عشق آن است که عاشق هستی خود را دریابد و از همه‌چیز بگذرد و چنان در معشوق غرق شود که پروای خویش و یگانهٔ نکند، و اولین اثر آن است که آتش در بنیاد خودپرستی می‌زند و آدمی را از خودبینی که سرمایهٔ همهٔ عیب‌ها و زشتی‌هاست می‌رهاند و بت‌خانهٔ خیال و اصنام صورت را درهم می‌شکند و این هم از پرستش معشوق برمی‌خیزد. بدین جهت عشق به‌ظاهر بت‌پرستی و در واقع بت‌شکستن و از دوگانگی گسستن و به یگانگی پیوستن است» (19).

چون نیست مرا بر تو راهی

زین پس من و گوشه‌ای و آهی

سر داده و آه بر نیارم

تا پیش تو دردسر نیارم

(13)

در این ابیات، مجنون از مرحلهٔ شور به مرحلهٔ درک و پذیرش می‌رسد. او آگاهانه تصمیم می‌گیرد از جست‌وجوی بی‌ثمر دست بردارد و به انزوا پناه برد؛ این همان لحظهٔ «تعقل عاشقانه» است. مجنون با واژه‌هایی چون «راه» و «آه» دو قطب عقل و احساس را در تعادل می‌گذارد. او از سر آگاهی، نه از نومیدی، سکوت اختیار می‌کند؛ زیرا فهمیده است که وصال ظاهری ممکن نیست. این نیاز عقلانی در پی آرامش نیست، بلکه جست‌وجوی معنا در رنج است.

نظامی در اینجا عقل را نه خصم عشق، بلکه مرحله‌ای از بلوغ آن می‌داند؛ عاشق پس از عبور از جنون، به معرفتی می‌رسد که در سکوت و انزوا تجلی می‌کند. این بیت‌ها صدای عاشقی‌اند که از التهاب به تأمل رسیده است.

مجنون چو شناخت کاو حریف است
وز گوهر مردمی شریف است
ترسم ز رسن، که مار دیده‌م
چه مار! که اژدها گزیده‌م

(13)

اینجا مجنون، پس از تجربهٔ فریب و آزار پیشین، با احتیاط عقلانی به قاصد تازه می‌نگرد و از «رسن/مار/اژدها» به‌عنوان خاطرهٔ دردناک یاد می‌کند تا امکان تکرار خطا را بسنجد. این احتیاط، از جنس بریدن از عشق نیست، بلکه لایه‌ای معرفتی بر شور عاشقانه می‌افزاید و نشان می‌دهد درد، به او «تشخیص» آموخته است. واژگان گزیده و استعاره‌های پیاپی، الگوی تبدیل رنج به «دانش رنج» را می‌سازند. مجنون در عین اشتیاق شنیدن خبرِ یار، معیارگذاری می‌کند و شرط «سخن‌گزاری بی‌گزاف» می‌طلبد. این تعادل عقل/عشق، نشانهٔ بلوغ روایی قهرمان در میانهٔ منظومه است. نیاز معرفتی او کشف حقیقت حال لیلی است، نه صرفاً تسکینی احساسی. به این ترتیب، روایت از دام تکرار فریب می‌گریزد و به افق «یقین عاشقانه» نزدیک می‌شود.

عاقل به اگر نظر ببندد
زان گریه که دشمنی بخندد
آن نخل که دارد این زمان خار
فردا رطب تر آورد بار

(13)

بخش حکیمانهٔ نامه، دعوت به «صبر دانا» و تبدیل اندوه به امید معرفتی است؛ لیلی از مجنون می‌خواهد اشک بی‌جای دشمن‌شادکن را به بصیرت بدل کند. تمثیل‌های کشاورزانه، «دهقان/دانه/نخل/غنچه»، نشان می‌دهند که رنج امروز، بذر باروری فرداست. این نگاه، نیاز را از صرف عاطفه به خواست «معنا» ارتقا می‌دهد: هدف، حفظ جان عشق در زمان است. لیلی در جایگاه «راهنمای درون»، اخلاقِ سکوت و تدبیر را به مجنون می‌آموزد. کنار هم نشستن شفقت و حکمت، لحن نامه را از نوحه به «تعلیم امید» می‌کشاند. نتیجه آن‌که راه وصال، نه با شتاب احساس، که با ریاضت صبر و زمانه‌داری هموار می‌شود.

نتیجه‌گیری

منظومهٔ لیلی و مجنون نظامی گنجوی از برجسته‌ترین آثار ادبیات غنایی فارسی است که در آن، شاعر با نگاهی ژرف به ماهیت عشق، روح انسانی را در مسیر تعالی و سلوک عرفانی به تصویر می‌کشد. در این اثر، نظامی نه‌تنها داستانی عاشقانه روایت می‌کند، بلکه از خلال رابطهٔ مجنون و لیلی، سیر تکاملی روح انسان را از عشق مجازی به عشق حقیقی به نمایش می‌گذارد. او عشق را به‌عنوان نیرویی الهی و محرک حیات معرفی می‌کند که در وجود عاشق می‌جوشد، او را می‌سوزاند و در نهایت به وصال معنوی و فنا در معشوق می‌رساند. در این میان، دو مفهوم بنیادین «ناز» و «نیاز» جوهر اصلی این منظومه‌اند. ناز در رفتار و گفتار لیلی، نشان‌دهندهٔ وقار، خودآگاهی و پاکی عشق است. لیلی با ناز خود، حرمت عشق را حفظ می‌کند و آن را از سقوط به سطحی‌ترین اشکال خواست جسمانی بازمی‌دارد. ناز او نوعی مرز معنوی میان عشق زمینی و عشق آسمانی می‌سازد که مجنون را به سیر درونی و رشد روحانی وامی‌دارد. در مقابل، نیاز در وجود مجنون، نماد شور، فداکاری و بی‌خودی است؛ عشقی که در رنج و دوری شکل می‌گیرد و از تمنای وصال ظاهری فراتر می‌رود. نیاز مجنون، او را از خود تهی می‌سازد تا در معشوق محو گردد و از فردیت محدود انسانی به مقام کلی عشق الهی برسد.

نظامی با ترکیب این دو نیرو، تصویری از عشق آرمانی می‌سازد که در آن، تضاد میان جسم و جان، عقل و احساس، زمین و آسمان

در وحدتی شاعرانه حل می‌شود. او نشان می‌دهد که عشق واقعی، آمیزه‌ای از ناز و نیاز است؛ ناز سبب پختگی عشق می‌شود و نیاز آن را به حرکت وامی‌دارد. این دو، همچون دو بال یک پرنده، روح عاشق را به پرواز در آسمان معنا می‌برند.

از نظر عرفانی نیز، لیلی و مجنون تمثیلی از رابطهٔ انسان و خداست؛ لیلی نماد حقیقت مطلق است و مجنون نماد روحی که در تمنای درک آن حقیقت، از خود و جهان رها می‌شود. در این تفسیر، ناز لیلی آزمونی برای سنجش اخلاص عاشق است و نیاز مجنون، تجلی بندگی و فنا.

بنابراین، می‌توان گفت نظامی در این منظومه، عشق را نه صرفاً یک احساس، بلکه راهی برای شناخت و رستگاری می‌بیند. او با زبان لطیف شعر، اخلاق، عرفان و زیبایی‌شناسی را درهم می‌آمیزد تا از عشق مجنون و ناز لیلی، اسطوره‌ای جاودانه بسازد.

سرایندهٔ گنجه با آفرینش جهانی سرشار از عاطفه و معنا، توانسته است در قالب ناز و نیاز، توازن میان عقل و احساس، و میان عشق زمینی و الهی را برقرار سازد. بدین‌سان، لیلی و مجنون نه‌تنها یادگار درخشان ادبیات غنایی ایران است، بلکه آیینه‌ای از معرفت عرفانی و حکمت انسانی است؛ اثری که عشق را به‌عنوان نیرویی آفریننده و رهایی‌بخش معرفی می‌کند، نیرویی که در سوز و فراق، روح انسان را به سرچشمهٔ حقیقت پیوند می‌زند.

مشارکت نویسندگان

در نگارش این مقاله تمامی نویسندگان نقش یکسانی ایفا کردند.

تعارض منافع

در انجام مطالعه حاضر، هیچ‌گونه تضاد منافعی وجود ندارد.

EXTENDED ABSTRACT

Lyric literature constitutes one of the most refined domains of classical Persian poetry, because it transforms inward emotion, imaginative intensity, longing, sorrow, hope, supplication, and the desire for union into a symbolic and musical language. Within this tradition, Nizami Ganjavi's *Layli and Majnun* occupies a privileged position, not merely as a romantic narrative, but as a poetic structure in which earthly love gradually acquires ethical, intellectual, and mystical dimensions. The poem draws on the well-known Arabic story of Qays and Layli, yet Nizami reshapes this inherited material into a deeply Persian, aesthetic, and metaphysical discourse on love, suffering, self-loss, and spiritual elevation (2, 13). In this work, the two interrelated concepts of *naz* and *niyaz* form the central semantic and emotional axis of the narrative. *Naz* refers to the dignity, self-restraint, reserve, coquetry, and elevated distance of the beloved, while *niyaz* signifies the lover's need, humility, supplication, sincerity, and existential dependence on the beloved. These two forces are not separate or contradictory in a simple sense; rather, they constitute a dialectical structure through which love is intensified, purified, and spiritualized. As studies of lyric and mystical literature have shown, the tension between the beloved's reserve and the lover's need is one of the essential mechanisms through which Persian poetry converts personal desire into a symbolic path toward self-knowledge and transcendence (1, 3).

The theoretical basis of this study rests on the semantic and mystical meanings of *naz* and *niyaz* in Persian literary and Sufi discourse. In

lexical usage, *naz* is associated with charm, grace, attractive reluctance, coquettishness, and gestures that imply desirability and belovedness (4). In mystical terminology, it also refers to the beloved's strengthening of the lover in love, or to the beloved's subtle captivating of the lover through distance and beauty (5, 8). Thus, *naz* is not mere arrogance or indifference; it is a meaningful aesthetic and ethical posture through which the beloved preserves dignity, intensifies desire, and protects love from vulgar possession. By contrast, *niyaz* refers to need, supplication, humility, request, devotion, and the lover's movement toward the beloved from a position of poverty and dependence (4). In mystical sources, *niyaz* is described as a magnetic force that draws the secrets of truth toward itself, thereby transforming need into a metaphysical principle of spiritual attraction (10). Sufi thought often distinguishes the station of the beloved as one of apparent independence and the station of the lover as one of poverty, yearning, and need; this distinction gives the relationship between *naz* and *niyaz* its spiritual depth (9, 11).

Methodologically, this research adopts a descriptive-analytical approach based on content analysis. The primary textual corpus is Nizami's *Layli and Majnun*, from which verses related to *naz* and *niyaz* are identified, classified, and interpreted according to verbal, behavioral, intellectual, emotional, bodily, and mystical dimensions (13). The analysis also draws on interpretive, literary, lexical, and mystical sources in order to clarify the conceptual background of the two terms and their function within the poem's narrative architecture. The study is guided by two main questions: first, what manifestations do *naz* and *niyaz* assume in *Layli and Majnun*, and at what levels of speech, behavior, thought, and mystical experience do they appear? Second, how does the relationship between *naz* and *niyaz* contribute to the movement from earthly love toward divine or spiritual love? Previous research on Nizami's romantic poems has emphasized the role of women, emotional aesthetics, and the transformation of human love into an elevated ethical and spiritual experience (1, 2). Similarly, studies of *naz* and *niyaz* in Persian lyric poetry demonstrate that the beloved's reserve and the lover's supplication are among the most productive structures of Persian love poetry, especially in the works of Sanai, Hafez, and other major poets (3, 20, 21).

The findings show that Layli's *naz* appears in several interconnected forms: manifest *naz*, hidden *naz*, behavioral and bodily *naz*, and verbal *naz*. Manifest *naz* is visible in Layli's elevated position, her unattainability, her dignity, and the symbolic distance that separates her from Majnun. In Nizami's imagery, Layli often appears like the moon, a star, a hidden treasure, or a sealed bud; these metaphors simultaneously express beauty, distance, purity, and inaccessibility (13). Hidden *naz* appears in silence, concealment, indirect communication, veiled longing, and

the preservation of love behind social and ethical boundaries. Even after her forced marriage, Layli's inner fidelity to Majnun remains concealed beneath the outward form of social obedience, showing that her silence is not lovelessness but a culturally and ethically coded form of love. Behavioral and bodily *naz* is manifested through gaze, movement, bodily grace, hair, face, and gestures, by which Layli's beauty exerts influence without direct speech. Verbal *naz*, meanwhile, appears through indirect questions, deferential speech, delayed response, allusion, and modest rhetorical concealment. Through these forms, Nizami portrays Layli not as passive or merely inaccessible, but as a figure of wisdom, chastity, self-awareness, and ethical control. Her *naz* protects love from immediate consumption and transforms it into a disciplined, dignified, and spiritually charged experience (6, 7, 16).

The manifestations of *niyaz* are equally varied and appear through Majnun's emotional dependence, spiritual longing, bodily suffering, and intellectual search for meaning. Romantic or emotional *niyaz* is evident in Majnun's sleeplessness, tears, wandering, address to the morning breeze, and inability to conceal the secret of love. His need is first experienced as separation, longing, and psychic restlessness, but gradually becomes a force that strips him of ordinary identity (13). Mystical *niyaz* emerges when Majnun's love exceeds the boundaries of personal desire and becomes a form of annihilation, sacrifice, and spiritual absorption. His tearing of garments, acceptance of pain, willingness to be sacrificed, and movement into wilderness all signify a transition from social selfhood to mystical self-loss (17, 19). Bodily and sensual *niyaz* also appears in the poem, especially through the language of scent, beauty, longing for union, and the pain caused by Layli's forced marriage; yet Nizami does not allow this dimension to remain merely sensual. Instead, bodily longing becomes the starting point for ethical refinement and spiritual elevation. Finally, intellectual and epistemic *niyaz* appears when Majnun begins to ask about the meaning of his suffering, the remedy for his pain, and the truth of love. In this sense, his need becomes a path to knowledge, while Layli's distance becomes the condition for his inward transformation (14, 15, 18).

The study concludes that *Layli and Majnun* is structured around the dynamic interaction of *naz* and *niyaz*, and that this interaction is the main mechanism through which Nizami transforms a human love story into a poetic model of spiritual ascent. Layli's *naz* is not cruelty, indifference, or simple feminine coquetry; it is the symbolic form of dignity, chastity, self-possession, and the preservation of love's sanctity. Majnun's *niyaz* is not weakness, humiliation, or irrational collapse; it is the existential movement of the lover toward surrender, purification, and self-transcendence. Together, these two forces create an ideal conception of love in which

desire is disciplined, suffering becomes meaningful, and separation becomes a path toward inner vision. Nizami presents love as a field where body and soul, reason and emotion, human affection and divine longing are not mutually exclusive but gradually integrated. In this framework, *naz* gives love depth, distance, and dignity, while *niyaz* gives it motion, sincerity, and transformative power. Thus, *Layli and Majnun* stands as one of the most profound achievements of Persian lyric literature, because it turns the pain of unattained love into a vision of ethical beauty, mystical knowledge, and human perfection.

References

1. Naseri F, Abdolhossein F. Analysis of the Manifestations of Lyrical Literature in Three Poems by Nizami with Emphasis on the Role of Women: Khosrow and Shirin, Layli and Majnun, and Haft Peykar. Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts (Dehkhoda). 2013;5(15):185-210.
2. Rezaei Ardani F. An Analytical-Comparative Critique of Nizami Ganjavi's Poems Khosrow and Shirin and Layli and Majnun. Journal of Lyrical Literature Studies. 2008(11):87-112.
3. Farajifar S, Khadivar H. Naz and Niaz in Lyrical Literature: Based on the Ghazals of Sanai, Hafez, and Vahshi Bafqi. Islamic Azad University, Bushehr Branch. 2012(13):177-92.
4. Anvari H. Farhang-e Bozorg-e Sokhan. Tehran: Sokhan; 2002.
5. Al-Fatani Tabrizi Aa-DH, Mayel Heravi N. Rashf al-Alhaz fi Kashf al-Alfaz, or Dictionary of Mystical Symbols in the Persian Language. 2 ed. Tehran: Mola Publications; 1998.
6. Sattari J. Sufi Love. 6 ed. Tehran: Markaz; 1995.
7. Eskoui N. Sa'ib Tabrizi and the School of Beauty in Islamic Mysticism. Kayhan Farhangi. 2005(320-321):76-81.
8. Sajjadi SJ. Dictionary of Mystical Terms and Expressions. 8 ed. Tehran: Tahouri Publications; 2007.
9. Ghazali A, Mojahid A. Collection of Persian Works. Tehran: Tehran University Press; 1979.
10. Ibn Munawar Mihni M, Shafi'i Kadkani M. Asrar al-Tawhid fi Maqamat al-Sheikh Abi Saeed. 1 ed. Tehran: Agah; 1987.
11. Razi Na-D, Al-Hosseini al-Nematollahi H. Mersad al-Ebad. Tehran: Scientific and Cultural Publishing Company; 1973.
12. Jam Namaqi A, Fazel A. Selected Siraj al-Sa'irin. Mashhad: Astan Quds Razavi Printing and Publishing Institute; 1989.
13. Nizami G, Hamidian S. Layli and Majnun. Tehran: Qatreh; 2015.
14. Hujviri AiU, Abedi M. Kashf al-Mahjub. Tehran: Soroush; 2010.
15. Yasrebi Y. The Place of Sharia in the Realm of Mysticism. Book Critique. 2005(35-36):93-128.
16. Ritter H, Zaryab Khoei A, Baybordi. The Ocean of the Soul. Tehran: Al-Hoda; 1998.
17. Bahr al-Olumi H. Commentary on Several Ghazals of Hafez. Tehran: Al-Zahra; 1991.
18. Yahaqqi MJ. Dictionary of Myths and Tales in Persian Literature. Tehran: Farhang Moaser; 2009.
19. Forouzanfar Ba-Z. Selected Mathnawi. Tehran: Mahtab; 1996.
20. Hafez Shirazi M, Khatib Rahbar K. Divan of Hafez's Ghazals. 27 ed. Tehran: Safi Ali Shah; 2000.
21. Khorramshahi Ba-D. Hafeznameh. 17 ed. Tehran: Scientific and Cultural Publishing Company; 2006.