چند نکته در تصحیح دیوان حافظ*

سید محمد فرزان

چندی پیش، رساله‌ای از انتشارات مجلهٔ سخن به‌دستم آمد که تا تمامش را به‌دقت تمام نخواندم به خواندنی دیگر نپرداختم، زیرا موضوع جالب و نویسنده اهل و نوشته دلپذیر بود.

رساله را به‌دقت خواندم، و مکرر خواندم و لذت بردم و ضمناً هرجا نکته‌ای به‌نظرم رسید در حشو و ذیل همان نسخه یادداشت کردم تا مجالی یابم و آن را تحریر کنم و عرضه دارم، باشد که در تصحیح نهایی دیوان خواجه علیه‌الرحمه که ظاهراً منظور عالی ادبی و مایهٔ اشتغال ذهنی ایشان است و هزاران دل از دلدادگان به «حافظ» نیز به دنبال دارد به‌کار آید.

خوشوقتم که اینک مجال مطلوب را در صفحات درخشان مجلهٔ راهنمای کتاب می‌یابم و نظریات پریشانم را بر ایشان و سایر حافظ‌شناسان عرضه می‌دارم، و من‌الله التوفیق و هو المستعان.

۱. نخستین بیتی که آقای دکتر [خانلری] در رسالهٔ انتقادی مورد نظر قرار داده‌اند، بیت ذیل از غزل شمارهٔ ۷ از چاپ قزوینی است:

ای دل شباب رفت و نچیدی گلی ز عیش
پیرانه‌سر مکن هنری ننگ و نام را

و دربارهٔ آن می‌فرمایند: «مصراع دوم به این صورت غلط است و درست این است که:

پیرانه سر بکن هنری ننگ و نام را

یعنی برای حفظ آبرو هم باشد سر پیری هنری بکن و گلی از عیش بچین». انتهی.

عرض می‌کنم: این تصحیح و تغلیط هر چند در قسمتی مجمل است، به این معنی که غلط بودن مصراع دوم بیان نشده است، معذلک چنان محکم و متین، استادانه و استوار، به صیغهٔ فتوا و حکم، رانده شده است که مجال تردید به خواننده نمی‌دهد و در وهلهٔ اول و یا به تعبیر صاحب مرزبان‌نامه، «در صدمهٔ اولی»، او را وادار به تسلیم می‌سازد؛ ولی همین که هیمنهٔ حکم اندکی تخفیف یافت و خواننده به خود آمد و مجالی برای چون و چرا پیدا کرد، از خود می‌پرسد که چطور تاکنون اهل سواد به این غلط آشکار و مستغنی از بیان برنخوردند!؟

چرا در هیچ‌یک از نسخ خطی متعدد و معتبری که در دسترس علامهٔ فقید، قزوینی علیه‌الرحمه بود، و نیز در هیچ‌یک از نسخ چاپی دیوان خواجه (تا آنجا که من اطلاع دارم) حتی به صورت نسخه بدل به این غلط اشاره نشده است؟!

چرا آقای دکتر که جملهٔ تصحیحات و انتقاداتشان، در این رساله، متکی بر نسخه یا نسخ قدیمه است و ذوق و استحسان را فقط مؤید و مرجح قرار می‌دهد، در خصوص این تصحیح و تغلیط به نسخه یا نسخ قدیمه‌ای استناد نکرده‌اند؟ گویی در نسخه‌های معتبر و معتمد ایشان هم این بیت همچنان غلط ثبت شده است؟!

آیا این جمله جز این معنی می‌دهد که در طول شش قرن، از عصر حافظ تا روز امروز، همهٔ فارسی‌زبانان و همهٔ خوانندگان و نویسندگان دیوان حافظ بیتی از مشهورترین ابیات دیوان خواجه را غلط خوانده و غلط نوشته و غلط حفظ کرده‌اند!؟ آیا این باورکردنی است!؟

وانگهی، تصحیف لفظ «بکن» به «مکن» که مدار بحث بر آن است، تصحیفی است بسیار ساده و نزدیک به ذهن، و هر ناقد مبتدی در مواجههٔ با اندک تردید و اشکالی، قبل از هر احتمالی، به فکر چنین تصحیفی می‌افتد، پس چه شد که ناقدی بصیر مانند علامهٔ قزوینی، با ملکهٔ ممتازی که در فارسی‌فهمی داشت و با دقت نظری که بعد از سالها ممارست در تصحیح متون فارسی حاصل کرده بود، و با سوءظن عالمانه و منصفانه‌ای که نسبت به غالب نسخ چاپی و خطی دیوان حافظ ابراز می‌فرمود،

* برگرفته از راهنمای کتاب، سال ۲، شمارهٔ ٤، دی‌ماه ۱۳۳۸، صفحات ۵۸۸ ـ ۵۹۱.

با همهٔ اینها، چه شد که همین ناقد بصیر در مقام نقد و تصحیح بیت برنیامد و به چنین غلط واضح و مستغنی از بیانی پی نبرد و احتمال چنان تصحیف سهل و ساده‌ای را نداد و غلط آنچنانی را در نسخهٔ مصحح خویش همچنان پابرجا باقی گذاشت!؟

این است یک سلسله چون و چرا و استبعاد و استعجاب که برای خواننده بعد از وقوف بر نظریهٔ انتقادی استاد و تأمل در متن دعوی رو می‌دهد و به نظر من بیش از یک جواب معقول هم ندارد و آن اینکه: شعر خواجه بر همان صورت که ما همه حفظ داریم و همهٔ روّات و کتّاب و حفّاظ دیوان حافظ برای ما حفظ کرده و مسلم داشته‌اند صحیح است و یا لااقل غلط نیست یعنی می‌توان آن را توجیه کرد و وجهی از صحت در آن یافت، مشروط بر اینکه بتوانیم خود را از تحت تأثیر فتوای قطعی و بتّی آقای دکتر درآوریم، زیرا در آن‌صورت کافی است به خاطر آوریم که قبل از اهدای این نظر انتقادی، از بیت خواجه که فرمود:

ای دل شباب رفت و نچیدی گلی ز عیش
پیرانه‌سر مکن هنری ننگ و نام را

چه می‌فهمیدیم؟

اما من بنده، معنای خیلی ساده و خالی از کنایه و استعاره‌ای را که ازین بیت می‌فهمیدم، و آن را همه‌کس‌فهم نیز می‌شمردم، این بود که حافظ در سن کهولت و سر پیری دل بوالهوس را مخاطب ساخته می‌گوید: ای دل غافل! من و تو، جوانی را که بهار عمر و فصل عیش و نوش بود گذراندیم، بی‌آنکه گلی ــ حتی یک گل ــ از عیش بچینم، حالا، در این سر پیری، با این موی سپید و پشت خم، من و خود را دعوت به عیش و نوش می‌کنی، غافل از اینکه عیش در پیری عیش نیست بلکه نوعی از خاک به‌سری و یا نمونه‌ای از هنرنمایی است که با تکلف و جان کندن صورت می‌گیرد! ای دل، ننگ و نام او را پاس دار و از این هنرنمایی بگذر و من بیچاره را رسوای خاص و عام مساز!

ای دل، شباب رفت و نچیدی گلی ز عیش
پیرانه‌سر مکن هنری ننگ و نام را

این بود معنای ساده و خالی از مجاز و کنایه‌ای که این بنده از بیت خواجه می‌فهمیدم.

اما دوستی از دوستانم که بیش از من به «حافظ» انس و آشنایی داشت و بهتر از من، و به مراتب بهتر از من، مجازات و کنایات حافظ را درک می‌کرد، می‌گفت:

خواجه این بیت را در عهد جوانی، یعنی هنوز که از مرز جوانی خارج نشده بود، سروده و نظر بر اغتنام فرصت جوانی داشته است و فعل «رفتن» را در جملهٔ «ای دل شباب رفت» از باب «مجاز بالمشارفة» به‌صورت «ماضی» به‌کار برده و از آن «مضارع قریب‌الوقوع» را اراده کرده و خواسته است بگوید «عما قریب می‌رود» یا «در شرف رفتن است»؛ و در کلمهٔ «عیش» از عبارت «نچیدی گلی ز عیش» نیز مجازی دیگر به‌کار برده و از آن «تمتع روحی و معنوی» و تحصیل کمال نفس را اراده فرموده است...»، بالجمله، دوست حافظ‌فهم من، با بیانی که خود داشت و من ندارم، و بسی دلچسب و دلنشین بود، بیت مزبور را بر این تقریب تعبیر می‌کرد: «ای دل! هشدار که دورهٔ جوانی کوتاه و مجال عیش (یعنی فرصت کسب کمال و مجاهدت و ریاضت نفس) تنگ است و تا چشم به‌هم‌زنی می‌گذرد و پیری فرا می‌رسد و همهٔ فرصتها از من و تو فوت می‌گردد، زیرا عیش در پیری عیش نیست بلکه هنرنمایی‌ای است باتکلف و گرانی‌ای است باثقلا، که صاحبان نام از آن ننگ دارند و خاص و عام آن را حقیر می‌شمارند؛ ای دل! تا بهار جوانی باقی است گلی از عیش بچین و خزان پیری را بی‌برگ و بار بدان...»، و بر این جمله می‌افزود و می‌گفت: «خواجهٔ ما در این بیت کوتاه همان معنای بلندی را می‌پروراند که عارف دیگر در قطعهٔ معروف خود گرد آن گشته و گفته است:

در جوانی کن نثار دوست جان
رو عوان بین ذلک را بخوان
پیر چون گشتی گرانجانی مکن
گوسفند پیـر قربانی مکن...

در پایان این مقال که بر خلاف مراد بیش از حد به طول انجامید و برای خوانندگان موجب ملال و برای این بنده مایهٔ انفعال گردید اجازه می‌خواهم این نکته را صراحتاً عرض کنم که با همهٔ آنچه عرض شد اگر در یک یا چند نسخهٔ خطی قدیمی قابل اعتماد به جای جملهٔ «مکن هنری» عبارت «بکن هنری» ثبت و ضبط شده باشد، این بنده شخصاً، و چه بسا که دوست حافظ‌فهم

من هم، پیروی دکتر خانلری را در اختیار عبارت «بکن هنری» و ترجیح آن بر مختار همهٔ سابقین و لاحقین از حفاظ و نقاد شعر حافظ اختیار خواهم کرد و من‌الله التوفیق و هوالهادی الی الحق و الصواب.

۲. دومین بیتی را که ناقد در رسالهٔ انتقادی نقد و تصحیح می‌فرماید، بیت ذیل است که مقطع همان غزل شمارهٔ ۷ از نسخهٔ چاپ قزوینی و غنی می‌باشد:

حافظ مرید جام می است ای صبا برو
وز بنده بندگی برسان شیخ جام را

و نظر ناقد در این بیت بر عبارت «شیخ جام» است که آن را نپسندیده و تبدیل و تصحیفی از «شیخ خام» دانسته و در این‌باره چنین فرموده است: «اگر شعر چنین باشد ناچار باید آن را تعریضی دانست به کسی که در زمان حافظ یا دست کم نزدیک به زمان او شهرت و مقام مذهبی مهمی داشته و به «شیخ جام» معروف باشد و من چنین کسی را نشناخته‌ام و شیخ‌الاسلام احمد جامی معروف که قریب دو قرن قبل از حافظ می‌زیسته و مولد و مدفنش بسیار از جای زندگانی حافظ دور بوده ممکن نیست مورد چنین کنایه‌ای قرار گیرد. بنابراین درست بر طبق قدیمترین نسخهٔ موجود از دیوان حافظ «شیخ خام» است به‌جای «شیخ جام» و شاید نسخه‌نویسان برای ساختن تجنیس بدون منظور داشتن مناسبتهای دیگر آن را تبدیل کرده‌اند.» انتهی.

عرض می‌کنم، در این نقد و تصحیح نیز بندهٔ کمترین را نظر است و به‌نظر من بیت مزبور بر همان وجه و نهج که در همهٔ نسخ خطی و چاپی، قدیم و جدید (به استثنای نسخهٔ مورد اعتماد ناقد) ثبت است و همه آن را حفظ داریم صحیح می‌آید و کمال صحت را هم نشان می‌دهد، و بلکه می‌خواهم عرض کنم، هیچ وجهی غیر از آن، خواه وجهی که ناقد اختیار فرموده و خواه وجهی که توجیه آن به دهخدا رحمه‌الله منسوب است و در ذیل به آن اشاره خواهد شد، صحیح و خالی از اشکال به‌نظر نمی‌آید و برای اثبات و یا بیان این مدعای سه پهلو لااقل در دو جهت باید بحث کرد: یکی رفع اشکال یا اشکالاتی که در صورت مشهور و معروف بیت به نظر ناقد رسیده است، و دیگر بیان اشکال یا اشکالاتی که در مختار دکتر خانلری و مرحوم دهخدا به نظر این بنده می‌رسد.

در بحث اول، عرض اولم این است که چرا اصلاً شعر خواجه را حمل بر «تعریض» و کنایه کنید تا مشکلاتی را که می‌فرمایید بدان توجه نماید؟ و چرا بر محمل حقیقی آن که اظهار اخلاص و عرض بندگی خالصانه است حمل نکنید تا کمال مناسبت را از هر حیث داشته باشد؟

شاعر صراحتاً خود را مرید «جام می» می‌خواند و لازمهٔ این «ارادت» آن است که به «شیخ جام» یعنی به کسی که نسبت به «مراد» او سمت «شیخی» دارد عرض عبودیت نماید، ولو اینکه آن سمت صرفاً ناشی از توافق اسمی باشد، و بلکه همین ادنی مناسبت که توافق اسمی بیش نیست، خود به خود در عرف عرفان و شأن شاعری اقتضا می‌کند که مرید «جام می» به «شیخ جام» یا «شیخ شهرجام» اظهار بندگی نماید، لاسیما که آن شیخ هم عارفی معروف و مرشدی بنام و شخصاً شایستهٔ تعظیم و اکرام باشد؛ و با این تفصیل نمی‌فهمم چرا «ناچار» باشیم بیت خواجه را از محمل حقیقی آن پیاده کنیم و بر «تعریض» و کنایه بار نماییم؟

وانگهی، سلمنا تعریض، چرا تعرض آن را به «شیخ جام» غیرممکن بدانیم والا و لابد در جستجوی «شیخ خامی» برآییم؟

به نظر من، بیت خواجه، اگر هم کنایه تلقی شود، کنایه‌ای است آنقدر لطیف و آبدار و معنی‌دار، که جا دارد روان «شیخ جام» از خواف خراسان تا دروازهٔ قرآن به استقبال آن شتابد نه اینکه از قبول آن ابا و امتناع نماید و حوالتش به «شیخ خام» فرماید!...

و اما راجع به اشکال و استحاله‌ای که از راه دوری زمان و مکان خواجه و شیخ به نظر ناقد رسیده و چون «شیخ‌الاسلام احمد جامی قریب دو قرن قبل از حافظ می‌زیسته و مولد و مدفنش بسیار از جای زندگانی حافظ دور بوده» است پیام خواجه را به او غیرممکن شمرده‌اند، عرض می‌کنم هیچ‌یک از این دو بعد مکانی و زمانی مانع پیام خواجه به شیخ‌الاسلام نمی‌شود، به این معنی که بعد مکانی، خود لازمهٔ این روش از سلام و پیام است و «باد صبا» را وقتی واسطهٔ ابلاغ قرار می‌دهند که مسافت میان پیام‌ده و پیام‌گیر بسیار دور باشد و پیک عادی اعم از پیادهٔ قاصد و چابک‌سوار، نتواند به‌سرعت و سهولت آن مسافت را بپیماید پس باید یک چنان مسافت دوری میان

مولد و مدفن شیخ‌الاسلام «شیخ جام» و محل سکونت حافظ باشد تا وساطت «باد صبا» مورد و گفتهٔ شاعر معنی پیدا کند؛ و به عبارت دیگر همین دوری زیاد میان مدفن شیخ و مسکن خواجه، که ناقد آن را دلیل بر عدم صحت بیت بر وجه مشهور گرفته‌اند، به‌نظر من، دلیل قاطع و قرینهٔ دیگر صریحی بر صحت آن است.

آمدیم سر «بعد زمانی» میان آن دو بزرگ، که شیخ را قریب دو قرن قبل از خواجه نشان می‌دهد، این هم به‌نظر من مانع آن نیست که خواجه، خطاب به شیخ، عرض بندگی نماید، زیرا اولاً عارف، عارف را مرده نمی‌شمارد و آیهٔ شریفه را گواه می‌آرد که «احیاء عند ربهم یرزقون» و می‌گوید: «هرگز نمیرد آنکه دلش زنده شد به عشق.» و ثانیاً، مکالمهٔ با مردگان در تمام ملل و نحل و بالخصوص در ملت اسلام و نحلت خواجه، خواه به لعنت و نفرین و خواه به سلام و صلوات، امری است عادی و همه‌کسی و همه‌جایی و نمونهٔ مشهور آن سلام و صلواتی است که در مقابر عمومی و مزارات خصوصی، همواره، قبل از حافظ و بعد از حافظ، معمول و مجری بوده و هست؛ با این سابقه چه مانع دارد که حافظ باد صبا را فرماید تا بر تربت شیخ جام گذرد و چنان پیامی را عرضه دارد؟

ثالثاً، و ازین هردو گذشته، باب تخیل و تصور را که به روی حافظ نبسته‌اند، و آقای دکتر بهتر از من می‌دانند که این باب را بر روی مردم، آن هم شاعر، آن هم حافظ، نمی‌توان بست، پس چرا نگوییم حافظ با دیدهٔ تخیل، شیخ جام را در شهر جام، حی و حاضر متکی بر مسند ارشاد می‌بیند و آنگاه «صبا» را می‌خواند و می‌فرماید: «...ی صبا، برو! وز بنده بندگی برسان شیخ جام را.»

این بود عرایضی که در دفع اشکالات آقای دکتر داشتم. و اما بیان مشکلاتی که در مختار هر یک از دو بزرگوار، دکتر خانلری و مرحوم دهخدا ــ اعلاالله مقامه ــ دارم این است که ذیلاً و مختصراً عرض می‌کنم:

الف. اختیار دکتر خانلری، چنانکه دیدیم، بر این قرار گرفت که عبارت «شیخ جام» غلط و صحیح آن «شیخ خام» است و صورت درست بیت بر طبق قدیمترین نسخه این چنین:

حافظ مرید جام می است ای صبا برو
وز بنده بندگی برسان شیخ خام را

و در این اختیار چند اشکال دارم:

اول آنکه هیچ ربطی و مناسبتی میان مریدی حافظ به «جام می» و عرض بندگی او به «شیخ خام»، و بلکه به شیخ «پخته» نیز، نمی‌بینم، خواه این عرض بندگی بر سبیل طعن و طنز باشد (چنانکه بر این فرض باید هم باشد) و خواه از روی حقیقت.

دوم اینکه می‌پرسم: آن کدام «شیخ خام» است که حافظ «صبا» را مأمور ابلاغ عرض بندگی به او می‌نماید؟

اگر فرد شناخته‌ای است، کیست! و اگر شناخته نیست، «صبا» چگونه و به چه نشانی او را بشناسد و پیام خواجه را به او برساند؟

وانگهی، چون مأمور ابلاغ باد صبا است، باید، چنانکه قبلاً عرض شد، شیخ مشارالیه در ناحیه‌ای دور از «شیراز» یعنی دور از محل خواجه، مقیم باشد و باید در آن ناحیه چنان شهرتی، به همین نام و عنوان مرکب از «شیخی و خامی»، داشته باشد که نه تنها «صبا» و «دبور» او را بشناسند، بلکه آوازهٔ «خامی» او دور و نزدیک و قاف تا قاف جهان را فرا گرفته باشد و در ضمن به «شیراز» و «خواجه حافظ شیرازی» هم رسیده باشد، و ما چنین «شیخی» را نمی‌شناسیم و خواجهٔ ما حافظ هم ظاهراً نمی‌شناخته است؟!

به علاوه، کلمهٔ «شیخ» به معنای «آخوند» و «ملا» و مطلق «روحانی» و «روحانی‌نما» ظاهراً، در عصر حافظ و تا عصر حافظ، عرف رایج و مصطلحی نداشته است؛ همچنین کلمه «مرید» در عرف آن زمان و ماقبل آن؛ بر پیروان این قبیل از شیخان اطلاق نمی‌شده است، پس بنابراین، باید مراد از «شیخ» و «مرید» در این بیت شیخ و مرید مصطلح در تصوف و عرفان باشد، و در این اصطلاح تا شخص «پخته» نشده باشد و یا پختگی را بر او نبسته باشند «شیخ» و صاحب خرقه و خانقاه نمی‌شود با «مرید»، آن هم مریدان دوردست، سروکار پیدا نمی‌کند و با این تفصیل، اصلاً عنوان «شیخ خام» عنوانی نیست که بتواند شناخته و مشخص و نشاندار باشد تا، بالفرض، حافظ باد صبا را بخواند و بفرماید: «برو از من به شیخ خام سلام رسان و بگو: حافظ مرید جام است، نه مرید تو شیخ خام!»

ب. و اما راجع به توجیهی که به علامه دهخدا ــ رحمه‌الله

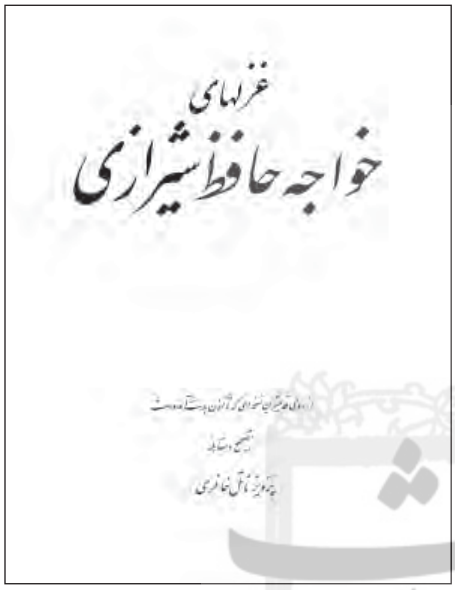
تعالی ــ منسوب است و آن اینکه لفظ «جام» در مصراع اول بیت نیز در اصل «خام» بوده و عبارت «جام می» تحریفی است از «خام‌می»، یعنی «می خام» در مقابل «می پخته» که معرب آن «فختج» می‌باشد.

در این‌باره، قبل از ورود به مناقشه، باید عرض کنم که توجیه مزبور مسلماً باز بر نسخه و نظر دکتر خانلری است، به این معنی که مرحوم دهخدا خواسته است بفرماید و یا فرموده است: «اگر صحت نسخه و نظر دکتر در مصراع دوم بیت مسجل شد و مقبول افتاد، باید کلمهٔ «جام» در مصراع اول را هم تحریفی از لفظ «خام» بدانیم...»: و این نظر، با این «اگر» البته صحیح است زیرا، چنانکه قبلاً عرض شد، به‌هیچ رو نمی‌توان بیت خواجه را بر وجهی که در نسخهٔ خانلری ثبت است و استاد آن را توجیه و تصحیح فرموده است موجه و صحیح دانست؛ و اگر بخواهیم برای آن وجهی بسازیم و بتراشیم، جز آنچه علامهٔ فقید ساخته و فرموده است نخواهد بود.

ولی فرض اینکه فقید سعید، نسخهٔ دکتر خانلری را صحیح تلقی کرده و با توجیه مذکور آن را تأیید فرموده باشد، برای این بنده بسیار بعید می‌نماید، زیرا، گذشته از نقض و ابرامی که دربارهٔ عبارت «شیخ جام» با «شیخ خام» عرض شد، همین ترکیب «خام‌می» هم که علامهٔ مغفور فرض فرموده است معایبی دارد که بعید می‌شمارم از نظر مردی چنان بصیر و نقاد دور مانده باشد به این اجمال که اولاً، ترکیب لفظی و صوتی «خام‌می» با این «شد و مد» غلیظی که دارد در زبان روان فارسی بی‌سابقه است و همسنگ و هم‌آهنگی برای آن نمی‌توان یافت، یا من نمی‌توانم بیابم؛ و هر چند در ضمن تحریر همین یادداشت خواسته‌ام از مفردات یا مرکبات زبان خودمان هموزن آن را به یاد آوردم جز کلماتی از قبیله «هامه» و «لامه» و «تامه» و «طامه» و سبکتر یا مستعمل‌تر از آن، از قبیل «عامه» و «خاصه»، که به کسر عربی «قح» و غلیظی هستند به‌یاد نیاورده‌ام.

ثانیاً، عبارت «خام‌می» به معنای «می خام» و «شراب نارس» و بلکه به هیچ معنایی، تا آنجا که من سراغ دارم در نظم و نثر فارسی به کار نرفته و در متن کتب لغت هم این ترکیب را نیافته‌ام و بعید می‌دانم که سخندان و سخن‌سنجی مانند حافظ چنین عبارت «غریب» و غیرمانوسی را آن هم با چنان هیئت و ترکیب ناجور و ناموزونی که قبلاً عرض شد اختراع یا اختیار نماید!

ثالثاً، آشکارترین و عمده‌ترین عیب آنکه عبارت مزبور مفهوماً در این بیت خواجه درست نمی‌آید، به این معنی که «می خام» هیچ‌گاه «مراد» مرد «پخته» نمی‌شود و از هیچ‌یک از شعرای می‌شناس و می‌خواره، خواه آنانکه آلودگی ایشان به «می» مسلم است و خواه اینان که «می» را مجازی از معنای روحانی و عرفانی می‌گیرند، از هیچ‌کدام، نشنیدیم که «می خام» را بستایند تا چه رسد به اینکه خویشتن را «مرید» آن خوانند!



و اما حافظ، شاید، نارسترین می‌ای را که ستوده باشد، آن هم در قبال نورسترین محبوب، «می دوساله و محبوب چهارده‌ساله» است، ولی کمال مطلوب او «دو یار زیرک» و دست‌کم «از بادهٔ کهن دومنی» است که چون با «فراغتی و کتابی و گوشهٔ چمنی» جمع شد، آن را «به دنیا و آخرت» نمی‌دهد. و با این تفصیل چگونه در این بیت، به آواز بلند و با تعبیری مشعر به «حصر» می‌گوید: «حافظ مرید می خام است ولاغیر»!؟

امیدوارم ناقد، با التفات به آنچه عرض شد، بیت خواجه را بر همان وجه که در همهٔ نسخ خطی و چاپی قدیم و جدید و از جمله در نسخهٔ مصحح علامهٔ فقید، قزوینی ــ اعلاالله مقامه ــ ثبت است صحیح بشمارند و در تصحیح نهایی که از دیوان خواجه می‌فرمایند به «جام می» و «شیخ جام» کار نگیرند و آن هر دو را به‌جای خویش و بر حال خویش بگذارند. والسلام علی من اتبع الهدی.

ضمناً با عرض معذرت از پریشان‌گویی زیاد، چند

نکتهٔ «مرجح» را هم که برای همان صورت معهود خودمانی بیت بنظر می‌رسد عرض می‌کنم و به این یادداشت خاتمه می‌دهم:

۱. مطلع غزلی با صفای جام تجلی نموده است که صوفی بیا که آینه صافیست «جام» را.

و جا دارد که «مقطع» غزل نیز به «جام» و «شیخ جام» حسن ختام پذیرد.

۲. تناسب «مرید» با شیخ، و مراعات‌النظیر «مرید جام» با بندگی به «شیخ جام» لطیفه‌ای است که در لفظ و معنی بیت را «شاه‌بیت» می‌سازد.

۳. مقام «مرادی» که برای «شیخ جام» در انظار خاص و عام محرز و مسلم است با اعلام مسلک حافظ که «جام» را «مراد» خویش می‌خواند، مجموعه‌ای از نیش‌ونوش و نکته‌سنجی در محسنات بدیعی مانند حسن تعلیل و صنعت ایهام و جناس و مراعات نظایر به شعر می‌دهد که در کمتر بیتی از ابیات پرمغز و پرمعنای حافظ می‌توان نظیری برای آن جست.

٤. و بالاخره در این تعبیر لطیفهٔ دیگری است به این اجمال که «اگر دیگران به شیخ جام ارادت می‌ورزند، حافظ مرید (ذات جام) و (نفس جام) است که شیخ هم از آن کسب نام می‌نماید».

۳. در غزل شمارهٔ ۲۵ از چاپ قزوینی و غنی، بیتِ

شکفته شد گل حمری و گشت بلبل مست
صلای سرخوشی ای صوفیان باده‌پرست

فرموده‌اند: در قدیمترین نسخه، قافیهٔ مصراع دوم «وقت‌پرست» است و چون «وقت‌پرستی» و «ابن‌الوقت» بودن یکی از شرایط و آداب تصوف است و «باده‌پرستی» از اوصاف لازم صوفیان نیست به‌گمان من همین درست است.

عرض می‌کنم:

اولاً «ابن‌الوقت» بودن که از شرایط اوصاف صوفیان است ظاهراً غیر از «وقت‌پرستی» است، و عبارت وقت‌پرستی لفظاً و معناً، در عرف تصوف و همچنین در زبان ادب فارسی و عربی مأنوس و مصطلح نیست.

ثانیاً «باده‌پرستی»، گو اینکه از اوصاف لازمهٔ تصوف نیست و نباید هم وصف لازمی برای تصوف باشد، زیرا در آن صورت قید «باده‌پرست» برای صوفی و «صوفیان» زاید خواهد بود، معهذا وصف مرغوبی برای «پاکبازان» و رندان و قلندران هست (البته با عنایت مفهوم مجازی باده و می)؛ و به‌عبارت دیگر، خطاب حافظ به جمع صوفیان پاکباز و قلندران صافدل، با عبارت «ای صوفیان باده‌پرست»، خطابی است مبنی بر سابقه و مأنوس و مصطلح، و بالعکس، عبارت «ای صوفیان وقت‌پرست»، به‌نظر من بنده، سابقه‌دار و مأنوس نمی‌آید.

ثالثاً شکفتن «گل حمری»[1] بادهٔ گلفام و جام پر از می را به‌یاد می‌آورد و با زبان حال صلای سرخوشی را به «باده‌پرستان» می‌دهد، نه به «وقت‌پرستان».

رابعاً و بالاخره، به‌نظر من، بیان «مست‌شدن» بلبل هم قرینهٔ دیگری است بر اینکه حافظ صلای سرخوشی را به «باده‌پرستان» در داده است نه به «وقت‌پرستان».

و بالجمله، با این قبیل قرائن لفظی و معنوی می‌توان مطمئن شد که صورت صحیح بیت همان است که علامهٔ قزوینی ــ اعلاالله مقامه ــ آن را صحیح شمرده و قافیهٔ مصراع دوم را «باده‌پرست» ثبت فرموده است، نه «وقت‌پرست». والله العالم و هو المستعان.

٤. در بیتِ

یا رب چه غمزه کرد صراحی که خون خم
با نعره‌های قلقلش اندر گلو ببست

از غزل شمارهٔ ۲۰ چاپ قزوینی، استاد می‌فرماید: «اولاً صراحی غمزه نمی‌کند و ثانیاً کسی که غمزه می‌کند، خون در گلوی او نمی‌گیرد، درست بر حسب معنی و بر طبق نسخهٔ قدیم «نغمه کرد» است.» انتهی.

عرض می‌کنم، «غمزه»، اگر به معنای «کرشمه» یعنی اشارهٔ عاشقانه (به‌چشم و ابرو) گرفته شود (چنانکه ظاهراً آقای دکتر هم به این معنی گرفته‌اند) البته کار صراحی نیست و کار هر کس هم که باشد موجب گرفتن خون در گلو نمی‌شود، ولی ظاهراً در این بیت این معنی اراده نشده و مراد معنای دیگر «غمزه» است که عبارت از سخن‌چینی وسعایت و «پرده‌دری» باشد، و این کار یعنی سعایت و «پرده‌دری»، کار صراحی است که دربارهٔ «خم» انجام می‌دهد، بلکه این «کار» بالخصوص، از غیر صراحی ساخته نیست و تنها اوست که می‌تواند «برگهٔ» جرم خم را بر وجهی غیر قابل انکار، علی‌روس الاشهاد، به محتسب بنماید و نشانی دهد که در فلان محل خمخانه‌ای است و شرابی به این نشان (یعنی از همان جنس که در اوست) می‌پروراند.

۱. در نسخهٔ قزوینی و غنی «گل حمرا» با الف نوشته و ثبت شده است و صحیح هم ظاهراً همان است.

و همین «غمازی» باعث می‌شود که محتسب با جمعی از عمال احتساب بر «خمخانه» حمله می‌برند و «خمها» را می‌شکنند و خون آن دهان‌بسته‌های بی دست و پا را ظالمانه می‌ریزند.

و نیز به مکافات همین غمازی است که خون خم گلوگیر صراحی می‌شود و با نعره‌های قلقل استفهام راه نفس را بر او می‌بندد و خفه‌اش می‌سازد.

باری، خواجه علیه‌الرحمه این معنای ثابت و محقق و این قانون کلی و لایتخلف طبیعت را به صورت انتقام تقریری در این شاه بیت خود بیان کرده می‌گوید:

یارب چه غمزه کرد صراحی که خون خم
با نعره‌های قلقلش اندر گلو ببست؟!

و اما «نغمه‌کردن صراحی» که مختار آقای دکتر مطابق نسخهٔ قدیمهٔ ایشان است به‌نظر من، به‌هیچ صورت درست نمی‌آید؛ زیرا اولاً «نغمه» در اصطلاح، و بلکه در لغت هم، بر آهنگ ظریف و موزونی طرب‌انگیز اطلاق می‌شود، نه بر «قلقل» صراحی و سبو!

و ثانیاً «صراحی» بیش از یک آهنگ گلوگیر و ناهنجار ندارد و آن هم شناخته و همه‌کس‌دان و همان «قلقل» است که گفتیم؛ و بنابراین جا ندارد که خواجهٔ آهنگ‌شناس از شناختن آن عاجز بماند و با توسل به وحی و الهام در مقام شناسایی آن برآید و بگوید:

یا رب چه نغمه کرد صراحی که...!

ثالثاً و مهمتر آنکه بر این فرض معنای محصل قابل توجهی از بیت دستگیر نمی‌شود و اگر از شاعر بپرسند: چه می‌خواهی بگویی؟ جوابی ندارد که بدهد و حال آن که بیت، بر وجهی که عرض شد، شاهکاری است در بیان «مکافات» جبری و قهری طبیعت و معنی و مضمونی دارد که شاید در ادبیات جهان کم نظیر باشد! و اگر هم برای «مضمون» آن بتوان نظایری یافت، آرایش مضمون و طرز بیان آن البته کم نظیر است و ذلک فضل‌الله یؤتیه من یشاء.

تذکار: کلمهٔ «غماز» از همین مادهٔ «غمز» و به همین معنایی که عرض شد در بیت ذیل از غزل شمارهٔ ۷۳ چاپ قزوینی نیز آمده است:

اشک غماز من ار سرخ برآمد چه عجب
خجل از کردهٔ خود پرده‌دری نیست که نیست

ولی بر حسب اتفاق، این بیت نیز در نسخه قدیمهٔ مورد اعتماد دکتر خانلری به‌صورت صحیح و فصیح خود نیامده و این صورت را که ساختگی می‌نماید به خود گرفته است:

اشک من گر زغمت سرخ برآمد چه عجب...

۵. ایضاً در همین غزل شمارهٔ ۳۰ از چاپ قزوینی و غنی، بیتِ:

مطرب چه پرده ساخت که در پردهٔ سماع
بر اهل وجد و حال در های و هو ببست

با این بیان نقد و تصحیح شده است: «گذشته از ضعف معنی، تکرار کلمهٔ «پرده» در یک مصراع، شعر را چنان سست کرده که از سخنوری چون حافظ محال است. درست این است که «مطرب چه زخمه ساخت که در پردهٔ سماع.» انتهی. عرض من در این‌باره این است که:

اولاً «ضعف معنی» را که ناقد یاد فرموده و با اغماض از آن «گذشته» و به «سستی» ناشی از تکرار کلمهٔ «پرده» پرداخته‌اند، به هیچ رو درک نمی‌کنم، سهل است که بیت را، همچنان‌که هست، لفظاً و معناً، در کمال قوت می‌یابم.

و ثانیاً تکرار کلمهٔ «پرده» در یک مصراع، به نظر من، وقتی وهن‌آور می‌بود و موجب چنان «سستی» می‌شد، که در هر دو مورد استعمال، یک معنی می‌داشت؛ و اما بر وجهی که در بیت خواجه به‌کار رفته و دو معنی کاملاً متباین از آن اراده شده است، نه فقط سست نیست بلکه کمال استحکام را هم نشان می‌دهد، و بلکه، به نظر من، قسمتی از لطف و زیبایی و جذبه و رعنایی بیت، باز بر همان تکرار می‌باشد؛ به این بیان که لفظ «پرده» در عبارتِ «مطرب چه پرده ساخت» به معنای «پردهٔ ساز» است که آشنایان به فن موسیقی آن را به درستی می‌شناسند و چنانکه باید از عهدهٔ بیان چون و چند آن بر می‌آیند و من بنده بیش از این نمی‌دانم که وسیله‌ای است برای تغییر آهنگهای گوناگون ساز.

و اما در عبارت «پردهٔ سماع» مراد همان «پردهٔ» معهود و معمولی است که چون بخواهند شخص یا شیئی و شغل یا شأنی را از انظار پنهان دارند آن را به میان می‌آورند: و تا این اواخر، که همه کار را بی‌پرده نمی‌شد کرد، و همهٔ پرده‌ها دریده نشده بود، رسم بزرگان از امرا و اعیان و

احیاناً دأب بعضی از مشایخ تصوف و عرفان نیز، این بود که چون می‌خواستند عیش و نوشی به افراط، و یا وجد و حالی به دلخواه کنند، پرده‌ای به نام «پردهٔ سماع» که در عصر خواجه متداول و مصطلح بوده است، می‌آویختند و خود در پس پرده می‌نشستند و مطربان را می‌فرمودند تا در مقابل ایشان، بیرون از پرده، بنشینند و بخوانند و بنوازند.

خواجه علیه‌الرحمه، در این بیت، یک چنین مجلسی را تصویر فرموده است که جمعی از «اهل وجد و حال» در پس پردهٔ سماع نشسته و در بر اغیار بسته‌اند و مطربی ماهر و بلکه هم ماهرو، این روی پرده به نواختن مشغول است و بر خلاف همیشه که زخمهٔ سازش پرده‌نشینان را به پای کوبیدن و آستین‌افشاندن و گاهی هم به های و هو و صیحه زدن و نعره‌کشیدن وامی‌داشت، در این مجلس خاص، نغمه‌ای نواخته و «پرده»‌ای ساخته است که پرده‌نشینان یک‌سر محو و مات گشته‌اند، نه «هایی» از اینان بر می‌آید و نه «هویی»! گویی در های و هو را بر ایشان بسته‌اند...!

در چنین حال و محل است که خواجه از مهارت مطرب به شگفت آمده، حیرت‌زده می‌پرسد: یارب، مطرب چه پرده ساخت و چه آهنگ نواخت که عقل و هوش و حس و حرکت این همه را، در پشت پردهٔ سماع، از اهل وجد و حال ربود!

امیدوارم با توافقی که در توجیه بیت خواجه با دکتر عزیز حاصل می‌کنیم، ضعف مزعوم بیت نیز بدل به قوت گردد. والله ولی‌التوفیق.

در پایان این نکته را نیز باید عرض کنم که به نظر من، نسخهٔ مختار دکتر خانلری «ضعف شدید» و یا «زخم ناسازی» به بیت خواجه وارد می‌سازد، زیرا «زخمه» ظاهراً «نواختنی» است نه «ساختنی»! و «زخمهٔ ساز» یا «زخمهٔ تار»، به‌طوری که از موارد استعمال آن استفاده می‌شود، عبارت از «ضربی» است که نوازنده با «مضراب» بر تار یا بر «اوتار» تار وارد می‌سازد و صاحب برهان آن را به خود «مضرب» تفسیر و تعبیر می‌کند، و در هر صورت، به معنای «نغمه» و آواز و آهنگ و از این قبیل معانی نمی‌آید تا بتوان گفت: «مطرب چه زخمه ساخت.» و اگر چنین گفته شود لحن و غلط صریحی خواهد بود.

آخرین بازماندهٔ خاندان آل صاعد

سیدعلی آل‌داود

آل صاعد یا صاعدیان از خاندانهای نامور ایران بودند که در مدت پنج قرن، از سدهٔ چهارم تا نهم هجری، محدثان، قضات و عالمان برجسته‌ای در بین آنان ظهور کرده و در برخی شهرها چون نیشابور، هرات، ری و اصفهان صاحب عنوان و مقام شدند. شاخص‌ترین فرد آنان، قاضی صاعد، در اواخر عصر غزنوی می‌زیست. او شخصیتی ذی‌نفوذ بود و در مسائل سیاسی عصر خود دخالت مستقیم داشت. از این رو افراد خاندان وی به سبب انتساب به قاضی صاعد به صاعدیان یا آل صاعد شهرت یافتند. سرگذشت گروه کثیری از صاعدیان در کتب تاریخی و ادبی و دینی آمده و نگارنده به هنگام نگارش مقالهٔ «آل صاعد» برای دائرةالمعارف بزرگ اسلامی اکثر آنها را بررسی و وارسی کرده و از آن منابع سود بسیار جسته است.

در مقالهٔ «آل صاعد» که در جلد دوم دائرةالمعارف به طبع رسیده است، احوال و آثار ۳٤ تن از برجستگان آل صاعد را آورده و شناسانده‌ام. نخستین فرد این خاندان بر اساس تحقیقات مذکور، ابوسعید محمدبن احمدبن عبیدالله پدر قاضی صاعد بود که به احتمال قوی در نیمهٔ دوم قرن چهارم درگذشته است. آخرین فرد شناخته شدهٔ ایشان نیز موسوم به قاضی نظام‌الدین احمد صاعدی مقتول به سال ۸۱۵ق شمرده شد. او البته در شمار علما و دانشمندان نبود و مرد جنگی به شمار می‌رفت. قاضی احمد در اصفهان می‌زیست و در وقت تهاجم دیگران به این شهر از آنجا دفاع می‌کرد. سرانجام بر دست میرزا رستم بهادر که اصفهان را تصرف کرد، گردن زده شد.

سالها پس از نگارش و چاپ این مقاله، در اثر یک اتفاق به اطلاعات بیشتری در باب آخرین فرد دودمان صاعدی که در اوایل عصر صفوی می‌زیسته دست یافتم. در مأخذ نویافته که پس از این معرفی می‌شود از فرد یاد شده صراحتاً به عنوان آخرین شخصیت آل صاعد یاد شده است. و اینک گزارش به دست آمدن این مأخذ جدید:

در شهریور ۱۳۸۳ روزی در خدمت استاد عبدالحسین حائری ــ که خداوند سلامتی و تندرستی را به ایشان بازگرداند ــ بودم. اتفاقاً آن روز، همانند خیلی اوقات،

مراجعه‌کننده‌ای، چند جلد کتاب خطی برای شناسایی و تقویم و فروش به استاد حائری عرضه داشت. استاد حائری طبق معمول یکی از کتابها را برای ملاحظه به این‌جانب دادند تا تورقی کنم. اثر مذکور جُنگی عرفانی و ادبی بود که آغاز نداشت ولی انجامش درست و کامل بود و از تصاریف روزگار مصون مانده بود. نسخه به سال ۹٤٦ق کتابت شده است. ضمن بررسی اجمالی و ملاحظه صفحات آخر دریافتم که در برگهای پایانی این نسخهٔ خطی، آخرین فرد شناخته‌شدهٔ صاعدیان معرفی شده است: وی خواجه معین‌الدین محمد صاعدی نام داشته که در زمان شاه طهماسب صفوی منصب کلانتری و مستوفی‌گری فارس را یافته بوده است. این کتاب را بعدها کتابخانهٔ مجلس خریداری کرد و اکنون ذیل شمارهٔ ۱۷۲۳۸ در آنجا نگهداری می‌شود. نسخهٔ فوق مشتمل بر سه بخش است: بخش اول دیوان اشعار (از شاعری ناشناس)؛ بخش دوم، کتاب شهاب‌الاخبار قاضی قضاعی، بخش سوم، دیوان اشعار ابوسعید فقیر شیرازی. در صفحهٔ اول این نسخه یکی از مالکین به نام ابوالقاسم افصح‌المتکلمین لنگرودی یادداشتی در سال ۱۳۳۲ق به این شرح نوشته است:

«در سنهٔ احد و ثلاثین و ثلثمائه [و الف] در طهران بودم. کتب علمیه را در آن بلد قرب نبود، چقدر کتب نفیسه به قیمت خسیسه فروخته شده این کتاب که جنگ و مجموعه است جلد قیمتی داشت. صاحبش جلد را به عتیقه‌خر فروخت و اصل کتاب به جای ماند. به اندک درهمی بخریدم. از تطاول صحافان او را بی‌حاشیه دیدم. به متن و حاشیه کردن فرمودم. یعنی کتاب را حیات تازه بخشودم. آخر نویسندهٔ او را علاقه به این کتاب بوده است، نخواستم ضایع بماند. حمد خدا را که رنگ و آبی بر این کتاب آمد. و تحریر این کتاب در سنهٔ ست و اربعین و تسعمائه [۹٤٦] بوده و کنون اثنان و ثلاثین مائهٔ و الف است. مدت دویست و هشتاد و شش سال پیش نوشته شده است. و راقم او هم مرا گمان است که بر مذهب عامه بوده است و بر مسلک عرفان رفتار می‌کرده است. و مایل به طریقهٔ اخباریین بوده، علی کل حال خدا را تمنّا است که بیامرزد، آن را که قابل آموزش داند و مراهم بیامرزد و آبا و امهات مرا. و من ابوالقاسم افصح المتکلمین، در لنگرود تحریر شد.»

دیوان فقیر شیرازی آخرین بخش این جنگ و مشتمل بر غزلیات و رباعیات است و توضیح مربوط به صاعدیان در پایان این بخش درج شده، این فقیر شیرازی به تشخیص دکتر خیامپور (فرهنگ سخنوران، ص ٤٥٢) همان ابوسعید بزغش شیرازی است و اگر همو باشد احوالش در مرآت‌الفصاحه داور شیرازی آورده شده است. اینک توضیح مربوط به آل صاعد به نقل از صفحات پایانی دیوان فقیر شیرازی:

ترجمه فارسی
شهاب الاخبار
(کتابت عصر پیغمبر حاتم)
مرکز انتشارات علمی و فرهنگی

«از عزیزی صادق‌القول شنیدم که خواجه معین‌الدین محمد صاعدی که آخرین بزرگی است از این سلسله صاعدیه و در زمان سلطان مغفور صاحب‌قران شاه طهماسب بهادرخان انارالله برهانه، کلانتری و دارایی فارس به او مفوّض بود و به خواجگی صاعد شهرت داشت، در اوایل عهد جوانی او را از دختر عمش خواجه جلال‌الاسلام، دختری شد و به سن سه‌چهارسالگی رسیده بسی مطبوع و مقبول و دل پدر در دام محبتش گرفتار و از یک نفس جدائیش ملول و افگار، اتفاقاً در وقتی که خواجگی به بعضی ولایات نواحی شیراز رفته بوده، آن طفل از قفس دنیا میل سیر دارالسرور عقبی نمود، و چون کمال تعلق خاطر پدر را به او می‌دانسته‌اند، هیچ یک از مردم و خویشان خصوصاً نظام‌الدین احمد که برادر بزرگ و مخدوم او بوده، جرأت به اعلام این حال به او نمی‌کرده‌اند. و چون طریق اعتقاد و مریدی او به سلسله علیه جمالیه معلوم همه بوده از حضرت مقدّسه ابا سعیدیه که در آن وقت مسند خلافت این سلسله علیّه به ایشان مشرّف بوده، التماس کرده‌اند که شما ایمای به این معنی بفرمائید.

آن حضرت همین رباعی مستزاد را فرموده به حضرتش نوشته‌اند و به برکت نفس انفس ایشان بار این محنت بر دل ایشان آسان شده به صبر جمیل اجر جزیل یافته‌اند:

آن مرغ بهشتی سوی فردوس پرید ان‌شاءالله
وز پای دلت بند تعلّق ببرید هَنّاک‌الله
بر منقطع، این نه تعزیت تهنیت است لله الحمد
بُد زان خدا و حق به حق‌دار رسید انّا لله

فقیر شیرازی در پایان این بخش، گزارشی هم در باب وفات قطب مذکور آورده و تاریخ وفات او را در یک رباعی چنین گفته است: «تاریخ وفات اعلی حضرت مقدّسه علیه‌السلام و التحیّه:

شاه فقیر سیرت ختم شهان معنی
آن کز دو کون ارشد فایز به عشق سرمد
خاک در محمد چون ساحت کحل بینش
«سال وفاتش آمد «خاک در محمد

چون احوال و اشعار فقیر شیرازی ظاهراً تاکنون در جایی به طبع نرسیده است در اینجا دو رباعی و یک غزل او از جنگ خطی فوق‌الذکر نقل می‌شود:

آهو چشما تو زادهٔ شیر نری
پروردهٔ شیر جان اهل نظری
در بیشهٔ دان آدمی رو هستند
زنهار به احتیاط آنجا گذری

ای باد صبا بوی بهار آوردی
پیغام دل تازه به خار آوردی
پژمردگیت مباد و سستی قدم
کز آب خبر به کشت‌زار آوردی

ای بی‌خبر ز حالت درد نهان من
دریاب کز جفای تو خون گشت جان من
تا کی چو سرو بر لب هر جوی بینمت
دردا که آب گشت ز حسرت روان من
ای پاک‌تر ز جان سوی آلودگان مرو
کز تاب غصّه سوخت دل بدگمان من
بر من همای وصل کجا سایه افکند
زینسان که سوخت آتش هجر استخوان من
آخر دل فقیر به یک غمزه شاد کن
این شوخ ناوک‌افکن ابروکمان من

به بهانهٔ انتشار گنج‌نامهٔ شیعی و حماسی علی‌نامه

علی‌نامهٔ ربیع یا دانشی؟

معرفی دستنویس «علی‌نامه»

فهرست کتابخانهٔ موزهٔ مولانا

عبدالباقی گولپینارلی
ترجمه از ترکی به فارسی: داود وفایی

علی‌نامه

معرفی نسخهٔ علی‌نامه در فهرست نسخه‌های خطی کتابخانه قونیه به قلم عبدالباقی گولپینارلی
ابعاد جلد: ۲۲/۵ × ۱۵
ابعاد متن: ۱۷/۵ × ۱۱

جلد میشن مشکی ترنج‌دار کمندی، کاغذ زرد کم‌آهار، ۲۹۶ برگ، هر صفحه نوزده سطر و هر سطر یک بیت، مجدول سرخ مزدوج، مصراعها درون جدولهای سرخ مزدوج، خط نسخ سلجوقی. «پ» و «چ» با یک نقطه، «ب، ن، س، ش» کاملاً مطابق شیوهٔ نسخ سلجوقی پایان کشیده دارند. «که»ها به صورت «کی»، حرف «د» مخصوصاً پس از حروف مصوّت، منقوط و به شکل «ذ» نوشته شده و ویژگی خط دورهٔ سلجوقی را دارد. «که»های پایان کلمه بدون «ه» به شکل «انک» و حروف ج، ع و ی ویژگی عصر سلجوقی را دارند. «ک» میانی به صورت کشیده که کافِ گرد می‌گویند، مانند «بکن»، «مکوی» نوشته شده است. «ی»ها شبیه همزهٔ بزرگ‌اند. فارسی به کار رفته در متن کامل زبان دورهٔ تألیف است. مثلاً همه‌جا به جای «زبان» واژهٔ «زفان» به کار رفته است. این ویژگیها نشان می‌دهد که کتاب در اواخر قرن ششم و یا حداکثر در قرن هفتم هجری (دوازدهم تا سیزدهم میلادی) نگاشته شده است.

آغاز نسخه افتاده است. بخش موجود شامل دو بخش است: بخش اول به جنگ جمل و بخش دوم به جنگ صفین مربوط است. از «مجلس اول» برگ ۳ پ شروع می‌شود. به نظر می‌رسد بخش ناقص کتاب از دیباچهٔ آن است. بخشهای مربوط به حمد و ثنا و سبب نگارش کتاب و مانند آن موجود نیست. در بخشی که می‌توان آن

را بخش نخست نامید مجالس زیر آمده است:

مجلس اول از بیعت کردن با امام کل امیرالمؤمنین علی (گ ۳پ ـ ۹ر) مجلس دوم از حرب جمل (گ ۹ر ـ ۲۲پ) مجلس سیم از حرب جمل (گ ۲۲پ ـ ۲۵ر).

پس از این مجلس، جای پنج عنوان خالی گذاشته شده است. می‌توان حدس زد که این قسمت مربوط به مجالس چهارم، پنجم، ششم و هفتم است. با توجه به قسمتهای خالی مانده احتمالاً این فصلها مربوط به برگهای ۲۵ر ـ ۳۷پ، ۳۷پ ـ ۴۰پ، ۴۰پ ـ ۵۱ر، ۵۱ر ـ ۵۵ر است.

برگ ٦١پ و ٦٢ر این بخش از کتاب به نثر نوشته شده است. کسی سعی کرده است پس از نام علی‌بن ابی‌طالب در این متن منثور صفت «علیهماالسلام» را قرار دهد و نام معاویه را نیز به اسامی لعنت‌شدگان اضافه کند. بعضی از قسمتهای سطر دوم همان صفحه از پایین، و نخستین سطر برگ ٦٢ر پاک شده است. برگ ٦٢پ و ٦٣ر خالی است. جلد دوم از برگ ٦٣پ آغاز می‌شود و حاوی دوازده مجلس مربوط به جنگ صفین است و برگهای ٦٣پ تا ٢٩٦پ را دربر می‌گیرد.

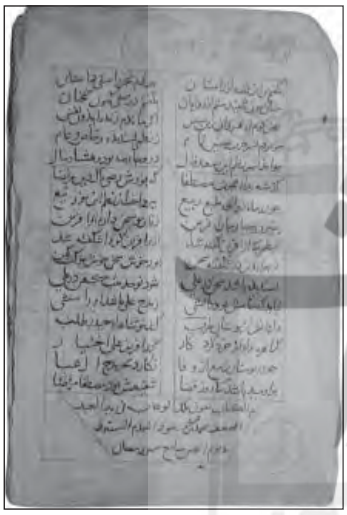
ابیات زیر که در قسمت دیباچه و جلد دوم آمده مشخص می‌کند که نام کتاب «علی‌نامه» است و به فردی «علی‌بن طاهر» نام که ما از هویت او اطلاعی نداریم، تقدیم شده است.

برون آورم نوبهار ربیع
بماه محرم بفصل ربیع
بهاری کی تا نام حیدر بود
نسیمش ره فضل را در بود
یکی نوعروس آرم از نظم باز
...کی از جنک فرهنک دارد جهاز
عروسی پسندیدهٔ خاص و عام
...خرد کرده او را علی‌نامه نام
قوام شرف سید ما کریم
نظام وفا در سعادت مقیم
علی‌بن طاهر مدار شرف
کی هست آن مطهر بطاهر خلف
مرین قصه را این سراینده مرد
ز مهر علی خود علی‌نامه کرد
اگر چند شه‌نامه نغز و خوش است
ز مغز دروغ است از آن دلکش است
علی‌نامه خواند خداوند هوش
ندارد خرد سوی شه‌نامه گوش (۳ر)
دروغ است آن خوب و آراسته
بطبع هوا خوی کش خواسته
مر اندر علی‌نامه از روی لاف
نخواهم که گویم سخن بر گزاف (۳پ)

علی‌نامه کن نام این نوبساط
که از نو نوازد درونرا نشاط (II.k. ٦٣پ)

که مغ‌نامه خواندن نباشد هنر
علی‌نامه خواندن بود فخر فر (۸۱ پ)

در این عبارت توضیح می‌دهد که نام کتاب «علی‌نامه» است و به شخصی به نام علی‌بن طاهر تقدیم شده است، اما نتوانستیم روشن کنیم که این شخص کیست.



چون نام کتاب «علی‌نامه» است و در دو جلدی موجود به جنگهای جمل و صفین پرداخته شده، کتاب به احتمال زیاد جلد اولی هم داشته که به بیان وقایع تولد تا خلافت حضرت علی (ع) می‌پرداخته است. همچنین باید در ادامهٔ نسخهٔ موجود، جلد دیگری هم بوده باشد تا به وقایع جنگ نهروان تا شهادت او بپردازد. چنانکه در اواخر فصل پایانی نیز در ابیات زیر از نگاشته شدن جلد آخر سخن به میان آمده است (٢٩٦پ):

بگفتم من این قصه از راستان
نبودم بجز راستی داستان
جنان جون شنیدستم از راویان
بگفتم درستی کنون همجنان

سخن گویم از نهروان زین سپس
اگر مانـدم زنده ایذون نفس

مؤلف در ابیات زیر بیان می‌کند که کتاب را در شصت‌ودو سالگی تألیف کرده است (تا ۱۰۲) نمی‌دانیم که موفق به اتمام آن شده است یا نه:

بوقتی که در شست و دو سال من
رسیده بـد و سعـد بد فال من
دل من درین قصـه مـی رنج برد
گهرهای حکمت شود گنج برد

مؤلف «علی‌نامه» نام خود را در ابیات زیر و بیتهای بخش پایانی اعلام می‌کند:

بـسنجـش بمیـزان فضـــل و ادب
بلفــظ عجــم بــر عــروض عـرب
روانرا بر ابیات خوش دار و کوش
...دلــت را بنــور خــرد دار گـوش
بنزدیک بی‌دانشـــان خـود مگـــرد
سر دانشی را تـو شو پای‌مرد (۳ پ)

پـس از شکـــر دانـش دل دانشـی
نــزیبــد که جــویــد دل رامشـــی
زکـاة زر و سیـم زر است و سیـم
زکـوة سخـن نظـم و درّ یتیم (۲٦۷ر)
بسندیـذه باشـد سخـــن در علـی
شـــود نـــو حدیثـــت کهـــن در علی
نبایـــد که خـــامش بـــود دانشـی
ز مـــدح علـــی باشـــد او رامشـــی
دل دانـــش از بوستـــان طـــرب
کنـد نو ثناهـای حیـدرطلب (۲۹٦پ)

اشعار کتاب بر وزن شاهنامه است و «دانشی» اغلب، اثر خود را با شاهنامه مقایسه می‌کند و از آن برترش می‌داند. «علی‌نامه» را هیچ‌گاه نمی‌توان اثری حماسی خواند. روایتهایی که از امام جعفر صادق (ع) و ابومخنف و دیگران نقل می‌کند با تاریخ مطابقت دارد و درست است. مؤلف گاهی در ابتدا تقیه می‌کند اما همواره اظهار می‌کند که از شیعیان اثنی عشری است. مثلاً در بیتی می‌گوید:

دل شیعـــه را شـــاد و خـــرم کند
دل دشمن دین پر از غم کند (۱۸٤ر)

«دانشی» در پایان اثر، تاریخ تألیف و سرایش آن را با ابیات زیر بیان می‌کند (۲۹٦پ):

چو امـذ بسر نظـم این سعـد فـال
دو و جـار صـد بـود و هشتـاد سـال
کذشتـه بـد از هجـــرت مصطـــفا
کـه بودش وصـی پاک دیـن مـرتضـا
چـو در مـاه ذوالحجـه طبـع ربیع
بپـرداخـت از نظـــم ایـن نـــور تیـغ

چون یوسف (در ۳ر) گفته است که کتاب را در ماه محرم که مصادف با بهار بوده آغاز کرده است، بنابراین می‌توان گفت که این بخشهای کتاب، در اولین ماه سال ٤۸۱ق (ماه سوم ۱۰۸۸م) شروع شده و در آخرین ماه سال ٤۸۲ق (ماه دوم یا سوم ۱۰۸۹م) به پایان رسیده است. کاتبی که «علی‌نامه» را که یکی از کهن‌ترین آثار ادبیات دینی ایران و فعلاً نسخهٔ منحصر به‌فرد کتاب است، استنساخ می‌کرده، به هر حال تاریخ کتابت را در آخرین جلد قید کرده است که آن جلد اکنون در دسترس ما نیست (از این نسخه اولین بار مرحوم پرفسور احمد آتش در مقالهٔ تحت عنوان «بعضی نسخه‌های مهم موجود در کتابخانه‌های قونیه»، مطبعهٔ انجمن تاریخ ترک، آنکارا، ۱۹۵۲، صفحات ۹۲ـ۹٤) بحث کرده است. آغاز:

اکر جند هست این سخن اشکار
بنزد صغار و بنزد کبار (۱ ر پ)

انجام و فراغنامه:

بـر اومیـد باشـد کـی روز قضـا
شفیـعش بـود مصطـفا مـرتضـا

تم‌الکتاب بعون ملک الوهاب فی ید العبد الضعیف محمدبن محمودبن مسعود المقدم التستری فی یوم الخمیس سابع شهر رمضان (۲۹٦پ).

رایزن فرهنگی سابق سفارت کبرای ایران در آنکارا، دوست عزیزم دکتر [محمدامین] ریاحی بیت زیر را

چـو آمد سر نظـم این سعـد فال
دو و جار صد بود و هشتاد سال

به صورت «دو چار صد و هشتاد» می‌خواند می‌پذیرد. اما حرف «و» پس از «دو» و برخورداری متن از شیوهٔ نگارش سده‌های ششم و هفتم هجری، ما را از پذیرفتن آن نظر باز می‌دارد. به هر حال ضروری دانستیم نظرات شایان احترام خود را هم در اینجا قید کنیم.

علی‌نامه

احمد آتش

ترجمه از ترکی به فارسی: داود وفایی

دربارهٔ این کتاب در هیچ مأخذی مطلبی نیافتم. تا آنجا که می‌دانم نسخهٔ دیگری از آن موجود نیست و در سال ۴۸۲ق/۱۰۸۹م نوشته شده است. چون از دید تاریخ ادبیات ایران اهمیت بالایی دارد، درباره‌اش بیشتر توضیح خواهیم داد. علی‌نامه مثنوی‌ای دینی ـ حماسی است که به وزن فعولن فعولن فعولن فعول در بحر متقارب به وزن شاهنامه سروده شده است. نسخه‌ای که به توصیف آن می‌پردازیم ۲۹۶ ورق و در هر صفحه نوزده بیت دارد؛ می‌توان گفت کل اثر تقریباً ۱۱۰۰۰ بیت را شامل می‌شود.

مؤلف شاعر که نام او را در این نسخه نیافتم، می‌گوید که در فصل بهار و ماه محرم نگارش کتاب خود را آغاز کرده است. او کتاب را به عروسی تشبیه می‌کند که شویش فردی از خانواده پیامبر (ص) است. (۳ر):

ازین قصه‌ها در که دارم نشان
کنم آن گهی‌ها دُرفشان
برون آورم نوبهاری بدیع
به ماه محرم به فصل ربیع
عروسی که گر شوی بپسنددش
سر از مهر در مهر پیوندددش
که آن شوش از آل پیغمبرست
عز و فخر عالم کزینخ حیدر است

شخص یادشده طبعاً کسی است که کتاب به او تقدیم شده است. از بیت زیر معلوم می‌شود که نام او شرف[الدین] علی‌بن طاهر است.

قوام شرف سید ما کریم...
علی‌بن طاهر مدار شرف
که هست آن مطهر به طاهر خلف

از بیت زیر بر می‌آید که کتاب، علی‌نامه نام دارد و مؤلف، آن را از شاهنامه برتر می‌داند:

علی‌نامه خواند خداوند هوش
ندارد خرد سوی شهنامه گوش

چنان که در بیت پایانی کتاب مشاهده می‌شود، تاریخ تألیف آن ۴۸۲ق/۱۰۸۹م است:

چو آمد بسر نظم این سعد فال
دو و چار صد بود و هشتاد سال

پس از مقدمه‌های شش برگی، در اولین بخش کتاب جنگ جمل بیان می‌شود. این بخش در ورق ۶۱ پ به پایان می‌رسد:

چو برد این حدیث جمل وی بسر
در اخبار صفین کند به نظر

در ورق ۶۳ر بخش صفین با بیت زیر آغاز می‌شود:

الا ای سخن‌دان هشیار و پیر
به نیکو سخن دست یار تو گیر

این بخش مجلس به مجلس است و کلاً دوازده مجلس دارد. در پایان این بخش می‌گوید آنچه از راویان شنیده بودم درست و بی‌نقص بیان کردم بعد از آن اگر عمری باشد از نهروان سخن خواهم گفت:

چنان چون شنیدستم از راویان
بگفتم درستی کنون همچنان
سخن گویم از نهروان زین سپس
اگر مانَدم زنده ایدون نفس

نسخه با بخش زندگانی علی (ع) تا جنگ نهروان به اتمام می‌رسد. بنابراین می‌خواست نسخهٔ موجود علی‌نامه، نسخهٔ کاملی نیست. اگر نویسنده، در کتابی به آن حجم به وقایع جمل تا نهروان در زندگانی علی (ع) بپردازد، احتمالاً اصل کتاب بایستی سه جلد بوده باشد. جلد اول به زندگانی علی (ع) تا واقعهٔ جمل اختصاص داده شده است.

علی‌نامه از چند جهت برای ادبیات ایران ارزشمند است. این کتاب چهارصد سال پیش از خاوران‌نامه نوشته شده است که تاکنون گمان می‌شد قدیمی‌ترین اثر در این زمینه است. خاوران‌نامه را محمدبن هشام‌الدین معروف به ابن‌هشام متوفی ۸۷۵ق/۱۴۷۰م در سال ۸۳۰ق/۱۴۲۹م نوشته شده است. (نک: ذبیح‌الله صفا، حماسه‌سرایی در ایران، تهران، ۱۳۲۴ش، ص ۳۵۶؛ و همچنین: دولتشاه، تذکرة‌الشعراء به کوشش ادوارد براون، لیدن، ۱۹۰۱م، ص ۴۳۸؛ و نیز: آذر، آتشکده، بمبئی، ۱۲۹۹ق، ص ۷۱).

علاوه بر مطالب یاد شده، چون دربارهٔ شخصیت علی(ع) به‌ویژه در میان شیعیان مناقب فوق‌العاده‌ای مطرح است، طبعاً می‌بایست در ادبیات ایران نیز مانند ادبیات عرب، آثار متعددی در خصوص او نگاشته شود. از سوی دیگر علی (ع) به دلیل آنکه از امتیازهای شخصی برخوردار بوده است که هم داماد پیامبر خلیفهٔ چهارم بوده است، عموماً در بین تمام مسلمانان به عنوان قهرمانی مردمی مطرح است. به دلایل فوق باید آثار داستان‌گونهٔ مردمی‌ای که به زندگی و سرگذشت فوق‌العاده او بپردازند نوشته می‌شد. علی‌نامه نشان می‌دهد که از قرن پنجم هجری/ یازدهم میلادی، در ادبیات ایران آثاری که جوابگوی نیاز فوق باشند نوشته می‌شده است. نوشته شدن این اثر به صورت مجالس نیز دلیل کافی بر این مدعاست که نویسنده آن را به شکل یک داستان مردمی و برای استفاده محافل و مجالس نگاشته است. سرانجام باید گفت علی‌نامه یکی از آثار ادبی ایرانی در نخستین دوره‌های سلجوقیان است؛ این اثر بسیار حجیم بوده و قسم محدودی از آن به دست ما رسیده است.

توصیف اثر:

قونیه، موزه ۲۵۷۸.

جلد پیش سیاه، ۲۹۶ ورق، در آغاز افتادگی دارد، ابعاد بیرونی ۲۲/۵ در ۱۶/۳ (درونی ۱۷/۵ در ۱۱) سانتی‌متر؛ هر صفحه نوزده سطر و نوع خط نسخ سلجوقی.

مشخصات کتاب:

تمّ الکتاب... فی ید ... محمدبن محمودبن مسعود... التستری فی یوم الخمیس سابع شهر رمضان.

ورق بعدی کنده شده است. سدهٔ هفتم/ هشتم هجری.

آغاز:

اگر چند هست این سخن آشکار

به نزد صغار و به نزد کبار

«غایبانه»: اصطلاحی در شطرنج

علی نویدی ملاطی

کاربردِ مصطلحات علوم و فنون در شعر و نثر فنّی فارسی از ویژگیهای اصلیِ این نوع از شعر و نثر است. این مسئله بیشتر اوقات پژوهندگان متون فارسی را در درک دقیقِ این مصطلحات با مشکلاتی مواجه می‌کند. درکِ مصطلحات خاص هر فن برای مخاطبِ امروزیِ شعر و نثر فنی، به‌جهتِ نبودِ اطلاعاتِ دقیق از چند و چون و کیفیّت آنها چندان آسان به‌نظر نمی‌رسد. در این بین، گزارش فرهنگ‌نویسان نیز به سببِ اطلاعات ناقص و بعضاً غلطشان چندان گرهی از کار نمی‌گشاید. به‌رغم این، یکی از بهترین راههای فهم این مصطلحات، در درجهٔ اول، مطالعهٔ کتب اختصاصی در آن زمینه و احیاناً کتابهای چنددانشی است. در مرتبهٔ بعد، آثار نظم و نثر فارسی قرار دارد که بعضاً به‌مناسبتی گزارشهایی را ارائه می‌کنند که می‌تواند در فهم عبارت یا اصطلاحی علمی و فنّی مفید باشد.

باری غرض، تأکید بر اهمیت آن دسته از متون فارسی بود که ممکن است به نحوی از انحا در آنها توضیحی روشنگر در خصوصِ اصطلاحات ناشناخته آمده باشد. از جمله این مصطلحات که به فراوانی در متون فارسی به کار گرفته شده اصطلاحات مربوط به شطرنج است. از جمله اصطلاحاتِ شطرنج که همیشه برای نگارنده این پرسش را پیش می‌آورد که به راستی کیفیت آن چگونه بوده و آیا مستندی در آن مورد وجود دارد یا نه، اصطلاح «غایبانه باختن» بود. البته باید گفت شواهدی برای این اصطلاح در اشعار فارسی وجود دارد که هیچ کدام توضیح روشنی دربارهٔ آن ارائه نمی‌کنند.

کهن‌ترین منبع در این خصوص، یک رسالهٔ فارسی کهن دربارهٔ شطرنج است که اخیراً توسط دوستم علی صفری آق‌قلعه معرفی شده و تا به‌دست آمدنِ منبعی کهن‌تر دیرینه‌ترین متن فارسی در خصوص شطرنج محسوب می‌شود (نک: گزارش میراث، «کهن‌ترین نوشتهٔ شناخته‌شدهٔ فارسی در آموزش شطرنج»، علی صفری آق‌قلعه، شمارهٔ ۳۱ و ۳۲، صص ۲۷ـ۳۲).

در این مقاله علاوه بر معرفی نسخهٔ اصلی، به شناسایی رسالهٔ دیگری از این نسخه پرداخته شده که مورد نظر نگارنده است. عنوانِ رسالهٔ یادشده «هذا نوع من انواع

الشّطرنج بتعقید العیون» است که در آن توضیحی دربارهٔ این نوع بازی آورده شده است: «آورده‌اند از محدثان کی در روزگار ماضی، ملوک عرب بر پادشاهان عجم به چند چیز مفاخرت می‌کرده‌اند و یکی ازان، شطرنج از بر باختن بودَست. چون اهل عجم باختنِ شطرنج بکمال رسانیده‌اند، ایشان نیز بر شطرنج از بَر باختن واقف شده‌اند و بی شطرنج و بساط، باختن گرفتند و چون این نوع سخت عجیب و غریب بود رغبتِ ملوک بدین سبب در باختنِ شطرنج زیادت شد. پس خداوندانِ فرهنگ طریق درباختنِ این نوع را در کتب ثبت کردند تا جماعتی را کی در آموختنِ این علم رغبتی صادق بوَد بریشان آسان‌تر باشد. اما بباَید دانست کی این طریق بقوّت طبع و خاطرِ صافی و فهم تیز و دل فارغ درتوان یافت... و این طریقِ کسانی باشدَ کی بی حضور شطرنج، شطرنج بازند و انچ چشم‌بسته بازند و شطرنج حاضر باشد همین حکم دارد» (میکروفیلم۱۹۲ دانشگاه تهران از نسخهٔ موجود در کتابخانهٔ اسعد افندی ترکیه، به شمارهٔ ۲۸٦٦، صص۱۷٦ـ۱۸۱).

ذیل عنوان «تعقیدالعیون» به دو نوع بازی اشاره شده است: اول بازی شطرنج بدون وجود شطرنج و بازی دیگر بازی با چشمان بسته، در حالی که شطرنج روبه‌روی شطرنج باز قرار دارد است که البته هر دو بازی نشان‌دهندهٔ مهارت فرد شطرنج باز است. به نظر می‌رسد اصطلاح «حاضرانهٔ» دوره‌های بعد ــ که در سطور آتی بدان اشاره خواهد شد ــ معادل مناسبی برای بازی دوم باشد.

حافظ در یکی از غزلهای خود بیتی دارد که در آن با استفاده از اصطلاحات شطرنج، به چابکدستی و فریبکاری روزگار اشاره کرده است:

فغان که با همه‌کس **غایبانه باخت** فلک
کسی نبود که دستی ازین دغا ببرَد

(دفتر دگرسانیهای غزلهای حافظ، سلیم نیساری، تهران، نشر آثار، ۱۳۸٦ش، ص٤٥٤).

تقریباً در هیچ کدام از فرهنگها و شروح قدیم و جدیدِ دیوان حافظ به چگونگی این بازی (= غایبانه) پرداخته نشده و تنها به مفهومِ ماحصلِ آن که مهارت در بازی است و از ظاهر بیت نیز برمی‌آید اشاره شده است.

از آنجا که اندک‌شواهدِ به‌دست‌آمده در خصوص این اصطلاح از قرن هشتم به بعد است، به نظر می‌رسد که کاربردِ آن چندان مقدم بر این قرن نباشد. در تذکرهٔ عرفات‌العاشقین به سه شاعر اشاره شده که در بازی شطرنج مهارت خاصی داشته و به شیوهٔ غایبانه یا هر دو شیوهٔ «غایبانه» و «حاضرانه» به بازی می‌پرداخته‌اند. به نظر می‌رسد تصریح بلیانی بر مهارت این شاعران در بازی به هر دو شیوه، دلیلِ تاریخیِ متقنی بر رواجِ آن در دوره‌های مذکور باشد. تقریراتِ صاحب عرفات در این خصوص جالب توجه است: «... اما میر رازی از مستعدّان زمان خود بوده. مستحضرِ اکثرِ علوم، جامعِ فنون، ... در موسیقی قدرت وافی شافی داشتی و **شطَرنج غایبانه** خوب باختی...» (عرفات‌العاشقین، نسخهٔ خطی ملک، ش ۵۳۲٤، گ ۲۷پ).

«مولانا فصیح‌الدین صاحب... شطرنج **غایبانه و حاضرانه** خوب می‌بازد... و در شطرنج کبیر و صغیر، حاضر و غایب ماهر، بل ثانی دهر آمده» (همان، گ ۳۰۵پ).

«صاحب‌فضیلتِ بی‌نیازی، فضل‌الله شیرازی، بسیار جامعیّت داشته. در علم شعر و معمّا و **شطرنج حاضرانه و غایبانه**، صغیراً و کبیراً قادر و ماهر بوده» (همان، گ ٤۲٤پ).

در جواهرالأخبار از بوداق منشی (ف ۹۸٤ق، گ۱۱۰پ)، فصل «ابتدای خط» (چاپ‌نشده) ذیل احوال محمد حسینِ باخرزی به غایبانه باختن شطرنج توسط وی اشاره شده است:[1] «محمدحسین باخرزی، شاگرد قاسم شادیشاه است. از اعیان باخرز بود و به جامع خصائل آراسته، در اختلاط و همواری قرینه ندارد. **شطرنج غایبانه** را بغایت خوب می‌بازد و کتابت او هموار و خوب...» (نسخهٔ منحصر محفوظ در کتابخانهٔ آکادمی علوم سن پترزبورگ، عکس دانشگاه تهران: ۱۷ـ۳۵۱٤).

در خصوص بازتاب این بازیها در اشعار باید گفت که از این دو، تنها اصطلاح «غایبانه» در بین شعرا رواج یافته است. کاربرد این اصطلاح در اشعار می‌تواند نشان‌دهندهٔ آشنایی کامل شاعران با این اصطلاح باشد. تا جایی که

۱. از دوست گرامی جناب آقای پژمان فیروزبخش برای معرفی این منبع بسیار سپاسگزارم.

نگارنده جستجو کرده این کاربرد از قرن هشتم شروع شده و تا قرن دهم ادامه یافته است:

چون بر بساطِ وصلِ تو جامی نیافت دست
شطـرنجِ عشـقَ با رخِ تـو غایبـانه بـاخت

(دیوان جامی (فاتحةالشباب)، نورالدین عبدالرحمن جامی، مقدمه و تصحیح اعلان‌خان افصح‌زاد، تهران، نشر میراث مکتوب، ۱۳۷۸ش، ج ۱، ص ۳۱۸).

به شـاه و فیـل و فـرس **غایبـانه مـی‌بـازد**
قضـا به امرِ تـو بر روی هفت رقعهٔ خاک

(دیوان ناصر بخاری، تصحیح مهدی درخشان، تهران، بنیاد نیکوکاری نوریانی، ۱۳۵۳ش، ص۳۱۷).

نیست بازی با رخِ او عشـقِ پنهـان باختـن
با چنـان رخَ غایبـانه نیست آسـان باختن

(دیوان کمال‌الدین مسعود خجندی، به‌اهتمام ک.شیدفر، مسکو، ادارهٔ انتشارات دانش، ۱۹۷۵م، ص۸٤۷).

نمـوده بـود مـرا **غایبـــانه** مـات آن دم
که در بسـاط به کس رخ نمـی‌نمـود هنوز

(هفت دیوان محتشم کاشانی، تصحیح عبدالحسین نوایی و مهدی صدری، تهران، میراث مکتوب، ۱۳۸۰، ج۲، ص۱۲۰۷).

میـرم بـرای آنـکه ز چشـم مشعبـدش
شطـرنج **غایبانه** تـوانَ باخت در حضـور

(همان، ج۱، ص۷٦۱).

شـدیم مـات به شتـرنجِ (کذا!) **غایبـــانهٔ** تو
به ما بخند که خوش بازیت به انگیز است

(دیوان وحشی بافقی، تصحیح حسین نخعی، تهران، امیر کبیر، ۱۳۵۳ش، ص ۱۸).

در پایان بد نیست به این نکته اشاره شود که در بیتهایی از کمال خجندی (ف ۷۹۳ق) و محتشم کاشانی (ف ۹۹٦ق) به غایبانه باختنِ نرد نیز اشاره شده است که می‌تواند موضوع یک بررسی جداگانه قرار گیرد:

کمال! فاردِ لَعـبِ نظـر تویـی کامـروز
به آن دهـان و میـان **غایبـــانه باختـه‌ای**

(دیوان کمال خجندی، همان، ص۹٤٦).

وان **نـردِ غایبـانه** که با مـن فکنـد طـرح
کـم نقش اگر شـود ننهـد بر عقـب مـدار

(هفت دیوان محتشم کاشانی، همان، ج۱، ص٤۰٤).

■

ضبط همزه در نوشته‌های فارسی و عربی

علی صفری آق‌قلعه

زبان فارسی نو، دارای هزار سال پیشینهٔ مستند و مکتوب می‌باشد که در پهنه‌ای به اندازهٔ ایران بزرگ پدید آمده است. گوناگونی فرهنگی و زبانی مناطق مختلف و همچنین دگرگونیهایی که در نتیجهٔ گذشت این هزار سال در گفتار مردم پدید آمده، موجب شده است تا گسترهٔ کار چندان پهناور شود که نتوان به آسانی همهٔ گوشه‌های آن را وارسی کرد. از سویی، وجود برخی کاستیها در رسم‌الخط فارسی و نبودن شیوه‌ای یکسان در میان پیشینیان برای نگارش برخی حروف و واژگان، این دشواری را برای ما پیش آورده که نتوانیم با اطمینان دریابیم که آیا ضبطهای گوناگونِ حروف و واژگان، حاصل سلیقهٔ کاتبان و نویسندگان است یا اینکه ویژگیهای زبانی نیز در این ضبطها نهفته است. ما در این نوشته تلاش داریم تا به یکی از گوشه‌های این موضوع ــ یعنی ضبط همزه در نوشته‌های فارسی و عربی ــ بپردازیم.

تا جایی که نویسندهٔ این سطرها می‌داند، پیش از این، دو نوشته دربارهٔ کاربرد همزه در زبان فارسی نوشته شده است. یکی از این نوشته‌ها مطلبی است که نخستین بار به‌عنوان بخشی از سخنرانی ورود مرحوم احمد بهمنیار به فرهنگستان ایران خوانده شده و بعدها همراه با همهٔ خطابهٔ ایشان در مقاله‌ای با عنوان «املای فارسی» در مجلهٔ فرهنگستان (ش٤) منتشر شد. همین نوشته بعدها در مقدمهٔ لغتنامهٔ دهخدا (صص ۱۲۰ـ۱۲۷) به چاپ رسید که ما از این مأخذ استفاده کردیم. نوشتهٔ دیگر، بخشی از کتاب دستور خط فارسی (سلیم نیساری، تهران، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۷٤ش) است.

این دو نوشته جز در برخی موارد در بررسی ما به کار نیامد؛ چرا که نویسندگان هر دو مقاله، موضوع را از دیدگاه کاربرد همزه در رسم‌الخط امروزین زبان فارسی مورد بررسی قرار داده و به گوناگونیهای ضبط آن در متون نپرداخته‌اند. در نتیجه، نوشتهٔ هر دو پژوهشگر، ساختار «دستور»ی و تجویزی یافته است. مرحوم بهمنیار

بر این باور بوده‌اند که نمی‌بایست همزه را در نوشتارمان به کار ببریم و دکتر نیساری ــ برعکس ــ این کاربرد را کاملاً موجّه دانسته‌اند.

دربارهٔ کاربرد همزه در متون فارسی معمولاً یک نکته به‌عنوان قاعده مطرح می‌شود و آن اینکه «همزهٔ ساکن، تنها در آغاز واژگان فارسی به کار می‌رود و در میانه یا پایان واژه‌ها کاربردی ندارد». این قاعده بدین مفهوم است که وجود یا عدم وجود همزه در میانه یا پایان واژگان، یکی از شناسه‌ها برای آگاهی از فارسی بودن یا نبودن آنها است. مطلب تا اینجا مورد پذیرش همگان است اما در اینجا دو نکته وجود دارد.

۱. واژگان عربی که در زبان فارسی به کار گرفته شده.

۲. کاربردِ دستوریِ همزه در ساختار جمله‌های فارسی.

ما برای بررسی دو نکتهٔ بالا، نخست کاربرد همزه را در زبان عربی بررسی خواهیم کرد و سپس به شیوهٔ کاربرد همزه در زبان فارسی خواهیم پرداخت.

همزه در زبان عربی

مهم‌ترین نکته که می‌بایست دربارهٔ کارکردهای زبان عربی در نظر بگیریم این است که زبان عربی نیز مانند بسیاری از زبانهای پُرگوینده، دارای گویشها و لهجه‌های گوناگون است و به‌مانند همهٔ زبانها در طول تاریخ دستخوش دگرگونی شده است. بنابراین، با در دست داشتن چند منبع معدود نمی‌توان دربارهٔ همهٔ گوشه‌های این زبان در همهٔ دوره‌ها و جایها داوری کرد.

باید بگوییم که دربارهٔ ضبط همزه در واژگان عربی ــ به کار رفته در متون فارسی و عربی ــ این اندیشه وجود دارد که برخی روشهای قلب یا حذف همزه، ویژهٔ فارسی‌زبانان است و عرب‌زبانها چنین کاربردی را در زبان خود نداشته یا کمتر داشته‌اند. برای نمونه علامه قزوینی در مقدمهٔ تاریخ جهانگشای (علاءالدین عطاملک بن بهاءالدین محمد بن محمد الجوینی، لیدن، بریل، ۱۹۱۱ م، صص: «صا» و «صب») دربارهٔ ویژگیهای رسم‌الخط نسخهٔ اساس آن پژوهش (مورّخ ۶۸۹ ق) نوشته است: «... اقتصار به وضع مدّی فوق الف و عدم اظهار کسرهٔ اضافت نه بر یاء و نه بر همزه، چون **ماوراءالنّهر** (بسیار مکرّر)، **اقتضاء رای خود** و این طریقه بسیار نادر است... همزهٔ بعد از الف زائده را در کلمات مانند **قائم** و **دائم** و **عشائر** و **فضائل** و نحوها هرگز بصورت همزه نمی‌نویسد بل یا بصورت **یاء** می‌نویسد یعنی **قایم** و **دایم** و **عشایر** و **فضایل** و یا بدون هیچ نقطه و هیچ علامتی ...».

و سپس به شیوهٔ خود در ضبط آن موارد بدین‌گونه اشارت کرده‌اند: «... ما این نوع کلمات را در طیّ عبارات عربی مطلقا بصورت همزه می‌نویسیم ــ جریاً علی القاعدة ــ و در طیّ عبارات فارسی اغلب بصورت **یاء**، چون **بایع** و **بدایع** و **طایفه** و گاه بصورت همزه چون **زاویهٔ قائمه** و **مصائب وارده** و نحو ذلک بر حسب اختلاف تلفّظ غالب در ایران در این قبیل کلمات.».

این موضوع با آنچه از بررسی متون به دست می‌آید سازگاری ندارد و نمونه‌ها نشان می‌دهد که تلفظ همزه در برخی لهجه‌های زبان عربی نیز ثقیل به شمار می‌آمده و گویندگان این لهجه‌ها معمولاً همزه را حذف یا قلب (ابدال) به حرفی دیگر می‌کردند. این مطلب برای آنها که با زبان عربی سر و کار دارند چندان ناآشنا نیست و در جزو نخستین مباحث دانش «صرف» با قاعدهٔ «تخفیف همزه» آشنا می‌شوند و شیوه‌های آن را می‌آموزند.

مرحوم بهمنیار در نوشتهٔ خود (مقدمهٔ لغتنامهٔ دهخدا، ص ۱۲۰) گفتهٔ زیرین را از شرح شافیه نظام اعرج از گفتهٔ امام علی (ع) نقل می‌کند: «قرآن به زبان قریش نازل شده و قریش به همزه تلفظ نمی‌کنند و اگر جبرئیل همزه را از آسمان بر پیغمبر نازل نکرده بود ما تلفظ نمی‌کردیم.».

این عبارت ضمن اینکه بیانگر تلفظ نشدن همزه در لهجهٔ قریش است، به طور ضمنی این نکته را تأیید می‌کند که حضرت علی (ع) در قرائت قرآن، تلفظ به همزه را تأیید کرده‌اند. مرحوم بهمنیار در همانجا می‌افزاید: «... و در مأخذ دیگر از خود پیغمبر (ص) روایت شده است که به اصحاب فرمود قرآن را به عربیّت بیاموزید و در خواندنش از تلفّظ به همزه خودداری کنید. و از ابوالاسود نقل کرده‌اند که اعرابی پیغمبر (ص) را آواز داد و گفت: یا **نبیء الله**؛ پیامبر فرمود من **نبیء الله** نیستم، **نبی اللّهَم**.»

بررسی درستی یا نادرستی این خبرها باید توسط متخصصان انجام شود اما نقل این موارد نشان می‌دهد

که چنین دیدگاهی در میان برخی از پیشینیان ــ مثلاً نظام اعرج ــ وجود داشته و از سوی آنها رعایت می‌شده است. شواهد و نمونه‌های مندرج در متون و نسخه‌های عربی نیز در تأیید این نکته کم نیست و برخی مصححان به این موضوع توجه داشته‌اند. برای نمونه واژهٔ «بئر» در عبارت زیر از کتاب الخراج و صنعة الکتابة (ابی‌الفرج قدامة بن جعفر، حقّقه و قدّم له حسین خدیوجم، تهران، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵٦ ش، ص٥٦) به‌صورت «بیر» ضبط شده و مصحح نیز بدان توجه داشته است: «فکان نقش خاتم النّبی صلّی الله علیه: "محمّد رسول الله". و کان ابوبکر و عثمان یختمون به فبینا هو فی ید عثمان اذ سقط فی البیر فنزفت البیر فلم یقدر علیه...»

بررسیها نشان می‌دهد که برخی از این کاربردها در زبانهای سامی نیز وجود داشته چنانکه همین واژهٔ «بئر» در زبانهای آرامی و سریانی به‌صورت «بیرا» و در مندائی به شکل «بیرَ» ضبط شده است و جالب توجه اینکه هزوارش پهلوی آن نیز به‌صورت (BYR') حرف‌نویسی می‌شود (نک: فرهنگ تطبیقی عربی با زبانهای سامی و ایرانی [۲ ج]، محمدجواد مشکور، تهران، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۷ش، ج ۱، ص ۹۲).

گاهی نیز این موارد در نسخه‌ها ــ فارسی یا عربی ــ مندرج است و مصححان بدانها توجه داشته اما آنها را در پاورقی ضبط کرده‌اند. برای نمونه همین واژهٔ «بئر» در سفرنامهٔ ناصرخسرو (تصحیح محمد دبیرسیاقی، تهران، زوّار، ۱۳٦۹ ش [چ۳]، ص ۱۳٤) در نسخهٔ «ب» آن تصحیح در هر دو نمونه از عبارت زیر به‌صورت «بیر» ضبط شده است: «بئر زمزم از خانهٔ کعبه هم سوی مشرق است و بر گوشهٔ حجرالاسود است و میانهٔ بئر زمزم و خانه، چهل و شش رش است.».

آنچه در این میان مورد توجه قرار نگرفته این است که برخی تخفیفهای همزه در زبان عربی و فارسی چندان رواج یافته که گویندگان، بدون دقت یا مراجعه به فرهنگهای لغت درنخواهند یافت که در واقع واژگان را با چنان تغییری به کار برده‌اند. نمونهٔ ملموس آن واژهٔ «کفؤ» است که در آیهٔ پایانی سورهٔ اخلاص به‌صورت «کفو» قرائت می‌شود (کفواً احد). در کتاب العنوان فی القراءات السبع (ابی‌طاهر اسماعیل بن خلف المقری الانصاری الاندلسی [د ٤٥٥ ق]، تحقیق زهیر زاهد و خلیل العطیه، بیروت، عالم الکتب، ۱٤۰٦ ق [چ۲]، ص ۵۰) هنگام توصیف شیوهٔ قرّاء سبعه در رویارویی با همزهٔ متحرک، به شیوهٔ مختارِ «ورش» (از قرّاء) اشاره شده و پس از آن دربارهٔ روشِ باقی قرّاء و «حفص» آمده: «... الباقون: بتحقیق الهمزة فی ذلک کلّه الّا أن حفصاً خالف أصله فی قوله: **هزواً** حیث وقع [مثلاً در: البقره/ ۵۷ و ۵۸]؛ و قوله: **کفواً** [الاخلاص/٤] فقلب الهمزة فیهما واواً مفتوحة.».

اینگونه تغییرات همزه در برخی قرائتها وجود داشته و در رسم‌الخط برخی مصحفها و تفاسیر رعایت می‌شده و با اینکه این موارد جزو اختلافات قرائتی است ــ و تغییری در اصل و معنای واژه ایجاد نمی‌کند ــ باز هم توسط برخی از پژوهشگران مورد کم‌توجهی قرار گرفته است.

تا جایی که نویسندهٔ این سطرها دیده است، در میان پژوهشگران هم‌روزگار ما آقای جویا جهانبخش در تصحیح تفسیر شیعی دقائق‌التأویل و حقائق‌التّنزیل (ابوالمکارم محمودبن ابی‌المکارم حسنی واعظ، تهران، میراث مکتوب، ۱۳۸۱ش) بیش از همه به این موضوع توجه داشته است[۱]. ایشان در مقدمهٔ کتاب اشاره‌ای به موضوع کرده و دربارهٔ رسم‌الخط نسخه نوشته است: «در باب کتابت همزه، چونان بسیاری از دیگر دستنوشتهای قدیم، باریکیهای ویژه دارد. در موارد زیادی همزه را نمی‌نویسد: **امیرالمومنین**، **راس** (/ رأس)، **لولو** (/ لؤلؤ). به‌جای **هیأتی**/ **هیئتی**، **هیتی** (دستنوشت، رویهٔ ٦۹) و به‌جای **سیّئة**، **سیّة** (کراراً)، کتابت کرده است. **لئن** را **لین** (با همزه‌ای بالای حرف یا) و **لین** نوشته است (دستنوشت، رویهٔ ۲۰) و **لئلا** را **لیلا**؛ و **اولئک** را **اولیک**...».

در مورد همین «لئلّا» که ایشان اشاره کرده‌اند، ذیل آیهٔ ۱۵۰ سورهٔ البقره در همان متن آمده: «"لئلّا یکون للنّاس علیکم حجّةٌ"، لام در "لئلّا"، لام کَیْ است؛ دخول یافته است بر **علی أن لا**؛ به یا نوشتندَ از جهت کسرهٔ کی پیش ازوست و بعضی همزهٔ آن ترک کرده‌اند تخفیف را.».

دربارهٔ قرائت «ورش» از همین واژهٔ «لئلّا» در کتاب

۱. ایشان در یادداشت شمارهٔ ۱٤۰ مقدمهٔ کتاب (صفحهٔ هفتاد و هشت) یادآور شده‌اند که در صدد گردآوری رساله‌ای دربارهٔ همزه هستند.

العنوان فی القراءات السّبع (ص ۵۰) آمده: «فأمّا الهمزة المتحرّکة: فإن ورشاً کان یحققها کسائر القراء الّا فی موضعین. احدهما: **لئلا** ــ حیث وقع ــ فأنّه قلب الهمزة فیه یاء...».

کم‌توجّهی به این امر باعث شده تا در برخی تصحیحات، کاستیهایی دیده شود. برای نمونه در روض‌الجنان و روح الجنان (ابوالفتوح رازی، تصحیح محمدجعفر یاحقی و محمّدمهدی ناصح، مشهد، انتشارات آستان قدس، ج۷، ص ۳۲۹) آمده: «... و بعضی اهل معانی گفتند معنی آن است که **و ذکّـر به لئلّا تبسل نفسٌ**؛ و یاد کـن و تذکیـر کن تا ابسال نکننـد هـر نفسی را به آنچـه کرده باشد...».

در پاورقی همان صفحه در مقابل واژهٔ «لئلّا» آمده: «اساس، مج، آف، آن: لیلاً»؛ که به نظر می‌رسد به‌جای **لیلاً** باید **لیلّا** باشد.

این کاربردها از زبان عربی در متون و نسخه‌های خطی نیز راه یافته و مصححان باید به آن توجه داشته باشند. برای نمونه، ضبط واژهٔ «فئة» را در یکی از کهن‌ترین ابیات فارسی، سرودهٔ «محمدبن وصیف» از تاریخ سیستان (ناشناس، تصحیح ملک‌الشعرای بهار، تهران، کلالهٔ خاور، ۱۳۱۴ ش، ص۲۱۱) در زیر می‌بینیم:

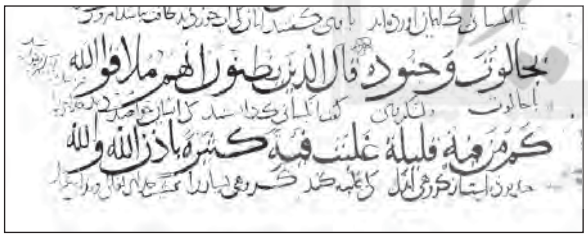
"لمن الملک" بخواندی تو امیرا به یقین
با "قلیل الفیه" کت داد[1] وَر اُن لشکر کام

چنانکه زنده‌یاد ملک‌الشعرای بهار نیز یادآور شده‌اند، صورت امروزین مصرع دوم چنین است: «با قلیل الفئه کت داد بران لشکر کام» و باز چنانکه ذکر کرده‌اند، این بیت، اشارتی دارد به آیهٔ ۲۴۹ سورهٔ بقره (۲)؛ آنجا که می‌فرماید: «... **کَمْ مِنْ فِئَةٍ قَلِیلَةٍ غَلَبَتْ فِئَةً کَثِیرَةً بِإِذْنِ اللهِ وَ اللهُ مَعَ الصَّابِرِینَ**.».

برای اینکه ضبط این بیت در دستنویس این اثر نمایان شود، در (شکل۱) تصویر صفحهٔ ۱۸۸ این دستنویس را می‌بینیم که بیت مورد نظر ما در سطر پایانی آن کتابت شده است. این تصویر مربوط به کهن‌ترین و مهم‌ترین دستنویس این اثر (شمارهٔ ۶۹۲ کتابخانهٔ سنا) است که اتفاقاً شماری از کهن‌ترین شعرهای فارسی را در خود حفظ کرده و پایهٔ تصحیح زنده‌یاد ملک‌الشعرا بهار در تصحیح این متن بوده است.

شکل۱

اگر ضبط مذکور را در رسم‌الخط مصحفهای کهن بررسی کنیم خواهیم دید که این‌گونه ضبطها در برخی مصحفها وجود داشته است. برای نمونه در (شکل۲) ضبط همین آیه را در نسخهٔ کهن تفسیر تاج‌التراجم (شمارهٔ ۵۲۵ کتابخانهٔ گنج‌بخش، از حدود سدهٔ ششم) می‌بینیم.



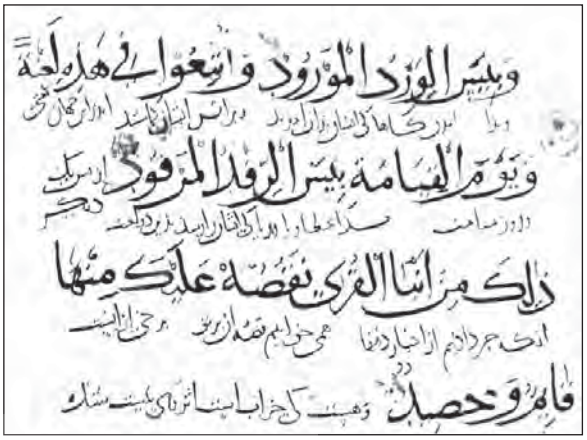
شکل۲

این مطلب در جایگاه‌های دیگری از دستنویس گنج‌بخش دیده می‌شود. برای نمونه در (شکل ۳) تصویر صفحهٔ دیگری از این دستنویس را می‌بینیم که واژگان "بئس"، "انباء" و "قائم" در آیات ۹۸ تا ۱۰۰ از سورهٔ "هود" را می‌نمایاند.

«... وَ بِیسَ [بِئْسَ] الْوِرْدُ الْمَوْرُودُ (۹۸) وَأُتْبِعُوا فِی هَذِهِ

۱. در نسخه (ص۱۸۸) به‌صورت «کد زاد» ضبط شده است.

لَعْنَةً وَيَوْمَ الْقِيامَة بِيسَ [بِئْسَ] الرِّفْدُ الْمَرْفُودُ (۹۹) ذَلِکَ مِنْ أَنْبَا [انباءِ] الْقُرَى نَقُصُّهُ عَلَيْکَ مِنْهَا قايِمٌ [قَائِمٌ] وَحَصِيدٌ (۱۰۰)»



شکل۳

با توجه به این منابع درمی‌یابیم که این‌گونه ضبطها در برخی مناطق رایج بوده و بعضاً در متون فارسی نیز راه یافته است و به همین دلیل آگاهی از این موارد برای تصحیح متون فارسی نیز ضروری است. ما پس از این هنگام یادکرد کاربردهای همزه در زبان فارسی باز هم به ارائهٔ شواهدی از تبدیل یا حذف همزه در متون عربی خواهیم پرداخت.

کاربرد همزه در متون فارسی

با توجه به آنچه دربارهٔ ضبط همزه در نوشته‌های عربی یاد کردیم روشن می‌شود که کاربرد این‌گونه ضبطها در زبان فارسی نیز جایز است و منطقی می‌نماید که ایرانیان در میان گویشهای زبان عربی، آن گویشی را برگزینند که با ساختارهای زبانشان سازگار است. از سویی حتی اگر فرض کنیم که این کاربردها توسط ایرانیان ابداع شده، باز هم نمی‌توان آن را نادرست پنداشت؛ چرا که تغییر «واژگانِ دخیل» در همهٔ زبانها رایج است و نمی‌توان زبان فارسی را از این قاعده مستثنی دانست.

این یک داوری کلی دربارهٔ متون و نسخه‌هایی است که چنین مواردی به‌صورت گسترده و بدون استثنا در آنها اجرا شده است. به‌ویژه در نوشته‌هایی که تا سالهای پایانی سدهٔ هفتم هجری پدید آمده است و می‌دانیم که در این دوره، در برخی مناطق ــ مانند سیستان، خراسان بزرگ و ماوراءالنهر ــ در میان برخی گروهها، فارسی‌نویسی به‌صورت آگاهانه پیگیری می‌شد.

با این وجود باید اذعان داشت که این قاعده را نمی‌توان به همهٔ دوره‌ها و مناطق تعمیم داد؛ چرا که در بسیاری از متون و نسخه‌ها، شاهد کاربرد همزه هستیم و حتی برخی اشاره‌های متنی نیز در تأیید آن یافت می‌شود. برای نمونه در کتاب المعجم فی معاییر اشعار العجم (شمس‌الدین محمدبن قیس الرازی، تصحیح مدرس رضوی، تهران، زوّار، ۱۳۶۰ ش [چ۲]) بخشی وجود دارد که در آن به کارکردهای حرفِ «ها» در شعر و زبان فارسی اشاره شده است. در آنجا (ص ۲۴۳) ضمن توصیفِ «های وصلی» آمده: «هاء وصلی آنست کی جز ضرورتِ قافیت را در لفظ نیاید و در تقطیع، به حرفی محسوب نباشد و در اضافت، به همزهٔ ملیّنه بدل شود ... چنانک **دایَهء من** و **بندَهء تو**[1]...»

نوشتهٔ شمس قیس نشان می‌دهد که در حدود سدهٔ هفتم هجری ــ لااقل در زبان ساکنان منطقهٔ ری ــ هنگامی که واژگان مختوم به «های وصلی» را به واژهٔ دیگری اضافه می‌کردند، به‌جای کسرهٔ اضافه، نوعی همزهٔ خفیف را به کار می‌بردند (چنانکه «دایَهءِ من» و «بندَهءِ تو» نه آن‌چنان که امروزه مثلاً می‌گوییم: «دایه‌یِ من» یا «بنده‌یِ تو»). با این تصریح شمس قیس می‌توان یقین حاصل کرد که در رسم‌الخط نسخه‌های متن مذکور ــ و متون مشابه ــ همزهٔ کوچک در پایان واژگان مختوم به «ها» نشانگر همان «همزهٔ ملیّنه» است و نه جایگزین حرف یای بدل از کسرهٔ اضافه یا یای ابتر. البته می‌توان نوشتهٔ شمس قیس را این‌گونه تعبیر کرد که در زبان وی، هنگام اضافت واژه‌ای به واژهٔ دیگر، دقیقاً کسرهٔ اضافه را ــ که در اینجا تلفّظی شبیه به همزهٔ مکسور دارد ــ به کار می‌بردند نه یای بدل از کسرهٔ اضافه را و بر این مبنا، همزه را به‌عنوان نشانه‌ای برای نمایش کسره (کرسیِ آن) به کار می‌بردند.

از آنجا که کاربرد همزه در میان پژوهشگرانِ هم‌روزگار ما رایج است، نیازی نمی‌بینیم که به یادکرد شواهد کاربرد آن بپردازیم؛ اما بایسته است که شواهدی از قلب و حذف همزه را از میان متون استخراج کنیم تا روشن شود که این‌گونه کاربردها در متون فارسی وجود داشته و نمی‌توان این موارد را نادیده انگاشت. برای این کار، نمونه‌هایی را از این‌گونه شواهد در قافیهٔ شعرها یاد

۱. چاپ: دایهٔ من و بندهٔ تو.

خواهیم کرد تا وزن واژگان به خوبی دریافته شود.

پیش از ارائهٔ شواهد، بایسته است یادآور شویم که برخی پژوهشگران، این‌گونه کاربردهای قافیه را حاصل ضروریات شعری می‌دانند. در این زمینه باید بگوییم که چنین باوری اگر دربارهٔ شاعران درجهٔ سوم و چهارم مطرح بود جای تأمل داشت ولی دربارهٔ بزرگانی چون فردوسی، سنائی و... نمی‌توان به سادگی چنین پنداری را پذیرفت. برای نمونه واژهٔ «بؤس» را در بیت زیر از حدیقةالحقیقة (سنائی، تصحیح مدرس رضوی، تهران، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۵۹ ش، ص ۷۰) می‌بینیم:

وانک را بُـد ز پیل ملموسش
دست و پای سطبر پُر بوسش

سنائی شاعری ناتوان نیست که به دلیل تنگی قافیه، واژه را دگرگون سازد و قطعاً این واژه در گفتگوهای روزانه و نوشتارهای آن روزگاران به همین شکل کاربرد داشته و او بنا بر نیاز خود این شکل رایج را به کار برده است. برای اینکه به کارگیری این شیوهٔ ضبط/تلفظ در متون منثور نیز دیده شود، نمونه‌هایی از کاربرد همین واژه را ــ آنجا که جمله‌ها با سجعی همراه است ــ می‌بینیم. نخستین نمونه در راحةالصّدور و آیةالسّرور (محمدبن علی‌بن سلیمان الراوندی، تصحیح محمد اقبال، تهران، علمی، ۱۳۶۳ ش [افست چاپ لیدن]، ص۳۵۹) بدین‌گونه ضبط شده است: «اگر قصدِ نزهت‌جا و عزم تماشا کردمی، غصّهٔ جرب و قصّهٔ تعب چندان بوس بر تَنِ محبوس نهادی که خضرتِ صحرا آبِ سیاه پنداشتی...»

نمونهٔ بعدی در سندبادنامه (محمد بن علی بن محمد الظهیری السمرقندی، تصحیح احمد آتش، تهران، کتاب فرزان، ۱۳۶۲ش [افست چاپ ترکیه]، ص ۷۰) دیده می‌شود: «چون ایّام نحوس و ساعاتِ بوس منقضی و منفصل شود، جزایَ این عقوق... تقدیم افتد.»

اگر مطلب مذکور را دربارهٔ ضرورت شعری و تنگی قافیه بپذیریم، دربارهٔ متون منثور، دیگر نمی‌توانیم به این‌گونه دلایل استناد کنیم؛ چرا که قیودِ نظم در آثار منثور وجود ندارد. اما نمونه‌هایی از شیوه‌های کاربرد همزه در متون فارسی:

پیش از این، نوشتهٔ علامه قزوینی را دربارهٔ ضبط همزه در نسخهٔ اساس تصحیح ایشان دیدیم. ایشان دربارهٔ ضبط ترکیب «ماوراءالنهر» نوشته‌اند که این ترکیب در نسخهٔ مذکور به‌صورت «ماورآالنهر» نوشته شده است. وجود مدّ در بالای دومین «الف» می‌تواند نشانگر این نکته باشد که این واژه نزد جوینی (یا کاتب نسخه) به حذف همزه و مدّ الف (ماورانْـنَهر) خوانده می‌شده. این ضبط را در نمونه‌های کهن شعر فارسی نیز می‌بینیم. برای نمونه رودکی آن را بدین‌گونه (نک: محیط زندگی و احوال و اشعار رودکی، سعید نفیسی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۸۲ ش [چ٤]، ص٥٤٣) ضبط کرده است:

و گر پهلوانی ندانی زبان
ورزرود را ماورالنّهر خوان

فردوسی نیز چند بار همین ضبط را به کار برده است. برای نمونه در شاهنامه (تصحیح جلال خالقی مطلق، تهران، مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی، ۱۳۸٦ ش، ج۱، ص۳۵۳) آمده:

ز خرگاه تا ماورالنّهر بر
که جیحون میانجیست اندر گذر

به گمان نویسندهٔ این سطرها، ضبط نسخهٔ جهانگشای نمایانگر تلفظ این نام است و این ضبط با آنچه برخی می‌خوانند (ماورُنْـنَهر) متفاوت است.

نمونهٔ دیگر واژهٔ «بأس» است که در سه بیت زیر از تحفةالعراقین خاقانی (ابیات ۱۱٦۳، ۲۲۷۹ و ۲٦۸۷ تصحیح نگارنده) به‌صورت «باس» ضبط شده است:

بینی امرای آلِ عبّاس
با پیکرِ لطف و برقعِ باس
در صدرِ تو از سیاست و باس
آیند به خدمت، آلِ عبّاس
پوشید جهان به دست لا باس
جوزام به خوشهٔ سیه داس

این واژه به همین شکل در متون عربی هم به کار رفته است. مثلاً در ترجمهٔ تحسین و تقبیح ثعالبی (ص۱۷۹) با واژگانی چون «ناس» و «جُلّاس» قافیه شده است:

یَا عَائِبَ الشَّطرنجِ مِنْ جَهلِهِ
و لَیسَ بِالشَّطرنجِ مِنْ باسِ
فی فَهمِهَا عِلمٌ و فی لَعْبِهَا
شُغْلٌ عَن الغِیْبَةِ للنّاسِ

نیز همین واژه در رسالهٔ تاریخ واقعهٔ تبریز (مندرج در:

ذیل تاریخ گزیده، زین‌الدّین بن حمدالله مستوفی قزوینی، به کوشش استاد ایرج افشار، تهران، بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار، ۱۳۷۲ش، ص ۱۶۱) با «پاس» در یک سجع آمده است: «... جهان را کدخدایی باید که **کلّکم راع و کلّکم مسئول عن رعیته** به باس شمشیر آبدار، پاس رعیت نگاه دارد...»

نمونهٔ دیگر، واژهٔ «شیء» است که در بیت زیر از تحفةالعراقین (بیت ۷۳/۲ تصحیح نگارنده) چنین ضبط شده است:

ای از تـو بـه هـر کسـی نظـرها
ای بـر همـه شَـی تـو را گـذرها

همین واژه در رباعیّات خیام ([طربخانه]، گردآوری یاراحمد بن حسین رشیدی تبریزی، تصحیح علامه جلال‌الدین همایی، تهران، مؤسسهٔ نشر هما، ۱۳۶۷ش [چ۲]، ص ۱۰۳) چنین است:

عاقـل غـم و اندیشـهٔ "لا شَی" نخورد
جـز جـام لبـالب و پَیـاپَـی نخـورد
غم در دل و مَی چو در صراحی باشد
خاکش بر سر که غم خورد مَی نخورد

جالب اینکه این ضبط در عربی نیز وجود دارد چنانکه در نوادر (راغب اصفهانی، ترجمه و تألیف محمدصالح قزوینی، به کوشش احمد مجاهد، تهران، سروش، ۱۳۷۱ ش، صص ۳۹۳ ـ ۳۹۴) در شعری آمده:

یَـوَدُّ قلبـی لَـو أن اُحَیّـا
بـأرض قَـومـی مادُمـتُ حَیّـا
مِـنْهُـم برایـی یَـظُـنُّ رُشداً
مِـنْهُـم بـظَـنّی یَخـالُ غَیّـا
یُـحِـبُّ قلبـی تُـرابَ ارضی
و کـلّ قلـب یـحِـبُّ **شَـیّـا**

و دکتر مجاهد در پاورقی یادآور شده‌اند که «شیّا، در اصل شیئا بوده است».

برای نمونهٔ دیگر، واژهٔ «رأس» را در بیت کهن زیر ــ با قافیه‌هایی چـون «آس»، «ناس» و «اقتباس» ــ از محمد وصیف سجزی در تاریخ سیستان (ص۲۸۶) می‌بینیم:

مملکتـی بـود شـده بـی‌قیـاس
عمـرو بـران ملـک شـده بـود راس

همین واژه در ترکیب «مسقط‌الرّأس» به همین شکل در تحفةالعراقین (بیت ۲۲۱ تصحیح نگارنده) به کار رفته است:

تو ز انـدُه آن طرف به وسواس
کآن مولـدِ تسـت و مسقـط‌الـراس

باز همین واژه را در بیت زیر از سیّد ابوالحسین بن الحسین بن هرون می‌بینیم:

قل لابـن سکرة یا نغـل عبّـاس
اضحـت خلافتکـم منکـوسة الرّاس

بیت بالا در پاسخ شعر زیرین از ابن‌سکرة الهاشمی گفته شده و هر دو شعر در تاریخ طبرستان (بهاءالدین محمدبن حسن‌بن اسفندیار کاتب، به کوشش عباس اقبال، تهران، پدیدهٔ خاور، ۱۳۶۶ ش [افست چاپ کلالهٔ خاور]، ص ۹۹) ضبط شده است:

اذا انقضی عمر هذا قام ذا خلفا
ما لاحت الشّمس و امتدّت علی النّاس
فقل لمـن یرتجیها غیرهم سفها
لو شئت روّحت کرب الظّنّ بالیاس

و می‌بینیم که همین شعر نیز نمونه‌هایی از این‌گونه کاربردها را دارد.

نویسندهٔ این سطرها شواهد دیگری از این‌گونه کاربردها را گردآوری کرده است اما گمان می‌برد که یادکرد همین نمونه‌ها برای دستیابی به مقصود بس باشد.

با آگاهی از این نمونه‌ها می‌توان دریافت که برخی از این‌گونه ضبطها در نسخه‌های کهن ــ به‌ویژه متون منثور ــ صرفاً نتیجهٔ سلیقهٔ کاتبان در رسم‌الخط نیست و ویژگیهای زبانی نیز در برخی از این نمونه‌ها نهفته است. بنابراین بایسته است که مصححان هنگام رویارویی با چنین مواردی، جانب احتیاط را رها نکنند و به قصد «امروزین» کردن رسم‌الخط نسخه‌ها، ویژگیهای زبانی را نادیده نینگارند. و البته در پایان باز هم یادآور می‌شویم که تعمیم این موارد به همهٔ متون نادرست است. ■