مهدی استعدادی شاد

یک لیلی، به دو معنی،
در گرفتاری قرون وسطایی

پیشگفتار

بی درد سر نیست اگرکسی بخواهد در انظار عمومی سراغی از لیلی بگیرید. چه بسا کارش پیامد هم داشته باشد. آنهم پیامدی خطرناک. به ویژه وقتی که از بنیادگرای اسلامی آدرس را بپرسد. بنیادگرا که در ناموس پرستی بدوی اتکای روحی می‌جوید، به سرعت جوش خواهد آورد. معلوم نیست در پاسداری از نجابت اُوناث خودی بخواهد چه بلایی سر جوینده بیاورد.

البته از تعصب‌ورزی جوانان غیور گذشته، لیلی نیز خود به خود نمادی دور از دسترس است. او همان الگوی فرد اعلای معشوق در تمدن اسلامی است که طبق نگرش سنتی و تبلیغات مربوطه‌اش همواره دست نیافتنی مانده است.

از یکسو، حجابی راز آمیز او را از نظرها پنهان کرده و از سوی دیگر، راه رسیدن به وی ناممکن بوده است. آن حجاب و این ناممکنی، مانع هستند. موانعی که حتا اگر سازندگانش را نشناسیم، ولی می‌دانیم که باعث جدایی لیلی از دلداده و هواخواهان بیشمار بوده است.

مُدرنیته فرهنگی ایرانی

بدین خاطر سراغ گرفتن از لیلی، به این امید که به شناخت فضای زندگانی‌اش هم برسد، بدون تاوان و مالیات نیست.

چه بسا که به گذرنامه و ویزا هم نیاز برد. زیرا شناخت او و فهم زمانه‌اش، پیش از هر چیزی، ما را به قلمروهای دیگری بکشاند. بدین ترتیب مدیون ذهنیتی سنجشگر و راهنما می‌شویم که کمتر شناخته شده است. ذهنیتی که به سال‌های چندی در حال شدن است.

باری. در این میانه و در نتیجهٔ تلاش ذهنیت سنجشگر و راهنما، نگرشی شکل گرفته است که بی پدر و مادر نیست. تباری دارد.

نگرشی است که به واقع شروع خود را از لحظه‌های آفرینش هنری- ادبی در مُدرنیتهٔ جهانی می‌گیرد. لحظه‌هایی که تولید حس جدید، سنجش ژرف و اشراف تازه در فاعل شناسای ایرانی کرده‌اند. لحظه‌هایی که مثلا در شعر مُدرن فارسی و در سروده‌هایی از نیما، فروغ فرخزاد و نصرت رحمانی و... یافت می‌شوند.

برداشت یادشده در دسترس‌ترین نمونهٔ استدلال خود را در منظومهٔ "افسانه" نیما یوشیج می‌یابد.

منظومه‌ایی که فقط بیانیه و مانیفست شعرنو نیست، بلکه تحولی در جهان‌بینی و انقلابی در زیبایی‌شناسی نیز بشمار می‌رود. تحولی که، به جز آن شکل‌های ایجابی

و مثبت، در پیامد سلبی و نفی کننده خود نیز گسستی در روند عادت و فعالیت عالم سنتی ما ایجاد کرده است.
این شخصیت همان عالم و دانایی بوده که، در جایگاه فاعل شناسا و نیز به دورهٔ قرون وسطای ایران اسلامی شده، یک متن فرهنگی خود ویژه را بازتولید کرده است. این فرهنگ خود ویژه همان الگوی رفتاری است که برپایهٔ جهان‌بینی ادیان ابراهیمی بنا شده است. با زیر مجموعه‌ای که از خداشناسی یهودی- مسیحی و متافیزیک یونانی شروع گشته و تا علم کلام اسلامی و عرفان وابسته‌اش ادامه داشته است. چنان که الگوی رفتار یادشده، برای تداوم خود، تاکنون از عذاب وجدان ایرانی تواب و تسلیم سپاه اسلام شده تغذیه کرده است.
ایرانی نو مسلمانی که آشکارا پس و پیش تاریخی خود را به فراموشی سپرده است. زیرا مدام دُچار درجا زدن بوده و فکر تغییر اوضاع را در ذهن واپس زده است. البته بخشی از این واماندگی به گردن یورش‌های پی در پی بوده که امکانات تحول فرهنگی را ویران کرده است. با خرابی کتابخانه‌ها، سوزاندن کتاب‌ها و سرکوب دگراندیشی.

گسست از تکرار سنت

در مقابل چنین وضعیت ناخوشی، که میراث ناگوار و برجای مانده از هجوم سپاه بیگانه، جنگ‌های داخلی و استبداد بومی است، همواره روشنگران و آینده بینانی وجود داشته که خواستار دگرگونی و بهبودی شده‌اند.
هرکسی به سهم و با توانایی کارشناسانه خود تلاشی برای گسستن از تکرار سنت کرده است. از میان آن نیکوکاران اندیشمندی که در طول تاریخ ما آمده و رفته‌اند، به دورهٔ معاصر، نیما یوشیج یکی از چهره‌های موثر بوده است.
او، که رسالت خود را در منظومهٔ "افسانه" همانا "شرح عشق دگرسان" دانسته، مرزبندی با عادت‌های قدیمی و سنت پیشینی را به قرار زیر بیان کرده است. در این راستا، نگرش نوجوی وی، حافظ را مورد خطاب قرار داده است. حافظ که شعر کلاسیک فارسی (این ظرف اندیشهٔ وطنی) را در خود جمع کرده و به اوج رسانده است.
نیما، در بخش جدلی منظومهٔ خود، سروده است:
"حافظا! این چه کید و دروغی است
کز زبان می و جام و ساقی است
نالی ار تا ابد، باورم نیست
که بر آن عشق ورزی که باقی است.
من بر آن عاشقم که رونده است."

نیما در منظومهٔ "افسانه"، پیش از مرزبندی با سنتی که حافظ نماینده‌اش است، در واقع هم پرسش‌هایی بنیان برافکنی را در برابر آن عالم و دانای سنتی می‌نهد و هم درک و دریافت خود از مقولهٔ عشق را تعریف می‌کند:

"...
که تواند مرا دوست دارد
و ندر آن بهرهٔ خود نجوید؟
هر کس از بهر خود در تکاپو ست،
کس نچیند گلی که نبوید.
عشق بی حظ و حاصل، خیالی است.
آن که پشمینه پوشید دیری،
نغمه ها زد همه جاودانه،
عاشق زندگانی خود بود
بیخبر، در لباس فسانه
خویشتن را فریبی همی داد.
خنده زد عقل زیرک بر این حرف
کز پی این جهان هم جهانی است.
آدمی، زادهٔ خاک ناچیز،
بستهٔ عشقهای نهانی ست،
عشوهٔ زندگانی است این حرف...."

چند سالی، چیزی حدود سه- چهار دهه، از سرودهٔ افسانه به سال ۱۳۰۱ می‌گذرد تا توسط "عقل زیرک" نیمایی جاده و راه‌هایی هموار شوند. راه‌هایی که در امتدادشان فروغ فرخزاد بیاید و در شعر "وصل" میل پرواز خود را چنین بیان - کند:

"...
دیدم که در وزیدن دستانش
جسمیت وجودم
تحلیل می‌رود
دیدم که قلب او
با آن طنین ساحر سرگردان
پیچیده در تمامی قلب من
...
دیدم که می‌رهم
دیدم که می‌رهم
دیدم که پوست تنم از انبساط عشق ترک می‌خورد..."

در همان دورهٔ پُربار شعر پسا نیمایی و در فضل تقدمی نسبت به همنسلان خود، نصرت رحمانی نیز به سرودن مشغول است.

او، با آن جنم کمیاب شاعری که هم نسلانش از آن بارها سخن گفته‌اند، بدون شک به کارکرد عشق در دوران معاصر نیز اندیشیده است. چرا که تلاش کرده از مجرای سروده‌ای، مفهوم لیلی را بیرون از معناهای رایج در تمدن اسلامی تعریف کند.

کوششی که در زبان تئوریک امروزی به ساختارشکنی عادت ترجمه می‌شود. آنهم عادت به "حقیقت" موروثی. "حقیقتی" برآمده از دورانی که ایمان در آن نقش محوری داشته و کنجکاوی عقل و خرد در آن امکان رقابت نیافته است.
از خوانش تاریخ ادبیات میدانیم که سرگذشت تعریف لیلی در تمدن اسلامی، با نظم آوری نظامی گنجوی شروع شده است. چنان که وی به بازسرایی قصهٔ عامیانه عربی پرداخته که پیش از آن سینه به سینه نقل می‌شده است. اما پس از او، ده‌ها شاعر و ناظم، به تقلیدش مضمون"مجنون و لیلی" را بارها سروده‌اند.
وانگهی با وجین شدن این سروده‌ها در گذر زمان، به نکتهٔ زیر نیز می‌شود رسید. این که در روند بازسرایی مضمون یادشده، سه قرن پس از نظامی، اثر "خاتم الشعرایی" چون نورالدین عبدالرحمان جامی نقطهٔ عطف و ایستگاهی است. جایگاهی که، با تامل در آن، کم و کیف معناهای متفاوت لیلی نیز آشکار می‌شود.
بواقع این داستانسرایی‌ها، به درازای هزاره‌ای که قرون وسطای ما را تشکیل داده، انحصار تعریف لیلی (همچون بخش زنانه زوج عاشقانه) را در دست داشته‌اند.
اما نصرت رحمانی، که نگرش زیبایی شناسیک خود را الهام گرفته از صادق هدایت دانسته، در شعری با عنوان "من آبروی عشقم" قصد و هدف تعریف تازه‌ای از لیلی را بدین گونه دنبال کرده است:

"... لیلی
چشمت خراج سلطنت شب را
از شاعران شرق
طلب میکند.

...
بگشای بند موی و بیفشان
شب را میان شب
با من بدار حوصله اما نه با عتاب!

...
لیلی کلید شهر
در سینه بند توست
آغوش باز کن
دست مرا بگیر
از چار راه خواب گذر کن
بگذار بگذریم زین خیل خفتگان
دست مرا بگیر..." .

در کنار پروژه‌ای که نصرت رحمانی در شعر خود برای آموزش شهروندانه و آتی لیلی در نظر گرفته، نسبت به لیلی واکنشی دیگرگونه از فروغ فرخزاد وجود دارد. فروغی که در تاریخ مُدرن حضور لیلی قدیمی را سپری شده ارزیابی می‌کند. چنان که از مرگ او می‌گوید.

فروغ در در مجموعه شعر دفتر "دیوار"، زیر عنوان "بر گور لیلی"، چنین مصرع‌هایی را دارد:
"...
در فکر این مباش که چشمان من چرا
چون چشم‌های وحشی لیلی سیاه نیست
...
در چشم‌های لیلی اگر شب شکفته بود
در چشم من شکفته گل آتشین عشق
...
در بند نقش‌های سرابی و غافلی
برگرد، این لبان من، این جام بوسه‌ها
...
من هستم آن زنی که سبک پا نهاده است
بر گور سرد و خامش لیلی بی وفا".
نیاز به گفتن ندارد که مخاطب فروغ در این شعر مردانند که بایستی در کلاس عشق آموزش جدیدی ببینند و اطلاعات خود را آپ دیت و روزآمد کنند.

دیرینه شناسی حضور لیلی

در اینجا ببینیم که شناخت پیشینهٔ لیلی چه فایده‌هایی دارد. یکی از فایده‌ها در این نکته نهفته است که تمایز فاعل شناسای مُدرن از همتای سنتی‌اش را بیشتر آشکار می‌گرداند. با بررسی تمایز یادشده درمی‌یابیم که در پس تحول نیمایی چه گسست معرفتی و شناخت شناسانه‌ای میان شعر مُدرن با شعر کلاسیک رخداده است.
از این نکتهٔ مُهم گذشته، چون در عنوان سخن قول داده‌ایم که معناهای مختلف لیلی را بشناسیم، همین جا یکراست می‌رویم سراغ سرگذشتی که وی در تاریخ ادبیات داشته است.
همانطور که گفتیم لیلی و مجنون، که در پس شکل گرفتن افسانهٔ آشنایی‌شان به یکدیگر معنا و هویت بخشیده‌اند، زوج عاشقی هستند که از دل قصه‌های عامیانه مردمان عرب برخاسته‌اند.
نظامی در مقدمهٔ داستانسروده لیلی و مجنون آورده، بازسرایی آن قصهٔ عامیانه مردم عرب را به خواسته فرمانروای سرزمین خود(شروان شاه) انجام داده است.
در "سبب نظم کتاب" از قول شاه آورده این سفارش را:

خواهم که به یاد عشق مجنون رانی سخنی چو در مکنون
چون لیلی بکر اگر توانی بکری دو سه در سخن نشانی
تا خوانم و گویم این شکر بین جنبانم سر که تاج سر بین
بالای هزار عاشقانه آراسته کن به نوک خامه

نظامی که در ادبیات فارسی بعنوان یکی از برجستگان داستانسرایی شهرت دارد، یکی از پایه‌های نظم آوری "پنج گنج" خود را بر قصهٔ اعراب بنا نهاده است.
او فرزند سدهٔ دوازده میلادی است. به دورانی روزگار گذرانده که سیطره قبایل مغولی بر ایران وجود داشته است. حکمرانی سلسله‌ی سلجوقیان.
در واقع بدون شناخت تمام تاریخ ایران و آگاهی از کلیه ظرایف رفتار مردمانش هم می‌شود به نوعی از واکنش عمومی پی برد. واکنشی که گویا طبق قانون نانوشته‌ای در آن دیار عمل کرده و نظامی نیز از دامنهٔ تاثیرش بدور نبوده است.
آثارش، که برخی از آن‌ها را "هوسنامه" خوانده، گویای این نکته هست که او نیز در دغدغهٔ همزبانان و فرهنگیان شریک و دخیل بوده است.
روشن است که وی، همچون نماینده‌ای از فرهنگ‌ورزان شهرنشین، سعی کرده میزانی از فرهنگ محیط خود را به عشایر و بیابانگردانی ببخشد که به سرزمینش آمده و حاکم گشته‌اند.
البته اگر از منظر تاریخ تحولات رفتاری به آن دوره (قرن دوازده میلادی) بنگریم، فرهنگ رایج آن دوره خودش پیامدی است از یک سازش پیشینی. سازشی که دو سه قرن قبل از زمانهٔ نظامی بین مردمان ایران و سپاه اعراب بوجود آمد.
در هر صورت سازش یادشده فقط تسلیم خدای قهار شدن و از خدای مهر دست شستن نبود، بلکه از جمله در بیواسطه ترین ابزار سرایش (یعنی رسم نگارش عربی) نیز رخنه کرد.
دویست سال پیش از نظامی، رودکی بنیانگذار شعر فارسی به رسم الخط یادشده نگاشت و بتدریج خط پهلوی به حاشیهٔ فراموشی رانده شد.
رودکی که با شعر "بوی جوی مولیان آید همی" آشنای هر فارسی دان خرد و کلانی است، نماینده‌ای از روند سازش بر سر تغییر خط است. گرچه همدستی او همه جانبه نبوده است. چنان که نگاه و گفتارش با تبلیغات دین و آئین رسمی زمانه هماهنگ و همنوا نیست. وقتی در شعری چنین رهنمودی می‌دهد. رهنمودی که البته تضادی میان امر خیال و امر واقع را نیز در خود نهفته دارد. رودکی سروده است:

شاد زی با سیاه چشمان شاد
که جهان نیست جز فسانه و باد
ز آمده شادمان بباید بود
و ز گذشته نکرد باید یاد
باد و ابر است این جهان افسوس
باده پیش آر هر چه بادا باد
من و آن جعد موی غالیه بوی
من و آن ماهروی حور نژاد

بواقع تضاد یادشده شعر فقط در فسانه و باد خواندن جهان توسط شاعر نیست. آنهم در جایی که رهنمود خوشباشی را مطرح می‌کند. بازتابی از تضاد در حالت‌ها و

صفت‌هایی است که شاعر برای معشوق خود در نظر گرفته است. زیرا اگر بشود یاری با موی مجعد و بوی خوش مرکب از مشک و عنبر(غالیه) یافت، اما ماه رویی حور نژاد پیدا شدنی نیست.
اینها از محصولات خیالی آرزومند هستند. بهشتی که در نتیجه ایده‌الیزه کردن خواسته‌ها پدید می‌آید. فرهنگ تسلط یافته چون حضور زن را در عرصهٔ عمومی بر نمی‌تابیده، او را از عینیت حذف می‌کند و فقط تصوری خیالی از او را مجاز می‌شمارد.
با اینحال در خدمت رودکی نبایستی بی احترامی کرد و ایراد زیادی گرفت. آنهم در قیاس با روحیه‌ای که بعدها بر غالب سرایندگان زبان فارسی حاکم میشود. یکی از پیامدهای سلطه روحیه دوره بعد از رودکی کم رنگ شدن حضور زن وعمده گشتن گرایش شاهد بازی در ادبیات است.
در واقع رودکی نمایندهٔ دوره‌ای از ادبیات فارسی است که هنوز بسیاری از دستاوردهای خردمندی و زندگی دوستی در آن جاری است. چنان که ذهنیت عمومی شاعران و عرفا به گل هپروتی نگشته و زندگی ستیزی و انسان بیزاری بر ذهن‌ها تسلط نیافته است. رفتاری که خواهیم دید مشخصهٔ نگرش زمانه و اثر جامی است.
زرین کوب اثر و برنهاد معروفی بدین مضمون دارد که بلاواسطه پس از ورود سپاه اسلام در ایران "دو قرن سکوت" برقرار بوده است. چه سخن او را در بست بپذیریم و چه آن را با بررسی‌های جدیدتر محمدی ملایری ("تاریخ و فرهنگ ایران در دوران انتقال از عصر ساسانی به عصر اسلامی") تصحیح کنیم، پس از آن دورهٔ دویست ساله، در قرن رودکی‌ها و فردوسی‌ها (به استناد دیوان شعر اولی و شاهنامه دومی) تلاش فرهنگی موثری جریان داشته است.
در کنار سازش با تمایلات سپاه مستقر گشته اعراب، البته تلاشی نیزبدین هدف بوده که خاطره‌های پیشینی و رهنمودنامه‌های پیش از تازش حفظ و بازسرایی شوند. آنهم بویژه و شاید درست بدین خاطر که جان زبان حفظ شود. در حالی که جلدی عاریتی(رسم الخط دیگری) در نوشتن و کتاب بکار آمده است.
بنابراین، در روند آن داد و ستد تاریخی که از رودکی‌ها به نظامی‌ها می‌رسد، هنوز در کنار سازش بخش چشمگیری تلاش موجود است. تلاشی که بتدریج، هر چه سلطه سپاه بیگانه گسترده تر شده، در سایه سازش قرار می‌گیرد. چنان که به دوره جامی که سه قرن بعد از نظامی زیسته است، همه چیز در دست تسلیم شدگان سازشگری است که به زبان خودشان رتق و فتق امور می‌کنند.

تمرکز بر حضور لیلی

پس از آن پیشینه شناسی داستان مجنون و لیلی که ما را برای لحظاتی به قلمرو تاریخ و بازتاب‌های فرهنگی دوران‌ها بُرد، اکنون بپردازیم به چهره‌های متفاوتی که از لیلی در دو اثر نظامی و جامی نقش زده می‌شود. با این یادآوری که آثار یادشده سه قرن با یکدیگر فاصلهٔ زمانی دارند.

نظامی که در همان "سبب نظم کتاب" از روند سرایش و ارزیابی کار خویش گفته:

خسرو شیرین چو یاد کردی چندین دل خلق شاد کردی
لیلی و مجنون ببایدت گفت تا گوهر قیمتی شود جفت

به وقت توصیف قهرمانان هوسنامه جدید خود در فصل "در صفت عشق مجنون" چنین اشاره‌هایی دارد:

لیلی چه سخن؟ پری فشی بود مجنون چه حکایت؟ آتشی بود

...

لیلی به کرشمه زلف بر دوش مجنون به وفاش حلقه در گوش

...

لیلی چو گل شکفته می‌رُست مجنون به گلاب دیده می‌شُست

گرچه لیلی درغالب روایت‌ها در سایهٔ مجنون است و زیر بار اخلاق مردسالار از تحقق بخشیدن به خود محروم، اما در روایت نظامی فصلی را به خود اختصاص می‌دهد. فصلی که در آن از "احوال لیلی" با خبر می‌شویم:

رشک رخ ماه آسمانی رنج دل سرو بوستانی

...

صیدی ز کمند او نمی‌رست غمزش بگرفت و زلف می‌بست

...

برده بدو رخ ز ماه بیشی گل را دو پیاده داده پیشی

...

هرجا که نسیم او در آمد سوسن بشکفت و گل بر آمد
بر هر چمنی که دست می‌شست شمشاد دمید و سرو می‌رُست

در کنار توصیف لیلی، نظامی همچنین بر قرار و مداری تکیه می‌کند که میان زوج عاشق جاری شده است:

عشق تو ز دل نهادنی نیست وین راز به کس گشادنی نیست
با شیر به تن فروشد این راز با جان به درآید از تنم باز
عشقی که نه عشق جاودانی ست بازیچهٔ شهوت جوانی ست

مشخص است که این تمایز گذاری میان عشق، و شهوت و نیز خوار شمردن دومی، در راستای شکل گرفتن تمدن بشری صورت می‌گیرد. تمدنی که بقول فروید بدون کنترل اروس یا میل جنسی نمی‌توانست تداوم یابد و قوام گیرد.

منتها اغراقی که در روند داستانسرایی پیرامون تقدس بخشی به بکارت زنانه و البته باکره ماندن لیلی انجام می‌گیرد، مخصوص آن تمدنهایی است که بر محور خواسته‌های مردانه و مردسالاری بنا شده‌اند.

اینجا اشاره‌ای کنیم به تفاوتهای که بین روایت نظامی با روایت جامی بر سر محل آشنایی زوج عاشق وجود دارد. زیرا یکی مکتبخانه و دیگری صحرا را مکان دلباختگی آنان می‌خواند. همچنین شوهر لیلی نزد نظامی "ابن سلام" نام دارد و نزد

جامی جوانی از قبیلهٔ "ثقیف"است، اما در هر دو روایت بر سر باکره ماندن لیلی وحدت نظر وجود دارد.
امر باکره ماندن، حتا با وجود ازدواج‌هایی که لیلی داشته و در روایت‌ها با آب و تاب از مراسم عروسی‌اش سخن رفته، نکته کلیدی برای شناخت زمانه و امکانات عاشقی است.
بدین ترتیب، در خوانش این حرف و حدیث‌ها، لیلی فقط یک معنا می‌یابد و آن باکرگی تداوم‌دار و ابدی است. نظامی ماجرای یادشده را چنین شرح می‌دهد که نخست از توهم و خوشخیالی ابن سلام بگوید و سپس از واکنش شدید و خویشتن داری لیلی:

روزی دو سه بر طریق آزرم می‌کرد به رفق موم را نرم

...

با نخل رطب چو گشت گستاخ دستی به رطب کشید بر شاخ
زان نخل رونده خورد خاری کز درد نخفت روزگاری

البته جامی که از نظامی پایبندی افزونتری به اسلام داشته و بنابراین "شئونات" آن را در روایت خود بیشتر رعایت کرده است(هم از حضور فراگیر خلیفه و اجرای فرمان‌هایش گفته و هم سفر حج لیلی و مجنون را به روند داستان افزوده)، ماجرای رویکرد شوهر به لیلی را به قرار زیر حکایت کرده است. حکایتی که ما را با واکنش شدیدتر لیلی روبرو می‌سازد:

روزی دو سه چون به صبر بنشست شوق آمد و پشت صبر بشکست
شد همبر نخل راستینش زد دست هوس در آستینش
زد بانگ که، خیز و دور بنشین! زین تازه رطب صبور بنشین!
خوش نیست ز پا شکسته شاخی میدان هوس بدین فراخی!

درست به دلیل خشکه مقدس بودن جامی در قیاس با نظامی، لیلی روایت جامی تندخوتر از همتای خود در روایت نظامی است. زیرا نسبت به شوهر خود واکنش شدیدتری را نشان می‌دهد. در روایت جامی، این عبارت‌ها را از دهان لیلی می-خوانیم:

سوگند به صنع صانع پاک! اعجوبه نگار تخته‌ی خاک
که ت بار دگر اگر ببینم دست آورده در آستینم
بر روی تو آستین فشانم بر فرق تو تیغ کین برانم
بر کین تو گر نباشدم دست خود دست به کشتن خودم هست
خود را بکشم به تیغ بیداد و ز دست جفات گردم آزاد

تفاوت واکنش‌های لیلی در دو روایت مختلف را که در نتیجه به دو معنای متفاوت از حضور او می‌رسد، در نامه‌اش به مجنون نیز می‌شود سراغ گرفت. نامه لیلی در روایت نظامی چنین شرحی دارد:

لیلی بودم و لیک اکنون مجنون ترم از هزار مجنون
زان شیفته سیه ستاره من شیفته تر هزار باره

نه دل که به شوی برستیزم نه زهره که از پدر گریزم
گه عشق دلم دهد که بر خیز زین زاغ و زغن چو کبک بگریز
گه گوید نام و ننگ بنشین کز کبک قوی تر ست شاهین

اینجا در روایت نظامی با لیلی روبروئیم که بلاتکلیف است. راه چاره‌ای نمی‌یابد. گرچه در همان بیت اول زیر بلیط نماد و نشانه مخاطب خود رفته و از طریق نام مجنون خود را تعریف می‌کند. طریقی که مانع خود شدن وی بعنوان بخش زنانه زوج عاشقی است.
در حالی که لیلی در روایت جامی به قرار زیر مجنون خود را مورد خطاب قرار می‌دهد:

شوهر کردن نه کار من بود کاری نه به اختیار من بود
از مادر و از پدر شد این کار ز ایشان به دلم خلید این خار
همخوابه‌ی من نبوده هرگز سر بر سر من نسوده هرگز
گشته ز من خراب، مهجور قانع به نگاهی، آن هم از دور

این جوابیه‌ها همه در پاسخ گلایه و واکنشی است که مجنون در پی شنیدن خبر ازدواج لیلی داشته است. در روایت جامی، مجنون با شنیدن خبر یادشده آهی از دل میکشد:

چون بر نفسش گشاد شد راه بر جای نفس نزد بجز :آه!

در حالی که مجنون در روایت نظامی به گلایه از یار بر می‌آید که:

گیرم دلت از سر وفا باشد آن دعوی دوستی کجا شد
من با تو به کار جان فروشی کار تو همه زبان فروشی
...
گر با دگری شدی هم آغوش ما را به زبان مکن فراموش

منتها نبایستی فریب این کنایه مظلوم نمایانه مجنون را خورد و همبستگی دروغینی را بوجود آورد. دلیلش هم در این است که روایت نظامی با اینکه لیلی را به نفع آرزوهای مجنون محکوم به باکره ماندن برغم شوهر داشتن کرده است، چنین داوریهای کُلی را درباره زنان بیان می‌کند:

زن گر نه یکی هزار باشد در عهد کم استوار باشد
چون نقش وفا و عهد بستند بر نام زنان قلم شکستند
...
زن چیست نشانه گاه نیرنگ در ظاهر صلح در نهان جنگ
در دشمنی آفت جهان است چون دوست شود هلاک جان است

با اینحال پیشداوری‌های نظامی که همه دشمن بینی مردانه را بازتاب می‌بخشند در قیاس با آنچه در طرح و توطئه داستان جامی رُخ می‌دهد، دارای پیامدهای ناجور و گمراهی‌های برگشت ناپذیر نیستند. مجنون و لیلی نظامی، در هر صورت، در چارچوب امور اینجهانی باقی می‌ماند. با تمام اشکالات فرهنگی که رابطه شان

دارد، از جمله تسلیم شدن به تقدیری پنداری و انفعال در جهت به هم رسیدن، عشقشان در زمین می‌ماند و هوایی نمی‌شود.
جامی اما چون پاسخی ندارد که به پرسش عشق انسانی دهد، در ارائه راه حل برای فرا رفتن از قید و بندها عاجز می‌ماند. قید و بندهایی که ناشی از کمبودهای شکل بندی‌های تاریخی(فورماسیون) زندگی اجتماعی هست و بدبخت سازی آدمی در دورهٔبرده‌داری و فئودالیسم را یادآوری می‌کند.
بنابراین جامی در نهایت صورت مسئله را پاک می‌کند. زیرا مجنون را رویگردان از عشق لیلی ساخته، نگاه عاشقانه وی را متوجه معشوقی در آسمان‌ها می‌کند. در روایت جامی، این دگرگونی یا در واقع از شکل افتادگی عشق، چنین زمینه چینی می‌شود. مجنونی که در جواب نامه لیلی چنین می‌گوید. گفتنی که طعنه و کنایه بار یار می‌کند:

هر چند که من نه از تو شادم یک بار نداده‌ای مرادم
خاطر ز زمانه شاد بادت! گیتی همه بر مراد بادت!
دمسازی دوستان تو را باد! و ر من میرم تو را بقا باد!

...

گفتا:"- رو! رو! که عشقت امروز در من زده آتشی جهان سوز
برد از نظرم غبار صورت دیگر نشوم شکار صورت!

بدین ترتیب لیلی پیش از آن که بمیرد، در روایت جامی از دفتر عشق مجنون حذف و توسط رابطهٔ عشقی کُشته می‌شود. توجیه این جنایت هم در نزد جامی با این تردستی و شگرد صوفیانه صورت میگیرد که جای مجاز و عین عوض شود. به طوری که عینیات مجازی می‌شوند و امر مجازی عینی.
با خواندن توجیه جامی در ادامه، جستجوی خود در رابطه با معناهای لیلی به پایان بریم. باقی ماجرا را به عهده مخاطب بگذاریم که چه واکنشی به فرهنگی نشان میدهد که قرون وسطای ما را رقم زده و هنوز رقم میزند:

جامی! بنگر! کز آفرینش هر ذره به چشم اهل بینش
از زخم ازل، شکسته جامی ست گرداگردش نوشته نامی ست
در صاحب نام، کن نشان گم! در هستی وی، شو از جهان گم!