پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی
شمارهٔ ۳ (پی‌درپی ۱۹) بهار ۱۳۹۴، صص ۸۰-۵۱

سبک و ساختار لمعه‌السّراج لحضره‌التّاج

دکتر محمد حکیم‌آذر[۱]

چکیده

"لمعه‌السّراج لحضره التاج" روایتی است از قصّهٔ معروف بختیارنامه که ظاهراً در اواخر قرن ششم یا اوایل قرن هفتم هجری به دست نویسنده‌ای ناشناس نگارش یافته است. بختیارنامه که به ادبیات داستانی پیش از اسلام تعلق دارد، قصّه‌ای معروف بوده و از حکایت‌های تودرتو تشکیل شده است. قصّهٔ لمعه‌السّراج حکایت گرفتاری‌های یک شاهزاده است که به دام حسادت ده تن از وزیران پدر افتاده و پادشاه قصد اعدام او را کرده است. او در ده شب با بیان ده قصّهٔ جذّاب، شاه را سرگرم کرده و مرگ خود را به تأخیر می‌اندازد. در پایان قصّه، شاهزاده با کمک یکی از عیّاران از مرگ رهایی می‌یابد. در لمعه‌السّراج ویژگی‌های قصّه‌پردازی قدیم فارسی با نثری مصنوع و متکلّف دیده می‌شود. عناصر داستانی در لمعه‌السّراج به شکلی ابتدایی و به قصد تبیین دیدگاه‌های اخلاقی گرفتار پیچش‌های لفظی و معنوی شده‌اند. ضعف بیان در روایت، زبان عقیم، نثر آمیخته به عربی مفرط و آشفتگی در شیوه‌ها و تکنیک‌های روایت داستان، این متن متکلف را از مسیر اعتدال دور کرده است. در این تحقیق به بررسی موارد مختلف سبکی و ساختاری لمعه‌السّراج توجه شده و هدف آن رسیدن به الگوی تدوین این کتاب بوده است.

کلیدواژه‌ها: لمعه‌السّراج، بختیارنامه، قصّه، سبک، ساختار

---

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی واحد شهرکرد، دانشگاه آزاد اسلامی، شهرکرد، ایران. Hakimazar@gmail.com
تاریخ وصول : ۹۳/۱۰/۱۱ تاریخ پذیرش: ۹۴/۰۲/۰۲

مقدمه

"لمعه‌السّراج لِحَضرَهِ التّاج" تحریری است از "بختیارنامه" و "بختیارنامه" قصّه‌ای بلند از دوران پیش از اسلام است. تحریر و فضای قصّه‌های لمعه‌السّراج مربوط به دورهٔ اسلامی است و در اواخر قرن ششم یا اوایل قرن هفتم هجری به شیوهٔ داستان تداخلی[۱] (Episodic) نوشته شده است.

نویسندهٔ بختیارنامه ناشناخته است و علی رغم نظر صفا، در مقدمهٔ راحه‌الارواح، انتساب آن به دقایقی مروزی محل تردید است. *(روشن، ۱۳٤٥: ۵۰۳)*. برخی دیگر از پژوهشگران در صحت تشخیص صفا تردیدی ندارند و بر اساس نظر وی، بختیارنامه را از دقایقی مروزی می‌دانند *(خطیبی، ۱۳۸۱: ٤۸٦)*. محقّقین و مستشرقین غیر ایرانی نیز در باب بختیارنامه و تعلق آن به ادب فارسی یا عربی تحقیقات متنوّعی کرده‌اند که از آن میان می‌توان، "کومپارتی"، "باسه"، "نولدکه"، و "هرمان اته" را نام برد *(همان)*. لمعه‌السّراج در اواخر قرن ششم یا اوایل قرن هفتم به نام «تاج الدین محمود بن محمد بن عبدالکریم که از خراسان به ماوراءالنهر آمده بود و دیوان استیفا را برعهده داشته و نایب صدر وزیران نیز بوده است نگاشته شده است» *(بختیارنامه. ۱۳٦۷: ۱۷)*. از آن‌جا که اصل قصّه‌های لمعه‌السّراج به تصریح اغلب منتقدان، از ادبیات پهلوی بوده است، برجسته‌ترین تغییری که در گزارش قرن هفتمی آن می‌توان دید، سوای تسجیع و ترصیع که آن را بس پرتکلف کرده، تبدیل فضای ایرانی قصّه‌ها به فضای اسلامی است، به نحوی که خواننده گمان می‌برد که این قصّه‌ها شرح وقایعی هستند که در ممالک اسلامی (مصر، عدن، بصره، شام، حلب، ایران، قفقاز) و نزدیک به زمان نگارش اثر رخ داده‌اند.

خلاصهٔ قصّه لمعه‌السّراج

لمعه‌السّراج قصّه گرفتاری‌های شاهزاده‌ای به نام "خدای داد" یا "بختیار" است که فرزند پادشاهی به نام "آزاد بخت" است. این شاهزاده در پی خیانت درباریان به پدرش، در بیابان رها شده و به دست عیّاری از عیّاران بیابانگرد می‌افتد. در ادامه و بر اثر سلسله‌ای از وقایع به دربار پدر راه می‌یابد و شاه که از نسبت خود با این جوان بی‌خبر است، وی را به کارهای دیوانی می‌گمارد. در نتیجهٔ این التفات شاهانه، بختیار مورد حسد اطرافیان واقع شده و به تهمتی ناروا گرفتار می‌آید. وی پس از مرارت‌های زیاد می‌خواهد که بی‌گناهی خود را به پادشاه زمان که پدرش بوده (و هر دو نسبت به این امر بی‌خبر

بوده‌اند) ثابت کند. پدر، او را به اتهام چشمداشت به تاج، تخت و حرم شاهی دستگیر کرده و به زندان می‌اندازد. در پی این رویداد، ده وزیر مملکت که حاسدانی کینه توز بودند و وجود بختیار را برای خود مایه زیان و تباهی می‌دیدند، دست به کار شده، به شاه توصیه می‌کنند که هر چه زودتر بختیار را به دار بکشد. بختیار در آستانهٔ مرگ، برای شاه، در ده شب، ده قصّه تعریف می‌کند که باعث تأخیر در اعدام وی می‌شود ولی سرانجام در شب دهم امر پادشاه مبنی بر اعدام جوان قطعی می‌شود. عیّار مذکور در آستانهٔ مرگ بختیار و در حالی که شاهزاده، کار خود را پایان یافته می‌بیند، به فریاد او می‌رسد و نشانه‌ای را که شاه در ایام فرار از دست دشمنان و رها کردن فرزند شیرخوار خود در بیابان بر بازوی بختیار بسته بوده به وی یاد آوری می‌کند. شاه با این نشانه درمی یابد که بختیار، پسر خود اوست.

بحث و بررسی

الف) اسلوب و زمینه‌های مشترک

از قرن سوم هجری به بعد رویکرد نویسندگان ایرانی، به جمع آوری ادبیات آیینی و پهلوانی قوّت یافت و این همت جمعی، در نکوداشت اساطیر، باورها، قصّه‌ها و آیین‌های ایرانی به احیاء بسیاری از آثار مربوط به عصر اشکانی و ساسانی منجر شد[۲]. آثاری مثل ویس و رامین، شروین وخُرین، پیروزنامه، اخبار بهمن و بختیارنامه (در اشکال و صورت‌های متنوعش) حاصل همین رویکرد بوده‌اند *(صفا. ۱۳۶۹: ۹۱-۹۲)*.

با رشد فن نویسندگی فارسی که به موازات توسعه دیوان‌های رسالت در دستگاه حکومت‌های ایرانی و نیمه ایرانی نظیر؛ سامانیان، غزنویان، سلجوقیان، امرای آل بویه و دیلمیان در قرون چهارم تا ششم حاصل شد، توجّه به قصّه‌ها و اساطیر ایرانی حتی از سوی جامعه عرب هم قوت گرفت. نمونه اعلای این بحث را می‌توان ترجمه کلیله و دمنه پهلوی به زبان عربی و نیز ترجمه قصّه‌های هزار و یک شب- که اصلشان از زبان‌های هندی و ساختارشان همان هزار افسان ایرانی است- دانست. به تعبیر نقد ادبی جدید، این رویکرد را باید از مقولهٔ بینامتنی ادبیات دانست. «بینامتنی ارتباطی را که گفته‌های گوناگون و مختلف ادبی با یکدیگر حفظ می‌کنند، نشان می‌دهد. در حقیقت هیچ گفته‌ای بدون ارتباط با گفته‌های دیگر وجود ندارد. به عبارتی در هر متن نشانه‌هایی از متن‌های قبلی چه متعلق به خود نویسنده چه متعلق به نویسندگان دیگر وجود دارد» *(کهنموئی پور، ۱۳۸۱: ٤۱۹)*. بر این اساس، بینامتنی داستان‌ها، قصّه‌ها و افسانه‌های ایرانی و بر داشت‌های گوناگون از آثار ادبی پیشین امری واضح و قطعی است. این که همواره، در تحقیقات سبک شناختی و نقد

آثار ادبی دائماً با عنوان: "متأثّر از فلان متن" یا "تحت تأثیر فلان نویسنده" مواجه می‌شویم، همان مفهومی است که در نقد ادبی غربی از آن به "بینامتنیّت" (Intertextuality) تعبیر کرده‌اند. «بینامتنیّت مبتنی بر این اندیشه است که متن، نظامی مستقل و خود بسنده نیست بلکه پیوندی دوسویه با سایر متون دارد. حتی می‌توان گفت که در یک متن مشخص هم، مکالمه‌ای مستمر میان آن متن و متونی که بیرون از آن متن وجود دارند، جریان دارد» *(مکاریک، ۱۳۸۸: ۷۲)*. شناخت ساختار متنی مانند لمعه‌السّراج به طور کلی منجر به شناخت اسلوب قصّه پردازی ایرانی–اسلامی در سده‌های ششم و هفتم می‌شود و از رهیافت به درون مایهٔ این کتاب می‌توان به احکامی کلی در خصوص کتاب‌هایی نظیر؛ کلیله و دمنه، سندبادنامه و سایر متون مشابه دست یافت. این امر به شکل معکوس هم میسّر است یعنی با شناخت ویژگی‌های کتابی مثل کلیله و دمنه می‌توان بخش زیادی از خصوصیات آن را به شکلی کلی به متون هم اسلوب و هم عصرش ارجاع داد. بینا متنی را می‌توان ابزاری برای شناسایی خصوصیات سبک دوره به شمار آورد.

ب) نسبت لمعه‌السّراج با بختیارنامه

لمعه‌السّراج که خود یکی از چندین روایت فارسی بختیارنامه است، از روی نسخه‌ای معروف به قصد آرایه بندی و صنعت پردازی در اواخر قرن ششم یا اوایل قرن هفتم هجری خلق شده است. نویسندهٔ لمعه‌السّراج در مقدمه می‌گوید: «اگر چه نام این کتاب در اصل "بختیارنامه" بود اما چون چوب را مجوّف کنند، حقّه خوانند و چون زر را مدوّر کنند "حلقه" گویند که مادّه چون صورت نو گیرد نام نو پذیرد، این مجموع را لمعه‌السّراج لحضره التاج نام نهادم، مشتمل بر ده فصل وده باب. در هر فصلی اصلی از حکمت و در هر بابی لبابی از موعظت» *(بختیارنامه. ۱۳٦۷ : ٤۳)*. در گذر زمان، نام‌های دیگری نیز بر این کتاب نهاده شده است از جمله "ده وزیر" که این نام به مناسبت حضور حاشیه‌ای ده وزیر در اصل قصّه‌هاست. هم‌چنین کتابهایی به صورت خلاصه شده از بختیارنامه استنساخ شده که هنوز تصحیح و منتشر نشده‌اند[۳]. متون دیگری نیز در گسترهٔ نظم و نثر فارسی وجود دارند که از لحاظ ساختار قصّه‌ها به "ده وزیر" یا بختیارنامه بسیار شبیهند، از میان آن‌ها می‌توان به "سندبادنامهٔ منظوم" از عضد یزدی اشاره کرد که ساختار قصّه‌های آن در عین شباهت به بختیارنامه، تباینی در پیرنگ و طرح ریزی با روایت مورد بحث ما دارند. در سندبادنامهٔ منظوم هم شاهی در پی اعدام جوانی است ولی وزیران به جای این که سعایت کنند و شاه را بر مرگ جوان برانگیزند، در پی تحذیر او هستند. در این قصّه‌ها دشمن اصلی

جوان بی‌گناه، کنیزکی از حرم پادشاه است که به خاطر ناکامی از وصال جوان او را کین توزانه در دام انتقام خویش گرفتار آورده است *(عضد یزدی، ۱۳۸۱: ۱۸)*.

آن‌گونه که از ساختار قصّه‌های لمعه‌السّراج برمی‌آید روایت اصلی آن مانند سمک عیّار، داراب نامه طرسوسی، داراب نامه بیغمی، ابومسلم نامه، فیروزشاه نامه، اسکندر نامه، قصّه حسین کرد شبستری، قصّه امیر ارسلان نامدار و ده‌ها قصّه بلند و کوتاه دیگر فارسی، از ادبیات شفاهی به ادب مکتوب راه یافته است. این‌گونه آثار «از این لحاظ که گونه‌ای از زبان فارسی را نشان می‌دهند که به فارسی متداول میان مردم کوچه و بازار در آن قرون پیشینه نزدیک است، بسیار ارزش‌مندند» *(افشار، ۱۳۸۸: ۹)*.

نویسندهٔ لمعه‌السّراج حکمت و نصیحت را هدف اصلی خود از نوشتن قصّه عنوان کرده است. بر این اساس، لمعه‌السّراج از کتاب‌های اسمار قدیم است که هدف غایی آن سرگرمی و بازخوانی حکمت‌های عامیانه است. هدفی که با نگرش‌های علمی خواص و ادیبان فرهیخته تناسبی نداشته و عموماً در میان عوام جستجو می‌شده است *(امیدسالار، ۱۳۸۱: ۳۹۸)*.

لمعه‌السّراج کوششی است بین ادب رسمی و ادب شفاهی که قصد دارد تا جنبه‌های روائی قصّه‌های عامیانه را به پیرایهٔ الفاظ پر طمطراق، سجع‌ها و موازنه‌های غریب و صور خیال نه چندان پیچیده، بیاراید و با شواهدی از قرآن کریم، احادیث نبوی (ص) و شواهد شعری فارسی و عربی آن را به پسند خواص نزدیک کند. لمعه‌السّراج از آن دست قصّه‌هایی است که «زمینه و بن مایهٔ متنوعی دارد و به شیوه و روال ساختمانی هزار و یک شب آفریده شده است، در واقع نقل قصّه‌ها به سبک و به اسلوب قصّه‌هایی است که اصل و منشأ آن به هند باز می‌گردد» *(میرصادقی، ۱۳۸۲: ۱۱٤)*. برای راهیابی به ساختار و سبک این متن لازم است که از دیدگاه بررسی‌های زبانی و ادبی آن را بکاویم و نتیجه را در خصوص پیوند اندام وار عناصر یافت شده با سبک شخصی و سبک دورهٔ مورد مطالعه، عرضه کنیم.

پ) سبک قصّه پردازی لمعه‌السّراج

با توجه به اصولی که در نگارش قصّه‌های قدیم فارسی رعایت می‌شد، لمعه‌السّراج را باید از نمونه‌های معمولی و نسبتاً ضعیف قصّه پردازی به شمار آورد. این قضاوت اولاً با مقایسهٔ این متن با متون موفقی چون کلیله و دمنه و مرزبان نامه، ثانیاً در تحلیل عناصر اصلی داستان در بررسی‌های زیر حاصل می‌شود:

پ.۱) پیرنگ ضعیف[۴]

در هر ده قصّه‌ای که در لمعه‌السّراج وجود دارد رابطه علّی رخدادها کمتر به چشم می‌خورد و بیشتر روابط داستانی تابع خوارق عادات و اتفاقات ناگهانی هستند. مثلاً در صحنهٔ اعدام بختیار: «چون بختیار قدم بر نردبان دار نهاد از اتفاق آن عیّار که بختیار را تربیت کرده بود آن‌جا رسید. بختیار را دید که به سر دار می‌بردند. چون عیّار آن حال بدید جامه بر خود بدرید و گفت: فرزند مرا چرا می‌کشید؟ گفتند امر جزم پادشاه است و فرمان حضرت شاهان شاه. حالی مالی به جلادان داد و گفت:ساعتی توقف کنید تا من به منال ومال این داء عصال را معالجتی کنم.» *(بختیار نامه، ۱۳٦۷: ۳۰۸)*. از این دست اتفاقات که به طور ناگهانی مسیر قصّه را عوض می‌کنند و به سمتی می‌برند که مطابق میل خواننده یا منطبق بر حکمت (پیام) قصّه است در لمعه‌السّراج به فراوانی دیده می‌شود.

در ماجرای "بهکرد شاه و تیزهوش" روزی از قضا تیری که تیزهوش به قصد شکار مرغی انداخت گوشِ بهکرد را از جای کند. در سلسله اتفاقات قصّه، کار به جایی رسید که بهکرد ظالم به مملکتِ پدر تیزهوش گرفتار شده و از دریچه زندان سنگی به قصد کشتن یک فاخته انداخته، از قضا گوش تیزهوش را که به همراه پدرش مشغول بازی چوگان بوده از جای کند! *(بختیار نامه: ۲۲۱و۲۲۵)*. این طراحی ضعیف قصّه، خصوصیت قصّه‌های قدیم است و نمی‌توان آن را محدود به لمعه‌السّراج دانست. ساختار و پیرنگ قصّه‌های معروفی چون هزار و یک شب، سمک عیّار، ابومسلم نامه، طوطی نامه و داراب نامه نیز بر همین منوال است.

در ده قصّه‌ای که بختیار برای شاه در ده شب متوالی تعریف می‌کند هستهٔ داستان‌ها بدین ترتیب است که؛ قهرمان قصّه بنا به موقعیتی تازه از مسیر اصلی زندگی خویش فاصله می‌گیرد و در مسیری تازه با حوادثی نو رو در رو می‌شود. او در مقاطعی از حیات خود به سلامت و سعادت می‌زید ولی دست روزگار آسایش او را سلب می‌کند و در برابر ناکامی‌های تازه‌ای قرار می‌دهد. او با این ناکامی‌ها یا می‌سازد و فره‌مند می‌شود یا نمی‌سازد و ناکام می‌میرد.

اگر بگوییم که سرنوشت، محوری‌ترین عنصر در طرح لمعه‌السّراج است سخنی گزاف نگفته‌ایم. فراوانی تعابیری مانند "قضا را" و "اتفاق را" نشان می‌دهد که عنصر پیش برنده قصّه به جای این که توالی منطقی روابط علّی باشد، توالی غیر منطقی اتفاقات و رخدادهای ناگهانی است. این‌گونه قصّه‌ها مانند اسبی هستند که نمی‌تواند به میل طبیعی حرکت کند، اختیار این اسب اولاً در دست سوار وثانیاً در دست مسیر است همه چیز برای آن از پیش

تعریف و تعیین شده است. در لمعه‌السّراج نیز سرنوشت به مثابه جاده‌ای است که رخدادها در مسیر آن شکل می‌گیرند و هیچ چیزی بر اساس منطق و استدلال خلق نمی‌شود. مادری پسرش را از دست می‌دهد و پس از سال‌ها اتفاقاً او را در کنار خود می‌بیند. پدری فرمان به قتل کودکی می‌دهد و اتفاقاً می‌فهمد که او فرزند خودش بوده است. زنی در بیابان بی‌آب و علف روزهای متوالی در کنار چاهساری نماز می‌خواند و ذکر می‌گوید اتفاقاً یکی از نوّاب پادشاه او را می‌بیند و شاه را بر سرش می‌آورد و شاه بلافاصله شیفتهٔ عفیفه می‌شود. کودکی برای گریز از حکم ستاره و طالع ناسازگار، با مادرش در چاهی زندگی می‌کنند، چون منجمان گفته‌اند این کودک روزی مورد حمله شیر واقع می‌شود، از قضا شیری که از آن بیابان گذر می‌کرده به داخل چاه و به جان مادر و کودک می‌افتد.

توالی غیر معقول اتفاقات در این گونه قصّه‌ها به حدی زیاد است که طعم حاصل از انتظار یک رخداد منطقی را از خواننده سلب می‌کند و به او روایتی نشان می دهد که همه چیز آن از قبل پیش بینی شده است.

پ.۲) شخصیت پردازی

پ. ۲. ۱) شخصیت‌های سفید و سیاه

از آن‌جا که شخصیت‌های قصّه‌هایی نظیر؛ لمعه‌السّراج چندان پیچیدگی‌های فلسفی، روانی، اخلاقی و اعتقادی را بر نمی‌تابند و اساساً با توجّه به این که مخاطب عام در قرون گذشته بیشتر، انتظار نقش آفرینی شگفت آور و ماوراء الطبیعه از قهرمانان و ضد قهرمانان قصّه دارد، بار عمدهٔ کشش قصّه بر گُردهٔ خوارق عادات نهاده می‌شود و این رخدادهای شگفت هستند که بدون دلیل و انسجام منطقی به پیشبرد قصّه کمک می‌کنند. شخصیت‌ها، صحنه‌ها نقش مایه‌ها و کارکردها همگی در قصّه‌های لمعه‌السّراج کلیشه‌ای هستند. در لمعه‌السّراج شخصیت‌ها یا خوبند (سفید) یا بد هستند (سیاه). کسی را نمی‌توان یافت که از لحاظ خویشکاری و ویژگی‌های اخلاقی، جسمی و روحی حد وسط داشته باشد. به عبارت دیگر شخصیت خاکستری در لمعه‌السّراج وجود ندارد. همهٔ شخصیت‌های مرکزی قصّه‌های ده گانه، مانند خود بختیار گرفتار انواع بلاها و مصیبت‌ها شده‌اند و گاه برخی از آن‌ها از این مصائب رهایی یافته‌اند و به خوشی زندگی می‌کنند، و گاه در همان مصیبت باقی می‌مانند مانند شخصیت اصلی قصّه ششم یعنی پسر شاه حلب که سرانجام به دست معشوقه خویش کور شد *(بختیارنامه: ۱۹۸)*.

پ. ۲. ۲) شخصیت‌های نوعی

شخصیت‌های قصّه‌های لمعه‌السّراج هیچ پیچیدگی قابل تاملی ندارند. وزیر نمایندهٔ صنف وزرا، شاه نمایندهٔ شاهان و رعیّت در طبقهٔ خویش است. هرگاه سخن از شاه به میان می‌آید نقش سنتی او در ذهن مجسّم می‌شود و شخصیت نوعی (تیپیک) وی که انسانی است قدرت‌مند، هوسران، ظالم، زیاده طلب و شکست ناپذیر در باور مخاطب شکل می‌گیرد. به تناسبِ پیرنگ‌های کلیشه‌ای و صحنه سازی‌های قالبی، گاه نقش مایه‌های شاه نسبت به یکدیگر شدت و ضعف می‌یابند و گاه نیز در پایان قصّه فقط اندکی تغییر می‌کنند ولی هیچ گاه از پوستهٔ نوعی (تیپیک) خود بیرون نمی‌روند. شخصیت بختیار از آغاز تا پایان قصّهٔ لمعه‌السّراج، ثابت است و خصوصیات او تغییر نمی‌کند. علت این امر این است که او شاهزاده است و شاهزاده در قصّه‌های ایرانی، انسانی نوعی (تیپیک) و از پیش تعریف شده است. «شخصیت نوعی یا تیپ یا شخصیت تیپیک نشان دهندهٔ خصوصیات و اختصاصات گروه و یا طبقه‌ای از مردم است که او را از دیگران متمایز می‌کند. شخصیت نوعی نمونه‌ای است برای امثال خود» *(میرصادقی، ۱۳۸۰: ۱۰۱)*. نویسندهٔ لمعه‌السّراج در کل قصّه در توصیف شاهزادگان، مخصوصاً شاهزاده خانم‌ها عبارات و جملاتی از این دست دارد: «امروز در بسیط عالم به جمال او آدمی زاده نیست. آفتابی است در صورت بشریت و حوری است در هیأت آدمیت. گل، رنگ از رخسار او می‌برد و شکر، حلاوت از گفتار او می‌ستاند. حوراء انسیه و عذراء قدسیه. خطبه حسن او بر ذروه منابرست و آفرین شوق او در دل مفاخر سلاطین» *(بختیارنامه. ۱۳۶۷: ۱۸۳)*.

پ. ۲. ۳) شخصیت‌های ایستا

شخصیت پردازی در قصّه‌های لمعه‌السّراج از مدل‌های ایستا پیروی می‌کند. «شخصیت ایستا شخصیتی در داستان است که تغییر نکند یا اندک تغییری را بپذیرد. به عبارت دیگر، در پایان داستان همان باشد که بوده است و حوادث داستان بر او تأثیر نکند یا اگر تأثیر بکند، تأثیر کمی باشد. [برای مثال]؛ خورشید شاه، قهرمان قصّهٔ بلند سمک عیّار، شخصیت ایستایی دارد. اگرچه به چین می‌رود و رقیب‌های خود را از میان بر می‌دارد و به وصال معشوق می‌رسد و شهرهای بسیاری را فتح می‌کند اما در شخصیتش تغییری حاصل نمی‌شود. در پایان قصّه همان شخصیت آغاز قصّه را دارد. حوادث بسیاری بر او گذشته است، بی‌آن که او را دگرگون کند. اصولاً قصّه‌ها چه کوتاه و چه بلند، اغلب، شخصیت‌های ایستایی دارند» *(میرصادقی، ۱۳۸۰: ۹۳)*. از بختیار گرفته تا مهتر عیاران که در پایان قصّه

وارد ماجرا می‌شود و او را نجات می‌دهد، همگی عنصر شخصیتی ساکنی دارند. اساساً نویسندهٔ لمعه‌السّراج میلی به عبور از خطّ توصیف و نفوذ به نهاد شخصیت‌های خود ندارد، همین امر باعث خلق شخصیت ساکن یا ایستا در قصّه‌های قدیم می‌شود.

پ. ۲. ۴) عدم تحول روانشناختی شخصیت‌ها

تحول شخصیت در قصّه‌های لمعه‌السّراج به معنی روانشناختی کلمه وجود ندارد و شخصیت‌هایی که گاه رنگ عوض می‌کنند (مثل بهکرد) دچار تحول جزئی در برخی خصائل و ویژگی‌های رفتاری خود می‌شوند نه دچارِ تحولی روانشناختی. رفتارهای آنان گاه، در مسیر رخدادها عوض می‌شود ولی شخصیت و روح و روانشان تغییری نمی‌کند. مثلاً بهکرد که شاهی ظالم بوده ناگهان بر اثر یک اتفاق به انسانی با رفتارهای ظاهراً حسنه تبدیلِ می‌شود. در این‌گونه قصّه‌ها، روند تحول و دگرگونی آرام، منطقی و بطئی شخصیت به هیچ وجه مورد نظر نویسنده نیست و تغییرات آن را بر گُردهٔ اتفاقات ناگهانی می‌گذارد.

ت) زمان (شبه زمان) در قصّه‌های لمعه‌السّراج

در اغلب قصّه‌های قدیمی زمان‌ها فرضی هستند. منتقدان و سبک شناسان ادبیات داستانی از زمان فرضی به شبه زمان تعبیر کرده‌اند. در شبه زمان همه چیز مبهم و معلّق در زمانی نامعین است *(بالائی، ۱۳۷۷: ۵۲۹)*. در اغلب قصّه‌های لمعه‌السّراج، هیچ نشانه‌ای که بتوان از آن به زمانی معیّن برای رخدادها پی برد وجود ندارد. تنها موردی که می‌توان در مطالعه بر روی مقولهٔ زمان از خلال قصّه‌های لمعه‌السّراج دریافت، رویکرد نویسنده به دورهٔ اسلامی است او در بسیاری ازجاها با آوردن حدیث و آیه و نقل آن آیه و حدیث از زبان یکی از شخصیت‌ها، یک نشانهٔ اسلامی را وارد گفتمان قصّه کرده است که برخی از آن‌ها را در ذیل می‌بینیم:

«فرزندان خط و قرآن بیاموختند» *(بختیارنامه، ۱۳٦۷: ۱۲۰)*. «شکر آن نعمت را، حالی روی از ملت ترسایی بگردانید» *(همان: ۲۵۹)*. از زبان شاه کرمان: «قرآن مجید خبر می‌دهد: تعاونوا علی البرّ و التقوی» *(همان: ۷۰)*. «بفرمود تا از دختر رضا به نکاح حاصل کردند و شبهت سفاح زایل گردانیدند و عقدی بر وفق فتوی شرع ببستند.» *(همان: ۵۹)*. «پادشاه را دل مبتلای عشق شد. حیای زاجر می‌گفت که بر گذر و در منگر که فتوی حضرت رسالت برین جمله است که الخبر لا تتبع النظره...» *(همان: ٥٤)*. «عمار یاسر چون

از مکه به مدینه هجرت نمود، سید کاینات علیه الصلوات والتحیّات بعد از استخبار حال از زمین مکه سئوال فرمودی» *(همان: ۱۱۹)*.

نویسنده در دو موضع به نشانه‌های کلّی تاریخی اشاره دارد که به نوعی نمایاننده گرایشهای اعتقادی و مذهبی او نیز هست یک جا اشاره به عمر و یک جا اشاره به آل عباس: «پیش از آن که روز به نماز شام کشیدی و جهان کسوت آل عباس پوشیدی روی آفتاب زرد شد و نفس روزگار، سرد» *(همان: ۱۲۲)*. «عدل عمری و سعادت قمری در ولایت پدید آمد» *(همان: ١٦٤)*. به هرحال «این نشانه‌ها نمی‌توانند خوانندهٔ امروزی را که خواهان زمان دقیق‌تر است حتی با علم به جنبهٔ تخیلی فریب دهد. خوانندهٔ امروزی مایل است وانمود کند که زمان داستان را باور دارد، همانند یک زمان حقیقی، اما به شرط آن که در ظاهر واقع نما باشد» *(بالائی، ۱۳۷۷: ۵۳۰)*

ث) مکان در قصّه‌های لمعه‌السّراج

در انتخاب مکان‌ها درلمعه‌السّراج دو رویکرد وجود دارد. رویکرد اول که لایه زیرین قصّه یعنی همان ماجرای بختیار بر آن بنا شده، در سرزمین ایران و مشخصاً سیستان و کرمان روی می‌دهد و رویکرد دوم فضایی کاملاً عربی دارد. در رویکرد دوم، سرزمین‌هایی نظیر؛ بصره، مصر، عدن، شام، حجاز و حلب مورد توجّه نویسنده بوده‌اند. در خلال یکی از قصّه‌ها اشاره‌ای به ایران و توران *(بختیارنامه، ۱۳٦۷: ۲۳۵)* شده و بستر رخداد یکی از قصّه‌های او نیز بر خلاف موارد بالا سرزمین ارمنستان است *(همان: ۱۷۸)*. گستردگی جغرافیایی قصّه‌ها دلالت بر این دارد که بسیاری از ممالک قدیم در زیر نفوذ زبان فارسی قرار داشته و یک حوزهٔ فرهنگی بزرگ را تشکیل می‌داده‌اند. اساساً مرزبندی‌های جغرافیایی برای گذشتگان چندان که امروز مطرح می‌شود در نظر نبوده است. به گفتهٔ شفیعی کدکنی: «جستجو از مسئلهٔ وطن و ملیّت به شکل جدید و اروپایی آن–که امروز در سراسر جهان مورد توجّه ملت‌هاست– سابقه‌ای چندان کهنسال ندارد، از غرب به دیگر سرزمین‌های جهان راه یافته و در غرب نیز چندان سابقهٔ دیرینه‌ای ندارد. بیش و کم از قرن هجدهم و با مقداری گذشت، هفدهم آغاز می‌شود» *(شفیعی کدکنی، ۱۳۵۲: ۲)*. از همین روی نویسنده با آشنایی زدایی در حوزهٔ مکان سعی کرده که مکان‌هایی را به عنوان صحنه‌های قصّه‌ها برگزیند که دور از دسترس مخاطب بوده و بدین طریق علاقهٔ خواننده را به شنیدن قصّه‌هایی از سرزمین‌های دور برانگیزد. این کار از نظر تکنیک‌های داستان نویسی نوین مطلوب نیست[۵] ولی پسند و نگرش مردمان زمان‌های دور به قصّه، با نگاه نوین ما بسیار متفاوت است.

به طور کلی باید گفت در لمعه‌السّراج مکان‌ها هم علی رغم این که نام‌های گوناگون دارند، تفاوت چندانی با یکدیگر ندارند. مکان‌های وقوع رخدادها صرفاً برای طی کردن مسیر قصّه به طور متوالی ردیف می‌شوند و هیچ نظام منطقی برای انتخاب آن‌ها وجود ندارد. در تمامی قصّه‌ها مصر را می‌توان با شام، حلب را می‌توان با حجاز و کرمان را می‌توان با سیستان عوض کرد. این جابه جایی در اصل ماجراها هیچ اختلالی ایجاد نمی‌کند. هیچ نشانهٔ مشخص و منحصر به فردی در باب هیچیک از مکان‌ها وجود ندارد که با جابه جایی قصّه، ساختار آن به هم بریزد. مثلا وجود کعبه در حجاز یک نشانهٔ غیر قابل تغییر است و نمی‌توان صحنه‌ای که در کعبه روایت می‌شود را با بازار شام عوض کرد اما همان‌گونه که اشاره شد این نشانه‌ها در لمعه‌السّراج وجود ندارند. از نگاه نویسندهٔ این کتاب، بسیط زمین یکسان است و برای روایت قصّه، بستری آماده و یکدست دارد، حتی اقلیم مناطق یاد شده نیز چندان دخالت و تصرفی در رخدادها ندارد. مثلاً وقتی از مصر سخن می‌گوید مخاطب انتظار دارد که توصیف مختصری از کشور مصر در دوره اسلامی ببیند یا اشاره‌ای به گرمی هوا، ریگستان‌ها، صحرا، ابوالهول، اهرام ثلاثه، رود نیل یا بیابان‌های اطراف آن داشته باشد ولی عملاً چنین میلی در نویسندهٔ لمعه‌السّراج نیست.

ج) سبک دیالوگ یکنواخت

گفت و گو یکی از عناصر تشکیل دهنده قصّه است. در قصّه‌های قدیمی فارسی، به طور کلی و در لمعه‌السّراج به طور مشخص، تفاوتی بین نحوه گفت وگوی هیچ یک از شخصیت‌های قصّه نمی‌توان دید. از آن‌جا که تمایل نویسنده به سجع و ترصیع، وظیفه گفت و گو را از شخصیت‌های قصّه ساقط کرده، این خود نویسنده است که به جای شخصیت‌های قصّه‌اش سخن می گوید و سجع پردازی می‌کند. در این روایت، شخصیت‌های قصّه را از روش سخن گفتنشان نمی‌توان شناخت. اصولاً «در قصّه‌های عامیانه به زبان قهرمانان کمتر توجّه می‌شد و از آن‌جا که بیشتر آن‌ها تیپ بودند نه شخصیت، ناگزیر سیاق کلامی مخصوص به خود نداشتند و همه مثل هم حرف می‌زدند و در حقیقت با زبان نویسنده با یکدیگر گفتگو می‌کردند» *(اخوت، ۱۳۷۱: ۱۸۲)*. نویسندهٔ صنعت پرداز، شخصیت‌های صنعت گرا می‌سازد و آنان را سخنورانی فصیح نشان می‌دهد که اهل زیاده گویی و اطنابند. حتی در مواردی هم که یکی از قهرمانان قصّه به گفت و گوی درونی می‌پردازد، نویسنده گریزی از سجع و ترصیع و موازنه ندارد. این ویژگی‌ها نه تنها در لمعه‌السّراج بلکه در تمامی کتاب‌هایی که بر این اسلوب نگاشته شده‌اند مشاهده می‌شود. به هرحال از گفت و گوها نمی‌توان برای شناخت شخصیت‌ها بهره گرفت زیرا همهٔ

گفت و گوها از یک الگو تبعیت می‌کنند و آن الگوی زبانی و نگارشی نویسنده است. در این نمونه‌ها بنگرید:

«مهتر عیّاران چون آن **جمال** و **دلال** بدید گفت: این پادشاه زاده می‌نماید، که **مخایل پادشاهی** و **دلایل شاهانشاهی** از جبین او می‌**درفشد**، و **آثار اجداد** و **انوار استعداد** از رخسار او می‌**درخشد** این چنین **رضیعی** از هیچ **وضیعی متولد نگردد** و این چنین **گوهری** از هیچ بی**هنری متجدد نشود**» *(بختیارنامه، ۱۳٦۷: ۷۲)*. «غواص گفت: سبب این **حبس کیست** و موجب این **نحس چیست؟**» *(همان: ۱۰۸)*. «آن جماعت دزدان... گفتند: بیایید تا این غلامان را به نزدیک شاه هدیه بریم. شک نیست که در حق ما **انعامی نماید** و به جای ما **اکرامی فرماید**» *(همان: ١٦٤)*. «پادشاه گفت: بند از وی بردارید که **این شیر از بیشه مرغزار من** است و **این گل از گلزار من**. به حقیقت **فرزند من** است و **دلبند من**» *(همان ۳۰٦)*.

از نظر گونه‌های شخصیتی، تفاوتی میان سخن گفتن شخصیت‌ها وجود ندارد، هم‌چنین از نظر سن و سال و جنسیت نیز تفاوتی بین نحوه سخن گفتن افراد قصّه نیست. علت اصلی این رخداد، اصرار نویسنده بر آرایش کلام و ترصیع سخن و نیز روایت قصّه به شکل سوم شخص است. نویسنده در این قصّه، روایت را فدای صنایع لفظی و معنوی کرده است (اگر چه از عهده آن‌ها نیز به خوبی بر نیامده). این ویژگی تمامی قصّه‌هایی است که در آن‌ها بار قصّه به جای این که بر دوش روایت باشد بر عهده قلم صنعت پرداز نویسنده است.

چ) تکرار در قصّه‌های تداخلی

در لمعه‌السّراج ده قصّه (غیر از قصّه اصلی) روایت می‌شوند که هر کدام به تشریح زندگی و سرنوشت قهرمان و ضد قهرمان‌های خاص خود می‌پردازند. از نظر ظاهر شاید هیچ ارتباطی بین قصّه‌ها نباشد ولی از نظر اسکلت بندی و ساختار شناسی قصّه، هر ده قصّه روایت شده در لمعه‌السّراج از یک الگو تبعیت می‌کنند.

در همه قصّه‌ها یک شخصیت ثابت به نام شاه یا امیر هست که رفتارها واخلاق او قالبی، قابل پیش بینی و کاملاً مشخص است. ده قصّه‌ای که بختیار برای فرار از مرگ و نصیحت کردن به پادشاه روایت می‌کند به نوعی با سرنوشت و وضعیت موجود او رابطه مستقیم دارد. به تعبیری دیگر، بختیار از روایت کردن قصّه‌ها قصد آزاد شدن دارد ولی شاه قصد سرگرم شدن. به همین دلیل است که در آغاز و پایان همه قصّه‌ها ساختاری مشابه وجود دارد. هنگامی که بختیار را برای اعدام می‌آورند، هربار او به شاه نصیحت می‌کند که مرا مکش و گرنه سرنوشتی مشابه با سرنوشت فلان قهرمان در فلان قصّه خواهی داشت و

شاه که شیفته قصّه شده از او می‌خواهد که قصّه را روایت کند. در آغاز و پایان همه قصّه‌ها و درست هنگامی که بختیار قصد روایتی نو دارد یا از روایت قصّه‌ای فارغ شده است، وزرا از شاه می‌خواهند که کار را به تأخیر نیندازد و این جوان را اعدام کند اما شاه اعتنا نمی‌کند و به قصّه‌ها گوش می‌سپارد. در پایان هر قصّه هم، بختیار، نصیحت خود را به گوش شاه فرو می‌خواند. به عنوان نمونه این ساختار را از پایان باب هشتم نقل می‌کنیم:

«آن گاه بختیار گفت: ای پادشاه، درین قصّه اهل عقل را فوایدست، و ارباب الباب را مواید. فایده اعظم و نکته اهم آن است که در کشتن جانی تأنی باید کرد. و اگر آن حاجب آن کودک را کشته بودی، چون حق از باطل جدا شدی، و راز مادری و پسری پیدا آمدی، مستحق غرامت و ملامت بودی، نه مستوجب خلعت و کرامت. ای پادشاه، به حکم اقتضای عقل و ارتضای عدل در کشتن من تعجیل منمای. که به عاقبت رای عالی را براءت ساحت من معلوم شود، و خیانت مفهوم گردد. پادشاه چون این حکایت بشنید، فرمود: امروز در توقف دارید، تا فردا در تعرف آرید، و تنبیه این معنی را بگذارید. شعر:

تـا دور روزگـار چـه دارد ز تحفـه‌هـا از حادثـات بلعجـب و نایبـات خـویش

چون روز نهم، آفتاب لشکر شعاع را در میدان مطالع کشید، و حرکات حالات شب و روز به دور تاسع رسید، وزیر نهم گفت: هر حامله‌ای به نه ماه زاید. شاید که کار امروز فذلک شود. بامداد به حضرت شاه آمد، و چراغ فصاحت را در مشکاه بلاغت اشتعالی نمود، و به اقامت دعا و نظم ثنا اشتغالی.... آن گاه پادشاه را به کشتن بختیار تحریض کرد، و مصلحت ملک به هلک تفویض. پادشاه بفرمود تا بختیار را از زندان بیاورند و گفت: حیواناتی که موذیّات و مضّراتند، کشتنی‌اند، و خسک و خاری که دامن احرار در مزار گلزار بگیرد، بر کندنی. خیانت را جزا لازم است، و زلت را عقوبت ملایم. بروید و داری بزنید، و تدبیر سیاست کنید. بختیار زمین ببوسید و گفت: بقا باد پادشاه را، خیانت این بنده بر صحیفه رای عالی مصور کرده‌اند، و خیانت این ضعیف در حضرت بزرگوار مقرر گردانیده. با این همه به قول حاسدان سفینه حلم را در غرقاب تعجیل نشاید افگند، و به گفتار صاحب غرضان، سکینه علم را به دست تخیل نشاید شکست، که شاه دادبین چون سخن حسود بشنود، در مستقبل ایام ضررها دید. پادشاه بفرمود که این قصّه را در حکایت آور، و این احوال را در روایت.» *(همان: ۲۶۰ تا ۲۶۲)*.

ح) خطا در روایت

«از نقاط ضعف داستان‌های قدیم ارتکاب خطاهای کودکانه فنی است. هر چه از تاریخ داستان سرایی می‌گذرد، این‌گونه خطاها، بیشتر نظر گیر می‌شود[مثلاً]در رموز حمزه

پهلوانی چند بار کشته می‌شود» *(محجوب. ۱۳۸۳: ۱٤۸)*. در لمعه‌السّراج هم از این دست خطاها کم نیست. همان طور که در مباحث پیشین گفته شد، در میان قصّه‌های لمعه‌السّراج هر چیز جایگاه از پیش تعیین شده دارد و اصولاً شخصیت‌ها نماینده صنف خود هستند، زمان و مکان هم بسیار کلی و به دور از جزئیات در نظر آمده است. در این میان گاه تناقض‌ها یا اشتباهاتی دیده می‌شود که حاصل همان کلی نگری‌ها و وانهادن همه پیام قصّه بر عهده لفاظی‌های ملال آور است. در یک روایت داستانی فاخر «محتوای متن باید منطبق بر قوانین منطقی باشد، یعنی نباید تناقض داشته باشد یا جملات آن به طرزی قرار گیرد که متناسب با سیر رویدادها نباشد. پس در نبود نشانه‌های زمانی در یک متن که به مدد آن‌ها ترتیب وقایع را متوجّه می‌شویم، این ترتیب جملات است که باید ترتیب وقوع زمانی حوادث را القا کند» *(کهنموئی پور، ۱۳۸۱: ۱٤۳)*.

در قصّه سوم، فرزندان گوهر فروش توأمان به دنیا می‌آیند (پس طبیعی است که شبیه هم باشند). آن‌ها قرآن و خط می‌آموزند و بر اثر یک حادثه از یکدیگر دور می‌شوند چند سال بعد که یکی امیر شده و برادر دیگر به حضور او می‌رسد، یکدیگر را نمی‌شناسند!؟ اگر مطابق با روایت لمعه‌السّراج، سن آن دو را در زمان گم شدن، هفت یا هشت سال فرض کنیم باید آن دو، نام و چهرهٔ یکدیگر را به یاد بیاورند، وانگهی آن دو توأمانند، چطور یک نفر از آن میان فریاد نمی‌زند که شما دو تن چقدر شبیه یکدیگرید؟ ولی در روایت مورد نظر ما آن دو برادر یکدیگر را نمی‌شناسند و گره بیهوده‌ای که با دست باز می‌شود بر عهدهٔ دندان نهاده می‌شود. در همین قصّه، گوهر فروش در **این سوی رودخانه** گوهرش را گم می‌کند و زن و فرزندانش (که آن‌ها را چند سال است که ندیده) در **آن سوی رود** منتظرند تا از رود بگذرند و به پدر برسند، اما در یک اتفاق ناگهانی، کودکان که در ساحل رود بازی می‌کردند از مادرشان جدا می‌شوند و رو به روی پدر (آن سوی رود!) ظاهر می‌گردند و پدر که گمان برده این دو پسر بازیگوش جواهرش را دزدیده‌اند آن‌ها را در آب رودخانه می‌اندازد. نویسنده هم به این سئوال که کودکان چگونه به این سوی رود آمدند نه می‌اندیشد و نه پاسخی برای آن دارد *(بختیارنامه، ۱۳٦۷: ۱۲٤)*.

نمونه دیگر ماجرای عاشق شدن کاردار وزیر بر دختر کامکار وزیر است که نتوانست چشم از حرم همکار خویش بر گیرد و دزدانه به تماشای دختر او (که درحال نماز بود) رفت. کاردار وزیر چنان عاشق شد که نمی‌توانست عشق (هوس) خود را پنهان کند. همین عاشق دلسوخته فردای آن روز طوری ماجرای دختر را به عمد برای پادشاه تعریف می‌کند که پادشاه غایبانه عاشق دختر کامکار می‌شود و حریف اصلی را از میدان به در می‌کند. روایت کاردار از زیبایی‌های دختر کامکار برای پادشاه هوس ران، خلاف منطق قصّه است

و کاردار از این بابت خطایی فاحش مرتکب شده و بر ضد خود نقش آفرینی کرده است. *(همان: ۲٦۷)*.

نویسنده در آغاز باب هفتم از پادشاهی سخن می‌گوید به نام بِهکرد که ظالم و بی‌رحم بوده است *(همان: ۲۲۱)* و هیچ کس از وی ظالم‌تر نبود، اما رفتارهایی که ازاین پادشاه مشاهده می‌شود خلاف این ادعاست. بِهکرد وقتی بر اثر غفلت تیزهوش_ یکی دیگر از قهرمانان قصّه_ گوشش را از دست داد ابتدا خشمگین شد ولی به سادگی تیز هوش را عفو کرد. او در ادامه قصّه، تنبّه حکیمانه‌ای حاصل کرده و چهره لطیفی از خود نشان می‌دهد.

تناقض در بیان ویژگی‌ها و خویشکاری شخصیت‌ها در روایت لمعه‌السّراج، گاه به گونه‌ای است که مخاطب در می‌ماند که کدام را باور کند.

خ) درون مایهٔ اخلاقی

قصّه‌ها برخاسته از بطن اندیشه و احساس مردمان اعصار گذشته‌اند. طبیعی است قصّه‌هایی که در قرن هفتم نوشته شده‌اند انعکاس دهنده باورها، رسوم، خرافات، پسندها، و نیازهای مردم آن زمانند. آن چه در قصّه‌های لمعه‌السّراج موج می‌زند کهنگی آمیخته به تفکر جبری است. رویکرد مذهبی و ایدئولوژیک در این قصّه‌ها دیده نمی‌شود و به طور کلی بیشتر جنبه اخلاق و حکمت عامیانه دارند. این سرنوشت نثر داستانی فارسی است که قصّه‌های قالبی با محتوایی بر محوریت اخلاق در قرون پنجم تا هفتم مورد پسند عمومی قرار بگیرند. شاخص روشن این نوع قصّه پردازی را می‌توان قصّهٔ بلند سمک عیّار دانست. کتاب‌هایی نظیر؛ سمک عیّار، لمعه‌السّراج، سندبادنامه و طوطی نامه بی‌گمان روزگاری مردم پسندترین آثار ادبی با درون مایهٔ اخلاقی بوده‌اند *(ریپکا، ج۱: ٤۰۸)*. نقل قول‌هایی که نویسندهٔ لمعه‌السّراج از شاعران عرب و عجم کرده یا آیات و احادیثی که در خلال عبارات خود گنجانیده است، نشان می‌دهد که وی قصد داشته روایت‌های شاهان، دزدان و عیّاران را به کمک آیه، حدیث، شعر و مثل تلطیف کند و غنای اخلاقی آن‌ها را بالا ببرد. در این ده روایت مانند بسیاری از متون داستانی فارسی، «موضوع قصّه‌ها قدیمی و کهنه و مربوط به زمان‌های دور و جوامع گذشته و از یاد رفته است.» *(میر صادقی. ۱۳۸۲: ۷۲)*. لمعه‌السّراج را می‌توان با اندکی تسامح مجموعه‌ای از حکایات انسانی (Parable) فارسی به حساب آورد. «حکایت انسانی که در زبان‌های اروپایی بدان پارابل گویند حکایتی کوتاه است که حاوی یک نکتهٔ اخلاقی است. فرق آن با حکایت حیوانات در این است که اشخاص آن انسان هستند و وقایع و حوادثی که در پارابل رخ می‌دهد در عالم واقعی نیز ممکن است رخ دهد. دیگر این که درس اخلاقی پارابل نسبت به حکایات حیوانات در سطح متعالی‌تر

و متمدنانه‌تری قرار دارد. پارابل بیشتر به حقایق اخلاقی و روحانی نظر دارد چنان‌که یک نمونهٔ عالی از اخلاق انسانی را به منزلهٔ الگویی برای اخلاق عمومی مطرح می‌کند» *(فتوحی، ۱۳۸٦: ۲٦۹)*. عمده‌ترین تفاوت لمعه‌السّراج با متونی نظیر؛ کلیله و دمنه و مرزبان نامه در همین بخش است. کتاب‌های مذکور از حکایات حیوانات سرشارند ولی لمعه‌السّراج حکایات انسانی را مد نظر دارد. درون مایهٔ لمعه‌السّراج چنان‌که اشارت رفت، ترویج اخلاق پسندیده و تشویق به حسنات اخلاقی است.

د) عناصر ادبی و زبانی لمعه‌السّراج

بررسی جنبه‌های مختلف زبانی در این بخش اگرچه نمی‌تواند تمامی ویژگی‌های زبان در لمعه‌السّراج را بازنمایاند، اما برجسته‌ترین خصوصیات این کتاب را دربر دارد و به همین لحاظ می‌توان موارد مطالعاتی ذیل را به عنوان الگویی کلی در نثرهای مابه نیز تعمیم داد.

د. ۱) انشای مصنوع

انشای این کتاب مصنوع است و نویسنده همان طور که خود اشاره کرده سعی بلیغ داشته که کتاب را به سجع و ترصیع بیاراید: «تمام شد ترصیع و تسجیع بختیارنامه به اقبال کریم ایام و قدوه کرام....» *(بختیارنامه، ۱۳٦۷: ۳۱٦)*. تقلید ناشیانه‌ای از کلیله و دمنه برجسته‌ترین ویژگی الگوی نثر این کتاب است. این موضوع با تأملی که استاد مینوی در سبک نثر مقلدان کلیله و دمنه داشته‌اند گمان و تردید را می‌زداید، خاصّه این که استاد، بختیارنامه را از تالیان کلیله می‌دانند. ایشان در خصوص کثرت پیروان کلیله و دمنه تا قرن نهم، به بختیارنامه نیز اشاره دارند و این کتاب را در کنار اخلاق محتشمی، اخلاق ناصری، الادب الوجیز، الاوامر العلائیه، بزم و رزم، بستان العقول، تاج المآثر و تعداد زیادی از کتابهای دیگر جزو آثار تقلیدی کلیله و دمنه می‌دانند. *(کلیله و دمنه. ۱۳٦۷: یب)*.

در باب دهم لمعه‌السّراج، دختر وزیر که شخصیت اصلی قصّه است به بیابانی مخوف تبعید می‌شود. نویسنده در توصیف احوال او عبارتی آورده که بی‌شباهت به یکی از صحنه‌های کلیله و دمنه نیست. وی می‌نویسد: «اتفاق را شتر به لب چاهساری رسید. سینه بر زمین زد. دختر حیله‌ها کرد تا بندها بگشاد. حالی از شتر فرود آمد و روی سوی قبله نماز آورد و دل به درگاه بی‌نیاز. روز روزه داشتی و به گیاهی افطار می‌کردی، شب نماز می‌کردی و فرجی را انتظار می‌نمودی.» *(بختیارنامه، ۱۳٦۷: ۲۷۷)*. در کلیله و دمنه نیز، با چنین عباراتی مواجه می‌شویم: «در این نزدیکی بر لب آب گربه‌ای است متعبّد، روز، روزه

دارد و شب نماز کند... و افطار او بر آب و گیا مقصور می‌باشد» *(کلیله و دمنه. ۱۳٦۷: ۲۰٦)*. از این‌گونه موارد که نویسنده سعی دارد به الگوی نثر کلیله و دمنه نزدیک شود در خلال لمعه‌السّراج می‌توان دید. هم‌چنین در نمونه‌هایی که در سطور پیشین برای مباحث مختلف آمد می‌توان تصنع و تکلف باردی را که نویسنده به تقلید از آثار مشهور قرون ششم و هفتم آفریده مشاهده کرد.

د. ۲) وصف‌های غریب

یکی از ویژگی‌های بارز کتابهایی که به نثر مصنوع و متکلف نوشته شده‌اند، وصف است. وصف و زیاده روی در توصیفات مخصوصاً آن‌جا که نویسنده می‌خواهد به شکلی قالبی، تصاویر مربوط به معشوق، بزم، مرغزار، طلوع، غروب، ماه، خورشید، روز، شب، صبح و شام را توصیف کند گاه ملال آور می‌شود. «شیوه خاص نویسندگان نثر فنی (جز در ترسل و نامه‌های درباری) بر اصل رجحان وصف بر خبر است. به این معنی که خبر را تقریباً به اختصار (البته نه به ایجاز) بیان می‌کنند تا به وصف برسند و سپس وصف را مفصلاً شرح می‌دهند» *(شمیسا. ۱۳۷٦: ۷٦)*. «از آغاز قرن ششم این تحول به تدریج به تکلف و تصنع می‌انجامد، تا آن‌جا که قطعات وصفی در رشتهٔ نثر با سبکی کاملاً متمایز از دیگر قسمت‌های کلام انشا می‌شود و می‌بینیم که بسیاری از نثر نویسان برای ابراز هنر در این‌گونه موارد، رشتهٔ سخن را از مسیر طبیعی خود منحرف ساخته و با تناسب ضعیفی به معانی وصفی می‌کشانند» *(خطیبی، ۱۳۷۵: ۲۵۲)*. در لمعه‌السّراج توصیفات مفصلی از صحنه‌های مختلف و افراد گوناگون می‌بینیم. وصف شب، روز، دختر پادشاه، بوستان، مجلس باده خواری و... از مواردی هستند که نویسنده در آن‌ها زمام قلم را در اختیار توصیفات مطوّل و گاه کسل کننده نهاده است.

«روز دیگر که اعلام شنگرف گون شعاع بر کنگره‌های ارکان مکان نصب کردند و لشکر روم ولایت روز را از دست حبشیان جهان سوز غصب کردند، جبین مهر از طارم سپهر لامع شد و جرم نیّر اعظم از چرخ مدور طالع گشت...» *(بختیارنامه. ۱۳٦۷: ۱٤۲)*. «و این پادشاه را اسفهسالاری بود مرد کارزار و مبارز روزگار. در شجاعت بی‌مثل و در شهامت بی‌بدل. در صف هیجا، لیثی صایل و در انواع سخا غیثی هاطل. از برق تیغ او ماه در میغ شدی و از حریق فعل مرکب او خاک لعل گشتی. سماک رامح را به رمح بخستی، گردن اسد را به کمند ببستی، در میدان رزم چشم دشمن می‌گریانیدی و در مجلس بزم لب ملک می‌خندانیدی. اوامر و نواهی او در ملک مقبول بودی و اشارات و مقالات او در

ولایت مسموع اما گر چه مردی بیدار بود و مبارزی هشیار و بر دقایق سیاست ملک واقف شده و شب و روز بر عتبه نظم ولایت معتکلف گشته و لکن یک عیب داشت...» *(همان: ۵۰)*.

توصیف مجالس شراب و باده نوشی از بخش‌های مهم کتاب لمعه‌السّراج و از کارکردهای جدی نثر نویسنده است. نویسنده لمعه‌السّراج_ علی رغم اصرار فراوانی که در درج آیات و احادیث نبوی در ضمن قصّه دارد_ وقتی به وصف شراب می‌رسد راه اطناب می‌پیماید. «بفرمود تا سوری بر آن سرور بساختند چنان‌که لذات عالم در او مجتمع بود و ارواح و اشباح از وی مستمتع. مجلس خانه‌ها به اقداح مرصع و فرش‌های ملمع بیاراستند. بوی ریاحین و راح با اجسام و ارواح آمیزشی گرفت و ذؤابهٔ صبوح صباحی با قهقهه قنینه و صراحی آویزشی. شراب‌های هنی دایر شده که نسیم روح انگیز او دور چرخ را در مستی می‌افکند و سماع‌ها بالا گرفته که الحان دلاویز او آهنگ زهره را در پستی می‌آورد خط نیلی از عرق حرارت شراب بر رخسار جواری، چون بنفشه و لاله مرغزاری به هم ممزوج گشته و تاب زلف او از حرکت صبا و تأثیر صهبا بر عذار غلامان چون مشک و یاقوت به هم ازدواج پذیرفته. هر دلی از عشق یاری سبک گشته و هر سری از بخار شرابی گران شده. عناصر فرح به تدویر کاس و قدح ارواح را در قوالب از مخالب نوایب خلاص داده. نظر اجتماع سعود عنبر و عود بر مجمر شهود نهاده. هر جوانمردی با ساقی در طلب حاصل و باقی کلمه‌ای می‌گفتند...» *(همان: ۲۱۰)*.

د. ۳) صورخیال

عمده‌ترین صورخیال در لمعه‌السّراج، تشبیه، استعاره و کنایه‌اند. «تشبیه و تمثیل صنعتی است که از قدیم‌ترین زمان‌ها در ادبیات آریایی (هند_ایران) مقام شامخی داشته و بنیاد ادبیات هندی و ایرانی بر آن بوده است. دلیل آن، شاهنامهٔ فردوسی و مهابهاراتا و راماین و کریشنانامهٔ هندی است. این کتاب هم بالطّبع بایستی سراسر از این صنایع آراسته باشد و هست» *(بهار، ۱۳۷۰ج۲: ۲۸۱)*. تمثیل یکی از انواع قدرت‌مند بلاغت و صورخیال است که در اشکال متنوعش در این کتاب دیده می‌شود. بیان حالی و تشبیه آن به حالی دیگر اساس ساختار حکایات ده گانهٔ لمعه‌السّراج است. هرگاه بختیار را برای اعدام می‌برند به شاه گوشزد می‌کند که اگر مرا بکشی حال تو همانند حال آن کسی است که... و شاه از وی درخواست می‌کند که آن حکایت را بیان کند. حکایاتی که بختیار بر زبان می‌آورد که از

جنبه‌های خاصی مشابه احوال لو یا پادشاه هستند و از طریق اطناب در بیان حکایات، مرگ خود را به تأخیر می‌اندازد.

«بختیار گفت ای پادشاه، زنان را مکرهاست و ناقصات عقل را غدرها. به مجرّد اقاویل ایشان خون مظلومان نشاید ریخت و به گفتار باطل ایشان غبار ظلم نشاید انگیخت و اگر شاه بفرماید داستانی در این معانی بیان کنم. شاه گفت: بگوی تا بشنوم و فایدهٔ حکمت برگیرم» *(بختیارنامه، ۱۳٦۷ :۲۳۲)*. این نمونه‌ها غیر از مواردی است که راوی در خلال قصّه‌ها از تمثیل برای گسترده کردن حوزهٔ تصویری متن بهره می‌برد که نمونه‌های آن نیز بسیار زیاد است.

از آن‌جا که مادهٔ اصلی توصیف، تشبیه و استعاره است و با توجّه به میل شدید نویسندگان این عصر به وصف‌های آمیخته با اطناب، هر صفحهٔ لمعه‌السّراج را که بگشاییم صورخیال ذکر شده را می‌بینیم. تشبیه‌ها و استعاره‌ها بیشتر در قالب ترکیب‌های اضافی عرضه شده‌اند و بر همین اساس تعدد اضافه‌های تشبیهی و استعاره‌های کنایی در لمعه‌السّراج بسیار زیاد است.

«پادشاه را بدین کلمات، **التهاب غضب** سکونی گرفت و **تندباد سخط**، رکونی پذیرفت. در جمال دختر می‌نگریست، **مهر دلش فتوی نمی‌داد** که **آنچنان گلی** را از **باغ وصال**، برکند و **موکل عشقش نمی‌گذاشت** که **آنچنان سروی** را از **بوستان دلال**، آواره گرداند. **سروی** که **ماه** هم بر او بود و **گلی** که **خورشید** بر سر او بود... پسر را هدف تیر **غضب** گردانید و گفت: **سهام انتقام** را که از **جعبهٔ ایّام** بر خواهم آورد، نشانه جز این غلام نخواهد بود... » *(همان:۲٤۷)*.

د. ۴) وفور شواهد شعری

در خلال لمعه‌السّراج بیش از یکصد و سی و بار به ابیات فارسی در قالب مصرع، بیت، دو بیتی، قطعه و مثنوی استشهاد شده که جمع این شواهد بالغ بر یکصد و هفتاد بیت شعر فارسی است. به نظر می‌رسد که بیشتر ابیات از خود نویسنده یا سخنورانی خامل ذکر باشد. تعدادی از ابیات هم از شاعران نامداری چون عنصری، امیر معزّی، انوری، سنایی، و خیام است.

عقل مردی است خواجگی آموز　　عشق دردی است پادشاهی سوز

(سنائی، ۱۳۷٤: ۳۲۸/بختیارنامه، ۱۳٦۷: ٥٤)

عشـــق را جـــان بلعجـــب دانـــد زان کـــه تفســـیر شـــهد لـــب دانـــد
(سنائی، ۱۳۷٤: ۳۳۰/بختیارنامه، ۱۳٦۷: ۵۸)

در نقل اشعار از شاعران مشهور، گاه اختلافاتی نیز دیده می‌شود که یا محصول تفاوت بیت منقول در بختیارنامه با دیوان مصحح شاعران است یا این که نویسندهٔ بختیارنامه به دست خود، در بیتی معروف تصرف و آن را نقل کرده است. نمونه‌های زیر از این دست هستند:

هـــر آنـــک او مهیّـــا بـــود دولتـــی را اگـــر او نجویـــد بجویـــدش دولـــت
(بختیارنامه، ۱۳٦۷: ۱۸۸)

چـــو دولـــت مهیّـــا بـــود مرکســـی را اگـــر او نجویـــد بجویـــدش دولـــت
(مسعود سعد، ۱۳٦٤: ۸۳۲)

این‌جا نه حرمت است مرا و نه حشمت اسـت جایی روم که حرمت وحشمت بود مرا
(بختیارنامه، ۱۳٦۷: ۱۷۷)

این‌جا نه حشمت است مرا و نه نعمت است جایی روم که حشمت و نعمت بود مـرا
(امیر معزّی، ۱۳۸۵: ۱۹)

رنجـــی برگیـــر اگـــر تـــوانی برخیـــز و بیـــا و رنـــج مـــن بـــین
(بختیارنامه، ۱۳٦۷: ۱۰۸)

از درد تـــو ســـخت نـــاتوانم رنجـــی برگیـــر اگـــر تـــوانی
(انوری، ۱۳۷۲: ۹۳۳)

همین اتفاق با حجم بیشتری در خصوص ابیات عربی افتاده است. نویسنده لمعه‌السّراج بیش از یکصد و پنجاه بار به اشعار عربی استشهاد جسته و جمع ابیات ذکر شده بالغ بر دویست و پنجاه قطعه شعر عربی است. تعداد زیادی از ابیات عربی مندرج در متن لمعه‌السّراج از شاعران نام آور عرب نظیر؛ ابن رومی، ثعالبی، باخرزی، سعد بن ثابت، متنبی و امرؤالقیس است. در این میان سهم متنبی از همه بیشتر است[۶].

د. ۵) تسجیع

پرکاربردترین صنعت ادبی در لمعه‌السّراج «تسجیع» است. «سجع در لغت آواز کردن قمری باشد و در اصطلاح عبارت است از ایراد کلماتی که در وزن یا حرف روی موافق باشند و این صنعت را به جهت آن سجع گفتند که کلمات مسجّعه موافق یکدیگرند چون

نغمات قمری که هریک مناسب دیگری است» *(کاشفی، ۱۳۶۹: ۹۸)*. در لمعه‌السّراج، نویسنده در به کار بردن انواع سجع راه افراط پیموده است. این امر باعث شده که لمعه‌السّراج از ردیف کتاب‌های نثر ساده و مرسل بیرون شده و به گروه کتاب‌های نثر مصنوع بپیوندد. در دوره‌ای که لمعه‌السّراج نوشته شده نثر نویسان «مانند شعر به استعمال صنایع و تکلفات صوری و سجع‌های مکرر وآوردن جمله‌های مترادف المعنی و مختلف‌اللفظ متوسل گردیدند و در همان حال برای اظهار فضل و اثبات عربی دانی، الفاظ و کلمات تازی بیشمار به کار برده شد و شواهد شعریه از تازی و پارسی بسیار گردید و تلمیحات و استدلالات از قرآن کریم در همهٔ آثار این قرن پدیدار آمد» *(بهار، ۱۳۷۰ج۲: ۲۴۸)*.

«بختیار گفت که: گوهر شناسی بود با نعمت بی‌قیاس. در معرفت جواهر استاد **عصر** بود و در تقویم لآلی لالا و نتایج دریا، نادرهٔ **دهر**. صحیح را از **فاسد جدا کردی** و رایج را از **کاسد پیدا آوردی** *(بختیارنامه، ۱۳۶۷: ۱۱۵)*.

«کامکار مهمان بود. ضیافتی همه **ظرافت** و مجلسی همه **لطافت**. بر بساط او **نشاط** می‌کرد و در منزل عشرت **انبساط** می‌نمود. کاردار چون از شراب در مزاج، **حرارتی** دید و از عشرت در مذاق، **حلاوتی**، ساعتی به بوستان بیرون شد تا بخار شراب **سکونی پذیرد** و ریاح راح **رکونی گیرد**» *(همان:۲۶۶)*.

د. ۶) تجنیس

«تجنیس در لغت، گونه گونه گردانیدن باشد و در اصطلاح عبارت است از استعمال الفاظ متشابه و کلمات متجانسه؛ یعنی شاعر ترکیبی کند از دو لفظ یا زیادت که در تلفظ یا کتابت از جنس یکدیگر باشند... [و جناس خط] چنان است که تجانس الفاظ به حسب کتابت باشد... چون نرد و برد یا شیر و سبز» *(کاشفی، ۱۳۶۹: ۹۱)*. در لمعه‌السّراج به انواع جناس به طور واضح برمی خوریم ولی یکی از نمونه‌های جناس که خلق آن به سادگی ممکن نیست و مورد توجه نویسندهٔ این کتاب بوده، جناس خط (یا جناس تصحیف) است.

«اتفاق را شاهی بدان طرف رودبار به شکار آمده بود تا ساعتی بر اطراف رودبار و اجواف مرغزار اسب تنزّهی **تازد** و نرد تفرّجی **بازد**» *(همان:۱۲۷)*. «به شراب ریحانی و سماع خسروانی، **اشتغالی** خواستی نمودن و مصابیح سرور را در زجاجات نور، **اشتعالی**....» *(همان:۱۷۹)*. «حاسد **غیب** گوی و **عیب** جوی باشد» *(همان:۱۸۱)*. «در جوار زندان میدانی بود که ملک آن‌جا اسب **تاختی** و گوی و چوگان **باختی**» *(همان:۲۲۵)*.

«چراغ فصاحت را در مشکاه بلاغت **اشتعالی** نمود و به اقامت دعا و نظم ثنا **اشتغالی**» *(همان:۲٦۱)*. «اصحاب **حرس** و قاده **جرس** در میدان سماطین پیوستند» *(همان: ۸۱)*. «بر **بساط** او **نشاط می‌**کرد» *(همان: ۲٦٦)*.

د. ۷) واژه‌های غریب

در متن لمعه‌السّراج کلماتی غریب و کم کاربرد نظیر؛ "آگوش"، "خرسفچه"، "سلفه (سرفه) "، "جوامردی (جوانمردی) "، "نگوسار (نگونسار) "، "سپهسلار" و "آخرسلار" وجود دارد که شاید نماینده یک گونه زبانی خاص هستند. اگر چه زبان فارسی در متن لمعه‌السّراج در حاشیه قرار گرفته و آنچه بیش از همه به چشم می‌خورد تعدد لغات عربی و شواهد و امثال تازی است ولی همان باقی مانده لغات فارسی هم از نظر مطالعات زبان شناسی تاریخی جای تأمل دارند.

د. ۸) تشویش نظام نحوی

دکتر خطیبی در کتاب فن نثر در ادب پارسی، تقدیم فعل بر سایر ارکان جمله را میراث نخستین دورهٔ نثر نویسی فارسی دانسته و در اثبات این نظر شواهدی از کلیله و دمنه ارائه کرده‌اند *(رک خطیبی، ۱۳۷۵: ٤٥٥)*. به نظر می‌رسد غیر از تاثیر پذیری نویسندگان از یکدیگر و غیر از کوششی که نویسندهٔ ناشناس لمعه‌السّراج برای تقلید از کتاب‌هایی به اسلوب کلیله و دمنه کرده است تقدیم فعل بر سایر اجزا را می‌توان محصول الگوی زبان عربی دانست. زبانی که نثر نویسان قرن ششم و هفتم به شدت هرچه بیشتر در حل و عقد آن با زبان فارسی تلاش کردند. به پیروی از این روش، از ویژگی‌های نثر لمعه‌السّراج در حوزهٔ نحو، تأخیر در آوردن فاعل، مقدم داشتن مفعول بر سایر اجزای جمله، تقدیم فعل بر همهٔ ارکان و در یک کلام تشویش نظام نحوی است. این تشویش بی‌گمان حاصل میل شدید نثر به تصنع و علاقهٔ نویسنده به شعرگونگی قرینه‌های منثور است.

«عدل پادشاه حصنی حصین است **مر خلایق عالم را**» *(بختیارنامه، ۱۳٦۷: ۱۷۰)*. «وزیری **بوده است** به نام بوتمّام، واقف بر دور ایّام» *(همان:۱۷۵)*. «و **خبر** قدوم رسول، شاه چین بشنود» *(همان: ۱۸٦)*. «پادشاهی بوده است در حلب، مزیّن به لباس عقل و ادب. عناصر انصاف را ترکیب، **رای او** می‌داد و جواهر عدل را نظم، **عقل او** می‌نمود» *(همان:۲۵۱)*. مستوره‌ای **دید** خسرو، سر به سجده نهاده» *(همان: ۲۷۹)*.

د. ۹) اشاره به اساطیر

اگر چه نکو داشت اساطیر ایرانی در دورهٔ نگارش این کتاب کمتر به چشم می‌خورد *(شفیعی کدکنی. ۱۳٦٦: ۲٤٤)* ولی با توجه به نفوذ شاهنامهٔ فردوسی و آشنایی ادیبان و سخنوران نواحی مختلف ایران با این متن ارجمند، گاه از خلال قلم نویسنده اشارات ظریفی به اَعلام شاهنامه‌ای رفته است. غیر از مواردی که نویسنده به عادت اهل زمان برای شاه و حکمران، از لفظ خسرو استفاده کرده، نمونه‌های زیر قابل توجهند:

د. ۹. ۱) اشاره به جمشید: «... عقیق یمن چه کار را شاید و کهربا به چه خاصیت و قوت کاه می‌رباید. مغناطیس را با آهن چه خویشاوندی و دلبندی است تا او را به خود می‌کشد. مینا در عهد جمشید از چه ماده ترکیب کرده‌اند» *(بختیارنامه. ۱۳٦۷: ۱۲۹)*.

د. ۹. ۲) اشاره به پهلوانان شاهنامه: «از هر طفلی مقابله شیر عرین نیاید و در هر روزگاری رستم زال و اسفندیار روئین نزاید» *(همان : ۱٤۹)*. «با این جماعت محاربت لازم نیست که هر یک در حرب رستمی‌اند بر پیلی نشسته، بلکه شیری‌اند شمشیری در دست گرفته» *(همان: ۲٤۰)*.

د. ۹. ۳) ایران و توران: «... اولیای دولت او در بساتین نعمت و اعدای مملکت او در مضایق محنت مدتی مدید با لشکرهای گران در ایران و توران تیغ می‌زد تا مملکت مهیا شد.» *(همان: ۲۳۵)*.

این رویکرد به اساطیر و نام‌های ایرانی علی رغم محدود بودن و اختصاری که در آن هست، در دوره‌ای که عربیّت افراطی کار نویسندگان را به جایی رسانیده بود که اغلب، کمتر از نصف لغات و ترکیبات شعر و نثرشان فارسی است، جای امیدواری دارد[۷].

نتیجه

موارد زیادی از مباحث جزئی و موشکافی‌های فنی و ادبی را می‌توان در دنبالهٔ مباحث فوق آورد که همگی به سبک و ساختار لمعه‌السّراج مربوط می‌شوند ولی کوشش نگارنده بر این بود که اهمّ خصایص سبکی در دو بخش "فنون قصّه نویسی" و "ویژگی‌های زبانی_ادبی" کاویده شود تا بدین طریق هم بتوان به ساختار اثر راه یافت و هم از اطالهٔ کلام جلوگیری کرد. مواردی که در بالا بدان‌ها اشارت رفت اجزای سبکی کتاب لمعه‌السّراج هستند و این اجزا تماماً در خدمت یک کلّ به نام لمعه‌السّراج قرار گرفته‌اند. تعیین ارزش و میزان اثرگذاری هریک از این نمونه‌ها می‌تواند رهیافت دقیق سبک شناختی به متن کتاب مذکور را به حاصل آورد زیرا «عناصر یک متن یا به طور کلی یک

پیام را هرگز نباید موضعی دانست، بلکه این عناصر را همواره باید اجزاء سازندهٔ کارکردی یک مجموعهٔ پویا، یعنی اجزاء یک نظام به شمار آورد» *(غیاثی، ۱۳٦۸: ٥٦)*.

تکنیک‌های قصّه نویسی یا به بیان بهتر، قصّه نویسی نویسنده، ابتدایی و خالی از هرگونه فضاسازی شهودی است. منظور از فضاسازی شهودی، ایجاد زمینه‌های نفوذ مخاطب در قصّه و سهیم شدن با قهرمانان و ضد قهرمانان قصّه در سرنوشتی مشترک است. نویسندهٔ لمعه‌السّراج با پیرنگ‌ها و طرح ریزی‌های اولیه و ساده که همگی به پایانی قابل پیش بینی می‌انجامند، خواننده را به عنوان عنصری بیرون از متن فرض کرده و به او اجازهٔ مکاشفه نمی‌دهد. منتقدان از این مکاشفه به «توان پرانتز سازی خواننده» تعبیر کرده‌اند و گسست‌های داستانی را چه در طرح و چه در زمان بندی نقطهٔ قوّت داستان دانسته‌اند *(احمدی، ۱۳۸۲: ٥۳)*. در لمعه‌السّراج، خصوصاً و در ادبیات داستانی کهن فارسی، عموماً، کوششی برای خلق زمینه‌های مشترک با خواننده وجود ندارد، در جاهایی هم که پایان بندی قصّه چندان روشن نیست، خواننده با نگاه به عنوان قصّه می‌تواند به پایان آن پی ببرد. اگر فصل بندی و عنوان گذاری قصّه‌ها مانند بسیاری از متون نظم ونثر فارسی، از نویسندهٔ اصلی باشد این نظر که تأکید اصلی متن بر عاقبت امور و پایان ماجراهاست تقویت می‌شود. در این شیوه، مسیر قصّه از افت و خیز می‌افتد و همه چیز در خدمت پیام اخلاقی قرار می‌گیرد، هم‌چنین زمان، مکان و شخصیت‌ها اغلب فرضی می‌شوند. اگرچه قصّه‌های لمعه‌السّراج سعی در واقعگرایی دارند ولی فراوانی کنش‌ها و واکنش‌های کلیشه‌ای، گفت و گوهای قالبی و یکسان، عدم تحرک شخصیت‌ها و عدم تحول روانی آن‌ها به موازات پیش رفتن قصّه، از این متن، یک متن ایستا و بی‌تحرّک ساخته است. شاید یکی از دلایل این که لمعه‌السّراج در محاق رفته و کمتر بدان توجّه شده است همین ایستایی قصّه‌ها، کهنگی زبان و توجه مفرط آن به صنعتگری باشد، چنان‌که مثلاً داراب نامهٔ طرسوسی نیز چنین فرجامی دارد *(ابوطاهر طرسوسی، ۱۳۷٤. ج۱: هفده)*، والّا لمعه‌السّراج، از نظر فنون ادبی نه تنها از مرزبان نامه و کلیله کم ندارد بلکه در مقاطعی از آن‌ها متکلفانه‌تر عمل کرده است.

در بخش زبانی و ادبی لمعه‌السّراج را باید محصول دوره‌ای دانست که عربی مآبی فضیلتی عظیم بوده و بر همین اساس به پیروی از استادان سلف و نویسندگان هم عصر خود سعی کرده که فارسی را در زیر نفوذ عربی بیاورد. مترادفات متعدد، موازنه‌های تصنعی، سجع پردازی مفرط و جناس آفرینی‌های بی‌شمار، تنها از عهدهٔ نویسنده‌ای بر می‌آید که دانش زبانی وی از عربی متعالی و درک او از هنر، محدود به لفّاظی در حوزهٔ لغات بوده باشد. استشهاد به آیات و احادیث و اشعار و امثال عربی به ایستایی متن از نظر

زبانی انجامیده و قصّه‌ای را که برای خوانندهٔ فارسی زبان نوشته شده از حرکت باز ایستانیده اما در عوض آن را به یک بیانیّهٔ حکمی و اخلاقی تبدیل کرده است. از این نظر باید لمعه‌السّراج را واجد زبانی کم رمق و عقیم بدانیم. حتی در مواردی هم که نویسنده به شعر شاعران معروف تمسّک جسته نتوانسته آب لطفی بر نثر علیل خود بیفشاند و از دمیدن جانی نو در آن باز مانده است. تقلید کلیشه‌ای از کتاب‌های اسمار و قصّه‌های معروف، ایراد دیگری است که می‌توان بر این متن وارد دانست. قصّه‌هایی که در این کتاب روایت شده به خودی خود جذاب و شنیدنی هستند ولی شبکهٔ پیچیدهٔ تصنع، تکلف و اطناب، آن‌ها را از مدار فهم مخاطب عام بیرون برده است. شاید عامل این وضع را بتوان در اصرار نویسنده برای راهیابی به آستان مخدوم خویش که نامش در عنوان کتاب هم دیده می‌شود دانست. همان تاج الدینی که نویسنده، کتاب را به قصد آرایه بندی وتقدیم به او، به رشتهٔ تحریر درآورده است. بر این اساس نیز لمعه‌السّراج یک متن درباری است نه یک روایت مردمی و فراگیر.

لمعه‌السّراج لحضره التاج از آنجا که میراث کهن قصّه پردازی ایرانی را در نظر داشته ارزش‌مند و قابل تحسین است ولی درآمیختن قصّه‌ها با فنون ادب فارسی و عربی از این کتاب، بیشتر یک جُنگ از الگوهای نثر نویسی منشیانهٔ قرن ششم و هفتم فراهم آورده نه یک متن داستانی موفق.

پی‌نوشت

۱. «حادثهٔ استقلال یافته یا اپیزود بخشی از داستان است که به خودی خود کامل است اما منطقی درونی آن را به بخش‌های دیگر پیوند می‌دهد و الگوی حوادث داستان را به وجود می‌آورد. حادثهٔ استقلال یافته در نمایشنامه‌های یونان باستان هم‌چنین به بخشی از تراژدی گفته می‌شد که در میان دو همسرایی به نمایش در می‌آمد بخش‌هایی از مجموعه (سریال) را هم حادثهٔ استقلال یافته می‌نامند» *(میرصادقی، ۱۳۷۷: ۸۱)*.

۲. برای نمونه، ظهیری سمرقندی در مقدمهٔ سندبادنامه می‌گوید: «و بباید دانست که این کتاب[یعنی سندبادنامه] به لغت پهلوی بوده است و تا به روزگار امیر اجلّ عالم عادل ناصرالدین ابومحمد نوح ابن منصورالسّامانی اناراللّه برهانه هیچ کس ترجمه نکرده بوذ امیرعادل نوح ابن منصور فرمان داد خواجه عمید ابوالفوارس فناروزی را تا به زبان فارسی ترجمت کند» *(ظهیری به نقل از صفا. ۱۳٦۷: ج۲/۳. ۱۰۰۱)*.

۳. از قدیم‌ترین روایت بختیارنامه که به نام راحه‌الارواح معروف است اگر بگذریم، روایت‌های دیگری از این کتاب موجود است که لمعه‌السّراج از معروف‌ترین آن‌هاست. تعدد نسخه‌های این کتاب و روایت‌های گوناگونی که بر مبنای آن صورت گرفته، مبیّن اشتهار آن است. در زیر برخی نسخه‌های تصحیح ناشدهٔ این کتاب را که در کتابخانه‌های مختلف نگاهداری می‌شود می‌بینیم:

الف) نسخه‌ای منظوم از بختیارنامه به قلم مظلوم پناهی در اواخر قرن دوازدهم هجری نگاشته شده که آغاز آن این‌گونه است:

به نام پادشاه حیّ منان　　کزو شد انجم و افلاک گردان
به حکمش داشته خلّاق مطلق　　چنین گردون اعظم را معلّق

این نسخه در کتابخانه ملی ملک به شماره ۵۵۳۲ نگهداری می‌شود. کاتب این نسخه منظوم، ملّا فتح الله همدانی پسر حبیب الله بوده است *(افشار، ۱۳۵٤ج۲: ۵۳)*. ب) قصّه چهار وزیر: این کتاب روایتی ملخّص از بختیار نامه است که به دست کاتبی به نام محمد قاسم نهانی در جمادی الآخر ۱۳۱۵ هـ ق نگاشته شده است. آغاز این قصّه چنین است: راویان اخبار و ناقلان آثار و طوطیان شکرشکن شیرین گفتار روایت کرده‌اند که در زمان ماتقدّم پادشاهی بود خداوند تاج و تخت و خدم و حشم و نام او شاه آزاد بخت بود. و او را دو وزیر بود و یک سپهسالار داشت با صلابت و هیبت. پ) نسخه‌ای از بختیارنامه در کتابخانه آکادمی کلوژ وجود دارد که این‌گونه آغاز می‌شود: اما بعد بدان که این کتاب تصنیف کرده‌اند بر ده باب تا عاقلان را در این ده باب حکمت‌ها حاصل شود، باب اول در قصّه بختیار و سبب نزول او. ت) در مجموعه حسین مفتاح واقع در کتابخانه ملی نیز روایتی دیگر از بختیار نامه وجود دارد که به شماره ۵۴۳ نگهداری می‌شود. آغاز این نسخه چنین است:

به نام خداوند هفت آسمان　　خداوند روزی ده غیب دان

این فراوانی روایت‌ها و نسخه‌های قصّه لمعه‌السّراج یا همان بختیارنامه نشان می‌دهد که ذوق ادبی مردم در قرن ششم و هفتم تابع کدام نوع از انواع ادبی بوده است. کثرت توجّه به این قصّه را از روی تعدّد نسخه‌ها و نسخه بدل‌های محمد روشن در تصحیح لمعه‌السّراج می‌توان دریافت و شگفتا که با توجّه به نسخه‌های مختلف این کتاب، نامی از نویسنده در هیچ یک از نسخه‌ها در میان نیست، فقط در نسخهٔکتابخانهٔ لیدن کاتب نام خود را به وضوح در ترقیمه بدین صورت آورده است: «تمت الکتاب علی ید العبد الضعیف المحتاج الغریق فی لجج المعاصی یوسف بن اسعد بن یوسف اللالکی احسن الله عواقب اموره فی یوم الجمعه السادس من شهر ذی القعده المبارک عظم الله برکاته سنه خمس و تسعین و ستمائه و الحمدلله وحده و الصلوه علی النبی و آله اجمعین» *(بختیارنامه. ۱۳٦۷: ۳۱۷)*. منبع شناسایی برخی نسخه‌های خطی در این تحقیق، فهرست‌های ارائه شده در پایگاه اطلاعات نسخ خطی خانهٔ کتاب به نشانی www. aghabozorg. ir است.

۴. «پیرنگ از دو واژه «پی» (پایه، بنیاد) و رنگ (طرح، نقش) ترکیب شده که بنیاد طرح معنی می‌شود. پیرنگ اصولاً

از نقاشی وارد ادبیات شده و طرحی است که نقاش بر کاغذ می‌کشد و سپس آن را تکمیل می‌کند. در ادبیات، پیرنگ نقل رویدادها در داستان یا درام با تأکید بر رابطه علیت است. در واقع پیرنگ سازمان‌مندی حوادث یا چارچوب اثر است. » *(رضایی، ۱۳۸۲: ذیل پیرنگ)*. اگرچه هر قصّه‌ای سرانجام روایتی خاص و منحصر به خویش است و می‌تواند جدا از روایت‌های دیگر نیز مورد مطالعه باشد ولی باز نمی‌توان نقش اصلی داد و ستد فرهنگ‌ها را در این زمینه نادیده گرفت. منتقد در مطالعاتی از این دست که در پی رهیافت به پیرنگ مشترک قصّه‌ها و اسطوره‌هاست باید معیّاری مشخص و ملاکی قابل سنجش در اختیار داشته باشد والّا کوشش او تا ابد ادامه یافته و بی‌نتیجه خواهد بود. «تلاش برای کشف یک پیرنگ واحد و دارای معنای ژرف در همهٔ ادبیات جهان گرچه پیروان بسیار دارد، ولی از سوی کسانی که در پی تجزیه و تحلیل دقیق روایتند نفی شده است. اگر حکایتی یا تک اسطوره‌ای را برگزینیم و بی‌آن که معیّاری داشته باشیم که بر پایهٔ آن بتوانیم داوری کنیم که آیا داستان‌های دیگر واقعاً همان نسخه‌هایی از آن حکایتند یا نه معمولاً می‌توانیم همانندی‌هایی را که در نظر داریم میان آن‌ها بیابیم. تنها حد موفقیت این روش نبوغ و استعداد منتقد است.... اعتراض منتقدان ساختارگرا فقط آن نیست که این نتایج نادرستند، بلکه این است که معیّاری برای ارزیابی درستی یا نادرستی آن‌ها در دست نیست و این تلویحاً بدان معناست که این سخنان را تا ابد می‌توان تکرار کرد بی‌آن که امیدی به نتیجهٔ قطعی در میان باشد» *(مارتین، ۱۳۸۲: ۶۲)*.

۵. «در انتخاب محیط، نویسنده باید به دو نکته توجّه کند: نخست آن که مناسب داستان باشد، چندان که اعتقاد خواننده به امکان وقوع داستان نیز حفظ شود؛ دیگر آن که نویسندهٔ تازه کار جاهایی را برای وقوع حوادث داستان خود برگزیند که می‌شناسد. دور شدن از محیط آشنا اغلب ناکامی به بار می‌آورد.... اشتباه نویسندهٔ تازه کار این است که می‌پندارد صحنه‌های آشنا خواننده را کسل می‌کند و چون چنین است باید او را به محیطی بیگانه ببرد و حوادث داستان را در آن محیط در پیش روی وی نهد، اما اگر اشخاص داستان مردمی زنده و با جنب و جوش باشند و داستان در نظر خواننده احتمال وقوع داشته باشد و علاقه‌اش را جلب کند و خلاصه، نویسنده به کار خود وارد باشد و بداند چه می‌گوید و چه می‌خواهد، محل داستان برای خواننده چندان اهمیتی ندارد» *(یونسی، ۱۳۶۹: ۳۰)*.

۶. بخشی از ابیات شاعران معروف که در لمعه‌السّراج آمده است در تعلیقات محمد روشن، شناسایی شده و مورد بحث قرار گرفته‌اند. ابیات فارسی که در این تحقیق مورد بررسی قرار گرفته‌اند از نمونه‌هایی هستند که مصحح محترم لمعه‌السّراج به مآخذ آن‌ها اشاره نکرده‌اند. هم‌چنین با توجّه به بهره گیری نویسندهٔ لمعه‌السّراج از شعر شاعران عرب و نحوهٔ تصرفات یا استنساخی که از دیوان‌های سخنوران عرب صورت گرفته و برای آگاهی از روش منتخبات وی می‌توان به تعلیقات و فهرست اشعار عربی لمعه‌السّراج مراجعه کرد.

۷. نتیجهٔ حاصل از شمارش لغات و ترکیبات در متن لمعه‌السّراج نشان می‌دهد که در بهترین شرایط و در صفحاتی که آیه و حدیث و شعر عربی وجود ندارد، به طور متوسط حدود پنجاه درصد از لغات عربی هستند. واژه‌های به کار رفته در متن لمعه‌السّراج، در حوزهٔ افعال، حروف اضافه، حروف ربط، نشانه‌های مفعول و متمّم و کلماتی از این قبیلند. از همین روی متن لمعه‌السّراج را از نظر گرایش به زبان فارسی، باید متنی عقیم به شمار آورد.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱.ابوطاهر طرسوسی .(۱۳۷۴). **داراب نامهٔ طرسوسی**. ج۱. به کوشش ذبیح الله صفا. تهران: علمی و فرهنگی.

۲.احمدی، بابک .(۱۳۸۲). **ساختار و تأویل متن**. چ۶. تهران: مرکز.

۳.اخوّت، احمد .(۱۳۷۱). **دستور زبان داستان**. اصفهان: فردا.

۴.افشار، ایرج و دانش پژوه، محمدتقی .(۱۳۵۴). **فهرست کتاب‌های خطی کتابخانهٔ ملی ملک**. ج۲. با همکاری محمدباقر حجّتی و احمد منزوی. تهران: کتابخانهٔ ملی ملک.

۵.امیدسالار، محمود .(۱۳۸۱). **جستارهای شاهنامه شناسی و مباحث ادبی**. تهران: بنیاد موقوفات افشار.
۶.امیر معزّی .(۱۳۸۵). **کلیات دیوان امیر معزّی نیشابوری**. به کوشش محمدرضا قنبری. تهران: زوّار.
۷.انوری ابیوردی .(۱۳۶۷). **دیوان انوری**.۲ج. به اهتمام محمدتقی مدرس رضوی. چ۴. تهران: علمی و فرهنگی.
۸.بالائی، کریستف .(۱۳۷۷). **پیدایش رمان فارسی**. ترجمهٔ مهوش قویمی و نسرین خطاط. تهران: معین و انجمن ایران شناسی فرانسه.
۹.**بختیارنامه(لمعه السّراج لحضر التاج)** .(۱۳۶۷). از مؤلفی ناشناس. تصحیح و تحشیه محمد روشن.چ۲. تهران: گستره.
۱۰. بهار، محمدتقی .(۱۳۷۰). **سبک شناسی** .ج۲و۳. چ۶. تهران: امیرکبیر.
۱۱. خطیبی، حسین .(۱۳۷۵). **فن نثر در ادب پارسی** . چ۲. تهران: زوّار.
۱۲. رضائی، عربعلی .(۱۳۸۲). **واژگان توصیفی ادبیات**. تهران: فرهنگ معاصر.
۱۳. ریپکا، یان و دیگران .(۱۳۸۳). **تاریخ ادبیات ایران**. ترجمهٔ ابوالقاسم سرّی. تهران: سخن.
۱۴. سنائی غزنوی .(۱۳۷۴). **حدیقه الحقیقه و شریعه الطریقه**. به تصحیح محمدتقی مدرس رضوی. چ۴. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
۱۵. شفیعی کدکنی، محمدرضا .(۱۳۶۶). **صورخیال در شعر فارسی**. چ۴ . تهران : آگاه.
۱۶. شمیسا، سیروس .(۱۳۷۶). **سبک شناسی نثر**. تهران: میترا.
۱۷. صفا، ذبیح الله .(۱۳۶۷). **تاریخ ادبیات در ایران**. ج۳/۲. تهران: فردوس.
۱۸. ــــــــــــ .(۱۳۶۹). **حماسه سرایی در ایران**. چ۵. تهران: امیرکبیر.
۱۹. عضد یزدی .(۱۳۸۱). **سندبادنامهٔ منظوم**. به تصحیح محمد جعفر محجوب. تهران: توس.
۲۰. غیاثی، محمدتقی .(۱۳۶۸). **درآمدی بر سبک شناسی ساختاری**. تهران: شعلهٔ اندیشه.
۲۱. فتوحی، محمود .(۱۳۸۶). **بلاغت تصویر**. تهران: سخن.
۲۲. کاشفی سبزواری، میرزا حسین واعظ.(۱۳۶۹). **بدایع الافکار فی صنایع الاشعار**. ویراستهٔ میر جلال الدین کزّازی. تهران: مرکز.
۲۳. کهنموئی پور و دیگران .(۱۳۸۱). **فرهنگ توصیفی نقد ادبی**. تهران: مؤسسه چاپ و انتشارات دانشگاه تهران.
۲۴. مارتین، والاس .(۱۳۸۲). **نظریه‌های روایت**. ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: هرمس.
۲۵. محجوب، محمدجعفر .(۱۳۸۳). **ادبیات عامیانهٔ ایران**. به کوشش حسن ذوالفقاری. چ۲. تهران: چشمه.
۲۶. مسعود سعد سلمان .(۱۳۶۴). **دیوان مسعود سعد سلمان**. به تصحیح و اهتمام مهدی نوریان. اصفهان: کمال.
۲۷. مکاریک، ایرنا ریما .(۱۳۸۸). **دانش نامهٔ نظریّه‌های ادبی معاصر**. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. چ۳. تهران: آگه.
۲۸. میرصادقی، جمال .(۱۳۸۰). **عناصر داستان**. چ۴. تهران:سخن.
۲۹. ــــــــــــ .(۱۳۸۲). **ادبیات داستانی**. چ۴. تهران:سخن.
۳۰. ــــــــــــ و میر صادقی، میمنت. (۱۳۷۷). **واژه نامهٔ هنر داستان نویسی**. تهران: مهناز.
۳۱. نصرالله منشی .(۱۳۶۷).**کلیله و دمنه**. به کوشش مجتبی مینوی طهرانی. چ۸. تهران: امیرکبیر.
۳۲. یونسی، ابراهیم .(۱۳۶۹). **هنر داستان نویسی**. چ۵. تهران: نگاه.

ب) مقاله‌ها

۳۳. خطیبی، ابوالفضل.(۱۳۸۱). «**بختیارنامه**» در دایره المعارف بزرگ اسلامی، ج۱۱. تهران: مرکز دایره المعارف بزرگ اسلامی. صص۴۸۶-۴۸۷

۳۴. روشن، محمد.(۱۳۴۵). «**راحه الارواح فی سرور المفراح "بختیارنامه"**». در راهنمای کتاب. نشریّهٔ ادواری نقد و بررسی کتاب. سال نهم. شمارهٔ پنجم. صص۵۰۳-۵۰۷.
۳۵. شفیعی کدکنی، محمدرضا.(۱۳۵۲). «**تلقی قدما از وطن**» در کتاب الفبا. دورهٔ اول. شمارهٔ دوم.صص۱۱-۱

پ) پایگاه اطلاع رسانی
۳۶. خانهٔ کتاب با همکاری سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، مرکز پژوهشی میراث مکتوب، سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملّی جمهوری اسلامی ایران. «نسخهٔ آزمایشی بانک اطلاعات نسخ خطی»: http://www.aghabozorg.ir/Default.aspx