

پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت، سال ۸، شماره ۲، تابستان ۱۳۹۹



10.22059/jlcr.2020.293133.1370

Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627

<https://jlcr.ut.ac.ir>

Dead Functions in the Syntactic Rhetoric of the Persian Literature of Asia Minor and the Balkans Based on the Theories of Halliday: Qerimi's *Golzar-e-Damsaz*, Malatyev's *Rozat al-Oqul*, and Moostari's *Bolbolestan*

Roya Bahadorani¹

Assistant Professor of Persian Language and Literature, Islamic Azad University of Khomeini Shahr, Isfahan, Iran

Manzar Soltani

Associate Professor of Persian Language and Literature, Kharazmi University, Tehran, Iran

Received: December, 6, 2019 & Accepted: April, 5, 2020

Abstract

According to Halliday, grammar consists of three main structures: transitivity, tenor, and mode. These structures are the verifying factors of the ideational, interpersonal and textual metafunctions. Since individualized events and thoughts can be represented in language, the role of language can be investigated in these three levels. According to formalists, literariness is the departure from the natural norm of spoken language. In Halliday's view, meaning is the function in the context; therefore, meaning changes with the change of functions. Persian literature has been popular in Asia Minor (Anatolia), the Balkans, and India. It is taught as a literary language in their schools. Therefore, the graduates of these schools have written many works in this language. The syntax used by these writers can be evaluated through Halliday's "functional grammar." The purpose of the present study is to examine Qerimi's *Golzar-e-Damsaz*, Malatyev's *Rozat al-Oqul*, and Moostari's *Bolbolestan* to evaluate their ability to highlight syntactic roles and to attribute dead roles to syntactic components in these works.

Keywords: Halliday, Syntactic functions, Qerimi, Malatyev, Moostari, Functional grammar.

1 . Email of the corresponding author: rbahadorani@yahoo.com

نقش‌های مرده در بلاغت نحوی آثار ادبی فارسی آسیای صغیر بالکان بر مبنای نظریه هالیدی و تکیه بر گلزار دمساز قریمی، روضة‌العقول ملطیوی و بلبستان موستاری

رؤیا بهادرانی^۱

استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه خمینی شهر، خمینی شهر، ایران

منظر سلطانی

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران

تاریخ دریافت مقاله: ۹۸/۹/۱۵؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۹/۱/۱۷

(از ص ۱ تا ص ۲۰)

چکیده

از نظر هالیدی، سه ساختار اصلی دستور زبان، عبارت از گذرایی، وجهی و مبتدایی است که عوامل محقق شدن فرانش‌های «بازنمودی»، «بینافردي» و «متنی» هستند. از آنجا که وقایع و اندیشه‌های فردی، توانایی انعکاس را در زبان دارند، نقش زبان در این سه سطح، درخور بررسی است. به بیان فرمالیست‌ها، «ادبیّت» حاصل گریز از هنجار طبیعی زبان گفتاری است و با جابه‌جا کردن ارکان نحوی، اجزا فرانش می‌شوند. معنا از دیدگاه هالیدی، نقش در بافت است و با جابه‌جایی نقش‌ها، تغییر می‌یابد. زبان فارسی به واسطه ادبیات غنی خود، محبوبیت خاصی در سرزمین‌های غیر فارسی‌زبان، چون آسیای صغیر، بالکان و هند داشته است، به طوری که به عنوان زبان ادبی در مدارس آن‌ها، آموزش و آثار فراوانی نیز به این زبان نوشته شد. بدیهی است ادبیّت در نحو زبانی این نویسندگان نیز می‌تواند از جنبه دستور نقش‌گرایی هالیدی ارزیابی شود. این مقاله به بررسی میزان موفقیت نویسندگان آسیای صغیر و مهارت آن‌ها در برجسته کردن نقش‌های نحوی یا عدم تبحر آن‌ها و بخشیدن نقش‌های مرده به اجزای نحوی در گلزار دمساز قریمی، روضة‌العقول ملطیوی و بلبستان موستاری پرداخته است و به دلیل آنکه قریمی اثرش را مستقل نوشته است و آن را نسخه‌بدل یا ترجمه اثر دیگری قرار نداده، بیشتر مورد توجه بوده است.

واژه‌های کلیدی: نظریه هالیدی، نقش‌های نحوی، قریمی، ملطیوی، موستاری، دستور زبان نقش‌گرا.

۱. مقدمه

حملات مغولان به ایران در سال ۶۱۶ هجری قمری / ۱۲۲۰ میلادی، سبب گردید که بسیاری از عارفان، شاعران و دیوانیان ایرانی به آناتولی مهاجرت کنند و با استقرار در این سرزمین، زمینه‌های رشد و شکوفایی علمی را در شهرهای مختلف، از جمله «قونیه» فراهم سازند (ر.ک؛ انوشه، ۱۳۸۳: مقدمه). سلاطین سلجوقی آناتولی از علما و دانشمندان به‌گرمی

استقبال می‌کردند و نیز از آنان دعوت به عمل می‌آوردند که به آناتولی سفر کنند و به حمایت این قبیل دانشمندان همت گماشتند. کسانی چون نجم‌الدین رازی، اوحدالدین کرمانی، بهاء ولد، ابن بی‌بی و سیف فرغانی از این قبیل افراد هستند (ر.ک؛ همان). زبان فارسی به عنوان زبان ادب و فرهنگ در آسیای صغیر و بالکان، حتی تا مولداوی ریشه کرد و مدارس به زبان فارسی تأسیس و در کنار زبان عربی تدریس می‌شد. نسل‌های بعدی زبان فارسی را فقط در مدرسه می‌آموختند. ادب فارسی نیز پویایی خود را از دست داد و بلاغت آن در آثار خلق شده در این حوزه، به بلاغت خنثی تغییر یافت. شاید بارزترین نمونه آن را می‌توان در نثر شورانگیز بهاء ولد و مولانا در مقایسه با سلطان ولد یافت. در مدارس، زبان فارسی به زبان دوم و آموزشی مبدل شد. آموزندگان این زبان از آنجا که با این زبان نزیسته‌اند و با روح آن آشنا نیستند، در آثار خود توانایی نداشتند ابداع و تغییرات فارسی‌زبانان ایرانی را به کار ببرند.

دو عامل مهم رواج زبان فارسی در دیار آناتولی، طریقت صوفیانه و فن انشا بود. در دولت سلاجقه روم و پس از حمله مغول، بسیاری از صوفیان بزرگ در جستجوی مکان امن، به آناتولی و قلمرو سلجوقیان روم گریختند که مشهورترین آن‌ها مولوی است و یا حتی می‌توان از فرقه‌های حروفیه و بکتاشیه نیز نام برد. شیوخ صوفی مورد حمایت حاکمان بودند و با تشکیل مدارس، خانقاه‌ها و بقاع و نیز در مجالس و عطا، همواره متون عرفانی را به طالبان علم و نوآموزان طریقت سلوک می‌آموختند. بسیاری از نسخه‌های آثار ادب و عرفان فارسی در این دیار بدین زبان بازنویسی و تکثیر شد. یکی از این آثار، کتاب قریمی، گلزار دمساز (۸۷۹ ه.ق.) است. قریمی دلیل شرح گلشن راز را چنین بیان می‌کند: «در دست نامحرمان غریب افتاده و برید بیگانگان اسیر مانده» (قریمی، ۸۷۹ ه.ق. گ: ۳). این سخن نشان می‌دهد که رسالات عرفانی فارسی جایگاه خاصی در سرزمین ترکان داشته‌است. زبان ادبی تصوف، چندلایگی معنایی این زبان و بیان استعاره‌ای آن، سرمشقی برای فارسی‌نگاران بوده‌است. از نمونه‌های دیگر این آثار، می‌توان به *روضه‌العقول* موستاری و *بلبلستان* از محمد فوزی اشاره کرد (ر.ک؛ فوزی موستاری، ۱۳۹۱: ۲۶۴).

بدیهی است که تصوف عرفانی یکی از مهم‌ترین جلوه‌های فرهنگ ایرانی است و آثار ادبی و کتابخانه‌های آن‌ها یکی از غنی‌ترین گنجینه‌های فرهنگ ایرانی است که به فرهنگ اسلامی ارمغان داده شده‌است. همچنین، اندیشه تصوف به واسطه قدرت جاذبه و پذیرایی فرهنگ‌های متفاوت و تفکر تکثرگرایی خود بسیار محبوب بود و به راحتی در هر

سرزمینی از آفریقا تا دوردست آسیای شرقی خانه کرد و همین عامل، باعث شد زبان فارسی از این مجرا به دیگر سرزمین‌ها و حوزه‌ها تسری یابد. آثار ادبی در حوزه تصوف در اقلیم‌های دیگر محبوبیت بسیاری یافت و زبان فارسی نیز از این طریق، توان اشاعه می‌یافت.

فن انشا نیز یکی دیگر از راه‌های اشاعه زبان فارسی بود. منشیان فارسی‌زبان هم در دربار امپراطوران عثمانی و هم پادشاهان ازبک حضور داشتند و همواره نامه‌نگاری‌های سیاسی میان دربارهای ایران، عثمانی و ازبکان در جریان بود. پرورش منشیان فارسی‌نویس نیز بر عهده مدارس بود و از این رو، در مدارس عثمانی یکی از رشته‌های علمی، فن انشا و تربیت دانشجویانی بود که بتوانند نامه‌های پیچیده و ادبی مترسلان دربار ایرانی را بخوانند و پاسخ‌های مناسب و درخور زبان بلیغ درباری برای آن‌ها بنویسند. مهم‌ترین اثری که در این حوزه به دست ما رسیده، *روضه‌العقول* ملطیوی است که ترجمه‌ای از رساله طبری *مرزبان‌نامه* است. از مقدمه رساله ملطیوی پیداست که او در کتابخانه مدرسه و دربار با تمامی آثار ادبی مهم در فن انشا و آثار مترسلان آشنا بود و از «دقایق انشا آگاهی داشته و می‌خواسته در کتاب خود نیز اقتدا به قدا به علمای سالک نماید» (ملطیوی، ۱۳۸۳: ۲۰).

از دیباچه زیبا و پیچیده قریمی *بر گلزار دمساز* نیز به‌خوبی می‌توان دریافت که وی نیز در مدرسه، علاوه بر عرفان و تصوف، تفسیر قرآن، علم نجوم و غیره، فن انشا را نیز آموخته‌است و بسیاری از ابزارهای بلاغی منشیان و مترسلان را در مقدمه خویش به‌کار بسته‌است. بدیهی است که بلاغت‌های نحوی، یکی از مهم‌ترین ارکان فن انشا است و بررسی چگونگی دستکاری زبان دیار آناتولی در نحو جملات فارسی، معیاری برای سنجش دانش زبانی و نیز استعداد آنان در انشای زبان فارسی است.

۲. پیشینه پژوهش

درباره موضوع تحقیق مقاله حاضر، تاکنون کار شایسته ملاحظه‌ای انجام نشده‌است و بیشتر آثار خلق شده درباره تأیید و تعامل ادب فارسی در حوزه ادبیات عثمانی، به‌ویژه در بالکان است.

تحسین یازجی (۱۳۷۱) در کتاب *پارسی‌نویسان آسیای صغیر*، به فهرستی از آثار منتشر شده در آسیای صغیر اشاره کرده‌است. عبدالکریم گلشنی (۱۳۵۴) در کتاب *فرهنگ ایران در قلمرو ترکان و اشعار فارسی نعیم فراش‌ری شاعر و نویسنده قرن ۱۹ آلبانی*، به

معرفی سلاطین ادیب و امیرزادگان شعر دوست و نیز شاعران و آثار و نویسندگان در قلمرو عثمانی پس از نفوذ ترکان سلجوقی پرداخته است. محمدمین ریاحی (۱۳۶۹) نیز در کتاب *زبان و ادب فارسی در قلمرو عثمانی* به وضع فرهنگی آسیای صغیر در دوره اسلامی از نظر نفوذ زبان و ادب فارسی اشاره کرده است.

اسماعیل حقی و اوزون چارش لی (۱۳۶۹) در کتاب «تاریخ عثمانی» ترجمه ایرج نوبخت نیز به نفوذ زبان و ادب فارسی در این منطقه پرداخته اند. احمد آتش (بی تا) در کتاب «آثار فارسی از قرن ششم تا هشتم» به معرفی این آثار پرداخته است. هامر پور گشتال (۱۳۶۷) در «تاریخ امپراطوری عثمانی» ترجمه میرزا زکی زاده علی آبادی درباره نفوذ زبان فارسی در دوره پادشاهی عثمانی تحقیق نموده است. حسن انوشه (۱۳۸۳) در مقدمه «دانش نامه ادب فارسی» درباره وضع ترکان در دوره هخامنشیان و آشنایی دو تمدن بزرگ ایرانی و یونانی و پیدایش دو پادشاهی مستقل در آسیای صغیر و اوضاع زبان فارسی در این منطقه تا عهد قاجار پرداخته است

علی ارطغرل (۱۳۸۵) در مقاله «منبع شناسی توصیفی تاریخ سلجوقیان آناتولی» به علل مهاجرت علمای ایرانی بعد از حملات مغول به آناتولی می پردازد و کتاب های نوشته شده این دوره را معرفی می کند. اسدالله واحد، میرجلیل اکرمی و مهناز سمندری (۱۳۹۴) در مقاله «تأثیر زبان و ادبیات فارسی در ادبیات دیوان عثمانی» به علل تأثیرگذاری زبان فارسی در سایر فرهنگ ها، از جمله زبان و ادبیات ترکی پرداخته اند و با نگاهی به ادبیات دیوانی ترک در دوره های سلجوقی و عثمانی، تأثیر سروده های شاعران فارسی بر شاعران این دوره را بررسی نموده اند.

۳. مفاهیم اصلی پژوهش

۱-۳. بلاغت

بلاغت به معنای کوشش در تأثیر بر مخاطب است و این تأثیرگذاری به طرق مختلف انجام می گیرد که یکی از آن ها، دست بردن در ساختار طبیعی نحو جمله در دستور زبان طبیعی یا پذیرفته شده است. این گریز از هنجار طبیعی که فرمالیست ها از آن به «هنجارگریزی» تعبیر می کنند، مایه ادبیت یک متن می شود، به شرط آنکه موجب آشفته گی معنا نگردد. از این رو، این گریز از هنجار نیز برای خود، محدوده و قوانینی دارد که البته ادیبان بزرگ بنا به استعداد ذاتی خود از آن به خوبی آگاه هستند و در واقع، ویژگی های کلامی و گریزهای آگاهانه است که مایه و بنیان «سبک فردی» را تشکیل می دهد. به

زبان وردانک، «تکرار برخی سازه‌های زبان و انحراف از قاعده‌های زبان خودکار، عبارت است از سبک یک متن» (وردانک، ۱۳۸۹: ۲۱). دستکاری در نحو جمله می‌تواند به دلیل بلاغت و کشف حیطه‌های جدید در ارجاع به معنا باشد که اصولاً زبان شعر از آن بهره بسیاری می‌برد و یا می‌تواند به قصد استفاده از قدرت باشد که نظریه تحلیل گفتمان به این جنبه از دستکاری، یعنی ارتباط ایدئولوژی و گفتمان و نیز استفاده از زبان برای تبیین ایدئولوژیک و سیطره بر مخاطب اشاره دارد. از دیدگاه ون دایک، «متن‌ها تنها گزاره‌های بی‌طرف نیستند، بلکه نوعی از شناخت و دیدگاه را به خواننده انتقال می‌دهند که مطلوب نویسنده و گروه اجتماعی است که نویسنده از آنجا برمی‌خیزد» (ون دایک، ۱۳۹۴: ۷). آنچه در اینجا بدان پرداخته می‌شود، نظریه زبانی هالیدی است. از نگاه وی، «زبان، شبکه‌ای از نظام‌های واژه‌ای- دستوری است که ما در آن‌ها دست به انتخاب می‌زنیم و معنا تولید می‌کنیم» (سید قاسم، ۱۳۹۶: ۵۸).

می‌توان جمله‌ای را پرسشی، خبری یا التزامی نوشت که در هر یک از این حالات، مفهوم جمله و حسی که به خواننده منتقل می‌شود، متفاوت است. به زعم هلیدی، دست بردن در ارکان طبیعی جمله، یکی از راه‌های بلاغت و تغییر در حس انتقالی جمله است. اگر این تغییر، بجا و منطبق با فضای فکری یک زبان و در راستای هنجار بنیادین دستوری باشد، تأثیری که بر مخاطب می‌گذارد، بسیار بیشتر از جمله‌های طبیعی است. از نظر هالیدی، از دو راه می‌توان به بلاغت رسید: «یکی استفاده از ابزارهای معانی، همچون استعاره، تشبیه... و دیگری از راه ادات بیان؛ یعنی دستکاری در نحو جملات» (همان: ۷۶).

۲-۳. نحو

نحو جمله، عبارت از چینش واژه‌هاست که در زبان فارسی از راست به چپ است. بدیهی است که در یک جمله ساده، هر واژه نقش دستوری خاصی دارد که در ارتباط با معنای کلی یا پیام جمله است. هنگامی که جای واژه‌ها را به لحاظ نقش دستوری آن‌ها تغییر می‌دهیم؛ مثلاً فعل، اسم، متمم و یا...، و آن‌ها را در جایگاهی متفاوت از نحو جمله‌های طبیعی قرار می‌دهیم، نقش آن‌ها برجسته یا کمرنگ می‌شود. این معنا از دو طریق «پیش‌آیی» و «پس‌آیی» انجام می‌گیرد. در جمله طبیعی، اصولاً نهاد یا فاعل در ابتدای جمله قرار می‌گیرد. حال اگر به جای این نقش، فعل در ابتدای جمله قرار گیرد، نقش فعلی جمله برجسته‌تر خواهد بود. از این قرار، می‌توان گفت که هرچه از ابتدای جمله به پایان جمله نزدیک شویم، همچون نموداری تدریجی، از اهمیت و برجستگی نقش‌های واژه‌ها

کاسته می‌شود. همچنین، آزادی در صرف افعال و دستکاری در ارکان جمله امری است که به غنای ادبی و بلاغت بسیار کمک می‌کند؛ چنان‌که خانلری اشاره کرده‌است که در دوره اول تاریخ ادب ایران، پیش از دوره ادب درسی، «دستگاه صرف فعل» بسیار وسیع‌تر از دوره‌های بعدی بوده‌است و این دوره رشد و تکوین ادب فارسی است (ر.ک: خانلری، ۱۳۷۲: ۲۵).

موضوع بحث این مقاله در این زمینه است که «ادب درسی» که ادبیات فارسی و متون ادبی در سرزمین آناطولی نیز از آن جمله است، فاقد بلاغت پویاست و اصولاً دستکاری‌های نحوی در متون این نویسندگان چنان خارج از قاعده دستوری است که بیشتر موجب اغتشاش معنایی و مخدوش شدن مفهوم می‌گردد، تا سبب زیبایی آن شود.

زینب نوروزی به مسئله «نادستورمندی» زبان در دوره‌های مختلف تاریخ ادب فارسی توجه کرده، به این نتیجه رسیده‌است: «یافته‌ها نشان می‌دهد که حدود پنج درصد جمله‌ها در منشآت خاقانی نادستورمند هستند، در حالی که در بخش‌هایی از تاریخ بیهقی و متن شاهنامه ابومنصوری به شانزده درصد می‌رسد» (نوروزی، ۱۳۹۵: ۷۹).

سخن خانلری است که بیان کرده «در دوره‌های نخستین نثر فارسی، آزادی بیشتری در نقش‌های دستوری ارکان جمله به کار می‌رفته‌است» (خانلری، ۱۳۷۲: ۲۵). از سوی دیگر، تغییر نقش‌های نحوی، موجب تغییر در ریتم یا آهنگ جمله می‌شود، قرارگیری فعل در ابتدای جمله و برجسته‌سازی فعلی، باعث سرعت بخشیدن به آهنگ گفتاری جمله می‌شود. در واقع، اگر نقش فعل در پایان جمله، در نحو هنجار، نقش اتمام و پایان‌بندی و سامان دیگر نقش‌هاست، به طوری که مخاطب می‌باید از ابتدای جمله تا پایان آن و رسیدن به فعل، برای درک معنا انتظار بکشد، قرار گرفتن فعل در آغاز، این پایان را به ابتدای جمله منتقل می‌کند و جمله حالتی کنش‌مند به خود می‌گیرد.

احمد ابومحبوب در کتاب *کالبدشناسی نثر*، به تأثیر جمله‌های فعلی و اسمی در آهنگ نثر پرداخته‌است. وی تأکید می‌کند که «آهنگ نثر نیز تابعی است از جایگاه واژه‌ها و نقش‌های دستوری آن‌هاست و همان‌گونه که در تحلیل وزن شعر، هجا یک رکن محسوب می‌گردد، در تحلیل آهنگ نثر نیز واژه‌ها یک رکن به حساب می‌آیند» (ابومحبوب، ۱۳۷۴: ۱۱۲). بدین ترتیب، دستکاری در ارکان جمله، فرایندی زیباشناختی است و می‌تواند با تغییر آهنگ جمله در نقش‌های دستوری، کاربردی شاخص داشته باشد، چنان‌که فرشیدورد اشاره می‌کند:

«در نثر قدیم، منشیان و ادبا گروه‌ها و متمم‌های قیدی طولانی و مفعول‌های مطلق را در فارسی قدیم، معمولاً بعد از فعل می‌آوردند، تا به آهنگ جمله شتاب دهند و با گریز از نهج معمول، نقش‌های بدیع به ارکان مختلف ببخشند» (فرشیدورد، ۱۳۷۵: ۲۶۱).

نقش دیگری که می‌توان در جمله‌بندی و ساختار نحوی ادبی جست‌وجو کرد، نقش توازن و سجع است که باعث می‌شود گروه‌های مختلف ارکان جمله یکدیگر را القا کرده و در سطح جمله به شکلی هم‌بند شناور گردند. اگر این پیوند سجعی و توازن آوایی به مهارت انجام گیرد، سطوح معنای یک جمله را در کنار دستکاری در ارکان نحوی و گریز از هنجار معیار، بسیار غنا می‌بخشد و پر لایه می‌کند. بی‌شک یکی از استادان نثر فارسی در این زمینه سعدی است؛ برای مثال، در جمله «در عنفوان جوانی چنان که افتد و دانی» (سعدی شیرازی، ۱۳۶۸: ۱۳۸)، دو رکن متقارن کاملاً بر نقش‌های این ارکان در ترکیبی ساده تأثیر گذاشته‌است و برای نمونه این جمله با جمله مشابه «در آغاز شباب، همان گونه که خودتان می‌دانید»، تأثیر حسی کاملاً متفاوتی را به مخاطب القا می‌کند، به‌ویژه در چنین جمله‌ای، محل مبتدا و خبر دستکاری شده‌است. در واقع، *بهارستان* جامی در همین بخش است که به‌شدت از سعدی عقب می‌ماند. جمله‌های بلند و چینش آوایی او بسیار ساده‌تر از سعدی و فاقد تأثیر نحو‌گفتار وی است. در اینجا، سجع و آهنگ به کمک دستکاری در ارکان نحوی آماده‌است. در *بهارستان* جامی، زبان ساده‌تر می‌شود و همان گونه که مظفری و گودرزی می‌گویند: «هرچند جایی از نثر آهنگین سعدی تقلید کرده‌است، اما به اندازه سعدی، نثر کتابش آهنگین نیست و یا حتی بعضی حکایت‌هایش به نثر ساده‌است» (مظفری و گودرزی، ۱۳۸۱: ۷۳).

به گفته خطیبی، در نثرهای ادبی، اصل بر اطناب است:

«نویسنده برای بیان معنی، کوتاه‌ترین راه را انتخاب نمی‌کند، بلکه خواننده را از راهی طولیل پیش می‌برد و روش کلام، اطناب است؛ یعنی آوردن الفاظ، لغات، ترکیبات و تغییرات بسیار برای بیان مفاهیم و معانی اندک» (خطیبی، ۱۳۶۶: ۵۸).

ارکان جمله به‌شدت تحت تأثیر استعداد و توانایی نویسنده هستند، و گرنه این راه طولانی، خواننده را نه به مفهوم و زیبایی، بلکه به بیراهه بی‌معنایی می‌برند. به‌علاوه، حفظ نقش‌های نحوی در جمله‌های بلند نثر فنی بسیار اهمیت دارد. ارکان جمله به‌شدت تحت تأثیر استعداد و توانایی نویسنده هستند، و گرنه این راه طولانی خواننده را نه به مفهوم و زیبایی، که برعکس، به بیراه معنایی و آشفتگی می‌برد؛ چراکه گاه به واسطه خام‌دستی نگارنده، ممکن است هر یک از ارکان نقش واقعی خود را از دست بدهند و

خواننده جدا از آنکه مقصود نویسنده را در نمی‌یابد، جایگاه نهادی ارکان را نیز گم می‌کند. چنین مشکلی را در بسیاری از آثاری که در حوزه آسیای صغیر و بالکان به نگارش درآمده‌اند، به وفور می‌بینیم.

۳-۳. نظریه هالیدی

از آنجا که زبان فارسی، زبانی پیوندی است و جمله از پیوند ارکان، واژه‌ها و پیشوندها و پسوندها به صورت زنجیره‌ای حاصل می‌شود. در چنین بنیانی، افزودن و کاستن حلقه‌های تازه هم نقش‌های نحوی تازه می‌آفریند و هم بر دیگر اجزای جمله تأثیر مستقیم می‌گذارد و گاه یک حلقه نامناسب یا نامتناسب می‌تواند کل زنجیره جمله را مهمل و بی‌اثر کند. شناخت حلقه‌ها و کارکرد نحوی آن، یکی از مهم‌ترین ارکان ادبیّت یک متن است. در واقع، «آرایش واژگان، بنیان بلاغت ساختارهای نحوی است» (سید قاسم، ۱۳۹۶: ۹۷). در چنین زبانی، جابه‌جایی ارکان جمله مایه «نشان‌دار» شدن آن‌ها می‌شود. مسئله مهم نظریه زبانی هالیدی، همین نظام نشان‌داری ارکان جمله است. اینکه برجستگی و تولید معنا در متون ادبی، حاصل نشان‌دار کردن نقش‌های ارکان مختلف جمله با دستکاری در ساختارهای نحوی است. همین ساختار زنجیره‌ای باعث شده که جمله در زبان فارسی انعطاف‌پذیری خاصی داشته باشد و ادیبان، به‌ویژه در قرون اولیه زایش فارسی دری، بتوانند بیشترین بهره را از جابه‌جایی ارکان نحوی ببرند.

بنا بر تحقیق سید قاسم در *تاریخ نثر فارسی*، «تاریخ بیهقی که آرایش واژگانی را در منعطف‌ترین شکل به کار می‌برد و به همه ارکان جمله آزادی بیشتری می‌دهد» (همان: ۱۰۵)، هرچه نثر فارسی طی ادوار مختلف پخته‌تر و پیچیده‌تر می‌شود، ساختارهای نحوی، شکل‌های بسته‌تر و منسجم‌تری به خود می‌گیرند و جایگاه ارکان، ثبات بیشتری می‌یابند. از عصر سلجوقی به بعد که بلاغت بیشتر تابع دروس مدارس متعدد گشت، اصول آن نیز بیشتر مبدل به کلیشه‌های ادبی شدند که در مدارس آموزش داده می‌شد و بدین ترتیب، بداعت خود را از دست می‌دادند. چنین مسئله‌ای بی‌شک در کشورهایی که فارسی، زبان دوم آن‌ها بود، نمود بیشتری داشت؛ چراکه آن‌ها با ماده زبان به عنوان امری روزمره، زیسته‌شده و تجربی سروکار نداشتند و زبان فارسی را همان گونه می‌آموختند که امروز دانشجویان زبان خارجی، زبان ادبی را می‌آموزند و هنگام آفرینش اثری به زبان دوم، همواره کلیشه‌های ادبی را در نظر دارند و جرأت و جسارت کمتری در بازی نقش‌های نحوی و گریز از هنجار دارند و اصولاً نیز حاصل کار آن‌ها، چندان برجسته نیست. از این

رو، اساساً کمتر نویسنده‌ای را می‌توان یافت که به لحاظ ادبی و با به‌کار گرفتن بلاغت نحوی در زبان دوم، اثری شایان توجه آفریده باشد، هرچند «در مدارس سرزمین آناتولی و آسیای صغیر و حوزه بالکان که قریمی و موستاری از آن برخاستند، تدریس کتاب‌های بلاغت فارسی در مدارس به عنوان یک رشته علمی رواج داشت» (سارلی، ۱۳۸۹: ۱۵) و فنون بلاغی را از طریق کتب بلاغت، همچون *ترجمان البلاغه*، *حدائق السحر*، *المعجم* و مانند آن می‌آموختند. پیدایش نسخه‌های منحصر به فرد آداب بلاغت در آناتولی، تأییدی بر این ادعاست (ر.ک: رادویانی، ۱۳۶۲: ۱۰). تأثیر آموزشی این کتاب‌ها آن بود که ادیبان دیار آناتولی بیشتر کلیشه‌گرا شده‌اند و نوعی نقش‌های مرده در بلاغت نحوی آن‌ها جریان یافته‌است، به طوری که آن‌ها کلیشه‌های زنجیره‌ای نحوی را از کتاب‌های ادبی گرفته‌اند و در محور جانشینی، واژه‌ها را بدون در نظر گرفتن بافت حسی و هاله معنایی هر واژه و نیز تأثیر و تأثر هر واژه بر واژه‌های دیگر، در یک ردیف و زنجیره رکنی قرار می‌دادند و با جایگزین‌هایی که از قاموس‌های لغت می‌گرفتند، تعویض می‌کردند. در واقع، چنین فرایندی، نوعی بلاغت سرهم‌بندی‌شده را رقم می‌زد که شاید بارزترین نمونه آن را بتوان در *بلبلستان* موستاری مشاهده کرد.

۴. آثار مورد پژوهش

۴-۱. *بلبلستان* اثر موستاری

شیخ محمد فوزی موستاری در بوسنی و هرزگوین کنونی و در قرن یازدهم به دنیا آمده‌است. زبان و بلاغت فارسی را در مدارس عثمانی آموخت. از وی رساله‌ای به نام *بلبلستان*، به جا مانده که تقلیدی از *گلستان* سعدی و در واقع، نسخه‌بدلی از *بهارستان* جامی است. مصحح *بلبلستان* به تصریح اشاره کرده‌است که «کاربردهای ویژه زبان مؤلف *بلبلستان*، به واسطه آموزش زبان فارسی در استانبول است» (فوزی موستاری، ۱۳۹۱: ۲۶۳). موستاری در مقدمه، به کتاب‌هایی اشاره کرده‌است که به عنوان متون ادبی درسی در مدارس تعلیم می‌دادند و چنین می‌گوید:

«روزی به کتاب *بهارستان* ورقی چند به تحسین و آفرین همی خواندمی. در آن هنگام به دل آمد که *بوسان* و *گلستان* را شیخ سعدی و *بهارستان* را ملا جامی و *نگارستان* را کمال پاشازاده و *سنبلستان* را شیخ شجاع ساخته‌اند...» (همان: ۲۶۷).

از این رو، شیخ تصمیم می‌گیرد که جلد ششم این مجموعه را بنویسد. شیوه کار موستاری چنین است که کتاب *بهارستان* را پیش روی خود نهاده‌است و نسخه برگردانی از آن را ارائه کرده که حتی خوشه‌های نحوی جامی را با جابه‌جایی آن با واژه‌های مشابه و

گاه کاملاً بیگانه، تکرار کرده‌است؛ به عنوان نمونه، در دیباچهٔ جامی چنین عبارتی آمده‌است: «و هزاران سرود تحیت و درود از گلوی عندلیبیان بوستان‌سرای فضل وجود که مطربان بزم شهود و مغنیان عشرت‌خانهٔ وجد و وجودند» (جامی، ۱۳۷۹: ۱۷). موستاری این جملهٔ جامی را چنین آورده‌است: «و هزاران سرود سرمایه بهجت و درود سبب رحمت از زبان بلبلان نواسنجان بلاغت و ترنم‌شناسان باغچهٔ صداقت که رهنمونان سلسبیل گلشن‌سرای هدایت و نغمه‌سازان امیدخانهٔ لطف و شفاعتند» (فوزی موستاری، ۱۳۹۱: ۳۶۷).

کاملاً مشخص است که موستاری خوشه‌های جامی را گرفته‌است و با توجه به دانش قاموسی خود، واژه‌های آن را بدون توجه به حس عاطفی و بار ذهنی کلمات در زبان فارسی، جایگزین کرده‌است. در اینجا، «هزاران سرود تحیت و درود» مبدل به «هزاران سود سرمایه بهجت و درود سبب رحمت» گردیده که اضافه کردن حلقه‌هایی به خوشه، تنها بار آن را سنگین‌تر نموده‌است. در ادامه، «از گلوی عندلیبیان بوستان‌سرای فضل وجود» مبدل به «از زبان بلبلان نواسنجان بلاغت و ترنم‌شناسان باغچهٔ صداقت» شده‌است و بدیهی است که ترکیب «بلبلان نواسنجان» درست است و نه «نواسنجان» که چنین واژه‌ای در فارسی ناآشناست، اما ترکیب «ترنم‌شناسی» در کنار «باغچه» و «صداقت» زنجیره‌ای پریشان است. «صداقت» چه ارتباطی با «ترنم» دارد؟ در حالی که «بوستان»، «فضل» و «وجود» در حوزهٔ معنایی بار میوه و کشت و فضل الهی قرار می‌گیرد... نکته در این است که موستاری به‌خوبی از نحو جمله‌های فارسی و ذات پیوندی به این زبان آگاه است، اما از آنجا که با این زبان نزیسته‌است، نمی‌تواند حلقه‌های درست به زنجیره‌ها متصل کند و خوشه‌هایی قابل درک و زیبا بیافریند. همچنین، ترکیب «بلبلستان»، یعنی ترکیب اسم و پسوند مکان که ترکیبی عجیب است! کهنه‌گرایی «آرکائیسیم» موستاری که یکی از طرق بلاغی و زیبایی ادبی است، در اثر موستاری به ابزاری بی‌خاصیت بدل شده‌است؛ مثلاً در دیباچه، «روزی به کتاب بهارستان که متبرکهٔ استاد سخن‌سازان و گزیدهٔ ارباب عرفان، مولا جامی است، ورقی چند به تحسین همی خواندمی...»، ترکیبی آرکائیک است. فعل «همی خواندم» در متون ادبی قرون سوم و چهارم بسیار استعمال شده‌است، اما در اینجا معنایی که از آن اراده می‌شود، چیزی جدا از معنای قدیم این واژه است. درست است که «همی» پیشوندی برای استمرار و امتداد در فعل است (ر.ک؛ دهخدا، بی‌تا: ذیل «همی»)، اما این استمرار چیزی فراتر از «همی» را می‌رساند و نوعی حس تداوم آثار حسی یک فعل (تا تکرار آن) را می‌رساند و به نوعی، دوام ذهنی است. نکتهٔ دیگر، دربارهٔ حرف ربط است. در

ابتدای جمله با عبارت «روزی به بهارستان» مواجه می‌شویم و در پایان به «ورقی به تحسین و آفرین همی خواندمی» که زنجیره اصلی چنین است: «روزی به بهارستان ورقی چند به تحسین و آفرین همی خواندمی». این زنجیره، در نحو و دستور فارسی به کلی بی‌معناست و جمله اصلی می‌توانست چنین باشد: «روزی ورقی چند از بهارستان جامی را به تحسین و آفرین همی خواندم» (فوزی موستاری، ۱۳۹۱: ۲۶۸).

اما گذشته از این‌ها، آیا کهنه‌کاری موستاری در این جمله و آوردن صورت کهن فعلی «همی خواندمی»، لازم است یا ارزش بلاغی دارد؟! همین خام‌دستی موستاری و ناآشنایی او با زبان فارسی است که باعث می‌شود متن او مشحون از خوشه‌های سُست‌پیوند و نازیبایی باشد که حتی تلاش وی برای رسیدن به نوعی سجع و واج‌آرایی را تخریب می‌کند: «شکفتن غنچه‌های سربسته کرامت و نکهت بویایی عالی‌شان‌شان را به مشام بلبلان ترنم‌شناسان امت، برای رسانیدن باغبان خامه نهال‌پرور، باب نخستین باغچه ولایت را باز کرد» (همان).

مثال‌های دیگری برای این خام‌دستی اوست که جدا از پریشانی ارتباط واژه‌ها، حتی معنی هم در کوره‌راه‌های پیچ‌وپیچ زنجیره‌ها و خوشه‌های واژگانی گم می‌شود و مخاطب را سرگردان می‌کند. بدین ترتیب، هر حلقه، نه پله‌ای برای ارتقای معنا، بلکه دست‌اندازی در راه رسیدن به مفهوم صحیح جمله‌های طولانی است. طول بیش از حد جملات باعث شده که گاه حتی نهاد جمله از دست می‌رود و مخاطب بارها باید در لابه‌لای کلمات به دنبال نهاد بگردد.

وزن هجایی یکی دیگر از موارد مورد علاقه موستاری است. اصولاً در بسیاری از متون نوشته‌شده در قلمرو ترکان آناتولی، شاید به سبب ناتوانی دانش‌آموزان در درک نظام عروضی شعر فارسی، اصولاً اشعار به لحاظ وزنی نقص دارند و از وزن عروضی به وزن هجایی میل می‌کنند و در بسیاری مواقع نیز به سجع جملات نثر، به سمت وزن هجایی جملات پیش می‌رود. البته موستاری شاید از وزن هجایی و متون کهن که بر مبنای چنین وزنی سامان‌یافته بودند، خبر داشت؛ چراکه در بعضی جاها، کاملاً به چنین چینی‌نشی نزدیک می‌شود. چنین فرایندی را در اثر قریمی و موستاری می‌بینیم؛ مثل: «گوینده بنده فوزی در همه دم به وی باد/ عون عطای دبان» که وزنی هجایی دارد. چنین وزنی در کنار کهنه‌گرایی (آرکائیسم) می‌رساند که موستاری به متون کهن فارسی دسترسی و آشنایی داشت.

۲-۴. مقایسه بین حکایتی از روضة‌العقول ملطیوی و مرزبان‌نامه وراوینی

حکایت دزد و کیک:

«حجام گفت: چنان شنیدم که دزدی از عجز افلاس با خود رأی زد که به خزانه پادشاه نقبی برد و آن جرأت سب ایسار او گردد و از آن محصول سد رمق سازد. از خوف ارتماز، تشعیث آن راز او را مسلم نمی‌شد. بعد از مدتی صبر، چون عنقای مغرب از وکر خاطر او بپرید. از غایت قلق، در جامه خویش کیکی یافت. اندیشید که کیک زبان قال ندارد. او را محرم اسرار گردانم و به مناجات او از این وسوس نجات یابم که او را آلت هتک حیا و سفک دمای من نیست، بلکه غایتِ عداوت او آن باشد که از خون من غذا سازد و ایذای من در حرکات خویش داند...» (ملطیوی، ۱۳۸۳: ۲۰۶).

«داستان گفت: شنیدم که وقتی دزدی عزم کرد که کمند بر کنگره کوشک خسرو اندازد و به چالاکي در خزانه او خزد. مدتی غوغای این سودا در و بام دماغ دزد فرو گرفته بود و وعای ضمیرش ازین اندیشه ممتلی شده، طاقتش در اخفای آن برسید: والمصدور إذا لم ینفث جوی. در جهان محرمی لایق و همدمی موافق ندید که راز با او در میان نهد. آخر کیکی در میان جامه خویش بیافت و گفت: این جانور ضعیف زبان ندارد که باز گوید و اگر نیز تواند، چون می‌داند که من او را به خون خویش می‌پرورم، کی پسندد که راز من آشکارا کند. بیچاره را جان در قالب چون کیک در شلوار و سنگ در موزه به تقاضای انتزاع زحمت می‌نمود، تا آن راز با او بگفت...» (وراوینی، ۱۳۵۸: ۱۰۸).

مرزبان‌نامه	روضه‌العقول
-	عجز افلاس
عزم کردن	با خود رأی زدن
کمندی بر کنگره انداختن	نقب زدن
وعای ضمیر	وکر خاطر
جانور ضعیف (زبان بسته)	زبان قال
تصویری از مهربانی و مدیون بودن	ذهنیتی از دشمنی و عداوت
با هر که جانی دارد	جانور

در مقایسه بین این دو حکایت می‌توان گفت که رویکرد و مواجهه نویسنده روضة‌العقول در چپش عبارت‌ها، آوردن جملات کوتاه و انتخاب کلمات دشوار و غامض، سعی در خارج کردن خواننده از فضای داستان دارد که شاید به نوعی اظهار چیره‌دستی و مهارت وی است، در حالی که در مرزبان‌نامه، نویسنده به سادگی کلماتی را برمی‌گزیند که خواننده

می‌تواند به راحتی به قصد و نیت نویسنده پی ببرد. آنچه وراوینی در بلاغت می‌داند، به جریان داستانی کمک می‌کند، اما در ذهن ملطیوی، متن در واقع، نمایشی از واژه‌های تزینی است که هیچ کمکی به جریان روایت و نیز سادگی و خوش‌نوایی آن نمی‌کند، بلکه برعکس، مایه تخریب آن‌هاست.

ملطیوی فقط می‌خواهد دایره لغات خود را به نمایش بگذارد و به همین دلیل، برای او، نحو جمله‌های فارسی که نحوی پیوندی است، می‌تواند در هر کجا، بی‌دلیل و بادلیل بریده شود و حلقه تازه‌ای بدان اضافه گردد، در حالی که وراوینی به «جریان روایت» در نحو توجه دارد و اینکه مدام به مبنای ذهنی خواننده در درک متن ارجاع داده‌است. به طوری که می‌توان گفت که هنر سازه اصلی وراوینی در نحو، آرایش واژگانی است که در یک نظم و هارمونی و آرام حرکت می‌کند، در حالی که ملطیوی حرکتی به سوی خشکی و مردگی دارد؛ گویی نویسنده روضه‌العقول در دام کلمات خود چنان گرفتار شده‌است که نمی‌تواند گامی از آن فراتر نهد.

۴-۳. گلزار دمساز اثر قریمی

شهاب‌الدین احمد قریمی در منطقه کریمه (قریمه = کریمه) متولد شد. گلزار دمساز که شرحی بر گلشن راز شبستری است، از آنجا اهمیت می‌یابد که دقیقاً هم‌زمان با شرح معروف لاهیجی- مفاتیح‌الإعجاز- به نگارش درآمده‌است و هرچه رساله لاهیجی با استقبال بی‌نظیر خوانندگان مواجه شد، به طوری که حتی از اصل منظومه شبستری نیز شهرت بیشتری یافت، گلزار دمساز اقبالی نیافت و در کتابخانه سرکاری (سلطنتی) به فراموشی سپرده شد.

آنچه در میان سه رساله حاضر (یعنی روضه‌العقول، گلزار دمساز و بلبستان)، گلزار دمساز را برجسته‌تر نموده، آن است که قریمی نه اثری را به فارسی ترجمه کرده‌است و نه از روی رساله دیگری، مانند مستاری کتاب خود را نوشته، بلکه از ابتدای کار، رساله‌ای جداگانه و مستقل را بنا نهاد. از متن کتاب قریمی کاملاً پیداست که فارسی و عربی را به خوبی آموخته‌است و سخت‌ترین و پیچیده‌ترین متون کلامی، عرفانی و ادبی را به این دو زبان خواننده، آن‌ها را به خوبی درک کرده‌است. قریمی نیز مانند ملطیوی و مستاری، ادب فارسی را در مدرسه و شاید در مدارس صوفیه آموخته بود؛ چراکه تمام متونی که در گلزار دمساز به آن‌ها اشاره شده، متون عرفانی است. رساله قریمی نیز به اسلوب کتب قدیم با دیباچه‌ای ادبی آغاز می‌شود که نشان از آشنایی ادباً، ادب منشیانه دارد. متن

قریمی آمیخته‌ای از نظم و نثر است و زبان او در اثرش یکدست نیست، به طوری که از متن منشیانه ادبی تا زبان بسیار نزدیک به گفتار عامیانه، در نوسان است. اما در هر دو وجه نیز چینش نحوی قریمی و ساختار دستوری وی دچار همان معضلی است که دیگر رسالات نوشته شده در سرزمین آناتولی و فارسی‌نگاران غیر فارسی‌زبان با آن روبه‌رو هستند. در دیباچه منشیانه قریمی نیز مانند دیگر رسالات ادبی، ابزار بلاغی نحوی به کار رفته است، اما این ابزارها در آفرینش فرانش‌ها و برجسته‌سازی‌ها چندان کارا نیستند. یکی از دلایل آن این است که قریمی کلیشه‌ها را با ابداعات، بدون توجه به ارزش نهادی آن‌ها به کار می‌برد؛ چنانچه می‌گوید:

«گاهی از کارخانه مقارعه کاف و نون و در میدان جولان افکار نواظر پرواز می‌کرد و از سر شوق ترانه آغاز می‌نمود که عمر نفیس و نازنین در ما لایعنی که مرادات نفسانی و شبهات جسمانی است، انداخته و در بوتۀ هوسات دنیوی گذاخته شد و آفتاب عمر به افول و ماهتاب زندگی به قفول روی نمود» (قریمی، همان، گ: ۳).

این بخش، از پیوند پنج جمله جداگانه درست شده است. جمله اول را می‌توان چنین نوشت: «گاهی از آشیانه، سیمرغ دل پرواز می‌کرد» که ساختار نحوی آن عبارت است از: «قید + متمم + نهاد + فعل»، حال اگر به روش هنجار جمله توجه کنیم، یعنی: «نهاد + متمم + قید + فعل»، جمله چنین است: «سیمرغ از آشیانه گاهی پرواز می‌کرد». این جابه‌جایی قریمی در ارکان نحوی باید مایه بلاغت و ایجاد معانی تازه باشد. قید به ابتدای جمله منتقل شده، اما نقشی ویژه به قید داده نشده است. همچنین، متمم پیش از نهاد جمله قرار گرفته است تا نقش برجسته‌تری نسبت به نهاد بگیرد، اما در اینجا نیز به واسطه طولانی بودن متمم اول و دوم (از کارخانه مقارعه کاف و نون و در آشیانه نون والقلم و مایسپرون)، متمم اول (کارخانه) چندان مناسبتی با سیمرغ ندارد و فرانش متمم به نقش مرده بدل می‌شود. اما مشکل در فهم سخن قریمی است: سیمرغ دل از آشیانه خلقت ازلی به کجا پرواز می‌کند؟! این کدام سیمرغ است؟! آیا این بدان معناست که دل قریمی در آشیانه ازلی آفرینش جای داشته است؟! «هنگامه جولان» و «افکار نواظر» به کلی مخدوش است. ترکیب میان «جولان افکار نواظر» نیز دچار پریشیدگی است. بدیهی است که قریمی سعی کرده است میان این دو خوشه ترکیبی نوعی تقارن و سجع برقرار کند، اما هر دو معنا را کاملاً مخدوش نموده است. در ترکیب «افکار نواظر»، «نواظر» به کدام معنی به کار رفته است؟ آیا به معنی «ناظرین» است؛ چنان که در فرهنگ دهخدا، «نواظر» جمع «ناظره» به معنی «چشم» است (ر.ک. دهخدا: ذیل ناظر).

جرجانی در تعریفات خویش، آن را «اصطلاحاً نگرستن به بصیرت از جانبین امر در نسبت بین دو خیر به خاطر صواب معنی می‌کند» (جرجانی، ۱۴۲۸ ه.ق: ۳۳۳) که به نظر می‌آید قریمی نیز همین معنا را در کار ترکیب اضافی «افکارِ نواظر» در ذهن داشته‌است. اما معنای کلّ خوشه «میدان جولان» و «افکارِ نواظر»، چندان روشن به نظر نمی‌آید. همچنین، در اینجا با دو وجه مصدری و اسمی واژه «جولان» بازی شده‌است. نکته دیگر آنکه قریمی می‌توانست به سادگی حرف «که» و فعل «است» را در ترکیب «مالایعنی» که مرادات نفسانی و شبهات جسمانی است، حذف کند و چنین بنویسد: «مالایعنی مرادات نفسانی و شبهات جسمانی».

نکته دیگر، فعل «انداخته» می‌باشد که در این ترکیب، متشکّست است؛ چراکه در نگاه اول به نظر می‌آید مرغ دل قریمی هشدار می‌دهد که عمر خودش را به مرادات نفسانی گذرانده، در حالی که فعل بعدی و حذف به قرینه (شد) در دو فعل «انداخته و گذاخته» به ما می‌فهماند که عمر به پایان رسیده‌است، در حالی که فارسی‌زبانان به سادگی از فعل «افتاده» بهره می‌گیرند، به طوری که مایه تشکّست معنا نگردد.

مسئله مهم‌تر که به زیست با زبان و زندگی در فضای یک زبان مربوط می‌شود، در خوشه ترکیبی «در بوته هوسات دنیوی دنی گذاخته شده» است. اولاً که «دنیای دنی» ترکیب آشنایی است و شاید ترکیب درست، «هوساتِ دنی دنیوی» است. اما نکته مهم‌تر آن است که در ذهنیت سنتی زبان فارسی، «در بوته گذاخته شدن» به معنای «پختگی» و نیز «شکل گرفتن» و «سرد و گرم روزگار را چشیدن» است و بار معنایی مثبت دارد، در حالی که در اینجا به معنی «تلف شدن» و «سوختن» و «از میان رفتن» به کار رفته‌است. فعل «گذاخته شدن» هم‌معنا با «سوختن نیست» و قریمی نیز به واسطه آنکه زبان اصلی او فارسی نبوده، از این معنا غافل شده‌است.

از رساله قریمی کاملاً پیداست که وی به خوبی با بیشتر آثار ادبی و عرفانی فارسی آشنایی دارد و هیچ مشکلی درباره دانش قاموسی و دانش‌نامه‌ای او وجود ندارد، ولی نکته در این است که قریمی کلمات را تنها بر مبنای مفهوم قاموسی آن‌ها به کار برده‌است و دستکاری وی در ارکان نحوی جمله، نه تنها سبب به وجود آمدن فرانش‌ها و برجسته‌سازی، بلکه باعث خنثی شدن نقش‌های نحوی و آشفتگی معنا می‌شود. قریمی در جای دیگری می‌نویسد:

«یعنی تو ای عاقل مغرور، خبر نداری که جانبازان عالم و دلبران جهان و راهروان زمین و زمان در این کارخانه طلب و بارخانه لعب چه‌ها کشیده‌اند؟! و چه خونابه‌ها چشیده‌اند؟! تو هنوز در بالش غفلت خفته‌ای سرپوشیده، و پای از بالش خود بیرون ننهاده‌ای! تو کجا و این سودای طلب راه حق سبحانه کجا؟!» (قریمی، همان، گ: ۲۳).

جمله ندایی «تو ای عاقل مغرور»، با پیام مهمی آغاز می‌شود و بار معنای زیادی را حمل می‌کند: «ای تو عاقل مغرور، خبر داری؟». این جمله مخاطب را به دنبال کلام خود می‌کشد که نشان دهد جانبازان، دلبران جهان و راهروان زمین و زمان چه‌ها کشیده‌اند و تو چگونه در خواب غفلت فرورفته‌ای. آوردن «عاقل» و «غافل» پارادوکسی است که مخاطب را دچار پریشانی می‌کند. «عاقل» و «غافل» در حقیقت، اشاره به فردی خاص است که از دیدگاه قریمی عاقل نیست و وی می‌خواهد غرور حاصل از غفلت را به رخ او بکشد. «خفتن در بالش» به جای «سر بر بالین نهادن» که معنای کنایه‌ای دارد و به نوعی منطق بلاغی جمله را از بین می‌برد. همچنین، «پای بیرون نهادن از بستر یا بالین» باید باشد و آوردن «پای از بالش بیرون نهادن» ترکیبی نامأنوس است.

مسئله دیگر، جدا کردن صفت وصفی پس از فعل است که می‌تواند نقشی بسیار زیبا به ترکیب وصفی دهد و حسی متفاوت از جمله‌ای با نحو هنجار، به خواننده منتقل کند. اما در اینجا، صفت «سرپوشیده» بدون توجه از محور همنشینی جدا شده است. جمله با نحو هنجاری خود می‌تواند چنین باشد: «تو هنوز سرپوشیده در بالش غفلت خفته‌ای». اگر در جمله بعدی قرینه‌ای برای «سرپوشیده» وجود داشته باشد، این دستکاری نحوی می‌توانست بسیار زیبا باشد، اما حقیقت این است که قرینه‌ای برای «سرپوشیده» در جمله «پای از بالش خود بیرون نهاده‌ای» وجود ندارد که پس‌آیی توصیف را توجیه کند.

نکته دیگر دو ترکیب «کارخانه طلب» و «بارخانه لعب» است. بی‌شک هر دو ترکیب، توصیف جهان دنی و دنیای دون است، اما این دو ترکیب، همخوانی چندانی با «جانبازان عالم» ندارد. شاید اگر قریمی از «جانبازان عالم معنی یا عرفان» و مانند آن استفاده می‌کرد، می‌توانست تا حدی تضاد شدید میان «عالم معنا و بارخانه لعب» را نشان دهد و تصویر خونابه چشیدن را مقدمه‌چینی کند، اما آیا «راهروان زمین و زمان» که قطعاً حاصل ابتکار قریمی و به معنای کسانی است که سیر آفاق و انفس می‌کنند، در جایگاه خوبی در جمله قرار گرفته است؟!

نکته دیگر، ترکیب «سرپوشیده در بالش غفلت خفتن» است. چنین ترکیبی چه معنایی دارد؟! در فارسی، «سر بر بالش غفلت نهادن» ترکیبی متعارف است، اما «در بالش خفتن»،

نوعی اغتشاش معنایی است. در واقع، خوانش درست جملهٔ قریمی چنین است: «تو هنوز در بالش غفلت خفته‌ای و سرپوشیده پای از بالش خود بیرون ننهاده‌ای».

جملهٔ دیگری که قریمی بیان می‌کند، این است: «یعنی سؤال اولم آن است که بیمارم و بیماری من در دل خویشم و آن بیماری دل، آن است که فکر خویشم در راه حق - سبحانه - مانده‌است» (همان: ۴۷). جملهٔ بهنجار چنین است: «یعنی سؤال اولم آن است که بیمارم و بیماری من در دل خویشم است و آن بیماری دل، آن است که فکر خویشم در راه حق - سبحانه - مانده‌است».

مسند قرار گرفتن «آن» و مسند واقعی که به شکل بدل پس از حرف ربط «که» آمده، در این جمله شایسته توجه است. در واقع، «آن» اضافه است و می‌توانست چنین بیاورد: «بیماری دل، آن است که فکر خویشم». همین امر سبب شد که ترکیب نحوی جمله را به هم بریزد؛ زیرا قصد او، برجسته‌سازی بیماری خود بوده‌است. «بیمارم»، با حصر بیماری آهنگ خاصی به جمله داده‌است که تکیهٔ اصلی جمله را از آن خود می‌کند: «من بیمار هستم». مؤلف، اسم را در جایگاه مسند و صفت را در جایگاه نهاد قرار داده‌است. استناد از ضمیر منفصل به جای ضمیر متصل «م» (فکرم در راه حق...) است و همین امر باعث به‌هم‌ریختگی و پریشانی در فهم جمله می‌شود.

۵. نتیجه

نظریهٔ بنیانی دستور نقش‌گرایی هالیدی به این نکته توجه دارد که چگونه خالقان آثار ادبی با دستکاری در نقش‌های نحوی و دستوری طبیعی زبان، جایگاه فرانشی به ارکان جمله می‌بخشند؛ یعنی اینکه چگونه با پیش‌آیی و پس‌آیی ارکان نحوی، نقش بعدی هر جزء دستوری تغییر می‌کند و بر کل معنا تأثیر می‌گذارد. هالیدی به این نکته توجه کرده‌است که چگونه جملات امری با پیش‌آیی «فعل» بر معنا، لحن و حس پیام انتقال یافته به گیرندهٔ پیام تأثیر می‌گذارند و چگونه خوشه‌های نحوی و همنشینی واژگان و نقش‌های نحوی، معنای تازه‌ای می‌آفرینند.

بی‌شک این فرانشی‌ها که به واسطهٔ دستکاری در نقش هنجار حاصل می‌آیند، امری اجتماعی هستند و برآمده از محیطی که صاحب اثر در آن زیست می‌کند. نحو هنجار و اصولاً نحو زبان، پدیده‌ای ارتباطی و اجتماعی است. بنابراین، خلاقیت‌های بلاغی امری است که هم در ذات اجتماعی زبان اتفاق می‌افتد و هم باید به وسیلهٔ جامعهٔ زبانی، به عنوان مخاطبان گیرندگان پیام، پذیرفته و مقبول باشد. آنجا که زبان ادبی به مواد درسی

مبدل می‌شود و به الگوهای قابل تدریس و قابل تکرار بدل می‌گردد، پویایی خویش را تا حد زیادی از دست می‌دهد؛ چنان‌که بنا بر مطالعات تاریخ‌نگاران ادبیات، گشایش و ازدیاد مدارس، از عصر سلجوقی به بعد از یک سو، مایه گسترش زبان ادبی و مخاطبان آثار ادبی گردید، اما از سوی دیگر، ابزارهای بلاغی را به الگوهای کلیشه‌ای مبدل کرد؛ چنان‌که در اشعار و آثار منثور دوره‌های گسترش زبان مدرسه‌ای، بسیاری از تشبیهات، استعارات و چینش‌های نحوی در کتاب‌های متعددی که در باب بلاغت نوشته شده، می‌توان تکرار و نسخه‌بدل‌های تقلیدی از آثار نویسندگان بزرگ را مشاهده نمود. دیگر اینکه دستور زبان و نقش‌های دستوری بسیار بسته‌تر و محدودتر گشتند و به‌ندرت با نادرستی در آثار ادبی مواجه می‌شویم.

همین دو مسئله، یعنی دوری از محیط زبانی، و زبان ادبی مدرسه‌ای، باعث می‌شود که در آسیای صغیر، آثار نویسندگان ترک‌زبانی که به نوشتن به زبان فارسی و در واقع، به زبانی جز زبان مادری اقدام می‌کردند، فاقد پویایی ادبی گردد و از خلق نقش‌های دستوری ابداعی و بلاغت نحوی ناتوان باشند. آثار ملطیوی، قریمی و موستاری شاهدی بر این مدعا هستند.

منابع

- آتش، احمد (بی‌تا)، *آثار فارسی در آناتولی از قرن ششم تا هشتم*، ترجمه صائمه ایتال صاوی، تهران، چاپ ارش شاهنشاهی.
- ارطغرل، علی (۱۳۸۵)، «منبع‌شناسی توصیفی تاریخ سلجوقیان آناتولی»، *مجله کتاب ماه تاریخ و جغرافیا*، ترجمه نصرالله صالحی، ش ۱۰۱، ۱۰۲ و ۱۰۳، صص ۴۰-۷۵.
- الرادویانی، محمدبن عمر (۱۳۶۲)، *ترجمان البلاغه*، تصحیح احمد آتش، ج ۲، تهران، انتشارات اساطیر.
- انوشه، حسن، (۱۳۸۳)، *دانش‌نامه ادب فارسی*، ج ۶، چ ۱، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- بولتون، مارجوری (۱۳۷۴)، *کالبدشناسی نثر*، ترجمه و تألیف احمد ابومحبوب، چ ۱، تهران، نشر میترا.
- پورگشتال، هامر (۱۳۶۷)، *تاریخ امپراطوری عثمانی*، ج ۵، ترجمه میرزا زکی علی‌آبادی، به اهتمام جمشید کیان‌فر، تهران، زرین.
- جامی، عبدالرحمن (۱۳۷۹)، *بهارستان و رسایل جامی*، تصحیح اعلاخان افصح‌زاده، محمدجان عمر آف، ابوبکر ظهورالدین، چ ۱، تهران، میراث مکتوب.
- جرجانی، علی بن محمد الشریف، (۱۴۲۸ ه.ق)، *التعريفات*، تحقیق محمد عبدالرحمن المرعشی، چاپ دوم، بیروت انتشارات الاسلامیه.
- حقی، اسماعیل و اوزون چارشی لی (۱۳۶۹)، *تاریخ عثمانی*، ج ۲، ترجمه ایرج نوبخت، چ ۱، تهران، انتشارات کیهان.

- خطیبی، حسین (۱۳۶۶)، فن نثر در ادب فارسی، چ ۱، تهران، انتشارات زوآر.
دهخدا، علی اکبر، (بی تا)، لغت‌نامه، تهران، چاپ دانشگاه آزاد.
ریاحی، محمدمین (۱۳۶۹)، زبان و ادب فارسی در قلمرو عثمانی، تهران، بی نا.
سارلی، ناصرقلی (۱۳۸۹)، «دوره‌بندی تاریخ دانش بلاغت فارسی»، نقد ادبی، س ۱۰، صص ۷-۳۳.
سید قاسم، لایلا (۱۳۹۶)، بلاغت ساختارهای نحوی در تاریخ بیهقی، چ ۱، تهران، نشر هرمس.
غازی ملطیوی، محمد (۱۳۸۳)، روضة‌العقول، تصحیح و توضیح جلیل نظری، چ ۱، تهران، انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی.
ناتل خانلری، پرویز (۱۳۷۲)، دستور تاریخی زبان فارسی، به کوشش عفت مستشارنیا، چ ۱، تهران، نشر طوسی.
فرشیدورد، خسرو (۱۳۷۵)، جمله و تحول آن در زبان فارسی، چ ۱، تهران، انتشارات امیرکبیر.
فوزی موستاری، محمد (۱۱۶۳ ق.)، «بلبلستان» (به کوشش احمد بهنامی)، پیام بهارستان، بهار ۱۳۹۱، س ۴، ش ۷۵، ص ۲.
قریمی، شهاب‌الدین احمد، ۸۷۹ ه.ق، گلزار دمساز، ش ۱۹، ایاصوفیای ترکیه.
گلشنی، عبدالکریم (۱۳۵۴)، فرهنگ ایران در قلمرو ترکان، اشعار فارسی نعیم فراشوی، شاعر و نویسنده قرن نوزدهم آلبانی، شیراز، تجارت‌خانه گلشنی.
مظفری، علیرضا و رقیه گودرزی (۱۳۸۱)، «بررسی و مقایسه محتوایی و بلاغی بهارستان جامی با گلستان سعدی»، فصلنامه ادبیات فارسی، س ۴، ش ۱۱، صص ۷۵-۵۰.
نوروزی، زینب (۱۳۵۹)، «دستوربندی جمله ساده در نثر فنی»، کهن‌نامه ادب فارسی، ش ۲، ص ۷.
واحد، اسدالله، میرجلیل اکرمی، و مهناز سمندری (۱۳۹۴)، «تأثیر زبان و ادبیات فارسی در دیوان عثمانی»، زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز، س ۶۸، ش ۲۳۱، صص ۱۳۷-۱۵۵.
وراوینی، سعدالدین (۱۳۵۸)، مرزبان‌نامه، تصحیح و تحشیه محمد قزوینی، چ ۱، تهران، انتشارات فروغی.
وردانک، پیتر (۱۳۸۹)، مبانی سبک‌شناسی، ترجمه محمد غفاری، چ ۱، تهران، نشر نی.
ون دایک، نئون. ای. (۱۳۹۴)، ایدئولوژی و گفتمان، ترجمه محسن نوبخت، چ ۱، بی جا، انتشارات سیاهرود.
یازجی، تحسین (۱۳۷۱)، پارسی‌گویان آسیای صغیر، تهران، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.