

The importance of rhetorical aspects in correcting texts (battalion based on the industry)

Yasser Dalvand*

Majid Azizi**

Abstract

In this article we have tried to answer this question can the consideration of rhetorical aspects help the correction after confirming the state of the copy obtained from a good work and the record of their differences? what are the disadvantages of this attitude? that's why we have put together a unique institute for the correction texts & aspects of rhetoric and after explaining the basics of research, from the various rhetorical aspects, we selected the amphibology and tested the different works of the punster poets and we show that sometimes text editors & editors, due to the neglect of the industry mentioned, for some unknown reason, some of the meanings of the obscure margins are undermined.

Keywords: Rhetoric, Correcting text, amphibology, equivocalness.

* PhD Student in Persian Language and Literature, Allameh Tabatabai University (Corresponding Author),
70dalvand@gmail.com

** PhD Student in Persian Language and Literature, Lorestan University, azizi.majid60@yahoo.com

Date of receipt: 26/10/98 Date of acceptance: 12/12/98

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.

تبیین اهمیت جنبه‌های بلاغی در تصحیح متون (با تکیه بر صنعت ایهام)

یاسر دالوند*

مجید عزیزی**

چکیده

در مقاله حاضر کوشیده‌ایم به این پرسش پاسخ دهیم که آیا پس از تأیید اصالت نسخ به‌دست‌آمده از یک اثر ادبی و ثبت اختلافات آن‌ها توجه به جنبه‌های بلاغی متون می‌تواند مصحح را یاری‌رسان باشد؟ مزایا و معایب این نگرش چیست؟ به این منظور، نخست نگاهی مختصر به پیوند تصحیح متون (در سبک‌های مختلف) و جنبه‌های بلاغی انداخته‌ایم و، پس از تبیین مبانی پژوهش، از میان جنبه‌های بلاغی گوناگون، ایهام را برگزیده و ضبط‌های مختلف شاعران ایهام‌پرداز را با این سنجه محک زده و نشان داده‌ایم که گاهی مصححان و شارحان متون، به سبب بی‌توجهی به صنعت یادشده، یا به‌علت ناشناخته و متروک‌بودن برخی معانی ایهامی کلمات، ضبط برتر را به‌حاشیه برده و ضبط مرجوح و کم‌اعتبار را در متن قرار داده‌اند.

کلیدواژه‌ها: ایهام، ایهام تناسب، بلاغت، تصحیح متون.

۱. مقدمه

شناخت دقیق و علمی آنچه از میراث ادب گذشته به دست ما رسیده در گرو دست‌یابی به متون پیراسته از اغلاط و تصحیفاتی است که با گذر زمان در هر متن دست‌نویسی اثر

* دکترای زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی (نویسنده مسئول)، 70dalvand@gmail.com

** دکترای زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه لرستان، azizi.majid60@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۱۰/۲۶، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۲/۱۲

می‌گذارد. از این رو، تصحیح این آثار در جهت پیش‌گیری از کژروی‌ها و کج‌فهمی‌ها تلاشی بنیادی و بسیار ارزش‌مند به‌شمار می‌رود. با نگاهی گذرا به تاریخچه تصحیح متون در ایران، می‌توان گفت تلاش‌های آغازین در این زمینه بیش‌تر به روش‌های ذوقی متکی بوده است (نظیر خمسه نظامی به تصحیح وحید دستگردی و برخی آثار مصحح عبدالرسولی). با ورود شرق‌شناسان به عرصه نسخه‌شناسی و تصحیح متون، ایرانیان با روش‌های علمی و دانشگاهی این بُعد تحقیقی آشنا شدند و بزرگانی هم‌چون محمد قزوینی، مجتبی مینوی، محمد معین، فروزان‌فر، و غلام‌حسین یوسفی، با تلفیق روش‌های علمی و ذوقی، به تصحیح و تنقیح آثار ادبی پرداختند. با وجود تلاش‌های انجام‌گرفته در این زمینه، لزوم توجه و تمرکز بیش‌تر بر حک و اصلاح برخی از این آثار به‌خوبی درک‌شدنی است. مثلاً، می‌توان گفت، با وجود تلاش‌های مشکور و ارزنده مصححانی هم‌چون عبدالرسولی، سجادی، و کزازی، هنوز نسخه پیراسته‌ای از دیوان خاقانی وجود ندارد که خاطر پژوهش‌گران را کاملاً اکتان کند. در مقاله پیش‌رو در پی پاسخ‌دادن به این پرسش برآمده‌ایم که آیا پس از آن‌که مصحح اختلاف نسخ را ثبت کرد (در این باره، بنگرید به زرین‌کوب ۱۳۷۷: ۴۸)، می‌تواند با تکیه بر جنبه‌های بلاغی یک ضبط را برگزیند؟ به همین منظور، پس از بررسی پیشینه پژوهش، مباحث کلی درباره جنبه‌های بلاغی در سبک خراسانی و سبک عراقی مطرح کرده‌ایم و در ادامه با تکیه بر صنعت ایهام نشان داده‌ایم که در برخورد با متن شاعران ایهام‌پرداز (قرن شش به بعد) چگونه این صنعت می‌تواند یاری‌رسان مصححان باشد.

۲. بیان مسئله

مصحح هنگامی که اصالت نسخ را سنجید و اختلاف آن‌ها را ضبط کرد، با آگاهی از سبک خاص نویسنده (private style) و سبک دوره شاعران هم‌عصر او^۱ (period style)، می‌تواند تصمیم بگیرد که کدام ضبط را در متن قرار دهد و کدام را در حاشیه ثبت کند (البته، در شیوه تصحیح موسوم به التقاطی و نه تصحیح برپایه نسخه اساس) (در این باره، بنگرید به شمیسا ۱۳۸۴: ۱۲۹). چنان‌که می‌دانیم، از حیث مباحث بلاغی، در هر دوره‌ای یک یا چند صنعت بدیعی و بیانی از دیگر صنایع برجسته‌تر می‌شود. در سبک خراسانی تأکید بیش‌تر بر تکرار لغت و تشبیهات محسوس به محسوس (بالاخص تشبیهات مرکب) است (همان: ۳۴۸). «تکرار در سبک خراسانی به‌انحای مختلف آمده است؛ از جمله موازنه که نوعی تکرار موسیقایی است اساس قصیده‌سرایی است» (همان). اما، بالعکس، «تکرار لغت از نظامی و

تبیین اهمیت جنبه‌های بلاغی در تصحیح متون ... (یاسر دالوند و مجید عزیزی) ۹۵

خاقانی به بعد به سطح جناس تام ارتقا می‌یابد؛ یعنی لغت را فقط به شرط داشتن دو معنی مختلف تکرار می‌کنند^۲ (شمیسا ۱۳۸۸ الف: ۱۷۳). بنابراین، در سبک عراقی مصحح می‌بایست بیش‌تر به جناس تام و مخصوصاً ایهام و شقوق مختلف آن توجه خاصی داشته باشد (همان: ۱۷۳). در مقابل، در سبک خراسانی «توجه هنری به ایهام مطرح نیست» (همان: ۶۶).

باری، توجه به این مسائل بلاغی می‌تواند مصحح را یاری‌رسان باشد. نمونه را در این بیت خاقانی:

نورالله از تف نفس آه و مشعلش حزب‌الله از صف ملک و انس لشکرش
(خاقانی ۱۳۸۲: ۲۱۸)

در مصراع نخست بهتر است «و» پیش از «آه» قرار گیرد تا موازنه بیت برقرار شود. در بیت زیر:

در تموزم برگ بیدی نه، ولیک از روی قدر
بادزن شد شاخ طوبی از پی گرمای من
(همان: ۳۲۲)

در نسخه بدل به جای «نه» در مصراع نخست «نی» ضبط شده است که با «طوبی» سجع، و با «پی» جناس تصحیف تشکیل می‌دهد. «نی» در معنای رستنی معروف هم‌چنین با برگ و شاخ نیز ایهام تناسب می‌سازد. این بیت:

نکھت و جوشش ز عشق مشک‌فشان از فقاع
شیبت مویش به صبح برق‌نمای از سداب
(همان: ۴۷)

در چاپ‌های دیگر این‌گونه ضبط شده است:
نکھت خویش ز عشق مشک‌فشان از فقاع
شیبت مویش به صبح برف‌نمای از سداب
(خاقانی ۱۳۸۷: ۷۰)

که مطابق این ضبط بیت موازنه دارد. در این بیت سنایی:

دلِ عقل از جلال او خیره عقل و جان با کمال او تیره

(سنایی ۱۳۹۷: ۹۷)

بهتر است در مصراع دوم «عقلِ جان» ضبط شود تا موازنه دو مصراع رعایت شود. نحوه برخورد با متنی چون دیوان حافظ (سبک عراقی) به گونه دیگری است. نمونه را: هر آن‌که جانب اهلِ خدا ننگه دارد خداهش در همه حال از بلا ننگه دارد (حافظ ۱۳۸۷: ۱۵۸)

لغت «خدا» بدون تفاوت معنایی تکرار شده است که «حافظ معمولاً از تکرار یا مترادف نادل‌پذیر یا ناسودمند بیزار و گریزان است» (حمیدیان ۱۳۹۲: ج ۳، ۱۸۳۷). بنابراین، ضبط خانلری از حیث بلاغی ارجح است: «هر آن‌که جانب اهل وفا ننگه دارد»^۳ (حافظ ۱۳۶۲: ج ۱، ۲۵۲). نمونه‌ای دیگر:

یا رب، چه نغمه کرد صراحی که خون خم

با نغمه‌های غلغلهش اندر گلو گرفت

(همان: ۸۰)

تکرار واژه «نغمه» در دو مصراع به دور از سبک بلاغی حافظ است. قزوینی بیت را این‌گونه ضبط کرده است:

یا رب، چه غمزه کرد صراحی که خون خم

با نعره‌های قلقلش اندر گلو بیست

(حافظ ۱۳۸۷: ۱۱۱)

حمیدیان (۱۳۹۲: ج ۲، ۱۰۷۲) نیز ضبط خانلری را مرجوح و نادرست دانسته است. مثالی دیگر:

غبارِ خط بیوشانید خورشیدِ رخس یا رب

بقای جاودانش ده که حسن جاودان دارد

(همان: ۱۵۷)

لغت «جاودان» تکرار شده است بدون تفاوت معنایی. بنابراین، مطابق سبک بلاغی حافظ نیست (مگر بگوییم در این بیت از سبک خود عدول کرده است). خانلری صورت

درست آن را «حسن جاؤوان» دانسته و برای آن توجیهاتی ذکر کرده است (حافظ ۱۳۶۸: ج ۲، ۱۱۷۲)؛ گرچه حمیدیان و اسلامی ندوشن آن را نپذیرفته‌اند (برای اطلاع بیشتر، بنگرید به حمیدیان ۱۳۹۲: ج ۳، ۱۸۳۷).

باید توجه داشت که در این گونه موارد زیبایی‌های بلاغی و دلایل سبک‌شناختی دلایل تقویت‌کننده‌اند و نه اثبات‌کننده و مباحث نسخه‌شناسی در اولویت‌اند. به‌دیگرسخن، اگر بنا باشد که از بین چند ضبط اصیل (که نسخ خطی آن‌ها را تأیید می‌کنند) یکی را برگزینیم، می‌توان به این جنبه‌های بلاغی اتکا کرد. گاهی بی‌توجهی به مسائل نسخه‌شناسی و فقط تکیه بر این اصول، مصححان را از روش علمی تصحیح دور می‌کند. نمونه را:

بسته دام و قفس باد چو مرغ وحشی طایر سدره اگر در طلبت سایر نیست

ادیب برومند، به‌جای «طایر نیست»، که در نسخ معتبر آمده، «سایر نیست» را برگزیده است فقط «به این دلیل که تکرار طایر گیرا نمی‌باشد»؛ حال آن‌که بین دو طایر جناس تام است و از قضا هم دارای گیرایی هم مطابق سبک حافظ است (راست‌گو ۱۳۷۰: ۴۳). از آن‌جاکه مصحح متوجه تفاوت معنایی دو واژه نشده است، ضبطی مرجوح را برگزیده است.

نمونه‌ای دیگر:

جبهت زرین نمود طرّه صبح از نقاب

عطسه شب گشت صبح، خنده صبح آفتاب

(خاقانی ۱۳۸۲: ۴۵)

بیت مطابق با چاپ سجادی است و مصراع دوم نسخه‌بدلی ندارد. مهدوی‌فر (۱۳۹۲: ۱۷۱) می‌نویسد: «در متن عبدالرسولی نیز "خنده صبح" آمده است. نسخه‌بدل عبدالرسولی "عطسه صبح" است که ضبط مرجح خواهد بود؛ این ضبط که با سبک خاقانی هم‌سازی و هم‌نوایی بیش‌تری دارد، بر صورت مختار مصححان دیوان ارجحیت دارد». حال آن‌که خاقانی در ابیات دیگری نیز «عطسه» و «خنده» را در کنار هم آورده است:

عطسه جودش بهشت، خنده تیغش سقر

ظلّ چترش آفتاب و گرد رخشش کیمیا

(خاقانی ۱۳۸۲: ۲۰)

و در بیت زیر «خنده» (با صنعت استخدام) استعاره از آفتاب و پرتو آن است:
صبح چو کمانه خنده برآورد کام قنینه چو صبح لعل تر آورد
(همان: ۱۴۷)

و گذشته از این موارد، «خنده صبح» در دیوان نمونه‌های دیگری دارد. بنابراین، ضبط سجادی ارجحیت دارد. باری، ما باتوجه به صنعت ایهام تناسب و ایهام تبادر به نقد و بررسی برخی از ابیات شاعران ایهام‌پرداز می‌پردازیم.

۳. پیشینه پژوهش

سیدمحمد راست‌گو در تصحیحی که از دیوان حافظ ارائه کرده است بر آن بوده که باتوجه به جنبه‌های بلاغی برخی از ضبط‌های مرجح را برگزیند (بنگرید به حافظ ۱۳۸۹). ایشان هم‌چنین برپایه جنبه‌های بلاغی به تحلیل برخی از ابیات حافظ پرداخته‌اند که مجموع آن‌ها در کتاب *در پی آن آشنا* منتشر شده است (راست‌گو ۱۳۹۵). در این کتاب گاهی بیت ضبط‌های گوناگون نداشته است. بنابراین، نویسنده برای تشریح بیت چند واژه فرضی را مطرح کرده که حافظ می‌توانسته است برگزیند، ولی از کنار آن‌ها گذشته است و سپس به شرح واژه مضبوط در بیت حافظ پرداخته‌اند. سعید مهدوی‌فر نیز در مقاله ارزش‌مندی با نام «نگاهی به دیوان خاقانی تصحیح سیدضیاءالدین سجادی براساس معیارهای نویافته» اصالت تصویر، اصالت بدیعی، و اصالت قرینگی را سه معیار برای تشخیص ضبط درست ابیات دانسته است. ایشان در بررسی بلاغی ابیات به «ایهام» و «ایهام تناسب» پرداخته‌اند.

۴. بحث و بررسی

در این بخش برپایه چاپ‌های مختلف دواوین شعرای ایهام‌پرداز یا براساس نسخه‌بدل‌ها، به نقد ابیات و واژگان به‌کاررفته در آن‌ها می‌پردازیم. شیوه ما بدین صورت است که در جاهایی که دو نسخه یا دو چاپ در لغتی با هم اختلاف دارند، به فرهنگ‌های معتبر رجوع می‌کنیم و معانی مختلف آن دو لغت را می‌سنجیم؛ هر لغتی که با دیگر لغات بیت ایهام تناسب (و بیش‌تر ایهام تناسب پنهان) تشکیل داد آن را برمی‌گزینیم، زیرا بر این باوریم که «در سبک عراقی مُحال است که شاعر مراعات‌النظیر و انواع دیگر تناسبات [نظیر ایهام تناسب] بین کلمات را رعایت نکند» (شمیسا ۱۳۸۸ الف: ۷۲).

پیش از پرداختن به بحث اصلی، گفتنی است که در پاسخ به این پرسش که «آیا معانی مطرح شده مراد نویسندگان و شاعر بوده است یا نه؟» باید گفت که خوانش ما برپایه توانش‌های متن (برای این‌گونه تحلیل‌ها) بوده است. باتوجه به سبک و گفتمان غالب در هر دوره می‌توان به نقد و بررسی متن پرداخت. چنان‌که می‌دانیم، از دید منتقدان نقد نو، «بین بهادادن به منزلت مؤلف از یک سو و برجسته کردن کیفیات ادبی متن از سوی دیگر نسبتی معکوس وجود دارد» (پاینده ۱۳۹۴: ۱۵). «مهم‌ترین بر نهاد منتقدان نو این بود که معنای متن را [مخصوصاً در پژوهشی هم‌چون پژوهش حاضر] صرفاً در خود متن و با بررسی ویژگی‌های آن می‌توان مورد بحث قرار داد» (همان: ۱۶). ویلیام ویمست (W. K. Wimsatt) و مانروسی بی‌یردزلی (Monroe C. Beardsley) در مقاله «سفسطه درباره قصد مؤلف» به طرح این دیدگاه می‌پردازند که «نیت مؤلف تعیین‌کننده معنا یا ملاکی برای بحث درباره تأثیر متنی که او به رشته تحریر درمی‌آورد نیست. منتقد ادبی نباید بکوشد تا قصد مؤلف را کشف کند، زیرا آن قصد را هرگز نمی‌توان با یقین مشخص کرد» (همان: ۲۱). پس بهترین محمل همان متن است و ظرفیت‌های نهفته در آن. اینک نقد و بررسی ابیات:

ای مسلمانان، فغان از دور چرخ چنبری

وز نفاق تیر و قصد ماه و سیر مشتری

(انوری ۱۳۷۶: ج ۱، ۴۶۹)

در نسخه بدل به جای «سیر مشتری»، «کید مشتری» آمده است که، علاوه بر معنای بهتر (مشتری پیر و دانشمند فلک است اما در حق شاعر کید کرده است)، در معنای نجومی ایهام تناسب نیز می‌سازد: «کید: نام ستاره‌ای منحوس که به هندی کیت نامند (غیاث). در علم احکام نجوم، نجم نحسی در آسمان که دیده نشود و برای او حساب معلومی است که بدان حساب جای او را استخراج کنند (از یادداشت به خط مرحوم دهخدا)» (دهخدا ۱۳۷۷: ذیل «کید»).

هر موی رخشت رستمی، مدهامتان فش ادهمی

تاج زرش هر پرچمی، از زلف حورا داشته

(خاقانی ۱۳۸۷: ۵۴۴)

این بیت مطابق ضبط کزازی است. عبدالرسولی بیت را این‌گونه ضبط کرده است:

هر موی رخشت رستمی، مدهامتان‌وش ادهمی

طاس زرش بین پرچمی، از زلف حورا داشته

(خاقانی ۱۳۱۶: ۴۰۰)

باتوجه به ایهامی که «فش» دارد، ضبط کزازی مناسب‌تر است: ۱. ادات تشبیه: «مدهامتان‌فش (صفت مرکب) مانند و به‌گونه مدهامتان، مانند دو روضه و دو بستان بسیار سبز» (سجادی ۱۳۷۴: ج ۲، ۱۳۹۶). ۲. «فش: کاکل اسب را گویند» (دهخدا ۱۳۷۷: ذیل «فش»). این واژه در دیوان و منشآت به‌کار رفته است (بنگرید به خاقانی ۱۳۸۲: ۷۰۲، ۷۲۲). لذا، «مدهامتان‌فش ادهم» یعنی ادهمی که رنگ یالش به سبزی مایل باشد. توضیح آن‌که خاقانی در جای‌جای آثارش هنگامی که به توصیف اسب می‌پردازد، معمولاً، اسب را به یک رنگ و یالش را به رنگی دیگر وصف می‌کند؛ نمونه را:

چون خور، بر اسبِ قُلّه سنجدبش آمدن

از نعلِ قُلّه، قُلّه نُهلان شکستش

(همان: ۵۳۰)

«قُلّه» اسب زردرنگ است (دهخدا ۱۳۷۷: ذیل «قُلّه»). چنان‌که ملاحظه می‌شود، خاقانی بش (= یال) این اسب را به رنگ سنجد دانسته است. در منشآت نیز شاهد این کار کردیم: «در عوض قُوفه کلاه مُکوکبِ کوکبه ملک‌شاهی و قَلاده قُلّه سنجدبش سنجری می‌نهند» (خاقانی ۱۳۸۴: ۲۰۳). «دانی چه؟ قُلّه سنجدبش را به کَله قُمّه الان‌کوه - که قبله‌ای است - عنان بازگردان» (همان: ۸۷). «اگر ادهم مدتر شب و قُلّه سنجدبش روز ... نامزدِ مرتبطِ شریفِ مجلسِ سامی کردمی، قَسماً بنعمه الله که هم تشویر خوردمی» (همان: ۴۸).

چون ارقم از درون همه زهرند و از برون

جز پیسِ رنگ‌رنگ و شکالِ شکن نیند

(خاقانی ۱۳۸۲: ۱۷۴)

این ضبط مطابق نسخه سجادی است و در نسخه کزازی این‌گونه ضبط شده است:

چون ارقم از درون همه زهرند و از برون

جز تیسِ رنگ‌رنگ و شکالِ شکن نیند

(خاقانی ۱۳۸۷: ۲۱۴)

تبیین اهمیت جنبه‌های بلاغی در تصحیح متون ... (یاسر دالوند و مجید عزیزی) ۱۰۱

«تیس» در معنای «بز نر» به کار رفته است. «رنگ» نیز در معنای مشهور خود (= لون) استعمال شده است. لیکن، رنگ در معنای «گوسپند و بز کوهی» (دهخدا ۱۳۷۷: ذیل «رنگ») با تیس ایهام تناسب می‌سازد. با توجه به این ظرفیت، ضبط دوم مناسب‌تر می‌نماید. مهدوی‌فر نیز از دیدگاهی دیگر همین ضبط را برگزیده است.

بمانده‌ام به نوا چون کمان حاجب راست

نخورده حاجبیِ خوان حاجب‌الحجاب

(خاقانی ۱۳۸۲: ۵۳)

این ضبط مطابق چاپ سجادی است. کزازی بیت را این‌گونه ضبط کرده است:

بمانده‌ام به نوا چون کمان حاجب راست

نخورده چاشنیِ خوان حاجب‌الحجاب

(خاقانی ۱۳۸۷: ۸۰)

از آن‌جا که سنجیدن کمان را چاشنی کردن می‌گفته‌اند (کزازی ۱۳۸۹: ۱۱۵) و «کمان را چاشنی کردن: معلوم کردن زور کمان و آن چنان باشد که اندک بکشند و باز رها کنند (آنندراج)» (دهخدا ۱۳۷۷: ذیل «کمان»):

نفیرِ زه از چاشنیِ کمان شده چاشنی‌گیر جان هر زمان

(آیینة اسکندری: ص ۴۴۲، به نقل از: دفتر واژه‌گزینی نظامی ستاد کل نیروهای مسلح ۱۳۹۴: ۲۸۱)^۴

بنابراین، «چاشنی» در این معنا با کمان ایهام تناسب می‌سازد و ضبط کزازی ارجح است.

ای خدیوِ ماه‌رخش، ای خسروِ خورشیدچتر

ای یلِ بهرام‌زه‌ره، ای شه کیوان‌دها

(خاقانی ۱۳۸۲: ۲۲)

این ضبط مطابق با چاپ سجادی است. در چاپ کزازی این‌گونه ضبط شده است:

ای خدیوِ ماه‌رخش، ای خسروِ خورشیدچتر

ای یلِ بهرام‌دهره، ای شه کیوان‌دها

(خاقانی ۱۳۸۷: ۳۹)

در ضبط نخست، «زه‌ره» در پیوند با ماه و خورشید و بهرام و کیوان، «زه‌ره» را به ذهن متبادر می‌سازد. بنابراین، ایهام تبادر دارد. این ظرفیت در ضبط دوم دیده نمی‌شود.

دل خاکی به دست‌خون افتاد اشک خونین ندب‌ستان برخاست

(همان: ۹۱)

این ضبط مطابق چاپ کزازی است. سجادی بیت را این‌گونه ضبط کرده است:

دل خاکی به دست‌خون افتاد اشک خونین دیت‌ستان برخاست

(خاقانی ۱۳۸۲: ۶۰)

کلمه «ندب»، علاوه‌بر تناسب با دست‌خون، در معنای «سخت‌شدن نشان زخم» (دهخدا ۱۳۷۷: ذیل «ندب») با «خونین» ایهام تناسب می‌سازد. بنابراین، نسبت‌به ضبط سجادی مناسب‌تر است. مهدوی‌فر نیز با درنظرداشتن صنعت مراعات‌النظیر همین ضبط را برگزیده است.

زرد است روی آزم و خوش ذوق خاطر م

چون زعفران که رنگ به حلوا برافکند

(خاقانی ۱۳۸۲: ۱۳۹)

این بیت مطابق چاپ سجادی است. بیت در چاپ عبدالرسولی این‌گونه ضبط شده است:

زرد است روی آزم و خوش ذوق خاطر م

چون زعفران که گونه به حلوا برافکند

(خاقانی ۱۳۱۶: ۱۴۷)

کزازی (۱۳۷۴: ۵۵۷) می‌نویسد: «در پچین (نسخه‌بدل)، در بیت، به‌جای رنگ، گونه آمده است به همان معنی. اگر پچین را بپذیریم، در میان گونه و روی ایهام تناسب خواهد بود». چنان‌که حافظ نیز این تناسب را به‌شکل هنرمندانه‌ای بین کلمات «گونه» با چشم، جبین، حاجب، و ابرو به‌کار برده است:

رقیبان غافل و ما را از آن چشم و جبین هر دم

هزاران گونه پیغام است و حاجب در میان ابرو

(حافظ ۱۳۸۷: ۳۱۹)

عید ملایک است ز لشکرگه ملک

دیو غلام بوده تبر با معسکرش

(خاقانی ۱۳۸۲: ۲۲۶)

تبیین اهمیت جنبه‌های بلاغی در تصحیح متون ... (یاسر دالوند و مجید عزیزی) ۱۰۳

مصراع دوم مبهم است. باتوجه به شباهت حرف «و» و «ر» در نسخ خطی (برای اطلاع بیش‌تر، بنگرید به دالوند ۱۳۹۷: ۱۹۲) صورت صحیح بیت را می‌توان این‌گونه تصور کرد:

عید ملایک است ز لشکرگه مَلِک

دِیوِ غلام [بُرده] به دریا مُعَسْکَرش

(برای دیدن معنا و شرح بیت، بنگرید به دالوند ۱۳۹۵: ۶۱). مطابق این ضبط، «بُرده» در پیوند با «غلام» با ایهام تبادر «بُرده» را به ذهن متبادر می‌کند که به سبک خاقانی نزدیک است و وی در جاهای دیگری نیز این ایهام تبادر را به‌کار برده است:

عقل را در بندگیش افسرُخدایی داده‌ام

اَیْتِکینِی بُرده و البارسلان آورده‌ام

(خاقانی ۱۳۸۲: ۲۵۸)

«بُرده» در پیوند با «بندگی» و «ایتکین» (بند و غلام) و «ارسلان» (از اسامی نوعی غلامان که در این‌جا مراد نیست) با ایهام تبادر بُرده را به ذهن متبادر می‌کند. باری، باتوجه به مطالب فوق، می‌توان تا زمانی که تصحیح بهتری از بیت خاقانی ارائه نشده است، ضبط پیش‌نهادی را پذیرفتنی دانست.

این همه عکس می و نقش مخالف که نمود

یک فروغ رخ ساقی است که در جام افتاد

این بیت مطابق با چاپ دکتر خانلری است و در طبع قزوینی و سایه این‌گونه ضبط شده است:

این همه عکس می و نقش نگارین که نمود

یک فروغ رخ ساقی است که در جام افتاد

(حافظ ۱۳۸۸: ۱۷۴)

هریک از دو ضبط فوق از جهاتی پذیرفتنی‌اند. باتوجه به معنای موسیقایی «نقش» و «مخالف»، ضبط خانلری ایهام تناسب زیبایی دارد: «نقش: قول، ترانه، تصنیف (یادداشت مؤلف):

مطرب عشق عجب ساز و نوایی دارد

نقش هر نغمه که زد راه به جایی دارد

حافظ (یادداشت مؤلف) «دهخدا ۱۳۷۷: ذیل «نقش»)

«مخالف: به اصطلاح موسیقیان، نام شعبه مقام عراق و مخالف مرکب از پنج نغمه باشد و آن را به وقت زوال می‌سرایند (غیاث) (آندراج). مقامی است که ۱۲ بانگ دارد (تعلیقات مرحوم قزوینی، ص ۱۳۱)» (دهخدا ۱۳۷۷: ذیل «مخالف»). چنان‌که ملاحظه می‌شود، این دو واژه مطابق ضبط خانلری با هم ایهام تناسب دوسویه می‌سازند. از دیگر سو، «نگارین» نیز از اصطلاحات موسیقی بود: «بدان که این دوازده پرده را شش شعبه است: اول، زیرکش و آن از حسینی خیزد و از پرده ماده ... چهارم، نگارین و آن از بوسلک خیزد و از اصفهان» (نیشابوری ۱۳۷۴: ۶۲). از این روی، ضبط قزوینی نیز ایهام تناسب می‌سازد.

دلت به وصل گل ای بلبل صبا خوش باد

که در چمن همه گلبنگ عاشقانه توست

(حافظ ۱۳۸۷: ۱۱۳)

خانلری به جای «بلبل صبا»، «بلبل سحر» ضبط کرده است (حافظ ۱۳۶۲: ج ۱، ۸۶). نظر به این‌که «صبا» از اصطلاحات موسیقی بوده است: «نام آهنگی است از آهنگ‌های موسیقی» (دهخدا ۱۳۷۷: ذیل «صبا»)، «شعبه هفدهم از شعب چهار و هشت گانه موسیقی مقامی گذشته» (ستایشگر ۱۳۷۵: ج ۲، ۱۲۸) و در این معنا با «گل» (پرده‌ای در موسیقی، بنگرید به دهخدا ۱۳۷۷: ذیل «گل»)، «بلبل» (پرده‌ای در موسیقی، بنگرید به همان: ذیل «بلبل»)، و «باد» (آهنگی در موسیقی، بنگرید به همان: ذیل «باد») ایهام تناسب دوسویه، و با «گلبنگ» ایهام تناسب می‌سازد، ضبط قزوینی بر ضبط خانلری ارجحیت دارد. اصغر دادبه نیز ضبط قزوینی را حافظانه دانسته و برای آن دلایلی اقامه کرده است (دادبه ۱۳۸۰: ۸۵-۱۰۸).

عیب دل کردم که وحشی‌وضع و صحرائی مباش

گفت چشم شیرگیر و غنچ آن آهو بین

این بیت مطابق با ضبط دکتر خانلری و دکتر نیساری است (حافظ ۱۳۸۸: ۶۰۰). شمیسا (۱۳۸۸: ۱۹۱) درباره این بیت می‌نویسد: «در قزوینی به جای صحرائی هرجایی است. کدام ضبط مرجح است؟ صحرائی با آهو تناسب دارد و هرجایی با دل». در پاسخ به این پرسش از شیوه‌ای که خود ایشان مطرح کرده‌اند بهره می‌بریم: «بهتر است لغات [حافظ] را در فرهنگ‌های مفصل پی‌گیری کنیم، زیرا چه بسا متوجه معنایی شویم که با سایر کلمات شعر رابطه دارد» (همان: ۲۷). از این روی، با توجه به معنای ثانویه صحرا، یعنی «خرگور ماده سرخ به سفیدی آمیخته» (ذوالریاستین ۱۳۷۹: ۲۸۸؛ معلوف ۱۳۸۵: ۱۰۳۰؛ ابن‌منظور ۱۴۲۶: ق:

تبیین اهمیت جنبه‌های بلاغی در تصحیح متون ... (یاسر دالوند و مجید عزیزی) ۱۰۵

ج ۱، ۲۱۵۵؛ کردی نیشابوری ۲۵۳۵ ش: ۲۰۳) و پیوند آن با «وحشی»، «شیر»، و «آهو» ضبط اول مناسب‌تر است.

بر همین اساس، می‌توان به نقد بیت زیر از *مقامات حمیدی* نیز پرداخت:

اندر اطرافِ صحنِ او پیدا گورِ بیدا و ماهی صحرا

(حمیدالدین بلخی ۱۳۶۵: ۶۶)

بیت مطابق چاپ انزلی نژاد است. ابرقویی به جای «ماهی صحرا»، «ماهی دریا» ضبط کرده است (حمیدالدین بلخی ۱۳۴۴: ۱۷۴). برپایه مطالب یادشده، «صحرا» با «گور» ایهام تناسب می‌سازد و این تأییدی است بر درستی ضبط انزلی نژاد. محتمل است کاتبی که ترکیب «ماهی صحرا» را نامأنوس دانسته است آن را به «ماهی دریا» (که به نوعی حشو هم دارد) تبدیل کرده باشد. صحرا در این ترکیب به معنای «مناطق اطراف شهر» است (که در آن‌جا به صید ماهی و حیوانات می‌پرداختند) و نه به معنی «بیابان و کویر».

ز حال ما دلت آگه شود ولی وقتی

که لاله بردمد از خاک کشتگان غمت

این بیت مطابق ضبط خانلری و نیساری و جلالی نایینی - نورانی وصال و عیوضی - بهروز است، لیکن در نسخه قزوینی - غنی و سایه این‌گونه ضبط شده است:

ز حال ما دلت آگه شود مگر وقتی

که لاله بردمد از خاک کشتگان غمت

(حافظ ۱۳۸۸: ۱۵۱)

باتوجه به معنای ثانویه «ولی» و ایهام تناسبی که با حال و وقت می‌سازد، ضبط نخست برتر می‌نماید: ولی: «(اصطلاح صوفیه) ولی فعلی به معنی فاعل، کسی است که پی‌درپی طاعت و فرمان‌برداری کند بدون آن‌که این طاعت‌ها را نافرمانی و عصیان در میان آید؛ یا فعلی به معنی مفعول است و به معنی کسی که احسان و فعل خداوند پی‌درپی بر او وارد گردد (از تعریفات) (کشاف اصطلاحات‌الفنون)» (دهخدا ۱۳۷۷: ذیل «ولی»). وقت: «پس وقت آن بود که بنده بدان از ماضی و مستقبل فارغ شود؛ چنان‌که واردی از حق به دل وی پیوندد و سرّ وی را در آن مجتمع گرداند ...» (هجویری ۱۳۹۰: ۵۴۰). حال: «معنی‌ای باشد که از حق به دل پیوندند، بی آن‌که از خود آن را به کسب دفع توان کرد چون بیاید و یا به تکلف جلب توان کرد چون برود» (همان: ۲۷۵ و ۵۴۲).

صوفی مجلس که دی جام و قدح می‌شکست

باز به یک جرعه می‌عقل و فرزانه شد

این بیت مطابق ضبط قزوینی است. در نسخه خانلری به جای «باز»، «زود» ضبط شده است. در نسخه نیساری و جلالی نایینی - نورانی وصال و سایه نیز به جای این واژه «دوش» ضبط شده است. با توجه به معنای ثانویه «باز»: «شراب را می‌گویند که به عربی خمر خوانند (برهان) (غیاث) (دمزن) (ناظم/لاطباء)» (دهخدا ۱۳۷۷: ذیل «باز») و ایهام تناسبی که با جام و قدح و جرعه و می می‌سازد، ضبط قزوینی برتر می‌نماید.

پس از بررسی برخی از اختلافات نسخ چاپی دیوان حافظ، به این نتیجه می‌رسیم که «راست است که نسخه قزوینی به اصطلاح کار را راه می‌اندازد، ولی برای متخصص و محقق کافی نیست. محقق باید به همه متون از خانلری و پژمان و انجوی و نذیر احمد و دیگران رجوع کند» (شمیسا ۱۳۸۸ ب: ۱۷).

گاهی توجه به قرینه‌سازی بلاغی دو مصراع می‌تواند یاری‌گر مصحح در انتخاب ضبط برتر باشد. نمونه را:

از بین ضبط‌های موجود، ضبطی ارجح است که قرینه‌سازی‌های بیت را رعایت کرده باشد. مثلاً:

ایوب صبوریم که از محنت کرمان چون یوسف گم‌گشته به کنعان نرسیدیم
(خواجوی کرمانی ۱۳۹۱: ۲۶۶)

در این بیت، در دو نسخه به جای کلمه «کنعان» واژه «گرگان» آمده است که با توجه به ارتباط «ایوب» و «کرمان» (= کرم‌ها) و «یوسف» و «گرگان» (= گرگ‌ها) می‌توان پی برد که شاعر قصد قرینه‌سازی داشته است و ضبط «گرگان» را ارجح دانست. گرگان ایهام دارد: ۱. گرگ‌ها؛ ۲. شهر گرگان. چنان‌که این واژه را در معنای نخست بدانیم، در معنای دوم با کرمان ایهام تناسب نیز می‌سازد. بنابراین، «ایهام آمیخته» دارد. واژه «کرمان» در مصراع نخست نیز همین کارکرد را دارد.

هر دمی روی از من مسکین بتابی از چه روی

هر زمانی از در خویشم برانی از چه باب؟

(همان: ۱۶۰)

در یک نسخه به جای کلمه «روی» در انتهای مصراع اول واژه «وجه» آمده است. هریک از این دو ضبط جنبه‌ای از شگردهای بلاغی را در خود دارند؛ اگر ضبط «روی» را بپذیریم، با «روی» در ابتدای مصراع اول جناس تام می‌سازد و اگر «وجه» را بپذیریم، با کلمه «روی» ایهام ترجمه می‌سازد. باتوجه به این که شاعر در مصراع دوم همین شیوه را به صورت قرینه به کار برده و با کلمات «در» و «باب» ایهام ترجمه ساخته است، می‌توان با قاطعیت بیش‌تری کلمه «وجه» را ضبط مورد نظر شاعر دانست.

۵. نتیجه‌گیری

در تصحیح متون، در مواردی که ضبط‌های مختلف ارجحیتی بر یک‌دیگر ندارند، می‌توان باتوجه به صنایع بدیعی و بیانی رایج در هر دوره، ضبط ارجح را انتخاب کرد. بدین منظور، در سبک خراسانی بیش‌ترین توجه به تکرار لغت معطوف است و بسامد ایهام تناسب بسیار اندک است. لیکن، بالعکس، در سبک عراقی لغت غالباً تکرار نمی‌شود مگر با جناس تام و بسامد ایهام و مخصوصاً ایهام تناسب بیش‌تر می‌شود. به همین جهت، در سبک‌های یادشده باید لغاتی را در متن آورد که با سبک و گفتمان غالب آن عصر سازگاری داشته باشد. با دقت در نمونه‌های بررسی شده در این تحقیق، می‌توان دریافت که معنای متروک و دور از ذهن کلماتی هم‌چون فش، چاشنی، ندب، مخالف، نگارین، ولی، و باز باعث شده است که مصححان از وجه خلاقانه و ایهام تناسب‌ساز این کلمات غفلت و ضبط‌های ارجح را در حاشیه ثبت کنند. بنابراین، ضروری است که مصححان، در تصحیح متن‌هایی که نویسندگان آنان در جرگه و حلقه نویسندگان ایهام‌پرداز جای می‌گیرند (نظیر حافظ، خاقانی، و خواجو)، همواره لغت‌نامه‌های مختلف را در دسترس داشته باشند و برای انتخاب ضبط برتر معانی مختلف و گاه متروک واژه‌ها را بررسی کنند.

پی‌نوشت‌ها

۱. که گاهی رسیدن به آن (از حیث لغت‌پژوهی) مستلزم دقت بسیار است. نمونه را، منوچهری در اولین قصیده دیوانش این‌گونه سروده است: «وآن گل نار به کردار کفی شبرم سرخ/ بسته اندر بن او لختی مشک ختنا» (منوچهری ۱۳۸۵: ۱). در نسخه بدل به جای «شبرم»، «بیرم» آمده است. بنابراین، مصحح باید به دیگر ابیات منوچهری یا شاعران هم‌عصر وی رجوع کند تا ضبط درست را برگزیند. منوچهری در جایی دیگر «بیرم سرخ» (همان: ۶۲) و در بیت دیگری «بیرم حمرا»

- همان: ۴۳) را به‌کار برده است، اما هر دو بیت نسخه‌بدلی دارند: سپرم (به‌جای بیرم)، که گشته شبرم است. پس برپایه اشعار منوچهری نمی‌توان تصمیم گرفت. در دیوان فرخی نیز «بیرم زعفرانی» به‌کار رفته است (فرخی سیستانی ۱۳۸۵: ۳۶۳)، ولی آن نیز نسخه‌بدلی دارد: شبرم زعفرانی. بنابراین، تصمیم‌گیری دشوار است.
۲. البته، این حکم تبصره‌هایی نیز دارد. مثلاً، انواع تکرارهای هنری نظیر ردّ الصدر الی العجز و ...
۳. جالب آن‌که با ضبط قزوینی می‌توان خوانشی عارفانه از غزل ارائه کرد و با متن خانلری خوانشی عاشقانه.
۴. البته، در این فرهنگ «چاشنی کمان»، «زه کمان» معنا شده است.
۵. شواهدی که دهخدا برای «گل» و «باد» در معنای موسیقایی آورده است تأمل‌کردنی‌اند.

کتاب‌نامه

- ابن منظور، محمد بن مکرم (۱۴۲۶ ق)، *لسان‌العرب*، مراجعه و تدقیق یوسف البقاعی و ابراهیم شمس‌الدین و نضال علی، بیروت - لبنان: مؤسسة الأعلمی للمطبوعات.
- انوری، علی بن محمد (۱۳۷۶)، *دیوان انوری*، به‌اهتمام محمدتقی مدرس رضوی، تهران: علمی و فرهنگی.
- برهان، محمدحسین بن خلف (۱۳۳۱)، *برهان قاطع*، به‌اهتمام محمد معین، تهران: ابن‌سینا.
- پاینده، حسین (۱۳۹۴)، *تقد ادبی و دموکراسی؛ جستارهایی در نظریه و نقد ادبی جدید*، تهران: نیلوفر.
- حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۶۲)، *دیوان حافظ*، تصحیح پرویز ناتل خانلری، تهران: خوارزمی.
- حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۸۷)، *حافظ قزوینی - غنی*، به‌اهتمام ع. جربزه‌دار، تهران: اساطیر.
- حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۸۸)، *دیوان حافظ*، به‌کوشش بهاء‌الدین خرم‌شاهی و هاشم جاوید، تهران: فرزاد روز.
- حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۸۹)، *دیوان حافظ*، به‌کوشش محمد راست‌گو، تهران: نی.
- حمیدالدین بلخی، عمر بن محمود (۱۳۴۴)، *مقامات حمیدی*، به‌سعی علی‌اکبر ابرقویی، اصفهان: کتاب‌فروشی تأیید اصفهان.
- حمیدالدین بلخی، عمر بن محمود (۱۳۶۵)، *مقامات حمیدی*، تصحیح رضا انزابی‌نژاد، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- خاقانی، بدیل بن علی (۱۳۱۶)، *دیوان خاقانی شروانی*، تصحیح علی عبدالرسولی، تهران: چاپ‌خانه سعادت.
- خاقانی، بدیل بن علی (۱۳۸۲)، *دیوان خاقانی شروانی*، تصحیح ضیاء‌الدین سجادی، تهران: زوآر.
- خاقانی، بدیل بن علی (۱۳۸۴)، *منشآت خاقانی*، تصحیح محمد روشن، تهران: دانشگاه تهران.
- خاقانی، بدیل بن علی (۱۳۸۷)، *دیوان خاقانی*، ویراسته میرجلال‌الدین کزازی، تهران: مرکز.

تبیین اهمیت جنبه‌های بلاغی در تصحیح متون ... (یاسر دالوند و مجید عزیزی) ۱۰۹

خواجه‌ی کرمانی، محمود بن علی (۱۳۹۱)، *کلیات اشعار*، به‌اهتمام و تصحیح احمد سهیلی خوانساری، تهران: سنایی.

دادبه، اصغر (۱۳۸۰)، «بلبل صبا، بلبل سحر»، در: *حافظ‌شناسی*، به‌کوشش سعید نیاز کرمانی، تهران: پاژنگ.
دالوند، یاسر (۱۳۹۵)، «یادداشتی درباره‌ی دو بیت از خاقانی»، *گزارش میراث*، ش ۷۴ و ۷۵.
دالوند، یاسر (۱۳۹۶)، «چند قاعده در کشف تصحیفات متون»، *آینه میراث*، ش ۶۱.
دفتر واژه‌گزینی نظامی ستاد کل نیروهای مسلح (۱۳۹۴)، *فرهنگ واژه‌ها و اصطلاحات نظامی در متون حماسی منظوم*، به‌کوشش سعید مهدوی‌فر، تهران: روناس.

ذوالریاستین، محمد (۱۳۷۹)، *فرهنگ واژه‌های ایهامی در دیوان حافظ*، تهران: فرزانه روز.
راست‌گو، محمد (۱۳۷۰)، «اعمال سلیقه شاعرانه؛ نقدی بر دیوان حافظ» تصحیح ادیب برومند، *ادبستان فرهنگ و هنر*، ش ۲۲.

راست‌گو، محمد (۱۳۹۵)، *در پی آن آشنا*، تهران: نی.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۷)، «روش علمی در نقد و تصحیح متون ادبی»، *آینه میراث*، س ۱، ش ۱.
ستایشگر، مهدی (۱۳۷۵)، *واژه‌نامه موسیقی ایران زمین*، تهران: اطلاعات.
سجادی، ضیاءالدین (۱۳۷۴)، *فرهنگ لغات و تعبیرات با شرح اعلام و مشکلات دیوان خاقانی شروانی*، تهران: زوآر.

سنایی، مجدود بن آدم (۱۳۹۷)، *حدیقه الحقیقه*، تصحیح محمدجعفر یاحقی و مهدی زرقانی، تهران: سخن.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۴)، *کلیات سبک‌شناسی*، تهران: میترا.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۸ الف)، *سبک‌شناسی شعر*، تهران: میترا.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۸ ب)، *یادداشت‌های حافظ*، تهران: علم.

فرخی سیستانی، علی بن جولوغ (۱۳۸۵)، *دیوان حکیم فرخی سیستانی*، تهران: زوآر.

کردی نیشابوری، ادیب یعقوب (۲۵۳۵ ش)، *کتاب البلغه؛ فرهنگ عربی و فارسی (۴۳۸ هجری)*، به‌اهتمام مجتبی مینوی و فیروز حریرچی، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۷۴)، *رخسار صبح*، تهران: کتاب‌ماد.

معلوف، لوئیس (۱۳۸۵)، *فرهنگ بزرگ جامع نوین (ترجمه المنجد)*، ترجمه احمد سیاح، تهران: انتشارات اسلام.

مهدوی‌فر، سعید (۱۳۹۲)، «نگاهی به دیوان خاقانی تصحیح سیدضیاءالدین سجادی براساس معیارهای نویافته»، *آینه میراث*، ضمیمه ۲۹.

نیشابوری، محمد بن محمود بن محمد (۱۳۷۴)، «رساله موسیقی محمد بن محمود بن محمد نیشابوری»، تصحیح امیرحسین پورجوادی، *مجله معارف*، ش ۳۴ و ۳۵.

هجویری، ابوالحسن علی بن عثمان (۱۳۹۰)، *کشف المحجوب*، تصحیح محمود عابدی، تهران: سروش.

