

The role of poetry of the mind in women's correctional works based on Ronald's theory

Abass Ali Vafae*

Farideh Khajehpour**

Abstract

The theory of poetical mind is one of the most innovative and newest subjects in linguistics specially the gender and linguistics. This theory has been investigated more by Ronald wardhaugh, although there were some scholars who had talked about this subject before him. Some of these critics were Abram Tarasov and Andrea Lazard. Wardhaugh especially has explained about this theory in his own book: a survey of applied linguistics. This theory briefly says that some scholars, especially women's mind can achieve the correct and suitable meaning of a part of a poem in an unusual way of interpreting and meaning them in this essay we are going to consider two important corrections of manuscripts meaning hadigha alhaghgha by Maryam hoseini and khamseye nizami by samie basirmozhdehi. Some of the most important results are adaptability of the way of interpreting poetries in two corrections with wardhaugh's theory.

Keywords: correction, poetical mind theory, Ronald wardhaugh, hadigha al haghgha, nizami's khamseh.

* Professor of Department of Persian Language and Literature, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, Allameh Tabatabai University, a_a_vafaie@yahoo.com

** PhD in Persian Language and Literature, Lecturer at Farhangian University and Visiting Professor at Shahid Beheshti University, fakhaz85@gmail.com

Date of receipt: 25/1/98, Date of acceptance: 14/4/98

Copyright © 2010, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

نقش شاعرانگی ذهن در آثار تصحیحی زنان بر اساس نظریه رونالد واردف

عباسعلی وفائی*

فریده خواجه پور**

چکیده

مبحث شاعرانگی ذهن از جمله مباحث نوین در زبان‌شناسی به‌ویژه زبان‌شناسی و جنسیت است. این مبحث در دستگاه فکری رونالد واردف، بهتر و علمی‌تر، ساخته و پرداخته شد اگرچه پیش از او، پژوهشگرانی هم بودند که درباره مفهوم آن بدون وضع اصطلاحی خاص صحبت کرده بودند. شاعرانگی ذهن به‌طور مختصر به این امر اشاره دارد که ذهن برخی افراد به‌ویژه زنان، گاهی از راه‌های غیرمرسوم متن‌شناسانه، به معنای مناسبی از یک بیت یا بخشی از یک شعر دست می‌یابند. یک اثر تصحیحی کامل، غالباً دارای سه بخش: مقدمه، تصحیح متن و مسائل پیرامونی است. بخش پیرامونی خود به انواع فهرست‌ها، واژه‌نامه، تعلیقات و نیز توضیح و تفسیر برخی ابیات و ترکیب‌های سخت، تقسیم می‌شود. در این مقاله بر مبنای مبحث شاعرانگی ذهن، به بررسی توضیحاتی که در دو تصحیح مهم یعنی تصحیح حدیقه‌الحقیقه سنایی از مریم حسینی و تصحیح خمسه نظامی از سامیه بصیر مؤده‌ی، ارائه شده، پرداخته می‌شود. از نتایج اصلی این مقاله، همخوانی روش توضیح و تفسیر ابیات مهم دو اثر به دست مصححان بر مبنای روش مرسوم در این مبحث است.

* استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه علامه طباطبائی،
a_a_vafaie@yahoo.com

** دکترای زبان و ادبیات فارسی، مدرس دانشگاه فرهنگیان و استاد مدعو دانشگاه شهید بهشتی (نویسنده
مسئول)، fakhaz@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۱/۲۵، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۴/۱۴

علت انتخاب این دو مصحح زن، اشاره‌ای است که وارداف به عملکرد بهتر زنان نسبت به مردان در معنا تراشی برای ابیات، کرده است.

کلیدواژه‌ها: تصحیح، مسائل پیرامنتی، شاعرانگی ذهن، رونالد وارداف.

۱. مقدمه

۱.۱ بیان مسئله و ضرورت تحقیق

نظریه‌ها و مباحث ادبی در حکم معیارهایی برای نقد و بررسی دقیق‌تر و علمی‌تر متون ادبی هستند و دهه‌هاست که پژوهشگران برمبنای این نظریه‌ها، موفق به ارائه نقدهایی منسجم‌تر و مفیدتر شده‌اند. یکی از حوزه‌هایی که نظریه‌های آن به کمک بررسی متون ادبی آمده است، حوزه زبان‌شناسی است. از جمله مباحث موجود در علم زبان‌شناسی، «شاعرانگی ذهن» است که در ایران چندان هم شناخته شده نیست. وقتی در تصحیحات مرحوم وحید دستگردی از منظومه‌های نظامی دقت می‌کنیم با آنکه حدود ۷۰ سال از عمر آن تصحیحات می‌گذرد، اما توضیحاتی که ایشان درباره معنای برخی ابیات داده‌اند، هنوز میان اهل ادب از اعتبار برخوردار است با آنکه در بیشتر موارد این توضیحات برمبنای ابیاتی که دارای نقص تصحیح هستند داده شده و یا اینکه مرحوم وحید روش درست را برای رسیدن به معنای موردنظر بیت دنبال نکرده اما در کل، موفق شده توضیحاتی ادیبانه و جذاب و گاهی نیز کاملاً مطابق با غرض ابیات ارائه دهد.

اگر بخواهیم علت این امر را بدون کمک گرفتن از یک نظریه تفسیر کنیم، کار سختی خواهیم داشت به‌عنوان مثال، این امر، با نظریه هرمنوتیک فلسفی یا زبان‌شناسی شناختی بهتر و آسان‌تر قابل توجیه است همچنین مبحث شاعرانگی ذهن هم به این‌گونه موارد اشاره دارد و با کمک آن، می‌توانیم تا حدودی به توجیه چرایی این امر پردازیم. با این تفصیل کمک گرفتن از نظریه‌های مختلف ادبی و زبان‌شناسی برای تحلیل بهتر متون لازم است. در این مقاله با این رویکرد به بررسی تعلیقات دو اثر مهم تصحیحی یعنی حدیقه‌الحقیقه سنایی و خمسه نظامی که به دست دو مصحح زن انجام شده می‌پردازیم تا مهم‌ترین بخش «پیرامنتی» تصحیح آنان یعنی بخش تعلیقات و توضیحات ابیات مهم، مورد بررسی واقع شود. لازم به ذکر است که مبحث شاعرانگی، هیچ ارتباطی به کیفیت یا نقد تصحیح ندارد بلکه تنها به قسمت توضیحات و تعلیقات تصحیح می‌پردازد برای نقد یک تصحیح، غالباً پژوهشگران محترم تنها به تحلیل سبک تصحیح و کیفیت تصحیح متون می‌پردازند

حال آنکه آثار مصححان، غالباً حوزه‌ای متشکل از سه قسمت «مقدمه»، «مسائل پیرامنی» و «تصحیح متن» است.

۲.۱ پیشینه پژوهش

درباره مبحث شاعرانگی ذهن به‌ویژه از نگاه رونالد وارداف اثری در ایران نگاشته نشده است اما در برخی کشورهای دیگر مقالاتی بر مبنای این نوشته شده است از جمله مقاله «شاعرانگی ذهن و تفاسیر مهم ادبی» از هنریک کالا ماری فرانسوی که به بررسی شرح پژوهشگری به نام روبر تیارا بر اشعار شاعر بزرگ فرانسوی، مایک بتلر پرداخته است (calamari, 2006).

۳.۱ شاعرانگی ذهن

یکی از مباحث جالب و مهم که از زیرشاخه‌های زبان‌شناسی و جنسیت محسوب می‌شود، مبحث «شاعرانگی ذهن» است. نخستین فردی که درباره این مفهوم البته به‌صورت یک فرضیه صحبت کرد «آبرام تارا سوف» (۱۸۹۲-۱۹۶۹) روسی بود که در کتاب «بررسی اشعار ۲۰ شاعر مدرن در روسیه»، فصلی را به ذهن شاعرانه زنان و گستردگی بیشتر افق‌های شعر به روی ذهن زنان در قیاس با مردان اختصاص داد. او با بررسی ۲۰ نمونه از شرح‌های پژوهشگران زن بر آثار کلاسیک ادبیات روسیه، اذعان داشت که ذهن زنان، در تفسیر اشعار و حتی معنا تراشی برای اشعار، از مردان تا حدودی، بهتر است. تارا سوف البته برای این مدعایش، نامی برنگزید و مدعای او را تنها همان جمله فوق که ذکر شد، تشکیل می‌داد و به‌صورت مفصل و دقیق‌تر به مبحث خود پرداخت اما شواهدی از شعر ۲۰ تن از شاعران برجسته شوروی مانند گورماتوف و لاشکین ارائه داد و توضیحاتی را که پژوهشگران زن درباره تفسیر و معنا کردن شعر آنان ارائه داده‌اند، با توضیحات مردان مقایسه کرد (Tarasov, 1951: 138-149). به نظر ما، ادعای تارا سوف به‌صورت کلی و مبهم بیان شده و ظاهراً تنها خواسته که فرضیه‌ای درباره اینکه ذهن زنان در شرح اشعار، بهتر از مردان و ادیبانه‌تر از آنان است، بیان کند. به هر حال، به نظر می‌رسد که فرضیه او، دست‌کم در زبان‌شناسی به‌ویژه نوع زبان‌شناسی و جنسیت، مورد ملاحظه واقع شد و پژوهشگرانی مانند آندره آلا زار در کتاب «زبان و جنسیت» به این مبحث پرداختند. البته لازار هم ضمن نقل سخن تارا سوف بازهم

نمونه‌هایی دیگر از اشعار شاعران ولی این بار شاعران انگلیسی‌زبان را بیان کرد و کار تازه او این بود که «شاعرانگی ذهن» را برخلاف تارا سوف تنها مختص به زنان ندانست بلکه مردان را هم دارای این خصلت دانست؛ اما لا زارد هم مانند هم‌وطنش تعریف دقیق و روشنگری برای این مدعا بیان نکرد و حدّ و حدودی برای آن قائل نشد.

لاورنس پیرین در کتابش بانام «شعر و عناصر شعری» ضمن بحث درباره انگیزتگی ذهن شاعرانه زنان در تفسیر اشعار به‌ویژه از نوع رمانتیک آن، به ذکر نمونه‌هایی از تفاسیری که خانم مارگریت بالتون بر اشعار لنگستین هیوز نوشته، پرداخت (پیرین، ۱۳۷۱: ۱۶۹).

اما بیشترین سهم درباره این مبحث از آن زبان‌شناس برجسته کانادایی، رونالد وارداف است. وارداف استاد بازنشسته دانشگاه تورنتو کانادا است و بیش از ۳۰ کتاب در حوزه زبان‌شناسی و زبان انگلیسی تألیف کرده است. وارداف به خاطر سال‌ها پژوهش در حوزه مطالعات زبانی، جایزه مهم سمبل را در سال ۱۹۹۰ از دانشگاه میشیگان امریکا دریافت کرد. وارداف بیش از هر جا، در دو کتاب مهمش بانام «بررسی زبان» و «تحقیقی بر زبان-شناسی کاربردی» به بحث در این باره پرداخته است. او در فصلی از کتاب «بررسی زبان» به تفاوت زبان مردان و زنان در زبان روزمره و ادبی پرداخته است و در زمینه زبان ادبی، یکی از امتیازات ذهن زنان ادیب را، تراوش ذهنی آنان در تفسیر ادیبانه اشعار دانسته است؛ اما وارداف برخلاف پژوهشگران قبلی برای این مفهوم، اصطلاحی به نام «شاعرانگی ذهن» ساخته است.

پیش از اینکه توضیحات بیشتری در حوزه شاعرانگی ذهن ارائه شود باید بگوییم که وارداف به‌طور کل، برای معنا کردن ابیات و اشعار سه رویکرد را نام می‌برد. این رویکردها شامل ساختارشناسی ذهن، پریشانی ذهن و شاعرانگی ذهن هستند. در ساختارشناسی ذهن، «مفسّر و توضیح‌دهنده، بر مبنای روابط میان کلمات در محور هم‌نشینی و توجه به محور عمودی شعر و دقت در تمام روابط ادبی و زبانی واژگان، معنایی صحیح که از بیت برمی‌آید، ارائه می‌دهد» (wardhaugh, 1985: 122). پریشانی ذهن، حالتی کاملاً عکس مورد قبل را دارد و در آن، مفسّر و شارح، بدون دقت به تمام نکات بالا، معنایی نادرست از بیت یا شعر ارائه می‌دهد (همان: ۱۲۳). در این مقاله، بحث بر سر شاعرانگی ذهن است اما می‌توان گفت مبحث وارداف در حوزه نقد معنا کردن و تفسیر اشعار، بحثی کارآمد است که به‌ویژه برای نقد تعلیقات یک تصحیح می‌تواند بسیار سودمند و راهگشا باشد.

به‌زعم وارداف، شاعرانگی ذهن، مرتبط با ساختار ذهن ادیبانه است. ذهنی که می‌تواند از روی فراست و ذوق، به تفسیر و تشریح مفهوم اشعار بپردازد. ذهنی که می‌تواند معنایی جذاب برای اشعار بیان کند. البته برای درک منظور اصلی وارداف، باید به‌طور کامل، سخنان او را مطالعه کرد. منظور اساسی وارداف از شاعرانگی ذهن این است که

برخی ذهن‌ها، از قدرتی برخوردارند که بدون توجه مناسب و لازم به روابط موجود میان کلمات و جملات در محور هم‌نشینی و حتی بدون دقت به اینکه ممکن است برخی واژگان به‌اشتباه در بیت وارد شده باشند، می‌توانند معنایی زیبا و ادیبانه برای بیت بیافرینند (wardhaugh, 1985: 135).

وارداف این عمل را نه بر مبنای سواد و دانش شخص بلکه بر مبنای ذوق او می‌داند. البته همچنین وی بحث شاعرانگی ذهن را تنها معطوف به زنان نمی‌داند و معتقد است هر شخصی اعم از مرد یا زن می‌تواند از این حس برخوردار باشد اما او تأکید می‌کند که این حس بیشتر در ذهن زنان پرورش می‌یابد. وارداف فرایند شاعرانگی ذهن را در دو حالت بیان کرده است:

گاهی شخص مفسر، معنایی برای یک بیت یا بخشی از یک شعر بیان می‌کند که اگرچه بر مبنای روابط میان کلمات در محور هم‌نشینی و مسائل ساختاری بیت عمل نکرده و به آن معنا دست نیافته است، اما معنای نهایی بیت، کاملاً مطابق با مفهوم و مقصود بیت یا آن بخش است (wardhaugh, 1985: 129).

البته این سخن وارداف به نظر چندان هم منطقی نیست. اگر مصحح در این حالت، بر اساس اصول صرف و نحو عمل نکرده، چگونه توانسته به معنای مقصود بیت دست یابد؟ شاید مصحح علم صرف و نحو نخوانده باشد اما هرکسی که پیامی را دریافت می‌کند ناچار باید آن پیام را رمزگشایی کند تا بتواند به معنی رمزگان دست یابد. چه کسی تشخیص می‌دهد که معنا نهایی بیت که شخصی ارائه می‌دهد مطابق با مفهوم بیت یا آن بخش است؛ یعنی هرکسی ممکن است از منظر خود به بیت بنگرد و معنایی از آن استخراج کند و یا معنایی را بپذیرد. به‌هرحال، بخش دوم نظریه وارداف به ما می‌گوید که: «گاهی هم معنایی برای یک بیت بیان می‌کند که آن معنا، مطابق با مفهوم و غرض بیت نیست اما از راه دقت بر ساختار بیت و روابط نهانی و ادبی کلمات و توجیه روابط موجود میان آن‌ها، به معنایی دست یافته است که از مفهوم اصلی خود بیت، ادیبانه‌تر و زیباتر است (همان: ۱۳۰). البته

آنچه وارداف در اینجا می‌گوید، پیش از او، در آراء هرمنوتیک‌ها آمده است. هرمنوتیک معتقد است که هر کس بر اساس دانش خود، می‌تواند یک متن را تأویل کند. حال ممکن است کسانی این تأویل را زیباتر از تأویل دیگران تلقی کنند. امروزه نظریه‌های شناختی، هرمنوتیک و نظریه دریافت، ادعای فهم واحد از یک متن را مردود دانسته‌اند. وارداف البته اشاره دارد که در حالت دوم، مفسر، رعایت در امانت نکرده و مفهوم اصلی بیت را به گونه‌ای دیگر ارائه داده است اما از آنجاکه هدف از ادبیات و به‌کل، هنر چگونه گویی است و این چگونه گویی از راه پرداخت هنری حاصل می‌شود، این عمل منافی با ذات ادبیات نیست.

درواقع وارداف در اینجا همسو با تأویل‌گرایان نظریه «واکنش خواننده» می‌شود و اتفاقاً در کتاب دیگر خود، «تحقیقی بر زبان‌شناسی کاربردی» به این تأثیرپذیری اشاره می‌کند:

من با نظریه‌پردازان واکنش خواننده موافقم که می‌توان در صورتی که لفظ یک متن ادبی و هنری به ما اجازه دهد، معنای معهود و شناخته‌شده آن متن را به نفع یک زیبایی برتر یا اندیشه‌ای والاتر، تصاعد بخشیم و این کار، اتفاقاً زنده نگه‌داشتن آن متن است (wardhaugh, 1978: 154).

در اینجا نیز باید بگوییم که یک خواننده متن ادبی، در هر حال چه بخواهد چه نه این کار را انجام می‌دهد.

پس مشخص شد که تفکر «شاعرانگی ذهن» پیش از وارداف به وجود آمده اما این وارداف بوده که برای اولین بار نامی برای این مفهوم وضع کرده و به‌طور مفصل درباره این سخن گفته است. همچنین بیان شد که وارداف دو حالت برای عمل شاعرانگی ذهن در تفسیر یک متن، قائل است. در ادامه به کاربست مبحث وارداف بر روی دو اثر تصحیحی زنان یعنی حدیقه‌الحقیقه مصحح مریم حسینی و خمسه نظامی مصحح سامیه بصیر مزدهی می‌پردازیم که توضیحات مصححان این دو اثر درباره معنای برخی ابیات، دقیقاً بر مبنای این روش بوده است.

۲. بررسی نظریه شاعرانگی ذهن در تصحیحات زنان (نمونه مورد مطالعه = حدیقه الحقیقه تصحیح مریم حسینی و خمسه نظامی تصحیح سامیه بصیر مژده‌ی)

زنان تا دهه شصت در امر تصحیح حضوری نداشتند و به‌طور رسمی در دهه هفتاد است که تصحیحات زنان چاپ و عرضه می‌شود. تا به امروز نزدیک به ۵۳ اثر تصحیحی به‌وسیله زنان انجام شده که از این میان، ۳۱ مورد چاپ شده است و باقی نیز به‌صورت پایان‌نامه‌های دوره ارشد و به‌ویژه دکتری در دانشگاه‌های مختلف وجود دارد. در کل، انتشارات میراث مکتوب، بیشترین تعداد تصحیح توسط زنان را چاپ و عرضه کرده است. در میان این مصححان، افرادی مانند دکتر مریم حسینی و دکتر اکرم جودی نعمتی، مشهورتر از سایر مصححان هستند. برخی از آثار تصحیحی مانند تصحیح حدیقه الحقیقه از مریم حسینی، جوایز مهمی مانند جایزه کتاب سال را نیز دریافت کرده‌اند. کتاب حدیقه الحقیقه به تصحیح و مقدمه وی، کتاب تشویقی دوره بیست و دوم کتاب سال جمهوری اسلامی ایران شد.

۱.۲ تصحیح حدیقه الحقیقه سنایی غزنوی، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۸۲.

از حدیقه سنایی دو تصحیح موجود است که اولین آن تصحیح مرحوم مدرس رضوی است و تصحیح دوم از مریم حسینی است که حجم آن تقریباً یک‌دوم حجم حدیقه مصحح مدرس رضوی است که همین نکته گویای اختلاف بسیار زیاد نسخه‌ها و ضبط‌های حدیقه است. در تصحیح مریم حسینی ضمن اینکه برخی ابهامات و اشتباهات موجود در تصحیح استاد مدرس رضوی، اصلاح شده، تعداد زیادی از ابیات الحاقی و بحث‌انگیز شعر سنایی در حدیقه الحقیقه، حذف شده است. البته با تمام این‌ها، در پاره‌ای موارد، در تصحیح ایشان نیز ابهاماتی که در تصحیح مدرس بوده، رفع نشده است. چنانکه در قسمت‌های قبلی اشاره شد، نظریه شاعرانگی ذهن بر توضیحات و تفاسیری که شارحان درباره ابیات ارائه می‌دهند، متمرکز است. پس ما نیز در اینجا نه به دنبال نقد روش و کیفیت تصحیح این دو مصحح و نیز نقد مقدمه نویسی آنان بلکه به بررسی مسائل پیرامنتی و البته تنها، بخش تعلیقات آن می‌پردازیم؛ اما پیش از ورود به نقد باید گفت که «مسائل پیرامنتی» به‌عنوان یکی از سه قسمت موجود در نقد یک اثر تصحیحی لحاظ می‌شود و منظور از آن «مباحث و ساختارهایی است که خارج از خود متن تصحیحی می‌باشد و به‌وسیله مصحح، برای راحتی

کار مخاطب و درک بیشتر او از متن، به اثر افزوده می‌شوند. این حوزه خود شامل فهرست‌های ابتدایی و انتهایی (فهرست مطالب، فهرست آیات و احادیث و اعلام و ...) و بخش تعلیقات (توضیح ابیات و واژگان سخت) می‌شود. غالباً پژوهشگران گرامی موقع نقد یک اثر تصحیحی کمتر به مسائل پیرامنتی و حتی مقدمه اثر توجه می‌کنند و بیشتر به سبک تصحیح و کیفیت آن، اهمیت می‌دهند. البته در اهمیت بخش کیفیت تصحیح شکی نیست اما دو بخش دیگر نیز از اهمیت بالایی برخوردار است. در این قسمت بر مبنای دو حالت شاعرانگی ذهن به توضیحات مریم حسینی درباره ابیات سخت در تعلیقات می‌پردازیم و برای تفاوت شاعرانگی ذهن حسینی، توضیحات او را با توضیحات مرحوم مدرس رضوی که سال‌ها پیش از حسینی به تصحیح حدیقه پرداخته بود، مقایسه می‌کنیم:

۱.۱.۲ حالت اول

پیش‌ازاین بیان شد که وارداف در یک نگاه کلی، شاعرانگی ذهن را به دو بخش، تقسیم کرده است. در این قسمت، به ارائه شواهدی درباره مورد اول می‌پردازیم:

کار بی‌علم بار و بر ندهد تخم بی‌مغز بس ثمر ندهد

این بیت نیز در هر دو تصحیح همین‌گونه است (سنایی، ۱۳۶۴: ۳۲۱ و سنایی، ۱۳۸۲: ۱۰۳). تنها تفاوت اینجاست که حسینی «بس ثمر» درج کرده و مدرس، «بی‌ثمر» و خود حسینی هم در پاورقی گفته که «بس ثمر تصحیح قیاسی است» (۱۰۳).

اما معنایی که حسینی کرده، بازهم ارتباطی به دقت بر محور هم‌نشینی کلمات و انسجام بیت ندارد و ذهنش ارتباطات دیگری را قائل شده است: «بار و بردادن» برای کار بی‌علم غیرادبی است و با تخم بی‌مغز متناسب است مسلم است که فعل بار و بردادن مربوط به مصراع دوم است. مفهوم بیت این است که عمل بدون علم، کام بخش و مطلوب نیست همان‌طور که تخم بدون مغز بار و بری نمی‌دهد (سنایی، ۱۳۸۲: ۴۸۵). می‌بینیم که حسینی نه بر مبنای ارتباط میان الفاظ موجود در بیت بلکه بر مبنای آنچه در ذهنش صحیح شمرده، به معنا کردن بیت پرداخته است که البته درست هم هست. به‌ویژه زمانی که می‌بینیم در کتاب «فرهنگ جهانگیری» بیت این‌گونه ضبط شده است:

کار بی‌علم کام و گر ندهد تخم بی‌مغز بار و بر ندهد

(انجوشیرازی، ذیل گر)

و «کام و گر» از اتباع است. به معنای «مطلوب و مقصود» و بارها در ادبیات فارسی نمونه دارد. متأسفانه ناسخان متوجه معنای کام و گر نشده‌اند و آن را تبدیل به بار و برکرده‌اند و برای پرهیز از تکرار آن در مصراع دوم، مصراع دوم را هم خودشان عوض کرده‌اند...

بیت زیر:

گر چو موسی به‌سوی نیل شدی نیل حیزوم جبرئیل شدی

(سنایی، ۱۳۸۲: ۴۱)

ابتدا باید گفت در تصحیح مرحوم مدرّس به جای «حیزوم» در مصراع دوم، ضبط «چون پر» آمده است که قطعاً مناسب‌تر است. حیزوم در لغت به معنای مرکب به‌ویژه اسب راهوار است (دهخدا، ذیل حیزوم). دکتر جعفر شهیدی در شرح مشکلات دیوان انوری درباره «پر جبرئیل» می‌گوید:

در ادبیات منظوم، شهر یا پر جبرئیل نیز اصطلاحی پرکاربرد است و ویژگی‌هایی همچون محافظت در برابر دشمنان، جلوگیری از صدمه آتش و آب و ترمیم جراحت برای آن بیان شده است (شهیدی، ۱۳۷۵: ۱۶۱). با این تفصیل، واضح است چرا ضبط «چون پر» صحیح‌تر است. دکتر حسینی در تصحیح خود جانب ضبط حیزوم را گرفته اما در معنایی که ارائه داده، چنین می‌گوید: «...اگر مانند حضرت موسی به‌سوی نیل می‌رفت، دریای عظیم و مهارنشدنی نیل بر او آسیبی نمی‌رساند و محافظ او می‌شد» (سنایی، ۱۳۸۲: ۳۸۴). می‌بینیم در معنایی که ایشان ارائه داده، نامی از اسب جبرئیل نیست.

بیت زیر:

چون ندانی سرای ساختنش چون توهم کنی شناختنش

(سنایی، ۱۳۸۲: ۲)

مصراع اول این بیت در تصحیح مدرّس رضوی به این صورت آمده: چون ندانی تو سر ساختنش (سنایی، ۱۳۶۴: ۳). ضبط حسینی که فاقد صورت مناسب و منسجم باییت است. در پاورقی حسینی هم به نقل از دو نسخه بدل «k» و «v» ضبط «سزای» درج شده که باز هم فاقد معنایی مناسب است؛ اما حسینی در معنای این بیت گفته: «زمانی که نمی‌دانی خداوند چگونه دست به خلق موجودات زده پس چگونه ادعای شناختن او راداری؟» (سنایی، ۱۳۸۲: ۴۲۴). مشخص است معنایی که برای بیت قائل شده با ضبطی که ترجیح داده،

متفاوت است که این نکته، در واقع این را می‌رساند که حسینی با ضبط موجود در متن، معنای مناسبی برای بیت قائل نیست.

بیت زیر:

بود پیوسته در عقيله و قیل تا کجا تا به درد چشم عقیل

(سنایی، ۱۳۸۲: ۱۳۴)

این بیت در تصحیح مدرس رضوی هم به همین صورت درج شده است. مرحوم مدرس اذعان کرده معنایی برای این بیت نیافته است (سنایی، ۱۳۶۴: ۲۸۵)؛ اما عبداللطیف عباسی، شارح برجسته و متقدم حدیقه، در معنای این بیت می‌گوید:

مراد آن است که علی علیه‌السلام تا آخر عمر پیوسته در عقيله و قیل بود تا محلی که مسلم و فرزندان او را که نور چشم آن حضرت بودند اهل کوفه به قتل رساندند که بعد از فوت آن حضرت و در زمان امام حسین بود. ناچار باید درد چشم را به درد چشم روحانی تأویل نمود (مدرس رضوی، ۱۳۶۱: ۳۸۵).

ذکر معنای عباسی از این جهت بود که نمونه‌ای از آنچه وارداف، پریشانی ذهن شارح خوانده، ارائه شود؛ اما مریم حسینی در معنای این بیت می‌گوید: «مولا علی (ع) دائماً در تعهد به خدا و مردم و پاسخگوی مردم بود تا جایی که تقاضای برادرش، عقیل را در زیاده‌طلبی از بیت‌المال رد کرد و آهن داغ بر جسم او نهاد» (سنایی، ۱۳۸۲: ۴۵۵). حسینی در پاورقی خود، به نقل از نسخ بدلش، به جای «چشم»، ضبط «جسم» را ذکر کرده و در معنا نیز، این ضبط را صحیح دانسته است. از طرفی دیگر معنای ترکیب «عقيله و قیل» را به‌درستی به تعهد و پاسخگویی، گرفته (ن.ک: دهخدا، ذیل عقيله و ذیل قیل).

۲.۱.۲ حالت دوم

گفتیم که وارداف برای شاعرانگی ذهن دو حالت قائل است. حالت اول و برخی نمونه‌های آن در تصحیح مریم حسینی در مورد قبل بیان شد و اکنون نوبت به بررسی حالت دوم در تصحیح وی است. حالت دوم شاعرانگی ذهن بدین صورت است که

گاهی شارح، معنایی برای یک بیت بیان می‌کند که آن معنا، عیناً مطابق با مفهوم و غرض اصلی موجود در بیت نیست اما از راه دقت بر ساختار بیت و روابط کلمات و

توجه روابط موجود میان آن‌ها، به معنایی دست‌یافته است که از مفهوم اصلی خود بیت، ادیبانه‌تر و زیباتر است.

در تصحیح حسینی بارها نیز این حالت را شاهدیم به‌عنوان مثال:

غیب گوگرد سرخ یزدان است زردرویی کشوری زان است

این بیت در هر دو تصحیح رضوی و حسینی به همین صورت درج شده اما معنایی که دو مصحح ارائه داده‌اند، متفاوت است. رضوی می‌گوید: «زردرویی منظور عشق است و سنایی گفته که عشق به خلق جهان از غیب بخشیده شده است» (سنایی، ۱۳۶۴: ۵۶۸). همان‌گونه که می‌بینیم در توضیحی که مرحوم رضوی داده، ترکیب «گوگرد سرخ» جایی ندارد و زردرویی را بی‌هیچ توجیهی به عشق تفسیر کرده است. مریم حسینی در توضیح این بیت دارد: «خدا در عالم غیب، مانند گوگرد سرخ است که دسترسی به آن بسیار سخت است به همین جهت بسیاری افراد که به دنبال وصال به یزدان هستند، شرمند می‌شوند و خجالت دارند» (سنایی، ۱۳۸۲: ۴۹۸).

می‌بینیم که معنای حسینی مناسب و صحیح است. حسینی در واقع فراتر از لفظ موجود در بیت و ارتباط میان اجزا، معنای صحیح بیت را تشخیص داده و حتی مفهومی متعالی‌تر برای بیت ایجاد کرده است. حسینی «یزدان» را به «غیب» وابسته دانسته و به‌درستی حرف اضافه «در» را که از میان این دو کلمه، محذوف شده، به جای خود برگردانده است: یزدان در عالم غیب و از طرفی دیگر «گوگرد سرخ» را مسند دانسته: یزدان در عالم غیب، مانند گوگرد سرخ است.

و یا در بیت زیر:

شوق بی‌یار خود سرور بود یار خود از خدای دور بود
شوق ذوقست به دوزخ اندازد شوق شوقست چو حور بنوازد

در هر دو تصحیح مدرس رضوی و حسینی این دو بیت به این صورت درج شده است (سنایی؛ ۱۳۶۴: ۲۶۴ و ۱۳۸۲: ۱۶۵)؛ اما معنایی که دو مصحح ارائه داده‌اند متفاوت است: رضوی معتقد است: «شوق بدون معشوق دنیوی، شادی واقعی است و معشوق دنیوی باخدا فاصله دارد. شوق ذوق تو را از مرحله والای انسانیت خارج می‌کند اما شوق شوق یعنی اشتیاق تو به خدا تو را به مرتبه برتر از فرشتگان می‌رساند» (سنایی، ۱۳۶۴: ۶۰۲).

احتیاجی نیست که بیان کنیم معنایی که مدرّس ذکر کرده کاملاً نارسا و دور از غرض دو بیت است. مریم حسینی گفته:

شوق زمانی سرور و شادی حقیقی است که در غیاب یار و نه برای وصل وی باشد یعنی اشتیاق باشد که مرحله بالاتر شوق است. شوق صرف که تشنگی برای وصال یار است و در آن، بازهم خودخواهی وجود دارد تا رسیدن به حقیقت خدا فاصله زیاد دارد. شوق ذوق همان شوق صرف در تعبیر سنایی است و شوق شوق همان اشتیاق (سنایی، ۱۳۸۲: ۵۹۸).

همان‌گونه که حسینی به درستی توضیح داده، «یار» در اینجا به هیچ وجه، منظور یار و معشوق دنیوی نیست سنایی در اینجا تفاوت میان شوق و اشتیاق را با زبان خود بیان کرده است؛ اما از آنجاکه در زبان سنایی غالباً معنی بر لفظ غالب است و این به خاطر گنجاندن معانی سخت عرفانی در یک بیت با وزن کوتاه و ضربی است، شاهد تعقید لفظی هستیم اما حسینی با درستی، معنایی درست و البته بهتر از لفظ موجود در شعر آورده است. در بیت زیر:

دید وقتی عزیز عزرائیل سَمج لَقمان سبیل سیر سبیل
(سنایی، ۱۳۸۲: ۱۹۶)

این بیت از داستانی مربوط به تعجب عزرائیل از خانه بی‌آلایش و محقّر لقمان حکیم است که در ادامه هم به توصیف این خانه، پرداخته شده است. این بیت در تصحیح مدرّس و حسینی به همین صورت است. مرحوم مدرّس درباره معنای این بیت حرفی نزده و تنها علامت سؤال در تعلیقات و جلوی این بیت به معنای عدم دریافت معنای بیت نهاده است. حسینی در تعلیقات پس از معنا کردن واژگان و ترکیبات بیت به توضیح بیت پرداخته است. ابتدا ذکر کرده که «عزیز» صفت برای وقت است و سَمج به معنای زیرزمین و خانه محقّر است و سبیل اول به معنای نحو و مانند و سبیل دوم به معنای وقفی و بدون هزینه. سپس معنای بیت را آورده: «عزرائیل، در لحظه‌ای که بسیار عزیز و مهم بود چراکه چشم او را به روی یک حقیقت باز کرد، خانه محقّر لقمان پرآوازه را دید که مانند سرای ابن سبیل بود» (سنایی، ۱۳۸۲: ۴۹۲). بحثی که حسینی از «عزیز» به عنوان صفت «وقت» کرده، موردپسند است و وابستگی این صفت به وقت را بهتر از وابستگی آن به «عزرائیل» نشان می‌دهد و توجیه زیبای عرفانی نیز از آن ارائه داده است؛ اما حسینی واژه «سیر» را در

مصراع دوم، مناسب ندانسته از همین رو، ترجیح داده مصراع دوم را به صورت دیگری بیاورد: سمج لقمان سرای ابن سبیل. اگرچه در هیچ یک از نسخ موجود از حدیقه مصراع دوم با این ضبط اخیر درج نشده، می توان گفت دست کم در معنا، آن ابهام و پیچش ضبط متن را ندارد. اگرچه خود حسینی «سبیل» اول را به معنای نحو و مانند گرفته اما اشتباه است و باید دانست این واژه در معنای راه و روش و نوع، بارها در ادب فارسی نمونه داشته و غالباً به شکل «بر سبیل» می آمده است اما به معنای مانند و مثال هیچ گاه در ادب فارسی نیامده و نمودی نداشته است. به هر شکل معنایی که حسینی انجام داده، از یک طرف فراتر از روابط موجود میان واژگان در محور افقی بیت است و از طرف دیگر با ارائه یک توضیح و برداشت عرفانی، واژه «عزیز» را معنایی مناسب تر کرده است.

ابیاتی که از تصحیح دکتر حسینی ذکر شد، به عنوان نمونه برگزیده شده در واقع یکی از مهم ترین ویژگی های تصحیح ایشان از حدیقه، همین قسمت تعلیقات آن است که معنایی که برای برخی ابیات قائل شده نه از راه توجیه الفاظ موجود در بیت و رابطه آن ها که از راه تشخیص ذهنی مصحح بر اینکه بیت با الفاظ موجود، معنایی صحیح ندارد، حاصل شده است و قطعاً این روش با نظریه شاعرانگی ذهن، پیوند مناسبی دارد.

۲.۲ تصحیح خمسه نظامی، تهران: دوستان، ۱۳۸۳.

تاکنون با چند تصحیح از خمسه نظامی از جمله نسخه های وحید دستگردی، مسکو، ثروتیان و برات زنجانی آشنا بوده ایم اما در سال های اخیر، تصحیح جدیدی از خمسه نظامی به کوشش خانم دکتر سامیه بصیر مزدهی (بازنگریسته استاد بهاءالدین خرمشاهی) منتشر شد که چاپ اول آن در سال ۱۳۸۳ و چاپ دوم در سال ۱۳۸۸ توسط انتشارات دوستان به بازار کتاب ارائه شد؛ این تصحیح بر اساس نسخه معروف به سعد لو، مربوط به قرن هشتم ه. ق؛ و با مقابله با نسخه های کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران، وحید دستگردی و آکادمی علوم اتحاد شوروی انجام شده است. مصحح معتقد است یافته ها و ادراکات ایشان از ابیات، به کار بردن صحیح ترین و فصیح ترین نسخه بدل ها و توجه به قوانین قافیه، اسالیب شعر، عروض و سایر فنون بدیعی و بلاغی و همچنین استفاده از نسخه سعد لو به عنوان اساس کار، تصحیح ایشان را منقحتر و به نسخه اصل نظامی، نزدیک تر ساخته است؛ اما اگرچه تصحیح مذکور، متأخر است و مصحح می توانست علاوه بر در دست داشتن دو نسخه معتبر وحید و مسکو، از دستاوردهای علوم جدید نیز بهره برد و کاری بهتر از پیشینیان ارائه

دهد، اما تصحیح وی، دارای اشکالات فراوانی است. البته بحث ما درباره سبک تصحیح این اثر نیست بلکه در مورد شاعرانگی ذهن است که از این منظر باید گفت اثر ایشان، از زمره آثار خوب محسوب می‌شود. از میان مصححانی که دست به تصحیح منظومه‌های مختلف نظامی زده‌اند، مرحوم حسن وحید دستگردی همواره جایگاه والایی میان نظامی دوستان، داشته است. دلیل این امر هم به فضل تقدّم وحید برای تصحیح و احیای آثار نظامی برمی‌گردد و هم اینکه در توضیحاتی که درباره معنای ابیات مختلف این منظومه‌ها داده، اگرچه در برخی موارد، معنا تراشی کرده اما کارکرد شاعرانگی ذهن او، بی‌شک از بهترین و شاید هم بهترین نوع شاعرانگی ذهن در ادبیات فارسی است که می‌توان به‌طور مستقل و مفصل در این باره حرف زد. بعد از مرحوم وحید از بین چند تن محقق که به تصحیح و شرح آثار نظامی پرداختند، سامیه بصیر مزدهی از نظر شاعرانگی ذهن، موفق عمل کرده است.

بصیر مزدهی هم مانند حسینی از هر دو نوع شاعرانگی ذهن در تعلیقاتش هست اما بسامد حالت دوم در کار او کمتر از حسینی است. همچنین رضا صفدری در مقاله‌ای به‌نقد تصحیح بصیر مزدهی پرداخته اما طبق مرسوم مقالاتی که به‌نقد آثار تصحیحی می‌پردازند تنها به سبک تصحیح وی متوجه بوده و هیچ سخنی درباره مسائل پیرامنی این تصحیح که شاعرانگی ذهن در آنجا و در بخش تعلیقات آن، نمود دارد، نگفته است (صفدری، ۱۳۹۵). در ادامه به ذکر چند مثال از میان نمونه‌های متعدد شاعرانگی ذهن در تعلیقات بصیر مزدهی پرداخته می‌شود.

۱.۲.۲ حالت اول

کز ازلش علم چو دریاست این تا ابدش ملک و چه صحراست این
(نظامی، ۱۳۸۳: ۱۷)

این بیت که در تصحیح مزدهی به این صورت آمده، در تمام تصحیحات دیگر خمسه و مخزن‌الاسرار به‌صورت بیت زیر درج شده است:

کز ازلش علم چه دریاست این؟! تا ابدش ملک، چه صحراست این؟!
(نظامی، ۱۳۷۸: ۱ و نظامی، ۱۳۸۷: ۳)

اما عجیب است که معنایی که مزدهی برای این بیت کرده این‌گونه است:

«علمش از ازل است؟ این چه دریای بزرگی است؟ و مُلکش تا ابد هست؟ این چه صحرای بزرگی است؟» (نظامی، ۱۳۸۳: ۴۸۹).

همانطور که می‌بینیم مصحح به درستی و با در نظر گرفتن انسجام بیت به معنا کردن آن پرداخته است حال آنکه بیتی را که در متن می‌بینیم، منافی چنین برداشتی است. مصحح به درستی در معنا کردن بیت، جنبه استفهام تعجبی در هر دو مصراع و جنبه تعجب در قسمت دوم هر مصراع را تشخیص داده است. لذا در معنا کردن، حرف «چو» در مصراع اول را به درستی به «چه» تبدیل کرده و در مصراع دوم نیز حرف «و» را به درستی نادیده گرفته است.

واقعاً جای سؤال دارد مریم حسینی و سامیه بصیر مژده‌ی که این گونه صحیح به معنا و مفهوم ابیات رسیده‌اند، چرا با خود فکر نکرده‌اند این معنایشان با آنچه در متن از ضبط ابیات درج کرده‌اند، متفاوت و به مراتب بهتر است؟
یا در بیت زیر:

مَنْت او راست هزار آستین بر کمر و کوه و کلاه و زمین

(نظامی، ۱۳۸۳: ۱۷)

واقعاً معلوم نیست مصحح از مصراع دوم و ردیف کردن حرف «و» چه معنایی می‌فهمد؟ مَنْت خدا بر کمر و کلاه، یعنی چه؟ و اصلاً چه تناسبی میان کمر و کلاه و کوه و زمین است؟ صورت صحیح اصلی مصراع دوم این گونه است: «بر کمر کوه و کلاه زمین»، که باز هم در ضبط وحید و زنجانی و دیگر مصححان به درستی آمده است؛ اما باز مصحح زمان معنا کردن بیت، به درستی این اضافه بودن «و» را تشخیص داده و گفته: احسان خداوند بر کمر کوه و کلاه زمین هست و کمر کوه منظور معادن موجود در کوه و کلاه زمین منظور آسمان و بارش‌های آن است» (نظامی، ۱۳۸۳: ۴۹۰).

۲.۲.۲ حالت دوم شاعرانگی ذهن در تعلیقات تصحیح خمسه نظامی بصیر مژده‌ی

پای سخن را که دراز است دست سنگ سرآورده او بر شکست

(نظامی، ۱۳۸۳: ۱۹)

ابتدا باید ترکیب «بر شکستن» در تمام تصحیحات موجود از این بیت به صورت «سر شکستن» درج شده که کاملاً غلط است. «بر شکستن» اصلاً هیچ معنا و توجیه و تناسبی با

اجزای جمله ندارد. روشن است که «سر شکست» صورت صحیح است که بازهم در تصحیحات دیگر مانند تصحیح مرحوم وحید (ص ۲۶) و تصحیح مسکو (ص ۳)، به صورت صحیح درج شده است. مژده‌ی در توضیح این بیت، صورت صحیح فعل را در مصراع دوم به کار برده و می‌گوید:

سنگ سراپرده شناخت و وصال الهی، پای سخن دست دراز و سرکش را شکست. سراپرده، مختص به شاهان و امیران بوده و جای کاملاً مخصوص و حریم آن‌ها محسوب می‌شده از همین رو هرکس به آنجا وارد می‌شده به شناخت کامل اسرار شاه دست می‌یافته است از همین رو به نظر من، سراپرده در مصراع دوم باید وابسته‌اش از جنس شناخت و وصل باشد (نظامی، ۱۳۸۳: ۴۹۶).

ملاحظه می‌شود که مصحح معنایی کاملاً صحیح برای بیت آورده و حتی افزودن واژه «شناخت و وصال الهی» به واژه «سراپرده» و توجیهی که انجام داده، معنای بیت را رساتر و بلیغ‌تر ساخته است.

لوح زر از صورت خاری بشست حیض گل از ابر بهاری بشست

(همان: ۱۸)

اولاً «لوح زر» ترکیب عجیبی دست‌کم در این بیت است. معنای بیت واضح است که به طور خلاصه می‌توان گفت که خدا رنگ زرد را که نشانهٔ بیماری و خواری است، از صورت زر پاک کرده و زر با وجود رنگ زرد، عزیز است و گل نیز اگرچه مانند حیض، سرخ است اما این سرخی با ابر بهاری شسته شده است. با این تفصیل معلوم می‌شود که «روی زر» صحیح است و همچنین «صورت خاری» دارای هیچ مفهوم و توجیهی نیست؛ و «صورت خواری» درست است. در ضبط وحید و ضبط ثروتیان، هر دو مورد، به صورت صحیح آمده است اما در ضبط مسکو هم «لوح زر» وجود دارد (نظامی، ۱۳۸۷: ۵).

اکنون به معنای مژده‌ی دربارهٔ این بیت می‌پردازیم:

خداوند بافضلش، رنگ زرد را که نشانهٔ بیماری است برای طلا که زردرنگ است، از علائم بی‌ارزشی برداشت و همین زرد بی‌ارزش، در مورد طلا باعث ارزشش شد همان‌طور که رنگ سرخ را که نشانهٔ حیضی است در گل سرخ دارای ارزش قرارداد و این حیضی را نه با آب معمولی که با آب باران شست (نظامی، ۱۳۸۳: ۵۰۶).

می‌بینیم که معنایی که مزدهی برای بیت آورده هم مناسب و هم در ارتباط کامل با محور افقی کلمات است و البته با ضبطی که در متن آورده، تطابق ندارد. مصحح در معنا کردن، به جای «لوح زر» به «رنگ زر» قائل شده و در مصراع دوم، روی قسمت «از ابر بهاری بشست» تأکید قرار داده و آن را به درستی از انواع دیگر آب‌های راکد و چاه جدا و ممتاز کرده است.

به حکمی که آن در ازل رانده‌ای نگر در قلم زانچه گردانده‌ای
ولیکن به خواهش من حکم کش کنم زین سخن‌ها دل خویش خوش

(نظامی، ۱۳۸۳: ۷۱۵)

مصحح، ترکیب «نگردد قلم» را نتوانسته در نسخه‌ها تشخیص دهد و به‌طور درست بخواند لذا مصراع دوم را این‌گونه درج کرده که معنایی عجیب و مخالف حرف نظامی دارد. نظامی در اینجا درباره عدم تغییر حکم خدا که در ازل، ایجاد شده، صحبت می‌کند و می‌گوید اگرچه این احکام تغییر نمی‌کنند، اما دلم به دعاهایم خوش است که قلم الهی تغییر کند و حکم عوض شود.

اما باز هم مصحح در معنا کردن، به درستی به جای «نگر»، «نگردد» قرار داده و گفته است: «من می‌دانم که قلم تقدیر تو ذره‌ای از حکمی که در ازل مقدر کرده‌ای، خطا نمی‌کند اما به‌رحال من اسپر قضا و قدر تو با دعا و زاری دل خود را خوش می‌کنم و به خود امید می‌دهم» (نظامی، ۱۳۸۳: ۵۰۸). باز هم شاهدیم که مصحح معنایی مناسب و صحیح را برای بیتی ذکر کرده که لفظ آن، ما را به این معنا رهنمون نمی‌سازد.

ز لعلش بوسه را پاسخ نخیزد که لعل او واگشاید دُر بریزد

یکی از ابیات خسرو و شیرین که اغلب شارحان در معنای آن اشتباه کرده‌اند همین بیت زیبا است. ابتدا معنایی را که برخی مصححان از این بیت کرده‌اند بیان می‌کنیم:

مرحوم برات زنجانی می‌گوید: او بوسه خواه را جواب نمی‌دهد زیرا اگر جواب دهد لب‌هایش باز می‌شود و مرواریدها (دندان یا سخن‌ها) بیرون می‌ریزد (زنجانی، ۱۳۷۶: ۳۸۲). مرحوم ثروتیان هم دقیقاً همین معنی را بیان کرده است (نظامی، ۱۳۶۶: ۷۹۶). مرحوم وحید هم چنین گفته: «از لب لعل او، جوابی برای بوسه بر نمی‌آید زیرا اگر دهان لعل مانندش را باز کند، دندان‌های مروارید مانندش می‌ریزند» (نظامی، ۱۳۷۸: ۳۸۹).

اما می‌رسیم به معنای بصیر مزدهی از این بیت:

از دهان او در سؤالی که برای تقاضای بوسه مطرح می‌شود، پاسخی نمی‌شنویم زیرا اگر پاسخ دهد، دندان‌های مروارید گونش هویدا می‌شود. شاعر کلمات مصراع دوم را هنرمندانه چیده و «بریزد» در اصل به معنای آشکار شدن و بیرون زدن است اما بامعنای کنایی «بیرون افتادن و زمین افتادن» نیز بیت دارای حسن تعلیل می‌شود (نظامی، ۱۳۸۳: ۵۶۵).

درواقع بصیر مژده‌ی با این معنای زیبایی که برای بیت قائل شده هم حق مطلب را ادا کرده و هم اشاره مناسبی به حسن تعلیل موجود در مصراع دوم داشته است. او متوجه شده که در مصراع اول، «بوسه» باید وابسته‌ای داشته باشد و آن «تقاضا» است؛ و حرف «را» به معنای در مقابل و برای است: در مقابل تقاضای بوسه دیگران، پاسخی نمی‌دهد.

یا در بیت زیر از خسرو و شیرین:

بدین بختم چون او هم‌خوابه باید کزو سرسام را گرمابه باید

(نظامی، ۱۳۸۳: ۱۲۲)

این بیت در تمام تصحیحات خمسه نظامی و خسرو و شیرین نظامی به‌جز تصحیح ثروتیان به همین صورت است اما معنای مصححان درباره این بیت، باهم تفاوت دارد. دکتر برات زنجانی می‌گوید: «شیرین به لحن طنز می‌گوید که بخت من سرسام دارد و گرمابه رفتن برای او مناسب است زیرا دیوانگیش را شدت می‌دهد (نظامی، ۱۳۷۶: ۵۰۶). می‌بینیم که زنجانی معنایی عجیب به دست داده. شدت بخشیدن به دیوانگی صحیح نیست اتفاقاً برعکس است کسی که سرسام حاد دارد، بیش از دیگران برایش گرمابه تجویز می‌شده درواقع در بالاترین مرحله سرسام بوده که این تجویز برایش شده است.

دکتر ثروتیان مصراع دوم را این‌گونه ضبط کرده: سریرم را ز گردون پایه باید

با این ضبط، قافیه عیب پیدا می‌کند و معنی هم مخالف محور عمودی ابیات است: «با این بخت بدی که من دارم اگر لازم آید که او هم‌خوابه من باشد باید سریر و تخت من پایه‌ای از گردون داشته باشم» (نظامی، ۱۳۶۶: ۹۰۱).

معنای بصیر مژده‌ی نیز این‌گونه است:

از بخت بدی که من دارم، هم‌خوابه من باید کسی باشد که از شدت بیماری فکری او درنهایت است و این‌گونه شخصی، مسلماً غم من بر دلش اندازه یک تار مو وزن ندارد و بویی از عشق من هم نبرده است (نظامی، ۱۳۸۳: ۵۶۶).

درواقع بصیر مژده‌ی محور عمودی این قسمت از داستان را هم در نظر گرفته و بیت را معنا کرده به‌ویژه بیت بعد از بیت موردنظر که این‌گونه است:

ز مه‌رم گرد او بویی نگردد غم من بر دلش مویی نگردد

یا در بیت زیر:

اگر خودروی من رویی است از سنگ در او بیند فروریزد از این ننگ

این بیت در تمام تصحیحات خمسه و خسرو و شیرین به این صورت ضبط شده است. ابتدا توضیحات برخی مصححان دیگر را می‌خوانیم:
دکتر برات زنجانی چنین بیان می‌کند:

اگر روی من از سنگ است بهتر است که خسرو توجهی به روی من نکند و این ننگ را که بر من نشسته است بشکند (ننگ برای شیرین این بوده که از پادشاهی دست کشیده و به خاطر عشق به خسرو از خان و مان بریده است) (نظامی، ۱۳۷۶: ۵۰۵).

زنجانی نگفته منظور از «سنگ بودن روی شیرین» چیست و فعل «بهتر است» از کجای لفظ این بیت برآمده است و چرا «ننگ» را به دوری از شاهی تعبیر کرده است؟
دکتر ثروتیان هم معنایی متفاوت اما بازهم نادرست ذکر کرده: «روی من مانند سنگ بود اما خسرو من را هم روسفید کرده و آبروی من را هم برده است» (نظامی، ۱۳۶۶: ۴۹۶).
قبل از ذکر معنای بصیر مژده‌ی باید گفت که بازهم شارحان گرامی دقتی به محور عمودی این قسمت از داستان نکرده‌اند. درحالی‌که در ابیات قبل آمده:

چه کرد آن ره‌زن خونخواره‌ی من جز آتش‌پاره‌ای در باره‌ی من
من اینک زنده او با یار دیگر ز مهر انگیخته بازار دیگر

پس می‌بینیم بحث از سرزنش خسرو و عمل او است. پس شیرین چگونه در این حالت و بر چه معیاری روی خود را به سنگ تشبیه کرده که حرفی زشت است. از طرفی دیگر خیانت در عشق با پررویی پیوند دارد یا فریبکاری و سوءاستفاده از احساسات کسی؟
اکنون به معنای بصیر مژده‌ی می‌پردازیم:

«اگرچه چهره و روی من، پررنگ و لعاب و زیباست اما زمانی که به خسرو دقت می‌کنم رنگ صورت من پیش دورنگی او رنگ می‌بازد» (نظامی، ۱۳۸۳: ۵۷۴). معنایی که مژده‌ی کرده با توجه به محور عمودی ابیات و صحبتی که در بالا کردیم، به نظر مناسب‌تر و

منطقی‌تر است. در هیچ کجای داستان پیش‌ازاین قسمت بحثی از سنگ رویی شیرین نشده است و نمی‌توان خیانت مخفیانه خسرو را به سنگ رویی او نسبت داد. مؤید تحسین ما از معنای مژده‌ی، ضبط دو نسخه‌بدل دانشگاه تهران با علامت «ت» و کتابخانه ملک با علامت «مل» است که بیت را چنین ضبط کرده‌اند:

اگر خود روی من رویی است از رنگ دورنگی خسرو از او می‌برد رنگ

و یا بیت زیر:

«بخوان کسان برمخور نان خویش دورنگی شکینه بنه بر سر خوان خویش»

(نظامی، ۱۳۸۳: ۱۳۳)

بحث بر سرواژه «شکینه» در مصراع دوم است. تقریباً تمام مصححان به جز دکتر زنجانی در متن اصلی، همین ضبط را درج کرده‌اند. طبق تصحیح دکتر برات زنجانی به جای «شکینه بنه»، از «مکبهٔ منه» استفاده شده است (نظامی، ۱۳۸۲: ۴۸). «مکبه» به معنای درپوش دیگ است. اگر این واژه را بگیریم، معنایی برعکس نظر نظامی در چند بیت بالای این بیت حاصل می‌شود. نظامی در این ابیات از قول خضر که در رؤیای نظامی حاضر شده و او را نصیحت به سرودن شعر کرده می‌گوید:

که چندین سخن‌های خلوت سگال حوالت مکن بر زبان‌های لال
تو میخاری این سرو را بیخ و بن بر آن فیلسوفان چه بندی سخن؟
چرا بست باید سخن‌های نغز بر آن استخوان‌های پوسیده مغز؟

(نظامی، ۱۳۸۳: ۱۳۳)

پس نظامی به تلقین خضر، معتقد است نباید سخنانی که حاصل خلوت و مکاشفه او است، به نام یونانیان در گذشته بسته شود بلکه باید به نام خود نظامی نشر شود. «شکینه» به معنای ظرف غلات و ظرف غذا به مجاز کل، است. در این صورت هم معنای بیت مناسب نیست. یعنی شاعر گفته نانی که متعلق به تو است را سر سفره دیگران نبر و نخور و ظرف را بر روی سفره خود بگذار! می‌بینیم که معنای درستی حاصل نمی‌شود. دکتر ثروتیان هم مانند تمام مصححان، در متن، واژه «شکینه» را درج کرده اما در تعلیقات توضیح داده که: «شکینه در ادبیات کهن فارسی نمونه‌ای ندارد و از طرفی شاید، این واژه، کلمه‌ای دیگر باشد. ایشان، معتقد است که صورت صحیح به احتمال زیاد، کلمه «شکنبه» به معنای نوعی

آش است» (نظامی، ۱۳۸۱: ۴۵۷). علت این امر، به بحث اعجام و نقطه گذاری در متون قدیم برمی گردد. در لغتنامه دهخدا نیز ذیل این واژه، جمله‌ای از اسرارالتوحید مسطور است (دهخدا، ذیل شکنبه). بصیر مژده‌ی، بدون اینکه به ایراد موجود در ضبط این واژه در تعلیقات اشاره‌ای داشته باشد، در معنایی که از بیت ارائه داده، به لفظ آش اشاره کرده است: «نان خود را در سفره دیگران مطلب و آشی که خود درست کرده‌ای را بر سر خوان خود بگذار» (نظامی، ۱۳۸۳: ۳۹۸).

تشنه‌ای را که اوفتاده توست آب در ده که آب در ده توست

(نظامی، ۱۳۸۳: ۱۵۴)

محمد روشن، مرحوم وحید دستگردی و هلموت ریتر به جای «بیشه»، «تشنه» آورده‌اند. لفظ «اوفتاده» تنها در تصحیح محمد روشن و دکتر زنجانی است و باقی تصحیحات هم «گلو ده» ضبط کرده‌اند. حال آنکه هیچ‌یک متوجه عیب قافیه نشده‌اند. «ه» در «اوفتاده» از نوع «های ملفوظ» مانند «ده» نیست که بتواند با واژه «ده» هم‌قافیه شود. دکتر ثروتیان، لفظ «تشنه» را در پاورقی به نقل از این دو نسخه، ذکر کرده اما ترجیح داده که ضبط «بیشه» را که در نسخه اساس خود (نخجوانی) بوده، برگزیند. در ضبط ثروتیان آمده: بیشه‌ای را که در گلو ده توست (ثروتیان، ۱۳۸۱: ۲۱۹)؛ و همچنین ایشان در معنای بیت نیز گفته‌اند: «بیشه‌ای که در گلو ده تو است و نزدیک ده تو است، آب بده زیرا این آب راداری و می‌توانی ارزانی کنی» (همان: ۴۶۹)؛ اما ضبط «گلو ده» در ادبیات فارسی نمونه ندارد و معنایی هم ندارد و بعید است نظامی در این بیت زیبا، مانند یک دوستدار محیط‌زیست عمل کرده باشد و از مخاطب بخواهد به بیشه‌ای که کنار ده او است، آب بدهد! دکتر برات زنجانی نیز این بیت را این گونه ضبط کرده‌اند: تشنه‌ای را که در گلو زه توست (زنجانی، ۱۳۷۹: ۹۹). که باز هم «گلو زه» ضبطی ذوقی و فاقد نمونه و شاهدی در ادبیات فارسی است. وحید دستگردی ضبط «گلو ده» به معنای عاشق را درج کرده:

تشنه‌ای را که او گلو ده توست آب در ده که آب در ده توست

(نظامی، ۱۳۶۳: ۳۶)

و در معنای این بیت در پاورقی آورده‌اند: «تشنه‌ای را که گلویش در بند عشق تو است، آب وصال در ده زیرا او هم در عوض آب دهنده تو است» (همان).

دست‌کم معنای وحید بهتر است و ضبط وی نیز اصح؛ اما قسمت آخر معنای ایشان، نامناسب است. منظور قسمت «او هم در عوض آب دهنده تو است». بصیر مژده‌ی هم اگرچه در متن، ضبط «تشنه و گلو زه» را مانند ضبط زنجانی قائل شده اما در معنای بیت چنین گفته: «فرد تشنه‌ای را که به تو گلو سپرده و مطیع تو است، آب بیخش و به او توجه کن زیرا هم قدرت آن راداری و هم او نیز باعث اعتبار و ارزش تو خواهد شد» (نظامی، ۱۳۸۳: ۵۲۶). این معنی، حاکی از این است که بصیر مژده‌ی، «آب» دوم در مصراع دوم را رونق و اعتبار گرفته است.

یا:

بسا رعنا زنا کو شیر مرد است بسا دیبا که شیرش درنورداست

(نظامی، ۱۳۸۳: ۶۸)

بحث بر سر توضیحات مصححان درباره این بیت است. دکتر ثروتیان در توضیح این بیت، به رابطه دیبا که از پوست شیر ساخته می‌شود اشاره کرده و بیان کرده‌اند که منظور این است این دیبای نازک از بدن شیر غران و قدرتمند ساخته شده است و نباید فریفته ظاهر آن شد (نظامی، ۱۳۶۶: ۲۶۴) و دکتر زنجانی نیز مشابه این حرف را زده است (نظامی، ۱۳۷۶: ۱۸۹)؛ اما در حقیقت با توجه به شواهد و ابیاتی که در شاهنامه فردوسی به کرات دیده می‌شود و حتی در شعر خود نظامی هم نمود دارد، «دیبا لباسی بوده که لشکریان و درباریان به جهت تفاخر و شکوه، روی لباس‌های دیگر به‌ویژه لباس جنگی خود می‌پوشیدند» (رستگار فسایی، ۱۳۸۱: ۱۴۸). پس شیر استعاره از شخص جنگجو است نه اینکه خود شیر مراد باشد. ضمناً «نورد» در اینجا و در تناسب بالباس و جامه، به معنای باطن و درون جامه است. بصیر مژده‌ی این‌گونه به معنای بیت پرداخته است:

چه بسیار زنان زیبا و آراسته‌ای که در ظاهر، سست و ظریف نشان می‌دهند اما در باطن مانند مردان جنگجو و شجاع هستند، همان‌طور که می‌بینیم جنگاوران روی لباسشان، دیبای نازک و زیبا می‌پوشند، اما زیر این ظاهر ظریف، نه یک زن بلکه شیرمردی وجود دارد (نظامی، ۱۳۸۳: ۳۸۹).

زنان مانند ریحان و سفالند درون‌سو خبث و بیرون‌سو جمال‌اند

(نظامی، ۱۳۸۳: ۳۴۷)

تمامی آثار تصحیحی نظامی این بیت را یا این گونه یا به صورت ریحان سفال، ثبت کرده‌اند حال آنکه هر دو مورد، با توجه به مصراع دوم و محورهمنشینی بیت نادرست است. بحث از یک چیز است که ظاهری خوش و باطنی بد دارد اما با قرائت بالا و قرائت دیگری که بیان شد، عملاً با دو چیز متفاوت مواجهیم از طرفی دیگر باید دانست ریحان، نوعی خط نیکو هم بوده است. پس صورت صحیح این ترکیب: ریحانی سفال است یعنی سفال ریحانی و دارای خط ریحانی. دکتر بصیر مژده‌ی اگرچه این ضبط را در متن برگزیده‌اند، در معنا، چنین گفته‌اند:

«زنان مانند نقش و نگارهای ظریف و زیبا بر روی سفال هستند که در ظاهر بسیار چشم‌نواز و در معنا، از خاکی بی‌ارزش هستند» (نظامی، ۱۳۸۳: ۴۳۳).

۳. نتیجه‌گیری

در این مقاله به بررسی یکی از بخش‌های مهم حوزه «مسائل پیرامنی» در یک اثر تصحیحی یعنی تعلیقات آن اثر که مربوط به توضیح درباره معنای برخی ابیات مشکل متن است با توجه به مبحث شاعرانگی ذهن، پرداخته شد. مبحث شاعرانگی ذهن ساخته و پرداخته رونالد وارداف، زبان‌شناس معاصر کانادایی است که به‌طور خلاصه مرتبط با توضیحاتی است که پژوهشگران ادبیات درباره معنای یک بیت یا بخشی از شعر می‌دهند. شاعرانگی ذهن به‌زعم وارداف دارای دو حالت است که دراثنا‌ی مقاله به آن‌ها اشاره شد. هدف اصلی از ارائه این مقاله این بود که واقعاً جای خالی چنین مبحثی در آثاری که به‌نقد متون تصحیح‌شده می‌پردازند، خالی بود. در این‌گونه آثار، منتقدان صرفاً بر مبنای روش تصحیح و کیفیت آن، به‌نقد می‌پرداختند و چندان صحبتی از توضیحات و تعلیقات مصححان به میان نمی‌آمد درحالی‌که قطعاً این بخش هم یکی از مسائلی است که باید مورد توجه منتقدان قرار گیرد. مبحث وارداف معیاری بسیار مناسب برای تحلیل قسمت تعلیقات یک اثر تصحیحی است و می‌تواند در بررسی‌های آثار تصحیحی بسیار مفید و راهگشا واقع شود. جامعیت مبحث وارداف آنجاست که سه حالت مختلف برای توضیحات پژوهشگران درباره معنای ابیات قائل است. او به‌طور کل، فرایند معنا کردن و تفسیر شعر و ابیات شعری را دارای سه مرحله مجزاً از هم می‌داند. البته منظور وی این نیست که هر مفسری تنها می‌تواند از یکی از این سه روش، استفاده کند بلکه می‌تواند از آمیزه‌ای از سه روش در تفسیر ابیات مختلف یک شعر بهره‌بردارد؛ اما به‌هرحال، برای تفسیر یک بیت، تنها می‌تواند بر مبنای یکی از این سه

روش عمل کند. این سه روش شامل: ساختارشناسی ذهن، پریشانی ذهن و شاعرانگی ذهن هستند. از آنجاکه شاعرانگی ذهن، بحثی ادیبانه‌تر است و با تفسیر و توضیحاتی که دو مصحح موردنظر این مقاله، ارائه داده‌اند، مناسب‌تر است پس در این مقاله نیز بر این مبنا، به بررسی دو اثر تصحیحی از مصححان زن، پرداخته شد و با مبحث شاعرانگی ذهن مشخص شد که مریم حسینی در تصحیح حدیقه و سامیه بصیر مژده‌ی در تصحیح خمسه نظامی به چه میزان از این روش برای توضیح ابیات استفاده کرده‌اند و موفق شده‌اند که توضیحاتی مناسب با ساختار حقیقی ابیات ارائه دهند هرچند که جای تعجب است تصحیح آنان از ابیات موردنظر، با توضیحاتی که داده‌اند تطبیق ندارد و البته این به شاعرانگی ذهن برمی‌گردد. هریک از این دو مصحح، از حالت‌های دوگانه شاعرانگی ذهن بهره برده‌اند و در معنا کردن ابیات آثار تصحیحی خود موفق عمل کرده‌اند. در واقع ذهن آنان، در حین معنا کردن برخی ابیات، به جنبه انتقادی و استدلالی تصحیح خود، کشیده شده است و آنچه را در ضبط متن اصلی گنجانده‌اند، به‌درستی نادیده گرفته‌اند.

کتاب‌نامه

- پرین، لاورنس. (۱۳۷۱). شعر و عناصر شعری، ترجمه غلامرضا سلگی، تهران: سعید نو.
- رستگار فسایی، منصور. (۱۳۸۱). فرهنگ لغات و ترکیبات شاهنامه، شیراز: دانشگاه شیراز، چاپ سوم.
- سنایی غزنوی، مجدود بن آدم. (۱۳۸۲). حدیقه‌الحقیقه، تصحیح مریم حسینی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- (۱۳۶۴). حدیقه‌الحقیقه، تصحیح مدرس رضوی، تهران: علمی و فرهنگی.
- مدرس رضوی، محمدتقی. (۱۳۶۱). تعلیقات حدیقه‌الحقیقه سنایی غزنوی، تهران: علمی، چاپ دوم.
- نظامی گنجوی، الیاس بن یوسف. (۱۳۷۸). کلیات نظامی، تصحیح حسن وحید دستگردی، تهران: سوره.
- نظامی گنجوی، ابو محمد الیاس بن یوسف. (۱۳۶۶). خسرو و شیرین، تصحیح و تعلیقات بهروز ثروتیان، تهران: انتشارات توس.
- نظامی گنجوی، ابو محمد الیاس بن یوسف. (۱۳۷۶). خسرو و شیرین، تصحیح و تعلیقات دکتر برات زنجانی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- نظامی گنجوی، ابو محمد الیاس بن یوسف. (۱۳۶۳). خسرو و شیرین، تصحیح و حواشی وحید دستگردی (سبعه حکیم نظامی، جلد دوم: خسرو و شیرین و هفت‌پیکر)، تهران: انتشارات علی‌اکبر علمی، چاپ دوم.
- نظامی گنجوی، ابو محمد الیاس بن یوسف. (۱۳۸۳). خمسه، سامیه بصیر مژده‌ی، تهران: دوستان.

نقش شاعرانگی ذهن در آثار تصحیحی زنان بر اساس نظریه ... ۴۵۳

- نظامی گنجوی، ابو محمد الیاس بن یوسف.(۱۳۸۵). هفت‌پیکر، تصحیح هلموت ریتز، تهران: اساطیر.
.....(۱۳۸۲). اقبال‌نامه، تصحیح برات زنجانی، تهران: دانشگاه تهران.
.....(۱۳۸۱). هفت‌پیکر، تصحیح بهروز ثروتیان، تهران: امیرکبیر.
.....(۱۳۷۹). هفت‌پیکر، تصحیح برات زنجانی، تهران: زوآر.

- Calamari, Henrik. (2006). The poetical mind and eminent literary commentaries, Toronto: literature and science magazine, number 13, pp 132- 148.
Tarasov, Abram. (1981). A consider of poetries by 20 modern poems in Russia, Moscow: Lenin.
Wardhaugh, Ronald.(1978).A Survey of Applied Linguistics, University of Michigan Press.
..... (1985). Investigating Language: Central Problems in Linguistics, University of Michigan Press.