فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره شصت و سوم، زمستان ۱۴۰۰: ۶۳-۳۵
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۹/۱۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۷/۱۲
نوع مقاله: پژوهشی

بررسی ویژگی‌های سبکی و بلاغی قصّه عامیانه «مَدهُمالت» براساس نسخه‌ای ناشناخته

طاهره موسوی*
زیبا قلاوندی**

چکیده

پاره مهمی از ادبیات شفاهی به قصّه‌های عامیانه اختصاص یافته است. نسخهٔ یگانه «قصّهٔ مَدهُمالت» ذیل شماره ۸۰۳ در مجموعهٔ نسخ خطی ایندیاآفیس لندن نگهداری می‌شود. با توجه به قرائن درون‌متنی و سبک‌شناسی نسخه، این قصّه در عصر صفوی و در دربار گورکانیان نگاشته شده‌است. این قصّهٔ دلکش -که نمونهٔ زیبای نثر پارسی شبه‌قاره است- سرنوشت مَنوهر، شاهزاده شهر کنکر، را روایت می‌کند که با وساطت پریان، عاشق مَدهُمالت، شاه‌دخت شهر مهارس، می‌شود و سرانجام پس از دشواری‌های بسیار، به وصال وی دست می‌یابد. قصّهٔ مدهمالت در عین‌حال که یک رمانس عامیانه است، اما نثر آن از صنایع و ظرایف بلاغی آکنده است. پژوهش حاضر با تکیه بر شیوهٔ توصیفی- تحلیلی به بررسی این نسخه پرداخته تا ویژگی‌های زبانی و فکری، و ظرافت‌های سبکی، ادبی و بلاغی آن را تبیین و تحلیل کند. نثر موسیقایی قصّه به همراه کاربرد صنایع لطیف ادبی، موجی از جذابیت‌های زبانی را در سراسر این اثر جاری ساخته است. فضای فکری و فرهنگی سرزمین هند و نیز عناصر بومی و اقلیمی این سرزمین در قصّه آشکارا

* نویسنده مسئول: دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سلمان فارسی کازرون، ایران
t.mo0savi@yahoo.com
** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سلمان فارسی کازرون، ایران Ziba.ghalavandi@gmail.com

بازتاب یافته است. از رهگذر این پژوهش، و در خلال معرفی یک نسخه منحصربه‌فرد، نقش کلیدی زبان و ادب پارسی در شبه‌قاره در دورهٔ تیموری و صفوی جلوه و بروز بیشتری می‌یابد.

واژه‌های کلیدی: منوهر و مدهمالت، قصّه عاشقانه، ادبیات شبه قاره، سبک‌شناسی، نسخهٔ خطی.

مقدمه

نسخه‌های خطّی از بهترین و بارزترین اسناد و مدارک برای تجلی‌بخشی به هویت واقعی ملل و فرهنگ و تمدن اقوام مختلف است؛ چراکه در هر دوره، غالب اندیشمندان و دانشمندان قوم، دستی در کتابت داشتند و به سبب مشکلات در کتابت و کمبود ابزار آن، تلاش بر این بوده تا بهترین تجربه‌ها و اندوخته‌ها صورت کتابت پذیرد. نسخه‌های‌خطّی در هر زبان، سند هویّت آن زبان و ابزار انتقال دانش و فرهنگ از نسلی به نسل دیگر است. با توجّه به اینکه این آثار در طی زمان با خطر دگرگونی و فراموشی روبه‌رو هستند، ضروری است که از طریق تصحیح، غبار فراموشی و نادانی از چهرهٔ آنها زدوده شود و به‌صورت مطلوب و مقبول به آیندگان عرضه گردد.

قصّه‌ها گنجینه‌هایی بی‌پایان‌اند که ریشه‌هایی ژرف در بنیان‌های دینی، آیینی، تاریخی، اسطوره‌ای، اقلیمی و عرفی زندگی هر قوم دارند؛ لذا دقّت‌نظر در این قبیل قصّه‌ها صرف‌نظر از ارزش ادبی، دریچه‌ای به شناخت جهان پر رمز و راز فرهنگ مردم در گذشته‌های دور می‌گشاید. اندیشه و جهان‌بینی خاصی که در پس این قصّه‌ها نهفته است، ریشه در ناخودآگاه جمعی آدمی و ژرفای فرهنگی دارد. قصّه‌ها و افسانه‌های عامیانه را می‌توان کهن‌ترین، مستندترین و در عین حال غنی‌ترین منابع شناخته‌شده و در دسترس هر سرزمینی به‌شمار آورد.

بشر پیوسته با قصّه سروکار دارد و آن را کلید گنجینه راز و رمزهای کهن می‌داند. قصّه‌ها سرشار از تخیلات و اوهام و لبریز از باورهای قومی، ملی و دینی جوامع و آیینه جهان‌بینی‌ها، آرزوها، بیم‌ها، امیدها و بیان‌کننده کوششی است بی‌پایان که آدمیزاد برای رسیدن به آرمان‌های خود به‌کار بسته است. جمال میرصادقی در کتاب «ادبیات داستانی» ویژگی‌های عمده قصّه‌ها را این‌گونه برشمرده: خرق‌عادت، پیرنگ ضعیف، مطلق‌گرایی، کلی‌گرایی و نمونه شخصیت‌های کلی، ایستایی، همسانی قهرمان‌ها در سخن گفتن، نقش سرنوشت، شگفت‌آوری، استقلال‌یافتگی حوادث [اپیزودی]، کهنگی (میرصادقی، ۱۳۹۴: ۸۶-۷۲). افزون بر این موارد، فرضی بودن زمان و مکان و نیز حوادث خیالی و شگفت‌انگیز را به‌عنوان ویژگی‌های عمومی قصّه معرفی کرده‌اند (صدیقی، ۱۳۷۷: ۸). در این میان، آنچه در افسانه‌های سحرآمیز نمود روشن‌تر یافته، موارد زیر است:

تحریف واقعیت با اتکا به خیال‌پردازی‌های اغراق‌آمیز، ایجاد مشکلات پی‌درپی برای قهرمان، ارتباط تخیل و آرزو (جعفری‌قنواتی، ۱۳۹۴: ۲۱۷-۲۱۵).

ریشه‌های یکسان قصّه‌ها در ایران و هند، پیوندی نزدیک با یکسانی ریشه‌های اساطیری این دو قوم دارد. این دادوستد داستانی در روزگار صفوی فزونی یافت و «بعضی از داستان‌ها هم اگرچه اصل هندی دارند، به انشای ایرانیانی که در هند می‌زیسته‌اند، به پارسی درآمده‌اند. اما محل اصلی تجمع این داستان‌های خرد و کلان بیشتر سرزمین هند بود تا ایران‌زمین» (صفا، ۱۳۶۹: ۱۵۰۷/۵). دورهٔ صفوی را عصر انحطاط نثر فارسی دانسته‌اند. ذبیح‌الله صفا معتقد است در این بازهٔ زمانی، داستان‌نویسی بیش‌تر از سدهٔ نهم در هند رواج داشته و در این راه تشویق‌های پادشاهان و فرمانروایان هند و دکن مایهٔ اصلی پیشرفت بود. همین قصّه‌هاست که «موجب غنای کتابخانه‌هایی مانند کتابخانهٔ موزهٔ بریتانیا و کتابخانهٔ دیوان هند و تا حدّی کتابخانه ملی پاریس گردیده است» (همان). شمار قصّه‌های عاشقانه فارسی که در سرزمین هند و متاثر از حال و هوای فرهنگی این دیار ساخته و پرداخته شده، فراوان است. برخی پژوهندگان (رستمی و محمودی، ۱۳۹۸: ۴۷) تعدادی از این قصّه‌ها را برشمرده‌اند که در آن میان، جای قصّهٔ مورد پژوهش خالی است. با عنایت به نگارش قصّهٔ مورد مطالعه در شبه‌قاره، موقعیت زبان و ادب فارسی هم‌زمان با دورهٔ صفوی در این سرزمین شناخته می‌شود و به‌جهت دربرداشتن شواهدی از فرهنگ عامه هند و مقایسه آن با ایران، حتّی در مطالعات جامعه‌شناسی و مردم‌شناسی مفید فایده خواهد بود.

سبک‌شناسی به بیان ساده، تحلیل معانی و بیان به‌منظور کشف ابعاد زیبایی یک متن در راستای نمایاندن ضعف یا قدرت و تبیین ارزش هنری آن است (ر.ک: فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۱). آن‌گونه که صاحب‌نظران حوزه سبک‌شناسی معتقدند در بررسی‌های سبک‌شناسانه، متون نثر در قیاس با متون نظم اهمیّت و ارزش بیشتری دارند. زیرا تحولات زبانی (واجی، آوایی، دستوری، نحوی) هر دوره، ابتدا در نثر آشکار می‌شود و بروز و ظهور می‌یابد. «در زبان فارسی هم مانند بیشتر زبان‌های دیگر، شاعر همیشه زبانی کهنه‌تر را اختیار می‌کند و به کار می‌برد. به عبارت دیگر، شعر بیش از نثر تابع سنت است» (ناتل‌خانلری، ۱۳۶۵: ۳۸۴/۱).

پیشینه پژوهش

جست‌وجوها پیرامون پیشینه پژوهش نشان می‌دهد این قصّه و نیز خالق آن در میان داستان‌های عاشقانه گمنام است. بررسی کتاب‌های تاریخ ادبیات و تذکره‌ها در باب آشنایی با این داستان و نیز نویسندهٔ آن، مطلب چشم‌گیری به دست نمی‌دهد. هرمان اته (۲۵۳۶: ۲۲۰) در «تاریخ ادبیات فارسی»، در شمار قصّه‌های عاشقانه، با ذکر این مطلب که این قصّه در فهرست ایندیاآفیس آمده، از آن به یادکرد نام اکتفا کرده است. صدیقی (۱۳۷۷: ۱۲۶) در کتاب «داستان‌سرایی در شبه قاره»، ضمن بیان خلاصه‌ای از قصّهٔ مدهمالت، شاخصه‌ها و ویژگی‌های کلی آن را بررسی نموده است. در «فرهنگ داستان‌های عاشقانه در ادب فارسی» نامی از این قصّه عاشقانه دیده نمی‌شود.

نظر اصحاب تواریخ ادبیات پیرامون سرچشمه پیدایی این قصّه یکسان و استوار نیست. ذبیح‌الله صفا (۱۳۶۹: ۱۵۴۳/۵) در «تاریخ ادبیات در ایران» قصّهٔ مدهمالت را به گمان، مأخوذ از قصهٔ منظوم «هنگامهٔ عشق» تألیف رای‌آنندرام دانسته است. همو حدس دیگری در این باره دارد و می‌گوید: «شاید از قصّهٔ منوهر و مدهمالت -که روایتی است فارسی مأخوذ از یک منظومه هندی سروده شیخ منجهن به سال ۱۰۵۹- اقتباس شده باشد» (همان: ۱۵۴۴/۵). وی در جایی دیگر به معرفی منظومه‌های درپیوسته با این قصّه پرداخته است (ر.ک: همان: ۶۰۱/۵-۶۰۰). حسن ذوالفقاری (۱۳۹۴: ۸۰۲) در «یک‌صد منظومهٔ عاشقانه فارسی» و نیز منزوی (۱۳۷۴: ۱۰۸۱) در «فهرست‌واره نسخه‌های کتاب‌های فارسی» از نُسخ پراکنده منظوم این قصّه یاد کرده و مشهورترین این منظومه‌ها را بدین‌گونه معرفی کرده‌اند: «مهر و ماه» از عاقل خان رازی، «حسن و عشق» از شیخ حسامی، «گلشن معانی» از سید احمد کالپوی، «پری‌پیکر» از ساعی.

تا آن‌جا که بررسی نگارندگان به کمک منابع مکتوب موجود یاری داد، تاکنون پژوهش مستقلی پیرامون این قصّه منتشر نشده و نوشتار پیش‌رو نخستین گام به‌شمار می‌رود. با وجود این، برخی پژوهش‌ها نسبتاً هم‌سو و هم‌راستا با پژوهش حاضر وجود دارد که پیش از این موضوع تحقیقِ برخی پژوهندگان واقع شده که مهم‌ترین آن به این شرح است:

رستمی و محمودی (۱۳۹۸) در مقاله‌ای تحت عنوان معرفی منظومهٔ «منوهر و دمالت» اثر ظهیر کرمانی، به معرفی نسخ منظوم این منظومهٔ ناشناخته، اهمیّت آن و روشن ساختن ارزش ادبی این اثر پرداخته‌اند. آخرین روایت منظوم از قصّهٔ مذکور که از نظر محتوای قصّه و اشتمال بر اپیزودهای داستانی تا حدّی به صورت منثورِ قصّهٔ ما نزدیک است، متعلق به شاعری به نام ظهیر کرمانی است. وی منظومهٔ خود را منوهر و دمالت (مجمع‌البحرین) می‌نامد. نسخ متعدّدی از این اثر در کتابخانهٔ آستان قدس رضوی و کتابخانهٔ مجلس موجود است (رستمی و محمودی، ۱۳۹۸: ۵۶).

روش و هدف پژوهش

«سبک‌شناسی رهیافتی نقادانه است که از یافته‌های علوم مختلف ادبی و زبانی بهره می‌گیرد» (بَری، ۱۳۹۰: ۹۱) و سعی در روشن ساختن سطح فکری متن دارد. سبک‌شناسی می‌کوشد از تحلیل کوچک‌ترین واحدهای زبانی شروع کند و به لایه‌های کلان برسد. در این جستار تلاش شده تا به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی و با تکیه بر تک‌نسخه موجود از قصّهٔ عامیانهٔ مدهمالت، در آغاز خصوصیات سبکی و نگارشی و نیز ویژگی‌های برجسته بلاغی نثر قصّه شناسایی شود. در ادامه به کمک منابع کتابخانه‌ای و پژوهش‌های هم‌راستا کوشش شده تا ظرافت‌ها و نکات تازه ادبی، بلاغی و شگردهای نوآیین دستوری نثر قصّه تبیین و تحلیل شود.

آشنایی اجمالی با قصه مدهمالت

نسخهٔ یگانه «قصّهٔ مَدهُمالت» ذیل شماره ۸۰۳ در مجموعهٔ نسخ خطی ایندیاآفیس لندن نگهداری می‌شود (ر.ک: صفا، ۱۳۶۹: ۱۵۳۷/۳). اگر سرایش منظومه «مهر و ماه» (صورت منظوم همین قصّه) به خامهٔ عاقل‌خان رازی، آن‌گونه که صفا در تاریخ ادبیات (۱۳۶۹: ۱۵۳۷/۵) و نیز در توضیحات کاتالوگ نسخه‌های خطی ایندیا آفیس (Ethe, 1903: 52) آمده، به سال ۱۰۶۵ هجری بوده باشد، به یقین می‌توان گفت قصّهٔ مورد بحث مربوط به نیمهٔ دوم قرن یازدهم است. زیرا که زمان نگارش نسخهٔ مذکور، به قرینه‌ای درون‌متنی کهن‌تر از آغاز سده دوازدهم هجری است. بر بنیاد آنچه جلال متینی (۱۳۴۷: ۱۵۲)، در مورد نسخه‌های قرن دوازدهم گفته، در تمامی نسخه‌های این قرن، سه حرف

«پ»، «چ»، «ژ» با سه‌نقطه نوشته شده است؛ حال آنکه در نسخه مورد نظر چنین نیست. پیشتر گفته شد که خطّ نسخه، شکسته است و این نوع خطّ از نیمهٔ اول قرن یازدهم برای نوشتن متون به‌کار می‌رفت (غلامرضایی، ۱۳۸۲: ۱۵).

متأسفانه دسترسی به اصل نسخه ممکن نشد. به منظور بازخوانی نسخه به ناچار از نسخه عکسی آن (میکروفیلم کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران) استفاده شده است. از آنجا که میکروفیلم نسخه مذکور تنها حاوی متن قصّه بوده و کمترین توضیح و افزوده‌ای را شامل نمی‌شود، هیچ مطلب تازه‌ای جز آنچه در راهنمای نُسخ خطی ایندیا آفیس آمده، نمی‌توانیم بر آن بیفزاییم. بنابراین درباره مشخصات ظاهری نسخه نیز از قبیل جنس و مشخصات جلد، نوع کاغذ و .... سکوت می‌کنیم. نسخه عکسی موجود دارای ۳۰ برگ و در مجموع ۶۰ صفحه است. در هر برگ دقیقا ۱۷ سطر گنجانده شده و فاصله میان دو سطر، چیزی در حدود ۱۱ میلی‌متر است. خط نسخه، نسخ شکسته و نسبتاً دیریاب است. آغاز نسخه و نیز اثنای آن افتادگی ندارد. نسخه با عبارت: «جواهر زواهر محمدت و لآلی لوالی منقبت نثار مر جناب تقدس‌اسما ...» آغاز و با عبارت: «... سرانجام امورات مقید شدند ختم‌الله بخیر» پایان می‌یابد.

گزیده قصّه مدهمالت

قصّهٔ مَدهُمالت با سرگذشت پادشاهی آغاز می‌شود که تنها رنج زندگی‌اش، نبود فرزندی است که میراث‌دار نام و نشانش باشد. راجه سورجهان در حسرت فرزند پسر، دست در دامان زاهدان و برهمنان می‌آویزد تا سرانجام آرزویش برآورده می‌شود. منجمان درمی‌یابند که این فرزند «در سنین ۱۵ سالگی به عشق مه‌جبینی نرد خبرت و فراست خواهد باخت» (مدهمالت، بی‌تا: ۵). «منوهر» هنوز خردسال است که سرآمد اقران خود شده و چون به نوجوانی و برنایی می‌رسد، «در اندک فرصت عدیم‌المثال و بی‌همتای» (۶) [(۱)] می‌گردد و در هر هنر و حکمت ارسطوی زمان می‌شود. تا بدانجا که راجه تدبیر مملکت به کف او می‌سپارد. اما «از آنجا که تیر قضا را سپر نیست» (۷) به تیر محبت کمان‌ابرویی گرفتار می‌شود. پریان عشق‌افروز به جمال منوهر رشک می‌ورزند و

مصلحت آن می‌دانند که این آفتاب جهان‌تاب را قرین ماه‌رخسار «مدهمالت»، شاه‌دخت شهر مهارس، سازند. آن دو، شبی را به عشرت و کامکاری می‌گذرانند و باز در خواب‌اند که پریان پس از جابه‌جایی انگشتر، آنها را به داغ فراق مبتلا می‌سازند. منوهر «جان شیرین به تلاش آن گوهر یکتایی بحر محبوبی» (۱۹) می‌سپارد؛ در لباس جوگیان راه مهارس را پیش می‌گیرد. سپس در گذر از دریایی خروشنده، تمامی یاران و زاد سفر را طعمهٔ امواج می‌سازد و خود جان به پناهگاه سرزمینی ناشناس می‌رساند که «از بهایم و وحوش معمور است و گذر مردم در آنجا نیست» (۲۴). پس از گذر از بیابانی ناپیدا به باغی پاکیزه‌منظر می‌رسد که در آن پری‌وشی گرفتار دیو بدکردار شده است.

پیمان، رفیق شفیق و یار جانی مدهمالت، به مدد رشادت منوهر، دیو را کشته و به همراه قهرمان عاشق به خانهٔ خود بازمی‌گردد. منوهر به وساطت پیمان در نزهت‌گاه امن، شبی خلوتی دلخواسته با مدهمالت حاصل می‌کند و بامداد فردا به پادافره این گناه، با افسون مام مدهمالت -که از طایفهٔ پریان است- به سرزمینی دوردست تبعید می‌شود. در این سو اما مدهمالت نیز چون ترک مستوری کرده، به جادوی مادر خویش به پرنده‌ای مبدل می‌شود و «لیل و نهار به تمنای لقای» (۴۴) عاشق خود پر می‌زند تا سرانجام تاراچند را می‌بیند و با او دمساز می‌شود. تاراچند با شنیدن قصّهٔ پرغصه مدهمالت بر آن می‌شود تا «آغاز مواصلت و پایان نوبت مفارقت آن دو را رقم زند» (۴۵). پرنده را برداشته رهسپار مهارس می‌شود. راجه مهارس پس از آگاهی از سرنوشت فرزند خویش، شادمان شده به پیوند آن دو دلداده رضا داده و اخترشناسان پس از تعیین ساعات سعد «آن هر دو صدر نشین ابهت» (۵۰) را به رشته یگانگی پیوند زدند.

تاراچند[۲] -که گرفتار جادوی نگاه پیمان شده- با میانجی‌گری آن دو دلدادهٔ پیشین، از چشمه وصل می‌نوشد «و آن هر دو نازنینان کشور حُسن و ملاحت» (۵۷) به سرای یگانگی می‌رسند. سپس منوهر در آرزوی دیدار والدین کسب رخصت نموده به همراه مدهمالت و پیمان و تاراچند کوله‌بار سفر برمی‌بندد. تاراچند به دیار خود بازمی‌گردد و منوهر نیز به همراه مدهمالت «دیده بی‌بصارت والدین را نورآگین» (۶۰) می‌سازد و سرانجام زمام حکمرانی عادلانه را در دست می‌گیرد.

بحث نظری

سبک و سیاق نگارش این نسخه گویای آن است که کاتب تا حدودی اهل فضل و دانش بوده است. کسی که در دوران نقاهت به نگارش کتاب دست می‌برد، نباید از دانش‌های روزگار خود بی‌بهره باشد. طرح پیشینی قصّه -آنگونه که کاتب در آغاز قصّه آشکارا آورده- قصّهٔ منظومی با همین نام بوده است. «...مدت چهار ماه گرفتار امراض جسمانی بود، دایم‌الاوقات اشتغال [به] اکثر کتب قصایص می‌نمود. روزی به خاطر راه یافت که قصّهٔ مدهمالت -که به ترکیب نظم منظوم است- را به میزان نثر درآورده به طرز یادگار در عرصهٔ روزگار گذارد» (۲). بنابراین کاتب در زمان فراغت از اشتغال روزمره، فرصتی یافته تا مشهورترین روایت از میان منظومه‌های (کتبی و شفاهی) کهن این داستان را برگزیند و به رشته نثر درکشد.

این قصّه همانند بسیاری قصّه‌ها شامل حوادث خارق‌العاده و گاه افسانه‌ای است. پایان‌بندی قصّه‌های عاشقانه بر دو گونه «شادی‌نامه» و «غم‌نامه» است (ر.ک: پیری و وحیدیان‌کامیار، ۱۳۹۱: ۱۴). این قصّه دارای پایان‌بندی دلخواه و شادی‌بخش است که به پیروزی قهرمان یا در حقیقت پیروزی خیر بر شر می‌انجامد و بدین‌سان این آرزوی تحقق‌نایافته بشر در همیشه تاریخ، در اقلیم قصّه می‌شکفد.

ویژگی‌های نوشتاری و رسم‌الخطی نسخه

پژوهندگان پیرامون رعایت امانت در رسم‌الخط نسخه به اجماعی نسبتاً پایدار دست یافته‌اند. خلاصه کلام اینکه اگر ماهیت آن متن، ادبی‌بودنِ خط و الفاظ آن است، باید رسم‌الخط نسخه را مراعات کرد. البته به استناد آنچه صاحب‌نظران این رشته می‌گویند، این ویژگی فقط شامل متون فارسی پیش از قرن نهم است. و اگر ماهیت متن، ادبیات مفاهیم است؛ نه خط و الفاظ، تقید به رسم‌الخط اصلاً لازم نیست. بلکه موجب ثقیل شدن بیشتر محتوا شده و ثمره متن و تاثیرش در جذب مخاطب خود را از دست می‌دهد (اصغری‌هاشمی، ۱۳۸۸: ۲۳۵).

نسخهٔ قصّه مدهمالت فاقد علائم نگارشی و هرگونه نشانه سجاوندی است. این امر گاهی خوانش متن را با مشکل و دست‌انداز روبه‌رو می‌سازد. تنها در موارد بسیار معدودی تنوین آمده است. تعیین حد و مرز جملات، تشخیص نقش واژگان در ساختار

نحوی جمله، خوانش واژگان، ... در شمار بارزترین مشکلات و چالش‌هایی است که نبود نشانه‌های سجاوندی سبب‌ساز آن است.

شکل نوشتاری حروف چهارگانه فارسی در نسخه مذکور عموماً بدین‌گونه است:

- حرف «گ» پیوسته به شکل «ک» آمده است: یادکار (۲)، کلکون (۸)، کلدسته (۱۸)، بانک (۳۴)، تیزکام (۳۵)، رنکین (۴۱)، سرکردان (۵۶).

- حرف «چ» غالباً به شکل «ج» ضبط شده است: برجیدند (۵)، باغجه (۷)، کوجه (۸)، جاک (۱۵)، جنگ (۲۰)، غنجه (۳۱).

- حرف «پ» در مواردی معدود به شکل «ب» ضبط شده است: سبهر (۵)، بیشین (۷)، بوست (۱۱)، بیوند (۲۲)

-حرف« ژ» پیوسته به شکل «ز» آمده است: نزاد (۱۰)، مزده (۳۹).

- حرف «د» در یک مورد به شکل «ذ» تصحیف شده است: کنبذ (۷).

- واژگان مختوم به «ی»

حرف یاء در تمامی واژگان مختوم به یاء، مانند یای عربی و به‌صورت «ـیِ» ضبط شده است:

دختریِ ، فرزندیِ (۳)، مکانیِ ، پریوشیِ، بیانیِ (۲۵)، زندگانیِ (۲۶)، ملاقیِ (۲۹)

- اشباع مصوت [o] به صامت «و»: خورسندی (۸)، خورمی (۱۲)، دوچار (۲۲).

در بعضی موارد «ت» به صورت «ۀ» آورده شده است: جماعۀ [جماعت] (۶۰).

آوردن ب و پ به‌جای یکدیگر: پی‌حجاب [بی‌حجاب] (۴۹).

پیوسته‌نویسی

یکی از وجوه کهنگی رسم‌الخط نُسخ‌خطی، فراوانی پیوستگی واژگان است. اتصال دو سه کلمه که هر یک از آنها برای خود استقلال دارد، از موارد دشوار شدن متن‌خوانی است. حتی می‌توان گفت که زیبایی را در سطور خلل‌پذیر می‌کند (افشار، ۱۳۸۴: ۱۸۶). مبنای ما در این نوشتار، رسم‌الخط کنونی فرهنگستان زبان و ادب فارسی است و بر این اساس تقسیم‌بندی‌ها را انجام می‌دهیم. گفتنی است اصولا نثر هندی برای ما ایرانیان - که با نثر معیار امروز انس یافته‌ایم- آکنده از تعبیرات بدیع و گاه دشواریاب است.

- پیوسته‌نویسی واژگان: ایشانهم (۱۳)، هرنوعیکه (۱۹)، اینعاجزه (۲۰)، یکبیک (۲۹)، همانوقت (۳۱)، جمعداشته (۳۲)، آنصدرنشین (۳۶)، درینصورت (۳۹)، آنسمت (۵۰)، بهیچصورت (۵۹)، اینخبر (۶۰).

- پیوستگی «بـ» به مابعد خود: بطریقی (۱)، بدرگاه، بمشاهده (۳)، باندرون (۲۵)، بمقابله‌اش (۲۷)، بخدمتکاری (۳۶)، بدستخط (۵۱).

گسسته‌نویسی

- واژگان گسسته: آرام گاه (۸)، دی شب (۲۱)، اندوه‌گین (۳۳)، غم ناک (۳۷)، جوی بار (۳۸)، سیم بر (۵۱)

- جدانویسی «نـ» نهی و نفی و به التزام آغاز افعال:

نه شنیده (۵)، نه بینم (۱۷)، نه پسندیده (۱۶)، نه بینم (۱۷)، به نشست (۳۲)

- گاهی گسسته‌نویسی غیرمعمول به چشم می‌خورد: بی‌حجاب آنه (۴۹)، شادی آنه (۵۱).

اشتباه املایی

غلط املایی در نسخهٔ خطی، یک ویژگی عام و فراگیر است. شاید موارد معدودی از این اشتباه‌ها، ویژگی سبکی دوره کتابت بوده باشد، اما بیشتر ناشی از عجلهٔ کاتب در نگارش، ضعف سواد و ناآگاهی از اصول صحیح نگارش است. همچنین می‌توان گفت که «نقال که به منزله کاتب این قصّه‌هاست، اغلب افرادی کم‌سواد و دارای اطلاعاتی بسیار معمولی و متعارف و حتّی پایین‌تر از حد متعارف بود، از این روی اغلب نسخ داستان‌های عامیانه مملو از غلط‌های املایی، انشایی، دستوری و تحریف‌هاست و در میان آنها به ندرت می‌توان به سخنی برخورد که از غلط‌های گوناگون پیراسته باشد» (محجوب، ۱۳۴۲: ۱۰۴).

صفحه	شکل نسخه	شکل درست	صفحه	شکل نسخه	شکل درست
۹	طبعه‌و لحقه	تبعه و لحقه	۱۴	ذال	زال
۲۳	کسرت	کثرت	۲۴	سعب	صعب
۲۹	گذارش	گزارش	۳۹	مرحم	مرهم
۴۳	عطاب	عتاب	۴۵	الطفات	التفات
۵۱	ازن	اذن			

سبک‌شناسی قصّه مدهمالت

یکی از ابزارهای شناخت آثار ادبی، سبک‌شناسی است. سبک‌شناسی به بیان ساده، تحلیل معانی و بیان به منظور کشف ابعاد زیبایی یک متن در راستای نمایاندن ضعف یا قدرت و تبیین ارزش هنری آن است. اگر دیدگاه خاص هنرمند به جهان درون و بیرون و شیوهٔ خاص او را سبک او بنامیم (شمیسا، ۱۳۷۳: ۱۵)، پس هر اثر مکتوبی در هر سطح دارای سبک مختص به خود است. در پژوهش حاضر بررسی سبکی به سه بخش تقسیم شده‌است: ۱) ویژگی‌های زبانی ۲) ویژگی‌های ادبی ۳) بررسی بینش و ادراک نویسنده در قالب ویژگی‌های فکری.

ویژگی‌های زبانی

شمار فراوانی از ویژگی‌های زبانی نثر دوره صفوی -که توسط برخی پژوهندگان (شمیسا، ۱۳۸۷: ۲۱۷) گرد آمده- در نثر نسخه دیده می‌شود و از آن زمره است مواردی مانند: استفاده از لغات و ترکیبات عربی، کاربرد وجه وصفی و مصدری افعال، کاربرد صفت نسبی با بسامد بالا، کاربرد ترکیبات غلط از جمع بین دو کلمه فارسی و عربی، کاربرد صفات مرکب با بسامد بالا، مطابقت بین موصوف و صفت به پیروی از نحو عربی.

سطح واژگانی

بخش عمده‌ای از ماهیت یک سبک را نوع گزینش واژه‌ها می‌سازد. اهل فن در مسائل زبان‌شناسی و دستور زبان بر این باورند که تقویت بنیهٔ زبان از طریق واژه‌سازی است. فتوحی (۱۳۹۱: ۲۴۹) معتقد است: «واژه‌ها ایستا و منجمد نیستند بلکه جاندار و پویا هستند؛ تاریخ و زندگی‌نامه دارند؛ حتی شخصیت و شناسنامه و بار عاطفی و فرهنگی دارند. برخی ثابت و انعطاف‌ناپذیرند و برخی در اثر فشار بافت‌های مختلف تغییر شکل و معنا می‌دهند و جدال و انگیزشی مداوم برای تخیل نویسنده ایجاد می‌کنند».

واژگان مترادف: خوشی و خرسندی (۸)، عهد و پیمان (۱۳)، شادان و فرحان (۲۴)، حزین و اندوهگین (۳۳)، بهجت و شادمانی (۳۶)، ناله و فغان (۳۷)، طوع و رغبت (۴۱)، نادم و پشیمان (۴۳)، جزع و فزع (۶۰).

واژگان گویشی و محلی

وجود واژگان گویشی که در بطن خود رنگ و بوی اقلیم و منطقه‌ای خاص را دارد، دلالت بر زادبوم و یا جغرافیای فرهنگی است که نویسنده در آن رشد و نمو یافته است.

برای نمونه بسامد واژگان گویش بلخی در مثنوی مولانا چشمگیر است. در نسخه مورد بحث نیز واژگان یا ترکیب‌هایی به چشم می‌آید که آشکارا با حوزه جغرافیایی شرق ایران بزرگ درپیوسته است. موارد زیر از این گروه است:

جوگی [مرتاض] (۳)، کهلونه [اسباب بازی] (۵)، پلنگ [تخت‌خواب] (۸)، رای [راجه، شاهزاده] (۹)، جهاز [کشتی] (۲۴)، دو گَهری [مدت زمانی] (۲۷)، کوت [قلعه، حصار] (۲۸)، جهروکه [دریچه، غرفه] (۳۸)، پِرکار [تکه کوچک] (۳۳)، تیار [آماده] (۳۹)، وتیره [شیوه، روش] (۵۶).

کاربست واژگان کهن و متروک ادب فارسی در نسخه چندان فراوان نیست و از موارد انگشت‌شمار مانند اورنگ (۲)، سرادقات (۳)، دستار (۲۲)، زهی و خهی (۲۵)، واژون (۴۷)، دستوران (۴۸) فراتر نرفته است.

ترکیب‌های ادبی بدیع

از مهم‌ترین شگردهای زبان در این قصّه ترکیب‌های متنوع، تازه و بدیع است. نویسنده در راستای برجسته‌سازی متن با پیوند زدن الفاظ به یکدیگر و ساخت ترکیب‌های هنری نوبنیاد، معانی تازه و متفاوتی ابداع می‌کند. این موضوع علاوه بر زیبایی و فرم هنری خاصی که به اثر بخشیده، نشان‌دهنده تبحر و تخیل قوی نویسنده قصّه نیز است. از بارزترین این شگردها، کاربرد ترکیب‌های وصفی بر بنیاد صفت ترکیبی است. این ویژگی سبب پیدایی نوعی تازگی تصویر و معنا در متن شده است. صفا در تاریخ ادبیات (۱۳۶۹: ۴۳۶/۵-۴۳۴) از ترکیب‌های وصفی و اضافی عربی و یا آمیخته از تازی و پارسی نقل کرده که با همین شیوه ساخته شده و آن را به عنوان ویژگی سبکی نثر این دوره برشمرده است. موارد زیر را بنگرید:

میمنت‌جاوید، بهجت‌اثر (۳)، فرخنده‌اشارت (۴)، بیدآسا (۵)، صباکردار (۲۳)، بهجت‌پیرا، عشرت‌آرا، گام‌سنج (۲۵)، روان‌آسا (۲۷)، عاقبت‌ذلیل (۳۴)، شجاعت‌پیکر (۳۷)، سبدآسا (۴۰)، شوریده‌کردار، شیداصفت (۴۹)، شادیانه (۵۱).

تغییر بافت معنایی واژگان

برخی واژگان در معنای غیرقاموسی خود ظاهر شده‌اند و از این حیث هم دریافت مفهوم و هم دسترسی به معنای دقیق واژه دیریاب شده است.

- کلمه «گاهی» به معنای «هرگز»: مدت یک سال گشت که از مادر و پدر مفارقت

پذیرفته و گاهی روی آدم ندیده بود (۲۹).

- کلمه «درد» به معنای «مهر و محبت»: چون درد مادری بـه دل فرزنـد مـؤثر باشـد (۲۲).

- کلمه «تفاوت » به معنی «جدا»: شب و روز همه در خـواب و بیـداری رفیـق شـفیق می‌کرد و یک لحظه از خود تفاوت نمی‌ساخت (۴۵).

واژگان عربی

در حوزه واژگانی به استفاده از لغات عربی توجه ویژه‌ای داشته است. تا جایی که گـاه واژه‌های فارسی مانند «شهر» به سیاق لغات عربی، بـه شـکل «اشـهار» (۲۰) جمـع بسـته شده است. اما لغات زیر صرفا عربی است:

لامعدود (۱)، عدیم‌المثال (۳)، حسـب‌الارشـاد (۴)، دره‌التـاج (۵)، ذوی‌الاقتـدار (۶)، قره‌العین (۲۰)، ثمرالحیـات (۳۳)، دارالابـوار (۳۴)، نامسـموع (۳۸)، ازهـار (۴۴)، سـراج (۴۶)، بادی‌النظر (۴۹)، آخرالامر (۵۱).

وجود بعضی از این واژه‌ها و عبارات مذهبی علاوه بر نفوذ زبـان عربـی نشـان‌دهنـده مذهب نویسنده است و همچنین گویای این واقعیت که در جامعه زمـان نویسـنده، ایـن نگرش دینی پذیرفته و مقبول بوده است.

علی‌آله و اصحابه وکلّهم اجمعین (۱)، جلّ‌شأنه (۴)، حق جلّ‌علی (۶)، رضینا بقضـائه (۲۳)، بسم‌الله (۳۳)، بمنه‌الله (۳۳)، کن‌فیکون (۳۳)، اِن‌شاءالله (۳۶)، ختم‌الله بخیر (۶۰).

سطح نحوی

نحو عبارت است از بررسی قواعد حاکم بر شیوهٔ ترکیب واژه‌هـا و شـکل قـرارگـرفتن جمله‌ها در یک زبان. در این کاربرد نحو در برابر صرف (تک‌واژشناسی یا دانش شـناخت واژه) قرار دارد. نحو در تعریفی دیگر عبارت است از بررسی روابط میان عناصر سـاختمان جمله و قواعد حاکم بر توالی و نظـم جمـلات (فتـوحی، ۱۳۹۱: ۲۶۹). برخـی ویژگـی‌هـای سبکی، ساخت‌واژه‌ها، عبارات و اصطلاحات و به طـورکلی قواعـد صـرفی و نحـوی زبـان نسخه، خواننده را مجـاب مـی‌سـازد کـه مـتن، برخاسـته از زبـان و اندیشـهٔ باشـندگان سرزمین‌های شرق ایران است. نوع هنجارگریزی‌های آمده در متن، مشابه متـونی اسـت که در شبه‌قارهٔ هند نگارش یافته است. در ادامه به بررسی برخی از ویژگی‌های برجسـته دستوری نسخه می‌پردازیم.

- ساخت قید یا صفت مرکب به وسیله تکرار

تکرار یک اسم یا صفت بدون حرف پیوند، قید می‌سازد. مؤلف در بیشتر موارد برای تأکید جمله و تأثیر فراوان بر خواننده این ترکیب‌سازی قیدی را انجام می‌دهد. استفاده از این قیدها در متن موسیقی خاصی به نثر او بخشیده است.

آنها نیز از استماع این معنی جهان‌جهان ابتهاج و عالم‌عالم انبساط به کام برده به دستوران حضرت مامور فرمودند (۵۰).

رفته‌رفته (۲۵)، فردفرد (۲۸)، زارزار (۳۹)، چمن‌چمن (۴۸)، دامن‌دامن، بسیاربسیار (۵۰)، آمدآمد (۵۱)، افسوس افسوس (۵۳).

- ترکیب وصفی مقلوب

بر طبق قواعد معمول دستور زبان، صفت پس از موصوف قرار می‌گیرد. گاهی به خاطر شیوایی سخن و یا دلایل دیگر، صفت بر موصوف مقدم می‌آید. این نوع ترکیب را ترکیب وصفی مقلوب می‌نامند.

نورافروزسرای (۳)، نیلگون‌آسمان، عجایب‌مکان (۱۰)، قوی‌امید (۱۲)، بهارافروز باغی (۲۷)، رخشان‌مهر (۳۰)، زیباجانور (۴۴).

- مطابقت صفت و موصوف به شیوه زبان عربی

این تطابق برگرفته از شیوه عربی است که مرحوم بهار در سبک‌شناسی (۱۳۹۱: ۲۵۵/۳) آن را در شمار نشانه‌های انحطاط نثر پارسی این دوره [عصرصفوی] آورده است.

هر دو سوداگران (۱۴)، خادمان رازداران (۱۷)، کنیزان ماه طلعتان (۲۷) چند پریان (۳۰).

- کاربرد حروف اضافه

حروف اضافه در نسخه‌های این پژوهش گاه در اسلوبی ناآشنا و بیگانه با آن‌چه در فارسی امروزی استفاده می‌کنیم، آمده است. ممکن است در بافت معنایی نسخه این حروف غریب و یا زائد نبوده و این امر ناشی از تفاوت کاربست حرف اضافه در فارسی امروزی و متن قصّه بوده باشد. ناگفته نماند که در گویش‌های خراسانی، فارسی افغانی و فارسی تاجیکی این کاربرد حروف اضافه هم‌چنان فعال است. موارد زیر نمونه کاربست حرف اضافه در اسلوب خاص را نشان می‌دهد.

از [با] من مشروحاً بگو (۲۹).

این پلید هرگز از [با] تیر و تفک کشته نمی‌شود (۳۳).
گفت که من محبت و آشنایی از [با] کسی نداریم (۳۸).

-کاربرد انواع «را»

انواع «را» به کار رفته در متن، «را» مفعولی است و «را» به شیوه متون تاریخی و کهن کم‌کاربرد است.

عقب امور بدین تشویش آن نوباوه را حدقه بخفت [فک اضافه] (۱۴).
اینک او را به سحر هاروتی زهره‌وار به چنگ بیارم [مفعول] (۲۰).
قضا را زنبوران سیه‌مست از کمین‌گاه برجسته [قید] (۲۸).
پیمان گفت که ای کنور من تو را نگفته بودم [حرف اضافه] (۳۳).

- کاربرد «معه» به جای «با»

حقیقت سرگذشت خود را مشروحا به قید قلم آورده معه قاصد تیزگام روانه ساخت (۳۵).

و همچنین در برگه‌های شمارهٔ (۲۳، ۴۵، ۴۸، ۴۹، ۵۰، ۵۷، ۵۹) آمده است.

- جمع بستن ضمایر شخصی و مشترک

گاهی ضمایر شخصی در نسخه جمع بسته شده است. دیرینگی این قبیل استعمال در میان هندیان فارسی‌زبان، دست‌کم تا قرن هفتم و مشخصاً رسالهٔ عشقیه تالیف قاضی حمیدالدین ناگوری (ر.ک: صادقی و همکاران، ۱۳۹۰: ۲۰۲) قابل اثبات است. «امروزه در کشور افغانستان جمع این ضمایر رایج است و بیشتر با نشانه «ان»، به گونه «مایان» و «شمایان» به کار می‌برند» (بهار، ۱۳۹۱: ۷۷/۲). در نسخه نیز ضمیر «ما» در چند مورد به‌صورت «مایان» آمده است:

و وبال این معنی به گردن مایان خواهد بود (۱۵).
پریان چون پلنگ منوهر به مقام رسانیده به طرف مکان خودها مراجعت نمودند (۱۸).
گفتند که مایان پس و پیش و چپ و راست هاله زده به خانه رسانیم (۲۸).

افزون بر ضمایر شخصی، ضمایر مشترک نیز در این قصّه جمع بسته شده است:

این ویژگی در برگه‌های شماره (۱۰، ۱۶، ۲۸، ۵۰، ۶۰) نیز آمده است.

- آوردن دو صفت مبهم در کنار هم

آخر هرهمه به خاطر خودها تجویز کردند که در شهر مهارس، رای‌بگرم نام، راجـه‌ای است (۹).

این ویژگی در برگه‌های شماره (۴، ۲۸، ۴۴، ۴۶، ۴۸، ۵۷) نیز آمده است.

- آوردن موصوف جمع با صفت مبهم

هر امصار (۵)، هر عرایس (۴۱)، هر جوانب (۵۵).

- های غیرملفوظ

این ویژگی منحصر به رسم‌الخط قصّهٔ مدهمالت نیست و در قصّه‌های هنـدی مشـابه، از جمله قصّهٔ حُسن‌آرا و قصّهٔ فیروزشاه بدخشانی نیز به چشم می‌خورد. منظور از «هـای غیرملفوظ»، هجای پایانی واژگانی مانند خانه و لانه است که در زبـان فارسـی بـه شـکل «ـه» ظاهر می‌شود. اما به هنگام آوانگاری و از منظر زبان‌شناسی، به صورت کسره نوشـته شده و یک مصـوّت کوتـاه محسـوب مـی‌شـود. بررسـی قصّـه مـذکور نشـان داد «هـای غیرملفوظ» گاه نوشته نشده است. نمونه‌های زیر را بنگرید:

«عقدِگشای »[عقده گشای] (۱۸)، «نامِجات» [نامـه جـات] (۴۹)، «طـره عُقـدِ» [طـره عقده] (۵۱)، «تنبورِبازان »[تنبوره بازان] (۵۲).

عکس این مطلب نیز در نسخه دیده می‌شود؛ کسره میانجی گاه به صورت «ـه» و گاه به صورت «ی» ظاهر می‌شود که در صورت اخیر، با لهجه اصفهانی همانندی یافته است:

«مندرجه» [مندرجِ]، «شبه»[شبِ] (۳۶).

-عدم تطابق نهاد با شناسه فعل

در تبیین و شناخت سبک یک اثر ادبـی، مبحـث فعـل جایگـاهی ممتـاز دارد. فعـل به‌ویژه از منظر ساخت در هر دورهٔ ادبی، شکل خاص خود را دارد. برای نمونـه در گفتـار مؤدبانه برای دوم شخص مفرد در فارسی ایران، معمولاً فعل و فاعل جمع آورده می‌شود. ولی در نسخه، غالباً فاعل جمع و فعل مفـرد در ایـن بافـت بـه کـار مـی‌رود. در فارسـی تاجیکی نیز همین‌گونه است (کلباسی، ۱۳۷۴: ۱۳۵). نمونه‌های زیر را بنگرید:

فرمودند که امروز مایان می‌خواهم که هر دم آیین حضور دیده باشی (۲۷).

مدهمالت چین بر ابرو زد و گفت که من محبت و آشـنایی از کسـی نـداریم و عشـق چگونه می‌شود (۳۷).

گفت: ما هم واقفم که یک سال سودای عشق و شیوه گریه و زاری در سر دارد (۴۲).

صور خیال در قصّه مدهمالت

مهم‌ترین عنصری که باعث شاعرانگی زبان این اثر شده صور گونه‌گون خیال است. «صورخیال در واقع نمودهای گوناگون تخیل است.... و می‌توان به طور کلی هر بیانی را که در آن نوعی تشخص و برجستگی است که سبب اعجاب و شگفتی یعنی تخییل می‌شود، صورتی از خیال بدانیم» (پورنامداریان، ۱۳۸۶: ۲۵). خلق تصاویر بدیع و سرشار از غرابت و شگفتی بازتابی از ذهن و اندیشه نویسنده است و در همه جای نثرش به نوعی زیبایی‌شناسی هنری و بهره‌گیری از التذاذ ادبی مشاهده می‌شود.

نثر کتاب ساده، روان و در عین حال سرشار از ترکیبات بدیع و تشبیهات بلیغ است. نویسنده گاه دست به دامان سجع و جناس می‌آویزد و گاه شور و نشاط درونی‌اش را در قالب واژگان می‌ریزد. موسیقی و نظم در بیان، از مهم‌ترین عناصر زیبایی‌شناسانه این اثر است. نویسنده با استفاده از تشبیهات و استعارات و سجع به چینش هنرمندانه و موزون واژگان روی آورده است. دایره واژگان خاص، کثرت ترکیب‌های هنری، طنین آهنگ کلام، همه و همه از شگردهایی است که از زبان نویسنده آشنایی‌زدایی کرده است.

آشنایی با صناعات ادبی قصّه

شمیسا (۱۳۸۷: ۲۱۷) در «سبک‌شناسی نثر» ویژگی‌های بلاغی متون این دوره را به اختصار چنین آورده: استشهاد به آیات و احادیث، استفاده از ضرب‌المثل‌ها و عبارات عربی، درآمیختگی نظم و نثر، تتابع اضافات و موازنه، کاربرد جملات طولانی به سبب آوردن کلمات مترادف، وجوه وصفی. نویسنده برای تأثیرگذاری بیشتر سخنان خود بر مخاطب از شگردهای هنری مختلف بهره جسته است که جهت پرهیز از اطاله کلام به پربسامدترین آنها اشاره می‌کنیم.

سطح آوایی

- سجع

اهتمام به انواع سجع و جناس، هوای تازه‌ای را در کلام نویسنده دمیده است. چه بسا یکی از اساسی‌ترین اهداف نویسنده در کاربست این آرایه، خلق فضای شاعرانه بوده است. «روش تسجیع به وجود آمدن یا افزودن موسیقی کلام، به وسیله هماهنگ کردن

کامل یا نسبی کلمات و جملات است» (شمیسا، ۱۳۷۹: ۴). مرحوم بهار پس از ذکر دو نمونه از نثر زیبا و مسجع این دوره چنین آورده است: «اگر لطایفی در این نثر دیده می‌شود، مربوط به قوه انشا نیست ... در این خیالات و تصورات اثر ادب عرب به هیچ وجه وجود ندارد و طرز فکر آریایی ویژه است. بنابراین به نظر طبیعی می‌آید» (بهار، ۱۳۹۱: ۳/ ۲۶۵).

کثرت انواع گونه‌گون موسیقی در عبارات زیر یادآور نثرهای مسجع و مقامه‌گون است:

یکتای زمان و دانای جهان گشت (۶).

دیده‌گریان و سینه‌بریان نظر به سویش می‌کرد (۱۰).

به تکرار پرسید که ای رفیق شفیق و ای انیس جلیس! (۱۴).

از این خبر کدورت‌اثر، حکیمان حاذق و دانایان فایق از هر امصار و اشهار حاضر آمدند (۲۰).

- جناس

جناس از صنایع بدیعی پرکاربرد در این اثر است و موسیقی درونی متن را افزایش می‌دهد. نوع به‌کارگیری آن در اثر بسیار هنرمندانه و با آوردن این جناس‌ها در متن، طنین موسیقایی بیشتری به اثر بخشیده است.

روزی به خاطر راه یافت که قصّهٔ مدهمالت -که به ترکیب نظم منظوم است آن- را به میزان نثر در آورده [و] به طرز یادگار در عرصهٔ روزگار گذارد (۱).

راویان روایت‌خوان و قاصّان قصص‌بیان -که به شربت خوش‌گوار بلاغت و شیرهٔ شیرین‌کار فصاحت در جام فضیلت و بلندنامی بادهٔ درایت و کامرانی در ریخته به چار سوی عالم اشتهار تمام و شهرت تام یافته (۱)

گل‌های اقامت هستی و امتعهٔ استقامت جسمی از چهار چمن دنیای فانی برچیده (۲)

تمنا و آرزوی مخطور خواطر فیض مظاهر نداشتند و اکثر اوقات به ادعیهٔ این معنی، دست نیاز به درگاه کارساز بی‌نیاز می‌افراشتند و میلت می‌نمودند (۴).

راجه از این بشارت فرخنده اشارت به نوعی به خود بالید که در کالبد هستی نگنجید (۴)

- واج‌آرایی

نویسنده از واج‌آرایی‌های زیبا برای موسیقایی کردن نثرش در ساختار عباراتش استفاده می‌کند. وحیدیان کامیار معتقد است: «تکرار حرف اگرچه منظم نباشد، در کلام

عاطفی و زیباآفرین، زیبا است به شرط آنکه فاصله میان حروف در حدی باشد که ذهن تکرار را دریابد» (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۴: ۲۱-۲۲).

درود لامعدود بر آن سرجوش ساغر رسالت و آخرین کیف مهر نبوت.. (۱).

هر همه را به خلعت فاخره مخلّع گردیده به ساغر عشرت و باده مسرت بهجت‌اندوز شوند (۴).

چون مدهمالت [به] شهد شیرین از شربت وصال شیرین‌کام گردیده .... (۱۳).

سطح ادبی

آرایه‌های بیانی

- تشبیه

تشبیه ملموس‌ترین و دلنشین‌ترین صورت خیالی در محور افقی گفتار است. عبدالقاهر جرجانی (۱۳۶۱: ۱۶) در «اسرار البلاغه» آن را در کنار تمثیل و استعاره، صنعتی برشمرده که باید در آن به طور کامل اندیشیده و دقت شود. شفیعی کدکنی(۱۳۷۰: ۶۹) در کتاب «صور خیال در شعر فارسی» تشبیه را «اصلی‌ترین عنصر خیال شاعرانه» نامیده است. فتوحی (۱۳۸۵: ۸۹) در «بلاغت تصویر» تشبیه را «بهترین ابزار برای بیان محاکات و تقلید از طبیعت و حقیقت‌نمایی» یافته است.

اغلب تشبیهات به کار رفته در این اثر از نوع اضافه تشبیهی است.

قلم صلاح (۲)، کشور ملاحت (۳)، سهام عشق، تیر قضا (۷)، باده نوم (۹)، شمع رخسار (۱۰)، ناوک محبت (۱۱)، شقایق عارض (۱۱)، شاهین مصیبت (۱۲)، مزرع دل (۱۴)، عروس صبح، آشیانه چشم (۱۵)، عنقای زمان (۱۸)، باده محبت (۱۹)، چشمه چشم (۲۲)، کوه غم (۲۲)، آفتاب مراد (۳۴)، طایر دل (۳۷) پیاله الم (۳۷) صهبای محبت (۴۰)، آتش غم (۴۳)، بحر حیرت (۴۷)، گلاب استمالت (۵۶).

- تشبیه تفضیل

ماه از روی او پرده دیجور بر رخ خود می‌کشد و آفتاب از لطافت حسنش گلیم خجلت ابر می‌پوشد (۹).

ماه از شرم عارضش در بحر دجا کشتی خود غرق نموده و آفتاب عالم‌تاب از شرمندگی جبین مبینش عنان اختیار از دست داده سر به جیب مغرب فرو برده (۱۰).

- استعاره

از دیگر جلوه‌های رنگارنگ خیال در قصّه مدهمالت، استعاره است. استعاره کارآمدترین ابزار تخیل، بزرگ‌ترین کشف هنرمند و از متعالی‌ترین فنون بیانی در حیطه زبان هنری است. رادویانی در «ترجمان البلاغه» استعاره را «اندر بوستان بلاغت تازه برگی» می‌داند (رادویانی، ۱۳۶۲: ۴۰). ترنس هاوکس با نگاهی فراگیر آن را «استعمال نام چیزی برای چیز دیگر» نامیده است (هاوکس ، ۱۳۷۹: ۸۰/۱).

از ویژگی‌های استعاری زبان نویسنده این است که هر جا به احساس و عاطفه نزدیک‌تر می‌شود، زبانش استعاری‌تر می‌شود.

از آنجا که نُه آسیای فلک [آسمان] جهت خونریزی انسان ضعیف‌البنیان همیشه در گردش است (۸).

این هر دو گل سرسبد بوستان یک‌جهتی [منوهر و مدهمالت] مرقوم کِلک ازلی است (۱۳).

یقین بدان که دبیر ازل [خدا] اجلت به دستم نوشته (۳۳).

آن عنقای کشور حُسن [منوهر] را ناپیدا دید (۴۳).

- تشخیص

تشخیص بخشیدن صفات انسان و به‌ویژه احساس انسانی به چیزهای انتزاعی، اصطلاحات عام و موضوعات غیر انسان یا چیزهای زنده دیگر است (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۰: ۱۵۰). از پربسامدترین گونه‌های صورخیال در قصّه مدهمالت تشخیص است. کاربرد وسیع و متنوع این عنصر، موجی از زندگی و حیات را در این قصّه جاری ساخته است. یکی از مهم‌ترین گونه‌های تشخیص، تصرفی است که ذهن شاعر در اشیا و عناصر بی‌جان طبیعت می‌کند، گویی تمامی عناصر مادی طبیعت تا ذهنی‌ترین امور در نظر وی از حس حیات و پویایی سرشارند.

پنجهٔ محبت (۱۲)، زبان ملامت (۱۶)، نرگس سیه‌مست، سوسن کبود پیراهن (۲۸)، دست اجل (۳۴)، دیدهٔ دل (۴۰)، گوش هوش (۴۶).

- کنایه

کنایه انتقال مفاهیم به صورت غیرمستقیم و ادبی است و تنها تسلط زبانی می‌تواند راهگشای غرض گوینده یا نویسنده باشد. شفیعی کدکنی در «صور خیال در شعر

فارسی» آن را «یکی از صورت‌های بیان پوشیده و اسلوب هنری گفتار دانسته است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۱۴۰). قصّه‌های عامیانه از نظر بهره‌مندی از کنایات بسیار در خور توجه هستند و این امر نشان‌دهنده این است که کنایات در لایه‌های پنهانی جامعه کاربرد فراوانی داشته است و بار معنایی بسیاری از مسایل را با خود حمل می‌کرده است. کاتب اثر، بعد از تشبیه و استعاره از کنایه بیشترین بهره را می‌جوید:

نرد خبرت و فراست باختن: [نهایت زیرکی و هوشیاری] (۵).

عنان اختیار از دست داده: [بی‌تابی و بی‌قراری] (۱۰).

هر همه جان به لب گشته: [بی‌طاقت شدن] (۲۸).

آرایه‌های بدیعی

- تناسب

ذهن انسان پیوسته در پی یافتن و ایجاد رابطه و نسبت و هماهنگی میان پدیده‌هاست. این ارتباط و مناسبت در متون ادبی، نوعی هماهنگی خاص به متن می‌دهد. استاد همایی صنعت تناسب را از «لوازم اولیه سخن ادبی» می‌داند (همایی، ۱۳۶۴: ۲۶۰).

چون تیر قضا را سپر نیست و در سنین پانزده، سهام عشق از کمان محبت برجسته بر هدف سینه آن نونهال باغچه سلطنت فرونشست (۷).

جان [و] رگ و استخوان و پوست و گوشتم فدای خاک پایت (۱۱).

- حسن تعلیل

«آن است که که سخنور در میانه دو پدیده پیوندی پندارین، به بهانگی، بیابد و یکی را به شیوه شاعرانه، بهانه و علت دیگری بشمارد» (کزازی ، ۱۳۸۵: ۱۶۳).

نام او سور جهان و زنش ...کنولا نام داشت که در آفاق سیاحت و کشور ملاحت عدیم‌المثال و آفتاب عالم‌تاب از شرمساری حسن و مهتاب پر قُباب به مشاهده خونبهایش به نقاب کسوف و خسوف محجوب می‌شوند (۳).

- تلمیح

تلمیح نوعی ایجاز در رساندن معنا است (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۴: ۶۷-۶۶). استفاده از این آرایه نشان‌دهنده دامنه معلومات نویسنده، افکار، اعتقادات و غنای فرهنگی وی است. از آنجا که قصّه به دور گردونه عشق و حوادث و رویدادهای عاشقانه می‌چرخد،

تلمیح‌های به کار رفته در آن به خوبی با این فضا سنخیت یافته است و بر لطف و ملاحتش افزوده است.

اینک او را به سحر هاروتی زهره‌وار به چنگ بیارم (۲۰).

مگر بی‌خبری از قصّه لیلی و مجنون و نشنیده‌ای داستان فرهاد و شیرین که این حکایت وعظ بر زبان آری؟ (۲۱).

- حس آمیزی

حس‌آمیزی گونه‌ای اغتشاش در محور هم‌نشینی زبان و از مصادیق هنجارگریزی است. شفیعی کدکنی در «صور خیال در شعر فارسی» می‌گوید: «یکی از وجوه برجسته ادای معانی از رهگذر صورخیال، کاری است که نیروی تخیل در جهت توسعه لغات و تعبیرات مربوط به یک حس انجام می‌دهد، یا تعبیرات و لغات مربوط به یک حس را به حس دیگر انتقال می‌دهد» (۱۳۷۰: ۲۷۱).

زبان شیرین بیان (۱۲)، رنگ غم، شیرین‌نطقی (۴۷) شیرین‌لسان (۵۲)

- تنسیق الصفات

تنسیق‌الصفات به دلیل برشمردن صفت‌ها، افزون بر پرورش کلام، نوعی موسیقی معنوی و هم‌صدایی هم در شعر به وجود می‌آورد. شمس قیس در تعریف این صنعت می‌گوید: «آن است که شاعر چند وصف مختلف بر پی یکدیگر دارد و یک چیز را چند صفت کند» (رازی، ۱۳۶۰: ۳۸۶). پیاپی آمدن صفت زمانی پسندیده است که باعث تحریک عواطف خواننده شود و در سطح طولی کلام گستره معنا را افزایش دهد.

پرستاران سیم‌بر گل‌اندام شیرین‌سخن خوش‌خرام جهد کردند که امروز به سیر باغ دل خوش باید کرد (۲۷).

ویژگی‌های فکری قصّه مدهمالت

شمار فراوانی از آثار ادبی، دست‌کم در دورهٔ کلاسیک، پیوندی آشکار و مستقیم با آیین‌ها و متون دینی روزگار خود دارند. از بامداد اسلام تاکنون، سنت‌های اسلامی به عنوان اساسی‌ترین منبع، همواره الهام‌بخش شاعران، نویسندگان و هنرمندان ایرانی بوده است (زرین‌کوب، ۱۳۷۵: ۴۲). محمل قصّه جولانگاه عرضه اندیشه و ایدئولوژی صاحبان قصّه است. آثار ادب شفاهی هیچ‌گاه از نفوذ عناصر دینی خالی نبوده است. الیاده تصریح

دارد که متون شفاهی، به نوعی وابسته به ادبیات قدسی‌اند (الیاده، ۱۳۶۸: ۱۰). پراپ نیز قصّه‌ها را برخاسته از دامان ادیان کهن می‌داند (پراپ، ۱۳۷۱: ۱۴۴). بتلهایم نیز به وفور نقش‌مایه‌های مذهبی در قصّه و شباهت ماهوی آن با استان‌های کتاب مقدس اذعان دارد (بتلهایم، ۱۳۹۵: مقدمه). در قصّهٔ مدهمالت، مانند شمار فراوانی از قصّه‌های ایرانی، قهرمان قصّه محصول دعای یک برهمن است. این بن‌مایه مشترک قصّه‌ها، از یک‌سو با جادو و جادوگری پیوند می‌یابد و از دیگر سو ارتباط عمیقی با دانش نجوم و اخترشناسی دارد. بنابراین بی‌سبب نیست که سفر قهرمان در جهان قصّه، گاه با سفر در داستان‌های عرفانی پهلو می‌زند. قهرمان پیوسته خدا را یاد می‌کند و چشم عنایت به شفاعت بزرگان دینی گشوده است: «به اسم پروردگاری که ... به روز قیامت از روی او شرمسار و از شفاعت آن شافع عالمین دور و مهجور باشم» (۱۳). با یاد خدا به نبرد دیو می‌رود: «اگر خواسته ایزدی است، اینک به یک حمله او را از جان بکشم» (۳۲). «منوهر دست به کمان کرد و بسم‌الله نموده یک تیر زد» (۳۳). این‌گونه عبارات قصّه گواه روشن تاثیر مضامین دینی رایج در زمان کتابت قصّه، بر متن آن است.

تقدیرگرایی و اندیشهٔ تأثیر سرنوشت و بخت مقدر در زندگی بشر، یکی از بن‌مایه‌های کهن در آثار و اندیشه‌های مردمان شرق و حتی غرب جهان است. دیرسالی اندیشه‌های تقدیرگرایانه در ایران را تا روزگار رواج آیین زروان به عقب برده‌اند. با این‌که این آیین همواره در ایران پیروانی داشته، ظاهراً رواج آن در ایران به پیش از ظهور زرتشت بازمی‌گردد (بهار، ۱۳۵۲: ۹). باورمندی به طالع نیک و بد یکی از پیامدهای باور به قدرت تقدیر در زندگی آدمی است. چون سرنوشت با مسیر اختران پیوند دارد، با اختربینی می‌توان تا حدی آن‌چه را سرنوشت در آستین دارد، دریافت. دل نهادن بر مشیت تقدیر و نیز تأثیر کواکب بر تقدیر، در سرتاسر قصّه مشهود است. انسان ابتدایی گردش امور خود را به چرخش ستارگان پیوند زده و باور دارد که «آدمی نمی‌تواند به‌هیچ وجه بر چرخ گردان گذر یابد» (رینگرن، ۱۳۸۸: ۹۷). ثوابت در دانش نجوم ویژگی‌هایی انسانی یافته‌اند. ابوریحان بیرونی به هنگام معرفی بروج از خلق و خوی آنها سخن گفته است (بیرونی، ۱۳۵۸: ۳۲۷، ۳۵۶). در مینوی خرد (۱۳۵۴: ۶۴) تسلط بخت بر هر چیزی مورد تاکید است. این است که روزها را به دو دسته سعد و نحس تقسیم می‌کردند. این اندیشه هنوز نیز متروک نشده

است. گو اینکه قرآن کریم نیز در دو موضع (قمر/۱۹؛ فصلت/۱۶) از «یوم نحس» یاد کرده است. بدشگونی ماه صفر و روز سیزده زبانزد است (ر.ک: دهخدا، ۱۳۶۳: ۲۰۰۳). نویسنده مفارقت میان عاشق و معشوق را اینگونه آورده است: «ناگاه پیر زال زمانه تخم بغض و عناد در مزرع دل کاشته کمر بربست که در میان آنها مفارقت اندازد» (۱۴). همچنین تأثیر سعد و نحس ایام این گونه آمده است: «روز و ساعت سعید مقرر فرموده به بزم‌آرایان بارگاه والاجاه مامور ساخت که ...» (۵۲). در جایی دیگر پادشاه از «طبقه منجمان و طایفه مهندسان» (۵۵) می‌خواهد که ساعت نیک را معین کند. در قصّه مدهمالت اپیزود تاج‌گذاری قهرمان قصّه اینگونه آمده است: «راجه به مقتضای تجویز منجمان، ساعت سعد و وقت نیک دیده، تاج شاهی بر سر آن دره‌التاج خسروی نهاده ...» (۷). در جایی دیگر شاه برای اطلاع از زمان نیک جهت ازدواج و مراسم عروسی، «منجمان اخترشناس و دانایان خبریت اقتباس را به حضور» (۵۲) می‌طلبد.

از دیگر ابعاد جلوه‌گری اندیشه اجتماعی بر فضای قصّه، تلقی آن از مفهوم «زن» است. جان‌مایه و شالوده اصلی قصّه، عنصری است به نام «زن». حتّی قصّه‌های خیالی و افسانه‌های پریان نیز بدون حضور این عنصر درخشان، جلوه و فروغی ندارند. برداشتن زن از جهان قصّه تنها به فروکاست و بی‌مایگی آن نمی‌انجامد؛ بلکه اساساً قصّه را از هستی و فلسفهٔ وجودی خود خارج می‌کند. قصّه‌های ایرانی با خاستگاه هندی، عموماً زن را به مفهوم سنتی یعنی همان ضعیفهٔ فرودست -که زیر مهمیز اراده و سلطه مرد قرار دارد- در نظرگرفته‌اند. می‌توان گفت ادبیّات حاکم بر این‌گونه قصص مردسالارانه، یک‌سونگر و آمیخته با تربیت دینی است که در پناه آن به جنس زن، همواره تمکین، وفاداری، سرسپردگی، عشق‌ورزی، صبر و تحمّل را القا می‌کند. این وضعیت در قصّه مدهمالت بسیار پررنگ است و خالق قصّه حتی زمانی که یک زن می‌خواهد خودش را معرفی کند، پروای آن ندارد که واژه ناموزون «عاجزه» را بیاورد. در قصّه منوهر نیز پیمان خود را عاجزه می‌خواند (۳۰). وزیر قصّه مدهمالت (سمبل عقل) به منوهر هشدار می‌دهد که: «به صبر باید پرداخت و به کرشمه‌پردازی و عشوه‌سازی دلفریب زنان نباید فریفت» (۲۰).

به قراین درون‌متنی می‌توان دریافت که خالق قصّه مدهمالت، مرد بوده و مکنونات قلبی خود را در قصّه نمایانده است: «از درگاه غیب‌الآگاه همین مسئلت دارم که سوای دست این کس، دست غیری حمایل گردن ایشان نشود» (۱۲). این حس تملک حسادت‌آمیز، با خلق و خوی مردانه بیشتر سازوار است تا زنان. فضای دیالوگ دوسویه میان منوهر و مدهمالت به گونه‌ای است که مدهمالت پیوسته از موضع انفعال و به گونه‌ای زیردستانه سخن می‌گوید. مدهمالت در جای‌جای داستان خود را «ضعیفه» می‌نامد (۱۱). او در جایی خود را تا حد کالا فرود می‌آورد و می‌گوید: «هرگاه مادر و پدرم به طوع و رغبت عقد مناکحت با تو خواهند بست، آن‌گاه مالک کالایم تو هستی» (۴۱). روشن است که این عبارت، برخاسته از حسی عاطفی نیست که از ته قلب زن سرچشمه گرفته باشد؛ بلکه القایی مرموز است که فضای مردسالار روایت انجام می‌دهد تا در پناه نگاه مذهبی حاکم بر فضای روایت، به تلاشی روانی در راستای طبیعی بودن فرادستی جنس نرینه و قباحت‌زدایی از این مقوله دست یازد. با این رویکرد ساحت روایت به شدّت مردانه شده است.

توصیف زیبایی‌های ظاهری زنان قصّه، نشانهٔ دیگری از نگاه سلطه‌جوی مردانه بر متن است. مدهمالت تا پیش از ازدواج، شایستهٔ زیباترین و بدیع‌ترین توصیفات است و پس از آن، به ناگاه متن در این‌باره خاموش مطلق می‌شود. دلیل آن روشن است. زن پس از ازدواج در کابین یک مرد قرار دارد و آن‌گونه که مدهمالت خود اقرار دارد، کالای شوهر است. بنابراین بر طبق قانون مالکیت خصوصی، حق نداریم از زیبایی‌های زنی سخن بگوییم که از خانهٔ پدری به خانهٔ شوهر کوچ کرده است. در ادبیّات نیز غالباً این‌گونه است. تمامی آن‌چه از معشوق در غزل سنتی دیده و می‌بینیم، دوشیزه‌ای ناشناس و مه‌آلود با اوصافی اعجاب‌انگیز است که هنوز سایهٔ مردی به نام شوهر بر قامت وی سنگینی نکرده است.

نتیجه‌گیری

قصّه‌ها را می‌توان ژرف‌ترین نوع گونه‌های ادب شفاهی نامید که در درازنای تاریخ و جغرافیا ریشه دوانیده‌اند. نسخه منحصر قصّه مدهمالت، با دارا بودن نثر پرشور و

شاعرانه، در میان متون ادب شفاهی هم‌عصر آن کم‌مانند است. بررسی سبک‌شناسانهٔ این اثر وجه توصیفی و زیبایی‌شناسانهٔ آن را آشکار می‌سازد. دقّت در ویژگی‌های رسم‌الخط نسخه و همچنین برخی خصوصیات سبکی، دستوری و نحوی فارسی هندوستان مانند پیوسته و گسسته‌نویسی، اشباع مصوت‌ها، کاربست واژگان عربی، عدم تطابق فعل و فاعل، جابه‌جایی عناصر ترکیب وصفی و اضافی، «ه» غیرملفوظ، جمع بستن ضمایر شخصی، کاربرد شاذ حروف اضافه، افزون بر بیان وجوه کهنگی زبان نسخه، پاره‌ای از خصوصیات متون نثر فارسی نگاشته شده در حوزهٔ شبه‌قاره در قرن یازدهم را بازتاب می‌دهد.

به لحاظ جنبهٔ ادبی، این اثر از صنایع ادبی و بلاغی بسیاری بهره برده‌است. آشکارترین جلوه شاعرانگی زبان این قصّه، همانا صور گونه‌گون خیال است. خلق تصاویر بدیع و سرشار از غرابت و شگفتی، بازتابی از ذهن و اندیشه خالق داستان است که در نثر آهنگین خود، درجه‌ای از زیبایی‌شناسی هنری با هدف التذاذ ادبی را رعایت نموده است. استفاده از صنایع‌ادبی در این اثر باعث شده که منظره و صحنه‌های طبیعی در ذهن خواننده ملموس گردد. پراکندگی و گستردگی کاربست صنایع لفظی و معنوی مانند جناس، واج‌آرایی، تشخیص، مجاز، تلمیح، مبالغه و ...، سطح ادبی اثر را در دایره‌ای فراتر از یک قصّه گمنام عاشقانه گسترانیده است. همچنین این اثر از نظر فکری بر تقدیرگرایی، زن‌ستیزی و نیز غلبه عناصر دینی تأکید دارد.

پی‌نوشت

۱. برای ارجاع مستقیم به متن نسخه، جهت سهولت و رعایت اختصار، تنها شماره برگه نسخه میان دو کمان آورده می‌شود.

۲. عشق تاراچند و پیمان یک عشق حاشیه‌ای است. نام این دو دلداده در صورت منظوم قصه به قلم ظهیر کرمانی، به شکل «تراچند» و «پیما» آمده است (ر.ک: رستمی و محمودی، ۱۳۹۸: ۵۳).

منابع

اصغری‌هاشمی، محمدجواد (۱۳۸۸) شیوه‌نامه تصحیح متون، قم، دلیل ما.

افشار، ایرج (۱۳۸۴) «مسائل نقل و تصحیح متن‌های فارسی و مشکل حفظ اصالت نسخه خطی»، نامه بهارستان، سال۶، شماره۱۱ و ۱۲، صص ۱۷۹-۱۸۸.

اته، هرمان (۲۵۳۶) تاریخ ادبیات فارسی، ترجمه رضازاده شفق، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

الیاده، میرچا (۱۳۶۸) «ادبیات شفاهی»، ترجمه جلال ستاری، مجله نمایش، دوره جدید، شماره۲۰، صص ۹- ۱۷.

بتلهایم، برونو (۱۳۹۵) افسون افسانه‌ها، ترجمه اختر شریعت‌زاده، چاپ چهارم، تهران، هرمس.

بهار، محمدتقی (۱۳۹۱) سبک شناسی، چاپ چهارم، تهران، امیرکبیر.

بَری، پیتر (۱۳۹۰) سبک‌شناسی در زبان‌شناسی و نقد ادبی. ترجمهٔ مریم خوزان و حسین پاینده. تهران، نشرنی.

بیرونی، ابوریحان (۱۳۵۸) التفهیم لاوائل صناعه التنجیم، تعلیقات و مقدمه جلال‌الدین همایی، تهران، انجمن آثار ملّی.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۶) رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی (تحلیلی از داستان‌های عرفانی و فلسفی ابن سینا و سهروردی)، ویراست سوم، چاپ ششم، تهران، علمی فرهنگی.

پیری، موسی و تقی وحیدیان کامیار (۱۳۹۱) «بررسی انجام در داستان‌های خسرو و شیرین، گل و نوروز و جمشید و خورشید»، پژوهشنامه ادب غنایی، سال۱۰، شماره ۱۹، صص ۹-۳۰.

جرجانی، عبدالقاهر (۱۳۶۱) اسرار البلاغه، ترجمه جلیل تجلیل، تهران، دانشگاه تهران.

جعفری قنواتی، محمد (۱۳۹۴) درآمدی بر فولکلور ایران، تهران، جامی.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۶۳) امثال و حکم، چاپ ششم، تهران، امیرکبیر.

ذوالفقاری، حسن (۱۳۹۴) یکصد منظومه عاشقانه فارسی، چاپ دوم تهران، چشمه.

رادویانی، محمدبن عمر (۱۳۶۲) ترجمان البلاغه، به تصحیح و اهتمام پرفسور احمد آتش، چاپ دوم، تهران، اساطیر.

رازی، شمس‌الدین محمد بن قیس (۱۳۶۰) المعجم فی معاییر اشعار العجم، تصحیح علامه قزوینی، چاپ سوم، تهران، زوار.

رستمی، رقیه و مریم محمودی (۱۳۹۸) «معرفی منظومه منوهر و دمالت اثر ظهیر کرمانی»، فصلنامه مطالعات شبه‌قاره، سال۱۱، شماره۳۷، صص ۴۵-۶۰.

رینگرن، هلمر (۱۳۸۸) تقدیرباوری در منظومه‌های حماسی (شاهنامه و ویس و رامین) ترجمه ابوالفضل خطیبی، تهران، هرمس.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۵) از گذشته ادبی ایران، تهران، الهدی.

سعدی، مصلح‌الدین (۱۳۷۶) گلستان، به‌کوشش خلیل خطیب‌رهبر، چاپ یازدهم، تهران،

صفی‌علیشاه.
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۰) صور خیال در شعر فارسی، چاپ چهارم، تهران، آگاه.
شمیسا، سیروس (۱۳۷۹) بیان، چاپ هشتم، تهران، فردوس، چاپخانه رامین.
---------- (۱۳۸۷) سبک‌شناسی نثر، چاپ دوازدهم، تهران، میترا.
صادقی، الهام و ذبیح الله فتحی‌فتح و مهدی فاموری (۱۳۹۰) «بررسی سبکی رساله عشقیه»، فصلنامه سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی، سال۴، شماره۴، صص ۱۸۹-۲۰۸.
صدیقی، طاهره (۱۳۷۷) داستان‌سرایی فارسی در شبه قاره در دوره تیموریان، مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان، اسلام آباد.
صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۹) تاریخ ادبیات در ایران، چاپ دهم، تهران، فردوس.
غلامرضایی، محمد (۱۳۸۲) روش تحقیق و شناخت مراجع ادبی، چاپ دوم، تهران، جامی.
فتوحی، محمود (۱۳۸۵) بلاغت تصویر، تهران، سخن.
---------- (۱۳۹۱) سبک شناسی (نظریه‌ها، رویکردها، روش‌ها)، تهران، سخن.
کزازی، میر جلال‌الدین (۱۳۸۵) زیبایی شناسی سخن پارسی (بدیع)، تهران، مرکز.
متینی، جلال (۱۳۴۷) «تحول رسم‌الخط فارسی از قرن ششم تا قرن سیزدهم هجری»، مجله دانشکده ادبیات مشهد، سال۴، شماره۳، صص ۱۳۴-۱۶۲.
مدهمالت (بی‌تا) نسخه خطی، شماره ۸۰۳، لندن، مجموعه نسخ خطی ایندیا آفیس.
منزوی، احمد (۱۳۷۴) فهرستواره نسخه‌های کتاب‌های فارسی. تهران، مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.
میرصادقی، جمال (۱۳۹۴) ادبیات داستانی، چاپ هفتم، تهران، سخن.
مینوی خرد (۱۳۵۴) ترجمه احمد تفضلی، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.
ناتل خانلری، پرویز (۱۳۶۵) تاریخ زبان فارسی، تهران، نشرنو.
وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۸۴) بدیع از دیدگاه زیبایی شناسی، تهران، سمت.
هاوکس، ترنس (۱۳۷۷) استعاره، ترجمه فرزانه طاهری، تهران، مرکز.
همایی، جلال الدین (۱۳۶۴) فنون بلاغت و صناعات ادبی، جلد ۱و۲، تهران، توس.
هینلز، جان‌راسل (۱۳۹۳) شناخت اساطیر ایران، ترجمه محمد حسین باجلان فرخی، چاپ چهارم، تهران، اساطیر.
یان‌ریپکا و دیگران (۱۳۸۵) تاریخ ادبیات ایران» از دوران باستان تا قاجاریه»، مترجم، عیسی شهابی، چاپ سوم، تهران، علمی فرهنگی.

Ethe, H (1903) Catalogue of Persian manuscripts in the library for the India Office, Vol 1, Oxford; Printed for the India Office.