معرفی و نقد دیوان فریدالدین احمد سمرقندی (سمرقندی)

هنگامی که نویسنده این سطور، در حال نگارش مقاله‌ای در باب اثرپذیری حافظ – علیه الرحمه – از فرید اصفهانی بود[1]، در دیوان وی به مواردی برخورد که محل تأمل و یادآوری است؛ اما پیش از آنکه به ذکر این موارد بپردازیم – از آنجا که ممکن است برخی از خوانندگان با فرید و دیوانش آشنا نباشند – به اختصار به معرفی او و چاپ حاضر از دیوان وی می‌پردازیم:

این دیوان که با چاپ، صحافی و تجلید خوب و پاکیزه توسط انجمن آثار و مفاخر فرهنگی به طبع رسیده، با پیشگفتاری از دکتر توفیق ه. سبحانی (عضو شورای علمی انجمن آثار و مفاخر فرهنگی) آغاز می‌شود. در بخشی از این پیشگفتار می‌خوانیم: «... یکی از شاعرانی که در خراسان، در شهر اسفراین به دنیا آمده، در جوانی به هندوستان سفر کرده، از آنجا به فارس کوچیده و سپس در اصفهان سکنی گزیده است، فریدالدین احول اسفراینی است که به سبب طول اقامتش در اصفهان به اصفهانی معروف شده است. از جزئیات و حتی از کلیات زندگی او، اطلاعی زیاد در دست نیست، جز آن که از مداحان دربار اتابکان فارس بوده که سعدی هم به دربار آنان انتساب داشت.

بعضی از ممدوحان سعدی را مدح گفته است. شمس قیس رازی، مؤلف **المعجم فی معاییر اشعار العجم**. امامی هروی، مجد همگر از معاصران این شاعرند. چنانکه قبلاً هم اشاره شد، سعدی از هم‌عصران فرید احول است، اما نه سعدی و نه فریدالدین در آثار و اشعار خود از معاصر خویش سخنی نیاورده‌اند» (ص هفت). این پیشگفتار با قدردانی دکتر سبحانی از دکتر محسن کیانی (مصحح دیوان) پایان می‌یابد. پس از آن، فهرست اشعار و سپس مقدمه مصحح قرار دارد. در بخشی از این مقدمه، ذیل عنوان «در پیرامون شعر ستایشی» چنین می‌خوانیم:

«... به نظر برخی از منتقدین ادب و فرهنگ و با معیارهای کنونی، این دسته اشعار مدحیّه و دروغ‌های آراسته... فاقد ارزش اجتماعی است و باید از متن زندگی مردم به کناری گذاشته شود... با اینکه چنین نقدی تا حدی پذیرفتنی است ولی باتوجه به زمان زندگی سخنوران در قرون گذشته، می‌توان گفت که این آثار به طور کلی فاقد ارزش نیست، زیرا این مجموعه مداحی‌ها در حد یک سنت ادبی معمول و مقبول بوده و ادب کلاسیک شمرده می‌شده و یکی از علل وجودی آن هم این بوده که اصولاً شعر و ادب در گذشته امری اشرافی و تجملی بوده و مطابق ذوقِ فرادستان پدید می‌آمده و به طبقات بالای اجتماعی تعلق داشته و از لوازم دربار و سلطنت شمرده می‌شده است. از سویی و به تعبیری، دارای ارزش معنوی هم بوده است» (صص بیست و یک و بیست و دو).

بخش دیگری از این مقدمه به «شرح حال فرید» اختصاص یافته است. در این بخش – علاوه بر آنچه دکتر سبحانی در پیشگفتار کتاب ذکر کرده‌اند – می‌توان به این عبارت اشاره کرد:

«... فرید علاوه بر قریحهٔ شاعری و طبع روان، بر ادب فارسی و عربی احاطه داشته و با دانش‌های رسمی زمان خود – علوم دینی، ادبی،

فرزاد ضیایی حبیب‌آبادی

موسیقی ، نجوم آشنا بوده . . . زمان درگذشت و خاکجای فرید هم مشخص نیست و باتوجه به سه قصیده‌ای که در مدح ابش‌خاتون سروده . . . می‌توان پذیرفت که حداقل تا نیمهٔ دهه هفتم قرن هفتم هجری حیات داشته و در شیراز یا اصفهان می‌زیسته است» (صص بیست و هفت و بیست و هشت) .

قسمت بعدی مقدمهٔ دیوان ، «معاصران فرید» است که در پیشگفتار نیز از آنان یاد شده است . سپس مصحح در طی چند سطر به ذکر «ارزش سروده‌های فرید» پرداخته و چنین نوشته است:

«. . . قصاید مدحیهٔ او هم ضمن احتوای بر صنایع ادبی ، شامل تعابیر لطیف و تشبیهات زیبا و معانی دقیق است به طوری که قدرت ادبی و استعداد هنری او در آنها کاملاً متجلی است» (ص بیست و نه) .

در قسمت بعدی مقدمه – ذیل عنوان «سبک عراقی و فرید» – مصحح ، «به‌کارگیری اصطلاحات علوم و فنون و استفاده از قرآن و احادیث و اساطیر دینی» را از مختصات سبک عراقی شمرده و آنگاه به ذکر شواهدی از این مختصات در شعر فرید پرداخته‌اند (ص سی) .

«قدرت توصیف» عنوان بخش دیگری از مقدمه است . در عباراتی از این بخش چنین می‌خوانیم:

« . . . او با برگزیدن واژه‌های مناسب و ترکیبات ادبی و شاعرانه ، از اشیاء و مناظر طبیعت تصویرهای زیبا و دل انگیزی ارائه داده . . . همچنین او در خلق معانی و مضامین دقیق ماهر بوده و با قدرت بیان و جاذبه‌های کلامی خواننده را تحت تأثیر قرار می‌دهد» (ص سی و یک) . از بخش‌های دیگر این مقدمه ، «حمله مغول به ایران» ، «مسافرت فرید به منطقه فارس» ، «بحثی لغوی و تاریخی درباره اتابکان فارس» و «توجه اتابکان به دانشوری و دانشوران» است که به منظور جلوگیری از اطالهٔ کلام ، از پرداختن به مطالب این قسمت‌ها صرف نظر می کنیم . سپس به «ممدوحان فرید» می‌رسیم که از آن جمله به «پیامبر اسلام (ص) ، اتابک سعد بن ابی‌بکر (پدر) ، اتابک ابوبکر بن سعد (پسر) ، ابش خاتون دختر اتابک ابوبکر ، صدرالدین نوادهٔ روزبهان بقلی ، خواجه شمس‌الدین محمد صاحب دیوان ، سلطان جلال‌الدین منکبرنی و . . . اشاره شده است .» (ص سی و هفت) . از دیگر بخش‌های این مقدمه

«استقبال و جوابگویی» است که در آن ، منوچهری دامغانی ، امیر معزّی ، سنایی غزنوی ، انوری ، کمال اصفهانی و ... – به عنوان «برخی از شعرا که فرید به سروده‌های آنان جواب گفته و در پایان سرودهٔ خود به نام آنان اشاره کرده و مصرع یا بیتی از سرودهٔ آنان آورده است» – معرفی شده‌اند (ص سی و نه).

اما درخصوص «تهیه متن دیوان» آورده‌اند که: «چون نسخه‌های خطی دیوان فرید هریک نقص و نارسایی‌هایی داشت ، ممکن نگشت که یکی از نسخه‌ها متن قرار داده شده و بقیه به صورت نسخه بدل در حاشیه قرار گیرد. بدین سبب چند نسخه خطی ... با بیست و سه قصیده از قصاید فرید که در کتاب **مونس الاحرار** چاپ شده است با هم مقایسه ، سپس از پیوند آنها متن حاضر آماده گردید و سرانجام موارد اختلاف آنها به عنوان نسخهٔ بدل در پایان متن دیوان فراهم آمد... متن حاضر دارای ۹۴+۲ قصیده ... ، ۲۵ غزل ... ، دو ترکیب‌بند... و ۳۴ رباعی است که مجموعاً به (۳۵۴۰) بیت بالغ می‌شود» (ص چهل).

مصحح سپس «مشخصات نسخه‌های منتخب خطی» را چنین ذکر می‌کنند:

۱– نسخهٔ خطی متعلق به آستان قدس رضوی با علامت اختصاری «ص» که در واقع به منزلهٔ نسخهٔ اصلی است و بیشترین و کامل‌ترین قسمت قصیده‌ها را شامل بوده و غزلیات و ترکیبات و رباعی‌ها هم مربوط به همین نسخه است ... در پایان این نسخه هم آمده است: «تمام شد به فرخی و فیروزی دیوان مولانا فریدالدین احول فی تاریخ ۱۰ شهر ربیع الاول سنه ۱۰۴۱ من الهجرة ...» (ص چهل و چهل و یک).

۲– نسخه خطی متعلق به آستان قدس رضوی با علامت اختصاری «س» . این نسخه منتخبی است از **دیوان فرید** در ۳۱ ورق ... در یوم پنجشنبه پانزدهم شهر ربیع الثانی به دستخط اقل الشعرا سرخوش در ارض اقدس تحریر شد ۱۲۶۱ (ص چهل و دو).

۳– نسخه خطی متعلق به آستان قدس رضوی با علامت اختصاری «د» که منتخبی است از **دیوان فرید** در ۶۴ ورق ... نستعلیق از قرن سیزدهم هجری (همان).

۴– نسخه خطی چهارم که جنگ شعری است منتخب از دیوان‌های سی تن سخنور ، متعلق به کتابخانه ملک تهران به شماره ۵۳۰۷ ، ... با نشانهٔ اختصاری «ک» (ص چهل و سه).

۵– نسخه خطی پنجم که جنگ شعری است از سدهٔ دهم هجری ... متعلق به کتابخانهٔ ملک تهران ... که فقط سه قصیده شماره‌های ۶۶ ، ۷۰ ، ۷۱ را دارد به شماره ۵۳۱۹ با نشانه اختصاری «ج» (همان).

۶ – کتاب **مونس الاحرار** (= م) و نیز کتاب‌های تذکرهٔ شاعران از جمله: **لباب الالباب** ، **عرفات‌العاشقین** (= ع) ، **تذکره دولتشاه سمرقندی** ، **آتشکده آذر** (= ش) ، **هفت اقلیم** ، **سلّم السموات** کازرونی ، **مجمع الفصحاء** (= مجمع) و **تاریخ ادبیات** دکتر صفا (= ت) (همان).

پس از این ، مصحح ، ذیل عنوان «تغییرات در هنگام نوشتن» به این مطلب اشاره می‌کند که رسم الخط کتاب به شیوهٔ کنونی تغییر یافته است و به ذکر شواهدی از این تغییرات می‌پردازد؛ و بالاخره مقدمه **دیوان فرید** با این عبارت پایان می‌یابد که: « . . آنچه مقدور بود در تصحیح متن کوشش به عمل آمد ولی در مواردی به سبب ناخوانا بودن یا غلط‌نویسی کاتب و تک نسخه بودن متن و رعایت امانت و بیش از همه ناتوانی‌های مصحح ، بسیاری نادرستی‌ها و نواقص همچنان باقی ماند که موفق به اصلاح آنها نگردیدم» (ص چهل و هفت).

***

اینک به بررسی برخی از این «نادرستی‌ها و نواقص بسیار» که «همچنان باقی مانده» می‌پردازیم ، اما پیش از آن ، یادآور می‌شویم که حتی اگر بعضی از این موارد جزء اغلاط مطبعی نیز باشد، باز هم مسئولیت آن ، با مصحح ، ویراستار و ناشر است .

۱– «ترازوی شعر»[۲]

در چاپ حاضر از **دیوان فرید** به مصراع‌هایی برمی‌خوریم که تعادلِ «ترازوی شعر» را بر هم می‌زند و آن را به ناراستی می‌کشاند . بعضی از این «مصاریع ناموزون» به قرار زیر است:

* وگر با لشکر گل **«بود»** مصاف لالهٔ رویش
چرا باری شکست افتاد بر زلف پریشانش
(ص ۹۹)

در این بیت چنانکه پیداست ، اختلال وزن در مصراع اول است و به نظر می‌رسد که « **بود** » را باید مخفف نمود: وگر با لشکر گل « **بُد** » ...

***

* عقیق ، دَر یَمَن از رشک او جگر خون کرد
چو دید درج لب لعل پُر «دُرّ» عَدنش
(ص ۱۰۵)

که در مصراع دوم ، «دُر» (= مروارید) – به ضرورت وزن و استعمال فارسیانه در این گونه کلمات – تشدید نمی‌خواهد.

***

* باد چندان سال و ماهِ عمرِ تو کز روزگار
برسلامان سال بگذشت [و] بر ابسال سال
(ص ۲۴۲)

این که مصحح پس از کلمهٔ **«بگذشت»** ، «واو»ی را درون علامتِ [ ] درافزوده‌اند بدین معناست که ایشان به نقص مصراع دوم پی برده‌اند و خواسته‌اند با افزودنِ «واو» این نقص را برطرف نمایند؛ اما با این حال ، مصراع دوم از حیث وزن ، همچنان عیبناک است . البته در تعلیقات مربوط به این بیت (ص ۴۱۰) به منشأ قصه سلامان و ابسال و ترجمه‌های عربی و فارسی آن ، پرداخته شده ، لیکن در مورد «اختلال وزن» مصراع دوم هیچ اشارتی نرفته است! از این رو ، تصحیح این بیت را توضیحی درمی‌باید:

چند سالی پیش از تصحیح و انتشار چاپ حاضر از **دیوان فرید** ، یکی از دانشجویان دورهٔ کارشناسی ارشد رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان به نام **آقای محمدمهدی توانگرراد** با راهنمایی استاد دانشمند **جناب آقای دکتر محمد فشارکی** – حفظهُ الله – دیوان **فرید اصفهانی** را تصحیح کرده‌اند که نسخه‌ای از آن در کتابخانهٔ دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه اصفهان به شماره ۲۵۴۷ موجود است و نگارنده این سطور ، در دو مورد بدان مراجعه کرده و در همین جا ، غایبانه از آقای توانگر راد سپاسگزاری می‌نماید. یکی از نسخه‌هایی که آقای توانگر راد

در تصحیح **دیوان فرید** از آن سود جسته‌اند (= نسخه «د») و گویا از نظر دکتر کیانی دور مانده است ، نسخه‌ای است متعلق به کتابخانه آستان قدس به شماره ۹۳۲۸ . بنا به گفتهٔ آقای توانگر راد ، ترکیب‌بندی که بیت مورد بحث (باد چندان سال و ماه . . .) متعلق به آن است ، از میان همهٔ منابع ، فقط در نسخهٔ «د» موجود است (ص ۲۷۶ پایان نامه) و در آنجا بیت مذکور چنین آمده:

باد چندان سال ماه عمر تو کز روزگار
برسلامان سال بگذشته **است** بر ابسال سال

تا اینجا ، عیبناکیِ مصراع دوم از حیث وزن برطرف می‌شود ، لیکن معنای آن – به دلیل تکرار کلمهٔ « **سال** » ، – همچنان مختل و خالی از فصاحت است . بنابراین ، نظر به محتوای بیت و نیز باتوجه به ذکر دو کلمهٔ «**سال**» و «**ماه**» در مصراع نخست ، شاید بتوان گفت که «**سال**» در مصراع دوم (برسلامان «سال» . . .) از ضایعات سبق ذهن کاتب بوده و به جای آن ، «**ماه**» درست باشد (برسلامان ، «**ماه**» بگذشته است . . .) و در این صورت ، هم استقامت وزن به حاصل می‌آید ، هم معنای مصراع سرراست و فصیح می‌شود و هم در بیت از «**صنعت تکرار**» (تکرارِ

«سال» و «ماه») استفاده شده است:

باد چندان **سال و ماه** عمرِ تو ، کز روزگار
برسلامان **ماه** بگذشته است ، بر ابسال **سال**

۲ـ فساد قافیه

* وجوبِ طاعتِ امرش اگر خواهی که دَریابی
چو برخوانی اَطیعوالله اُولی الامر است در **شأنش**
(ص ۹۹)

برخی از کلمات قافیه در این قصیده عبارت‌انداز: **چوگان** ، **زنخدان** ، **پریشان** ، **بستان** ، **گلستان** و . . . و پیداست که «**شأن**» (با همزه) با هیچ یک از این کلمات ، هم قافیه نیست . بنابراین کلمهٔ قافیه در این بیت باید «**شان**» (بدون همزه) نوشته شود تا موجب فساد قافیه نگردد و البته نیازی به یادآوری این مطلب هم نیست که مخاطبان فرید اصفهانی ، شاعر قرن هفتم هجری ، با دیدن لفظ «**شان**» (بر وزن «جان») ، خود به اصل این کلمه (= «شأن» ، با همزه) پی‌خواهند برد .

* . . . . . .
که بِرْهانَد مرا ز آسیبِ آن سیبِ زنخدانش
. . . . . .
کمانِ ابروان تا گوش و دَر وی تیرِ مژگانش
. . . . . .
که شمسِ آسمان ، ذره است پیش روی رخشانش

به دانش ابن ادریس است در تدبیر شاگردان
دوصد بیش‌اند چون قفال و بواسحاق [و] **سینایش**
(ص ۱۰۱)

مصحح در تعلیقات مربوط به بیت اخیر (ص ۳۹۰) – به نقل از **ریحانةالادب** – نوشته‌اند: « **سینا** : حسین بن عبدالله سینا مُکَنّی به ابوعلی و معروف به شیخ الرئیس ، از فحول اطبای نامی و اعاظم فلاسفه و حکمای اسلامی است . آثار قلمیِ او در علوم و فنون معقول و منقول ، فراوان و مشهور است . وی به سال ۴۲۷ در همدان درگذشت» (پایان توضیحات مصحح) . ولی چون در **ریحانةالادب** اشاره‌ای نشده که «**سینا**» با «**زنخدان**» ، «**مژگان**» ، «**رخشان**» و . . . قافیه نمی‌شود! مصحح نیز در این باب سکوت کرده‌اند .

راقم این حروف در مورد این بیت هم به دیوان مصحح آقای توانگر راد مراجعه و قافیه درست بیت را در آنجا مشاهده کرد:

به دانش ابن ادریس است در تدبیر شاگردان
دوصد بیش‌اند چون قفال و بواسحاق [و] سُفیانش
(ص ۱۴۹ پایان نامه آقای توانگر راد)

و بدین ترتیب ، «**سفیان**» ، با «**زنخدان**» ، «**مژگان**» ، «**رخشان**» و . . . قافیه می‌شود .

این مطلب نیز ناگفته نماند که بر طبق ضبطی که مصحح ، از مصراع نخست بیت مورد بحث (به دانش ابن ادریس است . . .) به دست داده‌اند ، معنای محصلی از بیت ، دستگیر بنده نشد و به نظر می‌رسد چنانچه در مصراع نخست ، پس از فعل «است» «واو»ی – از آن جنس که ایشان در مصراع دوم ، مابین «بواسحاق» و «سینا» در افزوده‌اند – بنشانیم ، معنای درستِ بیت فرادست آید؛ و این ، خود به شرطی است که «**تدبیر**» را نیز به سکون بخوانیم:

به دانش ابن ادریس است [و] در تدبیرْ ، شاگردان
دوصد بیش‌اند چون قفّال و بواسحاق [و] سُفیانش

در این صورت ، نثر دستوری بیت چنین خواهد شد: به دانش (= از نظرِ دانش) ، ابن ادریس است و در تدبیر (= از نظر تدبیر) ، شاگردانش چون قفال و بواسحق و سفیان [از] دوصد بیش‌اند .

۳ـ «غلط‌نویسی» کاتب ، یا «غلط خوانیِ» ما؟!

در مقدمه مصحح خواندیم که: « . . . در مواردی که به سبب ناخوانا بودن یا غلط‌نویسی کاتب و تک‌نسخه بودن متن و رعایت امانت و . . . بسیاری نادرستی‌ها و نواقص هم‌چنان باقی ماند . . .» (مقدمه ، ص چهل و هفت) . اینک ببینیم ضبط ابیات زیر ، مبتنی بر کدام یک از این دلایل است:

* جنتش بیشتر است از سَقَرش ، «لاتحزَن»
رحمتش **بیشتر** است از غضبش «لاتَیْأس»
(ص ۹۴)

چنانکه نگارنده این سطور ، بیشتر ، در مقاله «**در این راه دور و دراز (تأثیر فرید اصفهانی بر شعر حافظ)**»[۳] بیان نموده است ، مصراع دوم بیت مورد بحث ، ناظر است به حدیث قدسی «**سَبَقَتْ رحمتی غَضَبی**» که این شعر حافظ نیز – علیه الرحمه – به همین مطلب (= سبقت رحمت) اشاره دارد:

ناامیدم مکن از «**سابقه لطف ازل**»

بنابراین ، باتوجه به متن حدیث (سَبَقَت . . .) و نیز با وجود کلمهٔ «**سابقه**» در کلام خواجه ، در مصراع دوم بیت فرید ، «**پیشتر**» (= جلوتر) درست است ، نه «بیشتر» (= افزون‌تر)؛ و منصفانه نیست که خطای «**غلط‌نویسی**» را به گردن کاتب بیندازیم ، زیرا چنانه می‌دانیم ، در قدیم کاتبان غالباً «پ» (با سه نقطه) را «ب» (با یک نقطه) می‌نوشته‌اند . پس کاتب در مصراع دوم ، اساساً «پیشتر» را غلط ننوشته ، بلکه مطابق رسم‌الخط زمان خود ، آن را با یک نقطه در زیر حرف نخست (= بیشتر) نوشته است .

از سوی دیگر ، ضبط واژه «بیشتر» (با یک نقطه در آغاز) به جای «پیشتر» (با سه نقطه در آغاز) از سوی مصحح محترم ، به منظور «**رعایت امانت**» نیز نبوده؛ چه ایشان ، خود در مقدمه دیوان ذیل عنوان «**تغییرات در هنگام نوشتن**» ، آورده‌اند که: «در هنگام بازنویسی و تهیه متن ، در نوشتن برخی کلمات ، تغییراتی داده شده و مطابق رسم‌الخط کنونی نوشته شده است . برخی از این دگرگونی‌ها مربوط است به تغییر رسم‌الخط گذشته و حال . . .» (مقدمه ، ص چهل و چهار) . مصحح ، سپس به ذکر نمونه‌هایی از این «**تغییر رسم‌الخط**» پرداخته‌اند؛ از جمله: «بنهان» [با رسم‌الخط قدیم] – پنهان [با رسم‌الخط جدید] ! بنابراین ، بحث «رعایت امانت» نیز منتفی است و خلاصه اینکه ضبط بیت مورد بحث ، این‌گونه باید باشد:

جنّتش «**بیشتر**» است . . .
رحمتش «**پیشتر**» است . . .

و در این صورت است که هم معنای درستی از بیت دریافت می‌شود و هم فرید اصفهانی – که به خلق انواع صنایع بدیعی در شعر خود مولع است – بین «بیشتر» در مصراع نخست و «پیشتر» در مصراع دوم ، «**جناس**» برقرار می‌کند .

***

* من باری از **بیانم** تا جان بود به جایم
مَدحت همی سَرایم همچون نواچکاوک
(ص ۱۱۳)

اگر همه ابیات این قصیده را از نظر بگذرانیم ، خواهیم دید که ابیات آن ، همگی ، «**شعر مسجع**»[۴] یا «**چهارپاره**»[۵] و یا به تعبیر مصحح ، «**مربع**» است . در تعلیقات **دیوان فرید** در مورد «مربع» چنین می‌خوانیم: «مربعات به اشعاری گفته می‌شد که هر بیت شامل چهار جزء بوده و شاعر ملتزم بود در هر بیت [؟][۶] سه کلمه که از نظر وزن و برخی حروف همانند بود بیاورد و آن کلمه‌ها به منزلهٔ قافیه تلقی می‌شد و جزء چهارم ، تابع قوافی مجموع قصیده بود» (ص ۳۱۹) . با توضیحی که گذشت ، بیت مورد بحث ما (من باری از بیانم . . .) «شعر مسجع» یا «چهارپاره» یا «مربع» نیست ، زیرا که پارهٔ اول (= . . . بیانم) با پاره‌های دوم و سوم (= « . . . جایم» و « . . . سرایم») قافیه نمی‌شود و این ، در حالی است که مصحح ضبط پارهٔ نخست را در نسخه «ص» (نسخهٔ خطی متعلق به آستان قدس رضوی . . . که در واقع به منزلهٔ «نسخه اصلی» است)[۷] چنین به‌دست داده‌اند: من باری «**ارسایم**» . تا اینجا ، قافیهٔ پارهٔ نخست به صلاح می‌آید ، اما وزن و معنای شعر مختل است . این دو مشکل نیز آنگاه برطرف می‌شود که نسخه بدل (ارسایم) را «اَربَسایم»[۸] بخوانیم؛ بدین توضیح که: «اَر» مخفف «**اگر**» است و «**بَسایم**» (= **بس آیم**) از مصدر مرکب «**بس آمدن**» و به معنای «**توانستن**» ، «**قابل گشتن**» و . . . است .[۹] اینک صورت درست بیت را می‌خوانیم:

من باری «اربَسایَم» تا جان بود به جایم
مدحت همی سَرایَم ، همچون نوا چکاوک

یعنی: باری ، اگر من بتوانم یا اصلاً قابل باشم – که تو را مدح گویم – چنانکه چکاوک نوا می‌سَراید ، من نیز مدح تو را خواهم سرود .

و اما قرائت دیگری که از نسخه بدل مذکور (ارسایم) به نظر می‌رسد ، «اربپایم»[۱۰] از مصدر «**پاییدن**» به معنای «**دوام آوردن**» ، «**باقی ماندن**» و «**زیستن**»[۱۱] است:

من باری **اربپایم** تا جان بُوَد به جایم
مَدحت همی سرایم ، همچون نوا چکاوک

یعنی: باری ، اگر من باقی بمانم (زنده بمانم ، دوام بیاورم) تا جان در بدن دارم ، همچنان که چکاوک نوا می‌سَراید ، من نیز مدح تو را خواهم سرود .

***

* کریم **باد** خدایی که دادت این دولت
تَبارکَ اسْمُکَ یا ذوالْجَلالِ و الاِکرام
(ص ۱۳۱)

اگر «**باد**» در مصراع نخست ، از اغلاط مطبعی نباشد و حروفچین به جای «**بارخدا**» ، « . . . **باد ، خدا**» نچیده باشد! و اگر کاتبان شعر فرید نیز مانند خودِ او **اَحوَل** نبوده و «ر» را «د» ننوشته باشند! مسئولیت این سهو با مصحح است . زیرا چنان که می‌دانیم ، «**باد**» «**فعل دعایی**» است و هیچ کس در حق خدا دعا نمی‌کند که مثلاً: «امیدوارم خدا رحیم باشد»! یا «امیدوارم خدا کریم باشد»! و . . . بنابراین ، مصراع نخست پس از «کریم» ، ظاهراً «بارخُدا» درست است:

کریم «**بارخدایی**» که دادت این دولت

ناگفته نماند که مصراع دوم این بیت هم خالی از اشکال نیست .

ابتدا اشاره کنیم که مصحح در قسمتی از مقدمه دیوان ، نوشته‌اند: «دانش وسیع او [= فریداصفهانی] به علوم ادبی و دینی ، و تسلطش بر زبان عربی ، بدو امکان می‌داد که از لغات و ترکیبات عربی در سرودن اشعار خویش استفاده کند . حتی یک غزل و ابیاتی چند ، به زبان عربی در دیوان او موجود است که نشان‌دهندهٔ قدرت او در زبان عربی است» (ص سی) .

بنابراین ، شاعری چون فرید با این مایه تسلط بر زبان عرب – که مصحح از آن سخن گفته‌اند – حتماً می‌دانسته که «**ذوالجلال**» به واسطهٔ اینکه پس از «**حرف ندا**» (= یا) قرار گرفته ، «**منادای مضاف**» است و

باید «**منصوب**» باشد: تَبارَکَ اسْمُکَ «**یاذَاالْجَلالِ**» وَ الْاِکْرام

***

* شود چو نقطهٔ **ف** بل چو نقطهٔ موهوم
اگر نه قاف کند پُشت ، پیشِ حکمِ تو لام
(همان)

چنانکه از شرح نسخه بدل‌ها مُستفاد می‌شود ، اوّلاً قصیده‌ای که این بیت متعلق به آن است (قصیدهٔ ۵۹) فقط در نسخهٔ «ص» [= نسخه اصلی] آمده و ثانیاً در مصراع اول این بیت ، به جای «ف» ، «**فر**» بوده است (ص ۲۸۹) . البته شاید هم بهتر باشد که بگوییم دکتر کیانی ، آن را «فر» خوانده‌اند:

شود چو نقطهٔ «فر» بل چو نقطهٔ موهوم! و چون «فر» در اینجا کاملاً بی‌معنی است ، دست به تصحیح قیاسی زده و به جای آنچه «فر» خوانده‌اند ، «ف» نهاده‌اند! حال آنکه می‌دانیم قدما ، این بیست و سومین حرف الفبای فارسی را – برخلاف تداول امروز که «فِ» نوشته و نامیده می‌شود – «**فاء**» یا «**فی**» [۱۲] می‌نوشته و می‌نامیده‌اند:

خلاصه اینکه اگر هم کاتبِ نسخهٔ «ص» – غَفَرَاللّهُ ذُنوبَنا وَ ذُنُوبَه – ! در بیت مورد بحث (= شود چو نقطهٔ . . .) «فر» نوشته باشد و بنا باشد دست به تصحیح قیاسی بزنیم ، به قیاس شواهدی که آوردیم و به ویژه به قیاسِ بیت دیگرِ خودِ فرید (= وجودِ جودی و . . .) «**فی**» مُناسب است:

شود چو نقطهٔ «**فی**» بل چو نقطهٔ موهوم

و اما نکتهٔ دیگری که در همین جا باید بدان اشاره کرد این است که در مصراع دوم (اگر نه قاف کند پشت پیشِ حُکمِ تو لام) به جای «حُکم» ، «**حِلم**» (= صبر ، بردباری) باید باشد زیرا شاعر ، ممدوحِ خویش را در «**حِلم**» و بردباری ، از کوهِ قاف نیز استوارتر و پابرجاتر می‌داند. این مضمون یعنی ناچیز بودنِ کوه قاف در برابرِ حلمِ ممدوح – از مضامین شایع و رایج در شعر فارسی است؛ چنانکه پیشتر ، در شعر اثیر اخسیکتی دیدیم:

بر دامنِ کوهسارِ **حلمش**
سرپیش فکنده **قاف** چون فی

بردامنِ کوهسارِ حلمش
سَرپیش فکنده قاف چون «**فی**»
(اثیرالدین اخسیکتی) [۱۳]

قاف از کتابتِ تو یک حرف خواندْ ، وزشرم
بر اوج امتحان شد گردن شکسته چون «**فی**»
(همان) [۱۴]

سلطان آل یاسین کزعشق نعل اسبش
سر ، باز پس برآید نونِ هلال چون «**فی**»
(سیف اسفرنگ) [۱۵]

حالا ، راه را کوتاه‌تر و زحمت مصحّح را کمتر می‌کُنیم و نگاهی به دیوانِ «**خودِ فرید اصفهانی**» ! می‌افکَنیم:

وجودِ جودی و قاف ارشود زِر صامت
به چشمِ جودِ تو باشد ز نقطهٔ «**فی**» کم [!]
(**دیوان فرید** ، ص ۱۳۵)

نیز کمال الدین اسماعیل اصفهانی ، همین مضمون را چنین بیان نموده است:

سرعتِ عزمِ تو را دید ، خَلَر شد پیِ برق
جوهر **حِلمِ** تو را دید ، قلق شد دل **قاف** [۱۶]

حتّی در دیوان خودِ فرید هم ، این مطلب به تکرار آمده است!:

به چشمِ **حِلمِ** تو **قاف** است کم ز نقطهٔ «فی»
به نزد قاف ، چه مقدار نقطهٔ «فا» را
(ص ۴)

پیش کافِ کوهِ **حلمش** نقطهٔ «فی» بیش نیست
قاف و آنچ اندرمیانش برکتف نون می کشد
(ص ۶۰)

چون نقطهٔ ف **قاف** شود خُرد به یکبار
گر حا کند از **حِلمِ** تو با میم تحمّل
(ص ۱۲۹)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پس صورت درستِ بیتِ ما نحن فیه ، چنین است:

شود چو نقطهٔ **«فی»** بل چو نقطهٔ موهوم
اگر نه قاف کُنَد پشت پیشِ **«حِلم»** تو لام

***

* تا نباشد خاک و باد و آب و آتش هر چهار
جایْ جز در قعرِ این نُه بحرِ اخضر یافته
باری از تأثیر چار ارکان در این ششدرْسرای
عمر ده صد سال چو نوح پیمبر یافته
(ص ۱۷۹)

این دو بیت ، درست در پایان یکی از قصاید فرید قرار گرفته (قصیدهٔ ۷۸) و می‌دانیم که در سنّت قصیده سَرایی ، «رسم شعرا این است که قصاید مدحیّه را به ابیاتی که مشتمل بر دعای ممدوح باشد ختم کنند . این قسمت از قصیده را **شریطه** می‌نامند. . . . شریطه معمولاً به صورت **دعای تأبید** یعنی متضمنِ دَوام و همیشگی است به این طور که مثلاً بگویند: تا آسمان برپاست ، کاخ دولتِ تو برپای باد» . [۱۷]

همچنین می‌دانیم که «باد کلمه‌ای است که در محلّ دعا استعمال کنند و بدین معنی ، مُخَفَّفِ بُواد است . . . و نیز به معنیِ «باشد» و بر این قیاس ، بادی به یای خطاب و بادید به صیغهٔ جمع به معنیِ باشی و باشید [است] » . [۱۸] و اما در مورد فعل دعاییِ «بادی» (به یای خطاب) ، «صاحب **حدائق السّحر** در ذیل صنعت حُسنِ مَقطع (ص ۳۶۵) می‌نویسد: و این چنین دعا که **تا فلان باشد تو فلان بادی** ، شعرای پارسی دعای تأبید خوانند» [۱۹] .

از شرحی که گذشت این نتیجه حاصل می‌شود که دو بیت مورد بحث ما (تا نباشد خاک و باد و . . .) شریطهٔ قصیده است و چون شریطه ، متضمّن **دعای تأبید** است ، بنابراین ، در آغاز مصراعِ «باری از تأثیر . . .» – که هیچ معنایی نمی‌توان برای آن تراشید– ! «بادی» (فعل دعایی با «یای خطاب») درست است . در این صورت ، نثر دستوری بیت چنین می‌شود: از تأثیرِ چار ارکان ، در این ششدرسرای ، چون نوح پیمبر ، عمرِ ده صد سال یافته بادی (= یافته باشی) . و بدین ترتیب قصیده با دعا در حقّ ممدوح – به خیر و خوشی–! پایان می‌یابد .

***

* بر آتشِ غمِ تو دلم سوخت چون سپند
سهل است دل ، به جان **فِکَنَد** گر سرایتی
(ص ۲۳۱)

در مصراع دوم ، مصحّح به منظور رعایت حال خوانندگان ، «فِکَنَد» را حرکت گذاری کرده‌اند یعنی «فاء» آن را کسره و «کاف» آن را فتحه داده‌اند تا مبادا اشتباه خوانده شود . اما با همهٔ این راهنمایی‌ها ، بازهم نگارندهٔ این سطور ، معنای بیت را درنیافت! بنابراین ، بامدادی که در دست داشت – با اجازهٔ مصحّح – «فاء» را به «نون مفتوح» و «فتحهٔ» کاف را به «ضمه» بدل کرد! و بیت را این گونه خواند:

بر آتشِ غمِ تو دلم سوخت چون سپند
سهل است دل ، به جان **نَکُنَد** گر سرایتی!

و معنای آن را این چنین یافت: «بر آتشِ غمِ تو ، دلم چون سپند سوخت؛ دل سهل است اگر [آتشِ دل] به جان سرایتی نکند»!

بدین ترتیب می‌توان این بیت را نیز به مقالهٔ «در این راه دور و دراز (تأثیر فرید اصفهانی بر شعر حافظ)» [۲۰] در افزود و چنین دانست که حافظ – علیه الرحمه – به این بیت فرید (بر آتش غمِ تو . . .) نیز نظر داشته است؛ چه ، فرید گوید:

بر آتشِ غمِ تو دلم سوخت چون سپند
سهل است دل ، به جان نکند گر سرایتی

و خواجه فرماید:

سینه از آتش دل در غم جانانه بسوخت
آتشی بود در این خانه که کاشانه بسوخت

چنانکه پیداست ، در شعر حافظ نیز **آتش** ، خانه (= اُتاق . در اینجا = **دل**) را سوزانده و از آنجا به کاشانه **(= سینه) سرایت کرده** است .

***

* در پایِ پیلِ هجرِ تو کُشته شوند اگر
سلطانِ وصلِ تو **فکند** شان حمایتی
(فرید ، همان)

با این بیت نیز باید مانند مورد پیشین معامله کرد ، یعنی «فکَنَد» را به «نَکُنَد» تحریف / تصحیف / تصحیح! نمود تا بیت مورد بحث – با درنظرگرفتن بیتِ پیش از آن – چنین شود:

جان می‌دهند بر سرِ کوی تو عاشقان
از آرزویِ روی تو ، آخر عنایتی
در پایِ پیلِ هجرِ تو کُشته شوند اگر
سلطانِ وصلِ تو **نکُنَد** شان حمایتی

***

* بربامِ صبح زن عَلَم [و] عیش ونوش کن
زان پیشتر که صبح برآید به بام می
(ص ۲۳۵)

در این بیت ، میان **«عَلَم»** و **«عیش»** ، **«واو»** ی خزیده است! [۲۱] می‌دانیم که علامتِ [ ] در موارد زیر به کار می‌رود:

«۱– گاه مصحح ، اثری را براساس یک نسخهٔ موجود به تحقیق برمی‌گیرد . اگر در جایی با توجه به افتادگی جمله‌ای و یا حرفی و کلمه‌ای ، تشخیص می‌دهد که افزودنِ پاره جمله‌ای یا حرف و واژه‌ای – که به سیاق نویسندگی مؤلّف بخورد – متن را کامل و مفهوم می‌کند ، افزوده یا افزوده‌های خود را در میانهٔ این نشانه قرار می‌دهد .

۲– گاه مصحّح ، اثری را بر پایهٔ چند نسخهٔ خطی نقد و تصحیح می‌کند ، به نحوی که یک نسخه را اساس قرار می‌دهد ولیکن موارد نقص و کمبودهای آن را به مدد نسخ دیگر برطرف می‌نماید . در این صورت آنچه را که از نسخه‌های دیگر برمی‌گیرد و وارد متن نسخهٔ

اساس می کند در داخل قلاب قرار می‌دهد و در بخش نسخه بدل‌ها به کمبود و نقص نسخهٔ اساس و اینکه افزودهٔ او مأخوذ از کدام نسخه است اشاره می کند». [۲۲] و اما بیت مورد بحث (برِبامِ صبح . . .) ظاهراً از قاعده دوم پیروی می کند زیرا «این ترکیب‌بند در نسخه «ص» . . . «س» . . . و «ع» . . . آمده» (- **دیوان فرید** ، ص ۳۱۰)؛ هر چند معلوم نیست که مصحّح ، «واوِ» درون قلّاب را از خویش افزوده‌اند یا آن را از نسخه بدل‌ها وارد متن کرده‌اند؟! [۲۳] آنچه روشن است ، این است که «واوِ» درون قلّاب - به هر حال - زاید است؛ بدین توضیح: «مِی» در پایان بیت ، مفعول است . و فعلِ آن در مصراع نخست - طبق ضبط مصحح - «عیش و نوش کن» باید باشد . اما از آنجا که هیچ کس **«می‌را عیش و نوش نمی‌کند»** ! بلکه فقط **«نوش می‌کند»** ، بنابراین ، فعلِ مصراع اول فقط **«نوش کن»** باید باشد ، و این ، در صورتی ممکن است که «واوِ» درون قلّاب از میان برخیزد تا با اضافه شدن **«عَلَم»** به **«عیش»** (= عَلَمِ عیش) بیتی درست و زیبا به دست آید:

برِبامِ صبح زن **«علمِ عیش»** و **«نوش کن»**
زان پیشتر که صبح برآید به بام ، **«می»**

اینک با به کارگیریِ این همه گیومه ، ویرگول و حروف سیاه در یک بیت ، دیگر به نظر نمی‌رسد که لازم باشد یادآوری کنیم نثر دستوریِ بیت ، از این قرار است!:

«عَلَمِ عیش» را بر بام صبح زن و پیشتر از آنکه صبح به بام برآید ، «می نوش کن» . [۲۴]

* جنگ را بیرون کن از سر ، آشتی با **جنگ** کن
زآنکه نیکو نیست در دل داشتن با چنگ جنگ
(ص ۲۳۹)

چگونه ممکن است که هم جنگ را از سر بیرون کرد و هم با آن آشتی نمود؟! آنچه در مصراع نخست باید با آن آشتی کرد ، «چنگ» (سازِ معروف) است زیرا به قول خودِ شاعر - در مصراع دوم - با چنگ ، جنگ داشتن ، نیکو نیست؛ و فرید اصفهانی این؛ مضمون را بازهم به کار برده است:

ما را به **چنگِ** توست نیاز و به **جنگ** نیست
«بگذار جنگ» و ناز **«سوی چنگ یاز چنگ»**
(ص ۲۳۶)

«و از حدیث ، حدیث شکافد»؛ [۲۵] بیتی که به عنوان شاهد آوردیم (= ما را به چنگِ تُست . . .) خود ، محلّ تأمل است . بدین توضیح که «ناز» در مصراع دوم آن ، درست به نظر نمی‌رسد و ظاهراً باید **باز (= دوباره)** باشد . بگذار جنگ و «باز» سویِ چنگْ یاز چنگ! وَاللّهُ اَعْلَمُ بالصواب .

۴- کسره‌های «اضافه»!

در چاپ حاضر از **دیوان فرید اصفهانی** ، در به کارگیریِ کسره ، گشاده دستی شده است . اینک نمونه‌هایی از **«کسرهٔ اضافه»** :

* به روزِ **بزمِ** بساط نشاط اوست سپهر
ندیم زهره و مَه ساغر و بروج دَنَش
(ص ۱۰۵)

«**بزم**» باید به سُکون خوانده شود تا معنای درستِ بیت به دست آید: به روزِ بزمْ ، سپهْر بساطِ نشاطِ اوست . . .

***

* به عهد عدل تو آورد روی سوی صمد
کسی که داشت از این پیش **رویِ** سویِ صنم
(ص ۱۳۶)

واضح است که «**رویِ**» در مصراع دوم نیز باید به سُکون خوانده شود چنانکه در مصراع نخست . نیز روشن است که نثر دستوری بیت ، بدین قرار است: کسی که پیش از این ، رویْ ، سوی صنم داشت ، به عهدِ عدلِ تو ، رویْ ، سویِ صمد آورد .

***

* چون روزِ **وصلِ** دیدنِ دیدارِ تو دمی است
شب‌های هجر را بُوَد آخر نهایتی
(ص ۲۳۱)

«**وصل**» باید به سُکون خوانده شود: چون [در] روز وصلْ ، دیدنِ دیدارِ تو دمی است ، شب‌های هجر را [نیز] آخر نهایتی بُوَد .

***

* گلرنگِ عارضِ تو زخَوْی چیست گاهِ لطف
در باغ ز **ابرِ** ریخته بر ارغوان گُهر
(ص ۲۴۳)

در این بیت ، «**ابر**» را باید به سُکون خواند: گلرنگِ عارضِ تو زخوی ، گاهِ لطف چیست؟ در باغ ، از **ابْر** ، بر ارغوان گهر ریخته .

۵- «هرج و مرجِ غریب[۲۶]» !

«روشِ نگارشِ فارسی ، به دلیل کیفیت ویژهٔ الفبا و ماهیت این زبان ، در طول تاریخ هزارسالهٔ خود ، هیچ گاه صورتِ واحد و مورد اتفاقی پیدا نکرده و همواره دستخوش تغییر و در برابرِ سلیقه‌های متفاوت ، در معرضِ دگرگونی بوده است» [۲۷] . در چاپِ حاضر از **دیوان فرید** نیز نمونه‌هایی از این دست ، به چشم می‌خورد:

۲۶ سپهر قدرا! تو **ثانیِ** سلیمانی
ز شمع رایت پروانه ده سوی دیوان
(ص ۱۴۳)

شادروان بهمنیار در مورد کلمات مختوم به مصوّت بلندِ « i » که مضاف واقع می‌شوند نوشته‌اند: « . . . و امّا اگر حرف آواز یاء ممدود یا واو ملین یا یاء ملین باشد ، همان «یاء» و «واو» را کسره می‌دهند بدین معنی که آن دو را بدل به حرفِ آوازپذیر و به کسره تلفظ می کنند مانند ماهیِ شور ، خسروِ ایران ، میِ تلخ؛ و اینکه برخی «خسروی ایران» و «جلوی اسب» می‌نویسند ، غلط است» [۲۸] (انتهی) . پس املایِ درستِ مصراع نخست ، چنین است: سپهر قدرا! تو **ثانیِ** سلیمانی .

***

و اینک نمونه‌ای دیگر:

* **زبی مهری‌ی** دی چندی گنه ناکرده مسکین گل
درون غنچهٔ مشکین اگرچه بود زندانی
(ص ۲۰۲)

استاد سلیم نیساری – با نگاهی زبان شناسانه – چنین می‌نویسند: «بعداز کلمه‌های مختوم به واکهٔ /i/ (که خود به شکل **ی** نوشته می‌شود) جزء اول واژک / ye / یعنی صامت / y / ، که تحریرِ آن هم با حرف **ی** است ، در حرفِ **ی** آخرِ کلمه ادغام می‌شود . نوشتن جزء دوم واژک (یعنی واکهٔ / e /) اگر ضروری بود به وسیلهٔ **کسره‌زیر حرفِ ی** نمایانده می‌شود: کشتیِ تجارتی (به جای کشتی‌ی تجارتی) . بعضی از کارشناسان خط و املا اظهار عقیده کرده‌اند که به منظور آسانی و یکدست بودن املا ، شکل تحریرِ «**ی**» برای واژک / ye / ، همچنان که بعداز کلمات مختوم به واکه‌های /o,u,a/ معمول است ، بعداز کلمه‌های مختوم به واکه‌های /e, a, i/ نیز تعمیم یابد یعنی «سبزی‌ی تازه» و «جوانه‌ی گندم» . . . نوشته شود . . . اصولاً تحریر ترکیباتی به صورت «ی‌ی» در خط فارسی غرابت دارد . . . تلفظ / iy / (که از نظر فونتیک تحریر دو حرف ی ، یکی به جای واکه / i / و دیگری برای صامت / y / را ایجاب می‌کند) در خط فارسی در یک حرف **ی** ادغام می‌شود . به این ترتیب ، املای «سبزی تازه» – که در آن ، حرف **ی** در بادیِ امر معرّف واکه / i / و جزء کلمه است – در عین حال تحریرِ پیواژ اضافه / ye / را نیز به عهده می گیرد و با ویژگی‌های خط فارسی هماهنگ است» [۲۹] (پایان توضیحات دکتر نیساری)

بنابراین ، بیت مورد بحث را این گونه باید نوشت: زبی‌مهریِ دی . . .

ناگفته نگذاریم که در چاپ حاضر ، در بیشترِ موارد ، اضافه کردنِ این گونه کلمات (مختوم به مصوّت بلند « i ») به کلمهٔ بعد از خود ، به همان طریق معروف (یعنی فقط با کسره) صورت گرفته است . پس بهتر بود این قاعده در سرتاسرِ متن ، رعایت شود .

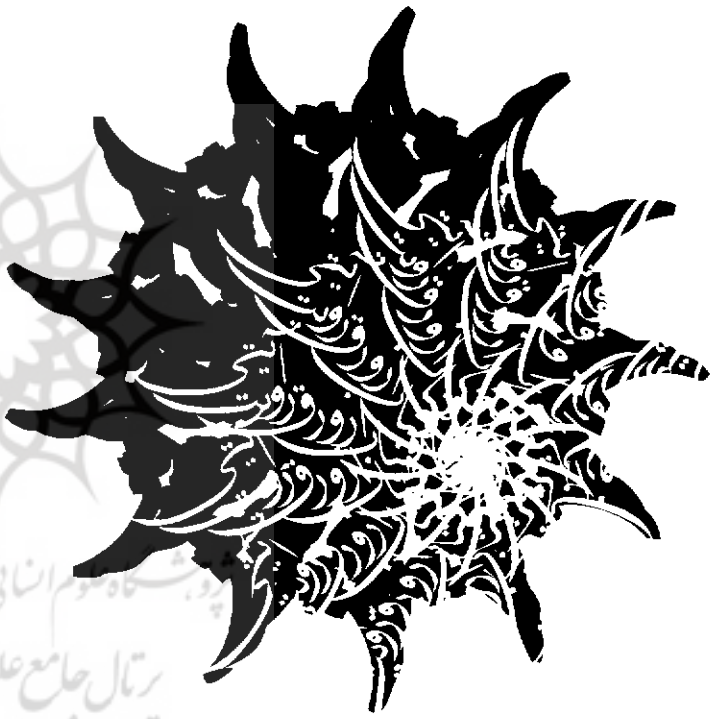
۶- ترکیب بندِ جدید!

دیوان فرید «به روایت دکتر کیانی»! دو ترکیب بند دارد و سخن ما ، در بابِ ترکیب بند نخست است . این ترکیب بند – باز هم «**به روایتِ**» دکتر کیانی – پانزده بند دارد . نکته در اینجاست که «**هفت بند**» نخست این شعر در «**بحر مضارع**» مثمن اخرب مکفوفِ محذوف یا مقصور (بر وزنِ: مفعولُ فاعلاتُ مفاعیل و فاعلن / فاعلانْ) است و «**هشت بندِ**» دیگر در «**بحر رمل**» مثمن مقصور (بر وزنِ: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلان)! در حالی که «ترکیب بند و ترجیع بند ، آن است که از چند قسمت اشعار مختلف تشکیل شده باشد ، **همه در وزن یکی** و در قوافی مختلف . . .» . [۳۰] و از آنجا که مصحّح در شرح نسخه بدل‌ها نوشته‌اند: « . . . شمارهٔ بندها . . . توسط مصحح قرار داده شده است» (ص ۳۱۰) به نظر می‌رسد ایشان عنایتی به مسئله «اتحاد وزن» در ترکیب بند نداشته‌اند! حاصل کلام اینکه از بند هشتم تا بند پانزدهم

این شعر ، خود ، ترکیب بندی مستقل تواند بود و بدین ترتیب ، شمار ترکیب‌بندهای دیوان فرید به سه می‌رسد.

مطلب دیگری که در اینجا بدان اشاره می کنیم ، در مورد خودِ عنوانِ «ترکیب بند» است . در شرح نسخه بدل های «ترکیب‌بندِ» نخست ، چنین آمده: «ص [= نسخهٔ اصلی] : وَلَهُ ایضاً در **ترجیع** گوید . . . عبارتِ «ترکیب‌بند نخست» توسط مصحح قرار داده شده است» (ص ۳۱۰) . نیز در مورد «ترکیب بند دوم» می‌خوانیم: «ص: وَلَهُ فی التّرجیع . . . . عبارت «ترکیب بند دوم» . . . توسط مصحح قرار داده شده است» (ص ۳۱۱). به سخنِ دیگر ، در نسخهٔ خطیِ اصلی ، این هر دو شعر ، عنوان «**ترجیع**» داشته که توسط مصحح – بدون هیچ توضیحی – به «ترکیب‌بند» تغییر یافته است .

توضیح این مطلب را شادروان هُمایی چنین آورده‌اند: «باید دانست که اصطلاح ترکیب‌بند و همچنین نامیدن ابیاتِ فواصلِ خانه‌ها به نام بند ترجیع و بند ترکیب و اکثر اصطلاحات دیگر ، مربوط به این نوع شعر ،



همه تازه و مربوط به بعد از قرن هفتم هجری تاکنون است که شعرای متأخر ، انصافاً تصرفاتی بجا و اصطلاحاتی مناسب‌تر از قدیم وضع کرده‌اند . **در قدیم اصلاً اصطلاح ترکیب‌بند نبود** و این هر دو نوع شعر را تحت یک عنوان شمرده **هر دو** را به اسم **ترجیع** می‌نامیدند که جمع آن را ترجیعات می گویند . و نیز کلمهٔ ترجیع بند را قدما به معنی ابیات فواصل مابین خانه‌ها می گفتند نه به معنی نوع شعر . برای اینکه مطلب کاملاً روشن و واضح بشود . . .» گُفتار صاحبِ **اَلمعجم** (تألیف اوایل قرن هفتم) را در این باره نقل می کنیم که متضمن فواید دیگر نیز هست:

. . . صاحب **المعجم** می گوید: «ترجیع آن است که قصیده را بر چند قطعه تقسیم کند ، **همه در وزن متّفق و در قوافی مختلف** ، و شعرا ، هر قطعه‌ای را از آن ، خانه‌ای خوانند ، آنگه فاصلهٔ میانِ دو خانه بیتی مفرد بیارد ، و آن بیت را ترجیع بند خوانَد . پس اگر خواهد همان بیت را ترجیع بندِ همهٔ خانه‌ها سازد . . . و اگر خواهد هر خانه را ترجیع‌بندی علی حِده گوید . . .» [۳۱] (پایان توضیحات علّامه هُمایی) .

خلاصه اینکه بهتر بود جناب دکتر کیانی در باب تبدیلِ عنوانِ «ترجیع» به «ترکیب‌بند» ، توضیحی – هر چند به اختصار – بفرمایند تا کاتبِ نسخهٔ «ص» احیاناً به بی‌اطّلاعی متّهم نشود!

۷ـ نکات ویرایشی

* چنانکه در صدر این مقاله گفته آمد ، **دیوان فرید** با پیشگفتار انجمن آثار و مفاخر فرهنگی آغاز می‌گردد . پس از آن ، فهرست مندرجات و سپس فهرست اشعار است که آخرین بخش آن را «**فهرست رباعی‌ها**» (صص شانزده و هفده) به خود اختصاص داده است . آنگاه مقدمهٔ دیوان آغاز می‌گردد؛ مقدّمه‌ای که به مطالبی چون «شعر ستایشی» ، «شرح حال فرید» ، «معاصران فرید» ، «ارزش سروده‌های فرید» ، «سبک عراقی و فرید» و . . . پرداخته است . اما در این مقدمه ، عنوانِ «**فهرست رُباعی‌ها**» از صفحهٔ بیست و سه تا چهل و سه همچنان بر بالای صفحات فرد ، به چشم می‌خورَد!

***

* وُجوبِ طاعتِ امرش اگر خواهی که دریابی
چو برخوانی «اطیعوالله اولی الامر» است در شأنش

اگر بنا باشد عبارت «اطیعوالله اولی الامر» را درون «**گیومه**» بگذاریم ، پیش از «**اطیعوا**» (ص ۹۹) باید گیومه‌ای باز کنیم . در صورتی که در چاپ حاضر ، گیومه ، باز نشده ، بسته شده است!

***

* ابیات پنجم ، ششم و هفتم از قصیدهٔ ۶۶ که در پایان صفحهٔ ۱۴۶ آمده ، در آغاز صفحهٔ ۱۴۷ بدون فاصله تکرار شده است .

***

* آخرین اشعاری که در **دیوان فرید** آمده ، دو قصیدهٔ منسوب به اوست . قصیدهٔ اوّل دارای سه مطلع است . مَطلع‌های دوم و سوم با عنوان‌های «المطلع الثانی» و «المطلع الثالث» مشخص شده‌اند ، لیکن عنوان «المطلع الثانی» در جای خود قرار نگرفته:

بیت ۱:
همچو مهر از خاور و باد از ختن
دیشب آن سنگین دلِ سیمین ذقن

بیت ۱۳:
زین غزل رنگی دگر بر آب زد
عکس یاقوتش به قصد خون من
کای ز سودای منت جان در بدن
بر در دردم دم درمان مزن

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

المطلع الثانی

مشرب عذبت لب لعل من است

یا میاور یاد از او یا جان مکن

(صص ۴ – ۳۵۳)

واضح است که « **المطلع الثانی** » باید پیش از بیت «کای زسودای منت . . .» قرار گیرد .

***

* در فهرست منابع و ماخذ (ص ۴۶۵) ، کتاب **هفت اقلیم** تألیف «**احمد امین رازی**» نوشته شده که درست آن «**امین احمد . . .**» است . ضمن آنکه خود نام کتاب «**هفت اقلیم**» نیز بایست با حروف «**سیاه کژ**»[۳۲] نوشته می‌شد .

***

* از دیگر نکات ویرایشی این چاپ که در خور توجه است ، این است که در متن کتاب ، هر یک از اشعار شماره‌ای دارد و ابیات هر شعر نیز خود ، پنج بیت پنج بیت شماره‌گذاری شده است (۵ ، ۱۰ ، ۱۵ ، ۲۰ ، . . .) .

می‌دانیم یکی از هدف‌های این شماره‌گذاری این است که در تعلیقات به هنگام شرح واژه ، عبارت . . . ، یا بیتی ، ابتدا «شمارهٔ شعر» و سپس «شمارهٔ بیت» را بنویسند و آنگاه به شرح آن واژه ، عبارت یا بیت مورد نظر بپردازند (مثلاً: قصیدهٔ ۱ ، بیت ۷) . اما در تعلیقات **دیوان فرید** به‌جای «**شمارهٔ شعر**» ، «**شمارهٔ صفحه**» آمده و این نقض غرض است . زیرا همان‌طور که گفتیم اگر قرار باشد در تعلیقات ، به شمارهٔ صفحات اشاره شود ، دیگر شماره‌گذاری قصاید و غزلیات و . . . بیهوده است .

این ناهماهنگی در **دیوان فرید** ، سبب بروز اشکال‌هایی شده است مثلاً: در صفحهٔ ۹۲ ، دو بیت هست که با شمارهٔ ۵ مشخص شده: یکی بیت پنجم از قصیدهٔ ۴۳ و دیگری بیت پنجم از قصیدهٔ ۴۴! همین حالت در صفحه ۱۹۷ نیز رخ داده؛ یعنی در این صفحه دوبار به بیت‌های ۳ ، ۴ ، ۵ و ۶ برمی‌خوریم: بار اول ابیات ۳ تا ۶ از قصیدهٔ ۸۶ و بار دوم ، همین ابیات از قصیدهٔ ۸۷! در این صورت ، چنانچه در تعلیقات با عبارت «ص ۱۹۷ ، ب ۵» مواجه شویم ، نمی‌دانیم ب ۵ از قصیدهٔ ۸۶ مراد بوده یا ب ۵ از قصیدهٔ ۸۷؟!

اشکال دیگری که این مسئله ایجاد می‌کند این است که وقتی در تعلیقات (ص ۳۷۵) به‌جای «قصیدهٔ ۵ ، بیت ۴۹ می‌نویسند: «**ص ۱۳ ، ب ۴۹**» ، در بادی امر ، این سؤال برای خواننده پیش می‌آید که: «مگر یک صفحه می‌تواند گنجایی ۴۹ بیت را داشته باشد؟!» جالب اینجاست که وقتی به صفحهٔ ۱۳ رجوع می‌کنیم ، می‌بینیم بیت ۴۹ درست اولین بیت این صفحه است! البته روشن است که خواننده کتاب ، خود را به سرعت با این ناهماهنگی ، هماهنگ خواهد کرد! اما روش کار این است که یا قصاید ، غزلیات و . . . و نیز عدد ابیات هر یک را جداگانه شماره‌گذاری کنیم و آنگاه در تعلیقات ، ابتدا به شمارهٔ قصیده ، غزل یا . . . و سپس به شمارهٔ بیت مورد نظر اشاره نماییم ، مثلاً: قصیدهٔ ۵ ب ۴۹ . یا بدون شماره‌گذاری ابیات متن ، در تعلیقات ، ابتدا شمارهٔ صفحه و سپس «**شمارهٔ سطر**» را بنویسیم (مثلاً: ص ۱۳ سطر ۱ که همان بیت ۴۹ از قصیدهٔ ۵ است) .

***

از جمله وظایفی که به عهدهٔ ویراستار یک متن است ، این است که «هرگونه کاستی و نادرستی نحوی و زبانی را – البته پس از مراجعه به منابع معتبر – اصلاح کند» .[۳۳] اینک به نمونه‌های زیر توجه فرمایید:

* جمشید دین‌پناهی ، خورشید اوج شاهی

انجم تو را سپاهی ، مِدّ الاله ظِلّک

(ص ۱۱۲)

یعنی در عبارت «مِدّ الاله ظِلّک» ، «ظِلّ» را مجرور آورده‌اند . در حالی که «ظلّ» در عبارت مزبور ، مفعول به است و باید **منصوب** باشد یعنی: «مِدّ الاله ظِلّک» . در این صورت ، هم جملهٔ دعایی مذکور از نظر نحوی خالی از اشکال می‌شود و هم «ظِلّک» (به فتح لام) – در کنار «کودک» ، «کوچک» ، «اتابک» ، «بلارک» ، «اندک» و . . از فساد قافیه مبرا می‌گردد .

***

* مصحح در تعلیقات نوشته‌اند: «در یک مقایسه و نظرسنجی «**دقیقانه**» [!] می‌توان گفت که او [= فرید] در این کار [= استقبال و نظیره‌سازی] دارای توانایی بوده . . .» (ص ۳۱۵) .

و نگارندهٔ این حروف – که هر چه تأمل کرد ، درنیافت «**دقیقانه**» چه صیغه‌ای است! – گمان می‌برد که ویرایش **دیوان فرید** ، چندان «**دقیقانه**»! صورت نگرفته است .

***

* در تعلیقات **دیوان فرید** در مورد عقدِ انامل چنین آمده: «عقدِ اَنامل یعنی شمارش اعداد با انگشتان دست‌ها و مفاصل که از شمارهٔ یک تا ده‌هزار را بوسیلهٔ «**باز و بستن**» انگشتان دست راست و چپ معین و مشخص کنند» (ص ۳۸۳) . که منظور از «باز و بستن» ، «**باز کردن و بستن**» بوده و اصلاح این سهوالقلم – چنانکه گفتیم – بر عهدهٔ ویراستار .

***

دیگر از وظایف ویراستار ، «تنظیم ارجاعات»[۳۴] است . در این مورد نیز در **دیوان فرید** دقت لازم اعمال نشده است . مثلاً در مورد شمارهٔ آیات ، به موارد ذیل می‌توان اشاره کرد:

* و نَزَع یَدَهُ . . . قرآن ۱۰۵/۷ [سورهٔ ۷ ، آیهٔ ۱۰۵] (ص ۳۷۳) که آیهٔ ۱۰۸ (= صدو هشت) درست است!

* وِ اضْمُمْ یَدَکَ ... قرآن ۲۳/۲۰ (همان). که آیه ۲۲ (= بیست و دو) درست است!

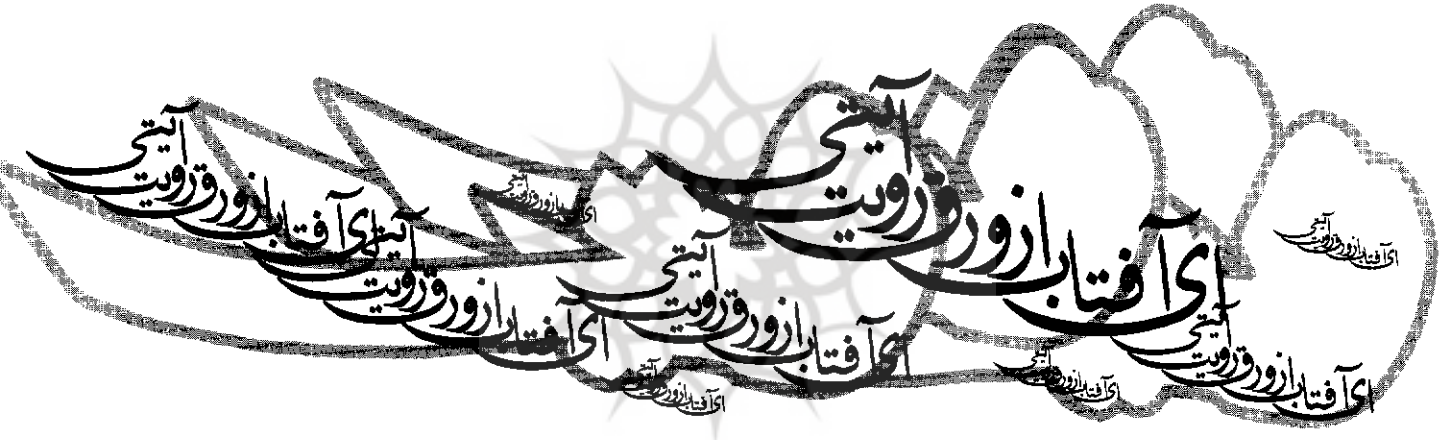
* ... اُحْیِ الْمَوتی بِإذْنِ‌اللّه ... قرآن ۴۳/۳ (همان) که آیهٔ ۴۹ (= چهل و نه) درست است؛ ببین تفاوت راه از کجاست تا به کجا؟

* وَ اِبراهیمُ الَّذی وَفّی ... قرآن ۳۸/۵۳ (ص ۳۷۵) که آیهٔ ۳۷ (سی و هفت) درست است.

***

گذری و نظری بر تعلیقات

* در مورد غزل شمارهٔ ۲۴ فرید نوشته‌اند: فرید این غزل را از شیخ فریدالدین عطار (۶۲۷) استقبال و یک مصراع از غزل ده بیتی او را نقل و بدان اشاره کرده است؛ مطلع غزل عطار چنین است:



در جنب جام لعل تو کوثر حکایتی
ای آفتاب از ورق رویت آیتی

دیوان عطار، تصحیح تقی تفضلی، انتشارات علمی، چاپ پنجم، ۱۳۶۸، غزل شمارهٔ ۷۷۵، ص ۶۲۰ (پایان توضیحات مصحح در ص ۳۲۷ دیوان فرید). در حالی که مطلع غزل عطار این‌گونه است:

ای آفتاب از ورق رویت آیتی
در جنب جام لعل تو کوثر حکایتی [۳۵]

یعنی آقای دکتر کیانی، دو مصراع را مقدم و مؤخر نقل کرده‌اند.

***

* در مورد قصیدهٔ ۶۷ نوشته‌اند: «فرید در این قصیده از قصیدهٔ شمارهٔ ۱۱۴ عبدالواسع جبلی ... استقبال کرده ...» (پایان توضیحات مصحح، ص ۳۲۶). اما این، تنها موردی نیست که فرید از عبدالواسع جبلی استقبال کرده و از جمله می‌توان به نمونه‌ای دیگر نیز اشاره کرد؛ فرید را قصیده‌ای است با این مطلع:

ای در چمن حسن، رخت تازه‌تر از گل
جان یافته از خاصیت لعل لبت، مُل
(ص ۱۲۷)

تا آنجا که گوید:

وقت است دعا را که **ازین قافیهٔ تنگ**
از دست من آمد به فغان باب تفعل
(ص ۱۳۰)

فرید در سرودن این قصیده نیز به استقبال یکی دیگر از قصاید عبدالواسع جبلی رفته که مطلع آن چنین است:

ای عارض تو چون گل و زلف تو چو سنبل
من شیفته و فتنه بر آن سنبل و آن گل
(**دیوان عبدالواسع جبلی**، ص ۲۴۳) [۳۶]

و در بیتی گوید:

زیرا که در اندیشهٔ **این قافیهٔ تنگ**
از دست من آمد به فغان باب تفعل [۳۷]
(همان، ص ۲۴۵)

نگاهی به فهرست‌ها

می‌دانیم که فهرست‌ها «به جهت تسریع در مراجعه و نمونه‌برداری و آگاهی از جزئیات مندرجات و چگونگی ضبط‌های زبانی اعم از آواها و واژگان، شایان اهمیت فراوان» [۳۸] هستند.

یکی از محاسن **دیوان فرید**، تهیه فهرست‌های متعدد برای آن است. این فهرست‌ها عبارت‌اند از:

۱- فهرست کلمات قرآنی و احادیث و عبارات عربی ۲- فهرست نام‌های کسان ۳- فهرست نام جای‌ها ۴- فهرست نام اجرام سماوی و جایگاه‌های آنها و دیگر اصطلاحات نجومی ۵- فهرست نام جانوران و صفات آنان ۶ - نام گل‌ها و گیاهان و میوه‌ها و مواد معطر و رنگی ۷- نام فلزات و گوهرها و سنگ‌ها و اشیای زینتی ۸ - فهرست نام سازها و پرده‌های موسیقی ۹- افزارهای جنگی و رزمی ۱۰- نام رنگ‌ها ۱۱- اصطلاحات بازی شطرنج و نرد ۱۲- نام اقوام و خاندان‌ها و نسبت‌ها ۱۳- فهرست کتاب‌های مآخذ و متن ۱۴- فهرست لغات و معانی آنها.

آشکار است که در تهیهٔ این فهرست‌ها کوشش فراوانی به‌عمل آمده و همین فهرست‌های متعدد است که دستیابی به هر مطلبی را در **دیوان فرید**، بسیار آسان می‌کند. اما این به‌شرطی است که در نوشتن

فهرست‌ها ، قاعده و روشی ثابت رعایت شود . در غیر این صورت ، فهرست‌ها ، نه تنها رهنمای خواننده نتوانند بود بلکه وی را گمراه و خسته و وقت او را ضایع خواهند نمود . نگاهی به فهرست‌های **دیوان فرید** نشان می‌دهد که روش واحدی در تهیهٔ آن به‌کار گرفته نشده:

* در فهرست «**نام‌های کسان**» ، «**تقی بینش**» ، را ذیل حرف «**ت**»! «**سعید نفیسی**» را ذیل «**س**»! «**عباس اقبال**» را ذیل «**ع**»! و «**محمد قزوینی**» را ذیل «**م**»! آورده‌اند ، در حالی که «**علی‌اکبر دهخدا**» را ذیل «**د**» ثبت کرده‌اند و همین درست است . نیز «**غزنوی ، سید حسن**» را ذیل «**غ**» آورده‌اند ، حال آنکه «**ظهیرفاریابی**» ذیل «**ظ**» به ثبت آمده است .

***

* در فهرست «**افزارهای جنگی و رزمی**» به واژهٔ «**طعن**» برمی‌خوریم . در حالی که «طعن» ، «افزار جنگی و رزمی» نیست ، بلکه «**مصدر**» ی است به معنای « **زدن به نیزه ، کسی را**» [39] .

***

* در فهرست «**نام رنگ‌ها**» (مانند ابلق ، اسود ، سبز ، سرخ و ...) «**سپیداب**» ، «**شنگرف**» و «**گلگونه**» را نیز آورده‌اند . در حالی که سپیداب و شنگرف و گلگونه ، «**رنگ**» نیستند بلکه «**مواد رنگی**» هستند . بنابراین ، جای این کلمات در فهرست «**نام گل‌ها و گیاهان و میوه‌ها و مواد معطر و رنگ**» است تا در فهرست اخیر آورده‌اند .

***

چاپ حاضر از **دیوان فرید** هم - چونان بسیاری کتاب‌های دیگر - از منقصت اغلاط مطبعی برکنار نمانده است . در این مورد به ذکر دو سه نمونه ، بسنده می‌کنیم:

* در تعلیقات ، ذیل واژهٔ «ازرقی» - به نقل از **لغت‌نامهٔ دهخدا** - نوشته‌اند: « . . . ازرقی در تشبیهات غریبه و تخییلات جمیله [و] تصویر اشیاء غیر موجود در خارج «**ید طولی**» داشته . . . . (ص ۳۹۳) [40]

اولاً در **لغت‌نامه دهخدا** از «**ید طولی**»! خبری نیست و عبارت **لغت‌نامه** چنین است: « . . . ازرقی در تشبیهات غریبه و . . . . «**ید طولانی**» داشته . . .» (**لغت‌نامه** ، ذیل ازرقی) .

ثانیاً در کتاب **غلط ننویسیم** در مورد «**ید طولا**» چنین می‌خوانیم: «در عربی از کلمهٔ طویل به معنای «دراز» دو صفت تفصیلی ساخته می‌شود: یکی **أطوَل** که مذکر است و دیگری «**طولی**» که مؤنث است . کلمهٔ اخیر در ترکیب «**ید طولی**» کنایه از «**توانایی بسیار**» وارد فارسی شده است و بهتر است که به‌صورت «**ید طولا**» نوشته شود: «فلان کس در سخنوری **ید طولایی** دارد» . . . این اصطلاح را در تداول ، گاهی «ید طولانی» می‌گویند و غلط است .» [41] (پایان توضیحات آقای دکتر نجفی) . و ما با این اعتقاد که چنین خطایی ، هرگز بر قلم مصحح نرفته است ، «**ید طولانی**» را اشتباه چاپی می‌پنداریم .

* در فهرست نام‌های کسان (ص ۴۲۴) به‌جای «نظام‌الدین قمر **اصفهانی**» نوشته شده: «نظام‌الدین قمر **اصفهاین** » .

***

و سرانجام **دیوان فرید اصفهانی** ، با یک غلط چاپی به پایان می‌آید!:

* در آخرین سطر از فهرست منابع و مآخذ نوشته‌اند: «**هفت اقلیم** . . . به اهتمام «**جوا فاضل**» (ص ۴۶۵): که منظور از «جوا» (بر وزن «نوا») ، همان «**جواد**» است .

***

در پایان ، با نقل جمله‌ای از آقای دکتر توفیق ه . سبحانی - که نوشته‌اند: «انجمن آثار و مفاخر فرهنگی ، امیدوار است که با انتشار این اثر ، خدمتی به فرهنگ و ادب فارسی انجام داده باشد» (پیشگفتار ، ص هفت) - یادآوری می‌نماید که [illegible]

در همین راستا بوده است؛ تا **دیوان فرید اصفهانی** - که مطالعهٔ آن متضمن فواید بسیار تواند بود - حتی‌المقدور به نحوی پیراسته‌تر ، در اختیار علاقه‌مندان قرار گیرد؛ «کاراستن سرو ، به پیراستن است» .

یادداشت‌ها

۱- ضیائی حبیب آبادی ، فرزاد: «در این راه دورو دراز» (تأثیر فرید اصفهانی بر شعر حافظ) **کتاب ماه ادبیات و فلسفه** ، سال ششم ، شمارهٔ ۹ ، تیرماه ۸۲ ، صص ۹۴ تا ۹۹ .

۲- «**ترازوی شعر**» از جمله معانی است که **لغتنامه دهخدا** - از قول تفلیسی - ذیل «**عروض**» ، برای این علم ذکر کرده است .

۳- ضیائی حبیب آبادی ، فرزاد ، همان ، ص ۹۷ .

۴- استاد علامه جلال‌الدین همایی ، **فنون بلاغت و صناعات ادبی** ، چاپ هشتم ، مؤسسهٔ نشر هما ، ۱۳۷۱ ، ص ۴۳ .

۵- دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی ، **موسیقی شعر** ، چاپ چهارم ، آگاه ، ۱۳۷۳ ، حاشیهٔ ص ۲۱۹ .

۶ - علامت [؟] از راقم این حروف است؛ چه ، ظاهراً مقصود جناب دکتر کیانی از کلمهٔ «**بیت**» ، «**جُزء**» بوده ، یعنی: « . . . هر بیت شامل چهار جزء بوده و شاعر ملتزم بود در هر «**جزء**» سه کلمه . . . بیاورد و آن کلمه‌ها به منزلهٔ قافیه تلقی می‌شده و جزء چهارم تابع قوافی ، مجموع قصیده بود . . .» .

(پایان توضیحات مصحح) . چنانکه در **لغت‌نامه دهخدا** (ذیل «مربع») نیز چنین می‌خوانیم: «[مربع] قسمتی از مسمط بود که شاعر بیتی را به **چهار قسم** کند و در آخر **سه بخش** ، سجع نگاه دارد و در **بخش چهارم** ، قافیت می‌آرد» .

۷- **دیوان فرید اصفهانی** ، همان ، مقدمه ، ص چهل .

۸ – این دقیقه را استاد دانشمندم جناب آقای دکتر مسیح بهرامیان یادآوری فرمودند.

«خداش در همه حال از بلا نگه دارد»!

۹– **لغت‌نامهٔ دهخدا**، ذیل «بس آمدن».

۱۰– این نکته را استاد دانشمندم جناب آقای دکتر مهدی نوریان متذکر شدند «هر کجا هست خدایا به سلامت دارش»!

۱۱– **لغتنامهٔ دهخدا**، ذیل «پائیدن».

۱۲– یاء دیگری که در نظم و نثر متقدمان شایع بوده است، یاء ممال است و چون آن را با یاء مجهول قافیه می‌کرده‌اند، می‌توان آن را از یاءِ مجهول شمرد. اصل این یاء، عبارت است از الف مقصوره یا ممدوده‌ای که در آخر کلمات عرب واقع می‌شود و فارسی زبانان بنابر قاعدهٔ مُمال کردن، آنها را به یاء تبدیل می‌کنند. همچنین هر الفی که در وسط کلمه اتفاق می‌افتد نیز با شرایط صحت مُمال کردن در فارسی به صورت «یاء» نوشته و «ی» تلفظ می‌شود مانند مری در مراء و فدی در فداء و ندی در نداء و... **و بر همین قاعده، اسماء حروف هجا که به «ا» یا «اء» منتهی باشند نیز به «ی» بدل شوند چون بی، تی، ثی، ری، زی و غیره**. چنانکه قبلاً هم اشاره شد، صوت این یاء که میان فتحه و کسره است در تلفظ با یاء مجهول فارسی شبیه باشد...:

مگ[illegible]

به خط خویش الف را مگر به جهد از «بی»

[illegible]

۱۳ و ۱۴ و نیز **لغت‌نامهٔ دهخدا**، ذیل «ی»

[illegible]

۱۶– استاد علامه جلال‌الدین همایی، همان، حاشیهٔ ص ۱۱۱.

[illegible]

تاریخ بیهقی، تصحیح دکتر علی‌اکبر فیاض، چاپ دوم، انتشارات دانشکدهٔ ادبیات مشهد، شهریور ۲۵۳۶، ص ۵۳۰.

۲۲– نجیب مایل هروی، **نقد و تصحیح متون**، مراحل نسخه‌شناسی و شیوه‌های تصحیح نسخه‌های خطی فارسی، چاپ اول، بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی، فروردین ۶۹، صص ۳۳۴ و ۳۳۵.

۲۳– برخی از مصححان، مواردی را که خود به متن نسخهٔ اساس افزوده‌اند، و نیز مواردی را که از دیگر نسخ اخذ کرده‌اند در داخل قلاب آورده و در هیچ یک از موارد مذکور، روشن نکرده‌اند که افزوده‌شان از کدام نسخه است. (← نجیب مایل هروی، همان، ص ۴۶۰)

۲۴– روز در کسب هنر کوش که می‌خوردن روز

دل چون آینه در زنگ ظلام اندازد

آن زمان وقت می صُبح فروغ است که شب

گرد خرگاه افق پردهٔ شام اندازد

(حافظ)

۲۵– **تاریخ بیهقی**، همان، ص ۱۷۰.

۲۶– این عنوان (= هرج و مرج غریب) را از مقالهٔ «املای فارسی» شادروان احمد بهمنیار در مقدمه **لغت‌نامهٔ دهخدا** برگرفته‌ام. ایشان نوشته‌اند: «دشواری دیگر، وجود رسم‌الخط‌های مختلف است که در نوشتن برخی از کلمات معمول شده و **«هرج و مرج غریبی»** در خط ایجاد کرده است».

۲۷– دکتر محمد جعفر یاحقی و دکتر محمد مهدی ناصح، **راهنمای نگارش و ویرایش**، چاپ یازدهم، آستان قدس، ۱۳۷۲، مقدمه ص ۹.

۲۸– احمد بهمنیار، «املای فارسی»، مقدمهٔ **لغت‌نامهٔ دهخدا**.

۲۹– دکتر سلیم نیساری، **دستور خط فارسی**، پژوهشی دربارهٔ پیوستگی خط فارسی با زبان فارسی، چاپ اول، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، زمستان ۱۳۷۴، صص ۲۵۹ و ۲۶۰.

۳۰– استاد علامه جلال‌الدین همایی، همان، ص ۱۸۰.

۳۱– همان، حاشیهٔ صص ۱۸۱ و ۱۸۲.

۳۲– ترکیب **«سیاه کژ»** را – که حافظ علیه‌الرحمه به عنوان صفتی برای زلف یار آورده:

دی گله‌ای ز زلف او کردم و از سر فسوس

گفت که این سیاه کژ، گوش به من نمی‌کند

نگارندهٔ این سطور، به مقتضای حال و مقام، به‌جای اصطلاح **«ایرانیک / ایتالیک سیاه»** به کار برده است.

۳۳– دکتر محمد جعفر یاحقی و دکتر محمد مهدی ناصح، همان، ص ۱۲۲.

۳۴– همان، ص ۱۲۱.

۳۵– **دیوان عطار** به اهتمام و تصحیح [illegible] تفضلی، چاپ هشتم [illegible] و فرهنگی، ۱۳۷۴، ص ۶۲۰.

۳۶– **دیوان عبدالواسع جبلی**، به اهتمام و تصحیح و تعلیق ذبیح‌الله صفا، چاپ سوم، امیرکبیر، ۱۳۶۱.

۳۷– این نکته را نیز استاد دانشمندم جناب آقای دکتر مهدی نوریان به حقیر یادآوری فرمودند.

۳۸– نجیب مایل هروی، همان، ص ۳۵۱.

۳۹– **لغت‌نامهٔ دهخدا**، ذیل «طعن». **تاج المصادر** نیز «طعن» را به معنای «نیزه زدن» آورده است. همچنین در **لسان العرب** ذیل «طعن» می‌خوانیم: «طعن: طَعَنَهُ **بالرُّمْحِ**» (یعنی او را به وسیله **«نیزه»** زد).

۴۰– «واو» درون قلاب را که مصحح از قلم انداخته‌اند – راقم این حروف اعاده نمود!

۴۱– ابوالحسن نجفی، **غلط ننویسیم** (فرهنگ دشواری‌های زبان فارسی)، چاپ ششم، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۳، ص ۴۲۵.