تأملی در لیلی و مجنون مکتبی‌شیرازی‌از منظر سبک‌شناختی

دکتر سید مرتضی میرهاشمی

عضو هیأت علمی دانشگاه تربیت معلم

چکیده

مکتبی شیرازی، از شاعران اواخر قرن نهم و اوایل قرن دهم هجری، منظومه‌ای دارد به نام لیلی و مجنون که ابیات آن بالغ بر ۲۱۶۰ بیت است. این اثر منظوم داستانی نظیره‌ای است بر لیلی و مجنون نظامی گنجوی. از میان نظیره‌هایی که بر لیلی و مجنون نظامی ساخته‌اند، کار مکتبی را باید از کارهای موفق به شمار آورد.

پرداختن به اصل حوادث داستان، پرهیز از وصفهای دور و دراز، بهره‌گیری گسترده از واژگان و تعابیر محاوره‌ای، استفاده از ترکیبات زیبا و در موارد مختلف بدیع و تازه، استفاده از برخی کاربردهای کهن واژگانی و صرفی و نحوی، خلق تصاویر رنگارنگ و بهره‌گیری از صنعت اغراق را می‌توان از ویژگیهای بارز سخن مکتبی تلقی کرد.

کلید واژه: مکتبی شیرازی، لیلی و مجنون، نظامی گنجوی، سبک لیلی و مجنون.

دریافت مقاله:۱۳۸٤/۱/۱۵ پذیرش نهایی : ۱/ ۹/ ۱۳۸٤

مقدمه

مکتبی شیرازی از شاعران اواخر قرن نهم و اوایل قرن دهم هجری است. شهرت وی بیشتر به جهت منظومهٔ لیلی و مجنون اوست. اگرچه بعضی محققان او را از خمسه سازان معروف عهد خود دانسته اند (صفا، ۱۳٦۳: ج٤، ص ۳۸۷)، و او خود نیز به خمسه سرایی خویش اشاراتی دارد[۱]، مثنوی دیگری جز لیلی و مجنون از او سراغ نداریم.

دربارهٔ منظومهٔ «کلمات علیهٔ غرّا» که به او نسبت داده‌اند، جای گفتگوست. بعضی از صاحب نظران برآنند که این منظومه از مکتبی شیرازی است، اما برخی دیگر آن را از مکتبی خراسانی شاعر قرن هشتم می‌دانند.[۲]

لیلی و مجنون مکتبی را باید نظیره‌ای موفق بر لیلی و مجنون نظامی گنجوی دانست. نظیره‌گویی در بعضی ادوار ادبی ایران از جمله قرن نهم و دهم هجری از رواج و رونقی خاص برخوردار بوده است. پدیدآوردن خمسه‌هایی به تقلید از پنج گنج نظامی در نزد بعضی شاعران گاه حتی از یک بار هم فراتر رفته است.[۳] بدیهی است در این عرصه برخی شاعران از حریفان خویش به لحاظ قوت کلام پیش افتاده‌اند که باید مکتبی را هم در ردیف آنان به شمار آورد.

لیلی و مجنون مکتبی مثنویی است با ۲۱٦۰ بیت که سرودن آن در سال ۸۹۵ (= کتاب مکتبی) آغاز شده است:

تاریخ «کتاب مکتبی» بود — چون مکتبی این کتاب بگشود
ابیات که در حساب پیوست — آمد دو هزار و یکصدو شصت

(ص۱۵۷)

این منظومهٔ داستانی همچنان که از نظر حجم با لیلی و مجنون نظامی متفاوت است، از لحاظ داستان‌پردازی نیز با آن تفاوتهایی دارد. تصریح مکتبی به این نکته که نظامی و امیرخسرو به بهترین شکل داستان را پرورده‌اند و کار وی تنها نقاشی خانه‌هایی است که به دست آنان برآمده است، اگرچه آشکارا داوری منصفانه‌ای دربارهٔ مقتدایان خویش است، به درستی حاکی از وجود تفاوتها و تازگیها در روایت داستان و به خصوص شیوهٔ بیان نیز هست.[٤]

خلاصهٔ داستان به روایت مکتبی

پادشـاهی در ملک عرب در عین برخورداری از همهٔ مواهب زندگی از نداشتن فرزند رنج مـی‌بـرد. سـرانجام در پـی نیازمـندی و التجا، صاحب فرزندی می‌شود که او را قیـس می‌نامند. طالع‌بینان چنان می‌بینند که او در آینده گرفتار عشق می‌شود و از آدمیان می‌گریزد و با دد و دام انـس می‌گیرد.

قـیس در همان سالهای کودکی و نوجوانی، در مکتب دل به لیلی می‌بندد و لیلی نیز در بند عشـق وی گرفتار می‌آید. تلاش معلم و نصحیتهای او در فرونشاندن و مهار آتش عشق لیلی و مجنون به جایی نمی‌رسد و به ناچار لیلی را از رفتن به مکتب باز می‌دارند. فراق از لیلی، قیـس را پریشـان و آوارهٔ کـوه و صـحرا مـی‌کند و کوشش پدر قیـس هم در خواستگاری از لیلی به جایی نمی‌رسد، به ناگزیر برای رهایی فرزند دست به دامان پیری مستجاب الدعوه می‌شود. پیر هـم از اتفـاق بـرای افزونـی عشـق او دعا می‌کند و پدر که همهٔ درها را بسـته می‌بیند تنها راه رهایـی را در ایـن می‌داند که او را به زیارت کعبه برد و از خداوند کعبه یاری جوید. برخلاف تصور پدر، مجنون هنگام توسل به خدای کعبه خواستار افزونی عشق نسبت به لیلی می‌گردد.

از دیگـر سـو لیلـی نیـز از فراق یار بیمار می‌شود. از میان طبیبان، تنها طبیبی که درمان درد عشـق او را به خوبی درمی‌یابد، با رفتن نزد مجنون و گرفتن گلی از وی و دادن آن به لیلی، او را از بیماری رهایی می‌بخشد.

در همین روزها ابن سلام – که شاهی قدرتمند و جوان است – از کنار باغی در حال گذر اسـت کـه ناگهـان نالـهٔ دخترکی توجه او را به خود جلب می‌کند، نگاهی به باغ می‌اندازد و با دیـدن لیلـی دل بـه او مـی‌بـازد و بـه خواسـتگاریش می‌رود. خانوادهٔ لیلی می‌پذیرند، اما بردن عروس تا برطرف شدن کامل بیماری‌اش به تاخیر می‌افتد.

در ایـن زمـان نـوفل نامـی به مجنون قول می‌دهد که او را به وصال محبوب برساند. نوفل وقتـی بـرای دسـت‌یابی به لیلی با قبیلهٔ او وارد جنگ می‌شود، مجنون را می‌بیند که خود را به قبـیلهٔ لیلی تسلیم کرده است تا خون کسی به جهت او ریخته نشود. آنان نیز با تهدید به کشتن مجـنون نـوفل را از جـنگ بـاز مـی‌دارند. دیگر بار مجنون راهی کوه و صحرا می‌شود، در راه آهویی را در بند صیادی گرفتار می‌بیند و با بخشیدن سلاح خویش به صیاد، آن را آزاد می‌کند.

شب هنگام در تنهایی خویش روی به هلال و ابر سیاه با آنها گفتگو می‌کند و می‌خواهد که پیامش را به یاریش برسانند.

ابن سلام در موعد مقرر لیلی را به خانهٔ خویش می‌برد، اما هرگز مهری از او نمی‌بیند. مجنون بی‌قرار از اشتیاق یار، به پایمردی شبان ابن‌سلام راه به خانه او می‌یابد. در آنجاست که با شنیدن صدای لیلی ناله‌ای سرمی‌دهد و مدهوش بر زمین می‌افتد و شبان او را از معرکه می‌رهاند.

روزی پدر مجنون برای دیدار فرزند به کوه نجد می‌رود. مجنون در ابتدا او را نمی‌شناسد، اما پس از شناخت پدر، از وی می‌خواهد که بیهوده به نصیحتش نپردازد. پدر بازمی‌گردد و پس از چندی از دنیا می‌رود. رفتن مادر به دیدار فرزند نیز تأثیری در به راه آوردن مجنون ندارد. مجنون از نزد مادر می‌گریزد و مادر در پی او آن‌قدر می‌دود تا سرانجام از درماندگی جان می‌بازد و در همان بیابانش به خاک می‌سپارند.

ابن سلام که از بی‌مهری لیلی رنجور است، به قصد کشتن مجنون روانهٔ صحرا می‌شود اما خود شکار درندگانی می‌گردد که مونس مجنون شده‌اند. لیلی پس از چندی از طبیب فرزانه می‌خواهد تا او را به دیدار یار خویش (مجنون) به صحرا برد و بدین طریق دو دلداده از دیدار هم شادمان می‌گردند. چندی نمی‌گذرد که لیلی بیمار می‌شود و از دنیا می‌رود. مجنون پس از آگاهی از این واقعه به زیارت پیکر بی‌جان او می‌شتابد و به درد می‌نالد و در پای تابوتش جان می‌دهد. اهل قبیله آن دو عاشق دیرینه را به خاک می‌سپارند و بر تربت آنان عمارتی برپا می‌کنند تا همواره زیارتگاه عاشقان پاکباخته باشد.

مآخذ داستان به روایت مکتبی

هرچند داستان لیلی و مجنون پیش از مکتبی به وسیله شاعرانی چون نظامی گنجوی و امیرخسرو دهلوی به نظم درآمده و شهرت عام یافته بود، مکتبی در بیان مأخذ مورد استفادهٔ خود از آن دو اثر یاد نکرده است. وی یافتن مأخذ این داستان را تنها یک تصادف می‌داند؛ در بازگشت از سفری که به هند داشته، توفانی پیش می‌آید و کشتی‌ای را که با آن در حال سفر بوده به سوی سرزمین عرب می‌برد. وقتی به ساحل می‌رسد و به شهر می‌رود در آنجا نسخهٔ

داستان لیلی و مجنون را می‌یابد و آن را مبنای کار خویش در منظوم ساختن آن داستان قرار می‌دهد.[۵] شایان ذکر است، پیشتر در قرن سوم ابن قتیبهٔ دینوری در کتاب «الشعر و الشعرا» فصلی را به حکایت لیلی و مجنون اختصاص داده و بدان پرداخته بود. در قرن چهارم هم ابوالفرج اصفهانی در «الاغانی» اخبار آن دو را به تفصیل آورده است. (دهخدا، ذیل نام لیلی بنت سعد بن ربیعه) آنچه جای تأمل دارد این است که چرا مکتبی برای منظوم ساختن دوبارهٔ این داستان، از مأخذ تازه‌ای یاد کرده، بی‌آنکه توضیح زیادی دربارهٔ آن بدهد، و از طرفی با ستایشی که از کار نظامی و امیرخسرو کرده، جای تردیدی باقی نمی‌گذارد که وی آثار آن دو شاعر را خوانده و به زوایای کار آنان آشنا بوده است. ذکر مأخذ جدید از زبان مکتبی می‌تواند مویّد این ادعا باشد که وی نمی‌خواهد تنها به ایجاد یک اثر تقلیدی صرف دست زند، بلکه در پی آن است که دخل و تصرفی در برخی روایات داستان صورت دهد و تازگی و طراوتی بدان بخشد و این خواستهٔ شاعر با بیان یافتن مأخذی تازه توجیه مقبولی می‌یابد و بدین ترتیب از پیش به این سؤال که ممکن است برای خوانندهٔ داستان وی پیش آید، مبنی بر اینکه چرا مثلاً در فلان قسمت میان روایت او و مقتدایانش اختلاف است، پاسخ می‌دهد. نکتهٔ دیگری که نباید از اهمیت آن غافل شد این است که مکتبی در عرصهٔ زبان و توصیف رویدادهای داستان تا چه اندازه نوآور است. شیوهٔ بیان و پرداختن به موضوع به لحاظ اهمیت از اصل موضوع مهمتر است، به خصوص وقتی که گوینده‌ای دست به ایجاد نظیره‌ای بر آثار گذشتگان می‌زند. در اینجاست که اگر آن شاعر از قدرت خیال برخوردار نباشد چه بسا در انجا کار ناکام خواهد شد. غالباً هر گوینده‌ای در بیان مافی‌الضمیر خویش برای خود سبک و سیاقی دارد که از سویی متأثر از حالات نفسانی خود اوست و از سوی دیگر به گفته بعضی منتقدان، زادهٔ زبان و دگرگونیهای آن، دگرگونیهایی که حاصل فشار تمایلات عقلی و اجتماعی است. (رنه ولک/ آوستن وارن، ۱۳۷۳: ص ۱۹٤) بنابراین وجود تفاوتهایی درباره شیوهٔ بیان در شاعر هر چند که به موضوعی واحد پرداخته باشند، امری اجتناب‌ناپذیر خواهد بود، به خصوص شاعرانی که در دو عصر متفاوت زیسته‌اند. در اینجا پیش از آنکه به ویژگیهای زبانی و ادبی لیلی و مجنون مکتبی بپردازیم، ذکر نکته‌ای لازم است و آن اینکه اگرچه میان لیلی و مجنون نظامی و مکتبی به لحاظ روایت داستان اختلافهایی چند دیده می‌شود، غالباً این اختلافها جزئی است؛ به طوری

که این نظر را قوت می‌بخشد که مآخذ داستان مکتبی چیزی نیست غیر از لیلی و مجنون نظامی. آن قسمت از داستان هم که اشاره دارد به آمدن طبیبان بر بالین لیلی و پی نبردن به اسباب بیماری وی و نقش طبیب حاذق در تشخیص عامل دردمندی لیلی و مداوای او، معلوم است که از داستان شاه و کنیزک مثنوی مولانا اخذ شده است. (مثنوی، دفتر اول، ۱۳۷۳:ص ۵-۱۷) شاید مکتبی خواسته تا با این کار معجونی از عشق زمینی و عرفانی فراهم آورد. نکته‌ای که در اینجا جلب نظر می‌کند این است که طبیب نزد مجنون می‌رود و از او گلی می‌گیرد و به لیلی می‌دهد. لیلی با بوییدن آن گل خوش می‌شود و از درد و رنج رهایی می‌یابد. به نظر می‌رسد در این قسمت از داستان، مکتبی می‌خواهد به قدرت و تأثیر خارق‌العادهٔ عشق و دم مسیحایی عاشق اشاره کند. در هرحال کوشش مکتبی را در آب و رنگی تازه بخشیدن به حوادث داستان نمی‌توان نادیده گرفت.

سبک بیان مکتبی در لیلی و مجنون

سخن گفتن از سبک و شیوهٔ بیان یک شاعر یا نویسنده، غالباً از طریق ورود به حوزه‌های زبانی و بلاغی امکان‌پذیر است. بدیهی است هر گوینده‌ای همچنان که از زبان شاعران و نویسندگان پیش از خود متأثر است، از تأثیر زبان و شیوهٔ گفتار و تعابیر خاص عصر خویش نمی‌تواند برکنار باشد. در این میان آنچه موجب ارزشمندی یک اثر ادبی می‌شود، چگونگی بهره‌گیری صاحب اثر از زبان و نوآوری و تازگی‌ای است که به سخن خود می‌بخشد. ناگفته نماند که در خلق هر اثری به خصوص اثری که به تقلید از شاعران متقدم پدید می‌آید، دقت و ظرافت بیشتری لازم است تا بتواند آن را از شکل یک اثر تقلیدی صرف بیرون آورد و به آن امتیاز یک اثر تازه ببخشد.

در نخستین نگاه به لیلی و مجنون مکتبی، آنچه بیش از هرچیز جلب نظر می‌کند دقت و توجه شاعر به بیان داستان با زبانی ساده و به دور از هرگونه تفننهای ادبی است. اگرچه مکتبی در عصری زندگی می‌کند که صنعت‌گری و تفننهای ملال‌آور برای شاعران نشانهٔ فضل و هنرمندی به شمار می‌آید، همین که وی خود را از این عرصه دور ساخته، بیانگر عدول شاعر از سنتهای ادبی غالب عصر است.

مکتبی را به راستی باید گوینده‌ای توانا و خوش سخن و آشنا به ظرایف ادبی دانست. او در عین حال که از بلاغت سخن آگاه است و می‌داند سخنی که می‌گوید باید استوار و فصیح باشد، از صنعت‌پردازیهای بی‌مورد پرهیز می‌کند. اگر بخواهیم به طور فشرده و فهرست‌وار شاخه‌های سبکی او را برشماریم، لازم است به مقوله‌های زیر اشاره کنیم:

۱. استواری و پختگی سخن؛
۲. توجه به ایجاز و اطنابهای بجا؛
۳. پرهیز از به کارگیری تعابیر و الفاظ مهجور و دور از عرف زبان؛
٤. بهره‌جویی از ترکیبات بدیع و تازه؛
۵. پرهیز از تعابیر نامأنوس عربی و ترکی؛
٦. اجتناب از توصیفهای دور و دراز و ملال آور و توجه به اعتدال در وصف؛
۷. استفاده از تصویرهای شعری زیبا و در موارد مختلف بدیع و تازه؛
۸. عینی‌گرایی شاعر و بهره‌جویی گسترده از عناصر محسوس در ایجاد تصویرهای شعری؛
۹. توجه خاص شاعر به صورت خیالی تشبیه و استفادهٔ اندک از استعاره علی‌رغم غنایی بودن اثر؛
۱۰. بهره‌جویی از عنصر اغراق در جایهای مختلف، آن هم اغراقهایی که بیشتر با ساختار شعر حماسی سازگار است.

همان‌طور که پیشتر اشاره شد، مکتبی بیشتر در پی بیان حوادث داستانی است؛ از این‌رو نمی‌خواهد خود را با درگیر کردن با اموری که از آن به تفننهای ادبی تعبیر می‌شود، از هدف اصلی دور سازد؛ بنابراین اگر از صنعتهای بدیعی نیز در شعر او نشانه‌هایی می‌بینیم، اینها بیشتر رنگ طبیعی دارند نه تصنعی، و این امر برای هر شاعری ممکن است پیش آید. اکنون به بررسی دقیقتر ویژگیهای سبکی وی می‌پردازیم.

الف – ویژگی‌های زبانی

۱. برخی کاربردهای کهن در محدودهٔ افعال[٦]

مکتبی در لیلی و مجنون خواه به سبب انس و الفت با آثار داستانی متقدم و خواه آگاهانه و از روی قصد، برخی افعال را که در متون گذشته رواج بیشتری داشته، دیگر بار به کار برده است همچون: نیوشیدن به معنی شنیدن

چون آن صنم این سخن نیوشید — از گرمی‌خون دلش بجوشید/ ص۱۱۲

ماندن به معنی رها کردن

من کشتنی‌ام مرا ممانید — خود را ز بلای من رهانید/ ص۶۹

هشتن به معنی گذاشتن

خصمم به دل تو کرده منزل — زان مهر منت نهشته در دل/ ص۱۲۰

بست نتوان و نشست نتوان به جای نتوان بست و نتوان نشست

شمشاد فتاده بست نتوان — در سایهٔ او نشست نتوان/ ص ۶۲

به کار بردن فعل امر «بنشین» به شکل مضارع التزامی

روزیش به دشت اگر ببینی — یک لحظه به صحبتش نشینی/ ص۵۱

به کار بردن فعل مضارع معلوم «گشاید» در معنای مضارع مجهول «گشاده شود»

کردی ز کرم به هر دیاری — معماری هر کهن مزاری
باشد در آسمان گشاید — عیسی نفسیش رخ نماید/ ص۲۲

۲. بعضی کاربردهای کهن در محدودهٔ اسم و ضمیر

انگشت به معنی زغال

گفتی شب گلخنی ز انگشت — پر کرده تنور آتشین خشت/ ص۱۰۳

گریوه به معنی زمین بلند و پشتهٔ خاکی

گفتم به فلان گریوهٔ کوه — دیدم چوتوخون دلی پراندوه/ص۱۱۲

استفاده از ضمیر «وی» برای جاندار

یک دانه ز مزرعت زمین است — کزوی همه خلق خوشه چین است/ص۲

۳. مطابقت صفت و موصوف از نظر شمار

آخر بر خویش خواند خویشان — *دل کوفتگان سینه ریشان/ص۴۵*

٤. استفاده از پیشوند «وا» به جای «باز»

گر با پدر آشنا نگردی — *وز راه ستیزه وانگردی / ص ۹۵*

۵. استفاده از الفاظ و ترکیبهای محاوره‌ای

خانه خراب

چندان که خرابه‌ها دویدم — *آن خانه خراب را ندیدم/ص۵۱*

حق به جانب کسی بودن

نوفل که بد آگه از غم دوست — *دانست که حق به جانب‌اوست/ص٦٦*

فتیلهٔ داغ

من گلبنی از فتیلهٔ داغ — *تو شاخ گل که ای درین باغ / ۱۱۹*

روبه راه بودن

از گریه چو روبه راه بودی — *بشکافته راه را چو رودی / ص۱۱۲*

گرم بازار

چون ابن سلام شد خبردار — *زان مشتریان گرم بازار/ ص۸۰*

غم نیست

مجنون به جواب گفت غم نیست — *آزادی بی‌گنه ستم نیست / ص۷۲*

انبان و کوره

خورشید چو کورهٔ تفیده — *کانبان فلک دمشق دیده / ص ۷۲*

شنفتن

با کام و زبان به حق سخن گفت — *بی‌کام و زبان جواب بشنفت/ ص۹*

(نیز ص ۳۸– ٤۸)

٦. ترکیبهای تازه

یکی از ویژگیهای برجسته در شعر مکتبی، وجود ترکیبهای متنوعی است که غالباً تازه و بدیع به نظر می‌رسند. ایجاد ترکیبهای نو با توجه به خصوصیت زبان فارسی که زبانی است ترکیب پذیر، همواره به وسیلهٔ شاعران برخوردار از تخیل قوی، صورت گرفته است. مکتبی هم مثل بسیاری دیگر از شاعران توانا به صرافت طبع این مطلب را دریافته بود که وقتی شکستن سنتهای ادبی رایج امری ناممکن بلکه یک گناه تلقی می‌شود، برای نوآوری راهی جز به کارگیری تعابیر و ترکیبات تازه و در حقیقت دست زدن به تغییراتی در سطح نیست.

از میان ترکیبات تازهٔ لیلی و مجنون مکتبی، آنچه بیشتر جلب نظر می‌کند ترکیبات اسمی و وصفی است که غالباً از دو جزء ترتیب یافته است همچون شعر نامه، دندان زده، غم طعمه، بالغِ عشق، نالهٔ بال، معنی‌تر و شکنجه‌بند در ابیات ذیل:

تسوید کنان شعر نامه	*در دودهٔ شب کشند خامه/ ص۱۹*
زانجمن که در آسمان به تنگم	*دندان زدهٔ دم نهنگم / ص ۱۹*
لیکن تویی از بد زمانه	*غم طعمه، خراب کرده خانه/ ص۳٦*
من بالغ عشق روی یارم	*مادر چه کنم نه شیرخوارم / ص۱۲۸*
از نالهٔ بالهای کبکان	*با قهقهه کوهسار خندان / ص ۵۸*
هر نقطه که معنی ترشش نیست	*باشد صدفی که گوهرش نیست/ص۱۹*
صبری به شکنجه‌بند می‌کرد	*دستی به دعا بلند می‌کرد/ص ٤۸*

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۷. بعضی کاربردهای غیرمعمول

هرچند سخن مکتبی سخنی است پیراسته و امتوار، با این حال گه گاه – البته نه به اندازه‌ای که قابل توجه باشد – به مواردی در اثر او برمی‌خوریم که ما را به تأمل وامی‌دارد. از جمله این موارد برخی کاربردها در محدودهٔ واژگان است و بعضی مربوط به نحو کلام شاعر، که از آن به ضعف تألیف می‌توان تعبیر کرد. برای مثال می‌توان به کلمهٔ «شبگیر» اشاره کرد. در لغت غالباً معنای شبگیر را سحرگاه و پیش از صبح دانسته‌اند (دهخدا، ذیل شبگیر) اما مکتبی آن در وصف فرا رسیدن شب به کار برده است:

شبگیر که بر کلاه زردوز　　پیچید عمامهٔ سیه روز
گفتی که فتاد خور به قلزم　　بالا شده قطره‌ها ز انجم/ ص ۱۵

جایی دیگر وقتی می‌خواهد از زبان در کام کشیدن شخصیت داستان سخن گوید با این بیت روبرو می‌شویم:

چون تیغ غلاف بیم جان را　　در سینه کشیده‌ام زبان را / ص۲۰

در این بیت «زبان را در سینه کشیدن» تعبیری نامأنوس به نظر می‌رسد . عبارت «دلخواه‌تر از چنانکه دل خواست» نیز در بیت زیر حاکی از سستی و ضعفی در بافت سخن است:

بردش به سرا و بزم آراست　　دلخواه‌تر از چنانکه دل خواست/ص۳۸

روی هم رفته این گونه کاربردها در شعر مکتبی انگشت شمار است و اگر به واسطهٔ سهو ناسخان پیش نیامده باشد طبعاً به نزدیکی سخن شاعر با زبان محاوره مربوط می‌شود.

ب) ویژگی‌های بلاغی

هرچند مکتبی شاعری است داستان‌سرا و در بیان حوادث داستان شاید مجال تصویرسازیهای شاعرانه برای او کمتر فراهم آید، وجود تصویرهای شعری متعدد و متنوع در سخن او نشان از تمایل شاعر به مضمون‌یابی است؛ البته این امر نمی‌تواند با قدرت خیال شاعر در سخنوری بی‌رابطه باشد.

شعر مکتبی به لحاظ صور خیال شاعرانه و چگونگی بهره‌جویی شاعر از آن ، از چند خصیصه برخوردار است:

۱. کوشش شاعر در ایجاد تصویرهای تازه و بدیع؛
۲. توجه خاص مکتبی به استفاده از تشبیه؛
۳. کمی استعاره در سخن مکتبی علی‌رغم غنایی بودن اثر او؛
٤. بهره‌گیری از کنایات زبان عامه؛
۵. غلبهٔ عناصر مربوط به طبیعت و زندگی عامه در غالب تصویرها؛
٦. توجه به اغراقهای بلند و دور از ذهن.

مکتبی در ایجاد تصاویر شعری مبتنی بر تشبیه اگرچه از غالب عناصری چون طبیعت، اشیاء، انسان، حیوان و حتی عناصر انتزاعی استفاده کرده، آنچه بتوان از آن به خصیصهٔ سبکی وی تعبیر کرد، بهره‌گیری گسترده از عناصر مربوط به طبیعت و اشیاست.

از میان عناصر مربوط به طبیعت، عناصری چون آتش، ابر، باد ، باغ ، بحر، برق ، برگ، چشمه، خار، سایه، سنگ و سیل در لیلی و مجنون مکتبی از بسامد بالاتری برخوردارند. البته این بدان معنی نیست که نقش دیگر عناصر طبیعی را در شعر او نادیده بگیریم. ناگفته نماند در تشبیهاتی که عنصر طبیعت در آنها نقش دارد، کمتر به ابداع و نوآوری برمی‌خوریم و غالباً مکتبی در مواردی هم که از یک عنصر به کرّات استفاده کرده، به همان وجه شبه‌های شاعران پیش از خود نظر داشته است. برای نمونه می‌توان به «آتش» اشاره کرد که قریب به دوازده بار به عنوان مشبه‌به در تصویرهای شعری مکتبی راه یافته است. از این دوازده مورد تنها یکی دوبار با وجه‌شبه‌های تازه و بدیع روبرو می‌شویم. از جمله وقتی است که حال مجنون را هنگام جدا شدن از پدر، در حالی که یکدیگر را در آغوش گرفته‌اند، به تصویر می‌کشد:

زان گونه گرفت در برش خوش کافتد به درخت خشک آتش/ص۹۷

در جایی دیگر گیاه خوردن مجنون را در بیابان این گونه بیان می‌کند:

از بعد دو هفته بلکه ماهی می‌خورد چو آتشی گیاهی/ص۱۰۷

در تشبیه به ابر هم که در حدود یازده بار صورت گرفته، تنها در سه مورد با تازگی وجه‌شبه و طراوت تصویر شعری روبرو می‌شویم: یکی در آغاز داستان، وقتی که شاعر خطاب به خویش سخن می‌گوید:

بگشای زبان چو ابر در ساز وز درّ صدف سپهر پرساز/ ص۱۸

در جایی دیگر از زبان پدر مجنون خطاب به فرزند، غافل بودن و بی‌خبری او را از دیگران و یا نشنیدن سخنان پدر این گونه در تصویر می‌آورد:

همچون فلک از تو خلق در جوش تو پنبه چو ابر کرده در گوش/ص۴۰

یک بار هم ، وقتی می‌خواهد به وصف حال مجنون بپردازد، با نگاه به تن نزار و فروزان و موی سیاه او از ابر و برق یاری می‌گیرد و چنین تصویری می‌سازد:

بـا مـوی سـرش تـن فـروزان چـون ابـر سـیاه و بـرق سوزان/ ص۹۳

از دیگر تشبیهاتی که از عنصر طبیعت بهره دارند و تازه به نظر می‌رسند می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد:

تشبیه نامهٔ مجنون به «باغ آتشین» (ص ۱۱۷)، تشبیه لیلی به «گلبن نشکفته» (ص۲٦)، تشبیه ماه به «گل سپید» (ص۷۳)، تشبیه به سایه از جهت انیس بودن با آدمی (ص۱۱۲)، تشبیه مجنون به سنگ در آتش به لحاظ تشنگی (ص ٤٤)، تشبیه دل تپان در سینه به «سنگی که در آبگینه افتد» (ص۱٤۳)، تشبیه پرنغمه بودن زبان مردم به «صدای برگ بوستانها از وزش باد» (ص۲۳)، تشبیه لرزانی هلال در آب به «لرزان بودن برگ سوسن از باد» (ص۷٤)، تشبیه به دور گردون به لحاظ تیغ بر کمر داشتن (ص ۱۳۳)، تشبیه شاخ درخت بی‌برگ به ریشهٔ خود (ص۱٤۲) و تشبیهات دیگری از این دست که در مجموع بیانگر ذهن عینی‌گرای شاعر است.

نزدیکی زبان مکتبی به زبان عامه به او فرصت می‌دهد تا از ابزار و وسایل رایج در زندگی مردم، در تشبیهاتی که از عنصر اشیا بهره دارند، بهرهٔ بیشتری ببرد. اگر در این قبیل تصویرها تازگی‌ای به چشم می‌خورد، حاصل همین نزدیکی و قرابت است. از جملهٔ این تشبیهات می‌توان به نمونه‌های ذیل توجه کرد:

تشبیه حالت آدمی به آتش زنه

شاعر در جایی حالت پدر مجنون را که در جستجوی فرزند به وادی و صحرا رفته است، با تشبیه به «آتش زنه» این گونه وصف می‌کند:

آتـش زنـه‌وار پیـر دلتـنگ مـی‌کـوفت قـد خمیده بر سنگ/ص۹۱

تشبیه دندانه‌های اره به زبان

در جایی دیگر از زبان مجنون خطاب به لیلی از «اره» به جهت دندانه‌های فراوان آن که به دو صد زبان تعبیر شده، چنین تصویری می‌سازد:

چـون اره دو صـد زبـان کشـیده تـا چـرخ تـو را ز مـن بـریده/ ص۳۳

تشبیه فلک به انبان:

خورشـید چـو کـوزهٔ تهـیده کانـبان فلـک دمـش دمـیده/ ص۷۲

تشبیه شعر به ترازو:

شعر است ترازویی زمان را وزنی نبود در آن جهان را / ص ۱۹

تشبیه حال مجنون در هنگام گریختن از مادر به «تیر کمان»:

چون تیر کمان ز گرم خیزی زادی زمن و زمن گریزی/ ص۱۲۶

تشبیه تن و سر مجنون به «میل و سرمه دان»:

تن میل و سرش چو سرمه‌دانی یا کاسه و در وی استخوانی/ ص ۱۲۵

تشبیه به خریطهٔ سوزن:

از خار درونش پوست بر تن مانند خریطه‌های سوزن/ ص۱۲۵

با اینکه فکر و خیال شاعر بیش از هر چیز با طبیعت و اشیا مأنوس است، از سوی دیگر از هر آنچه پیرامون خود می‌بیند می‌کوشد تصویر تازه‌ای بسازد. البته این تصویرها به تناسب داستان و وصف‌هایی که می‌پردازد، همواره از پویایی خاصی برخوردار است و می‌توان از آن به کوشش ذهنی شاعر برای نوآوری و آفرینش تصویرهای تازه تعبیر کرد؛ چنانکه مثلاً وقتی از برخی عناصر انسانی چون: جلاد، باغبان، دایه، زن هندو، نقاش، خال، جگر، مردمک چشم، مژه و . . . در تشبیه استفاده می‌کند، گاه تصویری می‌سازد که بی‌سابقه است. از جمله در جایی پرغلغله بودن باغبان مدار تصویر قرار می‌گیرد که در جایی نظیر آن را نمی‌بینیم:

دیدم به شکفته بوستانی پرغلغله‌اش چو باغبانی/ ص۵۶

یا وقتی که از دست اشک‌آلود، به دست حنا بسته تعبیر می‌کند، باز هم سخن شاعر سخن خاص خود اوست. درست است که اشک حاصل غم و اندوه را از قدیم اشک خونین می‌گفتند، اما تصویر ذهنی شاعر تازگی خاص دارد:

دستش به دعا ز گریه پرخون چون دست حنا نهاده گلگون/ص۴۸

مانند کردن قیس (مجنون) و لیلی – وقتی که به سوی هم می‌دوند – به برخورد مژه‌ها، از تصویرهای نابی است که زیبایی و جلوه خاصی به سخن می‌بخشد:

یکدم که به دیده هم بدیدند چون مژه به سوی هم دویدند/ص۲۷

در میان تشبیهات با عنصر حیوانی هم گه گاه تازگیهایی احساس می‌شود که نمی‌تواند ساختهٔ خیال کسی جز مکتبی باشد. تشبیه مجنون غلطان بر خاک – وقتی که پدر او را می‌بیند– به کرم پیله، از این نوع تشبیهات زیباست:

بر خاک چو کرم پیله غلطان در خار تنیده رشتهٔ جان / ص۳۵

نیز آنجا که مجنون را – در حالی که پوست گوسفندی به تن کرده و اشک‌ریزان به سوی منزلگاه لیلی می‌رود – به گوسفند بریان مانند می‌کند، تصویری بدیع می‌آفریند که بعدها این قبیل مضمون‌سازیها را در سبک هندی می‌بینیم:

می‌رفت چو گوسفند بریان خونابه چکان زچشم گریان/ص۸۸

با اینکه ذهن برون‌گرا و عینی اندیش شاعر همواره او را به سوی امور محسوس سوق می‌دهد و به گریز از عناصر نامحسوس برمی‌انگیزد، در عین حال شاید به جهت انس با متون کهن گه‌گاه از عناصر انتزاعی نیز بهره می‌گیرد که البته این معنا شعر او را از ویژگی منحصر به فردی برخوردار نمی‌کند.

از جمله عناصری که شاعر آن را دست مایهٔ تصویرهای انتزاعی قرار داده، اجل، بخت و بقا در ابیات ذیل است:

با هر که اجل صفت شدی بد کردی سپرش به فرق گنبد/ ص۶۳

این بیت را شاعر دربارهٔ نوفل و حالت او در هنگام قهر با دشمنان آورده است. در جایی دیگر که می‌خواهد لطف نوفل را با دوستان بنماید چنین می‌گوید:

با هر که چو بخت یار گشتی تیغ اجلش حصار گشتی/ ص۶۳

تشبیه به بقا را مکتبی از جهت بلندی در شعر خود آورده است. یک جا که می‌خواهد بلندی قامت شخصیت داستانش را توصیف کند از بقا به عنوان مشبه‌به استفاده می‌نمایند که البته این گونه تشبیهات سخن را بی‌اندازه مبالغه‌آمیز می‌سازد:

پا تا سرش ایمن از فنا بود بالاش کشیده چون بقا بود/ ص ۱۷

یک تشبیه زیبا هم در وصف معراج پیامبر (ص) ساخته که «فکر حکیم سالخورده» به جهت غور در امور، مشبه به این تشبیه است. به نظر می‌رسد این تعبیر شاعرانه نیز بی‌نظیر باشد:

چـون فکـر حکـیم سـالخورده　　بگذشـت ز صـدهزار پـرده/ص ۹

استفاده از عناصر دینی، تاریخی و اساطیری هم اگرچه از نظر مکتبی پوشیده نمانده، هر چه هست همانهایی است که در متون پیشین سابقه داشته است، مثلاً تشبیه به آب حیات (ص۷۳)، اژدها (ص٦٨)، پری (ص۳۱)، دیو(ص۳۹)، سیمرغ (ص۳۵)، جبرئیل (ص۲۰)، پیغمبر(ص۲)، حور(ص۲۵) ، دوزخ (ص۵۱)، فرشته (ص۲۲)، کعبه (ص۸۰)، لوح محفوظ(ص۵)، افلاطون(ص۲)، خضر(ص۱۲۲)، زردشت(ص۱٤۲)، مریم (ص۲۰)، مسیح(ص۱۱) و جز آن .

مکتبی آنجا که فصل خزان را توصیف می‌کند و از کشیده شدن مردم به سوی آتش یاد می‌کند، تشبیهی به کار می‌برد که تازه و بدیع است. در سخن شاعر خزان به زردشت مانند می‌شود که مردم را به آتش می‌خواند:

زردشـت خـزان بـه طبع ناخوش　　خـوانده همـه خلق را بر آتش/ ص۱٤۲

استعاره در لیلی و مجنون مکتبی

استعاره خواه از نوع مصرحّه و خواه بالکنایه در شعر مکتبی کمابیش دیده می‌شود. البته مقدار این استعاره‌ها در برابر تشبیه بسیار اندک است. با اینکه استعاره صورت خیالی غالب در شعر غنایی است و از این رو انتظار می‌رود که مکتبی هم به طور گسترده از آن استفاده کند، شاید این کم توجهی او را بتوان نشانهٔ توجه خاص شاعر به ساده‌گویی و واقع‌گرایی دانست. ناگفته نماند این مقدار استعاره هم که در شعر او آمده، غالباً استعاره‌های به کار رفته در آثار شاعران پیشین است. در این استعاره‌ها نیز غلبه با عنصر طبیعی و محسوس است. برای نمونه به نقل چند مورد می‌پردازیم:

آتش استعاره برای آه (ص ۵۰)، باد استعاره برای غم (ص٤)، باغ استعاره برای لیلی (ص٤٧)، بهار استعاره از جوانی (ص۱۳۵)، بهار گل بوی استعاره برای لیلی (ص٦۱)،خار استعاره از عشق، خور استعاره از مجنون (ص۵۵)، ستاره، استعاره برای اشک (ص۲۸)، سرو رونده استعاره از لیلی (ص٦۲)، سیل استعاره برای سپاه نوفل (ص٦۸)، شجر استعاره از عشق لیلی و مجنون (ص ۲۷)، گره استعاره از شعر (ص ۵۱) نور استعاره از پیامبر (ص) (ص۵)، مسمار استعاره از ستارگان (ص ۱۰۳)

مکتبی‌ازدیگرعناصر سازندهٔ استعاره‌ها به ندرت استفاده کرده و در مجموع در استعاره‌های او نکتهٔ تازه‌ای که بتوان از آن به نوآوری شاعر در سخنوری و سبک خاص وی تعبیر کرد، دیده نمی‌شود.

کنایات در شعر مکتبی

در سخن مکتبی با دو دسته کنایه خواه کنایات فعلی و خواه اسمی و وصفی روبرو می‌شویم: دسته‌ای کنایات رایج و شایع که مسبوق به سابقه‌ای است و در متون ادبی متقدم بارها مورد استفادهٔ گویندگان و نویسندگان قرار گرفته است همچون گره از جبین گشادن: شادمان شدن (ص٤٠)، به دهان گرفتن: عیب‌جویی کردن (ص٤٧)، بی‌پر و بال شدن: عاجز و درمانده شدن (ص ٤٩) و جز آن از میان کنایات فعلی و سراچهٔ نگارین: دنیا (ص٧٦)، دود دل: آه (ص ٢٨)، نه دایرهٔ زمردی: نه فلک (ص١١) و کنایات دیگری از این دست که از نوع اسمی یا وصفی است. بدیهی است آنچه بیانگر مشخصهٔ سبکی مکتبی است استفاده از کنایات تازه‌ای است که به نظر می‌رسد برخی ساختهٔ خود او باشد و دسته‌ای رنگ محلی و عصری دارند. شاید بتوان تعابیر کنایی زیر را از این نوع کنایات به شمار آورد:

از یک مژه دیدن: از روی بی‌میلی نگاه کردن

بیند سوی او ز بام و روزن — از یک مژه همچو چشم سوزن/ ص١٣٢

استخوان در کاسهٔ گوشت دیدن: ناراحت شدن

صیاد که از کمین چنان دید — در کاسهٔ گوشت استخوان دید/ص٧٢

جرس از ناقه گشودن: ترک کردن

به گر بگذاری این هوس را — وز ناقه گشایی این جرس را/ص٨٤

استخوان از مغز افشاندن: چیزی را بکلی از بین بردن

بر سنگ مزن تن جوان را — کز مغز فشاندی استخوان را/ص٣٦

سایه رسیدن: در معرض چشم زخم واقع شدن

پنداشت که سایه‌ای رسیدش — چون سایه به نیل غم کشیدش/ص٣٤

دلو دو سر: دنیا

زیـن دلـو دو سـر امـان نـدارم　　کـایم بـه چـه و تـو را بـرآرم/ ص۱۰۲

چاه رسن بر: دنیا

نـه چـرخ گـر از رسـن شـود پر　　بـرنایم ازیـن چـه رسـن بـر/ص۹٦

مکتبی و آرایه‌های ادبی

مکتبی در دورانی می‌زیسته که صنعت‌پردازیهای ادبی یک مشخصه هنری محسوب شده است. در چنین عصری که دسته‌ای از شاعران اوقات خود را صرف سرودن اشعاری می‌کنند که چندین صنعت لفظی یا معنوی را در خود جای داده باشد- که البته در قصاید این تصنع بیشتر است (صفا، ۱۳٦۳: ج٤، ص۱۷۲) – مکتبی بسیار طبیعی از برخی صنعتهای بدیعی در شعر خود بهره می‌جوید.

در سخن مکتبی کمابیش به تلمیح، جناس، تناسب، تضاد، تمثیل، اغراق و جز آن برمی‌خوریم که می‌توان با اطمینان گفت در هیچ جا قصد شاعر صنعت‌گری نیست بلکه در رشتهٔ سخن او به طور طبیعی این قبیل آرایه‌های ادبی راه یافته‌اند. از میان این صنعتهای شعری تمثیل و اغراق چشمگیرتر است.

شاعر از تمثیل در قالب یکی دو بیت و غالباً پس از نقل برخی از رویدادهای داستان استفاده می‌کند که البته این شیوهٔ استفاده از تمثیلهای کوتاه در ادبیات پیش از مکتبی سابقه‌ای دیرینه دارد و کافی است نگاهی به برخی از آثار متقدم به خصوص آنهایی که جنبهٔ داستانی دارند چون شاهنامه، ویس و رامین، خسرو و شیرین و امثال آن بیندازیم. آنچه مهم است دریافت شاعر از به کارگیری بجای این گونه تمثیلها در بستر سخن است. شاید نقل و بررسی یکی دو نمونه از این گونه تمثیلها در اینجا خالی از فایده نباشد.

شاعر در جایی از داستان وقتی به آشکار شدن عشق لیلی و مجنون در مکتب اشاره می‌کند وکوشش معلم مکتب را برای مهار عشق آن دو بیان می‌نماید،با تعبیری‌که خالی از مضمون‌یابی نیست چنین می‌گوید:

کوشـیـد ادیـب دل نـهـاده　　وان شـعله ز چـوب شـد زیـاده

چوب ارچه ز گلشن بهشت است　　کس در گل دوزخش نکشته است/ص۲۷

در جایی دیگر چون از عشق ابن سلام به لیلی یاد می‌کند و می‌گوید که ابن سلام کسانی را برای خواستاری لیلی فرستاد وخانوادهٔ او این وصلت را پذیرفتند و لیلی از این واقعه غمگین و دل‌شکسته شد، این دو بیت را به عنوان تمثیل می‌آورد:

حالش چه بود گر افتد از بام — آن را که شکسته باشد اندام
وآن کو بود از شراره تب‌کش — چون باشد اگر فتد در آتش؟ /ص۶۲

گاهی هم تمثیلها در شعر مکتبی در غالب یک مصراع دیده می‌شود. بدین معنی که شاعر درمصراع اول مطلبی را می‌گوید و سپس در مصراع دوم به حکم تمثیل مطلبی را ذکر می‌کند. بعدها در شعر سبک هندی از این تمثیلها زیاد می‌بینیم از جمله این تمثیلهاست:

در دیده قند تو جا نگیرد — در شوره نهال پا نگیرد / ص۴۴
آتش زنه سوز خود چه داند — آتش زده گوید ار تواند /ص۱۲۷

اغراق از جمله صنعتهای بدیع است که شاعر در سطحی گسترده از آن استفاده کرده است. نکتهٔ قابل تأمل و پرسش برانگیز این است که چرا شاعر تا این اندازه به اغراق، که بیشتر با شعرحماسی سازگار است، توجه کرده است.درست‌است که وصف حال قهرمانان داستانهای غنایی با آب و رنگی شاعرانه و تا حدّی مبالغه‌آمیز در گذشته نیز سابقه داشته است. آنچه سخن را در آثار داستانی غنایی آسیب می‌رساند وجود این اغراقهای متعادل نیست بلکه منظور اغراقهای شگفتی است که قهرمانان داستان را گاه به موجوداتی غیرواقعی بدل می‌کند. گویی مکتبی در استفاده از عنصر اغراق بیشتر متأثر از آثار حماسی بوده است تا غنایی. برای نمونه این سخن شاعر را که در توصیف امواج خروشان و مهیب دریاست، ببینید:

انداخته موجش از تلاطم — حوت و سرطان به چرخ هشتم/ص۱۵۱

جایی دیگر در توصیف یک کاریز و بیان بزرگی آن می‌گوید:

سنگی که به چاهش افکنیدند — زان سوی زمین صدا شنیدند/ص۷۷

وقتی هم که می‌خواهد از زریخشی و قربانی کردن پدر مجنون به شکرانهٔ تولد فرزند یاد کند، با این سخن روبرو می‌شویم:

چندان گله‌اش پدر فدا ساخت — کافاق ز جانور بپرداخت
از بذل زرش به ربع مسکون — آوازهٔ فقر یافت قارون/ص۲۳

وصف لیلی و پیکر نحیف او در آستانهٔ مرگ هم به گونه‌ای اغراق آمیز است که موجب شگفتی می‌شود:

گفتی که تنش میان گیسو — یک موی سفید داشت در موی/ص۱۴۳

غم و اندوه مجنون به حدی بزرگ است که وقتی بر کوه نجد قدم می‌گذارد کوه زیر پای او فرو می‌رود:

بر کوه چو بر شدی ز اندوه — از بار دلش فرو شدی کوه/ص۳۳

وقتی هم می‌گرید، بنیاد زمانه را آب می‌برد:

هر لحظه که دیده‌ها فشردی — بنیاد زمانه آب بردی / ص۹۲

از این دست اغراقها در شعر مکتبی کم نیست. ظاهراً مکتبی در استفاده از این گونه اغراق‌ها متأثر از سنت ادبی عصر خود است که شاعران را بیشتر به مضمون‌یابی و نازک‌اندیشی سوق می‌دهد و مقدمات سبک هندی را فراهم می‌آورد.

در پایان این نوشتار باز هم بر این معنا تأکید می‌شود که مکتبی در نظیره‌گویی شاعری تواناست و در فراهم سازی بستر شعر سبک هندی، به خصوص در عرصهٔ مضمون‌یابی نقش مؤثری داشته است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی نوشت

۱. مکتبی پیش از آن‌که به اصل داستان بپردازد در طی اشعاری نظامی را می‌ستاید. در آنجاست که از خمسهٔ خود یاد می‌کند:

از گفتن خمسه‌ام که نامی است — مقصود ستایش نظامی است
شیخی که به سنت پیمبر — معراج رسول است منبر . . .
من کان هنری همای دیدم — چون سایه به بال او پریدم
خواهم ز زمانه سازگاری — از عمر مدد ز بخت یاری
کاین خمسه کنم در انتهایش — بالای هزار خمسه جایش . . .
امروز مراست طبع ماهر — چون درج فلک پر از جواهر
نظمم بود از پی تمامی — دیباچهٔ خمسهٔ نظامی . . .

ر.ک. : لیلی و مجنون مکتبی شیرازی، به اهتمام و تصحیح اسماعیل اشرف، شیراز: انتشارات کتاب‌فروشی محمدی، ص ۲۰-۲۱.

۲. دکتر محمود عابدی که این منظومه را تصحیح و چاپ کرده، در مقدمهٔ آن به اثبات این مطلب می‌پردازد که سرایندهٔ کلمات علیهٔ غرّا کسی نیست جز مکتبی شیرازی.(ص ۲۶-۳۵) اما مرحوم دکتر ذبیح الله صفا آن را از مکتبی شیرازی شاعر قرن هشتم دانسته است.(تاریخ ادبیات در ایران، ج٤، ص ۳۹۱)

۳. عبدی بیک نویدی شیرازی شاعر قرن دهم هجری سه بار به پیروی از نظامی دست به ایجاد خمسه زده است، این مثنویها عبارتنداز : مظهر اسرار، جوهر فرد، جام جمشید، دفتردرد، لیلی و مجنون، خزائن الملوک، هفت اختر، انوار تجلی، آیین سکندری، فردوس العارفین، روضه الصفات، دوحه الازهار، جنّه‌الاثمار، زینه‌الاوراق و صحیفه الاخلاص، برای اطلاع بیشتر از احوال و آثار وی ر.ک. تاریخ ادبیات در ایران ، ج ۵، بخش ۲، ص ٧٤٦- ۷۵۰.

٤. مکتبی دربارهٔ کار خویش که آن را نقاشی و سفیدکاری خوانده، گوید:

دادند دو خانه را تمامی — هرچند که خسرو و نظامی
نقاشی این دو خانه کردم — من کاین نمط یگانه کردم
نی نی که در این نمط که دارم — نقاش نیم سفیدکارم/ ص١٥٦

۵. مکتبی دربارهٔ یافتن نسخه‌ای از لیلی و مجنون و دیدن وادی منسوب به آنان چنین است:

القصه به شهر چون رسیدم — این نسخه در آن دیار دیدم
لیلی مجنون چنانکه گفتم — از مردم آن زمین شنفتم
شخصی که ازو فزود وجدم — از دور نمود کوه نجدم
گفتند روندگان هامون — کاین‌وادی‌لیلی است‌ومجنون... /ص١٥٤

٦. آنچه از آن به کاربردهای کهن تعبیر می‌شود، استفاده از بعضی واژه‌ها، افعال و یا کاربردهای صرفی و نحوی در متون متقدم لااقل تا قرن ششم است. برای آشنایی بیشتر ر.ک: بهار، محمد تقی؛ سبک‌شناسی، تهران: امیرکبیر، چاپ نهم، ج۱، ص ۳۰۱ به بعد.

منابع

۱. بهار، محمدتقی؛ *سبک‌شناسی*؛ ج ۱ ، تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۸۲.

۲. دهخدا، علی‌اکبر؛ *لغت نامه*؛ انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۷۷.

۳. رنه ولک/ آوستن وارن؛ *نظریهٔ ادبیات*، ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجر، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۳.

٤. شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ *صورخیال در شعر فارسی*؛ تهران: انتشارات آگاه، ١٣٦٦.

٥. صفا، ذبیح الله، *تاریخ ادبیات در ایران*؛ ج ٤، تهران: انتشارات فردوسی، ١٣٦٣.

٦. مکتبی شیرازی؛ *کلمات علیهٔ غرّا*؛ تصحیح دکتر محمود عابدی، تهران: انتشارات میراث مکتوب، ۱۳۷۸.

۷. مکتبی شیرازی؛ *لیلی ومجنون*؛به اهتمام اسماعیل اشرف؛ شیراز: انتشارات کتابفروشی محمدی، بی‌تا.

۸ مولوی؛ جلال‌الدین محمد بلخی؛ *مثنوی معنوی*؛ تصحیح نیکلسن؛ به اهتمام نصرالله پورجوادی؛ تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۷۳.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی