دو فصلنامه پژوهشنامه نسخه‌شناسی متون نظم و نثر فارسی
سال ششم، شماره پانزدهم، بهار و تابستان ۱۴۰۰

معرفی نسخهٔ خطی منظومهٔ «کارستان حاتم» و بررسی مختصر ویژگی‌های سبکی آن[۱]

مژگان متوسل[۲]
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سلمان فارسی کازرون
دکتر سیدمحمد دشتی[۳]
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سلمان فارسی کازرون(نویسنده مسؤول)

چکیده

نام هندوستان همواره با قصه و داستان همراه بوده است. مثنوی *کارستان حاتم* از فرید بن غضنفر، شاعر هندی ناشناس در قرن دوازدهم هجری قمری است. این قصه روایت منظوم قصهٔ عامهٔ حاتم طایی است. این قصهٔ عامیانه از نوع افسانه های موسوم به «پریان» است که جزو قدیم‌ترین انواع قصه های عامیانه به شمار می روند. موضوع اصلی قصه، طرح معما برای خواستگارانی است که خواستار ازدواج با حسن بانو ملکهٔ زیبای خراسان اند. این منظومه علاوه‌بر جذابیّت‌های داستانی و بن‌مایه‌های اسطوره‌ای، ازنظر ویژگی‌های سبکی بررسی‌پذیر است. بررسی این اثر می‌تواند ادامهٔ سنت پارسی‌گویی در شبه‌قاره را بنمایاند. جُستار پیش رو کوشیده است ضمن معرفی این نسخهٔ ناشناس، نگاهی سبک‌شناسانه به‌شیوهٔ

---

۱ تاریخ وصول: ۹۹/۹/۱۲ تاریخ پذیرش: ۹۹/۱۲/۲۷
۲ mojganmtv93@gmail.com
۳ seyyedmohammaddashti@yahoo.com

تحلیلی ـ توصیفی به این اثر داشته باشد و آن را در سطوح زبانی، ادبی و فکری بررسی کند. این بررسی نشان می‌دهد که شاعر زبانی ساده و بیانی متوسط دارد و تشبیه‌گراست. کاربست جناس و واج‌آرایی سبب خوش‌آوایی درونی شعرش شده است. افکار مذهبی و اخلاقی با بسامد بالا در قصه خودنمایی می‌کند و اندرزهای اخلاقی و اعتقادات مذهبی در لابه‌لای این داستان عامه تنیده شده است. همچنین تأثیرپذیری از شاعران پیشین، به‌ویژه نظامی، در کلام او آشکار است.

واژه‌های کلیدی

کارستان حاتم، نسخهٔ خطی، روایت منظوم، سبک‌شناسی، قصهٔ عامه، شبه‌قاره هند

۱ـ مقدمه

ایرانیان از دیرباز همواره به داستان‌سرایی توجه داشته‌اند. «القاب و مشاغلی چون سمرگوی، نقال، سخنور، قصه‌خوان، دفترنویس، قصه گو در دربارها و میان مردم نشان از اهمیت این شغل و حرفه دارد» (جعفریان، ۱۳۷۸: ۵۶). داستان پردازی در شبه قاره، مانند ایران، رونق ویژه‌ای داشته است. «شبه‌قارهٔ هند همواره خاستگاه بسیاری از قصه‌ها و افسانه‌های رایج بوده است و داستان‌ها نقش مهمی در آموزش و پرورش مردم هند داشته‌اند؛ نیز شبه قاره خاستگاه ادیان بزرگی مانند بودایی، هندویی و فرقهٔ جین است که اغلب متون دینی آنان را داستان و حکایت تشکیل می دهد (ذوالفقاری، ۱۳۹۴: ۲۵۶). قصه های عاشقانهٔ فارسیِ بسیاری در سرزمین هند ساخته و پرداخته شده است. منظومهٔ *کارستان حاتم* در قرن دوازدهم هجری در هند تحریر شده است. هرچند هیچ اطلاعی از شاعر ناشناس منظومه در دست نیست، با شواهد درون‌متنی می توان پی‌برد که وی اهل هندوستان بوده است؛ درواقع سرودهٔ او به زبان فارسی مانند دیگر آثارِ فارسیِ پدیدآمده در سرزمین هند، جزئی از پیکرهٔ

باشکوه ادب فارسی است. این داستان نیز همانند اقران خود نمایانگر موقعیت زبان فارسی در شبه قاره و آن هم در زمانی نزدیک به ما، یعنی قرن دوازدهم هجری است. مطالعهٔ این اثر به‌سبب دربرداشتن شواهدی از فرهنگ عامهٔ هند و مقایسهٔ آن با ایران، علاوه‌بر جنبهٔ ادبی در مطالعات جامعه شناختی و مردم شناختی نیز سودمند خواهد بود. در این تحقیق برآنیم تا ضمن معرفی مختصر نسخهٔ خطی *کارستان حاتم*، که به دست نویسندگان این پژوهش درحال تصحیح است، برخی از ویژگی‌های سبکی آن را بررسی کنیم. سبک‌شناسی تلاشی برای نمایاندن وجوه زیبایی یک متن و تبیین ارزش هنری آن است. باتوجه‌به سروده‌شدن این منظومه در شبه‌قاره، بررسی این اثر به شناخت موقعیت زبان و ادب فارسی در هند در قرن دوازدهم ـ هم‌زمان با دورهٔ صفوی ـ کمک خواهد کرد؛ نیز آشنایی با آن، به‌سبب دربرداشتن شواهدی از فرهنگ عامه، می‌تواند در مطالعات بعدی در این زمینه مفید باشد.

۱ـ۱ اهمیت و ضرورت پژوهش

«سبک‌شناسی رهیافتی نقادانه است که از یافته‌های علوم مختلف ادبی و زبانی بهره می‌گیرد» (بَری، ۱۳۹۰: ۹۱) و برای روشن‌کردن سطح فکری متن مفید است. سبک‌شناسی می‌کوشد از تحلیل کوچک‌ترین واحدهای زبانی شروع کند و به لایه‌های کلان برسد. این پژوهش به بررسی ویژگی‌های سبکی منظومهٔ *کارستان حاتم* پرداخته است. شناخت سبک و زبان هر اثر، به دریافت و فهم درونمایه و مطالب آن، کمک فراوان می‌کند. سبک‌شناسی مقدمهٔ نقد شعر است و با شناخت سبک شاعر، امکان مقایسهٔ او با شاعران هم‌عصرش فراهم می‌شود. احیا و سبک‌شناسی منظومهٔ *کارستان حاتم* که سرودهٔ شاعری از هندوستان است، ازنظر بررسی نفوذ و تأثیر زبان و ادب فارسی در خارج از ایران و مطالعات تطبیقی در ادب عامهٔ دو سرزمین نیز سودمند خواهد بود.

۱ـ۲ پیشینه و روش پژوهش

روایت منثور قصهٔ حاتم تحت عنوان *حاتم‌نامه* به کوشش اسماعیلی (۱۳۸۶) تصحیح و چاپ شده است. وی در مقدمهٔ این کتاب به روایت‌های مختلف قصّه و ویژگی‌های آن

اشاره دارد؛ اما دربارهٔ روایت منظوم تاکنون پژوهشی صورت نگرفته است و این مقاله نخستین گام برای معرفی این نسخه و ویژگی‌های سبک‌شناختی آن به شمار می‌رود. بدین منظور ابتدا به معرفی مختصر نسخهٔ خطی *کارستان حاتم* و ساختار آن و در ادامه به شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی و به کمک منابع مربوط، به سبک‌کاوی آن پرداخته می‌شود.

۲ـ معرفی نسخه

دست‌نوشتهٔ *کارستان حاتم* که با شمارهٔ دستیابی ۰۲-۲۱۶ در مرکز نسخ خطی دانشگاه لایپزیک نگهداری می‌شود، از نسخه‌های متعلّق به قرن دوازدهم است. منظومهٔ *کارستان حاتم* سرودهٔ شاعری ناشناس به نام فرید بن غضنفرخان است. نسخه ۲۵۸ برگ و حدود ۴۲۰۰ بیت دارد. هر برگْ از ۱۷ سطر و دو ستون تشکیل شده است. اتصال بیشتر صفحات با رکابه حفظ می‌شود. متن اصلی با جوهر سیاه و عنوان‌ها و بعضی از حاشیه‌نویسی‌ها با جوهر قرمز به تحریر درآمده است. خط نسخه نستعلیق خوش متوسط است که گاهی دراثر پاک‌شدن جوهر و کم‌رنگ شدن آن و نداشتن نقطه‌گذاری و مشکلات رسم‌الخطی، کلماتْ دشواریاب می‌شوند. دسترسی به اصل نسخه ممکن نشد و میکروفیلم آن نیز بدون هر نوع توضیح دربارهٔ مشخصات ظاهری نسخه بود؛ به همین سبب ناچاریم دربارهٔ ویژگی‌هایی مانند جنس و مشخصات جلد و نوع کاغذ، سکوت اختیار کنیم.

منظومه با این بیت آغاز می‌شود:

خداوندا در امید بگشا جمال شاهد مقصود بنما
(۷۶) [۱]

و با این بیت انجام می‌یابد:

به خیر انجام وقت واپسینم ببخشا عزت دنیا و دینم
(۳۳٤)

متأسفانه در تذکره ها و منابع تاریخ ادبیات نام و نشانی از این منظومه و شاعر آن یافت نشد؛ بنابراین تنها منبع برای شناخت شاعر، همین تک نسخه است. با استناد به متن منظومه می توان با اطمینان گفت که شاعرْ اهل هندوستان و ساکن ولایتی خوش آب‌وهوا با نام جلیسر بوده است. او این شهر را در سرسبزی و خرمی با ولایت کشمیر قیاس می‌کند:

به سرسبزی سوادش همچو کشمیر　　فزون آبادیش از حد تحریر

(۸۸)

دو تاریخ در نسخه ذکر شده است. در بیتی به تاریخ ۱۱۹۰ ق. اشاره شده است:

به هنگامی که طبع من به کد بود　　ز هجرت یک هزار و صد نود بود

(۹۱)

و دیگری در انجامهٔ نسخه است که شاعر تاریخ اتمام منظومه را سال ۱۱۹۹ ق. ذکر می کند. چنان‌که در ترقیمه آمده است، شاعر و کاتب منظومه یکی است: «تمت بالخیر نسخه کارستان حاتم من تصنیف و التحریر فرید بن غَضنفر خان جلیسری غرة جمادی الاول ۱۱۹۹ هجری» (۳۳۴).

باتوجه‌به متن منظومه درمی‌یابیم که شاعر در زمینهٔ فلسفه و نجوم و موسیقی، معلومات به‌نسبت خوبی دارد. کاربرد آرایه‌ها و تلمیحات، نشان‌دهندهٔ آشنایی وی با ادب و فرهنگ فارسی است. تصویرهای دور از ذهن و مضمون‌ها و خیال‌پردازی‌های پیچیده در شعر او کمتر دیده می‌شود. زبان شعری او گویا و شفاف است و بیانی ساده و عفیف و اخلاق‌گرا دارد. همچنین تأثیرپذیری فراوان شاعر از شاعران پیشین فارسی به‌روشنی دیده می‌شود. وی در هامش نیز اشعاری از این شاعران ازجمله نظامی و سعدی آورده است که نشانهٔ انس او با شاعران بزرگ ایرانی و ارادتش به ادب پارسی است.[۲]

شاعر در دو جا به اسم کتاب خود اشاره می‌کند. نخست در ابتدای کتاب که پس از مفاخره و توصیف سخن خود به گنج گویایی، از کتاب خویش اسم می‌برد:

دری از گـــنج گویـــایی گشـــودم　　بنـــات‌الـــنّعش را پـــروین نمـــودم
دگر چون کـــرد ایـــن اوراق مرقـــوم　　به کارستان حـــاتم گشـــت موســـوم
(۹۰)

و دیگری در انجامهٔ منظومه است.

۲ـ۱ ویژگی‌های رسم‌الخطی *کارستان حاتم*

نسخهٔ *کارستان حاتم* بدون هرگونه علائم سجاوندی است که این امر، خوانش واژگان را گاهی با مشکل روبه‌رو می‌کند. در متن، فتحه و کسرهٔ نقش‌نمای اضافه در چند جا بـه کـار رفته است: حبِ آشیان (۸۲)؛ کَتم چاه (۱۴۸)؛ ولی علامت ضمه بسیار به کـار رفتـه اسـت؛ نمونه: عُذر تقصیر (۷۹)؛ عُصفور (۸۰)؛ وُجود (۱۲۶).

به‌جز «چ» که معمولاً با سه نقطه نوشته می‌شود، شکل حروف فارسی در نسـخهٔ مـذکور عموماً بدین‌گونه است:

- حرف «گ» بدون سرکش نوشته شده است: ریک (۱۴۰)؛ هنکامی (۱۴۰).
- «پ» بدون نقطه نوشته می‌شود (۹۴) و گـاهی «ب» بـه‌شـکل «پ» نوشـته مـی‌شـود: پدرود (۱۲۹).
- حرف «ژ» غالباً به‌شکل «ز» آمده است: ارزنگ‌خانه (۱۲۵)؛ نِـزاد (۱۳۱) و در یکـی‌دو جا «ز» به‌شکل «ژ» نوشته شده است: ماژندران (۲۱۲)؛ ماژند (۲۱۳).
- اشباعِ گاه‌به‌گاه مصوت کوتاه ضمه بـه مصـوت بلنـد «او»: خورسـند (۱۲۰)؛ دوچـار (۱۲۴)؛ دوکان (۱۵۸).
- آوردن کلماتی که دو واو دارند با یک واو در طول متن: داود (۱۳۳)؛ طاوس (۲۱۹).

جدا و پیوسته‌نویسی: افراط در پیوستگی واژگان یکی از وجوه کهنگی رسم‌الخط نسخه است. متصل‌بـودن دو سـه کلمـه کـه هریـک از آنهـا بـرای خـود اسـتقلال دارد، از مـوارد دشوارشدن متن‌خوانی است؛ حتی می‌توان گفت زیبـایی را در سـطور خلـل‌پـذیر مـی‌کنـد

(افشار، ۱۳۸۴: ۱۸۶). مبنای ما در این گفتار رسم‌الخط کنونی فرهنگستان زبان و ادب فارسی است و بر این اساس تقسیم‌بندی‌ها را انجام می‌دهیم. موارد جدا و سرهم‌نویسی در *کارستان* به قرار زیر است:

- علامت‌های جمع، به کلمهٔ قبل پیوسته است: دلها (۱۴۲).
- «به» حرف اضافه به کلمهٔ بعد چسبیده است: بآیینی (۱۸۶)؛ بجویش (۱۸۶)، اما «ب» تأکید و «ب» نشانهٔ فعل التزامی جدا آمده است: به بخشیدم (۲۳۲)؛ به پیچیده (۲۳۵). «ب» امر جدا نوشته شده است: به بخش (۱۲۷)؛ به پیوند (۲۶۸).
- «نه» منفی‌ساز فعل به کلمهٔ بعدش می‌چسبد: ندردم در جهان درمان‌پذیر است/ نکار من سر و سامان‌پذیر است (۱۱۹).
- بعضی از کلمات ساده، جدا از هم نوشته شده است: سه پس (۱۴۴).
- «ای» حرف ندا اغلب به منادا چسبیده نوشته می‌شود: ایحکیم (۲۳۲) و گاهی نیز جداست: ای سیاح (۲۳۱).
- گاه «ای» و «که» به کلمهٔ بعد پیوسته است: کایجوانمرد (۲۳۴).
- «این» و «آن» به کلمات بعدشان چسبیده نوشته می‌شوند: آنجوان (۱۱۹)؛ آنصنم (۲۴۰)؛ اینحکایت (۲۶۳).
- ضمیر موصولی «که» به کلمهٔ بعدش چسبیده است: کاریکه (۱۵۳).
- نشانهٔ «را» چسبیده به مفعول نوشته می‌شود: پریرا (۱۳۰)؛ تُرا (۲۳۲).
- «همی» گاهی به فعل چسبیده و گاهی جدا از آن است: همی‌گفت (۱۱۹)؛ همیدانم (۲۶۳).
- «هم» به کلمهٔ بعد از خود می‌چسبد: همقرین (۱۲۳).
- «ی» میانجی به‌شکل همزه نوشته می‌شود: مطالعهٔ نامها (۹۶).
- «ی» نشانهٔ نکره گاه به‌شکل همزه نوشته می‌شود: هدیهٔ (۸۴).

۳ـ ساختار کلی منظومهٔ *کارستان حاتم*

این منظومه ساختاری مشابه دیگر منظومه‌های داستانی زبان فارسی دارد. منظومه دارای چندین بخش است که هر بخش با عنوانی مشخص شده است. بخش آغازین که درحقیقت مقدمهٔ منظومه است، شامل تحمیدیه، مناجات، نعت رسول (ص)، مدح ممدوح و سپس در تمهید کتاب و تهذیب ابواب است و پس از آن ابواب دیگر کتاب آغاز می‌شود.

۳ـ۱ تحمیدیه

کارستان حاتم به سنت دیرینهٔ ادب فارسی با مناجات باری تعالی و کلمهٔ «خداوندا» شروع می‌شود. بدون تردید آوردن نیایش در آغاز آثار ادبی، اهدافی خاص داشته است و شاعران و نویسندگان در خلال تحمیدیه دیدگاه‌های خویش را دربارهٔ خداوند و هستی بیان می‌کرده‌اند. این کار علاوه‌بر آغاز اثر، تنفس‌گاهی در میانه‌های مثنوی است و شاعران آنگاه که روحشان به غلیان در می‌آمده است، رشتهٔ اصلی کلام را در حالت جذبه و شور رها می‌کرده و به نیایش با خداوند می‌پرداخته‌اند. شاعر این اثر نیز ضمن آنکه با آرایه‌پردازی‌های بسیار، دیباچهٔ کلام خود را مزیّن کرده است و هنر شاعری خود را نمایش می‌دهد، بر یکی از مضامین چشمگیر اثر خود، یعنی بن‌مایه‌های عرفانی تأکید می‌ورزد و ما را با اثری چندسویه روبه‌رو می‌کند. همچنین منظومهٔ داستانی عامه و ازسویی اثری سرشار از بن‌مایه‌های عرفانی با تأکید بر مضامین معنوی و اخلاقی پیش روی ما گشوده است.

تحمیدیهٔ *کارستان* شامل ۱۹۰ بیت است. در این ابیات، شاعر ابتدا به صفاتی از خداوند، ازجمله قادر و رزّاق و علیم بودن خداوند، اشاره می‌کند:

«خداوندی که بندد نقش بر آب — کند از قطرهٔ باران دُر ناب
ز پشت هر خزان آرد بهاری — کند روی زمین را لاله‌زاری
گلستان را ز گل شیرازه بندد — ز شاخ خشک، نخل تازه بندد
رساند روزی سیمرغ در قاف — برآرد نافهٔ تاتار از ناف»

(۷۸)

و سپس در ۴۴ بیت به نعت رسول می‌پردازد و در آن‌ها بـه مقـام شـفاعت پیـامبر (ص) و معجزات وی ازجمله شق‌القمر و حادثهٔ معراج اشاره می‌کند:

«قلم روز ازل چون گشـت مـأمور — به لـوح اول محمّـد کـرد مسـطور
بـــزد ســـبابهٔ معجـــز اشـــاره — شـــده دور مـــه تابـــان دو پـــاره
به اول نقـش نـام مصـطفی بسـت — سپس فرش زمین نقش سـما بسـت
به چالاکی از آنجـا رخـش رانـده — به صـدر قـاب قوسـینش نشـانده»
(۸۵)

در پایان، یک بیت در مدح ابوبکر، یک بیت در مدح عمر، یک بیت در مدح عثمان و سه بیت در مدح حضرت علی (ع) و آل‌رسول می‌آورد که باتوجه‌به آن می‌تـوان گفـت شـاعر بـر مذهب اهل سنت بوده است:

«نخسـتین بـر امـام نیـک‌محضـر — رفیـق مصـطفی صـدیق اکبـر
دویم عادل عمر کز عـدل و دادش — جهـان آبـاد یکسـر بـر مـرادش
سـیوم عثمـان شـه فرخنـده‌پیکـر — خلیفـه سـیوم دامـاد پیمبـر
چهـارم بـر علـی بـادا درودم — که بر نامش فـدا جـان و وجـودم»
(۸۷)

۳ـ۲ تبویب کتاب

شاعر در آغاز فصل «تمهید کتاب و تهذیب ابواب»، از دوستی نام مـی‌بـرد کـه او را بـه تألیف کتاب تشویق کرده است. این دوست از سادات زیدی و اهل بلرام اسـت و شـاعر، او را به‌شیوهٔ معما «رحمت‌الله» نامیده است:

«کمالش بر زبان خاص و هـم عـام — مقـام زاد و مـأوایش بـه بلـرام
و گر خـواهی کـه اسـم او بـدانی — طلـب از مقطـع ایـن بیـت ثـانی
روانـش دور بـاد از حـزن جانکـاه — دلـش معمـور بـاد از رحمـت‌الله»
(۹۰)

این بن مایه که دوستی، نویسنده یا شاعری را تشویق به آغاز کار می کند، موضوعی است که به تکرار در آثار دیگر نیز دیده می شود. ازجمله مشهورترین مثال های آن، مقدمهٔ *گلستان سعدی* است. این مسئله که آیا این دوست مشوق، وجودی واقعی دارد یا خیر، موضوعی است که نمی توان با قطعیّت دربارهٔ آن نظر داد؛ اما باتوجه‌به تکرار این روش در سایر آثار، می توان گفت که این شگرد، شیوه‌ای است که باعث می شود نویسنده خود را از درگیری مستقیم در طرح داستان برکنار دارد. «وی با بیان سرگذشتی که وانمود می کند کاملاً واقعی است، موفق می شود نقش خود را در روایت تقلیل داده، از خود سلب مسئولیت کند و با قرارگرفتن در کنار خواننده، در شگفتی و تعلیق روایت با وی شریک شود و نیز وانمود کند که تقدیر و سرنوشت در خلق این اثر دخیل بوده است» (عبداللهی، ۱۳۸۷: ۱۲۰).

پس از این مقدمه، شاعر کتاب را به هشت باب تقسیم می کند؛ البته روایت نثر در هفت باب، یعنی هفت سیر تنظیم شده است. شاعر علت تبویب به هشت باب به‌جای هفت باب را همسان‌سازی ابواب با هشت باب جنت برمی‌شمارد:

شده ترتیب این باغ دل آسا — به باب هشت چون فردوس اعلی
(۲٤۱)

هشت باب عبارت اند از باب آغازین که در عشق شاهزاده منیر خوارزمی به حسن بانو، ملکهٔ زیبای خراسان و شروع قصه است و هفت باب دیگر، هفت سؤال است که حسن بانو از خواستگارانش می‌خواهد آنها را کشف کنند که به‌ترتیب عبارت است از:

«به اوّل عشق سلطان منیر است — که از خوارزم شاه بی نظیر است
به ثانی ذکر صحرای هویداست — سیوم اندر نکویی بی کم و کاست
چهارم ذکر صحرای حمیر است — به پنجم ذکر نقشی دلپذیر است
که قول راست جز نیکی نیارد — بلا اندر بلا در کذب بارد
ششم در حالت کوه ندایست — که هر دریاش طوفان بلایست

بـه هفـتم ذکـر دُرّ مـه مثالسـت — که دست آوردنش کاری محالسـت
بـه هشـتم حالـت حَمّـام‌گـردان — که سازد بـت، تـن صـحرانوردان»
(۹۱)

۳ـ۳ حکایت در حکایت

از نمایان‌ترین ویژگی‌های این قصه، نقل روایت‌ها به‌شـیوهٔ حکایـت در حکایـت اسـت. «این شگرد داستانی، پیچ‌درپیچ بودن ناخودآگاه و سیر و سفر در آن را به‌خوبی بازمی‌نمایاند. این خصوصیت هرچند باعث افزونی و تنوع روایات می‌شود، پیوستگی و انسجام موضوعی متن را کاهش می‌دهد و سررشتهٔ حکایت اصلی را دشواریاب می‌سازد. این شگرد که گاه تـا سه داستان درونه‌ای نیز می‌رسد، از سنت‌های کهـن قصـه‌پـردازی اسـت. روش داسـتان در داستان از دیرباز در مشرق زمین و تا شمال آفریقـا شـناخته بـوده اسـت» (بامشـکی، ۱۳۹۳: ۱۶-۱۸). در روایت‌پردازی *کارستان حاتم* نقل داستان‌های درونه‌ای که شباهت مضـمونی بـا داستان اصلی دارند و به‌نوعی تکرار همان داستان هسـتند، باعـث بـه تعویـق افتـادن نتیجـهٔ داستان اصلی و ایجاد تعلیق در فضای روایت می شود و خوانندهٔ داستان را در انتظارِ دانستن سرگذشت قهرمان داستان اصلی نگه می‌دارد. «گسسـت‌هـا و شکسـت‌هـای زمـانی اگـر در بزنگاه‌های داستان درحال روایت رخ دهند، تعلیق و انتظار را به نهایت می‌رسانند. داستان‌گو با برانگیختن پی‌درپی این حس کنجکاوی و سپس پاسخ‌دادن به آن، مدام درحال گره‌افکنـی و گره‌گشایی است» (همان: ۱۸).

٤ـ۳ گزارشی کوتاه از داستان

در روایت منثور و منظوم قصهٔ حاتم، شخصیت اصلی داستان می کوشد که آرزوی قلبـی شاهزاده‌ای عاشق‌پیشه را برآورده کند. ملکهٔ زیباروی خراسان به نام حسن‌بانو بر آن است که هرگز ازدواج نکند و عمر را به ذکر خدا بگذراند. دایه‌اش که می‌بینـد «آن تابنـده خورشـید، نمی‌تابد به دوش اهل امید»، تدبیری می‌اندیشد و بـه او مـی‌گویـد کـه بـرای خواسـتگاران،

سؤالات دشواری طرح کند که هیچ‌کس نتواند پاسخ دهد. پرسش‌های حسن‌بانو گشودن هفت رازِ ناگشوده است. شاهزاده منیر خوارزمی آوازهٔ زیبایی حسن‌بانو را می‌شنود و درحالی‌که «به سودایش متاع عقل داده»، برای یافتن پاسخ سؤالات، نالان و گریان به یمن می‌رسد. در آنجا حاتم طایی بر او دل می‌سوزاند و به او وعده می‌دهد که «به کارت از جهانبانی گذشتم، ز بند و بست سلطانی گذشتم». حاتم برای یافتن پاسخ چیستان های هفت‌گانهٔ حُسن‌بانو، کمر همت می‌بندد و با شجاعت، در مسیری پرخطر گام می‌نهد و در این راه با عناصر جادویی شگفت‌آوری روبه‌رو می‌شود. سرانجام قهرمان قصه، حاتم، به یاری اسم اعظم، موانع را از سر راه برمی‌دارد و عاشق را به وصال یار می‌رساند.

٤ـ سبک‌شناسی *کارستان حاتم*

یکی از ابزارهای شناخت آثار ادبی سبک شناسی است. سبک شناسی به بیان ساده، تحلیل معانی و بیان برای کشف ابعاد زیبایی یک متن با هدف 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 ویژهٔ خود است. فتوحی (۱۳۹۱: ۸۳) سبک یک دوره را صدای یک عصر و نوعی گفتمان می‌داند که در شرایط ویژهٔ تاریخی و اجتماعی جریان می یابد و هنجارها و الگوهای ساختاری، زبانی و فکری خاصی دارد که به‌واسطهٔ آنها از دیگر دوره‌ها و جریانات متمایز می‌شود. البته باید گفت «در میان انواع ویژگی‌هایی که در یک اثر دیده می‌شود، فقط ویژگی‌هایی در پدیدآوردن سبک دخیل‌اند که بسامد فراوانی در آن اثر دارند که به آنها ویژگی‌های سبک‌ساز می‌گویند. حال این مختصات ممکن است زبانی، فکری یا ادبی باشند» (غلامرضایی، ۱۳۷۷: ۲۰۶).

در این پژوهش بررسی سبکی به سه بخش تقسیم شده است: ۱) ویژگی‌های زبانی؛ ۲) ویژگی‌های ادبی؛ ۳) بررسی بینش و ادراک نویسنده در قالب ویژگی‌های فکری.

٤ـ۱ ویژگی‌های زبانی

«اشعار شاعران براساس شیوهٔ بیان، شگردهای کلامی و کاربرد ویژهٔ زبان از یکدیگر متمایز می‌شود» (احمدی، ۱۳۷۰: ۵۸). اینک منظومهٔ *کارستان* را ازنظر ویژگی‌های زبانی در بخش‌های سه‌گانهٔ آوایی، واژگانی و نحوی بررسی می‌کنیم.

٤ـ۱ـ۱ سطح آوایی [۳]

شعر درواقع همان موسیقی الفاظ و کلمه‌ها و غنا نیز موسیقی الحان و آهنگ‌هاست. «ارسطو نیز شعر را نشأت گرفته از دو قوهٔ محاکات و درک و وزن و آهنگ می‌داند» (عباسی و ملا الهی، ۱۳۹۰: ۱۰۸). موسیقی شعر دامنهٔ پهناوری دارد. گویا نخستین عاملی که مایهٔ رستاخیز کلمه‌ها در زبان شده و انسان ابتدایی را به شگفتی واداشته است، همین کاربرد موسیقی در نظم واژه‌ها بوده است (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۸: ۷۹). در سطح آوایی یا موسیقایی، به عوامل موسیقی‌آفرین در سه سطح موسیقی بیرونی، کناری و درونی توجه می‌شود.

٤ـ۱ـ۱ـ۱ موسیقی بیرونی

موسیقی بیرونی همان وزن عروضی است که براساس کشش هجاها و تکیه‌ها شکل می‌گیرد (همان: ۵۱). مثنوی داستانی *کارستان حاتم* بر وزن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل (فعولن)، در بحر هزج مسدس محذوف (مقصور) سروده شده است. بحر هزج برای سرودن داستان‌های عاشقانه، بسیار رایج بوده است و بیشتر مثنوی‌های عاشقانه ازجمله *خسرو و شیرین* و *ویس و رامین* و *لیلی و مجنون* در این بحر سروده شده‌اند. گویی این وزن در ناخودآگاه ذهن ایرانی ارتباطی آهنگین با عشق و شور و وجد ایجاد می‌کرده است. *کارستان حاتم* در بیشتر بیت‌ها ازنظر وزنی بی‌ایراد است؛ اما در ابیات چندی نیز آشفتگی وزن دیده می‌شود؛ ازجمله:

گران قیمت قماش ارزانه بفروخت ز گوهر و زر یکی گنجینه اندوخت
(۱۰۲)

٤ـ۱ـ۱ـ۲ موسیقی کناری

موسیقی کناری با تکرار کلمه، ردیف را پدید می‌آورد و با تکرار بخشی از کلمه، قافیه را ایجاد می کند. کارکرد قافیه با تأثیر موسیقیایی و تشخصی که به کلمات خاص هر شعر می‌بخشد، عبارت است از: لذت حاصل از برآورده‌شدن یک انتظار؛ زیبایی معنوی یا تنوع در عین وحدت؛ تنظیم فکر و احساس؛ استحکام شعر؛ کمک به حافظه و سرعت انتقال؛ ایجاد وحدت در شکل شعر؛ جداکردن و تشخیص مصرع‌ها؛ کمک به تداعی معانی؛ توجه‌دادن به زیبایی ذاتی کلمات؛ تناسب و قرینه‌سازی؛ ایجاد قالب مشخص و حفظ وحدت؛ توسعهٔ تصاویر و معانی؛ القای مفهوم از راه آهنگ کلمات است (رک. شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۰: ۶۲).

قالب شعری این داستان ایجاب می کند که تنوع قافیه در آن زیاد باشد و این خود باعث افزایش جنبهٔ موسیقیایی آن شده است. قافیه در *کارستان حاتم* اغلب بدون اشکال است و گاه نیز شاعر در قافیه‌ها آرایه‌پردازی کرده است. «به قافیه‌ای که در آن یکی از صنایع ادبی وجود داشته باشد، قافیهٔ بدیعی گویند» (شمیسا، ۱۳۷۳: ۱۱۳)؛ مانند نمونهٔ زیر که شاعر قافیه را به‌شکلی هنری به کار برده است:

مکـــن از دُرد کذبی تلخ کامـــــم　　ز صـــاف راســتی بچشــای جــامم
(۷٦)

تو برکردی چراغ مــن از ایــن بــاد　　چراغت را بــه عــالم روشــنی بــاد
(۳۳۱)

عیوب قافیه نیز در این منظومه دیده می‌شود. به نظر می‌آید بیان مقصود و معنا در نظر شاعر همه‌جا اولویّت دارد و هنرپردازی در مرحلهٔ بعدی است. به همین سبب، شاعر معمولاً لفظ را فدای بیان مقصود کرده است. برخی از عیوب قافیه در این اثر چنین است:

غلو

گهی می گفت گر باغ بهشت اســت　　به‌غیر از حور و رضوان چون سرشته است
(۱٤۲)

اقوا

نـــدارد دیـــو آتـــش‌زاد زَهـــره کـــه از دســـتش ســـتاند شـــاه‌مُهـــره

(۱۹۲)

ایطا

کنـــی اقبـــال از دل گـــر ادایـــش در امیـــد تـــو یابـــد گشـــایش

(۱۱٤)

در این اثر بیشتر قافیه‌ها ساده و اسمی هستند؛ اما قافیه‌های فعلی نیـز در آن وجـود دارد. شاعر برای تکامل موسیقایی، به کاربرد ردیف‌های اسمی و فعلی توجه دارد:

دو دســـــتم را ز کار بد نـگه دار مرا دایم به حفـظ خـود نگـــه‌دار

(۱۰)

٤ـ۱ـ۱ـ۳ موسیقی درونی

موسیقی درونی حاصل هماهنگی و ترکیب کلمات و طنین خاص هر حرف در مجاورت با حرف دیگر است. به اعتقاد شفیعی کدکنی (۱۳۶۸: ۳۹۲) موسیقی درونی مهم‌ترین قلمـرو موسیقی شعر است و استواری و انسجام و مبانی جمال شناسی بسیاری از شاهکارهای ادبـی در همین نوع از موسیقی نهفته است. تکـرار آواهـا، کلمـات، انـواع جنـاس، موازنـه و... از مصادیق موسیقی درونی است.

الف) جناس

مفهوم جناس هر نوع اشتراک در مصوت‌ها و صامت‌های کلام اسـت کـه در طـرح‌هـای گوناگون می‌تواند خود را نشان دهد. در ذات و طبیعت هر زبان جناس خود را در مرتبهٔ یک قانون زیباشناسی نشان می دهد (همان: ۳۰۱). انواع جناس در این منظومه نمود چشـمگیری دارد و با بسامد بسیار بالا، نقش مؤثری در آهنگین‌کردن این منظومه دارد:

جناس تام

برآمد چون از آن کشتی بنی طی — به‌سرعت کرد طومار زمین طی
(۲۷٦)

جناس افزایشی

ز قدرت خاک را آرام داده — به نافش نافهٔ رحمت نهاده
(۳۵)

جناس اختلافی

ملک از نور او دارد رواجی — فلک بر سر زد از خورشید تاجی
(۸٦)

جناس اشتقاق

تو گفتی عجز را پیشم رواجی است — به فرق عاجزان از عجز تاجی است
(۸٤)

جناس حرکتی

که در گنجینه‌ام دُرّی چنانست — به جفت او دلم دَر بر طپانست
(۳٥٤)

ب) تکرار

«از مصادیق تکرار می‌توان هم‌حروفی، هم‌صدایی، تکرار واژه، طرد و عکس و... را نام برد. تکرار در زیباشناسی هنر از مسائل اساسی است (شمیسا، ۱۳۷۳: ۸۳). وحیدیان کامیار (۱۳۷۹: ۲۱-۲۲) معتقد است: «تکرار حرف اگرچه منظم نباشد در کلام عاطفی و زیباآفرین، زیبا است به شرط آنکه فاصلهٔ میان حروف درحدی باشد که ذهن تکرار را دریابد». تتابع اضافات و واج‌آرایی یا تکرار حروف در این منظومه نقش بسیار مهمی در ایجاد موسیقی ایفا می‌کنند:

منقّش سازِ طاووســـــانِ طنّـــــاز مصور صورت عصفور و هـــم بـاز
(٦٧)

خطابین و خـــطادان و خطاپـــوش خطابخشـندهٔ مـرد خطـــاکـــوش
(۷۰)

ج) سجع و موازنه

سجع و موازنه که به آن تکرار نحوی نیز گفته می‌شود، «چون قرینه‌سازی است، مانند هر قرینه‌سازی دیگری زیباست و التذاذ ذهنی ایجاد می‌کند» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۵۶).

لـــب ما را به ذکر خـود بجنـــبان رگ دل را بـه فکـر خـود بجنبـان
(۷)

٤ـ۱ـ۲ سطح واژگانی [٤]

بخش عمده‌ای از ماهیّت یک سبک را نوع گزینش واژه‌ها می‌سازد. اهـل فـن در مسـائل زبان‌شناسی و دستور زبان بر این باورند که تقویت بنیهٔ زبان ازطریق واژه‌سازی است. شـاعر می‌تواند با ساختن واژه‌ای جدید برجسته‌سـازی کنـد. فتـوحی (۱۳۹۱: ۲۴۹) معتقـد اسـت: «واژه‌ها ایستا و منجمد نیستند؛ بلکه جاندار و پویا هستند؛ تاریخ و زندگی‌نامه دارنـد؛ حتـی شخصیت و شناسنامه و بار عاطفی و فرهنگی دارند. برخی ثابت و انعطاف‌ناپذیرند و برخی دراثر فشار بافت‌های مختلف تغییر شکل و معنا می دهند و جدال و انگیزشـی مـداوم بـرای تخیل نویسنده ایجاد می‌کنند».

کاربرد واژه‌ها در *کارستان حاتم*، هنرمندانه و در جهت ترسیم و توصیف فضـای داسـتان در ذهن مخاطب است. به‌علت کثرت مضامین این قصه، واژگان نیـز در آن از تنـوع فـراوان برخوردارند. ساخت ترکیبات تازه و کاربرد کلمات کهن از ویژگی‌های این منظومه است؛ اما کاربست واژه‌ها هرگز به سادگی بیان و سیر روان داستان خدشه‌ای وارد نمی‌کند و می‌تـوان گفت از امتیازات این منظومه فصاحت و روشنی بیان آن است. انواع کاربرد و ساخت واژه‌ها در *کارستان* به شرح زیر است:

- **ترکیب‌سازی:** زبان فارسی زبانی ترکیبی است. مراد از ترکیبی آن است که می توان از پیوستن واژه های زبان به یکدیگر یا افزودن پیشوندها و پسوندها به آنها برای بیان معانی و مفاهیم تازه بهره گرفت و بدین‌گونه هزارها واژهٔ تازه با معانی نو ساخت (مقربی، ۱۳۷۲: ۶). اصولاً خلق ترکیبات تازه، یعنی ایجاد خانوادهٔ تازه از کلمات. این صورت زبانی از دو جنبه بر غنای زبان می افزاید: یکی ایجاد شبکهٔ معنایی جدید و دیگر خلق شبکهٔ تصویری تازه (حسن‌پور آلاشتی، ۱۳۸۴: ۱۳۵). در *کارستان حاتم* واژه‌های بسیاری از شکل بسیط خارج شده و با پسوند یا پیشوند یا واژه‌ای دیگر، کلمه‌ای جدید ساخته‌اند:

فلک‌پشت (۱۰۰)؛ مشبّک‌دل/ ستاره‌ریزی (۱۰۴)؛ آبله‌دوز (۱۱۸)؛ صباکردار (۱۳۲)؛ ارژنگ‌خانه (۱۴۹)؛ بلاکوش (۱۵۱)؛ ارم‌تزئین (۲۳۷)؛ آسمان‌رنگ (۲۵۱)؛ بسته‌کار (۲۰۰).

- **ترکیب‌های مقلوب:** کاربرد ترکیب‌های مقلوب یکی از ویژگی‌های بارز سبک این اثر است. کاربرد چنین ترکیباتی وزن ادبی و موسیقی متن را می‌افزاید: نیستی‌انجام (۸۲)؛ ناشادقامت (۸۴)؛ معجزاشاره (۸۶)؛ خامه‌جادو (۱۰۲)؛ طنازخامه (۱۲۶)؛ نمک‌صورت (۱۴۳)؛ خس‌پوش (۱۴۹).

- **کاربرد واژه‌های کهن:** به اعتقاد لیچ، شاعر می‌تواند واژه‌ها یا ساخت‌هایی را در شعر خود به کار برد که در زمان سرودن شعر در زبان متداول نیستند و واحدهایی به شمار می روند که در گذشته متداول بوده و سپس مرده‌اند. این دسته از هنجارگریزی را باستان‌گرایی یا آرکائیسم می‌نامند (به نقل از صفوی، ۱۳۹۰، ج ۲: ۸۱). شفیعی‌کدکنی (۱۳۷۰: ۲۴) معتقد است «احیای واژه هایی که در دسترس عامّه نیست، سبب تشخّص زبان می شود و نیز ساخت نحوی زبان کهنه اگر جانشین ساخت نحوی زبان معمولی و روزمره شود، خود نوعی از عوامل تشخّص زبان است». از ویژگی های سبکی بارز در *کارستان حاتم* در سطح واژه، کاربرد واژه ها، حروف و افعال کهنی است که غرابت استعمال دارند. بعضی از نمونه‌های آن به شرح زیر است:

ـ آوردن صورت کهن «نی» به‌جای «نه»: نروید سبزه و نی سنگ‌لاخی (۸۱).

ـ «همهٔ» به‌جای «همه» به‌شیوهٔ سبک خراسانی: همهٔ باشندگانش زار وگریان (۱۶۷).

بعضی از واژگان قدیمی در *کارستان* عبارت است از:

پالوده (۱۰۶)؛ کزلک (۱۰۸)؛ ناسور (۱۱۱)؛ جول (۱۲۵)؛ انباز (۱۳۲)؛ مروحه (۱۳۳)؛ غنوی (۱۵۵)؛ رقیب به معنی نگهبان (۱۵۸)؛ غریوان (۱۶۴)؛ روارو (۱۷۳)؛ بارگی (۱۸۹)؛ بسیچ (۲۰۰)؛ واژون (۲۲۸)؛ خوی (۲۴۱)؛ سترگ (۲۴۴)؛ شیمه (۲۵۷)؛ خوشد (۲۶۰)؛ نهمت (۲۶۴)؛ پویه (۲۶۵)؛ ساتگین (۲۶۶)؛ آموده (۲۷۳)؛ شخ (۲۷۶)؛ کناف (۲۷۷)؛ شگرف (۲۸۰)؛ ناشتا (۲۸۷)؛ سهم (۲۹۵)؛ اورنگ (۳۰۹)؛ زیب (۳۲۶)؛ آشنا (در معنی شنا) (۳۷۲)؛ پس پشت (۲۲۰)؛ فراموشید (۳۱۵).

ـ تلفظ اعداد: برخی از اعداد در این منظومه به‌شکلی خاص تلفظ می‌شوند.

چار به‌جای چهار:

که چون حاتم بدان تابنده رخسار　　به جشن جم نشسته تا مه چار
(۱۳٤)

دویم به‌جای دوم:

دویم عادل عمر کز عدل و دادش　　جهان آباد یکسر بر مرادش
(۸۷)

سیوم به‌جای سوم:

به سیوم منزل آن کاخ برینست　　که چرخش نردبان کمترین است
(۱۳٦)

چارده به‌جای چهارده:

روان در موکبش خیلی شکر لب　　چو اختر گرد ماه چارده شب
(۲۵۵)

- برخی تصرفات شاعر در شیوهٔ به‌کارگیری واژه‌ها برای هماهنگی با وزن است؛ ازجمله تخفیف و ابدال حروف و کلمات، ساختن قیدهایی با تنوین نصب، تغییر وزن و آهنگ کلمات:

شسته به‌جای نشسته (۹۳)؛ نارد به‌جای نیاورد (۹۷)؛ نومیدی (۱۱۸)؛ پدرود (۱۵۲)؛ شبخون (۱۷۲)؛ نبشت به‌جای نوشت (۱۹۸)؛ اوستاد (۲۵۱)؛ ناحی (۲۶۴)؛ چابکاً (۳۰۰).

کلمات و تعبیرات عامیانه: به هر زندانی‌ای واکرده زندان (۱۳۲)؛ درد دل کردن: بگو درد دلت با هر غریبی (۱۵۸)؛ پا به راه زدن: پس از وی پا زده در راه حاتم (۱۹۰)؛ زحمت کشیدن به معنی به رنج افتادن: کشیده زحمتی از دست صیاد (۲۸۱).

- **کاربرد واو معدوله:** شاعر واو معدوله را همه‌جا با فتحه تلفظ می‌کند: به گوشش چون حدیث غیب درخورد/ ز تاج آن مهرهٔ تابنده برکرد (۱۶۳).

- **اسکان حروف:** یکی از تصرفات شاعرانه که به ضرورت وزن بسیار به کار رفته است، اسکان حروف است که تلفظ واژه را دگرگون کرده است. شمیسا (۱۳۷۳: ۱۹۹) اسکان ضمیر را آن می‌داند که مصوت آغاز ضمیر را حذف کنند؛ یعنی همزه و مصوت حذف شود و صامت ضمیر به کلمه قبل بچسبد. در سبک خراسانی اسکان ضمیر رایج بوده و دربارهٔ اسم و فعل هر دو وجود داشته است. در این منظومه اسکان حروف را در اسم، در موارد چندی می‌بینیم. به نظر می‌آید این کاربرد کهن که به ضرورت وزن انجام شده است، به زیبایی موسیقایی واژگان آسیب زده است: نیامد باز پس احدی از آن دشت (۲۴۲)؛ سَحَرپرداز این ارژنگ‌خانه (۲۴۷).

- **کاربرد کلمات عربی:** کاربرد کلمات عربی بیشتر برای تلمیح به آیات یا احادیث و اشاره‌های مذهبی است که با بسامد بالایی در این اثر دیده می‌شود. گاه یک مصراع کامل به عربی است؛ مانند: که قل لاتقنطوا من رحمت الله (۸۵)؛ عطای رفته را در لا و لم کش (۱۴۵).

- **کاربرد واژگان ترکی در حد اعتدال:** ایاغ (۸۹)؛ خدنگ (۳۱۹)؛ خاقان (۸۸)؛ چگل (۱۲۸).

- در پایان باید به واژگانی اشاره کرد که در این منظومه کارکرد خاص یافته اند؛ ازجمله «کدخدا ساختن» به معنی به شوی دادن دختر و مزدوج‌شدن (۱۶۱)؛ «دلاسا» به معنی آرام (۹۰)؛ «گلوبند» به معنی گرفتار (۱۱۸)؛ «طلبکار» به معنی خواستگار (۱۵۹)؛ «پدرود شدن» به معنی وداع (۱۶۸)؛ «تلاش» به معنی جست‌وجو (۲۰۹)؛ «تلاشی» به معنی جستجوگر (۲۱۵)؛ «خیابان» به معنی باغ و گلزار (۳۳۳).

٤ـ۱ـ۳ سطح نحوی [۵]

نحو عبارت است از بررسی قواعد حاکم بر شیوهٔ ترکیب واژه‌ها و شکل قرارگرفتن جمله ها در یک زبان. در این کاربرد نحو در برابر صرف (تکواژشناسی یا دانش شناخت واژه) قرار دارد. نحو در تعریفی دیگر عبارت است از بررسی روابط میان عناصر ساختمان جمله و قواعد حاکم بر توالی و نظم جملات (فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۶۹).

در این منظومه کهنگی‌های نحوی دیده می‌شود. در بیشتر بخش‌ها مصرع‌ها استقلال دستوری دارند. ابیات موقوف‌المعانی بسیار کم است. ایجاز و کوتاهی جملات از ویژگی‌های دیگر این اثر است.

- **ترکیب‌های مقلوب وصفی و اضافی:** وقتی جای صفت و موصوف عوض می‌شود، صفت برجسته می‌شود و به‌علت تکیه و تأکید بر صفت و ایجاد نوعی موسیقی، این هنجارگریزی اعتبار زیباشناختی می‌یابد. در تقدّم صفت بر موصوف، حوزهٔ معنایی گسترش می‌یابد و به صفت حالت بزرگ‌نمایی و برجستگی می‌بخشد. این‌گونه هنجارگریزی یکی از پرکاربردترین و چشم‌گیرترین هنجارگریزی‌های نحوی در بیت‌های *کارستان حاتم* است؛ زیرا جنبهٔ توصیفی و روایی شعر و عینیت‌گرایی و دقّت‌نظر شاعر در پرداخت مناظر و شخصیت‌های داستان موجب کاربرد بسیارِ صفت در این اثر شده است:

شب امیدکاه (۸۳)؛ من ناشادقامت (۸۴)؛ طارم افلاک‌ترکیب (۸۵)؛ سبابهٔ معجزاشاره (۸۶)؛ روی پاک‌انجام (۸۹)؛ کلان‌طاس (۲۲۰)؛ واردی تازه (۲۵۶).

- **ساخت مصدرهای نو با پسوند «گری»**: زیباگری (۸۰)؛ چاره‌گری (۱۷۶).

- **ساختن صفات با پسوند «آسا»**: این شیوهٔ صفت سازی در این منظومه بسامد بالایی دارد. ساختن چنین صفت‌هایی باعث فشرده‌سازی تشبیهات و در عین حال ساخت واژه‌های تازه می‌شود: عقیق‌آسا (۱۰۵)؛ جرس‌آسا (۲۱۲)؛ طلسم‌آسا (۲۳۰).

- **ساختن صفت مرکب از ترکیب اسم و واژهٔ «پیوند» با بسامد بالا**: نقش پیوند (۱۰۲)؛ دردپیوند (۱۳۶)؛ آزپیوند (۱۸۸)؛ نورپیوند (۲۳۴).

- **ساخت صفت های مرکب تازه از ترکیب اسم و بن های مضارع «کوش»، «پرداز»، «سنج»، «آرا»**: خطاکوش (۸۰)؛ آشوب‌پرداز (۱۲۱)؛ سفرسنج (۱۳۸)؛ سریرآرا (۱۵۱).

٤ـ۱ـ۳ـ۱ عوامل نحوی کهن‌گرایی زبان: کاربرد فعل ماضی نقلی به‌شکل کهن: شنیدستم (۲۴۸).

- **کاربرد انواع را**: به کار بردن «را» به شیوهٔ متون تاریخی و کهن از نشانه های کهنه‌گرایی این متن است:

رای فک اضافه: سخی را جای، فردوس برین است (۱۷۱).

را نشانه قسم: بکن اندیشهٔ فردا خدا را (۱۷۹).

را نشانه نهاد: مرا باید در این ظلمات رفتن (۱۶۳).

را تبدیل فعل (مالکیت): هر آن کاو را ممدی چون تو باشد (۱۶۳).

را نشانه قید: نهد شب را چو پای خود به گلزار (۱۷۵).

- **فاصله‌افتادن میان حرف نفی با فعل یا شناسه‌اش:** گاهی بین فعل منفی و حرف نفی ویژهٔ آن فاصله می افتد که در *کارستان* بسامد بالایی دارد: نه زهرش بر وجود او اثر کرد (۱۳۸).

- **کاربرد «همی»**: کاربرد همی قبل از فعل از عوامل کهنه شدن زبان شعر است: ز دست خویش آب گُل همی‌زد (۱۴۴).

- **کاربرد «اندر» به‌جای «در»**: کاربرد حرف اضافهٔ اندر به‌جای در، از ویژگی‌های شعر کهن فارسی است و در دوران‌های بعدی نشانهٔ باستان‌گرایی زبانی است. این کاربرد در *کارستان* بسیار دیده می‌شود: نشین اندر قفس با دیدهٔ کور (۲۳۳).

- **کاربرد ازبهر**: نه ازبهر گذر راهی دگر بود (۳۱۵).

- **کاربرد «زو» به‌جای «از او»**: دهم لخت دلت را زو رهایی (۲۸۱).

- **کاربرد «کدامی» به‌جای «کدامین»**: کدامی مرد باشد صید او را (۲۲۲).

- **حذف فعل با قرینه و بدون قرینه**: حذف فعل گاه با قرینه صورت می گیرد؛ اما حذف بی‌قرینه باعث سستی بیان می‌شود:

اگر رحمت کند بی انتهایست وگر عدلی همه یک یک به جایست
(۷۹)

- **کاربرد آمد در معنای شد:**

شب آدینه چون آمد پدیدار ز گورستان برآمد بخت بیدار
(۱۹۰)

- **کاربرد شاید و نشاید به معنی شایسته بودن و نبودن**: مرا شاید کزین ناحی رهیدن (۲۶۴).

- **کاربرد (ی) استمراری**: این ویژگی نیز سبب کهنه جلوه‌دادن زبان می‌شود: پدر از مهر دل گفتی منیرش (۹۹).

- **ممال**: «یعنی میل الف به‌سوی ی که یکی از سیستم‌های تدافعی زبان فارسی در مقابل زبان عربی بود؛ یعنی کلمات الف‌دار عربی را به یاء مجهول تلفظ می کردند» (شمیسا، ۱۳۷۳: ۲۰۰). کاربرد ممال نیز از عوامل کهنه‌شدن زبان است: طغری (۵۴)؛ توریت (۸۶)؛ رکیب (۲۳۲).

- **فعل دعایی:**

ز سعیت ملک و دین معمـــور بادا　　چو کســـری عدل تو مشهور بـادا

(۱۰۱)

- **کاربرد ضمایر**

یکی دیگر از پرکاربردترین هنجارگریزی های نحوی در *کارستان حاتم* جابه جایی ضمایر متصل شخصی در ارکان جمله، در نقش های متممی و اضافی و بـه‌ویـژه در نقـش مفعـولی است. این ضمایر به اقسام کلمه مانند حرف، اسم و فعل می پیوندند و شاعر برای حفظ وزن موسیقایی بیت‌ها به‌ضرورت این ضمایر را جابه‌جا یا تکـرار مـی‌کنـد. اهمیـت جابـه‌جـایی ضمایر ازسویی باعث ایجاد برجستگی و تأکیـد نحـوی و معنـایی اسـت و ازسـوی دیگـر به‌سبب توان القای موسیقابی آن، سبب هنجارشکنی و زیبایی سخن ادبی می‌شود.

فروقاســـش بگفت ای کوه پـــاره　　ببخشـــش زندگانـی را دوبـــاره

(۱٦٤)

جـــزم در خانـــه فرزنـــدی نـــدارد　　بـــه‌جـــز دیـــدار مـــن بنـــدی نـــدارد

(۲۰۹)

- **جابه‌جایی ارکان جمله:** از عواملی است که باعث بلاغی و ادبی شدن کلام می شـود؛ اما ازسویی ممکن است سبب تعقید لفظ و دیریابی نظم کلام شود. البته باید توجه داشت که منظور از جابه‌جایی ارکان جمله، پیش و پسی اجزای جمله نیست که از ویژگی‌های بـدیهی و ذاتی کلام منظوم است؛ بلکه منظور در جای خود نبودن ضمایر و ارکانی است که با تغییر موضعشان، مرجع آن‌ها مبهم می‌شود و درک سخن بـه دشـواری صـورت مـی‌گیـرد؛ ماننـد مصراع اول بیت‌های زیر:

طلســـماتم بگفتـــا نیســـت از مـــن　　که من خود می زنـم دسـت تغـابن

(۱٤٥)

نیامد گفت از یوسف خطایی نه از من بر من آید ماجرایی
(۱۹۵)

- **تغییر کاربرد ضمیر راوی:**

چو حسنا دید کان صید قوی چنگ نگردد رام من بی کید و فرهنگ
(۱۹۵)

٤ـ۲ ویژگی‌های ادبی

در سطح ادبی به بررسی مسائل بیانی و بدیعی مانند تشبیه، استعاره، کنایه، مجاز، نماد، تلمیح، اغراق و به‌طورکلی زبان ادبی اثر و خلاقیت‌های ادبی در زبان پرداخته می‌شود.

٤ـ۲ـ۱ تصویرسازی

تصویرپردازی مجالی برای هنرمند است تا پدیده‌های جهان را به‌شیوهٔ خویش بنگرد و جهانی نو بیافریند. *کارستان حاتم* با استفاده از عنصر خیال به آفرینش دست می زند و با توصیفات هنری و ادبی، صحنه‌ها و مناظر را در پیش چشم مخاطب، به‌شکلی جاندار ترسیم می‌کند. ابوهلال عسکری می‌گوید: «بهترین وصف آن است که بیشترین خصایل موصوف را بیان کند چنان‌که گویی موصوف را پیش چشم می‌بینی» (فروخ، ۱۹۸۴، ج ۱: ۸).

شاعر *کارستان* از آرایه‌های مختلف برای تصویرپردازی و توصیف به‌خوبی استفاده می‌کند. یکی از ویژگی‌های سبکی *کارستان* که به نظر می‌آید شاعر تحت تأثیر شیوهٔ سخن‌پردازی نظامی در *خسرو و شیرین* در پیش گرفته است، براعت‌استهلال‌های زیبا در آغاز هر بخش است. او هر قسمت جدید را با توصیفی زیبا از طلوع و غروب خورشید و استفاده از واژگان متناسب با فضای آن بخش، به داستان پیوند می زند و بدین‌گونه با خلق فضایی هنری تصویری هماهنگ با حال و هوای داستان خلق می‌کند؛ مانند شواهد زیر:

توصیف غروب خورشید:

«چو فرق مهر در حوض شفق شد به نور مه ستاره متفق شد

سر آن حور بـا سـرهای دیـگر　　در آن حوضـک بیفتادنـد یکـسر»
(۲۹۰)

توصیف طلوع خورشید:

«به هنگامی که از کاخ سحـرگاه　　برون زد خسرو خورشید خـرگاه
برآمد حـاتم ابـن طـی از آن در　　چو خورشید جهـان‌پیمـا ز خـاور»
(۱۸٤)

توصیفات حماسی:

شاعر در بخش‌هایی از داستان که قهرمانان اصـلی بـا حـوادث خـارق‌العـاده‌ای روبـه‌رو می‌شوند و به مبارزه با رقیب، برداشتن موانع و رزم با جانوران عجیب می‌پردازنـد، تصـاویر حماسی خلق کرده است و صحنه‌های رزم را با رجزخوانی‌ها و برشمردن سلاح‌های جنگی و صف‌آرایی دو سپاه، برابر دیدگان خواننده مجسم کرده است:

«چو شد ترتیب از هر سو صف جنـگ　　سیه‌دیوی به میدان کرد آهنـگ
به تن ابری به قد چون بیسـتونی　　به دستی تُرس و در دستی سـتونی
(۲۹۳)

٤ـ۲ـ۲ صور خیال

«صور خیال درواقع نمودهای گوناگون تخیل است و می‌توان به‌طورکلی هر بیانی را کـه در آن نوعی تشخص و برجستگی است که سبب اعجاب و شگفتی، یعنی تخییل مـی شـود، صورتی از خیال بدانیم» (پورنامداریان، ۱۳۸۶: ۲۵). خلق تصاویر بدیع و سرشار از غرابت و شگفتی بازتابی از ذهن و اندیشهٔ شاعر است.

٤ـ۲ـ۳ آرایه‌های بیان

٤ـ۲ـ۳ـ۱ تشبیه

پربسامدترین آرایـهٔ بـه‌کاررفتـه در ایـن منظومـه تشـبیه اسـت. تشـبیه ملمـوس‌تـرین و دلنشین‌ترین صورت خیالی در محور افقی گفتار است. عبـدالقاهر جرجـانی (۱۳۶۱: ۱۶) در

اسرارالبلاغه آن را در کنار تمثیل و استعاره، صنعتی برشمرده است که باید در آن به‌طور کامل اندیشیده و دقت شود. شفیعی‌کدکنی (۱۳۷۰: ۶۹) تشبیه را «اصلی ترین عنصر خیال شاعرانه» نامیده است. فتوحی (۱۳۸۵: ۸۹) در *بلاغت تصویر* تشبیه را «بهترین ابزار برای بیان محاکات و تقلید از طبیعت و حقیقت‌نمایی» می‌داند. اغلب تشبیهات به‌کاررفته در این اثر از نوع اضافهٔ تشبیهی است؛ اما انواع دیگر تشبیه نیز در آن می‌توان یافت:

قدم از شوکت سرو روانت　　خمیده همچو ابروی کمانت
(۱۰٤)

- **تشبیه بلیغ اضافی**

در این نوع تشبیه تنها مشبه و مشبه‌به ذکر شده است و گاهی نیز به یکدیگر اضافه می‌شوند. «این نوع تشبیه را از آن جهت بلیغ می‌گویند که تشبیه ازنظر ادبا هر قدر نامعلوم‌تر باشد مبالغه و تأکیدش بیشتر است» (همایی، ۱۳۶۱: ۱۶۱). ساختار تشبیهات *کارستان* ساده و محسوس و معمولاً به‌شکل تشبیه بلیغ هستند:

سوق کفر (۱۶)؛ زیت فکر (۸۹)؛ نشای عشق (۱۰۳)؛ لیلای شب (۱۳۸)؛ تاج تباشیر (۱۶۶).

- **تشبیه تفضیل**

رخش ماه دو هفته زیر هاله　　نشسته از خدش در داغ لاله
(۹۲)

٤ـ۲ـ۳ـ۲ استعاره

استعاره کارآمدترین ابزار تخیل، بزرگ‌ترین کشف هنرمند و از متعالی‌ترین فنون بیانی در حیطهٔ زبان هنری است. شفیعی‌کدکنی (۱۳۷۰: ۱۰۹) در تعریف استعاره چنین می‌گوید: «استعاره نامیدن چیزی است به نامی جز نام اصلی اش، هنگامی که جای آن چیز را گرفته باشد». ترنس هاوکس با نگاهی فراگیر، آن را «استعمال نام چیزی برای چیز دیگر» نامیده

است (هاوکس، ۱۳۷۷، ج ۱: ۸۰). پس از تشبیه، استعاره از آرایه‌های پربسامد این منظومه است. از ویژگی های استعاری زبان شاعر این است که هرجا به احساس و عاطفه نزدیک تر می‌شود، زبانش استعاری‌تر می‌شود.

- **استعاره مصرحه**

ز زیت فکر کن روشن چراغم　　منوّر ساز از نورش ایاغم
(۸۹)

- **استعاره مکنیه**

لب خشک چمن سیراب گردان　　به هر نخل سهی قد آب گردان
(۲۱۵)

- **اضافه استعاری**

لب ما را به ذکر خود بجنبان　　رگ دل را به فکر خود بجنبان
(۷٦)

- **تشخیص**

تشخیصْ بخشیدن صفات انسان و به‌ویژه احساس انسانی به چیزهای انتزاعی، اصطلاحات عام و موضوعات غیرانسان یا چیزهای زندهٔ دیگر است (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۰: ۱۵۰). یکی از گونه های صورخیال در قصهٔ *کارستان حاتم* تشخیص است. تصرف ذهن شاعر در اشیا و عناصر بی‌جان طبیعت، همهٔ عناصر جهان مادّی و ذهنی را در نظر وی ذی‌حیات و سرشار از پویایی می‌کند.

صُراحی خنده‌زن بر جام سرشار　　چو نرگس چشم مینا مانده بیدار
(۳۲٦)

٤ـ۲ـ۳ـ۳ کنایه

از دیگر صورخیال پرکاربرد در مثنوی *کارستان حاتم*، کنایه است. «دراصطلاح آن است

که لفظی را بگویند و از آن لازمِ معنی حقیقی اراده کنند» (همایی، ۱۳۶۴: ۱۱۴). کنایه در این اثر نمود چشمگیری دارد و پس از تشبیه و استعاره بسامد بسیاری دارد: علم کن در جهان تیغ و قلم را (۲۰)؛ به رسوایی ضرورت بستم آهنگ (۱۰۴)؛ قبا کرده قبای شهریاری (۱۱۲)؛ فتاده پای هوش او به گرداب (۱۴۴).

٤ـ۲ـ۳ـ٤ مجاز

مجاز تصرف شاعرانه و هنرمندانه در طبیعت است. «شاعران از آن جایی که جهان را دیگرگونه می‌بینند، واژگان را نیز دیگرگونه به کار می‌برند» (شمیسا، ۱۳۷۹: ۴۳). مجاز از دیگر عناصر بلاغی است که در *کارستان حاتم* دیده می‌شود؛ اما کاربرد آن نسبت به صور خیال دیگر ازجمله تشبیه و استعاره بسیار کمتر است؛ برای نمونه مصراع‌های زیر است که سنگْ مجاز از معدن و الوندْ مجاز از کوه است:

ز سنگ آرد برون لعل درخشان (۶۸)؛ در آن الوند جویان کدامی (۲۶۵).

٤ـ۲ـ٤ آرایه‌های بدیع

٤ـ۲ـ٤ـ۱ تلمیح

«تلمیح آن است که شاعر یا نویسنده در ضمن کلام خود، به داستان یا آیه یا حدیث یا ضرب‌المثلی معروف اشاره‌ای کند، به‌طوری‌که با ندانستن تمام آنها، فهم دقیق معنای شعر یا نوشته مشکل باشد» (شمیسا، ۱۳۷۱: ۴۵). شاعر این اثر با به‌کاربردن تلمیحات مختلف دینی، اساطیری و غنایی فضاسازی مناسبی برای نقل داستان فراهم کرده است.

- **تلمیح اساطیری**

رساند روزی سیمرغ در قاف　　برآرد نافهٔ تاتار از ناف

(۷۸)

- **تلمیح دینی**

صدورش مخزن اسرار غیب است　　حضورش همچو سیمای شعیب است

(۸۸)

- **تلمیح به قهرمانان داستان‌های غنایی و حکمی**

شه خوارزم بـر دخـت فـلان شـاه چو فرهاد است با شیرین هواخـواه (۲۹۷)

سـتد افسـر ز ابـراهیم ادهـم کنـد ملـک دل عشـاق بـرهم (۱۱۲)

۴ـ۲ـ٤ـ۲ ارسال‌المثل

نمی‌گنجد دو خنجر در نیامی (۹۵)؛ چه تدبیری که چون پا در وحل شد (۱۱۳)؛ کند کی باز بر پشه نگاهی (۱۳۹)؛ مکن بد تا بدی پیشت نیاید (۲۳۳).

٤ـ۲ـ٤ـ۳ تناسب

عبارت است از «آوردن کلماتی در جمله که با یکدیگر متناسب باشند، خواه این تناسب ازلحاظ هم‌جنس بودن باشد خواه ازلحاظ مشابهت یا مجاورت» (همایی، ۱۳۶۴: ۸۶). ذهن انسان پیوسته درپی یافتن و ایجاد رابطه و نسبت و هماهنگی میان پدیده هاست. این ارتباط و مناسبت در متون ادبی، هماهنگی خاصی به متن می‌دهد.

مشـو غـواص دریـای ملامـت ببر زین بحر خون کشـتی سـلامت (۱۱۱)

٤ـ۲ـ٤ـ٤ ایهام تناسب

گهـی موهـوم نقشـی از میـانش گهی قربـان ابـروی کمـانش (۱۳۳)

٤ـ۲ـ٤ـ۵ حس‌آمیزی

حس‌آمیزی گونه‌ای اغتشاش در محور هم‌نشینی زبان و از مصادیق هنجارگریزی است. شفیعی‌کدکنی (۱۳۷۰: ۲۷۱) در *صور خیال* می‌گوید: «یکی از وجوه برجستهٔ ادای معانی از رهگذر صور خیال، کاری است که نیروی تخیل در جهت توسعهٔ لغات و تعبیرات مربوط به

یک حس انجام می دهد، یا تعبیرات و لغات مربوط به یک حس را بـه حـس دیگـر انتقـال می‌دهد»: شیرین مقالی (۷۶).

٤ـ۲ـ٤ـ٦ اغراق

اغراق دراصطلاح بدیع زیاده‌روی نامعقولی است در توصیف کـس یـا چیـزی (همـایی، ۱۳۶۴: ۲۶۲). در اغراق، گوینده با تصرف ذهنی خود، حالت یا صفتی را از وضـع طبیعـی و عادی که دارد، کوچک‌تر یا بزرگ‌تر جلوه می‌دهد.

بدان نازک میـان هیـچ در هیـــچ　　بـه گـرداب بـلازا پیـــچ‌درپیـــچ
(۱۰٤)

٤ـ۲ـ٥ انسجام متن در محور عمودی

در این متن با گفت‌وگوهای بسیاری به‌صورت مناظره، واگویـه، راز و نیـاز و... روبـه‌رو هستیم. گفت وگوی دو طرفه میان دو نفر در مقام جـدال یـا مفاهمـه یـا مقابلـه، از اجـزای جدایی‌ناپذیر تفکر و اندیشهٔ انسانی است که در قالب گفتار یا نوشـتار در میـان همـهٔ اقـوام بشری سابقه داشته است. «سابقهٔ این نوع ادبی که هم جنبهٔ تعلیمی داشته و هم جنبهٔ تفننی و سرگرم‌کننده به تمدن‌های بین‌النهرین و همچنین ادبیات ایـران پـیش از اسـلام برمـی‌گـردد؛ ژرف‌ساخت مناظره را حماسه دانسته‌اند (ایران‌زاده، ۱۳۸۹: ۲).

- **مناظره**

«بگفتـــا کای به خوبی ســـرو آزاد　　فتاده از دیارت رســـم بیـــــداد
بگفت ای خواجهٔ دیریـــــنه‌ایـــام　　مبارک خصـلت و فرخنـده‌فرجـام»
(۱۰۱)

- **مفاخرهٔ شاعر**

گشادم نافـــــه ای از مشـــک اذفـر　　دمـــاغ دوســـتان کـردم معطـــّر»
(۹۰)

- **مونولوگ منیر با خودش**

«بیا جـــانا شبی شو میهـــــــمانم — که در پای تو نقد جان فشـــــــانم
اگر بی تو به گلـزارم گـــذار است — به چشمم غنـــچهٔ گل نوک خار اســـت
اگر پـا می‌نهـــــم بر ســـــبزهٔ تـر — خلد هر بـرگ کـاهی‌همچـو نشـــتر»
(۱۰۶)

٤ـ۳ ویژگی‌های فکری

در نظر برخی پژوهشگران ویژگی های فکـری در درجـهٔ اول اهمیـت قـرار دارد (بهـار، ۱۳۹۱: ۲۱۳). سیری در مضامین اخلاقی و تعلیمی و عرفانی و اجتماعی قصـهٔ حـاتم نشـان می‌دهد که این داستان سرشار از درونمایه‌های تعلیمی و اخلاقی و معنـوی اسـت. پیشـینیانْ جوانان را از خواندن قصه‌های عامیانه مانند امیر ارسلان و حسین کرد برحذر مـی‌داشـتند و این داستان‌ها را موجب خیالاتی‌شدن و بی‌ادبی می‌دانستند؛ اما قصهٔ *کارستان حاتم* هیچ‌یـک از این دو ویژگی را ندارد؛ بلکه بر فضایل جوانمردی و فداکاری و استقامت و آرمان گرایـی تأکید دارد. از خصوصیات این منظومـه آن اسـت کـه قهرمـانِ داسـتان بـرخلاف شـاهان و سرداران و عیاران دیگر داستان‌ها، در بند مادّیات نیست و هرچه به دستش می‌آید درجا میان فقیران تقسیم می کند؛ بدین گونه در عمق این قصهٔ عامیانه یک حرکت و سیر عرفـانی دیـده می‌شود که چه‌بسا با هفت وادی معروف و معهود در طریقت سیر و سلوک بی‌ارتباط نباشد؛ همانا در رقم هفت نیـز قداسـت و رمـز و راز خاصـی هسـت کـه در ادیـان و نحلـه هـا و طریقت‌های کهن بر آن تأکید شده است.

آنچه نظـام اندیشـگانی *کارسـتان* را شـکل مـی‌بخشـد، وصـف حـوادث و اشـخاص و صحنه‌های داستان است. مضامینی که در این منظومه مطرح می شود، گونـاگون و بـی‌شـمار است و از این منظر از داستان‌های کم‌نظیر ادب فارسی به شمار می‌آید. ازجملهٔ این بن‌مایه‌ها

به مضامین دینی، اخلاقی، عرفانی، اجتماعی می‌توان اشاره کرد که در میان قصه همه‌جا مدّنظر شاعر است. بهره‌گیری شاعر از انواع اصطلاحات علمی و فلسفی ـ ازجمله نفس و اشباح و ارواح (۷۷) و لوح اول (۸۵) و اصطلاحات مذهبی ازجمله نص تنزیل (۸۷)، جبریل (۸۷)، تأویل (۸۶)، سورت یاسین و طه (۸۶)، سدره (۸۶) ـ و همچنین اصطلاحات مربوط به نجوم ـ مانند جوزا (۲۵۹)، بنات‌النعش (۹۰)، پروین (۹۰)، هاله (۲۳۰)، ثریا (۳۲۷) ـ و نیز توصیف مجالس ساز و آواز و بزم با کاربرد وسایل و اصطلاحات موسیقی ــ مانند رباب (۱۳۲)، ارغنون (۱۳۲)، چنگ (۳۲۶)، طبلک (۳۲۶)، دف (۳۲۶)، پرده (۳۱۵)، سرود (۳۲۶)، قوال (۳۲۶)، مطرب (۳۲۶)، لولیان (۳۲۶) ـ همگی بیانگر آشنایی شاعر با این علوم و ازسویی بیان این نکته است که شاعر قصد دارد شعر خود را ازنظر زبانی به شاعران قدیم نزدیک کند.

باید توجه داشت که منظومه‌سرایان روزگار شاعر کارشان بازگویی مطالب فلسفی و عرفانی و غنایی گذشتگان است و در شعر این دوره ابتکار و نوآوری در این زمینه‌ها کمتر دیده می‌شود؛ اما بسامد بسیار بالای مضامین و تمایلات عارفانه نشانهٔ انس بسیار شاعر با این مفاهیم است؛ چندان‌که باید او را مانند بیشتر عارفان متمایل به جبر بدانیم:

بگفتا هرچه تقدیر الهی است ــــــ نه ما را با قضایش کینه‌خواهی است

(۳۰۹)

برخی از مضامین فرعی مطرح‌شده در این مثنویِ داستانی به این قرار است:

دعا و مناجات (۱۸۴)؛ فروتنی (۲۰۰)؛ تسکین آلام دردمندان (۴۳۱)؛ سحر و جادو (۳۱۷)؛ مرگ‌اندیشی (۲۷۰)؛ یاری‌گری افتادگان (۱۵۷)؛ سخاوت‌داشتن (۱۷۴)؛ دوری از ستم (۱۷۹)؛ پیش از مرگ مردن (۸۳)؛ نیکی بدون چشم‌داشت (۱۶۹)؛ ستایش جوانمردی (۲۸۳)؛ باقی‌گذاشتن نام نیک از خود (۱۷۴).

۵ـ نتیجه‌گیری

کارستان حاتم روایت منظوم قصهٔ حاتم طایی است. این منظومه در شبه‌قاره سروده شده است. بررسی سبک‌شناسانهٔ این مثنوی وجه توصیفی و زیبایی‌شناسانهٔ آن را آشکار می کند. ازنظر زبانی سادگی و رعایت اقتضای حال و مقام همه‌جا مدّنظر شاعر است. از جنبهٔ موسیقایی، منظومه خوش آهنگ است و این ویژگی مرهون کاربرد عناصر موسیقایی بیرونی، درونی و کناری است. از نگاه نحوی نشانه‌های کهنه‌گرایی در زبان شعر یافت می‌شود.

به‌لحاظ جنبهٔ ادبی، این مثنوی از صنایع ادبی و بلاغی بسیاری بهره برده است؛ اما شاعر در به‌کاربردن صور خیال افراط نمی‌کند و بیان داستان را بر لفظ‌پردازی ترجیح می‌دهد. نیز تصویرسازی‌هایی دیده می‌شود که درمجموع زیبا و تأثیرگذار است و کاربست آرایه‌ها همه‌جا در خدمت قصه‌پردازی قرار دارد. از عناصر پربسامد منظومه، تشبیه و پس از آن کنایه و استعاره است. مجاز ازجمله صورخیالی است که شاعر بهرهٔ اندکی از آن برده است. صنایع بدیعی مانند تلمیح و مراعات‌النظیر و اغراق درحدّ اعتدال است.

در یک ارزیابی کلی می توان چنین گفت که این منظومه ازنظر کیفیت نظم و هنر سخنوری منظومه‌ای متوسط است که بیت‌های زیبا و هنرمندانه در آن بسیار یافت می‌شود؛ اما در عین حال از ابیات سست، تکرارهای ملال‌آور، عیوب قافیه و ایرادهای وزنی نیز برکنار نیست. زبان در جاهایی قوام‌یافته نیست؛ ولی همه‌جا بیان مقصود و قصه‌پردازی برای شاعر بر لفظ‌پردازی ارجحیّت داشته است.

از منظر فکری *کارستان حاتم* داستانی پرحادثه است. حاتم، قهرمان داستان، پیام‌آور گذشت و صلح و ایثار و فداکاری است که سلوکی معنوی را برای یاری انسان ها در پیش گرفته است. این قصه از نادر داستان‌هایی است که به‌ندرت صحنه‌های خشونت و جنگ دارد. بینش حاکم بر این داستان بر آن است که پروردگار در آفرینش خود برای همهٔ موجودات ارزش یکسانی نهاده است. از مظاهر انسان‌دوستی در این قصه برابری زن و مرد

و نگاه ستایش‌آمیز نسبت‌به زنان است. زنان در انتخاب‌های خود، مختار هستند و همسران آینده را با نهادن شرایطی دشوار برمی‌گزینند.

خواننده با خواندن این داستان، عمیقاً به این نکته پی می‌برد که جوانمردی حاتم از مرز معقول و معمول دنیایی گذشته و به ابعاد گسترده تری رسیده و با مفاهیمی مانند بی توجهی به مادّیات، فقر و استغنای درونی برابری یافته است. همهٔ این مفاهیمْ معنوی و از مقولهٔ تصوف است که در داستان جلوه‌ای عامه‌پسند و نه عالمانه می‌یابد. حاتم در این قصه، نماد حاکمی است که در راه انسانیّت از بذل مال و جان دریغ ندارد. اگر قصه های عامیانه را آیینهٔ زمانه بدانیم، شاید پدیدآورندگان قصه با خلق چنین داستانی درپی آموزش مفاهیم والای انسانی به هم‌نوعان خود و به‌ویژه به زمامدارانی بوده‌اند که انسانیّت را فدای قدرت و منافع مادّی کرده‌اند.

پی‌نوشت

۱. در ارجاع به متن نسخه برای اختصار، شمارهٔ برگ نسخه میان کمانک آمده است.

۲. سعدی:

چه قدر آورد بندهٔ حوردیس که زیر قبا دارد اندام پیس

نظامی:

نروید گیاهی ز مازندران که صد نوک زوبین نبینی در آن

3. Phonological
4. Lexical
5. syntactical

منابع

۱. احمدی، بابک (۱۳۷۰)، **ساختار و تأویل متن**، ج ۱ و ۲، تهران: نشر مرکز.

۲. اسماعیلی، حسین (۱۳۸۶)، **حاتم‌نامه**، تهران: معین.

۳. افشار، ایرج (۱۳۸۴)، «مسائل نقل و تصحیح متن های فارسی و مشکل حفظ اصالت نسخهٔ خطی»، **نامهٔ بهارستان**، سال ۶، شمارهٔ ۱۱ و ۱۲، ۱۷۹-۱۸۸.

۴. ایران زاده، نعمت‌الله (۱۳۸۹) «مکالمهٔ روز و شب»، **فصلنامهٔ دانش**، سال ۲۵، ش ۹۹، پاکستان: مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان.

۵. بامشکی، سمیرا؛ زحمت‌کش، نسیم (۱۳۹۳)، «کارکردهای داستان درونه‌ای»، **ادب پژوهی**، شمارهٔ ۲۹؛ ۹-۴۱.

۶. بَری، پیتر (۱۳۹۰)، **سبک‌شناسی در زبان‌شناسی و نقد ادبی**، ترجمهٔ مریم خوزان و حسین پاینده، تهران: نشر نی.

۷. بهار، محمدتقی (۱۳۹۱)، **سبک‌شناسی**، چاپ چهارم، تهران: امیرکبیر.

۸. پورنامداریان، تقی (۱۳۸۶)، **رمز و داستان های رمزی در ادب فارسی** (تحلیلی از داستان‌های عرفانی و فلسفی ابن‌سینا و سهروردی)، ویراست سوم، چاپ ششم، تهران: علمی فرهنگی.

۹. جرجانی، عبدالقاهر (۱۳۶۱)، **اسرارالبلاغه**، ترجمهٔ جلیل تجلیل، تهران: دانشگاه تهران.

۱۰. جعفریان، رسول (۱۳۷۸)، **قصه‌خوانان در تاریخ اسلام و ایران**، تهران: آگه.

۱۱. حسن‌پورآلاشتی، حسین (۱۳۸۴)، **طرز تازه: سبک‌شناسی غزل سبک هندی**، تهران: سخن.

۱۲. ذوالفقاری، حسن (۱۳۹۴)، **یک‌صد منظومهٔ عاشقانهٔ ادب فارسی**، تهران: چرخ و چشمه.

۱۳. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۰)، **صور خیال در شعر فارسی**، تهران: آگاه.

۱۴. ــــــــــــــــــــ (۱۳۶۸)، **موسیقی شعر**، تهران: آگاه.

۱۵. شمیسا، سیروس (۱۳۷۳)، **کلیات سبک‌شناسی**، چ دوم، تهران: فردوس.

۱۶. ـــــــــــــــ (۱۳۷۹)، **بیان**، چ هشتم، تهران، فردوس، چاپخانه رامین.

۱۷. ـــــــــــــــ (۱۳۷۱)، **نگاهی تازه به بدیع**، تهران: فردوس.

۱۸. صفوی، کوروش (۱۳۹۰)، **از زبان‌شناسی به ادبیات**، ج ۱ (نظم)، چ ۳، تهران: سوره مهر.

۱۹. عباسی، محمود؛ ملا الهی، معصومه (۱۳۹۰)، «موسیقی بیرونی اشعار نظیری نیشابوری»، **فصل‌نامهٔ مطالعات شبه‌قاره**، سال ۳، شمارهٔ ۹، ۱۰۵-۱۲۹.

۲۰. عبداللهی، منیژه (۱۳۸۷)، «نوشتن از فاصلهٔ صفر»، **مجلهٔ نقد ادبی**، سال ۱، شمارهٔ ۱، ۱۱۷-۱۴۳.

۲۱. غلامرضایی، محمدرضا (۱۳۷۷)، **سبک شناسی شعر فارسی از رودکی تا شاملو**، تهران: جامی.

۲۲. فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۸۵)، **بلاغت تصویر**، تهران: سخن.

۲۳. ـــــــــــــــــــــ (۱۳۹۱)، **سبک‌شناسی، نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها**، تهران: سخن.

۲۴. فروخ، عمر (۱۹۸۴)، **تاریخ الادب العربی**، بیروت: دارالعلم للملایین.

۲۵. فرید بن غضنفر (۱۱۹۹)، **کارستان حاتم**، نسخهٔ خطی، مرکز نسخ خطی دانشگاه لایپزیک، آلمان.

۲۶. مقربی، مصطفی (۱۳۷۲)، **ترکیب در زبان فارسی**، تهران: بنیاد طوس.

۲۷. وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۹)، **بدیع از دیدگاه زیباشناسی**، تهران: دوستان.

۲۸. هاوکس، ترنس (۱۳۷۷) **استعاره**، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: مرکز.

۲۹. همایی، جلال‌الدین (۱۳۶۱)، **معانی و بیان**، تهران: نشر هما.

۳۰. ـــــــــــــــ (۱۳۶۴)، **فنون بلاغت و صناعات ادبی**، جلد ۱ و ۲، تهران: توس.