د: ۸۵/۸/۱۵
پ: ۸۵/۱۱/۳۰

مناظرهٔ سَرو و آب

سیّد محمّد رضا ابن‌الرّسول*

چکیده

در مقالهٔ «مناظرهٔ سَرو و آب»، نگارنده پس از مقدّمه‌ای کوتاه در بیانِ مسلّماتِ زندگی و آثار قاضی نظام‌الدّین اصفهانی، دانشورِ ادیب و شاعر ذولسانین اصفهان در قرن هفتم هجری، با استناد به دست‌نویس‌های آثارِ او و دیگر قراینِ علمی، به ساختارشناسی، بیانِ زمان و شأن صدورِ مناظرهٔ سرو وآب پرداخته، و آن گاه متن مصحَّحِ ملمّعهٔ قاضی ـ مشتمل بر این مناظرهٔ مشهور ـ را گزارده است.

اشاره به گزارش‌های نادرست دربارهٔ این سروده و نیز ارائهٔ اختلافِ ضبط دست‌نویس‌ها و کتاب‌های چاپی، و بیان دشواری‌های ملمّعه، از دیگر مطالبِ مقاله است.

کلیدواژه: قاضی نظام‌الدین اصفهانی، قرن هفتم هجری، ملمّعه، مناظره، سرو، آب، خواجه بهاءالدین جوینی، منشآت.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پیش‌درآمد

ابوسعد محمّد بن اسحاق بن المطهر، معروف به قاضی نظام‌الدّین اصفهانی دانشمند و شاعر ذولسانین اصفهان در قرن هفتم هجری، و ستایشگر خاندان سرشناس جوینی[1] است. وی به تقریب در اوایل قرن هفتم هجری متولّد شده، و به یقین پیش از سال ۶۳۱ هـ.ق، و تا سال ۶۸۱ هـ.ق در قید حیات بوده‌است. خاندان قاضی همه اهل علم و تعلیم بوده‌اند و «قضاء» منصب خانوادگی اوست، چنان که او خود قاضی القضاة اصفهان بوده‌است. نیز در یکی دو رباعیِ عربی به تشیّع خویش تصریح کرده‌است.

---

*. استادیار دانشگاه اصفهان. Email: ibnorrasool@yahoo.com

مجموعهٔ آثار قاضی نظام‌الدّین اصفهانی را منشآت یا دیوان المنشآت نامیده‌اند. دست‌نویس‌هایی از این مجموعه در کتابخانه‌های ایران و جهان گزارش شده‌است. این مجموعه شامل چند بخش مهم است:

ا) شُرَف ایوان البیان فی شَرَف بیت صاحب الدّیوان؛ مجموعهٔ نظم و نثر ادبی است در مدح خاندان جوینی که پس از سال ۶۵۱ هجری فراهم آمده و شاعر آن را برای عطاملک جوینی (صاحب تاریخ جهانگشای) فرستاده‌است.

ب) نخبة الشّارب و عجالة الرّاکب؛ این اثر که به نام دیوان رباعیّات یا کتاب دوبیتات هم یاد شده، مجموعه‌ای بالغ بر پانصد رباعیِ عربی در همهٔ قوافیِ بیست و هشتگانه است که قاضی، آن‌ها را پس از مجموعهٔ پیش گفته، پرداخته و خود براساس حروف الفبا مرتّب نموده و به همان عطاملک جوینی هدیّه کرده‌است. این مجموعه به چاپ هم رسیده‌است.

ج) رسالة القوس یا القوسیّة؛ رساله‌ای ادبی است به شیوه مقامات و به زبان عربی در وصف کمان که شاعر، خطاب به کمال الدّین اسماعیل، شاعر مشهور اصفهان نگاشته و معارضه با آن را از وی خواسته است. رسالة القوسِ کمال در پاسخ به این اثرِ قاضی است. این دو رساله با نام‌های القوسیّة النّظامیّة و القوسیّة الکمالیّة نیز یاد شده‌است.

د) چند رسالهٔ ادبی دیگر به زبان عربی به نام‌های رسالة الطّیر، رسالة الشّعر، رسالة الخیل، رسالة السّمع و البصر، الرّسالة الجیمیّة و الرّسالة الذّالیّة و یک منظومهٔ عربی در مناظرهٔ سیف و قلم، و یک منظومهٔ ملمّع شامل مناظرهٔ سرو و آب (در بخش فارسیِ آن) که قاضی این آثار را خطاب به افراد گوناگون از جمله عطاملک جوینی، برادرش خواجه شمس‌الدّین جوینی، و یا دیگر بزرگان معاصرِ خود ساخته و پرداخته‌است.[۲]

چنان که گذشت، قاضی در فنّ مناظرهٔ شعری، دو اثرِ ماندگار دارد: یکی مناظرهٔ سرو و آب به زبانِ فارسی، و دیگری مناظرهٔ سیف و قلم به زبان عربی در یکصد و هفتاد و هشت بیت،[۳] که این دومی را به خواستِ خواجه شمس‌الدّین، برادر عطاملک جوینی به نظم کشیده و بدین سان توانایی خود را در سرودنِ منظومه‌های بلند به نمایش گذاشته‌است. می‌توان گفت مناظرهٔ سرو و آب در مآخذِ فارسیِ شرح حال و آثار قاضی، مشهورترین قصیدهٔ قاضی است، چنان که قصیدهٔ وی در مدح اهل البیت علیهم‌السلام در میان مآخذِ عربی بیشترین شهرت را داراست.[۴]

نگارنده در این مقال، ملمّعهٔ قاضی شاملِ مناظرهٔ سرو و آب، و نیز ملمّعهٔ کوتاه

خواجه بهاءالدّین، پدرِ عطاملک جوینی را ـ که ملمّعهٔ قاضی در جوابِ آن و در ستایشِ همین خواجه است ـ در حدّ بضاعتِ علمیِ ناچیزِ خود پژوهیده است. در این پژوهش، نخست منابع دست‌نویس و چاپیِ آن را گزارده و سپس در مقدّمه‌ای به ساختارشناسیِ قصیده (بیان مناسبت و تاریخ سرایش قصیده، نکته‌های عروضی، و بررسی بخش‌هایِ اصلی و چکیدهٔ مضامینِ آن) پرداخته است. گزارشِ متنِ ملمّعه شاملِ تصحیح (باز خوانیِ دست‌نویس‌ها، مقابلهٔ نُسَخ، و گزارش اختلافِ آن‌ها)، شرح واژگان و تعابیر، ترجمهٔ فارسیِ بیت‌های عربی، و گزارش بیت‌های فارسی به نثری روان، و بیان نکته‌های دستوری و بلاغی و ادبیِ هر بیت، بخش نهاییِ مقاله است.

در پایانِ این بخش، لازم است از راهنمایی‌های استادان بزرگوارم دکتر سیّد کمال موسوی، دکتر محمّد فاضلی و دکتر جمشید مظاهری در فراهم آمدنِ مطالب این مقاله صمیمانه قدردانی نمایم؛ ایّام به کامشان باد!

نسخه‌های خطّیِ مورد استناد

بنای تصحیح در این مقاله بر دو دست‌نویس از دیوان منشآتِ قاضی نظام‌الدّین اصفهانی و یک مجموعهٔ خطّی است:

ا ـ نسخهٔ شمارهٔ «۲۳۱۵» کتابخانهٔ احمد ثالث ترکیه؛[5]

دست‌نویسی است از منشآت شاعر (شامل قصائد، رسائل و رباعیّات) در ۲۲۷ برگ (هر صفحه پانزده سطر، در اندازهٔ نوشته حدود ۱۴×۱۰ سانتی متر) که در سال ۷۱۰ ه.ق به خطّ نَسخ محمود بن عبدالمجید بن عبدالحمید بن عبدالرّشید الرّضی کتابت شده‌است. این نسخه علی رغم افتادگیِ یک صفحه از آغاز آن، و در بر نداشتن شماری اندک از سروده‌های قاضی، کامل‌ترین، صحیح‌ترین و قدیم‌ترین نسخهٔ در دسترس است و به همین رو ما آن را " نسخهٔ اساس " قرار داده‌ایم. دو ملمّعهٔ مورد بحث، در برگ‌های «۳۴ ر ـ ۳۷ ر» این نسخه مضبوط است.

ب ـ نسخهٔ شمارهٔ « Arabe 3174 » کتابخانهٔ ملّی پاریس؛

دست‌نویس دیگری از منشآت قاضی است در ۱۴۱ برگ (هر صفحه نوزده سطر، در اندازهٔ نوشتهٔ حدود ۱۸×۱۱ سانتی متر) که در سال ۷۳۷ ه.ق به خطّ نَسخ کاتبی بی نام نگاشته شده‌است. چندین برگِ این نسخه در چندین موضع از وسط افتاده، و غالباً با کمترین نقطه و حرکات کتابت شده‌است. با این حال پس از نسخهٔ اساس، اقدم نُسخِ در

دسترس ماست و آن را با نشانهٔ اختصاریِ «ب» نشان داده‌ایم. دو ملمّعهٔ مورد پژوهشِ این مقال، در برگ‌های «۱۴ پ ـ ۱۶ پ» این نسخه و بدون اختلاف با نسخهٔ اساس (در ترتیبِ ابیات) مذکور است.

ج ـ سفینهٔ تبریز؛

مجموعه‌ای است بسیار نفیس به گردآوری و خطّ ابوالمجد محمّد بن مسعود تبریزی که در فاصلهٔ سال‌های ۷۲۱ـ۷۲۳ هـ.ق کتابت شده و در سال ۱۳۸۱ شمسی به صورت عکسی به چاپ رسیده‌است. در صفحهٔ ۲۳۹ این اثر، ملمّعهٔ هفتاد و چهار بیتیِ قاضی، مشتمل بر مناظرهٔ سرو و آب، پس از عبارات زیر آمده است:

> این قصیده‌ایست موسومه بمناظره سرو و آب از گفتار امام واصل، عالِم کامل، ملک الشّعرا قاضی نظام‌الدّین اصفهانی مشتمل بر نسیب و مناظره سرو و آب و مدح مخدوم سعید شهید صاحب اعظم شمس الملوک صاحب دیوان طاب ثراهما و ملمّع است.[۶]

این نسخه نیز همهٔ ابیاتِ قصیدهٔ قاضی (به جز بیت «۳۳») را در بر دارد.

چنان که می‌بینیم همهٔ این دست‌نویس‌ها در قرن هشتم هجری و در فاصلهٔ تقریبیِ بیست و اندی تا پنجاه و اندی سال پس از درگذشت شاعر نگاشته شده‌است. حتّی اگر تاریخ کتابتِ این نسخه‌ها روشن نبود، با توجّه به ویژگی‌های رسم الخطّ آن‌ها در می‌یافتیم که ممکن نیست پس از قرن هشتم استنساخ شده باشد.[۷]

مآخذِ به چاپ رسیدهٔ مناظرهٔ سرو و آب

د ـ حمدالله مستوفی (م. ۷۳۰ هـ.) در تاریخ گزیده (نگارش شده در حدودِ سال ۷۲۱ هـ) در فصل ششم از باب پنجم، در ذکر مشاهیر شعرای عجم، هشتاد و هشت شاعر پارسی گوی را برشمرده که هشتادمینِ آن‌ها به ترتیب الفبایی او (و در حرف «نون») قاضی نظام‌الدّین اصفهانی است:

> قاضی نظام‌الدّین اصفهانی معاصر ابقاخان بود. اشعار عربی و فارسی نیکو دارد. از قصیدهٔ ملمّع که در مدح خواجه شمس‌الدّین صاحب دیوان گفته این چند بیت [که برخاطر بود] ثبت افتاد.[۸]

وی آن گاه بیست و یک بیت (بیست بیت فارسی با تضمینِ یک بیت عربیِ خواجه بهاءالدّین جوینی) را آورده که همان ابیاتِ مناظرهٔ سرو و آب است.

هـ ـ آوی در ترجمهٔ خود از محاسن اصفهانِ مافرّوخی که در سال ۷۲۹ هـ.ق به انجام رسانیده، در ضمن افزوده‌های بسیارِ خود بر مطالب کتاب، از اشعار قاضی هم استفاده کرده‌است؛ از جمله در وصف حِصن ماربینِ اصفهان که به آتشکده معروف است، مطلعِ عربی ملمّعهٔ قاضی را بی آن که از سراینده نامی ببرد، نقل کرده‌است.[۹]

و ـ خواندمیر (۸۸۰ ـ ۹۴۲ هـ.) در تاریخ حبیب‌السّیر ـ که در سال ۹۳۰ هـ. نگاشته ـ آورده‌است:

> و از جمله شعراء زمانِ اباقاخان یکی قاضی نظام‌الدّین اصفهانی است و خدمتِ[۱۰] قاضی در نظم اشعار عربی و فارسی بغایت ماهر بود و او را قصیده‌ایست ملمّع در مدح خواجه شمس‌الدّین محمّد صاحب دیوان و این دو بیت از غزلی است که در آن قصیده مندرج گردانیده.[۱۱]

وی سپس دو بیت فارسی از مناظرهٔ سرو و آب را نقل کرده‌است.

ز ـ احمد علی هاشمی سندیلوی در تذکرهٔ مخزن‌الغرائب (که در سال ۱۲۱۸ هـ. تألیف شده)، ذیل مدخلِ «نظام‌الدّین اصفهانی» آورده‌است:

> معاصر ابقاخان بوده، اشعار عربی و فارسی نیکو دارد. از قصیده ملمّع که در مدح شمس‌الدّین صاحب دیوان گفته‌است، این چند بیت از آن قصیده است.[۱۲]

وی آن گاه بیست و یک بیت از مناظرهٔ سرو و آب را نقل نموده و چنان که مشهود است نام‌برده آن‌ها را از تاریخ گزیده حمدالله مستوفی رونویسی کرده‌است، هر چند در ضبط کلمات اشعار، اختلافاتی با ضبطِ مستوفی دارد که احتمالاً نسخهٔ دیگری از تاریخ گزیده در اختیار او بوده‌است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مناظرهٔ سرو و آب

قصیده ملمّعه‌ای است در هفتاد و سه (۷۳) بیت با رویّ «راء» مکسور در بخش عربی، و رویّ مطلق «راء» (متّصل به یای وصل) در بخش فارسی که ابیات عربی آن در بحر وافر، و ابیات فارسی در بحر هزج مسدّس محذوف سروده شده‌است. این ملمّعه ـ که در پاسخِ ملمّعه‌ای همسان از خواجه بهاءالدّین، پدرِ عطاملک جوینی و در مدحِ همو گفته شده ـ علاوه بر بیتِ ۵۴ که تضمینِ مطلعِ ملمّعهٔ ممدوح است، چهار مطلع دارد؛ وزن عروضیِ دو مطلعِ عربیِ آن (بیت ۱ و ۵۸) به ترتیب چنین است:

مفاعیلن مفاعیلن فعولن مفاعیلن مفاعیلن فعولن

مفاعیلن مـفاعیلن فـعولن　　مفاعیلن مفاعَلَتن فعولن[۱۳]

دو مطلع فارسیِ ملمّعه (بیت ۴ و ۴۱) هم هر دو وزن عروضیِ یکسان دارند:

مـفاعیلن مـفاعیل فـعولن　　مفاعیلن مفاعیلن فعولن[۱۴]

قطعهٔ ملمّعهٔ ممدوح شاعر (خواجه بهاءالدّین جوینی) نیز در همین شش بـیت، دو مطلع (یکی عربی و دیگری فارسی) دارد که در کنار یکدیگر قرار گـرفته‌انـد و وزن عروضیِ هر دو به سان مطلعِ اوّلِ قصیدهٔ قاضی است.

ممکن است گفته شود که می‌توان و بهتر است همهٔ قصیده را از یک بحر عروضی به شمار آوریم چه، بحر هزج محذوف (مفاعیلن مفاعیلن فعولن) همان بحر وافرِ معصوبِ مقطوف است. در پاسخ می‌گوییم: اوّلاً تمام ابیاتِ فارسیِ قصیده با بحر هزج سازگاری دارد، ولی ابیاتِ عربیِ آن به دلیلِ این که رکن عروضیِ «مفاعَلَتن» هم در آن‌ها یافت می‌شود، نمی‌تواند از بحر هزج باشد و حتماً از بحر وافر است؛ ثانیاً این دوگانگی را در ملمّعهٔ ممدوح هم می‌بینیم چه، در بیت پنجمِ آن ـ که به عربی است ـ نیز رکن «مفاعَلَتن» وجود دارد و از سویی قاضی در بیت ۶۷ و ۶۸ ظاهراً به همین دو بحری بودنِ شعرش نظر داشته که انتقادِ ادبا از شعرِ خود را متوجّهِ اشعار ممدوح کرده، می‌گوید شعرِ او چُنانه (= الگو) و میزانِ شعرِ من بوده‌است.

در تأیید مدّعای خود، نوشتهٔ شمس قـیس رازی (در ذیـل «ابـیات وافـر»: بـیت معصوب مقطوف) را از نظر می‌گذرانیم:

> و این وزن مانند هزج محذوف است و خسرو شیرین نظامی گنجه‌یی، و ویس و رامینِ فخرالدّین گرگانی بر این وزن است. و جماعتی آن را از این بحر پندارند. و چون هیچ جزوِ این وزن مفاعلتن نتواند بود و اگر بیارند مستثقل و از طبع دور باشد،... پس آن وزن را از مسدّس هزج محذوف نهادن اولی‌تر از آن که از وافر مزاحف.[۱۵]

بنابر این بهتر است ابیاتِ فارسیِ هر دو ملمّعه را از بحر هزج، و ابیاتِ عربیِ آن را از بحر وافر بدانیم.

به هر حال بحر وافر و بحر هزج در مدح، فخر، و رثاء کاربرد دارد و ظاهراً شاعرانِ فارسی‌زبان هم در ملمّعاتِ خود بیشتر از این دو بحر بهره می‌گیرند؛ برای نمونه حافظ، سه ملمّعهٔ خود را بر این وزن سروده‌است.[۱۶]

چنان که از عبارات عنوان قصیده بر می‌آید، ملمّعه‌ای از سروده‌های صاحب دیوان

خواجه بهاءالدّین جوینی، پدر عطاملک، به دستِ قاضی می‌رسد. خواجه بهاءالدّین محمّد جوینی از فضلای عصر خود به شمار می‌آمده و او را به فارسی و عربی اشعار خوب است. برخی از این اشعار در تاریخ جهانگشای و دیگر کتب تاریخی و ادبی مذکور است. به هر حال قاضی هم در جوابِ آن، ملمّعهٔ خود را که همین قصیدهٔ حاضر است، در همان وزن و قافیهٔ قطعهٔ ممدوح می‌سراید.

امّا در سفینهٔ تبریز، تاریخ گزیده و به تبعِ آن تذکرهٔ مخزن‌الغرائب، و نیز تاریخ حبیب‌السّیر این قصیده به خطا مدیحهٔ خواجه شمس‌الدّین صاحب دیوان (پسر خواجه بهاءالدّین مذکور، و برادرِ عطاملک) قلمداد شده است:

۱. این قصیده‌ایست موسومه بمناظره سرو و آب از گفتار امام فاضل عالم کامل، ملک الشعراء قاضی نظام‌الدّین اصفهانی، مشتمل بر نسیب و مناظره سرو و آب و مدح مخدوم سعید شهید صاحب اعظم، شمس الملوک صاحب دیوان طاب ثراهما و ملمّع است.[۱۷]

۲. از قصیدهٔ ملمّع که در مدح خواجه شمس‌الدّین صاحبدیوان گفته، این چند بیت [که بر خاطر بود] ثبت افتاد.[۱۸]

۳. از قصیدهٔ ملمّع که در مدح شمس‌الدّین صاحبدیوان گفته‌است، این چند بیت از آن قصیده است.[۱۹]

۴. و او را قصیده‌ایست ملمّع در مدح خواجه شمس‌الدّین محمّد صاحب دیوان، و این دو بیت از غزلی است که در آن قصیده مندرج گردانیده.[۲۰]

می‌گوییم افزون بر تصریح دو نسخه خطّی کهن منشآت قاضی ـ که این قصیده را در میان دو قصیدهٔ دیگر در مدح خواجه بهاءالدّینِ یادشده آورده و با قید «الماضی» نشان داده که صاحب دیوانِ پیشین را مراد کرده‌است ـ عبارت تاریخ جهان‌گشای جوینی هم تأیید می‌کند قصیدهٔ حاضر در مدح خواجه بهاءالدّین (و نه خواجه شمس‌الدّین) جوینی است. عطاملک در خلالِ یک قطعهٔ منثور ادبی در وصف بزمی بهاری پیش از نقل شش بیت ملمّعهٔ پدر خود ـ یعنی همان ملمّعه‌ای که قاضی، قصیده حاضر را در پاسخ آن سروده ـ چنین نگاشته‌است:

... بلبلانِ خوش الحان چون سوسنِ دَه زبان، بمدّاحی باغ و راغ هزار دستان، و مطربان با نوای چکاوک همداستان شده و قطعهٔ ملمّعهٔ صاحب دیوان ممالک، مدّ الله فی عمره مدّاً، که در عنفوان صِبی چون انفاس نسیم صبا گفته بود و تلفیق داده، وِرْد بام و شامِ زیر و بمِ چنگ و ارغنون گشته: ....[۲۱]

قید «ممالک» برای صاحب دیوان، کیفیّتِ دعا، و اشاره به این که ملمّعه، سرودهٔ دوران جوانیِ سراینده است و نشان می‌دهد در وقتِ نگاشتن تاریخ جهانگشا (سال ۶۵۰ هـ. به بعد) جوانی‌اش گذشته بوده، همه قراین آشکاری است بر این که ملمّعهٔ مذکور، سرودهٔ پدرِ عطاملک (و نه برادر کوچکتر او) است، چنان که نویسندهٔ محترمِ شرح مشکلات تاریخ جهان‌گشای جوینی هم از عبارات یاد شده، همین برداشت را کرده است.[۲۲]

نیز با توجّه به این که در تاریخ جهان‌گشای و نسخه‌های منشآت قاضی برای ملمّعهٔ شش بیتیِ صاحب دیوان، تعبیر «قطعه» به کار رفته، می‌توان حدس زد که همهٔ سرودهٔ وی همین شش بیت باشد، چه در هر جا نقل گردیده، تنها همین شش بیت (سه بیت عربی و سه بیت فارسی) مذکور است.

قصیده در زمان حیات خواجه بهاءالدّین جوینی (در گذشته سال ۶۵۱ هـ.) سروده شده‌است. خواجه در شصت سالگی درگذشته و چنان که در تاریخ جهان‌گشای آمده، ملمّعهٔ خود را در جوانی سروده‌است. از سویی از بیت ۶۱ و ۶۳ قصیدهٔ قاضی معلوم می‌شود که خواجه در خراسان بوده و این قطعه مسیری طولانی را طی کرده تا به دست قاضی رسیده‌است[۲۳]. نیز اَمارات جوانی در قصیدهٔ قاضی هویداست و به خوبی روشن است که قاضی از سرِ تفنّن به سرودن آن دست یازیده‌است، چنان که بازی‌های لفظی و آرایه‌های بدیعی هم به وفور در آن یافت می‌شود. بنابراین، به نظر می‌رسد قصیدهٔ حاضر در فاصلهٔ سال‌های ۶۲۹ ـ ۶۴۰ هـ. به نظم درآمده‌است.

از سویی قاضی در ضمن رساله‌ای به عطاملک از یک قصیدهٔ دیگرِ خود یاد کرده و چنین نگاشته‌است:

> و أنفذتُها إليه مِن اصفهان قبل أن يوافيَ، مقرونةً بملمّعة فيها مناظرة السّرو و الماء، وازنتُ بها ملمّعتَه المشهورة على حرف الراء؛

و این بدان معنی است که قصیدهٔ حاضر به همراه آن قصیده، پیش از آن که ممدوح به اصفهان برسد، یعنی پیش از سالِ ۶۵۱ هـ.، برای او فرستاده شده‌است.

قرینهٔ دیگر بر تاریخ سرایش قصیده آن است که قاضی در ضمن رساله‌ای مورّخ به سالِ ۶۴۴ هـ.، خطاب به یکی از بزرگان و صاحب‌منصبانِ عصر خود، بیت نهمِ این قصیده را با اختلافی اندک («يلازمني هواك» به جای «تلازمني الهمومُ») مندرج گردانیده است.[۲۴] از مجموعِ این قراین می‌توان نتیجه گرفت که سرایش قصیدهٔ حاضر یا دست کم بخشی از آن، پیش از نگارش رسالهٔ یادشده صورت یافته‌است.

ملمّعهٔ کوتاهِ خواجه بهاءالدّین جوینی تنها یک پیام دارد و آن این است که اکنون بهار است و همهٔ اسباب عیش و نوش فراهم؛ باید دم را غنیمت شمرد و وصل یار را آرزو کرد. وی در این قطعه یکی از مضامینِ اصلیِ رباعیّات خیّامی را تصویری غزل‌گونه داده‌است:

چون ابر به نوروز، رخِ لاله بشست برخیز و به جام باده کن عزم درست[۲۵]

امّا قصیدهٔ قاضی از نظرِ ظاهری و محتوایی سه بخش دارد. بخش اوّل ملمّعی است در سی و سه (۳۳) بیت که قاضی به طرزی بدیع (سه بیت عربی، سه بیت فارسی) آن را با زبان عربی آغاز و با زبان عربی ختم کرده‌است. این بخش به تغزّل اختصاص دارد. شاعر در آغاز با یادکردِ شب‌های دلنشین صحرا و نغمه سرایی بلبلان، مخاطب (و احتمالاً خویشتن) را به میگساری فرا می‌خواند و برای یار خویش پیغام می‌فرستد و بدین سان گفتمان عاشقانه‌اش را با او می‌آغازد؛ از بی‌اعتنایی او شِکوِه دارد و از درازای شب هجران؛ وقتی از وصال یار نومید است، دل بدین خوش دارد که شاید یارش غمگسارِ اوست یا خیال یار به سراغ او می‌آید. مصرّانه دیدار یار را می‌طلبد و حدیثِ بوس و کنار را پیش می‌کشد. در عاشقی، ردای وقار و متانت را از دوش فرو می‌افکند و در وادیِ خسارت قدم می‌نهد. شب‌ها با یارْ هم آغوش، و روزها با می سرگرم است و ...؛ این عاشقانه سرایی با وصفِ گونهٔ گلرنگ و چشم بیمارِ یار به پایان می‌رسد.

بخش دوم قصیده (بیت‌های ۳۴ـ۵۴) مناظرهٔ سرو و آب است که در طیّ بیست بیت فارسی بیان شده و با تضمین یک بیت عربی از همان ملمّعهٔ ممدوح، به انجام رسیده‌است. شاعر در گفتمانی جذّاب در ابتدا از زبان سرو و در ضمن چهار بیت، آب را یاری بی وفا می‌خواند و نگرانی‌اش را بر سرنوشت نامعلومِ آن بیان می‌کند و آن گاه وی را به کژروی، خس پروری و بی‌اعتنایی متّهم می‌سازد.

زان پس آب ـ هر چند با شرمساری ـ پاسخی بس قاطع به سرو می‌دهد. او را به سرکشی، و خود را به نرمی و مدارا متّصف می‌کند. سرو را در ادّعای آزادی و پایداری در عشق، گزافه گو می‌شمارد. سرو حتّی سایهٔ لطف خود را از او دریغ داشته‌است، با آن که همو سرو را سیراب ساخته و بزرگ کرده‌است. امّا اکنون که آب به پای او افتاده، سرو سر سوی گردون افراشته‌است و او را نمی‌بیند. نتیجهٔ این صحبت دیرین، سرسبزی و سرافرازی و مانایی سرو، و خاکساری و شوریدگی و بی ثباتیِ آب است. آری آب به همین روست که سینه به صخره‌ها و سنگلاخ‌ها خلیده و راهِ بی راهِ صحرا را در پیش گرفته است.

سرانجام با آن که آب از این مناظره پیروز بیرون می‌آید، در خاک فرو می‌رود و جان می‌دهد تا فداکاری و مظلومیّتش را کامل کند. زان پس سرو نادم و سرافکنده می‌شود و مرغان نیز همنوا با او ناله سر می‌دهند و زمینه برای تضمینِ بیت اوّل ملمّعهٔ ممدوح پیش می‌آید.

از این‌جا به بعد بخش پایانی قصیده آغاز می‌شود و شاعر با سه بیت فارسی و آن گاه با شانزده بیت عربی ابتدا با تضمین دو نیم بیت دیگر از ملمّعهٔ ممدوح، خُلق و خوی او را می‌ستاید و خواستار پایندگی دولت او می‌شود و سپس اشعار نغز او را بهترین انگیزهٔ شعرسراییِ خود قلمداد می‌کند و زان پس سخن بر سرِ سروده‌های ممدوح است که در قالب تشبیهات و استعاراتی به آب زلال، بادهٔ ناب، شکوفه، ستاره، عود و مشک، دوشیزگان نازدانه، و خورشیدهای تابان مانند شده‌اند و آن گاه مدح خود را متوجّهِ شخص ممدوح می‌کند که اگر فضائل و مناقب او و آوازهٔ فراگیرش نبود، اشعارش این اندازه رواج نمی‌یافت و از این که در مقامِ معارضه یا پاسخ‌گویی با این اشعار برآمده، با زبانی شاعرانه عذر می‌خواهد.

وی در ادامه در برابر نقد احتمالیِ ادبا از شعر خود، اوّلاً شعر ممدوح را چُنانه (= الگو) و میزان شعر خود قلمداد می‌کند و سپس می‌گوید: اصلاً من شاعر نیستم، بل هرگاه با شاعران دمساز باشم، شعر می‌گویم و شعرسرایی در میان فضایل و امتیازاتی که دارم، کمترین است. قاضی در پایان از ممدوح می‌خواهد که او را با گفتگوی خود بنوازد و با این نوازش، بینیِ روزگارِ کج مدار را به خاک بمالد و در آخرین بیتِ قصیده تأکید می‌کند که از این گفتمان شعری و ممدوح ستایی، قصدی جز اظهار ارادت به آستان او را نداشته‌است.

اکنون متنِ منقّحِ هر دو ملمّعه را می‌گزارم و سپس تعلیقات خود را می‌آورم:

لَمّا وَصَلَتْ إِلَيْهِ هٰذِهِ ٱلْقِطْعَةُ
مِنْ إِنْشاءِ صاحِبِ ٱلدّيوانِ ٱلْماضي رَحِمَهُمَا ٱللّٰه[۲۶]

(۱) لَقَدْ ناحَتْ عَلَى ٱلْعُودِ ٱلْقَماري — وَ فاحَ ٱلرَّوْضُ كَالْعُودِ ٱلْقِماري[۲۷]
(۲) مُعطّر شد هوا چون مشک داری — سَزَد کامشب بِخلوت زنده داری
(۳) أَدِرْ يا صاحِبَ ٱلْكاساتِ نَطْرَبْ — عَلىٰ وَجْهِ ٱلْخُزامىٰ وَ ٱلْبَهارِ[۲۸]
(۴) لب غنچه بِخنده شد گشاده — بِسعيِ گريهٔ ابرِ بهاری[۲۹]

(۵) تَبَسَّمَتِ ٱلرّياضُ عَنُ ٱقْحُوانٍ كَما لاحَتْ عَلَى ٱلْأُفُقِ ٱلدَّراري[۳۰]

(۶) چو اسباب تماشا شد مُهیّا بِوصل ما یک امشب سر در آری

*****

قالَ في مُفاوَضَتِها وَ فيها مُناظَرَةُ ٱلسَّرْوِ وَ ٱلْماءِ[۳۱]

۱. نَعَمْ طابَتْ عَشِيّاتُ ٱلصَّحاري فَقُمْ نَشْرَبْ عَلىٰ صَوْتِ ٱلْهَزارِ

۲. وَ قُلْ لِمَليحَةٍ أَسَرَتْ فُؤادي فَما رَفَقَتْ بِهِ بَعْدَ ٱلْإِسارِ

۳. فَدَيْتُكِ أَنْجِزي عِدَتي فَإِنّي مَدَى ٱلْأَيّامِ مِنْكِ عَلَى ٱنْتِظارِ[۳۲]

۴. منم خاک تو ای باد بهاری پیامم نزد آن مَه بر، چه داری؟[۳۳]

۵. بگو با یارِ سروآسایم آخر: چه باشد گر بِوصلم سر در آری؟

۶. قدم کی باز گیرد سروِ رعنا ز خاک تیره از بی اعتباری؟

۷. تَمادَى ٱلْهَجْرُ يا سَكَني وَ روحي وَ ما لي فَوْقَ ذاكِ مِنَ ٱصْطِبارِ[۳۴]

۸. جُفوني تَحْتَهَا ٱلْأَنْهارُ تَجْري وَ قَلْبي مِنْ فِراقِكِ فَوْقَ نارِ[۳۵]

۹. تُلازِمُنِي ٱلْهُمومُ بِلَا ٱنْفِكاكٍ وَ لا أَثَراً يَدورُ مَعَ ٱلْمَدارِ

۱۰. فروغِ مهر تابان، بی جمالت کُنَد در دیده‌ام خنجر گذاری[۳۶]

۱۱. تو شبها همچو بختم در شِکَرخواب مرا کاری نه جز اختر شماری

۱۲. برآید با غم عشقت دلم خوش چو هست از تو امید غمگساری

۱۳. سَهِرْتُ ٱللَّيْلَ وَ ٱلظَّلْماءُ أَلْقَتْ مَراسيها كَهَمّي فِي ٱعْتِكارِ

۱۴. خَيالاً مِنْكِ تَرْجُو ٱلْعَيْنُ عَبْرىٰ وَ كَيْفَ وَ دونَهُ لُجَجُ ٱلْبِحارِ[۳۷]

۱۵. ذَكَرْتُكِ سُحْرَةً فَارْتاحَ روحي كَأَنّي قَدْ لَقيتُكِ بِادِّكارِ[۳۸]

۱۶. خیال جَعد مشکین تو بستم چو آمد زلف شب در مشکباری

۱۷. حدیث طرّهٔ عنبر فشانت صبا می‌گفت با مشک تتاری

۱۸. ز غیرت مشک ناب آمد سیه روی بَرو شد سوخته عود قماری

۱۹. أَعاطِرَةَ ٱلشَّمائِلِ إِنَّ قَلْبي يَسومُكِ زَوْرَةً بَعْدَ ٱزْوِرارِ[۳۹]

۲۰. وَ أَتَّهِمُ ٱلرّياحَ بِهَتْكِ سِرّي فَلا أَرْضىٰ مُراسَلَةَ ٱلْجَوارِي[۴۰]

۲۱. أَوَدُّ حَديثَ تَقْبيلي شِفاهاً وَ يَأتي دونَهُ بُعْدُ ٱلْمَزارِ[۴۱]

۲۲. ببوسه بر، لبت جایی گرفتست که کردم بارها زو خواستاری

۲۳. چو بُد مُلک ملاحت در نگینش رَهَم در خود نداد از تنگباری

۲۴. ز گنجِ گوهر و لعلت چه سودست چو کامی زان دهانم بر نیاری[۴۲]

۲۵. أَلا مَـــنْ مُـبلِغٌ عَـنّي عَـذولي بِأَنّـــي قَـدْ حَـلَلْتُ حُـبَى ٱلْـوَقارِ
۲۶. يُـحَرِّضُنِي ٱلرَّبـيعُ عَـلَى ٱلتَّـصابي فَأَرْكُـــضُ فـــي مَـيادينِ ٱلْـخَسارِ
۲۷. سَأَعْـتَنِقُ ٱلْـحَبيبَةَ طـولَ لَـيْلي وَ أَلْـــهُو بِـــالْمُدامَـةِ فِـي ٱلنَّـهارِ
۲۸. نـپیچم سر ز کـارِ آب ازیـن پس اگـــر یـارم نـپیچد ســر ز یـاری
۲۹. هر آنکـو بـر سـر آب آیـد از زهـد کـنون خـواهـد ز یـار آمـیزگاری
۳۰. حَـباب آسـا بـر آرَد سـر بـمیدان نُـماید در طـرب چـابک سواری[۴۳]
۳۱. تَـعالَيْ نَـقْتَطِفْ زَهْـرَ ٱلْأَمـاني فَـــرَوْضُ ٱلْـعَيْشِ آذَنَ بِـاخْضِرارِ[۴۴]
۳۲. تَـصَنَّعَ فِـي ٱلرِّيـاضِ ٱلْـوَرْدُ كَـيْما يُـحاكـي لَـوْنَ خَـدِّكِ فِـي ٱحْـمِرارِ
۳۳. وَ حـارَ ٱلنَّـرْجِسُ ٱلْـمَبْهوتُ عَـيناً لِـــطَرْفِكِ زانَـــهُ أَثَـــرُ ٱلْـخُمارِ[۴۵]
۳۴. بیا بشنو که خَوش خَوش‌ماجَراییست مـــیان آب و ســـرو جـــویباری
۳۵. صفای اندرون هـر دم کُـنَد عَـرض گشـاید صـد زبـان بـی نـطق جـاری
۳۶. بدو می‌گفت سرو ای بـی وفـا یـار! چـه لرزم بـر سَـرَت از دوسـتداری؟
۳۷. مـنم از راسـتیّ خـویش در بـند تـویی کـژرو بـهر جـا سـر بـر آری
۳۸. چو از خَس پروریّت چاره‌ای نیست چـو مـن بـی هـمسری را مـی‌گذاری
۳۹. کـنون بـادم بِـدستست از حـدیثت بِـخاکـم در، نشسـته از سـوکواری[۴۶]
۴۰. فرو خوانْد این غزلْ تر در جـوابش سر انـدر پـیش داشت ازشـرمساری:[۴۷]
۴۱. بـدیدم خـودْ سَـرِ وصـلم نـداری نـــدارد عـهد تـو هـیچ اسـتواری
۴۲. ز تو جـز سـرکشی خـودْ مـی‌نیاید ز مـا جـز خـویِ نـرم و سـازگاری
۴۳. مکـن دعـویّ آزادی ازیـن پس مـــزن در عشـــق، لاف پـایداری
۴۴. بِـناز انـدر کـنارت پـروریدم بُـوَد کـم سـایه روزی بـر سـر آری[۴۸]
۴۵. کنون کار تـو خـود بـالا گـرفتست گَـــرَم هـــرگز نـبینی یـاد نـاری
۴۶. ز عشقت سر کشیدم سـوی صـحرا زَنـان بـر سـینه سـنگ از بـی قـراری[۴۹]
۴۷. تـرا سـر سـوی گـردون از بـلندی در افـــتاده بِـپایت مـن بِـخواری
۴۸. ترا سـر سـبزی و حُسـن و طـراوت مـــرا شـــوریدگیّ و خـاکسـاری
۴۹. تـرا بـاد ایـن سـرافـرازی هـمیشه کـه هستی تـو مـقیم و مـا گـذاری[۵۰]
۵۰. همی گفت این سخن ناگه فـرو شُـد تـن انـدر خـاک داد از جـان سـپاری
۵۱. بسی سرگشته شـد سروِ سـرافـراز بسـی کـرد اضـطراب از دل فگـاری
۵۲. بِباغ اندر، هـمی زد دست بـر دست بَـــرو مـــرغان هـــمی کـــردند زاری

۵۳. ز شعر خواجه‌ام یاد آمد این بیت — که اَلحق زیبد ار بر جان نگاری[۵۱]
۵۴. «لَقَدْ ناحَتْ عَلَى اَلْعودِ اَلْقَماري — وَ فاحَ الرَّوْضُ كَالْعودِ اَلْقِماري»
۵۵. ز عطر خُلق او زان سان که گفتست — «مُعطّر شد جهان از مُشکِ داری»[۵۲]
۵۶. دعای دولتش را از دل و جان — «سزد گر شب بِخلوت زنده داری»
۵۷. چو آید بر زبان الفاظ عذبش — کُند کِشت سخن را آبیاری
۵۸. زُلالٌ ذاكَ أَمْ صَفْوُ اَلْعُقارِ — وَ زُهْرُ اَللَّفْظِ أَمْ دُرَرُ اَلدَّراري؟[۵۳]
۵۹. كَنَشْرِ اَلْقُطْرِ فاحَ بِكُلِّ قُطْرٍ — وَ كَالدّارِيِّ عَطَّرَ كُلَّ دارٍ[۵۴]
۶۰. عَذارىٰ يَعْتَذِرْنَ عَنِ اَلتَّصابي — خَلَعْتُ لَها كَعُذْرِيٍّ عِذاري[۵۵]
۶۱. شُموسٌ مِنْ خُراسانَ اَسْتَنارَتْ — فَأَجْبَرَتِ اَلنُّجومَ عَلَى اَسْتِتارِ[۵۶]
۶۲. رَوَيْتُ لِصاحِبِ اَلدّيوانِ بَيْتاً — أَنافَ بِهِ عَلَى اَلْفَلَكِ اَلْمُدارِ
۶۳. سَوابِرُ جِئْنَ مِنْ مَرْمىً بَعيدٍ — وَ لَمّا يَغْشَها أَثَرُ اَلْغُبارِ
۶۴. أَعارَتْها مَناقِبُهُ اَشْتِهاراً — وَ سائِرُ صيتِهِ فَرَطَ اَنْتِشارِ
۶۵. عَلَتْ مِنْ أَنْ يُجاوِبَها كَلامٌ — وَ يَسْمو نَحْوَهُنَّ قُوَى اَفْتِكارِ
۶۶. فَإِنْ يَنْثُرْ عَلَيْهَا اَلطَّبْعُ دُرّاً — فَذا لِقُدومِها رَسْمُ اَلنِّثارِ[۵۷]
۶۷. كَأَنّي بِانْتِقادِ اَلْقَومِ شِعْري — وَ تَعْبيري بِنُقصانِ اَلْعيارِ
۶۸. وَ ما عِنْدي سِوىٰ مِيزانِ شِعْرٍ — عَدَلْتُ بِهِ اَلْحَديدَةَ بِالنُّضارِ[۵۸]
۶۹. وَ لَسْتُ بِشاعِرٍ حَقّاً وَ لٰكِنْ — أُحَمِّرُ كُلَّ وَقْتٍ في ظَفارِ[۵۹]
۷۰. أَقَلُّ مَآثِري نَظْمُ اَلْقَوافي — وَ أَدْنىٰ مَنْصِبي شَرَفُ اَلنِّجارِ
۷۱. سَيُصْبِحُ لِي زَمانُ اَلسَّوْءِ عَبْداً — إِذا قَرَّطْتَ أُذْني بِالْحِوارِ[۶۰]
۷۲. بِوَدّي أَنْ أُقَبِّلَ مِنْكَ كَفّاً — فَأُدْرِكَ مِنْ صُروفِ اَلدَّهْرِ ثاري
۷۳. وَ ها أَنا مُنْشِدٌ وَ هَواكَ قَصْدي — طَلَبْتُ وَ لَمْ أَشُبْ طَلَباً بِعارِ

توضیحات

(۱) ناحَت الحمامةُ ـُ: سجعتْ. العود: کل خشبة دقیقةً کانت أو غلیظة، رطبة کانت أو یابسة، و هنا بمعنی الغصن؛ و العود ضرب من الطّیب یتبخّر به؛ و آلة موسیقیّة وتریّة یُضرب علیها بریشة و نحوها. القماری بفتح القاف و تشدید الیاء جمع «القمریّ»: ضرب من الحمام مطوّق حسَن الصوّت؛ و القماریّ بکسر القاف أو ضمّه منسوب إلی «قِمار» أو «قُمار» أو «کُمار»: موضع فی جزیرة «جاوه» أو الهند یُنسب الیه العود القماری الطّیّب الرّائحة. فاح ـُ الشّیءُ: انتشرتْ رائحتُه. الرَّوْض جمع «الرَّوضة».

بین «العود» و «القماری» در مصراع اوّل از یک سو، و همین دو واژه در مصراع دوم، جناس مشهود است. «عود» در مصراع اوّل بنا بر ایهام، به ابزار موسیقی (تار) هم می‌تواند اشاره داشته باشد. «یاء» مشدّد در آخر «القماری» در هر دو مصراع به ضرورت وزن و قافیه به تخفیف خوانده می‌شود.

● گوید: قُمریان بر سر شاخ آواز سر داده‌اند و بوی خوشِ گلستان‌ها به سان عودِ منطقهٔ کمار پراکنده‌است.

(۲) مشک به ضمّ میم و کسرِ آن هر دو صحیح است. داری به معنی عطر و عطّار، هر دو منسوب به «دارین» است که گفته‌اند بندری است در بحرین و کشتی‌های حامل مشک ـ که از هند می‌آیند ـ در آن لنگر می‌اندازند. زنده داری : زنده نگاه‌داری، و شب زنده داری به معنی شب را بیدار ماندن است.

در تاریخ جهان‌گشای به جای «کامشب»، عبارت «گر شب» ضبط شده‌است؛ نیز قاضی خود در بیت ۵۵ و ۵۶ که این دو مصراع صاحب دیوان را تضمین کرده، در مصراع اوّل به جای «هوا» کلمهٔ «جهان»، و به جای «چون» حرف «از» را به کار برده و در مصراع دوم نیز ضبط تاریخ جهان‌گشای را آورده‌است. بین «داری» در مصراع اوّل، و «داری» مصراع دوم جناس تام برقرار است. «زنده داری» مضارع التزامی دوم شخص مفرد است.

● گوید: هوا به سان مشک داری خوشبوی شده‌است و بدین رو شایسته است که امشب را به تنهایی (یا فارغ از اغیار) بیدار بمانی.

(۳) أَدِرْ مِن «أدارَ» الشّیءَ: جعَله یدور. الکاسات جمع «الکاس» و هو مخفّف «الکأْس»: القدَح مادام فیه الخمر. نَطْرَبْ مِن «طَرِبَ»: خَفّ و اهتزّ من فرَح و سرور. الْخُزامیٰ: زهر متعدّد الألوان طیّب الرّائحة، واحدته «خزاماة». الْبَهارِ نبات طیّب الرّائحة ینبت أیّام الرّبیع و یقال له العِرار.

علاّمه قزوینی در تاریخ جهان‌گشای «یا صاحب» را به تصحیح قیاسی به صورت «یا صاحبی» ضبط کرده‌است، امّا بی آن که لازم باشد به این تکلّف تن در دهیم، چند توجیه برای ضبط نسخ قابل ارائه است؛ نخست این که «صاحب الکاسات» را منادای مضاف بگیریم و مفعول «أدر» را به قرینهٔ همین مضاف الیه مذکور، محذوف بدانیم. دوم آن که «صاحب» را منادای نکره مقصودهٔ غیر موصوفه (مثل «یا رجل») بدانیم که مبنی بر ضم، و بنا بر نظر بسیاری از نحویان معرفه است. در این صورت «الکاسات» مفعول

«أدر» است. دیگر این که «صاحب» را منادای مضاف به «یاء» متکلّم بدانیم که در آن چندین وجه رواست و در دو وجهِ آن، «یاء» محذوف است و حرف آخرِ مضاف را به کسر یا فتح می‌توان خواند. در این دو صورت هم «الکاسات» مفعول «أدر» است.

«خزامی» را در فارسی اسطوخودوس یا استوقدوس گویند؛ «بهار» هم همان گل گاو چشم است.

● گوید: ای ساقی (جام به دست)! جام‌های شراب را بگردان تا به وجد و طرب آییم و بر روی گل و سنبل بخندیم و شادی کنیم.

(۴) **گشاده**: گشوده، باز کرده؛ و لب گشادن: شروع به سخن گفتن کردن. بین قافیهٔ بیت پیشین و قافیهٔ این بیت جناس مشهود است، چنان که بین خنده و گریه هم طباق برقرار است.

● گوید: با گریستنِ ابر بهار (و باریدن باران) غنچه‌ها لبخند زدند و باز شدند.

(۵) **تَبَسَّمَت** أی کشفت، و تبسّم الطّلعُ: تفلّقت أطرافُه، و تبسّم بمعنی انفرجت شفتاه عن ثناياه ضاحکاً بدون صوت و هو أخفّ الضّحك و أحسنه. **اقْحُوان**: نبات له زهرة صفراء صغيرة فی الوسط تحيط بها أوراق من الزّهر الأبيض الصّغير يشبّه الشعراءُ بها الأسنانَ. **الدَّراریّ**: الكوكب المتلألئ الضّوء.

«اقحوان» را در فارسی گل بابونه و گل مروارید گویند. همزهٔ آن همزه قطع است ولی در این جا که به ضرورت به وصل مبدّل گشته، می‌توان ضمّهٔ آن را به نون «عن» منتقل کرد و این، برای نشان دادن حرکت محذوف مناسب‌تر است، و می‌توان بنا بر قاعدهٔ رفع التقاء ساکنین، نون «عن» را به کسر خواند. «یاء» مشدّد در «الدّراریّ» هم به تخفیف خوانده می‌شود.

● گوید: گلستان‌ها لب به خنده گشوده و گل بابونه را (که به منزلهٔ دندان‌های آن هاست) به نمایش گذاشته‌اند، گویی در افق، ستارگان درخشان پدیدار شده‌است.

(۶) تماشا در اصلْ «تماشي»، به معنیِ با یکدیگر پیاده رفتن است و چون یاران برای تفرّج غالباً با هم پیاده سیر می‌کنند، این واژه در عرف به معنی تفرّج و چیزی را با شوق دیدن به کار می‌رود، چنان که واژه «سیر» هم چنین است. **سر درآری**: وارد می‌شوی؛ و سر در آوردن چیزی را و به چیزی: پذیرا شدن. بین قافیهٔ بیت پیشین و قافیهٔ این بیت نوعی جناس برقرار است. حرکت «الف» در «امشب» به کاف «یک» منتقل می‌شود و «الف» خوانده نمی‌شود؛ حرکت «آ» در «سر در آری» هم همین وضع را دارد. اگر

مصراع دوم را با آهنگِ پرسشی بخوانیم، استفهام در آن می‌تواند به معنیِ امر باشد؛ امّا در متونِ قدیم فعلِ مضارع به معنیِ امر به کار رفته‌است، چنان که سعدی گوید:

من ای صبا رهِ رفتن بکوی دوست ندانم تو می‌روی بسلامت سلامِ من برسانی[۶۱]

«برسانی» در بیت فوق به معنیِ «برسان» است.

● گوید: اکنون که اسباب سیر و سیاحت فراهم شده‌است، تنها امشب را به وصال با ما (تن در ده و) راضی شو.

* * * * *

۱. **الْهَزار**: طائر حسَن الصّوت، و اللّفظ فارسيّ معرّب.

«علی» در این‌جا ظاهراً به معنی حرفِ «باء» (مصاحبت) است.

● گوید: آری شب‌های دشت و صحرا (بسی) دلنشین است و خوش، پس برخیز تا با نغمهٔ هزار دستان (باده) بنوشیم.

۲. **أَسَرَتْ ـِ** فلاناً: قيّدتْه، و أخذتْه أسيراً؛ و المصدر الأَسْر و الإِسار. **رَفَقَتْ ـُ** به و له و عليه: لان له جانبُها و حسُن صنيعُها.

ضمیر در «به» به «فؤادي» بر می‌گردد.

● گوید: و به آن شاهد نمکین ـ که دل مرا در بند (خود) کرده و از پسِ این اسارت هم هیچ نرمی و خوشرفتاری با آن نکرده‌است ـ بر گو که:

۳. **أَنْجِزي** مِن «أنجز» الشّيءَ: أتمّه و قضاه؛ و أنجز الوعدَ: وفى به.

این بیت، مقول «قل» در بیت پیشین است. «عدة» به مفعول خود اضافه شده‌است.

● گوید: فدایت شوم! به وعده‌ای که با من کرده‌ای وفا کن که من در طول این روزها در انتظار تو بوده‌ام.

۴. **خاک**: فروتن، بی قدر و قیمت. چه داری: چرا نگه می‌داری و نمی‌بری. کلمهٔ نخستِ مصراعِ دوم در نسخه‌ها «بیامم» هم خوانده می‌شود که ظاهراً نادرست است.

● گوید: ای بادِ بهاری! من خاکِ (پایِ) توأم؛ (عاجزانه و از سرِ فروتنی از تو خواهش می‌کنم: به کوی یار گذر کُن و) پیامِ مرا به نزدِ آن ماه (رخسار) بِبَر! چرا این پیام را نگهداشته‌ای (و نمی رسانی)؟

۵. سروآسا: شبیه به سرو. **آخر** در این جا ظاهراً معادل «پس» یا «مگر» است. استفهام در مصراع دوم به معنی نفی است، یعنی «چیزی نخواهد شد و اتّفاقی نخواهد افتاد ...». در واقع شاعر در این بیت، پیام بیت پیشین را تمام کرده‌است که اگر من نمی‌توانم به سوی تو آیم، ترا هیچ گزندی نمی‌رسد که به سوی من آیی.

● گوید: به آن یارِ سروْگونِ من برگو که (مگر) چه می‌شود اگر (تو خود پیش آیی و) به وصال من تن در دهی؟

۶. باز گیرد: واپس نهد، باز دارد، منع کند. رعنا: در اصل به معنیِ زن گول و سست است و گاه به معنی زنِ خویشتن آراست، امّا در محاورهٔ فارسی زبانان به معنیِ زیبا و خوش نما و چالاک و متکبّر هم به کار می‌رود؛ نیز نام گلی است که از اندرون سرخ و از بیرون، زرد است و مجازاً به معنیِ دو رنگ هم آمده، چنان که سرو رعنا به معنیِ سرو دورنگ به کار رفته‌است. استفهام در این بیت هم به معنی نفی یا انکار است. باز شاعر در راستای تکمیل معنیِ دو بیت پیش، از یار خویش می‌خواهد که همو پا پیش نهد و دلداده‌اش را بنوازد.

● گوید: (آری) سرو رعنا هم از قدم نهادن بر خاک تیره ـ هر چند بی ارج و بهاست ـ خودداری نمی‌کند (بل که همواره پای بر آن دارد).

۷. تَمادیٰ أی طال.

«ذاك» یعنی همین اندازه صبر و تحمّل که تاکنون بر خود هموار کرده‌ام.

● گوید: ای آرامِ (دل) من و ای جانان من! هجران تو به درازا انجامید و مرا بیش از این (تابِ) شکیبایی نیست.

۸. «تحتها» متعلق به «تجري» است و «الأنهار» مبتدای دوم است. در مصراع اوّل تعبیر «تجری تحتها الأنهار» یادآور وصف بهشت است، و در مصراع دوم «نار» در برابر آن نهاده شده‌است، هر چند «نار» و «انهار» هم خود در مقابل هم قرار می‌گیرند.

● گوید: «از یک سو) از زیر (پلک) چشمانم جوی‌ها(ی اشک) جاری است و (از سوی دیگر) دل من از فراق تو (گویی) بر آتش است (و می‌سوزد).

۹. أَثَراً أی شیئاً مذکوراً؛ و الأثر: الخبر، و مابقیَ من رسم الشّیء، و مقابل العین و معناه العلامة، و الحدیث.

علّت نصب «أثراً» و معنی مصراع دوم ظاهراً روشن نیست. یا باید «أثراً» را به صورتِ «أثرا» بخوانیم و بگوییم شاعر به ضرورتِ وزن حرکت کوتاهِ فتحه را کشیده خوانده و به صورتِ الف نگاشته‌است، هر چند کاتب، آن را تنوین انگاشته و ضبط کرده‌است؛ و یا چنان که برخی از نحویان منادا را در عبارت‌های «یا حلیماً لا یعجل»، «یا جواداً لا یبخل»، و «یا عالماً لا یجهل» از نوعِ منادای شبیه به مضاف تلقّی کرده‌اند[۶۲]، در این‌جا هم «أثراً» را اسمِ «لا»ی نفی جنس، و از نوعِ شبیه مضاف بدانیم و

نصبِ آن را به راحتی توجیه کنیم. نکتهٔ دیگر آن است که قاضی همین بیت را در ضمن یکی از رسائلِ خود آورده و چنان که در مقدّمهٔ قصیده گزاردیم، تنها اوّلِ بیت را با عبارت «یلازمني هواك» آغاز کرده‌است و این خود می‌تواند به فهمِ معنیِ بیت کمک کند که: غم واندوه، و یا عشقِ تو (بنا بر اختلاف موجود در نقلِ بیت) از ازَل، یعنی از آن وقتی که هیچ اثری از خلقت نبوده، ملازمِ من بوده‌است. البتّه مضارع بودنِ فعلِ اوّلِ بیت، اراده و افادهٔ این معنی را مشکل می‌کند به ویژه که شاعر می‌توانست از «و لازَمني» یا «فلازَمني» استفاده کند.

استاد دکتر فاضلی مرقوم کرده‌اند: «آنچه در توجیه تصحیح و معنی مصراع دوم به ذهن می‌رسد این است که عبارت «و لا أثرَ، تدور ...» باشد، و عبارت «و لا أثر» معطوف بر «بلا انفکاک»، یعنی غم و اندوه جدا نشدنیِ بی تأثیر ملازم من است، و در مدارش ـ که من یا قلبم باشد ـ در گردش است». امّا ضبط هر سه نسخه «لا أثراً یدور» است، از این رو شاید بهتر باشد «أثراً» را مفعولِ فعل محذوفی همچون «تُبقي»، «تترك» و یا حتی «لا ترىٰ» فرض کنیم و جملهٔ «یدور» را نعتِ آن بدانیم. تعبیر «یدور مع المدار» هم تعبیری کنایی باشد، به این معنی که «به کار خود سرگرم باشد و زندگی‌اش را بگذراند».

● گوید: غم و اندوه به من در پیوسته و به هیچ روی از من جدا نمی‌شود و (حتّی) اثری (از من) باقی نگذاشته (یا اثری از من نمی‌بینی) که (همچون دیگران، فارغ از این هموم) روزگار بگذراند (و به کار و بار خویش بپردازد).

۱۰. شاعر زندگی پرتوهای مستقیم خورشید را به خنجر زدن تشبیه کرده‌است. شاید اگر به جای «فروغ مهر» از تعبیر «هلال ماه» استفاده می‌کرد، این تشبیه مقبول‌تر می‌نمود.

● گوید: اگر جمال روی تو نباشد، حتّی پرتو مهر تابان هم به سان خنجری چشم مرا می‌آزارد.

۱۱. شِکَرخواب: خواب شیرین، خواب خوش، و خواب سحر. اختر شَماری: بی خوابی، شب بیداری. «اختر شماری» ممکن است علاوه بر شب بیداری، کنایه از اشک ریختن هم باشد. بختِ خفته و بیدار، و نیز دولتِ خفته و بیدار از تعابیر رایج در شعر فارسی است. فردوسی راست:

برفت او و این نامه ناگفته مانْد　　چنان بختِ بیدارِ او خفته ماند[۶۳]

انوری هم آورده‌است:

سَفَهش غالب و چون بختِ لئیمان خفته خردش کامل و چون چشم رقیبان بیدار[۶۴]

حافظ هم در مطلع غزل مشهور خود گفته‌است:

سحرم دولتِ بیدار به بالین آمد گفت برخیز که آن خسرو شیرین آمد[۶۵]

به هر حال، بختِ خفته به معنی بی‌اقبالی و نامرادی و نگون‌بختی است.

● گوید: تو را شب‌ها خوابی نوشین فرا می‌گیرد، امّا منِ بخت خفتهٔ ناکام، کاری جز شب زنده‌داری و اختر شماری ندارم.

۱۲. غمگساری: غمخواری؛ «گسار» را به معنی «شکننده» هم دانسته‌اند. «خوش بر آید» اگر به معنیِ «شاد ظاهر شود» باشد، مفهوم مصراع اوّل چنین خواهد بود: «دل من با (وجود) غم عشق تو شاد و خرّم ظاهر می‌شود اگر ...»؛ امّا استاد دکتر موسوی «بر آید» را به معنیِ «کنار آید» و «سازش کند» دانسته‌اند.

● گوید: اگر تو (مرا) به غمگساریِ خود امیدوار کنی، دل من با غم عشق تو به خوبی می‌سازد (و شِکوِه‌ای نمی‌نُماید).

۱۳. أَلْقَتْ أی وضعتْ. مَراسیها أی أناجرها، و «المِرساة»: أنجَر السّفینة الذّی به تثبت فی مکانها؛ و إلقاء المراسي کنایة عن الاستقرار. فِي اَعْتِکار أی فی ظلمات بعضها فوق بعض؛ و آعتکر اللّیلُ: اشتدّ سوادُه و التبس، و اعتکر بمعنی کثُر و ازدحم أیضاً.

«فی آعتکار» ظاهراً متعلّق به «ألقت» است؛ البتّه می‌تواند متعلّق به محذوف، و حال برای «همّي» هم فرض شود.

● گوید: شب را بیدار ماندم در حالی که ظلمت همه جا را فراگرفته بود و به سانِ غم و اندوه من، دو چندان و انبوه می‌نمود.

۱۴. عَبْریٰ أی عَبِرَة، مِن «عبِرت العینُ ـَ»: دمعت أو جرتْ دمعتُها. لُجَج جمع «اللُّجَّة»: مُعظم الماء.

«خیالاً» مفعولِ مقدّم «ترجو» است و ضمیر در «دونه» هم به آن بر می‌گردد.

● گوید: دیده‌ام اشک ریزان، خیال روی تو را امید می‌دارد و چگونه می‌تواند امیدوار باشد (که خیال تو بدان درآید) در حالی که دریاهای انبوه (اشک) در برابر (و مانع) اوست.

۱۵. سُحْرَةً أی في آخِرِ اللّیل قُبیلَ الفجر. بِادِّکار أی بتذکّر.

«باذّکار» را می‌توان متعلّق به «لقیت» دانست و می‌توان متعلّق به محذوف، و به تقدیر (متذکّراً) حال برای فاعل «لقیت» در نظر گرفت.

● گوید: سحرگاهی ترا یاد کردم و روحم شاد شد (و دلم آرام گرفت، آری) گویی به صرف یاد کردن تو، به دیدارت نایل شده‌ام.

۱۶. **خیال بستم**: خیال کردم، توهّم کردم. **جَعد**: پیچش (گیسو)، موی مجعّد و پیچیده. **مشکباری**: مشک بارندگی و مشک باریدن؛ و مشکبار (مشک بارنده): معطّر، و چیزی که از آن مشک ببارد و پراکنده شود. تعبیر «جعد مشکین» را در نخستین غزل دیوان حافظ هم بارها خوانده‌ایم: «ز تاب جَعد مشکینش چه خون افتاد در دلها».

● گوید: وقتی شب، گیسو پریشان کرد و مشک پراکنْد، من (به یاد تو افتادم و) خیال گیسوی مشکین ترا در سر پروراندم.

۱۷. **طرّه**: زلف، و موی پیشانی. **مشک تَتاری**: مشک تاتاری، و آن مشکی است که از بلاد تاتار آورند و بسیار نیک است. مقصود از بازگویی حدیث طرّهٔ عنبرنشان، پراکندن بوی خوش زلف یار است، چنان که در نخستین غزل دیوان حافظ می‌خوانیم: «به بوی نافه‌ای کاخَر صبا زان طرّه بگشاید»؛ در این جا شاعر می‌خواهد عطر گیسوی یار را از عطر معروف مشک تاتار هم برتر نهد.

● گوید: (آن قدر بوی زلف تو شامّه‌نواز و دل‌انگیز است که) صبا حدیث گیسوی خوشبوی ترا با مشک تاتاری (هم) باز می‌گفت (و به رخ او می‌کشید).

۱۸. **غیرت**: رشک، رشک بردن، حمیّت. **بَرو**: نزدِ او. شاعر در این بیت نتیجهٔ گفتگوی صبا با مشک تتاری و به رخ کشیدن بوی زلف یار را بیان می‌کند. نیز با به کارگیری آرایهٔ حسن تعلیل، برای سیاهی مشک و سوختگی عود علّتی شاعرانه ارائه کرده‌اند.

● گوید: (و بدین سان) مشک (تاتاریِ) ناب از (شدّت) رشک، چهره‌اش سیاه گردید و عود قماری هم به همین روی سوخت.

۱۹. **الشَّمائِل** جمع «الشِّمال»: الخُلُق و الطّبع. یَسومُكِ مِن «سامَ» فلاناً الأمرَ: کلّفه إیّاه و ألزمه علیه. **زورةً** أی مرّةً من الزّیارة. **ازْوِرار** أی إعراض؛ و ازورّ عنه: مال و انحرف.

«شمائل» در کاربرد فارسی‌اش به معنی شکل و صورت و وضع است.

● گوید: ای خوش خویِ نیکو خصال! دلِ من پس از بی اعتنایی و روی گردانیِ تو، (دست کم) یک بار دیدارت را مصرّانه خواستار است.

۲۰. **مراسلة** أی بعث الرّسالة، و بمعنی المتابعة أیضاً. **الجواري** جمع «الجاریة»: الرّیح؛ و بمعنی الفتاة و الأمَة أیضاً.

«مراسلة الجواري» ایهام دارد و جز «نامه‌رسانی و پیغام‌بَری توسّط باد» که در این

جا مورد نظر است، به معنی «نامه نگاری دختران» و نیز «متابعت از کنیزکان» هم هست که با فضای واژگانی بیت ـ یعنی واژگان رایج در محاکم قضایی: «اتّـهم»، «هـتک»، «أرضی» ـ هم قرابت دارد و طبیعی است که قاضی با شأن فقاهتی که دارد به هیچ یک از این دو رضایت ندهد.

● گوید: (از آن جا که) در نظرِ من بادها متّهم‌اند که راز (عشق) مرا فاش کرده‌اند، من دیگر به پیام رسانی از طریق باد تن در نمی‌دهم.

۲۱. حدیث أی خبر؛ و الحدیث فی الأصل بمعنی الجدید. شفاهاً إمّا جمع «الشّفة» و هو معروف، و إمّا مصدر «شافهَ» فلاناً: خاطبه متکلّماً معه، و قرّب شفتَه من شفته و کلّمه. المزار: الزّیارة، و موضع الزّیارة.

«شفاهاً» اگر به معنی «لَبان» باشد، مفعولِ «تقبیل» است، ولی اگر به معنی «مشافهةً» باشد، می‌توان آن را مفعول مطلق «تقبیل» یا مفعول مطلق «حدیث» و یـا بـه تأویـل مشتق، حال برای «حدیث» در نظر گرفت، یعنی بوسیدنی لب بر لب، یا حدیثی رو در رو و بی واسطه و نجواگونه. ضمیر در «دونه» ظاهراً به «تقبیل» بر می‌گردد. «یأتي دونه» ظاهراً به معنی «یمنعه» است و ممکن است معادل «یُصبح أهونَ منه» باشد، یعنی اگـر بوسیدن یار روی دهد، زان پس دوری دیدار او را می‌توانم تحمّل کـنم. اسـتاد دکـتر فاضلی به عنوان یک احتمالِ دیگر معنی بیت را این گونه نگاشته‌اند: «چنین مطلبی را خواهانم هر چند به بهای مرگ باشد».

● گوید: حدیث بوسه زدن بر لبان او را دوست می‌دارم، لیکن (چه کنم که) میان من و آن (بوسه) دوریَ دیدار مانع است.

۲۲. خواستاری: طلب، خواست. استاد دکتر موسوی تعبیر «ببوسه بـر» را هـمانند «بدریا در» در مصراع «به دریا در منافع بی شمار است»[۶۶] دانسته‌اند. بنابراین معنی بیت احتمالاً چنین است: «لبت جایی برای بوسه گرفته‌است که من بـارها در پـی آن جـا بوده‌ام».

● گوید: بوسه بر لبت جایی را به خود اختصاص داده که من بارها از لبت آن جا را طلب کرده‌ام.

۲۳. ملاحت: نمکینی. نگینش: انگشتری‌اش، و نگین به معنیِ مهر شاهی هم هست؛ به زیر نگین آوردن: منقاد ساختن. تنگباری: تنگبار بودن، و تنگبار در معنی وصـفی کسی را گویند که به هیچ کس اجازهٔ ورود نزد خود ندهد، و در معنیِ اسمی درگـاه و

بارگاه شاه و امیری است که بار یافتن در آن دشوار باشد. شاعر در این بیت هم حسن تعلیل به کار برده‌است. ضمیر در «نگینش» ظاهراً به «لب» در بیت قبل بر می‌گردد تا ارتباط با آن بیت هم محفوظ بماند و گر نه باید گفت از باب التفات، به معشوق شاعر بر می‌گردد.

● گوید: بدان رو که (بس ملیح بود و) پادشاهی زیبایی و ملاحت را به خود اختصاص داده بود، (با درخواست من مخالفت کرد و به سانِ شاهان که تنگباراند، اجازهٔ ورود (و تمتّع) به من نداد.

۲۴. **کامی بر نیاری**: کامیاب نکنی. «گنج گوهر» و «لعل» به ترتیب استعاره از «دندان‌ها» و «لبِ» یار است. استفهام به معنی نفی است.

● گوید: وقتی مرا از آن دهان کامیاب نمی‌کنی، چه سودی از آن لب و دندان ـ که به سان لعل و گوهر است ـ می‌بری؟

۲۵. **حُبیٰ** جمع «الحُبْوة»: ما یُحتبیٰ به أی یشتمل من ثوب أو نحوه.

«عذولي» مفعولِ «مُبلغ» است. استفهام در بیت ظاهراً به معنی امر است.

● گوید: هان کیست به ملامتگر من خبر دهد که من ردای وقار را از دوش خود برگرفته‌ام؟

۲۶. **التَّصابي**: تکلُّف الصِّبا، و المیل الی الفتوّة و الجهل. **الْخَسار** مصدر «خسِر ـَ» مالَه: ضیّعه في تجارة أو غیرها، و هلك، و ضلّ.

«خسار» را اگر به معنی ضلالت و هلاکت هم نگیریم، باز با عشق بازی سازگار است، چون عاشقی، از دست دادن نام و جاه و دل و عقل است.

● گوید: بهار، مرا به عشق بازی و عاشقی بر می‌انگیزد و بدین روست که من میدان‌های خسارت (یا ضلالت) را (یک به یک) شتابان طی می‌کنم.

۲۷. **سَأَعْتَنِقُ** مِن «اعتَنَقا»: جعَل کلٌّ منهما یدیه علی عُنق الآخَر. **الْمُدامَة**: الخمر.

این بیت، مفهومِ «تصابی» در بیت پیش را بیان کرده‌است.

● گوید: من در طول شب دست در گردن یار دارم و در روز، سر در خم شراب (شب‌ها با یار هم آغوشی می‌کنم و روزها سر به باده گرم می‌دارم).

۲۸. **کارِ آب**: شراب خوردن، و چنین است آبکاری. **یاری**: دوستی، همراهی، معشوقی. **ازین پس**: پس از این، از این به بعد. «سر پیچیدن» در این جا به معنی روی برگرداندن و دست برداشتن، و کنایه از «ترک کردن» است. این تعبیر به دو معنیِ

«نافرمانی» و «سرگیجه گرفتن» هم آمده که در این جا مورد نظر نیست. در تحلیل این تعبیر می‌توان گفت که در اصل «سر خود را پیچاندن» یا «سر مَرکَب خود را به طرفی دیگر گردانیدن» بوده‌است و البتّه این دومی ادبی‌تر و احترام‌آمیزتر است.

● گوید: اگر یار من دست از دوستی با من برندارد، من نیز پس از این دیگر میگساری را ترک نخواهم کرد.

۲۹. آمیزگاری: معاشرت، حسن معاشرت. «بر سر آب آمدن» کنایه از باده نوشیدن است، هر چند در واژه‌نامه‌های در دسترس نیامده‌است.

● گوید: (آری) هر که از زهد روی برگرداند و به باده نوشی بپردازد (دیگر تنهایی و عزلت را خوش ندارد و) معاشرت با یار را می‌خواهد.

۳۰. بِمیدان: در جامِ می؛ «میدان» در فارسی مرکّب از «می» و پسوندِ ظرفیّتِ «دان»، به معنیِ ظرف و آویز و پیالهٔ شراب است. چابک سواری: سوارکاری. تعبیر «حباب آسا» با «بر سر آب آید» در بیت پیشین، و «میدان» در همین بیت کمال تناسب را دارد. نیز «چابک سواری» از یک سو با مُجانسِ «میدان» که محل سوارکاری و اسب‌دوانی است، و از سوی دیگر با «حباب» که معادل «آب سوار» است، سازگار است. از نگاهی دیگر «حباب» با شخصیّت زاهدی که زهد و وقار و سنگینی خود را کنار گذاشته و سبکبار شده نیز متناسب است.

● گوید: (و آن گاه) به مانند حباب پدیدار می‌شود و به طرب آمده، با چالاکی به جست و خیز می‌پردازد (و رقصان است).

۳۱. زَهْر جمع «الزَّهْرَة»: نَور کلّ نبات، و کذا «زَهَر» جمع «الزَّهَرَة»؛ و الزُّهْر جمع «الأزهر» و «الزّهراء»: الحسَن الأبیض و الحسنة البیضاء. آذَنَ: أعلم و أخبر و نادیٰ.

«تعالَی» خطاب به معشوقهٔ شاعر است و «نقتطف» در جواب شرط مقدّر پس از طلب، مجزوم گردیده‌است. از «آذن» رایحهٔ «اذن و اجازه» هم استشمام می‌شود.

● گوید: بیا تا شکوفه‌های آرزوهایمان را بچینیم که گلستان‌های عیش و نوش، سرسبزی خود را نمایانده‌است.

۳۲. تَصَنَّعَ: تظاهر بما لیس فیه؛ و تکلّف.

این که شاعر سرخیِ گل را تصنّعی، و سرخیِ گونهٔ یار را اصلی قلمداد کرده، نوعی تشبیه مقلوب یا تشبیه تفضیل است.

● گوید: گل‌های گلستان به تکلّف، سرخی را نمایان کرده‌اند تا خود را به گونهٔ سرخ تو مانند کرده باشند.

۳۳. **الْخُمار**: ما یصیب شاربَ الخمر من ألمها و صداعها، و ما خالط الإنسان من سُکر الخمر.

«عیناً» یا تمییز منقول از فاعل برای «حار» است (حارتْ عینُ النّرجس)، و یا تمییز منقول از نائب فاعل برای «المبهوت» است («المبهوتة عینُه»)[۶۷] و دومی ترجیح دارد.

● گوید: گل نرگس که چشمی مات و مبهوت دارد نیز حیرت زدهٔ چشم توست (به ویژه) آن گاه که اثر می‌زدگی، آن را آراسته باشد.

۳۴. **خوش**: خوب، شاد؛ ترکیب «خوش خوش» به معنیِ «نرمْ نرم» هم هست. **ماجَرا**: در اصل «ما جَریٰ»: آنچه واقع شده، سرگذشت. **جویباری** از «جویبار»: کنارِ جوی، جایی که در آن جوی بسیار باشد، و جوی بزرگی که از جوی‌های کوچک تشکیل شده باشد. در تذکره مخزن الغرائب به جای «ماجرائیست» و «آب و سرو» به ترتیب «ماجرایی»، و «آب سرو و» ضبط شده که خطاست. «ی» در جویباری می‌تواند یای نکره باشد (یک جویبار)، و می‌تواند یای نسبت باشد (سرو روییده در جویبار).

● گوید: بیا و گفت و گوی میان آب و سرو کنارِ جوی را بشنو که سرگذشت بس شیرینی است.

۳۵. **کُنَد عَرض**: نشان دهد، عرضه کند، بیان کند. صفای درون عرضه کردن از یک سو به صافی بودنِ آب نظر دارد که از بس زلال است، انگار درون خود را در معرض دید گذاشته‌است، و از سوی دیگر کنایه از خلوص باطن، یک رنگی و صداقت در گفتار و کردار دارد. «جاری» ظاهراً صفت زبان است و در این صورت، «نطق» را باید به سکونِ «قاف» خواند و با ماهیّت آب که روان است هم تناسب دارد. زبانِ جاریِ آب هم ظاهراً همان آوایی است که از جریان آب به گوش می‌رسد؛ امّا اگر «جاری» را صفت «نطق» بدانیم، این ترکیب وصفی به معنی سخن گویی روان است و با لفظ «راندن» که در کنار «سخن» و «زبان» هم می‌نشیند (سخن رانی، و بر زبان راندن) نیز متناسب است.

● گوید: (سخن گفتنِ آب، شگفت نیست چه، در واقع) با زلال بودن و طراوت خود بی آن که به ظاهر سخنی بگوید، صد زبان روان گشوده‌است.

۳۶. **لرزم** از «لرزیدن»: جنبیدن با حرکت کوچکِ غیر منظّم بر اثرِ ترس، سرما، تب و غیره. **دوستداری**: دوستی، و «دوستدار» به معنی یار مهربان و دوست موافق است. «لرزم بر سرت» از نظر ظاهر به اهتزاز سرو بر فراز آب نظر دارد و از سویی به معنیِ «بر سرت بترسم» کنایه از نگران بودن است.

● گوید: سرو به آب می‌گفت که ای یار بی وفا! چقدر من از سر دوستی، (باید) نگران تو باشم.

۳۷. **کژ**: کج، ناراست، منحرف. در ضبط متن تاریخ گزیده به جای «کژ» و «جا» به ترتیب «کج» و «سو» آمده‌است. در تذکره مخزن الغرائب هم به جای «جا»،کلمهٔ «سو» ذکر شده‌است. «راستی» که با شکل ظاهری سرو هم تناسب دارد، به معنیِ سلامت و اعتدال است. «کژ رو» (کج رونده) هم چنین است؛ از نظر ظاهری به جریان بی هدف آب نظر دارد که شاعر خود، آن را با «به هر جا سر بر آری» تفسیر کرده‌است، و در واقع به معنی ناراستی و خودسری است.

● گوید: من پایبند سلامت و اعتدال خویشم (و نمی‌توانم از ثبات قدم خود دست بردارم و مراقب تو باشم) اما تو ناراست و خودسری و در هر مسیری که پیش آید، روانه می‌شوی.

۳۸. **همسری** از «همسر»: هم قد و قامت؛ نظیر، قرین، کفو؛ هم شأن؛ دوست و رفیق. **می‌گذاری**: ترک می‌کنی، رها می‌کنی. در تاریخ گزیده مصراع اوّل چنین است: «ترا از بار خس چون چاره‌ای نیست»، و در مصراع دوم به جای «بی همسری»، «بی همبری» آمده‌است. «همبر» به معنی همنشین و مصاحب است. مراد از خس پروری آب، حالتی است که آب، خس و خاشاک را به جهت سبکی بر روی خود می‌آورد و همراه خود می‌برد. «بی همسر» وصف «من» است.

● گوید: (آری) تو چون ناگزیر با خس و خاشاک همدمی (و آن‌ها را بر فراز خود می‌نشانی، طبیعی است مرا ـ که همتا و یا همنشینی ندارم ـ رها می‌کنی (و تنها می‌گذاری و می‌گذری).

۳۹. **بادم بدستست**: محروم و بی بهره‌ام؛ باد بدست بودن: از کاری نتیجه و فایدتی حاصل نکردن، هیچ نداشتن، تهی دست بودن. سوگواری و سوگواری: ماتم گرفتن. در تذکرهٔ مخزن‌الغرائب «یادم» ضبط شده‌است. «حدیثت» ظاهراً به معنی «سخن گفتن با تو» است، و ممکن است به معنی «خبر تو» باشد. در خواندن بیت، الفِ «از» را باید حذف کرد و عبارت «نشسته از» را به صورت «نشستَزْ» خوانْد. «باد به دست بودن» و «در خاک نشستن» هم مانند سایر ویژگی‌هایی که شاعر برای سرو و آب ذکر کرد، دو رویه دارد و ظاهر آن «در معرض باد بودنِ» سرو، و «ریشه در خاک داشتنِ» آن است.

● گوید: اکنون که از هم‌سخنی با تو بی بهره‌ام، (زندگی برایم ماتم شده‌است و) سوگوارانه به خاک (خود) در نشسته‌ام.

۴۰. فرو خواند: خواند، قرائت کرد. تر: تازه و آبدار و پاکیزه چون شعرِ تر و نغمهٔ تر، و لفظ «تر» به معنی نادم و شرمنده نیز آمده است. «تر» ظاهراً صفتِ «غزل» است (که به ضرورت شعری، موصوف را باید ساکن خوانْد) و با آب هم سازگار است. نیز در یکی دیگر از معانی‌اش (نادم) با شرمساری هم تناسب دارد. البتّه می‌توان «تر» را مجازاً به معنی آب دانست (اطلاق لازم یا صفت، و ارادهٔ ملزوم یا موصوف) و در این صورت، فاعل «فرو خواند» خواهد بود. «سر در پیش داشتن» از نظر ظاهری با آب ـ که همچنان به پیش می‌رود ـ سازگار است و شاعر از این وصف ظاهری با هنرمندی و در قالبِ حسن تعلیل، برای بیان شرمساری بهره گرفته‌است. «ت» در «داشت» در تقطیع عروضی بیت، زاید می‌نُماید و به همین رو ضبط نسخهٔ بدل (زد») ترجیح دارد.

● گوید: (آب) در جواب، این غزلِ با طراوت را خوانْد، هر چند از شرمساری سرافکنده بود.

۴۱. سرِ وصلم نداری: آهنگ وصل و قصد ارتباط با من را نداری، به وصالِ من توجّه و اعتنایی نداری. «خود» در این جا ظاهراً به معنیِ «هیچ» و «به هیچ روی» است، گرچه گاه زائد هم می‌آید.

● گوید: من دیدم تو (به هیچ روی) آهنگ وصال با من را نداری و پیمان تو (در دوستی با من) بسی سست و ناپایدار است.

۴۲. نیاید: سر نمی‌زند، صادر نمی‌شود، پدیدار نمی‌گردد، بر نمی‌آید. در تاریخ گزیده، تذکرهٔ مخزن‌الغرائب و حبیب‌السّیر به جای «خود می»، کلمهٔ «کاری» آمده‌است. به هر حال شاعر سرفرازیِ سرو را «سرکشی» قلمداد کرده و روانیِ آب را صورت شاعرانهٔ «نرم‌خویی» داده‌است.

● گوید: از تو (کاری) جز سرکشی بر نمی‌آید و از من خویی جز نرمی و مدارا پدیدار نمی‌شود.

۴۳. دعوی در اصل «دعویٰ»: ادّعا، ادّعا کردن، به خود بستن. لاف: دعوی باطل؛ و لاف زدن: دعوی باطل کردن. در تذکرهٔ مخزن الغرائب «دعوای» ضبط شده‌است. شاعر سرافرازی و استواریِ سرو را به «آزادی» و «پایداری» تعبیر کرده‌است.

● گوید: (آری) از این به بعد آزادی و پایداری در عشق را ادّعا مکن.

۴۴. بِناز: با ناز. «ایدر»: اینجا؛ اینک، اکنون. پروریدم: پروردم، پرورش دادم، حمایت کردم، نوازش کردم، افراختم، بزرگ کردم. کم: که‌ام. در تذکرهٔ مخزن‌الغرائب

«شراری» ضبط شده که خطاست. اگر مصراع دوم پرسشی باشد، «بود» به معنی «رخ داد و اتفاق افتاد» است، و اگر خبری باشد به معنی «شایسته و سزاوار بود» است. شاعر از این که سرو در میان درختان، کمترین سایه را دارد، استفاده‌ای شاعرانه کرده‌است.

● گوید: من ترا در کنار خود با ناز و نوازش، پرورش دادم و بالنده ساختم؛ آیا شد که حتّی یک روز سایه‌ات را بر سر من بیفکنی؟

۴۵. گرَم: اگر مرا. یاد ناری: به یاد نمی‌آوری، یاد نمی‌کنی. در تذکرهٔ مخزن‌الغرائب «یاد باری» ضبط شده که خطاست. شاعر قد کشیدن سرو را با تعبیر بالا گرفتنِ کار او بیان کرده تا پیام شعری خود را کامل کند. «هرگز» یا قید «نبینی»، و یا قید «یادناری» است که به ضرورت شعری مقدّم شده‌است.

● گوید: اکنون که بالیده و سربلند گشته‌ای (به سان کسانی که کارشان رونق گرفته، به یاران دیرین خود بی اعتنا شده‌ای و) اگر (حتّی برای همیشه) هم مرا نبینی هیچ از من یاد نمی‌کنی.

۴۶. سر کشیدم: روانه شدم. در تذکرهٔ مخزن‌الغرائب «سر نهادم» آمده‌است. زَنان بر سینه سنگ: سنگ بر سینه زنان. «سنگ بر سینه زدن» کنایه از عبور از سنگلاخ‌ها و ناهمواری‌های صحراست.

● گوید: (من نیز وقتی بی اعتنایی ترا دیدم) از (شدّت) عشق، روانهٔ دشت و صحرا شدم و از بی قراری و بی تابی سنگ بر سینه می‌زدم.

۴۷. گردون: فلَک، آسمان. «بلندی» در این جا ظاهراً به معنی عزّت، و مقابل «خواری» است. شاعر سرافرازی سرو را رفعت مقام آن، و جریان آب در پای سرو را خواری آب قلمداد کرده‌است.

● گوید: تو عزّتمندانه سر سوی آسمان داری در حالی که من ذلیلانه، به پایت افتاده‌ام.

۴۸. خاکساری: خاک آلودگی؛ خواری، پستی؛ فروتنی، افتادگی. مراد از شوریدگیِ آب، جوش و خروشی است که در حین حرکت دارد. از نظر جناب استاد دکتر موسوی این حالت آب که سر هم می‌غُلَد و نمی‌داند به کجا می‌رود، نوعی آشفتگی و سراسیمگی است که از آن به شوریدگی تعبیر شده‌است.

● گوید: سرسبزی و طراوت و زیبایی تراست ولی شوریدگی و پستی و خاک آلودگی نصیبِ من است.

۴۹. **گذاری**: گذرنده، عبور کننده؛ منسوب به «گذار»: عبور و گذشتن. در توجیه ضبط نسخهٔ «ب» می‌توان گفت مراد از «بادِ سرافرازی» غرور و نخوتی است که از سرافرازی حاصل می‌شود.

● گوید: تو همواره این سرفرازی و افتخار را داری که پایدار و مانایی، ولی من گذری و رفتنی‌ام.

۵۰. **جان سپاری**: جان سپردن، مردن، فداکاری. در تاریخ گزیده و تذکرهٔ مخزن الغرائب به جای «سخن» و «داد» به ترتیب «و بس» و «ره» آمده است. در خاک شدن آب، در واقع تصویر مظلومیّت و فداکاری آب را کامل می‌کند. آب با این کار خود می‌گوید من به پای تو قربانی می‌شوم که تو پایدار بمانی، من در پای تو به خاک می‌روم تا برای همیشه آبیاری‌ات کنم و جان می‌دهم که جاودان بمانی.

● گوید: (آب) در همان حال که این سخن‌ها را بر زبان می‌رانْد، ناگاه در خاک فرو رفت و جان سپرد.

۵۱. **دل فگاری**: دل افگاری، دل آزردگی، غمناکی؛ و به معنی عاشقی هم آمده‌است. در تاریخ گزیده و تذکرهٔ مخزن‌الغرائب به جای «بسی» و «دل فگاری»، به ترتیب «ازین» و «روی یاری» آمده‌است. سرگشتگی و بی قراری، هیچ یک با راست قامتی و سرافرازی و پایداریِ سرو سازگاری ندارد و شاعر می‌خواهد بگوید که سرو همهٔ هستی و تعیّن خود را در سوگ آب از دست داد.

● گوید: (پس از این رویدادِ تلخ) سروِ سرافراز، سرافکنده شد و دل آزرده و اندوهناک بر خود لرزید و پریشان و بی تاب گردید.

۵۲. **زد دست بر دست**: اظهار تأسّف کرد. ضمیر در «بَرو» ممکن است به «آب» برگردد، یعنی مرغان بر مرگ آب و در سوگ آن زاری می‌کردند؛ و ممکن است به «سرو» برگردد، یعنی مرغان بر فرازِ سرو یا در حالی که بر (روی شاخه‌های) آن نشسته بودند، زاری می‌کردند.

● گوید: در آن باغ، سرو همچنان افسوس می‌خورْد و مرغان هم بر (روی شاخه‌های) آن ناله سر می‌دادند.

۵۴. در تذکرهٔ مخزن‌الغرائب «در جان» ضبط شده‌است. مراد از «خواجه»، ممدوح شاعر یعنی خواجه بهاءالدّین صاحب دیوان است که قاضی این قصیده را در پاسخ ملمّعهٔ او سروده‌است.

● گوید: (در این حال بود) که از شعرِ خواجه بهاءالدّین جوینی، بیت زیر را به یاد آوردم که اگر این بیت را بر لوح جان بنگاری، به راستی زیبنده است.

۵۴. شرح واژگانِ این بیت، پیشتر گذشت. در تاریخ گزیده در مصراع اوّل، «عود» بدون «ال» آمده که اگر غلط چاپی نباشد، خطای کاتب است. شاعر به خوبی از بیت ممدوح استفاده کرده و نوعی از تضمین را به کار برده که حاکی از مهارت او در شاعری است چه، معنایی متفاوت با معنیِ مورد نظر سراینده را مراد کرده‌است: «ناحتْ» در شعر خواجه به معنیِ «سجَعتْ» (نغمه سرایی) است، ولی در این جا با توجّه به بیت «۵۲» به معنی «بَکَتْ بصیاح و عَویل و حزن» (نوحه سرایی) است. نیز به ناچار باید «فاح» در مصراع دوم را یا مجازاً (به علاقهٔ مسبَّبیّت) به معنی سوختن دانست چه، تا عود نسوزد، بوی خوش آن متصاعد نمی شود، و یا اصلاً برگرفته از «فاحتِ القِدْرُ: غَلَتْ» فرض کرد که با فضای غمبار این بخش از قصیده سازگار باشد. از طرفی مرگِ آب به طور طبیعی به از میان رفتن گلستان‌ها منجر می‌شود. البتّه می توان گفت نیم بیت اوّل با ما قبل، یعنی مناظرهٔ سرو و آب متناسب است و نیم بیت دوم با ما بعد، یعنی مدح خواجه و تمجید از اشعار او سازگاری دارد و به دیگر سخن شاعر با هنرمندی تخلّص خود را در این بخش قصیده با یک بیتِ تضمین شده محقّق ساخته‌است.

● گوید: قُمریان بر سر شاخ ناله سر داده‌اند و گلستان‌ها هم به مانند عودِ کُمار سوخته‌اند.

۵۵. زان سان: همان گونه، همان طور. شاعر در این بیت هم نیم بیتِ نخست یکی از ابیات ممدوح را (احتمالاً با تغییری اندک) تضمین کرده‌است.

● گوید: از بوی خوشِ خُلق و خوی او (که به سان مشک داری است) همان گونه که خود گفته، جهان معطّر گردیده‌است.

۵۶. دعای دولتش را: برای دعا کردن در حقّ دولت او. باز شاعر در این بیت، مصراع دوم بیت ممدوح را ـ و آن هم در مقصودی جز آنچه سرایندهٔ اصلی در نظر داشته ـ تضمین کرده‌است.

● گوید: (بنابراین) برای دعا کردن در حقّ دولت ممدوح (و درخواست پایندگی آن) سزاوار است که در خلوت، شب زنده داری کنی و از ژرفای دل و جان خدا را بخوانی.

۵۷. الفاظ عذبش: اشعار خوش و شیرین و نغز او. قاضی در این بیت با هنرمندی، زمینه را برای استمرار قصیده به زبان عربی فراهم کرده‌است.

● گوید: (آری) اشعار نغز او ـ آن گاه که بر زبان جاری می‌شود ـ کشتزار سخن را آبیاری می‌کند (و طبع شعر را به بار می‌نشاند).

۵۸. زُلال: الماء العذب الصّافی البارد السّلس. صَفْوُ الشّیءِ: خیارُه و خالصُه. الْعُقار: الخمر؛ و العُقار من کلّ شیء: خیاره. و زُهْر جمع «الأزهر»: الأبیض المُضیء؛ و القمر؛ و الزَّهْر: نَور النّبات و الشّجر.

«ذاك» به الفاظ عذب ممدوح اشاره دارد. اگر بر ضبط نسخهٔ اساس اصرار داشته باشیم، بهتر است «زُهْر» را به معنیِ «ماه» بدانیم تا با «دَراری» هم متناسب باشد، هر چند «زَهْر» صحیح‌تر می‌نُماید. استفهام در بیت برای بیان شگفتی و تحسین است.

● گوید: این اشعار ممدوح، آب زلال است یا بادهٔ ناب؟ شکوفه‌هایی از جنس کلام است یا گوهرهایی از جنس ستاره؟

۵۹. کَنَشْرِ: أی کعطر؛ و النّشر: الرّیح الطیّبة. الْقُطْر: العود الذّي یُتَبَخَّر به؛ و الإقلیم، و النّاحیة و الجانب.

اگر بر ضبط نسخهٔ اساس (رفع «کلّ») اصرار داشته باشیم، باید فعل «عطّر» را به صیغهٔ مجهول بخوانیم. بین «القطر» و «قطر»، و نیز «الدّاری» و «دار» جناس مشهود است.

● گوید: مانند بوی خوش عود که همه جا پراکنده است و مانند مشک داری که هر خانه‌ای را معطّر ساخته‌است.

۶۰. عَذاریٰ جمع «عَذْراء»: البکر؛ و یقال درّة عذراء: لم تُثقَب. یَعْتَذِرْنَ مِن «اعتذر» من الذّنب أو عنه: أبدیٰ عذرَه و احتجّ لنفسه و تنصّل. کَعُذْرِيٍّ أی کرجل منسوب إلی بني عُذرَة، و هم المشهورن بالعفاف فی الحبّ. عِذاري أی حیائی، و یقال «خلَع ـَ» عِذارَه: مجَنَ و تهتکّ و انهمک فی الغیّ و لم یستح.

تعبیر «خلعتُ لها عِذاري» ظاهراً با «کَعذریّ» ناسازگار است؛ استاد دکتر فاضلی مرقوم کرده‌اند: «یعنی چون عاشق عذری تا دیوانگی پیش رفتم». از نظر استاد دکتر موسوی هم مصراع دوم به این معنی است که گستاخانه آنچه داشتم در طبق اخلاص گذاشتم.

● گوید: الفاظ و اشعار ممدوح به سان دوشیزگانی است که (با ناز) از عشق بازی، خود را (کنار می‌کشند و) معذور می‌دارند، امّا من به مانندِ عاشقی عذری (که حاضر نیست به هیچ روی دست از عشق‌ورزی خود بردارد) مقام و موقعیّت خود را فراموش کردم و (حیا را کنار گذاشته، گستاخانه) با آن‌ها مغازله کردم.

۶۱. اسْتَنارَتْ أی أضاءت. فَأَجْبَرَت أی أکرهتْ؛ و أدبر: ولّیٰ، و انقضی، و أدبره: جعَله وراءه. خُراسان معروف، و فی اللّغة الفارسیّة بمعنی مطلع الشّمس و المشرق.

«مِن خراسان» را می‌توان متعلّق به محذوف، و نعت «شموس» دانست و مـی‌توان متعلّق به «استنارت» فرض کرد. در توجیه ضبط سفینهٔ تبریز می‌گوییم اگر «ادبـر» در کاربردِ لازم خود باشد، «النّجوم» فاعل آن است، و اگر متعدّی فرض شود، فاعل آن به «شموس» بر می‌گردد و در هر صورت «علی استتار» معادل «فی استتار» است.

● گوید: اشعار ممدوح به سان خورشیدهایی است که از خراسان نورافشانی کرده و ستارگانِ را به استتار واداشته‌است.

۶۲. أَنافَ: ارتفع؛ و أناف علیه: أشرف. الْمُدار مِن «أدار» الشّیءَ: جعَله یدور، و جعَله مدوّراً.

در ضمیر «أناف» صنعت استخدام به کار رفته‌است: «بیتاً» در مصراع اوّل به معنی بیت شعر است، امّا ضمیر راجع به آن، به معنیِ «سرای و خانه» است.

● گوید: من بیتی را از صاحب دیوان روایت کرده‌ام که به جهت «انتساب به» او بر چرخ گردون هم شرافت یافته‌است.

۶۳. سَوایِر جمع «السّائر» من «سارَ»: مشی؛ ارتحل، و ذهب فی الأرض؛ و المثل السّائر: الجاری بین النّاس. مَرْمیً أی مقصدٍ. یَغْشَها مِن «غَشیَ» الشّیءَ: غطّاه.

«و» در آغاز مصراع دوم را می‌توان عاطفه یا حالیّه فرض کرد.

● گوید: (این اشعار) از جایی دور به راه افتاده (و به من رسیده) است، امّا با این حال (گردِ راه بر آن‌ها ننشسته و) اثری از غبار بر آن‌ها نیست.

۶۴. سائِرُ صیتِهِ أی صیته الشّائع و الذّائع، أو الباقي. فَرَط: المتقدّم؛ و العجلة؛ و مـا یتقدّم الإنسانَ من عمل و نحوه؛ و الفَرْط: تجاوز الحدّ، و التّقدّم، و الغلبة، و التّـقدیم و الإرسال، و العجلة و الإسراع.

«سائر» و «فرط» به ترتیب معطوف بر «مناقب» و «اشتهاراً» است.

● گوید: فضائل و مناقب ممدوح من، به اشعارش شهرت بخشیده و آوازهٔ فراگیر (و ماندگار) او باعث گسترش بی حدّ آن‌ها شده‌است.

۶۵. یُجاوِبَها مِن «جاوَبَه»: ردّ کلٌّ منهما علی الآخَر. افْتِکار أی فکر.

«یسمو» معطوف بر «یجاوبها» است ولی به ضرورت وزن، نصب آن ظاهر نمی‌شود.

● گوید: این اشعار بالاتر از آن است که سخنی در مقام جواب و معارضه با آن‌ها برآید و قوای فکر و اندیشه به سمت آن‌ها اوج گیرد.

۶۶. يَنْثُر مِن «نثَر» الشَّيءَ: رماه متفرّقاً. النِّثار: ما نُثِر في حفلات السّرور من حلوىٰ و نقود.

«ذا» اشاره به عمل «نثر» است که از «ینثر» دریافت می‌شود.

● گوید: اگر (می‌بینی که) طبع من در برابر این اشعار، درّ و گوهر می‌افشاند، به این جهت است که بنا بر مرسوم، به پای آن‌ها (نقل و نبات یا درّ و گوهر) نثار کنم.

۶۷. كَأَنّي بِـ: كأنّي أبصُر بـ. بِانْتِقاد مِن «انتقد» الشّعرَ: أظهر عيبَه. تعييري مِن «عيَّره»: نسَبه إلى العار و قبّح فعلَه. الْعيار: ما جُعل أساساً لتقدير الأشياء من كيل أو وزن أو غيرهما.

در خصوص انتقاد ادبا از شعر قاضی نکاتی را در مقدّمهٔ قصیده آوردم. در این‌جا می‌افزایم که ممکن است انتقاد ادیبان به شعر قاضی به علّت ارتکاب ایطاء خفی، و تخطّیِ از قواعدِ دقیقِ فنّ قافیه باشد چه، کلماتی همچون «غمگساری / شرمساری / خاکساری» یا «سر بر آری / بر سر آری / در آری» را با هم قافیه کرده‌است[۶۸]

● گوید: گویا می‌بینم که گروه ادیبان به نقد شعر من پرداخته، مرا به علّت آن که از معیار و ملاک شعر تخطّی کرده‌ام، نکوهش می‌کنند.

۶۸. عَدَلْتُ ـِ بالشّيء: سوّيتُ به. بِالنُّضارِ أي بالذّهب؛ و أيضاً النُّضار بمعنى الخالص من كلّ شيء.

اگر بر ضبط نسخهٔ اساس اصرار داشته باشیم، آن گاه چنان که استاد دکتر موسوی فرموده‌اند مضمون بیت چنین است: «ملاک شعر خوب و بد، شعرِ خود من است»؛ لیکن با توجّه به مضمون بیت بعد، بعید است که شاعر در مقام فخر باشد، بل چنان است که استاد دکتر فاضلی مرقوم کرده‌اند «باور من آنست شاعر، شعر خود را در برابر شعر ممدوح از سر خفض جناح، «حدید» به حساب می‌آورد».

● گوید: تنها یک معیار و ترازوی شعر نزد من است (که آن هم شعر ممدوح من است) و بدان آهن (یعنی شعر خود) را با طلا (یعنی شعر ممدوح) برابر نهاده‌ام.

۶۹. أُحَمِّرُ أي أتكلّم بكلام حِمْيَر؛ و «حِمْيَر»: أبو ملوك اليمن و إليه تنتمي القبيلة، و مدينة ظَفار كانت لحمير، و لهم ألفاظ و لغات تخالف لغات سائر العرب، و منه قولُ الملِك الحميريّ، ملِك ظَفار و قد دخل عليه رجلٌ من العرب فقال له الملِك: ثِبْ ـ و «ثِب» بالحميريّة: اجلِسْ ـ فوثب الرّجلُ فاندقّتْ رِجلاه فضحِك الملِك و قال: «ليستْ عندنا عَربيَّتْ، من دخل ظَفار حَمَّر» أي تعلّم الحميريّة، و هذا أمر أُخرِج مُخرَج الخبر أي «فَلْيُحَمِّرْ»؛ و ظَفارِ كَقَطامِ مبنيّة.

«حقّاً» از نظر رضیّ‌الدّین استرآبادی مفعول مطلق نوعی برای فعلی مثل «أقول» است که مثلاً در این‌جا جملهٔ «لست بشاعر» مفعول آن قرار گرفته‌است (أقول: «لست بشاعر» قولاً حقّاً مطابقاً للواقع).[۶۹]

● گوید: و البتّه من شاعر نیستم، امّا هرگاه در ظفار باشم به لهجهٔ حمیریان سخن می‌گویم (یعنی هر وقت در جمع شاعران باشم، شعر می‌گویم).

۷۰. مَآثِري أی مکارمی، و المآثر جمع «المَأْثُرَة». مَنْصِبي أی شرفي و المَنْصِب: المجد، و المقام، و الأصل و العلوّ و الرّفعة. النِّجار: الأصل، و الحَسَب.

از آن جا که قاضی در بیت پیشین، شاعر بودن خود را نفی کرد، در این بیت برای آن که مخاطب گمان نکند شاعر نبودن عیب است و اصطلاحاً برای دفع دخل مقدّر، مقام و شأن خود را بسی فراتر از شاعری قلمداد می‌کند، چنان که ظهیر هم گفته است:

کمینه مایهٔ من شاعری است خود بنگر که چند گونه کشیدم ز دست او فریاد[۷۰]

● گوید: کمترین امتیاز من قافیه‌پردازی است و پایین‌ترین مرتبهٔ شرافت من، شرافت نژاد است.

۷۱. السَّوْء: الفساد، و هو و السّوء بمعنی. قَرَّطْتَ مِن «قرَّط» المرأةَ: ألبسها القُرْطَ؛ و القُرْط ما یعلّق فی شحمة الأذن من لؤلؤة أو درّة أو نحوهما.

می‌توان در «قرّطت» استعاره تبعیّه اجرا کرد و یا «الحوار» را استعارهٔ مکنیّه دانست.

● گوید: آن گاه که گوشِ مرا به گوشوارهٔ گفت و گوی خود بیارایی، این زمانهٔ بداندیش کج مدار، بنده و مطیع من خواهد شد.

۷۲. بِوَدّي أی أوَدّ، و الودّ مثلّث الفاء، یقال بودّی لو تزورنی أی أحبّ ذلك. صُروف جمع «الصَّرْف»، و صُروف الدَّهْر: مصائبه. ثاري مخفّف «ثَأْري»، و الثّأر: المطالبة بدم القتیل، و أدرك بثأره: أخذه.

استاد دکتر فاضلی در بیان رابطهٔ «تقبیل کف»، و «أخذ ثأر» مرقوم کرده‌اند: «یعنی نعمت بوسیدنِ دست ممدوح اگر دست دهد، سامان بخش همهٔ رنجها و ناکامیهای وی در حوادث روزگار می‌شود». نیز می‌توان گفت دیدار ممدوح آرزوی شاعر بوده که زمانه مانع این کامیابی او شده‌است و حال می‌گوید اگر این دیدار دست دهد و دست بوسیِ ممدوح حاصل شود، در واقع جبرانِ کج مداری‌های روزگار شده‌است.

● گوید: دوست دارم که دست تو را ببوسم و با این کار، انتقام خود را از مصائب روزگار بگیرم.

۷۳. مُنْشِدٌ مِن «أنشد» الشّعرَ: قرأه بصوت مرتفع. لَمْ أَشُبْ مِن «شاب ـُ» الشّيءَ بالشّيء: خلَطه به.

مفعول «منشد» ظاهراً همین قصیده حاضر است که شاعر نیازی به ذکر آن ندیده‌است. احتمال ضعیف هم دارد که مصراع دوم کلاً مفعول باشد، یعنی من این جمله را به زبان شعری باز می‌گویم.

● گوید: و من اکنون که (برای تو) شعر می‌خوانم، (برخلاف دیگران که در پی صله‌اند) تنها عشق تو را خواستارم، (بنابراین) خواستهٔ خود را با هیچ ننگی در نیامیخته‌ام.

پی‌نوشت‌ها

۱. علّامهٔ قزوینی شرح حالِ مفصّل و مستندِ خاندان جوینی را در مقدّمهٔ تاریخ جهان‌گشای (جوینی، صص یا ـ عو) آورده‌است.

۲. در این‌جا به اجمال، مسلّمات زندگی و آثار علمی و ادبی قاضی نظام‌الدّین اصفهانی را گزارده‌ام؛ امّا پیشتر در مقاله‌ای (ابن‌الرّسول، ۱۳۸۱، صص ۱۴۵ ـ ۱۸۲)، شرح حال و آثار قاضی را با استناد به دست‌نویس‌های آثار او و نیز چندین مأخذ اصیل و قدیم بررسیده‌ام؛ نیز نگر: جواد، صص ۸۴ـ۹۴؛ و نیز میرافضلی، ۱۳۸۱، صص ۲ ـ ۲۵.

۳. نظام‌الدّین اصفهانی، ۷۱۰ هـ.، ۸۴ ر.

۴. نگارنده، پیشتر این قصیده را پژوهیده و ارائه کرده است؛ نگر ابن‌الرّسول، ۱۳۸۴، صص ۲۲ ـ ۵۴.

۵. گفتنی است بروکلمان (ج ۵،ص ۳۵) این دست‌نویس را با عبارت «طوبقبوسرای ۲۳۱۵ (RSO IV 699)» معرّفی کرده‌است.

۶. ابوالمجد تبریزی، ص ۲۳۹؛ این صفحهٔ سفینه در سال ۷۲۲ هـ.ق کتابت شده‌است.

۷. علّامهٔ فقید محمد قزوینی در مقدّمهٔ مونس الاحرار (جاجرمی، ج ۱، ص ج) پس از یادکردِ بعضی املاهای مخصوصِ کلمات در یکی از نُسخِ آن کتاب ـ که اتّفاقاً همه از ویژگی‌های رسم الخطّ نُسخِ مورد استفادهٔ ماست ـ آن‌ها را از ممیّزات و خصوصیّاتِ نُسخِ پیش از قرن هشتم بر می‌شمارد و نتیجه می‌گیرد که آن نسخه «بدون هیچ شکّ و شبهه مؤخّر از قرن هشتم ممکن نیست استنساخ شده باشد».

۸. حمدالله مستوفی، ص ۷۵۴.

۹. مافرّوخی، ص ۲۵.

۱۰. «خدمت» از تعابیر احترام‌آمیز است که پیش از نام افراد می‌آورده‌اند، چنان که امروزه از تعبیرهای «جنابِ» و «حضرتِ» استفاده می‌شود.

۱۱. خواندمیر، ج ۳، ص ۱۱۷.

۱۲. هاشمی سندیلوی، ج ۵، ص ۳۴۵ (ذیل شمارهٔ «۲۵۴۱»).
۱۳. در رکن عروضی یا تفعیلهٔ «مفاعَلَتن» اگر «عصب» ـ یعنی تسکین پنجمین حرف که متحرّک هم هست ـ صورت گیرد، به «مفاعَلْتن (= مفاعیلن)» تغییر شکل می‌دهد؛ و اگر «قطف» ـ یعنی حذف سبب خفیف از آخرِ آن و تسکین حرف پنجم ـ رخ دهد، به «مفاعلْ (= فعولن)» مبدّل می‌گردد. به عبارت دیگر «قطف»، مجموع «عصب» و «حذف» (حذف سبب خفیف از آخر تفعیله) است.
۱۴. رکن عروضی «مفاعیلن» اگر در معرض «کفّ» ـ یعنی حذف هفتمین حرف که ساکن هم هست ـ قرار گیرد به «مفاعیلُ» مبدّل می‌شود؛ و اگر در معرض «حذف» ـ یعنی اسقاط سبب خفیف از آخر آن ـ قرار گیرد، به «مفاعی (= فعولن)» تبدیل می‌گردد.
۱۵. شمس قیس، ص ۹۴.
۱۶. أ) حافظ، ص ۲۵۵؛
۱۷. ابوالمجد تبریزی، ص ۲۳۹.
۱۸. حمدالله مستوفی، ص ۷۵۴.
۱۹. هاشمی سندیلوی، ج ۵، ص ۳۴۵.
۲۰. خواندمیر، ج ۳، ص ۱۱۷.
۲۱. جوینی، ج ۳، ص ۲۶.
۲۲. خاتمی، ص ۴۱۶.
۲۳. خواجه بهاءالدّین جوینی در حدود سال‌های ۶۳۰ ـ ۶۳۱ هـ. به صاحب دیوانیِ خراسان، و یکی دو سال بعد در حدود سال ۶۳۳ هـ. به صاحب دیوانیِ ممالک منصوب شده‌است؛ نگر: جوینی، ج ۱، مقدّمه، ص یط و ك.
۲۴. نگر: نسخهٔ اساس، برگ «۱۲۲ ر»؛ و نسخهٔ ب، برگ «۶۰ ر».
۲۵. میرافضلی، ۱۳۸۲، ص ۲۵۵، رباعی ۱۶.
۲۶. في ب: «و لمّا وصلت إليه هٰذه القطعة بهاءالدّين صاحب الدّيوان الماضي».
۲۷. فی الأساس: «الرُّوضُ» بضمّ الرّاء، و الصّحيح فتحُها كما شكّلناها.
۲۸. فی الأساس: «نطرِبْ» بكسر الرّاء، و الظّاهر فتحُها.
۲۹. در نسخهٔ اساس: «إبر» به کسرهٔ الف.
۳۰. في ب: «تبمست» بتقديم الميم على السّين، و هو ظاهر التّصحيف. فی الأساس «أُقحوان» بضمّ الهمزة، و الصّحيح قراءتها كهمزة وصل لاستقامة الوزن.
۳۱. في ب: «فقال مولانا القاضي رحِمَه ٱللّٰهُ في معارضتها على الوزن و القافية، و فيها مناظرة السّرو و الماء». مُفاوَضَتِها مِن «فاوَضَه» فی الحديث: بادَلَه القولَ.
۳۲. في سفينهٔ تبريز: «عُدنی»، و هو تصحيف.
۳۳. ب: «سوی آن مه»، و در سفینهٔ تبریز: «سوی دلبر».
۳۴. فی الأساس: «اصطباری»، و الصّحيح ما أوردناه وفقاً لما في ب و في سفينهٔ تبريز.
۳۵. فی الأساس: «ناری»، و الصّحيح ما أثبتناه وفقاً لما في ب و في سفينهٔ تبريز.

۳۶. در نسخهٔ اساس و ب: «کزاری»؛ آنچه در متن آورده‌ایم با ضبط سفینهٔ تبریز سازگار است.
۳۷. في ب: «البحاری» بالیاء، و هو خطأ.
۳۸. في ب: «بالدکار»، و هو تصحیف ظاهراً.
۳۹. في ب: «ازورای»، و هو تصحیف.
۴۰. فی الأساس «اتّهِم» بکسر الهاء فقط و الکلمة غیر مشکّلة فی باقی النّسخ، فتوافق صیغة الغائب من الماضی المجهول، و صیغة المتکلّم من المضارع المعلوم، غیر أنّه فی الوجه الأوّل یجب أن نقرأ همزة الوصل بالقطع.
في ب: «مراسلة» بکسر السّین، و الظّاهر فتحُه.
۴۱. في ب: «المزاری»، و هو ظاهر التّصحیف.
۴۲. در نسخهٔ اساس: «که» به جای «چو»، ولی ضبط نسخهٔ ب و سفینهٔ تبریز از نظر معنی ترجیح دارد.
۴۳. در ب: «جُباب»، و «ز میدان»، و اولی ظاهراً تصحیف است. در سفینهٔ تبریز: «حباب آسای آرد».
۴۴. في سفینهٔ تبریز: «نعطه» بدلَ «نقتطف»، و لعلّه تصحیف. فی الأساس: «زُهرَ» بضمّ الزّای، و الصّحیح فتحها.
۴۵. فی الأساس: «کطرفک»، و ما أوردناه موافق لِما في ب؛ و البیت غیر مذکور في سفینهٔ تبریز.
۴۶. در نسخهٔ اساس و ب «از» ندارد؛ آنچه آورده‌ایم مطابق با ضبط سفینهٔ تبریز است.
۴۷. در ب: «زد» به جای «داشت»؛ در سفینهٔ تبریز: «کوی» به جای «پیش داشت».
۴۸. در ب: «ایذر» به جای «اندر».
۴۹. در ب و سفینهٔ تبریز: «زبان»، و ظاهراً تصحیف است.
۵۰. در ب: «این» نیامده‌است.
۵۱. در ب: «ارجان»، و ظاهراً از سهو کاتب است.
۵۲. در سفینهٔ تبریز: «هوا چون» به جای «جهان از»
۵۳. فی الأساس: «الدّاری» و ما أوردناه موافق لما في ب و فی سفینهٔ تبریز.
۵۴. فی الأساس: «قَطر» بفتح القاف، و «کلٌّ» بالرّفع، و الظّاهر ضمّ القاف و نصب کلّ، کما أوردناه.
۵۵. فی الأساس: «عذاری» فی آخر البیت بفتح العین، و الصحّیح کسرها. في سفینهٔ تبریز: «تعتذرن» و «عذار» و التّصحیف فیهما ظاهر.
۵۶. في ب «استتاری»، و هو تصحیف. فی سفینهٔ تبریز: «فادبرت».
۵۷. في ب «القدومها»، و الألف زائدة کما هو الظّاهر. في سفینهٔ تبریز کلمةٌ شبیهة بـ«نثره» بدل «ینثر»، و هو تصحیف ظاهراً؛ و فی المصدر نفسِه: «علیه» و «لقدومه» بتذکیر الضّمیرین.
۵۸. فی الأساس: «شعري»، و ما أوردناه موافق لما في ب و سفینهٔ تبریز.
۵۹. في ب جُعل «احمر» فی نهایة المصراع الأول، و هو من سهو الکاتب. في سفینهٔ تبریز: «بشاعری»، و هو تصحیف.
۶۰. في ب جُعل «عبدا» فی أوّل المصراع الثّانی، و هو من سهو الکاتب.
۶۱. سعدی، غزلیّات، ص ۵۰۸؛ بیتِ شاهد برگرفته از غزلی با مطلعِ «ندانمت بحقیقت که در جهان بچه مانی / جهان و هر چه در او هست صورتند و تو جانی» است.
۶۲. نگر: سیوطی، ج ۴، ص ۱۸ (ذیل «الکلام في قولنا یا حلیماً لا یعجل»).

۶۳. فردوسی، ص ۵ (ذیل داستان دقیقی شاعر).

۶۴. انوری، ج ۱، ص ۱۵۴؛ بیتِ شاهد، در ضمن قصیده‌ای به مطلع: «دی چو بشکست شهنشاهِ فلک نوبت بار / وز سراپردهٔ شب گِرد جهان کرد حصار» آمده‌است.

۶۵. حافظ، ص ۹۰.

۶۶. سعدی، گلستان، ص ۳۱ (باب اوّل، حکایت ۱۶)؛ مصراعِ دوّمِ بیت چنین است: «و گر خواهی سلامت، بر کنار است».

۶۷. گفتنی است نحویان تمییزِ نسبت منقول را در سه قسم (منقول از فاعل، مفعول و مبتدا) منحصر کرده‌اند و به عنوان نمونه تمییزِ نسبت منقول از نائب فاعل را ـ که نمونهٔ آن در بیت قاضی مشاهده می‌شود ـ از قلم انداخته و یا شاید آن را با توجّه به اصل جمله، از نمونه‌های تمییزِ منقول از مفعول به شمار آورده‌اند. نگارندهٔ این سطور در بارهٔ تمییزِ نسبت منقول نظری جز آنچه در کتب نحو آمده دارد که گاه در کلاس‌های درس هم بازگفته‌است و برخی از دانشجویان نیز در تحقیقات و مقالات خود بدان اشاره کرده‌اند. براساس این رأی، تمییزِ نسبت منقول ـ هر قسمی فرض شود ـ در واقع منقول از مضاف است که چون مضاف الیه جای آن را گرفته، در قالب تمییز پدیدار گردیده‌است. حال این مضاف، ممکن است نقش‌های گوناگونی را ایفا کند. تفصیل موضوع و فوائد بلاغی آن را به مقال و مجال دیگری وا می‌نهم و تنها اشاره می‌کنم که این نظر هر چند تفاوت ماهوی با نظرِ نحویان ندارد و شاید تنها یک نوع جمع‌بندی و تغییر عنوان به حساب آید، امّا اوّلاً کارِ آموزش تمییز نسبت منقول و تشخیص منقول عنه را آسان می‌کند؛ و ثانیاً با مشکل حصرِ بلا دلیل تمییز نسبت در اقسام سه گانه روبرو نیست؛ و ثالثاً با پذیرش آن، اختلاف نظر نحویان در تحلیلِ تمییزِ منقول از مبتدا، به کلّی برطرف می‌گردد.

۶۸. دربارهٔ قوافی رائی و ایطاء خفی نگر: شمس قیس، ص ۲۰۹ و ۲۱۰ و ۲۵۸ و ۲۵۹.

۶۹. رضیّ‌الدّین استرآبادی، ج ۱، صص ۳۲۴ ـ ۳۲۶.

۷۰. ظهیر فاریابی، ص ۵۸؛ بیت شاهد، دهمین بیتِ قصیده‌ای است با مطلع:

مرا ز دست هنرهای خویشتن فریاد　　که هر یکی به دگرگونه داردم ناشاد

کتابنامه

۱. ابن‌الرّسول، سیّدمحمّدرضا، «قاضی نظام‌الدّین اصفهانی (شاعر ذو لسانین قرن هفتم هجری)»، دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان؛ ضمیمهٔ ش ۲۹ و ۳۰، تابستان و پاییز ۱۳۸۱، صص ۱۴۵ ـ ۱۸۲.

۲. ابن‌الرّسول، سیّد محمّد رضا، «مدح امام علی علیه‌السلام در آثار قاضی نظام‌الدّین اصفهانی»، گزیدهٔ مقالات همایش علمی امام علی علیه السّلام، بندر عبّاس ـ دی ماه ۱۳۸۴، بنیاد غدیر استان هرمزگان، مؤسّسهٔ انتشارات حضرت معصومه سلام الله علیها، قم، ۱۳۸۴، صص ۲۲ ـ ۵۴.

۳. ابوالمجد تبریزی، محمّد بن مسعود، سفینهٔ تبریز؛ چاپ عکسی از روی نسخهٔ خطّی کتابخانهٔ

شورای اسلامی، با مقدّمه‌های عبدالحسین حائری و نصرالله پورجوادی، مرکز نشر دانشگاهی، تهران، ۱۳۸۱.
۴. انوری، محمّد بن محمّد، دیوان، به اهتمام محمّد تقی مدرّس رضوی، ۲ ج، چ ۴، علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۷۲.
۵. بروکلمان، کارل، تاریخ الأدب العربیّ، ج ۵، نقله إلی العربیّة رمضان عبدالتّوّاب، راجع الترجمة السّیّد یعقوب بکر، دارالمعارف بمصر، القاهرة، [بی تا].
۶. جاجرمی، محمّد بن بدر، مونس الأحرار في دقایق الأشعار، با مقدّمهٔ علّامه محمّد قزوینی، به اهتمام میر صالح طبیبی، ۲ ج (با صفحه‌شمار پیاپی)، ج ۱: اتّحاد، تهران، ۱۳۳۷؛ ج ۲: انجمن آثار ملّی، تهران، ۱۳۵۰.
۷. جواد، مصطفی، «اصفهان معقل الأدب العربیّ و نظام‌الدّین الاصفهانیّ»، المجمع العلمیّ العراقیّ، ج ۱۰، ۱۹۶۳ م.، ۶۹ـ۹۴.
۸. جوینی، عطاملک بن محمّد، تاریخ جهانگشای، به سعی و اهتمام و تصحیح محمّد بن عبدالوهّاب قزوینی، ۳ ج، چ ۴، ارغوان، تهران، ۱۳۷۰.
۹. حافظ، شمس‌الدّین محمّد، دیوان، با تصحیح و سه مقدّمه و حواشی و تکمله و کشف الابیات و کشف اللّغات به اهتمام سیّد ابوالقاسم انجوی شیرازی، چ ۷، جاویدان، تهران، ۱۳۶۷.
۱۰. حمدالله مستوفی، حمدالله بن ابی‌بکر، تاریخ گزیده، تحقیق عبدالحسین نوائی، چ ۲، امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۲.
۱۱. خاتمی، احمد، شرح مشکلات تاریخ جهانگشای جوینی، پایا، تهران، ۱۳۷۳.
۱۲. خواندمیر، غیاث‌الدّین بن همام‌الدّین، تاریخ حبیب السّیر فی اخبار افراد بشر، با مقدّمهٔ جلال‌الدّین همائی، زیر نظر محمّد دبیرسیاقی، ۴ ج، چ ۳، خیّام، ۱۳۶۲.
۱۳. رضیّ‌الدّین استرآبادی، محمّد بن حسن، شرح الرّضی علی الکافیة، تصحیح و تعلیق یوسف حسن عمر، ۴ ج، جامعة قاریونس، [بی جا]، ۱۳۹۸ هـ. = ۱۹۷۸ م.
۱۴. سعدی، مصلح بن عبدالله، کلّیّات سعدی (گلستان، بوستان، غزلیّات، قصاید، رسایل، و خبیثات)، با استفاده از نسخهٔ تصحیح شدهٔ محمّد علی فروغی (ذکاءالملك)، مقدّمه از عباس اقبال، چ ۷، نشر محمّد، تهران، ۱۳۷۲.
۱۵. سیوطی، عبدالرّحمن بن ابی‌بکر، الأشباه والنّظائر فی النّحو، ۴ ج (در ۲ مج)، دار الکتاب العربی، ۱۴۰۴ هـ. = ۱۹۸۴ م.
۱۶. شمس قیس، محمّد بن قیس، المعجم فی معاییر اشعار العجم، به کوشش سیروس شمیسا، فردوس، تهران، ۱۳۷۳.
۱۷. ظهیر فاریابی، طاهر بن محمّد، دیوان، تصحیح و تحقیق و توضیح امیرحسین یزدگردی، به اهتمام اصغر دادبه، نشر قطره، تهران، ۱۳۸۱.

۱۸. فردوسی، ابوالقاسم، شاهنامهٔ فردوسی، به تصحیح ژول مول، چ ۵، بهزاد، تهران، ۱۳۷۹.
۱۹. مافرّوخی، مفضّل بن سعد، ترجمهٔ محاسن اصفهان، ترجمهٔ حسین بن محمّد بن ابی‌الرّضا آوی، به اهتمام عبّاس اقبال، (ضمیمهٔ) مجلّهٔ یادگار، تهران، ۱۳۲۸.
۲۰. میرافضلی، علی، رباعیّات خیّام در منابع کهن، مرکز نشر دانشگاهی، تهران، ۱۳۸۲.
۲۱. میرافضلی، علی؛ «قاضی نظام‌الدّین اصفهانی و رباعیّات او»، معارف، س ۱۹، ش ۲ (ش پیاپی ۵۶)، مرداد ـ آبان ۱۳۸۱، صص ۲ ـ ۲۵.
۲۲. نظام‌الدّین اصفهانی، محمّد بن اسحاق، دیوان المنشآت، دست‌نویس ش «۲۳۱۵» کتابخانهٔ احمد ثالث (توپقاپوسرای) ترکیه، ۷۱۰ هـ.، ۲۲۶ برگ، فیلم ش «۳۲۹» کتابخانهٔ دانشگاه تهران.
۲۳. نظام‌الدّین اصفهانی، محمّد بن اسحاق، دیوان المنشآت، دست‌نویس ش « Arabe 3174 » کتابخانهٔ ملّی پاریس، ۷۳۷ هـ.، ۱۴۱ برگ.
۲۴. نظام‌الدّین اصفهانی، محمّد بن اسحاق، رباعیّات نظام‌الدّین الأصفهانی (نخبة الشّارب و عجالة الرّاکب)، حقّقها و قدّم لها کمال أبودیب، دار العلم للملایین، بیروت، ۱۹۸۳ م.
۲۵. هاشمی سندیلوی، احمد علی، تذکرهٔ مخزن‌الغرائب، به اهتمام محمّد باقر، مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان، اسلام‌آباد، ۱۳۷۲ (= ۱۹۹۴ م.).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی