

Tips for editing the ancient texts according to a figurative device

Ali Jalali*

Manoochehr Foroozandeh Fard **

Abstract

One of the concerns of editors in editing ancient texts is adherence to orthography the manuscript or use to new orthography Persian language. Indeed, in editing ancient texts we cannot adhere to all the rules of the new orthography. Because poets sometimes have decorated their poems based on ancient orthography features. For this reason editors should note that sometimes accuracy of meaning is depends on the particular orthography.

The basis of this figurative device is formal elements of Persian Orthography and languages and symmetry. In this orthography we can paste some words together and write them separately and in general, a word can be written in different ways. This Properties of orthography makes the word in combination with other words find new meaning and in proportion or conflict with other word in the text create a semantic relationship. On the other hand, mankind has seen everything symmetrically and considered this symmetry a sign of beauty. In Persian literature Symmetry, both formally and semantically, has created many beauty and most rhetorical tricks are the result of symmetry.

Evidence shows that poets and authors are not used this figurative device for hobby but they used this device consciously. They have used too much from properties of orthography that causes bi-readings, amphibology of proportion, distortions, etc.

Orthography elements that make up this figurative device can be divided into four categories:

۱- The rule pasting words together. This rule is one of the oldest traditions of the Persian orthography of course, without a special rule, such as:

آخر ایران که از او بودی فردوس برشک وقف خواهد بُد تا حشر برین شوم حشر

(Anvari, 1376: 203)

“in the second hemistich to fit the “فردوس” written connected. Modarres Razavi in your printing adhered to this orthography.

Remove tittle “است” and word previous connection to «-ست». The scribes in some periods attached «است»to The Previous word. Even «-ست»attached to the words with «-ه»without pronunciation and removed their «-ه»such as افتادست.

* Ph. D. Graduated of Persian Language and Literatur, University of Isfahan, Isfahan, Iran
alijalali110@gmail.com

** M.A. Student of Culture and Ancient Languages, Shahid Bahonar University of Kerman,
Kerman, Iran

Received:12/01/2016

Accepted: 21/05/2016



عیشم مدامست از لعل دلخواه کوارم بکامست الحمد لله

(Hafez)

Proportionality "مست =drunk" with "مدام=constant (= wine)" and "عیش=mirth"
Depends on adhere to old Orthography.

۳-Paste words to preposition "به", such as:

پسر دفع آن ندانست بسر در آمد (sadi, 1381:79)

«بسر» in proportion with children, brings to mind the word "پسر=son".

۴-Twofold writing, such as:

غرقه بحر بی کران مائیم گاه موجیم و گاه دریائیم

(Shah namat allah vali)

The final word in first hemistich According to the current Orthography is written «مائییم»but «ماء»in meaning " آب =water" in «مائیم»has proportional to "غرقه=flooding", "بحر=sea" and "موج=wave" and so in this verse as «مائیم»is true.

Of course, we can divide these orthography elements into two categories: pasting words together («است» و «به») and Twofold writing But since each has its own evidence and seems had been raised to poets and writers in particular were introduced separately. We can divide the evidence on the basis of artistic creation. For example: 1. The dual ambiguity of two types of reading 2. Distortions proportion 3. Pun writing 4. Pun Anagram, Etc. But because this figurative device is based Orthography We knew better basis of Division be the factors of Orthography.

Figurative device in contemporary literature

This figurative device for contemporary poets is a new artistic source that it has been less attention. As:

دیشب باران قرار با پنجره داشت

روبوسی آبدار با پنجره داشت

یکریز به گوش پنجره پیچ کرد

چک چک، چک چک... چکار با پنجره داشت؟ (Amin poor, 1388: 89)

In the example above «چکار» cannot be written «چه کار» because artistic elegance of poetry in repeat of «چک»By writing, «چه ک[ار]» disappear.

Keywords: ancient texts, emendation, editing, orthography, symmetry, rhetoric

References

- Aydenloo, Sajjad (1390). *Daftare Khosravan*. Ferdowsi's Shahnameh Chosen, Tehran: Sokhan.
- AsgharI Hashemi, Mohammad Javad (1388). *Style of emendation of texts*, Qom: Dalile Ma.
- Aminpoor, Geisar (1388). *A complete collection of Geisar Aminpoor*, Tehran: Morvarid.
- Anvari, Mohammad bin Mohammad (1376). *Anvari's divan*, Modarres Razavi (emend.), Tehran: Elmi va Farhangi.
- Pakbaz, Rooeen (1385). *Iran paintings from ancient times until today*, Tehran: Zarrin Va Simin.

-
- Jami, Abd al-Rahman bin Ahmad (1387). *Baharestan*, Ismail Hakemi, Tehran: Ettelaat.
 - Jooya, Jahanbakhsh (1390). *Manual of emendation of texts*, Tehran: Publications Office of Mirase Maktoob.
 - Hafez, Shamseddin Mohammad (1367). *Hafez's divan*, Mohammad Ghazvini – Ghasem Ghani (emend.), Tehran: Asatir.
 - _____ (1375). *Hafez's divan*, Parviz Natel Khanlari (emend.), Tehran: Kharazmi.
 - _____ (1385). *Hafez to try Sayeh*. Tehran: Karname.
 - _____ (1387). *Hafez poetry book according to the ninth century manuscripts*, Salim Neisari (emend.), Tehran: Sokhan.
 - _____ (1389). *Hafez's divan*, Muhammad Rastgoo (emend.), Tehran: Nei.
 - _____ (1390). *Shamseddin Mohammad Hafez's divan*, Mohammad Qazvini – Ghasem Ghani (emend.), Tehran: Zavvar.
 - Hamidian, Saeed (1392). *Sharhe Showgh: Description and analysis of Hafiz*, Tehran: Ghatreh.
 - Khorramshahi, Bahaeddin (1389). *Hafeznameh*, Tehran: Elmi va Farhangi.
 - Khayyam, Omar bin Ibrahim (1391). *Quatrains*, Mohammad Ali Forooghi and Ghasem Ghani (emend.), Tehran: Nahid.
 - Dehkhoda, Aliakbar (1370). *Dictionary of Dehkhoda*. Tehran: Tehran University perss.
 - Zakeri, Mostafa (1387). Relevance of irrelevances. *The legacy report*, period 2, 3(28-27), p. 19.
 - Rudaki, Ja'far ibn Muhammad (1365). *Selected Poems of Rudaki*, Jafar shoar and Hasan Anvari (Comment.), Tehran: Amir Kabir.
 - _____ (1368). *Rudaki*, Khalil Khatibrahbar (Comment.), Tehran: Safialishah.
 - _____ (1373). *Rudaki*, Manoochehr Daneshpajhooh, (Comment.), Tehran: Toos.
 - _____ (1378). *Rudaki's poetry*, Jafar shoar (Comment.), Tehran: Ghatreh.
 - _____ (1379). *Rudaki's Divan*. Javad Boroumand Sa'eed (emend.), Kerman: Emad Kermani.
 - _____ (1386). *Rudaki's Poetry*. Nasrollah Emami (Comment.), Tehran: Institute for Humanities Research and Development.
 - Riahi, Mohammad Amin (1386). *Kasae Marvazi, Life, Thought and His Poetry*, Tehran: Elmi.
 - Sorooshyar, Jamshid (1378). *Burned Eye Because of Wonder*, Nashre Danesh, Q 16, No. 4, pp. 71-55.
 - Saadi, Mosleh al- din Ibn Abdullah (1381). *Sa'di's Golestan*, Gholamhosein Yoosefi (emend.), Tehran: Kharazmi.
 - _____ (1384). *Saadi's Bustan*, Gholam Hosein Yoosefi (emend.), Tehran: Kharazmi.
 - _____ (1385). *Saadi's Sonnets*, Gholam Hosein Yoosefi (emend.), Tehran: Sokhan.
 - _____ (1389). *Complete collection of Saadi*, Mohammad Ali Forooghi (emend.), Tehran: Amir Kabir.

-
- Shafiee Kadkani, Mohammad Reza (1388). *Imagery in Persian poetry*, Tehran: Agah.
 - _____ (1392). *Sofia poetry in prose*, Tehran: Sokhan.
 - Shamisa, Siroos. (1390). *New look to rhetoric*, Tehran: Mitra.
 - Shahriar, Mohammad Hosein (1387). *Divan*. Tehran: Negah.
 - Sadeghi, Ali Ashraf (1363). About Farsi writing, *Journal of Linguistics*, Q 1, No. 2, pp. 4-3.
 - Saeb, Mohammad Ali (1364). *Saeb Tabrizi's Divan*. Mohammed Ghahreman (emend.), Tehran: Elmi va Farhangi.
 - Ziaee Habib Abadi, Farzad (1381). *Distortion of proportion in Hafez`s poetry*. Book of the Month in literature and philosophy, No. 56 and 57, June and July, pp. 67-54.
 - Attar Farid al-Din (1385). *Mantegh al-Tair*. Mohammad Reza Shafiee (emend.), Tehran: Sokhan.
 - Ferdowsi, Ab al- Ghasem. (1379). *Ancient Letter: Ferdowsi's Shahnameh*, Mir Jalal al-din Kazzazi (emend.): Tehran: Samt.
 - _____ (1381). *Ferdowsi's Shahnameh* (The full text of the printing Moscow), Saeed Hamidian (emend.), Tehran: Ghatreh.
 - _____ (1386). *Shahnameh*, Jalal Khalegh Motlagh (emend.), Tehran: The Great Islamic Encyclopedia.
 - _____ (1391). *Shahnameh*, Azizullah Joveini (emend.), Tehran: Tehran University.
 - Fesharaki, Mohammad. (1389). *Review exquisite*: Tehran: Samt.
 - Kazzazi, Mir Jalal al-din (1373). *Aesthetics in Persian Languages* (3): exquisite. Tehran: Markaz.
 - Mazandarani, Mohammad Hadi bin Mohammed Saleh (1376). *Anvar al-Balaghe*. Mohammad Ali Gholaminezhad (emend.), Tehran: Publications Cultural Center Qibla (Miras Maktoob).
 - Mayel heravi, Najib (1380). *Date of Manuscript writing and critical Persian Manuscripts*. Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance.
 - Mohabbati, Mojtaba (1386). *New exquisite: the art of making up words*. Tehran: Sokhan.
 - Manoochehr, Ahmed bin Ghous (1387). *Divan*. Barat Zanjani (emend.), Tehran: Tehran University.
 - _____ (1390). *Damghani manoochehri divan*. Mohammad Dabir Siyaghi (emend.), Tehran: Zavvar.
 - Myrafzly, Ali (1382). *Khayyam`s Quatrains in ancient sources*. Tehran: Markaz Nashr Daneshgahi.
 - Naser Khosrow (1388). *Nasser Khosrow's poetry*. Mojtaba Minovi and Mehdi Mohaghegh. Tehran: Tehran University.
 - Neisary, Salim (1385). *Alterations in Hafez basis of 50 manuscript in fifty-ninth century*. Tehran: Academy of Persian Language and Literature.
 - Homae, Jalal al-Din (1389). *Rhetorical and literary figures*. Tehran: Homa.

ملاحظات ویرایش متون کهن با توجه به «هنر سازه» ای بدیعی

تقدیم به استاد جمشید سروشیار

علی جلالی* و منوچهر فروزنده فرد**

چکیده

درباره رسم الخط قدیم نسخه‌های خطی در بیشتر کتب تصحیحی و کتبی که درباره نسخه‌شناسی و تصحیح متون نوشته شده است بحث‌هایی به چشم می‌خورد؛ اما درباره استفاده هنری شعرا از ویژگی‌های رسم الخط کهن کمتر سخن به میان آمده است. در کتب بلاغی نیز درباره انواع ترفندهای بدیعی سخن رفته است؛ اما سخنی از ترفندهای بدیعی وابسته به رسم الخط نیست. هنر سازه‌ای که در این جستار بررسی می‌شود، در شکل ظاهری و نوشتاری یک اثر ادبی جلوه‌گر می‌شود و وابسته به رسم الخط خاص زبان فارسی است و از هر دو حیث صورت و معنا زیبایی‌آفرین است. در واقع، مبنای هنر سازه بدیعی مورد بحث، یکی عوامل صوری خط و زبان و دیگر مبحث تقارن و قرینه‌پردازی است که از کهن‌ترین عوامل نظم و زیبایی‌بخشی در اقسام هنر است. تتبع در اشعار شاعران و بسامد استفاده از این هنر سازه نشان می‌دهد شاعران در استفاده از آن خلاق و آگاه بوده‌اند. جست‌وجو در متون منظوم و مثنوی فارسی و گاه مقابله چند تصحیح از یک اثر برای یافتن مواردی از هنر سازه بدیعی مدنظر، روش این پژوهش است.

کلید واژه‌ها: متون کهن، تصحیح، ویرایش، رسم الخط، تقارن، بدیع

مقدمه

یکی از دغدغه‌های مصححان متون کهن این است که آیا به رسم الخط نسخ پای‌بند باشند و یا رسم الخط امروزی زبان فارسی را در ارائه کتاب ملاک قرار دهند. یازبجی در تصحیح مناقب العارفین قاعده ذال معجم را رعایت کرده، ولی شفیع کدکنی در منطق الطیر همه موارد را به دال بدل کرده است. مینوی در تصحیح کلیله و دمنه و ریاحی در تصحیح مرصاد العباد، اتصال «به» حرف اضافه به کلمه پس از خود را مراعات کرده‌اند، ولی عابدی در تصحیح کشف المحجوب با وجود اینکه کاتب «به» را همواره متصل به کلمه بعد نوشته، رسم الخط قدیم را مراعات نکرده و شیوه امروزی را برگزیده است.

حال برای مصححان این سؤال مطرح است که کدام را باید ملاک عمل قرار دهند. نمی‌توان به این پرسش پاسخی جزمی و یقینی داد؛ اما بیان نکته‌ای که در این مقاله قصد طرح آن را داریم شاید بتواند به روشن شدن موضوع کمک کند. از آنجا که

alijalali110@gmail.com

* دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران (مسئول مکاتبات)

manouchehr_frouzandeh@yahoo.com

** دانشجوی کارشناسی ارشد فرهنگ و زبان‌های باستانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، کرمان، ایران

تاریخ وصول: ۱۳۹۴/۱۰/۲۲ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۳/۱

سرهم‌نویسی در برخی ادوار رایج بوده‌است، شاعران برخی تزیینات کلام خود را بر پایه این ویژگی رسم‌الخطی قدیم ابداع کرده‌اند. در نگاه نخست شاید به نظر برسد جناس، تناسب یا تبادری که حاصل رسم‌الخط است، در ابیاتی تصادفی به وجود آمده باشد، اما با دقت در متون و نکته‌سنجی‌های برخی مصححان هوشیار، انبوهی از شواهد مثال‌گرد می‌آید که به هیچ‌وجه نمی‌تواند تصادفی باشد. قصد این مقاله آن است که به مصححان یادآوری کند در تصحیح چه رسم‌الخط نسخه‌های اساس خود را مبنای عمل قرار دهند چه رسم‌الخط امروزی را، در برخی موارد نیاز است به ظرافت‌های صوری و معنایی ابیات و جملات دقت و این ظرافت‌ها را به خواننده منتقل کنند.

پیشینه بحث

بحث از رسم‌الخط قدیم نسخه‌های خطی در بیشتر کتب تصحیحی به چشم می‌خورد و مصححان ضمن برشمردن ویژگی‌های نسخ اساس - و گاه بدل - خود، شیوه‌ای را که در رسم‌الخط در پیش گرفته‌اند، توضیح داده‌اند. کتبی که درباره نسخه‌شناسی و تصحیح متون نوشته شده‌است نیز به این موضوع پرداخته‌اند. مایل هروی در تاریخ نسخه‌پردازی و تصحیح انتقادی نسخه‌های خطی در فصولی جداگانه با نام «جایگاه رسم‌الخط در نسخه‌شناسی» و «گونه‌های زبان در نسخه‌های خطی» به بحث از انواع رسم‌الخط‌های کاتبان پرداخته‌است. همچنین جهانبخش در راهنمای تصحیح متون و اصغری هاشمی در شیوه‌نامه تصحیح متون به رسم‌الخط کهن فارسی اشاره کرده‌اند اما درباره استفاده هنری شعرا از ویژگی‌های رسم‌الخط کهن سخن به میان نیامده‌است.

در کتب بلاغی نیز درباره انواع ترفندهای بدیعی سخن رفته‌است اما سخنی از ترفندی بدیعی وابسته به رسم‌الخط نیست. تنها مازندرانی در *انوارالبلاغه صنایع بدیعی* را به لفظی، معنوی و خطی تقسیم کرده، می‌نویسد: محسنات خطیه اموری است که در زینت معنی و لفظ دخالتی ندارد؛ بلکه موجب زینت صورت خط می‌شود (مازندرانی، ۱۳۷۶: ۳۷۱). او جناس اشتقاق و شبه‌اشتقاق را که نزد سکاکی از ملحقات جناس به شمار می‌آمده، ذیل صنایع خطی آورده‌است. سروشپار در مقاله «بسوخت دیده ز حیرت» و به پیروی از وی، ضیایی حبیب آبادی در مقاله «تصحیف تناسب در شعر حافظ» به برخی تصحیف‌ها در شعر حافظ که موجب تناسب کلمات تصحیف‌شده با اجزای دیگر بیت می‌شود، اشاره کرده‌اند. در برخی کتب تصحیحی نیز مصححان اهل ذوق و هوشمند به مواردی اندک در پاورقی‌ها، پی‌نوشت‌ها و استدراکات اشاره کرده‌اند که در جای خود خواهد آمد.

روش پژوهش

روش کتابخانه‌ای، یعنی جست‌وجو در متون منظوم و مثنوی فارسی و گاه مقابله چند تصحیح از یک اثر برای یافتن مواردی از هنرسازی بدیعی موردنظر، روش ما در این پژوهش بوده‌است. پس از طبقه‌بندی شواهد برگزیده، نشان داده شده‌است که آیا مصححان رسم‌الخطی را که به آشکار شدن این هنرسازی در متن منجر می‌شده‌است، رعایت کرده‌اند یا خیر.

بحث

از هنرسازی‌ای که در این جستار قصد بررسی آن را داریم، در کتب بلاغی و صناعات ادبی اثری نیست. گویا بسیاری از زیبایی‌های آثار ادبی را نمی‌توان در چهارچوب ترسیم‌شده اقسام این کتب سراغ گرفت. از همین روست که برخی محققان معتقدند: «عجز علوم بلاغی همین‌جا آغاز می‌شود که می‌خواهند با چند فرمول کشف شده [جناس، استعاره و ...] چیزی را که نهایت ندارد دسته‌بندی و تفسیر و توجیه کنند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۳۶۹).

این هنر سازه در شکل ظاهری و نوشتاری یک اثر ادبی جلوه‌گر می‌شود و وابسته به رسم الخط خاص زبان فارسی است. رسم الخطی که در آن هم می‌توان برخی کلمات را به هم چسباند و هم به صورت جداگانه آنها را کتابت کرد. رسم الخطی که در آن گاه یک کلمه را به طرق مختلف می‌توان نوشت. این ویژگی‌های رسم الخطی بدان منجر می‌شده که یک کلمه در ترکیب با کلمه‌ای دیگر معنایی تازه می‌یافته و در تناسب یا تضاد با کلمه‌ای دیگر در متن، رابطه‌ای معنایی و مفهومی ایجاد می‌کرده‌است؛ بنابراین هنر سازه‌ای است که هم از حیث صورت و هم از حیث معنا زیبایی‌آفرین است.

نمونه نزدیک به این هنر سازه چیزی است که ضیایی حیب آبادی آن را «تصحیف تناسب» می‌نامد (← ضیایی حیب‌آبادی، ۱۳۸۸) و به پیروی از سروشیار آن را در شعر حافظ جست‌وجو کرده است. سروشیار در تعریف این ترفند هنری می‌گوید: «در نظم و نثر قدیم فارسی، گاه در یک مصراع یا یک بیت یا یک عبارت، دو کلمه یا بیشتر یافته می‌شود که اگر تغییری در نقطه‌ها و حرکات یکی از این دو کلمه یا چند کلمه داده شود یا همزه‌ای حذف گردد یا سرکشی افزوده یا کاسته شود، میان آن دو یا چند کلمه نوعی تناسب (= مراعات نظیر، طباق) حاصل می‌آید که زیباست و حافظ به ایجاد این گونه زیبایی رغبت دارد. این صنعت از جمله زیبایی‌هایی است که محققان شعر حافظ - ظاهراً - بدان التفاتی نداشته‌اند» (سروشیار، ۱۳۷۸: ۶۰).

چند نکته در تعریف سروشیار اهمیت دارد؛ یکی آنکه این صنعتی نیست که خوانندگان آثار هنری از سر تفنن بدان پرداخته باشند و خالق آن اثر هنری بی‌خبر از آن بوده باشد بلکه شاعر و نویسنده از این صنعت با آگاهی استفاده کرده‌است. دوم اینکه وقتی شاعر از تصحیفی که در کلمه ممکن است اتفاق بیفتد و در ظاهر موجود نیست چنین بهره هنری می‌برد، از ویژگی‌های رسم الخطی که کاملاً بروز بیرونی دارد و ملموس است و موجب دوگانه‌خوانی، ابهام تناسب، تصحیف و جز آن می‌شود، بهره‌دوچندان خواهد برد.

سروشیار در ذیل این بیت حافظ:

مرنج حافظ و از دلبران حفاظ مجوی گناه باغ چه باشد چو این گیاه نرست

می‌نویسد: «اگر نقطه «گناه» را برداشته دو نقطه در زیر آن نهیم، «گیاه» می‌شود که با «درخت» و «باغ» تناسب دارد. اینک نمونه‌هایی دیگر: «سهلست تلخی می در جنب ذوق مستی» که «جنب» با تغییر نقطه و حرکت «جنب» (= خُم) می‌شود و «جنب» با «می» و «مستی» و «تلخ» و «ذوق» تناسب دارد. «صبحدم از عرش می آمد خروشی عقل گفت» که با حذف نقطه‌های شین «خروش»، «خروس» حاصل می‌گردد که با «صبحدم» و «عرش» متناسب است» (سروشیار، ۱۳۷۸: ۶۰).

مبنای هنر سازه بدیعی مورد بحث ما یکی مبحث تقارن و دیگر عوامل صوری خط و زبان است. عوامل صوری زبان را نباید کم‌اهمیت شمرد؛ زیرا عروس معانی بلند را اگر کسوتی ناموزون بر تن کنند، «از بی‌جمالی سر برنگیرند و دیده‌یأس از پشت پای خجالت برندارند». شفیع کدکنی می‌نویسد: «طبق عقیده صورت‌گرایان روس آنچه در ادبیات محل تغییر و ملاک ادبیات بودن است، عوامل صوری است. محتوا و حتی تشبیهات و انواع تصاویر هم ملاک خلاقیت نیست؛ زیرا بر طبق نظریه اشکولوفسکی، تصاویر شعری دیر دیر تغییرات جزئی پیدا می‌کنند... آنچه نو می‌شود و ملاک خلاقیت و ادبیت یک اثر می‌شود، همین ترکیب و کیفیت نظام بخشیدن به عوامل صوری و هنر سازه‌های زبان آثار ادبی است» (شفیع کدکنی، ۱۳۹۲: ۳۷۱).

عامل زیبایی این هنر سازه مبحث قرینه‌پردازی است که از کهن‌ترین عوامل نظم و زیبایی بخشی در اقسام هنر است. کلمه با شکل و معنای جدیدی که پیدا می‌کند، قرینه معنایی کلمه دیگری در متن می‌شود. این ارتباط معنایی می‌تواند از جنس تناسب و تضاد و قلب باشد یا تبادر و ابهام. شفیع کدکنی معتقد است «آگاهی از ابعاد مختلف کلمه و نیروی احضار کلمات ... معیار نیک و بد آثار ادبی به اعتبار جنبه صوری است. ... در قلمرو شعر فارسی غالب سرآمدان در طول اعصار به این نکته وقوف کامل داشته‌اند» (شفیع کدکنی، ۱۳۹۲: ۲۶۰). وی این بحث را در ارتباط با شکل صوری آثار هنری بیان می‌کند. یکی از ابعاد مختلف کلمه شکل نوشتاری آن است. ترکیب حروف و اینکه کلمه با ترکیب چند حرف در تناسب با کلمه دیگر

است و تناسب لفظی و معنایی ایجاد می‌کند.

نظریه نظم از عبدالقاهر جرجانی گویای این نکته است که «امکانات کلمه در بافت و ترکیب زبان است که روشن می‌شود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۲۵۸). این ترکیب و بافت است که موجب می‌شود شاعر دست به انتخاب بزند و کلمه‌ای را برگزیند و دیگر کلمات در همان حوزه معنایی را رها کند. تناسب لفظی و معنایی یک کلمه با دیگر کلمات متن موجب واژه‌گزینی شاعر و نویسنده می‌شود. تتبع در اشعار شاعران نشان می‌دهد که در استفاده از این هنر سازه، خلاق و آگاه بوده‌اند. برخی مصادیق این هنر سازه شاید ناخودآگاه برای شاعر اتفاق می‌افتاده است اما کثرت برخی موارد و تکرار آنها نشان از آگاهی و گزینش شاعران زبردست دارد.

گاه کلمه‌ای در شعر یا نثر اگر با رسم الخطی متفاوت نوشته شود - به صورت متصل به کلمه‌ای دیگر یا با حذف همزه فعل «است» در اتصال‌ها و... - کلمه‌ای با معنای جدید پدید می‌آورد که با کلمه‌ای دیگر در متن متناسب یا متضاد است و یا موجب تبادل کلمه‌ای دیگر می‌شود. گاه موجب شکل گرفتن جناس نیز می‌گردد و در هر حال با قرینه خود در متن ارتباطی هنری می‌یابد؛ مثلاً در شعر زیر اگر دو کلمه «به» و «در» را به سیاق رسم الخط قدیم به هم متصل کنیم، آن‌گاه یادآور «بدر» (= ماه تمام) است و در این صورت با «تیره شب» و «مه تابان» در تناسب است. البته اگر «به لب» را نیز «بلب» بنویسیم، آن‌گاه جناس قلب نیز خواهیم داشت.

در تیره شب هجر تو جانم بلب (به لب) آمد
وقت است که همچون مه تابان بدر (به در) آیی
(حافظ)

در بیت دیگر همین غزل «بدر (به در)» با «خورشید درخشان» و «صبح» در تناسب است:

جان می‌دهم از حسرت دیدار تو چون صبح
باشد که چو خورشید درخشان بدر (به در) آیی
(حافظ)

یا اتصال حرف اضافه «به» به کلمه پس از خود موجب به وجود آمدن جناس خط در این بیت شده است:

صد نیک بیک (به یک) بد نتوان کرد فراموش
گر خار براندیشی خرما نتوان خورد
(رودکی)

سعدی نیز در *گلستان* چنین هنرنمایی کرده است: «فقیره درویشی حامله بود، مدت حمل بسر (به سر) آورده؛ درویش را همه عمر فرزند نیامده بود، گفت: اگر خداوند تعالی مرا پسر بخشد...» (سعدی، ۱۳۸۱: ۱۵۸، ۱۳۸۹: ۱۵۸).
برای تبیین دقیق‌تر این هنر سازه نخست لازم است دو مبحث تقارن و رسم الخط مطرح شود.

تقارن در اقسام هنر

یکی از بارزترین ویژگی‌های معماری شرقی و اسلامی کاربرد نشانه‌های قرینه یکدیگر است. نشانه‌هایی که در دو سو یا چهار سوی یک بنا، کتیبه‌ها و چهارچوب‌ها تکرار می‌شوند. قدام این قرینه‌پردازی را موجد نظم قلمداد می‌کردند و این نظم را سبب التذاذ بصری می‌دانستند؛ بنابراین سعی می‌کردند نشانه‌هایی قرینه‌وار در جهات مختلف بنا به کار برند. آنان این نظم و زیبایی را به دیگر آثار هنری نیز تسری دادند و از آن حیث که اقسام هنر از یکدیگر متأثرند، قرینه‌پردازی در غالب هنرها جایگاه ویژه‌ای یافت. اصل تقارن در موسیقی سنتی ایران، قالی‌بافی، سفالینه‌ها، ضرب سکه‌ها، نگارگری، مینیاتور، تذهیب کتب و جز آن رعایت شده است. اگر در نگاره‌ها و مینیاتورها دقت شود قرینه‌پردازی در حواشی و کتیبه‌های ممتد بناها حضور دارد. پنجره‌ها و درهای نیمه‌باز، که تکرار جزء به جزء آنها رعایت شده است، جزئی از نظم و هارمونی مینیاتورهاست. در مینیاتورهایی که تصویر بنایی را منعکس می‌کنند، اگر هیچ چیز قرینه نباشد، دو لنگه پنجره‌ها و درها حتماً قرینه‌سازی

شده‌است و بناها از حیث قرینه‌های بخشی، هارمونی جالب توجهی دارند.

باستان‌شناسان قدمت تصاویر متقارن را تا دوران نوسنگی نشان داده‌اند. البته نمی‌توان گفت از این قرینه‌پردازی به عنوان هنر بهره می‌بردند، بلکه شاید تنها بازنمایی ساده‌ای از طبیعت باشد. قرینه‌سازی را هنر خاص ساکنان فلات ایران دانسته‌اند، اما میل به تقارن از دورترین ایام در آفریده‌های دست بشر وجود دارد (پاکباز، ۱۳۸۵). شاید این اصرار بر قرینه‌پردازی و زیبا دانستن آن، خاستگاهی طبیعی داشته باشد. انسان خود صورتی قرینه‌وار دارد. چشم‌ها، گوش‌ها و ابرو او به صورت قرینه تعبیه شده‌اند و یکی تکرار دیگری است. دست و پا نیز در دو سوی بدن انسان تکراری قرینه‌ای دارند. بنابراین ساختمان ظاهری بدن انسان در محور افقی قرینه‌پردازی شده‌است. در دیگر موجودات نیز این قرینه‌پردازی رعایت شده‌است. حتی گیاهان نیز صورتی تقریباً قرینه‌مانند دارند. بنابراین انسان با هر چه سر و کار داشته‌است صورتی قرینه‌وار دیده‌است و این تقارن را نشان زیبایی می‌داند. در ادبیات فارسی نیز چنین عنصری چه از لحاظ صوری و چه از لحاظ معنایی موجد زیبایی‌آفرینی‌های بسیاری شده‌است و غالب ترندهای بدیعی را می‌توان حاصل تقارن‌ها دانست.

قرینه‌پردازی صوری

اگر از لحاظ صورت به ادبیات و ترندهای بدیعی آن بنگریم، قرینه‌پردازی را در غالب این ترندها می‌بینیم. شعر که هنری دیرپا در این سرزمین است، از تأثیر قرینه‌پردازی در اقسام هنر به دور نمانده‌است و بسیاری از زیبایی‌های صوری و گاه معنایی شعر حاصل تکرار و قرینه‌پردازی است. ردیف و قافیه در شعر، تکرار در محور عمودی ساختمان شعر است (جز مثنوی و مصراع‌های نخست برخی قالب‌ها). در مثنوی نیز تکرار قرینه‌وار در آخر دو مصراع است که تکرار در محور افقی بنای شعر را به وجود می‌آورد. در ذوقافیتین این قرینه‌ها مضاعف می‌شوند. جناس نیز نوعی قرینه‌پردازی است. اگر جناس به صورت تام به کار رود قرینه‌هایی تمام‌عیار در ساختمان شعر پرداخته شده‌است و اگر جناس ناقص باشد نیز همچون قافیه قرینه‌هایی قابل قبول را پدید آورده‌است. قرینه‌هایی که دیدن صورت مکتوب آنها نیز موجب التذاذ بصری می‌شود. سجع در نثر نیز چنین ویژگی‌ای دارد. سجع‌ها حاصل تکرار قرینه‌ها هستند. اشتقاق نیز چنین است.

قلب نیز حاصل تغییر در قرینه‌هاست. اصل قرینه‌پردازی ثابت است ولی کلمه دوم حاصل تغییر یا مقلوب شدن قرینه نخست است و این زیبایی‌آفرین است. در برخی نگاره‌های معماری نیز چنین است. تصویر دوم عکس تصویر هم‌قرینه خود است. در طرد و عکس نیز اصل قرینه بودن ثابت است ولی جای اجزای قرینه به سبب قاعده خاصی تغییر می‌یابد.

قرینه‌پردازی معنایی

در حوزه معنا نیز قرینه‌پردازی‌ها موجد تصاویر هنری ظریف شده‌اند. در تشبیه کلمه نخست به کلمه دوم مانند شده‌است. گرچه دو صورت با هم تفاوت دارند ولی از آن حیث که اصل بر قرینه‌پردازی و تکرار شباهت‌ها و قرینه‌هاست، واژه دوم نیز بر اساس ادعای شاعر همانند واژه اول دانسته می‌شود. در اقسام تشبیه این قرینه‌سازی به شیوه‌های مختلف اعمال می‌شود. در تشبیه مرکب، یک هیئت، قرینه هیئت نخستین دانسته می‌شود. در تشبیه مقلوب، قرینه اول که همواره به قرینه دوم مانند می‌شد، اینک عملکردی بالعکس پیدا می‌کند و قرینه دوم به آن مانند می‌شود. در تشبیه جمع نیز یک طرف قرینه همسان چند قرینه دیگر فرض می‌شود.

استعاره هم در اصل، پذیرفتن شباهت تام دو قرینه در ساحت معنی است که شاعر یکی را از بسیاری همسانی ذکر نمی‌کند و با این ترند زیبایی را دو چندان می‌کند. قرینه دوم همسان با قرینه اول دانسته شده‌است و در ذهن مخاطب قرینه اول می‌آید و جایگزین می‌شود. جای خالی قرینه اول در استعاره به پیچیدگی تصویرسازی آن کمک می‌کند و تلاش مخاطب

برای پر کردن این جای خالی و این تصویر است که باعث هنری شدن استعاره می‌گردد.

تناسب نیز حاصل همین قرینه‌پردازی اما در ساحت معنایی است. وقتی دو کلمه با هم تناسب معنایی داشته باشند، باز تکرار مضمون و محتوا و معنی است و به لحاظ زبان‌شناختی، تکرار مؤلفه‌های معنایی مشترک. کلمه دوم معنای کلمه اول را برجسته می‌کند و تناسب آنها را در معنا به مخاطب گوشزد می‌کند. در هنر فرش نیز یکی از عوامل لذت‌آفرین، وجود عناصر متناسب با هم است. پرنده، درخت، بته‌ها و جز آن مایه‌التذاذ بصری حاصل از تناسب‌هاست. در تضاد نیز اصل قرینه بودن معنایی پذیرفته می‌شود و اما دو کلمه از آن حیث با هم قرینه‌اند که کاربرد یا معنایی متضاد دارند.

رسم الخط

اگر برخی قاعده‌مندسازی‌های رسم الخطی میرجمال‌الدین انجو شیرازی را در قرن دهم کنار بگذاریم، در طول تاریخ هزارساله زبان فارسی، اهل زبان به وضع کردن اصول و قواعدی در زمینه رسم الخط اهتمام نکرده‌اند و مثلاً در باب جدانویسی و سرهم‌نویسی کلمات، نقطه‌گذاری حروف و جز آن کوشش مدونی انجام نداده‌اند. هر یک از کاتبان برای نوشتن برخی حروف و کلمات علائم خاصی داشته‌اند که با شیوه کتابت کاتبان دیگر متفاوت بوده‌است. علاوه بر این، در برخی موارد رسم الخط یک کاتب نیز از اول تا آخر یک نسخه یکسان نبوده‌است. خانلری در جلد دوم حافظ مصحح خود درباره شیوه رسم الخط نسخه خود می‌گوید: «حرف اضافه «به» و جزء صرفی «ب» در سر صیغه‌های فعل گاهی هر دو پیوسته و گاهی یکی از آنها جدا نوشته شده بود و ظاهراً کاتب در این گونه موارد و مشابه آن تنها طول مصراع را برای گنجاندن در فاصله معین سطر در نظر داشته؛ یعنی هر جا که کلمات شعر کوتاه بوده برای پر کردن فاصله، کلمات یا اجزای آنها را جدا نوشته و هر جا که کلمات جای بیشتری می‌خواستند برای آن که از سطر خارج نشود روش اتصال را پیش گرفته‌است» (حافظ، ۱۳۷۵: ۱۱۴۰/۲). واضح است که با چنین استدلالی درباره اتصال و انفصال کلمات، کتابت نسخ شیوه چندان واحدی نخواهد داشت و نمی‌توان رسم الخط واحدی حتی از یک کاتب انتظار داشت.

درباره هنر سازه مورد بحث باید گفت عوامل رسم الخطی به صورت جداگانه یا توأمان موجب پدید آمدن آن می‌شوند. مهم‌ترین این عوامل، یکی سرهم‌نویسی کلمات در قدیم و دوم نوشتارهای دوگانه کلمات است. این عوامل گرچه در برخی موارد اسباب بسیاری از تصحیفات و تحریفات و سرانجام تصرف کاتبان را در نسخه‌های خطی فارسی فراهم آورده‌است، شعرا و نویسندگان از این امکان نوشتاری در هنری ساختن بنای شعر و نثر خویش بهره‌ها برده‌اند و این هنر سازه را به قصد زینت و التذاذ بصری و ذوقی در نهایت هنرمندی به کار برده‌اند. خرمشاهی در توضیح بیت

بدان کمر نرسد دست هر گدا حافظ خزانه‌ای به کف آور ز گنج قارون بیش

(حافظ)

می‌نویسد: «شاعر و حافظ‌شناس معاصر، آقای هوشنگ ابتهاج (ه. ا. سایه)، می‌گفت در این بیت بین «کم» که در «کمر» مندرج است و «بیش» که در آخر بیت می‌آید، ایهام تضاد برقرار است» (خرمشاهی، ۱۳۸۹: ۸۹۵ / ۲) و در مستدرک می‌افزاید: «این ملاحظه نازک خیالی نامستندی نیست. بیت دیگری از حافظ هست که همین صنعت در آن به کار رفته‌است:

حافظ در این کمند سر سرکشان بسیست سودای کج میز که نباشد مجال تو

که بین «کم» مندرج در «کمند» و «بس» مندرج در «بسیست» باز هم مانند مورد پیشین ایهام تضاد برقرار است» (خرمشاهی، ۱۳۸۹: ۱۴۰۸ / ۲). نکته فوق از این جهت سودمند است که ارتباط خاصی با هنر سازه مورد بحث ما دارد و اصل تغییر در شکل یک کلمه و برداشت معنای خاص از آن و متناسب دیدن آن کلمه نو با کلمه دیگر متن در هر دو ثابت است.

شفیعی کدکنی نیز درباره نسخه اساس منطق الطیر مصحح خود می‌گوید: «در مورد رسم الخط کاتب اساس نباید از یاد برد

که او گاه در «ب» از سه نقطه استفاده می‌کند نه برای تمایز پ/ب بلکه به عنوان نوعی تنوع‌جویی و تزئین؛ به همین دلیل به جای «بال و پر» صورت «پال و پر» را در رسم الخط او می‌توان دید» (عطار، ۱۳۸۵: ۲۳۰، مقدمه مصحح). مصحح در رعایت رسم‌الخطی خاص فقط تزئین کلام را نباید مدنظر داشته باشد بلکه گاه صحت معنا در گرو رسم‌الخطی خاص است و مصحح و ویراستار باید به این نکته دقت کنند. ذاکری در مقاله «ربط بی‌ربط‌ها» نکته‌ای می‌گوید که شاهدهی بر این مدعاست. بشری ابیاتی را از نسخه‌ای در کتابخانه شاهچراغ ارائه کرده‌است که ظاهراً اجزای کلام ربط منطقی به هم ندارند. دو بیت نخست آن چنین است:

زلف و نقاش هر دو در چین‌اند حلقه و نقطه هر دو در شین‌اند
عاشق و کاسه هر دو سر‌بازند کافر و کیش هر دو بی‌دین‌اند

ذاکری در شرح مصراع چهارم می‌نویسد: «در اینجا در چاپ ظاهراً ویرایشگران یا ویراستاران طبق معمول «بیدین» را «بی‌دین» چاپ کرده‌اند و به همین دلیل این مصرع وقت زیادی از من گرفت تا حل شود. باید این کلمه را «بیدین» نوشت تا ارتباط دو کلمه کافر و کیش آشکار شود. کافر همان بی‌دین یعنی لامذهب و لا کتاب است؛ اما کیش عبارت است از تیردان یعنی جعبه‌ای که در آن تیرها را می‌گذاشتند ... ظاهراً بهترین نوع کیش یعنی تیردان جعبه‌ای بوده‌است که از چوب بید می‌ساختند. پس کیش هم «بیدین» یعنی ساخته شده از بید است» (ذاکری، ۱۳۸۷: ۱۹).

خانلری در جلد دوم حافظ مصحح خود درباره شیوه رسم‌الخط نسخه خود می‌گوید: «ما اینجا روش واحدی را در رسم‌الخط اتخاذ کردیم و از توجه به شیوه‌های مختلف و متفاوت کاتبان چشم پوشیدیم؛ اما در حاشیه هنگام ضبط نسخه‌بدل‌ها تا توانستیم اختلافات را با حفظ رسم‌الخط نسخه‌ای که از آن نقل شده‌است آوردیم؛ زیرا که گمان بردیم امکان آن هست که رسم‌الخط ذهن جوینده را به صورت دیگری از لفظ یا به کلمه‌ای دیگر رهبری کند» (حافظ، ۱۳۷۵: ۱۱۴۰/۲ و ۱۱۴۱، گزارش کار مصحح). این استدلال عالمانه خانلری همان نکته‌ای است که در این مقاله در پی آن‌ایم؛ یعنی توجه مصححان به صور مختلف کتابت حروف و کلمات به طرزیکه در کنار دقت به ضبط‌ها و نسخه‌بدل‌ها و انتخاب‌ها، به رسم‌الخط‌هایی دقت کنند که ترندها و زینت‌های بدیعی پدید می‌آورند.

با آنکه اصرار اهل ادب امروزه بر رعایت رسم‌الخطی واحد است، در تصحیح متون نمی‌توان به همه قواعد امروزی رسم‌الخط پایبند بود. جهانبخش معتقد است که «در نشر متون قدیم، ولو در صورتی که مصحح به روزآمدسازی رسم‌الخطی متن دست می‌یازد، نباید کمترین تصرفی در اسلوب زبانی و بیانی متن، صورت پذیرد. این یک اصل عام و شامل است. بعضی مصححان توجه نمی‌کنند که برخی آرایه‌های ادبی بر سنت رسم‌الخطی مبتنی‌اند و بر هم زدن این سنت و امروزی‌نه و یک‌دست‌سازی - فی‌المثل در آرایه هم‌نشینی «برآستان» و «براستان» (/ به راستان)^۱ - اسلوب بیانی و آب سخن صاحب سخن را بر باد می‌دهد!» (جهانبخش، ۱۳۹۰: ۸۴-۸۳).

عوامل پدیدآورنده

عوامل رسم‌الخطی پدیدآورنده این هنر سازه را می‌توان به چهار دسته تقسیم کرد: ۱- قاعده سرهم‌نویسی کلمات، ۲- حذف همزه «است» و اتصال کلمه قبل به «ست»، ۳- پیوستن کلمات به حرف اضافه «به»، ۴- نوشتارهای دوگانه. البته می‌توان این هر چهار را به دو دسته کلی پیوسته‌نویسی (اعم از «است» و «به») و نوشتارهای دوگانه تقلیل داد ولی از آنجا که هر کدام شواهد خاص خود را دارند و گویا نزد شعرا و نویسندگان به صورت خاص مطرح بوده‌اند، به صورت جداگانه آورده شد.

^۱ - اشاره جهانبخش به این بیت حافظ است: سری که بر سر گردون به فخر می‌سودم / براستان (به راستان) که نهادم بر آستان فراق

می‌توان شواهد را بر اساس صنعتی که پدید می‌آورند تقسیم‌بندی کرد، مثلاً: ۱- ایهام دوگانه‌خوانی ۲- تصحیف تناسب ۳- جناس خط ۴- قلب و جز آن‌ها؛ اما چون این هنر سازه مبتنی بر رسم الخط است، بهتر دانستیم که مبنای تقسیم‌بندی عوامل رسم الخطی باشد.

ذکر این نکته ضروری است که در آوردن شواهد سعی شده‌است که تصحیح‌های مختلف از حیث رعایت این هنر سازه با هم مقایسه شوند. به همین منظور کلیه شواهد حافظ را در چهار نسخه مصحح قزوینی - غنی (دو چاپ مختلف: چاپ زوار که در واقع افست چاپ اصلی ۱۳۲۰ است و دقت مصححان را نشان می‌دهد و چاپ اساطیر به کوشش جریزه‌دار که ویراستار با تغییر رسم الخط برخی زیبایی‌ها را از بین برده است)، خانلری، سایه و نیساری بررسی شده‌است. همچنین علاوه بر این چهار چاپ معتبر، از آنجا که راستگو نیز در چاپ خود به برخی از این موارد توجه کرده‌است^۱، با چاپ وی نیز مقابله شد. ابیات شاهنامه نیز در چاپ‌های خالقی مطلق، حمیدیان، جوینی و آیدنلو بررسی شد و درباره دیگر شعرا و نویسندگان نیز چنین امری لحاظ شده‌است.

۱- **سرهم‌نویسی:** با بررسی نسخ کهن درمی‌یابیم که گرچه اندک اما هستند کاتبانی که مبنای جدانویسی را در کارشان رعایت کرده‌اند. شفیع کدکنی در تصحیح *منطق الطیر* می‌گوید: «روش کاتب بیشتر مبتنی بر جدانویسی است... ما کوشیدیم که از بعضی اصول جدانویسی او بهره‌یاب شویم» (عطار، ۱۳۸۵: ۲۲۹، مقدمه مصحح). با این حال سرهم‌نویسی از قدیم‌ترین دوره‌ها جزو رسوم خط فارسی بوده‌است البته بی‌قاعده‌ای خاص. در مواردی حتی حرف ربط «که» به صورت چسبان نوشته می‌شده‌است؛ مثلاً عبارات «که به وی»، «که تو را» و «که کسی» بدین گونه نوشته می‌شده‌است: «کبوی»، «کترا» و «ککسی». حتی در دوره‌هایی حرف «که» به کلمه قبل از خود می‌چسبیده‌است و در نسخه‌ها با صورت‌های «اینستکه» و «راهیکه» مواجه می‌شویم (برای اطلاع بیشتر ← مایل هروی، ۱۳۸۰: ۳۰۰ و ۳۱۶). اینک شواهدی از ترفندهای بدیعی وابسته به سرهم‌نویسی:

آخر ایران که از او بودی فردوس برشک
وقف خواهد بُد تا حشر برین شوم حشر
(انوری، ۱۳۷۶: ۲۰۳)

«بر این» در مصراع دوم به سبب تناسب با «فردوس» متصل نوشته می‌شود. مدرس رضوی در چاپ خود این رسم الخط را رعایت کرده‌است.

گرفتمت که رسیدی بدانچه می‌طلبی
نه هرچه یافت کمال، از پی‌اش بود نقصان
گرفتمت که شدی آن‌چنان که میبایی
نه هرچه داد، ستد باز، چرخ مینایی
(منوچهری)

گرچه انفصال «می-» از فعل، امروزه قاعده‌ای بدیهی است، کاتبان بسیاری در مواضعی حکم به اتصال آن داده‌اند. در اینجا با اتصال «می-» به «بایی»، صورت «میبایی» پدید می‌آید که با «مینایی» در بیت بعد جناس خط دارد. متن مصحح دبیرسیاقی و زنجانی «می‌بایی» است (← منوچهری، ۱۳۹۰: ۱۵۲، ۱۳۸۷: ۳۶۸). در این بیت حافظ نیز می‌توان حکم به اتصال «می-» کرد و همچنین در بیت بعدی از سعدی:

میر من خوش میروی کاندر سر و پا میرمت
خوش خرامان شو که پیش قد رعنا میرمت
(حافظ)

از میان مصححان تنها قزوینی و غنی این رسم الخط را رعایت کرده‌اند (← حافظ، ۱۳۹۰: ۶۴). در چاپ جریزه‌دار این ظرافت مصححان نادیده گرفته شده‌است (← حافظ، ۱۳۶۷: ۱۴۲). خانلری و سایه نیز «می‌روی» آورده‌اند (← حافظ، ۱۳۷۵: ۱۰۰۴/۲؛ ۱۳۸۵: ۶۱۱). نیساری و راستگو غزل حاوی این بیت را ندارند.

^۱ - برای نمونه، بنگرید به حافظ (۱۳۸۹: ۵۷، ۷۵، ۱۷۶، ۱۷۸، ۱۸۹، ۲۵۱، ۳۳۳، ۳۵۲، ۴۳۰ و ۵۲۵)

همچنان امید میدارم که بعد از داغ هجر مرهمی بر دل نهاد امیدوار خویش را
(سعدی)

فروغی این رسم الخط را رعایت کرده است ولی یوسفی نه (←سعدی، ۱۳۸۹: ۴۱۶؛ ۱۳۸۵: ۲۹۵).

این سخن در سمع قبول من نیاید مگر آنکه که معاینه گردد... (سعدی)

«نگه» در «آنکه» با «معاینه» در تناسب است به شرطی که «آنکه» نوشته نشود. یوسفی و فروغی هر دو این رسم الخط را رعایت کرده‌اند. (←سعدی، ۱۳۸۱: ۱۴۶؛ ۱۳۸۹: ۱۴۴). شاهد زیر نیز نمونه دیگری است:

چون تشنه جان سپردم آنکه چه سود دارد آب از دو چشم دادن بر خاک من گیا را؟
(سعدی)

یوسفی و فروغی هر دو این رسم الخط را رعایت کرده‌اند (←سعدی، ۱۳۸۵: ۱۷۸؛ ۱۳۸۹: ۴۱۴).

سهل بود آنکه به شمشیر عتابم می‌گشت قتل صاحب نظر آن است که قاتل برود
(سعدی)

اگر «آنکه» متصل نوشته شود با افزودن سرکشی می‌توان «نگه» را با «نظر» متناسب یافت. فروغی رسم الخط حاضر را رعایت کرده (←سعدی، ۱۳۸۹: ۵۰۶) ولی یوسفی رعایت نکرده است (←سعدی، ۱۳۸۵: ۸۳).

در کمینگاه نظر با دل خویشم جنگ است ز ابرو و غمزه او تیر و کمانی به من آر
(حافظ)

سرهم‌نویسی «کمینگاه» موجب می‌شود که کلمه «نگاه» به نظر آید و «نگاه» با کلمات «نظر»، «ابرو» و «غمزه» متناسب است. از میان چاپ‌ها تنها نیساری رسم الخط حاضر را رعایت کرده است (←حافظ، ۱۳۸۷: ۲۵۲ و نیز نیساری، ۱۳۸۵: ۸۴۳/۲)؛ اما دیگر چاپ‌ها رعایت نکرده‌اند (←حافظ، ۱۳۸۷: ۱۶۸؛ ۱۳۶۷: ۲۲۵؛ ۱۳۷۵: ۵۰۲/۱؛ ۱۳۸۹: ۲۸۱ و ۱۳۸۵: ۳۲۱). متأسفانه سایه این مورد را رعایت نکرده است؛ اما جالب اینکه در جایی دیگر با اینکه هیچ ضرورتی نداشته واژه «کمینگاه» را پیوسته نوشته است!

راه عشق ارچه کمینگاه کمانداران است هر که دانسته رود صرفه ز اعدا ببرد
(حافظ، ۱۳۸۵: ۲۰۳)

۲- حذف همزه «است» و اتصال «-ست» به کلمه قبل: کاتبان در برخی ادوار واژه «است» را به کلمه قبل از خود چسبیده کتابت می‌کردند. «واژه «است» از نظر زبان‌شناسی یک واژه پی‌چسب (enclitic) است زیرا این گونه واژه‌ها تکیه ندارند و با چسبیدن به کلمه پیش و پس از خود یک واحد آوایی را پدید می‌آورند» (صادقی، ۱۳۶۳: ۳)، مانند: کدامست. «-ست» حتی به کلمات دارای «های» غیرملفوظ هم می‌چسبیده و «های» آنها می‌افتاده است، مانند: افتادست. اینک شواهدی که زیبایی آنها به پیوسته نوشتن «-ست» وابسته است:

که من شهر علمم علیم درست درست این سخن قول پیغمبرست
(فردوسی)

«درست» در مصراع دوم دگرخوانی دارد: ۱- دُرُست ۲- دُر است ۳- دَر [= روایت، حدیث، خبر] است (نک. آیدنلو، ۱۳۹۰: ۶۸۴). متأسفانه خالقی مطلق (فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۰/۱) و - به پیروی از وی - آیدنلو (۱۳۹۰: ۳۳۲) در متن مصراع اول «در است» ضبط کرده‌اند. کزازی (فردوسی، ۱۳۷۹: ۱۹) نیز «در است» ضبط کرده است؛ اما در چاپ یک‌جلدی مسکو (فردوسی، ۱۳۸۱: ۳) در هر دو مصراع «درست» ضبط شده که کاملاً درست است.

در صورتی که خوانش نخست را برگزینیم، مشکلی از نظر رسم الخط وجود ندارد؛ زیرا دو خوانش دیگر را نیز از نظر

نوشتاری می‌توان برداشت کرد؛ اما اگر یکی از دو خوانش ۲ و ۳ را در متن قرار دهیم، امکان خوانش ۱ وجود نخواهد داشت. پس بهترین رسم‌الخط برای مصراع اول گونه «درست» است.

اما برای هماهنگی با «درست» در مصراع دوم، «در است» در مصراع نخست نیز - با اینکه هیچ دگرخوانی‌ای ندارد - باید به گونه «درست» نوشته شود؛ زیرا ۱- اگر در مصراع دوم گونه «در است» را - که به هر حال یکی از خوانش‌های ممکن است - به صورت «درست» نوشته‌ایم، باید «در است» در مصراع اول هم برای هماهنگی با آن، به گونه «درست» نوشته شود. ۲- با «درست» در مصراع دوم هم‌نویسه است؛ در این صورت با نوعی تصدیر نوشتاری مواجهیم؛ همانند این بیت از حافظ:

طرف کرم ز کس نیست این دل پر امید من گرچه سخن همی برد قصه من به هر طرف

مشاهده می‌شود که مشابهت دو قرینه تصدیر فقط در نوشتار است نه در تلفظ؛ زیرا یکی *tarf* تلفظ می‌شود و دیگری *taraf*. در بیت فردوسی نیز صورت «درست» اگر در هر دو حالت *darast* تلفظ شود که فبها ولی اگر در مصراع دوم *dorast* یا *dorost* تلفظ شود به شرط حفظ رسم‌الخط «درست» باز هم تصدیر نوشتاری خواهد داشت.

با توجه به حفظ رسم‌الخط، بهتر است «پیغمبرست» نیز بدون همزه «است» نوشته شود، در این مورد نیز در چاپ‌های مسکو (حمیدیان) و خالقی مطلق به درستی عمل شده است، اما کزازی و آیدنلو «است» را با همزه ضبط کرده‌اند. همچنین «علیم» بهتر است به همین صورت نوشته شود، نه به گونه «علی‌ام»، زیرا «علیم /?alim/» را تداعی می‌کند که به‌ویژه با ضبط چاپ مسکو یعنی «شهر علم» تناسب دارد. خوش‌بختانه این مورد را همه ویرایشگران یادشده رعایت کرده‌اند.

تو غره بدان مشو که می‌می‌نخوری صد لقمه خوری که می‌غلامست آن را

(خیام، ۱۳۹۱: ۹۹)^۱

«مست» در «غلامست» با «می» در تناسب است. خرمشاهی متأسفانه با ضبط «غلام است» بیت را از این ترفند بدیعی محروم کرده است. حافظ در غزل زیر و ابیات پس از آن، از این ترفند بدیعی به خوبی بهره برده است:

گل در بر و می در کف و معشوق بکامست	سلطان جهانم به چنین روز غلامست
در مذهب ما باده حلالست ولیکن	بی روی تو ای سرو گل اندام حرامست
گوشم همه بر قول نی و نغمه چنگست	چشم همه بر لعل لب و گردش جامست
تا گنج غمت در دل ویرانه مقیمست	همواره مرا کوی خرابات مقامست
میخواره و سرگشته و رندیم و نظرباز	و آن کس که چو ما نیست در این شهر کدماست
با محتسبم عیب مگوئید که او نیز	پیوسته چو ما در طلب عیش مدامست
حافظ منشین بی می و معشوق زمانی	کایام گل و یاسمن و عید صیامست

در این غزل حافظ هم متأسفانه جز چاپ قزوینی - غنی، دیگر مصححان توجهی به رعایت رسم‌الخط قدیم و حفظ این ترفند بلاغی نداشته‌اند. (← حافظ، ۱۳۹۰: ۳۳-۳۲؛ ۱۳۶۷: ۱۱۹-۱۱۸؛ ۱۳۷۵: ۱۱۰/۱؛ ۱۳۸۵: ۱۲۵؛ ۱۳۸۷: ۶۱ و ۱۳۸۹: ۷۳).

عیشم مدامست از لعل دلخواه کوارم بکامست الحمـد لله
(حافظ)

تناسب «مست» با «مدام (= شراب)» و «عیش» در گرو حفظ رسم‌الخط قدیم است که جز چاپ قزوینی - غنی در چاپ‌های دیگر رعایت نشده است (← حافظ، ۱۳۹۰: ۲۸۸؛ ۱۳۶۷: ۳۲۲؛ ۱۳۷۵: ۸۳۴/۱؛ ۱۳۸۵: ۸۱۶؛ ۱۳۸۷: ۴۹۸ و ۱۳۸۹: ۴۵۲).

^۱ - البته این رباعی در میان رباعی‌های خیام که میرافضلی (۱۳۸۲) از منابع کهن گردآورده است، دیده نمی‌شود ولی در منبع یادشده (ص. ۲۵۳) بیت مشابهی از خیام آمده که در آنجا هم متأسفانه رسم‌الخط رعایت نشده است: آن باده که جان بجای جام است او را / عقل از سر خواجگی غلام است او را (که باید برای تناسب با «باده»، «جام است» و «غلام است» به صورت «جامست» و «غلامست» بیاید).

بیا که دوش به مستی^۱ سروش عالم غیب
نوید داد که عامست فیض رحمت او
(حافظ)

جزء «مست» در «عامست» اگر به صورت پیوسته نوشته شود، با «مستی» (یا «باده» در چاپ‌های دیگر) متناسب است. در ضمن، «نوید» می‌تواند «نبید» را تداعی کند. در این مورد نیز تنها قزوینی - غنی بیت را به لحاظ نگارشی درست ضبط کرده‌است (←حافظ، ۱۳۹۰: ۲۸۰؛ ۱۳۶۷: ۳۱۵؛ ۱۳۷۵: ۸۱۰/۱؛ ۱۳۸۵: ۴۷۴؛ ۱۳۸۷: ۳۸۹ و ۱۳۸۹: ۴۴۰)؛ در بیت زیر نیز تنها قزوینی و غنی رسم‌الخط را به درستی رعایت کرده‌اند:

کمند صید بهرامی بیفکن، جام می بردار^۲
که من پیمودم این صحرا نه بهرامست و نه گورش
(حافظ)

(←حافظ، ۱۳۹۰: ۱۸۸؛ ۱۳۶۷: ۲۴۱؛ ۱۳۷۵: ۵۶۲/۱؛ ۱۳۸۵: ۳۵۱؛ ۱۳۸۷: ۲۸۲ و ۱۳۸۹: ۳۱۴). سعدی نیز این ترفند را در غزلی به کار برده‌است:

بر من که صبوحی زده‌ام خرجه حرامست
با چون تو حریفی به چنین جای در این وقت
ای مجلسیان راه خرابیات کدامست ...
گر باده خورم خمر بهشتی نه حرامست
در مجلس ما سنگ مینداز که جامست
(سعدی)

در این مورد نیز چاپ فروغی با حفظ رسم‌الخط قدیم زیبایی این ترفند را حفظ کرده‌است ولی چاپ یوسفی با ضبط «است» با همزه، این لطف بلاغی را از بین برده‌است (←سعدی، ۱۳۸۵: ۴۰؛ ۱۳۸۹: ۴۴۰).

۳- پیوستن کلمات به «به» حرف اضافه: یکی دیگر از رسوم نگارش واژه‌ها چسباندن حرف اضافه «به» به کلمه پس از خود است. زیبایی هنری در شواهد زیر در گرو پیوسته نوشتن «به» است:

چو فرزند را دید مویش سپید
بیود از جهان سربسر نامید
(فردوسی)

«بسر» در تناسب با «فرزند»، واژه «بسر» را تداعی می‌کند. خالقی مطلق (فردوسی، ۱۳۸۶: ۱/ ۱۶۵)، حمیدیان (فردوسی، ۱۳۸۱: ۵۷) و جوینی (فردوسی، ۱۳۹۱: ۸۷) این رسم‌الخط را به درستی رعایت کرده‌اند اما آیدنلو (۱۳۹۰: ۳۵۰) «سربه‌سر» نوشته‌است.

بسر دفع آن ندانست بسر در آمد. (سعدی، ۱۳۸۱: ۷۹)

یوسفی این رسم‌الخط را رعایت کرده‌است ولی فروغی بنا بر اختلاف نسخ «به هم برآمد» ضبط کرده‌است (←سعدی، ۱۳۸۹: ۶۲).

باز دگر باره مهرماه بر آمد
عمر خوش دختران رز بسر آمد
جشن فریدون آبتین بدر آمد
گشتن تیان را سیاستی دگر آمد
(منوچهری)

اتصال «به» و «در» (یعنی صورت «بدر») واژه «پدر» را تداعی می‌کند یا تصحیف «پدر» است که با «فریدون آبتین» در تناسب است («آبتین» پدر «فریدون» است). ضمناً با «دختر» در بیت بعد و «بسر» که از «بسر» در بیت بعد تداعی می‌شود در تناسب کامل است.

^۱ ضبط خانلری، سایه، نیساری و راستگو: بیار باده که دوشم.

^۲ سایه: بیفکن. «جام می» هم در برخی چاپ‌ها «جام جم» است.

افزون بر آن، «بدر» واژه «بدر» را تداعی می‌کند که با «مهر»، «ماه»، «برآمد» (= طلوع کرد) در تناسب است.^۱ در مصراع اول ضبط دبیرسیاقی «درآمد» است و در مصراع دوم «به بر آمد». وی مصراع سوم را «به سر» نوشته است ولی زنجانی رسم‌الخط منتخب ما را رعایت کرده است (←منوچهری، ۱۳۹۰: ۱۷۴؛ ۱۳۸۷: ۲۷۹).

بسا دلا که بسان حریر کرده به شعر

از آن سپس که به کردار سنگ و سندان بود
(رودکی)

رسم‌الخط «بسان» مطابق است با چاپ‌های خطیب‌رهبر، دانش‌پژوه و برومندسعید (←رودکی، ۱۳۶۸: ۲۸؛ ۱۳۷۳: ۳۷ و ۱۳۷۹: ۵۶). در این رسم‌الخط جناس میان «بسا» و «بسان» رعایت می‌شود در حالی که در چاپ‌های شعار-انوری، شعار و نیز امامی (رودکی، ۱۳۶۵: ۱۱۲؛ ۱۳۷۸: ۲۴ و ۱۳۸۶: ۳۰) با تغییر رسم‌الخط به «به سان» این زیبایی از دست رفته است.

بلب و چشم، راحتی و بلا برخ و زلف، توبه‌ای و گناه

(کسایی)

شفیعی کدکنی در صور خیال بیت را با همین رسم‌الخط درست نقل کرده است و ظاهراً به تناسب «بلب» و «بلا» و یا قلبی که در «بلب» هست نظر داشته است (←شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۴۳۱) وی در آن کتاب در موارد دیگر رسم‌الخط را امروزی کرده است و این امر نشان دقت ایشان به این ویژگی بیت است؛ اما ریاحی در کسایی مروزی، زندگی، اندیشه و شعرا و «به لب» و «به رخ» ضبط کرده است (←ریاحی، ۱۳۸۶: ۹۲).

روزی پیر (به پیر) طاعت از این گنبد بلند

بیرون پریده گیر چو مرغ پیر مرا
(ناصرخسرو، ۱۳۸۸: ۱۳)

نظر به جناسی که میان دو «پیر» است، اتصال «به» صحیح است، گرچه مصححان ارجمند (مینوی و محقق) رعایت نکرده‌اند.

شاد الا بدر مرگ نبینی مردم

بکر جز در شکم مام نبینی دختر
(انوری، ۱۳۷۶: ۲۰۲)

«بدر» تصحیف «پدر» است و با «مام» و «دختر» در تناسب. مدرس رضوی این رسم‌الخط را رعایت کرده است. حافظ از متصل‌نویسی «به» و «در» هنرمندانه بهره برده است:

سر ز حسرت بدر میکده‌ها برکردم

چون شناسای تو در صومعه یک پیر نبود
(حافظ)

تنها قزوینی و غنی این رسم‌الخط را رعایت کرده‌اند. البته جریده دار باز به سیاق معهود ... (←حافظ، ۱۳۹۰: ۱۴۲؛ ۱۳۶۷: ۲۰۶؛ ۱۳۷۵: ۴۴۴/۱؛ ۱۳۸۵: ۲۸۳؛ ۱۳۸۷: ۲۲۶ و ۱۳۸۹: ۲۴۴).

تا همه خلوتیان جام صبحی گیرند

چنگ صبحی بدر پیر مناجات بریم
(حافظ)

در این بیت نیز چون بیت قبل تنها قزوینی و غنی رعایت کرده‌اند و دیگران «به در» ذکر کرده‌اند (←حافظ، ۱۳۹۰: ۲۵۷؛ ۱۳۶۷: ۲۹۶؛ ۱۳۷۵: ۷۴۸/۱؛ ۱۳۸۵: ۴۴۳؛ ۱۳۸۷: ۲۶۳ و ۱۳۸۹: ۴۰۷). در دو بیت فوق «بدر» واژه «پدر» را تداعی می‌کند که با «پیر» تناسب دارد.

هش دار که گر وسوسه عقل کنی گوش

آدم صفت از روضه رضوان بدر آیی
(حافظ)

^۱ - واژه «برآمد» را بسنجید با حافظ: گفتم که ماه من شو، گفتا اگر «برآید».

همه چاپ‌ها این رسم‌الخط را رعایت کرده‌اند جز راستگو (←حافظ، ۱۳۹۰: ۳۵۳؛ ۱۳۶۷: ۳۷۲؛ ۱۳۷۵: ۹۸۶/۱؛ ۱۳۸۵: ۴۰۷؛ ۱۳۸۷: ۵۶۳ و ۱۳۸۹: ۵۲۵).

در تیره شب هجر تو جانم بلب آمد
وقت است که همچون مه تابان بدر آیی
(حافظ)

در این بیت دو واژه از حیث رسم‌الخطی شایان بحث است: یکی «بلب» و دیگری «بدر». تنها قزوینی و غنی «بلب» نوشته‌اند و بقیه از جمله جریزه‌دار رسم‌الخط را رعایت نکرده‌اند (←حافظ، ۱۳۹۰: ۳۵۳؛ ۱۳۶۷: ۳۷۲؛ ۱۳۷۵: ۹۸۶/۱؛ ۱۳۸۵: ۴۰۷؛ ۱۳۸۷: ۵۶۳ و ۱۳۸۹: ۵۲۵). «بدر» را نیز جملگی متصل نوشته‌اند. جالب آنکه راستگو، تنها در همین بیت املای «بدر» را رعایت کرده و در پانوش به آن توجه داده‌است؛ اما در ابیات دیگر همین غزل به صورت «به در» نوشته‌است!

برسان بندگی دختر رز گو بدر آی
که دم و همت ما کرد ز بند آزادت
همه چاپ‌ها رسم‌الخط را رعایت کرده‌اند (←حافظ، ۱۳۹۰: ۱۵؛ ۱۳۶۷: ۱۰۵؛ ۱۳۷۵: ۵۴/۱؛ ۱۳۸۵: ۹۸؛ ۱۳۸۷: ۴۷ و ۱۳۸۹: ۵۷).

خط عذار یار که بگرفت ماه ازو
خوش حلقه‌ایست لیک بدر نیست راه ازو
علاوه بر تناسب «بدر» و «ماه»، «ایست» در «حلقه‌ایست» نیز برای تناسب با «نیست» بهتر است پیوسته نوشته شود، نه به صورت «ای ست». تنها چاپی که هر دو نکته را رعایت کرده قزوینی و غنی است. ضبط این دو نکته در چاپ‌ها چنین است:

- قزوینی و غنی: «ایست»، «بدر» (حافظ، ۱۳۹۰: ۲۸۵)
- سایه: «ای ست»، «بدر» (حافظ، ۱۳۸۵: ۴۸۲)
- چاپ جریزه‌دار: «ایست»، «به در» (حافظ، ۱۳۶۷: ۳۲۰)
- نیساری: «ای ست»، «بدر» (حافظ، ۱۳۸۷: ۳۹۳)
- خانلری: «ایست»، «به در» (حافظ، ۱۳۷۵: ۸۲۶/۱)
- راستگو: «ای است»، «بدر» (حافظ، ۱۳۸۹: ۴۴۱)
- نذر کردم گر از این بدر آیم روزی
تا در میکده شادان و غزل‌خوان بروم
(حافظ)

جناس خط میان «نذر» و «بدر» و ایهام تبادل میان «بدر» و «روز» ایجاب می‌کند که «به» پیوسته نوشته شود. همه چاپ‌ها جز راستگو این رسم‌الخط را رعایت کرده‌اند (←حافظ، ۱۳۹۰: ۲۴۷؛ ۱۳۶۷: ۲۸۹؛ ۱۳۷۵: ۷۱۸/۱؛ ۱۳۸۵: ۴۲۹؛ ۱۳۸۷: ۳۵۲ و ۱۳۸۹: ۳۹۴).

تازگی جمال آن پسر بسر درآمد (جامی، ۱۳۸۷: ۷۲). حاکمی، مصحح بهارستان، این رسم‌الخط را رعایت کرده‌است.

هر سکه که هست، جز بنام تو مباد
هر خطبه که هست، جز پیام تو مباد
(منوچهری)

این اتصال علاوه بر حفظ صورت ظاهری قافیۀ دو مصراع موجب جناس خط نیز می‌شود. متن ما مطابق زنجانی است که رسم‌الخط را رعایت کرده است. دبیر سیاقی به جای «پیام»، «به بام» ضبط کرده‌است. در این صورت جناس خط وابسته به رسم‌الخط نخواهد بود: هم «به نام» و «به بام» جناس خط دارند و هم «بنام» و «ببام» مستقل از رسم‌الخط چنین جناسی دارند (←منوچهری، ۱۳۹۰: ۲۱۰؛ ۱۳۸۷: ۳۷۰).

این‌چنین موسمی عجب باشد
که ببندند میکده بشتاب
(حافظ)

متصل نوشتن «به شتاب» متضمن دو خوانش و معناست: ۱- به شتاب: قید ۲- بشتاب: فعل امر
تنها قزوینی و غنی این رسم‌الخط را رعایت کرده‌اند. البته خانلری به جای «ببندند»، «ببستند» ضبط کرده‌است که در این صورت محملی برای قرائت «بشتاب» (فعل امر) وجود ندارد. پس بر اساس ضبط، رسم‌الخط را درست رعایت کرده‌است. در

چاپ راستگو نیز چنین است (←حافظ، ۱۳۷۵: ۱/ ۴۲ و ۱۳۸۹: ۵۲).

بسر جام جم آنکه نظر توانی کرد که خاک می‌کده کحل بصر توانی کرد
(حافظ)

«بسر» (به سر) را برای تناسب با «بصر» بهتر است پیوسته نوشت. «نگه» در «آنکه» نیز با «نظر» در تناسب است. «آنکه» را همه چاپ‌ها متصل نوشته‌اند ولی «بسر» را منحصراً قزوینی و غنی چنین نوشته‌اند و باقی حکم به انفصال داده‌اند (←حافظ، ۱۳۹۰: ۹۷؛ ۱۳۶۷: ۱۷۱؛ ۱۳۷۵: ۱/ ۲۹۰؛ ۱۳۸۵: ۲۱۸؛ ۱۳۸۷: ۱۵۲ و ۱۳۸۹: ۱۷۸). در بیت زیر از سعدی نیز «بسر» و «بصر» آمده است که فروغی و یوسفی در تصحیح خود «بسر» را متصل نوشته‌اند (سعدی، ۱۳۸۵: ۱۲۵؛ ۱۳۸۹: ۵۴۹).

تا رفتنش بی‌نم و گفتنش بشنوم از پای تا بسر همه سمع و بصر شدم
(سعدی)

در بیت زیر جناس خط بین «بیک» و «تنگ» وجود دارد و این جناس وابسته به رسم الخط خاص است.
روده تنگ بیک نان تهی پُر گردد نعمت روی زمین پُر نکند دیده تنگ
(سعدی)

یوسفی «به یک» آورده است ولی فروغی به صورت درست «بیک» ضبط کرده است (←سعدی، ۱۳۸۱: ۱۷۵؛ ۱۳۸۹: ۱۷۷) ما را نظر بخیر است از عشق خوبرویان هر کو بشر (به شر) کند میل، او خود بشر نباشد
(سعدی)

فروغی این رسم الخط را مراعات کرده است ولی یوسفی «به شر» آورده است. در حالی که در بیت دیگری از همین غزل بی آنکه نیازی باشد «به شیرمردی» را «بشیرمردی» نوشته است (←سعدی، ۱۳۸۵: ۲۹؛ ۱۳۸۹: ۴۸۲). مثال زیر از سعدی مؤید این نوع نگارش «بشر» است:

به‌ایم خموش‌شدند و گویا بشیر زبان بسته بهتر که گویا بشر (به شر)

فروغی این رسم الخط را رعایت کرده ولی یوسفی «به شر» آورده است (←سعدی، ۱۳۸۴: ۱۵۵؛ ۱۳۸۹: ۳۴۵). در این مورد تلفظ قدیم «به» (ba) هم باید رعایت شود تا جناس مرکب ایجاد شود: bašar/ ba šar چنانکه صاحبان فرهنگ نیز «به» را مفتوح نوشته‌اند (←دهخدا، ۱۳۷۰: ذیل «به»).

شکر بترازوی وزارت بشیر شو هم‌ره بلبل بلب هر مهوش

علمای بلاغت این بیت را شاهی برای آرایه قلب مستوی (قلب کامل) می‌آورند ولی متأسفانه فشارکی (۱۳۸۹: ۴۳) مصراع اول این بیت را با املا «به ترازوی» و شمیسا (۱۳۹۰: ۶۸) بیت را با املا «به ترازوی» و «به لب» نوشته‌اند که در این صورت نمی‌تواند شاهی مناسب برای صنعت قلب مستوی باشد! همایی (۱۳۸۹: ۶۶) رسم الخط درست را رعایت کرده است. از میان پژوهشگران متأخرتر نیز، برای نمونه، محبتی (۱۳۸۶: ۷۷) به صورت درست «بترازی» نوشته است. کزازی (۱۳۷۳: ۶۸) نیز در موردی مشابه دچار چنین اشتباهی شده است:

رامش رد گنج باری و قوت تو قوی را به جنگ در شمار

که برای آشکار شدن صنعت قلب میان دو مصراع، باید «بجنگ» نوشته شود تا قلب «گنج باری» باشد. این در حالی است که در مصراع دوم بیت زیر در همان صفحه نهایت دقت را در رسم الخط از خود نشان داده است:

امید آشنایان شادی ما بحاصل آبید از اذیال صاحب

۴- نوشتارهای دوگانه:

غرقه بحر بی‌کران مائیم گاه موجیم و گاه دریم مائیم

(شاه نعمت‌الله ولی)

واژه پایانی مصراع نخست مطابق رسم الخط امروزی «ماییم» نوشته می‌شود ولی «ماء» به معنی «آب» در «مائیم» با «غرقه»، «بحر»، «موج» و «دریا» در تناسب کامل است و بنابراین در این بیت صورت «مائیم» درست است؛ چنانکه در بیت زیر از حافظ نیز بهتر است واژه «مائی» با همزه نوشته شود تا «ماء» (= آب) با «بحر» و «می» و... ایهام تناسب بسازد:

در بحر مائی و منی افتاده‌ام، بیار
می تا خلاص بخشدم از مائی و منی
(حافظ)

حمیدیان (۱۳۹۲: ۵/ ۴۰۰۲) در شرح این بیت به ایهام تناسب «مائی» توجه و رسم الخط را رعایت کرده‌است (ولی به لزوم رعایت رسم الخط در چنین مواردی اشاره نکرده‌است). از میان چاپ‌های مورد بررسی ما، قزوینی- غنی (حافظ، ۱۳۹۰: ۳۳۹؛ ۱۳۶۷: ۳۶۲) و خانلری (حافظ، ۱۳۷۵: ۹۵۶) رسم الخط درست را رعایت کرده‌اند، ولی سایه (حافظ، ۱۳۸۵: ۵۴۶) و راستگو (حافظ، ۱۳۸۹: ۵۱۷) به صورت «مای» نوشته‌اند. نیساری غزل حاوی بیت یادشده را ندارد. در بیت زیر نیز «مائی» اگر با همزه نوشته شود، با «بنوش» ایهام تناسب خواهد داشت:

دوام عیش و تنعم نه شیوه عشق است
اگر معاشر مائی بنوش نیش غمی
(حافظ)

خوشبختانه همه چاپ‌ها - جز راستگو - واژه مورد بحث را به صورت «مائی» ضبط کرده‌اند (حافظ، ۱۳۹۰: ۳۳۳؛ ۱۳۶۷: ۳۵۶؛ ۱۳۷۵: ۹۴۰/۱؛ ۱۳۸۵: ۵۳۹؛ ۱۳۸۷: ۴۴۲ و ۱۳۸۹: ۵۰۳)

همچنین در بیت زیر از حافظ نیز بهتر است واژه «نمائی» با همزه نوشته شود تا «ماء» آن با «می صافی» متناسب باشد:

بیا تا در می صافیت راز دهر بنمایم
بشرط آنکه نمائی به کج (کژ) طبعان دل‌کورش
(حافظ)

در این مورد نیز جز راستگو، همه چاپ‌های دیگر واژه را به صورت درست «نمائی» آورده‌اند (حافظ، ۱۳۹۰: ۱۸۸؛ ۱۳۶۷: ۲۴۱؛ ۱۳۷۵: ۵۶۲/۱؛ ۱۳۸۵: ۳۵۱؛ ۱۳۸۷: ۲۸۲ و ۱۳۸۹: ۳۱۴).

ساکن نشود گرمی عشق از سخن سرد
مشکل به تب شیر تباشیر برآید
(صائب، ۱۳۶۴: ۴/ ۴۴۳۴)

با توجه به واژه‌های «تب» و «شیر» که پیش از کلمه «تباشیر» آمده‌است، املا «طباشیر» که در متن دیوان آمده در این بیت نادرست است. همچنین بیت زیر از صائب نیز در متن دیوان با املا «طباشیر» ضبط شده‌است که با توجه به تناسب «تباشیر» با «تب»، درست نمی‌نماید:

حرص از طینت پیران نبرد موی سفید
این تبی نیست که ساکن به تباشیر شود
(صائب، ۱۳۶۴: ۴/ ۳۵۹۲)

زحل کمترین هندویت در یطاق
سپهرت غلامی مرصع نطاق
(حافظ)

از میان منابع ما این بیت تنها در چاپ‌های نیساری (حافظ، ۱۳۸۷: ۵۳۹) و راستگو (حافظ، ۱۳۸۹: ۵۵۲) آمده‌است و قافیه مصراع اول در هر دو چاپ به صورت «یتاق» نوشته شده‌است. ولی به نظر می‌رسد برای تناسب با «نطاق» عربی، واژه ترکی دواملائی «یطاق/ یتاق» در این بیت بهتر است به صورت «یطاق» نوشته شود.

هنر سازه در ادب معاصر

اگر بر مصحح لازم بود که نسخ و متون خطی کهن را به دقت بخواند و تناسب میان کلمات و رسم الخط واژه‌ها را از حیث

وجود این هنر سازه بررسی کند، با شواهدی که از متون معاصر ذکر می‌شود، ویراستار را نیز دقتی دوچندان باید. همچنین این هنر سازه برای شاعران امروز می‌تواند دستمایه هنری نابی باشد که کمتر بدان توجه شده‌است.

ماه‌م آمد بدر خانه و در خانه نبودم
خانه گویی بستم ریخت چو این قصه شنودم
(شهریار، ۱۳۸۹: ۲/۱۵۷)

«بدر» واژه «بدر» را تداعی می‌کند که با «ماه» تناسب دارد. همچنین «بدر» را اگر متصل بنویسیم و به صورت تصحیف‌شده «بدر» بخوانیم با «بدر» که به صورت تصحیفی «بدر» خوانده می‌شود، تناسب دارد.

دیشب باران قرار با پنجره داشت

روبوسی آب‌دار با پنجره داشت

یکریز به گوش پنجره پیچ کرد

چک چک، چک چک... چکار با پنجره داشت؟ (امین‌پور، ۱۳۸۸: ۸۹)

در شاهد فوق «چکار» را نمی‌توان به صورت «چه کار» نوشت زیرا ظرافت هنری شعر که در تکرار «چک» است با نوشتن «چه کار» از میان می‌رود.

با گریه‌های یکریز / یکریز / مثل ثانیه‌های گریز ... (همان: ۱۳۶)

مرا خراب کن! / که رستگاری و درستکاری دلم

به دستکاری همین غم شبانه بسته است (همان: ۱۲۸).

نتیجه

یکی از دغدغه‌های مصححان متون کهن این است که آیا به رسم الخط نسخ پای‌بند باشند یا رسم الخط امروزی زبان فارسی را در ارائه کتاب ملاک قرار دهند. با آنکه اصرار اهل ادب امروزه بر رعایت رسم الخطی واحد است، در تصحیح متون نمی‌توان به همه قواعد امروزی رسم الخط پای‌بند بود؛ زیرا شاعران برخی تزئینات کلام خود را بر پایه ویژگی‌های رسم الخطی قدیم ابداع کرده‌اند. از همین رو در تصحیح چه رسم الخط نسخه‌های اساس مبنای عمل قرار گیرد و چه رسم الخط امروزی، مصحح باید علاوه بر تزئین کلام، این نکته را در نظر داشته باشد که گاه صحت معنا در گرو رعایت رسم الخطی خاص است.

هنر سازه‌ای که در این جستار بررسی شد، هنر سازه‌ای بدیعی است که وابسته به رسم الخط خاص زبان فارسی است و مبنای آن، یکی عوامل صوری خط و زبان و دیگر مبحث تقارن و قرینه‌پردازی است. شواهد نشان می‌دهد که این هنر سازه، صنعتی نیست که شاعران و نویسندگان آثار هنری از سر تفنن بدان پرداخته باشند بلکه از این صنعت با آگاهی استفاده کرده‌اند و از ویژگی‌های رسم الخطی که موجب دوگانه‌خوانی، ابهام تناسب، تصحیف و جز آن می‌شود، بهره‌ دوچندان برده‌اند.

عوامل رسم الخطی پدیدآورنده این هنر سازه را می‌توان به چهار دسته تقسیم کرد: ۱- قاعده سرهم‌نویسی کلمات، ۲- حذف همزه «است» و اتصال کلمه قبل به «ست»، ۳- پیوستن کلمات به حرف اضافه «به»، ۴- نوشتارهای دوگانه. می‌توان این هر چهار را به دو دسته کلی پیوسته‌نویسی (اعم از «است» و «به») و نوشتارهای دوگانه تقلیل داد یا شواهد را بر اساس صنعتی که پدید می‌آورند تقسیم‌بندی کرد، مثلاً: ۱- ابهام دوگانه‌خوانی ۲- تصحیف تناسب ۳- جناس خط ۴- قلب و جز آنها.

در ختام از دکتر علی اکبر احمدی دارانی و دکتر سعید شفیعیون که نگارندگان را به برخی شواهد توجه دادند، سپاس گزاریم.

منابع

۱. آیدنلو، سجاد (۱۳۹۰). دفتر خسروان: برگزیده شاهنامه فردوسی. تهران: سخن.

۲. اصغری هاشمی، محمدجواد (۱۳۸۸). شیوه نامه تصحیح متون. قم: دلیل ما.
۳. امین پور، قیصر (۱۳۸۸). مجموعه کامل اشعار قیصر امین پور. تهران: مروارید.
۴. انوری، محمدبن محمد (۱۳۷۶). دیوان انوری. تصحیح محمدتقی مدرس رضوی، تهران: علمی و فرهنگی.
۵. پاکباز، رویین (۱۳۸۵). نقاشی ایران از دیرباز تا امروز. تهران: زرین و سیمین.
۶. جامی، عبدالرحمان بن احمد (۱۳۸۷). بهارستان. تصحیح اسماعیل حاکمی. تهران: اطلاعات.
۷. جهانبخش، جويا (۱۳۹۰). راهنمای تصحیح متون. تهران: دفتر نشر میراث مکتوب.
۸. حافظ، شمس الدین محمد (۱۳۶۷). حافظ قزوینی - غنی با مجموعه تعلیقات و حواشی علامه محمد قزوینی. به اهتمام ع. جریزه‌دار، تهران: اساطیر.
۹. _____ (۱۳۷۵). دیوان حافظ. به تصحیح و توضیح پرویز ناتل خانلری. تهران: خوارزمی.
۱۰. _____ (۱۳۸۵). حافظ به سعی سایه. تهران: کارنامه.
۱۱. _____ (۱۳۸۷). دیوان حافظ براساس نسخه‌های خطی سده نهم. به کوشش سلیم نیساری، تهران: سخن.
۱۲. _____ (۱۳۸۹). دیوان حافظ. مقدمه، ویراست و پرداخت متن، گزینش و گزارش نسخه‌بدل‌ها، ترجمه عربی‌ها: محمد راستگو، تهران: نشر نی.
۱۳. _____ (۱۳۹۰). دیوان خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی. به اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران: زوار.
۱۴. حمیدیان، سعید (۱۳۹۲). شرح شوق: شرح و تحلیل اشعار حافظ. ۵ ج، تهران: قطره.
۱۵. خرمشاهی، بهاء‌الدین (۱۳۸۹). حافظ‌نامه. تهران: علمی و فرهنگی.
۱۶. خیام، عمر بن ابراهیم (۱۳۹۱). رباعیات خیام. با تصحیح، مقدمه و حواشی محمدعلی فروغی و قاسم غنی، به کوشش بهاء‌الدین خرمشاهی، تهران: ناهید.
۱۷. دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۰). لغت‌نامه دهخدا. تهران: دانشگاه تهران.
۱۸. ذاکری، مصطفی (۱۳۸۷). «ربط بی‌ربط‌ها». گزارش میراث، دوره دوم، س ۳، ش ۲۷ و ۲۸، آذر و دی، ص ۱۹.
۱۹. رودکی، جعفر بن محمد (۱۳۶۵). گزیده اشعار رودکی. پژوهش و شرح: جعفر شعار و حسن انوری، تهران: امیرکبیر.
۲۰. _____ (۱۳۶۸). رودکی. به کوشش خلیل خطیب‌رهبر، تهران: صفی‌علی‌شاه.
۲۱. _____ (۱۳۷۳). دیوان رودکی. شرح و توضیح: منوچهر دانش‌پژوه، تهران: توس.
۲۲. _____ (۱۳۷۸). دیوان شعر رودکی. پژوهش جعفر شعار، تهران: قطره.
۲۳. _____ (۱۳۷۹). دیوان رودکی. تصحیح جواد برومند سعید، کرمان: عماد کرمانی.
۲۴. _____ (۱۳۸۶). دیوان اشعار رودکی. تصحیح، ویرایش و توضیح: نصرالله امامی، تهران: مؤسسه تحقیقات و توسعه علوم انسانی.
۲۵. ریاحی، محمدمین (۱۳۸۶). کسایی مروزی؛ زندگی، اندیشه و شعرا. تهران: علمی.
۲۶. سروشیار، جمشید (۱۳۷۸). «بسوخت دیده ز حیرت». نشر دانش، س ۱۶، ش ۴، صص ۷۱-۵۵.
۲۷. سعدی، مصلح بن عبدالله (۱۳۸۱). گلستان سعدی. تصحیح غلام‌حسین یوسفی، تهران: خوارزمی.
۲۸. _____ (۱۳۸۴). بوستان سعدی (سعدی‌نامه). تصحیح غلام‌حسین یوسفی. تهران: خوارزمی.
۲۹. _____ (۱۳۸۵). غزل‌های سعدی. تصحیح غلام‌حسین یوسفی. به اهتمام پرویز اتابکی. تهران: سخن.

۳۰. _____ (۱۳۸۹). *کلیات سعدی*. به اهتمام محمدعلی فروغی. ویراسته بهاءالدین خرمشاهی، تهران: امیرکبیر.
۳۱. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۸). *صور خیال در شعر فارسی*. تهران: آگاه.
۳۲. _____ (۱۳۹۲). *زبان شعر در نثر صوفیه*. تهران: سخن.
۳۳. شمیسا، سیروس (۱۳۹۰). *نگاهی تازه به بدیع*. تهران: میترا.
۳۴. شهریار، محمد حسین (۱۳۸۷). *دیوان شهریار*. تهران: نگاه.
۳۵. صادقی، علی اشرف (۱۳۶۳). «درباره رسم الخط فارسی». *مجله زبانشناسی*، س ۱، ش ۲، صص ۳-۴.
۳۶. صائب، محمدعلی (۱۳۶۴). *دیوان صائب تبریزی*. به کوشش محمد قهرمان. تهران: علمی و فرهنگی.
۳۷. ضیایی حبیب آبادی، فرزاد (۱۳۸۱). «تصحیح تناسب در شعر حافظ». *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*، ش ۵۶ و ۵۷، خرداد و تیر، صص ۶۷-۵۴.
۳۸. عطار نیشابوری، فریدالدین (۱۳۸۵). *منطق الطیر*. تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: سخن.
۳۹. فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۷۹). *نامه باستان: ویرایش و گزارش شاهنامه فردوسی*. میرجلال‌الدین کزازی. تهران: سمت.
۴۰. _____ (۱۳۸۱). *شاهنامه فردوسی (متن کامل بر اساس چاپ مسکو)*. به کوشش سعید حمیدیان، تهران: قطره.
۴۱. _____ (۱۳۸۶). *شاهنامه*. به کوشش جلال خالقی مطلق، دفتر یکم، تهران: مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.
۴۲. _____ (۱۳۹۱). *شاهنامه*. تصحیح عزیزالله جوینی. تهران: دانشگاه تهران.
۴۳. فشارکی، محمد (۱۳۸۹). *تقد بدیع*. تهران: سمت.
۴۴. کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۷۳). *زیباشناسی سخن پارسی (۳): بدیع*. تهران: نشر مرکز.
۴۵. مازندرانی، محمد هادی بن محمد صالح (۱۳۷۶). *انوارالبلاغه*. به کوشش محمدعلی غلامی نژاد، تهران: مرکز فرهنگی نشر قبله (دفتر میراث مکتوب).
۴۶. مایل هروی، نجیب (۱۳۸۰). *تاریخ نسخه‌پردازی و تصحیح انتقادی نسخه‌های فارسی*. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۴۷. محبتی، مهدی (۱۳۸۶). *بدیع نو: هنر ساخت و آرایش سخن*. تهران: سخن.
۴۸. منوچهری، احمدبن قوص (۱۳۸۷). *دیوان اشعار ابوالنجم احمد بن قوص بن احمد منوچهری دامغانی*. تصحیح برات زنجانی. تهران: دانشگاه تهران.
۴۹. _____ (۱۳۹۰). *دیوان منوچهری دامغانی*. تصحیح محمد دبیرسیاقی، تهران: زوار.
۵۰. میرافضلی، سیدعلی (۱۳۸۲). *رباعیات خیام در منابع کهن*. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
۵۱. ناصرخسرو (۱۳۸۸). *دیوان اشعار ناصرخسرو*. تصحیح محبتی مینوی و مهدی محقق، تهران: دانشگاه تهران.
۵۲. نیساری، سلیم (۱۳۸۵). *دفتر دگرسانی‌ها در غزل‌های حافظ برگرفته از پنجاه نسخه خطی سده نهم*. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
۵۳. همایی، جلال‌الدین (۱۳۸۹). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. تهران: هما.