

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

فهرست

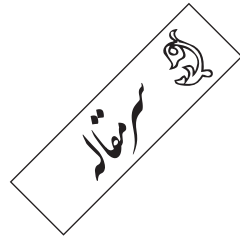
۲	غلامعلی حداد عادل	بیست و چهار سال سردبیری
۵	علی اصغر قهرمانی مقبل	جدول طبقه‌بندی وزن‌های شعر فارسی و شیوه نام‌گذاری وزن‌ها
۳۵	علیرضا امرایی مصطفی حسینی	ترجمه در معنای گسترده و جلوه‌های آن در گلستان و بوستان سعدی
۵۹	مجاهد غلامی	ناگزیری مرگ «دمنه» در ساحت اسطوره
۸۳	فرامرز آدینه	راوی فردوسی
۹۴	علی نویدی ملاطی	گمانی درباره ضبط یک نام‌جای در ویس و رامین
۱۰۰	علی اکبر احمدی دارانی	فریادنامه انوری
۱۱۴	رضا سمیع‌زاده	تأملی در متن دیوان ظهیرالدین فاریابی
۱۴۳	آبتین گلکار	معرفی و نقد مبان‌ی و دستور خط فارسی شکسته
۱۵۱	حسین سامعی	ویرایش و دستور زبان
	Table of Contents	1
	Summary of Articles in English	2

سرمقاله

مقاله

نقد و بررسی

دیدگاه



بیست و چهار سال سردبیری

مجله *نامه فرهنگستان* از این شماره که شصت و پنجمین شماره آن است به سردبیری آقای دکتر علاءالدین طباطبائی منتشر می‌شود. این مجله در بیست و چهار سال گذشته، یعنی از آغاز انتشار خود تاکنون، از این بخت برخوردار بوده که سردبیری همچون استاد احمد سمیعی (گیلانی) داشته است. استاد، که عمر پربرکتش دراز باد و سایه‌شان بر سر اهل ادب مستدام، در آستانه صدسالگی، خواهان سبک‌دوشی از این مسئولیت بودند و این انصراف طبیعی می‌نمود. چنین بود که چنین شد.

از آنجاکه در همه این سال‌ها، این بنده در سمت مدیرمسئول *نامه فرهنگستان* در کنار استاد سمیعی بوده‌ام، نخستین وظیفه‌ای که در این سرمقاله بر عهده دارم اظهار سپاسگزاری از ایشان است. بی‌گمان *نامه فرهنگستان* قدر و منزلت و دوام و قوام خود را مدیون دانش و تجربه و همت استاد سمیعی است. این استاد دانشمند در خانواده‌ای آراسته به علم و فرهنگ در شهری مانند رشت متولد شده که در قرن گذشته به علت موقعیت جغرافیایی خود بر سر راه مسافران اروپا، یکی از کانون‌های تجدّد در ایران آن روز، بوده است. سمیعی جوان دوران دانشجویی خود را در رشته ادبیات فارسی در نخستین سال‌های تأسیس دانشگاه تهران و در محضر استادانی مانند ملک‌الشعراء بهار و بهمنیار و فروزانفر و

همایی سپری کرده و به برکت ذوق و پشتکار و ممارست و مطالعه طولانی، بر ادبیات فارسی و زبان‌های فرانسه و عربی تسلط یافته و شاهد و بازیگر طوفان‌ها و حوادث سیاسی سال‌های پس از سقوط پهلوی اول و دوران پرشور و غوغای دهه بیست و نهضت ملی شدن صنعت نفت بوده است.

با ورود زبان‌شناسی به ایران، سمیعی از جمله اولین کسانی است که مقدم این دانش تازه‌وارد را گرامی داشته و دانش ادبی خود را با آگاهی‌های زبان‌شناسانه درآمیخته و قوت و وسعت بخشیده است. امروزه استاد سمیعی با کارنامه‌ای هفتادساله از تألیف و ترجمه انواع کتاب و تحریر مقالات فراوان و مدیریت فعالیت‌های ادبی و مطبوعاتی که سردبیری موفق مجله نشر دانش از جمله آنهاست، یکی از چهره‌های شاخص ادبی ایران معاصر است و از جمله پیشگامان و ویرایش و استادان مسلم آئین نگارش به شمار می‌آید. فرهنگستان افتخار دارد که از آغاز عمر سی‌ساله خود، استاد سمیعی را به‌عنوان عضو پیوسته در کنار خود داشته و ۶۴ شماره از فصلنامه نامه فرهنگستان را که ترجمان مشرب و مرام زبانی و ادبی آن است با سردبیری وی منتشر کرده است. سمیعی همه دانش و تجربه گران‌سنگ خود را در انتشار این مجله به کار بست. او مقید به رعایت انضباط علمی بود و همه می‌دانستند که اهل معامله و مسامحه نیست. درعین حال نقد را می‌پذیرفت و فراموش نمی‌کند که وقتی نویسنده‌ای جوان یکی از مقالات مدیرمسئول مجله را مورد انتقاد قرار داده بود او بدون آنکه مدیرمسئول را آگاه کند آن نقد را منتشر کرد. بدین‌سان او توانست برای مدتی طولانی، که قابل مقایسه با دوران انتشار مجلات ادبی معروفی مانند یغما و سخن بود، نامه فرهنگستان را در اختیار اهل ادب قرار دهد و الگویی از رعایت ضوابط علمی و پرهیز از تعصب و جانب‌داری و نقدگریزی به دست دهد. من در سرمقاله شصتمین شماره نامه فرهنگستان قدری درباره خصوصیات و مزایای نامه فرهنگستان و تأثیر آن در محیط ادبی و فرهنگی دوران معاصر و دانش و فضل سمیعی در انتشار این مجله سخن گفته‌ام.

استاد سمیعی در بخشی از این سی‌سال در فرهنگستان علاوه بر سردبیری نامه فرهنگستان، مدیریت گروه پژوهشی «ادبیات معاصر» را نیز بر عهده داشته است و هم‌اکنون

نیز این مسئولیت را بر عهده دارد. دو سه سالی نیز پس از درگذشت شادروان ابوالحسن نجفی، سرپرست گروه «ادبیات تطبیقی» بود.

رسم سمیعی در سردبیری نامه فرهنگستان آن بود که در هر شماره، سرمقاله را به اطلاع مدیرمسئول می‌رساند و نظر وی را درباره دیدگاهی که در آن مطرح شده بود جویا می‌شد. به نظر می‌رسد که این انضباط که مبتنی بر یک سنت نانوشته بود، حاصل تجربه طولانی سمیعی از راه ورسم روزنامه‌نگاری و انتشار مجله در ایران بوده باشد. مدیرمسئول گاهی یکی دو جمله از سرمقاله را، استحساناً، کم و زیاد می‌کرد و سمیعی با گشاده‌رویی می‌پذیرفت و این درسی بود که از سعه صدر به دیگران می‌داد.

اکنون این پرچم و این مشعل از دستی توانا به دست توانای دیگری سپرده شده است. سردبیر جدید، آقای دکتر علاءالدین طباطبائی سال‌هاست که عضو هیئت علمی گروه واژه‌گزینی فرهنگستان هستند و همکاران ما در این مؤسسه و دیگر استادان و محققان و مخصوصاً متخصصان دستور زبان فارسی با مقالات و کتاب‌های ایشان در این حوزه آشنایی دارند. تسلط ایشان بر زبان انگلیسی نیز از کتاب‌هایی که ترجمه کرده‌اند آشکار است. فرهنگستان خوش‌وقت است که این انتقال تجربه و مسئولیت به صورتی منطقی و آرام صورت می‌پذیرد و امیدوار است تغییر سردبیر مانع و مخل استمرار فایده مجله نامه فرهنگستان نباشد، بلکه به انباشت تجربه گذشته و آمیزش و افزایش آن با تجربه‌ای نو بینجامد و این مجله جایگاه ممتاز خود را در میان مجلات ادبی امروز ایران حفظ کند و به پایگاهی برتر از آنچه دارد دست یابد. استاد سمیعی هم، از این پس به‌عنوان عضو مؤثری از هیئت تحریریه مجله در کنار سردبیر خواهند بود و راهنمایی خواهند کرد. برای استاد سمیعی، سلامت و عافیت و برای دکتر طباطبائی توفیق خدمت و برای نامه فرهنگستان دوام و سودمندی افزون‌تر آرزو می‌کنم و از استادان ارجمند و پژوهشگران زبان و ادب فارسی درخواست می‌کنم همچون گذشته و بلکه بیش از آن، نامه فرهنگستان را با مقالات عالمانه و ادیبانه خود مددکار باشند. یک بار دیگر از استاد سمیعی، صمیمانه تشکر می‌کنم و از دل و جان آرزو می‌کنم که «دیر زیاد آن بزرگوار خداوند».

غلامعلی حدّاد عادل



جدول طبقه‌بندی وزن‌های شعر فارسی و شیوه نام‌گذاری وزنها

علی اصغر قهرمانی مقبل (عضو هیئت علمی دانشگاه شهید بهشتی، گروه زبان و ادبیات عربی)

چکیده

طبقه‌بندی وزن‌های شعر فارسی از مهم‌ترین مسائل عروض و اساسی‌ترین مشغله‌های علمای عروض جدید فارسی بوده است. ما در این مقاله پس از تبیین روش خلیل‌بن احمد در طبقه‌بندی وزن‌های شعر عربی و بیان کارآمدی آن، در تکمیل تلاش‌های عروضیان معاصر فارسی، با تلفیق روش ال‌ول ساتن و نجفی، «جدول طبقه‌بندی وزن‌های شعر فارسی» را طراحی و ارائه کرده‌ایم. این جدول طبقه‌بندی، شامل ۱۱ رشته وزنی است که ۹ رشته نخست، خانواده‌های وزنی متفق‌الارکان و رشته‌های وزنی ۱۰ و ۱۱ خانواده‌های وزنی متناوب‌الارکان (دایره نجفی) را دربرمی‌گیرد، به طوری که جدول مذکور ۵۲ خانواده وزنی در خود جای داده است. در این مقاله همچنین علاوه بر ارائه فرمول برای وزن‌های مستخرج از جدول طبقه‌بندی، روش جدیدی برای نام‌گذاری وزن‌ها ارائه شده است.

کلیدواژه‌ها: عروض فارسی، جدول طبقه‌بندی وزن‌های شعر فارسی، نام‌گذاری وزن‌ها، وزن دوری، قاعده تفرع وزنی.

مقدمه

باتوجه به تعدد و تنوع وزن‌های شعر عربی و فارسی، ضرورت طبقه‌بندی این وزن‌ها اجتناب‌ناپذیر است. از سوی دیگر از آنجاکه شمار وزن‌های شعر فارسی چندین برابر وزن‌های شعر عربی است، طبقه‌بندی آنها از یک سو ضروری‌تر و از سوی دیگر دشوارتر خواهد بود. جالب‌توجه اینکه در عروض سنتی فارسی، برخلاف عروض عربی، به این موضوع توجه چندانی نشده است. اما خوشبختانه در عروض جدید فارسی این مسئله محل توجه فراوان بوده است.

در مسئله طبقه‌بندی وزن‌ها، نجفی در میان عروض دانان معاصر از دو جهت از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است: نخست اینکه در نقد روش عروضیان پیشین کوشش فراوان به عمل آورده است؛ دوم اینکه او خود بنیان‌گذار روش نوینی در طبقه‌بندی وزن‌هاست. با این حال، به گمان ما، در کار او نیز اشکالاتی دیده می‌شود. ما در این جستار، در تکمیل کار نجفی، «جدول طبقه‌بندی وزن‌های شعر فارسی» را طراحی و عرضه کرده‌ایم.

پیشینه پژوهش

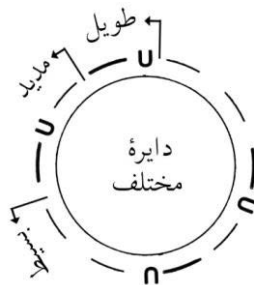
تلاش برای طبقه‌بندی وزن‌های شعر فارسی به قرن‌ها پیش بازمی‌گردد. ما در این مقاله ابتدا به تبیین روش خلیل بن احمد، بنیان‌گذار علم عروض عربی، در طبقه‌بندی وزن‌های شعر عربی می‌پردازیم؛ سپس به اختصار به تلاش‌های علمای عروض فارسی، یعنی پرویز ناتل خانلری و مسعود فرزاد و الول ساتن و ابوالحسن نجفی، اشاره می‌کنیم.

۱- روش خلیل بن احمد

عروضیان پیشین فارسی کوشیده‌اند تا جایی که ممکن بوده است عروض فارسی را بر پایه عروض عربی پی‌ریزی کنند، حتی به تقلید از عروض عربی، در عروض فارسی طرح مسئله کرده‌اند و مسائل عروض فارسی را بنیاد نهاده‌اند. برای مثال، سبب و وتد را وارد عروض فارسی کرده‌اند بی‌آنکه این امر متناسب با آن باشد. از سوی دیگر درباره مسائلی چون وزن دوری سخنی نگفته‌اند، زیرا در عروض عربی چنین وزنی اساساً وجود ندارد. با این حال، به نظر می‌رسد که در برخی مسائل روح حاکم بر عروض عربی، از جمله طبقه‌بندی وزن‌ها، را در نیافته‌اند.

علم عروضی که خلیل‌بن احمد بنا نهاده، نظامی کارآمد و یکپارچه بوده است، چنان‌که هنوز هم پاسخگوی اغلب مسائل وزن شعر عربی است. یکی از مسائلی که خلیل به آن توجه ویژه نشان داده است طبقه‌بندی وزن‌های شعر عربی است.

خلیل با وضع دایره‌های عروضی دو هدف را دنبال کرده است: نخست تمیز سبب از وتد که اساس عروض عربی بر آن است؛ دوم، طبقه‌بندی وزن‌ها. او پنج دایره بنا نهاده و پانزده بحر از آنها استخراج کرده است. هر دایره‌ای بحرهایی را در خود جمع کرده که از نظر چینش اسباب و اوتاد همانندند و تنها تفاوت آنها در نقطه آغازشان در دایره است که در عروض عربی، **فک بحر** نامیده می‌شود. برای مثال، در دایره اول



بحرهایی از دایره قابل استخراج‌اند که دو شرط داشته باشند: نخست اینکه از ابتدای وتد یا ابتدای سبب آغاز شده باشند؛ به طوری که هیچ بحری از هجای دوم وتد آغاز نشود. که این اساسی‌ترین مسئله فک بحر در عروض عربی است؛ دوم اینکه بحر به دست آمده شاهد شعری در میان اشعار شاعران داشته باشد. در صورتی که قاعده فک رعایت شود و بحری به دست آید که شاهد شعری برای آن یافت نشود، به آن **بحر مهمل** گویند مانند «مفاعیلن فعولن مفاعیلن فعولن» که مقلوب طویل است و برخی آن را **بحر مستطیل** نامیده‌اند (یعقوب، ۱۹۹۱: ۱۳۷-۱۳۸).

هر بحر مستخرج از دایره، شکل نظری آن بحر است و وزن‌های مستعمل از یک بحر با آن سنجیده می‌شوند. رکن پایانی مصراع اول (عروض) و رکن پایانی مصراع دوم (ضرب) نقشی اساسی در تعیین وزن‌های یک بحر دارند و هر وزنی با این دو رکن معرفی

و نام‌گذاری می‌شود. به همین دلیل خلیل به درستی واحد وزن در شعر عربی را نه مصراع بلکه بیت دانسته است. برای مثال، از بحر طویل (نخستین بحر مستخرج از دایره اول) سه وزن زیر مستعمل است:

(۱) طویل مقبوض العروض تام الضرب:

فعولن مفاعیلن فعولن مفاعیلن مفاعیلن

(۲) طویل مقبوض العروض مقبوض الضرب:

فعولن مفاعیلن فعولن مفاعیلن مفاعیلن

(۳) طویل مقبوض العروض محذوف الضرب:

فعولن مفاعیلن فعولن مفاعیلن

روش خلیل در طبقه‌بندی وزن‌های شعر عربی چنان پذیرش عام یافته است که حتی ترتیب دایره‌های خلیلی، که یک امر قراردادی در نزد اغلب عروضیان پس از اوست، بدون تغییر پذیرفته شده است. برای مثال، اگر در یک کتاب عروضی گفته شود بحر پنجم، منظور بحر کامل است؛ دومین بحر از دومین دایره.

بحرهای خلیلی در یک نگاه:

- دایره اول: ۱. طویل، ۲. مدید، ۳. بسیط.
- دایره دوم: ۴. وافر، ۵. کامل.
- دایره سوم: ۶. هزج، ۷. رجز، ۸. رمل.
- دایره چهارم: ۹. سریع، ۱۰. منسرح، ۱۱. خفیف، ۱۲. مضارع، ۱۳. مقتضب، ۱۴. مجتث.
- دایره پنجم: ۱۵. متقارب

قابل ذکر است که خلیل بحر متدارک را بحر مهمل دانسته است اما پس از او آن را بحر شانزدهم به شمار آورده‌اند (نک. قهرمانی مقبل، ۱۳۸۹).

اما ایرادی که بر روش خلیل در طبقه‌بندی وارد است این است که روش او برای وزن‌هایی که پس از خلیل به وجود آمده‌اند و در ضمن دایره‌ها نمی‌گنجند پاسخگو نیست. برای مثال، وزن رباعی از فارسی به عربی رفته و بر آن شعر گفته شده و به صورت «فعلُن متفاعِلن فعولن فعِلن» رکن‌بندی شده است اما در هیچ‌یک از دایره‌های خلیل نمی‌گنجد. از

عجایب عروض فارسی یکی این است که همین وزن را، که در عروض عربی خارج از بحرهای خلیلی معرفی شده، به لطایف‌الخیلی در ضمن بحر هزج گنجانده‌اند و برای آن دو شجرهٔ اُخرب و اُخرم ترسیم کرده‌اند!

هدف ما از بیان طبقه‌بندی وزن‌های شعر عربی جلوگیری از یک تصوّر نادرست است. ابوالحسن نجفی (۱۳۹۷) در مقالهٔ مفصّل و ارزشمند خود «دربارهٔ طبقه‌بندی وزن‌های شعر فارسی» از نقد عروض سنتی فارسی آغاز کرده و آشفتگی‌های آن را شرح داده است؛ شرح او ممکن است این تصوّر را ایجاد کند که منشأ این آشفتگی‌ها عروض عربی بوده و از آنجا به عروض سنتی منتقل شده است. حال آنکه، چنان‌که دیدیم عروض خلیل در طبقه‌بندی وزن‌ها رُوْش‌مند و کارآمد بوده و هست و عروضیان پیشین ما بوده‌اند که نتوانسته‌اند روح عروض عربی را دریابند و با تقلید ناشیانه، انبوهی از مشکلات و ناکارمندی‌ها را در علم عروض فارسی پدید آورده‌اند.

۲- روش الول ساتن و نجفی در طبقه‌بندی وزن‌ها

اصولاً دغدغهٔ جدی برای طبقه‌بندی وزن‌های شعر فارسی، با عروض جدید و خانلری آغاز شده است. خانلری برای طبقه‌بندی، از دایره‌ها و به تعبیر خودش از سلسله‌ها بهره برده است. او با مستثنی کردن رباعی، ۱۴۵ وزن را در ۵۵ بحر و در ۱۳ دایره قرار داده است. پس از خانلری، مسعود فرزاد با جدیت تمام کوشیده است از طریق سامان دادن به رکن‌های عروضی، به طبقه‌بندی وزن‌ها سامان بدهد. پس از فرزاد، الول ساتن در مسیر طبقه‌بندی وزن‌ها گام‌های بلندی برداشته است. او، برخلاف فرزاد، رکن‌های عروضی را به‌کلی کنار گذاشته و با رسم جدولی، وزن‌ها را بر اساس ترتیب و تعداد هجاها در ۱۴ گروه (۵ گروه باقاعده و ۹ گروه بی‌قاعده) طبقه‌بندی کرده است. از آنجاکه در این مقاله از روش الول ساتن بهره برده ایم، برای مقایسهٔ روش او با جدول پیشنهادی ما، جدول او را عیناً در زیر می‌آوریم (Elwell- Sutton, 1976: 87):

		1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	
<u>Regular</u>	1.	U	-	-	U	-	-		
(باقاعده)	2.	U	-	-	-	U	-	-	-
	3.	U	U	-	-	U	U	-	-
	4.	U	-	U	-	U	U	-	-
	5.	-	-	U	U	-	U	-	U
<u>Irregular</u>	6.	U	-	U	-	U	-	U	-
(بی‌قاعده)	7.	U	-	U	-	-			
	8.	U	-	U	-	-	-		
	9.	U	-	-	U	-	-	U	-
	10.	U	-	-	-	U	-	-	
	11.	U	-	-	-	-	U	-	-
	12.	U	-	-	U	-	U	U	-
	13.	-	-	U	U	-	-	-	U
	14.	U	-	-	-	U	-	U	U	-

اما به یقین می‌توان گفت که در میان عروضیان معاصر فارسی ابوالحسن نجفی بیش از همه دغدغه طبقه‌بندی وزن‌های شعر فارسی را داشته است. مقاله مفصل و بسیار دقیق او در (فروردین ۱۳۵۹) با عنوان «درباره طبقه‌بندی وزن‌های شعر فارسی: بحث روش» از این دغدغه بزرگ و تأملات طولانی او در این باره حکایت می‌کند. نجفی در مقاله مذکور، علاوه بر روش عروضیان سنتی فارسی، روش عروضیان معاصر یعنی خانلری و فرزاد و الو ساتن، را نیز شرح و نقد می‌کند. همچنین در همین مقاله، برای نخستین بار به تفصیل به وزن‌های دوری در شعر فارسی می‌پردازد که کوششی است راهگشا، زیرا عدم شناخت این وزن‌ها، باعث ایجاد مشکلات و ناهمواری‌های زیادی در طبقه‌بندی می‌شود. سرانجام اینکه نجفی در سال (۱۳۸۶) در یک سخنرانی، از یافته‌های جدید خود در خصوص طبقه‌بندی، به‌ویژه از دایره عروضی خود، پرده برمی‌دارد.

نجفی نیز مانند اغلب عروضیان معاصر، وزن‌های شعر فارسی را دو گروه می‌داند: «گروه وزن‌های متفق‌الارکان و گروه وزن‌های متناوب‌الارکان. گروه اول متشکل از سه دسته

با رکن‌های سه‌هجایی و چهارهجایی و پنج‌هجایی است و گروه دوم متشکل از دو دسته با رکن‌های چهارهجایی» (نجفی، ۱۳۹۴: ۱۶۳). نجفی برای گروه اول، به تعیین رکن‌ها اکتفا کرده است، به طوری که با تکرار این رکن‌ها خانواده‌های وزنی متفوق‌الارکان مشخص می‌شود. او ابتدا ۲۳ رکن عروضی ذکر کرده است (نک. همان، ۱۳۸۷: ۱۲۶) که در جدول زیر می‌بینیم:

نوع رکن	ترکیب هجایی	رکن‌ها
رکن‌های سه هجایی (۶ رکن)	یک کوتاه و دو بلند	فعولن، فاعلن، مفعولُ
	دو کوتاه و یک بلند	فعلِن، فعولُ، فاعلُ
رکن‌های چهارهجایی (۹ رکن)	یک کوتاه و سه بلند	مفاعیلن، فاعلاتن، مستفعَلن
	دو کوتاه و دو بلند	فعلاتن، مفاعیلُ مستفعَلُ، مفاعِلن، فاعلاتُ، مفعَلن
رکن‌های پنج هجایی (۸ رکن)	دو کوتاه و سه بلند	فعلیياتن، مفعَلاتن، مستفعَلتن، مفاعلاتن، مفاعیلتن، مستفاعِلن
	سه کوتاه و دو بلند	متفاعِلن، مفاعِلتن

نجفی بعدها سه رکن دیگر را به ۲۳ رکن افزود: یک رکن چهارهجایی یعنی مفعولات که درباره آن متذکر شد «این رکن به صورت مکرر در شعر فارسی نامستعمل است، ولی به صورت منفرد ممکن است به کار رود» (همان، ۱۳۹۴: ۱۶۴)؛ همچنین دو رکن پنج‌هجایی مرکب از یک کوتاه و چهار بلند: فاعلییاتن و مستفعلاتن (همان، ۱۳۹۴: ۱۶۵). به این ترتیب، بر اساس نظر نجفی از این رکن‌ها، بدون احتساب مفعولات، ۲۵ خانواده وزنی متفوق‌الارکان شکل می‌گیرد، که با تکرار هر کدام از این رکن‌ها، یک خانواده وزنی تشکیل می‌شود. البته با توجه به کتاب طبقه‌بندی وزن‌های شعر فارسی معلوم می‌شود که نجفی برای برخی از وزن‌های دارای شواهد تک‌بیتی، که اغلب از کتاب‌های عروضی استخراج شده‌اند، رکن‌های دیگری را هم، که در آثار دیگر خود ذکر نکرده بود و اغلب آنها پنج‌هجایی‌اند

(مانند: مستفعلات^۱ [نجفی، ۱۳۹۷: ۲۲۱]، فاعلییات^۲ [همان: ۲۳۴]، فاعلاتک^۳ [همان: ۲۵۳]، مفتعلات^۴ [همان: ۲۵۴]، مفاعلات^۵ [همان: ۲۵۵]) به جمع رکن‌های عروضی خود افزوده است. شایسته ذکر است که اکثر شواهد شعری برای خانواده‌های وزنی متشکل از این رکن‌ها، وزن‌های دوری هستند.

شاید چنین به نظر برسد که شناخت وزن‌هایی که با تکرار یک رکن به دست می‌آیند چندان دشوار نباشد، ولی این وزن‌های متفق‌الارکان علاوه بر رکن‌بندی صحیح، مستلزم ساماندهی است تا جایگاه هریک از این وزن‌ها در نظام طبقه‌بندی مشخص گردد. عروض سنتی به دلیل آشفتگی در رکن‌بندی، در این باره چندان موفق عمل نکرده است و عروضیان معاصر پیش از نجفی نیز تنها به موفقیت نسبی دست یافته‌اند. اما در روش نجفی نیز در این خصوص آشفتگی‌هایی دیده می‌شود.

برای گروه دوم، یعنی وزن‌های متناوب‌الارکان، برای نخستین بار نجفی دایره‌ای را معرفی کرد که وزن‌های متناوب‌الارکان و مطبوع فارسی از آن قابل استخراج است. پیش از آن، برای این وزن‌ها، قاعده خاصی تعریف نشده بود. نجفی با ارائه این دایره توانست شاهد نسبتاً دقیقی برای این سخن ابن‌سینا (۱۹۵۶: ۹۲) که «کلُّ مطبوعٍ موزونٌ ولیس کلُّ موزونٍ مطبوعاً» ارائه دهد. بر اساس کتاب اخیر ابوالحسن نجفی، طبقه‌بندی وزن‌های شعر فارسی، که به کوشش امید طبیب‌زاده در سال (۱۳۹۷) منتشر شده است، الگوی نجفی در طبقه‌بندی وزن‌ها به این صورت است که وی ابتدا تمامی وزن‌ها را به دو گروه وزن‌های «متفق‌الارکان» و «متناوب‌الارکان» تقسیم می‌کند (هر رکن عروضی در گروه وزن‌های متفق‌الارکان، یک بحر [خانواده وزنی] را تشکیل می‌دهد که شامل چندین وزن است). نجفی وزن‌های متفق‌الارکان را از حیث تعداد هجاهای رکن‌های آنها به سه دسته رکن‌های سه‌هجایی و چهارهجایی و پنج‌هجایی تقسیم می‌کند که هر دسته بر اساس تعداد هجاهای کوتاه و بلند به چند رده تقسیم می‌شود و هر رده نیز شامل چند بحر (خانواده وزنی) خواهد بود. برای مثال، بحر فاعلاتن، بحر دوم از رده یک‌هجای کوتاه و سه بلند، دسته رکن‌های چهارهجایی از گروه وزن‌های متفق‌الارکان است. نجفی در این گروه، برای طبقه‌بندی از

شماره‌گذاری استفاده نکرده است.

روش نجفی در گروه دوم، یعنی وزن‌های متناوب‌الارکان یا همان وزن‌های دایره، به این صورت است که این گروه را به دو دسته مستقیم‌دایره و معکوس‌دایره تقسیم می‌کند؛ به این ترتیب، از هر دسته، مستقیماً ۸ بحر به دست می‌آید و از رده خبری نیست. نجفی ۸ بحر نخست را از ۱ تا ۸ و بحرهای معکوس‌دایره را از ۹ تا ۱۶ شماره‌گذاری کرده است. بحرهای مستقیم‌دایره با «۱. فعلاتن مفاعلن»، و بحرهای معکوس‌دایره نیز با «۹. فعلات مفاعلاتن» آغاز می‌شود. اما نجفی پیش‌ازین، بحرهای این دایره — خواه مستقیم‌دایره و خواه معکوس آن — را از نقطه دیگری آغاز کرده بود؛ به طوری که نخستین بحر مستقیم‌دایره را «مفاعلن فعلاتن»، و نخستین بحر معکوس‌دایره را «مفاعلن مفتعلن» در نظر گرفته بود (نجفی، ۱۳۹۴: ۱۶۶).

با تمامی زحماتی که نجفی برای سامان دادن به طبقه‌بندی وزن‌های شعر فارسی کشیده است، هنوز برخی نواقص جزئی در کار او دیده می‌شود. برای مثال، نجفی در استخراج رکن‌ها، دو نوع رکن چهارهجایی متفاوت را خلط کرده و در کنار یکدیگر آورده است. همچنین دو نوع رکن پنج‌هجایی متفاوت را نیز با هم درآمیخته است. همان‌طور که پیش‌ازین آوردیم نجفی رکن‌های چهارهجایی متشکل از دو کوتاه و دو بلند، را با هم آورده است. حال آنکه تفکیک آنها به صورت زیر صحیح‌تر به نظر می‌رسد:

— رکن‌های چهارهجایی متشکل از دو کوتاه و دو بلند متوالی: فعلاتن، مفاعیل، مستفعل، مفتعلن^۱.

— رکن‌های چهارهجایی متشکل از دو کوتاه و دو بلند متناوب: مفاعلن، فاعلات.

رکن‌های پنج‌هجایی متشکل از دو کوتاه و سه بلند نیز، به دو دسته قابل تقسیم است:

— رکن‌های پنج‌هجایی متشکل از دو کوتاه متوالی و سه بلند: فعلیاتن، مستفعلن، مفتعلاتن.

— رکن‌های پنج‌هجایی متشکل از دو کوتاه متناوب و سه بلند: مفاعلاتن، مفاعیلتن، مستفعلن.

۱. ممکن است این التباس پیش‌آید که در رکن مفتعلن، دو هجای بلند متوالی وجود ندارد، همچنان‌که در مفاعیل، دو هجای کوتاه متوالی دیده نمی‌شود. ولی اگر ترتیب هجایی دو کوتاه و دو بلند متوالی (... - U U - ...) نه به صورت خطی، بلکه به صورت دایره نوشته شود، چهار رکن مذکور تنها در هجای آغازین با یکدیگر متفاوت خواهند بود و توالی دو هجای کوتاه و دو هجای بلند در تمامی این چهار رکن، ملاحظه خواهد شد.

۳- جدول طبقه‌بندی وزن‌های شعر فارسی و مختصات آن

نجفی (۱۳۹۴: ۱۲-۱۳) برای هر طبقه‌بندی معتبری سه شرط قائل شده است: ۱. سهولت مراجعه، ۲. تعیین سلسله مراتب واحدها، ۳. پیش‌بینی واقعیت‌های آینده. سپس ذکر می‌کند که «جدول مندلیف در علوم فیزیک و شیمی نمونه‌اعلای این سه شرط است» (نجفی، ۱۳۹۴: ۱۳). ما در اینجا با تلفیق روش نجفی و الول ساتن کوشیده‌ایم خانواده‌های وزنی شعر فارسی را در یک جدول قرار دهیم. چنان‌که می‌بینیم سه شرط نجفی در آن به‌وضوح دیده می‌شود. البته نباید فراموش کنیم که وضع قواعد برای مباحثی چون شعر که از ذوق بشری سرچشمه می‌گیرد با وضع قواعد برای علوم محض مانند شیمی متفاوت است و خواه ناخواه نباید توقع داشته باشیم که در علوم ادبی به قواعدی صددرصد قاطع با مرزهای کاملاً مشخص دست یابیم.

جدول طبقه‌بندی وزن‌های شعر فارسی

هجای آغازین خانواده وزنی									رشته
۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱	وزنی	
				...	-	-	U	۱.	
				...	-	U*	U	۲.	
			...	-	-	-	U	۳.	
			...	-	-	U	U	۴.	
			...	-	U	-	U*	۵.	
		...	-	-	-	-	U	۶.	
		...	-	-	-	U	U	۷.	
		...	-	-	U	-	U*	۸.	
		...	-	U	-	U*	U	۹.	
...	-	U*	-	U*	-	-	U	۱۰.	
...	-	-	U	-	U*	-	U*	۱۱.	

در این جدول، دو رشته وزنی سه‌هجایی و سه رشته چهارهجایی و چهار رشته پنج‌هجایی

آمده است که تمامی خانواده‌های وزنی متفق‌الارکان از این ۹ رشته وزنی استخراج می‌شوند. رشته‌های ۱۰ و ۱۱ نیز شامل خانواده‌های وزنی متناوب‌الارکان هستند، به طوری که رشته ۱۰ مطابق با دایره نجفی (۱)، یعنی خلاف حرکت عقربه‌های ساعت و رشته ۱۱ مطابق با دایره نجفی (۲)، یعنی موافق حرکت عقربه‌های ساعت است. برای تنظیم جدول طبقه‌بندی وزن‌های شعر فارسی، نکات زیر مورد توجه بوده است:

(۱) هر رشته وزنی شامل چند خانواده وزنی است. ردیف عمودی بیانگر تعداد رشته‌های وزنی است و برای استخراج خانواده‌های وزنی هر رشته، کافی است هجای آغازین آن، از ردیف افقی مشخص گردد.

(۲) ترجیح رشته بر دایره از آن جهت است که هر خانواده وزنی در دایره نقطه پایانی دارد که به نوعی بیانگر طولانی‌ترین مصراع برای آن خانواده وزنی است و معمولاً شامل چهار رکن می‌شود. اما گاهی یک وزن از نظر طول از دایره فراتر می‌رود. در این صورت این تصور ایجاد می‌شود که باید آن وزن را در یک خانواده وزنی جدید گنجانند، درحالی که در رشته این محدودیت وجود ندارد. همچنین ترجیح رشته بر دایره به معنای رد دایره نیست، چنان‌که برای هر کدام از این رشته‌ها می‌توان دایره معادل آن را ترسیم کرد.

(۳) در ترتیب رشته‌های وزنی در جدول، ملاک‌های زیر رعایت شده است:
الف) نخستین ملاک در ترتیب رشته‌ها، تعداد هجاها (از کمتر به بیشتر) بوده است. از این رو، رشته‌ها به صورت سه‌هجایی و چهارهجایی و پنج‌هجایی و هشت‌هجایی مرتب شده‌اند. توضیح اینکه، برای مثال، وقتی رشته‌ای را سه‌هجایی می‌نامیم منظور این است که از این رشته تنها رکن‌های سه‌هجایی قابل استخراج‌اند، که بر اساس تکرار هر کدام از آنها خانواده وزنی به دست می‌آید.

ب) تمامی رشته‌ها با هجای کوتاه آغاز شده است.

ج) در صورت تساوی تعداد هجا، رشته‌ای مقدم شده که تعداد هجاهای بلند آن بیشتر از هجاهای کوتاه باشد. از این رو در رشته‌های سه‌هجایی، ابتدا رشته ۱ (U -) و پس از آن رشته ۲ (U U) آمده است. همچنین رشته ۳ (U - -) بر رشته ۴ (U U -) مقدم شده و نیز رشته ۸

(U - U -) که سه هجای بلند دارد، پیش از رشته ۹ (U - U -) که دو هجای بلند بیشتر ندارد آمده است.

(د) اگر رشته‌ای علاوه بر هجای کوتاه نخست دارای هجای کوتاه دیگری باشد، رشته‌ای مقدم شده که دارای دو هجای کوتاه متوالی است، یعنی در صورت تساوی تعداد هجاهای کوتاه و بلند، دو کوتاه متوالی بر دو کوتاه متناوب مقدم شده است. از این رو رشته ۴ (U U -) - پیش از رشته ۵ (U - U -)، و رشته ۷ (U - -) - پیش از رشته ۸ (U - -) - آمده است.

(۴) علامت «U*» نشان‌دهنده امکان ظهور خانواده‌ی وزنی بر اساس قاعده‌ی تفرع وزنی در هریک از رشته‌های وزنی تعیین شده است (نک. مبحث ۳-۲ همین مقاله).

نکته ۱: اگر دقت شود میان رشته‌های سه‌هجایی و چهارهجایی ارتباطی وجود دارد، به طوری که اولین و دومین رشته چهارهجایی مانند اولین و دومین رشته سه‌هجایی است جز اینکه یک هجای بلند پایانی به آن افزوده شده است. این ارتباط در ترتیب رشته‌های پنج‌هجایی نیز دیده می‌شود؛ یعنی ترتیب رشته‌های پنج‌هجایی مانند ترتیب رشته‌های چهارهجایی است اما یک هجای بلند پایانی اضافه دارد. این هم دلیل دیگری است که رشته نهم (U - U U -) را بعد از رشته هشتم (U - -) - بیاوریم:

رشته‌های سه‌هجایی	رشته‌های چهارهجایی	رشته‌های پنج‌هجایی
۱. U - - ←	۳. U - - - ←	۶. U - - - -
۲. U U - ←	۴. U U - - ←	۷. U U - - -
	۵. U - U - ←	۸. U - U - -
		۹. U - U U -

همان‌طور که ملاحظه می‌شود میان رشته‌های (۱) و (۳) و (۶) نوعی ارتباط وجود دارد؛ به همین دلیل برای رشته‌های سه‌هجایی و چهارهجایی و پنج‌هجایی نخستین رشته به شمار آمده‌اند.

نکته ۲: چنان‌که می‌بینیم رشته‌های هشت‌هجایی (۱۰) و (۱۱) در واقع همان دایره

نجفی‌اند و خانواده‌های وزنی متناوب‌الارکان را شامل می‌شوند. نجفی (۱۳۹۴: ۱۶۶) پیش‌ازاین نقطه آغاز در این دایره را «U - U» (مفاعلن) قرار داده بود و در نتیجه نخستین خانواده وزنی از دایره در خلاف جهت عقربه‌های ساعت «مفاعلن فعلاتن» و نخستین خانواده وزنی از دایره در جهت عقربه‌های ساعت «مفاعلن مفتعلن» بود. اما در کتاب اخیر او، نقطه شروع این دو رشته با جدول طبقه‌بندی پیشنهادی ما، همخوانی بیشتری دارد، به طوری که هر دو رشته با دو هجای کوتاه آغاز می‌شوند، یعنی نخستین رشته هشت‌هجایی «فاعلاتن مفاعلن...» و رشته بعدی «فعلاتن فاعلاتن...» است.

نکته ۳: نشانه تمامی رشته‌های وزنی برای خانواده‌های متفق‌الارکان، تک‌رقمی (از ۱ تا ۹) است که به نوعی بیانگر این است که وزن‌های حاصل از این رشته‌ها از تکرار یک رکن به دست می‌آید. در صورتی که رشته‌های وزنی برای خانواده‌های متناوب‌الارکان دورقمی (۱۰ و ۱۱) درآمده است، که به نوعی بیانگر متناوب بودن این دو رشته وزنی است و وزن‌های حاصل از این دو رشته از تناوب دو رکن به دست می‌آید. در نتیجه برخلاف روش نجفی، نیازی ندیدیم ابتدا برای تمایز متفق‌الارکان از متناوب‌الارکان نشانه خاصی در نظر بگیریم؛ همین که عدد نخست تک‌رقمی باشد با متفق‌الارکان سروکار داریم و اگر عدد نخست ۱۰ یا ۱۱ باشد حکایت از خانواده وزنی متناوب‌الارکان خواهد داشت.

یادآوری می‌شود که این اعداد نمایانگر جایگاه هر خانواده وزنی در دستگاه عروضی است و ارزش طبقه‌بندی دارد و در آموزش وزن‌های شعری، الزامی به دانستن نشانه عددی خانواده وزنی وجود ندارد. بنابراین، بر اساس جدول طبقه‌بندی، هر خانواده وزنی با دو عدد معرفی می‌شود: عدد نخست (از راست به چپ)، که از ردیف عمودی گرفته می‌شود، بیانگر رشته وزنی؛ و عدد دوم که از ردیف افقی گرفته می‌شود، بیانگر خانواده وزنی است. برای مثال، از ترکیب یک هجای کوتاه و دو بلند، رکن‌های فعلون (U - -)، مفعول (U - -) و فاعلن (- U -) به دست می‌آید که در درون یک رشته یا دایره می‌گنجند. بنابراین از رشته ۱: ۱ ۲ ۳ ... سه خانواده وزنی به دست می‌آید: خانواده فعلون (۱. ۱)، خانواده مفعول (۱. ۲)، خانواده فاعلن (۱. ۳).

در اینجا بر اساس جدول طبقه‌بندی، در جدول‌های زیر تمامی خانواده‌های وزنی مستخرج از هر رشته را با ذکر ترتیب و ترکیب هجایی آورده‌ایم:

خانواده‌های وزنی مستخرج از رشته‌های وزنی سه‌هجایی

ترکیب هجایی	ترتیب هجایی	خانواده وزنی	نشانه عددی
یک کوتاه و دو بلند	U --	فعلون	۱. ۱
	U --	مفعول	۲. ۱
	- U -	فاعِلن	۳. ۱
دو کوتاه و یک بلند	- U U	فِعِلن	۱. ۲
	U - U	فِعول	۲. ۲
	U U -	فاعِل	۳. ۲

خانواده‌های وزنی مستخرج از رشته‌های وزنی چهارهجایی

ترکیب هجایی	ترتیب هجایی	خانواده وزنی	نشانه عددی
یک کوتاه و سه بلند	--- U	مفاعیلن	۱. ۳
	U ---	مفعولات	۲. ۳
	- U --	مستفعلن	۳. ۳
	-- U -	فاعلاتن	۴. ۳
دو کوتاه و دو بلند <u>متوالی</u>	-- U U	فاعلاتن	۱. ۴
	U -- U	مفاعیل	۲. ۴
	U U --	مستفعل	۳. ۴
	- U U -	مفتعلن	۴. ۴
دو کوتاه و دو بلند <u>متناوب</u>	- U - U	مفاعِلن	۱. ۵
	U - U -	فاعلات	۲. ۵

خانواده‌های وزنی مستخرج از رشته‌های وزنی پنج‌هجایی

ترکیب هجایی	ترتیب هجایی	خانواده وزنی	نشانه عددی
یک کوتاه و چهار بلند	U - - - -	مفاعلاتن	۱. ۶
	U - - - -	مستفعلیات	۲. ۶
	- U - - -		۳. ۶
	- - U - -	مستفعلاتن	۴. ۶
	- - - U -	فاعلیاتن	۵. ۶
دو کوتاه متوالی و سه بلند	- - - U U	فعلیاتن	۱. ۷
	U - - - U		۲. ۷
	U U - - -		۳. ۷
	- U U - -	مستفعلتن	۴. ۷
	- - U U -	مفتعلاتن	۵. ۷
دو کوتاه متناوب و سه بلند	- - U - U	مفاعلاتن	۱. ۸
	U - - U -	فاعلیات	۲. ۸
	- U - - U	مفاعیلتن	۳. ۸
	U - U - -	مستفعلات	۴. ۸
	- U - U -	مستفاعلن	۵. ۸
سه کوتاه و دو بلند متناوب	- U - U U	متفاعلن	۱. ۹
	U - U - U	مفاعلات	۲. ۹
	U U - U -	فاعلاتنک (=) مستفاعلن	۳. ۹
	- U U - U	مفاعلتن	۴. ۹
	U - U U -	مفتعلات	۵. ۹

خانواده‌های وزنی مستخرج از رشته‌های وزنی هشت‌هجایی
(خانواده‌های وزنی متناوب‌الارکان، بر اساس دایره نجفی)

ترتیب هجایی	خانواده وزنی	نشانه عددی
- U - U - - U U	فاعلاتن مفاعِلن	۱. ۱۰
U - U - U - - U	مفاعیلُ فاعلاتُ	۲. ۱۰
U U - U - U - -	مستفعلن مفاعلُ	۳. ۱۰
- U U - U - U -	فاعلاتُ مفتعلن	۴. ۱۰
- - U U - U - U	مفاعِلن فاعلاتن	۵. ۱۰
U - - U U - U -	فاعلاتُ مفاعیل	۶. ۱۰
- U - - U U - U	مفاعلُ مستفعلن	۷. ۱۰
U - U - - U U -	مفتعلن فاعلاتُ	۸. ۱۰
- - U - U - U U	فاعلاتُ فاعلاتن	۱. ۱۱
U - - U - U - U	مفاعِلن مفاعیلُ	۲. ۱۱
U U - - U - U -	فاعلاتُ مستفعلُ	۳. ۱۱
- U U - - U - U	مفاعِلن مفتعلن	۴. ۱۱
U - U U - - U -	فاعلاتن فاعلاتُ	۵. ۱۱
- U - U U - - U	مفاعیلُ مفاعِلن	۶. ۱۱
U - U - U U - -	مستفعلُ فاعلاتُ	۷. ۱۱
- U - U - U U -	مفتعلن مفاعِلن	۸. ۱۱

از این رشته‌های وزنی ممکن است خانواده‌های وزنی‌ای استخراج شود که تاکنون شعری بر اساس آنها سروده نشده باشد و شاید هیچ‌گاه شاهد شعری برای آن یافت نشود، مانند خانواده - - - - U (مستفعلیات)، که شاید حتی نتوان برای آن رکنی قائل شد. البته این موضوع خللی در طبقه‌بندی وزن‌ها ایجاد نمی‌کند، چنان‌که در دایره‌های خلیل‌بن احمد نیز تعدادی بحر مهمل (بحرهای بدون شاهد شعری) دیده می‌شود. باید توجه داشت رکن‌هایی در جداول فوق آمده است که وزنی بر اساس تکرار آنها شکل نمی‌گیرد، ولی ممکن است یک یا چند وزن دوری در درون آن بگنجد. مانند مفتعلات (نک. نجفی، ۱۳۹۷: ۲۵۴).

همان‌طور که از جدول‌های تفصیلی بالا برمی‌آید، از جدول طبقه‌بندی وزن‌ها به لحاظ نظری ۵۲ خانواده وزنی قابل استخراج است: ۳۶ خانواده متفق‌الارکان و ۱۶ خانواده متناوب‌الارکان. از سوی دیگر هر خانواده وزنی این قابلیت را دارد که چندین وزن شعری را در خود جای دهد. شایسته ذکر است که همان‌طور که همه خانواده‌های وزنی محبوبیت یکسانی ندارند، وزن‌های یک خانواده وزنی نیز در نزد شاعران از محبوبیت یکسانی برخوردار نیستند. همچنین خلاقیت شاعران در عرصه وزن شعر، هم در عینیت بخشیدن به خانواده‌های وزنی‌ای است که پیش از آن بر آن شعری سروده نشده است و هم در سرودن شعر بر وزنی از وزن‌های یک خانواده وزنی‌ای است که پیشتر مورد استفاده نبوده است. که البته دست شاعر در مقوله دوم بازتر است. اگر از وزن معیار یک خانواده، به ترتیب هجای پایانی را حذف کنیم و پیش برویم، تمامی وزن‌های به‌وجود آمده، وزن‌های آن خانواده به شمار می‌آیند. گاهی نیز شاعران با افزودن یک یا چند هجا به وزن معیار، البته با رعایت ترتیب هجایی موجود در خانواده وزنی، وزن‌های جدیدی خلق می‌کنند. همچنین باید توجه داشت که هرگاه در وزن‌های به‌دست آمده، هجای پایانی وزن کوتاه باشد، باید آن را به هجای بلند تبدیل کنیم.

برای مثال، از خانواده **فعولن**:

وزن معیار: **فعولن فعولن فعولن**

۱. ۱۲. ۱. فعولن ۱۲ هجایی: فعولن فعولن فعولن فعولن

۱. ۱۱. ۲. فعولن ۱۱ هجایی: فعولن فعولن فعولن فعل

۱. ۱۰. ۲. ۱. فعولن ۱۰ هجایی: فعولن فعولن فعولن فع

حال اگر برای هر کدام از صورت‌های مذکور شاهد شعری وجود داشته باشد، آن وزن مستعمل است و اگر شاهد شعری یافت نشود، ممکن است روزی شاعری بر آن شعری بسراید.

۳-۱- وزن‌های دوری از منظر طبقه‌بندی وزن‌ها

شناخت وزن‌های دوری و ویژگی‌های آنها برای عروض‌آموز دارای اهمیت است و در صورت عدم شناخت ویژگی‌ها و شرایط وزن دوری، عروض‌آموز را در تعیین وزن آن با

دشواری مواجه می‌کند. در اینجا قصد نداریم که دربارهٔ مشخصات و شرایط وزن دوری سخن بگوییم، زیرا ابوالحسن نجفی (۱۳۹۳) در مقاله‌ای مستقل با عنوان «وزن دوری، مشکلی که عروض قدیم آن را نادیده گرفته است» به تفصیل به این موضوع پرداخته است. اما باید دانست که جایگاه وزن دوری در طبقه‌بندی وزن‌ها چگونه تعیین می‌شود و چگونه در جدول طبقه‌بندی می‌گنجد. نکتهٔ قابل‌توجه این است که هر وزن دوری باید در یکی از خانواده‌های وزنی موجود در جدول جای گیرد، و نباید تصور شود که وزن دوری خانوادهٔ مستقلی می‌طلبد. برای مثال، اگر با وزن زیر مواجه شویم:

وقت درو کردن گل شد کار به فردا مگذارید داس بجوید و بیاید لاله به صحرا مگذارید

(بههانی، ۱۳۸۵: ۷۴۸)

-- UU -- UU -- // -- UU -- UU - -- UU -- UU -- // -- UU -- UU -

این وزن یا باید در گروه نخست یعنی متفوق‌الارکان و یا در گروه دوم یعنی متناوب‌الارکان جای گیرد. با توجه به ترتیب هجایی موجود، رکن‌بندی مناسب، جدا کردن هجاها به صورت چهارتایی است، که بر اساس آن وزن زیر به دست می‌آید: مفتعلن مفتعلن فع // مفتعلن مفتعلن فع. به این ترتیب، این وزن در خانوادهٔ وزنی مفتعلن قرار می‌گیرد که می‌توان آن را «مفتعلن ۱۸ هجایی دوری» (۴. ۴. ۹ (۲)) نامید. آنچه باید در رکن‌بندی وزن‌های دوری در نظر گرفت آن است که رکن‌بندی چنان باشد که وزن مذکور در خانواده ای بگنجد، نه اینکه چنان رکن‌بندی شود که وزن به صورت جزیره‌ای باشد که نتوان رابطه ای میان آن و خانواده‌های وزنی پیدا کرد. برای مثال، در آرایش هجایی زیر:

--- UU -- // --- UU --

اگر این آرایش هجایی را به صورت عروض سنتی یعنی «مفعولُ مفاعیلن // مفعولُ مفاعیلن» رکن‌بندی کنیم، مشخص نیست که این وزن در کجای دستگاه عروضی قرار می‌گیرد، زیرا نه بر اساس تکرار یک رکن و نه بر اساس تناوب دو رکن منطبق با دایرهٔ نجفی است. حال اگر آن را به صورت زیر رکن‌بندی کنیم:

(مستفعلُ مفعولن // مستفعلُ مفعولن) --- / UU -- // --- / UU --

وزن مذکور در خانوادهٔ وزنی مستفعل^۴ (۴. ۳) قرار می‌گیرد که رکن دوم آن رکن ناقصی از مستفعل^۴ است، به این ترتیب که هجای پایانی آن حذف شده و هجای کوتاه باقی مانده به بلند تبدیل شده است: مستفعل^۴: مستفع: مستفعل^۴ = مفعولن.

همچنین وزن «- - U - U - - // - - U - U - -» را باید به صورت «مستفعلن فعولن // مستفعلن فعولن» تقطیع کنیم و نه «مفعول^۴ فاعلاتن // مفعول^۴ فاعلاتن». با تقطیع پیشنهادی، وزن مذکور در خانوادهٔ متناوب‌الارکان قرار می‌گیرد، یعنی خانوادهٔ «مستفعلن مفاعل^۴» (۱۰. ۳) که در آن فعولن رکن ناقصی از مفاعل^۴ است: مفاعل^۴: مفاع: مفاعل^۴ = فعولن.

حال این پرسش مطرح می‌شود که با آرایش هجایی زیر چه باید کرد: «- - U - - U - - // - - U - - U - -». چنان‌که می‌دانیم این وزن را غالباً به صورت «مستفعلن فاعلاتن // مستفعلن فاعلاتن» تقطیع کرده‌اند. اما مشکل این رکن‌بندی آن است که نمی‌توان با آن جایگاه این وزن را در دستگاه عروضی تعیین کرد، زیرا در این رکن‌بندی نه تکرار و نه تناوب (بر اساس دایرهٔ نجفی) دیده می‌شود. در حالی که اگر این آرایش هجایی را به صورت «مفعول^۴ مفعول^۴ فعلن // مفعول^۴ مفعول^۴ فعلن» (مفعو = فعلن) تقطیع کنیم، در خانوادهٔ مفعول^۴ (۱. ۲) قرار می‌گیرد.

۳-۲- وزن‌های مستخرج از قاعدهٔ تفرع وزنی از منظر طبقه‌بندی

یکی از مهم‌ترین یافته‌های ابوالحسن نجفی در اواخر عمر خود، این نکتهٔ بسیار ظریف است که تمامی وزن‌های متفق‌الارکان و متناوب‌الارکان، که رکن اول آنها با ترتیب هجایی «U - U» آغاز می‌شود، می‌توانند به «- - U» تبدیل شوند. اگرچه این امر قاعدهٔ تکرار یا تناوب را نقض می‌کند، اوزان به دست آمده جزء وزن‌های مطبوع به شمار می‌آیند (نجفی، ۱۳۹۴: ۱۷۳). این همان قاعده‌ای است که نجفی آن را «نوعی تفرع وزن (یعنی - - U به جای U - U در آغاز مصراع)» می‌نامد (نجفی، ۱۳۹۷: ۲۱۵)، مانند مثال‌های زیر:

* - مستفعلن فاعلاتن مفاعلن (← مفاعلن فاعلاتن مفاعلن: ۱۰. ۵. ۱۲)

* - مستفعلن فاعلاتن فع (← مفاعلن فاعلاتن فع: ۱۰. ۵. ۹)

* - مستفعلن فعلن // مستفعلن فعلن (← مفاعلن فعلن // مفاعلن فعلن: ۱۰. ۵. ۷ (۲))

* - مستفعل^۴ مستفعلن فعولن (← مفاعل^۴ مستفعلن فعولن: ۱۰. ۷. ۱۱)

نکته مهم این است که وزن‌های فوق از جدول طبقه‌بندی قابل استخراج نیست، زیرا نه در گروه متفق‌الارکان جای می‌گیرند و نه متناوب‌الارکان. در وزن‌های بالا که بر اساس دایره نجفی، رکن اول و سوم مفاعِلن بوده است، رکن اوّل با تبدیل هجای کوتاه به هجای بلند به مستفعلن تبدیل شده و اصل تناوب نقض شده است، ولی بر اساس قاعده تفرع وزنی، وزن‌های مذکور مطبوع است و کم‌وبیش مورد توجه شاعران در سده‌های متعدّد بوده است. این وزن‌ها در خانواده وزنی مستقلی قرار می‌گیرند که در طبقه‌بندی وزن‌ها، بر اساس قاعده تفرع وزنی، در مقام وزنی فرعی و درعین‌حال مستقل، در همان خانواده وزنی اصلی آورده می‌شوند و آنها را با علامت ستاره (*) مشخص می‌کنیم. این قاعده در خانواده‌های وزنی - خواه متفق‌الارکان و خواه متناوب‌الارکان - که رکن اوّل آنها «مفاعِلن، مفاعل، مفاعلاتن» و یا «مفاعلتن» باشد قابل اعمال است. برای روشن شدن موضوع مثالی می‌آوریم: در خانواده وزنی مفاعِلن فعلاتن (۵.۱۰) که در جدول با ترتیب هجایی «U - U*» آغاز شده، قاعده تفرع وزنی قابل اعمال است که از آن خانواده وزنی «مستفعلن فعلاتن مفاعِلن فعلاتن» (*) (۵.۱۰) به دست می‌آید. این خانواده وزنی بر اساس قاعده تفرع وزنی، خانواده فرعی برای «مفاعِلن فعلاتن» به شمار می‌آید که درعین‌حال خانواده وزنی مطبوعی قلمداد می‌شود. نباید فراموش کرد که در وزن‌های مستخرج از این خانواده، رکن سوم باید به صورت اصل خود یعنی «مفاعِلن» باشد، مگر آنکه وزن مورد نظر دوری باشد که در این صورت قاعده تفرع وزنی در ابتدای هر نیم‌مصراع اعمال می‌شود. چند وزن از خانواده وزنی مذکور که نجفی برای هر یک از آنها شاهد آورده است:

(۱۲.۵.۱۰*) مستفعلن فعلاتن مفاعِلن ← مفاعِلن فعلاتن مفاعِلن: ۱۲.۵.۱۰

(۱۱.۵.۱۰*) مستفعلن فعلاتن فعولن ← مفاعِلن فعلاتن فعولن: ۱۱.۵.۱۰

(۹.۵.۱۰*) مستفعلن فعلاتن فع ← مفاعِلن فعلاتن فع: ۹.۵.۱۰

(۱۰.۵.۱۰*) مستفعلن فعلاتن فع // مستفعلن فعلاتن فع ← مفاعِلن فعلاتن فع // مفاعِلن فعلاتن فع:

۱۰.۵.۱۰ (۲)

(۱۰.۵.۱۰*) مستفعلن فعلاتن // مستفعلن فعلاتن ← مفاعِلن فعلاتن // مفاعِلن فعلاتن:

۱۰.۵.۱۰ (۲)

(*۱۰. ۵. ۷. ۲) مستفعِلن فعِلن // مستفعِلن فعِلن ← مفاعِلن فعِلن // مفاعِلن فعِلن: ۱۰. ۵. ۷. ۲)

۳-۳- وزن‌های مختلف‌الارکان از منظر طبقه‌بندی

در اشعار فارسی، چه در کتاب‌های عروضی و چه در دیوان برخی شاعران، وزن‌هایی آمده است که نه در خانواده‌های وزنی مستخرج از جدول طبقه‌بندی می‌گنجد و نه با قاعده تفرع وزنی قابل توجیه‌اند؛ همچنین وزن دوری نیز نیستند که در یکی از خانواده‌های وزنی مندرج در جدول قرار گیرند. این وزن‌ها مختلف‌الارکان‌اند که در واقع شاعر برای تفنن چندبیتی بر آن طبع‌آزمایی کرده است و یا عروضدانی به‌عنوان شاهد شعری، تکبیتی بر آن ساخته است. گستره این طبع‌آزمایی البته وسیع است. واقعیت آن است که نه می‌توان وجود چنین وزن‌هایی را در شعر فارسی انکار کرد و نه تاکنون نظام عروضی‌ای طراحی شده است که تمامی وزن‌های محتمل را در خود جای دهد. بنابراین چنین وزن‌هایی از جدول طبقه‌بندی وزن‌ها قابل استخراج نخواهند بود.

۳-۴- وزن‌های ایقاعی و جدول طبقه‌بندی

در شعر فارسی وزن‌هایی به کار رفته که تنها از هجاهای بلند تشکیل شده است. وحیدیان کامیار (۱۳۶۳) ضمن مقاله مستقلى به این نوع اوزان و ویژگی‌های آنها پرداخته و نام «اوزان ایقاعی» را برای آنها پیشنهاد کرده است. این نوع اشعار هرچند باعث تنوع هرچه بیشتر در وزن شعر فارسی شده، ولی همواره پرسش‌هایی را برای عروضیان به همراه داشته و هنوز نیز سخن‌نمایی درباره آنها گفته نشده است. یکی از مسائل مربوط به چنین وزن‌هایی، تعیین مکان مناسب آنها در دستگاه طبقه‌بندی وزن بوده است. در جدول طبقه‌بندی پیشنهادی ما جایی به چنین وزن‌هایی اختصاص نیافته است، زیرا تمامی رشته‌های مذکور در جدول، متشکل از دو نوع هجای کوتاه و بلند است، درحالی‌که در وزن‌های ایقاعی هجای کوتاه وجود ندارد که منجر به تشکیل یک رشته یا دایره گردد. ما در طرح نخستین جدول طبقه‌بندی، رشته ۱۲ را به رشته‌ای با چهار هجای بلند متوالی (مفعولاتن) اختصاص داده بودیم، ولی به دلیل فقدان هجای کوتاه، عملاً ردیف افقی

جدول بی‌معنا می‌شد و در هر صورت بیش از یک خانوادهٔ وزنی از آن قابل استخراج نبود به همین دلیل آن را از جدول خارج کردیم.

به نظر ما در کنار رکن‌های عروضی که از جدول طبقه‌بندی استخراج شد، می‌توان رکنی به صورت «مفعولاتن» را در نظر گرفت و آن را یک خانوادهٔ وزنی به شمار آورد و رکن‌هایی مانند «مفعولن»، «فعلن» و «فع» را به عنوان رکن ناقص آن در نظر گرفت و از ترکیب آنها وزن‌های منتسب به این خانواده را استخراج کرد.

۴- جدول فرمول‌های وزن‌های مطبوع شعر فارسی

در اینجا برای تمامی وزن‌هایی که از جدول طبقه‌بندی قابل استخراج است، فرمول‌هایی ارائه می‌شود. در این جدول نشانه‌های «الف» (A) و «ب» (B) نشانهٔ رکن‌های اصلی، و نشانه‌های «الف» (a) و «ب» (b) نشانهٔ رکن‌های ناقص است:

AAA	الف الف الف ^۲	وزن‌های معیار از متفق‌الارکان:
ABAB	الف ب الف ب ^۳	وزن‌های معیار از متناوب‌الارکان:
1. nA (1 ≤ n ≤ 6) 2. nA+a (1 ≤ n ≤ 5)	۱. الف ... + الف ۲. الف ... + الف	وزن‌های مورد کاربرد از گروه متفق‌الارکان:
1. ABAB 2. ABAb 3. ABA	۱. الف ب الف ب ۲. الف ب الف ب ۳. الف ب الف	وزن‌های مورد کاربرد از گروه متناوب‌الارکان:

۲. تمامی رکن‌های اصلی (سه‌هجایی، چهارهجایی، پنج‌هجایی) که از رشته‌های ۱ تا ۹ قابل استخراج‌اند (خانواده‌های متفق‌الارکان)، می‌توانند در این فرمول مصداق «الف» (A) باشند. اما رکن‌هایی مانند «فاعلاتن» و «مفاعله» که اساساً از رشته‌های وزنی ۱-۹ استخراج نمی‌شوند، نمی‌توانند مصداق «الف» (A) باشند.

۳. در خانواده‌های وزنی متناوب‌الارکان (مستخرج از دو رشتهٔ ۱۰ و ۱۱) رکن‌هایی که می‌توانند جایگزین «الف» (A) یا «ب» (B) شوند، فقط ۱۰ رکن از رکن‌های چهارهجایی هستند که به صورت زیر در کنار هم قرار می‌گیرند:

- فاعلاتن مفاعله، مفاعله فاعلاتن، مستفعلن مفاعل، فاعلاتن مفتعلن (به همراه مقلوب آنها).
- فاعلاتن فاعلاتن، مفاعله مفاعله، فاعلاتن مستفعلن، مفاعله مفتعلن (به همراه مقلوب آنها).

4. ABa	۴. الف ب الف	
5. AB	۵. الف ب	
6. Ab	۶. الف ب	
1. AAa \\ AAa 2. Aa \\ Aa	۱. الف الف الف // الف الف الف ۲. الف الف // الف الف	وزن‌های دوری متفق‌الارکان:
1. ABa \\ ABa 2. Ab \\ Ab	۱. الف ب الف // الف ب الف ۲. الف ب // الف ب	وزن‌های دوری متناوب‌الارکان:

جدول فرمول خانواده‌های وزنی بر اساس قاعده تفرع وزنی به شرح زیر است. یادآوری می‌شود که در این جدول، نشانه «آلفا» (A') نشانه رکن جایگزین «الف» (A) بر اساس قاعده تفرع وزنی است:

*A' A A A	* آلفا الف الف الف	وزن‌های معیار از متفق‌الارکان:
*A' B A B	* آلفا ب الف ب	وزن‌های معیار از متناوب‌الارکان:
1. *A' A a \\ A' A a 2. *A' a \\ A' a	۱. * آلفا الف الف // آلفا الف الف ۲. * آلفا الف // آلفا الف	وزن‌های دوری متفق‌الارکان:
1. *A' B a \\ A' B a 2. *A' b \\ A' b	۱. * آلفا ب الف // آلفا ب الف ۲. * آلفا ب // آلفا ب	وزن‌های دوری متناوب‌الارکان:

۴. در وزن‌های متفق‌الارکان، به لحاظ نظری، رکن‌های اصلی که می‌توانند مصداق «الف» (A) باشند عبارت‌اند از: فعول، مفاعیل، مفاعلاتن، مفاعلات، مفاعلتن. بنابراین مصداق «آلفا» (A') رکن‌های زیر است: مفعول، مستفعلن، مستفعلاتن، مستفعلات، مستفعلتن.

۵. در وزن‌های متناوب‌الارکان، تنها رکن‌های اصلی که می‌توانند مصداق «الف» (A) باشند عبارت‌اند از: مفاعیل، مفاعیل، بنابراین، مصداق «آلفا» (A') رکن‌های زیر است: مستفعلن، مستفعل. این فرمول در خانواده وزنی متناوب‌الارکان مستخرج از جدول، قابل اعمال است: مفاعیل فعاتلتن (۵. ۱۰)، مفاعیل مستفعلن (۷. ۱۰)، مفاعیل مفاعیل (۲. ۱۱)، مفاعیل مفعلتن (۴. ۱۱).

۵- روش نام‌گذاری وزن‌ها

از ایراداتی که بر روش نجفی وارد است یکی این است که او در اغلب موارد خانواده وزنی و وزن را به یک معنا به کار می‌برد. مهم‌تر از آن، برای وزن‌های مستخرج از یک خانواده وزنی نامی اختیار نمی‌کند.

بر اساس جدول طبقه‌بندی وزن‌ها تنها می‌توان نشانه عددی یک خانواده وزنی را تعیین کرد. حال اگر تعداد هجاهای وزن (البته با در نظر گرفتن وزن اصلی و نه وزن تقطیعی) به نشانه عددی خانواده افزوده شود، مشخصات دقیق وزن به دست می‌آید. نشانه عددی وزن، ما را در طبقه‌بندی وزن‌ها یاری می‌رساند، چنان‌که در مثال زیر می‌بینیم:

۱. ۱. ۱۲ (۱. رشته وزنی، ۱. خانواده وزنی، ۱۲. تعداد هجا): فعولن فعولن فعولن

پیش‌ازاین الول ساتن این روش را به کار بسته بود اما به مذاق فارسی‌زبانان خوش نیامد. الول ساتن بر اساس جدولی که برای طبقه‌بندی پیشنهاد کرده بود هر وزن را با سه عدد مربوط به رشته و بحر و تعداد هجا مشخص می‌کرد. او همچنین وزن‌های دوری را هم با ذکر تعداد هجای نیم‌مصراع و عدد (2) نشان می‌داد.

مهم‌ترین دلیل برای عدم استقبال از روش الول ساتن به اشکالات اساسی موجود در اصل جدول او بازمی‌گشت، به‌طوری‌که او از ۱۴ رشته وزنی، ۹ رشته را در مجموعه بی‌قاعده (irregular) قرار داده بود. از طرف دیگر الول ساتن روش خود را بی‌نیاز از رکن‌های عروضی می‌دانست و برای نام‌گذاری از شیوه سنتی استفاده می‌کرد — که خود نیز به آن باور نداشت. البته ایرادات دیگری هم بر روش او وارد است، از جمله عدم تشخیص درست وزن‌های دوری که به همین دلیل نجفی مجبور شد پیش از نقد روش او به تفصیل به وزن دوری بپردازد.

هرچند روش ما شباهت زیادی به روش الول ساتن دارد، ولی در جدول ارائه شده، ایرادات روش وی رفع گردیده است. همچنین کارکرد عدد اول و دوم تنها برای طبقه‌بندی است و در آموزش عروض نیازی نیست که نشانه عددی وزن به خاطر سپرده شود، بلکه تنها کافی است خانواده وزنی را جایگزین عدد اول و دوم بکنیم. از نظر ما مناسب‌ترین

روش نام‌گذاری وزن، داخل کردن رکن عروضی در نام‌گذاری است، همان‌طور که در تعیین خانوادهٔ وزنی نیز از رکن عروضی بهره گرفتیم، مانند خانوادهٔ وزنی «فعولن» یا «فاعلاتن» یا «مستفاعلن». در وزن‌های متفوق‌الارکان، همان یک رکن در نام‌گذاری آورده می‌شود و در وزن‌های متناوب‌الارکان، باید دو رکن را در نام‌گذاری آورد.

برای تعیین هر وزن از خانوادهٔ وزنی، کافی است تعداد هجای آن وزن (با لحاظ اختیارات شاعری، یعنی با در نظر گرفتن وزن اصلی و نه وزن تقطیعی) مشخص شود که این نیز به رجوع به جدول یا حافظه نیاز ندارد. بنابراین، تعداد هجا معرف یک وزن در میان اوزان آن خانوادهٔ وزنی خواهد بود. یادآوری می‌شود که دانستن رکن‌های ناقص در تعیین تعداد هجاهای هر وزن حائز اهمیت است (برای شرح بیشتر دربارهٔ رکن ناقص، نک. قهرمانی مقبل، ۱۳۹۷). اکنون برای نمونه نام تعدادی از وزن‌ها را بر پایهٔ این روش می‌آوریم:

نشانهٔ عددی وزن ^۶	نام وزن	وزن بر اساس ارکان
۱۲.۱.۱	فعولن ۱۲ هجایی	فعولن فعولن فعولن فعولن -- U / -- U / -- U / -- U
۱۱.۱.۱	فعولن ۱۱ هجایی	فعولن فعولن فعولن فعل - U / -- U / -- U / -- U
۱۰.۳.۱	فاعلن ۱۰ هجایی	فاعلن فاعلن فاعلن فع - / - U - / - U - / - U -
۱۳.۳.۳	مستفاعلن ۱۳ هجایی	مستفاعلن مستفاعلن مستفاعلن فع - / - U - - / - U - - / - U - -
۱۷.۴.۳	فاعلاتن ۱۷ هجایی	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن - / - - U - / - - U - / - - U - / - - U -
۱۵.۴.۳	فاعلاتن ۱۵ هجایی	فاعلاتن فاعلاتن فاعلن - U - / - - U - / - - U - / - - U -

۶) عدد سمت راست: رشتهٔ وزنی، عدد میانی: خانوادهٔ وزنی، عدد سمت چپ: تعداد هجا، نشانهٔ (۲): وزن دوری.

۱۳.۳.۴	مستفعل ^{۱۳} هجایی (رباعی)	مستفعل ^{۱۳} مستفعل ^{۱۳} مستفعل ^{۱۳} فع - / U U - - / U U - - / U U - -	۷
(۲) ۷.۳.۴	مستفعل ^{۱۴} هجایی دوری	مستفعل ^{۱۴} مفعولن // مستفعل ^{۱۴} مفعولن - - - / U U - - // - - - / U U - -	۸
(۲) ۷.۲.۴	مفاعیل ^{۱۴} هجایی دوری	مفاعیل ^{۱۴} فاعولن // مفاعیل ^{۱۴} فاعولن - - U / U - - U // - - U / U - - U	۹
۱۴.۳.۱۰	مستفعلن ^{۱۴} مفاعل ^{۱۴} هجایی	مستفعلن ^{۱۴} مفاعل ^{۱۴} مستفعلن ^{۱۴} فعل - U / - U - - / U U - U / - U - -	۱۰
۱۳.۸.۱۰	مفتعلن ^{۱۳} فاعلات ^{۱۳} هجایی	مفتعلن ^{۱۳} فاعلات ^{۱۳} مفتعلن ^{۱۳} فع - / - U U - / U - U - / - U U -	۱۱

البته می‌توان تعداد رکن‌ها را نیز به نام‌گذاری افزود، این امر هرچند باعث طولانی شدن نام وزن می‌شود، ولی ذهن را در یافتن رکن‌بندی یاری می‌رساند، مثلاً می‌توان گفت: فاعولن^{۱۱} چهاررکنی ۱۱ هجایی. البته پیشنهاد ما این است که چهاررکنی بودن وزن را پیش‌فرض قلمداد کنیم تا نیازی به ذکر آن نباشد و در صورت مغایرت وزن با این پیش‌فرض تعداد رکن را در نام‌گذاری بیاوریم. برای مثال، وزن «مفاعیلن مفاعیلن فاعولن» (U / - - - U / - - - U - -)، «مفاعیلن سه‌رکنی ۱۱ هجایی» نام‌گذاری می‌شود.

شاید تصور شود که می‌توان مانند الول ساتن از عروض سنتی برای نام‌گذاری استفاده کرد. برای مثال، می‌توان وزن نخست را متقارب و یا وزن سوم را متدارک نامید. اما در اینجا چند مشکل بروز می‌کند:

— از آنجاکه عروض سنتی برخی از رکن‌های اصلی را مشتق از دیگر رکن‌ها دانسته است، گاهی یک نام، چند خانواده وزنی را شامل می‌شود، برای مثال، خانواده‌های وزنی مستفعلن، مفتعلن، مفاعلن، مفتعلن مفاعلن همگی در بحر رجز قرار می‌گیرند، درحالی‌که هرکدام مستقل از دیگری است. این مشکل در اصطلاحات رمل و هزج و متقارب نیز وجود دارد.

— همان‌طور که دیدیم، بر اساس جدول طبقه‌بندی، ۵۲ خانواده وزنی قابل استخراج

است، که از میان آنها بیش از ۴۲ خانواده در شعر فارسی فعال بوده‌اند. اما بسیاری از این خانواده‌ها، و نیز خانواده‌های وزنی دیگری که در دوره‌های متأخر شاعران بر آنها شعر سروده‌اند، بر مبنای عروض سنتی قابل شناسایی نیستند و نمی‌توان آنها را نام‌گذاری کرد، مانند خانواده‌های وزنی حاصل از تکرار «مفعول، مفاعلاتن، مفتعلاتن، مستفاعلن».

— مشکل دیگر این است که نام‌گذاری عروض سنتی بر اساس بیت است، درحالی‌که واحد وزن شعر فارسی مصراع است. بنابراین اصطلاحات مثنی و مسدس و مربع بی‌ثمر خواهد بود.

— اگر بپذیریم که به‌جای خانواده فاعلاتن، همان بحر رمل را به کار ببریم، برای تعیین یک وزن از وزن‌های آن به‌ناچار باید از اصطلاحات سنتی مانند محذوف و اصلم و احد و ... استفاده کنیم. در این صورت، برای نام‌گذاری وزن «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن» که شاعرانی مانند حسین منزوی و محمد قهرمان بر آن شعر سروده‌اند (نک. نجفی، ۱۳۹۷: ۸۶)، چه باید کرد؟ این وزن فراتر از مثنی است و عروض سنتی از نام‌گذاری آن ناتوان است. همچنین رکن ناقص آن «فع» است که شمس قیس (۱۳۶۰: ۶۲) آن را «مجحوف» و خواجه نصیر (۱۳۹۳: ۵۳) آن را «محذوف احد» و نیز «مخبون محذوف مطموس» نامیده است. درحالی‌که با روش پیشنهاد شده در این جستار، وزن مذکور «فاعلاتن ۱۷ هجایی» نامیده می‌شود.

همین عوامل باعث شده است که عروض جدید به‌کلی از نام‌گذاری وزن‌ها صرف‌نظر کند چنان‌که وحیدیان کامیار (۱۳۸۹: ۱۶) برای نام‌گذاری اوزان هیچ اعتبار علمی قائل نیست؛ و شمیسا (۱۳۹۴: ۷۶) نیز در این باره تصریح می‌کند: «در عروض سنتی دست و بال عروضی برای رکن‌بندی باز نیست، زیرا هر رکن‌بندی اسم خاصی پیدا می‌کند، حال آنکه ما در عروض علمی اساساً به مقوله نام‌گذاری معتقد نیستیم». اما نمی‌توان نام‌گذاری وزن‌ها را بی‌فایده دانست و به نظر می‌رسد که دلیل صرف‌نظر کردن عروض‌دانان جدید از نام‌گذاری، دشواری کار بوده است.

نتیجه‌گیری

روش خلیل‌بن احمد در طبقه‌بندی وزن‌های شعر عربی، کارآمد بوده است و امروز نیز پاسخگوی اغلب مسائل عروض عربی است. در حوزه شعر فارسی، نجفی در سامان دادن به طبقه‌بندی وزن‌ها گام‌های مؤثری برداشته است، اما در روش او اشکالاتی به چشم می‌خورد.

«جدول طبقه‌بندی وزن‌های شعر فارسی»، که در این مقاله طراحی و ارائه شده مشتمل بر ۱۱ رشته وزنی است، به طوری که ۹ رشته نخست، خانواده‌های وزنی متفق‌الارکان اعم از سه‌هجایی و چهارهجایی و پنج‌هجایی (۳۶ خانواده وزنی)، را دربرمی‌گیرد و رشته‌های ۱۰ و ۱۱، که دربرگیرنده خانواده‌های وزنی متناوب‌الارکان است، شامل ۱۶ خانواده وزنی مستخرج از دایره نجفی است. لذا بر اساس این جدول، برای هر خانواده وزنی می‌توان یک نشانه عددی در نظر گرفت که جایگاه آن خانواده را در جدول نشان می‌دهد. عدد اول بیانگر رشته وزنی و عدد دوم بیانگر خانواده وزنی در ضمن آن رشته است. تمامی وزن‌های مستخرج از این خانواده‌های وزنی، وزن‌هایی است که نجفی آنها را وزن مطبوع به شمار آورده است.

وزن‌های دیگری در شعر فارسی دیده می‌شود که مطبوع هستند ولی در دو گروه متفق‌الارکان و متناوب‌الارکان قرار نمی‌گیرند. این وزن‌ها را در عین مستقل بودن، بر اساس قاعده تفرع وزنی، می‌توان یکی از فروع یک خانواده وزنی مستخرج از دایره به شمار آورد. قاعده تفرع وزنی شامل وزن‌هایی است که در آنها در رکن اول، ترتیب هجایی «- - U» جانشین «U - U» شده است.

ناکارآمدی عروض سنتی فارسی در رکن‌بندی، علاوه بر آشفتگی در طبقه‌بندی، منجر به آشفتگی در نام‌گذاری هم شده است. عروض جدید نیز به کلی از نام‌گذاری صرف‌نظر کرده است. ما در این نوشته روش جدیدی برای نام‌گذاری وزن‌ها پیشنهاد کرده‌ایم، به طوری که از رکن‌ها برای نام‌گذاری استفاده کرده‌ایم و از تعداد هجای وزن نیز در نام‌گذاری بهره برده‌ایم. سرانجام اینکه برای تمامی وزن‌های مستخرج از جدول، و نیز وزن‌های مبتنی بر قاعده تفرع وزنی، فرمول‌های مناسب ارائه کرده‌ایم.

منابع

- ابن سینا، أبوعلی حسین بن عبدالله (۱۹۵۶)، *جوامع علم الموسیقی*، تحقیق زکریا یوسف و تصدیر و مراجعة أحمد فؤاد الإهوانی و محمود أحمد الحنفی، القاهرة: نشر وزارة التربية والتعليم.
- بهبهانی، سیمین (۱۳۸۵)، *مجموعه اشعار*، چ ۳، تهران: نگاه.
- خواجه نصیرالدین طوسی (۱۳۹۳)، *معیار الاشعار*، مقدمه و تصحیح و تعلیقات علی اصغر قهرمانی مقبل، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- شمس قیس رازی (۱۳۶۰)، *المعجم فی معاییر اشعار العجم*، تصحیح محمدبن عبدالوهاب قزوینی و تصحیح مجلد مدرس رضوی، چ ۳، تهران: کتاب‌فروشی زوآر.
- شمیسا، سیروس (۱۳۹۴)، «عروض جدید، عروض قدیم، عروض عربی»، *وزن شعر فارسی از دیروز تا امروز*، به کوشش امید طیب‌زاده، تهران: هرمس، ص ۷۵-۸۵.
- قهرمانی مقبل، علی اصغر (۱۳۸۹)، «من استدرک البحر المتدارک علی البحور الخلیلیّة»، *مجله دراسات فی اللغة العربیة و آدابها* (جامعتا سمنان و تشرین)، السنة الأولى، العدد ۳، خریف ۲۰۱۰، ص ۱۴۵-۱۷۱.
- _____ (۱۳۹۷)، «تعریف رکن ناقص و اهمیت آن در علم عروض جدید»، *وزن شعر فارسی از دیروز تا امروز*، مجموعه مقالات سومین هم‌اندیشی وزن شعر فارسی و اشعار ایرانی، به کوشش امید طیب‌زاده، تهران: انتشارات نیلوفر، ص ۳۷-۵۷.
- نجفی، ابوالحسن (۱۳۵۹)، «درباره طبقه‌بندی وزن‌های شعر فارسی: بحث روش»، *مجله آشنایی با دانش* (دانشگاه آزاد ایران)، ش ۷، ص ۵۹۱-۶۲۵.
- _____ (۱۳۸۷)، «طبقه‌بندی وزن‌های شعر فارسی (سخنرانی)»، *نخستین مجموعه سخنرانی‌های مشترک فرهنگستان زبان و ادب فارسی و بنیاد ایران‌شناسی*، زیر نظر حسن حبیبی و به کوشش حسن قریبی، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ص ۱۰۳-۱۳۱.
- _____ (۱۳۹۳)، «وزن دوری: مشکلی که عروض قدیم آن را نادیده گرفته است»، *نامه فرهنگستان*، ش ۵۲، ص ۶-۱۸.
- _____ (۱۳۹۴)، *درباره طبقه‌بندی وزن‌های شعر فارسی*، تهران: انتشارات نیلوفر.
- _____ (۱۳۹۷)، *طبقه‌بندی وزن‌های شعر فارسی*، به همت امید طیب‌زاده، تهران: انتشارات نیلوفر.
- وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۶۳)، «اوزان ایقاعی در شعر فارسی»، *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد*، سال ۱۷، ش ۲، تابستان ۱۳۶۳، ص ۳۲۳-۳۴۸.
- وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۸۹)، *فرهنگ اوزان شعر فارسی*، مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی.

يعقوب، اميل بديع (۱۹۹۱)، المعجم المفصل في علم العروض و التمايه و وزن الشعر، ط ۱، بيروت:
دارالكتب العلميه.

Elwell-Sutton, L. P. (1976), *The Persian Metres*, First edition, Cambridge:
Cambridge University Press.

ترجمه در معنای گسترده و جلوه‌های آن در گلستان و بوستان سعدی

برو خوشه‌چین باش سعدی صفت که گرد آوری خرمن معرفت
(سعدی)

علیرضا امرایی (دانشجوی دکتری مطالعات ترجمه، دانشگاه اصفهان)
مصطفی حسینی (استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه بوعلی سینا، همدان)

چکیده

چندی است که مطالعه ادبیات از شکل سنتی خود دور شده است و پژوهش‌های میان‌رشته‌ای رونق یافته‌اند. از جمله شاخه‌های میان‌رشته‌ای که پیوندی نزدیک با ادبیات دارد مطالعات ترجمه است. اوج همگرایی مطالعات ترجمه و مطالعات ادبی در حوزه ادبیات تطبیقی و بررسی تأثیرپذیری ادبیات اقوام بر یکدیگر از رهگذر ترجمه رخ می‌دهد. نگارندگان جستار حاضر از همین چشم‌انداز کوشیده‌اند تا *گلستان* و *بوستان* سعدی را واکاوی کنند و نشان دهند که پدیده ترجمه، البته هم در معنای لفظی و هم در معنای فراخ و استعاره‌ای آن، حتی در خلق آثاری که به ظاهر تنها زاینده قلم نویسنده‌اند چه نقش چشمگیری می‌تواند ایفا کند. این وسعت نگاه به چگونگی آفرینش اثر ادبی هم در تاریخ‌نگاری ادبیات و هم در تبارشناسی ترجمه در یک فرهنگ می‌تواند بسیار راهگشا باشد.

کلیدواژه‌ها: سعدی، گلستان، بوستان، ترجمه و سفر، ترجمه پژوهی، تاریخ ادبیات.

مقدمه

ادبیات و تاریخ ادبیات حوزه‌ای بسیار گسترده است که بسیاری کسان با دیدگاه‌های مختلف آن را واکاویده‌اند. اما سده گذشته از منظر پژوهش‌های ادبی تفاوت بزرگی با زمان‌های پیشین داشته است که از تفاوت در رویکردها به ادبیات ریشه می‌گیرد. در گذشته، تاریخ ادبیات و آثار ادبی را بیشتر از منظر ادبیات محض می‌نگریستند و به مسائلی چون زندگی‌نامه نویسندگان و جنبه‌های ادبی و بلاغی کلام آنان می‌پرداختند. اما طی قرن گذشته، ادبیات نیز، همچون شاخه‌های دیگر علوم انسانی، با مطالعات میان‌رشته‌ای درهم آمیخته است و پژوهشگرانی از رشته‌های مختلف، مانند جامعه‌شناسی و روان‌شناسی و تاریخ و اقتصاد دست به پژوهش‌های ادبی می‌زنند. یکی از رشته‌ها، یا به بیان دقیق‌تر، میان‌رشته‌ها، که به ادبیات توجه فراوان داشته است «مطالعات ترجمه» یا «ترجمه‌پژوهی» است. این میان‌رشته، که زمان درازی از شکل‌گیری آن نمی‌گذرد، بیشتر در حیطه ادبیات تطبیقی با مطالعات ادبی پیوند می‌خورد. این پیوند از آن جهت سودمند است که دیدی عمیق درباره نقش ترجمه در شکل‌گیری و رشد ادبیات اقوام و نیز در برهم‌کنش‌های بین‌فرهنگی میان این نظام‌های ادبی به دست می‌دهد.

در جستار حاضر می‌کوشیم با بهره‌گیری از مبانی نظری درباره چستی ترجمه، نگاهی نو بر چهره ادبی سعدی بیفکنیم و نویسندگی این سخنور بزرگ را، از دیدگاه مطالعات ترجمه، بررسی کنیم. بدین منظور، در ابتدا بحثی درباره جایگاه ترجمه در ادبیات مطرح می‌کنیم و سپس ترجمه را نه به معنای محدود بلکه به معنای گسترده آن مد نظر قرار می‌دهیم. آنگاه، در ادامه، به مصداق‌های این مفهوم گسترده ترجمه در گلستان و بوستان سعدی می‌پردازیم. در پایان، می‌کوشیم موضوع بحث را در افق تاریخ ادبیات فارسی بنگریم و گستره کاربرد چنین پژوهش‌هایی را روشن سازیم.

جایگاه ترجمه در ادبیات

از دیدگاه بسیاری از ادب‌پژوهان، و در پی آنها بسیاری از مردم، ترجمه بخشی الحاقی و

دست‌دوّم در ادبیات محسوب می‌گردد. همواره رسم بر این بوده است تا نویسندگان را خلاق و مترجمان را مقلد بپندارند. در این پندارها دو فرض بنیادین نهفته است که می‌توان در درستی آنها تردید کرد. اول اینکه گنجینه ادبی یک جامعه متشکل از آثار به تألیف درآمده است و آثار ترجمه‌شده هیچ نقشی در ساخت گنجینه ادبی و هنجارهای حاکم بر آن ندارند؛ دوّم اینکه گویی می‌توان مرز میان ترجمه و تألیف را قاطعانه تعیین کرد و برای مترجم و نویسنده دو هویت مجزا قائل شد. اما این دو فرض را نباید بدیهی انگاشت.

در جهت ردّ فرض نخست، باید نقبی به نظریه نظام‌های چندگانه بزنیم که نخستین بار ایتمار اِون-ژهر^۱، پژوهشگر رشته مطالعات ترجمه، در سال (۱۹۷۸) مطرح کرد. اِون-ژهر در آغاز به این نکته می‌پردازد که در گزارش‌های تاریخی ادبی از پدیده ترجمه و جایگاه آن همواره به‌صورت گسیخته و موردی سخن رفته است. بدین ترتیب، «نمی‌توان از نقش آثار ادبی ترجمه‌شده در کلیت ادبیات یک قوم و نیز جایگاه این آثار در آن ادبیات درک درستی به دست آورد» (Even-Zohar, 2004/1978: 199). اما پیشنهاد اِون-ژهر این است که ادبیات ترجمه‌شده باید به ذات خود یک نظام محسوب شود. نظام آثار ترجمه‌شده با دیگر نظام‌های یک جامعه، از جمله نظام ادبی، در تعامل است. نظام ادبیات ترجمه‌شده در نظام ادبی یک جامعه ممکن است یکی از این دو نقش را دارا باشد: مرکزی و جانبی؛ و این دو نقش به ترتیب متناظر با هنجارهای خلاقیت و محافظه‌کاری هستند. در برهه‌هایی از تاریخ ادبی یک قوم، ترجمه نقشی فرعی به خود می‌گیرد و با محافظه‌کاری و پیروی از هنجارهای سنتی جامعه عجین می‌گردد، به‌نحوی که آثار ترجمه‌شده از هنجارهای سنتی پیروی می‌کنند و آثار تألیفی طلایه‌دار هنجارشکنی و نوآوری می‌گردند؛ اما در برخی دوره‌ها ترجمه نقشی مرکزی می‌یابد و به سرچشمه خلاقیت و زایش هنجارهای نو بدل می‌گردد، حال آنکه آثار تألیفی به سنت‌های کهنه پایبند می‌مانند. این دو جایگاه برای نظام ترجمه به‌منزله دو قطب یک محور هستند و نقش ترجمه را لزوماً نباید با قطعیت در یکی از این دو قطب نهاد، بلکه نظام ترجمه ممکن است در هر نقطه‌ای از این محور قرار گیرد.

از دیدگاه اِون-ژهر، شرایطی که زمینه‌ساز نقشی مرکزی برای نظام ترجمه در نظام ادبی یک قوم است سه گونه می‌تواند بود: ۱) هنگامی که هنوز استخوان‌بندی نظام چندگانه ادبیات یک قوم شکل نیافته است و، به دیگر سخن، ادبیات آن قوم هنوز نوپاست؛ ۲) هنگامی که ادبیات یک قوم در احاطه یک یا چند نظام ادبی قدرتمندتر است و، در جهت کسب توش و توان، می‌کوشد تا خود را غنی سازد؛ ۳) هنگامی که در یک نظام ادبی نوعی نقطه عطف یا تغییر یا بحران پدید می‌آید (Even-Zohar, 2004/1978: 200-201). در هریک از این سه حالت، به یقین، نظام ادبی برای پایداری خود به ترجمه دست می‌یازد. اما باید توجه داشته باشیم که در تاریخ ادبیات، و به‌طور کلی در تمامی پدیده‌های اجتماعی، نمی‌توانیم سیاه و سفید بنگریم و به‌دقت مرزی میان دوره‌های مختلف بکشیم. بنابراین، تحقق هریک از شرایط سه‌گانه بالا را نمی‌توان با قطعیت به اثر یا گرایش ادبی خاصی نسبت داد، بلکه باید همواره از طیف‌ها و احتمالات سخن گفت.

حال به دو فرضی بازمی‌گردیم که در ابتدای این مقاله مطرح کردیم و آن عبارت بود از این نظر رایج که در حوزه ادبیات، ترجمه در مرتبه‌ای فرودست قرار دارد. اگر در پرتو نظریه نظام‌های چندگانه به این مسئله بنگریم درمی‌یابیم که ادبیات نظامی چندگانه است و یکی از این نظام‌ها نظام آثار ترجمه‌شده است و درحقیقت مجرای پیوند ادبیات یک قوم با دیگر فرهنگ‌هاست. نظام ادبی هر قوم نیز در طول تاریخ همواره فراز و نشیب‌هایی را به خود می‌بیند؛ گاه در وضعیت غالب و تأثیرگذار بر فرهنگ‌های دیگر قرار می‌گیرد و گاه در موضع تأثیرپذیری. ادبیات فارسی نیز چنین فرازونشیب‌هایی را بارها تجربه کرده است و از جمله دو نمونه بارز تأثیرپذیری آن را می‌توان رمان فارسی و شعر نو فارسی دانست. این دو نوع ادبی در زمان بروز نقطه‌های عطف در ادبیات فارسی و تحت تأثیر ترجمه پدید آمدند اما پس از مدتی قوام پیدا کردند و شکل ویژه خود را یافتند.

بنابراین، فرض اول نادرست می‌نماید و باید پذیرفت که ترجمه نقش تعیین‌کننده‌ای در نظام ادبی هر قوم ایفا می‌کند. اما درباره دومین فرض که ناظر بر کشیدن مرز قاطع میان ترجمه و تألیف است باید بگوییم که چنین کاری به دو دلیل ناممکن است. دلیل اول، که

البته بسیار ساده و نه‌چندان ژرف است، به ماهیت امر ترجمه ادبی باز می‌گردد. هرکس که تاکنون فقط چند جمله از یک اثر ادبی را از زبانی بیگانه ترجمه کرده باشد نیک می‌داند که ترجمه فرایندی است که از برگردان لفظ به لفظ تا اقتباس کاملاً آزاد را دربرمی‌گیرد. در این طیف وسیع نمی‌توان نقطه‌ای را مشخص کرد که مرز ترجمه و تألیف باشد. به‌راستی مترجم (و شاید نویسنده/ مترجم) تا چه اندازه باید در متن افزود و کاست کند تا دیگر آن را ترجمه به شمار نیاوریم؟ اگر نویسنده/ مترجمی در لابه‌لای اثر خود ترجمه پاره‌هایی از یک اثر بیگانه را بگنجانند، آیا با اثری اصیل مواجهیم یا ترجمه‌شده؟ این پرسش‌ها ما را به دلیل دوم، که استوارتر و مبتنی بر بحث‌های بالاست، رهنمون می‌کند: ترجمه همواره یکی از رکن‌های نظام ادبی است و نقش‌های آن، از حیث حالت و درجه، مدام تغییر می‌کنند. پس منطقی است که در هر اثر ادبی اصیل هم بتوان به دنبال ردی از ترجمه بود، خواه در هیئت الهامی ظریف و خواه به شکل برگردان آشکار یک عبارت یا جمله. اما برای درک درست این استدلال‌ها لازم است برداشت خود را از ترجمه گسترش دهیم و فقط به ترجمه بین دو زبان نظر نداشته باشیم.

ترجمه در معنای محدود و گسترده

آنچه ما غالباً ترجمه می‌نامیم در واقع ترجمه به معنایی محدود است، یعنی ترجمه متنی از یک زبان به زبانی دیگر، مثلاً از عربی یا انگلیسی به فارسی. اما ترجمه مفهومی است به‌غایت تعریف‌گریز که همواره موضوع بحث ترجمه‌پژوهان بوده است. به‌راستی اگر رمانی را به فارسی ترجمه کنیم، یا اگر از رمانی در ساخت یک فیلم اقتباس کنیم، یا اگر با الهام از یک رمان یک تابلوی نقاشی خلق کنیم، آیا این هر سه را می‌توان مصداق‌هایی از ترجمه دانست؟ آیا باید تعریف گسترده‌تری از ترجمه به دست داد تا همه این مصداق‌ها در آن بگنجد؟ در این صورت، آیا شباهتی می‌توان بین این مصداق‌ها یافت؟

ترجمه زیرمجموعه مجموعه بزرگی از فرایندهای ذهنی انسان است که می‌توان نام مقوله کلی «تفسیر» را بر آنها نهاد. در زبان فارسی کلمه «ترجمه»، و شکل دیرین‌تر آن،

«ترجمان»، در معنای فراخ دگرگویی و تفسیر نیز به کار رفته و می‌رود. آنجا که مولانا جلال‌الدین به زیبایی می‌سراید (بلخی، ۱۳۸۸: ۹۳۹):

آبِ حیاتِ عشق را در رگِ ما روانه کن
آینهٔ صبح را ترجمهٔ شبانه کن

به یقین مراد مولانا بسیار فراتر از لفظ و واژه‌هاست. بنابراین، میان ترجمه و بازنویسی و خلاصه‌نویسی و تفسیر و اقتباس و برداشت و مانند اینها وجه اشتراکی هست و برای روشن‌سازی این وجه اشتراک باید به تاریخچهٔ مفهوم ترجمه بپردازیم.

یکی از نخستین نقطه‌های عطف در ترجمه‌پژوهی و تعریف ترجمه بی‌شک به سنت هرمنوتیکی نورمانتیک‌های^۲ آلمان بازمی‌گردد. پافشاری نورمانتیک‌ها بر ذهنیت، در برابر عینیت، و بر ناممکن بودن ارائهٔ تفسیر قطعی از یک متن سبب شد تا آنها آرمان خود را «باهم‌اندیشی»^۳ بنامند و آن را از نظام‌های بسته و انفرادی فلسفه برتر شمارند (Mahoney, 2004:3). یعنی، از دید نورمانتیک‌ها، هرکس افق دید خود را دارد که با دیگران متفاوت است. با ظهور اندیشه‌های نورمانتیک دربارۀ گستردگی و ژرفای امر فهمیدن، طبیعی بود که پدیدهٔ ترجمه نیز، که هم دربرگیرندهٔ فهمیدن است و هم فهماندن، نیاز به تعریفی ژرف‌تر و گسترده‌تر پیدا کند. این گسترش تعریف در دو راستا رخ داد.

نخست اینکه ترجمه از جایگاه صرفاً زبانی خود فراتر رفت. برای مثال، کارل فردیناند ژولگار^۴، ادیب و مترجم آلمانی، در پیش‌درآمدی که در سال (۱۸۰۸) بر ترجمهٔ خود از آثار سوفوکل یونانی نگاشته است، ترجمه را، در مقیاس وسیع‌تر، در راستای فرایندهای رونویسی و بازسازی و احیای میراث گذشتگان برمی‌شمارد (Kitzbichler, 2009: 40). اینکه ترجمه را می‌توان در زمرهٔ گروهی از فرایندها پنداشت که همگی دارای هسته‌ای مشترک هستند، اندیشهٔ تازه‌ای در تاریخ ترجمه‌پژوهی بود. به‌زعم ژولگار، «هدف از ترجمه باید کمک به زندگی بخشی به یک اثر هنری دیرین در چارچوب چشم‌اندازهای امروزی و به‌وسیلهٔ داشته‌های خود ما باشد، درست به همان شکلی که این اثر هنری در گذشته در چارچوب زمانهٔ خود می‌زیسته است» (همان). بر اساس چنین دیدگاهی دیگر نمی‌توان

ترجمه را تنها برگردان لفظ به لفظ واحدهای زبانی یک متن در قالب زبانی دیگر دانست بلکه ترجمه یعنی زندگی‌بخشی به میراث پیشینیان «به هر روش ممکن و در هر شکل ممکن» (Kitzbichler, 2009: 40).

دوم اینکه پیوند میان دو امر فهمیدن و ترجمه کردن تحوّل یافت. اشلایرماخر^۴ آلمانی در درباره‌ی روش‌های ترجمه کردن، که یکی از اثرگذارترین متن‌های تاریخ ترجمه‌پژوهی است، بر آن است که ترجمه نه تنها میان دو زبان، بلکه میان گویش‌های یک زبان، میان طبقه‌های اجتماعی اهل یک زبان و حتّی در درون ذهن یک فرد واحد که می‌کوشد گفته‌های گذشته خود را دوباره به یاد آورد و تفسیر کند نیز رخ می‌دهد (Schleiermacher, 2008/1813: 43). چنین است که، به باور اشلایرماخر، هر عمل فهمیدن (و بنابراین ارتباط برقرار کردن) نوعی ترجمه است. در نتیجه، ترجمه، به مراتب مختلف در همه عمل‌های ذهن انسان وجود دارد. به این صورت ترجمه در طیفی قرار می‌گیرد که از اندک و ناپیدا تا آشکار و ژرف امتداد دارد؛ سوئیۀ اندک و ناپیدای آن عبارت از تفسیر خود و بازپردازی گفته‌های خویشتن در سطح فردی است و سوئیۀ آشکار و ژرف آن، ورود به ساحت یک زبان و فرهنگ بیگانه و درآمیختن با آن است. در دو سر این طیف، گونه‌ها و درجه‌های مختلفی از ترجمه یافت می‌شود.

این رویکرد هرمنوتیکی سبب تکاپوی عظیمی در حوزه نظریۀ ترجمه شد و بعدها اندیشوران دیگری بر مبنای آن به مفهوم ترجمه توجه نشان دادند. از آن جمله است جورج استاینر^۶ که در کتاب بزرگ خود، *پس از بابل*، پا را بسیار فراتر می‌نهد و اصلاً، به جای گنجاندن عمل ترجمه در ذیل عمل فهمیدن، فهمیدن را در چارچوب ترجمه می‌گنجانند و فصل اوّل کتاب خود را «فهمیدن به مثابۀ ترجمه کردن»^۷ می‌نامد (Steiner: 1998: 1). دیگر کسانی که از این گسترش هرمنوتیکی ترجمه بهره گرفتند اندیشمندانی بودند که از منظر نشانه‌ها و نشانه‌شناسی^۸ به ترجمه پرداخته بودند؛ کسانی همچون اومبرتو اکو^۹ و سوزان

4. Karl Ferdinand Solgar

5. Friedrich Schleiermacher

6. George Steiner

7. understanding as translation

8. semiotics

9. Umberto Eco

پتریلی^{۱۰}، که پدیده ترجمه را یک فرایند نشانه‌ای همچون دیگر فرایندهای نشانه‌ای می‌داند و کوشیده‌اند این فرایندها را طبقه‌بندی کنند. ترجمه بین دو زبان تنها بخش بسیار کوچکی از این انبوه پدیده‌های نشانه‌ای را تشکیل می‌دهد. مثلاً اکو این پدیده‌ها را به سه مقوله کلی، شامل **ترانویسی**^{۱۱} (شنیدن یک متن شفاهی و تبدیل آن به متن نوشتاری)، **تفسیر درون‌نظامی**^{۱۲} (تفسیر مجموعه‌ای از نشانه‌ها از طریق نشانه‌هایی در همان نظام نشانه‌ای)، و **تفسیر بین‌نظامی**^{۱۳} (تفسیر مجموعه‌ای از نشانه‌ها از طریق نشانه‌هایی در یک نظام نشانه‌ای دیگر، مثلاً تبدیل نشانه‌های زبانی به تصویر) و زیرمقوله‌های جزئی‌تری تقسیم می‌کند (Eco, 2001: 100). او ترجمه بین دو زبان را در زمره تفسیرهای درون‌نظامی قرار می‌دهد. پتریلی تا آنجا پیش می‌رود که مدعی می‌شود فرایندهای ترجمانی، فراتر از عالم انسانی، در زیست‌گروه و در تمام موجودات زنده (مثلاً در فرایند ژنتیکی تکثیر هسته سلول) نیز اتفاق می‌افتد (Petrilli 2003: 19). ولی ما باید بحث خود را محدودتر کنیم و به حوزه ادبیات بپردازیم. مبنای همه این بحث‌های نشانه‌شناختی در باب مفهوم ترجمه سخنان موجز اما بنیادین رومن یاکوبسن^{۱۴}، زبان‌شناس و ادب‌پژوه بزرگ قرن بیستم، است. در اینجا مختصری به شرح نظر یاکوبسن درباره ترجمه می‌پردازیم و سپس وارد موضوع اصلی خود، یعنی نویسنده‌گی سعدی، می‌شویم زیرا مبنای نظری این جستار اندیشه‌های یاکوبسن است.

تنها نوشته‌ای که یاکوبسن در آن به‌طور خاص از چستی ترجمه سخن گفته جستاری کوتاه است با عنوان *درباره جنبه‌های زبان‌شناختی ترجمه*، که نگارش آن به سال (۱۹۵۹) بازمی‌گردد. اساس اندیشه یاکوبسن بر این اصل نشانه‌شناختی استوار است که ارتباط میان انسان‌ها از طریق نشانه‌ها صورت می‌گیرد. نشانه متشکل از صورت و معناست. به بیان دیگر، صورت بر معنا دلالت می‌کند. مثلاً زبان متشکل از نشانه‌های (اغلب) کلامی است. هنگامی که لفظ «سیب» را به کار می‌بریم این واژه در ذهن ما به یک (یا چند) معنا دلالت

10. Susan Petrilli

11. transcription

12. intrasystemic interpretation

13. intersystemic interpretation

14. Roman Jakobson

می‌کند. نظام‌های نشانه‌ای دیگری نیز به‌غیر از زبان وجود دارد، مانند نقاشی و موسیقی و فیلم. با شنیدن یک قطعه موسیقی یا دیدن یک نقاشی، معنا یا احساس خاصی در ذهن فرد تداعی می‌شود. براین بنیاد، یاکوبسن ترجمه را تفسیر یک نشانه به وسیله یک نشانه دیگر می‌داند و آن را بر سه نوع تقسیم می‌کند (Jakobson, 1959/2004: 139).

(۱) **ترجمه درون‌زبانی** یا **دگرگویی**، که عبارت است از تفسیر نشانه‌های کلامی به وسیله نشانه‌های کلامی دیگر در یک زبان واحد. مثلاً وقتی واژه‌ای یا عبارتی یا ضرب‌المثلی را بیان می‌کنیم، گاهی دوباره همان را با واژه‌ها و تعبیرهایی دیگر بازمی‌گوییم. (۲) **ترجمه بین‌زبانی** یا **ترجمه به معنای رایج**، که عبارت است از تفسیر نشانه‌های کلامی به وسیله نشانه‌های کلامی یک زبان دیگر. این همان تعبیر متداول از ترجمه است، مانند ترجمه یک متن از فارسی به چینی.

(۳) **ترجمه بین‌نشانه‌ای** یا **دگرگون‌سازی**، که عبارت است از تفسیر نشانه‌های کلامی به وسیله نشانه‌های نظام‌های غیرکلامی (و برعکس). برای نمونه، هنگامی که یک رمان به فیلم تبدیل می‌شود ترجمه بین‌نشانه‌ای رخ داده است، چرا که نشانه از یک نظام نشانه‌ای (نظام زبان) به یک نظام نشانه‌ای دیگر (یعنی نظام چندرسانه‌ای فیلم) منتقل شده است.

به این ترتیب، ترجمه به معنای محدود آن، یعنی ترجمه بین‌زبانی، فقط بخشی از معنای گسترده ترجمه است. این برداشت گسترده، به‌ویژه در حوزه‌هایی مانند مطالعات ادبی و مطالعات بین‌فرهنگی و ادبیات تطبیقی، می‌تواند سودمند باشد زیرا برهم‌کنش‌های نظام‌های ادبی اقوام گوناگون غالباً تنها از طریق ترجمه مستقیم آثار از زبانی به زبان دیگر صورت نمی‌گیرد، بلکه بسیاری از این تأثیرها به شکل غیرمستقیم و پراکنده و از طریق اقتباس‌ها و دگرگویی‌های نویسندگان از دیگر فرهنگ‌ها صورت می‌پذیرد. برای مثال، اگر نویسنده‌ای به کشوری دیگر سفر کند و بازگردد و سفرنامه‌ای بنگارد، این سفرنامه را چه می‌توان به شمار آورد؟ طبیعی است که سفرنامه آمیزه‌ای است از: (۱) مشاهده‌ها و تجربه‌های حسّی نویسنده که در فرهنگی بیگانه رخ داده و قرار است در قالب یک زبان روایت شود (ترجمه بین‌نشانه‌ای)؛ (۲) گاه ترجمه جمله‌ها یا عبارتهایی از زبان بیگانه (ترجمه بین‌زبانی)؛

۳) گاه دگرگویی و توضیح جمله‌ها و عبارت‌های ترجمه‌شده، زیرا ممکن است ترجمه مستقیم آنها نیز رساننده مفهوم در فرهنگ خودی نباشد و نیاز به روشن‌سازی داشته باشد (ترجمه درون‌زبانی). پس در چنین موردی، و نیز در بسیاری موردهای دیگر، ما با ترجمه مستقیم و کامل یک اثر بیگانه، در معنای محدود، مواجه نیستیم اما به یقین خطا نکرده‌ایم اگر آن را از دریچه ترجمه بررسی کنیم، در صورتی که ترجمه را در مفهوم گسترده آن در نظر داشته باشیم. اکنون به موضوع اصلی این جستار می‌پردازیم، یعنی جلوه‌های ترجمه، در معنای گسترده آن، در آثار سعدی. انتخاب سعدی بی‌دلیل نبوده است. زندگی سعدی و آثار وی چنان است که سخت با ترجمه، در معنای گسترده آن، درهم تنیده است. در سه بخش بعد، بر اساس دیدگاه یاکوبسن، به بررسی سه قسم ترجمه در *گلستان* و *بوستان سعدی* می‌پردازیم.

سعدی و ترجمه بین‌زبانی

در صورتی که درباره زندگی سعدی روایت مسلط را بپذیریم، او سفرهای بسیار داشته است و با فرهنگ‌ها و زبان‌های گوناگون در تماس بوده است و از آنجاکه زبان عربی می‌دانسته، در هنگام نیاز به عربی سخن می‌گفته است. پس به احتمال بسیار باید واژه‌ها و عباراتی در *گلستان* و *بوستان* باشد که مستقیم یا غیرمستقیم از عربی ترجمه شده باشد. در *گلستان* و *بوستان* نیز می‌توان نشانه‌هایی صریح دال بر این ارتباط بین‌زبانی یافت، مثلاً در آن حکایت که سعدی با دانشمندان در مسجد جامع دمشق سرگرم بحث است که جوانی درمی‌آید و می‌گوید: «در این میان کسی هست که زبان پارسی بداند؟» (سعدی، ۱۳۷۷: ۱۴۹) و سعدی را بر بالین پیرمردی محتضر بردند که عجم بود و از سعدی خواستند تا واپسین گفته‌های او را ترجمه کند. در اینجا، البته، صحت تاریخی این حکایت منظور نظر ما نیست اما به یقین می‌توان گفت که سعدی چنین موقعیت‌هایی را تجربه کرده است. در ادامه عبارت‌هایی از *گلستان* و *بوستان* شاهد می‌آوریم که گرده‌برداری یا ترجمه یا الهام‌گرفته از عبارت‌های عربی می‌نمایند.

گلستان

قرآن مجید: لَيْنَ شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ (ابراهیم: آیه ۱۴).

(۲) بنی آدم اعضای یکدیگرند...

حدیث نبوی: مَثَلُ الْمُؤْمِنِينَ فِي تَوَادُّهِمْ وَ تَرَاحُمِهِمْ وَ تَعَاطُفِهِمْ مَثَلُ الْجَسَدِ إِذَا اشْتَكَى مِنْهُ عَضْوٌ تَدَاعَى لَهُ سَائِرُ الْجَسَدِ بِالسَّهَرِ وَ الْحُمَى (مناوی، ۱۳۴۹: ج ۵: ۵۱۴): «مثل ایمان‌آوردگان در دوستی با یکدیگر و ابراز محبت و عاطفه نسبت به هم مثل پیکر است: هرگاه عضوی از آن دردمند شود دیگر اعضای آن پیکر با بی‌خوابی و تب با آن عضو موافقت و همدردی می‌کنند».

(۳) اندرون از طعام خالی دار تا درو نور معرفت بینی

حدیث نبوی: إِذَا أَقَلَّ الرَّجُلُ الطَّعْمَ مَلَسَ جَوْفَهُ نُورًا (همان: ج ۱: ۲۹۳): «هرگاه مرد خوراک خود را اندک دارد درون او از نور پُر شود».

(۴) گفت چشم تنگ دنیا دار را یا قناعت پر کند یا خاک گور

حدیث: لَا يَمَلَأُ جَوْفَ ابْنِ آدَمَ إِلَّا التُّرَابُ (محقق، ۱۳۳۸: ۲۳۷): «شکم فرزند آدم را جز خاک پر نمی‌کند».

(۵) هر که با بزرگان ستیزد خون خود ریزد.

مَثَلُ عَرَبِيٍّ: مَنْ يَلْقَ أَبْطَالَ الرَّجَالِ يُكَلِّمُ (محموظ، ۱۳۳۶: ۱۴۲): «هرکس با مردان دلیر کارزار کند مجروح می‌شود».

(۶) کهن خرقة خویش پیراستن به از جامه عاریت خواستن

مَثَلُ عَرَبِيٍّ: الْعُرَى خَيْرٌ مِنَ الثَّوْبِ الْمُعَارِ (محقق، ۱۳۳۷: ۲۳۷): «برهنگی از جامه عاریه پوشیدن بهتر است».

بوستان

(۱) ... آزان کو نترسد ز داور بترس.

حدیث: مَنْ لَمْ يَخَفْ مِنْ اللَّهِ خَفَ مِنْهُ (محموظ، ۱۳۳۶: ۱۱۲): «از کسی که از خدا نمی‌ترسد بترس».

(۲) تو ما را همی چاه کندی به راه به سر لاجرم درفتادی به چاه

مَثَلُ عَرَبِيٍّ: مَنْ حَفَرَ لِأَخِيهِ حُفْرَةً وَقَعَ فِيهَا (فروزانفر، ۱۳۳۴: ۱۴): «کسی که برای برادر خود گودالی بکند خود در آن می‌افتد».

(۳) به غمخواری چون سرانگشت من نخارد کس اندر جهان پشت من

مثَلِ عربی: ما حَكَ ظَهْرِي مِثْلُ يَدِي (میدانی، ۱۲۵۱: ۶۱۳): «هیچ چیز مثلِ دستمِ پُشتم را نخارد».

(۴) ... نداند که حشمت به حلم اندر است.

یادآورِ سخنی از هومِر که به عربی چنین نقل کرده‌اند: «إِحْلَمُ تَنْبِلُ» (محفوظ، ۱۳۳۶: ۱۵۰)،

یعنی «حلم پیشه کن تا بزرگ شوی».

(۵) ... همان کس که دندان دهد نان دهد.

برگرفته از بیتی از خلیل‌بن احمد فراهیدی: «إِنَّ أَلْدَى شَقَّ قَمِي ضَامِنٌ» (محفوظ، ۱۳۳۶: ۱۹۷):

«آن‌کس که دهان مرا گشود ضامن روزی من است تا روزی که مرا بمیراند».

(۶) چو بد ناپسند آیدت خود مکن...

مثَلِ عربی: إِذَا عَيْتَ أَمْرًا فَلَا تَأْتِهِ (میدانی، ۱۲۵۱: ۵۵۱): «اگر کاری را عیب می‌شماری آن را مرتکب

مشو».

(۷) عزیزی و خواری تو بخشی و بس...

قرآن مجید: وَ تُعْزُ مَنْ تَشَاءُ وَ تُذِلُّ مَنْ تَشَاءُ (آل عمران، آیه ۲۶).

آنچه آوردیم تنها مشتبی از خروار است. اما همین شمار اندک تأییدی است بر اینکه

ذهن سعدی با ترجمه درآمیخته است. در بخش بعد نگاه خود را از لایه واژگان و زبان

فراتر می‌بریم و به سفرهای سعدی همچون استعاره‌ای از ترجمه می‌نگریم.

سعدی، سفر و ترجمان فرهنگ‌ها

یکی از ویژگی‌های نهادین زبان انسان استفاده از استعاره است. برداشت عمومی ما از

استعاره بیشتر معطوف به بُعد ادبی زبان است و استعاره را اغلب آرایه‌ای ادبی می‌شناسیم.

اما باید توجه داشته باشیم که بخش بزرگی از زبان بر پایه کارکرد استعاری است. استعاره

را در مفهوم کلی می‌توانیم چنین تعریف کنیم: نگرستن به یک مفهوم از دریچه یک مفهوم

دیگر. از این‌روست که ما گاه به دلیل شباهت‌هایی که میان دو مفهوم می‌یابیم، تصوّر و،

در نتیجه، واژه‌های مرتبط به یکی از آن دو را بر دیگری نیز تحمیل می‌کنیم و پیوندی میان

آن دو برقرار می‌سازیم. مثلاً، در فرهنگ ما، مرگ به سفر می‌ماند؛ در نتیجه، اعمال انسان

«توشه» اند؛ دنیا «منزگاه» است؛ با دنیا باید «وداع» کرد؛ «بانگ رحیل کاروان» ما را به سوی

مرگ فرامی‌خواند؛ عزیزان ما «یاران سفرکرده» اند؛ و بسیاری تعبیرهای دیگر. بنابراین، یکی از ساختارهای شناختی مربوط به مرگ در ذهن ما بر مبنای سفر و جنبه‌های مختلف آن است.

در بسیاری موارد اندیشوران و دانشمندان نیز در کاوش‌های علمی خود برای تبیین پدیده‌های علمی از استعاره بهره می‌گیرند. مثلاً در فیزیک کلاسیک از «مدار» الکترون‌ها در اتم صحبت می‌شود که یادآور مدارهای سیاره‌هاست. با دیدن استعاره مدار آنچه در ذهن ما مجسم می‌شود تصویری است از هسته اتم و الکترون به صورت دو کره که یکی به صورت منظم و در مسیری صاف دور دیگری می‌چرخد. اما در فیزیک کوانتوم استعاره «ابر» الکترونی در پیرامون هسته مطرح می‌شود که دیگر در بردارنده تصویری منظومه‌وار از ذرات اتم نیست، بلکه حرکت الکترون را به صورت نامنظم و احتمالی در اطراف هسته نشان می‌دهد و به هیچ وجه الکترون را همانند یک کره ترسیم نمی‌کند. بنابراین، دگرگونی در مفاهیم علمی همواره دگرگونی در استعاره‌های زبانی مرتبط با آنها را نیز در پی دارد. اما گاهی نیز ابتدا استعاره‌ای مطرح می‌گردد و موجب می‌شود تا دیدی نو به یک مفهوم پیدا کنیم. بدین ترتیب، نخست استعاره‌ای نو ایجاد می‌گردد و سپس در یک مفهوم دگرگونی رخ می‌دهد.

ترجمه پدیده‌ای است که در طول تاریخ از منظر استعاره‌های مختلف تبیین شده است. این استعاره‌ها هرکدام پرتوی بر مفهوم ترجمه تابانیده‌اند و جنبه‌ای از آن را روشن کرده‌اند. یکی از این استعاره‌ها، استعاره ترجمه به مثابه سفر است.

شباهت ترجمه و سفرنامه در این است که هر دو گزارشی از فرهنگی بیگانه‌اند و در فضایی میان دو فرهنگ نوشته می‌شوند. مترجم همانند مسافر است. از دیار خود به دیاری دیگر می‌رود، در آنجا سیر می‌کند، و سپس بازمی‌گردد و برای مردمان خود تحفه‌ای به ارمغان می‌آورد؛ تحفه‌ای که مترجم/ مسافر آن را نو می‌یابد و نبود آن را در نزد قوم خویش حس می‌کند. وی در واقع کمبودها و ناتوانی‌ها را درمی‌یابد و می‌کوشد آنها را جبران کند. اما آنچه مترجم/ مسافر با خود به ارمغان می‌آورد در واقع از اصل خویش جدا می‌شود و

به فرهنگ دیگر منتقل می‌شود و حیاتی دیگرگونه برای آن بازآفریده می‌شود. بدین ترتیب، «می‌توان گفت که عمل ترجمه اساساً شبیه سفر کردن است؛ هر دوی آنها متضمن لحظه‌ای ناکامی هستند، و این لحظه ناکامی در هر دو مورد منجر به آفرینش چیزی نو می‌گردد» (Di Biase, 2006: 9).

دو مفهوم سفر و ترجمه چه‌بسا در گذشته با هم قرابت بیشتری داشته‌اند، زیرا در زمان‌های دور ترجمه یک کتاب بیگانه چه‌بسا مستلزم سفر برای به دست آوردن آن کتاب بوده است. پس شاید گذشتگان سفر را پیش‌نیاز ترجمه یک کتاب می‌پنداشته‌اند.

اما مفهوم سفر در فرهنگ و ادبیات ایرانی نیز جایگاه بسیار ویژه‌ای داشته و بر مبنای آن استعاره‌ها ساخته‌اند. اساساً سفر پدیده‌ای مثبت و مفید تلقی شده است که خام را پخته می‌کند. هرآنچه ارزشمند است، به‌ویژه دانش را، می‌توان در سیر و سفر به دست آورد، چنان‌که سعدی گفته است (۱۳۸۵:۱۹۴):

سعدی به لب دریا دردانه کجا یابی در کام نهنگان رو گر می‌طلبی کامی

لیکن در کنار این تعبیرهای متداول در فرهنگ عامه، یک مسئله درباره جایگاه سفر در ادبیات فارسی خودنمایی می‌کند و آن این است که نویسندگان برخی کتاب‌های بزرگ سبب نگارش کتاب را سفر عنوان کرده‌اند، آن هم سفری که منتهی به تحول شخصیتی آنان شده است؛ سفری که هم می‌توانسته است استعاری باشد هم حقیقی. در اینجا درستی یا نادرستی ادعای این نویسندگان مد نظر نیست ولی در حال این نکته جای تأمل بسیار دارد که از دید سخنوران ایرانی سفر چه اهمیتی می‌توانسته است در خلق یک اثر داشته باشد.

در باب برزویه طبیب در ابتدای کلیله و دمنه (نصرالله منشی، ۱۳۸۴: ۵۸) آمده است که نویسنده پس از انبوه جهالت جوانی و بطالت زندگانی سرانجام به سفر روی آورده است:

«بدین امید عمر می‌گذاشتم که مگر به روزگاری رسم که در آن دلیلی یابم و یاری و معینی به دست آرم؛ تا سفر هندوستان پیش آمد، برفتم و در آن دیار هم شرایط بحث و استقصا هرچه تمام‌تر تقدیم نمودم و به وقت بازگشتن کتاب‌ها آوردم که یکی از آن این کتاب کلیله و دمنه است.»

جالب توجه اینکه در کلیله و دمنه این سفر حقیقی به هند به آوردن یک کتاب و ترجمه آن می‌انجامد، که در چارچوب بحث ما بسیار تأمل‌انگیز است. ابن مقفع در آغاز مقدمه خود از داستان «ترجمه این کتاب و نقل آن از هندوستان به پارس» سخن می‌گوید و می‌نویسد که انوشیروان را خبر رسید که «در خزاین ملوک هند کتابی است» که چنین است و چنان. انوشیروان هم «فرمود که مردی هنرمند باید طلبید که زبان پارسی و هندوی بداند» و سرانجام «برزویه نام جوانی» یافتند. سپس برزویه را فرمود: «می‌خواهیم که [کلیله و دمنه] بدین دیار نقل افتد». البته قیاس دو معنای «نقل»، یکی «گفتن» و دیگری «آوردن»، هم نکته باریکی است که جای بسی کندوکاو دارد.

فردوسی (۶:۱۳۸۲) هم در آغاز شاهنامه چنین می‌گوید که:

یکی نامه بود از گه باستان فراوان بدو اندرون داستان
پراکنده در دست هر موبدی ازو بهره‌ای نزد هر بخردی

این داستان‌های پراکنده در گوشه و کنار عالم به امر یک «پهلوان دهقان‌نژاد»، که «دلیر و بزرگ و خردمند و راد» بوده (و گویا همان ابومنصور محمدبن عبدالرزاق است)، بازجسته شده و گرد آمده است (همان).

ز هر کشوری موبدی سالخورد بیاورد کاین نامه را یاد کرد

موبدانی به نمایندگی از هر دیار سفر کرده و آمده‌اند تا داستان‌ها را گرد هم نهند. فردوسی نیز هنگامی که داستان‌های گردآوری شده را می‌بیند جان تاریکش برافروخته می‌شود و آن را در هیئت نظم بازگو می‌کند.

ناصرخسرو در آغاز سفرنامه می‌نویسد که زمانی از اندوه دنیا به باده‌نوشی پناه می‌برد. سپس کسی در خواب بر او آشکار می‌گردد و می‌گوید که شراب تباه‌کننده خرد است و نباید از اندوه دنیا به بی‌خودی و بی‌هوشی پناه برد بلکه «چیزی باید طلبید که خرد و هوش را بیفزاید» (قبادیانی، ۳:۱۳۸۷) و در جواب ناصرخسرو که آن چیز کجاست، پاسخ می‌دهد «جوینده یابنده باشد» (همان)؛ و به‌سوی قبله اشاره می‌کند. و وقتی ناصرخسرو از خواب بیدار می‌شود با خویش می‌گوید: «از خواب دوشین بیدار شدم، اکنون باید که از خواب

چهل ساله نیز بیدار شوم» (همان). این بیدار شدن از خواب و افزودن خرد و هوش با سفر (در اینجا سفر به قبله) میسر می‌گردد. در این سه مورد، و بسیاری موردهای مشابه دیگر، سفری اتفاق افتاده که سبب کمال شده است و نویسنده می‌کوشد تحفه فراهم‌آمده از سفر را به هم‌فرهنگان خویش عرضه کند.

اما همه می‌دانیم که سعدی نیز بسیار سفر کرده است و دو کتاب *گلستان* و *بوستان* را در پی سفرهایش به نگارش درآورده است. اینکه گستره مکانی سفرهای سعدی تا کجا بوده و آیا او واقعاً همه جاهایی را که نام برده به چشم خود دیده است، از حوزه بحث ما خارج است (برای تحلیلی ژرف در این خصوص نک. کاتوزیان، ۱۳۸۵). لیکن بر اساس روایت مسلط، تردیدی نیست که او نزدیک به سی سال در سفر بوده است.

سعدی در دیباجه *بوستان* (۳۷:۱۳۷۹) سبب نظم کتاب را چنین بیان می‌کند:

در اقصای گیتی بگشتم بسی بسر بردم ایام با هر کسی
تمتع به هر گوشه‌ای یافتم ز هر خرمنی خوشه‌ای یافتم

می‌بینیم که در اینجا سخن از همان چیزی به میان آمده که اساس شباهت کار مترجم و سفرنامه‌نویس است. مسافر/ مترجم ما، که سعدی باشد، نخست سیری را آغاز می‌کند و خوشه‌های معنی را از فرهنگ‌های دیگر گرد می‌آورد. سپس می‌گوید (سعدی، ۳۷:۱۳۷۹):

دریغ آمدم ز آن همه بوستان تهی‌دست رفتن سوی دوستان
به دل گفتم از مصر قند آورند بر دوستان ارمغانی برآند

و اینجاست همان «لحظه ناکامی» (Di Biase, 2006: 9) که در ابتدای این بخش از آن سخن گفتیم. مسافر/ مترجم را از تهی‌دستی‌اش دریغ می‌آید و بر آن می‌شود تا تحفه‌ای برای همشهریان خود ببرد (همان):

مرا گر تهی بود از آن قند دست سخن‌های شیرین‌تر از قند هست
نه قندی که مردم بصورت خورند که ارباب معنی به کاغذ برند

اما آوردن قند، که سوغات مصر بوده، به‌ظاهر میسر نشده است و سعدی با خود قند سخن بر کاغذ به ارمغان می‌آورد که بسیار از قند شیرین‌تر است. این همان آفرینشی است که مسافر/ مترجم پس از دریغ خود صورت داده است: قند سخن اگرچه بر مبنای ره‌آوردهای

سفر به دیار بیگانه است، اما قندی است که مختص سعدی است و هرگز کسی پیش از او نچشیده است. چنان‌که خود او آورده است (Di Biase, 2006: 38):

همانا که در پارس انشای من چو مُشک است کم‌قیمت اندر خُتن

این تشبیه بسیار معنادار است از آن‌جهت که سعدی ارزش کار خود را با امری بیگانه (یعنی مُشک) در بافتار فرهنگی‌اش (یعنی خُتن) قیاس کرده است. گویی می‌خواهد بگوید که من «مُشک» را از مردمان ختن برگرفته‌ام و به پارس آورده‌ام و نامش را «انشاء» سعدی نهاده‌ام؛ پس سخنم همچون ترجمان مُشک است. البته شاید تعبیری چنین تحت‌اللفظی از یک تشبیه عجیب به نظر آید، اما عبارتهای یک شاعر به یقین ریشه در ناخودآگاه او دارند و راهگشا به ژرفای فکر اویند.

در دیباچه گلستان (۵۲:۱۳۷۷) نیز سعدی سبب نگارش کتاب را سفری می‌داند اما این بار این سفر استعاری‌تر و رمزآمیزتر است: شبی بر عمر باطل گذشته تأسف می‌خورده (به شباهت این واقعه با شرح دگرگونی احوال برزویه طیب و ناصر خسرو که در بالا آمد، شایسته تأمل است) و با خود می‌گفته است (همان):

ای که پنجاه رفت و در خوابی مگر این پنج روز دریایی

و تصمیم می‌گیرد ساکت و افسرده در کنجی بنشیند. تا اینکه یکی از دوستان انیس سعدی وارد می‌شود و بالاخره او را ترغیب به سخن گفتن می‌کند. آن دو، سپس، آغاز به گفت‌وگو می‌کنند و تفرج‌کنان بیرون می‌روند. آن شب به مصاحبت دوستی در باغی خرم می‌روند و تا بامداد به خوشی می‌گذرانند. صبح که قصد بازگشت می‌کنند یکی از دوستان دامنی از گل پُر می‌کند تا برای آشنایانش به ارمغان ببرد، اما سعدی (۵۴:۱۳۷۷) می‌گوید: «گل بستان را چنان‌که دانی بقایی و عهد گلستان را وفایی نباشد». پس سعدی وعده نوشتن کتاب گلستان را، به‌عنوان ارمغان آن زهت شبانه، به دوستان خود می‌دهد و چنین می‌سراید (همان):

به چه کار آیدت ز گل طبقی؟ از گلستان من بپر ورقی

گل همین پنج روز و شش باشد وین گلستان همیشه خوش باشد

پس همان‌طور که آوردن قند از مصر بی‌فایده و زودگذر بوده است، از گلستان نیز نباید گل آورد بلکه باید ارمغانی آورد که جاودان بماند؛ و آن چیزی نیست جز ترجمان آن زیبایی‌ها در قالب سخن. از آنجاکه گلستان نیز، همانند بوستان، بیشتر حاصل تجربه‌هایی است که سعدی در خلال سفرها به دست آورده است، این گلگشت شبانه در باغ و اندیشه نگارش گلستان بیشتر به استعاره می‌ماند؛ استعاره‌ای که ماهیت ترجمانی گلستان را روشن‌تر می‌سازد. سعدی می‌کوشد تا انتقال (یا شاید نقل) اندیشه‌ها را (که همان ترجمه به معنای گسترده است) از رهگذار مقایسه‌ای استعاری با سوغات سفر (در بوستان قند مصر؛ در گلستان گل‌های باغ) باز نماید. هم سوغات را و هم اندیشه را می‌توان از دیاری دیگر با خود آورد، اما یکی را به واقع و دیگری را به استعاره.

به زعم سعدی، فقط از طریق ترجمان اندیشه‌های تازه و عبرت‌آموز دیگران است که می‌توان از خواب غفلت بیدار شد و خود را دریافت. در باب نخست بوستان (۴۶:۱۳۷۹) «در عدل و تدبیر و رأی»، حکایتی هست که در بحث ما جالب‌توجه است. داستان از این‌قرار است:

ز دریای عمان برآمد کسی	سفر کرده هامون و دریا بسی
عرب دیده و ترک و تاجیک و روم	ز هر جنس در نفس پاکش علوم
جهان گشته و دانش اندوخته	سفر کرده و صحبت آموخته

این مرد که دیگر مالی برایش نمانده و تنگ‌دست شده است به شهری ساحلی می‌رسد و به دربار شهریاری پناه می‌برد. دانش و حسن کلام او شهریار را خوش می‌آید و به او مقامی بالاتر از وزیر خود می‌بخشد. وزیر حسادت می‌ورزد و به مرد تهمت نظر بازی با غلامان زیباروی پادشاه می‌زند. پادشاه خشم می‌گیرد و قصد کشتن مرد جهان‌دیده می‌کند. اما او با سخن دانی خود را از این تهمت می‌رهاند و پادشاه را قانع می‌کند که بی‌گناه است. پادشاه هم از خشم و تصمیم شتاب‌زده خود پشیمان می‌شود. مرد در همان مقام والا باقی می‌ماند و پادشاه در کنار او سال‌های سال با نیکی و درستی بر مردم خود حکم می‌راند.

نکته این داستان به تمامی در سه بیت آغازین آن است که در ابتدا آمد. آری، مرد خردمند از سفر آمده است و مردمان همه فرهنگ‌ها و زبان‌ها را دیده است و از گوشه‌کنار

عالم دانش اندوخته است. دانش او ترجمه‌ای از مجموعه دانش‌های اقوام است و بنابراین وزیر پادشاه، که به احتمال سفرنکرده و ناآگاه است، بر او رشک می‌برد. در پایان، پادشاه به کمک این مرد، که نماد ترجمه و دانش بینا فرهنگی است، حکومت خود را پایدار و سرشار از درستی می‌کند. جالب اینکه سعدی، در پایان داستان، پادشاه زمانه خود، بوبکر سعد، را به این پادشاه شبیه می‌شمارد و می‌گوید که چشم‌انتظار سایه همایی پادشاه بر سر خویش است. ظاهراً منظور سعدی این است که خودش آن مرد خردمند است، که به همه‌جا سفر کرده و با اندیشه‌های ترجمانی‌اش می‌تواند سعادت و درستی را برای پادشاه و حکومت او به ارمغان آورد.

تا اینجا دیدیم که چگونه سعدی در خلق گلستان و بوستان از ره‌آوردهای خود از فرهنگ‌های دیگر بهره‌جسته است و کاری شبیه به یک مترجم، در معنای استعاری کلمه، انجام داده است. وی در حقیقت گردهای زبانی درآورده و ترجمانی بینا نشانه‌ای از دگربود^{۱۰} فرهنگ خویش ارائه داده است. چنان‌که از سخن سعدی برمی‌آید او به نحوی از پیوند میان سفر و ترجمان اندیشه‌های دیگران آگاه بوده است.

«گونه» ترکیبی گلستان و ترجمه درون‌زبانی

حکایتی کوتاه هست در گلستان (۱۳۷۷:۱۲۹-۱۳۰) به شرح زیر:

«سبحان وائل [را] در فصاحت بی‌نظیر نهاده‌اند، به حکم آنکه بر سر جمع سالی سخن گفتی لفظی مکرر نکردی و اگر همان اتفاق افتادی به عبارتی دیگر بگفتی. و از جمله [آداب] ندمای حضرت پادشاهان یکی این است:

سخن گرچه دل‌بند و شیرین بود / سزاوار تصدیق و تحسین بود
چو یک بار گفتی، مگو باز پس / که حلوا چو یک بار خوردند، بس»

این «به عبارتی دیگر» گفتن، همان دگرگویی یا ترجمه درون‌زبانی است که سعدی آن را از جمله آداب سخنوری می‌شمارد. ترجمه درون‌زبانی در زبان روزمره بسیار اتفاق

می‌افتد. بسیار پیش می‌آید که مطلبی را چندین بار با بیان‌های مختلف بازگو می‌کنیم، که هدف معمولاً فهماندن بهتر موضوع است. سعدی هم، در این حکایت، این کار را شرط فصاحت می‌داند و شیرینی کلام را نه مشروط بر زیبایی کلام بلکه منوط به تنوع و دگرگویی در کلام می‌داند.

این ویژگی، یعنی دگرگویی و ترجمه درون‌زبانی، در نزد سعدی چنان اهمیت دارد که اصولاً شیوه نگارش گلستان را بر آن بنیاد کرده است. ساختار حکایت‌های گلستان بدین صورت است که قطعه‌ای به نثر می‌آید و از پس آن قطعه‌ای به نظم. جابه‌جایی میان نظم و نثر گاه چندین بار در یک حکایت اتفاق می‌افتد. اما یک نکته باریک در اینجا هست. معمولاً قطعه شعرهایی که پس از هر قطعه نثر می‌آیند دگرگفتی از همان قطعه نثر هستند؛ یعنی اینکه پاره منظوم معمولاً در امتداد پاره مثنوی نیست، بلکه در کنار آن و، به بیان دیگر، موازی با آن است. در این خصوص تقریباً تمام حکایت‌های گلستان را می‌توان شاهد آورد. مثلاً در حکایتی می‌گوید (سعدی، ۱۳۷۷: ۹۶-۹۷):

«گله کردم پیش [یکی از] مشایخ که فلان به فساد من گواهی داد [است]. گفت: به صلاحش خجل کن.

تو نیکو روش باش تا بدسگال
به نقص تو گفتن نیابد مجال
چو آهنگ بر بطن بود مستقیم
کی از دست مطرب خورد گوشمال؟»

چنان‌که می‌بینیم شعر همانا دگرگفتی از بخش مثنوی حکایت است. این شیوه ترکیب موازی نظم و نثر را باید با نوشته‌هایی که در آنها پاره‌های نظم و نثر در امتداد هم می‌آیند و هر کدام جداگانه تکمیل‌کننده معنای متن هستند متفاوت دانست. شیوه ترکیب موازی، که در رأس آن گلستان سعدی قرار دارد، در ادبیات گذشته فارسی رواج تام داشته و از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بوده است؛ و چه بسا بتوان آن را یک گونه (ژانر) مستقل در ادبیات فارسی به شمار آورد. البته این ادعا صرفاً نوعی گمانه‌زنی است و برای استوار کردن آن به پژوهش‌های بیشتری در گونه‌شناسی ادبی نیاز است که مجال دیگری می‌طلبد. حال ببینیم این شیوه ترکیبی چه پیامدی برای بحث ما دارد.

حکایت‌های گلستان، به گفته خود سعدی، جملگی حاصل دیده‌ها و شنیده‌های او از دیارها و اقوام گوناگون است. در بسیاری از این حکایت‌ها از حجاز و مصر و لبنان و بعلبک و دمشق و یونان و سرزمین‌های دیگر سخن رفته است. اما یک موضوع شایسته توجه خاص است. این اشاره‌ها به دیگر فرهنگ‌ها اغلب فقط در بخش‌های منثور وجود دارد و در بخش‌های منظوم حذف می‌شود. چنان‌که در نمونه زیر می‌بینیم (سعدی، ۱۳۷۷: ۹۳-۹۴):

«کاروانی در زمین یونان بزدند و نعمت بی‌قیاس بُردند. بازرگانان گریه و زاری کردند و خدای و پیغمبر شفیع آوردند سودی نداشت.

چو پیروز شد دزد تیره‌روان چه غم دارد از گریه کاروان؟ [...]

ساختار بیشتر حکایت‌ها چنان است که در بخش منثور با گزارشی از احوال دیگران (دیگران در مکان یا زمانی دیگر) و در بخش منظوم با ترجمان آن گزارش با عبارتی دیگر روبه‌رو هستیم. گواه این مطلب اینکه شخصیت‌ها و اشاره‌های مکانی یا زمانی خاص نیز در بیشتر اوقات در شعرها حذف می‌شوند. در واقع سعدی خود را وارد حکایت می‌کند و از زبان خود در قالب شعر با مخاطب سخن می‌گوید.

این «گونه» ادبی، که شاید بتوان «گونه ترکیبی» نامیدش، در فارسی بسیار مقبول بوده و فارسی‌زبانان همواره تمایل داشته‌اند و دارند که از شعر به‌عنوان چاشنی کلام سود جویند^{۱۶}؛ اما اینکه چرا این «گونه» در گلستان سعدی به اوج خود رسیده است، چنان‌که گلستان را می‌توان نماینده تام و تمام ترکیب نظم و نثر دانست، مسئله‌ای است که بی‌شک ریشه در ماهیت ترجمانی نویسندگی سعدی دارد. از این منظر، تفاوت سعدی با بسیاری از

۱۶. البته برای ترکیب نظم و نثر در زبان انگلیسی، با وام‌گیری از لاتین، واژه *prosimetrum* و یا *versiprose* وجود دارد و کتاب‌هایی نیز در ادبیات باخترزمین با این سیاق نوشته شده، اما رواج این شیوه در شرق، و به‌خصوص در ایران، بیشتر است. گفتنی است که این شیوه ترکیب نظم و نثر از دیرباز توسط نقالان شاهنامه به خدمت گرفته شده است.

سخنوران ادب فارسی این است که سخن او با ترجمه سخت در هم تنیده است و بنیاد کار او بر برگرفتن سخنان تازه از دیگر مردمان و دگرگویی آنهاست، چرا که به‌زعم او گرفتار آمدن در سخن‌های مکرر آفت فصاحت است و «حلو چو یک بار خوردند بس».

پایان سخن

در این جستار دیدیم که ترجمه چگونه می‌تواند در نظام ادبی یک قوم ایفای نقش کند و استدلال کردیم که برای درک درست نقش ترجمه در نظام ادبی ناگزیریم مفهوم ترجمه را گسترده‌تر در نظر آوریم و خود را تنها به معنای متداول ترجمهٔ بین‌زبانی محدود نسازیم بلکه به ترجمه‌های درون‌زبانی و ترجمه‌های بین‌انسانه‌ای نیز توجه کنیم. سپس به کاوش مصداق‌های ترجمه در معنای گسترده در *گلستان* و *بوستان* سعدی پرداختیم.

اما در پایان لازم است دو جنبه از نتایج پژوهش‌هایی مانند پژوهش حاضر را ذکر کنیم. نخستین فایدهٔ چنین پژوهشی راه بردن به شناختی ژرف‌تر و نو از سخنوران بزرگ ادب فارسی است. سعدی جایگاهی مهم در تکامل ادب فارسی داشته است چنان‌که «منشأ جریان تازهٔ مهمی که در قرن هفتم در نثر مصنوع فارسی پدید آمد و بعد از آن بیش‌وکم تا عهد قائم‌مقام فراهانی ادامه یافت، نگارش *گلستان* است» (صفا، ۱۳۸۶: ۲۰۴)؛ در شعر نیز به همین ترتیب. سعدی، علاوه بر خواص، در میان عوام مردم نیز جایگاهی والا دارد. اما پس از او اگرچه بسیاری از وی تقلید کردند اما «هیچگاه کسی در شیوهٔ او بدو نرسید» (همان: ۲۰۵). چنین محبوبیتی به‌یقین ریشه در تفاوتی بزرگ میان سعدی و بسیاری از مقلدان وی دارد؛ این تفاوت شاید همان ترجمانی بودن ریشه‌های کلام او باشد. کلام او، که همان‌طور که دیدیم از همه سو با ترجمه درآمیخته است، در ناخودآگاه خواننده حس تنوعی ناشی از رویارویی با امر بیگانه برمی‌انگیزد؛ حسی که همانند خواندن یک اثر ادبی ترجمه‌شده زیباست و کنجکاوی برانگیز.

اما چنین پژوهش‌هایی در تاریخ‌نویسی ادبیات و تاریخ‌نویسی ترجمه نیز مؤثر است. در تاریخ‌نویسی ادبیات باید دیدی ژرف و همه‌جانبه داشت. تاریخ ادبیات صرفاً تاریخ زادروزها و درگذشت‌ها و وجه سرایش شعرها و گزارش احوال نویسندگان نیست. زیرا

اگر چنین باشد آنگاه چه فرقی هست میان تاریخ ادبیات و تذکره‌ها؟ در تاریخ‌نویسی ادبی باید با رویکردهای مختلف به کاوش و تحلیل پدیده‌ها و دوره‌های تاریخی پرداخت و آنها را در بافتاری منسجم به هم پیوند داد. اگر از مفهوم ترجمه و تبادل‌های بینا فرهنگی در تاریخ‌نویسی ادبی بهره جویم قطعاً خواهیم توانست تاریخ را عمیق‌تر دریابیم و بنویسیم. افزون بر این، در تاریخ‌نگاری ترجمه، که تاکنون در ایران تلاش چشمگیری در عرصه آن صورت نگرفته است، نیز نیازمند مفهومی گسترده از ترجمه و ارتباط میان فرهنگ‌ها هستیم چرا که مرز میان ترجمه و تألیف چندان تمایزپذیر نیست و اگر ترجمه را صرفاً برگردان کامل یک اثر از زبانی به زبان دیگر بدانیم، بی‌تردید در تاریخ‌نگاری ترجمه به راه خطا خواهیم رفت.

منابع

- بلخی، مولانا جلال‌الدین محمد (۱۳۸۸)، *غزلیات شمس تبریز*، به مقدمه، گزینش و تفسیر محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن.
- سعدی، مصلح‌الدین (۱۳۷۷)، *گلستان*، به تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران: خوارزمی.
- _____ (۱۳۷۹)، *بوستان*، به تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران: خوارزمی.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۸۶)، *تاریخ ادبیات در ایران*، خلاصه‌شده توسط محمد ترابی، ج ۲، تهران: فردوس.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۲)، *شاهنامه* (بر پایه چاپ مسکو)، ج ۱، تهران: هرمس.
- فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳۳۴)، *احادیث مثنوی*، تهران: دانشگاه تهران.
- قبادیانی، ناصر خسرو (۱۳۸۷)، *سفرنامه*، به تصحیح محمد دبیرسیاقی، تهران: زوار.
- کاتوزیان، محمدعلی همایون (۱۳۸۵)، *سعدی شاعر عشق و زندگی*، تهران: مرکز.
- محفوظ، حسینعلی (۱۳۳۶ هـ.ش / ۱۳۷۷ هـ.ق)، *المتنبی و سعدی*، تهران: روزنه.
- محقق، مهدی (۱۳۳۸)، «متنبی و سعدی»، *مجله راهنمای کتاب*، سال دوم، ش ۲، ص ۲۲۳-۲۳۸.
- مناوی، محمدبن عبدالرؤوف بن تاج‌العارفین، (۱۳۴۹ هـ.ش / ۱۳۹۱ هـ.ق)، *فیض‌القادیر*، ۶ جلد، بیروت: الکتبۃ التجاریة الكبرى.
- میدانی، ابوالفضل احمدبن محمد (۱۲۵۱ هـ.ش / ۱۲۹۰ هـ.ق)، *مجمع‌الامثال*، تهران: مطبعه محمدباقر تهرانی.
- نصرالله منشی، ابوالمعالی (۱۳۸۴)، *کلیله و دمنه*، به تصحیح مجتبی مینوی، تهران: امیرکبیر.

- Di Biase, Carmine G. ed. (2006), *Travel and Translation in the Early Modern Period*, Amsterdam and New York: Editions Rodopi.
- Eco, U. (2001), *Experiences in Translation*, Toronto, Buffalo, and London: University of Toronto Press.
- Even-Zohar, I. (1978/2004), "The position of translated literature within the literary polysystem", In L. Venuti, *The Translation Studies Reader*, New York and London: Routledge, pp. 199-204.
- Jakobson, R. (1959/2004), "On linguistic aspects of translation", In L. Venuti ed., *The Translation Studies Reader*, New York and London: Routledge, pp. 138-143.
- Kitzbichler, J., K. Lubitz, and N. Mindt (2009), *Dokumente zur Theorie der Übersetzung antiker Literatur in Deutschland seit 1800*, Berlin and New York: Walter de Gruyter.
- Mahoney, D.F. ed. (2004), *The Literature of German Romanticism* (Volume 8 of *Camden House History of German Literature*), New York: Camden House.
- Petrilli, S. (2003), "The intersemiotic character of translation", In S. Petrilli ed., *Translation Translation*, Amsterdam and New York: Editions Rodopi, pp. 41-54.
- Schleiermacher, F.D.E. (1813/2004). "On the different methods of translating", (S. Bernofsky, Trans.), In L., Venuti, *The Translation Studies Reader*, New York and London: Routledge, pp. 43-64.
- Steiner, G. (1998, 1st edition 1975), *After Babel: Aspects of Language and Translation*, 3rd ed., London and New York: Oxford University Press.
- Venuti, L. ed. (2004), *The Translation Studies Reader*, 2nd ed., New York and London: Routledge.

ناگزیری مرگ «دمنه» در ساحت اسطوره و سیاست ایران شهری

مجاهد غلامی (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خلیج فارس بوشهر)

چکیده

با پیش چشم داشتن فضای حاکم بر بافتار سیاسی-اجتماعی ایران، برای تفسیر مرگ دمنه، ضد قهرمان نخستین باب‌های کلیله و دمنه بهرامشاهی، دلایل آسان‌یابی وجود دارد که تلاش برای کسب قدرت و آموختگی به سعایت و فریب پادشاه و حذف رقبای سیاسی و وزرای کاردان از صحنه، از جمله آنهاست. هدف این مقاله که با اتکا به اسناد کتابخانه‌ای، به روش سنجش محتوا و با رویکرد تحلیل اسطوره‌شناختی و سیاسی فراهم آمده، آن است که مرگ دمنه را به‌منزله امری ناگزیر، از چشم‌اندازی تازه بررسی کند. برای تبیین این مسئله از اندیشه سیاسی ایران شهری و یکی از مبانی برجسته آن، یعنی نظم اخلاقی کیهان یا اشه، کمک گرفته شده است. نگارنده با تمرکز بر موضوع تمرّد دمنه از لزوم خویشکاری درجهت تحقق آرمان آخرالزمانی چیرگی کامل خیر بر شر؛ فرار گرفتن دمنه در اردوگاه اهریمن و آسیب رساندن به اشه و نموده‌های گیتیایی آن، یعنی شاه آرمانی و آرمان‌شهر و ساخت طبقاتی اجتماع، نتیجه می‌گیرد که مرگ دمنه امری ناگزیر درجهت تحقق آرمان‌های ایران شهری و جبران خسارات وارد از جانب وی بر ناموس ازلی طبیعت بوده است.

کلیدواژه‌ها: اندیشه سیاسی ایران شهری، اسطوره، نظم کیهانی، اشه، کلیله و دمنه، دمنه.

مقدمه و چارچوب نظری

کلیده و دمنه بهرامشاهی، به‌ویژه باب شیر و گاو و باب ملحق بدان (بازجست کار دمنه) که به ظاهر برساخته و افزوده ابن مقفع است (مجتبائی، ۱۳۷۴: ۱۴۸)، نه تنها آیینۀ تمام‌نمای وضعیت سیاسی و اجتماعی دوره غزنوی، که آیینۀ تمام‌نمای وضعیت سیاسی و اجتماعی ایران در ادوار مختلف تاریخی آن است. خودرأیی شاهانه و وزیرگشی به سعایت بدخواهان و نبود شایسته‌سالاری به همراه کوشش برای تقرّب به ملوک در جهت برخورداری از فواید مترتب بدان، که در این کتاب به‌ویژه در باب‌های اوّل و دوم، در قالب افسانه آمده است، در واقع فصل مشبعی از کتاب‌های تاریخ را در خود جای داده است. در چنین فضایی مالش اکابر و پرورش ارادل چنان شایع است که آن را به پای عادات روزگار می‌گذارند و غیرمترقبه دانستن آن را به دور از خردمندی می‌دانند، چنان‌که در کلیده و دمنه، باب «زرگر و سیاح» آمده است:

«و از عادات روزگار، مالش اکابر و پرورش ارادل معهود است و هیچ زیرک آن را محال و مستنکر نشمرد و هرگاه که لثیمی در معرض وجاهت افتاد، نکبت کریمی توقع باید کرد» (نصراالله منشی، ۱۳۸۰: ۴۰۰).

با مدّ نظر قرار دادن نخستین باب‌های کلیده و دمنه به‌عنوان تمثیلی برای وقایعی از این دست در تاریخ سیاسی ایران، به سادگی می‌توان دمنه را به جرم وزیرگشی مستوجب مرگ دانست. زیرا او با ورود شنبه به صحنه سیاسی کشور، جایگاه خود را نزد شاه متزلزل می‌یابد و برای حذف شنبه به بدگویی از او در نزد شاه می‌پردازد و وی را به تدارک کودتای نظامی^۱ علیه حکومت متهم می‌کند. حتی می‌توان خوانشی پس‌اساختارگرایانه از متن به دست داد و بر آن شد که شیرشاه با خطری که از همان آغاز کار از جانب شنبه احساس کرده و نیز احساس خطر بیشتر از قدرت گرفتن او و وجاهت یافتنش در نزد درباریان و باز شدن دستش در حلّ و عقد امور کشور، در زمانی که به وزارت منصوب

۱. با استناد به (نصراالله منشی، ۱۳۸۰: ۸۹): «دمنه گفت: شنبه بر مقدّمان لشکر خلوت‌ها کرده است و هریک را به‌نوعی استمالت نموده و گفته که شیر را آزمودم و...».

شده است، خود خواهان حذف شنزبه است و بنابراین علی‌رغم پی بردن به توطئهٔ دمنه، با مدیریت هوشمندانهٔ آن، وضعیت را طوری به نفع خود تغییر می‌دهد که با یک تیر، دو نشان زده باشد: هم به دست دمنه، وزیر را حذف کرده باشد و هم به بهانهٔ خون‌خواهی وزیر، شرّ دمنه و زیاده‌خواهی‌ها و مزاحمت‌های وی را از سر خود کم کرده باشد.

اما قصد ما در این جستار این است که از چشم‌اندازی تازه به قضیه بنگریم و ناگزیری مرگ دمنه را در گفتمان اساطیری و سیاسی ایرانشهری و از منظر تابوشکنی‌ها و آسیب‌های رفتاری وی به نموده‌های گیتیایی نظم اخلاقی کیهان (اشه) در اندیشهٔ مزدایی بسنجیم. در تبیین مبانی نظری کار، باید از تعریفی آغازید که از قدیم‌ترین روزگاران از انسان به دست داده شده است. آنچه انسان را از سایر حیوانات متمایز می‌سازد قوهٔ تعقل و اندیشه‌ورزی است و از دیرباز سهمی از این اندیشه‌ورزی معطوف به فلسفیدن در آفاق سیاست بوده است. به‌ویژه آنکه انسان‌ها تا جایی که اثر آن در صفحات تاریخ پیداست، به زندگی کردن در سایهٔ انواع حکومت‌ها آموخته شده‌اند و دست‌کم بر سر این نکته درنگی کرده‌اند که چه کسی بر چه کسی حکومت می‌کند. این نکته، به قولی، «حساس‌ترین مسئلهٔ سیاسی» (آرنت، ۱۳۵۹: ۶۷) است که انسان با آن رویارو بوده است. طبیعتاً ایرانیان نیز نسبت به این مسائل سهل‌انگار نبوده‌اند و برای خود اندیشهٔ سیاسی منسجمی داشته‌اند که از جمله از اساطیر قومی آنها تغذیه می‌شده است. اگر از جریان اندیشهٔ سیاسی اروپایی، که از اواخر دورهٔ ناصری و با قرار گرفتن روشنفکران در شعاع جاذبهٔ اندیشه‌های عصر روشنگری، وارد گفتمان سیاسی شد چشم‌پوشی کنیم، سه جریان اندیشگی در شکل‌گیری بافتار اندیشهٔ سیاسی در ایران دورهٔ اسلامی نقش داشته است که به‌صورت امتزاج یافته و، البته، با تفاوت در نسبت این امتزاج، در اندرزنانه‌ها و سیاست‌نامه‌ها و تواریخ و قصص و دیگر متون نظم و نثر پارسی بازتاب یافته است. این سه جریان عبارت‌اند از: ۱) اندیشهٔ سیاسی ایرانشهری، ۲) اندیشهٔ سیاسی یونانی، ۳) اندیشهٔ سیاسی اسلامی.

اینک از این نکته می‌گذریم که علی‌رغم تفتن‌های نظری اندیشمندان، آنچه در عمل در

سرتاسر این دوره در جغرافیای اسلامی، و از جمله در ایران، وجود داشته، «تغلب»^۲ و به تعبیر خواجه نصیرالدین طوسی (۱۳۶۴: ۳۰۰)، «سیاست ناقصه» بوده است. اما اندیشه سیاسی ایرانشهری یا آیین نامگ^۳، که نگاه جستار حاضر بدان است، ناظر بر اندیشه‌های سیاسی ایرانی تا اواخر عهد ساسانی و پیش از ظهور اسلام است و اگرچه آن را عموماً به سه دوره پیشاتاریخی (از مهاجرت آریاییان تا استقرار آنان در سرزمین‌های تازه) و دوره باستان (هم‌زمان با استقرار آریاییان در سرزمین‌های تازه و کشف مدنیت) و دوره میانه (عهد ساسانی) تقسیم کرده‌اند (نک. رضایی راد، ۱۳۷۸: ۱۰)، اما به دلایلی چون رسمیت یافتن آیین زرتشتی و کسب مشروعیت حکومت از آن و وضوح بیشتر اندیشه‌های سیاسی و نیز مقارنت آن به ما و به جا ماندن بسیاری از موارث آن در اندیشه سیاسی نخستین ادوار اسلامی، نظر ما عمدتاً معطوف به اندیشه‌های سیاسی دوره سوم است، یعنی زمان فرمانروایی ساسانیان. در واقع الگوبرداری خلافت عباسی از نظام دیرپای پادشاهی ایران، به‌ویژه شاهنشاهی ساسانی، باعث شد هم در دوره ایشان و هم در دوره‌های بعد، آیین کشورداری بر پایه آثار باقی‌مانده از دوران ساسانی و شاید پیش از آن سامان یابد، «هرچند جوهر ایرانی آیین‌نامه‌هایی که توسط مسلمانان تدوین شد، زرق‌وبرق و رنگ‌وبوی اسلامی یافت یا شیوه مورد عمل شاهان ساسانی با آیات و روایات و پاره‌ای داستان‌های اسلامی، توجیه یا تطهیر شد» (خاتمی، ۱۳۸۰: ۴۳). از مبانی محوری در اندیشه سیاسی دوره اخیر، یکی مفهوم اشته یا نظم کیهانی است که در واکاوی موضوع این جستار از آن بهره برده‌ایم و در جای خود به آن خواهیم پرداخت.

باتوجه به آنکه اصل پهلوی کلیله و دمنه که مبنای ترجمه عربی ابن مقفع و به‌واسطه آن، مبنای ترجمه پارسی نصرالله منشی بوده، «خود بر یکی از روایت‌های کتاب معروف پنجه تنیره و برخی حکایات دیگر به یکی از زبان‌های محلی (پراکریت) شمال غربی هند مبتنی بوده است» (مجتبائی، ۱۳۷۴: ۱۴۵)، این پرسش پیش می‌آید که آیا آنچه در کلیله و دمنه بهرامشاهی بازتاب یافته است می‌تواند در حوزه اندیشه سیاسی ایرانشهری، تفسیر گردد؟

در پاسخ به این پرسش مقدر باید گفت که با مقایسه ترجمه عربی ابن مقفع و دیگر تحریرهای پارسی کلیله و دمنه درمی‌یابیم که نصرالله منشی ضمن برگرداندن پی‌رنگ حکایت‌ها به پارسی، در مواضع متعدّد اندیشه‌ها و آرای خود را نیز، که از جمله متأثر از مبانی اندیشه سیاسی ایرانشهری است، در کتاب گنجانده و همین مسئله دست پژوهشگر را برای تفسیر موضوعات و مطالب آن در پیوند با اندیشه سیاسی ایرانشهری باز می‌گذارد. این نکته شایسته توجه است که منبع کلیله و دمنه نصرالله منشی، ترجمه ابن مقفع بوده است و ابن مقفع نیز در مقام سیاست‌مدار و دانشمندی ایرانی، طبیعتاً قلم خود را از انعکاس اندیشه‌ها و نظریات خود، در ترجمه عربی کتاب، باز نداشته است. در ضمن، این را نیز باید پیش چشم داشت که پنج باب از شش باب بخش دوم کلیله و دمنه، همان پنج باب کتاب پنجه تتره است و باب «بازجست کار دمنه» را نیز ظاهراً ابن مقفع از روی داستان شیر و شغال (الاسد و ابن آوی) ساخته است (مجتبائی، ۱۳۷۴: ۱۴۸). بنابراین، سرنوشت دمنه که محور استنباط‌ها و استنتاج‌های این جستار است، عمدتاً در بابتی بازتاب یافته است که افزوده ابن مقفع است و به واسطه ترجمه عربی وی به کلیله و دمنه بهرامشاهی راه پیدا کرده است.

پیشینه پژوهش

در رده‌بندی پژوهش‌های پیشین، دو گروه از آثار را باید از یکدیگر بازشناخت: (۱) آثاری که درباره تاریخ اندیشه سیاسی به وجه عام یا اندیشه سیاسی ایرانشهری به وجه خاص نوشته شده‌اند و در آنها به مناسبت، گاه به کلیله و دمنه نیز استشهد شده است. از آثار این گروه، برخی رویکردی کلی‌نگر به موضوع داشته‌اند و برخی به بررسی اجزا و مفرداتی از آن بسنده کرده‌اند؛ (۲) آثاری که اختصاصاً به تحلیل اندیشه‌های سیاسی منعکس در کلیله و دمنه یا خوانش آن به مثابه متنی سیاسی و با تکیه بر نظریه‌های سیاسی و جامعه‌شناسی پرداخته‌اند.

از آثار گروه اول، کتاب درآمدی بر تاریخ اندیشه سیاسی در ایران، زوال اندیشه سیاسی در ایران (سیدجواد طباطبائی، ۱۳۸۰) و شماری از نوشته‌های دیگر سیدجواد طباطبائی از این حیث که به واکاوی اندیشه سیاسی ایرانشهری، در مقایسه تحلیلی با دیگر جریان‌های

اندیشگی سیاسی، می‌پردازند شایسته یادکرد هستند. ارزش کارهای طباطبائی به‌ویژه از این‌رو است که او اندیشه‌های سیاسی را به‌صورت خطی و تقویمی روایت نمی‌کند بلکه به زمینه‌ها و شرایط تکوین و تغییر و آمیزش آنها نیز توجه دارد. در شناخت مختصات اساطیری و سیاسی اندیشه ایرانی‌شهری باید برای مبانی اندیشه سیاسی در خرد مزدایی (۱۳۷۸)، نوشته محمد رضایی‌راد، نیز جای درخوری در نظر گرفت. از ویژگی‌های این کتاب، پیگیری موضوع با دو رویکرد کلی‌نگر و جزئی‌نگر است، همراه با استناد به اقوال معتبر و شواهد لازم. مفردات اندیشه سیاسی ایرانی‌شهری نیز در آثار چندی تحلیل شده است که شهر زیبای افلاطون و شاه‌آرامی در ایران باستان (۱۳۵۳)، اثر استاد فتح‌الله مجتبائی، یکی از زبده‌ترین آنهاست، چنان‌که با گذشت تقریباً پنجاه سال از نگارش آن، از اصالت و اعتبار آن کاسته نشده است. دیگر مقالات مجتبائی، از جمله «افلاطون و نظام طبقاتی هند و ایرانی» (۱۳۵۱)، «ایران و هند در دوره ساسانی» (۱۳۵۸)، «نقل علوم و معارف هندی به جهان اسلامی تا سده پنجم هجری» (۱۳۷۱) نیز هرکدام در روشن کردن زوایای تاریک موضوع نقش ارجمندی داشته‌اند.

پژوهش ممتّع ابوالعلا سودآور، به نام فرّه ایزدی در آیین پادشاهی ایران باستان (۱۳۸۴) و مقاله «فرّه ایزدی و حقّ الهی پادشاهان» (۱۳۸۰)، اثر محمدعلی کاتوزیان نیز شایسته توجه فراوان‌اند. کاتوزیان پس از تعریف دقیق استبداد و ممیزات آن از دیکتاتوری و حکومت مطلقه، فرّه ایزدی ایرانی را عمدتاً با تکیه بر شاهنامه و به وجه تحلیلی-تطبیقی با حقّ الهی پادشاهان در اروپا سنجیده است.

اما در مورد آثار دسته دوم، علاوه بر مقاله‌های «رای و برهن» (۱۳۷۴) و «داستان‌های هندی در ادبیات فارسی» (۱۳۷۰)، هر دو از فتح‌الله مجتبائی، که به‌ویژه در تبیین تفاوت‌های روایت‌ها و تحریرهای کلیله و دمنه بسیار راهگشایند، باید گفت خوانش سیاسی کلیله و دمنه نیز موضوعی است که محلّ توجه پژوهشگران بوده است. سیدجواد طباطبائی در تاریخ اندیشه سیاسی در ایران: ملاحظات در مبانی نظری (۱۳۹۴)، ذیل گفتار «ابن مقفّع و تجدید اندیشه سیاسی ایرانی‌شهری»، صفحاتی را به واکاوی کلیله و دمنه از این چشم‌انداز

اختصاص داده است. از نکات تازه در تحلیل طباطبائی یکی این است که او باب‌های کلیه و دمنه را به دو دسته تقسیم می‌کند. وی باتوجه به طولانی‌تر بودن نخستین باب‌های کلیه و دمنه بهرامشاهی، که مأخوذ از پنجه تتره است، در قیاس با باب‌هایی که ایرانی‌ها بر این کتاب افزوده‌اند، نتیجه می‌گیرد که در باب‌های مأخوذ از پنجه تتره، روایت داستان بیش از حکمت‌آموزی، از نوع اندرزنامه‌نویسی ایرانی، اهمیت دارد و داستان‌ها نیازمند تفسیری سیاسی‌اند. اما باب‌هایی که افزوده ایرانی‌هاست کوتاه‌ترند و به شیوه سیاست‌نامه‌نویسی ایرانی نوشته شده‌اند و در آنها اندرزنامه‌نویسی در قیاس با روایت داستانی اهمیت بیشتری دارد. در واقع، این باب‌ها را می‌توان رسالتی دانست در سیاست‌نامه‌نویسی که در آنها تمثیل چندان راه ندارد.

آشه: سامانندی اخلاق کیهانی

تجسم جهان در مقام آوردگاه دو سپاه خیر و شر و باور فرجام‌شناختی به پیروزی نهایی آردگاه خیر بر آردگاه شر در اندیشه سیاسی مزدایی، با مفهوم «آشه»^۴ پیوند دارد. آشه، باوری هند و ایرانی است که در وداها با نام «رته»^۵، و در کتیبه‌های پارسی باستان با نام «آرته»^۶ و در *اوستا* با نام «آشه» از آن سخن رفته و در آیین‌های هندی نیز در مفهوم «دارما»^۷ بازتاب یافته است. در عین حال، این باور با «دهمه» در آیین بودا و «تائو» و «تینگ-مینگ» در آیین کنفوسیوس و «تائوئی» و «مئت» در سنت باستانی مصر و «مویرا» و «دیکه» و «لوگوس» و «هیمارمنی» در سنت باستانی یونانی-رومی قابل سنجیدن است. در ادیان هندی برای اشاره به قانون یا نظم کیهانی از «ریته» و «دارما» استفاده شده است. ریته از فعل سنسکریت «ری» (ṛi)، به معنای «رفتن» و «حرکت کردن»، مشتق شده است و بنا بر یکی از انگاره‌ها، اساسی‌ترین مفهوم ودایی است. بر مبنای ریگ‌ودا، ریته در رفیع‌ترین آسمان یا محراب آتش جای دارد (Eliade, 1978: 201). درحقیقت، ریته نماینده اعتقاد ودایی به نیرویی نامتشخص و نیرومند است که عوالم مادی و اخلاقی بر آن استوارند و

4. aša 5. rta 6. arta 7. dharma

به واسطه آن به شکلی جدایی‌ناپذیر به هم گره خورده‌اند و از این طریق است که بقا می‌یابند. ریشه حقیقتی کیهانی است که نیرویی مؤثر به اعمال آیینی ودایی می‌بخشد و همچون پایه و اساس سازمان اجتماعی عمل می‌کند (پساده کوهسار ۱۳۸۶: ۶۲). البته مسائل فراوانی در ارتباط با ریشه قابل‌بحث است که از حوصله این جستار خارج است.

در ادبیات پساودایی، ریشه جای خود را عمدتاً به دارما داده است که در معنای «آنچه بنا بر نظم طبیعی و اجتماعی و اخلاقی همواره مقرر و ثابت است» باید از «دها» مشتق شده باشد. دارما قانون مقدّس یا حقیقت ازلی است که در کنار گواه و قدمت و فرمان شاهان، چهار رکن عمده قانون را تشکیل می‌دهد (Kautilya's Arthashastra, 2001: 217). البته تلقی‌های دیگری نیز از دارما شده است که با آنچه در ادبیات ودایی آمده است، تفاوت دارد. چنان‌که در آیین جین، دارما یکی از شرایط حیات و حرکت ماده و ارواح است. به عبارت دیگر اصل حرکت و محیط ادراک‌ناپذیری است که در آن اجسام و ارواح حرکت می‌کنند. در مکاتب تراوادا نیز دارما با مفهوم ودایی آن که فضیلت و انتظام و ناموس است تفاوت دارد و تعبیری است از عناصر حیات و واقعیت و مقوله (نک. شایگان، ۱۳۶۲: ۲۰۱ و ۳۵۹).

فراوانی ذکر **اشه** در اوستا، از قدر و قرب آن در آیین مزدایی خبر می‌دهد. در این کتاب بارها برای کامروایی **اشه** و نیز برخورداری اشونان از بهترین زندگی دعا شده است. با توجه به جامعیت معنای «راستی» در اندیشه مزدایی و گنجانده شدن اعم فضیلت‌ها در ساحت معنایی این لفظ، **اشه** در مفهوم راستی، همه این فضایل، مانند دادگری و دینداری و نظم و راست‌گویی و پرهیزگاری را در خود گرد می‌آورد. «راستی» در نام برخی پادشاهان ایرانی نیز نمود یافته است. چنان‌که «اردشیر»^۱ را «کسی که با راستی فرمان می‌راند» (ویسهوفر، ۱۳۸۰: ۴۸) معنا کرده‌اند. این مسئله، به وجهی دیگر بر اهمیت **اشه** در این آیین صحّه می‌گذارد. **اشه** با این گستره معنایی، روی در روی «دروج» و «دروه» قرار می‌گیرد. بنابراین آنگاه که داریوش هخامنشی از اورمزد و خدایان خاندان شاهی می‌خواهد که کشور او را از

دشمن و خشک‌سالی و دروغ‌نگاه‌بدارد، برخلاف تصور عامه، این دروغ صرف سخنان کذب نیست. راست و دروغ در جهان‌بینی آریاییان قدیم، مفهومی بس وسیع‌تر و کلی‌تر داشته است که سخن راست و دروغ تنها جزء کوچکی از آن است. ارته/اشه/ریتِه که برای آنها در فارسی امروز معادلی وجود ندارد، در نظر آریاییان ایران و هند به معنای نظام و آیینی بود که سراسر عالم هستی را به هم می‌پیوست و بر همه امور کلی و جزئی و بر همه اشیای خُرد و بزرگ حاکم بود و نظام کلی جهان (نظم کیهانی) و جهان انسان (که نموداری از کیهان اعظم تصور می‌شد)، جلوه‌های مختلف آن به شمار می‌آمدند (نک. مجتبائی، ۱۳۵۳: ۳۰).

آفرینش مزدایی نیز بر مبنای همین اشه (راستی و عدالت و نظم) صورت پذیرفته است و این دیدگاه برگرفته از باوری اسطوره‌شناختی در مورد وجود یک نظم کیهانی است. این نگرش اساطیری و نحوه تصور جهان، در میان جوامع ابتدایی^۹ و از جمله در میان اقوام ایرانی، نه تنها چگونگی پیدایش موجودات را تبیین می‌کند، بلکه مبانی و زیربناهایی را برای همه رفتارهای بشری و همه آداب و رسوم و نهادهای اجتماعی و فرهنگی نیز تعیین می‌کند (نک. الیاده، ۱۳۹۲: ۱۰). پیوند این نظم کیهانی با فرایند ستیز خیر و شر تا چیرگی غایی خیر نیز از این روست که انسان، که به اراده خود، راهش را از راه شر جدا ساخته است و به اردوگاه خیر پیوسته، باید در مقام کارگزار آن بکوشد تا با پیروی از الگوهای راستی به مقام «اشویی» برسد و برای متحقق ساختن نظم اخلاقی کیهان در گیتی بکوشد. بر بنیاد این نگرش در افق درک اساطیری، «راستی یا اشه، نظم حاکم بر کیهان است. مفهوم نظم ملازم ذاتی هر تفکر دینی است. ایزدان جهان را از آشوب نخستین^{۱۰} و یا از عدم آفریدند؛ بنابراین آفرینش، خلقتی

۹. باور به وجود جهانی مثالی که ساخته نیروهای فوق طبیعی است و این جهان از روی آن الگوبرداری شده در میان جوامع ابتدایی رواج داشته است. برای مثال، چنان‌که در میان قبایل استرالیایی این باور اساطیری وجود داشته که این جهان به واسطه بازتولید الگوی مثالی اش، که همان نخستین قلمرو بیاامای (مهین ایزد) است، نوسازی و احیا می‌شود (نک. پیاده کوهسار، ۱۳۸۶: ۷۵).

است توأم با نظم و طبیعتاً هرآنچه این نظم را مخدوش سازد، کنشی است برآمده از ارادهٔ نیروهای ضدّ ایزدی» (رضایی راد، ۱۳۷۸: ۹۷).

باتوجه به آنچه آوردیم باید تا حدّی آشکار شده باشد که می‌توان با بازخوانی رفتار دمنه و تفسیر آن در میدان عمل سیاسی داستان شیر و گاو و پی‌آیهٔ آن، یعنی ماجرای بازجست کار دمنه، نشان داد که او به دلیل سرکشی علیه نمادها و نمودهای گیتیایی نظم کیهانی و زیر پا گذاردن ناموس ازلی طبیعت و ایجاد آشوب اجتماعی کنشگری اهریمنی به شمار می‌آید که با برهم زدن نظم در جهت تجهیز اردوگاه شرگام برمی‌دارد و در نتیجه کشته شدنش امری ناگزیر است و در ساحت سیاست مزدایی موجه قلمداد می‌گردد. برای واکاوی این مسئله باید نحوهٔ عمل نظم کیهانی بر روی زمین مشخص شود تا بتوان با دقت در رفتار دمنه، وجوه قانون‌ستیزی و نظم‌شکنی وی را بازشناخت. بنابراین، نظم کیهانی مخصوصاً از این رو اهمیت می‌یابد که بافتار اندیشهٔ سیاسی ایران‌شهری را موضوعاتی تشکیل می‌دهند که هرکدام وجهی از نظم اخلاقی کیهان را بر روی زمین نمایندگی می‌کنند. در ادامه از میان این موضوعات، مهم‌ترین آنها در میدان عمل سیاسی کلیله و دمنه مورد واکاوی قرار می‌گیرد تا نشان دهیم چرا دمنه، به‌عنوان کسی که بر این نظم کیهانی و نمادها و نمودهای زمینی آن تاخته و موجب ایجاد آشوب اجتماعی شده است، مستوجب کشته شدن است.

فرمان‌روای آرمانی

در چنین نظامی، شاه در رأس هرم قدرت قرار دارد، بی‌آنکه نیازی به توجیه قدرت خود داشته باشد؛ چرا که قدرت در ذات جوامع سیاسی جای دارد و نهاد شاهی، به بیان ابن خلدون (۱۳۷۵: ۲۷۲)، موافق طبیعت اجتماع بشری است. آنچه شاه نیازمند آن است مشروعیت^{۱۱} است. مشروعیت قدرت شاه در ایران مزدایی، بنا بر یکی از دیدگاه‌های بنیادی در این باره، مشروعیت سنتی (نک. weber 1950: 114) است و «فره» آن را تأمین می‌کند. البته شاهان، چه اسطوره‌ای و چه تاریخی، عموماً خوش‌نام نبوده‌اند و نیابت از خداوند بر

روی زمین، غالباً به استبداد و محق دانستن خود در تعرض به داشته و نداشتن مردم می‌انجامیده است. اینکه در *اوستا*، در حق شهریاران بد نفرین شده و از آنان به «باشندگان کنام دروج» (*اوستا* / یسنه: هات ۴۹) تعبیر رفته است، خود نشان از فاصله‌ای دارد که، حتی مقارن با تدوین نظام‌نامه سیاسی مزدایی، میان واقعیت و آرمان وجود داشته است. نهایتاً برای اینکه مشکل اجتماع دو نقیض فره‌مندی و دروج‌پیشگی در وجود شاه را رفع کنند، قائل به این تفسیر شده‌اند که آنگاه که شاه از راستی و اشته منحرف شود، چنان‌که در مورد جمشید و فریدون و کاووس اتفاق افتاد، فره ایزدی از او ستانده می‌گردد و آنگاه مردم می‌توانند علیه او بشورند و وی را که به دست خداوند از سلطنت خلع شده، از تخت به زیر بکشند! جز این، مخالفت با شاه که ملبس به «جامه برق ربوئیت» است و بدین واسطه در مجد و شکوه پیچیده شده و رؤیاها و الهاماتش به کمال رسیده است (کربن ۱۳۸۴: ۲۴) به سهولت در حکم مخالفت با خدا تلقی می‌شود.

در ساحت اندیشگی مزدایی، نظارت بر تحقق نظم کیهانی بر روی زمین بر عهده شاه اشته‌پیشه و فره‌مند یا همان شاه آرمانی گذارده شده است؛ و شاه آرمانی باید متصف به صفات عدیده‌ای باشد. در اینجا به دلیل تنگی مجال تنها به اجمال به اهم این صفات (عدالت و حلم و دین‌داری و دانایی) اشاره می‌شود تا مشخص گردد که دمنه چگونه با رفتار خود موجب شده است که شاه از عمل به مسئولیت خود در مسیر حرکت به سوی افق آرمان شهری و قرار گرفتن در مسیر کلی پویش تاریخ مزدایی که همانا چیرگی فرجامین خیر بر شر است، ناتوان گردد.

عدالت - عدالت برجسته‌ترین صفت شاه آرمانی است و اگر بخواهیم حتی اندکی از آنچه در فضیلت عدالت و ضرورت آن برای شاه در متون مختلف آمده است، نقل کنیم کار به درازا می‌کشد. بنابراین تنها بر کلیله و دمنه درنگ می‌کنیم و به استناد آن می‌گوییم که از نظر محرر کتاب، عدالت پادشاهان را «ثمین تر حلیتی» و «نفیس تر موهبتی» است (نصرالله منشی، ۱۳۸۰: ۶) و «طراوت خلافت به جمال انصاف و معدلت متعلق است» (همان). همچنین از زبان اردشیر بابکان نقل شده است که «مُلک بی‌مرد مضبوط نماند و مرد بی‌مال

قائم نگردد و مال بی‌عمارت به دست نیاید و عمارت بی‌عدل و سیاست ممکن نشود»
(نصرالله منشی، ۱۳۸۰: ۷).

نکته ظریف اینکه عدالت در اندیشه ایرانی شهری معنای قرار دادن هرکس در جای خودش و رعایت سلسله‌مراتب است:

«در اندیشه سیاسی ایرانی شهری، اجتماع هیئتی دارای سلسله‌مراتب است و معنای عدل نیز جز شناخت جایگاه هر فردی در این سلسله‌مراتب و قرار دادن او در آن نیست. به عبارت دیگر، عدل برابری افراد نابرابر نیست، بلکه برعکس، برابری افراد برابر و نابرابری افراد نابرابر است. نخستین فضیلت پادشاه شناخت جایگاه هر فردی در نظام اجتماعی است تا هر فردی در جایگاهی که خاص اوست قرار گیرد و عدل برقرار شود» (طباطبائی ۱۳۹۴: ۱۲۷ و ۱۲۸).

در تأیید این معنا از عدالت، در کلیله و دمنه آمده است:

«هر والی که او را به ضبط ممالک و ترفیه رعایا و تربیت دوستان و قمع خصمان میلی باشد، در این معانی تحفظ و تیقظ لازم شمرد و نگذارد که ناهل بدگوهر، خویشتن را در وزان احرار آرد و با کسانی که کفایت ایشان ندارد، خود را هم‌تک و هم‌عنان سازد؛ چه اصطناع بندگان و نگاه‌داشت مراتب در کارهای ملک و قوانین سیاست، اصلی معتبر است و میان پادشاهی و دهقانی به رعایت ناموس، فرق توان کرد» (نصرالله منشی، ۱۳۸۰: ۳۴۵).

به تعبیری دیگر، عدالت در این معنا که عالی‌ترین فضیلت اخلاقی و اجتماعی است و سعادت فرد و جامعه وابسته بدان است، عبارت است از هماهنگی میان اجزاء، بدان‌سان که جزء بالاتر بر جزء پایین‌تر حاکم باشد و جزء پایین‌تر از جزء بالاتر اطاعت کند و در عین حال هر یک از اجزاء، تنها به عمل خاص و بایسته خود که کمال او در آن است، مشغول و متوجه باشد (مجتبائی، ۱۳۵۱: ۸۱). بنابراین نادیده گرفتن عدالت موجب برهم خوردن نظم اخلاقی کیهان و ناکامروایی شاه آرمانی در ادای وظیفه و عدم تحقق آرمان‌های فرجام‌شناختی مزدایی است.

دمنه از آن طبقه نیست «که به مفاوضت ملوک، مشرف شوند» (همان: ۶۲)؛ اما وی بی‌اعتنا به این مسئله و نیز با آگاهی بر اینکه مصاحبت شاهان (عَمَلُ السُّلْطَان) را جز با همت بلند و جرئت مواجهه با خطرات بزرگ نمی‌توان یافت (نک. ابن مقفع، ۱۹۳۷: ۱۰۱)، با یافتن نقطه ضعف شیرشاه و سوءاستفاده از هراس وی، او را به صدور اجازه به تغییر طبقه اجتماعی

خود (دمنه) برمی‌انگیزد و عدالت شاهانه را که در صیانت از بافتار اجتماعی طبقاتی و گماشته بودن هرکس در شغل و مرتبه خویش معنا می‌یابد، با چالشی جدی مواجه می‌سازد. نتیجه این نیز جز ایجاد آشوب اجتماعی و برهم خوردن نظام کشور و در سطح بالاتر، برهم خوردن نظم کیهانی، چیزی نیست.

حلم - صفت دیگری که شاه آرمانی باید بدان آراسته باشد، حلم است؛ چه «اگر پادشاهی به سخاوت، جهان زرین کند یا به شجاعت، ده مصاف بشکند چون از حلم بی‌بهره بود، به یک عربده همه را باطل گرداند و تمامی لشکر و رعیت را نفرت دهد و اگر در آن هر دو قصوری باشد، به رفق همه جهان را شاکر تواند داشت و به رأی و قعبره، دشمنان را بمالید» (نصراالله منشی، ۱۳۸۰: ۳۴۹). فضیلت **حلم** چنان است که نصراالله منشی در آغاز داستان پادشاه و برهمنان، آن را «نیکوتر سیرتی» و «پسندیده‌تر طریقتی» برای ملوک دانسته و در پایان، آن را بر دیگر اخلاق ملوک و عادات پادشاهان ترجیح داده است (همان: ۳۴۷ و ۳۹۶).

هم از موضوع^{۱۲} و درون‌مایه^{۱۳} داستان پادشاه و برهمنان و هم از دیگر متون متضمن اندیشه ایرانشهری کاملاً برمی‌آید که حلم در مشورت با افراد کاردان متجلی می‌شود (واژه‌های رأی و قعبره در عبارات بالا شایسته توجه است). در تأیید این استنباط، می‌توان به این سخن در کلیله و دمنه استناد کرد:

«اصل **حلم**، مشاورت است با اهل خرد و حصافت و تجربت و ممارست، و مجالست حکیمی مخلص و عاقلی مشفق، و تجنب از خائن غافل و جاهل مودی؛ که هیچیز را آن اثر نیست در مردم که هم‌نشین را» (همان: ۳۴۸).

دروج‌پیشگی و اشه‌ستیزی دیگر دمنه آن است که با حسد بردن به احوال شنزبه و دسیسه‌چینی علیه وی، شاه آرمانی داستان را از نعمت وزیر فرهیخته و مشاور فہیم که آرای صائب و اندیشه‌های ثاقب وی می‌توانسته در حلّ و عقد امور بسیار راهگشا باشد، محروم ساخته و با این کار پادشاه را از حلیه حلم، که چنان‌که گفته شد با مشورت خود را

می‌نمایاند، بی‌بهره ساخته است. این نیز از دلایلی است که دمنه را در اردوگاه اهریمن قرار می‌دهد و کشته شدن وی را موجه می‌سازد.

دین‌داری و دانایی - از تمهید نصرالله منشی در دیباچه کتاب در مورد پیوند الوهیت و سلطنت و نیابت شاه از خداوند بر روی زمین چنین برمی‌آید که شیرشاه داستان نیز، در مقام شاهی آرمانی، دیانت و سلطنت را توأمان داراست. همچنین تعریف وی از عقل و تقسیم آن به دو گونه غریزی و مکتسب (نصرالله منشی، ۱۳۸۰: ۲۸)، ریشه در اندیشه ایرانی‌شهری دارد^{۱۴}. شاه آرمانی برای ادای تعهدات اشویی خود باید از عقل، به‌ویژه عقل خداداد یا غریزی، که از آن به «خرد» تعبیر می‌شود، برخوردار باشد؛ برای ملوک «عقل عمده سعادت و مفتاح نهمت است» (همان: ۴۰۸). برخورداری از خرد خداداد، شاه را به فراست یا قوه تمییز ملوکانه‌ای تجهیز می‌کند که به واسطه آن، آنچه بر دیگران پوشیده است بر وی آشکار می‌شود. شیرشاه اگرچه ابتدا فریفته سخنان دمنه نمی‌شود و خلاف‌اندیشی نسبت به شنزبه را با انتساب خود به «رکت رأی» برابر می‌بیند (همان: ۹۷)، سرانجام دم گرم دمنه موجب می‌شود او بدون تفکر و بازانداختن مسئله بر رأی و خرد خویش، عمل کند؛ عملی که علاوه بر نابخردانه بودن، از حدود اقتضائات دینداری نیز خارج است. به خشم آمدن و در هنگام خشم، عنان تمالک و تماسک نفس را از دست دادن و بدون محاکمه و شنیدن سخنان متهم و دیگرانی که سخنانشان به روشن شدن موضوع کمک تواند کرد، خشونت‌آمیزترین رفتار را روا داشتن و موجود زنده‌ای را از هستی ساقط کردن در هیچ شریعتی پسندیده نیست.

اینها همه بر گردن دمنه است و تاوان آن را باید با مرگ خود پس بدهد. سنجیدن فرایند رسیدگی به اتهام دمنه تا اجرای حکم وی با فرایند سوءظن به شنزبه و کشته شدنش، نشان

۱۴. این تقسیم‌بندی به‌عینه در *قابوس‌نامه* نیز آمده است. مولوی هم، در دفتر چهارم *مثنوی*، به این دوگانگی اشاره کرده است:

که درآموزی چو در مکتب صبی [...]

چشمه آن در میان جان بود

(مولوی، ۱۳۹۷: ج ۲: ۱۶۹۰، ۱۹۶۴)

عقل دو عقل است: اول مکسبی

عقل دیگر بخشش یزدان بود

می‌دهد که هرچقدر فرایند اول به مقتضای دانایی و دینداری است، فرایند دوم از دانایی و دینداری به دور است.

آرمان‌شهر

آرمان‌شهر برساخته آرمان‌های سازندگان آن است؛ آرمان‌هایی که خود از محیط اجتماعی و سیاسی و اقتصادی و فرهنگی سرچشمه می‌گیرند و در قیاس وضع موجود با وضع مطلوب، همراه با آمیزه‌ای از خلاقیت و خرد و تخیل شکل می‌یابند. بنابراین انتظار همسانی عموم ویژگی‌های آرمان‌شهرها در طرح‌هایی که از چنین جامعه‌های دور از دسترس ترسیم شده است (از جامعه آرمانی افلاطون و مدینه فاضله فارابی و اوتوپای تامس مور گرفته تا شهر آفتاب کامپانلا^{۱۵} و آتلانتیس نو فرانسیس بیکن و شهر آرمانی^{۱۶} جیمز هارینگتون^{۱۷}) بیهوده است. ضمن آنکه باید میان بهشت‌های زمینی با آرمان‌شهرها نیز تفاوت گذاشت. در آرمان‌شهر، انسان اجتماعی با همه سازمان‌ها و نهادهایی که برای اداره زندگی ضرورت دارد، شرح شده است. راه‌وروش فرمان‌روایی و زندگانی خانوادگی و شیوه تولید و توزیع ثروت و آموزش و هنر و ادبیات و جز اینها در قالب آرمانی وصف شده است. اما بهشت این جهانی، جایی است آرام و ایستا، بی‌هیچ پویایی. باشندگان آن فارغ از هرگونه رنج و اندوه و بیماری و پیری، و گاهی با عمر جاوید، غرق در سرور و شادمانی‌اند (نک. اصل، ۱۳۹۳: ۲۴).

چنان‌که پیش‌تر آوردیم شاه آرمانی بر کارکرد زمینی نظم اخلاقی کیهان نظارت دارد. در نتیجه، «آرمان‌شهر» زاده و برآمده کامروایی شاه در انجام این مسئولیت است؛ چنان‌که اگر شاه بتواند کشور را مطابق با الگوی نظم کیهانی اداره کند، به مفهوم آرمان‌شهر نزدیک شده است. نکته‌ای که باید بدان توجه داشت، نزدیک شدن کشور به آرمان‌شهر است و نه رسیدن به آن. چرا که در اسطوره و سیاست مزدایی، آرمان‌شهر در عالم مثال هویت و حقیقت دارد.

15. Tommaso Campanella

16. utopia

17. James Harrington

شاید نگاه عقلانی به مسئله نیز اعتقاد به تحقق نیافتن آرمان‌شهر زمینی را از اعتقاد به تحقق آن موجه‌تر بنماید یا دست‌کم باعث شود تحقق آرمان‌شهر زمینی، امری آخرالزمانی به شمار آید؛ چرا که تحقق آرمان‌شهر با به پایان رسیدن تاریخ همراه است. در هر صورت، نزدیک شدن کشور به مفهوم آرمان‌شهر با تحقق سه شرط امکان‌پذیر است: (۱) پادشاه به وظیفه خود عمل کند؛ (۲) اصناف مردم خویشکار باشند؛ (۳) صفات شهر آرمانی تحقق یابد. به بیان دیگر، لازم است مشخص شود که پادشاه و رعایا باید به چه کارهایی دست یازند و از چه کارهایی دست بردارند و در نهایت این شهر آرمانی باید به چه صفاتی آراسته باشد.

ضد قهرمان داستان شیر و گاو، در هر سه این ساحت‌ها، اختلال‌هایی ایجاد کرده است که مرگ وی را موجه می‌سازد: (۱) شیرشاه را از انجام تمام و کمال وظایفش، که از فعلیت یافتن صفات آرمانی او نشئت گرفته، بازداشته است؛ (۲) تعهدات و وظایف طبقاتی و شغلی و حرفه‌ای خود را مهمل گذاشته (بعدها به این نکته بیشتر خواهیم پرداخت)؛ (۳) تجلی صفات ذاتی آرمان‌شهر را در کشور، حتی به همان صورت نسبی، دشوار ساخته است. صفات شهر آرمانی پرشمار است و ما با استناد به صفات آرمان‌شهرهای ایرانی، تنها به چند مورد از آنها اشاره‌ای می‌کنیم:

باشندگان پارسا - در آرمان‌شهر برطبق پیش‌نمونه ازلی، رذیلت‌های اخلاقی وجود ندارد و باشندگان آن، پیروان اشه و واجد صفات و معانی مستفاد از آن هستند. دروغ‌گویی و پیمان‌شکنی و غدر و خشونت و حق‌کشی همه برخلاف اشه است و وجود آنها پویش کشور به سمت آرمانی شدن را کند می‌سازد. دمنه یا خود مرتکب این رذائل می‌شود یا با عمل خود دیگر باشندگان کشور را به ارتکاب این رذائل برمی‌انگیزد.

امنیت - آشوبی که دمنه ایجاد کرده و ستمی که به تبع آن از جانب شیر متوجه شنبه شده است، نتیجه‌ای به جز سلب امنیت از کشور ندارد.

سلامت - در اندیشه مزدایی موجودات سالم ایزدی به شمار می‌آیند و موجودات بیمار و معلول و بدظاهر اهریمنی دانسته می‌شوند و به آرمان‌شهر راه ندارند. دمنه با توسل به این

اصل حضور شنبه را در کشور نامبارک و مانعی در مسیر تحقق آرمان شهر می‌نمایاند: «خبث عقیدت او در طلعت کژ و صورت نازیبایش مشاهدت افتد» (نصرالله منشی، ۱۳۸۰: ۹۹).
اعتدال- در آرمان شهر، شاه و رعایا موجوداتی معتدل‌اند که در اصدار صفات خود افراط و تفریط نمی‌کنند. رفتار شیر با شنبه آشکارا خروج از حدود اعتدال است.

ساخت طبقاتی جامعه

پیش‌ازاین، در بررسی «عدالت» و تجلی آن در گماشتن هرکس به فراخور طبقه و شغل و حرفه خود، از ضرورت حفظ سلسله‌مراتب سخن رفت. قائم بودن جامعه ایرانی بر دو رکن «مالکیت» و «خون» (کریستن‌سن، ۱۳۶۸: ۴۲۴)، باعث می‌شد در رعایت این مسئله جداً سخت‌گیری شود و تبعات عدول از آن مدام به شاهان گوشزد گردد:

«اگر تفاوت منزلت‌ها از میان برخیزد و اراذل و مردمان در موازنه اوساط آیند و اوساط در مقابله اکابر، حشمت ملک و هیبت جهان‌داری به جانبی ماند و خلل و اضطراب آن بسیار باشد و غایت و تبعات آن فراوان. و مآثر ملوک و اعیان روزگار، بر بسته گردانیدن این طریق مقصور بوده است» (نصرالله منشی، ۱۳۸۰: ۳۴۵).

جز شماری اندک، مانند مزدک و همفکران وی، کسی در مورد ثابت بودن مقام‌ها و ممنوعیت پرداختن به حرفه‌ای غیر از حرفه خود اعتراضی نداشت، زیرا آن را سنتی خدایی می‌دانست. در مورد ساخت سلسله‌مراتبی، اشاره‌ای به مفهوم خویشکاری^{۱۸} نیز لازم می‌نماید. مردم باید به انجام وظایفی که به اقتضای طبقه و حرفه خود متکفل‌اند، اهتمام ورزند، زیرا سرپیچی از این معنا و «همه‌کاره»^{۱۹} شدن افراد با ایجاد اختلال در نظم اجتماعی و آشوب ملازمت دارد. قرار گرفتن مردم در یکی از مراتب اجتماعی، بنا بر مقتضیات و قابلیت‌هایشان، هم در اندیشه هندی و هم در اندیشه ایرانی مورد تأکید قرار گرفته است؛ در زبان سانسکریت برای اشاره به این قابلیت از لفظ «وارنه»، به معنای «رنگ»، استفاده شده است. لفظ «پیشه» نیز که در اوستا برای طبقات اجتماعی به کار رفته، به همین معناست. درعین حال به این نکته نیز باید توجه داشت که «اطلاق لفظ ورنه و

پیشتره به طبقات جامعه، مبتنی بر نوع و رنگ پوشش و طرز آرایش افراد هر گروه بوده است، نه بر اختلاف رنگ پوست آریاییان و بومیان غیرآریایی» (مجتبائی، ۱۳۵۳: ۱۴۶).

در کلیله و دمنه، باب «زاهد و مهمان» یکسره در اثبات همین اندیشه است. گذشتن از این خط قرمز، نخستین نافرمانی دمنه در مقابل اشه و نمودهای گیتیایی آن است. فرایند راه پیدا کردن دمنه به نزد شیر تا کشته شدن وی به پادافره توطئه علیه شنبه، با سرپیچی دمنه از رعایت سلسله مراتب و ساخت اجتماعی و ترک خویشکاری آغاز می شود. در داستان، بارها بر این الگوی ساختاری جامعه و ضرورت پاسداشت آن تأکید شده است، چنان که بلافاصله با آغاز کنجکاوای دمنه در تغییر حالت شیر و ترس خوردگی وی، کلیله به وی گوشزد می کند که من و تو را نرسد که در این باره پرس و جویی بکنیم و ما در آن مرتبه نیستیم که مصاحبت شاهان و اندیشیدن در کارهای آنان را بشاییم (نک. ابن مقفع، ۱۹۳۷: ۹۶). دمنه برای درآمدن در سلک ملازمان و خدمتگزاران شیر، سه مانع عمده در پیش رو دارد:

۱) بازبستگی وی به طبقات فرودین اجتماعی و ممنوعیت ورود کسی از این طبقات به طبقات بالایی جامعه؛ ۲) نداشتن سابقه خدمت به ملوک و ندانستن راه و رسم آن؛ ۳) التفات شاه به نزدیکان خود و کسانی که در خدمت او منازل موروث دارند. اما در واقع، مانع اصلی همان عدم بازبستگی وی به طبقات بالایی جامعه است، زیرا دو مانع دیگر، یعنی آشنا نبودن به رسوم درباری و محرومیت از عنایت خاص شاه، هر دو از توابع داخل نبودن در مراتب عالی و فاصله داشتن با اشراف و برگزیدگان است. بسیاری از کسانی که بدون داشتن سابقه خدمت به ملوک و منازل موروث نزد ایشان، به صرف اصالت و جاهت طبقاتی خود، به دربارها راه یافته اند و از اصطناع شاهانه برخوردار گشته اند. هم از این روست که در باب «شاهزاده و یاران او»، نهایتاً از میان چهار شخصیت داستان (شاهزاده، توانگرزاده، بازرگانزاده، برزیگرزاده)، آن کسی که قرار است به جهت داشتن روحیه تقدیرگرا بر یاران خود پیشی بگیرد شاهزاده ای است که به گفته راوی داستان، «ذات شریف» و «عرق کریم» دارد و آثار «طهارت عرق» و «شرف منصب» در حرکات و سکنات وی ظاهر است.

باور به وجود یک پیش‌نمونه آسمانی در امر حکومت که واجد واقعیتی ابدی و به تبع آن، دربردارنده قوانین لایتغیر است و ملزم بودن شاه برای ساختن چنین حکومتی بر روی زمین و صیانت از قوانین ثابت ایزدی که به‌ویژه در حفظ ساخت طبقاتی و جامعه نمود پیدا می‌کند، جای درخور توجهی در اندیشه سیاسی مزدایی دارد. در سایه همین نگرش است که «عدالت»، به منزله اصلی‌ترین صفت شاه آرمانی، از رهگذر اعتقاد راسخ او به حفظ سلسله‌مراتب و نظارت دقیق بر رعایت خویشکاری از طرف اصناف رعایا، تحقق می‌یابد. چنان‌که خواجه نظام‌الملک، که از جمله احیاگران اندیشه سیاسی ایرانی‌شهری در دوره اسلامی است، بایستگی‌های حکومت پادشاه عادل را آن دانسته است که «اندازه درجه هر کسی پدیدار کند، ارزانیان را به پایه خویش رساند، نارزانیان را دست کوتاه کند و به کار و پیشه خویش فرستد و کافر نعمت را از بیخ زمین برکند و دین دوست و ستم‌دشمن باشد» (نظام‌الملک طوسی، ۱۳۴۷: ۱۹۰).

در نامه تنسر نیز از این معانی به **قوام عالم و نظام کار عالمیان** تعبیر شده است:

«تا بدانی که آنچه شهنشاه فرمود از مشغول گردانیدن مردمان به کارهای خویش و بازداشتن از کارهای دیگران، قوام عالم و نظام کار عالمیان است» (تنسر، ۱۳۵۴: ۶۰).

اکنون روشن می‌شود که چرا انوشیروان، که خشونتش در حق مزدکیان و مخالفتش با دبیر شدن فرزند کفش‌گری که حتی حاضر است در برابر اجابت خواسته‌اش هزینه سنگین تجهیز لشکر در جنگ با رومیان را نیز تقبل کند (فردوسی، ۱۳۸۶: ابیات ۴۲۲۰-۴۲۵۸) در نظام‌نامه سیاست مزدایی «پادشاه عادل» قلمداد می‌شود.

اندیشه هندوایرانی در طبقاتی کردن جامعه، بر فکر یونانی، و خاصه افلاطون، نیز تأثیر گذاشته است (نک. مجتبائی، ۱۳۵۱: ۸۵). در عین حال، با مقایسه خرد سیاسی مزدایی و یونانی، درمی‌یابیم که در اندیشه سیاسی افلاطون، آن انعطاف‌ناپذیری‌ای که در اندیشه ایرانی‌شهری در محذوریّت ترقی افراد طبقات فرودست به طبقات بالادست به چشم می‌خورد وجود ندارد. در نظر افلاطون، وجود پادشاهان با طلا، وجود جنگاوران با نقره و وجود برزیگران و پیشه‌گران با آهن و مفرغ آمیخته است. اما این امکان هست که کودکانی

که در هر کدام از این طبقات زاده می‌شوند، وجودشان به فلزاتی از طبقات دیگر آمیخته باشد؛ در نتیجه ممکن است از نژاد طلا نقره به وجود آید یا از نژاد نقره طلا به وجود آید (دورانت ۱۳۹۲: ۳۰).

نتیجه آنچه در بالا آوردیم آن است که کشته شدن دمنه، عملی در جهت جبران خسارتی است که وی متوجه رونوشت گیتیایی نظم کیهانی و در محور عمودی، متوجه پیش‌نمونه‌ای ازلی و اصلی آن کرده است. نزدیکی جستن دمنه به شیرشاه و درآمدن به جرگه ملازمان وی، به دو دلیل برخلاف الزامات اندیشه سیاسی مزدایی است: ۱) تغییر طبقه اجتماعی و رفتن به طبقه بالاتر؛ ۲) سهل‌انگاری نسبت به خویشکاری.

اهمیت ندارد که آیا دمنه استحقاق این تغییر پایگاه اجتماعی را داشته است یا نه. زیرا چنان‌که گفته شد مبانی استقرار و اداره حکومت زمینی بر اساس پیش‌نمونه‌ای ازلی بنیاد نهاده شده است که تغییر در آن راه ندارد. از سوی دیگر، دمنه با این تغییر طبقه عملاً وظایفی را که بنا بر طبقه اصلی خود متعهد به انجام آنهاست، مهمل گذاشته و خویشکاری را بی‌قدر و قرب داشته است. در گفتمان اساطیری و سیاسی مزدایی، این هر دو کار، کنش‌هایی اهریمنی و مغایر با الگوی اشته است و کسی که مرتکب آنها شده است باید با کشته شدن کفاره جبهه‌گیری علیه نظم اخلاق کیهانی و ناموس ازلی طبیعت را بپردازد. اینکه مجازات دمنه، کشته شدن است نیز در تحلیل ما ارتباطی با قصاص وی به‌عوض کشته شدن شنزبه ندارد؛ چرا که در قتل شنزبه، دمنه فقط زمینه‌چین است و عامل اصلی خود شیرشاه است. در اندیشه سیاسی ایرانشهری، حرمت ریختن خون کسی مقوله‌ای مطلق نیست و در پیوند با عدالت تفسیر می‌شود و احکام مختلفی دارد که همه بسته به نظر شاه است و کسی را نرسد که در این باره زبان بر شاهان دراز کند. چنان‌که آورده‌اند:

«بسیار پادشاهان باشند که اندک قتل ایشان اسراف بود اگر ده تن کشتند، و بسیار باشند که اگر هزار

هزار را بکشند هم زیادت باید کشت، از آنکه مضطر باشند بدان زمان با قوم او» (تسنر، ۱۳۵۴: ۶۱).

سرنوشت دمنه، تذکری نیز برای شاهان است که نباید در مقابل این بدعت انعطاف‌پذیر باشند، بلکه باید به مقتضای اوصاف شاه آرمانی به عدالت و تلاش برای نزدیک کردن

قلمرو خود به آرمان‌شهر، بی‌هیچ پرده‌پوشی و پروایی عمل کنند. اهمیت این امر آن‌قدر بوده است که از آن در زمره حقوق رعیت بر ملک سخن برود و از وی خواسته شود که «به هوا در مراتب تقدیم و تأخیر نفرماید» (نصرالله منشی، ۱۳۸۰: ۶۸). منتها مسائل متعددی مانند قرار داشتن شاه در رأس هرم اجتماعی و باور به قدسی بودن وی و فراستش در فهم امور، همگی موجب می‌شود که اندرز و نصیحت مستقیم به وی مستلزم انواع احتیاط و پرهیز باشد و این معنا به وجهی پوشیده و غیرمستقیم به وی عرضه شود. بی‌تردید یکی از دلایل شیوع تمثیل‌پردازی در سیاست‌نامه‌ها و اندرزنامه‌ها و کتاب‌هایی که خطاب به ملوک و برای آگاه ساختن ایشان از رسوم جهان‌داری و رعیت‌پروری نوشته شده است، همین است.

نتیجه‌گیری

دمنه، ضد قهرمان باب‌های اوّل و دوم کلیله و دمنه و نماد و نمود همه آنانکه چون وی‌اند، باید کشته شود؛ نه از این بابت که کشته شدن وی به قصاص کشته شدن شنبزه است. زیرا صرف‌نظر از اینکه در اندیشه سیاسی ایرانشهری، شاه همان قانون و قانون همان شاه است و حکم وی حکم خداست، در این جنایت عاملیت اصلی با خود شیرشاه است و دمنه و تحریکات وی تنها زمینه‌ساز این قتل است؛ و در قوانین جزائی میان اینها تفاوت است. مرگ دمنه از آنجا ناگزیر است که وی از آغاز که قصد می‌کند به شیرشاه تقرّب یابد، تا برانگیختن شیرشاه به کشتن شنبزه، همچون نیروی اهریمنی علیه نظم اخلاقی کیهان (اشه) عمل کرده است.

در سپهر اسطوره و سیاست ایرانشهری، اشه به معنای راستی و شامل همه فضایل اخلاقی، نظمی است الهی-ازلی که بر جهان حکم فرماست. این نظم نمادها و نمودهایی نیز بر روی زمین دارد که عبارت‌اند از: شاه آرمانی و آرمان‌شهر و ساخت سلسله‌مراتبی جامعه. شاه آرمانی به صفاتی آراسته است که باید با فعلیت بخشیدن بدان‌ها، قلمرو خود را به مفهوم آرمان‌شهر نزدیک سازد. عدالت، در معنای رعایت نظم و حفظ حدود و مراتب، برجسته‌ترین صفت شاه آرمانی است. قلمرو شاه آرمانی نیز باید برای نزدیکی به

آرمان شهر، منظم به نظم اخلاقی کیهان و متصف به عدالت و اعتدال و امنیت و دارای باشندگان پارسا و سالم باشد.

دمنه همه این الزامات را زیر پا گذاشته است. افزون بر این، با برانگیختن شیرشاه به کشتن شنبه موجب شده حلم شیر نیز که از صفات برجسته شاه آرمانی است و با عدل پیوندی تنگاتنگ دارد، نقض شود. از آنجاکه در باور اساطیری مزدایی، چیرگی کامل خیر بر شر رخدادی آخرالزمانی است، پاکان و پارسایان، که از آنان به لفظ اشون تعبیر می‌شود، باید در جهت چیرگی خیر بر شر بکوشند و به استقرار خیر بر جهان یاری رسانند. هر که چنین نکند، کارگزار اهریمن است و یاری‌رسان وی. از این رو، دمنه به پادافره آنچه مرتکب شد به مرگی ناگزیر دچار آمد.

منابع

- آرنت، هانا (۱۳۵۹)، *خشونت*، ترجمه عزت‌الله فولادوند، تهران: خوارزمی.
- ابن خلدون (۱۳۷۵)، *مقائمه ابن خلدون*، ترجمه محمدپروین گنابادی، ج ۱، تهران: علمی و فرهنگی.
- ابن مقفع، عبدالله (۱۹۳۷)، *کلیله و دمنه*، قاهره: بولاق.
- اصیل، حجت‌الله (۱۳۹۳)، *آرمان‌شهر در اندیشه ایرانی*، ویراست سوم، تهران: نشر نی.
- اوستا: *کهن‌ترین سرودها و متن‌های ایرانی (۱۳۸۵)*، گزارش و پژوهش جلیل دوستخواه، تهران: مروارید.
- ایلپاده، میرچا (۱۳۹۲)، *آیین‌ها و نمادهای تشرّف*، ترجمه مانی صالحی علامه، تهران: نیلوفر.
- پیاده کوهسار، ابوالقاسم (۱۳۸۶)، «بررسی تطبیقی ریته و اشه در هند و ایران باستان»، *پژوهش‌نامه ادیان*، سال اول، ش ۲، پاییز و زمستان، ص ۵۹-۹۰.
- تسار (۱۳۵۴)، *نامه تسار به گشنسپ*، تصحیح مجتبی مینوی، ج ۲، تهران: خوارزمی.
- خاتمی، سیدمحمد (۱۳۸۰)، *آیین و اندیشه در دام خودکامگی: سیری در اندیشه سیاسی مسلمانان در فراز و فرود تملن اسلامی*، چ ۴، تهران: طرح نو.
- دورانت، ویلیام جیمز (۱۳۹۲)، *تاریخ فلسفه*، ترجمه زریاب خوئی، تهران: علمی و فرهنگی.
- رضایی راد، محمد (۱۳۷۸)، *مبانی اندیشه سیاسی در خرد مزدایی*، تهران: طرح نو.
- سودآور، ابوالعلاء (۱۳۸۴)، *فره ایزدی در آیین پادشاهی ایران باستان*، تهران: نشر نی.
- شایگان، داریوش (۱۳۶۲)، *ادیان و مکتب‌های فلسفی هند*، تهران: امیرکبیر.

- طباطبائی، سیدجواد (۱۳۹۴). *تاریخ اندیشه سیاسی در ایران: ملاحظات در مبانی نظری*، تهران: مینوی خرد. _____ (۱۳۸۰). *درآمدی بر تاریخ اندیشه سیاسی در ایران*، تهران: کویر.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۶). *شاهنامه*، به کوشش خالقی مطلق، ج ۷، تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.
- کرین، هانری (۱۳۸۴). *بن‌مایه‌های آیین زرتشت در اندیشه سهروردی*، ترجمه محمود بهفروزی، تهران: جامی.
- کریستن‌سن، آرتور (۱۳۶۸). *ایران در زمان ساسانیان*، ترجمه غلامرضا رشید یاسمی، ویراست چهارم، تهران: دنیای کتاب.
- مجتبائی، فتح‌الله (۱۳۷۴). «رای و برهمن: از پنجه تتره تا کلیله و دمنه»، *بنگاله در قند پارسی*، تهران: سخن، ص ۱۴۵-۱۷۴.
- _____ (۱۳۷۱). «نقل علوم و معارف هندی به جهان اسلامی تا سده پنجم هجری»، *هفتاد مقاله: ارمغان فرهنگی به دکتر غلامحسین صدیقی*، گردآورنده یحیی مهدوی و ایرج افشار، ج ۲، تهران: اساطیر.
- _____ (۱۳۷۰). «داستان‌های هندی در ادبیات فارسی»، *یکی قطره باران: جشن‌نامه عباس زریاب خویی*، به کوشش احمد تفضلی، تهران: نشر نو.
- _____ (۱۳۵۸). «ایران و هند در دوره ساسانی»، *بنگاله در قند پارسی*، تهران: سخن، ص ۵۹-۸۰.
- _____ (۱۳۵۳). *شهر زیبای افلاطون و شاهی آرمانی در ایران باستان*، تهران: انجمن فرهنگ ایران باستان.
- _____ (۱۳۵۱). «افلاطون و نظام طبقاتی هندوایرانی»، *در بنگاله در قند پارسی*، تهران: سخن.
- مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۹۷). *مثنوی*، به تصحیح محمدعلی موحد، تهران: هرمس.
- نصرالله منشی (۱۳۸۰). *کلیله و دمنه*، تصحیح و توضیح مجتبی مینوی، چ ۲۰، تهران: امیرکبیر.
- نصیرالدین طوسی، ابوجعفر محمد (۱۳۶۴). *اخلاق ناصری*، به کوشش مجتبی مینوی و علیرضا حیدری، تهران: خوارزمی.
- نظام‌الملک طوسی، ابوعلی حسن (۱۳۴۷). *سیرالملوک*، به اهتمام هیوبرت دارک، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- ویسهوفر، یوزف (۱۳۸۰). *ایران باستان*، ترجمه مرتضی ثاقب‌فر، چ ۴، تهران: ققنوس.
- همایون کاتوزیان، محمدعلی (۱۳۸۰). «فره ایزدی و حق الهی پادشاهان»، *تضاد دولت و ملت و نظریه تاریخ و سیاست در ایران*، تهران: نشر نی، ص ۷۳-۱۱۰.

Eliade, M. (1978), *A History of Religious Ideas*, Vol. 1, Chicago: The University of Chicago Press.

Kautilya's Arthashastra (2001), translated into English by R.Shamasastr, Delhi: Nag Publishers.

Weber, M., (2000), *Le Savant et le Politique*, Paris: Bibliothèques.

راوی فردوسی

فرامرز آدینه (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور)

چکیده

در پیشینه ادب پارسی از آغاز تا تُرک تاز تاتار، آیینی بود که شاعران در انجمن‌های درباری شعر خود را به خواننده خوش آوازی می‌سپردند که آن را به همراهی موسیقی بخواند و از این رهگذر، اثر سخن شاعر افزون‌تر می‌شد. نظامی عروضی در باب دبیری مجمع‌النوادر (چهارمقاله) داستانی درباره فردوسی دارد که در آن از چند مرد توسی نام می‌برد و یکی از آنان را پیشکار و دیگری را نساخ و سومی را راوی فردوسی می‌خواند. در این مقاله برآنیم تا به کمک منابع تاریخی و ادبی در دسترس، این سه تن را بشناسیم، سپس با شناختی که از آیین روایت شعر داریم، راستی یا نادرستی این سخن عروضی را بررسی کنیم. همچنین با بررسی نسخه‌شناختی می‌کوشیم تا ضبط درست بیتی از فردوسی را که عروضی پشتوانه سخن خویش کرده است به دست دهیم.

کلیدواژه‌ها: راوی، شاهنامه فردوسی، چهارمقاله، روایت شعر، ابودلف.

سرسخن

نظامی عروضی در حکایت نهم از مقالات شاعری چهارمقاله (۵۵۰هـ) در میانه داستان زندگی فردوسی می‌نویسد که: «چون فردوسی شاهنامه تمام کرد نساخ او علی دیلم بود و

راوی ابودلف و وشکرده (کارپرداز) حیی قتیبه که عامل طوس بود و به جای فردوسی ایادی داشت، نام این هر سه بگوید:

از این نامه از نامداران شهر	علی دیلم و بودلف راست بهر
نیامد جز احستشان بهرهام	بکفت اندر احستشان زهره‌ام
حیی قتیبه است از آزادگان	که از من نخواهد سخن رایگان»

(نظامی عروضی، ۱۳۸۸: ۱۷۳)

در این مقاله در پی بررسی سخن عروضی دربارهٔ راوی داشتن فردوسی هستیم. برای این کار نخست باید برداشت کهن و فراموش شدهٔ «راوی» را به دست دهیم و سپس درستی بیت‌ها را بررسی کنیم و آنگاه به سنجش درستی یا نادرستی سخن عروضی پردازیم. همگان نیک آگاه‌اند که چهارمقاله با همهٔ ارزش‌های ادبی، انبوهی از نادرستی‌های تاریخی گمراه‌کننده را نیز در بر گرفته که علامه قزوینی سیاهه‌ای بالابند از آن را در آویزهٔ (تعلیقات) تصحیح خویش آورده است.

راوی کیست؟

«روایت» در زبان فارسی به چند معنی به کار رفته است. شناخته‌ترین آنها امروزه و در بافت آیینی، شنیدن سخن از پیامبر یا امام و بازگفت آن برای دیگران است که در گسترهٔ زمان دانش‌هایی چون «رجال» و «انساب» و «درایه» را در پیرامون خود پدید آورده است. روایت به این معنی در ادب تازی نیز بیش‌وکم دیده می‌شود. معنای دیگر که امروزین است در پهنهٔ داستان و رمان کاربرد دارد. ولی در این مقاله، مراد ما از راوی برداشتی کهن است که در روزگار سبک خراسانی برای همگان شناخته بود اما پس از ترک‌تاز تاتار یکسره از میان رفت، چندان‌که حتی برخی از شاعران آغازین سبک عراقی هم دیگر آن را نمی‌شناخته‌اند تا چه رسد به پسینیان ایشان. البته مراد نظامی عروضی نیز از «راوی» همین معنای اخیر است که در زیر به شرح آن می‌پردازیم.

در سبک خراسانی هنوز پایندی‌های دینی میان شعر و موسیقی جدایی نینداخته بود و این دو سخت در یکدیگر تنیده بودند. انگیزهٔ بنیادین کاربست گستردهٔ موسیقی، در گزاردن

شعر، خوانده شدن آن به صورت زنده در پیشگاه ستودگان، به ویژه شاهان، بود که می‌بایست در اوج هنرمندی انجام پذیرد. این آیین در روزگار پس از مغول به سبب از میان رفتن دربارهای ایرانی فراموش شد. بنیاد برآمدن واژه «راوی»، پیشینه آن، کارکردها، سنجش با آیین «روایتگری تازی» و دگردیسی آن را در جایی دیگر به تفصیل نوشته‌ایم (نک. رادمرد و آدینه، ۱۳۸۷). بنابراین، در اینجا تنها چند نکته کلیدی را یاد می‌کنیم. چنان‌که در آن مقاله نشان داده شده، فقط شاعران درباری «راوی» ای داشته‌اند که شعرشان را، در نبودشان و حتی پیش رویشان، با آواز و نوا می‌خوانده و پاداش می‌گرفته است. بر پایه پیمانی نانوشته، بخشی از آن پاداش را راوی برمی‌داشت و بخشی هم از آن شاعر بوده است. هدف از سپردن شعر به راوی نیز افزایش اثر سخن بود. شاعرانی چون رودکی، که دکتر خالقی مطلق (۲۵:۱۳۷۲) او را «واپسین نماینده آیین گوسانی پارسی» می‌داند، یا فرخی، که آوازی خوش داشتند و موسیقی را هم نیک می‌شناختند، نیز راوی داشته‌اند تا چه رسد به بی‌بهرگان از این هنرها.

بررسی درستی ضبط بیت در چهارمقاله و شاهنامه

نخست باید دید آیا ضبط بیت بدین گونه که در چاپ قزوینی آمده همان گفته نظامی عروضی است؟ سپس باید آن را با شاهنامه سنجید تا بتوان سرانجام درباره درون‌مایه آن سخن گفت. دریغا که از چهارمقاله، که از کهن‌ترین سرگذشت‌نامه‌های ادب پارسی (و درباره فردوسی، کهن‌ترین آنها) است و آگاهی‌های سودمند و گاه یگانه‌ای از زندگی شاعران و دانستنی‌های ارجمندی درباره دیدگاه گذشتگان درباره نقد ادبی به دست می‌دهد، دست‌نوشته‌های اندکی بر جای مانده است. تصحیح قزوینی، که بهترین چاپ در دسترس از این اثر ارزنده است، تنها بر سه نسخه بنیاد گرفته است که تاریخ کتابت کهن‌ترین آنها از (۸۵۳ ه.ق) عقب‌تر نمی‌رود و آن دو نسخه دیگر هم در سده‌های یازده و سیزده رونویسی شده‌اند (نظامی عروضی، ۱۳۸۸: ۸۲). چنان‌که آشکار است همان نخستین دست‌نویس هم، سیصد سالی با روزگار نظامی عروضی فاصله دارد. کهن‌ترین نسخه استاد نفیسی هم،

اگرچه تاریخ (۸۷۲ هـ ق) دارد، به گواهی شیوه نگارش (رسم الخط) و کاغذ، در سده یازدهم - شاید از روی همان نسخه کهن - رونویسی شده است (نظامی عروضی، ۱۳۸۸: ۸۳). از این رو، نمی توان مطمئن بود که ضبط این بیت دقیقاً مطابق روایت نویسنده چهارمقاله باشد، ولی نام های «علی دیلم» و «بودلف» و «حیی قتیبه» در هر سه دست نوشته به همین صورت است، جز آنکه تنها در یک نسخه، به جای «حیی»، «حسین» آمده است. پس عجالتاً باید پذیرفت، به باور نظامی عروضی، فردوسی، جز آنکه از پشتیبانی یکی از بزرگان توس به نام «حیی قتیبه» برخوردار بوده، راوی و کارپرداز یا «شکرده» ای هم داشته است. اینک باید دید در خود شاهنامه این بیت چگونه آمده است. ضبط این چند بیت در نسخه ها و چاپ های مختلف شاهنامه بسیار آشفته است؛ گذشته از نام «حیی قتیبه»، که به صورت «حسین قتیب» و حتی «حبيب» هم آمده، دو نام دیگر نیز با ضبط های گوناگون «علی دیلم و بودلف»، «علی دیلم بودلف»، «علی دیلمی بودلف»، و «علی دیلم» دیده می شود. جز این، یکی دو بیت هم هست که فقط در برخی نسخه ها آمده است. ضبط بیت در چاپ مسکو چنین است:

از این نامه از نامداران شهر علی دیلمی بود کو راست بهر
که همواره کارم به خوبی روان همی داشت آن مرد روشن روان

پس «بودلف» در چاپ مسکو نیست و، اگر بیت پسین - که در بسیاری دیگر از دست نویس ها و چاپ ها نیست - گفته فردوسی باشد، دیگر جای هیچ گمانی نمی ماند که در بیت نخست، سخن از یک کس است، نه بیشتر. سعید حمیدیان نیز این دو بیت را در پی هم و به همین گونه آورده است، البته جز این نیز نباید باشد، چون مبنای چاپ او نیز چاپ مسکو است. جیحونی (فردوسی، ۱۳۷۹: ج ۵: ۳۵۱) و خالقی مطلق هم بیت را مطابق ضبط چهارمقاله به دست داده اند، که «علی دیلم» و «بودلف» در کنار هم آمده است (همان، ۱۳۸۶: ج ۸: ۴۸۶). البته خالقی، در نسخه بدل ها، ضبط چاپ مسکو را هم به دست داده ولی باز ضبطی را که هر دو نام را دارد در متن آورده و چهارمقاله را مبنا قرار داده است. صفا، در حماسه سرایی در ایران، بیت را مطابق چهارمقاله آورده ولی، از روی برخی

دست‌نویس‌های دیگر، ضبط چاپ مسکو را هم یادآوری کرده و «بودلف» را افزوده کاتبان بعدی دانسته است (صفا، ۱۳۸۴: ۲۶۲). در لغت‌نامه، از روی شاهنامه‌ای که نمی‌شناسیم (شاید چاپ ژول مول)، این دو نام به گونه‌ای دیگر آمده است: «علی دیلم بودلف راست بهر». بدین ترتیب، دهخدا آن دو تن را یکی دانسته و نوشته است: «بودلف ظاهراً نام پدر علی دیلم است»^۱.

بودلف که بوده است؟

با پیگیری سرنخ «بودلف» در بسیاری از پژوهش‌های شاهنامه‌شناختی، به چهارمقاله می‌رسیم که تازه آغاز سردرگمی است. اغلب این پژوهش‌ها از شناساندن او به روایتگری فردوسی، به گواهی عروضی در چهارمقاله، فراتر نمی‌روند. با این‌همه، در روزگار نزدیک به فردوسی، یک «بودلف» هم می‌شناسیم که فرمانروای اران، شهری در شمال غربی ایران، بوده و اسدی طوسی، همشهری فردوسی، گرشاسب‌نامه خویش را به او پیشکش کرده و به نام وی درآورده است:

شاه ارمن و پشت ایرانیان	مه تازیان، پشت شیبانیان
ملک بودلف، شهریار زمین	جهان‌دار ارانی پاک‌دین
بزرگی که با آسمان هم‌بر است	ز تخم براهیم پیغمبر است
	(اسدی طوسی، ۱۳۵۴: ۴۵۸)

اگر از آن نسخه‌های شاهنامه که «بودلف» را ندارند چشم‌پوشیم و در سخن عروضی بیچیم، باید ببینیم این ستوده اسدی می‌تواند همان راوی فردوسی باشد یا نه. قاضی نورالله، با پذیرش روایتگری «بودلف» برای فردوسی، بر آن است که البته آن «بودلف» که در شعر فردوسی آمده همان ستوده اسدی است: «ظاهر آن است که مراد فردوسی از ابودلف همان ابودلف باشد که امیری نامدار سخن‌پذیر بود نه ابودلفی که شاهنامه را به نغمه‌های بم و زیر می‌خواند» (شوشتری، ۱۳۶۵: ج ۲: ۶۰۴). براین اساس، نویسنده مجالس‌المؤمنین به بودن دو

۱. مصراع دوم این بیت در چاپ ژول مول چنین است: «علی دیلمی بودلف راست بهر» (فردوسی، ۱۳۸۹: ۱۵۹۶).

«بودلف» معتقد بوده است. بر سخن قاضی، دو خرده بزرگ گرفتگی است: نخست آنکه اگر سال (۳۲۹ هـ. ق) را سال تولد فردوسی و سال (۴۶۵ هـ. ق) را سال درگذشت اسدی بدانیم و برای هر کدام از دو شاعر زندگانی شصت- هفتادساله‌ای بپنداریم، نهایتاً ممکن است چند سالی از اواخر عمر فردوسی با خردسالی اسدی طوسی هم‌زمان بوده باشد، پس نمی‌توان پذیرفت که این هر دو شاعر یک فرمان‌روا را ستوده باشند، اگرچه دولت‌شاه- چنان‌که از او هیچ شگفت نیست- اسدی را قدیم‌تر از فردوسی و استاد او پنداشته است (دولت‌شاه، ۱۳۸۲: ۳۵). دیگر آنکه آشنایی اسدی با این فرمان‌روا به روزگاری برمی‌گردد که شاعر، در گریز از آشوب‌های سال‌های دست‌به‌دست شدن خراسان میان غزنویان و سلجوقیان، و شاید هم برای یافتن پشتیبان یا خریداری برای سخن خویش، از خراسان به آذربایجان مهاجرت کرده است، سرزمینی که هنوز خاندان‌های کوچک هنرپرور بر آن حاکم بوده‌اند. از آنجاکه گواهی بر رفتن فردوسی به آذربایجان نداریم، نمی‌توان دو «بودلف» را یکی دانست.

از میان معاصران نیز، احمد علی دوست، بر اساس پژوهشی از جهانگیر سرتیپ‌پور، «علی دیلمی بودلف» را یک تن پنداشته، از خاندان دیلمیان فرمان‌روا بر ری و همسر سیده خاتون و پدر مجدالدوله دیلمی (افشار، ۱۳۶۸: ج ۵: ۲۸۹۲). این ادعا بر بنیادی محکم استوار نیست.

برآیند سخن فردوسی

برخی بر آن بوده‌اند که حتی با فرض درستی ضبط بیت در چهارمقاله، و بودن هر دو نام «علی دیلم» و «بودلف» در شاهنامه، باز نمی‌توان سخن نظامی عروضی را پذیرفت که اینان راوی و پیشکار فردوسی بوده‌اند. قاضی نورالله شوشتری (۱۳۶۵: ج ۲: ۶۰۴) آورده است:

«... آن قطعه‌ای که نظامی به استشهاد آورده دلالت بر آن دارد که علی دیلم و ابودلف نامدار باشند نه آنکه یکی کاتبی خوش‌نویس و دیگری معنی خوش‌آواز [...] چون فردوسی مکتوب تسلیم ایاز کرد و از غزنی بیرون آمد، هیچ زاد و راحله سفر نداشت، ردا بر دوش افکند و عصا بر دست گرفته، پیاده روی به راه نهاد و بسیاری از بزرگان معتقدان و دوستان او مانند علی

دیلم و ابودلف و حی قتیب که از اکابر امرای آن زمان و معتقد و مربی فردوسی بودند، خواستند که از عقب وی روند و حق سابقه معرفت به جای آرند».

تقی‌زاده نیز از سخن فردوسی چنین نتیجه گرفته است که «علی دیلم» از بزرگان توس و از پشتیبانان شاعر بوده است و به‌هیچ‌روی، از بافت سخن، گواهی بر پیشکاری برای فردوسی و حتی همکاری با او بر نمی‌آید (به نقل از رستگار فسایی، ۱۳۷۹: ج ۲: ۶۷۸). گویا تقی‌زاده از شاهنامه‌ای بهره برده که در آن نام «بودلف» نیامده است. راست همین است که دیدیم، چرا که فردوسی از آنان به «نامداران» شهر یاد کرده است و چنان‌که خواهیم دید هیچ‌کس به راوی و پیشکار چنین القابی نمی‌دهد. فردوسی، پس از یادکرد «سی و پنج سالگی خویش و فزونی اندیشه درد و رنج»، می‌گوید:

بزرگان و بادانش آزادگان	نشستند یکسر همه رایگان
نشسته نظاره من از دورشان	تو گفתי بدم پیش، مزدورشان
جز احسنت از ایشان نبد بهره‌ام	بکفت اندر احسنتشان زهره‌ام
سر بدره‌های کهن بسته شد	وزان بند، روشن دلم خسته شد
از این نامور نامداران شهر	علی دیلم و بودلف راست بهر
حیی قتیبه‌ست از آزادگان	که از من نخواهد سخن رایگان
ازویم خور و پوشش و سیم و زر	وزو یافتم جنبش و پای و پر

(فردوسی، ۱۳۸۶: ج ۸: ۴۸۶)

ضبط و ترتیب بیت‌ها در چاپ جیحونی هم همین است. اگر همین ضبط را بپذیریم، باید گفت فردوسی از این گله‌مند است که بزرگان زمانه میوه زندگی او را رایگان می‌برند و بند از سر بدره‌های زر بر نمی‌گیرند. در این میان، تنها «حیی قتیبه» است که او را می‌نوازد. درباره آن دو تن نخستین هم، سخن از بهره‌مندی آنان از شاهنامه است، نه یاری رساندنشان به فردوسی. به نوشته ریاحی (۱۳۷۹: ۱۷۸)، فردوسی «حیی قتیب عامل خراج طوس و علی دیلم و بودلف را از سایر نامداران طوس جدا می‌کند که در پرداخت این نامه سهمی داشته‌اند و برخلاف دیگران سخن رایگان از او نمی‌خواستند. (تقی‌زاده حدس می‌زند که درست می‌نماید و آن اینکه ذکر حیی قتیب و سایر دوستان طوسی شاعر مربوط

به خاتمه تدوین اول شاهنامه بوده است و کاتبان بعدی آن را وارد تحریر دوم شاهنامه کرده‌اند».

چنان‌که گفتیم خالق مطلق، به پشتوانه چهارمقاله، «بودلف» را همراه «علی دیلم» آورده ولی در ترتیب بیت‌ها دست برده است. در چهارمقاله و برخی چاپ‌های شاهنامه‌ها، بیت «نیامد جز احستشان بهره‌ام / بکفت اندر احستشان زهره‌ام» بین دو بیتی آمده است که در بردارنده نام «حیی قتیبه» و آن دو تن دیگر است. اگر چنین باشد، این دو تن نیز در شمار همان بزرگان «احست» گو خواهند نشست که بدره‌های زرشان را برای شاعر نمی‌گشایند. همایون فرخ (۱۳۷۷: ج ۲: ۱۷۲۱)، ظاهراً از روی شاهنامه‌ای که گویای این برداشت دوم بوده است، بر سخن ریاحی خرده گرفته است:

«این اظهار نظر دکتر [محمد] امین ریاحی موجب کمال تعجب و شگفتی است زیرا فردوسی با صراحت از علی دیلم و ابودلف به زشتی یاد می‌کند که نتیجه کار او را رایگان می‌برده‌اند و از این ممر آنها به سود کلان رسیده بوده‌اند و تنها کسی را که از او به نیکی یاد کرده است حیی بن قتیب است».

در چاپ حمیدیان، که گفتیم نامی از «بودلف» نیست، بیت پسین چنین آمده است:

که همواره کارش به خوبی روان به نزد بزرگان روشن روان

(فردوسی، ۱۳۷۴: ۳۸۱)

از این ضبط، برمی‌آید که «علی دیلم»، بزرگ طوسی، نه تنها کمکی به شاعر نکرده و به گفتن احست‌های زهره در بسنده کرده که حتی کارش با بهره‌مندی از شاهنامه، به خوبی هرچه بیشتر، روان است.

چنان‌که می‌بینیم، نمی‌توان از روی نوشته‌های بسیار آشفته شاهنامه‌های موجود به آگاهی روشنی از «بودلف» دست یافت. همین قدر معلوم است که اگر فردوسی از چنین کسی یاد کرده باشد، او یکی از بزرگان طوس بوده است که شاعر یا از او سپاسگزاری کرده یا وی را در شمار بزرگان قدرناشناس هنر خویش نشانیده و از او نالیده است، ولی او به هیچ‌روی در جایگاه کارگزار فردوسی نبوده است.

فردوسی و راوی

چهارمقاله نخستین سرگذشت‌نامه‌ای است که در آن از راوی فردوسی سخن رفته است. سرگذشت‌نامه‌نویسان بعدی چیزی در این باره ننوشته‌اند، که عجیب هم نیست، زیرا از راوی‌های شاعران دیگر نیز نامی نیامده است. دبیرسیاقی، در *زندگی‌نامه فردوسی* و *سرگذشت شاهنامه*، نوشته‌های ۷۹ شاعر و نویسنده، از فرخی سیستانی تا دیوان بیگی، سراینده *حدیقه‌الشعرا*، درباره فردوسی و *شاهنامه* را گرد آورده است. از این میان، جز دو تن، سخنی از راوی فردوسی نگفته‌اند: فصیحی در *مجمعل* و قاضی نورالله در *مجالس المؤمنین*. قاضی، به تصریح خودش، از *چهارمقاله* نقل کرده و منع فصیحی نیز بعید است چیزی جز *چهارمقاله* بوده باشد. با این همه ابهام که در درستی ضبط *شاهنامه* هست، و نیز برنیامدن منظور نظامی از همان ضبطی که خود آورده است، چاره‌ای نیست که از نشانه‌های برون‌متنی چشم‌پوشیم و با پشت‌گرمی به آنچه از آیین روایتگری پارسی می‌دانیم به بررسی این نکته پردازیم که آیا فردوسی می‌توانسته است راوی داشته باشد و آیا چنین کسی او را به کار می‌آمده است؟

«روایت» شعر در زبان فارسی، تا آنجا که من می‌دانم، همیشه با مدیحه‌سرایی و ادب درباری پیوسته بوده است.^۲ گواه راستین این سخن از میان رفتن روایت شعر—در معنای مورد بحث در این نوشته— پس از تُرک‌تاز تاتار و از میان رفتن دودمان‌های ایرانی خریدار ادب است. بنابراین، تنها، شعری که برای خواننده شدن در انجمنی از شاعران و درباریان و در پیش روی پادشاه یا وزیر یا سالاری سروده می‌شد نیاز به همراهی موسیقی و آواز خوش داشت و این نیز جز قصیده نبود. همچنین نام و نشانی از راوی هیچ‌کدام از شاعران ستایش‌گریز (همچون ناصر خسرو، عطار، مولانا) در دست نداریم. بنابراین، مثنوی بلند فردوسی هیچ نیازی به راوی نداشته است، مگر آنکه شاهنامه‌خوانان و نقالان دوره‌گرد یا

۲. به هر روی اگر این سخن را هم بپذیریم باز این شاهنامه‌خوانی هم پیوندی با کار راوی ندارد و گواهی بر راوی داشتن فردوسی نیست چرا که او برای محمود کار می‌کرده و نه فردوسی. برخلاف شعر تازی که روایانش هر شعری را با هر درون‌مایه‌ای و از هر کسی روایت می‌کرده‌اند و غالباً هیچ پیوندی هم با شاعر نداشته‌اند.

قهوه‌خانه‌نشین را خواننده سخن حکیم بدانیم، که این سنت نیز قرن‌ها پس از فردوسی پدید آمده و کارکرد آنان یکسره متفاوت با «راوی» بوده است.

البته در دربار محمود غزنوی، «کارآسی» شاهنامه‌خوان را سراغ داریم که هر شب پیش از خواب برای سلطان شاهنامه می‌خوانده است. اگر این ادعا را هم بپذیریم باز این شاهنامه‌خوانی پیوندی با کار راوی ندارد و گواهی بر راوی داشتن فردوسی نیست چرا که او برای محمود کار می‌کرده و نه فردوسی، هرچند برخی برآنند که با پذیرش پیشکشی شاهنامه به محمود و نپسندیدن وی آن را و ناامید بازگردانیدن فردوسی، شاید این شاهنامه کتابی از آن پیشینیان باشد مانند شاهنامه مسعودی یا شاهنامه ابومنصوری (نک. اقبال آشتیانی، ۱۳۲۵: ۲۱). ولی همایون فرخ (ج ۲: ۱۴۵۵) که باور استواری به اتمام سرایش شاهنامه در روزگار پیش از محمود دارد و همه آنچه را درباره پیوند فردوسی با او گفته‌اند، ساختگی می‌داند بر آن است که این شاهنامه همان است که سروده فردوسی است.

سخن پایانی

با شناختی که از کارکرد راویان داریم، فردوسی نیازی به راوی نداشته است. گونه ادبی شعر او نیز پیوندی با روایت ندارد. ظاهراً نویسنده چهارمقاله، از آنجا که شاعران هم‌روزگارش غالباً مدیحه‌سرا بوده و همگی راویانی داشته‌اند، نمی‌توانسته است شاعری با پایه فردوسی را بدون راوی تصور کند، چرا که داشتن راوی، و اندازه بهره‌مندی او از هنر ساز و آواز، یکی از ابزارهای نمایش شکوه شاعران درباری بوده است. از این رو، او با در دست داشتن نامی چند از هم‌روزگاران فردوسی که پیوندی با او داشته‌اند، یکی را «راوی» و دیگری را «وشکرده» و کسی را «نساخ» او پنداشته است. شاید هم بتوان سخن او را به پای بی‌دقتی‌هایی نوشت که اثر آنها در سرتاسر کتابش نمایان است.

منابع

اسدی طوسی (۱۳۵۴)، گرشاسب‌نامه، به تصحیح حبیب یغمایی، چ ۲، تهران: طهوری.

افشار، ایرج (۱۳۶۸)، *نامواره افشار*، با همکاری کریم اصفهانیان، ج ۵، تهران: بنیاد موقوفات محمود افشار یزدی.

اقبال آشتیانی، عباس (۱۳۲۵)، «کارآسی شاهنامه خوان»، یادگار، سال دوم، ش ۱۰، ص ۲۰-۲۲.

خالقی مطلق، جلال (۱۳۷۲)، *گلرنج های کهن*، به کوشش علی دهباشی، تهران: نشر مرکز.

خوافی، فصیح احمدبن جلال‌الدین محمد (بی تا)، *مجمعل فصیحی*، به تصحیح محمود فرخ، مشهد: کتاب‌فروشی باستان.

دبیرسیاقی، سید محمد (۱۳۸۳)، *زندگی نامه فردوسی و سرگذشت شاهنامه*، تهران: قطره.

دولت‌شاه سمرقندی (۱۳۸۲)، *تذکره الشعرا*، به تصحیح ادوارد براون، تهران: اساطیر.

دهخدا (۱۳۷۳)، *لغت‌نامه*، تهران: دانشگاه تهران.

رادمرد، عبدالله و فرامرزی آدینه (۱۳۸۷)، «راویان شعر پارسی»، *ادب پژوهی*، سال دوم، ش ۶، ص ۳۱-۵۴.

رستگار فسایی، منصور (۱۳۷۹)، *فرهنگ نام‌های شاهنامه*، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

ریاحی، محمدمبین (۱۳۷۹)، «تأملی دیگر در سال‌شماری زندگی فردوسی و سیر تدوین و تکمیل شاهنامه»،

چهل گفتار در ادب و تاریخ و فرهنگ ایران، تهران: سخن، ص ۱۶۸-۱۹۷.

شوشتری، قاضی نورالله (۱۳۶۵)، *مجالس المؤمنین*، تهران: کتاب‌فروشی اسلامیة.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۸۴)، *حماسه سرایی در ایران*، ج ۷، تهران: امیرکبیر.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۹)، *شاهنامه*، به تصحیح ژول مول، به کوشش عبدالله اکبریان، ج ۶، تهران: الهام.

_____ (۱۳۸۶)، *شاهنامه*، به تصحیح خالقی مطلق، تهران: دایرة‌المعارف بزرگ اسلامی.

_____ (۱۳۷۹)، *شاهنامه*، به تصحیح مصطفی جیحونی، اصفهان: گروه انتشارات شاهنامه پژوهی.

_____ (۱۳۷۴)، *شاهنامه*، به کوشش سعید حمیدیان، تهران: چاپ مسکو.

نظامی عروضی سمرقندی (۱۳۸۸)، *مجمع‌النوادر (چهارمقاله)*، به تصحیح محمد قزوینی، به کوشش محمد

معین، تهران: زوار.

همایون فرخ، رکن‌الدین (۱۳۷۷)، *شاهنامه و فردوسی: پژوهشی نو پیرامون حکیم ابوالقاسم فردوسی و*

سلطان محمود غزنوی، تهران: اساطیر.

گمانی دربارهٔ ضبط یک نام‌جای در ویس و رامین

علی نویدی ملاطی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)

چکیده

ویس و رامین، اثر فخرالدین اسعد گرگانی، از کهن‌ترین منظومه‌های زبان فارسی است که ریشه‌اش به دوران پیش از اسلام بازمی‌گردد. با وجود اینکه از این منظومه تاکنون چاپ‌های متعددی عرضه شده و پژوهش‌های بسیاری دربارهٔ آن صورت گرفته، هنوز باب تحقیق دربارهٔ آن باز است. از جمله موارد قابل‌توجه در این اثر وجود واژه‌هایی است که ممکن است صورت تصحیف‌شدهٔ واژه یا واژه‌های دیگری باشند، که در این مقاله به یکی از آنها می‌پردازیم. در پایان یکی از بیت‌های منظومه واژه‌ای آمده که همهٔ مصححان آن را «نسرین» خوانده‌اند. اما باتوجه به سیاق سخن این واژه باید نام یک مکان باشد که در این صورت «نسرین» خوانش نادرستی است. ما با ارائهٔ شواهدی نشان داده‌ایم که این واژه در واقع «شترین» است و شاعر برای گنجاندن آن در وزن منظومه، به‌ناچار یکی از حروف «نون» یا «تاء» را حذف کرده و آن را به صورت «شترین» یا «شترین» در بیت گنجانده است. اما بعدها کاتبان که این واژه برایشان نامفهوم بوده است، آن را به «نسرین» تبدیل کرده‌اند.

کلیدواژه‌ها: ویس و رامین، تصحیف، فخرالدین اسعد گرگانی، نسرین.

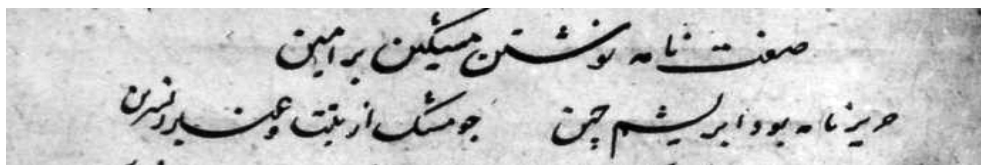
از اولین چاپ ویس و رامین در کلکته بیش از ۱۵۰ سال می‌گذرد. این کتاب طی این مدت چندین بار به چاپ رسیده و از زوایای مختلف نقد و بررسی شده است. اما به دلیل

اهمیت بسیار کتاب، ضروری است درباره کلیت و مؤلف و تصحیح آن و نیز جزئیات دیگر، مانند تصحیفات راه یافته به آن، بررسی های بیشتری صورت پذیرد. در یکی از قسمت های ویس و رامین (فخرالدین اسعد گرگانی، ۱۳۴۹: ۳۵۷) (بخش «نامه نوشتن ویس به رامین و دیدار خواستن») چنین آمده است:

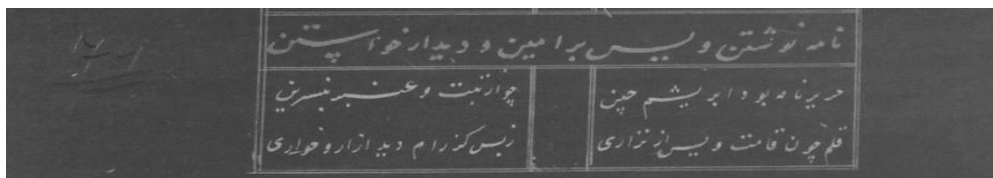
چو بشنید این سخن فرزانه مشکین به فرهنگش جهان را کرد مشکین
یکی نامه نوشت از ویس دژکام به رامین نکوبخت و نکونام
در ادامه، در توصیف نرمی حریر نامه و خوش بویی آن آمده است:

حریر نامه بود ابریشم چین چو مشک از تبت و عنبر ز نسرین
قلم از مصر بود آب گل از جور دویت از بهترین عود سمندور

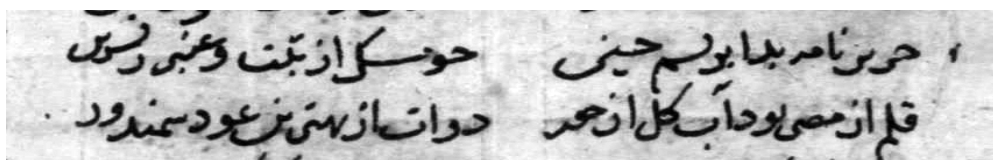
کلمه «نسرین» در بیت یادشده به قیاس بخش پیشین خود، در جایگاه نام یک شهر قرار گرفته است، یعنی قاعدتاً باید نام شهری باشد. حال باید دید که این کلمه در دست نویس ها و چاپ ها به چه شکل آمده است. جالب اینکه دست نویس های در اختیار نگارنده نیز همین ضبط را دارند.



نسخه بایزید، 198a



نسخه پاریس، 173a



نسخه سفینه تبریز، 278

این کلمه در چاپ‌های ناسولیس (ص ۲۶۴)، مینوی (ص ۳۴۶)، محجوب (ص ۲۵۹)، تودوا گواخاریا (ص ۳۵۷) و روشن (ص ۲۲۷) به صورت «نسرین» ضبط شده است. در ترجمه انگلیسی از روایت گرجی این منظومه در برابر «عنبر ز نسرین» چیزی نیامده است^۱ (Wardrop, 1914: 252). بخش پایانی مصرع دوم بیت با ضبط «نسرین» نامفهوم می‌نماید مگر اینکه دستی غیبی از آستین فرهنگ‌نگاران شبه‌قاره هند درآید و برای لغت نسرین معنی موهوم «جزیره» را برترشد. این واژه در لغت‌نامه‌ها، گاه بدون شاهد (در برهان قاطع [برهان، ۱۳۷۶: ج ۴: ۲۱۳۹]، فرهنگ نفیسی [نفیسی، ۲۵۳۵: ج ۵: ۳۷۰۴]) و گاه با ذکر شاهد (در فرهنگ جهانگیری [انجو شیرازی، ۱۳۵۱: ج ۱: ۱۳۳۰]، فرهنگ آندراج [شاد، ۱۳۳۵: ج ۷: ۴۳۲۸]، فرهنگ نظام [داعی الاسلام، ۱۳۶۲: ج ۵: ۳۳۹]) نام جزیره‌ای دانسته شده که از آنجا عنبر به دست می‌آورند. این معنی برای این واژه چنان محرز دانسته شده که در لغت‌نامه (دهخدا، ۱۳۷۷: ج ۱۴: ۲۲۴۶۱) به صورت مستقل مدخل شده است. از آنجا که تعداد زیادی از مدخل‌های برهان قاطع و معانی ذکر شده برای آنها نادرست و مصحف است (برای دیدن نمونه‌هایی از تصحیفات این فرهنگ، نک. منصور، ۱۳۹۰ الف؛ همان، ۱۳۸۸؛ همان، ۱۳۹۰ ب)، در نقل از این فرهنگ بسیار با احتیاط باید عمل کرد. معنی دوم «نسرین» (بعد از معنی مشهور آن) از جمله توضیحات غلطی است که ثبت تاریخی دارد و محققانی چون دکتر معین در حاشیه برهان قاطع (برهان، ۱۳۷۶: ج ۴: ۲۱۳۹) و دکتر آبادی باویل را در ظرایف و طرایف (۱۳۵۷: ۶۵۲) به اشتباه انداخته است.

مشکل اینجاست که جایی به اسم «نسرین» در هیچ کتاب جغرافیایی ثبت نشده و از اینجا این تردید ایجاد می‌شود که شاید این کلمه تصحیف کلمه دیگری باشد. سنت ادبی

۱. ترجمه انگلیسی روایت گرجی دو بیت زیر چنین است:

حریر نامه بود ابریشم چین چو مشک از تبت و عنبر ز نسرین

(Instead of paper was used Chinese vellum, For ink T'humbut'hian (Tibetan) musk)

قلم از مصر بود آب گل از جور دوات از بهترین عود سمندور

(An Egyptian reed. Rosewater from Nisibrand, Inkhorns of Saman aloe)

کاربرد مضامین و منسوبات هم دلیل دیگری بر تشکیک درباره ضبط این واژه است. افزون بر این، «نسرین» در هیچ منبعی به نام جزیره و نیز در مقام جایی برای استحصال عنبر ذکر نشده است.

به گمان نگارنده صورت اصلی این کلمه «شنتین» شهری در اندلس است. این شهر در «سواحل دریای روم» یا به عبارت دیگر «کناره دریای محیط» مکان یابی شده است (برای اطلاع بیشتر از حدود و ثغور این شهر نک. حمیری، ۱۹۸۴: ۳۴۶-۳۴۷؛ حافظ ابرو، ۱۳۷۵: ج ۱: ۲۶۵-۲۶۷؛ اصطخری، ۱۳۴۰: ۴۴). در معجم البلدان (یاقوت حموی، ۱۳۹۷: ج ۳: ۳۶۷) درباره این شهر چنین آمده است:

«شنتین: کلمات مرکب من شنت و کلمه رین کلمه کما تقدم، و رین بکسر الراء، و یاء مثناة من تحت، و نون: مدینه متصله الأعمال بأعمال باجة فی غربی الأندلس ثم غربی القرطبة و علی نهر تاجه قریب من انصابه فی البحر المحيط، و هی حصینة، بینها و بین قرطبة خمسة عشر یوماً، و بینها و بین باجة أربعة أيام، و هی الآن للأفرنج مُلکت فی سنة ۵۴۳هـ.»

یاقوت حموی (همان: ۳۶۶) وجه اشتقاق شقّ اول آن یعنی «شنت» را به دلیل اضافه شدن به شماری از نام‌های شهرها (مانند شنت اولایه، شنت یاقب، شنت مرّیه، شنت قروش، شنت فبله)، شهر یا ناحیه می‌داند.

در انتساب عنبر به این شهر همین بس که صاحب مسالک و ممالک (اصطخری، ۱۳۴۰: ۴۴) عنبر را تنها مختص این ناحیه دانسته است: «و به دریای محیط و دریای روم هیچ جایگاه دیگر نشناسند عنبر را مگر به شنتین». جالب اینکه مردم این شهر برای بافت جامه از عنبر استفاده می‌کردند: «مردمان شنتین آن را بیابند- بردارند و جامه‌ها بافند مانند خز» (همان). در حدود العالم (۱۳۴۰: ۱۸۳)، کهن‌ترین کتاب جغرافیایی فارسی نیز به این اسم و عنبرخیز بودن آن اشاره شده است: «شنتین: آخرین شهری است از حدود اندلس بر کران دریای اقیانوس نهاده و از وی عنبر اشهب خیزد، به‌غایت نیک سخت بسیار». در جغرافیای حافظ ابرو (۱۳۷۵: ج ۱: ۲۶۷) نیز بر این نکته تأکید شده است (نک. آملی، ۱۳۷۷-۱۳۷۹: ج ۳: ۴۹۲): «زمین شنتین به‌غایت خوب و طیب است چنان که حکام اشبونه همیشه بدان

موضع تردد کنند؛ و گویند در نزدیک شتترین به دریای محیط، عنبر اشهب خوب به کنار افتد، و جایی دیگر نباشد.» نام امروزی این شهر سانتارم (Santarem) است که در کشور پرتقال واقع شده است. سانتارم کنونی ظاهراً بخشی از شتترین قدیم است، زیرا امروز دیگر شهری ساحلی نیست و محصور در خشکی است.

حال که صورت احتمالی این نام جای پیدا شد، مشکل دیگری پدید می‌آید و آن اینکه این واژه در وزن این منظومه (مفاعیلن مفاعیلن فعولن) نمی‌گنجد. به این ترتیب، این پرسش مطرح می‌شود که صورت نسخه اصل چه بوده است؟ در اینجا می‌توان محتمل دانست که مؤلف برای گنجاندن کلمه در وزن منظومه، در صورت اصلی این اسم خاص دست برده است. از این رو به اجبار باید یکی از حروف «نون» یا «تاء» را از کلمه بیندازد تا در وزن منظومه بگنجد: «شتترین» یا «شترین». بعدها کاتبان، در هنگام نسخه برداری، به دلیل اینکه «شتترین / شترین» برایشان به هیچ‌روی مفهوم نبوده، آن را به «نسرین»، واژه‌ای آشنا و ظاهراً مرتبط با مشک و عنبر (به دلیل خوش‌بویی)، تبدیل کرده‌اند. پس احتمالاً صورت اصلی این بیت چنین بوده است:

حریر نامه بود ابریشم چین چو مشک از تبت و عنبر ز شترین

منابع

- آبادی باویل، محمد (۱۳۵۷)، *ظرایف و طرایف یا مضاف و منسوب‌های شهرهای اسلامی و پیرامون*، تبریز: انتشارات انجمن استادان زبان و ادب فارسی.
- آملی، شمس‌الدین محمدبن محمود (۱۳۷۷-۱۳۷۹)، *نقائس الغنون فی عرایس العیون*، به کوشش ابوالحسن شعرانی، تهران: کتاب‌فروشی اسلامیه.
- اصطخری، ابواسحق ابراهیم (۱۳۴۰)، *مسالک و ممالک*، به کوشش ایرج افشار، تهران: نگاه ترجمه و نشر کتاب.
- انجو شیرازی، میرجمال‌الدین حسین (۱۳۵۱)، *فرهنگ جهانگیری*، به کوشش رحیم عقیفی، مشهد: مؤسسه چاپ و انتشارات دانشگاه مشهد.
- برهان، محمدحسین بن خلف تبریزی (۱۳۷۶)، *برهان قاطع*، به کوشش محمد معین، تهران: امیرکبیر.

حافظ ابرو، عبدالله بن لطف الله (۱۳۷۵)، *جغرافیای حافظ ابرو*، به کوشش صادق سجادی، تهران: مرکز پ ژوهشی میراث مکتوب.

حدود العالم من المشرق الى المغرب (۱۳۴۰)، به کوشش منوچهر ستوده، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
حمیری، محمدبن عبدالمنعم (۱۹۸۴)، *روض المعطار فی خبر الأقطار*، حقه احسان عباس، بیروت: مکتبه لبنان.

داعی الاسلام، سید محمدعلی (۱۳۶۲)، *فرهنگ نظام*، تهران: دانش.

دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۷)، *لغت نامه دهخدا*، چاپ دوم از دوره جدید، تهران: مؤسسه لغت نامه دهخدا.
فخرالدین اسعد گرگانی، ویس و رامین (منتخب)، مندرج در دست نویس شماره ۱۴۵۹۰ مجلس شورای اسلامی مشهور به سفینه تبریز.

_____ ویس و رامین، دست نویس بایزید در استانبول، به شماره ۵۴۱۱.

_____ ویس و رامین، دست نویس پاریس به شماره ۱۲۰۳.

_____ (۱۸۶۵)، ویس و رامین، کپتن ولیم ناسولیس، کلکته: انجمن آسیایی بنگال.

_____ (۱۳۳۷)، ویس و رامین، به تصحیح محمدجعفر محجوب، تهران: کتابخانه ابن سینا.

_____ (۱۳۳۸)، ویس و رامین، به تصحیح مجتبی مینوی، تهران: انتشارات فخر رازی.

فخرالدین اسعد گرگانی (۱۳۴۹)، ویس و رامین، به کوشش ماگالی تودوا و الکساندر گواخاریا، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

_____ (۱۳۷۷)، ویس و رامین، به تصحیح محمد روشن، تهران: نشر صدای معاصر.

محمدپادشاه متخلص به «شاد» (۱۳۳۵ش)، *فرهنگ آندراج*، به کوشش محمد دبیرسیاقی، تهران: خیتام.

_____ (۱۳۸۸)، «تأملی در برخی ترکیب‌های برهان قاطع»، *ادب پژوهی*، دوره ۳، ش ۹، ص ۱۷۳-۱۹۶.

منصوری، مجید (۱۳۹۰الف)، «تصحیح برخی تصحیف‌خوانی‌های برهان قاطع از فرهنگ جهانگیری»، *فرهنگ‌نویسی (ویژه‌نامه فرهنگستان)*، ش ۴، ص ۱۵۶-۱۷۳.

_____ (۱۳۹۰ب)، «تحلیل دو واژه و ترکیب ساختگی در فرهنگ جهانگیری و برهان قاطع»، *فنون ادبی*، دوره ۳، ش ۱، ص ۱۱۳-۱۲۲.

نفیسی، علی اکبر (۲۵۳۵)، *فرهنگ نفیسی*، تهران: خیتام.

یاقوت حموی (۱۳۹۷ق / ۱۹۷۷م)، *معجم البلدان*، بیروت: دارالصادر.

Wardrop, O. (1914), *Visramiani: the Story of the Loves of Vis and Ramin*, London: Royal Asiatic Society.

فریادنامه انوری

علی اکبر احمدی دارانی (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان)

چکیده

انوری قصیده سرای نامی قرن ششم هجری، پس از یورش عُزان و اسارت سلطان سنجر سلجوقی (حک: ۵۱۱-۵۵۲ ق) به دست آنان و آگاهی از اوضاع نابسامان خراسان، در قصیده‌ای خطاب به سلطان رکن‌الدین قلیچ طمغاج‌خان، حاکم سمرقند، از او خواست تا با لشکرکشی به خراسان، مردم را از شر عُزان برهاند. بنابر نشانه‌هایی که در این مقاله به آن استناد شده است، این قصیده که تفاوت‌های آشکاری با دیگر قصاید مدحی انوری دارد و بدین سبب از مشهورترین قصاید او به شمار می‌رود، بر اساس الگو یا پیش‌متن فریادنامه‌های منثور و در شکل نامه‌ای منظوم سروده شده است.

کلیدواژه‌ها: انوری، فریادنامه، نفیرنامه، قصیده، جوامع‌الحکایات عوفی.

در اواخر سال (۵۴۸ ق)، عُزان به خراسان تاختند و سلطان سنجر سلجوقی (حک: ۵۱۱-۵۵۲ ق)، را به اسارت گرفتند و در اثر بیداد آنان، خراسان آشفته و نابسامان شد (برای شرح وقایع حمله عُزان به خراسان، نک. راوندی، ۱۳۸۶: ۱۷۷؛ ظهیری نیشابوری، ۱۳۹۰: ۵۱-۴۸؛ ابن‌اثیر، ۱۹۶۶: ۱۱: ۱۷۶-۱۸۳). انوری (۱۳۷۲: ۲۰۱-۲۰۵) در قصیده‌ای ۷۳ بیتی به مطلع «به سمرقند اگر بگذری ای بادِ سحر / نامه اهل خراسان به برِ خاقان بر»، با بیانی مؤثر و گیرا، «از زبان اهل خراسان»، خطاب به رکن‌الدین قلیچ طمغاج‌خان،

پسرخوانده سلطان سنجر و حاکم سمرقند، اوضاع پریشان خراسان را شرح داد و از او خواست تا به آنجا لشکر براند و مردم را از شر غزان برهاند.

در ابتدا چنین به نظر می‌رسد که آنچه این قصیده را همپراز دیگر قصاید انوری قرار داده است، مدح و ستایش او، از قلیح طمغاج خان است (نک. مؤتمن، ۱۳۶۴: ۶۵-۷۱). اما انوری فارغ از ساخت و محتوای قصاید مدحی، «نامه‌ای منظوم» سروده است که آن را از دیگر قصاید او متمایز کرده و همین امر سبب شده است، توجه شرق‌شناسان و محققان ایرانی به آن جلب شود (نک. یوسفی، ۱۳۷۶: ۱۴۵؛ زرین‌کوب، بی تا: ۱۸۲-۱۸۳؛ شهیدی، ۱۳۷۶: کز؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۷۴: ۱۰۴-۱۰۵).

ناآگاهی از نوع‌های ادبی و بی‌توجهی به سیر تاریخی آنها، سبب می‌شود، آثار ادبی تکه‌های نامرتب و متفرق از یکدیگر شمرده شوند و در نتیجه جنبه یا جنبه‌هایی از آنها ناشناخته بماند. در حالی که شاعران و نویسندگان، در تاریخ ممتد شعر و نثر فارسی، حامل سنت‌هایی از پیشینیان بوده‌اند و با آنکه بدعت یا بدعت‌هایی در خلق آثار خویش پدید می‌آورده‌اند، بی‌هیچ سابقه‌ای به آفرینش ادبی نمی‌پرداخته‌اند. این شعر انوری نیز با آنکه نمونه‌ای نادر در تاریخ ادبیات فارسی به شمار می‌آید، اما از این قاعده مستثنی نیست و انوری بر اساس الگو یا پیش‌متنی این شعر را سروده و به اقتضای زبان و بلاغت شعر در آن بدعت‌هایی پدید آورده است.

اولین قرینه برای ردیابی الگوی انوری، ذکر نام عمیق بخاری، شاعر پارسی‌گوی اوایل قرن ششم، و تضمین مصرعی از او در این شعر است. انوری در بیت «هم بر آن گونه که استاد سخن عمیق گفت / خاک خون‌آلود، ای باد، به اصفاهان بر» (نک. ۱۳۷۲: ۲۰۵)، شعر خود را بر «گونه‌ی شعر او دانسته است. باین حال از آنجاکه متن کامل شعر عمیق در اختیار نیست، درباره میزان تأثیرپذیری انوری از او، نمی‌توان سخنی گفت (نک. عمیق بخاری، ۱۳۸۸: ۲۱۹؛ صفا، ۱۳۳۹: ج ۲: ۵۳۵).

انوری به صراحت در بیت اول، که پیش تر ذکر شد، این شعر را «نامه اهل خراسان» نامیده و در بیت‌های دوم و سوم، «مطلع» و «مقطع» و «رقم» و «شکن» آن را چنین توصیف کرده است:

«نامه‌ای» مطلع آن رنج تن و آفت جان	«نامه‌ای» مقطع آن درد دل و سوز جگر
«نامه‌ای» بر رقمش آه عزیزان پیدا	«نامه‌ای» در شکنش خون شهیدان مضمّر

(انوری، ۱۳۷۲: ۲۰۱)

در متون نظم و نثر، نمونه‌های فراوانی از نامه‌های منظوم شاعران و نویسندگان، خطاب به یکدیگر وجود دارد (برای نمونه نک. نامه منظوم جمال‌الدین عبدالرزاق اصفهانی به خاقانی [جمال‌الدین اصفهانی، ۱۳۶۲: ۸۵-۸۸] و نامه منظوم خاقانی به رشیدالدین وطواط [خاقانی: ۱۳۷۳: ۲۹-۳۱])؛ اما اینکه شاعری، خطاب به پادشاه یا امیری، نامه‌ای منظوم بسراید و از وی برای نجات سرزمینی کمک بخواهد، بی سابقه می‌نماید.^۱

اشاره عوفی در *لباب‌الالباب* به «نغیرنامه اُسارای روم»، در ضمن معرفی «الصدر الاجل معین‌الدین‌الحسین بن علی‌الأصم الکاتب» نشانه‌ای مهم برای تبیین موضوع این مقاله است: رسایل او که وسایل حصول فضایل است، بر کمال بزرگی او گواهی می‌دهند و از علو سخن او آگاهی و اگر او را هیچ نامه نیست، جز آن یک نامه که در جواب *نغیرنامه اُسارای روم* نوشته است، تمامست و اثر آن ظاهر و آن نامه مشهور است و در کتب مسطور، تعرض کتابت آن کرده نیامد؛ اما سبب آن بود که رعایای آمد و میافارقین *نغیرنامه* نبشتند که قیصر روم با

۱. کمال اسماعیل اصفهانی در ضمن قصیده‌ای به مطلع «کیست آن سیاح کو را هست بر دریا گذر / مسرعی کو سال و مه بی پای باشد در سفر» خطاب به ابوبکر بن سعد زنگی از «حال صفاهان و آنچه در وی می‌رود» و ستم‌هایی که «سمع عالی» از آن باخبر است، یاد می‌کند و به این صورت ممدوح را برای رفع ستم برمی‌انگیزد. در نیمه‌های قرن هشتم، ابن یمین در قطعه‌ای با مطلع «الا ای صبا خدمتم عرضه دار / به درگاه دستور با زیب و زین» از ممدوح می‌خواهد که به خراسان بازگردد و بر تخت حکومت تکیه بزند (نک. ابن یمین، ۱۳۶۳: ۴۸۰) یا فتحعلی‌خان صبا قصیده‌ای به مطلع «جانب کشور جمشید رو ای پیک شمال / به بر شاه فریدونفر جمشید خصال»، خطاب به فتحعلی‌شاه، از او می‌خواهد که شخصی را که به ایوان تکین جای گرفته است، از بین ببرد (نک. صبا، ۱۳۴۱: ۲۶۶-۲۶۹). برای این قصیده، (نک. بهار، ۱۳۷۱: ج ۱: ۲۵۱-۲۵۲؛ آربن‌پور، ۱۳۸۷: ج ۱: ۲۱).

جماعتی ترسایان شوم برین بلاد و دیار تاختن آورده و چندین هزار مسلمان را به اسیر بردند و به ذلّ کفر مبتلا گشتند و از عبادت ربّانی به خوکبانی افتادند، معین الدّین از دیوان اعلیٰ [اعلیٰ] سنجری، نامه نبشت نزدیک قیصر روم که چون آن را بخواند، از هیبت خواب از او برمید و قرار او فرار پذیرفت و آرام با او مقام نکرد و ضجرت و هیبت، بر وی استیلا یافت و فرمان داد تا تمامت مسلمانان را که از ولایت آمد و میافارقین آورده بودند، همه را لباس دادند و توشه‌ای فرمود و جمله را به اعزاز تمام به وطن خود بازفرستاد و آنکه گفته‌اند که به یک نامه، کار لشکری کفایت کند، اینست (عوفی، ۱۳۶۱: ۷۷-۷۸).

عوفی چنان‌که گذشت، به سبب شهرت این «نفرنامه»، متن آن را در *لباب‌الالباب* نقل نکرده؛ اما در کتاب *جوامع‌الحکایات و لوامع‌الرّوایات* متن کامل را به همراه چنین شرحی در آغاز آن، ثبت کرده است:^۲

حکایت: آورده‌اند که در ایام سلطنت سلطان سنجر، رَحْمَةُ اللهِ عَلَيْهِ، وقتی ملک روم به ولایت اسلام تاختن آورد و به حدّ آمد و میافارقین لشکر کشید، تمامت آن ولایت‌ها را خراب کرد و قُرب پنجاه هزار مسلمان را از زن و مرد اسیر برد و مسلمانان به دست ایشان گرفتار شدند و لشکرها را که بدان سرحد بودند، استعداد مقاومت ملک روم نبود. در میان آن اسیران **امامی** بود یگانه؛ آن بیچارگان به نزدیک وی آمدند و از وی در آن معنی رایبی خواستند. آن **امام** گفت: صلاح در آن بود که **فریادنامه‌ای** نویسیم به نزدیک سلطان سنجر، باشد که کار ما از وی گشاده شود. پس یکی را از علما و دانشمندان نامزد کردند و **استعانت‌نامه‌ای** نوشتند، برین ترتیب که اینجا ثبت افتاده است تا معلوم باشد. **فریادنامه‌ی اسیران روم:**.... (همان، ۱۳۸۷: ۱۶۰).

آنچه در این دو متن، جالب‌توجّه است، یکی وجود چنین نامه‌های شناخته‌شده‌ای در دوره سلجوقی است که آن «**امام یگانه**»، صلاح کار را در انشای آن دیده است و دیگر آنکه چنین نامه‌ای را «**نفرنامه**» یا «**فریادنامه**» یا «**استعانت‌نامه**» خوانده‌اند.

۲. علّامه قزوینی متن این نامه و نامه معین الدّین اصم را بر اساس چند نسخه از *جوامع‌الحکایات و آثار الوزراء*، سال‌ها پیش از چاپ انتقادی *جوامع‌الحکایات*، تصحیح کرده، در تعلیقات *لباب‌الالباب* افزوده است (نک. عوفی، ۱۳۶۱: ۳۱۰-۳۱۷)؛ برای متن این نفرنامه (نک. عقیلی: ۱۳۶۴: ۲۴۰-۲۴۵).

چندین نمونه از کاربرد این سه ترکیب را می‌توان در متون مثنوی و منظوم فارسی نیز یافت:^۳

الف) فریادنامه:

— «فریادنامه‌ها به اطراف نوشت و استعانت و استغاثت کرد» (ناصح‌بن ظفر جرفادقانی، ۱۳۷۴: ۳۲).
— «و به قدرخان ملک ختن فریادنامه روان کرد و او را به مدد خواند» (همان: ۲۸۴).
— «خبر به سلطان فرستادند سلطان فریادنامه نزد گیغاتو فرستاد از دست فرمانیان» (مشکور، ۱۳۵۰: ۳۶۷).
— «اهل قونیه فریادنامه به سلطان فرستادند» (همان: ۳۶۹).

شاید کم بدرد دست، جامه و یا خواند زبان، «فریادنامه»

(فخرالدین اسعد گرگانی، ۱۳۸۱: ۳۷۰)

— در شهر دو هوایی ظاهر شد و یک چند جنگ و جدال قایم بود. اُزدَمَر مستغاث و فریادنامه به سلطان می‌نویسد [كذا] و سلطان به سبب زمستان تأخیر و تقصیر می‌کرد (ظهیری نیشابوری، ۱۳۹۰: ۸۸).^۴
— «چون کیفیت او از فریادنامه ملک سلطان‌شاه اودی خداوند عالم پناه را روشن شد به تاریخ ماه رجب سنة المذکور [۸۲۴] در عین باران از شهر بیرون آمد» (سیهرندی، ۱۳۸۲: ۱۹۵).

ب) نفیرنامه

اگرچه جان عدو در دلِ چو آهنِ او ز بیم هیبت تو در حصار می‌آید
نفیرنامه آهش به دستِ پیکِ نفس به درگهت ز پی زینهار می‌آید
(کمال‌الدین اسماعیل، ۱۳۴۸: ۲۲۳)
به خطِ خویش نویسد نفیرنامه محیط کز ابرِ دستِ فلان چیست بر من این بیداد
(سیف اسفرننگی، ۱۳۵۸: ۱۹۶)

— «و ملک هند از نهیب آن لشکر با پناه کوهی حصین نشست و به مخرمی میان دو کوه بلند التجا ساخت و مغفر و مدخل آن مضیق به فیلان کوه پیکر استوار کرد و به اقطار ولایات خویش نفیرنامه‌ها

۳. با سپاس از محقق ارجمند، دکتر ابوالفضل خطیبی و گروه فرهنگ‌نویسی فرهنگستان زبان و ادب فارسی که از روی لطف، کاربرد این ترکیب‌ها را از پیکره زبانی در اختیار این‌جانب قرار دادند. باید توجه داشت که کاربرد ترکیب «استعانت‌نامه» در کل پیکره زبانی، منحصر به همین دو بار، آن هم در *جوامع الحکایات* است.

۴. این جملات در *جامع‌التواریخ* نیز تکرار شده است: «اُزدَمَر شحنة اصفهان بود از قیل سلطان شهر دو هوایی شدند و مدتی جنگ می‌بود و پسر اُزدَمَر فریادنامه به سلطان می‌نوشت و سلطان به سبب زمستان تأخیر می‌کرد» (رشیدالدین فضل‌الله، ۱۳۸۶: ب: ۱۲۸).

فرستاد و سوار و پیاده ممالک خویش بخواند و راه مطاولت در پیش نهاد...» (ناصح بن ظفر جرفادقانی، ۱۳۷۴: ۳۳۲-۳۳۳). (برای عین همین جملات جرفادقانی نیز نک. رشیدالدین فضل الله، ۱۳۸۶ الف: ۱۴۵).
— و بنوخزاعه نفرنامه به رسول (ص) فرستادند (میبدی، ۱۳۷۱: ج ۱۰: ۶۴۷).

از مقایسه متن عربی تاریخ یمنی ابونصر عتبی (وفات: ۴۲۷ ق) با ترجمه ناصح بن ظفر جرفادقانی (تألیف ۶۰۳ ق) که چند بار ترکیب «فریادنامه» و «نفرنامه» در آن به کار رفته است، این فرض به اثبات می‌رسد که ترکیب‌های فریادنامه و نفرنامه و استعانت‌نامه در زبان عربی ناشناخته بوده‌اند و به احتمال زیاد در حدفاصل نگارش این دو متن پدید آمده‌اند:^۵

ترجمه تاریخ یمنی

الیمینی

الف) و چون چپال آن حال مشاهدت کرد و ممالک خویش به کلی مهالک یافت و ادبار نقض عهد و شومی غدر و مکر او در او رسید و ملک خویش بر شرف زوال دید و اعوان و انصار خود طعمه سباع یافت، پشیمان شد و در چاره آن محنت سرآسیمه و متحیر گشت و از تدبیر خلاص و مناص آن کار عاجز و قاصر آمد و جز انتصار و طلب ثار روی ندید و جز حرکت‌المذبوح چاره‌ای ندانست. فریادنامه‌ها به اطراف نوشت و استعانت و استغاثت کرد و قرب

الف) و لَمَّا رَأَى جِبِيَالَ مَا قَدْ دَهَاهُ جَزَاءً عَمَّا نَقَضَهُ مِنْ عَهْدِهِ وَ نَكَثَهُ مِنْ مَرَاثِرِ عَقْدِهِ؛ وَ رَأَى جُنُودَهُ وَ وَجُوهَ رِجَالِهِ جَزَرَ السُّيُوفَ الْقَوَاطِعَ، وَ طَعَمَ النَّسُورَ وَ الْخَوَامِعَ؛ سَقَطَ فِي يَدِهِ، وَفَتَّ فِي عَضُدِهِ؛ وَ نَالَتْ مِنْهُ النَّدَامَةُ وَ قَامَتْ عَلَيْهِ الْقِيَامَةُ؛ وَ بَقِيَ زَمَانًا مَبْهُوتًا عَلَى حَالِهِ؛ لَا يَعْرِفُ الرَّأْيَ فِي ظَهْرِ إِدْبَارِهِ أَوْ فِي وَجْهِ إِقْبَالِهِ؛ ثُمَّ حَرَّكَتْهُ الْأَنْفَقَةُ لِاسْتِنْفَافِ الْمَنَاجِزَةِ طَلْبًا لِلثَّارِ، وَ طَعَمًا فِي الْإِنْتِصَارِ؛ فَفَكَّرَ وَ دَبَّرَ، وَ أَقْبَلَ وَ أَدْبَرَ، ثُمَّ عَزَمَ وَ قَرَّرَ، وَ نَادَى فَحَشَرَ وَ ثَارَ فِي مِثَّةِ أَلْفٍ أَوْ يَزِيدُونَ وَ بَلَغَ الْأَمِيرَ

۵. بر اساس پیکره زبانی فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ترکیب «فریادنامه»، در دو متن آثار الوزرای عقیلی و تاریخ مبارک‌شاهی که هر دو در قرن نهم هجری تألیف شده‌اند، نیز به کار رفته است؛ اما عقیلی نیز عین متن جوامع‌الحکایات را نقل کرده و تنها نمونه کاربرد این ترکیب در قرن نهم همان تاریخ مبارک‌شاهی است. از شاهنامه فردوسی نیز نمونه‌هایی در اختیار است که پادشاهان در ضمن نامه‌ای از هم‌پیمانان خود درخواست کمک می‌کرده‌اند؛ اما هیچ نشانه‌ای از اینکه چنین نامه‌هایی «فریادنامه» خوانده شده باشند، در دست نیست. برای نمونه: افراسیاب برای غلبه بر سپاه ایرانیان، نامه‌ای به پولادوند می‌نویسد و از او کمک می‌خواهد (نک. فردوسی، ۱۳۷۴: ج ۴: ۲۸۴) یا در روزگار جمشید، مردم به علت نارضایتی از او به دشت سواران نیزه‌گذار می‌روند و از ضحاک می‌خواهند مهتر آنان شود (نک. همان، ج ۱: ۴۹). (از دکتر سجاد آیدنلو که این دو مورد را به نگارنده یادآوری کردند، سپاسگزارم).

صدهزار سوار جمع آورد و قصد بیضه اسلام آغاز نهاد (ص ۳۲).

ب) سباشی تکین با چند کس معدود جان بیرون برد و از جیحون بگذشت و با پیش ایلک‌خان شد و ایلک‌خان [...] و به قدرخان ملک ختن فریادنامه روان کرد و او را به مدد خواند، دریای حشم ترک به جوش آمد و از اقصی اماکن و مساکن خویش روی بدو نهادند و لشکر ماوراءالنهر بجملگی جمع کرد و با پنجاه هزار عنان از جیحون گذر کرد، مغرور به حول و قدرت قدرخان و کثرت عدید و بأس شدید و جبل متین و بسطت و تمکین او (ص ۲۸۴-۲۸۵).

ج) و ملک هند [...] به اقطار ولایات خویش نفیرنامه‌ها فرستاد و سوار و پیاده ممالک خویش بخواند (ص ۳۳۲-۳۳۳).

گویا فرهنگ‌نویسان، چنین مکتوباتی را نیز نمی‌شناخته‌اند؛ زیرا در مدخل «فریادنامه» و «نفیرنامه»، معنی را از ترکیب واژه استنباط کرده‌اند و شاهدهی برای آن ذکر نکرده‌اند:

— فریادنامه: نامه‌ای که در آن کمک و یاری خواهند (دهخدا، ذیل فریادنامه).

— فریادنامه: نامه‌ای که در آن از کسی طلب یاری و کمک نمایند (انوری، ذیل فریادنامه).

— فریادنامه: نامه تظلم، شکایت‌نامه (معین، ذیل فریادنامه).

الماضی خبره فقابل إقباله بالاستقبال و حرّض المؤمنین علی القتال؛ و سار بقلب منشرح، و أمّل منفسح (ص ۲۲۴-۲۲۵).

ب) و نجا سباشی تکین فی خیفه من العدد بجزیعه الذقن، فعبر جیحون إلى ایلک‌النخان. و قد کان ایلک‌عبر [...] و الصدمه المبیرة؛ فاستعان بقدرخان بن بغرا خان، لقرابة بینهما و کیده، و لحمه و شیجه؛ واستجره بحفی مسألته إلى ثاره، مستظهاً بنصرته و اظهاره؛ فاستجاش أحياء التُّرك من مظانها، و حشّر بنی خاقان من اقصی بلادها، و استنفر دهاقین ما وراء النهر، فی جیوش تجل عن الحدّ و الحصر؛ و سار فی خمسين ألفاً أو یزیدون، حتّی عبر جیحون؛ مدلاً بعسکره المائج، و بطشه الهائج؛ و معتضداً بقدرخان ملک الختن، ذی العدة و العدید، و البأس الشدید؛ و الأید المتین، و البسط و التمکین (ص ۴۶۳-۴۶۴).

ج) و نذر بهم عدو الله ملک الهند ففرع من فاجئ الفرع إلى من حوله من تکاکیرته (ص ۵۱۴).

— **نفرنامه:** فرمان و حکمی که سلاطین و حُکام به جهت جمع شدن و گردآمدن سپاه و چریک نویسند (دهخدا، ذیل **نفرنامه**).^۱

توجه به کاربرد و معنی دو ترکیب «فریادنامه» / «نفرنامه» در متون، نشان می‌دهد که با دو معنی متفاوت، از آنها در محدوده‌ای تاریخی، مواجه هستیم و آنچه از فرهنگ‌های لغت نقل شد، با آنچه در اینجا مورد نظر ماست، به جز چند مورد قابل تطبیق نیست:

۱. نامه‌ای که پادشاهان یا امیران در هنگام احساس شکست از دشمن، به متحدان و هم‌پیمانان خود می‌نوشته‌اند و از آنها درخواست کمک می‌کرده‌اند.
۲. نامه‌ای شیکوه‌آمیز خطاب به حاکمان برای درخواست کمک، از طرف مردمی که مورد تهاجم بیگانگان و بیداد آنان قرار می‌گرفته‌اند.

باتوجه به اینکه انوری در بیت «قصه اهل خراسان بشنو از سر لطف / چو شنیدی ز سر لطف به ایشان بنگر» (انوری، ۱۳۷۲: ۲۰۲) این شعر را «قصه اهل خراسان» نامیده است، این نکته به ذهن متبادر می‌شود که شاید «فریادنامه» همان «قصه برداشتن» بوده است؛ زیرا «قصه» در اینجا، به معنی شکایت است (نک. دهخدا: ذیل **قصه**). آنچه در فرهنگ معین، در معنی «فریادنامه» پیش‌تر نقل شد، نیز به این فرض، قوت می‌بخشد که شاید این شعر انوری، «قصه»‌ای است که انوری از جنایات عزان به امیری چون قلیچ طمغاج خان عرض کرده است. اما اگر به سازوکار «قصه» و «قصه برداشتن» توجه شود، این فرض باطل خواهد شد. چنان‌که در **تاریخ سیستان** (۳۶۰-۳۶۱: پانوش) آمده است:

«پادشاهان و امرای بزرگ روزهای مظالم و دادرسی عمومی بر بلندی یا غرفه یا تختی نشسته و بار عام داده و آن را روز مظالم می‌گفتند و مردم شکایت و قصه‌های خود را نوشته و بر سر دست یا سر چوبی بر می‌داشتند تا شاه آن را دیده و بستاند یا حاجب آن را گرفته به امیر یا شاه بدهد».

قَلیچ طمغاج‌خان، در جای دیگر، یعنی سمرقند، امیری می‌کند و بالطبع بار عامی برای مردم ستم‌کشیده خراسان نداده است تا قصه بردارند و از دست عزان به وی شکایت برند.

۶. در فرهنگ‌های جهانگیری، برهان قاطع، انجمن آرای ناصری، آندراج، ناظم الأقطاب، فرهنگ فارسی معین و فرهنگ بزرگ سخن، نیز ذیل **نفرنامه**، همین تعریف آمده است.

در برخی از نسخه‌های خطی دیوان انوری در عنوان این شعر چنین نوشته شده است: «از زبان اهل خراسان به خاقان سمرقند نویسد» (انوری، ۱۳۷۲: ۲۰۱: پانویشت) که شاید نشان‌دهنده این نکته باشد که انوری، خود جنایت‌های عُزان را ندیده بلکه بنا به درخواست مردم خراسان و برای تأثیر بیشتر در مخاطب، صورتی منشور از «فریادنامه»ها را که در آن روزگار معمول بوده، الگوی شعر خود قرار داده است و این «نامه منظوم» را بر اساس آن سروده است.

اکنون از مقایسه شعر انوری با متن فریادنامه منثوری که در *جوامع الحکایات عوفی* نقل شده است، معلوم می‌شود که صورت نوشتاری این فریادنامه‌ها/نفرنامه‌ها، صورتی رایج و شناخته‌شده در قرن ششم بوده و انوری در سرودن این شعر، ساختار و مضامین فریادنامه‌ها/نفرنامه‌های منشور را در نظر داشته است (قس: مقمقام حسین جعفری که این شعر انوری را «شهر آشوب» دانسته است، به نقل از گلچین معانی، ۱۳۸۰: ۹-۱۰):

الف) توصیف نامه:

فریادنامه انوری

فریادنامه اسیران روم

(جوامع الحکایات عوفی)

نامه‌ای مطلع آن رنج تن و آفت جان
نامه‌ای مقطع آن درد دل و سوز جگر
نامه‌ای بر رقص آه عزیزان پیدا
نامه‌ای در شکنش خون شهیدان مضمّر
نقش تحریرش از سینۀ مظلومان خشک
سطر عنوانش از دیده محرومان تر
ریش گردد ممر صورت ازو گاه سماع
خون شود مردمک دیده ازو وقت نظر
(ص ۲۰۱)

قصه شکایت با آه سحر آمیخته و به خون چشم
رنگ داده به حضرت الوهیت بدان بارگاه
بی‌نیازی می‌فرستیم و از خوارکاری آن پادشاه
روزگار، فرمان‌ده روی زمین، سنجر بن ملک‌شاه،
با این سوز دلسوز در هر نفسی با آن سخت‌گیر
دیرگیر می‌نالیم و بدان بیدار لا تأخذُه سنه و لا
نوم، از خواب سلطان وقت گله همی
کنیم... (ص ۱۶۲).

ب) توصیف جنایت‌های عُزان: نمونه آن در مسجد جامع که نشانه بی‌دینی آنهاست
(برای آگاهی بیشتر، نک. ظهیری نیشابوری، ۱۳۹۰: ۵۰).

و آن دیار که به سکون اهل دین آراسته و به الف) مسجد جامع هر شهر ستورانشان را

پایگاهی شده نه سقفش پیدا و نه در
خطبه نکنند به هر خطّه به نام غُز از آنک
در خراسان نه خطیب است کنون نه منبر
(ص ۲۰۲)

خلق را زین غم فریادرس ای شاه نژاد
ملک را زین ستم آزاد کن ای پاک‌سیر
به خدایی که بیاراست به نامت دینار
به خدایی که بیفراخت به فرّت افسر
که کنی فارغ و آسوده دل خلق خدا
زین فرومایه غُز شوّم پی غارتگر
(ص ۲۰۲)

رحم کن رحم بر آن قوم که نبود شب و روز
در مصیبتشان جز نوحه‌گری کار دگر
رحم کن رحم بر آن قوم که جویند جوین
از پس آنکه نخوردندی از ناز شکر
رحم کن رحم بر آنها که نیابند نمد
از پس آنکه ز اطلسشان بودی بستر
رحم کن رحم بر آن قوم که رسوا گشتند
از پس آنکه به مستوری بودند سمر
(ص ۲۰۳)

خلق را زین حَشْر شوم اگر برهانی
کردگارت برهاند ز خطر در محشر
(ص ۲۰۴)

منابر و مساجد مزین بود به لوث خنازیر
معدن فضایح شده (ص ۱۶۱).

ج) فریادخواهی از مخاطب (ممدوح):

فریاد از سلطان سنجر المستغاث بالله از سلطان
سنجر، زینهار و زینهار، فریاد فریاد! اگر اسلام
را رونقی نمانده است و کار عالم و عالمیان
به یکبار بسته گشته است... (ص ۱۶۳).
-...تا حال ما بیچارگان روم، بر رای سلطان
وقت عرضه دارد، اگر فریاد رسد فردا فریاد
رسندش، و اگر داد دهد، داد دهندش و اگر
خوار گیرد خوار گیرندش (ص ۱۶۳).

د) توصیف «فردی» که به همراه نامه فرستاده شده است:

دیده‌ای خواجه آفاق کمال‌الدین را
که نباشد به جهان خواجه ازو کامل‌تر...

— پس یکی را از علما و دانشمندان نامزد
کردند و استعانت‌نامه‌ای نوشتند برین

ترتیب که اینجا ثبت افتاده است تا معلوم باشد (ص ۱۶۰).

— این امام عالم را فرستادیم که در دین شهادتی دارد و در طبع صرامتی و در جبّلت غیرتی و الغیره من الایمان، به خدمت بارگاه اعلا مقدّس اعظم، ضاعف الله جلاله، تا حال ما بیچارگان روم بر رای سلطان وقت عرضه دارد (ص ۱۶۳).

با کمال الدین ابنای خراسان گفتند قصّه ما به خداوند جهان خاقان بر چون کند پیش خداوند جهان از سر سوز عرضه این قصّه رنج و غم و اندوه و فِکَر (ص ۲۰۴)

از کمال کرم و لطف تو زیبد شاها کز کمال الدین داری سخن ما باور زو شنو حال خراسان و غزان ای شه شرق که مر او را همه حالست چو الحمد از بر (ص ۲۰۴)

ه) خطاب و عتاب به مخاطب (ممدوح) و تحریض او برای دفع متجاوزان:

— چون خداوند عالم، پادشاه مشرق و مغرب که تا جهان است جهان دار باد، عقد دولت سلجوق را واسطه و تاج گوهر شاهی را در شب افروز است، چرا عَلم کفر در در دیار اسلام برافراشته اند؟ و منجوق کفر سر به عیوق ناباکی رسانیده! (ص ۱۶۱).

— مگر پادشاه این خبر نشنیده است که کُلُّکُم راع و کُلُّکُم مَسْؤُولٌ عَنْ رَعِيَّتِهِ. به خدایی که عالم را آفریدگار است و همه را مرجع و مآب بدوست که هر اوّلی را نهایی خواهد بود و هر لذّتی را شدّتی. رای عالی خداوندی سلطانی [...] به خاطر جهان آرای نگرش کند که ملوک سالف [...] در نوبت جهان داری چنین خواری نکردند و فردای بازپسین را اندیشه داشتند [...] در عهد سلطنت اگر در ساحت ممالک او [...] از دست جور ظالمی ممتحنی یا ضعیفی یک شب ناخوش دل خسبد، به

تاکنون حال خراسان و رعایا بودست بر خداوند جهان خاقان پوشیده مگر نی نبودست که پوشیده نباشد بر وی ذره‌ای نیک و بد نه فلک و هفت اختر کارها بسته بود بی شک در وقت و کنون وقت آنست که راند سوی ایران لشکر (ص ۲۰۱)

بازخواهد ز غُزان کینه که واجب باشد خواستن کین پدر بر پسر خوب سیر (ص ۲۰۱)

قصّه اهل خراسان بشنو از سر لطف چون شنیدی ز سر لطف به ایشان بنگر خبرت هست که از هر چه درو چیزی بود در همه ایران امروز نماندست اثر خبرت هست کزین زیروزبر شوم غُزان نیست یک پی ز خراسان که نشد زیر و زیر... وقت آنست که یابند ز رمحت پاداش

جلال باری، سبحانه و تعالی که پادشاه روزگار را با همه عظمت و سلطنت بدان مؤاخذت فرمایند (ص ۱۶۲).

- بدان بیدار لا تَأْخُذُهُ سِنَّةٌ و لا نَوْمٌ از خواب سلطان وقت گله همی کنیم (ص ۱۶۲).

- صاحبقران بر تخت پادشاهی تن آسان نشسته قَوْلُهُ تَعَالَى إِنَّ رَبَّكَ لَبِالْمِرْصَادِ. اگر رای سلطانی [...] اقتضا کند تأمل فرماید درین آیت که خداوند تعالی می گوید قَوْلُهُ تَعَالَى وَالْفَجْرِ وَ لَيَالٍ عَشْرٍ وَ الشُّفْعِ وَ الْوَتْرِ إِلَى قَوْلِهِ إِنَّ رَبَّكَ لَبِالْمِرْصَادِ [...] آخر سلطان وقت این آیت برنخوانده است که غیرت عزت همراه ایشان خواهد بود [...] التفات خاطر کجاست؟ و شفقت اسلام کجا، التَّعْظِيمِ لِأَمْرِ اللَّهِ كِجَا وَ شَفِيقَةً عَلَى خَلْقِ اللَّهِ كِجَا! مگر به سمع عزیز نرسیده است تا لاجرم از یاد باده ناب و ناله چنگ و رباب و غرور شیطان با این تعزیت پرداخته است (ص ۱۶۳).

گاه آنست که گیرند ز تیغت کیفر زن و فرزند و زر جمله به یک حمله چو پار بردی امسال، روانشان به دگر حمله ببر (ص ۲۰۲)

هست در روم و خطا امن مسلمانان را نیست یک ذره سلامت به مسلمانی در (ص ۲۰۲)

آخر ایران که ازو بودی فردوس برشک وقف خواهد شد تا حشر برین شوم حشر... گرد آفاق چو اسکندر برگرد از آنک تویی امروز جهان را بدل اسکندر از تو رزم ای شه و از بخت موافق، نصرت از تو عزم ای ملک و از ملک العرش ظفر همه پوشند کفن گر تو بیوشی خفتان همه خواهند امان چون تو بخوای مغفر (ص ۲۰۳)

بهره‌ای باید از عدل تو نیز ایران را گرچه ویران شد بیرون ز جهانش مشمر (ص ۲۰۳)

بر ضعیف و قوی امروز تویی داور حق هست واجب غم حق ضعفا بر داور کشور ایران چون کشور توران چو تراست از چه محرومست از رأفت تو این کشور (ص ۲۰۳)

بی گمان خلق جگرسوخته را دریابد چون ز درد دلشان یابد از این گونه خیر (ص ۲۰۵)

منابع

- آرین پور، یحیی (۱۳۸۷)، *از صبا تا نیما*، تهران: انتشارات زوآر.
- ابن الأثیر (۱۹۶۶م/ ۱۳۸۶هـ)، *الکامل فی التاریخ*، المجلد الحادی عشر، دارصادر و دار بیروت.
- ابن یمین، محمودبن یمین الدّین (۱۳۶۳)، *دیوان*، به تصحیح حسینعلی باستانی راد، تهران: کتابخانه سنایی.
- انوری، حسن (۱۳۸۱)، *فرهنگ بزرگ سخن*، تهران: انتشارات سخن.
- انوری، محمدبن محمد (۱۳۷۲)، *دیوان*، به کوشش محمدتقی مدرس رضوی، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- _____ (۱۳۳۷)، *دیوان*، به کوشش سعید نفیسی، بی‌جا: انتشارات مؤسسه پیروز.
- تاریخ سیستان* (۱۳۸۹)، به تصحیح ملک‌الشعراى بهار، تهران: انتشارات اساطیر.
- بهار، محمدتقی (۱۳۷۱)، *بهار و ادب فارسی*، به کوشش محمد گلبن، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.
- جمال‌الدین اصفهانی، محمدبن عبدالرزاق (۱۳۶۲)، *دیوان*، به تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، تهران: انتشارات کتابخانه سنایی.
- خاقانی، بدیل‌بن علی (۱۳۷۳)، *دیوان*، به کوشش ضیاء‌الدین سجادی، تهران: انتشارات زوآر.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۳)، *لغت‌نامه*، تهران: مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
- راوندی، محمدبن علی (۱۳۸۶)، *راحة الصدور و آية السرور*، به تصحیح محمد اقبال، تهران: انتشارات اساطیر.
- رشیدالدین فضل‌الله همدانی (۱۳۸۶الف)، *جامع التواریخ* (تاریخ سامانیان و بویهیان و غزنویان)، به تصحیح محمد روشن، تهران: میراث مکتوب.
- _____ (۱۳۸۶ب)، *جامع التواریخ* (تاریخ آل سلجوق)، به تصحیح محمد روشن، تهران: میراث مکتوب.
- زرّین کوب، عبدالحسین (بی‌تا)، *با کاروان حله*، تهران: انتشارات علمی.
- سیف اسفرنگی (۱۳۵۸)، *دیوان*، به تصحیح زبیده صدیقی، مولتان.
- سیهرندی، یحیی‌بن احمد (۱۳۸۲)، *تاریخ مبارک‌شاهی*، به تصحیح محمد هدایت‌حسین، تهران: انتشارات اساطیر.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۴)، *مفلس کیمیا فروش (نقد و تحلیل شعر انوری)*، تهران: انتشارات سخن.
- شهیدی، جعفر (۱۳۷۶)، *شرح لغات و مشکلات دیوان انوری ابیوردی*، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۳۹)، *تاریخ ادبیات در ایران*، ج ۲، تهران: کتاب‌فروشی ابن سینا.
- ظهیری نیشابوری، ظهیرالدین (۱۳۹۰)، *سلجوقنامه* (به انضمام سلجوقنامه ابو‌حامد محمدبن ابراهیم)، تصحیح میرزا اسماعیل افشار «حمیدالملک»، و محمد رمضان، تهران: انتشارات اساطیر.

صبا، فتحعلی بن محمد (۱۳۴۱)، دیوان، به تصحیح محمدعلی نجاتی، تهران: شرکت نسبی حاج محمدحسین اقبال و شرکاء.

فخرالدین اسعد گرگانی (۱۳۸۱)، ویس و رامین، به تصحیح محمد روشن، تهران: صدای معاصر. فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۷۴)، شاهنامه فردوسی (بر اساس چاپ مسکو)، به کوشش و زیر نظر سعید حمیدیان، تهران: نشر داد.

عتبی، محمدبن عبدالجبار (۱۳۸۷)، الیمینی، به کوشش یوسف الهادی، تهران: مرکز پژوهشی میراث مکتوب. عقیلی، حاجی بن نظام (۱۳۶۴)، آثار الوزراء، به تصحیح میرجلال‌الدین حسینی ارموی «محدث»، تهران: انتشارات اطلاعات.

عمیق بخاری، شهاب‌الدین (۱۳۳۹)، دیوان، به کوشش سعید نفیسی، تهران: کتاب‌فروشی فروغی.

_____ (۱۳۸۸)، دیوان، به تصحیح علی‌رضا شعبانلو، تهران: ناشر آزما.

عوفی، محمدبن محمد (۱۳۶۱)، تذکره‌الالباب، به کوشش ادوارد براون، توضیحات محمد عباسی، تهران: کتاب‌فروشی فخر رازی.

_____ (۱۳۸۷)، متن انتقادی جوامع‌الحکایات و لوامع‌الروایات، (جزء دوم از قسم اول) به تصحیح امیربانو مصفا (کریمی)، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

کمال‌الدین اسماعیل، اسماعیل بن محمد (۱۳۴۸)، دیوان، به کوشش حسین بحرالعلومی، تهران: کتاب‌فروشی دهخدا.

گلچین معانی، احمد (۱۳۸۰)، شهرآشوب در شعر فارسی، تهران: نشر روایت.

مشکور، محمد (۱۳۵۰)، اخبار سلاجقه روم، تهران: کتاب‌فروشی تهران.

معین، محمد (۱۳۷۵)، فرهنگ فارسی، تهران: انتشارات امیرکبیر.

مؤتمن، زین‌العابدین (۱۳۶۴)، شعر و ادب فارسی، تهران: انتشارات زرین.

میبدی، احمدبن محمد (۱۳۷۱)، کشف‌الأسرار و غده‌الابرار، به سعی و اهتمام علی‌اصغر حکمت، تهران: انتشارات امیرکبیر.

ناصربن ظفر جرفادقانی، ابوشرف (۱۳۷۴)، ترجمه تاریخ یمینی، به تصحیح جعفر شعار، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

نفیسی، علی‌اکبر (۱۳۳۴)، فرهنگ نفیسی، تهران: شرکت سهامی چاپ رنگین.

هدایت، رضاقلی خان (بی‌تا)، فرهنگ انجمن آرای ناصری، بی‌جا: کتاب‌فروشی اسلامیة.

یوسفی، غلامحسین (۱۳۷۶)، چشمه روشن، تهران: انتشارات علمی.

تأملی در متن دیوان ظهیرالدین فاریابی

رضا سمیع‌زاده (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره) قزوین)

چکیده

ظهیرالدین فاریابی از شعرای طراز اول زبان فارسی در قرن ششم هجری است. اینکه بسیاری از تذکره‌نویسان به شرح حال او پرداخته و ادیبان و کاتبان بسیاری به اشعار او استشهاد کرده‌اند، نشان‌دهنده عظمت شأن و آوازه او در شاعری است. قسمت عمده دیوان او را قصاید و در مرتبه دوم قطعات تشکیل می‌دهد و این خود بیانگر دلبستگی ظهیر به سبک قدیم خصوصاً قصیده و به‌طور اخص مدح است. ظهیر یک قصیده عربی و دو ملامع نیز دارد که حاکی از تسلطش به زبان عربی است. دیوان ظهیر بارها در ایران و خارج از ایران به چاپ رسیده که مهم‌ترین آنها به تصحیح و تحقیق و توضیح استاد فقید امیرحسن یزدگردی در سال ۱۳۸۱ به زیور طبع آراسته شده است. مقاله حاضر با هدف رفع پاره‌ای مشکلات لفظی و معنایی و عروضی باقی‌مانده در دیوان تهیه شده است.

کلیدواژه‌ها: دیوان ظهیر، خطا در ضبط، نارسایی معنی، خطای عروضی.

مقدمه

تصحیح انتقادی متون نظم و نثر پارسی از دیرباز شیوه‌ای مرسوم برای چاپ متون فارسی بوده است. در واقع هرچه شاعر یا نویسنده نام‌آورتر و دارای اثری ارزنده‌تر باشد، به همان

نسبت آثار او نیز طالبان بیشتری خواهد داشت. در نتیجه انتظار جامعه ادبی از مجموعه فحول اهل فضل برای تصحیح دقیق تر و منقح تر اثر نیز افزون تر خواهد شد.

از طرفی، کلام ادبی و شعر چنان لطافت و ظرافتی دارد که با کمترین تصحیف (در حذف یا جابه‌جایی یک نقطه)، تغییر مکان نشانه درنگ و افزودن یا کاستن یک حرکت یا سکون، نه تنها از لطف و دلپذیری‌اش کاسته می‌شود، بلکه معنی آن هم دچار خلل می‌گردد.

دیوان ظهیرالدین فاریابی از جمله آثاری است که تاکنون چند بار تصحیح شده و به چاپ رسیده است و چاپ اخیر آن به تصحیح زنده‌یاد دکتر امیرحسن یزدگردی به‌راستی از چاپ‌های دیگر بهتر است. در واقع این برتری بیشتر از ناحیه اصالت انتساب اشعار به شاعر است، زیرا در چاپ‌های دیگر ابیات زیادی از شاعران دیگر موجود است که به‌هیچ‌وجه سروده ظهیر نیست. با وجود این، در تصحیح اخیر نیز کاستی‌های کوچکی وجود دارد که لازم است در چاپ‌های بعد مورد توجه قرار گیرد. ما در این مقاله به شماری از این کاستی‌ها اشاره می‌کنیم.

پیشینه تحقیق

صرف‌نظر از کتب تذکره و تراجم احوال و کتب تاریخ ادبیات و کتاب‌هایی که شعر ظهیر به استشهد در آنها آمده است، در سده اخیر مقالاتی در باب ظهیر نگاشته شده است که اهم آنها به قرار زیر است:

عباسقلی گلشائیان («تحقیق در شرح حال ظهیرالدین فاریابی»، مجله یغما، سال سوم، ش ۲، اردیبهشت ۱۳۲۹، ص ۹۶-۱۰۲)؛ **مسعود تاکی** («قصه عشق است این» کتاب ماه ادبیات و فلسفه، ش ۶۳، دی ماه ۱۳۸۱، ص ۹۸-۱۰۷)؛ **سیدضیاءالدین سجادی** («سبک‌شناسی نظم در قرن ششم»، پژوهش‌نامه فرهنگ و ادب، دانشگاه آزاد اسلامی واحد رودهن، سال اول، پاییز و زمستان ۱۳۸۴، ص ۵۵-۹۹)؛ **حسن قهری صارمی** («امثال و حکم در اشعار ظهیر فاریابی»، فصل‌نامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد اراک، سال اول، ش ۴، ۱۳۸۴، ص ۱۱۱-۱۲۵)؛ **مسعود تاکی** («اشعار تازه‌یافته ظهیرالدین فاریابی»، کتاب ماه ادبیات، ش ۲۶ (پیاپی ۱۴۰)، خرداد ۱۳۸۸، ص ۴۴-۴۶)؛

مجدالدین کیوانی («تصحیح یا تخریب؟»، گزارش میراث، دوره دوم، ضمیمه ش ۳، زمستان ۱۳۹۱، ص ۱۱۴-۱۱۹)، (این مقاله نقدی بر دیوان ظهیر به تصحیح اکبر بهداروند است)؛ میرجلال‌الدین کزازی (دانشنامه زبان و ادب فارسی، به سرپرستی اسماعیل سعادت، ج ۴، تهران، ۱۳۹۱، مدخل «ظهیر فاریابی»؛ حسین جلال‌پور («دیوان ظهیر فاریابی در سنجیده تبریز»، متن‌شناسی ادب فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان، دوره جدید، ش ۱ (پیاپی ۲۵)، بهار ۱۳۹۴، ص ۹۳-۱۱۴).

در ادامه به ذکر پاره‌ای از کاستی‌ها و نارسایی‌های متن دیوان بر اساس شماره صفحه و سطر می‌پردازیم:

ص ۲۴، س ۱ و ۲

چون میغ، همه دامن‌پرور و چون تیغ، همه تن، پرگهر: باتوجه به معنی و به کار بستن آرایه‌های سجع و ترصیع و موازنه، عبارت باید چنین باشد: «چون میغ همه دامن پر ڈرر، و چون تیغ همه تن پر گهر».

ص ۲۴، س ۴ و ۵

چه سخن آن است که چون از حجره دماغ پای در والا دهن نهد استماع از عذوبت آن شکر خاید و ارواح از لذت آن بیاساید...: صورت درست عبارت چنین است: «چه سخن آن است که چون از حجره دماغ پای در والاد ذهن نهد، اسماع از عذوبت آن شکر خاید و ارواح از لذت آن بیاساید».

ص ۲۵، س ۱۶

أهجم و روح القدس معک: این سخن منسوب به پیامبر (ص) خطاب به حسان بن ثابت است و صورت درست آن چنین است: «أَهْجُهُمْ وَ رُوحُ الْقُدُّسِ مَعَكَ» یا «اهجهم و جبریل معک» یا «اهج المشرکین و جبرائیل معک»، یعنی «هجویشان کن...» (نک. ابن عبد ربّه، ۱۱۴۱۱هـ: ۲۸۱).

ص ۲۵، س ۱۷ و ۱۸

الشُّعْرَاءُ الَّذِينَ يَمُوتُونَ فِي الْإِسْلَامِ بِأَمْرِهِمْ أَلَلُّهُ أَنْ يَقُولُوا شِعْرًا يَعْنِي بِهِ الْحُورُ الْعَيْنُ لِأَزْوَاجِهِنَّ فِي الْجَنَّةِ...: کلام به سبب وجود واژه نادرست «یعنی» بی‌معنی شده است. صورت درست این واژه، «يَتَعَنَّى» است به معنی «آواز می‌خوانند» (نک. سیوطی، بی تا: ج ۶: ۲۴۶).

ص ۲۵، س ۱۳ (حاشیه ۵)

در پای صفحه به کتاب زهرالآداب ارجاع شده و نام مؤلف آن به صورت «حصیری قیروانی» ضبط شده که نادرست و «حصری قیروانی» صورت صحیح آن است.

ص ۲۶، س ۴

انا لُنْبِيْ لَاكْذِبُ انا ابن عبدالمطلب

صحیح بیت عربی چنین است:

انا النَّبِيُّ لَاكْذِبُ اَنَا بَنُ عَبْدِ الْمُطَّلِبِ

(ابن عبد ربّه، ۱۴۱۱هـ: ج ۵: ۲۶۷)

ص ۲۶، س ۱۱

و بدان خرسند گردانید که چون باد وزد از ایشان نسیمی بود. و چون کاردانی رسد خبری جوید: صورت درست آن، چنین است: «... و چون کاروانی رسد خبری جوید...».

ص ۲۷، س ۱۶ - ۱۸

ملک الصدور ورفی العالمین... حمید الاخلاق کریم، الاعراق ملک روساء آفاق: صورت صحیح آن «ملک الصدور فی العالمین... حمید الاخلاق، کریم الاعراق...» است.

ص ۲۷، س ۲۳

به غایتی که زبان در بیان او لشکر آن نعمت — که پیوسته در تزیید باد — وفا نمی تواند نمود: صورت صحیح آن «به غایتی که زبان در بیان اوّل شکر آن نعمت...» است.

ص ۲۷، س ۲۴

مصراع «فأقرطت فی بر عجزت عن الشکر» مشوش است و صورت صحیح و کامل آن چنین است:

«وَلَكِنِّي لِمَا أَتَيْتَكَ زَائِرًا فَأَقْرَطْتُ فِي بَرِّي عَجَزْتُ عَنِ الشُّكْرِ»

(ابوالفرج الاصفهانی، ۱۴۱۸هـ: ۴۰۰)

ص ۲۸، س ۵

پس اگر این صدر روزگار این دعاگو را در ظل عواطف و کَنَف عوارف بدارد بنده‌ای از آن خود عزیز کرده باشد.

«کَنَف» صورت صحیح است.

ص ۲۹، س ۶

در جمله «والحمد لله رب العالمین»، صورت صحیح «والحمد لله...» است.

ص ۳۳، ب ۱۸

ولیکن این همه چندان بود که بگشایم به دست نطق سرحقّه‌های انثی را در این بیت «انثی» ضبط نادرست «انثی»، ممال کلمه «انشاء» است. ضبط دست‌نویس مجلس (۴۱ر) نیز مؤید نظر ماست.

ص ۳۴، ب ۷

حدیث جود تواند زبان گرفت فلک چنانکه قصه مجنون و ذکر لیلی را صورت صحیح مصراع اول «حدیث جود تو اندر زبان گرفت فلک» است. ضبط دست‌نویس مجلس (۴۱ پ) «جود ترا در زبان» است.

ص ۳۵، ب ۲

بنیاد چرخ بر سرآب است ازین قبیل پیوسته در تحرک دوری چو آسیات ضبط صحیح «آسیاست» است.

ص ۴۰، ب ۴

گر بنده در وصال لبت دست یابدی بردی نشاطم از می انده گسار دست ضبط بیت در سه مورد صحیح نمی‌نماید: (۱) «در وصال لبت» که باید «بر وصال لبت» باشد؛ (۲) فعل شرط، مضارع التزامی است اما جواب شرط ماضی استمراری؛ البته با حرف «ی» استمرار به جای «می». اما اگر بگویند که ماضی است به معنی مضارع محقق‌الوقوع، پذیرفتنی نیست چون باید ماضی ساده باشد نه استمراری؛ (۳) چون مسندالیه بنده است، «نشاطش» درست است. پس ضبط صحیح بیت چنین است.

«گر بنده بر وصال لبت دست یافتی بردی نشاطش از می انده گسار دست»

ص ۴۰، ب ۱۸

چون خاطرَم به کنه مدیحت نمی‌رسد طبعم ز عجز برد سوی اختصار دست به جای «نمی‌رسد» ضبط «نمی‌رسید» ارجح است.

ص ۴۱، ب ۴

آن دل که سفره فلک چنبری نشد در چنبر دو زلف تو اکنون مسخر است
واژه «سفره» در این بیت ضبط نادرست است. کاربرد واژه «مسخر» در مصراع دوم
می‌رساند که مصراع باید به صورت «آن دل که سخره فلک چنبری نشد» ضبط گردد تا
علاوه بر صحت ضبط بیت صنعت جناس اشتقاق هم بین «سخره» و «مسخر» برقرار شود.

ص ۴۳، ب ۷

تن قضا را نهاده‌ام چکنم؟! که نه بیدار تو همین قدر است
ضبط «بیدار» نادرست است و باید واژه «بیداد» به جای آن بیاید.

ص ۴۶، ب ۲۱

تا به خاصیت احکام فلک طبع جهان قابل نیک و بد حاصل نفع و الم است
در مصراع دوم پس از «بد» «و» باید آورده شود.

ص ۵۱، ب ۱۱

آزرده بود طبع جهان از قضای بد امروز در حمایت عدل مرفه است
ضبط درست مصراع دوم «امروز در حمایت عدلت مرفه» است.

ص ۵۱، ب ۱۵

از روز و شب مشهره دوخت روزگار بر قد کبریای تو وان نیز کوتاه است
مصراع اول باید به صورت «مشهره‌ای» ضبط گردد تا وزن درست شود.

ص ۵۱، ب ۱۷

رای تو نسخت ملکوت است و هرچه هست دانسته‌ای مگر که یکی لفظ و آن به است
ضبط درست مصراع دوم چنین است: «دانسته‌ای مگر که یکی لفظ و آن نه است» که هم
ضعف قافیه و هم ضعف معنی جبران می‌شود. این بیت یادآور بیتی در میمیه فرزدق در
مدح حضرت سجاد (ع) است:

مَا قَالَا لَأَقَطُّ إِلَّا فِي تَشْهَدِهِ لَوْلَا التَّشْهَدُ كَأَنَّهُ لَاءُ نَعْمٍ

ص ۵۱، ب ۱۹

نوروز را جلال تو فرخنده با دو عید از طلعت خجسته که او نیز همراه است
بیت با ضبط کنونی بی معنی است اما اگر حروف «با دو عید» را جداسازی کنیم،
تصحیح خواهد شد:

«نوروز را جلال تو فرخنده باد و عید از طلعت خجسته که او نیز همراه است»

ص ۵۶، ب ۱۳

حسام دولت و دین کز پی صلاحش کرد خدای عزّ و جلّ حافظ بلاد و عباد
«عیاد» ضبط نادرست و صورت صحیح آن «عباد» است.

ص ۵۷، ب ۱۱

به خواه باده نوشین و داد وقت بده که روز رفته نگردد به هیچ حال معاد
«به» باید متصل به فعل و به صورت «بخواه» نوشته شود.

ص ۵۷، ب ۱۸

همیشه تا که به تقدیر صنع بی علت بود فراخته این چهار طاق سبع شداد
«چهار» باید به صورت «چار» ضبط شود تا وزن مصراع درست شود.

ص ۵۹، ب ۱

هزار دامن گوهر نثارشان کردم که هیچ کس شبّه‌یی در کنار من ننهاد
حرف «ه» در کلمه «شبه» ملفوظ است. «شبه‌یی» به معنی یک شبه را باید به صورت «شبه‌یی»
ضبط کرد. در لغت نامه دهخدا ذیل «شبه» آمده است: «چون در این کتاب دُزَر شعر و غُرَر
فکر هر کسی هست؛ چشم زخم را شبه‌یی هم می‌بایست این قصیده بیاورد» (راحة الصدور
به نقل از دهخدا).

ص ۵۹، ب ۶

خدايگانی که نسبت معانی او حساب هفت فلک چون یکی است از هفتاد
«معانی» نادرست و «معالی» (جمع معلاة به معنی بزرگی) ضبط صحیح آن است.

ص ۶۶، ب ۱۴

ماه ازین بحر گرانمایه ناسفته دُرَر گردن مُلک تو را حجله به زیور گیرد
در مصراع دوم «حجله» باید به «حلیه» بدل گردد تا معنی درست شود.

ص ۶۶، ب ۱۸

عنفت ار پای نهد دود ز دریا خیزد لطف از دست کشد در ز سمندر گیرد
کلمه «از» در مصراع دوم باید «ار» ضبط گردد تا معنی به سامان آید.

ص ۷۰، ب ۱۱ (حاشیه ۱۱)

واژه «قَوَاریر» در پای صفحه، به دلیل غیرمنصرف بودن باید «قَوَاریرَ» باشد. در کلام الله نیز
به فتح حرف «ر» پایانی آمده است.

ص ۷۱، ب ۲۲

بر بوک و مگر عمر بسر برد حسودت ور حادثه بر جانش مفاجا حشر آمد
«وز حادثه» صحیح است.

ص ۷۵، ب ۶

نبود دمی که در قدمت از پی نثار چشم هزار لؤلؤ شهوار نشکند
«چشم» صحیح است و مراد از «لؤلؤ شهوار» اشک است. «لؤلؤ شهوار شکستن» استعاره
تبعیه از «اشک ریختن» است.

ص ۷۵، ب ۲۰

کوس تو زخمه نکند تا صدای کوه از هیبت تو در دم کهسار نشکند
وزن مصراع اول مخدوش است. «زخمه» باید به صورت «زخمه‌ای» ضبط گردد تا وزن شعر
به سامان آید.

ص ۷۶، ب ۵

پشت فلک ز بهر ربودن کجا خمد تا نعل نقره، خنگ تو مسمار نشکند؟
«نقره‌خنگ» یک ترکیب وصفی مقلوب است. «نقره‌خنگ: اسب چون سپید خالص باشد،
سپید براق» (دهخدا، ذیل نقره خنگ) (یادداشت به خط مؤلف).

وین تاختن شب از پس روز چون از پس نقره خنگ، ادهم
(ناصر خسرو به نقل از دهخدا)

ص ۷۷، ب ۹

ایا شهی که به یک فتح باب همّت تو جهانیان را در موج آسمان افکند
در مصراع دوم باید «موج» به صورت «اوج» ضبط گردد و «موج آسمان» بی معنی است.

ص ۷۷، ب ۱۱

گشاده دید در امن و عافیت بر خود کسی که چشم برین فرخ آسمان افکند
«آستان» به جای «آسمان» صحیح است و مراد از آن آستان ممدوح است.

ص ۷۷، ب ۱۲

هر آن کس که ندانست قدر نعمت تو بسان آدمش ابلیس از جنان افکند
ضبط «آن کسی» به جای «آن کس» اختلال وزنی مصراع اول را برطرف می کند.

ص ۸۲، ب ۶

کنون چو سرو سهی هر کجا که آزادی ست عنان لهو و طرف سوی جویبار دهد
«طرب» به جای «طرف» صحیح است.

ص ۹۲، ب ۱۱

بدان زلازل هیبت که در شبانگه عمر کند ز مستی غفلت نفوس را هوشیار
«هشیار» صورت درست است.

ص ۹۳، ب ۸

ز حضرت سبب غیبتم همین بوده ست که بوده ام به دل آزرده و به دل بیمار
صورت درست مصراع دوم چنین است: «که بوده ام به دل آزرده و به تن بیمار».

ص ۹۴، ب ۲

بر اصل چهار طاق عناصر به پای کرد نه پوشش فلک همه از رایش استوار
«چهار» باید به «چار» بدل شود.

ص ۹۴، ب ۷

یعنی که بخت حجله بلقیس وقت را آورد بخت پیش سلیمان روزگار

بیت ناظر به آیات ۳۸ تا ۴۰ سوره مبارکه نمل است. در آن آیات حضرت سلیمان از درباریان و اطرافیان خود می‌خواهد که تخت بلقیس را برایش بیاورند و بنا بر تفاسیر، آصف بن برخیا این کار را سریعاً انجام می‌دهد. لذا باید مصراع اول را به صورت «یعنی که تخت حجله بلقیس وقت را...» تصحیح کرد.

ص ۹۸، ب ۱۳

گفت آنچه برشمردی ازین هیچ نیست دانی که چیست؟ با تو بگویم به اختصار
وزن مصراع اول مخدوش است و کلمه «جمله» یا «دست» و... بعد از واژه «این» افتاده است.

ص ۹۹، ب ۶

آن کس که یکدم از می عصیان مست شد تا نفع صور نشکندش سورت خار
کلمه «خار» باید به «خمار» تبدیل شود تا اشکال وزنی بیت برطرف شود.

ص ۱۰۰، ب ۲۰

ای که بر اوج برج تعظیمت سر طائر ز بیم بنهد پر
«سر طائر» ضبط غلط و «نسر طائر» صحیح است.

ص ۱۰۳، ب ۱۲

که یادگار نماند نشان چهره من بر آستانه شاه مظفر منصور
از آنجاکه شاعر به مدح ممدوح پرداخته و اظهار بندگی کرده و نشانه‌ای از کدورت نسبت به ممدوح و بارگاه او در اشعار شاعر به چشم نمی‌خورد، هم عاقلانه و هم شاعرانه است که بگوید «یادگار بماند» به جای «یادگار نماند» و باقی ماندن چنین یادگاری را برای خود افتخار بدانند.

ص ۱۰۳، ب ۲۱

به روزگار تو آن انتظام یافت جهان که از حمایت جو، بی‌نیاز شد کافور

«حمایتِ جو» نادرست است و موجب اخلال در وزن می‌شود و «حمایتِ جَو» صحیح است؛ چنان‌که در بخش توضیحات در ذیل این بیت، به‌درستی چنین آمده است: اَلشَّعِیرُ وَقَايَةُ الْكَافُورِ.

ص ۱۰۵، ب ۶

بین که چند نشیب و فراز در پیش است ز آستانِ عدم تا به پیشگان نشور
«پیشگان» ضبط نادرست و «پیشگاه» صورت درست است.

ص ۱۰۶، ب ۱۳

ترا به جبل متین است اعتصام چه باک اگر گسسته شود رشته سنین شهور
بین «سنین» و «شهور» باید حرف عطف «و» آورده شود.

ص ۱۰۷، ب ۸

بلرزد از نفس چاوشان درگاه باد چهار حد وجود از صدای نفخه صور
کلمه «درگاه» باید به «درگه» و «نفخه» به «نفخه» بدل شود.

ص ۱۰۷، ب ۹

چنانک دور نباشد که او صوامع خاک مجاوران عدم سر نهند سوی نشور
«او» باید به «از» تبدیل شود.

ص ۱۰۸، ب ۳

رخم چو زرد شد و از جزع دیده هر ساعت فشانم از غم آن لعل درفشان گوهر
وزن مصراع اول به دلیل وجود حرف «د» در کلمه «زرد» مخدوش است. لذا باید به‌صورت «رخم چو زر شد و از جزع دیده هر ساعت» ضبط شود.

ص ۱۰۸، ب ۶

اگرچه سیم و زرم نیست هست گوهر نفس که نزد عقل به از صد هزارگان گوهر
«صد هزارگان» نادرست و «صد هزار کان» درست است.

ص ۱۱۰، ب ۴

هزار جان شده قربان هزار کیش خراب ز رشک گوشه گیش و دوال قربانش

صورت صحیح مصراع دوم چنین است: «ز رشک گوشه کیش و دوال قربانش».
ص ۱۱۲، ب ۱۴

زهی مثال تو را بر زمانه آن قدرت
صورت درست مصراع اول چنین است: «زهی مثال تو را بر زمانه آن قدرست».
ص ۱۱۳، ب ۹

خیال تیغ تو در چشم روزگار چنانک
زمانه باز ندارد ز رُمح ذوالیزنش
«باز نداند» به جای «باز ندارد» صحیح است.
ص ۱۱۵، ب ۶

مرا کز جور تو نالان چو نایم چه مالی چون ربابی سیم بر گوش
مصراع دوم باید چنین باشد: «چه مالی چون رباب ای سیمبر، گوش».
ص ۱۱۵، ب ۸

سگ کوی تو باشم گرچه ندهی به روبه بازیم چون خواب خرگوش
ضبط «بدهی» در مصراع «سگ کوی تو باشم گرچه ندهی» قوی‌تر از «ندهی» در معنی
است. چون در این بیت، «خواب خرگوش ندادن» بهتر است از «دادن»، لذا ضبط «بدهی»
مناسب است و ضبط «ندهی» بی معنی یا ضعیف‌المعنی است.
ص ۱۲۱، ب ۱

آهده روزه من ذات احوال
أم غرة طلعت فی شهر سوال
باید «روزه» را به «زوره» به معنی یک زیارت و دیدار تغییر داد. ترجمه مصراع دوم در
صفحه ۴۸۴ نیز خالی از اشکال نیست و باید چنین باشد: «یا هلال ماه نو است که در سوال
برآمده است؟».

ص ۱۲۱، ب ۳

عهدی به وهو کالاکلیل مسبقا
فصار وهو یضا هی شق خالخال
در ترکیب «کالاکلیل» به جای آنکه همزه مکسور پای الف ثانی قرار گیرد، پای الف اول
نشسته است و در مصراع دوم هم «وهو» به صورت «وهو» ضبط شده است.

ص ۱۲۱، ب ۴

مَضَّتْ ثَلَاثُونَ مِنْ أَيَّامٍ مُدَّتْنَا وَالرَّاحُ لَمْ يَشْفِ مَنَا حَرًّا بَلْبَالِ

فعل «لم يشف» وجوباً باید مؤنث باشد یعنی باید به صورت «لم تشف» ضبط گردد (نک. بدیع یعقوب، ۱۹۸۷: ۹۱۴، ذیل حکم الفعل مع الفاعل من جهة التذكير و التأنيث).

ص ۱۲۱، ب ۵

أَهْلًا بِهَا وَ التَّدَامِي طَالَمَا فَرَّقُوا فَأَذْنُوا لِيَجِدُوا عَهْدَهَا الْبَالِ

در مصراع دوم صورت صحیح کلمه با توجه به معنی «لِيَجِدُوا» است.

ص ۱۲۱، ب ۶

وَ مَرَّحِبًا بِسُلَافٍ طَابَ مَكْرَعُهَا مَشْمُولَةٌ مِنْ بَنَاتِ الْكَرَمِ سَلْسَالِ

در ترجمه بیت چنین آمده است: «خوش آمد شراب نابی که آبشخور آن پاکیزه است؛ شراب صافی از دختر رز». معنی یادشده نارسا است. برای ترجمه صحیح بیت لازم است چند واژه را توضیح دهیم. واژه نخست «مَشْمُولَةٌ» وصف شرابی است که با باد سرد شمالی خنک شده است و این معنی به کرات در ادب عربی و از جمله در قصیده معروف «بانث سعاد» کعب بن زهیر آمده است؛ آنجا که می گوید:

شُجَّتْ بِذِي شَبَمٍ مِنْ مَاءٍ مَحْنِيَةٍ صَافٍ بِأَبْطَحِ أَضْحَى وَهُوَ مَشْمُولٌ

شارح دیوان در شرح معنی آن، ذیل «مشمول» در حاشیه نگاشته است: «مشمول: أصَابَتْهُ رِيحٌ أَلْشَّمَالِ حَتَّى بَرَدَ» (کعب بن زهیر، ۱۴۱۵: ۸۴). البته در فرهنگ‌هایی مثل لسان‌العرب هم همین معنی ذکر شده است. کلمه دیگر «سلسال» است و آن هم فقط به معنی خوشگوار و گواراست. برای نمونه می‌توان به بیت عربی قطعه سه‌بیتی معروف سعدی در دیباجه گلستان اشاره کرد:

رَوْضَةٌ مَاءٍ نَهْرُهَا سَلْسَالٌ دَوْحَةٌ سَجَعُ طَيْرِهَا مَوْزُونٌ

زنده‌یاد دکتر یوسفی در ترجمه این بیت می‌نویسد: «باغی که آب جویبارش گوارا بود» (سعدی، ۱۳۶۹: ۲۲۰). حال باتوجه به لغات شرح‌شده، معنی بیت چنین می‌شود: «آری خوش آمد شراب ناب با باد شمال سردشده و خوشگوار انگوری‌ای که آبشخور آن نیکو است».

ص ۱۲۱، ب ۷

يُدِيرهَا رَشَاءً نَاهِيكَ مِشِيْتَهُ
عَنْ نَاعِمٍ مِنْ غُصُونِ الْبَانِ مَيَالٍ

ضبط بیت اشکالی ندارد اما ترجمه‌اش درست نمی‌نماید و ترجمه صحیح آن بدین صورت است: «آن شراب را آهو بره‌ای (نوجوانی) به گردش درمی‌آورد که طرز راه رفتنش بازدارنده تو است از (توجه) به حرکات شاخه‌های نرم و لطیف درخت خوش‌بوی بان».

ص ۱۲۱، ب ۸

لِيَهْنِ أَحِبَابَنَا يَوْمَ يُسْرُنَا
بِأَشْهَرٍ بَعْدَهُ تَأْتِي وَ أَحْوَالٍ

در ترجمه بیت اشتباهی پیش آمده است. آخرین کلمه مصراع دوم «احوال» است که با حرف «و» عاطفه به کلمه «اشهر» معطوف گردیده که با توجه به معنی کلمه «اشهر» (ماه‌ها)، بدون تردید احوال نیز باید جمع «حَوْل» به معنی سال باشد نه جمع «حال» به معنی رایج آن. لذا معنی بیت چنین می‌شود: «تا گوارا باد گوید دوستان ما را به روزی که نوید ماه‌ها و سال‌های نیکو در پی دارد».

ص ۱۲۱، ب ۹

يَسْعَى إِلَى الْمَلِكِ الْمَيْمُونِ طَائِرُهُ
لِيَقْتَنِي فِي ذُرَاهِ خَيْرَةَ الْفَالِ

اولاً ضبط صحیح چنین است: «نسعی الی الملک» و در مصراع دوم «لِئَقْتَنِي» و ترجمه آن چنین است: «به پیشگاه پادشاهی که بخت و طالعش مبارک است می‌شتابیم تا در (آستان) بلندش بهترین فال را ببندوزیم (خوشبخت گردیم)».

ص ۱۲۱، ب ۱۰

كَهْفُ الْوَرَى نُصْرَةَ الدِّينِ الَّذِي نُصِرْتُ
أَعْلَامُ دَوْلَتِهِ بِالطَّلَعِ الْعَالِيِ

در پایان مصراع اول واژه «نُصِرْتُ» به صورت «نُصِرْتُ» ضبط شده است.

ص ۱۲۱، ب ۱۱

أَتَابِكُ الْمُسْتَعَانَ اللَّهُ يَكْلُوهُ
فَأَنَّهُ لِحِمِي دِينِ الْهُدَى كَالِيِ

اولاً «المستعان» مجرور ضبط شده است، در حالی که نعت «اتابک» و تبعاً مرفوع است و در ترجمه آن هم این‌گونه است: «اتابک که از او یاری می‌جویند...».

ص ۱۲۱، ب ۱۲

سَبَطُ الْأَنَامِلِ قَدْ أَغْنَتْ أَسْرَتَهُ عَنْ كُلِّ مُتَهَمِرِ الشُّؤْبِوبِ هَطَّالٍ

باتوجه به معنی و دقت در صورت بیت، مسلماً کلمه آغازین مصرع اول باید «بسط الانامل» مجازاً به معنی «گشاده دست و بخشنده» باشد.

ص ۱۲۱، ب ۱۳

يُبْكِي أَحَامِسَ أَبْطَالاً بِصَوْلَتِهِ رُغْباً وَ يُضْحِكُهُ صَوْلَاتُ أَبْطَالٍ

در معنی بیت مسامحه شده است. در ترجمه «احامس» «پهلوانان نامی» آورده شده، درحالی که «احامس» (جمع احمس) به معنی «شدید، سخت، استوار و پابرجا» است. لذا معنی چنین می شود: «پهلوانان استوار و مقاوم را از ترس حمله اش به گریه می آورد...».

ص ۱۲۱، ب ۱۴ تا ۱۶

فَمَا شَجَاعَةٌ ثَاوِي دَارِهِ حَرْدٌ أَحْصَ مُتَّقِدُ الْعَيْنَيْنِ رِبَالِ
شَاكِي الْبَرَائِنِ فِي أَرْسَاغِهِ فِدَعٌ رَحَبُ الْجَبِينِ عَرِيضُ الصَّدْرِ ذِيَالِ
وَتَّابَةٌ شَرَسُ الْأَخْلَاقِ مُقْتَسِرٌ مُرَاقِبٌ لِقِتَالِ الْقِرْنِ بَسَالِ

کلمات «ثاوی»، «حرد»، «احص»، «متقد»، «شاکي»، «رحب»، «عریض»، «وثابه»، «شرس»، «مقتسر» و «مراقب»، به صورت تنسیق الصفات آمده اند و همگی مجرورند. مرفوع بودن آنها موجب خلل در اعراب قافیه خواهد شد. یعنی اعراب کلمات «ربال» و «ذیال» و «بسال» هم باید مرفوع شود که خلاف اعراب بقیه قوافی است.

ص ۱۲۱، ب ۱۷

وَعَرُّ الشَّمَايِلِ مَهْصَارٌ أَظْفَرُهُ نَشِبْنَ مِنْ سَلْبِ الْقَتْلَى بِأَسْمَالِ

کلمه «مهصار» باید تنوین رفع بگیرد، چون نه غیرمنصرف است نه مضاف.

ص ۱۲۱، ب ۱۸

بِرُورٍ عَنْ عَصِيَةٍ مُتَنَفِّةٍ اشْبَ مَنِيْعَةٌ فِي حِمَاهُ ذَاتِ أَوْشَالِ

اولاً «یُدوُد» به جای «بِرور» صحیح است و حرف «ذ» و «د» در دست نویسی اشتباه قرائت و نگارش شده است. مضافاً اینکه کلمه «ذات» باید مرفوع باشد نه مجرور. ثانیاً «عیصه» را باید جایگزین «عصیه» کرد. در این صورت معنی کاملاً تغییر پیدا می کند. البته معنی با همان

کلمات و اعراب نیز صحیح نبوده است، اما با تغییر کلمات و اعراب معنی آن چنین می‌شود: «از بیشه انبوه پُردرخت و درهم فرورفته که قُرُق گاه اوست دفاع می‌کند و جانوران، همگی در پناه او درمی‌آیند».

ص ۱۲۱، ب ۱۹

أَعْدُهَا لَصُرُوفِ الدَّهْرِ مَسْبِعَةً يَا أَى الْإِيهَا وَعِرْسُ أُمِّ أَشْبَالِ

«أَعْدُهَا» باید «أَعْدَهَا» باشد.

ص ۱۲۲، ب ۲

أَلْقَى السَّمَاءَ قَنَاهُ وَهُوَ مُعْتَقِلٌ بَدَابِلِ مِنْ دِمَاحِ الْخَطِّ عَسَالِ

در مصراع دوم «دماح» نادرست و «رماح» صحیح است.

ص ۱۲۲، ب ۵

وَأِنْ سَكَتَ تَرَى الْأَرَوَاحَ رَاكِدَةً مُوقِفَةٌ بَيْنَ أَمَالِ وَأَجَالِ

ریشه صورت صرفی کلمه «راکده» معلوم نیست مگر اینکه آن را تصحیفی از «راکده» و یا صورت نادرستی از «راکزة» بدانیم.

ص ۱۲۲، ب ۸

تَعْدُ شِعْرِي مُعَدُّ فِي مَفَاخِرِهَا وَإِنْ أَكُنْ أَعْجَمِيَّ الْعَمِّ وَالْخَالِ

در این بیت کلمه «مَعَدُّ» باید با فتح میم باشد و به ضرورت وزن تنوین رفع بگیرد یعنی «مَعَدُّ» ضبط شود.

ص ۱۲۵، ب ۱۴

بجست بی‌خبر از جای خویش گفت و مباد که هیچ دل به هوای شما شود مایل ضبط درست «بجست بی‌خبر از جای خویش و گفت: مباد» است.

ص ۱۳۱، ب ۱۲

بسی بگفتم ازین جنس و هیچ سود نداشت کز اشک چهره همی دید نقد سیم و زرم

مصراع دوم باید به صورت «کز اشک و چهره همی دید نقد سیم و زرم» باشد که اشک به طور ضمنی به «سیم» و چهره به «زر» تشبیه شده و مصراع دارای صنعت لفا و نشر مرتب است.

ص ۱۳۲، ب ۱۷

ز من ملوک جهان نام نیک زنده کنند به قول مرده دلان بر میان مزن بترم
مصراع دوم باید به صورت «به قول مرده دلان بر میان مزن تبرم» اصلاح گردد.

ص ۱۳۵، ب ۷

بویکر بن محمد کز فرّ طلعتش زینت گرفت افسر کرسی و تخت جم
مصراع دوم باید به صورت «زینت گرفت افسر کسری و تخت جم» اصلاح شود.

ص ۱۳۵، ب ۹

ای ماه و مهر از قبل طاعت آمده در حلقه حواشی و در زمره خدم
ضبط مصراع اول باید چنین باشد تا معنی به سامان آید: «ای ماه و مهرت از قبل طاعت آمده».

ص ۱۳۵، ب ۱۳

گردون به موج خون در صد بار غوطه خورد هرگز زمین ملک تو در خود نچیدنم
مصراع اول باید به صورت «گردون به موج خون دو صد بار غوطه خورد» ضبط گردد تا وزن و معنی بیت اصلاح شود.

ص ۱۳۵، ب ۱۸

هرکس که چون قلم نرود پیش تو به سر تقدیر بر جریده عمرش کند قلم
در مصراع دوم باید واژه «کشد» به جای «کند» بیاید تا ضبط بیت اصلاح شود.

ص ۱۳۶، ب ۵

شمشیر تیز داری و باروی کامکار گرد از فلک برآور و از روزگار هم
ضبط درست «بازوی کامکار» است.

ص ۱۳۸، ب ۱

سطح اعلائی فلک گرچه محیط است به کل هست در دایره قد تو چون نقطه جیم

ضبط «قد» در مصراع دوم باید به صورت «قدر» تصحیح شود.

ص ۱۴۱، ب ۴

گردون فرو گشاد کمند از میان تیغ و ایام برگرفت زه از گردن کمان
مصراع اول باید به صورت «گردون فرو گشاد کمند از میان و تیغ» ضبط گردد.

ص ۱۴۱، ب ۱۲

وقت طرب چو دست سوی جام می برد بر هم زند ذخیره بحر دفین دکان
ضبط مصراع دوم باید به صورت «بر هم زند ذخیره بحر و دفین کان» باشد.

ص ۱۴۱، ب ۱۶

برخیز و از زمانه به یکبار نسل و حرث گر دفع فتنه را نکند تیغ تو ضمان
مصراع اول باید به صورت «برخیزد از زمانه به یکبار حرث و نسل ضبط شود»، زیرا شاعر
یقیناً به آیه شریفه ۲۰۵ سوره بقره نظر داشته که در آن «حرث» بر «نسل» مقدم است.

ص ۱۴۱، ب ۱۸

یا حجتی چنین که ببندد زبان چرخ تیغ تو را رسد که بر اعدا کشد زمان
«یا» نادرست و «با» صحیح است. همچنین کار تیغ «زبان» کشیدن است نه «زمان» کشیدن.
پس ضبط مصراع ثانی بدین صورت باید اصلاح شود: «تیغ تو را رسد که بر اعدا کشد زبان».

ص ۱۴۱، ب ۱۹

بر باد داد هیبت تو خرمن قمر و اتش زده شکوه تو در راه ترکشان
صورت صحیح بیت چنین است:

بر باد داده هیبت تو خرمن قمر و اتش زده شکوه تو در راه کهکشان

ص ۱۴۱، ب ۲۰

وقتی که گم شود ز سر سرکشان خود روزی که بگسلد ز تن پردلان روان
واژه «خود» نادرست و «خرد» ضبط درست است.

ص ۱۴۴، ب ۱۲

در سایه تحکم او کرده خورشید پای زان سوتر از روزن

معنی بیت با ضبط فوق صحیح است، اما شوریدگی وزن با این ضبط قابل توجیه نیست. در واقع تقریباً نسخ خطی کم و بیش صورت نزدیک به صحیح آن را ضبط کرده‌اند؛ مخصوصاً نسخه بی در حاشیه ۴ پانوش: «پای راست را ز روزن»، اما متأسفانه «زان سوتر» اختیار شده که بدترین اختیار و در واقع مردود است. واژه مختار کلمه «زاستر» به معنی «زان سوتر» و «آن طرف تر» است (لغت نامه دهخدا، ذیل زاستر). با توجه به نسخه بدل مذکور در حاشیه (ش ۴) پانوش، برای رفع ناموزونی باید مصراع چنین ضبط شود: «خورشید پای زاستر از روزن».

ص ۱۴۵، ب ۴

جز مدح تو نژاد درین دوران طبعی که شد ز نابغه آبستن

ضبط صحیح مصراع دوم چنین است: «طبعی که شد ز تابعه آبستن». در تحلیل اشعار ناصر خسرو درباره «تابعه» آمده است: «تابعه جنّی و شیطانی است که به شعرا تلقین شعر می‌کند. بازیگریست این فلک گردان امروز کرد تابعه تلقینم»

(محقق، ۱۳۶۳: ۱۴۹: ذیل تابعه)

ص ۱۵۳، ب ۱۲

وانک گردون لگام باز کشد چون کند موکب عزیمت زین

در این بیت کلمه «مرکب» بسیار قوی‌تر از «موکب» است، یعنی «اگر ممدوح مرکب عزم خود را زین کند (کنایه از اینکه تصمیمی جدی در اجرای امری بگیرد)، دست تقدیر لگام اسب خود را خواهد کشید و از عزم خود منصرف خواهد شد».

ص ۱۵۷، ب ۴

وان بحر زاخری که ز روی مناسبت در پای اخضرست کمینه غدیر تو

«دریای» به جای «در پای» ضبط درست است.

ص ۱۵۸، ب ۵

هر که اندر سایه خورشید ایوانت گریخت
«ار خود» در مصراع دوم صحیح است.

ص ۱۶۴، ب ۵

در بر گرفته‌ای دل چون خود آهنین وان زلف چون زره را بر سر نهاده‌ای

وزن مصراع دوم آشفته است و در پانوشته هم به آن اشاره‌ای نشده است. نسخه‌بدلی هم در کار نیست که صورت مناسب‌تر اختیار شود، اما با تصحیح قیاسی می‌توان آن را به صورت «وآن زلفکان چون زره بر سر نهاده‌ای» درآورد.

ص ۱۷۱، ب ۱۳

خسروا گوش بنفشه‌ست و زبان سوسن
که به عهد تو برستند ز گنگی و کری
در مصرع دوم، با توجه به معنی ضبط «برستند» صحیح است.

ص ۱۷۷، ب ۵

درخت اگرچه برش تر بود بدان نرسد
که ارّه دست بدارد ز تیز دندانی
ضبط صحیح مصراع اول بدین صورت است: «درخت اگرچه ترش بر بود بدان نرسد».
به اصطلاح رایج، «دندان به ترشی کند می‌شود» (نک. منشی، ۱۳۸۱: ۳۳۷).

ص ۱۸۴، ب ۷

با شمع دولت تو برافروخت روزگار
در کام آرزو چو شکر گشت صبر و صاب
ضبط «تا» به جای «با» صحیح است به معنی «به محض اینکه».

ص ۱۸۷، ب ۱۳

تو سود کن ز جهان نام نیک اگرچه مرا
دو ماهه عمر بر امیدها زبان بوده‌ست
ضبط «زبان» در مصرع دوم، با توجه به تقابل «سود» با «زبان» صحیح نیست. صحیح آن «زبان» است.

ص ۱۸۸، ب ۲

تنگ شرابی مسکین بنفشه بین که بگاه
سرش فروشد و نرگس هنوز مخمور است
ضبط درست مصراع اول چنین است: «تنگ شرابی مسکین بنفشه بین که بگاه».

ص ۱۸۸، ب ۱۷

زمانه پای رکابت ندارد اندر جنگ
از آن عنان مرادت همیشه در جنگ است
معنی بیت با «جنگ» در مصراع دوم سازگار نیست. عنان مراد باید در «جنگ» باشد نه در «جنگ» تا مراد پیوسته رام و مطیع ممدوح باشد. پس مصراع دوم چنین باید تصحیح شود: «از آن عنان مرادت همیشه در جنگ است».

ص ۱۹۲، ب ۲

نماند خصم تو را هیچ مهره در گردون که دست قهر تو آن را به نوک نیزه نسفت
ضبط «گردون» نادرست است و ضبط صحیح آن «گردن» است.

ص ۱۹۳، ب ۱۴

بخاست ساعقه آنجا که دشمنت بنشست
در ضبط کلمه «ساعقه» مسامحه شده است.

ص ۱۹۴، ب ۱۵

اگر کنم به مَثَل در حکایت تقصیر
ضبط درست «حکایت» است.

ص ۱۹۶، ب ۶

جهان جاه تو را طول و عرض از آن پیشست
ضبط «پیشست» صحیح است.

ص ۲۰۱، ب ۴

وانچه با خلق می کند سعیت با چمن شبنم مطر نکند
مصراع دوم را باید به صورت «با چمن شبنم و مطر نکند» ضبط کرد.

ص ۲۰۹، ب ۳

و آمد به حضرت تو شها بلبلی چو من دام قبول گستر و وز لطف دانه ساز
در مصراع دوم بعد از «گستر» یکی از دو حرف «و» متوالی زاید است.

ص ۲۱۱، ب ۸

در موج سپاه ذره فوجت خورشید سزد به جای چاووش
باتوجه به وزن، همزه در «ذره» اضافه است.

ص ۲۱۱، ب ۱۰

چون جبهت فرخ تو دیده مه را بشکسته طرف شب یوش
«شب یوش» ضبط نادرست و «شب پوش» صحیح است.

ص ۲۱۶، ب ۴

كُلُّ مَا قَبْلَهُ سُكُونٌ بِلَا وَآ
يِ فِدَالٌ وَ مَا بِسِوَاهُ بِمُعْجَمٍ

ضبط صحیح بیت چنین است:

كُلُّ مَا قَبْلَهُ سُكُونٌ بِلَا وَآ
يِ فِدَالٌ وَ مَا بِسِوَاهُ بِمُعْجَمٍ

آنچه درباره ضبط بیت عربی می توان گفت اینکه «وآ» در آخر مصراع اول نمی تواند تنوین بگیرد، زیرا بخشی از یک کلمه است نه تمام کلمه و بخش دیگر آن در آغاز مصراع دوم آمده است. لذا تنوین را باید در زیر حرف پایانی کلمه «وای» که حرف «ی» است قرار داد. نظم فارسی ترجمه آن هم به این صورت است:

«ماقبل وی ار ساکن جز وای بود دال است و گرنه ذال معجم خوانند»

(سپهر، ۱۳۸۳: ۱۵۸)

ص ۲۱۶، ب ۱۱

خمار باده پارین هنوز در سرمست
که لب به جرعه ای از جام کس نیالودم

«سرمست» باید به صورت «سرم است» اصلاح شود.

ص ۲۲۰، ب ۱۸

اگر به مصلحتی دور مانم از در تو
نه از ملامت خدمت بود معاذ الله

«ملالت» به جای «لامت» درست است.

ص ۲۲۲، ب ۱۱

به پایه که رسی تا اساس مدح نهم
فراز پایه دیگر نهاده باشی پای

برای انسجام وزن، مصراع باید چنین ضبط شود: «به پایه یی / ای که رسی تا اساس مدح نهم...».

ص ۲۲۳، ب ۱۱

دوام عمر تو باشد که آخرش نبود
سزد که کار مرا آخری به دیداری

ضبط درست مصرع دوم چنین است: «سزد که کار مرا آخری پدید آری» یعنی «پایانی

ببخشی».

ص ۲۲۷، ب ۳

من آن مُشْعَبِدَمِ ای شاه در ستایش تو
که چرخ شعبده بازم بود کمینه رهی

در مصراع اوّل، «مُشَعَّب» به صیغۀ اسم فاعل صحیح است.

ص ۲۳۱، ب ۳

تا کشید از خطّ مشکین گرد ماه دل قلم بر صفحه جان می کشد
«از» باید «آن» باشد.

ص ۲۳۲، ب ۴

خود نیندیشد که روزی عاشقش باوری با صدر دنیا افکند

صورت صحیح مصرع دوم چنین است: «داوری با صدر دنیا افکند». «داوری با کسی افکندن» به معنی قضاوت را به او محوّل کردن و نزد او از کسی شاکی شدن است. حافظ گوید: «بیا کاین داوری‌ها را به پیش داور اندازیم» (حافظ، بی تا: ۲۵۸).

ص ۲۳۲، ب ۶

ای ز لطف جان اغانی یافته وی ز جودت از امانی یافته

واژه «از» در مصراع دوم معنی را مخدوش کرده است. واژه «تن» به جای «از» که با «جان» هم مراعات نظیر دارد، بهترین گزینه است.

ص ۲۳۲، ب ۹

نه سپهر از دور اوّل چون تو دید؟ نه جهانت هیچ ثانی یافته؟

از آنجاکه هر دو جمله (دو مصراع) خبری‌اند، وجود نشانه پرسش در پایان هیچ‌کدام از آنها وجهی ندارد.

ص ۲۳۳، ب ۲۲

گوش ناهید را که از پروین حلقه‌ای پر ز دُرّ و دانه زدند

واژه «که» باید به «گه» تبدیل شود.

ص ۲۳۴، ب ۱

فرق بهرام را که از اکیلل تاج عالی خسروانه زدند

به جای «که» باید «گه» ضبط شود.

ص ۲۳۴، ب ۱۶

باد با عزم او گران جایی ست خاک با حلم او سبکساری ست

در مصراع اول ضبط «گران جایی» نادرست و «گران جانی» صحیح است.

ص ۲۳۵، ب ۲

نوعروسان خلد گیسوها به سر نیزه تو بر بسته

اولاً «نیزه» صحیح است تا وزن به سامان آید. دوم اینکه اگرچه «برستن» از لحاظ صورت و معنی اشکالی ندارد، با توجه به اینکه قافیه بیت قبل از آن «بر» است، لازم است که قافیه این بیت «در» باشد که در نسخه بدل هم ذکر شده و از نظر زبانی هم صحیح است.

ص ۲۳۵، ب ۳

گرد شبرنگ موکبت به نبرد گذر موکب سحر بسته

در مصراع اول «مرکبت» به جای «موکبت» صحیح است.

ص ۲۳۷، ب ۲

ای بوسه ها که بر لب مقراض می زنی دی بر نگیں خسرو آفاق داده ای

ضبط صحیح واژه اول در مصراع اول «این» است.

ص ۲۳۸، ب ۱۶

از پای از آن درآمده ام کز سر فسوس گویی که با تو عهد ببندم به یار دست

صورت صحیح «به یار دست»، «بیار دست» است.

ص ۲۴۰، ب ۱

هر روز صد هزار زبان در به مدح تو در بندگی چو سوسن آزاد زاده باد

صورت صحیح مصراع اول چنین است: «هر روز صد هزار زبانور به مدح تو». «زبانور» به معنی «شاعر و زبان آور» است.

ص ۲۴۳، ب ۷

یَتَّحِی أَرْضَ الْعِدَى فِی جَحْفَلِ ضَلَّ فِی لِأَلَّهِ ضَوْءَ الصَّبَّاحِ

«یَتَّحِی» صحیح است.

ص ۲۴۳، ب ۱۱

لِلْعَالَمِينَ مِنْهُ ظِلُّ النَّعِيمِ سَرْمَدٍ
يَا مَنْ حَوَى الْمَعَالِيَ بِالصَّارِمِ الْمُهَنْدِ

ضبط صحیح بیت چنین است:

لِلْعَالَمِينَ مِنْهُ ظِلُّ النَّعِيمِ سَرْمَدٍ
يَا مَنْ حَوَى الْمَعَالِيَ بِالصَّارِمِ الْمُهَنْدِ

ص ۲۴۳، ب ۱۳

كَفَّتْ يَدُ الرَّزَايَا عَنْ جُنْدِكَ الْمُجْنَدِ
قَاضَتْ عَلَيَّ الْبَرَايَا مِنْ كَفِّكَ الْعَطَايَا

صورت صحیح و مشکول بیت چنین است:

كَفَّتْ يَدُ الرَّزَايَا عَنْ جُنْدِكَ الْمُجْنَدِ
قَاضَتْ عَلَيَّ الْبَرَايَا مِنْ كَفِّكَ الْعَطَايَا

ص ۲۴۸، ب ۱۱ و ۱۲

آنچ کردی به جانم از بیداد
می نترسی از آنک در تو رسد

پیش مخدوم خویشتن فریاد
تا من از دست محنت تو کنم

باتوجه به پرسشی بودن ابیات، آوردن نشانه پرسش در پایان آنها ضروری است. واژه اول بیت دوم نیز «یا» است نه «تا».

ص ۲۴۹، ب ۱۱

تو ز من پا به امید دگری باز مگیر
پا اگر باز گرفتن ز تو من آن دگر است

صورت صحیح «بازگرفتن» در مصراع اول «بازگرفتم» است.

ص ۲۴۹، ب ۱۴

گر چو گردونم بگردانی به گرد این جهان
در سرآیم گر چو گردون ناله بر گردون کشم

ضبط صحیح «در سرآیم» در مصراع دوم «در سر آیم» است.

ص ۲۵۳، ب ۱۷

چه زیان دارد ار شود به مثل
در جهان کار شاعری به خلل

در مصراع اول، «زیان» ضبط نادرست و صورت صحیح آن «زیان» است. باتوجه به پرسشی بودن بیت، نشانه پرسش نیز در پایان بیت افزوده نشده است.

ص ۲۵۴، ب ۲۱

آنک سر با سپهر درنارد
سر و درد سر تو کی دارد؟!

در مصراع دوم «و» عطف زاید است و باید به صورت «سرِ دردِ سرِ تو کی دارد؟» ضبط گردد.

ص ۲۵۹، ب ۷

توان ز جفای چرخ گردنده گریخت دست ستمش به عقل بر نتوان بیخت
صورت صحیح «بیخت»، «پیخت» است از مصدر «پیختن» به معنای «پپیدن».

ص ۲۶۲، ب ۵

بر خال تو جز حال تبه نتوان داشت وین خیره کسی را به گنه نتوان داشت (؟)
ضبط صحیح «خیره کسی» در مصراع دوم «خیره کشی» است.

ص ۲۶۴، ب ۸

از ناله چو چنگم رگ تن پی گسلد وز گریه چو شمع دل و جان می سوزد
ضبط صحیح مصراع اول «از ناله چو چنگم رگ تن می گسلد» است و قرینه آن هم «می سوزد» در مصراع دوم است.

ص ۲۶۶، ب ۴

گفتم که مگر دل نه چو دلدار آید تا در غم و شادایی مرا یاد آید
باتوجه به قافیه بیت اول رباعی، صورت صحیح قافیه در مصراع دوم «یار» است.

ص ۲۶۶، ب ۸

چو شمع تنم ز دل به جان می آید جانم به لب از تاب زبان می آید
باتوجه به وزن رباعی، کلمه «چو» باید به صورت «چون» ضبط شود.

ص ۲۶۶، ب ۱۰

شیرین دهنش چو در سخن می آید در شیوه گری شکن شکن می آید
ضبط «شکن» اول در مصراع دوم نادرست است و باید به «شکر» تبدیل شود.

ص ۲۶۷، ب ۳

ای باد بیا و بوی گلزار بیار دی بلبل مست ناله زار بیار
در مصراع دوم «دی» باید به صورت «وی» مخفف «و ای» باشد.

ص ۲۶۷، ب ۵

کو پر می صافی مروق ساغر؟ کو سر ز می تا خطّ ازرق ساغر؟

«سر ز می تا خطّ ازرق» نادرست است. در اینجا هم باید کلمه «سر» را به «پر» تصحیح کرد هرچند «پر» مکرّر می‌شود. البته با تغییرات دیگری که شاعر در مصراع دوم نسبت به مصراع اول به وجود آورده است، تکرار کلمه «پرمی» و «پر ز می» چندان بیجا نیست.

ص ۲۶۸، ب ۶

دیدم شب غم به خواب، روز شادی بس شب که بدین امید کردم تا روز

«تا روز کردن شب» نادرست است و صورت درست آن «با روز کردن شب» به معنی «به روز آوردن شب» است.

ص ۲۶۹، ب ۹

هرگز نفسی حکایت از تو نکنم کازادی بی‌نهایت او تو نکنم

واژه «از» در مصراع دوم «او» ضبط شده است که باید اصلاح شود.

ص ۲۷۰، ب ۸

این حلقه مار است، مزن دست درین وان رشته مو رُست منه پای بر آن

اگرچه در مصراع اول الف «است» در «مار است»، لازم الحذف است، نکته مهم‌تر در مصراع دوم است. حرف «ر» به اشتباه در کلمه «مورست» مضموم ضبط شده است که حتماً باید مفتوح باشد.

ص ۲۷۰، ب ۱۰

ور زلف همی پریشیش نر پریش بر تازه گلش مزن که بخراشد از آن

ضبط صحیح «نر پریش»، «نرم پریش» است.

ص ۲۷۰، ب ۱۳

بر طرف مه آن طره شیرنگش بین صد تُنگ شکر در شکر تنگش بین

در مصراع دوم «تنگ» ضبط نادرست و صورت صحیح آن «تنگ» به معنی «بار، خروار و لنگه» است. در اینجا هم به این معنی است که «صد خروار شکر در دهان تنگ معشوق مشاهده کن».

ص ۲۷۴، ب ۴

پهلوی که کند ازو چو زلف تو بهی؟
کو را نه چو خال تو بود روسیهی؟
ضبط «بهی» نادرست و «تهی» صورت صحیح آن است و «پهلوی تهی کردن» تعبیری شناخته شده است.

ص ۲۷۴، ب ۸

در دیده کشم ولی ز خار مژه‌ام
ترسم که شود پای خیالم مجروح
شاعر از فرط لطافت بسیار معشوق، خوف مجروح شدن پای خیال معشوق از خار مژه خویش دارد. از این رو باید بگوید: ترسم که شود پای «خیالت» به جای «خیالم» مجروح. ضبط المعجم هم که مصحح بدان ارجاع داده است، «خیالت» است نه «خیالم» (نک. شمس قیس رازی، ۱۳۶۰: ۳۶۳).

منابع

قرآن کریم

- ابن عبد ربّه (۱۴۱۱ هـ)، العقد الفرید، بیروت: دارالکتب العربی.
ابوالفرج الاصفهانی (۱۴۱۸ هـ)، الأغانی، بیروت: دار احیاء التراث العربی.
الحوای، ایلیا (۱۹۸۳)، شرح دیوان الفرزدق، بیروت: مکتبة المدرسة.
بدیع یعقوب، امیل، میثال عاصی (۱۹۸۷)، المعجم المفصل، بیروت: دارالعلم للملایین.
تاکي، مسعود (۱۳۸۱)، «قصه عشق است این»، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، ش ۶۳، ص ۹۸-۱۰۷.
حافظ شیرازی، خواجه شمس‌الدین محمد (بی تا)، دیوان، به اهتمام محمد قزوینی و دکتر قاسم غنی، تهران: کتاب‌فروشی زوار.
دهخدا، علی‌اکبر و همکاران (۱۳۷۷)، لغت‌نامه، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
سپهر، محمدتقی (۱۳۸۳)، براهین المعجم، حواشی و تعلیقات سیدجعفر شهیدی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
سعادت، اسماعیل (۱۳۹۱)، دانشنامه زبان و ادب فارسی، ج ۴، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

سعیدی شیرازی، مصلح‌بن عبدالله (۱۳۶۹)، گلستان، به تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، تهران: انتشارات خوارزمی.

سیوطی، عبدالرحمن جلال‌الدین (بی‌تا)، الذر المنثور فی التفسیر المأثور، ج ۶، بیروت: دارالفکر. شمس قیس رازی (۱۳۶۰)، المعجم فی معاییر اشعار العجم، به تصحیح علامه قزوینی و مدرس رضوی، تهران: انتشارات زوار.

ظهیرالدین فاریابی (۱۳۸۱)، دیوان، به تصحیح امیرحسن یزدگردی، به اهتمام اصغر دادبه، تهران: نشر قطره.

_____، دیوان، دست‌نویس مجلس شورای اسلامی، شماره ۲۴۶۰.

کعب‌بن زهیر (۱۴۱۵ق)، دیوان، بیروت: دار صادر.

محقق، مهدی (۱۳۶۳)، تحلیل اشعار ناصر خسرو، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

منشی، نورالدین (۱۳۸۱)، وسائل الرسائل و دلائل الفضائل، به تصحیح و توضیح رضا سمیع‌زاده، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.



امید طبیب‌زاده، مبانی و دستور خط فارسی شکسته: بر اساس صد سال آثار داستانی و نمایشی (از ۱۲۹۸ تا ۱۳۹۷)، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۹۸، ۲۶۴ صفحه، ۳۳۰۰۰ تومان.

آبتین گلکار (عضو هیئت علمی دانشگاه تربیت مدرس)

این اثر پژوهشی امید طبیب‌زاده به یکی از مهم‌ترین و داغ‌ترین بحث‌های روز زبان فارسی اختصاص یافته است: شیوه به نگارش درآوردن فارسی شکسته، که بنا به ماهیت خود، پدیده‌ای مختص گونه گفتاری زبان است. اهمیت موضوع در آن است که امروز، با گسترش روزافزون نقش ارتباطی دنیای مجازی در میان همه مردم، اغلب افراد جامعه با مسئله شکسته‌نویسی و مشکلات آن دست‌به‌گریبان شده‌اند. اکنون پیام‌های مجازی جای بسیاری از مکالمه‌های شفاهی را گرفته است و هرکس هنگام نگارش پیامک‌ها و فرستاده‌های خود در شبکه‌های مجازی باید دائماً به این فکر کند که شکسته بنویسد یا غیرشکسته، یا فلان صورت شکسته را با چه املائی بنگارد که مقصود را برساند.

کتاب طبیب‌زاده نیز در پی پاسخ به همین دو پرسش اساسی است: «شکسته‌نویسی، آری یا نه؟»، «شکستن کلمات تا کجا و به چه صورت؟». پژوهش‌هایی از این دست می‌توانند، و باید، پس از دستیابی به مقبولیت نسبی در میان صاحب‌نظران، هرچه سریع‌تر در قالب

جزوهای ساده و همه‌فهم انتشار یابد و در کلاس‌های ویراستاری آموزش داده شود تا آشنفتگی فعلی خط شکسته فارسی تا حدودی سامان یابد.

طیب‌زاده در مقدمه کتاب روشن می‌سازد که اصطلاحات «شکسته‌نویسی» و «گفتاری نویسی» و «محواره‌گرایی»، که بسیاری از اوقات به صورت مترادف به کار می‌روند، با هم تفاوت دارند: «شکسته‌نویسی» یکی از انواع یا ابزارهای «گفتاری نویسی» است و فقط ویژگی‌های تلفظ گفتاری را در نثر بازتاب می‌دهد، درحالی‌که «گفتاری نویسی» بسیاری از ابزارهای صرفی و نحوی و واژگانی و واجی را نیز به خدمت می‌گیرد (ص ۶). اشتباهی که بسیاری از نویسندگان و مترجمان را گرفتار ساخته است این است که آنان برای محاوره‌های کردن متن به شکستن کلمات بسنده می‌کنند و از ویژگی‌های صرفی و نحوی و واژگانی فارسی گفتاری غافل می‌مانند و با پدید آوردن متن‌های بی‌تناسب بیشتر آب به آسیاب مخالفان شکسته‌نویسی می‌ریزند.

طیب‌زاده، در بخش‌های آغازین کتاب، از حق حیات شکسته‌نویسی دفاع می‌کند و می‌کوشد از این پدیده توصیفی زبان‌شناختی به دست دهد. مبنای اصلی کار او بررسی صورت گفتاری زبان فارسی در چارچوب پدیده «دوزبانگونی»^۱ است، که عبارت است از وجود همزمان دو گونه بسیار متمایز و معیار یک زبان واحد که دارای تفاوت‌های نظام‌مندی در سطوح واژگانی و صرفی - نحوی و واجی خود هستند» (ص ۱۱). البته طیب‌زاده دو گونه فارسی رسمی و فارسی گفتاری را نمونه کامل پدیده دوزبانگونی نمی‌داند و توضیح می‌دهد که رابطه میان فارسی رسمی و گفتاری با نمونه‌هایی مانند یونانی قدیم و یونانی گفتاری یا عربی فصیح و گویش‌های عربی رایج در کشورهای مختلف عرب‌زبان، تفاوت بسیار دارد. در چارچوب دوزبانگونی، و اگر فارسی گفتاری را «گونه میانجی و معیار»ی در نظر بگیریم که در «محیط‌های معمولی و غیررسمی» (ص ۱۸) به کار می‌رود، می‌توان به برخی از ایرادهایی که مخالفان شکسته‌نویسی به آن وارد می‌دانند پاسخ داد، از جمله به این باور نادرست که استفاده از فارسی شکسته در متون ادبی تبعیضی

است به سود تهرانی‌ها و به ضرر گویشوران دیگر شهرستان‌ها. طبیب‌زاده با استدلال کافی نشان می‌دهد که فارسی گفتاری (که مبنای فارسی شکسته است) «نه فقط گونه‌ای محلی، بلکه گونه‌ای اجتماعی و میانجی است» (ص ۱۸-۲۰).

یکی از نقاط قوت کتاب حاضر مطالعه دقیق و جامع آرای محققان پیشین درباره موضوع پژوهش است. مؤلف، با نگاهی انتقادی، آرای پژوهشگرانی مانند جان اندرو بویل^۲، حسن کامشاد، پرویز ناتل خانلری، ابوالحسن نجفی، احمد سمیعی، منوچهر انور، علی صلح‌جو، مهدی ایوبی و روزبه آزادی را تشریح کرده است، به طوری که حتی اگر خواننده‌ای پیش‌تر از نظرات این افراد آگاه نباشد نیز می‌تواند با مهم‌ترین نتایج و یافته‌های آنان آشنا شود. البته به نظر می‌رسد طبیب‌زاده در این میان با محققان همفکر با خود «مهربان» تر بوده و، برعکس، آنانی را که مخالف سرسخت شکسته‌نویسی بوده‌اند، سخت نواخته است! برای مثال، از دفاع بی‌امان مینوی و ناتل خانلری و فرشیدورد از عدم شکسته‌نویسی بیشتر به شگفت می‌آید تا از نظرات افراطی منوچهر انور در باب شکسته‌نویسی. حال آنکه، با توجه به نفوذ گسترده این نظرات در جامعه ادبی و تأثیری شاید بهتر بود که نویسنده با تفصیل بیشتری به نقد آنها می‌پرداخت. طبیب‌زاده پس از دفاع از موجودیت شکسته‌نویسی می‌کوشد دستور و شیوه‌نامه‌ای برای صورت‌های پرکاربرد الفاظ شکسته ارائه دهد. او برای این منظور پیکره نسبتاً جامعی از صورت‌های شکسته واژه‌های فارسی را از ۱۱۲ متن نمایشی و داستانی فارسی، از (۱۲۹۸-۱۳۹۷ خورشیدی)، گرد می‌آورد و از هر اثر صد واژه به صورت تصادفی انتخاب می‌کند و در پیکره می‌گنجاند. این پیکره که شامل ۱۱۲۰۰ واژه است، اساس تحلیل‌ها و رسم‌الخط پیشنهادی نویسنده برای نگارش صورت‌های شکسته واژه‌های فارسی است. علاوه بر این، نویسنده پیکره خود را با نمونه‌هایی از فارسی شکسته در پیام‌ها و نوشته‌های مختلف در فضای مجازی نیز مقایسه کرده است. پیکره مزبور به صورت کامل در ضمیمه شماره ۱ کتاب آمده است. بر پایه تحلیل داده‌های مستخرج از این پیکره، پرکاربردترین انواع صورت‌های شکسته در سه

گروه اصلی گونه‌های آزاد سبکی و صیغه‌های شکسته فعلی و صورت‌های کوتاه‌شده پی‌بستی گنجانده شده‌اند. نویسنده، سرانجام، فرمول پیشنهادی خود را برای نگارش هر نوع از صورت‌های شکسته به دست داده است.

نتایج آماری که طیب‌زاده از تحلیل پیکره به دست آورده جالب‌توجه است. مثلاً، بیشترین میزان شکسته‌نویسی از آن نمایشنامه‌خانه‌روشنی، غلامحسین ساعدی (۱۳۴۶)، است که ۴۸ واژه از ۱۰۰ واژه بررسی‌شده آن صورت شکسته داشته‌اند. میانگین استفاده از شکسته‌نویسی در کل پیکره نیز رقمی بین ۱۵ تا ۲۰ درصد را نشان می‌دهد. به بیان دیگر، مجادله‌دیرین و آتشین مخالفان و موافقان شکسته‌نویسی بر سر ۱۵ تا ۲۰ درصد از حجم نوشته‌هاست، آن هم فقط در گفت‌وگوهای داستان‌ها و نه در کل متن؛ در ۸۰ تا ۸۵ درصد بقیه اختلافی میان صورت‌های گفتاری و نوشتاری وجود ندارد و بحث شکسته‌نویسی در میان نیست.

یکی از نکاتی که پس از خواندن کتاب به ذهن خواننده راه می‌یابد، آن است که بسیاری از مجادلات درباره شکسته‌نویسی ناشی از این است که قضاوت هر صاحب‌نظر بر پایه مصداق‌های محدود و مشخصی صورت پذیرفته که خود او در ذهن داشته است و آنها هم معمولاً نمونه‌هایی افراطی به شمار می‌آیند. برای مثال، یکی از مواردی که ابوالحسن نجفی با شکسته‌نویسی مخالفت می‌کند، برحسب معیاری است که به موجب آن، واژه‌های شکسته باید به همان صورت که تلفظ می‌شوند نوشته شوند. او، بر پایه این معیار، از صورت فارسی سالم جمله «من واسه ظهر کار بهتری ندارم» به صورت شکسته «من واسه ظر کار بتتری نرم» می‌رسد — که طبیعی است با آن مخالفت کند. درحالی‌که بعید است پیروان همان معیار نیز، جز در موارد بسیار انگشت‌شمار، تا این حد شکسته‌نویسی کنند. مهم‌ترین ویژگی این کتاب را شاید بتوان در همین دانست که نویسنده با گرد آوردن آرای مختلف و ارائه تحلیل‌های علمی توانسته است وجوه مثبت و منفی هر نظر را تشریح کند و خود به رویکردی جامع و به دور از زیاده‌روی دست یابد.

طیب‌زاده بخشی از کتاب را به مسئله شکسته‌نویسی در فرهنگ‌ها اختصاص داده است و در آن، علاوه بر بررسی توصیفی-انتقادی مختصر برخی از فرهنگ‌هایی که صورت‌های شکسته و الفاظ عامیانه را ضبط کرده‌اند، بر لزوم گنجاندن شماری از این صورت‌ها در فرهنگ‌های عمومی فارسی پای فشرده و شیوه‌هایی را برای گزینش و ارائه این صورت‌ها ارائه داده است.

البته، مسئله خط فارسی شکسته را با این کتاب به‌هیچ‌وجه نمی‌توان پایان‌یافته تلقی کرد؛ به چند دلیل که در زیر به‌اختصار به آنها اشاره می‌کنیم.

نخست آنکه طیب‌زاده پیکره مطالعاتی خود را صرفاً بر پایه صورت‌های شکسته‌ای بنا کرده که صورت متناظری در فارسی سالم دارند و به صورت‌های شکسته پرکاربرد که فاقد صورت سالم‌اند، نپرداخته است، صورت‌هایی مانند «واسه» یا نمونه‌های دشوارنویس اتباع یا صورتی مانند «فبَلنا»، که حتی اگر صورت سالم «قبلاها» را برای آن بپذیریم، باز چندان متعارف نیست و نگارش صورت شکسته آن نیز برای اهل زبان در دسرافرین می‌شود و نیاز به راهنمایی و تجویز دارد.

دیگر آنکه پیکره مطالعاتی این کتاب جامع نیست و می‌توان آن را با یک منبع بسیار مهم دیگر تکمیل کرد: متون نمایشی و داستانی ترجمه‌شده. مترجمان ایرانی بسیاری، همپای نویسندگان هموطنشان، در کاربرد و ابداع صورت‌های نگارشی برای واژه‌های شکسته کوشیده‌اند و تجارب آنان، چه ابداعات موفق و چه، اشتباهاتشان می‌تواند در تنظیم یک دستور خط جامع برای فارسی شکسته راهگشا باشد.

سرانجام آنکه به‌رغم دقت علمی نویسنده در تحلیل داده‌ها، به نظر می‌رسد برخی از آرا یا پیشنهاد‌های او همچنان محل بحث و چون‌وچراست، که در زیر به چند مورد از آنها اشاره می‌کنیم.

(۱) نویسنده هنگام تشریح نظرات جان اندرو بویل در باب تفاوت‌های کاربرد ادبی و محاوره‌ای زبان، به اظهار شگفتی بویل از تفاوتی اشاره می‌کند که او میان زبان‌های فارسی و غربی دیده است: در «زبان‌های غربی، اصطلاحات و ساخت‌های خاص محاوره از

مدت‌ها پیش وارد نمایش‌نامه‌ها و آثار داستانی شده (بوده) است، اما در زبان فارسی این اتفاق بسیار جدید و ناگهانی (بوده) است» (ص ۳۲). اما به نظر می‌رسد جای شگفتی چندان‌ی وجود ندارد. در ادبیات اروپایی نیز، تا اواخر سده هجدهم، و در برخی موارد حتی بعد از آن، نویسندگان به شدت از به کار بردن اصطلاحات و واژه‌ها و ساخت‌های گفتاری زبان در آثار سبک فاخر (مانند تراژدی) نهی می‌شدند و فقط در آثار نازل (مانند کمدی و ترانه) مجاز به استفاده از این صورت‌ها بودند. همان مخالفت‌ها و انتقادهایی که ادبای سنتی ایران به ضبط سبک گفتاری در ادبیات جدید فارسی و به تلاش‌های جمال‌زاده و هدایت و چوبک وارد می‌کردند، و چه‌بسا شدیدتر و گزنده‌تر، در آثار ناقدان اروپایی سده‌های هجدهم و نوزدهم نیز دیده می‌شود و به نظر می‌رسد از این منظر تفاوت چندان‌ی میان ادبیات فارسی و غربی وجود نداشته باشد.

۲) برخی صورت‌های شکسته را که طیب‌زاده، به تبع پیکره خود، در کتاب گنجانده است، قاعدتاً باید در زمره اصطلاحات عامیانه (به معنای سطحی نازل‌تر از گفتار روزمره) یا حتی جاهلانه رده‌بندی کرد و شاید بهتر باشد آنها را در گروه مجزایی گنجانند. البته کاربرد این صورت‌ها متن را گفتاری می‌کند ولی ویژگی سبکی بارزی نیز به آن می‌بخشد و آن را به گفتار لات‌ها و جاهلان نزدیک می‌کند. منوچهر انور (۱۳۸۵: ۱۱۹) نیز در ترجمه *عروسکخانه و اردک وحشی* به چنین خلطی دچار شده است. او خود در مقدمه مفصلی که بر *عروسکخانه* نوشته، به درستی اشاره کرده است که «ما هنوز که هنوز است حتی فرق میان زبان محاوره را با لفظ عامیانه، چنان‌که باید روشن نکرده‌ایم، و توجه نداریم که لفظ عامیانه فقط یکی از شاخه‌های زبان محاوره است». انور در صفحات بعد، شیوه ترجمه خود را در چارچوب زبان محاوره تشریح کرده، اما در عمل، در بسیاری موارد، مسیر عامیانه‌نویسی پیموده و الفاظ و صورت‌هایی مختص جاهل‌مسلمانان را بر زبان شخصیت‌ها جاری کرده است. در کتاب طیب‌زاده نیز، در برخی موارد، تمایز مشخصی میان این گونه‌های گفتاری دیده نمی‌شود. برای مثال، صورت‌هایی مانند «باس» یا «باهاس» به جای «باید»، «بیگیر» به جای «بگیر»، «بِدژم» به جای «بلدزم»، «دوس خوب» به جای «دوست خوب»، «بشنم» به جای «بشنوم» فقط در گویش قشر خاصی از جامعه به کار می‌روند و

بعید است گویشوران عادی در گفتار روزمره خود از آنها استفاده کنند. حتی در فرایند قاعده‌مندی مانند پسین‌شدگی /æ/ و تبدیل آن به /a/ تحت تأثیر مصوت /a/ بعدی، باز هم حاصل فرایند گاه نامأنوس به نظر می‌رسد (مانند «جاهاد» به‌جای «جهاد») یا دارای بار سبکی آشکاری است (مانند «باهار» به‌جای «بهار»). همچنین صورت‌هایی مانند «قُلف» به‌جای «قفل»، «عسک» به‌جای «عکس»، «عرذ» به‌جای «عذر»، «مَلهَم» به‌جای «مرهم»، و حتی «فلاکس» به‌جای «فلاسک» (به رغم بسامد بیشتر آن)، بیش از آنکه نمودار وجه گفتاری زبان باشند، برای تأکید بر کم‌سواد یا جاهل‌مآبی گوینده به کار می‌روند.

۳) برخی صورت‌های شکسته پیشنهادی طیب‌زاده دست‌کم برحسب حافظه بصری نگارنده این مقاله، نامتعارف به نظر می‌رسند. مثلاً، برای «می‌دوم» (از فعل دويدن)، صورت شکسته «می‌دووم» با تلفظ /mi.do.wæm/ پیشنهاد شده است (ص ۲۳۵) که با تلفظ معیار تفاوت دارد. در این مورد، شاید صورتی مانند «می‌دووم» (به قیاس صورت «دانشجوئم» به‌جای «دانشجو هستم»، که در صفحه ۱۳۰ پیشنهاد شده است) پذیرفتنی‌تر باشد. در همین جا باید به یکی از ریزینی‌های طیب‌زاده هم اشاره کنیم: او به درستی میان دو صورت گفتاری /be:m/ و /behem/ تفاوت قائل شده و برای اولی صورت «بهم» و برای دومی صورت «بهم» را پیشنهاد کرده و دومی را «شکسته‌تر» از اولی دانسته است (ص ۲۴۱).

۴) برخی از موارد پیشنهادی نویسنده، هرچند از منظر واج‌شناسی فارسی درست‌اند، به لحاظ بصری نامتعارف می‌نمایند و خواندن متن را دشوارتر می‌کنند. برای نمونه می‌توان به «کا» (به‌جای «گاه»)، «کلید» (به‌جای «کلید») و «سورود» (به‌جای «سرود») و «امبر» (به‌جای «انبر») اشاره کرد. به باور نویسنده این مقاله، در چنین مواردی رأی کسانی که اعتقاد دارند فرایند نگارش گفتاری باید تا اندازه‌ای نیز متکی به شکسته‌خوانی خواننده باشد، صائب‌تر است و باید از دستکاری صورت‌هایی که به آنها عادت کرده‌ایم، تا حد امکان پرهیز شود. تبدیل آواها به یکدیگر در زنجیره گفتار حتی در زبان‌هایی که تفاوت میان گونه‌های گفتاری و نوشتاری‌شان چندان نیست نیز اتفاق می‌افتد و خواننده و گویشور زبان، به‌صورت طبیعی و بر اساس ویژگی‌های آوایی زبان خود، برخی آواها را به آواهای دیگری

تبدیل می‌کند و شاید نیازی نباشد همه این تغییرات در صورت‌های شکسته بازتاب پیدا کنند.

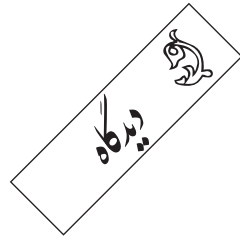
۵) طیب‌زاده در همه جا صورت شکسته پی‌بست «را» را با نیم‌فاصله به واژه پیش از خود می‌چسباند و برای آن دو دلیل ذکر می‌کند: این کار «اولاً ماهیت پی‌بستی این تکواژ را بهتر نشان می‌دهد و ثانیاً مانع از خلط آن با حرف اضافه رو می‌شود» (ص ۷۲). با توجه به آنکه صورت سالم تکواژ «را»، در عرف نگارشی امروز، با فاصله از واژه پیشین نوشته می‌شود، چسباندن آن با نیم‌فاصله ممکن است بیشتر باعث گمراهی خواننده شود.

شکسته‌نویسی یکی از وجوه گفتاری‌نویسی یا محاوره‌گرایی است و نمی‌توان آن را یکسره از حوزه‌های واژگان و دستور و واج‌شناسی جدا کرد. امید است طیب‌زاده در ادامه همین پژوهش و با همین نگرش زبان‌شناختی به سایر وجوه گفتاری‌نویسی نیز پردازد و کتابی جامع در این حوزه پدید آورد.

در پایان، این نکته را نیز نباید ناگفته گذاشت که کتاب از نظر صفحه‌آرایی و ریزه‌کاری‌های فنی نشر در سطحی مطلوب نیست. برای مثال، فصل‌بندی‌های آن، هم در فهرست و هم در بدنه اصلی، بسیار مبهم است. شمار اشتباهات چاپی نیز متأسفانه اندک نیست.

منابع

انور، منوچهر (۱۳۸۵)، «چند اشاره به چالش ترجمه»، عروسکخانه، اثر هنریک ایبسن، تهران: کارنامه.



ویرایش و دستور زبان^۱

حسین سامعی

اشاره

همه کسانی که به نحوی با نگارش به زبان فارسی، خواه در قالب ترجمه و خواه تألیف، سروکار دارند، از این نکته آگاه‌اند که نشر بسیاری از کسانی که دست به قلم می‌برند کاستی‌های فراوان دارد. چنین نقایص و کمبودهایی از عوامل پُرشماری نشئت می‌گیرد که بی‌تردید نبود آموزش درست و کافی، در دوره‌های پیش از دانشگاه، از مهم‌ترین آنهاست. شماری از مؤسّسات فرهنگی برای رفع این مشکل به تربیت ویراستار روی آورده‌اند و به برگزاری دوره‌های آموزش ویرایش اقدام کرده‌اند. در غالب این دوره‌ها، دستور زبان از مواد مهم آموزشی است. اما این نکته که آموزش دستور چه اثری در نگارش دارد محل کشمکش و اختلاف نظر است. در نوشته زیر، دکتر حسین سامعی نکته‌های جالب‌توجهی در این باره طرح و شرح کرده است. نامه فرهنگستان از مقاله‌هایی که با رویکردی عالمانه به امر نگارش به زبان معیار فارسی می‌پردازند، استقبال می‌کند.

در ویرایش تا کجا به دستور زبان نیاز است یا نسبت میان امر ویرایش و دستوردانی چیست؟ پیش از ورود به بحث مرور چند نکته بدیهی ضروری است.

۱. نویسنده این مقاله را برای قرائت در «هم‌اندیشی نگارش و دستور زبان» فرستاده بودند که در ۴ اسفند ۱۳۹۵ در «شرکت انتشارات فنی ایران» برگزار شد. آنچه در اینجا آمده است صورت ویراسته آن مقاله است.

غرض از دستور چیست؟ مسلماً منظور همان مطالبی نیست که به‌عنوان یک مادهٔ درسی در مدارس تدریس می‌شود. زبان‌شناسان می‌گویند که دستور، در اصل، دانش ناآگاهانهٔ زبان است، یعنی آن توانایی، خواه مادرزادی، خواه اکتسابی، که با اتکا به آن فرد می‌تواند عبارت‌های زبانی، به‌ویژه زبان مادری‌اش را، دریابد و نیز چنین عباراتی را تولید کند. این توانایی بخش‌های مختلف زبان را دربرمی‌گیرد، که در اصطلاح زبان‌شناسان بخش‌های آوایی و ساخت‌وازی و نحوی و معنایی را شامل می‌شود. با این تعریف، همه‌کس به‌ناچار دستور می‌داند. با اتکا به چنین دانشی است که گویشور یک زبان، به‌صرفِ گویشور بودن، می‌تواند دربارهٔ درستی و نادرستی عبارات زبانش داوری کند و آنها را از یکدیگر تمیز دهد. براین‌اساس، دستور زبان آگاهانه آموزش داده نمی‌شود. کودک از همان سن پنج‌سالگی زبان مادری‌اش را به‌خوبی و به‌درستی برای ایجاد ارتباط به کار می‌گیرد و آنچه، سپس، در سال‌های بعد، به‌ویژه در مدرسه، فرامی‌گیرد تجربهٔ بیشتر، آشنایی با گونه‌های زبانی مختلف و گسترش واژگان است. آنگاه هم که آموزش مستقیم دستور آغاز می‌شود، در بهترین حالت، تنها آگاهانه کردن دانشی است که قبلاً در نزد فرد موجود بوده است. شاید از همین روست که درس دستور زبان برای شاگردان، در هر سطحی، یکی از کسل‌کننده‌ترین دروس است؛ و باز شاید از همین روست که در آموزش و پرورش مدرن آموزش دستور تقریباً منسوخ شده است. چنین درسی در هیچ سطحی در نظام آموزشی ایالات متحدهٔ آمریکا ارائه نمی‌شود. غالب دانشجویان، حتی دانشجویان رشته‌های زبان و ادبیات انگلیسی، به‌ندرت اطلاعات مستقیمی دربارهٔ اصطلاحات دستوری، همچون فعل مجهول و مفعول مستقیم و فعل متعدی، دارند؛ حال آنکه موظفانند هر هفته چندین صفحه دربارهٔ مطالب مختلف به زبانی که معیارهای درست‌نویسی در آن رعایت شده باشد بنویسند. در واقع، ما به دستور آنگاه توجه می‌کنیم و می‌کوشیم آن را فراگیریم که یادگیری یک زبان دیگر را آغاز می‌کنیم. در این وضعیت است که آموزش دستور زبان موضوعیت می‌یابد.

اما ویراستار کیست و ویراستاری چیست؟ «ویراستار»، چنان‌که امروز در ایران و در زبان فارسی فهمیده می‌شود، نام عامی است برای هر کسی که متنی را بازبینی می‌کند و، به صورتی

حرفه‌ای، آن را متقح و احتمالاً آماده چاپ می‌کند. در نگاهی کمی باریک‌تر، ویراستار کسی است که، معمولاً از سوی ناشر، مأمور می‌شود متنی را، برطبق ضوابطی اعلام‌شده یا اعلام‌نشده، بازبینی و بازسازی کند. این ضوابط و مأموریت محوله ممکن است املائی وازه‌ها، نقطه‌گذاری، ساخت دستوری عبارات، انتخاب واژگان و اصطلاحات و حتی ساختار متن، هر یک به تنهایی یا همه با هم، را دربرگیرد. اما آنچه در اینجا به‌طور خاص مورد بحث است آن بخشی از کار ویراستاری است که صورت زبانی نوشتار (گروه‌بندی‌ها و جمله‌بندی‌ها و نیز واژگان) را بازبینی و سپس اصلاح می‌کند (در اینجا، دانسته، امر ترجمه منظور نشده است. ویرایش ترجمه، در وهله نخست، مقابله دو متن است برای اطمینان از صحت انتقال مطالب از زبان مبدأ به زبان مقصد).

حال، پرسش اول این گفتار را دوباره طرح می‌کنیم. آیا ویراستار نیاز به آموزش دستور دارد؟ از آنجاکه ویراستاران، عموماً یا دست‌کم در زبان فارسی، فقط متونی را ویرایش می‌کنند که متعلق به زبان مادری‌شان است، پس چنین آموزشی تحصیل محصل است و بی‌معنا. بدیهی است که آنها زبان موضوع کارشان را به‌خوبی می‌دانند و حتی انتظار می‌رود، به دلیل سابقه تحصیلی و تجربه حرفه‌ای، در قیاس با افراد عادی، شم زبانی قوی‌تر و بهتری در خصوص قواعد دستوری داشته باشند.

پس اگر ویراستاران هم زبان را به‌خوبی و حتی بهتر از دیگران می‌دانند، طرح مسئله آموزش دستور به آنان و گنجاندن ماده‌ای درسی در برنامه‌های مختلف ویراستاری به چه علت است و اهمیت آن در کجاست؟ علت آن وجود این فرض است که ممکن است نویسنده‌ای در هنگام نوشتن به زبان مادری‌اش مرتکب اشتباه شود و به ساخت عباراتش «غلط» زبانی و دستوری راه یابد. از آنجاکه، بر اساس این فرض، این امر ناشی از درست ندانستن زبان و، در نتیجه، درست به کار نبردن آن است، لازم است فردی که قواعد درست زبان و دستور را می‌داند و برای آن آموزش دیده است، یعنی ویراستار، این خطاها را بیابد و اصلاح کند. براین اساس، پدیده‌ای با عنوان بی‌سوادی «دستوری» وجود دارد که لازم است با آموزش رفع شود. همان‌طور که می‌بینیم، در این رویکرد به دستور، ما هیچ گامی از سنت یکصد و پنجاه ساله

دستورنویسی فارسی (اگر نگوئیم سنت دوهزار ساله دستورنویسی)، که برطبق آن «دستور علمی است برای درست خواندن و درست گفتن و درست نوشتن»، پیش تر برنداشته‌ایم. تنها مفاد آن پیچیده‌تر شده است، بیان آن فنی‌تر و چهره آن مدرن‌تر.

برای دادن تصویری بهتر از مغلطه درست و غلط، به گمان من، لازم است کمی درباره مفهوم «غلط» دستوری، از این منظر، صحبت شود. غلط دستوری چیست؟ در یک تعریف ساده، «غلط» عدول از کاربرد درست قواعد است، یعنی عدول از هنجارهای جاری زبانی. اما چه صورتی هنجار تلقی می‌شود؟ و آیا فقط یک هنجار معین وجود دارد؟ اگر در دو جمله‌ای که در زیر می‌آید، به جای جمله اول دومی را بگوئیم، آیا از هنجار عدول کرده‌ایم؟

الف) آنچه می‌بینی حاصل یک عمر است.

ب) آنچه که می‌بینی حاصل یک عمر است.

آیا اهل زبان، از مردم عادی گرفته تا درس‌خوانندگان، خطایی در استفاده از جمله دوم تشخیص می‌دهند و، بدتر از آن، آیا به علت وجود این خطا درک عادی گفتار مختل می‌شود؟ آیا ضرورتاً یکی از این دو صورت غلط و دیگری درست است؟ (اینکه کدام‌یک از این دو صورت «بهتر» یا «درست‌تر» است و آن هم با چه ملاکی، در پاسخ به پرسش بالا کمکی نمی‌کند).

واقعیت این است که دستور، با تعریفی که در آغاز این گفتار از آن به دست داده شد، غلط ندارد. ما زبان مادری مان را همواره به صورتی «بهنجار» به کار می‌بریم و وجود همین هنجارهاست که تفاهم زبانی را به صورتی مؤثر ممکن می‌سازد. در شرایط عادی خطایی در زبان صورت نمی‌گیرد. ما همواره دانش زبانی نهادی شده‌مان را به کار می‌گیریم تا با هم ارتباط برقرار کنیم. اگر این ارتباط برقرار شود، به آن معنی است که هنجارها و سازوکارها و قواعد مشابهی بر زبان دو طرف این ارتباط حاکم است.

البته این همه به آن معنا نیست که وقوع خطا در زبان ممکن نیست. به‌جز کودکان، زبان‌آموزان و کسانی که در حالت طبیعی نیستند (مانند بیماران مبتلا به مشکلات مغزی، افراد تحت تأثیر مواد روان‌گردان، و جز آنها) به علت عدم تسلط کافی بر کاربرد زبان مرتکب خطا می‌شوند. در مجموع می‌توان به وقوع دو نوع خطا اشاره کرد:

یکی خطای اتفاقی یا سهوی، یا به اصطلاح «اشتباه لپی»، است—خطایی که غالباً خود فرد هم در بازگشت به مطلب به آن پی می‌برد. این نوع خطا در گفتار و، به میزانی کمتر، در نوشتار همه ما رخ می‌دهد. مثلاً کلمه‌ای را نابه‌جا به کار می‌بریم؛ حرف اضافه‌ای را جا می‌اندازیم؛ نهاد و گزاره جمله‌مان با هم نمی‌خوانند. حتی گاه در آثار افراد نامدار به چنین خطاهایی برمی‌خوریم بی‌آنکه جرئت کنیم آنها را خطا بنامیم یا تلاش کنیم، ویراستارانه، اصلاحشان کنیم. صادق هدایت (۱۳۷۲: ۹) در آغاز بوف کور می‌آورد:

«در زندگی زخم‌هایی هست که مثل خوره روح را آهسته در انزوا می‌خورد و می‌تراشد. این دردها را نمی‌شود به کسی اظهار کرد، چون عموماً عادت دارند که این دردهای باورنکردنی را جزو اتفاقات و پیشامدهای نادر و عجیب بشمارند و اگر کسی بگوید یا بنویسد، مردم بر سبیل عقاید جاری و عقاید خودشان سعی می‌کنند آن را با لبخند شکاک و تمسخرآمیز تلقی بکنند».

جمله آخر این بند از بوف کور آشکارا غلط است و نمی‌فهمیم چگونه به یکی از مهم‌ترین آثار ادبی فارسی معاصر راه یافته است.

دیگری خطای عمدی یا، بر اساس نظریه کارکردهای زبانی شش‌گانه یاکوپسون، خطای زیبایی‌شناختی است. فرد می‌داند صورت زبانی‌ای را که به کار می‌برد نابهنجار است و حتی ممکن است به تفاهم آسیب بزند، اما به علتی که اساساً به امر ارتباط ربطی ندارد، آگاهانه دست به این کار می‌زند. مترجمی نام‌آور در برگردان آثار فلسفی در یکی از آثارش، برای اشاره به ماهیت‌های تغییر‌یابنده، کلمه شونده را به کار برد که از نظر قواعد واژه‌سازی فارسی مطلقاً غلط است و، به علاوه، نیازی هم به آن نیست، چون صورت درست شونده در زبان موجود است (البته مترجم مزبور آن قدر زبان‌دان هست که فرض سهوی بودن این خطا ممکن نیست). همین نویسنده در اثری دیگر، که ترجمه هم نبود، متأثر از ساخت‌های واژگانی زبان فرانسه، واژه زبانیک را هم با کاربرد اسمی (به معنای علم زبان) و هم با کاربرد صفتی (مربوط به زبان و علم زبان) به کار برد، درحالی‌که در همان زمان برای این دو کاربرد واژه‌های زبان‌شناسی و زبان‌شناختی در فارسی رایج بودند. البته، از یک نظر، زبانیک واژه غلطی نبود، اما ضرورتی نیز به پیشنهاد آن نبود، مگر با انگیزه‌هایی که به جهان فردی و «ذوق» نویسنده مربوط است. از همین دست است ساخت‌ها و واژه‌های غریبی که

در آثار شاعران و نویسندگان همه دوره‌ها و همه زبان‌ها دیده می‌شود و خاص جهان فردی آنهاست (نک. ادیب سلطانی، ۱۳۵۴: ۲۷۳؛ کانت، ۱۳۶۲). در این حالت، صحبت از خطا در کاربرد زبان البته محلی از اعراب ندارد. فروغ فرخزاد (۱۳۶۰: ۱۶۴) در شعر «تولدی دیگر» می‌گوید «من در این آیه تورا آه کشیدم» (عبارت فعلی آه کشیدن ناگذر است و مفعول نمی‌پذیرد). بیژن الهی (۱۳۹۲: ۱۳) در شعر «برف» می‌آورد که «تنها یک بار / می‌توانست / در آغوشش کشند / و می‌دانست آنگاه / چون بهمنی فرو می‌ریزد» (فعل وجهی می‌توانست، برخلاف می‌شد، باید با شخص و شمار فعل التزامی پیرو مطابقت کند). نیما یوشیج (۱۳۸۴) در شعر «خانه‌ام ابری است» می‌گوید «در خیال روزهای روشنم کز دست رفتند» (مضاف‌الیه دست نمی‌تواند بعد از فعل بیاید). احمد شاملو (۱۳۸۴) در شعر «از این گونه مردن...»، در دو جا می‌گوید «می‌خواهم خواب اقایاها را بمیرم» و «می‌خواهم نفس سنگین اطلسی‌ها را پرواز گیرم» (هر دو فعل بمیرم و پرواز گیرم ناگذر هستند). گویندگان کلاسیک هم از این دست خطاها کم ندارند. در بسیاری از غزل‌های مولانا موارد متعددی از این دست دیده می‌شود: «راه دهید یار را آن مه ده چهار را» (۱۳۶۳: ج ۲: ۱۵) (منظور از ده چهار همان چهارده است)؛ «دل از جا رود چو گویم او / همه اوها غلام این اویی» (۱۳۶۳: ج ۷: ۲۸) (او، مثل همه ضمیرها، صرف نمی‌شود و حالت اسم مصدری هم ندارد)؛ «در دو چشم من نشین ای آن که از من من تری» (۱۳۶۳: ج ۶: ۱۱۱) (در اینجا هم ضمیر من مثل یک صفت نشانه تفضیلی "تر" پذیرفته است)؛ «بنشین اگری عاشق تا صبحدم صادق» (۱۳۶۳: ج ۳: ۲۱۰) (گونه پی چسبی فعل بودن با حرف ربط اگر به کار نمی‌رود)؛ یا «دل بریان عاشق باده خواهد / تو او را غصه و گریان فرستی» (۱۳۶۳: ج ۶: ۲۷) (در اینجا غصه که اسم است نمی‌تواند به گریان که صفت است معطوف شود).

چنین خطاهایی، خواه سهوی باشند و خواه عمدی، فردی هستند و از آنجاکه تنها یک نفر آنها را به کار برده نابهنجار تلقی می‌شوند، هر چند واکنش ما در مقابل آنها متفاوت است: خطای سهوی را متذکر می‌شویم و تصحیح می‌کنیم؛ اما خطای عمدی را تحلیل و تفسیر می‌کنیم تا مقصود گوینده را دریابیم. نکته مهم در اینجا آن است که اگر خطای فردی

محدود به همان گوینده باقی بماند و کسی آن را تقلید نکند، هیچ‌گاه بدل به هنجار زبانی نخواهد شد. اما اگر دیگران آن را تقلید کنند، گسترش می‌یابد و گونه‌ساز می‌شود و سرانجام به هنجار تبدیل خواهد شد. و این امر، در واقع، یکی از عوامل تغییر و تحوّل زبان است. به بیان دیگر، تغییر و تحوّل زبان در بسیاری موارد از خطایی فردی آغاز می‌شود؛ این خطا سپس بدل به یک هنجار می‌شود و خود آن هنجار نیز ممکن است با یک خطای تازه نقض شود. این دیالکتیک خطا و هنجارسازی هر روز تکرار می‌شود (و این منشأ تناقضی در آرای کسانی است که از سویی معتقد به اصل تحوّل زبان‌اند و از سوی دیگر مدافع سرسخت زدودن زبان از اغلاط رایج و معیارسازی و تثبیت آن). از منظر علم زبان‌شناسی، غلط در واقع پدیده‌ای در زمانی است: آنچه ما غلط می‌انگاریم در زمانی معین در گذشته خطایی فردی بوده است و اینک بخشی از زبان گروهی کمابیش وسیع از افراد جامعه. با این‌همه، ما همچنان و مصرانه به غلط بودن آن باور داریم. می‌توان پدیده‌ای را که در دستورهای فارسی «جمع‌الجمع» نامیده می‌شود از این زمره دانست، مانند واژه‌های **طلبه‌ها** یا **عمله‌ها** که هنوز هم کسانی توصیه می‌کنند از آنها استفاده نشود. همچنین، استفاده از تنوین نصب عربی برای ساختن قید در فارسی (در کلماتی مانند **زباناً یا تلفناً**)، علی‌رغم رواج بسیار، از سوی اهل ادب مصرانه غلط به شمار می‌رود. در این میان، گاه بحث منشأ خطا به میان کشیده می‌شود. خطا ممکن است به هر علت اجتماعی یا روان‌شناختی یا زبانی رخ دهد، اما یکی از رایج‌ترین علل خطا، و به تبع آن تغییر زبان، برخورد زبان‌ها و قرض‌گیری است. غالباً این منشأ بیش از سایرین مورد توجه قرار گرفته است و متأثران از آن مورد شماتت. نقد این نظریه خارج از موضوع این گفتار است، اما بی‌تردید قرض‌گیری یکی از رایج‌ترین و طبیعی‌ترین محرک‌های تغییر زبان در همه جوامع و در همه زمان‌ها بوده است. حتی گونه معیار پاکیزه ویراستارپسند فارسی امروز بدون آنچه این زبان از زبان عربی و دیگر گونه‌های زبانی حوزه زیست تاریخی خود گرفته و هضم کرده است قابل‌تصوّر نیست. و این قرض‌گیری هم، برخلاف تصوّر غالب، فقط محدود به واژگان نیست.

لازم است دوباره به زبان بازگردیم و ببینیم چگونه می‌توان جای خطا و تنوع و مرز میان

آنها را در زبان یافت. زبان و قواعد آن (یا دستور) آمیزه‌ای است از امور واجب و ممکن یا، آن‌طور که زنده‌یاد دکتر حق‌شناس مکرر از آن یاد می‌کرد، «آزادی و بند».

واجبات زبانی صورت‌ها و قواعدی هستند که عدول از آنها موجب خطای قطعی است، ارتباط را کمابیش مختل می‌کند و ممکن است محل اعتراض مخاطبان قرار گیرد. در زبان فارسی، مثلاً فعل باید با فاعل‌های اول شخص و دوم شخص در شخص و شمار مطابقت کند. اگر گفته شود «من رفتیم»، پذیرفته نیست و نشانه‌ای است از اختلال جدی و تکرار آن احتمالاً ناشی از نوعی بیماری تلقی خواهد شد. این نوع خطاها به طور عادی در زبان رخ نمی‌دهند، زیرا دانش زبانی درونی شده گویشوران مانع بروز آنها می‌شود.

ممکنات دستوری آن دسته از پدیده‌ها و قواعد موازی زبانی هستند که هم‌زمان در جامعه زبانی وجود دارند و موجب تنوع شیوه‌های بیان و ارتباطاند. در فارسی، در کنار مطابقت فعل با فاعل‌های دوم شخص مفرد و جمع، یک حالت سوم نیز شایع است که در آن فاعل جمع با فعل مفرد به کار می‌رود: تورفتی؛ شمارفتید؛ شمارفتی. آیا می‌توان حکم کرد صورت اخیر غلط است؟ آیا هیچ انگیزه ارتباطی موجب پیدایی این صورت بی سابقه تاریخی نشده است؟

ممکنات دستوری عمدتاً پدیده‌هایی گونه‌شناختی هستند که هم‌زمان در جامعه زبانی به کار می‌روند. منشأ این پدیده‌ها گونه‌های تاریخی یا جغرافیایی یا اجتماعی یا سبکی یا موقعیتی زبان است. در عین حال، وجود برخی از این پدیده‌ها را می‌توان به عدم تعیین صورت‌های زبانی در زمانی معین نسبت داد، که یا ناشی از طبیعت سیال زبان است یا ناشی از پیچیدگی ساختار زبان و فقدان دانش کافی، و یا هر دو. مثلاً از آنجاکه «شاید» ویژگی‌های فعلی‌اش را از دست داده است، درست نمی‌دانیم آیا باید با فعل اخباری به کار رود یا با فعل التزامی (جمله «شاید در خانه است» درست است یا «شاید در خانه باشد»؟). ما هنوز هم توجیهی برای برخی از کاربردهای نشانه دستوری «را» نداریم. با اطمینان نمی‌دانیم چرا این نشانه با مفعول نکره هم به کار می‌رود (در جمله «مردی را در آنجا دیدم»)، یا قید زمان را همراهی می‌کند (در جمله «فردا در خانه می‌مانم»). هنوز هم نمی‌فهمیم در کجا لازم است فعل را با فاعل سوم شخص جمع غیرجاندار مطابقت دهیم (کدام بهتر است: کتاب‌ها روی میز است یا کتاب‌ها روی میزند). حتی در زبان یک

نویسنده واحد، در یک صفحه، در جمله‌های پیاپی ممکن است همه این صورت‌ها به کار روند. در واقع، بسیاری از این صورت‌ها «در حال شدن» هستند. در این حال، نسبت یک نویسنده با این صورت‌های متنوع موجود چیست؟ آیا ضرورتاً باید یکی را انتخاب کند و با دقت و وسواس در همان انتخاب بماند و در صورت عدول هم یک ویراستار متن را بازبینی و اصلاح کند؟ بر فرض هم چنین تصمیمی بگیرد، ملاک این انتخاب چیست؟ کدام صورت بدیل بر سایرین ترجیح دارد؟ (و این همان بحثی است که سال‌هاست در میان صاحب‌نظران در جریان است و، البته، به اجماعی هم نینجامیده است). با این حال، یک امر مسلم است: ممکنات دستوری حوزه آزادی مؤلف است. نویسنده حق دارد از میان امکانات موجود زبان هریک را می‌خواهد برگزیند، حتی اگر اعمال چنین حقی به «شلختگی» زبانی بینجامد. آنچه او را محدود می‌کند، جهان خود متن و طرحی است که او، آگاهانه یا ناآگاهانه، برای ارتباط با مخاطب در ذهن دارد. این رابطه دوسویه شکل عبارت‌های زبانی را موجه می‌سازد. پس مسئله در اینجا دیگر مسئله درست و غلط نیست، بلکه تناسب و بی‌تناسبی مطرح است: چه صورت‌هایی، با چه مقصودی، برای ایجاد چه فضای زبانی‌ای و برای چه مخاطبی به کار گرفته شوند. مثلاً هوشنگ گلشیری (۱۳۵۲: ج ۱) در داستان «عروسک چینی من»، که از زبان یک دختر بچه پنج شش ساله و به زبان محاوره‌ای تهران نوشته شده، مکرراً کلمه روزنومه را به کار می‌برد که تلفظ معیار گفتاری نیست. آیا استفاده از گونه روزنومه به جای روزنامه ضرورت داشته و متناسب با زبان داستان است؟

براین اساس، آنچه ویراستار باید بداند دانش ممکنات دستوری است. او، همانند هر گویشوری واجبات را می‌داند. آموزش دستور، او را از آنچه هست توان‌تر نمی‌کند. آنچه نیاز دارد، بعد از قرار گرفتن در ساحت جهان ذهنی نویسنده، دانش و بینشی درباره صورت‌ها و قواعد موازی زبان و دستور است. آگاهی از حیثیت صورت‌های ممکن به ویراستار امکان می‌دهد به نویسنده توصیه‌هایی متناسب با مقاصد خود وی بکند. ویراستار از یک سو در خدمت نویسنده است و از سوی دیگر در خدمت جامعه زبانی، اما در خدمت زبان نیست. زبان، من حیث زبان، فقط یک ابزار (بسیار پیچیده) انتقال پیام است و هیچ ارزش ماهوی ندارد.

آنچه به آن اعتبار می‌بخشد پیام و مخاطب است. درک پیام و شناخت مخاطب و آشنایی با امکانات زبانی باید بینشی برای ویراستار فراهم کند که متن را در جهت مقاصد مؤلف ببیند و بررسی کند. ساده‌انگاری است که تصور کنیم ویرایش کاری مکانیکی است. اگر چنین باشد می‌توان یک برنامه رایانه‌ای برای آن نوشت تا همه متون را یکدست کند. آنچه ویراستار به آن نیاز دارد بیش و دانشی است ناظر بر امکانات زبانی‌ای که در هیئت گونه‌های زبانی هم‌زمان متجلی می‌شوند.

منابع

- ادیب سلطانی، میرشمس‌الدین (۱۳۵۴)، *درآمدی بر چگونگی شیوه خط فارسی*، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- الهی، بیژن (۱۳۹۲)، *هشتاد و دو شعر (۱۳۴۰-۱۳۵۰)*، نسخه الکترونیک، ص ۱۳، برگرفته از: <https://do-lb.blogspot.com>
- شاملو، احمد (۱۳۸۴)، «از این گونه مردن...»، *مجموعه آثار (دفتر اول شعرها)*، چ ۵، تهران: نگاه، ص ۷۴۰-۷۴۱.
- فرخزاد، فروغ (۱۳۶۰)، «تولد دیگر»، *تولد دیگر*، چ ۱۳، تهران: انتشارات مروارید.
- کانت، ایمانوئل (۱۳۶۲)، *سنجش خرد ناب*، ترجمه میرشمس‌الدین ادیب سلطانی، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- گلشیری، هوشنگ (۱۳۵۲)، «عروسک چینی من»، *کتاب الفبا*، به همت غلامحسین ساعدی، ج ۱، ص ۱۱۸-۱۲۶.
- مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۶۳)، *کلیات شمس*، تصحیحات و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر، ۱۰ ج، چ ۳، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- هدایت، صادق (۱۳۷۲)، *بوف کور*، تهران: نشر سیمرغ.
- یوشیج، نیما (۱۳۸۴)، «خانه ام ابری است...»، *مجموعه کامل اشعار*، گردآوری و تدوین سیروس طاهباز، چ ۷، تهران: انتشارات نگاه، ص ۷۶۱-۷۶۲.

راهنمای نگارش مقاله

نامه فرهنگستان در مسیر اجرای بخشی از وظیفه‌ای که بر عهده «فرهنگستان زبان و ادب فارسی» است، مقاله‌هایی را که ناظر بر حوزه‌های پژوهشی زیر باشند، چاپ و منتشر می‌کند.

- ادبیات در مفهوم گسترده آن، شامل آثار قدیم و جدید در سراسر حوزه نفوذ زبان فارسی؛ تصحیح و نقد آثار قدیم و جدید؛ نقد ادبی مبتنی بر نظریه‌های نوین
- مسائل زبان‌شناختی و مباحث ناظر بر دستور زبان فارسی
- گویش‌شناسی زبان‌های ایران
- فرهنگ عامه

نامه فرهنگستان آثاری را به‌عنوان مقاله علمی می‌پذیرد که دارای ویژگی‌های زیر باشند:

۱- ویژگی‌های محتوایی و ساختاری

- مقاله باید حاصل پژوهش علمی نویسنده باشد و در آن نکته‌های تازه‌ای طرح و شرح شده باشد.
- مقاله باید مبتنی بر روش‌شناسی علمی باشد.
- یادآوری: نامه فرهنگستان از پذیرش مقاله‌هایی که مبتنی بر ترجمه و گردآوری صرف باشند معذور است.
- مقاله باید دارای اجزای زیر باشد: چکیده به فارسی و انگلیسی (حداکثر ۱۵۰ واژه)؛ کلیدواژه به فارسی و انگلیسی (۳ تا ۷ واژه)؛ طرح مسئله؛ پیشینه پژوهش؛ متن اصلی (شامل بحث و استدلال‌های ناظر بر موضوع)؛ نتیجه‌گیری، منابع.
- حجم مطلوب مقاله بین ۳۵۰۰ تا ۵۰۰۰ واژه و حداکثر حجم قابل پذیرش ۸۰۰۰ واژه است.

۲- ویژگی‌های نگارشی

- مقاله باید به زبان فارسی معیار و به دور از عبارت‌پردازی‌های متکلفانه باشد.
- رعایت اصول دستور خط فارسی مصوب فرهنگستان و مطابقت املائی واژه‌ها با فرهنگ املائی خط فارسی ضروری است.
- مقاله در برنامه word تایپ شود و نمودارها و جدول‌ها نیز در همان برنامه به صورت کامل و دقیق آورده شود.
- ارجاعات فارسی درون متن باید داخل دو کمان قرار گیرند، به این ترتیب (نام خانوادگی نویسنده، سال نشر و شماره صفحه)؛ مثال: (نجفی، ۱۳۹۴: ۱۶۳). در ارجاع داخل متن اگر نام نویسنده تکراری بود به صورت (همان) آورده می‌شود؛ مثال: (همان، ۱۳۸۷: ۱۲۶). (یادآوری: در ارجاعات داخل متن شماره صفحه کتاب یا مجله به صورت دقیق ذکر می‌شود).

• ارجاعات انگلیسی درون متن به همان ترتیب ارجاع فارسی داخل متن است؛ مثال: (Elwell-Sutton, 1976: 87). اگر نام نویسنده تکراری باشد، (همان) ذکر می‌شود؛ مثال: (همان: 200-201).

• اگر کتاب یا مقاله تاریخ نشر نداشته باشد، به جای آن عبارت «بی‌تا» ذکر می‌شود.

• اگر کتاب یا مقاله دو یا سه نویسنده داشته باشد، نام خانوادگی نویسندگان بعدی با حرف عطف «و» می‌آید.

• اگر کتاب یا مقاله بیش از سه نویسنده داشته باشد، ارجاع بدین صورت خواهد بود: نام خانوادگی نویسنده نخست و دیگران.

• ارجاعات آخر مقاله به ترتیب حروف الفبا و در پایان مقاله به این صورت تنظیم شود: کتاب: نام خانوادگی، نام، سال انتشار داخل دو کمان، نام کتاب به‌ورت ایرانیک، نام مترجم یا مصحح، جلد، نوبت چاپ، محل نشر، ناشر؛ مثال: صفا، ذبیح‌الله (۱۳۳۸)، *تاریخ ادبیات در ایران*، به تصحیح محمد ترابی، ج ۲، تهران: انتشارات فردوس؛ مجله: نام خانوادگی، نام، سال انتشار داخل دو کمان، عنوان مقاله داخل گیومه، نام نشریه به‌صورت ایرانیک، دوره / سال / شماره، شماره صفحات؛ مثال: وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۶۳)، «اوزان ایقاعی در شعر فارسی»، *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد*، سال ۱۷، ش ۲، تابستان ۱۳۶۳، ص ۳۲۳-۳۴۸؛ وبگاه: نشانی به‌صورت کامل ذکر می‌شود، مثال: <https://do-lb.blogspot.com>

• در پایان مقاله فقط منابعی که در داخل متن به کار رفته است، ذکر شود؛ همچنین در پایان مقاله، ابتدا منابع فارسی و عربی و سپس منابع لاتینی (به ترتیب الفبایی) ذکر می‌شود.

• اسامی خاص و اصطلاحات لاتینی در قسمت پانویس ذکر می‌شود.

• عنوان مقاله و مشخصات کامل نویسنده یا نویسندگان (نام و نام خانوادگی، سمت یا آخرین مرتبه علمی، نام دانشگاه یا مؤسسه، نشانی، کد پستی، شماره تماس، دورنگار و پیام‌نگار) به‌طور کامل به فارسی و لاتین ذکر شود.

• بهتر است مقاله در دو نسخه کاغذی و دیجیتالی (بر روی لوح فشرده) به دفتر مجله ارسال شود. نسخه دیجیتالی را می‌توان به‌صورت pdf و Word به پیام‌نگار نامه فرهنگستان نیز ارسال کرد.

• نامه فرهنگستان از سیاست زبانی خاصی پیروی می‌کند؛ از این‌رو درعین حال که می‌کوشد سبک نویسنده حفظ شود، در ویرایش مقالات آزاد است.

• ارزیابی و داوری و پذیرش و انتشار مقاله بر اساس آئین‌نامه نشریات علمی، مصوب «وزارت علوم، تحقیقات و فناوری»، به تاریخ ۱۳۹۸/۲/۲، صورت می‌گیرد.

famous odes, is written based on the pattern or pretext of prose relief request letters (Faryâdnâmeh) and it is written in the form of a versified letter.

Keywords: Anvari, Faryâdnâmeh, Nafirnâmeh, Ode, Aafi's *Jawami ul-Hikayat*.

A Reflection on Poetical Works of Zahir-al-Din Fâryâbi

R. Samiezadeh

Zahir-al-Din Fâryâbi is one of the most celebrated Persian language poets in sixth century (a. h.). The fact that so many biographers have written his memoir and many men of letter and writers have referred to his verses reveals the remarkability of his position and reputation in the realm of poetry. Most part of his poetical works consist odes, and at the second level come the strophes, which shows Zahir's affection towards the old styles in poetry, specially ode and more specifically eulogy. Zahir has also written an ode in Arabic and two macaronic poems, which shows his mastery over Arabic language. Complete poetical works of Zahir has been published many times in both inside and outside Iran, and the most important of them is the volume that has been corrected, researched and interpreted by the esteemed professor Amirhosein Yazdgerdi in 2002. This article is aiming to solve some of lexical, conceptual and prosodic problems that are remained in the Complete works of Zahir.

Keywords: Complete works of Zahir, registration error, meaning inadequacy, prosodic error.

knowledge on narrative rituals of Persian poems, fact-check the story that Aruzi has written. Furthermore, through codicological analysis, we would try to provide the correct registration of the verse by Ferdowsi that Aruzi has based his story on.

Keywords: Narrator, Ferdowsi's *Shâhnâme*, *Four Discourses*, poem recitation, Abudlof.

An Estimation about Registration of a Place-Name in *Vis and Râmin*

A. Navidi Malati

Vis and Râmin is one of the oldest narrative poems in the Persian language that is rooted in pre-Islamic era. Although there are several publications available for this book and many researches has been performed on it, there is still some room for more researches on this subject. Among interesting elements in this book are some of its words that could be the corrected form of some other word or words, and one of such words is the subject matter of this research. At the end of one of the verses in this poem, there is word that all the proofreaders have thought it to be "nasrin" (نسرین). However, concerning the context that it is used in, it should be a place-name, which suggests that "nasrin" may not be a correct registration of this word. I have shown that the correct form of this word should be "shantarin" (شنترین), and the poet may have inevitably eliminated the letter "n" (نون) or "t" (تاء) to fit it in the correct poetic tone and has written it like "shatrin" (شترین) or "shanrin" (شنرین). However, in time, the proofreaders have failed to understand the word and have substituted it with "nasrin".

Keywords: *Vis and Râmin*, Reading error, Fakhruddin As'ad Gurgani, Nasrin.

Anvari's Versified Faryâdnâme (Relief Request)

A. A. Ahmadi Darani

At the time of Ghuzz Turk invasion and captivity of Seljuk Sultan Sanjar (reigning 511-552 a. h.) in their hands, Anvari, Iranian famous odist in sixth century (a. h.), after becoming aware of the unsettlements in Khorasan, wrote a long ode referring to Sultan Rukn ad-Din Kiliç Tamghach Khan, ruler of Samarkand, asking him to send an army to Khorasan and relieve them from the Ghuzz tyranny. Based on the evidence provided in this article, this ode, which is so different from Anvari's other eulogist odes, which makes it one of his most

contributes to literary historiography as well as to the genealogy of the notion of translation in a culture.

Keywords: Sa'di, *Golestân*, *Bustân*, travel and translation, translation studies, literary history.

Inevitability of Death for “Demna” according to Old Iranian Mythological World-view

M. Gholami

Looking at sociopolitical atmosphere governing old Iran, some reasons could be found to interpret the death of Demna, the antagonist in the first chapters of Bahramshahi's *Kalila and Demna*, which include desire of power, vilification skills, deceiving the king and punishment and omission of political competitors and competent secretaries. The aim in this research, backed by historical documents and mythological and political analysis, is to look at Demna's death in a new perspective and as an inevitable subject. To clarify this concept, political views of ancient Iranians and one of its remarkable bases, Galactic Moral Order or Asha has come to our assistance to show that due to recalcitrance of Demna to honor the requirement of functioning in accordance to fulfillment of End-time ideology which prophesizes the complete victory of good over evil, and therefore, being categorized as a member of the fiend (or Ahreman) army which could result in jeopardizing Asha and its earthly manifestations i.e. ideal king, utopia and class organization of the society, this can be concluded that death of Demna was inevitable and had happened to compensate for the damages incurred by him upon the eternal virtue of nature.

Keywords: old Persian political view, myth, galactic order, Asha, *Kalila and Demna*.

Ferdowsi's Reciter

F. Adineh

Throughout Persian literature history, from the start until the invasion of Tatar Turks, there was a ritual among the people in which poets would permit their poems to a canorous singer at king's conventions to be recited along with music; this way, the word effect of the poet would be increased. Nizâmi Aruzi in a chapter on *Clerking* in his book *Châhâr Maghâleh (Four Discourses)*, tells a story about Ferdowsi in which, some men from Tous city are mentioned. One of these men is introduced as Ferdowsi's, attendant: another as his copyist and the third one is his reciter. In this article, I am trying to identify these three people through historical and literal resources, and then, based on our

Summary of Articles

Categorization Table for Persian Poetic Meters and Naming Method of Meters

A. A. Ghahramani Moghbel

Categorization of Persian poetic meters is one of the most important problems of prosody and one of the most fundamental preoccupations of modern Persian prosodists. After explaining and evaluating the effectiveness of Khalil bin Ahmad's method of classifying Arabic poetic meters, a "table of Persian poetic meters" has been proposed to complement the efforts of such prosodists as Laurence Paul Elwell-Sutton and Abolhassan Najafi. The proposed table contains 11 families of meters. Of these, the first nine rows are *muttafiq al-'arkân* or single-foot-type meters (i.e., each consisting of a repeated foot) while rows 10 and 11 are *mutanâwib al-'arkân* or alternate-foot meters (i.e., each consisting of two types of feet alternately repeated) as presented in Najafi's circle, which contains 52 families of meters. In addition to presenting a formula for identifying meters in the table, this article suggests a new method of naming them, a subject that has been completely ignored by contemporary prosodists.

Keywords: Persian prosody, categorization of Persian poetic meters, naming poetic meters, circular meters, rule of poetic meter derivation.

Translation in Its Broad Sense and Its Manifestations in *Golestân* and *Bustân*

A. Amraee & M. Hosseini

The study of literature has lost its traditional form over the past decades, leaving more room for interdisciplinary studies to flourish. One of such interdisciplinary fields is Translation Studies, which is closely interwoven with literature. Convergence of Translation Studies and Literary Studies best manifests itself in the field of Comparative Literature, where acculturation of literary traditions among different nations are investigated through translation. It is from this perspective that the present authors are attempting to study Sa'di's *Golestân* and *Bustân*, to reveal the fact that how translation, in its both literal and metaphorical broad sense, may play a role in creation of even those literary works which seem to be the result of the author's own thoughts and imaginations. Such a wide perspective on the creation of literary works arguably

Table of Contents

Editorial

Twenty Four Years of Editorship	Gh. A. Haddad Adel	2
---------------------------------	--------------------	---

Articles

Categorization Table for Persian Poetic and Naming Method of Meters	A. A. Ghahramani Moghbel	5
Translation in Its Broad Sense and Its Manifestations in <i>Golestân</i> and <i>Bustân</i>	A. Amraee & M. Hosseini	35
Inevitability of Death for “Demna” according to Old Iranian Mythological World-view	M. Gholami	59
Ferdowsi’s Reciter	F. Adineh	83
An Estimation about Registration of a Place-Name in <i>Vis and Râmin</i>	A. Navidi Malati	94
Anvari’s Versified Faryâdnâme (Relief Request)	A.A. Ahmadi Darani	100
A Reflection on Poetical Works of Zahir-al-Din Fâryâbi	R. Samiezadeh	114

Reviews

A Review of <i>Basics and Grammar for Farsi’s Colloquial Writing</i>	A. Golkar	143
--	-----------	-----

Opinion

Editing and Grammar	H. Samei	151
---------------------	----------	-----

Summary of Articles in English	N. Hazrati	2
---------------------------------------	------------	---