دوفصلنامه پژوهشنامه نسخه‌شناسی متون نظم و نثر فارسی
سال چهارم، شماره دوازدهم، پاییز و زمستان ۱۳۹۸

معرفی و بازنمایی ویژگی‌های سبکی نسخهٔ خطی لیلی و مجنون صاعدای اصفهانی[۱]

دکتر بهاره ظریف عمارت‌ساز[۲]
دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد نیشابور

چکیده

میرزا محمدهاشم صاعدای اصفهانی از شاعران گمنام دورهٔ صفویه است که شرح حالش در تذکره‌ها نیامده است. وی اثری با عنوان *لیلی و مجنون* دارد که از آن، تنها یک نسخه بر جای مانده و در کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی نگهداری می‌شود و تاکنون نیز تصحیح و چاپ نشده است. شاعر به ادعای خود، این اثر را به شیوه و بر پایهٔ داستان *لیلی و مجنون* نظامی سروده است. این پژوهش بر پایهٔ روش توصیفی‌تحلیلی انجام گرفته و به دنبال پاسخ این پرسش است که این منظومه به‌لحاظ چهارچوب و محتوا تا چه اندازه به اثر نظامی نزدیک است و از آن تأثیر پذیرفته است؟ بنابراین، در گام اول به معرفی شاعر و اثر او پرداخته شده و در ادامه ویژگی‌های محتوایی آن واکاوی شده است. سپس ویژگی‌های سبکی اثر در سه سطح زبانی، فکری و ادبی بررسی شده است. نتایج این بررسی نشان می‌دهد که شاعر با افزودن داستان‌های فرعی دیگری به اصل روایت، روایتی پرکُنش‌تر نسبت به داستان نظامی به وجود آورده است. این اثر در حوزهٔ ویژگی‌های سبکی نیز با

---

۱ تاریخ وصول: ۹۸/۳/۷ تاریخ پذیرش: ۹۸/۶/۲۶
۲ bh.zarif@gmail.com

نوآوری‌هایی همراه بوده و به‌عنوان یکی از آثار ناشناختهٔ ادبیات کهن فارسی در دورهٔ صفویه، حائز توجه و اهمیت است.

واژه‌های کلیدی

لیلی و مجنون، صاعدای اصفهانی، نسخهٔ خطی، ویژگی‌های سبکی، صفویه.

۱. مقدمه

نظیره‌گویی به‌عنوان یکی از شیوه‌های شعری مرسوم در ادوار مختلف ادب پارسی، همواره قابل تأمل و توجه بوده است. این شیوه در همهٔ حوزه‌ها و قالب‌های ادبی همچون قصیده، غزل و حماسه نمود پیدا کرد. اما در زمینهٔ داستان‌سرایی به شیوهٔ نظامی در دوره‌های پس از وی به طرز گسترده‌ای باب شد. در میان برهه‌های تاریخی، عصر صفویه به‌دلیل کثرت شاعران بیشترین حجم این‌گونه آثار را دارد. «در شعر دورهٔ صفویه، همانند قرن نهم، گروهی از شاعران به اقتفا و استقبال و پاسخ‌گویی منظومه‌ها و دیوان‌های شاعران پیشین مشغول بودند؛ به همین سبب، بخش عمده‌ای از شعر دورهٔ صفویه نظیره‌گویی‌هاست» (غلام‌رضایی، ۱۳۷۷: ۳۹۲). اما «ویژگی همهٔ این منظومه‌ها نازل‌تر بودن آن‌هاست از آنچه پیش‌تر تا عهد جامی و هاتفی، ساخته شده بود و ساده‌تر بودن و کوتاه‌تر بودن» (صفا، ۱۳۶۳: ۵۹۴ و ۵۹۳). از میان منظومه‌هایی که به شیوهٔ نظامی در سده‌های بعد سروده شدند، بیشترین نظیره‌ها بر داستان *لیلی و مجنون* شکل گرفت. ذوالفقاری در مقدمهٔ *لیلی و مجنون* مکتبی شیرازی، علت استقبال گسترده از این داستان را «جاذبه‌های داستانی لیلی و مجنون و سادگی آن» می‌داند (مکتبی شیرازی، ۱۳۸۹: ۴۷). شمار منظومه‌های *لیلی و مجنون* که پس از نظامی سروده شده‌اند در منابع مختلف، متفاوت ذکر شده است. حکمت از ۴۰ منظومهٔ فارسی با نام و موضوع لیلی و مجنون نام می‌برد (حکمت، ۱۳۹۳: ۳۰۶ و ۳۰۵). خزانه‌دارلو تعداد

تحریرهای منظوم فارسی از داستان لیلی و مجنون را ۴۱ منظومه ذکر می‌کند (خزانه‌دارلو، ۱۳۷۵: ۳۵). ذوالفقاری نیز ۲۲ روایت از لیلی و مجنون را نام برده و معرفی می‌کند (ذوالفقاری، ۱۳۹۴: ۷۱۰ـ۷۲۴). در *لغت‌نامهٔ* دهخدا نیز از ۳۸ نظیرهٔ فارسی *لیلی و مجنون* یاد شده است (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل واژهٔ لیلی). یکی از این منظومه‌ها که تاکنون معرفی، بررسی و تصحیح نشده، منظومه‌ای با عنوان *لیلی و مجنون* از شاعری به نام «میرزا محمدهاشم صاعدای اصفهانی»، از شاعران ناشناس دورهٔ صفوی و سدهٔ یازدهم و دوازدهم هجری است که تنها نسخهٔ خطی آن به شمارهٔ ۲۶۶۶/۱ در کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی نگهداری می‌شود.

هدف اصلی پژوهش حاضر که به شیوهٔ توصیفی‌تحلیلی و بر پایهٔ تحقیقات کتابخانه‌ای صورت گرفته، معرفی صاعدای اصفهانی، اثر او و بررسی ویژگی‌های سبکی و محتوایی آن به‌عنوان یکی از میراث مکتوب فراموش‌شدهٔ ادب فارسی در دورهٔ صفویه است. همچنین مقالهٔ حاضر در پی پاسخ‌گویی به این پرسش است که ویژگی‌های سبکی این منظومه در چه مواردی خلاصه می‌شود؟

۱ـ۱. پیشینه و ضرورت تحقیق

طبق بررسی‌های نویسنده، دربارهٔ منظومهٔ *لیلی و مجنون* صاعدای اصفهانی و مؤلف آن تاکنون پژوهشی در قالب کتاب و مقاله صورت نگرفته است. آنچه در کتب تذکره، تاریخ ادبیات و فهرست نسخ خطی نیز در مورد این کتاب آمده، تنها محدود به نام اثر و نویسندهٔ آن است که این مسئله از یک سو بر اهمیت و ضرورت پژوهش برای معرفی یکی از میراث ناشناختهٔ ادبیات کلاسیک فارسی می‌افزاید و از سوی دیگر، معرفی و بررسی محتوایی و سبکی این منظومه به‌عنوان یکی از نمونه‌های نظیره‌گویی به شیوهٔ نظامی، گامی در جهت شناسایی و نقد و تحلیل سایر منظومه‌ها در حوزهٔ لیلی و مجنون‌پژوهی و به‌ویژه آثار سروده‌شده در دورهٔ صفویه خواهد بود. بنا به دلایل فوق، ضرورت معرفی این اثر و

ویژگی‌های سبکی و محتوایی آن لازم و درخور فایده به نظر می‌رسد.

۲. معرفی صاعدای اصفهانی

میرزا محمدهاشم صاعدای اصفهانی از شاعران سدهٔ دوازدهم هجری می‌باشد که از نام و احوال وی در هیچ تذکره‌ای یاد نشده است. آنچه مسلّم است اینکه تخلص او در شعر «صاعد» و «صاعدا» بوده و در بخش آغازین منظومهٔ *لیلی و مجنون* به آن اشاره کرده است:

صاعد در عشق کوب یک چند　　از عشق مبر به عمر پیوند

(صاعدای اصفهانی، ۱۱۷۱: ۱۱)

در بعضی منابع به سرایندگانی با نام و تخلص «صاعد» و «صاعدی» اشاره شده است، اما به دنبال آن قرینه‌هایی آمده که نشان می‌دهد هیچ‌یک از آن‌ها شاعر مورد نظر یعنی میرزا محمدهاشم صاعدای اصفهانی نیستند. در تذکرهٔ *روز روشن*، نویسنده از دو شاعر با تخلص صاعدی نام می‌برد و به اشعاری از ایشان نیز اشاره می‌کند. یکی شاعری به نام خواجه جلال‌الدین محمد اصفهانی از جماعت صاعدیهٔ اصفهان که در سال ۹۴۲ وفات یافته و دیگری میرتاج‌الدین حسین که از موزونان هند بوده است، اما به سال تولد یا وفات و محدودهٔ زندگانی وی اشاره‌ای نمی‌کند (صبا، ۱۳۴۳: ۴۶۰). در *سفینهٔ خوشگو* از شخصی به نام صاعدی یاد شده است: «ظفر الاسلام صاعدی تخلص، اصفهانی است. به فضیلت فضل و کمال و حسن کردار و لطف گفتار، سرآمد خویش و تبار بود و این قسم اشعار می‌گفت:

منعم از گریه مکن کار ز غم‌خواری رفت　　به که خون گریه کنم کار من از زاری رفت

شب هجر است که تا روز قیامت باقی‌ست　　روز وصل است که ناآمده پنداری رفت»

اما نویسنده تصریح می‌کند که این دو بیت حسن مطلع را به نام مولانا داعی، پسر مولانا ضمیری اصفهانی هم دیده است (خوشگو، ۱۳۸۹: ج۲، ۴۰۱ و ۴۰۲). خیام‌پور نیز در

فرهنگ سخنوران از هشت شخصیت با نام صاعد و صاعدی یاد می‌کند که هیچ‌کدام شاعر مذکور نیستند (خیام‌پور، ۱۳۴۰: ۳۲۵). شاعر نیز در اثرش اشارهٔ کاملی به زندگی خود نمی‌کند. تنها اطلاعات بسیار اندکی از بخش‌هایی از منظومه دربارهٔ وی به دست می‌آید: نخست اینکه زمان حیات او معاصر با سلطان سلیمان صفوی بوده و بخشی در مدح این شاه در منظومه آورده است. با توجه به اینکه صاعدا منظومه را در سال ۱۱۰۴ به پایان برده و از سوی دیگر مطابق با اقوال تاریخی زمان سلطنت شاه سلیمان که «۱۰۷۷ یا ۱۰۷۹ تا ۱۱۰۵ هجری قمری» (نیومن، ۱۳۹۳: ۱۴۱) بوده است، اگر شاعر در میانسالی خود نیز اقدام به سرودن این مثنوی کرده باشد، ولادتش باید در نیمهٔ دوم قرن یازدهم اتفاق افتاده باشد. مذهب وی به رسم معمول آن دورهٔ شیعه بوده و در بخشی با عنوان «در منقبت جناب مقدس حضرت اسداللهی امیرالمؤمنین صلوات الله علیه» به ستایش حضرت علی(ع) می‌پردازد و در پایان می‌آورد:

با مهر علی به جان درآویز — می‌کن گنه و از آن مپرهیز
آن را که علی است تکیه‌گاهش — اندیشه نباشد از گناهش
(صاعدای اصفهانی، ۱۱۷۱: ۹)

ظاهراً با زبان عربی و آیات قرآنی به‌خوبی آشنا بوده و بر آن تسلط داشته است و ابیاتی به‌صورت ملمع یا با استفاده از آیات قرآنی در اثرش آورده است:

تَجری بِنفاذِ اَمرِهِ الفُلک — ذِی العِزَّةِ وَ اَلبِقاءِ وَ اَلمُلک
صورت‌گر هرچه را نمود است — هستی ده هرچه را وجود است
محیی و مُمیتُ و قائم و حَی — کانَ الله لَم یَکُن لَهُ شَیء
(همان: ۲)
ای صانع آن و این به‌تارک — ای احسنُ الخالقین تَبارَک
(همان: ۳)

۳. معرفی نسخهٔ خطی

منظومهٔ *لیلی و مجنون* تنها اثر باقی‌مانده از میرزا محمدهاشم صاعدای اصفهانی است و نسخهٔ خطی آن به شمارهٔ ۲۶۶۶/۱ در کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی نگهداری می‌شود. این مجموعه مشتمل بر ۹ کتاب است و بخش اول آن از صفحات ۱ تا ۹۹ منظومهٔ *لیلی و مجنون* است که بر وزن مفعولُ مفاعِلُن فعولُن (هم‌وزن با لیلی و مجنون نظامی) و درمجموع در ۲۸۹۱ بیت سروده شده است. هر صفحه شامل ۱۵ سطر و ۳۰ بیت است که با خط شکستهٔ خوش در چهار ستون چلیپا بر روی کاغذ ترمهٔ اصفهانی نوشته شده است. بیت آغاز و پایان منظومه به این قرار است:

بیت آغاز:

این نامه به نام آن یگانه　　کو راست بقای جاودانه

(همان: ۱)

بیت پایان:

چون گل همه کس پسند بادا　　آوازهٔ او بلند بادا

(همان: ۹۹)

عنوان‌ها با رنگ قرمز نگاشته شده و افتادگی ندارد. متن نسخه نیز تنها در موارد اندکی دارای خط‌خوردگی است. نام کاتب فضل‌الله و گردآورندهٔ مجموعه شخصی به نام میرزا ابوطالب بوده است. تاریخ کتابت نسخه سال ۱۱۷۱ است، زیرا در پایان کتاب آمده: «**تمة** الکتاب بعون الملک الوهاب فی شهر ربیع الثانی **سنة** ۱۱۷۱» (همان: ۹۹).

ظاهراً شاعر سرودن منظومه را در شش ماه به پایان برده است:

گردید دلم به نیمهٔ سال　　از زحمت فکر فارغ‌البال

(همان: ۹۷)

تاریخ اتمام سرایش اثر به تصریح سراینده، ۱۱۰۴ هجری قمری بوده است:

چون سال نو مجدد آمد　　چار از پس یازده صد آمد

ایـــن نامـــه کـــه یافتـــه تمـــامی　　خمســـی‌ســـت ز خمســـهٔ نظـــامی

(همان: ۹۷)

غرض شاعر از سرودن این داستان باقی گذاشتن نامی از خود بوده است. در بخشی با عنوان «در وصف سخن گوید» در این باره می‌گوید:

شـــو بلبـــل نغمـــه‌ســـنج گلـــزار　　رســـم خمشـــی بـــه غنچـــه بگـــذار

بنـــــویس ز رفتگـــــان کلامـــــی　　بگـــذار بـــرای خـــویش نـــامی

تـــا چـــون ز جهـــان بـــرون نهـــی گـــام　　بـــر صـــفحهٔ دهـــر مانـــدت نـــام

(همان: ۱۰)

و با این مقدمه، داستان لیلی ومجنون را از میان تمام افسانه‌های موزون خوش‌تر می‌داند؛ زیرا معتقد است در راستی آن تردیدی وجود ندارد:

در راســـتی‌اش شـــکی نباشـــد　　چـــون نغمـــهٔ راســـت دل خراشـــد

قـــولی کـــه بنـــاش بـــر دروغ اســـت　　چـون صـبح نخسـت بـی‌فـروغ اسـت

بـــی‌صـــدق کـــلام فـــر نـــدارد　　رؤیـــای دروغ اثـــر نـــدارد

(همان: ۱۱)

٤. تأثیرپذیری از نظامی

صاعدای اصفهانی مانند دیگر سرایندگان داستان لیلی و مجنون، داستان خود را به شیوهٔ نظامی و با در نظر گرفتن روایت او پرداخته است. این تأثیرپذیری هم در لفظ و هم در محتوای داستان دیده می‌شود:

از قیـــد خـــودی رهـــایی‌ام ده　　بـــا یـــاد خـــود آشـــنایی‌ام ده

(همان: ۵)

از ظلمـــت خـــود رهـــایی‌ام ده　　بـــا نـــور خـــود آشـــنایی‌ام ده

(نظامی، ۱۳۸۸: ٦)

تـــو راز دل نگفتـــه دانـــی　　تـــو دفتـــر نانوشـــته خـــوانی

(صاعدای اصفهانی، ۱۱۷۱: ۷۷)

هـــم قصـــهٔ نـــانموده دانـــی هـــم نامـــهٔ نانوشـــته خـــوانی

(نظامی، ۱۳۸۸: ٤)

شاعر داستان خود را در بخش‌های متعددی چون رفتن به مکتب و آغـاز عشـق لیلـی و مجنون در مکتب، برملا شدن راز عشق و بازداشتن لیلی از رفتن به مکتب، صـحرانشـینی و اُنس گرفتن مجنون با حیوانات، رفتن به خواستگاری لیلی، عاشق شدن ابن سـلام و ازدواج وی با لیلی، نامه نوشتن لیلی و مجنون به یکدیگر، آشنایی نوفل با مجنون و جنگ بـا قبیلـهٔ لیلی برای رساندن لیلی و مجنون به یکدیگر و وفات لیلی و مجنون همانند نظامی و تنها بـا ذکر اختلافات اندکی بیان کرده است.

۵. خلاصهٔ داستان

سید عامری، بزرگ قبیلهٔ خود و فردی صاحب مال و نیک‌خواه و بخشنده است که از نعمت فرزند بهره‌ای ندارد. پـس از مـدت‌هـا دعـا و نیـایش و صـدقه، خداونـد فرزنـدی بـه وی می‌بخشد. این طفل زیبا قیس نام می‌گیرد و دائمـاً بـی‌تـاب و نـاآرام اسـت. هـر زمـان کـه زیبارویی او را در آغوش می‌گیرد، آرام است و چـون او را در گهـواره مـی‌گذارنـد دوبـاره ناآرامی و بی‌تابی را از سر می‌گیرد. اطرافیان از این کار متعجب می‌شوند. برای درمان دردش از طبیب کمک می‌گیرند و طبیب می‌گوید که در سرنوشـت ایـن کـودک نشـان از عشـق و شیدایی دیده می‌شود. منجمان نیز با رصد طالع قیس می‌گویند که او از درد عاشقی، آسایش و راحتی را از دست می‌دهد و از زندگی و خـانواده دسـت مـی‌شـوید. پـدر و مـادر قـیس چاره‌ای نمی‌یابند و ناچار به تقدیر، رضا داده و به صبر و توکل بسنده می‌کنند. چـون قـیس ده‌ساله می‌شود، پدر او را برای کسب هنر و کمال به مکتـب مـی‌فرسـتد. در مکتـب، قـیس عاشق لیلی می‌شود و پس از گذشت مدتی، ماجرای عشق میان آن‌ها نـزد کودکـان و معلـم

مکتب آشکار می‌شود. مادر لیلی نیز باخبر می‌شود و لیلی را از رفتن به مکتب بازمی‌دارد. مجنون از دوری لیلی بی‌قرار می‌شود و به بهانه‌های مختلف عازم محل زندگی لیلی می‌شود تا شاید بتواند او را ملاقات کند. از جمله اینکه چندین مرتبه در لباس گدایی به ملاقات لیلی می‌رود. خبر این ملاقات‌های پنهانی به افراد قبیلهٔ لیلی می‌رسد و مجنون را سنگ می‌زنند و از قبیله بیرون می‌کنند. پس از این، قیس به کوه می‌رود و لقب مجنون به او می‌دهند. تلاش‌ها و نصیحت‌های پدر برای بازگرداندن مجنون به خانه بی‌فایده است. حتی وساطت و دلسوزی‌های خال مجنون نیز نتیجه‌ای به همراه ندارد. پدر مجنون با چند نفر از بزرگان قبیلهٔ خود به خواستگاری لیلی می‌رود اما با پاسخ منفی پدر لیلی روبه‌رو می‌شود. چون پدر، مشکل فرزندش را ناعلاج می‌بیند، از در دیگری وارد می‌شود و به همین منظور قیس را نزد پیری مستجاب‌الدعوه که در غاری زندگی می‌کند می‌برد. قیس از نزد عابد پیر می‌گریزد و به بیابان پناه می‌برد. پدر به‌کلی امید از بهبودی فرزندش قطع می‌کند. لیلی را به همسری مردی به نام ابن سلام درمی‌آورند اما او همچنان دل به محبت مجنون بسته و حتی شوهر را نزد خود نمی‌پذیرد. مجنون توسط رهگذری از ازدواج لیلی آگاه می‌شود و نامه‌ای به او می‌نویسد و به‌خاطر بی‌وفایی از او شکایت می‌کند. ابن سلام که از وصال لیلی ناامید است تصمیم می‌گیرد که مجنون را از میان بردارد و روزی به کوه نجد می‌رود تا مجنون را با ضربهٔ شمشیر هلاک کند اما خود طعمهٔ درندگان می‌شود و می‌میرد. امیری به نام نوفل در بیابان مجنون را می‌بیند و از ظاهر آشفته و چهرهٔ رنگ‌پریدهٔ وی درمی‌یابد که مشکل او، مشکل عشق است و پس از شنیدن داستان مجنون به او اطمینان می‌دهد که هر طور شده با زر یا زور لیلی و او را به وصال یکدیگر برساند. نامهٔ نوفل به پدر لیلی برای حل مسالمت‌آمیز این موضوع نتیجه‌ای در بر ندارد و جنگی میان آن‌ها درمی‌گیرد. پس از گذشت زمانی از جنگ، نوفل از کار خود پشیمان شده و از در صلح برمی‌آید و دو سپاه صلح می‌کنند. مجنون ناامید و اندوهگین دوباره به کوه بازمی‌گردد. پدر مجنون از غم دوری فرزند

دق می‌کند. لیلی بیمار می‌شود و پس از مدتی می‌میرد. مجنون با شنیدن خبر مرگ لیلی، خود را به جنازهٔ او می‌رساند و پس از گریه و سوگواری بسیار، سر بر پای لیلی می‌گذارد و جان می‌سپارد و مردم آن دو را در کنار یکدیگر به خاک می‌سپارند.

٦. تأثیرپذیری از منظومه‌های برجستهٔ سدهٔ نهم و دهم

صاعدای اصفهانی علاوه بر موارد گفته‌شده، جزئیات و وقایع فرعی دیگری را نیز به داستان افزوده است. نظری به روایت‌های لیلی و مجنون پیش از شاعر، نشان می‌دهد که وی در ترسیم این صحنه‌ها نیم‌نگاهی به نظیره‌های نسبتاً مطرح پیش از خود داشته است:

۱. صاعدای اصفهانی داستانی را آورده که در بدو تولد، قیس در گهواره و نزد دایه بی‌تاب و بی‌قرار است و گریه می‌کند. هر زمان که زیبارویی او را در آغوش می‌گیرد آرام است و چون در گهواره قرار می‌گیرد، دوباره بی‌تابی را آغاز می‌کند. همگان از این مسئله متعجب می‌شوند، زیرا دلیل این ناآرامی کودک را نمی‌دانند:

دردیش نه، ناله را چه دعوی است　　این گریهٔ هرزه را چه معنی است

(صاعدای اصفهانی، ۱۱۷۱: ۱۵)

برای حل این مشکل از طبیب کمک می‌گیرند. طبیب پس از دیدن این طفل می‌گوید:

کاین طفل نشان عشق دارد　　سودا به دکان عشق دارد

بی‌شبهه بود ز عشق رنجور　　در چارهٔ اوست عقل معذور

(همان‌جا)

علاوه بر این، منجمان نیز در طالع بخت او نظر می‌کنند تا ببینند در آینده چه سرنوشتی در انتظار قیس است و می‌گویند:

کاین شادی جان و راحت دل　　هم مرهم و هم جراحت دل

چون جاده دلی به رفتن از خویش　　دارد سفر دراز در پیش

خواهد شدن از جفای خویشان — چون غنچه غمین چو گل پریشان
وز گردش چرخ زشت‌رفتار — وز جور زمانهٔ جفاکار
خواهد به دلش رسید بندی — وز چشم بد جهان گزندی
مفتون بُتی شود دل او — ویرانه چو بوم منزل او

(همان: ١٦ و ١٧)

مادر و پدر قیس در ابتدا بی‌تابی و بی‌قراری می‌کنند اما چون چاره‌ای برای مداوای او نمی‌بینند، به تقدیر رضا می‌دهند:

چون هیچ نبود امید تدبیر — دادند همه رضا به تقدیر
راضی به قضا شدند آخر — بالجمله رضا شدند آخر

(همان: ١٧)

مکتبی شیرازی در داستان *لیلی و مجنون* خود (۸۹۵ق) آورده است که پس از به دنیا آمدن قیس، حکیم طالع‌بین سرنوشت وی را چنین توصیف می‌کند که اگرچه این کودک از نعمت جمال، کمال و دانش و فن برخوردار خواهد شد، اما:

عشق آتشی از دلش فروزد — کان جمله کتاب‌ها بسوزد
از آدمیان رمیده گردد — با دام و دد آرمیده گردد
از سایهٔ پشته‌های کهسار — گردون کندش به زیر دیوار

(مکتبی شیرازی، ١٣٨٩: ١٣٤)

پدر و مادر قیس با شنیدن این گفتهٔ حکیم ابتدا از شدت غم و ترس می‌گریند اما در آخر تسلیم حکم سرنوشت می‌شوند.

هاتفی جامی در منظومهٔ خود (۹۲۷ق) ماجرای بی‌تابی کودک در گهواره و آغوش دایه و آرام شدنش در آغوش زیبارویان را می‌آورد که در مواجهه با این مسئله، اطرافیان و پدر و مادر قیس نتیجه می‌گیرند که او جانش با مهر و عشق سرشته است. همچنین موبدی در

طالع کودک می‌نگرد و می‌گوید که به‌زودی این کودک از محبت و عشق به دلداری دیوانه شده و عشق او شهره و افسانه خواهد شد (هاتفی جامی، ۱۳۹۴: ۱۳۰ و ۱۳۱).

هلالی جغتایی نیز در منظومهٔ خود که به سال ۹۲۰ق سروده، این صحنه را با جزئیات دیگری آورده است:

آن نادره طفل نارسیده — از گریه نمی‌گشود دیده
ور دیده به دلبری گشودی — دایم به نظاره باز بودی
بگشاد دو دست در هوایش — می‌زد پر و بال از برایش

(هلالی جغتایی، ۱۳۹۳: ٤٣ و ٤٤)

و هرچه می‌گذرد، این حالت شیدایی و عشق‌پرستی در او بیشتر می‌شود؛ به‌گونه‌ای که در ده‌سالگی هر روز خود را به قبیله‌ای می‌رساند و در میان خردسالان زیبارو به غزل‌خوانی و سخن گفتن از عشق می‌پردازد:

چون از نُه به ده رسید سالش — شد ده صد آنکه بود حالش

(همان: ٤٥)

۲. پس از منع شدن لیلی از رفتن به مکتب توسط خانواده‌اش، مجنون چندین بار با ترفند پوشیدن لباس گدایان ژنده‌پوش به ملاقات لیلی می‌رود:

پوشید لباس بی‌نوایی — در رفت به خرقهٔ گدایی
آمد به در سرای آن ماه — بیمار صفت به ناله و آه
افتاد به عمد در مغاکی — برداشت فغان به دردناکی
کان کس که فتاده را شود یار — ز افتادگی‌اش خدا نگهدار

(صاعدای اصفهانی، ۱۱۷۱: ٣٤)

لیلی با شنیدن صدای مجنون او را می‌شناسد و به بهانهٔ کمک به او از خانه بیرون می‌رود و زمانی را به ملاقات با یکدیگر می‌گذرانند. قیس که این ترفند را نتیجه‌بخش می‌بیند، چندین

نوبت با همین بهانه عازم کوی لیلی می‌شود. پس از مدتی اغیار از این راز آگاه می‌شوند و خبر به گوش افراد قبیلهٔ لیلی می‌رسد و مجنون را سنگ می‌زنند و از قبیله بیرون می‌کنند:

دیوانگی‌اش وسیله کردند — بیرونش از آن قبیله کردند
چون قیس بدید ماجرا را — در شهر، دگر ندید جا را
(همان: ۳۵)

پس از این ماجرا، قیس روانهٔ کوه می‌شود و لقب مجنون می‌گیرد. مشابه چنین صحنه‌ای را هاتفی در منظومهٔ خود آورده است:

تغییر لباس کرد مجنون — آمد ز طریق خویش بیرون
پوشید دو چشم را که کورم — درمانده‌ام و غریب و عورم
می‌کرد ز هر طرف گدایی — می‌گفت حدیث بینوایی
دریوزه‌کنان رسید ناگاه — مجنون به در حریم آن ماه
(هاتفی جامی، ۱۳۹٤: ۱٤٤)

لیلی با دیدن مجنون او را می‌شناسد و از مادر می‌خواهد تا اجازه دهد که این گدای نابینا را تا جلوی در همراهی کند، زیرا به‌دلیل نابینایی نمی‌تواند راه را تشخیص دهد و به این بهانه روزهای پیاپی دو عاشق، پنهان و دور از چشم حاسدان و بیگانگان با یکدیگر ملاقات می‌کنند. تنها تفاوت این صحنه از داستان در دو روایت، در بخش پایانی آن است که روایت هاتفی بخش آخر یعنی آگاه شدن قبیلهٔ لیلی و سنگ‌اندازی و راندن مجنون را ندارد و صاعدای اصفهانی این صحنه را به ابتکار خود در داستان گنجانده است.

۳. در منظومهٔ صاعدای اصفهانی پس از بازگشت بی‌نتیجه از خواستگاری، پدر مجنون چون تمام درها را برای حل مشکل فرزندش بسته می‌بیند، تصمیم می‌گیرد که تنها راه باقی‌مانده یعنی دعا را امتحان کند. به همین منظور قیس را نزد پیری مستجاب‌الدعوه که در غاری اقامت دارد می‌برد تا شاید از نفس حق این عابد، گره از کار مجنون گشوده شود:

پیری به صفا دُر یتیمی — پروردهٔ عالم قدیمی

پـــرورده زمانـــه چـــون کمـــانش — در چلـــه‌نشـــینی اســـتخوانش
چـــون قبلـــه‌نمـــا بـــه کعبـــه‌اش رو — محـــراب‌صـــفت گشـــوده ابـــرو
صـــبح از نفســـش صـــفا گرفتـــه — نفـــس از قـــدمش کیـــا گرفتـــه

(صاعدای اصفهانی، ۱۱۷۱: ٥٤)

پدر شرح آنچه را برای مجنون اتفاق افتاده است، برای آن پیر بازگو می‌کند و از وی می‌خواهد تا در حق او دعایی بکند. پیر عابد مجنون را در آغوش می‌گیرد و چهره‌اش را می‌بوسد و برای او دعا می‌کند اما مجنون ناگهان از آغوش عابد می‌گریزد و دوباره راه بیابان را پیش می‌گیرد (همان: ۵۵).

در روایت مکتبی نیز پدر مجنون برای درمان درد فرزندش او را نزد پیری مستجاب‌الدعوه که دارای کرامت است و دعایش مستجاب است می‌برد، اما پیر با شنیدن سخن عشق، با قد خمیده به پای مجنون می‌افتد و دعا می‌کند که هرگز مجنون از این درد خلاصی پیدا نکند و با هر دعای این پیر، مجنون آمین می‌گوید:

زاهـــد چـــو حـــدیث عشـــق بشـــنید — لرزیـــد چنـــان‌کـــه کـــوه جنبیـــد
از گریـــه کـــه ســـنگ کـــوه را سُـــفت — نـــی کـــوه کـــه ســـنگ صـــخره را سُـــفت
گفتـــا ز مـــن ایـــن دعـــا روا نیســـت — کـــه آمـــین کســـی در ایـــن دعـــا نیســـت

(مکتبی شیرازی، ۱۳۸۹: ۱۵۲)

در داستان هاتفی هم این صحنه ترسیم شده است. با این تفاوت که در داستان هاتفی پدر مجنون به‌جای بردن او به زیارت کعبه، به پیشنهاد بستگان و افراد قبیله او را به نزد عابدی مستجاب‌الدعوه می‌برد (هاتفی جامی، ۱۳۹۴: ۱۷۲ و ۱۷۳). هلالی جغتایی نیز این صحنه را در منظومهٔ خود تکرار کرده که تفاوت آن با سایر روایت‌ها در چاره‌اندیشی زاهد است (هلالی جغتایی، ۱۳۹۳: ۷۰ـ۷۲).

۴. پس از گذشت مدتی از ازدواج لیلی با ابن سلام، روزی لیلی هوای خانواده و

خویشان خود را می‌کند. ابن سلام او را همراهی کرده و عازم دیار لیلی می‌شوند. هنگام شب در میانهٔ راه خواب‌آلودگی بر لیلی غلبه می‌کند و مهار شتر از دستش خارج می‌شود و راه را گم می‌کند:

ناگاه سماع و وجد بگرفت　　راه سر کوه نجد بگرفت
از جذبهٔ عشق این عجب نیست　　صد واقعهٔ چنین عجب نیست
(صاعدای اصفهانی، ۱۱۷۱: ۷۱)

مجنون که بر سر کوهی نشسته بود، از دور شترسواری را می‌بیند. ابتدا لیلی و مجنون یکدیگر را نمی‌شناسند. لیلی نزدیک شده و از نام و نشان این شخص می‌پرسد. مجنون سر بلند می‌کند و پاسخ می‌دهد:

گفت ای مژه‌ات به دلخراشی　　مجنونم اگر شنیده باشی
(همان: ۷۲)

لیلی با شنیدن نام مجنون، او را می‌شناسد و از ناقه پایین می‌آید و به‌سوی مجنون می‌دود. به این ترتیب مدتی را با هم به گفت‌وگو می‌پردازند و سپس لیلی به‌سوی کاروان خود بازمی‌گردد. این صحنه در میان پیشینیان تنها در روایت هاتفی بیان شده است (هاتفی جامی، ۱۳۹۴: ۲۰۷ـ۲۰۹).

۵. پس از ازدواج لیلی و ابن سلام، ابن سلام هرچه تلاش می‌کند، نمی‌تواند لیلی را نرم کند و محبت خود را در دل او جای دهد:

هرچند که او به لابه کوشید　　جز لا ز زلال او ننوشید
(صاعدای اصفهانی، ۱۱۷۱: ۷۵)

و چون یقین پیدا می‌کند که لیلی تنها به مجنون وفادار است و هرچه تلاش کند بی‌فایده خواهد بود، تصمیم می‌گیرد که مجنون را از میان بردارد:

آن به که روم به کوی مجنون　　وز تیغ جفا بریزمش خون

دلـــدار چـــو یـــار کشـــته بینـــد　　در خلـــوت خـــاص مـــن نشـــیند

(همان: ۷۵)

و با این قصد، روزی به بهانهٔ شکار راهی صحرا می‌شود:

افتـــاد چـــو چشـــم او بـــه مجنـــون　　از خشـــم بـــه جـــوش آمـــدش خـــون
مـــی‌خواســـت بـــه تیـــغ ســـازدش کـــار　　غافـــل ز درنـــدگان خـــون‌خـــوار
ناگـــاه ز هـــر طـــرف دویدنـــد　　اعضـــاش ز یکـــدگر دریدنـــد

(همان: ۷٦)

و به این ترتیب خود قربانی درندگان و کشته می‌شود.

ترسیم چنین صحنه‌ای برای مرگ ابن سلام توسط مکتبی ابداع شده و در میان روایت‌های پیشین، تنها در منظومهٔ او به چشم می‌خورد (مکتبی شیرازی، ۱۳۸۹: ۲۲۸).

علاوه بر موارد گفته‌شده، شاعر در بخشی از داستان در بیان احوال مجنون در زمان اقامت در صحرا در یک مصراع اشاره‌ای به ماجرای آشیانه کردن پرنده بر سر مجنون می‌کند:

کـــاری نـــه بـــه وی درنـــدگان را　　وحشـــت نـــه ز وی پرنـــدگان را
صـــحرا شـــده ملـــک و تخـــت کـــوهش　　اصـــناف درنـــدگان گـــروهش
زان طـــرف گـــروه جـــان‌خراشـــش　　یـــک میـــل گرفتـــه دورباشـــش
مـــرغش بـــه ســـر آشـــیانه بســـته　　وز اشـــک وی آب و دانـــه جســـته

(صاعدای اصفهانی، ۱۱۷۱: ٤۳)

این صحنه یعنی آشیانه کردن پرنده بر سر مجنون، از معروف‌ترین صحنه‌های ابداعی روایت‌شده در منظومهٔ *لیلی و مجنون* جامی است که جامی آن را با شیوایی و بلاغت تمام و به‌تفصیل در قالب داستانی فرعی در منظومهٔ خود آورده است و پس از وی نیز بعضی از نظیره‌گویان این صحنه را به داستان خود افزوده‌اند (جامی، ۱۳۳۷: ۸۸۶ـ۸۹۰).

بررسی منظومه‌های *لیلی و مجنون* پیش از اثر صاعدای اصفهانی به‌خوبی مشخص می‌کند

که شاعر تعدادی از مشهورترین و موفق‌ترین نظیره‌های لیلی و مجنون مربوط به سده‌های نهم و دهم هجری را خوانده و از محتوای آن‌ها آگاهی داشته است. این مسئله دلیلی بر وسعت مطالعه و آگاهی شاعر است که با دقت این منظومه‌ها را بررسی کرده و توانسته صحنه‌هایی را که در آثار پیشین خاص و برجسته بوده‌اند، در اثر خود وارد کند و با تلفیق آنان با یکدیگر روایتی پرکنش و خواندنی پدید آورد. این موضوع نشانگر آن است که شاعر تنها در پی خلق اثری به تتبع نظامی نبوده، بلکه احاطهٔ کاملی به منظومه‌های برجستهٔ سده‌های پیشین داشته و ضمن الگوبرداری از آن‌ها به‌دنبال خلق اثری شاخص بوده است. شایان ذکر است که میان آثار مذکور و اثر صاعدای اصفهانی دست‌کم دو قرن فاصلهٔ زمانی وجود دارد و این دو قرن زمان قابل قبولی برای انتشار و ترویج آثار سرشناس دوره‌های پیش بوده است.

۷. ویژگی‌های سبکی

سبک‌شناسی عبارت است از: «دانش شناسایی شیوهٔ کاربرد زبان در سخن یک فرد، یک گروه یا در یک متن یا گروهی از متن‌ها» (فتوحی، ۱۳۹۲: ۹۲). سبک‌شناسی به‌ویژه اگر در قلمرو سبک یک فرد یا یک متن صورت بگیرد، می‌تواند اطلاعات دقیقی در راستای شناسایی مؤلف، عقاید، احساسات و عواطف او در اختیار خوانندگان قرار دهد. علاوه بر این، در شکل ادبی خود بر جنبه‌های تأثیرگذار زبانی و زیبایی‌شناسی متن تأکید و تمرکز می‌کند. این شیوهٔ سبک‌شناسی متداول‌ترین شیوه برای بررسی ویژگی‌های سبکی یک اثر است که در اینجا با استفاده از این شیوه به بررسی ویژگی‌های سبکی مثنوی *لیلی و مجنون* صاعدای اصفهانی در سه سطح زبانی، فکری و ادبی پرداخته می‌شود:

۷ـ۱. نوآوری‌های زبانی

سبک هندی با ویژگی‌های خاص و متفاوتی نسبت به سایر سبک‌ها همراه است. «تازگی زبان شعری از جنبهٔ واژه‌سازی یا تماس با زبان کوچه و بازار» از عناصر سبک هندی است

(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۲: ۳۳) که علاوه بر تازگی سبب سادگی زبان شعر نیز شد. از همین رو، منظومهٔ *لیلی و مجنون* صاعدای اصفهانی نیز از این دو ویژگی خالی نیست:

۷ـ۱ـ۱. تعابیر و اصطلاحات کنایی عامیانه

در این سطح، شاعر بسیاری از اصطلاحاتی را که در زبان مردم جامعه و کوچه و بازار رایج بوده، در اثر خویش به کار برده است که به نمونه‌هایی از آن‌ها اشاره می‌شود:

یک لحظه نداشت تاب بی او حاصل که نخوردی آب بی او
(صاعدای اصفهانی، ۱۱۷۱: ۱۵)

نشناخته‌ای ز هم چپ و راست این می نه به چون تویی گواراست
(همان: ۳۸)

بند عجبم به دل فتاده یا باز خرم به گل فتاده
(همان: ٤١)

ترسم نکند حلال شیرت گردد به زمانه شیرگیرت
(همان: ٤٦)

۷ـ۱ـ۲. ترکیبات تازه

واژه‌آفرینی و ترکیب‌سازی یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های زبانی شعر عصر صفوی و سبک هندی است که سابقهٔ طولانی در بین شعرا و نویسندگان فارسی‌گوی دارد و هر شاعری از این رهگذر کوشیده است تا زبانی مختص به خود خلق کند. صاعدای اصفهانی هم از این ویژگی استفاده کرده و ترکیبات نو و جالبی خلق کرده است:

ـ «تصویرصفت» به معنی بی‌حرکت

شد خوردن و خفتنش فراموش تصویرصفت نشسته خاموش
(همان: ۲۷)

ـ «خنده‌ناک» به معنی خندان

رخساره ز اشک پاک کردی　　خود را خوش و خنده‌ناک کردی
(همان: ۳۲)

ـ «وا کردن» به معنی جدا کردن و رها کردن

گر سر ز بدن جدا کنندم　　حاشا که ز یار وا کنندم
(همان: ٤١)

ترکیبات دیگری مانند «خردجفت» (همان: ۵۰) به معنی خردمند، «آمدگان» (همان: ۵۱) به معنی همراهان و «همکار» (همان: ۷۳) به معنی همنشین نیز از این دست هستند.

۷ـ۲. سطح فکری

به‌لحاظ فکری، منظومهٔ *لیلی و مجنون* صاعدای اصفهانی مشحون از آموزه‌های گوناگون است که نمونه‌های پرتکرار آن ذکر می‌شود:

۷ـ۲ـ۱. مضامین عرفانی

۷ـ۲ـ۱ـ۱. عشق مجازی پلی برای رسیدن به عشق حقیقی

کاین عشق مجاز خوش طریقت　　راهی‌ست به جادهٔ حقیقت
(همان: ۱۱)

۷ـ۲ـ۱ـ۲. ضرورت خداشناسی و خداپرستی

بردار سری ز خواب ای دل　　زین بیش مشو ز کار غافل
کاری ست بزرگ خُرد مشمار　　راهی است مخوف خواب بگذار
نی کار نکو شود به گفتن　　نی مرحله طی شود به خفتن
دیده بگشا و لب فرو بند　　دل از همه بگسل و درو بند
(همان: ۹۲)

۷ـ۲ـ۲. مضامین فلسفی

۷ـ۲ـ۲ـ۱. باور به جبرگرایی و عدم اختیار

رستن نتوان ز بند تقدیر — نه سعی اثر کند نه تدبیر
جایی که قضا دو اسپه راند — تقدیر چو خر به گل بماند
(همان: ۱۷)

اگرچه «بن‌مایه‌های فلسفی و عرفانی در شعر این عصر بسیار ضعیف است و آنچه نیز دیده می‌شود غالباً تقلیدی و کلیشه‌ای و رسوبات ذهنی باقی‌مانده از عصرهای پیشین است» (حسن‌پور آلاشتی، ۱۳۸۴: ۲۶) اما گاهی همان تعابیر با زبانی شیرین و دلنشین به مخاطب عرضه شده و او را به تفکر وا داشته است.

۷ـ۲ـ۳. مضامین تعلیمی

۷ـ۲ـ۳ـ۱. ضرورت ملازمت علم و عمل

چون علم طلب کنی عمل کن — سیم و زر خویش بند غل کن
چون علم که بی عمل وبال است — بی علم عمل کنی ضلال است
(صاعدای اصفهانی، ۱۱۷۱: ۱۸)

۷ـ۲ـ۳ـ۲. شکیبایی عامل کامیابی

صبر است دوای درد عاشق — افسون و نگار ناموافق
صبر است که کام دل برآرد — صبر است که گُل ز گِل برآرد
هان تا نشوی به صابری سست — گوهر به درنگ می‌توان سُفت
(همان: ۷۳)

۷ـ۳. سطح ادبی

در سطح ادبی، منظومهٔ لیلی و مجنون میرزا محمدهاشم صاعدای اصفهانی از دو منظر بلاغت و صور خیال و کاربرد صناعات بدیعی مورد توجه و اهمیت است. اگرچه در قالب مثنوی به نسبت دیگر قالب‌های شعری میزان استفاده از این عناصر کمتر است، با توجه به

اینکه نوآوری‌های ادبی در این اثر کم نیست، هنر شاعر بایستی مورد توجه قرار بگیرد. در حوزهٔ بلاغت از آنجا که «تشبیه اساس سبک هندی است» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۲۹۰) کاربرد این صورت خیالی در این منظومه بسیار پررنگ و قابل توجه است. استعاره نیز با وجود کثرت کاربرد در این منظومه از نوآوری خالی است. اضافه‌های تشبیهی و استعاری به‌فراوانی در این مثنوی دیده می‌شود. مجاز، کم‌کاربردترین صورت خیالی در این منظومه است. کنایه هم به میزان قابل توجهی در این اثر به کار برده شده است.

۷ـ۳ـ۱. صناعات بیانی

۷ـ۳ـ۱ـ۱. تشبیه

غالب تشبیهات استفاده‌شده در این اثر از نوع تشبیهات ساده و بدیهی هستند، اما گاهی شاعر تشبیهات مرکبی به کار برده که سبب ایجاد تصویری تازه و بدیع شده است:

سرپنجه به موی شانه کردن — مژگان به انار دانه کردن
(صاعدای اصفهانی، ۱۱۷۱: ٦۰)

از خون دو دیده‌اش بیابان — در هر طرفی ز گل خیابان
(همان: ۳٦)

از ضعف تن آن غریب دلتنگ — در سنگ خزیده چون رگ سنگ
(همان: ۷۸)

سر بر سر نیزه غرقه در خون — چون بر سر شاخ سیب گلگون
(همان: ۸۷)

تشبیه تفضیل نیز از انواعی است که در این منظومه فراوان به کار برده شده است که به چند نمونه از آن اشاره می‌شود:

نرگس به سجود دیدگانش — سنبل ز درم خریدگانش
(همان: ۲۲)

جمشید ز جام سطوتش مست — خورشید به جنب رفعتش پست

(همان: ۱۲)

از بلبـــــل بـــــاغ بـــــزم‌گـــــوتر وز گـــل بـــه جبـــین گشـــاده‌روتـــر

(همان: ۲۰)

اضافهٔ تشبیهی در این منظومه بسیار است. نمونه‌هـایی چـون «خـوان کـرم» (همـان: ۵)، «چراغ شعر» (همان: ۱۱)، «بلبل طبع» (همان: ۱۲)، «گلرخ» (همان: ۳۳)، «آتش فراق» (همان: ۶۵)، «مشعل مهر» (همان: ۷۶) و «حجلهٔ فکر» (همان: ۹۸) از این جمله هستند.

۷ـ۳ـ۱ـ۲. استعاره

استعاره در این مثنوی از نظر بسامد کاربرد پس از تشبیه قرار می‌گیـرد. ایـن اسـتعاره‌هـا غالباً ساده و فاقد پیچیدگی یا تصاویر بعید و دور از ذهن اسـت و چنـدان تـازگی در آن‌هـا دیده نمی‌شود. از میان انواع استعاره، استعارهٔ مصـرحه و تشـخیص مـورد توجـه و اسـتفادهٔ شاعر هستند:

۷ـ۳ـ۱ـ۲ـ۱. استعارهٔ مصرحه

ســـــوزی بـــــه دل فســـــرده‌ام ده نـــــوری بـــــه چـــــراغ مُـــــرده‌ام ده

(همان: ۵)

«چراغ مُرده» استعارهٔ مصرحه از سخن است.

خورشـید تـو تـا نهـان شـد از چشـم اشـــک شـــفقی روان شـــد از چشـــم

(همان: ۳۳)

«خورشید» استعارهٔ مصرحه از چهرهٔ لیلی است.

زیـــن بـــاغ کســـی نبـــرده بهـــره زیـــن مـــار کســـی ندیـــده مُهـــره

(همان: ۹۱)

«مار» استعارهٔ مصرحه از دنیاست.

۷ـ۳ـ۱ـ۲ـ۲. تشخیص

گـــردون بـــه درش جبـــین نهـــاده اقبـــال بـــه خـــدمت ایســـتاده
(همان: ۹)

ســـنبل ز غمـــش گشـــاده گیســـو بنشســـته بنفشـــه ســـر بـــه زانـــو
(همان: ۹۱)

علاوه بر این، شاعر نمونه‌های بسیاری از اضافه‌های استعاری را نیز به کـار بـرده اسـت؛ مانند «قامت نظم» (همان: ۱۱)، «پای فلک» (همان: ۲۴)، «رخسارهٔ دهر» (همان: ۷۶) و...

۷ـ۳ـ۱ـ۳. کنایه

کاربرد کنایه در این اثر به نسبت فراوان است که برخی نمونه‌های آن نوآورانه و درخـور تأمل است:

ـ گِل بر آفتاب مالیدن: کنایه از تلاش بیهوده برای پنهان کردن

صـــندل چـــه زنـــی بـــه روی و نـــالی گِـــل چنـــد بـــر آفتـــاب مـــالی
(همان: ۳۰)

ـ بر باد گره بستن: کنایه از کار بیهوده کردن

گـــر زانکـــه گـــره بـــه بـــاد شـــاید بـــر عهـــد زن اعتمـــاد شـــاید
(همان: ۱۹)

ـ نمک بر باد پراکندن: کنایه از کار بیهوده کردن

چنـــدان کـــه نمـــک بـــه بـــاد مـــی‌کـــرد او مســـتی خـــود نهـــاد مـــی‌کـــرد
(همان: ٤٦)

ـ طشت از بام افتادن: کنایه از رسوا شدن

طشـــتش ز فـــراز بـــام افتـــاد آوازه بـــه خـــاص و عـــام افتـــاد
(همان: ۳۵)

۷ـ۳ـ۱ـ٤. مجاز

مجاز کم‌کاربردترین عنصر خیالی در این منظومه تلقی می‌شود. کاربرد این صورت خیالی در سرتاسر اثر بسیار اندک است که دو نمونه از آن را ذکر می‌کنیم:

در بند هوای دل مخواهم زندانی آب و گل مخواهم
(همان: ۵)

«آب و گل» مجاز مرسل با علاقهٔ مادیت از جسم انسان

از مرد و زن عرب دو رویه بر چرخ فلک رسید مویه
(همان: ۹٤)

«مرد و زن» مجاز مرسل با علاقهٔ جزئیت از همهٔ مردم

۷ـ۳ـ۲. صناعات بدیعی

۷ـ۳ـ۲ـ۱. تلمیح

در حوزهٔ صناعات بدیعی، انواع مختلفی از صنعت‌های زیبایی‌آفرین در این اثر دیده می‌شود. از میان این صنایع، تلمیح بسامد بسیار بالایی در این منظومه دارد و با توجه به اینکه تلمیح «از صنایع مورد توجه غالب شاعران سبک هندی است» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۲۹۱) نمونه‌های بسیاری از انواع تلمیح در این منظومه دیده می‌شود، تلمیحات قرآنی و دینی نیز از بیشترین تعداد برخوردارند:

شیء به هر آنچه رهنمون شد ز امرت به دو حرف کن یکون شد
(صاعدای اصفهانی، ۱۱۷۱: ۳)

تلمیح به آیهٔ شریفهٔ «إنَّما اَمرُهُ اذا اَرادَ شَیئاً اَن یقُولَ لَهُ کُن فَیَکُون» (یس: ۸۲).

هر گوشه کمندی اژدها شد طوفان قیامت بلا شد
(صاعدای اصفهانی، ۱۱۷۱: ۸۷)

از بس شده خضر محو و مدهوش کرده ظلمات را فراموش
(همان: ۷۱)

۷ـ۳ـ۲ـ۲. تمثیل

از دیگر ویژگی‌های برجستهٔ این اثر فراوانی تمثیل در آن است. «کاربرد زبان تمثیل از مهم‌ترین ویژگی‌های سبک هندی است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۲: ۳۴) ازاین‌رو، شاعر در جای‌جای منظومه از این شیوه استفاده کرده است. «این تمثیل‌ها با موضوع اصلی بیت، معمولاً یا رابطهٔ تشبیهی دارد یا رابطهٔ توجیهی یا تعلیلی؛ یعنی شاعر تمثیل را یا برای نظیرسازی موضوع خود می‌آورد یا در تمثیل موضوع اصلی را توجیه می‌کند یا بیان علت می‌کند» (غلام‌رضایی، ۱۳۷۷: ۴۲۰). به نمونه‌هایی از کاربرد تمثیل در این منظومه اشاره می‌کنیم:

با عشق فسانه در نگیرد　　آتشکده‌ای به دم نمیرد

(صاعدای اصفهانی، ۱۱۷۱: ٤٦)

از صحبت جاهلان بپرهیز　　چون پنبهٔ خشک از آتش تیز

(همان: ۱۹)

از پنجهٔ شیر می‌توان رست　　نتوان ز زبان مردمان رست

(همان: ۳۰)

علاوه بر این، در بسیاری موارد کاربرد تمثیل به یک بیت یا مصراع محدود نشده، بلکه شاعر به فراخور موضوع سخن در چندین بیت از تمثیل بهره گرفته است. برای مثال در ابتدای داستان در ذکر این نکته که سید عامری از نعمت فرزند بی‌بهره بود:

شاخی ز درخت اگر نروید　　آن به که وداع باغ گوید

نخلی که به میوه رو ندارد　　دهقان غم آبرو ندارد

(همان: ۱۳)

یا در زمان فرستادن مجنون به مکتب، پدر او تأکید می‌کند که فراگرفتن دانش و هنر، فضیلت است و تفاخر به نسب در مقابل آن ارزشی ندارد:

دارد گُهری بها که یکتاست　　کس را چه خبر که از چه دریاست

لعلی که نه صافی است و رخشان　　قدرش نه فزاید از بدخشان

جایی که هنر به کار بندند گر دم ز پدر زنی بخندند

(همان: ۱۸)

انواع دیگر صناعات بدیعی پرکاربرد در این منظومه عبارت‌اند از: تضمین، ترصیع، تضاد، پارادوکس، واج‌آرایی، انواع جناس، تصدیر، طرد و عکس، براعت استهلال، اسلوب معادله، حسن تعلیل و ارسال مثل.

۸. نتیجه‌گیری

یکی از نظیره‌های سروده‌شده بر *لیلی و مجنون* نظامی، اثری به نام *لیلی و مجنون* از میرزا محمدهاشم صاعدای اصفهانی از شعرای ناشناس سدهٔ دوازدهم در دورهٔ صفویه است. شاعر به گفتهٔ خود، اثر را به شیوهٔ نظامی و با الهام از منظومهٔ وی ساخته و پرداخته است. بررسی این سروده نشان می‌دهد که پدیدآورندهٔ آن با نیم‌نگاهی به روایت‌های شناخته‌شده‌ای چون *لیلی و مجنون* مکتبی شیرازی، جامی، هاتفی و هلالی جغتایی صحنه‌هایی را به اثر خود افزوده و توانسته است روایتی پر کُنش از داستانی ساده خلق کند. همچنین بررسی این منظومه نشان داد که از دید سبک‌شناسی، نوآوری‌هایی در جریان داستان دیده می‌شود. شاعر بسیاری از اصطلاحات عامیانهٔ رایج در زبان مردم کوچه و بازار را در شعر خود آورده و از ترکیب‌سازی و خلق واژه‌های تازه نیز برای بهبود زبان شعر خویش سود برده است. مضامینی چون باور به جبرگرایی و عدم اختیار، ضرورت ملازمت علم و عمل و ضرورت خداشناسی و خداپرستی از مهم‌ترین مضامین فکری حاکم بر اثر هستند. به‌لحاظ ادبی انواع صورت‌های خیال و در صدر آن‌ها تشبیه در این منظومه به شکل برجسته دیده می‌شود. همچنین انواع مختلفی از صناعات بدیعی مورد استفاده قرار گرفته است. کاربرد تمثیل نیز برجسته و قابل توجه است. درمجموع اگرچه این اثر مانند بسیاری از منظومه‌های به‌وجودآمده در دوره‌های تیموری و صفوی به نسبت دوره‌های پیشین ساده‌تر است، به‌عنوان

یکی از آثار ادبی به‌جامانده از این دوران درخور بازخوانی و بررسی می‌باشد.

منابع

۱. **قرآن کریم**.

۲. جامی، نورالدین عبدالرحمن (۱۳۳۷)، **هفت اورنگ**، تصحیح و مقدمه آقا مرتضی مدرس گیلانی، تهران: کتابفروشی سعدی.

۳. حسن‌پور آلاشتی، حسین (۱۳۸۴)، **طرز تازه**، چ۱، تهران: سخن.

۴. حکمت، علی‌اصغر (۱۳۹۳)، **دو شاهکار ادبیات جهان: رومئو و ژولیت ویلیام شکسپیر و لیلی و مجنون نظامی گنجوی**، چ۱، تهران: آگاه.

۵. خزانه‌دارلو، محمدعلی (۱۳۷۵)، **منظومه‌های فارسی**، چ۱، تهران: روزنه.

۶. خوشگو، بندر ابن داس (۱۳۸۹)، **سفینهٔ خوشگو**، دفتر دوم، چ۱، تهران: مجلس شورای اسلامی.

۷. خیام‌پور، عبدالرسول (۱۳۴۰)، **فرهنگ سخنوران**، چ۱، تبریز: شرکت سهامی چاپ کتاب آذربایجان.

۸. دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷)، **لغت‌نامهٔ دهخدا**، چ۲ از دورهٔ جدید، تهران: مؤسسهٔ انتشارات و چاپ دانشگاه تهران (مؤسسهٔ لغت‌نامهٔ دهخدا).

۹. ذوالفقاری، حسن. (۱۳۹۴)، **یکصد منظومهٔ عاشقانهٔ فارسی**، چ۲، تهران: چشمه.

۱۰. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۲)، **ادبیات فارسی از عصر جامی تا روزگار ما**، چ۲، تهران: نی.

۱۱. شمیسا، سیروس (۱۳۸۸)، **سبک‌شناسی شعر**، چ۴، تهران: میترا.

۱۲. صاعدای اصفهانی، میرزا محمدهاشم (۱۱۷۱)، **لیلی و مجنون**، نسخهٔ خطی به شمارهٔ

۲۶۶۶/۱، تهران: مجلس شورای اسلامی.

۱۳. صبا، مولوی محمدحسین (۱۳۴۳)، **روز روشن**، تصحیح محمدحسین رکن‌زادهٔ آدمیت، تهران: انتشارات کتابخانهٔ رازی.

۱۴. صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۳)، **تاریخ ادبیات در ایران**، جلد پنجم بخش یکم، چ۲، تهران: فردوسی.

۱۵. غلام‌رضایی، محمد (۱۳۷۷)، **سبک‌شناسی شعر پارسی**، چ۱، تهران: جامی.

۱۶. فتوحی، محمود (۱۳۹۲)، **سبک‌شناسی نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها**، چ۲، تهران: سخن.

۱۷. مکتبی شیرازی (۱۳۸۹)، **لیلی و مجنون**، تصحیح حسن ذوالفقاری و پرویز ارسطو، چ۱، تهران: چشمه.

۱۸. نظامی گنجوی، الیاس بن یوسف (۱۳۸۸)، **لیلی و مجنون**، تصحیح حسن وحید دستگردی، چ۲، تهران: زوّار.

۱۹. نیومن، اندرو (۱۳۹۳)، **ایران عصر صفوی**، ترجمهٔ بهزاد کریمی، چ۱، تهران: نقد افکار.

۲۰. هاتفی جامی، عبدالله (۱۳۹۴)، **لیلی و مجنون**، تصحیح مرتضی چرمگی عمرانی و محسن صادقی، چ۱، مشهد: آهنگ قلم.

۲۱. هلالی استرآبادی جغتایی، بدرالدین (۱۳۹۳)، **لیلی و مجنون**، به کوشش وجیهه پناهی، چ۱، تهران: زوّار.