بسم الله الرحمن الرحیم

پژوهش زبان و ادبیات فارسی

فصلنامه علمی- پژوهشی

شماره پنجاه و دوم، بهار ۱۳۹۸

صاحب امتیاز: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی

مدیر مسئول: دکتر ایرج فیضی

ویراستار ادبی: وحید تقی‌نژاد

کارشناس و صفحه‌آرا: مریم بایـه

سردبیر: دکترحسینعلی قبادی

دستیار علمی: دکتر زینـب صـابرپور، دکتر مهدی سعیدی

مترجم: دکتر طاهره ایشانی

هیئت تحریریه

دکتر منوچهر اکبری، استـاد دانشگـاه تهـران

دکتر احمد تمیم‌داری، استاد دانشگاه علامه طباطبایی(ره)

دکتر سیدجعفر حمیدی، استـاد دانشگاه شهید بهشتی(ره)

دکتر احمد خاتمی، استاد دانشگاه شهید بهشتی(ره)

دکتر حکیمه دبیران، استاد دانشگاه خوارزمی

دکتر علی شیخ‌الاسلامی، استـاد دانشگـاه تهـران

دکتر حسینعلی قبادی، استاد دانشگاه تربیت مدرس

دکتر مصطفی گرجی، استاد دانشگاه پیام نور

دکتر مهدی محقق، استـاد دانشگـاه تهـران

دکتر مجتبی منشی‌زاده، استـاد دانشگاه علامه طباطبایی(ره)

دکتر ناصر نیکوبخت، استاد دانشگاه تربیت مـدرس

دکتر سعید بزرگ‌بیگدلی، دانشیار دانشگاه تربیت مدرس

دکتر زینب صابرپور، استـادیار دانشگاه تربیت مـدرس

این نشریه با استناد به نامه شماره ۳/۹۱۰۱ مورخ ۸۵/۰۹/۲۵ کمیسیون بررسی نشریات علمی کشور دارای درجه علمی ـ پژوهشی است.

مطالب مندرج در مقالات، نمایانگر آرای نویسندگان است.

این فصلنامه در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (www.isc.gov.ir)، پایگاه اطلاعات علمی جهاددانشگاهی (www.sid.ir)، بانک اطلاعات نشریات کشور (www.magiran.com)، بانک اطلاعات نشریات سیویلیکا (www.civilica.com)، پایگاه مجلات تخصصی نور (www.noormags.com) و برخی پایگاه‌های دیگر نمایه می‌شود.

❖ **نشانی: تهران، خیابان انقلاب اسلامی، خیابان دانشگاه، خیابان شهید وحید نظری، شماره ٤٧**

صندوق پستی ۱۳۱٦ـ ۱۳۱٤٥، اداره نشریات علمی، تلفن: ۲ـ٦٦٤٩٧٥٦١ نمابر: ٦٦٤٩٢١٢٩

نشانی اینترنتی: literature.ac.ir@gmail.com *پایگاه اینترنتی:* literature.ihss.ac.ir

فرایند چاپ: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی

قیمت: ۳۰۰۰۰۰ ریال

راهنمای تدوین و ارسال مقاله‌های علمی ـ پژوهشی

شرایط ارسال مقاله

- مقاله به زبان فارسی یا انگلیسی بوده، قبلاً در جایی چاپ نشده باشد. داشتن چکیده فارسی و انگلیسی برای مقاله ضرورت دارد.
- هیئت تحریریه پس از داوری، پذیرش مقاله را اعلام خواهد کرد.
- مسئولیت صحت مندرجات مقاله‌های علمی با نویسنده یا نویسندگان آن است.
- همراه مقاله نام ونشانی دقیق، شماره تلفن نویسنده یا نویسندگان و محل خدمت آنان ذکر شود.
- مقاله در برگه‌های A4 و با رعایت ابعاد صفحه فصلنامه (قطع وزیری) تایپ شود. تعداد جدولها در پایین‌ترین حد در نظر گرفته شود. نمودارها واضح و عکس‌ها سیاه و سفید در کاغذ مناسب در اندازه ۱۵×۱۰ سانتی‌متر تهیه گردد.
- مقاله حروف‌چینی شود و به وسیله پست‌الکترونیکی به دفتر فصلنامه ارسال گردد.
- فصلنامه در ویرایش مقالات آزاد است.

نحوه ارائه مقاله

- مقاله علمی- پژوهشی شامل عنوان، نام و نام خانوادگی نویسنده یا نویسندگان، چکیده، واژگان کلیدی، مقدمه، روش کار، تجزیه و تحلیل، نتیجه‌گیری و منابع باشد. حجم مقاله نیز نباید از ۱۵ صفحه بیشتر باشد.
  - عنوان مقاله گویا و بیانگر محتوای مقاله باشد. نام و نام خانوادگی، درجه علمی و مؤسسه‌ای که مؤلف در آن اشتغال دارد، در زیر عنوان قید شود.
  - چکیدهٔ مقاله، شرح مختصر و جامعی از محتوای مقاله شامل بیان مسئله، هدف، ماهیت و چگونگی پژوهش، نکته‌های مهم نتیجه و بحث است. تعداد کلمات چکیده از ۱۵۰ کلمه بیشتر نباشد.
  - مقدمه مقاله بیانگر مسئله پژوهش است. محقق باید زمینه‌های قبلی پژوهش و ارتباط آن را با موضوع مقاله به اجمال بیان و در پایان به انگیزهٔ تحقیق اشاره نماید.
  - روش کار باید به اجمال بیانگر چگونگی و فرایند انجام پژوهش باشد. تحلیل‌های آماری، روش‌های مورد استفاده، به شیوه‌ای مناسب یادآوری شود.
  - داده‌ها و نتیجه‌های به دست آمده باید به گونه‌ای منطقی و مفید ارایه شود و به این منظور می‌تواند همراه با جدول، نمودار، نگاره و عکس باشد.
  - نویسنده در پایان مقاله راهنمایی و کمک‌های دیگران را یادآوری و از آنها سپاسگزاری کند.
  - ارجاعهای متن مقاله داخل کمان و به این شیوه است: (نام خانوادگی، سال انتشار: شمارهٔ صفحه)؛ مانند (زرین‌کوب، ۱۳۷۷: ۲۵). شیوهٔ ارجاع به منابعی که بیش از دو نفر نویسنده دارند نیز به این صورت خواهد بود: (اسمیت و همکاران، ۱۹۷٤: ۲۲).
  - در ذکر مشخصات انتشاراتی در فهرست منابع پایان مقاله از شیوهٔ زیر پیروی شود:
    مقاله: نام خانوادگی، نام (سال انتشار) «نام مقاله»، نام مترجم، نام نشریه، دوره یا سال، شماره.
    کتاب: نام خانوادگی، نام (سال انتشار) عنوان کتاب، نام مترجم، مصحح، یا سایر افراد، شماره مجلد، نوبت چاپ، محل انتشار، نام ناشر.

فهرست

✍ **تحلیل ظرفیت‌های چندوزنی و شیوه‌های ایجاد آن در شعر فارسی** ۱

یحیی عطائی

✍ **سنجش انتقادی داستان «رستم و شغاد» (بر مبنای سه چاپ از شاهنامه)**..... ۲۷

محمود حسن‌آبادی/ لیلا شیرازی

✍ **تحلیل رویکردهای شارحان مفتاح العلوم دربارهٔ رابطه فن بدیع با فصاحت، بلاغت، معانی و بیان (قرن هفتم و هشتم)**..... ۶۱

روح‌الله هادی/ مصطفی جلیلی تقویان

✍ **تحلیل بوطیقای شعر کوتاه؛ از چشم‌انداز توصیف و تعریف** ۸۷

نفیسه نصیری/ مرتضی رشیدی/ علیرضا فولادی

✍ **تحلیل روش‌شناختی مسئلهٔ تأثیر و تأثر ادبی در سخن و سخنوران فروزانفر** ۱۱۳

احمد خاتمی/ مریم مشرف‌الملک/ اعظم سعادت

✍ **بررسی و تحلیل ساختار ردیف و قافیه در شعر حافظ از منظر بسامد نسبی ساخت و الگوی هجایی**.. ۱۳۹

زنده‌یاد مهرزاد منصوری

داوران این شماره

دکتر سجاد آیدنلو/ استاد دانشگاه پیام نور ارومیه
دکتر یحیی طالبیان/ استاد دانشگاه علامه طباطبایی(ره)
دکتر امید طبیب‌زاده‌قمصری/ استاد پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دکتر فاطمه مدرسی/ استاد دانشگاه ارومیه
دکتر عباس جاهدجاه/ دانشیار دانشگاه پیام نور
دکتر همایون جمشیدیان/ دانشیار دانشگاه گلستان
دکتر سیاوش حق‌جو/ دانشیار دانشگاه مازندران
دکتر محمدرضا روزبه/ دانشیار دانشگاه لرستان
دکتر سید علی قاسم‌زاده/ دانشیار دانشگاه بین المللی امام خمینی (ره) قزوین
دکتر محمد مرادی/ دانشیار دانشگاه شیراز
دکتر یعقوب زارع ندیکی/ استادیار دانشگاه آزاد اسلامی
دکتر لیلا حق پرست/ دکتری دانشگاه فردوسی مشهد

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره پنجاه و دوم، بهار ۱۳۹۸: ۲۵-۱
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۱/۱۴
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۰/۲۵

تحلیل ظرفیت‌های چندوزنی و شیوه‌های ایجاد آن در شعر فارسی

یحیی عطائی *

چکیده

چندوزنی آن است که شعری بیش از یک وزن داشته باشد. نویسنده، این موضوع را از خاموشی در کتاب‌های بلاغت و فرهنگ خارج ساخته، با نمونه‌هایی نشان داده است که این مسئله از آغازِ شعرِ فارسی تاکنون حضوری پررنگ دارد. تبدیلِ وزنِ مصراعی به وزنِ دیگر به هشت شیوه انجام می‌گیرد: اشباع و اشباع‌زداییِ مصوتِ کوتاه و بلند، ابقا و حذفِ همزه، تشدید و تخفیفِ صامت، تسکین و متحرک ساختنِ صامت. ۲۶ وزن در ۲۲ شکل، چندوزنی پدید می‌آورد. پرکاربردترینِ آنها تبدیلِ دو وزنِ «فاعلاتن فاعلاتن فاعلن» و «مفتعلن مفتعلن فاعلن» به هم است. پرکاربردترین روشِ تبدیل نیز چهار روشِ «اشباع و اشباع‌زدایی مصوت» و «ابقا و حذفِ همزه» است. حاصل دیگر مقاله که برای نخستین بار مطرح شده، این است که آنچه در ادبیاتِ غرب بدان Asynartete گفته می‌شود، هرچند در کتاب‌های فارسی به عنوانِ چندوزنی شناخته نیست، در شعر فارسی از زمانِ وطواط تاکنون پیشینه دارد.

واژه‌های کلیدی: شعر فارسی، عروض، بلاغت، چندوزنی و ذوبحرین.

---

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام‌نور Yahyaataei@yahoo.com

مقدمه

شعر فارسی از لحاظِ تنوعِ وزنی در ادبیاتِ جهان اگر نخستین نباشد، بی‌گمان جزء نخستین‌هاست. این تنوع را می‌توان از جهاتِ گوناگون دید و بررسید. ایرانی‌ها پیش از آشنایی با اشعار عربی، شعر با شکل‌هایی به جز آنچه امروز دیده می‌شود، داشته‌اند. این اشعار در وزن و موسیقی، قوانین ویژهٔ خود را داشته‌اند. قدر مسلم این است که موسیقی شعرِ ایرانی آنچنان از موسیقی و وزنِ شعرِ عربی دور نبوده است و به این دلیل توانسته در برخورد با موسیقیِ شعرِ عرب، با ترکیبِ موسیقیِ ایرانی و عربی، پذیرای اوزانی در گسترهٔ بسیار بالا باشد. این استعداد و ظرفیت به گونه‌ای است که اوزانِ عربی که کمتر از بیست بوده، در شعرِ فارسی در همان سده‌های نخست به بیش از پنجاه وزن رسیده است. اوزانِ عربی در سده‌های بعد هم چندان تنوع نیافت، ولی اوزانِ فارسی به بیش از سیصد وزن رسید و هنوز در حالِ افزایش است. در سایهٔ این تنوع‌پذیری، یکی از ویژگی‌های وزنِ شعرِ فارسی، تبدیلِ وزن‌ها به همدیگر است. شعر فارسی در این زمینه نیز نسبت به شعر عربی بسیار متنوع‌تر است.

آنچه پژوهشِ حاضر بدان می‌پردازد، بررسیِ شیوه‌ها و ظرفیت‌های چندوزنی در شعر فارسی است. نخست دو تعریف از آن مطرح شده است و برای اولین‌بار Asynartete با ذکر نمونه از شعر فارسی، زیرِ بحثِ چندوزنی مطرح می‌شود. سپس «چندوزنیِ» مشهور را که در بلاغت و عروضِ ایرانی پیشینه دارد، گسترش می‌دهد و ظرفیت‌های آن را بررسی می‌کند. برای نیل به این اهداف، پاسخ به این پرسش‌ها، مطلوبِ پژوهش خواهد بود:

۱. آیا چندوزنی در شعرِ شاعرانِ بزرگ به کار رفته است یا تنها شاعران معدودی بدان توجه کرده‌اند؟

۲. سازوکار تبدیل وزن‌ها به هم چگونه است؟

۳. پرکاربردترین تبدیل‌ها در کدام رکن‌ها انجام می‌گیرد؟

۴. در نتیجه پرکاربردترین تبدیل‌ها در کدام وزن‌ها انجام می‌گیرد؟

شیوه و پیشینه پژوهش

دو گونه چندوزنی در شعر فارسی دیده می‌شود: یکی گونهٔ مرسوم که در کتاب‌های

فارسی به آن پرداخته‌اند؛ دیگری گونه‌ای که در ادبیات غرب بدان Asynartete گفته می‌شود و در کتاب‌های عروض و بلاغت به آن اشاره‌ای نشده است، ولی در شعر فارسی پیشینه دارد. دربارهٔ گونهٔ دوم، هیچ پژوهش مستقل و غیر مستقلی صورت نگرفته است و برای نخستین‌بار در این مقاله، ذیلِ چندوزنی مطرح می‌شود. دربارهٔ گونهٔ نخست نیز تنها اشاره‌های چندسطری در کتاب‌های فارسی دیده می‌شود. در بخش تاریخچه نشان داده خواهد شد که به روش‌ها و ظرفیت‌های تبدیل و تولیدِ این گونه پرداخته نشده است.

نجفی (۱۳۹۰) مقاله‌ای در نقدِ نگاهِ قدما به مقولهٔ «بلند تلفظ‌کردنِ هجایِ کوتاه» نگاشته است با عنوانِ «ذوبحرین، مشکل بزرگ عروض قدیم» که در نامهٔ فرهنگستان منتشر شده است. دغدغهٔ نجفی در این مقاله، ناتوانیِ قدما از توصیفِ کارکردِ مصوت‌ها در جایگاه‌های ویژهٔ شعر است. نقد نجفی این است که چرا قدما به جای اینکه گاهی مصوتِ کوتاه را بلند تلفظ کنند، صامتِ پس از آن مصوت را مشدّد می‌کرده‌اند؟ او در این مقاله به شیوه‌های چندوزن‌سازی و ظرفیت‌های آن نپرداخته است.

شمیسا (۱۳۸۳) در کتاب «آشنایی با عروض و قافیه»، به سه روش از هشت روش اشاره کرده، ولی او نیز به تشریحِ ظرفیت‌های این روش‌ها نپرداخته است.

شیوهٔ پژوهش حاضر، تاریخی با رویکردِ تحلیلی- توصیفی است. نویسنده ادعا نمی‌کند که همهٔ چندوزنی‌های شعر فارسی استخراج و معرفی شده است؛ زیرا وزن‌های شعرِ فارسی مانندِ عربی اندک و محدود نیست و امکانِ بررسی همهٔ آنها، مجالی بس فراخ می‌خواهد و از سویی به دلیل بی‌سابقه بودنِ چنین بررسی و نگاهی، این پژوهش می‌تواند به عنوان پیش‌درآمدی در این زمینه مطرح شود.

تاریخچه چندوزنی

در برخی از کتاب‌های عروض، اشاره‌ای گذرا به چندوزنی شده است و برخی آن را به دلیلِ هنر قلمداد شدنش در کتاب‌های بدیعی نیز وارد ساخته، نام‌هایی چون ذوبحرین، ذووزنین، ملوّن و متلوّن به آن داده‌اند. در نخستین کتابِ موجودِ بلاغتِ فارسی یعنی «ترجمان البلاغه» از این مقوله یاد نشده و رشیدالدین وطواط در «حدائق السحر فی دقایق الشعر» از آن با عنوان مُتَلَوّن یاد کرده است (وطواط، ۱۳۶۲: ۵۴). همزمان با وطواط، قوامیِ مطرّزی در قصیدهٔ بدیعی خود که هر بیت دارای یک آرایهٔ بیانی یا بدیعی است،

بیتی را به این صنعت اختصاص داده است[۱].

در کتاب «المعجم فی معاییر اشعار العجم» که در سدهٔ هشتم نوشته شده، اشاره‌ای به این صنعت نشده است. در سدهٔ نهم، واعظ کاشفی در کتاب «بدایع الافکار فی صنایع الاشعار»، این صنعت را زیباترین و کامل‌ترینِ آرایه‌های بدیعی دانسته، آن را در چهار گونه آورده است: مرتب، مجنح، مذیل و معکوس (کاشفی، ۱۳۶۹: ۲۴-۱۲۱). ظاهراً گزارشِ کاشفی در این‌باره کامل‌ترین است و حتی «ابدع البدایع» (گرکانی، ۱۳۷۷: ۲۴۶) و کتاب‌های معاصر مانند «فنون بلاغت و صناعات ادبی» (همایی، ۱۳۷۳: ۸۰) و کتابِ «آشنایی با عروض و قافیه» (شمیسا، ۱۳۸۳)، این توضیحات کاشفی را ندارد.

در کنار بدیع‌نویسان، برخی شاعران نیز در اشعاری به مسائل بدیع و بیان می‌پرداختند که به آنها بدیعیه یا مصنوع گفته‌اند. در این اشعار با آوردنِ یک یا چند بیتِ دارای چندوزن، حقِ این صنعت نیز ادا می‌شده است. پس از قوامی، سلمان ساوجی به این امر پرداخته است. در دوره‌های بعد، سرایشِ اینگونه اوج می‌گیرد. در سدهٔ دهم، کاتبی نیشابوری، مثنوی‌ای به نام «مجمع البحرین» سرود که همهٔ ابیات آن در دو بحر رمل و سریع است. همچنین در همین سده، اهلی شیرازی مثنوی بلندی به نام «سحر حلال» (۱۳۴۴) سرود. همهٔ ابیاتِ این اثر نیز در دو بحر رمل و سریع است. افزون بر منظومه‌های بدیعیه، منظومه‌های وزنیه هم هستند که وزنِ بیشترِ بیت‌های آن در یک وزن نیست؛ مانندِ قصیدهٔ سلمان ساوجی که در ۶۴ وزن است و منظومهٔ ابن‌حسام که ۱۹۲ بیت و ۴۴ وزن است[۲]. هدفِ اصلیِ سرایندگان این منظومه‌ها در کنارِ هنرنمایی، آموزشِ بدیع و عروض بوده است.

شناسایی دو گونه «چندوزنی» در شعر و بلاغت فارسی

چندوزنی در شعر فارسی دو گونه است: الف) یک مصراع را بتوان علاوه بر وزنِ شعری که آن مصراع در آن است، در وزنِ دیگر نیز خواند. در این گونه، تنها آن مصراع، صنعتِ چندوزنی دارد، نه کلِ شعر. ب) در شعری، بیت یا بیت‌هایی آورده شود که تنها یک وزن داشته باشد، ولی در وزنِ بیت‌های قبل از خود نباشد. در این گونه، کلِ آن

شعر، دارای چندوزنی است. اختلاف دیگر این است که گونه نخست ممکن است ناخودآگاه رخ دهد و شاعر از چند وزن داشتنِ شعرِ خود آگاهی نداشته باشد، ولی گونهٔ دوم حتماً عمدی و آگاهانه است. گونه نخست را کاشفی به چهار دسته بخش کرده است که به آنها اشاره خواهد شد.

بلاغت‌پژوهانِ فارسی تنها گونهٔ نخست را شناخته و به عنوان ذوبحرین معرفی کرده‌اند. سیما داد، معادلِ غربیِ گونهٔ دوم را در فرهنگ اصطلاحات ادبی، زیرِ مدخلِ «شعر ملوّن/ ذوبحرین»، واژه Asynartete آورده و پس از تعریفِ گونهٔ نخست نوشته است: «در ادبیاتِ غرب بر شعری اطلاق می‌شود که هر قسمت آن را بتوان بر وزنی خواند. مبتکر این نوع شعر، آرخی‌لوخوی شاعر یونانی بوده است. آرخی‌لوخوی در شعر خود پایه‌های دکتیل، تروکی و آیمبیک را در کنار هم به کار می‌برد. چنین شعری را شعر آرخی‌لوخی[1] نیز می نامند[۳]» (داد، ۱۳۸۷: ۳۲۱).

سیما داد و ظاهراً هیچ پژوهشگر دیگری به پیشینه داشتنِ اینگونه چندوزنی در شعر فارسی اشاره نکرده و در کتاب‌های فارسی هم بر اینگونه شعر، نه ذوبحرین و نه هیچ نام دیگری ننهاده‌اند.

شناساییِ روش‌های هشت‌گانهٔ تبدیل رکن‌ها

حذف و ابقای همزه: گاهی همزهٔ آغازِ واژه در جهتِ وزن حذف می‌شود یا به اقتضای وزن باقی می‌ماند. عبارتِ «تو در آن» با این دو شیوه، قابلِ تبدیل به دو وزن است؛ با ابقای همزه به «فعولن» و با حذفِ همزه به «فَعَلن» تبدیل می‌شود. در این مقاله، واژهٔ «همزه» به جای هر دو (حذف و ابقای همزه) به کار گرفته می‌شود.

بلند تلفظ کردن مصوتِ کوتاه (اشباع): گاهی ضرورت وزن ایجاب می‌کند که مصوتِ کوتاه در پایانِ واژه، بلند تلفظ شود. با این شیوه، عبارت «شبِ تاری» در این دو مصراع، از رکنِ «فعلاتن» به «مفاعیلن» تبدیل می‌شود: «شبِ تاریکِ دوستانِ خدای» «شبِ تاریکِ هجرانم بفرسود» (سعدی، ۱۳۸۵: ۱۷۴ و ۶۱۳).

کوتاه تلفظ کردنِ مصوتِ بلند (اشباع‌زدایی): گاهی به ضرورت وزن، مصوتِ بلندِ

1. archilochian

«او: U» کوتاه تلفظ می‌شود. با این شیوه، عبارت «به سویِ...» در دو مصراع زیر از انوری از مفاعلن به فعلاتن به کار رفته است:

به سوی خانه گراید زبان شکر و ثنا (انوری، ۱۳۷۶: ۲۱۹) (به سوی خا: مفاعلن)

به سوی مغز همان لحظه برآورد بخار (همان: ۱۶۷) (به سوی مَغ: فعلاتن)

در این مقاله، واژهٔ «اشباع» به جای هر دو به کار می‌رود.

تشدید و تخفیف: محکم تلفظ کردنِ یک صامت که باعث می‌شود برای تلفظِ یک حرف در شعر، دو برابر زمان صرف شود. تشدیدِ یک صامت، یک هجای کوتاه را تبدیل به هجای بلند می‌سازد. عکس آن را تخفیف می‌گویند. در این مقاله، واژهٔ «تشدید» به جای هر دو به کار گرفته می‌شود. گاهی تشدید باعثِ پدید آمدنِ اختیارِ شاعریِ **قلب** می‌شود. عبارت «ببینی و» با تشدید و تخفیف دارای دو وزن گوناگون است:

مفاعیلُ (U - - U): به ز آن که (ببینیّ و) عنان برشکنی (سعدی، ۱۳۸۵: ۷۰۵)

مفعولُ (مفاعیلُ) مفاعیلُ فعل

مفاعلن (U - U -): به ز آن که (ببینی و) عنان برشکنی

مفعولُ (مفاعلن) مفاعیلُ فعل

تسکین و متحرک ساختنِ صامت: این شیوه که کمترین نقش را در تبدیلِ وزن‌ها به هم دارد، ساکن کردنِ حرفِ متحرک در واژه است. مثلاً واژهٔ «بُگُذارد: فعلاتن» تبدیل به «بُگذارد: مفعولن» شود. مصراعِ «گَردِ عصیانش به رخساره نشست» (جامی، ۱۳۷۸: ۵۵۹) در وزنِ «فاعلاتن فاعلاتن فاعلن» است، ولی شاعر با ساکن کردنِ نونِ «عصیانش» به سبک خراسانی، آن را در وزنِ «فعلاتن فعلاتن فعلن» آورده است. مصراعِ «بِنِشینیّ و از نشستنِ خود» (اوحدی، ۱۳۴۰: ۳۲۹)، با تسکینِ نون «بنشینی» از بحر خفیف به هزج می‌رود.

دو مصراع «... عاشق! اینها چه حرفی است اکنون» و «... عشوهٔ زندگانی است این حرف» (یوشیج، ۱۳۹۵: ۴۷-۷۹)، در وزنِ «فاعلاتن مفاعلن فعلن» هم هستند، ولی نیما با ساکن کردنِ «ی» در «حرفی» و «زندگانی» به وزن «فاعلن فاعلن فاعلن فع» برده است.

اشاره‌ای به اختلاف شعر فارسی و عربی در اشباعِ مصوتِ کوتاه

در شعر فارسی، اگر واژه‌ای به مصوتِ کوتاه پایان یافته باشد، در هر جای مصراع که

باشد، می‌توان آن مصوتِ کوتاه را بنا به ضرورتِ وزنی، بلند تلفظ کرد؛ ولی در شعر عربی چنین نیست. مثلاً در مُلمّعِ زیر که در وزن «مفتعلن مفتعلن فاعلن» است، اَعراب، مصوتِ پایانیِ واژه‌های «لَکَ»، «الخیمة»، «اَفلَحَ» و «هَیّاءَ» را با اشباع ادا نمی‌کنند:

خاک من و تست که باد شمال　　می‌بردش سوی یمین و شمال

... ما لَکَ فی الخیمةِ مُستلقیاً　　وانتَهَضَ القَومَ وشَدّوا الرِّحال

... قدوَعُرَ المَسلَکُ یا ذاالفَتی　　اَفلحَ مَن هَیّاءَ زادَ المَآل

(سعدی، ۱۳۸۵: ۷۵۹)

اینکه نویسندهٔ *دره نجفی* (آقاسردار معزی، ۱۹۱۵: ۱۳۹)، مصراعِ «اَفلحَ مَن هَیّاءَ زادَ المَآل» را در وزن «فاعلاتن فاعلاتن فاعلن» خوانده و ذوبحرین دانسته، با خوانشِ ایرانی چنین کرده است. اَعراب تنها در آخرِ مصراع، آن هم برخی کلمات را با اشباع تلفظ می‌کنند. به دلیلِ همین محرومیت از این شیوه و ظرفیت، **امکانِ چندوزنی‌سازی در شعرِ عرب بسیار محدود و اندک است.**

چندوزنی‌های شعر فارسی با روش‌های هشت‌گانهٔ تبدیل

تبدیل رکن‌های («فاعلاتن» و «مفتعلن») و («فاعلاتن» و «فاعلاتُ»): به هم، با شیوه‌های اشباع و تشدید و همزه، چندوزنی‌های زیر را پدید آورده است:

چندوزنیِ ۱: تبدیلِ دو وزنِ «فاعلاتن فاعلاتن فاعلن» (رمل مسدس محذوف) و «مفتعلن مفتعلن فاعلن» (سریع مسدس مطوی مکشوف) به هم. این مورد در شعر فارسی، پرکاربردترین است. شاعران به دلیلِ تبدیلِ آسانِ این دو وزن به هم، این گونه را برای هنرنمایی در سرودنِ کلِ یک اثر برمی‌گزیدند. همهٔ ابیاتِ مثنویِ *سحر حلال* اهلی شیرازی و مثنوی *مجمع البحرین* کاتبی نیشابوری، دارای این گونه است. در آثاری مانند *مثنوی معنوی* و *منطق الطیر* که در وزنِ نخست هستند، مصراع‌های فراوانی دیده می‌شود که در بحر سریع نیز هستند. نیز در آثاری چون *مخزن الاسرار* و آثار تقلیدی از این اثر که در وزن دوم هستند، مصراع‌های فراوانی دیده می‌شود که در بحر رمل نیز هستند. ابیات زیر در هر دو وزن بالاست:

از پیِ کم کردنِ بدمذهبان　　در دلِ تو روز و شب اندیشه‌هاست

خدمتِ او نعمت و دفعِ بلاست　　طاعتِ او راحت و رفعِ محن
شاد زی ای مایهٔ جود و سخا　　شاد زی ای مایهٔ دین و سنن
بخششِ زوّارِ تو از تو گهر　　خلعتِ بدخواهِ تو از تو کفن
(فرخی، ۱۳۷۱: ۱۸ و ۳۱۸-۳۱۹)

مصراع‌های زیر از *مثنوی معنوی* است، ولی در وزن «مفتعلن مفتعلن فاعلن» هم خوانده می‌شود: «سرّ من از نالهٔ من دور نیست...»، «رهزنِ مردان شد و نامرد اوست...»، «کآرمت از خطهٔ هندوستان...» و «قافیه اندیشم و دلدار من...» (مولوی، ۱۳۷۵: ۳، ۸، ۹۵ و ۱۰۶).

همچنین این مصراع‌ها از *منطق الطیر* است، ولی در بحر سریع هم خوانده می‌شود: «جملهٔ عالم تو و کس ناپدید...»، «آدمی اعجوبهٔ اسرار شد...»، «هندویِ خاکِ سگِ کوی توام...»، «نان، همه بر خوانِ تو می‌خورده‌ام...»، «سایهٔ حق خواجهٔ خورشید ذات...» و «در همه چیز از همه در پیش بود...» (عطار، ۱۳۸۵: ۲۳۶، ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۴۳ و ۲۴۴).

اشعارِ زیر از *مخزن الاسرار* و در وزنِ «مفتعلن مفتعلن فاعلن» است، ولی در وزنِ «فاعلاتن فاعلاتن فاعلن» هم خوانده می‌شود: «مبدع هر چشمه که جودیش هست...»، «اولِ ما آخرِ ما یک دم است...»، «ای همه هستی ز تو پیدا شده...» و «هر که نه گویای تو خاموش به...» (نظامی، ۱۳۷۸: ۳، ۴، ۵ و ۶).

اولِ او اولِ بی‌ابتداست　　آخرِ او آخرِ بی‌انتهاست
زهره میغ از دل دریا گشاد　　چشمه خضر از لب خضرا گشاد
خاطرش از معرفت آباد کن　　گردنش از دام غم آزاد کن
(همان: ۸ و ۱۰)

از مطلع‌الانوار و تحفة‌الاحرار:

فکرت ما را سوی تو راه نیست　　جز تو کس از سرّ تو آگاه نیست
(دهلوی، ۱۳۹۷: ۴۵)

توبه ده از سرکشی ایام را　　بازخر از ناخوشی اسلام را
دیدهٔ عالم به تو روشن شود　　گلخن گیتی ز تو روشن شود
(جامی، ۱۳۷۸: ۴۸۲ و ۴۸۳)

خنـــده بـــه «غمخـــوارگی» لـــب کشـــاند زهـــره بـــه «خنیـــاگری» شـــب نشـــاند

(نظامی، ۱۳۷۸: ۷)

در اینجا اشباع کسره و تشدید «ی» در دو واژه، موجب ایجاد دووزنی شده است.

چندوزنیِ ۲: تبدیلِ «فاعلاتن» و «مفتعلن» به هم در دو وزنِ زیر هـم چنـدوزنی پدیـد آورده است: «فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن» (مدید مثمن سالم) و «مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن» (منسرح مثمن مطوی مکشوف).

غزل زیر از حافظ در وزن «مفتعلن فـاعلن» اسـت، ولـی بیشـتر آن در وزن «فـاعلاتن فاعلن» نیز هست. بخش‌های مورد نظر با گیومه و خط مشخص شده است.

زاهد خلوت‌نشین دوش بـه میخانـه شـد از سر پیمان برفـت بـا سـر پیمانـه شـد

شاهد عهد شباب آمده بودش بـه خـواب باز بـه پیرانـه‌سـر عاشـق و دیوانـه شـد

آتش رخسار گل خـرمن بلبـل بسـوخت چهـره خنـدان شـمع آفـت پروانـه شـد

گریه شام و سحر شکر که ضایع نگشـت قطـره بـاران مـا گـوهر یکدانـه شـد

نـرگس سـاقی بخوانـد آیـت افسـونگری حلقـه اوراد مـا مجلـس افسـانه شـد

«منزل حـافظ کنـون» بارگـه پادشاسـت دل بر دلدار رفـت جـان بـر جانانـه شـد

(حافظ، ۱۳۶۲: ۳۴۷)

شعر زیر در وزن «فاعلاتن فاعلن» است ولی برخی از مصراع‌ها یا نیم‌مصراع‌هـا در وزن «مفتعلن فاعلن» نیز هست:

من کجا بودم عجب بی‌تو این چندین زمان در پی تو همچو تیر در کف تو چون کمـان

«ای زده تیر جفا» ای کمـان کـرده نهـان «این همه کردی ولی» برنگشـت از تـو دلـی...

(مولوی، ۱۳۸۶: ۱۳۰۲)

چندوزنیِ ۳: بر همین پایه، دو وزنِ «مفـتعلن مفـتعلن مفـتعلن مفـتعلن» و «فـاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن» به هم تبدیل می‌شود:

فلسفی این هستیِ من عارفِ تو مستیِ من «خوبیِ این زشتیِ آن» هم تو نگـاری صـنما

باغ پر از نعمتِ من گلبنِ بـا زینـتِ مـن هیچ ندید و نبوَد چون تو بهـاری صـنما

(همان: ۱۱۱۷)

چندوزنیِ ۴: بر پایه تبدیلِ «فـاعلاتُ» و «فـاعلاتن»، دو وزن «فـاعلاتُ فـاعلاتُ فـاعلن» (رمل مسدس مکفوف محذوف) و «فاعلاتن فاعلاتن فاعلن» به هم قابل تبدیل است:

تـا تـو بـا منـی زمانـه بـا مـن اسـت بخـت و کـامِ جاودانـه بـا مـن اسـت
تـو بهـارِ دلکشـی و مـن چـو بـاغ شور و شـوق صـد جوانـه بـا مـن اسـت
برگ عیش و جام و چنگ اگرچه نیسـت رقـص و مسـتی و ترانـه بـا مـن اسـت

(ابتهاج، ۱۳۸۱: ۴۳)

«ای لقای تو جواب هر سؤال»، «نک فلان شه از برای زرگری» و «او نکشـتش از بـرای طبع شاه» (مولوی، ۱۳۷۵: ۱۱، ۱۳ و ۱۴).

چندوزنیِ ۵: بر پایهٔ تبدیلِ «مفتعلن» و «فاعلاتن» و نیز «فاعلاتُ» و «فاعلاتن» بـه هـم، دو وزنِ «مفتعلن فاعلاتُ مفتعلن فع» (منسرح مثمن مطوی منحور) و «فـاعلاتن فـاعلاتن فاعلاتن فع» (رمل مثمن مجحوف) به هم قابل تبدیل خواهد شد.

اکبـر و اعظـم خـدای عـالم و آدم صـورتِ خـوب آفریـد و سـیرتِ زیبـا

(سعدی، ۱۳۸۵: ۳۹۷)

مصراع‌هایی در این دو وزن: «هر شب و روزی که بی‌تو می‌رود از عمر...»، «قصّـهٔ لیلـی مخوان و غصّهٔ مجنون...»، «آدم و نوح و خلیل و موسی و عیسی...»، «عرصـهٔ گیتـی مجـال همّتِ او نیست...»، «و آن همه پیرایه بسته جنّتِ فردوس...» و «قرعـهٔ همّـت برآمـد آیـتِ رحمت...» (همان، ۴۵۷، ۵۴۶، ۷۴۲ و ۴۶۴).

تبدیل «فعلاتن» و «فاعلاتن» و نیز «فَعَلن» و «فاعلن» به همدیگر، با اعمالِ اشباع و تشدید:

چندوزنیِ ۶: تبدیلِ «فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن» و «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فـاعلن» به هم:

ای همه شکل تو مطبوع و همه جای تو خوش دلم از عشوه شیرین شکرخای تو خـوش

(حافظ، ۱۳۶۲: ۵۸۰)

تشدیدِ «خط» و «قد» و اشباع در برخی واژگان:

شیوه و ناز تو شیرین، خط و خال تو ملـیح چشم و ابروی تو زیبا قد و بالای تو خوش

(همان)

نمونه برعکس:

گرچه دوریم از بساط قرب، همّت دور نیست　　بنـده شـاه شـماییم و ثنـاخوان شـما

(حافظ، ۱۳۶۲: ۴۰)

چندوزنیِ ۷: مثنویِ *سبحةالابرار* در وزن «فعلاتن فعلاتن فعلن» است، ولـی گـاهی در این اثر، مصراع‌هایی دیده می‌شود که در وزن «فاعلاتن فاعلاتن فاعلن» است: «لـب پـر از خنده ز تو غنچه به باغ...» و «عزم بر نظمِ گهر کرده درست...» (جامی، ۱۳۷۸: ۶۵۰ و ۵۶۹). با اشباع و تشدید: «عقل را گرمی هنگامه به اوست...» (همان: ۵۷۴).

تبدیل مفاعیلُ (U - - U) و مفاعلن (U - U -) به هم: به دلیل جابه‌جاییِ دو هجایِ پایانیِ دو رکن، این قاعده در عروضِ معاصر، **قلب** نامیده شده است.

فاعلاتن [مفاعیلُ] فعلن < > فاعلاتن [مفاعلن] فعلن

شکل مرسومِ وزنِ نخست، «فاعلن فاعلن فـاعلن فـع» (متـدارک مـثمن ابتـر) اسـت. تبدیلِ آن به «فاعلاتن مفاعلن فعلن» (خفیف مسدس مخبون اصلم) از راهِ اختیارِ شاعریِ قلب و با شیوهٔ تشدید است. یعنی در اینجا تشدید کـه یکـی از شـیوه‌هـای تبـدیلِ وزن است، اختیارِ شاعریِ قلب را پدید می‌آورد و نتیجه چنین می‌شود:

چندوزنیِ ۸: تبدیلِ دو وزن بالا به هم با روش‌های تشـدید، اشـباع، همـزه و تسـکین انجام می‌گیرد. وزنِ نخست در دیوانِ شـاعرانِ گذشـته دیـده نمـی‌شـود و *افسـانه* نیمـا، نخستین شعرِ فارسی در این وزن است و هجده مصراع این منظومه در هر دو وزن است:

«مادرم سرگذشت تو می‌گفت
بر من از رنگ و روی تو می‌زد
دیده از جذبه‌های تو می‌خفت»
می‌شدم بیهش و محو و مفتون
«... که کشیدم ز بیم تو فریاد»
«... یا که شیطان رانده ز هر جای»
«... که چنین ناشناسیّ و گمنام»

(یوشیج، ۱۳۹۵: ۴۷-۷۹)

با اشباع‌زدایی از کسرهٔ «که» و تخفیف در «ناشناسی»:

«... باد سردی دمید از برِ کوه»

«... چیست گمگشته تو در اینجا»

«... هر زمانم کشیده در آغوش»

... قطره قطره سرشکِ پر از خون...»

(یوشیج، ۱۳۹۵: ۴۷-۷۹)

هرچند وزنِ نخست با *افسانه* نیما شناخته می‌شود، با شناختِ ظرفیتِ چندوزنی، مشخص می‌شود که می‌توان این اشعار کهن را در وزنِ شعر نیما خواند:

مُلک چون کِشت گَشت و تو باران این جهان چون عروس و تو داماد

(فرخی، ۱۳۷۱: ۴۱)

«تا زمین را فراخی و پهناست»، «آتشِ آرزو و آتشِ آز»، «زین سبب روح برتر از اجسام» (همان: ۲۵، ۲۰۲ و ۲۲۸)، «ذاتِ او را نبرده ره، ادراک»، «قِسمِ تو بی‌وصیّ و بی‌انباز» «فعل و ذاتش بَری ز آلت و سو» و «هر یکی دیده جزوی از اجزا» (سنایی، ۱۳۸۲: ۳، ۷ و ۹).

استفاده از «مستفعلن» و «مفاعِلُ» و نیز «فَعَل» و «فع‌لن» به جای هم: با شیوهٔ اشباع و همزه، دو وزن زیر را قابل تبدیل به هم کرده است:

مستفعلن [مستفعلن] مستفعلن [فع‌لن] < > مستفعلن [مفاعِلُ] مستفعلن [فَعَل]

چندوزنیِ ۹: شکلِ متعارفِ وزنِ دوم در عروض چنین است: «مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلن» (مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف). تبدیل این وزن و وزنِ «مستفعلن مستفعلن مستفعلن فع‌لن»[۴] (رجز مثمن احذّ) به هم، با شیوه‌های اشباع و همزه انجام می‌گیرد (این مورد بر پایهٔ عروضِ معاصر است و از دیدِ گذشتگان نارواست).

«عشق است نام دیگر آوازهایِ[۵] من»

آن قمری‌ام کز شاخه جز بادی به بالم نیست (احسان برات‌پور[۶])

مصراع نخست در دو وزن بالاست و مصراع دوم تنها در وزنِ نخست است. مصراع‌های زیر در وزن دوم هستند، ولی در وزنِ نخست نیز خوانده می‌شود: «هستند غرقِ نعمتِ حاجی‌قوامِ ما» و «نانِ حلالِ شیخ از آبِ حرامِ ما» (حافظ، ۱۳۶۲: ۳۸). در اینجا کسرهٔ «حلالِ و حرامِ» باید اشباع شود (چنان که گفته شد، در نزد گذشتگان ناروا بوده

است). نمونهٔ دیگر: «ای پنج نوبه کوفته درْ دارِ مُلکِ لا» (خاقانی، ۱۳۷۴: ۳).

آن شب که سوی کعبه خُلّت نهاد روی این غول، خاکِ بادیه را کرد زیرِ پا

(همان: ۵)

تبدیل «فعلاتن» و «مفاعیلن»، «فَعَلن» و «فعولن»، «مفاعیلن» و «مفاعلن» و «فعلاتن» و «مفاعلن» به هم: با شیوهٔ اشباع و تشدید و همزه، این چهار وزن را با هم ترکیب می‌کند: «فعلاتن فعلاتن فعلن»، «مفاعیلن مفاعیلن فعولن»، «فعلاتن مفاعلن فعلن» و «مفاعلن فعلاتن فعلن» (مجتث مسدس مخبون محذوف[۷]).

گاهی یک مصراع، دو وزن و گاهی سه وزن از وزن‌های بالا را داراست. برخی از مصراع‌های حافظ در غزلِ:

دل سراپرده محبت اوست سینه آیینه‌دار طلعت اوست

(حافظ، ۱۳۶۲: ۱۳۶)

دارای دو وزن از چهار وزن بالا هستند: «تو و طوبی و ما و قامتِ یار» و «همه عالم گواهِ عصمتِ اوست» در دو وزن «مفاعیلن مفاعیلن فعولن» و «فعلاتن مفاعلن فعلن» است **(چندوزنیِ ۱۰)**. نمونهٔ دیگر:

همه را جنبش و آرام از اوست همه را دانه از او دام از اوست

(جامی، ۱۳۷۸: ۵۸۲)

چندوزنیِ ۱۱: مصراعِ «مُلکتِ عاشقی و گنجِ طرب» (حافظ، ۱۳۶۲: ۱۳۶) با تشدید در «عاشقیّ» در دو وزنِ «فعلاتن فعلاتن فعلن» و «فعلاتن مفاعلن فعلن» است. این مصراع‌های سعدی و جامی: «هر شبی با دلی و صد زاری» (سعدی، ۱۳۸۵: ۸۸۷) و «گرچه خم گشت قدِ ما چو کمان» (جامی، ۱۳۷۸: ۱۰۰)، با تشدید و تخفیفِ «دلیّ» و «قدّ»، چنین هستند.

این دو مصراع از *سبحة‌الابرار*، «شب که زد تیرگی مُهرهٔ گل» و «سخن، آوازِ پرِ جبریل است» (همان: ۵۶۸ و ۵۷۴)، با تشدیدِ «تیرگی» و «پَر» در وزنِ «فعلاتن مفاعلن فعلن» و بدونِ تشدید در وزنِ «فعلاتن فعلاتن فعلن» است. دو مصراع زیر با اشباع در همین دو وزن است: «گرچه پروردهٔ تو پرده توست» و «پشت ماهی ببُر از ارّه دو نیم» (همان: ۵۶۱ و ۵۶۲).

گونه‌ای ویژه از چندوزنی در بیت زیر رخ داده است؛ هر مصراعِ آن، دو وزن دارد،

ولی دو وزنِ گوناگون:

او بَـــرَد تشـــنگیِ تشـــنه نـــه آب او دهـــد شـــادیِ مســـتان نـــه شـــراب

(سعدی، ۱۳۸۵: ۵۸۲)

بیت در وزن «فعلاتن فعلاتن فَعَلن» است، ولی مصراعِ نخست با تشدیدِ «تشـنگی»، در وزنِ «فعلاتن مفاعلن فعلن» و مصراعِ دوم با تشـدیدِ «شـادی» در وزنِ «فـاعلاتن فـاعلاتن فاعلن» نیز خوانده می‌شود.

چندوزنیِ ۱۲ (سه‌وزنی): مصراعِ «دلِ من رفت سویِ حضرتِ دوست[۸]» که در سه وزن «فعلاتن فعلاتن فعلن»، «فعلاتن مفاعلن فعلن» و «مفاعیلن مفاعیلن فعولن» اسـت، بـا هـر سه مصراع زیر می‌تواند تکمیل شود: «تن من گشت ولی همدم خاک»، «تـن مـن گشـت لیک همدم خاک» و «تنِ من گشت لیکن همدم خاک».

مصراع‌های[۹] **سه‌وزنیِ** زیر در وزن‌های «فعلاتن فعلاتـن فعلـن»، «مفـاعیلن مفـاعیلن فعولن» و «مفاعلن فعلاتن فعلن» خوانده می‌شود: «رخِ تو همرهِ روز و شبِ من...»، «لبِ تـو مرهمِ زخمِ دلِ من...»، «دلِ تو قبله و سجّادهٔ من...» و «تنِ تو همدمِ جان و دل من...».

بر پایهٔ تبدیل «فعلاتن» و «مفاعیلن» و «مفاعلن» به هم: سه وزنِ قابلِ تبدیل به همدیگر در شعر فارسی دیده می‌شود (این بار در سطحِ مثمن): «فعلاتن فعلاتـن فعلاتـن فعلاتـن»، «مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن» و «مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلاتن» که عبارتند از:

چندوزنیِ ۱۳: بخش‌های برجسته‌شده اشعارِ زیر در دو وزنِ «فعلاتـن فعلاتـن فعلاتـن فعلاتن» و «مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن» است:

دل من رای تو دارد سر سـودای تـو دارد رخ فرسـوده زردم غـم صـفرای تـو دارد

سوی تبریز شو ای دل بر شمس الحقِ مُفضِـل چو خیالش به تو آید که تقاضای تو دارد

(مولوی، ۱۳۸۶: ۱۲۳۴)

«تو نه آنی و نه اینی که هم این است و هم آنَت»، «که تو هرگز گل من باشـی و مـن خار تو باشم»، «مگر آن وقت که شادی‌خور و غمخوار تو باشم» و «نه در این عالمِ دنیا کـه در آن عالمِ عقبی» (سعدی، ۱۳۸۵: ۴۶۰ و ۵۶۹).

چندوزنیِ ۱۴ (سه‌وزنی): بیت سلمان ساوجی که در برخی کتبِ بلاغت مانند *فنون بلاغت و صناعات ادبی* (همایی، ۱۳۷۳: ۸۱) به عنوان شاهد برای ذوبحرین آمده، در سه وزن بالاست:

لبِ تو حامیِ لؤلؤ، خطِ تو مرکزِ لاله شبِ تو حاملِ کوکب، مهِ تو با خطِ هاله

ساختار واژگانی بیت به گونه‌ای است که در سه وزن خوانده می‌شود. این ساختار پس از سلمان، مورد تقلید قرار گرفت(۱۰).

چندوزنیِ ۱۵: اما در وزن دوم و سوم می‌توان مصراع‌هایی را یافت یا سرود که وابسته به ساختار بیت سلمان نباشد. مصراعِ نخستِ دو بیت در شعر زیر و کلِ بیتِ سوم در وزن‌های «مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن» و «مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلاتن» است.

ز خطّ و خال تو بردم گمان که آهوی چینی چو پنچه با تو زدم دیدمت که شیر ژیانی
فتد که آیی و بنشینی و می آرم و نوشی به پای خیزی و بوسی دهی و جان بستانی
(قاآنی، ۱۳۳۶: ۵۲۳)

چگونه در سخن آید حدیثِ روی تو ای جان که حدّ حسنِ تو برتر بوَد سویِ منِ فانی(۱۱)

تبدیل «مستفعلُ» و «مستفعلن» و «مفاعیلُ» و «فعولن» به هم: با اشباع و همزه. «مستفعلن» و «مفاعیلُ» با این دو شیوه و با بهره‌گیری از اختیار قلب به هم تبدیل می‌شوند.

سه وزن «مستفعلُن مفعولن مستفعلُن مفعولن» و «مستفعلُ مفعولن» و «مفاعیلُ مفعولن مفاعیلُ مفعولن» به هم قابل تبدیل هستند. شکلِ مرسومِ وزنِ نخست، در عروض چنین است: «مفعولُ مفاعیلن مفعولُ مفاعیلن» (هزج مثمن اخرب) و شکلِ متعارفِ وزنِ سوم که پرکاربردترین بحرِ شعرِ عربی است، چنین: «فعولن مفاعیلن فعولن مفاعیلن» (طویل مثمن سالم).

دو وزنِ «مستفعلُ مستفعلُ مستفعلُ فعلن» و «مستفعلُن مستفعلُن مستفعلُن فعلن» نیز به هم قابل تبدیل هستند. شکلِ مرسومِ وزنِ نخست در عروض چنین است: «مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ فعولن» (هزج مثمن اخرب محذوف).

چندوزنیِ ۱۶: نمونه‌های زیر در دو وزنِ «مستفعلُن مفعولن مستفعلُن مفعولن» و «مفعولُ مفاعیلن مفعولُ مفاعیلن» هستند:

ای مهرِ تو در دل‌ها وی مهرِ تو بر لب‌ها وی شورِ تو در سرها وی سرّ تو در جان‌ها
(سعدی، ۱۳۸۵: ۴۰۷)

ای صورتِ هر شادی اندر دلِ ما دادی ای صورتِ عشقِ کل اندر دلِ ما یاد آ
ای دل که تو زیبایی شیرین شو از آن خسرو ور خسروِ شیرینی در عشق چو فرهاد آ
(مولوی، ۱۳۸۶: ۱۵۹)

چندوزنیِ ۱۷: مصراع‌های زیر در وزنِ «مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ فعولن» هستند، ولی در وزن «مستفعلُن مستفعلُن مستفعلُن فعلن» نیز خوانده می‌شوند:

حافظ مکن اندیشه که آن یوسفِ مه‌رو بازآید و از کلبهٔ احزان به در آیی
(حافظ، ۱۳۶۲: ۹۸۶)

«جان می‌دهم از حسرتِ دیدارِ تو چون صبح...»، «دور از رخِ تو دم به دم از گوشهٔ چشمم...»، «همراهِ تو بودن گنه از جانبِ ما نیست...»، «دستِ طرب از دامنِ این زمزمه مگسل...»، «در خرمنِ صد زاهدِ عاقل زند آتش...» (همان: ۹۸۶، ۱۸۰، ۱۵۶، ۶۱۲ و ۷۴۴)، «جان بر کفِ دست آمده تا روی تو بیند»، «ای دیدنت آسایش و خندیدنت آفت»، «زآن گه که بر آن صورت خوبم نظر افتاد... نیکم نظر افتاد بر آن منظرِ مطبوع» و «در کویِ تو معروفم و از رویِ تو محروم» (سعدی، ۱۳۸۵: ۴۵۴، ۴۶۳ و ۶۱۰).

گونه‌ای ویژه؛ چندوزنیِ ۱۸ و ۱۹ (سه‌وزنی): هر مصراع این بیت در سه وزن است:

نه ظلم و نه بیدادی، نه بغض و نه فریادی مُردیم از این شادی ای غصه تو آزادی
(محسن رضوی[۱۲])

مصراعِ نخست: «مستفعلُن مفعولن مستفعلُن مفعولن»، «مفعولُ مفاعیلن مفعولُ مفاعیلن» و «فعولن مفاعیلن فعولن مفاعیلن».

مصراعِ دوم: «مستفعلُن مفعولن مستفعلُن مفعولن»، «مفعولُ مفاعیلن مفعولُ مفاعیلن» و «مستفعلُن مستفعلُن مستفعلُن فعلن».

چندوزنیِ ۲۰: دو وزن «مستفعلن فعولن مستفعلن فعولن» که شکل متعارفِ آن «مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن» (مضارع مثمن اخرب) است، با وزن «مفعولُ مفاعیلن

مفعولُ مفاعیلن» (هزج مثمن اخرب) قابل تبدیل به هم هستند. بخش‌های مشخص‌شده در ابیات زیر در این دو وزن هستند:

ای صورت تو چون گل، و ای قامت تو چون سرو — هر کاو رخ تو بیند در ورطه غم افتد [۱۳]

«ای در رخ تو پیدا» انوار پادشاهی — «در فکرت تو پنهان» صد حکمت الهی

(حافظ، ۱۳۶۲: ۹۷۶)

«آسایش دو گیتی...»، «گفتم غم تو دارم...» (همان: ۲۶ و ۴۷۰).

تبدیل این دو وزن به هم با تشدید و تخفیف در واژه‌های «شکّر»، «دلبریّ»، «شاهدیّ» «منصبیّ»، «خطّ» و «فارغیّ» به همراه اشباع: «ز آن شاهد شکرلب ز آن ساقی خوش‌مذهب... » (مولوی، ۱۳۸۶: ۱۶۰)، «این دلبری و شوخی»، «وین شاهدی و شنگی»، «بر منصبی و مالی»، «بالای خط سبزش» و «تو فارغی و عشقت» (سعدی، ۱۳۸۵: ۴۸۰، ۶۵۴، ۶۵۶ و ۶۶۲).

تبدیل «مستفعلُ» و «مستفعلن»، «مفعولُ» و «مفعولن»، «مفتعلن» و «مستفعلن» به هم: با شیوه اشباع و همزه.

چندوزنیِ ۲۱: تبدیلِ وزنِ «مفعولُ مفاعیلن مفعولُ مفاعیلن» به «مستفعلن مستفعلن مستفعلن فعلن» با اشباع و همزه. بخش‌های مشخص‌شده، در این دو وزن هستند:

باز آمد و باز آمد آن عمر دراز آمد — آن خوبی و ناز آمد تا داغ نهد ما را

می‌آید و می‌آید آن کس که همی‌باید — وز آمدنش شاید گر دل بجهد ما را

چون دانه شد افکنده بَررُست و درختی شد — این رمز چو دریابی افکنده شوی با ما

نی باز سپیدست او نی بلبل خوش‌نغمه — ویرانه دنیا به آن جغدِ غرابی را

(مولوی، ۱۳۸۶: ۱۵۱ و ۱۵۲)

ای کاش تو درمانِ این حال بدم باشی — من گم شده در خویشم باید بلدم باشی

(آنی حسینی [۱۴])

می‌خندی و این خنده از عمق وجودت نیست — می‌سوزی و می‌سوزی می‌سوزی و دودت نیست [۱۵]

(محسن رضوی)

تبدیل رکن‌های «فاعلن» و «مفعولن» به هم: با اشباع، همزه و تشدید. آمدن «فاعلن»

به جای «مفعولن» به معنای آمدنِ یک هجای کوتاه به جای دو هجای کوتاه و سپس اشباعِ همان تک‌هجای کوتاه است و چنان که گفته شد، در شعرِ سنتی ناروا به شمار می‌آمده، ولی در میانِ شاعرانِ جوانِ دو دههٔ اخیر رواج یافته است.

«[فاعلن] فاعلاتُ مفعولن فع» < > «[مفعولن] فاعلاتُ مفعولن فع»

شکلِ متعارفِ وزنِ نخست در عروض چنین است: «فاعلاتن مفاعلن مفعولن» (خفیف مسدس مخبون مشعّث).

چندوزنیِ ۲۲: دو وزنِ «مفعولن فاعلاتُ مفعولن فع» (منسرح مثمن مقطوع مطوی منحور) و «فاعلاتن مفاعلن مفعولن» (خفیف مسدس مخبون مقطوع) از راه اشباع و حذف همزه به هم تبدیل می‌شود. وزن نخست، وزنِ تسکین‌دار شده از «مفتعلن فاعلات مفتعلن فع» و در شعر فارسی بسیار کم‌کاربرد است. وزن دوم نیز در شعر فارسی برخلاف عربی، بسیار کم‌کاربرد است. طبیعتاً ترکیب این دو در یک مصراع، کمیاب‌تر می‌شود. چون هدف این مقاله، بررسیِ **امکانِ** پدید آمدنِ چندوزنی است، به این مواردِ نادر هم پرداخته می‌شود. در شعر زیر از بهار، مصراع‌های مشخص‌شده چنین هستند:

فاعلاتن مفاعلن مفعولن (= فعلاتن) <> مفعولن فاعلاتُ مفعولن فع (= مفتعلن فع)

ای به روی و به موی، لاله و سوسن «سبزه داری نهفته در خز ادکن»

«... بیخِ ظلم و بنِ ستم را برکن» «... خیز و تنشان بسوز و بتشان بشکن»

«... بی‌تو خاصان کنند ناله و شیون» «... از حد ترک تا مداین و مدین»

(بهار، ۱۳۸۷: ۱۸۱)

چندوزنیِ مصراعِ پایانی با شیوهٔ تشدیدِ «حدّ» حاصل می‌شود.

بررسی چندوزنی گونهٔ دوم

ظاهراً نخستین شعرِ فارسی در این زمینه، مسمّطی است که وطواط سروده است. شعرِ وطواط مانند شعر آرخی‌لوخی دارای دو وزن نیست، بلکه در چهار وزن سروده شده است. شعرِ وطواط، منظومهٔ بدیعیه یا وزنیه نیست و علتِ تنوعِ وزنِ بیت‌های آن شاید این است که آن را برای آوازی و لحنی ویژه سروده است (همان‌گونه که تصنیف‌های عارف و بهار و دیگران چنین است). در اینجا ابیاتی از شعرِ وطواط با ذکرِ تغییرِ وزن

آورده می‌شود:

مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ فَعَل (وزن رباعی):

گفتـــار تـــو پرداختـــه آیـــات هنـــر کـــردار تـــو افراختـــه رایـــات ظفـــر...

فعلاتن فعلاتن فعلاتن فَعَلن:

قدر تو هست چو جوزا به جلال و به خطر صدر تو گشته چو دریا به سخا و به هنـر...

مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلن فع (وزن رباعی):

در حیـــرتِ فرزانگیَـــت هـــر ســـرور در غیـــرتِ مردانگیَـــت هـــر صـــفدر...

فعلاتن فعلاتن فَعَلن:

جـــودِ تـــو جســـمِ کـــرم را چـــو روان هنـــرت چشـــمِ کـــرم را چـــو بصـــر...

بازگشت به مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلن فع (وزن رباعی):

انعـــامِ تـــو در بـــرجِ مـــروت، اختـــر اکـــرامِ تـــو در درجِ فتـــوت، گـــوهر...

فعلاتن فعلاتن فعلاتن فَع:

اصـــطناعِ کرمـــت مـــانعِ هـــر شـــدّت و ارتفـــاعِ هِمَمَـــت دافـــعِ هـــر ظلمـــت...

(وطواط، ۱۳۳۹: ۵۶۳)

غزلِ زیر از مولوی نیز در این گونهٔ چندوزنی جای می‌گیرد. گویا تغییرِ وزنِ این غزل را شفیعی‌کدکنی کشف کرده است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۲۰۸). نکتـه‌ای را هـم نویسـنده بیفزاید که مولانا در بیتِ چهارده، این دو وزن را در یک بیـت ترکیـب مـی‌کنـد و شـاید پیش از این در شعر فارسی بی‌سابقه باشد. وزنِ پنج بیتِ نخست چنین اسـت: «مفاعیـلُ مفاعیلُ مفاعیلُ فعولن».

زهی عشق زهی عشق که ما راست خـدایا چه نغزست و چه خوبست چه زیباست خـدایا

بیت ششم و هفتم، در وزن «فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن»:

نیِ تن را همه سوراخ چنان کرد کف تـو که شب و روز در این ناله و غوغاسـت خـدایا

نیِ بیچاره چه داند که رهِ پرده چه باشد دم نایـست که بیننـده و داناسـت خـدایا

در بیت چهارده این دو وزن را ترکیب می‌کند:

فعلاتن فعلاتن مفاعیلُ فعولن:

خمش ای دل که تو مستی مبادا به جهانی نگهـش دار ز آفـت کـه برجاسـت خـدایا

(مولوی، ۱۳۸۶: ۳۱۲)

برای پرهیز از درازگویی، به اشعار سلمان ساوجی و دیگران اشاره نمی‌شود، ولی باید یادآور شد که در شعر فارسی، تصنیف‌ها نیز این ویژگی را دارند.

چندوزنی‌های شعر فارسی در یک نگاه

شماره	ترکیب وزن‌ها در هر چندوزنی
۱	«مفتعلن مفتعلن فاعلن» «فاعلاتن فاعلاتن فاعلن»
۲	«فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن» «مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن»
۳	«مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن» «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن»
۴	«فاعلاتُ فاعلاتُ فاعلن» «فاعلاتن فاعلاتن فاعلن»
۵	«مفتعلن فاعلاتُ مفتعلن فع» «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فع»
۶	«فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن» «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن»
۷	«فعلاتن فعلاتن فعلن» «فاعلاتن فاعلاتن فاعلن»
۸	«فاعلن فاعلن فاعلن فع» «فعلاتن مفاعلن فعلن»
۹	«مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلن» «مستفعلن مستفعلن مستفعلن فعلن»
۱۰	«مفاعیلن مفاعیلن فعولن» «فعلاتن مفاعلن فعلن»
۱۱	«فعلاتن فعلاتن فعلن» «فعلاتن مفاعلن فعلن»
۱۲. سه‌وزنی	«فعلاتن فعلاتن فعلن» «فعلاتن مفاعلن فعلن» «مفاعیلن مفاعیلن فعولن»
۱۳	«فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن» «مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن»
۱۴. سه‌وزنی	«فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن» «مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن» «مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلاتن»
۱۵	«مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن» «مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلاتن»
۱۶	«مستفعلُن مفعولن مستفعلُن مفعولن» «مفعولُ مفاعیلن مفعولُ مفاعیلن»
۱۷	«مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ فعولن» «مستفعلن مستفعلن مستفعلن فعلن»
۱۸. سه‌وزنی	«مستفعلُن مفعولن مستفعلُن مفعولن» «مفعولُ مفاعیلن مفعولُ مفاعیلن» «فعولن مفاعیلن فعولن مفاعیلن»
۱۹. سه‌وزنی	«مستفعلُن مفعولن مستفعلُن مفعولن» «مفعولُ مفاعیلن مفعولُ مفاعیلن» «مستفعلن مستفعلن مستفعلن فعلن»

۲۰	«مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن» «مفعولُ مفاعیلن مفعولُ مفاعیلن»
۲۱	«مفعولُ مفاعیلن مفعولُ مفاعیلن» «مستفعلن مستفعلن مستفعلن فعلن»
۲۲	«مفعولن فاعلاتُ مفعولن فع» «فاعلاتن مفاعلن مفعولن»

آمارِ حضور و مشارکتِ وزن‌ها در هم‌وزنی‌ها

۱. مفعولُ مفاعیلن مفعولُ مفاعیلن: حضور در هم‌وزنی‌ها، پنج بار در شماره‌های ۱۶، ۱۸، ۱۹، ۲۰ و ۲۱.

۲. فعلاتن مفاعلن فعلن: حضور در هم‌وزنی‌ها، چهار بار در شماره‌های ۱۰، ۱۱ و ۱۲. یک بار هم به شکل «فعلاتن مفاعلن فعلن» در شمارهٔ ۸ حضور دارد.

۳. مستفعلن مستفعلن مستفعلن فعلن: حضور در هم‌وزنی‌ها، چهار بار در شماره‌های ۹، ۱۷، ۱۹ و ۲۱.

۴. فاعلاتن فاعلاتن فاعلن: حضور در هم‌وزنی‌ها، سه بار در شماره‌های ۱، ۴ و ۷.

۵. فعلاتن فعلاتن فعلن: حضور در هم‌وزنی‌ها، سه بار در شماره‌های ۷، ۱۱ و ۱۲.

۶. مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن: حضور در هم‌وزنی‌ها، سه بار در شماره‌های ۱۳، ۱۴ و ۱۵.

۷. مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلاتن: در شماره‌های ۱۴ و ۱۵.

۸. مفاعیلن مفاعیلن فعولن: حضور در هم‌وزنی‌ها، دو بار در شماره‌های ۱۰ و ۱۱.

۹. فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن: حضور در هم‌وزنی‌ها، دو بار در شماره‌های ۱۳ و ۱۴.

۱۰. سایر وزن‌ها یک بار در هم‌وزنی مشارکت دارند (جدول بالا).

نتیجه‌گیری و طرح پیشنهاد

۱. با بررسی «چندوزنی» و با آوردنِ نمونه‌هایی از شعر فارسی نشان داده شد که این موضوع در شعر فارسی فراوان دیده می‌شود.

۲. هشت شیوه برای تولیدِ شعرِ دارای «چندوزنی» معرفی شد که به ترتیبِ کاربرد عبارتند از: اشباع و اشباع‌زداییِ مصوتِ کوتاه و بلند، ابقا و حذفِ همزه، تشدید و تخفیفِ صامت، تسکین و متحرک ساختنِ صامت.

۳. تبدیلِ رکن‌های عروضی با این هشت شیوه، باعثِ ایجاد ۲۲ «چندوزنی» با ۲۶

وزن می‌گردد. برای مثال از این میان، تبدیلِ دو رکنِ «فاعلاتن» و «مفتعلن» به هم، هشت وزن را به هم قابل تبدیل کرده است.

۴. پرکاربردترین چندوزنی در شعرِ فارسی، تبدیلِ دو وزنِ «فاعلاتن فاعلاتن فاعلن» و «مفتعلن مفتعلن فاعلن» به هم است.

۵. وزنِ «مفعولُ مفاعیلن مفعولُ مفاعیلن»، بیشترین مشارکت را با سایر وزن‌ها در تولیدِ چندوزنی دارد.

۶. امکانِ چندوزنی‌سازی در شعرِ عرب به دلیلِ اشباع نشدنِ مصوتِ کوتاهِ آخرِ واژه در میانهٔ مصراع، بسیار محدود و اندک است.

۷. با شناختِ ظرفیتِ چندوزنی، می‌توان وزنی را که در شعر معاصر ظهور یافته است، در شعرِ کهن نیز یافت. برای مثال برخی از مصراع‌های *حدیقه* سنایی در وزنِ *افسانه* نیماست و بالعکس.

۸. آنچه در ادبیاتِ غرب بدان Asynartete گفته می‌شود، هرچند در کتاب‌های فارسی به عنوانِ چندوزنی شناخته نشده، از زمانِ وطواط تاکنون پیشینه دارد.

به‌دلیلِ فراوانیِ وزن‌های فارسی و محدودیتِ مقاله حاضر، بی‌گمان وزن‌های دیگری نیز هستند که در این پژوهش رصد نشده‌اند. به یاری شیوه‌های معرفی‌شده، این وزن‌ها هم قابل شناسایی هستند. در کتب بدیعی و عروضی، ابیاتی (گاه متکلفانه) آورده شده است که در شش یا هفت وزن سروده شده‌اند، ولی به دلیل آمار بسیار اندک این پدیده و نیز مشترک بودن شیوهٔ تولید آنها با مواردِ یادشده در مقالهٔ حاضر، به این موارد شاذ پرداخته نشد. از سویی بیشتر مواردی که در اینجا آورده شده است، در دیوان‌های شعر فارسی نمونه دارد. نکتهٔ پایانی اینکه با توجه به تشابهِ ساختاریِ عروضِ فارسی و عربی و ترکی، می‌توان بررسیِ حاضر را رویِ وزنِ شعرِ این زبان‌ها به شکلِ تطبیقی یا جداگانه انجام داد.

پی‌نوشت

۱. ای شده قدوهٔ وضیع و شریف ای شده قبلهٔ صغار و کبار

بیت در وزن‌های «فاعلاتن مفاعلن فعلن» و «مفتعلن مفاعلن فاعلن» است. برای دیدنِ قصیده، ر.ک: کاشفی، ۱۳۶۹: ۱۹.

۲. برای اطلاعات بیشتر در این‌باره، ر.ک: وحیدیان کامیار، ۱۳۷۸: ۱۰۷ و وفایی، ۱۳۸۲.

۳. شاید سیما داد این مطلب را از این متن ترجمه کرده باشد:

Asynartete (Gk 'disconnected') applied to a poem whose divisions have different rhythms and meters. The creator of this sort of verse was Archilochus (7th c. bc) who used dactylic, trochaic and iambic verse. Hence the term Archilochian verse (q.v.) (Codden, 2013: 56).

۴. این وزن در گذشته، موردِ توجه نبوده، ولی در شعرِ معاصر، آمارِ قابل توجهی یافته است.

۵. در شعر و عروضِ سنتی، آمدنِ یک هجای کوتاه به جای دو هجای کوتاه، رایج و درست نبوده است، ولی در شعرِ شاعرانِ جوان دو دههٔ اخیر فراوان دیده می‌شود. در این بیت:

از خیر محض جز نکویی نآید　　خوش باش که عاقبت نکو خواهد شد

(ابوالخیر، ۱۳۳۴: ۳۸)

اگر «خیر» مشدد خوانده نشود، هجای «رِ» به جای دو هجای کوتاه آمده و سپس بلند تلفظ شده است. به زبان عروض قدیم، شاعر ابتدا به جای «مفعولُ»، «مفعولن» آورده، ولی این کار را با اشباعِ مصوتِ ضمه انجام داده است. برای نمونه‌های معاصر و بررسیِ دیدگاه‌های بیشتر (مخالف و موافق) مقاله امید طبیب‌زاده (۱۳۹۲) با عنوان «یک اقتراح عروضی» دیده شود.

۶. این بیت از احسان برات‌پور است و در صفحه شخصی ایشان در اینستاگرام منتشر شده است.

۷. نویسنده در این وزن شعری در فارسی ندیده است و دلیلِ ذکرِ این وزن، امکانِ استخراجِ آن از مصراع‌های یادشده است.

۸. از نویسنده است و برای این مقاله ساخته شده است.

۹. از نویسنده است و به دلیل نبودنِ وزنِ «مفاعلن فعلاتن فعلن» در شعر فارسی، شماره جدا برای این مورد در نظر گرفته نشد.

۱۰. برای دیدن نمونه‌های تقلیدشده ر.ک: انوشه، ۱۳۸۱: ۶۰۶؛ کاشفی، ۱۳۶۹: ۱۲۲ و گرکانی، ۱۳۷۷: ۲۲۶.

۱۱. نویسنده از این بیتِ قاآنی تغییر داده است:

چگونه در سخن آید حدیثِ روی نکویت　　که حدّ حسنِ تو برتر بوَد ز درک معانی

(قاآنی، ۱۳۳۶: ۵۲۳)

12. www.rahyad.blogfa.com

۱۳. ساخته نویسنده برای این مقاله است.

۱۴. این بیت از احسان برات‌پور است و در صفحه شخصی ایشان در اینستاگرام منتشر شده است.

۱۵. مصراع دوم نیز دو وزن دارد: «مستفعلن مفعولن// مستفعلن مفعولن».

منابع

آقاسردار معزی، نجف‌قلی میرزا (۱۹۱۵) درۀ نجفی، هندوستان، کورمنت.
ابتهاج، امیرهوشنگ (ه.ا، سایه) (۱۳۸۱) سیاه‌مشق، تهران، کارنامه.
ابوالخیر، ابوسعید (۱۳۳۴) سخنان منظوم ابوسعید ابوالخیر، با تصحیح و حواشیِ سعید نفیسی، تهران، کتابخانۀ شمس.
انوری، اوحدالدین (۱۳۷۶) دیوانِ انوری، تصحیحِ محمدتقی مدرس رضوی، تهران، علمی و فرهنگی.
انوشه، حسن (۱۳۸۱) فرهنگنامۀ ادبی فارسی، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
اوحدی، رکن‌الدین (۱۳۴۰) دیوان اوحدی مراغی، به کوشش سعید نفیسی، تهران، امیرکبیر.
اهلی شیرازی، محمدبن‌یوسف (۱۳۴۴) دیوان اشعار اهلی شیرازی، تصحیحِ حامد ربانی، تهران، سنایی.
بهار، محمدتقی (۱۳۸۷) دیوان اشعار ملک‌الشعرای بهار، تهران، نگاه.
جامی، عبدالرحمن‌بن‌احمد (۱۳۷۸) مثنوی هفت اورنگ، تحقیق و تصحیح جابلقا دادعلیشاه و دیگران، جلد اول، تهران، میراث مکتوب.
حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۶۲) دیوان حافظ، تصحیحِ پرویز ناتل خانلری، تهران، خوارزمی.
خاقانی، افضل‌الدّین بدیل‌بن‌علی (۱۳۷۴) دیوانِ خاقانی شروانی، تصحیحِ ضیاءالدین سجادی، تهران، زوار.
داد، سیما (۱۳۸۷) فرهنگِ اصطلاحاتِ ادبی، تهران، مروارید.
دهلوی، امیرخسرو (۱۳۹۷) مطلع‌الانوار، تصحیح مریم زمانی، تهران، میراث مکتوب.
سعدی، مصلح‌بن‌عبدالله (۱۳۸۵) کلیات سعدی گلستان، بوستان، غزلیات و...، به اهتمام محمدعلی فروغی، تهران، زوار.
سنایی، ابوالمجد مجدودبن‌آدم (۱۳۸۲) حدیقة الحقیقه و شریعۀ الطریقه (فخری‌نامه)، تصحیح مریم حسینی، تهران، مرکز دانشگاهی.
شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۸) غزلیات شمس تبریز، گزینش و تفسیرِ محمدرضا شفیعی‌کدکنی، تهران، سخن.
شمیسا، سیروس (۱۳۸۳) آشنایی با عروض و قافیه، تهران، میترا.
طبیب‌زاده، امید (۱۳۹۲) «یک اقتراح عروضی»، جشن‌نامۀ دکتر فتح‌الله مجتبایی، به کوشش علی‌اشرف صادقی و ابوالفضل خطیبی، تهران، هرمس.
عطار، فریدالدین (۱۳۸۵) منطق‌الطیر، مقدمه، تصحیح و تعلیقاتِ محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، سخن.
فرخی سیستانی، علی‌بن‌جولوغ (۱۳۷۱) دیوانِ فرخی سیستانی، به کوششِ محمد دبیرسیاقی، تهران، زوّار.
قاآنی، حبیب‌الله (۱۳۳۶) دیوان حکیم قاآنی شیرازی، تصحیح و مقدمه از محمدجعفر محجوب، تهران، امیرکبیر.
کاشفی، علی‌بن‌حسین (۱۳۶۹) بدایع‌الافکار فی صنایع الاشعار، به کوششِ میرجلال‌الدین کزازی، تهران، مرکز.

گرکانی، محمدحسین (۱۳۷۷) ابدع البدایع، به اهتمام حسین جعفری، تبریز، احرار.
مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۷۵) مثنوی معنوی، تصحیحِ رینولد الین نیکلسون، تهران، توس (افست).
---------- (۱۳۸۶) کلیاتِ شمسِ تبریزی، به اهتمامِ توفیقِ سبحانی، تهران، انجمنِ آثار و مفاخرِ فرهنگی.
نجفی، ابوالحسن (۱۳۹۰) «ذوبحرین مشکل بزرگ عروض قدیم»، نامه فرهنگستان، دورهٔ دوازدهم، شمارهٔ ۱ (شمارهٔ پیاپی ۴۵)، صص ۸-۱۵.
نظامی، الیاس‌بن‌یوسف (۱۳۷۸) مخزن الاسرار، با تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، تهران، قطره.
وحیدیان‌کامیار، تقی (۱۳۷۸) «ابن‌حسام و منظومهٔ بدیعیه و وزنیه»، خراسان‌پژوهی، سال دوم، شمارهٔ ۴، صص ۱۰۷-۱۱۳.
وطواط، رشیدالدین (۱۳۳۹) دیوان رشیدالدین وطواط، تصحیحِ سعید نفیسی، تهران، کتابخانه بارانی.
---------- (۱۳۶۲) حدایق السّحر فی دقایق الشّعر، به اهتمام و تصحیحِ عباس اقبال، تهران، سنایی و طهوری.
وفایی، عباسعلی (۱۳۸۲) قصیده‌های مصنوع در علم بدیع، بیان، عروض و قافیه، تهران، روزنه.
همایی، جلال‌الدّین (۱۳۷۳) فنون بلاغت و صناعات ادبی، تهران، هما.
یوشیج، نیما (۱۳۹۵) مجموعهٔ کامل اشعار نیما یوشیج، تدوینِ سیروس طاهباز، تهران، نگاه.

Codden, J.H (2013) A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, USA, Wiley-Blackwell.
www.rahyad.blogfa.com

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره پنجاه و دوم، بهار ۱۳۹۸: ۵۹-۲۷
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۹/۲۱
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۰/۲۵

سنجش انتقادی داستان «رستم و شغاد» (بر مبنای سه چاپ از شاهنامه)

محمود حسن‌آبادی*
لیلا شیرازی**

چکیده

در فرهنگ ایران، شاهنامه از ارجمندترین آثار است و همواره مورد توجه همه طبقات مردم بوده است. کاتبان و نسخه‌نویسان بسیاری به استنساخ آن پرداخته‌اند و از این راه دستنویس‌های متعددی از آن به وجود آمده است. اختلافات و تفاوت‌های بسیار در ضبط ابیات، مصراع‌ها، تعبیرات و کلمات، میان این دستنویس‌ها و به تبع آنها میان چاپ‌های متعدد شاهنامه راه یافته است. در زمینهٔ بررسی چاپ‌های شاهنامه، مینوی، نوشین، دیویس، خطیبی و آیدنلو پژوهش‌هایی انجام داده‌اند، امّا در باب اختلاف چاپ‌ها و دستنویس‌های داستان رستم و شغاد که از داستان‌های مهم و برجسته بخش پهلوانی شاهنامه است، تاکنون پژوهش مستقلی انجام نشده است. با توجه به اهمیت موضوع، نویسندگان جستار حاضر، با هدف بررسی اختلافات میان چاپ‌ها و گاهی نسخه‌های شاهنامه در داستان رستم و شغاد، سه چاپ خالقی مطلق، مسکو و ژول مول را مبنای کار قرار داده‌اند و با روشی سنجشی - تحلیلی، به استخراج، طبقه‌بندی، تحلیل و سرانجام تلاش برای یافتن منشأ و علت اختلافات پرداخته‌اند. برآیند تحقیق آنکه: ابیات افزوده شده به این داستان (یازده بیت)، عمدتاً با انگیزه کامل کردن ساختار یا شخصیت‌پردازی داستان و یا افزودن بار معنایی و عاطفی آن از سوی کاتب صورت گرفته است. این

*نویسنده مسئول: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان
mahmoud.hassanabadi@yahoo.com
**دانشجوی کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان Shirazi6429@gmail.com

افزودگی‌ها را عمدتاً با بهره‌گیری از قاعده «اصالت ضبط مختصر» می‌توان تشخیص داد؛ و در دخل و تصرفات آوایی و واژگانی نیز گرچه علل مختلفی می‌توان یافت؛ سبب اصلی، ساده کردن متن و آوردن آن به محدوده درک و فهم مخاطب بوده است؛ این گونه دخل و تصرف‌ها را عمدتاً می‌توان بر اساس قاعده «ارجحیت ضبط دشوارتر» مشخص ساخت. به هر روی، عدم رعایت امانت از سوی کاتبان مسبب همه دخل و تصرف‌هاست. نتایج فوق، تنها مربوط و محدود به همین داستان است و در دیگر بخش‌های شاهنامه، یقیناً دلایل و عوامل دیگری برای دخل و تصرف‌ها می‌توان یافت.

واژه‌های کلیدی: شاهنامه، رستم و شغاد، نسخه‌پردازی، کتابت، کاتب.

مقدمه

شاهنامه از محبوب‌ترین و معروف‌ترین آثار در فرهنگ ایران است و از همان زمان پدید آمدن تاکنون مورد توجه همگان بوده است. هنوز فردوسی در قید حیات بود که شاهنامه‌خوانی رواج یافت و داستان‌های آن دهان به دهان منتقل می‌شد. شاهنامه به طبقهٔ معینی اختصاص نداشت؛ همان قدر که شاهان از شنیدن شاهنامه لذت می‌بردند و سعی می‌کردند نسب خود را به یکی از پهلوانان شاهنامه برسانند (Peacock, 2018: 10)، مردم عادی هم از شنیدن و روایت آن، خشنود و راضی می‌شدند.

توجه همگان به شعر فردوسی باعث حفظ و ماندگاری شاهنامه شد و عاملی شد تا برای حفظ این اثر، دستنویس‌های بسیاری از آن استنساخ شود. به یک سخن، «از شاهنامه نزدیک به سیصد نسخهٔ تاریخ‌دار در فهرست کتابخانه‌ها شناسانده شده» (ریاحی، ۱۳۸۵: ۲) است. به دیگر سخن، امروزه صدها دستنویس و چندین چاپ از شاهنامه، زینت‌بخش کتابخانه‌های مختلف جهان است. امّا همین اقبال عام نیز عاملی بود که در گذر سالیان دراز، نه تنها از حجم نسخه‌های آن کاسته نشود، بلکه بر ابیات آن افزوده گردد. به‌واقع «همین مردمی بودن و خواستنی بودن شاهنامه، علت اساسی تحریفات و تصرفات در آن گردیده است» (همان: ۲)، «به طوری که دو نسخهٔ کهنه یا نو شاهنامه یافت نمی‌شود که در آنها دویست بیت پی‌درپی همسان و بی‌کاستی و فزونی باشد» (نوشین، ۱۳۶۷: ۱۳)؛ ضمن اینکه خود فردوسی دو تحریر از شاهنامه صورت داده بود و دور نیست که منشأ برخی اختلافات، همین دوگانگی تحریر از سوی خود فردوسی بوده باشد.

همگان، با هر عقیده و سلیقه و دین و نژادی که بودند، شاهنامه را از آن خود می‌شناختند و در تغییر در متن شاهنامه و افزایش و کاهش آن، خود را محق می‌دانستند و کاتبانی باذوق یا بی‌ذوق، باسواد یا بی‌سواد به سلیقهٔ خود و آزادانه، از شدت احساس تملک و یگانگی با شاهنامه فردوسی، کلمات، ترکیبات، مصراع‌ها، بیت‌ها و داستان‌های آن را در دستنویس‌های خویش تغییر می‌دادند و به نظر خود، شاهنامه را بهتر و کامل‌تر می‌کردند (رستگار فسایی، ۱۳۸۵: دوازده). بر همین اساس با توجه به نسخه‌های مختلف شاهنامه و ضبط‌های متعدد و گاهی متضاد نسخه‌نویسان، با چند نوع کاتب مواجه هستیم:

۱. کاتب امانت‌دار: این کاتب هر آنچه را در متن دیده، بی‌کم‌وکاست در نسخهٔ خود آورده است.

۲. کاتب جاهل: این کاتب اگر با کلمات یا عبارات نامفهوم و ناآشنا که معنای آنها را نمی‌دانسته، روبه‌رو می‌شد، آن را عوض کرده، کلمه دیگری به جای آن می‌نشاند.

۳. کاتب باسواد صاحب‌ذوق: این کاتب با ذوق شاعرانه‌ای که داشته، هر جا که خواسته، ابیاتی را اضافه کرده و یا کلمات را به دلخواه خویش تغییر داده است و از آنجا که با شعر و عروض آشنا بوده، تصرفات و دستبردهای او نازیبا و نامأنوس جلوه نمی‌کند.

در زمینه موضوع کلی این جستار، پژوهش‌هایی انجام گرفته که از آن جمله می‌توان به نوشته‌های شاهنامه‌شناسانی همچون مینوی (۱۳۵۱)، نوشین (۱۳۶۷ و ۱۳۸۵)، دیویس (۲۰۰۱)، خطیبی (۱۳۸۵) و آیدنلو (۱۳۸۹ و ۱۳۹۴) اشاره کرد، امّا در باب موضوع خاص جستار حاضر یعنی اختلاف چاپ‌ها و دستنویس‌های داستان رستم و شغاد، تاکنون پژوهش مستقلی انجام نشده است. در این مقاله با استفاده از شیوهٔ کتابخانه‌ای، ابتدا به استخراج انواع دستبردگی‌ها و دستخوردگی‌ها در داستان رستم و شغاد پرداخته‌ایم. آنگاه تلاش کرده‌ایم با شیوه‌ای منطقی به دسته‌بندی داده‌ها بپردازیم و با روشی تحلیلی، در حد بضاعت و وسع مجال، علت هر یک از اختلافات را تشریح و تبیین کنیم. نویسندگان جستار حاضر امیدوارند که چنین پژوهشی بتواند الگویی برای پژوهش‌های مستقل در دیگر داستان‌های شاهنامه از سوی پژوهشگران و شاهنامه‌شناسان باشد و در نهایت نوری بر زوایای ناشناخته شاهنامه افکنده شود.

داستان رستم و شغاد در چاپ‌های مختلف

در چاپ ژول مول عمدتاً دستنویس پاریس (مورخ ۸۴۴ هـ) مبنای کار قرار گرفته است؛ هرچند ظاهراً ۳۵ نسخه در دسترس او بوده و از آنها بهره جسته است (یارشاطر، ۱۳۶۷: ۴۸۳). چاپ مسکو بر اساس چهار نسخه از جمله نسخهٔ لندن (مورخ ۶۷۵ هـ) که قدیم‌ترین نسخهٔ کامل شاهنامه است و با توجه به ترجمهٔ بنداری است و در ویراست نهایی (۱۳۷۵-۱۳۷۹) از نسخهٔ فلورانس نیز به عنوان نسخه‌ای فرعی استفاده شده است. با این همه برتلس، سرویراستار چاپ مسکو معتقد بود که «اگر نسخه‌ای به دست

گوینده، یا حداقل در زمان او تحریر نیافته باشد، بر اساس آن هرگز نمی‌توان مدعی شد که می‌توان متن نهایی و عین و حتی نزدیک به نسخهٔ اصلی فراهم کرد» (عثمان اوف، ۱۳۵۲: ۹۴۰).

در چاپ دکتر خالقی مطلق، در ویراست اول از پانزده نسخه به عنوان نسخ اصلی استفاده شده که در آن میان، تأکید بر نسخهٔ فلورانس (مورخ ۶۱۴ هجری) بوده و در ویراست دوم، از چند نسخهٔ دیگر نیز استفاده شده و تعداد نسخ اصلی به ۲۱ نسخه رسیده است؛ از جمله نسخهٔ سن‌ژوزف به اینها افزوده شده و این نسخه نقش نمایانی در ویراست جدید داشته است (آیدنلو، ۱۳۹۴: ۷۰).

در حال حاضر از نظر قدمت، نسخهٔ فلورانس قدیم‌تر و نزدیک‌تر به زمان و زبان فردوسی است، ضمن اینکه اصالت در ضبط‌های نسخهٔ بدون تاریخ سن‌ژوزف نیز مشهود است. شوربختانه دستنویس فلورانس به صورت ناقص و تنها تا پادشاهی کیخسرو را دربردارد و داستان شغاد در آن نیامده است. خالقی مطلق در داستان شغاد و آنچه بعد از آن آمده، نسخهٔ لندن مورخ ۶۷۵ هجری را اساس قرار داده که فعلاً پس از نسخهٔ فلورانس، کهن‌ترین نسخه شناخته‌شدهٔ شاهنامه است. با این همه در اینجا نیز همچون بقیهٔ شاهنامه، همیشه و همه‌جا ضبط اقدم را اصح نگرفته و روش کلی خود را در تصحیح که نکات اصلی آن را در پیشگفتار دفتر یکم آورده، دنبال کرده است (فردوسی، ۱۳۹۱، د ۵: یازده، یادداشت مصحح).

وی در جایی دیگر در باب شیوهٔ تصحیح نیمهٔ دوم (که داستان شغاد هم در آن آمده) و به‌ویژه چگونگی و چرایی ترجیح ضبطی بر دیگر ضبط‌ها می‌نویسد: «در مواردی که نمی‌توان برتری ضبطی را بر ضبطی دیگر ثابت کرد، اگر تصحیح را بر اتفاق چهارده پانزده دستنویس دیگر بنا کنیم، مطمئن‌تر است تا بر پایهٔ یک دستنویس» (خالقی مطلق، ۱۳۶۵: ۶۳).

خطیبی نیز در مقالهٔ «کاتب خوش‌ذوق و دردسر مصحح»، ضمن اشاره به روش تصحیح نیمهٔ دوم شاهنامه که نسخهٔ فلورانس فاقد آن است، به برخی از تفاوت‌های تصحیح خالقی با دو چاپ مول و مسکو اشاراتی کرده است (ر.ک: خطیبی، ۱۳۸۲). در باب تشخیص افزوده‌ها و الحاقیات که گاه حتی اقدم و اصح نسخ هم کمکی نمی‌کنند،

می‌توان علاوه بر مسائل سبکی، اجتماعی، ادبی و حتی اخلاقی و عقیدتی -که مورد توجه مصححان چاپ خالقی بوده- از قاعدهٔ معروف «نسخه یا ضبط مختصرتر، اصیل‌تر است» (Davis, 2001: 35) بهره جست.

برای تسهیل کار و پرهیز از تکرار، شاهنامه چاپ خالقی را با حرف (خ)، شاهنامه چاپ مسکو را با حرف (م) و شاهنامه چاپ ژول مول را با (ژ) نشان داده‌ایم. همچنین در دادن نشانی ابیات، پس از این حروف اختصاری، شمارهٔ بیت را از سه چاپ مسکو (۱۹۶۷، ج ۶: ۳۲۲-۳۴۲)؛ خالقی مطلق (۱۳۹۱، دفتر ۵: ۴۳۹-۴۶۵)، ژول مول (۱۳۶۳، ج ۴: ۳۵۱-۳۶۵) داده‌ایم و مشخصات کامل آنها را در کتابنامه آورده‌ایم.

بحث در باب اختلاف‌های میان چاپ‌ها و دستنویس‌های داستان رستم و شغاد را می‌توان با عنوان دستبردها و دستخوردگی‌ها و انواع هر یک پیش برد.

دستبردها

به پیروی از طبقه‌بندی خالقی مطلق، دستبردهایی را که در محور عمودی شعر و در ارتباط میان ابیات و مصراع‌ها ایجاد شده است، دستبردهای طولی و دستبردهایی را که در محور افقی شعر در یک بیت انجام شده، دستبردهای عرضی می‌نامیم. آنگاه برای هر یک می‌توان انواعی به شرح زیر در نظر گرفت:

۱. دستبردهای طولی شامل: افزایش بیت، جابه‌جایی ابیات و جابه‌جایی مصراع.

۲. دستبردهای عرضی شامل: جابه‌جایی کلمات و جانشینی کلمات (۱- آوایی ۲- لغات و تعبیرات).

دستبرد طولی

الف) افزودن بیت

در بحث افزوده‌ها و تشخیص آنها، نخست باید پذیرفت که بحث تشخیص افزوده بودن یا نبودن، بحثی بسیار دشوار و باریک است، به‌ویژه آنکه می‌توان گمان برد که برخی از افزوده‌ها - همچنان که برخی از نسخه‌بدل‌ها - کار خود فردوسی باشد؛ یعنی در فاصلهٔ ختم اول و دوم و سوم شاهنامه، خود وی اصلاحات و اضافاتی در شاهنامه داخل کرده باشد، چنان که بیشتر شاعران به شعر خود بازمی‌گردند و آن را تصحیح می‌کنند. امّا معیار اساسی نویسندگان این جستار، یک قاعدهٔ اصلی و معروف در تصحیح

به‌ویژه تصحیح شاهنامه است و آن قاعده اینکه «ضبط مختصرتر، اصیل است و آنچه مفصل‌تر، متأخر و برافزوده» (Davis, 2001: 35). هرچند مصححان چاپ خالقی، معیارهای دیگری نیز در این راه به کار بسته‌اند(۱).

چاپ مسکو، یازده بیت نسبت به چاپ خالقی و ده بیت نسبت به چاپ ژول مول بیشتر دارد. در افزودن این ابیات احتمالاً کاتب خواسته ساختار داستان را کامل کند یا بار معنایی یا عاطفی بیشتری به داستان ببخشد. ابیات افزوده، چند گونه‌اند:

۱- ابیاتی که به لحاظ جنبهٔ دینی و عقیدتی اضافه شده‌اند. کاتب بر آن بوده که فردوسی از برخی مسائل عقیدتی به سرعت گذشته است؛ از این‌رو خود ابیاتی را اضافه کرده است:

- در بیت قبل از بیت زیر، فردوسی هدف خود را از تصنیف شاهنامه، یافتن دینار از پادشاه ذکر می‌کند، امّا کاتب با افزودن بیت زیر، انگیزه‌ای اخروی را در کنار علتی دنیوی ذکر می‌کند:

دگر چشم دارم به دیگر سرای　　که آمرزش آید مرا از خدای

(م، ۲۸)

۲- ابیاتی که بار عاطفی را کامل می‌کنند:

- زال پس از شنیدن خبر مرگ رستم به شیون و زاری می‌پردازد و آرزوی مرگ خود را می‌کند. ولی بعد از چند بیت که به سوگواری کردن زال اختصاص دارد، کاتب بیت زیر را می‌آورد تا بار عاطفی را بیشتر کند.

پس آنگه بسی مویه آغاز کرد　　چو بر پور پهلو همی ساز کرد

(م، ۲۲۶)

- در جایی دیگر، کاتب احساس کرده حالا که پهلوان بزرگی چون رستم از دنیا رفته، تحمل غم فقدان او برای پدرش سخت است. بنابراین با افزودن ابیات زیر که عمق و شدت اندوه زال را نشان می‌دهد، کم‌کاری فردوسی (به زعم خود) را جبران می‌کند:

کجات آن دلیری و مردانگی؟　　کجات آن بزرگی و فرزانگی؟
کجات آن دل و رای و روشن روان؟　　کجات آن بر و برز و یال گران؟
کجات آن بزرگ اژدهافش درفش؟　　کجا تیر و گوپال و تیغ بنفش؟

نمانـدی بـه گیتـی و رفتـی بـه خـاک کـه بـادا سـر دشـمنت در مغـاک
(م، ۲۲۸-۲۳۱)

۳- ابیاتی که برای کامل کردن ساختار اضافه شده‌اند و توضیحات بیشتر به خواننـده می‌دهند:

- در ابیات پیش از این، شغاد نقشهٔ قتل رستم را با پادشاه کابل در میان می‌گـذارد و سعی می‌کند با حرف‌هایی که می‌زند، او را ترغیب کند. این بیت را کاتب از زبـان شـغاد می‌آورد، تا اگر شک و تردیدی برای پادشاه کابل در همراهی باقی مانـده، کـاملاً از بـین برود و از این رهگذر مخاطب را هم قانع کند:

برآیـد چنـین کـار بـر دسـت مـا بـه چـرخ فلـک بـر بـود شسـت مـا
(م، ۷۶)

- شغاد پیش رستم از شاه کابل بدگویی کرده، او را برای لشکرکشی به کابل تحریک می‌کند. رستم لشکری آماده می‌کند، امّا شغاد که تعداد زیاد لشکریان را می‌بیند، به نـزد رستم رفته، او را مجاب می‌کند که برای رفتن به کابل، لشـکر لازم نیسـت. بیـت زیـر را کاتب در ادامهٔ ابیات پیشین برای اقناع بیشتر رستم می‌آورد:

که یـارد کـه پـیش تـو آیـد بـه جنـگ وگـر تـو بجنبـی کـه سـازد درنـگ
(م، ۱۲۱/ ژ، ۴۱۸۷)

- این بیت پس از افتادن رستم و رخش در چاه و آمدن شغاد بر سر چاه افزوده شـده است. شاید کاتب با آوردن این بیت می‌خواسته اخلاق جوانمردانهٔ رستم را نشان دهد که هرچند مرگ خودش را نزدیک می‌بیند و اندیشهٔ شوم برادر برای او آشکار شده، بـاز هـم او را به نزدیکی با فرامرز فرامی‌خواند:

بـرو بـا فرامـرز و یکتـاه بـاش بـه جـان و دل او را نکوخـواه بـاش
(م، ۱۷۴)

باید توجه داشت که این بیت با فضای شعر ناهمخوان اسـت. در سـیزده دسـتنویس دیگر و در بنداری هم نیامده (فردوسی، ۱۳۹۱، د ۵: پاورقی ۲۸) و کاتب به آن توجه نداشـته است. رستم، شغاد را طعن و لعن می‌کند و در پی گرفتن انتقام است. در چنـین فضـایی دور است که شغاد را به همراهی با فرامرز دعـوت و نصـیحت کنـد. همچنـین برخـی از چاپ‌ها بیت زیر را کمی بعد آورده‌اند:

فرامـــرز پـــور جهـــان بـــین مـــن بیایـــد بخواهـــد ز تـــو کـــین مـــن
(ژ، ۴۲۵۸/ م، ۱۹۲؛ فردوسی، ۱۳۸۶، ج ۲: ۹۳۹)

با این حال اگر نظر دیویس را دربارهٔ رستم بپـذیریم کـه او را نمونـه نـوعی قهرمـان نیرنگ‌باز[1] می‌داند (Davis, 1999: 236)، در این صورت بیت افزوده را باید بـه درسـتی در مسیر فریب شغاد دید. در عین حال همین بیت هم می‌توانـد بـر اسـاس درک کاتـب از چنین انگارهٔ کهنی بر داستان افزوده شده باشد. به یاد داشته باشیم که برخی از کاتبـان و ناقلان شاهنامه بر اثر ممارست و تکرار بسیار، بدل به ناقدان و سبک‌شناسانی حرفـه‌ای می‌شده‌اند. ضمن اینکه این افزوده، یادآور سخنان اسفندیار پس از آن است که رستم بـا تیری در چشم، او را بر زمین می‌افکند و فرزنـدش بهمـن را بـه رسـتم مـی‌سـپارد. دور نیست که کاتب این بیت را در قیاس با اندرز اسـفندیار در آخـرین لحظـات زنـدگی، بـه رستم در باب مراقبت و تربیت بهمن افزوده باشد (فردوسی، ۱۳۹۱، ج ۵: ۴۲۰).

- به دنبال این، افزودهٔ دیگری آمده است. رستم چاره‌ای می‌اندیشد که حتماً قبـل از مرگ، انتقام خود را از شغاد بگیرد. از این‌رو از شغاد می‌خواهد کمانش را به او بدهـد تـا خود را از آسیب وحوش محفوظ بدارد:

ز دشـــت انـــدر آیـــد ز بهـــر شـــکار مـــن اینجـــا فتـــاده چنـــین نابکـــار
(م، ۱۹۷)

در واقع کاتب با آوردن بیت یادشده، ترفند رستم را کامل‌تر و پذیرفتنی‌تر می‌کند.

- در افزودهٔ زیر، کاتب گمان برده که شغاد حتماً باید دلیل کشته شدن رسـتم را بـه او تفهیم کند:

ز کابـــل نخـــواهی دگـــر بـــار ســـیم نه شاهان شوند از تو زین پـس بـه بـیم
(م، ۱۷۷)

- در چاپ خالقی و مسکو، ده بیت آمده که در نسخهٔ مول نیست. خالقی ایـن ابیـات را در کمانک می‌گذارد و در پانویس توضیح می‌دهد که این ابیات نه در ترجمـهٔ بنـداری آمده است و نه در دستنویس‌های کتابخانه طوپقاپوسرای در استانبول و کتابخانهٔ دولتـی برلین. آنجایی که فرامرز با شنیدن خبر کشته شدن رستم به کابل می‌آید و جنازهٔ رستم

1. Trickster Hero

را در چاه می‌بیند، این‌چنین مویه می‌کند:

چو روی پدر دید پور دلیر — خروشی برآورد بر سان شیر
بدان‌گونه بر خاک تن پر ز خون — به روی زمین بر فکنده نگون
همی‌گفت کای پهلوان بلند — به رویت که آورد زینسان گزند
که نفرین بر آن مرد بی باک باد — به جای کله بر سرش خاک باد
به یزدان و جان تو ای نامدار — به خاک نریمان و سام سوار
که هرگز نبیند تنم جز زره — بپوشیده و برفکنده گره
بدان تا که کین گو پیلتن — بخواهم از آن بی‌وفا انجمن
هم آن کس که با او بدین کین میان — ببستند و آمد به ما بر زیان
نمانم ز ایشان یکی را به جای — هم آن کس که بود اندرین رهنمای
بفرمود تا تخت‌های گران — بیارند از هر سوی درگران

(خ، ۲۲۶-۲۳۵/ م، ۲۳۷-۲۴۶)

ظاهراً این ابیات هم برای افزودن بار عاطفی اضافه شده‌اند.

ب) جابه‌جایی ابیات

ترتیب درست مصراع‌ها و بیت‌ها را گاه از روال سخن و جریان داستان، ولی بیشتر از آن از راه مقایسهٔ دستنویس‌ها با یکدیگر و در مواردی با توجه به ترجمهٔ بنداری می‌توان شناخت. در میان دستنویس‌های شاهنامه، فاسدترین آنها از این بابت دستنویس لندن است. کاتب این دستنویس یا کاتب پیش از او، آشکارا در بسیاری جاها در ترتیب بیت‌ها دست برده و جای آنها را بنا بر ذوق خود گاهی تا صد بیت پس و پیش کرده است. دستنویس فلورانس از این بابت با بیشتر دستنویس‌ها و ترجمهٔ بنداری همخوانی دارد و مواردی که در آن ترتیب مصراع‌ها و بیت‌ها به هم خورده باشد، بسیار کم است (خالقی مطلق، ۱۳۸۸: ۳۵۶)، امّا شوربختانه این دستنویس ناتمام و ناقص است و داستان شغاد را ندارد.

- بیت دوم و سوم داستان در چاپ خالقی و مسکو چنین است:

دلی پر ز دانش، سری پر سخن — زبان پر ز گفتارهای کهن
کجا نامه خسروان داشتی — تن و پیکر پهلوان داشتی

(خ، ۲-۳/ ژ، ۴۰۷۱-۴۰۷۲)

که در ژول مول جای این دو بیت با هم عوض می‌شود.

ج) جابه‌جایی مصراع

۱- چنین تا بیامد میان دو چاه　　نزد گام رخش تکاور به راه
(خ، ۱۵۹)

بزد گام رخش تگاور به راه　　چنین تا بیامد میان دو راه
(م، ۱۶۲/ ژ ۴۲۳۰)

رخش با استشمام بوی خاک تازه می‌فهمد که ممکن است گودالی کنده شده باشد و از رفتن امتناع می‌کند. به نظر می‌رسد که ضبط «خ» بهتر است.

۲- ز چاهی برادرش را برکشید　　بشست و برو جامه‌ها گسترید
(خ، ۲۴۶)

ز چاهی برادرش را برکشید　　همی‌دوخت جایی کجا خسته دید
(م، ۲۵۷/ ژ، ۴۳۰۷)

چنان که از زیرنویس صفحه ۴۵۹ چاپ خالقی برمی‌آید، مصرع «بشست و برو جامه‌ها گسترید» در هر یک از دستنویس‌ها به صورتی سرگردان در جاهای مختلف آمده و به همین دلیل این بخش در دستنویس‌ها مشوش و درهم ریخته است. خالقی بر مبنای ضبط دو دستنویس کتابخانهٔ طوپقاپوسرای (س و س۲) و نیز پنج دستنویس (لی، ل۳، و، آ، ب)، آن مصرع سرگردان را برای زواره آورده است. ضمن اینکه در بنداری دربارهٔ زواره آمده: «واستخرجوا زواره من مصرعه ایضاً، و حنطوه و کفنوه» (بنداری، ۱۹۳۲: ۳۶۸) و به دوختن زخم‌هایش اشاره نشده است. با این همه می‌دانیم که آیین تدفین مردگان و سوگواری بر آنان در گذشته بسیار مفصل بوده است (آبادی باویل، ۱۳۵۰: ۶۰-۷۱) و بر آن مبنا، ابتدا جراحات و بریدگی‌های جسد را باید می‌دوخته‌اند تا قادر به انجام آیین تدفین باشند. این آیین، بنا بر ضبط خالقی و بنداری برای رستم و رخش انجام می‌شود. بنابراین منطقی آن است که برای زواره نیز که او هم از بزرگان ایران و زابل بوده، چنین آیینی مرعی شود. بنابراین به نظر نویسندگان این جستار، ضبط «م» و «ژ» در این مورد منطقی‌تر است. ضمن اینکه پنج دستنویس (ل، لن، ق۲، پ، لن۲) نیز این گمان را تأیید می‌کنند.

۳- وزآن پس تن رخش را برکشید　　همی‌دوخت جایی کجا خسته دید
(خ، ۲۴۸)

وزآن پس تن رخش را برکشید بشست و برو جامه‌ها گسترید
(م، ۲۵۹/ ژ ۴۳۱۱)

با توجه به آیین تدفین که گفته آمد و اهمیت اسب در فرهنگ ایران که در واقع جزئی از شخصت پهلوان را تشکیل می‌داده است (قائمی و یاحقی، ۱۳۸۸: ۹-۲۶)، ضبط «خ» ارجح است. در ضمن در بنداری آمده است: «ثم استخرجوا الرخش و خیطوا جراحاته و کفنوه فی الدیباج» (بنداری، ۱۹۳۲: ۳۶۸).

دستبردهای عرضی

این نوع دستبردها به دو دستهٔ جابه‌جایی و جانشینی (آواها، واژگان و تعابیر) تقسیم می‌شود. جانشینی واژگان و تعابیر خود شامل تغییر واژگان نامفهوم و ناآشنا به مفهوم و آشنا و واژه‌های کهن به نو می‌شود.

الف) جابه‌جایی کلمات

۱- ز رزم و ز بخشش ز بزم و شکار ز دادش جهان شد پر از یادگار
(خ، ۱۲/ ژ، ۴۰۸۲)

ز رزم و ز بزم و ز بخش و شکار ز دادش جهان شد چو خرّم بهار
(م، ۱۲)

۲- همه رزم و بزمست و رای و سخن گذشته بسی روزگار کهن
(خ، ۲۳)

همه رزم و بزمست و رای و سخن گذشته بسی روزگار کهن
(م، ۲۳)

همه بزم و رزمست و رای و سخن گذشته بسی کارهای کهن
(ژ، ۴۰۹۳)

علت جابه‌جایی این دو کلمه از سوی کاتب چندان معلوم نیست. شاید افزودن بر جنبه موسیقایی شعر مدنظر بوده است.

۳- که گل شد همه خاک آوردگاه پراگنده شد هند و سندی سپاه
(خ، ۲۸۷/ م، ۲۹۸)

که گل شد همه خاک آوردگاه پراکنده شد سندی (سند) و هندی تباه
(ژ، ۴۳۴۸)

ب) جانشینی

جانشینی آواها و حروف

اغلب نقص نقطه‌گذاری در دستنویس‌های متأخرتر و جوان‌تر کمتر است و بیشتر دستنویس‌های کهن هستند که در آنها در نقطه‌گذاری حروف اهمال شده است و یا در اثر کهنگی دستنویس، تشخیص نقطهٔ حروف دشوار است. خوشبختانه کاتب دستنویس فلورانس (مورخ ۶۱۴ هجری)، تا آنجا که به دست آمده، در نقطه‌گذاری حروف دقت شایسته‌ای نشان داده و از این بابت درست نقطهٔ مقابل دستنویس لندن (مورخ ۶۷۵ هجری) است که بسیار کم نقطه و از این‌رو در موارد بسیاری، از یک واژهٔ واحد در آن احتمال چند قرائت گوناگون است (خالقی مطلق، ۱۳۸۸: ۳۵۶).

۱- «ب» ↔ «پ»

بدین نامهٔ شهریاران پیش بزرگان و جنگی سواران پیش
(خ، ۲۲/ م، ۲۲)

بدین نامهٔ شهریاران بیش بزرگان و جنگی سواران بیش
(ژ، ۴۰۹۲)

۲- «ب» ↔ «پ»

بکشتند چندان ز گردان هند هم از برمنش نامداران سند
(خ، ۲۸۶/ م، ۲۹۷)

بکشتند چندان ز گردان هند هم از پرمنش نامداران سند
(ژ، ۴۳۴۷)

۳- «ب» ↔ «پ»/ «ج» ↔ «چ»

بزد دست و بگرفت بی‌جان سرش بر آن بد که از مار سازد خورش
(خ، ۳۱۳)

بزد دست و بگرفت پیچان سرش همی‌خواست کز مار سازد خورش
(م، ۳۲۴)

بـزد دسـت و بگرفـت پیچـان سـرش　　بـر آن بـد کـه از مـار سـازد خـورش
(ژ، ۴۳۷۴)

۴- «گ» ↔ «ک»

سـتاره‌شناسـان و گنـداوران　　ز کشـمیر و کـاول گزیـده سـران
(خ، ۳۴)

سـتاره‌شناسـان و کنـداوران　　ز کشـمیر و کابـل گزیـده سـران
(م، ۳۵/ ژ، ۴۱۰۴)

اختلاف در این واژه در موارد دیگری از جمله در «خ» بیت ۲۲۰ نیـز وجـود دارد کـه برای رعایت جانب اختصار نیاوردیم.

۵- «گ» ↔ «ک»

کـه مـا نـام او از جهـان کـم کنـیم　　دل و دیـده زال پـر نـم کنـیم
(خ، ۶۹/ م، ۷۰)

کـه مـا نـام او از جهـان گـم کنـیم　　دل و دیـده زال پـر نـم کنـیم
(ژ، ۴۱۳۹)

با توجه به مشکلی که در قافیه پیش می‌آید، ضبط «خ» و «م» ارجح است؛ هرچنـد در شاهنامه چنین اشکالاتی گاه دیده می‌شود.

۶- «گ» ↔ «ک» و نقطه

یکـی تازیانـه بـرآورد نـرم　　بـزد نیـک دل رخـش را کـرد گـرم
(خ، ۱۶۱/ م، ۱۶۴)

یکـی تازیانـه بـرآورد نـرم　　بـزد تنگـدل رخـش را کـرد گـرم
(ژ، ۴۲۳۲)

۷- «د» ↔ «ر»

برآشـوبد او را سـر از بهـر مـن　　بیایـد بـدین نـامور شـهر مـن
(خ، ۷۵/ ژ، ۴۱۴۵)

برآشـوبد او را سـر از بهـر مـن　　بیایـد بـرین نـامور شـهر مـن
(م، ۷۶)

در اینجا نیز ناخوانایی و شباهت حروف باعث این دستبردگی بوده باشد.

۸- «ش» ↔ «ب»

چو نان خورده شد مجلس آراستند — می و رود و رامشگران خواستند
(خ، ۸۴/ م، ۸۶)

چو نان خورده بد مجلس آراستند — می و رود و رامشگران خواستند
(ژ، ۴۱۵۴)

۹- «و پی» ↔ «وی» و نقطه

ز پشت سپهبد زهی برکشید — چنان کاستخوان و پی آمد پدید
(خ، ۲۹۲/ م، ۳۰۳)

ز پشتی سپهبد زهی برکشید — چنان کاستخوان وی آمد پدید
(ژ، ۴۳۵۳)

۱۰- «ک» ↔ «ل»

ازو نیز مندیش و از کشورش — که مه کشورش باد و مه افسرش
(خ، ۱۰۹/ ژ، ۴۱۷۹)

ازو نیز مندیش وز لشکرش — که مه لشکرش باد و مه افسرش
(م، ۱۱۱)

در تاریخ رسم‌الخط تا حدود پایان دورهٔ صفویه، در انتخاب علامتی برای نشان دادن آوای «ک» و «گ» تردید و تردد دیده می‌شود (مایل هروی، ۱۳۶۹: ۱۳۴-۱۵۸، به‌ویژه ۱-۱۴۰). شاید اشتباه و التباس میان «ک» و «ل» از همین امر ناشی شده باشد.

۱۱- «سبزی» ↔ «سبزه»

بر شاه کاول یکی جای بود — ز سبزی زمینش دلارای بود
(خ، ۱۳۹/ م، ۱۴۲)

بر شاه کابل یکی جای بود — ز سبزه زمینش دلارای بود
(ژ، ۴۲۱۰)

۱۲- «ب» ↔ «ن» و نقطه

فـــراوان بمـــانی ســـرآید زمـــان　　کســـی زنـــده برنگـــذرد بآســـمان
(خ، ۱۸۱/ ژ، ۴۲۵۲)

فـــراوان نمـــانی ســـرآید زمـــان　　کســـی زنـــده برنگـــذرد بآســـمان
(م، ۱۸۶)

۱۳- «ب» ↔ «د» و نقطه

زمانـــه شـــد از درد او بـــا خـــروش　　تو گفتی کـه هـامون برآمـد بـه جـوش
(خ، ۲۵۶/ م، ۲۶۷)

زمانـــه شـــد از درد او پرخـــروش　　تو گفتی که هـامون درآمـد بـه جـوش
(ژ، ۴۳۱۷)

۱۴- «ب» ↔ «ن» و نقطه

نخـــواهی همـــی پادشـــاهی و بـــزم　　نپوشـــی همـــی ببـــر هنگـــام رزم
(خ، ۲۶۳)

نخـــواهی همـــی پادشـــاهی و بـــزم　　نپوشـــی همـــی نیـــز خفتـــان رزم
(م، ۲۷۴)

نگیـــری همـــی جـــای هنگـــام بـــزم　　نپوشـــی همـــی ببـــر هنگـــام رزم
(ژ، ۴۳۲۴)

هرچند خفتان هم نوعی از جیبه و جامه بوده کـه در جنـگ مـی‌پوشـیده‌انـد (خلـف تبریزی، ۱۳۵۷: ۷۵۹)، لباس مخصوص رستم، ببر بیـان بـوده اسـت (همـان: ۲۳۱). از ایـن‌رو ضبط «خ» ارجح است.

۱۵- «کز» ↔ «که»/ «ر» ↔ «گ»

چـه جـویی همـی زیـن سـرای سـپنج　　کـز آغـاز رنـج اسـت و فرجـام رنـج
(خ، ۲۶۷/ م، ۲۷۸)

چـه جـویی همـی زیـن سـرای سـپنج　　کـه آغـاز گـنج اسـت و فرجـام رنـج
(ژ، ۴۳۲۸)

دربارهٔ رنج و گنج، احتمالاً ناخوانایی عامل دستبرد بوده و در «ژ» کاتب تناسب بین گنج و رنج را در نظر داشته است.

رواقی بر آن است که «اگر ما امروز در نسخه‌های خطی گوناگونی که از شاهنامه داریم و بیشتر در خط افقی یا عرضی آن ناهمخوانی‌ها و ناهمگونی‌های زبانی فراوانی را می‌بینیم، بیشتر به دلیل همین تفاوت‌ها و اختلاف‌هایی است که در گونه‌های زبانی حوزه‌های گوناگون زبان فارسی دیده می‌شود... . دست‌نوشته‌های شاهنامه، که به احتمال بسیار به دست رونویسگرانی/کاتبانی از حوزه‌های گوناگون زبان فارسی نوشته شده‌اند، می‌تواند دستخوش ویژگی‌های آوایی و ساختار صرفی و نحوی و حتی رسم‌الخطی گونه‌های زبانی هر یک از رونویسگران و کاتبان شاهنامه شده باشند... . رونویسگران شاهنامه برای اینکه مردمی که در حوزهٔ زبانی آنها زندگی می‌کنند، بتوانند متن را آسان‌تر بخوانند، پاره‌ای از ویژگی‌های زبانی خود را در ساختار زبان سراینده می‌گذاشته‌اند» (خطیبی: ۱۳۸۵: ۷۸).

امّا خطیبی این سخن را رد می‌کند و ناهمخوانی‌های شاهنامه را مربوط به دگرگونی‌های آوایی زبان فارسی می‌داند، نه به گونه یا گونه‌های ویژه از زبان فارسی. در کلماتی که از حروف متشابه (مانند پ، چ، ژ، گ و ب، ج، ز، ک) ساخته شده‌اند، خالقی تلاش کرده تاریخ کهن‌تر را گاه از راه صورت آن در زبان پهلوی بازشناسد (خالقی مطلق، ۱۳۸۵: ۶۶). از این‌رو در چاپ وی، به‌ویژه در ویراست دوم، ضبط‌هایی مانند کاول (=کابل)، بزشک (=پزشک)، زنده (=ژنده)، از (=ز) و... دیده می‌شود. نویسندگان این تحقیق را نرسد که در این باب سخنی گویند و قضاوتی نمایند. بنابراین از آوردن آنها در ضمن نمونه‌های دخل و تصرف آوایی نیز پرهیز کرده‌ایم.

جانشینی لغات و تعبیرات

در این داستان، جانشین کردن لغات و تعبیرات از سوی کاتب، به دو صورت و با دو علت انجام شده است: یا بی‌دانشی کاتب که معنی واژه یا تعبیری را نمی‌دانسته یا حدس می‌زده که مخاطب نمی‌فهمد، بنابراین آن را با واژه‌ای که در حد فهم او یا مخاطبش بوده، عوض کرده است. یا کاتب، واژه‌ای کهن را که از سوی اهل زبان متروک گشته یا معنی آن دیگر شده، برداشته و به جایش واژه‌ای نو گذاشته است. البته تشخیص اینکه

در این موارد، کدام عامل دخیل بوده - جز در مواردی اندک - آسان نیست. با این همه در هر دو صورت، فهم مخاطب، هدف و منظور بوده است. از این دسته، به‌ویژه از طریق گونهٔ دوم، تا حدودی می‌توان به تحول کلمات و تعبیرات زبان در طی زمان پی برد. این نوع از دخل و تصرف را نوشین در کتاب «گزارشی چند دربارهٔ شاهنامه» (۱۳۶۷) و نیز در مقدمهٔ مختصر بر کتاب «واژه‌نامک (فرهنگ واژه‌های دشوار شاهنامه)» (۱۳۶۳) بررسی و تحلیل کرده است.

۱- جانشینی لغات و تعبیرات ناآشنا و نامفهوم (یا احتمالاً ناخوانا)
با لغات و تعبیرات آشنا و مفهوم

در پاره‌ای موارد، ناآشنایی و نامفهومی واژه به احتمال زیاد ناشی از ناخوانایی واژه بوده و کاتب از آن، واژه‌ای دیگر را دریافته است. به‌ویژه با توجه به دو نکته در تاریخ رسم‌الخط: یکی آنکه در خط فارسی تمام حروف متشابهه الشکل‌اند و تمییز آنها از یکدیگر فقط به گذاردن نقطه و علائمی مانند سرکش است و در رسم‌الخط قدیم، برخی کاتبان به گذاشتن نقطهٔ حروف اهمیت چندانی نمی‌داده‌اند. اگر کاتبی اهل سهو و تساهل باشد یا نسخه را با شتاب بیشتری نوشته باشد، در این صورت تشخیص حروف از یکدیگر برای کاتبان بعدی دشوار و احتمال بدخوانی و تصرف بیشتر می‌شده است. هرچند این اغلاط را نباید از جمله تصرفات کاتب دانست (مایل هروی، ۱۳۶۹: ۷۲)، به هر حال باعث ایجاد ضبطهایی متفاوت متشابه می‌گردد. اینگونه ضبطها را می‌توان از تصرفات ناآگاهانه و غیر عمدی دانست. دو دیگر اینکه سرهم‌نویسی در برخی دوره‌های رسم‌الخط فارسی، امری رایج و حتی مستحسن بوده و وقتی چنین عامل یا عواملی در جایی باشد، امکان و احتمال بدخوانی، تصحیف و تحریف (تصرّف) بسیار بیشتر می‌شود.

۱- «نیران» ↔ «توران»

خداوند ایران و نیران و هند ز فرّش جهان شد چو رومی پرند
(خ، ۹/ م، ۹)

خداوند ایران و توران و هند ز فرّش جهان شد چو رومی پرند
(ژ، ۴۰۷۹)

در واژه‌نامک، نیران مخفّف انیران، ناایرانی دانسته شده و همین بیت به عنوان شاهد

آمده، امّا مصرع دوم چنین ضبط شده: «ز فرّش جهان شد چو روی پرند» (نوشین، ۱۳۸۵: ۴۵۱-۴۵۲). پیداست که کاتب نسخهٔ نوشین، «رومی» ناآشنا را با «روی» که آشناتر بوده، عوض کرده است.

۲- «روزگار» ↔ «یادگار»

همی چشم دارم بدین روزگار که دینار یابم من از شهریار
(خ، ۲۷/ م، ۲۷)

همی چشم دارم بدین یادگار که دینار یابم من از شهریار
(ژ، ۴۰۹۷)

۳- «پذیر» ↔ «پژوه» / «یادگیر» ↔ «باشکوه»

چنین گوید آن پیر دانش‌پذیر هنرمند و گوینده و یادگیر
(خ، ۳۰/ ژ، ۴۱۰۰)

چنین گوید آن پیر دانش‌پژوه هنرمند و گوینده و باشکوه
(م، ۳۱)

ظاهراً بیشتر ناخوانایی واژه در دستنویس اساس کاتب باعث این اختلاف و خلط «پذیر» و «پژوه» شده است. ضمن آنکه صفت «باشکوه» برای انسان، اندکی غریب می‌نماید. ضبط «خ» و «ژ» ارجح به نظر می‌رسد.

۴- «گوینده» ↔ «سازنده»/ «بنده» ↔ «برده»

که در پرده بد زال را بنده‌یی نوازنده رود و گوینده‌یی
(خ، ۳۱)

که در پرده بد زال را برده‌یی نوازنده رود و گوینده‌یی
(م، ۳۲)

که در پرده بد زال را بندهٔ نوازنده رود و سازندهٔ
(ژ، ۴۱۰۱)

گوینده به معنی سخن‌گوی و قصه‌خوان و منهی و قائل و خواننده است و نیز مطربی را گویند که نقش و صوت بسیار به خاطر داشته باشد (خلف تبریزی، ۱۳۵۷: ۱۸۶۵). در واژه

نامک، معنی سوم ذیل گوینده، سخن‌سرا و ترانه‌خوان (نوشین، ۱۳۸۵: ۴۰۶) آمده است. سازنده: نوازنده ساز/ سازی که نوازند مانند چنگ و عود و بربط و طنبور و... . با توجه به تحول زبان، کاتب گوینده را در معنی خواننده نمی‌دانسته، بنابراین کلمه را عوض می‌کند.

در ضمن «طبق یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های قافیه‌سازی فردوسی، یعنی رعایت همسانی حرف پیش از روی، ضبط «بنده‌یی» در پنج نسخهٔ معتبر دقیق‌تر است. در شاهنامه بار دیگر دو کلمهٔ بنده و گوینده هم قافیه شده‌اند (آیدنلو، ۱۳۸۹: ۱۱). برده معمولاً برای مرد به کار می‌رود و در شاهنامه لغت مرسوم، بنده است.

۵- «آتش‌پرست» ↔ «دانش‌پژوه»/ «رومی» ↔ «هندی»

از آتش‌پرست و ز یزدان‌پرست برفتند با زیج رومی به دست
(خ، ۳۵/ م، ۳۶)

ز دانش‌پژوه و ز یزدان‌پرست برفتند با زیج هندی به دست
(ژ، ۴۱۰۵)

در باب علت گشتگی میان «آتش‌پرست» و «دانش‌پژوه» چیزی به نظر نمی‌رسد؛ هرچند واژهٔ متضاد «یزدان‌پرست»، قاعدتاً «آتش‌پرست» باید باشد. ظاهراً هر دو نوع «زیج» وجود داشته و هر دو در شاهنامه آمده است. به نظر می‌رسد که کاتب «ژ»، زیج هندی را معنی‌دارتر دیده است.

۶- «دسته» ↔ «نیزه»

همان نیزه و حربه آبگون سنان از بر و دسته زیر اندرون
(خ، ۷۸/ ژ، ۴۱۴۸)

همان نیزه و حربهٔ آبگون سنان از بر و نیزه زیر اندرون
(م، ۸۰)

اگر سنان (سرنیزه) و نیزه را در معنای دقیق هر یک در نظر بگیریم، آنگاه ضبط «م» فاقد معنای دقیق و روشن می‌شود و ضبط «خ» و «ژ» ترجیح می‌یابد. تحریف دشنه به دسته را که در دو دستنویس یعنی دستنویس کتابخانهٔ طوپقاپوسرای و دستنویس کتابخانهٔ پاپ در واتیکان آمده، نیز از نظر دور نباید داشت.

۷- «خاور» ↔ «خاشاک» ↔ «چاره»

بـه خـاور سـر چـاه را کـرده کـور کـه مـردم ندیـدی، نـه چشـم سـتور
(خ، ۱۲۶)

بـه خاشـاک کـرده سـر چـاه کـور کـه مـردم ندیـدی نـه چشـم سـتور
(م، ۱۲۹)

بـه چـاره سـر چـاه را کـرد کـور کـه مـردم ندیـدی نـه چشـم سـتور
(ژ، ۴۱۹۷)

کاتب م و ژ، معنی «خاور» (خار و خاشاک) را نفهمیده و «کور کردن سر چاه به خاور» برایش بی‌معنی بوده است. بنابراین به جای آن، کلمه خاشاک آورده است. به‌ویـژه اینکـه در چند بیت قبل به «پوشاندن سر چاه با کاه» اشاره شده است.

از دستنویس‌های اساس چاپ خالقی، شش نسخه «به چاره»، یک نسـخه «بـه حـاره»، هفت نسخه «به خاشاک» و یک نسخه «به خاک و به خس» آورده‌اند و تنها نسخهٔ ق۲ «به خاور» نوشته است و انتخاب خالقی تنها بر اساس همـین نسـخهٔ ق۲ اسـت. احتمـالاً در زمان کتابت نسخه‌های شاهنامه، معنی خار و خاشاک برای خـاور از میـان رفتـه بـوده و هیچ‌یک از کاتبان آن را نمی‌فهمیده‌اند. به طوری که جملگی، آن را عوض کرده‌اند. تنهـا یک نسخه، آن هم شاید از روی امانت و بدون فهمیدن معنـی واژهٔ «خـاور»، آن را ضـبط کرده است.

۸- «دو» ↔ «ده»

بـه دو روز و یـک شـب بـه زاول رسـید کسـش بـر زمـین بـر نهـاده ندیـد
(خ، ۲۵۵/ ژ، ۴۳۱۶)

بـه ده روز و ده شـب بـه زابـل رسـید کسـش بـر زمـین بـر نهـاده ندیـد
(م، ۲۶۶)

در اینجا با توجه به مصرع دوم «از اسب پایین نیامد»، شاعر می‌خواهد سرعت سـیر را بگوید. از این‌رو ضبط «خ» و «ژ» منطقی‌تر به نظر می‌رسد که به دو روز و یک شـب راه را طی کرده است. امّا اگر استقامت و پشتکار سوار مدنظر بوده باشد، چنان کـه مصـرع دوم

آن را تقویت می‌کند، در آن صورت ضبط «م» درست است.

۹- «پیلان» ↔ «اسبان»/ «سپاه» ↔ «سیاه»

از انبوه پیلان و گرد سپاه به بیشه درون شیر گم کرد راه
(خ، ۲۷۸/ م، ۲۸۹)

از انبوه اسبان و گرد سیاه به بیشه درون شیر گم کرد راه
(ژ، ۴۳۳۹)

دوگانگی در «سیاه» یا «سپاه»، احتمالاً بر اثر ناخوانایی ناشی از اهمال کاتبی در گذاشتن نقطه رخ داده و «گرد سپاه» منطقی‌تر و در شاهنامه پربسامدتر است. در باب «اسبان» یا «پیلان» ضمن اینکه پیلان کهن‌تر است، ظاهراً فقط یک نسخه یعنی نسخهٔ کتابخانه طوپقاپوسرای در استانبول، «اسبان» آورده است.

۱۰- «داغ و دود» ↔ «داغ و درد»/ «بر کبود» ↔ «لاژورد»

ز کاول بیامد پر از داغ و دود شده روز روشن برو بر کبود
(خ، ۲۹۹/ م، ۳۱۰)

ز کابل بیامد پر از داغ و درد شده روز روشن برو لاژورد
(ژ، ۴۳۶۰)

کاتب، دود را مناسب داغ ندیده و آن را با درد عوض کرده است. بعد به اجبار مصرع دوم را خود سروده، در حالی که مصرع دوم در «خ» و «م» قدیمی‌تر است.

۱۱- «پادشاهی» ↔ «جای هنگام»

نخواهی همی پادشاهی و بزم نپوشی همی ببر هنگام رزم
(خ، ۲۶۳)

نخواهی همی پادشاهی و بزم نپوشی همی نیز خفتان رزم
(م، ۲۷۴)

نگیری همی جای هنگام بزم نپوشی همی ببر هنگام رزم
(ژ، ۴۳۲۴)

دور نیست که کاتب «ژ» اندیشیده باشد که رستم هرگز پادشاه نبوده، پس در ضبط

دست برده است.

۱۲- «خوابنیده» ↔ «خوابگه شد»

برابـــر نهادنـــد زریـــن دو تخـــت بـــر آن خوابنیـــده گـــو نیکبخـــت
(خ، ۲۵۹/ م، ۲۷۰)

برابـــر نهادنـــد زریـــن دو تخـــت بـــدان خوابگـــه شـــد گـــو نیکبخـــت
(ژ، ۴۳۲۰)

خوابنیده، شکل کهن‌تر یا مخفف خوابانیده باید باشد که کاتب «ژ» نفهمیـده و آن را با «خوابگه شد» عوض کرده است.

۱۳- «دنبری» ↔ «مهتری» ↔ «مرد را»

چـــو روز جفاپیشـــه کوتـــاه کـــرد بـــه کـــاول یکـــی دنبـــری شـــاه کـــرد
(خ، ۲۹۷)

چـــو روز جفاپیشـــه کوتـــاه کـــرد بـــه کابـــل یکـــی مهتـــری شـــاه کـــرد
(م، ۳۰۸)

چـــو روز جفاپیشـــه کوتـــاه کـــرد بـــه کابـــل یکـــی مـــرد را شـــاه کـــرد
(ژ، ۴۳۵۸)

دنبر، نام شهری است به هندوستان. گفته‌اند این لفظ «ونبر» است به کسـر واو و دال تصحیف است. ظاهراً صورتی است از دنپر و آن خود مخفف دنپـور باشـد (دهخـدا، ۱۳۷۷: ذیل دنبـر). امّا کاتبان که نمی‌دانسته‌اند دنبر نام شهر است، آن را عوض کرده‌اند. بر اساس آنچه در چاپ خـالقی آمـده (فردوسـی، ۱۳۹۱، د ۵: ۴۶۳، زیرنـویس ۲۱)، دو نسـخه آن را بـا «مهتری» و چهار نسخه با «دیگری» عوض کرده‌اند. یک نسخه در عـین امانـت و احتمـالاً بدون فهمیدن معنی، آن را «دسبری» ضبط کـرده اسـت. یـک نسـخه «بـرمنش» و یـک نسخه «مرد را» آورده است، امّا انتخاب خالقی بر اساس ضبط پنج نسـخه بـوده اسـت. در شاهنامه باز هم نام این شهر و منطقه آمده است:

ز قنـــوچ و از دنبـــر و مـــرغ و مـــای برفتنـــد بـــا زیـــج هنـــدی ز جـــای
(خ، د ۴: ۳۳۹)

۱۴- «بمانم» ↔ «بماند»

سرآرم من این نامه باستان به گیتی بمانم یکی داستان
(خ، ۷/ م، ۷)

سرآرم من این نامه باستان به گیتی بماند ز من داستان
(ژ، ۴۰۷۷)

کاتب نمی‌دانسته یا حدس زده که مخاطبش نمی‌داند که ماندن در معنی متعدی «باقی گذاردن» است. ماندن در این معنی در شاهنامه و سبک خراسانی فراوان به کار رفته است. هرچند ممکن است در زمان کتابت، این کاربرد «ماندن»، متروک و مهجور شده بوده است:

کزین نامور نامه باستان به گیتی بمانم یکی داستان
(خ، د ۲، ۳۸۰: ۱۱)

کزین نامور نامه شهریار به گیتی بمانم یکی یادگار
(م، ج ۱، ۲۱: ۱۲۳)

۲- جانشینی لغات و تعبیرات کهن با نو

زبان، دستگاه‌های آوایی، واژگانی و ساختاری و نیز مصطلحات آن در طول زمان دیگرگون می‌شود. اینگونه تحولات زبانی در تاریخ زبان فارسی، تصرفاتی را در نسخه‌نویسی به دنبال داشته است (مایل هروی، ۱۳۶۹: ۷۳). این تحولات باعث متروک شدن برخی کلمات یا تغییر در معنای آنها می‌گشته و در نتیجه عدم درک کاتب را به دنبال داشته و او چنین لغات و تعبیرات کهن را با صورت جدیدتر آنها عوض می‌کرده است. در نسخه‌های شاهنامه نیز «در برخی جاها واژه‌های کهن تحریف و یا به صورت نو تبدیل گردیده‌اند. یکی از دستبردها، وجود مقدار زیادی ضبط‌های ساده و منفرد است» (خالقی مطلق، ۱۳۸۸: ۳۷۱).

۱- «بادمان زین» ↔ «باد ما را»

سپهر آفریدی و اختر همان همه نیکوی بادمان زین گمان
(خ، ۴۷)

سپهر آفریدی و اختر همان　　همه نیکویی باد ما را گمان
(م، ۴۸/ ژ، ۴۱۱۷)

۲- «مایه» ↔ «ماه»/ «بگفتند» ↔ «بگفتار»

بگفتند و هر دو برابر شدند　　به اندیشه از مایه برتر شدند
(خ، ۶۶)

بگفتار هر دو برابر شدند　　به اندیشه از ماه برتر شدند
(ژ، ۴۱۳۶)

بگفتند و هر دو برابر شدند　　به اندیشه از ماه برتر شدند
(م، ۶۷)

در لغتنامه دهخدا، ذیل واژه «مایه» آمده است: بنیاد، اصل و مادهٔ هر چیز را گویند (دهخدا، ۱۳۷۷: ۲۰۰۶۸). خالقی مطلق در توضیح مصرع دوم نوشته است: «برنامه‌ای که در خیال کشیدند، از سرمایه و بضاعت آنها افزون بود. خواست آنها از توانایی آنها بیشتر بود. نویسش ماه نیز می‌تواند درست باشد: در بلندپروازی، اندیشهٔ آنها از ماه آسمان هم فراتر رفت (خالقی، ۱۳۹۱، ج ۱۰: ۳۳۵).

کاتب، کنایهٔ کهن «از مایه برتر شدن» به معنی «بلندپروازی در رؤیا و خیال» یا «پا از گلیم خود درازتر کردن» را حذف کرده و به جای آن، کنایهٔ دیگری را که رواج داشته یعنی «از ماه برتر شدن» آورده است. این دستبرد از جهت بررسی تحول در کنایه‌های زبان اهمیت دارد. ضبط «م» و «ژ» معروف‌تر و نوتر است و ظاهراً خالقی با توجه به قاعدهٔ برتری ضبط دشوارتر، «به اندیشه از مایه برتر شدن» را برتر از «به اندیشه از ماه برتر شدن» دانسته و همان را در متن آورده است. این نمونه را در گروه اول، «جانشینی ناآشنا با آشنا» هم می‌توان بررسی کرد. امّا «بگفتار»، اگر حاصل بدخوانی نباشد، می‌توان آن را کاربردی کهن‌تر دانست.

۳- «باد» ↔ «ماه»

به جای آر صد مرد نیرنگ‌ساز　　بکن چاه و بر باد مگشای راز
(خ، ۸۰/ م، ۸۲)

بـه جـای آر صـد مـرد نیرنـگ‌سـاز　　بکـن چـاه و بـر مـاه مگشـای راز
(ژ، ۴۱۵۰)

کنایه «با باد نگفتن» در لغتنامه دهخـدا آمـده و وی آن را «سـخت پوشـیده داشـتن» معنی می‌کند (دهخدا، ۱۳۶۳: ۳۴۴). امّا برای «بر ماه راز نگشادن» نمونه‌ای یافت نشـد. اگـر قاعدهٔ «ارجحیت ضبط دشوارتر» در نظر باشد، آنگاه ضبط «ژ» ارجح به نظر مـی‌رسـد کـه برای آن نمونه‌ای در فرهنگ‌ها کمتر می‌توان یافت. این نمونه را در گروه اول، «جانشینی ناآشنا با آشنا» هم می‌توان بررسی کرد.

۴- «نشستن» ↔ «نشیمن»

بفرمـود تـا سـاز رفـتن کننـد　　ز زاول بـه کابـل نشسـتن کننـد
(خ، ۱۱۴/ م، ۱۱۶)

بفرمـود تـا سـاز رفـتن کننـد　　ز زابـل بـه کابـل نشـیمن کننـد
(ژ، ۴۱۸۴)

۵- «نویسم» ↔ «نبیسم»

کـه گـر نـام تـو بـر نبیسـم بـر آب　　بـه کـاول نیابـد کـس آرام و خـواب
(خ، ۱۱۷)

کـه گـر نـام تـو بـر نویسـم بـر آب　　بـه کابـل نیابـد کـس آرام و خـواب
(م، ۱۱۹/ ژ، ۴۱۸۷)

نبشتن، صورت کهن‌تر است (آیدنلو، ۱۳۹۴: ۷۰) و خـالقی مطلـق بـه‌ویـژه در ویراسـت جدید همواره آن را بر نوشتن ترجیح داده است. می‌توان این نمونه را در بخش آوایی نیز بررسی کرد. ضمن اینکه چنین اختلافی می‌تواند ناشی از گونهٔ زبانی کاتب باشـد، ماننـد «نواسه» و «نبیسه» به معنی نوه و فرزند نوه.

۶- «بر آن بد که از» ↔ «همی‌خواست کز»

بـزد دسـت و بگرفـت بـی‌جـان سـرش　　بـر آن بـد کـه از مـار سـازد خـورش
(خ، ۳۱۳)

بـزد دسـت و بگرفـت پیچـان سـرش　　همـی‌خواسـت کـز مـار سـازد خـورش
(م، ۳۲۴)

بـزد دسـت و بگرفـت پیچـان سـرش　　بـر آن بـد کـه از مـار سـازد خـورش
(ژ، ۴۳۷۴)

۷- «اسپ» ↔ «باره»

چـو چشـمش بـه روی تهمـتن رسـید　　پیـاده شـد از اسـپ کـو را بدیـد
(خ، ۱۳۰/ ژ، ۴۲۰۱)

چـو چشـمش بـه روی تهمـتن رسـید　　پیـاده شـد از بـاره کـو را بدیـد
(م، ۱۳۳)

باره و اسب هر دو پارسی و کهن هستند و هر دو در شاهنامه به کار رفته‌اند. بنابراین به نظر می‌رسد که اختلاف در ضبط باره یا اسب، بـه سـلیقهٔ کاتـب یـا گونـهٔ زبـانی او و مخاطبانش برمی‌گردد. شاید هم استفاده از اسب برای این حیوان خاص در دورهٔ اسلامی و در دورهٔ کتابت نسخه رایج‌تر بوده است؛ چنان که امـروزه اسـب رایـج اسـت. بنـابراین هیچ‌یک از دو ضبط بر دیگری برتری ندارد. ضمن اینکه می‌توان ایـن نمونـه را در گـروه اول، «جانشینی ناآشنا با آشنا» نیز مورد بحث قرار داد.

۸- «دهان» ↔ «دهن»

ز چـاه انـدر آویخـتش سـرنگون　　تنش پـر ز خـاک و دهـان پـر ز خـون
(خ، ۲۹۳/ ژ، ۴۳۵۴)

بـه چـاه انـدر آویخـتش سـرنگون　　تـنش پـر ز خـاک و دهـن پـر ز خـون
(م، ۳۰۴)

به نظر می‌رسد که جانشینی «دهان» و «دهن» بیشتر به گونه زبانی کاتب برگردد.

۹- «ابا» ↔ «همان»/ «یکی» ↔ «همان»

ابـا پشـه و مـور، در چنـگ مـرگ　　یکـی باشـد، ایـدر بـدن نیسـت بـرگ
(خ، ۱۵۱/ م، ۱۵۴)

همـان پشـه و مـور در چنـگ مـرگ　　همـان باشـد، ایـدر بـدن نیسـت بـرگ
(ژ، ۴۲۲۲)

محجوب، یکی از نشانه‌های قدمت در شعر عصر غزنوی را به کار بردن «ابا» می‌داند (محجوب، ۱۳۵۰: ۱۸۴). ضمن اینکه ضبط «ژ» فاسد به نظر می‌رسد و اینگونه تکرار بارد در شاهنامه دیده نمی‌شود. از این‌رو ضبط «خ» و «م» ارجح به نظر می‌رسد.

۱۰- «بدید» ↔ «بد اندر»

درختی بدید از برابر چنار　　برو بر گذشته بسی روزگار
(خ، ۱۹۷/ م، ۲۰۳)

درختی بد اندر بر او چنار　　برو بر گذشته بسی روزگار
(ژ، ۴۲۶۸)

با توجه به معنا و نیز قاعدهٔ ارجحیت ضبط دشوارتر، ضبط «خ» و «م» کهن‌تر و بهتر به نظر می‌رسد.

۱۱- «وز» ↔ «از»/ «را بیاراستند» ↔ «بربیاراستند»

به دیبا تنش را بیاراستند　　وز آن پس گل و مشک و می خواستند
(خ، ۲۴۱)

به دیبا تنش را بیاراستند　　از آن پس گل و مشک و می خواستند
(م، ۲۵۲)

به دیبا تنش بر بیاراستند　　وز آن پس گل و مشک و می خواستند
(ژ، ۴۳۰۲)

در مصرع دوم، بنا بر قاعدهٔ ارجحیت ضبط دشوارتر، ضبط «خ» و «ژ» بهتر به نظر می‌رسد، زیرا شروع مصرع با «و» از مختصّات سبک قدیم خراسانی است. امّا در مصرع نخست، کاربرد «بر» به عنوان حرف اضافهٔ دوم، کاربردی نادر و در عین حال نادرست به نظر می‌رسد. امّا اگر «بربیاراستند»، فعل پیشوندی باشد، در این حالت با صورتی کهن‌تر روبه‌رو هستیم.

۱۲- «گشت» ↔ «شد»/ «زابل» ↔ «ایران»

پراکنده گشت آن سپاه بزرگ　　دلیران زاول به کردار گرگ
(خ، ۲۸۴)

پراکنـــده شـــد آن ســـپاه بـــزرگ دلیـــران زابـــل بـــه کـــردار گـــرگ
(م، ۲۹۵)

پراکنـــده گشـــت آن ســـپاه بـــزرگ دلیـــران ایـــران بـــه کـــردار گـــرگ
(ژ، ۴۳۴۵)

گشت به لحاظ قدمت ارجح است و با توجه به موضوع سخن، «زابل» نیز مناسب‌تـر از «ایران» است.

۱۳- «گرفتندش» ↔ «گرفتش سر»

پرســـتنده از دســـت رودابـــه مـــار ربـــود و گرفتنـــدش انـــدر کنـــار
(خ، ۳۱۴/ م، ۳۲۵)

پرســـتنده از دســـت رودابـــه مـــار ربـــود و گـــرفتش ســـر انـــدر کنـــار
(ژ، ۴۳۷۵)

به نظر می‌رسد که ساخت معنایی بیشتر مؤید ضبط «خ» و «م» است.

۱۴- لشکری» ↔ «سپه»

ببـــرد از میـــان لشـــکری چـــاه کـــن کجـــا نـــام بردنـــد از آن انجمـــن
(خ، ۱۲۳/ م، ۱۲۶)

ببـــرد از میـــان ســـپه چـــاه کـــن کجـــا نـــام بردنـــد از آن انجمـــن
(ژ، ۴۱۹۴)

۱۵- «بادی» ↔ «باشی»

کنـــون شـــاد بـــادی بـــه خـــرم بهشـــت کـــه یزدانـــت از داد و مـــردی سرشـــت
(خ، ۲۶۵)

کنـــون شـــاد باشـــی بـــه خـــرم بهشـــت کـــه یزدانـــت از داد و مـــردی سرشـــت
(م، ۲۷۶/ ژ، ۴۳۲۶)

به نظر می‌رسد که فعل دعایی «بادی» در زمان کاتب کهن و اندکی متروک و مهجـور شده بوده است. از این‌رو وی آن را با «باشی» که تا به امـروز نیـز بـاقی مانـده و بـه کـار می‌رود، تعویض نموده و زبان دستنویس خود را نو کرده است.

چنان که مشاهده شد، نویسندگان این جستار ابتدا اختلاف‌های چاپ‌های سه‌گانه را مشخص و آنها را دسته‌بندی کردند، آنگاه با توجه به بضاعت و در حد جست‌وجوهای خویش کوشیدند تا میان ضبط‌های مختلف، ضبط ارجح را پیدا کنند و پیشنهاد دهند. چنان که مشاهده شد، در بیشتر موارد کفهٔ ضبط‌های خالقی سنگین‌تر و ضبط‌های ژول مول سبک‌تر بود، امّا آشکار است که این داوری اگر میان تمام نسخه‌های چاپ‌شده و چاپ‌نشده (دستنویس) انجام پذیرد، حاصل کار دقیق‌تر خواهد بود؛ کاری که نویسندگان امیدوار به انجام آن در آینده هستند.

نتیجه‌گیری

شاهنامه هرگز اثری مرده و تاریخ‌گذشته که پس از مدتی از ذهن و دل‌ها بیرون رود و به فراموشی سپرده شود، نبوده است؛ بلکه همواره به صورت جریانی زنده در میان مردم ایران در هر عصری باقی ماند و همین زنده و پویا بودن، باعث تغییر و تحول در آن شد، زیرا هر قدر اثری بیشتر در میان مردم رواج داشته باشد، دستبردهای کاتبان و نقالان در آن بیشتر می‌شود. در این جستار دیدیم که عواملی باعث می‌شد تا یک داستان مشترک در جزئیات دستخوش تحول شود. این عوامل به قرار زیر است:

۱. تحول و دگرگونی زبان که به همین علت کاتبانی که شاهنامه را استنساخ می‌کردند، به نو کردن واژه‌ها و تعبیرات کهن آن می‌پرداختند. تغییرات آوایی نیز گاه از همین رهگذر قابل توضیح است.

۲. در مواردی اندک، می‌توان گمان برد که برخی از اختلافات، ریشه در گونه زبانی کاتب دارد (مثل تبدیل «دهان» به «دهن» یا فعل دعایی «بادی» به «باشی»).

۳. برخی کاتبان یا خود نسبت به معنی کلمات و عبارات جاهل بودند، یا حدس می‌زدند که مخاطب، آنها را نخواهد فهمید. پس کلمات و تعبیرات ناآشنا یا نامفهوم را با کلمات آشنا و مفهوم عوض می‌کردند. (مثل تبدیل «خاور» به معنی خار و خاشاک و «چاره» و «خاشاک» یا تبدیل «دنبری» یعنی اهل شهر دنبر به «مهتری» یا تبدیل فعل متعدی «مانم» به فعل لازم «ماند» یا «باره» و «اسپ»). گاهی این ناآشنایی و نامفهومی به خاطر تساهل و بدنویسی کاتب قبلی و در نتیجه ناخوانایی واژه یا عبارت بوده است

(مثل تبدیل «دسته» به «دشنه» یا «سپاه» به «سیاه» یا «ببر» به «نیز»).

در این گونه دخل و تصرفات عمدتاً با بهره‌گیری از قاعده «ارجحیت ضبط دشوارتر» می توان به ضبط درست واژه پی برد، همچنان که خالقی مطلق عمدتاً از این قاعده در تصحیحش بهره جسته است.

۴. در باب دخل و تصرف طولی یعنی حذف و افزودن ابیات باید اذعان کرد که تشخیص این امر بسیار دشوار -اگر نگوییم غیر ممکن- است. برای تشخیص این نوع از دستبردها نیاز به دانشی وسیع در حوزه‌های مختلف ادبی، سبکی، اجتماعی و تاریخی و... است. امّا نویسندگان این جستار بنا بر قاعدهٔ کلی «ضبط مختصرتر، اصیل‌تر است» یا به دیگر سخن «ضبط مفصل، متأخرتر است و احتمالاً افزوده است»، تلاش نموده‌اند علت‌ها و دلایل چنین دستبردهایی را حدس بزنند یا آشکار نمایند. در این داستان، چاپ مسکو نسبت به چاپ خالقی یازده بیت و نسبت به چاپ ژول مول ده بیت بیشتر دارد. در افزودن پنج بیت از این ابیات افزوده، احتمالاً کاتب بر آن بوده است تا ساختار داستان را کامل کند؛ در پنج بیت دیگر، کاتب خواسته بار معنایی یا عاطفی بیشتری به داستان ببخشد. برخی کاتبان احساس می‌کرده‌اند فردوسی حق برخی مسائل عقیدتی، دینی، عاطفی و ساختاری را آنچنان که باید، ادا نکرده است. پس برای آنکه به زعم خود، کم‌کاری فردوسی را جبران کنند، ابیاتی بر شاهنامه افزوده‌اند.

در حوزه جابه‌جایی‌ها، ترتیب درست ابیات و مصرع‌ها را گاهی می‌توان از روال سخن و جریان داستان و گاهی از راه مقایسه دستنویس‌ها با یکدیگر و یا با ترجمه بنداری تشخیص داد. در این داستان تنها یک مورد جابه‌جایی ابیات وجود دارد؛ بیت دوم و سوم داستان که در چاپ مول جای این دو بیت نسبت به چاپ خالقی و چاپ مسکو عوض شده است. نویسندگان این جستار بر آنند که برای این جابه‌جایی، هیچ دلیلی جز ذوق و سلیقه کاتب را نمی‌توان دخیل دانست.

پی‌نوشت

۱. برای دیدن اطلاعات بیشتر در باب روش خالقی مطلق در تصحیح شاهنامه، ر.ک: خالقی مطلق، ۱۳۵۴: ۷۱۶-۷۶۳.

منابع

آبادی باویل، محمّد (۱۳۵۰) آیین‌ها در شاهنامه فردوسی، تبریز، دانشگاه تبریز، کمیته استادان.

آیدنلو، سجاد (۱۳۸۹) «ویرایشی دیگر از شاهنامه (۲)»، آینه میراث، دوره جدید، شماره ۴۷، پاییز و زمستان، صص ۵-۳۶.

---------- (۱۳۹۴) «معرفی و بررسی دو تصحیح تازهٔ شاهنامه»، آینه میراث، دوره جدید، سال سیزدهم، ضمیمه شماره ۴۰، صص ۹-۱۴۴.

البنداری، الفتح بن علی (۱۹۳۲م/۱۳۵۰هـ) الشاهنامه، صححها و علق علیها عبدالوهاب عزام، الطبعة الاولی، مصر، مطبعهٔ دارالکتب المصریة بالقاهرة.

خالقی مطلق، جلال (۱۳۵۴) «قواعد و ضوابط تصحیح متن شاهنامه»، جستارهای ادبی (نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد)، شماره ۴۴، صص ۷۱۶-۷۶۳.

---------- (۱۳۶۵) «یادداشت‌هایی در تصحیح انتقادی بر مثال شاهنامه (۲)»، ایران‌نامه، شماره ۱۷، صص ۴۷-۷۵.

---------- (۱۳۸۵) «دانشی به نام شاهنامه‌شناسی»، متن‌شناسی شاهنامه فردوسی، به کوشش منصور رستگار فسایی، چاپ اول، تهران، مرکز پژوهشی میراث مکتوب.

---------- (۱۳۸۸) گل‌رنج‌های کهن، به کوشش علی دهباشی، تهران، ثالث.

---------- (۱۳۹۱) مقدمه‌ای بر شاهنامه فردوسی، تهران، مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی.

خطیبی، ابوالفضل (۱۳۸۲) «کاتب خوش‌ذوق و دردسر مصحح»، نشریه دانش، سال بیستم، شماره ۳، پاییز، صص ۱۸-۲۶.

---------- (۱۳۸۵) دربارهٔ شاهنامه (برگزیده مقاله‌های نشر دانش ۱۱)، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.

خلف تبریزی، محمدحسین (۱۳۵۷) برهان قاطع، به اهتمام دکتر محمد معین، تهران، امیرکبیر.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۶۳) امثال و حکم، جلد اول، چاپ ششم، تهران، چاپخانه سپهر.

---------- (۱۳۷۷) لغت‌نامه، تهران، دانشگاه تهران.

رستگار فسایی، منصور (به کوشش) (۱۳۸۵) متن‌شناسی شاهنامه فردوسی، تهران، میراث مکتوب.

ریاحی، محمدامین (۱۳۸۵) «جهان شاهنامه‌شناسی»، متن‌شناسی شاهنامه فردوسی، به کوشش منصور رستگار فسایی، چاپ اول، تهران، میراث مکتوب.

عثمان اوف، محمد نوری (۱۳۵۲) «اصول تهیهٔ متن انتقادی شاهنامه فردوسی (بحث پیرامون شاهنامه فردوسی)»، مجله گوهر، شماره ۱۰، آبان، صص ۹۳۷-۹۴۱.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۶۳) شاهنامه، تصحیح ژول مول، جلد چهارم، چاپ سوم، تهران، شرکت

سهامی کتاب‌های جیبی.
---------- (۱۳۸۶) شاهنامه، به کوشش مهدی قریب، جلد دوم، تهران، دوستان.
---------- (۱۳۹۱) شاهنامه، به کوشش جلال خالقی مطلق، دفتر پنجم، تهران، مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی.
---------- (۱۹۶۷) شاهنامه فردوسی، تصحیح م. ن. عثمانوف، زیر نظر ع. نوشین، جلد ۶، مسکو، ادارهٔ انتشارات دانش، شعبهٔ ادبیات خاور.
قائمی، فرزاد و محمدجعفر یاحقی (۱۳۸۸) «اسب؛ پرتکرارترین نمادینهٔ جانوری در شاهنامه و نقش آن در تکامل کهن‌الگوی قهرمان»، متن‌پژوهی ادبی (زبان و ادب پارسی)، دورهٔ سیزدهم، شماره ۴۲، زمستان، صص ۹-۲۶.
مایل هروی، نجیب (۱۳۶۹) نقد و تصحیح متون، مشهد، بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.
محجوب، محمدجعفر (۱۳۵۰) سبک خراسانی در شعر فارسی، تهران، دانش‌سرای عالی.
مینوی، مجتبی (۱۳۵۱) «فردوسی ساختگی و جنون اصلاح اشعار قدما»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، شماره ۷۹ و ۸۰، اسفند، صص ۱-۱۸.
نوشین، عبدالحسین (۱۳۶۷) سخنی چند دربارهٔ شاهنامه، به کوشش م. گودرز، چاپ دوم، تهران، اساطیر.
---------- (۱۳۸۵) واژه‌نامک، فرهنگ واژه‌های دشوار شاهنامه، تهران، معین.
یارشاطر، احسان (۱۳۶۷) «طبع انتقادی شاهنامه»، ایران‌نامه، شماره ۲۳، بهار، صص ۴۸۱-۴۸۹.

Davis, Dick (1999) "Rustam-I Dastan", Iranian Studies, Vol. 32, No.2, The uses of Guile، Literary and historical moments (Spring, 1999), pp. 231-241
---------- (2001) "Interpolations to the text of the Shahnameh، An introductory typology", Persica, XVII, pp. 35-49.
Peacock, A. C. S. (2018) "Firdawsi's Shahnama in its Ghaznavid Context", Iran, 56, 1, 2-12.

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره پنجاه و دوم، بهار ۱۳۹۸: ۸۶-۶۱
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۱/۱۵
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۰/۲۵

تحلیل رویکردهای شارحان مفتاح العلوم دربارهٔ رابطه فن بدیع با فصاحت، بلاغت، معانی و بیان (قرن هفتم و هشتم)

روح‌الله هادی [*]
مصطفی جلیلی تقویان [**]

چکیده

بسیاری از پژوهشگران معاصر بلاغت بر این باور هستند که شرح‌هایی که بر کتاب‌های مشهور بلاغت مانند مفتاح العلوم، تلخیص المفتاح و... به نگارش درآمده است، اغلب در بردارنده مباحث تکراری و غیر خلاقانه است. هرچند نمی‌توان این رأی را به کلی رد کرد، بررسی دقیق این شرح‌ها نشان می‌دهد که شارحان، گاه مسائلی تازه نیز در نوشته‌های خود بیان کرده‌اند. این مسائل تازه از دیدگاه تاریخ اندیشهٔ بلاغی حائز اهمیت است. یکی از این مباحث، پیوند میان «بدیع» و بخش‌های دیگر علم بلاغت است. امروز برای ما طبیعی می‌نماید که بلاغت اسلامی را دارای سه قلمرو مجزّا به نام‌های «معانی»، «بیان» و «بدیع» بدانیم، لیکن در قرن‌های هفتم و هشتم، این استقلال به‌هیچ‌وجه امری مسلم نبوده است. در این مقاله آرای شارحان سکاکی دربارهٔ جایگاه بدیع و نسبت آن با سایر قسمت‌های علم بلاغت تحلیل می‌شود. در میان این شارحان، چهار طبقه را می‌توان مشخص کرد که هر یک از آنها رأیی جداگانه دارند. این آرا بدین ترتیب است:

۱. بدیع، بخشی از فصاحت است.
۲. بدیع، بخشی از فصاحت و بلاغت است.
۳. بدیع، بخشی از علم معانی و بیان است.
۴. بدیع مستقل است و با هیچ‌کدام از بخش‌های دیگر ارتباط ندارد.

در این مقاله به توصیف آرای این چهار طبقه و واکاوی دلایل این گونه‌گونی پرداخته شده است.

واژه‌های کلیدی: بدیع، فصاحت، بلاغت، معانی و بیان، سکاکی مفتاح العلوم.

---

[*] نویسنده مسئول: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران rhadi@ut.ac.ir
[**] دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران jalili145ta@gmail.com

مقدمه

تقریباً تمام کسانی که در چند دهه اخیر در حوزهٔ بلاغت تلاش کرده و در این زمینه مطالعاتی داشته‌اند، جملگی به این قضیه اذعان دارند که بلاغتِ زبان فارسی و شرح‌های مکتب کلامیِ[۱] بلاغت که بر کتاب‌هایی چون مفتاح العلوم، تلخیص المفتاح، المصباح فی علوم المعانی و البیان و البدیع و... به نگارش درمی‌آمد، دارای مطالب تکراری بسیار بود. با وجود این نمی‌توان محتوای این آثار را فاقد هرگونه اندیشه و نکته بدیع دانست.

یکی از مسائل جالبی که در پاره‌ای از این شرح‌ها وارد شده است، تفاوت در آرای شارحان بر سر جایگاه علم بدیع است. امروز این موضوع شاید برای ما مسجل باشد که علم بدیع کاملاً مستقل است و ارتباط چندانی با دیگر بخش‌های بلاغت ندارد. لیکن هنگامی که به قرن‌های هفتم و هشتم رجوع می‌کنیم، درمی‌یابیم که برای مفسّران و محققّان آن دوره، این مسئله به هیچ روی امری مسلم نبوده است. برای نمونه برخی از شارحان بر این اعتقاد بودند که سکاکی، علم بدیع را بخشی از علم معانی می‌داند. این اظهارنظر جالب در شرح عمادالدین کاشی بر مفتاح العلوم آمده است. اهمیت چنین موضوعی در این است که در هیچ‌یک از کتاب‌های مشهور بلاغت در قرن‌های سوم تا ششم از پیوند بدیع با دیگر مقوله‌ها یاد نشده است و به نظر می‌رسد که این بحث در قرن هفتم متولد شده باشد.

با توجه به گوناگونی آرای مطرح‌شده در این باب، جای آن است که دربارهٔ این پرسش که چه دیدگاه‌هایی درباره نسبت فن بدیع با دیگر مقوله‌های زیبایی‌شناختی در شرح‌های مفتاح العلوم یافت می‌شود، به کندوکاو بپردازیم. از همین‌رو در این جستار کوشش شده است تا نخست به نظریه‌های شارحان بلاغت در قرن‌های هفتم و هشتم - در حد امکانات خود- مراجعه کرده، آنها را دسته‌بندی کنیم. سپس به این پرسش بپردازیم که اساساً این اندیشه چرا و از کجا وارد این شرح‌ها شده است و سرانجام با رجوع به متن مفتاح العلوم، به بررسی نظر خود سکاکی درباره نسبت میان بدیع و مقوله‌های دیگر بپردازیم. آیا به راستی چنان که برخی از پژوهشگران معاصر یادآور شده‌اند، سکاکی «بدیع» را بخشی از «فصاحت» می‌داند یا می‌توان تفسیر دیگری از سخنان او به دست داد؟[۲]

روش کار در این مقاله بدین صورت بوده است که تلاش شد تا آنجا که ممکن بود به متن‌های دسته اول رجوع شود و از راه بررسی آنها، نگرشِ شارحانِ مفتاح العلوم به جایگاه علم بدیع و رابطهٔ آن با فصاحت و بلاغت آشکار شود. این بررسی بر این فرض مبتنی بود که تحولات تاریخیِ یک علم نمی‌تواند به یکبارگی رخ دهد و علم بدیع برای آنکه به صورتِ امروزیِ آن درآید، مسیری را پیموده است. نویسندگان همچنین کوشش کردند تا یکی از علت‌های به وجود آمدن نگرش‌های گوناگون به جایگاه علم بدیع را نیز بیابند.

پیشینه تحقیق

در این بخش از دو محقق معاصر نام برده خواهد شد که به نوعی از پیوند میان بدیع و دیگر مقوله‌ها یاد کرده‌اند. شوقی ضیف هنگام بحث درباره آرای سکاکی به این موضوع اشاره می‌کند. البته ضیف با آوردن قید «گویا» نشان می‌دهد که در این مورد اطمینان ندارد:

> «او [سکاکی] سپس این نکته را مطرح می‌کند که فصاحت از اموری است که جامه تزئین و تحسین بر کلام می‌پوشاند... گویا او این محسّنات را از مباحث فصاحت می‌شمارد و آنها را در مباحث بلاغت و مباحث اعجاز قرآن که مرتبط بدان است، داخل نمی‌داند» (ضیف، ۱۳۸۳: ۴۲۵).

ضیف در سطرهای بعد با قاطعیت اعلام می‌کند که سکاکی، «محسّنات بدیعی را در زمره مباحث فصاحت به شمار می‌آورد» (همان: ۴۲۶).

محقق دومی که به موضوع مورد بحث پرداخته است، ابراهیم الزید، مصحح کتاب «ضوء المصباح» است. وی یادآور می‌شود که «اندیشه ارتباط میان بدیع و فصاحت، نخستین‌بار به صورتی گذرا از سوی سکاکی بیان شد. سپس ابن مالک بر آن تأکید کرد و پس از آن، ابن نحویة در کتاب إسفار الصباح آن را گسترش داد» (حموی، ۱۴۳۳، مقدمه: ۹۲).

طبقه‌بندی دیدگاه‌های شارحان مفتاح العلوم درباره جایگاه علم بدیع

در این بخش از مقاله به آرای شارحانی از قرن هفتم و هشتم اشاره خواهیم کرد که به جایگاهِ علم بدیع و نسبت آن با فصاحت و بلاغت پرداخته‌اند. تعداد این شارحان بنا بر

استقصایی که تا اکنون نویسندگان انجام داده‌اند، حدود ۲۵ نفر است. البته برخی از این شرح‌ها به صورت نسخه‌خطی است و طبیعتاً دسترسی به آنها گاه با دشواری‌هایی روبه‌رو است. نویسندگان از میان این شرح‌ها توانستند به ۱۹ مورد دست یابند. شایسته یادآوری است که برخی از این تفسیرها فاقد بخش «بیان» یا «بدیع» است که در این حالت خودبه‌خود از دور بررسی خارج خواهند شد. برای نمونه شرح مفتاح العلوم از حسام الحق والدین مؤذنی خوارزمی، تنها دربردارنده بخش‌های صرف و نحو و معانیِ کتاب سکاکی است (ر.ک: مؤذنی خوارزمی، ۸ ق). یا مثلاً نسخه‌ای از شرح ناصرالدین ترمذی بر مفتاح العلوم که در اختیار نویسندگان است، تنها در بردارنده بخش «معانی» است (ترمذی، ق ۸: برگ ۱۹۵). همچنین کتاب‌های تلخیص از نظر نویسندگان در زمره شرح و تفسیر محسوب می‌شود. از همین‌رو کتابی چون تلخیص المفتاح قزوینی هم جزئی از شرح‌هاست[۳].

هواداران رابطه بدیع و فصاحت

قطب‌الدین شیرازی در رساله «مفتاح المفتاح» به دیدگاهی اشاره دارد که معتقد به وجود نسبتی میان بدیع و فصاحت است: «و برخی از آنان (متقدّمان)، سوّمین فن (بدیع) را صناعت فصاحت نامیدند» (شیرازی، ۷۱۰: برگ ۱۰).

ابراهیم الزید به سه نفر از شارحانی که بر این اعتقاد بودند، اشاره کرده است که در بخش پیشینهٔ تحقیق آمد. به نظر می‌رسد که نخستین شارحی که به صراحت از رابطه میان «بدیع» و یک بخش دیگر از علم بلاغت سخن گفته است، بدرالدین بن مالک باشد. وی در بخش سوم شرحش در تعریف بدیع می‌نویسد: «شناخت توابع فصاحت است» (ابن مالک، ؟: ۱۵۹).

سپس فصاحت را اینگونه تعریف می‌کند: «ساختن کلام به شیوه‌ای که فهم تمام و کمالی از معنای آن دست دهد و مراد آن روشن شود. فصاحت دو نوع است: لفظی و معنوی» (همان).

در توضیحات بیشتری که دربارهٔ فصاحت لفظی و معنوی می‌دهد، سرانجام آشکار می‌شود که غرض از توجه به فصاحت کلام، دو امر است: ۱- فهم کامل کلام ۲- حسن

کلام. هر دو رکن یادشده در آثار بلاغیان متقدمی چون ابن سنان آمده است. باید توجه کرد که وی، محسنات بدیعی را تابعی از «فصاحت» می‌داند، نه عین فصاحت. این مسئله باریک در بردارنده نکته مهمی است، زیرا نشان می‌دهد که ابن مالک به درستی نمی‌داند که جایگاه این محسنات در کجا قرار دارد. از همین‌رو از کلمه «توابع» بهره می‌گیرد.

برای آنکه موضوع این کلمه و بار معنایی‌ای که به همراه دارد روشن‌تر شود، به کاربردی دیگر از آن در شرح‌های بلاغت اشاره می‌شود. خلخالی وقتی درباره دو بخشی که با نام‌های «قول فی السرقات» و «قول در ابتدا، انتها و تخلص» در انتهای کتاب تلخیص المفتاح آمده است سخن می‌گوید، از آنها با عنوان «توابع» بلاغت یاد کرده، آنها را لوازم و ملحقات این علم می‌داند (خلخالی، ۲۰۰۷: ۳۱).

بررسی شرح‌های گوناگون نشان می‌دهد که این شارحان نمی‌دانسته‌اند که چرا باید این دو بخش را در شرح‌های خود بیاورند، زیرا در ظاهر هیچ ارتباطی با معانی و بیان و بدیع ندارند. از همین‌رو بسیاری از آنها از جمله خلخالی برای آن دو بخش، از صفت «تابع» استفاده کرده‌اند که عملاً هیچ توضیحی درباره ماهیت آنها نمی‌دهد. با این قرینه اکنون می‌توان کلمه «توابع» را در سخن ابن مالک بر ناآگاهی شارح حمل کرد.

پس از ابن مالک ظاهراً نزدیک‌ترین شارح به سکاکی که از پیوند میان «بدیع» و «فصاحت» سخن گفته است، قطب‌الدین شیرازی (ف ۷۱۰) است. او در رساله مفتاح المفتاح، هنگام تعریف «بدیع» چنین می‌نویسد:

> «علمی که از خطا در شیوه‌های فصاحت جلوگیری می‌کند. این علم در واقع شیوه‌های فهم و تبیین و راه‌های تزیین کلام به وسیله چیزهایی که در بردارنده وجوه تحسین کلام هستند می‌باشد» (شیرازی، ۷۱۰: برگ ۱۰ همچنین ر.ک: برگ ۱۴).

از شارحان دیگری که تفسیری همچند گزارش ابن مالک به دست می‌دهد، ابن نحویة (ف ۷۱۸) است. وی در تلخیصی که بر کتاب ابن مالک دارد، همان تفسیر او را بدون کم و کاست می‌پذیرد. سخن او دربارهٔ ماهیت و جایگاه علم بدیع چنین است:

«و این علم عبارت است از شناخت توابع فصاحت یعنی به وسیله لفظِ برگزیده، معنی را به روشنی ادا کنیم. بدیع به دو نوع لفظی و معنوی تقسیم می‌شود. نوع معنوی عبارت است از زدودن دشواری و تعقید از معنی و نوع لفظی این است که واژگان برگزیده، عربی اصیل و غیر مبتذل باشند و تنافر حروف نداشته باشند و این علم از متممات بلاغت است و به کلام، حسن می‌بخشد و صورت‌های گوناگونی دارد...» (حموی، ۱۴۳۳: ۹۲).

مشاهده می‌کنیم که او نیز از صفت «توابع» بهره برده است و اساساً به جای تعریف صنایع بدیعی، به تعریف فصاحت لفظی و معنوی پرداخته است. ابن نحویه نیز همچون ابن مالک، تصویر روشنی از جایگاه این صنایع ندارد.

شارح سومی که باید از او نام برد، محمد بن عبدالرحمان مراکشی (ف ۸۰۷) است. او دو کتاب در باب بلاغت دارد که نخستین آن، تلخیصی از کتاب «المصباح فی المعانی و البیان و البدیع» ابن مالک است. این تلخیص به شعر سروده شده است (أرجوزة) و چنین عنوانی دارد: ترجیز المصباح. مراکشی بر همین تلخیص، شرحی با عنوان تعلیق علی ترجیز المصباح به نگارش درآورده است. مراکشی در عناوین بخش سوم کتاب اساساً سخنی از «بدیع» نمی‌آورد و از همان ابتدا با «فصاحت لفظی» آغاز می‌کند (مراکشی، ۱۴۲۶: ۲۵۲). بنابراین وی نیز همچون ابن مالک، همه صنایع بدیعی را به فصاحت لفظی و معنوی تقلیل می‌دهد.

طرفداران پیوند بدیع با فصاحت و بلاغت

در بخش پیش از سه شارحی یاد شد که بدیع را تابع فصاحت فرض می‌کردند. در این بخش از دو تن از مفسران مشهور سخن خواهیم گفت که نخست با قاطعیت از جایگاه محسنات کلام سخن می‌گویند و دوم آنکه آنها را قسمتی از فصاحت نمی‌دانند، بلکه بخشی از آن را متعلق به بلاغت و بخش دیگر را متعلق به فصاحت فرض می‌کنند. نخستین مفسر مورد نظر، محمود کرمانی (ف ۷۸۶) است. وی در کتاب «تحقیق الفوائد» که شرحی است بر رساله استاد خود، عضدالدین ایجی با عنوان «فوائد الغیاثیه»، بر

بخشی از سخن ایجی نکته‌ای را بیان می‌کند که با بحث ما در ارتباط است. نخست به متن مصنف یعنی عضدالدین ایجی اشاره می‌کنیم و سپس شرح کرمانی را می‌آوریم:

«و بالحری أن نذیلهما شیئاً من علم البدیع و هو قسمان معنوی و لفظی» (ایجی، ۱۴۱۲: ۱۶۴).

کرمانی در شرح این قسمت می‌نویسد:

«و (بالحریّ) صفت است... أن نُذیِّلَهما؛ یعنی دو علم را به چیزی از علم بدیع؛ زیرا از متممات بلاغت و محسّنات کلام است... و بر دو نوع می‌باشد: معنوی که وظیفه بلاغت است و لفظی که وظیفه فصاحت» (کرمانی، ۱۴۲۵: ۷۹۲).

کرمانی معتقد است که بررسی بدیع معنوی، وظیفه بلاغت و بدیع لفظی، وظیفه فصاحت است. اکنون این پرسش به میان می‌آید که چگونه تمهیدی چون «مراعات نظیر» می‌تواند با بلاغت -که طبیعتاً در نظر کرمانی چیزی نیست جز معانی و بیان-بررسی شود. البته می‌توان تاحدودی این امکان را در نظر گرفت که بدیع لفظی در زمره فصاحت جای گیرد، زیرا مسئله مرکزی در هر دو مبحث، تأکید بر حسن انتخاب واژه است.

شارحان دیگری که اعتقادی همچون کرمانی دارند عبارتند از: ابوالحسن علی اردبیلی تبریزی، شرف‌الدین طیبی و علی بن عیسی بن ابی الفتح الإربِلی[۴]. اردبیلی تبریزی در شرح خود، توضیحی درباره اتخاذ رویکردش نمی‌دهد. او فقط می‌نویسد: «باب سوم در ثمرات و محسّنات فصاحت و بلاغت که چیزی نیست جز علم بدیع. مشهورترین این فواید، دو نوع است...» (اردبیلی تبریزی، ۷۴۶: برگ ۱۰۵). طیبی نیز در تعریف علم بدیع می‌نویسد:

«شناخت وجوه تحسین کلام است. تحسین یا به معنی بازمی‌گردد یا به لفظ یا هر دو. بحث از نوع دوم، وظیفه فصاحت است و از اول و سوم، وظیفه بلاغت» (طیبی، ۱۳۹۷: ۱۵۸).

آشکار است که دیدگاه وی نیز درست همچون دیدگاه کرمانی است. وی توضیح بیشتری در این‌باره نمی‌دهد. علی بن عیسی که رساله طیبی را شرح کرده است، در کتاب خود با عنوان «حدائق البیان فی شرح کتاب التبیان»، در شرح این عبارت چنین می‌نویسد:

«در خصوص اینکه بررسی اول و سوم وظیفه بلاغت است» باید گفت: اما اول [یعنی معنی] که واضح است، زیرا صاحب علم معانی نخست معنی را قصد می‌کند و لفظ را تابع آن قرار می‌دهد، در حالی که در حوزه فصاحت قضیه برعکس است. درباره سومی [لفظ و معنی] هم باید گفت که در آن شاهد تغلیب معنی بر لفظ هستیم» (إربلی، ۱۴۱۰: ۱۱۱۶).

در واقع از دید عیسی، بدیع معنوی مانند اموری چون التفات در دایرهٔ علم معانی جای می‌گیرد. پس می‌توان نتیجه گرفت که او نیز همچون کرمانی بر این باور است که بخشی از علم بدیع متعلق به بلاغت (علم معانی) و بخشی دیگر یعنی بدیع لفظی متعلق به حوزه فصاحت است.

علم بدیع جزئی از بلاغت (معانی و بیان)

در میان شرح‌های قرن هفتم و هشتم، دیدگاهی به چشم می‌خورد که فن بدیع را متعلق به علم معانی و بیان می‌داند. عمادالدین کاشی در شرحی که بر مفتاح العلوم به نگارش درآورده، متوجه پرسش برانگیز بودن این موضوع شده است که جایگاه علم بدیع از نظر سکاکی در کجاست. از همین‌رو پیش از شرح عبارتی از سکاکی که در بردارنده همین موضوع است، ابتدا مقدمه‌ای می‌آورد. نخست عبارت سکاکی را می‌آوریم:

««وإذ قد تقرر أن البلاغة بمرجعيها، وأن الفصاحة بنوعيها مما يكسو الكلام حلة التزيين ويرقيه أعلى درجات التحسين، فههنا وجوه مخصوصة كثيراً ما يصار إليها لقصد تحسين الكلام، فلا علينا أن نشير على الأعرف منها، وهي قسمان: قسم يرجع على المعنى وقسم يرجع على اللفظ» (سکاکی، ۱۴۲۰: ۴۲۳).

«و هرآینه بیان شد که بلاغت با این دو مرجعش و فصاحت با دو نوعش یعنی فصاحت کلمه و فصاحت کلام از عوامل زیبایی و تزئین کلام‌اند و آن را به بالاترین درجه‌های تحسین می‌رساند. در اینجا وجوه خاصی وجود دارد که موجب تحسین کلام می‌شود و بر ماست که به معروف‌ترین آنها اشاره کنیم. برخی از این وجوه، لفظی‌اند و

برخی دیگر معنوی».

کاشی معتقد است که مصنف یعنی سکاکی، علم بدیع را در زمره علم معانی می‌داند (کاشی، ق ۸: برگ ۲۰۶). به سبب اهمیت مقدمه کاشی ناگزیر از ذکر خلاصه‌ای از آن هستیم. وی می‌نویسد که دانا به علم معانی و بیان، عوارض ترکیبات را از سه جهت مورد توجه قرار می‌دهد:

- نخست از آن جهت که در هر زمانی از آنها معنایی مفید به دست آید.
- دوم از حیث کیفیت دلالتش بر معانی قابل فهم از آنها از لحاظ ظهور و خفا.
- سوم از جهت اینکه برای تحسین و تزیین کلام می‌باشند و منظور سکاکی از بخش سوم (الثالث) همین قسم است که بر دو بخش می‌باشد: آنچه به لفظ بماهو لفظ تعلق دارد و آنچه به لفظ از حیث معنی.

کاشی سپس به تقسیم‌بندی‌های خود ادامه می‌دهد و محسنات لفظی را به دو بخش تقسیم می‌کند:

۱. بخشی که به لفظ مفرد از حیث مفرد بودنش می‌پردازد، مانند اینکه حروف یک کلمه غیر متنافر باشد یا اینکه واژه بر اساس قوانین تصریف باشد.

۲. بخشی که به لفظ از حیث ترکیبش با دیگر الفاظ می‌پردازد، مانند اینکه ترکیب‌ها باید بر اساس قوانین نحوی باشد و... .

عمادالدین کاشی، محسنات معنوی را هم به دو بخش تقسیم می‌کند:

۱. بخشی که متعلق به آن است از حیث مفرد بودنش، مانند اینکه لفظ به کار رفته غرابت استعمال نداشته باشد.

۲. بخشی که متعلق به آن است از جهت ترکیب با غیر خودش، مانند اینکه لفظی متضاد با دیگری یا متناسب با آن یا برای تفصیل آن بیاید.

کاشی معتقد است که «جمیع مطالب بالا در حوزه وظایف دانا به علم معانی و بیان قرار می‌گیرد» (کاشی، ق ۸: برگ ۲۰۷). پس از ذکر این مقدمه به عبارت سکاکی یعنی «و اذ تقرر...» می‌پردازد و سپس به شرح صنایع لفظی و معنوی. به خوبی می‌توان مشاهده کرد که عماد کاشی در این تفسیر می‌کوشد تا «فصاحت» را با علم معانی و بیان پیوند دهد[۵]. او پس از آن، «بدیع» را در سلک دو علم اخیر درمی‌آورد. این همان تفاوتی است

که میان دیدگاه کاشی و دیدگاه کسانی که بدیع را صرفاً جزئی از فصاحت می‌دانند وجود دارد.

تعلق نداشتن بدیع به فصاحت و بلاغت

آخرین دیدگاهی که در میان شرح‌های موجود به چشم می‌خورد این است که فن بدیع مستقل بوده، به هیچ‌کدام از علم‌های معانی و بیان و یا مقوله فصاحت تعلق ندارد. سرچشمه این تفسیر را باید در کتاب «تلخیص المفتاح» خطیب قزوینی دانست. او در معنای عبارت پیش‌گفته سکاکی یعنی «و اذ تقرر...» و در مقدمه «فن بدیع» کتاب خود می‌نویسد:

> «علمی که سبب شناخت صورت‌های تحسین سخن می‌شود، البته پس از رعایت مطابقت حال و روشنی دلالت و بر دو نوع است: معنوی و لفظی» (تفتازانی، ۱۳۰۸: ۴۱۶-۴۱۷).

نیک پیداست که قزوینی از عبارت سکاکی چنین دریافته است که تمهیدات بدیعی، اموری مخصوص هستند که نمی‌توانند با معانی و بیان جمع شوند. پس از قزوینی، دو شارح بزرگ تاریخ بلاغت یعنی بهاءالدین سُبکی و سعدالدین تفتازانی در شرح‌هایی که بر تلخیص المفتاح به نگارش درآوردند، از این دیدگاه پشتیبانی کردند. به‌ویژه باید از سُبکی یاد کرد که آن را مدلل به دلایلی چند می‌سازد. یکی از ویژگی‌های اساسی سُبکی در شرح خود بر تلخیص المفتاح، بهره گرفتن از نگرش انتقادی نسبت به موضوعاتی است که چه از سوی قزوینی و چه از سوی شارحان دیگر مطرح می‌شود. او آنقدر بر خود قزوینی انتقاد وارد می‌کند که خواننده پس از مطالعهٔ آنها به تردید می‌افتد که آیا کتاب قزوینی به راستی شرحی قابل اعتماد است یا خیر. این نوع نگاه را در کمتر شرحی می‌توان یافت. در راستای همین نگرش است که سُبکی به مسئله تعلق یا عدم تعلق بدیع به علم معانی و بیان می‌پردازد. وی در آغاز فن سوم کتاب خود در توضیح این بخش از سخن قزوینی که می‌گوید: «بعد از رعایت تطبیقش» معتقد است که دو معنی می‌توان برای آن در نظر گرفت:

> «۱- ممکن است چنین اراده شده باشد که علم بدیع، جزئی از دو علم دیگر است.

۲- علم معانی و بیان صرفاً به مثابه مقدمه‌ای بر علم بدیع هستند» (سُبکی، ۱۴۲۳، ج ۲: ۲۲۴).

او می‌نویسد که هر آینه بر این امر پافشاری کرده‌اند که مراد قزوینی از این عبارت، معنای شماره نخست است. البته او نامی از هیچ‌کس نمی‌آورد. سپس به ابراز نظر خود درباره تفسیر این عبارتِ قزوینی می‌پردازد. وی با آوردن دو دلیل، تفسیر شماره اول را مردود می‌شمارد. دلیل نخست، محملی معناشناسانه دارد؛ این جمله را در نظر بگیرید: «عرفت زیداً بعد معرفتی لعمرو». در این جمله، شناخت زید موقوف شده است به یک مقدمه که عبارت است از شناخت عمرو. بنابراین معنای این جمله چنین نخواهد بود: زید را پس از شناخت زید و عمرو شناختم. درباره عبارت قزوینی هم مسئله از همین قرار است. بدین معنی که وقتی می‌نویسد: «بعد از رعایت تطبیقش»، منظورش این است که شناختِ صنایع بدیعی پس از شناخت دو علم دیگر دست می‌دهد و ارزشمند محسوب می‌گردد. دلیل دومی که سُبکی برای رد تفسیر شماره نخست به دست می‌دهد این است که هنگام نظر کردن به سه مقوله ذیل:

۱. تطبیق کلام بر مقتضای حال
۲. ایراد کلام به شیوه‌های مختلف
۳. وجوه تحسین کلام

درمی‌یابیم که هر کدام از آنها بدون دیگری یافت می‌شود؛ زیرا در نمونه‌هایی که برای علم بیان آورده می‌شود، اثری از موارد علم معانی نیست. همین‌طور در نمونه‌های علم معانی، اثری از مقوله‌های بیانی وجود ندارد و سرانجام در نمونه‌های بدیعی، چیزی از معانی و بیان یافته نمی‌شود. این مسئله حاکی از آن است که این سه فن نسبت به یکدیگر استقلال دارند و از همین‌رو تفسیر شماره نخست پذیرفتنی نیست (همان: ۲۲۴-۲۲۵).

شارح دیگری که با توجه به سخن قزوینی، تفسیری همچند سُبکی به دست می‌دهد، سعدالدین تفتازانی است. وی در کتاب «مطول» و در آغاز بخش «بدیع» بر این راه می‌رود که محسنات کلامی، زمانی حسن محسوب می‌شوند که سخن مورد نظر مطابق با اقتضای حال و دارای دلالتی روشن باشد. در غیر این صورت استفاده از آنها مانند این خواهد بود که گردنبند عقیقی را بر گردن خوکی بیندازیم (تفتازانی، ۱۳۰۸: ۴۱۷). پس از بیان این موضوع می‌کوشد تا توضیح بیشتری درباره استقلال این فن عرضه

کند. تفتازانی به مخاطب یادآوری می‌کند که منظور از «وجوه تحسین»، مفهوم عامی نیست که همه مستحسناتی را که متعلق به معانی و بیان نیز می‌شود در بربگیرد؛ زیرا قزوینی با آوردن قید «بعد» در تعریف خود از علم بدیع، تمام مستحساناتر را که متعلق به معانی و بیان و لغت و صرف و نحو است، از مفهوم «وجوه تحسین» خارج کرده است تا بدین ترتیب به مفهوم تازه‌ای از آن دست یابد که چیزی نیست جز همان علم بدیع (تفتازانی، ۱۳۰۸: ۴۱۸). جالب توجه آنکه تفتازانی، موردی چون «خالی بودن از تنافر» را هم جزئی از «بدیع» محسوب نمی‌کند و این مسئله برخلاف رأی دیدگاهی است که بدیع را تابع فصاحت می‌دانست. بدین ترتیب نزد تفتازانی، علم بدیع به حداکثر استقلال خود دست می‌یابد؛ زیرا هم از قید معانی و بیان آزاد می‌شود و هم از بند فصاحت(۶).

آخرین شارحی که در این بخش از او نام برده خواهد شد، برهان‌الدین حیدر بن محمد خوافی است. او شرحی به نام «الافصاح علی شرح الایضاح» دارد که بر کتاب خطیب قزوینی نوشته است. وی که شاگرد تفتازانی بوده است، به تبعیت از او «بدیع» را جدای از دو علم دیگر در نظر می‌گیرد و تقریباً همان سخنانی را که تفتازانی در کتاب «مطول» نوشته است، دوباره تکرار می‌کند (خوافی، ز ق ۸: برگ ۱۹۶ و ۲۶۷-۲۶۸) (۷).

عبارت سکاکی؛ خاستگاه رویکردهای چهارگانه به بدیع

چهار دیدگاهی که درباره جایگاه علم بدیع مطرح شد، جملگی برگرفته از بخش‌هایی از سخنان سکاکی است. از همین‌رو ضرورت دارد تا به اصل سخن وی مراجعه کرده، میزان انطباق یا انحراف تفسیرها را مشخص کنیم. سکاکی در آخرین سطرهای بخش «علم البیان» به تعریف فصاحت می‌پردازد و از آن در تحلیل آیه معروف قرآن یعنی «وَ قیلَ یا أَرْضُ ابْلَعی ماءَکِ وَ یا سَماءُ أَقْلِعی وَ غیضَ الْماءُ وَ قُضِیَ الْأَمْرُ وَ اسْتَوَتْ عَلَی الْجُودِیِّ وَ قیلَ بُعْداً لِلْقَوْمِ الظَّالِمین» بهره می‌گیرد (سکاکی، ۶۲۶: ۴۱۶). تعریف او از فصاحت، هیچ تفاوتی با سخن پیشینیان ندارد. تا اینجا مشکل چندانی وجود ندارد. اما عبارتی که سکاکی اندکی پس از این تحلیل وارد می‌کند، مبنای تفسیرهای بالا می‌گردد. آن قطعه از این قرار است:

«وإذ قد تقرر أن البلاغة بمرجعيها، وأن الفصاحة بنوعيها مما يكسو الكلام حلة التزيين و يرقيه أعلى درجات التحسين، فههنا وجوه مخصوصة كثيراً ما يصار إليها لقصد تحسين الكلام، فلا علينا أن نشير على الأعرف منها، وهي قسمان: قسم يرجع على المعنى وقسم يرجع على اللفظ» (سکاکی، ۶۲۶: ۴۲۳).

ترجمه و تفسیر هر یک از شارحان را تا آنجا که قابل استنباط باشد، از متن کتاب‌هایشان می‌آوریم، تا بدین ترتیب تفاوت‌ها و تشابهات آشکار شود. ابن مالک به عنوان یکی از قدیم‌ترین شارحان مفتاح چنین می‌نویسد:

«و قد ظهر من هذا أن لابد فيه تكميل الفصاحة من إبانة المعنى بلفظ المختار و هي من متممات البلاغة و مما يكسو الكلام حلة التزيين و يرقيه اعلى درجات التحسين و يتفرع منها وجوه كثيرة يصار اليها في باب تحسين الكلام» (ابن مالک، ۶۸۶: ۱۶۱).

با اندکی دقت در جمله‌های بالا به جمله‌ای برمی‌خوریم که در عبارت سکاکی نیز آمده بود: «مما يكسو الكلام حلة التزيين و يرقيه اعلى درجات التحسين». در مجموع به نظر می‌رسد که ابن مالک عبارت سکاکی را برای خود بدین‌گونه ترجمه کرده است:

«و چون مشخص شد که بلاغت دو مرجع دارد و فصاحت دو نوع، حال به آن چیزی [از فصاحت] می‌پردازیم که بر تن کلام لباس مزین می‌پوشاند و آن را به بلندترین درجات حسن می‌رساند. بنابراین در اینجا تمهیدات مشخص فراوانی وجود دارد که برای تحسین کلام به کار می‌رود...».

نکتهٔ مهم در این ترجمه آن است که ابن مالک «ممّا» را فقط به «الفصاحة» ربط می‌دهد، نه به «البلاغة و الفصاحة» و سپس نتیجه می‌گیرد که تمامی تمهیداتی که به عنوان مستحسنات کلام آورده می‌شود، در اصل بخشی از فصاحت است.

اما ترجمه عماد کاشی به عنوان کسی که معتقد است بدیع جزئی از معانی و بیان

است؛ او بر این باور است که ««با» در «بمرجعیها» به معنی «مع» است. «مما یکسوا» خبر «إن» در «إن البلاغة» و «ههنا وجوه» جواب «اذ تقرر» و «یصار الیها» به معنی «یرجع الیها» و «فلا علینا» به معنی «لا بأس علینا» می‌باشد» (کاشی، زنده در ق ۸: ۲۰۶). کاشی پس از آوردن مقدمه‌ای که پیشتر بدان اشاره شد، دوباره به عبارت سکاکی بازمی‌گردد و تقریباً همان عبارت را به عنوان ترجمه عیناً نقل می‌کند. بنابراین با اتکا به قرائنی که به دست می‌دهد، می‌توان به این نتیجه رسید که وی ترجمه درستی از سخن سکاکی به دست داده است.

سرانجام به واپسین تفسیر که متعلق به خطیب قزوینی است می‌رسیم. وی در تعریف علم بدیع می‌نویسد:

«علم یُعرف به وجوه تحسین الکلام بعد الرعایة مطابقة الحال و وضوح الدلالة و هی ضربان معنوی و لفظی» (تفتازانی، ۱۳۰۸: ۴۱۶-۴۱۷).

او در الایضاح نیز تقریباً همین تعریف را می‌آورد (خطیب قزوینی، ۷۳۹: ۲۳۸). آنچه از تفسیر وی برمی‌آید این است که وی بی‌تردید آن «وجوه مخصوص» را زمانی ارزشمند دانسته است که کار ارزیابی کلام از لحاظ دو علم معانی و بیان به اتمام رسیده باشد. اگر شرح تفتازانی و سُبکی را از تعریف قزوینی بپذیریم، این نکته را هم می‌توان افزود که او به استقلال این وجوه از دو علم معانی و بیان به نزد سکاکی اعتقاد داشته است و این همان تفاوت عمده‌ای است که در تفسیر این گروه با دو ترجمه پیشین وجود دارد.

توصیف دیدگاه‌های موجود به پایان رسید. اکنون می‌توان برای داوری درباره میزان درستی آنها به اصل سخن سکاکی بازگشت و ترجمه‌ای از آن به دست داد. همان‌طور که در متن مفتاح قابل مشاهده است، سکاکی پس از پایان یافتن مباحثش درباره دو علم معانی و بیان (بلاغت) و ذکر انواع فصاحت و به کار بردن جمیع آنها در آیه‌ای از قرآن، می‌کوشد تا به صنایعی بپردازد که هرچند در حسن بخشیدن به کلام با تمهیدات معانی و بیانی مشترکند، از جهتی نیز با آنها تفاوت دارند. این مسئله از عبارت سکاکی برمی‌آید، زیرا وی واژه «تحسین» را یک‌بار برای بلاغت و فصاحت و یک‌بار برای تمهیدات بدیعی به کار می‌برد. ولی سکاکی با به کار بردن صفت «مخصوصة» برای این دسته اخیر، در عین حال آنها را از معانی و بیان جدا می‌دارد. بنابراین برای توضیح و تفسیر

این قطعه باید به سه نکته مهم توجه کرد:

۱. تمامی مسائلی که در بخش سوم کتاب مفتاح العلوم بحث شده، برای آرایش کلام به کار می‌رود.

۲. وجوه مخصوصی وجود دارد که پس از بحث بلاغت و فصاحت به آنها اشاره می‌شود.

۳. این وجوه به دلیل داشتن صفت «مخصوص» از فصاحت و بلاغت جدا هستند.

پس عبارت سکاکی را باید بدین‌گونه ترجمه کرد:

«و هر آینه بیان شد که بلاغت با این دو مرجعش و فصاحت با دو نوعش یعنی فصاحت کلمه و فصاحت کلام از عوامل زیبایی و تزیین کلام هستند و آن را به بالاترین درجه‌های تحسین می‌رساند. در اینجا وجوه خاصی وجود دارد که موجب تحسین کلام می‌شود و بر ماست که به معروف‌ترین آنها اشاره کنیم. این وجوه، برخی لفظی‌اند و برخی دیگر معنوی».

با توجه به مطالبی که در این بخش آمد، اکنون می‌توان درباره تفسیرهای شارحان داوری کرد. نخست باید گفت که ابن مالک و شارحان او، بیان درستی از عبارت سکاکی ارائه نکرده‌اند؛ زیرا «مما» خبر «فصاحت و بلاغت» هر دو است، نه فقط «فصاحت» و دوم آنکه «وجوه مخصوصة» از بلاغت و فصاحت جدا هستند. گزارش کاشی هرچند در ظاهر درست است، آن مقدمه‌ای که از پیش خود افزوده است و در این مقاله بدان اشاره شد، موجب برداشت اشتباه او از عبارت سکاکی شده است. وی محسنات کلام را از دید سکاکی متعلق به علم معانی می‌داند، حال آنکه چنین چیزی به‌هیچ‌روی از آن قابل برداشت نیست. تنها روایت و برداشت درست مربوط به قزوینی و شارحان او است که هر سه نکته بالا را در آن رعایت کرده‌اند.

تا بدین جای به یکی از عواملی که سبب شده بود تا بسیاری از شارحان مفتاح تصور کنند که سکاکی صنایع بدیعی را جزئی از علم معانی و بیان یا فصاحت دانسته است، اشاره شد. تعبیر اشتباه این شارحان از سخن سکاکی، زمینه چنین مسئله‌ای را فراهم آورد. با وجود این هنوز هم می‌توان به کندوکاو بیشتر دربارهٔ علت یا علت‌های این نوع

تفسیر ادامه داد تا عمق مسئله بیشتر آشکار شود. برای رسیدن به چنین مقصودی ناگزیر از بازگشت به قرن پنجم و شخص جرجانی و نگرش او نسبت به صنایع بدیعی هستیم.

تأثیرات جرجانی و جریان بدیع‌نویسی بر شکل‌گیری رویکردها

می‌دانیم که عبدالقاهر جرجانی هم درباره بیان و هم معانی، کتاب‌هایی به نگارش درآورد. لیکن از او رساله‌ای در علم بدیع یا حتی فهرستی از آنها در دو کتابش به چشم نمی‌خورد. البته باید به این اشاره حاجی خلیفه درباره یکی از کتاب‌های او عنایت به خرج داد. حاجی خلیفه «درباره کتابی از جرجانی به ما خبر می‌دهد با این عنوان: فی المعانی و البیان و البدیع و القوافی (کشف الظنون: ۶۰۶/۵)» (به نقل از خطیب قزوینی، ۷۳۹: مقدمه). به قول ابراهیم شمس‌الدین، کتاب اخیر به دست ما نرسیده است. از همین‌رو نمی‌تواند در تحلیلی که در اینجا عرضه می‌شود، جایگاهی داشته باشد. پژوهشگران معاصر به این موضوع پرداخته‌اند که چرا جرجانی چندان به مسائل بدیع نپرداخته است. مراغی برای این پرسش، پاسخ قانع‌کننده‌ای ارائه داده است. وی معتقد است که این بی‌توجهی ناشی از ناتوانی او در این کار نبوده است، بلکه جرجانی تنها به آن مواردی از بدیعیات توجه نشان می‌دهد که خادم بیان و معانی باشد و بتواند به نظریه نظم او یاری رساند (مراغی، ۱۴۱۱: ۲۴). در واقع او جدّیتی در طرح مستقلِ محسنات کلام از خود نشان نداد، چون در غیر این صورت از طرح بایستهٔ نظریّهٔ نظم و استقلال علم بیان بازمی‌ماند. اهمیت این بی‌توجهی جرجانی آنگاه درک می‌شود که به یاد آوریم ارائه فهرستی از صنایع بدیعی در بسیاری از کتاب‌های بلاغیان پیش از جرجانی و هم‌عصر او و حتی پس از او امری معمول بود. حتی کسانی چون قدامه بن جعفر که در مکتب کلامی بلاغت جای می‌گیرند نیز از این تمهیدات یاد کرده‌اند.

پیروان جرجانی از شیوهٔ او در خودداری از ذکر محسّنات کلام استقبال نکردند. مطرزی، سکاکی و شارحان مفتاح العلوم و نیز افرادی چون أبی عبدالله اندلسی و زملکانی[۸]، بخشی از مباحث خود را به محسنات کلام اختصاص دادند. در این تحقیق، شخص مطرزی برای ما اهمیت ویژه‌ای دارد. به اغلب احتمال پس از جرجانی، وی نخستین کسی از پیروان متکلم او است که بخش بدیع را به صورتی مستقل در دستگاه

بلاغی خود گنجاند (مطرزی، ۶۱۰: برگ ۱۲).

این حرکت را سکاکی نیز پی گرفت، لیکن نیک می‌دانست که طرح این مسئله می‌توانست برخلاف آرای جرجانی باشد. از طرفی در قرن ششم و هفتم - چنان که محققان اشاره کرده‌اند - با یک جریان پر قدرت از بدیع‌نویسی روبه‌رو هستیم که در زمان جرجانی خبری از آن نبود. بنابراین سکاکی از طرفی بر آن بود تا از آموزه‌های جرجانی تخطی نکند و از طرف دیگر نمی‌توانست در برابر این جریان مقاومت چندانی از خود نشان دهد. از همین‌رو کوشید تا راهی میانه برگزیند. او برای تأمین دیدگاه‌های جرجانی، «وجوه مخصوصة» را از معانی و بیان و حتی از فصاحت خارج و از دادن عنوانی مستقل چون «بدیع» یا «محسنات کلام» به آنها خودداری کرد. این در حالی بود که وی برای معانی و بیان در کتاب خود، عناوینی برگزیده بود که در برخی از نسخه‌های خطی آن قابل مشاهده است[۹].

راه‌کار دیگری که برای نگاه‌داشت جانب نظریهٔ نظم انجام داد، ذکر شمار معدودی از این وجوه بود، به قسمی که تنها شاهد «۲۶ مورد از آنها هستیم» (مراغی، ۱۴۱۱: ۲۵). این در حالی است که فهرست بدیعیات در عصر سکاکی به حدود ۱۸۰ مورد رسیده بود (خوارزمی، ۶۴۳: برگ ۴). وی با اتخاذ این روش‌ها می‌کوشید تا جانب هر دو طریق را نگاه دارد.

حال با طرح این مقدمه می‌توان به سراغ دیدگاه‌های گوناگونی که درباره جایگاه این محسنات در نزد شارحان مفتاح به وجود آمده بود رفت و تحلیلی برای آنها فراهم کرد. سکاکی تلاش کرد تا آنجا که ممکن است، از مستقل شدن بخشی به نام «بدیع» در مکتب کلامی بلاغت جلوگیری کند. اما هرچه به جلوتر می‌آییم، رفته‌رفته این مقاومت کمتر و کمتر می‌شد. حدود نیم قرن بعد، ابن مالک همچنان می‌کوشید تا از این استقلال جلوگیری کند، لیکن نیروی جریان بدیع‌نویسی به جایی رسیده بود که وی ناگزیر از آن شد تا در کتاب «المصباح فی علوم المعانی و البیان و البدیع»، بخشی به همین عنوان را در کنار عناوین معانی و بیان بیاورد. راهی که به نظر او می‌رسید تا همچنان به مقاومت ادامه دهد این بود که وی نیز همچون سکاکی، آنها را از بلاغت (معانی و بیان) خارج کند. البته او برخلاف سکاکی آنها را به فصاحت -که به هر حال ربط چندانی به بلاغت نداشت- پیوند داد. او همچنین مجبور شد تا شمار بیشتری از

این محسنات را در شرح خود ذکر کند. همین مقاومت در کار قزوینی و شارحانش نیز مشاهده می‌شود؛ زیرا آنها نیز از پیوند دادن این محسنات با بلاغت خودداری کردند، هرچند از طرفی دیگر ناگزیر از پذیرش آنها به عنوان فنّی مستقل گشتند(۱۰).

جایگاه علم بدیع نزد برخی از پژوهشگران معاصر

در بخش پیشینه تحقیق به چند تن از محققان معاصر بلاغت اشاره شد که به اظهارنظر درباره جایگاه علم بدیع در نزد سکاکی پرداخته بودند. یکی از این افراد، شوقی ضیف و دیگری ابراهیم الزید بود. با بررسی سخنان آنها تا آنجا که امکان داشته باشد، به چرایی اتخاذ چنین موضعی از جانب آنها پرداخته خواهد شد.

شوقی ضیف در کتاب «تاریخ و تطور علوم بلاغت» از این نکته سخن به میان می‌آورد که فصاحت از اموری است که جامه تزئین و تحسین بر کلام می‌پوشاند. ضیف معتقد است که ظاهراً سکاکی این محسّنات را از مباحث فصاحت می‌شمارد و آنها را در مباحث بلاغت و مباحث اعجاز قرآن که مرتبط بدان است داخل نمی‌داند. برای آنکه روشن شود که چرا ضیف مباحث بدیعی را از نگاه سکاکی در زمره فصاحت دانسته است، ناگزیر از آن هستیم که ترجمه او از عبارت سکاکی یعنی «و اذ تقرر...» را بازسازی کنیم.

از سخن ضیف چنان برمی‌آید که وی جملهٔ «مما یکسوا یکسو الکلام حلة التزیین ویرقیه أعلی درجات التحسین» را تنها به «فصاحت» مربوط دانسته نه «فصاحت و بلاغت». از همین‌رو به این نتیجه رسیده است که از نظر سکاکی، این محسنات متعلق به مقولهٔ فصاحت هستند. پیشتر توضیح داده شد که چنین تفسیری از عبارت سکاکی اشتباه است؛ زیرا در جمله نخستِ عبارت سکاکی، «فصاحت» معطوف به «بلاغت» است و هر آنچه به آن متعلق باشد، طبیعتاً به بلاغت نیز مربوط خواهد بود. شاید او تحت تأثیر ابن مالک و شارحان او به چنین استنباطی از سخن سکاکی رسیده است؛ زیرا چنان که قبلاً مشاهده شد، صاحب کتاب المصباح فی علوم المعانی و البیان و البدیع نیز بر همین راه و روش رفته بود.

محقق معاصر دیگر، ابراهیم الزید، مصحح کتاب ضوء المصباح در پاورقی یکی از

صفحات به این نکته اشاره می‌کند که نخستین کسی که از ارتباط میان بدیع و فصاحت به صورتی گذرا سخن به میان آورد، سکاکی بود. او دلیلی برای این سخن خود به دست نمی‌دهد. از همین‌رو نمی‌توان دانست که چرا به چنین نتیجه‌ای رسیده است. بنابراین امکان بازسازی ترجمهٔ او نیز منتفی خواهد بود.

غرض از آوردن این بخش آن بود که نشان داده شود که درباره جایگاه علم بدیع در نظر سکاکی نه تنها در گذشته، بلکه حتی امروز هم در میان شارحان و محققان اتفاق نظر کاملی وجود ندارد. جای آن است که این پرسش مطرح شود که تفسیر غالب، از جایگاه علم بدیع در میان خود محققان امروز چیست و با کدام یک از طبقات تفسیری چهارگانه‌ای که در این مقاله ذکر شد، مناسبت دارد.

پیشتر گفته شد که تفسیر طبقه چهارم مفسران که عبارت بود از بی‌ارتباطی علم بدیع با سایر بخش‌های بلاغت، بیش از دیگر تفسیرها در میان معاصران ما مشهور شده است. یکی از دلایلی که می‌توان برای این برداشتِ غالب ذکر کرد، سلطهٔ همه‌جانبه قرائت قزوینی و تفتازانی از کتاب مفتاح العلوم و به طور کلی از بلاغت در حوزه‌های علمیه و دیگر مراکز تدریس است. می‌دانیم که دست‌کم در مدارس علمیه ایران، کتاب مطول قرن‌هاست که سلطه خود را حفظ کرده است. حتی تأثیر این کتاب را در کتاب جدیدی مانند «نگاهی تازه به بدیع» اثر شمیسا (۱۳۶۸) نیز شاهد هستیم.

در پایان این جستار، فهرست‌هایی از شرح‌هایی که بر کتاب‌های قزوینی و تفتازانی به نگارش درآمده است، ارائه خواهد شد تا وسعت تأثیر آنها بهتر درک شود. غلبه دیدگاه شارحانی چون قزوینی، تفتازانی و خوافی دلایلی داشته است. به نظر می‌رسد یکی از آنها این است که برداشت این گروه از عبارت نقل‌شده در مفتاح العلوم، نسبت به شارحان طبقات دیگر به مقصود سکاکی نزدیک‌تر است. این ویژگی مهم از چشم محققان امروز دور نمانده است.

نتیجه‌گیری

جداشدنِ «بدیع» از تنه اصلی بلاغت، حرکتی بود که از حدود قرن پنجم به صورت جدی آغاز شده بود، اما دست‌کم سه یا چهار قرن طول کشید تا این جدایی تثبیت شود.

دیدگاه‌های مختلفی که درباره نسبت این علم با دیگر بخش‌های بلاغت در قرن هفتم و هشتم وجود داشته است، نشان‌دهنده این مطلب است که نمی‌توان مانند برخی از مورخان معاصر، استقلال این شاخه از بلاغت را به یک یا دو فرد خاص و در یک زمان مشخص نسبت داد. در این مقاله کوشش شد تا نشان داده شود که حتی پس از سکاکی، هنوز اتفاق نظری برای مستقل دانستنِ فن بدیع وجود نداشت. برخی از شارحان مفتاح العلوم، صنایع بدیعی را بخشی از فصاحت می‌دانستند. برخی آنها را بخشی از معانی و بیان می‌دانسته‌اند و برخی هم آن صنایع را جزئی از فصاحت و بلاغت.

به نظر نویسندگان، یکی از دلایل مهم این گوناگونیِ آرای شارحان، ترجمه‌های متفاوتی است که شارحانِ سکاکی از یک عبارت مهم در کتاب وی انجام دادند. آن عبارت از این قرار است:

«و هرآینه بیان شد که بلاغت با این دو مرجعش و فصاحت با دو نوعش یعنی فصاحت کلمه و فصاحت کلام از عوامل زیبایی و تزئین کلام‌اند و آن را به بالاترین درجه‌های تحسین می‌رساند. در اینجا وجوه خاصی وجود دارد که موجب تحسین کلام می‌شود و بر ماست که به معروف‌ترین آنها اشاره کنیم. برخی از این وجوه، لفظی‌اند و برخی دیگر معنوی» که در بخش‌های پیشینِ مقاله از آن سخن گفته شد.

همین گوناگونیِ آرای شارحان به ما می‌گوید که استقلال فنِ بدیع، امری تدریجی بوده است. علم «بدیع» به دست سکاکی یا ابن مالک مستقل نشد، بلکه این رخداد طی فرآیندی طولانی و به دست افراد فراوان و حداقل صد سال پس از ابن مالک به وقوع پیوست.

نویسندگان همچنین سرِ آن داشتند تا دریافت‌های گوناگونی را نشان دهند که از چیستیِ علم بدیع در قرن هفتم و هشتم وجود داشته است. اهمیتِ این موضوع در آن است که با توجه به سلطه کتاب‌های درسیِ امروز، ممکن است این پندار به وجود بیاید که از آغاز همان برداشت قزوینی و تفتازانی وجود داشته و دیدگاه رقیبی در کار نبوده است.

پی‌نوشت

۱- برخی از گذشتگان و برخی از معاصران، اهل بلاغت را به دو گروه تقسیم کرده‌اند: گروه یا مکتب ادبی بلاغت و گروه یا مکتب کلامی بلاغت. از میان گذشتگان می‌توان به سیوطی

اشاره کرد (قمری، ۱۳۷۷: ۲۴۳) و از میان معاصران نیز به احمد مطلوب.

۲- یادآوری یک نکته در اینجا شایسته خواهد بود. نویسندگان در مقاله‌ای دیگر با عنوان «بازنگری در تاریخ استقلال فن بدیع در بلاغت اسلامی» به تاریخ استقلال علم بدیع پرداخته‌اند که از اوایل قرن پنجم آغاز می‌شود و در قرن هفتم پایان می‌یابد. مقاله پیشِ رو در واقع ادامهٔ آن مقاله است که در آن نشان داده شده است که حتی در قرن هفتم و هشتم، هنوز بحث بر سر استقلال یا وابستگی این علم بسیار جدی بوده است. تفاوتی که میان این دو مقاله وجود دارد در این است که صاحبان رأی در مقاله پیش رو، پیروان سکاکی هستند و در دورهٔ تاریخی متفاوتی زندگی می‌کنند.

۳- نویسندگان، تلخیص‌ها را گونه‌ای شرح محسوب می‌کنند. ما در پیروی از اسمیت که معتقد است: «قزوینی اگرچه متواضعانه ادعای تلخیص اثر سکاکی را دارد، هدف‌ها و مقاصد گستردهٔ مفتاح العلوم را نادیده می‌گیرد» (اسمیت، ۱۳۸۷: ۴۳)، بیشتر تلخیص‌ها را دارای نوعی دستکاری - هرچند اندک - و در نتیجه نوعی تفسیر می‌دانیم.

۴- شرح حال او در کتاب «معجم المؤلفین» آمده است: (کحالة، ۱۴۱۴، الجزء الثانی: ۴۸۴).

۵- همین‌جا شایسته است یادآوری شود که شمیسا در کتاب معانی درباره اینکه چرا قدما فصاحت را بخشی از علم معانی دانسته‌اند، می‌نویسد: «اما اینکه چرا فصاحت را هم جزء مباحث علم معانی مطرح کرده‌اند این است که کلام بلیغ بعد از کلام فصیح تحقق می‌یابد» (شمیسا، ۱۳۹۴: ۵۸-۵۹).

۶- تفتازانی در کتاب «مختصر المعانی»، بحث چندانی درباره نسبت بدیع با اقسام دیگر بلاغت نکرده است. تنها به همان سخن ابن مالک که هدف بلاغت دوری از وقوع خطا در کلام است و... اکتفا می‌کند (تفتازانی، ۷۴۲؟: برگ ۵).

۷- برخی از شارحان به آوردن تعاریف مشهور برای علم بدیع بسنده کرده، خود را وارد بحث پیوند آن با مقوله‌های دیگر نکرده‌اند. برای نمونه خلخالی دقیقاً همان تعریف قزوینی را می‌آورد (خلخالی، ۷۴۵: ۶۳۸). طبیعتاً درباره این شرح‌ها، سخن چندانی نمی‌توان گفت.

۸- مصحح کتاب اندلسی یعنی «المعیار فی النقد الأشعار» به تأثیرپذیری وی از جرجانی اشاره کرده است (اندلسی، ز ۸: مقدمه). همچنین مطلوب مصحح کتاب «التبیان فی علم البیان المطلع علی اعجاز القرآن» نیز به پیرویِ زملکانی از جرجانی اشاره می‌کند (ابن زملکانی، ۶۵۱: ۸).

۹- در نسخه دانشگاه پنسیلوانیا، بخش «علم معانی» با عنوان «الفصل الأول» (سکاکی، ۶۲۶: ۱۷۵) و «علم بیان» (همان: ۳۵۸) با خط قرمز نوشته شده است، در حالی که «محسنات

کلام» (سکاکی، ۶۲۶: ۴۵۰) فاقد هرگونه عنوانی است.

۱۰- در میان برخی از آرای شارحان سکاکی، خط پررنگی از تلفیق فصاحت با بدیع مشاهده می‌شود. به نظر می‌رسد افزون بر دلایلی که در این بخش برای رابطهٔ بدیع با دیگر مقوله‌های بلاغت ارائه شد، می‌توان دلیل دیگری نیز دست‌کم درباره پیوند بدیع و فصاحت اقامه کرد. این دلیل را ابن زملکانی در مقدمه «الرکن الثالث» (ابن زملکانی، ۶۵۱: ۱۶۳) کتاب خویش می‌آورد که حائز اهمیت است. از همین‌رو شایسته است تا بدان پرداخته شود. وی عنوان این بخش را چنین گذاشته است: «فی معرفة أحوال أللفظ و أسماء أصنافه فی علم البدیع» (همان). از این عنوان آشکار است که وی بر آن است تا پیش از مسائل «بدیعی» به مسئله‌ای مقدماتی‌تر بپردازد. او به مخاطب خود می‌گوید که کلمات از حروفی تشکیل شده‌اند که انسان در تلفظ آنها، احساس سنگینی می‌کند، مثل حروف حلقی. همچنین میان حروف یک کلمه می‌تواند تلائم یا تنافر باشد. این سخنان چیزی نیست جز تعاریفی که قدما برای فصاحت لفظی بیان کرده‌اند. اکنون پرسش این است که چگونه می‌توان این مقدمه را به صنایع بدیعی پیوند داد. ابن زملکانی با آوردن جمله‌ای به این کار دست می‌یازد: «و لا یخفی أنَّ سهولة اللفظ و ملائمة المفردات تبعت علی حفظه و تکسوه رونقاً و جمالاً و هو قرینة المعنی و مساوقه فلذلک وجب علی الناظر فی هذا العلم أن یتقدم معرفته بما ذکرناه فی ترکیب الحروف و أن یعرف أصناف البدیع و و یعرف ما بینهما من التفاوت و ما اشتمل علیه کل صنف من الخصوصیة حتی یقرن کل شکل بشکله و أن یعرف بأسماءها فی الاصطلاح...» (همان: ۱۶۵-۱۶۶).

بدین ترتیب فصاحت لفظی و بدیع که هر دو بر اموری صوری بنیاد نهاده شده‌اند، با یکدیگر پیوند می‌یابند. البته باید یادآور شد که این استدلال ابن زملکانی صرفاً برای «بدیع لفظی» مناسب است نه «بدیع معنوی». برای نمونه صنعت مذهب کلامی را چگونه می‌توان به مباحث فصاحت ارتباط داد؟ وی به این مسئله نپرداخته است و از این‌رو استدلالش تنها برای بخشی از مباحث علم بدیع موجه است.

فهرست شرح‌های «تلخیص المفتاح»

فهرست برخی از شرح‌هایی که تا اواسط قرن دهم بر تلخیص المفتاح از خطیب قزوینی به

نگارش درآمده است (با تشکر از آقای دکتر فتوحی که این فهرست و فهرست‌های بعد را با سخاوت در اختیار نویسندگان قرار دادند):

۱. الایضاح، خطیب قزوینی
۲. مفتاح تلخیص المفتاح، محمد بن مظفر خلخالی
۳. الشرح المطول علی التلخیص، سعدالدین تفتازانی
۴. شرح تلخیص المفتاح، أکمل‌الدین البابرتی (۷۸۶ ق)
۵. شرح تلخیص المفتاح، شمس‌الدین قونوی (ف ۷۸۸ ق)
۶. شرح التلخیص، محمد بن عثمان بن محمد الزوزنی (۷۹۲ق)
۷. الشرح المختصر علی التلخیص (نگارش ۷۵۶ ق)
۸. المصباح فی شرح تلخیص المفتاح و مشکلات الایضاح، محمد بن ابی‌الطیب شیرازی (۷۶۷ ق)
۹. مختصر التلخیص المفتاح، زکریا الانصاری (۹۲۶ ق)
۱۰. الأطول فی شرح التلخیص، عصام‌الدین بن عرب شاه الإسفراینی (۹۴۵ ق)
۱۱. معاهد التنصیص علی شواهد التلخیص، زین‌الدین عباسی قاهری (۹۶۳ ق)
۱۲. الإنتصار، احمد بن عمر ماردینی

فهرست حواشی بر کتاب «مطول»

فهرست برخی ازحواشی‌ای که در قرن نهم بر کتاب مطول به نگارش درآمده است:

۱. حواشی علی المطول، قاضی‌زاده رومی (۸۱۵ ق)
۲. حاشیة علی المطول، سید شریف الجرجانی (۸۱۶ ق)
۳. حاشیة علی المطول، عزالدین الجماعة (۸۱۹ ق)
۴. حاشیة علی المطول، السیرامی المصری (۸۳۳ ق)
۵. حاشیة علی المطول، علاءالدین البساطی (۸۴۲ ق)
۶. حاشیة علی المطول، ملا خسرو (۸۵۵ ق)
۷. حاشیة علی المطول، ابوالقاسم ابوبکر السمرقندی (۸۸۰ ق)
۸. حاشیة علی المطول، محمد بن حمزه الفناری (۸۸۶ ق)
۹. حاشیة علی المطول، الحفید (۹۰۶ ق)

۱۰. حاشیة علی المطول، الشیرازی (۹۹۴ ق)

۱۱. حاشیة علی المطول، یاسین بن زین الدین العلیمی الحمصی (۱۰۶۱ ق)

۱۲. حاشیة علی المطول، حسن چلبی

۱۳. حاشیة علی المطول، احمد بن قاسم العبادی

۱۴. حاشیة علی المطول، عبدالحکیم السیالکوتی (۱۰۶۱ ق)

۱۵. الحل المکمل علی الحواشی السیالکوتیة علی المطول، عبدالحمید بن عمر الخربوتی صاحب البرهان المنور

فهرست حواشی بر کتاب «الشرح المختصر علی التلخیص المفتاح»

فهرست برخی از حواشی‌ای که بر کتاب «الشرح المختصر علی التلخیص المفتاح» از تفتازانی به نگارش درآمده است:

۱. حاشیة علی المختصر، احمد بن یحی بن محمد بن سعد الدین تفتازانی (۹۰۶ ق)

۲. حاشیة علی المختصر، نظام‌الدین عثمان عبدالله الخطابی (۹۰۱ ق)/ حاشیة علی حاشیة الخطابی، مرزا جان (۹۹۴ ق)

۳. حاشیة علی المختصر، شهاب‌الدین احمد بن قاسم العبادی الازهری (۱۰۴۰ ق)

۴. عقود الدرر فی حل ابیات المطول و المختصر، حسین بن شهاب‌الدین الشاملی العاملی (۱۰۷۶ ق)

۵. شرح المختصر، ابن یعقوب (۱۱۰۸ ق)

۶. حاشیة علی شرح المختصر، یاسین بن الزین الدین بن علیمی الحمصی (۱۰۶۱ ق)

۷. حاشیة علی مختصر السعد، مصطفی البنانی

۸. شرح المختصر، محمد بن محمد الدسوقی (۱۲۱۰ ق)

۹. حاشیة الدسوقی علی مختصر السعد، محمد بن عرفه الدسوقی (۱۲۱۰ ق)

منابع

ابن زملکانی، کمال‌الدین ابوالمکارم عبدالواحد (۱۳۸۳) التبیان فی علم البیان المطلع علی اعجاز القرآن، تحقیق احمد مطلوب و خدیجة الحدیثی، بغداد، مطبعة العانی.

ابن مالک، بدرالدین (؟) المصباح فی علوم المعانی و البیان و البدیع، حققه و شرحه و وضع فهارسه حسنی عبدالجلیل یوسف، مکتبة الآداب.

إربلی، علی بن عیسی (۱۴۱۰) حدائق البیان فی شرح کتاب التبیان، اعداد: کامل بن محمد جان بن یوسف، اشراف: علی البدری حسین.

اردبیلی تبریزی، تاج‌الدین ابوالحسن علی بن أبی محمد عبدالله (۷۴۶) تنقیح المفتاح، نسخه خطی موجود در مجلس شورای اسلامی، شناسگر رکورد: ۴۸۳۵۷۷.

اسمیت، ویلیام (۱۳۸۷) «شکل‌گیری یک کتاب درسی (شکل‌گیری یک کتاب درسی بلاغت در قلمرو فرهنگ اسلامی)»، ترجمه ناصرقلی سارلی، مجله پژوهش و نگارش کتب دانشگاهی، شماره ISC۱۹، پاییز، صص ۳۲-۵۱.

اندلسی، أبی عبدالله جمال‌الدین محمد بن أحمد (ز ق ۸) المعیار فی نقد الأشعار، تقدیم و تحقیق عبدالله محمد سلیمان هنداوی، مطبعة الأمانیة، ۱۴۰۸.

ایجی، عضدالدین (۱۴۱۲) فوائد الغیاثیة فی علوم البلاغة، دراسة و تحقیق و تعلیق عاشق حسین، قاهرة، دارالکتب المصری.

ترمذی، ناصرالدین (ق ۸) شرح مفتاح العلوم، نسخه خطی، ینی جامع، ۱۰۳۸.

تفتازانی، سعدالدین (۱۳۰۸) الشرح المطول علی التلخیص، ناشر بوسنوی الحاج افندی.

---------- (۷۹۲؟) المختصر (فی شرح التلخیص)، نسخه خطی موجود در سازمان اسناد و کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران، شناسه کد کتاب: ۸۰۸۸۲۳.

حموی (ابن نحویه)، محمد بن یعقوب (۱۴۳۳) ضوء المصباح، تحقیق ابراهیم بن عبدالعزیز الزید، دار کنوز اشبیلیا.

خطیب القزوینی، جلال‌الدین محمد (۲۰۱۰) الایضاح فی علوم المعانی و البیان و البدیع، ابراهیم شمس‌الدین، بیروت، دارالکتب العلمیة.

---------- (۱۴۲۵) الإیضاح فی علوم المعانی و البیان و البدیع، تحقیق و تعلیق و فهرسة غرید الشیخ محمد و ایمان الشیخ محمد، بیروت، دارالکتاب العربی.

خلخالی، شمس‌الدین محمد بن مظفر (۲۰۰۷) مفتاح تلخیص المفتاح، تحقیق و تعلیق هاشم محمد هاشم محمود، الجزء الاول و الثانی، قاهرة، مکتبة الأزهریة للتراث.

خوارزمی، ابوالموید صدرالدین موفق بن محمد بن حسن المجد الخاصی (۶۴۳) درر الدقائق و درر

الحقائق، نسخه خطی موجود در مرکز احیای میراث اسلامی، قم.
خوافی، برهان‌الدین حیدر بن محمد (ق ۸) کتاب الافصاح فی شرح الایضاح، نسخه خطی موجود در کتابخانه راغب پاشا، ۱۲۶۱.
سبکی، بهاءالدین (۱۴۲۳) عروس الافراح، تحقیق عبدالحمید هنداوی، الجزء الثانیة، بیروت، المکتبة العصریة.
سکاکی، محمد بن علی (۱۴۲۰) مفتاح العلوم، حقّقه و علّقه و فهّرسه عبدالحمید هنداوی، بیروت، دارالکتب العلمیة.
---------- مفتاح العلوم، نسخه خطی موجود در دانشگاه پنسیلوانیا.
شمیسا، سیروس (۱۳۶۸) نگاهی تازه به بدیع، تهران، میترا.
---------- (۱۳۹۴) معانی، ویراست دوم، تهران، میترا.
شیرازی، قطب‌الدین (۷۱۰) مفتاح المفتاح، نسخه خطی کتابت ۹۰۰، موجود در مرکز احیاء میراث اسلامی، قم.
ضیف، شوقی (۱۳۸۳) تاریخ و تطور علوم بلاغت، ترجمه محمدرضا ترکی، تهران، سمت.
طیبی، شرف‌الدین (۱۳۹۷) التبیان فی البیان، اعداد: عبدالستار حسین مبرون زموط، اشراف: کامل امام الخولی، جامعة الأزهر.
قمری، عبدالستار (۱۳۷۷) سیری در تاریخ معانی و بیان و بدیع، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، شماره ۱۴۶ و ۱۴۷، پاییز، صص ۲۴۲-۲۵۴.
کاشی، عمادالدین (ق ۸) شرح المفتاح، نسخه خطی، ینی جامع، ۱۰۴۲.
کحالة، عمر رضا (۱۴۱۴) معجم المؤلفین، الجزء الثانی، بیروت، موسسة الرسالة.
کرمانی، شمس‌الدین محمد بن یوسف (۱۴۲۵) تحقیق الفوائد الغیاثیة، تحقیق و دراسة علی بن دخیل الله بن عجیّان عوفی، مدینه، الجامعة الاسلامیة.
المراغی، محمود احمد حسن (۱۴۱۱) علم البدیع فی بلاغة العربیة، بیروت، دارالعلوم العربیة.
مراکشی، محمد بن عبدالرحمان (۱۴۲۶) تعلیق علی ترجیز المصباح فی المعانی و البیان و البدیع، اعداد: محمد عزمی نعمان عبدالرحمان بن سلهب، إشراف: الدکتور بسام عبدالعفو القواسمی.
مطرزی خوارزمی، ناصر بن ابی‌المکارم عبدالسید بن علی (۶۱۰) الایضاح فی شرح مقامات حریری، نسخه خطی موجود در کتابخانه نور عثمانیه، ۴۰۶۳.
مطلوب، احمد، أسالیب بلاغیة- الفصاحة و البلاغة و المعانی، المکتبة الشاملة الحدیثة، بیروت. قابل دسترسی در:
https‹//al-maktaba.org/book/33566/1
مؤذنی خوارزمی، حسام‌الحق و الدین (ز ۸ ق) شرح مفتاح العلوم، نسخه خطی، ینی جامع، ۱۰۴۱.

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره پنجاه و دوم، بهار ۱۳۹۸: ۱۱۲-۸۷
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۸/۱۴
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۰/۲۵

تحلیل بوطیقای شعر کوتاه؛ از چشم‌انداز توصیف و تعریف

نفیسه نصیری*
مرتضی رشیدی**
علیرضا فولادی***

چکیده

بخش قابل توجهی از شعر کلاسیک فارسی را شعر کوتاه مانند دوبیتی و رباعی تشکیل می‌دهد. همچنین امروزه در میان شاعران معاصر، توجه روزافزونی به شعر کوتاه دیده می‌شود. هرچند پژوهندگان کوشیده‌اند به شناسایی مؤلفه‌های شعر کوتاه بپردازند و برای این منظور از ویژگی‌های ایجاز، کاربرد محدود فعل، ضربهٔ پایانی، تصویرمحوری، کاربرد محدود قافیه و طبیعت‌گرایی یاد کرده‌اند، این ویژگی‌ها بیشتر به توصیف شعر کوتاه بازمی‌گردد و هنوز تعریف متفق‌علیه آن در دسترس نیست؛ چنان که برای نمونه حد بیرونی آن را گاه تا یک صفحه و گاه تا هفت سطر و گاه تا پنج لخت دانسته‌اند و همچنین برای حد درونی و معنایی آن، عاملیت شگرد بنیادی و اثرگذاری در لحظه را برشمرده‌اند. مقالهٔ حاضر با روش تحلیلی به نقد توصیف‌ها و تعریف‌های پژوهندگان از شعر کوتاه می‌پردازد و می‌کوشد راهی به سوی تعریف دقیق‌تر آن بگشاید. این مقاله سرانجام شعر کوتاه را مبتنی بر شگرد بنیادی آن، دارای مصرع‌ها یا سطرهای محدود نامشخص و در نهایت «شعر محدود تک‌هسته‌ای مستقل با تمایل بیشتر به گفتمان حکمی» در نظر می‌گیرد.

واژه‌های کلیدی: شعر فارسی، بوطیقا، شعر کوتاه، توصیف و تعریف.

---

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف آباد nafise.nasiri@ymail.com
** نویسنده مسئول: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف آباد
mortezarashidi51@yahoo.com
*** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس A.fouladi@modares.ac.ir

مقدمه

درک وجود یک پدیده، آسان‌تر از درک ماهیت آن است؛ چنان که هستی شعر کوتاه را بر اساس مصداق‌های آن، مانند تک‌بیت، دوبیتی و رباعی درمی‌یابیم، اما اگر از ما بپرسید: شعر کوتاه چیست؟ پاسخ دقیق آن را نمی‌دانیم. شعر کوتاه در ادبیات کهن فارسی، عمری دراز دارد که از آغاز شعر فارسی ریشه می‌گیرد. یکی از اولین شعرهای برجای‌ماندهٔ زبان فارسی دری را این تک‌بیت ابوحفص سغدی شمرده‌اند که به نقل از صاحب مجمع الفصحا، پس از بهرام گور «مقدم فارسی‌گویان» است (هدایت، ۱۳۸۲، ج۱: ۲۴۳). البته در کتاب المعجم نیز به این نکته اشاره شده است:

آهوی کوهی در دشت چگونه دودا او ندارد یار، بی‌یار چگونه بودا

(شمس قیس، ۱۳۳۸: ۱۹۸)

این شعر با پس‌زمینهٔ عاطفی به لحاظ مفهوم، یک شعر کامل است و شاعر، سخن خود را در همین یک بیت گفته و مخاطب را منتظر ادامه یافتن آن در ابیات بیشتر نگذاشته است. اما قبل از آن در کتاب «المسالک و الممالک» که حدود ۲۳۰ق تألیف شده است، شعر دو مصرعی و هفت هجایی زیر را به بهرام گور نسبت داده‌اند:

منم شیر شلنبه و منم ببر یله

(ابن‌خردادبه، ۱۳۷۰: ۸۶)

بر این اساس می‌توان گفت که شعر فارسی از همین دست شعرهای کوتاه آغاز شده است و تاریخ سند مربوط به شعر بالا و هجایی بودن وزن آن نشان می‌دهد که بر ابیات بازماندهٔ قصیدهٔ محمدبن‌وصیف سگزی، سرودهٔ ۲۵۳ق (نامعلوم، ۱۳۱۴: ۲۰۹) تقدّم دارند.

تک‌بیت، دوبیتی و رباعی و حتی قطعه‌های کوتاه، پیشینهٔ پرباری از شعر کوتاه فارسی به دست می‌دهند. علاوه بر این امروزه شعر کوتاه فارسی تحت تأثیر مدرنیسم و همچنین متأثر از ادبیات ملل دیگر، به‌ویژه هایکوهای ژاپنی و حتی قالب‌های جدیدی مانند سه‌گانی، دامنهٔ گسترده‌ای یافته است و با این همه، در حوزهٔ مباحث نظری نتوانسته است به اندازهٔ ساختار هنری آن روزآمد شود. مقالهٔ حاضر برای برداشتن نخستین گام‌های علمی در این زمینه به این پرسش پاسخ می‌گوید که شعر کوتاه چیست؟

بیان مسئله

با آنچه گذشت، مسئلهٔ این مقاله، چیستی شعر کوتاه است. با مرور بر تعاریف پیشین شعر کوتاه، نخست پی خواهیم برد که صاحب‌نظران تاکنون چندان به این موضوع نپرداخته‌اند. دوم اینکه پراکندگی در دیدگاه‌های اندک موجود در این باره نیز زیاد است و سوم اینکه ضمن این دیدگاه‌ها، بیشتر با توصیف شعر کوتاه مواجه هستیم تا تعریف آن. پس جا دارد که تعیین دقیق حد و مرز توصیف و تعریف شعر کوتاه را هم جزء مسائل تحقیق حاضر قرار دهیم.

پیشینهٔ تحقیق

تاکنون دربارهٔ موضوع این تحقیق، چند کتاب و مقاله به زبان فارسی پدید آمده است. جعفری (۱۳۸۷) در مقالهٔ «شعر کوتاه در یک نگاه»، بحث خود را با معرفی قالب‌های شعر کوتاه مانند تک‌بیت، دوبیتی و رباعی آغاز می‌کند و با بیان پیشینهٔ شعر کوتاه ادامه می‌دهد. نوذری (۱۳۸۸) در کتاب «کوته‌سرایی»، تمام قالب‌های شعر کوتاه را تا زمان نگارش آن مورد توجه قرار می‌دهد، اما هایکو را مرکز تحولات شعر کوتاه فارسی معاصر می‌انگارد. به علاوه شعر کوتاه پس از زمان نگارش کتاب «کوته‌سرایی» تحولاتی می‌پذیرد که از معرفی آنها بازمانده است. با این حال ضمن کتاب «کوته‌سرایی» با دیدگاه‌های نویسنده دربارهٔ شعر کوتاه به طور کلی نیز مواجه هستیم که جای تأمل دارد. میرافضلی (۱۳۹۲)، محور موضوعی کتاب «به همین کوتاهی» را بررسی شعر کوتاه فارسی از گذشته‌های دور تا دوره معاصر در نظر گرفته است. قسمت اعظم این کتاب را رباعی فارسی -حوزهٔ تخصصی پژوهش‌های میرافضلی- تشکیل می‌دهد و موضوع اصلی گفت‌وگوها و مقالات کتاب است، اما در ضمن آنها، نیم‌نگاهی نیز به نقد و معرفی جریان‌های جدید ایرانی و جهانی شعر کوتاه دارد. جبری و باقری فارسانی (۱۳۹۴) در مقالهٔ «طبقه‌بندی ساختاری گونه‌های شعر کوتاه معاصر»، شعر کوتاه را بر مبنای ساختار آنها به سه دستهٔ گونه‌های برخوردار از پیشینهٔ سنتی، گونه‌های نو و فرم‌های آزاد تقسیم می‌کنند که به ترتیب شامل مفرد، رباعی و دوبیتی برای دستهٔ نخست، نوخسروانی و سه‌گانی برای دستهٔ دوم و طرح و فرانو برای دستهٔ سوم است. در ضمن در این مقاله،

نکات تکمیلی خوبی دربارهٔ کلیت شعرکوتاه وجود دارد.

چنان که ملاحظه می‌شود، در هیچ کدام از این پیشینه‌ها، تعریف شعر کوتاه به طور خاص مطرح نبوده است. علاوه بر آن بیشتر آنها با روش علمی پیش نرفته‌اند.

شعر کوتاه در کشاکش توصیف

هر نوع ادبی معمولاً زیرمجموعه‌هایی دارد که به سبب تمایز در فرم بیرونی یا فرم درونی یا حتی سبک پدید آمده‌اند. کسانی که به تعریف هر کدام از انواع ادبی می‌پردازند، امکان دارد به اشتباه، ویژگی‌های این زیرمجموعه‌ها را به عنوان تعریف کل آن نوع ادبی قرار دهند. برای نمونه چه بسا کسانی، تعریف غزل را بر اساس تعریف غزل در سبک خراسانی پیش ببرند و آن را به داشتن گفتمان عاشقانه منحصر سازند؛ حال آنکه این گفتمان مثلاً در غزل سبک هندی، یا غلبه ندارد و یا اساساً وجود ندارد. بر این پایه، مسئلهٔ خلط مبحث میان توصیف و تعریف پیش می‌آید و شعر کوتاه نیز از این خلط مبحث بر کنار نمانده است. آنچه از منابع پیشین شعر کوتاه دریافتیم، این است که بیشتر به این اشتباه دچار آمده‌اند و گاه ویژگی‌های زیر را به عنوان تعریف آن آورده‌اند:

۱- ایجاز

یکی از پژوهشگران دربارهٔ ایجاز می‌نویسد: «کامل‌ترین توصیف ایجاز، خیر الکلام ما قلّ و دلّ است که از گذشته مطرح بوده است. ایجاز، فشردگی در زبان یا به تعریف صورت‌گرایان روسی، رعایت اقتصاد در کوشش‌های خلّاق است. به زبان ساده‌تر، ایجاز، ارائهٔ اندیشه و معنایی هرچه بلندتر در بافت زبانی کوتاه‌تر است» (علی‌پور، ۱۳۷۹: ۵۷-۵۸). همچنین در این‌باره نوشته‌اند: «اگر بخواهیم تعریفی جامع و مانع از آن ارائه دهیم، باید بگوییم: ایجاز، گنجاندن بیشترین معانی است در کمترین واژگان. این خود تعریفی موجز از ایجاز است؛ اما برخلاف سادگی بیرونی این تعریف، ایجاز فرآیندی بس پیچیده و نیل به آن بس دشوار است» (طایفی و محمدخواه، ۱۳۹۴: ۸۰).

ایجاز، یکی از ارکان مهم شعر کوتاه است، چنان که بیشتر صاحب‌نظران در تعریف خود از شعر کوتاه، این رکن را اساسی دانسته‌اند. اما بی‌گمان رعایت ایجاز و اطناب به اقتضای حال در هر شعری لازم است و حتی شعر کوتاه ممکن است گاه مثلاً نیازمند

تکرار باشد که از مصادیق اطناب است. پس کوتاهی شعر کوتاه، دلیل قابلی برای تعیین ایجاز به عنوان مؤلفهٔ تعریف آن نیست. با این همه بی‌گمان شعر کوتاه به دلیل همین کوتاهی، ناچار است برای افادهٔ معانی بیشتر تا بالاترین درجه، از اقتصاد کلمات یاری بگیرد و این نکته می‌تواند یکی از جنبه‌های توصیفی شعر کوتاه را فراروی ما بگذارد.

بردن
یا باختن
برگی نمانده است
چرا پاییز
دست برنمی‌دارد

(مقربین، ۱۳۹۰: ۱۱۸)

۲- کاربرد محدود فعل

کاربرد محدود فعل در شعر کوتاه از فرایندهای زبانی پرکاربردی است که به همان ویژگی ایجاز ربط دارد و گاه کار آن به حذف محسوس فعل می‌رسد و حتی این نوع حذف اخیر، جنبهٔ شگرد زبانی پیدا می‌کند. از این‌رو مصطفی علی‌پور می‌نویسد: «شاعر و نویسنده‌ای که به حذف اساسی‌ترین رکن یک جمله و یک ساختار زبانی یعنی فعل مبادرت می‌ورزد، بی‌تردید اهداف زیبایی‌شناختی، مثل رسیدن به ایجاز و جریان دادن زبان در بستر موسیقی را منظور نظر دارد» (علی‌پور، ۱۳۸۰: ۸۴). معلوم است که اگر قرار باشد یک نوع ادبی، مناسب کاربرد این شگرد زبانی باشد، همان شعر کوتاه خواهد بود.

به هر حال شاعر گاهی در شعر کوتاه به دلیل محدودیت فرم درونی از آوردن فعل برای همهٔ لخت‌ها خودداری می‌کند و به بیان رساتر تنها در قسمت‌هایی از شعر، خود را ملزم به آوردن فعل می‌بیند. با این حال باز این مشخصه، وجه‌تمایز شعر کوتاه نیست و فقط در این نوع شعر امکان و بهتر است بگوییم ضرورت کاربرد بیشتری دارد.

خواب دروغین
و خرناسی
زیاده از صمیم دل

(ادیس، ۱۳۹۶: ۳۴)

در این هایکوی ترجمه‌شده، شاعر با حذف فعل، سعی در بالا بردن ایجاز کلام خود دارد و با آوردن فعل، شعر خود را درگیر زمان نساخته و درک مفهوم شعر را بدون حضور فعل به عهدهٔ خواننده گذاشته است.

هزار کودک عریان
در برف
کابوس شب زمستانی

(کیارستمی، ۱۳۷۸: ۲۰۰)

شاعر در این هایکوواره، با حذف فعل از قید زمان رها شده است و علاوه بر اینکه توانسته است بر تأثیر شعر خود بیفزاید، به نوعی درکِ مفهومِ شعر را بر عهدهٔ مخاطب خود گذاشته و شعر را در سکوت خاتمه داده است. با این همه بی‌گمان ماهیت شعر کوتاه از این‌دست شگردهای زبانی جداست و چه بسا حتی در شعر بلند با این نوع شگردها مواجه باشیم.

۳- ضربهٔ پایانی

شاعر شعر کوتاه، میدان وسیعی برای بیان مفاهیم ذهنی خود ندارد و از این‌رو یک پایان خوب که همراه با تلنگری ادراکی - ذهنی باشد، از اساسی‌ترین ویژگی‌های شعر کوتاه است، به‌ویژه که به احساس پایان‌یافتگی شعر یاری می‌رساند. «شعر کوتاه در عوض کوتاهی خویش، باید چیزهایی به مخاطب ببخشد که این کوتاهی را جبران کند. آن چیزها چیست؟ یک موردش، زدن ضربهٔ ذهنی است؛ ضربه‌ای که به جای منفعل ساختن احساسات و اندیشهٔ مخاطب، فعالیت احساسی و اندیشگی او را برانگیزد» (فولادی، ۱۳۹۴: ۲۲).

در مواردی نیز سطر پایانی شعر کوتاه، به سکوت ختم می‌شود. در اینجا شاعر با سکوت خود، درک مفاهیم شعری را بر دوش مخاطب خویش قرار داده است: «سکوت شاعر به این معنا نیست که همه چیز خاتمه یافته، بلکه او می‌خواهد وظیفهٔ بعدی را به دوش خواننده بگذارد؛ خواننده‌ای که ردپای شاعر را تعقیب می‌کند و مفهوم را از شاعر تحویل می‌گیرد و خود جای او می‌اندیشد. اینجاست که پیامبرانگی شاعر معنا پیدا می‌کند» (جعفری، ۱۳۸۷: ۴۴).

رعایت این نکته در صورتی به ساختار شعر کوتاه لطمه نمی‌زند که پایان‌یافتگی آن برای مخاطب، حتمی تلقی شود، وگرنه تنها برشی از یک شعر بلند خواهد بود و احیاناً خواننده را به این فکر وامی‌دارد که شاعر از ادامه دادن شعری که قاعدتاً باید بلند باشد، ناتوان مانده است. نکته اینجاست که القای پایان‌یافتگی در شعر کوتاه، ضروری است و ضربهٔ ذهنی می‌تواند این امر را تشدید کند. به عبارت دیگر هرچند القای پایان‌یافتگی برای شعر کوتاه به منزلهٔ کامل بودن آن است، امکان دارد این کار بدون زدن ضربهٔ ذهنی پیش برود. با این وصف، خصوصیت زدن ضربهٔ ذهنی، جزء ذات شعر کوتاه نیست و فقط شاعرانی که بنا دارند شعرهایی با پایان‌یافتگی مشخص داشته باشند، بدان تمایل نشان می‌دهند:

تلخ یا شیرین،
هرچه هست، این است؛
زندگی لیموی شیرین است.

(فولادی، ۱۳۹۴: ۴۴)

۴- تصویرمحوری

شعر کوتاه مانند هر قالب دیگری ممکن است به استفاده از تصویر و مصداق‌های خاص آن، یعنی تشبیه و استعاره بپردازد و برای اثرگذاری دفعی، چه بسا نیاز بیشتری به این کار داشته باشد. مسئله این است که بگوییم شعر کوتاه فقط برساخته از تصویر است یا تصویر را جزء ماهیت آن ندانیم؟ بی‌تردید پیوند زدن تعریف شعر کوتاه با تصویر صرف، چنان که در هایکوواره‌ها و طرح‌ها می‌بینیم، مانند هر نوع دیگر شعر (ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۹-۱۷) درست نیست و امکان دارد شعر کوتاه، هم از شاعرانگی چیزی کم نداشته باشد و هم به ایماژ برای القای مطلب پناه نبرده باشد. به بیان رساتر، هر شعر کوتاه یک آرایهٔ مرکزی لازم دارد و احیاناً چند آرایهٔ پیرامونی که آرایهٔ مرکزی آن ممکن است تصویر باشد یا نباشد:

گوشش به پند پدر
سر
به سودایی دیگر

(ادیس، ۱۳۹۰: ۵۸)

قدر مسلم این است که شاعرِ شعر کوتاه، عرصهٔ وسیعی برای هنرنمایی ندارد و بنابراین انتخاب مناسب‌ترین ابزار هنری را برای بیان بیشترین معنی نشانه می‌رود و حتی در کاربرد تصویر، لازم است به فشردگی آن توجه کند: «آنچه در شعر کوتاه به عنوان یک شرط قابل درک است، این است که در شعر کوتاه، تصویرها به صورت بسته وارد ذهن شاعر می‌شود. شاعر می‌خواهد مفهوم مورد نظر خویش را در یک تصویر کاملاً بسته و پیچیده عرضه بدارد» (جعفری، ۱۳۸۷: ۴۰). این رفتار را در شعر کوتاه فارسی از رباعیات خیام تا سه‌گانی می‌توان دید:

یک قطرهٔ آب بود با دریا شد　　یک ذرهٔ خاک با زمین یکتا شد
آمد شدن تو اندر این عالم چیست　　آمد مگسی پدید و ناپیدا شد

(خیام، ۱۳۷۵: ۱۰۱)

نکتهٔ دیگر اینکه توجه به ظرفیت ذهنی مخاطب در شعر کوتاه افزایش می‌یابد، چون خوانندگان بیشتر با شعر بلند دمخور بوده‌اند و بنابراین لازم است از ابزار هنری مورد استفاده چنان ماهرانه استفاده شود که شعر کوتاه نسبت به شعر بلند کم نیاورد: «مخاطب هنری، جایی را در خود خالی می‌کند و پیام هنرمند را از راه تخیل او جایگزین می‌کند. بدین‌سان هنر واکنشی دوسویه میان گیرنده پیام و پیام‌دهنده است؛ هرچند بایستهٔ چنین واکنشی، هنرشناسی گیرندهٔ پیام نیز هست» (کشاورز و رستمی، ۱۳۸۴: ۱۱۱-۱۱۲).

چتر من و آغوش تو
باز بسته
چه بارانی!

(مقربین، ۱۳۹۰: ۱۰۳)

در اینجا شاعر، صحنه‌ای بارانی را به تصویر می‌کشد و دلداری که دیگر نیست، چتری که باز است و آغوشی که دیگر بسته و بارانی که بی‌امان در تنهایی او می‌بارد و به نوعی اشک‌های شاعر را نیز تداعی می‌کند. با گره‌گشایی از این تصویر موجز به داستانی کامل می‌رسیم.

۵- کاربرد محدود قافیه

قافیه از ارکان اساسی شعر کلاسیک است که با ساختارشکنی نیما و تئوری‌های او دربارهٔ شعر نو، شاعر اجازه پیدا کرد تا کاربرد آن را در شعر خود محدود سازد. هدف از آوردن قافیه، ارتقای فرم بیرونی و بالا بردن سطح موسیقایی شعر است. شاعر به خاطر اثرگذاری بیشتر شعر از انواع موسیقی استفاده می‌کند و قافیه هم جزئی از آن تلقی می‌شود. پیروان نیما مانند اخوان ثالث با درک این نکته، به کاربرد قافیه در شعر اهمّیّت بسیار دادند. حتی شاملو که اساس وزن را با جایگزین‌سازی «موسیقی درونی» در شعرش به هم ریخت، «از «موسیقی درونی»، مفهومی جز کاربرد نوعی وزن عروضی با افزایش یا کاهش هجاها در ذهن نداشت» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۲۷۱) و بدین‌گونه نتوانست یکسره از داده‌های موسیقایی اثرگذار شعر کلاسیک بپرهیزد.

با این همه از حق نگذریم که امکان قافیه‌اندیشی در شعر کوتاه بسیار کم است و در این فرصت گذرا، شاعر امکان پیدا نمی‌کند تا همهٔ آنچه را که یک شعر کامل نیاز دارد، برآورده سازد. این محدودیت قافیه حتی در شعر کوتاه کلاسیک به دلیل کم بودن تعداد مصرع‌ها به چشم می‌خورد. بنابراین چه بسا عده‌ای محدود بودن کاربرد قافیه را جزء تعریف آن بینگارند که درست نیست و پیشینهٔ شعر کوتاه کلاسیک و معاصر نشان می‌دهد که بسته به توانایی شاعر یا دیدگاهش، امکان به کاربردن و به کار نبردن قافیه در این نوع شعر وجود دارد و اساساً وجود یا نبود قافیه نمی‌تواند در تعریف شعر کوتاه دخالتی داشته باشد.

دو نمونهٔ زیر، هر دو از عمران صلاحی، بیان‌کنندهٔ همین مطلب هستند. شعر اول، یک شعر کوتاه موزون و قافیه‌دار است و قافیه به وزن آن نیز کمک کرده است، اما در شعر دوم که شعری است بی‌وزن، قافیه به کار نرفته است. هر دو شعر در زمرهٔ اشعار کوتاه قرار می‌گیرند و با توجه به آنها باید گفت که عنصر قافیه نمی‌تواند در تعریف شعر کوتاه دخالتی داشته باشد.

در قایق سرگشتهٔ این ماه هلالی — من هستم و یاد تو و دریای خیالی
این گوشه همان گوشه و این میز همان میز — جای لب تو مانده بر این ساغر خالی

(صلاحی، ۱۳۹۰: ۶۳)

چنان زیبایی
که نمی‌توانم به یادت بیاورم
تصویرت سر می‌رود
از آینه

(صلاحی، ۱۳۹۰: ۳۰)

۶- طبیعت‌گرایی

شعر کوتاه معاصر فارسی در دهۀ ۶۰ و پس از اینکه شاملو و ع. پاشایی، کتاب «هایکو» را ترجمه کردند، به طور مستقیم تحت تأثیر مفاهیم و اصول هایکوسرایان ژاپنی قرار گرفت. یکی از این مفاهیم، رویکرد به طبیعت بود. باید توجه داشت که هایکو از ساده‌ترین واژه‌ها کمک می‌گیرد و بدون هیچ آرایش شاخص کلامی و زبانی، به ثبت یک لحظه می‌پردازد که این لحظه و آنِ شاعرانه بنا بر نگاه بودیستیِ سرایندگان اصلی آن در زبان ژاپنی، ارتباط تنگاتنگی با طبیعت دارد (نوذری، ۱۳۸۸: ۲۹۶-۲۹۷). بر این پایه در شعر کوتاه معاصر ما حتی شاعرانی که هایکووارەسرا نبوده‌اند، به طبیعت‌گرایی اهمّیّت داده‌اند:

در درّۀ پرشکوفه
بی‌تاب ترنّم است
سنگ لبِ جوی

(میرافضلی، ۱۳۸۷ب: ۱۸۲)

با این وصف، چه بسا طبیعت‌گرایی جزء اصول شعر کوتاه تلقی شود که درست نیست و از این‌رو دیدگاه‌هایی مانند این دیدگاه که «اگر بخواهیم میان شعر کوتاه و اشعار دیگر ممیزی قایل شویم، باید بگوییم یکی از این موارد تمایز، گرایش به طبیعت است، چرا که طبیعت در شعر کوتاه زنده‌تر از طبیعت در اشعار دیگر است. در شعر کوتاه فرصت پرواز کمتری وجود دارد، لذا برخورد شاعر با آن نیز گویاتر و زنده‌تر است» (جعفری، ۱۳۸۷: ۴۳)، جای تأمل دارد. این نکته از شعرهای کوتاه اجتماعی مانند شعر زیر به خوبی برمی‌آید:

سپور
لزج زباله‌ای را بیرون می‌کشد

پزشکی قانونی
چهارماهه‌اش دانست

(کافی، ۱۳۸۴: ۷۲)

نقد

چنان که گذشت، عده‌ای تعریف شعر کوتاه را موکول به داشتن ویژگی‌های بالا دانسته‌اند، اما این ویژگی‌ها از درون گرایش‌ها و نمونه‌های پرشمارتر برآمده‌اند و با ماهیت این نوع شعر ارتباط ندارند. از سوی دیگر همین ویژگی‌ها ممکن است در شعر بلند نیز یافت شود. باری، شعر خواه کوتاه و خواه بلند، در وهلهٔ اول باید شعر باشد. اکنون دوباره می‌پرسیم که واقعاً شعر کوتاه چیست؟ این نکته گفتنی است که هر تعریف منطقی، دو مشخصه را به نمایش می‌گذارد: یکی جنس که عامل وحدت‌بخش با ذوات دیگر هم‌نوع موضوع مورد تعریف است و دوم، فصل که برعکس جنس عمل می‌کند و به آن موضوع در مقابل دیگر ذوات هم‌نوع آن تمایز می‌بخشد. یکی از نویسندگان با بیان این نکته تأکید دارد که تا امروز چنین تعریفی از شعر کوتاه صورت نگرفته است (جعفری، ۱۳۸۷: ۳۷). در این میان، جنسِ شعر کوتاه مشخص است: شعر. حال می‌توان پرسید که فصل آن چیست؟ در ادامه، به این پرسش، پاسخ می‌دهیم.

شعر کوتاه در کشاکش تعریف

انواع ادبی، از دو جهت قابل تمایزند: الف) صورت کلی، ب) معنای کلی. صورت کلی، خود دو وجه بیرونی و درونی دارد. صورت کلی بیرونی، همان قالب است و صورت کلی درونی، همان عنصری است که در نقد نو آن را فرم ارگانیک می‌نامند و عبارت است از چگونگی اجرا و اتصال آغاز و میان و پایان شعر. فرم ارگانیک در برابر فرم مکانیک قرار می‌گیرد. گراهام هوف انگلیسی به نقل از شلگل می‌نویسد: «فرم، زمانی مکانیکی است که از طریق تأثیرات بیرونی، صرفاً به عنوان افزوده‌ای اتفاقی به هر ماده‌ای مرتبط می‌شود، بی‌آنکه به کیفیت خود بازگردد. برای مثال، مانند وقتی که ما شکل بخصوصی به یک تودهٔ نرم بدهیم که پس از سخت شدن همان حالت را حفظ کند. فرم ارگانیک

به عکس، درونی است. این فرم خود را از درون آشکار می‌کند و همراه با رشد کامل، ریشه و منشأ هدف خود را می‌یابد» (هوف، ۱۳۶۵: ۱۶۲). همچنین دربارهٔ معنای کلی گفتنی است که منظور از آن چیزی جز غرض شعر نیست.

این نکته نیز ناگفته نماند که فصل، دو قسم قریب و بعید دارد (خوانساری، ۱۳۷۲: ۱۱۶) و ممکن است صورت کلی را فصل قریب و معنای کلی را فصل بعید بگیریم یا برعکس؛ چنان که امکان دارد بگوییم غزل شعری است با فلان تعداد بیت و بهمان طرح قافیه که در این مورد، فصل قریب آن را همان صورت کلی شمرده‌ایم یا امکان دارد بگوییم غزل شعری است درباره عشق که در این صورت فصل قریب آن را همان معنای کلی انگاشته‌ایم. ارسطو انواع شعر یونانی را بر مبنای غرض آنها به تراژدی و کمدی و حماسه تقسیم کرده است (ارسطو، ۱۳۴۳: ۳۴). با این حال فصل قریب در شعر فارسی به دلیل تنوع قالب‌ها، برخلاف شعر یونانی که هر غرض، قالبی واحد داشته، همانا صورت کلی آن است و بدون توجه به این موضوع، امکان تقسیم انواع شعر فارسی با دقت تمام وجود ندارد؛ به‌ویژه که چه بسا در آن برای یک معنای کلی مانند عشق، قالب‌های متعددی وجود دارد و از غزل و منظومه‌های عاشقانه تا دوبیتی و رباعی به این موضوع پرداخته‌اند.

اکنون جا دارد دیدگاه‌های موجود را دربارهٔ فصول سه‌گانهٔ شعر کوتاه، یعنی صورت کلی بیرونی، صورت کلی درونی و معنی مشخص سازیم و بعد به نقد دیدگاه‌ها در این‌باره بپردازیم.

شعر کوتاه از جهت صورت کلی بیرونی

شعر کوتاه کلاسیک فارسی، تک‌بیت و دوبیتی و رباعی بوده‌اند. پس بر اساس پیشینهٔ شعر کوتاه فارسی و همچنین بر این اساس که واحد وزن در شعر کلاسیک فارسی، مصراع بوده است (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۰: ۱۲۱)، به نظر می‌رسد که شعر کوتاه از نظر صورت کلی بیرونی، شعری به طور معمول دارای حداکثر چهار مصرع و در شعر نیمایی و طبعاً سپید، بین سه تا پنج مصرع یا سطر باشد. با این حال دیدگاه‌های نویسندگان و پژوهشگران معاصر در این‌باره متفاوت است.

از آن میان سیروس نوذری می‌نویسد: «اولین ویژگی شعر کوتاه، حداقل سطور آن

است. شعر کوتاه می‌تواند حتی در یک سطر نوشته شود؛ آنچه پیشینیان مصرع نامیده‌اند. اما از سوی دیگر شاید در بلندترین شکل خود از یک صفحه کتاب بیشتر نباشد» (نوذری، ۱۳۸۸: ۱۸).

دربارهٔ این دیدگاه چند نکته قابل ذکر است: نخست اینکه خلط مبحث میان مصرع و سطر، جای انتقاد دارد و لازم بود تعبیر «مصرع برای شعر موزون یا سطر برای شعر غیر موزون» به کار می‌رفت. دوم اینکه تعیین شمار حداقل مصرع‌ها یا سطرها برای شعر کوتاه لازم نیست و مهم‌ترین بخش کار، تعیین حداکثر آن است. سوم اینکه شعر کوتاه در چیدمان معمولی مصرع‌ها یا سطرها، تا حد یک صفحه ادامه پیدا کند نیز جای بحث دارد و به نظر می‌رسد چیدمان غیر معمول شعرهایی مانند شعرهای سپید بیژن جلالی، مثلاً هر کلمه در یک سطر، مورد نظر نوذری بوده است که در این صورت باید جمله را واحد شمارش بگیریم؛ وگرنه چه بسا شاعری با این نوع هنجارشکنی‌ها، حتی هر حرف را در یک سطر قرار دهد و کار بالا و بالاتر بگیرد. این نکته درباره شعر نیمایی نیز صادق است و این نوع شعر هم با وجود عاملیت وزن، چه بسا تقطیع غیر معمول بیابد که در این صورت، تعیین مرز واقعی مصرع‌هایش با راهنمایی وزن عروضی آن و به تبع تقطیع مصرع‌محور، آسان‌تر خواهد بود.

همچنین سید علی میرافضلی معتقد است: «شعری را می‌توان در نوع شعر کوتاه گنجاند که کمتر از ده سطر و یا در معیار شعر قدیم، ده مصرع داشته باشد؛ حال هر شعری باشد و هر اسمی داشته باشد: شعر کوتاه سپید، نیمایی، سنتی، محلی، هایکو، هایکوی ایرانی، ترانک، نوخسروانی، سه‌گانی، طرح، رباعی نیمایی و غیره» (میرافضلی، ۱۳۹۲: ۲۸۰). معیار میرافضلی برای تعیین شمار مصرع‌ها یا سطرهای شعر کوتاه، همچنان مشخص نیست و شاید به همین دلیل پیش از مطلب قبلی می‌نویسد: «در مورد شعر کوتاه، میان اهل فن، اتفاق‌نظر بر روی خیلی از ویژگی‌ها نیست و ممکن است هر صاحب‌نظری در این حوزه، ویژگی‌هایی را در نظر بگیرد. حتی در مورد حد و حدود شعر کوتاه هم اجماعی وجود ندارد؛ مثلاً اینکه شعر کوتاه چند سطر دارد» (همان: ۲۷۹).

علیرضا فولادی بر آن است که «شعر کوتاه از جهت فرم بیرونی کلی، محدود است و بنا بر ظرفیت ذهن آدمی در یک بخش‌بندی، ظاهراً نمی‌تواند پنج لخت بیشتر داشته

باشد» (فولادی، ۱۳۹۴: ۱۹). لخت در اینجا به معنای مصرع برای شعر کلاسیک و نیمایی یا سطر برای شعر سپید است. در این دیدگاه نیز دلیل مشخصی دربارهٔ چرایی پنج‌لختی بودن شعر کوتاه دیده نمی‌شود، اما نخست با تعبیر «بنا بر ظرفیت ذهن آدمی در یک بخش‌بندی» گویا به موضوع روان‌شناختی «فراخنای حافظه» اشاره دارد. از این چشم‌انداز، روان‌شناسان با آزمایش عملی به این نتیجه رسیده‌اند که حافظهٔ موقّت انسان در یک زمان محدود، می‌تواند سه تا پنج عدد یا تصویر را به یاد بسپارد و البته در آزمایش‌های کوششی دیگر، توان به یادسپاری اعداد بیشتری را هم ذکر کرده‌اند (گشمردی، ۱۳۸۴: ۱۴۰). دوم اینکه قید «ظاهراً» نشان می‌دهد که برای این محدودیت، احتمال افزایش لخت‌های شعر کوتاه در نظر گرفته شده است. سوم اینکه ادامهٔ تعریف تا آنجا پیش می‌رود که تعیین حدود صورت کلی بیرونی شعر کوتاه را در نهایت به صورت کلی درونی آن پیوند می‌زند و این نکته در تعریف‌های دیگر وجود نداشت.

شعر کوتاه از جهت صورت کلی درونی

در کتاب «بوطیقای سه‌گانی و مسائل آن» با بحث دربارهٔ این موضوع مواجه می‌شویم. بر پایهٔ تعریف این کتاب، شعر کوتاه «از جهت فرم درونی، پیوسته است و به عبارتی دارای یک شگرد بنیادی بیش نیست و به عبارت دیگر، تک‌هسته‌ای است» (فولادی، ۱۳۹۴: ۱۹).

اما شگرد بنیادی چیست؟ فولادی قبلاً در مقاله‌ای به این پرسش پاسخ گفته است: «شعر کلاسیک فارسی، یک اثر به شمار می‌رود و هر بیت یا دو - سه بیت موقوف‌المعانیِ آن، متن است. شعر نیمایی و سپید فارسی از این جهت تفاوت‌هایی نشان می‌دهند. در این دو قالب، فصل (بند)، جای بیت را می‌گیرد و هر شعر، خواه کوتاه و خواه بلند، ممکن است یک فصلی یا چندفصلیِ موقوف‌المعانی یا چندفصلیِ غیر موقوف‌المعانی باشد» (همان، ۱۳۸۷: ۱۵۱).

از این چشم‌انداز، هر متن یک آرایهٔ اصلی بیشتر ندارد که همان شگرد بنیادی است و بقیهٔ آرایه‌های آن متن، به آن یک آرایه وابسته‌اند و با ساخت سلسله‌مراتبی، زیرمجموعهٔ آن قرار می‌گیرند. برای نمونه، رباعی زیر با شگرد بنیادی «سؤال و جواب پدید آمده است و آرایه‌هایی مانند تشخیص و حسن تعلیل، یا به بخش سؤال آن

مربوطند یا به بخش جواب آن و همچنین آرایه‌هایی مانند مراعات‌النظیر و واج‌آرایی در صورتی که به یکی از این دو بخش محدود نمانند، میان آنها اتصال برقرار می‌سازد» (فولادی، ۱۳۸۷: ۱۴۸-۱۴۹):

هنگام سپیده‌دم خروس سحری
دانی که چرا همی‌کند نوحه‌گری؟
یعنی که نمودند در آیینهٔ صبح
کز عمر شبی گذشت و تو بی‌خبری

(خیام، ۱۳۷۵: ۱۷۲)

شگرد بنیادی، بسته به نیاز متن، در متن‌های گوناگون (بیت و فصل شعر) تغییر می‌یابد و هر آرایه ممکن است این جایگاه را بپذیرد؛ چنان که ضمن دو بیت زیر از غزل سعدی هویداست (فولادی، ۱۳۸۷: ۱۵۴):

دیر آمدی ای نگار سرمست
زودت ندهیم دامن از دست (تضاد)...
از رای تو سر نمی‌توان تافت
وز روی تو در نمی‌توان بست (موازنه)...

(سعدی، ۱۳۶۲: ۴۲۶)

به هر حال آنچه با تأکید گفتنی است، اینکه هر شعر کوتاه یک شگرد بنیادی دارد:

آن قصر که بر چرخ همی‌زد پهلو — بر درگه آن شهان نهادندی رو
دیدیم که بر کنگره‌اش فاخته‌ای — بنشسته همی‌گفت که کوکو کوکو

(خیام، ۱۳۷۵: ۱۵۳)

رباعی بالا، یک رباعی تک‌هسته‌ای با شگرد بنیادی ایهام «کوکو» است. بر این پایه بجاست که همچنان بر وجود ویژگی تمامیت در شعر کوتاه تأکید بورزیم. از این‌رو نوذری هم معتقد است: «شعر کوتاه با همه کوتاهی در خود تمام می‌شود؛ هر آنچه را شاعر می‌نویسد، با همه فشردگی چنان است که در ذهن خواننده شعری کامل است» (نوذری، ۱۳۸۸: ۱۶-۱۹).

شعر کوتاه از نظر معنی

منصور رستگار فسایی از شعر کوتاه با عنوان طرح یاد می‌کند که بـه لحـاظ اسـلوب، مفهوم و کوتاهی مضمون، یادآور اشعار کهن چین و ژاپن است و سابقهٔ تـاریخی آن را در زبان فارسی تا دورهٔ سامانی و تک‌بیت‌های سبک هندی پیش مـی‌بـرد و بـر ایـن اعتقـاد است که «در این شعر، شاعر به یکی از اجزای طبیعت در لحظه‌ای خاص نظر می‌افکند و به کشف خاصی از آن دست می‌یابد که آن را با بیان دقیق کوتاه و قانع‌کننده بـه تصـویر می‌کشد... . این نوع شعر در دورهٔ معاصر نیز به شکار لحظه‌های تجربهٔ شاعران می‌پردازد و تأملات و تفکرات آنان را نه صرفاً درباره طبیعت، که دربارهٔ تمـام اندیشـه‌هـای مـادی، فلسفی، اجتماعی و... بیان می‌دارد. ویژگی این قبیل اشعار، کوتاهی، ایجاز لفظـی، عمـق معنایی و فکر آنهاست» (رستگار فسایی، ۱۳۸۰: ۶۶۲).

کاووس حسن‌لی، شعر کوتاه را وسیله‌ای برای ثبت شاعرانهٔ لحظه‌ای کوتاه مـی‌دانـد: «شعرهای بسیار کوتاه فارسی را گاهی طرح، گاهی ترانـک، گـاهی شـعرک، گـاهی شـعر کوتاه و گاهی به اشتباه هایکو خوانده‌اند. هایکو، نوعی از اشعار ژاپنـی اسـت کـه تنهـا از نظر کوتاهی با بسیاری از این سروده‌ها همانندی دارد... . شعر کوتـاه موفـق در حقیقـت شیوه‌ای برای بیان شاعرانهٔ لحظه‌های کوتاه اسـت و مـی‌خواهـد از ایـن راه، لحظـه‌ای را شکار و دقیقه‌ای را ثبت کند» (حسن‌لی، ۱۳۹۱: ۲۴۸).

به نوشتهٔ میرافضلی، «در شعر کوتاه باید کشفی زبـانی، تصـویری و فکـری در کـانون شعر وجود داشته باشد، درک و شهود آنی در آن باشد و کانون شعر در وهلهٔ اول با ذهن مخاطب تلاقی کند؛ یعنی رویدادی زبانی، تصویری و یا نکتهٔ فکری خاصی از آن به ذهن بیاید. این یک واقعیت است که شعر کوتاه، چون فشردگی دارد، باید اتفـاق و کشـفی در آن باشد و با ذهن مخاطب، ارتباط اوّلیّه را برقرار کند» (میرافضلی، ۱۳۹۲: ۲۸۰).

نقد

آنچه دربارهٔ دیدگاه‌های بالا گفتنی است اینکه پژوهشگران در بـاب لایـهٔ معنـایی شـعر کوتاه، نکات دقیقی را مطرح ساخته‌اند و به‌ویژه این دیدگاه که شـعر کوتـاه مـی‌توانـد «نـه صرفاً دربارهٔ طبیعت، که دربارهٔ تمام اندیشه‌های مادی، فلسفی، اجتماعی و...» باشـد، کـاملاً

با نمونه‌های موجود سازگار است؛ اما هنوز دو نکته در این‌باره گفتنی است: یکی اینکه در لحظه بودن، عارض بر شعر کوتاه است، نه جزء ذات آن و از این‌رو باید به عنوان ویژگی‌های توصیفی‌اش مطرح شود؛ زیرا شاعر این نوع شعر، چندان محدودیت عمل دارد که جز در حد بیان یک لحظه از تجربهٔ شاعرانه، امکان دیگری برای هنرنمایی نمی‌یابد.

بر این پایه، علی تسلیمی اساساً درلحظگی را عامل کوتاهی می‌داند، نه کوتاهی را عامل درلحظگی: «شعر لحظه، شعری است کوتاه، موجز و تصویری که غالباً در حد یک نما و دست‌کم کوتاه‌تر از یک سکانس است. شعر لحظه ناشی از برخورد آنی راوی با یک پدیده بدون ذهنیت مشخص پیشین، مثلاً تشبیه، تلمیح، اشاره، اسطوره و غیره است» (تسلیمی، ۱۳۸۷: ۲۱۹). دیگر اینکه انواع ادبی با گفتمان‌ها ارتباط مستقیم دارند و بدین دلیل برای نمونه گفتمان تغزلی به غزل یا منظومه‌های عاشقانه بیشتر روی می‌آورد و به همین دلیل مطالعات گفتمانی را با «ژانر» نیز مرتبط شمرده‌اند (مکاریک، ۱۳۹۳: ۲۵۶). دیگر اینکه با وجود تعیین حیطهٔ موضوعی کار شعر کوتاه، به نظر می‌رسد که تعیین گفتمان مناسب‌تر این نوع شعر هم روشنگر باشد.

به سوی تعریف شعر کوتاه

با آنچه گذشت، بی‌گمان تنسیق تازه‌ای از تعریف شعر کوتاه لازم است. این کار باید مبتنی بر تعیین تمایزهای این نوع شعر در همان سه لایهٔ صورت کلی بیرونی، صورت کلی درونی و معنایی پیش برود و در عین حال می‌تواند همچنان محل اصلاح و تکمیل پژوهشگران قرار گیرد.

صورت کلی بیرونی

تعیین حد قطعی در این‌باره ممکن نیست و آنچه به این نوع شعر از جهت فرم تمایز می‌بخشد، همان تک‌هسته‌ای بودن آن است. با این حال از آنجا که یک شگرد بنیادی، هرچه باشد، امکان محدودی برای طول و تفصیل دارد، حد شعر کوتاه نمی‌تواند از تعداد محدودی مصرع یا سطر فراتر رود. بر این اساس تعداد پنج مصرع، هرچند احتمالی است و عملاً امکان افزایش دارد، به واقعیت‌های موجود نزدیک‌تر می‌نماید. دلایل ما در این‌باره عبارتند از:

دلایل تاریخی

میرافضلی، نخستین اشعار کوتاه فارسی را به اشعار دوسطری، سه‌سطری و چهارسطری تقسیم کرده است (میرافضلی، ۱۳۸۷الف: ۱۶). شعر کوتاه در طول تاریخ شعر فارسی، قالب‌هایی مانند تک‌بیت و دوبیتی و رباعی داشته است که از دو تا چهار مصرع متغیرند و بدین دلیل نویسندگان مقالهٔ «طبقه‌بندی ساختاری گونه‌های شعر کوتاه معاصر» توصیه کرده‌اند: «به جای اینکه بگوییم بنا بر ظرفیت ذهن آدمی ظاهراً نمی‌تواند پنج لخت بیشتر باشد، بگوییم: با توجه به پیشینهٔ ذهنی‌ای که ما فارسی‌زبانان از قالب‌های کهن دوبیتی و رباعی و نظایر آن داریم، همین حدود چهار تا پنج سطر، حجمی منطقی و مناسب به نظر می‌رسد» (جبری و باقری‌فارسانی، ۱۳۹۴: ۱۶).

همچنین بر پایهٔ آمارگیری ما از مجموعهٔ کامل اشعار مهدی اخوان ثالث (۱۳۹۵)، در این مجموعه از مجموع ۱۴۴ شعر کوتاه، ۶۱ شعر دومصرعی یا همان تک‌بیت است و ۹ شعر سه‌مصرعی که آنها را نوخسروانی می‌نامد، ۷۲ شعر چهارمصرعی، شامل دوبیتی و رباعی و ۳ شعر نیمایی شامل یک مورد شعر دومصرعی، یک مورد شعر سه‌مصرعی و یک مورد شعر چهارمصرعی:

هان ماه ماهان! کجایی؟
خورشید اینک برآید
تنها تو با او برآیی

(اخوان ثالث، ۱۳۹۵، ج۲: ۱۰۸۰)

دلایل تحلیلی

برخی اشعار ظاهراً به شعر کوتاه شبیه‌اند، اما بیش از این حدود مصرع یا سطر دارند که احتمال آن را در صورت تک‌هسته‌ای بودن آنها نادیده نگرفتیم. با این حال در اینگونه مواقع معمولاً چینش مصرع‌ها یا سطرهایشان بر اساس تقطیع رایج مصرع‌های وزن عروضی اعم از کلاسیک و نیمایی یا بر اساس شمار مقاطع واقعی شعر سپید که مقاطع نحوی و اکثراً جمله‌ها باشند، پیش نرفته است:

شور شباهنگان،
شب مهتاب

غوغای غوکان،
برکهٔ نزدیک
ناگاه ماری تشنه، لکّی ابر،
کوپایه سنگی ساکت و تاریک.

(اخوان ثالث، ۱۳۹۵، ج۲: ۱۰۸۲)

چینش شعر بالا بر اساس روش تقطیع وزن عروضی در شعر کلاسیک به صورت زیر و بنابراین چهار مصرعی است:

شور شباهنگان، شب مهتاب
غوغای غوکان، برکهٔ نزدیک
ناگاه ماری تشنه، لکّی ابر،
کوپایه سنگی ساکت و تاریک.

در نمونهٔ زیر همین وضعیت را ضمن شعر نیمایی می‌بینیم:

شب
با گلوی خونین
خوانده‌ست
دیرگاه
دریا نشسته سرد
یک شاخه در سیاهی جنگل
به سوی نور
فریاد می‌کشد.

(شاملو، ۱۳۸۷: ۳۴۶)

که چینش آن بر اساس تقطیع وزن عروضی اینگونه است و بنابراین چهار مصرع دارد:

شب با گلوی خونین خوانده‌ست دیرگاه
دریا نشسته سرد
یک شاخه در سیاهی جنگل به سوی نور
فریاد می‌کشد

نمونهٔ زیر، صدق این قاعده را بر شعر کوتاه سپید هم نشان می‌دهد:

می‌خواهم
زمین را بغل بگیرم
با خودم ببرم و
در کهکشان دیگری بگذارم
اینجا
جاذبه‌اش
کم شده

(سیما حجازی، به نقل از: نوذری، ۱۳۸۸: ۴۹۲)

صورت کلی درونی

بی‌گمان کوتاهی شعر کوتاه به تک‌هسته‌ای بودن آن وابسته است و همین که شعر یک شگرد بنیادی بیشتر نداشته باشد، خواه‌ناخواه محدودیت صورت کلی بیرونی آن را در پی دارد؛ یعنی همه چیز از درون شعر آغاز می‌شود و به بیرون آن راه می‌یابد. بر این پایه تا اینجا مهم‌ترین تمایز شعر کوتاه عبارت است از تک‌هسته‌ای بودن. برای نمونه تعریف یادشده را در دو کوته‌سرودهٔ کهن و دو کوته‌سرودهٔ معاصر واکاوی می‌کنیم:

دل در پی راز عشق، دلمرده بماند
وان راز چنان که هست در پرده بماند
هر ساز که ساختم درین واقعه من
در کار شکست و کار ناکرده بماند

(عطار، ۱۳۷۵: ۶۶)

کوته‌سرودهٔ بالا از نظر صورت کلی بیرونی در قالب رباعی و به چهار مصرع محدود است و از جهت صورت کلی درونی، مبتنی بر شگرد بنیادی تمثیل «دل...: ساز...» است.

دلی دیرم دمی خرم نمی‌بو
غمی دیرم که هرگز کم نمی‌بو
خطی دیرم مو از خوبان عالم
که یار بی‌وفا همدم نمی‌بو

(باباطاهر، ۱۳۶۶: ۳۰)

شعر بالا در قالب دوبیتی و چهار مصرعی است با شگرد بنیادی حسن تعلیل. در این شعر، علت غم شاعر با خط یا به تعبیر دیگر، اقراری از طرف خوبان عالم، بی‌وفایی یار تلقی شده است.

چرا نگفتم
به بودنش تکیه کرده‌ام؛
به این که اگر برود
زمین‌لرزه
از شانه‌های من شروع می‌شود؟

(حسینی، ۱۳۹۳: ۳۰)

قالب این کار، سپید و پنج سطری و دارای شگرد بنیادی استعارهٔ «بودن» از «کوه» است. شاعر به بودن او تکیه می‌کند و وی کسی است که با رفتنش، زمین‌لرزه در شانه‌های شاعر پامی‌گیرد.

حسرتش شد تمام، خانه‌به‌دوش،
خانه‌ای دارد او که اجباری‌ست؛
قبر هم یک چهار دیواری‌ست.

(امیر باقری، به نقل از: فولادی، ۱۳۹۴: ۴۲)

کوته‌سرودهٔ بالا در قالب سه‌گانی با فرم جزئی درونی کلاسیک و از این‌رو دارای سه مصرع متساوی است و تشبیه مضمر قبر به خانه، شگرد بنیادی آن را تشکیل می‌دهد.

در دو شعر کوتاه‌نمای زیر با بیش از یک شگرد بنیادی مواجه‌ایم و بنابراین به‌واقع کوتاه نیستند و آنگونه که نشان می‌دهند، احتمالاً بازماندهٔ شعرهای بلندی باشند که ادامهٔ آنها از میان رفته است:

زمانه پندی آزادوار داد مرا
زمانه را چو نکو بنگری همه پندست
به روز نیک کسان گفت تا تو غم نخوری
بسا کسا که به روز تو آرزومندست
زمانه گفت مرا خشم خویش دار نگاه
کرا زبان نه ببندست پای در بندست

(رودکی، ۱۳۸۱: ۱۷)

این قطعه، دو شگرد بنیادی تشخیص دارد و بنابراین مانند دو شعر کوتاه پیوسته است: یکی در مصرع اول تا مصرع چهارم و دیگری در مصرع پنجم تا مصرع ششم که باز شاعر مجبور می‌شود به جای «زمانه پندی آزادوار داد مرا»، از خلاصهٔ آن، یعنی «زمانه گفت مرا» استفاده کند.

نیلوفر کبود نگه کن میان آب
چون تیغ آب‌داده و یاقوت آبدار
همرنگ آسمان و به کردار آسمان
زردیش بر میانه چو ماه ده و چار
چون راهبی که دو رخ او سال و ماه زرد
وز مطرف کبود ردا کرده و ازار

(کسایی، ۱۳۶۴: ۳۲)

معنی

شعر فارسی همیشه جایگاه تجلی اندیشه‌های خردمندانهٔ شاعران بوده است و از آغاز شکل‌گیری آن، شاعران بسته به مایه‌های شعری خود از حکمت به عنوان یکی از ارکان اصلی سخن استفاده کرده‌اند. چنان که در همان قرن‌های اولیه شاهد غلبه گفتمان حکمی در شعر شاعرانی چون رودکی، فردوسی و ناصرخسرو هستیم، اما با ظهور خیام، این گفتمان در قالب کوتاه رباعی جای گرفت، چنان که گویی روح، کالبدش را پیدا کرده است. باید به این نکته توجه داشت که «حکمت به عنوان امری فراتر از فلسفه و اخلاق، حاصل ارتباط انسان با هستی و کائنات است. شاعر در تلاقی‌گاه سنت ادبی، تاریخ، فرهنگ، اندیشه، فلسفه، احساس و تجربهٔ زیستهٔ هوشمندانهٔ خود قرار می‌گیرد و با جمع ایجاز و حکمت و شاعرانگی، چکیدهٔ تفکر و تجربهٔ خویش را در زبان شعر متجلی می‌سازد» (فولادی، ۱۳۹۴: ۲۳۶).

ایجاز به عنوان یکی از ویژگی‌های منحصربه‌فرد شعر کوتاه، شگرد مناسبی در جهت بیان حکمت و تأثیرگذاری آن بر مخاطب است. به بیان دیگر شعر کوتاه قابلیت انعکاس

اندیشه‌های حکمت‌آمیز را بیشتر دارد و میدان مناسبی برای بیان حقیقت‌های جاودانی است. مسئلهٔ مهم این است که این نوع از گفتمان مستلزم وجود مشخصه‌های دیگر شعر کوتاه است که پیش از این گفته شد و آن مشخصه‌ها همراه با گفتمان حکمی می‌توانند یک شعر کوتاه موفق پدید آورند. همچنین وجود چنین گفتمانی مستلزم آن نیست که شعر کوتاه، حتماً فلسفی یا عرفانی یا اخلاقی باشد، بلکه موضوعات این نوع شعر اعم از طبیعت، انسان، جامعه و جوانب گوناگون آنها، آزاد است و مهم غلبهٔ گفتمان حکمی بر آن است. برای نمونه شاعر شعر زیر، ضمن پرداختن به موضوع درد فردی، این موضوع را از راه ایهام‌های «اشکانیان» و «آل‌مویه»، به درد تاریخی و بشری پیوند می‌زند و از این راه به موضوع، جنبهٔ حکمی می‌دهد:

سلسلهٔ اشکانیان چشمانم
منقرض نخواهد شد
من
از تبار آل‌مویه‌ام

(سینا بهمنش، به نقل از: نوذری، ۱۳۸۸: ۵۰۰)

نتیجه‌گیری

آنچه تاکنون دربارهٔ تعریف شعر کوتاه فارسی در کتاب‌های ادبی گفته شده است نمی‌تواند بیان کنندهٔ ساختار اساسی و بنیادین شعر کوتاه باشد از این رو که جامع تمام جهات این نوع ادبی نیست و بیشتر به توصیف شعر کوتاه پرداخته است.

بیشتر پژوهندگان در تعریف شعر کوتاه، یا ویژگی‌های عارضی آن را مانند ایجاز، کاربرد محدود فعل، ضربهٔ پایانی، تصویرمحوری، کاربرد محدود قافیه و طبیعت‌گرایی متذکر شده‌اند و یا شرایط تعریف جامع و مانع منطقی را رعایت نکرده‌اند. ما کوشیدیم طی یک روال منطقی، تعریفی منسجم از شعر کوتاه فراهم آوریم. طبق این تعریف: شعر کوتاه، بنا بر نمونه‌های کلاسیک و نو، شعری است دارای سه مشخصهٔ زیر:

۱. نمی‌توان برای آن، حد مشخصی در نظر گرفت و با این حال شمار مصرع‌ها یا سطرهایش محدود است، تا جایی که بیشتر نمونه‌های کلاسیک شعر کوتاه از چهار مصرع درنگذشته‌اند و نمونه‌های امروزین آن نیز معمولاً از این حدود فراتر نرفته‌اند.

۲. تک‌هسته‌ای، یعنی دارای یک شگرد بنیادی است و این مشخصه، مهم‌ترین تمـایز آن را تشکیل می‌دهد.

۳. ضمن توجه به همهٔ موضوعات، با گفتمان حکمی دمخوری بیشتری دارد.

به سخن دیگر شعر کوتاه شعری است که شمار مصرع‌ها و سـطرهایش محـدود و در نمونه‌های کلاسیک و امروزی در حدود چهار مصرع یا سطر است؛ یـک شـگرد بنیـادین دارد و گفتمان حکمی از پرکاردترین مضامین آن است.

منابع

ابن خردادبه، عبیدالله بن عبدالله (۱۳۷۰) المسالک و الممالک، ترجمه حسین قره‌چانلو، تهران، مؤسسه مطالعات و انتشارات تاریخی میراث ملل.

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۹۵) متن کامل ده کتاب شعر مهدی اخوان ثالث، ۲ جلد، تهران، زمستان.

ادیس، استیون (۱۳۹۰) هایکوهای طنزآمیز، ترجمه رضی هیرمندی و مهرنوش پارسانژاد، تهران، چشمه.

ارسطو (۱۳۴۳) فن شعر، ترجمه عبدالحسین زرین‌کوب، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

باباطاهر (۱۳۶۶) ترانه‌های باباطاهر، تصحیح شهرام رجب‌زاده، تهران، اقبال.

تسلیمی، علی (۱۳۸۷) گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران؛ شعر، تهران، زمستان.

جبری، سوسن و حمید باقری فارسانی (۱۳۹۴) «طبقه‌بندی ساختاری گونه‌های شعر کوتاه معاصر»، ادب‌پژوهی، شماره ۳۴، صص۹-۳۱.

جعفری، محمود (۱۳۸۷) «شعر کوتاه در یک نگاه»، شعر، شماره ۶۱، صص ۳۶-۴۴.

حسن‌لی، کاووس (۱۳۹۱) گونه های نوآوری در شعر فارسی، تهران، ثالث.

حسینی، منیره (۱۳۹۳) فرود هیچ پرنده‌ای اضطراری نیست، تهران، فصل پنجم.

خوانساری، محمد (۱۳۷۲) منطق صوری، تهران، مروی.

خیام، عمربن‌ابراهیم (۱۳۷۵) رباعیات حکیم خیام نیشابوری، به کوشش محمدعلی فروغی و قاسم غنی، تهران، فرزان.

رستگار فسایی، منصور (۱۳۸۰) انواع شعر فارسی، شیراز، نوید.

رودکی، جعفر بن محمد (۱۳۸۱) رودکی، به کوشش خلیل خطیب رهبر، تهران، صفی‌علیشاه.

سعدی، مصلح بن عبدالله (۱۳۶۲) کلیات سعدی، به اهتمام محمدعلی فروغی، تهران، امیرکبیر.

شاملو، احمد (۱۳۸۷) مجموعه آثار، تهران، نگاه.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۹) موسیقی شعر، تهران، آگه.

شمس قیس رازی، شمس‌الدین محمد (۱۳۳۸) المعجم فی معاییر اشعار العجم، به کوشش محمدتقی مدرس رضوی، تهران، دانشگاه تهران.

صلاحی، عمران (۱۳۹۰) پشت دریچهٔ جهان، تهران، مروارید.

طایفی، شهرزاد و سپیده محمدی‌خواه (۱۳۹۴) «بررسی ایجاز در زبان طرح»، علوم ادبی، دوره ۵، شماره ۷، صص ۷۷-۱۰۰.

عطار، محمد بن ابراهیم (۱۳۷۵) مختارنامه، به کوشش محمدرضا شفیعی‌کدکنی، تهران، سخن.

علی‌پور، مصطفی (۱۳۷۹) می‌تراود مهتاب (مقدمه بر زیبایی‌شناسی تصویر و زبان شعر نیما)، تهران، پویش معاصر.

فولادی، علیرضا (۱۳۸۷) «نقد گرانیگاهی روشی برای نقد فرمالیستی شعر»، نقد ادبی، دوره ۱، شماره

۳، صص ۱۳۷-۱۶۳.
---------- (۱۳۹۴) بوطیقای سه‌گانی و مسائل آن، اصفهان، گفتمان اندیشه معاصر.
کافی، غلامرضا (۱۳۸۴) ترانک‌ها، بوشهر، شروع.
کسایی مروزی، مجدالدین ابوالحسن (۱۳۶۴) اشعار حکیم کسایی مروزی، به کوشش مهدی درخشان، تهران، دانشگاه تهران.
کشاورز، مسعود و فرشته رستمی (۱۳۸۴) «بررسی کارکرد تخیل در اشعار فروغ فرخزاد و سهراب سپهری بر اساس دیدگاه کالریج»، زبان و ادبیان فارسی، شماره ۳، صص ۱۰۵-۱۳۲.
کیارستمی، عباس (۱۳۷۸) باد و برگ، تهران، نظر.
گشمردی، محمودرضا (۱۳۸۴) «نقش حافظه در فرایند یادگیری زبان خارجی»، پژوهش زبان‌های خارجی، شماره ۲۸، صص ۱۲۳-۱۵۶.
مقربین، شهاب (۱۳۹۰) سوت زدن در تاریکی، تهران، چشمه.
مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۹۳) دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران، آگه.
میرافضلی، علی (۱۳۸۷الف) «پیشینهٔ شعر کوتاه در زبان فارسی»، شعر، شماره ۶۱، صص ۱۶-۱۹.
---------- (۱۳۸۷ب) تمام ناتمامی، تهران، تکا.
---------- (۱۳۹۲) به همین کوتاهی، کرمان، نون.
نامعلوم (۱۳۱۴) تاریخ سیستان، به کوشش ملک‌الشعرای بهار، تهران، زوار.
نوذری، سیروس (۱۳۸۸) کوته‌سرایی، تهران، ققنوس.
وحیدیان‌کامیار، تقی (۱۳۷۰) بررسی منشأ وزن شعر فارسی، مشهد، آستان قدس رضوی.
ولک، رنه و آوستن وارن (۱۳۷۳) نظریهٔ ادبیات، ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجر، ویرایش حسین معصومی همدانی، تهران، علمی و فرهنگی.
هدایت، رضاقلی‌خان (۱۳۸۲) مجمع‌الفصحا، به کوشش مظاهر مصفا، ۲جلد، تهران، امیرکبیر.
هوف، گراهام (۱۳۶۵) گفتاری درباره نقد، ترجمه نسرین پروینی، تهران، امیرکبیر.

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره پنجاه و دوم، بهار ۱۳۹۸: ۱۳۷-۱۱۳
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۳/۰۷
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۰/۲۵

تحلیل روش‌شناختی مسئلهٔ تأثیر و تأثر ادبی در سخن و سخنوران فروزانفر

احمد خاتمی *
مریم مشرف‌الملک **
اعظم سعادت ***

چکیده

همزمان با طرح آرای باختین دربارهٔ «منطق مکالمه» در اوایل قرن بیستم که مقدمهٔ وضعِ نظریهٔ بینامتنیت توسط ژولیا کریستوا در دههٔ ۶۰ میلادی گردید، بدیع‌الزمان فروزانفر در تألیف سخن‌وسخنوران، رویکردی انتقادی پدید آورد که بعدها عبدالحسین زرین‌کوب مبانی نظری آن را ذیل عنوان «نقد نفوذ» در کتاب نقد ادبی تبیین کرد. این پژوهش می‌کوشد چگونگی عملکرد فروزانفر را در ایجاد روشی منسجم برای بیان تأثیر و نفوذِ صوری و محتوایی در شعر فارسی تبیین کند و ضمن مقایسهٔ آن با روش «نقد نفوذ»، آن را به‌مثابه یک رویکرد انتقادی مستقل معرفی نماید. فروزانفر با دخل و تصرف در مبحث کهن سرقات ادبی، آن را به ابزاری کارآمد و کاربردی برای توصیف چگونگی تأثیرگذاری‌های ادبی در شعر فارسی تبدیل کرد و با وجود فاصله از خاستگاه نظری بینامتنیت، مفاهیمی مشابه با آن را در تحلیل روابط ادبی در شعر و تعیین نقش و جایگاه شاعران در بستر تاریخ به‌کار برد.

واژه‌های کلیدی: نقد ادبی، نقد نفوذ، بینامتنیت، فروزانفر، «سخن و سخنوران».

* استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید بهشتی A-khatami@sbu.ac.ir
** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید بهشتی M_mosharraf@sbu.ac.ir
***نویسنده مسئول: دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید بهشتی Zmsaadat@gmail.com

مقدمه

دربارهٔ مسئلهٔ تأثیر و نفوذ آثار ادبی بر یکدیگر، با عناوین مختلف همواره در تاریخ ادبیات ملت‌ها بحث شده است. در سنت ادب فارسی نیز محققان و منتقدان ادبی برای شناخت و تعیین اثر ادبی اصیل و خلاقانه، به شکل‌های پراکنده و جزءنگرانه و ذیل مفاهیم سرقت و تقلید و امثال آن به این مسئله پرداخته‌اند. دربارهٔ موضوع سرقات در کتب انتقادی و تذکره‌های فارسی همواره بحث شده، اما در «سخن و سخنوران» (۱۳۰۸-۱۳۱۲) که «کمال تذکره‌نویسی فارسی» (زرین‌کوب، ۱۳۴۶: ۲۵۹) شناخته شده، روش فروزانفر از نوع دیگری است. او با استفاده از مفاهیم تقلید، اخذ و اقتباس، انتحال، ترجمه و دو آرایهٔ تضمین و اقتفا، چگونگی تأثیرپذیری‌های شاعران از یکدیگر را بررسی و تحلیل می‌کند، که این تأثیرات عموماً در حوزهٔ اندیشه‌ها و مضامین و یا صورت‌های شعری مثل الفاظ و ترکیبات با درجات متفاوتی از زیبایی و شاعرانگی رخ می‌دهد.

در کتاب «نقد ادبی» عبدالحسین زرین‌کوب (۱۳۳۸)، رویکردی نقادانه با نام «نقد نفوذ» معرفی شده که هدف آن بررسی میزان تأثیر و نفوذ آثار ادبی در اندیشهٔ معاصران و آیندگان است. زرین‌کوب که بی‌گمان از راهنمایی‌ها و دانش استاد خود -فروزانفر- بهره‌مند بوده، به گونه‌ای انواع اخذ و تقلیدهای شاعران و نویسندگان را ذیل عنوان «نقد نفوذ» جمع و تبیین کرده که کاملاً با رویکرد فروزانفر در سخن و سخنوران منطبق است. رویکردی که گویی در پی پاسخ به این پرسش‌های مقدّر پدید آمده که هر شاعر چگونه تحت تأثیر سنت ادبیِ فارسی و به طور مشخص سنت ادبی عصر خود بوده است؟ چقدر مقلّد یا مبدع بوده است؟ و در آنچه از سنت ادبی یا ابداعات دیگران اخذ نموده، چگونه تصرف کرده یا بر آنها چیزی افزوده است؟ و اینگونه مرزهای تأثیر و نفوذ شاعران فارسی را نسبت به پیشینیان، معاصران و پسینیان آنها معین کرده است. به نظر می‌رسد که این رویکرد انتقادی در اثر فروزانفر، نتیجهٔ طبیعی تبیین تأثیر و تأثّر فکری شاعران در زمینهٔ تاریخ ادبیاتی «سخن و سخنوران» باشد؛ به گونه‌ای که نقاط پیدایش عناصر خلاقانه و پرنفوذ در شعر و مسیر حرکت آنها را در زنجیرهٔ تاریخ مشخص و ترسیم کرده است.

رویکرد انتقادی فروزانفر در بررسی تأثیر و نفوذ آثار ادبی بر یکدیگر، مشابه است با آنچه امروزه در بحث بینامتنیت مطرح می‌گردد. توجه به دوران حیات فروزانفر (۱۸۹۹-

۱۹۷۰م) و باختین (۱۸۹۵-۱۹۷۵م) به عنوان مهم‌ترین چهرهٔ پیشابینامتنی نشان می‌دهد که همان زمان‌ها که باختین در روسیه از «منطق مکالمه» سخن می‌گفت و احکام او در باب «مکالمهٔ متون»، مقدمات طرح درست «تاریخ ادبی» را فراهم می‌ساخت (احمدی، ۱۳۷۰: ۱۰۳)، فروزانفر در حال نگارش یک تاریخ ادبی بود که در آن رابطهٔ میان متون شعری در زنجیرهٔ تاریخ و نقش عناصر صوری و محتوایی اشعار را چون حلقه‌های به‌هم‌پیوستهٔ زنجیر در ساخت تاریخ ادبی ترسیم و تبیین می‌کرد. اصطلاح بینامتنیت[1] نیز مصادف با دههٔ آخر عمر فروزانفر، «نخست‌بار در زبان فرانسه در آثار اولیهٔ ژولیا کریستوا (۱۹۴۱-) از اواسط تا اواخر دههٔ ۶۰ قرن بیستم میلادی مطرح گردید» (آلن، ۱۳۸۹: ۳۰). پس از کریستوا، افرادی مطالعات بینامتنیت را از دیدگاه‌های متفاوت دنبال کردند. ژرار ژنت (۱۹۳۰-میلادی) در کتاب الواح بازنوشتنی (چاپ‌شده سال ۱۹۸۲ میلادی)، روابط میان‌متنی را با تمام متغیرات آن بررسی کرد و آن را ترامتنیت (transtextuality) نام نهاد. «ترامتنیت چگونگی ارتباط یک متن با متن‌های دیگر است. ژنت این روابط را به پنج دستهٔ بزرگ یعنی بینامتنیت، پیرامتنیت، فرامتنیت، سرمتنیت و بیش‌متنیت تقسیم می‌کند» (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۸۵) که در این میان بینامتنیت و بیش‌متنیت به رابطهٔ میان متون هنری یا ادبی بر اساس حضور یک متن در متن دیگر یا روش تأثیر آنها بر یکدیگر می‌پردازد. از نظر ژنت «هرگاه بخشی از یک متن در متن دیگری حضور داشته باشد، رابطهٔ میان این دو رابطهٔ بینامتنی محسوب می‌شود» (همان: ۸۷)، و «در بیش‌متنیت تأثیر یک متن بر متن دیگر مورد بررسی قرار می‌گیرد و نه حضور آن» (همان: ۹۴-۹۵).

روش فروزانفر، رویکردی مستقل در ادامه و تکامل روش تذکره‌نویسان فارسی در تشخیص اشعار تقلیدی یا نوآورانه بوده که به موازات شکل‌گیری زمینهٔ نظریهٔ بینامتنیت، در تألیف سخن و سخنوران به کار رفته و سیر حرکت و تحول عناصر تأثیرگذار در شعر را در یک دورهٔ مشخص تاریخی ترسیم کرده است. همین‌جا ضرورت بازخوانی آثار شاخص محققان سرشناس ادبیات فارسی به‌ویژه استادان نسل اول دانشگاه

1. Intertextualiy

همچون بدیع‌الزمان فروزانفر آشکار می‌شود که احیای دستاوردهای نوآورانه اما مغفول آنها، به موازات بهره‌مندی از نظریه‌های غیر بومی، می‌تواند در تحلیل بهتر متون ادبی و شناخت شیوه‌های کاربردی متناسب با فرهنگ و ادب فارسی راهگشا باشد.

در جست‌وجوی پیشینهٔ تحقیق کتاب یا مقاله‌ای که مشخصاً به این موضوع پرداخته باشد نیافتیم، مگر اشارات توصیفی کوتاه از برخی شاگردان فروزانفر، از جمله آنچه زرین‌کوب دربارهٔ روش تحقیقی فروزانفر گفته است: «تبحر در کتب ادب و احاطه بر اشعار و دواوین عرب به او این فرصت را داد که در سرقات بحث و تأمل کند و تأثیر و نفوذ مضامین اشعار عرب را در سخن شاعران فارسی‌زبان بسنجد و تحقیق کند» (زرین‌کوب، ۱۳۶۱: ۶۵۷). همچنین اظهارات محمدرضا شفیعی کدکنی در کتاب «با چراغ و آینه» در باب روش تحقیقی و انتقادی یگانهٔ فروزانفر در سخن و سخنوران: «او برای نخستین‌بار نقد را از تعارف‌های رایج تذکره‌ها، که غالباً بر اساس شهرت‌های غلط استوار شده است، رها ساخت و هر شاعری را در پایگاه مناسب خویش قرار داد و این ارزیابی علمی را به قیمت مطالعهٔ سطر به سطر مجموعهٔ آثار هر کدام از شاعران و تأمل در یک‌یک کلمات ایشان به دست آورد، آن‌هم در سایهٔ هوشیاری و نبوغی که تاکنون همتای آن را کمتر شناخته‌ایم» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۰: ۴۴۷). حال نویسندگانِ این پژوهش با استخراج مصادیقِ این گزاره‌های توصیفی به تحلیل و اثبات آن می‌پردازند.

این پژوهش به روش توصیفی- تحلیلی، کوششی است در اثبات این فرضیه که رویکرد فروزانفر در «سخن و سخنوران» در کشف و ترسیم مرزهای تأثیر و نفوذ شاعران بر یکدیگر در بستر تاریخ، با شیوهٔ «نقد نفوذ» که زرین‌کوب در رسالهٔ نقد ادبی خود برای شناخت تأثیر و نفوذ خالقان آثار ادبی بر یکدیگر پیشنهاد کرده، منطبق است. در این راستا روش خلاقانهٔ فروزانفر از لحاظ نوآوری و استقلال، در احیا و استخدامِ ابزارگونهٔ رویکردهای کهن و غیر کاربردی در سنجش متن، استخراج و تبیین می‌شود. فروزانفر با شناخت میراث اصول انتقادی عربی و فارسی کهن، در آن اصول دخل و تصرفی شگرف کرده و ظاهراً بدون آشنایی با شیوه‌های غربی، با روشی منسجم و مستدل به مسئلهٔ سرقات ادبی، کارکردی مؤثر بخشیده و آن را به مرتبهٔ یک رویکرد کاربردی برای ترسیم پیوندهای شعری در سیر تاریخیِ یک دورهٔ معین ارتقا داده است.

مسئلهٔ سرقت‌های ادبی در سنت انتقادی ادب فارسی

مبحث سرقات ادبی همواره از بخش‌های مهم کتب بلاغی عربی و فارسی بوده است. کشف سرقات ادبی، یکی از شیوه‌های مهم در نقد آثار ادبی بوده که در کتب بلاغیِ مختلف، انواع گوناگونی داشته است. منتقدان می‌کوشیدند با بررسی شباهت‌های موجود میان آثار ادبی، آثار ابداعی و خلاقانه را از غیر آن بازشناسند و راه تقلب و فریبکاری در عرصهٔ شعر و نویسندگی را مسدود سازند. این مسئله با اطلاق عنوان سرقت‌های ادبی به اخذ و تقلید شاعران و نویسندگان از یکدیگر در حوزهٔ لفظ و معنی و مضمون شروع شد، اما رفته‌رفته با شناختِ ابعاد گوناگون این موضوع، تسامح و پذیرش بیشتری نسبت به آن صورت گرفت و اهل بلاغت با بررسی‌های بیشتر، انواعی برای این مسئله تعیین کردند که برخی از آنها بنا بر شروطی، شاعر را از اتهام سرقت و تقلید برکنار می‌داشت.

زمینه‌ساز این بحث در بلاغت عربی کسی نیست جز «پیشوای اهل بلاغت، جاحظ» (ضیف، ۱۳۹۳: ۷۵)، که در کتاب «الحیوان» در باب «اخذ الشعرا بعضهم معانی بعض» به این موضوع پرداخته است: «شاعری را در روی زمین نمی‌شناسیم که اولین فردی باشد که تشبیهی درست و کامل، معنایی جدید و شگرف و مضمونی باارزش پدید آورده یا آرایه‌ای را ابداع کرده باشد، مگر آنکه شاعران پسین یا هم‌عصرش به لفظ او دست برده و بعضی معانی آن را سرقت کرده‌اند» (جاحظ، ۱۹۳۸، ج۳: ۳۱۱).

دیدگاه‌های تأثیرگذار جاحظ بر علم بلاغت عربی، در حوزهٔ سرقات نیز بسط و گسترش یافت و بسیاری از بزرگان علم بلاغت اسلامی با بیان آرا و نظریه‌های خود در این مسئله، ابعاد آن را کامل‌تر ساختند. از جمله در آثار مهم و اثرگذاری چون الصناعتین، العمده، اسرار البلاغه، دلایل الاعجاز و المثل السائر در باب تعیین حدود سرقات و انواع آن مباحثی مطرح شد که گاه بنا بر اصولی، استفاده از مضامین و صور بیانی و بدیعی پیشینیان را جایز می‌شمردند.

به نظر ابوهلال عسکری (وفات ۳۹۵ق) در کتاب «الصناعتین»، سرقات شعری بر دو قسم است: «نیکو و قبیح... این نیکویی به کمک پوشاندن جامهٔ الفاظ درخشان بر پیکر معنی یا نقل معنا از غرضی به غرضی دیگر با افزودن چیزی که بتواند سرقت را مخفی دارد، حاصل می‌شود؛ اما اگر مضمون را با الفاظی ناشیوا ادا کنند یا از همه یا اکثر الفاظ

شاعر قبلی استفاده کنند، مایهٔ قُبح سرقت شعری است» (ضیف، ۱۳۹۳: ۱۸۶). عبدالقاهر جرجانی (-۴۷۱ق) در «اسرار البلاغه»، «در مورد سرقات شعری و توارد سخن می‌گوید، به نظر او اتفاق مضمون دو شاعر در یک غرضِ عام چون بخشندگی را نمی‌توان جزء سرقات شعری شمرد» (همان: ۲۸۳). ابن اثیر (وفات ۶۳۷ق) در «المثل السائر»، سرقات را به پنج نوع تقسیم کرد: «نسخ و مسخ و سلخ و گرفتن معنی با افزودن چیزی بر آن و معکوس کردن آن با آوردن معنای متضاد... دیدگاه ابن اثیر در این باب... به مقایسهٔ شاعران در پرداختن به موضوعات واحد و متشابه منجر می‌شود» (همان: ۴۵۶).

این موضوع در ادب فارسی نیز مورد توجه قرار گرفت. در کتب بلاغی فارسی نیز که متأثر از بلاغت اسلامی بوده، همواره بخشی مجزا به این بحث اختصاص داشته است. از مهم‌ترین آنها می‌توان «المعجم فی معاییر اشعار العجم» (قرن۷) را نام برد که در فصلی مختصِ سرقات، چهار نوع برای آن قائل شده است: «انتحال، سلخ، المام و نقل» (شمس قیس، ۱۳۸۸: ۴۶۰) و در نهایت بیان داشته که «ارباب معانی گفته‌اند چون شاعری را معنی‌ای دست دهد و آن را کسوت عبارتی ناخوش پوشاند و به لفظی رکیک ادا کند و دیگری همان معنی فراگیرد و به لفظی خوش و عبارتی پسندیده بیرون آرد، او بدان اولی گردد و آن معنی ملک او شود» (همان: ۴۶۰).

این بحث سرقات تا دورهٔ معاصر در کتب بلاغی ادامه یافته است. از جمله جلال‌الدین همایی (۱۲۷۸-۱۳۵۹ شمسی)، بخشی از کتاب «فنون بلاغت و صناعات ادبی» (۱۳۳۹) را به سرقات ادبی اختصاص داده است و یازده نوع برای آن برشمرده که پنج نوع را اصلی و باقی را فرعی می‌داند. سپس برخی از این انواع مثل نسخ و انتحال را قطعاً سرقت ادبی می‌داند و برخی مانند توارد و مواردی از اقتباس را تنها مورد «تهمت سرقت» می‌شناسد (همایی، ۱۳۹۴: ۳۸۳) و «تتبع نیکو و پسندیده» را نه‌تنها نوعی سرقت نمی‌شناسد، بلکه آن را «هنر حسن تقلید و استقبال» (همان: ۳۹۴) می‌نامد. از نظرهای بلاغیان عرب و فارسی برمی‌آید که هرگونه اخذ و اقتباس و تقلید را نمی‌توان از مقولهٔ سرقات دانست. اگر لفظ یا معنی اخذشده، خلاقانه به کار گرفته شود و حاصلی نیکو به بار آورد، البته کاری بدیع و پسندیده صورت گرفته است.

در کنار کتاب‌های نظری علوم بلاغت، تذکره‌های فارسی نیز با وجود ضعف‌های فراوان، همیشه از محمل‌های اصلی نقد شعر در طول تاریخ ادبی فارسی به شمار رفته‌اند. به طور کلی در تذکره‌ها، نقدهای ذوقی و نه‌چندان دقیق منتقدان، به یافتن مصادیق عینی سرقات در اشعار و مشخص کردن سرقت‌های شعری منحصر شده و تعیین سرقات عموماً در محدودهٔ بیت و مضمون‌های منفرد باقی مانده است. گویی تذکره‌نویسان با کشف منابع الفاظ و مضامین یا سرقات، کار خود را پایان‌یافته می‌دانسته‌اند و دیگر در جست‌وجوی هدف و کارکردی خاص، به قصد شناخت عمیق‌تر متن نبوده‌اند. برای نمونه نقد اشعار حزین لاهیجی از محمد عظیم ثبات است که ماجرای آن در کتاب «شاعری در هجوم منتقدان»، بر مبنای تذکرهٔ «ریاض الشعراء» واله داغستانی آمده است: «محمد عظیم ثبات... سعی کرد سابقهٔ مضامین و تعبیرات شعری حزین را در آثار استادان پیشین بیابد و عملاً او را متهم به سرقت‌های آشکارا در حوزهٔ مضامین و تعبیرات کند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۱۷)، که انگیزهٔ «ثبات» در نوشتن این نقد، چیزی جز واکنش به نظر مخالفِ «حزین» در باب یک بیت او نبوده است (همان: ۳۶۳).

اما مبحث سرقات در «سخن و سخنوران»، نظم و کارکردی متفاوت یافته و زمینهٔ طرح مسئلهٔ تأثیر و نفوذ را فراهم کرده است. فروزانفر در صورت‌بندی تازهٔ خود، برای مشخص کردن مرز بین تقلید و نوآوری، بی هیچ اشاره‌ای به سرقت ادبی، از برخی اصطلاحات مرسوم این حوزه استفاده می‌کند تا پیوندهای صوری و معناییِ اشعار یک دورهٔ خاص را تبیین سازد. این اصطلاحات عبارتند از تقلید، اخذ و اقتباس، انتحال و ترجمه. در کنار اینها گاهی دو صنعت بدیعیِ تضمین و اقتفا که به نوعی نشان‌دهندهٔ روابطِ درونی میان شعر و شاعران است، نیز به کار رفته است.

«سخن و سخنوران» و مسئلهٔ تأثیر و نفوذ

«سخن و سخنوران» در ادامهٔ سنت تذکره‌نویسی فارسی و به عنوان نمونهٔ عالی تذکره‌های ادبی، در سال‌های ۱۳۰۸-۱۳۱۲ در دو جلد به چاپ رسید. فروزانفر بنا بر شهادت برخی از شاگردان مستقیمش، روش تحقیقی منحصربه‌فرد داشته است: «در کار

تحقیقات ادبی، به سائقهٔ ذوق، بسیاری از اصول تحقیق به شیوهٔ اروپاییان را دریافته بود، پیش از آنکه کارهای خاورشناسان ترجمه شود، بی‌آنکه با زبان‌های فرنگی آشنایی داشته باشد. طرز تحقیق او کاملاً اروپایی بود. در همه‌چیز به دیدهٔ تردید می‌نگریست. اقوال متقدمان را با محک عقل و حتی نوعی آمارگیری می‌سنجید و درست و نادرست آن را بازمی‌نمود» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۰: ۱۳۴). روش تحقیق او که «در بین قدما تقریباً بی‌سابقه بود، شیوهٔ نقادی او را تاحدی به شیوهٔ نقد محققان فرنگی نزدیک نمود» (زرین‌کوب، ۱۳۶۱: ۶۵۷).

این توفیق فروزانفر در تألیف گونه‌ای از تاریخ ادبی که ادامهٔ طبیعی سنت تذکره‌نویسی فارسی است، مبتنی بر روش‌های تحقیقی و انتقادیِ اوست. یکی از این رویکردها که از پیوستگی نقد ادبی و تاریخ ادبی ناشی می‌شود، ارزیابی اشعار شاعران است با تعیین میزان نوآوری یا تقلیدی بودن آنها در خلق اثر ادبی. بدین منظور برای داوری دربارهٔ هر شاعر، ابتدا احاطهٔ او را بر سنت ادبی می‌سنجد و میزان تأثیرپذیری از شاعران پیشین یا هم‌عصرش را مشخص می‌کند. آنگاه هنر شاعر را در خلق و افزودن مؤلفه‌ای لفظی یا معنایی به پیکرهٔ شعر بررسی می‌کند و اگر عنصر ابداعی او را معاصران یا آیندگان او تقلید کرده باشند و سنت ادبی را تقویت کرده باشد، برای شعر او ارزش و جایگاه بالاتری متصور می‌شود. بدین‌ترتیب دامنهٔ تأثیرگذاری شاعر را هم در تاریخ ادبی نشان داده است. از آنجا که این عملکرد فروزانفر به طور دقیق و منظم دربارهٔ همهٔ شاعران اعمال شده، رویکردی نظام‌مند را پدید آورده که روابط میان آثار شعری را در دورهٔ تعیین‌شده به تصویر کشیده و همچنین راهی منطقی و مستدل برای ارزش‌گذاری اشعار و قضاوت نهایی دربارهٔ هر شاعر ترسیم کرده است. در ادامه، مصادیق این رویکرد در «سخن و سخنوران» استخراج، دسته‌بندی و تحلیل می‌شود.

در «سخن و سخنوران»، تأثیر و نفوذ در دو شاخه بررسی می‌شود:

۱. مسئلهٔ تأثیر و نفوذ در میان شاعران فارسی که به کیفیت نفوذ معانی و مضامین و الفاظ و ترکیب‌های شعر شاعران فارسی بر هم‌عصران و اخلاف آنها می‌پردازد.

۲. تأثیرپذیری شاعران فارسی از قرآن، زبان و شعر عربی که نفوذ مضامین و اسالیب عربی در شعر فارسی را نشان می‌دهد.

مسئلهٔ تأثیر و نفوذ در میان شاعران فارسی

فروزانفر چگونگی پیروی شاعر از روش شاعران دیگر و تصرف در سبک ادبی عصر یا سبک شاعران دیگر را با تعیین میزان ابتکار و ابداع هر شاعر در کاربرد الفاظ و معانی، ضمن لزوم حفظ سنت‌های ادبی مشخص می‌کند.

تقلید: چنان است که «نویسنده و گوینده‌ای، شیوهٔ گفتار گوینده و نویسندهٔ دیگری را پیش گیرد و بر طریقه و منوال او سخن گوید، و تقلید البته برای انسان که به قول ارسطو از همهٔ حیوانات بیشتر به محاکات علاقه دارد، امری فطری و طبیعی است» (زرین‌کوب، ۱۳۶۱: ۱۱۳).

هرچند به نظر فروزانفر، «عظمت شاعر وقتی معلوم می‌گردد که در فکر و انتظام معانی یا در نظم و اسلوب، سبک و طریقه‌ای اختراع نماید، نه اینکه به تقلید دیگران فکر کند یا سخن بگوید» (فروزانفر، ۱۳۸۰: ۲۵۶) و سنایی «گاهی به اقتفا و در روش مسعود سعد قصیده می‌سراید، لیکن در این قصاید برای وی چندان عظمتی نیست، زیرا در این روش‌ها مؤسس نبوده» (همان)، اما تقلید اگر خوب و هنرمندانه انجام شده باشد، عملاً در نظرش مقبول است. اثیر اخسیکتی از مقلدان خوب انوری است و «با مهارت سبک سنایی و انوری را تقلید می‌کند... و اگرچه به انوری نمی‌رسد، می‌توان او را یکی از مقلدان خوب انوری شمرد» (همان: ۵۳۳). از قصاید مجیرالدین بیلقانی، «آنچه به تقلید گذشتگان است، نیک و دلپسند و هرچه به طرز خاقانی است، خاصه زهدیات، هم‌پایهٔ قسم نخستین نیست» (همان: ۵۸۱). اما عالی آن است که شاعر توانسته باشد در آن تصرفی هنرمندانه نیز بکند. سبک و اسلوبِ فرخی، «همان طریقه و روش ابوالحسن کسایی است که از تشبیهات آن کاسته و بر معانی عشقی آن افزوده است» (همان: ۱۲۵). سبک بیان سوزنی، «همان سبک فرخی است؛ همان حلاوت و سهولت و خیال ساده را نمایش می‌دهد. ولی سوزنی، جد را به هزل مبدل کرده» (همان: ۳۱۶).

اصولاً به زعم فروزانفر، تقلید امری بدیهی و پذیرفتنی است، اما شایسته‌تر است که شاعر بتواند از مرز تقلیدِ صرف عبور کند و به سبک شخصی دست یابد: سبک خاقانی «از روش سنایی منشعب است و قسمتی از قصایدش به تقلید سنایی است و می‌رساند

که خاقانی مدتی به تقلید او سخن‌سرایی کرده و تدریجاً به ایجاد رویهٔ خاصی که به زیادی تراکیب و غلبهٔ لفظ بر معنی امتیاز دارد، موفق شده است» (فروزانفر، ۱۳۸۰: ۶۱۷).

اقتباس: مقصود از اقتباس آن است که «گوینده یا نویسنده‌ای معنی و مضمون دیگری را بگیرد و با تصرف لایق و مناسبی آن را به صورتی دیگر نقل نماید» (همان: ۱۱۳). تلقی فروزانفر از اقتباس با این تعریف، چندان مطابقت ندارد و به نظر می‌رسد که او اقتباس را نه در چارچوب اصطلاحی آن، بلکه در معنای لغوی به کار برده، یا برای آن کارکردی مانند تقلید در نظر گرفته است. انوری، «اساس و طریقهٔ شعری خود را از ابوالفرج رونی که بدو اعتقاد کاملی دارد، اقتباس کرده و به طریقهٔ او، چند قصیده در دیوانش موجود است» (همان: ۳۳۲) و مسعود سعد، «اساس تنظیم قصاید و ورود و خروج مقاصد را از عنصری اقتباس کرده و طرزهای او را نصب‌العین دارد» (همان: ۲۰۹). در این شواهد، اقتباس دارای معنای اصطلاحی خود نیست.

انتحال: در اصطلاح آن است که «کسی شعر دیگری را مکابره بگیرد و شعرِ خویش سازد، بی‌تغییری و تصرفی در لفظ و معنی آن یا به تصرفی اندک، چنان که بیتی بیگانه به میان آن درآرد یا تخلص بگرداند» (شمس قیس، ۱۳۸۸: ۴۶۰). معزی «می‌خواهد از دو شاعر بزرگ عصر غزنوی، عنصری و فرخی تقلید کند، لیکن به تغزلات این نرسیده و به مدایح آن نزدیک هم نمی‌شود. مضامین و عبارات این دو را انتحال کرده، بدون تصرف، پاره‌ای از این و قسمتی از آن به هم آمیخته، به مجموع دو سبک قصیده می‌پردازد و چون در این کار توانا و در انتحال هم مقتدر نیست، راه خیال خود را به دست خواننده داده و از عبارات بی‌تغییر آن دو شاعر، دلیلی روشن اقامه کرده تا خون آن دو دیوان را صریحاً به گردن او می‌دانند»[1] (فروزانفر، ۱۳۸۰: ۲۳۱-۲۳۲). مجیر بیلقانی، «بسیاری از مضامین قصایدش منتحل است و در اشعار خاقانی می‌توان دید» (همان: ۵۸۱).

دیدگاه فروزانفر به انتحال که نزد قدما نوعی سرقت محسوب می‌شده، نشان از بی‌اعتقادی او به مقولهٔ سرقت دارد. چنان که از تحلیل شعر معزی برمی‌آید او به انتحال همچون فنی می‌نگرد که تحقق درست و کامل آن می‌تواند موجب ارتقای هنری اثر بشود، که معزی خوب از عهدهٔ این کار برنیامده است.

تضمین: در اصطلاح بدیعی آن است که «شاعر را بیتی شعر از شعر دیگران خوش آید و آن را به میان قصیدهٔ خویش آرد بر سبیل مهمان، نـه دزدیـده. و رسـم ایـن عمـل آن است که شاعر از نخست بگوید که این بیت از کسی دیگر است، با نام و کنایت و اشارت» (رادویانی، ۱۳۸۰: ۱۹۲). سنایی پیش از آنکه به سبک شخصی خود دست یابد، «ابتـدا پیـرو سبک فرخی و منوچهری بوده... و از ابیات ایشـان تضـمین کـرده و از میانـه بـه فرخـی عقیده اظهار نموده است و تغزلات او به سبک فرخی بسیار شـبیه و بعضـی اشـتباه‌پـذیر است» (فروزانفـر، ۱۳۸۰: ۲۵۶). عمادی «در زمان خود شهرت یافتـه و بعضـی شـعرای قـرن ششم و هفتم، سخن وی را به تضمین در اشعار خود آورده‌اند» (همـان: ۵۲۰). تضـمین بـه عنوان یک صنعت بدیعی دارای کارکردی مؤثر در برقراری پیوند میان شعر شاعران است و از این جهت، در بررسی تأثیر و تأثر اشعار، جایگاه قابل توجهی دارد.

فروزانفر ضمن تأکید بر عناصر تقلیدی و اقتباسی، وجـوه تمـایز شـعرا را نیـز نشـان می‌دهد: مسعود سعد «اساس تنظیم قصاید و ورود و خروج مقاصد را از عنصری اقتبـاس کرده و طرزهای او را نصب‌العین دارد، لیکن طریقهٔ عنصری را در ابداع معـانی و جزالـت اسالیب پیروی نکرده و یا نمی‌تواند از عهده برآید» (همان: ۲۰۹). ادیب صـابر «در شـعر بـه سبک فرخی مایل و غالب تغزلاتش به روش اوست... باز می‌خواهد به لطافت بیان فرخی، جزالت و حسن استدلال عنصـری را آمیختـه، سـبکی اختـراع کنـد، لـیکن بـه مقصـود نرسیده» (همـان: ۲۴۰). «سبک و طریقهٔ رشید همان سبک و طریقهٔ عنصری اسـت کـه در قصاید خود از آن پیروی کرده، ولی از حسن معانی و جزالت الفاظ کاسته و بـه جـای آن ترصیع و امثال و اشباه آن را بسیار مراعات کرده است» (همان: ۳۲۴). قطـران «بیشـتر بـه سبک فرخی و عنصری متمایل و معانی و افکار این دو استاد در شعر وی بسیار اسـت. از این‌رو شاید بتوان اطلاع او را از اشعار آنان که قسمت عمدهٔ اشـعارش را بـه تقلیـد روش ایشان و در جواب قصایدشان سروده، ثابت کرد» (همـان: ۴۹۵). از رویکرد فروزانفـر چنـین برمی‌آید که شاعران مبدع و خلاق به واسطهٔ این تقلیدها و اقتباس‌هاسـت کـه در تـاریخ ادبی جاری و ماندگار می‌شوند و گستردگی دامنهٔ این تأثیرگذاری‌هـا، دلیلـی محکـم بـر اصالت این آثار است.

فروزانفر، تقلید و اقتباس و حتی انتحال را به‌خودی‌خود امـری پسـندیده یـا ناپسـند

تلقی نمی‌کند، بلکه زشتی و زیبایی‌شان را وابسته به کیفیت استفادهٔ شاعر از آنها می‌شناسد و تقلید را اگر کامل و درست انجام شود، دال بر مهارت شاعر می‌داند. برای مثال طبق داوری او، شاعری چون مسعود سعد که «به فصاحت بیان و سلاست الفاظ و... از اغلب شعرا ممتاز» (فروزانفر، ۱۳۸۰: ۲۰۸) است، اتفاقاً شاعری مقلد است: «جمل را به روش فردوسی پیوسته و روش او را در انتظام آنها کاملاً مراعات می‌کند... و جز اینها آثار بسیار ظاهری از مراجعات پیاپی و متطاول او به شاهنامه در غالب قصایدش دیده می‌شود... . از عنصری اقتباس کرده و طرزهای او را نصب‌العین دارد... . [اشعار او] آثار کمی از ناصرخسرو و فرخی نیز دارد... . معانی و الفاظ دیگران از قبیل منوچهری و عنصری و مضامین مکرر بسیار آورده است» (همان: ۲۰۹).

در واقع چگونگی دخل و تصرف هنرمندانهٔ شاعر است که زشتی یا زیبایی اخذ و تقلید را تعیین می‌کند، نه نفس این عمل؛ چنان که قطران «به دستیاری جانِ شیرین و خاطرِ باریک‌اندیش، هرچند در اساسِ انتظام معانی و ابیات پیرو شعرای مشرق ایران است، در طرز قصاید تصرفاتی کرده و خود را در عداد مبدعان عالم نظم آورده است» (همان: ۴۹۴) و عمادی، «معانی عمومی را در نظر گرفته و و در آنها تصرف کرده، ولی حُسن تصرف او را هم به‌هیچ‌روی انکار نتوان کرد» (همان: ۵۱۹).

فروزانفر به مسئلهٔ تأثیر و نفوذ در سطح قالب‌های ادبی هم می‌پردازد. اسدی در مثنوی گرشاسب‌نامه، «طرزی نو» بنا نهاده است، به طوری که «از روش قصیده‌پردازی عنصری و امثال وی، آثار نمایان دارد» (همان: ۴۳۹). در اکثر قصاید جمال‌الدین اصفهانی، «تأثیر اسلوب غزل محسوس است و آن جزالت معهود که پیشینیان در قصیده ملتزم آن بودند، در اشعار وی دیده نمی‌شود و... در حد امکان بر لطافت چامه‌های زیبای خویش می‌افزاید و قصیده را به غزل نزدیک می‌سازد» (همان: ۵۴۸). غزل‌های خاقانی، حلقهٔ اتصال غزل‌سراییِ سنایی و مولوی است. رویهٔ غزل‌سرایی او «که زادهٔ سبک غزلیات سنایی است، محل توجه... جلال‌الدین مولوی بلخی گردیده و نزدیک بدان رویه غزل سروده است» (همان: ۶۲۰).

گاهی مسئلهٔ تأثیر و نفوذ مطلقاً در میان آثار خاص بررسی می‌شود. «حدیقه

الحقیقه» سنایی «از قدیم... منظور ادبا و سخن‌گویان پارسی بوده و مخصوصاً نظامی گنجوی و خاقانی در مخزن‌الاسرار و تحفه العراقین، بدین کتاب و معارضهٔ آن نظر داشته‌اند» (فروزانفر، ۱۳۸۰: ۲۵۸). در باب اقتباس‌های شعرا از برخی مضامین «ویس و رامین» می‌گوید: «مابین داستان ویس و رامین و شیرین و خسرو، مناسبات بسیار هست و بدان ماند که آنها را از روی یکدیگر ساخته‌اند؛ ولی داستان خسرو و شیرین به پاکدامنی و عفت نزدیک‌تر و منظومهٔ ویس و رامین از شیرین و خسرو لطیف‌تر و مؤثرتر است» (همان: ۳۷۱).

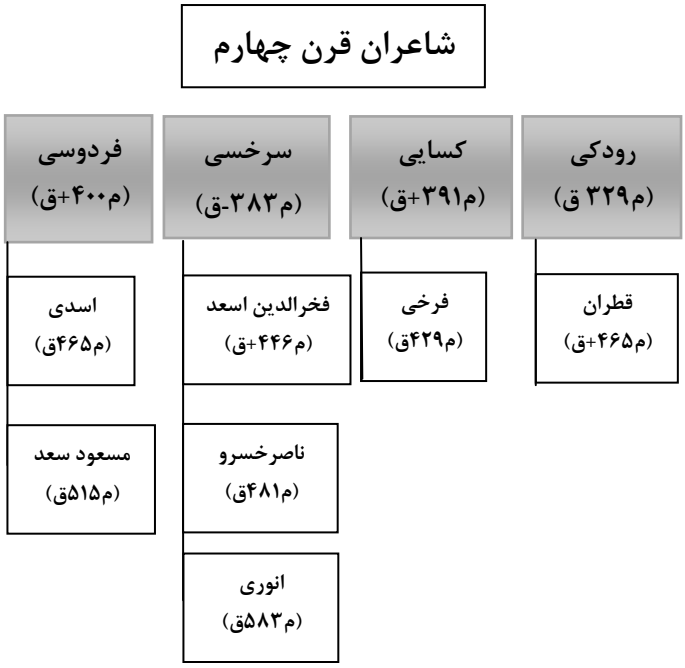
از تحلیل فروزانفر اینگونه استنباط می‌شود که ابداع و ابتکار در عرصهٔ شعر، در صورت پذیرش عام و تکرار در آثار پسینیان، خود می‌تواند به سنت ادبی تبدیل شود؛ همان‌طور که مضامین و افکار فلسفی با سرخسی وارد عرصهٔ شعر می‌شود و ناصرخسرو و انوری به ترتیب از آن متأثر می‌شوند و دخل و تصرف‌هایی هم در آن انجام می‌دهند: خسروی سرخسی، «نخستین شاعر است که افکار فلسفی را با خیالات شعری مخلوط ساخت و بعد از او، این طریقه پیروان بسیار پیدا کرد» (همان: ۳۷). ناصرخسرو «نظم ادله و قوانین علمی را که خسروی سرخسی پی‌افکنده بود، به حد اعلی رسانید» (همان: ۱۵۴)، به گونه‌ای که «عقاید فلسفی را در اسلوب فلسفی و نه به اصطلاحات فلاسفه منظوم می‌سازد و بدین جهت فرهنگ علمی فارسی را وسعت و راهی برای وضع لغات علمی نشان می‌دهد» (همان: ۱۵۵). سپس انوری نیز در شعر خود از این مفاهیم استفاده کرده، اما سبک او در استفاده از افکار و اصطلاحات فلسفی با ناصرخسرو متفاوت است: «اشعار انوری مشتمل است بر آن عقاید و اصطلاحات، ولی در اسلوب شعر...» (همان).

اصولاً فروزانفر سنت ادبی را به عنوان سطح عمومی و پایهٔ شعر در نظر گرفته و هر نوع نوآوری را نسبت به آن می‌سنجد. او فرایند تأثیر و تأثر را امری بدیهی قلمداد می‌کند و حتی برای شاعرانی که اشعارشان صرفاً محمل مناسبی در حفظ و انتقال سنت ادبی بوده و هیچ نوآوری‌ای نداشته‌اند، در زنجیرهٔ تاریخ جایگاهی قائل شده و نامشان را در تاریخ ادبی خود قابل ذکر دانسته است.

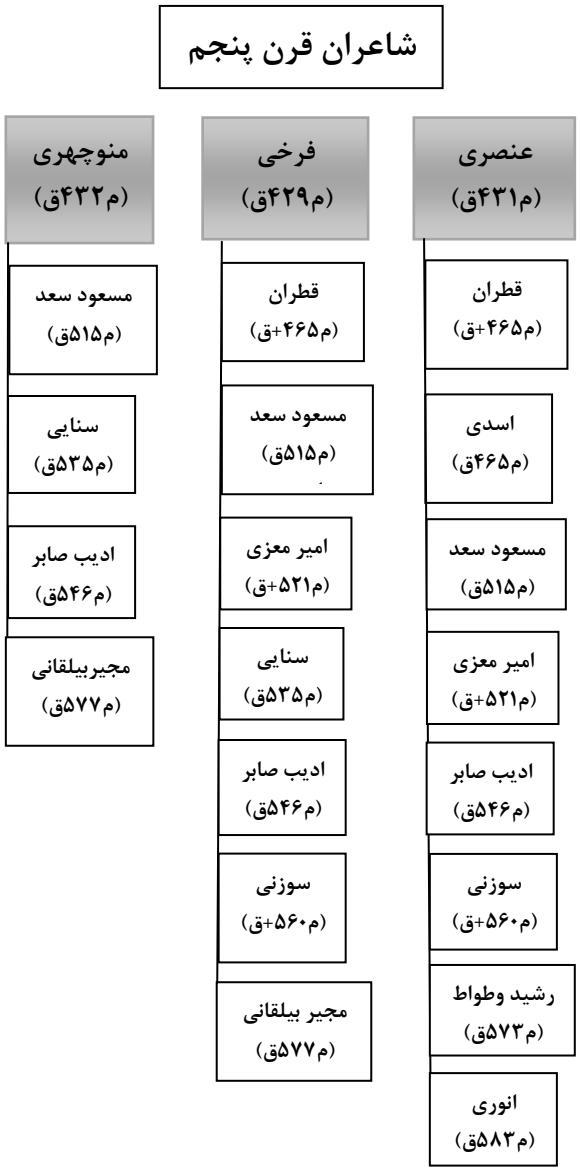
تعیین گسترهٔ نفوذ شاعران تأثیرگذار

رویکرد انتقادی فروزانفر در تبیین میزان تأثیر و تأثر آثار، منجر به مشخص شدن حدود دامنهٔ نفوذ هر شاعر در عصر خود یا دوره‌های بعدی شده است. روش شاعران مبتکر و درجه اول عموماً در اشعار متأخران تأثیر گذاشته، اما دامنهٔ نفوذ همهٔ شاعران یکسان نیست. هرچند در کل کتاب تنها در دو مورد به تأثیرگذاری فردوسی اشاره شده است (شکل ۱)، در یک داوری مستقیم، فردوسی «به قول مطلق، استاد همهٔ گویندگان و سخن‌سرایان پارسی است و به گردن کلیهٔ شعرای متأخرین یا پارسی‌گویان حقی عظیم دارد؛ چه نِطاق بیان را وسعت داده و طریق سخن را تمهید و شاعری را آسان کرده...» (فروزانفر، ۱۳۸۰: ۴۵) و عنصری به عنوان «بزرگ‌ترین استاد قصیده‌پرداز و مدح‌سرای قرن پنجم، بلکه زبان پارسی» (همان: ۱۱۲)، دارای بیشترین موارد تأثیر و نفوذ در سه قرن موردنظر است (شکل ۲).

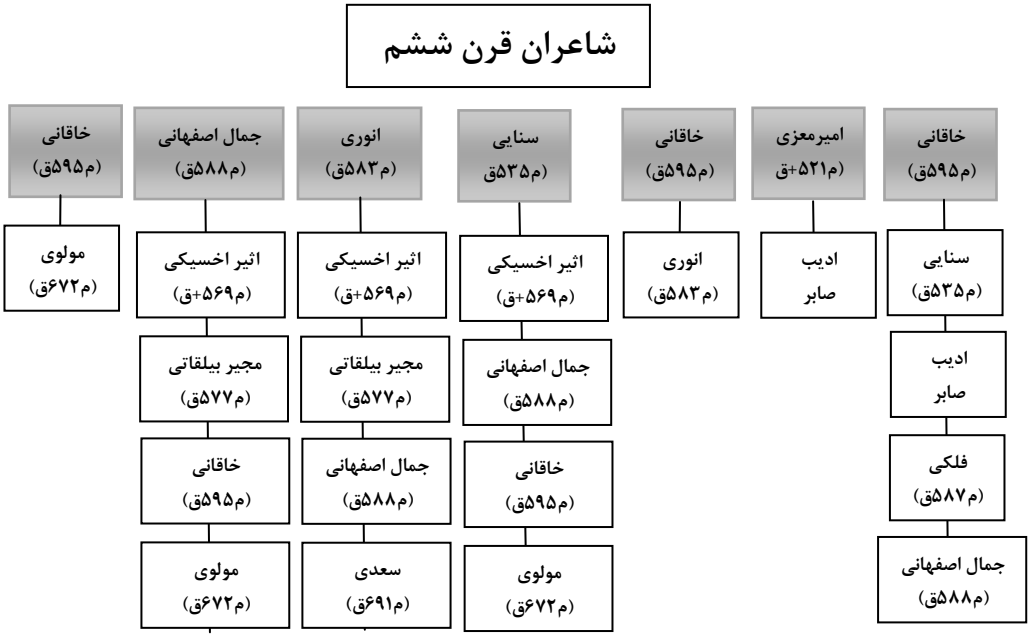
در جدول‌های زیر، دامنهٔ نفوذ شاعران در قرن‌های چهارم، پنجم و ششم، بر اساس داده‌های «سخن و سخنوران» نشان داده شده است. برای مثال شاعر مقلدی چون مسعود سعد که در قرن پنجم، بیشترین موارد تأثیرپذیری برای او ذکر شده، اتفاقاً در قرن ششم خود جزء شاعران تأثیرگذار بوده است. جمال‌الدین اصفهانی در قرن ششم، هم متأثر از مسعود سعد است و هم بر شاعران قرن ششم مانند اثیرالدین اخسیکتی و خاقانی تأثیر گذاشته است. همچنین زمینه‌های تأثیرگذار بر شاهکارهای ادبی قرن هفتم - سعدی و مولوی - هم تا اندازه‌ای مشخص شده، چنان که مولوی تحت‌تأثیر سنایی، جمال‌الدین اصفهانی و خاقانی بوده است (شکل ۳). اگر کار تألیف «سخن و سخنوران» ناتمام نمی‌ماند، ترسیم این پیوندهای درونی ادبی در دوره‌های بعدی، ابعاد گسترده‌تری پیدا می‌کرد.



شکل ۱- شاعران قرن چهارم



شکل ۲- شاعران قرن پنجم



شکل ۳- شاعران قرن ششم

نگاه دقیق به این سیر تأثیر و تأثر، نشان‌دهندهٔ نقش مؤثر و مهم تقلید و ابداع در ساخت و استمرار سنت ادبی در طول تاریخ دارد.

نفوذ عناصر زبان و ادب عربی در شعر فارسی

ادبیات فارسی به دلیل الزامات دینی، مذهبی و سیاسی از رهگذر ترجمه و اقتباس، از قرآن، زبان و ادبیات عرب بسیار متأثر بوده است. در «سخن و سخنوران» به این اثرپذیری‌ها که در حوزهٔ عناصر صوری و مضامین و خیالات ادب فارسی رخ داده، به طور مختصر اشاره شده است. اکثر شاعران پارسی به‌ویژه در قرن‌های پنجم و ششم بر زبان و شعر عرب مسلط بوده، حتی به عربی شعر می‌گفته‌اند. از جمله رشیدالدین وطواط، مسعودسعد، ناصرخسرو و عبدالواسع جبلی، که همین مسئله، بزرگ‌ترین دلیل تأثیرپذیری شاعران فارسی از زبان و ادب عرب است.

در «سخن و سخنوران»، روابط ادبی شعر فارسی با زبان و شعر عرب به طور یکسویه بررسی شده و منحصر به بیان تأثیر و نفوذ عناصری از زبان و ادب عربی در شعر فارسی است؛ زیرا این کتاب همان‌طور که از عنوان آن پیداست، اثری است بر محور شاعر و شعر فارسی. بنابراین مبنای آن بر شناخت و بررسی تحولات شعر فارسی قرار دارد. بر همین اساس صرفاً به تأثیرپذیری شاعران فارسی از قرآن یا فرهنگ و ادب عرب، آن‌هم تا جایی که به شناخت شعر و شاعر و نیز نشان دادن منشأ و مواد شکل‌دهندهٔ شعر یاری رساند، اشاره می‌کند. این تأثیرپذیری‌ها بیشتر از نوع تقلید و ترجمه ذکر شده است.

تقلید: به زعم فروزانفر، در شاهنامهٔ فردوسی، نشانه‌های تقلید از اسلوب قرآن و بلاغت آن وجود دارد و با ذکر شواهدی از شاهنامه، این نظر خود را اثبات کرده است: «اسلوب و روش نظمی شاهنامه از اسلوب قرآن گرفته شده و هرچه در آنجا از حیث بلاغت منظور و طرف بحث بلغاست، اینجا تقلید و نظیر آن ایجاد می‌شود و همین‌طور کنایاتی که در اشعار عرب مقبول است، به شخص یا به نظیر ترجمه شده و گاهی از اصل بهتر و روشن‌تر است» (فروزانفر، ۱۳۸۰: ۴۷).

ترجمه: تأثیرپذیری از شعر عربی عموماً با ترجمه همراه است. در کتب بلاغی، ترجمه در شمار فنون بدیعی آمده و دارای ارزش زیبایی‌شناسی شمرده شده است: «یکی از بلاغت ترجمه گفتن است و بهترین ترجمه آن است که معنی را تمام نقل کند به لفظی موجز بلیغ» (رادویانی، ۱۳۸۰: ۲۰۱).

فروزانفر از مضامین و محتوای شعر فردوسی، حدود دانش و اطلاعات او را ارزیابی می‌کند و نتیجه می‌گیرد که «از همین‌جا می‌توان دانست و مسلم داشت که فردوسی از اشعار عرب نه مایهٔ اندک، بلکه سرمایهٔ فراوان داشته و به احتمال قوی در علوم عربیت، استادی توانا و زبردست بوده... لیکن حس وطن‌خواهی او مانع است و نمی‌گذارد که زبان ملی خود را با مفردات زبان اجنبی یا مانند بعضی شعرای عرب‌دوست، فارسی را در عربی تباه کند» (فروزانفر، ۱۳۸۰: ۴۸).

فروزانفر، روش فردوسی در ترجمهٔ اشعار عربی را همراه با وفاداری او به صور خیال عربی و کم‌توجهی به مضمون‌ها ارزیابی کرده است: «طریقهٔ فردوسی در ترجمهٔ ابیات عرب، این است که به اصول مضامین توجه نکرده، به اسالیب و کنایات و استعارات

متوجه می‌شود و در ترجمهٔ آنها لازم نمی‌داند یا ملتزم است که با اصل مطابق نباشد، به‌خلاف عموم شعرا، چه ایشان اسالیب و معانی را کاملاً با اصل مطابق می‌کنند» (فروزانفر، ۱۳۸۰: ۲۰۹). اما انوری ضمن ترجمهٔ شعر عربی از نحو آن هم الگوبرداری کرده است. «اشعار انوری «اغلب عربی‌الاسلوب و در حقیقت بدان ماند که مفردات فارسی را در قالب عربی ریخته باشند و نیز بر جمله‌های عربی مشتمل است، و اینگونه کارها که مایهٔ از میان رفتن تعادل زبان و لغت می‌شود، اگرچه اساساً بد و مردود است، ولی شاعر ما گاهی این جمل را چنان به کار می‌برد که گویی عبارت پارسی و تازی را چون دو فلز مختلف با یکدیگر گداخته و در یک قالب ریخته» (همان: ۳۳۴). در نتیجه شعر فردوسی و انوری، تفاوتی اساسی با هم دارد: «گاهی به جهت این تخلیط و اضطرابِ جمل خارجی، رونق و جمال سخن خود را از دست داده، خواننده را متنفر می‌سازد و از اینجاست که تعریب اشعار فردوسی مشکل و از آنِ انوری آسان است» (همان: ۳۳۴).

تقلید و پیروی از شعر عربی در نوع ادبی هم رخ می‌دهد. همان‌طور که سوزنی «در هزل، چنان که ظاهر اشعار اوست، پیرو طیان معروف به ژاژخای است» (همان: ۳۱۶).

نشانه‌های فراوان از مضامین و خیالات شعری عربی در شعر فارسی، فروزانفر را از اِشراف شاعران بر ادبیات عرب مطمئن می‌سازد: اساس شعر منوچهری، «تشبیه و مقایسه و تمثیل و در این طریقه پیرو عبدالله بن المعتز عباسی است» (همان: ۱۳۵) و «از ادبیات عرب به معنی جامع اطلاع کامل داشته و اشعار شعرای بزرگ آن ملت را از بر کرده، بر خیالات ایشان محیط بوده، می‌خواهد آنها را در فارسی بدون تصرف و به همان حسن که در عربی است، ادا کند. به همین جهت قسمتی دیگر از قصایدش مطابقه و مناسبت محیط را که بزرگ‌ترین شرط سخن (خطابه یا کتابت یا شعر) و مهم‌ترین علت تأثیر کلام محسوب می‌شود، از دست داده» است (همان: ۱۳۶).

عنصری شاعری است که «دماغ او از دو شاعر بزرگ عرب ابوتمام طائی و احمد بن حسین متنبی متأثر و به طرز خیال و سبک ایشان پرورش یافته، طریقهٔ این دو را در فارسی نشان می‌دهد، بلکه اشعارشان را هم گاهی ترجمه می‌کند» (همان: ۱۱۳). ادیب صابر، «آثار اطلاع از فنون ادبی و اشعار عرب و ترجمهٔ شعر عرب و مبادی ریاضی و

فلسفه در شعرش ظاهر است؛ از شعرای عرب مثل اخطل و حسان و اعشی و روبه و عجاج و [...] اسم می‌برد و دو بیت از ابوالطیب متنبی تضمین کرده است» (فروزانفر، ۱۳۸۰: ۲۴۱-۲۴۲). داستان «ویس و رامین» از یک اصل پهلوی ترجمه شده، اما آثار تسلطِ فخرالدین گرگانی بر «ادبیات عربی» از آن پیداست: «قسمتی از معانی ابیات این داستان با بعضی از اشعار و امثال عربی مطابق است و نتوان دانست که آن معانی در متن پهلوی موجود بوده یا از عربی ترجمه شده، هرچند مطابقت تام بعضی با عربی، نظر دوم را تأیید می‌کند» (همان: ۳۶۵).

بر مبنای نظرها و تحلیل‌های فروزانفر، بخشی از عناصر سازندهٔ شعر فارسی برآمده از زبان و ادبیات عرب بوده است.

دیدگاه و روش فروزانفر در تبیین مسئلهٔ تأثیر و نفوذ

فروزانفر برای نشان دادن کیفیت تأثیر و نفوذ شاعران بر یکدیگر، اغلب از برخی مفاهیم مبحث سرقات و به ندرت از صنعت‌های بدیعی تضمین و اقتفا که دال بر پیوند صوری میان اشعارند، استفاده کرده است. در حوزهٔ قالب‌های ادبی و آثار خاص نیز تأثیرگذاری در سبک و روش مدنظر اوست.

فروزانفر، دو اصل مهم در مبحث سرقات در بلاغت عربی و فارسی را در نظر گرفته است: یکی فطری و طبیعی تلقی کردنِ تقلید یا اشتراکِ مضامین و معانی اشعار در دوران مختلف و دیگر ارجح دانستن دخل و تصرف خلاقانهٔ شاعر در اخذ و پرورش و ارائهٔ مضامین. سیر عملکرد فروزانفر در «سخن و سخنوران» به طور خلاصه عبارت است از:

۱. کشف تقلیدها و انواع اخذ و اقتباس‌های شاعران در طول تاریخ تعیین‌شده و در نتیجه پرتوافکنی بر برخی عناصر شکل‌دهندهٔ شعر فارسی در مسیر تاریخ

۲. تبیین مواضع پیدایش معانی و مضامین جدید در دنیای شعر و نشان دادن مسیر رشد و تغییر و تحول آنها در آثار شعری در محدودهٔ زمانی و مکانی مورد نظر مؤلف؛ در نتیجه تاریخمند شدن برخی عناصر ادبیات، اعم از مضامین و صناعات شعری و تخیلات شاعرانه

۳. ترسیم روابط درونی در متون شعری با ردیابی نشانه‌های صوری یا معنایی در آثار

شاعران پیشین و معاصر

۴. نمایش گسترهٔ تأثیر و نفوذ شاعران مبتکر و نوآور در صورت، مضمون و خیالات شعریِ شاعران در طول تاریخ

از تحلیل و داوری فروزانفر، چنین استنباط می‌شود که در امر شاعری، پیروی از روش پیشینیان یا اخذ مضامین و معانی آنها نه‌تنها ناشی از عجز و ناتوانی شاعر نیست، بلکه امری بدیهی و ناگزیر است. شاعر با دخل و تصرف هنرمندانه در آنچه از سنت رایج یا شاعران دیگر دریافت کرده، می‌تواند قدرت ابداع خود را در به کارگیری الفاظ و معانی و مضامین بروز دهد. همچنین وی برای شاعرانی که از عهدهٔ تقلید خوب برآمده‌اند، جایگاهی مؤثر در زنجیرهٔ تاریخ قائل است. پیداست که به زعم فروزانفر، حفظ سنت ادبی -چه صوری و چه معنایی- و زنده نگه داشتن آن برای انتقال به آیندگان، کاری ارزشمند است.

فروزانفر، ادبیات را چون موجودی زنده دارای عمر و تاریخ تلقی می‌کند. از قول او آمده است که «ادبیات عمری دارد و از جایی شروع می‌شود و زندگی می‌کند و تا مالانهایه هم امتداد خواهد داشت. بنابراین زندگی‌اش قابل اندازه‌گیری است و تاریخی دارد و حوادث تاریخی آن قابل ثبت می‌باشد، مانند حوادث زندگی یک انسان» (دبیرسیاقی، ۱۳۸۶: ۱۳). او در کلاس‌های درس خود مباحثی بیان می‌کند که دال بر استقلال او از جریان‌های فکری «بینامتنیت» است: «کلیهٔ افکار متأثر از سابق خویش و مؤثر در لاحق خود می‌باشد» (همان: ۱۳). بر این اساس فروزانفر نقش متن‌ها را در ساختن یکدیگر و استواری سنت ادبی نشان می‌دهد. مخاطب «سخن و سخنوران» شاهد تصویری از رابطهٔ عمیق متون در یک شبکهٔ بینامتنی گسترده است که در نهایت بر عدم امکان اصالت و استقلال محض متون صحه می‌گذارد. این ویژگی‌هاست که به این رویکرد انتقادی، ابعادی مدرن و «اروپایی» می‌بخشد.

زرین‌کوب و «نقد نفوذ»

عبدالحسین زرین‌کوب (۱۳۰۱-۱۳۷۸ش)، منتقد و محقق معاصر که از شاگردان

مستقیم فروزانفر بود، مبحث سرقات در سنت ادبی فارسی را ذیل عنوان «نقد نفوذ» جمع و نام‌گذاری کرده است. عمده نظرهای او درباره نقد نفوذ از این قرار است:

- اثری که ارزنده باشد در بین معاصران و آیندگان البته تأثیر می‌بخشد (زرین‌کوب، ۱۳۶۱: ۱۱۳).

- شعری که به خواندن بیرزد، پس از مرگ شاعر نیز مورد توجه و تقلید قرار می‌گیرد (همان).

- مسئلهٔ تأثیر و نفوذ، صورت دیگری از مسئلهٔ منابع و سرقات است (همان).

- کیفیت نحوهٔ تأثیر و نفوذ هر اثر را از روی انحا و انواع تقلیدها و اقتباس‌هایی که از آن اثر کرده‌اند، می‌توان معلوم داشت (همان).

- بحث در مسئلهٔ نفوذ، مسئلهٔ تقلید را به دنبال دارد. تقلید، ساده‌ترین صورت اخذ و سرقت محسوب است (همان: ۱۱۷).

- تحقیق در کیفیت تأثیر و نفوذ آثار و شاهکارهای ادبی، مسئلهٔ سنن را نیز مطرح و روشن می‌کند (همان: ۱۱۵).

- سنن ادبی بر اثر تقلید و اقتباس به وجود می‌آید (همان: ۱۱۶).

- در نقد نفوذ به معنی خاص کلمه بیشتر منتقد توجه دارد به اینکه یک اثر ادبی در بین اخلاف همان قومی که آن اثر در بین آنها به وجود آمده، تا چه حد مورد اخذ و تقلید و اقتباس واقع شده است (همان: ۱۲۶).

به زعم زرین‌کوب، مباحث تقلید، اخذ و اقتباس با سنت ادبی به هم پیوسته و مرتبطند و تقلیدها و اقتباس‌ها و تکرارها به شکل‌گیری سنن ادبی می‌انجامد: «آنچه از تفننات و ابتکارات گوینده و نویسنده‌ای مورد پسند و تقلید معاصران و آیندگان قرار می‌گیرد، رفته‌رفته به صورت مواضعات و مصادرات درمی‌آید و به نام سنن بر مواریث ادبی افزوده می‌شود. پاره‌ای مَجازات و استعارات و کنایات و امثال و تشبیهات که بر اثر رواج و قبول مورد تقلید و تکرار قرار گرفته است، در ردیف سنن ادبی درآمده است» (همان: ۱۱۵). بدین ترتیب زرین‌کوب بر همگامی و نقش مؤثر ابداع و تقلید در ساخت و پویاییِ سنت ادبی صحه می‌گذارد.

«سخن و سخنوران» و «نقد نفوذ»

مقایسهٔ رویکرد فروزانفر در «سخن و سخنوران» با دیدگاه زرین‌کوب در باب «نقد نفوذ»، تشابه فکری این دو محقق و منتقد را نسبت به مقولهٔ تقلید و ابداع و مسئلهٔ تأثیرپذیری شاعران از یکدیگر نشان می‌دهد. در مبانی نظری زرین‌کوب، عناصر خلاقانه در آثار ادبی گاهی مورد تقلید و اقتباس قرار می‌گیرد و در اثر تکرارِ کاربرد خود به سنت ادبی تبدیل می‌شود. همچنین هدف منتقد در «نقد نفوذ»، شناختِ میزانِ تقلیدها و اخذ و اقتباس‌ها از یک اثر ادبی است. تحلیل «سخن و سخنوران» نشان می‌دهد که این اثر متضمن همین مبانی انتقادی است، اما به صورت عملی و کاربردی. زرین‌کوب در کتاب «نقد ادبی»، حدود سی سال پس از «سخن و سخنوران»، دیدگاه و روش فروزانفر را در قالب رویکرد انتقادیِ «نقد نفوذ» تبیین و معرفی کرد.

مسئلهٔ تأثیر و نفوذ از دید فروزانفر و زرین‌کوب شباهت‌هایی به آرای ژرار ژنت دارد. ژنت در دیدگاه‌های خود راجع به بینامتنیت «به‌صراحت در جستجوی روابط تأثیرگذاری و تأثیرپذیری نیز هست و «به‌ویژه در روابط بیش‌متن تأثیرگذاری میان دو یا چندین متن را محور اصلی مطالعات خود قرار می‌دهد» (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۸۵ - ۸۶). ژنت بینامتنیت را به سه دستهٔ بزرگ تقسیم می‌کند :«صریح و اعلام‌شده، غیرصریح و پنهان‌شده، ضمنی» (همان: ۸۸)، که مهم‌ترین شکل‌های نوع ضمنی «کنایات، اشارات، تلمیحات و... است. ژنت در این خصوص می‌گوید: «بینامتنیت در کمترین شکل صریح و لفظی‌اش، کنایه است، یعنی گفته‌ای که نیاز به ذکاوت فراوانی دارد تا ارتباط میان آن متن و متن دیگری که ضرورتاً بخش‌هایی را به آن باز می‌گرداند، دریافت شود»» (همان: ۸۹). آرای ژنت در این حوزه، با دیدگاه‌های فروزانفر و زرین‌کوب قابل مقایسه و بررسی است.

نتیجه‌گیری

یکی از رویکردهای مهم انتقادی در «سخن و سخنوران»، بررسی و تحلیل پیوندهای صوری و معناییِ شعر فارسی در سیر تاریخ است. در نظام انتقادی فروزانفر، سرقت‌های ادبی به عنوان یکی از مباحث انتقادی کلاسیک، در خدمت اهداف تاریخی «سخن و

سخنوران» قرار گرفته است. او با دخل و تصرف در مبحث سرقات که ریشه در سنت بلاغی عربی و فارسی داشته، آن را به ابزاری کارآمد و کاربردی برای تبیین روابط ادبی میان شاعران و تحلیل اشعار آنها در یک سیر تاریخی تبدیل کرد. از سویی، روش «نقد نفوذ» که عبدالحسین زرین‌کوب برای بررسی کیفیت تأثیر و نفوذ شاهکارهای ادبی پیشنهاد کرده، دقیقاً با عملکرد فروزانفر در «سخن و سخنوران» مطابقت دارد و می‌توان آن را به عنوان یک رویکرد انتقادی شکل‌گرفته در بستر تاریخ ادبیات پذیرفت.

«نقد نفوذ»، فرایندی انتقادی است که محصول طبیعی ساختار تاریخ‌ادبیاتی «سخن و سخنوران» است. هرچند در این اثر، شاعران یعنی شخصیت‌های ادبی، دریچهٔ ورود به تاریخ ادبی هستند، فروزانفر با نشان دادن چگونگی تأثیر و تأثر آثار، قادر به ترسیم تسلسل پدیده‌های ادبی در طول سه قرن شده است. او عناصر ادبی را نه به منزلهٔ عناصر مستقل و پراکنده، بلکه همانند اجزای مرتبط با یکدیگر که در خدمت یک کلیت واحد به نام تاریخ ادبیات قرار دارند، در نظر گرفته است. بدین ترتیب موفق به تبیین کیفیت تأثیرگذاری‌ها و تعیین دامنهٔ نفوذ شاعران و یا آثار تأثیرگذار در شاعران و آثار هم‌دوره یا متأخر شده است.

از سویی مطالعات بینامتنی ژرار ژنت، در اواخر قرن بیستم، که مشخصاً بر پایهٔ تأثیر و تأثر بنا شده، شباهت زیادی به رویکرد فروازنفر دارد؛ رویکرد انتقادیِ فروزانفر که کاملاً متأثر از نگاه ادبی و تاریخی او و متکی به دانش کلاسیک بوده، بیانگر آن است که احتمالاً روش‌های نقد و تحقیق در ادبیات فارسی، چندان از کاروان پژوهش‌ها و یافته‌های جهانی عقب نبوده، چه‌بسا همگام با آن پیش می‌رفته است، اما به دلایلی، روند آن کند یا متوقف گردید. با شناخت روش‌های پژوهشی محققان برجسته ادب فارسی می‌توانیم شیوه‌ها و دیدگاه‌های آنان را در معرضِ گفت‌وگو با روش‌های انتقادی و تحلیلی جدید قرار دهیم، تا درک و دریافت سودمندتری از نظریه‌های ادبی کارآمد جهانی به دست آوریم.

پی‌نوشت

۱. کس دانم از اکابر گردن‌کشان نظم کو را صریح خون دو دیوان به گردن است

«انوری»

منابع

آلن، گراهام (۱۳۸۹) بینامتنیت، ترجمهٔ پیام یزدانجو، چاپ سوم، تهران، مرکز.

احمدی، بابک (۱۳۷۰) ساختار و تأویل متن، نشانه‌شناسی و ساختارگرایی، ۲ جلد، تهران، مرکز.

جاحظ، ابی‌عثمان عمرو بن بحر (۱۹۳۸م) الحیوان، تحقیق و شرح عبدالسلام هارون، ۳ جلد، مصر، مطبعهٔ مصطفی البابی الحلبی و اولاده.

دبیرسیاقی، سید محمد (۱۳۸۶) تقریرات استاد بدیع‌الزمان فروزانفر در شعبهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران (۱۳۲۰ تا ۱۳۲۲ شمسی) دربارهٔ تاریخ‌ادبیات ایران، تهران، خجسته.

رادویانی، محمدبن عمر (۱۳۸۰) ترجمان البلاغه، تصحیح و حواشی و توضیحات احمد آتش، به کوشش توفیق سبحانی و اسماعیل حاکمی، تهران، مؤسسهٔ چاپ و انتشارات دانشگاه تهران.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۴۶) شعر بی‌دروغ شعر بی‌نقاب، شامل بحث در فنون شاعری، سبک و نقد شعر فارسی با ملاحظات تطبیقی و انتقادی راجع به شعر قدیم و شعر امروز، تهران، علمی.

---------- (۱۳۶۱) نقد ادبی، جست‌وجو در اصول و روش‌ها و مباحث نقادی با بررسی در تاریخ نقد و نقادان، ۲ جلد، چاپ سوم، تهران، امیرکبیر.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۵) شاعری در هجوم منتقدان، نقد ادبی در سبک هندی پیرامون شعر حزین لاهیجی، تهران، آگه.

---------- (۱۳۹۰) «درگذشت فروزانفر»، مجلهٔ بخارا، شمارهٔ ۸۴، صص ۱۳۱-۱۳۷.

شمس قیس رازی، محمدبن‌قیس (۱۳۸۸) المعجم فی معاییر اشعار العجم، تصحیح محمدبی عبدالوهاب قزوینی و تصحیح مجدد مدرس رضوی و تصحیح مجدد سیروس شمیسا، تهران، علم.

ضیف، شوقی (۱۳۹۳) تاریخ و تطور علوم بلاغت، ترجمهٔ محمدرضا ترکی، چاپ سوم، تهران، مرکز تحقیق و توسعهٔ علوم انسانی (سمت).

فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳۸۰) سخن و سخنوران، چاپ پنجم، تهران، خوارزمی.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۶) «ترامتنیت مطالعهٔ روابط یک متن با دیگر متن‌ها»، پژوهش‌نامهٔ علوم انسانی، شماره ۵۶، صص ۸۳-۹۸.

همایی، جلال‌الدین (۱۳۹۴) فنون بلاغت و صناعات ادبی، چاپ سی و سوم، تهران، سخن- هما.

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره پنجاه و دوم، بهار ۱۳۹۸: ۱۶۰-۱۳۹
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۴/۱۰
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۰/۲۵

بررسی و تحلیل ساختار ردیف و قافیه در شعر حافظ از منظر بسامد نسبی ساخت و الگوی هجایی

زنده‌یاد مهرزاد منصوری *

چکیده

استخراج مؤلفه‌هایی برای تعیین سبک فردی نویسنده، از جمله مواردی است که می‌تواند اضهارنظرها دربارهٔ سبک نویسنده را دقیق‌تر و بیشتر بر اساس پارامترهای قابل اندازه‌گیری نشان دهد. یکی از این پارامترها می‌تواند بررسی بسامد نسبی ساختاری خاص باشد. در این باره بررسی ساختار هجایی ردیف و قافیه می‌تواند مؤثر باشد. به این منظور این پژوهش کوشیده است تا با بررسی بسامد ساخت و الگوی هجایی ردیف و قافیه در اشعار حافظ، میزان استفاده این شاعر بزرگ را از هر یک از ساخت‌های هجایی زبان فارسی در ردیف و قافیه و همچنین چینش این ساخت‌ها در هر یک از الگوهای هجایی بررسی کند. این پژوهش نشان می‌دهد که نسبت ساخت هجا در شعر حافظ با زبان طبیعی فارسی تاحدودی هماهنگی دارد. به لحاظ الگوی هجا، شاعر از الگوهای بسیار متنوعی استفاده کرده است. به لحاظ بسامد الگوهای به کار گرفته شده نیز الگوهای متفاوت از بسامدهای متفاوتی برخوردارند. هر چند شاعر در الگوی تک‌هجایی رغبتی به استفاده از هجای باز نشان نداده است، در الگوهای چندهجایی به خوبی از این هجا استفاده کرده است. این پژوهش نشان می‌دهد که شاعر در استفاده از برخی از الگوها با محدودیت‌هایی مواجه است که از آن جمله می‌توان به استفاده نکردن از الگوهایی که با cvcc آغاز می‌شوند در الگوهای دو هجایی اشاره کرد. این پژوهش همچنین نشان می‌دهد که

* دانشیار گروه زبان شناسی، دانشگاه شیراز mans1252000@yahoo.com

در کاربرد هر یک از ساخت‌ها در مجموع الگوها، ساخت cv بر دو ساخت cvc و cvcc برتری یافته است. به لحاظ میانگین کاربرد هر یک از ساخت‌های سه‌گانه در مجموع هجاهای ردیف و قافیه، هجای cv در رتبه اول و هجاهای cvc و cvcc در جایگاه‌های بعد قرار دارند که هم به لحاظ رتبه و هم بسامد نسبی با زبان گفتاری و نوشتاری همراهی می‌کند.

واژه‌های کلیدی: حافظ، ردیف، قافیه، الگوی هجایی و نسبت ساخت هجایی.

مقدمه

توصیف و تحلیل هجا، نقشی اساسی در هر نظریه زبانی، به لحاظ نگاه و توصیف سازه‌ای که توده‌ای (به هم چسبیده) از واج‌ها را ارائه می‌کند، ایفا می‌کند (Zec, 2007: 162). همچنین هجا، ویژگی وزنی یک زبان است که بیشتر ویژگی‌های واج‌شناختی، نه ویژگی‌های آواشناختی زبان را نشان می‌دهد (Nazar, 2002). اهمیت ردیف و قافیه در شعر فارسی به حدی است که امیرخسرو دهلوی آن را از ابداعات ایرانیان می‌داند و در مقایسه شعر فارسی و عربی، ردیف را امتیاز شعر فارسی برمی‌شمرد (یزدانی و روحانی ۱۳۹۲: ۴۴۶). شفیعی کدکنی بر این باور است که ساخت زبان فارسی به گونه‌ای است که موسیقی شعر فارسی نیازمند ردیف است و در حدود هشتاد درصد غزل‌های خوب فارسی دارای ردیف هستند (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۱۳۶). طالبیان و اسلامیت (۱۳۸۴) نیز ردیف را تنها در زبان فارسی موفق می‌دانند.

علی‌رغم همه توجهی که از این منظر به ردیف شده است، از منظر ساخت و الگوی هجایی، ردیف و قافیه کمتر مورد توجه قرار گرفته است، به طوری که حتی در تعاریفی که از قافیه ارائه شده است، از حرف یا حروف سخن به میان آمده است. این در حالی است که آنچه وزن قافیه را می‌سازد، توالی واج‌ها یعنی همخوان‌ها و واکه‌ها به شکلی منظم است. در تعریف ردیف نیز علاوه بر بحث حروف، بحث کلمه به میان آمده است که با توجه به ابهاماتی که در تعریف کلمه وجود دارد، اتکا به آن، تحلیل علمی را در این‌باره با مشکل روبه‌رو می‌سازد.

در بحث قافیه آنچه باید از منظر زبان‌شناسی مورد نظر قرار گیرد، این است که از یک طرف واج‌ها در قالب هجایی خاص آرایش می‌یابند و از طرف دیگر تغییر مداوم آغازه به لحاظ صورت‌های واجی اتفاق می‌افتد. به عبارتی دیگر اولین آغازه در قافیه، حالتی بینابین دارد. به لحاظ واجی مانند بقیه واج‌های قبل از قافیه متغیر و به لحاظ میانه[1] (هسته + پایانه) هجا، جزئی ثابت و تکرارپذیر شعر است.

در بحث ردیف علاوه بر کنترل هجا که به لحاظ وزنی شعر کنترل می‌شود، در سطح واج نیز این کنترل صورت می‌گیرد، تا در تحلیل اکوستیکی از آن ساختی کاملاً یکدست

1. rhyme

به دست آید. البته این قسمت از کار مورد نظر پژوهش حاضر نیست و می‌تواند در پژوهشی جداگانه مدنظر قرار گیرد.

به طور خلاصه آنچه از این مقدمه می‌توان دریافت این است که در ردیف و قافیه در مجموع از یک طرف کنترل واج مدنظر قرار می‌گیرد (به‌ویژه در ردیف) که نشان از اهتمام به لایه واج است و از طرف دیگر بی‌توجهی به لایه واج و مهم شمردن لایه بالاتر (با توجه به تغییر واج در آغازه قافیه یا به اصطلاح سنتی حرف روی) است. شاید نادیده گرفتن تفاوت واجی در آغازه اولین هجای قافیه را بتوان به منزله توجه به لایهٔ مبنا قلمداد کرد. توجه به لایه مبنا در زبان‌شناسی خود واحد که به صورت نظریه‌های همخوان - واکه، ایکس و واج‌شناسی مورایی تجلی یافته است، اهمیت ویژه‌ای دارد. از منظر مطالعات زبانی، ردیف و قافیه پاره‌ای از گفتار است که در سراسر شعر با نظمی خاص تکرار می‌شود. ثبات این پاره گفتار در طول اثر به معنای این است که حفظ تعادل و نظم در شعر بر ارائهٔ اطلاعات نو برتری می‌یابد.

مطالعهٔ بسامدی عناصر زبانی امروزه نه تنها ابزاری برای نشان دادن تفاوت بسامدی محض به حساب می‌آید، بلکه خود استدلالی برحسب میزان کاربرد در تأیید و یا تقویت نظریه‌ها حداقل در سه حوزه زبان‌شناسی پیکره‌ای، سبک‌شناسی زبان‌شناختی و رده‌شناسی زبان به حساب می‌آید. به عنوان مثال در رده‌شناسی زبان صرفاً تفاوت‌های بسامدی تعیین‌کنندهٔ گرایش زبان‌ها به سمت و سویی خاص است. بر همین اساس مطالعه بسامدی الگوی هجایی شعر حافظ نیز می‌تواند الگوهای فعال و کمتر فعال را از هم بازشناسد؛ تشخیص الگوی پربسامد از الگوی هجایی کم‌بسامد و همچنین ردیف که در شعر فارسی مدنظر قرار گرفته است.

در این پژوهش با بررسی بسامدی ساخت و الگوی هجایی ردیف و قافیه در کلیه اشعار حافظ، سعی شده است نسبت و میزان هر ساخت و الگو مشخص شود. در این پژوهش با توجه به رویکرد متفاوتی که در نظر گرفته شده است، مجموعه ردیف و قافیه به عنوان مجموعهٔ زبانی تکرارپذیر بررسی و تحلیل شده است. در صورت انجام پژوهش‌های دیگر از این نوع بر آثار شاعران و نویسندگان دیگر، می‌تواند زمینهٔ مطالعه سبک‌شناختی بر اساس بسامد نسبی انواع هجا را فراهم آورد.

نکته دیگری که لازم است به لحاظ نظری مطرح شود این است که با توجه به گذشت شش قرن از زمان حافظ، چگونه می‌توان آن را با فارسی معیار و پژوهش‌های مربوط مقایسه کرد، در حالی که در پژوهش، مبنای مقایسه باید از سنخیت کافی برخوردار باشد. در پاسخ می‌توان به این مهم اشاره کرد که شعر کلاسیک فارسی به لحاظ ساخت هجا و همچنین ردیف و قافیه، تغییر محسوسی نداشته است و هنوز هم اوزان کلاسیک قرون متمادی در سروده‌های برخی از شاعران امروز به کار رفته است. علاوه بر این به لحاظ تصرف در ساخت زبان فارسی، حافظ کمترین دخل و تصرف را صورت داده است (طیب، ۱۳۸۳: ۷۶).

با توجه به بحثی که درباره ضرورت و اهمیت تحقیق به صورت تلویحی اشاره شد و همچنین مسئله مورد نظر تحقیق به طور ضمنی معرفی و تبیین گردید، پرسش‌های این تحقیق را می‌توان به صورت زیر مطرح کرد:

۱. آیا تفاوت معناداری در کاربرد بسامد نسبی ساخت سه‌گانه هجا در اشعار حافظ و زبان معیار وجود دارد؟

۲. حافظ در ردیف و قافیه از چه الگوهای هجایی استفاده کرده است؟

۳. مطالعه بسامدی هجا می‌تواند چه دستاوردی برای پژوهش شعر فارسی داشته باشد؟

پاسخ به پرسش‌های اول و دوم، مستقیماً منتج از تحلیل داده‌ها خواهد بود و پاسخ به پرسش سوم مبتنی بر تحلیل‌های نظری است که موضوع پژوهش با آن چندان بی‌ارتباط نیست.

روش تحلیل و گردآوری داده‌ها

در این پژوهش، ابتدا کلیه قافیه‌های به کار رفته در ۴۹۵ غزل ارائه‌شده در دیوان غزلیات حافظ، نسخه قزوینی و غنی (۱۳۷۴) هجانویسی شده است. سپس همین کار درباره ردیف و قافیه با هم صورت گرفته است تا مجموعه قطعاتی که در هر غزل به صورت یکسان به کار رفته است، مدنظر قرار گیرد. سپس تمام الگوهای به کار رفته استخراج شد و میزان تکرار (فراوانی) هر کدام تعیین و در قالب نمودارهایی مقایسه شده است. این نمودارها و جداول به گونه‌ای انتخاب شده‌اند که خواننده به آسانی بتواند مقصود خود را از مراجعه به این جداول به آسانی دریابد.

پیشینه تحقیق

نظر (۲۰۰۲)، بسامد ساخت هجا را در زبان اردو -که به ادعای خود به فارسی نزدیک است- نشان داده است. وی نشان می‌دهد که ساخت وزنی دو مواریی هجا، معمول‌ترین ساخت هجایی این زبان است. وی همچنین ادعا می‌کند که آغازهٔ پیچیده که حسین (۱۹۹۷) ادعا کرده است، کاملاً منتفی است.

اولین هجا و در مواردی تنها هجا در قافیه، هجایی است که به جز در آغازه در شعر تکرار می‌شود. این مهم ساختار میانه در هجا را که هسته و پایانه در هجا هماهنگی بیشتری نسبت به آغازه دارند (کنسویچ، ۱۹۹۴: ۲۵۲-۲۵۳) تأیید می‌کند.

درباره الگوی هجا، بررسی‌های چندی تا آنجا که نویسنده بررسی کرده است، صورت گرفته است. کلاف و لوس (۱۹۹۰) به بررسی قابلیت تشخیص هجای دوم در واژه‌های دو هجایی به نسبت بسامد پرداخته و به نسبت بسامد دو الگوی سخت (کم‌بسامد) - آسان (پربسامد) و آسان- سخت پرداخته است. این پژوهش نشان داده است که با الگوی سخت- آسان، قابلیت تشخیص بیشتری وجود دارد.

گرکن (۱۹۹۴) در تحقیقی، الگوی هجایی قوی- ضعیف- ضعیف- قوی (swws) و قوی- ضعیف- قوی- ضعیف (swsw) را بررسی کرده و نشان داده است که حذف هجای ضعیف در کودکان به الگوی هجایی وابسته است. همچنین لی و همکاران (۲۰۰۲) در زبان‌شناسی رایانشی در تشخیص تکواژه‌های ناشناخته از الگوی هجایی بهره برده‌اند. ردیف و قافیه نیز از مهم‌ترین آرایه‌های ادبی است که ساختار و آرایش هجا در آن مدنظر است. تانگثایی و همکاران (۲۰۰۶) نیز نشان داده‌اند که مدل الگوی هجایی در بازنویسی تلفن به نوشتار کارآمدتر است.

درباره بررسی بسامدی ساخت هجا در زبان فارسی، پژوهش‌های چندی صورت گرفته است که با بررسی آنها، وضعیت بسامد هر یک از ساخت‌ها و الگوهای هجایی در زبان فارسی مشخص می‌شود. قدیمی‌ترین پژوهشی که در این زمینه صورت گرفته است، پژوهش موسوی تربتی (۱۳۴۶) است. در این پژوهش که ساخت هجایی زبان فارسی به صورت ساخت شش‌گانه cv، cvc، cvcc، v، vc و vcc در نظر گرفته شده است، ساخت هجایی cv (cv,v) با ۶۵٪ بیشترین فراوانی، ساخت هجایی cvc (cvc,vc)

با ۳۱/۵٪ در رتبه دوم و ساخت هجایی cvcc با کمتر از ۳/۵٪ در رتبه سوم قرار دارد.

منصوری (۱۳۸۹) در پژوهشی که درباره ساخت هجا در اسامی زنان و مردان انجام داده، نشان داده است که در اسامی زنان، ساخت cv با ۶۶/۵٪ در رتبهٔ اول و ساخت‌های cvc با ۳۲/۸ ٪ و ساخت cvcc با تنها ۰/۶ (شش دهم درصد) در رتبه‌های بعدی قرار دارد. این در حالی است که در اسامی مردان، ساخت هجایی cvc با ۵۷/۸٪ در رتبه اول، ساخت هجایی cv با ۴۰٪ در رتبه دوم و ساخت هجایی cvcc با ۲/۱۳ درصد در رتبه سوم قرار دارد. این وضعیت نشان می‌دهد که اسامی زنان و مردان به لحاظ رتبه در ساخت هجا علاوه بر بسامد، متفاوتند.

در این پژوهش علاوه بر ساخت هجایی به الگوی ساخت هجا نیز پرداخته شده است. فهرستی از الگوی ساخت هجایی در اسامی زنان و مردان ارائه شده است که اشاره به همه آنها در اینجا لازم نیست. در این بررسی در اسامی مردان در اسامی دوهجایی، الگوی cv.cvc با ۳۴٪ در رتبه اول و cvc.cvc با ۳۱٪ در رتبه دوم و در اسامی سه‌هجایی، الگوی cv.cv.cvc در رتبه اول قرار دارد. این در حالی است که در اسامی دوهجایی زنان، الگوی cvc.cvc در رتبه اول و cv.cvc در رتبه دوم قرار دارد. در اسامی سه‌هجایی زنان از بین ده الگوی هجایی، الگوی cv.cv.cv به تنهایی با ۳۰٪ در رتبه اول قرار دارد. در اسامی شهرها (همان ۱۴۸) نیز هجای cvc با ۵۱/۱٪ در رتبه اول و هجای cv با ۴۰/۴٪ در رتبه دوم و هجای cvcc با ۸/۵ ٪ در رتبه سوم قرار دارد. درباره الگوی هجایی در اسامی دوهجایی، الگوی cvc.cvc در رده اول قرار دارد. در الگوی سه‌هجایی نیز در اسامی شهرها، الگوی cv.cv.cvc در رتبه اول قرار دارد.

اسلامی و همکاران (۱۳۹۲) که بر بیش از ۵۴۰۰۰ واژه قاموسی واژگان زبان فارسی کار کرده‌اند، ساخت هجا را در واژه‌های تک‌هجایی، دوهجایی، سه‌هجایی و... بررسی کرده‌اند. این پژوهش نشان داده است که در واژه‌های تک‌هجایی برخلاف انتظار، ساخت cvcc در رتبه اول و cvc در رتبه دوم و cv در رتبه سوم قرار دارد. در واژه‌های دوهجایی، ساخت cvc.cvc در رتبه اول و ساخت cv.cvc در رتبه دوم قرار دارد. همچنین در واژه‌های سه‌هجایی، الگوی cvc.cv.cv در رتبه اول و cv.cv.cv در رتبه دوم قرار دارد. این پژوهش نشان می‌دهد که در مجموع از سه ساخت هجایی مفروض،

هجای cv ۵۷٪، هجای cvc ۳۸٪ و هجای cvcc تنها ۴٪ را شامل شده‌اند.

لازم به ذکر است که در پژوهش موسوی تربتی، متن بررسی شده است، ولی در پژوهش اسلامی و همکاران (۱۳۹۲)، واژه‌ها مورد مطالعه قرار گرفته‌اند که این تفاوت با توجه به تفاوت نوع داده، امری طبیعی به نظر می‌رسد.

پژوهش دیگری که درباره ساخت هجا و الگوی هجایی صورت گرفته است، پژوهش ذوالفقاری (۱۳۹۲) است. در این پژوهش برخلاف پژوهش منصوری (۱۳۸۹) که بر پیکره‌ای از اسامی در یکی از آزمون‌های سراسری صورت گرفته بود، فهرستی از اسامی که از طرف سازمان ثبت احوال پیشنهاد شده، بررسی شده است. در این پژوهش، برخی از اسامی که مورد مطالعه قرار گرفته است، اسامی پیشنهادی است و در هر پیکره‌ای از اسامی دیده نمی‌شود. به همین دلیل با برخی از پژوهش‌هایی که بر پیکره صورت گرفته است، متفاوت است. البته در این پژوهش، مجموعه وسیع‌تری از اسامی مدنظر قرار گرفته است. این پژوهش نشان می‌دهد که الگوی غالب در اسامی دوهجایی دختران ایرانی، الگوی cvc.cvc است. برخلاف اسامی دوهجایی، الگوی غالب در اسامی سه‌هجایی -مانند آنچه در پژوهش منصوری (۱۳۸۹) به دست آمده است- الگوی cv.cv.cv است. این پژوهش همچنین نشان می‌دهد که بیش از ۹۲ درصد اسامی دختران، دوهجایی و سه‌هجایی است. این تحقیق همچنین نشان می‌دهد که در مجموع اسامی، میزان کاربرد هجای cv با ۶۰/۵۷ درصد در رتبه اول و دو هجای cvc و cvcc با میزان کاربرد ۳۶/۱۶ درصد و ۳/۳ درصد در رده‌های بعدی قرار دارند. این پژوهش همچنین نشان می‌دهد که در جایگاه‌های متفاوت تاحدودی میزان کاربرد هجاها متفاوت است. هر چند به لحاظ قرار گرفتن دو ساخت هجایی cv و cvc در هجای سوم در مقایسه با هجای اول و دوم، تفاوت قابل ملاحظه‌ای مشاهده می‌شود، درباره هجای cvcc، وضعیت متفاوت است. ساخت هجایی cvcc در جایگاه سوم (آخر) بیش از جایگاه اول و دوم میل به حضور دارد.

نتایج پژوهش‌هایی که درباره ساخت هجایی در زبان فارسی صورت گرفته است و در این قسمت معرفی شد، نشان می‌دهد که داده‌های هر یک از پژوهش‌ها علی‌رغم یکسانی موضوع، متفاوت هستند و این خود موجب تفاوت در برخی از نتایج شده است. برخی از این پژوهش‌ها بر متن انجام گرفته و برخی بر واژگانی خاص. در این پژوهش‌ها صرف‌نظر از تفاوت عمدتاً ناچیز در میزان کاربرد، به لحاظ رتبه بر برتری هجای cv که هجای

بی‌نشان فارسی است، اذعان شده است و هجاهای cvc و cvcc در رتبه‌های دوم و سوم قرار می‌گیرد. همچنین در این پژوهش‌ها به کم‌بسامد بودن هجای cvcc نیز اعتراف شده است، هر چند در مواردی این نظام سلسله‌مراتبی تغییر کرده است. به لحاظ الگو این پژوهش‌ها نشان می‌دهد که هرچه به تعداد هجا در واژه و ترکیب افزوده می‌شود، ساخت هجایی سبک‌تر می‌گردد (برای مثال در عین برتری هجای cvcc در اسامی تک‌هجایی، در اسامی دوهجایی، ساخت cvc و در اسامی سه‌هجایی، cv برتری دارد).

پژوهش‌هایی درباره وزن شعر با توجه به ساخت هجا صورت گرفته است که از آن جمله می‌توان به طبیب‌زاده (۱۳۸۸)، بوبان (۱۳۸۸) و ضیاء مجیدی و طبیب‌زاده (۱۳۹۰) اشاره کرد. با توجه به نگاه تخصصی‌ای که به وزن در این پژوهش‌ها شده است و خارج از بحث این پژوهش است، از توضیح بیشتر در این‌باره خودداری می‌شود.

درباره بررسی بسامدی ساخت هجایی در شعر فارسی و به‌ویژه در قالب غزل، پژوهش‌های زیادی صورت نگرفته است. تا آنجا که نویسنده بررسی کرده است، تنها دو پژوهش انجام گرفته است که تاحدودی ساخت هجا را به صورتی که در زبان‌شناسی مدنظر است، مورد توجه قرار داده‌اند. در این قسمت ضمن معرفی، این دو پژوهش مورد نقد و بررسی بیشتر قرار می‌گیرد.

طالبیان و اسلامیت (۱۳۸۴)، ردیف را در شعر حافظ بررسی کرده‌اند. در این تحقیق، ردیف در شعر حافظ از چند منظر بررسی شده است که تنها بخشی از آن از منظر ساخت آوایی مورد مطالعه قرار گرفته است. در این منظر تنها به صورت گزینشی به تکرار حرفی خاص که در ردیف آمده است، در یک بیت توجه شده است. در این قسمت صرفاً به صورت نمونه به مواردی اشاره شده و هیچ بررسی‌ای درباره کل اشعار حافظ ادعا نشده است.

پژوهش دیگری از طالبیان و اسلامیت (۱۳۸۸) ظاهراً جامع‌ترین پژوهشی است که درباره ردیف و قافیه حافظ با رویکردی متناسب با ساخت واجی صورت گرفته است؛ هر چند به موارد قابل نقدی در این پژوهش نیز می‌توان اشاره کرد. در این پژوهش، فراوانی قافیه‌ها مشخص شده است. بر اساس این پژوهش، «آن» و «آ» با ۴۹ و ۴۰ بار تکرار، بیشترین فراوانی را دارد. در این پژوهش به تفاوت ساخت هجا در قافیه در شعر حافظ توجه نشده است، هر چند به صورت تلویحی می‌توان تفاوت ساخت هجا در قافیه را

مشاهده کرد. با وجود این تعیین بسامدی حرف «روی» کـه از منظـر واج‌شناسـی، آغـازه هجای قافیه است، از نقاط قوت این پژوهش است. بر اساس این پـژوهش، «ر»، «ن» و «آ» به ترتیب با ۹۷، ۹۳ و ۴۹ بار تکرار، بیشترین فراوانی را دارد. در این پـژوهش بـه قافیـه داخلی نیز توجه شده است.

یزدانی و روحانی (۱۳۹۲)، ردیف را در شعر حافظ و امیرخسرو دهلوی مقایسـه کـرده‌اند. در این پژوهش به مقوله دستوری ردیف در این اشعار توجـه شـده اسـت. در ایـن‌بـاره اذعان شده است که بیشترین کلمات ردیـف در شـعر دهلـوی، فعـل و پـس از آن، اسـم و ضمیر است. همچنین ادعا شده است که به دلیل اشراف دهلوی بر موسیقی، اوزان بـه کـار رفته در دهلوی، متنوع‌تر از حافظ است. در این پـژوهش اذعـان شـده اسـت کـه از میـان ۱۹۹۶ غزل دهلوی، ۱۶۰۰ غزل دارای ردیف است که این مسئله، توجه شـاعر بـه کـاربرد ردیف را نشان می‌دهد. در این پژوهش نیز به جای توجه بـه واج، بـه حـرف کـه واقعیتـی نوشتاری (نه گفتاری و زبانی که اساس ردیف است) است توجه شده است.

بررسی پژوهش‌های صورت‌گرفته در این قسمت نشان می‌دهد که پژوهش‌هـایی کـه درباره بررسی بسامدی ردیف و قافیه در شعر حافظ صـورت گرفتـه اسـت، بـه انـدازه‌ای نیست که انجام پژوهش حاضر را غیر ضـروری جلـوه دهـد. همچنـین در پـژوهش‌هـای صورت‌گرفته، به موضوع بسامدی ساخت هجا و الگوی هجایی توجه کافی صورت نگرفته است. هر چند هر کدام از پژوهش‌ها این موضوع را از زاویه دید خـود مـورد توجـه قـرار داده‌اند، که جالب توجه خواهد بود.

تحلیل داده‌ها

در این بخش در دو قسمت بسامد ساخت هجایی، الگـوی هجـایی و تعـداد هجـا در قافیه در اشعار حافظ و مجموع قافیه و ردیف به عنوان بخش‌هایی که در شعر بـه لحـاظ ساختار هجایی و واجی کنترل می‌گردد، بررسی می‌شود.

بررسی بسامدی الگوی هجایی در قافیه

بیشترین الگوی هجایی در اشعار حافظ مربوط به الگوی تک‌هجـایی cvc اسـت. ایـن

الگو به تنهایی بیش از ۴۴ درصد از مجموع الگوهای سیزده‌گانه را شامل شده است. این نشان می‌دهد که حافظ تمایل دارد تا از این الگو بسیار بیشتر از سایر الگوها به عنوان قافیه استفاده کند (مثال ۱).

۱- دی پیر می‌فروش که ذکرش بخیر باد گفتا: شراب نوش و غم دل ببر ز یاد
(حافظ، ۱۳۷۴)[۱]

دومین الگوی هجایی به کار رفته در قافیه در اشعار حافظ، الگوی cv.cv با بسامد ۱۱۶ است که این الگو ۲۴٪ از مجموع الگوها را شامل شده است (مثال ۲). الگوی cv.cvc با بسامد ۷۴ و نسبت ۱۵٪ در رتبه بعدی قرار گرفته است (مثال ۳). قرار گرفتن یک الگوی تک‌هجایی و دو الگوی دوهجایی نشان می‌دهد که قافیه با الگوی یک‌هجایی cv و دوهجایی یادشده سازگارتر است. مجموع نزدیک به ۸۴٪ این سه الگو نشان می‌دهد که ساخت قافیه در حافظ عمدتاً از میان این سه الگو استفاده شده است.

۲- دامن‌کشان همی‌شد در شرب زر کشیده صد ماه‌رو ز رشکش جیب قصب دریده

۳- ساقیا آمدن عید مبارک بادت وان مواعید که کردی مرواد از یادت

سه الگوی هجایی cv.cv.cv (مثال ۴)، cvc.cv.cvc (مثال ۵) و cv.cv.cvcc (مثال ۶) هر کدام تنها با یک بار تکرار، کمترین الگو را شامل شده است. لازم به یادآوری است که در برخی از پژوهش‌هایی که درباره الگوی هجایی در زبان فارسی انجام گرفته است و در پیشینه اشاره شد، از جمله منصوری (۱۳۸۹) و ذوالفقاری (۱۳۹۲)، الگوی cv.cv.cv در رتبه بالایی قرار دارد. این نشان می‌دهد که الگوی هجایی قافیه، متفاوت از اقلام زبانی دیگر است. نمایش تصویری نسبت الگوهای هجایی یادشده در همه الگوهای به کار رفته، به صورت نمودار در شکل (۱) نشان داده شده است.

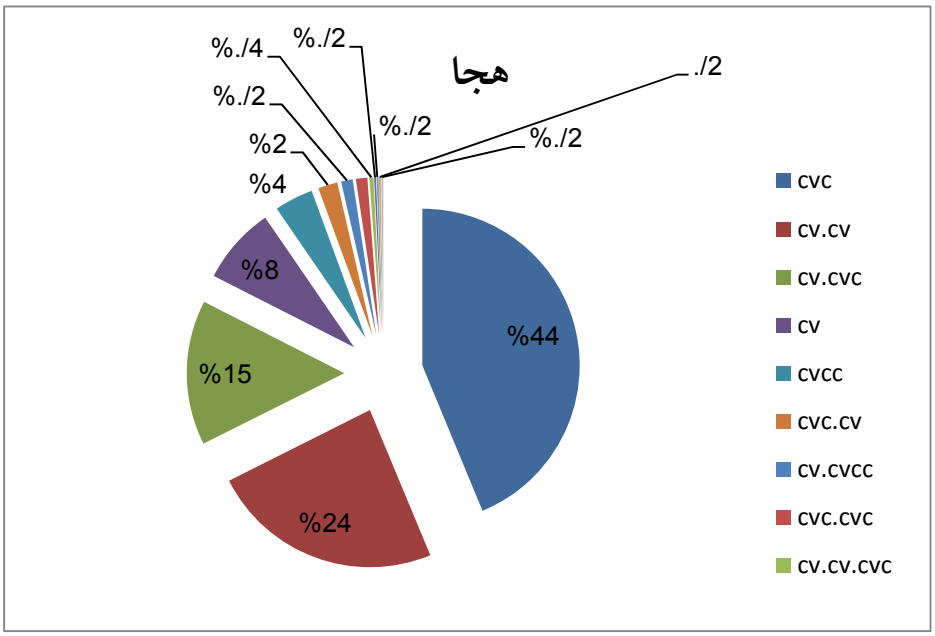
۴- ای قصهٔ بهشت ز کویت حکایتی شرح جمال حور ز رویت روایتی

۵- عاشق روی جوانی خوش نو خواسته‌ام وز خدا دولت این غم به دعا خواسته‌ام

۶- اگرچه عرض هنر پیش یار بی‌ادبی است زبان خموش ولیکن دهان پر از عربی است

---

۱. در این مقاله از دیوان حافظ تصحیح غنی و قزوینی استفاده شده است.



شکل ۱- میزان کاربرد الگوهای هجایی در قافیه

ساخت هجایی قافیه را که در جدول (۱) به صورت خرد آورده شده است، می‌توان در چهار دسته ۴۰ ٪≤ یا پربسامد (cvc)، ۲۰٪≤ یا نسبتاً پربسامد (cv.cv)، ۱۰٪ ≤ یا نسبتا کم‌بسامد و ۱۰≤ یا کم‌بسامد (سایر ساخت‌ها) دسته‌بندی کرد.

الگوهای هجایی یادشده را می‌توان به لحاظ نسبت تعداد هجا و همچنین ساخت هجایی تحلیل کرد. به لحاظ میزان کاربرد، هر یک از ساخت‌های سه‌گانه هجایی در قافیه شعر حافظ به این صورت است که هجای cv با ۳۷۸ مورد (۵۲٪)، هجای cvc با ۳۱۹ مورد (۴۴٪) و هجای cvcc با ۲۸ مورد (۴ درصد) فراوانی، به ترتیب رتبه اول تا سوم را شامل شده‌اند. به لحاظ مقایسه رتبه کاربرد هجا در قافیه با پژوهش‌هایی که درباره نثر فارسی صورت گرفته است، از جمله موسوی تربتی (۱۳۴۶) و اسلامی و همکاران (۱۳۹۲) برابری می‌کند و به لحاظ نسبت نیز تفاوت محسوسی احساس نمی‌شود. آنچه در این قسمت جلب توجه می‌کند این است که هجای cvc در حالتی که به عنوان الگوی تک‌هجایی به کار می‌رود، در رتبه اول قرار می‌گیرد. زمانی که این

ساخت در مجموع ساخت قافیه (تک‌هجایی و غیره) مدنظر قرار می‌گیرد، در رتبه دوم که رتبهِ این ساخت در زبان نو و معمول فارسی است، یکسان است.

بررسی داده‌ها از منظر تعداد هجا نشان می‌دهد که ۵۶ درصد الگوها، الگوهای تک‌هجایی است که با نسبت واژه‌های تک‌هجایی زبان فارسی (بسامد بسیار کم (۴/۴۵ درصد))، واژه‌های تک‌هجایی در زبان فارسی (ر.ک: اسلامی و دیگران، ۱۳۹۲) تفاوت معناداری دارد. علت آن این است که قافیه تنها بخشی از واژه است. به عبارتی فاصله زیاد ۵۶ درصدی تا کمتر از ۵ درصد، عدم همراهی قافیه را به لحاظ تعداد هجا با وضعیت طبیعی زبان فارسی نشان می‌دهد. تحلیل خرد این داده‌ها نشان می‌دهد که هجای cvc در این گروه به تنهایی بیش از ۷۸ درصد از این گروه را شامل شده است (جدول ۱). میزان بالای این ساخت در واژه‌های تک‌هجایی نشان می‌دهد که قافیه زمانی که به صورت تک‌هجایی است، تمایل ندارد تا به صورت یکی از دو ساخت cv و cvcc ظاهر شود. این نشان می‌دهد که در حالت تک‌هجایی، قافیه نه تمایل دارد به صورت هجای باز یا بدون پایانه ظاهر شود و نه به صورت هجای سنگین که دارای خوشه پایانی باشد.

قافیه‌های دوهجایی، ۴۳/۴ درصد از مجموع قافیه‌ها را در برمی‌گیرد. این رقم که نزدیک به نیمی از مجموع قافیه‌هاست، نشان می‌دهد که قافیه در حافظ علاوه بر یک‌هجایی، دوهجایی نیز می‌باشد. مجموع بیش از ۹۹ درصد این دو ساخت هجایی در قافیه‌های اشعار حافظ نشان می‌دهد که قافیه به یکی از این دو شکل ظاهر می‌شود و موارد خارج از این دو الگو را محققاً باید استثنا به حساب آورد. تحلیل خرد این مجموعه نشان می‌دهد که الگوهای دوهجایی آرایش هجای به کار رفته فوق‌العاده مهم است، زیرا برخی از آرایش‌های ممکن مطلقاً غائب و برخی از آرایش‌ها بسیار متفاوت هستند. در این مجموعه، آرایش cv.cv به تنهایی ۵۵ درصد از قافیه‌های دوهجایی را در برگرفته است.

الگوی cv.cvc با ۱۵ درصد از مجموع قافیه‌ها و ۳۵ درصد قافیه‌های دوهجایی در رتبه دوم قرار گرفته است. مجموع ۹۰ درصدی این دو الگو نشان می‌دهد که در قافیه‌های دوهجایی، هجای باز نقش مهمی به عهده دارد. این نشان می‌دهد که الگوی غالب و تعیین‌کننده در دو هجایی‌ها با آرایشی است که عضو اول آن هجای cv باشد. قافیه در الگوی سه‌هجایی در اثر مورد بررسی بسیار نادر است، به طوری که به ۲ درصد نمی‌رسد

(جدول ۱). به لحاظ تعداد در الگوی سه‌هجایی علی‌رغم امکان تنوع بیشتر تنها از پنج الگو و آن هم در چهار الگو تنها یک مورد تکرار و در یک الگوی دیگر با دو مورد تکرار یافت شده است. بر این اساس قافیه سه‌هجایی را باید از موارد استثنا به حساب آورد.

جدول ۱- نمایش کلی الگوی هجایی در قافیه شعر حافظ

	هجا	تعداد	درصد		هجا	تعداد	درصد
تک هجایی	cvc	۲۱۸	۴۴	سه هجایی	cv.cv.cvc	۲	۰/۴
	cv	۳۹	۸		cv.cv.cv	۱	۰/۲
	cvcc	۲۱	۴		cvc.cv.cvc	۱	۰/۲
دو هجایی	cv.cv	۱۱۶	۲۴		cv.cv.cvcc	۱	۰/۲
	cv.cvc	۷۴	۱۵		cvc.cv.cv	۱	۰/۲
	cvc.cv	۱۰	۲				
	cv.cvcc	۶	۱/۲				
	cvc.cvc	۶	۱/۲				

ردیف و قافیه

در این قسمت میزان استفاده از هر یک از ساخت‌های سه‌گانه هجای فارسی، تعداد هجا و الگوی هجایی به کار رفته در مجموع ردیف و قافیه بررسی و تحلیل می‌شود.

به لحاظ تعداد هجا از مجموع ۴۹۵ غزل، ۷۰ غزل (۱۴ درصد) با الگوی تک‌هجایی (مثال ۷)، ۱۶۴ غزل (۳۲ درصد) با الگوی دوهجایی (مثال ۸)، ۱۳۳ غزل (۲۶ درصد) با الگوی سه‌هجایی (مثال ۹)، ۱۰۲ غزل (۲۱ درصد) با الگوی چهارهجایی (مثال ۱۰)، ۳۰ غزل (۶ درصد) با الگوی پنج‌هجایی (مثال ۱۱) و ۶ غزل (کمی بیش از یک درصد) با الگوی شش‌هجایی (مثال ۱۲) و ۲ الگوی هفت‌هجایی (مثال ۱۳) در مجموع ردیف و قافیه هستند که به صورت شکل (۲) ارائه شده است.

۷- تویی که بر سر خوبان کشوری چون تاج — سزد اگر همه دلبران دهندت باج

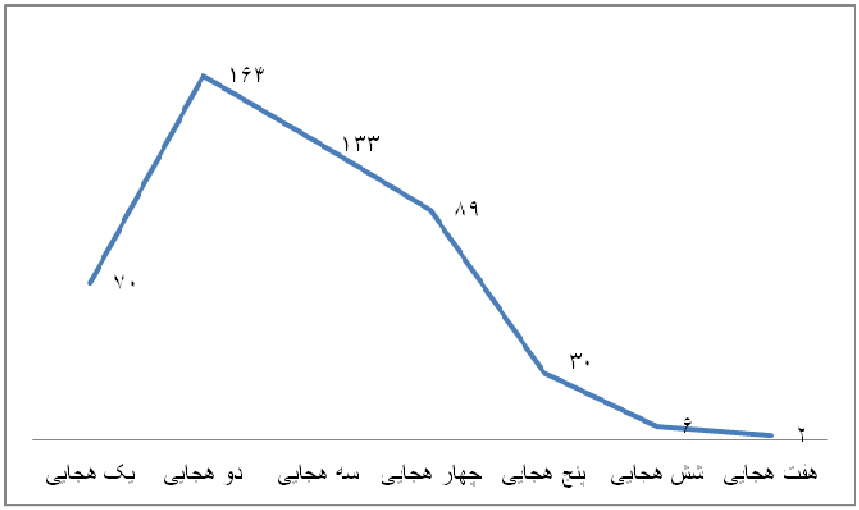
۸- زلف بر باد مده تا مدهی بر بادم — ناز بنیاد مکن تا نکنی بنیادم

۹- بیا و کشتی ما در شط شراب انداز — خروش و ولوله در جان شیخ و شاب انداز

۱۰- ما نگوییم بد و میل به ناحق نکنیم — جامه کس سیه و دلق خود ازرق نکنیم

۱۱- روزگاری است که ما را نگران می‌داری — مخلصان را نه به وضع دگران می‌داری

۱۲- خوش‌تر از فکر می و جام چه خواهد بودن تا ببینم که سرانجام چـه خواهـد بـودن
۱۳- خواب آن نرگس فتانِ تو بی چیـزی نیسـت تاب آن زلف پریشان تو بی چیزی نیست



شکل ۲- توزیع ساختار هجایی ردیف و قافیه در اشعار حافظ برحسب تعداد هجا

نمودار بالا نشان می‌دهد که دو ساختار دوهجایی و سه‌هجایی که هـر کـدام از چنـد الگو تشکیل شده است، نزدیک به ۶۰ درصد ردیف و قافیـه‌هـا را شـامل شـده اسـت. از یک‌هجایی به دوهجایی، روند رو به رشد را در بسامد کـاربرد هجـا نشـان مـی‌دهـد و از دوهجایی به سه‌هجایی، چهارهجایی و پنج‌هجایی، روند کاهش را می‌توان مشاهده نمود. این نمودار نشان می‌دهد که بیشترین کاربرد ردیف و قافیه به صـورت دوهجـایی اسـت. همچنین نشان می‌دهد که کاربرد ردیف و قافیه به صورت یک هجا بیش از کاربرد آن به صورت پنج هجا و بیشتر است.

به لحاظ میزان کاربرد هر یک از ساخت‌های سه‌گانهٔ هجا در مجمـوع ردیـف و قافیـه در اشعار حافظ می‌توان استدلال نمود که در مجموع ردیف‌ها و قافیه‌ها، ۱۳۳۳ هجـا بـه کار رفته است. در مجموع ساخت هجایی‌های به کار رفته در مجموع الگوهـا بـه صـورت cv با ۷۱۵ بار تکرار رتبـه اول، هجـای cvc بـا ۵۱۷ بـار تکـرار در مجمـوع ردیـف‌هـا و قافیه‌های حافظ در رتبه دوم و هجای cvcc با ۱۰۱ بار تکرار در رتبه سوم است. بـر ایـن

اساس ۵۴ درصد از هجاهای به کار رفته در ردیف و قافیه مربوط به هجای cv، ۳۹ درصد متعلق به هجای cvc و ۷ درصد متعلق به هجای cvcc است.

مقایسه این مقادیر با دو پژوهش اساسی که یکی به صورت متنی (ر.ک: منصوری، ۱۳۸۸) و یکی به صورت واژگانی (ر.ک: اسلامی و دیگران، ۱۳۹۲) صورت گرفته است، بیانگر آن است که این مقادیر به طور کلی هماهنگی را نشان می‌دهد. در پژوهش حاضر نسبت به پژوهش اسلامی و همکاران، کاربرد هجای cv، ۳ درصد کمتر و هجای cvcc، ۳ درصد بیشتر انحراف دارد. این موضوع با توجه به اینکه پژوهش یادشده، واژگانی و پژوهش حاضر متنی است، بدیهی می‌باشد. مسئله قابل توجه این است که پژوهش حاضر نشان می‌دهد که سهم هر یک از ساخت‌های سه‌گانه هجا با پژوهش موسوی تربتی (۱۳۴۶) که پژوهش متنی است و علی‌القاعده با پژوهش حاضر هماهنگی بیشتری دارد، تفاوت قابل ملاحظه‌ای را نشان می‌دهد. در هجای cv، پژوهش حاضر ۸ درصد بیشتر و در هجای cvc، ۸ درصد کمتر را نشان می‌دهد. به همین صورت با پژوهش منصوری (۱۳۸۹) و ذوالفقاری (۱۳۹۲) اختلاف نشان می‌دهد که در دو پژوهش آخر با توجه به پیکره پژوهش، این میزان اختلاف قابل توجیه است. ظاهراً این اختلافات نشان می‌دهد که نسبت هجاهای به کار رفته در ردیف و قافیه حافظ با زبان فارسی تاحدودی متفاوت است. البته برای اظهارنظر دقیق‌تر در این‌باره باید در انتظار پژوهش متنی زبان فارسی در این خصوص ماند، تا نتایج آن با نتایج پژوهش حاضر مقایسه گردد.

علاوه بر تعداد هجا در ردیف و قافیه و همچنین نسبت هر ساخت هجایی در مجموع ردیف و قافیه لازم است به بررسی الگوهای هجایی پرداخت ه‌شود. بررسی داده‌های این قسمت نشان می‌دهد که حافظ در ایجاد ردیف و قافیه از الگوهای بسیار متنوعی استفاده کرده است. برخی از این الگوها از بسامد بسیار بالا و برخی نیز از بسامد پایین برخوردار است. در بین این دو نیز الگوهایی یافت می‌شود که نه بسامد بسیار بالا و نه بسامد بسیار پایین دارند.

بر همین اساس می‌توان قبل از تحلیل کلی، الگوهای به کار رفته را در چند دسته جای داد. چهار الگوی cvc (فراوانی ۵۴)، cv.cvc (فراوانی ۴۹)، cv.cv (فراوانی ۴۰)، cvc.cv.cvc (فراوانی ۳۵) را که همگی دارای فراوانی بالای ۳۰ هستند، می‌توان پربسامد، چهار الگوی cvc.cv.cv.cvc (فراوانی ۲۶)، cv.cv.cvcc و cv.cvcc (فراوانی

۲۳) و cvc.cvc (فراوانی ۲۲) را که دارای بسامد ۳۰ > x > ۲۰ هستند، نسبتاً پربسامد، چهـار الگـوی cv.cv.cv.cvc (فراوانـی ۱۸)، cv.cv.cvc (فراوانـی ۱۷)، cvc و cv.cv.cv (فراوانی ۱۶) را که دارای بسامد ۲۰ > x > ۱۵ هستند، متوسط، چهار الگوی cvc.cvcc (فراوانی ۱۳)، cvc.cv.cv و cv.cv.cv.cvcc (فراوانـی ۱۱) و cvc.cv.cvcc (فراوانـی ۱۰) را که دارای بسامد ۱۵ > x ≥ ۱۰ می‌باشند، نسبتاً کـم‌بسـامد و هجاهـای cv.cv.cv.cv (فراوانی ۶)، cv.cvc.cv.cvcc (فراوانـی ۳)، cvcc.cv.cvc و cv.cv.cvc.cv.cvc (فراوانـی ۴)، cvc.cvc.cvc، cvc.cv.cv.cv.cvc و cvc.cvc.cv.cvc (فراوانـــــــی ۵)، cv.cvc.cvc (فراوانی ۷) و هجاهای cv.cvc.cv.cv.cvc و cv.cvc.cv.cvcc (فراوانی ۳) را کم‌بسـامد و سایر الگوهای هجایی که تنها یک یا دو بار به کار رفته‌اند، نادر بنامیم.

داده‌های این پژوهش نشان می‌دهد که در مجموع ردیف و قافیـه، بیشـترین الگـوی هجایی cvc با فراوانی ۵۴، cv.cvc با فراوانی ۴۹، cv.cv بـا فراوانـی ۴۰، cvc.cv.cvc بـا فراوانی ۳۵ و cvc.cv.cv.cvc با فراوانی ۲۶ به ترتیب پنج رتبه اول این پژوهش هسـتند. توزیع این پنج رتبه در الگوهای تک‌هجایی، دوهجایی، سه‌هجـایی و چهارهجـایی نشـان می‌دهد که در اشعار حافظ از انواع الگوها با بسامد بالا اسـتفاده شـده اسـت. بـه عبـارت دیگر حساسیتی در به کارگیری الگویی خاص دیده نمی‌شود. با این حال از هشت الگویِ با بسامد بـالای ۲۰، یـک الگـو در تـک‌هجـایی، چهـار الگـو در دوهجـایی ، دو الگـو در سه‌هجایی و یک الگو در چهارهجایی‌هاست. خلاصه‌ای از اطلاعات داده‌های مفـروض بـه صورت جدول (۲) ارائه شده است. لازم به یادآوری است که به دلیل گستردگی الگوهای نادر، این الگوها در این جدول نیامده است.

جدول ۲- نسبت الگوهای ردیف و قافیه در حافظ (بدون الگوهای نادر)

	الگوی هجا	بسامد		الگوی هجا	بسامد		الگوی هجا	بسامد
چهار هجایی	cv.cv.cv.cv	۶	سه هجایی	cvc.cv.cv	۱۱	یک هجایی	cvc	۵۴
	cv.cv.cv.cvcc	۱۱		cv.cv.cv	۱۶		cvcc	۱۶
	cv.cvc.cv.cvcc	۳		cvc.cv.cvc	۳۵	دو هجایی	cvc.cv	۱۵
	cv.cv.cv.cvc	۱۸		cvc.cv.cvcc	۱۰		cv.cv	۴۰

۲۶	cvc.cv.cv.cvc		۲۳	cv.cv.cvcc		۴۹	cv.cvc
۵	cvc.cvc.cv.cvc		۱۷	cv.cv.cvc		۱۳	cvc.cvcc
۵	cvc.cv.cv.cv.cvc		۴	cvcc.cv.cvc		۲۳	cv.cvcc
۳	cv.cvc.cv.cv.cvc	هجایی پنج	۵	cvc.cvc.cvc		۲۲	cvc.cvc
۴	cv.cv.cvc.cv.cvc		۷	cv.cvc.cvc			

داده‌های جدول بالا نشان می‌دهد که در الگوی تک‌هجایی، هیچ غزلی با هجای cv یافت نشده است. این در حالی است که این هجا پربسامدترین هجای فارسی در مجموع است. الگوهای دوهجایی به لحاظ بسامد، متوازن‌ترین وضعیت را نشان می‌دهند. هر چند این الگوها بین بسامد ۱۳ تا ۴۹ در نوسان هستند، فاصله الگوها به جز در دو مورد (فراوانی ۲۲ و ۲۳ و همچنین ۱۵ و ۱۳) بقیه نسبت معقولی را نشان می‌دهد. از الگوهای ممکن، سه الگو که با هجای cvcc شروع می‌شوند (cvcc.cv، cvcc.cvc و cvcc.cvcc)، غایب هستند. هیچ‌کدام از الگوهای دوهجایی جزء الگوهای نادر نیز نمی‌باشند. در الگوهای سه‌هجایی علاوه بر داده‌های جدول بالا، سه الگو جزء الگوهای نادر با فراوانی ۲ هستند.

با احتساب این سه الگو، در مجموع دوازده الگوی سه‌هجایی در اشعار حافظ به کار رفته است. در این قالب بیش از نیمی از الگوهای ممکن غایب هستند. جالب اینکه الگوی .cv.cv.cv در الگوهای سه‌هجایی که در برخی از پژوهش‌ها از جمله منصوری (۱۳۸۹) و ذوالفقاری (۱۳۹۲) پربسامدترین الگو است، در این پژوهش در رتبه چهارم قرار گرفته است. بالاترین بسامد در الگوهای چهارهجایی، ۲۶ است. با احتساب الگوهای نادر، ۲۲ الگوی چهارهجایی در ردیف و قافیه حافظ به کار رفته است. از این مجموعه، شانزده الگو از الگوهای نادر هستند. در الگوهای پنج‌هجایی، بیشترین بسامد با فراوانی ۵ است. در الگوهای پنج‌هجایی، چهارده الگو به کار رفته است که از این تعداد، یازده الگو از الگوهای نادر است. علاوه بر دسته‌بندی‌های یادشده در جدول بالا، شش الگوی شش‌هجایی و دو الگوی هفت‌هجایی در الگوهای نادر یافت شده است.

جدول (۲) همچنین نشان می‌دهد که محدودیت‌هایی به لحاظ چینش ساخت‌های

هجایی در الگوها وجود دارد. یکی از این محدودیت‌ها، شروع الگو با هجای cvcc در هجاهای دوهجایی، چهارهجایی و بالاتر است. همچنین این ساخت هجایی نمی‌تواند در سه‌هجایی‌ها و چهارهجایی‌ها در جایگاه دوم و در پنج‌هجایی‌ها و بیشتر در جایگاه دوم و سوم قرار گیرد.

آنچه در این پژوهش لازم است تا به آن پرداخته شود، میانگین هجای به کار رفته در هر ردیف و قافیه است. این پژوهش نشان می‌دهد که به طور متوسط ۲/۷ هجا در هر ردیف و قافیه به کار رفته است. این میزان می‌تواند ملاکی در سبک‌شناسی غزل به حساب آید و با انجام پژوهش بر غزل‌های شاعران دیگر با این میزان مقایسه شود.

پاسخ به پرسش‌های اول و دوم این تحقیق به طور مفصل با تحلیل داده‌های صورت‌گرفته داده شد، اما درباره پاسخ به پرسش سوم، داده‌های این تحقیق نشان می‌دهد که تحلیل ساخت هجایی و الگوی هجایی ردیف و قافیه می‌تواند مبنای مناسبی در سبک‌شناسی شعر به‌ویژه غزل بر مبنای معیارهای کمی از جمله مقایسه بسامد انواع ساخت‌های هجا و همچنین الگوهای به کار گرفته در ردیف و قافیه را فراهم آورد. مطالعه تطبیقی آثار شاعران با توجه به این معیارهای کمی می‌تواند الگوهای ذهنی فعال شاعر را به لحاظ الگوی هجایی و ساخت هجا نشان دهد. علاوه بر این مقایسه بسامدی ساخت و الگوی هجا می‌تواند به حوزه‌های دیگر ادبیات از جمله ادبیات منثور گسترش یابد. بر همین اساس به شرط انجام پژوهش‌های متعدد می‌توان معیارهای رده‌شناختی در دوره‌های مختلف تعیین نمود و تحول احتمالی را رصد کرد.

نتیجه‌گیری

نتایج این پژوهش که در آن الگوی هجایی، تعداد هجا و همچنین نسبت کاربرد هر یک از ساخت‌های سه‌گانه هجایی در قافیه و در ردیف و قافیه (در مجموع) بررسی شد، نشان می‌دهد که الگوی هجایی در قافیه در شعر حافظ متنوع و به لحاظ بسامد نامتوازن است. الگوی تک‌هجایی cvc به تنهایی نزدیک به نیمی از قافیه‌های حافظ را شامل شده است، در حالی که دوازده الگوی دیگر، نیمی دیگر را شامل شده است. درباره چینش هجا در الگوهای هجایی، محدودیت‌هایی مشاهده می‌شود که از آن جمله محدودیت قرارگیری هجای فوق سنگین cvcc در جایگاه ابتدایی و گاه میانی الگو

است. به لحاظ سهم ساخت سه‌گانه هجا در قافیه، هجای cv پربسامدترین صورت و هجاهای cvc و cvcc به ترتیب در رده‌های بعدی قرار گرفته است. این پژوهش همچنین نشان می‌دهد که الگوی غالب در قافیه اشعار حافظ به لحاظ تعداد هجا، صورت تک‌هجایی است، هر چند دوهجایی و بیشتر نیز سهم خوبی دارند.

بررسی سه پارامتر سهم ساخت هجایی، تعداد هجا و همچنین الگوی هجا در مجموع ردیف و قافیه در این پژوهش نشان می‌دهد که حافظ به لحاظ الگوی هجایی از الگوهای متنوع و به لحاظ بسامد نامتوازن استفاده‌کرده است، به طوری که از میان ۶۸ الگو، ۷ الگو بیش از نیمی از ۴۹۵ ردیف و قافیه را در برمی‌گیرد. این در حالی است که ۳۲ الگو تنها یک بار تکرار شده‌اند. به لحاظ تعداد هجا بیش از نیمی از ردیف و قافیه‌ها یک یا دوهجایی هستند. بیشترین بسامد در این‌باره متعلق به دوهجایی‌هاست و پس از آن، سه‌هجایی و یک‌هجایی در رتبه سوم قرار می‌گیرد. موارد معدودی، پنج و شش هجایی نیز در ردیف و قافیه یافت شده است. به لحاظ سهم ساخت هجایی، هر چند با پژوهش‌های انجام‌شده درباره بسامد ساخت هجا در زبان فارسی کمی مغایرت نشان می‌دهد، با توجه به اینکه پژوهش متنی کافی در این‌باره وجود ندارد، نمی‌توان به صورت قطع و یقین قضاوت کرد.

نتایج پژوهش می‌تواند سبک‌شناسان را در استفاده از ابزار کمی در تشخیص و معرفی سبک‌های فردی ترغیب نماید. به همین جهت پیشنهاد می‌شود که چنین پژوهشی در آثار دیگر شاعران انجام گیرد و با مطالعه تطبیقی وجوه مشترک و افتراق آثار ادیبان مشخص گردد.

منابع

اسلامی، محرم و دیگران (۱۳۹۲) «نظام آوایی زبان فارسی در آیینه آمار»، مجله زبان و زبان‌شناسی، دوره پنجم، شماره ۱۸، صص ۶۵-۹۰.

بوبان، نگار (۱۳۸۸) «بررسی آوایی ریتم در پایه واژگان، شعر و نثر فارسی رسمی»، پژوهش‌های زبان‌شناسی، سال اول، شماره ۱، صص ۱۰۱-۱۲۲.

حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۷۴) دیوان حافظ، به اهتمام محمد قزوینی و دکتر قاسم غنی، تهران، زوار.

ذوالفقاری، ندا (۱۳۹۲) بررسی و تحلیل ساخت واجی و هجایی دختران ایرانی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه شیراز.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۶) موسیقی شعر، تهران، آگاه.

ضیاء مجیدی، لیلا و امید طبیب‌زاده (۱۳۹۰) «بررسی وزن اشعار عامیانه فارسی بر اساس نظریه وزنی»، مجله ادب‌پژوهی، شماره ۱۶، صص ۵۹-۷۹.

طالبیان، یحیی و مهدیه اسلامیت (۱۳۸۴) «ارزش چندجانبه ردیف در شعر حافظ»، فصل‌نامه پژوهش‌های ادبی، شماره ۸، صص ۸-۳۰.

---------- (۱۳۸۸) «بررسی نقش موسیقیایی قافیه در شعر حافظ»، نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، شماره ۲۵ (پیاپی ۲۲)، بهار، صص ۱۱۶- ۱۳۹.

طبیب‌زاده، امید (۱۳۸۸) «ساخت وزنی تکیه واژه در زبان فارسی»، پژوهش‌های زبان‌شناسی، شماره ۱، صص ۶۳-۷۸.

طیب، سید محمدتقی (۱۳۸۳) «برخی از ساختارهای دستوری گونه شعر زبان فارسی»، دستور (ویژه‌نامه فرهنگستان)، شماره ۱، صص ۶۵-۷۸.

منصوری، مهرزاد (۱۳۸۸) نظام بسامدی واج‌ها در زبان فارسی، ایلام، دانشگاه ایلام.

---------- (۱۳۸۹) «تحلیل بسامدی هجا در اسامی زنان و مردان در ایران»، مجله پژوهش‌های زبان‌شناسی، سال دوم، شماره ۱، صص ۸۱-۹۶.

موسوی تربتی، سعید (۱۳۴۶) بسامد کاربرد واج‌ها در زبان فارسی نوشتاری، تهران، دانشگاه تهران.

یزدانی، سوسن و مسعود روحانی (۱۳۹۲) «بررسی دو عامل موسیقیایی وزن و ردیف در غزلیات حافظ و امیر خسرو دهلوی»، نشریه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر، سال ششم، شماره ۲، صص ۴۳۹-۴۵۶.

Cluff, M. S., & Luce, P. A. (1990) Similarity neighborhoods of spoken two syllable words‹ Retroactive effects on multiple activation. The Journal of the Acoustical Society of America, 87 (S1), S125-S126.

Gerken, L. (1994) A metrical template account of children's weak syllable omissions from multisyllabic words. Journal of child language, 21 (3), 565-584.

Hussain, S., 1997, Phonetic Correlates of Lexical Stress in Urdu, Unpublished Ph.D.dissertation, Northwestern University, IL,USA.

Kenstowicz, M. (1994) Phonology In Generative Grammar, Blackwell Publications

Lee, G. G., Cha, J., & Lee, J. H. (2002) Syllable-pattern-based unknown-morpheme segmentation and estimation for hybrid part-of-speech tagging of Korean. Computational Linguistics, 28 (1), 53-70.

Nazar, N. (2002) Syllable Templates in Urdu Language. Annual Report of Center for Research in Urdu Language Processing (CRULP).

Thangthai, A., Hansakunbuntheung, C., Siricharoenchai, R., & Wutiwiwatchai, C. (2006) Automatic syllable-pattern induction in statistical Thai text-to- phone transcription. In Ninth International Conference on Spoken Language Processing.

Zec. D. (2007) The syllable. In The Cambridge Handbook of Phonology. Ed. Paul de Lacy. Cambridge, Cambridge University Press.