# هاتفی خرگردی، نظیره‌گویِ نظامی یا مقلّد فردوسی

[12] نیلوفرسادات عبدالهی

# Hatefi Khargerdi: Nizami`s Simulator or Ferdowsi`s Emulator

Niloofar SADAT ABDOLLAHI

**چکیده**

**هاتفی خرگردیِ جامی، از شاعران شاخص عهد تیموری است که نزد ادیبان به سبب نظیره‌گویی‌هایش شهرت دارد. وی در فنّ شاعری و انتخاب نوع ادبی، همانطور که خود در آغاز منظومه‌ها اشاره کرده: بیش از همه، نظامی گنجوی را پیش چشم دارد. هاتفی در حقیقت، قصد داشته خمسه نظامی را به شیوه‌ای درخورِ عهد و طبع خویش و در عینِ حال نو بسراید. البته این شاعر مثنوی‌سرا، در اثر حماسی خود از شیوه و فرم بلاغی *شاهنامهٔ* فردوسی بهره فراوان برده که در تحقیقات کمتر به این موضوع پرداخته شده‌است. یادکرد او از نظامی موجب شده، محققان الگوبرداری او از فردوسی را یکسره مورد غفلت قراردهند. از میان مثنوی‌هایش، *تیمورنامه* بیش از سایر آثار قابل اعتنا است. او در قیاس با نظامی، نوآوری‌هایی در حوزه پرداختن به ماجراها و بلاغت سخن، در حین آفرینش اثر نمایان می‌کند. این نکته، نشان می‌دهد الگوی او صرفاً نظامی نبوده و خود از شیوه‌های جدید بهره‌مند شده است.**

**در این مقاله در راستای تحلیل ظرایف سبکی هاتفی و قیاس آن با آثار فردوسی و نظامی، ابتدا به شیوهٔ روایت‌گری او پرداختیم. این بررسی با توجه به نظریهٔ روایت‌شناسی ولادیمیر پراپ، از بزرگان صورت‌گرایی روس و آغازگر روایت‌شناسی نوین صورت گرفته است. اثر حماسی هاتفی در ساختارهای کلان، میانه و خرد دسته‌بندی و بررسی شده و در هر یک ازین ساختارها در باب تقلید، نوآوری و ترکیب آنها از دیدگاه روایی و بلاغی سخن رفته است**

**کلمات کلیدی: هاتفی جامی، فرم بلاغی، *تیمورنامه*، *شاهنامه*، فردوس**



# Hatefi Khargerdi: Nizami`s Simulator or Ferdowsi`s Emulator

## Abstract

Hatefi khargerdi Jami is one of the poets of the Timurid Temple, who is famous for his imitative poets. In his poetry and choice of literary type, as he himself mentions at the beginning of the poems, he is simulating the Ganjawi`s poems. In fact, Hatefi intended to put Ganjawi's poems in a new way. Of course, this poetic writer, in his epic work, has benefited from the rhetorical form of Ferdowsi's Shahnameh, who has been less concerned with this subject. On the one hand, his reminder of the imitation of the ganjawi has led the researchers to completely neglect Ferdowsi's modeling process. Among his works, teimour nameh is more important than the others. Compared to the ganjawi, he shows the innovations in addressing the adventures and rhetoric of speech during the creation, which shows that not only his pattern was not merely ganjawi, but also he has benefited new ways.

[1] دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران , NSAbdollahy@ut.ac.ir
ORCID: orcid.org/0000-0001-9887-3376
**Geliş/ Recieved** 27/10/2019 **Kabul/ Acceted** 15/12/2019

In this paper, the narrative structure in the teimour nameh is considered in the context of the narrative theory of Vladimir Prop, who is a Russian formalist elder, and has been the initiator of modern narrative by presenting a morphological analysis of fairy tale tales. The long-lasting epic work of Hathif is categorized and investigated in several levels of large, middle, and small structures, and in each of these structures, the narrative and rhetorical view of imitation, innovation, and composition are discussed.

**Key words:** Hatefi Jami, Rhetorical form, Teimour nameh, Shahnameh, Ferdowsi

## Hâtifî Hirdgerdi: Nizami'ye Nazire Yapan yada Firdevsi'yi Taklit Eden Bir Şair.

**Atıf/©:** Sadat Abdollahi, Niloofar, Hâtifî Hirdgerdi: Nizami'ye Nazire Yapan yada Firdevsi'yi Taklit Eden Bir Şair, Artuklu İnsan ve Toplum Bilim Dergisi 2019/4 (2), 74-97.

### Özet

Nazire şiir söylemede şöhret kazanan Hatıfi Hirdgerdi Cami, Timurlular döneminin önemli şairlerinden biridir. O şairlikte ve seçtiği edebi türde, kendisinin de manzumelerinin girişinde belirttiği gibi herkesten daha çok Nizami-i Gencevi-yi örnek almıştır. Gerçekten de Hatifi, Nizami'nin Hamsesini yeni bir tarzla doğallığına uygun olarak yeniden söyleme niyetinde olmuştur. Elbette bu mesnevi şairi kendi Hamasi eserinde, gerçekten de daha az ele alınmış olan Firdevsi Şahnamesinin belagatlı tarzından daha fazla faydalanmıştır. Onun Nizami-yi taklit etmesi araştırmacıların Firdevsi'yi örnek almasını tamamen ihmal etmesine sebep olmuştur. Mesnevileri arasında Timurname adlı eseri diğer eserlerinden daha önemlidir. Nizami ile kıyaslandığında yaratılış sırasında maceralara başlama ve belagatlı söyleminin ele alınmasındaki yenilikler etki gösterir. Bu da onun sadece Nizami-yi örnek almadığını ve kendisinin de yeni yöntemlerden faydalandığını göstermektedir.

Bu makalede Hatifi'nin zarafeti tarzını incelemek ve Firdevsi ve Nizami'nin eserleri ile kıyaslamak için ilk önce onun anlatım tarzına değindik. Bu araştırma Rus formalistin en büyüklerinden biri olan ve modern öykü bilimci olan Vladimir Prop'un öykü bilimci teorisine dayandırılarak yapılmıştır. Hatifi'nin makro, orta ve mikro yapılardaki Hamasi etkisi sınıflandırılmış ve incelenmiştir. Bu yapıların her birinde taklit, yenilikçilik ve kompozisyonları (terkipleri) anlatı ve belagatlı söz bakış açısı ile anlatılmıştır.

**Anahtar sözcükler:** Hatifi Cami, Belagatlı Tarz, Timurname, Şahname, Firdevsi.

**مقدمه**

مولانا عبدالله هاتفی خرگردی جامی، شاعر شاخص عهد تیموری، در سرایش اشعارش، ضمن اینکه نوآوری‌هایی دارد، همواره شعرای بزرگ دوره های پیشین چون نظامی، فردوسی و سعدی را پیش چشم داشته است. برای محققان و سبک‌شناسان که اکثراً به وصف کلی و نمایش دورنمایی از آثار هاتفی اکتفا کرده‌اند، وی شاعری مقلّد است که سودای هم‌سنگی با شعرای بزرگ دارد و برخی ابیاتش از ادعایش در برتری بر سایرین حکایت می‌کند. عواملی که موجب شده تا این اندیشه در میان ادبا قوّت گیرد، چند مورد است:

1-**نام آثار** که به تقلید از آثار نظامی انتخاب شده است: *لیلی و مجنون*، *خسرو و شیرین*، *هفت منظر* و *تیمورنامه*، در مقابله با *مخزن‌الأسرار*، اثری در قالب مثنوی نسروده ولی *شاهنامهٔ ناتمام* را جایگزین آن کرده‌است.

**2-اظهارات شاعر در ابیاتش**

**الف)** خود را هم‌پنجهٔ نظامی می‌خواند که در دور (مرحله و زمان) جامی می‌زید و در تلاش است تا خمسه‌ای بسراید.

«این تیر سخن مراست در شست — کز قوّت جامیم قوی دست
امروز منم به دور جامی — هم‌پنجهٔ خسرو و نظامی
در شعر سه تن پیمبرانند — قولیست که جملگی برآنند
فردوسی و انوریّ و سعدی — هرچند که لانبیّ بعدی
این خاتم آن سه گانه آمد — زان بی بدل زمانه آمد»

(یوشع،1958: ج)



**ب)** *تاریخ ظفرنامه تیموری*، تالیف شرف‌الدین علی یزدی را مأخذ و اساس *تیمورنامه* قرارداده‌است. (همان:هـ)

3-**نقص و کمبودهایی در تصحیح آثار هاتفی** و نیاز به تصحیح جدید با توجه به نسخ و شیوه‌های نو (بسّاک و همکار:1393، 57)

**4-پرداخت اندک به بلاغت و ساختار روایی آثار**

موارد فوق مهم‌ترین عللی هستند که ذهنِ پژوهشگران بسیاری را در طول تاریخ به این اندیشه رهنمون شده است: مولانا عبدالله هاتفی، شاعری تماماً مقلّد و بدون هرگونه نوآوری است که تنها خیالی خام برای مقابله با آثار شاعر گنجه در سر دارد. هرچند در سال‌های اخیر بررسی‌هایی به مراتب بیشتر و دقیق‌تر از توصیفات کلی و احصاء آثار و تعداد ابیات کتب هاتفی نگاشته شده، ولی باز هم برای شناساندن آثار و احوال و سبک هاتفی به ادب دوستان، بالأخص در حوزه حماسه‌سرایی که چهار دهه از عمرِ گرانبها را صرف آن کرده، راه درازی باقی است.

علاوه بر نیاز به تصحیحی علمی و جدید از آثار این شاعر -به خصوص *تیمورنامه*- لزوم بررسی دقیق جزئیات سبکی و روایی این کتاب نیز احساس می شود.

آنچه در کنار بررسی های سبک‌شناسانه، ساختارگرایانه و تصحیح متن آثار هاتفی، لازم به نظر می‌رسد، بررسی بلاغت اشعار اوست. اهمیت این مسأله زمانی بیشتر آشکار می شود که با نظرات برخی محققان مبنی بر غربی بودن ساختارشناسی و بایستگی بررسی برخاسته از ظرایف فرهنگ و ادب ایران مواجه می‌شویم.

ساختار و روایت به بررسی کلیات بیان شاعر می‌پردازد و طرحی کلی را در ذهن مخاطب ترسیم کرده، سامان و نظم بخش‌های بیانی را پیش روی خواننده می‌نهد. بدین ترتیب ذهنش مشوش نمی‌شود و داستان را به تمامی درک می‌کند. اما التذاذ ادبی بحث دیگری است. برای این منظور بایستی به سراغ ظرایف و طرایف بیان شاعر رفت و این مهم با بررسی زیبایی‌شناسی اثر و بطور اخص بلاغت بیان میسر است.

بلاغت، آیینه تمام نمای فرهنگ، دین و ادب نگارنده است. جای ایرادی بر شاعر نیست اگر از دیگران الگو بردارد. آنچه نقص اثر به شمار می رود، تقلید بدون نوآوری است. هاتفی در ساختار و بلاغت به سروده های شاعران پیش از خود چون نظامی و فردوسی نگاهی دقیق دارد. از آنان الگو می‌گیرد و خود نوآوری‌هایی در اثر می‌گنجاند.

**پیشینهٔ تحقیق**

پژوهش‌ها در مورد هاتفی، بیشتر منحصر به قیاس او با نظامی بوده و دربارهٔ مقایسه سبک شاعری‌اش با فردوسی کمتر بحث شده است. برخی آثار که به مقلدان *شاهنامهٔ* فردوسی در دورهٔ تیموری پرداخته‌اند به این مسئله اشارات کوتاهی دارند. به عنوان نمونه به مهم‌ترین آثار نگاشته شده دربارهٔ هاتفی اشاره می‌کنیم:

بسّاک، حسن و محمدرضا قاسم زاده شاندیز. ***تصحیح انتقادی تَمُرنامه: متنی متأثر از شاهنامه فردوسی***، متن شناسی ادب پارسی، پاییز 1393،ش 23،صص 74-57.

در این مقاله با رویکرد تأثیرپذیری *تیمورنامه* از *شاهنامه*، لزوم تصحیح مجدد این متن یادآوری شده‌است. زیرا متن مصحح *تیمورنامه* مربوط به سال 1958 است:

هاتفی، عبدالله.(1958)، ***تیمور نامه***، مصحح و مقدمه‌نویس: ابوهاشم سید یوشع. هند: مدارس.

در آثاری همچون مقالهٔ زیر نیز به مقلدان *شاهنامه* در دورهٔ تیموری پرداخته شده که از جمله می‌توان *تیمورنامه* هاتفی را برشمرد.

مرتضوی، منوچهر، ***مقلدین شاهنامه در دوره مغول و تیموری و تاریخ منظوم شمس‌الدین کاشانی***، دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز، تابستان 1341، ش 61، صص 175-141

**روش تحقیق**

در این پژوهش که به شیوهٔ کتابخانه‌ای انجام شده، با بررسی ابیات، ساخت روایی و همچنین بلاغت *تیمورنامه* و *شاهنامهٔ* فردوسی با در نظرداشتن الگوی ولادیمیر پراپ به شباهت‌هایی رسیدیم که از الگوبرداری هاتفی از فردوسی حکایت می‌کند.

البته نظر به نظیره‌گویی هاتفی و پیش چشم داشتن نظامی، نمی‌توان تأثیر او را از نظامی انکار کرد، بلکه باید در تکمیل این عبارت که او نظیره‌گوی نظامی است، گفت: استفاده از خمسهٔ نظامی برای سرایش هرگز به معنی خالی از نوآوری بودن اثر هاتفی نبوده، بلکه او در عین نوآوری از اشعارِ شاعران دیگری همچون فردوسی و سعدی نیز با هوشمندی بهره می‌برد. هدف ما از این تحقیق نمایش دو رکن نوآوری هاتفی و توجه او به فرم‌ها بلاغی فردوسی است. از این روی است که در مقاله گاه الگوبرداری از نظامی و سعدی هم در کنار فردوسی ذکر می‌شود.

**حماسه‌سرایی هاتفی**

**اهمیت تیمورنامه**

از میان آثار او که با الگوبرداری از خمسهٔ نظامی سروده شده است. *تیمورنامه*، *تَمُرنامه* یا *ظفرنامه* از لونی دیگر است. هرچند این منظومه مانند *لیلی و مجنون*، *خسرو و شیرین* و *هفت منظر* در مقابل آثار نظامی سروده شده‌اند، ولی به دلایلی این اثر بیش از سایرین شایسته توجه است:

1-**ماهیّت تاریخی و حماسی:** این کتاب بیش از سایر آثار قوت طبع هاتفی را می‌نمایاند.

2-**جدید بودن محتوا:** نسبت به محتوای کمابیش تکراری *لیلی و مجنون* و *خسرو و شیرین* به هاتفی اجازه داده تا در سرایش نوآوری بیشتری داشته باشد.

3-**ترتیب سرایش**: این که چهارمین بخش از خمسه را به*تیمورنامه* اختصاص می‌دهد و شاعر پس از سرودن سه اثر پیشین در شاعری به پختگی رسیده است:

«من آن روز کز طبع گنجینه سنج — نشستم بصرافی پنج گنج
گرفتم ز لیلی و مجنون نخست — وز آن صورت دعویم شد درست
شد آن نقش فرّخ چو گیتی پسند — ز شیرین و خسرو شدم بهره‌مند
چو آن گلستان را بیاراستم — از آن خوشتر آمد که می‌خواستم
چو باز آمدم زان همایون سفر — سوی هفت منظر فگندم نظر
تماشاگهی کردم آراسته — که شد چرخ از رشک آن کاسته»

(صفا،1389،ج4 :442)

4-**مدت زمان طولانی:** سال‌هایی که شاعر برای سرایش صرف و حکّ و اصلاحاتی که اعمال می‌کند:

«آن کتاب را به مدت چهل سال تمام کرده چرا که چند نوبت بعد از اتمام بعضی از ابیات را پسند ناکرده از آن جا بیرون کرد و از آن موازی بیست‌هزار بیت اصیل کتاب است و فی‌الواقع آن نظم بسیار خوب و متین و شاعرانه واقع شده...» (صفوی،1314: 96) لازم به ذکر است، کلام سام میرزا در باب تعداد ابیات تا حدودی اغراق‌آمیز است و شمار ابیات در چاپ 1869 لکهنو از 4500 بیت بیشتر نیست. (صفا،1389،ج4: 443) اما در باب عمری که صرف *تیمورنامه* شده، صحیح می باشد.

5-**پرداختن به مسائل روز:** توجه به تاریخ در سرودهٔ خویش به طوری که بسیاری مسائل اجتماعی ، فرهنگی و دینی را منعکس می‌کند.

6-**پیروی از الگوی منظّم:** سازمان‌یافتگی در ساختار روایت در سطوح مختلف.

**سطوح مختلف روایت در تیمورنامه**

در بررسی ها به این نکته دست یافتیم:

ملّا عبدالله هاتفی، در آفرینش *تیمورنامه*، سه سطح از الگوی روایی را در نظر دارد و در هر یک از این سطوح تا درجاتی مقلّد، ترکیب کننده یا نوآور است.

**ساختار کلان**: در این ساختار اثر را می‌توان به چند بخش کلی تقسیم کرد:

1-**آغاز سخن،**

2-**مدح پیامبر(ص)**

3-**شرح معراج ایشان**

4-**آغاز حیات ممدوح**

5- **از بلوغ ممدوح تا انتهای کتاب : شرح فتوحات و دلاوری های وی و زیردستان او**.

در این بخش هاتفی بیش از هر شاعری به سبک نظامی نزدیک می‌شود. چنانکه پیش ازین رفت، همین امر باعث شده که اکثر محققان و سبک‌شناسان، با دیدی کلّی‌نگر، ایشان را به تمامی پیرو نظامی بدانند و کمتر به بررسی جزئیات اثرش بپردازند. از جمله ویژگی‌هایی که شاعر به کمک آن، خود را به نظامی مانند می‌کند، گنجاندن معراج نامه در اثر است. حکیم گنجه در خمسه خود را مقید به شرح معراج نبی اکرم (ص) می‌سازد و این معراج نامه‌ها هم از حیث ادبی و هم از حیث نسخ مصوّر اهمیت فراوانی دارند.

(در ادامه قیاس‌هایی در سبک و بلاغت هاتفی و شعرای دیگر می‌آوریم که برای رعایت ایجاز سعی شده تعداد محدودی ذکر شود. در صورت نیاز مراجعه به نسخهٔ اصل پیشنهاد می‌شود.)



1-ابیات آغازین کتاب که با **نام خداوند** آغاز شده و با ستایش باری تعالی ادامه می‌یابد از حیث ترکیب، بلاغت و مفاهیم شباهت بسیاری به نظامی دارد:

«به نام خدایی که فکر و خرد — نیارد که در کنه او پی برد
چنین دید ازو عقل چون بنگریست — که هست او و لیکن ندانست چیست
چه هستی‌که شد هست ازو هرچه هست — زبر دست هر دست او راست دست
بزرگی که هرگز نبودست خرد — سرِ او بزرگی خلل ره نبرد...»

(هاتفی،1958: 1)

«خرد هر کجا گنجی آرد پدید — به نام خدا سازد آن را کلید
خدای خردبخش بخرد نواز — همان ناخردمند را چاره ساز
نهان و آشکارا، درون و برون — خرد را به درگاه نو رهنمون
گشایش‌ده بستگان سخن — توانا کنِ ناتوانانِ کُن...»

(نظامی،1381: 9)

این ابیات از حیث پرداختن به خرد، ابیات یادآور فردوسی و آغاز *شاهنامه* نیز هستند، اما از دید سبکی و ترکیب سازی از دستهٔ ابیات پیرو سبک نظامی می‌باشد.

2-در بخش بعدی **و نعت و منقبت نبی اکرم (ص)**، شباهت سبکی و ترکیب با نظامی مشاهده می‌شود، علاوه بر این در این بخش همسانی‌هایی با سعدی وجود دارد. دلیل چنین شباهتی ارادت شیخ اجلّ به نبیّ امّی است. کمااینکه از او غزل با ردیف محمّد (ص) و ابیاتی بلیغ در وصف معراج را شاهدیم.

«سخن گوی ای کلک شیرین کلام — ز نعت محمّد علیه السلام
رسول عرب شاه یثرب حرم — طفیل رهش هم عرب هم عجم
چه فرخنده مهر سپهر شرف — چه درّ یتیمی قریشی صدف
یتیمی که مادر شدش در نقاب — به جان مادری کرد امّ الکتاب...»

( هاتفی،1958: 6)

در بیت سومّ ایهام درّ یتیم با توجه به یتیم و فرد بودن نبی مکرم اسلام (ص) و شباهتش به ایهام‌های توأم با استعارهٔ نظامی قابل اعتنا است.

«محمد که بی دعوی تخت و تاج — ز شاهان به شمشیر بستد خراج
غلط گفتم آن شاه سدره سریر — که هم تاجور بود و هم تخت‌گیر
تنش محرم تخت افلاک بود — سرش صاحب تاج لولاک بود
فرشته‌نمودارِ ایزدشناس — که ما را بدو هست ز ایزد سپاس»

(نظامی،1381: 11)

این بخش از سروده‌های هاتفی، علاوه بر جنبهٔ ادبی، از حیث مذهبی قابل توجه است. همانطور که در منابع ذکر شده: هاتفی برعکس خال خود، جامی، که بر مذهب اهل تسنّن بوده، از مذهب شیعیان پیروی می‌کرده‌است. از جمله شواهد این امر ستایشی است که از پیامبر(ص) می‌آورد و به مدح خلفای راشدین نمی‌انجامد. این نکته خود گواهی بر مدعای تشیع او تواند بود و از جمله ابیاتی است که ارزش دینی دارد. لازم به یادآوری است که شعرای سنّی مذهب، همچون سعدی، عموماً خود را ملزم به ذکر نام و خدمات خلفای سه‌گانه می‌دانند و در آثار شعرای شیعه چون فردوسی نیز ابیاتی منسوب هست که خلفا را مدح می‌کند و غیبت این گونه ابیات در اثر هاتفی جای تأمل بسیار دارد.

3-ذکر معراج در *اقبال‌نامه* نیامده ولی در *شرفنامه*، نظامی، با الفاظ و ابیاتی بلیغ همانند آثار دیگرش به این ماجرای مهم می‌پردازد.

«چه روشن شبی بی نیاز از چراغ — ز نور مه و زهره نیزش فراغ
شب از روشنی برده از روز گوی — شب و روز آیینه‌ای شد دو روی...
به مسجد سر یثربی افسرش — که دست ادب زد کسی بر درش
برآمد ز در پیک فرخنده پی — به یک دم ره آسمان کرد طی...»

(هاتفی،1958: 8)

«شبی کآسمان مجلس افروز کرد — شب از روشنی دعوی روز کرد
سراپردهٔ هفت سلطان سریر — برآموده گوهر به چینی حریر
سرِ سبزپوشان باغ بهشت — به سرسبزی آراسته کار و کشت
محمد که سلطان این مهد بود — ز چندین خلیفه ولیعهد بود»

(نظامی،1316: 17 )

در هر دو اثر یادکرد از روشنی فراوان و غیرعادی را شاهدیم. ترکیبات سلطان و سرِ پثربی‌افسر، همانند هستند و از یک ساختار مشترک و پادشاه دانستن پیامبر (ص) نشأت گرفته است.

4-در *شرفنامه*، از **نسب اسکندر** یاد می‌شود، در *تیمورنامه* هم داستان با ازدواج پدر تیمور آغاز می‌گردد و پس از آن به تولد و نشو و نمای تیمور می‌پردازد:

«نگارنده نقاش بهزاد دست — حریر سخن را چنین نقش بست
که بود از نژاد سلاطین ترگ — ثریاجنابی در آیین بزرگ
قراخان تباری طراقان به نام — جهانش به کام و سپهرش غلام
ز نسل قراچار نویانش بود — گل طرف باغ قراخانش بود...»

(هاتفی،1958: 15)

«بیا ساقی آن آب حیوان گوار — به دولت سرای سکندر سپار
که تا دولتش بوسه بر سر دهد — به میراثخوار سکندر دهد
گزارندهٔ نامه خسروی — چنین داد نظم سخن را نوی
که از جملهٔ تاجداران روم — جوان دولتی بود از آن مرز و بوم
شهی نامور نام او فیلقوس — پذیرای فرمان او روم و روس...»

(نظامی، 1316: 79)

5-آنچه هاتفی در این بخش بیش از هر مورد دیگری مدّنظر دارد، شبیه ساختن اثر خود در کلیات روایت و سرنویس ها به *اسکندرنامه* نظامی است. هاتفی خود را همپنجهٔ نظامی می‌شمرد؛ ولی محتوای اثر حماسی-تاریخی او ایجاب می‌کند **ممدوح را بر اسکندر رجحان دهد** و در یادکرد از *شاهنامه* و فردوسی، شاهِ همدورهٔ خویش را والاتر از محمود غزنوی بشمارد هر چند خود بلندقدرتر از فردوسی نباشد:

«دهـــــم آن چنـــــان داد را در ســـــخن / کـــــه حیـــــران بمانـــــد ســـــپهر کهـــــن
اگـــــر مـــــن نـــــه مانـــــند فردوســـــی‌ام / نـــــه شایســـــته مســـــند و کرســـــی‌ام
تـــــو امّـــــا ز محمـــــود غـــــزنین بهـــــی / بـــــه معنـــــی مهـــــی گـــــر بـــــه صـــــورت کهـــــی
تـــــو شـــــهزاده‌ای او نـــــه شـــــهزاده بـــــود / تـــــو صـــــافی و او دُردی بـــــاده بـــــود»

(هاتفی،1958: 14)

به جز مدح و ستایش شاه که سخنش رفت و لازمهٔ آن تفاخر بر سایر شاعران است، در ابیات بخش آغازین *تیمورنامه* که به یاد خدا و تضرّع به درگاه الهی می‌پردازد، ردّپای ابیات نظامی را در ترکیبات و صنایع ادبی می‌بینیم.

**ساختارهای میانی**

به طبع، جزئی برخاسته از ساختار کلان هستند. این ساختارها کمی بیشتر در محتوای اثر دقیق می‌شوند و به ما اجازه می‌دهند تا بیش از قبل بتوانیم اثر را مورد بررسی قرار دهیم. این بررسی موضوعی و براساس سرنویس‌ها می‌باشد. به عبارت ساده‌تر، مقصود از این سطح از ساختار، شرح هر یک از دوران‌های حیات ممدوح یا دلاوری‌ها و شرح نبردها است.

همراهی شرح نبرد با موعظه و حکمت و در کنار آن، تمثیل، بیش از هر سرایندهٔ دیگری یادآور سعدی و بیش از هر کتابی تداعی‌کنندهٔ بوستان است. آنجا که به رقابت با فردوسی برمی‌خیزد و قصد حماسه‌سرایی دارد. (نک: باب پنجم: در رضا).

الفاظ هاتفی در این بخش با فردوسی نیز همانندی‌هایی دارد. به عبارت دیگر، این سطح ترکیبی از نوآوری‌های هاتفی و الگوی شعری فردوسی و سعدی است. زیرا طبقه‌بندی و ترکیب حکمت، حماسه و تمثیل را می‌توان نوآوری هاتفی دانست و شیوه سخن با موعظه را ازآنِ سعدی و حماسه و اوصاف را متعلق به فردوسی درشمار آورد.



«چـــو مـــرگ افکنـــد افســـری از ســـری / نهـــد آســـمان بـــر ســـر دیگـــری
همـــان اســـت ایـــن چتـــر فیـــروزه‌فـــام / کـــه گردیـــد گِـــردِ سَـــر ســـام و حـــام
همـــان اســـت ایـــن زال زیبـــانقـــاب / کـــه در عقـــد جـــم بـــود و افراســـیاب
بـــود ایـــن محقـــر کـــف خـــاک پســـت / چـــو خشـــتی کـــه آیـــد ز دســـتی بـــه دســـت
نشـــاید بـــران خشـــت مانـــدن مـــدار / کـــه هـــر دم بـــه دســـتی بـــود در گـــذار...»

(هاتفی،1958: 38)

«بـــدان ای بـــرادر کـــه تـــن مـــرگ راســـت / ســـر رزمزن ســـودن تـــرگ راســـت
ز گـــاه خجســـته منـــوچهر بـــاز / از امـــروز بـــودم تـــن انـــدر گـــداز
کســـی زنـــده بـــر آســـمان نگـــذرد / شکارســـت و مـــرگش همـــی بشـــکرد...»

(فردوسی،1386،ج1: 296)

از جمله مشهورترین تقلیدهای هاتفی از فردوسی در خصوص ابیات سه‌گانه‌ای است که طبق نظر سجاد آیدنلو منسوب به فردوسی می‌باشند:

«مشهورترین تقلید از سه بیت منسوب به فردوسی، از عبدالله هاتفی جامی (محتملاً 927-822 ه.ق.) خواهرزاده یا از خویشان جامی شاعر معروف است. ظاهراً تذکرهٔ *تحفهٔ سامی* (تألیف 968-957 ه.ق) قدیمی‌ترین مأخذی است که داستان چگونگی توجه هاتفی به آن سه بیت و جواب گفتن آنها را آورده است: «گویند که چون او را دغدغه تتبع خمسه شد، با مولانا جامی مطارحه کرد. او گفت: اگر تو جواب حکیم فردوسی -رحمه الله- را که فرموده است:

درختی که تلخ آمد او را سرشت — گرش در نشانی به باغ بهشت
ور از جوی خلدش به هنگام آب — به بیخ انگبین ریزی و مشک ناب
سرانجام گوهر به کار آورد؟ — همان میوهٔ تلخ بار آورد

توانی گفت، سایر ابیات را نیز جواب توانی گفت. مولانا عبدالله هاتفی این چهار بیت گفت و نزد جامی برد که:

اگر بیضه زاغ ظلمت سرشت — نهی زیر طاووس باغ بهشت
به هنگام آن بیضه پروردنش — ز انجیر جنت دهی ارزنش
دهی آبش از چشمهٔ سلسبیل — بدان بیضه گر دم زند جبرئیل
شود عاقبت بیضهٔ زاغ، زاغ — برد رنج بیهوده طاووس باغ

هر چند که این ابیات در برابر شعر حکیم فردوسی وقعی ندارد، اما مولانا جامی تحسین کرد و رخصت جواب خمسه گفتن داد.» (آیدنلو،1395: 117)

همین نکته می‌تواند روشن سازد: هاتفی از ابتدای سرایش خمسه در ابیات *شاهنامه* نیز تتبعاتی انجام داده است.

همچنین محققان دیگر تقلید هاتفی از فردوسی را مربوط به ذکر ابیات همسان دانسته‌اند:

«هاتفی در سرودن *تمرنامه* بیشترین تأثیر را از *شاهنامه* فردوسی پذیرفته و گاه بیت یا مصرعی از آن را تضمین کرده است:

چه خوش گفت فردوسی نامدار — «به لشکر نیاید سیاهی به کار»

(هاتفی،بی تا: 127 پ) » (بساک و همکار،1393: 71)

گفتهٔ محقق گرامی از وجهی صحیح است و هاتفی در توصیفات نبرد و پروراندن ساختار حماسی (ساختار میانی) بیش از همه فردوسی را الگوی خود قرار می‌دهد، ولی نباید توجهش را در ساختار کلان به نظامی فراموش کرد.

**ساختارهای خرد**

این بخش از بررسی -که دو سطح قبل به منزلهٔ پیشینه و مقدمه‌ای برای آن بود-، به ما اجازه می‌دهد تا در جزئیاتِ دستوری، بلاغی، مفاهیم و معانی بیشتر غور کنیم و به معنای واقعی کلمه با هاتفی انس گرفته و اوضاع تاریخی که او سعی در وصف آنها دارد، بهتر درک کنیم.

برای مطالعه ساختارِ خرد، سرنویس‌هایی را که از نبرد و ماجرای دلیرانه‌ای حکایت می‌کرد، بررسی کرده و به الگویی روایی دست یافتیم. این الگو در برخی از موارد با توالی و منظم بود و در برخی دیگر، با جابجایی اندکی حفظ شده بود.

ساختارهای خرد در توصیف نبردها به شرح زیر است:

**1-براعت استهلال2-وصف گمراهی و بیداد سپاه دشمن3-وصف اقدامات شاه و آغاز نبرد4-وصف تجهیزات و امکانات جنگی5-توصیه به انصاف**

**6-موعظه و حکمت7-پایان سخن با مخاطب قرار دادن ساقی و میل به شراب نوشی و دور شدن از فضای خشن جنگ**

در این بخش بهتر است به الگوی پراپ نیز اشاره کرده و برای قیاس آن را به یاد داشته باشیم:

از آنجا که لازم است برای تحلیل ساختار اجزای کوچکتر و سازنده مشخص گردد با پیروی از شیوهٔ پراپ، عملکرد یا کارکرد شخصیت ها را مبدأ تقسیمات قرارداده‌ایم: « از نظر پراپ، کوچکترین واحد سازنده قصه، عملکرد یا کارکرد شخصیت‌های آنهاست. منظور از این اصطلاح، عمل یا کار یک شخصیت از نقطه نظر اهمیتش در پیشبرد قصه است.» (پراپ،1368 ب: 78)

اگر در ساختارهایی که با تفکیک شماره مشخص کرده‌ایم دقت شود، می‌توان دریافت که مهم‌ترین افراد در یک ماجرای حماسی، پادشاه فاتح (ممدوح شاعر)، فرد سرکش و عصیان‌گر (سرکرده لشکر مقابل) و مردان جنگی هر دو سپاه هستند. این افراد در شکل‌گیریِ ساختارهای خرد بیش از سایر اشخاص تعیین کننده می‌باشند. در برخی از ماجراها افراد فرعی وارد می‌شوند که تنها مربوط به همان ماجرا هستند و نقشی محدود به همان رخداد دارند.



پراپ در ادامه عملکردهای اصلی و فرعی برای افراد قائل می‌شود که این عملکردها قابلیت تکرار دارند و در تقسیم بندی ما هم برخی از این بخش‌ها قابلیت تکرار و جابجایی دارند. برای نمونه: می‌توان به محتوای بخش‌های 5 و 6 اشاره کرد که هم می‌توانند مکرر شوند و هم در ترتیب تغییر کنند. به خصوص که این دو بخش و بخش توصیفات، مهم‌ترین مواضع برای نمایش فنّ شاعری هستند. زیرا بیشتر از سایر بخش ها قابلیت آشکارسازی هنر و دانایی شاعر و بلاغت را دارند.

لازم به ذکر است: آنچه پراپ به بررسی و دسته‌بندی‌اش پرداخته، قصه‌های پریان روسی بوده است که در این داستان‌ها نوعی شباهت به فابل و داستان‌های افسانه‌ای و اساطیری هست. کتاب‌های حماسی-تاریخی چون *تیمورنامه* از حیث اغراق و زیبایی‌آفرینی ادبی بسیار به آثار افسانه‌ای و اساطیری شباهت دارند و در مقابل چون از رخدادی حقیقی حکایت می‌کنند، از حیث تنوع شخصیت‌ها و رخدادهای متنوع، مجمل و محدودتر هستند.

پراپ برای توسّع بخشیدن به نتیجهٔ کار خود ملاحظاتی را ارائه می‌دهد:

«1.عناصر ثابت و پایدار قصه، کارهایی است که اشخاص قصه در قصه انجام می‌دهند. اما کارهایی که از هویتِ کنندهٔ کار و شیوهٔ عمل او مستقل است، اجزای تشکیل‌دهندهٔ بنیادی قصه است.

2. تعداد کارهای شناخته شدهٔ اشخاص قصه‌های پریان محدود است.

3. تسلسل کارهایی که اشخاص قصه انجام می‌دهند، همیشه یکسان است.

4. ساختار همه قصه های پریان یکی است.» (پراپ،1368 الف:45-43)

این ملاحظات در ساختار *تیمورنامه* قابل توجه هستند:

عنصر ثابت در هر بخش که خود به طور مستقل داستانی است و کل کتاب را به شیوه داستان در داستان نزدیک می کند، اعمال پادشاه یا امیر فاتح و لشکریان هست که چگونه و با چه انگیزه‌ای تن به آورد می‌دهند و چه‌سان نبرد را ادامه داده و به سرانجام می‌رسانند. در هر روایت نیز این افراد، اندیشه‌ها و اعمالشان، مهم‌ترین نقش را دارند.

کارهایی که جنگیان در مراحل مختلف نبرد به انجام می‌رسانند، کمابیش مشترک هستند و این هنر شاعرست که هر بار برای خواننده جذابیت ایجاد کند تا اثر به سمتِ تکرار و ملال‌آوری نرود.

ساختار هر یک از بخش‌های تقسیم شده به عنوان ساختارهای میانی با هم شباهت دارد، ولی به اقتضای ماجرا اندکی کوتاه و بلند یا جابجا می‌شوند.

به الگوی پراپ انتقادهایی نیز وارد شده و ما سعی بر آن داشتیم تا این کاستی‌ها را در خصوص این اثر ایرانی حذف کنیم: «پراپ معتقد بود رویکرد ساختارگرایانه و ریخت‌شناسانه در مطالعهٔ قصه‌ها باید تقلیل‌گرایانه باشد؛ یعنی فقط به عناصر اساسی و اصلی توجه کند و عوامل ثانویه را کنار بگذارد. در نتیجه در روش پراپ، سایر جزئیات بررسی نمی‌شود و بافت فرهنگی و اجتماعی قصه‌ها نیز از محدوده تحقیق حذف می‌گردد.» (پروینی و همکار،1387 :192)

ما با گنجاندن رویکرد بلاغت سعی کردیم نه تنها هنر هاتفی را در سرایش چنین منظومهٔ ارزشمندی به بررسی بنشینیم، بلکه با تحقیق در ظرایف و طرایف سخن وی به واقع یک بررسی فرهنگی- اجتماعی در بستر تاریخ و دین به انجام رسانیدیم.

از آنجا که داستان‌های *شاهنامه* متعدد هستند و هر یک در ساختار با تقسیم بندی‌های ما تطبیق دارند، برای یکسان‌سازی هر چه بیشتر از ذکر داستان اسکندر در *شاهنامه* بهره بردیم. این انتخاب به چند دلیل صورت گرفت:



نخست اینکه اسکندر مانند تیمور شخصیتی تاریخی است. هرچند هر دوی آنها تا حدودی در میان افسانه و تاریخ هستند، ولی همسانی‌هایی دارند که در ادامه بدان خواهیم پرداخت.

دُیگر، نظیره گویی هاتفی و معادل‌سازی *اسکندرنامه* نظامی در *تیمورنامه* است.

سه‌دیگر اینکه فردوسی در ذکر اسکندر اختصار بیشتری دارد و از آنجا که در حال بیان شخصیتی تاریخی است بلاغت را درخور بیان تاریخ می‌آورد و از اغراق‌های فراوان و مبالغه‌آمیز یا توصیفاتی صرفاً شاعرانه دوری می‌گزیند. همانطور که هاتفی در اغراق راهی میانه پیش می‌گیرد.

البته لازم به ذکر است: نمی‌توان تطبیق صددرصد را در شعر این شاعران انتظار داشت، به همین جهت در مواردی که داستان اسکندر در *شاهنامه* با اختصار بیان می‌شود، ساختارهای مشابه را در سایر داستان‌های این اثر ذکر کرده‌ایم.

حال به شرح و توضیح هر یک از ساختارهای خرد در بستر *تیمورنامه* می پردازیم:

**1-براعت استهلال**: این ساختار نامی آشنا است که در هر اثر مهم و صاحب‌شأن ادبی می‌توان سراغی از آن گرفت. نه تنها ادبا بلکه تمامی نویسندگان صاحب‌نام پیش از آغاز اصل سخن سعی در تدارک مقدمه‌ای درخور هستند. هاتفی نیز از این امر مستثنا نیست. لطف سخن وی در براعت‌های موجز و زیبا است که این شیوه را فردوسی بیش از نظامی می‌پسندد و هاتفی آن را به حدّ اعلا رسانیده، به گونه‌ای که در یک یا دو بیت با کلامی دلنشین و تصویرسازی زیبا مخاطب را به ماجرا وارد می‌کند و از ساختار داستان نیز اطلاعات مفیدی در اختیارش قرار می‌دهد.

وی در ابتدای هر یک از سرنویس‌ها روش‌هایی را برای شروع سخن به کار می‌برد:

**نام و یاد خداوند با القابی استعاری**

«طرازنـــــدۀ ایـــــن خجســـــته رقـــــم  چنـــــین رانـــــد در فـــــتح نامـــــه قلـــــم»

(هاتفی،1958: 100)

این یادکرد استعاری با نوعی تفأل ناظر به نتیجه نبرد است و شاعر می‌خواهد از ابتدا، نوید پیروزی دهد:

«صـــف آرای ایـــن لشـــکر کینـــه خـــواه  چنـــین بســـت صـــف‌هـــای آوردگـــاه
کـــه چـــون صـــبحگه شـــهریار ســـپهر  ز کـــین دلیـــران برافروخـــت چهـــر
بـــه حکـــم تمرخـــان بـــوزنجری  فلـــک‌ســـای شـــد ســـنجق ســـنجری...»

(همان:109)

**دعوت از دانندۀ داستان، دانای کل یا فردی مرتبط با محتوا برای گفتن ماجرا:**

«عـــروس ســـراپرده دلبـــری  نمایـــد بـــدین‌گونـــه جلـــوه‌گـــری
کـــه بـــر اهـــل خـــوارزم شـــد کـــار ســـخت  بـــه هنگامـــۀ صـــلح بردنـــد رخـــت»



(همان:38)

«کنـــد محمـــل آرای ایـــن مرحلـــه  بـــدین‌گونـــه پیرایـــۀ قافلـــه
کـــه چـــون کـــرد فرمانـــده روزگـــار  صـــفاهانیان را ســـزا در کنـــار
قیامـــت بـــه آهنـــگ شـــیراز بـــرد  جهـــانی بـــه آرایـــش ســـاز بـــرد...»

(همان: 74)

بیت زیر شباهت قابل توجهی به ابیات *شاهنامه* دارد که در آنها فردوسی داستانی را از قول دانا یا موبدی نقل می‌کند و یا اظهار می‌دارد از کتاب و نسخه‌ای کهن خوانده که نمونه‌های فراوانی دارد:

«نویســـندۀ ایـــن خجســـته ســـواد  ز پیشـــینه دفتـــر چنـــین کـــرد یـــاد»

(همان:66)

«طرازنـــــدۀ داســـــتان کهـــــن  چنـــین شـــد حلـــی‌بنـــد بکـــر ســـخن»

(همان:109)

**مدح الهی**

زیباترین نمونهٔ مدح خداوند، در نشستن سلطان صاحبقران به شهر بلخ است:

«خدایی که این لاجوردی سپهر — برآراست از انجم و ماه و مهر
چنین طرفه بنیاد عالم نهاد — خرد در سر و مغز عالم نهاد
از اندیشه بیرون بود پایه‌اش — شهان جهان سر به سر سایه‌اش
به دارایی عالم بی‌مدار — شهان جهان را شد آموزگار
به ظلّ اللهی محترم کردشان — لباس بزرگی کرم کردشان»

(همان:23)

هاتفی در به‌کارگیری این شیوه نسبت به نظامی و فردوسی اطناب بیشتری دارد؛ ولی این اطناب مملّ نیست.

فردوسی برای نوآوری یاد خداوند را به آغاز نامه‌ها موکول می‌کند. آنگاه که اسکندر به فور هندی نامه می‌نویسد:

«سَرِ نامه کرد آفرین خدای — کجا بود و باشد همیشه بجای
کسی را که او کرد پیروز بخت — بماند بدو کشور و تاج و تخت
گرش خوار گیرد بماند نژند — نتابد برو آفتاب بلند»

(فردوسی، 1386، ج 6: 37)

**یاد از بزرگان لشکر** (این نمونه به معنای واقعی براعت استهلال است، زیرا از ابتدا با نام نبرد می‌آغازد.)

فردوسی، در نامهٔ اسکندر به فور هندی-که ذکرش رفت-، ساختار پیشین و کنونی را ترکیب می‌کند و یاد بزرگان و ذکر میدان را پیش از نامه می‌آورد:

«چُن آورد لشکر به نزدیک فور — یکی نامه فرمود پر جنگ و شور
ز شاهنشه اسکندر فیلقوس — فروزندهٔ آتش و نُعم و بوس
سوی فور هندی سپهدار هند — بلنداختر و لشکرآرای هند..»

(همان)

حال آنکه هاتفی هر کدام از ساختارها را جداگانه به خدمت می‌گیرد و با توجه به دقایق علم معانی و مفاهیم دینی و فرهنگی بیان خویش را لطفی دوچندان می‌بخشد:

«سپهدار این لشکر جنگجوی — به ناوردگاه این‌چنین کرد روی
که چون شاه انجم به قصر حمل — درآمد سراسر خُلی و حلل
برآورد شاخ شکوفه علم — ریاحین برآراست خیل و حشم...»

(هاتفی، 1958: 33)

بایستی توجه داشت که سپهدار لشکر در ابیات فوق در معنای حقیقی است: سپهدار لشکر، زمانی که ماه فروردین آغاز و شکوفه ها باز شده بودند، لشکرآرایی کرد.

آنچه زیبایی این ساختار را دو چندان می‌کند، نویدبخشی و تفأل آن است:

«بلی این سپاه قیامت نهیب — بدین گونه آورد پا در رکیب
که آن کشورآرای اندیشه پاک — چو در کار ایران شد اندیشه‌ناک
چنین داد فرمان به خیل مُغُل — که بر روی جیحون ببندند پل
ز دریا گذر کرد البرز کوه — درآمد به سرحدّ ایران شکوه
سر اهل ایران تهی شد ز خواب — که بگذشت دریای آتش ز آب
نخستین ز مشکوی یزدان‌پرست — کلید خراسانش آمد به دست
به تحفه یکی سینه گوسفند — فرستادش آن واقف ارجمند
شد از سینه گوشت این فال زد — که مرغ ظفر سوی من بال زد...»



(همان:51)

**اشارتی به محتوای نبرد و خبردهی صریح‌تر از نتیجهٔ جنگ**:

«دم صبح کین قهرمان سپهر — همه کینه گردید و بگذاشت مهر
برآمد برین توسن تیزگام — برآورد رخشنده تیغ از نیام
به فرمان سالار توران گروه — بغرید رعد از دماوند کوه»

(همان:94)

«فلک قدر، فرمانده تاج بخش — به کشورستانی چنین راند رخش
که از صیت نوبت‌زنان تَمُر — بر و بوم بغداد چون گشت پر
پس آنگاه نقاش بهزاددست — ز نام نکویش درم نقش بست»

(همان:116).

این شیوه بیش از شیوه‌های پیش‌گفته، مورد توجه فردوسی است و علت آن هم تعلقِ‌خاطر او به بیان استعاری و هنری می‌باشد. چنانکه در ابیات نخستین داستان‌هایی چون رستم و اسفندیار و رستم و سهراب از مرگ مظلومانه‌ای خبر می‌دهد و این بیان با بهره‌گیری از هنر شاعری و به خدمت‌گرفتن معانی و بیان است، تا خواننده در ابتدای ماجرا هم شمه‌ای از داستان را دریابد و هم به خواندن تشویق شود:

«اگر تندبادی برآید ز کنج — به خاک افکند نارسیده ترنج
ستمگاره خوانیمش ار دادگر؟ — هنرمند گوییمش ار بی‌هنر؟
اگر مرگ دادست، بیداد چیست؟ — ز داد این همه بانگ و فریاد چیست؟»

(فردوسی، 1386، ج 2: 117).

**2-وصف گمراهی و ستمگری سپاه دشمن**:

مخاطب یک اثر حماسی در مرحله نخست پیش از گوش سپردن به ماجرای نبرد بایستی درباره علت درگیری و جنگ توجیه شود. مبادا ممدوح و لشکریانش ظالم و غاصب در نظر او آیند. در این ساختار شاعر می‌تواند مهم‌ترین نقش را در مشروعیت‌بخشی به عملکرد پادشاه (هرچند وحشیانه و دور از انسانیت) داشته باشد. تعبیرات هنری شاعر است که می‌تواند از لشکریانی که در میان خاک و خون می‌غلتند، دلیرانی سوار بر بال‌های فرشتگان و در حال جهاد نشان دهد. در این قسمت عموماً شاعر می‌کوشد قوم مقابل را افرادی خارج از دین یا ستمکار نسبت به مردم بنمایاند و این ممدوح است که آنها را از ستم و یا ضلالت می‌رهاند.



هاتفی از جمله شاعرانی است که در این وصف‌ها مهارت خاصی دارد.

**اشاره صریح به گمراهی دشمن و چاره اندیشی شاه:**

«ز سودای شاهیش پر شد دماغ — برفت از دماغش هوای فراغ...»

(هاتفی، 1958 :16)

«که صاحبقران دید کان بی‌وفا — نخواند بجز داستان جفا
شده تیزدندان به آهنگ او — ندارد جز اندیشه جنگ او
به کارآگهان راز دل ساز کرد — سر حقهٔ مشورت باز کرد
که سردفتر فتنه جویان حسین — به ما در مقام نزاعست و شین...
بر آنم که ترک مدارا کنم — به او دشمنی آشکارا کنم»

(همان:19)

«حشم بی سر و شهر بی سروری — نه گردن‌کشی نه بلندافسری

نـــه پیـــری کـــه ســـالار لشـــکر شـــود | ســـپه را بـــه دانشـــوری ســـر شـــود
نگـــه دارد از رای و تـــدبیر خـــویش | جهـــان را چـــو فرزانـــه پیـــران پـــیش»

(همان: 24)

**اشاره استعاری و نمادین:**

«کنـــد ســـفله مســـت در کعبـــه قـــی | اگـــر چـــوب حـــاکم نباشـــد ز پـــی
عســـس گـــر نیـــارد خلـــل در غنـــا | کنـــد در شـــب قـــدر قاضـــی زنـــا
بـــه هـــر جـــا کـــه بـــاغی برآراســـتند | پـــی ضـــبط آن باغبـــان خواســـتند
نباشـــد اگـــر باغبـــان ســـهم بـــاغ | شـــود میـــوه تـــاراج گنجشـــک و زاغ»

(همان:23)

«نیفتـــــاده در دام مـــــاهی نهنـــــگ | نیـــــاورده ســـــر در قـــــلاده پلنـــــگ...»

(همان:31)



**3-وصف اقدامات شاه و آغاز نبرد:**

حال که مخاطب با کلام سحرانگیز هاتفی دانسته که مردم در انتهای چاه ضلالت و فلاکت گرفتار آمده و دیوانی بر آنان سلطه داشته‌اند، می‌باید به وصف شاهِ منجی‌شان گوش سپارند، آن‌کس که از جانب حق مأمور به نجاتشان شده‌است:

«بـــه هـــر جـــا ســـر فتنـــه‌جـــویی کـــه دیـــد | ببریـــــد و در رخنـــــه ملـــــک چیـــــد
ز ســـرهای پـــر فتنـــه در هـــر دیـــار | بســـی رخنـــه ملـــک کـــرد اســـتوار
بـــه هـــر جـــا غبـــاری کـــه دیـــد از ســـتیز | نشـــــانیدش از آب شمشـــــیر تیـــــز
ز بـــــاران پیکـــــان جوشـــــن گـــــذر | نمانـــــد از غبـــــار مخـــــالف اثـــــر»

(همان:29)

«خـــــدیو نـــــوآیین در آن نوبهـــــار | برآراســـــت لشـــــکر پـــــی کـــــارزار
در بارگـــــه ســـــوی خـــــوارزم کـــــرد | بـــــه پرخـــــاش خوارزمیـــــان عـــــزم کـــــرد
برآمـــــد خـــــروش خـــــم هفـــــت جـــــوش | بـــــه جـــــوش انـــــدر آمـــــد جهـــــان زان خـــــروش
غریـــــو رواروِ درآمـــــد بـــــه مـــــاه | تزلـــــزل درآمـــــد بـــــه بیـــــراه و راه»

(همان:34)

**4-وصف تجهیزات و امکانات جنگی و ماجرای آورد:**

با پرداختن به این موضوع اُهبت و ساختگی سپاه پادشاه مقتدر، بسیار بیشتر در دیدِ مخاطب جلوه‌گر می‌شود. لازم به ذکر می‌گیرد، ابتدا است: هاتفی نیز از شگرد تشبیه تفضیل بهره می‌برد. این شگرد که از ساخت اصلی تشبیهات این گونه نشأت به وصف دشمن پرداخته و او را به غایت قوی دست و با امکانات کامل وصف می‌کند. وقتی مخاطب به تمامی پذیرفت که گمراهان ظالم چقدر مجهز بودند، سخن از اقتدار شاه فاتح می‌گوید: این شاهِ قدَر قدرتِ ما بود که توانست بر چنین کافران و ظالمانی با این تجهیزات غلبه کند. علاوه بر این از مشاهیر و گذشتگان، نیز یاد می‌شود و ممدوح را بالاتر از آنها شماره، یا آنها را چاکر ممدوح می‌خوانند که نوعی پشت‌کردن به بزرگان اساطیر است که از الزامات مدحِ اغراق‌آمیز می‌باشد:

«تو هر جا نهی پای، ما سر نهیم — به جان باختن پا فراتر نهیم
همه چاکرانت فریدون فر اند — همه بندگانت سکندر در اند
همه روز رزمیم ضحاک‌بند — که از مار دوش آوریمش کمند
کنیم از سر کینه در ترکتاز — کله‌خود پرویز را طبل باز
کنیم از ته پای جمشید تخت — کنیم آن گهی بر سرش لخت لخت»

(همان:49)

«برافراخته باره و خاک ریز — فروبسته بر خویش راه گریز
شد آن کوه پولاد پیرامنش — گرفتار زندان آهن تنش
چو سلطان ز میدان رود در حصار — برون آورند آخرش شرمسار...»

(همان:57)

«ز ماچین و چین تا به بلغار و روس — سپاهی شد آراسته چون عروس
سپاهی که نتوان شکستن به جنگ — به صد خیل چون لشکر روم و زنگ...
بسی شیر چنگال پولاددست — به شیبه گشادند بازو و دست...
گذر کرد تیر از زره های سیم — چو از حلقه زلف خوبان نسیم»

(همان:126)

**5-توصیه به انصاف:**

حال که خواننده ماجرای درگیری بین سپاه حق و باطل شنیده و سرانجام کفر و ظلم را به چشم دیده، بهترین زمان است تا او را با بهره‌گیری از طرایف بیان و بدیع به انصاف دعوت کنند:

«جهان دیده همچون من و تو بسی — به هرچند روزی بود از کسی
گذشته زمان تو دوران ماست — کنون چرخ و انجم به فرمان ماست

نمانـــد آن کـــه بندنـــد پـــیش تـــو دســـت  کنـــون پـــیش مـــا بایـــدت دســـت بســـت
جـــز ایـــن نیســـت ایـــن دردســـر را عـــلاج  کـــه خـــالی کنـــی ســـر ز ســـودای تـــاج
اگـــر بایـــدت ســـر کـــمِ تـــاج گیـــر  دگـــر بـــاج ده بـــاش نـــی بـــاج گیـــر
رعیـــت‌صـــفت بایـــدت نیـــز زیســـت  کـــه حـــال رعیـــت بـــدانی کـــه چیســـت
مشـــو غـــرّه از خنـــدق و شـــهربند  کـــه ایـــن یـــک مغـــاک اســـت و آن یـــک بلنـــد
و گـــر بـــاره‌ات ســـوده ســـر بـــر ســـما  فرشـــته پـــر انـــد ایـــن عقابـــان مـــا...»

(همان:61)

فردوسی در این ساختار نیز طالب اختصار است و هاتفی میل به تفصیل آن دارد. در انتهای نبرد رستم و سهراب دو بیت را مصداق انصاف‌جویی می‌آورد:

«چنـــین گفـــت بهـــرام نیکوســـخن:  کـــه بـــا مردگـــان آشـــنایی مکـــن
نـــه ایـــدر همـــی مانـــد خـــواهی دراز  بســـیجیده بـــاش و درنگـــی مبـــاش»

(فردوسی، 1386، ج2: 199)

**6-موعظه و حکمت**:



این بخش از مورد قبلی به دلایلی منفکّ است: توصیه به انصاف ارتباط مستقیمی با پایان جنگ و محو ظلم دارد، حال آنکه در این بخش با توصیه‌هایی اخلاقی، اجتماعی و انسانی مواجه هستیم.

در آثار حماسی دیگر، در بخش پند، بیشتر به دادگری پرداخته می‌شود و در مباحث دیگر ورود نمی‌کنند. اما هاتفی با نوآوری خاص، خود را ملزوم به آوردن این وصایا می‌کند:

«گنـــه‌کـــار چـــون عـــذرخواهت بـــود  گنـــاهش نبخشـــی گناهـــت بـــود
ز خـــردان عجـــب نیســـت تـــرک ادب  بـــود انتقـــام از بزرگـــان عجـــب
چـــو شـــرمنده شـــد طعنـــه بـــر وی مـــزن  بـــه یـــک جـــا دو خنجـــر پیـــاپی مـــزن
مـــزن طعنـــه شـــرمنده خـــویش را  بـــه نشـــتر مکـــن ریشـــتر ریـــش را
بـــه آزردگـــان وحشـــت انگیخـــتن  بـــود بـــر جراحـــت نمـــک ریخـــتن...»

(هاتفی، 1958 :64)

«چنـــین اســـت آیـــین ایـــن کهنـــه کـــاخ  کـــه گـــه بـــر تـــو تنـــگ اســـت و گـــاهی فـــراخ
نخندیـــد بـــر طـــرف گلشـــن گلـــی  کـــه نگریســـت در مـــاتمش بلبلـــی
نمانـــد جهـــان جـــاودانی بـــه کـــس  خـــدای جهـــان جـــاودان اســـت و بـــس...»

(همان:132)

**7-پایان سخن با مخاطب قرار دادن ساقی و میل به شراب نوشی و دور شدن از فضای خشن جنگ**:

هاتفی در سابقه شعری خود، آثار بزمی و عاشقانه‌ای چون *لیلی و مجنون* و *خسرو و شیرین* را دارد. مطالعه آثار مشابه با آن از نظامی و سپس آفرینش آنها، بر ذهن هنرپرور و طبع شاعرانه او تأثیر گذاشته و موجب شده او پس از ذکر جنگ و جهاد به خوش‌باشی گراید. در این بخش از فردوسی الگوبرداری می‌کند. تقیّد هاتفی به ذکر این بخش چیزی شبیه به ذکر براعت استهلال و تا حدودی تخلّف‌ناپذیر است و همواره از ساقی و مطرب و مغنّی می‌گوید مگر در بخشی که اتصالی قوی و توالی گسست‌ناپذیری بین دو سرنویس باشد. در این بخش‌ها هم در حقیقت یک ساختار متوسط به اقتضای داستان مقداری طولانی شده و هاتفی همچنان به ساختارهای مذکور پایبند است. لازم به ذکر است که دعوت به شراب را در آغاز بخش‌هایی از *اقبال‌نامه* و *شرف‌نامه* می‌بینیم.

«بیا ساقی آن آبِ‌کرده عقیق — که هست آبروی بهشتی رحیق
به من ده که هر دو جهانم دهد — توانایی جسم و جانم دهد»

(همان:38)

«زمانی بیا سوی من ساقیا — که هستت از آن بی‌بدل کیمیا
به من ده که اکسیر جانم شود — نوای دل ناتوانم شود»



(همان:74)

«بیا ای مغنّیِ خاطرفریب — غزل را ده از حسن‌آواز زیب
ز اندیشه ام ده زمانی فراغ — که دارد خیالم پریشان دماغ»

(همان:209)

«بیا مطربا ساز کن چنگ را — به نغمه درآر آن خوش آهنگ را
ز درماندگی ها جدا کن مرا — به وارستگان آشنا کن مرا»

(همان:198)

«بیا ساقی آن آب حیوان‌گوار — به دولت‌سرای سکندر سپار
که تا دولتش بوسه بر سر دهد — به میراث‌خوار سکندر دهد»

(نظامی،1316: 79)

**پایان سخن**:

مولانا هاتفی جامی، برخلاف آنچه بین محققان رواج یافته، مقلّدی صِرف از سبک سرایش نظامی نبوده، بلکه در اشعارش پیرو سبک شعری خود است. وی در این سبک شعری، شاعرانی چون نظامی، سعدی و فردوسی را پیش چشم دارد و در عین حال ابیاتش از نوآوری‌های لغوی، دستوری، بلاغی و اشاره به مسائل اعتقادی خالی نیست.

مهم تر از این، هاتفی در اثر حماسی- تاریخی خود، *تیمورنامه*، که عمر طولانی صرف سرایش آن کرده، پیرو الگویی روایی می‌باشد که ساختار کتاب را بسیار منظم و قاعده‌مند می‌کند. الگویی که آغاز و انجامی ثابت دارد و در میانه به اقتضای داستان تغییر پذیر است.

این تبعیت از الگو موجب شده تا شاعر بیش از آثار غنایی خود بتواند نوآوری و اوصاف هنری را وارد سرگذشت تیمور کند و کتابی ارزشمند در حوزه تاریخ و حماسه برجای گذارد، که اطلاعاتی نیز در باب آیین شاعر، ارزش‌های اجتماعی و فرهنگی در اختیار خواننده قرار می‌دهد.

**نتیجه‌گیری**

مولانا عبدالله هاتفی خرگردی جامی، از شعرای صاحب‌نام عهد تیموری است. از حیث سبک شاعری و انتخاب نام و محتوای کتبش، بیش از شعرای دیگر پیرو نظامی گنجوی است. همان‌گونه که در آثارش نیز ذکر کرده، خود را همپنجهٔ نظامی و شایستهٔ سرایش خمسه‌ای ناب می‌شمارد. در میان سروده‌هایش که بیشتر نوعی نظیره‌گویی هستند، *تیمورنامه* از حیث تازگی محتوا (نسبت به *اسکندرنامه*)، دقت در سرایش (با عنایت به مدت زمان چهل ساله سرایش و حکّ و اصلاحات شاعر)، تقیّد به بیان صحیح و صادقِ تاریخ، نکات و ظرایف بلاغی و ساختار منظم روایی بیش از سایر مثنوی‌هایش شایستهٔ اعتنا است. *تیمورنامه* را در سه سطح ساختاریِ کلان، میانه و خرد می‌توان بررسی کرد. در سطح کلان شاعر پیرو پیرگنجه، در سطح میانی الگوگیرنده از سعدی و فردوسی و در ساختار خرد نوآور، ترکیب‌کننده و حماسه‌پرداز است. بررسی ساختارهای خرد در *تیمورنامه* که نقل ماجراهای جنگ‌آورانهٔ ممدوح می باشد، نشان می‌دهد علاوه بر ترکیب سبک کهن و سبک عهد تیموری، هاتفی نوآوری‌هایی نیز دارد. در حوزهٔ تقلید هم*تیمورنامه* بیش از آنکه نظیره‌ای برای *اسکندرنامه* باشد، تقلیدی موفق از *شاهنامهٔ* فردوسی و فرم‌های بلاغی آن است.

در سطح ساختاری جزئی ، شاعر پیرو الگویی روایی است که در هر بخش (با تفکیک سرنویس‌ها) از این الگو بهره می‌برد و خود را ملزم می‌کند تا مقدمه و مؤخره‌ای برای هر بخش سروده و هیمنه خاصی به ماجرای نبرد ببخشد. این الگوی روایی در آغاز و انجام منسجم است و در میانه کمی انعطاف دارد به این شرح که شاعر با عنایت به شرایط نبرد مورد وصف بخش‌ها را جابجا می‌کند. در بخش‌های میانی که به وصف لشکر دشمن و لشکر پادشاه، وصف عِدّه و عُدّه مربوط است از بیان و بدیع بسیار بهره می‌برد، بیان نمادین و تمثیلی، یادکرد از گذشتگان، اغراق‌های شاعرانه و تشبیهات از جمله مهم‌ترین صنایع ادبی هستند که شاعر به تقلید از فردوسی، آن‌ها را به خدمت می‌گیرد و چنین اثر حماسی- تاریخی ماندگاری را برای آیندگان به یادگار می‌نهد.

**منابع و مآخذ**

**کتاب‌ها**:

-پراپ، ولادیمیر، (1368،الف)، ***ریخت شناسی قصه***. مترجم: مدیا کاشیگر، تهران: روز.

(1368،ب)، ***ریخت شناسی قصه های پریان***. مترجم: فریدون بدره‌ای، تهران: توس.

سعدی، مصلح‌الدین عبدالله.(1392)، ***بوستان سعدی***. مصحح و شارح: غلامحسین یوسفی. تهران: خوارزمی.

صفا، ذبیح‌الله.(1389)، ***تاریخ ادبیات در ایران***. ج 4، تهران: فردوس.

صفوی، سام میرزا.(1314)، ***تحفهٔ سامی***، مصحح: حسن وحید دستگردی، تهران: ارمغان.

فردوسی، ابوالقاسم.(1386)، ***شاهنامه***، مصحح: جلال خالقی مطلق، تهران:دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.

نظامی گنجوی، الیاس بن یوسف،(1381)، ***اقبال‌نامه***. مصحح: برات زنجانی، تهران: دانشگاه تهران.

ـــــــــــــــ.(1316)، ***شرف‌نامه***. مصحح:حسن وحید دستگردی. تهران: ارمغان.

هاتفی، عبدالله.(1958)، ***تیمورنامه***، مصحح و مقدمه نویس: ابوهاشم سید یوشع. هند: مدارس.

ـــــــ.(بی تا)، ***تمُرنامه***، نسخه خطی شماره 5244 کتابخانه و موزه ملی ملک، شماره عمومی5244.

**مقالات**:

آیدنلو، سجاد. ***درختی که تلخ آمد او را سرشت...(درباره سه بیت مشهور منسوب به فردوسی و سابقه سیر تقلید از آنها در شعر فارسی)***، جستارهای ادبی،تابستان 1395،ش 193،صص 129-107.

بسّاک، حسن و محمدرضا قاسم زاده شاندیز. ***تصحیح انتقادی تمرنامه: متنی متأثر از شاهنامه فردوسی***، متن شناسی ادب پارسی، پاییز 1393، ش 23، صص 74-57.

پروینی، خلیل و هومن ناظمیان، ***الگوی ساختارگرایی ولادیمیر پراپ و کاربردهای آن در روایت شناسی***، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، پاییز و زمستان 1387، ش 11، صص 203-183.

حصیری، افسانه، ***نگاهی به مقلدان فردوسی در دوره بعد از حمله مغول: حماسه سرایی در دوره دوم اسلامی***، کیهان فرهنگی، بهمن و اسفند 1388، ش 280و 281، صص 59-56.

داداشی، حسین ومهدی تدین نجف‌آبادی و محبوبه خراسانی، ***نقد و تحلیل اشعار هاتفی خرجردی جامی با رویکرد سبک شناسانه***، فصلنامه تخصصی سبک شناسی نظم و نثر فارسی(بهار ادب)، پاییز 1391، س 5، ش 3، پی در پی17، صص79-63.

ذوالفقاری، حسن، ***هفت پیکر نظامی و نظیره های آن***، زبان و ادبیات فارسی(مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلم)، بهار و تابستان 1385، س 14، ش 52-53، صص 110-67.

رستگار فسایی، منصور، ***حماسه سرایی در ایران پس از حمله مغول تا ظهور صفویان***، آیینه میراث، تابستان 1387، ش 41، صص22-5.

گلچین،احمد، ***عبدالله هاتفی جامی***، ارمغان، اردیبهشت 1315، ش 176، صص100-95.

مرتضوی،منوچهر، ***مقلدین شاهنامه در دوره مغول و تیموری و تاریخ منظوم شمس الدین کاشانی***، دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز، تابستان 1341، ش 61، صص 175-141.

**KAYNAKÇA**

Ferdowsi, Abolghasem, (1386*), Shahnameh*, Mosahheh: Djalal Khaleghi Motlagh, Tehran: The Centre for The Great Islamic Encyclopaedia.

Hatefi, Abdollah, (Bi Taa), *Tamornameh*, Noskheh Khatti Shamareh 5244 Malek National Library and Museum, Shomareh Omoumi 5244.

Hatefi, Abdollah, (1958), *Teimoornameh*, Mosaheh and Moghadamehnevis: Abouhashem Seyed Youshe, Hind: Madares.

Nizami Ganjavi, Elyas Ibn Yousef, (1381), *Iqbalnameh*, Mosahheh: Barat Zanjani , Tehran: Tehran University.

Nizami Ganjavi, Elyas Ibn Yousef, (1316), *Sharafnameh*, Mosaheh: Hassan Vahid Dastgerdi, Tehran: Armaghan.

Propp, Veladimir, (1368,A), *Rikhtshenasie Ghesse*, Motarjem: Media Kaashigar, Tehran: Rooz .

Propp, Veladimir, (1368,B) , *Rikhtshenasie Ghessehaie Pariyan*, Motarjem: Fereydoon Badreie, Tehran: Tous.

Saadi, Moslehodin Abdollah, (1392*), Bustan Saadi*, Mosahheh And Shareh: Gholamhossein Yousefi, Tehran: Kharazmi.

Safa, Zabihollah, (1389), *Tarikh Adabiat Dar Iran*, V.4, Tehran: Armaghan.

Safavi, Sammirza, (1314), *Tohfeie Saami*, Mosahheh: Hassan Vahid Dastgerdi,Tehran: Armaghan.

Aidenlou, Sajjad, Derakhti Ke Talkh Amad Ou Ra Seresht(Darbareie Se Beite Mashhoor Mansoob Be Ferdowsi Va Sabegheie Seire Taghlid Az Anha Dar Shere Farsi), *Jostarhaie Adabi*, Summer 1395 , No.193, P.P 107-129.

Bassak, Hassan. Mohammadreza Ghasemzadeh Shandiz, Tashihe Enteghadie Tamornameh: Matni Moteaseraz Shahnameh Ferdowsi, *Matnshenasie Adabe Parsi*, Autumn 1393, No 23, P.P 183-203.

Dadashi, Hossein. Mehdi Tadayyon Najafaabadi. Mahboubeh Khorasani. Naghd Va Tahlil Ashare Hatefi Kharjerdi Jaamia Ba Rouykarde Sabkshenasaneh, *Faslnameh Takhasosi Sabkshenasi Nazm O Nasre Farsi(Bahare Adab)*,Autumn 1391,Year 5, No3, 17، P.P 63- 79.

Golchin, Ahmad, Abdollah Hatefi Jaami, *Armaghan*, Ordibehesht 1315, No 176, P.P 95-100.

Hasiri, Afsaneh, Negahi Be Moghaledane Ferdowsi Dar Doreie Bad Az Hamleie Moghol: Hamasesaraii Dar Doreie DOVOME, Eslami, *Keihane Farhangi*, Bahman And Esfand 1387, No280-281, P.P 59-86.

Mortazavi, Manouchehr, Moghaledine Shanhameh Dar Doreie Moghol Va Teimouri Va Tarikhe Manzoume SHAMSEDIN E Kashani, *Daneshkadaie Adabiat Va Oloume Ensanie Tebriz*, Summer 1341, No 61, P.P 141-175.

Parvini, Khalil. Hooman Nazemian, Olgouie Sakhtargeraiie Veladimir Propp Va Karbordhaie An Dar Revayatshenasi, *Pajouheshe Zaban Va Adabiate Farsi*, Autumn And Winter 1387, No 11, P.P 183-203.

Rastegaare Fasaie, Mansour, Hamasesaraii Dar Iran Pas Az Hamleie Moghol Ta Zohoure Safavian, *Aiineie Miras*، Summer 1387, No 41, P.P 5-22.

Zolfaghari, Hassan, Haftpeikare Nizami Va Nazirehhaie An, *Zaban Va Adabiate Farsi (Majalleh Daneshkadeh Adabiat Va Oloume Ensani Daneshgahe Tarbiat Moalem)*, Spring And Summer 1385,Year 14, No 52-53, P.P 67- 110.