نگاهی معنادار بر تلمیحات ایرانیِ تاریخ جهانگشای جوینی

علی سلیمانی[1*] / سوده عباسی سرداری[2] /

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه لرستان، خرم آباد، ایران (نویسندهٔ مسئول): soleimani.a@lu.ac.ir

۲. دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه قم، قم، ایران.

چکیده: تلمیح که از مباحث علم بدیع معنوی است، اقسام گوناگونی دارد. یکی از این گونه‌ها، تلمیح به عناصر ایرانی است که از نخستین ادوار شعر فارسی مورد توجه شاعران و نویسندگان فارسی زبان بوده اما به تدریج و با گسترش مظاهر فرهنگ اسلام در ایران و ورود عناصر غیرایرانی، از شدت توجه به این تلمیحات کاسته شده است. با وجود این، بسامد تلمیحات ایرانی مندرج در تاریخ جهانگشا در این قرن و نیز استفاده از تلمیحات شاذ و نادر که کمتر مورد توجه گذشتگان قرار می‌گرفت، نشان از این دارد که عطاملک جوینی گویا در اثر خود بنا به اهداف و اغراضی از این تلمیحات ایرانی سود می‌جوید. در این پژوهش که مبتنی بر روش توصیفی-تحلیلی است، درصدد آن هستیم تا با بررسی تلمیحات ایرانیِ تاریخ جهانگشای جوینی به این اهداف و اغراض پی ببریم و در کنار آن، دلایل برجسته‌سازی تلمیحات نادر و کم‌کاربرد را نیز واکاویم. از رهرو این تحقیق و بررسی دریافتیم که اهدافی چون: اغراق در مدح، تعریض به مغولان، برافروختن شعلهٔ وحدت و ملیت و ایجاد روحیه امیدواری در بین ایرانیان، حفظ اصالت‌های زبان فارسی، ایجاد تعادل در متن، علاقه شخصی به عناصر ایرانی و... از اهداف به کارگیری تلمیحات ایرانی جوینی بوده است. همچنین عواملی مانند: ابتکار در فنّی‌نویسی، دوری از تکرار، مضمون‌آفرینی و الگوسازی برای آینده، موجب برجسته‌سازی تلمیحات ایرانی کم کاربرد و نادر در تاریخ جهانگشا شده است و جوینی را نه فقط به عنوان یک تاریخ‌نگار، بلکه به عنوان یک حافظ فرهنگ و هویت ایرانی در قرن هفتم نیز نشان می‌دهد.

کلیدواژه: تاریخ جهانگشا، عطاملک جوینی، تلمیحات ایرانی، تلمیحات شاذ و نادر، علل و اهداف کاربرد.

UNCORRECTED PROOF

A Meaningful Look at the Iranian Allusions of the Tarikh Jahangushay Juvayni

Ali Soleimani[1*] / Sodeh Abbasisardari[2]

1: Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Lorestan University, Khorramabad, Iran. Corresponding Author (soleimani.a@lu.ac.ir)

2: PhD Graduate in Persian Language and Literature, University of Qom, Qom, Iran.

Abstract: Allusion, as one of the topics in semantic rhetoric (badi'-i ma'navi), includes various types. One such type is the allusion to Iranian elements, which attracted the attention of Persian poets and writers from the early periods of Persian literature. However, with the expansion of Islamic culture in Iran and the entrance of non-Iranian elements, the use of such allusions gradually declined. Nevertheless, the frequency of Persian allusions in Tarikh-i Jahangushay, as well as the use of rare and uncommon references that had been largely neglected by earlier authors, suggests that 'Aṭamalik Juvayni deliberately employed these Iranian allusions for specific purposes in his work. This study, based on a descriptive-analytical method, aims to examine the Persian allusions in Juvayni's Tarikh-i Jahangushay in order to uncover the goals and intentions behind their use, while also investigating the reasons for the emphasis on rare and infrequently used allusions. The findings of this research indicate that aims such as exaggeration in praise, indirect criticism of the Mongols, evoking national unity and hope among Iranians, preserving the authenticity of the Persian language, maintaining textual balance, and personal interest in Iranian elements were among Juvayni's motivations. Furthermore, factors such as innovation in literary composition, avoidance of repetition, creation of new meanings, and setting an example for future generations contributed to the prominence of these rare and lesser-used allusions, presenting Juvayni not only as a historian, but also as a preserver of Iranian culture and identity in the 7th century AH.

Keywords: Tarikh-i Jahangusha, ʿAṭamalik Juvayni, Persian Allusions, Rare Allusions, Aurposes and Motivations of use.

UNCORRECTED PROOF

۱. مقدمه

با نگاهی به سیر تغییر و تحول روند استفاده از تلمیح در دوره‌های مختلف ادب فارسی، می‌توان گفت که تلمیح در شعر شاعران عهد سامانی و اوایل دورهٔ غزنوی، بیشتر به صورت توجه به عناصر اساطیری، افسانه‌ها و پهلوانان ملی و ایرانی رواج داشته است (قباد بحرینی، ۱۳۹۶: ۱۸). از اواخر قرن چهارم به بعد، در پی نفوذ هر چه بیشتر فرهنگ اسلامی و نیز تسلط پادشاهان ترک زبان، رفته‌رفته نقش تلمیحات غیر ایرانی، به‌ویژه عربی فزونی گرفت و نسبت به قبل، از درصد توجه به عناصر اساطیری و ایرانی کاسته شد. اوج بی‌توجهی به تلمیحات ایرانی در قرن ششم یعنی با تسلط پادشاهان سلجوقی بر ایران اتفاق افتاد؛ چراکه پادشاهان سلجوقی، برخلاف پادشاهان غزنوی که در دربار پادشاهان سامانی پرورش یافته بودند و بسیاری از اعیاد و جشن‌های ایرانی را پاس می‌داشتند، هیچ تعلق خاطری نسبت به این موارد نداشتند. همین امر باعث شد تا نویسندگان و شاعران این دوره توجهی به تلمیحات ایرانی نداشته باشند و آن تعادل نسبی میان اساطیر ایرانی و روایات اسلامی که پیشتر وجود داشت، از بین برود و اشاره به تلمیحات عربی به اوج برسد. از سوی دیگر گسترش و رواج نثر فنّی در قرن ششم نیز در کمرنگ شدن توجه به تلمیحات اساطیری و ایرانی بی‌تأثیر نبود؛ چراکه این نثر گرایش شدیدی به به‌کارگیری اشعار، امثال، الفاظ و تلمیحات عربی داشت. لذا «تا قرن ششم یعنی در سبک خراسانی، اساطیر ایرانی رواج دارد و حتی تا اواخر این دوره هم شاعرانی چون عمعق سخت به اساطیر ایرانی توجه دارند اما از قرن ششم به بعد یعنی در سبک عراقی، اساطیر ایرانی عقب رانده شده و تلمیحات اسلامی استیلاء تمام می‌یابد و این روند در قرون بعد نیز ادامه می‌یابد» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۲۱-۲۰).

در قرن هفتم با غلبهٔ مغولان بر ممالک خوارزمشاهی، جامعهٔ ایرانی و زبان فارسی در اختیار اقوامی قرار گرفت که با آن بیگانه بودند و دغدغهٔ درک علم و ادب و حمایت از آن را نیز نداشتند. از این رو در قرن هفتم نیز، نویسندگان صرفاً از تلمیحات اسلامی سود می‌جستند و به ندرت تلمیحات و اساطیر ایرانی را بر زبان می‌آوردند. استفاده از

UNCORRECTED PROOF

قصص قرآنی و تلمیحات اسلامی در شعر و نثر شاعران برجسته قرن هفتم یعنی مولوی و سعدی و سود نجستن آنها از اساطیر ایرانی مگر به ندرت و به صورت خام و ابتدایی، خود گویای این مطلب است (رک. همان: ۲۱).

یکی از نویسندگانی که در این دوران پُر آشوب به نگارش تاریخ اقوام بیگانه پرداخت، عطاملک جوینی (۶۲۳-۶۸۱ ه.ق) است. وی در تاریخ خود که در ۶۵۸ هجری به اتمام رسیده، برخلاف دیگر نویسندگان هم عصر خود، فقط از تلمیحات اسلامی و غیرایرانی استفاده نکرده بلکه در جای‌جای اثر خود اشارات فراوانی به تلمیحات ایرانی کرده که جای بسی تأمل دارد! علاوه بر این، ما در تاریخ جهانگشای جوینی گاه تلمیحات بکر و نادر ایرانی می‌بینیم که نه تنها در نوشته و سروده‌های دیگران یافت نمی‌شود و یا به ندرت دیده می‌شود، بلکه در دوران رواج بیان تلمیحات و اساطیر ایرانی نیز کمتر مورد توجه بوده است؛ به عبارتی، جوینی در بیان برخی از تلمیحات ایرانی خود از زاویه‌ای بدان می‌نگرد که کمتر مورد توجه دیگران قرار گرفته و این امر خود گویای نگاه خاص و معنادار جوینی بر تلمیحات ایرانیِ مورد استفاده در تاریخ جهانگشاست. وجود چنین ویژگی‌هایی منجر شد تا در این پژوهش، با استخراج تمامی تلمیحات سه جلد تاریخ جهانگشا و به روش تحلیلی-توصیفی، به بررسی اهداف استفاده جوینی از تلمیحات ایرانی و نیز علل برجسته‌سازی تلمیحات کم کاربرد و نادر وی پی ببریم و آن را مورد بحث و تحلیل قرار دهیم.

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش

با نگاهی به پیشینهٔ این موضوع، می‌توان دید که بخش عمده‌ای از تحقیقات انجام شده، به بررسی تلمیح و انواع آن در یک اثر ادبی اختصاص یافته است؛ مانند: «انواع تلمیح در غزل‌های حسین منزوی و سیمین بهبهانی» از مدرسی و کاظم‌زاده (۱۳۸۹)، «تلمیح به داستان‌های اسلامی و ایرانی در نفثةالمصدور» از امیری و ایزدی‌سعدی (۱۳۹۴)، «تلمیح و ایدئولوژی با تأکید بر شعر احمدشاملو» نوشتهٔ جهاندیده کودهی (۱۳۹۵)، «بررسی و تحلیل تلمیح و انواع آن در بوستان سعدی» از قانونی و غلامحسینی (۱۳۹۷)، «تلمیحات

UNCORRECTED PROOF

در دیوان شهریار» از لطفی‌صمیمی (۱۳۹۹)، «تلمیح و انواع آن در غزلیات بیدل دهلوی» از حاجی‌عبدالحسینی و همکاران (۱۴۰۱) و... . در بخش دیگری از تحقیقات که نسبت به موارد قبل، حجم کمتری را به خود اختصاص می‌دهد، نویسندگان به بررسی خودِ صنعت تلمیح پرداخته‌اند و تلمیح را از زوایای بلاغی، سبک‌شناسانه و معنایی مورد بررسی قرار داده‌اند؛ مانند: «سیر تحول تلمیح از سبک خراسانی تا پایان سبک عراقی» از قبادبحرینی (۱۳۹۶)، «تلمیح، از سرقت ادبی تا صنعت ادبی: بررسی تلمیح در منابع بلاغی» از صباغی و حیدری (۱۳۹۶)، «بررسی تطبیقی تلمیح در بلاغت فارسی و انگلیسی» از رجبی و میرهاشمی (۱۳۹۸)، «مقایسه کارکردهای ارتباطی تلمیح در متون غنایی و تعلیمی» از اکبری‌زاده و دهرامی (۱۴۰۱) و... .

با نگاه به پژوهش‌های گذشته، می‌توان دریافت که اولاً محققان ما بیشتر به آثار منظوم و کمتر به آثار منثور توجه داشته‌اند. در ثانی، جز یک مقاله با عنوان «تلمیح در تاریخ جهانگشا» از معصومه محمدنژاد (۱۳۹۶) که چندان اشتراکی نیز با پژوهش حاضر ندارد و نویسنده بدین نتیجه رسیده که تلمیحات قرآنی و دینی عطاملک جوینی در تاریخ جهانگشا، پُر کاربردتر از دیگر تلمیحات اساطیری، تاریخی و داستانی وی است، تا به حال پژوهشی از منظر اهداف استفاده از تلمیحات ایرانی و علل برجسته‌سازی تلمیحات کم کاربرد در تاریخ جهانگشای جوینی انجام نشده است؛ لذا این پژوهش در نوع خود تازه است و سابقه‌ای ندارد.

۲. تعریف تلمیح

در کتب بلاغی قدیم در توضیح «تلمیح» (Allusion) که گاه «تملیح» و «چشمزد» نیز خوانده می‌شود، اختلافات بیشماری هم از جهت ریشه‌یابی و چگونگی خوانش این واژه و هم از جهت تعریف و دایرهٔ شمول آن دیده می شود. خطیب قزوینی در تعریف تلمیح می‌نویسد: «فَهُو أن یُشارَ الی قصةٍ او شعرٍ مِن غیرِ ذکرِه» (خطیب قزوینی، ۱۴۳۵: ۴۵۹). تفتازانی نیز با صحیح دانستن تقدیم لام بر میم، تلمیح را درخشیدن و جستن برق در هنگام نظر به متن یا شعر و یادآور شدن کلام دیگران دانسته و می‌نویسد: «التلمیح

UNCORRECTED PROOF

صح بتقدیم اللام علی المیم من لمحه إذا أبصره و نظر إلیه، و کثیراً ما تسمعهم یقولون فی تفسیر الابیات فی هذا البیت تلمیح إلی قول فلان، و قد لمح هذا البیت فلان، إلی غیر ذلک من العبارات» (تفتازانی، ۱۴۲۲: ۷۳۰). شمس قیس نیز بر اساس نگاه زیبایی‌شناسانهٔ روزگار خود، تعریف «تلمیح» را با «ایجاز» درهم آمیخته و نوشته: «تلمیح آنست کی الفاظ اندک بر معانی بسیار دلالت کند و لمح، جستن برق باشد و لمحه یک نظر بوذ و چون شاعر چنان سازذ کی الفاظ اندک [او] بر معانی بسیار دلالت کند، آنرا تلمیح خوانند و این صنعت بنزدیک بلغا پسندیذه‌تر از اطنابست» (شمس قیس رازی، ۱۳۱۴: ۲۷۹). صاحب مدارج البلاغه نیز با خوانش «تملیح»، آن را نمکین کردن کلام با بعضی اشارات و حکایات و آنچه که در میان مردم معروف و مشهور است، می‌داند (هدایت، ۱۳۸۳: ۵۸). صاحب ابدع البدایع نیز معتقد است تلمیح، «آن است که متکلم در نظم یا نثر، اشاره نماید به قصه‌ای معروف و مَثَلی مشهور به طوری که معنی مقصود را قوت دهد» (گرکانی، ۱۳۷۷: ۱۶۷). میرزا ابوطالب فندرسکی نیز تلمیح را از نظر قاموسی به معنی «نظر داشتن بر چیزی» و از نظر اصطلاحی در معنای «آنکه در فحوی کلام به قصه یا شعری یا مثلی که سائر و مشهور باشد، بی‌آنکه آن قصه یا شعر یا مثل، مذکور شود» (فندرسکی، ۱۳۸۱: ۱۹۵)، دانسته است. این موارد مشخص می‌سازد که قدما در تعریف تلمیح، بیشتر به «شعر»، «مَثَل مشهور» و «قصه و حکایت» نظر داشته‌اند. در دورهٔ معاصر هم رفته‌رفته بزرگان بلاغی و ادبی ما ضمن اشاره به این سه مورد، «آیه» و «حدیث» را نیز در تعریف تلمیح افزوده و دایرهٔ شمول معنایی آن را گسترش دادند (رک. همایی، ۱۳۹۴: ۳۵۶؛ وحیدیان کامیار، ۱۳۸۵: ۶۷؛ نصرالله امامی، ۱۳۶۳: ۲۵۹؛ نجفقلی میرزا، ۱۳۶۲: ۱۸۸). علاوه بر این، برخی دیگر از ادبا نیز گام را فراتر نهاده و «اشاره به فرهنگ عامه و عقاید و آداب و رسوم و علوم قدیم» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۹) را نیز جزو تلمیح دانسته و با این تعریف، دایرهٔ معنایی تلمیح را گسترده‌تر از قبل کرده است. البته باید اشاره کرد که با نگاهی به تعاریف متعدد تلمیح در کتب بلاغی قدیم، گویا قدمای ما تعریف این صنعت بدیعی را گاه با «ارسال المثل»، «تضمین و اقتباس»، «لغز» و «ملحقات سراقات» درهم آمیخته‌اند و همین امر باعث شده تا یحیی کاردگر در اثر خود با دید

UNCORRECTED PROOF

منتقدانه‌ای که بر علم بدیع دارند، بدین مطلب اشـــاره کند و تفاوت آنها را بیان نماید (رک. کاردگر، ۱۳۹۶: ۱۹۸).

به هر حال، ماحصل تعاریف بزرگان گذشته و معاصر این است که ما از نظر قاموسی هم می‌توانیم این واژه را از ریشهٔ «ملح» در معنای نمکین کردن کلام و یا آن را از ریشهٔ «لمح» در معنای درخشیدن و نظر داشتن بدانیم. از نظر اصطلاحی نیز می‌توان گفت که تلمیح آن است که نویسنده یا شاعر در اثر خود به «شعر»، «مثل مشهور»، «قصه و حکایت»، «آیه» و «حدیث» اشاره کند، بدون آنکه بخواهد اصل و تمام آن را بازگو نماید و چون این اشارتِ گذرای گوینده، بدون دلالت روشن و مشخصی بیان شده، درک آن مستلزم گنجینهٔ دانش مشترکی میان هنرمند و مخاطب است (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۸۹: ۲۷۹) و همین درک مشترک میان هنرمند و مخاطب که توسط تلمیح ایجاد گشته، منجر به پیوند متن و مخاطب با سنّت و پیشینهٔ فرهنگی و دینی شده و التذاذ ادبی و هنری را در نفس مخاطب ایجاد می‌کند.

جدا از موارد یاد شده، نکتهٔ دیگری که در کتب بلاغی گذشته مغفول مانده، اهداف به کارگیری تلمیح از سوی شاعر یا نویسنده است. در میان کتاب‌های بلاغی گذشته، تنها شمس قیس است که بر جنبهٔ «ایجاز» صنعت تلمیح اشاره کرده و در دورهٔ معاصر نیز وحیدیان کامیار و میرجلال‌الدین کزازی بدین مطلب توجه کرده‌اند. وحیدیان کامیار می‌نویسد آوردن تلمیح در شعر و نثر به دلایل تداعی معانی، ایجاز، ابهام و برقراری تناسب و رابطه و انتقال از کثرت به وحدت، به زیبایی کلام می‌افزاید (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۵: ۶۸ ـ ۶۷) و کزازی نیز معتقد است تلمیح «بافت معنایی سروده را نیک ژرفا و گرانمایگی» می‌بخشد و «دریایی از اندیشه‌ها را در کوزه‌ای تنگ از واژگان» فرومی‌ریزد (کزازی، ۱۳۸۵: ۱۱۰). صاحب فرهنگ تلمیحات نیز معتقد است شاعران بنا به دلائلی همچون: بالا بردن خبر شعر یا ایجاد زبان شعری، اغراق، اشاره به حوادث تاریخی عصر، ایجاز، معنی آفرینی، تمثیل و ایجاد زبانِ رمزی از تلمیح استفاده می‌کنند (شمیسا، ۱۳۸۶: ۳۹-۳۶). در ادامه به بیان اهداف و انگیزه‌های جوینی از به‌کارگیری تلمیحات ایرانی در تاریخ جهانگشا خواهیم پرداخت.

UNCORRECTED PROOF

۳. اهداف جوینی از به کار بردن تلمیحات ایرانی

۳-۱. اغراق در مدح

بهره‌گیری از تصاویر و عناصر اساطیری در شعر شاعران ادوار مختلف نقش‌های متفاوتی دارد. «شاعران سده‌های ششم و هفتم اشارات و مفاهیم اساطیری را برای تفاضل و تفاخر علمی و به منظور نمایش و بیان فضیلت‌های علمی به کار می‌گرفتند؛ صوفیان شاعر از عناصر اساطیری برای گسترش و عمق بخشیدن به تجربه‌های دینی خویش بهره می‌بردند. برخی دیگر نیز تصویرهای اسطوره‌ای را در خدمت تقریر و توضیح اندیشه یا آرایش کلام قرار دادند [...]. شعرای درباری عناصر اسطوره‌ای را در حد یک مشبّهٌبه به‌کار می‌برند [...] یا در تصویرهای مبالغه‌آمیزی که ممدوح را بر شخصیتهای اساطیری برتری می‌دهند» (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۸۹: ۲۸۱-۲۸۰).

عطاملک جوینی کتاب گران‌سنگ خود را به نثر فنّی و مزین و به شیوهٔ مترسلان عصر خود نوشته و آن را به انواع صنایع لفظی و معنوی آراسته است. او از تلمیح و گاه تشبیهاتِ تلمیحی به‌عنوان یکی از ارکان اصلی آرایش کلام خود سود جسته و کوشیده تا با ایجاد تنوع، خانان مغول و ممدوحان خود را به پادشاهان نامدار ایرانی و قهرمانان مشهور حماسی، مانند کند و گاه با ترجیح دادن آنان، به مبالغه در مدح و ستایش اغراق آمیز از ممدوح بپردازد. گرچه ویژگیِ ساختن تصاویر مبالغه‌آمیز و ترجیح ممدوح بر شخصیت‌های اساطیری و تاریخی، از مختصات قصیده‌های درباری است که رواج آن‌ها در این دوره رو به افول گذاشته اما بنیان‌های آن در نثر این دوره همچنان دنبال می‌شود. مواردی از قبیل: «اگر اسکندر با استخراج چندان طلسمات و حلّ مشکلات که بدان مولع بودست در روزگار او [چنگز] بودی، از حیلت و ذکای او تعلیم گرفتی» (جوینی، ۱۳۸۷: ۱۲۷)، «و امیر آن تیمور ملک بود که اگر رستم در زمان او بودی جز غاشیه داری او نکردی» (همان: ۱۷۷) و... خود گویای این است که جوینی در تاریخ خود با هدف مبالغه و اغراق در مدح ممدوح خود و تصویرسازی با عناصر اساطیری، شخصیت‌های اساطیری و ایرانی را استفاده کرده است.

۳-۲. تعریض به مغولان

UNCORRECTED PROOF

از دیگر علل استفاده از تلمیحات با مطرح کردن نام پادشاهان کامکار ایرانی و مقایسهٔ آنان با خانان مغول، معرفی و به رخ کشاندن اسطوره‌های سترگ ایرانی به سردمداران بی‌تمدن مغول و آشنا کردن آنان با تمدن چندین هزار سالهٔ ایرانی است. عطاملک می‌کوشد تا با احیای نام خسروان ایرانی در کتاب خود، خانان مغول را به بی‌پیشینه بودن خود آگاهی داده و حکومتشان بر این سرزمین را غصب جایگاه چنین بزرگانی بشمارد. در مقاله‌ای با عنوان «طنز و هجو در تاریخ جهانگشای جوینی»، نویسندگان با ذکر نمونه‌های متعدد ثابت کرده‌اند که جوینی گاه به صورت غیرمستقیم و گاه مستقیم و در ساخت زیرین زبانی، از طنز بلاغی، زبانی و محتوایی استفاده می‌کند که این طنز نه صرفاً برای خنده و شوخی، بلکه بیشتر مبتنی بر استهزاء، هجو و تعریض مغولان است؛ مثلاً وقتی جوینی در بخش چگونگی احوال مغول پیش از عهد دولت و خروج چنگزخان، می‌نویسد: «چون رایت دولت چنگزخان افراخته گشت و از مضایق شدّت به فراخی نعمت رسیدند و از زندان به بستان و از بیابان درویشی به ایوان خوشی و از عذاب مقیم به جنّات نعیم و لباس از استبرق و حریر و اطعمه و فواکه و فَاکِهَةٍ مِمَّا یَتَخَیَّرُونَ وَ لَحمِ طَیرٍ مِمَّا یَشتَهُونَ و اشربه مختوم خِتَامُهُ مِسکٌ و از این وجه درست شد که دنیا به حقیقت بهشت این جماعت است»، جملهٔ اخیر که به روایت «الدنیا سجنُ المؤمن و جَنَّةُ الکافِر» اشاره دارد، تعریض و هجوی استهزاگونه به مغولان است (رک. اسپرهم و سلیمانی، ۱۳۹۴: ۱۲).

جوینی در تاریخ خود و در راستای مدح ممدوح و با تلمیح به پادشاهان ممتاز ایرانی، می‌نویسد که عدالت منگوقاآن به حدی است که: «اخبار عدل نوشروانی در حذای آن مکتوم بود و آثار عقل فریدونی در ازای آن معدوم نمود» (جوینی، ۱۳۸۷: ۱۱۲). سخن راندن از عدل انوشیروان و سپس بالاتر دانستن عدل منگوقاآن از عدلِ پادشاهِ ساسانی، آن هم در زمانه‌ای که به قول جوینی، قحط سال مروّت و فتوّت باشد و روز بازار ضلالت و جهالت، چندان واقعیتی ندارد و صرفاً تعریضی است که جوینی به اندک عدالت جاری شده در جامعه پس از به حکومت رسیدن منگوقاآن دارد. گویا جوینی با نام بردن از انوشیروان عادل، در دل و جان خود آرزوی بازگشت ایرانیان به

UNCRRECTED PROOF

دوران پر شکوه گذشته را می‌نماید. گویا این قبیل تلمیحات، «تلمیحاتی از جنس ایرانی هستند که برای زنده کردن زمان‌های گذشته و با این تفکر که جلوی از بین رفتن ایران و ایرانی و زنده کردن روح مبارزه با بیگانگان باشد، شکل گرفته‌اند» (سلیمانی و سلیمانی، ۱۳۹۴: ۹۶). گرچه در تاریخ مغول چنین آمده که منگوقاآن خشونت اولیهٔ خوانین مغول را تخفیف داد و روش عادلانه‌تر و متمدنانه‌تری را پیش گرفت و تلاش کرد تا مالیات‌ها را تخفیف دهد و برای لشکریان و اتباع خود مقرری تعیین نماید و در جهت ترفیه حال مردم بکوشد و فرمان دهد تا از رعایا زیاده‌تر از آنچه مقرر گردیده بظلم نستانند (اقبال، ۱۳۸۸: ۱۵۸-۱۵۷)، اما تمام این موارد در قیاس با روزگار گذشتهٔ جامعه ایرانی که اعمال و رفتار پادشاهی چون انوشیروان را دیده و آوازهٔ زنجیر عدل، عدالت‌خانه و کج بودن کاخ مداین وی زبانزد شاعران و نویسندگان قرون متمادی است، عدالت چندان بزرگی به‌شمار نمی‌آید و صرفاً آرامشی نسبی است که پس از قتل و غارت وحشیانه مغولان بر مردم ستمدیده ایران رفته است. همچنین بالاتر دانستن عقل منگوقاآن از عقلِ پادشاه ایرانی فریدون که در منابع به خردمندی وی اشاره شده نیز، گویا در راستای تعریض به رفتارهای جاهلانه و نادان‌گونه مغولان و راضی شدن به اندک عقل جاری شده از سوی این گروه در جامعه است.

۳-۳. زنده نگه داشتن شعلهٔ وحدت و ملیّت و ایجاد روحیهٔ امیدواری در بین ایرانیان

پس از آنکه استیلای خانه برانداز مغول، بسیاری از آبادانی‌ها را از میان بُرد و عده بیشماری را به کام مرگ فرستاد و شعلهٔ شور ملیت را پست گردانید، عطاملک جوینی به عنوان روایتگر بزرگترین جنایات تاریخی، تلاش کرد تا آتش نیمه جان ملیت را در زیر خاکستر اندوه و پریشانی زنده نگه دارد و با احیای فرهنگ ایرانی، دیگر باره آن را بر افروزد؛ چراکه «تلمیح همواره برای علاقه‌مندان پل ارتباطی میان حال و گذشته بوده و به سان آینه است که مخاطبان، گذشتهٔ غبارآلود و خاطرات مه گرفته‌شان را در آن می‌بینند» (اعلا، ۱۳۸۹: ۵۸). در دوره‌ای که ایرانیان به اندازهٔ تمام تاریخ گذشتهٔ خود رنج کشیدند و شکنجه و مُثله و غارت شدند، عطاملک به شرح هولناک این فاجعه می‌پردازد

UNCORRECTED PROOF

و به‌خوبی بدین نکته واقف است که ذکر نام بزرگان و پهلوانان ایرانی می‌تواند روحیه امید را در میان مردم مأیوس ایران احیا کند و وحدت و ملیت ایرانیان را زنده نگه دارد؛ چراکه اکثر تلمیحات ایرانی تاریخ جهانگشا، دربارهٔ پهلوانان دلیر و دیوشکنی هستند که در شرایط سخت در کنار پادشاهان و مردم ایران زمین ماندند و آنان را از تنگناهای صعب رهانیدند. نام اشخاصی چون رستم و اسفندیار در حافظهٔ ایرانی یادآور عبور از سخت‌ترین ایام و حوادث و رسیدن به بهروزی است. در جریان ذکر استخلاص سمرقند می‌بینیم که پس از بازگشت محمّد خوارزمشاه از معرکهٔ مغولان، جاذبهٔ قرار وی به فرار مبدل شده بود؛ از این رو جهت محافظت از امصار و بلاد، شروع به تقسیم لشکریان می‌کند و «سمرقند را به صد و ده هزار مرد تخصیص فرمود. شصت هزار ترکان بودند با خانانی که وجوه اعیان سلطان بودند که اسفندیار روئین تن اگر زخم تیر و گزارد سنان ایشان دیدی جز عجز و امان حیلهٔ دیگر نداشتی و پنجاه هزار تازیک از مفردانی که هر یک فی نفسه رستم وقت و بر سر آمدهٔ لشکرها بودند» (جوینی، ۱۳۸۷: ۱۹۶). جوینی با مانند کردن یاران و خانان ترکِ سپاهِ سلطان محمّد به «اسفندیار» و تازیکان لشکر پادشاه خوارزمشاهی به «رستم»، درصدد برانگیختن حس ملی و حتی القای آرامش است تا با ذکر نام دلیران ایران زمین بتواند روحیه ایرانیان و لشکر ایرانی را در برابر قوم ظالم مغولان تقویت کند و روحیه امیدواری را در وجود آنها زنده نگه دارد.

در پشتهٔ شایقان نیز که سلطان جلال‌الدین با لشکر تاتار روبه‌رو می‌شود، جوینی برای برجسته نشان دادن مقاومت سلطان، اشاره می‌کند که وی در برابر مغولان آن چنان مقاومتی از خود نشان می‌دهد که اگر پور زال به جای او بود، جز راه گریز چاره دیگری نداشت: «[جلال‌الدین] چون به استو رسید در پشتهٔ شایقان با لشکر تاتار دوچار زد و با عدد قلیل ساعتی طویل با آن قوم محاربت نمود و به حمله‌های متواتر متعاقب که اگر در آن حالت پور زال بودی جز راه گریز نسپردی، مقاومت کرد تا به وقتی که روزگار چادر قیری پوشید» (همان: ۴۷۴). همچنین پس از آنکه سلطان جلال‌الدین در پروان نزول کرده و می‌شنود که قلعهٔ والیان توسط مغولان محاصره شده، بار و بنه را در پروان گذاشته و به سمت قلعهٔ والیان حرکت می‌کند و در آنجا مردی هزار از قراول تتار را

UNCORRECTED PROOF

کشته و در نبرد با آنها پیروز می‌شود. جوینی این رسیدن خبر دلاوری و پیروزی جلال‌الدین به چنگیرخان را همانند رسیدن خبر کشتی در آب انداختن سهراب به اسفندیار دانسته است:

خبر شد به نزدیک افراسیاب — که افکند سهراب کشتی بر آب
ز لشکر گزین شد فراوان سوار — جهان دیدگان از در کارزار
(همان: ۴۷۸)

در این بخش، جوینی «چنگیرخان» را «افراسیاب» و با ایرانی مآب کردن ترکان خوارزمشاهی، «جلال‌الدین» را «سهراب» دانسته و تلاش می‌کند تا با بیان این گونهٔ عناصر و تلمیحات ایرانی در قامت ترکان، روایتگر مقاومت حماسی ایرانیان در برابر قوم بیگانه باشد و شعلهٔ وحدت و امیدواری را زنده نگه دارد. در جریان درگیری میان چنگیز و سلطان جلال‌الدین در کنار رود سند که از حماسی‌ترین بخش‌های تاریخ جهانگشاست نیز می‌توان دید که جوینی چون سلطان خوارزمشاهی را نه عنصری ترک، بلکه عنصری ایرانی می‌پندارد و مقاومت او را از نوع مقاومت ایرانی می‌داند، او را به «رستمی» (همان: ۲۱۱) و «پور زالی» (همان: ۴۸۳) مانند می‌کند که همچون ژنده پیلی از آب می‌گذرد که موجب تعجب و تحسر چنگیز گشته و جملهٔ «از پدر پسر چنین باید» از دهان او خارج می‌شود. جوینی از این طریق تلاش می‌کند تا مقاومت جلال‌الدین را مقاومت ایرانیان در برابر انیران نشان داده و با آوردن نام دلیران و پهلوانان ایرانی، شعلهٔ وحدت و ملیت و امیدواری را در دل ایرانیان زنده نگه دارد.

۳-۴. حفظ اصالت‌های زبان فارسی

یکی از عوامل مؤثر در ماندگاری یک ملت، کوشش‌های آن ملت در حفظ ویژگی‌های علمی-فرهنگی خود در برابر اقوام مهاجم است. «حفظ زبان، علاوه بر ایجاد اجماع و همبستگی در میان ایرانیان، همواره بازیابی استقلال و رهایی از سلطهٔ مهاجمان را در آنان زنده نگه می‌داشته است» (وحیدا، ۱۳۸۸: ۱۳۴). در قرن چهارم و پنجم، فردوسی به عنوان نمونهٔ کامل فرد ایرانی و کسی که ایران پرستی و ایران خواهی او در حد کمال بود، قدم در راه حفظ زبان و تاریخ و فرهنگ ایرانی نهاد. او با علم به اینکه فراموش کردن زبان

UNCORRECTED PROOF

و فرهنگ ملتی که از نظر سیاسی-نظامی مغلوب می‌شوند، به معنای خراب کردن پل‌های بازگشت به گذشته است، به سرودن شاهنامه پرداخت و کوشید تا با بازسازی گذشته و یادآوری افتخارات آن دوران، ارتباطی ناگسستنی میان عصر خود و قرون قبل از خود برقرار کند و از این طریق، اصالت جامعهٔ ایرانی را هرچه بیشتر ریشه‌دار گرداند. یکی از این کارکردهای شاهنامه، بازسازی و جاودانگی بخشیدن به عوامل استقلال ملت ایران از طریق زبان فارسی در دورهٔ سلطهٔ اعراب است. در دوران تسلط مغولان نیز مرزهای زبان فارسی به‌وسیلهٔ زبان مغولی و خط ایغوری، مورد تهدیدی جدی قرار گرفته بود. عطاملک نیز در چنین اوضاعی، فردوسی‌وار درصدد حفظ زبان فارسی و حمایت از فرهنگ گذشته ایران برآمد. آوردن نام‌های اصیل ایرانی همچون: اسفندیار، بیژن، بهمن، جمشید، رستم، فریدون، انوشیروان، دارا، رستم زال و... در متن و استفاده فراوان از ابیات و حتی تصاویر و صور خیال شاهنامه، از جمله کوشش‌های او در راه دستیابی به این هدف بوده است.

۳-۵. ایجاد تعادل در متن

در دورهٔ نثر فنی، لغات، اصطلاحات، ضرب‌المثل‌ها و اشعار عربی برای ورود به زبان فارسی احتیاج به اجازه نداشتند. از سوی دیگر «حادثهٔ شوم و سهمناک مغول، علاوه بر هزاران اخگر که به جان ملت، کشور و تمدن ایران افروخت، بسیاری از لغات مغولی را هم به زبان نغز و شیرین ما وارد کرد» (میرفخرایی، ۱۳۸۶: ۷۱). در نتیجه عطاملک نیز به عنوان یک منشی فنی‌نویس عصر مغول، پس از وارد کردن لغات و عبارات عربی، ترکی و مغولی در متن خود، می‌کوشد تا با آوردن معادل فارسی برخی واژگان بیگانه چون: «سپاس و ثنا»، «خلاق و آفریدگار» (جوینی، ۱۳۸۷: ۱۱۱)، «دستور و وزیر» (همان: ۱۱۴)، «ذلیل و فرومایه» (همان: ۱۱۵)، «داد و انصاف» (همان: ۱۲۲)، «مفتوح و گشاده» (همان: ۱۲۲)، «جنات و بهشت»، «مرصع و زربفت»، «معدن و کان» (همان: ۱۲۶)، «مضایق و تنگی»، «خصمان و دشمنان» (همان: ۱۲۷)، «بلاد و شهرها» (همان: ۱۲۸)، «محمود و پسندیده»، «شیوه و سنّت» (همان: ۱۲۹)، «تدریج و آهستگی» (همان: ۱۳۰) و... و نیز طرح نام شخصیت‌های مؤثر فرهنگ ایرانی، نوعی توازن لازم را میان

UNCORRECTED PROOF

اجزای متن خود برقرار کند و نفور مخاطب ایرانی را از خواندن متن تاریخ جهانگشـا برطرف سازد.

۳-۶. علاقهٔ شخصی نویسنده به عناصر ایرانی

عطاملک جوینی فرزند بهاءالدین محمّد و متعلق به خاندان اصیل و شریف جوینی است. او و برادرش شمس‌الدین محمّد، از بزرگترین رجال سیاسی عصر مغول محسوب می‌شوند. خاندان جوینی از بدو تهاجم مغول با پشتکار و زیرکی به احیای تشکیلات اداری و فرهنگی ایران پرداختند؛ به گونه‌ای که عطاملک به هنگام فتح قلاع اسماعیلیان توسط هلاکو، توانست تعدادی از کتاب‌های صبّاحیان در «میمون دز» را از کام آتش و نابودی نجات دهد. همچنین وی پس از سقوط چند صد سالهٔ عباسیان، مدتی به جای برادر، حکومت بغداد را بر عهده داشت؛ از این رو از همان ابتدا سیاست خود را بر ایرانی کردن بغداد پایه گذاری کرد و دیوان انشاء را به نفع زبان فارسی بازسازی نمود و با غلبه دادن عنصر ایرانی و گرامی داشت دانشمندان، نویسندگان و شاعران ایرانی، بغداد را مجمع ادبا و فضلا گردانید. بنا بر همین دلیل دور از انتظار نیست که شخصی چون عطاملک که آستان حکومت خود و مغولان را محیط ایرانیان اهل ادب و فضل گردانده، علاقهٔ وافری به تلمیحات ایرانی در جای‌جای اثر خود نشان دهد.

۳-۷. مرثیه‌سرایی

عطاملک در تاریخ خود به رثاگویی خیل کشتگان می‌پردازد و تعداد آنان را بیش از آن می‌داند که تا قیامت بار دیگر در وجود آیند. او از تلمیحات ایرانی گاه برای مرثیه‌سرایی و ذکر مصیبت و اندوه مدد می‌گیرد؛ مثلاً در قطعهٔ بسیار لطیف و تأثیرگذاری که پس از حملهٔ چنگیز تحریر کرده، زمین و زمان را به سوگوار بودن وصف کرده و آمدن بهار و شگفتن گل‌ها و آواز رباب را نشانهٔ غم و عزاداری می‌داند و ضمن اشاره به مرگ اسفندیار رویین تن و دین گستر ایرانی که خود از مؤثرترین بخش‌ها و رساترین مراثی شاهنامه است، بر یاد جوانانی که هر بهار بر چهرهٔ انوار و ازهار در بساتین و متنزهات مِی کش و غمگسار بودی، اشک غم می‌بارد:

UNCORRECTED PROOF

نگه کن سحرگاه تا بشنوی ز بلبل سخن گفتن پهلوی
همی نالد از مرگ اسفندیار ندارد جز از ناله زو یادگار
(جوینی، ۱۳۸۷: ۲۱۴)

جوینی در این مواقع همچون نویسندگان رمانتیک تلاش می‌کند تا عواطف و احساسات درونی خود را به نمایش بگذارد و تصویری رمانتیک از پیرامون خود ارائه دهد. وی احساسات درونی خود را با توصیف بهار پیوند زده و تلاش کرده تا جراحت روحی و احساس درونی خود را بیان کند. این همدلی و یگانگی انسان با طبیعت که از اصول بنیادین هنر رمانتیسم است، باعث شده تا او به شکل واقعی به توصیف طبیعت نپردازد بلکه این توصیف دست مایهٔ وی برای بیان اندوه، احساس و عاطفهٔ رمانتیک باشد. «اندوه رمانتیک از دیدن گذشت بیرحمانهٔ زمان شدت می‌یابد. این اندوه معمولاً زائیده توقعات تسکین‌ناپذیر قلبی است که در جهانی بی‌احساس و بی‌ایمان گرفتار شده است» (سیدحسینی، ۱۳۵۸، ج ۱: ۸۹).

۳-۸. حل بحران هویت دینی

پس از سقوط خلافت بغداد و نمد مال شدن خلیفهٔ عباسی به دست هلاکوخان مغول (۶۵۶ ق)، سلطهٔ دنیایی اسلام بر ممالک اسلامی برافتاد و دیگر محور مقتدری برای گردآوری مسلمانان وجود نداشت. بنابراین جامعهٔ ایرانی دچار بحران هویت شد؛ آن هم در شرایطی که مغولان با فرهنگ ترکی-مغولی خود و عاری از تعصبات دینی، بر تخت پادشاهی نشستند و خود را به هیچ وجه پاسدار فرهنگ اسلام نمی‌دانستند. جوینی با پذیرش واقعیت شکست ایرانیان در برابر مغولان، برای برون رفت از بحران هویت جامعهٔ ایران، علی‌رغم شریعت مداری، پناه بردن به هویت ایرانی را پیشنهاد کرد و برای همین آغازگر ورود عناصر اسطوره‌ای به عرصهٔ تاریخ نگاری شد و تلاش کرد تا از نهاد سلطنت ایرانی به جای خلافت اسلامی بهره گیرد؛ زیرا این یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های هویت ایرانی است که هم به مغولان اعتبار می‌بخشد و هم ایرانیان را از خطر هم دستی با بیگانگان محفوظ می‌دارد (حسن‌زاده، ۱۳۸۲: ۹۴-۸۶). او با درک این

UNCORRECTED PROOF

مطلب که مغولان توان دستکاری در حوزهٔ اندیشه و تفکر جامعه ایرانی را ندارند، سعی کرد آنان را با جامهٔ سلطنت ایرانی بیاراید و بحران هویت را مرتفع سازد.

۳-۹. تشابه‌جویی

تشابه‌جویی یعنی اصالت دادن بر عناصری از انسان یا اجتماع از طریق مقایسه و تشبیه با عناصر اصیل و قدیمی. تشابه‌جویی راهی برای گریز از دنیای تناقضات و رهایی از پریشانی ذهن آدمی است. تشبیه کردن عناصر موجود به عناصر اصیل، برای تداوم حیات، امید به آینده و کمال جویی انسان، امری ضروری است. می‌توان تشابه‌جویی را یکی از اصول مهم تاریخ‌نگاری جوینی دانست؛ چراکه وی از این طریق سعی در ایرانی سازی عناصر وحشی مغولی، مقبولیت بخشیدن به آنان و پیوند زدن آنان با پندار آرمانی جامعهٔ ایرانی دارد تا جدا از یاد کرد حسرت بار دوران نیک گذشته و ارزش‌های والای موجود در آن زمان، از بار سنگین تحمل عناصر بیگانه بر فرمانروایی ایران بکاهد و انتقادات از وضع موجود را به حداقل رساند. او با تشابه‌جویی از آشفتگی ذهن انسان ایرانی، کاسته و او را به دامان گذشتهٔ پُر شکوه جامعه می‌سپارد. در بیشتر مواقعی که وی به مدح ممدوح خود می‌پردازد، از ابزار تشابه‌جویی سود می‌جوید. مثلاً اشاره می‌کند که همانگونه که در زمان‌های گذشته در داد و عفو و حلم و جود افرادی همچون حاتم و نوشروان وجود داشته، در این دوره نیز صاحب قرانی همچون قاآن وجود دارد (جوینی، ۱۳۸۷: ۲۹۲)؛ یا در بخش دیگری، مونگو قاآن را «نوشروان زمان» (همان: ۲۹۷) می‌خواند و حتی جلوس منگوقاآن بر تخت خانی را همراه با «گستردن بساط عدل نوشروانی» (همان: ۶۴۴) می‌داند. گاه نیز دیده می شود که وی قدم را فراتر گذاشته و بخشش و عدالت منگوقاآن را فراتر از حاتم و انوشیروان دانسته: «[منگوقاآن] بدین موهبت آب روی شاهان حاتمی خوی ببرد و بدین معدلت خاک در چشم شهنشاهان نوشروانی خلق کرد» (همان: ۷۰۲).

۴. تلمیحات کم کاربرد ایرانی و علل برجسته‌سازی آنها در تاریخ جهانگشا

UNCORRECTED PROOF

با نگاهی بر متن تاریخ جهانگشا می‌توان دید که برخی از تلمیحات این اثر ارزشمند تازگی خاصی دارند و نه تنها در گذشته، بلکه در زمان نویسنده و حتی بعد از قرن هفتم نیز چندان مورد توجه ادبا قرار نگرفته‌اند؛ یکی از این تلمیحات، ترکیب «عقلِ فریدون» است که در راستای وصف منگوقاآن آمده: «اخبار عدل نوشروانی در حذای آن مکتوم بود و آثار عقلِ فریدونی در ازای آن معدوم نمود» (جوینی، ۱۳۸۷: ۱۱۲). اینکه جوینی به چه دلیل و بنا به چه سابقه‌ای، «عقل» را برای پادشاه پیشدادی برجسته کرده و از این تلمیح نادر سود جسته، جای تأمل دارد! در فرگرد بیستم از وندیداد می‌خوانیم که زرتشت از اهورامزدا نام نخستین پزشکِ خردمند، فرخنده، توانگر، فره‌مند، رویین‌تن و پیشداد و نام نخستین بازگرداندهٔ بیماری به بیماری و مرگ به مرگ و نام نخستین فرد دور رانندهٔ نوکِ دشنه و آتش تب از تن مردمان را می‌پرسد و اهورا مزدا نیز در پاسخ می‌گوید: ثریتَ؛ «او بود که به جست‌وجوی داروها و شیوه‌های درمان برآمد و امشاسپند شهریور برای پایداری در برابر بیماری، در برابر مرگ، در برابر درد و تب، در برابر ناخوشی و پوسیدگی و گندیدگی – که اهریمن به پتیارگی خویش برای گزندرسانی به تن مردمان آفرید– داروها و شیوه‌های درمان را بدو بخشید و آموخت» (اوستا، ۱۳۷۴، ج ۲: ۸۷۶). بنا به تحقیق و ریشه‌یابی دار مستر، ثریتَ و ثرَئتَونَ دو شکل یک نام و همان فریدون است که نخستین پزشک خردمند و درمان بخش روی زمین معرفی شده (رک. همان: ۱۰۲۶). جدا از این مورد، شاید علت خردمند دانستن فریدون، غلبه یافتن او بر آژی‌دهاک نیز باشد که از جمله دیوان و اهریمنان بود؛ چراکه در اوستا آمده: «توانایی دادار بزرگ، برای از بین بردن اهریمن فقط خرد اوست» (آموزگار، ۱۳۹۰: ۲۲۳). در یشت‌ها نیز فریدون فردی از خاندان نجیب و توانا، ظفر یابنده بر ضحاک، پرهیزگار، بخش‌کنندهٔ مملکت میان پسران خود (رک. پورداوود، ۱۳۷۷: ۱۹۵–۱۹۱) و به پرواز درآورندهٔ کشتی «اُوروَ» و پیروزمندترین پیروزان پس از زرتشت و دارندهٔ فرّ ایزدی معرفی شده است: «دگر از اعمال فریدون در اوستا این است که او کشتیران ماهر پااوروَ را به صورت کرکس درآورده در هوا به پرواز نمودن واداشت»

UNCORRECTED PROOF

(همان: ۱۹۴). در شاهنامه نیز سخن از خردمندی فریدون و حتی پدر و مادرش به میان آمده است. فردوسی در توصیف فرانک، مادر فریدون، می‌گوید:

خردمند مام فریدون چو دید　　که بر جفت او بر چُنان بد رسید

(فردوسی، ۱۳۶۶: ۶۳)

و پس از آنکه فریدون ۱۶ ساله از البرز کوه به نزد مادر می‌آید، از پدر خود می‌پرسد که فرانک در توصیف پدر وی چنین می‌گوید:

تو بشناس کز مرز ایران زمین　　یکی مرد بُد نام او آبتین

ز تخم کیان بود و بیدار بود　　خردمند و گرد و بی‌آزار بود

(همان: ۶۵)

فریدون پس از به بند کشیدن ضحاک بیدادگر، جهان را از بدی پاک می‌کند و گیتی را از نابخردان تهی می‌سازد و مقدمات فرمانروایی خود بر جهان را راست می‌سازد. پس از جلوس وی بر تخت شاهی، به عنوان جوانی خردمند و رعیت نواز، فرامینی صادر می‌کند مبنی بر کنار نهادن سلاح جنگی به منظور بازگرداندن امنیت به جامعه و اجرای عدالت از طریق قرار گرفتن هر فرد در جایگاه خاص خود و انجام شغل و حرفهٔ متناسب با توان و صلاحیت و تجارب خود:

نباید که باشید با ساز جنگ　　نه زین باره جویند کس نام و ننگ

سپاهی نباید که با پیشه‌ور　　یه یک روی جویند هر دو هنر

یکی کارورز و یکی گرزدار　　سزاوار هر کس پدیدست کار

چو این کار آن جوید آن کار این　　سراسر پُر آشوب گردد زمین

(همان: ۸۳)

دیگر اینکه از آنجاکه فریدون در فن جادو دست داشت و از این طریق توانست خود را به هیئت اژدهایی درآورد و فرزندان خود را بیازماید و نیز سنگ رها شده از روی حسدِ برادران خود را با افسون برجای نگاه دارد (رک. شمیسا، ۱۳۸۶: ۴۴۷)، به او فریدون افسونگر یا پُر فسون می‌گفتند و به همین دلیل او به عقل و کیاست مشهور

UNCORRECTED PROOF

بود. همچنین او نخستین کسی بود که بر پیل نشست و با آن به حرب پرداخت. او جدا از نخستین پزشکِ خردمند، مُبدع علم نجوم نیز هست و تریاک را او به دست آورد و علم عزیمت را او به مردمان آموخت. «مغان گویند که آتش پرست بود. او نخستین کسی بود که به علم نجوم اندرنگریست و در علم طب نیز رنج برد. تریاک، او به دست آورد و اولین کسی که بر پیل نشست او بود و پیل را حرب فرمود» (یاحقی، ۱۳۹۱: ۶۳۴) و «گردیزی نیز علاوه بر کراماتی که به فریدون نسبت داده، آورده است: افریدون علم عزیمت به مردمان آموخت و علم طب او آورد» (همان: ۶۳۵). در تاریخ بلعمی نیز آمده که چون کاوه قیام کرد، مردم او را به پادشاهی برگزیدند اما او چون خود را شایستهٔ این امر نمی‌دانست، از آنها خواست تا کسی را طلب کنند که از خاندان ملک باشد: «از فرزندان جمشید مردی مانده بود با خرد و دانش و نیکو روی [...] که او را آفریدون خوانند» (بلعمی، ۱۳۵۳، ج۱: ۱۴۶). این مقدمات گویای این است که در سنّت ادبی و اساطیری ما فریدون به داشتن عقل و خرد شهره بوده، منتهی این نکته کمتر مورد توجه ادبا و نویسندگان قرار گرفته اما عطاملک جوینی به دلیل مطالعه و آشنایی با متون پیش از خود و با نگاه نافذ و تیزبینی که داشته، توانسته ترکیب «عقلِ فریدونی» را کشف نماید و بدین صورت تلمیحی نادر در اثر خود ثبت نماید.

تلمیح شاذ دیگری که جوینی از آن بهره برده، نسبت دادن استخراج طلسم به اسکندر است: «اگر اسکندر با استخراج چندان طلسمات و حلّ مشکلات که بدان مولع بودست در روزگار او [چنگز] بودی، از حیلت و ذکای او تعلیم گرفتی و از طلسمات حصن‌گشائی هیچ طلسمی بهتر از انقیاد و اذعان او نیافتی» (جوینی، ۱۳۸۷: ۱۲۷). در فرهنگِ تلمیحات به اسکندر مواردی چون: آیینهٔ سکندری، سد سکندر، زندان سکندر، رفتن به ظلمات با خضر برای یافتن آب چشمهٔ حیوان، خلط داستانی با ذوالقرنین، شهره بودن به جهانگردی و سفر، مطلع شمس رفتن وی، دیدن یأجوج و مأجوج و غیره نسبت داده شده (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۲۵-۱۱۱) اما هیچ اشاره‌ای به استخراج طلسم اسکندر نشده واین نشان از این دارد که جوینی به علت علاقهٔ وافری که به نوآوری دارد، برای مدح ممدوح خود یکی از ویژگی‌های ناشناخته و کمتر مورد توجه

UNCORRECTED PROOF

اسکندر را برجسته کرده است. ظاهراً قدیمی‌ترین بیتی که به رابطهٔ اسکندر با طلسم اشاره کرده، متعلق به فرخی سیستانی است که در آن ممدوح خود را بر اسکندر تفوّق بخشیده است:

بکیمیا و طلسمات میر ابومنصور　　طلسم‌های سکندر همی کند ویران

(فرخی، ۱۳۳۵: ۳۲۸)

پس از فرخی، رد و نشان طلسم اسکندر را می‌توان در گنجِ پنجم حکیم نظامی یافت. نظامی در اسکندرنامه می‌گوید چون اسکندر به دشت قفچاق رسید و در آنجا لعبتان زیباروی فروزنده‌ای مشاهده کرد، سپاهیانِ خود را متزلزل یافت؛ از این رو از پیرانِ دشتِ قفچاق خواست تا زنان را به روی پوشاندن فرمان دهند اما بزرگان قفچاق گفتند که در آیین ما چنین چیزی نیست و بهتر است که سپاهیان شما برقع بر چشمانشان بزنند. همین باعث شد تا اسکندر از فرزانه‌ای که در رکابش بود، چاره‌جویی کند و آن فرزانه درصدد ساختن طلسمی برآمد:

طلسمی برانگیزم از ناف دشت　　که افسانه سازند از آن سرگذشت

هر آن زن که در روی آن بنگرد　　بجز روی پوشیده زو نگذرد

(نظامی، ۱۳۸۸: ۹۰۵)

آن طلسم به شکل نوعروسی بود که آن را از سنگ سیاه ساختند و چادری از رخام سپید بر سرش نهادند که روی و موی آن در زیر چادر نهان شد. از آن پس، زنان قفچاق با دیدن آن طلسم شرم کرده و بر روی خود روی‌بند زدند. همچنین در بخش دیگری از اسکندرنامه می‌بینیم که اسکندر تخت و جام کیخسرو را می‌بیند و آن را ناآرام می‌یابد. لذا از بلیناسِ فرزانه می‌خواهد تا راز و رمز نوشته‌های روی جام کیخسرو را دریابد. بلیناس نیز جام را رمزگشایی کرده و همین باعث رام شدن تخت می‌گردد. پس از نشستن اسکندر بر تخت، وی به بلیناس فرمان می‌دهد تا طلسمی سازد که دیگران نتوانند برای مدت طولانی روی این تخت بنشینند:

UNCRRECTED PROOF

به فرزانه گفتا که بر تخت شاه نخواهم که سازد کس آرامگاه
طلسمی بر آن تخت فرزانه بست که هر کاو بر آن تخت سازد نشست
اگر بیش گیرد زمانی درنگ براندازدش تختِ یاقوت رنگ
(همان: ۸۶۱)

منبع دیگری که از طلسم اسکندر سخن به میان آورده، داراب نامهٔ ابوطاهر طرسوسی است: «چون اسکندر به سرزمین هند رسید و دیوهره را ویران کرد، از زیر آن سوراخی پدید آمد و صد هزاران مار از آنجا بیرون آمدند و بسیار خلق را تباه کردند. اسکندر از آن پشیمان شد و هرچه خواست آن ماران را هلاک کند، نتوانست. همه گفتند که این را هیچ کس علاج نتواند کردن مگر همارپال که این طلسم کهوانه ساخته است و او این افسون را نیکو می داند. اسکندر گفت او را طلب می‌باید کردن» (طرسوسی، ۱۳۷۴، ج ۲: ۲۲۹).

در کتاب «اسکندرنامه به روایت آسیای میانه» نیز به داستان اسکندر و طلسم او اشاره شده است. در این کتاب، دربارهٔ شکستن طلسم دریا توسط اسکندر چنین آمده: «اسکندر به دریایی رسید که شب‌ها خروشان می‌شد و در روز فرو می‌رفت. او در خواب طریقه شکستن طلسم دریا را آموخت» (ابن‌مولا یوسف، ۱۳۹۲: ۴۸۱). همچنین در این منبع آمده که اسکندر در سرزمین طلسمات به قلعه‌ای رسید که در آن تخته سنگی از فریدون نهاده شده و بر آن نوشته شده بود: «من که فریدونم ای اسکندر این طلسمات را برای تو طیار کرده‌ام. این طلسم را ذال ساخته و گفته که باید اسکندر بیاید و این طلسمات را ویران کند. سپس طلسمات را یافت و مشکلات را برطرف نمود و درب قلعه را گشود» (همان: ۴۸۱). همچنین «اسکندر به خندقی از آتش رسید و تخته سنگی یافت که آنرا بند کرده بودند و طلسم بود. اسکندر تخته سنگ را برداشت و دَرِ صندوقی را که در زیر آن بود گشود» (همان: ۶۵۰). همچنین پس از وارد شدن اسکندر به شهر زرین، وی تخته سنگی را دید که ذال بر آن نوشته بود: «یا اسکندر به اسطرلاب دانستم که این طلسمات را تو خواهی گشادن.

UNCORRECTED PROOF

بدیدم تو را ای ستوده یلی همه روشنم شد به روشن دلی
که خواهی گشادن طلسمات را نمایی درو زرق و طامات را»
(همان: ۶۶۹)

لذا می‌توان دید که در سنّت ادبی و تاریخی ما ارتباطی بین اسکندر و طلسم بوده اما کمتر مورد توجه و استفاده شاعران و نویسندگان قرار گرفته و عطاملک جوینی این ویژگی نهان مانده از اسکندر را دیده و برجسته کرده است.

تلمیح کم کاربرد دیگر را می‌توان در ذکر استخلاص سمرقند و به هنگام برآمدن صبح و طلوع خورشید مشاهده کرد: «روز دیگر که عقابِ جمشیدِ افلاک را سر از پس عِقاب خاک افراخته شد و پیکر آتشین خور بر طَبَق آسمان افروخته گشت» (جوینی، ۱۳۸۷: ۲۰۱). اگرچه جوینی در تاریخ خود دو مرتبه از ترکیب «جمشیدِ افلاک» (همان: ۵۱۳ و ۶۷۱) و یک مرتبه از ترکیب «جمشیدِ فلک» (همان: ۷۳۴) سخن به میان آورده اما ترکیب «عقابِ جمشیدِ افلاک» از جمله تلمیحات نادری است که تنها یکبار بدان اشاره شده است. دربارهٔ ارتباط میان جمشید و خورشید بر اساس اسطوره‌ها نوشته‌اند: «چون جمشید به پادشاهی رسید، دین را تجدید کرد و زمانی که اهریمن برکت را از میان برده و جهان را به نابودی کشانده بود، جم به فرمان ایزد به سوی جایگاه اهریمن شتافت و با آن نبرد کرد. چون به جهان برگشت از برکت این پیروزی چون خورشید می‌درخشید و نور از وی می‌تافت» (آموزگار، ۱۳۹۰: ۲۵۱). این مطلب به صورت‌های دیگر نیز ذکر شده است؛ به عنوان نمونه، نوشته‌اند چون جمشید تختی جواهر نشان ساخت و بر تخت نشست، چون خورشید تابان بود. مردمان او را تحسین کرده و جمّ شید یعنی جم درخشان نام نهادند. نیز گفته‌اند صفت شید یا «خشَئِتَ» که صفت خور نیز هست، بدان سبب با او انتساب یافت که جم در آغاز رب النوع آفتاب بوده و به همین سبب ستارگان هم به طور طبیعی رمهٔ او به حساب می‌آیند. محل ظهور دوبارهٔ جمشید نیز خاور دور یعنی محل طلوع خورشید است. در مورد ارتباط عقاب و جمشید در زامیادیشت نیز آمده که فرّ کیانی که به جمشید اختصاص داشت تا هنگامی با او بود که دروغ نگفته بود و اندیشه خود را به سخنان نادرست نگردانیده بود؛ پس چون

UNCORRECTED PROOF

چنین کرد، فرّه ایزدی طی سه مرحله از او دوری گزید و «هر بار به هیأت مرغی بود که آن مرغ را وارغَن گویند. خاورشناسان در معنی کلمهٔ وارغن، اختلاف نظر دارند. برخی مانند بارتولومه آن را عقاب ترجمه کرده‌اند» (صفا، ۱۳۷۴: ۴۲۲). البته باید اشاره کرد که «اکثر مفسران اوستا، وارغن را همان شاهین یا سیمرغ دانسته‌اند» (سلطانی گردفرامرزی، ۱۳۷۲: ۱۰۱). نیز در یسنای نهم آمده: «در باغی که جمشید بنا کرد، مرغی بود که می‌توانست کلماتی تلفظ کند و او دین اهورامزدا را منتشر ساخت. نام او کرشپت بزرگ یا چرغ و رئیس مرغان بود که دین مزدیسنا را به «ور» آورد. در فرهنگ‌ها، چرغ را نوعی مرغ شکاری گفته‌اند» (پورداوود، ۱۳۷۷: ۱۸۴). به هر حال، جوینی با تیزبینی خاص خود از این اسطوره کهن و ارتباطش با عقاب سخن به میان آورده که دیگران کمتر بدان توجه داشته‌اند. اینکه چرا جوینی در اثر خود از این قبیل تلمیحات ابتکاری ایرانی استفاده کرده، به دلایلی بستگی دارد که در ادامه به بررسی برخی از علل و انگیزه‌های وی خواهیم پرداخت:

۴-۱. ذوق ابتکار در فنّی نویسی

نثر فنّی، نثری است شعروار که زبان تصویری دارد و سرشار از صنایع ادبی است. جوینی به عنوان نویسنده‌ای که با اقتدار قدم در عرصهٔ نثر فنی‌نویسی نهاده است، از تمامی ظرافت‌های زبان و ذهن خود برای عرضهٔ بهتر چنین شیوه‌ای بهره می‌گیرد و همهٔ کوشش خود را برای آفرینش اثری بدیع به کار می‌برد و عطش نوگرایی خود را با به کارگیری تلمیحات جدید و بکر ایرانی، فرو می‌نشاند. عطشی که در نثر این دوره، نهایت جهد فنّی‌نویسان را به خود معطوف داشته و به صورت یک تکلف درآمده است، چنانکه پیش از وی سعدالدین وراوینی در بیان نوآوری‌های خود در نگارش مرزبان نامه و التزام بدان می‌نویسد: «پس آن صحیفهٔ اصل را پیش نهادم و بعبارت خویش نقل کردن گرفتم و مشاطه چرب دست فکرت را در آرایش لعبتان شیرین شمایل دست برگشودم و دانای آشکار و نهان داند که از نهان خانهٔ فکرت هیچ صاحب سخن متاعی در بار خود نبستم [...] و هر دُرّی که در جیب فکر و گریبان سخن نشاندم

UNCORRECTED PROOF

از درج مفکرهٔ خویش بیرون گرفتم و هر مرجانی که از آستین عقل و جان ریختم، از خزانهٔ حافظهٔ خود برآوردم» (وراوینی، ۱۳۸۹: ۲۴-۲۳).

۴-۲. دوری از ابتذال و تکرار

از یک سو تلمیحات در ادب فارسی، مجموعهٔ بسته‌ای است و عناصر مهم داستانی در طول زمان، تغییر چندانی نکرده و سازه‌های اصلی آن لایتغیر مانده‌اند و از سوی دیگر نثر فنّی از درافتادن در دام کلیشه‌ها گریزان است؛ کلیشه‌هایی که در اثر تکرارهای پیاپی گذشتگان به وجود آمده‌اند اما نویسندگان نثر فنّی در پی تغییر اسلوبند. «به عقیدهٔ آنان تغییر اسلوب که به اصطلاح آنان اغماض است، باعث حُسن تأثیر سخن و تجدد روح سامع بوده و از اهم ارکان بلاغت است» (فروزانفر، ۱۳۸۳: ۴۰۸). عطاملک هم به عنوان یک نویسندهٔ خلاق می‌کوشد تا تلمیحات را تجدید کند، ساحت‌های ناشناختهٔ اساطیر ایرانی را مطرح ساخته و آن‌ها را از تاریکی فراموشی بیرون آورد و جنبه‌های نامأنوس آن‌ها را مورد توجه و اقبال قرار دهد تا از بیان تلمیحات پیش پا افتاده و تکراری بگریزد.

۴-۳. مضمون آفرینی

صاحب فن نثر در ادب فارسی می‌نویسد: «در سبک نثر این دوره [قرن ششم و هفتم]، ذوق ابتکار به صورت ابداع مضامین و تعبیرات و ترکیبات متنوع به روشنی و وضوح دیده می‌شود» (خطیبی، ۱۳۶۶: ۲۷۷). یکی از مضامین جدیدی که نویسندگان این دوره به تقلید از شعر سبک عراقی، سعی در به‌کارگیری آن در نثر خود دارند، اساطیر است که آن را در قالب مضامین شعری بیان می‌کنند. مضمون‌آفرینی نیز که از مختصات وارداتی شعر این دوره به نثر بوده، از دیگر مواردی است که عطاملک را به آفرینش تلمیحات تازه وامی‌دارد تا معنایی فشرده را در قالب یک ترکیب به مخاطب انتقال دهد (رک. اصغری‌بایقوت و دهرامی، ۱۴۰۳: ۲۰۳) گفتنی است این جابه‌جایی اندیشه و تفکر از شعر به نثر، به معنای تضعیف آن نیست بلکه به معنای عمیق و ریشه‌دار شدن آن است.

UNCORRECTED PROOF

۴-۴. الگوسازی برای آینده

توانایی همهٔ نویسندگان در به‌کارگیری تلمیحات واحد، یکسان نیست و قدرت برخی در سود جستن از تلمیح، از دیگران بیشتر است و این منوط به آشنایی نویسنده با اساطیر، کتاب‌های تاریخی و غیره است؛ به گونه‌ای که خزانهٔ ذهن نویسنده به طور ناخودآگاه از تلمیحات انباشته شده و بار فرهنگی ذهن نویسنده، کلان باشد. بی‌تردید، عطاملک به دلیل احاطه و آشنایی کاملی که از متون نظم و نثر پیش از خود و آثار پیشینیان داشته، از جنبه‌های متنوع تلمیحات ایرانی آگاه بوده و به عرضه و شناساندن این گنجینهٔ پُر بار به نسل‌های پس از خود اقدام کرده تا راهی بیابد برای الگوسازی ابعاد جدید اساطیر کهن ایرانی. «جوینی با کمک گرفتن از عناصر اسطوره‌ای نژاد ایرانی در تاریخ، گام مهمی در احیای مجدد حماسه‌های افسانه‌ای ایران برداشته است و این مسأله در تاریخ نگاری‌های بعدی پُر رنگ‌تر شده است» (حسن‌زاده، ۱۳۸۲: ۹۵).

۵. نتیجه‌گیری

در این مقاله با بررسی و تحلیل تلمیحات ایرانی موجود در تاریخ جهانگشا، دریافتیم که عطاملک جوینی از این عناصر برای بیان اهداف و انگیزه‌های خاصی سود می‌جوید و از این طریق تلاش می‌کند تا اثری ماندگار و تأثیرگذار خلق کند. وی در دورانی که ایران تحت سلطهٔ بیگانگان قرار داشت، با استفاده فراوان از تلمیحات ایرانی، تلاش کرد تا به «احیای هویت ملی» بپردازد. او با اشاره به پهلوانان و پادشاهان بزرگ ایرانی مانند رستم، اسفندیار و انوشیروان، سعی در تقویت روحیه ملی‌گرایی و مقاومت در برابر بیگانگان داشت. این اقدام جوینی نه تنها به حفظ اصالت‌های فرهنگی ایران کمک کرد، بلکه باعث شد تا ایرانیان در برابر تهاجم فرهنگی مغولان مقاومت کنند. وی با مقایسهٔ خانان مغول با پادشاهان بزرگ ایرانی، به طور غیرمستقیم به مغولان تعریض می‌زند و به بی‌تمدن بودن و غصبی بودن جایگاه آنان اشاره می‌کند. در دورانی که ایران درگیر جنگ‌ها و ویرانی‌های ناشی از حمله مغولان بود، جوینی با استفاده از تلمیحات ایرانی، تلاش کرد تا روحیه امیدواری و شعلهٔ وحدت را در میان ایرانیان زنده نگه دارد. او با اشاره به پیروزی‌ها و افتخارات گذشته ایرانیان، سعی در تقویت روحیه

UNCORRECTED PROOF

مقاومت و امید به آینده داشت. از طرفی، وی با به‌کارگیری واژگان و عناصر اصیل ایرانی، تلاش کرد تا زبان فارسی را در برابر نفوذ زبان‌های بیگانه حفظ کند. این اقدام او نه تنها به غنای زبان فارسی کمک کرد، بلکه باعث تقویت هویت فرهنگی ایرانیان نیز شد. نویسندهٔ ایران‌دوستِ مغولان با استفاده از تلمیحات ایرانی در قرن هفتم، سعی کرد تا اثر خود را از دیگر آثار متمایز کند و با این ابتکار نه تنها به زیبایی اثر خود افزود، بلکه نشان داد که بر فرهنگ و تاریخ ایران تسلط کافی نیز دارد. با این اقدامات، نه تنها وی به عنوان یک تاریخ‌نگار، بلکه به عنوان یک حافظ فرهنگ و هویت ایرانی در قرن هفتم نیز شناخته می‌شود. «اغراق در مدح»، «ایجاد تعادل در متن»، «علاقه شخصی»، «مرثیه سرایی»، «حل بحران هویت دینی» و «تشابه جویی» اهداف دیگری هستند که جوینی با استفاده از تلمیحات ایرانی، دنبال کرده است.

علاوه بر این موارد، وجود تلمیحات کم کاربرد که نه تنها قبل از روزگار نویسنده، بلکه در زمان نویسنده و حتی بعد از قرن هفتم نیز چندان مورد توجه ادبا قرار نگرفته، تازگی خاصی به این اثر بخشیده است. از دلایل پرداختن جوینی به بیان چنین تلمیحاتِ ایرانیِ نادری، می‌توان به «ذوق ابتکار در فنّی‌نویسی»، «دوری از ابتذال و تکرار»، «مضمون‌آفرینی» و «الگوسازی برای آینده» اشاره کرد. وی به عنوان یک نویسنده خلاق، از این تلمیحات کم‌کاربرد و جدید استفاده می‌کند تا نه تنها اثری بدیع و منحصر بفرد و متمایز خلق کند و بر زیبایی اثر خود بیفزاید، بلکه تسلط خود بر فرهنگ و تاریخ ایران را نیز نشان دهد.

تضاد منافع:

طبق گفتهٔ نویسندگان، پژوهش حاضر فاقد هرگونه تعارض منافع است.

UNCORRECTED PROOF

منابع

۱. آموزگار، ژاله. (۱۳۹۰). *زبان، فرهنگ، اسطوره*. تهران: معین.

۲. ابن‌مولایوسف، باقی‌محمّد. (۱۳۹۲). *اسکندرنامه به روایت آسیای میانه*. به اهتمام حسین اسماعیلی. ج۱. تهران: معین.

۳. اسپرهم، داوود؛ سلیمانی، علی. (۱۳۹۴). «طنز و هجو در تاریخ جهانگشای جوینی». *متن پژوهی ادبی*. ۱۹(۶۶): ۳۶-۷.

۴. اصغری‌بایقوت، یوسف؛ دهرامی، مهدی. (۱۴۰۳). «کم گوی و گزیده گوی چون دُرّ (شگردهای فشرده‌سازی معنا در مخزن‌الاسرار نظامی)». *مطالعات زبانی و بلاغی*. ۱۵(۳۵): ۲۱۶-۱۸۵.

۵. اعلا، محسن. (۱۳۸۹). «کندوکاوی در آرایه تلمیح». *مجلهٔ رشد آموزش زبان و ادب فارسی*. شمارهٔ ۹۶. صص: ۶۴-۵۸.

۶. اقبال، عباس. (۱۳۸۸). *تاریخ مغول از حملهٔ چنگیز تا تشکیل دولت تیموری*. چ۹. تهران: امیرکبیر.

۷. اکبری‌زاده، محسن؛ دهرامی، مهدی. (۱۴۰۱). «مقایسه کارکردهای ارتباطی تلمیح در متون غنایی و تعلیمی (با تکیه بر آثار سعدی)». *پژوهش‌های ادبی*. ۱۹(۷۵): ۳۰-۹.

۸. امامی، سیدنصرالله. (۱۳۶۳). *هنجار گفتار*. اصفهان: فرهنگسرای اصفهان.

۹. امیری، سیدمحمد؛ ایزدی‌سعدی، عباس. (۱۳۹۴). «تلمیح به داستان‌های اسلامی و ایرانی در نفثه المصدور». *اولین همایش ملی علوم انسانی- اسلامی*. قم. صص: ۷-۱.

۱۰. *اوستا*. (۱۳۷۴). گزارش و پژوهش جلیل دوستخواه. ۲ج. تهران: مروارید.

۱۱. بلعمی، ابوعلی محمّد. (۱۳۵۳). *تاریخ بلعمی*؛ تکمله و ترجمهٔ تاریخ طبری. تصحیح محمّد تقی بهار. به کوشش محمّد پروین گنابادی. ج۱. تهران: زوار.

۱۲. پورداوود، ابراهیم. (۱۳۷۷). *یشت‌ها*. ج۱. تهران: اساطیر.

۱۳. تفتازانی، سعدالدین مسعود. (۱۴۲۲). *المطول*. تحقیق عبدالحمید هنداوی. الطبعة الاولی. بیروت: دارالکتب العلمیه.

۱۴. جهاندیده‌کودهی، سینا. (۱۳۹۵). «تلمیح و ایدئولوژی با تأکید بر شعر احمد شاملو». *یازدهمین گردهمایی سراسری انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران*. گیلان. صص: ۲۵۲-۲۲۲.

۱۵. جوینی، عطاملک. (۱۳۸۷). *تاریخ جهانگشا*. به تصحیح محمّد قزوینی. تهران: هرمس.

UNCORRECTED PROOF

۱۶. حاجی عبدالحسینی، محمد؛ پروین گنابادی، بهرام و رازقی، ثریا. (۱۴۰۱). «تلمیح و انواع آن در غزلیات بیدل دهلوی». *سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*. ۱۵(۷۷): ۱۷۴-۱۵۷.

۱۷. حسن‌زاده، اسماعیل. (۱۳۸۲). «هویت ایرانی در تاریخ نگاری بیهقی و جوینی». *مطالعات ملی*. ۴(۱۵): ۱۰۰-۶۹.

۱۸. خطیب قزوینی. (۱۴۳۵). *الایضاح فی علوم* البلاغة. تحقیق احمد الشتیوی. الطبعة الاولی. القاهره: دارالغد الجدید.

۱۹. خطیبی، حسین. (۱۳۶۶). *فن نثر در ادب فارسی*. تهران. زوّار.

۲۰. رازی، شمس‌الدین محمّد. (۱۳۱۴). *المعجم فی معاییر اشعار العجم*. به تصحیح محمّد قزوینی و مدرس رضوی. تهران: مجلس.

۲۱. رجبی، زهرا؛ میرهاشمی، طاهره. (۱۳۹۸). «بررسی تطبیقی تلمیح در بلاغت فارسی و انگلیسی». *کهن نامه ادب پارسی*. ۱۰(۲): ۲۳-۱.

۲۲. سلطانی گردفرامرزی، علی. (۱۳۷۲). *سیمرغ در قلمرو فرهنگ ایران*. تهران: مبتکران.

۲۳. سلیمانی، علی؛ سلیمانی، مرتضی. (۱۳۹۴). «بررسی زمینه‌های دلتنگی در تاریخ جهانگشای جوینی». *پژوهش‌های ادبی و بلاغی*. ۳(۱۲): ۹۹-۸۵.

۲۴. سیدحسینی، رضا. (۱۳۵۸). *مکتب‌های ادبی*. ج ۱. چ۷. تهران: کتاب زمان.

۲۵. شمیسا، سیروس. (۱۳۸۶). *فرهنگ تلمیحات*. تهران: میترا.

۲۶. صباغی، علی؛ حیدری، حسن. (۱۳۹۶). «تلمیح از سرقت ادبی تا صنعت ادبی: بررسی تلمیح در منابع بلاغی». *فنون ادبی*. ۹(۲۰): ۱۲-۱.

۲۷. صفا، ذبیح الله. (۱۳۷۴). *حماسه‌سرایی در ایران*. تهران: فردوس.

۲۸. طرسوسی، محمّدبن‌حسن. (۱۳۷۴). *داراب‌نامه طرسوسی*. به کوشش ذبیح‌الله صفا. ۲ج. تهران: علمی و فرهنگی.

۲۹. فتوحی رودمعجنی، محمود. (۱۳۸۹). *بلاغت تصویر*. چ۲. تهران: سخن.

۳۰. فرخی سیستانی، علی‌بن‌جولوغ. (۱۳۳۵). *دیوان حکیم فرخی سیستانی*. به کوشش محمّد دبیرسیاقی. تهران: سپهر.

۳۱. فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۶۶). *شاهنامه*. به کوشش جلال خالقی‌مطلق. با مقدمهٔ احسان یارشاطر. دفتر یکم. نیویورک: Bibliotheca Persica

۳۲. فروزانفر، بدیع‌الزمان. (۱۳۸۳). *تاریخ ادبیات ایران* (بعد از اسلام تا پایان تیموریان). با گفتاری از عبدالحسین زرین‌کوب. به کوشش عنایت‌الله مجیدی. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

UNCORRECTED PROOF

۳۳. فندرسکی، میرزا ابوطالب. (۱۳۸۱). *رسالهٔ بیان بدیع*. تصحیح سیده مریم روضاتیان. اصفهان: دفتر تبلیغات اسلامی.
۳۴. قانونی، حمیدرضا؛ غلامحسینی، پروین. (۱۳۹۷). «بررسی و تحلیل تلمیح و انواع آن در بوستان سعدی». *علوم ادبی*. ۸(۱۳): ۱۳۳-۱۰۹.
۳۵. قبادبحرینی، عبدالحسین. (۱۳۹۶). «سیر تحول تلمیح از سبک خراسانی تا پایان سبک عراقی». *همایش ملی رویکردهای نوین آموزشی و پژوهشی در تعلیم و تربیت*. صص: ۲۰-۱.
۳۶. کاردگر، یحیی. (۱۳۹۶). *فن بدیع در زبان فارسی، بررسی تاریخی-تحلیلی صنایع بدیعی از آغاز تا امروز*. تهران: صدای معاصر.
۳۷. کزازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۸۵). *بدیع، زیبایی‌شناسی سخن پارسی*. چ۵. تهران: مرکز.
۳۸. گرکانی، شمس‌العلماء حاج محمّدحسین. (۱۳۷۷). *ابدع البدایع*. به اهتمام حسین جعفری. تبریز: احرار تبریز.
۳۹. لطفی صمیمی، نادر. (۱۳۹۹). «تلمیحات در دیوان شهریار». *مطالعات شهریار پژوهی*. ۷(۱۲): ۱۸-۷.
۴۰. محمّدنژاد، معصومه. (۱۳۹۶). «تلمیح در تاریخ جهانگشا». *همایش ملی نکوداشت عطاملک جوینی*. دانشگاه آزاد اسلامی واحد سبزوار. صص: ۱۶-۱.
۴۱. مدرّسی، فاطمه؛ کاظم‌زاده، رقیه. (۱۳۸۹). «انواع تلمیح در غزل‌های حسین منزوی و سیمین بهبهانی». *مجله زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا*. ۱(۱): ۱۴۰-۱۲۳.
۴۲. میرفخرایی، حسین. (۱۳۸۶). *نقد نثر فارسی در دورهٔ مغول*. تهران: ثالث.
۴۳. نجفقلی میرزا. (۱۳۶۲). *دُرّهٔ نجفی*. تصحیح حسین آهی. تهران: چاپخانهٔ مروی.
۴۴. نظامی، الیاس‌بن‌یوسف. (۱۳۸۸). *خمسه نظامی*. تصحیح وحید دستگردی. تصحیح مجدد سامیه بصیرمژدهی. بازنگریسته بهاءالدین خرمشاهی. چ۲. تهران: دوستان.
۴۵. هدایت، رضا قلی‌خان. (۱۳۸۳). *مدارج البلاغة در علم بدیع*. تصحیح حمید حسنی و بهروز صفرزاده. تهران: فرهنگستان زبان فارسی.
۴۶. همایی، جلال‌الدین. (۱۳۹۴). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. تهران: هما.
۴۷. وحیدا، فریدون. (۱۳۸۸). *جامعه‌شناسی در ادبیات فارسی*. تهران: سمت.
۴۸. وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۸۵). *بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی*. چ۲. تهران: سمت.
۴۹. وراوینی، سعدالدین. (۱۳۸۹). *مرزبان نامه*. به کوشش خلیل خطیب رهبر. چ۱۵. تهران: صفی علیشاه.

UNCORRECTED PROOF

۵۰. یاحقی، محمّدجعفر. (۱۳۹۱). *فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی*. چ۴. تهران: فرهنگ معاصر.

References

1. Akbarizadeh, M. & Dehrami, M. (2022). "A Comparison of the Communicative Functions of Allusion in Lyrical and Didactic Texts (Focusing on Saadi's Works)." Literary Research. 19(75). Pp. 9-30.
2. A'la, M. (۲۰۱۰). "An Inquiry into the Rhetorical Device of Talmih". Roshd Journal of Persian Language and Literature Education. No. ۹۶. Pp.58-64.
3. Amiri, S.M. & Izadi Sa'di, 'A. (2015). "Allusion to Islamic and Iranian Narratives in Nafthat al-Masdour." The First National Conference on Islamic Humanities. Qom. Pp. 1-7.
4. Amouzegar, zh .(۲۰۱۱). Language, Culture, Myth. Tehran: Mo'in.
5. Asghari Bayqout, Y. & Dehrami, M. (۲۰۲٤). "Speak Little and Selectively Like a Pearl (Techniques of Semantic Compression in Nizami's Makhzan al-Asrar)". Linguistic and Rhetorical Studies. Year ۱۵. No. ۳۵. Pp. 185-216.
6. Avesta. (۱۹۹۵). Translated and researched by Jalil Doostkhah. ۲ vols. Tehran: Morvarid.
7. Bal'ami, A. (۱۹۷٤). Tarikh-e Bal'ami: Continuation and Translation of Tabari's History. Edited by Mohammad Taqi Bahar. Prepared by Mohammad Parvin Gonabadi. Vol. ۱. Tehran: Zavar.
8. Ebn Mowla Yousef, B.M. (۲۰۱۳). Eskandar-nameh as Narrated in Central Asia. Edited by Hossein Esmaili. Vol. ۱. Tehran: Mo'in.
9. Emami, S.N .(۱۹۸٤). Norm of Speech. Isfahan: Farhangsaraye Esfahan.
10. Eqbal, 'A. (۲۰۰۹). History of the Mongols: From Genghis Khan's Invasion to the Establishment of the Timurid State. ۹th Edition. Tehran: Amir Kabir.
11. Farrokhi Sistani, 'A. (۱۹۵٦). Divan of Hakim Farrokhi Sistani. Edited by Mohammad Dabir Siyaqi. Tehran: Sepehr.
12. Fendereski, M.A. (۲۰۰۲). Treatise on Bayan-e Badi'. Edited by Seyyedeh Maryam Rouzatiyan. Isfahan: Daftar-e Tablighat-e Eslami.

UNCORRECTED PROOF

13. Ferdowsi, A. (١٩٨٧). Shahnameh. Edited by Jalal Khaleqi Motlaq. With introduction by Ehsan Yarshater. Book ١. New York: Bibliotheca Persica.
14. Forouzanfar, B. (٢٠٠٤). History of Persian Literature (Post-Islamic Period until the End of Timurids). With a discourse by ‘Abdolhossein Zarrinkoub. Edited by Enayatollah Majidi. Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance.
15. Fotouhi Roudma’jani, M. (٢٠١٠). Rhetoric of Imagery. ٢nd Edition. Tehran: Sokhan.
16. Garakani, Sh. (١٩٩٨). Abd’ol-Bada’e’. Edited by Hossein Ja’fari. Tabriz: Ahrar-e Tabriz.
17. Ghanooni, H.R. & Gholamhosseini, P. (2018). "Analysis of Allusion and Its Types in Sa’di's Boustan." Literary Sciences. 8(13). Pp. 109-133.
18. Ghobad Bahreini, ‘A. (2017). "The Evolution of Allusion from the Khorasani Style to the End of the Iraqi Style." National Conference on Modern Educational and Research Approaches in Education. Pp. 1-20.
19. Haji Abdolhosseini, M; Parvin Gonabadi, B. & Razeghi, S. (2022). "Allusion and Its Types in Bidel Dehlavi's Ghazals." Stylistics of Persian Poetry and Prose (Bahar-e Adab). 15(77). Pp. 157-174.
20. Hassanzadeh, E. (٢٠٠٣). "Iranian Identity in the Historiography of Beyhaqi and Juveyni". National Studies. Vol. ٤. No. ١٥. Pp. 69-100.
21. Hedayat, R. (٢٠٠٤). Madarej al-Balaghah: On the Science of Rhetoric. Edited by Hamid Hassani and Behrouz Safarzadeh. Tehran: Farhangestan-e Zaban-e Farsi.
22. Homa’i, J. (٢٠١٥). The Arts of Rhetoric and Literary Devices. Tehran: Homa.
23. Jahandideh Koodehi, S. (2016). "Allusion and Ideology with Emphasis on Ahmad Shamlou's Poetry." The 11th National Conference of the Iranian Society for the Promotion of Persian Language and Literature. Gilan. Pp. 222-252.
24. Juvayni, ‘A. (٢٠٠٨). Tarikh-e Jahangusha. Edited by Mohammad Qazvini. Tehran: Hermes.
25. Kardgar, Yahya. (٢٠١٧). Rhetoric in Persian Language: A Historical-Analytical Study of Rhetorical Devices from Beginning to Present. Tehran: Sedaye Mo’aser.
26. Kazzazi, M.J. (٢٠٠٦). Rhetoric: The Aesthetics of Persian Speech. ٥th Edition. Tehran: Markaz.
27. Khatib Qazvini. (٢٠١٤). Al-Izah fi ‘Oloom al-Balaghah. Edited by Ahmad al-Shatwi. Cairo: Dar al-Ghad al-Jadid.

UNCORRECTED PROOF

28. Khatibi, H. (۱۹۸۷). The Art of Prose in Persian Literature. Tehran: Zavvar.
29. Lotfi Samimi, N. (2020). "Allusions in Shahriyar's Divan." Shahriyar Studies. 7(12). Pp. 7-18.
30. Mirfakhraei, H. (۲۰۰۷). Criticism of Persian Prose During the Mongol Period. Tehran: Sales.
31. Modarresi, F. & Kazemzadeh, R. (2010). "Types of Allusion in the Ghazals of Hossein Monzavi and Simin Behbahani." Journal of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Fasa Branch. 1(1). Pp. 123-140.
32. Mohammadnezhad, M. (2017). "Allusion in Tarikh-e Jahangusha." National Conference in Honor of Ata-Malek Juveyni. Islamic Azad University, Sabzevar Branch. Pp. 1-16.
33. Najafqoli Mirza. (۱۹۸۳). Dorreye Najafi. Edited by Hossein Ahi. Tehran: Marvi press.
34. Nizami, E. (۲۰۰۹). Khamseh of Nizami. Edited by Vahid Dastgerdi. Revised by Samiyeh Basir Mozhdehi. Revisited by Baha'al-Din Khorramshahi. ۲nd Edition. Tehran: Doustan.
35. Pourdavoud, E. (۱۹۹۸). Yashtha. Vol. ۱. Tehran: Asatir.
36. Rajabi, Z. & Mirhashemi, T. (2019). "A Comparative Study of Allusion in Persian and English Rhetoric." Kohan-Nameh-ye Adab-e Parsi. 10(2). Pp. 1-23.
37. Razi, Sh.M. (۱۹۳۵). Al-Mo'jam fi Ma'ayir Ash'ar ol- 'Ajam. Edited by Mohammad Qazvini and Modarres Razavi. Tehran: Majles.
38. Sabbaghi, 'A. & Heidari, H. (2017). "Allusion from Literary Plagiarism to Literary Art: A Study of Allusion in Rhetorical Sources." Literary Techniques. 9(20). Pp. 1-12.
39. Safa, Z. (۱۹۹۵). Epic Poetry in Iran. Tehran: Ferdows.
40. Seyyed Hosseini, R. (۱۹۷۹). Literary Schools. Vol. ۱. ۷th Edition. Tehran: Ketab-e Zaman.
41. Shamisa, S. (۲۰۰۷). Dictionary of Allusions. Tehran: Mitra.
42. Soleimani, A. & Soleimani, M. (۲۰۱۵). "Examining the Contexts of Nostalgia in Juveyni's Tarikh-e Jahangusha". Literary and Rhetorical Research. Year ۳. No. ۱۲. Pp. 85-99.
43. Soltani Gordfaramarzi, 'A. (۱۹۹۳). Simorgh in the Realm of Iranian Culture. Tehran: Mobtakeran.
44. Sparhram, D. & Soleimani, 'A. (۲۰۱٤). "Parody and Satire in Tarikh-i-jahan-gusha of juwayni". Literary Text Research. Year ۱۹. No. ٦٦. Pp. 7 -36.
45. Taftazani, S.M. (۲۰۰۱). Al-Moutawwal. Edited by 'Abdolhamid Hindawi. ۱st Edition. Beirut: Dar al-Kotob al- 'Elmiyeh.

UNCORRECTED PROOF

46. Tarsousi, M. (١٩٩٥). Darab-nameh Tarsousi. Edited by Zabihollah Safa. ٢ Vols. Tehran: ‘Elmi va Farhangi.
47. Vahida, F. (٢٠٠٩). Sociology in Persian Literature. Tehran: Samt.
48. Vahidiyan Kamyar, T. (٢٠٠٦). Rhetoric from an Aesthetic Perspective. ٢nd Edition. Tehran: Samt.
49. Varavini, S. (٢٠١٠). Marzban nameh. Edited by Khalil Khatib Rahbar. ١٥th Edition. Tehran: Safi ‘Ali-Shah.
50. Yahaghghi, M.J. (٢٠١٢). Dictionary of Myths and Story Motifs in Persian Literature. ٤th Edition. Tehran: Farhang-e Mo’aser.

UNCRRECTED PROOF