پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی
شمارهٔ ۱ (پی‌درپی ۲۱) پاییز ۱۳۹۴، صص ۱۳۶ – ۱۰۵

نثر تزئینی در ادبیات ایران

دکتر قهرمان شیری[۱]

چکیده

طبیعی‌ترین نثر موجود در هر زبان متعلّق به قدیمی‌ترین دوره‌ای است که زبان گفتار، خود به خود و در یک روال طبیعی، از بافت شفاهی به بافت مکتوب تبدیل شده است. در فرهنگ ایرانی، نثر مرسل به‌عنوان قدیمی‌ترین گونهٔ نوشتاری از زبان فارسی دری، طبیعی‌ترین نوع نثری است که بر جای مانده است. پس از آن نثر موزون پا به عرصهٔ وجود گذاشته که ساختار آن از همهٔ امکانات موجود در نثر مرسل تشکیل شده و تنها، عنصر موسیقی با آن همراه شده است. برای افزودن بر جنبه‌های موسیقایی زبان، شیوهٔ گزینش و طرز چینش واژگان دچار تغییرات جدّی شده است تا در موقعیت‌های مناسب، هم جلوه‌های لازم موسیقایی در کلامِ منثور، تأمین شود و هم به فراخور کلام موزون، جنبه‌هایی از بافت عاطفی زبان نیز بر آن افزوده شود. به این طریق، نثر تزئینی در برابر دربار غزنه که اغلب شاعران را در اختیار خود گرفته است، امکان دیگری از زبان را ـ که نثر موزون یا شعر منثور باشد ـ به توده‌های مردم عرضه می‌کند تا آن‌ها را بیشتر مجذوب آموزه‌های الهی و عرفانی نماید.

کلیدواژه‌ها: نثر فارسی، سجع، نثر موزون، نثر تزئینی، خواجه عبدالله انصاری.

---

۱. استاد دانشگاه بوعلی سینای همدان. ghahreman.shiri@gmail.com

تاریخ وصول: ۹۴/۰۴/۰۱ تاریخ پذیرش: ۹۴/۰۸/۰۶

مقدمه

در نظر غالب متقدّمان، شعر بر نثر برتری داشت. اسباب برتری آن در عرف و عادات و شفاهیات و مکتوبات نیز عبارت بود از: تناسب قرائن، توازن اجزاء، تساوی قوافی، پیوستگی آن با موسیقی، مؤثّر بودن آن در مدح و ذم، سرعت آن در حفظ و انتقال، بی‌جایگزینی در مجالس و محافل، توان‌مندی در بازتاب عواطف، طولانی بودن تأثیر آن در ذهن و زبان عوام و خواص، فصاحت و جزالت دادن به کلمات و لغات و زیبایی سبک و اسلوب *(خطیبی، ۱۳۶۶: ۴۱-۳۹)*. به این دلایل جامعه‌شناختی، روان‌شناختی و زیبایی‌شناختی بود که نویسندگان متون نثر اندک‌اندک به آزمایش ظرفیت‌های ترکیب‌پذیری شعر در درون نثر پرداختند و نقطهٔ آغاز این هم‌پیوندی ابتدا با تسجیع‌ها و تقارن‌های لفظی و موسیقایی در تحمیدیهٔ کتاب‌های نثر و مطلع مکتوبات و ترسلات، خود را نمایان ساخت؛ و پس از آن در نثر موزون، به هویتی مستقل دست پیدا کرد و نثر تزئینی را به وجود آورد. آن‌گاه با سرعت و گسترشی خیره‌کننده، همهٔ امکانات موجود در شعر به عرصهٔ نثرنویسی سرازیر گردید و در اندک زمانی، نه‌تنها همهٔ مکاتبات و منشورات دیوانی و منشآت اخوانی، بلکه بسیاری از مکتوبات تاریخی و ادبی و داستانی نیز با گرایش اساسی به این شیوه از نثر به نگارش درآمدند و به این طریق نثر تصنّعی نزدیک به ششصد سال ـ از سدهٔ ششم تا سدهٔ دوازدهم ـ متون نثر فارسی را از استانبول تا ماوراءالنّهر و هندوستان در حوزهٔ تأثیر گستردهٔ خود قرار داد.

ابن خلدون بر این عقیده بود که نثر به آن دلیل از اسلوب شعر تقلید کرده است که نویسندگان، از ادای حقّ کلام به مقتضای مقام، ناتوان بوده‌اند و چون نتوانسته‌اند نثر را در معانی و اسلوب خاص خود، «زیبا و فصیح بنویسند، با تقلید مشخصات و دخالت در معانی شعری، خواسته‌اند این نقص را در تطبیق کلام به اقتضای مقام، جبران کنند و در این شیوه گاه به حدّی راه افراط پیموده‌اند که اگر صنایع شعری با قوانین نحوی مغایرت داشت، رعایت صنایع لفظی را بر مراعات قواعد زبان ترجیح می‌داده‌اند» *(همان: ۴۱)*.

حسین خطیبی با استناد به رساله‌ای از محمّد معین که در آن ثابت شده است که در متن بعضی از کتیبه‌های پیش از اسلام در ایران، قطعاتی از شعر وجود داشته است نتیجه‌گیری می‌کند که اختلاط شعر با نثر، به صورت نقل مضامین یا درج متن، معمولاً محصول مراحل کمال نثر ساده است و نشانهٔ نزدیک شدن به نثر فنّی است *(همان: ۷۸)*. قرینهٔ دیگر برای پیشرفته بودن نثر فارسی در دورهٔ پیش از اسلام، متن اوستا است. «تناسب الفاظ و خالی

بودن عبارات از حشو و زوائد، و ایجاز در بیان معنی، و هماهنگی در تلفیق جمل و قطعات، و استعمال مضامین و مفاهیم شعری، همراه با تنسیق صفات و تمثیلات و تشبیهات مکرّر و تکرارهای موزون به شیوهٔ نثرهای دینی و اختلاط شعر با نثر، نثر اوستا را نثری کمابیش فنّی نشان می‌دهد» *(همان: ۷۹)*.

کریستن‌سن نیز در کتاب ایران در زمان ساسانیان بر این اعتقاد است که «ایرانیان از زمان قدیم، عنایتی به تزیین ظواهر کلام داشته‌اند و در مکاتیب و رسائل دیوانی و غیردیوانی، اسلوب فنّی و سبک صناعی به کار می‌بردند و نثر را، به اقوال حکما و مواعظ اخلاقی و دینی و اشعار و معمّیات لطیفه، موشّح می‌ساختند و آن را به صورت قطعات ادبی، در کمال ظرافت و جمال درمی‌آوردند. در ترکیب کلمات و کیفیت تعبیرات، تناسب بین متکلّم و مخاطب و کاتب و مکتوبٌ‌الیه و سایر دقائق فنّی را رعایت می‌کردند. در رسائل و مکاتیبی که بین عُمّال دولت و ملوک ساسانی و ملوک اطراف مبادله می‌شد و نیز در کتب ادبی زبان پهلوی و خطبه‌هایی که پادشاهان هنگام بر تخت نشستن، بیان می‌کردند میل به صنایع و محاسن لفظی و زیبایی کلام دیده می‌شود و این سبک در رسائل بیش از خطب مراعات می‌شده است» *(همان: ۸۰)*.

گفته‌های جاحظ نیز این واقعیت‌ها را تأیید می‌کند. او نوشته است که «ایرانیان بلاغتی داشتند که در نتیجهٔ طول تفکّر و اجتهاد و دراست و معاونت و مشاورت و نقل ثانی از علم اوّل و زیادت ثالث بر علم ثانی تدوین شده و تمامی آن قوانین و شرایط، نزد آخرین آن‌ها جمع شده است» *(جاحظ، ۱۹۸۵. ج۳: ۲۰)*. او از کتاب کاروند که در زمان او به عربی نیز ترجمه شده بوده است یاد می‌کند و آن را در زمرهٔ کتاب‌هایی چون کلیله و دمنه قلم‌داد می‌کند که به وسیلهٔ افرادی چون عبدالحمید و ابن مقفّع و سهل بن هارون و غیلان و دیگران ساخته شده است *(خطیبی، ۱۳۶۶: ۸۶)* و در کتاب دیگر خود ـ ذمّ اخلاق کُتّاب ـ «آموختن و روایت کردن امثلهٔ بوزرجمهر و عهد اردشیر و رسائل عبدالحمید و ابن مقفّع و کتاب مزدک و کلیله و دمنه و امثال آن، از رسائل و کتب عجم را، از مبادی فنّ نویسندگی به شمار می‌آورد. هم‌چنین از روایت ابن عبد ربّه برمی‌آید که آموختن امثلهٔ عجم و رسائل و عهود و سیر فارسی، در شمار نخستین شرط از شرایط کاتبی بوده است» *(همان: ۱۱۱)*.

در حالی که صرف نظر از قرآن و خطابه‌های کاهنان، در چند سدهٔ نخستین اسلامی چندان خبری از نشانه‌های سجع و تصنّع در متون عربی نیست. در این باره تحقیق ملک‌الشّعرای بهار از دقّت و اعتماد بیشتری برخوردار است؛ او می‌نویسد: «در تمام مدّت قرن سوم تا ظهور قرن رابع بنای نثر عرب بر سادگی و روانی و ایجاز و عدم موازنه و

سجع و تکرار بوده است و پیداست که نویسندگان عربی در این زمان از جایی متأثّر شده و ملتفت گردیده‌اند که باید در نثر نیز مانند شعر، مراعات نکات و قواعدی چند بشود. از این رو نوشتهٔ آن‌ها دارای اصول و قواعدی است و از ضعف و تعقید و ایجاز مخلّ برکنار مانده با فصاحت و لطافت و ظرافت مقرون شده است، بدون این‌که اندک توجّهی به تصنّعات و تکلّفات منشیانه و ایراد اسجاع و مترادفات بارده داشته باشند و هر گاه تکرار یا موازنه‌ای در عبارتی دیده شود از برای بسط معنی و تأکید مطلب است نه مانند قرون بعد که گاهی تکرارها و موازنات از کثرت افراط باعث فساد معنی می‌گردد و اصل مطلب از میان می‌رود. نوشته‌های ابن مقفّع در قرن دوم و کتب جاحظ در قرن سوم ازین قبیل است، یعنی از مترادفات و سجع خالی است، ولی احیاناً ازدواج و موازنه را به کار بسته و برای تأثیر سخن، خیالات را مجسّم می‌کرده‌اند و این تجسّم خیال در سخنان متقدّمان نیز دیده شده است» *(بهار، ۱۳۷۶. ج ۲: ۲۳۷)*.

در نثر فنّی پاره‌ای از مفهوم بلاغت دچار تغییر می‌شود، به دلیل آن‌که تا عصر سلجوقیان، پرهیز از «الفاظ غریب و مهجور» یکی از شرایط بلاغت به شمار می‌رود و ناپرهیزی از آن، نشانهٔ عجز نویسنده است *(جاحظ، ۱۹۸۵. ج۱: ۱۳۲)* *(خطیبی، ۱۳۶۲: ۱۵۲)* در اواخر حکومت سلجوقیان، این عیب بلاغی بدل به یکی از افتخارات نویسندگی می‌شود. به دلیل آن‌که استفاده از کلمات ناآشنای یک زبان دیگر، نشان‌دهندهٔ آشنایی با یک زبان و فرهنگ دیگر و نیز نشانه‌ای بر اشراف بر شغل دبیری است که هر دو در آن سال‌ها از افتخارات افراد تحصیل‌کرده به شمار می‌رفت. شرط دیگری که نویسندگان هم‌عصر جاحظ برای کلام برمی‌شمرند دوری از "تنافر و تعقید" است. گزینش الفاظ دشوار باعث تعقید در گفتار می‌شود. «کسی که معنی کریم دارد باید برای بیان آن، لفظ کریم بیابد؛ زیرا معنی شریف باید با لفظ شریف بیان شود و حق معنی و لفظ شریف آن است که از تنافر و تعقید دور باشد» *(همان: ۱۵۲)*. این نیز که نویسندهٔ قابوس‌نامه به کار بردن سجع و آهنگ در نوشته‌های پارسی را ناهم‌سو با سلیقه‌های مرسوم در عصر خود تلقّی می‌کند ناشی از این واقعیت است که در عصر سامانی و غزنوی، نه‌تنها نفس بیان مفاهیم و موضوعات و ماجراها جنبهٔ رئالیستی دارد، بلکه شیوهٔ بیان نیز باید به دور از هر گونه تصنّع‌نمایی و با روال کاملاً طبیعی انجام گیرد در غیر این صورت، زبان و بیان نمی‌تواند با محتوا هم‌خوانی داشته باشد. اندرزهای او به دبیران چنین است:

«... و نامهٔ خود را به استعارات و آیات قرآن و اخبار رسول علیه‌السّلام آراسته‌دار و اگر نامه پارسی بود پارسی مطلق منبیس که ناخوش بود، خاصّه پارسی دری که نه معروف

بود، آن خود نباید نبشت به هیچ حال که ناگفته بهتر از گفته بود و تکلّف‌های نامهٔ تازی خود معلوم است که چون باید کرد و اندر نامهٔ تازی سجع هنر است و خوش آید لکن اندر نامهٔ پارسی سجع ناخوش آید اگر نگویی بهتر باشد» *(عنصرالمعالی، ۱۳۶۲: ۱۸۲)*. از این نوشته به‌خوبی هویداست که نامه‌های رسمی و ترسّلات دورهٔ سامانی و غزنوی برخلاف کتاب‌های معمولی اولاً به زبان عربی بوده و ثانیاً با تکلّفات بسیار همراه بوده است و تفاوت بسیار با نثر فارسی کتاب‌های این دوره داشته است.

الف) نثر موزون و انوشیروان و بزرگمهر

در تاریخ و ادب ایران، خسرو انوشیروان و وزیر معروفش بزرگمهر حکیم، شهرت بسیار به حکمت و دانایی دارند و در بین پادشاهان و وزیران ایرانی چه در سال‌های پیش و چه در سال‌های پس از حملهٔ اعراب به ایران، از هیچ وزیر و پادشاهی به اندازهٔ آن دو، حکایت‌های عبرت‌انگیز و گفتارهای گزیده و حکمت‌آموز در کتاب‌های فارسی و عربی آورده نشده است. جالب‌تر آن است که نه‌تنها اغلب کردارهای آن دو در حکایت‌ها، جنبهٔ مثبت و مطلوب دارد بلکه، بسیاری از سخنان آنان از نوع کلمات قصار و پرمغز است و علاوه بر آن، بخشی از این جملات، به‌رغم ترجمه از زبان پهلوی به فارسی و به عربی، بافتی موزون و موسیقایی دارند و خود پیداست که اصل بسیاری از این گزین‌گزاره‌ها دارای آهنگ بوده است که از نثر مسجّع برای برگردان آن‌ها استفاده شده است. شاید به این دلیل بوده است که کتاب وصیّت انوشیروان به فرزندش، در عربی به "عین‌البلاغه" ترجمه شده است *(خطیبی، ۱۳۶۶: ۸۷)*.

یکی از نخستین متن‌هایی که جملاتی آهنگین به انوشیروان نسبت می‌دهد، ترجمهٔ تفسیر طبری است. او نوشته است که «و این انوشروان را دو هزار پرده بود و هزار پرده‌دار بود، و به دست هر پرده‌دار دو پرده بود، یک پرده سرخ بودی، و به خط سبز بر آن نوشته بودی که: کار کردن باید که خوردن باید. و این هزار پردهٔ سرخ با کتابهٔ سبز آویخته بودندی تا نماز پیشین. چون نماز پیشین بودی این پرده سرخ با کتابهٔ سبز برکشیدندی و هزار پردهٔ دیگر سبز بیاویختندی و کتاب‌های سرخ بر آن نوشته بودی که: خوردن باید که مردن باید» *(طبری، ۱۳۵۶. ج۲: ۳۴۲)* این جملات البتّه در اصل عربی این تفسیر وجود ندارد و ظاهراً از افزوده‌های مترجمین آن در دورهٔ سامانی است.

جاحظ در المحاسن و الاضداد (ص ۱۲۸) و الآمل و المأمول (ص ۵۹) نوشته است که

عبدالله طاهر توقیعی با این عبارت دارد: مَن سَعَی رَعَی و مَن لَزِمَ المَنامَ رأیَ الأحلامَ. جاحظ در ادامه مطلب و ابن قتیبه دینوری در عیون‌الاخبار (ج۱. ص ۸) می‌نویسند، عبدالله طاهر این توقیع را از انوشیروان اقتباس کرده است، آن‌جا که می‌گوید: هر که رود چرد و هر که خسبد خواب بیند. «و وقع عبد اللّه بن طاهر: "من سعی رعی، و من لزم المنام رأی الأحلام". هذا المعنی سرقه من توقیعات أنوشروان فإنه یقول: "هرک روذ جرد هرک خسبد خواب ببند"» *(جاحظ، بی‌تا: ۱۵۵)*.

ابن قتیبه در روایتی دیگر (عیون‌الاخبار. ج۱: ص ۸) می‌نویسد، هرگاه انوشیروان کسی را برای فرمان راندن بر جایی نامزد می‌نمود به دبیر دستور داده بود که در فرمان او چهار سطر نانوشته بگذارد تا او به خط خود چیزی بر آن بنویسد. آن‌گاه می‌نوشت: «با نیکان مردم به مهر درآمیز، با عوام بیم و امید به هم آمیز، و با سفلگانشان به قهر درآویز» *(العاکوب، ۱۳۷۴ : ۵۰)*.

آن چنان‌که ملاحظه شد، نه‌تنها عین آن عبارت‌های فارسی در درون متن‌های عربی سده‌های بسیار دور آورده شده است، بلکه گردآورندهٔ عبارت‌ها نیز یک نویسندهٔ معاصر عرب به نام عیسی العاکوب است و نه یک نویسندهٔ ایرانی که تصوّر شود به دلیل گرایش‌های ناسیونالیستی می‌خواهد مانند طرف‌داران جنبش شعوبی، فرهنگ ایران و شخصیت‌های شاهان را فراتر از آن‌چه که بوده‌اند، فرانماید. در دورهٔ سلجوقیان نیز راوندی در کتاب راحةالصّدور خود دو جمله به انوشیروان نسبت می‌دهد که آهنگ و ایجاز آن‌ها در نوع خود بی‌نظیر است. او می‌گوید انوشیروان بر انگشت خود یک انگشتری از یاقوت سرخ داشت که بر آن نوشته بود: بهْ مِهْ نَه مِهْ بهْ. *(راوندی، ۱۳۶۳: ۷۲)* و در جای دیگر نیز جمله‌ای به عربی از انوشیروان نقل می‌کند که به نثر مسجّع است و بی‌گمان اصل آن نیز باید موزون بوده باشد: «قال انوشیروان: ما عَدَلَ مَن جارَ وَزیرُهُ و لا صَلَحَ مَن فَسَدَ مُشیرُهُ» *(همان: ۷۴)*.

ابن قتیبه نیز نوشته است که: «و قَرَأتُ فی کتاب التاج: قال أبرویز لابنه شیرویه و هو فی حبسه: "لا توسعنّ علی جندک فیستغنوا عنک، و لا تضیقنّ علیهم فیضجّوا منک، أعطهم عطاء قصدا، و امنعهم منعا جمیلا، و وسّع علیهم فی الرجاء، و لا توسّع علیهم فی العطاء"» *(ابن قتیبه، ۱۹۹۶. ج۱: ۶۴)*.

در کتاب "عقدالفرید" نیز جملاتی چند از بزرگمهر و خسرو پرویز و کسری انوشیروان نقل شده است که دقیقاً حتّی ترجمهٔ عربی آن‌ها نیز دارای سجع است و در جایی هم که چنین نیست، بافت و طول جملات از نوعی آهنگ هم‌سان برخوردار است. در یک جا

آمده است که: «و قالَ اَبرویز لإبنه شِیرَوَیْه: لاتوسّعن علی جُندک سعهٔ یستغنون بها عنک، و لاتضیقَنَّ علیهم ضیقاً یضجون به منک: ولکن أعطهم عطاءً قصداً، و أمنعهم منعاً جمیلاً، و ابسُط لهم فی الرّجاء، و لاتبسط لهم فی العطاء» *(ابن عبد ربه. بی‌تا. ج۱: ۱۹)* داستان حارث بن کلده طبیب عرب و آمدنش به رسالت به دربار کسری انوشیروان و صحبت‌های طولانی آن دو و جواب‌های مسجّعی که حارث بن کلده به پرسش‌های انوشیروان می‌دهد، بدون شک با همان سابقهٔ ذهنی از شاه ایران ساخته شده است که او علاقه به نثر مسجّع داشته است و حال یک طبیب عرب که شغلی غیر از اشتغالات ادبی و فرهنگی داشته است، در برابر او قرار داده شده است و همهٔ عبارت‌های مسجّع نیز از دهان او خارج شده است تا هنر شاه ایران در برابر یک فرستادهٔ گمنام عرب بی‌اهمیت جلوه داده شود. با وجود این، حتّی در همین حکایت نیز بعضی از جملات منسوب به انوشیروان ساختار آهنگین دارند: «قال [انوشروان]: و ما تصنع العرب بالطبیب مع جهلها، و ضعف عقولها، و قلّهٔ قبولها، و سوء غذائها؟ فقال [الحارث بن کلده]: ذلک اجدر ایها الملک، اذا کانت بهذه الصفهٔ، أن تحتاج الی ما یُصلح جهلها، و یقیم عِوَجَها، و یسوس ابدانها، و یعدل امشاجها...» *(همان. ج۸: ۷۷)*.

در همین کتاب، جملاتی که به بزرگمهر نسبت داده شده است از سجع قافیه‌دار برخوردار نیستند، امّا طول و تناسبی که بین عبارت‌های جملات وجود دارد نوعی بافت آهنگین به کلام داده است که نشان می‌دهد شاید در اصل کلام آن‌ها نیز همانند عبارت‌های انوشیروان از نوع نثر موزون بوده‌اند: «قال بزرجمهر: لاینبغی للعاقل أن ینزل بلداً لیس فیه خمسهٔ: سلطان قاهر، و قاض عدل، و سوق قائمهٔ، و نهر جار، و طبیب عالم» *(همان. ج۲: ۹۵)* و هنگامی که بزرگمهر به قتل رسید، در کمربند او نوشته‌ای یافتند که چنین بود: «إذا کان الغدر فی الناس طباعاً فالثقهٔ بالناس عجز، و إذا کان القدر حقّاً فالحرص باطل، و إذا کان الموت راصداً فالطمأنینهٔ حمق» *(همان: ۱۰۴)*.

نام انوشیروان و بزرگمهر به‌حدّی در ادبیات ایران با نثر آهنگ‌دار درآمیخته است که شماری از حکایات یا جملاتی که تا سده‌های ششم و هفتم نیز به آن‌ها نسبت داده شده است از ساختی موزون برخوردارند. برای نمونه بعضی از کلمات قصار در گلستان سعدی: «یکی مژده آورد پیش انوشروان عادل که: خدای تعالی فلان دشمنت برداشت. گفت: هیچ شنیدی که مرا فرو گذاشت؟» *(سعدی، ۱۳۶۸: ۸۳)* و این گفتهٔ معروف بزرگمهر که در کتاب قابوس‌نامه آمده است: «همه چیز [را] همگان دانند و همگان هنوز از مادر نزاده‌اند» *(عنصرالمعالی، ۱۳۶۲: ۲۶)* امّا جالب‌تر از همه حکایت‌های هشت‌گانه‌ای است که در مرزبان‌نامه به خسرو انوشیروان نسبت داده شده است. با آنکه مرزبان‌نامه دویست سال

پیش از سعدالدّین وراوینی به وسیلهٔ مرزبان بن رستم بن شروین به زبان طبری کهن نگارش یافته است، امّا پیشینهٔ بسیاری از حکایت‌های آن به سال‌های پیش از اسلام باز می‌گردد. به دلیل آن‌که بخش عمده‌ای از آن داستان‌ها به زندگی شاهان آن دوره مربوط است و دیگر این که بیشتر حکایت‌های آن مانند داستان‌های پیش از اسلام، از نوع تمثیلات حیوانات است. در شماری از داستان‌های مرتبط با انوشیروان، ماجراها در نهایت با جملات گزیده و آهنگین به پایان می‌رسند، بی آن‌که آن عبارت‌ها متعلّق به انوشیروان باشند. این موضوع اثبات‌کنندهٔ همین حقیقت است که در گذشته، نام انوشیروان و بزرگمهر همواره تداعی‌کنندهٔ جملات موجز و موزون بوده است.

در داستان "دیوانه با خسرو" پایان روایت به جملاتی ساده و آهنگین ختم شده است. به نظر می‌رسد شاید در اصل داستان هم، چنین عبارت‌هایی وجود داشته است که نویسندهٔ مرزبان‌نامه ترجیح داده است که عین عبارت‌ها یا الفاظی مشابه با آن‌ها را بیاورد و از دست‌کاری‌های تصنّع‌پردازانه در آن‌ها خودداری کند. جملات البته نصایحی است که دانایی دیوانه‌نما به انوشیروان می‌دهد. امّا داستان دربارهٔ مرگ زودهنگام یکی از فرزندان انوشیروان است: «اکنون چندان پندار که آنچ نیافت، بیافت و آنچ نخورد، بخورد، و بسیار بزیست و پس بمرد» *(وراوینی، ۱۳۶۳: ۴۶۹)*. در داستان "مرد باغبان و خسرو" نیز، گفته‌های آن دهقان پیرسال که درخت کاشتن او انوشیروان را در شگفتی فرو می‌برد، در اغلب روایت‌ها با جملات آهنگینی در پایان همراه شده است: «پیر گفت: دیگران نشاندند ما خوردیم، ما بنشانیم دیگران بخورند» *(همان: ۷۲۴)* جملهٔ پایانی داستان "خسرو با خر آسیابان" نیز که در آن منادیان، یک فرمان حکومتی را بر مردمان جار می‌زنند تقریباً آهنگین است: «پس منادی فرمود که: هرک ستوری را به جوانی در کار داشته باشد، او را به وقت پیری از در نراند و ضایع نگذارد» *(همان: ۴۳۷)* شاید عبارت ساده‌تر چیزی تقریباً شبیه به این بوده است که: هر که ستوری را به جوانی در کار دارد در پیری از در نراند.

حضور عبارت‌های آهنگین تنها منحصر به سخنان انوشیروان و بزرگمهر نبوده است، در دورهٔ ساسانیان و پیش‌تر، گاهی در بعضی از مراسم سنّتی نیز از واژه‌هایی استفاده می‌شده است که علاوه بر سجع، از واج‌آرایی نیز برخوردار بوده‌اند. یکی از آن‌ها، هفت سین یا هفت شین نوروز است که به دلیل برجسته بودن عنصر واج‌آرایی، در فرهنگ ایرانی، با همین عبارت هفت سین/ شین شهرت یافته است. در کتاب "المحاسن و الاضداد" جاحظ نیز آمده است که، در مراسم نوروز، ایرانیان «از حبوبات مختلف هفت دانه از هر یک می‌گذاشتند با هفت شاخه از درختانی چون زیتون و بِه و انار، که هر یک به نام ناحیه‌ای از

نواحی کشور بود، و ضمن سایر سخنان به شاه می‌گفتند: "ابزود و ابزاید و ابزون و بروار و فراخی و فراهیه"» (جاحظ، بی‌تا: ۴۴) از ترجمهٔ عربی این کلمات که جاحظ به عربی انجام داده است ـ «زاد و یزید و زیادهٔ و رزق و فرح و سعهٔ» ـ دکتر تفضّلی و دکتر رجایی صورت درست آن واژه‌ها را چنین دانسته‌اند: افزود و افزاید و افزون و پروار و فرّخی و فراخی *(رجایی، ۱۳۵۳: شانزده)*.

آفرین موبد موبدان در نوروزنامه نیز، اگر چه به اعتقاد دکتر احمدعلی رجایی نمونه‌ای از نخستین اشعار هجایی به شمار می‌رود، امّا بافت کلام در این قطعه نیز شباهت بسیار به نثر مسجّع دارد: «شها/ به جشن فروردین/ به ماه فروردین/ آزادی گزین/ سرت سبز باد/ و جوانی چو خوید/ بر تخت با درم و دینار/ پیشت هنری و دانا گرامی/ و درم خوار/ سرایت آباد/ و زندگانی بسیار» *(همان: ۱۳۵۳: هفده)*.

سنّت موزون‌نویسی در نثر، حتّی در دورهٔ سامانیان نیز بین دبیران دربارها متداول است، اگر چه به قول نویسندهٔ قابوس‌نامه در خارج از دربار و بین نویسندگان کتاب‌های مختلف تاریخی و علمی و مذهبی، چندان عمل پسندیده‌ای محسوب نمی‌شود. «ابوالفتح بستی از کبار منشیان و کاتبان نوح بن منصور سامانی بودست و او را توقیعات بسیار است در کتب اهل انشاء، و از جمله توقیعات اوست که: عاداتُ السّاداتِ ساداتُ العاداتِ، یعنی هر عادتی که خصلت بزرگان و ملکهٔ نفس ایشان باشد، آن عادت، بزرگ خصلتی است در میان عادات. و هم از جمله توقیعات اوست که: مَن لَم یَکُن نَسیباً لاتَرجُ مِنهُ نَصیباً، یعنی هر که نباشد صاحب نسب، ازو هیچ امیدِ نصیب مدار که از مردمان بداصل بهره نتوان یافت» *(صفی، ۱۳۶۲: ۱۲۰)*.

نثر تزئینی در سال‌های پیش از اسلام در خدمت اندرزگویی و ارشادگری و انتقال تعلیمات و تجربیات قرار داشته است. در سال‌های پس از اسلام نیز علاوه بر پای‌بندی بر همان جنبه‌های تعلیمی و تجربی، وسیله‌ای برای تصویرگری و تجسّم‌بخشی به احساسات و حالات عاطفی در قلمرو عرفان و مذهب می‌شود. انصاری و میبدی و محمّد بن زید توسی از نثر تزئینی برای جلوهٔ عاطفی و هنری بخشیدن به موضوعات اعتقادی و عرفانی استفاده می‌کنند.

ب) انواع سجع در کلام

سجع یکی از انواع قرینه‌پردازی در کلام است که اختصاص به نثر دارد و با حضور خود، بخش عمده‌ای از غنای موسیقایی شعر را در اختیار نثر قرار می‌دهد. در علم بدیع،

سجع، خود یکی از صنایع لفظی به شمار می‌رود، که با نوعی تقارن واژگانی در کلام هم‌راه است. این تقارن یا سجع در ساحت واژگانی هم می‌تواند از نوع هم‌وزنی باشد و هم از نوع هم‌قافیه‌ای، و هم ترکیبی از هر دو نوع، یعنی همان سجع متوازن و مطرّف و متوازی. علاوه بر این، دو صنعت موازنه یا مماثله و تضمین‌المزدوج یا اعنات‌القرینه نیز به شیوهٔ کاربرد سجع در کلام مرتبط می‌شوند. این دو صنعت را اگر با عبارت‌های بهتر و امروزی‌تر بازگو کنیم، اوّلی همان موازنه است و دومی مقارنه یا قرینه‌پردازی است. موازنه، هماهنگی دو یا چند جمله به وسیلهٔ تقابل سجع‌های موازی یا هم‌وزن است؛ مثل: قدمی در راه خدا ننهند و درمی بی منّ و اذی ندهند (سعدی،۱۳۶۸: ۱۵۴)؛ نوعی ترصیع‌وارگی در کلام که البتّه اختصاص به نثر دارد و هم‌سانی واژه‌ها در وزن ـ و نه مانند ترصیع، هم‌قافیگی آن‌ها ـ را در نظر دارد. امّا مقارنه یا مزدوج، نوعی قرینه‌پردازی هم در ساحت واژه‌ها است و هم در گسترهٔ جمله‌ها؛ شیوهٔ کاربرد این‌گونه سجع‌ها را، واژگانی و جمله‌گانی نیز می‌توان نام‌گذاری کرد. شمیسا در توضیح این نوع سجع می‌گوید: «و آن هماهنگ کردن دو (یا چند) جمله، به وسیلهٔ رعایت قافیه در فعل آخر دو جمله و تقابل انواع سجع در حشو [درون] هر جمله است» *(شمیسا، ۱۳۸۱: ۴۶)* «فلان به سیرت گزیده و عادت پسندیده، معروف است و به خدمت‌کاری دولت و طاعت‌داری حضرت موصوف [است]» *(همان: ۴۶)* عبارت‌های متقارن و آهنگین درون جملات، یعنی سیرت گزیده و عادت پسندیده، و خدمت‌کاری دولت و طاعت‌داری حضرت، از نوع سجع واژگانی است و تقارن پایانی دو جمله نیز سجع جمله‌گانی است.

تقارن عبارت‌ها و جمله‌ها در کلام، شکل‌های متنوّعی دارد که می‌توان بر آن‌ها نام‌های خاصی نیز نهاد. یک نوع از تقارن‌های کلامی در هنگام کاربرد، از نوع سجع‌های هم‌سان پی‌درپی به قول بهار *(بهار، ۱۳۷۶. ج۲: ۷۳۲)* و یا قافیه‌های متوالی و متواتر است که در آن همهٔ جملات از حروف یا کلمات هم‌سان که در اصطلاح شعری، قافیه یا ردیف شمرده می‌شوند، برخوردار هستند. «الهی نه ظالمی که گویم زنهار/ نه مرا بر تو حقّی که گویم بیار. کار تو داری می‌دار/ این انداختهٔ خود را بردار» (انصاری،۱۳۷۷: ۴۵). نوع دوم، سجع متناوب است که در آن، جملات یک در میان با یک‌دیگر متقارن می‌شوند: «الهی اگر کاسنی تلخ است/ از بوستان است و اگر عبدالله مجرم است/ از دوستان است» *(همان)* گاهی سجع متناوب بافتی پیچیده پیدا می‌کند و گویی با نوعی قافیهٔ درونی نیز هم‌راه است: «خداوندا داغ تو دارم و بدان شادم امّا از بود خود به فریادم، کریما بودِ من از پیش من برگیر که بود تو راست کرد همه کارم» *(میبدی، ۱۳۷۵: ۲۶)*. نوع سوم نیز سجع متقارن یا

مزدوج است، که در آن همانند مثنوی هر دو جمله دارای قافیهٔ هم‌سان است و قافیه‌ها نیز از تنوّع بسیار برخوردارند. مثل این نمونه از تذکرةالاولیاء: «آن پروردهٔ نبوّت، آن خوکردهٔ فتوّت، آن کعبهٔ عمل و علم، آن قبلهٔ ورع و حلم، آن سبق برده به صاحب صدری، صدر سنّت حسن بصری» *(تذکره الاولیاء)* «آن تاج دین و دیانت/ آن شمع زهد و هدایت، آن علما را شیخ و پادشاه/ آن قدما را حاجت درگاه. آن قطب حرکت دَوری/ امام عالم سفیان ثَوری» *(عطّار، ۱۹۰۵. ج۱: ۱۷۴)* سجع متقارن گاه بافتی سه‌لختی یا سه ضلعی ـ مثلّث‌وار ـ دارد و از نظر تکرار سه بارهٔ یک قافیه، می‌توان این‌گونه سجع‌ها را از نوع سجع متوالی نیز دانست. «باء بسم الله اشارت دارد به بهاء احدیت، سین به سناء صمدیت، میم به مُلک الهیت. بهاء او قیمومی، و سناء او دیمومی، و مُلک او سرمدی» *(میبدی، ۱۳۷۵: ۲۵)*. تقسیم‌بندی شیوهٔ کاربرد سجع بر اساس قالب‌های شعری که ابتدا ملک‌الشّعرای بهار و سپس به تبعیت از او شمیسا در سبک‌شناسی نثر انجام می‌دهد نیز، روش دیگری است که به‌خوبی الگوگیری نثر از شعر را به نمایش می‌گذارد. در این روش، سجع‌ها گاهی بافت سه‌لختی و مشابه با ترانه‌ها دارند، مثل: «در پستی مردن/ به که حاجت/ پیش کسی بردن» *(بهار، ۱۳۷۶. ج۲: ۷۳۳)* و گاه دولختی هستند که شباهت به تک‌بیت و مفردات پیدا می‌کنند و حتّی گاهی لخت دوم آن‌ها عبارت‌های قرآنی است: «دانای ضمایر هر قوم، لاتأخذه سنه و لانوم. بخشندهٔ فرح و سرور، و هو علیم بذات الصّدور. ذات و صفات او بی‌عیب، و عنده مفاتیح الغیب» *(همان: ۷۳۱)* گاه نیز ساختار سجع همانند مستزاد، با جملات کوتاه و بلند هم‌راه است؛ جملات بلند در نیمهٔ اوّل و جمله‌های کوتاه در نیمهٔ دوم: «توانگری به هنر است/ نه به مال. و بزرگی به عقل است/ نه به سال» *(گلستان)*. علاوه بر سجع‌های مثنوی وار، که در آن‌ها هر دو سطر داری قافیهٔ مستقل هستند، بافت بسیاری از سجع‌ها شبیه به رباعی است، رباعی‌های سه قافیه‌ای و یا چهار قافیه‌ای، و حتّی رباعی‌های سه بیتی، *(شمیسا، ۱۳۷۷: ۶۶ ـ ۶۳)* که نوعی تناقض در نام‌گذاری هم دارد. این‌گونه سجع‌ها را در حقیقت می‌توان نوعی غزل کوتاه نیز نام‌گذاری کرد تا تناقض در نام‌گذاری نیز برطرف شود. نمونهٔ سجع با بافتی هم‌سان با غزل کوتاه چنین است: «الهی چون سگ را بار است/ سنگ را دیدار [است]، اگر من از سگ و سنگ کم آیم/ عار است. عبدالله را با نومیدی/ چه کار است» *(انصاری، ۱۳۷۷. ج۱: ۳۶)*.

«در سر گریستنی دارم دراز، ندانم که از حسرت گریم یا از ناز؛ گریستن از حسرت، بهرهٔ یتیم، و گریستن شمع، بهرهٔ ناز؛ از ناز گریستن چون بود؟ این قصه‌ای است دراز» *(میبدی، ۱۳۷۱. ج۱: ۲۴۰)*.

در نوشته‌های انصاری هروی ساختار سجع از تنوّع بسیار برخوردار است. با یقین تمام می‌توان ادّعا کرد که او همهٔ ظرفیت‌های نثر موزون را در نوشته‌های خود به نمایش عینی گذاشته است و بر این اساس متخصّص‌ترین نویسنده در این نوع نثر، تنها اوست. در سجع او، گاهی ساختار نثر تزئینی شباهت تمام‌عیار به قالب قطعه در شعر پیدا می‌کند: «الهی، ظاهری داریم شوریده، باطنی داریم در خواب، سینه‌ای داریم پر آتش، دیده‌ای داریم پر آب، گاه در آتش سینه می‌سوزیم و گاه در آبِ چشم غرقاب، و الیه المرجع و المآب. لا اله الاّ الله، لا اله الاّ هو» *(انصاری، ۱۳۷۷. ج۱: ۴۰)*.

گاهی نیز ساختار سجع‌های او شباهت بسیار به چهارپاره‌های به هم پیوسته دارد چون از جمله‌هایی با قافیه‌های چهارگانه تشکیل شده است: «درویشی چیست؟ ظاهری بی‌رنگ و باطنی بی‌جنگ، درویش نه نام داند نه ننگ، نه صلح داند و نه جنگ. شریعت می‌فرماید که پاک دامن باش و حقیقت می‌فرماید که با من باش، دنیا را بر خلق می‌پاش و زنده می‌باش و درون کس مخراش و خوش می‌باش» *(همان: ۶۵)*.

در نثر تزئینی، به همان‌سان که تساوی هجاها چندان ضرورتی ندارد، تساوی تعداد مصراع‌ها و بیت‌ها نیز همیشه مانند شعر نیست. در این‌جا سجع سه مصراعی یا پنج مصراعی نیز وجود دارد و خود نوعی قالب است و از آن استفادهٔ بسیار شده است. سجع‌های سه مصراعی به ساختار رباعی و دو بیتی نزدیک‌اند و پنج مصراعی نیز به ساختار غزل: «الهی تو به رحمت خویشی، و ما به حاجت خویشیم، تو توانگری و ما درویشیم... الهی به حرمت آن نام که تو خوانی، و به حرمت آن صفت که تو چنانی، دریاب که می‌توانی» *(همان: ۷۵)*.

گاهی نیز علاوه بر به‌کارگیری قالب چهارپاره‌های به هم پیوسته، از قافیه‌های دو قبضه در آغاز و پایان جملات استفاده می‌کند: «اگر بیان می‌خواهی استماع، و اگر بصیرت می‌خواهی اتّباع، و اگر ولایت می‌خواهی انقطاع؛ استماع که تو را در عمل آرد، اتّباع که تو را از منی و مایی پاک گرداند، انقطاع که تو را از خود و دو گیتی برهاند، باقی همه ضیاع است و صداع» *(همان: ۷۴)*.

اساساً یکی از خوبی‌های نثر موزون این است که در یک آن می‌تواند همهٔ قالب‌های هم‌سان با شعر را از نظر وزن و قافیه و طول و تعداد مصراع‌ها در یک جا جمع کند و در همان حال، هر جا نیز با تنگنای کلامی روبه‌رو شد به نثر معمولی بازگردد: «نصیب خویش از عالم بردار و باقی همه بگذار. از خود بگریز و با غیر میامیز و داشت درباز و پنداشت بپرداز، و خرمن تقلید بر باد ده و کمان محبّت خود بر زه نه، و گردن به حکم تجرید آزاد

ده، و رخت عادت غارت کن، و گناه خود را کفارت کن، و خویشتن را محو کن، و ترک صرف و نحو کن، و از طرق و ملل سجدهٔ سهو کن. چو دانستی که هست جز او نیست بناز و به خویشتن هیچ مپرداز» *(همان: ۳۵۱)*.

و گاه شیوهٔ سجع‌آوری در نثر، تداعی‌کنندهٔ موسیقی و ساختار بحر طویل در شعر است؛ ابتدا چند جمله بر اساس یک قافیهٔ هم‌سان و واحد و سپس در پایان، آوردن یک یا دو جمله با قافیه‌ای متفاوت. این‌گونه قطعات البتّه بافتی هم‌سان با ترکیب‌بند هم می‌توانند داشته باشند. هنگامی که در بافت این نوع از نثرهای موزون از قاعدهٔ موازنه و ازدواج استفاده می‌شود، ساختار آن‌ها به بحر طویل هم‌سان‌تر می‌شود.

«ای ملکی که همهٔ ملوک مملوک تواند، ای جبّاری که همهٔ جبّاران عالم مجبور تواند، ای حفیظی که همهٔ اهل عقل محفوظ تواند، ای رازقی که همهٔ بشر مرزوق تواند، ای غفّاری که همهٔ اهل خطا مغفور تواند، که ما را به صحرای هدایت آری و از این وحشت‌آباد به روضهٔ قدس برسانی» *(بهار، ۱۳۷۶. ج۲: ۷۳۲)*.

«گاهی برای آوردن سجع، رسم عبارت فارسی را بر هم می‌زند و به شیوهٔ عربی، افعال را بر مسند و مسندٌالیه یا فاعل و مفعول مقدّم می‌سازد: چنین گوید مؤلّف این عبارت، دل داده به غایت، پیر فقیر بازاری، عبدالله انصاری، در اوایل تحصیل که می‌جستم دلایل تفصیل، و در طلب سِرّ مجمل، اوقات نمی‌بود مهمل، نشسته بودم در مدرسه، و در سر هوس هزار وسوسه، که از در درآمد قلندری، بر ملک قناعت سکندری» *(همان)*.

پ) نخستین شکل‌های نثر موزون

در فارسی دری، نخستین نشانه‌های نثر تزئینی یا موزون، اغلب بافتی ساده و طبیعی دارند و به دور از هر گونه تعمّد یا تصنّع در درون نثر طبیعی یا مرسل قرار گرفته‌اند. ساختار و قالبی که این عبارت‌های موزون در آن‌ها قرار گرفته است، جمله‌های به‌نسبت هم‌سانی هستند که اغلب از بافت و ارکان مشابهی برخوردارند و همهٔ آن‌ها نیز به فعل‌های پایانی منتهی می‌شوند و در ایجاد آهنگ بین جملات، همین فعل‌ها نقش محوری بازی می‌کنند. یکی از گونه‌های نثر موزون طبیعی، از طریق تکرار چند بارهٔ یک ساخت فعلی به وجود می‌آید که در نثر مرسل دورهٔ سامانی و غزنوی یکی از ویژگی‌های معمول نوشتاری است «و اصل بهرام از ری بود، از ملک‌زادگان و اسپهدان ری بود و اندر آن زمان هیچ‌کس از او مردانه‌تر و مبارزتر نبود، و به گونه سیاه‌چرده بود و به بالا دراز و خشک بود، از بهر

آن چوبین گفتند» *(طبری، ۱۳۸۶: ۹۳۸)*.

«اما عدد سُورَت‌های قرآن صدوچهارده سورت است. و عدد آیت‌ها، شش‌هزار و دویست‌وپنج آیت است. و گفته‌اند که ده آیت است، و گفته‌اند که یازده است، و گفته‌اند که سیزده آیت است، و گفته‌اند که نوزده آیت است، و اندر میان این چهارده آیت اختلاف است. اما عدد کلمت‌های قرآن هفتادهزار و هفت هزار و هفتصدویک کلمت است و عدد حروف‌های قرآن سیصد هزار و بیست و چهار هزار و سیصد و نود حرف است« *(همان: ۱۰)*.

نوع دیگر از نثر موزون طبیعی، آوردن فعل‌هایی با وجه و شخص و ساخت به نسبت هم‌سان، به طور متوالی در چند جملهٔ مجاور یک‌دیگر است. آوردن فعل با این شیوه، از روش‌های رایج در زبان گفتاری است که امروزه نیز در زبان روزمرّهٔ مردم متداول است و در آغاز نگارش به زبان فارسی دری نیز به دلیل تأثیرپذیری از زبان گفتار و گویش‌های محلّی، پاره‌هایی از نوشته‌ها از چنین خصوصیتی برخوردار شده‌اند.

«خداوندی که ناپسندیدهٔ خود بر یکی می‌آراید، و پسندیدهٔ خود به چشم دیگری زشت می‌نماید. ابلیس نومید را از آن آتش بیافریند، و سدرةالمنتهی وی را جای دهد، و مقرّبان حضرت را به طالب علمی پیش وی فرستد، با این همه منقبت و مرتبت، رقم شقاوت بر وی کشد، و زنّار لعنت بر میان وی بندد، و آدم را از خاک تیره برکشد، و ملاء اعلی را حمّالان پایهٔ تخت او کند، و کسوت عزّت ورو پوشد، و تاج کرامت بر فرق او نهد، و مقرّبان حضرت را گوید: که اسجدوا لِآدَمَ» *(میبدی، ۱۳۷۵: ۳۱)*.

«... آن بازرگانان را یافتند خفته، بر ایشان برزدند و گروهی را بکشتند و دیگران اسیر کردند و ببستند و مال‌هاء بسیار و ستوران برگرفتند و براندند و آن اسیران را آن‌جا بگذاشتند» *(تاریخ سیستان، ۱۳۸۱: ۱۱۶)*.

و کتاب "الستّین الجامع" یا قصهٔ یوسف از محمّد بن زید توسی نیز که مجموعهٔ شصت مجلس وعظ است، در بخش‌هایی با این نوع جمله‌سازی‌های ساده و فعل‌های هم‌سان و هماهنگ به نگارش درآمده است. «چون روی به صوب حاجت آرید، باید کز خلق پوشیده دارید، تا اگر نیابید دشمن خرّم نشود، و اگر بیابید دوست حسد نبرد، کچون دشمن خرّم شود شماتت کند، و چون دوست حسد برد، عداوت کند. نبینی آنانک یوسف را برادر بودند و با او هم پدر بودند و هم خواب و خور بودند، چون از سرّ او خبر یافتند در راه عداوت او بشتافتند، هم حسد بردند و هم عداوت کردند» *(توسی، ۱۳۸۴: ۷۵)*.

آوردن پیشوندها و پسوندهایی چون "ی" بعد از فعل، و نیز "می" یا "همی" پیش از

فعل، که اغلب در ساخت‌های استمراری از آن‌ها استفاده می‌شود؛ و یا در بعضی از ساخت‌های خاص چون فعل‌های بیان خواب، یا فعل‌های شرطی و تمنّایی که در این دوره به آن‌ها نیز "ی" افزوده می‌شود، گاهی باعث به وجود آمدن جملاتی با پایان‌بندی‌های آهنگین می‌شود که همان موزونیت در شکل و شیوهٔ نخستین و طبیعی خود است: «و این مَلِک انوشروان در آن وقت خوابی بدید. و انوشروان بخواب اندر چنان دید که بادی از آسمان بیامدی و کوشک او همه ویران کردی، و از کنگره‌های کوشک چهارده بماندی، و باقی جمله ویران شدی و آتشی بیامدی و آن کوشک او را بسوختی. پس دیگر روز نوشروان تافته شد از بهر آن خواب، و پیش هیچ خلق آن خواب آشکار نکرد و بنگفت. پس دیگر شب موبد موبدان بخواب دید که گروهی اشتران بختی بودندی بسیار، و گروهی اشتران عرب بیامدی و با این اشتران بختی جنگ کردندی، و این بختیان را به هزیمت کردندی، و از دجله بگذرانیدندی» *(طبری، ۱۳۸۶. ج۲: ۳۴۴)*.

نمونهٔ استفاده از "ی" تمنایی و ایجاد نوعی آهنگ طبیعی در کلام نیز چنین است: «آن‌گاه داود با خویشتن گفت که پس مر مرا ازین نیکی که من همی‌کنم چه مزد باشد یا از این‌که از گناه همی باز باشم مر مرا چه حمد باشد؟ چون فریشتگان مرا همی راه نمایند همی نگاه دارند. کاشکی من بدانمی که اگر مرا بر من یله کنندی از من چه آیدی؟ پس مرو را آرزو چنان آمد که کاشکی مرو را برو یله کنندی تا ببینندی که از او جز نیکی نیایدی» *(تفسیر کمبریج، ۱۳۴۹. ج۲: ۱۲)*.

گاهی نیز استفاده از ساخت‌های مصدری در جملات متوالی، موسیقی ملایمی در کلام به وجود می‌آورد که روال نثر مرسل را متفاوت‌تر از همیشه می‌کند: «اوّل ایدون گوید درین نامه که تا جهان بود مردم گرد دانش گشته‌اند و سخن را بزرگ داشته، و نیکوترین یادگاری سخن دانسته‌اند، چه اندرین جهان مردم بدانش بزرگوارتر و مایه‌دارتر، و چون مردم بدانست کز وی چیزی نماند پایدار، بدان کوشد تا نام او بماند و نشان او گسسته نشود، چون آبادانی کردن و جای‌ها استوار کردن و دلیری و شوخی و جان سپردن و دانایی بیرون آوردن و مردمان را بساختن کارهای نو آیین...» *(مقدّمهٔ شاهنامه ابومنصوری)*.

«پس خدای عزّ و جلّ خواست که تا داود بداند که او را خدای همی نگاه دارد مر او را از خدای بهیچ حال بی نیازی نیست. پس چون داود بدید که فریشتگان از نزدیک او برفتند بدانست که مرو را یله کردندی. آن‌گاه دست بعبادت کردن آورد و جهد کردن و بیدار بودن بشب و روزه داشتن بیشتر از آن‌که پیش از آن کردی، تا چنان شد که اندر چهارصد شب ده سجده کردی» *(تفسیر کمبریج، ۱۳۴۹. ج۲: ۱۲)*.

امّا واقعیت این است که نشانه‌های استفاده از نثر تزئینی حتّی در نخستین نوشته‌های بر جای مانده از فارسی دری نیز وجود دارد؛ البتّه در مقیاس و میزانی اندک. این نمونه‌ها را در مقدّمهٔ شاهنامهٔ ابومنصوری و شماری از ترجمه‌ها و تفسیرهای قرآن که گاه حتّی قدمت آن‌ها بسیار پیش‌تر از مقدّمهٔ شاهنامهٔ ابومنصوری است، می‌توان مشاهده کرد.

ت) جنبه‌های شاعرانگی

دکتر شفیعی کدکنی در "زبان شعر در نثر صوفیه" محورهای جمال‌شناسی را در آثار هنری، چهار چیز می‌داند: «تخیل و رمز و عاطفه و چندمعنایی بودن» *(شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۷۹)* در جایی از مقاله با آوردن بیت "آسمان کشتی ارباب هنر می‌شکند/ تکیه آن به که برین بحر معلّق نکنیم" می‌نویسد: «از همین چند سطری که در باب دیوان حافظ به عنوان یک واحد هنری گفته شد، می‌توان نتیجه گرفت که در تلقّی هنری و در نگاه هنری مسائل مشترکی همیشه وجود دارد که عبارت است از عاطفه و تخیّل و چندمعنایی بودن و رمز» *(همان: ۸۱)*.

امّا واقعیت آن است که این چهار عنصر، در اساس سه عنصر بیشتر نیستند، چون رمز و چندمعنایی تقریباً مفهوم واحدی دارند و هر چیز رمزآمیز پیامد مستقیمش چندمعنایی است و هر مفهوم چندمعنایی نیز بافت و ساختی رمزی دارد؛ مگر آن‌که رمز در معنای نشانه به کار رفته باشد که یکی از مصداق‌های برجستهٔ آن زبان است و مجموعه‌ای از نشانه‌های قراردادی آن را به وجود آورده است. به نظر نمی‌رسد در این‌جا چنین مفهومی از رمز در نظر بوده باشد. دیگر آن‌که در بازکاوی عناصر شعری در نثر صوفیه، نقش چندانی برای زبان به طور مستقل در نظر گرفته نشده است. یک واقعیت موزون و منظوم به معنای هنری و زیبایی‌شناختی آن، چه در متون شعر و چه در متون نثر، علاوه بر آن عناصر، نیازمند عنصر دیگری است که همان گزینش و چینش زبانی و هماهنگی‌های لازم آن با عناصر دیگر است. یعنی سه عنصر تخیّل و عاطفه و بیان رمزآمیز در زمینه‌ای اجازهٔ ظهور و بروز پیدا می‌کنند که متعلّق به زبان است و زبان در این میان علاوه بر نقش هماهنگ‌کننده بین آن سه عنصر، خود پدیده‌ای است که با کیفیت گزینش و چینش واژگان، بین سه مفهوم دیگر نیز پیوند و هماهنگی ایجاد می‌کند؛ و آن سه مفهوم یا پدیده عبارت است از: زمینهٔ مفهومی، ذهن مفهوم‌ساز، و زمانهٔ مفهوم‌دهنده. یعنی اگر با استفاده از مادهٔ زبان، مجموعه‌ای از مفاهیم تخیّلی، با بن‌مایه‌های عاطفی ساخته می‌شوند و بافت و ساختی رمزآمیز به خود

می‌گیرند ـ تا مفهومی تأویل‌گرایانه و چندمعنایی داشته باشند ـ این فرایند مفهوم‌ساز ذهنی در درون زمینهٔ زبان به وقوع می‌پیوندد که در آن، ملاحظات زمانه نیز همیشه در نظر گرفته می‌شود. راز تفاوت‌های هنری شعر براهنی در خطاب به پروانه‌ها که عمداً با آشنایی‌زدایی زبانی هم‌راه است و نثر خواجه عبدالله انصاری که بافتی مسجّع و منظوم و آهنگین دارد و نثر دولت‌آبادی که بسیار عاطفی و موسیقایی است با شعر سپهری که به قول شفیعی کدکنی جدول کلمات متقاطع است، در همین تفاوت غلظت استفاده از تخیّل و عاطفه و رمز است و در کیفیت به‌کارگیری امکانات زبانی؛ و نیز هماهنگی زبان با آن سه عنصر دیگر.

تردیدی نیست که وجود مجموعه‌ای از اشارات و کنایات و رموز، از عامل‌های تفاوت در زبان منظوم و موزون، و زبان نثر معمولی است. این رمزها البتّه در عصر سامانی و غزنوی و حتّی نیمهٔ اوّل از دورهٔ سلجوقی از نمود چندان برجسته‌ای برخوردار نیستند. در این دوره‌ها زبان در شعر و نثر اغلب به همان معنای قاموسی خود به کار می‌رود. امّا در دورهٔ سلجوقیان اندک‌اندک در فرهنگ صوفیه مجموعه‌ای از اصطلاحات و تعبیرات به عرصهٔ نویسندگی وارد می‌شوند که زبانی متفاوت به شعر و نثر صوفیه می‌دهند و شماری از آن اصطلاحات ـ که بخش‌هایی از آن را در گلشن راز شبستری و مجموعهٔ وسیعی از آن‌ها را در فصوص‌الحکم و فتوحات مکیه از ابن عربی می‌توان مشاهده کرد ـ واقعاً رمزهای اختصاصی و پیچیده و پرمعنا و نیازمند تأمّل و تأویل‌های پر طول و تفصیل هستند. بنا بر این، وجود رمزهای چندمعنایی و قابل تأویل نیز از خصوصیات نثر عرفانی، به‌خصوص از نوع موزون آن در آثاری چون کلام مشایخ صوفیه و گفتارهای انصاری هروی و کشف‌الاسرار میبدی است.

نثر تزئینی، حتّی نوع طبیعی یا مرسل آن، با دو عنصر عاطفه و تخیّل نیز همانند شعر ارتباط بسیار تنگاتنگ دارد. گزاره‌های نثر تزئینی نیز مانند شعر و نظم، گزاره‌های ارجاعی و خبری نیستند و اغلب بافتی پرسشی و امری دارند و یا شرطی و تمنّایی و یا آن‌که تصویرگر احساسات و حالات درونی هستند؛ به‌خصوص نثر موزون عرفانی که بنیان‌گذار و گسترش‌دهندهٔ این نوع از نثر است. بر این اساس به طور خودکار، زبان متون منظوم و موزون و شاعرانه همواره در پی تجسّم‌بخشی به بازتاب‌های درونی و عاطفی پدیده‌ها در وجود نویسندگان و هنرمندان و تبدیل آن بازتاب، به مجموعه‌ای از کلمات و گزاره‌ها است که آهنگین بودن آن‌ها نیز ریشه در نوعی نیاز عاطفی دارد.

نثر تزئینی در عین حال که گاه مانند شعر خالص، بافتی کاملاً تخیّلی دارد، در همان حال از تمام عناصر تخیّل‌آفرین در شعر نیز می‌تواند استفاده کند. به دلیل آن‌که ساز و کار

این نوع نثر چه موزون طبیعی و چه موزون تصنّعی، بر تصویرگری متفاوت از پدیده‌های انسانی، تکامل‌دهی به شیوه‌های بیانی، تجسّم‌بخشی به کنش‌های روانی، تفنّن‌ورزی با عناصر ادبی، و بازی‌های گوناگون با امکانات زبانی، نهاده شده است. به این دلیل عناصری چون موسیقی، توصیف، تشبیه، استعاره، کنایه و مجاز و تناسب‌های زبانی که در ادبیات به صور خیال معروف هستند، در نثر تزئینی نیز هم‌سان با شعر به کار گرفته می‌شود. در دورهٔ رواج سبک خراسانی، این صور خیال‌ها، هم در شعر و هم در نثر از کاربردی اندک و بافتی ساده برخوردار هستند و در دورهٔ سبک عراقی، نثر تزئینی نیز شکل پیچیده‌تری پیدا می‌کند و در نثر فنّی ادغام می‌شوند و حاصل کار نثر موزون تصنّعی است که نه‌تنها از نظر زبانی، بلکه حتّی در به‌کارگیری صور خیال‌ها نیز بافتی پیچیده‌تر از شعر پیدا می‌کند.

نمونه‌هایی از عناصر تخیّل‌آمیز در گفتار موزون مشایخ صوفیه:

حارث محاسبی گفت: «پیوسته عارفان فرو می‌برند خندق رضا، و غوّاصی می‌کنند در بحر صفا، و بیرون می‌آرند جواهر وفا تا لاجرم به خدای می‌رسند در سرّ و خفا» *(عطّار، ۱۹۰۵، ج۱: ۲۲۸)* و انصاری هروی گفته است: «اگر بر هوا پری مگسی باشی، اگر بر آب روی خسی باشی، دلی به دست آر تا کسی باشی» (انصاری،۱۳۷۷: ۶۵).

نمونهٔ استفاده از صور خیال در نثر موزون مرسل: «هُدیً لِلمُتَّقین: گفت این قرآن متّقیان را هُدی است، مؤمنان را شفاست، آشنایی را سبب است، روشنایی را مدد است، کلید گوش‌ها، آینهٔ چشم‌ها، چراغ دل‌ها، شفاء دردها، نور دیدهٔ آشنایان، بهار جانِ دوستان، موعظت خائفان، رحمت مؤمنان» *(میبدی، ۱۳۷۵: ۲۹)*.

یکی از تفاوت‌های بارز نثر تزئینی با نثر تصنّعی و فنّی در آن‌جا است که نثر تصنّعی نیز از امکانات نثر موزون استفاده می‌کند امّا نه با همان شیوه‌ها و شگردهایی که در متون نثر تزئینی متداول است. نثر تصنّعی بیشتر متمایل به استفاده از موسیقی واج‌ها و کلمات در درون جملات است و موسیقی را در محور افقی کلام غلظت می‌بخشد، در حالی که نثر تزئینی بیشتر از موسیقی قافیه‌ها در ابتدا و پایان جملات و آهنگ کلّی جملات در محور عمودی کلام استفاده می‌کند. به این دلیل است که نثر تصنّعی در بسیاری از متون از لحن و آهنگی جویده و پردست‌انداز برخوردار است، در حالی که نثر موزون از نظر غنای موسیقایی در همسایگی شعر قرار می‌گیرد.

ث) نویسندگان نثر تزئینی

خواجه عبدالله انصاری در اغلب رساله‌های خود از جمله رسالهٔ چهل‌ودو فصل در حکایت مشایخ، رسالهٔ محبّت‌نامه، رسالهٔ سؤال دل از جان، رسالهٔ ذکر، رسالهٔ واردات، رسالهٔ و مِن مُناجاتِه و فَوایده، و کنزالسالکین و چند رسالهٔ کوتاه و بلند دیگر که همه با عنوان "مجموعه رسائل خواجه عبدالله انصاری" به وسیلهٔ دکتر سرور مولایی در دو جلد به چاپ رسیده است، در میان مباحث و موضوعات مختلف عرفانی، هیچ‌گاه یاد خدا را فراموش نمی‌کند و در هنگام نگارش نیز عملاً به مناجات با او می‌پردازد. مناجات‌ها و مکالمات پراحساسی که به نام او معروف شده است اغلب محصول این احساسات و یادکردهای پراستمرار است. سبک او در این مکالمات همواره مسجّع و موزون است و همین موضوع بافتی جذاب و شاعرانه به نوشته‌های او بخشیده است. این مناجات‌ها معمولا با کلمهٔ "الهی" آغاز می‌شوند. «الهی تویی که دوستی را شایی که در وقت خشم ببخشایی» *(انصاری، ۱۳۷۷. ج۱: ۳۲)* اما بیشترین نمودهای نثر تزئینی در نوشته‌های انصاری مربوط به تعلیم مباحث تصوّف به مریدان و تقریر گفتار مشایخ و تحریر حالات و روحیات عرفانی خود در هنگام نگارش است. در میان رساله‌های او، گسترده‌ترین استفاده از سجع‌های کلامی در کنزالسالکین صورت گرفته است که در پاره‌ای از قسمت‌ها بافتی افراطی و تصنّعی پیدا کرده است.

در جایی که روی سخن انصاری با مردم و مریدان است، البتّه شیوهٔ گزینش و حتّی چینش عبارت‌ها نیز متفاوت‌تر و تحکّم‌آمیزتر است. «ای طالب، تا تو بر جان و مال خود می‌لرزی، حقّا که به دو جو نمی‌ارزی، بنگر که چه می‌ورزی، همان ارزی که می‌ورزی. بندهٔ آنی که در بند آنی» *(همان: ۵۸)* علاقه‌مندی او به موزونیت نثر، آن‌چنان ملکهٔ ذهن شده است که گاه حتّی در جملات معمولی نیز می‌کوشد نوعی آهنگ در کلامش باشد؛ به‌ویژه در جایی که گفتار او جنبهٔ نصیحت‌گرانه داشته باشد: «سنّی باش تا با ایمان فخاک شی، راه مبتدعان مرو که زود هلاک شی» *(همان: ۳۹)* «هر دلی که برخوردار انزل السکینه باشد او را با برادر مسلمان چه کینه باشد؟» *(همان: ۴۲)*.

بسیاری از عبارت‌های آهنگینی که او به نگارش درآورده است امروزه نیز از جذّابیتی هم‌سان با شعر برخوردار است. امّا گاهی نیز افراط‌گری‌های تعمّدی او برای ایجاد آهنگ و قافیه در کلام با توفیق چندانی هم‌راه نشده است: «قومی‌اند در جهان پادشاهان جهان، باشند ایشان درویشان، و می‌گویند که ایشان نه ایشان! ار ایشان نه ایشان‌اند، پس که‌اند ایشان؟ و اگر ایشان ایشانند، پس دلیل چیست و نشان؟ از انکارِ منکران چه آید که آب

روشن از پیشان، چنان‌چه شب‌پره از کوری در ویران، و هزاردستان نه از بی دولتی در بوستان، چه حاجت به یاد زبان مگر آن‌جا که فرمان، بیگانه چه کند در میان، که یادِ دوست خود در میان جان!» *(همان: ۱۱۱)*.

بهار بر این اعتقاد است که "نخستین سجع‌ساز فارسی" شیخ الاسلام عبدالله انصاری (۴۸۱ ـ ۳۹۶) است. «اسجاعی که خواجه عبدالله آورده است نوعی است از شعر، زیرا عبارات او بیشتر قرینه‌هایی است مُزدَوَج و مرصّع و مسجّع که گاهی به تقلید ترانه‌های هشت هجایی و قافیه‌دار عهد ساسانی سه‌لختی است که عرب در ارجوزه‌های قدیم خود از آن‌ها تقلید می‌کرده و نمونه‌ای از آن ترانهٔ (آبست و نبیذ است) یزید بن مُفرّغ و ترانهٔ کودکان بلخ در ذمّ اسد بن مسلم سردار عرب است که طبری نقل کرده» *(بهار، ۱۳۷۶. ج۲: ۷۳۱ ـ ۷۳۰)*.

ذبیح‌الله صفا نیز بر این اعتقاد است که «سبک خواجه عبدالله مانند روشی است که مجلس‌گویان صوفیه و متشرّعین داشته‌اند و نمونه‌هایی از آن را پیش از او در کلام ابوسعید ابوالخیر که در اسرارالتوحید نقل کرده‌اند می‌یابیم؛ هم‌چنان تا برسیم به اواخر قرن ششم هجری که نمونه‌های دیگری از آن [در مجلس‌گویی‌های شهرستانی صاحب ملل و نحل] موجود است. این سبک را روش بینابین نثر مرسل و نثر مصنوع می‌توان شمرد و در آن نوعی از وزن و حالتی از شعر در کلام گوینده مشهود است؛ چنان‌که کلام او را در حکم نثر موزون درمی‌آورد». انصاری اغلب این نثر موزون خود را با آوردن قوافی، کامل‌تر و به شعر نزدیک‌تر کرده است. گاهی نیز تنها به وزن بسنده کرده است. در این نمونه این هر دو حال را می‌توان دید: «عنایت عزیز است، نشان آن دو چیز است، عصمتی در اوّل، یا توبه‌ای در آخر.» گاهی نیز کلام او به اشعار هجایی مقفّا شبیه است: «درهای لطف و کرم باز، و تو را این همه ناز. چرا قدر خود ندانی، و نامهٔ اعمال خود نخوانی. خود را نشناسی، که از کدام اجناسی؛ رومی چون ماهی، یا حبشی سیاهی؛ راندهٔ درگاهی، یا قبول بارگاهی؛ همهٔ وجود نوری، یا ازین معنی دوری؛ پسندیدهٔ معبودی، یا قلب زراندودی؛ بندهٔ رحمانی، یا خواجهٔ دکانی» *(صفا، ۲۵۳۶. ج۲: ۸۸۷ ـ۸۸۶)*.

کتاب ترجمهٔ آهنگین از قرآن با عنوان "پلی میان شعر هجایی و عروضی فارسی"، از یک مؤلّف ناشناخته، که به وسیلهٔ دکتر احمدعلی رجایی به چاپ رسیده و نگارش آن احتمالاً متعلّق به سده‌های سوم و چهارم هجری است، بی‌گمان یکی از تصنّعی‌ترین نثرهای موزونِ مرسل و خالص در سده‌های پیش از حملهٔ مغول است که با زبان منظوم بعضی از متون شعری در آن سال‌ها برابری می‌کند. امّا به‌رغم همهٔ اصراری که نویسندهٔ آن به آوردن

سجع و ایجاد توازی در جملات دارد، بافت و لحن کلام در همه جا به زبان نثر و حتّی گفتار نزدیک است تا به زبان ادبی و شعر. این شیوهٔ کاربرد از نثر موزون، به‌خوبی ظرفیت‌های نثر را در نزدیک شدن به شعر و پدید آوردن شعر منثور، در عین پای‌بندی به لحن و آهنگ و عبارت‌پردازی‌های نثر به نمایش می‌گذارد.

«یا نوح! گویند: دروغ می‌گویی. / بگو: ار جرم کنم، کیفر بردارم
من بیزارم ز جرم‌تان یکسر / زیرا که ز عقاب‌تان خبر دارم.
وحی آوردند بَه نوح از ما: / کزین قوم پس ازین یکی نگروند،
زُفان زیشان یکسر واگِر / هر چیز که کنند در آن مپیوند.
بَه دستوری ما کشتی می‌ساز، / ما بیناییم، تو را نگه داریم
زیشان فا من نگر نگویی. / مر ایشان را می‌غرق گردانیم.
چو او بنشست، کشتی می‌ساخت، / قومش گفتند: خویشتن فاساخت.
پس هر قومی طنز کردند / به زفان وی را سقط همی‌گفتند.
گفتا: فردا جواب شنوید / مانندهٔ آن که دی همی‌گفتی.
رسوایی کنید و رنجه بنمایید / در عذاب خدای رسوا بباشید.
این رسوایی فرا سر آید، / در عذاب ابد رسوا بَمانید» *(رجایی، ۱۳۵۳: ۲۸)*.

در عبارت‌هایی که نقل شد، چند جملهٔ اوّل ساختاری شبیه به چهارپاره‌های به هم پیوسته دارند و جملات آخر اندکی نامنظم‌تر شده‌اند و در آن‌ها از همان اختیاری استفاده شده است که نثر را از شعر متفاوت می‌کند؛ یعنی این‌که ضرورتی ندارد که همهٔ جملات نثرِ موزون دارای قافیه و سجع باشند. ویژگی بارز دیگری که در کلّیت این ترجمهٔ آهنگینِ وجود دارد، رعایت نوعی وزن هجایی و نزدیک به وزن عروضی در چینش واژگان است، بر این اساس است که احمدعلی رجایی نام این ترجمه را "پلی میان شعر هجایی و عروضی فارسی" گذاشته است. این نوع اصرار برای هماهنگی موسیقی درونی و کلّی کلام مخصوص شعر است و در نثر موزون تلاش‌ها اغلب معطوف به هماهنگی سجع‌ها در پایان جملات است و هماهنگی طول جملات نه‌تنها در محور عمودی کلام بلکه، در محور افقی نیز چندان ضرورتی ندارد.

گاهی ساختار جمله‌های موزون شباهت بسیار به ترکیب‌بند دارد. در بینابین چند بیت هم‌قافیه، یک بیت با قافیهٔ متفاوت آورده می‌شود. البتّه در بسیاری از موقعیت‌ها چندان نظام قاعده‌مندی هم‌سان با قالب‌های شعری بین این‌گونه ساختارها وجود ندارد. امّا به طور

کلّی سیستم سجع‌آوری در نثر موزون، بیش از هر چیزی شباهت به ترکیب‌بند دارد. چون در آن همیشه تغییر مداوم قافیه پس از آوردن چند جمله، یکی از روش‌های مرسوم است. دلیل این نوع تغییرهای مداوم در کتاب‌های ترجمه‌ای چون این کتاب، آن است که نثر، تابعی است از ترجمهٔ متن اصلی؛ بنابراین نویسنده اختیاری از خود ندارد تا عبارت‌پردازی‌های خود را به هر اندازه که خواست ادامه دهد. تغییر قافیه در نوشته‌های این کتاب دقیقاً تابعی است از تغییر لحن و آهنگ آیات.

«چه پنداری که الله عالم را، / نه کاری را بیافریدست؟
ار او خواهد بیافریند / بهتر ز شما کافریدست.
شما را ببَرد، بیافریند / هزاران چندان کافریدست.
آن روز که همه خلق بیرون آیند، / ضعفا بشنو کان روز چه گویند
متبوعان را که: ما تبع بودیم / شما درخواهید تا وا برون آرند.
گویند: گر ما را برون آرند، / ما در خواهیم تاتان برون آرند.
ار صبر کنیم ار بانگ برداریم / واجب نکند که ما برون آرند.
شیطان گوید بی‌شک فردا، / فا دوزخیان کز من بشنوید:
الله شما را وعدها یاد کرد / وعدش حق بود و آن‌چت که دانید
کان راست نبود وعدهٔ شیطان / والله دانید به حق بود، که دانید
مرا بر شما نبود دستی / مکنید، بکنید یا بشنوید
این کردِ شما دویم آن بود / به خود کرد شما مرا مگیرید
تا چند کنی مرا ملامت؟ / مر خویشتن را ملامتی بکنید» *(همان: ۱۲۳ ـ ۱۲۲)*.

«بگو: طریقتمی و دین و سیرتمی / این است که همه را واخدای خوانم.
از دین خدای خود من و یارانم / فراوان حجّت بر یاد دارم.
من الله را تنزیه گویم / هرگز به خدای شرک نیارم
نفرستادیم از پیش تو ما / مگر مردان کز شهر بودند
پیغام دادیم، وحی فرستادیم / تا جمله خلق به ما بگروند.
جحود آوردند، کیفر بردند / باور نکنند، بگو تا بنگرند
بهشت بهست متّقیان را / باور دارند اگر خرد دارند.
عذاب از کفّار تأخیر می‌کردیم / تا رسولانم نومید گشتند.
کافران گفتند: هر چه رسولان / فاما گفتند، دروغ گفتند.
نصرت آمد از ما رسولان را، / ناجی گشتند آن که بگرویدند

عذاب خدای از مجرمان فردا / به اندک مایه کمتر نکنند.
در قصه‌هاشان بسیار عبرت بود / خردمندان را کانصاف بدهند؛
نه حدیثی بود فا هم نهاده / لکن راست بود باز آن که دارند
جمله چیزها درو بیابد / راهی راستست اگر بشنوند.
رحمت الله هر چند خواهید / مر آنان را که بدو بگروند» *(همان: ۹۵ ـ۹۳)*.

ابوحفص نجم‌الدّین عمر بن محمّد نسفی (۴۶۲ ـ ۵۳۸) نیز در کتاب "تفسیر قرآن" خود که بیشتر ترجمه است تا تفسیر، به طور گسترده از نثر موزون استفاده می‌کند، امّا سجع‌ها و تقارن‌های او، تابعی از طول گزاره‌ها و جمله‌هایی است که از قرآن ترجمه می‌کند. به این سبب اندازهٔ جمله‌ها و توازی کلمات آن‌ها در نوشتهٔ او اغلب از فراز و فرود و تغییر بسیار همراه است. نمونه‌های فراوانی می‌توان یافت که در کنار یک جملهٔ طولانی چند جملهٔ کوتاه و یا بالعکس آن قرار گرفته است. از این منظر، گویی نثر موزون نسفی، گاه بافتی همسان با شعر نیمایی دارد که در آن سطرها کوتاه و بلند می‌شوند.

«هذانِ.... این دو گروه که پیش رفت ذکر ایشان، گروندگان و ناگروندگان، خصمی کنندگانند با یک‌دیگر به کفر و ایمان، خصومت می‌کنند در اثبات ذات و صفات پروردگار ایشان. آن‌ها که نگرویدند ساخته شود مر ایشان را جامه‌ها از آتش دوزخ جاویدان، ریخته شود از زبر سرهای ایشان آب جوشان» *(نسفی، ۱۳۵۴. ج۲: ۴۷۸)*.

«الَّذینَ.... آن‌ها که بیرون کرده شدند از دیار خویش، بی آن‌که سزای آن شدندی به کردار خویش، لیکن بدانک می‌گویند پروردگار ماست، آنک خداوند و آفریدگار ماست. وگر نه آن است که دفع می‌کند خدای تعالی بعض مردمان را و آن کافرانند، به جهاد کردن بعض و آن مؤمنانند؛ ویران کرده شدستی صومعه‌های راهبان، و کلیسیاهای ترسایان، و کنش‌های جهودان، و مسجدهای مؤمنان، که یاد کرده می‌شود در وی نام خدای تعالی فراوان. و هر آینه نصرت کند، خدای تعالی آن را که دین ورا نصرت کند، خدای تعالی قوی عزیز است هرچه کند به قوّت و عزّت کند» *(همان: ۴۸۲)*.

«و جاهِدوا... و جهد کنیت، در پرستش خدای تعالی و به‌سزا جهد کنیت؛ وی برگزیدتان به مسلمانی، و ننهاد بر شما در دین هیچ تنگی و دشواری و گرانی. نگه داریت ملّت پدر خویش ابراهیم را ای مؤمنان، وی نام کردتان مسلمان، در کتاب‌های پیشین و در [این] قرآن؛ تا بُوَد محمّد مصطفی صلّی الله علیه و سلّم گواه شما به قیامت، و باشیت شما گوایان انبیا بر امّتان ایشان به رسانیدن رسالت؛ نماز کنیت، و زکوهٔ بدهیت، و اعتماد بر حفظ خدای تعالی کنیت؛ وی است درست و یار شما، و سازندهٔ کار شما، نیک به خود

پذیرنده، و نیک نصرت کننده» *(همان: ۴۸۸)*.

با آن‌که نسفی در همه جا تلاش می‌کند که از نثر موزون در ترجمهٔ قرآن استفاده کند، امّا جالب‌ترین بخش از تلاش‌های او در جایی است که هماهنگی کامل بین موزونیت اصل متن و ترجمه وجود دارد؛ یعنی در سوره‌های جزء سی‌ام از قرآن که اغلب بافتی آهنگین دارند و نسفی نیز در ترجمهٔ خود به‌طور کامل برای پایان‌بندی عبارت‌ها، از کلمات قافیه‌دار یا همان سجع استفاده می‌کند. ناگفته پیداست که رعایت سجع در جمله‌بندی این سوره‌ها که از آیات کوتاه و پرایجاز و دقیق برخوردار هستند البتّه بسیار دشوارتر از سوره‌های دیگر است. دقّت نسفی تا به آن حدّ است که وقتی در اصل متن، حروف سجع تغییر پیدا می‌کنند او نیز در ترجمه رعایت می‌کند؛ این واقعیت البتّه در سوره‌های بسیار کوتاهی چون چهار قُل انجام نمی‌شود بلکه در سوره‌هایی چون تکویر و شمس و انفطار.

سورهٔ الفلق: «قُل... بگو یا محمّد که می‌اندخسم به خداوند سفیده دم، و گویند به خداوند صخره که وی است پوشش جهنم. از شرّ هر چه آفرید در عالم. و از شرّ شب که درآید با ظُلَم. و از شرّ زنان جادو که در گره‌ها دمند دم. و از شرّ حسدکننده چون حسد کند و ستم» *(همان: ۹۳۷)*.

سورهٔ النّاس: «قُل... بگو یا محمّد می‌اندخسم به پروردگار آدمیان. پادشای آدمیان. خداوند آدمیان. از شرّ وسوسه‌کنندهٔ به عصیان، [از شرّ] آن سرکشنده و گریزنده به وقت ذکر یزدان. آنک وسوسه کند در سینه‌های آدمیان. و این وسوسه‌کننده بود از پریان، و بود از آدمیان» *(همان: ۹۳۸)*.

و نمونهٔ پای‌بندی مدام به پایان‌بندی جمله‌ها و تطبیق ترجمه با اصل کلام:

سورهٔ الانفطار: «چون آسمان بشکافد. و چون ستارگان فرو ریزد. و چون دریاها روان کرده شود. و چون گورها برگردانیده شود. بداند هر تنی که چه پیش فرستاده بود، و چه سپس مانده بود. ای آدمی چه فریبانت به پروردگار کریم تو که بیافریدت، درست اندام‌ها گردانیدت، و معتدل المزاج گردانیدت. در هر صورت که خواست مؤلّف گردانیدت. نه چنان است که می‌گویید، بلک جزا و حساب را منکر می‌شویت. و بر شما نگه‌بانانند. و گرامی نویسندگانند. هر چه می‌کنیت می‌دانند. نیکان در نعیم بوند. و بدان در جحیم بوند. درآیند به وی روز جزا. و نشوند ایشان غایب از آن‌جا. و چه دانی تو که چه بود روز جزا. باز چه دانی تو که چه بود روز جزا. آن روز که تنی به حق تنی بر نفعی و دفعی توانا نشود. و همه فرمان‌ها آن روز مر خدای را بود» *(همان: ۸۸۵ ـ ۸۸۴)*.

ج) فلسفهٔ وجودی نثر تزئینی

نثر تزئینی نوعی گریز و فراروی از نثر طبیعی است. نخستین نوآوری عمدی و ادبی در حوزهٔ نثرنویسی در فارسی دری به وسیلهٔ نثر تزئینی انجام می‌شود. نثر مسجّع یا موزون نثری است که می‌خواهد شاعرانه باشد امّا محدودیت‌های شعر را نداشته باشد. این‌که در این نوع نثر احساس و عاطفه، یک عنصر غالب است و از صور خیال‌ها نیز در هر جایی که ضرورت داشته باشد استفاده می‌کنند، و علاوه بر آن، موسیقی کناری (پایان جملات و عبارت‌ها یا لخت‌ها) و موسیقی میانی (قافیه‌های درونی) نیز اساس آن را تشکیل می‌دهد و هم‌چنین در بسیاری از لخت‌های آن نوعی موسیقی بیرونی و هماهنگی هجایی نیز وجود دارد، همه حکایت از آن دارد که نثر تزئینی از مکانیسم ادبیات منظوم می‌خواهد بیشترین استفاده را بکند. امّا تفاوت در آن‌جاست که از یک‌سو وزن و موسیقی بیرونی آن آزاد و اختیاری و آمیخته‌ای از وزن و بی‌وزنی‌ست و از سوی دیگر قافیه‌های کناری آن به‌مقتضای کلام به‌طور مکرّر و متناوب تغییر پیدا می‌کند و نظم مشخصی بر آن حاکمیت ندارد.

روحیهٔ تفنّن‌گرایی و تنوّع‌طلبی در انسان و در ذات هنر نیز بی‌گمان از عامل‌های تأثیرگذار بر تکوین نثر تزئینی بوده است. نثر مرسل در طول چند سده از رواج خود، حالت اشباع‌شده‌ای در نثرنویسی پیدا می‌کند و از یک‌سو دبیران حکومتی با روی آوردن به نثر منشیانه، نوع دیگری از نوشتن را متداول می‌کنند که منطبق بر فرهنگ و رسومات درباری است و با القاب و احترام و آب و تاب بسیار هم‌راه است و از سوی دیگر صوفیان با اصطلاحات و مضمون‌ها و موضوعات دیگرگونه‌ای که در فرهنگ متفاوت خود دارند، تجربه‌ها و تعلیمات درون‌گرایانه و پراحساس و هم‌سان با حالات و روحیات شاعرانهٔ خود را در همان نثر سادهٔ مرسوم می‌ریزند و آن را با فضایی سرشار از انعطاف و عطوفت و ایجاز و آهنگ مواجه می‌کنند که دیگر چندان مشابهتی با آن نثر مرسل خشک و بی‌انعطاف علمی ندارد. بنابراین نیاز به تغییر و نشانه‌های آن اندک‌اندک خود را بر نثر مرسل تحمیل می‌کند. در نخستین مراحل تغییر در شیوه‌های نوشتن، شناخته‌شده‌ترین راه این است که از امکانات و شیوه‌های بیانی مطلوب و محبوبی چون شعر در نثر استفاده شود تا جذّابیت نثر نیز افزایش پیدا کند. نثر تزئینی، در حقیقت به‌کارگیری بخش‌هایی از ظرفیت‌ها و ظرافت‌های شعر در نثر است.

واقعیت دیگری که در پسِ پشت پیدایش نثر تزئینی نهفته است این است که هدف آن عبارت است از: به اوج و تکامل نهایی رساندن زبان شاعرانهٔ مرسوم در کلمات قصار صوفیه. بسیاری از جملات و توضیحات و تعریفات صوفیه که به فکر و فرهنگ خاص و

متفاوت آن‌ها مربوط می‌شود با نوعی تعمّق و ژرف‌اندیشی و حتّی تخیّل و تجربهٔ عملی همراه بوده است و چون جملات آن‌ها محصول تأمّل‌های طولانی است بسیاری از گزاره‌های آن‌ها واقعاً ساز و کاری شبیه به شعر دارند؛ حتّی در گزینش عبارت‌های زبانی نیز این خصوصیت مندرج است. آنان تعلیمات و تجربیات خود را اغلب با زبانی زیبا و خوش‌آهنگ و جذّاب بازگو می‌کنند که در بسیاری اوقات چندان تفاوتی بین آن‌ها و اشعار مجذوب‌کننده و مشهور وجود ندارد. جملات محدودی که از بعضی مشایخ معروف صوفیه بر جای مانده است، گاهی عصّارهٔ زندگی آنان و استادان آن‌ها است که حتّی در زبان مریدان و طرف‌داران آن‌ها نیز مدّتی زبان به زبان چرخیده و بهترین صورت ممکن زبانی را یافته و به شعر محض تبدیل شده است.

از اواخر عصر غزنوی و در دورهٔ سلجوقیان، شاعران و نویسندگان می‌کوشیدند تا سبک و روشی خاص و متفاوت در خلاّقیت‌های ادبی داشته باشند. چون دیگر، ادبیات یکسان‌نگر و هم‌سان‌ساز درباری رونق پیشین خود را از دست داده بود. در این دوره است که شاعرانی چون باباطاهر و خیّام و سنایی و عطار و انوری و بسیاری دیگر پا به عرصهٔ وجود می‌گذارند و هر کدام روش خاصی در هنر شاعری دارند. در حوزهٔ نثرنویسی نیز علاوه بر وارد شدن نصر منشیانه به حوزهٔ نگارش کتاب‌های گوناگون ادبی و تاریخی و ترجمه‌ای، و تبدیل نامه‌ها و ترسّلات به کتاب، و تداوم نثر طبیعی و تزئینی، و تقلید از نثر مقامات‌نویسی، و روی آوردن به نثرها و گونه‌های نگارش ترکیبی، نویسندگانی چون خواجه عبدالله انصاری نیز که محصول این دوران‌اند، نثری متفاوت و مخصوص به خود به وجود می‌آورند. از سوی دیگر، خواجه عبدالله انصاری، مترجم و بازگوکنندهٔ گفتار مشایخ صوفیه نیز بوده و از آن‌ها به‌شدّت تأثیر پذیرفته است. بر این اساس می‌توان گفت که او چندان هم نقش بدعت‌گزارانه در آفرینش این نوع از نثر ندارد. امّا تردیدی نیست که به گسترش‌بخشی و نمایش عینی دادن به جلوه‌ها و جنبه‌ها و جاذبه‌های این نوع نثر مدد بسیار رسانده است.

یک دلیل دیگر برای شکل‌گیری و یا به تعبیر درست‌تر، گسترش نثر تزئینی، رفتار متفاوت و گرایش انصاری هروی به استثنایی بودن است. او که در پاره‌هایی از سلوک خود فردی ناهم‌سو با بسیاری از مردم زمانه و حتّی متفاوت با بسیاری از اهل تصوّف بوده است در استفاده از نثر نیز دو گرایش مستقل و به نسبت ناهم‌سان از خود بروز می‌دهد که یکی استفاده از برخی امکانات گویش هراتی در طبقات‌الصوفیه و دیگری روی آوردن به نثر موزون در مناجات‌ها است. استثنایی بودن او در روایت‌هایی که خود او از زندگی‌اش ارائه

داده، بارها قابل مشاهده است. او اهل تفاخر و تعصّب و طرف‌دار دیدگاه‌های اهل تشبیه و فردی کاملاً احساسی و تأثیرپذیر است. رویکرد او به بعضی از رفتارهای تعصّب‌آمیز و یا تفاخرطلبانه که با روحیهٔ صوفی‌گری در تعارض قرار گرفته است، ریشه در خصلت احساسات‌گرایانهٔ او دارد. همین احساس نیز او را به جانب عاطفی کردن کلام از طریق گرایش گسترده به نثر موزون، سوق می‌دهد.

نثر تزئینی بخش عمده‌ای از ظرفیت‌های هنر شاعری را با خود به همراه دارد و از بخشی از خصوصیات شعر نیز که باعث دشواری کلام می‌شود و گاه آن را به بازی‌های زبانی و صنعت‌پردازی‌های تصنّعی نزدیک می‌کند عاری است. شعر در معنای هنری و فنّی خود چندان میانه‌ای با نثر ندارد و یک پدیدهٔ خالص و ناب است. امّا نثر تزئینی آمیخته‌ای از نثر معمولی و مرسل است و تنها پاره‌هایی از آن آهنگین و تخیّلی است. دیگر آن‌که صرفاً در بخش‌هایی از کلام منثور، چه در نثر مرسل و چه در نثر فنّی، از نثر موزون استفاده می‌شود. بر این اساس نثر تزئینی همیشه از یک‌نواختی و تحمیل خود بر متون خودداری می‌کند. پس اساساً نثر تزئینی وسیله‌ای برای تفنّن‌ورزی در نثر است در حالی که شعر در متون شعری چنین خاصیتی ندارد. ظاهراً پس از شکل‌گیری نثر تزئینی در درون نثر طبیعی است که اندک‌اندک نثرنویس‌ها از بعضی پاره‌های شعری نیز در متون نثر استفاده می‌کنند و این موضوع در نثر فنّی به یک سنّت مرسوم و کاملاً متعارف تبدیل می‌شود. از نیمهٔ اوّل سدهٔ ششم و از طریق آثار صوفیانه چون مکتوبات احمد غزّالی، عین‌القضات و میبدی، استفاده از اشعار در درون متون نثر به صورت گسترده چهره نشان می‌دهد.

امّا از منظر دیگر، نباید از نقش چالش‌های سیاسی و فرهنگیِ موجود در عصر غزنوی، در شکل‌دهی به این شیوه از نثرنویسی نیز غافل بود. دورهٔ حکومت غزنویانِ اوّل ـ یعنی محمود و مسعود غزنوی ـ حدود چهل‌وشش سال است؛ چون محمود از ۳۸۷ تا ۴۲۱ هــق بر ایران حکومت کرد، و مسعود از ۴۲۱ تا ۴۳۲ هــق، بخشی از دوران سی‌وپنج سالهٔ حکومت سلطان محمود غزنوی که پنج سال اوّل آن باشد، صرف تصرّف شهرهای ایران و قلع و قمع دشمنان داخلی و سران سپاه سامانی و ایلک خان و امیر خلف شد. پس از آن، از تاریخ ۳۹۲ تا ۴۱۶ هــق، به قول عباس اقبال «در ظرف بیست‌وچهار سال چندین سفر جنگی به‌عنوان جهاد و غزا به هندوستان کرده که از آن جمله دوازده غزوه از همه مهم‌تر است و در هر یک از این سفرها ظاهراً به نیّت جهاد با کفّار هند و باطناً برای غارت بلاد و معابد و بت‌خانه‌های ایشان که به کثرت ثروت و آلات و ادوات و اصنام سیمین و زرّین مشهور بوده با راجه‌ها و حکّام محلّی هندوستان جنگ‌ها کرده و از تاراج

شهرهای ایشان هر بار غنایمی بی‌شمار با خود آورده است» *(اقبال، ۱۳۷۰: ۲۶۰)*.

در حقیقت نزدیک به سی سال از حکومت سی‌وپنج سالهٔ محمود غزنوی فقط به جنگ و کشورگشایی اختصاص پیدا کرده است. تنها در پنج سالِ آخر این حکومت است که جامعه به امنیت و آرامش می‌رسد. با وجود این، به‌دلیل گستَردگی تبلیغات و به‌کارگیری شاعران و تا حدودی نویسندگان در دربار، گویی حکومت سلطان محمود همواره در آرامش و رفاه سپری شده است و دربار او همیشه محلّ برگزاری جشن و سرور و جلسات شعرخوانی بوده است.

بی‌گمان یکی از علّت‌های عمده در کوشش‌های مستمرّ خواجه عبدالله انصاری برای توسعه و تثبیت نثر موزون را، باید در نوعی مقاومت در برابر انحصارطلبی حکومت جستجو کرد که شعر فارسی را به‌طور اختصاصی در قبضهٔ قدرت خود گرفته است و بهره‌مندی گروه‌های دیگر را از آن به‌شدّت محدود کرده است. به‌ویژه گروه فعّال و داعیه‌داری چون اهل تصوف که در این دوران، تازه به قدرت تأثیر شعر در جذب توده‌های مردم پی برده است. در این دوران ابوسعید ابوالخیر با وعظ و خطابه‌های خود و خواجه عبدالله انصاری با جلسات درس و وعظ، در پی استفاده از همهٔ امکانات موجود در جامعه برای تبلیغ فرهنگ و اندیشهٔ صوفیه و تأثیرگذاری بر عموم مردم برآمده‌اند. امّا با قدرت‌گیری محمود و فراخوان شاعران به دربار، اهل طریقت از یک امکان نویافته به‌طور کامل محروم می‌شوند، چون همهٔ شاعران، جز دو سه شاعر متفاوت و صاحب اندیشه به‌طور کامل مغلوب و مجذوب قدرت و ثروت می‌شوند. در این میان خواجه عبدالله انصاری در صدد جای‌گزین‌سازی یک امکان دیگر به جای شعر در متون صوفیه برمی‌آید؛ امکانی که در عین حال بخش عمده‌ای از خصوصیات شعر و نثر را به‌طور هم‌زمان با خود به هم‌راه دارد و از شائبهٔ درباری بودن دور است و وجههٔ مذهبی نیز دارد؛ چون بخش‌هایی از قرآن نیز از بیان مشابهی برخوردار است. استقبال صوفیان بزرگی چون ابوسعید ابوالخیر از شعر، و درهم‌آمیختگی نثر موزون با بخش‌هایی از امکانات شعری به وسیلهٔ خواجهٔ هرات، به‌خوبی از یک احساس نیاز و یک کشف بزرگ در ذهنیت و زبان تصوف حکایت دارد که اندکی بعد سنایی و تا حدودی باباطاهر در دو نقطهٔ جغرافیایی کاملاً دورافتاده، با روی‌کرد هم‌زمانِ خود به شعر عرفانی، این خواسته را عملی می‌کنند و بعضی از مشایخ صوفیه چون احمد غزّالی و عین‌القضات همدانی نیز، از روش ترکیب نظم و نثر برای بیان اندیشه‌های خود استفادهٔ گسترده می‌کنند.

نثر تزئینی نوعی واکنش منفی به لشکرکشی‌ها و جهان‌گشایی‌های مستمرّ سلطان محمود

غزنوی نیز می‌تواند تلقّی شود، چرا که ماهیت این نوع نثر، در حقیقت اکتفا به داشته‌ها و یافته‌ها است و گردآوری و سازمان‌دهی مجدّد و تکامل‌بخشی به نثر مسجّع و موزونی است که هم نمودهای آن در فرهنگ گذشتهٔ ایران وجود داشته است و هم نشانه‌های بارز آن در قرآن و فرهنگ اسلامی. بنابراین چندان نیازی به بلندپروازی و جستجو در فرهنگ‌های دور و قلمروهای بیگانه نبوده است؛ از خود بطلب هر آن‌چه خواهی که تویی. گویی زبانِ حالِ گروندگان به این نوع نثر آن است که، بهتر است به داشته‌ها دقّت شود و آن چه که جستجو می‌شود از درون فرهنگ خودی استخراج شود و آن‌گاه به‌طور بایسته و شایسته، ساخته و پرداخته شود تا نیازها را برآورده کند. تو کاری که داری نبرده به سر/ چرا دست یازی به کار دگر؟ این واقعیت در داستانِ افسانه‌مانندِ سنایی با آن دیوانهٔ لای‌خوار نیز به‌نوعی مطرح شده است. اگرچه اغلب محقّقان این حکایت را ساختگی می‌دانند *(زرّین‌کوب، ۱۳۶۳. ج۱: ۲۴۲؛ صفا، ۲۵۳۶. ج۲: ۵۵۴)*، امّا حتّی در صورت ساختگی بودن هم به‌خوبی واقعیت‌های عصر غزنوی را از دید سازندگان حکایت به نمایش می‌گذارد. حتّی آوردن نام سلطان محمود در این حکایت ـ که ایراد آن را مضاعف کرده است ـ گویی با نوعی تعمّد هم‌راه بوده است و حکایت بیش از آن‌که نشان‌دهندهٔ وضعیت سنایی باشد، نمایش‌دهندهٔ واقعیت‌های عصر سلطان محمود غزنوی است که نثر موزون نیز با پیدایش خود، پیش از آن حکایت و هم‌زمان با رخداد واقعیت‌های تلخ تاریخی، در پی طرح نوعی نگرش بازگشت به خویشتن بوده است و تقبیح جهان‌گشایی‌های شبهه‌آمیز و مردم‌فریب و بی‌حاصل. که ساختن یک جامعهٔ مطلوب و آرمانی در وطن و آن‌گاه ساخته‌ها را به نمایش عینی گذاشتن، تأثیری به مراتب بیشتر از لشکرکشی‌های ده ـ پانزده باره برای فتح کشورهای بیگانه به بهانهٔ جهاد دارد. چرا که آن جنگ‌ها نه‌تنها کسی را مسلمان نمی‌کند بلکه عواقب قتل و غارت و تخریب، مردم آن کشورها را در ایمان به اعتقادات خود جری‌تر هم می‌کند.

«و سبب توبهٔ وی آن بود که سلطان محمود سبکتگین در فصل زمستان به عزیمت گرفتن بعضی از دیار کفّار از غزنین بیرون آمده بود، و سنایی در مدح وی قصیده‌ای گفته بود می‌رفت تا به عرض رساند. به در گلخنی رسید که یکی از مجذوبان از حدّ تکلیف بیرون رفته ـ که مشهور بود به لای‌خوار، زیرا که پیوسته لای شراب خوردی ـ در آن‌جا بود، آواز وی شنید که با ساقی خود می‌گفت: "پر کن قدحی به کوری محمودک سبکتگین تا بخورم!" ساقی گفت: "محمود مردی غازی است و پادشاه اسلام". گفت: "بس مردکی ناخشنود است. آن‌چه در تحت حکم وی درآمده است در حیّز ضبط نیاورده، می‌رود تا

مملکت دیگر گیرد." یک قدح گرفت و بخورد. باز گفت: "پر کن قدحی دیگر به کوری سناییک شاعر!" ساقی گفت: "سنایی مردی فاضل و لطیف‌طبع است". گفت: "اگر وی لطیف‌طبع بودی به کاری مشغول بودی که وی را به کاری آمدی. گزافی چند در کاغذی نوشته که به هیچ کار وی نمی‌آید، و نمی‌داند که وی را برای چه کار آفریده‌اند". سنایی چون آن شنید، حال بر وی متغیّر شد و به تنبیه آن لای‌خوار از مستی غفلت هشیار شد و پای در راه نهاد و به سلوک مشغول شد» *(جامی، ۱۳۷۰: ۵۹۴ ـ۵۹۳)*.

در همان حال، اصرار بر تثبیت نثر تزئینی، نوعی رقابت با فرهنگ حاکم هم می‌تواند باشد. حکومتی که در پی جهاد با کفّار است، به جای استفاده از زبان و ابزارهای دینی، از شعر و شاعری برای تبلیغ فرهنگ و فتوحات خود استفاده می‌کند. امّا کسانی که با دیدگاه متفاوت خود، طرف‌دار پرهیز از خشونت و استفاده از ملایمت در رفتار با پیروان ادیان دیگر هستند و از عمل‌کرد حکومت چندان رضایتی ندارند، از ابزار دیگری که دینی‌تر است برای طرح اندیشه‌های خود استفاده می‌کنند؛ و آن نثر موزون است که افرادی مثل خواجهٔ هرات در همهٔ کتاب‌های خود به کار می‌برند و یا آن‌که نظم و نثر را مانند ابوسعید ابوالخیر با یک‌دیگر ترکیب می‌کنند تا در غیاب شعر از جایگزین‌های مناسب استفاده کرده باشند و التذاذ هنری لازم را به مخاطب رسانده باشند.

در دورهٔ سلطان محمود غزنوی، جریان غالب در نثر فارسی همان نثر مرسل سامانی است؛ چرا که کوتاهی طول این دوره و اهمّیت دادن حکومت به شاعری و اندک بودن آثار منثور و نگارش شماری از آثار علمی به زبان عربی به وسیلهٔ دانش‌مندانی چون ابن سینا و بیرونی و فارابی، امکان شکل دادن به یک جریان قدرت‌مند نثرنویسی را در این دوره منتفی می‌کند. شاید تنها جریان نوآورانه‌ای که در این دوره به وجود می‌آید جریان نثر تزئینی یا نثر موزون است که طرّاح و توسعه‌دهندهٔ آن یک نفر بیش نیست و آن خواجه عبدالله انصاری است. این جریان، همیشه به‌عنوان یک جریان حاشیه‌ای در ادبیات ایران باقی می‌ماند و در سدهٔ ششم به‌نوعی به ادغام در نثر تصنّعی تن می‌سپارد و زمینه‌های شکل‌گیری و تقویت آن نثر را فراهم می‌آورد. وضعیت نثر تزئینی در دورهٔ غزنویان شباهت بسیار به شعر حماسی دارد که آن نیز در همین دوره و تنها با یک شاعر آغاز می‌شود و در دورهٔ بعد نیز با افراد معدودی از شاعران ادامه پیدا می‌کند که هیچ‌گاه به یک جریان قوی و غالب تبدیل نمی‌شود، امّا در همان حال شهرت و تأثیر این جریان‌های فردی در این دوره به‌حدّی است که ادبیات عصر غزنوی در شعاع تأثیر آن‌ها، دیگر نمی‌تواند از رونق و روشنایی یک ادبیات جدّی برخوردار شود.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. ابن عبد ربه الاندلسی، احمد. (بی‌تا). **العقد الفرید**. به تحقیق محمّد سعید العریان. (۸ ج). بیروت: دارالفکر.
۲. ابن قتیبه، عبدالله بن مسلم. (۱۹۹۶). عیون الاخبار. تحقیق محمد الاسکندارنی. بیروت: دارالکتاب العربی.
۳. اقبال آشتیانی، عبّاس. (۱۳۷۰). **تاریخ مفصّل ایران**. چ۶. تهران: کتاب‌فروشی خیّام.
۴. العاکوب، عیسی. (۱۳۷۴). **تأثیر پند پارسی بر ادب عرب**. ترجمهٔ عبدالله شریفی خجسته. تهران: علمی فرهنگی.
۵. انصاری، خواجه عبدالله. (۱۳۷۷). **مجموعهٔ رسائل فارسی**. به تصحیح محمّد سرور مولایی. چ ۲. تهران: فردوس.
۶. بهار، محمّدتقی. (۱۳۷۶). **سبک‌شناسی** (تاریخ تطوّر نثر فارسی) (ج۲). چ ۹. تهران: مجید.
۷. به اهتمام و تصحیح دکتر احمدعلی رجایی. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
۸. **تاریخ سیستان**. (۱۳۸۱). به تصحیح ملک‌الشعرای بهار. تهران: معین.
۹. **ترجمهٔ تفسیر طبری**. (۱۳۵۶). به تصحیح و اهتمام حبیب یغمایی. تهران: توس.
۱۰. **تفسیر قرآن مجید**. (۱۳۴۹). نسخهٔ محفوظ در کتابخانهٔ دانشگاه کمبریج. به تصحیح جلال متینی. (۲ ج). تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
۱۱. توسی، احمد بن محمّد بن زید. (۱۳۸۴). **قصه یوسف** (ع) **یا السّتین الجامع**. به اهتمام محمد روشن. چ ۵. تهران: علمی و فرهنگی.
۱۲. جاحظ، عمرو بن بحر. (بی‌تا). **المحاسن و الاضداد**. بیروت: دارالکتب الاسلامیه.
۱۳. ــــــــــــــ . (۱۹۸۵). **البیان و التبیین**. حققه بوملحم علی. بیروت: مکتبه الهلال.
۱۴. جامی، نورالدّین عبدالرّحمان. (۱۳۷۰). **نفحات الانس من حضرات القدس**. مقدّمه تصحیح و تعلیقات: محمود عابدی. تهران: اطلاعات.
۱۵. خطیبی، حسین. (۱۳۶۶). **فن نثر در ادب فارسی**. تهران: زوّار.
۱۶. راوندی، محمّد بن علی بن سلیمان. (۱۳۶۳). **راحة الصدّور و آیة الّسرور در تاریخ آل سلجوق**. به سعی و اهتمام محمّد اقبال. چ ۲. تهران: علمی.
۱۷. رجایی، احمدعلی. (۱۳۵۳). **پلی میان شعر هجایی و عروضی فارسی در قرون اوّل هجری**. ترجمه‌ای آهنگین از دو جزو قرآن مجید. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
۱۸. زرّین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۶۳). **جستجو در تصوف ایران**. چ ۲. تهران: امیرکبیر.
۱۹. سعدی، شیخ مصلح الدّین. (۱۳۶۸). **گلستان**. تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی. تهران: خوارزمی.
۲۰. شفیعی کدکنی، محمّدرضا. (۱۳۹۲). **زبان شعر در نثر صوفیه**. تهران: سخن.
۲۱. شمیسا، سیروس. (۱۳۷۷). **سبک‌شناسی نثر**. چ ۲. تهران: میترا.
۲۲. ــــــــــــــ . (۱۳۸۱). **نگاهی تازه به بدیع**. چ۱۴. ویرایش دوم. تهران: فردوس.
۲۳. صفا، ذبیح‌الله. (۲۵۳۶). **تاریخ ادبیات در ایران** (ج۲). چ ۵. تهران: امیرکبیر.
۲۴. صفی، فخرالدّین علی. (۱۳۶۲). **لطائف الطوایف**. به سعی و اهتمام احمد گلچین معانی. چ ۴. تهران: اقبال.
۲۵. طبری، محمّد بن جریر. (۱۳۸۶). **تاریخ بلعمی**. به تصحیح ملک‌الشعرای بهار و محمّدپروین گنابادی. تهران: هرمس.
۲۶. عطّار، فریدالدّین. (۱۹۰۵). **تذکرة الاولیاء**. به سعی و اهتمام رنولد الن نیکلسون. لیدن.
۲۷. عنصر المعالی، کیکاوس بن وشمگیر. (۱۳۶۲). **قابوس‌نامه**. تصحیح سعید نفیسی. با مقدمه و مقابله حسین آهی. تهران: کتاب‌فروشی فروغی.
۲۸. میبدی، ابوالفضل رشیدالدّین. (۱۳۷۱). **کشف الاسرار و عدّةالابرار**. به اهتمام علی‌اصغر حکمت. تهران: امیرکبیر.

۲۹. **نواخوان بزم صاحبدلان**. (۱۳۷۵). گزیدهٔ کشف الاسرار و عدّهٔ الابرار. گزینش و گزارش رضا انزابی‌نژاد. چ ۳. تهران: جامی.
۳۰. نسفی، ابوحفص نجم الدّین عمر. (۱۳۵۴). **تفسیر نسفی**. به تصحیح دکتر عزیزالله جوینی. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
۳۱. وراوینی، سعدالدّین. (۱۳۶۳). **مرزبان‌نامه**. به کوشش خطیب رهبر. تهران: دانشگاه شهید بهشتی.

ب) منبع اینترنتی

http://www. noorlib. ir/View/fa/BookView. rem?BooKID=350531.