

فهرست

| | | خطابه |
|--|----------------------------------|---|
| | | مقاله |
| ۳ | ژاله آموزگار | برخی اصطلاحات فلسفی در متون پهلوی |
| ۱۰ | شهره معرفت | تصحیح بیت‌هایی از دیوان قطران بر اساس نام پارچه‌ها/ جامه‌ها |
| ۲۷ | بهرام شعبانی | نگاهی به نیم‌فاصله از دریچه دستور زبان و نگارش |
| ۴۷ | مسعود کلانتری خلیل آباد | بازنگری در دسته‌بندی قالب‌های شعر فارسی و |
| | علی محمد مؤذنی | معرفی برخی قالب‌های نوساخته |
| ۷۹ | نجمه نظری و مهتاب فکوری | هنر پایان‌بندی در شعر مهدی اخوان ثالث |
| ۱۰۲ | حامد عباسی و زهرا ریاحی‌زمین | معرفی تاریخی ناشناخته از خاندان مغول: شجره‌الأتراک |
| ۱۲۵ | پرینان زارع‌پور و نجمه دزی | تحلیل و طبقه‌بندی ژانرشناختی رمان فارسی |
| | زینب صابری‌پور | بر مبنای مؤلفه‌های غنایی |
| ۱۴۴ | نرگس اسکویی | سبک‌شناسی انتقادی دستورالوزاره |
| | | گفت‌وگو |
| ۱۶۴ | زهرا بخشی و نوید بازرگان | چم و خم ترجمه در گفت‌وگو با استاد احمد سمیعی (گیلانی) |
| | | تدوین‌ری |
| ۱۷۳ | وحید عیدگاه | سنجش دو تصحیح از دیوان قطران تبریزی |
| ۲۰۵ | سید منصور سادات ابراهیمی | «نقدی ز قعر بحر» تأملی در تذکرة‌الاولیای مصحح محمدرضا شفیعی کدکنی |
| ۲۲۹ | شهرزاد نیازی و محمدرضا عبدالرسول | برگی بر دگرسانی‌های غزل‌های حافظ |
| | | تازه‌های نشر |
| ۲۵۵ | | اخلاق نوشتن و پانزده مقاله دیگر درباره نوشتن و ترجمه و ویرایش؛ پیشگامان کهن تصوف؛ زندگی‌نامه و خدمات علمی و فرهنگی دکتر غلامعلی حداد عادل؛ فهلویات؛ معرفی دیوان عبدالقادر نائینی؛ معرفی دیوان منصور شیرازی؛ |
| (با همکاری تهمینه عطائی کچویی، علی نویدی، عدرا شجاع‌کریمی، شهره معرفت، محمدرضا علی‌بخشی) | | |
| Table of Contents | | 1 |
| Summary of Contents | | 3 |

برخی اصطلاحات فلسفی در متون پهلوی^۱

ژاله آموزگار (عضو پیوسته فرهنگستان زبان و ادب فارسی)

بسیار خوش وقتم که به لطف سروران دانشمند چنین افتخاری نصیبم شد که در این جمع قرار بگیرم. قدرش را می دانم و سپاسگزار یزدانم. بنا به سنت فرهنگستان، موظف شده‌ام در این جلسه، با مطالبی که سعی خواهم کرد به درازا نکشد، مصدع حضار محترم باشم. در آغاز، عذرخواهی می‌کنم که گفتار امروز در محضر استادان دانشمند و گران قدر و پژوهشگران پرتلاش و ارزنده به نوعی لقمان را حکمت آموختن است.

بحث امروز درباره تعدادی از اصطلاحات فلسفی است که در کتاب‌های پهلوی با آن‌ها برخورد کرده‌ام و در ترجمه‌هایم از این متون سعی کرده‌ام نقش آن‌ها را در برابر واژگان متداول امروزی‌شان پررنگ‌تر کنم. این موضوع همیشه دل مشغولی‌ام بوده است و از این رو، در موقعیت‌های مختلف و با عنوان‌های متفاوت بارها درباره آن سخن گفته‌ام. البته دانشمندان و پژوهشگران دیگر و آنان که با آثار ابن سینا و ابوریحان بیرونی و دیگر عالمان هم‌عصر آن‌ها سروکار دارند هم به این مطالب پرداخته‌اند، سخن گفته‌اند و نگاشته‌اند. انگیزه من بیشتر این بوده است که گفته‌هایم پاسخی باشد به کسانی که، بدون آگاهی، جایگزینی اصطلاحات کهن فارسی را با عربی به دلیل

۱. متن سخنرانی استاد محترم سرکار خانم دکتر ژاله آموزگار که به عنوان خطابه ورودی به فرهنگستان زبان و ادب فارسی در تاریخ ۱۴۰۲/۸/۲۲ در نشست شورای این فرهنگستان ایراد شده است.

ناتوانی زبان فارسی برای بیان مطالب علمی دانسته‌اند.

هدف من به هیچ وجه ستیز با واژگان عربی نیست. من در دوران تحصیل در رشته ادبیات فارسی محضر استادان بزرگ عربی‌دان را درک کرده‌ام و با زبان و ادبیات غنی این زبان آشنایی دارم. هدف اصلی من دفاع از توانایی زبان فارسی است. من سال‌های متمادی متون دینکرد را، که فلسفی‌ترین اثر بازمانده به زبان پهلوی است، و فصل‌های کتاب شکندگمانیک وزار یا گزارش گمان‌شکن را، که برجسته‌ترین اثر کلامی آن دوران به شمار می‌آید، تدریس و بخش‌هایی از این آثار را به زبان فارسی ترجمه کرده‌ام. ترجمه کتاب پنجم دینکرد را نیز با همکاری زنده‌یاد احمد تفصلی به فرانسوی و به فارسی به انجام رسانده‌ام. از این رو، می‌توانم بگویم که به عبارتی با این اصطلاحات زیسته‌ام و چنین تهمتی را نمی‌توانم بپذیرم.

واژه‌ها و اصطلاحات انتخابی من بیشتر برگزیده از این متونی است که ذکر کردم. به عبارت دیگر، با طرح این موضوع خواسته‌ام پاسخی مستند بدهم به کسانی که زبان فارسی را در شرح مطالب علمی و فلسفی ناتوان می‌دانند و همچنین به کسانی که به ایرانیان باستان تنها با این دید می‌نگرند که فقط سر کشورگشایی داشته‌اند و مردانشان مرگ در بستر را ننگ می‌دانسته‌اند. هرچند که چنین تفکر دلاورانه هم شایسته ستایش است، باید با دلیل و برهان نیز ثابت کرد که آنان در آوردگاه دانش و تفکر و استدلال نیز اسبان خود را به شایستگی تازانده‌اند. بودن واژگان و اصطلاحات برای بیان مفاهیم پیچیده علمی و فلسفی بهترین شاهد برای توانایی این زبان است و اگر در گذر زمان، شاید به دلیل کوتاهی و کم‌کاری کاربران زبان و دلایل دیگر، این اصطلاحات به دست فراموشی سپرده شده‌اند، باید دست کم تهمت نارسایی را از زبان شیرینمان بزداایم. به بخشی از این واژگان اشاره می‌کنم و به اصطلاحات مربوط به آفرینش می‌پردازم، ولی نخست به دو واژه مینو و گیتی اشاره می‌کنم که تقریباً برابر لاهوت و ناسوت هستند.

منظور از جهان مینوی جهان غیب و دنیای نامحسوس و نامرئی است که در عبارتی از دینکرد چنین توصیف می‌شود: ^(۱) آنچه از راه حواس تن (sōhišn ī tan) حس نشود و به بینش جان دیده شود «مینو» است. منظور از مینو به طور اخص بهشت نیست، بلکه مینو کل آفرینش فراسویی را در بر می‌گیرد. هم بهشت مینوی است و هم دوزخ. مینو مفاهیم دیگری نیز در زبان پهلوی دارد: گاهی معنی روان می‌دهد و گاهی نماد آن‌جهانی آفریدگان این‌جهانی است و تعبیرات فراسویی را هم در بر می‌گیرد. اما گیتی عبارت از دنیای مادی و محسوس است و نماد هرچه دیدنی و حس کردنی؛ به عبارت دیگر، ناسوت در برابر لاهوت است. در دینکرد گیتی چنین تعریف می‌شود: ^(۲)

گیتی وجودت‌حَقَّق یافته یا سِتی (stī) است که در حالت جسمیت و تن‌مندی (tanōmandīh)، مرئی (wēnišnīg) و ملموس (gīrišnōmand) است و هر چه با چشم تن دیدنی و با دست لمس‌کردنی باشد گیتی است.

برای کل جهان واژه کیهان به کار می‌رود. عالم کبیر gēhān ī wuzurg و عالم صغیر gēhān kudak نامیده می‌شود.

در متون پهلوی برای مبحث خلقت معمولاً دو اصطلاح به کار رفته است که در فارسی این دو واژه تقریباً به صورت مترادف در آمده‌اند. نخست، آفرینش (āfurišn)، از مصدر آفریدن، که ابداع نخستین است، در حالت مینوی و فراسویی. بنا به اصطلاح فلاسفه بعد از اسلام: «آن باشد که از چیز دیگری نباشد». واژه دوم dahišn است، از مصدر دادن، که همان خلقت است و در اصطلاح فلاسفه «چیزی باشد از چیزی». واژه‌های brēhēnīdan در مفهوم بریدن و مقدر کردن و āšišn در مفهوم ساختن در مواردی به جای dahišn به کار می‌روند. مراحل کل آفرینش کون، تکوین و استقرار کون با واژگان bawīšn، bawīšn rawīšnīh و bawīšn ēstišnīh بیان می‌گردد.

تخمه گیتی چنین توصیف می‌شود: ^(۳) بوده‌ای (در مفهوم شده‌ای) که از ابداع و خلقت آفریدگار و با نیروی فلک، که با واژه rah به معنی گردونه توصیف می‌شود، به وجود می‌آید که شاید همان سیوروت است در مفاهیم فلسفی و نام دینی آن bawīšn، یعنی کون، و مصداق آن یا nāmčīšt به پهلوی گرم و مرطوب است که آن را بُن مخلوقات گیتی می‌دانند که در میان فلاسفه با هیولا همسانی دارد و گاهی واژه mādag را نیز به نوعی همسان هیولا می‌دانند.

«وجود» با دو اصطلاح نزدیک به هم بیان می‌شود: هستی (hastīh) و سِتی (stī). هستی برای بیان وجود به طور مطلق است و سِتی به معنی وجود تَحَقَّق یافته از لحاظ اختصاص آن به یک فرد یا یک شیء و خلاصه هر موجودی است و تعدادی از این واژه‌ها در این زمینه عبارت‌اند از توصیف (wimand)، که معنی حد و مرز هم دارد؛ جرثومه (tōhmag) یا تخمه؛ جوهر (gōhr)؛ عَرَض (gadag)؛ ذات (xwadīh)؛ صورت (dēsag)؛ هیئت (ēwēnag) (آئینه)؛ جسم (kirb)؛ ماهیت (čēth)؛ کیفیت (čēonīh)؛ کمیت (čandīh)؛ زمان (zamān)؛ مکان (gyāg) که همان جا است - گاه نیز هم به معنی زمان و هم به معنی مکان به کار رفته است.

پس از کون یا (bawīšn) صورت‌پذیری (dēsagēnīdan)، گیتی و مراحل آفرینش مادی در سه مرحله این چنین توصیف می‌شود: ^(۴)

صورت اول یا dēsagī fradom موجودی «بوده» یعنی «شده» که از تقدیر و سنجش خالق (dādār paymān) پیدا می‌شود که مرحله تکوین یا bawīšn rawīšnīh است و مصداق آن nāmčīšt عناصر اربعه

(čahār zāhagān) است، یعنی باد، آتش، آب و گل، که حقیقت و اصل (bun čihrīh) مخلوقات گیتی یعنی gētīgān است. چهر (čihr)، به جز صورت و نژاد، در متون فلسفی برای طبیعت و غریزه هم به کار می‌رود. صورت دوم (dēsag ī dudīgar) از تعقل خالق (dādār frazānag kārīh) به وجود می‌آید که مرحله استقرار کون (bawišn ēstišnīh) است و مصداق یا nāmčīšt آن امزجه یا اخلاط اربعه (čahār rastagān) یا čahār āmizišnān، یعنی گرم، سرد، خشک و تر، است.

صورت سوم (dēsag ī sēdigar) از اعجاز خالق (dādār abdgārīh) به وجود می‌آید و فروهر و روان پیدا می‌شوند که این مزاج‌ها را با هم متحد می‌کنند (از مصدر hamēnīdan) و از آن stī یعنی وجود تحقق‌یافته پیدا می‌شود که مصداق یا nāmčīšt آن انسان و چهارپا و دیگر زندگان خوب و کل آفریده‌هایی هستند که دارای صورت‌اند (dēsagōmand) و به شکل‌های مختلف (kirbān) در می‌آیند.

در متون فلسفی ایران باستان نیروهای فراسویی انسان عبارت‌اند از فروهر (frawahr) که همزاد آن جهانی انسان است و čihrōmand است، یعنی دارای طبیعت و غریزه است و čihrīgkār است، یعنی کارش غریزی است. دیگر روان است که در بدن انسان مینوترین است، با نیروهایی چون ویر (wīr)، یعنی یاد و حافظه و هوش و خرد. روان kāmāgōmand است، یعنی دارای اراده است. کام (kām) در متون فلسفی به معنی اراده است و روان kāmīgkār است، یعنی کارهایش ارادی است و از این‌رو در جهان دیگر باید جوابگوی اعمال انسان باشد. نیروی دیگر جان یا gyān است که زنده نگاهدارنده تن است. به نیروی فراسویی دیگری به نام bōy که همان وجدان است نیز اشاره شده است که بینش‌دهنده روان است.

برای حیات یا زندگی واژه uštān نیز به کار رفته است و uštānāg یعنی حیات‌بخش و uštānōmand به معنی جاندار و زنده است.^(۵)

در دو فصل دیگر از دینکرد،^(۶) سه مرحله آفرینش با اصطلاحات و تمثیلات جالب‌تری عرضه می‌شود و مسئله ابداع و خلقت، یعنی āfurišn و dahišn، به این صورت بیان می‌شود که آفرینش از حالت بالقوه (pad nērōg) به حالت بالفعل (pad kunīšn) در می‌آید و با چنین تمثیلی مراحل آفرینش این‌چنین بیان می‌شود:

همچون پشم که ماده رشته در آن نهان است و زر که ماده افسر و سیم که ماده جام و آهن که ماده بیل و دار که ماده در و بُن که ماده بر و زاینده که ماده زاده را بالقوه در خود دارد و سپس صیورورت انجام می‌گیرد و موجودات از حالت مینوی به حالت گیتی در می‌آیند و بالقوه بالفعل می‌شود، رشته از پشم، افسر از زر، جام از سیم و الی آخر.

مراحل وجود این چنین در سه مرحله بیان می‌گردد:

ماده نخستین یا اصلی (bun mādag)، که حالت وجود بی صورت است (a-dēsīdag) و بالقوه جوهر عناصر (tōhmagān tōhmag) است و این مرحله همان کون یا bawišn است. مرحله دوم ماده میانی (mayānag mād) عبارت است از داده یا محصولی بالقوه و نخستین اصل که وجود از آن منشعب می‌شود و به عبارت دیگر، صدور اول است و همان تکوین یا bawišn rawišnīh است. مرحله سوم ماده نهایی است (abdōmand) که محصول یا داده‌ای است که در این مرحله تصفیه و صاف شده است (pālūdag) و همان مرحله bawišn ēstišnīh یا استقرار کون است که مرحله ایجاد امزجه اربعه (čahār rastagān) است و سپس صنُع (kīrrogīh) صورت می‌گیرد و صانع (kīrrog) یا kīrroggar مصنوع (dahišn) خود را از ذاتی (xwadīh) که در آن صنع است به وجود می‌آورد، مانند زر که صانع زرگر به آن صورت تاج می‌بخشد و مانند آهن که صانع آهنگر به آن صورت بیل می‌بخشد و سرانجام داده‌ای که از ماده‌ای که در زاینده است به وجود می‌آید.

فهرست واژگان فلسفی را می‌توان ادامه داد، ولی اطاله کلام را در حوصله جمع نمی‌بینم. تنها به تعدادی اصطلاحات در منطق اشاره می‌کنم که از دید من قابل توجه هستند؛ به خصوص واژگان و اصطلاحاتی که در فصل پنج و شش شکندگمانیک وزار آمده است که در رد استدلال‌های ملحدین و دهریون است و عنوان آن nēst yazad gōwān است، یعنی منکران وجود خدا.^(۷)

در این فصل، نویسنده ضروری‌ترین (awizišnīgtom) دانش‌ها را شناخت خدا می‌داند، ولی نه هرگونه شناختی، بلکه شناخت با ذهن و قَاد (wir ī tābāg) و عقل ممیّز (xrad ī wizīnāg)، چون به زعم مؤلف کتاب، برای شناخت ایزد تنها کافی نیست که شخص بداند ایزد هست، زیرا کسی که از چیزی آگاه باشد و از چگونگی (ēčonīh) آن ناآگاه، آگاهی‌اش بی‌فایده است و از حد منطق (wimand ī saxwanīh) بیرون است.

در این فصل دانستن به سه گونه توصیف می‌شود:

۱. علم بدیهی و مسلّم (ačār dānišnīh)؛

۲. علم یا دانش قیاسی (hangōšīdag dānišnīh)؛

۳. دانش استقرایی (šayēd sazēd būdan).

دانش بدیهی یا ačār dānišnīh را مانند این می‌داند که دو ضرب در دو چهار می‌شود، نه سه و نه پنج. دانش قیاسی (hangōšidag dānišnīh) این است که از چیزی پیدا به ناپیدا پی ببریم و آن را به سه صورت می‌توان دید:

الف. از راه شباهت تام (spurrīg mānāgīh)، مانند شباهت مردم یک ناحیه با مردم نواحی دیگر؛

ب. شباهت کثرت (humānāgīh)، مانند شباهت پنیر و سفیده تخم مرغ که هر دو سفیدند و قابل خوردن؛

ج. شباهت قسمی (humānāg bahrīh)، مانند شباهت پنیر و گج که تنها در سفید بودن هم مانند هستند.

اما دانش استقرایی (šayēd sazēd būdan) یعنی دانشی که وجود چیزی را ممکن و درخور وجود می‌داند، اما به شرطی که در حد و مرز امکان باشد و باورمند (wirrogišnīg)، مانند اینکه کسی بگوید مردی را دیدم که شیری یا شیری را دیدم که مردی را می‌کشد. این دو در احتمالات می‌گنجد و ممکن است درست یا نادرست باشد، به شرط آنکه راوی آن شخص معتبری باشد (wizurdīh).

مورد دیگر زمانی است که الزاماً ačārīg در حد عدم امکان است (nē bud nē šayēd)، مانند اینکه کسی بگوید فیلی از سوراخ سوزنی می‌تواند بگذرد، بدون آنکه یکی بزرگ‌تر شود و دیگری کوچک‌تر یا اینکه جوهر (gōhr) چیزی بدون اصل (bun) است و junbišn یعنی حرکت بدون فضا و در خلأ (tuhīgīh) انجام می‌گیرد.

نمونه‌های کوچکی نشان دادم از فهرستی بسیار بلندبالا که شرح تمام آنها در این موقعیت ملال‌آور خواهد بود. سخن را کوتاه می‌کنم: مستی از خروار بود و قطره‌ای از دریا. با تشکر از حوصله حضار دانشمند.

پی‌نوشت‌ها

1) Madan, D. N, *Dinkart*. Bombay, 1911. Vol 1, ch. 123, p. 119-121.

و برای ترجمه، نک. ژاله آموزگار، «تکوین عالم و پایان جهان»، زبان، فرهنگ، اسطوره، انتشارات معین، ص ۴۵۱.

۲) همان، ص ۴۴۹.

۳) همان، همان‌جا.

(۴) همان، ص ۴۵۰.

(۵) همان. ص ۴۵۱ و ۴۵۲.

- (۶) دینکرد سوم، فصل ۱۹۱، ص ۲۰۲ و ۲۰۳ چاپ مدن و فصل ۱۹۳، ص ۲۰۷ و ۲۰۸ چاپ مدن. برای ترجمه، نک. ژاله آموزگار، «ماده و تخمه هستی به روایت بخشی از کتاب دینکرد سوم»، زبان، فرهنگ، اسطوره، انتشارات معین، ص ۴۷۷-۴۸۴.
- (۷) ژاله آموزگار، «استدلال مزدیسنايي در برابر نيست‌خدای گویان»، ترجمه فصل پنج و شش کتاب شکند گمانیک و زار، زبان، فرهنگ، اسطوره، انتشارات معین، ص ۴۵۶-۴۷۶.

ارسال: ۱۴۰۰/۴/۳

پذیرش: ۱۴۰۰/۴/۷

10.22034/nf.2024.292077.1048

تصحیح بیت‌هایی از دیوان قطران بر اساس نام پارچه‌ها/جامه‌ها

شهره معرفت* (استادیار فرهنگستان زبان و ادب فارسی، گروه تصحیح متون، تهران، ایران)

چکیده: قطران تبریزی از شاعران معروف قرن پنجم است. او بیشتر عمر خود را در شمال غربی ایران، تبریز، گنجه و پیرامون آن، گذراند و امیران و حاکمان آن نواحی را ستود. شعر او امروز برای ما از جهات گوناگون اهمیت دارد: تاریخ حاکمان آن نواحی، وقایع تاریخی آن دوره، رابطه شعر او با شعر خراسان و فواید زبانی. در شعر قطران از پارچه‌ها و جامه‌هایی سخن به میان آمده است که گاهی منحصر به شعر اوست. از توصیف‌هایی که شاعر از این نوع پارچه‌ها/جامه‌ها به دست می‌دهد، می‌توان آنها را شناسایی کرد، به خصوص وقتی در فرهنگ‌ها و کتاب‌های لغت سخنی از آنها نیست. ما در این مقاله انواع این پارچه‌ها/جامه‌ها را در شعر قطران شناسایی کرده‌ایم و با استفاده از منابع در معرفی آن‌ها کوشیده‌ایم.

کلیدواژه‌ها: قطران، شعر قرن پنجم، جامه/پارچه، شعر آذربایجان

۱. مقدمه

پیوند روحی و توجه فکری قطران تبریزی به برخی عناصر بیش از دیگر عناصر است و گویی شاعر به گونه‌ای با برخی حوزه‌ها پیوند بیشتری داشته یا در حوزه زیستی و فرهنگی خود با این انواع سروکار داشته است. یکی از این عناصر انواع «پارچه/جامه» است که در شعر قطران بسامد فراوانی (قریب بیش از صد نوع پارچه/جامه) دارد.

انواع پارچه/جامه، تنوعشان و بازی‌های زبانی و معنایی قطران با اصطلاحات این حوزه

تازگی‌هایی دارد که در این مقاله بدان‌ها می‌پردازیم. افزون بر این، واژه‌های تازه‌ای (چون کردوانی، مثقل و نصری)، مرتبط با البسه، در این دیوان هست که بر ارزش‌های زبانی شعر قطران می‌افزاید. همچنین، بر اساس واژه‌های این حوزه، شماری از بیت‌های قطران را تصحیح می‌کنیم. این نویافته‌ها و تصحیح‌ها با استفاده از تعدادی از نسخه‌های خطی دیوان قطران صورت گرفته است، اما تأخر زمانی این نسخه‌ها ما را نیازمند پژوهش در متون و منابع دیگر فارسی و عربی کرده، پژوهش‌هایی که گاه بر اساس آنها به تصحیح‌های قیاسی در متن رسیده‌ایم.

مشخصات نسخه‌ها و مجموعه‌های خطی دیوان قطران، که در این نوشتار از آنها استفاده کرده‌ایم، چنین است:

- «ص»: کتابخانه سالتیکوف شدربین سن پترزبورگ (ش ۳۲۲)، تاریخ کتابت: حدود ۱۰۵۲-۱۰۷۸ ق، بی نام کاتب.

- «لک»: کتابخانه ملک (ش ۴۹۷۵)، تاریخ کتابت: قرن یازدهم ق، بدون نام کاتب.

- «مل»: کتابخانه ملک (ش ۵۲۸۵)، تاریخ کتابت: قرن سیزدهم ق، بدون نام کاتب.

- «ن»: کتابخانه ملی تبریز (ش ۱۳۴)، بی تا [ظاهراً پیش از قرن نهم]، بدون نام کاتب.

- «ک»: کتابخانه ملی (ش ۳۲۲۴۶)، تاریخ کتابت: ۱۲۸۴ق، کاتب: کلهر کرمانشاهانی.

- «ع»: کتابخانه مجلس (ش ۶۵۰۲۷)، تاریخ کتابت: ۱۳۳۶ق، کاتب: المصاحب التائینی (عبرت).

- «م»: کتابخانه ملی (ش ۲۹۷۷)، تاریخ کتابت: شعبان ۱۳۲۷/۱۲۶۹ یا ۲۳ صفر ۱۲۷۲، کاتبان: الحسینی و نایب الصّدر.

- «د»: کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران (ش ۳۲۸۳)، تاریخ کتابت: ۱۲۶۲ق، کاتب: کاظم ابن محمدعلی.

- «ل»: کتابخانه ملک (ش ۴۸۱۹)، تاریخ کتابت: قرن سیزدهم ق، بدون نام کاتب.

- «ر»: کتابخانه مجلس (ش ۸۰۷۴۹، ۱۶ معیری)، تاریخ کتابت: ۱۲۵۸ق، کاتب: جعفرقلی قلیچی.

- «من»: کتابخانه مجلس (ش ۵۴۸۵)، تاریخ کتابت: ۱۲۵۱ق، کاتب: رضاقلی متخلص به هدایت.

- «ق»: کتابخانه مرعشی (ش ۱۱۳۹۹)، تاریخ کتابت: قرن سیزدهم ق، بدون نام کاتب.

۲. تصحیح بیت‌هایی از دیوان و بیت‌هایی تازه از قطران

شماری از اصطلاحات البسه برای کاتبان شعر قطران ناآشنا بوده است، از این رو، این اصطلاحات تحریف یا تصحیف شده‌اند. برخی از آن‌ها را بر اساس نسخه‌های خطی دستیاب تصحیح کردیم؛ از این جمله است:

* بُردِ رازی: در بیتی از دیوان قطران (ص ۴۰۳) آمده است:

ابر خسروان دگر همچنانی چو منسوج رومی بدیر درازی

بیت بدین صورت بی معناست. در نسخه‌های خطی ما، به جای «بدیر درازی»، «برد رازی» (لک)، «برد طرازی» (مل) و «بریر درازی» (ق) آمده است. شاعر در این بیت ممدوح (ابونصر مملان) را با دیگر خسروان سنجیده است و مصراع دوم تمثیلی برای مصراع نخست است. تمثیل مصراع دوم دارای دو جزء است: جزء نخست، «منسوج رومی»^(۱)، نوعی قماش گران بهاست؛ پاره دیگر این مصراع نیز باید از همین نوع (یعنی از جنس البسه) و با آن متناسب باشد.

از میان سه نسخه بدل مذکور، «بُردِ رازی» قماش‌ی است مشهور در ری: «یرتفع من الرّی ممّا یجلب الی غیرها القطن الذی یحمل الی بغداد و اذربییجان و من الثّیاب المنیّرة الأبراد و الأكسیة» (اصطخری، ص ۲۱۰؛ ابن حوقل، ج ۲، ص ۳۸۰)؛ نیز: «از وی [ری] کرباس و بُرد و پنبه... خیزد.» (حدودالعالم، ص ۱۴۲) شاعر «برد رازی» را، که ارزش کمتری نسبت به «منسوج رومی» دارد، تمثیلی برای خسروان دیگر قرار داده است که در برابر ممدوح پایه فروتری دارند. عین القضاة نیز در تمثیلی «برد رازی» را چنین به کار برده است:

دیبا دانیم و برد رازی دانیم ما عشق حقیقی و مجازی دانیم

(عین القضاة، ج ۲، ص ۴۴۱)

بر این اساس، صورت صحیح بیت، مطابق «لک»، چنین است:

بر خسروان دگر همچنانی چو منسوج رومی بر بُردِ رازی

گفتنی است «برد رازی» از ترکیب‌هایی است که، بر اساس جست‌وجوهای ما، نخستین بار در شعر فارسی در دیوان قطران تبریزی آمده است. این ترکیب در شعر عربی سابقه دارد (نک. ثعالبی ۱، ص ۴۴۳) و شاید قطران آن را از متون عربی‌ای که با آن‌ها آشنایی داشته است به وام گرفته.

* پَرُوَز: طراز و حاشیه جامه است که از رنگی جز رنگ جامه بر گرد آن جامه می‌دوزند.^(۲) در دیوان چاپ محمّد نخجوانی، در تغزّل قصیده‌ای (بهاریه)، آمده است:

سحاب گرد که اندر همی کشد پرده شمال گرد گل اندر همی کند پرواز

(قطران، ص ۱۸۲)

«پرده» در مصراع نخست بی معنی نیست، اما در «مل»، به جای پرده، «پروز» آمده است. «ع» و «ر» هم آن را «پرده» آورده‌اند. همچنین در «م»، این کلمه «پرذر» [محرّف «پروز»] آمده است. «پروز»، که غریب‌تر از «پرده» هم هست، در این بیت با «پرواز» تناسب موسیقایی بیشتری دارد^(۳) که کاتبان، به سبب غرابیت، آن را به «پرده» تحریف کرده‌اند. در این بیت، تخیل شاعر دامنه کوه را دارای طراز و حاشیه‌ای دانسته، طرازی که ابر بر گرد دامنه کشیده است. پروز در بیت دیگری از قطران (نسخه ص) در توصیف «تاک رز» نیز آمده است:

برگ زرد و سرخ و سبز و خوشه تابان زو سفید چون فلک قوس قزح را پروز پروین کند

بیت اخیر در دیوان چاپ نخجوانی نیامده است.

* تَدیه: در یکی از قصاید کوتاه بیتی آمده است با این صورت:

به دست حکم قضا دام درد و رنج و بلا به گرد جان و تن دشمنان تونده باد

(قطران، ص ۴۷۸)

در پاورقی چاپ نخجوانی، «نده» را «زجر کردن و راندن شتر» معنی کرده‌اند. تَلَفُّظ «نده» را با این معنی در فرهنگ‌ها «نَدَّة» آورده‌اند که مخلّ وزن است و با دیگر کلمات قافیه (زده، آژده، رده و...) همخوانی وزنی ندارد و افزون بر آن، معنایش با «دام» تناسبی ندارد. نده مصحّف «تده» (در معنی تنیده و بافته) است. این ضبط در «ص» — که ضبط‌های قابل توجهی دارد و در میان نسخه‌های ما از نظر تاریخ کهن‌تر است — آمده است. بیت نفرینی است در حقّ دشمنان ممدوح و معنای آن چنین است: به دست حکم قضا، دام درد و رنج بر گرد جان و تن دشمنان تو تنیده باد. (نیز درباره کلمه مورد بحث، نک. حسن دوست، ج ۲، ۸۴۳-۸۴۴)

* ثیاب: (ج ثوب: جامه)، در شعر قطران بارها تحریف و تصحیف شده است؛ از جمله:

اگر شگفتی خواهی به شاخ بید نگر که بر خلاف همه عالم آمده بی تاب

(قطران، ص ۴۵)

تصحیف «به ثیاب [بشیاب]» به «بیتاب» در این بیت موجب ابهام در آن است. مفاد بیت بعدی این قصیده توضیح مصراع دوم است و روشن می‌سازد که در خیال قطران، درخت بید در زمستان جامه تابستانی و در تابستان جامه زمستانی می‌پوشد:

به گاه سنجاب او را لباس نصری بود به گاه نصری کرد او لباس خود سنجاب

(همان)

(رک. کلمه «نصری» در همین مقاله). معنی این دو بیت چنین است: مایه شگفتی است که بید، بر خلاف^(۴) دیگر موجودات و پدیده‌های جهان، در زمستان جامه‌ای تنک (لباس نصری) و در تابستان

جامه‌ای ضخیم (لباس سنجاب) پوشیده است.

در بیت‌های دیگری از قطران (ص ۴۲۱)، در توصیف بهار، از ترجیع‌بندی در مدح ابوالفضل علی، چنین آمده است:

زمین از ارغوان و گل بیاقوتی نقاب اندر هوا از ابر تیره گشته در مشکین ثياب اندر

زریری دوز نیلی جامه نیلوفر بآب اندر عروس آیین بختد گل بروی شیخ و شاب اندر
بیت نخست با این صورت از نظر معنایی صحیح است، اما پیوند معنایی دو مصراع در بیت دوم مبهم است و اجزای این بیت با هم همخوانی ندارند، زیرا از یک سو جامه نیلوفر فضای غمگینانه‌ای در مصراع نخست آفریده است، حال آنکه در مصراع دوم، گل مثل عروسی خندان است؛ گویی سخن شاعر درباره نیلوفر کبودجامه ناقص مانده و مخاطب در انتظار ادامه سخن درباره نیلوفرست، نه گل، که بر خلاف نیلوفر، عروس آیین می‌خندد. در یکی از نسخه‌های ما (ن) بیت دوم به این صورت آمده است:

زریری روی نیلی جامه نیلوفر بر آب اندر به سان سوکواران هست با نیلی ثياب اندر

و همین صورت صحیح است که معنای مصراع دوم معنای مصراع نخست را تکمیل و تأیید می‌کند. دو ترکیب «زریری روی [زریر گیاهی است با برگ‌های زرد مایل به سفید که پارچه‌ها را با آن رنگ می‌کرده‌اند]» و «نیلی ثياب» ظاهراً از ترکیب‌های برساخته قطران است. گفتنی است «زریری دوز» دیوان چاپ نخجوانی در اینجا بی‌معناست و سابقه‌ای در شعر فارسی هم ندارد، حال آنکه تصویر نیلوفر غرق در آب با رخسار زرد و جامه کبود در شعر قطران (ص ۷۴ همین چاپ) آمده است:

چو سوکوار بداندیش شاه نیلوفر در آب غرقه و رخسار زرد و جامه کبود

اما با این صورت نیز بیت مورد بحث ما مشکل تکرار قافیه (در کلمه «ثياب») دارد. این مشکل را نسخه «ن» حل می‌کند:

زمین از ارغوان و گل به یاقوتی نقاب اندر عروس آیین همی‌خندد به روی آفتاب اندر

کلمه قافیه در «ن» (آفتاب) با دیگر عناصر طبیعی این بیت نیز سازگارتر است.

* جُنَاغ: غاشیه زین که بیشتر از پوست پلنگ می‌سازند. در بیتی از قطران از خزائیه‌ای در توصیف ابر آمده است:

از لب دریا برآمد بامدادان خیل ابر و آسمان از وی شود پر خیل گرد و دود و داغ

(قطران، ص ۱۹۱)

گذشته از تکرار قافیه، در بیتی دیگر از این قصیده افعال دو مصراع («برآمد» و «شود») از نظر زمان با یکدیگر همخوانی ندارند. صورت صحیح بیت بر اساس «لک» چنین است:

از لب دریا برآمد بامدادان خیل ابر / آسان‌خنگ و خدنگین‌زین، پلنگیشان جناغ
قطران شاعری است ترکیب‌ساز. صفت‌های نسبی «آسان، خدنگین و پلنگین»، که همراه با اسمی (خنگ، زین، پلنگ) صفت‌های مرکبی ساخته‌اند، ترکیب‌های ناآشنایی برای کاتبان شعر قطران است؛ از این رو، آنان مصراع را تغییر داده و کلمات آشنایی را جایگزین این سه صفت مرکب کرده‌اند. صورت «لک» شاعرانگی بیشتری نسبت به متن چاپ نخجوانی دارد. معنی بیت، بر اساس این نسخه: سپاه ابر از دریا برآمد، سپاهی با اسب سپید آسان (آگون، روشن مثل آب)، با زینی به رنگ خدنگ (تیره و تار)^(۵) و جناغی (غاشیه‌ای) از پوست پلنگ. «غاشیه» (جناغ) گاهی از پوست پلنگ ساخته می‌شد و در بیت مورد بحث ما نیز لکه‌های روی ابر به لکه‌های روی پوست پلنگ تشبیه شده است. در بیتی تازه از قطران هم آمده است:

طمع آن را کزو جناغ کنی / چرخ هر شب شود چو پشت نُمور^(۶)
(ص، لک، مل، ع و م)

* خُفتان / خُفتان: جامه‌ روز جنگ. در توصیف سپاهیان دشمن ممدوح (ابوالخلیل جعفر) آمده است:

چنگالشان ز سمّ و پلنگانشان ز میش / حصارشان ز چادر و مردانشان ز زن
(قطران، ص ۲۹۲)

این بیت از چهار لخت تشکیل شده است که لخت سوم آن مبهم و مصراع دوم از نظر وزن مختل است: حصارشان ز چادر (؟). لخت‌های نخست، دوم و چهارم توصیفی از ناتوانی سپاه دشمن در رزم است و در قیاس با این سه لخت، «حصارشان ز چادر» نیز باید بر معنایی نزدیک به آنها دلالت کند. «ع» آن را «حصارشان ز چادر» و «ل» «حصالشان [!] ز چادر» آورده است. مصراع دوم در یکی از نسخه‌های ما (مل) بدین صورت آمده است: «خفتان‌شان ز چادر و مردانشان ز زن». بی تردید همین ضبط صحیح است. تصویر بی اثر بودن سلاح دشمن در میدان رزم با همین عناصر در شعر قطران (ص ۴۸۲) تکرار می‌شود؛ از جمله:

از بیم تو خصم ترک و جوشن را / کرده است بدل به معجر و چادر
* خِمار: معجر زنان، سرپوش و سرانداز. در بیتی از دیوان (ص ۱۳۷) آمده است:
باد بگشاید ز روی نرگس و نسرین نقاب / ابر بزدايد ز روی سوسن و خیری غبار

صنعت جناس در قوافی از بازی‌های بدیعی پر بسامد شعر قطران است.^(۷) پیش از این بیت می‌خوانیم:

بانگ بلبل چون عتاب بیدلان اندر نیبذ گونه گل چون رخان دلبران اندر خُمار
 «خُمار» در این بیت «خمار و مستی» است و طبیعی است که شاعر در بیت دوم «خمار» را در معنای دیگری به کار برده باشد، گذشته از آنکه «غبار» در قافیه بیت دیگری از این قصیده آمده است و در اینجا تکرار قافیه است. «لک»، «مل»، «ع»، «م» و «ل» آن را «غبار» آورده‌اند. به جای واژه «غبار» در اینجا «خمار» صحیح است که «نقاب» در مصراع اول نیز مؤید آن است، یعنی مصراع باید بدین صورت باشد: «ابر بردارد ز روی سوسن و خیری خمار». موسیقی «خ» در «خیری خمار» هم تأیید دیگری است بر صحت این ضبط.

* ژمانی حریر: «ژمانی» منسوب به رمان (انار)؛ به رنگ انار؛ سرخ‌رنگ. قطران (ص ۱۳۳) در خزائیه قصیده‌ای در توصیف برگ‌های رنگین تاک و خوشه‌های درخشان و تیره آن آورده است:

زیر برگ سبز او بین تیره خوشه چون شبه زیر برگ زرد او بین خوشه چون پروین منیر
 آن چو خیل زنگیان پوشیده زنگاری‌پزند وین چو خیل رومیان پوشیده گلناری‌حریر

شاعر در این دو بیت تشبیهی مرکب آورده است، اما هر دو بیت با این صورت دارای چند اشکال است: نخست آنکه تناسبی میان دو بیت نیست. مصراع اول بیت اول مشبه مصراع اول بیت دوم است: «خوشه‌های تیره انگور، که برگ سبز تاک آنها را در بر گرفته است، مثل خیل زنگیانی‌اند که پزند زنگاری پوشیده‌اند». دو وجه شبه در این تصویر شاعرانه ملاحظه می‌شود:

خوشه‌های سیاه انگور ← خیل زنگیان (وجه شبه: سیاهی)

برگ سبز رز ← زنگاری‌پزند (وجه شبه: سبز تیره مایل به سیاهی)

مصراع دوم بیت اول نیز مشبه مصراع دوم بیت دوم است: «خوشه‌های درخشان انگور در زیر برگ زرد (؟) درخت تاک مثل خیل رومیانی‌اند که حریر گلناری (؟) بر تن کرده‌اند». در اینجا نیز دو وجه شبه ملاحظه می‌شود:

خوشه‌های سپید انگور ← خیل رومیان (وجه شبه: سپیدی)

برگ زرد (؟) رز ← گلناری‌حریر (وجه شبه: ؟)

آن گونه که می‌بینیم، برگ زرد و حریر گلناری (حریر سرخ‌رنگ) با یکدیگر تناسبی ندارند. این دو بیت در «ص» با صورتی دیگر آمده است:

زیر برگ سبز رز بین تیره خوشه چون شبهه زیر برگ سرخ رز بین خوشه چون پروین منیر

این چو خیل زنگیان پوشیده زنگاری پرند وان چو خیل رومیان پوشیده رمانی حریر

که صورت صحیح بیت همین است. تقابل «زنگیان/رومیان»، که باز هم در شعر قطران و دیگران سابقه دارد، روشن است و یکی از وجوه این تقابل، که در این بیت آمده است، سپیدپوستی رومیان و سیاه‌پوستی زنگیان است. قطران (ص ۱۹۴) در جای دیگری در توصیف شراب و تاک می‌گوید:

مادرش بوده است همچون زنگی زنگارگون او به‌سان رومیان بر تن ندارد هیچ زنگ

همچنین، تناسب موسیقایی «زنگیان و زنگاری» و «رومیان و رمانی» تأیید دیگری بر صحیح ضبط «ص» است. ذکر چند نکته درباره این دو بیت لازم است؛ یکی اشاره به پوشش سرخ رومیان است که در متون دیگر هم سابقه دارد:

تیغ او پوشید گویی جامه رهبان روم روی بدخواست به‌جای سیم خور در زر گرفت

(امیر معزی، ص ۷۷)

(نیز نک. بیرونی، ص ۱۱۲). دیگر آنکه «حریر رومی» از انواع نیکوی حریر است که در سرزمین روم بافته و از آنجا به دیگر سرزمین‌ها صادر می‌شده است (نک. فرج، ص ۸۱). همچنین، «زنگاری‌پرند» ظاهراً از برساخته‌های قطران است^(۸) و بار دیگر در شعر او در مقابل «شنگرفی حریر» (حریر شنگرف‌رنگ، حریر سرخ) آمده است:

مرغزار از سبزه پوشیده است زنگاری پرند کوهسار از لاله گسترده است شنگرفی حریر

(قطران، ص ۱۴۴)

* سوزن‌کژد و نیلگون‌کژد: آنچه از سوزن کرده باشند؛ پارچه‌ای که با سوزن بر روی آن نقش‌هایی دوخته باشند؛ قلاب‌دوزی؛ مجازاً منقش، رنگارنگ. در این بیت، در توصیف پاییز چنین آمده است:

روی هامون را کند مانند سوزن‌گرد زرد هر گیاهی را بر او چون سوزن زرین کند^(۹)

(همان، ۸۷)

و بیت پیشین آن چنین است:

بوستان را مهرگانی باد زرا آگین کند رنگ بستاند ز گل‌ها باده را رنگین کند

پیدا است که «سوزن‌گرد» در این جا خطاست (احتمالاً خطای چاپی) و نسخه‌های خطی، بنا بر قاعده مرسوم، «گ» را هم «ک» می‌نویسند. در پاورقی چاپ نخجوانی، نسخه بدل آن «سوسن‌گونه» (!) آمده است.

«سوزن‌کرد» در متون فارسی قرون نخستین به کار رفته و از آنجا پیداست که قلاب‌دوزی در آن روزها هم معمول بوده است.^(۱۰) در حدودالعالم (تألیف میانه‌های قرن پنجم) درباره‌ی خوزستان آمده است: «و از وی شکر و جامه‌های گوناگون و پرده‌ها و سوزن‌کردها و شلواربند و ترنج شمامه و خرما خیزد» (حدودالعالم، ص ۱۳۷). صورت معرّب «سوزن‌کرد» در منابع عربی «سوسنجرد» است.^(۱۱) این منابع «سوسنجرد» را «بافته‌ای مطرّز» می‌دانند که در شهر «قُرقوب» (شهری نزدیک طیب، میان واسط و کور اهواز) فراهم می‌کرده‌اند. (عمادالدین کاتب، ج ۶، ص ۵۰۹)

* شادُرَوان: فرش بزرگ منقّش^(۱۲) و گران‌بهایی که در بارگاه پادشاهان می‌افکنده‌اند. در بیتهای از قطران (ص ۲۷۱) آمده است:

به گاه دانش اسکندر، به گاه داد نوشروان
غلام کهترش قیصر، گدای حاجبش خاقان
تصویر مصراع دوم در شعر قطران سابقه ندارد؛ نیز واژه «گدا» در شعر قطران به کار نرفته است.
در نسخه‌های ما (لک و مل) صورتی از این بیت آمده که صحیح‌تر است:

به گاه دانش اسکندر، به گاه داد نوشروان
ز بوسه دادن شاهانش رفته گرد شادروان
تصویر مصراع دوم از تصاویر رایج و از مضمون‌های تکرار شده در شعر قطران و دیگر شاعران است.^(۱۳) در بیتهای نویافته از قطران آمده است:

از لب میران زدوده دایمش زنگ رکیب
وز رخ شاهانش رفته گرد شادروان روان
(مل، ل)

«ش» به ممدوح قطران در این قصیده، شاه ابوالخلیل، بازمی‌گردد.
* لیس: پوشش و جامه. در دیوان قطران، در توصیف لغزمانندی از قلم، بیتهای چهارلختی آمده است، با این صورت:

خفتنش بر شاخ سرو و رفتش بر عاج سیم
نقش او زرد و زریر و خوردن او مشک و بان
(قطران، ص ۲۴۷)

لختِ نخست («خفتنش بر شاخ سرو») و سوم («نقش او زرد و زریر») بیت با این صورت مبهم و لخت دوم هم دارای اشکال است. نسخه‌های ما لختِ نخست را با این صورت‌ها آورده‌اند: «لک: بر ساج و سرو»، «مل: بر ساج سیر»، «م: برابر با متن چاپ نخجوانی». قطران بار دیگر (همان، ص ۱۵۳) در توصیف قلم چنین آورده است:

بود میدان ز عاج او را، بود ایوان ز ساج او را
به سر بر هست تاج او را گه از مشک و گه از عنبر
این بیت تأییدی است بر اینکه در بیت مورد بحث «ساج» (آبنوس، چوبی سیاه که بیشتر در هند می‌روید)، که در دو نسخه ما نیز هست، صحیح است. «سرو» نیز تحریف «شیز» است که در همان

معنای «ساج» است. «شیز» باز هم در شعر قطران— با تأکید بر رنگ سیاه آن— سابقه دارد، آنجا که شاعر درباره زلف سیاه معشوق چنین می‌گوید:

ز شیز^(۱۴) بر گل خندان هزار سلسله بست ز مشک بر مه تابان هزار نافه گشاد

(همان، ۸۱)

از چوبِ ساج و شیز قلمدان می‌ساخته‌اند و لخت نخست به قرار گرفتن قلم در قلمدان اشاره دارد و صورت صحیح آن چنین است: «خفتش بر ساج و شیز...».

لخت دوم هم اشاره دارد به حرکت قلم بر صفحه سپید کاغذ. «عاج و سیم» استعاره از کاغذ و صفحه سفید آن است. افزودن حرف عطف «و» این لخت را نیز تصحیح می‌کند.

اما لخت سوم، یعنی «نقش او زرد و زریر»، که با محور سخن پیوند دارد؛ در این لخت، شاعر قلم را دارای پوششی زردرنگ دانسته است که اشاره دارد به این که قلم (نی) زردرنگ را از بهترین نوع قلم می‌دانسته‌اند. «ضعف بیماران» و «گونه پیران» در ابیات دیگر همین قصیده نیز اشاره به زردی قلم دارد. (نیز برای نظایر آن، نک. «سقیم‌لون» همان، ص ۲۳۱). به زردی قلم در متون دیگر هم اشاره شده است: «از قلم زردروی او دین را سرخ‌رویی می‌افزاید». (عوفی، ج ۲، ص ۴۶۵) (نیز نک. «لغزهای عربی و فارسی در توصیف قلم»، ص ۳۶۵).

سه نسخهٔ ما (لک، مل، ل)، به جای «نقش»، «لبس» آورده‌اند که این صورت صحیح است. اشکال دیگر این لخت در «زرد» است؛ قراین لخت‌های دیگر بیت مؤید آن است که «زرد» خطاست. یکی از خطاهای کاتبان آن بوده است که کلماتی چون «زَر، دَر و...» را دارای اختلال وزن می‌دانسته و آن‌ها را تغییر داده‌اند، حال آنکه «زَر» با «ر» مشدد هم از نظر معنی و هم وزن در اینجا صحیح است. «زریر» و «زر» بارها در شعر قطران (ص ۱۰۹) با هم آمده‌اند:

در کام دشمنانت شود شهد چون شرنگ در دست حاسدانت شود زَر چون زریر

* مُثَقَّل دِیْبَه رومی: نوعی دیبای گران‌بهاست که بر روی آن با طلا، نقره یا انواع جواهر کار می‌کرده‌اند. «مُثَقَّل» در اینجا به معنای «طلاکاری شده، نقره‌کاری شده و جواهرکاری شده» است که این امر موجب سنگینی منسوج می‌شود و از این رو آن را «مُثَقَّل» (سنگین‌شده) نامیده‌اند.^(۱۵) در بیتی از بهاریه‌ای آمده است:

لشگری سنگین فرود آورده بر صحرا بهار از منقش دیبه رومی مر ایشان را حلل

(همان، ص ۱۹۹)

در برخی از نسخه‌های ما (مل، ن)، به جای «منقش»، «مُثَقَّل»^(۱۶) و به جای «حلل»، «ثقل»^(۱۷)

آمده است. «حلل» در قافیۀ بیت نخست این قصیده آمده است. همچنین، بیشترین نسخه‌های ما

«مَثَقَل» و «ثَقَل» را در مصراع دوم آورده‌اند. موسیقی این دو کلمه بر درستی آن‌ها می‌افزاید؛ «سنگین» با «ثَقَل» (بار و بنهٔ مسافر) نیز تناسب معنایی بیشتری دارد تا با «حُلَل». علاوه بر این همه، «مَثَقَل» و «ثَقَل» ضبط دشوارتری است و بر اساس اصل «صَحَّتْ ضَبْطُ دَشْوَارَتَر» و ضبط اتِّفَاقِ نَسَخَه‌ها، متن باید چنین باشد:

لشکری سنگین فرود آورده بر صحرا بهار از مَثَقَلِ دِیبه رومی مر ایشان را ثَقَل
 «مَثَقَل»، در معنای مذکور، در فرهنگ‌های مشهور فارسی نیامده است. «دِیبايِ مَثَقَل» در متون عربی در معنای «نوعی دِیبايِ گران‌بها است که با طلا، نقره یا جواهرات بر رویش کار کرده‌اند» آمده است. این نوع را بزرگان می‌پوشیده‌اند و افزون بر آن، کارکردهای مختلف دیگری نیز داشته است؛ برای مثال، «دِیبايِ مَثَقَل» (دِیبايِ مَثَقَل) را به‌عنوان «خلعت» می‌بخشیده‌اند (نک. الطَّبْرِي، ج ۱۱، ص ۶۲؛ مقریزی ۱، ج ۲، ص ۶۲) یا هدیه می‌داده‌اند (همان، ج ۳، ص ۶۳) یا مجلس‌گاه بزرگان را بدان فرش می‌کرده‌اند (نک. الخطیب البغدادي، ج ۲، ص ۱۱۹). افزون بر دِیبا، انواع دیگر منسوجات هم با صِفَتِ «مَثَقَل» آمده‌اند؛ برای نمونه «تَسْتَرِي مَثَقَلَة» (ابن مسکویه، ج ۵، ص ۲۴۴) یا «عِمَامَة قِصَب مَذْهَبَة مَثَقَلَة» (المافَرُوخِي الأصفهانی، ص ۹۴) و «جَبَة مَثَقَلَة» (مقریزی ۱، ج ۲، ص ۳۱)؛ همچنین خیمه‌ها را هم از انواع «حریر مَثَقَل» فراهم می‌آوردند (نک. همان، ج ۲، ص ۲۸۷). پارچهٔ مَثَقَل را بر روی تابوت بزرگان نیز می‌انداخته‌اند. مقریزی (۲، ج ۳، ص ۱۹۶)، در گزارش درگذشت والی رمله در سال ۳۷۱ ق، الحسن بن عبیدالله بن طغج، چنین می‌گوید: «حسن در قاهره درگذشت... العزیز بالله در قصر بر او نماز خواند و بر تابوتش پارچه‌ای مَثَقَل افکندند». مقریزی (۳، ج ۱، ص ۴۱۷) این نوع جامه/ پارچه (الثَّيَاب المَثَقَلَة) را منسوب به «دِیباي» (از روستاهای دمیاط از شهرهای مصر) می‌داند. الآبِي (ج ۷، ص ۱۸۶) هم از «جامه‌های مَثَقَل اسکندرانی» نام می‌برد که مؤید انتساب این نوع از البسه به مصر (اسکندریه) است. در متون فارسی هم «مَثَقَل» در همین معنا آمده است: «زركشيدهاي مَثَقَل به عهد او [ارسلان شاه بن طغرل] قيمت گرفت». (راوندي، ص ۲۸۲)

* مَثَقَطُوق: کرته پوشانیده. در بیتی از قطران (ص ۱۱) آمده است:

مانند به باغ بلبلان از گل خوبان مَثَقَطُوق و مَفَرَطُوق را

این بیت در لغت‌نامه ذیل «مَقَرَطُوق» آمده است. «مَثَقَطُوق و مَفَرَطُوق» در نسخه‌های ما چنین است: «لک: مَثَقَطُوق و مَفَرَطُوق»، «مل: مَطَوَّق و مَغَرَّق»، «ع، ر، من: مَثَقَطُوق و مَفَرَطُوق»، «و: مَغَرَّق». صورت صحیح «مَفَرَطُوق» (= مَثَقَطُوق) (= قرطه پوشانیده، پیراهن پوشانیده) است. (۱۸) واژهٔ «مَقَرَطُوق» بار دیگر در شعر منجیک (ص ۲۹) آمده است (۱۹):

هر که بدو بنگرد چه گوید، گوید
ماه متوج شده است و سرو مقرطق
«قُرطِق» (در معنای لباسی مثل قبا) معرَّب «کُرتَه» است. مولدون گاه صورت‌های برگرفته از «قرطق»
را در اشعارشان آورده‌اند؛ برای نمونه، ابن معتز گفته است:

وَ مَقْرَطِقٍ يَسْعَى إِلَى التُّدْمَاءِ بِعَقِيْقَةٍ فِي دُرَّةٍ بَيْضَاءِ

(الصَّوْلِي، ص ۵۲ (پاورقی))

* مُنْبَرٌ: جامه دوپوده است؛ يقال: ثوب منبر أي منسوج على نبرين، مخطط دورنگ (نک. ابن سیده، ج ۴، ص ۸۱):

ز جود تو منسوج شد چون منبر طمیم شهی گشت چون شاهجانی

(لک و د)

این بیت از تازه‌های شعر قطران است که در ظاهر، به سبب ناآشنا بودن واژه‌های آن برای کاتبان، از بیشتر نسخه‌ها حذف شده است. نوع نیکوی «منبر» در ری بافته می‌شده است (اصطخری، ص ۲۱۰؛ ابن حوقل، ج ۲، ص ۳۸۰). «منبر» را در معنای جامه نقش‌ونگاردار (معلم) هم آورده‌اند. (زمخشری، ص ۲۲۳)

قطران «منبر» را در برابر «منسوج» (جامه ابریشمی زریفت) آورده است: «از بسیاری جود ممدوح، منسوج گران‌بها چون منبر بی‌بها شد». از این رو، پیدا است که «منبر» ارزش چندانی نداشته. ابن فقیه (ص ۵۱۵) «مسیر»، «منبر» و «حریر» را از جمله منسوجات ری برمی‌شمارد. برخی به خطا «مسیر» را در متون فارسی تحریف «منبر» دانسته و آن را تغییر داده‌اند (نک. رواقی، ص ۱۲۹-۱۳۰)، اما چنان‌که از عبارت ابن فقیه و دیگران برمی‌آید، آن‌ها دو نوع پارچه مختلف‌اند: «اگر جامه از دو رشته یا دو پود بافته شده باشد، آن را منبر و اگر خطوطی داشته باشد، آن را مسیر می‌گویند» (ثعالبی ۲، ص ۲۶۵). «مسیر» از ریشه «سیر» است: «سیر الثوب: جامه را راه‌راه ساخت». جامه مسیر نوعی برد یمانی است که در آن خط‌های ابریشمی هست. (نک. ابن منظور، ذیل سیر) (برای آگاهی بیشتر، نک. مطلوب، ذیل نیر).

* نصری: در بیتی از قطران، بر اساس دیوان چاپ نخجوانی، آمده است:

به گاه سنجاب او را لباس بصری بود به گاه بصری کرد او لباس خود سنجاب

(قطران، ص ۴۵)

این بیت در توصیف درخت بید است که، بر خلاف دیگر درختان، در فصل زمستان، لباس تابستانی و در فصل تابستان، لباس زمستانی بر تن دارد. نسخه‌های خطی قطران «بصری» را با صورت‌های متفاوتی ضبط کرده‌اند: نصرت (مل)، حضرت (ک)، نصرت (م)، نصری (ع، د، من). در

هامش «من» (ص ۷) و «ه»^(۲۰) (گ ۱۶) آمده است: «نصری: جامهٔ تابستانی». صورت صحیح واژهٔ «نصری» در همین معنی است که در تقابل با سنجاب (جامهٔ زمستانی) است. «نصری» را فرهنگ‌های مشهور فارسی در این معنی ضبط نکرده‌اند.

«نصری» بار دیگر در بیتی از ترجیع‌بندی از قطران آمده است. ضبط بیت در متن چاپ نخجوانی (ص ۴۲۰) چنین است:

زمین چون روی لیلی شد، هوا چون پشت مجنون شد
کنون آمد گه شادی که برف از کوه بیرون شد
صورت صحیح مصراع دوم، بر اساس «ر» و با توجه به «ن» — که ضبط‌های کهن شایان توجهی دارد — چنین است:

کنون کامد گه نصری، ز نصری کوه بیرون شد

علاوه بر کلمهٔ تازهٔ «نصری»، در شعر قطران کلمهٔ دیگری هم در حوزهٔ البسه آمده است که از فرهنگ‌های فارسی ساقط است. این کلمه «کردوانی» است که در مقالهٔ دیگری به تفصیل بدان پرداختیم. (برای «کردوانی» و برخی دیگر از اصطلاحات البسه در شعر قطران، نک. معرفت، ص ۴۳-۵۵)

نتیجه‌گیری

با کشف عناصر محوری متن و بر اساس آن عناصر می‌توان متنی مصحح‌تر و منقح‌تر عرضه کرد. یکی از عناصر محوری در شعر قطران توجه شاعر به البسه و انواع آن است. با توجه به اصطلاحات این حوزه، شماری از بیت‌های قطران را تصحیح کردیم. تازگی‌های زبانی‌ای که در حوزهٔ البسه در این دیوان یافتیم در تکمیل فرهنگ‌های لغت مؤثر است، واژه‌هایی که گاه هیچ نشانی از آن‌ها در متون بر جا نمانده است یا تنها نشان آن‌ها در محدود متون عربی کهن دیده می‌شود. افزون بر این، بیت‌های نویافتهٔ فراوانی در نسخه‌ها یافتیم که انواع منسوجات در آن‌ها آمده است و به کامل‌تر شدن دیوان قطران یاری می‌رساند.

بسیاری از منسوجاتی که در شعر قطران آمده‌اند به حوزهٔ آذربایجان تعلق دارند یا آن‌ها را از سرزمین‌های اطراف (چون روم) به آذربایجان می‌آورده‌اند و از این رو، به احتمال قریب به یقین، قطران با آن‌ها آشنایی داشته است. برخی دیگر از این انواع را قطران از فرهنگ و اقلیم خراسان به وام گرفته است، که به پیروی از شاعران آن سرزمین شعر می‌سروده، یا از فرهنگ و زبان عربی گرفته است که با آن آشنایی داشته و نشانه‌های این آشنایی را (خواه در کاربرد مفردات و ترکیبات عربی و

خواه در تصاویر شعری‌ای که تحت تأثیر شعر و ادب عربی سروده است) آشکارا در دیوانش می‌بینیم.^۱

پی‌نوشت‌ها

(۱) «منسوج روم/ رومی» پارچه‌ای است گران‌بها که در منظومهٔ ویس و رامین (فخرالدین اسعد گرگانی، ص ۳۱۸) هم آمده است:

در ایشان جامه‌های بسته رنگین همه منسوج روم و ششتر و چین
(۲) دیگر شاعران نیز «پروز» را در همین معنی آورده‌اند:

پروز جان علم باشد علم جو از بهر آنک جامه بی‌مقدار و قیمت گردد از بی‌پروزی
(ناصرخسرو، ۱، ص ۴۲۱)

(۳) «در خراسان پروازهای سقف اطاق را، که پارچه‌های مقطوع منظم و منقش چوب بین ستون‌ها سقف باشد، ظاهراً از این رو 'پروز' گویند که شبیه به حواشی جامه و پرده در یک ردیف قرار دارد و 'پروز' بوده و در لفظ عوام 'پرواز' شده است.» (بهار، ص ۴۳۵)

(۴) قطران کمتر به ایهام‌سازی توجه دارد، اما در اینجا «خلاف» در این بیت دارای ایهام تناسب است: ۱. بر عکس، ۲. نوعی درخت بید.

(۵) تأکید زین خدنگین در این بیت بر رنگ خدنگ است، نه جنس آن؛ علامه دهخدا «خدنگ» را تیره و تار دانسته است. (نک. لغت‌نامه، ذیل خدنگ)

(۶) «لک»، «مل»، «ع»، «م»، «م»: سمور؛ متن برابر «ص». «نُمر» جمع نمر یا نمر یا نمر (پلنگ).

(۷) برای نمونه‌های شاخصی از جناس در کلمات قافیه، نک. قطران، ص ۲۴-۲۶.

(۸) ناصرخسرو هم «سبزه» را «مفرش زنگاری» گفته است. (ناصرخسرو، ۱، ص ۲۵۶)

(۹) این تصویر در شعر دیگر شاعران فارسی هم آمده است:

دشت چون دیبای سوزن‌کرد و آهو جوق جوق ایستاده آمده بیرون به صحراها ز تنگ

در دیوان چایی منجیک (ص ۳۱)، به جای «سوزن‌کرد»، «گوهر کرد» آمده است. ما متن را بر اساس متن لغت‌نامه (ذیل سوزن‌کرد) به این صورت آوردیم.

(۱۰) چنان‌که از شواهد «سوزن‌کرد» برمی‌آید، از آن برای آراستن مجلس‌گاه هم استفاده می‌کرده‌اند: «مجلس‌گاه به بساط

سوزن‌کرد بیاراست و او را دستی مصلائی [دیباه] سوزن‌کرد بنهاد.» (بلعمی، ج ۲، ص ۷۴۳)

(۱۱) قزوینی در یادداشت‌هایش، ذیل «سوسنجر»، آورده است: «به طور اسم جنس گویا نوعی پارچه بوده است از پشم یا از ابریشم و شاید به سوزن در آن کار می‌کرده‌اند، یعنی شاید سوسنجر معرب 'سوزن + کرد'، یعنی کار سوزن

بوده است.» (قزوینی، ج ۵ ص ۱۶۷)

(۱۲) برای معانی مختلف «شادروان»، نک. حقی.

۱. با سپاس از استاد دکتر مسعود جعفری جزی، به پاس یادآوری نکته‌هایی ارزنده و همکار گرامی، دکتر تهمنه عطائی کچوئی، که بسیاری از یافته‌های این مقاله نتیجه هم‌فکری ایشان است.

۱۳) بیت قطران یادآور این بیت مشهور خاقانی است:

این است همان ایوان کز نقش رخ مردم
خاک در او بودی دیوار نگارستان
(خاقانی، ص ۳۵۹)

۱۴) در چاپ نخبجویی به جای «شیز»، «قیر» آمده است. ما متن را بر اساس «م» آوردیم. نسخه‌های دیگر ما هم مؤید همین ضبط‌اند: «لک، مل، ع: سبزه».

۱۵) درباره این معنی، نک. عواد، ص ۱۱۱، ذیل «التَّوْبُ الْمُثَقَّلُ أَوْ الْمُثَقَّلُ».

۱۶) «م»: مقبل (!).

۱۷) «م»: بتل (!)؛ هامش «م»: بقل [مصحَّف «ثقل»].

۱۸) غلامرضایی (ص ۳) هم این صورت صحیح، یعنی «مقرطق»، را در یکی از مقالاتش تصحیح کرده، اما هیچ نسخه‌ای در اختیار نداشته است.

۱۹) بنا به گزارش ناصر خسرو در سفرنامه‌اش، قطران دیوان منجیک را خوانده است. ناصر خسرو، در جریان سفرهایش، در سال ۴۳۸ ق به تبریز می‌رسد و در آنجا قطران مشکلاتی را که در دو دیوان منجیک و دقیقی دارد از او می‌پرسد. (نک.

ناصر خسرو ۲، ص ۷)

۲۰) این نسخه متعلق است به کتابخانه آستان قدس (ش ۴۹۲۰۸)، بی‌تاریخ کتابت و نام کاتب، و در اختیار فردی به نام هادی الهیان بوده است.

منابع

الآبی، أبو سعد منصور بن الحسین، نثر الذّری فی المحاضرات، تحقیق: خالد عبدالغنی محفوظ، دارالکتب العلمیة، بیروت ۱۴۲۴ ق.

ابن حوقل، أبو القاسم، صورة الأرض، بریل، لیدن ۱۹۳۸.

ابن سیده، علی بن اسماعیل، المحکم و المحيط و الأعظم، محقق: عبدالحمید هندای، دارالکتب العلمیة، بیروت (بی‌تا).

ابن فقیه، أبو عبدالله أحمد بن محمد بن إسحاق، کتاب البلدان، تحقیق: یوسف الهادی، عالم الکتب، بیروت ۱۴۱۶.

ابن مسکویه، احمد بن محمد، تجارب الأمم، بی‌نا، بی‌جا بی‌تا.

ابن منظور، محمد بن مکرم، لسان العرب، دار الفکر للطباعة و النّشر و التّوزیع، بیروت ۱۹۹۴.

فخرالدین اسعد گرگانی، ویس و رامین، تصحیح: ماگالی تودوا و الکساندر گواخاریا، بنیاد فرهنگ ایران، تهران ۱۳۴۹.

اصطخری، أبو اسحاق ابراهیم بن محمد الفارسی، المسالک و الممالک، بریل، لیدن ۱۹۲۷.

امیر معزی، محمد بن عبدالملک، دیوان، به سعی و اهتمام عباس اقبال، کتابفروشی اسلامیة، تهران ۱۳۱۸.

بلعمی (منسوب)، محمد بن محمد، تاریخنامه طبری، تصحیح و تحشیه محمد روشن، سروش، تهران ۱۳۷۸.

بهار، محمد تقی، «شعرهای دخیل و تصحیف‌ها در شاهنامه و دیوان حافظ»، آینده، ج ۳، ۱۳۲۳، ص ۳۴۳-۳۵۰.

بیرونی، محمد بن احمد، الجمالیر فی الجواهر، تحقیق یوسف الهادی، علمی و فرهنگی/ میراث مکتوب، تهران ۱۳۷۴.

ثعالبی، ابو منصور عبدالملک بن محمد (۱)، ثمار القلوب فی المضاف و المنسوب، تحقیق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بیروت ۱۴۲۸ ق.

_____ (۲)، فقه اللغة، تحقیق جمال طلبة، دارالکتب العلمية، بیروت ۱۴۱۴ ق.

حدودالعالم من المشرق إلى المغرب، به کوشش منوچهر ستوده، دانشگاه تهران، تهران ۱۳۶۲
حسن دوست، محمد، فرهنگ ریشه‌شناختی فارسی، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، تهران ۱۳۹۳.
حقی، مریم، «پژوهشی در معنای اصلی کلمه 'شادروان'»، مطالعات زبانی و بلاغی، س ۹، ش ۱۸، ۱۳۹۷،
ص ۱۱۷-۱۳۴.

خاقانی، دیوان خاقانی، تصحیح ضیاء‌الدین سجادی، زوار، تهران ۱۳۹۱.
الخطیب البغدادی، ابوبکر أحمد بن علی، تاریخ بغداد أو مدينة السلام، دراسة و تحقیق مصطفى عبدالقادر عطا،
دار الکتب العلمية، بیروت ۱۴۱۷ ق.

دهخدا، علی اکبر، لغت‌نامه، مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران، تهران ۱۳۷۷.
راوندی، محمد بن علی بن سلیمان، راحة الصدور و آية السرور در تاریخ آل سلجوق، به سعی و اهتمام محمد اقبال،
علمی، تهران ۱۳۶۳.

رواقی، علی، «نگرشی در دیوان فرخی سیستانی»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، س ۲۳،
ش ۱ و ۲، تهران ۱۳۵۵، ص ۱۱۸-۱۴۳.

زمخشری، محمود بن عمر، مقدمه‌الادب، با مقدمه مهدي محقق، دانشگاه تهران، تهران ۱۳۸۶.
الصولی، أبو بکر محمد بن یحیی، أدب الكتاب، نسخه و عنی بتصحيحه و تعليق حواشيه محمد بهجة الأثری،
المكتبة العربية، بغداد بی‌تا.

الطبری، أبوجعفر محمد بن جریر، تاریخ الطبری تاریخ الأمم و الملوك، تحقیق محمد ابوالفضل ابراهیم، بی‌تا،
بیروت بی‌تا.

عمادالدین کاتب، محمد بن محمد، خريدة القصر و جريدة العصر، تحقیق عمر الدسوقي و علی عبدالعظیم،
المجمع العلمي العراقي، بغداد ۱۳۷۵ ق.

عواد، میخائیل، «مصطلحات حضارية فی التراث العربي»، المجمع العلمي العراقي، المجلد السابع و الثلاثون،
الجزء ۱، ۱۴۰۶ ق، ص ۹۱-۱۱۸.

عوفی، محمد، جوامع الحکایات و لوازم الزوایات، جزء اول از قسم دوم، با مقابله و تصحیح امیر بانو مصفا
(کریمی)، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران ۱۳۸۶.

عین القضاة همدانی، نامه‌های عین القضاة همدانی، به اهتمام علی نقی منزوی و عقیف عسیران، گلشن، تهران
۱۳۶۲.

غلامرضایی، محمد، «گذری بر شعر قطران تبریزی»، مجله دانشگاه اصفهان (علوم انسانی)، ش ۱ و ۲، اصفهان
۱۳۷۸، ص ۱-۱۲.

فرج، سام عبدالعزیز، دراسات فی تاریخ و حضارة الامبراطورية البيزنطية، مطبعة مصنع اسکندریه، الإسكندرية ۱۹۸۲.
قزوینی، محمد، یادداشت‌های قزوینی، به کوشش ایرج افشار، علمی، تهران ۱۳۶۳.

- قطران، دیوان حکیم قطران تبریزی، به سعی و اهتمام محمد نخبجوانی، ققنوس، تهران ۱۳۶۳.
- «لغزهای عربی و فارسی در توصیف قلم»، ارمغان، دوره سوم، ش ۹، ۱۳۰۱، ص ۳۶۴-۳۶۶.
- المافزوخی اصفهانی، مفصل بن سعد، محاسن اصفهان، تحقیق: عارف أحمد عبدالغنی، دار کنان، دمشق ۱۴۳۱ ق.
- مطلوب، أحمد، معجم الملابس فی لسان العرب، مکتبه لبنان ناشرون، بیروت ۱۹۹۵.
- معرفت، شهره، «کردوانی، یکی از کلمات نادر در شعر قطران»، ادب فارسی، س ۱۰، ش ۱، تهران ۱۳۹۹، ص ۴۳-۵۵.
- مقریزی، تقی الدین احمد بن علی (۱)، إتعاض الحنفا بأخبار الأئمة الفاطميين الخلفاء، تحقیق محمد حلمی محمد احمد، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة ۱۴۱۶ ق.
- _____ (۲)، کتاب المقفی الكبير، تحقیق: محمد الیعلوی، دار الغرب الإسلامی، بیروت ۱۴۲۷ ق.
- _____ (۳)، المواعظ و الإعتبار بذكر الخطط و الآثار المعروف بالخطط المقریزية، وضع حواشیه خلیل المنصور، دار الکتب العلمیة، بیروت ۱۴۱۸ ق.
- منجیک، علی بن محمد، دیوان منجیک ترمذی، به کوشش: احسان شواربی مقدم، مرکز پژوهشی میراث مکتوب، تهران ۱۳۹۱.
- ناصر خسرو (۱)، دیوان ناصر خسرو، به تصحیح مجتبی مینوی و مهدی محقق، مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران، تهران ۱۳۵۳.
- _____ (۲)، سفرنامه، به کوشش محمد دبیر سیاقی، زوار، تهران ۱۳۳۵.



ارسال: ۱۴۰۰/۵/۱۷

پذیرش: ۱۴۰۰/۸/۱۰

10.22034/nf.2024.298844.1079

نگاهی به نیم فاصله از دریچه دستور زبان و نگارش

بهرام شعبانی* (استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه جهرم، جهرم، ایران)

چکیده: نیم فاصله نوعی نویسه یا فاصله تایپی نسبتاً تازه است که متخصصان رایانه و طراحان نرم افزارهای پردازش متن به آن پرداخته‌اند. در منابع نگارشی فارسی از نیم فاصله کمتر یاد شده و مصادیق آن با گزاره‌های «جدا»، «جدانویسی» و «عدم فاصله» تبیین گردیده که یا تفاوت آن را با فاصله روشن نمی‌کند یا با عنوان رایج این اصطلاح همخوانی ندارد. داشتن شیوه‌نامه‌ای یکسان و درست برای چگونگی نوشتن نیم فاصله و رعایت آن نیز بی‌نظمی در جنبه‌ای از نگارش فارسی را سامان می‌دهد و نیازی مهم را در بخشی از نوشتار فارسی امروز برآورده می‌سازد. در این پژوهش، با استفاده از منابع معتبر نگارشی و دستوری فارسی و با استناد به شاخص‌هایی همچون گفتار سخنگویان زبان، یکپارچگی آوایی و معنایی، عناصر نوایی، کاربرد مستقل و کارکرد نحوی کلمات، نیم فاصله و چگونگی کاربرد آن، با آوردن نمونه‌های فراوان، در انواع هفت‌گانه کلمات فارسی، به روش توصیفی-تحلیلی بررسی و تحلیل شده است. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که نیم فاصله در انواع کلمات فارسی کاربرد دارد، اما کاربردش در دو نوع صفت و اسم بسیار، در نوع حرف زیاد و در انواع فعل، قید، ضمیر و صوت کم بوده است. کمک به تدوین شیوه‌نامه‌ای یکسان و درست برای چگونگی نوشتن نیم فاصله در متون تایپی فارسی نیز از اهداف این پژوهش است.

کلیدواژه‌ها: دستور زبان، زبان فارسی، نگارش، نیم فاصله

مقدمه

در نوشتار فارسی، هم بسیاری از حروف و تکواژها و هم واژه‌ها جدا از هم نوشته می‌شوند، اما

* bahram.shaabani@gmail.com

جدایی میان حروف و بسیاری از تکواژها با فاصله میان واژه‌ها یکسان نیست. در ویراست جدید دستور خط فارسی (۱۴۰۱)، مصوب فرهنگستان، مبحثی که در چاپ‌های قبل این کتابچه فاصله را به دو نوع فاصله «برون‌کلمه» و «درون‌کلمه» دسته‌بندی و رعایت فاصله درون‌کلمه (نیم‌فاصله) را به دلیل دشواری رعایت آن در دست‌نوشته‌ها اختیاری پیشنهاد می‌کرد (نک. فرهنگستان زبان و ادب فارسی ۱، ص ۱۰)، اصلاح و برای جداسازی کلمات سه نوع فاصله، شامل فاصله کامل، نیم‌فاصله و بی‌فاصله، تعیین و تعریف شده است (نک. فرهنگستان زبان و ادب فارسی ۲، ص ۲۳).

در کتاب فرهنگ املائی خط فارسی بر اساس دستور خط فارسی نیز، در کنار فاصله و عدم فاصله، از نیم‌فاصله یاد شده که در حقیقت همان فاصله است و نیم‌فاصله موضوع این تحقیق در آن کتاب عدم فاصله نامیده شده (نک. صادقی و زندی‌مقدم، ص ۱۳). مؤلف کتاب درست‌نویسی خط فارسی نیز نیم‌فاصله را بی‌فاصله نامیده و دستورهایی برای آن برشمرده است (نک. کابلی، ص ۲۰-۲۳). در این کتاب، مثال‌هایی که در تبیین بی‌فاصله آمده به دور از زیبانویسی است و در متون فارسی و نزد کاربران زبان کاربردی ندارد. داوری درباره تکیه، عملکرد دستوری و شیوه تایپ مثال‌ها نیز گاه قابل بحث و بررسی است (نک. همان، ص ۲۴-۲۸). همچنین، تجویز نوشتن همه پیشوندها و پسوندهای کلمات مشتق به صورت بی‌فاصله در این اثر به تأمل بیشتر نیاز دارد و بسیاری از موارد ترکیب که در فهرست‌ها آمده در زبان فارسی کم یافت می‌شود. عدم فاصله و بی‌فاصله نامیدن نیم‌فاصله در دو کتاب اخیر نیز با نام شناخته‌شده، کاربرد عمومی و برخی تعاریف آن، به‌ویژه در رایانه و ماشین‌نویسی، ناهمخوان است. در منابع نگارشی دیگر نیز مطالبی در چگونگی فصل و وصل کلمات فارسی آمده که فصل فقط فاصله تلقی شده است (نک. احمدی گیوی، ص ۷۸-۸۲؛ احمدی گیوی و دیگران، ص ۱۵-۲۴؛ یاقی، ص ۳۷-۶۸)، حال آنکه مصداق بسیاری از نمونه‌های آن نیم‌فاصله است. نیم‌فاصله موضوع دستورزبان نیست، اما در تبیین آن، به‌ویژه در بررسی نوع و ساختمان کلمات، باید به دستورزبان نیز رجوع و استناد شود.

متخصصان رایانه و طراحان پردازش متن‌های تایپی نیز به مبحث نیم‌فاصله پرداخته‌اند. کمیسیون فنی استاندارد کامپیوتر، با عنوان «فاصله مجازی»، آن را نمادی تعریف کرده است که برای تشخیص شکل نمایشی بر اساس مفهوم ذخیره‌سازی شده به کار می‌رود و نقش این نماد را ایجاد جدایی بین حروف مجاور، بی‌آنکه فاصله‌ای واقعی و قابل رؤیت بین آن‌ها ایجاد نماید، دانسته است (نک. کمیسیون فنی استاندارد کامپیوتر، ص ۳ و ۶ و ۸). در پروژه استاندارد خط فارسی در یونی‌کد نیز با همان عنوان تعریفی مشابه، اما ساده‌تر، از نیم‌فاصله آمده است: «نویسه‌ای که باعث قطع شدن ارتباط حروفی می‌شود که در دو طرفش قرار گرفته‌اند، ولی ایجاد فاصله نمی‌کند» (تابش و دیگران). فاصله

«درون‌کلمه» یا نیم‌فاصله در نوشتار رایانه‌ای نوعی فاصله با عرض صفر بین دو حرف یا نشانه نوشتاری فارسی است که از چسبیدن آن دو حرف، که نباید به هم بچسبند، جلوگیری می‌کند (نک. یوتایپ). به کمک این نویسه، حروف، وندها و تکواژهایی که در یک واژه به هم نمی‌چسبند درست نوشته می‌شوند و شمار دقیق واژه‌های متن نیز با نرم‌افزارهای واژه‌پرداز روشن می‌شود.

شناخت و رعایت نیم‌فاصله در نوشتن مطالب گوناگون مهم و ضروری است، اما نبود شناخت کافی و شیوه‌نامه جامع و یکسان ناهماهنگی‌ها و نادرستی‌های زیادی را در نوشتن و تایپ آن باعث شده است. همچنین، بسنده کردن متخصصان رایانه و طراحان پردازش متن به تعریف نیم‌فاصله و کلی‌گویی و کاستی در بیان موارد استفاده از آن در وبگاه‌ها و تأکید مراجعی چون راهنمای نگارش مجلات پژوهشی، استادان راهنمای پایان‌نامه‌ها و ویراستاران بر رعایت این نویسه در نگارش و تایپ نگارنده را بر آن داشت تا به بررسی نیم‌فاصله از نگاه نگارش و دستور زبان پردازد و با تکیه بر منابع معتبر دستوری و نگارشی و با هدف کمک به تنظیم شیوه‌نامه‌ای دقیق در چگونگی نوشتن آن، کاربرد این نویسه فنی را در انواع کلمات فارسی تبیین و تحلیل کند.

پیشینه پژوهش

نیم‌فاصله موضوعی میان‌رشته‌ای است که دست‌کم دو گروه متخصصان رایانه و ماشین‌نویسی و صاحب‌نظران نگارش و، در مواردی، دستور زبان فارسی باید به آن پردازند. همان‌طور که اشاره شد، برخی متخصصان رایانه به تعریف نیم‌فاصله بسنده کرده و برخی آشنایان با فنّ ماشین‌نویسی در مطالبی تکراری به توضیح موارد کاربرد آن پرداخته‌اند، که بر اثر نبود آشنایی کافی، بخش‌های در پیوند با نگارش و دستور زبان فارسی این مطالب درست تبیین نشده و کاستی‌های بسیاری دارد. در منابع راهنمای نگارش، در مبحث فصل و وصل کلمات، مصادیقی از کاربرد نیم‌فاصله آمده که اغلب با فاصله یکسان پنداشته شده است. در کتاب فرهنگ املائی خط فارسی بر اساس دستور خط فارسی، از نیم‌فاصله نیز یاد شده که منظور از آن همان جدانویسی است و نیم‌فاصله موضوع این تحقیق در آن کتاب عدم فاصله نامیده شده است (نک. صادقی و زندی‌مقدم، ص ۱۳). همچنین، در چاپ‌های قبل دستور خط فارسی مصوّب فرهنگستان، نیم‌فاصله نوعی فاصله تعریف (نک. فرهنگستان زبان و ادب فارسی ۱، ص ۱۰) و در تبیین نمونه‌های کاربرد آن همچنان از واژه‌های «جدا» و «جدانویسی» استفاده شده بود که در ویراست جدید (۱۴۰۱) اصلاح شده است. موضوع مقاله‌ای از حسن ستایش، در فصل‌نامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی، به این تحقیق نزدیک است: «نیم‌فاصله و نقش آن در نگارش کلمات مرکب». نویسنده در این مقاله، با ذکر نمونه‌هایی اندک، به تبیین

نیم‌فاصله و کارکردهای آن و دلایل، اشکالات و فواید کاربرد آن پرداخته‌است. از نگاه نگارش و دستورزبان، تاکنون تحقیق جداگانه، خاص و کاملی در این موضوع، به‌ویژه با ذکر نمونه‌های فراوان مرتب از انواع کلمات، صورت نگرفته است.

روش پژوهش

این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی، با استفاده از منابع کتابخانه‌ای دستوری و نگارشی و با استناد به کاربردهای سخنگویان زبان به انجام رسیده و نگارنده کوشیده است تا در پژوهشی منظم و ساختاریافته، به بررسی و تحلیل چگونگی کاربرد نیم‌فاصله در همه نمونه‌های نیازمند بررسی از انواع هفت‌گانه کلمات فارسی بپردازد و برای هر نمونه مثال‌هایی محدود ذکر کند.

نیم‌فاصله در انواع کلمات فارسی

صاحب‌نظران دستورزبان فارسی، در بیان انواع کلمات، دیدگاه‌های گوناگونی داشته‌اند: پنج استاد کلمات زبان فارسی را به نه قسم اسم، صفت، کنایه، عدد، فعل، قید، حرف اضافه، حرف ربط و صوت دسته‌بندی کرده‌اند (نک. قریب و دیگران، ص ۲۳)؛ خیامپور کلمه را شامل شش قسم اسم (ضمیر)، فعل، صفت، قید، حرف و شبه‌جمله دانسته (نک. خیامپور، ص ۲۸-۳۰)؛ فرشیدورد، به تبع خیامپور و با نگاهی زبان‌شناسانه، کلمه و گروه‌های مربوط به آن را روی هم به شش قسم اسم و گروه اسمی، صفت و گروه وصفی، فعل و گروه فعلی، قید و گروه قیدی، صوت و گروه صوتی و حرف تقسیم کرده است (نک. فرشیدورد، ص ۱۸۱)؛ خانلری نیز هر کلمه را یک نوع از انواع هفت‌گانه اسم، صفت، ضمیر، قید، فعل، حرف و صوت برشمرده (نک. ناتل خانلری، ص ۲۱۵)؛ انوری، همایون‌فرخ و شریعت کتاب‌های دستورزبان فارسی خود را بر پایه همین انواع هفت‌گانه بنیان نهاده‌اند.

از دستورنویسان زبان‌شناس، که واحدهای زبانی را مبنای کار قرار داده و در واحد زبانی گروه برخی مقوله‌ها یا انواع کلمات را آورده‌اند، باطنی، با نام‌های گروه فعلی، گروه اسمی و گروه قیدی، همین سه مقوله را بررسی کرده (نک. باطنی، ص ۱۱۰-۱۷۱) و مشکوة‌الدینی، افزون بر آن، به ضمیر، گروه حرف اضافه‌ای و گروه صفتی پرداخته است. (نک. مشکوة‌الدینی، ص ۱۷۵-۲۰۵)

در زبان فارسی، برای تشخیص واژه از معیارهای آوایی، واژگانی، معنایی و کاربردی‌ای چون داشتن یک تکیه اصلی، رعایت هم‌نشینی مجاز آواها، دلالت بر یک معنا، ایفای یک نقش دستوری، کاربرد مستقل در جمله و یکپارچگی ساختار استفاده می‌شود (نک. شقاقی، ص ۲۵-۳۲).

میلانیان معیارهای مرزبندی واژه را در چهار قشر آوایی، صرفی، نحوی و قاموسی بررسی کرده است (نک. میلانیان، ص ۷۱) که این معیارها در واژه‌های مشتق یک‌جا دیده می‌شود، اما این معیارها در کلمات مرکب به گونه‌ای است که

— اجزا به صورت انتخابی واحد از سوی گوینده به جای واژه‌های بسیط به کار می‌روند؛

— تنها یک هجایشان تکیه می‌گیرد؛

— میان اجزا مکث میسر نیست؛

— از نظر نحوی وابسته‌های قاموسی و دستوری میان اجزا فاصله نمی‌اندازد؛

— و اگر ترکیب ناشی از گروه اضافه باشد، کسره اضافه حذف خواهد شد. (نک. همان، ص ۸۷).
مشکوة‌الدینی نیز، با دشوار برشمردن تعیین مرزهای واژه و اشاره به برخی معیارهای مذکور، معتقد است:

هر واحدی با معنایی که بتواند با انعطاف‌پذیری نسبی در جمله جابه‌جا شود و یا در پیش یا به دنبال آن عنصر دیگری بتواند ظاهر گردد و نیز هیچ عنصر دیگری نتواند در درون آن جای بگیرد واژه به حساب می‌آید. (مشکوة‌الدینی ۲، ص ۵۱)

«در فارسی می‌توان از ترکیب برای ساختن همه مقوله‌های واژگانی سود جست» (طباطبایی ۴، ص ۹) و طبقه‌بندی واژه‌های مرکب بر اساس سه معیار ساختار، مقوله و رابطه نحوی-معنایی واژه‌های سازنده آن صورت می‌گیرد (نک. همان، ص ۱۰). این واژه‌ها به لحاظ ساختار متشکل از دو واژه‌اند، چون فرایندهای واژه‌سازی به صورت پایگانی عمل می‌کنند؛ مثلاً واژه «خودروشوی»، هر چند از سه واژه تشکیل شده، ساختار آن درست مانند واژه «رخت‌شوی» است (نک. همان). همچنین، هر واژه مرکب، در مقام واحدی واژگانی، به مقوله‌ای دستوری تعلق دارد و میان دو واژه سازنده آن رابطه نحوی-معنایی مشخصی وجود دارد (نک. همان، ص ۱۰-۱۱). هر چند در نگارش کلمات، به‌ویژه کلمات مرکب، قاعده‌ای قطعی وجود ندارد، در این فن «بیشتر حسن خط و سهولت قرائت و کتابت در نظر گرفته می‌شود» (احمدی گیوی، ص ۷۸) و گاه به این دو اصل بیش از مفهوم توجه می‌شود؛ چنان‌که دو واژه «دانشجو» و «دانش‌پژوه»، که مفهوم و ساختمانی یکسان دارند، به ترتیب پیوسته و با نیم‌فاصله نوشته می‌شوند. (نک. همان)

نیم‌فاصله در فعل

در نوشتن نیم‌فاصله در فعل، چگونگی نوشتن پیشوندهای صرفی فعل، پیشوندهای فعل، فعل‌های کمکی و فعل مرکب تعیین‌کننده‌اند. از پیشوندهای صرفی فعل، «ب»، «م» و «ن» از گذشته تا کنون

پیوسته نوشته می‌شده‌اند، اما پیشوند صرفی «می» در رسم‌الخط سده‌های چهارم تا هشتم هجری جدا (نک. مایل هروی، ص ۳۰۴، ۳۱۰) و در رسم‌الخط سده‌های نهم تا سیزدهم هجری پیوسته نوشته می‌شده است (نک. همان، ص ۳۱۷). برخی دست‌نویسان نوشتن آن را به دو صورت پیوسته و با نیم‌فاصله درست دانسته‌اند (نک. فرشیدورد، ص ۶۲۹) و در برخی منابع نگارشی بر جدانویسی آن (با نیم‌فاصله) تأکید شده است. (نک. یاحقی، ص ۳۷) این پیشوند امروزه - چنانکه در ویراست جدید دستور خط فارسی نیز آمده - (نک. فرهنگستان زبان و ادب فارسی ۲، ص ۲۳) با نیم‌فاصله نوشته می‌شود. در چگونه نوشتن فعل‌های پیشوندی در منابع دستوری و نگارشی مطلبی نیامده است، اما با توجه به کارکرد معنایی پیشوند در مصدر این فعل‌ها، داشتن یک تکیه و یک درنگ و ربودن تکیه فعل توسط این پیشوندها (نک. فرشیدورد، ص ۹۰)، نوشتن آن‌ها با نیم‌فاصله درست‌تر است؛ مانند «برآمد».

فعل‌های معین و شبه‌معین، چون کارکرد و معنای خاص دارند و با نیم‌فاصله نوشتن این فعل‌ها و فعل اصلی از زیبانویسی و آسان‌خوانی آن‌ها می‌کاهد، با فاصله نوشته می‌شوند؛ مانند «گفته است، گفته بود، گفته باشد، گفته بوده است، داشت می‌گفت، دارد می‌گوید، خواهد گفت، گفته شد و نتوان گفت». از این افعال، فعل‌های ماضی نقلی، که فعل کمکی شان کوتاه شده، برای زیبانویسی بهتر است با نیم‌فاصله نوشته شوند؛ مانند «گفته‌ام». همچنین، فعل ربطی «است»، پس از کلمات مختوم به «ه» بیان کسره، الف میانجی می‌گیرد و با نیم‌فاصله نوشته می‌شود؛ مانند «آماده‌ام». این فعل را پس از مصوت بلند «ی» و مصوت مرکب «ی» نیز می‌توان همین‌گونه تلفظ کرد و نوشت؛ مانند «ایرانی‌ام»، «دوست‌وی‌ام». (نک. یاحقی، ص ۱۹)

فعل مرکب، به دلایلی چون اشاره معنایی بیشتر پایه‌های آن به حالت یا عمل خاص، استقلال معنایی پایه و عنصر فعلی در عین تلفیق معنایی، گسترش‌پذیری برخی از آن‌ها (نک. مشکوة‌الدینی ۱، ص ۱۳۵-۱۳۶) و وجود تکیه و درنگ در هر دو جزء فعلیاری و همکرد، بهتر است با فاصله نوشته شود؛ مانند «فریب خورد». میلانیان فعل مرکب را در حقیقت ترکیبی نحوی، معادل گروه اسمی، دانسته و نمونه‌هایی مانند «کار کردن» را گروه دوواژه‌ای نامیده است (نک. میلانیان، ص ۷۹). طباطبایی نیز این افعال را با فاصله نوشته است (نک. طباطبایی ۴، ص ۳۰-۳۱). در برخی منابع دستوری، انواع دیگری از افعال مرکب، مانند «از حال رفت» و «لجش گرفت» (نک. فرشیدورد، ص ۴۱۴؛ مشکوة‌الدینی ۱، ص ۱۳۶) آمده است که آن‌ها را نیز مانند فعل مرکب می‌توان نوشت.

نیم‌فاصله در اسم

کاربرد نیم‌فاصله در اسم به ساختمان آن بستگی دارد و در کتاب‌های دستور زبان، دسته‌بندی‌های نسبتاً گوناگونی از اسم به لحاظ ساختمان آمده است. از آنجاکه دسته‌بندی ساختمان کلمات، به‌ویژه اسم، در کتاب دستور مفصل امروز کامل‌تر و با سرشت ترکیبی زبان فارسی سازگارتر است، در این پژوهش بیش از دیگر منابع مرجع مورد بررسی و داوری قرار گرفته و از کتاب ترکیب در زبان فارسی، نوشته علاءالدین طباطبایی، نیز در بررسی کلمات مرگب استفاده شده است.

اسم ساده یا بسیط یک جزء است و به تنهایی مصداق کاربرد نیم‌فاصله واقع نمی‌شود، مگر وقتی که با نشانه‌های جمع یا برخی پسوندها همراه شود. نشانه جمع «ها» در رسم الخط سده‌های چهارم تا هشتم با همه کلمات، حتی کلمات مختوم به «ه» بیان کسره، پیوسته نوشته می‌شده، مانند جامها (جامه‌ها) (نک. مایل هروی، ص ۳۰۴ و ۳۱۰). امروزه برخی منابع نگارشی ضمن توصیه به جدانویسی، هر دو صورت پیوسته و جدای (با نیم‌فاصله/بی‌فاصله) آن را — جز بعد از کلمات بیگانه نامأنوس (فرمالیست‌ها)، برجسته شده (ایرانی‌ها)، پردندانه (حساسیت‌ها)، اسامی خاص (فردوسی‌ها) و کلمات مختوم به «های» غیرملفوظ (میوه‌ها)، «های» ملفوظ بعد از حرف متصل (فقیه‌ها) و «یای» ساکن (نی‌ها) — صحیح دانسته (نک. فرهنگستان زبان و ادب فارسی ۲، ص ۴۰-۴۱) و برخی بر جدانویسی (با نیم‌فاصله) آن بعد از کلمات مختوم به «ه» متصل به کلمه تأکید و در بقیه موارد پیوسته‌نویسی آن را تجویز کرده‌اند؛ مانند فقیه‌ها و کتابها (نک. یاحقی، ص ۴۳). این نشانه بهتر است بعد از همه کلمات با نیم‌فاصله نوشته شود.

پسوند تصغیر «چه» نیز به کلمه پیش از خود می‌چسبد؛ مانند باغچه.

اسم‌های مشتق برخی با پیشوند و بیشتر با پسوند ساخته می‌شوند. از اسامی مشتق ساخته‌شده با پیشوند، «ابرایانه» با «ابر»، «امروز» با «ام» (نک. طباطبایی ۱، ۱۲۹-۱۳۲)، «بازپخش» با «باز»، «برچسب» با «بر»، «تراکش» با «ترا» و «شبه‌پیشوند» با «شبه» (نک. همو ۲، ص ۲۳۲-۲۴۲) را می‌توان نام برد که، جز اسم‌های متشکل از «ام»، بقیه با نیم‌فاصله نوشته می‌شوند. پیشوند «هم» اغلب صفت می‌سازد، اما در برخی نمونه‌های جانشین اسم آن معنای اسمی غلبه یافته، مانند «همسایه». بیشتر صفاتی که با «هم» ساخته می‌شوند با پسوند «ی» اسم می‌سازند؛ مانند «همکاری» (نک. همو ۳، ص ۲۲۰). برخی از این اسم‌ها نیز با نیم‌فاصله نوشته می‌شوند، مانند «هم‌سخنی». فرشیدورد نیز پسوندهای سازنده اسم مشتق را پانزده گونه دانسته (نک. فرشیدورد، ص ۱۹۳-۱۹۶) که از این اسم‌ها فقط اسم‌های مشتق ساخته‌شده با پسوند مصدری و آداب‌ورسوم، مانند «بله‌بران»، با نیم‌فاصله و بقیه پیوسته نوشته می‌شوند.

در اسم مرکب، کاربرد نیم‌فاصله چالش‌برانگیز و به دقت بیشتر نیازمند است. فرشیدورد اسامی مرکب را نیز از جهاتی به اقسامی همچون فعلی و غیرفعلی تقسیم کرده است. از نگاه او، اسم‌های مرکب فعلی را می‌توان به دو دسته اسم‌های مرکب مصدری، مانند «ماشین‌رو، شاه‌نشین، دست‌گیره، حسن‌خیز، گردن‌بند و گم‌شدن»، و اسم‌های مرکب غیرمصدری، مانند «ماشین‌رو، شاه‌نشین، دست‌گیره، حسن‌خیز، گردن‌بند و شکم‌روش»، تقسیم کرد (نک. همان، ص ۱۹۶-۱۹۸). از این اسم‌ها، نمونه‌هایی مانند «آب‌نما، چشم‌داشت، خاک‌بردار، دست‌آورد، قلم‌تراش و ناخن‌گیر» نیز در برخی منابع نگارشی آمده‌اند (نک. یاحقی، ص ۵۱-۶۲). «شمار واژه‌های دارای این ساختار بسیار است و بسیاری از نوآژه‌ها نیز با همین الگو ساخته می‌شوند» (طباطبایی ۴، ص ۴۸). از اسم‌های نوساخته با این ساختار «چهره‌پرداز و لرزه‌نگار» را می‌توان مثال زد. این ساختار بیشتر صفت‌ساز است، صفت‌هایی که بسیاری از آن‌ها از رهگذر تغییر مقوله به اسم تبدیل شده‌اند؛ مانند «آفتاب‌پرست، آهن‌فروش، پیاده‌رو، قفل‌ساز، گوشت‌کوب و لاشخور». گاه جزء اسمی این اسم‌ها خود از دو واژه تشکیل شده است؛ مانند «آب‌میوه‌گیر» (نک. همان، ص ۴۹-۵۳). این اسم‌ها، به دلیل یکپارچگی و داشتن یک تکیه، یک درنگ و یک نقش دستوری، به‌استثنای نمونه‌هایی که پیوسته‌اند، با نیم‌فاصله نوشته می‌شوند.

فرشیدورد اسم‌های مرکب غیرفعلی را نیز به دو دسته کلی تقسیم کرده است: ۱. اسم‌های مرکب هم‌پایه ساخته‌شده با ضمه مخفف عطف (مانند زدوخورد، سروصدا، جست‌وجو، هست‌ونیست، بزنبوکوب، این‌وآن، چون‌وچرا، کش‌وقوس) و کلمات اسم‌شده هم‌پایه بدون ضمه عطف (مانند شیربرنج، آمدشد، کم‌دی‌درام و بگومگو) (نک. فرشیدورد، ص ۱۹۸ و ۲۰۶). از این دو گونه، نمونه‌هایی چون «آب‌رنگ و آب‌گوشت» نیز در دیگر منابع نگارشی آمده است (نک. یاحقی، ص: ۵۱) که اسم‌های مرکب با ضمه مخفف، اگر با تغییر در کشش هجایی (نک. حق‌شناس، ص ۱۶۲) با یک تکیه و یک درنگ تلفظ شوند، با نیم‌فاصله نوشته می‌شوند. طباطبایی این گونه اسم‌ها را مرکب متوازن نامیده و با نیم‌فاصله نوشته است (نک. طباطبایی ۴، ص ۱۵). میلانیان نیز میان‌وندهایی مانند «و» را در این صورت‌ها از معیارهای صوری و نشانه‌نماینده یک واژه دانسته است (نک. میلانیان، ص ۷۳). کلمات هم‌پایه بدون ضمه عطف با نیم‌فاصله نوشته می‌شوند. ۲. اسم‌های مرکب وابستگی مستقیم که یا از مضاف و مضاف‌الیه با کسره کوتاه‌شده ساخته شده‌اند (مانند ضبط‌صوت) یا از مضاف و مضاف‌الیه با حذف کسره اضافه (مانند سلسله‌مراتب). بخشی از اسم‌های مرکب وابستگی نیز یا از موصوف و صفت با کسره مخفف ساخته شده‌اند (مانند گل‌سرخ) یا از موصوف و صفت با حذف کسره (مانند سیب‌زمینی) یا از شبه‌صفت یا صفت پیشین و اسم، بدون تقدیر حرف اضافه (مانند سه‌پایه و آن‌جا) (نک. فرشیدورد، ص ۱۹۹). از این دسته نیز نمونه‌هایی چون «آستان‌قدس» در برخی منابع نگارشی آمده‌است (نک.

یاحقی، ص ۵۱-۶۳). این واژه‌های مرکب به محور جانیشینی واژه‌های بسیط تعلق دارند و در یک نقطه از زنجیر گفتار به جای آن‌ها انتخاب می‌شوند، بنابراین انتخابشان معادل یک واحد است نه بیشتر (نک. میلانیا، ص ۷۴)، که چون در بیشتر آن‌ها تغییر در کشش هجایی روی داده (نک. حق‌شناس، ص ۱۶۲) و فقط یک تکیه و یک درنگ می‌گیرند، همه با نیم‌فاصله نوشته می‌شوند.

به باور فرشیدورد، برخی اسم‌های مرکب وابستگی مستقیم نیز از دو اسم، که بینشان حرف اضافه‌ای مقرر است، ساخته می‌شوند؛ مانند «تهران‌اصفهان» و برخی از مسند و فعل؛ مانند «شادباش» (نک. فرشیدورد، ص ۱۹۸-۲۰۰). از این اسم‌ها، گونه دوم با نیم‌فاصله نوشته می‌شود، اما گونه نخست در برخی منابع نگارشی کلمه دوجزئی مرکب، که با تیره به هم می‌پیوندند، معرفی شده‌اند؛ مانند «فرهنگ ایرانی-اسلامی» (نک. یاحقی، ص ۹۰). گاه بر اثر کاربرد زیاد، مکث میان واژه‌ای این کلمات مرکب، که با تیره نشان داده شده، حذف و با یک واحد واژگانی بسیط برابر می‌شوند؛ مانند «بزرگراه تهران‌قم». در این کاربرد خاص، آن‌ها را با نیم‌فاصله نیز می‌توان نوشت.

فرشیدورد بخشی از اسم‌های مرکب را مرکب غیرفعلی وابستگی درهم‌ریخته نامیده است که ممکن است از مضاف‌الیه و مضاف مقلوب با حذف کسره اضافه ساخته شوند (مانند ایران‌زمین) (نک. فرشیدورد، ص ۲۰۰). این گونه اسم‌ها در فارسی بسیارند و نمونه‌های دیگری چون «آیین‌نامه» نیز در برخی منابع نگارشی آمده (نک. یاحقی، ص ۵۱-۶۳). همچنین اسم‌های مرکب غیرفعلی وابستگی درهم‌ریخته ممکن است از صفت یا شبه‌صفت مقلوب پسین و اسم، بی تقدیر حرف اضافه، ساخته شده باشند (مانند نخست‌وزیر، بزرگراه و پیش‌خرید) (نک. فرشیدورد، ص ۲۰۰). فرشیدورد یادآور شده است که اخیراً با این ساختمان چند اصطلاح علمی و فنی مناسب ساخته شده، مثلاً «ژرف‌ساخت، نرم‌افزار، سرخ‌رگ و پیش‌نیاز» (نک. همان، ص ۲۰۱). این اسم‌های مرکب را نیز، جز آن‌ها که پیوسته نوشته می‌شوند، با نیم‌فاصله می‌نویسیم. طباطبایی ساختار اضافه مقلوب را، با ذکر نمونه‌هایی چون «روان‌آشفتگی، سنگ‌فرش، آهن‌آلات، وام‌واژه و دم‌نوش»، ذیل اسم‌های مرکب هسته‌پایان بررسی کرده و همه را با نیم‌فاصله نوشته است (نک. طباطبایی، ص ۱۲-۱۴). وی فرایند تشکیل اسم‌های مرکب ساخته‌شده با صفت و اسم را نسبتاً زایا برشمرده و افزون بر نمونه‌های رایج، اسم‌های مرکبی را که با صفت‌های «معین» و «صاحب» ساخته شده‌اند و می‌توان آن‌ها را هسته‌آغاز شمرد نیز آورده است؛ مانند «معین‌پزشک (پزشکیار)» و «صاحب‌خانه». (نک. همان، ص ۶۸-۶۹)

از نگاه فرشیدورد، برخی اسم‌های مرکب کلمه‌های مرکب مکرر تأکیدی و اتصالی‌اند؛ یعنی بر تأکید و توالی دلالت می‌کنند و به شیوه‌های زیر ساخته می‌شوند: ۱. از دو اسم مکرر، خواه به واسطه حرف اضافه یا عناصر اتصالی (مانند سرتاسر)، خواه بی‌واسطه (مانند های‌های)؛ ۲. از دو اسم

نامکّر، خواه با واسطه و خواه بی‌واسطه (مانند سرتاپا)، که بیشتر برای ساختن قید و صفت به کار می‌روند و نمونه‌های اسمی آن‌ها زیاد نیست (رک. فرشیدورد، ص ۲۰۱). بخشی از نام‌آوهای فارسی (مانند قاه‌قاه) که عنصر اتّصالی‌شان حذف شده نیز در دسته اول قرار می‌گیرند. از این اسم‌های مرگّب، آن‌ها که عناصر اتّصالی ندارند با نیم‌فاصله و آن‌ها هم که حرف ربط «و» و «تا» دارند، اگر بدون درنگ میان‌واژه‌ای و با یک تکیه و یک درنگ تلفظ شوند، با نیم‌فاصله نوشته می‌شوند.

اسم‌های مرگّب عربی رایج در فارسی نیز یا مانند «عکس‌العمل» از مضاف و مضاف‌الیه ساخته می‌شوند یا مانند «مایحتاج و ماوراء‌التهر» از موصول و صلّه آن (نک. همان، ص ۲۰۲). طباطبایی نمونه‌های زیادی از اسم‌های مرگّب عربی تبار با ترکیب «اسم + ال + اسم» و واژه‌هایی همچون «رستم‌التواریخ» را، که فارسی‌زبانان با این الگو ساخته‌اند، با نیم‌فاصله آورده است (نک. طباطبایی، ص ۲۸-۲۹). برخی از این اسم‌ها از ترکیب اسم و صفت ساخته شده‌اند، مانند «بیت‌المقدس» (نک. همان، ص ۴۸). این اسم‌ها همه با نیم‌فاصله نوشته می‌شوند.

برخی اسم‌ها یا کنیه‌های خاص عربی رایج در فارسی، که با کلماتی چون «عبد» و «اب» ساخته شده‌اند (مانند عبدالله و ابوالقاسم)، و اسم‌های مرگّب از دو اسم عربی (مانند حسن‌علی) و اسم‌هایی که از اضافه بنوّت ساخته شده‌اند (مانند مسعودسعد)، چون یک اسم مرگّب با یک تکیه و یک درنگ هستند، با نیم‌فاصله نوشته می‌شوند.

ترکیبات عربی رایج در فارسی (چون علی‌رغم و مع‌ذلک) و اصطلاحات عربی رایج در فارسی (مانند مضاف‌الیه، مقسوم‌علیه، مفعول‌به) و برخی ترکیبات عربی (مانند ان‌شاء‌الله و معظّم‌له) نیز، چون یک درنگ و یک تکیه دارند، با نیم‌فاصله نوشته می‌شوند.

در چند قرن اخیر، بسیاری از پیشوندها و کلمات پیشوندی زبان‌های غربی نیز با عناصری ترجمه شده‌اند که فرشیدورد آن‌ها را شبه‌پیشوند نامیده است. از این اسم‌های مرگّب ترجمه‌ای، آن‌ها که مانند عدم‌صلاحیت^۱ با شبه‌پیشوند نوظهور «عدم» ترجمه شده‌اند (نک. فرشیدورد، ص ۲۰۳) و هنوز کسره اضافه‌شان کوتاه نشده است بهتر است با فاصله نوشته شوند. برخی پیشوندهای نفی از قدیم در فارسی کاربرد داشته‌اند، مانند «بی» و «نا» در «بی‌انضباطی» و «نارسایی»، که اسم‌های ترجمه‌شده با آنها با نیم‌فاصله نوشته می‌شوند.

شبه‌پیشوند «تجدید» نیز، که ترجمه «re» فرانسوی و انگلیسی است، در ترکیبات ترجمه‌ای، مانند «تجدیدنظر و تجدید اشتراک»، به کار رفته است (نک. همان، ص ۲۰۴) که از این ترکیب‌ها، آن‌ها که

کسره‌شان به دلیل کاربرد زیاد تخفیف یافته با نیم‌فاصله نوشته می‌شوند. این پیشوند گاه به «عکس»، «وا» یا «واپس» ترجمه شده است؛ مانند «عکس‌العمل» یا «واکنش (reaction)» و «واپس‌زدگی (repression)» که بهتر است با «باز» یا «وا» ترجمه شوند؛ مانند «بازنگری» به جای «تجدیدنظر» و «واکنش» به جای «عکس‌العمل»؛ گاه نیز به «اعاده» ترجمه شده، مانند «اعاده حیثیت» (نک. همان، ص ۲۰۴)، که اگر کسره‌اش بر اثر کاربرد زیاد حذف شود، با نیم‌فاصله نوشته می‌شود.

پیشوندهای «پیش»، «نیم»، «نیمه» و «سوء» نیز در اسم‌های مرکب ترجمه‌ای به کار رفته‌اند که نمونه‌هایی مانند «پیش‌خرید (prechat)» و «نیم‌دایره» (نک. همان، ص ۲۰۴-۲۰۵) با نیم‌فاصله نوشته می‌شوند. ترکیبات ساخته‌شده با «سوء» (مانند سوء‌استفاده) نیز، اگر کسره اضافه‌شان بر اثر کاربرد زیاد اهل زبان تخفیف یافته باشد، با نیم‌فاصله نوشته می‌شوند. طباطبایی «نیم» و «نیمه» را عددواره نامیده و نمونه‌هایی از اسم‌های مرکب ساخته‌شده با آن‌ها (مانند نیم‌نگاه و نیمه‌شب) را با نیم‌فاصله آورده است. (نک. طباطبایی ۴، ص ۱۰۰-۱۰۴)

نیم‌فاصله در صفت

صفت‌ها را روی هم‌رفته می‌توان به پسین و پیشین دسته‌بندی کرد. صفات پسین یا بیانی به لحاظ ساختمان یا ساده‌اند یا مشتق یا مرکب. صفت بیانی ساده از یک جزء تشکیل شده و چگونگی استفاده از نیم‌فاصله در آن مصداق نمی‌یابد، مگر وقتی که برای سنجش موصوف با چیزی دیگر، با وندهای صرفی «تر» و «ترین»، از مطلق به تفضیلی و عالی تبدیل شود. پسوندهای «تر» و «ترین» در رسم‌الخط سده‌های چهارم تا هشتم، جز در برخی موارد، جدا (نک. مایل هروی، ص ۳۰۴، ۳۱۰) و در رسم‌الخط سده‌های نهم تا سیزدهم پیوسته نوشته می‌شده‌اند (نک. همان، ص ۳۱۷). این دو پسوند امروزه، جز در نمونه‌های «بهتر، مهتر و کهنتر»، با نیم‌فاصله نوشته می‌شوند.

صفت بیانی مشتق با پسوند و پیشوند ساخته می‌شود. مهم‌ترین پسوندهای صفت‌ساز، که همه صفات ساخته‌شده با آن‌ها پیوسته نوشته نمی‌شود و می‌توانند مصداق کاربرد نیم‌فاصله نیز قرار گیرند، عبارت‌اند از پسوندهای همانندی و رنگ (مانند وار، فام، گونه، وش، آسا، سار و سان، در نمونه‌های سلیمان‌وار، صبح‌فام، غزل‌گونه، خورشیدوش، برق‌آسا، دیوسار و مرغسان)؛ پسوندهای فاعلی (مانند گار، کار، گر، نده و چی، در نمونه‌های آموزگار، ستمکار، آهنگر، گوینده، و قهوه‌چی)؛ پسوند سازندگی (مانند گرد در سوسنگرد) (نک. فرشیدورد، ص ۲۷۸-۲۸۰). این دسته از صفات بیانی مشتق—جز آن‌ها که پیوسته نوشته می‌شوند—با نیم‌فاصله نوشته می‌شوند.

پیشوندهای صفت‌ساز، به‌ویژه آن‌ها که با نیم‌فاصله نوشته می‌شوند، در فارسی اندک‌اند.

پیشوندهای فارسی «با، بر، نا» و پیشوندهای عربی «بلا و لا» با کلمه همراه خود صفات مشتقی می‌سازند که یک تکیه و یک درنگ دارند و با نیم‌فاصله نوشته می‌شوند (مانند باهوش، برخط، ناپاک، بلااستفاده، لامذهب). پیشوند «بی» نیز با اسم، بن فعل، ضمیر مشترک و برخی ترکیبات وصفی، اضافی و عطفی صفت مشتق می‌سازد (مانند بی‌ادب، بی‌خویش، بی‌همه‌چیز، بی‌دردسر و بی‌دست‌وپا). این پیشوند گاه پیوسته، اما اغلب با نیم‌فاصله نوشته می‌شود. اسم عربی «ذی» نیز در فارسی «کاربرد مستقل ندارد و همواره در نقش پیشوند، به معنای 'دارای' و 'صاحب' به اسم افزوده می‌شود و عموماً صفت می‌سازد» (طباطبایی ۲، ص ۲۴۱)؛ مانند «ذی‌حساب» که بهتر است با نیم‌فاصله نوشته شود. پیشوند «هم» در صفاتی مانند «هم‌مرز و هم‌اتاق»، که بعد از «هم» «م» و «الف نامحذوف» دارند، یا صفاتی مانند «هم‌راستا» و «هم‌صنف» (نک. فرهنگستان زبان و ادب فارسی ۱، ص ۲۳؛ طباطبایی ۳، ص ۲۱۹؛ یاحقی، ص ۳۹-۴۰)، که پیوسته‌نویسی خواندنشان را دشوار می‌کند - به استثنای کلماتی (مانند همواره، همچنین، همین و...) (نک. فرهنگستان زبان و ادب فارسی ۲، ص ۴۰) - با نیم‌فاصله نوشته می‌شوند. در برخی منابع، «هم» در نمونه‌های بسیاری (مانند همسنگ، همداستان، همنشین، هم‌زبان، هم‌نوع، هم‌فکر، هم‌وزن، هم‌رمز، هم‌جنس، هم‌جوار، هم‌خانه، هم‌خون، هم‌فکر، هم‌قدم، هم‌کیش و همنام) پیوسته آمده است (نک. یاحقی، ص ۳۹، ۴۰، ۶۸) که بهتر است آن‌ها که خواندشان سخت و نوشتنشان نازیبا می‌شود (مانند هم‌داستان، هم‌زبان، هم‌نوع، هم‌کیش و...) با نیم‌فاصله نوشته شوند.

کاربرد نیم‌فاصله در صفت بیانی مرگب نیز، همچون کاربرد آن در اسم مرگب، پرچالش و نیازمند دقت است. از نگاه فرشیدورد، صفات بیانی مرگب دسته‌های گوناگونی دارند که به اشکال زیر ساخته می‌شوند:

۱. از عطف دو صفت بیانی همراه با «و» عطف، مانند «سرخ‌وسفید»، یا بدون «و» عطف، مانند «جسته‌گریخته» (نک. فرشیدورد، ص ۲۸۳). از این صفات، آن‌ها که «و» عطف دارند، در صورت داشتن یک تکیه و یک درنگ، مانند صفاتی که بدون «و» عطف هستند، با نیم‌فاصله نوشته می‌شوند.
۲. صفات بیانی مرگب غیرفعلی اسنادی دواسمی که یا رابطه تشبیهی دارند، مانند «خورشیدرخ»، یا بدون رابطه تشبیهی هستند، مانند «جنت‌مکان». این صفات گاه با یک اسم و یک صفت پیشین یا پسین ساخته می‌شوند، مانند «یکسان» و «شوریده‌سر» (نک. همان، ص ۲۸۴)، که برخی پیوسته و اغلب با نیم‌فاصله نوشته می‌شوند.
۳. صفات مرگب بیانی غیرفعلی وابستگی غیراسنادی که یا از حرف اضافه و اسم ساخته می‌شوند (مانند به‌موقع) یا با گروه حرف اضافه و اسم ساخته می‌شوند (مانند درحال‌رشد) یا از صفت، شبه‌صفت و شبه‌پیشوند با وابسته‌های آن، بدون حذف حرف اضافه، ساخته می‌شوند (مانند

خلاف قانون، باب‌روز، پیش‌پافتاده، قابل‌احترام، مورد‌نظر، ضدضربه، فاقد‌صلاحیت و جالب‌توجه) یا از صفت، شبه‌صفت و وابسته‌های آن با حذف حرف اضافه ساخته می‌شوند (مانند صاحب‌خانه و پرآب (پر در این صفت‌ها هم به معانی لبریز است، هم به معنای بسیار)) یا از باقی‌مانده اجزای گروه وصفی فرضی که هسته آن حذف شده است ساخته می‌شوند (مانند پابرجا، پادرها، حلقه‌به‌گوش و دست‌اندرکار) (نک. همان، ص ۲۸۴-۲۸۸). این صفات عموماً یک واحد واژگانی هستند و همه را با نیم‌فاصله می‌توان نوشت.

۴. صفات‌های بیانی مرکب که بر تأکید و توالی دلالت دارند. این صفات یا با واسطه حرف اضافه و عناصر اتصالی دیگر ساخته می‌شوند (مانند خم‌اندرخم، دم‌به‌دم و رنگارنگ) یا از دو صفت مکرر (مانند پاره‌پاره، پیچ‌پیچ، جداجدا، دسته‌دسته و قطعه‌قطعه) (نک. همان، ص ۲۸۸-۲۸۹). این دسته از صفات را، جز نمونه‌هایی که پیوسته نوشته می‌شوند، با نیم‌فاصله می‌نویسیم. طباطبایی ساختار نخست را بسیار زایا خوانده و نمونه‌هایی مانند «قلم‌به‌دست، جان‌برکف، سربه‌راه و سربه‌نیست» را با نیم‌فاصله آورده است (نک. طباطبایی ۴، ص ۸۲). وی کاربرد برخی واژه‌ها را که از تکرار اسم ساخته شده‌اند و بر جزئی از یک کل اشاره دارند نیز معمولاً صفتی دانسته و نمونه‌های بسیاری همچون «راه‌راه و گران‌گران» را با نیم‌فاصله آورده است. (نک. همان، ص ۲۵ و ۷۲)

۵. صفات‌های بیانی مشتق مرکب غیرفعلی که یا از صفت و شبه‌صفت پیشین، موصوف و «ه» ساخته می‌شوند (مانند سه‌خوابه، نیمه‌کاره، همه‌جانبه) یا از صفت و شبه‌صفت پیشین، موصوف و «ی» نسبی ساخته می‌شوند (مانند سه‌بعدی و نیم‌شبی) (نک. فرشیدورد، ص ۲۹۰-۲۹۱). این صفات‌ها نیز با یک تکیه و یک درنگ تلفظ و با نیم‌فاصله نوشته می‌شوند. طباطبایی کلمات «چند، تک، نیم و نیمه» را در این صفات مرکب عددواره نامیده و صفات‌های بسیاری مانند «چندطبقه، تک‌پایه، نیم‌بها و نیمه‌روشن» را با نیم‌فاصله آورده است. (نک. طباطبایی ۴، ص ۱۰۰-۱۰۴)

۶. صفات‌های بیانی مرکب فعلی که از ریشه مضارع و ماضی ساخته می‌شوند (مانند دلکش، گرماسنج، سخت‌کوش، خواب‌آلوده، دست‌پرورد، گم‌گشته، عزیزکرده، تازه‌رسیده و خسته‌کننده) (نک. فرشیدورد، ص ۲۹۱-۲۹۲). این ساختار بسیاری از صفات فاعلی و مفعولی را می‌سازد که، جز آن‌ها که پیوسته می‌آیند، بقیه با نیم‌فاصله نوشته می‌شوند.

۷. صفات بیانی مرکب عربی رایج در فارسی که یا از مضاف و مضاف‌الیه ساخته شده‌اند (مانند خلق‌الساعة و فوق‌العاده) یا از موصول و صلة با فعل محذوف ساخته شده‌اند (مانند مافوق) یا از صفات عربی و معمول آن‌ها ساخته شده‌اند (مانند سابق‌الذکر) یا از «ب» و «لا» نفی جنس ساخته شده‌اند (مانند بلا تکلیف) یا از حرف جر و اسم آن ساخته شده‌اند (مانند علی‌السویه) یا از «لا» و اسم ساخته می‌شوند (مانند لامذهب) یا جمله‌های عربی هستند (مانند جلّ جلاله) (نک. همان، ص ۲۹۳-۲۹۴). این

صفات نیز، به استثنای جمله‌های عربی، همه با نیم‌فاصله نوشته می‌شوند. طباطبایی ساختار صفت و معمول آن را نسبتاً زیاد و اغلب از مقوله صفت دارندگی و تعداد واژه‌های دارای اجزای فارسی این ساختار را کم دانسته و نمونه‌های دیگری چون «سلیم‌التفس» و «دائم‌السفر» را با نیم‌فاصله آورده است. (نک. طباطبایی ۴، ص ۷۴-۷۵)

۸. صفات مرکب شبه‌ضمیمه‌ای که تحت تأثیر ترجمه در فارسی رایج و بیشتر با شبه‌پیشوندها یا شبه‌ضمیمه‌های زیر ساخته شده‌اند:

• «فاقد، خلاف، ضد، غیر و...» برای ترجمه صفاتی که پیشوندهای نفی داشته‌اند (مانند فاقدصلاحیت، خلاف‌شرع، ضدآب، غیراخلاقی)؛

• «قابل» برای ترجمه صفاتی که پسوندهای مثبت داشته‌اند (مانند قابل‌قبول)؛

• «با» برای ترجمه صفاتی که مفهوم دارندگی داشته‌اند (مانند باتجربه)؛

• «اهل، باب، درخور، شایان، مورد و...» که تقریباً برای بیان مفهوم دارندگی به کار می‌روند

(مانند اهل‌ادب، باب‌روز، درخورستایش، شایان‌توجه و موردنظر) (نک. فرشیدورد، ص ۲۹۵-۳۰۲).

این صفات گاه کسره اضافه‌شان حذف یا کوتاه نمی‌شود، اما یک واحد واژگانی هستند و برای رعایت یکسانی، همه را با نیم‌فاصله می‌توان نوشت.

صفات پیشین نیز شامل انواع عددی، مبهم، پرسشی، تعجبی و اشاره هستند.

۱. صفت عددی شامل سه نوع اصلی، کسری و ترتیبی است. صفات عددی اصلی یا بسیط‌اند (مانند صد) یا مرکب (مانند هفتصد) یا گروه عددی (مانند بیست و یک) یا مضاعف (مانند سه هزار) (نک. همان، ص ۳۱۵-۳۱۶). از این صفات، صفات عددی بسیط و مرکب پیوسته، گروه عددی با فاصله و صفات عددی مضاعف، اگر عدد مرکب نشده باشند، با فاصله نوشته می‌شوند. صفات عددی کسری نیز، جز بسیط‌ها (مانند نصف)، یا مرکب‌اند (مانند پنج‌یک) یا از یک عدد اصلی و یک عدد ترتیبی درست شده‌اند (مانند یک‌دوم) یا از عدد اصلی و «در» و عدد اصلی دیگر ساخته شده‌اند (مانند پنجاه‌درصد) (نک. همان، ص ۳۲۰-۳۲۱). این صفات نیز، جز بسیط‌ها، با نیم‌فاصله نوشته می‌شوند. صفات عددی اصلی، اگر با ممیز همراه شوند، با فاصله نوشته می‌شوند (مانند یک کیلو نان). صفات عددی ترتیبی نیز شامل بسیط (مانند نخست)، مشتق (مانند نخستین) و مشتق مرکب (مانند صد و بیست و چهارم) می‌شوند (نک. همان، ص ۳۲۲-۳۲۳). از این صفات نیز بهتر است مشتق مرکب‌های طولانی با فاصله و بقیه پیوسته یا با نیم‌فاصله نوشته شوند.

۲. از صفات مبهم نیز بسیط‌ها و مشتق‌ها (مانند همه و بعضی) پیوسته و برخی مرکب‌ها (مانند

هرقدر و این‌همه) با نیم‌فاصله نوشته می‌شوند.

۳. صفات پرسشی نیز یا بسیط هستند (مانند کدام) یا مشتق‌اند (مانند کدامین) یا مرکب‌اند (مانند چگونه) (نک. همان، ص ۳۲۸-۳۲۹) که همه پیوسته نوشته می‌شوند.
۴. برخی صفات پرسشی کاربرد تعجبی دارند که با فاصله نوشته می‌شوند (مانند: چه باغی!).
۵. صفت اشاره از کلمات «این» و «آن» و ترکیب‌های آنها ساخته می‌شود (مانند همین، چنان، آنچنان و این‌گونه) (نک. همان، ص ۳۳۰-۳۳۱). کلمات اشاره «این» و «آن» در سده‌های چهارم و پنجم جدا، در سده‌های ششم، هفتم و هشتم بیشتر جدا و گاه پیوسته و در سده‌های نهم تا سیزدهم چسبیده به کلمه بعد از خود نوشته می‌شده‌اند (نک. مایل هروی، ص ۳۰۴، ۳۱۰، ۳۱۷). امروزه نیز این صفات اشاره اغلب چسبیده به کلمات بعد از خود نوشته می‌شوند. برخی از این صفات (مانند این‌چنین و این‌گونه) بهتر است با نیم‌فاصله نوشته شوند.

نیم‌فاصله در قید

بیشتر دستورنویسان قید را به لحاظ مقوله دستوری به دو نوع مختص و مشترک دسته‌بندی کرده‌اند که این دسته‌بندی قابل تأمل است. قید نیز، مانند صفت، هم یکی از انواع هفت‌گانه کلمات و هم یکی از نقش‌های سیزده‌گانه کلمات فارسی است، اما «در تقسیم‌بندی آن به لحاظ مقوله دستوری، تسامحی پیش آمده و آن طرح قید مشترک در مقابل قید مختص است» (شعبانی، ص ۲۳۹). توضیح اینکه قیدهای مشترک نوعشان قید نیست و فقط در نقش قید به کار می‌روند، پس نباید نوع دومی برایشان قائل شد و آن‌ها را قید (مشترک) نامید، نکته ظریفی که ختیاپور نیز به آن اشاره کرده است:

قید مختص عده معدودی بیش نیست و مقابل آن «قید مشترک» است؛ یعنی کلمه‌ای که در اصل قید نیست، بلکه صفت یا اسمی است که گاه در جمله حالت قیدی پیدا می‌کند. (ختیاپور، ص ۸۹)

و فرشیدورد هم به آن توجه داشته است:

بسیاری از قیود با کلمات دیگر مشترک است، به این معنی که اسم، صفت، حرف ربط، فعل، صوت، ضمیر هم در بسیاری از موارد می‌توانند نقش قید بازی کنند. (فرشیدورد، ص ۴۶۵)

فرشیدورد قید مختص را شامل قیدهای ویژه بسیط (مانند هرگز)، قیدهای تنوین‌دار عربی در فارسی (مانند شمالاً)، قیدهای ساخته‌شده با پیشوند «نا» (مانند ناگهان)، قیدهای ساخته‌شده از کلمات مکرر (مانند گاه‌گاه)، قیدهای ساخته‌شده از حرف اضافه و صفت یا قید (مانند بناچار)، قیدهای ساخته‌شده از اسم و کلمات دیگر با صفت فاعلی پایان‌یافته با «ان» (مانند زاری‌کنان)، قیدهای ساخته‌شده از جار و مجرور (مانند فی‌الحال)، قیدهای ساخته‌شده از «لا»ی نفی جنس و «ال» با اسم (مانند لابد و القصه) و قیدهای ساخته‌شده از مضاف و مضاف‌الیه عربی (مانند عندالمطالبه) دانسته

است (نک. فرشیدورد، ص ۴۶۳-۴۶۵). از اقسام قید مختص، که کاربرد نیم‌فاصله فقط باید در آن بررسی شود، قیدهای بسیط، تنوین‌دار، ساخته‌شده با «نا» و ساخته‌شده با حرف اضافه و صفت یا قید، پیوسته و نمونه‌هایی مانند «گاه‌گاه، زاری‌کنان و فی‌الحال» با نیم‌فاصله نوشته می‌شوند.

نیم‌فاصله در ضمیر

برخی صاحب‌نظران ضمیر را از مقوله اسم (نک. ختیاپور، ص ۳۱-۳۲؛ فرشیدورد، ص ۲۴۴) و بسیاری آن را مقوله‌ای جدا برشمرده‌اند (نک. انوری و احمدی گیوی، ص ۸؛ قریب و دیگران، ص ۷۱؛ شریعت، ص ۲۳۳؛ ناتل خانلری، ص ۵۹؛ مشکوة‌الدینی ۱، ص ۱۷۵؛ همایون‌فرخ، ص ۶۳۱). انواع اصلی ضمیر (شخصی و مشترک) بسیط هستند و کاربرد نیم‌فاصله در آن‌ها چندان مصداق ندارد، اما این کاربرد در ضمیری که برخی دستورپژوهان آن را احترامی نامیده‌اند (نک. فرشیدورد، ص ۲۴۹) قابل بررسی است؛ از این ضمیر، نمونه‌هایی مانند «این‌جانب» با نیم‌فاصله و نمونه‌های «جناب‌عالی و حضرت‌عالی»، که در برخی منابع نگارشی بر جدانویسی آنها تأکید شده (نک. یاحقی، ص ۵۳-۵۴)، چون کسره اضافه‌شان بر اثر کاربرد زیاد کوتاه یا حذف شده و یک تکیه و یک درنگ دارند، پیوسته یا با نیم‌فاصله نوشته می‌شوند.

همچنین ضمیر متصل شخصی مفرد «م، ت، ش»، اگر به کلمات مختوم به «ه» بیان کسره اضافه شوند، برای آسانی در تلفظ، الف میانجی می‌گیرند که ضمیر متصل و الف میانجی با نیم‌فاصله پس از مضاف می‌آیند (مانند خانه‌ام). می‌توان این ضمیر را در اضافه شدن به کلماتی که مصوت بلند «ی» در آخر دارند نیز همین‌گونه نوشت (مانند ماهی‌ام). (نک. یاحقی، ص ۲۱)

۲.۶. نیم‌فاصله در صوت (شبه‌جمله)

صوت نیز از جنبه‌هایی مانند قید است؛ یعنی بعضی کلمات همیشه صوت‌اند و برخی صاحب‌نظران آن‌ها را صوت ویژه نامیده‌اند. از نظر فرشیدورد، صوت‌ها و گروه‌های صوتی ویژه این‌ها هستند:

ای، الا، خه، یا، ایا، فری، فریش، هلا، زهی، ای خوش، خهی، دردا، دریغا، شگفتا، عجبا، خرّما، ندامتا، الاای، ای‌وای، ای‌داد، ای‌عجب، ای‌دریغا، به‌به، زهازه، خه‌خه، مرحبا، اینت، پاللعجب، احسنت، حَبّذا، عفاک‌الله، عفاالله، لوحش‌الله، تبارک‌الله، بارک‌الله، سبحان‌الله، نعوذبالله، وامصیبتا، واخْرُنا، واویلا، واغوثا، الامان، الحذر، الغیث، الصّلا، و بعضی دیگر. (فرشیدورد، ص ۵۱۹)

وی بهترین راه تشخیص صوت را بررسی تکیه آن می‌داند:

تکیه اصوات غالباً بر روی هجای نخست یا دوم یا ماقبل آخر است؛ یعنی تا حدی شبیه تکیه فعل است. بنابراین، هجای آخر این گونه کلمات، برخلاف اسم، صفت و قید، تکیه ندارد. (همان، ص ۵۲۲)

بررسی کاربرد نیم‌فاصله در صوت نیز باید به صوت‌های ویژه محدود شود و چون هر صوت یک واژه و نوع خاص دستوری‌ای است که یک تکیه و یک درنگ دارد، اگر بیش از یک جزء باشد و پیوسته نوشته نشود، با نیم‌فاصله نوشته می‌شود (مانند ای‌وای). نکته مهم اینکه «ای»، در صوت‌های ویژه، با کلمه همراه خود یک واژه با معنای خاص می‌سازد و مفاهیم تفخیم، تعظیم و فراوانی را می‌رساند که در این کاربرد، صوت ندا نیست (نک. همان، ص ۵۲۱). پس کلماتی مانند «ای‌داد» و «ای‌وای» یک واژه و صوت ویژه مرکب هستند، اما «ای» در ترکیباتی مانند «ای دوست» نشانه نداست. این ترکیبات از صوت ندا و اسم مناداشده تشکیل شده‌اند و با فاصله نوشته می‌شوند.

نیم‌فاصله در حرف

در تعریف حرف در کتاب‌های دستور زبان تفاوت‌هایی دیده می‌شود، اما بیشتر دستورنویسان بر نداشتن استقلال معنایی و معنا پیدا کردن حرف بر اثر همراهی با دیگر کلمات اتفاق نظر دارند (نک. انوری و احمدی گیوی، ص ۲۴۸؛ ختیاپور، ص ۱۰۳؛ فرشیدورد، ص ۴۴۷). در تبیین انواع حرف نیز دیدگاه‌های دستورنویسان متفاوت است، ولی گونه‌های اصلی آن، یعنی حروف اضافه، ربط و ندا، که نیم‌فاصله در آن‌ها بیشتر کاربرد دارد، در بیشتر کتاب‌های دستور زبان فارسی طرح و بررسی شده است.

چون میان حروف اضافه بسیط، مانند «از» و «به»، و کلمه بعد مکث می‌کنیم، این حروف با فاصله از کلمه بعد نوشته می‌شوند. حروف اضافه مرکب، مانند «به‌جز»، و گروه‌های حرف اضافه‌ای، مانند «به‌عنوان» و «در باره»، که از گذشته در زبان فارسی وجود داشته‌اند و برخی نیز به تازگی بر اثر ترجمه در فارسی رایج شده‌اند (نک. همان، ص ۴۴۹-۴۵۸)، به دلیل داشتن یک تکیه، یک درنگ، یک معنا و یک کارکرد دستوری، با نیم‌فاصله نوشته می‌شوند. برخی صاحب‌نظران کلمات اخیر را از حروف اضافه نشمرده و آنها را قید مرکب نامیده‌اند. (نک. ختیاپور، ص ۱۰۸-۱۰۹)

کاربرد نیم‌فاصله در حروف ربط بسیط، مانند «و»، «که» و «اگر» و کلماتی مانند «خصوصاً» و «مثلاً»، که حرف ربط مشتق‌اند، مصداق نمی‌یابد و کلماتی مانند «همین‌که» و «همچنین»، که حرف ربط مرکب‌اند، برخی پیوسته و برخی با نیم‌فاصله نوشته می‌شوند.

گاه، با استفاده از حروف اضافه و اسم یا صفت و حرف ربط «که»، گروه‌های ربطی و حروف ربط مرکب ساخته می‌شود که کاربرد نیم‌فاصله در آن‌ها نیازمند دقت است، مانند «به‌طوری‌که» و

«ازوقتی که». گاه نیز این حروف ربط، بر اثر کاربرد زیاد، بدون حرف اضافه یا بدون «ی» یا بدون «که» هستند، مانند «وقتی که»، «از آنجاکه»، «وقتی» (نک. فرشیدورد، ص ۵۵۰-۵۵۱). حرف ربط «که» در رسم الخط سده‌های چهارم و پنجم به صورت «کی» و «ک» نیز نوشته می‌شده و به کلمه بعد از خود می‌چسبیده است، مانند «کدنبال» (نک. مایل هروی، ص ۳۰۳ و ۳۰۷). اما از اواخر سده هشتم کم‌کم از کلمه بعد از خود جدا شده و از سده یازدهم به بعد به کلمه پیش از خود چسبیده است، مانند «کسیکه» (نک. همان، ص ۳۱۶). در تلفظ امروزی، گروه‌های ربطی بالا یک تکیه، یک درنگ و یک معنای خاص دارند و از معیارهای یک واژه بودن نیز برخوردارند (نک. مشکوة‌الدینی ۲، ص ۵۱)؛ بنابراین، حرف ربط «که» و حرف اضافه در این گروه‌های ربطی کارکرد و معنای خاص درون‌واژه‌ای دارند و باید با نیم‌فاصله نوشته شوند. میلانیان سرهم‌نویسی این گونه ترکیبات را بهتر دانسته است (نک. میلانیان، ص ۸۳). از برخی حروف ربط، به‌علاوه «اینکه» یا «آنکه»، نیز حروف ربط مرگب ساخته می‌شود، مانند «مگر این که»، «مگر آن که»؛ همچنین، از دو حرف ربط، مانند «چون که، اگر هم، حتی اگر» (نک. فرشیدورد، ص ۵۵۱-۵۵۲). این حروف ربط مرگب نیز یک واژه با یک تکیه، یک درنگ و یک معنای خاص هستند و با نیم‌فاصله نوشته می‌شوند. البته پیوسته‌نویسی حرف ربط «که» در برخی از این نمونه‌ها زیباتر است. از «و» و حروف ربط دیگر، مانند «وگرنه»، و از فعل و «اینکه» نیز حروف ربط مرگب ساخته می‌شود (مانند «گواین که») (نک. همان، ص ۵۵۲) که همه با نیم‌فاصله نوشته می‌شوند.

نتیجه‌گیری

نیم‌فاصله نویسه فتنی و نگارشی نسبتاً تازه و کارآمدی است که شناخت و رعایت درست آن به درست‌نویسی، زیبانویسی، درست‌خوانی، درست‌فهمی و آموزش بهتر زبان فارسی کمک می‌کند. در منابع نگارشی فارسی، از نیم‌فاصله کمتر یاد شده و بیشتر گزاره‌های «جدا» و «جدانویسی» را به جای آن به کار گرفته‌اند که باعث یکی انگاشتن آن با فاصله شده است و باید اصلاح شود. در برخی منابع نیز نیم‌فاصله مدّ نظر این تحقیق با نام‌های «عدم فاصله» و «بی‌فاصله» آمده است که با عنوان رایج و کاربرد عمومی نیم‌فاصله همخوانی ندارد. نیم‌فاصله در انواع کلمات فارسی کاربرد دارد که کاربردش در دو نوع صفت و اسم بسیار، در نوع حرف زیاد و در انواع فعل، قید، ضمیر و صوت کم است. تدوین شیوه‌نامه‌ای یکسان و دقیق برای چگونگی نوشتن نیم‌فاصله، با استناد به مراجعی چون رسم‌الخط گذشته زبان فارسی، منابع معتبر دستوری و نگارشی، گفتار سخنگویان زبان و رعایت

دقیق و درست آن، بی‌سامانی را در جنبه‌هایی از نگارش فارسی، اعم از نگارش کتاب، مقاله، پایان‌نامه، روزنامه، نامه، خبر و دیگر نوشته‌ها، از بین می‌برد، نویسندگان را از سردرگمی رها می‌کند و نیازی بنیادین را در بخشی از نگارش فارسی امروز برآورده می‌سازد. نیم‌فاصله در گونه‌های بسیط انواع کلمات فارسی کاربرد کمی دارد و بیشتر در کلمات غیربسیط، به‌ویژه کلمات مرکب، به کار می‌آید. افزون بر کمک گرفتن از مراجع یادشده، معیارهای آوایی، واژگانی، معنایی و کاربردی نیز در حروف‌نگاری درست نیم‌فاصله مؤثر است، از جمله، داشتن یک تکیه و یک درنگ، رعایت هم‌نشینی مجاز آواها، دلالت بر یک معنا، ایفای یک نقش دستوری، کاربرد مستقل در جمله و یکپارچگی ساختار و روی‌هم‌رفته یک واحد واژگانی بودن کلمه.

منابع

- احمدی گیوی، حسن، ادب و نگارش، دانشگاه علامه طباطبایی، چاپ چهارم، تهران ۱۳۶۳.
- احمدی گیوی، حسن و دیگران، زبان و نگارش فارسی، سمت، چاپ بیست و یکم، تهران ۱۳۸۲.
- انوری، حسن و حسن احمدی گیوی، دستور زبان فارسی ۲، فاطمی، چاپ ششم، تهران ۱۳۸۹.
- باطنی، محمدرضا، توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی، امیرکبیر، چاپ هشتم، تهران ۱۳۷۶.
- تابش، یحیی و دیگران، پروژه استاندارد خط فارسی در یونی‌کد، شورای عالی انفورماتیک و دانشگاه صنعتی شریف، تهران ۱۳۷۹.
- حق‌شناس، علی‌محمد، آواشناسی، آگاه، چاپ هشتم، تهران ۱۳۸۲.
- خیامپور، عبدالرسول، دستور زبان فارسی، کتابفروشی تهران، چاپ نهم، تهران ۱۳۷۳.
- ستایش، حسن، «نیم‌فاصله و نقش آن در نگارش کلمات مرکب»، فصل‌نامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی، س ۳، ش ۴ (پیاپی ۱۰)، زمستان ۱۳۸۹، ص ۲۴۵-۲۶۰.
- شریعت، محمدجواد، دستور زبان فارسی، اساطیر، چاپ پنجم، تهران ۱۳۷۱.
- شعبانی، بهرام، «نقدی بر کتاب دستور زبان فارسی ۲، تألیف حسن انوری و حسن احمدی گیوی»، ویژه‌نامه‌نامه فرهنگستان (دستور)، ش ۱۴، زمستان ۱۳۹۷، ص ۲۲۳-۲۴۹.
- شقاقی، ویدا، مبانی صرف، سمت، چاپ سوم، تهران ۱۳۸۹.
- صادقی، علی‌اشرف و زهرا زندی‌مقدم، فرهنگ املائی خط فارسی بر اساس دستور خط فارسی، فرهنگستان زبان و ادب فارسی (نشر آثار)، چاپ هفتم، تهران ۱۳۹۴.
- طباطبایی، علاء‌الدین (۱)، «پیشوندهای زبان فارسی امروز (۱)»، نامه فرهنگستان، س ۱۴، ش ۱ (مسلسل ۵۳)، پاییز ۱۳۹۳، ص ۱۲۷-۱۳۷.
- _____ (۲)، «پیشوندهای زبان فارسی امروز (۲)»، نامه فرهنگستان، س ۱۴، ش ۴ (مسلسل ۵۶)، تابستان ۱۳۹۴، ص ۲۳۱-۲۴۳.

- _____ (۳)، «پیشوندهای زبان فارسی امروز (۳)»، نامه فرهنگستان، س ۱۵، ش ۲ (مسلسل ۵۸)، زمستان ۱۳۹۴، ص ۲۰۷-۲۲۲.
- _____ (۴)، ترکیب در زبان فارسی، کتاب بهار، چاپ دوم، تهران ۱۳۹۸.
- فرشیدورد، خسرو، دستور مفصل امروز، سخن، چاپ اول، تهران ۱۳۸۲.
- فرهنگستان زبان و ادب فارسی (۱)، دستور خط فارسی، نشر آثار، چاپ سیزدهم، تهران ۱۳۹۴.
- فرهنگستان زبان و ادب فارسی (۲)، دستور خط فارسی (ویراست جدید)، نشر آثار، چاپ اول، تهران ۱۴۰۱.
- قریب، عبدالعظیم و دیگران، دستور زبان فارسی (پنج استاد)، جهان دانش، چاپ یازدهم، تهران ۱۳۷۳.
- کابلی، ایرج، درست‌نویسی خط فارسی، نشر بازتاب‌نگار، چاپ اول، تهران ۱۳۸۴.
- کمیسیون فنی استاندارد کامپیوتر، استاندارد کد تبادل اطلاعات ۸ بیتی فارسی، مؤسسه استاندارد تحقیقات صنعتی ایران، چاپ اول، تهران ۱۳۷۱.
- مایل هروی، نجیب، تاریخ نسخه‌پردازی و تصحیح انتقادی نسخه‌های خطی، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، چاپ اول، تهران ۱۳۸۰.
- مشکوة‌الدینی، مهدی (۱)، دستور زبان فارسی بر پایه نظریه گشتاری، دانشگاه فردوسی، چاپ اول، مشهد ۱۳۷۹.
- _____ (۲)، ساخت آوایی زبان، دانشگاه فردوسی، چاپ چهارم، مشهد ۱۳۷۷.
- میلانیان، هرمز، «کلمه و مرزهای آن در زبان و خط فارسی»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، س ۱۸، ش ۳ (پیاپی ۷۷)، اسفند ۱۳۵۰، ص ۶۷-۸۴.
- ناتل خانلری، پرویز، دستور زبان فارسی، توس، چاپ یازدهم، تهران ۱۳۷۰.
- همایون‌فرخ، عبدالرحیم، دستور جامع زبان فارسی، به کوشش رکن‌الدین همایون‌فرخ، مؤسسه مطبوعاتی علمی، چاپ سوم، تهران ۱۳۶۴.
- یاحقی، محمدجعفر و محمد مهدی ناصح، راهنمای نگارش و ویرایش، به‌نشر، چاپ بیست و چهارم، مشهد ۱۳۸۵.
- یوتایپ، «موارد استفاده از نیم‌فاصله در نگارش و تایپ فارسی و روش صحیح درج نیم‌فاصله در همه نرم‌افزارها»، یوتایپ ۱۳۸۹.



ارسال: ۱۴۰۰/۴/۲۵

پذیرش: ۱۴۰۰/۱۰/۶

doi:10.22034/nf.2024.295370.1062

بازنگری در دستبندی قالب‌های شعر فارسی و معرفی برخی قالب‌های نو ساخته

مسعود کلانتری خلیل آباد* (گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات، دانشگاه تهران، تهران، ایران)
علی محمد مؤذنی (استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات، دانشگاه تهران، تهران، ایران)

چکیده: قالب‌های شعری زبان فارسی در تمامی دوره‌های تاریخی و ادبی تا به امروز تغییرات و تحولاتی داشته‌اند؛ این تغییرات در دو حیطه محتوا و ساختار بوده است. هنجارشکنی در زبان و مفاهیم اشعار سبب پیدایش شیوه‌ها و قالب‌هایی نو در زبان فارسی شده است، اما با کاوش در بسیاری از آثار این شاعران، روشن می‌شود که هنوز قالب‌های جدیدی در آثار بسیاری از شاعران معاصر وجود دارد که ناشناخته مانده‌اند و در دستبندی‌ها نام خاصی بر آن‌ها اطلاق نشده است. روش پژوهش حاضر توصیفی-تحلیلی است و قالب‌های جدید در آثار پنج شاعر منتخب معاصر (نیما یوشیج، مهدی اخوان ثالث، فریدون مشیری، نادر نادرپور، و محمدرضا شفیعی کدکنی) برگزیده و سپس نام‌گذاری و بررسی شده است.

قالب‌هایی جدید - شامل ترکیب‌بند نو، مسمط نو، سه‌پاره، قطعه پیوسته، رباعی پیوسته و دوبیتی پیوسته - به قالب‌های «نوکهن» و «نواره» به قالب‌های نوین افزوده شد. کلیدواژه‌ها: قالب شعری، قالب کهن، قالب نوکهن، قالب نوین، نواره

مقدمه

قالب‌های شعری فارسی، از دیرباز تا به امروز، دگرگونی‌های فراوانی در شکل و محتوا داشته است.

قالب‌های کهن، یعنی قصیده، غزل، مثنوی، قطعه و مانند اینها، همان قالب‌های نام‌آشنا و پرکاربرد شعر گذشته و امروز فارسی هستند که در طول دوره‌ها، از آغاز تا امروز، ساختار یکسانی داشته‌اند و بیشتر در محتوا تغییراتی یافته‌اند.

قالب‌های نوکهن، با ساختاری مشابه قالب‌های کهن، از دورهٔ مشروطه در شعر فارسی به وجود آمده‌اند. با کاوش در شعر معاصر، روشن می‌شود که قالب‌های نوکهن متعدّد و پرشمارند، اما در بیشتر منابع، از میان این قالب‌ها، تنها قالب «چهارپاره» معرفی شده است، که البته مطرح‌ترین و پرکاربردترین قالب نوکهن است. قالب‌های دیگری نیز پیش‌تر نام‌گذاری و مطرح شده‌اند که در منابع کمتر به آن‌ها توجه شده است؛ مانند «نوخسروانی»، که قالبی است سه‌مصراع و اخوان ثالث آن را مطرح کرده یا «سه‌گانی»، که آن نیز شعری سه‌مصراع است که شباهت‌ها و گویا تفاوت‌هایی با «نوخسروانی» دارد. اما سخن اصلی در این بخش این است که قالب‌های پرشمار دیگری در شعر نوکهن پدید آمده‌اند و تاکنون نام‌گذاری و تعریف نشده‌اند و گویا از نظر دور مانده‌اند. ما در این پژوهش نه بر سر آن هستیم که همهٔ این قالب‌ها را بیابیم و نام‌گذاری و تعریف کنیم و نه به دنبال ردّ و تأیید آن‌ها یا اثبات کارایی یا عدم کارایی آن‌ها هستیم، بلکه هدف گشودن باب این بررسی و توجه دادن محققان و دانش‌پژوهان به آن است.

شعر معاصر پس از نیما دچار تحوّل در ساختار و محتوا شد و قالب‌های نوین «شعر نو» و «شعر سپید» پدید آمدند. در پژوهش حاضر، به این گروه قالب جدید دیگری نیز به نام «نواره» اضافه شد. در این مقاله، برای نمونه، برخی قالب‌های نویافته، در حدّ توان و حوصلهٔ مقال، نام‌گذاری و تعریف شده است و، برای آشنایی ذهن مخاطبان، نمونه‌هایی از این قالب‌ها از شاعران معاصر انتخاب و به صورت کامل یا در حدّ برشی از شعر یا تنها با ذکر نام و نشانی آورده شده است. برای جلوگیری از درازی سخن، تنها آثار پنج شاعر از نامداران معاصر (نیما یوشیج، مهدی اخوان ثالث، فریدون مشیری، نادر نادرپور، و محمدرضا شفیعی کدکنی) برای یافتن نمونه‌های این مقاله برگزیده شده است.

نکتهٔ قابل توجه آن است که حتی خود پدیدآورندگان و سراینندگان برای این قالب‌ها نام یا تعریفی ارائه نکرده‌اند و نکتهٔ دیگر آنکه، به دلیل ظرفیت آفرینش و تولید قالب‌های نوکهن جدید، این قالب‌ها، برخلاف دو گروه کهن و نوین، قابل شمارش و محدود کردن نیستند.

نکتهٔ دیگر آن است که این تحقیق بر این موضوع اصرار دارد که قالب باید بر اساس ویژگی‌های ظاهری، از جمله «داشتن یا نداشتن وزن عروضی، داشتن یا نداشتن قافیه و ردیف و منظم یا نامنظم بودن آن‌ها و

نحوه چینش مصراع‌ها یا بیت‌ها»، متمایز، نام‌گذاری و تعریف شود نه موضوع و محتوا.

فرضیه‌های پژوهش

وجود قالب‌های جدید شعری نشان‌دهنده قابلیت‌های زیایی و پویایی در قالب‌های شعری فارسی است. شاعران امروز و آینده می‌توانند این قالب‌های جدید را در سرودن به کار برند و نیز، با توجه به ویژگی‌های این قالب‌ها، قالب‌های جدید دیگری ابداع کنند.

پیشینه تحقیق

شمیسا (۱۳۹۰)، در کتاب انواع ادبی، برای قالب‌های ادبی تقسیم‌بندی به دست نداده است و تنها در فصل دهم کتاب، ذیل عنوان «اشکال یا قوالب اصلی»، قالب‌های مهم رایج را، از کهن‌ترین تا جدیدترین، آورده و در فصل یازدهم، ذیل عنوان «قوالب ابتکاری و غیرمعروف»، از چند قالب کهن نادر و نامطبوع سخن گفته است.

رستگار فسایی (۱۳۸۰)، در کتاب انواع شعر فارسی، قالب‌ها را به دو گروه «قالب‌های شعر کهن» و «قالب‌های شعر نو» تقسیم کرده و در گروه اخیر بیشتر به نام‌گذاری بر اساس محتوا و موضوع پرداخته است. مؤلف در این کتاب از قالب‌های نوکهن تنها از «چهارپاره» نام برده و آن را ذیل قالب‌های کهن قرار داده است.

کاووس حسن‌لی (۱۳۹۸)، در کتاب گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران، بیشتر به جریان‌شناسی و نوآوری در محتوا پرداخته و در تقسیم‌بندی شعرها به قالب (به معنای واقعی، یعنی کالبد و ظاهر شعر) توجهی نکرده است. در فصل پنجم این کتاب، با عنوان «نوآوری در قالب‌های گذشته شعر فارسی»، نیز بیشتر درباره نوآوری در اندیشه، وزن و زبان مباحثی را طرح کرده است.

بهمن ساکی (۱۳۹۷)، در کتاب دوجلدی فرهنگ گونه‌های نوپدید در شعر معاصر فارسی، در دسته‌بندی شعرها بیشتر به محتوا و موضوع پرداخته است. کتاب، برخلاف نامش، شباهتی به «فرهنگ‌نامه» ندارد و مؤلف قالب‌ها را بر اساس محتوا دسته‌بندی کرده است، نه ویژگی‌های ظاهری‌شان.

در عمده پژوهش‌های پیشین در بررسی آثار شاعران نوپرداز، اشعار نو و سپید آنان بیشتر مورد توجه بوده است و نویسندگان به صورت مستقل به بررسی قالب‌های جدید دیگر (به جز نو و سپید) با این روش نپرداخته‌اند.

اهداف پژوهش حاضر

چهار هدف برای تحقیق حاضر می‌توان برشمرد، از این قرار:

۱. اصلاح و سامان‌دهی دسته‌بندی قالب‌های شعر فارسی بر اساس ویژگی‌های ظاهری قالب‌ها و زمان پیدایش و دوره‌های رواج قالب‌ها؛
۲. یافتن، نام‌گذاری، تعریف و به دست دادن نمونه قالب‌های جدید در شعر فارسی - «نوکهن» و «نوین»؛
۳. تبیین این مطلب که در عمده قالب‌ها یا شبه‌قالب‌های نوظهور نیز اساس همان قالب‌های کهن شعری هستند که تغییراتی غالباً جزئی در آن‌ها اعمال شده است؛
۴. پیشنهاد دسته‌بندی ساده، جامع و کارآمد برای قالب‌های شعری، به جای تقسیم‌بندی‌های پیچیده و دست‌وپاگیر ارائه‌شده در برخی منابع معاصر.

روش پژوهش

روش این پژوهش توصیفی-تحلیلی است، به این صورت که نگارنده قالب‌هایی با ساختاری متفاوت با قالب‌های رایج را در دسته‌بندی‌های نوکهن و نوین قرار داده و آن‌ها را در آثار پنج شاعر برجسته معاصر، همراه با مثال‌هایی که یافته، نام‌گذاری و بررسی کرده است.

مبانی نظری پژوهش

در کتاب‌هایی که در آن‌ها به تعریف قالب‌های شعر فارسی پرداخته شده است - اعم از کتاب‌های دانشگاهی و غیردانشگاهی - غالباً قالب‌های شعری، از دوران کهن تا امروز، بدون دسته‌بندی خاصی، در پی یکدیگر آمده‌اند و تنها نکته رعایت‌شده در بیشتر این منابع آن است که «شعر نو» و «شعر سپید» و گاه «موج نو» در پایان و پس از قالب‌های دیگر معرفی شده‌اند؛ به ندرت نیز در برخی منابع قالب‌های کهن در یک گروه و قالب‌های جدید، یعنی سه قالب یادشده، در گروهی دیگر آمده‌اند. اما با نگاهی دقیق، در می‌یابیم که این قالب‌ها، با اتکا به شکل ظاهر، به‌ویژه با در نظر گرفتن دو معیار وزن و قافیه، در سه دسته عمده قابل تقسیم‌بندی‌اند:

الف. قالب‌های کهن؛

ب. قالب‌های نوکهن؛

پ. قالب‌های نوین.

اینک به شرح هر کدام از سه قالب می‌پردازیم:

الف. قالب‌های کهن: قالب‌هایی که از آغاز شعر فارسی تا پیش از مشروطه پدید آمده‌اند و شاعران در این قالب‌ها شعر سروده‌اند و البته پس از مشروطه تا همین امروز نیز عرصه سرایش شاعران هستند. این قالب‌ها عبارت‌اند از: قصیده، غزل، رباعی، دوبیتی، قطعه، مثنوی، ترکیب‌بند، ترجیع‌بند، مسمط، تک‌بیت (فرد) و مستزاد.

بدان سبب که تعریف‌ها و مثال‌های کافی برای این قالب‌ها در کتاب‌های مرجع آمده است و اختلاف نظر مهمی نیز درباره آن‌ها وجود ندارد، به این قالب‌ها نمی‌پردازیم. توضیح: برخی انواع سروده‌ها، مانند بحر طویل، مثنوی-غزل و شهرآشوب، از نظر کمیت و کیفیت، هویتی مستقل از قالب‌های دیگر ندارند یا بسیار کم‌کاربردند و نمی‌توان آن‌ها را قالب شعری یا دست‌کم قالب شعری قابل‌اعتنایی دانست؛ به‌ویژه «شهرآشوب» که گونه‌ای ادبی است، نه قالب و آن را در هر قالب شعری می‌توان سرود. ویژگی‌های ظاهری این قالب‌ها عبارت‌اند از:

۱. تساوی وزنی (طولی) مصراع‌ها: در این قالب‌ها همه مصراع‌های یک شعر هم‌وزن‌اند، به‌جز مستزاد که البته دو دسته مصراع دارد: مصراع‌های بلند همگی با هم هم‌وزن هستند و مصراع‌های کوتاه نیز همگی با هم هم‌وزن‌اند.

۲. چینش و نظم مشخص قافیه (و احياناً قافیه و ردیف): در هر قالب، چنان‌که در تعریف آن قالب آمده است، مشخص است که قافیه‌ها باید در پایان کدام مصراع‌ها یا بیت‌ها قرار گیرند. افزون بر دو ویژگی بسیار مهم یادشده، از ویژگی سومی نیز می‌توان سخن گفت:

۳. بیت‌بنیان بودن (بیت‌بنیانی): اساس در این قالب‌ها بر بیت است و هر دو مصراع بر روی هم بیتی را تشکیل می‌دهند (به‌جز در مسمط‌های دارای تعداد مصراع فرد، که مصراع‌ها تنها می‌مانند و نیز مستزاد، که مصراع‌های کوچکش در شمار بیت به حساب نمی‌آیند).

دیگر اینکه در بعضی قالب‌ها، مانند دوبیتی و رباعی، رعایت وزنی مشخص الزامی است و تعداد ابیات نیز کاملاً مشخص شده است. در برخی قالب‌ها، مانند غزل، حدودی برای تعداد بیت‌ها تعیین شده یا ترجیح داده شده است.

ب. قالب‌های نوکهن: قالب‌های شعری‌ای که از دوران مشروطه تا امروز در شعر فارسی پدید آمده‌اند، اما بنیان آن‌ها بر همان اصول و قواعد شکلی و ظاهری قالب‌های کهن است؛ یعنی هم‌وزنی مصراع‌های هر شعر، نظم و قاعده در محل قرار گرفتن قافیه‌ها و ردیف‌ها و البته در اکثر موارد «بیت‌بنیانی».

پ. قالب‌های نوین: قالب‌های شعری‌ای که در دوران معاصر پدید آمده‌اند و در آن‌ها یک یا هر دو

ویژگی اصلی قالب‌های کهن (هم‌وزنی مصراع‌ها و نظم در قافیه‌ها) و به تبع آن، ویژگی سوم شعر کهن، یعنی بیت‌بنیانی، نیز مراعات نشده است. به نظر می‌رسد این قالب‌ها به سه قالب محدود می‌شوند:

۱. شعر نو: وزن عروضی دارد، ولی فاقد مصراع‌های مساوی است. همچنین، فاقد قافیه و ردیف یا دارای قافیه و ردیف اختیاری و نامنظم و نیز فاقد بیت است؛
۲. شعر سپید: وزن عروضی ندارد، فاقد قافیه و ردیف یا دارای قافیه و ردیف اختیاری و نامنظم و همچنین عموماً فاقد بیت (در معنای معیار و استاندارد آن) است؛
۳. نوواره: دارای مصراع‌های هم‌وزن و مساوی، فاقد قافیه و ردیف یا دارای قافیه و ردیف اختیاری و نامنظم و نیز عمدتاً فاقد بیت است.

توضیح: «موج نو»، از نظر نگارنده، شیوه‌ای از سرودن است، اما قالبی متفاوت و مستقل نیست و ذیل «شعر سپید» قرار می‌گیرد. همچنین، اصطلاح «شعر آزاد» عمدتاً برابر با «شعر نو» و به ندرت برابر با «شعر سپید» به کار رفته است و قالبی جداگانه نیست.

بحث و بررسی

۱. قالب‌های نوکهن نیافته

ترکیب‌بند نو

چند نمونه شعر در اشعار شاعران منتخب پیدا شد که با تغییراتی در ساختمان کهن ترکیب‌بند پدید آمده‌اند و می‌توان آن‌ها را نوعی ترکیب‌بند نو دانست. در این پژوهش به معرفی دو نمونه از آن‌ها می‌پردازیم.

ترکیب‌بند نو نوع اول

در این نوع ترکیب‌بند، به جای آنکه، همچون ترکیب‌بندهای کهن، هر بند حجم و آرایشی شبیه «غزل» داشته باشد، هر بند از دو یا چند بیت با آرایش قافیه قطع (قافیه در مصراع‌های زوج) تشکیل می‌شود، اما در پایان هر بند، همانند ترکیب‌بندهای کهن، یک بیت مصرع قرار گرفته است.

از این نوع ترکیب‌بند دو نمونه در آثار نیما یوشیج وجود دارد:

۱. شعر «ای شب» با این آغاز:

هان ای شب شوم وحشت‌انگیز

تا چند زنی به جانم آتش؟

یا چشم مرا ز جای برکن،

یا پرده ز روی خود فروکش،

یا باز گذار تا بمیرم

کز دیدن روزگار سیرم (نیمایوشیح، ص ۴۲-۴۵)

شعری با یازده بند که هر بند آن از دو بیت قطعه‌وار (دارای قافیه در مصراع‌های زوج) و یک بیت مصرع میان‌بندی (در مجموع ۳۳ بیت) تشکیل شده است.

توضیح: در همه نمونه‌های شعری و نقل‌قول‌های مستقیم از منابع دیگر، برای رعایت امانت، رسم‌الخط، املا و نشانه‌گذاری‌ها (درست یا نادرست)، دقیقاً مانند منبع اصلی اعمال شده است.

۲. «بشارت» (همان، ص ۱۵۳-۱۵۴).

در اشعار اخوان ثالث نیز یک نمونه از این ترکیب‌بند وجود دارد:

شعر «با بیهودگی در آینه» با این آغاز:

یک بار دگر عبث در آینه

غمگین و خموش خنده بر من کرد

یک بار دگر ز خوشه سیگار

در آینه آه و دود خرمن کرد

.....

هرچند که تازه می‌کنی دردم،

ای صبح، سلام بر تو، خوش بر دم! (اخوان ثالث، ج ۲، ص ۱۰۹۱-۱۰۹۲)

شعری که یک بند با هشت بیت قطعه‌وار و یک بیت میان‌بندی مصرع (در مجموع ۹ بیت) دارد.

در شعرهای مشیری، شش نمونه از این نوع وجود دارد:

۱. شعر «مرگ دل» با این آغاز:

سحر چون در آینه کردم نگاه

گلِ حسنِ من سخت پژمرده بود

نه لبخند بر جای دیدم نه اشک

روان من از درد افسرده بود

چو بر پیکر خویش کردم نظر

خدایا، چه دیدم؛ دلم مرده بود!

نه بر موی من آن درخشندگی

نه در چهره‌ام پرتو زندگی (مشیری، ج ۱، ص ۱۴۸-۱۴۹)

این شعر سه‌بندی است و هر بند سه بیت قطعه‌وار و یک بیت میان‌بندی مصرع (در مجموع ۱۲ بیت) دارد.

۲. «فال حافظ» (همان، ص ۱۶۰-۱۶۱)؛

۳. «تنها میان جمع» (همان، ص ۱۸۳-۱۸۴)؛

۴. «دیدگان» (همان، ص ۱۹۱-۱۹۲)؛

۵. «سکوت» (همان، ص ۲۵۲-۲۵۳)؛ در این نمونه، استثنائاً در بند اول شعر مصراع اول نیز با مصراع‌های دوم و چهارم هم‌قافیه است، اما این تفاوت به اندازه‌ای نیست که آن را به قالب شعری دیگری تبدیل کند؛

۶. «آخرین پناه» (همان، ص ۱۰۶۲-۱۰۶۳).

نادرپور نیز سه سروده در این قالب دارد:

۱. شعر «شب در کشتزاران» با این آغاز:

چراغ خرمنی از دور پیداست

شب مهتاب، در آن سوی جاده

صدای پرطنین سَمّ آسیبی

شود هر لحظه در صحرا زیاد

.....

خطوطی را که جای پای غم‌هاست

غم شب‌ها و اشک صبحدم‌هاست (نادرپور، ص ۶۴-۶۷)

این شعر دارای سه بند است و هر بند ده بیت قطعه‌وار و بی‌بیتی میان‌بندی (در مجموع ۳۳ بیت) دارد.

۲. «طغیان» (همان، ص ۱۳۷-۱۳۹)

۳. «رشته گسسته» (همان، ص ۸۴۶-۸۴۸).

در آثار شفیع کدکنی، به‌عنوان پنجمین شاعر منتخب در این پژوهش، نمونه‌ای از این شعر وجود ندارد.

ترکیب‌بند نوع دوم

این نوع ترکیب‌بند از هر جهت مانند ترکیب‌بندهای کهن است، جز آنکه در ابتدای شعر نیز بی‌بیتی مصرع قبل از شروع بند اول قرار داده‌اند.

از این نوع ترکیب‌بند دو نمونه در شعرهای نیما یوشیج وجود دارد:

۱. شعر «بز ملاحسن» با این آغاز:

بز ملاحسن مسئله‌گو
چو به ده از رمه می‌کردی رو
داشت همواره به همره پس‌افت،
تا سوی خانه ز بزها دو سه جفت
بز همسایه، بز مردم ده،
همه پرشیر و همه نافع و مفت.

.....

روزی آمد ز قضا بز گم شد

بز ملا به‌سوی مردم شد (نیما یوشیج، ص ۹۳-۹۴)

این شعر متشکل از یک بیت مصراع آغازین و سپس سه بند است که هر کدام چهار بیت با آرایش قافیه‌ای مانند غزل (مصراع اول با همه مصراع‌های زوج) دارد و پس از هر بند نیز یک بیت مصراع میان‌بندی وجود دارد (در مجموع ۱۶ بیت).

۲. «روباه و خروس» (همان، ص ۱۱۶-۱۱۷).

از این نوع ترکیب‌بند، که مطبوع و دل‌نشین به نظر نمی‌آید، تنها همین دو نمونه در شعر نیما وجود داشت و چهار شاعر دیگر در این قالب شعری سروده‌اند و، شاید به سبب نامطبوع بودن، دامنه و دنباله‌ای نیافته است.

مسّمط نو

اشکال جدید و متعدّدی از مسّمط در سروده‌های این شاعران دیده می‌شود و ما در این پژوهش آن‌ها را «مسّمط نو» نامیدیم و چند نوع از آن را معرفی می‌کنیم.

مسّمط نو نوع اول

در این قالب، به‌جای آنکه همه مصراع‌ها در یک بند هم‌قافیه باشند، هر بند از دو یا چند بیت تشکیل شده است که، مانند قطعه، مصراع‌های زوج آن‌ها هم‌قافیه‌اند و در پایان بند یا بخش، مصراع‌ی با قافیه آزاد (بدون قافیه مشترک با هیچ مصراع دیگری) می‌آید.

از این نوع شعر دو نمونه در آثار نیما یوشیج وجود دارد:

۱. شعر «بیرق‌ها و لکه‌ها/ افسانه» با این آغاز:

افسانه:

در شب تیره، دیوانه‌ای کاو
دل به رنگی گریزان سپرده
در دره‌ی سرد و خلوت نشسته
همچو ساقه‌ی گیاهی فسرده

می‌کند داستانی غم‌آور (همان، ص ۴۸-۷۸)

منظومه «افسانه» ۱۲۷ بند پنج‌مصراع (در مجموع ۶۳۵ مصراع) دارد که مشهورترین و نیز احتمالاً طولانی‌ترین شعر در این قالب است و بسیاری آن را سرآغاز تحوّل شعر فارسی در روزگار معاصر دانسته‌اند. اما، از منظری که در این پژوهش بررسی شد، قالبی نوکهن به شمار می‌رود و ذیل عنوان «مسمط» می‌گنجد. هر بند دو بیت قطعه‌وار و مصراع با قافیه آزاد در پایان دارد.

توضیح: علاوه بر تغییر قابل توجه در شکل مسمط‌های کهن، نکته نوآورانه دیگر در این شعر آن است که، شبیه متن‌های نمایشی و دیالوگ‌نویسی، نام دو طرف گفت‌وگو، خارج از وزن عروضی شعر، در ابتدای مصراع‌هایی که لازم بوده، و حتی در مواردی در میان مصراع، آورده شده است؛ مثال ابتدای مصراع:

عاشق: «کوه‌ها راست استاده بودند

دژه‌ها همچو دزدان خمیده

افسانه: «آری ای عاشق، افتاده بودند

دل‌زکف‌دادگان، وارمیده.....» (همان، ص ۶۲)

نمونه میان مصراع:

عاشق: «تو یکی قصه‌ای؟» افسانه: «آری، آری.....» (همان، ص ۵۶)

درواقع، با حذف نام گویندگان («عاشق» و «افسانه»)، به مصراع بدل می‌شود:

«تو یکی قصه‌ای؟» «آری، آری!»

۲. «یادگار» (همان، ص ۸۹-۹۱)

از این قالب در سروده‌های اخوان ثالث سه نمونه دیده می‌شود:

۱. شعر «یاد» با این آغاز:

هرگز فراموشم نخواهد گشت، هرگز

آن شب که عالم عالم لطف و صفا بود

من بودم و توران و هستی لذتی داشت

وز شوق چشمک می‌زد و رویش به ما بود

ماه از خلال ابرهای پاره‌پاره (اخوان ثالث، ج ۱، ص ۲۸۷-۲۸۹)

این شعر شش بند پنج‌مصراع (در مجموع ۳۰ مصراع) دارد و گونه‌ای مسمط پنج‌مصراعی یا پنج‌تایی است.

۲. «به مهتابی که بر گورستان می‌تابید» (همان، ص ۳۳۱-۳۳۴)؛

۳. «آن پنجره» (همان، ص ۹۰۰-۹۰۱).

در سروده‌های مشیری هفت نمونه از این قالب شعری دیده می‌شود و در میان شاعران گروه منتخب این پژوهش، مشیری بیشترین توجه را به این قالب داشته است:

۱. شعر «میگون سیل‌زده» با این آغاز:

ابر، آواره آشفته دهر،

سایه بر سینه خارا افکند

باد، دیوانه زنجیری کوه،

ناگهان سلسله از پا افکند

رعد، جادوگر زندانی چرخ،

لرزه بر عالم بالا افکند

برق را مشعل آشوب به دست (مشیری، ص ۷۸-۸۲)

این شعر در دوازده بند هفت‌مصراع (در مجموع ۸۴ مصراع) سروده شده است و هر بند سه بیت قطعه‌وار با مصراع‌های آزاد در پایان دارد.

۲. «انتظار» (همان، ص ۱۱۱-۱۱۶)؛

۳. «مرغ اسیر» (همان، ص ۱۳۳-۱۳۵)؛

۴. «پشیمانی» (همان، ص ۱۴۴-۱۴۵)؛

۵. «افسانه عشق» (همان، ص ۱۶۷-۱۷۳)؛

۶. «ابر» (همان، ص ۴۱۱-۴۱۳)؛

۷. «آئینه و جمال» (همان، ج ۲، ص ۱۳۶۸-۱۳۷۰).

در سروده‌های نادرپور یک نمونه برای این قالب پیدا شد:

شعر «منظره» با این آغاز:

برف آمد و بزم روز را آراست

شب را ز فروغ شیرفام آکند

اقا، چه درخت‌های سرکش را

کز بارِ غرورِ خود به خاک افکند

زیبایی سرد وه چه بی‌رحم است... (نادرپور، ص ۴۶۱)

این شعر از همین پنج مصراع تشکیل شده است.

در سروده‌های شفیع کدکنی نمونه‌ای از این قالب پیدا نشد.

مسمط نوع دوم

در این نوع مسمط، در هر بند دو یا چند مصراع می‌آید که هم‌قافیه نیستند، اما مصراع‌های پایانی همه بندها هم‌قافیه‌اند.

از این نوع مسمط سه نمونه در شعرهای نیما یوشیج وجود دارد:

۱. شعر «گنج است خراب را» با این آغاز:

کردم به هوای میهمانی

آباد، سرای و خانه تنگ

هر بام و بری شکسته بر جا

چون پای فتاده رفته از هوش

از هر در آن گماشتم بار

بیدار و بهوش پاسبانان

جز نقش تو هرچه‌شان ز دل دور

جز نام تو هرچه‌شان فراموش (نیما یوشیج، ص ۵۹۷-۵۹۸)

این شعر شش بند چهار مصراعی دارد (در مجموع ۲۴ مصراع).

۲. «از عمارت پدرم» (همان، ص ۶۲۳-۶۲۴):

۳. «تلخ» (همان، ص ۶۷۶).

در آثار اخوان ثالث و مشیری این گونه مسمط یافت نشد.

در اشعار نادرپور یک نمونه از این قالب وجود دارد:

شعر «از موج تا اوج» با این آغاز:

پرنده‌ای که صدایی به صافی شب داشت،

شب صدا را در بیشه‌ها رها می‌کرد

مرا ز روزنه برگ‌ها صدا می‌کرد

پلی گشوده از لابه‌لای چند درخت،

به پیشواز قدم‌های سست من آمد

مرا به راز روان بودن آشنا می‌کرد (نادرپور، ص ۵۲۶-۵۲۷)

این شعر پنج بند سه‌مصراع (در مجموع ۱۵ مصراع) دارد.

توضیح: در این شعرِ نادرپور در بند اول مصراع دوم با مصراع پایانی (سوم) هم‌قافیه و هم‌ردیف است و تفاوتی جزئی با تعریف ما از این قالب دارد، اما در اندازه‌ای به نظر نمی‌رسد که قالب را به قالبی دیگر بدل کند و شاید بتوان آن را تحت اصطلاح ادبی «اعنات/ لزوم مالایلم» قرار داد.

از این قالب شعری ده نمونه در شعرهای شفیعی کدکنی وجود دارد و این امر نشان‌دهنده اقبال ویژه شاعر به این قالب نوظهور است:

۱. شعر «کدامین انتظاری؟» با این آغاز:

بخوان ای چرخ‌ریسک نغمه‌ات را

بر آن شاخ برهنه‌ی بی‌گل و برگ

که داری انتظار نوبهاری

ولی من، این دل بی‌آرزو را

— که از شور قیامت هم نجنبد —

کنم خوش با کدامین انتظاری؟ (شفیعی کدکنی ۱، ص ۱۲۲)

تمام شعر همین دو بند سه‌مصراعی (در مجموع ۶ مصراع) است.

۲. «نمازی در تنگنا» (همان، ص ۳۱۷):

۳. «از لحظه‌های آبی ۲» (همان، ص ۳۴۰):

۴. «مزمور زیبایی» (شفیعی کدکنی ۴، ص ۲۳۵):

۵. «تالب حیرت» (همان، ص ۲۸۵-۲۸۶):

۶. «آهستن» (همان، ص ۲۹۳):

۷. «رستگاری» (همان، ص ۴۵۶):

۸. «تهران، از دور» (شفیعی کدکنی ۳، ص ۹۸):

۹. «عقربه‌های ترس» (همان، ص ۱۸۲): در بند اول شعر «عقربه‌های ترس» هر سه مصراع

هم‌قافیه‌اند. این تفاوت در حدی نیست که قالب مورد نظر ما را به قالبی دیگر تبدیل کند؛ چنان‌که

در مستط‌های کهن نیز گاه در بند اول همه مصراع‌ها هم‌قافیه‌اند و گاه چنین نیست.

۱۰. «همچون درخت نیمه‌اسفند» (همان، ص ۲۶۷).

مسمط نو نوع سوم

در این نوع مسمط، هر بند از دو یا چند بیت با ساختار «قطعه» (قافیه در مصراع‌های زوج) تشکیل شده است و در پایان بندها مصراع‌هایی هم‌قافیه با هم آمده است.

از این مسمط یک نمونه در سروده‌های نیما یوشیج دیده می‌شود:

شعر «داستانی نه تازه» با این آغاز:

شامگاهان که رؤیت دریا

نقش در نقش می‌نهفت کبود

داستانی نه تازه کرد به کار

رشته‌ای بست و رشته‌ای بگشود

رشته‌های دگر بر آب ببرد

اندر آن جایگه که فندق پیر

سایه در سایه بر زمین گسترده

چون بماند آب جوی از رفتار

شاخه‌ای خشک کرد و برگی زرد

آمدش باد و با شتاب ببرد (نیما یوشیج، ص ۵۹۹-۶۰۰)

شعری در چهار بند که هر بند دو بیت قطعه‌وار و مصراع‌ی در پایان دارد (در مجموع ۲۰ مصراع).
اخوان ثالث شعری در این قالب ندارد.

در سروده‌های مشیری یک نمونه شعر در این قالب وجود دارد:

شعر «خفته» با این آغاز:

دیدم آنجا که در بستر ناز

همچو گل در چمن آرمیده

پرنیان چادری آسمانی

روی بازوی عریان کشیده

آفریننده را آفرین باد

کاین چنین لعبتی آفریده

چشم من محو آن روی زیبا

خود ندانم بر اندام آن ماه

برگ گل بود یا پیرهن بود

دانم این را که در بستر ناز
خفته چون خرمن یاسمن بود
بر لبش خنده‌ای موج می‌زد
خیره در چشم او چشم من بود

بُرده جان و دل و دین به یغما (مشیری، ج ۱، ص ۱۵۳-۱۵۵)
شعر هفت بند هفت مصراعی (در مجموع ۴۹ مصراع) دارد.

دو نمونه از این نوع شعر در سروده‌های نادرپور وجود دارد:

۱. شعر «رقص اموات» با این آغاز:

سوت ترن به گوش رسد نیمه‌های شب
آهسته از کرانه دریای بیکران
باد خنک ز مزرعه‌ها آورد به گوش
در های وهوی بیشه سرود دروگران

.....

جنگل در آشیانه شب، خفته بی صدا

با وهم شب، ترانه غوکان دور دست
گیرد در این سکوت غم‌آلوده توأمی
چون رشته طناب سپیدی ست راه ده
در نور مه، کنار چمن‌های شب‌نمی

.....

درهم دود چو دود شب تیره سایه‌ها (نادرپور، ص ۵۵-۶۳)

این شعر چهارده بند دارد و در هر بند پنج بیت قطعه‌وار و به دنبال آن مصراعی تنها آمده است (در مجموع ۱۵۴ مصراع) که در نوع خود شعری طولانی محسوب می‌شود.

۲. «پرده ناتمام» (همان، ص ۹۷-۱۰۱).

شفیعی کدکنی شعری در این قالب نسروده است.

مسمط نوع چهارم

در این نوع مسمط، در هر بند دو یا چند مصراع هم‌قافیه می‌آید، اما در پایان بند مصراعی با قافیه آزاد (بی‌قافیه) قرار می‌گیرد.

از این نوع مسمط چهار نمونه در شعرهای نیما یوشیج دیده می‌شود:

۱. شعر «از ترکش روزگار» با این آغاز:

تا داشت به سر زمانه غوغا

تا کینه بُد از رُخس هویدا

تا بود هوای انتقامش

یک تیر به ترکشش نهان داشت

آن تیر هزارها زبان داشت

بگرفت زمانه‌اش سر دست (نیما یوشیج، ص ۱۴۷-۱۴۹)

شعری در یازده بند سه‌مصراع (در مجموع ۳۳ مصراع) است.

۲. «قلب قوی» (همان، ص ۱۶۳-۱۶۴):

۳. «سرباز فولادین» (همان، ص ۱۸۰-۲۰۱)؛ در این شعر طولانی، در سه جا شاعر دست به خروج از قاعده یا نُرم خودبنیادِ خویش زده و به بند سه‌مصراعی یک مصراع دیگر با قافیه آزاد افزوده است، اما با چشم‌پوشی از این سه مورد، که در مقابلِ کل شعر اندک است، شعر از همان قالب مورد بحث پیروی می‌کند.

۴. «سال نو» (همان، ص ۲۲۷-۲۲۸).

از این نوع مسمط در اشعار چهار شاعر منتخب دیگر در این مقاله نمونه‌ای مشاهده نشد.

مسمط نو نوع پنجم

در این نوع مسمط، هر بند از پنج مصراع تشکیل شده است که مصراع‌های اول و سوم هم‌قافیه‌اند؛ مصراع‌های دوم و چهارم نیز هم‌قافیه‌اند و مصراع پنجم قافیه‌ای آزاد دارد؛ یعنی بی‌قافیه است. از این قالب شعری دو نمونه در آثار نیما یوشیج وجود دارد.

۱. شعر «تسلیم‌شده» با این آغاز:

شده‌ام فرد و گشته‌ام تسلیم

مثل یک شاخه در کف امواج

بُرده هنگامه‌های صعب و الیم

برگ‌های مرا گه تاراج

مانده‌ام هر کجا تن یگه (همان، ص ۱۵۵-۱۵۶)

این شعر در پنج بند پنج‌مصراع (در مجموع ۲۵ مصراع) سروده شده است.

۲. «شمع کرجی» (همان، ص ۱۵۷-۱۵۹).

در شعر چهار شاعر منتخب دیگر این مقاله نمونه‌ای از این قالب پیدا نشد. انواع جدید دیگری از مسمط و نیز قالب‌های شعری دیگر در آثار شاعران معاصر و حتی همین پنج چهره منتخب در این مقاله می‌توان یافت، اما به دو دلیل به آن‌ها نپرداختیم: اول آنکه، هدف ما در این مقاله یافتن، برشمردن و تعریف و بررسی همه قالب‌های شعری نوساخته در شعر معاصر نیست، بلکه هدفمان به دست دادن نمونه‌ها و مواردی از این قالب‌های نوساخته است که وجود چنین روند و جریانی را نشان دهد. دوم آنکه، برخی از این قالب‌های نوساخته منحصر به یک نمونه و دارای ویژگی‌های نامطبوع در «ساخت» هستند و ذیل عنوان «اعانت/ لزوم مالایلم» قابل بررسی‌اند و نمی‌توان آن‌ها را روال با شیوه‌ای قابل رواج یافتن در کار شاعران دیگر قلمداد کرد.

سه‌پاره

این قالب شعری، در نگاه اول، مسمط سه‌تایی (مثلث/ سه‌مصراع) به نظر می‌رسد، زیرا از بخش‌هایی تشکیل شده که هر یک سه مصراع دارند، اما با دقتی بیشتر، می‌بینیم که نظم خاصی در قافیه‌های هر بند وجود دارد که آن را با مسمط مثلث متفاوت می‌کند.

در این نوع شعر، مصراع‌های اول و سوم هر بند هم‌قافیه‌اند و این آرایش قافیه‌ای است که در قالب «نوخسروانی» رعایت می‌شود (نک. اخوان ثالث، ج ۲، ص ۱۰۷۴-۱۰۷۸).

البته نوخسروانی‌ها تنها متشکل از سه مصراع هستند و به نظر می‌رسد اخوان ثالث، خودآگاه یا ناخودآگاه، نوعی «نوخسروانی پیوسته» سروده است. به سبب طولانی و مبهم بودن این نام (نوخسروانی پیوسته)، به قیاس «چهارپاره»، نام «سه‌پاره» را برای آن برگزیدیم.

از این نوع شعر سه نمونه در سروده‌های اخوان ثالث وجود دارد:

۱. شعر «گزارش» با این آغاز:

خدایا، پر از کینه شد سینه‌ام

چو شب رنگِ درد و دریغا گرفت

دل پاک‌روتر ز آینه‌ام

دلَم دیگر آن شعله شاد نیست

همه خشم و خون است و درد و دریغ

سرایبی در این شهرک آباد نیست (همان، ج ۱، ص ۳۷۳-۳۷۷)

این شعر در بیست بخش سه‌مصراع سروده شده است (در مجموع ۶۰ مصراع).

۲. «این است که...» (همان، ج ۲، ص ۱۱۲۲-۱۱۲۳)

۳. «این چنین لحظه‌ها» (همان، ص ۱۷۰۷-۱۷۱۱).

چنان‌که مشهود است، در شعر «این چنین لحظه‌ها» شاعر، شاید با هدف نوآوری مضاعف یا ایجاد تنوع، آرایش قافیه‌ها را، تنها در بخش اول، به جای هم‌قافیگی مصراع‌های اول و سوم، به هم‌قافیگی مصراع‌های دوم و سوم تغییر داده است، اما با توجه به نوزده بند دیگر، این تغییر جزئی را نمی‌توان در حدّ تغییر قالب به قالبی دیگر قلمداد کرد.

شعری در قالب «سه‌پاره» در شعر چهار شاعر دیگر یافت نشد.

قطعه پیوسته

این قالب در واقع استفاده‌ای جدید از قالب کهن «قطعه» است، به این ترتیب که شاعر سخن خود را در قالب چند قطعه دو یا چندبیتی بیان می‌کند که از نظر معنایی به هم پیوسته و بر روی هم یک شعر هستند.

از این قالب شعری، سه نمونه در سروده‌های مشیری وجود دارد:

۱. «شعر غم‌انگیز» با این آغاز:

دو چشم خسته‌اش از اشک تر بود

ز روی دفترم چون دیده برداشت

غمی روی نگاهش رنگ می‌باخت

حدیثی تلخ در آن یک نظر داشت (مشیری، ج ۱، ص ۳۴-۳۵)

شعری است متشکل از دو قطعه که اولی دوازده بیت و دومی دو بیت دارد (در مجموع ۱۴ بیت).

۲. «فریب تلخ» (همان، ص ۸۵-۸۷)؛

۳. شعر «قربانی عشق» از چهار بخش تشکیل شده است. بخش اول قطعه‌ای ده‌بیتی است؛ بخش دوم، البته با خروج از چهارچوب تعریف ما، مطلع مصرع دارد و شکلی غزل‌گونه یافته و نُه‌بیتی است؛ بخش سوم قطعه‌واری هشت‌بیتی است؛ بخش چهارم نیز قطعه‌واری دویستی است (البته تکرار دو بیت از ابیات بخش اول است)، اما در کل، با چشم‌پوشی از بیت مصرع بخش دوم، چهار

قطعه پیوسته است. (همان، ص ۱۵۶-۱۵۹)

این قالب شعری در آثار چهار شاعر منتخب دیگر یافت نشد.

توضیح: قالب «چهارپاره» نیز، که در شعر معاصر بسیار رواج یافته، در واقع نوع منظم‌تر و شکل‌یافته‌تر همین «قطعه پیوسته» است که در هر بخش آن قطعه‌ای دویستی سروده می‌شود. این

قطعات دارای دو بیت با هم شعری را تشکیل می‌دهند که «چهارپاره» نامیده شده است و البته نام‌گذاری «دوبیتی پیوسته» برای آن، به سبب انحراف ذهن به سوی قالب «دوبیتی» — که ارتباطی به این نوع شعر ندارد — صحیح نیست و به همین سبب، این اصطلاح در این مقاله برای قالب شعری دیگری به کار برده شده است که در پی می‌آید.

دوبیتی پیوسته

این قالب بر اساس قالب کهن «دوبیتی» ساخته شده است، با این تفاوت که در اینجا دو یا چند دوبیتی، با همان شکل و وزن معروف و معمول دوبیتی‌های کهن و نیز همان چینش قافیه، یعنی مصراع‌های اول و دوم و چهارم (و گاه مصراع سوم نیز)، بر روی هم یک شعر هستند و مفهوم ابیات شعر پیوسته و مکمل هم است.

نیما یوشیج در این قالب نمونه‌ای نسروده است.

در اشعار اخوان ثالث دو بار این قالب به کار رفته است:

۱. شعر «سر کوه بلند» با این آغاز:

سر کوه بلند آمد سحر باد

ز توفانی که می‌آمد خبر داد

درخت و سبزه لرزیدند و لاله

به خاک افتاد و مرغ از چهچه افتاد

سر کوه بلند ابر است و باران

زمین غرق گل و سبزه‌ی بهاران

گل و سبزه‌ی بهاران خاک و خشت است

برای آنکه دور افتد ز یاران (اخوان ثالث، ج ۱، ص ۵۵۱-۵۵۳)

این شعر از هفت دوبیتی (در مجموع ۱۴ بیت) تشکیل شده است.

۲. «بجنگ ای قهرمان» (همان، ج ۲، ص ۱۷۶۲-۱۷۶۴).

مشیری و نادرپور شعری در این قالب نسروده‌اند.

در سروده‌های شفיעی کدکنی چهار نمونه از این قالب یافت شد:

۱. شعر «چشم‌انداز دیگر»:

برآور لحنی از آواز دیگر

به کوک دیگری از ساز دیگر

دل از این پرده‌ام بگرفت و خواهد
دگرگون راه و چشم انداز دیگر
هر آن راهی که دل گوید، بر آن باش
وز این بیهوده‌گویان بر کران باش
بهشت فیلسوفان دوزخی بود

نگهبان بهشت شاعران باش (شفیعی کدکنی، ۴، ص ۴۱۶)

این شعر شامل همین دو دوبیتی (درمجموع ۴ بیت) است.

۲. «بخوان ای مرغ» (شفیعی کدکنی ۳، ص ۱۹۹-۲۰۰)؛

۳. «صبوحی» (همان، ص ۳۰۶-۳۰۷)؛

۴- «حلول و اتحاد» (همان، ص ۳۵۲-۳۵۳).

رباعی پیوسته

این قالب نیز بر اساس همان قالب کهن «رباعی» ساخته شده است، با این تفاوت که در اینجا دو یا چند رباعی بر روی هم یک شعر را تشکیل می‌دهند و معنای به‌هم‌پیوسته و مکمل دارند. نیما یوشیج در این قالب شعری نسروده است. در شعرهای اخوان ثالث هشت نمونه از این قالب وجود دارد:

۱. شعر «در میکده»:

در میکده‌ام؛ چو من بسی اینجا هست
می حاضر و من نبرده‌ام سویش دست
باید امشب ببوسم این ساقی را
اکنون گویم که نیستم بی خود و مست
در میکده‌ام؛ دگر کسی اینجا نیست
واندر جامم دگر نمی صهبا نیست
مجروحم و مستم و عسس می بردم

مردی، مددی، اهل دلی، آیا نیست؟! (اخوان ثالث، ج ۱، ص ۳۲۳)

این شعر تنها شامل همین دو رباعی (درمجموع ۴ بیت) است.

۲. «شمعدان» (همان، ج ۲، ص ۱۱۲۰-۱۱۲۱)؛

۳. «لوح مزار نگون بخت مردی که ناگهان مُرد و جوان» (همان، ص ۱۴۶۳)؛

۴. «دلستان» (همان، ص ۱۴۶۴)؛

۵. «تو و من» (همان، ص ۱۴۶۵-۱۴۶۶)؛

۶. «دو رباعی» (همان، ص ۱۴۶۸)؛

۷. «سه رباعی در یک تسلیت» (همان، ص ۱۴۷۰)؛

۸. «رباعی پیوسته‌ای بدون نام» (همان، ص ۱۷۶۹).

در شعرهای مشیری یک نمونه از این قالب وجود دارد:

شعر «بیدار» با این آغاز:

چون صبح نشابور دلی روشن داشت

بر جان ز پزند علم پیراهن داشت

همواره پیام‌آور بیداری بود،

تاریکی خوابِ جهل را دشمن داشت (مشیری، ج ۲، ص ۱۱۳۶-۱۱۳۸)

این شعر شامل شش رباعی (در مجموع ۱۲ بیت) است.

نادرپور شعری در این قالب ندارد.

در سروده‌های شفیعی کدکنی یک مورد از این قالب دیده می‌شود:

شعر «ارغوانی»:

ای شاخه ارغوان که از دولتِ بخت

در مقدم نوبهار، نو کردی رخت

شادا و خوشا دلت که نو مید نگشت

هیچ از دی دیوانه و آن سردی سخت

ای شاخه ارغوان که از دورِ زمان

نو گشتی و تازه، همچنان تازه بمان

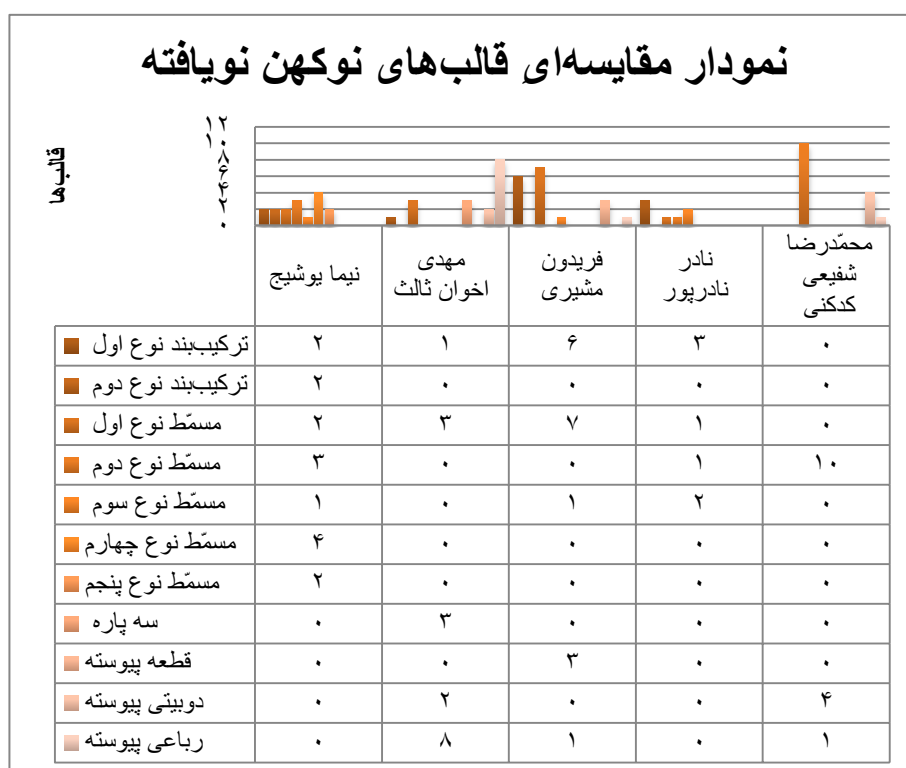
خوش در پسِ پشتِ هشتی آن غم‌ها را

شادیت خجسته باد و عیشت به امان! (شفیعی کدکنی، ص ۲۶۸)

این سروده شامل همین دو رباعی (در مجموع ۴ بیت) است.

چنان که پیش‌تر نیز اشاره کردیم، قالب‌های جدیدی که بر پایه اصول قالب‌های کهن به دست

شاعران معاصر ساخته شده است بیش از این تعداد هستند و هدف ما تنها معرفی شماری از این قالب‌ها و آوردن مثال‌هایی از آن‌ها، تنها در سروده‌های پنج شاعر معاصر، برای راهگشایی در این بحث است.



نمودار ۱

۲. قالب نوین نویافته

نوواره

چنان‌که پیش‌تر نیز گفتیم، قالبی نوظهور در دوران معاصر، به‌ویژه در آثار نوپردازان بزرگ روزگار ما، وجود دارد که در گروه قالب‌های نوین می‌گنجد و در این پژوهش به نام‌گذاری، تعریف و بررسی

آن در سروده‌های پنج شاعر منتخب معاصر پرداخته می‌شود.

با بررسی آثار شاعران معاصر، به‌ویژه پنج شاعر منتخب، شعرهایی با مصراع‌های هم‌وزن، اما فاقد نظم و چینش قابل‌پیش‌بینی در قافیه - گاه در کل بدون قافیه و گاه با قافیه‌های درهم و نامنظم - و تعداد مصراع‌هایی گاه زوج و گاه فرد دیده می‌شود؛ به عبارت دیگر، «نواره» شعری است با تعدادی مصراع مساوی (هم‌وزن)، اما بدون قافیه و ردیف یا دارای قافیه و ردیف نامنظم و بدون چیدمان مشخص.

در این پژوهش، این نوع شعر «نواره» نامیده شد. به نمونه‌های نواره‌ها در سروده‌های این پنج شاعر پرداخته می‌شود:

در سروده‌های نیما یوشیج نمونه‌ای برای این قالب یافت نشد.

در شعرهای اخوان ثالث پنج نمونه برای این قالب وجود دارد:

۱. شعر «پاسخ» با این آغاز:

- «چه می‌کنی؟ چه می‌کنی؟

در این پلید دخمه‌ها،

سیاه‌ها، کبودها،

بخارها و دودها؟

بین چه تیشه می‌زنی

به ریشه جوانی‌ات،

به عمر و زندگانی‌ات،

به هستی‌ات، جوانی‌ات (اخوان ثالث، ج ۱، ص ۳۹۴-۳۹۷)

شعری در ۵۱ مصراع که، اگرچه در موارد متعددی در آن مصراع‌های هم‌قافیه دیده می‌شود، نمی‌توان قافیه‌هایش را با نظم مشخصی تبیین و تعریف کرد و تنها تمامی مصراع‌ها هم‌وزن (مفاعیلن مفاعیلن) هستند.

۲. «خزانی» (همان، ص ۴۹۴-۴۹۵)؛

۳. «دریغ» (همان، ص ۵۰۳)؛

۴. «هنگام»، دو بیت قطعه‌وار، که شبیه یک بند از چهارپاره است. چهار بیت بعدی شعر نیز چنین است و شبیه

دو بخش دیگر از چهارپاره است، اما ناگهان، نظم قافیه‌ها در مصراع‌های بعد به هم می‌ریزد و شعر را از قالب

چهارپاره یا هر قالب شناخته‌شده دیگری خارج می‌کند. در مجموع، این شعر بیست‌وهشت مصراع‌ی نوواره به حساب می‌آید. (همان، ص ۶۴۸-۶۴۹)

۵. «این چیست؟» (همان، ج ۲، ص ۱۷۴۰-۱۷۴۲).

در سروده‌های مشیری یک نمونه وجود دارد که ذیل عنوان نوواره می‌گنجد:

شعر «گفتگو» با این آغاز:

گفتی: سپیده‌دم چه دل‌انگیز و دلرباست

گفتم: تبسم تو بسی دلرباتر است

گفتی: نسیم روح‌نواز است و جان‌فزا

گفتم که بوی موی توام جان‌فزا تر است (مشیری، ج ۱، ص ۱۴۶-۱۴۷)

این شعر تا نه بیت در قالب قطعه ادامه می‌یابد، اما ناگاه، در بیت‌های دهم و یازدهم، چنین آرایشی پیدا می‌کند:

من با خیال دوست، چنین گرم گفتگو

پر می‌زند به سینه من مرغ آرزو

بیچاره دل، که سوخته در آرزوی او

از فرط رنج، گریه نهان در گلو کند! (همان)

نظم قافیه‌ها در اینجا و ادامه شعر به گونه‌ای به هم می‌ریزد که دیگر نمی‌توان این شعر را ذیل عنوان یکی از قالب‌های شعری مرسوم جای داد و آن را باید گونه‌ای «نواره» دانست. این شعر ۲۶ مصراع دارد.

در سروده‌های نادرپور چهارده شعر وجود دارد که ذیل عنوان «نواره» جای می‌گیرند:

۱. شعر «گوماتای آسمان» با این آغاز:

یک شب ز تختِ عرش فرومی‌کشم تو را

ابلیس! ای کشنده پنهانی خدا

گر در گمانِ خلق، تو ابلیس نیستی

من دانم ای خدای پلیدان، تو کیستی (نادرپور، ص ۲۹۳-۲۹۴)

این سروده ۲۶ مصراع دارد.

۲. «در پایان» (همان، ص ۲۹۷-۲۹۸):

۳. «امید یا خیال» (همان، ص ۳۲۱-۳۲۲):

۴. «تیشهُ برق» (همان، ص ۳۳۵-۳۳۶) (در سروده «تیشهُ برق»)، مصراع دوم کوتاه‌تر از سایر مصراع‌هاست، اما با بررسی شعر، دریافته می‌شود که ۲۸ مصراع دیگر کاملاً مساوی و هم‌وزن‌اند و، در واقع، این شعر نوواره‌ای است که با این یک مصراع کوتاه‌تر نمی‌توان آن را ذیل قالب دیگری (مانند شعر نو) قرار داد؛

۵. «شعر» (همان، ص ۵۱۰):

۶. «درخت می‌گوید» (همان، ص ۵۱۳):

۷. «روح‌القدس» (همان، ص ۵۴۴):

۸. «با چراغ سرخ شقایق» (همان، ص ۵۵۱-۵۵۲):

۹. «فتنه‌ای در شام» (همان، ص ۵۹۷-۵۹۹):

۱۰. «خانه‌تکانی» (همان، ص ۶۶۱-۶۶۳):

۱۱. «خون و خاکستر» (همان، ص ۸۱۷-۸۲۲):

۱۲. «الماس و دندان» (همان، ص ۸۶۱):

۱۳. «کسی هست در من» (همان، ص ۹۱۷-۹۲۰):

۱۴. «سفری از انجام به آغاز» (همان، ص ۹۴۶-۹۴۸).

در سروده‌های پنجمین شاعر، نکته جالب این است که شفیعی کدکنی، تقریباً از ابتدای دوران شاعری‌اش تا امروز، پیوسته به این قالب اقبال نشان داده و جالب‌تر اینکه او، به‌تنهایی، نزدیک به سه برابر چهار شاعر دیگر «نواره» دارد؛ یعنی، در حالی که مجموع نوواره‌های چهار شاعر دیگر ۲۱ سروده است، نوواره‌های شفیعی کدکنی ۶۱ شعر است.

به منظور پرهیز از اطاله کلام، تنها نام و نشانی این نوواره‌ها را ذکر می‌کنیم و، در پی آن، به دلیل رویکرد ویژه شفیعی کدکنی به نواره، سه نمونه از نوواره‌های سروده‌ی وی را نقل می‌کنیم.

در مجموعه آئینه‌ای برای صداها ۱۶ «نواره» به نام‌های زیر وجود دارد:

۱. «باغ خودرو» (ص ۱۰۵-۱۰۶):

۲. «خشکسال» (ص ۱۳۲-۱۳۳):

۳. «شبخوانی» (ص ۱۴۰-۱۴۲):

۴. «شاید» (ص ۱۴۷):

۵. «تنهایی ارغوان» (ص ۱۹۲):

۶. «مرثیه» (ص ۲۷۴):

۷. «از خلیج شب» (ص ۳۲۸):

۸. «سرود» (ص ۳۳۲-۳۳۳):

۹. «خنیای خاک» (ص ۳۵۰):

۱۰. «در اقلیم بهار ۱» (ص ۳۵۳):

۱۱. «سرود ستاره» (ص ۴۰۹-۴۱۰):

۱۲. «سلام و تسلیت» (ص ۴۱۵-۴۱۷):

۱۳. «منطق الطیر» (ص ۴۴۷-۴۴۸):

۱۴. «آواره یمگان» (ص ۴۶۳-۴۶۴):

۱۵. «شطح اول» (ص ۴۷۰-۴۷۱):

۱۶. «مزمور دوم» (ص ۴۸۸).

در مجموعه هزاره دوم آهوی کوهی نیز ۲۵ «نوواره» با نام‌های زیر وجود دارد:

۱. «در فصل سرد اگرها» (ص ۱۳۵-۱۳۶):

۲. «قطب‌نما» (ص ۱۶۱-۱۶۲):

۳. «هفت سالگی» (ص ۱۶۶-۱۶۷):

۴. «زنگ شتر» (ص ۱۷۱-۱۷۲):

۵. «غلیواژها» (ص ۱۷۳-۱۷۴):

۶. «آرایش خورشید» (ص ۲۰۱):

۷. «کتیبه سیال» (ص ۲۳۴):

۸. «آئینه» (ص ۲۳۶-۲۳۷):

۹. «سپیداران» (ص ۲۳۸-۲۳۹):

۱۰. «مرثیه» (ص ۲۴۵):

۱۱. «شعر بی‌واژه» (ص ۲۵۴-۲۵۵):

۱۲. «حضور» (ص ۲۷۲-۲۷۳):

۱۳. «موعظه غوک» (ص ۳۰۶-۳۰۷)؛
۱۴. «در پایان کوی» (ص ۳۳۲-۳۳۳)؛
۱۵. «زمین در فضا» (ص ۳۳۶)؛
۱۶. «ترانه رستگاری» (ص ۳۳۷-۳۳۸)؛
۱۷. «جعبه سیاه» (ص ۳۴۴-۳۴۵)؛
۱۸. «ابری که بر ابری بیبارد» (ص ۳۵۴-۳۵۵)؛
۱۹. «در چشم کبوتران من» (ص ۳۶۰-۳۶۱)؛
۲۰. «باغ انار» (ص ۳۷۲-۳۷۵)؛
۲۱. «ستاره دنباله‌دار» (ص ۴۱۹-۴۲۰)؛
۲۲. «خطابه در حضور مرگ» (ص ۴۳۱-۴۳۳)؛
۲۳. «بر کران بی‌کران» (ص ۴۳۴-۴۳۵)؛
۲۴. «دژ هوش‌ربا» (ص ۴۳۶)؛
۲۵. «پاسخ به جامعه» (ص ۴۸۰).

در مجموعه طفلی به نام شادی نیز ۲۰ «نواره» با این نام‌ها وجود دارد:

۱. «در چارراه برده‌فروشان» (ص ۳۸)؛
۲. «صبح لیلین» (ص ۸۸-۸۹)؛
۳. «مثل اسیر جنگی» (۹۴)؛
۴. «شادی آموختن زندگی» (۱۱۵-۱۱۷)؛
۵. «آن‌سان که با شکوفه بادام» (۱۲۹-۱۴۰)؛
۶. «ورق زدن طوفان» (۱۴۷-۱۴۸)؛
۷. «آن لحظه‌های آخری شط» (۱۷۶-۱۷۷)؛
۸. «چمدان خالی» (۱۷۸-۱۷۹)؛
۹. «با اژدها در چاه» (۱۸۸)؛
۱۰. «خروش رود زمان» (۱۸۹)؛
۱۱. «در همیشگی» (۲۰۲)؛

۱۲. «شعر» (۲۰۳)؛
 ۱۳. «ندای هنگام» (۲۵۳)؛
 ۱۴. «آسمان شلوغ پاییزی» (۲۷۵-۲۷۶)؛
 ۱۵. «سلام ای اقایا!» (۲۷۹-۲۸۱)؛
 ۱۶. «گلِ بیخ» (۳۱۲)؛
 ۱۷. «بهشت و دوزخ» (۳۳۸)؛
 ۱۸. «چون دو خط موازی» (۳۵۴)؛
 ۱۹. «چون جمله‌ای میان هلالین» (۳۵۵)؛
 ۲۰. «گر به دستیم دست تو باشد» (۳۶۵-۳۶۶).

نمونه «نواره»ها:

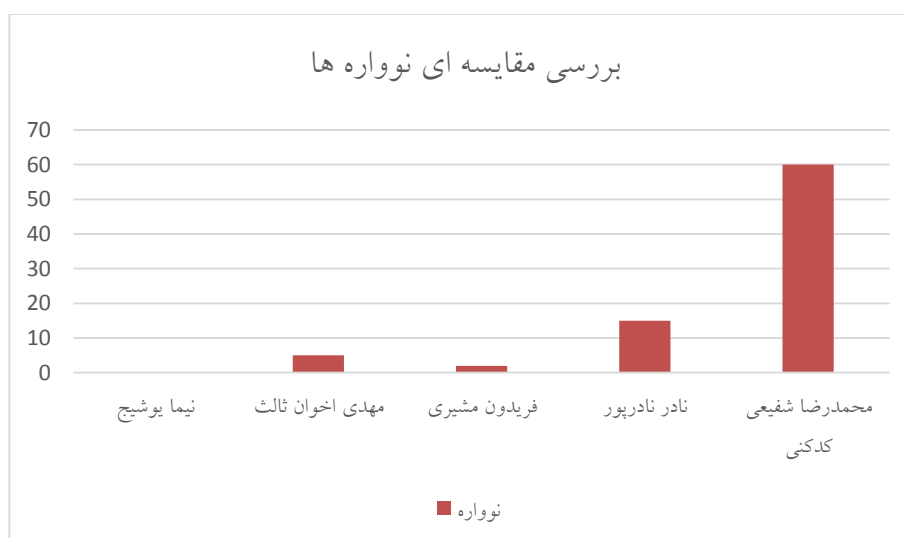
شعر «باغ خودرو»:

خروس خانه همسایه می‌خواند
 و باران سحرگاهان اسفند
 فرومی‌ریخت از ابری شتابان
 گریزان ابرها بر آبی صبح
 چنان‌چون قاصدک بر کاسنی‌زار
 روان بودند زی کوه و بیابان
 و من در اوج آن لحظه‌ی خدایی
 در آن اندیشه و آن بیشه بودم
 که در آن سوی باغ پُرگل ابر
 در آن ژرف کی‌بود آیا کسی هست؟
 که این باغ شفق گلخانه اوست
 و فانوس بلورین ستاره
 بر این نیلی رواق جاودان دور
 چراغ روشن کاشانه اوست

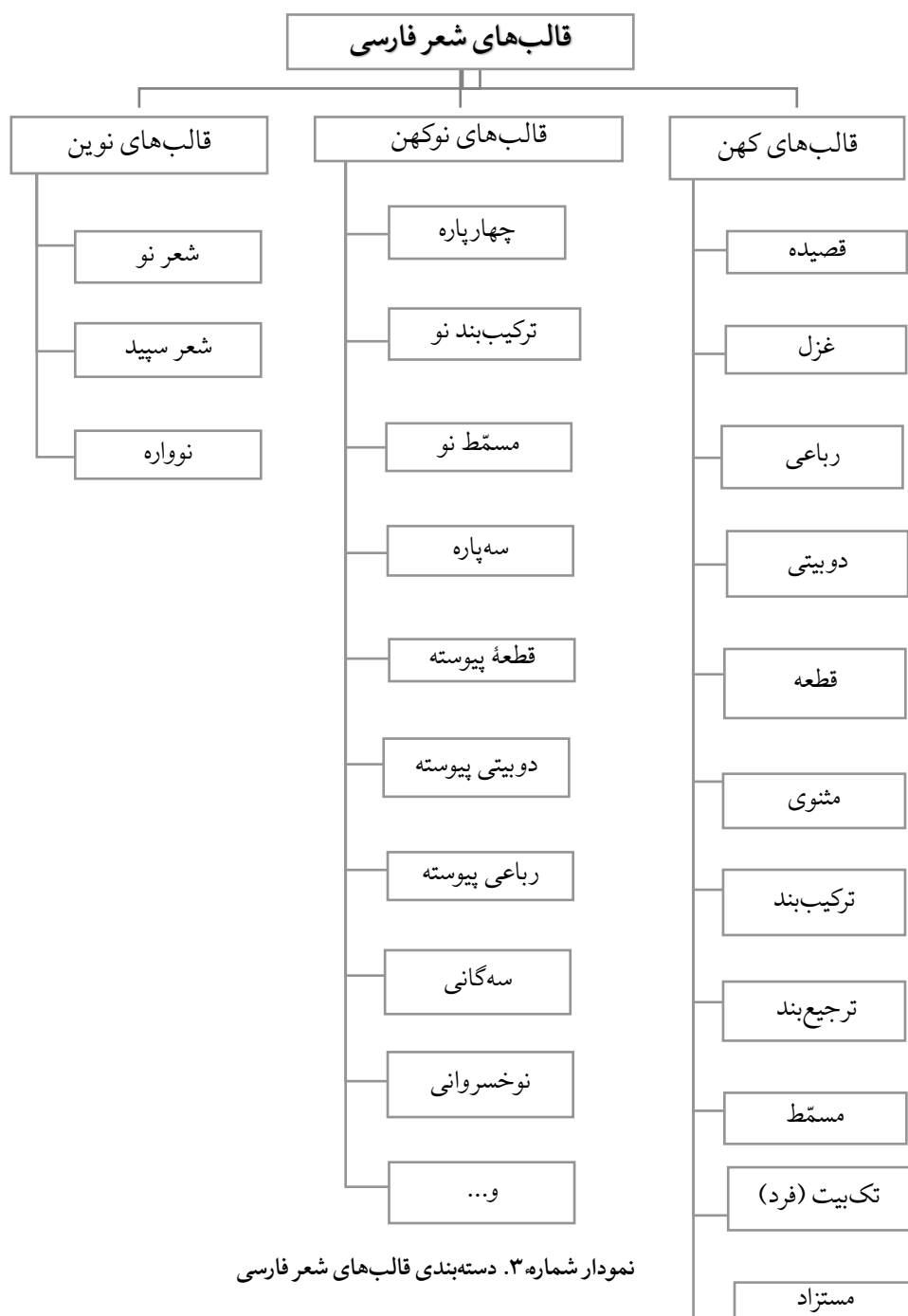
و یا این باغ خودروی است و خودروست؟ (شفیعی کدکنی ۱، ص ۱۰۵-۱۰۶)

این شعر از ۱۵ مصراع تشکیل شده است. از نکاتی که در این شعر قابل توجه است و به واسطه

آن‌ها این شعر ذیل عنوان «نواره» قرار می‌گیرد، یکی آن است که همه مصراع‌ها مساوی (بر وزن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن) هستند. توجه به این نکته ضروری است که حروف چینی نامنظم شعر و شبیه بودن ظاهر آن به «شعر نو» ملاک تشخیص نیست و باید با خوانش صحیح ابتدا و انتهای مصراع‌ها را تشخیص داد تا به درستی دریافت که مصراع‌های شعر برابر یا نابرابرند. دیگر اینکه، اگرچه در ابتدا دو بند سه‌مصراعی با مصراع‌های پایانی هم‌قافیه آمده است و ذهن را به سوی قالبی منظم (مسمط نو سه‌مصراعی) می‌برد، از مصراع‌های بعد بر می‌آید که نمی‌توان قافیه‌ها را در نظم خاصی گنجانند و تعریف کرد و این نکته‌ای است که در بخش عظیمی از نواره‌ها قابل توجه است؛ زیرا، در نگاه نخست، به‌ویژه به ابتدای نواره‌ها، بسیاری از آن‌ها در قالب‌های چهارپاره، مسمط، مثنوی و برخی قالب‌های دیگر به نظر می‌رسند، اما، در ادامه شعر، نظم و چینش ابتدایی قافیه‌ها به هم می‌خورد. نکته سوم آنکه، اگرچه شاعر می‌تواند تعداد مصراع‌ها را در نواره زوج یا فرد بیاورد، فرد بودن تعداد آن‌ها، چون کل ساختمان بیت، محور شعر را به هم می‌ریزد و بر این اساس، نزدیکی بیشتری با شعر نو دارد. و این امر در این شعر هم مشهود است.



نمودار ۲ بررسی مقایسه‌ای نواره‌ها



قالب‌های شعری فارسی بر اساس دسته‌بندی جدید

توضیح ۱: تعداد قالب‌های کهن فارسی در برخی منابع بیش از این است و قالب‌هایی مانند «بحر طویل» و «شهر آشوب» نیز ذیل این عنوان آمده‌اند، اما به این سبب که یا قالب‌هایی فرعی و غیررسمی هستند - مانند بحر طویل - یا هویت مستقلی از قالب‌های دیگر ندارند، از آن‌ها نامی برده نشد - مثلاً شهر آشوب گونه‌ای شعر است که شاعر می‌تواند آن را در هر قالبی بسراید.

توضیح ۲: قالب‌های نوین منحصر به همین سه قالب‌اند و به نظر می‌رسد امکان افزودن قالبی دیگر به آن‌ها وجود ندارد.

توضیح ۳: قالب‌های نوکهن قابلیت‌زایی و پویایی دارند و همواره امکان پدید آمدن قالب یا قالب‌هایی جدید و افزوده شدن آن‌ها به فهرست این نمودار وجود دارد.

نتیجه‌گیری

قالب‌های شعری فارسی، در طول دوره‌های متمادی، از لحاظ ظاهر و شکل، از نظر زبان و بیان و از نگاه محتوا و درون‌مایه تغییر یافته‌اند. همچنین، پیوسته امکان تغییر در این زمینه‌ها وجود دارد. در هر دوره تاریخی، علاوه بر اینکه قالب‌هایی از گذشتگان به آیندگان رسیده است، شاعران نواندیش و مبتکری دست به نوآوری در شیوه بیان، زبان و محتوا زده‌اند و در زمینه‌هایی، به‌جز آنچه به‌صورت قاعده و قانون درآمده بوده است، طبع‌آزمایی کرده‌اند، اما نوآوری در ساختار قالب و به هم زدن آن از نظر بسیاری از شاعران شاید غیرضروری، بی‌فایده، نکوهیده یا دشوار بوده است. البته شاعرانی نوجو و نوآور در این حوزه نیز کوشیده‌اند و قالب‌هایی نو از دل قالب‌های کهن بیرون آورده‌اند یا قالب‌هایی تماماً نو پی‌ریزی کرده‌اند.

در این پژوهش، با بررسی آثار پنج شاعر منتخب، یعنی نیما یوشیج، مهدی اخوان ثالث، فریدون مشیری، نادر نادرپور، و محمدرضا شفیعی کدکنی، قالب‌های دیگری، جز آنچه معمول است، به دست آمد. قالب‌های جدید این پژوهش برخی با تغییراتی در قالب‌های پیشین و برخی دیگر با ترکیب و تلفیق آن‌ها پدید آمده‌اند و با عنوان‌های «ترکیب‌بند نو» (در چند گونه)، «مسمط نو» (در چند گونه)، «سه‌پاره»، «قطعه پیوسته»، «دوبیتی پیوسته» و «رباعی پیوسته» معرفی شده‌اند.

قالب جدید دیگری نیز از درآمیختن برخی ویژگی‌های قالب‌های کهن و بعضی ویژگی‌های شعر نو پدید آمده است که «نواره» نامیده شد.

با یافتن قالب‌های جدید در اشعار این پنج شاعر، قالب‌های از نظر دورمانده و ناآشنای دیگری را نیز در آثار شاعران معاصر می‌توان یافت و نام‌گذاری و تعریف کرد.

منابع

- اخوان ثالث، مهدی، متن کامل ده کتاب شعر مهدی اخوان ثالث (م.امید)، زمستان، تهران ۱۳۹۷.
- حسن‌لی، کاووس، گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران، نشر ثالث، تهران ۱۳۹۸.
- رسگار فسایی، منصور، انواع شعر فارسی، نوید شیراز، شیراز ۱۳۸۰.
- ساکي، بهمن، فرهنگ گونه‌های نوپدید در شعر فارسی، عصر داستان، تهران ۱۳۹۷.
- شفیعی کدکنی (۱)، محمدرضا، آینه‌ای برای صداها، سخن، تهران ۱۳۷۶.
- _____ (۲)، «انواع ادبی و شعر فارسی»، فصل‌نامه خرد و کوشش، ش ۱۱ و ۱۲، ۱۳۵۲، ص ۹۶-۱۱۹.
- _____ (۳)، طفلی به نام شادی، سخن، تهران ۱۳۹۹.
- _____ (۴)، هزاره دوم آهوی کوهی، سخن، تهران ۱۳۷۶.
- شمیسا، سیروس، انواع ادبی، دانشگاه پیام نور، تهران ۱۳۹۰.
- مشیری، فریدون، بازتاب نفس صبحدمان (کلیات اشعار)، چشمه، تهران ۱۳۸۰.
- نادرپور، نادر، مجموعه اشعار، نگاه، تهران ۱۳۸۱.
- نیما یوشیج، مجموعه کامل اشعار، گردآوری سیروس طاهباز، نگاه، تهران ۱۳۹۷.



ارسال: ۱۴۰۰/۹/۱۶

پذیرش: ۱۴۰۱/۱/۲۰

10.22034/nf.2024.318765.1128

سرمایان‌بندی در شعر مهدی اخوان ثالث

نجمه نظری* (دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران)
مهتاب فکوری (کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی،
دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران)

چکیده: پایان‌بندی یا چگونگی به پایان بردن روایت یکی از عناصر مهم در روایت‌شناسی است. بررسی شگردهای پایان‌بندی در آثار ادبی، علاوه بر نمایش میزان خلاقیت و هنرمندی صاحب اثر، تأثیری بسیار بر درک کلیت متن و دیدگاه شاعر یا نویسنده دارد. مهدی اخوان ثالث از جمله شاعرانی است که به روایت و چگونگی پایان‌بندی در شعر توجه ویژه‌ای دارند. خلاقیت و ذوق ادبی این شاعر روایتگر را در پایان‌بندی‌های موفق او می‌توان دید. در پژوهش حاضر، شگردهای گوناگون پایان‌بندی در هشت دفتر شعری اخوان ثالث و در سه بخش روایی، زبانی و ادبی بررسی و تحلیل شده است. در میان شگردهای زبانی، مواردی چون انواع برگردان، جمله‌های ندایی، طرح پرسش و گفت‌وگورا در پایان‌بندی شعر اخوان می‌توان دید. کاربرد شگردهای ادبی‌ای چون تشبیه، استعاره، نماد، انواع تقابلی، ایهام (به‌ویژه با نام شاعری امید)، تجسم و طنزپردازی در پایان‌بندی شعر امید جلب توجه می‌کند. از سوی دیگر، توجه اخوان به روایت موجب شده است برخی شگردهای داستانی و نمایشی، مانند گره‌گشایی، پایان غیرمنتظره، پایان باز، پایان دورانی و فاصله‌گذاری، در شعر او دیده شود. سیر کاربرد این شگردها در هشت دفتر شعری اخوان، مقایسه قالب‌های سنتی با نو، مقایسه سروده‌های شخصی با سروده‌های سیاسی-اجتماعی و ارتباط پایان‌بندی با محتوای کلی شعر قابل تأمل و بررسی است.

کلیدواژه‌ها: روایت، پایان‌بندی، شگردهای ادبی، برگردان، مهدی اخوان ثالث

* n.nazari@basu.ac.ir

درآمد

روایت‌شناسی از شاخه‌های نقد ادبی است و چهارچوب و الگویی نظری-کاربردی برای تجزیه و تحلیل گونه‌های روایت ارائه می‌دهد. در روایت‌شناسی مواردی چون زاویه دید، شگردهای آغازگری، گره‌افکنی و گره‌گشایی، اوج و فرود و پایان‌بندی اثر بررسی می‌شود. هنر پایان‌بندی^۱ از گذشته تاکنون مورد توجه شاعران بوده است. در آثار بلاغی از پایان‌بندی با عنوان حسن ختام و حسن مقطع یاد کرده‌اند و گفته‌اند: «صنعت حسن‌المقطع چنان باشد که شاعر بیت آخر از شعر نیکو گوید و به لفظ فصیح و معنی لطیف ختم کند؛ اگر خوش بود، لذت آن بماند و بیت‌های سابق، هرچند ناخوش بوده باشد، نسیباً منسیباً شود». (وطواط، ص ۳۲)

همچنین گفته‌اند شاعر «اگر در انتخاب لفظ و معنی در پایان شعر دقت و حسن سلیقه به کار ببرد، به طوری که حاصل آن دلنشین و جذاب شود، اثری خوب و خاطره‌انگیز در شنونده بر جای خواهد گذاشت. در این صورت، در علم بدیع از آن به حسن مقطع و حسن ختام یاد می‌کنند». (همایی، ص ۷۲)

توجه به چگونگی پایان‌بندی از گذشته تا کنون با اصطلاحات گوناگون نزد اهل ادب همراه بوده است. «ذکر نام شاعر (تخلص) در پایان غزل و آوردن بخش‌هایی چون شریطه، تأیید و اعتذار در پایان قصیده بیانگر توجه قدما به ابیات پایانی شعر است» (نیک‌منش و مقیمی، ص ۱۰۴). اصطلاح پایان‌بندی امروزه در شیوه‌های گوناگون روایت، از جمله شعر، داستان، نمایش‌نامه و فیلم‌نامه، مطرح است. تأمل در آغاز و پایان روایت تأثیر بسیاری بر آشنایی مخاطب با کلیت و درون‌مایه اثر از سویی و ذهنیت و نگاه صاحب اثر از سوی دیگر دارد.

در میان شاعران معاصر، مهدی اخوان ثالث علاقه و توجهی ویژه به روایتگری دارد. نمود این توجه را در آغازگری‌های هنرمندانه، اوج و فرودهای به‌جا و پایان‌بندی‌های مؤثر و ماندگار این شاعر می‌توان دید. هدف پژوهش حاضر بررسی و تحلیل انواع شگردهای پایان‌بندی در سروده‌های مهدی اخوان ثالث و میزان نوآوری و خلاقیت وی در این زمینه است.

پیشینه تحقیق

درباره شگردهای پایان‌بندی در شعر فارسی پژوهش‌هایی در قالب مقاله صورت گرفته است که برخی از آن‌ها عبارت‌اند از: «پایان‌بندی در شعر» (۱۳۷۷) از بابایی و مقاله دیگری با همین عنوان از نیرو (۱۳۷۷). محمدی و بهاروند در مقاله‌ای با عنوان «شیوه‌های پایان‌بندی در داستان‌های مثنوی»

(۱۳۹۲) به موضوع مورد نظر پرداخته‌اند. در مورد پایان‌بندی در شعر معاصر نیز پژوهش‌هایی صورت گرفته است؛ از جمله مقاله «پایان‌بندی در شعر نیما» (۱۳۷۷) از نیرو، «روش پایان‌بندی در شعر قیصر امین‌پور» (۱۳۸۸) از نیک‌منش و مقیمی، «نگاهی به شیوه‌های پایان‌بندی در شعر م. سرشک» (۱۳۹۳) از روحانی و «توجه به شگردهای اختتام کلام: از ویژگی‌های برجسته شعر حمید مصدق» (۱۳۹۱) از شهروی و خورسندی.

در مورد پایان‌بندی در شعر اخوان ثالث پژوهش مستقلی انجام نشده است، با این حال، در برخی از آثاری که به بررسی و تحلیل ساختار و روایت در شعر اخوان پرداخته‌اند، اشاراتی پراکنده، گذرا و مختصر به این موضوع می‌توان یافت؛ از جمله در مقاله «شگردهای روایت در شعرهای روایی مهدی اخوان ثالث» (۱۳۹۱) از شادروی منش و برامکی.

شگردهای پایان‌بندی در اشعار اخوان ثالث

شیوه‌های گوناگون پایان‌بندی و سیر کاربرد این شگردها را در اشعار اخوان در سه دسته روایی، زبانی، و ادبی می‌توان بررسی و تحلیل کرد. دفترهای مورد بررسی عبارت‌اند از: «ارغنون» (۱۳۳۰)، «زمستان» (۱۳۳۵)، «آخرشاهنامه» (۱۳۳۸)، «از این اوستا» (۱۳۴۴)، «در حیات کوچک پاییز، در زندان» (۱۳۵۵)، «زندگی می‌گوید: اما باز باید زیست» (۱۳۵۷)، «دوزخ اما سرد» (۱۳۵۷) و «تورا ای کهن بوم و بر دوست دارم» (۱۳۶۸).

شگردهای روایی

اخوان شاعری روایتگر است و با نگاهی به سروده‌های او می‌توان دریافت که «با عناصر داستانی و داستان‌پردازی مدرن آشناست. همین امر سبب می‌شود که در روایت‌های خود، خواسته یا ناخواسته، تحت تأثیر شگردهای داستان‌پردازی قرار گیرد، شخصیت‌های زنده و پرتحرک، دیالوگ‌های طبیعی، توصیفات جاندار و ملموس، تعلیق و انتظار، اوج و فرود به‌جا و پیش‌بینی‌ناپذیر و... سبب تمایز بسیاری از شعرهای روایی اخوان با روایت‌پردازان معاصر شده است.» (شادروی منش و برامکی، ص ۱۰۱)

یکی از مواردی که باعث تشخیص و تمایز پایان‌بندی شعر اخوان می‌شود استفاده از شگردهای داستانی و نمایشی است، شامل فاصله‌گذاری، گره‌گشایی، پایان غیرمنتظره، پایان ناتمام و پایان دورانی که در ادامه بدان پرداخته می‌شود.

فاصله‌گذاری

نظریه فاصله‌گذاری را برتولد برشت — نمایش‌نامه‌نویس معروف آلمانی — مطرح کرد (میرصادقی و

میرصادقی (ذوالقدر)، ص ۱۳). منظور از این اصطلاح فاصله‌ای است که نویسنده از یک سو میان عواطف خود با جریان داستان و از سوی دیگر میان خواننده و داستان به وجود می‌آورد. از کارکردهای فاصله‌گذاری آگاهی خواننده یا تماشاگر از غیرواقعی بودن داستان یا نمایش‌نامه است. (داد، ص ۲۲۴)

فاصله‌گذاری از جمله شگردهای روایی‌ای است که مورد توجه اخوان قرار گرفته و در شعر او به صورت‌های متنوع و هنرمندانه‌ای دیده می‌شود؛ به عنوان نمونه، در شعر «مرد و مرکب» اخوان—در قالب راوی— اشتباه خود را تصحیح می‌کند:

ماه خلوت بود، اما دشت می‌تابید

نه خدایا، ماه می‌تابید، اما دشت خلوت بود (اخوان ثالث، ص ۵۹۸)

در پایان‌بندی شعر اخوان نیز نمونه‌هایی از فاصله‌گذاری می‌توان دید. گاه در بیت پایانی شاعر، با تغییر زاویه دید، خود یا خواننده را طرف خطاب قرار می‌دهد. بیشترین استفاده از این شگرد را در اشعار سنتی و در دفتر «ارغنون» و «تورا ای کهن بوم و بر دوست دارم» می‌بینیم:

مگو حدیث امید از چه نیست شادی‌بخش غم است هم‌سفر آه ز دل برآمده را

(همان، ص ۲۶)

امید! این ناله جانسوز بس کن شب ما تیره‌بختان را سحر نیست

(همان، ص ۳۱)

در پایان شعر «غزل»، اخوان تردید خود را در باب گفتن یا نگفتن آشکارا بیان می‌کند:

امید! این گفتمی‌ها را چو اینجا ندانم هم‌نگو، یا هم بگویم!؟

(همان، ص ۱۲۲۳)

گاه نیز در بیت پایانی شاعر، با تغییر زاویه دید یا زمان و فضای حاکم بر شعر، به وضعیت خود در هنگام سرودن اشاره می‌کند. در پایان شعر «وداع» چنین می‌خوانیم:

سکوت گریه کرد دیشب/ سکوت به خانه آمد/ سکوت سرزنش داد/ و سکوت ساکت ماند سرانجام/ چشمانم را

اشک پر کرده است (همان، ص ۵۲۵)

نمونه‌ای دیگر:

امید با دل خونین نوشت این دو، سه بیت امان نداد ازین بیش آب چشم ترش

(همان، ص ۱۲۰۲)

گاه نیز اخوان در بیت آخر به پایان‌بندی شعر و حسن ختام آن اشاره دارد:

در اختتام این قدمایی شعر
یادی کنیم حضرت نیما را
(همان، ص ۱۲۲۰)

الا یادش گرامی باد و نامش جاودان والا
به حق حق امید! اینک حدیث حق ختامی خوش
(همان، ص ۱۲۹۱)

گره‌گشایی

گره‌افکنی و گره‌گشایی دو اصطلاح رایج در ادبیات داستانی است. «گره‌افکنی وضعیت و موقعیت دشواری است که گاه به صورت ناگهانی ظاهر می‌شود و برنامه‌ها و نگرش‌هایی را که وجود دارد تغییر می‌دهد. گره‌گشایی باز شدن گره‌افکنی‌های پیرنگ در پایان داستان است». (میرصادقی، و میرصادقی (ذوالقدر)، ص ۲۵۴) در برخی اشعار اخوان، نقل روایت همراه با گره‌افکنی و ایجاد تعلیق است. کاربرد چنین شگردی کنجکاوی و اشتیاق به خواندن شعر را در خواننده برمی‌انگیزد. گره‌گشایی شاعر در ابیات و سطرهای پایانی به انتظار خواننده خاتمه می‌دهد.

در شعر «کتیبه» گروهی را می‌بینیم که، ناامید از تغییر، گرفتار وضعیت موجودند. با شنیدن چندین باره ندایی به تلاش برمی‌خیزند. در پایان شعر، هنگامی که انتظار پیروزی و به ثمر نشستن تلاش‌ها می‌رود، در می‌یابند تغییری حاصل نشده و کوشش آن‌ها بی‌ثمر بوده است:

«چه خواندی، هان؟» / مکید آب دهانش را و گفت آرام: / «نوشته بود/ همان/ کسی راز مرا داند/ که از این رو به آن رویم بگرداند.» / نشستیم / و / به مهتاب و شب روشن نگه کردیم. / و شب شط علیلی بود.
(اخوان ثالث، ص ۵۸۴)

پایان غیرمنتظره

یکی دیگر از شگردهایی که اخوان برای انتقال پیام شعر به صورتی مؤثر و ماندگار از آن بهره می‌گیرد پایان‌بندی غیرمنتظره و غافلگیرکننده است. در پایان شعر تمثیلی «سترون»، شاعر بیهوده بودن انتظار و امید را از زبان پیر دروگر خطاب به گروه تشنگان منتظر و امیدوار چنین بیان می‌کند:

«ببار ای ابر بارانی! ببار ای ابر بارانی! / شکایت می‌کنند از من لبان خشک عطشانم... / ولی باران نیامد... / «پس چرا باران نمی‌آید؟» / سرآمد روزها با تشنگی بر مردم صحرا / گروه تشنگان در پیچ‌پیچ افتادند / آیا این همان ابر است کاندرا پی هزاران روشنی دارد؟» / و آن پیر دروگر گفت با لبخند زهرآگین: / «فضا را تیره می‌دارد ولی هرگز نمی‌بارد». (همان، ص ۳۱۹)

درون‌مایه بیهوده بودن امید و انتظار برای تغییر در پایان‌بندی غافلگیرکننده اشعار «کاهه یا

اسکندر؟» (همان، ص ۴۷۶)، «کتیبه» (همان، ص ۵۸۴)، «مرد و مرکب» (همان، ص ۶۰۷) و «گفت‌وگو» (ص ۴۷۱) نیز دیده می‌شود:

باز می‌گویند: فردای دگر
صبر کن تا دیگری پیدا شود
کاوهای پیدا نخواهد شد، امید!
کاشکی اسکندری پیدا شود
(همان، ص ۴۷۱)

گاه نیز دغدغه‌های فلسفی، شک‌ها، گلایه‌ها و عصیان بندگی پایان‌بندی غیرمنتظره‌ای را در شعر اخوان رقم می‌زند:

به حیرت مانده‌ام، پنهان چه سازم
حقایق را چو بینم آشکارا
که آیا ما خدا را خلق کردیم
و یا او خلق فرموده‌ست ما را؟
(همان، ص ۱۳۱۵)

پایان ناتمام

یکی از شگردهای مورد توجه اخوان، به‌ویژه در سروده‌های نو و در اشعار سیاسی-اجتماعی، پایان باز و ناتمام است.

یکی از انواع پایان باز، که در آثار برتولد برشت دیده می‌شود، آن است که مسئولیت حل و فصل نهایی را، با توجه به زمره‌های ضمنی ارسال‌شده از جانب نویسنده، به خود مخاطب واگذار می‌کند... این نوع پایان‌بندی تلاشی برای نزدیک شدن به بازبودگی پایان واقعیت و نیز پیامد نوعی شکاکیت معرفت‌شناسانه حاصل از دستگاه‌های فکری متأخر همچون پست‌مدرنیسم تلقی می‌شود. (کیانیان و دیگران، ص ۶۲)

در شعر «خوان هشتم و آدمک»، پایان باز تعلیق‌محور دیده می‌شود. شاعر، با ناتمام گذاشتن شعر، خواننده را به تفکر و تأمل وامی‌دارد:

قصد می‌گوید: این برایش سخت آسان بود و ساده بود/ همچنان که می‌توانست او، اگر می‌خواست/ کان کمند شصت خم خویش بگشاید و بیندازد به بالا، بر درختی، گیره‌ای، سنگی و فراز آید/ ور بپرسی راست، گویم راست/ قصه بی‌شک راست می‌گوید/ می‌توانست او، اگر می‌خواست/ لیک...
(اخوان ثالث، ص ۸۶۴)

پایان باز در این شعر راه را برای برداشت‌های گوناگون باز گذاشته است؛ از یک سو، دیدن این همه خیانت و غدر از نزدیک‌ترین کسان زندگی را بی‌ارزش می‌کند، از منظری دیگر، این نوع پذیرش مرگ ممکن است بیدارکننده‌ملتی باشد که، به جای تلاش، در انتظار نجات‌دهنده و

پهلوانی ابرانسان است.

گاه نیز شاعر، با ناتمام گذاشتن شعر، امتداد و تداوم وضعیّت و نوعی تسلسل را به تصویر می‌کشد. شعر «درین همسایه ۲»، که در زندان قصر سروده شده است، با سطر «درین همسایه مرغی هست، گویا مرغ حق نامش» آغاز می‌شود. پس از توصیف این مرغ «غمگین دردآلود»، شعر با پایانی باز و دورانی به انتها می‌رسد:

درین همسایه مرغی هست... (همان، ص ۸۴۷)

«این نوع پایان باز بیشتر در پی آن است که وضعیّت پایداری را نشان دهد که برای آن هیچ‌گونه حل و فصل و پایانی متصوّر نیست». (کیانیان و دیگران، ص ۶۱)

گاه نیز پایان ناتمام در شعر اخوان ممکن است به معنی باز گذاشتن روزنه‌ای برای امیدواری و آرزومندی باشد. چنین پایانی واکنش روان شاعر و تلاش اوست برای تسلیم نشدن در برابر هجوم ناامیدی و شکست. در شعر «خطاب» شاعر مردم را مخاطب قرار می‌دهد و از غربت خود در دنیای آلوده آنان سخن می‌گوید. شعر با بازگشت به آغاز سروده و تکرار آن پایان می‌پذیرد. این نوع پایان‌بندی، علاوه بر آنکه تسلسل و تداوم وضعیّت را نشان می‌دهد، بیانگر آخرین تلاش‌های شاعر برای جلب توجه مردم و بیدارگری است:

- ببینید آی مردم! با شما هستم/ شما سوداگران و فاتحان شهر غوغایی/ درین تنگ غروب تار/ ازین جا، از فراز برج خود، این برج زهرمار... (اخوان ثالث، ص ۸۱۵)

پایان دورانی

یکی از انواع پایان‌بندی در داستان کوتاه و رمان پایان مدوّر یا دورانی است (رک. میرصادقی و میرصادقی (ذوالقدر)، ص ۱۵۱). در این شگرد، که از آن با عنوان پایان برگردان یا بازگشتی^۲ نیز یاد می‌شود، «پایان ماجرا به واسطه بازگشت نهایی به نخستین کنش داستانی حاصل می‌گردد». (کیانیان و دیگران، ص ۶۰)

یکی از شیوه‌های موردعلاقه اخوان در پایان‌بندی شعر برگردان است که در بخش شگردهای زبانی بدان پرداخته می‌شود. برخی از نمونه‌های برگردان در شعر اخوان پایان دورانی و بازگشتی را رقم می‌زند.

شعر «دیشب» با بیت زیر آغاز می‌شود:

دیشب به مراد دل رسیدم من
اورا به هزار حيله دیدم من

شاعر، پس از توصیف آنچه بر او گذشته، در پایان شعر به آغاز باز می‌گردد:
 زمین بیش دگر چه گویمت «امید» دیشب به مراد دل رسیدم من
 (اخوان ثالث، ص ۸۳)

شعر «سرنوشت» با بند زیر آغاز می‌شود:

پری را می‌برد بادی / چو گنجشکی به چنگ قوش صیادی / و برگی بر زمین
 می‌افتد، او سنگین‌تر است از پر / زمین سرد است، سرد و تر (همان، ص ۱۶۷۴)
 در ادامه شاعر از گذشته «لطیف و باطراوت و شادان» برگ در بهار یاد می‌کند و در پایان شعر به
 آغاز روایت، که بیانگر پاییز و سرماست، باز می‌گردد:
 پری را می‌برد بادی / چو گنجشکی به چنگ قوش صیادی (همان، ص ۱۶۷۵)

در نگاه به سیر تاریخ، دو دیدگاه کلی وجود دارد. نخست، دیدگاهی است که نزد غالب مکاتب
 غربی، مانند لیبرالیسم، دیده می‌شود و باور به سیر خطی و تکامل تدریجی دارد. بر این مبنا، مسیر
 تاریخ در حوزه‌های گوناگون، از جمله علم، اندیشه، نهادهای سیاسی-اجتماعی و...، با وجود
 فرازونشیب‌ها، همواره به سوی پیشرفت و تکامل بوده است؛ از این رو، در نگاهی کلی، امروز و حال
 بر گذشته برتری دارد. دوم، دیدگاهی است که باور به سیر دورانی تاریخ دارد و راه نجات را در
 بازگشت به گذشته جست‌وجو می‌کند. به عنوان نمونه، مارکسیسم، با وضع فلسفه کمونیسم جدید،
 به نوعی در پی بازگشت به کمون اولیه است.

در این میان، اخوان را باید جزو دسته دوم به شمار آورد، شاعری که گرایش‌های ناسیونالیستی
 وی همراه با طرح بازگشت به مزدشت است. در شعر «مشعل خاموش» (همان، ص ۳۵۵) نیز مقایسه
 گذشته سبز و پرشکوه باغ (وطن) با خشکسالی امروز همراه با پایان‌بندی دورانی دیده می‌شود.
 گاه نیز درون‌مایه شعر بر بازگشت به وضعیت آغازین دلالت دارد و لزوماً همراه با برگردان و
 تکرار سطور ابتدایی شعر نیست؛ مانند آنچه در شعر «کتیبه» (همان، ص ۵۸۴) می‌بینیم.

شگردهای زبانی

علاقه اخوان به شاهنامه و آشنایی او با ادب کهن فارسی بی‌شک بر تسلط این شاعر بر زبان فارسی
 و آشنایی با قابلیت‌های آن تأثیرگذار بوده است. نگاهی به شعر اخوان بیانگر این نکته است که وی
 در پایان‌بندی به برخی شگردهای زبانی، مانند انواع برگردان، انواع تکرارهای لفظی، جمله‌های
 خطاب و ندایی، برگرفتن عنوان شعر از سطور پایانی، گفت‌وگو و طرح پرسش، توجه بیشتری دارد.

برگردان

در اصطلاح ادبی، برگردان تکرار یک یا چند سطر (مصراع، بیت و بند) آغازین شعر در پایان آن است. «شاعر، با حاضر کردن کلیت شعر در ذهن مخاطب، باعث انبساط خاطر وی از مشاهده وحدت در ساختار و انسجام شعر می‌شود». (نیک‌منش و مقیمی، ص ۱۰۷)

برگردان از شگردهای مورد علاقه اخوان در اشعار سنتی و نو، به‌ویژه در دو دفتر «از این اوستا» و «زمستان»، است. شاعر، با استفاده از این شگرد، مخاطب را برای تأمل و درک عمیق‌تر به آغاز شعر ارجاع می‌دهد. تکرار لفظی زمانی طبیعی و هنری است که با محتوا تناسب داشته باشد. در غالب برگردان‌های اخوان تنوع، نوآفرینی و ارتباط با محتوا را می‌توان دید.

تکرار بند آغازین: گاه شاعر، با تکرار بند آغازین در انتهای شعر، علاوه بر ایجاد موسیقی، برداشتی تازه از مفهوم بند ارائه می‌کند. در شعر «گاه اندیشم که شاید سنگ حق دارد؟ باز می‌گویم: نه!...» بند آغازین شعر با مختصر تغییری (با تکرار «باید زیست») در پایان شعر آمده است. در حقیقت شاعر، پس از تأمل و تفکر، در پایان با قطعیت بیشتری از زندگی در برابر مرگ و پوچی دفاع می‌کند:

بند آغازین: «آه باری بس کنم دیگر/ هر چه خواهی کن، تو خود دانی/ گر عبث، یا هر چه باشد چندوچون/ این است و جز این نیست. / مرگ گوید: هوم! چه بیهوده! / زندگی می‌گوید: اما باز باید زیست، / باید زیست».

بند پایانی: «آه باری بس کنم دیگر/ هر چه خواهی کن، تو خود دانی/ گر عبث، یا هر چه باشد چندوچون/ این است و جز این نیست. / مرگ گوید: هوم! چه بیهوده! / زندگی می‌گوید: اما باز باید زیست، / باید زیست! ...» (اخوان ثالث، ص ۱۰۵۷)

تکرار مصراع، بیت یا دو سطر آغازین: گاه برگردان در اشعار اخوان به صورت تکرار مصراع اول یا دوم، بیت اول یا دو سطر آغازین در پایان شعر دیده می‌شود. این نوع برگردان از شگردهای مورد علاقه اخوان، به‌ویژه در اشعار سنتی و در دو دفتر «ارغنون» و «تورا ای کهن بوم و بر دوست دارم»، است. تکرار جملات آغازین در پایان شعر نوعی وحدت، نظم و تقارن ایجاد می‌کند که زیبایی‌آفرین است؛ از سوی دیگر، بیانگر تأکید شاعر بر موضوعی یا نشان‌دهنده شدت و کثرت است. شعر «مشعل خاموش» (اسفند ۱۳۳۳) با مطلع زیر آغاز می‌شود:

لب‌ها پریده‌رنگ و زبان خشک و چاک‌چاک رخسار پر غبار غم از سال‌های دور
(همان، ص ۳۵۱-۳۵۵)

شاعر در ادامه از گذشته سبز و پرشکوه باغ یاد می‌کند و در انتهای شعر، با بازگشت به حال و مقایسه گذشته و امروز، با پرسشی خواننده را دعوت به تأمل در آنچه بر باغ (وطن) رفته می‌کند:

آه ای غریب تشنه! چه شد تا چنین شدی/ لب‌ها پریده‌رنگ و زبان خشک و

چاک‌چاک/ رخسار، پر غبار غم از سال‌های دور؟ (همان، ص ۳۵۱)

در سروده‌های «قولی در ابوعطا» (همان، ص ۵۱۹) و «مردم! ای مردم» (همان، ص ۱۱۴۲) نیز شعر با تکرار دو سطر آغازین به پایان می‌رسد.

در سروده‌های «شب‌ی با او سحر کردن» (همان، ص ۳۲)، «دیشب» (همان، ص ۸۳)، «گرگ‌هار» (همان، ص ۳۸۲)، «لحظه دیدار» (همان، ص ۴۰۵)، «سبز» (همان، ص ۶۳۷)، «آب آمده، آورده گلی...» (همان، ص ۱۱۸۱)، «بی‌صدا» (همان، ص ۱۱۹۲)، «شهاب‌ها و شب» (همان، ص ۱۱۹۵) و «آی شگفتا...» (همان، ص ۱۲۰۳) تکرار مصراع یا قسمتی از سطر آغازین را می‌توان دید.

تکرار سطر از یک بند در انتهای شعر: یکی از برگردان‌های رایج در شعر نو، از جمله در سروده‌های نیما، شاملو، فروغ فرخزاد، سپهری و اخوان ثالث، آن است که شاعر یکی از جمله‌های مهم شعر را در آغاز، میانه یا پایان یک یا چند بند تکرار می‌کند و برای تأکید بیشتر، شعر را نیز با این جمله به پایان می‌برد. این نوع برگردان را در سروده‌های «یاد» (همان، ص ۲۸۷)، «فریاد» (همان، ص ۳۲۹)، «پرستار» (همان، ص ۶۲۵) و «دلی غمناک» (همان، ص ۸۳۴) می‌توان دید. در پایان شعر «پرستار» اخوان با تکرار مصراع «من این می‌گویم و دنباله دارد شب»، طولانی بودن و امتداد شب را به تصویر می‌کشد. در شعر «چاووشی» (همان، ص ۴۱۳) تکرار سطر «بیاره توشه برداریم» بیانگر نارضایتی شاعر از وضعیت موجود و میل به تغییر و حرکت است.

برگردان معکوس: یکی دیگر از انواع برگردان آن است که شاعر جمله‌ها یا مصراع‌های آغازین را در انتهای شعر به صورت برعکس تکرار کند (روحانی، ص ۴۶). اخوان ثالث به این نوع از برگردان نیز توجه دارد. در پایان‌بندی سروده‌هایی مانند «چو فرشتگان» (اخوان ثالث، ص ۵۸)، «چه آرزوها» (همان، ص ۵۲۲) و «آوار عید» (همان، ص ۱۱۹۰) برگردان معکوس را می‌توان دید:

مطلع:

چو فرشتگان و مرغان، من اگر پرنده بودم به فراز آسمان‌ها پروبال می‌گشودم

مقطع:

پروبال می‌گشودم، به فراز آسمان‌ها چو فرشتگان و مرغان، من اگر پرنده بودم

(همان، ص ۵۸-۵۹)

کارکرد انواع برگردان در شعر اخوان برجسته‌سازی، تأکید بر محتوا و تقویت انسجام متن و موسیقی درونی شعر است. «احاطه اخوان بر ظرافت‌های موسیقایی کلام در قالب توجه به ارزش موسیقایی

حروف، اهمّیت تکرارها و پیوند محتوا با موسیقی شعر سبکی خاصّ و متمایز را در شعر او پدید آورده است». (نک. مشکاتیان، ص ۳۸۰)

برگرفتن عنوان شعر از سطور پایانی

از شیوه‌های بررسی یک متن و جریان فکری حاکم بر آن تحلیل و نقد عنوان‌ها و اسامی بخش‌های درونی آن در معنای فراگیر است که ممکن است نشانه تطوّرات و تحولات فکری حاکم بر متن از یک سو و فضای کلی اندیشگانی حاکم بر خالق آن از سویی دیگر باشد (روحانی، ص ۴۶-۴۷)، از این رو، توجّه به ارتباط عنوان سروده‌ها با ساختار شعر، از جمله پایان‌بندی، اهمیت دارد. برگرفتن عنوان شعر از پایان‌بندی آن یکی از شیوه‌های رایج و پرسامد در سروده‌های اخوان است. انتخاب نام شعر، به‌عنوان اساسی‌ترین و مؤثرترین کلمه یا عبارت، از پایان شعر اهمّیت بخش پایانی را بیان می‌کند؛ همچنین، توجّه خواننده را بیش از پیش به پیام و درون‌مایه شعر جلب می‌کند. در تمامی دفترهای شعری اخوان، به‌ویژه در اشعار سنتی و در دو دفتر «ارغنون» و «تورا ای کهن بوم و بر دوست دارم»، از این شیوه استفاده شده است.

در سروده‌های «ورق سوخته» (همان، ص ۳۵)، «غریبه» (همان، ص ۵۳)، «الا کی شود؟...» (همان، ص ۱۵۰)، «سنگر» (همان، ص ۳۱۲)، «زمستان» (همان، ص ۳۷۰)، «با همین دل و چشم‌هایم، همیشه» (همان، ص ۵۳۴)، «دلی غمناک» (همان، ص ۸۴۰) و بسیاری دیگر از سروده‌های اخوان این ویژگی را می‌توان دید.

گفت‌وگو

شعر اخوان غالباً شعری روایی است، از این رو گفت‌وگو از عناصر اصلی آن است. در پایان‌بندی سروده‌های این شاعر، به‌ویژه در دفتر «زندگی می‌گوید: اما باز باید زیست...»، گفت‌وگو جایگاه ویژه‌ای دارد. بیشتر این گفت‌وگوها در قالب مناظره و به قصد بیان دیدگاه‌های متفاوت در حوزه مسائل سیاسی، اجتماعی و فلسفی مطرح می‌شوند. «شخصیت‌های این روایات جامعه‌ای گفت‌وگومند را تشکیل می‌دهند؛ بدین ترتیب کنش‌های بین این شخصیت‌ها متنی گفت‌وگومند را می‌سازد که به کلام افرادی که متعلّق به گروه‌های اجتماعی متفاوتی هستند اجازه برخورد، کنش و واکنش را می‌دهد» (نوده و شیروانی، ص ۸۰۸). در سروده‌های نو اخوان، نسبت به اشعار سنتی، استفاده از گفت‌وگو بیشتر دیده می‌شود. غالباً یک طرف این گفت‌وگوها اخوان است.

اساس شعر «گفت‌وگو» بر مناظره‌ای بین دو شخصیت روایت است. یکی از طرفین گفت‌وگو، با امید و آرزوی بسیار، تحقّق جامعه‌ای آرمانی را نوید می‌دهد. در پایان‌بندی شعر، بیان کنایه‌ی طرف

مقابل پوچ بودن این رؤیا را به تصویر می‌کشد. عبارت «بس است» از زبان شخصیت اول ناباوری و گریز از واقعیت تلخ را نشان می‌دهد:

- «آری، حکایتی است. / شهری چنین که گفتمی، الحق که آیتی‌ست، / اما / من خواب دیده‌ام، / تو خواب دیده‌ای، / او خواب دیده است، / ما خواب دیدیم...» / - «بس است». (اخوان ثالث، ص ۵۵۷)

«در ادبیات غرب، بر مبنای پژواک، ترفندی به نام شعر پژواکی^۳ دیده می‌شود. در شعر پژواکی آخرین هجا یا هجاهای یک مصراع در مصراع دیگر تکرار می‌شود. هجا یا هجاهای تکرار شده اکثراً معنایی متفاوت و صورت جناس دارند» (وحیدیان کامیار، ص ۲۵). در شعر «شهریار شهر سنگستان»، غم دل گفتن شهریار با غار، در قالب شعر پژواکی، پایان‌بندی هنرمندانه‌ای را رقم زده است:

- «... غم دل با تو گویم، غار! / بگو آیا مرا دیگر امید رستگاری نیست؟» / صدا نالنده، پاسخ داد: / «... آری نیست؟» (اخوان ثالث، ص ۵۹۵)

بسامد زیاد تقابل امید و ناامیدی در گفت‌وگوهای اخوان از سویی بیانگر دیدگاه‌های متفاوت در جامعه است و از دیگر سو، دغدغه‌ها و کشمکش‌های درونی شاعر را به تصویر می‌کشد.

طرح پرسش

یکی دیگر از شیوه‌های پرکاربرد در پایان‌بندی شعر اخوان طرح پرسش است. شاعر با استفاده از این شگرد خواننده را دعوت به تأمل و تفکر می‌کند. در نمونه‌های مورد بررسی، غالباً پرسشگر اخوان است. مخاطب این پرسش‌ها گاه خود اخوان و در مواردی خواننده، یار، شخصی خاص یا خداست. بیشترین نوع پرسش در پایان‌بندی اشعار اخوان «پرسش مفید طلب» است که در دفترهای آغازین («ارغنون» و «زمستان») بیشتر دیده می‌شود و بیانگر نیاز و آرزومندی است:

- شب که می‌آید چراغی هست؟ / من نمی‌گویم بهاران، شاخه‌ای گل در یکی گلدان / یا چو ابر انده‌ان بارید، دل شد تیره و لبریز / ز آشنایی غمگسار آنجا سراغی هست؟ (همان، ص ۹۵)

پرسش‌های فلسفی اخوان، با مضامینی چون دعوت به تأمل در هستی، سرنوشت مقدر، چیستی زندگی و خدا، در دفتر «از این اوستا» نمود بیشتری دارند:

که را این صبح خوش است و خوب و فرخنده؟ / که را چون من سرآغاز تهی بیهوده‌ای دیگر؟ / که را آرد به یاد از رفته‌های تلخ، / که را دارد نوید از مژده شیرین آینده؟ / بگو با من، بگو... با من / که را گریه؟ / که را خنده؟ (همان، ص ۶۴۲)

پرسش انکاری نیز در پایان‌بندی اشعار اخوان بسامد زیادی دارد. شاعر، با طرح استفهام انکاری در پایان، ضمن تأکید بر پیام شعر، قصد همراه کردن مخاطب را با خود دارد. پس از آن و با بسامدی کمتر، مضامینی چون شگفتی، حسرت، تردید، سرزنش، شکایت، استهزا و کنایه را در این پرسش‌ها می‌توان دید:

فرو آمد، چگونه می‌توانند آن دو ز زین بال؟ / صدایشان می‌رسد: «کوکو؟ کجا؟ هیهات!» (همان، ص ۸۸۶)

جدول ۱ شگردهای زبانی در پایان‌بندی شعر اخوان ثالث

| شگردهای زبانی | ارغنون شعر ۱۶۰ | زمستان شعر ۴۰ | آخر شاهنامه شعر ۳۳ | از این اوستا شعر ۲۴ |
|--|-------------------|------------------|-----------------------|------------------------|
| برگردان (۶۸ مورد) | ۲۱ | ۱۳ | ۳ | ۹ |
| ارتباط پایان‌بندی شعر با عنوان آن (۶۳ مورد) | ۱۹ | ۶ | ۷ | ۷ |
| گفت‌وگو (۲۵ مورد) | ۵ | ۴ | ۱ | ۱ |
| طرح پرسش (۶۶ مورد) | ۱۷ | ۵ | ۶ | ۹ |

| شگردهای زبانی | در حیاط کوچک... شعر ۲۲ | زندگی می‌گوید... شعر ۱۹ | دوزخ اما سرد شعر ۲۴ | تو را ای کهن... شعر ۱۹۵ |
|--------------------------------------|------------------------------|----------------------------|------------------------|----------------------------|
| برگردان | ۴ | ۱ | ۴ | ۱۳ |
| ارتباط پایان‌بندی شعر با عنوان آن | ۷ | ۱ | ۲ | ۱۴ |
| گفت‌وگو | ۱ | ۶ | ۱ | ۶ |
| طرح پرسش | ۶ | ۱ | ۲ | ۲۰ |

شگردهای ادبی در پایان‌بندی شعر اخوان ثالث

به کارگیری آرایه‌ها و صور خیال در پایان‌بندی شعر، اگر هنرمندانه و بدون تکلف باشد، علاوه بر زیبایی آفرینی و برجسته‌سازی، تأثیر کلام شاعر را دوچندان می‌کند. در پایان‌بندی اشعار اخوان، شگردهای ادبی‌ای مانند تشبیه، استعاره، نماد، تقابل، تجسم، ایهام و تضمین جلب توجه می‌کند. در ادامه به بررسی چند شگرد ادبی پرکاربرد در پایان‌بندی شعر اخوان می‌پردازیم.

تشبیه

شعر اخوان شعری تصویری است. در بین شگردهای ادبی در پایان‌بندی شعر اخوان، بیش از همه تشبیه جلب توجه می‌کند. در غالب این تشبیه‌ها، امری ذهنی به حسی تشبیه شده است. در حقیقت، شاعر احوال روحی خود و جامعه را با تشبیه به عناصر حسی، به‌ویژه عناصر برگرفته از طبیعت، به تصویر کشیده است. برخی از اضافه‌های تشبیهی در پایان‌بندی شعر اخوان عبارت‌اند از گل عشق، باده پیروزی، قند غزل، گلستان جهان، شمع مراد، کبوترهای آه، تیه فنا، بار رنج، خورشید ادب، گل یاد، جویبار لحظه‌ها، زمام حسرت، ابر شک، جنگل هول، حصار مرگ، دانه دشنام و نفرین، بیستون غیرت، مرغ سعادت، گنج معنی، آفاق یأس، باغ خیال، بافنده دادار و ...

گفتمش برف؟ گفت: براین بام سبزم/ چون مرغ آرزوی تو لختی نشست و رفت/ گفتم نگرگ؟ چتری

به سردی نکاند و گفت: / چندی، چواشک شوق تو، امید بست و رفت. (همان، ص ۵۰۲)

در پایان‌بندی اشعار نو، تشبیه‌های تازه بیشتر دیده می‌شود.

استعاره

استعاره از دیگر شگردهای ادبی است که در سروده‌های اخوان، از جمله در پایان‌بندی شعر او، جلب توجه می‌کند. در اشعار عاشقانه، استعاره‌های مصرّحه و مکنّیه و در اشعار سیاسی-اجتماعی، استعاره‌های مکنّیه بیشتر وجود دارند. عناصر این استعاره‌ها غالباً برگرفته از طبیعت‌اند. در این میان، «ابر» حضور برجسته‌تری دارد. ابر استعاره‌ای از اخوان و فراتر از آن، انسان ایرانی است که سوگوار و غمگین است. گاه نیز منظور ابری است که مانع تابش نور آزادی و امید و زندگی است. پایان‌بندی شعر «قاصدک» سرخوردگی و اندوه سنگین شاعر را به نمایندگی از مردمی که بارها به تغییر دل بسته و ناامید شده‌اند نشان می‌دهد:

قاصدک/ ابرهای همه عالم شب و روز/ در دلم می‌گیرند. (همان، ص ۵۷۲)

نمونه‌ای دیگر:

ابراهیمی که چون من، تنها/ ابر تصویرند، ابر سایه و رنگ‌اند؛ / چشمشان دارد دریغ از گریه هم/ گرچه می‌دانم چو من غمگین و دلتنگ‌اند. (همان، ص ۱۱۰۰)

خورشید نیز از عناصر مورد توجه اخوان در پایان‌بندی است که گاه در قالب نماد— به‌ویژه در اشعار سیاسی— اجتماعی— و گاه در قالب استعاره دیده می‌شود:

بامدادان نازنین خاوری چون چهره می‌آراست/ روشن‌آرایان شیرین کار پنهانی
گفت راوی بر دروغ‌راویان بسیار خندیدند. (همان، ص ۶۰۷)

علاقه خاص اخوان به فرهنگ و اساطیر ایران باستان در توجه به تصویرآفرینی با خورشید مؤثر بوده است؛ به‌عنوان نمونه، می‌توان به پایان‌بندی شعر «نیایش خورشید» (همان، ص ۱۴۳۱) اشاره کرد.

نماد

نمادگرایی در شعر معاصر ایران با «قنوس» نیما آغاز شد. اخوان ثالث و احمد شاملو شیوه نیما را پیش گرفتند و شعر سمبولیک اجتماعی ایران شکل گرفت (فتحی، ص ۲۴۳). ازاین‌رو، در اشعار سیاسی— اجتماعی اخوان، نسبت به اشعار عاشقانه و شخصی، کاربرد نماد را بیشتر می‌توان دید. «بیشتر این نمادها تنها با توجه به بافت و موقعیت شعر درخور تأویل است؛ بنابراین، برای تحلیل آن‌ها باید همه اجزای شعر را در ارتباط با یکدیگر در نظر گرفت. این نمادها کارکردهای دیگری نیز در شعر اخوان دارند، از جمله: افزودن ابهام شعر، خلق بافت منسجم و عمیق، اثرگذاری بر مخاطب، حرکت از تک‌معنایی به سوی چندمعنایی و...». (موسوی و بشیری، ص ۱۹۵)

در پایان‌بندی شعر اخوان، به‌ویژه در اشعار نو و در دفتر «آخر شاهنامه»، کاربرد نماد را می‌توان دید. نمادهایی که در پایان‌بندی شعر اخوان دیده می‌شوند از همان دسته نمادهایی‌اند که در سراسر سروده‌های اخوان حضور دارند، از جمله شب، سحر، طوفان، باران، برف، زمستان، پاییز، باد، کولاک، سرما، آتش، خورشید، نور، صبح، ماه، ستاره، بهار، درخت، گل، دشت، بیابان، شیر، جغد، عقاب، کبوتر، ماهی‌خوار، سپید، سیاه، زرد، سرخ، آبی و... در کنار این نمادها، که غالباً برگرفته از طبیعت‌اند، نمادهای تلمیحی و اساطیری، مانند دقیانوس، مسیحا، کاوه، اسکندر، زال و رستم، را نیز می‌توان دید. در پایان‌بندی اشعار سنتی اخوان نمادهای مرسوم بیشتر دیده می‌شود. در مقابل، نمادهای غیر مرسوم و تازه را در اشعار نو اخوان بیشتر می‌توان دید. استفاده از قابلیت‌های نماد، به گونه‌ای هنرمندانه و متناسب با ساختار، درون‌مایه و عناصر دیگر، مانند زبان و لحن، پایان‌بندی‌های موجز و درخشانی را در سروده‌های اخوان رقم زده است؛ به‌عنوان نمونه، می‌توان به

شعر «پیوندها و باغ» اشاره کرد، «شعری که نفرت و نفرین‌نامهٔ امید است از این محیط اجتماعی عقیم و بیهوده» (شفیعی کدکنی، ص ۵۶۱):

ای درختان عقیم ریشه‌تان در خاک‌های هرزگی مستور/ یک جوانهٔ ارجمند از هیچ جاتان رُست نتواند/
ای گروهی برگ چرکین تار چرکین بود/ یادگار خشکسالی‌های گردآلود/ هیچ بارانی شما را شست
نتواند. (اخوان ثالث، ص ۶۵۹)

تقابل

اخوان شاعری است که در دنیای تقابل‌ها و تضادها زندگی می‌کند؛ گاه سرگردان است، گاه به قطعیت رسیده و گاه نیز در پی تلفیق تقابل‌ها و رفع آن‌هاست. برجسته‌ترین تجلّی محتوایی این مشخصه در نگاه به ایران باستان و ایران پس از اسلام دیده می‌شود؛ همچنان که از لحاظ فرمی قرار گرفتن بین سبک خراسانی و نیمایی در شعر اخوان جلب توجه می‌کند. گاه اساس این تقابل‌ها خیر و شرّی است، مانند تقابل بین خیانت و صداقت؛ گاه نیز شاعر نگاهی تسلسلی به تقابل‌ها دارد، مانند آنچه در مورد امید و ناامیدی و در اشعاری مانند «کتیبه» و «قاصدک» می‌بینیم. بر این مبنای تاریخ در سرنوشت سیاسی-اجتماعی و فلسفی بشر تکرار می‌شود.

در اشعار فلسفی و سیاسی-اجتماعی اخوان، انواع تقابل را به صورت‌های گوناگون می‌توان دید. شاعر از ظرفیت‌های این شگرد ادبی برای برجسته‌سازی هنری و بیان دغدغه‌های ذهنی خود، فاصلهٔ بین عاشق (شاعر) و معشوق، پاسخ‌گویی به مدّعیان و متظاهران و سرزنشگران، تضاد بین آرمان و واقعیت و تقابل‌های موجود در جامعه بهره گرفته است.

در پایان‌بندی شعر اخوان، انواع تقابل‌های زبانی، ادبی و فکری دیده می‌شود:

زبانی: درد/ دارو، معجز/ سحر، شب/ سحر، درنگ/ شتاب، آتش/ آب، جوان/ پیر، سرد/ گرم، مرگ/ زندگی، امید/ نومید، زیر/ زبر، دوست/ دشمن، شب تار و سیه/ صبح سپید.
ادبی: کاوه/ اسکندر، سهراب/ کاووس، طاووس/ بوم، آهو و پوپک/ گرگ هار، شیر/ زنجیر.
فکری: اورمزدی/ اهرمنی، مرقع پوستین کهنه/ رقعۀ آلودگان، مسخ فرنگ/ آتش روشنگر پارینه.
«خشکانه» و «ترانه» از تقابل‌های ابداعی اخوان است که در بیت پایانی شعر «خشکانه‌ای از کویر» دیده می‌شود:

خشکانه سراید لب خشکت نه ترانه تاریک روان، کوه کویر است و تو کاهی

(همان، ص ۱۲۴۲)

گاه نیز تقابل در سطح جمله نمود پیدا می‌کند. در پایان‌بندی اشعار اخوان-چه سنتی و چه نو

— این دسته از تقابل‌ها را می‌توان دید. در پایان شعر «فریاد»، ترسیم وضعیت نابه‌سامان ایران، در قالب تقابل و طنز تلخ، تصویری موجز خلق کرده است:

خفته‌اند این مهربان همسایگانم شاد در بستر/ صبح از من مانده بر جا مشت خاکستر/ وای آیا هیچ سر
بر می‌کنند از خواب/ مهربان همسایگانم از پی امداد؟/ سوزدم این آتش بیدادگر بنیاد/ می‌کنم فریاد،
ای فریاد! ای فریاد! (همان، ص ۳۵۰)

تجسم

تجسم یکی از شگردهای ادبی است و منظور از آن «عینی کردن امری ذهنی و به اصطلاح تصویری کردن آن است. گاه نیز بیت یا مصرع‌های حالت تابلو نقاشی را دارد و تصویری غریب را در ذهن مجسم می‌کند». (شمیسا، ص ۱۰۹-۱۱۰)

در سراسر اشعار اخوان، کاربرد انواع صور خیال را کم‌وبیش می‌توان دید؛ با این حال، به اتمام رساندن شعر با یک تصویر هنرمندانه پایان‌بندی مؤثر و متفاوتی رقم می‌زند. در حقیقت، شاعر فضای حاکم بر شعر و پیام و درون‌مایه اصلی آن را در قالب تصویر برای مخاطب مجسم می‌کند. آرایه تجسم در پایان‌بندی سروده‌های نو و همچنین در اشعار سیاسی-اجتماعی و فلسفی اخوان، نسبت به اشعار سنتی و شخصی، بیشتر دیده می‌شود. در پایان‌بندی شعر «آهای با توام...»، اخوان، با تلفیق نماد و استعاره و تشبیه، تصویری هنرمندانه و سرشار از امید و آرزو خلق کرده است:

بی‌شک نسیم کوهساران خورشید خواهد وزید/ و دستمال آبی شب وقتی پر از گل‌ابی شد... / گل‌های
دور و نزدیک آسمان‌ها و زمین/ برای هم چشمک‌های روشن/ و بوسه‌های گلابتونی پرواز خواهند داد/
و ما آنگاه بر بال بوسه‌ها در پرواز... (اخوان ثالث، ص ۱۰۹۵)

پایان‌بندی شعر «زمستان»، با تصاویری موجز و گویا، فضای حاکم بر ایران را در سال‌های پس از کودتا به خوبی ترسیم می‌کند:

سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت/ هوا دلگیر، درها بسته، سرها در گریبان، دست‌ها پنهان/ نفس‌ها
ایر، دل‌ها خسته و غمگین/ درختان اسکلت‌های بلورآجین/ زمین دل‌مرده، سقف آسمان کوتاه/
غبارآلوده مهر و ماه/ زمستان است. (همان، ص ۳۷۲)

ایهام

نمونه‌های ایهام در پایان‌بندی شعر اخوان قابل توجه نیست، اما آنچه به این ایهام‌ها تشخص می‌بخشد آن است که غالب آن‌ها با نام شاعری «امید» و اسامی خاص هستند. ناگفته پیداست ذکر نام شاعری «امید» در بیت پایانی اشعار سنتی و در دو دفتر «ارغنون» و «تورا ای کهن بوم و بر دوست

دارم» بیشتر دیده می‌شود. در مواردی نیز تخلص شاعر در دو سطر، سه سطر (همان، ص ۱۱۸)، پنج سطر (همان، ص ۱۱۸۳) و هفت سطر (همان، ص ۱۲۶۰) مانده به پایان شعر آمده است. یکی از انواع ایهام، که مورد توجه اخوان نیز قرار گرفته، آرایه «اتفاق» است. «اتفاق در اصطلاح آن است که شاعر نام شاعری خود یا نام ممدوح یا مخاطب را چنان ذکر کند که معنی لغوی آن در نظر آید» (انوشه، ص ۲۵). هنرنمایی اخوان با نام شاعری امید در قالب جناس تام و به‌ویژه انواع ایهام از ویژگی‌های سبکی شعر اوست:

جناس تام:

جز آسمان که بود آشنای اختر من؟

«امید!» امید نباشد به هیچ‌کس ما را (همان، ص ۱۹)

ایهام:

به «امید»ی که جانان را به این گلشن کشم، گویم

خوشا تهران و چشم انداز بشکوه دماوندش (همان، ص ۵۰)

ایهام تضاد:

زر شد از اکسیر وی‌ام خاک یأس

آه «امید!» چه شگرف است عشق (همان، ص ۱۲۰۴)

ایهام تناسب:

در بر این تنگ‌چشم سفله‌گردون

دم مزین از آرزو، «امید!» که بیم است (همان، ص ۱۱۸۳)

نگاهی به شعر اخوان بیانگر آن است که کاربرد انواع ایهام با اسامی خاص در پایان‌بندی شعر از شگردهای مورد علاقه این شاعر، به‌ویژه در اخوانیات و در دفتر «ارغنون»، است. به عنوان نمونه، می‌توان به این موارد اشاره کرد: جهانگیر تفضلی (همان، ص ۱۴۸)، جواهری وجدی (همان، ص ۱۵۰)، آخر شاهنامه (همان، ص ۲۲۹)، [استاد] گلشن (همان، ص ۲۳۴)، دربند (همان، ص ۳۳۸)، زال (همان، ص ۵۶۵)، قصر شیرین (همان، ص ۱۰۴۲)، قمر [الملوک وزیری] (همان، ص ۱۳۴۷)، بیشه‌گرگان و دشت میشان (همان، ص ۱۳۶۷) و فرشته‌محبوب (همان، ص ۱۳۹۲).

پایان طنزآمیز

اخوان شاعری بذله‌گو و نکته‌سنج است و بازتاب این ویژگی را در سروده‌هایش نیز می‌توان دید. طنزی که در اشعار سیاسی-اجتماعی اخوان دیده می‌شود غالباً تلخ و از سر استیصال و خشم

است، خشمی تراژیک و نه خشمی حماسی، مانند آنچه در شعر شاملو دیده می‌شود؛ به عبارت دیگر، طنز در این سروده‌ها گونه‌ای ابزار تهاجم و تشفی خاطر است.

یکی از شگردهای اخوان برای رقم زدن پایانی مؤثر و متفاوت استفاده از انواع شیوه‌های طنزپردازی، به ویژه طعنه و کنایه، استعاره تهکمی و تحقیر، است. طنزی که در پایان‌بندی شعر اخوان دیده می‌شود مضامین شخصی، فلسفی، اعتقادی، سیاسی و اجتماعی را در بر می‌گیرد؛ در بیان مسائل سیاسی و اجتماعی، نمونه‌های طنز تلخ و سیاه را بیشتر می‌توان دید و در موضوعات شخصی، طنز شیرین و فکاهی بیشتر جلب توجه می‌کند:

طنز شخصی: در گلایه از بی‌خانمانی:

جغدها هر شب نشانم می‌دهند «امید» و گویند
گنج معنی بین ندارد گوشه‌ویرانه‌ای هم
(همان، ص ۱۲۲۲)

طنز سیاسی - اجتماعی:

زین تیره‌دل دیوصفت، مشتی شمر
چون عاقبت یزید شد دنیا مان
(همان، ص ۶۵۵)

«طنز نسبت به مسائل اعتقادی در اشعار اخوان یادآور رندی‌های حافظ و خیام است» (صالحی ساداتی و فولادی، ص ۱۷۵۱). برخی گلایه‌های طنزآمیز اخوان از خدا نیز تداعی‌کننده سخنان عقلای مجانبین در شعر عطار نیشابوری است:

میزبان من مگر رحمت نمی‌آرد به من؟
کانچه برخوردارم ز خوانش، جز غم و نکبت نبود
(اخوان ثالث، ص ۱۷۵)

در عصر مدرن، نوع برخورد شاعران با خدا تفاوت‌هایی با گذشته دارد. اخوان را باید جزو شاعرانی به شمار آورد که در نگاه به رابطه عالم با خدا بین جهان‌بینی سنتی و جهان‌بینی مدرن قرار دارند. در این نگاه نوکلاسیک، هم باور به خدا هست و هم عصیان بندگی در برابر او. نمود این عصیان را در پایان‌بندی برخی اشعار اخوان، همراه با طنزی تلخ، می‌توان دید:

خدا بصیر و سمیع است «امید» لیک دریغ
ندیده و نشنیده است ماجرای مرا
(همان، ص ۲۳)

«اخوان ثالث نمودار برجسته‌ای است از یک هنرمند بزرگ که چندین تناقض را تا آخر عمر با خود حمل می‌کرد و خوشبختانه هیچ‌گاه نتوانست خود را از شر آن‌ها نجات بخشد... این تناقض در حوزه الهیات به زیباترین وجهی

خود را نشان می‌دهد.» (شفیعی‌کدکنی، ص ۵۵۱) بیان طنزآمیز این تناقض‌ها را در پایان‌بندی برخی اشعار اخوان می‌توان دید:

مستم و دانم که هستم من/ ای همه هستی ز تو، آیا تو هم هستی؟ (اخوان ثالث، ص ۶۴۴)

طنزهای شخصی اخوان را در پایان‌بندی اشعار سنتی و طنز سیاسی-اجتماعی وی را در اشعار نو بیشتر می‌توان دید. طنز فلسفی و اعتقادی در هر دو قالب دیده می‌شود.

جدول ۲ شگردهای ادبی در پایان‌بندی شعر اخوان ثالث

| شگردهای ادبی | ارغنون شعر ۱۶۰ | زمستان شعر ۴۰ | آخر شاهنامه شعر ۳۳ | از این اوستا شعر ۲۴ |
|--------------------------------|-------------------|------------------|-----------------------|------------------------|
| تشبیه (۱۱۱ مورد) | ۲۶ | ۱۰ | ۸ | ۶ |
| استعاره (۱۰۹ مورد) | ۱۶ | ۹ | ۱۸ | ۱۲ |
| نماد (۶۶ مورد) | ۱۰ | ۱۰ | ۱۹ | ۶ |
| تقابل (۸۳ مورد) | ۲۰ | ۷ | ۹ | ۴ |
| تجسس (۳۲ مورد) | ۶ | ۵ | ۴ | ۲ |
| ایهام (۲۳ مورد) | ۶ | - | ۱ | - |
| طنز (۳۱ مورد) | ۹ | - | ۳ | ۱ |
| نام شاعری (امید) (۱۳۰ مورد) | ۷۳ | - | ۱ | ۱ |

| شگردهای ادبی | در حیات کوچک... شعر ۲۲ | زندگی می‌گوید... شعر ۱۹ | دوزخ اما سرد شعر ۲۴ | تورا ای کهن... شعر ۱۹۵ |
|--------------|------------------------------|----------------------------|------------------------|---------------------------|
| تشبیه | ۱۰ | ۶ | ۶ | ۳۹ |
| استعاره | ۷ | ۳ | ۱۱ | ۳۳ |

| | | | | |
|---------------------|---|---|---|----|
| نماد | ۳ | ۲ | ۲ | ۱۴ |
| تقابل | ۱ | ۶ | ۴ | ۳۲ |
| تجسم | ۱ | ۲ | ۵ | ۷ |
| ایهام | - | ۲ | ۲ | ۱۲ |
| طنز | ۱ | ۱ | ۱ | ۱۵ |
| نام شاعری (امید) | ۱ | - | ۳ | ۵۱ |

نتیجه‌گیری

اخوان ثالث، به‌عنوان شاعری روایتگر، به پایان‌بندی توجه ویژه‌ای داشته و، متناسب با درون‌مایه و ساختار، از شگردهای گوناگون زبانی، ادبی و روایی در پایان‌بندی سروده‌هایش بهره گرفته است. در میان شگردهای زبانی مورد بررسی، به ترتیب بسامد، اخوان از برگردان، طرح پرسش، برگرفتن عنوان از پایان شعر و گفت‌وگو بیشتر استفاده کرده است. انواع برگردان در پایان‌بندی شعر اخوان، علاوه بر تقویت انسجام متن، موسیقی شعر و جنبه زیبایی‌شناختی، گاه کارکرد تأکیدی دارد؛ گاه نیز، با توجه به ساختار و محتوای شعر، شاعر در پایان درک و برداشتی تازه از ابیات یا سطرهای آغازین ارائه می‌دهد.

محتوای کلی شعر از سویی و تفاوت فضای شعر نو با سنتی از سوی دیگر، در پایان‌بندی شعر اخوان تأثیرگذار بوده است. استفاده از برگردان، که در شعر کهن نیز سابقه دارد، با تفاوت‌هایی، هم در شعر سنتی و هم در شعر نو اخوان دیده می‌شود. هنرنمایی با نام شاعری «امید» و ایهام با اسامی خاص (به‌ویژه در اخوانیه‌ها) در اشعار سنتی اخوان کاربرد بیشتری دارد. با توجه به این نکته که غالب اشعار نو اخوان در حوزه مسائل سیاسی-اجتماعی و فلسفی است، پرسشگری، گفت‌وگو، تصویرآفرینی، پایان‌بندی غیرمنتظره، پایان باز، ناتمام و دورانی در سروده‌های نو اخوان درصد بیشتری را به خود اختصاص داده است. توجه اخوان به پایان باز و ناتمام ممکن است با اوضاع مبهم و آینده نامعلوم جامعه از سویی و شکاکیت و عدم قطعیت از سوی دیگر ارتباط داشته باشد. پایان دورانی از شگردهای مورد علاقه اخوان است که با مضامینی مانند مقایسه حال و گذشته وطن و تسلسل و تداوم وضعیّت و تغییرناپذیری اوضاع پیوند می‌خورد.

در میان شگردهای ادبی، تشبیه (به‌ویژه عقلی به حسی)، استعاره، تقابل و نماد به ترتیب در پایان‌بندی شعر اخوان بسامد بیشتری دارند. تقابل، برخاسته از دغدغه‌های ذهنی شاعر و تقابل‌های

موجود در جامعه، از جمله تقابل بین راستی با ناراستی و آرمان با واقعیت، است. این شگرد ادبی به ترتیب در «زندگی می‌گوید...» و «آخر شاهنامه» درصد بیشتری را به خود اختصاص داده است. استفاده از طنز تلخ در قالب کنایه، استعاره تهکمیه و تحقیر در پایان‌بندی سروده‌های نو و طنز شیرین و فکاهی اخوان در اشعار سنتی و شخصی این شاعر نمود بیشتری دارد. گلایه‌ها و عصیان‌بندگی اخوان در قالب طنز یادآور خیامیات و سخنان عقلای مجانبین است.

با توجه به بررسی انجام‌شده، می‌توان گفت هنر اخوان در کاربرد شگردهای متنوع زبانی، ادبی و داستانی-نمایشی و تلفیق آن‌ها در پایان‌بندی شعر یکی از عوامل مؤثر در ماندگاری اشعار موفق اوست.

منابع

- اخوان ثالث، مهدی، شعر مهدی اخوان ثالث (م. امید)؛ متن کامل ده کتاب، تهران ۱۳۹۵.
- انوشه، حسن (ویراستار)، فرهنگ‌نامه ادبی فارسی، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران ۱۳۷۶.
- داد، سیما، فرهنگ اصطلاحات ادبی، مروارید، تهران ۱۳۸۰.
- روحانی، مسعود، «نگاهی به شیوه‌های پایان‌بندی در شعر م. سرشک»، ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، س ۴، ش ۳، پاییز ۱۳۹۳، ص ۳۶-۶۲.
- شادروی‌منش، محمّد و اعظم برامکی، «شگردهای روایت در شعرهای روایی مهدی اخوان ثالث»، ادب فارسی، ش ۱۰، پاییز و زمستان ۱۳۹۱، ص ۸۲-۱۰۲.
- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا، با چراغ و آینه (در جست‌وجوی ریشه‌های تحوّل شعر معاصر ایران)، سخن، تهران ۱۳۹۰.
- شمیسا، سیروس، نگاهی تازه به بدیع، میترا، تهران ۱۳۸۳.
- صالحی‌ساداتی، صغری و علی‌رضا فولادی، «بررسی انواع طنز و شگردهای طنزپردازی در اشعار مهدی اخوان ثالث»، مجموعه مقالات یازدهمین گردهمایی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی، دوره ۱۱، دانشگاه گیلان، اردیبهشت ۱۳۹۵، ص ۱۷۳۲-۱۷۵۴.
- فتوحی، محمود، بلاغت تصویر، سخن، تهران ۱۳۸۵.
- کیانیان، مجید، محمدجعفر یوسفیان‌کناری و مصطفی مختاباد، «مطالعه تطبیقی راهکارهای پایان‌بندی نمایشی در درام‌های اخیر ایران»، نشریه هنرهای زیبا، س ۲، ش ۱، اردیبهشت ۱۳۹۴، ص ۵۷-۶۶.
- مشکاتیان، پرویز، «اشارتی به ارزش‌والای شعر اخوان در حوزه موسیقی»، باغ بی‌برگی؛ یادنامه مهدی اخوان ثالث، به اهتمام مرتضی کاخی، زمستان، تهران ۱۳۷۹، ص ۳۷۹-۳۸۰.
- موسوی، زهرا و زهرا بشیری، «کارکردهای تعلیمی و اخلاقی عناصر چندمعنایی در شعر اخوان (با تکیه بر نماد)»، پژوهش‌نامه ادبیات تعلیمی، س ۹، ش ۳۴، تابستان ۱۳۹۶، ص ۱۶۹-۱۹۸.
- میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی (ذوالقدر)، واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی، کتاب مهنان، تهران ۱۳۹۰.

نوده، صغری و علی‌رضا شیروانی، «گفت‌وگومندی باختینی: مقایسه تطبیقی کنش کلام‌ها در شعر مهدی اخوان ثالث و ساموئل تیلور کالریج»، ششمین همایش پژوهش‌های ادبی، دانشگاه شهید بهشتی، دی ۱۳۹۱، ص ۷۹۶-۸۱۱.

نیک‌منش، مهدی و فاطمه مقیمی، «روش پایان‌بندی در شعر قیصر امین‌پور»، ادب‌پژوهی، ش ۷ و ۸، بهار و تابستان ۱۳۸۸، ص ۱۰۱-۱۲۳.

وطواط، رشیدالدین، حدائق السحر فی دقائق الشعر، کتابخانه طهوری و کتابخانه سنایی، تهران ۱۳۶۲.

وحیدیان کامیار، بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی، دوستان، تهران ۱۳۷۹.

همایی، جلال‌الدین، فنون بلاغت و صناعات ادبی، هما، تهران ۱۳۹۱.



ارسال: ۱۴۰۰/۹/۲۸

پذیرش: ۱۴۰۱/۱/۱۷

doi:10.22034/nf.2024.320556.1137

معرفی تاریخی ناشناخته از خاندان مغول: شجره‌الأتراک

پیشکش به پاک‌روان دکتر اکبر نحوی استاد فقید دانشگاه شیراز

حامد عباسی (دکتری ادبیات حماسی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران)

زهرا ریاحی‌زمین* (عضو هیئت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی (نویسنده مسئول)، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران)

چکیده: دوره مغول و حکمرانی جانشینان چنگیزخان از مهم‌ترین ادوار تاریخ ایران است، عصری که دست‌کم تا پایان حکومت تیموریان به درازا کشید. در این دوره، نوشتن کتاب‌های تاریخی اهمیت پیدا کرد و آثار متعددی در این زمینه به رشته تحریر درآمد. در تحقیق حاضر، که به روش توصیفی، از نوع تحلیل محتوای کیفی و سندپژوهی، با استفاده از ابزار گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای، انجام گرفته، یکی از آثار معرفی شده است و آن کتاب شجره‌الأتراک است. این کتاب گزیده‌ای از کتابی مفقود منسوب به الغبیک تیموری - موسوم به الوس اربعة چنگیزی - است که ظاهراً میان ۹۸۰ و ۱۰۰۰ ق نوشته شده. نویسنده اثر معلوم نیست، ولی مذهب و موطن وی به احتمال زیاد سنی شافعی و سمرقند است. در کتاب، نویسنده سعی دارد اثر خود را موثق نشان دهد و بر همین اساس، به غیر از منابع بی‌شمار فرعی مذکور و غیرمذکور، از دو کتاب ظفرنامه یزدی (در نثر) و چنگیزنامه (یا شهنامه) کاشانی (در نظم)، به‌عنوان اصلی‌ترین مآخذ کتاب، بسیار استفاده می‌کند. نام کتاب هم شجره‌الأتراک ذکر شده و هم الوس اربعة. نویسنده اثر کتاب منبع خود را نیز هم شجره‌الأتراک نامیده هم الوس اربعة.

* z.riahizamin@shirazu.ac.ir

ظاهراً از کتاب منسوب به الغیبیک چند تحریر موجود بوده و نویسنده کتاب شجره‌الأتراک، که از آن اقتباس می‌کرده، چند نسخه از آن را پیش روی خود داشته است. اینکه خود الغیبیک تاریخ نوشته باشد - بر مبنای دو اصل وجود نداشتن سندی صریح، جز اشاره گذرای خواندمیر، و مشهور نبودن الغیبیک در تاریخ‌نویسی و ادبیات - از اساس غلط است.

کلیدواژه‌ها: الغیبیک، الوس اربعة چنگیزی، شجره‌الأتراک، تصحیح، تواریخ مغول

مقدمه

پرسش‌هایی درباره شجره‌الأتراک می‌توان مطرح کرد. نخست، آیا کتابی که در دوران تیموریان نگارش یافته اساساً اهمیت تاریخی و نیز پژوهشی دارد؟ دیگر اینکه، آیا می‌توان انتساب نگارش کتابی تاریخی و معظم را به شخص الغیبیک پذیرفت؟

اهمیت تاریخ ایران در پهنه تاریخ‌نویسی به حدی است که در تاریخ‌نگاری‌های کشورهای غیرایرانی تأثیر فراوانی داشته است (علی‌بابایی، ص ۹۳-۱۰۸). تاریخ‌نگار نخستین با مسائل عینی - نه ادبی - سروکار داشت و همین باعث می‌شد مورخ، بیش از آنکه به ادبی بودن بیندیشد، نگران مسائل تاریخی باشد. بعدها، مقدمات تواریخ مسجّع شد و ادبیت تواریخ نمود برجسته‌تری یافت. اگرچه شعر توان انتقال تاریخ را داشت، صنایع ادبی بیشتر مانع این انتقال مفهوم بود (روزنتال، ج ۱، ص ۲۰۰-۲۰۴). همچنین، پیش‌پنداشت‌های نادرست از گذشته نیز باعث می‌شد مفهوم تاریخی کمتر منتقل شود. (مکالا، ص ۶۱-۶۲)

در برهه‌هایی از تاریخ، در میان دودمان‌های مختلف پادشاهی، به اعصاری برمی‌خوریم که اقبال به این نوع نوشتن کمتر بوده و لذا آثار کمتری در این زمینه باقی مانده است؛ مثلاً سلاجقه از جمله سلسله‌هایی هستند که کمتر به نگارش تاریخ تشویق کرده‌اند. ولی بعدتر، با پیامدهای هجوم چنگیز و هلاکو، موجبات شکل‌گیری دوره‌ای جدید در کیفیت تاریخی تازه از سبک تاریخ‌نگاری ایران فراهم شد (آزند، ص ۱۷۵). در دوران فترت - حدفاصل مغولان و تیموریان - نگارش تاریخ نیز به رخوتی افتاد، اما با ظهور تیمور کم‌کم تاریخ‌نگاری احیا شد. کسانی نظیر شنب‌غازانی (شامی) اذعان می‌دارند که تیمور آنان را مأمور نگارش تاریخ کرده است:

سبب تحریر این کتاب آن است که... به احضار بنده کمینه نظام شامی مثال داد و... اشارت عالی نفاذ یافت تا تاریخی که جهت آن حضرت و صادرات افعال ایشان از مبدأ ظهور این دولت ابدی‌یونند الی یومنا نوشته‌اند و ترتیب آن کامیابی به تقدیم نرسیده این بنده به تفتیح و ترتیب و تسبیح و تویب آن مشغول گردد. (شنب‌غازانی شامی، ص ۱۰ و ۱۱)

در دوران منتهی به امیر تیمور گورکان (حک ۷۷۱-۸۰۷)، به دلایلی مختلف، نظیر آشفتگی‌های سیاسی پس از مرگ بهادرخان بن اولجایتو (حک ۷۱۶-۷۳۶)، به‌ویژه تا سال انهدام انوشیروان عادل ایلخانی (حک ۷۴۴-۷۵۶)، چندان نابسامانی‌های عدیده‌ای وجود داشت که ظهور خرده‌سلسله‌هایی نظیر آل مظفر (حک ۷۴۰-۷۹۵) نیز هرگز باعث نشد آن طنطنه فرهنگی و تاریخ‌نگاری پس از مغول احیا شود (اقبال آشتیانی، ص ۳۶۵-۴۷۸). تاریخ‌نگاری در دوره تیموری تقلایی است برای احیای سنت تاریخ‌نویسی مغولی که در زمان چنگیز جانی گرفته بود، اگرچه با فرازونشیب‌هایی همراه بود. (ساسان‌پور، ص ۵۱-۸۰)

باری، غالباً خاندان‌های قدیم، نظیر آل فریغون در گوزگانان و داعیه‌داران سلطنت (مانند یعقوب لیث که به ساسانیان خون می‌برد یا سامانیان که به بهرام چوبین و از طریق وی به منوچهر پیشدادی نسب می‌رسانند)، سعی در انتساب خویش به گذشتگان و در اصل مشروعیت‌سازی داشتند. این نسب‌تراشی زمانی نیز که غلامان نوحاسته ترک روی کار آمدند وجود داشت، به نحوی که آل سبکتکین خود را به یزدگرد شهریار نسب می‌دادند یا سلاجقه مدعی انتساب به افراسیاب بودند. جعل نسب‌نامه، که اندیشمندانی نظیر ابوریحان بیرونی بر آن تاخته‌اند، حاکی از آن است که موضوع نژادگی در قرون اولیه بسیار مهم بوده است (صفا، ج ۱، ص ۲۱۹-۲۲۰). این ویژگی در ادوار بعدی نیز قابل مشاهده است؛ مثلاً در زمان تیموریان تلاش می‌کردند نسب خود را به چنگیز برسانند. البته تاریخ‌نویسی این دوره از آن طمطراقی که تاریخ‌نویسی عصر ایلخانی برخوردار بود ردی نداشت. (میرجعفری، ص ۱۴۶)

مع الوصف، هدف اصلی پژوهش حاضر معرفی شجره‌الأتراک است که در آن همین سنت نسب‌نویسی پی‌گرفته شده و دنباله‌های انتساب به چنگیز نمایانده شده است.^(۱) در مجموع، شناخت خاندان (اسلاف و اخلاف) چنگیزخان، با توجه به گستره وسیع تأثیرگذاری این تیره بر تاریخ و ادب ایران، اگر گفته نشود مهم‌ترین رسالت محققان تاریخ این سرزمین است، به صراحت می‌توان گفت که جزو اولویتهای پژوهشی است، چه تأثیر این خاندان بر تاریخ و ادب ایران، به خصوص از دوران جانشینان چنگیزخان و بعدها تیموریان، چنان محسوس است که ایجاب‌کننده پژوهش‌های گسترده باشد.

دوره استیلای مغول و جانشینانشان و استعلای عنصر غیرایرانی، هم‌زمان با خرابی‌های فرهنگی‌ای که به بار آورده، خدمات تاریخ‌نگاری نیز به دنبال داشته است. کساد بازار فضل و ادب کم‌کم بزرگان جامعه را به سمت خلق آثار تاریخی، حاشیه‌نویسی، شرح‌نگاری و نظایر اینها سوق داد. در نتیجه، وفور کتب تاریخی، مخصوصاً به شیوه شجره‌نویسی، در این دوره شکل و رواجی

یافت که شاید بیش از هر چیز ریشه در غیرایرانی بودن آن عناصر و سعی در اثبات انتساب خود به قدمایی چون چنگیز داشته باشد. خواجه رشیدالدین در جامع التواریخ، که محصول دوران مغول است، به اهمیت شجره‌دانی و علم‌الأنساب میان مغول اشاره می‌کند:

عادت مغول آن است که نسب آباء و اجداد را نگاه دارند و هر فرزند که در وجود آید او را تعلیم و تلقین نسب کنند...؛ و از این جهت هیچ‌یک از ایشان نباشد که قبیله و انتساب خود نداند؛ و به غیر از مغول، دیگر اقوام را این عادت نیست الا عرب. (همدانی، ج ۱، ص ۲۴۴-۲۴۵)

بنابراین، طبیعی است که در اخلاف چنگیز، یعنی تیموریان و الغ‌بیک، نیز سنت شجره‌نامه‌نگاری مهم‌ترین گونه تاریخ‌نویسی باشد. یکی از آثار مبتنی بر همین نگاه کتابی است که در دوران امیر الغ‌بیک و منسوب بدو نوشته شده است. شاید به راحتی نتوان پذیرفت که او کتاب را نگاشته، اما چون از دیرباز نظارت بر آثار میان اهل فضل رایج بوده، پذیرفتنی است که او را دست‌کم ناظر بر اثر بدانیم. باری، پژوهش در باب کتب تاریخی‌ای که منسوب به شخص پادشاه است شاید منتهجی از تاریخ‌نگاری درباری را بروز دهد. مع‌هذا، تحقیق در مسائل مرتبط با تاریخ‌نویسی، به‌خصوص در دوره تیموری، و انجام پژوهشی تازه و مرتبط با دوران الغ‌بیک از جمله ضرورت‌های این تحقیق است.

پیشینه پژوهش

درباره کتاب الوس اربعه یا شجرة الأترک،^(۱) پژوهش‌های مستقل و وابسته‌ای به شرح زیر صورت گرفته است:

بارتولد (۱۳۳۶) در پنج موضع به بحث می‌نشیند؛ در صفحات ۲۲۷-۲۲۸ از انتساب کتابی با نام تاریخ الوس اربعه چنگیزی به الغ‌بیک سخن گفته است که محققان چندان آن انتساب را نمی‌پذیرند. در صفحات ۲۲۸-۲۲۹ به بهره‌گیری نویسنده الوس اربعه چنگیزی از جامع التواریخ و ظفرنامه شامی^(۲) اشاره کرده و در صفحات ۲۲۹-۲۳۰، ضمن انتساب این کتاب به دوران الغ‌بیک و ارزشمندی آن، به مقایسه روایت ظفرنامه یزدی و الوس اربعه پرداخته است. نفیسی (۱۳۴۴)، بدون ارائه مستندات، الغ‌بیک را صاحب دو کتاب با نام‌های تاریخ الوس اربعه چنگیزی و شجرة الترتک از عبدالمقتدر متوفی ۸۳۱ ق می‌داند. آژند (۱۳۶۱)، در صفحات ۳۹-۴۰، ضمن انتساب تاریخ الوس اربعه چنگیزی به الغ‌بیک، آن را مفقود دانسته است و گزیده آن را در دسترس معرفی می‌کند. خواندمیر (۱۳۶۲)، در صفحات ۸۱ و ۱۳۴ از مجلد چهارم، کتابی با نام الوس اربعه به الغ‌بیک نسبت می‌دهد. زرین‌کوب (۱۳۷۳)، در صفحات ۵۰-۵۱، ضمن انتساب کتاب تاریخ

الوس اربعة چنگیزی و گزیده‌اش با نام شجرة الأتراك به الغیبیک، محتوای آن را شبیه به ظفرنامه یزدی می‌داند. بهزادی (۱۳۷۸) در صفحه ۳۴ به کتابی منسوب به الغیبیک با نام تاریخ الوس اربعة چنگیزی اشاره می‌کند. میرجعفری (۱۳۷۹)، در صفحات ۹۳-۹۴، به نقل از خواندمیر از کتاب الوس اربعة اشاره کرده و در صفحه ۱۵۰، دوباره به این کتاب، که به فرمان یا با همکاری الغیبیک نوشته شده و در دست نیست، اشاره کرده است. نویسنده‌ای (۱۳۹۰) در صفحه ۸۱ کتاب ماه علوم و فنون، شماره ۱۳۶ و ۱۳۷، به کتابی منسوب به الغیبیک به نام الوس اربعة، که در دست نیست، اشاره کرده و بیان کرده است که خلاصه آن در موزه بریتانیا نگهداری می‌شود. فوربز منز (۱۳۹۰)، در صفحات ۸۲۴-۸۲۵، ضمن اشاره به مفقود بودن صورت اصلی کتاب و نقل آنچه خواندمیر گفته است و نیز ذکر ظفرنامه یزدی به عنوان منبع الوس اربعة، نویسنده حقیقی کتاب الوس اربعة را الغیبیک می‌داند. خاتمی و اصغری طرقي (۱۳۹۲)، در صفحه ۶۵، دقیقاً از میرجعفری نقل قول می‌کنند. جکسن (۱۳۹۳)، در صفحه ۱۱۸، نگارش تاریخ الوس اربعة را به دستور الغیبیک می‌داند. شکرزاده (۱۳۹۴) در صفحه ۲۳۹، به نقل از نفیسی (تاریخ نظم و نثر...، ص ۲۵۰)، دقیقاً همان سخن وی را تکرار می‌کند، با این تفاوت که شکرزاده سخنی از انتساب شجرة التورک به عبدالمقتدر به میان نیاورده است. نجفی نژاد (۱۳۹۵)، در صفحه ۲۱۶، تاریخ الوس اربعة چنگیزی و شجرة الأتراك را، بی‌ذکری از نویسنده، دو شاهکار تاریخ‌نویسی معرفی می‌کند. ابوالقاسمی (۱۳۹۹) مختصر تاریخ الوس اربعة را اثر الغیبیک می‌داند. او کتاب را تصحیح کرده و در انتشارات روزاندیش به چاپ رسانیده است.

روش پژوهش

این پژوهش به روش توصیفی، از نوع تحلیل محتوای کیفی و سندپژوهی، با استفاده از ابزار گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای انجام شده است و مبنای آن دست‌نویس شجرة الأتراك منسوب به الغیبیک است.

الغیبیک و جریانات سیاسی، فرهنگی و علمی زمان وی

ابوالفتح محمد طرقای/طرغای بهادر بن السلطان الأعظم شاهرخ بهادرخان بن امیر صاحبقران امیر تیمور گورکان، مشهور به الغیبیک، در نوزدهمین روز از ماه جمادی الاوّل سال ۷۹۶ ق. برابر با فروردین ماه جلالی و موافق با ایت‌ئیل ترکی، در قلعه سلطانیّه متولد شد (یزدی، ص ۵۳۳؛ نیز فصیح خوافی، ج ۳، ص ۹۹۹). پس از گذراندن دوران خردسالی، در سال ۸۰۷ ق (یازده‌سالگی) ازدواج کرد (یزدی، ص ۹۴۱). در سال ۸۱۲ ق (شانزده‌سالگی) امارت سی‌وهشت‌ساله وی بر ماوراءالنهر آغاز

شد (فصیح خوافی، ج ۳، ص ۱۰۴۷). در دوران فرمان‌فرمایی طولانی بر ماوراءالنهر، اقدامات ارزنده فرهنگی و علمی‌ای از خود به یادگار گذاشت که ساخت زیج و رصدخانه از آنهاست. (واله اصفهانی قزوینی، ص ۴۹۳-۵۱۳؛ نیز فصیح خوافی، ج ۳، ص ۱۰۹۷)

پیش از آنکه الغ‌بیک به سریر ملک شاه‌رخ برسد، در سر سلطان شاه‌رخ آن بود که پسرش، محمد جوکی، را جانشین خود معرفی کند، اما تمام فرزندان شاه‌رخ، جز الغ‌بیک، زودتر از مرگ خود شاه‌رخ فوت کردند. محمد طرغای، که از همان اوان کودکی به لقب الغ‌بیک یعنی امیر بزرگ خوانده شد، همواره دور از مرکزیت حکومت شاه‌رخ قرار داشت و از سال ۸۱۲ ق (شانزده‌سالگی) در ترکستان و سمرقند برای خود حکم‌فرمایی نسبتاً مستقلی را پیش می‌برد. او برای نبردهای پدرش نیروهای رزم‌جو را می‌کرد، اما خود هیچ‌گاه در رکاب پدر ن‌جنگید. در سال ۸۴۸ ق، که زمزمه‌هایی از بیماری حادث شاه‌رخ در ممالک پیچیده بود، محمد جوکی، با این امید که بر تخت پدر بنشیند، راهی هرات شد، حال آنکه سپاهیان، به اشارت گوهرشاد (همسر شاه‌رخ)، سوگند وفاداری به علاءالدوله (پسر بایسنقر بن شاه‌رخ) (ولادت ۸۲۰ ق) خورده بودند. در آخرین نبرد شاه‌رخ، گوهرشاد، که با وی بود، دستور داد عبداللطیف (پسر الغ‌بیک) فرماندهی سپاهی را بر عهده بگیرد که ابوالقاسم بابر (پسر بایسنقر) و چند تن دیگر باروبنه او را غارت کردند. این در حالی بود که علاءالدوله هنوز در هرات مانده بود و هنگامی که از اوضاع آشفته باخبر شد، مدعی سلطنت گردید. به موازات این ادعا، خزانه شاه‌رخ را میان قشون تقسیم کرد و مشهد را نیز متصرف شد. الغ‌بیک که خود را - به حق - یگانه جانشین شاه‌رخ می‌دانست، علی‌رغم وضع پریشانی که حاکم بود، با لشکریان خود تا سیحون پیش رفت. در همین دوره بود که ثبات به هیچ روی جای‌گیر نمی‌شد و پیوسته شاهزادگان و گروه‌های مختلف علیه یکدیگر به مخالفت برمی‌خاستند که معمولاً به اسارت و قتل آنان می‌انجامید. الغ‌بیک توانست بر ابوبکر (پسر محمد جوکی) چیره شود و در بهار ۸۵۲ ق نیز در جنگ مشهور ترناب علاءالدوله را سرکوب کند و مشهد و هرات را تصرف کند. البته باید گفت که الغ‌بیک، هرچند در مسائل علوم استاد بوده، در امور سیاسی ضعیف عمل کرده است. تصرف هرات پیروزی مهمی در اثبات جایگاه وی در سلطنت به شمار می‌رفت، گرچه قصد اقامت در آنجا نداشت و رؤیای حضور در سمرقند را در سر می‌پروراند. این اوضاع آشفته را همسایگان تیموریان - ترکمانان در غرب و ازبکان در شرق - نیز پریشان‌تر می‌کردند. نخستین حرکت را ابوالخیر (خان ازبک) انجام داد که در طی آن خاک ماوراءالنهر را به توبره کشید و قشونش را تا اطراف سمرقند نیز پیش برد. الغ‌بیک در اواخر سال ۸۵۲ ق، همراه با جنازه شاه‌رخ، از هرات به قصد سمرقند رهسپار شد، در حالی که دست‌کم چند ضربه مهلک خورده بود: اول، نامرادی در به

تأخیر انداختن لشکرکشی ازبکان به ماوراءالنهر که کردند آنچه کردند؛ دوم، لشکرکشی ابوالقاسم بابر به سمت خراسان و ماجرای غارت سپاه؛ سوم، خوردن ضربات مهلک از ازبکان هنگام عبور از سیحون. خالی از حقیقت نیست که گفته شود دو سال اول پس از مرگ شاهرخ تقریباً هیچ نوع حکومت متمرکزی بر سر کار نیامد. مشکل دیگری که سد حکم‌فرمایی مقتدر الغ‌بیک بود روابط تیره‌وی با پسرش عبداللطیف - که در سال ۸۵۳ ق در بلخ حکومت می‌کرد - بیان شده است. این نفاذ میان آن دو، که به سبب مسائل مختلفی به وجود آمده بود، بعد از رهسپار شدن الغ‌بیک از هرات به سمرقند موجبات جنگی نظامی را در پاییز سال ۸۵۳ ق فراهم کرد که نتیجه آن شکست الغ‌بیک در قریه دمشق (نزدیکی سمرقند) بود. قبل از این شکست، در پایتخت علیه حاکم دست‌نشانده الغ‌بیک، یعنی فرزند محبوبش، عبدالعزیز، توطئه‌هایی نیز صورت گرفته بود. الغ‌بیک توانست اندکی نظم را بازگرداند، اما وضع از آن چیزی که انتظارش را داشت بدتر پیش رفت و در نهایت مجبور شد خود را به عبداللطیف تسلیم کند. در دوران اسارتش از عبداللطیف اجازه سفر به زیارت مکه را دریافت کرد، اما طبق فرمان عبداللطیف، در راه سفر، به دست غلامی عباس‌نام، در رمضان سال ۸۵۳ ق، به قتل رسید. عبدالعزیز نیز چند روز بعد کشته شد (جکسن، ص ۱۱۴-۱۱۸). بیشتر مورخان بر این باورند که زوال حکومت تیموریان از همین هنگام یعنی قتل الغ‌بیک شروع شد.

در دوره الغ‌بیک، به‌رغم فترت سیاسی، رشد فرهنگی قابل توجهی مشاهده می‌شود. الغ‌بیک دانشمندی جامع در حوزه‌های علوم شرعی، بحث‌های کلامی، قرائت قرآن، ریاضی و نجوم بود؛ همچنین، بسیار شعرنواز و شعر دوست بود، خود نیز شعر می‌سرود و آثار شاعران را نقد می‌کرد. الغ‌بیک ظاهراً کتابی ارزشمند به نام اولوس اربعة چنگیزی (تاریخ اربع اولوس) را خود نگاشت یا به تاریخ‌نگاران دستور داد آن را تألیف کنند و خود نیز در نوشتن آن همکاری کرد. (خاتمی و اصغری، ص ۶۵)

البته بیش و به این درخشش مرهون دوران طولانی (۸۱۲-۸۵۰ ق) شهزادگی وی در ماوراءالنهر است. علاقه او به پیشبرد سمرقند و بخارا یا شعر و ادب‌دوستی‌اش از جمله جنبه‌های فرهنگ‌محوری اوست. البته لمعان وی، بیش از آنکه در علوم انسانی (ادبی و...) باشد، در بستر علوم محض (ریاضی و... مثلاً ساخت رصدخانه در سال ۸۲۳ ق) رخ می‌نمود. دربار وی نیز همواره جایگاه هنروران و صد البته دانشمندان بوده است که شاید غیاث‌الدین جمشید کاشانی از جمله مشهورترین آنان باشد. گفته می‌شود که الغ‌بیک، چه در مسائل اعتقادی و چه در موضوعات فرهنگی، بیش از آنکه به شاهرخ نظر داشته باشد، دنباله‌رو جدش، امیر تیمور، است. نوع القاب

مرتبط با وی حاکی از آن است که خود را، بیش از آنکه شاهزاده‌ای مسلمان بداند، خانی مغول قلمداد می‌کند. همین برتری دادن به مسائل غیراسلامی باعث شد که جمعی از محافل مذهبی با وی از در عناد وارد شوند، اما امکان نداشت این مخالفت‌ها مشکل خطیری برای وی ایجاد کند، چراکه اسلام در سرزمین‌های تحت تسلط او معمولاً جنبه صوفیانه انفعالی‌ای داشت که مانع ایجاد مخالفت‌های مذهبی (اسلامی) برای الغیبیک می‌شد. اصولاً او شاهزاده‌ای مردمی نبود و غالباً تحمیل خراج‌های مالایطاق را بر بازرگانان ضروری می‌دانست. (جکسن، ص ۱۱۸-۱۲۰)

پیکره اصلی

معرفی کتاب شجره‌الأتراک

شجره‌الأتراک تاریخی عمومی-دودمانی است، بدین‌گونه که ابتدا از خلقت آدم و فرزندان وی تا یافتن شروع می‌شود و پس از آن در باب فرزندان او- از تیره منتهی به مغولان و فرزندان چنگیز و الوس چهارگانه- نسب‌نامه را پی می‌گیرد. این کتاب گزیده‌ای از تاریخ مفقود الوس اربعه چنگیزی است که به صورت دست‌نویس در کتابخانه دانشگاه هاروارد امریکا، موزه بریتانیا، آکسفورد بریتانیا (دیوان هند) و کتابخانه بانکپور هند نگهداری می‌شود. (منزوی، ص ۴۳۴۲؛ عبدالمقتدر، ج ۱، ص ۱۲)

نام کتاب و نویسنده شجره‌الأتراک

به غیر از آنچه در بخش پیشین ذکر شد و مشخص شد که این کتاب عملاً ناشناخته است، در چند موضع از متن خود کتاب از شجره‌الأتراک و تاریخ الوس اربعه- به طور مستقیم و غیرمستقیم- یاد می‌شود. در اینجا ابتدا آن بخش‌ها نقل و سپس تحلیل خواهد شد:

الف. درین مسوده که موسوم به شجره‌الأتراک است از ذکر آن دو برادر زیاده برین مذکور نمی‌گردد.

(۱-۸/ب؛ ۲-۱۲/الف)

به نظر می‌رسد اولاً، نام کتابی که به الغیبیک نسبت داده شده شجره‌الأتراک است؛ ثانیاً، نام کتاب حاضر نیز شجره‌الأتراک است که از روی منبعی دیگر نوشته شده است.

ب. در تواریخ معتبره احوال و نسب او به جوجی خان مشهور و معروف است، اما درین نسخه که

منتخب است از شجره‌الأتراک چیزی به نظر نه درآمد؛ بنابراین، از احوال او چیزی تحریر نیفتاد، اما

این قدر به خاطر مانده که پادشاه عظیم‌الشأن کثیرالإنعام بود؛ العلم عندالله. (۱-۷۷/ب؛ ۲-

(الف/۱۲۳)

عبارت «درین نسخه که منتخب است از شجره‌الأتراک» از جمله مهم‌ترین اسنادی است که می‌توان برای شناسایی نام کتاب به دست داد. در این گزاره چند نکته مشخص است: اول، نویسنده نام منبعی را که از آن اقتباس می‌کرده شجره‌الأتراک می‌داند؛ دوم، لفظ منتخب کاملاً گویای این است که اثر حاضر گزیده‌ای از منبعی بزرگ‌تر است؛ سوم، نویسنده، هم‌زمان که از منبع مقتبس خود بهره می‌برد، از بقیه تواریخ هم استفاده کرده است که این خود بر درجه دقت متن می‌افزاید.

ج. در الوس اربعه به این عبارت مذکور است که کنجاتو عنقاتو نام داشت که به لغت مغولی معنی آن درعجب‌انداز باشد. (۱-۸۸/ب؛ ۲-۱۴۰/الف)

بر مبنای گزاره آغازین، معلوم می‌شود که نام منبعی که از آن اقتباس شده الوس اربعه است و ظاهراً نویسنده، مثل بسیاری از مواضع، در اینجا نظری انتقادی دارد و ضبط «کنجاتو» را به جای «عنقاتو»، که ضبط منبع است، درست می‌داند. همچنین، در حبیب‌السیر نیز به این گزاره اشاره شده است: «میرزا الغبیک گورکان در الوس اربعه به این عبارت قلمی فرموده که غالباً نام کیخاتو عیقاتو باشد، چه به مغولی معنی دارد یعنی درعجب‌انداز». (خواندمیر، ج ۴، ص ۱۳۴)

د. خانان چنگیزی‌نژاد، که از الوس شاهزاده چغتای بر تخت خانی و بر سریر جهانبانی نشسته‌اند، عدد ایشان در هنگامی که این نسخه اقتباس می‌یافت به بیست و هشت نفر رسیده بود بی‌کمایش. (۱-۱۰۵/ب؛ ۲-۱۶۶/ب)

نویسنده می‌گوید در زمانی که من داشتم اقتباس می‌کردم، کذا و کذا. از عبارت این نسخه معلوم می‌گردد که نسخه‌ای که نویسنده اقتباس کرده برگرفته و گزیده‌نویسی از متن منسوب به الغبیک بوده است.

ه. در بعضی نسخ می‌نویسد که بعد از فوت چغتای خان، نویان عالی‌شان-اغنی قراچارنویان-قرار معمر به ضبط و نسق امور مملکت و سلطنت و کفایت مصالح مهمات جمهور خلایق از لشکر و رعیت به نوعی قیام می‌نمود که مزید بر آن متصوّر نبود. (۱-۱۰۷/ب و ۱۰۸/الف؛ ۲-۱۷۰/الف)

عبارت «در بعضی نسخ می‌نویسد» مشخص می‌کند که نویسنده از کتاب منسوب به الغبیک بهره برده است و ظاهراً از کتاب منسوب به الغبیک چند تحریر وجود داشته.

و. وقایع یورش صاحبقران اکبر امیر تیمور گورکان صفدر را دفاتر جدا و علی‌حده در تحریر آمده است. این نسخه (+بیان) الوس اربعه چنگیزی است. (۱-۱۱۶/ب؛ ۲-۱۸۴/الف)

به نظر می‌رسد که کتاب‌ها و رساله‌های مستقلی، با موضوع اختصاصی امیر تیمور، به قلم نویسنده کتاب یا نویسنده کتابی که از آن اقتباس کرده یا افراد دیگر نوشته شده بوده است.

همچنین، با توجه به کلمه «بیان»، که در یکی از دست‌نویس‌ها آمده است، «الوس اربعة چنگیزی» نام این اثر نیست و فقط شرح و توضیحی در باب خاندان‌های چهارگانه است.

ز. نام‌های خواقین ترکستان زمین، که درین رساله است، منقول است از مجموعه که سلطان الغ‌بیک میرزای شهید نور الله مضجعه در ذکر خانان الوس اربعة تألیف نموده‌اند. (۱-۱۱۶/ب و ۱۱۷/الف؛ ۲-۱۸۴/الف)

به نظر می‌رسد عبارت «درین رساله است» نشانگر آن است که کتاب از کتاب منسوب به الغ‌بیک مستقیماً بهره برده. در واقع، اهمیت این عبارت بیشتر در آن است که اثبات می‌کند کتابی قبل از کتاب منسوب به الغ‌بیک وجود داشته است و ظنّ یکی بودن آن‌ها را کاملاً از میان برمی‌دارد. همچنین، گزاره «نور الله مضجعه» گویای این است که زمانی که کتاب اقتباس می‌یافته یقیناً پس از سال ۸۵۳ ق (سال قتل الغ‌بیک) بوده است؛ اگرچه ذکر کتاب‌هایی نظیر «نسخ جهان‌آرا» از قاضی احمد غفاری (م ۹۷۵ ق) اثبات می‌کند که کتاب قطعاً کتابی جدا از آن کتاب منسوب به الغ‌بیک است. مضاف بر این‌ها، از آنجا که این بخش- چون انجامه است- اصلاً ربطی به خود کتاب ندارد، واضح است که مقتبس از الوس اربعة نیست و متعلق به نویسنده شجره‌الأتراک است.

به غیر از نتایج فوق، لازم است دو نتیجه دیگر نیز گفته شود: اول، به نظر می‌رسد کتاب منسوب به الغ‌بیک اساساً دو نام الوس اربعة و شجره‌الأتراک را توأمان داشته است و هنگامی که نویسنده کتاب قصد اقتباس و گزیده‌نویسی داشته، عیناً نام اصل را بر اثر خود نهاده است. علت اینکه شاید در بدایت امر تضادی مشاهده شود هم همین است و با برداشت اخیر تناقض کاملاً رفع می‌شود. دوم، بنا بر فحوای ضمنی عبارات، نویسنده کتاب فقط در مواقعی ذکری از کتاب منسوب به الغ‌بیک آورده که سخن از منشورات است. این احتمال وجود دارد که قسمت‌های منشور کتاب در حقیقت برآمده از کتاب منسوب به الغ‌بیک، که موجود نیست، باشد. و آن نیز مقتبس از ظفرنامه یزدی است. و بخش‌های منظوم نیز مستقیماً برگرفته از کتبی در باب چنگیزیان باشد که با تحقیق بیشتر^۱ معلوم شد بخش اشعار کتاب مقتبس از چنگیزنامه (شهنامه) شمس‌الدین کاشانی است. در واقع، نویسنده کتاب شجره‌الأتراک، به غیر از منابع بسیاری که در نثر و نظم از آنها استفاده کرده، از دو مأخذ اصلی بهره گرفته است: در نثر، از ظفرنامه شرف‌الدین علی یزدی و در شعر از چنگیزنامه

(۱) این مورد به صورت مستقیم مرهون لطف پاک‌روان استاد دکتر اکبر نحوی است که دست‌نویسی از آن کتاب را یافتند و در اختیار نگارندگان گذاشتند و تصوّر این را که آن ابیات از چنگیزنامه تبریزی است - در آن زمان هنوز شکل مصحح تبریزی طبع نشده بود و دست‌نویس آن نیز در دسترس نبود - از میان برداشتند.

(شهنامه) شمس‌الدین کاشانی. البتّه در پاره‌ای موارد تفاوت‌هایی نیز دیده می‌شود که حاصل اشتباهات هر یک از صاحبان آثار است.

در نمونه‌های زیر بخشی از شباهت‌ها نشان داده می‌شود:

شجره‌الأتراک:

چون چنگیزخان معظم به سمرقند رسید و لشکر بر مدار آن حلقه کشیدند، خبر شنید که سلطان محمد خوارزمشاه از آب جیحون از گذر ترمذ گذشت و بیشتر لشکر را در بقاع و قلاع پراکنده کرده و صاحبقران اعظم به امرا مشاورت کرد که چون با سلطان محمد خوارزمشاه زیادت کسی نمانده پیش از آنکه جمعیتی گرد آید و از اطراف و اشراف بدو پیوندند و کار او بالا گیرد مهم او را باید ساخت و دل او بیاورد پرداخت. بعد از مشورت رای بر آن قرار گرفت که سه نفر از امرای تومان مثل جبه نویان و سویدای بهادر و توقچارنویان از عقب او روانه شدند تا او را به دست نیاوردند قرار نگیرند. ایشان با سی هزار مرد متوجه شدند. نظم:

| | |
|-------------------------------|-----------------------------|
| بدان سرفرازان لشکر پناه | به هنگام رفتن چنین گفت شاه |
| که دل را پر از کین سلطان کنید | چو زین بوم آهنگ ایران کنید |
| سر و افسرش تا نیاید به چنگ | به ایران مسازید جای درنگ |
| وگر او ز چشم کههان و مهان | پری‌وار گردد به جانی نهان، |
| شما بر همه مُلکِ آن بگذرید | به بوم و برش آتش اندر زیند |
| هر آن کو درآید به فرمانبری | از آزار او بسود بایسد بری |
| ور از خطّتان هر کسی سر کشید | چو خامه سرش را بیاید بُرید! |
| به سه سال باید که آن بوم و بر | شود از شما پاک زیر و زیر |
| مرا نیز هم پیش ازین روزگار | همانا درین بوم نبود قرار |
| از ایّتش به یاری دانای راز | رَوم من به اردوی فرخنده باز |
| شما از ره دشت قبیچاق هم | به خانه رسید و برآرید دم |

چو میران شنیدند گفتار شاه
همان دم نهادند رو سوی راه
برفتند آن هر سه با سی هزار
سواران جنگی خنجرگذار
به رسم قراول در آن انجمن
جبه پیشرو بود با یک تمن
دو میر دگر با سپاه دلیر
پیاپی برفتند چون تزه شیر

(۱-۴۹/ب و ۵۰/الف؛ ۲-۷۸/الف و ۷۸/ب)

چنگیزنامه:

چو بشنید چنگیزخان حال او
فرستاد لشکر به دنبال او
گزید از میان امیران سه میر
که بودند لشکرکش و شهرگیر
جهان‌دیده و آزموده‌نبرد
به سر بر گذشته بسی گرم و سرد
از ایشان یکی را جبه نام بود
که گردون توسن دلارام بود
دوم سویدای و سیوم توقچر
امیران گردنگش نامور
برفتند این هر سه با سی هزار
سواران جنگی خنجرگذار
به رسم قراول از آن انجمن
جبه پیشرو بود با یک تمن
دو میر دگر با سپاهی دلیر
پیاپی برفتند چون تزه شیر
بدین سرفرازان لشکرپناه
به هنگام رفتن چنین گفت شاه
که دل را پر از کین سلطان کنید
کزین بوم آهنگ ایران کنید...
سر و افسرش تا نیاید به چنگ
به ایران مسازید جانی درنگ
وگر او ز چشم کهان و مهان
به جانی پری‌وار گردد نهان
شما ملک او را همه برکنید
به بوم و برش آتش اندر زنید
هر آن کو درآید به فرمانبری
از آزار او بود بایسد بری

ور از خاطیان ناکسی سر کشید
چو خامه ورا سر بیاید برید...
به سه سال باید که آن بوم ویر
شود از شما پاک زیر و زیر
مرا نیز هم پیش ازین روزگار
همانا درین بوم نبود قرار...
وز آن پس به یاری دانای راز
روم من به اردوی فرخنده باز
شما از ره دشت قبچاق هم
به خانه رسید و برآرید دم...
چو میران شنیدند گفتار شاه
همان دم نهادند رو سوی راه

(کاشانی، ص ۹۵/الف و ب، ۹۶/الف)

شجره‌الأتراک:

برآورد از آن پشته بانگ و غریبو
که اینک تموچین کیهان خدیو
(۱-۲۶/ب؛ ۲-۴۱/ب)

چنگیز نامه:

برآورد از آن پشته مردم غریبو
که چنگیز خان است کیهان خدیو
(کاشانی، ص ۴۸/ب)

در نمونه فوق، ایراد چنگیز نامه آن است که کاشانی متوجه نبوده که به موضوع «تب تنکری» و ماجرای ملقب شدن خان مغول به «چنگیز» هنوز نرسیده و به اشتباه از آن بهره برده است؛ لکن نویسنده شجره‌الأتراک هوشمندانه آن را به تموچین تغییر داده است.

شجره‌الأتراک:

بَرو بسته شد راه رای صواب
ندانست نور مه از آفتاب
پشیمان شد از هرچه خود کرده بود
ولیکن ندامت نمی داشت سود
(۱-۴۵/الف؛ ۲-۷۰/الف)

چنگیز نامه:

چو شد بخت بیدار او جفت خواب
بَرو بسته شد راه رای صواب
پشیمان شد از هرچه خود کرده بود
ولیکن ندامت نمی داشت سود

(کاشانی، ص ۸۳/ب)

در نمونه زیر، نویسنده شجره‌الأتراک بخشی از ظفر نامه یزدی را بدون اصلاح غلط موجود در

آن- چنگداول معادل ساقه است و نه طلایه- نقل کرده است:

شجره الأترک:

چون شب درآمد امرای بخارا که کوک خان و حمید بودند و سیونج خان و لشکرخان با سی هزار مردم به عزم شبخون بیرون آمدند. چنگداول سپاه صاحبقران اعظم چنگیزخان معظم که عبارت از طلایه است از ایشان خبر یافتند و بر سر ایشان تاختند همچون شب بر سر ایشان روز سپاه انداختند. (۱-۴۶/ب؛ ۲-۷۳/الف)

ظفرنامه:

چون شب درآمد، امرای بخارا که گوگ خان و حمید بودند و سونج خان و لشکرخان با سی هزار کس به عزم شبخون بیرون آمدند چنگداول سپاه چنگیزخان که عبارت از طلایه است از ایشان خبر یافتند و تاختند و بنیادشان برانداختند. (یزدی، ص ۱۰۷)

شجره الأترک:

چون این خبرها به امیرقتلق که حاکم جند بود رسید وهم و هراس در دل او افتاده شهر را بگذاشت و روی به گریز نهاد و از راه بیابان به خوارزم رفت و جوجی خان جیمور را به رسالت به جند فرستاد تا اهل آن شهر را نصیحت کرده ایل سازد. چون جیمور بدانجا رسید و در آنجا پیشوایی نبود عوام غلبه کردند تا او را هلاک کنند. جیمور به حسن تدبیر و مدارا خود را از ایشان خلاص کرده به پیش جوجی خان آمد و صورت حال به عرض رسانید. جوجی خان روان گشته به ظاهر جند رسید و اهل شهر به غیر از آنکه دروازه‌ها را به بندند و به حصار درآیند جسارتی نکردند. لشکریان مغول نردبان‌ها ساخته نردبان‌ها را بر دیوار قلعه نهاده به بالای حصار برآمدند و شهر را گرفتند؛ نظم: چو مردم بکردند در جند جنگ/ به کشتن مغولان گشودند چنگ/ نشد کشته کس جز دو سه شوربخت/ که جیمور را گفته بودند سخت/ به صحرا شدند و همه خانه را/ به فرمان سپردند بیگانه را. (۱-۴۸/الف؛ ۲-۷۴/ب و ۷۵/الف)

ظفرنامه:

چون خبرها به امیرقتلق حاکم جند رسید وهم و هراس در دل او افتاده شهر را بگذاشت و روی بگریز نهاد و از راه بیابان به خوارزم رفت. جوجی جنتمور را به رسالت به جند فرستاد تا اهل آن شهر را نصیحت کرده ایل سازد. جنتمور بدانجا رسید و در آنجا پیشوایی نبود. عوام غلبه کردند تا او را هلاک کنند. او به حسن تدبیر و مدارا خود را خلاص کرده پیش جوجی آمد و صورت حال به عرض رسانید. جوجی روان گشته به ظاهر جند رسید. اهل شهر به غیر از آنکه دروازه‌ها بستند و به حصار درآمدند جسارتی نمودند. لشکریان نردبان‌ها نهاده به بالای حصاری برآمدند و شهر را

مسخر کردند. نظم: چو مردم نکردند در جند جنگ/ به گشتن مغل نیز نگشود چنگ/ نشد گشته کس جز دو سه شوربخت/ که با جیت‌مور گفته بودند سخت/ به صحرا شدند و همه خانه را/ به فرمان سپردند بیگانه را. (یزدی، ص ۱۱۰)

* بیت نخست در نسخ شجره‌الأتراک غلط است و درست در ضبط ظفرنامه یزدی است؛ چه اصلاً چنان‌که از بافت متن پیدا است. قرار بر صورت نگرافتن درگیری بوده است.
شجره‌الأتراک:

چون شیخ تارابی آگاه گشت که امرا قصدش دارند دزدی به تنهایی از دری بیرون آمد و اسبی که در آن در ایستاده بود روان برنشست و به تعجیل تمام بتاخت تأمل باحفض و بر سر آن پشته بایستاده بود چون مردم را خبر شد که شیخ این‌جا نیست عوام غریو برآوردند که شیخ به یک پرواز از خانه بیرون پریده است تأمل باحفض خلق را ماسکه نماند و تمامت اهل شهر همه روی بیرون نهادند و پیش او جمع شدند. (۱-۱۰۶/ب؛ ۲-۱۶۸/ب)

ظفرنامه:

چون تارابی آگاه گشت که امرا قصد او دارند، دزدیده تنها از دری بیرون آمد و اسبی ایستاده بود روان برنشست و به تعجیل بتاخت تا تلّ اباحفض و بر سر آن پشته بایستاد و چون مردم را خبر شد که شیخ به یک پرواز از خانه پریده است تا تلّ اباحفض خلق را ماسکه نماند و تمامت اهل شهر رو به بیرون نهادند و پیش او جمع شدند. (یزدی، ص ۱۷۱)

ضبط ظفرنامه درست است و ضبط شجره‌الأتراک کاملاً ناصواب است؛ چه بلافاصله نیز سخن از پشته است. تاریخ جهانگشای نیز این را «تلّ باحفض» ضبط کرده است. (جوینی، ج ۱، ص ۸۷)

شجره‌الأتراک:

قزان سلطان خان بن میسوراوغلان که در شهور سنه ثلث و ثلثین و سبعمائة موافق قوی نیل ترکیه در ماوراءالنهر پای بر مسند خانی نهاد و در آن عهد متصدی امر سلطنت بر تخت ممالک ایران زمین سلطان ابوسعید بهادرخان بن اولجایتو سلطان بن ارغون خان بن اباقای قآن بن هلاکوخان بن تولی خان بن چنگیزخان بود. (۱-۱۱۴/ب؛ ۲-۱۸۰/الف)

ظفرنامه:

قزان سلطان ... که در شهور سنه ثلاث و ثلثین و سبعمائه در ماوراءالنهر بر تخت خانی نشست و در آن عهد متصدی تخت ایران ابوسعید بهادرخان بود. (یزدی، ص ۱۸۲)

از آنجا که مرگ ابوسعید در ۷۳۶ رخ داد، قطعاً تاریخ جلوس قزان باید ۷۳۳ باشد و نه ۷۶۳

که در نسخه دیگر شجره‌الأتراک ثبت شده است.

مع الوصف، کتاب منسوب به الغبیک احتمالاً از جمعی از مورخان معاصر اوست که به نظارت وی نوشته شده است؛ چه معمولاً بزرگان کمتر دست به نگارش می‌زدند. همچنین، الغبیک اساساً به نجوم و ریاضی دانی مشهور است و نه تاریخ و ادبیات، که این خود تقریباً خط بطلانی است بر نگارش کتاب به دست شخص الغبیک. در باب این کتاب نیز هیچ سندی مبنی بر آنکه نویسنده یا نویسندگانی با چه نام‌هایی آن را نوشته‌اند از خود متن و دیگر آثار بر نمی‌آید.

مذهب و موطن نویسنده

نکاتی در شناسایی نویسنده کتاب قابل بررسی است:

این سلطان محمد خدا بنده لفظ علی ولی الله را در سکه ردیف لاله‌الاله محمد رسول الله - که در زمان سلطان محمود غازان خان مقرر شده بود - گردانید و اسامی نامی خلفای ثلاثه را از خطبه دور انداخته بعد از نام حضرت امیرالمؤمنین - خلیفه چهارم علی بن ابی طالب کرم الله وجهه - نام‌های حسن و حسین را به محمد مهدی رضی الله عنهم اجمعین می‌خواندند؛ و نیز در سکه اسامی ائمه اثنی عشر را درج فرموده بود. بدان سبب ارتداد اهل سنت و جماعت او را سلطان محمد خربنده می‌گفتند و ارباب تشیع و طغیان سلطان محمد خدا بنده اش می‌خواندند. (۱-۹۳/ب؛ ۲-۱۴۷/ب)

بر اساس گزاره «کرم الله وجهه»، که در عبارات متعددی مقید است و فقط برای حضرت علی ع به کار رفته، معلوم می‌شود نویسنده از نظر مذهبی منتسب به اهل سنت است؛ چه عبارت مزبور را غالباً نویسندگان و کاتبان اهل تسنن اختصاصاً برای امام علی ع به کار می‌برند.

کلمه «طغیان»، در کنار «تشیع» و عبارت «اسامی نامی خلفای ثلاثه» نیز به وضوح نشان از تعلق نویسنده به اهل سنت دارد.

بر مبنای عبارت

حضرت آدم را شسته در کفن پیچیده بر وی نماز کردند و در مکه معظمه در مابین مقام ابراهیم و رکن حجرالاسود و زمزم - نزد امام شافعی - که آنجا را حطیم می‌خوانند آدم علیه السلام را دفن کردند. (۱-۴/الف؛ ۲-۵/الف)

معلوم می‌شود که، از میان فرقی اهل سنت، نویسنده پیرو مذهب شافعی است.

مبتنی بر گزاره «رجوع هبه که در شرع جایز هست ازینجا گرفته‌اند» (۱-۳/ب؛ ۲-۴/ب)، می‌توان به مذهب نویسنده کتاب الوس اربعه/شجره‌الأتراک پی برد. بر مبنای روایاتی چون «حَدَّثَنَا مُسْلِمٌ بْنُ اِبْرَاهِيمَ: حَدَّثَنَا هِشَامٌ وَ شُعْبَةُ قَالَا: حَدَّثَنَا قَتَادَةُ... عَنْ ابْنِ عَبَّاسٍ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُمَا قَالَ: قَالَ النَّبِيُّ - صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ -

العائدُ فی هِبَتِهِ كَالْعَائِدِ فِي قَيْمِيهِ» (البخاری، ج ۳، ص ۲۱۲)، که رجوع به هبه را مثل خوردن دوباره قی می‌داند، به طور کلی بازگشت هبه بسیار مذموم است. در باب جواز یا تحریم رجوع هبه میان طوائف مسلمانان تفاوت است و از همین جاست که مذهب نویسندگان معلوم می‌شود. در کتاب الفقه علی المذاهب الأربعة چنین آمده: «لیس للواهب أن یرجع فی هبته إلا فی أمور مفصلة فی المذاهب» (الجزیری، ج ۳، ص ۱۵۰) و در کتاب مذکور، ذیل «أمور مفصلة»، فقط شافعییه را جامع شروط جواز تلقی می‌کند. اما در اینکه نویسندگان اساساً چه مذهبی داشته، می‌توان فهمید که نظریات وی بسیار از حنابله دور و به شافعییه نزدیک است. مضاف بر اینها، اصولاً همین که در ماجرای قبر آدم نیز به نظر شافعی اشاره (استناد) می‌کند خود دلیلی است بر آنکه نباید دایره تحقیق را از فریق اربعة اهل سنت و جماعت فراتر برد و موضوع را وارد در دیگر فرقه‌ها دانست.

در بحث وطن نویسندگان نیز، مطابق عبارت

پیره زالی که به حضرت نوح علیه السلام دوستی داشت و هنوز کافر بود و هر روزی از برای نوح علیه السلام یک قرص و یک کاسه جُغرات می‌آورد و می‌گفت: یا نوح من و گاو مرا درین خانه چوبین خود البتّه راه ده که من از تو هرگز دروغی نشنیده‌ام و این سخن که می‌گویی طوفان خواهد شد البتّه راست خواهد بود. (۱-۶/ب؛ ۲-۸/ب)

کلمه «جغرات» در معنای شیر و ماست قدری محلّ تأمل است؛ به این معنا که این لفظ، که ظاهراً در سمرقند کاربرد دارد و دهخدا نیز بر این معنا صحّه می‌گذارد، این احتمال را بسیار افزایش می‌دهد که نویسندگان شجره‌الأتراک اهل سمرقند بوده باشد. البتّه به صرف یک واژه نمی‌توان به قطع حکم کرد، ولی طرح آن میسر است. گفتنی است که محتمل نیز هست که مردم سمرقند این کلمه را از جای‌های دیگری وام گرفته باشند، ولی دست‌کم، بر مبنای آنچه لغت‌نامه، به نقل از برهان، آورده، این واژه میان اهل سمرقند رایج بوده است.

سال نگارش شجره‌الأتراک

بر مبنای نکات زیر، می‌توان به سال تقریبی نگارش اثر دست یافت:

اول، استفاده از عبارت «نور الله مضجعه» برای الغ بیگ (مقتول ۸۵۳ ق) در متن که نشان از مرگ وی دارد. به وضوح معلوم است که کتاب قطعاً بعد از سال ۸۵۳ ق نوشته شده است. دوم، ذکر کتاب نسخ جهان‌آرا، نوشته‌شده در ۹۷۲ ق، متعلق به قاضی غفّاری، متوفی ۹۷۵ ق، به معنای این است که کتاب حاضر قطعاً بعد از سال ۹۷۲ ق تألیف شده است. اگر سرعت کند انتقال اخبار و شهرت در دنیای قدیم در نظر گرفته شود، می‌باید حداقل هفت هشت سالی را برای

به اشتهار رسیدن نسخ جهان‌آرا لحاظ کرد. لذا، سال نگارش شجره‌الأتراک باید از ۹۸۰ ق به بعد بوده باشد.

سوم، علی‌العموم، جز خواندمیر در حبیب‌السیر (تألیف ۹۳۰ ق)، هیچ منبعی در میان گذشتگان یافت نشد که به کتاب مذکور حتی در حدّ گذرا اشاره کرده باشد. این مورد نشان از اشتهار نداشتن کتاب در میان قدمای مورّخان دارد و چون کسی از آن یاد نکرده است، تعیین سال نگارش کتاب به‌وسیله بقیّه کتب دشوار است.

چهارم، چون تقریباً مسلم است که دست‌نویس‌های اثر به شیوه املا استنساخ یافته‌اند و چون این منهج اثبات‌کننده این موضوع است که حداقل یک نسخه اصل - که امروزه مفقود است - می‌باید موجود بوده باشد که از روی آن املائی صورت بگیرد و چون قدیمی‌ترین نسخه حاضر حوالی ۱۰۰۰ ق استنساخ شده است، می‌باید قائل به نگارش شجره‌الأتراک قبل از سال ۱۰۰۰ ق بود.

مع‌الوصف، این کتاب در اوایل صفویه، یعنی قطعاً بعد از ۹۸۰ ق، نوشته شده است و نگارش آن قدر مسلم از سال‌های حوالی ۱۰۰۰ ق تجاوز نمی‌کند. لذا، شاید بهتر باشد بازه زمانی حدوداً بیست‌ساله‌ای برای نگارش اصل شجره‌الأتراک، از ۹۸۰ ق تا ۱۰۰۰ ق، در نظر گرفته شود.

برخی از خصایص کتاب شجره‌الأتراک

ویژگی‌های صوری

از جمله مشخصه‌های صوری و نوشتاری کتاب، غلط‌نویسی حروف و کلمات و نیز تقدیم و تأخیرهای نامتعارف در اجزای کلام و ترکیبات است. نمونه‌های پیش رو از این دست است: سیه (۱-۱۸/ب؛ ۲-۲۷/ب) به جای نئیبه، تحمّل (۱-۲۲/ب؛ ۲-۳۴/ب) به جای تأمل، ازو (۱-۱۹/الف؛ ۲-۲۹/الف) به جای عضو، حجرت (۱-۱۹/ب؛ ۲-۲۹/ب) به جای هجرت، محمل (۱-۲۰/ب؛ ۲-۳۱/الف) به جای مهمل، لشکر آن بی‌کران (۱-۶۱/ب؛ ۲-۹۷/الف) به جای آن لشکر بی‌کران، از غیر سلیمان (۱-۱۰۲/ب؛ ۲-۱۶۱/ب) به جای غیر از سلیمان و گرما تموز زدگان بیداد (۱-۱۱۲/ب؛ ۲-۱۷۷/ب) به جای گرم‌زدگان تموز بیداد.

شواهد این غلط‌نویسی‌ها و به‌هم‌ریختگی ترکیبات فراوان است و ممکن است از عوامل مختلفی، نظیر کم‌سوادی کاتب، رونویسی از روی نسخه‌ای مغشوش، استفاده از شیوه املا در استنساخ، تندنویسی و نظایر اینها، سرچشمه گرفته باشد.

این طرز از نسخه‌نویسی ظاهراً پس از سده هشتم هجری شیوع یافته است، زیرا از این دوره است که کاتبان کم‌سواد مسئله بیت‌نویسی را معیار اجرت و حق‌الزحمه کتابت می‌سازند و تند نوشتن را صفتی

از صفات کتابت و نسخه‌نویسی بر می‌شمارند. (مایل هروی، ص ۴۱)

از دیگر مشخصه‌های صوری این کتاب، افزایش یا کاهش واج‌ها [اصحه (۱-۸/ب؛ ۲-۱۱/ب) به جای اصح، مصالح (۱-۱۰۰/ب؛ ۲-۱۵۹/الف) به جای مصالحه]، کاربرد غیر معمول حروف به جای یکدیگر [قباب (۱-۹/ب؛ ۲-۱۳/ب) به جای کباب، تقرار (۱-۱۱/ب؛ ۲-۱۶/ب) به جای تکرار، قاه (۱-۱۲/الف؛ ۲-۱۷/ب) به جای گاه، کوری (۱-۴۲/ب؛ ۲-۶۶/الف) به جای غوری] و پیوسته‌نویسی [سواران لشکرشکنده تمن (۱-۶۰/ب؛ ۲-۹۵/الف) به جای سواران لشکرشکننده تمن، روانشدند (۱-۶۱/ب؛ ۲-۹۶/ب) به جای روان شدند] را می‌توان برشمرد. این چند ویژگی نیز ممکن است نشان بی‌دقتی و کم‌سوادی کاتب و اشتباه بر اثر تندنویسی باشد.

ویژگی‌های سبکی

بعضی از برجسته‌ترین ویژگی‌های مربوط به سبک نویسنده کتاب شجره‌الأتراک بدین قرار است:

۱. کاربردهای خاص لفظ «خود»: کلمه «خود» به شیوه‌های مختلفی آمده است: «هر سه پسر حضرت نوح علیه السلام به تمامی اولاد خودها در اوایل احوال ملت چندین سال در شهر بابل بودند» (۱-۸/ب؛ ۲-۱۱/ب) یا «چون شب لشکرها به آرامگاه خودها^(۴) قرار گرفتند، براق‌خان با لشکر خود عزیمت راه ماوراءالنهر کرده رفت» (۱-۱۱۱/الف؛ ۲-۱۷۵/ب) یا «چون ترک را تمامی مردم او یافت‌اوغلان خطاب داده بر مهتری و سرداری خودها برگزیدند و ترک قایم مقام پدر شد». (۱-۹/ب؛ ۲-۱۳/الف)

۲. کاربرد خاص لفظ «چون»: در کتاب شجره‌الأتراک ظاهراً نوعی «چون» کاربرد دارد که به نظر می‌رسد یکی از ویژگی‌های سبکی تواریخ مغولی- تیموری (نظیر جهان‌گشای جوینی) در انشا باشد. علامه قزوینی ذیل این «چون»، در عبارت «چون از فوج فوج رجال اودیبه و جبال در موج آمد و کوه‌هایی که سربلندی می‌کردند» (جوینی، ج ۳، ص ۱۲۱)، این گونه آورده‌اند:

بهرتر، نبودن این چون است، چه جوابی در عبارات بعد برای آن مذکور نیست، ولی مثل این می‌ماند که مصتّف چون را گاه‌گاه به معنی باری و خلاصه و تأکید مضمون جمله آتیه نه شرطیه که اقتضای شرط و جواب کند فلیحزّر. (همان)

به نظر می‌رسد برای تشخیص این نوع «چون» از دیگر انواع «چون» دو نشانه تقریباً همیشگی وجود داشته باشد: یکی اینکه، در صورت لحاظ کردن «چون»، همواره معنای جمله نقص خواهد داشت و دوم اینکه پیوسته پس از اتمام گزاره اول، که «چون» در آن است، یک «و» وجود دارد: «چون ترک را تمامی مردم او یافت‌اوغلان خطاب داده بر مهتری و سرداری خودها برگزیدند و ترک قائم مقام پدر شد» (شجره‌الأتراک، ۱-۹/ب؛ ۲-۱۳/الف)؛ نیز «چون دیبادقوی‌خان بر سریر جهانبانی و بر مسند قآنی نشست و بر

تخت سلطنت ترکستان جلوس فرموده در زیادتی عدل و داد کوشید». (۱-۱۰/ب؛ ۲-۱۵/الف)
۳. شیوه‌های متفاوتی در اقتباس از منابع به دو صورت صرف نقل و نقل با اصلاح، که در بخش «نام کتاب و نویسنده شجره‌الأتراک» همین مقاله به برخی از آنها اشاره شد.

۴. مستند بودن به دو طیف منابع منثور، مانند ظفرنامه شرف‌الدین علی یزدی، و منظوم در ۱۶۲۳ بیت و یک مصراع، نظیر چنگیزنامه (شهنامه) شمس‌الدین کاشانی (بخش مذکور در همین مقاله).

۵. معرفی برخی آثار مشهور، همچون موافق قاضی عضدالدین ایچی و زیج ایلخانی خواجه نصیرالدین طوسی، که البته در نوشتن کتاب شجره‌الأتراک از آن‌ها استفاده نشده است. همچنین، برخی آثار نیز در این کتاب به کار گرفته شده است که نویسنده از آنها غالباً با عباراتی نظیر «راویان اخبار» یاد کرده.

۳. نتیجه‌گیری

کتاب شجره‌الأتراک، که نثری مرسل دارد، تاریخی عمومی-دودمانی در ذکر داستان قدرت یافتن اجداد چنگیز، خود او و حکم‌فرمایی فرزندان و نوادگان چنگیز است. این کتاب میان قدما، جز خواندمیر، چندان مورد بحث واقع نشده است. در پژوهش‌های جدیدتر بیشتر مسئله انتساب به الغ‌بیک برای آن مطرح شده که، با دلایلی، معلوم شد او به احتمال زیاد بر تألیف نظارت داشته و نه اینکه شخصاً کتاب را نوشته باشد. البته، چون او در سال ۸۵۳ ق درگذشته، بر کتابی نظارت داشته که الوس اربعه نام دارد و امروزه در دست نیست و کتاب شجره‌الأتراک، که گزیده‌ای از آن است، بیش از یک قرن پس از مرگ او نوشته شده. نویسنده کتاب به اسم مشخص نیست، اما مذهب او به ظن قوی سنی شافعی است و وطن او به گمانی سمرقند. تعیین سالی واحد برای تاریخ نگارش کتاب میسر نیست، ولی قطعاً حد فاصل سال‌های ۹۸۰ و ۱۰۰۰ ق سال نگارش شجره‌الأتراک است. بر اساس یافته‌ها، معلوم شد کتابی که مأخذ اصلی شجره‌الأتراک است هم به نام الوس اربعه چنگیزی و هم به شجره‌الأتراک معروف بوده و نسخه‌های متعددی از آنها در اختیار نویسنده شجره‌الأتراکی که گزیده است قرار داشته. گفتنی است نویسنده، به غیر از متن الوس اربعه که منبع خود قرار داده، از منابع دیگری نیز، به خصوص ظفرنامه یزدی و چنگیزنامه کاشانی، در نثر و نظم، استفاده کرده است.

پی‌نوشت‌ها

- (۱) نویسنده شجره‌الأتراک نسب چنگیزخان را تا پنجاه پشت به حضرت آدم می‌رساند و او را از نسل یافث بن نوح می‌داند و سپس چهار پسر او، جوجی خان، چغتای خان، اوکتای خان و تولی خان، و الوس چهارگانه را تا آخرین نفر از هر قبیله برمی‌شمارد.
- (۲) کتاب را نگارندگان در سال ۱۳۹۷ تصحیح و تعلیق کرده‌اند و در زمستان ۱۴۰۳ در مؤسسه نشر میراث مکتوب در حدود ۷۰۰ صفحه همراه با مقدمات، تصحیح، تعلیقات، اختلاف نسخ و نمایه‌های متعدد به زیور طبع آراسته شده است.
- (۳) اسامی و روایات این کتاب با جامع‌التواریخ تفاوت‌های فراوانی دارد؛ همچنین، ظفرنامه یزدی درست است نه ظفرنامه شامی.
- (۴) کلمه «خودها» در متون متأخر، چون مسیر طالی، هم مورد تقلید واقع شده است: «علما و هنرمندان در زمستان به خانه یکی از خودها، که متمول است، شب‌هنگام، گرد آیند و اختراعات خود ظاهر نمایند». (ابوطالب بن محمد اصفهانی، ص ۱۸۷)

منابع

- آزند، یعقوب، «تاریخ‌نگاری در اسلام»، مجموعه مقالات تاریخ‌نگاری در اسلام، ترجمه و تدوین یعقوب آژند، گستره، تهران ۱۳۶۱، ص ۳۴۲-۵۳۴.
- ابوالقاسمی، علی، «مقدمه»، مختصر تاریخ الوس اربعه، به تصحیح و تحقیق علی ابوالقاسمی، روزاندیش، همدان ۱۳۹۹.
- ابوطالب بن محمد اصفهانی، مسیر طالی یا سفرنامه میرزا ابوطالب خان، به تصحیح حسین خدیوچم، کتاب‌های جیبی، تهران ۱۳۵۲.
- اقبال آشتیانی، عباس، تاریخ مغول، امیرکبیر، تهران ۱۳۶۵.
- بارتولد، واسیلی ولادیمیروویچ، الغ بیک و زمان وی: امپراطوری مغول و حکومت چغتایی، ترجمه حسین احمدی‌پور، کتاب‌فروشی چهر، تبریز ۱۳۳۶.
- البخاری، محمد، صحیح البخاری، ترجمه عبدالعلی نور احرازی، شیخ‌الاسلام احمد جام، تربت جام ۱۳۹۰.
- بهزادی، ناهید، «نگاهی به چهار بررسی پیرامون تاریخ آسیای مرکزی»، کتاب ماه تاریخ و جغرافیا، ش ۲۸، بهمن ۱۳۷۸، ص ۳۰-۳۷.
- الجزیری، عبدالرحمن، الفقه علی المذاهب الأربعة، دارالکتب العلمیة، بیروت ۱۴۲۶ ق.
- جکسن، پیتر، تاریخ ایران: دوره تیموریان (مجموعه تاریخ کمبریج)، ترجمه یعقوب آژند، جامی، تهران ۱۳۹۳.
- جوینی، عظاملک، تاریخ جهانگشای، به تصحیح محمد قزوینی، دنیای کتاب، تهران ۱۳۸۵.
- خاتمی، احمد و مژگان اصغری طرقی، «تأثیر نهاد فرهنگی-ادبی دربار بر ادبیات فارسی عصر تیموری»، سبک‌شناسی نظم و نثر (بهار ادب)، س ۶، ش ۴ (پیاپی ۲۲)، زمستان ۱۳۹۲، ص ۵۹-۸۱.
- خواندمیر، غیاث‌الدین، حبیب‌السیر فی اخبار افراد البشر، زیر نظر محمد دبیرسیاقی و با مقدمه جلال همایی، کتاب‌فروشی خیتام، تهران ۱۳۶۲.
- دهخدا، علی‌اکبر، لغت‌نامه، دانشگاه تهران، تهران بی‌تا.
- روزنتال، فرانتس، تاریخ تاریخ‌نگاری در اسلام، ترجمه اسدالله آزاد، آستان قدس رضوی، مشهد ۱۳۶۵.

- زرّین کوب، عبدالحسین، تاریخ ایران بعد از اسلام، امیرکبیر، تهران ۱۳۷۳.
- ساسان پور، شهرزاد، «ویژگی های تاریخ نگاری ایران در دوره تیموری»، مسکویه، س ۸، ش ۲۴، بهار ۱۳۹۲، ص ۵۱-۸۰.
- شجره الأتراك ۱، شماره MS.Persian6، هدیة Henry Lee، دست نویس کتابخانه هوتن دانشگاه هاروارد ایالات متّحده امریکا (۱۰۰۰ ق).
- شجره الأتراك ۲، شماره Add ۲۶۱۹۰ و شناسه PS/2485 در دپارتمان O.P.B.، دست نویس موزه بریتانیا، هدیة Colonel William Miles، میکروفیلم در دانشگاه تهران: فیلم ها ف ۱-۱۲۸ (۱۲۰۰ ق).
- شکرزاده، معصومه، «الغریب و نقش او در حیات فرهنگی ماوراءالنهر»، تاریخ پژوهی انجمن علمی گروه تاریخ دانشگاه فردوسی مشهد، ش ۶۲، بهار ۱۳۹۴، ص ۲۳۱-۲۵۴.
- شنب غزانی، نظام الدّین، ظفرنامه، به کوشش بامداد پناهی سمنانی، بی نا ۱۳۶۳.
- صفا، ذبیح الله، تاریخ ادبیات در ایران، فردوس، تهران ۱۳۶۸.
- عبدالمقتدر، مولوی خان بهادر، مرآة العلوم، به اهتمام مولوی محمد عبدالخلاق صاحب، صادقپور، کلکته ۱۳۴۴ ق.
- علی بابایی درمنی، علی، «تأثیر روایات ملی ایران در تاریخ نگاری گرجستان: هشتم تا نهم میلادی»، جستارهای تاریخی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، س ۳، ش ۱، بهار و تابستان ۱۳۹۱، ص ۹۳-۱۰۸.
- فصیح خوافی، احمد، مجمل التواریخ: مجمل فصیحی، تصحیح سیدمحسن ناجی نصرآبادی، اساطیر، تهران ۱۳۸۶.
- فوربز منز، بناتریس، «خاندان و حکمران در تاریخ نگاری تیموریان»، ترجمه اکبر صبوری، پیام بهارستان، دوره ۲، س ۴، ش ۱۳، پاییز ۱۳۹۰، ص ۸۱۵-۸۳۴.
- کاشانی، شمس الدّین، تاریخ منظوم کاشانی: شهنامه چنگیزی یا چنگیزنامه، شماره ۱۴۹۶۵/۵۹۱، دست نویس کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی (۱۲۹۷ ق).
- کتاب ماه علوم و فنون، ش ۱۳۶ و ۱۳۷، فروردین و اردیبهشت ۱۳۹۰، ص ۷۸-۸۱.
- مایل هروی، نجیب، تاریخ نسخه پردازی و تصحیح انتقادی نسخه های خطی، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران ۱۳۸۰.
- مکالا، سی بی بن، بنیادهای علم تاریخ: چیستی و اعتبار شناخت تاریخی، ترجمه احمد گل محمدی، نشر نی، تهران ۱۳۸۷.
- منزوی، احمد، فهرست نسخه های خطی فارسی، مؤسسه فرهنگی منطقه ای، بی جا بی تا.
- میرجعفری، حسین، تاریخ تحولات سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی ایران در دوره تیموریان و ترکمانان، دانشگاه اصفهان، اصفهان ۱۳۷۹.
- نجفی نژاد، سعید، «تأملی بر تاریخ نگاری درباری با تأکید بر ایران دوره اسلامی تا پایان دوره تیموریان»، نقد کتاب تاریخ، س ۳، ش ۹ و ۱۰، بهار و تابستان ۱۳۹۵، ص ۲۰۱-۲۱۸.
- نفیسی، سعید، تاریخ نظم و نثر در ایران و در زبان فارسی تا پایان قرن دهم هجری، کتاب فروشی فروغی، تهران ۱۳۴۴.

واله اصفهانی قزوینی، محمدیوسف، خلد برین: روضات شش و هفت در تاریخ تیموریان و ترکمانان از کل هشت روضه، به کوشش میرهاشم محدث، میراث مکتوب، تهران ۱۳۷۹.

همدانی، رشیدالدین فضل الله، جامع التواریخ، تصحیح محمد روشن و مصطفی موسوی، البرز، تهران ۱۳۷۳.

یزدی، شرف الدین علی، ظفرنامه، تهیه و تنظیم عصام الدین اورونبایوف، از روی دست‌نویس فاکسیمیل انستیتو خاورشناسی فرهنگستان علوم جمهوری ازبکستان شوروی به شماره ۴۴۷۲، متعلق به قرن ۱۷ میلادی، فن، تاشکند ۱۹۷۲ م.



ارسال: ۱۴۰۱/۴/۲

پذیرش: ۱۴۰۳/۳/۵

10.22034/nf.2024.348578.1188

تحلیل و طبقه‌بندی ژانر شناختی رمان فارسی بر مبنای مؤلفه‌های غنایی

پرنیان زارع‌پور (دانش آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی، گرایش ادبیات غنایی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران)

نجمه درّی* (دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران)

زینب صابری‌پور (استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران)

چکیده: تجلی مؤلفه‌های ژانر غنایی در رمان فارسی امری رایج است، اما در ادبیات معاصر فارسی بررسی و تحلیل دقیقی از آن ارائه نشده است. در پی این فقدان، هدف پژوهش حاضر تبیین مختصات غنایی در رمان فارسی و طبقه‌بندی رمان فارسی بر اساس مؤلفه‌های غنایی است. از این رو، ابتدا ویژگی‌های اصلی شعر غنایی فارسی، یعنی درون‌نگری و برجسته‌سازی زبانی، مشخص شد، سپس هفت رمان فارسی انتخاب شد که کم‌وبیش روایتی غنایی گونه دارند. این آثار بر مبنای خصایص ژانر غنایی بررسی شدند و آن‌ها را در سه گروه طبقه‌بندی کردیم: رمان‌های غیرغنایی، رمان‌های غنایی و رمان‌های شبه‌غنایی. در گروه اول، برجسته‌سازی زبانی در خدمت روایت برون‌گرایانه است و مؤلفه غنایی منجر به تغییری در طبقه‌بندی گونه رمان نشده است. در گروه دوم، برجسته‌سازی زبانی در خدمت روایت درون‌گرایانه است و زیرژانر تازه رمان غنایی شکل گرفته است. در گروه سوم نیز برجسته‌سازی زبانی توأمان در سایه روایت برون‌گرایانه و درون‌گرایانه قرار دارد و گونه رمان به ژانر غنایی متمایل شده است. این طبقه‌بندی نگاه تازه‌ای به مقوله ژانر غنایی در رمان فارسی دارد و امکان شناخت زیرژانر رمان غنایی و درک شباهت‌ها و تفاوت‌های آن را با زیرژانرهای مشابه فراهم

* n.dorri@modares.ac.ir

آورده است. همچنین، تعریف نسبتاً جامعی از رمان غنایی ارائه داده است که این زیرژانر را از انواع مشابه تمیز می‌دهد.

کلیدواژه‌ها: ژانر غنایی، رمان غنایی، برجسته‌سازی، روایت برون‌گرایانه، روایت درون‌گرایانه.

مقدمه

یکی از عوامل حیات و مرگ ژانرها و زیرژانرهای ادبی ارتباط داشتن یا نداشتن آن‌ها با یکدیگر است؛ مثلاً در دو شاخه شعر و نثر، زیرشاخه‌ها گاه از یکدیگر کاملاً دورند و تأثیری بر هم نمی‌گذارند، گاهی نیز، با حفظ استقلال خود، کم‌وبیش، به هم نزدیک می‌شوند و خصایصی را به یکدیگر امانت می‌دهند. در بعضی موارد هم، چنان با همدیگر می‌آمیزند که زیرژانر تازه‌ای خلق می‌شود. ارتباط شعر غنایی و رمان نیز تابع همین فرایند است؛ یعنی گاهی به‌کلی از یکدیگر دور هستند و شباهت معناداری ندارند، گاهی برخی از خصایص شعر غنایی در رمان، که از گونه نثر روایی است، تجلی می‌یابد و با حفظ مرزها، به آن جنبه‌هایی شاعرانه می‌بخشد. در مواردی نیز مرزهای شعر غنایی و نثر درنوردیده می‌شود و زیرژانری تازه چون رمان غنایی شکل می‌گیرد. این زیرژانر در ادبیات جهان شناخته شده است و رمان‌نویسان ایرانی نیز گاهی در این گونه ادبی قلم زده‌اند، اما همچنان در عرصه ادبیات فارسی نام‌آشنا و شفاف نیست. بنابراین، پژوهش حاضر، با روش توصیفی-تحلیلی و استفاده از منابع کتابخانه‌ای، به دنبال تبیین و طبقه‌بندی مؤلفه‌های غنایی در رمان فارسی است تا نسبت ژانر غنایی و رمان را شفاف کند و مختصات زیرژانر رمان غنایی فارسی را نیز تبیین نماید. همچنین، با توجه به آنکه شعر غنایی خاستگاه اصلی ژانر غنایی محسوب می‌شود، بررسی رمان‌های منتخب بر مبنای مؤلفه‌های شعر غنایی انجام شده است.

در انتخاب رمان‌های پژوهش، پیش‌فرض‌های عمومی را درباره شاعرانگی و جلوه‌های غنایی در ادبیات داستانی، مانند نثر بلاغی و عواطف فردی، در نظر گرفتیم و به جست‌وجوی جامعی در میان رمان‌های مدرن و پیشامدرن فارسی پرداختیم. پس از مطالعه بیش از یکصد رمان، به هفت اثر رسیدیم که از منظر پژوهش حاضر قابل تحلیل و استناد هستند. آثار منتخب، به ترتیب سال انتشار، از این قرارند: بوف کور (۱۳۱۵) نوشته صادق هدایت، کریستین و کید (۱۳۵۰) نوشته هوشنگ گلشیری، آتش، بدون دود (گالان و سولماز) (۱۳۵۸) نوشته نادر ابراهیمی، سال بلوا (۱۳۷۱) و پیکر فرهاد (۱۳۷۴) نوشته عباس معروفی، دل دلدادگی (۱۳۷۷) نوشته شهریار مندنی‌پور و شب‌های تهران (۱۳۷۸) نوشته غزاله علیزاده.

پیشینه پژوهش

منابع پژوهشی مرتبط با موضوع ژانر غنایی و شاعرانگی در رمان فارسی سه دسته‌اند. دسته اول به ژانر رمان غنایی پرداخته‌اند، مانند نفیسی (۱۳۶۹) که در مقاله «دریافتی از بوف کور» ساختار بوف کور را شاعرانه و استعاری می‌داند و به انطباق آن با نظریه رمان غنایی مدرن رالف فریدمن اشاره می‌کند. همچنین، میرصادقی و میرصادقی (ذوالقدر) (۱۳۸۸)، در کتاب واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی، بوف کور را نمونه رمان غنایی فارسی می‌دانند. میرصادقی در کتاب فرهنگ داستان‌نویسان نیز توضیح می‌دهد که در رمان غنایی، عناصر داستان به الگوهای تصویری تغییر شکل می‌دهند و در مرز شعر و داستان معلّق می‌مانند. زارع‌پور و دیگران (۱۴۰۰) نیز، در مقاله «بررسی و تحلیل بوف کور اثر صادق هدایت و موج‌ها اثر ویرجینیا وولف بر اساس نظریه رالف فریدمن»، بوف کور را چون موج‌ها، با داشتن محتوا و ساختار شاعرانه و استعاری، در دسته‌بندی رمان غنایی مدرن قرار داده‌اند.

دسته دوم پژوهش‌ها در خصوص داستان و رمان شاعرانه بحث کرده‌اند؛ مانند سنابور (۱۳۹۴) که در کتاب ده جستار داستان‌نویسی داستانی را شاعرانه می‌داند که، با به‌کارگیری رابطه مشابهت میان اجزای خود و خلق ساختاری استعاری، به سوی شعر متمایل شده باشد. لنگرودی (۱۳۹۵) نیز، در مقاله «داستان شاعرانه»، گونه داستان و رمان شاعرانه را روایتی با ساختار پازلی می‌داند که مبتنی بر منطق تخیلی است و در مقابل واقع‌گرایی و منطق خبری قرار می‌گیرد.

دسته سوم پژوهش‌ها نیز جنبه‌هایی از شاعرانگی یا مؤلفه‌های غنایی را در برخی از رمان‌ها بررسی کرده‌اند؛ از جمله، باباشاهی (۱۳۸۸) که در پایان‌نامه‌ای با عنوان «بررسی جنبه‌های شعری در رمان کلیدر (محمود دولت‌آبادی)»، عناصر شاعرانه کلیدر را در سه دسته طبقه‌بندی می‌کند: عناصر موسیقایی، صور خیال، کاربردهای زبانی و محتوایی. همچنین، طاهری و عسگری (۱۳۹۶)، در مقاله «زبان شاعرانه نادر ابراهیمی در آتش بدون دود»، به بررسی این رمان از منظر عناصر موسیقایی، زبان ادبی و ترکیب‌سازی ابتکاری پرداخته‌اند. صدقی و سیفی (۱۳۹۸) نیز، در مقاله «جنبه‌های غنایی رمان بار دیگر شهری که دوست می‌داشتم»، ویژگی‌های غنایی این رمان را تبیین کرده‌اند. در نهایت، مرادی و دیگران (۱۴۰۰)، در مقاله «بررسی مفاهیم غنایی در رمان شوهر آهو خانم»، مفاهیمی غنایی چون وصف، عشق، غم و... را بررسی کرده‌اند.

برعکس منابع فارسی، در پژوهش‌های خارجی نمونه‌های متعددی از تبیین رمان غنایی دیده می‌شود. ما، برای شفافیت بیشتر موضوع، چند مورد از آن‌ها را ذکر می‌کنیم. فریدمن (۱۹۶۶)، در کتاب رمان غنایی: بررسی آثار هرمان هسه، آندره ژید و ویرجینیا وولف، توضیح می‌دهد که رمان غنایی سه شاخه دارد. در شاخه رمانتیسیم، تفسیر ناخودآگاه وسیله مهمی برای تصویرگری است؛

در شاخه سمبولیسم، ادراکات شخصی به معادل‌های صوری آن‌ها تبدیل می‌شود؛ در شاخه مدرن نیز رمان غنایی سوی تجربه جهت‌گیری می‌کند. همچنین، بنت (۱۹۸۱)، در مقاله «داستان غنایی: حالت روایت نیمه‌شفاف»، عناصر داستانی رمان غنایی را چنین توصیف می‌کند: پیرنگ غیرخطی است و با تداعی معانی پیش می‌رود، شخصیت منفعل و خودبازتاب‌دهنده است، زاویه دید بسته و درونی است و زمان و مکان نیز به منزله ادامه شخصیت هستند. دروبوت (۲۰۱۶) نیز، در مقاله «رمان غنایی: رویکردی روایت‌شناسانه»، به بررسی رمان‌های غنایی ویرجینیا وولف و گراهام سوئیفت می‌پردازد. وی توضیح می‌دهد که در رمان غنایی، حالت غنایی در تقابل با حالت روایی قرار دارد، بر ادراک شخصیت‌ها از جنبه‌های بیرونی تمرکز می‌شود، جنبه‌های ایستا بیشتر از پویا است، روایت با فلاش‌بک یا برداشت شخصیت‌ها پیش می‌رود و زبان شاعرانه است. پاتان (۲۰۱۸) هم، در مقاله «حالت غنایی به مثابه تکنیک روایت در ضداخلاق آندره ژید»، به تشریح رمان غنایی ضداخلاق می‌پردازد. او معتقد است در این رمان شخصیت اصلی تجربه‌های درونی‌اش را از طریق پیشرفت تصاویر به نمایش می‌گذارد و خود را به صورت بینشی نمادین جلوه می‌دهد. فارغ از این منابع خارجی، مقوله ژانر غنایی و شاعرانگی در رمان فارسی به صورت محدود بررسی و طبقه‌بندی شده است. بنابراین، پژوهش حاضر به طبقه‌بندی رمان فارسی بر مبنای مؤلفه‌های غنایی می‌پردازد و با تبیین مختصات زیرژانر رمان غنایی فارسی، مرزهای این گونه را از دیگر گونه‌های مشابه مشخص می‌کند.

بحث و بررسی

مؤلفه‌های ژانر غنایی در رمان

پیش از بررسی و تحلیل ژانر غنایی در رمان فارسی، لازم است مشخصات کلی رمان و شعر، به‌ویژه شعر غنایی را که خاستگاه ژانر غنایی است، مرور کنیم. در تمام تعاریف متنوعی که برای رمان مطرح شده است، چند ویژگی ساختاری و محتوایی کم‌وبیش مشترک دیده می‌شود که می‌توان آن‌ها را به این صورت در کنار یکدیگر قرار داد: رمان روایت داستانی و منثور بلندی است که در آن عناصر طرح، شخصیت، عمل، حوادث واقعی و غیرواقعی و صحنه در خدمت کاوش زندگی هستند. (Cuddon, p 477-479؛ داد، ص ۲۳۹؛ پارسانسب، ص ۴۰-۴۱؛ ایرمز، ص ۲۷۸؛ هاوتورن، ص ۹-۱۱؛ Logan, p 224-232)

شعر غنایی نیز، مانند دیگر انواع شعر، محصول «گره‌خوردگی عاطفه و تخیل است که در زبانی آهنگین شکل گرفته است» (نک. شفیع کدکنی ۱، ص ۸۶). البته، قطعاً چگونگی و میزان حضور این مؤلفه‌ها،

یعنی عاطفه، تخیل، زبان ادبی، موسیقی، شکل و قالب هنری، در اشعار غنایی با دیگر انواع شعر متفاوت است، به طوری که در تقسیم‌بندی سنتی، شعر غنایی با ذهنیت، عاطفه، جهان فردی، هنر، زیبایی، آشنایی‌زدایی بلاغی و قطب نرم زبان بیشتر در ارتباط است؛ شعر حماسی با روایت و صراحت، عینیت‌ها و رویدادها، جهان قومی و بومی، زبان تیز و صنعت‌پردازی مرتبط است و شعر حکمی - تعلیمی آمیزه‌ای از این دو نوع است (نک. پورنامداریان ۱، ص ۸؛ میرصادقی (ذوالقدر)، ص ۱۷۱-۱۷۲؛ زرقانی، ص ۳۵۴-۳۵۷؛ زرقانی و قربان‌صباغ، ص ۱۷۷-۱۷۸؛ رضایی جمکرانی، ص ۲۱۸). همچنین، شعر حماسی تخیل را بیشتر در خدمت رویدادها و کنش‌ها قرار می‌دهد و شعر غنایی از تخیل برای ابراز درون‌نگری استفاده می‌کند.

فارغ از مقوله شباهت‌ها و تفاوت‌های شعر غنایی با دیگر انواع شعر، امروزه پژوهشگران داخلی و خارجی چکیده‌ای از مختصات اصلی این ژانر را شناسایی کرده‌اند. پژوهشگران خارجی معتقدند که غنایی بودن متن به قدرت و میزان حضور این عوامل وابسته است: ۱. زبان به تلاوت دعوت می‌کند و مناسب اجراست؛ ۲. مختصر است، به طوری که صداها، عبارات یا قطعات به دلیل کیفیت‌های صوتی (مثلاً لذت شنیداری از طریق ریتم) یا کیفیت‌های معنایی (مثلاً ترکیب‌های ظریف از واژگان) به راحتی به خاطر سپرده می‌شوند؛ ۳. انحراف از زبان متعارف دارد؛ ۴. موسیقایی است؛ ۵. خودارجاعی و خودبازتابی دارد و متن فاقد کارکرد بازنمایی و تقلید است؛ ۶. مبتنی بر تک‌گویی است و آگاهی ظاهراً بدون واسطه دارد؛ ۷. بر ادراک فردی و عاطفی متمرکز است؛ ۸. فقدان یا کمترین پیشرفت روایی را دارد. (Culler, p 7; Janssens, p 106-109)

غالب پژوهشگران داخلی نیز در مورد مختصات صوتی و محتوایی شعر غنایی سه معیار اصلی برشمرده‌اند که مؤید و هم‌سو با آرای غربیان است: ۱. عاطفه فردی، درون‌گرایی، توجه به «من» شخصی و بیان احساسات رکن اصلی آن است. البته شخصیت مطرح در متن، که بر عواطف فردی او تمرکز می‌شود، لزوماً با پدیدآورنده متن یکسان نیست؛ ۲. متمایل به استفاده از صور خیال، آرایه‌های ادبی، تکنیک‌های زبانی و موسیقایی و به طور کلی برجسته‌سازی زبان^(۱) است؛ ۳. برجسته‌سازی زبان عمدتاً در خدمت تقویت بعد عاطفی متن است (نک. شفیعی کدکنی ۲، ص ۱۰۰؛ شمیسا، ص ۱۲۷-۱۳۶؛ پورنامداریان ۲، ص ۳۱-۴۱؛ زرقانی، ص ۳۵۳-۳۵۶؛ ذاکری کیش و دیگران، ص ۱۱۷). معیار اول رکن اصلی و هدف نهایی شعر غنایی است. در واقع، بیانگر این موضوع است که فرد با زندگی خصوصی و درونی خویش مشغول است و جهان ذهنی وی خودمحور است. او تمرکز بر عاطفه و احساس را، فارغ از اراده و عمل، به صورت درون‌نگری نمایان می‌کند (نک. هگل، ص ۳۳-۳۴). وجود دو معیار دیگر نیز وابسته به معیار اول است و در خدمت آن قرار دارند؛ یعنی در شعر

غنایی، اگر برجسته‌سازی‌ها «همسو با هدف غایی ژانر تنظیم شوند، کارکرد مثبت دارند و اگر عاطفه شعر تحت تأثیر آن‌ها قرار گیرد، هنر تبدیل به صنعت می‌شود و این نقطه ضعف شعر است». (زرقانی، ص ۳۵۶)

از زاویه‌ای دیگر، در تقسیم‌بندی شعر به دو نوع روایی و غیرروایی، شعر روایی غیرداستان‌گو به عناصر شعر غنایی نزدیک‌تر است؛ به این صورت که محور شکل‌گیری آن مفهوم و فضا‌سازی است و زنجیره وقایع بستری برای برجسته‌سازی مفهوم است، مانند چهارپاره «در امواج سند» از حمیدی شیرازی، شعر «لطف حق» از پروین اعتصامی که گفت‌وگوی خدا و مادر موسی است یا حکایت «مرگ ناصری» از شاملو. در مقابل، شعر روایی داستان‌گو، با مرتب کردن اجزای خود بر اساس توالی وقایع، به ذات داستان نزدیک می‌شود، مانند شاهنامه فردوسی که واقعه به واقعه با جزئیات صحنه و عمل شخصیت پیش می‌رود. از طرفی، هر قدر اشعار روایی داستان‌گو حادثه و کنش را متوقف کنند و به برجسته‌سازی، درون‌نگری و عواطف من‌راوی یا شخصیت کانونی بپردازند، به ذات شعر غنایی نزدیک می‌شوند، مانند منظومه غنایی خسرو و شیرین نظامی (نک. سنابور، ص ۱۱۹-۱۲۱؛ ذاکری کیش، ص ۴۱-۵۵). رمان نیز، که گونه‌ای روایی است، معمولاً الگویی چون اشعار روایی دارد؛ یعنی هر قدر به جانب مؤلفه‌های درون‌نگری و برجسته‌سازی میل کند، به ژانر غنایی نزدیک‌تر می‌شود و هر قدر بر سر عناصر روایی خویش بماند، از ژانر غنایی دور می‌شود. البته مقصود این بحث مقایسه و تطبیق رمان فارسی با نوع خاصی از شعر غنایی نیست، بلکه تمرکز بر بررسی رابطه عناصر روایی و مؤلفه‌های عمومی شعر غنایی است تا ارتباط ژانر غنایی و رمان فارسی مشخص شود. بررسی آثار منتخب پژوهش، از منظر مختصات شعر غنایی، نشان می‌دهد که مؤلفه‌های غنایی در سه گروه از رمان‌های فارسی ظهور می‌کنند و ما آن‌ها را به این صورت طبقه‌بندی کرده‌ایم: رمان غیرغنایی، رمان غنایی و رمان شبه‌غنایی. در ادامه، به تحلیل مختصات غنایی در رمان‌های منتخب، با ذکر شواهد درون‌متنی، می‌پردازیم.

رمان غیرغنایی

نثر بسیاری از رمان‌ها، با ظهور برجسته‌سازی کلامی در محور افقی، به شاعرانگی می‌گراید؛ یعنی صنایع لفظی و معنوی، نظیر استعاره و نماد خرد، تشبیه، تضاد، جناس، واج‌آرایی، سجع، حس‌آمیزی، شخصیت‌بخشی و...، در آن‌ها نمود چشمگیری دارد. این آثار ممکن است از درون‌مایه عاطفی قوی نیز برخوردار باشند و از این منظر، ظاهراً به ژانر غنایی نزدیک شوند، اما محور اصلی آن‌ها روایت رویدادهای بیرونی و کنش‌های شخصیت است. از طرفی، نثر شاعرانه این رمان‌ها نیز معمولاً در خدمت واقعیت بیرونی و عینی است. در واقع، رمان‌های مورد بحث

برجسته‌سازی زبانی را در خدمت عناصر روایی قرار می‌دهند و هدف اصلی آن‌ها بیان حادثه و کنش است و عاطفه و تنش شخصیت نیز در سایه کنش‌ها و رویدادهای بیرونی قرار می‌گیرد. البته ممکن است نثر شاعرانه این رمان‌ها بر عناصری چون حال‌وهوا و فضای متن نیز اثر بگذارد و آن‌ها نیز جنبه شاعرانه بیابند، اما باز هم شاعرانگی در خدمت روایت برون‌گرایانه و جهان بیرونی قرار دارد، نه در خدمت درون‌نگری غنایی. بنابراین، چنین آثاری، با وجود داشتن مؤلفه برجسته‌سازی زبانی و بعضاً با داشتن محتوای عاطفی، به ژانر غنایی وارد نمی‌شوند و تغییر و تحوّل در گونه روایی رمان ایجاد نمی‌کنند. حتی ممکن است، در برخی از این آثار، برجسته‌سازی زبانی، علاوه بر وجه روایی، در خدمت وجوه غیرغنایی نیز باشد، مانند رمان کلیدر، نوشته دولت‌آبادی، که در بسیاری موارد فخامت و صلابت زبان حماسی را با نثر شاعرانه نشان می‌دهد (نک. شیری، ص ۶۶-۶۷). این گونه از رمان‌های غیرغنایی نمونه‌های فراوانی در ادب فارسی دارند، مانند آتش، بدون دود (گالان و سولماز)، نوشته نادر ابراهیمی و شب‌های تهران، نوشته غزاله علیزاده.

در رمان تاریخی-عاشقانه آتش، بدون دود (گالان و سولماز)، روابط قبایل ترکمن و قصه دل‌دادگی گالان و سولماز روایت می‌شود. در این اثر، نثر شاعرانه نمود پررنگی دارد و، در کنار درون‌مایه عاشقانه، گاهی منجر به شکل‌گیری لحن و حال‌وهوای شاعرانه نیز شده است. این مؤلفه‌های شعری عمدتاً روایت قصه را متوقف نکرده‌اند و در سایه رویدادهای بیرونی قرار دارند، نه در خدمت درون‌نگری غنایی شخصیت. مثلاً در صحنه زیر، واقعیت بیرونی، که برای شخصیت بار عاطفی دارد، با نثر شاعرانه روایت شده است. به عبارتی، برجسته‌سازی کلامی در خدمت رویدادی عینی و اثرگذار، یعنی اولین دیدار گالان با سولماز، قرار گرفته است. راوی داستان، با آرایه تلمیح، قصه شیرین و فرهاد را یادآوری می‌کند و با تشبیه تن سولماز به مرمر، وسوسه به سلاح و همچنین تشبیه سولماز به گل واقعیت بیرونی را روایت می‌کند:

این نخستین دیدار بود. و شیرین قصه برهنه نبود تا از مرمر تن سلاح وسوسه بسازد و فرهاد قصه از آن فرهادها نبود که در برابر هر تن مرمرینی خواهشی احساس می‌کنند. پس گالان خیره شد. فضا را که پُر از بوی گل سولماز بود بویید و به درون کشید. لرزشی در زانوان خود احساس کرد و زانو بر خاک نهاد که نلرزد. (ابراهیمی، ص ۳۳)

در رمان شب‌های تهران، شخصیت اصلی در رابطه عاشقانه خود شکست می‌خورد. او همچنین میان تفکرهای دو طبقه اشرافی و متوسط سردرگم است و در نهایت، هم‌نشینی با طبقه متوسط را برمی‌گزیند. این اثر روایتی کاملاً برون‌گرایانه دارد؛ یعنی بر نمایش چیزی تمرکز می‌کند که در جهان عینی و بیرونی رخ می‌دهد و اثرهای آن را بر عاطفه شخصیت‌ها نیز عیان می‌کند. در

محور افقی رمان، به‌خصوص در مقدمه فصول، نثر شاعرانه مشهود است و از آرایه‌های ادبی استفاده شده. گاهی بعد زینتی کلام، در کنار درون‌مایه عاطفی، منجر به خلق حال‌وهوای شاعرانه نیز شده است، اما این جنبه‌های شاعرانه همگی در خدمت توصیف و بیان رویدادهای بیرونی و کنش شخصیت هستند؛ مثلاً در قطعه زیر، تشبیه شخصیت‌ها به درختچه‌های زینتی و توصیف وضعیت متضاد آن‌ها عاطفه و بلاغت ادبی را در خدمت پیشبرد روایت قرار داده است و فضایی شاعرانه به رمان بخشیده، اما توقف مستقلی بر درون‌نگری شخصیت‌ها وجود ندارد:

عصر سه‌شنبه فرزین به دیدن بهزاد رفت. عجول و آشفته بود. در طول بیست دقیقه سه صندلی عوض کرد. زمان شباهت او را با نسترن کم کرده بود. مثل درختچه‌های زینتی هم‌جنس، یکی جداشده از گلخانه، مانده زیر باد، هوای تازه و آفتاب تند و باران، [...] زمخت و مقاوم، اما بدون برگ و بار و طراوت. اولی هنوز مانده در هوای پرتوبت و گرم گلخانه شیشه‌ای، پوست لطیف روشن، شادابی مصنوعی که با ملال روزها ترد و نرم و آبگون شده. فرزین در این ساعت‌ها چون اسب تازی سرکش خوب دویده بود. (علیزاده، ص ۱۸۲)

رمان غنایی

از نگاه این پژوهش، رمان غنایی مؤلفه‌های اصلی شعر غنایی را دارد، یعنی درون‌گرایی و برجسته‌سازی زبانی، و تمرکز آن بر متحد کردن این مؤلفه‌هاست. این زیرژانر درون‌نگری را جایگزین برون‌نگری می‌کند و با عبور از واقعیت بیرونی، به سمت واقعیت درونی می‌رود. در واقع، درون‌نگری غنایی، که با برجسته‌سازی در محور افقی و عمودی پیوند دارد، جانشین پیرنگ ماجرای و هیجان‌مدار می‌شود. البته در این رمان‌ها رویداد و کنش نیز وجود دارد، اما همگی دست‌مایه‌ای برای پرورش مفاهیم ذهنی و عاطفه فردی شخصیت هستند. همچنین، توقف روایی نیز جایگزین روایت پیوسته می‌شود و فرصت بیشتری برای درون‌نگری فراهم می‌کند.

شاخه رمان غنایی مدرن با برخی ویژگی‌های مدرنیسم عجین است: فردی شدن ارزش‌ها، عطف توجه به لایه ناخودآگاه ذهن، بازتاب یافتن واقعیت در اذهان منحصر به فرد، شکستن الگوی سنتی (خطی) زمان، سیلان ذهن و تداعی (نک. پاینده، ص ۲۲-۲۵). نویسندگان رمان غنایی فارسی نیز عمدتاً روایت غنایی را در بستر مدرنیسم محقق ساخته‌اند. از طرفی، وجوه اشتراک رمان غنایی با مدرنیسم به معنی وابستگی مطلق به مختصات این مکتب نیست، زیرا رمان غنایی در ادبیات جهان نمونه‌های متعددی در مکاتب سمبولیسم و رمانتیسم دارد و شاهکارهایی چون مانده‌های زمینی (۱۸۹۷) نوشته آندره ژید و دمیان (۱۹۱۹) نوشته هرمان هسه از این نوع هستند (Freedman, p 42-)

184). اما در رمان فارسی نمونه‌های پیشامدرن شاخصی وجود ندارد و مؤلفه‌های غنایی درون‌نگری و برجسته‌سازی عمدتاً در رمان‌های مدرن فارسی نمود یافته‌اند. البته همه رمان‌های متمایل به مدرنیسم نیز لزوماً رمان غنایی محسوب نمی‌شوند. در بحث رمان شبه‌غنایی، به این مقوله می‌پردازیم.

محور اصلی در رمان‌های غنایی مدرن فارسی بیان درونیات و عواطف راوی یا شخصیت کانونی رمان است و یادآور درون‌نگری شعر غنایی است. در این گونه ادبی، ماجرا، حادثه، کنش و عینیت عمدتاً جای خود را به افکار و ذهنیت راوی-شخصیت یا شخصیت کانونی می‌دهد و در خدمت نمایش جهان بینی او قرار می‌گیرد. برون‌ریزی روانی شخصیت نیز در بستر پیرنگی ساده انجام می‌شود و با برجسته‌سازی زبانی و شگردهای روایی مدرن تقویت می‌شود. شگردها و فنونی چون روایت غیرخطی، جریان سیال ذهن، تداعی معانی، هم‌پیوندی عینی، پیرنگ استعاری، توقف روایی و... معمولاً در ساختار این رمان‌ها نمادها و استعاره‌های کلان نیز دیده می‌شود و شبکه‌های تصویری پیچیده‌ای تشکیل می‌شود که بیانگر واقعیت درونی شخصیت هستند. در برخی از این آثار، سوررئالیسم هم جلوه پرنگی دارد و، با شکستن مرزهای رؤیا و واقعیت، شاعرانگی را تقویت می‌کند. همچنین، با انواع تک‌گویی درونی، نمایشی و حدیث نفس، فردیت و من شخصیت را نمایان می‌کنند و مانند من شعر غنایی پرننگ و برجسته جلوه می‌دهند. در کنار ساختار شاعرانه، محور افقی کلام نیز معمولاً مملو از توصیفات ادبی، تشبیهات و استعاره‌های خرد، حس آمیزی، شخصیت‌بخشی، تضاد، تکرار و... است. در نهایت، برجسته‌سازی زبانی، در هر دو محور افقی و عمودی، در خدمت درون‌نگری شخصیت قرار می‌گیرد و گونه رمان را با ژانر غنایی تلفیق می‌کند.

این گونه از رمان‌ها نماینده جامع رمان غنایی مدرن هستند و با نظریه رمان غنایی مدرن رالف فریدمن نیز همخوانی دارند. فریدمن (۱۹۶۶) معتقد است رمان غنایی مبتنی بر سفری درونی در مسیر تجلی آگاهی انسان است؛ تا حد زیادی فاقد هیجان ناشی از پیرنگ است و در آن وجه و حالت غنایی به شکل داستانی پر از تصاویر نشان داده می‌شود. به عبارتی، کارکرد داستان به کارکرد شعر غنایی نزدیک می‌شود و خواننده داستان را مانند بیان آنی یک احساس در یک تصویر کلی تجربه می‌کند (Freedman, p 283). از نمونه‌های بارز رمان غنایی مدرن در ادبیات فارسی، بوف کور، کریستین و کید و پیکر فرهاد است.

در بوف کور، که رمانی غیرواقع‌گرا و ذهنی است، عناصر داستانی «همگی با جهت‌گیری یکپارچه در خدمت بیان شاعرانه نهاد شخصیت و بینش او هستند» (زارع‌پور و دیگران، ص ۲۱۵). راوی-شخصیت، با

تک‌گویی نمایشی و حدیث نفس، به ذهن خویش نفوذ می‌کند و از منظری شخصی به خویشتن و جهان می‌نگرد. در این رمان، نشانی از پیرنگ هیجان‌محور نیست و رویدادهای نامتوالی و خاطره‌گونه نیز در فضای کابوس و وهم شکل می‌گیرند و بار نمایش درونیات متلاطم و نوسان عاطفی شخصیت را به عهده دارند. صحنه‌ها و عناصر زمان و مکان نیز مبهم و سیال هستند و درون‌مایه عاطفی و حال‌وهوای شخصیت را بازتاب می‌دهند و بخشی از فرایند شخصیت‌پردازی درونی محسوب می‌شوند.

برجسته‌سازی زبانی نیز در محور عمودی و ساختار دورانی بوف کور بسیار پررنگ است و با درون‌نگری عجین شده. رویدادهای ذهنی و شخصیت‌های همزاد، در قالب استعاره‌های کلان، پیرنگ‌های استعارای و موتیف‌های تکرارشونده، جانشین یکدیگر می‌شوند و در خدمت برون‌ریزی روانی قرار می‌گیرند. همچنین، در این شبکه تصویری، تنش‌های فردی و کشمکش‌های عاطفی و ذهنی با تداعی معانی به همدیگر می‌پیوندند. در محور افقی رمان نیز انواع فنون شاعرانه، مانند تشبیه، استعاره، نماد، تکرار، تضاد و تناسب، نثر آهنگین و...، جهان درونی شخصیت را بازتاب می‌دهند و باعث می‌شوند نثر بوف کور تا حدی به نرمی زبان غنایی گرایش پیدا کند و با روایت درون‌گرایانه پیوند یابد. تمامی این عناصر موجب شده‌اند که بوف کور ساختار و محتوایی غنایی داشته باشد؛ مثلاً در قطعه زیر، عوامل غنایی به روایت جهت داده‌اند و پیوند درون‌نگری شخصیت با برجسته‌سازی زبانی، در محور افقی و عمودی متن، مشهود است. این امر به صورت وصف شاعرانه صحرا و آفتاب، تداعی خاطرات کودکی، احساس تولد در فضایی مبهم و احساس بیگانگی با خود نمایان شده است:

خورشید مثل چشم تبار پرتو سوزان خود را از ته آسمان نثار منظره خاموش و بی‌جان می‌کرد. [...] به یاد دقیقه‌های بچگی خودم افتادم [...] مثل اینکه دوباره در دنیای گمشده‌ای متولد شده بودم. این احساس یک خاصیت مست‌کننده داشت و مانند شراب کهنه شیرین در رگ‌پی من تا ته وجودم تأثیر کرد [...] حس می‌کردم که میان من و آن‌ها گرداب عمیقی کنده شده بود. حس می‌کردم که امروز دلم تهی و بته‌ها عطر جادویی آن زمان را گم کرده بودند. [...] موجودی که آن‌وقت بودم دیگر وجود نداشت و اگر حاضرش می‌کردم و با او حرف می‌زدم، نمی‌شنید و مطالب مرا نمی‌فهمید. (هدایت، ص ۶۸)

رمان مدرن و درون‌گرای کریستین و کید نیز در زیرژانر رمان غنایی قرار می‌گیرد. در این اثر، پیرنگ ساده‌ای جریان دارد که نشان‌دهنده تمرکز بر روایت درونی است. نویسنده‌ای ایرانی وارد رابطه عاشقانه با زنی خارجی می‌شود. بدون آنکه کشمکش بیرونی چندانی وجود داشته باشد، زن به کشورش بازمی‌گردد، اما نویسنده همچنان درگیر رابطه عاطفی با او می‌ماند و تصمیم می‌گیرد

خاطره معشوق را در داستانی برای خود ثبت کند. راوی عمدتاً در بستر تک‌گویی، با لحنی محاوره‌ای و خاطره‌گونه، به درون‌نگری و مرور ذهنیت خویش می‌پردازد. او حتی در خاطرات عینی نیز عاطفه و روان خود یا شخصیت کانونی را می‌کاود و نوعی واقع‌گرایی ذهنی و سیال را شکل می‌دهد. از طرفی، نمایش تنش‌ها در قالب جریان سیال ذهن، تداعی معانی و استعاره‌های درون‌گرایانه همگی برجسته‌سازی زبانی را در محور عمودی نشان می‌دهند؛ مثلاً بازی شطرنج به موازات زندگی و درگیری‌های روانی شخصیت زن پیش می‌رود و استعاره‌ای از کشمکش‌های بیرونی و درونی اوست. استعاره «آینه‌های معرق» نیز در فهم روایت کریستین و کید نقش اساسی دارد. راوی در فصل «در مرکز کره‌ای از آینه‌های معرق» می‌گوید: «کاش می‌شد توی آن آینه‌های معرق خودم را، نه، تصویر تکه‌تکه‌شده خودم را ببینم و بعد از مجموع آن تکه‌تکه‌ها...» (گلشیری، ص ۹۸). در واقع، «ساختمان داستان بر مبنای همین تصویرهای تکه‌تکه، که با ذهنیت راوی به هم پیوند می‌یابد، بنا می‌گردد» (میرعابدینی ۲، ص ۶۸۵). همچنین، به تبعیت از روایت سیال ذهن، ساختار جملات نیز منقطع و کوتاه است و مانند شعر، جابه‌جایی‌های نحوی فراوان دارد. ابهام در شخصیت‌ها و فضای اثر، نثر آهنگین، تکرار، تضاد، تناسب، نماد، استعارات جزئی، آیات تورات و حکایات تمثیلی در خلال روایت زبان غنایی را تقویت کرده‌اند و همگی با درون‌نگری شخصیت پیوند دارند. نمونه‌ای از روایت غنایی در کریستین و کید چنین است:

هیچ‌جا نیست؛ توی هیچ‌کوجه‌ای، هیچ‌بن‌بستی، پشت تمام پنجره‌های روشن کریستین را نمی‌شود پیدا کرد. دو تک‌زنگ و بعد یکی. خواب هم بود، بود. [...] می‌گویم که دوباره برگشتم [...] و سعی کردم به همان کوجه‌هایی بروم که آشنا بودند، که با هم به آنها رفته بودیم. حتی می‌توانم به دروغ از بوی عطرش بنویسم. [...] مست هم بودم. شاید اگر مست نبودم بود، بوی عطر کریستین توی تمام کوجه‌های نیمه‌تاریک بود. دست‌آخر هم می‌نویسم که اینها را در یک داستان نوشته‌ام، داستانی به شیوه اول شخص مفرد. [...] و حتی ازش می‌پرسم که به نظرش این تصویر چطور است: «هر صندلی خالی می‌تواند جای تو باشد.» (گلشیری، ص ۱۱۰-۱۱۱)

در نمونه بالا، راوی وقایع عینی را به افکار خود تبدیل کرده است. او به‌صراحت می‌گوید که داستان ذهنی‌اش را بر اساس زاویه دید درونی می‌نویسد. همچنین، جنبه معنوی زمان و مکان نیز دست‌مایه نشان دادن درونیات شخصیت شده است. از طرفی، قطب نرم زبان در خدمت درون‌گرایی شخصیت است؛ یعنی بوی عطر در کوجه‌های نیمه‌تاریک حس آمیزی را نشان می‌دهد، میان کلمات هیچ‌جا، کوجه و بن‌بست تناسب برقرار شده است، ترکیبات صندلی خالی و جای تو تضاد دارند و جمله‌های کوتاه نیز یادآور زبان شعر و متناسب با فشرده‌گی لحظات غنایی هستند.

رمان پیکر فرهاد نیز، با پیوند درون‌نگری و برجسته‌سازی زبانی، به رمانی غنایی تبدیل شده است. همه رویدادهای این اثر از نوع ذهنی و تصویر تنش درونی شخصیت هستند. راوی—شخصیت نقشی روی قلمدان و از جنس رؤیاست. او از پرده نقاشی بیرون می‌آید و در خواب یک نقاش ایفای نقش می‌کند. این شخصیت، در بستری سوررئال، زمان‌ها و مکان‌های سیال و مبهم را درمی‌نوردد. از طرفی، با شخصیت‌های تاریخی مواجه می‌شود و جهان عینی و تخیلی را نیز درهم می‌تند. پیکر فرهاد ضدپیرنگ درونی را با سیر عمودی پیش می‌برد و از تداعی معانی، توقف روایی، موتیف‌های تکرارشونده و داستان‌های ادب فارسی استفاده می‌کند. راوی گاهی روایت را به دانای کل می‌سپارد، اما عمدتاً، با تک‌گویی درونی، نمایشی و حدیث نفس و با وحدت نمادین شخصیت‌ها، صدای من شعر غنایی را در رمان به گوش می‌رساند. او تردیها، دغدغه‌ها، من فردی و نوسان روانی خویش را با زبانی نرم و لحنی تغزلی به تصویر کشیده است. در محور افقی متن نیز گاهی حال‌وهوای شاعرانه با ترکیبات بدیع و تغزلی تقویت می‌شود.

در صحنه زیر، هماهنگی حرکت دست راوی با سرعت قطار، تضاد در چشم‌های باز و بسته، ابهام و فراموشی، فضای مه‌آلود و پیچیدن صدای قطار در باد، گم‌گشتگی و تردید، عجیب بودن شخصیت‌ها و نمایش احساس ترس همگی بیانگر پیوند دو مؤلفه درون‌نگری و برجسته‌سازی زبانی هستند:

حرکت دستم را تندتر کردم؛ بر سرعت قطار افزوده شد. تندتر، تندتر، تندتر. [...] حرکت را کند کردم. آرام، آرام، آرام. [...] چشم‌هام را بستم. شاید هم چشم‌های بسته‌ام را باز کردم. یادم نیست. فقط یادم هست که در یک ایستگاه مه‌آلود و آبی‌رنگ راه می‌رفتم [...] و من دنبال کسی می‌گشتم که پلک چشمش برنگشته باشد. همه درهم می‌لولیدند. گنبد‌ها آبی بود و صدای فغان چند زن از جایی به گوش می‌رسید. از پیرمردی قوزی [...] پرسیدم که چرا این آدم‌ها این‌جوری‌اند؟
گفت: «این‌ها همه گناهکارند. گناهی کرده‌اند که چشمشان برگشته.»

[...] وقتی سرش را بلند کرد، دیدم پلک خودش هم برگشته بود [...] صدای قطار دیگر یکنواخت نبود. انگار در باد می‌پیچید. گاه بود و گاه نبود. (معروفی ۱، ص ۱۳۲)

رمان شبه‌غنایی

همان‌طور که در بحث رمان‌های غنایی گفته شد، مسیر این زیرژانر با حضور مدرنیسم هموارتر شد، زیرا رمان «توجه تحلیل‌گرانه خود را به نحو بارزی به خودش معطوف کرد [...] و ماهیت آن به‌طرز چشمگیری شاعرانه‌تر [شد]، به این مفهوم که به دقیق بودن بافت و شکل خود توجه فزون‌تری نشان داد»

(فلچر و برادبری، ص ۳۳-۳۴). با این حال، باید در نظر گرفت که توجه به بافت و شکل رمان و استفاده از شگردهای مدرن در صورتی منجر به خلق رمان غنایی می‌شود که نمایش تنش شخصیت بر نمایش صحنه‌های عینی مقدم باشد، زیرا درون‌نگری اساس ژانر غنایی است و بر فرم و شکل روایی اولویت دارد. بر این اساس، ممکن است برخی رمان‌های فارسی که به مدرنیسم تمایل دارند رمان غنایی محسوب نشوند، زیرا میان درون‌نگری و برون‌نگری نوسان دارند. در واقع، این رمان‌ها بعضی از شگردهای روایی مدرنیسم، مانند جریان سیال ذهن، تداعی خاطرات و... را به کار گرفته‌اند و مؤلفه برجسته‌سازی را محقق ساخته‌اند، اما میان نمایش واقعیت درونی و بیرونی معلق هستند. در این رمان‌ها، گاهی نمایش رویداد و کنش بیرونی جهت روایت را تعیین می‌کند و به ذات داستان نزدیک می‌شوند و گاهی درونیات غنایی غالب می‌گردد و به ذات شعر متمایل می‌شوند. در نهایت، توجه به فردیت شخصیت در آمیزه‌ای از سنت و مدرنیسم صورت می‌گیرد و بستری مرکب از شگردهای روایی مدرن، درون‌نگری و برون‌نگری منجر به خلق آثاری شبه‌غنایی مانند سال بلوا و دل‌دادگی می‌شود.

رمان سال بلوا روایت برون‌گرایانه و درون‌گرایانه را با برجسته‌سازی زبانی در محور افقی و عمودی آمیخته است. ساختار اصلی داستان مبتنی بر رویدادها و کنش‌های بیرونی است و عمدتاً با منطق علت و معلولی پیش می‌رود، اما در لابه‌لای رویدادهای بیرونی و کنش شخصیت‌ها، درون‌نگری شخصیت اصلی نیز نمایان می‌شود و با نثر شاعرانه عجین می‌گردد. در محور عمودی نیز تصاویر و موتیف‌های تکرارشونده، مانند بوی خاک، دار در میدان شهر، صدای گریه زنی از دور و خواب دیدن، با فردیت غنایی شخصیت پیوند یافته است. همچنین، جریان سیال ذهن و روایت پاره‌پاره تمثیل‌هایی چون دختر پادشاه و زرگر به ساختار شاعرانه دامن زده است.

قطعه زیر حاکی از درون‌نگری و وجه غنایی رمان سال بلوا است. شخصیت اصلی احساسات خود را با برجسته‌سازی زبانی بیان می‌کند و، با توقف رویداد و کنش، مستقیماً به تنش خویش می‌پردازد:

سرشار از بوی تنش بودم، طعم دهن و جای دست‌هاش در وجودم مثل نبض می‌زد، می‌کوبید، چیزی جادویی، آن جادوی ابدی که تمام زشتی‌ها، بدی‌ها و کژی‌های دنیا را از یادم می‌برد، خالص می‌شدم. شیشه می‌شدم و تن خود را در تن او می‌دیدم، و او را از خودم عبور می‌دادم. به کسی پناه برده بودم که دنیا را بر دوش داشت. بعد احساس می‌کردم که در عمیق‌ترین نقطه دریا فرو می‌روم. (معروفی ۲، ص ۲۷۱)

علی‌رغم وجود جریان درون‌نگری، وجه روایی بر سال بلوا غالب است؛ مثلاً قطعه زیر نشان از پیرنگی پیچیده و ماجرامحور دارد. در این نمونه، دکتر معصوم سر همسرش را با ضربه‌های تفنگ

موزر زخمی کرده است. او به اهالی شهر می‌گوید نوشافرین جذام دارد تا مرگ تدریجی‌اش را عادی جلوه دهد و دستگیری و اعدام معشوق نوشافرین را نیز سرعت ببخشد:

بله، از نوع بدخیم. مغزش هم از کار افتاده. علم پزشکی هنوز به آن درجه نرسیده که بتواند جذام را درمان کند. من بارها گفته‌ام جلو این آدم‌های ناقل بیماری را بگیرید. به جناب سروان هشدار دادم و ایشان هم گفتند مضایقه نمی‌کنند، اما... (همان، ص ۲۹۱)

رمان دل‌دادگی نیز در گروه آثار شبه‌غنائی قرار می‌گیرد، زیرا روایت آن توأمان مبتنی بر درون‌نگری و برون‌نگری است. نویسنده، ضمن استفاده از زاویه دید دانای کل و دانای کل محدود به ذهن شخصیت‌ها، معمولاً برای بیان دروئیات شخصیت از تک‌گویی درونی و جریان سیال ذهن استفاده می‌کند. او رویدادهای بیرونی و رویدادهای درونی شخصیت‌ها را در کنار یکدیگر با برجسته‌سازی افقی و عمودی و لحن عاطفی روایت می‌کند. از طرفی، وی «عناصر چهارگانه آب، باد، آتش و خاک (به‌مثابه نشانه‌های مرگ و زندگی) را به‌کار می‌گیرد تا محدوده رمان را از ماجراهای یک دوره معین تاریخی به کل هستی بشری گسترش دهد» (میرعابدینی، ۱، ص ۵۳-۵۴)؛ سپس هر یک از عناصر چهارگانه مذکور را، به فراخور روایت، با یکی از شخصیت‌ها یا صحنه‌ها پیوند می‌دهد و با این نشانه‌های تکرارشونده، شبکه تصویری را تقویت می‌کند. همچنین، افسانه‌ها و قصه‌هایی از ادب فارسی، مانند افسانه دختر پادشاه و روایت اسرارالتوحید از خلقت، به رمان وارد شده‌اند و پیوند تمثیلی آن‌ها با درون‌مایه رمان و دغدغه‌های شخصیت‌ها منجر به گسترش برجسته‌سازی در محور عمودی شده است. با این اوصاف، «در صفحات بسیاری از این رمان، خواننده با قطعاتی از شعر ناب روبه‌رو می‌شود [...] و به حظ و حسی نیز که ممکن است با خواندن شعر یا اشعاری به او دست دهد دست می‌یابد» (بیات، ص ۲۸۶). مثلاً در قطعه زیر، شخصیت روجا به دنبال پیدا کردن قبر دخترش است و تک‌گویی درونی و نمایشی را نیز شکل می‌دهد. در این صحنه، ذهنیت و عاطفه فردی شخصیت با نشانه‌های باد، خاک و آب می‌آمیزد و ضمن یادآوری ماجرای خلقت انسان از خاک، برجسته‌سازی غنائی نشان داده می‌شود:

«[...] هم همین‌جا، همه‌اش، یک گله اینجا می‌همی به دلم می‌افتد که هه همین‌جا و من صبر زرد مالیده‌ام به سینه‌ام که تلخ باشد... بیا توی بغلم، بیا، با باد بیا توی بغلم. همه‌ات توی یک گله خاک جا گرفت. از بس کوچک بودی یک مشت خاک خالی شد برای جاییت. خب برگرد بیا توی شکمم. با خاکت بیا». مویه نوحه توی گلویش می‌پیچید. چشم باز کرد. گویا وادی کوچک‌تر شده بود. دو سه قطره به صورتش کوفته شده... باران بود؟ به نظرش رسید روسری‌اش را باد برده و موهایش را باد به دنبال خود می‌کشید و [...] (مندنی‌پور، ص ۸۶۴)

فارغ از روایت درون‌نگرانه و پیوند آن با نمودهای مدرنیسم، روایت عینی و رئالیستی بر این رمان غالب است. شخصیت‌ها عمدتاً درگیر وقایع بیرونی هستند و مضامینی چون جنگ، زلزله، انقلاب، مهاجرت، روابط خانوادگی و روابط عاطفی را در بستر زندگی روزمره نمایش می‌دهند؛ مثلاً در گفت‌وگوی برون‌گرایانه زیر، روجا خطاب به همسرش، داوود، از مشکلات روزمره شکایت می‌کند:

- هیچی توی خانه نداریم. به جای کتاب خواندن چرا نمی‌روی برای عصرها کار دوم بگیری؟ مگر آن دبیبری که گفتی می‌رود رشت کار دوم چی دارد که تو نداری؟ اصلاً به فکر خانوات نیستی. همه‌اش خواندن، خواندن با جیب خالی. اگر عاقلی، اگر دانشمندی پس چرا عقلت نمی‌رسد که مرد خانه‌ای، باید خرجی بیاوری... حالا برای نهار چکار کنم؟
- نمی‌دانم، من که کوفت می‌خورم. (همان، ص ۳۳۶)

در پایان این بحث، چگونگی حضور عناصر غنایی در سه گونه رمان غیرغنایی، رمان غنایی و شبه‌غنایی در قالب جدول زیر جمع‌بندی شده است. این دسته‌بندی بر مبنای مؤلفه‌های درون‌متنی، مانند محتوا، پیرنگ و طرح و... صورت گرفته است. از طرفی، رمان‌های غنایی و شبه‌غنایی از جهات دیگری، مانند دوره ظهور، نسبت با گفتمان‌های تاریخی-اجتماعی عصر و مخاطبان، نیز قابل بررسی هستند، اما این بحث مفصل است و پژوهش جداگانه‌ای می‌طلبد.

جدول چگونگی عناصر غنایی در رمان فارسی

| عناصر داستانی | معیار ژانرشناسانه رمان | رمان غیرغنایی | رمان غنایی | رمان شبه‌غنایی |
|---------------|---|---------------|---------------------|------------------------------------|
| محتوا | نگاه برون‌گرایانه دارد یا درون‌گرایانه؟ | برون‌گرایانه | درون‌گرایانه | برون‌گرایانه-درون‌گرایانه |
| طرح و پیرنگ | رویدادها عمدتاً بیرونی است یا درونی؟ | بیرونی | درونی | بیرونی و درونی |
| | معمولاً نقش رویدادها چیست؟ | پیشبرد پیرنگ | نمایش درونیات شخصیت | پیشبرد پیرنگ و نمایش درونیات شخصیت |
| | کشمکش عمدتاً از چه نوعی است؟ | بیرونی | درونی | بیرونی و درونی |
| | روایت پیوستگی دارد یا توقف؟ | پیوستگی | توقف | پیوستگی و توقف |

| | | | | |
|------------|--|-----------------------------|-------------------------------------|--|
| زاویه دید | صدای راوی معمولاً با چه عناصر داستانی‌ای پیوند دارد؟ | عمدتاً پیرنگ | درونیات شخصیت | پیرنگ و درونیات شخصیت |
| شخصیت | شخصیت‌پردازی عمدتاً درونی است یا بیرونی؟ | درونی و بیرونی | درونی | درونی و بیرونی |
| | تمرکز بر کنش شخصیت است یا تنش او؟ | کنش | تنش | کنش و تنش |
| زبان و لحن | کارکرد زبان متمایل به قطب مجازی است یا استعاری؟ | مجازی | استعاری | مجازی و استعاری |
| | نوع لحن معمولاً چگونه است؟ | انواع لحن | عاطفی | انواع لحن |
| صحنه | صحنه‌ها غالباً خنثی هستند یا معنوی و چه نقشی دارند؟ | خنثی-معنوی/ پیشبرد پیرنگ | معنوی/ نمایش درونیات شخصیت | خنثی-معنوی/ پیشبرد پیرنگ و نمایش درونیات شخصیت |

نتیجه‌گیری

وقتی عناصر شعر غنایی در رمان ظهور می‌کند، سه نوع رمان پدید می‌آید. یک نوع چنین است که برجسته‌سازی زبانی در رمان‌هایی با روایت برون‌گرایانه جریان می‌یابد. حتی اگر این رمان‌ها از درون‌مایه عاطفی هم برخوردار باشند، غیرغنایی و روایی محسوب می‌شوند، زیرا از مؤلفه غنایی درون‌نگری برخوردار نیستند، مانند آتش، بدون دود (گالان و سولماز) و شب‌های تهران. نوع دیگر رمان‌های شبه‌غنایی هستند که در آنها مؤلفه‌های درون‌نگری و برجسته‌سازی زبانی در کنار روایت برون‌گرایانه قرار می‌گیرد؛ یعنی ضمن برخوردارگی از مؤلفه‌های غنایی، در آن‌ها عناصر روایی مانند رویداد و کنش بیرونی تعیین‌کننده جهت روایت هستند، مثلاً رمان‌های سال بلوا و دل‌دادگی. نوع آخر نیز رمان‌های غنایی هستند که مؤلفه‌های غنایی را در هم می‌تنند و بر ژانر روایی رمان غالب می‌کنند. در این آثار، درون‌نگری بر وجه روایی و پیرنگ کنش محور و حادثه‌محور غالب می‌شود و روایت غنایی در بستر زبان شاعرانه ساخته می‌شود. به عبارتی، عناصری چون ذهنیت و عاطفه فردی، زبان و ساختار شاعرانه در گونه روایی رمان قرار می‌گیرند و اثری با رویدادهای

درونی، گفت‌وشنودهای غنایی، شخصیت‌پردازی درونی، زبان استعاره‌ای و لحن عاطفی خلق می‌شود. این گونه ادبی در رمان فارسی عمدتاً تحت تأثیر مدرنیسم و خصایص محتوایی و ساختاری آن شکل گرفته است و نمونه‌های بارز آن بوف کور، کریستین و کید و پیکر فرهاد است. این آثار ممکن است بعضی از خصایص رمان‌های رمانتیک، پست‌مدرن، سوررئال، رئالیسم وهمی، گوتیک و... را نیز داشته باشند، اما همچنان، با غلبه مؤلفه‌های غنایی و مدرن، در زیرژانر رمان غنایی مدرن فارسی قرار می‌گیرند.

این نگاه ژانرشناسانه در پژوهش‌های ادبیات فارسی سابقه چندانی ندارد و رمان غنایی تاکنون زیرژانر تبیین‌شده‌ای نبوده است. بنابراین، اکنون با مشخص شدن مرزهای این گونه ادبی، شناخت و تحلیل رمان‌های غنایی فارسی و بررسی تطبیقی آن‌ها با نمونه‌های خارجی مشابه میسر خواهد بود.

پی‌نوشت‌ها

(۱) برجسته‌سازی تمام پدیده‌های چشمگیر زبانی را در محور افقی و عمودی در بر می‌گیرد، پدیده‌هایی که توجه خواننده را از محتوای گزاره‌ای پیام (اینکه چه چیزی گفته شده) به خود پیام (اینکه چگونه گفته شده) معطوف می‌گردانند. (مکاریک، ص ۶۱)

منابع

- ابراهیمی، نادر، آتش، بدون دود (گالان و سولماز)، روزبهان، تهران ۱۳۸۶.
- ایبرمز، ام. اچ و جفری گالت هرهم، فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی، ترجمه سعید سبزیان مرادآبادی، رهنما، تهران ۱۳۹۴.
- باباشاهی، فاطمه، «بررسی جنبه‌های شعری در رمان کلیدر (محمود دولت آبادی)»، به راهنمایی یحیی کاردگر، دانشگاه قم ۱۳۸۸.
- بیات، حسین، داستان‌نویسی جریان سیال ذهن، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران ۱۳۸۷.
- پارسانسب، محمد، نظریه و نقد رمان تاریخی فارسی، چشمه، تهران ۱۳۹۰.
- پاینده، حسین، گفتمان نقد (مقالاتی در نقد ادبی)، نیلوفر، تهران ۱۳۹۴.
- پورنامداریان، تقی (۱)، «انواع ادبی در شعر فارسی»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه قم، س ۱، ش ۳، ۱۳۸۶، ص ۷-۲۲.
- _____ (۲)، در سایه آفتاب، سخن، تهران ۱۳۸۴.
- داد، سیما، فرهنگ اصطلاحات ادبی، مروارید، تهران ۱۳۸۵.

- ذاکری کیش، امید، «داستان‌های عاشقانه؛ گونه‌غنائی یا روایی؟»، زبان و ادبیات فارسی، س ۷۰، ش ۲۳۵، ۱۳۹۶، ص ۳۹-۵۶.
- ذاکری کیش، امید و دیگران، «تحلیل ساختاری زبان غنائی (با تکیه بر نفثه‌المصدر)»، فصل‌نامه‌ی جستارهای زبانی، س ۵، ش ۲، ۱۳۹۳، ص ۱۱۱-۱۳۸.
- رضایی جمکرانی، احمد، تشبیه (تطور، تحلیل و نقد)، مروارید، تهران ۱۳۹۶.
- زارع‌پور، پرنیان و دیگران، «بررسی و تحلیل بوف کور اثر صادق هدایت و موج‌ها اثر ویرجینیا وولف بر اساس نظریه‌ی رالف فریدمن»، دوفصل‌نامه‌ی روایت‌شناسی، س ۵، ش ۹، ۱۴۰۰، ص ۱۹۵-۲۲۲.
- زرقانی، سیدمهدی، تاریخ ادبی ایران و قلمرو زبان فارسی (تطور و دگردیسی ژانرها تا میانه‌ی سده‌ی پنجم به انضمام نظریه‌ی تاریخ ادبیات)، سخن، تهران ۱۳۹۰.
- زرقانی، سیدمهدی و محمودرضا قربان‌صباغ، نظریه‌ی ژانر (نوع ادبی)، هرمس، تهران ۱۳۹۵.
- سناپور، حسین، ده جستارِ داستان‌نویسی، چشمه، تهران ۱۳۹۴.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱)، ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت، سخن، تهران ۱۳۸۷.
- _____ (۲)، «انواع ادبی و شعر فارسی»، خرد و کوشش، ش ۱۱ و ۱۲، ۱۳۵۲، ص ۹۶-۱۱۹.
- شمیسا، سیروس، انواع ادبی، میترا، تهران ۱۳۸۳.
- شیری، قهرمان، «نقد حماسه و تراژدی بر اساس کلیدر دولت‌آبادی»، کاوش‌نامه‌ی زبان و ادبیات فارسی، س ۱۰، ش ۱۸، ۱۳۸۸، ص ۴۹-۶۹.
- صدیقی، حسین و جاوید سیفی، «جنبه‌های غنائی رمان بار دیگر شهری که دوست می‌داشتم»، همایش منطقه‌ای پژوهش‌های کاربردی در علوم انسانی و علوم اسلامی، ۱۳۹۸، ص ۶۱۰-۶۳۳.
- طاهری، فاطمه‌سادات و زهرا عسگری، «زبان شاعرانه‌ی نادر ابراهیمی در آتش بدون دود»، دوفصل‌نامه‌ی علوم ادبی، س ۷، ش ۱۱، ۱۳۹۶، ص ۱۲۹-۱۵۵.
- علیزاده، غزاله، شب‌های تهران، توس، تهران ۱۳۸۰.
- فلچر، جان و مالکوم برادبری، «رمان درونگرا»، مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان، گزینش و ترجمه‌ی حسین پاینده، نیلوفر، تهران ۱۳۹۶، ص ۳۳-۷۱.
- گلشیری، هوشنگ، کریستین و کید، کتاب زمان، تهران ۱۳۵۰.
- لنگرودی، شمس، «شاعرانگی و داستان: داستان شاعرانه»، داستان شاعرانه، کتابت روایت (درس‌گفتارهای داستان)، به گردآوری و تدوین کیهان خانجانی، آگه، تهران ۱۳۹۵، ص ۱۹۷-۲۱۳.
- مرادی، گلاره و دیگران، «بررسی مفاهیم غنائی در رمان شوهر آهو خانم»، فصل‌نامه‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادب فارسی، دانشکده‌ی علوم انسانی دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج، س ۱۳، ش ۴۸، ۱۴۰۰، ص ۳۲۵-۳۵۶.
- معروفی، عباس (۱)، پیکر فرهاد، ققنوس، تهران ۱۳۸۱.
- _____ (۲)، سال بلوا، ققنوس، تهران ۱۳۸۸.
- مکاریک، ایرنا ریما، «برجسته‌سازی»، دانش‌نامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه‌ی مهران مهاجر و محمد نبوی، آگه، تهران ۱۳۹۳، ص ۶۱-۶۲.
- مندی‌پور، شهریار، دل‌دادگی، زریاب، تهران ۱۳۷۷.

میرصادقی، جمال، فرهنگ داستان‌نویسان (شیوه‌های روایت تشریحی داستان‌نویسی)، فرهنگ معاصر، تهران ۱۳۹۷.
میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی (ذوالقدر)، واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی، کتاب مهناز، تهران ۱۳۸۸.
میرصادقی (ذوالقدر)، میمنت، واژه‌نامه هنر شاعری، کتاب مهناز، تهران ۱۳۸۸. میرعابدینی، حسن (۱)، «زلزله جنگ»، بهین‌نامه: فصل‌نامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی، ش ۲، ۱۳۹۷، ص ۵۳-۵۸.
_____ (۲)، صد سال داستان‌نویسی ایران، چشمه، تهران ۱۳۹۶.
نفیسی، آذر، «دریافتی از بوف کور»، کلک، ش ۱، ۱۳۶۹، ص ۱۰-۲۰.
هاوتورن، جرمی، پیش‌درآمدی بر شناخت رمان، ترجمه شاپور بهیان، چشمه، تهران ۱۳۹۵.
هدایت، صادق، بوف کور، جاویدان، تهران ۱۳۱۵.
هگل، گئورگ ویلهلم فریدریش، «شعر حماسی»، زبان، اندیشه و فرهنگ (مجموعه مقالات)، ترجمه و تألیف یدالله موقن، هرمس، تهران ۱۳۷۸، ص ۳۱-۴۹.

Bennett, Suzanne, 'Lyric fiction: The "semi-transparent" narrative mode', *Text and Performance Quarterly*, 1 (2), 1981, p 36-44.

Cuddon, J. A, *A dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, John Wiley & Sons, Incorporated 2013.

Culler, Jonathan, *Theory of the lyric*, Harvard University Press, Cambridge 2015.

Drobot, Irina-Ana, 'The Lyrical Novel: A Narratological Approach' *Journal of Romanian Literary Studies*, (09), 2016, p 226-231.

Freedman, R, *The Lyrical Novel: Studies in Hermann Hesse, Andre Gide, and Virginia Woolf*, Princeton University Press, 1966.

Janssens, Nele, 'Lyrical prose and the ritualistic: Lyricity as an interpretative lens for analyzing C. C. Krijgelmans's short story "Homunculi"', *Frontiers of Narrative Studies* 4, s1, 2018, p 105-125.

Logan, Peter Melville, *The Encyclopedia of the Novel*, Wiley-Blackwell; 1st edition, 2011.

Pathan, Nishrin, «The lyrical mode as narrative technique in Andre Gide's The immoralist», *journal of humanity*, Continuous Issue-32, December - February 2018, p 1-7.



ارسال: ۱۴۰۰/۵/۶

پذیرش: ۱۴۰۳/۳/۵

10.22034/nf.2024.240544.1012

سبک‌شناسی انتقادی دستورالوزاره

(وزارت‌نامه‌ای از عهد اتابکان فارس)

نرگس اسکویی* (دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد بناب، بناب، ایران)

چکیده: اتابکان فارس، با مصالحه با مغولان، در یکی از پراشوب‌ترین و خون‌بارترین دوره‌های تاریخ ایران، ملجأ امنی برای فعالیت اهل هنر و علم فراهم آوردند. آنان در شیوه حکومت‌داری و علی‌الخصوص استحکام بنیاد دیوان‌سالاری و تقویت نهاد وزارت از سلجوقیان (که قوی‌ترین دستگاه دیوان‌سالاری و وزارت پس از ساسانی را در ایران احیا نمودند) تبعیت کردند. دستورالوزاره، نوشته محمود بن محمد اصفهانی، که درس‌نامه‌ای برای وزیران و دیوانیان است، محصول آن امنیت و این نظام دیوان‌سالاری است. مسئله اصلی این تحقیق شناساندن ژرف‌ساخت‌های فکری، فرهنگی و سیاسی کتاب دستورالوزاره، به‌عنوان یکی از نمونه‌های دستورالوزاره‌نویسی فارسی دوره اتابکان فارس، از طریق تحلیل لایه‌های سبکی این متن بوده است. دستاوردهای حاصل از این تحقیق، که به روش ترکیبی (تحلیلی - توصیفی - استدلالی) انجام یافت، بدین ترتیب است: در لایه واژگانی، فراوانی رمزگان‌های مربوط به نهادهای اخلاق، علم و ادب و هنر و نیز مذهب بیش و پیش از رمزگان‌های سیاسی و حکومتی است که نشان از چربش زیربنای اخلاقی - تربیتی کتاب بر مبانی سیاسی و حتی تاریخی آن دارد. در لایه نحوی، غلبه و جهت‌آخباری همراه با قطعیت بسیار در شیوه روایتگری متن بیانگر صراحت و اعتقاد راسخ در مؤلفه‌های گفتمانی اثر است؛ در لایه بلاغی، فراوانی و تأثیرگذاری عمده از آن ابزارهای بلاغی استدلالی و استشهادی گفتمانی (نظیر اقتباس، تضمین، تلمیح، تمثیل،

ارسال المثل و...) است، اما تصاویر بلاغی متن بیشتر در خدمت تکلفات مرسوم نثر مصنوع است تا منظورهای گفتمانی و ایدئولوژیکی. در لایه کاربردشناسی، کنش بیانی/ اظهاری در مرتبه نخست و کنش ترغیبی در مرتبه بعدی قرار می‌گیرد و نشان می‌دهد که نویسنده چگونه از این کنش برای رسمیت دادن به ارزش‌های حاکم بر دیدگاه‌های ارزشی (اخلاقی/ آرمانی) خود استفاده کرده است. کلیدواژه‌ها: تاریخ‌نگاری، وزارت‌نامه‌نویسی، دستورالوزاره، سبک‌شناسی انتقادی، لایه‌های سبکی

۱. مقدمه

حکومت اتابکان فارس یا سلغریان (۵۴۳-۶۸۵) با شورش سنقر بن مودود علیه سلاجقه عراق در فارس پایه‌ریزی شد. این سلسه در طول دوره خوارزمشاهیان و تا اوایل عصر ایلخانان مغول قدرت خود را حفظ کرد. اتابکان فارس در طول زمامداری خود، در مقاطع مختلف، از سویی با سلاجقه، خلفای عباسی، مغولان و دیگر حاکمان محلی در ارتباط و گهگاه درگیر بودند و از دیگر سو، در بحبوحه یورش مغول و دیگر حوادث آن دوره، به عنوان ملجأ و پناه اندیشمندان و اهل تصوف عمل کردند؛ آن‌چنان که صاحب دستورالوزاره، که بر اثر آشوب در زادگاهش، اصفهان، به پارس کوچ کرده بود، پس از مدتی گمنامی و عسرت، به ارشاد یکی از یاران، کتابی در آداب وزارت تألیف و به وزیر اتابکان، عمیدالدین ابونصر اسعد ابرزی، پیشکش کرد. این وزیر دانشمند سعد زنگی در زمان فرزند سعد، یعنی ابوبکر، به زندان افتاد و در آنجا درگذشت. اصفهانی، به واسطه حمایت وزیر و نیز نگارش این دستور/ وزارت‌نامه، در شیراز اعتباری کسب کرده است و چنان‌که انزابی‌نژاد (اصفهانی، ص ۱۹) ذکر می‌کند، در آثار آن دوره، همچون شیرازنامه زرکوب شیرازی (قرن هشتم)، از وی یاد شده.

دوره میانه تاریخ ایران را می‌توان عهد کمال دیوان‌سالاری و ارتقای رتبه مقام وزارت به شمار آورد: «با چیرگی ترکان سلجوقی بر ایران، وزارت نهادی پراهمیت گردید، چون شاهان ترک، در بهترین حالت، جز جهان‌گیری، هنر دیگری نمی‌داشتند و رتق و فتق امور کشور به طور کلی به وزیر داده می‌شد». (طباطبایی، ص ۳۰) سلجوقیان و دیگر حکومت‌های پیرامون آنان در این دوره از نهاد وزارت برای مشروعیت بخشی به حکومت خود بر ایران و نیز برای مشاورت در امور مهم مملکت‌داری سود جستند. وزیران ایرانی نام‌آوری در این دوره تاریخی به عرصه آمدند، نظیر عمیدالملک کندی و خواجه نظام‌الملک توسی، که خدمات مهمی به زبان فارسی و عمران و آبادانی شهرها و گسترش فنون و دانش‌ها کردند. تاریخ نهاد دیوان‌سالاری و جایگاه قوی وزارت و وزیران در این عهد مورد توجه مورخان و نویسندگان و محققان بوده است و اشخاصی همچون انوشیروان بن خالد کاشانی (م ۵۳۳ ق)،

نویسنده کتاب نفثة المصدور، و نجم‌الدین ابوالرجا قمی، صاحب تاریخ الوزراء، که هر دو در دوره مذکور می‌زیسته‌اند، اساس اثر تاریخی خود را بر شرح حال وزرا و دیگر دیوان‌سالاران آن روزگار نهاده‌اند. آراستگی به فنون کتابت و بلاغت و دسترسی مستقیم به اسناد و مدارک حکومتی جزو خصایص اصلی وزارت‌نامه‌نویسان است. (صفا، ص ۴۳۴)

محتوای غالب در وزارت‌نامه‌ها - مثل همه انواع سیاست‌نامه‌ها - مضامین آموزشی و اخلاق‌گرا برای طبقه وزیران و دیوانیان است. کتاب‌های تاریخی - تعلیمی (حکمی)، نظیر سیاست‌نامه‌ها، وزارت‌نامه‌ها و تحفة الملوک‌ها، ارزش مردم‌شناختی و جامعه‌شناختی دارند، هم از این نظر که وجهه کلی بنیادهای مدنی (نظیر خانواده) و اخلاق، دیانت و سیاست را در دوره‌های مختلف حکومتی به شکلی کمابیش راستین انعکاس می‌دهند و هم اینکه با شیوه بیان نامستقیم و پندآموز جو سیاه خودکامگی را می‌نمایند، چراکه آنجا که گفت‌وشنود آزاد را مجال باشد، نیازی به پند و اندرز نیست (آدمیت و ناطق، ص ۱۱). انتساب قریب به اتفاق وزارت‌نامه‌نویسان به دربارها و دیوان‌های حکومتی، در طول قرون متمادی، این منابع تاریخی را مقید و مکلف به رعایت جانب قدرت و التزام به ایدئولوژی و گفتمان تک‌صدایی حاکم بر جامعه می‌کرد. تاریخ‌نویسی ایرانی قرن‌ها تحت سیطره قدرت سیاسی حاکم قرار داشته است و مورخان راوی شرایط زیست حاکمان و کنش‌های آنها به گونه گزیده بوده‌اند. وضعیت عمومی جوامع و معیشت توده مردم بازتاب چندانی در این متن‌ها ندارد. این امر خصوصیت پررنگ وزارت‌نامه‌ها هم هست. حکومت‌های غیرایرانی تاریخ ایران، به‌ویژه سلجوقیان، از نظام دیوان‌سالاری، وزرا و کارکنان دیوانی ایرانی و در نتیجه از تاریخ‌نویسی به‌عنوان ابزارهایی برای مشروعیت‌بخشی و بقای دولت‌های خود استفاده می‌کردند. درعین حال، متون تاریخ‌نگار، همچون هر متن دیگری، منابعی متضمن انعکاس زیست - جهان مورخ و سپس بازنمایی آن در زبان وی است. احساس تعهد و بازنمایی ارزش‌ها چیزی است که همواره دغدغه نویسنده متعهد بوده است، نویسنده‌ای که به گفته ژان پل سارتر «آن رؤیای ناممکن را از سر به در کرده است که نقش بی‌طرفانه و فارغانه‌ای از جامعه بشری ترسیم کند». (سارتر، ص ۴۲)

بیان مسئله، ضرورت، اهداف و پرسش‌های تحقیق

وزارت‌نامه‌های پارسی، اگرچه از منظرهای سیاسی و تاریخی در چند تحقیق مورد تحلیل قرار گرفته‌اند، از لحاظ گفتمان حاکم بر آنها، که راهیابی به ارتباط‌های پیدا و ناپیدای بین متن و فرامتن است، تاکنون موضوع سنجش و پژوهش نبوده‌اند. یافتن نکات پنهان فکری در ژرف‌ساخت گفتمانی متن منجر به شناخت‌های عمیق‌تری از متن خواهد شد که از طریق پژوهش‌های

زبان‌شناختی و سبک‌شناختی مبتنی بر اصول زبان‌شناسی و تحلیل گفتمان تاریخی و فرهنگی متون میسر گشته است و مسئله اصلی این تحقیق بر همین اساس شکل یافته. هدف این پژوهش آن است که یکی از نمونه‌های نوع وزارت‌نویسی، یعنی کتاب دستورالوزاره، را در جست‌وجوی ایدئولوژی پنهان در لایه‌های مختلف متن تحلیل کند. در این تحقیق، از شیوه ترکیبی (تحلیلی-توصیفی-استدلالی) بهره جسته‌ایم، برای پاسخ دادن به پرسش‌های اصلی تحقیق:

۱. در لایه‌های سبکی متن دستورالوزاره چه مختصات معناداری غلبه دارد؟
۲. مختصات سبکی شاخص در لایه‌های مختلف سبکی این متن چه پیوندی با عوامل فرامنتی (سیاست، قدرت، مذهب...) اثر دارد؟
۳. مختصات سبکی غالب متن در خدمت تبیین چه اهداف ایدئولوژیکی‌ای است؟
۴. آیا سوگیری معناداری در گفتمان حاکم بر متن وجود دارد؟

پیشینه تحقیق

نویسنده این مقاله (اسکویی) با همراهی همکارش (جعفریان، زهرا) پیش‌تر در مقالات «سبک‌شناسی انتقادی تاریخ‌الوزراء» و «تحلیل بازنمایی ایدئولوژی در دستورالوزراء نوشته غیاث‌الدین خواندمیر» دو وزارت‌نامه مذکور را با استفاده از نظریه سبک‌شناسی انتقادی و با توجه به بافت موقعیتی تولید اثر تحلیل کرده‌اند. قنبری، کزازی و سالمیان (۱۳۹۷)، در مقاله «شناخت یکی از متن‌های پنهان دیوان حافظ: (اثرپذیری حافظ از دستورالوزاره اصفهانی)» به بهره‌گیری حافظ از برخی تعبیّرات و ترکیبات هنری این وزارت‌نامه پرداخته‌اند. این امر دلیل دیگری بر اهمّیت و حسن شهرت کتاب دستورالوزاره در عهد خود بوده است. نویسنده مقاله حاضر، در جست‌وجوی خود، تحقیق دیگری نیافت که به نقد و بررسی مستقل دستورالوزاره پرداخته باشد.

۲. تحلیل گفتمان انتقادی و سبک‌شناسی انتقادی

تحلیل گفتمان انتقادی^۱ شاخه علمی‌ای بین‌رشته‌ای در زبان‌شناسی است که کارکرد زبان را در جامعه و سیاست بررسی می‌کند. این روش علمی نقّادی از رهاوردهای تفکر پسانوگرایی (پست‌مدرنیسم) است و ریشه در آرای میشل فوکو دارد که معتقد است ما مجموعه‌ای از احکام را، تا زمانی که متعلّق به صورت‌بندی گفتمانی مشترکی باشند، گفتمانی می‌نامیم. گفتمان متشکل از تعدادی از احکام است که می‌توان برای آن‌ها مجموعه‌ای از شرایط موجود را تعریف کرد. در این

1) critical discourse analysis

رویکرد از زبان‌شناسی بر آن‌اند که عواملی همچون بافت تاریخی، روابط قدرت و سلطه، نهادهای اجتماعی، فرهنگی و ایدئولوژی متن یا صورت زبانی و معانی جدید را به وجود می‌آورند (آفاگل‌زاده، ص ۱۱). در این روش مطالعاتی چندرشته‌ای، چگونگی تبلور و شکل‌گیری پیام واحدهای زبانی در ارتباط با عوامل بافت درونی زبان و نیز کلّ نظام زبانی و عوامل برون‌زبانی (زمینه اجتماعی، فرهنگی و موقعیتی) بررسی می‌شود. در تحلیل گفتمان انتقادی، معانی تازه‌ای از گفتمان قابل‌دستیابی است. در نتیجه، تحلیل گفتمان انتقادی بر نحوه‌ی بازتولید قدرت اجتماعی و سیاسی به‌وسیله‌ی متن و گفت‌وگو تأکید می‌کند.

در تحلیل گفتمان، تحلیل‌گر با دو عنصر کلیدی سروکار دارد: ۱. بافت متن و ۲. بافت موقعیت. منظور از بافت متن این است که عنصر زبانی در چهارچوب چه متنی قرار گرفته و جملات ماقبل و مابعد آن عنصر در داخل متن چه تأثیری در تبلور صوری، کارکردی و معنایی آن دارند؛ در بافت موقعیتی، عنصر یا متن در چهارچوب موقعیت خاصی که تولید شده است مدنظر قرار می‌گیرد. بافت‌های فرهنگی، اجتماعی، محیطی و سیاسی همگی از این نوع هستند. (بهرام‌پور، ص ۲۴)

با رویکرد سبک‌شناسی انتقادی^۲ می‌توان نحوه‌ی شکل‌گیری مفاهیم اجتماعی در زبان و شیوه‌های بازنمایی آن‌ها را تحلیل کرد. این نوع تحلیل مستقیماً تحت نفوذ اندیشه‌های فیلسوفانی مانند فوکو، سرل و روش‌های کاربردشناسی زبان، تحلیل گفتمان و زبان‌شناسی متنی انجام می‌گیرد، به گونه‌ای که زمینه‌کار با ابزارهای این روش‌های زبان‌شناختی را در بررسی متن‌های کوتاه و بلند برای سبک‌شناسی فراهم کند. مفاهیم بنیادی سبک‌شناسی انتقادی عبارت‌اند از: سبک، گفتمان، نظریه انتقادی، ایدئولوژی و قدرت. این رویکرد «اصطلاحی است برای اشاره به آن دسته از آثار سبک‌شناختی که روش‌هایی را بررسی می‌کنند که در آن‌ها مفاهیم اجتماعی از طریق زبان آشکار می‌شوند. زبان‌شناسی انتقادی و تحلیل گفتمان انتقادی این گرایش سبک‌شناختی را به طور گسترده‌ای الهام بخشیدند و بر آن اثر گذاشتند». (نورگارد و همکاران، ص ۲۶)

دیوان‌سالاری اتابکان و وزارت خواجه عمیدالدین ابونصر اسعد ابرزی

اتابکان فارس در تشکیلات دیوانی و سازمان اداری خود از الگوی دیوان‌سالاری سلجوقیان تبعیت کردند. نظام دیوان‌سالاری این عهد، به جهت تأثیرگذاری‌های عمده آن در تصمیم‌گیری‌های کلان

حکومتی و سیاسی، از اهمیت بسیاری برخوردار بوده است. این نهاد در کنار نهاد درگاه یا سلطنت قرار داشت و وزیر اعظم، وزرای تحت نظر او و سایر عوامل دیوان‌سالاری آن را اداره می‌کردند. این نهاد در دولت سلجوقیان و دولت‌های تابعه آن، از جمله اتابکان فارس، متشکل بوده است از دیوان اعلی، که وزیر اعظم (صدر، دستور) عهده‌دار ریاست آن بوده، و چهار دیوان، یعنی دیوان استیفا و زمام، دیوان اشراف ممالک، دیوان عرض و دیوان انشا و طغرا، که زیر نظر دیوان اعلی اداره می‌شده‌اند. وزیر اعظم در مقام ریاست دیوان عالی‌ه ناظر بر حسن اجرای وظایف دیوان‌های دیگر بود (بازورث، ص ۱۳۸-۱۳۹). وزیر در دولت سلجوقی، به نیابت از سلطان، عهده‌دار تمام جنبه‌های تشکیلات کشوری بود (قزوینی و اقبال، ص ۲۲-۲۳). «وقاعدت آن بود که عارض زیر مستوفی نشیند و مشرف زیر طغرای» (ابوالزجاج قمی، ص ۶۱). در دیوان‌سالاری اتابکان، به چهار دیوان پیش‌گفته بایستی دیوان قضا را نیز افزود که مقاماتی چون قاضی، شحنه و محتسب در آن خدمت می‌کردند.

زبان و ادب فارسی در دوره اتابکان رونق یافت، زیرا پادشاهان سلغری حامی و مشوق شاعران و نویسندگان بودند و آنان را در دستگاه خود می‌پذیرفتند. چند تن از اتابکان خود صاحب ذوق بودند و اشعاری سروده‌اند، چنان‌که سنقر و سعد بن زنگی شعر می‌گفتند (نفسی، ص ۱۰۱) و از چند تن از آنان، چون سلجوق شاه بن سلغر و سلغر شاه بن سعد بن زنگی، ابیاتی برجای مانده است (همان، ص ۱۷۹). جنید شیرازی از مشایخ و عرفای متعددی نام برده است که پادشاهان این سلسله به آنان ارادات می‌ورزیدند و در تکریمشان می‌کوشیدند. در مجالس اتابکان همواره ادیبان و شاعران شرکت می‌کردند، چنان‌که سعد بن زنگی یکی از دانشمندان وقت را، به نام حکیم افضل بامیانی، که عالم و حکیمی مبرز بود، به شیراز دعوت کرد و او را جزو معاشران و همنشینان خود قرار داد (قزوینی و اقبال، ص ۱۵۴). سعدی و مجد همگر از نام‌های بزرگی هستند که انتسابشان به این دربار معروف است. وزارت عمیدالدین برزی در دیوان اتابکان شاهد دیگری بر ادب‌دوستی و ادب‌پروری این سلسله و بهره‌مندی از ادبا و فضلا در بدنه تشکیلات دیوان، به‌ویژه دیوان انشا و رسالت، است.

عمیدالدین ابونصر اسعد بن نصر انصاری فالی، از وزیران، دانشمندان و شاعران اوایل سده هفتم، وزیر متبوع و ممدوح محمود بن محمد اصفهانی بود و کتاب دستورالوزاره به سفارش وی تألیف شد. وی مقام وزیری دیوان انشا و رسالت پنجمین پادشاه سلسله سلغری، اتابک مظفرالدین سعد بن زنگی (۵۹۴-۶۲۳) را عهده‌دار بود و در کنار شاعری و وزارت، به علت تبخّر در ادب فارسی و عربی، مکتوبات سعد بن زنگی به دیگر فرمانروایان وقت را نیز می‌نوشت (آیتی، ص ۸۸؛ می‌خواند، ج ۴، ص ۶۰۸-۶۰۹؛ خواندمیر، ص ۲۳۷-۲۳۸، فسانی، ج ۱، ص ۳۲). گویا در همان عهد

وزارت، یک بار هم به سفارت نزد سلطان محمد خوارزمشاه رفته است و در این سفر، سلطان خوارزمشاه مقام وزارت خود را به او پیشنهاد کرده (خواندمیر، ص ۲۳۸). پس از مرگ سعد بن زنگی و به حکومت رسیدن پسرش، ابوبکر، همین امر بلای جان عمیدالدین گشت و ابوبکر، هرچند پادشاهی دانش دوست و دین‌دار بود، از بیم قدرت یافتن روزافزون عمیدالدین، او را به بهانه ارتباط با خوارزمشاهیان ابتدا زندانی کرد و سپس کشت (قزوینی و اقبال، ص ۵۱۸-۵۱۹؛ آیتی، ص ۹۲). عمیدالدین در ادب فارسی و عربی متبحر بود و به هر دو زبان شعر می‌سرود. و صاف دیوان اشعار او را دیده است (آیتی، ص ۸۷ و ۹۱) و شاعران نام‌آوری همچون کمال‌الدین اسماعیل و رفیع‌الدین لُبنانی او را ستوده‌اند (قزوینی و اقبال، ص ۵۲۶). از آثار به‌جای مانده از این وزیر ادیب و دانشمند می‌توان به این موارد اشاره کرد: مکاتبات وی با امام فخر رازی - حاوی مطالب علمی - (همان، ص ۲۱۵-۲۱۶)، «قصیده اشکنوائیه»، که به قصیده حبسیه و عمیدیّه نیز شهرت دارد (همان، ص ۵۱۷-۵۱۸)، و نیز نامه مفصلی به زبان فارسی که وی از قلعه اشکنوان به بزرگان حکومت فارس نوشته و در آن شرح گرفتاری‌های خود را نقل کرده است (همان، ص ۵۲۳-۵۲۶). او در آبادانی ایالت فارس کوشش‌ها ورزید و از دانشمندان و بزرگان دستگیری می‌کرد. مدرسه عمید یا عمیدیّه را در محله درب اصطخر (= دروازه اصفهان امروز) بنا نهاد که از جمله مدارس معتبر شیراز بود (زرکوب، ص ۷۹؛ جنید شیرازی، ص ۳۵۵-۳۵۶، ۴۲۶-۴۲۷).

شیوه کتابت محمود بن محمد اصفهانی در دستورالوزاره

به وضوح و صراحت نمی‌توان تاریخ تألیف دستورالوزاره را تعیین کرد، لیکن از روی قراین می‌توان تخمین زد که کتاب بین سال‌های ۵۹۵ تا ۶۱۰ تدوین یافته یا قسمتی از آن قبل از ۵۹۵ و ابوابی بعد از این تاریخ تدوین شده است؛ در هر صورت، تاریخ تدوین از ۶۱۰ فراتر نمی‌رود. آخر باب دهم کتاب ناتمام مانده است و، بدون اشاره به نام کاتب و تاریخ کتابت، با این جمله تمام می‌شود: «شریف و وضع...».

دستورالوزاره اصفهانی بیشتر به گونه پندنامه‌ها و اندرزنامه‌ها تألیف شده است و عمدتاً جنبه اخلاقی و تهذیبی دارد. از این جهت، بیش از آنچه به سنخ کتاب‌های تاریخی نزدیک شود، به طراز کتب اخلاقی و پندنامه‌ها مطرّز می‌گردد.

اصفهانی در روایت تاریخ و نیز آوردن امثله و شواهد به‌کاررفته در متن گاهی به منابع مکتوب مورد استفاده‌اش اشاره می‌کند: «در کتاب احاسن الکلام فی محاسن الکرام خواندم که...» (اصفهانی، ص ۸۷)؛ «از جمله اشعار عضدالدوله، دیوانی یافتم در فارس، قریب پنج هزار بیت» (ص ۹۴)؛ گاهی منابع شفاهی

و شنیداری داشته است: «از مشایخ ثقات شنیدم که...» (ص ۱۰۱)؛ بعضاً نیز از «الواح حافظه» یاری جسته است: «از اشعار او سفینه خاطر مشحون بودی، اما دست زمانه آن جمله از الواح حافظه بسترده و این دوبیتی بر حاشیه خاطر مانده بود...». (ص ۱۰۰)

دستورالوزاره نثری استوار و یکدست دارد. فراوانی واژگان، ترکیبات و امثله عربی (از آیات و روایات و احادیث و اشعار و...) خوانش متن را دشوار و پُردست‌انداز کرده است و در خلال کلام یا روایت نیز ایجاد تعلیق می‌کند. استفاده از هنر سازه‌های بدیعی و تصاویر بلاغی نیز در متن پررنگ است، اما به افراط و اطناب کشانده نشده و از این حیث به پای سایر کتب نثر فنی نمی‌رسد. بنای کتاب بر ده باب نهاده شده است و نویسنده در هر باب یا از حاکمان و وزرای نیک‌نفس و خوش‌نام مذکور در تاریخ و سیره آنان یاد می‌کند یا به روش دستورنامه‌نویسان و اندرزنامه‌پردازان، با زبانی تعلیمی، از بایستگی‌ها و مهارت‌های اخلاقی و رفتاری در مواضع مختلف حکومتی و دیوانی سخن می‌گوید.

۳. تحلیل لایه‌های سبکی دستورالوزاره

سطوح و واحدهای تحلیل در زبان، که بررسی سبک‌شناسانه را سازمان‌دهی می‌کنند، عبارت‌اند از: لایه آوایی، لایه واژگانی، لایه نحوی، لایه بلاغی، لایه کاربردشناسی و لایه ایدئولوژیکی. دانش زبان‌شناسی هر یک از این لایه‌ها را با روش‌ها و ابزارهای ویژه‌ای بررسی می‌کند. در ادامه به تحلیل لایه‌های سبکی دستورالوزاره پرداخته‌ایم:

واژگان نشانه‌دار

وجود معانی ضمنی و تداعی‌های مثبت و منفی در واژه‌های نشان‌دار سبب می‌شود این واژه‌ها در بردارنده نگرش مشخص و تلقی ایدئولوژیک باشند؛ از این رو، نشانه‌داری بیان‌کننده رابطه بینافردی در کلام است و سطوح سبکی را بیان می‌کند. میزان استفاده از لغات بی‌نشان و نشان‌دار را می‌توان معیار روشنی برای شناسایی سبک، انعکاس فردیت، دیدگاه روایی و تعیین میزان دخالت نویسنده در متن یا بی‌طرفی وی دانست. «این دسته از واژه‌ها، علاوه بر دلالت بر یک مفهوم خاص، در بردارنده معانی ضمنی و مفاهیم ارزشی نیز هستند که نگرش و طرز تلقی نویسنده و گوینده را در خود دارند» (شمیسا، ص ۱۵-۱۶). «نوع رمزگان در لایه واژگانی و نقش آن رمزگان در متن میزان وابستگی و دل‌سپردگی نویسنده به گفتمان‌های مسلط و نسبت او با ایدئولوژی‌ها و نهادهای قدرت را مشخص می‌کند. البته گاه بیان هنری سخنور در حدی است که تن به سلطه گفتمان‌های اقتدارگر نمی‌دهد». (فتوحی، ص ۲۶۰)

رمزگان

رمزگان اطلاعات بسیار مهمی از کدهای اندیشگانی و گفتمان متن را در اختیار می‌نهد: «رمزگان از اصطلاحات کلیدی نشانه‌شناسی است. هر رمزگان نظامی از دانش است که امکان تولید، دریافت و تفسیر متون را فراهم می‌کند و بیشتر بافت‌بنیاد و فرهنگ‌بنیاد است. زبان بزرگ‌ترین و پیچیده‌ترین رمزگان است، زیرا همه رمزگان‌های دیگر، از جمله رمزگان‌های آداب، پوشاک، غذا، اطوار، اشارات، نظام‌های حرکتی و غیره، به‌واسطه زبان قابل توصیف است.» (سجودی، ص ۱۵۰)

جدول ۱ توزیع فراوانی رمزگان

| رمزگان اخلاق و خردگرایی | رمزگان ادب / هنر / علوم | رمزگان مذهبی-عرفانی | رمزگان حکومتی |
|-------------------------|-------------------------|---------------------|---------------|
| نجابت | فضل | شرعیات | پادشاه |
| شرافت | دانش | ریاضت | حکومت |
| حصافت | علم | مصالح شرعی | قانون |
| معدلت | تفسیر | کشف | مصالح ممالک |
| نیک‌سیرتی | تأویل | غیب | مناصب |
| فضایل نفسانی | علم‌الرجال | شریعت نبوی | وزیر |
| مکارم عادات | مناظره علمی | فقیه | محتسب |
| محاسن اخلاق | لغت | مجاهدت | دیوان |
| طهارت | کلام | الفقر فخری | وزارت |
| آزادمردی | خط | درویشی | استیلا |
| صلابت | موسیقی | دعای مستجاب | حاکم |
| شرف | حدیث | ابدال | سیاست |
| حلیمی | نظم و نثر | طریقت | |
| مناصحت | معانی ابکار | دیانت | |
| سجاحت | منطق | حسن بصری | |
| عقل | صنعت اکسیر | فضیل عیاض | |
| رای | رباعی | | |
| تدبیر | غزل | | |
| تتقفظ | خوانندگی | | |
| تنبه | بلاغت | | |
| تدبیر | فصاحت | | |
| | نحو | | |

برای معنی‌دار کردن جست‌وجوی رمزگان در متن دستورالوزاره، رمزگان این کتاب را در چهار شاخه به ترتیب زیر جستیم:

تحلیل رمزگان کاربردی در لایه واژگانی دستورالوزاره نمایانگر گرایش کامل به سمت خردورزی و اخلاق‌گرایی است. گزینش غالب مؤلف از رمزگان‌ها و کاربرد آن در متن جهت‌گیری معناداری به سمت معیارهای اخلاقی و خردگرایانه دارد. جایگاه عقل و خردورزی در این کتاب مقدم بر تمام فضایل دولتمردان (و اصولاً انسان) است. اصفهانی شرط انسانیت را خردورزی و دانش‌اندوزی می‌داند و با استشهاد به حدیث نبوی «کن عالماً او متعلماً او محباً لهما» (ص ۷۵)، می‌نویسد: «هر که از این سه طایفه بیرون است، نه فضایل انسانیت دارد، نه خاصیت بهایم که آخر کاری را نمی‌شاید». (ص ۷۶)

در باب سوم، وقتی خصلت‌های ده‌گانه لازم برای وزیران را برمی‌شمارد، رتبه اول را به خرد و علم‌آموزی می‌دهد: «الخصلة الاولى: العقل و هو جوهر الاشیا و فیه قوّة مالکة لقوی النفس و لسان الاحساس به منزلة ضوء الشمس... علی الحقیقة، عقل پدری است، علم قرّة العین او» (ص ۳۵-۳۶). تأکید اصفهانی بر عقل و خردگرایی در میان وزارت‌نامه‌های فارسی بی‌نظیر است. از دیدگاه اصفهانی، متحلی بودن به خرد و انواع دانش و نیز آراستگی به ادب و هنرهای متنوع جزو بایستگی‌های حکومتیان و اولیای امر است:

مبدعات تصانیف او در شیوه ترسل جمله مصنوع در تجنیس و تطبیق و متضاد و تلفیق با موانع اقدار و تراکم اعدار که قلاید این فواید در گردون روزگار باقی است... و خطی چون نقش مانی و نگار ارتنگ». (ص ۹۵)

... پادشاهی بود که در انواع حکمت و طب و نجوم بی‌نظیر بود (ص ۹۸).

در علم خلاف از امثال خود ممتاز و در شیوه وعظ هیبتی خوب و غزل‌های رقیق انشا کردی و صوت آن خود بنهادی و به‌آواز خوش برگفتی (ص ۱۰۱).

نویسنده در باب نهم، با عنوان «در نشر فضایل و حصر رذایل»، به‌گونه مبسوط به مبانی نظری فلسفه اخلاق می‌پردازد: «در حدّ و حقیقت، اخلاق-حکمت عملی کمال نفس است که به استمرار ریاضت حاصل گردد» (ص ۱۱۷). به همین ترتیب، اصول فضایل اخلاقی را «حکمت، شجاعت، عفت و عدالت» و اصول رذایل را «خب [فریبکاری]، بله، تهوّر، حرص، شره، جمود، ظلم و انظلام [ستم‌کشی]» (همان) برمی‌شمارد و حکمت دو برابر بودن تعداد رذایل را نسبت به فضایل در این نکته می‌داند که هر فضیلت حدّ واسط دو رذیله است: «حکمت وسط است میان خبّ و بله، شجاعت وسط است میان تهوّر و جبن و عفت وسط است میان ظلم و انظلام». (همان)

علاوه بر مبانی نظری اخلاق و خردگرایی، اصفهانی، در روایت خود از تاریخ وزارت و وزرای حکومت‌های مسلمان، بیش از هر چیز در ذکر حوادث زندگانی وزرا به سیره عملی و مناسبات اخلاقی آنان توجه دارد و، بیشتر از تخصص‌های دیوانی، مهارت‌های شغلی و توانایی‌های مدیریتی یا حتی عامل به فرایض شرعی بودن یا نبودن بلندپایگان حکومتی، به کنش‌های اخلاقی و عاملیت آنان به مفاهیم متعالی انسانی (عدالت، کرم، رحمت، مروت، وفاداری، جوانمردی، خطاپوشی و...) می‌پردازد: «العباس بن محمد، وزیر الرشید، دیوان خلافت را وزیر بود گشاده‌روی، گشوده‌دست، ستوده‌سیرت، نیکوسیرت، دربادل و به غایت عادل» (ص ۶۰). یکی از ویژگی‌های منحصر به فرد دستورالوزاره، در میان سایر وزارت‌نامه‌های فارسی، آن است که نویسنده اثر، عالماً و عامداً، به ذکر محاسن و فضایل اخلاقی گرایش بیشتری دارد و چندان میلی به بازگویی رذایل و پلیدی‌ها در این متن دیده نمی‌شود (این مسئله از جنبه گفتمان انتقادی متن کاسته و بر جنبه اخلاقی آن افزوده است). در میان محسنات اخلاقی ذکر شده در خلال روایات و حکایات این اثر، بیشترین بسامد اختصاص به صفت کرم و احسان (صله‌بخشی) بزرگان دارد و نویسنده از بخشش‌ها و صلوات فراوان امرا و وزرا حکایات بسیاری نقل می‌کند؛ مثلاً حکایت می‌کند که چگونه مأمون بن هارون الرشید سه شهر به پاداش سه بیت شعر، که شخصی در محضر او قرائت کرد، به او هبه کرد: «فی‌الجمله، سه شهر معظم به سه شاه‌بیت، که در آن راوی بود نه منشی، او را معین مقنن فرمود» (ص ۸۸). این صفت را بایستی با خصلت علم و هنرپروری و ادب‌دوستی امرا و وزرا پیوند داد که جایگاه دوم فراوانی را در فضایل اخلاقی برشمرده برای بزرگان حکومتی داراست: «تربیت و حسن عنایت او در حق ارباب علوم و اصحاب معنی، چنان‌که در عهد مبارک او معهود بوده است، در هیچ تاریخ نیاورده». (ص ۸۶)

رمزگان عقیدتی و دینی رتبه نخست بسامد رمزگان را در متن دستورالوزاره ندارد و پایین‌تر از رمزگان‌های اخلاقی، خردگرایی و نهادهای دانش و هنر قرار می‌گیرد. اگرچه متن مشحون از استشهاد به قرآن، سنت و حدیث نبوی و روایات فقها و علمای مذهبی است، در ساختار نگارشی مؤلف به چهارچوب و بدنه حکومتی کمتر نشانی از نوع ایدئولوژی مذهبی دیده می‌شود و شواهد پیش‌گفته نیز بیشتر در تأیید موازین اخلاقی و خردورزی است تا رعایت شرایع. نتیجتاً، اصفهانی کمتر رغبتی به سخن گفتن در موضوع اعتقادات یا عملکرد مذهبی طبقه دولتیان نشان می‌دهد.

رمزگان‌های مربوط به نهادهای حکومت و سیاست در پایین‌ترین مرتبه رمزگان متن قرار دارند. شاید علت این امر را بتوان در شخصیت غیرحکومتی و عدم وابستگی مؤلف به نهادهای سیاسی و حکومتی دانست. اصفهانی تنها در یک جا از متن، با جبهه‌گیری سیاسی صریح، از ذکر تاریخ امویان عبور می‌کند (از خلفای راشدین به عباسیان می‌رسد و از ذکر دوره اموی ابا می‌کند) و دلیل این امر را

چنین بازمی‌گوید که بر طبق فرمایش نبوی: «الخلافة بعدی ثلاثون»، خلافت بعد از پیامبر سی سال بوده است و این سی سال مهلت خلافت با شهادت علی^ع به پایان رسیده: «فزت وربّ الکعبه که مرتضی گفت خاتمه سی سال بود که مصطفی فرمود؛ و خلافت به وفات او منقضی گشت» (ص ۸۰-۸۱). به همین ترتیب، با انتساب خاندان عباسیان به «سلالات اهل عبا و اولاد رسول و بتول»، به حکومت آنان مشروعیت بخشیده و از اغلب خلفا و وزرای این حکومت به تفصیل و با احترام یاد می‌کند (ص ۹۴). به نظر می‌رسد اعتبار و جایگاه خلفای عباسی در این اثر، به واسطه مناسبات سیاسی بین حکومت اتابکان فارس (دولت متبوع نویسنده) و عباسیان، پررنگ‌تر شده است.

شاخص

شاخص «صورتی از ارجاع است که وابسته به بافت گوینده است، اصطلاحی است که از کلمه یونانی به معنی نشانه‌گذاری اخذ شده است و با استفاده از ابزارهای زبان‌شناختی برای تعیین محل و مکان‌یابی هویت در بافت مکان اجتماعی، مکانی-زمانی و گفتمانی استفاده می‌شود» (شیبانی‌اقدام، ص ۸۱-۸۲). شاخص همان القاب و عناوینی است که برای کلمات به کار گرفته می‌شود و کمک می‌کند تا نظرگاه گوینده در مورد مسائل پیش گفته، که اجزای اصلی هر نوع روایت سرگذشت‌نامه‌ای است، مشخص‌تر شود:

جدول ۲ توزیع فراوانی شاخص‌ها در دستورالوزاره

| شاخص زمان | شاخص مکان | شاخص شخص |
|-----------|---|--|
| - | دارالملک (شیراز)، سریر سلیمان ثانی (شیراز)، عدل‌آباد (شیراز) | ذوالریاستین (لقب فضل بن سهل)، صدیق عتیق (لقب ابوبکر)، حبر امت (لقب عبدالله بن عباس)، امیرالمؤمنین (علی)، نظام‌الملک ثانی (لقب عمیدالدین) |

شاخص اسم - در شکل عناوین و القاب درباری برای اشخاص - در دستورالوزاره بیش از سایر شاخص‌هاست که، با توجه به محتوای اثر، عادی و قابل‌پیش‌بینی به نظر می‌رسد. شاخص‌های اسمی، که به شکل القاب بعضاً متوالی و پیاپی در متن وارد می‌شود، منبعث از انگاره‌های اندیشگانی و ایدئولوژیکی نویسنده است؛ مثل اطلاق لقب «عدل‌آباد» به خطه فارس، که با توجه به واقعیت‌های تاریخی عهد اتابکان، بسیار معنی‌دار به نظر می‌رسد و در مقابل شاخص

مکانی «وحشت‌آباد» یا «دارالاحزان» برای نامیدن خانمان پیشین مؤلف (در عزلت و خمول قبل از راه یافتن به دربار اتابکان). یا شاخص «نظام‌الملک ثانی» در ذکر عمیدالدین (وزیر متبوع نویسنده)، که نشانی از احترام ویژه مؤلف (متأثر از بافت اجتماعی) برای وزیر ایرانی و پرآوازه سلجوقیان، خواجه نظام‌الملک طوسی، است. یا کاربرد القاب نعتی، اختصاصاً برای اولین امام شیعیان، که ارادت خالصانه‌ای را بدان حضرت و اهل بیت رسول به تماشا می‌گذارد: «امیرالمؤمنین، علی بن ابی طالب، کرم‌الله وجهه، امام مرتضی، ولی حضرت خدا، شیر بیشه جلال، علی اسدالله...» (ص ۷۸). اما به طور کلی، تکیه بر اشخاص یا مکان‌ها و زمان‌های روایت تاریخی، از طریق برشمردن القابی برای آن، در متن دستورالوزاره و نهادن منظوره‌های گفتمانی خاص در پس این القاب چندان پررنگ و پر بسامد نیست و اصفهانی به سرعت از این اجزا عبور می‌کند تا به بخش مدنظر خود، که همان تکیه‌گاه‌های اخلاقی با انگشت نهادن بر فضایل اخلاقی است، برسد.

واژه‌های حسی و ذهنی

واژگان ذهنی یعنی واژگانی که بر عقاید، کیفیات، معانی و مفاهیم ذهنی دلالت دارند و متن را به سمت انتزاعی شدن و عدم وضوح و شفافیت پیش می‌برند، اما واژگان حسی بر وضوح متن می‌افزایند. در دستورالوزاره غلبه واژگان حسی بیش از واژگان ذهنی است و این نشان‌دهنده صراحت نیت مؤلف در گزارشگری تاریخ است، اما تعداد واژگان ذهنی مربوط به معارف دینی یا معقولات اخلاقی نیز در متن این کتاب به میزان قابل توجهی است. این کلمات، به جهت نقش زیربنایی‌ای که در فرهنگ و اعتقادات مخاطب دارند، بسیار برای او آشنا به نظر می‌رسند و از نوع نمادها یا استعارات پیچیده انتزاعی نیستند که موجب ابهام یا ذهن‌گرایی متن شوند. بیشترین سهم از واژگان ذهنی در متن دستورالوزاره در بخش مربوط به دلالت‌های اخلاقی، حکمی و مذهبی جای دارد و برگرفته از ایدئولوژی مذهبی و اعتقادی نویسنده است.

جدول ۳ توزیع فراوانی واژگان حسی و ذهنی در دستورالوزاره

| واژه‌های حسی | واژه‌های ذهنی |
|---|---|
| تیر، اسب، رخ، فیل بند، زهر، چشم، آب، تن، شربت، در، بحر، دست، میوه، زیور، دهان، ناخن، ژنده، جامه، طعام، ورق، رخساره، اشک، جوشن، نهال، دوات، زره، عنبر، شراب، سکنجبین، قفسی آهنین، بند، نقره، لگام، سواقی، خوی (عرق کردن)، اصداف، لؤلؤ، حجر، دینار، ترنج، آینه و... | جان، شبهت، طبع، خاطر، سیادت، تیغ، ریبت، شره، نومیدی، عنایت، رستگاری، سعایت، غمز، باطن، قلق، ضحرت، نخوت، نهمت، صبر، اسرار، عزیمت، اریحیت، کیاست، حذاقت، عقل، تدبیر، خسیس، سخا، فحول، دهات، عالم معانی، فضل، رزانت، غرور، وهم، اندیشه، اسرار غیب و... |

تحلیل لایه نحوی دستورالوزاره

گذشته از واژگان متن، روابطی که بر نحو آن حاکم است نیز عقاید، باورها و ایدئولوژی صاحب اثر را بازتاب می‌دهد. منظور از بررسی نحوی بررسی قواعد حاکم بر شیوه ترکیب واژگان و شکل گرفتن جمله‌ها در یک زبان است. در برخی از دیدگاه‌ها، نحو از بررسی کیفیت چینش واژگان و رابطه آن‌ها با دیگر عناصر جمله فراتر می‌رود و، علاوه بر بررسی طول جمله‌ها، در سطحی بالاتر، به بررسی رابطه جمله‌ها با هم نیز می‌پردازد (فتوحی، ص ۲۶۹). در سطح نحوی، عناصر نحوی بارزی در متن مورد تحلیل قرار می‌گیرند، عناصری از قبیل لایه نحوی گسسته و پیوسته (وابسته)، ساده و مرکب بودن جملات، صدای نحوی فعال و منفعل، وجهیت، قطعیت و

جملات گسسته و پیوسته و جملات ساده و مرکب

برای تحلیل‌های گفتمانی از متن، تعیین کوتاهی و بلندی و پیوستگی یا گسستگی جملات می‌تواند بسیار اثرگذار باشد هر کدام از این کارکردها، نشانه‌هایی از نحوه تفکر و تعامل گوینده با آن چه از آن سخن می‌گوید را به نمایش می‌گذارد: «جمله بلندترین واحد سازمانی در نحو است و اگر هر ساخت نحوی شکلی از یک واحد اندیشه باشد، می‌توان از رهگذر بررسی بلندی و کوتاهی جمله‌ها، ساخت اندیشه و سبک و حالات روحی گوینده را تحلیل کرد، زیرا طول جملات نسبتی با میزان درنگ و تأمل گوینده در یک واحد فکری دارد» (همان، ص ۲۷۵). اصفهانی در روایتگری متن خود شیوه‌ای معتدل در پیش گرفته است و کوتاهی یا بلندی جملات و پیوستگی یا گسستگی عبارات را مقتضای حال و کلام تعیین می‌کند. همچنین، میزان مکث نویسنده در روایتگری (زمان روایت)، ذکر مترادفات و انواع حشوها و اطناب‌ها، علاوه بر آنکه در کل اثر اعتدال مدیریت شده دارد، رابطه‌ای مستقیم نیز با زمان واقعه دارد. از این لحاظ، می‌توان نحو اثر را نحوی سالم و برآمده از اقتضای سخن و محلّ کلام دانست که در آن هم جملات کوتاه و بلند و هم جملات گسسته و پیوسته سر جای خود نشسته است:

چندان که فضل را سر به بالین نرسیده بود و هنوز بادام چشمش با شکر خواب بر طبق آسایش نریخته بودند که آشوبی برآمد. از جمله غرایب بدایع، این خانه از آن شیرویه حاجب بود و شش ماه تمام برآمده تا در خراسان به طلب فضل می‌گشت. غصه‌ها کشیده و شربت‌های کربت غربت چشیده، آن لحظه بر مرکب نومیدی روی به وطن آورده. چون پای در خانه بنهاد، شخصی را دید بر دکان دهلیز خفته، به آستین احتراز روی خود پوشیده... (اصفهانی، ص ۵۶).

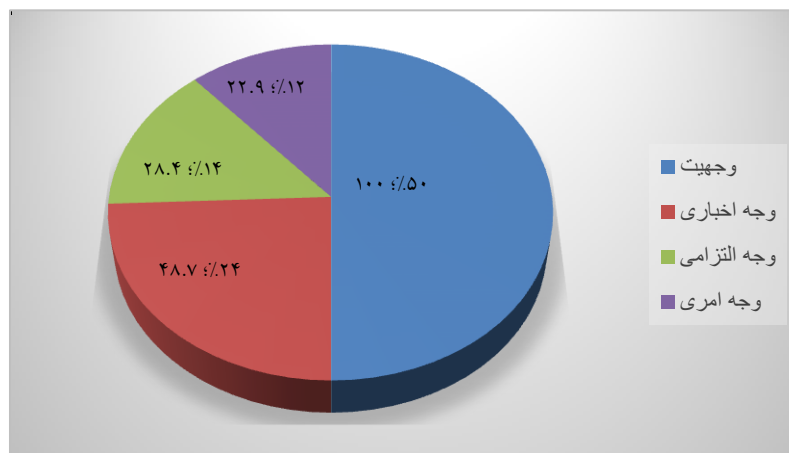
و از احمد بن طاهر آمده است که وقتی در موکب یحیی بن خالد می‌رفتم و فرصت خلوتی را مترقب بودم که سوانح مهمی چند عرض دارم. از ناگاه صید مقصود در دام افتاد و زحمت جمعی که بدو محفوف و مخصوص بودند منجلی گشت. مرکب فرصت را پاشنه زدم. به خدمتش راندم. فصلی از

غصه که بود بر او خواندم. گفت در چنین جای چندین حاجت نیایی، عرض داشتن سبب تبرّم شود.
(همان، ص ۴۵)

وجهیت

وجهیت ابزاری است که مؤلف با آن درجه تعهد و التزام و قاطعیت خود را نسبت به گزاره‌هایی که ایراد می‌کند نشان می‌دهد. وجهیت نحوی نشان می‌دهد که واکنش مؤلف در قبال پایبندی به واقعیت یک گزاره از چه نوع است: اعتماد و باور کامل، شک و تردید، تمنا و آرزو یا تحکم و اجبار. وجه کلام در گفتمان قادر است نوع مناسبات قدرت و ایدئولوژی را به نمایش بگذارد. وجهیت کلام در ابعاد اخباری، التزامی، تمنّایی، معرفتی و عاطفی قابل ره‌جویی است (فتوحی، ص ۲۸۴-۲۹۵). در متن دستورالوزاره، از جنبه وجهیت، غلبه با وجه اخباری است؛ یعنی همان وجهی که از التزام و باور کامل مؤلف به گزاره‌های گفتمانی مشخص — نظیر تعهد کامل به مناسبات قدرت و پایبندی به باور مذهبی و انگاره‌های عبرت‌آموز و نیز معاداندیشی وی — نشأت یافته است:

خاتمه دهات وزرا و کفات فضلا به رکن کعبه معالی و صدر مسند معانی نظام‌الملک ثانی کرده شد و غرر فضایل که در قصص امثال وزرای ماضی روح الله ارواحهم و اورث الصّاحب الکبیر اعمارهم مقنن است در میامن ناصیه ملک الوزراء مبین و معین می‌توان دید. و انصاف، روزگار دولت او مجموع مراتب و مناصب و ینوع لطایف مناقب است و ثنایی که در حق ذکر آن مکلف است ایراد آن درو محض حقایق و مستدعی همه ثناهای لایق است. (اصفهانی، همان، ۷۴)



نمودار ۱ توزیع فراوانی وجهیت در دستورالوزاره

تحلیل لایه بلاغی دستورالوزاره

بلاغت به این مسئله توجه دارد که امور چگونه بازنمایی می‌شوند. اگر ایدئولوژی را محتوا بدانیم، صناعات بلاغی غالباً تابعی از محتوای متن هستند و عمیقاً در شکل دادن به واقعیات دخالت دارند. نویسنده ایدئولوژیست، جهت تقویت معانی مورد نظر خود، توجیه‌گری، استدلال و اقناع مخاطب، با استفاده از صنایع بلاغی، منظوره‌های ثانوی‌ای نظیر بزرگ‌نمایی، تحقیر، مبالغه، کنایه، تهکم و امثال آن را در متن وارد می‌کند. این صناعات، در کنار تقویت معانی اندیشگانی و ارزشی موجود در متن تاریخی، بر ادبیت متن تاریخی می‌افزاید و علی‌الخصوص قاطعیت در مدح موافقان منظور نظر مؤلف و ذم مخالفان و همچنین التزام به نظام ارزشی و گفتمانی مؤلف را در مسیر دعوت به خیرات و اجتناب از مکروهات و شروریات تحکم می‌بخشد.

در متن دستورالوزاره، از میان هنر‌سازهای بدیعی، علاوه بر آرایه‌های حاصل از تکرار (واج‌آرایی، تجنیس، تسجیع، تکرار و تکریر و...) که موجب زیب و زیور ظاهر کلام است و بر بار موسیقایی متن می‌افزاید و بعضاً موجبات تقویت لحن را هم فراهم آورده است - صنایعی که در خدمت استدلال و استشهاد است، نظیر اقتباس، تضمین، تلمیح و تمثیل و ارسال‌المثل، بیشترین کارکرد را دارند. بهره‌مندی از این گونه هنر‌سازها، در کنار تحکیم و تأیید منظوره‌های گفتمانی، موجب افزایش پیوندهای بینامتنی نیز در این اثر بوده است:

و این ضعیف، چون از تحمل این تعامل بی‌طاقت شد، الفرار ممّا لاطاق عمده حرکت خود ساخت، تا آن چنان شهر از غصه ناهلان شریز کما قیل جنّه ترعاها الخنازیر ترک کرد... و اندیشه بود که به نصابی که از هنر هست، نصیبی از راحت توان یافت و در خور مایه، پایه به دست توان آورد: فمن استوی یوماه فهو مغبون. (همان، ص ۲۱-۲۲)

اصفهان‌ی در نگارش دستورالوزاره از اغلب ابزارهای بلاغی به فراوانی بهره می‌برد. تصویرهای بلاغی این متن در بیشتر مواقع جزوی از تکلفات مرسوم نثر فنی است، تصاویری که تقریباً جزو عادات قلمی نثرنویسان درآمده است و از شدت استعمال، بخشی از زبان خودکار نثر و بدون هیچ برجستگی و پویایی به نظر می‌رسد:

پیوسته ملوک روزگار چنان بوده‌اند که با شعشه انوار فضل ایشان، ظلمات جهل منکسف و بارای روشن ایشان، نیر اعظم منکسف بوده است و أفنان دوحه شرف ایشان به فنون معانی مزهر. (همان، ص ۷۶)

در این حالت، ابزارهای بلاغی، به جای ایفای نقش خودکار و طبیعی خود در جابگاه ایضاح،

توجیه‌گری، استدلال و بحث‌های اقناعی و ایدئولوژیکی، شکل تصنع و تکلف پذیرفته و بی‌مصرف افتاده‌اند:

این نظم حالی [آراسته] و عقد گرانها گردن و گوش عرایس معانی و نفایس الفاظ دلاویز را بشاید، تسلّیت غم‌زدگان مششدر نوایب دوران فرموده که از پس شب‌های حوادث البتّه صبح پیروزی بر بام سعادت دمدم... و از دُرر کلمات او که غوّاص فطنت به دست اندیشه از صدف خاطرش بیرون آورده است و تاج تخلید ذکرش بدان مرصّع داشته آمد این است... (همان، ص ۷۷-۷۸)

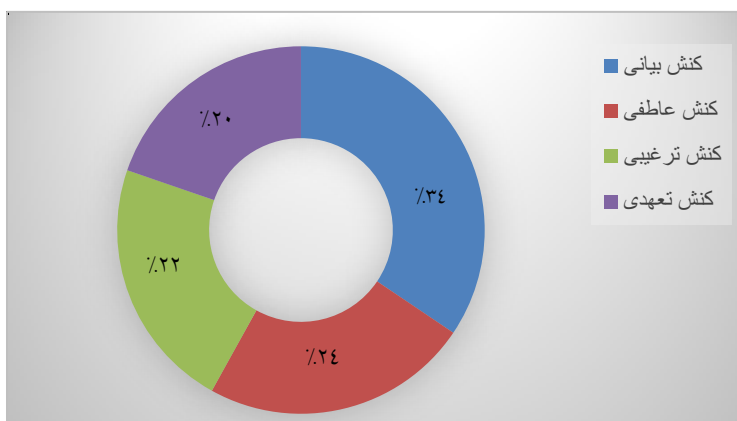
یکی از دلایل این امر، همچنان که پیش‌تر نیز گفته شد، ممکن است این مسئله باشد که نویسنده اثر خود وابسته به دربار، دیوانی یا اهل سیاست نیست و اتفاقاً در متنی که می‌نگارد و با انتخاب‌هایی که از تاریخ دیوان‌سالاری، خلافت، سلطنت و وزارت انجام داده است، به صراحت نشان می‌دهد که قصد دارد متنی بدون هر گونه سوگیری و تعصب و صرفاً دستورنامه‌ای و حکمت‌آمیز بنگارد تا شانه‌ای از مخالفت با یک فرقه، گروه یا عقیده یا انتقادی از شخص و گروه‌های مختلف سیاسی و عقیدتی در آن یافت نشود. بهترین شاهد این مدعا بی‌طرفی نویسنده در میان دو تفکر سنی و شیعی است. در فصل پنجم، جایی که نحوه و معیارهای گزینش خود از میان تاریخ عظیم و گسترده امرا و وزرا را برای درج و نقل در این کتاب شرح می‌دهد، می‌گوید که ابتدا از تاریخ خلافت ابوبکر صدیق و علی^ع کار خود را آغاز خواهد کرد «تا نه روافض ما را به نصب رفع کنند، نه نواصب به جزالتقیل کسری و وهنی به لشکر ایمان که فتح‌الباب معظم مسلمانی است توانند آورد» و در ادامه، با رعایت تساوی کامل، هم‌چندان که از کرامات خلیفه اول سخن می‌گوید، به همان نسبت به نعت امیرالمؤمنین علی^ع و اثر عظیمش، نهج‌البلاغه، و فرزندانش حسن و حسین (ع) می‌پردازد و روایات و اشعار بسیار در مناقبشان یاد می‌کند. او همین رویه را در مورد فرق بزرگ اهل تسنن در پیش می‌گیرد و از ابوحنیفه نعمان بن ثابت (پیشوای حنفیان) با همان احترام و اکرامی نام می‌برد که از ابو‌عبداللّه محمد بن ادریس شافعی (امام شافعیان) یاد می‌کند. (ص ۷۷-۷۹)

لایه کاربردشناسی

در لایه کاربردشناسی، به بررسی چگونگی ارتباط نویسنده با مخاطب در لایه‌های زیرین متن پرداخته می‌شود. آنچه در بخش کاربردشناسی بیش از سایر مسائل مورد توجه سبک‌شناسی انتقادی قرار می‌گیرد توجه به نوع نظام‌های گفتمانی موجود در متن است. نظام گفتمانی غالب بر وزارت‌نامه‌ها اغلب از نوع نظام گفتمانی کنشی است که در آن‌ها سه واژه کلیدی کنش، ارزش و تغییر برای تبیین هر چه بهتر نظام روایی مورد استفاده قرار می‌گیرد. «در گفتمان‌های کنشی، با ابژه‌های

ارزش‌محور مواجهیم که کنش‌گرانی در پی تصاحب آن‌ها هستند» (شعیری، ص ۱۹-۲۷). در گفتمان ایدئولوژیستی و قدرت‌محور، ارزش از آن صاحب ایدئولوژی و قدرت است که قصد حفظ، اشاعه یا تبلیغ و صدور آن را دارد. بدین جهت، در این نوع نظام‌های گفتمانی، کنش‌گر اغلب دارنده و مدعی ارزشی است که با توجیه و دلالت بر آن تمایل دارد دیگران را نیز به سمت آن جذب کند. در این نظام گفتمانی، همچنان که در نمودار ۲ مشخص شده است، از میان انواع کنش‌های گفتمانی، پس از کنش بیانی یا تصریحی و اظهاری (تولید عبارات و جملات معنادار به منظور بیان یک واقعه یا گزارش یک فرایند)، که در تاریخ‌نویسی و هر نوع روایت دیگر به گونه ذاتی بیش از دیگر کنش‌ها کارکرد دارد، به شکل معنی‌داری غلبه با کنش تأثیری یا ترغیبی است. در این کنش، گوینده می‌کوشد مخاطب را برای انجام کار یا پذیرش امری با خود همراه و هم‌رأی سازد. بنابراین، می‌توان نظام حاکم بر گفتمان دستورالوزاره را در گفتمان کنشی-ترغیبی دسته‌بندی کرد. در درجات بعدی کنش‌های گفتمانی در لایه کاربردشناسی متن این کتاب باید به کنش تعهدی (ایراد تعهد، سوگند و قول در تأکید انجام عمل) نیز اشاره کرد. نظام ارزشی و نیز کارکرد بیان، توجیه، استدلال، ترغیب و تحذیر در کنش‌های گفتاری متن، هم‌چنان که پیش‌تر نیز گفته شد، از طریق بازگویی پادافره اعمال نیک و بد و توصیف سرانجام و آخر و عاقبت افرادی که اعمال و احوالشان در این تاریخ روایت می‌شود، قابل‌ره‌جویی است.

هر که مزید نعمت خواهد گو شکر بسیار کن. ... و هر که قربت و منزلت خود در حضرت ملوک خواهد گو تعهد اوقات و حالات او کن؛ و هر که سلامت ذات و صیانت نفس کریم خود خواهد گو عزلت اختیار کن. (ص ۴۹)



نمودار ۲ توزیع فراوانی انواع کنش‌های گفتاری در دستورالوزاره

نتیجه‌گیری

از بررسی لایه‌های سبکی کتاب دستورالوزاره، اثری تاریخی و برجای مانده از عهد اتابکان فارس، به این نتایج دست یافتیم:

۱. در لایه واژگانی، رمزگان اخلاق-حکمت بسامد بیشتری نسبت به رمزگان دینی و حکومتی دارد. علت آن است که اصفهانی در روایت تاریخ وزرا بیشتر به سلوک اخلاقی آنان توجه دارد و کنش‌های رفتاری و شخصیتی وزرا را ملاک تاریخ‌نویسی خود ساخته است.
۲. در لایه نحوی، غلبه با وجهیت اخباری است که بر صراحت و آشکارایی نویسنده و وضوح تکیه‌گاه‌های اخلاقی او دلالت دارد. اصفهانی در این لایه از متن زمام پیوستگی یا گسستگی جملات و مرگب یا ساده بودن آن‌ها را به مقتضای حال و محلّ کلام سپرده است و از افراط در ذکر حشوها و مترادفات، جمله‌های معطوف پیاپی و بیان معنای واحد به طرق متعدّد و مختلف، که موجبات اطناب‌های ممل و معمول نثر فنی را فراهم می‌آورد، اجتناب کرده است. از این لحاظ، متن نحو سالمی دارد و با درون‌مایه و زمان روایت هماهنگ است.
۳. در لایه بلاغی، استفاده فراوان از هنر‌سازه‌های استدلالی و استشهادی، نظیر اقتباس، تضمین، تلمیح و تمثیل، جنبه‌های گفتمانی متن را تقویت کرده و بنیان‌های بینامتنی آن را افزایش داده است، اما تصاویر بلاغی فراوان متن چیزی جز تکلف و تصنع مرسوم نثر فنی نیست.
۴. در لایه کاربردشناسی و در نظام گفتمان کنشی دستورالوزاره، کنش‌های بیانی و ترغیبی اولویت معناداری برای مؤلف داشته است. اصفهانی، با روایت کنش‌مند ترغیبی در متن این اثر، ارزش‌های اخلاقی و تعلیمی مدنظر خود را به معرض نمایش و دعوت می‌گذارد.

منابع

- آدمیت، فریدون و هما ناطق، افکار اجتماعی، سیاسی و انتقادی منشورنشده دوران فاجار، آگاه، تهران ۱۳۹۸.
- آفاگل‌زاده، فردوس، تحلیل گفتمان انتقادی، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران ۱۳۸۹.
- آیتی، عبدالمحمّد، تحریر تاریخ و صاف، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران ۱۳۶۴.
- اسکویی، نرگس و زهرا جعفریان، «تحلیل لایه‌های سبکی در آثارالوزراء با رویکرد سبک‌شناسی انتقادی»، پژوهش‌های ادبی، ش ۷۲، تابستان ۱۴۰۰، ص ۹-۳۰.
- ابوالزّجاء قمی، نجم‌الدین، تاریخ‌الوزراء، به تصحیح محمدتقی دانش‌پژوه، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، تهران ۱۳۶۳.
- اصفهانی، محمود بن محمّد، دستورالوزاره، به تصحیح ذبیح‌الله صفا، امیرکبیر، تهران ۱۳۶۴.
- بازورث، ک. دارلی، سلجوقیان، ترجمه یعقوب آژند، مولی، تهران ۱۳۸۷.

- بهرام‌پور، شعبانعلی، گفتمان و تحلیل گفتمانی، به کوشش دکتر محمدرضا تاجیک، فرهنگ گفتمان، تهران ۱۳۷۹.
- جعفریان، زهرا و نرگس اسکویی، «تحلیل بازنمایی ایدئولوژی در دستورالوزراء نوشته غیاث‌الدین خواندمیر»، تاریخ ادبیات، ش ۸۳/۱، بهار و تابستان ۱۳۹۸، ص ۵-۳۲.
- جعفریان، زهرا و نرگس اسکویی، «سبک‌شناسی انتقادی تاریخ‌الوزراء»، مطالعات زبانی و بلاغی، ش ۲۲، پاییز ۱۳۹۹، ص ۱۰۹-۱۳۶.
- جنید شیرازی، جنید بن محمود، تذکره هزار مزار، به کوشش عبدالوهاب نورانی، کتابخانه احمدی، تهران ۱۳۶۴.
- خواندمیر، غیاث‌الدین، دستورالوزراء، به کوشش سعید نفیسی، اقبال، تهران ۱۳۱۷.
- زرکوب شیرازی، احمدبن ابی‌الخیر، شیرازنامه، به کوشش اسماعیل واعظ‌جوادی، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، تهران ۱۳۵۰.
- سارتر، ژان پل، ادبیات چیست؟، ترجمه ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی، نشر زمان، تهران ۱۳۴۸.
- سجودی، فرزانه، نشانه‌شناسی کاربردی، انتشارات علم، تهران ۱۳۸۷.
- شعیری، حمیدرضا، نشانه - معناشناسی ادبیات، انتشارات دانشگاه تربیت مدرس، تهران ۱۳۹۵.
- شمیسا، سیروس، کلیات سبک‌شناسی، میترا، تهران ۱۳۸۴.
- شیبانی‌ا قدم، اشرف، کلیدواژه‌های سبک‌شناسی، انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز، چاپ اول، تهران ۱۳۹۴.
- صفا، ذبیح‌الله، تاریخ ادبیات در ایران، ج ۵، بخش اول، فردوس، چاپ چهاردهم، تهران ۱۳۸۸.
- طباطبایی، سیدجواد، خواجه نظام‌الملک، طرح نو، تهران ۱۳۷۵.
- فتوحی، محمود، سبک‌شناسی (نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها)، سخن، تهران ۱۳۹۱.
- فسایی، حسن بن حسن، فارسنامه ناصری، امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۷.
- قزوینی، محمد و عباس اقبال، حواشی و تعلیقات بر شدّ الازار (مزارات شیراز)، مطبوعه مجلس، تهران ۱۳۲۸.
- قنبری، کوروش، میرجلال‌الدین کزازی و غلامرضا سالمیان، «شناخت یکی از متن‌های پنهان دیوان حافظ»، جستارهای نوین ادبی، ش ۲۰۳، زمستان ۱۳۹۷، ص ۹۳-۱۱۵.
- میرخواند، محمد بن خاوندشاه، تاریخ روضه‌الصفاء، به تصحیح جمشید کیان‌فر، اساطیر، تهران ۱۳۸۰.
- نفیسی، سعید، تاریخ نظم و نثر در ایران و در زبان فارسی تا پایان قرن دهم، فروغی، تهران ۱۳۶۳.
- نورگارد، نینا، بثاتریکس بوسه و روسیو موننتورو، فرهنگ سبک‌شناسی، ترجمه احمد رضایی جمکرانی و مسعود فرهمندفر، مروارید، تهران ۱۳۹۴.



گفت و گو

چم و خم ترجمه

در گفت و گو با استاد احمد سمیعی گیلانی

زهرا بنخشی

نوید بازرگان

استاد احمد سمیعی (گیلانی) نیز به فراسو پر کشید، اما ذخیره‌ای عظیم از مقاله، کتاب و ترجمه‌های درخشان بر جای گذاشت، شاگردانی برجسته تربیت کرد و به میراث فرهنگی عظیم ما تحفه‌های ارزشمندی افزود و چه سعادت‌ی بالاتر از این برای دانش‌پژوهی چون او قابل‌تصور است؟ برای ما البته آه و دریغی برجای می‌ماند که چطور دُرُج میهن از این جواهرات بی‌بها خالی می‌شود.

متن حاضر حاصل گفت‌وگویی با استاد سمیعی است که قریب به ده سال از تاریخ آن می‌گذرد. هدف ما درج دیدگاه‌های او در مجموعه‌ای شامل گروهی از مترجمان برجسته معاصر بود. با خود اندیشیدیم قصور فرصت‌های از دست‌رفته را برای چاپ این گفت‌وگو بپذیریم تا تجربیات و خاطرات استاد احمد سمیعی (گیلانی) از دوستداران ادبیات معاصر و نسل ترجمه پوشیده نماند.

ساعت نه صبح را نشان می‌دهد. بیست و دوم مرداد ۱۳۹۲ است. حجم مرطوب و گرم مرداد در

فضاست و ما که برای گفت‌وگو با استاد سمیعی گیلانی دوهفته‌ای منتظر بوده‌ایم حالا راه را به شتاب به سمت درهای ورودی فرهنگستان می‌بریم تا هرچه زودتر نسیم خنک هواساز را بر سروصورتمان احساس کنیم.

در اتاق استاد سمیعی ایستاده‌ایم، روبه‌روی او که آراسته و موقر، با پیراهنی آبی و موهای مجعد پرپشت، به نشستن دعوت می‌کند. مرد یک لحظه تند و نافذ به هر دوی ما می‌نگرد، لبخندی مختصر به علامت آشنایی. بی‌علاقه به حاشیه و مقدمه‌چینی، یک‌راست سر اصل مطلب می‌رود. رفته‌رفته گفت‌وگوهایمان جان می‌گیرد. کمتر می‌توان ردی از هیجان و شور در چهره استاد یافت. سخنش گُل می‌کند و گونه‌هایش نیز... آنگاه گویی دفتر دانش خود را به سخاوت گشوده است. از میشل مونتنی تا ژرژ ساندر می‌گوید، از روسو تا فلوبر، با ذهنی چابک و چیره و گفتاری شمرده و شیوا. انگار نه انگار که در آستانه نودسالگی است! برای ما این نکته‌ای شگفت‌انگیز است و فکر می‌کنیم چه خوب که این ذهن و ضمیر هنوز نیرومند است و در میان این کتاب‌ها، که جهان اوست، به خرمی زندگی می‌کند.

استاد، اجازه دهید از زبان‌شناسی آغاز کنیم و اینکه تا چه حد در نثر شما تأثیرگذار بوده است؟ آشنایی من با زبان‌شناسی در نثر من تأثیر زیادی نداشته، ولی در فکر و اندیشه من بسیار تأثیرگذار بوده است. مضمون‌هایی که من استفاده کرده‌ام بیشتر ناظر به مفهوم و تصویری است که از زبان‌شناسی دارم. در حقیقت، مطالعه زبان‌شناسی تأثیر فکری بر من گذاشته و نه تأثیر زبانی.

شما در شیوه‌ها و شگردهای نگارش بسیار گفته و نوشته‌اید، مثلاً نگارش مقاله‌ای علمی یا مقالات دایرةالمعارفی.

مایلید قدری درباره گستره مقالات خود بفرمایید؟ اینکه بیشتر در چه حوزه‌هایی قلم زده‌اید؟ بله، سبک‌ها در نوشتار متفاوت هستند و تقسیم‌بندی این سبک‌ها به نظر من بسیار ضروری است؛ مثلاً نوشتن مقاله دایرةالمعارفی شگردهای خاص خود را می‌طلبد، چون در این گونه مقالات مواردی مثل ایجاز، مفهوم‌سازی و نقل‌قول‌های غیرمستقیم وجود دارد و لازم است افراد ارزش کلمات و مطالب و محدودیت‌های این نوع نگارش را به خوبی بشناسند. من مقالات دایرةالمعارفی زیادی، چه در زمینه ترجمه و چه در زمینه تألیف، در دایرةالمعارف بزرگ اسلامی به چاپ رسانده‌ام. به‌عنوان نمونه، مقاله‌ای درباره موضوع بیهقی و در دانشنامه ادبی [دانشنامه زبان و ادب فارسی] هم مقاله‌ای درباره شعر دارم، در فرهنگ ایرانی اسلامی هم چندین مقاله از من به چاپ رسیده است و همچنین مقالات «آیین سخنوری فروغی»، «آیین کسروی» که در فرهنگ آثار

موجود است. یا مثلاً ترجمه آثار عملی، مانند ترجمه ساختارهای نحوی از چامسکی.

در حوزه ترجمه چطور؟ پیش از هر چیز خوب است بپرسیم شما اصولاً کتاب‌ها را برای ترجمه چگونه گزینش می‌کنید؟ چه ملاکی برای انتخاب دارید؟

من همه کتاب‌ها را خودم انتخاب نکرده‌ام، بعضی از این‌ها سفارشی هستند و مثلاً خود بنگاه ترجمه و نشر کتاب آنها را پیشنهاد می‌کرد، مثل دلدار و دلباخته، که من حتی از این کتاب‌ها خیلی خوشم نمی‌آید. اما آثاری مثل آثار دیدرو و روسو را خودم انتخاب کرده‌ام، همچنین اثر چامسکی، یعنی ساختارهای نحوی، و آثار دیگری مانند سالامبو و خیال‌پروری‌ها [اثر ژان ژاک روسو] را خودم انتخاب کرده‌ام. مجموعه مقالات هم هست. این مقالات، که در حال حاضر جلد اول آن به چاپ رسیده، دارای چند عنوان است که یکی از عناوین آن خلوت فکر است که حاصل اندیشه‌های من است یا در حقیقت بیان فکری است که من خوش داشته‌ام آن را به دیگران عرضه کنم. از جمله مجلاتی که مقالات من در آن‌ها چاپ شده است می‌توان به ماهنامه آموزش و پرورش، نامه فرهنگستان، نشر دانش، الفبا، رودکی، نگاه نو، ققنوس و... اشاره کرد.

شما حتماً از نوجوانی می‌نوشتید، این طور نیست؟ حتماً انشای خوبی در مدرسه هم داشتید. اصلاً آیا انشاهای مدرسه در ارتقای نگارش مؤثر بود؟

خیلی مؤثر بوده است. من نویسندگی را با انشای مدرسه یاد گرفتم، نه تنها به فارسی، بلکه به فرانسه می‌نوشتیم.

معلم فرانسه داشتید؟

بله، معلم درس فرانسه نبود، ولی از فرانسه آمده بود. ما هر هفته که فرانسه می‌خواندیم، مخصوصاً در سیکل دو - دبیرستان سه سال اولش سیکل اول بود و سه سال دومش سیکل دوم - ما هر هفته کمپوزیسیون می‌نوشتیم و حتی شاگردانی بودند که سبک خاص خودشان را داشتند و آنها انشایشان را در کلاس می‌خواندند. بعد در دانشکده هم که بودیم معلم ما معلم فرانسه بود و در موقع امتحان، او به طور مثال به ما می‌گفت درباره کاراکترهای نمایش نامه باریه دو سویل - ریش تراش اشیلیه - بنویسیم. یا مثلاً در دانشکده، معلم انشای ما عباس اقبالی آشتیانی بود. در دبیرستان، با اینکه در رشته علمی تحصیل می‌کردیم، یکی از امتحان‌های ما انشا بود. من انشای فارسی را ۱۸ گرفتم. در دانشکده از اقبال ۲۰ گرفتم. من نوشتن را در دبیرستان و دانشکده و بهتر بگویم در دوره ابتدایی یاد گرفتم.

در کلاس ششم دبستان، معمولاً این طور بود که در تمام گیلان امتحان مشترک برگزار می‌شد تا شاگرد اول گیلان مشخص شود. در دبیرستان امتحانات کشوری بود، ولی در دبستان سؤال از رشت می‌آمد، منتها برای همه گیلان.

من به یاد دارم در کلاس ششم ابتدایی موضوع انشای ما «سلحشوران دیلمی» بود. موقعی که می‌خواستیم برای امتحان آماده شویم، مدیر ما اکتفا نمی‌کرد به معلّمان انشای ما. از بیرون کسانی را که اهل قلم بودند دعوت می‌کرد. این‌ها را به صورت افتخاری می‌آورد و یک ماه با ما کار می‌کردند. بنابراین، ما از همان دوره ابتدایی با قلم و انشا سروکار داشتیم.

من دوره دبستان را می‌گذراندم که پدرم در تابستان به من گفت: تو هر حکایت گلستان را که حفظ کنی، من یک قرآن به تو می‌دهم و من اکنون دیباچه گلستان را کاملاً حفظ هستم. این ششم زبان من از همان دوران دبستان تقویت شد. من قلم چندین تن از بزرگان فرهنگ و دوستان را بسیار می‌پسندم، از جمله قلم دشتی، پوروالی، نجف دریابندری، دکتر معصومی همدانی، ابوالحسن نجفی و برخی دیگر.

در بعضی از ترجمه‌هایی که آدم می‌خواند، گویی حضور مترجم نامرئی است، اصلاً حس نمی‌کنی که کسی دارد ترجمه می‌کند، ولی بعضی اوقات گزینش کلمات از سوی مترجم مرئی است و حضور مترجم حس می‌شود، مثلاً حضور استاد ابوالحسن نجفی را حس نمی‌کنیم، ولی شادروان به‌آذین حضورش خیلی پررنگ است. شما کدام سبک ترجمه را بیشتر می‌پسندید؟

اغلب ترجمه‌ها نوعش فرق می‌کند؛ مثلاً ترجمه علمی با ترجمه داستان، نمایش‌نامه و اینها فرق می‌کند، در ترجمه علمی البته پابند شدن به متن کاملاً لازم است؛ یعنی بایستی کاملاً انسان پابند متن باشد، برای اینکه دقیق و علمی است. ولی در ترجمه داستان لازم نیست مترجم پابند به متن باشد، ولی آن طور هم نباشد که از متن اصلی دور شود، در عین حال که اصطلاحاتی که در زبان فارسی وجود دارد در فرانسه نیست، مثلاً «کلاه مخملی»، «شاپو مخملی»، این اصطلاح فقط مال ماست و این اصطلاحات بومی است. انسان خیلی خلاقیت می‌خواهد که اینها را از فارسی به فرانسه برگرداند. ترجمه خلاق و ادبی با ترجمه علمی بسیار فرق دارد. ترجمه ادبی باید خودش خلاق باشد. در این حالت، ترجمه خودش یک اثر است، یک اثر از ترجمه. البته اگر ترجمه ادبی باشد، یعنی اینکه یک کسی به فرانسه یک اثر آفریده و من هم که مترجم آن اثر به فارسی هستم یک اثر آفریده‌ام. به نظر من گاهی ترجمه اثر ادبی از خود داستان نوشتن مشکل‌تر است، چون که داستان‌نویس آنچه خودش می‌خواهد می‌نویسد، ولی مترجم چیزهایی را که دیگران می‌خواهند

می‌نویسد، یعنی اصطلاحاً «ما یُرید» را نمی‌نویسیم، در واقع «ما یُراد» را می‌نویسیم. «ما یُراد» را نوشتن بسیار مشکل است. یعنی فرض کنید پیرزنی بیاید به شما بگوید برای پرسش می‌خواهد چیزی بنویسد. شما دارید آنچه را که او می‌خواهد می‌نویسید، نه آنچه را که خود می‌خواهید؛ یعنی خودتان را باید جای او بگذارید، بعد بنویسید.

مترجم ادبی هم باید خودش را جای آن نویسنده بگذارد و بعد بنویسد. در ترجمه ادبی، زبان اصلاً جدا از محتوا نیست، مثل دو روی سکه است، اصلاً نمی‌شود این دو را از هم جدا کرد. بنابراین، شما اگر چنانچه در قالب آن نویسنده نروید و با او سنخیت پیدا نکنید، نمی‌توانید حرف او را منتقل کنید؛ چون این ترجمه است، حرف معمولی نیست، زیرا او دارد تجربه خودش را منتقل می‌کند. تجربه را منتقل کردن غیر این است که من یک چیزی به شما بدهم. مثلاً فرض کنید که یک غمی دارم، شادی دارم، یک فکری دارم، یک تجربه هنری دارم. می‌خواهم این را منتقل کنم؛ این را چه جور منتقل کنم؟ این را نمی‌توانم با زبان عادی منتقل کنم. این زبان خاص خودش را دارد، یعنی هر تجربه‌ای زبان خودش را دارد. بنابراین، من اول باید آن تجربه را هضم کنم، مثلاً اگر او شاد شده، چه جوری شاد شده یا اگر غم دارد، چگونه غمگین شده است. در حقیقت، اسمش غم است، ولی ماهیتش فرق می‌کند، غم‌ها هم با یکدیگر فرق دارند. آن تجربه مهم است که چگونه آن را بیان کنیم. مثلاً خانم مژده دقیقی مترجمی است که خیلی خوب ترجمه می‌کند، سبک را منتقل می‌کند، برای اینکه می‌رود در قالب نویسنده و خودش را جای نویسنده اثر قرار می‌دهد یا خانم مهستی بحرینی به نظرم مترجم خوبی است، درحالی‌که از دیگر مترجمان گمنام‌تر است، یا مثلاً حبیبی یا دریابندری. قلم دریابندری را در ترجمه اصلاً فکر نمی‌کنید که ترجمه باشد، چراکه مترجم نامرئی است، ولی حتی من خیلی جاها اثر او را مقابله کرده‌ام و دیده‌ام که خیلی دقیق ترجمه کرده است. البته من معتقد نیستم که ترجمه نباید خودش را نشان بدهد، بلکه بایستی خودش را نشان دهد که ترجمه است؛ یعنی نشان دادن به این معنا که اگر مترجم خلاق باشد، نشان می‌دهد که ولتر چه جور می‌نویسد یا روسو چه جور می‌نویسد، دیدرو چه جور می‌نویسد؛ یعنی ترجمه ولتر و دیدرو و روسو بایستی با یکدیگر فرق داشته باشند. بدین معنی، باید ترجمه خودش را نشان دهد، یعنی اثر من دیگر نیست، در واقع، اثر منی است که در قالب ولتر رفته است. شما وقتی ولتر می‌خوانید، می‌بینید که او واقعاً استاد سخن است و کلامی را که شما نمی‌توانید بیان کنید او بیان می‌کند. او مطالبی را در دو سطر با تمامی ایجاز بیان می‌کند، اما به روشی که آدم شاید در یک صفحه هم نتواند به آن روشنی مطلب را ادا کند. روسو و ولتر استاد بودند، ولی دیدرو استاد نیست. در فرانسه هم نمی‌گویند که او استاد است، ولی نوشته‌های دیدرو دینامیک و پویا است.

مترجم باید برود در قالب نویسنده اثر تا اینکه بتواند او و نوشته‌اش را بیان کند. من قلم آقای نجفی را هم می‌پسندم. فرقی که آقای نجفی با آقای دریابندری دارد این است که دریابندری بیشتر برای امکانات از زبان مردم بهره می‌برد، ولی آقای نجفی از زبان کلاسیک بهره می‌گیرد. هر دو به هر حال در شیوه ترجمه خلّاق‌اند، ولی هر کدام به روش خودشان و من هر دو را می‌پسندم؛ یعنی هر دو استادند در کار ترجمه و هر دو در کارهایشان بسیار موفق هستند.

صحبت از ترجمه خلّاق کردید؛ آیا تا کنون موردی بوده است که شما حس کنید ترجمه شما از اصل اثر زیباتر یا برتر است؟

مقاله‌ای بود درباره تعلیم و تربیت به زبان فرانسه که آن را ترجمه کردم. من خودم آن ترجمه را ارزیابی نکردم، ولی آن کسی که سفارش داده بود گفت که تو بهتر از خود نویسنده مطلب را در آورده‌ای. من نمی‌توانم درباره کار خودم سخنی بگویم و آن را ارزیابی کنم، ولی مطمئناً نمی‌شود اثر ادب کلاسیک را بهتر از خود اثر در آورد. فقط می‌توان شیوه دیگری استفاده کرد برای انتقال آن تجربه. البته شما آن تجربه هنری یا عرفانی یا تجربه زندگی را می‌توانید منتقل کنید، ولی نه اینکه آن گزارش را بتوان عیناً منتقل کرد.

گفته‌های ما موقعیت است، شأن حضور دارد و اینکه در چه موقعیتی اتفاق افتاده است. بعد هر کسی از آن اتفاق یک تأثیر حیاتی می‌پذیرد. مثلاً فرض کنید یک اسبی سقط شده است. گویا همه تماشا می‌کنند. هر کسی از این ماجرا یک تأثیر دارد، ولی این ویکتور هوگو است که از این ماجرا شعری می‌سراید. این تجربه منتقل کردن کار آسانی نیست. گزارش دادن آسان است، ولی تجربه را منتقل کردن کار بسیار مشکلی است. حالا ممکن است که یک مترجم همان تجربه را به شیوه خودش منتقل کند، ولی نمی‌توان گفت که بهتر است، فقط می‌توان گفت که شیوه دیگری را استفاده کرده است.

درست بر طبق آنچه گفتید، به نظر می‌رسد شما در ترجمه سالامبو همین قدر مانند گوستاو فلوربر از خزانه کلمات متنوع، به‌ویژه باستان‌گرایی، استفاده کرده‌اید. آیا شما در اینجا شیوه نویسنده را در پیش گرفته‌اید؟ بله، من وقتی که می‌خواستم سالامبو را ترجمه کنم، گاهی ترجمه را زمین می‌گذاشتم و می‌رفتم شاهنامه می‌خواندم. او، در نوشتن این کتاب، عهد عتیق یا عهد جدید می‌خوانده و من در ترجمه کتاب او می‌رفتم و شاهنامه می‌خواندم، برای اینکه می‌دیدم کم آورده‌ام. دیدم واقعاً نمی‌توانم حقیقت را ادا کنم، به همین دلیل، مدام به شاهنامه رجوع می‌کردم تا بتوانم آن طور که شایسته است حقیقت مطلب را ادا کنم.

شما گاهی اوقات از کلماتی خاص استفاده می‌کنید. مثلاً این نقل قول از دریابندری معروف است که می‌گوید من کلماتی را استفاده می‌کنم که از تداول عامه خیلی دور نباشد. در نثر شما گاهی کلمه‌ای مثل «انمودج» دیده می‌شود یا گاهی هم کلماتی مثل «آشکوبه» و از این قبیل. چطور است که شما این کلمات را به کار می‌برید؟ به نظر فاخر، اما دور از تداول عامه است.

من گاهی از کلماتی استفاده می‌کنم که ممکن است عربی یا فرانسه باشد یا از هر زبان دیگری باشد. این هم بهتر جا می‌گیرد و می‌نشیند و هم اینکه آن مفهوم را بهتر ادا می‌کند. دیگر فرقی برای من ندارد که این واژه عربی است، فارسی است یا فرانسه یا...، هیچ کاری به این موضوع ندارم. من می‌بینم که کدام واژه در جمله مورد نظر بهتر جا می‌افتد و حق مطلب را بیان می‌کند؛ مثلاً من هیچ‌وقت رنالیسم و ناتورالیسم را ترجمه نمی‌کنم، برای اینکه می‌دانم اگر من این دو را ترجمه کنم، ممکن است سوءتفاهم ایجاد شود. مثلاً ناتورالیسم را بگویم طبیعت‌گرایی، در صورتی که ناتورالیسم اصلاً چیز دیگری است، به این دلیل که آنقدر ناتورالیسم «وجود» دارد که هر واژه‌ای یا اصطلاحی بی‌آوریم مفهوم کامل این مؤلفه‌ها را نمی‌رساند. بنابراین، من می‌نویسم ناتورالیسم و خواننده کتاب هم به منبع مراجعه می‌کند و درباره ناتورالیسم کسب علم می‌کند.

یا مثلاً فرض کنید در کلیله و دمنه یک کلمه است به نام إفحام. إفحام یعنی شما طرف را در مناظره طوری مستأصل کنید که با بن بست روبه‌رو شود. این واژه در عربی معنی بسیار قوی دارد و کاملاً مطلب را می‌رساند. من این را گاهی به کار می‌برم و می‌گویم: در فلانی مُفَحَم شدم. خواننده با خواندن کلمه، اگر متوجه معنی آن نشود، به سراغ یافتن این معنا می‌رود. یعنی یک‌کمی از خواننده می‌خواهم که به خودش زحمت بدهد. در واقع، من هیچ وسواسی ندارم که مخاطب با این دایره واژگان یا اصطلاحات آشنا بوده یا نه، من به زبان خودم حرف می‌زنم. من وقتی روسورا می‌خوانم، ممکن است یک کلمه‌اش را احتیاج داشته باشم به دیکشنری مراجعه کنم. او که از نویسندگان معاصر فرانسه است و نویسنده بسیار بزرگی است در حدّی با زبان عامیانه آشناست که اصلاً نوشته‌اش پر است از واژگان و اصطلاحات عامیانه. این نویسنده ملاحظه من خواننده را نمی‌کند که اینها را نمی‌دانم. او اثر ادبی خودش را به بهترین شکل می‌آفریند.

نسل جدید مترجمان را چگونه می‌بینید؟ آیا نثر ضعیف‌تری نسبت به نثر مترجمان پیشین دارند؟

نه، من فکر نمی‌کنم ضعیف شده باشد. شما بایستی دایره اهل قلم را محدود کنید. اهل قلم نسل جدید ضعیف نشده‌اند، یعنی نمی‌شود ضعیف شده باشند، برای اینکه یک ذخیره‌ای دارد که ما آن ذخیره را نداشتیم؛ چقدر داستان ترجمه شده است، چقدر ترجمه‌ها و نویسنده‌های بیشتری پدید

آمده‌اند. این‌ها همه ذخایری است که به نسل جدید رسیده، چطوری می‌شود نسل جدید ضعیف‌تر شده باشد؟ این مترجمانی که شما می‌بینید و به نظرتان نثر ضعیف‌تری دارند اینها علاقه‌مند نیستند، این‌ها اصلاً نباید وارد این حوزه می‌شدند. شما بایستی اهل قلم را در نظر بگیرید که آیا آنها ضعیف شده‌اند یا خیر؟ به نظر من آنها قوی شده‌اند.

یعنی باز هم از میان مترجمان جدید کسانی مثل احمد سمیعی گیلانی ظهور می‌کنند؟

چرا، خانم دقیقی خیلی خوب ترجمه می‌کنند، آقای سروش حبیبی خیلی مترجم خوبی هستند، ساعدی از دوران جوانی اش خوب می‌نوشت، استاد نجفی از جوانی هایش خیلی خوب ترجمه می‌کردند، غزاله علیزاده از جوانی هایش خیلی خوب نوشته است. زبان ما در حال حاضر خیلی دوره درخشانی را طی می‌کند. من سال گذشته سوئیس بودم و یک مقدار کتاب‌هایی را با خود برای ترجمه آوردم که فکر می‌کردم اصلاً کسی با آنها آشنا نیست، ولی متوجه شدم که همه آن‌ها ترجمه شده است. البته همه ترجمه‌ها خوب نیست، ولی ترجمه‌های خوب هم در میان آنها وجود دارد. هیچ‌وقت فکر نکنید که زبان ما ضعیف شده است. زبان ما بهترین دوره خودش را می‌گذراند. اینجا [فرهنگستان] هر موقع توی شورا این بحث مطرح می‌شود که بله! خطری زبان فارسی را تهدید می‌کند، من خطاب به آنها می‌گویم آنهايي که می‌گویند خطر هستند، آن‌ها همگی از بین می‌روند، آن‌ها ناچیز هستند و کاغذپاره‌هایی هستند که از بین می‌روند، ولی آن‌ها که می‌مانند ترجمه‌های نجفی و دریابندری، نصرالله فلسفی، حبیبی و کوثری هستند.

استاد، شما ترجمه استاد فولادوند را می‌پسندید؟

نه، من نمی‌پسندم. ایشان یک مقدار ترجمه‌اش خشک است، ولی سبک خاص خود را دارد. در دوره ما اهل قلم روی هم‌رفته بیست نفر هم نبود، اما الان از صدها نفر هم بیشترند و خیلی بهتر هم می‌نویسند. شما الان نگاه کنید؛ نثری که خانلری دارد خیلی بهتر از نثر ملک‌الشعرای بهار است و حتی خیلی بهتر از نثر اقبال است.

نظرتان در مورد نثر استاد سعادت چیست؟

آقای سعادت نثر خیلی شسته‌ورفته خوبی دارد، مخصوصاً بعضی از ترجمه‌هایش، مثل ایزابل آندره ژید خیلی خوب است، مثل یک تصویر میناتور است. ولی ایشان شجاعت ادبی ندارند، همه‌اش به دنبال این است که آیا این مطلب را قدام استعمال کرده‌اند یا خیر. درحالی‌که زبان این طور نیست. «قدا» تعریف و معیار خاص ندارد؛ یعنی هر دوره‌ای یک چیزهایی را به کار برده‌اند و

یک چیزهایی را به کار نبرده‌اند. دیگر اینکه خود قدما هم همیشه تابع پیش از خودشان نبوده‌اند. آن‌ها شجاعت ادبی داشته‌اند، کار خودشان را می‌کرده‌اند، شجاعت ادبی‌ای که ملک‌الشعرا دارد آن‌ها نداشتند. این موضوع از لحاظ علمی و زبان‌شناسی هم درست نیست. زبان فارسی باستان دیگر تحوّل پیدا نمی‌کند، زیرا مرده است، ولی زبان زنده تحوّل پیدا می‌کند. البتّه ما باید تتبع داشته باشیم. کسی که می‌خواهد در زبان تحوّل ایجاد کند یا نوآوری ایجاد کند می‌بایستی تتبع داشته باشد، بایستی متون قدیم را خوانده و شمی پیدا کرده باشد، نه آنکه از آن تبعیت کند، بلکه شَمّ زبانی خویش را تقویّت کند.

کدام اثرتان بود که در حین ترجمه لذّت بیشتری از آن بردید؟
برادرزاده رامو!

با کدام بیشتر دچار مشکل شدید؟

سالامبو، چون می‌دانید که نویسنده سالامبو، یعنی گوستاو فلوبر، به فرم و زبان خیلی اهمیت می‌دهد و وسواس عجیبی دارد که چه کلمه‌ای را بنشانند. در واقع، یک نوع شعر است و نثری شعرگونه دارد. منتقدان [از جمله مجتبی مینوی] در مورد ترجمه سالامبو نظری مثبت داده بودند و گفته بودند این ترجمه ترجمه‌ای موفّق است، ولی بر عکس، در ترجمه کتاب چیزها گفته بودند این زبان اثر نیست و راست هم گفته بودند. زبان من اصلاً نزدیک به زبان اثر نبود و حتّی می‌خواستم تجدید چاپ کنم. گفتند زبان این را زنده تر کن! من هم گفتم نمی‌توانم این کار را بکنم. چیزها کاملاً معاصر است و در واقع، جامعه مصرفی را نقد می‌کند و نویسنده‌اش، ژرژ پرک، هم بسیار نویسنده بزرگ و مشهوری است و زبانش کاملاً زبان زنده‌ای است، ولی زبان من در ترجمه مرده است.

از اینکه وقت ارزشمندتان را به ما دادید بی‌اندازه متشکّریم.

سنجش دو تصحیح از دیوان قطران تبریزی

وحید عیدگاه طرهبه‌ای* (استادیار زبان و ادبیات فارسی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران، تهران)

چکیده: چاپ قدیم دیوان قطران تبریزی، که به کوشش محمد نخجوانی در سال ۱۳۳۳ منتشر شد، در طول ۶۴ سال گذشته منبع عمده شناخت شعر قطران و التذاذ هنری از میراث ادبی او بوده است. اما اشکالات فراوان تصحیح و حروف چینی شعرها در این چاپ مانع آن بوده است که پژوهشگران و خوانندگان بتوانند بهره‌مطلوبی از این کتاب ببرند. با پیشرفت‌هایی که در این چند دهه در زمینه متن‌شناسی و نسخه‌پژوهی صورت گرفت، بسنده کردن به این چاپ مخدوش و کم‌اعتبار ناممکن می‌نمود و ضرورت تصحیح دوباره اثر بیش از پیش احساس می‌شد. چاپ جدید دیوان قطران تبریزی، در سنجش با چاپ پیشین این متن، فرسنگ‌ها پیش است. کوششی که دکتر محمود عابدی، دکتر مسعود جعفری جزی، دکتر تهمینه عطایی کچونی و دکتر شهره معرفت در فراهم آوردن متنی پیراسته از سروده‌های این شاعر گران‌قدر کرده‌اند از هر جهت سزاوار قدردانی است. می‌توان گفت که برای اولین بار متنی قابل‌خواندن از اشعار قطران تبریزی پدید آمده و میراث ادبی او نه تنها ویراسته، بلکه احیا شده است. مقدمه و تعلیقات و فهرست‌های سودمند کتاب نیز آکنده از فواید تحقیقی است و در

نتیجه جست‌وجوی طاقت‌فرسای مصححان در انبوه نسخه‌ها و سندها و منابع ادبی فراهم آمده است. بی‌تردید، با اصلاح برخی از موارد و بازنگری در برخی از خوانش‌ها و توجه به برخی از نکته‌های زبانی و متنی، ویراست دوم این تصحیح از این هم بهتر خواهد شد. کلیدواژه‌ها: قطران تبریزی، تصحیح متن، چاپ نخجوانی، سبک، تلفظ‌های کهن، تصحیف

درآمد

دیوان قطران تبریزی، که از آثار برجسته تاریخ شعر فارسی است، تا همین یک سال پیش به صورت درخوری منتشر نشده بود. چاپ مورد استفاده اهل ادب از این دیوان همان چاپ محمد نخجوانی بود که نخستین بار در سال ۱۳۳۳ انتشار یافت و پس از آن هم یکی دو بار به صورت افست منتشر شد. محمد نخجوانی کتاب را با مقدمه‌ای کوتاه آغاز کرده است و پس از معرفی ناقصی از چند دست‌نویس مورد استفاده خود، متن تصحیح‌شده سروده‌های قطران را فراروی خواننده نهاده و با فهرست اعلام و یک غلط‌نامه کتاب را به پایان رسانده. در متن فراهم آمده او از نظر فاصله‌گذاری و حروف چینی و وزن و قافیه و لفظ و معنی کاستی‌های بسیاری دیده می‌شود که حتی خواننده معمولی ادبیات، با نگاهی به چند صفحه آن، به آسانی متوجه آن‌ها خواهد شد. نامستند بودن و بی‌اصالتی برخی از بیت‌ها و شعرها اشکال دیگری است که تا اندازه زیادی از اعتبار این چاپ کاسته است.

در سالی که گذشت، به همت چهار تن از پژوهشگران (دکتر محمود عابدی، دکتر مسعود جعفری جزی، دکتر تهمنه عطایی کجونی و دکتر شهره معرفت) چاپ دیگری از دیوان قطران منتشر شد که هم از کاستی‌های چاپ نخجوانی تهی است و هم، در سنجش با آن، مزیت‌های بسیار گسترده و گوناگونی در بر دارد. مهم‌ترین مزیت تصحیح جدید اصالت آن است. نشانه‌های آشکار اصالت‌جویی فراهم‌آورندگان این چاپ را هم در بخش ملحقات و منسوبات و هم در نسخه‌بدل‌های هر صفحه می‌توان دید. نسخه‌بدل‌های پرشمار متن نشان می‌دهد که مصححان چه اندازه در انتخاب نویسه‌های درست کوشیده‌اند و سندها و نسخه‌های گوناگون را زیرورو کرده‌اند و پذیرفته‌اند که از روی چند نسخه تازه‌نویس متنی ساده‌شده و بی‌اصالت، اما خوش‌خوان و روان، به دست دهند. چنین است که متن فراهم آمده در این تصحیح با متن منتشرشده در تصحیح نخجوانی تفاوت‌های بسیاری دارد. اغلب این تفاوت‌ها در نتیجه کنار گذاشتن نسخه عبرت نائینی و نسخه‌های همسو با آن و نیز توجه به چند نسخه قدیمی‌تر و معتبرتر پدید آمده است. بهره‌گیری از نسخه‌های معتبرتر از سویی باعث افزوده شدن بیت‌ها و شعرهایی تازه به متن شده و از سویی به

این منجر شده است که پاره‌ای از بیت‌ها و سروده‌های تردیدانگیز در متن نیاید و به پانویس یا بخش ملحقات برده شود. (قطران تبریزی، ج ۱، ص یکصد و سی-یکصد و سی و یک، یکصد و چهل و هشت-یکصد و چهل و نه). چنان‌که گفته شد، تکیه بر نسخه عبرت نائینی و نسخه‌های همسو با آن اشکال بزرگ کار محمد نخجوانی بوده است و متن تصحیح‌شده او را تا اندازه‌ی زیادی از اصالت دور کرده. نکته مهم این است که این بی‌اصالتی چیزی نیست که همواره در نگاه نخست به چشم بیاید؛ چراکه تحریف شدن صورت‌های اصیل همواره به نارسایی و ناهنجاری زبان متن نمی‌انجامد و در بسیاری از مواقع نویسه‌های سراسر است، روشن و معنی‌داری پدید می‌آورد که تحریف‌شدگی آن‌ها، جز با بررسی سندها و سنجش دست‌نویس‌های گوناگون، آشکار نمی‌شود. البته در مواقعی نه‌چندان اندک نیز می‌توان، در کنار ملاحظات نسخه‌شناختی، با بهره‌گیری از آگاهی‌های تاریخی زبان و نیز قواعد ادبی و سبکی، به برخی از ناهمگونی‌های زبانی پی برد و پاره‌ای از دگرگشتگی‌ها را تشخیص داد (نک. دنباله سخن). این هدفی بوده است که فراهم‌آوردندگان تصحیح حاضر آن را دنبال کرده‌اند و به علت رعایت اصول تحقیق، تا اندازه قابل توجهی در آن موفق بوده‌اند.

آنچه گفتیم به این معنی نیست که چاپ پیشین دیوان قطران، به تصحیح محمد نخجوانی، فاقد ارزش است. این چاپ، با آنکه از این پس منسوخ به شمار خواهد رفت، به هر حال تا چندی پیش تنها چاپ متداول دیوان قطران بوده است و آشنایی اهل ادب و دوستاران شعر فارسی با میراث شعری قطران تبریزی تنها از طریق آن صورت می‌پذیرفته. با نگاهی به متن تصحیح‌شده نخجوانی می‌توان دریافت که مصحح در حد خود برای گردآوری و تدوین سروده‌های قطران کوشیده است و، هرچند در متن تصحیح‌شده او اشکال‌های گوناگون و فراوانی به چشم می‌خورد، به هر حال نتیجه کارش بی‌فایده نبوده. او با جست‌وجو در دست‌نویس‌های دیوان قطران و انتشار دادن متنی چاپی از سروده‌های این شاعر بزرگ توانسته است در نگره‌داری از میراث ادبی گران‌بهای او و ترویج آن گامی ارزنده بردارد.

نخجوانی در ویراست خود گه‌گاه تفاوت ضبط‌های دست‌نویس‌ها را یادآور شده است و گاه برخی از لغت‌های دشوار را معنی کرده و چند بار هم یادداشت‌هایی کوتاه در معرفی برخی از اعلام متن در پانویس آورده (قطران تبریزی ۱، ص ۹-۲۶). نیز در کنار تعداد اندکی از بیت‌ها نشانه پرسش گذاشته است یا با قید «کذا» تردید خود را از درستی ضبط اختیارشده نشان داده (همان، ص ۴، ۱۳، ۱۵، ۱۶، ۲۰-۲۱). همه این‌ها، هرچند به نسبت تعداد مواضع مشکل‌دار متن کم‌شمار و ناکافی است، تا اندازه‌ای اهتمام او را به موضوع صحت متن نشان می‌دهد.

باری، با همه کوشش‌هایی که نخجوانی در کار تصحیح شعر قطران کرده است، اشکال‌های

متن فراهم آورده او، چه در مقایسه با ویراست جدید و چه به طور کلی، چندان پر شمار است که هر گونه مطالعه شعر قطران و پژوهش درباره آن را با اختلال و اشکال همراه کرده. بررسی کامل خطاهای صورت گرفته در چاپ قدیم نه لازم است نه در توان و حوصله نگارنده، اما اکنون که ویراست جدیدی از دیوان قطران انتشار یافته است و زمینه شناخت بهتر از شعر او و نیز امکان سنجش و داوری درباره دو تصحیح موجود از دیوان این شاعر فراهم آمده، می توان مسائل اصلی تصحیح دیوان او را، با نگاهی به این دو چاپ، بررسی کرد و با تمرکز بر تصحیح جدید، پرتوهایی بر مباحث متن شناختی مربوط به شعر قطران افکند.

مقایسه نسخه‌ها و ذکر نسخه‌بدل‌ها

برخلاف آنچه در چاپ نخجوانی به چشم می خورد، در چاپ جدید دیوان قطران پانویس‌ها و نسخه‌بدل‌ها، چه از نظر کمی چه از نظر کیفی، برجسته و چشمگیر است. این نشان می دهد که مصححان برای آماده سازی متن کوشش و باریک بینی فراوانی کرده اند و از مقابله نسخه‌ها فراتر رفته اند، تا آنجا که تنگنای پانویس‌ها اجازه می داده است، کار را به صورت استدلالی و توضیحی پیش برده اند. همچنین، گاه دلیل انتخاب ضبط اختیار شده را هم در پانویس آورده اند و در عین رعایت اختصار، به هنگام یادکرد نسخه‌بدل‌ها، حدس‌ها و ملاحظاتی چند را هم در کار کرده اند. از جمله، در بسیاری از موارد، افزون بر اینکه اختلاف نسخه‌ها را یادآور شده اند، تصریح کرده اند که نویسه اختیار شده بر پایه چه دست نویسی وارد متن شده است و نیز افزوده اند که این انتخاب با توجه به معنی بیت صورت گرفته یا با ملاحظه قرینه سازی‌های شاعر (نک. قطران تبریزی ۲، ج ۱، ص ۴۲۲، پانویس ۱۷ و ۱۸؛ ص ۴۲۳، پانویس ۷ و ۱۶؛ ج ۲، ص ۷۱۶، پانویس ۶ و ۱۲؛ ص ۷۱۷، پانویس ۱ و ۳ و بسیاری صفحه‌های دیگر)؛ مثلاً در پانویس رباعی ۷۰ دیوان، یادآور شده اند که انتخاب ضبط متن با توجه به طرز قافیه بندی شاعر با کلمات «بشیر» و «به شیر» صورت پذیرفته است:

موی توبه قیر ماند و روی به شیر مولای توام به سان اقبال و بشیر
در عاشقی ای مرا به هر نار بشیر روباه بود شیر بیابان بشیر

(همان، ج ۲، ص ۸۱۵، پانویس ۳)

همچنین، برای افزودن فواید انتقادی بخش نسخه‌بدل‌ها، گاه توجه خواننده را به برخی از همانندی‌ها جلب کرده اند؛ برای نمونه، پس از یادکرد ضبط «اندرین»، افزوده اند: «بسنجید با «اندر بن»» (همان، ج ۲، ص ۶۸۹، پانویس ۲۱)؛ نیز، پس از یادکرد ضبط «نازاتر»، افزوده اند: «بسنجید با «یازان تر»» [همان، ج ۱، ص ۴۳۹، پانویس ۱۱]. گاه از حد اشاره‌های فشرده در گذشته اند و در پانویس،

به هنگام نقل بیتی برافزوده و مخدوش که در یکی از نسخه‌ها آمده بوده است، چنین توضیح داده‌اند: «احتمالاً این بیت پیوند ابیات را تقویت می‌کرده است» (همان، ج ۱، ص ۴۳۲).

علاوه بر این، به هنگام یادکرد نویسه‌های دگرگشته برخی از نسخه‌ها، یادآور شده‌اند که آن نویسه‌ها نتیجه بدخوانی کدام نویسه درست بوده است. برای نمونه، در جایی نویسه نادرست «کانچه» را در پانویس ضبط کرده‌اند و در کنار آن چگونگی دگرگشتگی آن را بدین صورت نمایان ساخته‌اند: «کانچ ← کایچ» (همان، ج ۲، ص ۶۷۴).

هر جا هم که نویسه‌ای را دارای خطایی فاحش و توجیه‌ناپذیر دیده‌اند، در کنارش نشانه شگفتی (!) نهاده‌اند (برای نمونه، نک. همان، ص ۶۹۴، پانویس ۷ و ۲۱؛ ص ۶۹۵، پانویس ۳، ۶ و ۱۳ و بسیاری صفحه‌های دیگر). از همین دست است گذاشتن نشانه شگفتی در کنار نویسه «جنگساز»، که آشکارا دگرگشته «خنگسار» است (به معنای سپیدسر) و درباره زال سپیدموی به کار رفته است (همان، ص ۶۹۶، پانویس ۹).

اظهار نظر مصححان درباره اختلاف سبکی برخی از بیت‌های نقل شده در پانویس با سروده‌های اصیل دیوان از دیگر نمودهای همین شیوه استدلالی و انتقادی در کار مقابله و یادکرد تفاوت‌ها است (نک. بخش بیت‌های برافزوده). نمونه‌ای از کاربست این شیوه درست را در تصحیح بیتی از قصیده ۱۸۴ می‌بینیم، آنجا که مصححان نویسه «مدح‌گر» را به جای «مدح‌گو» به متن برده‌اند و در پانویس، در کنار نویسه «مدح‌گو»، چنین آورده‌اند: «بی‌سابقه در شعر عصر قطران» (همان، ج ۱، ص ۵۷۵، پانویس ۱۷). اشاره مصححان به حذف شدن صامت «ی» است از پایان صفت «مدح‌گوی» که در شعر دوره‌های نخست نامحتمل است. گفتنی است که «مدح‌گر» را می‌توان با «آفرین‌گر» سنجید. (همان، ص ۲۲۰، بیت ۳۴)

همچنین، گاه نویسه‌ای را که عیب تکرار قافیه را سبب‌ساز می‌شده است به پانویس برده‌اند و دلیل تصمیم خود را به اختصار یاد کرده‌اند (نک. همان، ص ۵۰، پانویس ۱۳؛ ص ۵۷، پانویس ۷؛ ص ۸۹، پانویس ۴؛ ص ۱۰۸، پانویس ۱۱؛ ص ۲۱۸، پانویس ۱۹).

نیز گاه در پانویس به این اشاره کرده‌اند که برخی از نویسه‌ها مایه برهم خوردن وزن شعر می‌شوند (همان، ص ۸۳، پانویس ۱۳؛ ص ۱۳۵، پانویس ۱۳؛ ص ۲۱۹، پانویس ۲؛ ص ۲۳۳، پانویس ۶). البته یکی از بیت‌های الحاقی، که وزنش را مختل شمرده‌اند (همان، ص ۴۳۴، پانویس ۲۶)، از نظر وزنی اشکالی ندارد:

چون کفر فراز آید ایمان کم گردد
ایمان رخس کفر بیفزود دوچندان
(همان).

همچنین، در قصیده‌ای با مطلع

ای ماه شبه‌زلف مشک‌خالی
حالی نشود جانم از تو خالی
بیت زیر را به درستی الحاقی دانسته‌اند، اما ناهم‌وزن بودن آن را با متن یادآور نشده‌اند و به یادکرد تکراری بودن قافیۀ آن در پانویس بسنده کرده‌اند:

پیوسته بزی به کام دل شاه
ایمن به پناه ذوالجلالی
(همان، ص ۶۱۸، پانویس ۱۱)

قابل یادآوری است که در چاپ نخجوانی، وزن دو مصراع بیت الحاقی مورد نظر یکسان نیست:

پیوسته بزی به کام دل شاها
ایمن به پناه ذوالجلالی
(همو، ۱، ۱۳۳۳، ص ۳۶۸)

در ارزیابی ویراست جدید دیوان قطران، این نکته نیز با همه آشکارگی سزاوار تأکید است که نسخه‌بدل‌های پرشمار این تصحیح، بر خلاف شیوۀ نادرخور و کم‌فایده‌ای که امروز در برخی از چاپ‌های متن‌های کهن به کار بسته شده است، در زیر هر صفحه آمده و به پایان کتاب برده نشده. در نتیجۀ این روش درست، این امکان به خواننده داده شده است که، بدون سر زدن‌های مکرر به پایان کتاب، در هر صفحه اختلاف نسخه‌ها را پیش چشم داشته باشد و، بسته به پسند و آگاهی خویش، درباره‌ی درستی یا نادرستی ضبط‌های اختیارشده در هر لحظه داوری کند.

بیت‌های برافزوده

یکی از نکته‌های مهمی که از دقت در نسخه‌بدل‌های مفصل ویراست جدید می‌توان دریافت کم‌اعتباری نسخه عبرت نائینی و یکی دو نسخه همسوبا آن است. این کم‌اعتباری تنها به اشکال‌های سهوی معمول در رونویسی و نسخه‌برداری برنمی‌گردد و دستبردهای آگاهانه و سرودن بیت و الحاق کردن آن به متن را نیز در بر می‌گیرد. ویژگی‌های زبانی برخی از بیت‌ها از سویی و نبود آنها در هیچ‌یک از نسخه‌های معتبر یا نیمه‌معتبر از سوی دیگر، پژوهنده را به این نتیجه می‌رساند که چنین بیت‌هایی را سرودۀ کاتبان و ادیبان عصر مشروطه بدانند؛ برای نمونه، می‌توان به شش بیتی اشاره کرد که در چاپ نخجوانی پایان‌بخش هفتمین قصیده دیوان است (همان، ص ۱۸)، اما مصححان ویراست جدید آنها را به درستی نااصیل دانسته‌اند و در پانویس یاد کرده‌اند؛ چراکه این بیت‌ها تنها در دو نسخه بسیار جدید و کم‌اعتبار یعنی ع و عب (هر دو نگاشته عبرت نائینی) آمده بوده است (همو، ۲، ج ۱، ص ۳۲، پانویس ۶).

فراهم آورندگان چاپ جدید درباره شماری از بیت‌های برافزوده نسخه ک (نگاشته ۱۲۸۴ ق) و ناسازگاری آن‌ها با سبک قطران نیز گاه‌گاه در پانویس‌ها توضیحاتی داده‌اند. در اینجا چند نمونه از آن بیت‌ها را یادداشت می‌کنیم و خوانندگان را به پانویس‌های مربوط به هر یک ارجاع می‌دهیم:

از ملوک روزگار او را سپرد ایزد همی دولت افراسیاب و صولت اسفندیار

بخشش او بحر سیرت کوشش او ببرسان صارم او فرق برّ و خنجر او برق‌وار

در بساط بزم او هر گه که بنشیند به گاه آسمان مجمر فروز است آفتاب آینه‌دار
(همان، ص ۱۶۸، پانویس ۴)

به جز عیش و طرب مگزین به بزم خوشدلی بنشین همی مان تا به یوم الدین به شاهی مملکت پرور
(همان، ص ۲۰۱، پانویس ۱۸)

خوشدلی خندد همی تا جام او در ابسام ابتری گرید همی تا رمح او در اهتزاز
(همان، ص ۲۸۷، پانویس ۱۸)

در برخی از موارد نیز برافزوده بودن بیت را یادآور شده‌اند، اما ضرورتی برای یادکرد دلیل الحاقی بودن آن ندیده‌اند؛ مانند بیت زیر (از نسخه ک) که وجود صورت «بگشا»، به جای «بگشای»، در آن نشانه‌ای است از متأخر بودن زمان سرایش آن از روزگار قطران و بی‌ارتباطی اش با سبک و زبان او:

به پیروزی جهان بگشا به بهروزی طرب بگزین به دولت شهریاری کن به حشمت مملکت پرور
(همان، ص ۲۱۴، پانویس ۱۶)

در این باره، گفتنی است که قطران صورت‌های فعلی «گشای»، «نمای»، «فزای» و مانند این‌ها را با حذف «ی» به کار نمی‌برده است. صورت‌های اسمی را هم، تا آنجا که نگارنده دیده است، به همین شیوه به کار می‌برده و اندک مثال‌های نقض آن مشکوک و محلّ تأمل است و با در نظر گرفتن متأخر بودن نسخه‌های دیوان توجیه‌پذیر می‌نماید. از همین دست است کاربرد «سرا» و «خدا» در دو بیت زیر، که البته دومی از نظر اشتقاقی و لزوم وجود «ی» با اولی فرق دارد (نک. حسن‌دوست، ج ۲، ص ۱۱۰۹-۱۱۱۰) و امکان به کار رفتش در آثار کهن به کلی منتفی نیست:

بهشت من به دو گیتی به جز سرای تو نیست مرا بهشت و سرا هم به جز برای تو نیست
(همان، ج ۲، ص ۷۲۰)

این جهان بوده است دائم ملکت ساسانیان خواست سالارش خدا بر ملکت ساسان کند
(همان، ج ۱، ص ۱۰۱)

اما اصالت چنین شاهدهایی را نباید قطعی انگاشت، مگر اینکه از سندهایی کهن و اصیل نقل شده باشند؛ حال آنکه می‌دانیم که نسخه‌های دیوان قطران بسیار متأخرند. «سرا»، مطابق با یکی از نسخه‌ها، در مصراع «ایوان و سرا شتر است و عسکر» نیز دیده می‌شود (همان، ص ۲۱۸، پانویس ۱۴)، اما با تشخیص درست مصححان، به حاشیه رفته است و جای خود را به نویسه کنونی داده:

بادورخ و بادولب تو ما را ماوا همچون شتر است و عسکر
(همان)

در بیت زیر از چاپ نخجوانی، «خدا» بدون «ی» دیده می‌شود:

ای تورا کرده خدا بر ملکان بارخدای شکر بادا که ترا داد به ما باز خدای
(همو ۱، ص ۳۶۳)

اما با مراجعه به چاپ جدید در می‌یابیم که این لغت دگرگشته «جهان» بوده است:

ای تورا کرده جهان بر ملکان بارخدای شکر بادا که تورا باز به ماداد خدای
(همو ۲، ج ۱، ص ۵۶۷)

«خدا» (احتمالاً «خداداد») در بیت زیر، که نسخه بدلی برای آن ذکر نشده، نیز به کار رفته است: کند در روز رزم اندر گذر شمشیرش از سندان خداوندی خدا داده‌ست او را بر خداوندان
(همان، ج ۲، ص ۶۶۹)

«خدا» در بیت زیر هم دیده می‌شود، اما با توجه به وزن، می‌توان آن را به «خدای» اصلاح کرد: خدش ایدون مسعود کرد اگر خواهد هر آنچه خواهد بکند چو کرد جم ایدون
(همان، ج ۱، ص ۵۰۴)

در رباعی زیر نیز، که تنها در دو نسخه موجود بوده است و نگارنده در صحت انتسابش به قطران تردید دارد، کاربرد «خدا» به چشم می‌خورد:

گر روز قضا خدا تورا پرسد باز گوید که چرا کردی بر عاشق ناز
تو عذر چه داری بر او عذر بساز خواهند تو مگر که من باشم باز
(همان، ج ۲، ص ۸۱۶)

به هر روی، تا پیدا شدن نسخه‌های کهن و اصیل، باید منتظر ماند.

در میان بیت‌های برافزوده‌ای که در پانویس ویراست جدید ذکر شده است، بیت زیر را که در

نسخه کلهر آمده نیز می‌توان یاد کرد:

همچو او شاهی ندیده است و نیند چرخ پیر
صاحب تخت جوان و دارس گنج بحار
(همان، ج ۱، ص ۱۸۵)

همچنین است دو بیت زیر که از نسخه ع به چاپ نخجوانی راه یافته است (همو ۱، ص ۱۷۴)، اما در ویراست جدید به پانویس برده شده:

الا تا هر عرض قایم بود در اصل بر جوهر
الا تا گوهری مردم ستوده باشد از گوهر
جهان بادا به توقایم چو از جوهر عرض اندر
کفت گوهرفشان بادا مدام و دل گهر پرور
(همو ۲، ج ۱، ص ۲۵۴)

چنان‌که دیدیم، برخی از این گونه بیت‌های برافزوده و الحاقی، افزون بر نداشتن پشتوانه نسخه‌شناختی قوی، اشکال زبانی هم دارند. برای نمونه، اینکه در یکی از بیت‌های الحاقی نسخه ع لغت «پامال» به کار رفته است با زبان متن‌های کهن همخوانی ندارد:

به بزم اندر کند پامال دستش جود حاتم را
به رزم اندر برد از یاد جنگ پور دستان را...
(همان، ص ۳۲، پانویس ۶)

گفتنی است که حذف «ی» از «پا»، مانند حذف «ی» از «گشای»، در زبان قطران دیده نشده است و در دیوان‌های هم‌روزگار او نیز از چنین حذف‌هایی شاهد‌های نادر و مشکوک وجود دارد (عیدگاه طریقه‌ای، ص ۲۴۰-۲۴۳). کاربرد «رو» به جای «روی» در رباعی زیر نیز گواه بی‌اصالتی آن است و درستی تصمیم مصححان را نشان می‌دهد که رباعی مورد نظر را به بخش ملحقات برده‌اند:

گاهی به شکار گور و آهو باشی
گاهی به شکار روی نیکو باشی
پیوسته چو بهرام نکورو باشی
بهرام که باشد که تو چون او باشی
(قطران تبریزی ۲، ج ۲، ص ۸۶۲)

آنچه گفتیم به این معنی نیست که در نسخه‌های دیوان قطران تبریزی، در شعرهایی که الحاقی هم نیستند، هرگز انتظار وجود صورت‌هایی چون «پا» و «روی» نمی‌رود. نکته اینجاست که چنین نویسه‌هایی را نباید با اصل متن مرتبط دانست و اصیل شمرد، مانند کاربرد «پا» و «رو» در بیت سی‌ام قصیده ۱۷۷ دیوان، که باید گواه الحاقی بودن بیت دانسته شود، نه نشانه حذف شدن «ی» از «پا» و «روی» در زبان قطران:

به هر کجا که نهی پافلک گذارد سر
به هر طرف که نهی رو سعادت همراه
(همان، ج ۱، ص ۵۵۷)

گفتنی است که از نسخه‌های دربردارنده شعر (ت، ع، عب، ب، ر و ملی)، جز نسخه عب که

تحریر دیگری است از نسخه ع و ضبط هایش معمولاً در پانویس ذکر نمی‌شود، هیچ‌کدام بیت مورد نظر را نداشته‌اند. البته در پانویس شعر در مورد این نکته مهم به طور کامل سخن گفته نشده است (اطلاع از دکتر تهمینه عطایی، مصحح دیوان) و با خواندن آن تنها از نبود بیت در ع، ب و ر آگاهی به دست می‌آید. (نک. همان، ص ۵۵۵، سطر نخست بخش پانویس‌ها)

کاربرد «رو» به جای «روی» باز هم در دیوان قطران دیده می‌شود، اما باز هم بدون پشتوانه نسخه‌شناختی قوی:

کمر بستند بهر کین شه ترکان پیکاری همه یگرو به خونخواری همه یکدل به جزاری
(همان، ص ۶۰۸)

به گواهی نسخه‌بدل‌های ویراست جدید، از سه نسخه‌ای که شعر مورد نظر را دارند، بیت مورد بحث تنها در نسخه ع (عبرت نائینی) آمده است (همان، پانویس ۶). همین نشان می‌دهد که اشکالی در کار است. مصححان، به جای «یکرو»، نویسه پیشنهادی «یکسر» یا «یکره» را مطرح کرده‌اند (همان) که نشان می‌دهد خود بیت را اصیل شمرده‌اند. اما به نظر نگارنده، «یکرو» دگرگشته کلمه دیگری نیست، بلکه کاربردش را باید نشانه متأخر بودن بیت و الحاقی بودن آن دانست، مانند بسیاری از دیگر بیت‌های بی‌اساسی که تنها در نسخه ع یا عب آمده است.

البته برخی از دنبال‌کنندگان مباحث زبانی شعر قدیم شاهدهایی از وجود «رو» در دیوان قطران یافته‌اند (نک. شاپوران، ص ۸۶)، اما با انتشار ویراست جدید دیوان، مشخص شد که همگی آن شاهد‌ها مخدوش و بی‌اصالت بوده است و اعتقاد به حذف‌شدگی «ی» از پایان کلمه مورد نظر در زبان قطران مبنایی جز اعتماد به چاپ نامعتبر نخجوانی نداشته است (عیدگاه طرّبه‌ای، ص ۶۹). منظور از آن شاهد‌های مخدوش سه بیت زیر است:

من آن بت را پرستیدم وزین رو درد و غم دیدم که هرگز عاقبت نیکو نباشد بت پرستان را
(قطران تبریزی ۱، ص ۱۷)

اکنون چورو کنی به بیابان به راه بر جز در میان سوسن و شمشاد نگذری
(همان، ص ۳۷۶)

چو کردم ز تبریز روسوی گنج‌ه ز دوری به دل بر نشانده نهالی
(همان، ص ۳۹۲)

اکنون صورت درست سه بیت بالا را از ویراست جدید نقل می‌کنیم:

من این بت را پرستیدم ازیرا درد و غم دیدم که هرگز عاقبت نیکو نباشد بت پرستان را
(قطران تبریزی ۲، ج ۱، ص ۳۱)

اکنون که ره کنسی به بیابان به راه در جز در میان سوسن و شمشاد نگذری
(همان، ص ۵۹۹)

چو کردم ز تبریز رخ سوی گنججه ز دوری به دل در نشانده نهالی
(همان، ص ۶۱۹)

موضوع بعدی مضاف شدن برخی از واژه‌های غیراضافی است در بیت‌های برافزوده. در بیتی الحاقی، که از نسخه ع نقل شده است (مطابق با صفحه ۲۰۲ از چاپ نخجوانی)، کاربرد «همه» به جای «همه» مشکوک و محل تأمل است و با انبوه شاهد‌های غیراضافی کاربرد این کلمه در شعر دوره‌های نخست ناسازگاری دارد (عیدگاه طرّبه‌ای، ص ۷۰۴). بیت مورد نظر این است:

ای بارخدا ای همه بارخدا یان ای فال نکوبختی وی بخت نکوفال
(همان، ص ۳۱۲، پانویس ۱۰)

در بیت زیر نیز «همه»، با توجه به وزن شعر، به صورت «همه» خوانده می‌شود و دارای اشکال به نظر می‌رسد و، به قرینه «همه آفاق» در مصراع دوم، می‌بایست در اصل به گونه غیراضافی بوده باشد: با جود تو ایمن همه خلق ز تنگی با داد تورسته همه آفاق ز بی‌داد
(همان، ص ۸۴)

البته مصححان متوجه اشکال زبانی مورد نظر بوده‌اند و حدس زده‌اند که «ایمن» باید دگرگشته «در امن» باشد (همان، پانویس ۶) تا بتوان «همه» را به صورت غیراضافی خواند. اما راه‌گشای از این حدس این گوشزد مهم ایشان است که بیت مورد نظر در هیچ نسخه‌ای، جز ن، نیامده است (همان).

گاه در بیت‌های الحاقی اشکال‌های دستوری هم به چشم می‌خورد، مانند کاربرد «اگر» یا «گر» پس از فعل شرطی، که در سده هفتم به بعد رفته‌رفته متداول شده است و تا آنجا که نگارنده دیده، شاهد‌هایش در شعر سده پنجم به کلی مشکوک است. بیت زیر، که از نسخه ک (کلهر، نگاشته ۱۲۸۴ ق)، در پانویس نقل شده است، دچار همین اشکال است و همین را می‌توان نشانه متأخر بودن آن دانست:

سیمرغ پیژد به مثل گر سوی کاخش در نیمه آن سنگ قضا بشکندش بال
(همان، ص ۳۱۳، پانویس ۷)

در بیت زیر نیز، که از نسخه ع در پانویس نقل شده است (مطابق با صفحه ۴۲۶ از چاپ نخجوانی)، همین ویژگی نحوی متأخر دیده می‌شود:

بود از باد خزان ویران اگر بستان و باغ کرد باغ و بوستان را خرم و آباد گل
(همان، ج ۲، ص ۶۸۴، پانویس ۵)

البته این اشکال تنها در بیت‌های الحاقی موجود در پانویس‌ها دیده نمی‌شود و در متن ویراست جدید نیز دست‌کم دو نمونه دارد، از جمله در بیت دیگری از همین شعر:

بسپارد اگر شغل و عمل ناموران را افزون سزد او را ز شمر شحنه و عمال
(همان، ج ۱، ص ۳۱۳)

اما از آنجا که سندهای دربردارنده شعر مورد نظر مربوط به سده سیزدهم و چهاردهم قمری‌اند، چندان قابل اعتماد نیستند و استناد به آنها در پژوهش‌های زبانی و سبکی باید با احتیاط همراه باشد. به هر روی، نگارنده نویسه «بسپارد اگر...» را به کلی با سبک قطران و هم‌روزگاران او ناسازگار می‌داند و احتمال می‌دهد که صورت درستش چنین بوده باشد: «گر بسپارد...». بیت دیگری که خطای دستوری مورد نظر در آن دیده می‌شود این است:

به مکر و فن همی رانند اگر شاهان ز خود سائل تو سائل را همی خوانی به سوی خود به مکر و فن
(همان، ص ۴۷۱)

این مورد نیز ارتباطی با اصل سخن قطران تبریزی ندارد و بر اثر تصرف کاتبان رخ داده است. این را، با توجه به ضبط نسخه‌بدل، که عبارت است از «به مکر و فن همی رانند سائل را دگر شاهان» (همان، پانویس ۱) و سنجش آن با ضبط متن می‌توان دریافت. پیداست که نویسه اصلی «به مکر و فن همی رانند دگر شاهان ز خود سائل» بوده است و، از آنجا که دالّ «رانند» در این نویسه، مطابق با سبک قدیم، از تقطیع می‌افتاده است (عیدگاه طرّبه‌ای، ص ۲۸۳-۲۸۴)، کاتبان دوره‌های متأخر در آن تصرف کرده‌اند، یکی با تغییر «دگر» به «اگر» و به قیمت نو کردن ساختار دستوری مصراع و دیگری با حفظ «دگر» و جابه‌جایی برخی از اجزای جمله.

در بیت زیر نیز، اگر آن را مطابق با چاپ نخجوانی بخوانیم، «گر» پس از فعل شرطی آمده است:

پشه خرد پرد گرز برش پندارد که همی کوهی بر سرش فتد سهلانی
(قطران تبریزی ۱، ص ۴۰۴)

اما این وضعیّت دستوری اصیل نیست و صورت بی‌اشکال بیت را می‌توان در چاپ جدید دید:

پشه‌ای خرد پیرد ز برش، پندارد که همی کوهی بر سرفتش نهلانی
(همو، ۲، ج ۱، ص ۶۴۲)

در بیت زیر نیز ادات شرط «چون» پس از فعل شرطی قرار گرفته است و این، با توجه به آشفتگی نسخه‌بدل‌ها، نشان‌دهنده تحریف شدن متن است:

اگرچه داد ایران را بالای ترک ویرانی شود از عدلش آبادان کند یزدانش چون یاری
(همان، ج ۱، ص ۵۹۰)

از نویسه‌های جایگزین، ضبط لک (کند یزدان اگر یاری) همان اشکال را دارد و ضبط ع (چو یزدانش کند یاری)، به دلیل بی‌اعتباری این نسخه، قابل اعتماد نیست. می‌ماند ضبط نسخه م (چو یزدان آن کند یاری) که یا درست یا راهبر به نویسه درست است (نک. همان، پانویس ۱۳) از دیگر اشکال‌های دستوری برخی از بیت‌های برافزوده، که متأخر بودنشان را آشکارا نشان می‌دهد، آوردن یای التزامی است در پایان فعل، بی‌آنکه جمله التزامی باشد، چنان‌که در دو بیت زیر (مطابق با صفحه ۴۲۸ از چاپ نخجوانی) می‌بینیم:

هر که خواهد سرفرازی او فتد در راه تو سرفرازی خواستم زان در رهت افتادمی
کار گیتی راست ناید جز که با تدبیر تو رشته‌های کار خود را زان به دستت دادمی
(همان، ج ۲، ص ۶۸۷، پانویس ۱۱)

نیز در بیتی دیگر، که در چاپ نخجوانی به شعر مورد نظر الحاق شده است (همو، ۱، ص ۴۲۹) و فراهم‌آوردگان ویراست جدید به درستی از آوردن آن به متن خودداری کرده‌اند، این اشکال دستوری دیده می‌شود:

خرم و دلشاد باشد هر که غمخوارش تویی چون تو غمخوار منی من خرم و دلشادمی
(همان، ص ۶۸۷، پانویس ۱۶)

همچنین است در بیتی الحاقی از نسخه ع که در ویراست جدید به پانویس رفته است (همان، ص ۶۵۷) و در چاپ نخجوانی در میان متن گنجانده شده:

ز شاهان کی چنو دیگر بزرگ و ارجمندستی که رادی و بزرگی را سزاوار و پسندستی
(همو، ۱، ص ۴۲۳)

این اشتباه، که گواه آشکاری است بر تأخر زمانی سراینده و بی‌ارتباطی اش با شعر قدیم، یادآور اشتباه سبکی میرفندرسکی، فتحعلی‌خان صبا و سروش اصفهانی است که، به تقلید از قدما، در قافیۀ برخی از سروده‌هایشان، فعل‌ها را با یای شرط و تمنی آورده‌اند، بی‌آنکه در سخنشان ادات شرط و تمنی به کار رفته باشد (بهار، ج ۱، ص ۳۵۱). صاحب سبک‌شناسی به درستی یادآور

شده است که این نقص در سروده‌های اکثر استادان شعر فارسی سده‌های دوازدهم و سیزدهم و چهاردهم هجری، که خواسته‌اند از متقدمان تقلید کنند، پیداست. (همان)

همین اشکال به گونه‌ای دیگر در بیت زیر رخ داده که در چاپ جدید الحاقی شمرده شده است (قطران تبریزی ۲، ج ۲، ص ۶۵۹، پانویس ۱۴):

تو با شاهان گیتی چون یقین پیش گمان بادی خبرهای همه شاهان به پیش تو عیان بادی
(همو ۱، ص ۴۲۴)

سراینده بیت بالا و الحاق‌کننده آن به سروده‌های قطران تبریزی توجه نکرده است که حرف «ی» زمانی به پایان فعل‌ها افزوده می‌شده که جمله شرطی یا تمنّایی باشد. نیز از آن مطلع نبوده است که «باد» به معنای «باشد» به حرف «ی» نمی‌پیوندد و «بادی» تنها به معنای «باشی» است و همواره فاعل دوم شخص می‌خواهد و نمی‌توان آن را به صورت سوم شخص درباره «خبرهای همه شاهان» به کار برد. از سوی دیگر، چنین فعلی را، بر فرض وجود، نمی‌توان در ردیف شعری قرار داد که در بیت‌های دیگر آن «بادی»، به معنای «باشی»، ردیف واقع شده است.

در بیت الحاقی دیگری، «مر» در جایگاه دستوری نادرست به کار رفته است و این خود گواهی است بر بی‌اصالتی آن:

بود فرمان یزدان و شهنشه مر به هم توأم برد فرمان یزدان کو برد فرمان سلطان را
(همو ۲، ج ۱، ص ۳۲، پانویس ۶)

دیگر اشکال زبانی بیت‌های برافزوده آن است که لغت‌هایی را در بر دارند که در روزگار قطران کاربرد نداشته و چند سده پس از آن رفته‌رفته متداول شده‌اند؛ مانند «اژدر»، که از سده هفتم به بعد شاهدهایی برای کاربردش می‌توان یافت و وجودش در متن نشان‌دهنده متأخر بودن آن است (عیدگاه طریقه‌ای و عظیمی، ص ۸۰-۸۱). با نگاهی به فرهنگ جامع زبان فارسی و مقایسه مدخل‌های «اژدرها» و «اژدها» با «اژدر»، مطلب روشن‌تر می‌شود. در این فرهنگ پیکره‌بنیاد، کهن‌ترین شاهد‌های «اژدها» و «اژدرها» به سده چهارم هجری مربوط است، در حالی که کهن‌ترین شاهد «اژدر» از سده هشتم است (صادقی و همکاران، ج ۳، ذیل مدخل‌های اژدر، اژدرها و اژدها). بنابراین، تصمیم مصححان ویراست جدید دیوان قطران برای الحاقی دانستن بیت زیر، که تنها در نسخه کلهر موجود بوده و ترکیب «اژدرشکر» در آن به کار رفته، درست بوده است:

یک عالم جان گیرد و یک دهر سر از خصم با نیزه اژدرشکر و صارم قتال
(قطران تبریزی ۲، ج ۲، ص ۳۱۳، پانویس ۸)

«اژدر» در ترکیب «اژدرشکار» یک بار دیگر هم در دیوان دیده می‌شود، اما در قصیده‌ای که تنها در نسخه کلهر موجود بوده است و به درستی به بخش ملحقات و منسوبات برده شده:

تیر به شستش در اژدرشکار تیغ به دستش بر لشکرشکن
(همان، ج ۱، ص ۸۴۷)

البته اینکه مصححان تنها انتساب شعر به قطران را مردود دانسته‌اند و در ردّ قدمت آن سخنی نگفته‌اند (همان، ج ۲، ص ۱۱۲۴) و در فهرست لغات و ترکیبات دیوان «اژدرشکار» را نیز آورده‌اند (همان، ص ۱۱۴۷) سزاوار بازنگری است.

یکی از کلمه‌های متأخری که بر اثر تصرف کاتبان به دیوان قطران راه یافته است «سراغ» است در بیت زیر:

مهتری با بذل و جود او نیامد در جهان خسروی با عدل و داد او ندارد کس سراغ
(همان، ص ۷۵۴)

با مراجعه به مستندات نسخه‌شناختی شعری که بیت بالا را در بر دارد، مطمئن می‌شویم که، اگر نه همه شعر، دست کم بیت مورد نظر ارتباطی با قطران تبریزی ندارد، زیرا مأخذی جز دو نسخه عبرت نائینی (نگاشته قرن چهاردهم قمری) نداشته است (همان، پانویس). کاربرد «ایاغ» نیز در بیتی دیگر از همین شعر مشکوک است و در دیگر سروده‌های قطران دیده نشده:

تا سحرگه بشکند در بوستان نرگس خمار لاله از آله بود چونان که پر از می ایاغ
(همان، ص ۷۵۳)

به نظر مصححان، صورت درست احتمالاً «نفاغ» (قدح بزرگ) است که در نسخه عبرت نائینی، چه در این شعر چه در چند شعر دیگر، به «ایاغ» تصحیف شده است (همان، ص ۱۱۱۵). اما اگر نامستند بودن شعر را در نظر بگیریم و به کاربرد لغت متأخر «سراغ» نیز در آن توجه کنیم، الحاقی شمردن کل شعر یا دست کم دو بیت مورد نظر را منطقی تر خواهیم شمرد.

در برخی از بیت‌های برافزوده، که در نسخه‌های کم‌اعتبار دیده می‌شود، اشکال‌های دیگری هم به چشم می‌خورد؛ از جمله اینکه گنجاندنشان در میان بیت‌های اصیل شعر تکرار قافیه را رقم می‌زند. مصححان ویراست جدید به این نکته توجه داشته‌اند و تا آنجا که نگارنده دیده است، ضمن بردن بیت نااصیل به پانویس، تکرار قافیه را نیز یادآور شده‌اند (برای نمونه، نک. همان، ج ۱، ص ۶۲، پانویس ۲۰؛ ص ۸۴، پانویس ۱۵). از همین دست است آنچه درباره تکراری بودن قافیه دو بیت الحاقی زیر آورده‌اند:

زر افشاند به خدمت چو گهر بخشد به مدحتگر سنان او رباید جان حسام او فشانند سر

وزان پرخاش او چون باد بر اعدای شوم اختر روان فرمان او چون آب و سوزان خصم چون آذر

(همان، ص ۲۴۲، پانویس ۱۱)

گاهی بیت‌های الحاقی از نظر قواعد کلی قافیه اشکالی ندارند، اما هم‌آوایی‌های بدیعی مورد نظر شاعر را در قافیه‌پردازی بر هم می‌زنند؛ مانند دو بیت زیر که به درستی الحاقی شمرده شده‌اند، زیرا هیچ نسخه‌ای، جز نسخه عب (عبرت نائینی)، در بردارنده آن‌ها نبوده است:

یکی در بهشت ارم جای کرد یکی باد بر تخت دولت مکین

سوی دار باقی یکی کرد روی یکی باد باقی الی یوم دین

(همان، ج ۲، ص ۷۶۹)

سراینده این دو بیت و الحاق‌کننده آن‌ها به شعر قطران توجه نداشته است که شاعر خود را ملزم کرده بوده کلمه قافیه در همه بیت‌ها به «مین» بینجامد، نه به «ین». در نتیجه، ناآگاه از طرز شعر قطران، «مکین» و «دین» را به قافیه‌هایی چون «زمین»، «ثمین»، «یاسمین»، «کمین» و «امین» افزوده است.

نویسه‌های آسان‌شده یا دگرگشته

چنان‌که گفتیم، برخی از دگرگونی‌های صورت‌گرفته در نسخه‌های کم‌اعتبار برخاسته از دستبردهای کاتبان متأخر است. این تصرف‌ها همواره با افزودن بیت‌هایی به سروده‌های اصیل صورت نمی‌گیرد، بلکه اغلب با تغییر کلمات و به قصد ساده‌سازی متن انجام می‌شود. پر آشکار است که چنین دگرگونی‌هایی منحصر به نسخه ع و عب نیست و در همه دست‌نویس‌های مورد استفاده مصححان دیوان قطران، که هیچ‌کدام قدمت چندانی ندارند، بیش و کم رخ داده است؛ مانند تغییر «دوست و دشمن» بر وزن فاعلاتن به «یار و دشمن» در نسخه کلهر، برای آسان کردن وزن بیت زیر:

دوست و دشمن را صلت گاه سخا یکسان دهد با پلنگ و رنگ کوشش روز کین یکسان کند

(همان، ج ۱، ص ۱۱۰، پانویس ۱۶)

اما، چنان‌که دیدیم، مصححان به درستی «دوست و دشمن» را وارد متن کرده‌اند.

برخی از اشکال‌های نسخه‌ها به دگرگونی‌های سهوی و بدخوانی مربوط می‌شود، که مطابق انتظار، هیچ نسخه‌ای از دیوان قطران از آن‌ها به دور نمانده است. خوشبختانه، در این موارد نیز مصححان ویراست جدید دیوان به خوبی عمل کرده‌اند و تصحیف‌های بسیاری را یافته‌اند و صورت‌های اصیل و درست را به متن برده‌اند و صورت‌های دگرگشته را در پانویس قید کرده‌اند. تصحیف «شاعی» (شیعی) به «شاعر» و «شاهی» در قصیده ۱۰ دیوان نمونه‌ای از این دگرگونی‌های

سهوی است که در شماری از دست‌نویس‌ها و نیز در چاپ نخجوانی، همراه با حدس نادرست مصحح مبنی بر صحّت «شاهی» به جای «شاعر» (همو، ۱، ص ۲۳)، دیده می‌شود و فراهم‌آورندگان ویراست جدید به درستی بدان پی برده‌اند و ضمن آوردن صورت درست در متن، در مقدمه نیز آن را، به هنگام معرفی نسخه ص (بقعه شیخ صفی)، یادآور شده‌اند:

چنان‌چون دوست داری تو خداوندان دانش را
ندارد هیچ شاعی دوست داعی را و مأذون را
(همو، ۲، ج ۱، ص یکصد و بیست و پنج، ۳۶)

از همین دست است نویسه «گلِ جور» (منسوب به جور/گور= فیروزآباد) که در چاپ نخجوانی به «گل جور» یا «گل سور» دگرگون شده است (همو، ۱، ص ۱۴۷، ۱۶۵) و در ویراست جدید، به همراه توضیحات مفید در تعلیقات، به درستی وارد متن شده:

چوروز گردد با یاد مهر او شب داج
چو خار باشد با یاد کین او گل جور
(قطران تبریزی، ۲، ج ۱، ص ۲۵۵)

رخ چو بر لاله ریخته گل جور
زلف چون میغ در شب دیجور
(همان، ج ۱، ص ۲۵۸؛ نیز نک. ج ۲، ص ۱۰۰۱-۱۰۰۲)

قطران تبریزی، چنان‌که دیدیم، در بیت اخیر میان «جور» و «دیحور» جناس مذیل ساخته است. در بیت زیر نیز جناس مورد نظر میان «جوری» و «دیحوری» صحّت ضبط «جوری» و «جور» را نشان می‌دهد:

خار و خارا دوستانش را گل جوری دهد
دشمنانش را فلک شب‌های دیجوری دهد
(همان، ج ۲، ص ۷۴۰ متن، ص ۱۱۱۳، تعلیقات)

اینجا هم ضبط نخجوانی (گل سوری) نادرست است. (نک. همو، ۱، ص ۴۷۸)
نمونه دیگر «نفاغ» است که در چاپ نخجوانی، مطابق با شماری از نسخه‌ها، به لغت آشنای «ایاغ» دگرگون شده است (همان، ص ۱۹۰، ۴۱۵، ۴۸۵) و در چاپ جدید، با تشخیص هشیارانّه مصححان، به صورت اصیل خود درآمده:

نرگس به یاد سوسن و شمشاد درفکند
دینارگون نیبذ به کافورگون نفاغ
(همو، ۲، ج ۱، ص ۲۹۸)

چو یار من شود خندان بخندد باغ و راغ از وی
نفاغ آر زی لبش داری شود پر می نفاغ از وی
(همان، ج ۲، ص ۶۶۱؛ نیز ص ۶۶۷، ۷۵۳)

به راهنمایی این تصحیح درست، می‌توان در صحّت کاربرد «ایاغ» در دیگر متن‌های دوره‌های نخست نیز تردید کرد و به اصلاح برخی از منابع پرداخت. از جمله، باید دانست هر دو بیتی که از

گر شامسب‌نامه به شاهد «ایاغ» در لغت‌نامه نقل شده مخدوش است:

چنان روشن از می بلورین ایاغ کزو کور دیدی به شب چون چراغ
می زرد بد در بلورین ایاغ چو در آب پاک از نمایش چراغ
(دهخدا و همکاران، ذیل ایاغ)

با مراجعه به تصحیح حبیب یغمایی از منظومه مورد نظر، همین ضبط را می‌بینیم (اسدی طوسی ۱، ص ۳۴۶، ۴۲۵)، اما در بهترین نسخه این اثر، که به صورت عکسی منتشر شده است، به جای «ایاغ» در یک بیت «نفاع» و در بیت دیگر «ففاع» نوشته شده است که بی‌گمان دگرگشته «نفاع» است (نک. همو ۲، ص ۱۱۹، ۱۶۰).

البته نباید انگاشت که همه بدخوانی‌ها و دگرگشتگی‌های سهوی در نتیجه ساده شدن متن و دور افتادن از شکل دشوار رخ داده است؛ به سخن دیگر، هر نویسه دشوار یا دشوارنمایی را نباید اصیل دانست و هر نویسه آسانی را نباید ناصیل شمرد. برای نمونه، می‌توان به نویسه دشوارنمای «پذیروتم» در بیت زیر از چاپ نخجوانی اشاره کرد که ممکن است، در نگاه نخست، یکی از نمونه‌های نادر و کهن اشباع ضمه در فعل «پذیرفتن» به شمار آید:

بسی نیکوئیها پذیروتم به شیرین‌زبانی همی کوفتم
(قطران تبریزی ۱، ص ۵۱۹)

اما پژوهشگر، به‌ویژه هنگامی که سندهای کهنی در دست ندارد، باید بیشتر احتیاط کند و سویه‌های دیگر کار را هم بسنجد. بیت مورد نظر بخشی است از نامه فروتانه و ارادتمندانه قطران به سپهدار اژان، ابوالیسر، که خواهان آن بوده است که قطران قلمرو او را ترک نکند و به تبریز نرود، اما خواسته او برآورده نمی‌شود و قطران پس از مدتی، در بیان دل‌تنگی و اشتیاق دیدار او و بازگفت ماجرا برایش، این نامه را می‌نویسد. پس از بیت مورد نظر، گفته‌ها و وعده‌های پیشین ابوالیسر می‌آید:

که نزدیک من باش و زاتر (زایدر؟) مرو که نیکی کنم با تو هر روز نو
هم از میر خرم بوی هم ز من نیاید تو را خواسته کم ز من ...
چه خواهی که را جویی اندر جهان به خیره چرا پویی اندر جهان؟
(همو ۲، ج ۲، ص ۷۹۷)

پس منطقی نیست که قطران با فعل «گوفتم» (خوانشی از املائی کوفتم) وعده‌های او را به خود نسبت دهد و خود را گوینده گفته‌های او نشان دهد. دنباله نامه چنین است:

چون نشنیدم این، دست برداشتی مرا بر سر خویش بگذاشتی

بسی خلعت و خواسته دادیم به کام دل آنجا فرستادیم...
(همان)

پیداست که بیت مورد بحث باید به جای «پذیرفتم» و «گفتم» در بردارنده دو فعل به صورت دوم شخص باشد، نه اول شخص. با نگاهی به ویراست جدید دیوان، در می یابیم که صورت درست بیت به گونه دیگری است که گسست معنایی نامه را برطرف می کند و به هیچ روی دشوار و کهن نما هم نیست:

بسی نیکوییها پذیرفتم به شیرین زبانی همی گفتم
(همان)

پس «پذیرفتم» و «گفتم» دگرگشته «پذیرفتم» و «گفتم» بوده است. ساخت این دو فعل را می توان با ساخت دو فعل به کاررفته در بیت «بسی خلعت و...» سنجید و از درستی آن مطمئن شد. به نظر می رسد علت این دگرگشتگی در چاپ نخجوانی و نسخه های پشتوانه آن این بوده است که کاتبی «گفتم» را «گفتم» خوانده است و سپس، برای هماهنگی قافیه مصراع نخست با آن، «پذیرفتم» را به «پذیرفتم» دگرگون کرده. شاید هم کاتبی قافیه مصراع نخست را به صورت «پذیرفتم» خوانده بوده است و از آنجا که این نویسه را موجب بر هم خوردن وزن بیت می دیده، با اشباع ضمه، صورت دشوارنما و غیراصیل «پذیرفتم» را رقم زده. از دیگر تحریفات چاپ نخجوانی، که بر اثر اتکا به نسخه های کم اعتبار رخ داده است، دگرگشتگی بیت دوم رباعی زیر را می توان یاد کرد:

ای آنکه خجستگی تو دادی بهمای با من بوفوا و مهربانی بهم آی
جادو نمود هرگز از توبه ابای ای ز روان و دیده و دل پیمای
(همو ۱، ص ۵۴۴)

در قافیه مصراع سوم خطایی آشکار دیده می شود و آن اینکه به لغت عربی «ابا» صامت «ی» افزوده شده و این افزایش صورتی ناتندرست را رقم زده است که جناس پردازی شاعر را هم مخدوش ساخته. با مراجعه به ویراست جدید، می توان دریافت که «ابای» دگرگشته «مای» بوده است:

جادو نمود هرگز از توبه مای (همو ۲، ج ۲، ص ۸۳۰).

این واژه، به معنای «سرزمین جادوان»، بارها در متن های کهن به کار رفته است (دهخدا و همکاران،

ذیل مای)

با کندوکاو در چاپ جدید نیز می توان پاره ای از دگرگشتگی ها را یافت و برخی از اصلاحات را

پیشنهاد داد؛ از جمله در بیت زیر، «مجاهد» را باید به «مجاهز» (بازرگان) دگرگون کرد:

به دینار آفرین خزی همیشه وین چنین باشد مجاهد کو بود فیروز و تاجر کو بود مقبل
(قطران تبریزی ۲، ج ۱، ص ۳۳۹)

در بیت زیر، «بر» باید به «پُر» دگرگون شود:

مردم چون خویید تشنه‌اند و تو باران تازه تو چون بر گل سعادت خوییدی
(همان، ص ۵۷۱)

در بیت زیر، «مغرور» را باید به «معذور» اصلاح کرد:

باشد غازی به سر سپردن مغرور گر بنگارد نسیم خلد چنین است
(همان، ص ۷۱)

همچنین در بیت زیر، جمله «نه سیلی» را باید به قید «سبیلی» اصلاح کرد:

چرا چندین گهر باری نه سیلی چرا تندی کنی نه ژنده پیلی
(همان، ج ۲، ص ۷۰۵)

«سبیلی»، که در نسخه‌بدل‌ها هم بوده است (همان، پانویس ۱۵)، در ویس و رامین به معنای «رایگان» به کار رفته (دهخدا و همکاران، ذیل سبیلی)، بدین صورت:

ز بس کو داد سیم و زر سبیلی نماند اندر جهان نام بخیلی
(فخرالدین اسعد گرگانی، ص ۵۲۵)

در بیت زیر دو اشکال دیده می‌شود، یکی مربوط به قافیه بدیعی و دیگری مربوط به دستور زبان:

گر نبخشودی مرا آن کس که او دارای من من جدا گشتم ز دین و دیده و دل، وای من
(قطران تبریزی ۲، ج ۲، ص ۶۴۹)

نخست باید گفت که هم‌قافیه «وای» در این شعر بدیعی باید کلمه‌ای باشد که به واو و الف و یا بینجامد. صورت درست قافیه مصراع اول «دلوی» است، به معنی «دلخواه»، که باید با تصحیح قیاسی وارد متن شود. همچنین در مصراع دوم، «گشتم» را باید به «گشتی» اصلاح کرد که ضبط دو نسخه لک و مل است (همان، پانویس ۸). لزوم این تصحیح، با ملاحظه نمونه‌های کهن حذف شناسه در فعل ماضی اول شخص مشخص می‌شود، که در جمله‌های شرطی گاه‌گاه دیده شده است. بیت زیر از فردوسی نمونه خوبی است برای مقوله دستوری مورد نظر، که صاحب سبک‌شناسی آن را در بحث حذف ضمیر در متکلم مع‌الغیر به دست داده است:

اگر من نرفتی به مازندران به گردن برآورده گرزگران
(بهار، ج ۱، ص ۳۱۶)

در کتاب تاریخ زبان فارسی نیز شاهدهای کهن و اصیلی برای آنچه گفته شد به دست داده شده است (نک. خانلری، ج ۲، ص ۳۸۸-۳۸۹). گفتنی است که این کاربرد باز هم در شعر قطران شاهد دارد؛ از جمله بیت زیر، که «ندادی» در آن به معنای «ندامی» به کار رفته است:

جز تو را کس را ندادی نور اگر خورشیدمی جز تو را کس را ندادی بوی اگر شمشادمی
(قطران تبریزی ۲، ج ۲، ص ۶۸۷)

اکنون صورت درست بیت مورد بحث را به دست می‌دهیم:

گر نبخشودی مرا آن کس که او دلوی من من جدا گشتی ز دین و دیده و دل، وای من
نیز در بیت زیر، «مالد» باید به «پالد» (پالیدن= فروریختن) اصلاح شود:

درخت گل همی بالد بر او بلبل همی نالد صبا عنبر همی مالد به روی بوستان اندر
(همان، ج ۱، ص ۲۳۱)

قرینه‌درستی این پیشنهاد کاررفت «پالیدن» است، در بیتی دیگر، با بافتی مشابه:

دَر بارد از هوا هر ساعتی ابر بهار مشک پالد بر زمین هر ساعتی باد شمال
(همان، ص ۳۲۱)

همچنین در چند بیت زیر، باید «بخشیدن» و «بخشان» به «پخشیدن» و «پخسان» دگرگونی یابد:

ترسان اجل ز تو چو امل ترسد از اجل بخشان قضا ز تو چو حذر بخشد از قضا
(همان، ص ۱۱)

کرا از تیغ غم ترسد ز مهر او زره باید کرا از تیر بد بخشد ز ملح او سپر باید
(همان، ص ۱۴۳)

شاهان خواهند خلق را ز پی خویش تو ز پی خلق خویش را بخشیدی
(همان، ص ۵۶۹)

البته کلمه مورد نظر به صورت درست یا نزدیک به درست (بخسان) نیز در کتاب آمده است:

کدام دشمن کز بیم تو نشد غمگین کدام حاسد کز هول تو نشد بخسان
(همان، ص ۴۱۳)

گفتنی است که انتخاب صورت «بخشان» و «بخشیدن» تنها بر اثر آشفتگی نسخه‌ها روی نداده، بلکه مشاهده آرای گوناگون پژوهشگران و صاحب‌نظران باعث تردید مصححان شده است. به گفته فراهم‌آوردگان ویراست جدید، هنینگ «بخشان» را درست دانسته است و دهخدا «پخسان» را و آیدنلو، در بیتی از شاهنامه، «پیچان» را تصحیف «تُخشان» دانسته (همان، ج ۲، ص ۸۸۲). نگارنده بر

آن است که حق با دهخدا بوده است و این را قافیه‌پردازی‌های سخنوران قدیم، به همراه برخی از اعنات‌هایی که در شعر برقرار می‌کرده‌اند، آشکارا نشان می‌دهد. ضعیف‌ترین قرینه در تأیید «پخسان» و «پخسیدن» تناظر این دو است با «ترسان» و «ترسیدن» که هر دو «س» دارند، نه «ش». این را در دو شاهد نخست از قطران دیدیم و اینجا بازگو نمی‌کنیم. قرینه دیگر، که قوی‌تر است، قافیه شعر فردوسی است که با ضبط‌هایی چون «بتخشاندم» یا «بپیچاندم» یا «بپخشاندم» دچار اشکال می‌شود و بدون زوی مشترک می‌ماند، حال آنکه هم‌قافیه‌اش «بترساندم» است، با حرف روی «س»:

بکوشد همی تا بپخشاندم به بیشی لشکر بترساندم

(فردوسی ۱، ج ۴، ص ۲۰۲)

بکوشد که تاد بپخشاندم به بیشی لشکر بترساندم

(فردوسی ۲، ج ۱، ص ۸۱۰)

قافیه چند بیتی که در لغت‌نامه در همین زمینه بدان‌ها استناد شده است نیز دارای صامت «س» است:

ازو بی‌اندهی بگزین و شادی و تن‌آسانی به تیمار جهان دل را چرا باید که پخسانی
(دهخدا و همکاران، ذیل پخسانیدن (از رودکی))

همچو گرما به که تفسیده بود تنگ آبی جانست پخسیده بود
(همان، ذیل پخسیدن (از مولوی))

به ویژه بیتی از ناصر خسرو، که با «مسی» (مس بودن) هم‌قافیه است، هر گونه ابهامی را درباره بحث سین و شین می‌زداید:

همی به آتش خواهند بردنت زیراک به زور آتش زری شود جدا ز مسی
اگر زری نکنند بر تو کار آن آتش وگر مسی به عنایتا ابد همی پخسی
(همان، ذیل پخسیدن)

البته قافیه بیت اخیر در بهترین چاپ دیوان ناصر خسرو «پخسی» است، نه «بخسی» (نک. ناصر خسرو، ص ۳۶۳)

به نظر نگارنده، «پخسان» (گدازان و اندوهگین) دست‌کم دو بار دیگر نیز در سروده‌های قطران به کار رفته است: یک بار در بیت زیر از قصیده ۱۳۳، که شعری است بدیعی و دارای قافیه‌های اعنات‌دار و کاربرد «نقصان» اعنات قافیه‌اش را مخدوش ساخته:

بدو کردن بدی دشوار و زو درخواستن آسان ز بیداد و بدش کس را نبینی در جهان نقصان

(قطران تبریزی ۲، ج ۱، ص ۴۰۵)

و بار دیگر در بیت زیر، با نسخه بدل «بیجان» و در هم قافیگی با «کاسان»:

دل از گفتار تو غمگین تن از کردار تو ترسان خیال روی و مویت را شمن گردد بت کاسان

(همان، ص ۴۰۸)

تصحیح قیاسی

باید دانست که همیشه چنان نیست که با اعتماد به ضبط یکی از نسخه‌ها بتوان به تصحیح درستی از متن دست یافت. به سخن دیگر، گاه صورت درست در هیچ‌یک از نسخه‌ها نیست و مصحح باید، با تکیه بر آگاهی‌های زبانی و ادبی و سبکی، خود به بازسازی متن دست یازد، کاری دشوار و لغزنده که ای بسا نتیجه درست بدهد و ای بسا که درست از آب در نیاید. خوشبختانه، در این زمینه نیز مصححان در مجموع خوب عمل کرده‌اند و هر جا که ضبط همه نسخه‌ها را نادرست یافته‌اند و راه‌حلی قطعی برای گشودن گره متن در دست نداشته‌اند، از تصرف در دیوان قطران پرهیز ورزیده‌اند و متن را به همان صورت مشکوک و احتمالاً غلط اما دست‌نخورده گذاشته‌اند و به یادکرد حدس و نظر خود در پانویس بسنده کرده‌اند و صورت محتمل اما غیرقطعی را وارد متن نکرده‌اند. در عوض، در جاهای دیگر، که برای درستی حدس خود و تغییر دادن متن قرینه‌ها و دلیل‌های سبکی و معنایی و نسخه‌شناختی کافی داشته‌اند، دست به تصحیح قیاسی زده‌اند، مانند تصحیح «سمور» به «نُمو» (جمع نمر، به معنای پلنگ)، که از درخشان‌ترین تصحیحات قیاسی کتاب است:

به سوی صحرا تازد همی ز کوه غزال بدان‌که کوه بماند همی به پشت نمودر

(همان، ص ۲۵۴)

اگر مصححان، مانند محمد نخجوانی، به ضبط نسخه‌ها اعتماد می‌کردند و «سمور» را به متن می‌آوردند (قطران تبریزی ۱، ص ۱۶۴)، اشکالی زبانی در متن برجای می‌ماند و آن اینکه تلفظ «سمور» با واو مجهول متداول بوده است (سپهر، ص ۱۸۲) و این لغت در شعر شاعران دوره‌های نخست (از آغاز تا پایان سده پنجم) با کلمه‌هایی چون «حور» و «صور» و «کافور»، که قافیه‌های شعر مورد نظر را تشکیل می‌دهند، قافیه نمی‌شده (عیدگاه طرّبه‌ای، ص ۵۱۴-۵۱۸) و مثال‌های نقض این قاعده، بر فرض صحت، بسیار نادر است (همان، ص ۵۱۸-۵۱۹). «نمو»، چنان‌که واژه‌نامه سودمند ویراست جدید دیوان نشان می‌دهد، دو بار دیگر نیز در شعر قطران به کار رفته است:

نه زان عجب که ز دزد ایمن اند با عدلش از آن عجب که روند ایمن از اسود و نمور

(قطران تبریزی ۲، ج ۱، ص ۲۵۷)

در چاپ نخجوانی، کلمه قافیه «نور» است (قطران تبریزی ۱، ص ۱۶۵) که، با توجه به معنی، پذیرفتنی نیست، زیرا کرکسان (نور) نمی‌توانند تأثیری بر نایمینی راه‌ها داشته باشند و پلنگان (نور) هستند که به همراه شیران (اسود) می‌توانند راه‌ها را ناامن کنند. بیت بعدی، که در آن «نور» به کار رفته، این است:

طمع آن را کز و جناغ کنسی چرخ هر شب شود چو پشت نمور

(همان، ص ۲۶۰)

جالب است که در چاپ نخجوانی بیت مورد نظر اصلاً نیامده است و این نشان می‌دهد که نسخه‌های مورد استفاده او چه اندازه آسان شده و دگرگشته بوده. بنابراین، دلیل کم‌اعتباری چاپ نخجوانی را تنها نباید این دانست که بیت‌های اصیل قطران در آن با تحریف و دگرگشتگی آمده است، بلکه باید بدین توجه کرد که در مواردی نه چندان اندک، چاپ نخجوانی فاقد بیت‌های مسئله‌انگیز است. بیت‌های حذف‌شده از چاپ نخجوانی معمولاً لغتی کمترشناخته‌شده و اصیل دارند که با مراجعه به ویراست جدید، می‌توان آنها را مشاهده کرد. اینجا، برای نمونه، از لغت «بافدم» (به معنای سرانجام) یاد می‌کنیم که در این بیت، که در چاپ نخجوانی و نسخه‌های مورد استفاده او از قلم افتاده است، به کار رفته:

جان آزادان کند پیچان به درد و بافدم کارها یکسر به کام جان آزادان کند

(همان، ص ۱۱۰)

در بیتی دیگر نیز، که در چاپ نخجوانی نیامده است، «بافدم»، با تصحیح قیاسی مصححان، به جای نویسه‌هایی چون «باخدم»، «تاخدم»، «باورم» و «هر قدم» به درستی وارد متن شده است:

حاسد ملعون که با دشمن سگالد بد تو را بافدم نک دشمنت را حاسد و ملعون کند

(همان، ص ۱۱۵)

از دیگر تصحیحات قیاسی صورت‌گرفته در ویراست جدید، می‌توان به «خستو» به جای «خشنود» در بیت زیر اشاره کرد:

ستاره گشت به فرهنگ و فضل او خسستو زمانه داد به تدبیر و رأی او اقرار

(همان، ص ۱۸۲)

همچنین است تصحیح «بهر» و «ارخ» به «برخ» در بیت زیر:

گر میان گلبن و بلبل فراق افکند چرخ از وصال دوست هر ساعت مرا بیش است برخ
(همان، ج ۲، ص ۶۷۷)

اما مصححان گاه حدس درست خود را به متن نبرده‌اند و از تصحیح قیاسی پرهیز ورزیده‌اند؛ برای نمونه، در رباعی ۱۷۷، قافیۀ مصراع چهارم را به صورت «شکستن» آورده‌اند و آن را به «گشفتن» (پرشان و تباه شدن/کردن) تصحیح قیاسی نکرده‌اند و نویسهٔ درست را به‌عنوان احتمال در پانویشت یادآور شده‌اند:

ماناز سرای بنده رفتن خواهی یا از دل من به رنج رفتن خواهی
اکنون که ز می چو گل شکفتن خواهی رفتن خواهی دلم شکستن خواهی
(همان، ص ۸۳۵)

در تأیید «گشفتن» و کاربرد آن در مورد «دل» می‌توان به بیتی دیگر از قطران استناد کرد که البته تصحیحش نیاز به اصلاح دارد:

از او باید دل خصمان کشفتن وزو گیرد گل دولت گشفتن
(همان، ص ۷۰۷)

با تغییر «باید» به «یابد»، «کشفتن» به «گشفتن» و «گشفتن» به «شکفتن»، صورت درست به دست می‌آید:

از او یابد دل خصمان گشفتن وز او گیرد گل دولت شکفتن

هماهنگی‌های بدیعی

از آنجا که قطران تبریزی شاعری جناس‌پرداز و آرایه‌باز بوده است، در تصحیح شعر او باید به هماهنگی‌های بدیعی توجهی ویژه داشت. مقایسه‌ای گذرا میان چاپ نخجوانی و ویراست جدید نشان می‌دهد که چه اندازه از تناسب‌های بدیعی در چاپ پیشین از میان رفته بوده و در ویراست جدید احیا شده است. همچنین، در مقدمهٔ چاپ جدید و نیز پانویس‌های برخی از صفحه‌ها، آشکار است که مصححان به هماهنگی‌های بدیعی شعر قطران توجه بسیاری داشته‌اند و اصلاً برخی از بیت‌ها را با بهره‌گیری از ملاحظات بدیعی تصحیح کرده‌اند؛ مانند تصحیح قیاسی «گر من» به «ار من» (اگر من) برای کامل شدن جناس با «ار من»:

هرگز ز دل من نشود دوستی او آر من به خراسان بوم و دوست به ارمن
(همان، ص ۷۶۵).

در بیت زیر نیز مبنای انتخاب «ار من» توجه به تناسب لفظی بوده است:

ار من بمیرم ز غم سزد تا تو با میر همی روی سوی ارمن
(همان، ص ۷۶۶)

از جناس پردازی‌ها و صنعت‌گری‌هایی که در چاپ پیشین، بر اثر بدخوانی‌ها و افتادگی‌ها و دگرگشتگی‌های فراوان، از میان رفته بود و در چاپ جدید مجال بروز یافت، نمونه‌های بسیاری را می‌توان یاد کرد. از آن جمله است جناس مرکب میان قافیۀ دو بیت زیر، که بیت نخستش اصلاً در چاپ نخجوانی نیامده است:

بلای دل و دیده آمد سنانش که هم دل شکاف است و هم دیده‌خارا
همیدون عدورا گل دولت او ز محنت نشانده‌ست در دیده خارا
(همان، ج ۱، ص ۲۵)

نخجوانی بیت دوم از دو بیت زیر را نیز از قلم انداخته و در نتیجه، به جناس پردازی شاعر مجال بروز نداده است:

ایا شهریارا که مثلت نباشد به رادی و مردی به صد شهریارا
اگر روی بینی به روی نکوتر بخوایم دستوری از شهریارا
(همان، ص ۲۶)

جناس مرفو در دو بیت زیر نیز در چاپ نخجوانی دیده نمی‌شود، زیرا به جای «مارا» در پایان بیت دوم «نارا» آورده است:

اگر جود و فضل مجسم ندیدی دو دیده به دیدار او برگمارا
اگر برگ گل با خلافتش بیویی به مغز اندر آید ز گلبرگ مارا
(همان، ص ۲۵)

همچنین است جناس مرفو میان «فردوس‌وار» و «سوار» (دستبند) در بیتی دیگر، که در چاپ نخجوانی، بر اثر دگرگشتگی «سوار» به «نگار»، از میان رفته است:

شد ز فرّ ماه فروردین جهان فردوس‌وار باغ‌ها دیبا سلب شد شاخها مرجان‌نگار
(همو، ۱، ص ۱۵۴)

در چاپ جدید، افزون بر صورت درست جناس یادشده، شکل اصیل «فوردین» را نیز می‌بینیم:
شد ز ماه فوردین باز این جهان فردوس‌وار باغ‌ها میناسلب شد شاخ‌ها مرجان‌سوار
(همو، ۲، ج ۱، ص ۱۶۲)

در قافیۀ بیت زیر، مطابق با چاپ نخجوانی، جناسی دیده نمی‌شود:

عشق دارد هر کسیرا مستمند و خوار و زار خوار باد آنکس که دارد عشق و کار عشق خوار
(همو، ۱، ص ۱۵۸)

اما با مراجعه به چاپ جدید، در میان «خوار» و لغت اصیل «گرم‌خوار» هماهنگی آوایی کاملی می‌بینیم:

عشق دارد هر کسی را مستمند و گرم‌خوار خوار باد آن کس که دارد عشق و کار عشق خوار
(همو، ۲، ج ۱، ص ۱۶۶)

با توجه به پاره‌ای از دیگر هماهنگی‌های آوایی، همچنان می‌توان واکاوی در دیوان قطران را پی گرفت و به بازنگری در ضبط برخی از بیت‌ها پرداخت؛ مانند بیت زیر که در آن «آذر خرد» به «آذر خرداد» تصحیف شده است:

آب زمزم بر عدو چون آذر خرداد کرد بر ولی بر سنگ چون گوهر به دست راد کرد
(همان، ج ۲، ص ۶۴۹)

با توجه به اعناتی که شاعر خود را ملزم به رعایت آن کرده است، در همه قافیه‌ها باید دست‌کم حرف پیش از ردف (مصوّت بلند پیش از زوی) نیز رعایت شده باشد؛ مانند «زین» و «برزین»، «سوتام» و «تام»، «شمشاد» و «شاد» و... پس اینجا باید «خرداد» را به «خرد» تصحیح قیاسی کرد تا با «راد» اعنات بسازد. با همین استدلال، می‌توانیم دریابیم که در بیت زیر «دهقان»، در هم‌قافیگی با «چوگان»، دگرگشته «دهگان» است:

ز عنبر بر مهش چنبر ز سنبل بر گلش چوگان دلش چون قبله تازی رخس چون قبله دهقان
(همان، ج ۱، ص ۴۰۷)

به همین ترتیب، قافیۀ مصراع دوم بیت زیر باید «ناب» باشد (به معنای دندان نیش)، نه «تاب»:
چون خوی او عنبر سارا و مشک ناب نیست با سنان و نیزه او اژدها را تاب نیست
(همان، ج ۲، ص ۶۵۰)

نگاهی به برخی از دیگر قافیه‌های شعر (خوشاب/شاب، تاب/مهتاب و دریاب/سخن‌دریاب) ما را از این تصحیح قیاسی مطمئن‌تر می‌کند (همان). در بیت ترجیع شعر نیز اشکال مورد نظر به چشم می‌خورد:

پادشاه شهریاران بوالمعالی جاودان با سعادت باد و با عزّ و موالی جاودان
(همان، ص ۶۵۱)

هم‌قافیۀ «بوالمعالی» در این شعر بدیعی باید دارای عین و الف و لام و یا باشد، اما «موالی» عین

ندارد. به نظر می‌رسد که صورت درست «معالی» است، نه «موالی»، وگرنه معنای مصراع نیز چندان درست نخواهد بود. اصلاً معطوف شدن «عز» به «موالی» (دوست) چندان مناسب نیست. اگر «موالی» را به «معالی» (بلندی‌ها) تصحیح قیاسی کنیم، عطف مورد نظر متناسب می‌شود. در قصیده ۸۳ دیوان نیز، که شعری است تمام‌مطلع، باید دست به چند اصلاح مشابه زد. نخست، باید «نیلوفر» را به «نیلوپر» دگرگون کرد تا قافیۀ بدیعی مناسبی باشد برای «پر» در مصراع دیگر:

دل من گشت چون نیلی میان نیل نیلوفر چو من سوی هوا پریم شود پایم به سان پر
(همان، ج ۱، ص ۲۵۱)

اینکه تلفظ کلمه مورد نظر با صامت «پ» باز هم در دیوان قطران نمونه دارد تأییدی است بر درستی نویسه پیشنهادی نگارنده:

بتی دارم چو ماه نوبه زیر میخ و گرد اندر دلی دارم چو لیلوپر میان آب سرد اندر
(همان، ج ۲، ص ۶۶۲)

در مصراع دوم بیت زیر نیز باید دست به اصلاح مشابهی زد:

به منظر بهتر از مخبر به مخبر بهتر از منظر ز کیوان برترش ایوان ز گردون برترش افسر
(همان، ج ۱، ص ۲۵۳)

هم قافیۀ منظر (به معنای چهره) باید کلمه‌ای باشد که به «نظر» بینجامد، نه به «سر». بنابراین، «افسر» درست نیست. «منبر» و «مغفر» هم، که به ترتیب در نسخه‌های مل و ع آمده است (همان، پانویس ۱۰)، پذیرفتنی نیست؛ این قدر هست که وجود میم را در آغاز واژه گم‌گشته نشان دهد. پیشنهاد نگارنده «منظر» است، به معنای «ایوان»:

به منظر بهتر از مخبر به مخبر بهتر از منظر ز کیوان برترش ایوان ز گردون برترش منظر

در همین قصیده، باید «چادر» را به «چاذر» اصلاح کرد، زیرا هم قافیۀ اش «آذر» است و شاعر، از روی اعنات، قافیه را بر اساس «آذر» بسته است:

بدان خشت چو الماس و بدان شمشیر چون آذر همان خود و همان معجر همان درع و همان چادر
(همان، ص ۲۵۳)

در بندی از ترکیب‌بند دوم دیوان، شاعر همه قافیه‌ها را به صدای «نان» ختم کرده است؛ مانند «سنبل چنان»، «چنان»، «جنان» و «شادی‌کنان» (همان، ج ۲، ص ۶۷۶-۶۷۷)، اما قافیۀ بیت زیر این تناسب اعنات‌آمیز را بر هم زده است:

من همی خوانم ز بر وصف جمال و قدّ دوست گر نخواند فاخته نعت گل اندر گلستان
(همان، ج ۱، ص ۶۷۶)

صورت درست، به نظر نگارنده، «گلبنان» است که با آن اشکال مورد نظر برطرف می‌شود.
اکنون دو بیت نخست بند مورد نظر را با ضبط پیشنهادی نگارنده نقل می‌کنیم:

گر به باغ اندر ز برگ گل تهی شد گلبنان من ز روی دوست هر ساعت کنم پر گلبن آن
من همی خوانم ز بر وصف جمال و قدّ دوست گر نخواند فاخته نعت گل اندر گلبنان
(همان، با اصلاح «گلستان» به «گلبنان»)

برتری‌های موردی

اگرچه ویراست جدید دیوان قطران به کلی چیز دیگری است و فرسنگ‌ها از چاپ پیشین پیش است، در مواردی اندک و به طور اتفاقی، ممکن است همچنان ضبط بیتی در چاپ نخجوانی بر ضبط آن در ویراست جدید ترجیح داشته باشد و این (برتری موردی چاپ نامعتبر بر چاپ معتبر، که در تصحیح دیگر متن‌ها، از جمله شاهنامه، نیز دیده می‌شود) هنگامی رخ می‌دهد که مصححان چاپ‌های معتبر، که به صورت انتقادی و علمی فراهم می‌آید، بیش از اندازه بر مسائل نسخه‌شناختی و قواعد نظری تصحیح متن و رده‌بندی سندهای به‌کارگرفته خود متمرکز می‌شوند و مطابق با قاعده کلی برتری ضبط‌های دشوار بر ضبط‌های آسان، ضبط آسان و درست را دست‌کم می‌گیرند و ضبط دشوارنمای نادرست را درست می‌شمارند؛ مانند بیت زیر، که قافیه‌اش در ویراست جدید اشکال دارد:

ز مویش خانه گورد سنبلستان ز رویش بوستان گورد بتستان
(همان، ج ۲، ص ۶۹۸)

با توجه به دیگر قافیه‌های این بند (بت پرستان، تندرستان، دستان، زمستان و مستان)، قافیه شدن «سنبلستان» با «بتستان» دارای اشکال به نظر می‌رسد، زیرا تکرار آشکار «ستان» در آن شرط ضروری تفاوت در عین همانندی را بر هم زده است. چنین قافیه‌ای مانند قافیه شدن «سنبل» است با «بت» که مصداق ایطای جلی است. هم‌قافیه «سنبلستان» باید کلمه‌ای باشد که «ستان» در آن یا معنای دیگری داشته باشد (مانند «مستان») یا اگر به همین معنا تکرار شده است، این تکرار پنهان باشد و کلمه، در عین مرکب یا مشتق بودن، همچون کلمه‌ای بسیط در نظر گرفته شود (نک. شمس قیس، ص ۲۲۵، ۲۳۸-۲۳۹)؛ مانند «زمستان» که در همین بند قافیه شده است (قطران تبریزی ۲، ج ۲، ص ۶۹۸). صورت درست قافیه در بیت مورد نظر «شبتستان» است که در چاپ نخجوانی دیده می‌شود:

ز مویش خانه گزرد سنبلستان ز رویش بوستان گزرد شبستان
(همو ۱، ص ۴۵۰)

منطق بیت نیز «شبستان» را تأیید می‌کند: همان‌گونه که خانه از موی دلدار سنبلستان می‌شود، شبستان (در تناظر با خانه) از روی او بوستان می‌شود. بدین ترتیب، در هر یک از دو مصراع، یک محل زندگی تبدیل به محلی زیبا و رنگارنگ می‌شود، اما اگر «بستان» تبدیل به «بتستان» شود، محلی زیبا و رنگارنگ (که در تناظر با خانه هم نیست) تبدیل به محلی زیبا و رنگارنگ دیگر شده است که ناموجه است.

بیت زیر نیز نمونه دیگری است که برتری موردی چاپ نخجوانی را نشان می‌دهد:
همی آن کند با من از نیکوئی که گر باز گویم تو را نگروی
(قطران تبریزی ۱، ص ۵۲۰)

در ویراست جدید، به جای «نگروی»، نویسه مشکوک و بی‌معنای «نیک‌اویی» آمده است (قطران تبریزی ۲، ج ۲، ص ۷۹۸) که باید اصلاح شود. «گرویدن»، دقیقاً در همین بافت معنایی، باز هم در شعر قطران نمونه دارد:

چنان ستوده شد اندر جهان به فضل و به جود که هر چه گوید زو بگروند بی سوگند
(قطران تبریزی ۲، ج ۱، ص ۹۴)

در بیت مورد بحث، هم در چاپ نخجوانی (نیکوئی) و هم در چاپ جدید (نیکویی)، ضبط قافیه مصراع نخست نیز تا اندازه‌ای از اصالت به دور است و باید به صورت «نیکوی» اصلاح شود تا حرف روی در هر دو قافیه بیت (نیکوی/نگروی) صامت واو باشد. در تصحیح بیت زیر نیز، به علت اعتماد به نسخه لک و به حاشیه بردن ضبط دیگر نسخه‌ها، خطایی رخ داده است:

گر از مورانت آزار است و از مارانت رنجانی تو ماران را دهی موری و موران را دهی ماری
(همان، ص ۵۹۱)

پیش از پرداختن به خطای مورد نظر، ضبط بیت را، که در چاپ نخجوانی با خطایی دیگر («ریحانی» به جای «رنجانی») آمده است، به دست می‌دهیم:

گر از مور است آزاری و از مار است ریحانی تو ماران را دهی موری و موران را دهی ماری
(قطران تبریزی ۱، ص ۳۹۱)

برتری چاپ نخجوانی در اینجا به دلیل کاربرد لغت اصیل «آزاری» است، به معنای «توجه و تألم»، که در شاهنامه نیز به کار رفته است (دهخدا و همکاران، ذیل آزاری). در ویراست خالقی مطلق از

شاهنامه، بیت مورد استناد صاحب لغت‌نامه را بدین صورت می‌یابیم:

بی آنکش بدی هیچ بیماری نه از دردها هیچ آزاری
(فردوسی ۱، ج ۱، ص ۲۸۲)

اما باید به یاد داشت که، حتی اگر به ندرت ضبط چاپ قدیم بر ویراست جدید برتری داشته باشد، در همان موارد نادر نیز فوایدی که در ویراست جدید دیده می‌شود بسیار بیشتر است. کافی است به پانویس‌های هر صفحه از ویراست جدید نگاهی بیندازیم و حجم نسخه‌بدل‌های موجود در آن‌ها را در نظر بگیریم، آن‌گاه تفاوت سطح کار در دو تصحیح موجود برایمان آشکار می‌شود. تازه این تمام واقعیت نیست و برتری‌های ویراست جدید بر چاپ قدیم در جای‌جای کتاب، از جمله مقدمه، تعلیقات و نمایه‌های سودمند آن، نمایان است.

منابع

- اسدی طوسی، علی بن احمد (۱)، گرشاسب‌نامه، به اهتمام حبیب یغمایی، طهوری، تهران ۱۳۵۴.
_____ (۲)، گرشاسب‌نامه، نسخه‌برگردان به خط اصلی، به کوشش محمود امیدسالار و نادر مطلبی کاشانی، نشر سخن، تهران ۱۳۹۴.
بهار، محمّدتقی، سبک‌شناسی، امیرکبیر، تهران ۱۳۴۹.
حسن دوست، محمّد، فرهنگ ریشه‌شناختی زبان فارسی، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، تهران ۱۳۹۳.
خانلری، پرویز، تاریخ زبان فارسی، فرهنگ نشر نو، تهران ۱۳۹۲.
دهخدا، علی اکبر و همکاران، لغت‌نامه، دوره جدید، دانشگاه تهران، تهران ۱۳۷۷.
سپهر، محمّدتقی، براهین العجم، با حواشی و تعلیقات سیّد جعفر شهیدی، دانشگاه تهران، تهران ۱۳۵۱.
شاپوران، علی، «تلفّظ در شعر کهن فارسی، سرمشق‌بایدها و نبایدهای پژوهش»، گزارش میراث، تابستان ۱۳۹۸، انتشار در زمستان ۱۳۹۹، ص ۷۶-۱۰۴.
شمس قیس رازی، المعجم فی معاییر اشعار العجم، به تصحیح محمّد قزوینی، با مقابله و تصحیح مدرّس رضوی، انتشارات زوّار، تهران ۱۳۶۰.
صادقی، علی اشرف و همکاران، فرهنگ جامع زبان فارسی، جلد سوم، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، تهران ۱۴۰۱.
عیدگاه طریقه‌ای، وحید و میلاد عظیمی، «قدمت دو منظومه به نام فرامرزنانه»، نشریه زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، ص ۷۷-۹۷.
عیدگاه طریقه‌ای، وحید، تلفّظ در شعر کهن فارسی، انتشارات دکتر محمود افشار، تهران ۱۴۰۱.
فخرالدین اسعد گرگانی، ویس و رامین، به تصحیح ماگالی تودوا و الکساندر گواخاریا، بنیاد فرهنگ ایران، تهران ۱۳۴۹.
فردوسی، ابوالقاسم (۱)، شاهنامه، به کوشش جلال خالقی مطلق، بنیاد دائرةالمعارف اسلامی، تهران ۱۳۸۶.
_____ (۲)، شاهنامه، پیرایش جلال خالقی مطلق، نشر سخن، تهران ۱۴۰۰.

قطران تبریزی (۱)، دیوان، به سعی و اهتمام محمد نخجوانی، چاپخانه شفق تبریز، تبریز ۱۳۳۳.
_____ (۲)، دیوان، با مقدمه و تصحیح و تعلیقات محمود عابدی و مسعود جعفری، با همکاری تهمینه عطائی و
شهره معرفت، فرهنگستان زبان و ادب فارسی با همکاری نشر سخن، تهران ۱۴۰۲.
ناصر خسرو، ابومعین، دیوان، به تصحیح مجتبی مینوی و مهدی محقق، دانشگاه تهران و دانشگاه مک‌گیل، تهران
۱۳۵۷.



نقدی ز قعر بحر تأملی در تذکرة الاولیای مصحح محمدرضا شفیعی کدکنی

سید منصور سادات ابراهیمی* (دانش‌آموخته دکتری دانشگاه اصفهان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی،
گروه زبان و ادبیات فارسی، اصفهان)

چکیده: تذکرة الاولیا، تنها کتاب منشور عطار نیشابوری، یکی از برجسته‌ترین آثار زبان فارسی است که همواره نقشی اساسی و غیرقابل انکار در تحقیقات ادبی و عرفانی داشته است. مع الوصف، این کتاب نیز، همچون دیگر آثار نفیس زبان فارسی، در درجه اول نیازمند ویرایش و تنقیح است، به همین دلیل است که در دوره معاصر محققانی چون نیکلسون و استعلامی، با توجه به دست‌نویس‌های کهن و معتبر، به تصحیح آن مبادرت ورزیده‌اند. تازه‌ترین تصحیح علمی و انتقادی این کتاب حاصل کوشش دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی است که بر اساس دست‌نویس‌های متعدد و معتبر صورت گرفته است. تصحیح اخیر، با توجه به دانش گسترده مصحح، در برخی ابعاد مزایا و برتری‌های مشهودی نسبت به ویرایش‌های پیشین دارد. با وجود این، حاصل این کوشش علمی نیز، به مانند نمونه‌های قبلی، از کاستی و نقص مبرا نیست. بر این اساس، در این پژوهش، با رویکردی مبتنی بر نقد روش، به بازبینی ضبط برخی از عبارات‌ها در چاپ اخیر تذکرة پرداخته‌ایم و با بهره‌گیری از مآخذ روایی کهن و شواهد متنی متعدد، نشان داده‌ایم که، به سبب برخی معیارهای ناموجه در کنار گذاشتن برخی نسخ معتبر و

* msadatebrahimi@yahoo.com

کهن و غفلت مصحح از ضبط این دسته از دست‌نویس‌های مهم، در موارد بسیاری، شکل نادرست عبارات وارد متن شده است و صورت صحیح آن به حاشیه رفته. واژگان کلیدی: تصحیح، عرفان، عطار، تذکرة الاولیا، شفیعی کدکنی

مقدمه

عطار نیشابوری یکی از تأثیرگذارترین سخنوران در حوزه ادبیات عرفانی فارسی است. بی‌تردید، مطالعات عرفان‌شناسی بدون در نظر گرفتن شخصیت و آثار وی امری ناقص و ابتر است. بر این اساس، در دوره معاصر، گام‌هایی مهم در زمینه عطارپژوهی برداشته شده است و اساتید و محققانی برجسته به تصحیح آثار منظوم و منثور عطار مبادرت کرده‌اند. در این میان، دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی را باید یکی از فعال‌ترین افراد در این حوزه دانست. تصحیحات و نوشته‌های پژوهشی ایشان در این زمینه غالباً به‌عنوان مرجع اصلی جست‌وجوگران و محققان مورد توجه بوده است. پس از تصحیح و نشر آثار منظوم عطار، سرانجام کتاب تذکرة الاولیا نیز به همت ایشان به زیور طبع آراسته شد و در دسترس علاقه‌مندان قرار گرفت.

استفاده مصحح از حدود چهل نسخه خطی و همچنین آگاهی جامع الاطراف ایشان به زبان فارسی، عرفان و نسخه‌پژوهی و بازتاب این همه در مقدمه و تعلیقات کتاب از مزایای غیرقابل انکار این اثر است. همچنین، ارائه معرفی‌نامه کوتاه عارفان و ذکر منابع مربوط به هر شخصیت در ابتدای هر بخش از جمله محسنات ذوقی این کتاب است که امر تحقیق را برای پژوهشگران آسان‌تر می‌کند. با وجود این، کتاب حاضر نیز، مانند هر کار تحقیقی دیگر، خالی از اشکال نیست و نیاز آن به نقد و بررسی بر همه روشن است. بر همین اساس، در این پژوهش، ضمن ارائه خلاصه‌ای از شیوه کار مصحح، متن مصحح ایشان مورد واکاوی قرار گرفته است.

پیشینه پژوهش

با توجه به اینکه زمان زیادی از نخستین چاپ تذکرة الاولیای مصحح شفیعی کدکنی نمی‌گذرد، مقالات پژوهشی اندکی درباره آن نگاشته شده است. در این میان، آنچه اختصاصاً به نقد شیوه تصحیح و ضبط عبارات این متن مربوط است نوشتاری از سیدمهدی طباطبایی است با عنوان «بررسی و نقد تصحیح تذکرة الاولیاء عطار به اهتمام محمدرضا شفیعی کدکنی». نویسنده در مقاله اخیر در چند بخش به بیان برخی نقایص این تصحیح پرداخته است. با وجود این، چنان‌که خواهیم دید، چه در ویرایش و تصحیح متن تذکره و چه در بخش تعلیقات، کاستی‌هایی به چشم می‌خورد که

نیازمند بررسی و نقد است، حال آنکه در مقاله مذکور بدان‌ها اشاره‌ای نشده است.

معرفی کتاب و شیوه کار مصحح

تازه‌ترین تصحیح تذکرة الاولیای عطار نیشابوری، با مقدمه و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، نخستین بار در سال ۱۳۹۸، در انتشارات سخن، در دو جلد و ۱۷۷۹ صفحه، چاپ و منتشر شده است.^(۱) جلد نخست کتاب دربرگیرنده فهرست، سپاس‌نامه، مقدمه مصحح و متن اصلی تذکره (شامل دو بخش) و جلد دوم مشتمل است بر نسخه‌بدل‌ها، تعلیقات، فرهنگواره، فرهنگواره نسخه‌بدل‌ها و فهرست مراجع.

مصحح، در تصحیح بخش نخست تذکرة الاولیای، ابتدا نسخ موجود را به دو گروه اصلی و بنیادی تقسیم کرده و از آن‌ها با عناوین «نسخ تحریر اول» و «نسخ تحریر دوم» یاد کرده، سپس به ذکر مشخصه‌های هر یک پرداخته است. بنا بر گزارش ایشان، نسخ تحریر اول، علاوه بر «اصالت و کهنگی واژگان و ساختارهای نحوی، مشتمل بر حکایات و عباراتی هستند که در نسخه‌های گروه دوم حذف شده‌اند». از همین روست که مصحح گروه دوم را «گروه نسخه‌های فشرده و تلخیص‌شده تذکره» نامیده است. به گفته ایشان، نسخ تحریر اول، هم در محور عمودی و هم در محور افقی، افزونی‌های بسیاری دارند. (عطار ۶، ص نود و شش)

مجموعه عوامل فوق مصحح را به گزینش نسخ تحریر اول به عنوان دست‌نویس‌های اساس سوق داده است. این نسخ، بر اساس نام‌گذاری و ترتیب معرفی از سوی مصحح، عبارت‌اند از: نافذپاشا (A)، قسطمونی (D)، حضرت خالد (B)، چلبی عبدالله (F)، قلیچ علی پاشا (C)، نسخه آنکارا به شماره Y2 A 7/96، نسخه موزه قونیه به شماره 5931 (E)، شهید علی پاشا (S) و نسخه شماره 35019 کتابخانه ملی ایران. مصحح به طور مبسوط به شرح مشخصات و ویژگی‌های هر یک از نسخ پرداخته است. کهن‌ترین این دست‌نویس‌ها نسخه D است، مورخ ۶۹۰، و کتابت سایر نسخ مربوط است به نیمه اول قرن هشتم. (همان، ص نود و هفت-یکصد و سیزده)

نکته قابل ذکر آن است که مصحح، به اذعان خود، گروهی از قدیم‌ترین و معتبرترین نسخ خطی تذکرة الاولیای را، به سبب آنکه به‌زعم ایشان در زمره نسخ تحریر دوم (تحریر فشرده) بوده‌اند، از اساس کنار گذاشته و در «تصحیح عام و سراسری کتاب» از آن‌ها بهره‌ای نبرده است (همان، ص یکصد و بیست و شش)؛ در بخش اختلاف نسخ نیز غالباً هیچ اشاره‌ای به ضبط این نسخ نشده است. مهم‌ترین این دست‌نویس‌ها عبارت‌اند از: نسخه موزه هرات (۶۷۰)، که ظاهراً قدیم‌ترین نسخه شناخته‌شده تذکره است؛ نسخه تاشکند؛ نسخه برلین (۶۸۷)؛ نسخه پیرهدایی (اساس استعلامی)؛

نسخه گنج بخش و نسخه لیدن (اساس نیکلسون). چنان که خواهیم دید، توجه نکردن به این نسخ، ضمن آنکه مصحح را از روش تصحیح انتخابی خود منحرف ساخته، باعث راهیابی تحریفات و اشتباهات عدیده‌ای به متن شده است.

بررسی و نقد

نگاهی به مقدمه مصحح

در باره مطالب مندرج در مقدمه مصحح چند نکته قابل اشاره و نقد است که به اختصار بیان می‌شود^(۱):

۱. مصحح، در ابتدای مقدمه، ضمن ارائه توضیحاتی در باب جغرافیای قدیم خراسان و نیشابور، «کدکن» (مرکز ولایت رُخ) را زادگاه قطعی عطار معرفی کرده و نوشته است: «وقتی عطار در منطق الطیر از 'دو ما سخن می‌گوید، بی‌گمان مقصودش کدکن است» (عطار ۶، نوزده و بیست). این سخن در سایر آثار تحقیقی ایشان نیز مکرر مطرح و مؤکد شده^(۲) و البته پیش و پس از طرح آن مورد تردید اساتید دیگر قرار گرفته است. دکتر زرین کوب از جمله نخستین کسانی است که در درستی این انتساب تردید کرده‌اند (۱، ص ۳۳۴-۳۳۵؛ ۲، ص ۱۴). به تازگی نیز، بر اساس خوانش برخی دست‌نویس‌های کهن تذکره مجالس العشاق، آرای تازه‌ای در باب عطار ارائه شده که بر اساس آن‌ها زادگاه وی نه کدکن، بلکه کندیشتن است. ظاهراً قریه اخیر، که آن را کندیشتن و قندیشتن نیز ضبط کرده‌اند، در منابع کهن، شناخته شده‌تر از کدکن و خاستگاه برخی از محدثان و ادیبان نیز بوده است (فتوحی، ص ۶۵۵-۶۶۸). بنابراین، حتی زادگاه عطار نیز، برخلاف پنداشت قطعی مصحح، از مسلمات زندگی نامه عطار محسوب نمی‌شود و باید در آن به دیده تردید نگریست.

۲. در بند پایانی صفحه چهارم و سه، مطالبی درباره کیفیت رابطه عطار و غزالی آمده است که هیچ پیوند روشنی با محتوای بندهای پیشین ندارد، بلکه توضیح و دنباله مطلب مندرج در پانوش شماره ۳ در همین صفحه است. به نظر می‌رسد در این بخش، در نحوه قرارگرفتن متن و پانوش، سهوی روی داده است. (عطار ۶، ص چهارم و سه)

۳. سخن مصحح درباره تعداد نسخ تحریر اول تشتمت دارد. ایشان در ابتدای معرفی نسخ آورده‌اند: «از این نسخه‌های تحریر اول، تاکنون هفت نسخه یا بهتر بگوییم هشت نسخه و نیم را توانسته‌ام در جهان پیدا کنم که هر هشت (!) نسخه در کتابخانه‌های کشور عثمانی سابق (ترکیه امروز) نگهداری می‌شوند» (همان، نود و شش). بدین ترتیب، بر خواننده مشخص نیست که بالاخره تعداد این نسخ هفت است یا هشت یا هشت و نیم. ایشان البته در ادامه به ذکر مشخصات نه نسخه از تحریر اول تذکره پرداخته‌اند.

۴. در معرفی مشخصات برخی از نسخ، تناقض‌های آشکاری در گفته مصحح دیده می‌شود. برای مثال، در یک جا آورده‌اند: «کاتب نسخه A در تمام موارد ب/پ را به یک صورت نوشته‌است» (همان، نود و نه)، اما دو سطر پایین‌تر از این سخن عدول کرده و نوشته‌اند: «در مواردی نیز سه نقطه برای 'پ' آورده‌است» (همان). همین‌گونه از توضیحات درباره نسخه D نیز دیده می‌شود. در مورد اخیر آورده‌اند: «تمام پ‌های فارسی به صورت ب عربی است و با یک نقطه» و سپس افزوده‌اند: «در مواردی نیز پ به سه نقطه که گویا جنبه تزیینی دارد» (همان، یک‌صد و دو). مشخص نیست از چه رو و با کدام دلیل می‌توان سه نقطه پ را تزیینی قلمداد کرد و چرا مصحح محترم چنین حدسی را درباره موارد مشابه (فرضاً نسخ B و C و E) مطرح نکرده‌اند؟! حال آنکه تمامی نسخ مذکور از لحاظ تاریخ کتابت به یک دوره زمانی مشترک تعلق دارند.

۵. نکته پایانی راجع است به محتوای مقدمه مصحح که در غالب موارد، بازگویی دوباره یا بعضاً چندباره سخنان ایشان است. از جمله این موارد است نظرات استاد درباره ماهیت و تعریف عرفان و تصوف، صدق و کذب گزاره‌های عرفانی، مسئله کرامت، ولایت، تحقیقات تاریخی و جغرافیایی پیرامون نیشابور و زادگاه عطار و آثار منسوب به وی. ذکر این گونه مباحث، با وجود ارزش علمی فراوان، به سبب تکراری بودن، تنها باعث افزایش حجم و قیمت کتاب شده و جز بخش معرفی نسخ و نکات مربوط به شیوه تصحیح، در بیشتر موارد، مطلب بکر و تازه‌ای به مخاطب پژوهشگر ارائه نشده است. در این گونه موارد، بهره‌گیری از شیوه ارجاع روش بهینه‌تری است که اتخاذ آن ممکن بود فضایی مناسب را برای افزودن برخی بخش‌های مفقود و ضروری — نظیر نمایه‌ها — فراهم سازد.

عدول از روش انتخابی و بی‌توجهی به نسخ معتبر

مهم‌ترین نکته در تصحیح متن تذکرة الاولیا، چنان‌که مصحح کتاب نیز صریحاً بیان کرده‌اند، این است که هیچ نسخه‌ای «اکمل» و «اولی» نیست. به عبارت دیگر، «هیچ نسخه‌ای از نسخه‌های تذکرة الاولیا نیست که در تمام بخش‌ها و در تمام بندها و در تمام سطرها و در تمام واژه‌ها درست‌ترین و مطمئن‌ترین نسخه باشد» (همان، نود و نه). به همین دلیل است که، به قول مصحح، در تصحیح این کتاب باید از روش مُلکولی استفاده شود. توضیحات فوق بدان معنا است که در امر تصحیح چنین کتابی بهره‌گیری از همه اسناد و قراین امری لازم و ضروری است (همان، سی و یک). مسلماً پایه‌ای‌ترین و مهم‌ترین اسناد در تصحیح هر متن — که باید مورد توجه مصحح باشد — کهن‌ترین و معتبرترین دست‌نویس‌های آن است. متأسفانه، مصحح ارجمند، با وجود اِشعار بر این نکته روش‌شناختی مهم، آشکارا از آن

عدول کرده و به برخی از قدیم‌ترین نسخ متن بی توجه بوده است. به همین علت است که در این تصحیح، هرچند به یمن دستیابی به دست‌نویس‌های تازه برخی از مشکلات متن حل شده است، به سبب غفلت از برخی از معتبرترین نسخ موجود، که اساس کار مصححان پیشین بوده، بسیاری از کاستی‌ها و ضبط‌های نادرست به متن راه یافته و آن را از حالت یکدستی خارج کرده است، به گونه‌ای که می‌توان گفت در بسیاری از مواضع، ضبط چاپ‌های پیشین بر آن رجحان دارد. در ادامه، به تحلیل نمونه‌هایی از این دست، که البته مشتی از خروار محسوب می‌شوند، خواهیم پرداخت. در این پژوهش، شش مدخل از ابتدا، میانه و انتهای کتاب، برای استخراج و نقل شواهد، گزینش شده است. پی‌گرفتن این شیوه مبتنی است بر رویکرد تحقیق حاضر که همانا نقد «روش تصحیح» است، نه نقد جزء به جزء و سرتاسری کتاب.

عبارات و جملات عربی

«ذی العظمة و الجبروت و البهاء؛ و الجلال و الملکوت و السناء». (۱:۰)^(۴)

در نسخ اساس نیکلسون و استعلامی و ترجمه کهن عربی متن، به جای «جلال» «جلالة» ضبط شده است (عطار ۱، ج ۱، ص ۱؛ ۴؛ ۳؛ ۲، ص ۱۸)، که با توجه به ترصیع و موازنه مورد نظر عطار در این عبارت، وجه اصح است. مصحح خود به اهمیت نقش سجع‌ها در حل برخی مشکلات تصحیح تذکره، به ویژه تصحیح نام‌ها، اشاره کرده است (همو ۶، ص هفتاد و سه). این سخن درست است، لیکن کاربرد این شیوه نباید تنها به تصحیح نام‌ها محدود شود، بلکه در تصحیح عبارات مسجع بندهای آغازین هر بخش نیز باید از آن بهره جست.

«و افناهم بالفناء عن البقاء و بالبقاء عن الفناء». (۱:۰)

عبارت فوق را چنین معنی کرده‌اند: «با نیست کردن ایشان هستی بدیشان بخشید» (همو ۶، ص ۱۱۳۷). کاملاً مشهود است که معنای ارائه شده تطابقی با متن ندارد و، به شیوه‌ای همراه با مسامحه، مفهومی ناقص و کلی را از آن منتقل ساخته است. علت این امر نیز تصحیح غلط و نشستن «افناهم» به جای «اغناهم» است، حال آنکه در تمامی دست‌نویس‌های اساس دو چاپ پیشین و همچنین در ترجمه عربی کهن «اغناهم» مضبوط است (همو ۱، ص ۱؛ ۴؛ ۳؛ ۲، ص ۱۸). پذیرش ضابط «اغناهم» معنای بسیار دقیق و لطیفی به عبارت می‌بخشد: «ایشان را به وسیله فنا از بقا بی‌نیاز کرد و به وسیله بقا از فنا مستغنی ساخت» که تقریری پارادوکسی و شاعرانه از مفهوم عرفانی «فنا فی الله و بقا بالله» است. خطای مذکور را، اگر معلول بدخوانی مصحح تلقی نکنیم، بی‌شک باید نتیجه بی‌توجهی به نسخ کهن و معتبر بدانیم.

«لا تَرِنَ الخَلْقَ بِمیزانک، وَرِنَ نَفْسَکَ بِمیزان المراقِبینَ لِتَعْلَمَ فَضْلَهُمْ وِ اِفْلَاسَکَ». (۱۲:۰)

سخن فوق، که منسوب است به شیخ محفوظ بن محمود نیشابوری، در متون روایی پیش از عطار نیز نقل شده است، با این اختلاف که در متون مذکور، به جای «مراقبین»، «مؤمنین» ضبط شده (سلمی، ص ۲۱۲؛ ابونعیم اصفهانی، ج ۱۰، ص ۳۵۱؛ اصبهانی، ص ۶۵۶؛ ابن خمیس، ج ۱، ص ۵۰۳) و در برخی منابع، از جمله ترجمه کهن عربی تذکره، با ضبط «موقنین» نیز آمده است (مناوی، ج ۲، ص ۲۲۲؛ عطار، ج ۲، ص ۲۲). مصحح، با وجود آنکه در تعلیقات کتاب به این نکته اشاره کرده، در نهایت، با نادیده گرفتن روش تصحیح «ملکولی» خود، وجه غلط مضبوط در نسخ اساس خویش را وارد متن کرده است، حال آنکه ضبط نسخ اساس نیکلسون و استعلامی «موقنین» است (عطار، ج ۱، ص ۴؛ همو، ج ۴، ص ۶) که به ضبط اصیل کلمه نزدیک‌تر است. توضیح آنکه، از میان دست‌نویس‌های مورد استفاده نیکلسون، به جز در دو نسخه I و C (ایندیا آفیس و استانبول)، در تمامی نسخ «موقنین» آمده است؛ ضمن اینکه ضبط نسخه I «الموقنین» است که به وضوح گشته «الموقنین» و مؤید صحت این ضبط است. (همو، ج ۱، ص ۱۹)

«يُفْشُونَ بَيْنَهُمُ الْمَوَدَّةَ وَالصَّفَا». (۹:۱)

عبارت فوق مصراع اول بیتی است که عطار به امام صادق^ع منسوب و نقل کرده است. ضبط واژه مشخص شده تقریباً در تمامی دست‌نویس‌های کهن نیکلسون و استعلامی «الوفا» بوده است (همو، ج ۱، ص ۱۲ و ۲۰؛ ج ۴، ص ۱۳)^(۵) که به نظر وجه اصح است، زیرا در بیت قبل نیز سخن از رخت بر بستن «وفا» از زمانه است:

ذَهَبَ الْوَفَاءُ ذَهَابَ الْأَمْسِ الدَّاهِبِ وَالنَّاسُ بَيْنَ مَخَائِلٍ وَمَأْرَبِ

(همو، ج ۶، ص ۱۳)

در ترجمه عربی کهن الوسطانی نیز ضبط «الوفا» وارد متن شده است (همو، ج ۲، ص ۳۶). با وجود این، وجه اختلافی مذکور نیز در بخش نسخه‌بدل‌های کتاب وارد نشده است. این ابیات همان‌طور که در تعلیقات نیز آمده — با اندکی اختلاف در مفردات به امام علی^ع نیز منسوب است. جالب است که در ترجمه‌های منظوم فارسی این دو بیت، در مصراع اول بیت دوم، سخن از «مهر و وفا» به میان آمده؛ برای مثال، می‌توان به دو بیت زیر از شرح کهن میبیدی بر دیوان امام علی^ع اشاره کرد:

شد مهر و وفا و صدق از عالم گم کوشند به کین و مکر و حیلت مردم
دارند وفا و مهربانی به زبان لیکن دل این خلق پُرسست از کژدم

(علی بن ابی طالب، ص ۳۰۵)

و همچنین ابیات زیر از دیوان امام علی^ع، گردآوری قطب‌الدین بیهقی کیدری:

چون روز رفته، رفت وفا از میان خلق سرگرم آرزو و خیال‌اند مردمان
سازند نقش مهر و وفا آشکار لیک انباشته‌ست لانه دلشان ز کژدمان
(همو ۲، ص ۸۴)

شواهد اخیر نشانگر آن است که به احتمال زیاد ضبط کلمه مورد بحث در نسخه اساس مترجمان دیوان «الوفا» بوده است.

«قال النبی، علیه السلام: «اویس القرنی خیر التابعین باحسان و عطف». (۲: ۲)

چنان‌که در تعلیقات کتاب اشاره شده است، کلمه «عطف» در انتهای این حدیث در هیچ‌یک از منابع روایی کهن وجود ندارد. مصحح در این باره نوشته است: «در تمام نسخه‌های کهن و معتبر تذکره‌الاولیا که تاکنون دیده شده است این حدیث به همین شکل (یعنی با افزودن «و عطف») ثبت شده است» (عطار ۶، ص ۱۱۵۳). وی، ضمن ارائه توضیحاتی در باب منشأ احتمالی بروز این اشتباه، آن را به عطار و قرائت نادرست وی از حدیث نسبت داده و به همین دلیل، به منظور حفظ امانت، وجه نادرست را در متن حفظ کرده است، حال آنکه، بنا بر گزارش و تصحیح استعلامی، در نسخه پیرهدایی، که از معتبرترین و کهن‌ترین نسخ تذکره است، به جای «عطف»، کلمه «وصف» ضبط شده که متعلق به آغاز جمله بعدی است: «اویس القرنی خیر التابعین باحسان. وصف و ستایش کسی که ستاینده او رحمة للعالمین است، به زبان من کجا راست آید؟» (همو ۳، ص ۱۷). علاوه بر نسخه پیرهدایی، در ترجمه عربی الوسطانی نیز حدیث مذکور بدین صورت مضبوط است: «قال النبی علیه السلام: اویس القرنی خیر التابعین» (همو ۲، ص ۴۱). چنان‌که مشهود است، در اینجا نیز اثری از کلمه «عطف» در انتهای حدیث نیست. بنا بر آنچه گفته شد، با توجه به وجود یک دست‌نویس معتبر و یک ترجمه کهن از متن که ضبط‌های متفاوت با نسخ اساس مصحح دارند، انتساب اشتباهات این نسخ به عطار چندان موجه نمی‌نماید و احتمال آنکه خطا از کاتبان باشد به مراتب بیشتر است. در این گونه موارد، روش صحیح آن است که ضبط غلط نسخ اساس به حاشیه برود و ضبط صحیح وارد متن شود.

نکته قابل اشاره شیوه دوگانه‌ای است که مصحح در موارد مشابهی از این دست در پیش گرفته است؛ برای مثال، در تعلیقه این عبارت منقول از ابوحفص حداد: «حال مفارقت نکند از علم و مفارقت نکند با قول» (همو ۶، ص ۴۰۹)، نوشته است: «تردیدى ندارم که عطار خود آخرین کلمه این جمله را 'قبول' خوانده است، زیرا در تمام نسخه‌هایی که من دارم آخرین کلمه 'قبول' است» (همان، ص ۱۲۸۲ و ۲۰۰۳). با وجود این، بر خلاف روش اتخاذشده پیشین، در اینجا متن بر اساس مآخذ تصحیح شده و بدون پشتوانه نسخه‌شناختی، وجهی که از نظر مصحح قرائت مسلم عطار بوده به حاشیه رفته است. جالب است که در نمونه اخیر، برخلاف نمونه پیشین، حتی در یک دست‌نویس هم از میان نسخ

اساس استعلامی و نیکلسون وجه «قول» ضبط نشده و عبارت مورد نظر در ترجمه کهن الوسطانی نیز نیامده است. (همو ۱، ج ۱، ص 65 و ۳۳۰؛ ۴، ص ۳۴۸؛ ۲، ص ۴۱۳-۴۱۴)

۴.۲.۲. عبارات و جملات فارسی

«اگر اینجا شرح کلمات می‌دادیم عظیم مطول می‌گشت و بحمدالله تعالی اگر شرح این کلمات دادمی هزار کاغذ برآمدی اما طریق ایجاز و اختصار سپردن سنت است.» (۵:۰)

عبارت مشخص شده در هیچ‌یک از نسخ اساس چاپ‌های نیکلسون و استعلامی موجود نیست (همو ۱، ج ۱، ص ۲؛ ۴، ص ۴). شواهد و قرائن سبک‌شناختی نیز مؤید اصالت و صحت ضبط همین نسخ است.

اول آنکه، در صورت پذیرش ضبط فوق، عبارات دچار حشو و تکراری قبیح و بی‌مورد می‌شوند؛ چراکه عین معنای بخش نخست در جمله بعد از آن، به شیوه‌ای کهن‌تر و شیواتر، بیان شده است. تکرار یک معنا، آن هم در موضعی که مضمون سخن نویسنده راجع است به «سپردن طریق ایجاز و اختصار»، قابل پذیرش نیست.

دوم آنکه، در عبارت مذکور، ویژگی سبکی بهره‌گیری از «یای افعال شرطی و استمراری» رعایت نشده است، حال آنکه بلافاصله در جمله بعدی کاربرد این ویژگی کهن مشهود است. همچنین است ناهماهنگی عبارات از نظر «شخص فعل» که در جمله اول به صورت «جمع» (= می‌دادیم) و در عبارت دوم به صورت «مفرد» (= دادمی) است. وجود چنین ناهماهنگی‌های سبکی و زبانی‌ای، آن هم تنها در یک سطر، باعث شگفتی است. اساساً سیاق کلام عطار در این بخش از مقدمه—که راجع است به بیان بواعث تألیف کتاب—به صورت «اول شخص مفرد» است. برای مثال، در ابتدای بند می‌خوانیم: «جماعتی را از دوستان... رغبتی تمام می‌دیدم به سخن این قوم» (۵:۰) و در ادامه همین بخش می‌گوید: «مرا در جمع کردن این مجموع چند باعث بود» (۱۰:۰). این یکدستی در برخی دست‌نویس‌های کهن تذکره کاملاً رعایت شده و به متون مصحح و چاپی پیشین نیز راه یافته است، اما در چاپ شفیع کدکنی در سه موضع مخدوش شده: یکی همین عبارت مورد بحث است، دیگری در عبارتی در بند ششم، «و اسانید نیز بیفکنیم» (۶:۰)، و همچنین در بند هجدهم، «چون ما ظاهراً می‌بینیم که...» (۱۸:۰). دو مورد اخیر نیز در تمامی چاپ‌ها و دست‌نویس‌های اساس آن‌ها به صورت صیغه مفرد (= بیفکنم/ چون ظاهر می‌بینم) است (همو ۱، ج ۱، ص ۳ و ۵؛ ۴، ص ۵ و ۷). جالب است که مترجم قدیم کتاب نیز در تمامی موارد صیغه متکلم و حده را در ترجمه عربی افعال این

بخش مرعی داشته و فی المثل دو عبارتِ اخیر را به صورت‌های «ترکتُ الاسانید» و «آئی رأیْتُ التّاس» ترجمه کرده است. (همو، ص ۲۰ و ۲۳)

آخرین نکته درباره نمونه مورد بحث مربوط است به عبارت «بحمد الله تعالی»، که ذکر آن در این موضع بی‌وجه و نامرتب با فحوای کلام است. مجموعه موارد یادشده مؤید صحت متن مصحح نیکلسون و استعلامی بر اساس نسخ کهن و معتبر است که متأسفانه هیچ‌یک مدّ نظر مصحح محترم قرار نگرفته و در بخش اختلاف نسخ نیز ذکر نشده است.

«این کتابی است که مختثان را مرد گرداند و مردان را شیرمرد گرداند و شیرمردان را فردمرد گرداند و فردان را عین درد گرداند». (۲۴:۰)

عبارت فوق غلط آشکار است که ظاهراً مصحح، بر اساس ضبط تمامی نسخ اساس خود، آن را وارد متن و ترکیبی نویافته تلقی کرده است. در هر دو چاپ نیکلسون و استعلامی، بر اساس نسخ کهن و معتبر تذکره، عبارت بدین صورت است: «شیرمردان را فرد گرداند» (همو، ج ۱، ص ۶؛ ج ۴، ص ۸) که بدون شک وجه صحیح است. نسخه اساس نیکلسون (لیدن)، نسخه کتابخانه سلطنتی برلین (مورخ ۷۱۰)، نسخه دیگر برلین (N) و نسخه پاریس دارای ضبط «فرد» هستند (همو، ج ۱، ص ۱۹). از سیاق عبارت نیز کاملاً پیداست که عطار، با استفاده از آرایه تکرار، واژه دوم هر عبارت را مجدداً، به صورت جمع، در آغاز جمله بعدی قرار داده است. به عبارت دیگر، از زوج کلمات «مرد/مردان» و «شیرمرد/شیرمردان» در جملات پیشین، مشخص می‌شود که در عبارت مورد نظر نیز واژگان «فرد/فردان» مدّ نظر بوده است.

نگارنده این سطور، در حدّ جست‌وجوی خویش، حتی یک شاهد در ادب منظوم و منشور و فرهنگ‌های فارسی برای واژه «فردمرد» ندیده و مصحح نیز برای کاربرد آن نمونه‌ای از متون به دست نداده و در تعلیقات کتاب نیز اساساً بدان نپرداخته است، درحالی‌که واژه «فرد»، در معنای «مرد بی‌مانند و یگانه»، در متون فارسی و عربی دارای سابقه کاربرد فراوان است و در این معنی، صیغه جمع آن (افراد) نیز کاربرد داشته است. (دهخدا، ذیل فرد)

«اگر اصحاب و آل دانستن از اصول ایمان نیست، بسی فضول که به کار نمی‌آید». (۴:۱)

جمله مرکب شرطی بالا آخرین عبارات بند ۴ از بخش ۱ تذکره است. چنان‌که مشهود است، جواب شرط این جمله ناقص مانده و معنای محصلی از آن بر نمی‌آید. علت این امر نیز قطعاً بدخوانی مصحح بوده است که بخش تکمیل‌کننده این عبارات را به اشتباه به آغاز بند ۵ برده. بنابراین، صورت صحیح عبارت باید چنین باشد: «اگر اصحاب و آل دانستن از اصول ایمان نیست، بسی فضول که به کار نمی‌آید، می‌دانی، اگر این نیز دانی زیانی ندارد». نیکلسون و استعلامی نیز، با اندکی

اختلاف در ضبط کلمات، همین خوانش را از عبارات داشته‌اند (همو، ۱، ج ۱، ص ۱۰؛ ۴، ص ۱۲). بدین ترتیب، مفهوم عبارت ناظر است بر لزوم معرفت اهل بیت و اصحاب پیامبر و مقصود عطار این است که، حتی اگر شناختن آل رسول و یاران وی از اصول ایمان تلقی نشود، حاصل کردن این شناخت نه تنها هیچ ضرری به تو نمی‌رساند، که از بسیاری از معلومات نابایست و بیهوده ارزشمندتر است.

«وزیر بسی گفت که کسی که در گوشه‌ای نشسته بود و عزلت گرفته... و امیرالمؤمنین را ازورنجی نمی‌رسد، درآوردن او چه فایده بود؟» (۱: ۶)

عبارت مشخص شده در برخی نسخ به صورت «از کشتن» و «در آزار» نیز ضبط شده است (همو، ۱، ج ۱، ص ۱۱؛ ۴، ص ۱۲) که با درون‌مایه و فضای حکایت تناسب بیشتری دارد. در سطور قبلی، خلیفه (منصور)، به منظور اقدام به قتل امام صادق، فرمانی صادر کرده و وزیر نیز، به قصد منصرف کردن وی از این کار، جملات مذکور را بیان داشته است. مسلم است که «آوردن» یا «نیآوردن» امام صادق مسئله چندانی مهمی نیست که وزیر بخواهد بر سر آن با خلیفه گفت‌وگو و در برابر فرمان وی مقاومت کند. آنچه وزیر در آن با خلیفه اختلاف نظر دارد قطعاً «کشتن» یا «آزار دادن» امام صادق است. در ترجمه عربی کهن تذکره نیز در این موضع آمده است: «فلا فائدة فی قتله ولا مصلحة فی ذلک» (همو، ۲، ص ۳۴). متأسفانه، در بخش اختلاف نسخ، به هیچ‌یک از این ضبط‌های کهن اشاره‌ای نشده است.

«دستورش داد و باعزازی تمام بازگردانید». (۱: ۶)

در نسخ اساس چاپ‌های نیکلسون و استعلامی «دستوری» ضبط شده است (همو، ۱، ج ۱، ص ۱۱؛ ۴، ص ۱۲) که با سیاق و محتوای متن همخوانی بیشتری دارد. به‌علاوه، واژه «دستوری»، به معنای رخصت و اجازه، لفظی کهن‌تر و دشوارتر است که ظاهراً کاتبان آن را به صورت آسان‌تر درآورده‌اند. بنابراین، بر اساس قاعده «برتری ضبط دشوارتر»، باید ضبط «دستوری» را ارجح دانست. نکته دیگری که این وجه را تأیید می‌کند ضبط «دستوریش» در دو نسخه از نسخ اساس مصحح (B) و (D) است که البته به حاشیه رانده شده (همو، ۶، ص ۹۴۳). لازم به ذکر است که عطار واژه «دستوری» را در مواضع دیگر هم در همین معنا به کار برده است. (رک. ۱۴: ۶؛ ۳: ۳۷؛ ۳: ۴۷؛ ۷: ۷۲؛ ۱۴)

«در حال دسته‌ای جامه زیبا حاصل شد تا جعفر درپوشید». (۱: ۱۴)

در نسخ اساس و متن هر دو چاپ نیکلسون و استعلامی، «دستی» ضبط شده که وجه اصح است (همو، ۱، ج ۱، ص ۱۳ و ۲۰؛ ۴، ص ۱۴). افزون بر این، در یکی از نسخ اساس مصحح (B) نیز «دستی» مضبوط است (همو، ۶، ص ۹۴۳). گفتنی است که در زبان فارسی برای بیان واحد تمام و

کامل جامه و لباس و نظایر آن و همچنین برای شمارش آن‌ها از واژه «دست» استفاده می‌شود و قدمت این کاربرد به زبان پارسی باستان می‌رسد (برهان، ذیل دست؛ هرن، هوبشمان، ص ۲۲۲). کاربرد «دست» در این معنا در متون نظم و نثر کهن فارسی نیز سابقه دارد (رک. ناصر خسرو، ص ۱۱۵؛ اسدی طوسی، ص ۱۸۸). لازم به ذکر است که واژه «دست» در این معنا از جمله کلمات فارسی دخیل در زبان عربی است (صفی‌پوری، ص ۹۶۱) و از قضا در ترجمه عربی کهن تذکره نیز همین واژه در متن حفظ شده: «ففی الحال حضر عنده دست ثوب نفیس» (عطار ۲، ص ۳۷).

«صادق گفت: 'بیاوریدش'، او را بگیرفتند و بیاوردند.» (۱: ۱۵)

این عبارت در دست‌نویس‌های اساس نیکلسون و استعلامی بدین صورت است: «صادق گفت: او را برآرید. برآوردند» (همو ۱، ج ۱، ص ۱۳؛ ۴، ص ۱۵) و این با سیاق کلام تناسب بیشتری دارد، چراکه در این حکایت، سخن بر سر «آوردن» کسی نیست، بلکه حرف از «بیرون کشیدن» و «خارج کردن» فرد از درون آب است. در ترجمه کهن عربی متن نیز عبارت به «أخرجوه» برگردانده شده است. (همو ۱، ص ۳۷).

«وگفت: عشق چیزی الهی است.» (۱: ۲۷)

در تمامی دست‌نویس‌های اساس نیکلسون و استعلامی، ضبط کلمه مورد نظر «جنون» است (همو ۱، ج ۱، ص ۱۴؛ ۴، ص ۱۶) که بی‌شک وجه درست است. ضبط ترجمه کهن عربی متن نیز مؤید همین وجه است (همو ۲، ص ۳۸). عبارت بعدی این بخش نیز صحت ضبط «جنون» را تأیید می‌کند: «سیر به معاینه^(۶) مرا آنگاه مسلم شد که رقم دیوانگی بر ما کشیدند». علاوه بر شواهد و دلایل یادشده، بنا بر اشاره مصحح، در سایر متون عرفانی، نظیر برخی آثار شیخ احمد جام و روح‌الارواح، این سخن به نام امام صادق^(ع) بدین صورت نقل شده است: «العشق جنون الهی لیس بمذموم ولا ممدوح». در رسائل اخوان الصفا و رساله فی ماهیة العشق ابن سینا نیز این عبارت به صورت «عشق جنونی الهی است» آمده است (همو ۶، ص ۱۱۵۱-۱۱۵۲). هرچند مصحح در انتساب این سخن به امام صادق^(ع) تشکیک کرده است، رد این انتساب به هیچ روی نافی احتمال نقل سخن از طریق عطار نیست، بلکه وجود تعداد قابل توجهی از شواهد متنی، در کنار دست‌نویس‌های کهن و معتبر، بیشتر مؤید اصالت ضبط «جنون» است.

«دگر بخیل که بهترین دولتی از تو ببرد.» (۱: ۳۰)

در برخی نسخ کهن، در این موضع، «وقتی» ضبط شده است (همو ۱، ج ۱، ص ۱۴؛ ۴، ص ۱۶) که وجه اصح و اصبیل است. در ترجمه عربی کهن متن این عبارت به صورت زیر ترجمه شده است: «البخیل فأنه ينقطع منك في أول زمان الوصلة» (همو ۲، ص ۳۸)، ضمن آنکه برخی متون روایی قدیم نیز

مؤید ضبط مورد نظر ما هستند. برای مثال، غزالی گفته است: «بخیل که بهترین وقت از تو ببرد» (غزالی ۱، ج ۲، ص ۳۷۶؛ غزالی ۲، ج ۱، ص ۴۰۰).

«نسیم رحمت اجابت از جانب یمن می شنوم». (۲:۲)

این عبارت ترجمه حدیث نبوی معروف «إِنِّي لَأَجِدُ نَفْسَ الرَّحْمَنِ مِنْ قِبَلِ الْيَمَنِ» است. روشن است که کلمه «اجابت» در این بخش افزوده کاتبان است. این افزودگی در هیچ یک از نسخ معتبر و مستند چاپ‌های پیشین دیده نمی‌شود (عطار ۱، ج ۱، ص ۱۵؛ ۴، ص ۱۷). احتمالاً کاتبی، بر اثر سهو، عبارت «از جانب» را دو بار نگاشته است و مستسخان بعدی، با توجه به مشابهت نوشتاری واژگان که غالباً با امساک در نقطه‌گذاری کتابت می‌شده‌اند، به منظور رفع مشکل معنایی متن، کلمه اول را به صورت «اجابت» کتابت کرده‌اند.

«در آخر عمر چنین گفتند که سپیدی در موی وی پدید آمد و آن وقت بر موافقت امیرالمؤمنین علی، رضی الله عنه، در صفین حرب می‌کرد تا کشته شد». (۲:۳۸)

این عبارات در توصیف «اویس قرنی» است. در چاپ نیکلسون، بر اساس تمام نسخ مورد استفاده وی، ضبط عبارت چنین است: «سپیدی برو پدید آمد» (همو ۱، ج ۱، ص ۲۴ و ۲۲)^(۷). در دو نسخه C و B از نسخ اساس مصحح نیز همین وجه مضبوط است (همو ۶، ص ۹۴۶). آنچه در ترجمه کهن الوسطانی آمده نیز چنین است: «و حکى انه ظهر على أعضاءه فى آخر عمره بياض». (همو ۲، ص ۴۹) بی تردید، وجه صحیح و اصیل باید همان ضبط نیکلسون باشد. در برخی منابع کهن، که به احتمال زیاد از مآخذ عطار نیز به شمار می‌روند، به سپیدی اعضای بدن اویس، به عنوان یکی از اوصاف ویژه وی، اشاره شده است. برای مثال، در کشف المحجوب، در ضمن پیش‌گویی پیامبر برای حضرت علی^ع و عمر، آمده است: «شما مر او را ببینید، و وی مردی است بسته و میانه‌بالا و شعرانی، و بر پهلوی وی چون یک درم سفید است و بر کف دستش سفیدی است جز [ژوکوفسکی: چو] برص» (هجوری ۲، ص ۱۲۵؛ ۱، ص ۱۰۰). بنا بر آنچه در منابع کهن نقل شده است، این سپیدی بر تمامی اعضای اویس بوده و سپس، به سبب دعای وی به درگاه خداوند، از وی زایل شده و تنها به اندازه یک درهم باقی مانده است: «وقد كان به بياض فدعا الله فأذهبه عنه إلا مثل موضع الدرهم» (ابن سعد، ج ۶، ص ۱۶۲؛ ابونعیم اصفهانی، ج ۲، ص ۸۰). در طبقات الکبری، در ضمن مکالمه‌ای میان عمر و اویس، به صراحت این سپیدی «برص» خوانده شده است: «قال: كان بك برص فبرأت منه إلا موضع درهم؟ قال: نعم... قال: سمعت رسول الله، صلى الله عليه وسلم، يقول: يأتي عليكم أويس بن عامر من مراد ثم من قَرَن كان به برص فبرأ منه إلا موضع درهم». (ابن سعد، ج ۶: ۱۶۳-۱۶۴؛ نیز رک. ابن جوزی، ج ۳، ص ۲۷)

«یا شاه! مرا در خواب بدان بیداری‌ها یافتی. اگر آن بیداری‌ها نبودی، چنین خوابی ندیدی». (۴:۳۶)

در عبارت بالا، که از قول باری تعالی خطاب به «شاهشجاع کرمانی» است، واژه مشخص شده دارای یک «ی» اضافه است و مسلماً عبارت باید بدین گونه باشد: «اگر آن بیداری‌ها نبود، چنین خوابی ندیدی». این واژه، در تمامی نسخ اساس چاپ‌های پیشین تذکره و در چهار نسخه B، C، D و E از نسخ اساس مصحح و همچنین نسخه‌های سلیم‌آغا، برلین مورخ ۶۸۷، مرعشی، هرات و فیض‌الله افندی ۱ و فیض‌الله افندی ۲ به صورت «نبودی» مضبوط است (عطار ۱، ج ۱، ص ۳۱۲؛ ۴، ص ۳۲۹؛ ۶، ص ۹۹۹). بنابراین، باید گفت که در تصحیح این واژه نه تنها اقدام نسخ، که اکثر نسخ معتبر نیز مغفول واقع شده است. توضیح آنکه یای متصل در کلمه «نبودی» یای بیان «شرط» است که به آخر فعل «نبود» افزوده شده. نمونه‌های کاربرد این پسوند، که در تمام صیغه‌های ماضی و مضارع می‌آمده (بهار، ج ۱، ص ۳۷۱)، در متون قدیم فراوان است. در این گونه کاربرد، اگر فعل جمله پایه ماضی باشد، «ی» افزوده شده ممکن است هم‌زمان نشان بیان «شرط» و «استمرار» باشد، چنان‌که عطار خود در عبارت زیر گفته است: «اگر شرح این کلمات دادمی [= می‌دادم] هزار کاغذ برآمدی» (۶، ص ۴). ظاهراً فعل جمله پیرو نیز، بسته به زمان فعل جمله پایه، به صورت «ماضی استمراری» یا «مضارع التزامی» می‌آمده است. برای مثال، در اسکندرنامه می‌خوانیم: «شاه جواب داد و گفت: بدانید که ما هیچ زن از آن او نداریم و نه برده‌ایم و اگر برده بودیمی بگفتیمی و به هیچ داشتیمی» (بهار، ج ۲، ص ۱۵۰) و مسعود سعد گفته است:

اگر مملکت را زبان باشدی ثناگوی شاه جهان باشدی

(مسعود سعد، ص ۶۹۸)

اما در هیچ‌یک از شواهد بیشتر از یک پسوند «ی» به فعل جمله پایه اضافه نشده است. بنابراین، اتصال «ی» دوم در عبارت مورد بحث بی‌مورد و بر خلاف قیاس است. ظاهراً مصحح، به قیاس فعل جمله پیرو (ندیدی)، مرتکب این سهو شده است، حال آنکه، در فعل «ندیدی»، «ی» اول شناسه فعل ماضی است و «ی» دوم، همچون شواهد فوق، برای افاده معنای استمرار افزوده شده. با این اوصاف، ضبط صحیح کلمه همان «نبودی» و برگردان عبارات به زبان فارسی معیار امروز چنین است: «اگر آن بیداری‌ها نمی‌بود، چنین خوابی نمی‌دید.»

«وقتی بوعثمان حیری نامه نوشت، همین بود که ترک کتاب وحشت است و درازی عتاب فرقت. والسلام».

(۸:۳۶)

عبارت عجیب و مبهمی است که در بخش مربوط به «ذکر شاهشجاع کرمانی» وارد متن شده است، درحالی‌که هیچ پیوندی با این شخصیت ندارد و اساساً با مطالب پیش و پس خود نیز نامرتب و بنابراین، ورود آن به متن غیرقابل توجیه است. در تعلیقات نیز هیچ توضیحی درباره آن

نیامده است. در هیچ‌یک از نسخ اساس دو چاپ پیشین تذکره هم چنین عبارتی در این موضع موجود نیست (عطار ۱، ج ۱، ص ۳۱۴ و ۶۳؛ ۴، ص ۳۳۱). با این حال، باز هم در بخش اختلاف نسخ به این موضوع اشاره‌ای نشده است. در ترجمه عربی قدیم متن نیز مطلبی دیده نمی‌شود که معادل و برگردان عبارت‌های بالا باشد (همو ۲، ص ۴۲). عجیب‌تر آن است که در هیچ‌یک از چاپ‌های تذکره، حتی در بخش مربوط به «ابوعثمان حیری»، چنین عبارت‌هایی ضبط نشده است.

«غره مشوید به صفای عبودیت [که] منقطع است و نفس ساکن است با خدای». (۴۵: ۵۰)

در تعلیقه این سخن ابوسعید خَراز آمده است: «ترجمه عطار، یا در اصل یا در صورت کنونی، افتادگی دارد و قابل توجیه و دارای معنای محصل نیست» (همو ۶، ص ۱۳۱۳). در اینکه عطار سخن ابوسعید خَراز را تخلیص و فشرده کرده است شکی نیست، اما اینکه عبارت معنای محصلی ندارد، بدون تردید، مربوط به ضبط غلط نسخ مورد استفاده مصحح است. در تمام دست‌نویس‌های نیکلسون و استعلامی ضبط این عبارت این گونه است: «غره مشوید به صفای عبودیت که منقطع است از نفس، و ساکن است با خدای» (همو ۱، ج ۲، ص ۴۵ و ۶۴؛ ۴، ص ۴۰۳) که معنایی کاملاً روشن از آن دریافت می‌شود. از میان نسخ مورد استفاده مصحح نیز ضبط نسخه D مشابه صورت اخیر است. (همو ۶، ص ۱۰۱۷)

«از خواب درآمد، بنگریستم». (۴: ۷۱)

در نسخ اساس چاپ‌های نیکلسون و استعلامی، «گریان شدم» مضبوط است (همو ۱، ج ۲، ص ۱۳۳؛ ۴، ص ۵۰۶) و در ترجمه کهن عربی نیز آمده است: «فانتبهت من النوم باکیاً» (همو ۴، ص ۶۷۱). با توجه به این قرائن، به نظر می‌رسد واژه مورد بحث در اصل «بگریستم» بوده است. اگر از فرض بدخوانی مصحح از متن چشم‌پوشی کنیم، این تحریف را باید نتیجه غلط کاتبان بدانیم.

«هر که بیرون اندازه خود رضا دهد خدای تعالی او را برکشد زیادت از غایت او». (۹: ۷۱)

ضبط کلمه بدین صورت غلط و باعث فساد معنی است. به نظر می‌رسد ضبط «بدون (= بدون)»، که بر اساس دست‌نویس‌های کهن و معتبر در دو چاپ پیشین وارد متن شده (عطار ۱، ج ۲، ص ۱۳۳؛ ۴، ص ۵۰۷)، وجه صحیح و اصیل است و با فحوای کلام تناسب تام دارد. معنای عبارت نیز چنین است: «هرکس به کمتر یا پایین‌تر از اندازه خودش رضا دهد، خداوند بیشتر از غایتش وی را بالا می‌برد». در این حالت، تضاد مفهومی زیبایی نیز با کلمات «دون» و «زیادت» در دو سوی کلام برقرار می‌شود که ضبط «بیرون» آن را از بین می‌برد. به علاوه، در برخی منابع کهن نیز عبارت عیناً به همین صورت از قول ابومحمّد جریری نقل شده است: «مَنْ رَضِيَ بِدُونِ قَدْرِهِ رَفَعَهُ اللَّهُ فَوْقَ غَايَتِهِ» (قشیری ۱، ص ۳۵۷؛ قشیری ۳، ص ۲۴۹؛ قشیری ۲، ص ۲۲۰؛ سیرجانی، ص ۲۷۵؛ ابن‌اثیر، ج ۱، ص ۳۲۳) و در منابع دیگر به همین شکل به «عبدالله بن خبیق» و «ابوحنیفه» منسوب است (ابونعیم اصفهانی، ج ۱۰، ص ۱۶۹؛

شعرانی، ص ۱۵۹). لازم است گفته شود که ضبط سه نسخه از نسخ اساس مصحح (B, C, D) «برون» است (عطار ۶، ص ۱۰۴۴) که شکل محرف «بدون» و نتیجه اشتباه و بدخوانی ناسخان یا مصحح است.

«روزی آن دلخ را ازو بستم بیرون کردند و در وی سبشی یافتند. وزن کردند یکی را نیم‌دانگ آمد». (۷۲: ۲۲) غلط بودن ضبط واژه مورد نظر کاملاً آشکار است. اگر «سبشی» [با یای نکره یا وحدت = یک سبش] در «دلخ حلاج» یافته شده باشد، ذکر عبارت «وزن کردند یکی را» در ادامه کلام به هیچ روی قابل توجیه نیست. در این مورد نیز در نسخ کهن چنین مضبوط است: «گزنده بسیار در وی افتاده بود، یکی از آن وزن کردند، نیم دانگ بود» (همو ۱، ج ۲، ص ۱۳۸؛ ۴، ص ۵۱۲). ضبط اخیر با مضمون عبارت‌های بعدی، یعنی همدمی و انس حلاج با «عقرب»، تناسب بیشتری دارد. گفتنی است که ضبط نسخ اساس مصحح بسیار نزدیک به این عبارات در شرح التعرف است: «روزی به ستم از او بیرون کردند. در او شپش یافتند. بسنجیدند. از او یکی نیم‌دانگ سنگ بیامد» (مستملی بخاری، ص ۱۲۶). ملاحظه می‌شود که در متن مذکور نیز «شپش» (بدون یای وحدت) مضبوط است.

«نقل است که شب نخست که حسین را در حبس کردند، بیامدند و حسین را هیچ ندیدند. جمله زندان بگشتند کس را نیافتند. شب دوم بازآمدند زندان را نیافتند. هرچند زندان طلب کردند ندیدند...». (۷۲: ۵۰) در چاپ‌های نیکلسون و استعلامی، بر اساس نسخ کهن، ضبط عبارت مشخص شده به این صورت است: «شب دوم نه او را دیدند و نه زندان [را]» (عطار ۱، ج ۲، ص ۱۴۱؛ ۴، ص ۵۱۵). مسلماً همین وجه صحیح است و درستی آن را مضمون عبارات بعدی همین حکایت تأیید می‌کند: «گفتند: شب اول کجا بودی؟ و شب دوم تو و زندان کجا بودی؟ گفت شب اول من در حضرت بودم، از آن اینجا نبودم؛ و شب دوم حضرت اینجا بود، از آن من و زندان هر دو غایب بودیم». (همان)

جالب است که در متن مصحح شفیع کدکنی نیز همین عبارت‌ها، با اندکی تغییر، نقل شده است: «شب اول کجا بودی و شب دوم تو پیدا نبودی و زندان پیدا نبود» (همو ۶، ص ۶۴۳). کاملاً مشهود است که در متن مصحح ایشان عناصر حکایت دچار آشفتگی و ناهمخوانی است و نظم منطقی و تناسب پرسش‌ها و پاسخ‌ها در آن رعایت نشده.

«گفت: حریف من منسوب نیست به حیف. بیار شرابی، چنان‌که مهمان مهمان را دهد. چون دوری چند گردد شمشیر و نطع خواه، که سزای کسی که با اژدها در تموز خمر کهنه خورد این بود». (۷۲: ۵۸)

این جملات ترجمه دو بیت عربی زیر است که در سطور بالاتر از قول حلاج نقل شده و ظاهراً عطار خود به ترجمه آن پرداخته است:

ندیمی غیر منسوبِ إلى شیءٍ مِنَ الْحَيْفِ سقانی مثل ما يشرب كِفْعَلِ الضَّيْفِ بِالضَّيْفِ
فلَمَّا دَاوَبَتِ الكَأْسُ دَعَا بالنَطْعِ وَ السَّيْفِ كَذَا مِنْ يَشْرَبُ الرَّاحَ مَعَ التَّيْنِ بِالضَّيْفِ^(۸)
(۵۷:۷۲)

چنان‌که مشهود است، عبارت «بیار شرابی» معادل «سقانی» در بیت اول است، اما این ترجمه غلط است، چراکه اساساً «سقانی» فعل امر نیست و محققاً «بیار» صورت تحریف‌شده «بداد» است که در نسخ کهن مضبوط است و در دو چاپ استعلامی و نیکلسون نیز وارد متن شده است. حتی در نسخه‌ی اساس استعلامی «بداد مرا شرابی» آمده است که ترجمه‌ی طابق النعل بالنعل «سقانی» است (همو ۱، ج ۲، ص ۱۴۲؛ ۴، ص ۵۱۵). همچنین، فعل «خواه» در ترجمه برابر «دعا» قرار گرفته که این نیز غلط است، زیرا «دعا» فعل ماضی است و قطعاً صورت صحیح ترجمه آن باید «خواست» باشد که باز هم در نسخ اساس دو چاپ پیشین مضبوط است (همان). مصحح در توضیحات خود اشاره‌ای به ضبط دقیق نسخه‌ی اساس استعلامی نکرده، اما به صورت نصفه و نیمه پذیرفته است که ضبط نسخ اساس نیکلسون «بر طبق اصول است» (همو ۶، ص ۱۳۸۸). با وجود این، جای تعجب است که باز هم ضبط نادرست را تنها به سبب «حفظ امانت» وارد متن کرده است.

«روز دیگر... اعضای او بسوختند. از خاکستر همان آواز می‌آمد. چنان‌که آن درویش را سر بشکستند هر قطره‌ی خونی که از وی می‌چکید الله‌الله پدید می‌آمد. درماندند. به دجله انداختند. بر سر آب همان حرف می‌گفت.» (۷۱:۷۲)

عبارت مشخص شده به صورت بالا ابهام دارد. مصحح در تعلیقات آورده است: «چنان‌که^(۹) آن درویش را سر بشکستند: اشاره است به داستانی در ضمن احوال جنید» (همو ۶، ص ۱۳۹۱). این نظر بنا بر دو دلیل ناپذیرفتنی است.

اول آنکه، حکایت مورد اشاره مصحح، که در بند ۸۵ از بخش مربوط به جنید آمده، تنها همین یک بار و آن هم با فاصله بسیار زیاد از بخش حلاج طرح شده و در آن اساساً نه از لفظ «درویش»، بلکه از واژه «مرید» استفاده شده است و از آنجا که شخصیت داستان مورد نظر نیز فردی ناشناس است، انتقال آن به ذهن مخاطب، با این طرز بیان و بدون ذکر هیچ نشانه تکمیل‌کننده‌ای، بسیار دشوار و بعید است و هیچ عهد ذهنی محکمی نیز مدد رسان خواننده نیست.

دوم آنکه، در حکایت مذکور «مرید» مورد اشاره دچار ترک ادب در برابر پیر شده و به جرم «جلوه‌گری»، مورد طعن و نگاه تند جنید قرار گرفته است و بنا بر مضمون حکایت، پس از مرگش نیز، زمانی که وی را در خواب می‌بینند، حال خود را چنین توصیف می‌کند: «سال‌های دراز است تا می‌روم. اکنون به سر کفر خود رسیده‌ام و کفر خویش می‌بینم. دین دور دور است. آن همه پنداشت‌ها مکر بوده است» (همان، ص ۴۴۹). چگونه ممکن است که عطار، با آن همه شکوهی که به شخصیت حلاج و

شهادت وی بخشیده است، حالات روحی و حوادث مرگ وی را به وضعیتی چنین فردی مانند کرده باشد؟

در نسخ اساس نیکلسون (و با کمی اختلاف، استعلامی) عبارت مورد نظر چنین است: «چنانک در وقت کشتن هر قطره خون که می چکید الله پدید می آمد» (همو، ۱، ج ۲، ص ۱۴۴؛ ۴، ص ۵۱۸) که به احتمال قوی ضبط صحیح است. به عبارت دیگر، عطار «نقش بستنِ الله از خون ریخته بر زمین» را همچون «آواز انا الحقِ خاکستر» به خود حلاج نسبت داده است. روایات برخی منابع کهن نیز نزدیک به همین وجه و مؤید آن است. برای مثال، در شرح شطحیات آمده است: «سه روز آویخته بود... آنگاه فرو گرفتند و سرش بتیغ برداشتند... از هر ذره ای خاک صاحب دلان می شنیدند که 'الله' می گفت». (بقلی شیرازی، ص ۷۷)

معیار ناموجه در گزینش نسخ اساس

بنا بر گزارش مصحح، وجود برخی افزونی‌ها در دو محور افقی و عمودی از نقاط قوت و دلایل برتری دست‌نویس‌های تحریر اول تلقی شده است. بر این اساس، یکی از معیارهای اصلی ایشان در کنار گذاشتن تعداد قابل توجهی از دست‌نویس‌های کهن خصیصه فشرده‌گی و اختصار آن‌ها بوده است (عطار ۶، ص نود و شش). با وجود این، به نظر می‌رسد در تصحیح متن تذکره، افزونی یا اختصار عبارات را نمی‌توان معیار موجهی برای گزینش نسخ اساس دانست، زیرا همین ویژگی گاه به صورت معکوس در دست‌نویس‌های دو تحریر قابل مشاهده است. به سخن دیگر، در مواضع متعددی از متن، برخی از دست‌نویس‌های «تحریر دوم»، چه در محور عمودی و چه در محور افقی، نسبت به نسخ اساس مصحح، مطالب بیشتر و مفصل‌تری دارند که بعضاً با ترجمه قدیم عربی متن و مآخذ کهن تطابق کامل دارند. صرف نظر از بحث پیرامون اصالت این گونه عبارات‌ها، صرف وجود چنین مواردی باعث تشکیک در درستی معیار یادشده است. در ادامه، به ذکر چند نمونه مهم از این دست خواهیم پرداخت:

* در بخش مربوط به امام صادق، اشاره صریحی به «امام شافعی» و دوستداری و محبت وی نسبت به اهل بیت شده است. ظاهراً این علاقه تا حدی بوده است که حتی وی را به رفض منسوب و مدتی محبوس کرده‌اند (عطار ۶، ص ۱۲). در ادامه، عطار از بیت شعری منسوب به شافعی سخن می‌گوید که در چاپ شفیع کدکنی در متن نیست، اما در ترجمه عربی قدیم (همو ۲، ص ۲۹) و برخی نسخ کهن و چاپ‌های پیشین موجود است:

لَوْ كَانَ رِفْضًا حُبُّ آلِ مُحَمَّدٍ فَلَيْسَ شَهِدَ الثَّقَلَانِ أَنِّي رَافِضٌ

(همو ۱، ج ۱، ص ۱۰ و ۲۰؛ ۴، ص ۱۲)

گفتنی است که این بیت، علاوه بر نسخ مذکور، در یکی از نسخ اساس مصحح (B) نیز در حاشیه به خط اصل نوشته شده است (همو ۶، ص ۹۴۳). بنابر گزارش مصحح درباره ویژگی‌های این نسخه:

کاتب نسخه B، پس از اتمام کتابت، یک بار آن را با نسخه اصل مقابله کرده است و در مواردی که در سطر یا عباراتی افتادگی حاصل شده بوده، آن را در حاشیه جبران کرده است و این جبران بی‌گمان به خط کاتب اصلی است. (همان، ص یکصد و چهار)

بر این اساس، به ظن قوی، بیت بالا نیز از موارد اصلاحی کاتب و مضبوط در نسخه اساس وی بوده است.

* جمله پایانی بند ۱۱ از بخش ۱ (امام صادق^ع)، در تصحیح اخیر تذکره، چنین است: «به کبر خود کبر نشاید کرد» (همو ۶، ص ۱۴). به نظر می‌رسد، در تمامی نسخ اساس مصحح، عبارت مهمی از پایان سخن عطار دچار افتادگی شده و در نتیجه، رابطه میان «کبر عرفانی» و «کبریای الهی»، که مدنظر مؤلف بوده، به طور کامل بازگو نشده است؛ حال آنکه این عبارت در برخی از نسخ موسوم به تحریر فشرده کامل تر و در عین حال، به لحاظ ارتباط با اجزای کلام، صحیح تر است. برای مثال، در نسخ اساس نیکلسون و استعلامی، این عبارت‌ها به این صورت ضبط شده است: «به کبر خود کبریایی (استعلامی: کبر) نشاید کرد اما به کبریای او کبر شاید» (همو ۱، ج ۱، ص ۱۲؛ ۴، ص ۱۴). ضبط ترجمه قدیم عربی متن نیز مؤید وجه اخیر است: «أنا أکبر بکبريائه لا بکبري» (همو ۲، ص ۳۶). صورت تفصیلی این روایت در منابع دیگر متصوفه نیز موجود است:

امام جعفر صادق رضی الله عنه که گاه تزکیه نفس خود کردی و خلفا و ملوک را التفات نمودی پرسیدند از آن تکبر او، گفت: حاشا من متکبر نیستم و لیکن چون من از هستی خویش برخاستم کبریائی او مرا مستهلک گردانید و بجای کبر من بنشست و این کبر از کبریائی اوست و من در میان نیستم. (افلاکی، ص ۳۵۷)

* در بند ۱ از بخش ۳۶ (شاهشجاع کرمانی)، عبارت زیر دیده می‌شود: «از عیاران طریقت و حقیقت بود» (عطار ۶، ص ۳۸۷). این سخن در چاپ نیکلسون، بر اساس تمامی نسخ اساس وی، با افزودگی‌هایی در محور افقی وارد متن شده است: «از عیاران طریقت و از صلوکان سبیل حقیقت» (همو ۱، ج ۱، ص ۳۱۲ و ۶۳)؛ در چاپ استعلامی نیز بدین صورت مضبوط است: «از عیاران طریقت و از سالکان سبیل حقیقت» (همو ۴، ص ۳۲۹)، که در آن واژه «سالکان»، به احتمال قوی، تحریف شده وجه دشوارتر «صلوکان» است. عبارت‌های یادشده، با وجود قدمت و اصالت واژگانی، در هیچ‌یک از

نسخ اساس شفیعی کدکنی موجود نیست. مطابق با اصل «برتری ضبط دشوارتر»، این احتمال که کلمه دشوار «صعلوک» را کاتبان به متن تذکره افزوده باشند بسیار دور از ذهن است.

* در بند ۲۶ از بخش ۳۷ (یوسف بن حسین رازی) آمده است: «وگفت: [هرکه بشناخت او را به فکر، عبادت کرد او را به دل]». چنان که مشهود است، در این نمونه مصحح تمامی گفته یوسف بن حسین را در قلاب قرار داده است و این امر نشان‌دهنده مضبوط نبودن آن در نسخ اساس وی است، حال آنکه در تمامی نسخ اساس نیکلسون و استعلامی این عبارات‌ها به طور کامل وجود دارد (همو، ۱، ج ۱، ص ۳۲۲ و ۶۴؛ ۴، ص ۳۳۹). در این مورد نیز در تعلیقات و بخش اختلاف نسخ سخنی به میان نیامده و مصحح نیز اشاره‌ای نکرده است که این عبارات را از کدام دست‌نویس جنبی وارد متن کرده.

* سخنی از قول ابو محمد جریری در نسخ اساس دو چاپ پیشین تذکره نقل شده است، به شرح زیر:

محرابه عامیان با خطرات است و محاربه ابدال با فکرت و محاربه زهاد با شهوات و محاربه تائبان با زلات و محاربه مریدان با مئی و لذات. (همو، ۱، ج ۲، ص ۱۳۴؛ ۴، ص ۵۰۷)

اساساً این سخن در چاپ اخیر وارد متن نشده است. این سخن در تهذیب الاسرار، که احتمالاً از مآخذ عطار بوده، به صورت زیر به نام جریری ثبت است:

محرابه العارفين مع الخطرات و محاربه الأبدال مع الفکرات و محاربه الزهاد مع الشّهوات و محاربه التّوابين مع الزّلات و محاربه المریدين مع المنى و اللذات. (خرگوشی، ص ۱۷۴)^(۱۰)

* در بند ۱۳ از بخش ۷۲، عبارت «خلیفه فرموده بود [نیکلسون: گفته بود] که خط جنید باید» در نسخ کهن و چاپ‌های پیشین تذکره مضبوط است (همو، ۱، ج ۲، ص ۱۳۷؛ ۴، ص ۵۱۱). همچنین، در همین نسخ آمده است که «اهل هند او را ابوالمغیث نوشتندی» (همان)، حال آنکه هیچ‌یک از این عبارات در چاپ شفیعی کدکنی نیامده و در بخش اختلاف نسخ نیز به ضبط آن‌ها در دست‌نویس‌های کهن اشاره‌ای نشده است. (همو، ۶، ص ۶۳۹ و ۱۰۴۵)

* عبارات زیر، که بیانگر نمونه‌ای از شطحیات حلاج است، در نسخ اساس چاپ‌های پیشین آمده است:

نقل است که در شبانروزی در زندان هزار رکعت نماز کردی. گفتند می‌گویی که من حقم این نماز که را می‌کنی؟ گفت: ما دانیم قدر ما. (همو، ۱، ج ۲، ص ۱۴۱؛ ۴، ص ۵۱۵)

حال آنکه در نسخ اساس شفیعی کدکنی و طبعاً در متن مصحح وی مضبوط نیست.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش، با رویکردی مبتنی بر نقد روش، به بازخوانی تذکرة الاولیای مصحح شفیعی کدکنی پرداخته‌ایم و، با استناد به ادله و شواهد متنی و نسخه‌شناختی و بهره‌گیری از برخی مآخذ روایی کهن، نشان داده‌ایم که در مواضع متعددی وجوه نادرست در متن ضبط شده است. حتی، در بسیاری از نمونه‌ها، مصحح از ذکر ضبط صحیح نسخ بدل در بخش اختلاف نسخ سر باز زده است. مهم‌ترین عوامل راهیابی این گونه اشتباه‌ها و نقایص به متن عبارت‌اند از:

۱. عدول از روش تصحیح انتخابی: مصحح، با وجود آگاهی از لزوم تصحیح «ملکولی» متن تذکره و اشعار بر این نکته که در تصحیح این متن نباید از هیچ‌یک از نسخ کهن و منابع معتبر غفلت کرد، عملاً، با عدول از شیوه تصحیح مدنظر خود، زمینه‌ساز بروز اشتباه‌هایی در ضبط عبارت‌های متن شده است.

۲. معیار ناموجه در انتخاب نسخ اساس: یکی از معیارهای اصلی مصحح در کنار گذاشتن برخی دست‌نویس‌های کهن و معتبر تذکره «فشرده‌گی و اختصار» این نسخ بوده است. از همین روست که این دست‌نویس‌ها را «نسخ تحریر فشرده» نامیده است. با وجود این، نتایج بررسی و تحلیل پاره‌ای از شواهد درون‌متنی بیانگر ناموجه بودن این معیار است، زیرا همین دسته از نسخ، در برخی بخش‌ها، چه در محور عمودی و چه در محور افقی، دارای عباراتی بعضاً اصیل هستند که در نسخ اساس مصحح مضبوط نیست.

در پایان، باید افزود که حاصل پژوهش اخیر در حقیقت مؤید این سخن سنجیده استاد است که «در مسائل فرهنگ ایران همه چیز را باید با تردید و پرسش مورد پژوهش قرار داد» (عطار ۶، ص ۶). مسلماً ثمره همین «تردید و پرسش» است که اهل دانش را به سمت پاسخ‌های صحیح و دستیابی به حقایق رهنمون خواهد ساخت.

پی‌نوشت‌ها

(۱) در بخش مشخصات نشر آمده است: «کتاب حاضر در سال‌های مختلف توسط ناشران متفاوت منتشر شده است» که گزاره صحیحی درباره این کتاب نیست. موضوع کتاب نیز به اشتباه «نثر فارسی - قرن ۴ ق» عنوان شده است.

(۲) طبق آخرین بررسی نگارنده، دست‌کم تا چاپ هشتم کتاب (۱۴۰۱)، ویرایش تازه‌ای در ساختار و محتوای آن صورت نگرفته و اشکالات مورد نقد همچنان در آن مشهود است.

(۳) عطار ۵، ۳۱-۳۳ و ۷۳۰؛ همو ۳، ص ۲۳-۲۵؛ شفیعی کدکنی، ص ۳۴-۳۶ و ۸۵-۹۰.

(۴) به منظور رعایت اختصار و سهولت بازیابی نمونه‌ها در متن، از شماره بخش و شماره بند استفاده شده است.

(۵) از میان نسخ نیکلسون، تنها نسخه C (استانبول) «الصفاء» ضبط کرده است. (عطار ۱، ج ۱، ص ۲۰)

(۶) در برخی نسخ «سر معاینه» مضبوط است که منطبق است با ضبط ترجمه کهن الوسطانی. (عطار ۲، ص ۳۸)

- (۷) این عبارت در چاپ استعلامی مضبوط نیست. (عطار ۴، ص ۲۵)
- (۸) این دو بیت در مناقب الأبرار در قالب قطعه‌ای چهاربیتی، در بحر هزج مریع سالم، مضبوط است (ابن خمیس، ج ۲، ص ۷۸) که ظاهراً وجه اصیل است، زیرا در عربی بحر هزج فقط به صورت مریع گفته شده است. (غنی، ص ۳۰۱)
- (۹) دوگانگی در شیوه ضبط کلمه (چنان‌که/ چنانک) در متن و تعلیقات کتاب مشهود است.
- (۱۰) این سخن در برخی منابع، با کمی اختلاف، به یحیی بن معاذ منسوب است. (رازی، ص ۱۵۴؛ شعرانی، ج ۱، ص ۷۰؛ ابن خمیس، ج ۱، ص ۲۶۳)

منابع

- ابن اثیر، مبارک بن محمد، المختار من مناقب الأخیار، تحقیق: مأمون الصاغر جی، عدنان عبدالرّه، محمد ادیب الجادر، العین: مرکز زاید للتراث و التاریخ ۲۰۰۳.
- ابن جوزی، عبدالرحمن، صفوة الصفوة، تحقیق: ابراهیم رمضان، سعید اللحام، دارالکتب العلمیه، بیروت ۲۰۰۲.
- ابن خمیس، حسین بن نصر، مناقب الأبرار و محاسن الأخیار فی طبقات الصوفیه، تحقیق: سعید عبدالفتاح، دارالکتب العلمیه، بیروت ۱۴۲۷.
- ابن سعد، محمد، طبقات الکبری، دار صادر، بیروت بی تا.
- ابو نعیم اصفهانی، حافظ، حلیة الاولیاء و طبقات الاصفیاء، دار الفکر، بیروت ۱۹۹۶.
- اسدی طوسی، علی بن احمد، گرشاسب‌نامه، به تصحیح حبیب یغمایی، دنیای کتاب، تهران ۱۳۹۳.
- اصبهانی، اسماعیل بن محمد، سیر السلف الصالحین، دارالکتب العلمیه، ۲۰۰۴.
- افلاکی، احمد، مناقب العارفین، به تصحیح تحسین یازیجی، دنیای کتاب، تهران ۱۳۹۶.
- برهان، محمدحسین بن خلف، برهان قاطع، به اهتمام محمد معین، تهران ۱۳۹۱.
- بقلی شیرازی، روزبهان، شرح شطحیات، به تصحیح هنری کرین، طهوری، تهران ۱۳۹۴.
- بهار، محمدتقی، سبک‌شناسی یا تاریخ تطوّر نثر فارسی، زوّار، تهران ۱۳۸۸.
- خرگوشی، ابوسعید، تهذیب الاسرار فی اصول التصوّف، محقق: امام سیّد محمد علی، دارالکتب العلمیه، بیروت ۱۴۲۷ ق.
- دهخدا، علی اکبر، لغت‌نامه، مجلس شورا، تهران ۱۳۳۶.
- رازی، یحیی بن معاذ، جواهر التصوّف، تحقیق: سعید هارون عاشور، مکتبه الآداب، قاهره ۱۴۲۳ ق.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱)، از گذشته ادبی ایران، سخن، تهران ۱۳۸۳.
- _____ (۲)، صدای بال سیمرغ: درباره زندگی و اندیشه عطار، سخن، تهران ۱۳۷۹.
- سلمی، ابو عبدالرحمن، طبقات الصوفیه، محقق: مصطفی عبدالقادر عطا، دارالکتب العلمیه، بیروت ۱۴۲۴ ق.
- سیرجانی، علی بن حسن، البیاض و السواد من خصائص حکم العباد فی نعت المرید و المراد، به تصحیح محسن پورمختار، مؤسسه پژوهشی حکمت و فلسفه ایران، تهران؛ مؤسسه مطالعات اسلامی دانشگاه آزاد برلین، برلین ۱۳۹۰.

شعرانی، عبدالوهاب، تنبیه‌المغترین، تحقیق: احمد عبدالرحیم سانح، توفیق علی وهبة، مكتبة الثقافة الدينية، قاهره ۲۰۰۵.

شفیعی کدکنی، محمدرضا، زبور پارسی: نگاهی به زندگی و غزل‌های عطار، آگه، تهران ۱۳۷۸.
صفی‌پوری، عبدالرحیم، منتهی‌الأرب فی لغات العرب، به تصحیح علیرضا حاجیان‌نژاد، سخن، تهران ۱۳۹۶.
طباطبایی، سیدمهدی، «بررسی و نقد تصحیح تذکرة الاولیای عطار به اهتمام محمدرضا شفیعی کدکنی»، متن‌شناسی ادب فارسی، س ۵۸، دوره جدید، س ۱۳، ش ۱، پیاپی ۴۹، ۱۴۰۰، ص ۷۹-۹۸.
عطار نیشابوری، فریدالدین (۱)، تذکرة الاولیای، به تصحیح رینولد نیکلسون، مطبعة بریل، لیدن ۱۹۰۵.
_____ (۲)، تذکرة الاولیای، ترجمه محمد الاصبلی الوسطانی، تحقیق: محمد ادیب الجادر، دار المکتبی، دمشق ۱۴۳۰ ق.

_____ (۳)، مختارنامه، به تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، سخن، تهران ۱۳۸۹.
_____ (۴)، تذکرة الاولیای، به تصحیح محمد استعلامی، زوار، تهران ۱۳۹۱.
_____ (۵)، منطق‌الطیر، به تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، سخن، تهران ۱۳۹۱.
_____ (۶)، تذکرة الاولیای، به تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، چاپ دوم، سخن، تهران ۱۳۹۸.
علی بن ابی طالب (۱)، دیوان امام علیؑ، گردآوری قطب‌الدین بیهقی کیدری، به تصحیح ابوالقاسم امامی، اسوه، تهران ۱۳۸۱.

_____ (۲)، دیوان امام علیؑ، به ترجمه و شرح حسین بن معین‌الدین میبلی، به تصحیح حسن رحمانی، سیدابراهیم اشک‌شیرین، میراث‌مکتوب، تهران ۱۳۷۶.
غزالی، ابوحامد (۱)، احیاء علوم‌الدین، ترجمه حسین خدیوچم، علمی و فرهنگی، تهران ۱۳۸۶.
_____ (۲)، کیمیای سعادت، به تصحیح حسین خدیوچم، علمی و فرهنگی، تهران ۱۳۸۱.
غنی، قاسم، یادداشت‌های دکتر قاسم غنی در حواشی دیوان حافظ، به کوشش اسمعیل صارمی، علمی، تهران ۱۳۳۶.
فتوحی، محمود، «سندی درباره زادگاه عطار: کندشتن یا کدکن»، جشن‌نامه دکتر سیروس شمیس، به کوشش یاسر دالوند، کتاب سده، تهران ۱۳۹۸، ص ۶۶۵-۶۶۸.
قشیری، ابوالقاسم (۱)، رساله قشیری، ترجمه ابوعلی حسن بن احمد عثمانی، به تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، زوار، تهران ۱۳۸۷.

_____ (۲)، شرح اسماء الحسنی، تحقیق: عبدالرؤف سعید، سعد حسن محمد علی، دار الحرم للتراث، قاهره ۱۴۲۲.

_____ (۳)، رساله قشیری، به تصحیح سیدعلی اصغر میرباقری فرد، زهره نجفی، سخن، تهران ۱۳۹۲.
مستملی بخاری، اسماعیل، شرح التعرف لمذهب التصوف، به تصحیح محمد روشن، اساطیر، تهران ۱۳۶۳.
مسعود سعد، دیوان، به تصحیح مهدی نوریان، کمال، اصفهان ۱۳۶۵.
مناوی، محمد عبدالرؤف، الکواکب الدرّیة فی تراجم السادة الصوّیة، محقق: محمد ادیب الجادر، دار الصادق، بیروت ۱۹۹۹.

میبلی، رشیدالدین، کشف‌الاسرار و عدّة‌الابرار، به تصحیح علی اصغر حکمت، امیرکبیر، تهران ۱۳۷۱.

ناصر خسرو، ابومعین، سفرنامه، به تصحیح محمد دبیرسیاقی، زوّار، تهران ۱۳۳۵.
هجویری، ابوالحسن (۱)، کشف‌المحجوب، به تصحیح ژوکوفسکی، دارالعلوم شوروی، لنینگراد ۱۹۲۶.
_____ (۲)، کشف‌المحجوب، به تصحیح محمود عابدی، سروش، تهران ۱۳۸۷.
هَرْن، پاول، هاینریش هوبشمان، فرهنگ ریشه‌شناسی فارسی، ترجمه جلال خالقی مطلق، مهرافروز، اصفهان
۱۳۹۴.



برگی بر دگرسانی‌های غزل‌های حافظ

شهرزاد نیازی* (استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد نجف‌آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف‌آباد، ایران)

محمدرضا ابن‌الرسول (استاد دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان، اصفهان)

چکیده: دستیابی به متن اصیل شعر حافظ از دغدغه‌های همیشگی حافظ‌پژوهان است. سلیم نیساری، در دفتر دگرسانی‌ها در غزل‌های حافظ، محتوای قرائت‌های متفاوت پنجاه نسخه خطی سده نهم هجری (بین سال‌های ۸۰۷ تا ۸۹۸ ق) را گزارش کرده است. بعد از تحقیق نیساری، چند نسخه دیگر یافت شده که مقدم بر نسخ مورد استفاده اوست که به چاپ رسیده‌اند یا اختلاف آن‌ها با نسخ نیساری گزارده شده است. نسخه مورد مطالعه در این پژوهش دست‌نویس شماره «Arabe 3423» بخش مخطوطات کتابخانه ملی پاریس است که نخستین تاریخ کتابت درج‌شده در آن سال ۸۰۵ ق است و حاوی ابیات منتخبی از دیوان حافظ در متن و حاشیه است. مقایسه تفصیلی این اشعار با دفتر دگرسانی‌ها در غزل‌های حافظ و نیز با نسخه‌های بادلیان، معروف بغدادی و ۸۰۱ ق بیان شده است. در این گزارش، برخی دگرسانی‌ها منحصر به این نسخه نویافته است که، با توجه به قدمت آن، شایان توجه است. در هفت غزل ترتیب ابیات منحصر به نسخه حاضر است و تنها یک غزل با ترتیب دفتر دگرسانی‌ها مطابق است. در هفت مورد هم ضبط نسخه حاضر منحصر به فرد است و در هیچ‌یک از نسخ مورد استفاده نیساری و سه نسخه دیگر (بغدادی، بادلیان و ۸۰۱ ق) دیده نشده که، با توجه به قدمت نسخه، قابل توجه است.

کلیدواژه‌ها: دیوان حافظ، بیاض رفاعی، کتابخانه ملی پاریس، قرن نهم هجری

مقدمه

سروده‌های حافظ، که مردم ایران زمین را مسحور خود کرده، سبب روی آوردن محققان به شعر این شاعر نامور شده است. تصحیحات و چاپ‌های متعددی از دیوان حافظ منتشر شده است. گام نخستین در این راه دیوان حافظی است که سید عبدالرحیم خلخالی در سال ۱۳۰۶ ش از روی نسخه مورخ ۸۲۷ ق منتشر کرد. پس از این، محمد قزوینی، به همراه قاسم غنی، در سال ۱۳۲۰ ش از روی این نسخه به تصحیح دیوان حافظ همت گماردند و این تصحیح همچنان از جمله تصحیحات معتبری است که از دیوان حافظ صورت گرفته است. نیز چاپ‌های متعددی از دیوان حافظ موجود است که در اینجا به برخی از آنها اشاره می‌کنیم: دیوان تصحیح حسین پژمان (۱۳۱۵)، میرسید محمد قدسی (۱۳۲۲)، سید ابوالقاسم انجوری شیرازی (۱۳۴۵)، ایرج افشار (۱۳۴۸)، نذیر احمد و سید محمد جلالی نایینی (۱۳۵۰)، ممتاز حسن (۱۹۷۱ م)، اکبر بهروز و سلیم نیساری (۱۳۵۳)، یحیی قریب (۱۳۵۴)، احمد شاملو (۱۳۵۴)، رشید عیوضی (۱۳۵۶)، رکن‌الدین همایون فرخ (۱۳۶۲)، احمد سهیلی خوانساری (۱۳۶۴)، بهاء‌الدین خزمشاهی (۱۳۷۳)، پرویز ناتل خانلری (۱۳۷۵)، صادق سجادی و علی بهرامیان (۱۳۷۹) و کاظم برگ‌نیسی (۱۳۸۴). با وجود چاپ‌های فراوان از دیوان حافظ، هنوز نسخه‌ای که به خط یا تویع شاعر باشد یافت نشده است.

پیدا شدن نسخ خطی نزدیک به عصر حافظ یا معاصر او دستیابی محققان را به متن اصیل شعر حافظ میسرتر می‌کند. سلیم نیساری، با تدوین دفتر دگرسانی‌ها در غزل‌های حافظ، تلاش کرده است به این هدف نائل شود. او، با تدوین این کتاب، محتوای قرآنت‌های متفاوت پنجاه نسخه خطی سده نهم هجری (بین سال‌های ۸۰۷ تا ۸۹۸) را در دسترس محققان قرار داده است. مهم‌ترین فایده این کار دستیابی مستند به خوانش‌های کهن شعر حافظ است. «این دفتر به منزله محکی است برای ارزیابی هر متن غزل‌های حافظ اعم از خطی یا چاپی». (نیساری، ص ۲۹)

بعد از اثر ارزشمند نیساری، نسخه‌های دیگری که تاریخ آنها مقدم بر تاریخ نسخ مورد استفاده نیساری است یافت شده و ضرورت دارد به گزارش تفصیلی وی افزوده شود. یکی از این دست‌نوشته‌ها جنگ شعری است موجود در کتابخانه بادلیان دانشگاه آکسفورد انگلستان که کاتب آن، علا مرنندی، از هم‌عصران حافظ است. این نسخه حاوی چهل و نه غزل و یک بیت از حافظ است. علی فردوسی این نسخه را با عنوان غزل‌های حافظ، نخستین نسخه یافت‌شده از زمان شاعر، گردآوری علا مرنندی در ۷۹۱-۷۹۲ ق در سال ۱۳۸۷ در انتشارات دیبایه تهران منتشر کرده است (نک. انوری، ص ۵۴). دیگری نسخه‌ای است که در سال ۸۰۱ ق کتابت شده و در سال ۱۳۹۴ ش چاپ عکسی آن به کوشش بهروز ایمانی و به همت مرکز پژوهشی میراث مکتوب انتشار

یافته است. دیگری نسخه مورخ ۸۰۳ ق است که با نام دیوان حافظ بر اساس نسخه نو یافته بسیار کهن، به کوشش صادق سجّادی و علی بهرامیان، در انتشارات فکر روز، به سال ۱۳۸۰ در تهران چاپ و منتشر شده، ولی در گزارش نیساری بازتاب نیافته است. دیگری نسخه‌ای است که گزارش آن در مقاله‌ای، با عنوان «بررسی یکی از کهن‌ترین نسخه‌های خطی غزلیاتی از حافظ (جنگ معروف بغدادی)» در شماره سی‌ام نامه فرهنگستان در سال ۱۳۸۵ به چاپ رسیده است و، بنابر نظر جواد بشری، نویسنده مقاله، تاریخ کتابت آن، بر اساس حدسیات و احتمالات معتبر، از سال ۸۱۷ ق جلوتر نمی‌رود.

نسخه مورد مطالعه جنگی است که سال ۸۰۵ ق نخستین تاریخ کتابت درج شده در آن است و، علاوه بر مطالب گوناگون، حاوی تعدادی از غزل‌ها و ابیات حافظ است و شخصی به نام عبدالعلی بن محمود بن قاسم بن الحسن بن احمد بن محمد الرفاعی آن را کتابت کرده است. در این مقاله می‌کوشیم این دست‌نویس را به اجمال معرفی و ابیاتی را که متعلق به حافظ است و در آن آمده گزارش کنیم. برای استحضار خوانندگان مقاله، تصویر سه برگ از نسخه یادشده در پایان مقاله ضمیمه شده است.

پیشینه پژوهش

سید محمد رضا ابن الرسول (۱۳۹۷)، در مقاله‌ای با عنوان «گزینشی نو و گزیده‌ای نو یافته از دیوان حافظ»، ۲۵۹ بیت گزیده از منتخبات رفاعی از دیوان حافظ را به شکل الفبایی، بر اساس حرف پایانی قافیه یا ردیف، گزارش کرده است. این ابیات در حاشیه سه برگ این بیاض قرار دارند و عموماً دو بیت و گاه یک بیت هستند و در مواردی به سه بیت هم می‌رسند؛ یک نمونه چهاربیتی و یک نمونه پنج‌بیتی هم در میان آن‌ها هست. ولی آنچه در این مقاله گزارده خواهد شد بیش از بیست و هفت سروده دیگر حافظ - اعم از غزل و قصیده و قطعه و رباعی و یک تک‌بیت - است که در جای‌جای این بیاض به صورت پراکنده موجود و در این مجال یک‌جا جمع‌آوری و گزارش شده است.

معرفی نسخه

نسخه مورد نظر جنگی است به زبان عربی و فارسی که حاوی مطالب مختلفی نظیر این‌هاست: احادیث نبوی و روایات، سخنان حکیمانه و اقوال مأثور، اشعار متفرقه از شاعران عرب و ایرانی، رسائل و منشآت، مکاتبات، فتح‌نامه‌ها و منتخبات و خلاصه‌ای از کتاب‌های گوناگون. این نسخه مجموعه‌ای است در قالب بیاض، در ۴۴۵ برگ، که در دست‌نویس شماره «Arabe 3423» بخش

مخطوطات کتابخانه ملی پاریس قرار گرفته است. گزیده مذکور اوراق مُبَيَّضَةُ پراکنده‌ای است که دست‌به‌دست می‌گشته و در اختیار افراد مختلفی قرار می‌گرفته تا به تسوید آن بپردازند. نخستین تاریخ کتابت نسخه سال ۸۰۵ ق است: «در عُزَّةٔ محَرَّم الحرام سنهٔ خمس و ثمانمائه تحریر یافت» (ص ۴۰۲ پ). (نک. تصویر اول پیوست در پایان مقاله)

آنچه مسلم است این است که این بیاض دست‌کم از ۱۷ صفر سال ۸۴۲ تا سه‌شنبه ۲۴ شوال سال ۸۵۶ ق در اختیار کاتبی به نام «عبدالعلی بن محمود بن قاسم بن الحسن بن احمد بن محمد الرفاعی» بوده است. از بررسی این جنگ معلوم می‌شود که او دانشوری بوده است عربی‌نویس و شاعری پارسی‌گوی، که با حاکمان وقت هم مرتبط بوده. خط او به وضوح در چند جای بیاض قابل شناسایی و تمیز است و گزیده حافظ هم به خط هموست. در پایان این گزیده، از زمان و مکان کتابت و نیز تصریح به نام کاتب نشانی نیست. با این وصف، می‌توان، با توجه به جای قرار گرفتن گزیده حافظ در بیاض و تاریخ‌های پیش و پس آن، به اطمینان نسبی رسید که گزیده یادشده در فاصلهٔ زمانی ۸۵۱-۸۵۶ ق و به احتمال زیاد در شیراز کتابت شده است. حتی اگر احتمال دهیم که کاتب مطالب خود را بدون رعایت ترتیب تاریخی در اوراق سفید و نانوشتۀ بیاض جای می‌داده یا اوراق بیاض دست‌کم یک بار از هم گسیخته و سپس بدون ترتیب زمانی صحافی شده است، باز تاریخ کتابت گزیده حافظ - هرچند ممکن است پیش‌تر از آنچه بر اساس قراین ظاهری گفتیم باشد - به ظن قریب به یقین از سال ۸۵۶ ق فراتر نمی‌رود؛ چه اصلاً در سراسر نسخه تاریخی پس از این در پایان نوشته‌های کاتب مذکور (عبدالعلی رفاعی) مرقوم نشده است. (ابن‌الرسول، ص ۳۹)

غزل‌ها و ابیاتی که در این مقاله تطبیق داده شد در صفحات ۷ پ، ۱۸ پ، ۲۳ ر، ۳۱ ر، ۲۵۵ ر، ۳۸۷ ر، ۳۸۸ ر، ۳۸۹ پ، ۳۸۹ ر، ۳۸۹ پ، ۴۳۷ پ نسخه جای گرفته‌اند («پ» و «ر»)، به ترتیب، کونه‌نوشت «پشت» و «رو»ی صفحه یا برگ‌اند) و در مجموع، بیست‌وسه غزل، یک قصیده، یک قطعه، یک رباعی و یک تک‌بیت را شامل می‌شوند.

در بررسی غزل‌های بیاض رفاعی در این مقاله چند نکته شایان ذکر است:

۱. غزل‌ها را به ترتیب الفبایی حرف روی جداگانه آورده‌ایم، ترتیب ابیات را بر اساس نسخهٔ مورد نظر در سمت راست ابیات درج کرده‌ایم و در سمت چپ، ترتیب ابیات بر اساس دفتر دگرسانی‌ها شماره‌گذاری شده است. چنان‌چه ترتیب نسخه با نسخه‌های سدهٔ نهم یکسان بوده، با نشانه‌های اختصاری دفتر دگرسانی‌ها بیان شده است و اگر ترتیب با هیچ‌یک از نسخ سدهٔ نهم مطابق نبوده، با جملهٔ «ترتیب ابیات منحصر به نسخهٔ حاضر است» بیان شده است.

۲. شماره غزل‌ها را بر اساس دفتر دگرسانی‌های غزل‌های حافظ در سمت راست بالای هر غزل آورده‌ایم تا امکان دسترسی به متن نیساری آسان‌تر شود.
۳. برخی غزل‌ها فاقد مطلع‌اند؛ از این رو، برای سهولت دسترسی به متن کامل غزل، مطلع غزل را در میان دو قلاب نوشته‌ایم.
۴. متن نسخه با دفتر دگرسانی‌ها مطابقت داده شده و مواردی که ضبط نسخه و ترتیب ابیات با دفتر دگرسانی‌ها مطابق نبوده است ذکر شده‌اند. یکسانی ضبط نسخه مورد نظر با نسخ قرن نهم با علائم اختصاری موجود در دفتر دگرسانی‌ها نشان داده شده است.
۵. متن نسخه با سه نسخه دیگر جنگ معروف بغدادی، نسخه ۸۰۱ و نسخه بادلیان نیز مطابقت داده شده و موارد اختلاف ذکر شده است.
۶. برای گزارش نسخه، عدد سمت راست نشان‌دهنده شماره بیت است و عدد سمت چپ نشان‌دهنده شماره مصراع؛ بدین صورت: ۲/۵ یعنی بیت پنجم، مصراع دوم.
۷. یکسانی ضبط نسخه مورد نظر با نسخه بادلیان یا نسخه معروف بغدادی یا نسخه ۸۰۱ بیان شده است.
۸. برای بازیابی قطعه و قصیده و رباعی موجود در متن، به دیوان حافظ نیساری ارجاع داده شده است.
۹. رسم الخط نسخه به‌عین و عاری از حرکات و نیز نشانه‌های سجاوندی/ نقطه‌گذاری گزارش شده؛ تنها فاصله‌گذاری‌های ضروری ویرایشی رعایت شده است.
۱۰. متن نسخه در دو غزل ساییدگی دارد و ناخواناست، که با سه نقطه (...) نشان داده شده است.

ترتیب الفبایی غزل‌ها

غزل ۷

| | | | |
|---|------------------------------------|---|---|
| ۱ | صوفی بیا که آینه صافیست جام را | ۱ | تا بنگری صفای می لعل‌فام را |
| ۲ | راز درون پرده ز رندان مست پرس | ۲ | کین حال نیست صوفی عالی‌مقام را |
| ۳ | در عیش نقد کوش که چون آب‌خور نماند | ۳ | آدم بهشت روضه دارالسلام [اصل: دارالسلام] را |
| ۴ | در بزم دور یکدو قلدح درکش و برو | ۴ | یعنی طمع مدار وصال مدام را |
| ۵ | ای دل شباب رفت و نچیدی گلی ز عیش | ۵ | پیرانه سر بکن هنری ننگ و نام را |

- ۶ ما را بر آستان تو بس حق خدمت است ای خواجه بازبین بترجم غلام را ۷
۷ حافظ مرید جامجمست ای صبا برو وز بنده بندگی برسان شیخ جام را ۸
(پ ۳۸۹)

ترتیب ابیات نسخه حاضر، بر اساس گزارش نیساری، با چهار نسخه از نسخ مورد استفاده او (حب نط، سو، حص) مطابقت دارد.

۲/۴: مدام: بر اساس گزارش نیساری، ضبط پنج نسخه از نسخ مورد استفاده او (لد، سو، سز، قم تج)، و نسخه بادلیان مطابق نسخه حاضر است. در سی نسخه گزارده نیساری «دوام» آمده است.

۱/۷: جم: بر اساس گزارش نیساری، تنها یک نسخه (حص) مطابق نسخه حاضر است و در سی و چهار نسخه گزارده وی «می» ضبط شده است.

غزل ۱۰

- ۱ ساقی به نور باده برافروز جام ما مطرب بگو که کار جهان شد بکام ما ۱
۲ ما در پیاله عکس رخ یار دیده‌ایم ای بیخبر ز لذت شرب مدام ما ۲
۳ هرگز نمیرد آن که دلش زنده شد بعشق ثبتست بر جریده عالم دوام ما ۴
۴ ترسم که صرفه‌ای نبرد روز بازخواست نان حلال شیخ ز آب حرام ما ۵
۵ ای باد اگر بگلشن احباب بگذری زنهار عرضه ده بر جانان پیام ما ۷
۶ گونام ما ز یاد بعمدا چه می‌بری خود آید آنک یاد نیاری ز نام ما ۸
۷ حافظ ز دیده دانه اشکی همی فشان باشد که مرغ وصل کند قصد دام ما ۹
(پ ۳۸۸)

ترتیب ابیات نسخه حاضر، بر اساس گزارش نیساری، با دو نسخه از نسخ مورد استفاده او (قب تل) مطابقت دارد.

۱/۶: بر اساس گزارش نیساری، چهارده نسخه (ید، حی طو، کد، خ، ل نه ق، سو، سز، صف، صد، حک، تق)، به علاوه نسخه بادلیان و ۸۰۱ ق، مطابق نسخه حاضر است و در هفده نسخه گزارده نیساری «نیاید» ضبط شده است.

غزل ۲۵

- ۱ بیاکه قصر امل سخت سست بنیادست بیار باده که بنیاد عمر بر بادست ۱
۲ غلام همت آنم که زیر چرخ کبود ز هرچه رنگ تعلق پذیرد آزادست ۲

| | | | |
|----|---------------------------------|---|-------------------------------------|
| ۳ | سروش عالم غییم چه مژدها دادست | ۳ | چه گویمت که بمیخانه دوش مست و خراب |
| ۴ | نشیمین تونه این کنج محنت آبادست | ۴ | که ای بلندنظر شاهباز سدره نشین |
| ۷ | که این عجوزه عروس هزاردامادست | ۵ | مجو درستی عهد از جهان سست نهاد |
| ۱۱ | که این لطیفه عشقم ز رهروی یادست | ۶ | غم جهان مخور [و؟] پند من میر از یاد |
| ۹ | بنال بلبل عاشق که جای فریادست | ۷ | نشان عهد و وفا نیست در تبسم گل |
| ۸ | که بر من و تو در اختیار نگشادست | ۸ | برو ملامت دردی کشان مکن زاهد |
| ۱۰ | قبول خاطر و لطف سخن خدادادست | ۹ | حسد چه می‌بری ای سست‌نظم بر حافظ |

(۳۸۸ پ)

ترتیب ابیات منحصر به نسخه حاضر است.

این غزل در نسخه بادلیان نیست.

بیت ششم در دیوان نیساری جزو ابیات اضافه بر متن آمده است.

۱/۸: بر اساس گزارش نیساری، تنها یک نسخه (طو) مطابق نسخه حاضر است و در ضبط نیساری مصراع به شکل «رضا به داده بده وز جبین گره بگشای» است، که در سی و پنج نسخه گزارده نیساری «رضا به داده بده» و در بیست و یک نسخه «وز جبین گره بگشای» ضبط شده و در شانزده نسخه دیگر، به علاوه سی و پنج نسخه، به شکل «رضا به داده بده وز جبین گره بگشا» آمده است.

غزل ۳۰

| | | | |
|---|--------------------------------------|---|---------------------------------------|
| ۱ | صراحی میناب و سفینه غزل است | ۱ | در این زمانه رفیقی که خالی از خلل است |
| ۲ | پیاله گیر که عمر عزیز بی بدل است | ۲ | جریده رو که گذرگاه عافیت تنگ است |
| ۳ | ملالت علما هم ز علم بی عمل است | ۳ | نه من ز بی عملی در جهان ملولم و بس |
| ۴ | جهان و کار جهان بی ثبات و بی محل است | ۴ | بچشم عقل در این رهگذار پر آشوب |
| ۵ | ولی اجل بره عمر رهزن امل است | ۵ | دلَم امید فراوان بوصل روی تو داشت |
| ۶ | که سعد و نحس ز تأثیر زهره و زحل است | ۶ | بگیر طره مه چهره و قصه مخوان |
| ۷ | چنین که حافظ ما مست باده ازل است | ۷ | به هیچ روی نخواهید یافت هشیارش |

(۳۸۸ پ)

ترتیب ابیات نسخه حاضر، بر اساس گزارش نیساری، با بیست و یک نسخه از نسخ مورد

استفاده او مطابقت دارد.

این غزل در نسخه بادلیان نیست.

۲/۱: ناب: بر اساس گزارش نیساری، هجده نسخه (خ، مط، نز، نح، قو، سد، سو، ففخ، فط، صف، صد، پن، حص، حک، تک، تم، تی) و نسخه معروف بغدادی مطابق نسخه حاضر است و در هفده نسخه گزارده نیساری «صاف» ضبط شده است.

۱/۷: روی: بر اساس گزارش نیساری، پنج نسخه (ید، یو، حی، طو، ل) و نسخه معروف بغدادی مطابق نسخه حاضر است و در بیست و هشت نسخه گزارده نیساری «دور» آمده است.
۱/۷: نخواهید: بر اساس گزارش نیساری، شش نسخه (یج، طو، کد، که، ل، نه) مطابق نسخه حاضر است و در بیست و هشت نسخه گزارده نیساری «نخواهند» آمده است.

غزل ۳۲

| | | | |
|---|-------------------------------------|------|-------------------------------|
| ۱ | روضه خلد برین خلوت درویشانست | ۱ | مایه محتشمی خدمت درویشانست |
| ۲ | آنچه زر می شود از پرتو آن قلب سیاه | ۲ | کیمیائست که در صحبت درویشانست |
| ۳ | گنج خلوت که طلسمات عجایب دارد | ۲ | فتح آن از نظر همت درویشانست |
| ۴ | روی مقصود که شاهان بدعا می طلبند | ۷ | مظهرش آینه طلعت درویشانست |
| ۵ | ای توانگر مفروش این همه نخوت که ترا | ۱۰ | سر و زر در کنف دولت درویشانست |
| ۶ | حافظ ار آب حیوة ابدی می خواهی | ۱۱ | منبعش خاک در خلوت درویشانست |
| ۷ | بنده آصف عهدم که درین سلطنتش | (۱۴) | صورت خواجگی و سیرت درویشانست |
| ۸ | خسروان قبله حاجات دعانند ولی | (۱۲) | سبیش بندگی حضرت درویشانست |

(۳۱ ر)

ترتیب ابیات منحصر به نسخه حاضر است و شش بیت را ندارد (ابیات ۳، ۵، ۶، ۸، ۹، (۱۳)).
۱/۳: خلوت: بر اساس گزارش نیساری، در شانزده نسخه «کنج عزلت» و در چهارده نسخه، به علاوه نسخه ۸۰۱، «گنج عزت» آمده و ضبط «خلوت» منحصر به نسخه حاضر است.
۲/۳: از نظر: بر اساس گزارش نیساری، در نوزده نسخه «در نظر» و در چهار نسخه «از نظر» ضبط شده است. این در حالی است که نسخه حاضر بیست سال بر آن چهار نسخه اقدام است.
۲/۳: همت: بر اساس گزارش نیساری، در بیست و دو نسخه، به علاوه نسخه ۸۰۱، «رحمت» و در هفت نسخه «همت» ضبط شده که مطابق نسخه حاضر است.
۲/۵: دولت: در همه نسخه‌های گزارده نیساری، به علاوه نسخه ۸۰۱، «همت» ضبط شده و «دولت» در نسخه حاضر ضبط منحصر به فرد است.

۱/۶: می‌خواهی: بر اساس گزارش نیساری، در شش نسخه «می‌طلبی» و در هفت نسخه، به‌علاوه نسخه حاضر، «می‌خواهی» آمده است.

غزل ۳۵

| | |
|------------------------------------|-----------------------------------|
| [رورگاریست که سودای بتان دین منست] | غم این کار نشاط دل غمگین منست] |
| ۱ دولت فقر خدا یا بمن ارزانی دار | کین کرامت سبب حشمت و تمکین منست ۵ |
| ۲ واعظ شحنه‌شناس این عظمت گو مفروش | زانک منزلگه سلطان دل مسکین منست |

(۳۱ ر)

ضبط نسخه حاضر مطابق ضبط اکثر دست‌نویس‌های نیساری است.
این غزل در نسخه بادلیان نیست.

غزل ۴۸

| | |
|--|-------------------------------------|
| ۱ صوفی (عارف) از پرتو می راز نهانی دانست | ۱ گوهر هر کس ازین لعل توانی دانست |
| ۲ قدر مجموعه گل مرغ سحر داند و بس | ۲ که نه هرکو ورقی خواند معانی دانست |
| ۳ عرضه کردم دو جهان بر دل کارافتاده | ۵ بجز از عشق تو باقی همه فانی دانست |
| ۴ دلبر آسایش ما مصلحت وقت ندید | ۸ ورنه از جانب ما دل‌نگرانی دانست |
| ۵ ای که از دفتر عقل آیت عشق آموزی | ۳ ترسم این نکته بتحقیق ندانی دانست |
| ۶ سنگ و گل را کند از یمن نظر لعل و عقیق | ۶ هرکه قدر نفس باد یمانی دانست |
| ۷ حافظ این گوهر منظوم که از طبع انگیخت | ۹ اثر تربیت آصف ثانی دانست |

(۷ پ)

ترتیب ابیات منحصر به نسخه حاضر است.

۱/۱: صوفی: بر اساس گزارش نیساری، در بیست‌ودو نسخه «صوفی» و در ده نسخه «عارف» آمده است. در نسخه مورد بحث هر دو در کنار هم ضبط شده‌اند.

۱/۴: دلبر: بر اساس گزارش نیساری، در چهارده نسخه «دلبر» و در سیزده نسخه، به‌علاوه نسخه ۸۰۱، «لطفش» که ضبط مختار نیساری است—آمده است.
این غزل در دو نسخه بادلیان و معروف بغدادی نیست.

غزل ۵۰

| | |
|-----------------------------|----------------------------|
| ۱ دل سرراپرده محبت اوست | ۱ دیده آئینه‌دار طلعت اوست |
| ۲ من که سر درنیاورم بدو کون | ۲ گردنم زیر بار منت اوست |

| | | | |
|---|-----------------------------|--------------------------|---|
| ۳ | تو و طوبی و ما [و] قامت یار | فکر هر کس بقدر همت اوست | ۳ |
| ۴ | من گر آلوده‌دامنم چه زیان | همه عالم گواه [...] اوست | ۴ |
| ۵ | فقر ظاهر مبین که حافظ را | سینه گنجینه محبت اوست | ۹ |

(۱۸ ر)

۱/۳: ما قامت یار: بر اساس گزارش نیساری، سه نسخه (بد، که، کا) مطابق نسخه حاضر است که در ذیل اشتباه‌ها و کمبودها بیان شده است.

۱/۴: من اگر آلوده‌دامنم: بر اساس گزارش نیساری، چهل و یک نسخه، به‌علاوه نسخه بادلیان، «گر من آلوده‌دامنم» آمده است و تنها در نسخه حاضر «من اگر آلوده‌دامنم [اصل: آلوده دامنم]» ضبط شده که ضبط منحصر به فردی است و وزن آن اشکال دارد.

۲/۴: در نسخه حاضر و نیز نسخه (ت) گزارده نیساری «عصمت» ساییده شده و ناخواناست.

غزل ۶۴

| | | | |
|---|---------------------------------------|--|----|
| ۱ | زاهد ظاهر پرست از حال ما آگاه نیست | در حق ما هر چه گوید جای هیچ اکراه نیست | ۱ |
| ۲ | در طریقت هر چه پیش سالک آید خیر اوست | بر صراط مستقیم ای دل کسی گمراه نیست | ۲ |
| ۳ | تا چه بازی رخ نماید بیدقی خواهیم راند | عرضه شطرنج رندان را مجال شاه نیست | ۳ |
| ۴ | چیست این سقف بلند ساده بسیار نقش | زین معما هیچ دانا در جهان آگاه نیست | ۴ |
| ۵ | صاحب دیوان ما گویی نمی‌داند حساب | کاندرین طغرا نشان حسبه لّله نیست | ۶ |
| ۶ | هر که خواهد گویا و هر چه خواهد گو بگو | کبر و ناز و حاجب و دربان بدین درگاه نیست | ۷ |
| ۷ | حافظ ار در صدر نشینند ز عالی‌همتی است | عاشق دردی‌کش اندر بند مال و جاه نیست | ۱۱ |

(۳۸۷ ر)

ترتیب ابیات نسخه حاضر، بر اساس گزارش نیساری، با بیست و سه نسخه از نسخ مورد استفاده او مطابقت دارد.

۲/۶: بدین: بر اساس گزارش نیساری، در ده نسخه، به‌علاوه نسخه حاضر و نسخه ۸۰۱، «بدین» آمده است و ضبط مختار نیساری، که مطابق پانزده نسخه است، «درین» است.

۱/۷: در صدر: بر اساس گزارش نیساری، در بیست و هشت نسخه «بر صدر» آمده و تنها در نسخه حاضر «در صدر» ضبط شده است.

این غزل در نسخه معروف بغدادی نیست.

غزل ۶۷

| | | | |
|------|--|---|---------------------------------------|
| ۱ | باده پیش آر که اسباب جهان این همه نیست | ۱ | حاصل از کارگه کون و مکان این همه نیست |
| ۲ | همه آنست وگرنه دل و جان این همه نیست | ۲ | از دل و جان شرف صحبت جانان غرض است |
| ۳ | که چو خوش بنگری ای سرو روان این همه نیست | ۳ | منت سدره و طوبی ز پی سایه مبر |
| (۱۰) | ز آنک تمکین جهان گذران این همه نیست | ۴ | از تهتک مکن اندیشه و چون گل خوش باش |
| ۴ | ورنه با سعی <u>امل</u> باغ جنان این همه نیست | ۵ | دولت آن است که بی خون دل افتد بکنار |
| ۵ | خوش بیاسای زمانی که زمان این همه نیست | ۶ | پنج روزی که در این مرحله منزل داری |
| ۶ | فرستی دان که ز لب تا بدهان این همه نیست | ۷ | بر لب بحر فنا منتظریم ای ساقی |
| ۸ | که ره از صومعه تا دیر مغان این همه نیست | ۸ | زاهد ایمن مشو از بازی غیرت زنهار |
| ۹ | پیش رندان خطر سود و زیان این همه نیست | ۹ | نام حافظ رقم نیک پذیرفت ولیک |

(۳۸۹ ر)

ترتیب ابیات منحصر به نسخه حاضر است.

۱/۱: حاصل از کارگه: بر اساس گزارش نیساری، در یک نسخه (تم) «حاصل از کارگه» ضبط شده که با نسخه حاضر مطابقت دارد. ضبط مختار نیساری، بر اساس سی و سه نسخه، «حاصل کارگه» است.

۱/۳: میر: بر اساس گزارش نیساری، در یک نسخه (مجب) «میر» آمده که با نسخه حاضر مطابقت دارد. ضبط مختار نیساری بر اساس سی نسخه «مکش» است.

۲/۵: امل: بر اساس گزارش نیساری، در بیست و دو نسخه «عمل» ضبط شده و ضبط «امل» منحصر به نسخه حاضر است.

۱/۶: منزل: بر اساس گزارش نیساری، در دو نسخه (طو، قب)، به علاوه نسخه بادلیان، «منزل» آمده که با نسخه حاضر مطابقت دارد. ضبط مختار نیساری، بر اساس بیست و چهار نسخه، «مهلت» است.

۱/۹: ولیک: بر اساس گزارش نیساری، در دو نسخه (که، قم) «ولیک» ضبط شده که با نسخه حاضر مطابقت دارد. ضبط مختار نیساری، بر اساس سی نسخه، «ولی» است.

۲/۹: خطر: بر اساس گزارش نیساری، در نه نسخه، به علاوه نسخه بادلیان، «خطر» ضبط شده که با نسخه حاضر مطابقت دارد. ضبط مختار نیساری، بر اساس بیست و چهار نسخه، «رقم» است. این غزل در جنگ معروف بغدادی نیست.

غزل ۱۱۰

| | | | |
|---|--------------------------------|------------------------------------|---|
| ۱ | غبار حادثه بنیاد ما ز جا ببرد | اگر نه باده غم دل زیاد ما ببرد | ۱ |
| ۲ | چگونه کشتی ازین ورطه بلا ببرد | اگر نه عقل بمستی فروکشد لنگر | ۲ |
| ۴ | کسی نبود که دستی ازین دغا ببرد | فغان که با همه کس غایبانه باخت فلک | ۳ |
| ۳ | فراغت آرد و اندیشه خطا ببرد | طیب عشق منم باده خور که این معجون | ۴ |
| ۷ | مگر نسیم پیامی خدای را ببرد | بمرد حافظ و کس حال او بیار نگفت | ۵ |

(۳۸۹ پ)

ترتیب ابیات منحصر به نسخه حاضر است.

۲/۱: غبار: بر اساس گزارش نیساری، در یک نسخه (قب) «غبار» ضبط شده، که با نسخه حاضر مطابقت دارد. ضبط مختار نیساری، بر اساس سی و هفت، نسخه به‌علاوه نسخه ۸۰۱، «نهیب» است.

۱/۲: اگر نه: بر اساس گزارش نیساری، در چهارده نسخه «اگر نه» آمده، که با نسخه حاضر مطابقت دارد. ضبط مختار نیساری، بر اساس بیست و چهار نسخه، «وگر نه» است.

۱/۵: بمرد: در تمام نسخه‌های گزارده نیساری، به‌علاوه نسخه ۸۰۱، «بسوخت» آمده، اما ضبط «بمرد» منحصر به نسخه حاضر است.

غزل ۱۴۰

| | | | |
|---|----------------------------------|---------------------------------|---|
| | نه من بسوزم و او شمع انجمن باشد | [خوشست خلوت اگر یار یار من باشد | |
| ۲ | که گاه گاه برو دست اهرمن باشد | من آن نگین سلیمان بهیچ نستانم | ۲ |
| ۳ | رقیب محرم و حرمان نصیب من باشد | روا مدار خدایا که در حریم وصال | ۳ |
| ۴ | بران دیار که طوطی کم از زغن باشد | همای گو مفکن سایه شرف هرگز | ۴ |
| ۶ | غریب را دل سرگشته با وطن باشد | هوای کوی تو از سر نمی‌رود ما را | ۵ |
| ۵ | توان شناخت ز سوزی که در سخن باشد | بیان شوق چه حاجت که حال آتش دل | ۶ |

(۷ پ)

ترتیب ابیات مطابق دو نسخه (سو، تل) از نسخ گزارش شده نیساری است.

۲/۴: بران: بر اساس گزارش نیساری، در هفت نسخه، به‌علاوه نسخه ۸۰۱، «بران» ضبط شده که با نسخه حاضر مطابقت دارد. ضبط مختار نیساری، بر اساس هجده نسخه، «دران» است.

غزل ۱۴۲

| | | | |
|---|----------------------------------|---|---|
| ۱ | گر خرمی بسوزد چندان عجب نباشد | ۱ | در هر هوا که جز برق اندر طلب نباشد |
| ۲ | بر شاخسار عمرش برگ طرب نباشد | ۲ | مرغی که با غم دل شد الفتیش حاصل |
| ۳ | آتش کرا بسوزد گر بولهب نباشد | ۳ | در کارخانه عشق از کفر ناگزیر است |
| ۴ | اینجا نسب نگنجد آنجا حسب نباشد | ۴ | در کیش جان‌فروشان فضل و ادب نزیبید |
| ۵ | خود را بزرگ دیدن شرط ادب نباشد | ۵ | در محفلی که خورشید اندر شمار ذره است |
| ۶ | جز باده بهشتی هیچش سبب نباشد | ۶ | می خور که عمر سرمد گر در جهان توان یافت |
| ۷ | روزی بود که با آن پیوند شب نباشد | ۷ | حافظ وصال جانان با چون تو تنگ‌دستی |

(۳۸۷ ر)

ترتیب ابیات نسخه حاضر، بر اساس گزارش نیساری، با هفده نسخه از نسخ مورد استفاده او مطابقت دارد.

۱/۴: ادب: بر اساس گزارش نیساری، در چهار نسخه «ادب» ضبط شده که با نسخه حاضر مطابقت دارد. ضبط مختار نیساری، بر اساس هفت نسخه، «شرف» است.

۱/۴: نزیبید: بر اساس گزارش نیساری، در دو نسخه «نزیبید» آمده که با نسخه حاضر مطابقت دارد. ضبط مختار نیساری، بر اساس هفت نسخه، «به رندی‌ست» است.

۲/۷: بود: بر اساس گزارش نیساری، در شش نسخه «بود» ضبط شده که با نسخه حاضر مطابقت دارد. ضبط مختار نیساری، بر اساس چهارده نسخه، «شود» است.

این غزل در نسخه بادلیان و ۸۰۱ نیست.

غزل ۱۴۶

| | | |
|---|---------------------------------------|--------------------------------------|
| | زدم این فال و گذشت اختر و کار آخر شد] | [روز هجران و شب فرقت یار آخر شد |
| ۴ | گو برون آی که کار شب تار آخر شد | ۱ صبح امید که شد معتکف پرده غیب |
| ۲ | عاقبت در قدم باد بهار آخر شد | ۲ آن همه ناز و تنعم که خزان می فرمود |
| ۳ | نخوت باد دی و شوکت خار آخر شد | ۳ شکر ایزد که به اقبال کله گوشه گل |
| ۶ | قصه غصه که در دولت یار آخر شد | ۴ باورم نیست ز بدعهدی ایام هنوز |
| ۸ | شکر کان محنت بیرون ز شمار آخر شد | ۵ در شمار ارچه نیارورد کسی حافظ را |

(۴۳۷ پ)

ترتیب ابیات منحصر به نسخه حاضر است.

ضبط نسخه با ضبط مختارِ نیساری مطابقت دارد.

غزل ۱۶۴

| | | | |
|---|----------------------------------|---|-----------------------------------|
| ۱ | کمال سرّ محبت ببین نه نقص گناه | ۱ | مرا برندی و عشق آن فضول عیب کند |
| ۲ | چنان بزد ره اسلام غمزه ساقی | ۲ | که هرکه بی هنر افتد نظر بعیب کند |
| ۳ | ز عطر حور بهشت آن زمان برآید بوی | ۳ | که اجتناب ز صهبا مگر صهیب کند |
| ۴ | کلید گنج سعادت قبول اهل دل است | ۴ | که خاک می‌کند ما عبیر جیب کند |
| ۵ | شبان وادی ایمن گهی رسد بمراد | ۵ | مباد کس که درین نکته شک و ریب کند |
| ۶ | ز دیده خون بچکاند فسانه حافظ | ۶ | که چند سال بجان خدمت شعیب کند |
| ۷ | | ۷ | چو یاد وقت و زمان شباب و شیب کند |

(۳۸۹ ر)

ترتیب ابیات نسخه حاضر، بر اساس گزارش نیساری، با پنج نسخه از نسخ مورد استفاده او مطابقت دارد.

۱/۲: سرّ: بر اساس گزارش نیساری، در بیست و سه نسخه «سرّ» درج شده، که با نسخه حاضر مطابقت دارد. ضبط مختارِ نیساری، بر اساس شش نسخه، به علاوه نسخه بادلیان، «صدق» است.

۲/۷: وقت و زمان: بر اساس گزارش نیساری، در پنج نسخه «وقت و زمان» درج شده، که با نسخه حاضر مطابقت دارد. ضبط مختارِ نیساری، بر اساس شانزده نسخه، به علاوه نسخه ۸۰۱، «وقت زمان» است.

این غزل در جنگ معروف بغدادی و نسخه بادلیان نیست.

غزل ۱۶۵

| | | | |
|---|-----------------------------------|---|----------------------------------|
| ۱ | کلک مشکین تو روزی که ز ما یاد کند | ۱ | ببرد اجر دوصد بنده که آزاد کند |
| ۲ | قاصد حضرت سلمی که سلامت بادش | ۲ | چه بود گر بسلامی دل ما شاد کند |
| ۳ | یا رب اندر دل آن خسرو شیرین انداز | ۳ | که برحمت گذری بر سر فرهاد کند |
| ۴ | حالیاً عشوه عشق تو ز بنیادم برد | ۴ | [... ..] چه بنیاد کند |
| ۵ | گوهر پاک تو از مدحت ما مستغنی است | ۵ | فکر مشاطه [... ..] خداداد کند |
| ۶ | امتحان کن که بسی گنج مرادت بدهند | ۶ | گر خرابی چو مرا لطف تو آباد کند |
| ۷ | ره نبردیم بمطلوب خود اندر شیراز | ۷ | خرّم آن روز که حافظ ره بغداد کند |

(۲۳ ر)

ترتیب ابیات با هیچ‌یک از نسخ مورد استفاده نیساری مطابقت ندارد، ولی با نسخه ۸۰۱ مطابق است.

۲/۴: متن نسخه ساییدگی دارد و ناخواناست. ضبط مختار نیساری «تا دگر باره حکیمانه» است.

۲/۵: متن نسخه ساییدگی دارد و ناخواناست. ضبط مختار نیساری، بر اساس سی و سه نسخه، «چه با حسن» است.

این غزل در نسخه بادلیان و جنگ معروف بغدادی نیست.

غزل ۱۷۱

۱ [در نظربازی ما بیخبران حیرانند من چنینم که نمودم دگر ایشان دانند]

۲ عهد من بال لب شیرین دهنان بست خدا ما همه بنده و این قوم خداوندانند ۶

(۷ پ)

۱/۲: خدا: بر اساس گزارش نیساری، در دوازده نسخه «خدا» ضبط شده که با نسخه حاضر مطابقت دارد. ضبط مختار نیساری، بر اساس بیست و یک نسخه، به علاوه نسخه بادلیان و ۸۰۱، «خدای» است.

این غزل در جنگ معروف بغدادی نیست.

غزل ۱۹۳

- | | | | |
|---|--|---|--|
| ۱ | تا ابد جام مرادش همدم جانی بود | ۱ | در ازل هر کو بفیض دولت ارزانی بود |
| ۲ | گفتم این شاخ ار دهد بار[ی] پشیمانی بود | ۲ | من همان ساعت که از می خواستم شد توبه‌کار |
| ۳ | همچو گل بر خرقه رنگ می مسلمانی بود | ۳ | خود گرفتم کافکنم سجاده چون سوسن بدوش |
| ۴ | زانک کنج اهل دل باید که نورانی بود | ۴ | بی چراغ جام در خلوة نمی‌یارم نشست |
| ۵ | رند را آب عنب یاقوت رمانی بود | ۵ | همة عالی طلب جام مرصع گو مباش |
| ۶ | کاندرین کشور گدایی رشک سلطانی بود | ۶ | گرچه بی سامان نماید کار ما سهلش مبین |
| ۸ | نستدن جام می از جانان گران جانی بود | ۷ | مجلس امن و بهار و بحث عشق اندر میان |
| ۷ | بدپسندی جان من برهان نادانی بود | ۸ | نیک‌نامی خواهی ای دل با بدان صحبت مدار |
| ۹ | ای عزیز من نه عیب آن به که پنهانی بود | ۹ | دی عزیزی گفت حافظ میخورد پنهان شراب |

(۲۵۵ ر)

ترتیب ابیات نسخه حاضر، بر اساس گزارش نیساری، با سه نسخه از نسخ مورد استفاده او مطابقت دارد.

۱/۷: امن: بر اساس گزارش نیساری، در پنج نسخه «امن» ضبط شده که با نسخه حاضر مطابقت دارد. ضبط مختار نیساری، بر اساس پانزده نسخه، «انس» است. سایر ضبط‌ها: دو نسخه «عیش»، یک نسخه «عشق»؛ «عشق» مطابق اکثر نسخه‌های گزارده نیساری است. سایر نسخه‌ها: چهار نسخه «شعر»، سه نسخه «علم» و یک نسخه «عیش». این غزل در نسخه بادلیان و جنگ معروف بغدادی نیست.

غزل ۲۳۰

| | | | |
|---|---------------------------------------|---|--|
| ۱ | یوسف گم‌گشته بازآید بکنعان غم مخور | ۱ | کلبه احزان شود روزی گلستان غم مخور |
| ۲ | دور گردون گر دور روزی بر مراد ما نبود | ۲ | دایما یکسان نباشد کار دوران غم مخور |
| ۳ | ای دل ار سیل فنا بنیاد هستی برکنند | ۳ | چون ترا نوحست کشتی بان ز طوفان غم مخور |
| ۴ | هان مشو نومید چون واقف نه از سر غیب | ۴ | باشد اندر پرده بازی‌های پنهان غم مخور |
| ۵ | حال ما در فرقت جانان و افسوس رقیب | ۵ | جمله می‌داند خدای حال‌گردان غم مخور |
| ۶ | گرچه منزل بس خطرناکست و مقصد ناپدید | ۶ | هیچ راهی نیست کانرا نیست پایان غم مخور |
| ۷ | حافظا در کنج فقر و خلوت شبهای تار | ۷ | تا بود وردت دعا و درس قرآن غم مخور |

(۲۳)

ترتیب ابیات با هیچ‌یک از نسخ مورد استفاده نیساری مطابقت ندارد، ولی با نسخه ۸۰۱ مطابق است.

۱/۵: افسوس: ضبط نسخه منحصر به فرد است. ضبط مختار نیساری، بر اساس بیست و هشت نسخه، «ابرام» است.

۱/۶: مقصد ناپدید: بر اساس گزارش نیساری، در شانزده نسخه «مقصد ناپدید» ضبط شده که با نسخه حاضر مطابقت دارد. ضبط مختار نیساری، بر اساس پانزده نسخه، «مقصد بس بعید» است و در دو نسخه «منزل ناپدید» درج شده.

غزل ۲۷۷

| | | | |
|---|---------------------------------|---|-------------------------------|
| ۱ | [بازای ساقیا که هواخواه خدمتم | ۱ | مشتاق بندگی و دعاگوی دولتم] |
| ۱ | دورم بصورت از در دولت پناه دوست | ۸ | لیکن بجان و دل ز مقیمان حضرتم |

(۷ پ)

۱/۱: دولت‌پناه دوست: بر اساس گزارش نیساری، در هفت نسخه «دولت‌پناه دوست» ضبط شده، که با نسخه حاضر مطابقت دارد. ضبط مختار نیساری، بر اساس چهارده نسخه، «دولت‌سرای دوست» است و در نسخه ۸۰۱ به شکل «هرچند دورم از در دولت‌سرای دوست» ضبط شده است.
این غزل در نسخه بادلیان و جنگ معروف بغدادی نیست.

غزل ۳۶۸

| | | | |
|---|-----------------------------------|------------------------------------|---|
| ۱ | در سرای مغان رفته بود و آب‌زده | نشسته پیر و صلابی به شیخ و شاب زده | ۱ |
| ۲ | سیوکشان همه در بندگیش بسته کمر | ولی ز ترک کله چتر بر سحاب زده | ۲ |
| ۳ | شعاع جام و قدح نور ماه پوشیده | عذار مغیجگان راه آفتاب زده | ۳ |
| ۴ | ز ناز و عربده شاهدان شیرین‌کار | شکر شکسته و گل ریخته رباب زده | ۵ |
| ۵ | مرا بجرعه خود شاد کرد و آنکه گفت | که ای خمارکش مفلس شراب‌زده | ۶ |
| ۶ | وصال دولت بیدار ترسمت ندهند | که خفته تو در آغوش بخت خواب‌زده | ۸ |
| ۷ | بیا بمیکده حافظ که بر تو عرضه کنم | هزار صف ز دعا‌های مستجاب زده | ۹ |

(۳۸۹ پ)

ترتیب ابیات نسخه حاضر، بر اساس گزارش نیساری، با سه نسخه از نسخ مورد استفاده او مطابقت دارد.

۱/۳: شعاع: بر اساس گزارش نیساری، در سیزده نسخه «شعاع» آمده که با نسخه حاضر مطابقت دارد. ضبط مختار نیساری، بر اساس شانزده نسخه، «فروغ» است.

۱/۴: ناز: بر اساس گزارش نیساری، در هفده نسخه «ناز» آمده که با نسخه حاضر مطابقت دارد. ضبط مختار نیساری، بر اساس پانزده نسخه، به‌علاوه نسخه ۸۰۱، «شور» است.

۲/۴: شکر شکسته و: بر اساس گزارش نیساری، در سیزده نسخه «شکر شکسته و» ضبط شده که با نسخه حاضر مطابقت دارد. ضبط مختار نیساری، بر اساس هفده نسخه، به‌علاوه نسخه ۸۰۱، «شکر شکسته» است و در یک نسخه «قدح شکسته و» و در یک نسخه «قدح شکسته» ضبط شده است.

۲/۴: گل: بر اساس گزارش نیساری، در سیزده نسخه «گل» درج شده که با نسخه حاضر مطابقت دارد. ضبط مختار نیساری، بر اساس هجده نسخه، «سمن» است.

۱/۵: مرا بجرعه خود شاد کرد و آنکه گفت: بر اساس گزارش نیساری، در پنج نسخه «مرا بجرعه خود شاد کرد و آنکه گفت» ضبط شده که با نسخه حاضر مطابقت دارد. ضبط مختار نیساری، بر

اساس بیست و شش نسخه، به‌علاوه نسخه ۸۰۱، «سلام کردم و با من به روی خندان گفت» است. این غزل در نسخه بادلیان و جنگ معروف بغدادی نیست.

غزل ۳۶۹

| | | |
|---|-------------------------------------|-----------------------------------|
| ۱ | دوش رفتم بدر میکده خواب‌آلوده | خرقه تردامن و سجاده شراب‌آلوده |
| ۲ | آمد افسوس‌کنان مغیچه باده‌فروش | گفت بیدار شو ای رهرو خواب‌آلوده |
| ۳ | شست و شویی کن و آنگه به خرابات خرام | تا نگردهد ز تو این دیر خراب‌آلوده |
| ۴ | به طهارت گذران منزل پیری و مکن | خلعت شیب چو تشریف شباب‌آلوده |
| ۵ | آشنایان ره عشق درین بحر عمیق | خرقه گشتند و نه گشتند بآب‌آلوده |
| ۶ | گفتم ایجان جهان دفتر گل عیبی نیست | که شود فصل بهار از می ناب‌آلوده |
| ۷ | گفت حافظ لغز و نکته بیاران مفروش | آه ازین لطف بانواع عتاب‌آلوده |

(۳۸۹ پ)

ترتیب ابیات منحصر به نسخه حاضر است.

۱/۶: جان جهان: بر اساس گزارش نیساری، در یازده نسخه «جان جهان» ضبط شده است که با نسخه حاضر مطابقت دارد. ضبط مختار نیساری، بر اساس بیست و دو نسخه، به‌علاوه نسخه ۸۰۱، «جان و جهان» است.

این غزل در نسخه بادلیان و جنگ معروف بغدادی نیست.

غزل ۴۰۷

| | | |
|---|-----------------------------------|-----------------------------------|
| ۱ | ساقی بیا که شد قدح لاله پر ز می | طامات تا بچند و خرافات تا بکی |
| ۲ | بگذر ز کبر و ناز که دیدست روزگار | چین قبای قیصر و طرف کلاه کی |
| ۳ | هشیار شو که مرغ چمن مست گشت هان | بیدار شو که خواب عدم در پیست هی |
| ۴ | خوش نازکانه می چمی ای شاخ نوبهار | کاشفتگی مبادت از آشوب ماه دی |
| ۵ | بر مهر چرخ و شیوه او اعتماد نیست | ای وای بر کسی که شد ایمن ز مکر وی |
| ۶ | فردا شراب کوثر و حور از برای ماست | وامروز نیز ساقی مه‌روی و جام می |
| ۷ | باد صبا ز عهد صبا یاد می دهد | جان‌دارویی که غم ببرد درده ای صبی |
| ۸ | درده بیاد حاتم طی جام یک‌منی | تا نامه سیاه بخیلان کنسیم طی |
| ۹ | حافظ حدیث سحر فریب خوشت رسید | تا حد مصر و شام و باطراف روم و ری |

(۳۸۸ ر)

ترتیب ابیات نسخه حاضر، بر اساس گزارش نیساری، با سه نسخه از نسخ مورد استفاده او، به‌علاوه نسخه ۸۰۱، مطابقت دارد.

۲/۴: ماه: بر اساس گزارش نیساری، در یازده نسخه «ماه» ضبط شده که با نسخه حاضر مطابقت دارد. ضبط مختار نیساری، بر اساس پانزده نسخه، به‌علاوه نسخه ۸۰۱، «باد» است. این غزل در نسخه بادلیان و معروف بغدادی نیست.

غزل ۴۱۱

| | | | |
|----|----------------------------------|---|-----------------------------------|
| ۱ | علاج کی کنمت آخرالدواء الکئی | ۱ | بصوت بلبل و قمری اگر نوشی می |
| ۲ | فلا تمت و من الماء کل شیء حی | ۲ | چو هست آب حیات بدست تشنه ممیر |
| ۳ | منه ز دست پیاله چه می‌کنی هی هی | ۳ | چو گل نقاب برافکند و مرغ زد هو هو |
| ۴ | که می‌رسند ز پی رهنان بهممن و دی | ۴ | ذخیره بنه از رنگ و بوی فصل بهار |
| ۵ | مجوز سفله مروت که شینه لا شی | ۵ | زمانه هیچ نبخشد که باز نستاند |
| ۷ | بقول مطرب و ساقی بفتوی دف و نی | ۶ | خزینه‌داری میراث‌خوارگان کفرست |
| ۸ | که هر که عشوه دنیا خرید وای بوی | ۷ | نوشته‌اند بر ایوان جنه‌المأوی |
| ۹ | بده بشادی روح و روان حاتم طی | ۸ | سخا نماند سخن طی کنم بیاساقی |
| ۱۰ | پیاله گیر و کرم ورز و الضمان علی | ۹ | بخیل بوی خدا نشنود برو حافظ |

(۳۸۹ر)

ترتیب ابیات نسخه حاضر، بر اساس گزارش نیساری، با پنج نسخه از نسخ مورد استفاده او مطابقت دارد.

۲/۸: بده بشادی روح و روان حاتم طی: بر اساس گزارش نیساری، در بیست‌وسه نسخه «بده بشادی روح و روان حاتم طی» ضبط شده که با نسخه حاضر مطابقت دارد. ضبط مختار نیساری، بر اساس دو نسخه، به‌علاوه نسخه ۸۰۱، «بیار باده به شادی روح حاتم طی» است.

۱/۹: برو: بر اساس گزارش نیساری، در سیزده نسخه، به‌علاوه نسخه ۸۰۱، «برو» آمده که با نسخه حاضر مطابقت دارد. ضبط مختار نیساری، بر اساس بیست‌ویک نسخه، به‌علاوه نسخه ۸۰۱، «بیا» است.

این غزل در نسخه بادلیان و جنگ معروف بغدادی نیست.

قصیده ۱۴

| | | | |
|---|---------------------------------------|---|-------------------------------------|
| ۱ | در فکرت (افطرت) تو پنهان صد حکمت الهی | ۱ | ای درخ تو پیدانوار پادشاهی |
| ۲ | صد چشمه آب حیوان از قطره سیاهی | ۲ | کلک تو بارک‌الله بر ملک و دین گشاده |

| | | | |
|----|----------------------------------|----|-------------------------------------|
| ۳ | بر اهرمن نتابد انوار اسم اعظم | ۳ | ملک آن تست و خاتم فرمای هر چه خواهی |
| ۴ | بر حشمت سلیمان هر کس که شک نماید | ۴ | بر عقل و دانش او خندند مرغ و ماهی |
| ۵ | عمریست پادشاه کز می تهیست جامم | ۱۰ | اینک ز بنده دعوی وز محتسب گواهی |
| ۶ | دانم دلت ببخشد بر عجز شب‌نشینان | ۱۱ | گر حال ما پرسی از باد صبحگاهی |
| ۷ | ساقی بیار جامی از چشمه خرابیات | ۱۲ | تا خرقه‌ها بشویم از عجب خانقاهی |
| ۸ | جایی که برق عصیان بر آدم صفی زد | ۱۳ | مارا چگونه زبید دعوی بی‌گناهی |
| ۹ | حافظ چو پادشاهت گه‌گاه می‌نوازد | ۱۴ | رنجش ز بخت منما باز آبه عنذر خواهی |
| ۱۰ | یا ملجأ البرایا یا واهب العطایا | ۱۵ | عظفا علی مقلّ حلت به الدّوای |

(۳۸۸ ر)

ترتیب ابیات متن در چهارده بیت با دو نسخه (قب فط) از نسخ مورد استفاده نیساری (حافظ ۱، ص ۵۳۴) مطابقت دارد.

۲/۱: فکرت: ضبط مختار نیساری «فکرت» است که با نسخه ۸۰۱ یکی است. در نسخه حاضر، «فکرت» و «فطرت» هر دو ضبط شده است.

۱/۴: بر حشمت: ضبط مختار نیساری «در حکمت» است، ولی در نسخه حاضر «بر حشمت» آمده است. در نسخه ۸۰۱، «در حشمت» ضبط شده است.

۱/۷: جامی: ضبط مختار نیساری «آبی» است که با نسخه ۸۰۱ یکی است.

۱/۹: می‌نوازد: ضبط مختار نیساری «می‌برد نام» است که با نسخه ۸۰۱ یکی است.

ضبط متن قصیده با نسخه عد، مورخ ۸۷۴، از نسخ مورد استفاده نیساری، با یک اختلاف در مصراع اول بیت چهارم («در حشمت سلیمان») یکسان است. متن برابر است با نسخه کد مورخ ۸۲۴.

این قصیده در نسخه بادلیان نیست.

قطعه

| | | |
|---|---|---------------------------------------|
| ۱ | دل منه ای مرد بخرد بر سخای عمرو [و] زید | کس نمی‌داند که کارش از کجا خواهد گشاد |
| ۲ | رو تو گل کن نمی‌دانی که نوک کلک من | نقش هر صورت که زد رنگی دگر بیرون فتاد |
| ۳ | شاه هر موزم ندید و بی سخن صد لطف کرد | شاه یزدم دید و مدحش گفتم و هیچم نداد |
| ۴ | کار شاهان این چنین باشد تو ای حافظ مرنج | داور روزی رسان توفیق و نصرتشان دهاد |

(۳۸۸ ر)

۱/۱: منه: ضبط مختار نیساری «مبند» است که با نسخه ۸۰۱ همسان است.

۲/۴: توفیق و نصرتشان: ضبط مختارِ نیساری «توفیق نصرتشان» است که با نسخه ۸۰۱ یکی است.

نسخه ۸۰۱ بیت دوم را ندارد.

رباعی

۱ چون غنچه گل قرابه پرداز شود نرگس بهوای می قدح‌ساز شود
۲ خرم دل آنکسی که مانند حباب هم در سر می خانه برانداز شود
(۳۸۸ پ)

۱/۲: خرم: ضبط مختارِ نیساری (حافظ ۱، ص ۵۶۰) «فارغ» است، ولی در نسخه حاضر، که با نسخه ۸۰۱ یکی است، «خرم» ضبط شده است.

نتیجه‌گیری

بر اساس تطبیق نسخه بیاض رباعی با دفتر دگرسانی‌های غزل‌های حافظ و سه نسخه معروف بغدادی، بادلیان و ۸۰۱، به موارد زیر می‌توان اشاره کرد:

- از مجموع بیست و سه غزل، فقط یک غزل، به شماره ۱۴۲، در نسخه ۸۰۱ وجود ندارد. سیزده غزل در معروف بغدادی موجود است و ده غزل موجود نیست. دوازده غزل نیز در نسخه بادلیان وجود دارد و یازده غزل در آن موجود نیست.

- قصیده ۱۴ در نسخه بادلیان نیست و قطعه و رباعی هم در هر سه نسخه وجود دارد و تک‌بیت موجود در نسخه حاضر و نیز در نسخه معروف بغدادی و بادلیان نیست.

- در هفت غزل، ترتیب ابیات منحصر به نسخه حاضر است و تنها یک غزل با ترتیب دفتر دگرسانی‌ها مطابق است. در هفت مورد هم ضبط نسخه حاضر منحصر به فرد است که در هیچ‌یک از نسخ مورد استفاده نیساری و سه نسخه دیگر بغدادی، بادلیان و ۸۰۱ دیده نشده. این امر، با توجه به قدمت نسخه، قابل توجه است.

۳۸۴

لا یح الشوق حافظ الشرازی بوجه عامه

| | |
|-----------------------------------|-------------------------------------|
| ای جز رخ تو پیدا انوار پادشاهی | در کفایت تو بهمان صد حلفت آئی |
| کلک تو بارک الله بر کلک و دین ده | صد حسنه آرد حیران از قطعه سبزه سبزه |
| براهر زین باید انوار اسم اعظم | ملک آن است و خانم فرمای بر بعضی خور |
| بر حشمت سلیمان هر کس که سگر نماید | بر عقده و دوزخ او خنجر مرغ و ما |
| عزیت پادشاه تا که تویی بیست جام | اینکه ز بند و دعوی روز غنچه کوی |
| دائم دولت بکنند بر غنچه سلیمان | که حال با پیری زیاد صبیح کای |
| ساقی با رجایی از جنیم خور آت | تا تو تنها بشویم از غنچه خانا سر |
| جایی که برق عصیان بر لغوم کی | مارا چگونه زیند و عوی کتا سر |
| حافظ جو پا و شاسته که گاه بی بران | رخش ز نیت حتما با را بعد ز هوا |

یا علی ابرایا یا و احد العظاما
عظما علی قتل حقیقت به الدوامی

| | |
|------------------------------------|-----------------------------------|
| ساقی بنا که شد فدح لاله پر ز می | طلامات با بجنده و خوانات تا یکی |
| بگردد ز کبر و ناز که در برت روزگار | چیز قهای فیض و طرف کلاه کی |
| جنینار شو که رخ غنچه کشتن | بیدار شو که خوار هم در بیستی |
| خوش ناز گانه می جوی رخ تو بهار | کاش خسته می باد از آشوب ماه دی |
| بر هر لوح و شیون او اغنا و نیست | ای وای بر کسی که شد این ز مکر وی |
| فردا شراب که نوزده روز از برای ما | و او روز نیز نساقی هر روی جام می |
| یاد صبا ز عهد صبا یاد می ده | جان دارویی که رخ بر هر دره ای صنی |
| زده یاد جام طلای جام یک صی | تا نامه سیاه بچیلان کنیم طی |
| حافظ حدیث سحر فریب خویش رسید | تا حد عصر تو با طراف ز دم دوری |

در قطعه

| | |
|-----------------------------------|--------------------------------------|
| دل منزای رود بخود بر شای عروزی | کس نمی داند که کارش از کجا خواهد |
| رفتن و کل کنی دانی که نوک کلک من | نفس بر صورت که نو زکی و کبر بر قیاد |
| شاه هر روزم ندیدی و شخصی لطف کعبه | شاه بی نوم دید و چشم کفتم و بیع ندله |
| کارشاکان این جنم را شده ای حافظ | داور روزی رسان تو فین و نصر نشان |

کارشما ن این جنبه باشد و ای حافظ ایخ داور روزی رساق توفیق و نهر نشان داد

ساقی بنور باده برافروز جام ما
 ماجر پیا علیکس رخ ببارد به اجم
 هرگز نیند آنکه لشت زنده شد عشق
 ترسم که صرفه بنور روز باز تو آ
 ای باد اگر بیکشن اجبار بگیرد
 کونام باز یاد بعدا هم می برگ
 حافظ ز دیده دانه اشکی نشان
 باشد که فرخ وصل کند قصد دل ما

در بون

بیا که تصور این سخت نیست
 غلامت آیم که زیر پرچم تو
 چه گویت که بیخانه دوش مست تو
 که ای بلند نظر شاه باز سده این
 مجورستی عهد از جهان سست نهاد
 غم جهان محو ز پند فر حیر از یاد
 نشان عهد و وفا بنزد ز نسیم گل
 برو ملاحظه روی اشان کن ز راه
 حسد هم می بری ای سست نظم حافظ

وله

درین زمانه رفیق که خالی از خالی است
 جوید رو که کرد که عاقبت نگر است
 نه فرزی علی در جهان مولم و بس
 بچشم عقل درین رسکدار پراست
 دلم بعد فراوان بر وصل روی داد
 بگیر طره نه جرم و قصد جوان
 هیچ روی نولید یافت کس

وله

صراحی می صاف که سفینه غزل است
 پیالم گیر که عزت سب بدل است
 ملاکت عظام ز علم بی علم است
 جهان و کار جهان بی نبات و بی علم است
 دلی اهل بره عروه زن لعل است
 که سعد و شمس ز تاثیر زنده و زلف است
 چنین که حافظ ما سست باده ارک است

وله

چون غنچه گل قره بر در شود
 خرم دل آنکسی که مانند چای است
 ترکس هوای می قدح ساز شود
 هم از سر می خانه بر انداز شود

منابع

- ابن الرسول، سیدمحمدرضا، «گزینشی نو و گزیده‌ای نویافته از دیوان حافظ»، پیام بهارستان، دوره دوم، س ۱۰، ش ۳۲، بهار و تابستان ۱۳۹۷، ص ۳۷-۸۱.
- انوری، حسن، «کهن‌ترین نسخه اشعار حافظ»، بخارا، ش ۶۸ و ۶۹، بهمن و اسفند ۱۳۸۷، ص ۵۳-۶۳.
- بشری، جواد، «بررسی یکی از کهن‌ترین نسخه‌های خطی غزلیاتی از حافظ (جنگ معروف بغدادی)»، نامه فرهنگستان، دوره ۸، ش ۲ (پیاپی ۳۰)، ۱۳۸۵، ص ۱۲۴-۱۴۵.
- حافظ، شمس‌الدین محمد (۱)، دیوان حافظ بر اساس نسخه‌های خطی سده نهم، به تصحیح سلیم نیساری، سخن، تهران ۱۳۸۷.
- _____ (۲)، دیوان حافظ شیرازی: کهن‌ترین نسخه شناخته شده کامل، کتابت ۸۰۱ هجری، با دیباچه محمد گلندام (جامع دیوان حافظ)، نسخه برگردان دست‌نویس شماره ۵۱۹۴ کتابخانه نور عثمانیه (استانبول)، به کوشش بهروز ایمانی، مرکز پژوهشی میراث مکتوب، تهران ۱۳۹۴.
- _____ (۳)، غزل‌هایی از حافظ؛ نخستین نسخه یافت شده از زمان حیات شاعر، گردآوری علا مرندی؛ ۷۹۱-۷۹۲ هجری قمری، به کوشش علی فردوسی، دیبایه، تهران ۱۳۸۷.
- _____ (۴)، دیوان حافظ؛ به تصحیح و توضیح پرویز ناتل خانلری، ج ۲، چ ۲، خوارزمی، تهران، ۱۳۶۲.
- _____ (۵)، دیوان حافظ بر اساس نسخه‌های خطی سده نهم، مشتمل بر دو بخش: بخش اول: غزل‌های حافظ، بخش دوم: پیوست‌های غزلها (غزلواره‌ها، تشبیب، تغزل)، قصیده، مثنویها، قطعات، رباعیات؛ تدوین سلیم نیساری، سخن، تهران، ۱۳۸۷.
- _____ (۶)، دیوان حافظ بر اساس هشت نسخه کامل کهن مورخ به سالهای ۸۱۳ تا ۸۲۷ هجری قمری؛ تدوین و تصحیح رشید عیوضی، ج ۲ (مجلد اول متن اشعار، مجلد دوم اختلاف نسخه‌ها و یادداشتها)، با صفحه‌شمار پیاپی، صدوق، تهران، ۱۳۷۶.
- _____ (۷)، دیوان حافظ شیرازی [چاپ عکسی نسخه کتابخانه دانشگاه پنجاب]؛ به خط محمود بن حسن نیشابوری (۸۹۴هـ)، به مقدمه ممتاز حسن، نیشنل پبلشنگ هاوس لمیتد، کراچی، ۱۹۷۱م.
- _____ (۸)، دیوان حافظ شیرازی: کهن‌ترین نسخه شناخته شده کامل، کتابت ۸۰۱ هجری، با دیباچه محمد گلندام (جامع دیوان حافظ)، نسخه برگردان دست‌نویس شماره ۵۱۹۴ کتابخانه نور عثمانیه (استانبول)؛ به کوشش بهروز ایمانی، مرکز پژوهشی میراث مکتوب، تهران، ۱۳۹۴.
- _____ (۹)، دیوان خواجه حافظ شیرازی: عکس و تصویر عین متن و تذهیب نسخه خطی بسیار نفیس و مشهور مورخ ۸۲۷ خلخال؛ به اهتمام شمس‌الدین خلخال، انتشارات علمی، تهران، ۱۳۶۹.
- _____ (۱۰)، دیوان کهنه حافظ، از روی نسخه خطی نزدیک به زمان شاعر؛ به کوشش ایرج افشار، چ ۳، امیر کبیر، تهران، ۱۳۶۶.
- _____ (۱۱)، دیوان مولانا شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی؛ به اهتمام یحیی قریب، بنگاه مطبوعاتی صفی‌علی‌شاه، تهران، ۱۳۵۶.
- _____ (۱۲)، دیوان خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی، به اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی، کتابفروشی زوار، تهران، ۱۳۲۰.

- _____ (۱۳)، دیوان خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی: به انضمام کشف‌الغزل، شرح حال، فرهنگ/ ترجمه و تفسیر اشعار و تصحیح دیوان به اهتمام حسین پژمان، کتابخانه بروخیم، تهران، ۱۳۱۵.
- _____ (۱۴)، دیوان خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی با تصحیح و سه مقدمه و حواشی و تکمله و کشف الایات و کشف اللغات، به اهتمام ابوالقاسم انجوی شیرازی، جاویدان، تهران، ۱۳۶۷.
- _____ (۱۵)، دیوان خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی بر اساس نسخه مورخ ۸۱۲-۸۱۷، و نسخه مورخ ذی‌الحجه سال ۸۲۴ هجری قمری، به اهتمام محمدرضا جلالی‌نائینی، نذیر احمد، امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۷.
- _____ (۱۶)، دیوان حافظ بر اساس سه نسخه کامل مورخ به سالهای ۸۱۳ و ۸۲۲ و ۸۲۵ هجری قمری به تصحیح اکبر بهروز، رشید عیوضی، امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۳.
- _____ (۱۷)، دیوان حافظ نسخه ۸۰۵ هجری با مقدمه رکن‌الدین همایون فرخ، چاپخانه خرمی، ۱۳۶۲.
- _____ (۱۸)، دیوان خواجه حافظ شیرازی بر اساس چند نسخه مورخ ۸۱۸ تا ۸۹۱ هجری قمری، به تصحیح و اهتمام احمد سهیلی خوانساری، محمد علی علمی، تهران، ۱۳۶۷.
- _____ (۱۹)، دیوان خواجه حافظ بر اساس نسخه خلیخالی (مورخ ۸۲۷ ق) با مقابله نسخه بادلیان (۸۴۳ ق) و پنجاب (۸۹۴ ق)، تصحیح بهاء‌الدین خرمشاهی، نیلوفر، تهران، ۱۳۷۳.
- _____ (۲۰)، دیوان حافظ بر اساس نسخه نویافته بسیار کهن، به کوشش صادق سجادی و علی بهرامیان، فکر روز، تهران، ۱۳۷۹.
- _____ (۲۱)، دیوان حافظ بر اساس نسخه نویافته بسیار کهن، کاظم برگ نیسی، فکر روز، تهران، ۱۳۸۹.
- _____ (۲۲)، دیوان حافظ، میر سید محمد قدسی، مطبعه نادری، بمبئی ۱۳۲۲ ق.
- ناشناس، جنگ اشعار شماره ۳۴۲۳ Arabe کتابخانه ملی پاریس، پاریس، بی تاریخ.
- نیساری، سلیم، دفتر دگرسانی‌ها در غزل‌های حافظ، ۲ ج. فرهنگستان زبان و ادب فارسی، تهران، ۱۳۸۵.



تازه‌های نشر

اخلاق نوشتن و پانزده مقاله دیگر درباره نوشتن و ترجمه و ویرایش، حسین معصومی همدانی، انتشارات فرهنگ معاصر، تهران، ۱۴۰۱، ۳۵۲ صفحه.

اخلاق نوشتن شامل ۱۶ مقاله (۱۳ تألیف و ۳ ترجمه) است. این مقالات هر یک درباره یکی از وجوه و کاربردهای گوناگون زبان، - خواندن، نوشتن، ترجمه و ویرایش - و مسائل و مشکلات آنهاست. مقالات این کتاب در نشریاتی چون آموزش و پرورش، مترجم، نشر دانش، نگاه نو یا ارجنامه‌ها، از سال ۱۳۵۴ تا ۱۴۰۰، به چاپ رسیده‌اند و برخی هم سخنرانی‌های نویسنده هستند.

اخلاق نوشتن جلد اول از مجموعه مقالات معصومی همدانی است، نویسنده‌ای که هم در علوم انسانی دستی دارد و هم علوم طبیعی را می‌شناسد و این امر سبب شده است تا نگاهی متفاوت به

نوشتن، ترجمه و ویرایش داشته باشد. هر جلد از این مجموعه موضوعی خاص و مستقل را در بر می‌گیرد. نویسنده در مجلد اول، به درست نوشتن، از چه نوشتن، برای چه و برای که نوشتن و چگونه نوشتن می‌پردازد و هر مبحث را با تاریخ و فرهنگ پیوند می‌دهد. موضوعات مقاله‌ها و زبان روان آن‌ها چنان است که طیف خوانندگانشان را بسیار گسترده می‌کند، چنان‌که کتاب هم به کار دانش‌آموزانی می‌آید که دغدغه نوشتن دارند و هم به کار سیاست‌گذاران فرهنگی و آموزشی.

این مجموعه با ترجمه مقاله‌ای از سالوه‌مینی، با عنوان «فرهنگ چیست؟»، آغاز می‌شود. نویسنده در آن به تعریف «فرهنگ»، فرهنگ حرفه‌ای و فرهنگ عمومی، فرهنگ فکری، تفاوت دانش و فرهنگ، فرهنگ جسمی، فرهنگ زیبایی‌شناختی و اخلاقی می‌پردازد. او در میان انواع فرهنگ، اولویت را از آن فرهنگ اخلاقی می‌داند. در این مقاله،

نویسنده در پی نشان دادن آن است که برای بافرهنگ بودن باید چه چیزهایی را و تا چه اندازه بدانیم.

مقاله دوم، با عنوان «خواندن و نوشتن»، در پی یافتن دلایل ناتوانی در امر نوشتن است. یکی از دلایل این مسئله در برنامه‌های درسی‌ای است که آخرین نسل بزرگان ادبیات سنتی آنها را نوشته‌اند، نسلی که خود پرورده ادبیات شفاهی گذشته بوده‌اند. برای حل این مسئله، باید زبان فارسی را به عنوان زبانی مشترک رواج داد؛ دیگر آنکه باید زمینه‌های انس دانش‌آموز را با ادبیات فراهم آورد تا از دشواری‌های لفظ بگذرد و به معانی آن دست یابد و نیز مرز میان زبان گفتار معیار و زبان نوشتار معیار و زبان ادبی گذشته را بداند. هدف اصلی آموزش درس زبان و ادبیات فارسی باید زبان و ادبیات فارسی باشد و نباید این هدف فدای اهداف فرعی شود. مسئله دیگری که در این مقاله مطرح می‌شود آسیب‌های درس انشاست که از جمله علل این آسیب‌ها جدایی درس انشا از درس فارسی، منظور نشدن جایی برای نوشتن جدی در برنامه‌ریزی‌های درسی و توجه نشدن به نیاز دانش‌آموز به آموزش انشاست.

در مقاله سوم، با عنوان «اخلاق نوشتن»، نویسنده به اصول و قواعد و هنجارهایی اشاره می‌کند که باید در امر نوشتن رعایت کرد تا نوشتن عملی اخلاقی باشد و با اصول کلی اخلاقی تعارضی نداشته باشد. برای رسیدن به نوشته اخلاقی، معصومی همدانی مرزهای اخلاقی و قانونی نوشتن را می‌کاود و تکلیف اخلاقی نویسنده را به خواننده یادآور می‌شود. به اعتقاد نویسنده،

نوشتن خود به آموزشی جداگانه نیاز دارد، آموزشی که به نویسنده مهارت استفاده از ابزارهای زبانی و شناخت ظرفیت‌های پنهان زبان را می‌دهد. این آموزش از سویی ادبی است و از سوی دیگر اخلاقی. غلبه بر میل به خودنمایی با دشواری و به زبان یکسره اصطلاحی سخن گفتن وجه اخلاقی این آموزش است. نویسنده باید بداند برای که می‌نویسد و منظور خود را با توجه به مخاطب به‌روشنی بیان کند و با خواننده هم‌زبان و همدل باشد.

در مقاله چهارم، «فساد زبانی»، نویسنده به ویژگی مهمی در زبان آثار مترجم عزت‌الله فولادوند اشاره می‌کند و آن پیوندی است که مترجم میان فضای فکری دانشگاهی و فضای عمومی اجتماعی ایجاد کرده است. فولادوند با ترجمه‌هایش به صورت عملی نشان داده است که زبان فارسی توانایی بیان مطالب جدید را به‌خوبی دارد. با وجود چنین نمونه‌های موفقی، بسیار می‌بینیم که به کار بردن واژه‌ها، بدون دانستن معنای اصلی‌شان در متن، آنها را از معنای اصلی خود تهی می‌کند و این مسئله سبب فساد زبانی‌ای می‌شود که راه را برای فساد زبان باز می‌کند.

در مقاله پنجم، با عنوان «در دشواری و ضرورت تألیف»، نویسنده به جدال میان طرفداران تألیف و ترجمه می‌پردازد و در پی برقرار کردن رابطه‌ای خلاق و سازنده میان این دو است. معصومی همدانی می‌نویسد اعتقاد به اینکه در زمینه‌های علمی، دست‌کم تا مدتی، فقط باید مترجم بود ساده‌اندیشانه است. نویسنده برای مردود

مخاطب‌نشناسی و غلبه جنبه تحلیلی بر جنبه خبری.

نویسنده در مقاله هفتم، «واژه‌گزینی و استقلال زبان فارسی پیش از دوران جدید هیچ‌گاه زبان علم نبوده است. نویسندگان متون علمی کهن دوزبانه بودند و حتی زبان عربی دست بالا را داشت، تا آنجا که برخی معادل‌های کلمات جدید علمی را به زبان عربی می‌ساختند و این امر این خطر را داشت که زبان عربی به زبان علم ایران تبدیل شود. یکی از کارهای مهم فرهنگستان اعلام استقلال زبان علمی فارسی از نحو زبان عربی و زنده کردن بخشی از توانایی‌های زبان فارسی است، اما این کافی نیست و برای غنی‌تر کردن گنجینه عناصر زبان علمی فارسی، باید ارتباط آن با زبان علم گذشته و نیز زبان زنده روز برقرار بماند؛ دیگر آنکه نباید از پذیرش واژه‌های جدید از زبان‌های دیگر باکی داشت. سره‌گرایی گاه نه‌تنها سودی ندارد، که حتی زبان‌هایی نیز به بار می‌آورد، از جمله اینکه مرز میان مراتب مختلف زبان را، که گواه غنای فرهنگی و تنوع تاریخی است، از میان می‌برد و زبان را به امری یک‌بعدی تبدیل می‌کند. نکته مهم دیگر در کار واژه‌گزینی ضرورت شفافیت دستوری است؛ دیگر وضع قواعدی است که اعمال حاکمیت زبان فارسی را بر واژه‌هایی که اصل‌های مختلفی دارند آسان‌تر کند.

مقاله هشتم «ترجمه متون علمی به زبان فارسی» عنوان دارد و در آن آمده است که، با وجود سابقه دیرینه علم در ایران و سهم ایرانیان در این

دانستن این اعتقاد به نمونه‌های تألیفی موفق چون سیر حکمت در اروپای فروغی، مکتب‌های ادبی سیدحسینی و زبان و تفکر و مسائل زبان‌شناسی باطنی اشاره می‌کند و آنها را نمونه‌هایی می‌داند که نشان می‌دهد زبان فارسی ظرفیت بیان روشن و مناسب موضوع‌های تازه را دارد. در ادامه، نویسنده به کتاب‌های درسی می‌پردازد و اینکه در این نوع کتاب‌ها باید جانب کدام سو را گرفت: تألیف یا ترجمه؟ در این راه، مؤلف با دشواری‌هایی روبه‌روست؛ از جمله اینکه در بازار کتاب ایران، اقتصاد تألیف تابع اقتصاد ترجمه است و از سوی دیگر، از نظر کاری نیز مؤلف با سختی‌های مضاعفی روبه‌روست و راه مترجم از مؤلف روشن‌تر است. با این حال و با وجود چنین دشواری‌هایی، به اعتقاد نویسنده، ناشران دانشگاهی باید مقدمات تألیف کتب درسی را، به‌ویژه در علمی که رنگ‌وبوی محلی دارند، فراهم آورند.

مقاله ششم «دفاع از ژورنالیسم فرهنگی» است. نویسنده در این مقاله ژورنالیسم را، مانند بسیاری دیگر از وجوه زندگی نو، شری ناگزیر می‌داند. اساس تمدن جدید بر جدایی دو حوزه عمومی و خصوصی است و ژورنالیسم اسباب آمدورفتی است میان این دو. نویسنده در ادامه مقاله «ژورنالیسم فرهنگی» را تعریف می‌کند که رویدادها را از دیدگاه فرهنگی بررسی می‌کند و بیشتر به رویدادهایی در حوزه اندیشه می‌پردازد و روزنامه تربیت فروغی را نمونه‌ای از آن می‌داند. البته ژورنالیسم فرهنگی نیز مشکلاتی دارد؛ از جمله حرفه‌ای نبودن، تخصصی شدن بیش از حد زبان،

که اهل علم ما نمی‌توانند بنویسند و از کسی که نوشتن نمی‌داند چگونه می‌توان انتظار ترجمه کردن داشت؟ مشکلات ترجمه متون علمی به زبان فارسی بیشتر ساختاری است؛ برخی از این مشکلات ناشی از سابقه زبان فارسی در ترجمه و بیان علم است، برخی ناشی از نظام آموزشی ما که آموزش زبان و فرهنگ را به اندازه آموزش علوم جدی نمی‌گیرد و دیگر ناشی از تصور مترجمان از متن علمی و نقش اصطلاحات در آن. مترجمان علمی باید حرفه‌ای شوند و برای این کار باید بیشتر بخوانند، هم از زبان مبدأ و هم از زبان مقصد، و دیگر آنکه متنوع بخوانند، هم در حوزه کارشان و هم حوزه‌هایی که هیچ ربطی با کار آنها ندارند.

مقاله نهم «ترجمه متون ریاضی و تأثیر آن بر زبان فارسی» نام دارد. در ترجمه متون ریاضی، در بسیاری از موارد، چاره‌ای جز ترجمه تحت‌اللفظی نداریم و این نوع ترجمه البته تأثیری بر زبان فارسی می‌گذارد که گاه باید آن را سوءتأثیر نامید. در متون ریاضی، الفاظ از زبان طبیعی گرفته می‌شوند، اما زبان ریاضی انتزاعی است و در بسیاری موارد مابازایی در عالم خارج ندارد. مترجم متون ریاضی آزادی مترجم متون ادبی را ندارد و چون زبان ریاضی زبانی است دقیق، مترجم مجاز به نقل معنی یا تغییر عبارت نیست. دیگر آنکه نقش زبان در متون علمی، مثل علم ریاضی، إخبار است و این امر سبب خشک و بی‌روح بودن زبان علم می‌شود. همچنین، مترجمان متون علمی بیشتر متخصص رشته خود هستند و چندان به مسائل زبانی حساس نیستند. مشکل اصلی آن است که ما زبان ریاضی را -

سابقه، زبان فارسی تا همین اواخر زبان علم نبوده است. توجه به ویژگی‌های تکوین زبان علمی در اروپا برخی از مشکلات کنونی موجود در راه تکوین زبان علمی فارسی را روشن‌تر می‌کند. یکی آنکه هر چند ترجمه در تکوین زبان علمی در نزدیک کردن زبان‌های علمی اروپایی نقش مهمی داشت، تکوین زبان علمی در وهله اول از راه تألیف بود. در قرن‌های هجدهم تا بیستم، بر خلاف قرون وسطی، یک زبان علمی غالب و واحد در اروپا وجود نداشت و دانشمندان تا نیمه دوم قرن بیستم به زبان‌های مختلفی می‌نوشتند. بیشترین دانشمندان اروپایی در این قرن‌ها، که در سنتی اومانیستی آموزش دیده بودند، به اندازه علمی که آموخته بودند به ادبیات و تاریخ و هنر نیز توجه داشتند؛ دیگر آنکه آنان برای متخصصان نمی‌نوشتند و تخصص به معنای امروز در آن روزگار وجود نداشت و از این رو، به زبانی شسته‌ورفته می‌نوشتند. مشکل اصلی زبان فارسی در ترجمه آثار علمی آن است که علم وارداتی در محیط ما ساخته نشده است و با شرایط بومی ما سازگار نیست. ترجمه‌های تحت‌اللفظی و گرده‌برداری‌های بی‌جا مشکل دیگری است که متون علمی با آن روبه‌رو هستند. جدایی فرهنگ علمی و فرهنگ ادبی نیز بر این مشکلات می‌افزاید. ما باید به دوزبانگی علمی تن دهیم و با تجربه‌ای که از این دوزبانگی در دوران غلبه زبان عربی کسب کرده‌ایم، از صدمات آن بکاهیم. ترجمه متون علمی به زبان فارسی باید در وهله اول به نیازهای آموزشی پاسخ بدهد، اما نقش دیگری هم دارد و آن همگانی کردن - نه عامیانه کردن - علم است. مشکل دیگر آن است

می‌شدند و این چیزی است که امروز جای آن خالی است.

مقاله یازدهم «خط فارسی و رایانه» عنوان دارد و در آن بیان می‌شود که تدوین قواعدی برای رسم الخط جدید است، کاری که از مؤسسه انتشارات فرانکلین آغاز شد و در فرهنگستان زبان و ادب فارسی ادامه یافت. رسم الخط امری است قراردادی برای آسان‌خوانی که ملاک در آن یکدستی است. ما رسم الخط واحدی نداریم و این دلایل متعددی دارد؛ از جمله صراحت نداشتن و عمومیت نداشتن قواعد، وجود حالات مرزی و بینابین و واگذاری آن به ذوق استفاده‌کننده، امکانات حروفچینی و چاپ و نبودن ضمانت اجرا. اما درباره خط فارسی و رایانه: زبان و خط فارسی نتوانسته است از امکانات رایانه‌ای چنان‌که باید استفاده کند. یکی از دلایل این مسئله این است که ایران با شرکت‌های بزرگ تولید نرم‌افزارهای تایپ و ویرایش روابط اقتصادی ندارد. دیگر آنکه، به سبب نداشتن رسم الخط واحد، فراهم‌آوردندگان نرم‌افزارها به سراغ نرم‌افزاری برای تصحیح ماشینی متون نرفته‌اند. دلیل دیگر آن است که مکاتبه ایرانیان با خط لاتین با یکدیگر سبب رواج شکسته‌نویسی، استفاده از لهجه‌ها و زبان‌های محلی یا روی آوردن به زبان انگلیسی است. در این میان، دستور خط فرهنگستان، هر چند بهترین متن برای این منظور است، به سبب میزان آزادی‌ای که به استفاده‌کنندگان داده است، کاربردش در مواردی به تشکیک می‌انجامد و نیز برخی از مسائل دشوار خط فارسی، از جمله افعال مرکب و صفات فعلی مرکب، در آن

دست‌کم در سه چهارم قرن اخیر - تولید نکرده‌ایم و مصرف‌کننده‌ایم. در ترجمه نوشته ریاضی، مترجم نخست نشانه را از راه ترجمه تحت‌اللفظی نشانه زبان مبدأ می‌سازد و این نشانه با خود معنایی را به زبان مقصد وارد می‌کند، اما این امر روی آوردن به ترجمه تحت‌اللفظی را در همه موارد تجویز نمی‌کند، بلکه حتی در متون ریاضی نیز، به دلیل آمیختگی این متون با زبان طبیعی، عبارات بسیاری ساختمان ریاضی ندارند و از نحو و معنی‌شناسی زبان طبیعی تبعیت می‌کنند. در این گونه موارد، باید نخست معنی را دریافت و کوچک‌ترین واحد معنی‌دار را در زبان مبدأ پیدا کرد و آن‌گاه آن را ترجمه کرد.

مقاله دهم «چند نکته درباره ترجمه متون فلسفی» است. یکی از مشکلات مترجم متون فلسفی ترجمه اصطلاحات و تشخیص حد کاربرد عادی کلمات و کاربرد اصطلاحی آنهاست. مشکل آنجا بیشتر می‌شود که استفاده از این اصطلاحات از فیلسوفی به فیلسوفی دیگر و از مکتبی به مکتب دیگر فرق می‌کند. مسئله دیگر در ترجمه متون فلسفی، گذشته از اصطلاحات تازه، اصطلاحاتی است که فیلسوفان دوران اسلامی معادل‌هایی برای آنها آورده‌اند، اما با تحولات فلسفه غربی، این اصطلاحات تحوّل معنایی یافته‌اند و مترجم باید این تحوّل را در نظر بگیرد؛ در واقع، مترجم متون فلسفی باید کلّ جریان فلسفی را بخواند. نکته دیگر آنکه ما پیش از این مترجم‌فیلسوف داشتیم یا فیلسوفانی که بر اساس متون مترجم می‌اندیشیدند و با متون گفت‌وگو می‌کردند و منشأ جریان یا مکتبی فکری

نادیده گرفته شده است. چیزی که زبان فارسی نیاز دارد یک دستور خط تفصیلی است که تکلیف تک‌تک واژه‌های فارسی و بیگانه را معلوم کند و چنین دستور خطی باید راه خود را به محیط‌های حرفه‌ای باز کند. و سرانجام، باید به این اندیشید که چگونه می‌توان بر پایه چنین دستور خطی نرم‌افزارهای لازم تصحیح ماشینی متون و جست‌وجوی واژه‌ها را فراهم کرد.

مقاله دوازدهم «بیماری‌های ویراستاری» است. ویراستاری کاری است میان علم و مهارت و آموختنی است. البته ویراستار گاه گرفتار بیماری‌هایی می‌شود که باید از آنها پرهیز کند؛ از جمله عیب‌جویی، خطاپوشی‌ای از سر نادانی، مبتلا شدن به کتاب لغت، نداشتن تخصص، شناختن مراجع به تناسب کار خود و واژه‌بازی.

در مقاله سیزدهم، با عنوان «در حاشیه»، حاشیه‌نویسی به عنوان مبحثی مستقل در کار تألیف و ترجمه و ویرایش مطرح شده است. حاشیه‌نویسی در متون تخیلی هر اندازه کمتر باشد بهتر است، آن هم در مواردی که مؤلف ناگزیر از آوردن حاشیه است، اما در متون علمی قضیه فرق می‌کند. در این نوع متون، حاشیه‌های مختلفی می‌توان به دست داد: اسنادی، توضیحی و اطلاعی. در حاشیه اسنادی باید مآخذ اصلی و لازم را آورد، آن هم مآخذ معتبر و نیز منابعی که در دسترس باشند. مشخصات کتاب‌شناختی نیز باید کامل باشند و به فیش‌ها باید به چشم راهنمای مراجعه به متون اصلی نگاه کرد نه خود مرجع. دیگر آنکه در نقل قول‌های حواشی باید اندازه نگاه داشت. در نقل از منابع بیگانه، بهترین

کار ترجمه مطالب مورد استفاده است و اگر ترجمه‌ای از آن در دست بود، در صورت اطمینان از ترجمه، باید از آن استفاده کرد. حاشیه توضیحی به تکمیل مطلب متن و توضیح آن می‌پردازد. این نوع حاشیه شامل مطالبی است که آوردن آنها در متن تسلسل مطلب را بر هم می‌زند و البته نویسنده این نوع حاشیه را باید با توجه به مخاطب و هدف متن بنویسد. حاشیه اطلاعی نیز معمولاً در ترجمه‌ها می‌آید، مثلاً ضبط لاتین نام‌ها، معادل لاتین اصطلاحات یا توضیحی درباره شخصیت‌ها. در پایان مقاله، نویسنده به شیوه‌های تفکیک حواشی مؤلف و مترجم می‌پردازد و سلیقه او آن است که همه حواشی با شماره‌گذاری واحد در آخر فصل یا کتاب بیاید.

عنوان مقاله چهاردهم «پاسخ دندان‌شکن» است. در این نوشته، نویسنده، با زبانی طنزآمیز و نگاهی روان‌کاوانه، لایه‌های پنهان روان کسی را می‌کاود که بر اثر او نقدی نوشته شده است و پیشنهادهایی برای برخورد با این نقد به او می‌دهد.

مقاله پانزدهم «سفر داوران» است، نوشته باربارا ریت. نویسنده در این مقاله معیارهایی را که باید در هنگام داوری هر نوشته علمی و تحقیقی در نظر گرفت به دست می‌دهد؛ از این جمله است، کامل بودن، موثق بودن، تخصصی بودن، بدیع بودن و بی‌نقص بودن.

در مقاله شانزدهم، «دعوا بر سر حق مؤلف»، نویسنده، ضمن شرح دعوی میان سالینجر و همیلتون بر سر حق مؤلف، این پرسش را طرح می‌کند که مرز میان استفاده منصفانه و غیرمنصفانه

است که در زمان تألیف این کتاب تنها اطلاعاتی پراکنده و پریشان از احوال و اقوال ایشان در دست بوده. نویسنده گفته است که در جریان این پژوهش توانسته چهره این پارسیان را به صورت تقریباً واقعی ترسیم کند. او بعضی از دلایل این بازنمایی تقریبی را چنین برشمرده است: بیشتر اقوال این بزرگان به صورت شفاهی و سینه‌به‌سینه نقل شده است که در گذر زمان دستخوش تغییر و دگرگونی قرار گرفته؛ بنابراین، روایت هریک از این اقوال مطابق با گزینش نخستین روایان و سپس گزینش روایان بعدی و متناسب با سلیقه آنهاست. روایان تنها حکایات و اقوالی را نقل می‌کنند که بتواند الگویی برای مریدان و پیروان مشایخ قرار گیرد. این داستان‌های گزینش شده گاه به‌کلی رنگ افسانه به خود می‌گیرد و در چنین حالی، به دشواری می‌توان حقایق تاریخی را از فحوائ آنها دریافت. گذشته از این، در منابع، بعضی اقوال و حکایات به مشایخ گوناگون نسبت یافته است و صحت انتساب این گفته‌ها به روشنی و درستی معلوم نیست (رک. پیش‌گفتار مؤلف).

ساختار کتاب و اهمیت آن: پیشگامان کهن تصوف در شرح احوال بیست و دو تن از مشایخ تصوف و در دو جلد سامان یافته است. جلد نخست مشتمل است بر فهرست کوتاه (ص ۷)، فهرست تفصیلی (ص ۹-۲۰)، مقدمه مترجم (ص ۲۱-۲۳)، پیش‌گفتار نویسنده (ص ۲۵-۲۸) و سپس متن کتاب که به احوال سیزده تن از مشایخ غرب (بصره تا بغداد) اختصاص دارد. نام این اشخاص عبارت است از محمد بن واسع (ص ۲۹-۴۶)، ثابت بُنّانی (ص ۴۷-۶۲)، فرقد سَبَخِی (ص ۶۳-۷۰)، مالک بن

از منابع کجاست؟ و آیا سخت‌گیری درباره حقی مؤلف با اصل آزادی در دستیابی به اندیشه‌ها مغایر نیست؟

شهره معرفت

پیشگامان کهن تصوف، ریشارد گراملیش، ترجمه شیرین شادفر، انتشارات حکمت، تهران ۱۴۰۱؛ جلد ۲ جلد اول (مشایخ غرب) ۷۲۲ صفحه، جلد دوم (مشایخ شرق) ۵۳۵ صفحه. مقدمه: پیشگامان کهن تصوف یکی از آثار درخور توجه ریشارد گراملیش^۱ (۱۹۲۵-۲۰۰۶)، اسلام‌پژوه بنام آلمانی و استاد دانشگاه فرایبورگ، است که متن اصلی آن به زبان آلمانی در حدود سی سال پیش، در ۱۹۹۵-۱۹۹۶، منتشر شده و برگردان فارسی آن به قلم شیرین شادفر در ۱۴۰۱ (انتشارات حکمت) نشر یافته است. گراملیش از شاگردان برجسته فریتس مایر (۱۹۱۲-۱۹۹۸) و از مهم‌ترین پژوهشگران تصوف اسلامی بود و ترجمه‌های معتبر او از آثار کلاسیک عرفان اسلامی، نظیر الرسالة القشیریّه (۱۹۸۹)، اللّمع ابونصر سراج طوسی (۱۹۹۰) و قوت‌القلوب مکی (۱۹۹۲-۱۹۹۵)، شهرت دارد. کتاب‌های طریقه‌های شیعی ایران و ابوسلیمان دارانی از دیگر آثار اوست که هر دو با ترجمه شیرین شادفر در ۱۳۹۸ و ۱۴۰۱ (انتشارات نامک) منتشر شده است.

انگیزه گراملیش از نگارش پیشگامان کهن تصوف بازسازی زندگی و اندیشه شماری از مشایخ صوفیه

1. Alte vorbilder des sufismus: Scheiche Des Westens, Harrasowitz
2. Richard Gramlich

هر تک‌نگاری با نام یکی از مشایخ و تاریخ احتمالی درگذشت وی آغاز می‌شود. سپس نویسنده، با استفاده از اقوال، حکایت‌ها و منابع پراکنده‌ای که در اختیار داشته است، به دقت و تفصیل، به بازسازی شخصیت و زندگی (تولد، توبه، روش زندگی، آثار و اقوال، شاگردان، استادان، وفات) و اندیشه و باورهای او (درباره انسان، زهد و فقر، مرگ و فنا، علم و کردار و گفتار، ریاضت، رابطه با دیگر صوفیان، ...) می‌پردازد.

گرامایش کوشیده است تا از پس داستان‌ها و حکایات مبالغه‌آمیز، مبهم و افسانه‌گونه، که به طور پراکنده در متون عربی و فارسی از صوفیان نخستین در دست است، چهره‌ای نسبتاً روشن از آنان ارائه دهد. در جریان این کار، آنچه نظر خواننده را به خود جلب می‌کند عبارت است از مطالعه روشمند علمی، دقیق و مستند، اشراف حیرت‌آور بر منابع عربی و فارسی، سنجش و نقد منابع، شناسایی سابقه بسیاری اقوال و حکایات در متون کهن، توجه به جزئیات و تفاوت در روایت حکایات و اقوال و نقد بی‌طرفانه.

نویسنده برای انجام این پژوهش به‌ناچار از نسخه‌های خطی و بعضی چاپ‌های مغلوط و غیرقابل‌اعتمادی که از متون در دست داشته بهره جسته است. وی در این راستا، گاه به ناگزیر و با استفاده از منابع جنبی، به تصحیح عبارات پرداخته است (نک. ۵۶/۱، سطر سوم، ۱۰۹/۱، سطر هفدهم، ۵۹۳/۱، سطر دوم) یا ضبط‌های دیگری را پیشنهاد کرده است (نک. ۲۰۸/۱، سطر نوزدهم) و گاه ابهامات متن را با علامت پرسش (?) مشخص کرده است (نک. ۲۰۶/۱، سطر سوم). بخش عمده

دینار (ص ۷۱-۱۴۰)، عطاء سلیمی (ص ۱۴۱-۱۵۴)، ابراهیم ادهم (ص ۱۵۵-۳۱۰)، داوود طائی (ص ۳۱۱-۳۵۶)، ابوتراب نخشبی (ص ۳۵۷-۳۷۸)، عمرو بن عثمان مکی (ص ۳۷۹-۴۱۶)، ابوالحسین نوری (ص ۴۱۷-۴۸۴)، رویم بن احمد (ص ۴۸۵-۵۲۲)، ابو محمد جریری (ص ۵۲۳-۵۵۶)، ابوبکر شبلی (۵۵۷-۷۲۲).

مطالب جلد دوم مشتمل است بر فهرست کوتاه (ص ۷)، فهرست تفصیلی (ص ۹-۱۷) و تک‌نگاری نه تن از مشایخ شرق، کتاب‌شناسی یا فهرست منابع (ص ۴۹۳-۵۱۲) و نمایه (اشخاص، اماکن، کتاب‌ها) (ص ۵۱۳-۵۳۵). پارسایانی که در جلد دوم به آنها پرداخته شده است عبارت‌اند از شقیق بلخی (ص ۱۹-۷۰)، حاتم اصم (ص ۷۱-۱۰۲)، احمد بن خضرویه (ص ۱۰۳-۱۲۲)، ابوحفص حداد (ص ۱۲۳-۱۶۸)، حمدون قصاب (ص ۱۶۹-۱۹۰)، ابو عثمان حیری (ص ۱۹۱-۲۷۲)، محمد بن فضل بلخی (ص ۲۷۳-۲۹۲)، ابوبکر واسطی (ص ۲۹۳-۴۵۰)، ابوالعباس سیاری (۴۹۳-۵۱۲).

مشایخی همچون ابراهیم ادهم و ابوتراب نخشبی، که اصلاً از شرق بوده‌اند و سپس به غرب مهاجرت کرده‌اند، از آنجا که مهم‌ترین بخش زندگی خود را در نواحی غربی گذرانده‌اند، در همین جلد نخست (مشایخ غرب) مطرح شده‌اند. همچنین بالعکس، اشخاصی چون ابوبکر واسطی، بآنکه از نواحی غربی بوده‌اند، از آنجا که درخشان‌ترین دوران حیات خود را در نواحی شرقی سپری کرده‌اند، در جلد دوم لحاظ شده‌اند.

معارضه در این بین نیز دریافتِ متن را دشوارتر کرده است. برای نمونه:

این ادعا که او [= داود طائی] به مدّت چهل سال به این شغل پرداخته است - در ضمن عددی محبوب - با توجّه به سایر اخبار دربارهٔ امرار معاش او و واهمه‌اش از رفتن به میان مردم، سخت اغراق‌آمیز به نظر می‌رسد. (۳۴۹/۱)

او [ابوتراب نخشی] در غرب حتّی ازدواج کرده است. «به بصره آمد و آنجا زن کرد». اگر این مطلب درست باشد و این نخستین ازدواج و تنها ازدواج باشد - چنانچه ازدواجی دیگرگاه را که دربارهٔ او بسیار نامحتمل است در نظر بگیریم حتّی در آن می‌توان نشانی گویای کوچ زود هنگام او از خراسان دید. (۳۵۸/۱)

چهره‌هایی که در آن سر بر می‌آورند ممکن است صاحب‌نظران سیاسی یا مذهبی مشهور یا هر کس دیگری باشند، اما اغلب صوفیان‌اند، قومی که در دنیای فکری شبلی حرکت می‌کنند، اما در حکایتِ شبلی نه نقش اشخاص چهارچوب تاریخی که نقش اشخاص چهارچوب مسلکی را ایفا می‌کنند که قرار است توسط آنان - اگر موافق یا مخالف استاد شهادت می‌دهند، اگر در گفت‌و شنود رود روی او می‌ایستند، اگر پرسش‌های خود را خطاب به او مطرح می‌کنند - شخصیت و آموزهٔ این چهرهٔ بزرگ مرکزی تا حدّ امکان به طور زنده‌ای روشن گردد. (۵۵۷/۱)

کتاب دربرگیرندهٔ نقل قول‌های مستقیم در موضوعات گوناگون از متون عربی و فارسی است و مطالب با دقّت و دیدی ژرف گزینش شده است. گراملیش از اظهارنظرهای شخصی و بازآفرینی‌های آزاد و تفسیری تا حدّ ممکن پرهیز کرده است و در پی آن بوده تا هر کدام از این پیشگامان را در فضا و بافت تاریخی و اجتماعی خود تصویر کند.

نقد و بررسی: مترجم پیشگامان کهن تصوّف در بازگرداندن متن از آلمانی به فارسی زحمت فراوانی متقبل شده است. عمدهٔ مضامین و موادّ اولیهٔ مؤلّف از متون عربی و فارسی به آلمانی در آمده است. مترجم نقل قول‌های متون عربی را از روی برگردان مؤلّف و با توجّه به اصل عربی آن‌ها به فارسی برگردانده و نقل قول‌های متون فارسی را عیناً از همان منابع مورد استفادهٔ مؤلّف نقل کرده است. او روی هم‌رفته متن نسبتاً قابل فهمی از کتاب بر خوانندگان فارسی‌زبان عرضه کرده است. بعضی از مبهمات متن، گذشته از دشواری محتوای کتاب، ظاهراً به دلیل پایبندی زیاد مترجم به زبان مبدأ است. برای نمونه:

چهرهٔ شبلی به رنگ‌های بسیار متفاوت و

متناقضی موج می‌زند. (۵۶۰/۱)

اگر تصویر معنوی شبلی که آنها ترسیم می‌کنند، با شبلی واقعی تاریخی تفاوت دارد، معمولاً این تفاوت به گونه‌ای نیست که دروغ‌پردازی‌ها یا خطا با واقعیت دارند. (۱/۵۶۴)

این نوع ابهامات بیشتر در برگردان عباراتی است که جملات طولانی و دشوار دارند و کاربرد عبارات

نثر کتاب گاه برای مخاطبان فارسی‌زبان روان نیست و رنگ‌وبوی ترجمه دارد؛ برای نمونه:

در داستانی از سال‌های جوانی‌اش [ثابت بُنایی] از طریق او باخبر می‌شویم که در او چگونه ممکن بود که تلاوت و دعای شخصی با یکدیگر همراه شوند و درآمیزند. (۵۵/۱)

آشفته‌گی اضافی را منابع فارسی، پیشاپیش همه جَلّایی، موجب می‌شوند. (۳۱۸/۱)

انسان قرار داده شده در برابر دنیا و آخرت باید انتخاب کند. (۳۴۰/۱)

او [ابوتراب نخشی]، بنا بر الگوی رایج، نخست علوم دینی را تحصیل کرده. (۱/۳۵۷)

البته ابهاماتی چند، در متنی با این حجم و موضوع، دور از انتظار نیست و باید قدردان زحمات خانم شادفر در ترجمه این کتاب ارزشمند بود. بازبینی‌های مکرر مترجم سبب شده تا کمتر خطاهای مطبعی به آن راه یابد؛ در اینجا به بعضی از این موارد اشاره می‌شود: سرچشمه‌ای (سرچشمه‌ای) ۳۴/۱، حصّ (حصّ [= گج])، معرّق (مغرّق) ۱/۱۶۵، دورن (درون) ۱/۳۵۴، لیبیک (لیبک) ۱/۵۸۳، جوارج (جوارح) ۱/۷۱۴، خطایر (حظایر) ۲/۳۴۰، ۱/۹۴ [یاورقی ۵]: حلیة الاولیا ۲، ۳۷۴، ۴-۵ (حلیة الاولیا ۲، ۳۷۳، ۲۴-۲۵).

پیشگامان کهن تصوّف برگزیده چهل و یکمین جایزه کتاب سال در حوزه عرفان و تصوّف شد. مطالعه این کتاب به پژوهشگران جوانی که از منابع کهن تصوّف

آگاهی ندارند و با روش‌های علمی و مستند تحقیق ناآشنایند توصیه می‌شود.

تهمینه عطائی کجویی

زندگی‌نامه و خدمات علمی و فرهنگی دکتر غلامعلی حدّاد عادل؛ استاد فلسفه، ادیب و سیاستمدار ایرانی، به اهتمام انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، زیر نظر محمود شالوئی، تهران، ۱۴۰۳، ۴۸۷ صفحه.

این ارج‌نامه دوپست و بیست و یکمین اثر از مجموعه زندگی‌نامه‌های انجمن آثار و مفاخر فرهنگی است که به مناسبت برگزاری مراسم نکوداشت دکتر غلامعلی حدّاد عادل در ۱۱ تیر ۱۴۰۳، در تالار وحدت، منتشر شده است.

در ابتدای کتاب، «پیش‌گفتار انجمن» به قلم محمود شالوئی، رئیس انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، و سال‌شمار زندگی غلامعلی حدّاد عادل آمده است و پس از آن ۵ بخش، با این عناوین: زندگی‌نامه و آثار، مقالات اهدایی، درباره استاد، مقاله استاد، تصاویر.

در «پیش‌گفتار انجمن»، به اختصار، به معرفی حدّاد عادل، ویژگی‌ها، دل‌بستگی‌ها و خدمات فرهنگی ایشان پرداخته شده است. در سال‌شمار کتاب نیز تصویری از زندگی غلامعلی حدّاد عادل از تولد، در سال ۱۳۲۴، تا بازنشستگی از دانشگاه تهران، در سال ۱۳۹۷، ارائه می‌شود.

بخش اول: زندگی‌نامه و آثار

این بخش کتاب با گفت‌وگوی خانم نادره جلالی با غلامعلی حدّاد عادل آغاز می‌شود. در این

فردوسی، سعدی، مولانا، حافظ، ابوالفضل بیهقی، ابوسعید ابوالخیر، علی‌اکبر دهخدا، جلال‌آل‌احمد، پروین اعتصامی، محمدحسین شهریار، سیدعلی موسوی گرمارودی، سپیده کاشانی، محمدعلی فروغی، احمد آرام، سیدعبدالله انوار، ایرج افشار، محمدرضا شفیعی کدکنی، عبدالمحمد آیتی، سلیم نیساری، ابوالحسن نجفی، اسماعیل سعادت، احمد سمیعی، فتح‌الله مجتبابی، محمدعلی موحد، حسن انوری، بدرالزمان قریب، کریم مجتهدی، رضا داوری، محمدرضا حکیمی، احمد احمدی، علامه طباطبایی، علامه حسن‌زاده آملی، صدرالدین عینی، محمدجان شکوری، ویلیام چیتیک و اقبال لاهوری.

بخش اول با کتاب‌شناسی برگزیده آثار غلامعلی حدّاد عادل، به کوشش ایرج فرجی، به پایان می‌رسد.

بخش دوم: مقالات اهدایی

این بخش از کتاب شامل دو مقاله اهدایی با این عناوین است: «بازتاب یک اسطوره کهن در سروده‌های رودکی»، نوشته دکتر فتح‌الله مجتبابی، و «نادر یا اسکندر؟ روایتی از شکست یک حماسه»، نوشته دکتر قهرمان سلیمانی.

در مقاله اول، مجتبابی با آوردن یک بیت از رودکی به شرح مختصر بازتاب اسطوره کهن هاروت و ماروت در آن می‌پردازد. در مقاله دوم، قهرمان سلیمانی به تحلیل منظومه «نادر یا اسکندر» از مهدی اخوان ثالث می‌پردازد.

بخش سوم: درباره استاد

گفت‌وگو، حدّاد عادل به تفصیل از ایام کودکی و نوجوانی، تحصیل و تدریس در دانشگاه، فعالیت‌های علمی و فرهنگی و از همسر و فرزندان خود سخن گفته است. همچنین، به فراخور، از فرهنگستان زبان و ادب فارسی و طرح‌ها و برنامه‌های آن، از بنیاد دائرةالمعارف اسلامی و عملکرد آن و از انجمن آثار و مفاخر فرهنگی نیز سخن به میان آمده است.

در ادامه، ذیل عنوان «دکتر حدّاد عادل در نگاه دیگران»، سخنان و مطالبی گرد آمده است که استادان و چهره‌های نامدار، در طول سال‌های مختلف و هر یک به مناسبتی، درباره غلامعلی حدّاد عادل گفته یا نوشته‌اند. اسامی این افراد، به ترتیب الفبایی، عبارت است از محمد مهدی اسماعیلی، حجت‌الله ایوبی، علی بخشی‌زاده، حسن بلخاری، سیدمحمد حسینی، سیدمحمد مجتبی حسینی، محمدرضا حکیمی، سیدمهدی خاموشی، بهاء‌الدین خرّمشاهی، سعید خطیب‌زاده، احمد مهدوی دامغانی، امیرابراهیم رسولی، نظام‌الدین زاهدی، محمدحسین صفّار هرنندی، آذرمیدخت صفوی، علیرضا قزوه، مهدی محقق، علیرضا مرنندی، بهمن نامور مطلق و ابوالحسن نجفی.

در ادامه این بخش از کتاب، ذیل عنوان «مفاخر در نگاه دکتر حدّاد عادل»، سخنان و مطالبی گرد آمده است که او، در طول سال‌های مختلف و در منابع و جاهای گوناگون، درباره استادان و چهره‌های نامدار گفته یا نوشته است، بزرگان و نام‌آورانی نظیر

آرانی؛ مردی از جنس فرهنگ و ادب، به قلم احسان‌الله شکراللهی؛ ای زبان فارسی، افسونگری، به قلم محسن شاهرضایی؛ پدرم: حدّاد عادل، به قلم فریدالدین حدّاد عادل؛ انوار چراغ میهن‌افروز زبان فارسی تابنده باد، به قلم محمّدامین ناصح؛ هفتاد سال معلّم و متعلّم، به قلم عبدالکریم جریزه‌دار.

بخش چهارم: مقاله استاد

این بخش، با عنوان «یک هفته در هند»، در بردارنده یادداشت‌های روزانه دکتر حدّاد عادل هنگام سفر به هند در آذر ۱۴۰۲ است.

بخش پنجم: تصاویر

این بخش در بردارنده تصاویری برگزیده از غلامعلی حدّاد عادل از دیرباز تاکنون است. افزون بر این، تصاویری از مدارک، احکام، تقدیرنامه‌ها و نامه‌ها نیز آمده است.

محمّدرضا علی‌بخشی

فهلویات، پژوهشی در اشعار بازمانده از زبان ادبی مشترک عراق عجم و آذربایجان، پژمان فیروزبخش، انتشارات دکتر محمود افشار، تهران ۱۴۰۱، ۲۰۰ صفحه.

محققان ایرانی و فرنگی، برای حفظ گویش‌ها از انقراض و شناسایی زبان‌های فراموش شده، به مباحث آوایی، صرفی-نحوی و واژگانی متون زبان‌های محلی علاقه نشان دادند که این ظهور آرای گویش‌شناسی نسبتاً مستقل و منظم را باعث شده است. با کاوش و تأمل در آثار این پژوهندگان، به وجود این اندیشه‌ها می‌توان پی برد.

این بخش مفصل حدود نیمی از حجم کتاب را در بر می‌گیرد و در بردارنده مطالبی است درباره و در وصف غلامعلی حدّاد عادل، به این ترتیب: نگاهی با ذهنیت فلسفی به فرهنگ و ادب، به قلم حسن انوری؛ یاد دوستی، به قلم رضا داوری اردکانی؛ «هنوز هم»، نخبه چهار دهه شعر حدّاد عادل، به قلم بهاء‌الدین خرّمشاهی؛ حدّاد عادل: معلّم و پیشکسوت ادبیات انقلاب اسلامی، به قلم محمّدرضا ترکی؛ دکتر حدّاد عادل و آموزش و پرورش، به قلم علی‌اصغر فانی؛ پنجره‌ای به باغ بسیار درخت، به قلم سیدعلی موسوی گرمارودی؛ ادیب سیاست، به قلم سیدمحمّد مجتبی حسینی؛ دکتر حدّاد عادل و واژه‌گزینی در فرهنگستان زبان و ادب فارسی، به قلم نسرین پرویزی؛ حکیم مؤسس و مدیر مؤثر، به قلم محسن چینی‌فروشان؛ در ستایش یک گام، به قلم جعفر ربّانی؛ نیم‌نگاهی به یک آشنایی تا همکاری، به قلم حسن طارمی؛ حدیث یک دوستی قدیم، به قلم احمد جلالی؛ حافظ زبان و فرهنگ فارسی، به قلم محمّدرضا مخبر دزفولی؛ دکتر حدّاد عادل مردی ولایت‌مدار و سیاست‌مداری تیزهوش و ادیب، به قلم سیدعلیرضا مرندی؛ گل آفتابگردان، به قلم عبدالرزاق حسامی‌فر؛ سیاست‌مدار فرهنگ‌محور، به قلم رضا اسماعیلی؛ روایتی بر کتاب حدیث سرو و نیلوفر، به قلم فرزانه اعظم لطفی؛ در اقلیم سرو و نیلوفر، به قلم محمّدجعفر محمّدزاده؛ چراغ صاعقه آن سحاب روشن باد، به قلم اکبر ایرانی؛ کسب جمعیت از آن زلف پریشان، به قلم میثم نمکی

وزن اشعار فهلوی از دیگر موضوع‌های مهم برای پژوهش فهلویات است، اما فیروزبخش به طور مفصل به شرح آن نمی‌پردازد و تنها تصریح می‌کند: «با پیدایش و رواج عروض فارسی، کم‌کم تحت قواعد عروض فارسی در می‌آید و از قرن هفتم و هشتم هجری به بعد، به دو بحر هزج و مشاکل با اندک زحافات خاص خود محدود می‌شود».

پیش‌گفتار با نام بردن از پژوهش‌های زبان‌ها و گویش‌های دوره اسلامی و اشاره به اهمیت تحقیقات علی‌اشرف صادقی و احسان یارشاطر پایان می‌یابد.

کتاب فهلویات از شش فصل تشکیل شده است. در فصل اول، با عنوان «زمینه تاریخی»، سخنان جغرافی‌نویسان اسلامی در تعیین حدود منطقه فهله/پهله نقل و گزارش ابن مقفع در فهرست ابن ندیم، به عنوان قدیمی‌ترین منبع، معرفی می‌شود. به عقیده نگارنده، اختلاف مورخان در این زمینه از آنجا ناشی شده است که منطقه فهله را به خوبی نمی‌شناخته‌اند. در ادامه، از زبان مردم فهله/پهله و مصداق آن در منابع عربی بحث می‌شود. مؤلف بر آن است که «زبان مردم پهله را در قرون اسلامی عموماً پهلوی/فهلوی نامیده‌اند. اول جایی که ذکر این زبان به میان آمده همان گزارش ابن مقفع است». فیروزبخش، ضمن معرفی این منابع، خاطر نشان می‌کند که زبان فهلوی را به همان مفهومی که در الجواهر فی الجواهر ابوریحان بیرونی آمده است به کار می‌برد. سپس، با استناد به المعجم فی معاییر اشعار العجم، در باب وجه تسمیه فهلویات می‌نویسد: «اشعار گویشی مردمان فهله را نیز که

پژمان فیروزبخش یکی از این دست محققان است. وی در کتاب فهلویات، با در نظر گرفتن موازین زبان‌شناسی تاریخی، منابع کهن مکتوب به‌جامانده از زبان‌های شمال غربی ایران و رابطه آن‌ها را با یکدیگر بررسی می‌کند. سپس، با طرح فرضیه‌ای، ماهیت فهلویات و تأثیرپذیری آنها را از زبان مادری شاعر شرح می‌دهد.

کتاب حاضر، به گفته مؤلف، از چند جهت تازگی دارد: تعیین قدمت اسم منطقه پهله/فهلوه؛ طرح فرضیه وجود یک زبان ادبی مشترک در عراق عجم و آذربایجان؛ تفکیک زبان آذری و فهلوی از یکدیگر؛ معرفی بعضی از مواد مکتوب گویشی تازه شناخته‌شده؛ نزدیکی زبان محلی مردم قزوین و زنجان و همدان با زبان فهلوی.

مؤلف در پیش‌گفتار، پس از اشاره به انگیزه خود از تألیف کتاب و نحوه چاپ آن، نکاتی را برای مطالعه فهلویات شرح می‌دهد؛ از جمله اینکه هر شعر کهن گویشی، به‌ویژه اشعار محلی غرب و شمال غرب ایران، را نمی‌توان فهلوی گفت، زیرا غیر از زبان فهلوی، زبان‌هایی نظیر طبری و گرگانی و آذری هم ادبیات مکتوب دارند. دیگر اینکه فهلویات نخستین بار از طریق دوبیتی‌های باباطاهر بررسی شده است، هر چند محققان تا مدت‌ها در تعیین زبان فهلویات اختلاف داشتند و گروهی دوبیتی‌های باباطاهر را لری و برخی راجی می‌گفتند؛ بعضی هم بر همدانی بودن آنها تأکید داشته‌اند. نویسنده، ضمن خرده‌گیری بر این پژوهندگان، متذکر می‌شود زبان این اشعار را نباید یکسر نماینده زبان قدیم مردم عامه همدان یا هیچ‌کجای دیگر به شمار آورد.

گویا معمولاً با ساز و آواز خوانده می‌شده به طریق سنت فهلوی می‌گفتند». او قدیمی‌ترین اشعار دارای عنوان فهلوی را ابیات موجود در راحة الصدور و آیه السرور معرفی می‌کند. افزون بر آن، از اصطلاحاتی نام می‌برد که به مناسبت‌های گوناگون به فهلویات نسبت داده می‌شده است، از جمله «اورامنان»، که به سبب شیوه خوانندگی به اشعار فهلوی می‌گفتند. در فصل دوم، با عنوان «فهلوی»، یک زبان ادبی مشترک کهن»، فرضیه‌ای مطرح می‌شود مبنی بر اینکه اشعار فهلوی، پیش و پس از اسلام، با زبان معین و مشترک ادبی سروده می‌شده‌اند، زبانی که از زبان‌های محلی منطقه پهله جداست. مؤلف، برای اثبات این مدعا، به دست‌نویس کهنی از دیوان هماد تبریزی در کتابخانه مرعشی در قم استناد می‌کند. او دو غزل ملمع فارسی و فهلوی و دو دوبیتی با عنوان «له به زبان تبریزی» را از این دیوان شرح می‌دهد و استدلال می‌کند که عبید زاکانی قزوینی، که اشعار فهلوی هماد را در عشاق‌نامه خود آورده، هم زبان فهلوی را می‌دانسته و هم به آن شعر می‌سروده است. در ادامه، به شاعرانی نظیر پیرجمال اردستانی، شرف‌الدین ابویعقوب یوسف تبریزی و نظام‌الدین محمود قمر اصفهانی اشاره می‌شود که به زبان فهلوی و زبان مادری خود شعر می‌سروده‌اند. نویسنده، در همین فصل، با درج بیتی از فخری گرگانی، نشان می‌دهد که شاعران زبان ادبی مشترک را از طریق تتبع در آثار ادبی پیشینیان آموخته‌اند: «در این اقلیم آن دفتر بخوانند بدان تا پهلوی از وی بداند.»

به قول وی، این زبان به تدریج فارسی شده و به

صورت اشعار باباطاهر درآمده است که به کلی فارسی است و فقط عناصری تقلیدی و تصنعی، مانند «سوته» (سوخته)، «آیو» (آید) و «بی» (باشد)، در آن دیده می‌شود.

مؤلف، در فصل سوم، با عنوان «مواد زبانی بازمانده از فله»، اشعار و جملات کوتاه به‌جامانده از زبان‌های نواحی فله را، به لحاظ موازین زبان‌شناختی، با فهلوی مقایسه می‌کند و به این نتیجه می‌رسد که زبان مردم قزوین و زنجان و همدان به فهلوی نزدیک‌تر است. سپس شواهدی دال بر نزدیکی زبان همدانی با فهلوی می‌آورد، از جمله عبارت کوتاهی در کتاب تاریخ قم. این جمله، به گفته او، قدیمی‌ترین نمونه گویش قدیم همدان است. دو بیت یکسان از دو منبع، یکی از جامع‌الالحن عبدالقادر مراغی، تحت عنوان «به زبان همدانی»، و دیگری از جُنْگی بیاضی، با عنوان «بلسان البهلوی»، شاهد دیگری برای نزدیکی زبان همدانی به فهلوی است. نگارنده اختلاف در این اشعار را ناشی از کثرت رواج آنها در میان مردم می‌داند و تصریح می‌کند که تصرف مردم در اشعار آمیختگی عناصر زبانی در شعر و گمراهی محقق را در تعیین زبان آن باعث می‌شود.

در فصل چهارم، با عنوان «رابطه زبانی فهلوی و آذری»، به بررسی تفاوت زبان آذری و فهلوی از طریق روایات تاریخی و مقایسه دو قصیده آذری با زبان فهلوی اختصاص یافته است. در فصل پنجم، ذیل عنوان «روابط زبان‌های ولایات فله بر اساس مواد مکتوب کهن»، برخی از ویژگی‌های ممیز زبان‌های شمال غربی ایران، به لحاظ تاریخی و بر

پایه متن‌های موجود، استخراج می‌شود تا معیاری برای طبقه‌بندی اولیهٔ فهلویات باشد. مؤلف تنوعات زبانی را از موضوع‌های مهم در طبقه‌بندی اشعار فهلوی می‌داند؛ یعنی باید توجه کرد که هر شاعر تا چه اندازه از زبان مادری خود در سرودن فهلویات تأثیر می‌پذیرد. سپس گوشزد می‌شود که، به دلیل مشکلاتی نظیر کمی مواد مکتوب به‌جامانده و اعتماد به تشخیص و گزارش راوی، در صورت درست نبودن، نمی‌توان به طور دقیق و کامل میزان این تأثیرپذیری را مشخص کرد. در پایان، وجوه مشخصهٔ زبان‌های شمال غربی در سطوح آوایی، صرفی، نحوی و واژگانی شناسایی می‌شود تا از طریق آنها بتوان ایزوگلوکوس‌هایی را ترسیم کرد که تفاوت و شباهت این زبان‌ها را نشان دهد.

در فصل ششم، با عنوان «جمع‌بندی»، نویسنده، ضمن یادآوری مطالب مهم فصول گذشته، نکات جدیدی را اضافه می‌کند: زبان فهلوی در دورهٔ اشکانیان تکامل پیدا کرده و در دورهٔ ساسانیان، در کنار زبان دیوان و مراسلات دیوانی، بسیار رواج داشته و آثار ادبی به آن تألیف می‌شده است، از جمله درخت آسوری. نویسنده بر این باور است که این منظومه، برخلاف عقیدهٔ اکثر محققان، نه اصلش به زبان پهلوی بوده و نه به فارسی میانه رایج در شمال غرب ایران سروده شده است، بلکه گونه‌ای از زبان ادبی مشترک فهلوی است که صورت‌های زبانی آن در پشت خط پهلوی پنهان شده است. در ادامه، از برخی از آثار ادبی فهلوی یاد می‌شود که به خط عربی نیز نوشته می‌شده‌اند، همچون نامهٔ پیران و یسه، شروین دشتی و ویس و رامین.

فیروزبخش در همین فصل، از طریق ویژگی‌های آوایی و صرفی، کوشیده است تفاوت زبان فهلوی را با پهلوی نشان دهد. وی همچنین بر محققانی خرده می‌گیرد که زبان فهلوی و آذری را در دنبالهٔ زبان مادی جست‌وجو می‌کردند و گفتهٔ زبان‌شناس آلمانی، گرنات و ویندفور، را شاهدهی برای اثبات مدعای خود می‌آورد. ویندفور، در نقد و معرفی دستور زبان گویش‌های تاتی جنوبی، تألیف احسان یارشاطر، آورده است: «آنچه «مادی» نام گرفته بازسازی آمیخته به تردیدی است بر اساس شواهدی معدود از منابع جانبی که نمی‌توان جایگاه دقیق آن را به لحاظ جغرافیایی و زبانی معین نمود. به عبارت دیگر، در عمل ممکن نیست بتوان این زبان مادی بازساخته در پردهٔ ابهام را با هیچ زبان و گویش جدیدتری مرتبط ساخت». از این رو، استدلال می‌شود که آذری از دورهٔ میانه مستقل از زبان‌های منطقهٔ فهله بوده و تنوعات لهجه‌ای بیشتری داشته است.

زبان محاوره‌ای فهلوی از مباحث دیگر این بخش است. به باور مؤلف، این زبان از زبان شعر فهلوی تأثیر می‌پذیرفته است و همدان و قزوین و زنجان آن را دیرتر از مناطق دیگر فهله از دست داده‌اند. وی، به عنوان شاهد، به غزلی در دیوان اطعمهٔ بسحق شیرازی استناد می‌کند. این غزل هفت بیت به هفت زبان مختلف دارد و در آن بیتی شبیه به فهلوی دیده می‌شود که، به گمان مؤلف، زبان مردم قزوین باشد. اگر هم نباشد، باز نشان می‌دهد که زبانی نزدیک به فهلویات در جایی از نواحی فهله تا اوایل قرن نهم وجود داشته است. در ادامه، شواهدی دیگر آمده

است، از جمله عبارت «لغه کورتی همذان و دستی» (او برای هر دو کوره یک زبان می‌شناخته است)، در نوشته حمزه اصفهانی. نویسنده متذکر می‌شود، جز همذان، دستی (معرب دستی) نیز از مراکز پررونق فهلویات به شمار می‌رفته و احداث سلطنتیه در آنجا زوال فهلوی سرایی را موجب شده است.

در پایان، فیروزبخش فرضیه دیگری ارائه می‌دهد مبنی بر اینکه اگر گویش‌های تاتی دنباله آذری دانسته شود، باید به یک گروه زبانی با نام آذری در گذشته قائل بود، نه به وجود زبانی نسبتاً متحدالشکل که همه گویش‌های تاتی از آن منشعب شده باشد و در این صورت، طبقه‌بندی کنونی گویش‌های تاتی باید بازبینی شود. در ادامه، درباره زبان دیلمیان و هم‌مرزی دیلم با قزوین سخن می‌گوید. سپس نگارنده می‌پرسد: «ارتباط زبان دیلمی از طرفی با آذری و از طرف دیگر با لهجات تاتی اطراف قزوین و با طالشی چیست؟»، اما بحث در این باره را به کتاب و مقاله دیگری موکول می‌کند. پس از فصل ششم، سه پیوست گنجانده شده است: فهرست فهلویات شناخته‌شده تا سال ۷۰۰ ق؛ دوبیتی‌های باباطاهر همدانی، به‌گرددآوری تقی‌الدین کاشانی؛ نسخه‌برگردان دو قصیده آذری در بیاض شماره ۲۰۵۱ کتابخانه ایاصوفیا. در پایان، مشخصات مراجع و بیت‌یاب و نمایه می‌آید.

مؤلف در پیوست دوم مجموعه تقی‌الدین کاشانی را به اجمال معرفی می‌کند و درباره تفاوتش با گردآوری‌های دیگر متذکر می‌شود: «زبان این اشعار فهلوی رقیقی است که اگرچه هنوز مانند

دوبیتی‌های متأخر مشهور به نام باباطاهر خیلی هم فارسی نشده، دیگر آن فهلوی نسبتاً اصیل هم نیست و زبانی بینابینی دارد و بعضاً صورت تازه‌تری از فهلویات ادوار گذشته است. مع‌هذا در این دوبیتی‌ها همچنان صورت‌ها و ساخت‌های اصیل‌تر زیر که در اشعار متأخر منسوب به باباطاهر تقریباً یافت نمی‌شود به چشم می‌خورد». برای نمونه، به برخی از این صورت‌ها اشاره می‌شود: ارسین (= اشک‌آلود)، استاریان (= ستارگان)، اویان (= جانان، خدا)، بر (= در، باب)، برمان (= گریان).

عذراء شجاع کریمی

دیوان عبدالقادر نائینی، با مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمود ندیمی هرندی، تهیمینه عطائی کچوئی، میراث مکتوب، تهران ۱۴۰۰، پنجاه و شش + ۱۳۰ صفحه.

عبدالقادر نائینی یکی از شاعران کمتر شناخته‌شده قرن هفتم هجری است. او قدیم‌ترین شاعر شناخته‌شده از ناحیه نائین اصفهان است و در روزگار خود و سال‌ها پس از آن چنان شهرتی داشته است که دولت‌شاه سمرقندی وی را در شمار شاعران و فاضلان آورده و از اقران سعدی شمرده است. عبدالقادر نائینی بیشتر عمر خود را در زادگاه خود، نائین، گذرانده است، در عین حال، رابطه او با بعضی از شخصیت‌های معروف روزگار خود و دیدار احتمالی‌اش با سعدی حاکی از آن است که به بیرون از نائین هم سفرهایی داشته. نائینی در شعر خود به اولیای دین، خلفا و اهل بیت اظهار ارادت می‌کند و از اشارات مکرر او به اهل بیت پیامبر ص پیداست که تمایلات دینی‌اش همسوی مذهب

معاصرانش سروده شده است، چنان‌که چند قصیده در جواب شعر سعدی، ناصر خسرو، خواجه عبدالرافع و مولانا نجمی کاتب گفته است. امروزه دیوان عبدالقادر نائینی در دست نیست، اما بعضی از اشعار او از چنان اقبالی برخوردار بوده که به جنگ‌ها و سفینه‌های کهن قرن هفتم و هشتم راه یافته است و شعر او را مولفان شعرشناس و خوش‌ذوق، در پیوند با اشعار شاعران بزرگی چون ناصر خسرو و سعدی، نقل کرده‌اند. سفینه مونس الاحرار کلاتی اصفهانی (تألیف ۷۰۲ ق) کهن‌ترین منبعی است که در آن شعر او ثبت شده است. گذشته از این، فرهنگ‌نویسان نیز بعضی از اشعار نائینی را به شاهد آورده‌اند که در جای خود درخور توجه است. مجموعه حاضر حدود ۳۵۰ بیت و مشتمل است بر ده قصیده و شماری ابیات پراکنده نائینی که از جنگ‌ها و سفینه‌ها و فرهنگ‌های کهن فراهم آمده است. مصححان در مقدمه به معرفی شاعر و بعضی از فواید زبانی و ادبی شعر او پرداخته‌اند و در تعلیقات کوشیده‌اند با ذکر توضیحاتی ابهامات شعر او را روشن کنند و با تنظیم فهرست‌های گوناگون، امکان بررسی بیشتر شعر او را فراهم کرده‌اند.

علی نویدی

دیوان منصور شیرازی، با مقدمه، تصحیح و تعلیقات ته‌مینة عطائی کچوئی، محمود ندیمی هرندی، میراث مکتوب، تهران ۱۴۰۱، چهل و هفت + ۱۸۰ صفحه.

منصور شیرازی از گویندگان و ادیبان قرن هشتم و معاصر حافظ است و بیشتر سال‌های شاعری او در

حاکم، یعنی مذهب شافعی، است. به‌علاوه، در اشعاری که از نائینی در دست است، به بعضی از روایات ملی و شخصیت‌های تاریخی و اسطوره‌ای، مانند جمشید، ضحاک، رستم، اسفندیار و فرامرز، نیز اشاره شده است.

دوران شاعری نائینی فراز و فرودهایی داشته است. او تا میانه‌های عمر این و آن را می‌ستوده و پس از آن، احتمالاً در نتیجه تحوّل، پشیمان شده و بیشتر به سرودن اشعار اخلاقی روی آورده است. از ممدوحان نائینی آگاهی دقیقی در دست نیست، اما در اشعار موجود و شناخته‌شده او تنها از «صدر جهان، مجدالدوله و الدین احمد» نام رفته است که این شخص احتمالاً خواجه صدرالدین احمد خالدی زنجان‌ی باشد که به «صدر جهان» شهرت داشته.

از شعر نائینی پیداست که با اشعار گذشتگان، از جمله ناصر خسرو و سنایی، آشنایی داشته است و از میان معاصران نیز با شعر سعدی انس و الفت او بیش‌تر بوده. در زبان شعر نائینی، گاه کاربردهای قدیمی زبان فارسی و بعضی ساخت‌های کهن دستوری دیده می‌شود. بعضی از واژه‌ها، به‌خصوص واژه‌های محلی‌ای که در زبان شاعران بزرگ امکان حضور نیافته، در شعر او آمده است. نائینی گاه در شعر خود به نقد اجتماعی نیز علاقه نشان داده است. بیشتر شهرت شعر نائینی به سبب «مجاوبات» یا «مجاوبات» اوست. «مجاوبات» آن است که شاعری شعر تازه‌ای را در جواب شعر شاعر دیگر، با رعایت همان وزن و قافیه، بسازد. مجاوبات نائینی در جواب اشعار مشهور پیش از خود یا

هندوستان گذشته است. اطلاعات موجود از نام و نسب و زندگی وی بسیار اندک است. او در اشعارش خود را منصور معرفی می‌کند. منابعی که گزارشی از احوالش آورده‌اند وی را «منصور شیراز»، «منصور شیرازی»، «خواجه منصور» و «شاه منصور شیرازی» نیز گفته‌اند. شهرت منصور به «خواجه» یا «شاه» احتمالاً به سبب رابطه او با تصوّف یا نسبتش به بعضی از سلسله‌های صوفیه باشد، هرچند در شعر او بن‌مایه‌های عرفانی وجود ندارد. منصور ظاهراً در شیراز به دنیا آمده، دوره جوانی را در آن شهر گذرانده و پس از کسب مقدمات علوم، به‌خصوص شعر و لغت و ادبیات، به هند مهاجرت کرده است. آنچه مسلم است، در ایام شاعری، سال‌ها در هند می‌زیسته. منصور شیرازی، در عرض حال خود به ممدوح، به چهل سال ستایشگری خود اشاره می‌کند. پیدا است که در طی این چهل سال با شخصیت‌های گوناگونی سروکار داشته و آن‌ها را ستوده است. از میان این شخصیت‌ها، تنها ممدوح شناخته‌شده او ابوالمجاهد غیاث‌الدین محمدشاه، دومین پادشاه سلسله تَغَلْقَیَه (تَغَلْقَیَه) در دهلی (ح ۷۲۵—۷۵۲ ق) است. تغلقیه از خاندان‌های ادب‌پرور شبه‌قاره هند بودند و دربار آنان پذیرای شاعران و نویسندگانی چون امیر خسرو دهلوی (ف ۷۲۵ ق)، حسن دهلوی (ف حدود ۷۳۸ ق)، بدر چاچی (زنده در ۷۴۵ ق)، ضیاء‌الدین بَرَنسی (زنده در ۷۵۸ ق) بود.

منصور شیرازی از جمله گویندگان و ادیبان ایرانی ساکن در شبه‌قاره است که هنر شاعری را در کاربرد الفاظ مهجور می‌دانستند. از این رو، وجه غالب در

شعر او حضور الفاظ غریب و نادری است که در کتاب‌های لغت قابل طرح است. چنین به نظر می‌رسد که انگیزه او در گرایش به کاربرد و استخدام لغات غریب نشان دادن آگاهی‌اش از واژه‌های کم‌کاربرد است که در جامعه فرهنگی آن روز نوعی دانشوری و هنرمندی تلقی می‌شده است. مجموعه چنین لغاتی خواستاران و علاقه‌مندانی داشته است که بیش از متون دیگر آثار نظامی و خاقانی را می‌خوانده‌اند. گویا منصور در همین زمینه فرهنگ لغتی نیز ترتیب داده است: فرهنگ منصور شیرازی، که مؤلف فرهنگ جهانگیری آن را در شمار منابع کار خود ذکر می‌کند، اما امروزه نشانی از آن در دست نیست.

از نشانه‌های اهمّیت و شهرت منصور شیرازی همین بس که ابراهیم فاروقی، مؤلف فرهنگ شرف‌نامه منیری (تألیف ۸۷۸ ق)، بسیاری از قصاید او را جواب گفته و خواسته است که بدین‌گونه مهارت و استادی خود را در همتایی با منصور شیرازی نشان دهد. همچنین، از نتایج مقام ادبی منصور شیرازی است که شعر او به جنگ‌ها و سفینه‌ها راه یافته است و فرهنگ‌نویسان غالباً برای واژه‌های نادر گفته‌های او را به شاهد آورده‌اند، لغاتی که در شعر دیگران کمتر نمونه‌ای برای آن‌ها می‌توان یافت. کهن‌ترین جایی که از منصور شیرازی سخن به میان آمده همان فرهنگ شرف‌نامه منیری است که ابراهیم فاروقی در آنجا خود را «تلامی [شاگرد] منصور خوانده و در جای جای شرف‌نامه به ایباتی از او استشهاد کرده است. برجسته‌ترین شگرد هنری منصور تصویرپردازی‌های اوست. او در واقع

کوشیده‌اند تا با توضیحاتی ابهامات شعر او را روشن کنند. فهرست‌های گوناگون پایانی نیز امکان بررسی بیشتر شعر او را فراهم ساخته است.

علی نویدی

شاعری تصویرگراست و در شعرش، علاوه بر پیروی از آثار قدما، با استفاده از استعارات و تشبیهات و استخدام انواع صنایع ادبی، کوشیده است تصاویر تازه‌ای بیافریند.

امروزه دیوانی از منصور شیرازی در دست نیست و اشعار او در جنگ‌ها و فرهنگ‌های لغت پراکنده است. دیوان منصور شیرازی حدود ششصد بیت و مشتمل است بر دوازده قصیده کامل و منتخباتی از قصاید (چند بیت از هر قصیده) و ابیات پراکنده منصور شیرازی. مصححان در مقدمه کتاب، علاوه بر نگاهی به عصر زندگی شاعر و شعر او، با طرح نمونه‌هایی از لغات نادر، به بعضی از فواید زبانی و ادبی شعرش پرداخته‌اند و در بخش تعلیقات کتاب