دوفصلنامهٔ ویژهٔ پژوهشهای ادبی و متن‌شناختی
دورهٔ جدید، سال بیستم، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۴۰۱ (پیاپی ۷۰)

۷۰

سخن میراث

تور در متون پهلوانی ایران و معرّفی «داستان تور بن جهانگیر» / رضا غفوری / ۹
کلمات مختوم به «-ای» و «-وی» در متون قدیم فارسی... / مسعود راستی‌پور / ۲۷
«جامع الحساب»: اثری فارسی منسوب به نصیرالدین طوسی در حساب هوایی / فاطمه سادات سعادتمند / ۴۹
اقتباس شیرعلیخان لودی از «جامع الصنایع والاوزان» سیف جام هروی... / امید شاه‌مرادی / ۷۳
سابقهٔ پیوند وزن شعر و موسیقی در متون کهن / بهراد بنایی / ۸۵
«گرشاه‌نامه»: تلفیق شاهنامه و گرشاسب‌نامه در برخی از دست‌نویس‌ها... / علی اصغر ابراهیمی وینیچه / ۱۱۹
احتمال الحاقی بودن غزلی مشهور در دیوان حافظ / امیر شفقت / ۱۴۱
دو نسخهٔ کهن به‌یغمارفته از منظومهٔ «دولرانی خضرخان»... / مهدیه اسدی و بیژن ظهیری ناو / ۱۵۷
روایات لیلی و مجنون در ادبیات مکتوب کردی / هادی بیدکی / ۱۷۹
اربعین‌نگاری صوفیان: بررسی و تصحیح اربعینات منظوم از قطب محیی کوشکُناری / احسان پورابریشم / ۱۹۹

فهرست

سخن سردبیر ۵

تور در متون پهلوانی ایران و معرّفی «داستان تور بن جهانگیر» / رضا غفوری ۹

کلمات مختوم به «– ای» و «– وی» در متون قدیم فارسی.../ مسعود راستی‌پور ۲۷

«جامع الحساب»: اثری فارسی منسوب به نصیرالدین طوسی در حساب هوایی / فاطمه سادات سعادتمند..... ۴۹

اقتباس شیرعلیخان لودی از «جامع الصّنایع والاوزانِ» سیف جام هروی و... / امید شاه‌مرادی..... ۷۳

سابقهٔ پیوند وزن شعر و موسیقی در متون کهن / بهراد بنایی..... ۸۵

«گرشاه‌نامه»: تلفیق شاهنامه و گرشاسب‌نامه در برخی از دست‌نویس‌ها... / علی اصغر ابراهیمی وینیچه..... ۱۱۹

احتمالِ الحاقی بودن غزلی مشهور در دیوانِ حافظ / امیر شفقت ۱۴۱

دو نسخهٔ کهن به‌یغمارفته از منظومهٔ «دولرانی خضرخان»... / مهدیه اسدی و بیژن ظهیری ناو ۱۵۷

روایات لیلی و مجنون در ادبیات مکتوب کردی / هادی بیدکی ۱۷۹

اربعین‌نگاری صوفیان: بررسی و تصحیح اربعینات منظوم از قطب محیی کوشکُناری / احسان پورابریشم ۱۹۹

چکیدهٔ انگلیسی/ مجدالدین کیوانی 3

آینهٔ میراث، مؤسسهٔ پژوهشی میراث مکتوب
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال ۲۰، شمارهٔ ۱ (پیاپی: ۷۰)، بهار و تابستان ۱۴۰۱، ۲۷-۴۷

کلمات مختوم به «-ای» و «-وی» در متون قدیم فارسی؛ تمرینی در فنّ تلفّظ‌شناسی

مسعود راستی‌پور *

چکیده

در این مقاله کوشش شده‌است تا با بررسی برخی جنبه‌های اجتماعی و اقتصادی شعر فارسی، به‌ویژه شیوه‌های امرار معاش شعرا و چگونگی ارتباط آنها با دربارها و دیگر مراکز ثروت و قدرت، برخی عوامل ایجاد سنن شعری و معیارسازی متون رسمی مشخص شود. در این بررسی معلوم خواهد شد که برخی کاربردهای شعرا نه تابع زبان طبیعی ایشان، که پیرو سنن شعری و معیارهای زبان رسمی بوده‌است و از این روی در همهٔ موارد نمی‌توان از کاربردهای ایشان دربارهٔ زبان طبیعی خودشان و روزگارشان نتیجه‌گیری کرد. با مطالعهٔ موردی دربارهٔ کلمهٔ «روی/ رو» روشن می‌شود که کدام صورت/ صورت‌های آن در شعر سده‌های چهارم و پنجم هجری رواج داشته‌است؛ اما مقصود اصلی به دست دادن قواعد و معیارهایی قابل تعمیم به دیگر پژوهش‌ها در تاریخ زبان فارسی و تحوّلات واژگانی است.

کلیدواژه‌ها: تاریخ زبان فارسی، اقتصاد شعر فارسی، سنّت شعری، ادب درباری، نقد شعر، زبان معیار، تصحیح متن، شعر عامیانه

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۳/۲۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۵/۲۵

* پژوهشگر زبان و ادبیات فارسی/ Rasti.masoud@gmail.com

مقدّمه

برای آن‌که یک گزارهٔ درست در نظر عموم به گزاره‌ای نادرست یا دست‌کم بی‌تأثیر بدل شود، راه ساده و سرراستی وجود دارد: تکرار آن گزارهٔ درست و نتایج نادرست گرفتن یا هیچ نتیجه‌ای نگرفتن از آن. یکی از این گزاره‌ها که در سال‌های اخیر در میان پژوهشگران زبان و ادبیات فارسی سخت مکرّر شده و عموماً نتایج درست یا ملموسی از آن گرفته نشده این است که «متن ادبی در خلأ ایجاد نمی‌شود». چنین رویکردی طبعاً باید در نقد ادبی تأثیرگذار باشد، زمینه‌های سرایش هر شعر و ایجاد هر گونهٔ شعری را بررسی کند، روابط میان شعرا و روابطشان با دربارها و دیگر مراکز ثروت و قدرت را ارزیابی کند، تأثیر نحله‌های فکری و مذهبی را در اشعارشان مطالعه کند، و از همهٔ این بررسی‌ها نتایجی ملموس، قابل تعمیم و در عین حال جزئی‌نگرانه بگیرد.

یکی از زمینه‌هایی که گزارهٔ پیشین در آن بسیار تأثیرگذار است استفاده از شعر (و کلاً، متون ادبی) در تدوین تاریخ زبان است. برای تحلیل درست اطّلاعاتی که از شعر راجع به تاریخ زبان دریافت می‌شود، باید طیف گسترده‌ای از حواشی را، که شعر فارسی در میان آن‌ها قرار گرفته‌است، در نظر آورد و با نگاهی کلّی‌نگرانه جزئیات را استخراج کرد. در چنین بررسی‌ای ملاحظات بسیاری را باید در نظر داشت، از جمله:

- این رویکرد به شعر فارسی (یعنی استفاده از شعر برای استخراج قواعد زبان) سده‌هاست که میان ادبای فارسی‌زبان رواج دارد و این یعنی دور: شاعر فارسی‌زبان قواعد «زبان فارسی» (و نه فقط قواعد شعر فارسی) را از شعر پیشینیان استخراج می‌کرده و همان قواعد را در شعر خود به کار می‌بسته‌است.[۱]
- نه‌تنها ادبای قدیم و پژوهشگران امروزی، که بسیاری از کاتبان نیز می‌توانسته‌اند بعضی

۱. طبعاً شعرای پیشرو و سبک‌ساز، در کنار ایجاد سبک تازه، بعضی قواعد زبانی را نیز به‌روز می‌کردند و از این راه در زبان شعر تحوّلاتی ایجاد می‌شد. گسست‌های فرهنگی، تحوّلات بزرگ سیاسی و اجتماعی، مهاجرت شعرا و... نیز از عواملی بود که زبان شعر را متحوّل می‌ساخت و حکم پیش‌گفته را، آن‌گونه که انتظار می‌رود، از اطلاق کلّی دور می‌ساخت. با این حال نگاه به شعر قدما به‌عنوان مرجع درست و غلطِ زبانی، در تمامی دوران‌های شعر فارسی، با شدّت و ضعف، رایج و معتبر بوده‌است.

ویژگی‌های غالب و پربسامد در شعر پیشینیان را دریابند و موارد کم‌شمارِ متفاوت را ـ به این تصوّر که دارند متن را تصحیح می‌کنند ـ تحریف کنند.

- شعر فارسی پیرو سنّت بوده و هست و نه‌تنها از نوآوری، که از به‌روز بودن هم گریز داشته‌است و دارد.[۱]
- خاستگاه شعر فارسی ماوراءالنّهرِ دورهٔ سامانیان بود و اوج شکوفایی‌اش در خراسانِ دورهٔ غزنویان، و پس از آن سلجوقیان؛ در نتیجه، شعرای فارسی‌زبان در هر زمان و در هر نقطه‌ای از ایران، به شعر شاعران ماوراءالنّهر و خراسان و به روزگار سامانیان و غزنویان و سلجوقیان نظر داشتند و از آن تقلید می‌کردند. در واقع کتاب مقدّس شعرای دوران‌های بعد، دواوین شعرای آن دوران‌ها بود.[۲]
- شاعران فارسی‌زبان، عموماً، محلّ درآمدی جز شعرشان نداشتند و برای کسب چنین درآمدی ناگزیر بودند با یکدیگر رقابت کنند. در این رقابت اغلب ناچار می‌شدند که از قواعد یکسانی تبعیّت کنند تا کسی نتواند تخطئه‌شان کند.

هر یک از این ملاحظات البته باید در کنار دیگر ملاحظات و با دیدی کلّی‌نگرانه در نظر گرفته‌شود، زیرا تأثیر و تأثّر آن‌ها ممکن است موجب شود که گاهی یک یا چند مورد از این شرایط در شعر شاعر تأثیر نکرده‌باشد. به هر روی، نکتهٔ قطعی آن است که نباید تاریخ زبان فارسی را با زبان فارسیِ نمودیافته در شعر خلط کرد و باید از میان آن‌چه از شعر فارسی استنباط می‌شود، با نگاهی همه‌جانبه و محتاطانه، عناصر معنادار و قابل استفاده را استخراج کرد. در واقع این گزاره که «شعر فارسی می‌تواند در تدوین تاریخ زبان فارسی یاری‌رسان باشد» (گزاره‌ای که تقریباً تمامی محقّقان برجستهٔ اخیر از آن آگاه بوده و به کارش بسته‌اند) تا زمانی صحیح است که شرایط و ضوابط استفاده از آن پیش چشم باشد.

کوشش نگارنده بر این است که تأثیر یکی از ضوابط اجتماعی و اقتصادی شعر فارسی را در استخراج اطّلاعات زبانی از آن، به‌صورت جزئی و در یک مورد خاص، نشان دهد.

---

۱. سخن نگارنده درباب شعر سنّتی امروز است و درباب شعر نو و شعر آوانگارد امروز متخصّصان آن باید اظهار نظر کنند.

۲. در دوره‌های غزنوی و سلجوقی نیز شعر دوره‌های پیشین معیار و محکّ درستی و نادرستی بوده‌است.

۱. شعر درباری و اقتضائات آن

بخش عمده‌ای از شعر فارسی ـ و کلّاً، ادب فارسی ـ درباری است و این نتیجهٔ طبیعی شرایط اقتصادی بسیاری از شعرا است، که مرسوم ترین راهِ امرار معاششان حمایت ممدوحان بوده‌است.[۱] گذشته از این، یکی از راه‌های دسترسی به کتابخانه برای مطالعهٔ متون علمی و ادبی ارتباط داشتن با دربارها بوده‌است و مهم‌تر از آن، مطمئن‌ترین راه برای ماندگار کردن یک اثر سپردنش به درباری بوده که نسخه‌برداری و حفظ آن را بر عهده بگیرد. اما راه یافتن به دربار و باقی ماندن در آن‌جا سختی‌های بسیار داشت. هرچه دربار بزرگ‌تر و سفره چرب‌تر، تعداد شعرا بیش‌تر و، طبعاً، شمار رقبا و منتقدان بیشتر. در دربارهای بزرگ و مرکزی، غالباً امیرالشعرایی نیز حضور داشت که وظیفه‌اش جز دادن مجوّز ورود به حلقهٔ شاعران دربار،[۲] احتمالاً نقد شعر شاعران و امتیاز دادن به آن نیز بوده‌است.[۳]

ضرورت وجود امیرالشعرا، یعنی کسی که در اشعار سره را از ناسره تمیز بدهد و ارزش هر شعر را خاطرنشان پادشاه کند، از آن‌جا دانسته‌می‌شود که پادشاهان غالباً از قواعد شعر و ادب آگاهی نداشته‌اند و، به علاوه، اگر قضاوت را به عموم شعرای دربار می‌سپردند احتمالاً

---

۱. این نشان می‌دهد که ثروت خانوادگی فردوسی چه تأثیر شگفت‌آوری در ادب فارسی داشته‌است: اگر این پشتوانه نبود به احتمال بسیار امروز شاهنامه‌ای نداشتیم، یا شاهنامه‌ای می‌داشتیم سرودهٔ شاعری جز فردوسی. با این حال نباید تصوّر کرد که شاهنامه منظومه‌ای درباری نیست، زیرا فردوسی بر آن نبوده که دارایی خود را صرف کند و به ازای آن کار بزرگ هیچ بهره‌ای عایدش نشود. او نیز شاهنامه را برای تقدیم به پادشاهی آماده کرده و امید داشته که به پاداش آن، به‌تعبیر امروزی، حق‌التألیف قابل توجّهی دریافت کند.

۲. برای نمونه بنگرید بدان‌چه نظامی عروضی (۱۳۸۵: ۶۵) راجع به امیر معزّی آورده که نشان می‌دهد پیوستن به خدمت سنجر از طریق امیرالشعرای دربارِ او بوده است.

۳. دولتشاه سمرقندی (۱۳۸۲: ۴۵) دربارهٔ عنصری گفته‌است که شعرا بایستی ابتدا شعرشان را به عنصری عرضه می‌کردند تا او غلط‌گیری می‌کرد («غثّ و سمین آنرا منقّح ساخته») و پس از آن به عرض محمود می‌رساند. بی‌گمان بخشی از آن‌چه تذکره‌نویسانی همچون دولتشاه آورده‌اند حاصل اغراق و داستان‌سرایی ایشان و اسلاف آنان است، اما این افسانه‌ها حول واقعیّتی شکل گرفته‌اند. در تأیید آن‌چه دولتشاه درباب عنصری گفته و او را استاد شاعران زمانهٔ خود دانسته، می‌توان به قصیدهٔ منوچهری در مدح عنصری استناد کرد (منوچهری، ۱۳۸۱: ۷۹).

اختلاف نظر پیدا می‌شد، پس نیاز به کسی بود که رأی نهـایی را صـادر کنـد.[۱] وجـود چنـین شخصی به آن معنی بود که شعر شاعران نقد می‌شد و برای نقد اشعار باید قواعدی در دست می‌بود،[۲] زیرا ناقد نمی‌توانست ذوق خود را ملاک قرار دهـد[۳] و هـر گـاه شـاعری را تخطئـه می‌کرد، می‌بایست نشان می‌داد که آن شاعر خلاف‌قاعده‌ای کرده‌است.[۴]

نتیجهٔ طبیعی وجود چنین سازوکاری آن بود که هر شاعر، خـواه‌نـاخواه، از قواعـدی کـه مورد تأیید امیرالشعرا، و احتمالاً عموم شعرای دربار، بود تبعیّت می‌کـرد.[۵] در این‌کـه عمـدهٔ این قواعد ناظر به اصول عروض و قافیه و صنایع بیـانی و بـدیعی بـود تردیـدی نیسـت، امـا بی‌گمان سلامت زبان و ادیبانه بودن آن نیز بخشی از سنجه‌هایی بود که در تعیین عیار اشعار

---

۱. این البته در صورتی است که حضور امیرالشعرا تنها تابع عنصر ضرورت بوده‌باشد، حال آن‌که می‌دانیم چنین نبوده و رقابت‌های میان شعرا و زیاده‌خواهی‌های شماری از آنان گاه موجب می‌شده پادشاه را قانع کنند که باید از میـان شعرا امیری برگزیند. در واقع هدف از امیرالشعرایی کسب قدرت و ثروت بیش‌تر بود و راه به دست آوردن و حفظ این جایگاه نزدیک شدن به پادشاه و تخطئهٔ دیگر شعرا بوده است (برای مثال نک. روایت نظامی عروضی راجع به رقابت عمعق و رشیدی بر سر سیّدالشعرایی، نظامی عروضی، ۱۳۸۵: ۷۳-۷۴). البته نباید از یاد برد که یکـی از لوازم دیوان‌سالاری، داشتن مسئولان و مقاماتی برای هـر شـغل اسـت و نظـام دیوان‌سـالارانهٔ دربارهـای ایرانـی، خواه‌ناخواه، ایجاد مقامی برای ساماندهی و نظارت بر شعرای درباری را ایجاب می‌کرده‌است.

۲. احتمالاً محمّدتقی بهار اوّلین و آخرین ملک‌الشعرایی بود که بخشی از این قواعد را، کـه شـمار زیـادی از آن‌هـا سینه‌به‌سینه به او رسیده‌بود، مکتوب کرد.

۳. این خطا را عمعق در نقد شعر رشیدی مرتکب شده و شعر رشیدی را بی‌نمـک دانسـته و موجـب شده‌اسـت کـه رشیدی او را به سخره بگیرد (نک. نظامی عروضی، ۱۳۸۵: ۷۴). در واقع عمعق شعر رشیدی را «منقّی و منقّح» یافته بوده و نتوانسته‌است در آن لغزش و خلاف‌قاعده‌ای نشان دهد، در نتیجه ناچار شده‌است که رأیی ذوقی دربارهٔ آن صادر کند.

۴. از همین‌جا می‌توان دانست که چرا غالباً امیرالشعراها نوآورترین یا خوش‌ذوق‌ترین شاعران دربارها نبوده‌اند: وظیفهٔ امیرالشعرا شعر خوب و بدیع سرودن نبود، او باید سنّت را خوب می‌دانست و خوب می‌توانست از دیگر شعرا ایراد بگیرد. البته فقط امیرالشعرای دربار نبود که از قواعد و سنّت‌ها در جهت تخطئهٔ رقبای خـود بهـره می‌بـرد و مـثلاً شکایت سنائی از شعرایی که «دال با ذال قافیت کرده»اند مشهور است (سنائی، ۱۳۵۹: ۶۸۳).

۵. دربارهٔ این‌که این قواعد را چه کسی وضع می‌کرد یا توافقی بر سر آن‌ها بود یـا نـه، نگارنـده فعـلاً سـندی نـدارد؛ احتمالاً در تواریخ و تذکره‌ها بتوان اسنادش را یافت. روشن است که منبع استخراج ایـن قواعـد دواویـن شـعرای پیشین بوده‌است.

به کار بسته‌می‌شد. این‌جاست که چالش اصلی پژوهشگر تاریخ زبان آشکار می‌شود: این سازوکار بر روند معیارسازی زبان چه تأثیری گذاشته[۱] و زبان معیارِ رواج‌یافته از این طریق چه ارتباطی با زبان طبیعی و روزمرّهٔ آن روزگار داشته‌است؟ یکی از رایج‌ترین معیارها در نقد ادبی در ایران، و نیز یکی از اصلی‌ترین سنجه‌های درست و نادرست زبانی، کاربرد قدماست و تأثیر این سنجه را در تمامی دوران‌های ادب فارسی می‌توان دید.[۲] با توجّه به چنین سنّتی، آیا می‌توان گفت آن‌چه شاعران حرفه‌ای به کار می‌برده‌اند همان چیزی بوده که در دوران آنان رواج داشته‌است؟ هر گاه معیار «شعر سخته» زبان و قواعد رایج در شعر قدما باشد، آیا می‌توان گفت که شاعر سخته‌گوی از زبان طبیعی روزگار خود بهره برده‌است؟[۳]

---

۱. طبعاً این بخش کوچکی از فرایند استانداردسازی است و آموزش‌هایی که دبیران می‌دیده‌اند و سپس با تألیفات خود می‌پراکنده‌اند (برای مثال نک. بخش ۳ از این گفتار) و تأثیری که ثروت دربار در باقی‌ماندن بعضی کتاب‌ها داشته‌است و... نیز در این فرایند مؤثّر بوده‌است (با این توضیح که از بین رفتن دیگر کتاب‌ها شاید حاصل عمل دربار نبود، یعنی دربار آن‌ها را از میان نمی‌برد، اما نبود حمایت دربار ناچار به حذف آن‌ها می‌انجامید).

۲. تقلید از گذشتگان در سطوح مختلف زبان حدود متفاوتی دارد. تقلید واژگانی طبعاً بسیار ساده‌تر از تقلید دستوری است و در تقلید واژگانی نیز سطوح مختلفی را می‌توان تشخیص داد. برای مثال دریافت و مراعات قاعدهٔ ذال معجمه یا قافیه کردن «سخن» با کلمات مختوم به «ـُ ن» دشواری چندانی ندارد، همچنین مراعات یانات مجهول پایانی که غالباً قاعده‌مندند. اما موارد دشوارتر، به‌ویژه مواردی که تنها از طریق حافظه می‌توان آن‌ها را مراعات کرد، کمتر قابل تقلیدند. از این روست که یاء مجهول پایانی را حتی تا همین اواخر هم شعرا مراعات می‌کردند، اما یائات مجهول میانی و واوهای مجهول از دیر زمانی از یاد رفته‌اند. این موارد را همیشه نمی‌توان نشانهٔ چگونگی تلفّظ کلمات در روزگار یا محلّ زندگی شاعر دانست.

۳. تعابیر «شاعر سخته‌گوی» و «شاعر طراز اوّل» و تعابیر دیگری از این دست چندان دقیق و قابل سنجش نیستند و از این روی نگارنده در ادامه از کاربرد آن‌ها پرهیز می‌کند. شاعران فارسی‌زبان را، از نظر پایبندی به قواعد رسمی شعرسرایی، به سه دسته می‌توان تقسیم کرد: الف. شعرای حرفه‌ای، یعنی کسانی که در دربارها شعر می‌گفته‌اند (مدیحه‌گویان و غزل‌سرایان) یا برای تقدیم به دربار یا پشتیبانی شعر می‌گفته‌اند (مثنوی‌سرایان) و شعرگویی شغل ایشان بوده‌است؛ ب. شعرای صوفی، که یا به‌واسطهٔ جایگاه معنوی خود می‌توانسته‌اند از قواعد عدول کنند و مورد نقد قرار نگیرند و یا اصولاً از راهی جز دربار امرار معاش می‌کرده‌اند؛ ج. شعرای عامی، که اگرچه ممکن بود از دانشمندان روزگار خود باشند اما شاعری حرفهٔ تمام‌وقت و مشغلهٔ دائمی ایشان نبود و در نتیجه با اصول و قواعد آن آشنایی کمتری داشتند یا در مراعات آن‌ها کاملاً موفّق نبودند. در این نوشته، با توجّه بدان‌که بازهٔ مورد بررسی تا پایان سدهٔ پنجم است، دربارهٔ گروه دوم سخنی گفته‌نمی‌شود.

۲. سنجش نظریه در عمل

از آن‌چه گفته‌شد می‌توان نتیجه گرفت که روند تغییر کلمات و هماهنگی آن‌ها با صورت‌های طبیعی و رایج در شعر شاعران حرفه‌ای بسیار کُند و در شعر شاعران عامی سریع تربوده است. از این روی انتظار می‌رود در شعر شاعران عامیِ سده‌های چهارم یا پنجم بتوان اشکالی از کلمات را دید که در شعر شاعران حرفه‌ای آن دوران نایاب یا بسیار نادر است. نمونهٔ مورد بررسی در اینجا واژهٔ «روی» است.[۱]

مؤلّف کتاب تلفّظ در شعر کهن فارسی، شواهد کاربرد صورت «رو» (یعنی «روی» بدون «ی») را در سدهٔ پنجم نادر می‌داند و می‌گوید:

> [...] هر جا در متن‌های پیش از سدهٔ ششم با صورت‌هایی چون **مو**، **رو** یا **نا** (= نای) و **سرا** روبه‌رو شدیم باید در اصالت شاهد تردید کنیم، جالب است که همواره معتبرترین سندها و نسخه‌ها این تردید را تأیید می‌کنند. (عیدگاه طرقبه‌ای، ۱۳۹۹: ۲۴۳)

او کوشیده‌است شواهدی از«رو» در اشعار سدهٔ پنجم را به شکلی تصحیح کند که نشانهٔ کاربرد این صورت از آن‌ها زدوده شود. این رویکرد بعداً نقد شده و شواهدی از کاربرد «رو» در اشعارِ پیش از سدهٔ ششم به دست داده شده‌است (نه به‌عنوان شواهد قطعی، بلکه شواهدی که پیش از حکم به نبودِ «رو» پیش از سدهٔ ششم باید آن‌ها را بررسی کرد؛ شاپوران، ۱۳۹۹: ۸۵-۸۷). مؤلّف سپس سعی کرده برخی شواهد یاد شده را ردّ کند (عیدگاه طرقبه‌ای، ۱۴۰۰-الف: ۲۸۹).

کاربرد «رو» (صورت کوتاه‌شدهٔ «روی»)، در شعر شاعران حرفه‌ای، طبعاً باید کمیاب باشد، اما علّت این کمیاب بودنْ در شعر شعرای سده‌های چهارم و پنجم، فقدانِ این صورت در زبان شعرای این دوره نبوده، بلکه به سبب پایبندی آنان به اصل کلمه بر اساس معیارهای شاعری ایشان بوده است. با این حساب، می‌توان حدس زد که صورت «رو» در شعر شاعران عامی سده‌های چهارم و پنجم نه‌تنها یافت می‌شود، بلکه چندان کمیاب هم

---

۱. نگارنده «روی» را به‌عنوان نمونه بررسی کرده‌است و نتایج کلّی‌ای که در این مقاله به دست می‌دهد قابل تعمیم به تمامی کلمات مشابه آن (مانند موی، پای، سرای و...) است. با این حال وضعیت هر یک از این کلمات را، به‌صورت جزئی، باید جداگانه بررسی کرد.

نیست؛ این حدس را شعر حکیم میسری، سرایندهٔ دانشنامه در علم پزشکی (سرودهٔ ۳۶۷-۳۷۰ق)، و شعر ربیع، سرایندهٔ علی‌نامه (سرودهٔ ۴۸۲ق)، تأیید می‌کند[۱]:

دگر شونیز گو لختی بسایش و زیتِ نیک، لختی رو نمایش
(میسری، ۱۳۷۳: ۸۰)

وگر از سک و عودِ خام یابی نبید کهنه یابی رو نتابی
(همان: ۲۱۲)

مگر زین آتش استسقا فزاید و آنکس رو به بیماری گراید
(همان: ۲۳۵)

فراموش کردی ازین کفته تو که بر جنک حیدر نهاذی تو رو
(ربیع، ۱۳۸۸: ۱۹پ)

چو اعدای دین کرد رو را بما بسازیم کارش بجور[۲] و جفا
(همان: ۲۷ر)

که کر من کشم ور کشندم رواست کزین هر دو رو خلد باقی مراست
(همان: ۱۱۲پ)

بکفت این و رو کرد سوی شبان بکفتش کی ای کمرهِ کمرهان
(همان: ۱۲۱ر)

که یک کس ندانست ازین راز بس نه بکشاد یک کس ازین رو نفس
(همان: ۲۸۹پ)

ز شام آن زمان رو بکوفه نهاذ شب و روز می‌رفت خندان و شاد
(همان: ۲۹۵پ)

این شواهد نشان می‌دهد که ادعای نبودِ صورت «رو» در شعر پیش از سدهٔ ششم مردود است.

---

۱. این هر دو منبع از منابع مورد استناد در کتاب تلفّظ در شعر کهن فارسی بوده‌اند و روشن نیست که چرا مؤلّف کتاب ـ با وجود ادّعای استقرای تام در منابع خود ـ در جایی که دربارهٔ کلماتی مانند «روی/ رو» سخن گفته این دو منبع را به‌کلّی کنار گذاشته‌است. شواهد دانشنامه از پایگاه دادگان فرهنگستان زبان و ادب فارسی و شواهد علی‌نامه از نرم‌افزار میراث مکتوب مؤسسهٔ نور استخراج شده‌است.

۲. اصل: بحور.

اما در همین دوران (احتمالاً در همین دوران) شاعر عامی دیگری را می‌شناسیم که دستنویس نسبتاً قدیمی از مثنوی او به جای مانده‌است: عیّوقی، سرایندهٔ ورقه و گلشاه.[۱] عیّوقی در شعر خود ظاهراً هیچ گاه «رو» به کار نبرده‌است،[۲] و این ظاهراً تناقضی ایجاد می‌کند: اگر در سده‌های چهارم و پنجم «رو» (= روی) وجود داشته‌است و اگر محتمل است که شعرای عامی این صورتِ تغییریافته را به کار برده‌باشند، پس چرا عیّوقی آن را به کار نبرده است؟ در شعر عیّوقی خلاف‌قاعده یافته می‌شود و اگر همهٔ این موارد حاصل دستبرد کاتب نباشد، که به احتمال قوی نیست، تعدادش کم نیست؛[۳] اما وی تفاوت قابل‌توجّهی با دو شاعر دیگر دارد: میسری کتابی طبّی را به نظم در آورده و ربیع حماسه‌ای دینی را، در حالی که عیّوقی قصد سرایش منظومهٔ ادبی عاشقانه‌ای را داشته که به حامیِ خود تقدیم و صله‌ای دریافت کند. در واقع به نظر میسری و ربیع ادبیّت اولویّت نداشته، اما مهم‌ترین هدف عیّوقی سرایش یک منظومهٔ ادبی بوده‌است. از این روست که عیّوقی، با تمام ضعف‌های شعری‌اش، به کاربرد صورت ادبی «روی» دقّت داشته و از کاربرد «رو» پرهیز کرده، اما میسری و بدیع ـ بر اثر بی‌توجّهی به معیارهای ادب رسمی ـ گاهی «رو» را به کار برده‌اند.[۴]

اما آیا از وجود «رو» در شعر شاعران عامی می‌توان نتیجه گرفت که در شعر شاعران حرفه‌ای هم‌روزگار ایشان هم وجود چنین صورتی محتمل است؟ نگارنده درباب این نکته در ادامه سخن خواهد گفت، اما پیش از آن سند مهمّی را بررسی می‌کند و از آن راه، یکی دیگر از ویژگی‌های شعر فارسی را ـ که در بررسی‌های زبانی باید پیش چشم داشت ـ نشان می‌دهد.

---

۱. دربارهٔ تاریخ سرایش ورقه و گلشاه نظر قطعی نداده‌اند و از اواخر سدهٔ چهارم تا اوایل سدهٔ ششم را برای سرایش آن محتمل دانسته‌اند (نک. صفا، ۱۳۶۲: ۱۰-۱۱). با این حال محتمل‌تر آن است که این منظومه به محمود غزنوی تقدیم شده‌باشد.

۲. در یک مورد در دستنویس این اثر «رو» آمده‌است: دو عاشق بران سان چو دو کوه روی/ گرازان و رو آوریده بروی (عیّوقی، ورقه و گلشاه، طوپقاپو سرای: گ۱۹پ). در این‌جا به احتمال قریب به یقین کاتب «ی» را از قلم انداخته‌است، آن‌گونه که در موارد دیگر (نک. همان: ۲۰ر- ز بهر نظاره بجا ایستاد؛ ۳۶پ- اگر خال خود را بجا آورم/ و یا چرخ را زیر پای آورم؛ ۵۹پ- سرا آن اویست و جای آن اوست؛ و...).

۳. از جمله اسقاط «ع» از تقطیع (عیّوقی، ۱۳۶۲: ۴۷، بیت آخر) یا قوافی ناتندرست (همان: ۵۱، بیت ۸؛ ۶۸، بیت ۷؛ ۹۶، بیت ۲ و...).

۴. دربارهٔ میسری و عیّوقی احتمال دیگری قابل طرح است که در بخش ۵ مقاله بدان پرداخته‌می‌شود.

۳. تفاوت گفتار با نوشتار

کتاب دستور دبیری یا آیین دبیری[۱] ظاهراً در میانهٔ سدهٔ ششم تألیف شده‌است (نک. نحوی، ۱۳۸۹: هشت). نویسندهٔ این کتاب دربارهٔ کلماتی همچون «روی» اطّلاع بسیار مهمّی داده‌است:

> ... و رُوی و مُوی و بُوی و خُوی و جای و سرای به یا نویسند هرچند در بیشتر اوقات یا در لفظ نیاید. (میهنی، ۱۳۸۹: ۵؛ قس. همو، ۱۳۷۵: ۶)

در بخش ۱ این مقاله، دربارهٔ تأثیر آموزش بر رواج بعضی صورت‌ها گفته‌شد و اکنون می‌بینیم که در کتابی که برای آموزش دبیری نوشته شده، تصریح شده که این‌گونه کلمات را باید با «ی» پایانی نوشت، اگرچه آن «ی» در تلفّظ نیاید. این نشان می‌دهد که مکتوب شدن این یاها در متون منثور نمی‌تواند نشانهٔ تلفّظ شدنشان باشد، اما حذف آن‌ها می‌تواند نشانه‌ای باشد از به تلفّظ نیامدن آنها. در دستنویس علی‌نامه می‌توان نمونه‌ای از این شیوه را دید:

بنوک سنان آن دو برخاش‌جوی بکردند در معرکه روی بروی

(ربیع، ۱۳۸۸: ۴۴پ)

ظاهراً کتابت بیت زیر می‌تواند شاهد دیگری از همان رسم‌الخط باشد:

جرا یار عثمان نبوذی بکو جرا زو نهان کرده بوذند روی

(همان: ۲۵ر)

در واقع، احتمال دارد که تلفظ دو صورت «بگو» و «بگوی» برای کاتب یکسان بوده و هر دو را «بگو» می‌خوانده است.[۲] با این حال، بر اساس این تک‌نسخه نمی‌توان شیوهٔ واقعیِ خود شاعر را دریافت.

پرسش این است که چگونه می‌توان گفتهٔ میهنی را با آن‌چه از شعر فارسی می‌دانیم جمع

---

۱. دستنویس کتاب نامی ندارد و دو مصحّح هر کدام نامی برای آن برگزیده‌اند.

۲. نباید انتظار داشت که در کتابت متون منظوم نیز این قاعده همان‌قدر رعایت شده‌باشد که در کتابت متون منثور. به احتمال بسیار در کتابت متون منظوم چنین قاعده‌ای وجود نداشته و کاتب علی‌نامه نیز احتمالاً ناخواسته و بنا به عادت در این مواضع «ی» را حفظ کرده‌است. علّت این تفاوت آن است که در متون منثور تلفّظ شدن یا نشدن «ی» پایانی تفاوتی ایجاد نمی‌کند، اما در متون منظوم بود و نبود این «ی» در وزن تأثیرگذار است.

کرد؟ در سروده‌های شاعران قدیم، به‌دلالت وزن شعر درمی‌یابیم که یاء پایانی این دست کلمات به تلفّظ درمی‌آمده‌است؛ پس چگونه می‌توان پذیرفت که آن یا را می‌نوشته‌اند اما نمی‌خوانده‌اند؟ پاسخ این پرسش پیش‌تر گفته‌شد: شعر فارسی سخت پیرو سنّت است و از همراهی با تحوّلات زبانی پرهیز دارد. در واقع شعرا و ادبای فارسی‌زبان تحوّل زبان را به‌مثابهٔ فساد آن می‌دانند و از این روی می‌کوشند که حتّی الامکان نه‌تنها در شعر و نثر، که در گفتار خود نیز به سیاق گذشتگان پایبند باشند. روندی که تحوّل این دست کلمات طی کرده این است که ابتدا یاء پایانی آن‌ها در تلفّظ نیامده، اما در نوشتار حفظ شده و پس از آن نوشتار نیز با گفتار هماهنگ شده‌است. با این حال شعرای حرفه‌ای بسیار دیرتر این تغییر را پذیرفته و آن را در شعر خود نمایان ساخته‌اند.

اما شعر فارسی ویژگی‌ای دارد که از قضا در این‌جا خلاف آن‌چه عموماً پنداشته‌می‌شود عمل کرده و موجب آشکار شدن صورت رایج و طبیعی یک کلمه شده‌است: ضرورت شعری. آن‌چه سرایندگان دانشنامه و علی‌نامه را ناچار کرده که دست از رعایت سنّت بردارند و کاربرد طبیعی خود را آشکار سازند، ضرورت وزن بوده‌است.[۱] این تأثیر مثبتِ ضرورت شعری در پی بردن به صورت رایج و طبیعی کلمات (در بعضی موارد، نه همیشه) نکته‌ای است که در پژوهش‌های زبانی بر پایهٔ شعر اهمیت بسیار دارد.

۴. رویکرد شاعران حرفه‌ای

شواهدی از کاربرد احتمالی «رو» در شعر شاعران حرفه‌ای سده‌های چهارم و پنجم در دست است (نک. عیدگاه طرقبه‌ای، ۱۳۹۹: ۲۴۴-۲۴۵؛ شاپوران، ۱۳۹۹: ۸۶؛ عیدگاه طرقبه‌ای، ۱۴۰۰: ۲۸۹). از اشعار بسیاری از این شعرا نسخه‌های قدیم، و نیز تصحیح‌های دقیق، در دست نیست و از این روی فعلاً نمی‌توان دربارهٔ شعر آنان اظهار نظر قطعی کرد، اما از اشعار سه تن از این شعرا نسخه‌های قدیم باقی است: ازرقی هروی، ناصر خسرو، و

۱. احتمالاً اگر هر یک از این دو پایبندی بیش‌تری به قواعد شعر رسمی داشت می‌توانست با تلاش اندکی همان صورت «روی» را در شعر خود بیاورد، اما آن‌گونه که پیش‌تر گفته‌شد، این دو تن احتمالاً اهتمام چندانی به مراعات این قواعد نداشته‌اند.

مسعود سعد. پیش‌تر از قول عیدگاه طرقبه‌ای نقل کردیم که «هر جا در متن‌های پیش از سدهٔ ششم با صورت‌هایی چون **مو**، **رو** یا **نا** (= نای) و **سرا** روبه‌رو شدیم باید در اصالت شاهد تردید کنیم» و «جالب است که همواره معتبرترین سندها و نسخه‌ها این تردید را تأیید می‌کنند». این سخن در غالب موارد صحیح است و در معدود مواردی غلط. در واقع قدیم‌ترین و معتبرترین دستنویس‌های دواوین این سه تن، که صرف‌نظر از شاهنامه تنها متون منظوم رسمی‌اند که از آن‌ها دستنویس‌های قدیم (پیش از سدهٔ دهم) در دست است، وجود شواهد نادری از کاربرد «رو» را نشان می‌دهند. نادر بودن شواهد «رو» در این متون ـ با توجّه به آن‌چه دربارهٔ مقاومت شعر رسمی در برابر تحوّلات زبانی گفته‌شد ــ امری است طبیعی، اما غلبهٔ مسلّم صورت «روی» در متن‌های این دوره نشانهٔ نبودِ صورت «رو» در آن‌ها نیست.

پیش از پرداختن به شواهد این سه دیوان باید دو نکته را یادآوری کرد:

نخست آن‌که شواهدی که از دانشنامه و علی‌نامه به دست داده‌شد نشان می‌دهد که «رو» در سده‌های چهارم و پنجم (شاید تنها در سدهٔ پنجم؛ نک. بخش ۵) وجود داشته و در این‌جا سخن نه بر سر وجود این صورت، بلکه بر سرِ کاربردِ آن در دواوین شعرای یادشده است.

دوم آن‌که قدیم‌ترین دستنویس‌های فارسیْ متون منثورند و از هیچ متن منظومی دستنویسی کهن‌تر از سدهٔ هفتم در دست نداریم.[۱] از این روی، و با توجّه بدان‌چه از قول میهنی نقل شد (نک. بخش ۳ این گفتار)، بر اساس دستنویس‌های باقی‌مانده از سده‌های پنجم و ششم نمی‌توان دربارهٔ رواج داشتن یا نداشتن صورت «رو» در این دوره‌ها سخن گفت و این نکته را باید در متون منظوم و از راه وزنْ بررسی کرد. این مورد از موارد استثنائی است که در آن‌ها ضرورت‌های شعری گویاتر از گواهی دستنویس‌های کهن است.

---

۱. چند برگ از یک گرشاسپ‌نامهٔ پراکنده‌شده در کتابخانهٔ بریتانیا نگهداری می‌شود که کتابت آن را به‌احتمال «نزدیک بزمان مؤلف» دانسته‌اند (مینوی، ۱۳۲۳: ۵۷۴). همچنین امیدسالار (۱۳۸۸: هشتادوهشت) کتابت دستنویس علی‌نامه را در پایان سدهٔ ششم محتمل می‌داند، در حالی که شفیعی کدکنی (۱۳۸۸: بیست‌ودو) کتابت آن را در فاصلهٔ ۷۰۰–۸۰۰ قمری می‌داند.

اما ابیاتی که باید دربارهٔ آن‌ها سخن گفت اینهاست:[۱]

۱. ور خصم تو در آینه رو* بنماید دست اجل از آینه بیرون آید

* مینو، ملک، خا: رخ؛ متن= حک، مج (ازرقی، ۱۳۹۸: ۲۶۲)

۲. این جان پاک تو ز چه رو مانده‌است اسیر* پنهان دراین حوران و دست و کران‌بره[۲]

تقوی: ز چه ماند است بی‌خبر (ناصر خسرو، ۱۳۶۸: ۲۶۸؛ همو، ۱۳۷۲: ۳۸۳)

۳. پاسخ بنده از چه رو* «لا» کرد چون جواب همه کسش نَعَم است؟

* I، C، J: پاسخ من چرا همه؛ K، H: پاسخ من چرا همی؛ [متن= A، B، D، E، G] (مسعود سعد، ۱۳۹۰: ۱۷۳)

آموخت دُرفشانی و یاقوت و زرّ ناب زان رو* بود که دست تو گشته‌ست یار تیغ

[متن= تمامی نسخ: A، D، I، J، K] (مسعود سعد، ۱۳۹۰: ۳۸۰)

۴-۱. ازرقی

دستنویس **حک** (حکیم‌اوغلو علی پاشا، کتابت: احتمالاً سدهٔ هشتم)، معتبرترین دستنویس دیوان ازرقی است و هر گاه دستنویس دیگری آن را همراهی کرده‌باشد ضبط این دستنویس در متن آمده‌است (نک. راستی‌پور، ۱۳۹۸: پانزده). این دستنویس تاریخ کتابت ندارد، اما به احتمال قریب به یقین کتابتش متأخر از سدهٔ هشتم نیست و این نکته موجب می‌شود نتوان میان این دستنویس و دستنویس **مینو** (مجموعهٔ چهار دیوان، کتابت: ۶۹۲ق) که در پایان سدهٔ هفتم کتابت شده، به‌لحاظ قدمت تمایز چندانی قائل شد. در مقدّمهٔ این مقاله گفته‌شد که قواعد شعر فارسی را جز شعرای قدیم و پژوهشگران امروزی، کاتبان قدیم نیز می‌توانستند کشف کنند و یکی از این قواعد، که پیچیدگی چندانی هم ندارد، آن است که هر

---

۱. به احتمال قوی، این‌ها تنها شواهد مشکوک نیستند و با جست‌وجو در دواوین، شواهد دیگری نیز یافت می‌شود که باید مورد بررسی قرار گیرد. نگارنده ادّعای فحص بلیغ ندارد و تنها به مواردی می‌پردازد که پژوهشگران پیشین بدان‌ها اشاره کرده‌اند.

۲. شاپوران (۱۳۹۹: ۸۶) «مانده‌است» را با قید احتمال به «مانده‌ست» و مصراع دوم را به‌صورت «پنهان در این خورابه و دشت و گران پره» تصحیح کرده‌است. «مانده‌ست» برابر است با ضبط دستنویس (ناصر خسرو، دیوان، چلبی عبدالله: گ۱۵۴پ- ماندست) و «مانده است» تصرّف مصحّحان دیوان است.

گاه وزن به‌اندازهٔ یک فع گنجایش داشته‌باشد باید «رُخ» آورد و هر گاه گنجایش آن به‌اندازهٔ یک فاع باشد باید «روی» آورد.[۱] کاملاً محتمل است که کاتبی «رو» را در شعر ازرقی دیده‌باشد و «رخ» را به‌جای آن نهاده؛ اما عکس این تغییر قدری بعید است. کوتاه سخن آن‌که با توجّه به ۱. اعتبار دستنویس حک[۲] و همخوانی دستنویسی دیگر با آن، ۲. رواج صورت «رو» در سدهٔ پنجم، و ۳. محتمل‌تر بودن تبدیل «رو» به «رخ» توسّط کاتبان، در این‌جا، تا یافته‌شدن دستنویس معتبرتری از دیوان ازرقی که ضبط «رخ» را در این موضع تأیید کند، صورت برتر همان «رو» است.

اما نکتهٔ گفتنی دیگر برخورد دوگانه با اسناد است. داشتن استانداردهای دوگانه پژوهشگر را از رسیدن به واقعیّت بازمی‌دارد. هر گاه به‌جای سنجش احکام خود با محکّ اسناد، احکامِ قطعی‌پنداشتهٔ خویش را محکّی برای سنجش اعتبار اسناد بپنداریم، مصادره به مطلوب کرده‌ایم. مؤلّف تلفّظ در شعر کهن فارسی در انتقاد از ضبط بیت دیگری از ازرقی، که در آن «جزای» به کار رفته‌است، می‌گوید:

> با بهره‌گیری از دست‌نویس کتابخانهٔ حکیم‌اوغلو علی پاشا که به دلیل برتری ضبط‌هایش بر دیگر نسخه‌ها، در ویراست مورد نظر به عنوان نسخهٔ اساس نسبی از آن استفاده شده‌است (ازرقی هروی، ۱۳۹۸، ص چهارده و پانزده، پیش‌گفتار مصحّحان) صورت درست بیت به دست می‌آید: ... (عیدگاه طرقبه‌ای، ۱۴۰۰- ب: ۲۸۸).[۳]

---

۱. شاپوران (۱۳۹۹: ۸۷) به این نکته به صورت دیگری اشاره کرده‌است. اگر در وجود صورت «رو» در سدهٔ پنجم تردید داشته‌باشیم البته نمی‌توانیم به‌قطع قائل به چنین قاعده‌ای شویم و در آن صورت محتمل است که شعرا به‌علّت رواج نداشتن صورت «رو» در این‌گونه موارد «رخ» آورده‌باشند، اما با توجّه به شواهدی که از علی‌نامه آوردیم، رواج صورت «رو» در این دوره محلّ تردید نیست.

۲. ضبط‌های منفرد این دستنویس معتبر نیست و همخوانی با دستنویسی دیگر است که بدان اعتبار می‌بخشد.

۳. در مقالهٔ محلّ ارجاع، شاهدی که راستی‌پور (در تعلیقات دیوان ازرقی) برای کاربرد «جزای» در کشف الاسرار به دست داده‌است به‌درستی رد شده و به رسم‌الخطّ دستنویس‌های قدیم (نوشتن «ی» به‌جای «یی» پس از مصوّت‌های بلند «-ا» و «-و») استناد شده‌است. اما نکته‌ای که ناگفته مانده آن است که این رسم‌الخط را راستی‌پور پیش‌تر، با شواهد و اسناد کافی، نشان داده‌است (نک. راستی‌پور، ۱۳۹۷: ۱۰۵-۱۰۶). نگارنده در درستی این تحلیل که صورت «جزای» به‌قیاس کلمات فارسی‌ای همچون سرای و درای و... ساخته شده‌باشد مردّد است و ممکن است این صورت حاصل گشتگی همزهٔ پایانی این کلمه باشد که شاعر به‌ضرورت وزن، حفظش کرده‌است. به هر روی ضبط منفرد دستنویس حک را، که کاملاً ساده‌شده می‌نماید، نمی‌توان بر ضبط دیگر نسخ ترجیح داد.

دستنویس حکیم‌اوغلو علی پاشا که در این‌جا ضبط منفرد آن به ضبط دیگر دستنویس‌ها ترجیح داده شده‌است، همان دستنویسی است کـه در بیـت محـلّ بحـث (ور خصـم تـو در آینه...) صورت «رو» را نشان می‌دهد و دستنویس دیگری نیـز آن را در ایـن ضـبط همراهـی می‌کند. مسلّماً نمی‌توان پذیرفت که هر گاه دستنویسـی قواعـد قطعی‌پنداشـتهٔ پژوهشـگر را تأیید کند معتبر است و هر گاه آن قواعد را رد کند از اعتبار می‌افتد. پژوهشگر باید بکوشد تـا قواعد خود را با اسناد مطابقت بدهد، نه این‌که برای اثبات قواعـد خـود در اسـناد دسـت بـه گزینش بزند.

۴-۲. ناصر خسرو

ضبط متن مجتبی مینوی برابر است با ضبط دسـتنویس ع (کتابخانـهٔ چلبـی عبداللـه ترکیـه، کتابت: ۷۳۶ق) و معلوم نیست که ضبط چاپ تقـوی بـر اسـاس چـه نسـخه ایسـت. البتـه می‌دانیم که تقوی دیوان ناصـر خسـرو را بـر طبـق چـاپ سـنگی ۱۳۱۴ق تهـران، تصـحیح کرده‌است (مینوی، ۱۳۷۲: ۷۴) و از این‌جا روشن می‌شود که ضبط مینوی، به‌لحاظ اعتبـار سند، ترجیح کامل دارد. همچنین ضبط «مانده‌ست» (بر وزن فاعلن) که از خصـایص شـعر ناصر خسرو (و برخی دیگر از شعرای سده‌های چهـارم و پـنجم) اسـت نیـز اصـالت ضـبط دستنویس ع را تأیید می‌کند. پرسش ناصر خسـرو در بیـت یـاد شـده (نـک. ناصـر خسـرو، ۱۳۶۸: ۲۶۸، بیت۱۲-۱۳)، این نیست که «چرا جان تو بی‌خبر است؟»، بلکـه می‌خواهـد مخاطب خود را به فکر بیندازد که «چرا جان پاک (= غیرخاکی، علـوی) تـو در تـن تـو [کـه خاکی و زمینی است] اسیر مانده‌است؟».

۴-۳. مسعود سعد

دستنویس A از دیوان مسعود سعد، یعنی قدیم‌ترین دستنویس این دیوان، همـان دسـتنویس حکیم‌اوغلو علی پاشاست که دیوان ازرقـی را نیـز در بـر دارد. دیگـر دسـتنویس‌های دیـوان مسعود سعد هیچ یک از سدهٔ یازدهم قدیم‌تر نیستند. روشن است کـه ضـبط «رو» در بیـت یادشده از مسعود سعد، را معتبرترین سند نیز تأیید می‌کنـد. بـا ایـن حـال دربـارهٔ بیـت دوم گفته‌اند (عیدگاه طرقبه‌ای، ۱۴۰۰-الف: ۲۸۹):

با آن‌که در هیچ یک از چاپ‌ها نسخه‌بدلی برای «زان رو» دیده نمی‌شود، کاربرد «رو» را که خلاف آگاهی‌های آوایی و سندهای اصیل تاریخ زبان است نمی‌توان پذیرفت. معنای مصراع نخست و پیوند آن با مصراع دوم نیز آشفته و سست است. این آشفتگی و سستی در نتیجهٔ تحریف صورت اصیل شعر مسعود سعد رخ داده‌است که در اینجا آن را از دو نسخهٔ قدیمی از مجموعه‌ای کهن نقل می‌کنم:

آموخت زرفشانی و یاقوت‌گستری/ تیغ از کف تو ای کفت آموزگار تیغ (سیف جام هروی، نسخهٔ بریتانیا، گ۱۰۰؛ همان، نسخهٔ افغانستان، ص۱۹۵)

این‌که کاربرد «رو» «خلاف آگاهی‌های آوایی و سندهای اصیل تاریخ زبان است» ادّعایی است که باید با توجّه به اسناد تأیید شود، نه آن‌که اسناد با توجّه بدان سنجیده شود. این همان مصادره به مطلوبی است که از آن سخن رفت. اما نویسنده بخش‌های مهمّی از اطّلاعاتی را که خواننده برای سنجش اسناد او نیاز دارد، در اختیار او نمی‌گذارد. مجموعهٔ کهنی که مورد استناد نویسنده است، همان مجموعهٔ لطایف و سفینهٔ ظرایف است که سیف جام هروی از ۷۶۳/۷۶۲ تا ۸۰۴ق مشغول تألیف آن بوده‌است (نوشاهی، ۱۳۷۸: ۵۱)؛ این سند در بهترین حالت متعلّق به نیمهٔ دوم سدهٔ هشتم است و از دستنویس حکیم‌اوغلو علی پاشا قدیم‌تر نیست. اما نکتهٔ دیگر (که در استفاده از جنگ‌ها و مجموعه‌ها غالباً مغفول واقع می‌شود) آن است که این مجموعه خود مؤلّفی ادیب داشته‌است که احتمال تصرّف او در اشعار، به‌قصد تصحیح و تنقیح آن‌ها، بسیار است. به‌ویژه که سیف جام در تألیف خود قصد شرح صنایع شعری و علوم بلاغی را داشته (همان: ۵۶) و این احتمال دستبرد او در اشعار را بسیار قوی‌تر می‌کند.[۱]

۱. عامل دیگری که خواننده را از سنجش اعتبار استدلال‌های نویسنده بازمی‌دارد پراکندگی شواهد و استدلالات اوست. اگر بنا بر کشف حقیقت امر باشد، راه درست آن است که مجموع شواهد و استدلالات را یکجا پیش چشم خواننده بگذاریم تا بتواند با نگاهی کلّی دربارهٔ آن‌ها داوری کند. این‌که نویسنده هر بار تنها یکی از شواهد نقض را به خواننده ارائه کند و همان یک شاهد را مخدوش کند، موجب می‌شود که خواننده تصوّر کند که «این تنها شاهد نقض است» و با دیدنِ استدلالاتی نه‌چندان متقن، سخن نویسنده را بپذیرد. در واقع آن‌چه موجب می‌شود خواننده سخن نویسنده را بپذیرد، نه استدلالات نویسنده، که تصوّر «در دست نبودن هیچ شاهد نقض دیگری» است، و نویسنده هم این واقعیّت را که «شواهد نقض دیگری هست که هنوز رد نشده‌است» از خواننده پنهان می‌کند. این روند، که احتمالاً نویسنده آن را ناآگاهانه در پیش گرفته‌است، نه موجب اقناع خواننده، که ←

عیدگاه طرقبه‌ای معنای مصراع نخست بیت دوم و پیوند دو مصراع را، با صورتی که در دیوان آمده‌است، آشفته و سست دانسته و ظاهراً علّت دست نیافتن او به معنای مصراع نخست و پیوند دو مصراع، پیچیدگی‌ای است که در نحو مصراع نخست وجود دارد: آموخت درفشانی و یاقوت و زرّ ناب. در این مصراع بخشی از دو معطوفٌ علیه به قرینهٔ لفظی حذف شده‌است: آموخت درفشانی و یاقوت[فشانی] و زرّ ناب[فشانی]. معنای بیت این است: [تیغْ] فشاندن دُرّ (استعاره از درخشش تیغ) و یاقوت (استعاره از خون دشمنان) و زرّ ناب (استعاره از زردی روی دشمنان) را آموخت، و از آن روست که دست تو با تیغ همراه شده‌است (دست تو دُرّ و یاقوت و زرّ می‌فشاند و تیغ نیز این کارها را آموخته‌است؛ از این روست که دست تو افتخار همراهی خود را به تیغ اعطا کرده‌است). ضبط مجموعهٔ لطایف ساده‌شده می‌نماید و به احتمال قوی حاصل تصرّف مؤلّف مجموعه است.

۴-۴. کم‌دقتی یا ضعف فصاحت؟

یکی از دشواری‌های بررسی موضوع حاضر آن است که تغییر ابیاتی که «رو» در آنها به کار رفته غالباً دردِ سر چندانی ندارد و از این روی کاتبان به‌سادگی می‌توانسته‌اند کاربردهای «رو» را از میان ببرند. هر جا که کاتبان تصرفی نکرده باشند نیز مصحّحان می‌توانند با تغییر اندکی ضبط دستنویس‌ها را اصلاح کنند. اما این نکته پرسشی منطقی پیش می‌آورد: اگر بپذیریم که ۱. به کار نبردن صورت «رو» در شعرْ قاعده بوده و ۲. کاتبان و مصحّحان به‌سادگی می‌توانند شواهد کاربرد «رو» را تغییر دهند و، به زعم خود، اصلاح کنند، آیا شاعرْ خود قادر نبوده که در بیت خود تغییری اندک ایجاد کند و آن صورت را، که کاربردش خلاف قاعده بوده‌است، به کار نبرد؟ پاسخ آن است که این‌گونه کاربردها غالباً نه بر اثر ناتوانی یا ضعف فصاحت، بلکه صرفاً حاصل غفلت است. شاعر اگر سرودهٔ خود را بازبینی

→

موجب فریب او می‌شود: خواننده‌ای که در سه نوشتهٔ جداگانه رد شدنِ سه شاهد را می‌بیند (نخست با این تصوّر که «شاهد نقض دیگری وجود ندارد»، سپس «دو شاهد نقض وجود داشت که هر دو رد شد» و سپس «سه شاهد نقض وجود داشت که هر سه رد شد»...)، اطمینان می‌یابد که سخن نویسنده صحیح است؛ اگر همان خواننده، در یک نوشتهٔ جامع، آن سه شاهد (و چندین شاهد نقض دیگر) و استدلالات نویسنده را یکجا ببیند، سخن او را محلّ تأمّل یا حتی مردود خواهد دانست.

می‌کرد و متوجّه می‌شد که خلاف‌قاعده‌ای کرده‌است، به احتمال بسیار با تغییری اندک آن خطا را اصلاح می‌کرد (و چه بسا در موارد بسیاری چنین کرده‌باشد)؛ اما چندان غریب نیست که شاعر همیشه شعر خود را بازبینی نکرده‌باشد و حتی در بازبینی هم متوجّه خطای خود نشده‌باشد.

۵. جمع‌بندی

درباب متون منظوم رسمی سدهٔ چهارم گفته‌شد که از غالب آن‌ها، جز شاهنامه، نسخه‌های قدیم و تصحیح‌های دقیق در دست نیست و فعلاً نمی‌توان دربارهٔ آن‌ها داوری دقیقی کرد. نگارنده تمامی شواهد «رو/ روی» را در شاهنامه بررسی نکرده و از بود و نبود صورت «رو» در شاهنامه اطّلاعی ندارد؛ اما آن‌چه دربارهٔ نبود صورت «رو» در ورقه و گلشاه گفت، اگرچه کوشید که توجیه آن را به دست دهد، همچنان کاملاً موجّه نمی‌نماید. اگر شاعران توانایی همچون ازرقی و ناصر خسرو و مسعود سعد گاهی لغزیده‌اند و صورت «رو» را به کار برده، چگونه است که شاعر ضعیفی همچون عیّوقی هیچ گاه مرتکب این لغزش نشده‌است؟

دیدیم که شواهد کاربرد «رو» در دانشنامه در علم پزشکی به چشم می‌خورد، اما بررسی دقیق‌تر آن ابیات نشان می‌دهد که ظاهراً هیچ یک از این شواهد قطعی و اطمینان‌بخش نیستند. دستنویس این متن مورَّخ ۸۵۲ق است (زنجانی، ۱۳۷۳: بیست) و چندان مضبوط نیست. در هر سه بیتی که به دست داده‌شد، می‌توان «رو» را به «زو» تبدیل کرد و این تغییر هیچ اشکالی در معنی ابیات ایجاد نمی‌کند.[۱] در نتیجه، هر گاه متون دیگر کاربرد صورت «رو» را در سدهٔ چهارم رد کنند، به شواهد ارائه‌شده از دانشنامه نمی‌توان اتّکا کرد و احتمالاً در آن ابیات نیز باید «رو»ها را به «زو» تصحیح قیاسی کرد.[۲] اگر این حدس درست باشد و

۱. شاهد دیگری از کاربرد «رو» در دانشنامه در علم پزشکی به چشم می‌خورد (میسری، ۱۳۷۳: ۲۴۹، بیت۱۳۱۳) که در آن «رو» را به «زو» نمی‌توان تبدیل کرد. با این حال مصراع دوم آن بیت تصحیح قیاسی مصحّح است، تصحیحی که شباهت چندانی به صورت مضبوط در دستنویس ندارد، و نمی‌توان بدان استناد کرد.

۲. نگارنده تصویری از دستنویس این متن در اختیار ندارد و مصحّح متن، برات زنجانی، نیز آن را از روی میکروفیلم تصحیح کرده‌است. از این روی بعید نیست که در اصل دستنویس «زو» بوده‌باشد و اصلاً نیازی به تصحیح قیاسی نباشد.

صورت «رو» در سدهٔ چهارم رواج نداشته بوده‌باشد، توجیهِ نبودن این صورت در ورقه و گلشاه نیز (اگر ورقه و گلشاه در سدهٔ چهارم سروده شده‌باشد) بسیار ساده خواهد بود: عیّوقی به قاعده‌ای پایبند نبوده، بلکه صورت «رو» در زبان او اصلاً وجود نداشته‌است.[۱] اما با توجّه به شواهدی که از علی‌نامه به دست دادیم و نمونه‌هایی که در دواوین شاعران سدهٔ پنجم دیدیم، می‌توان رواج صورت «رو» در سدهٔ پنجم (دست‌کم در نیمهٔ دوم این سده) را تقریباً قطعی دانست. با این حال احتمال بسیار دارد که این تغییر از مدّتی پیش‌تر در گفتار ایجاد شده، و با تأخیر به شعر راه یافته‌باشد.

نتیجه

شعر، و به‌طور کلّی ادب فارسی، در سده‌های چهارم و پنجم، درباری بوده و امرار معاش شعرا و ادبا موقوف پذیرش ایشان در دربارهای بزرگ و کوچک بوده‌است. در غالب این دربارها سازوکاری برای نقد شعر و تشخیص سره از ناسره وجود داشته که غالباً ملک‌الشعرایی در رأس آن قرار داشته‌است. این سازوکار موجب می‌شده که شعرا ناگزیر از مراعات قواعد مورد تأیید ملک‌الشعرا و عموم شعرا باشند تا از نقد و تخطئه در امان بمانند. حتی شعرایی که در دربارها اقامت نداشته‌اند نیز برای اثبات قدرت شاعری خود و به دست آوردن مقبولیت در میان شعرای حرفه‌ای، ناچار بوده‌اند که همان قوانین را مراعات کنند. این یکی از شیوه‌ها و علل ایجاد سنّت‌های شعری است که زبان شعرا را، در پاره‌ای موارد، از زبان طبیعی روزگار آنان دور ساخته‌است.

واژهٔ «روی/ رو»، که در این‌جا به‌عنوان نمونه مورد بررسی قرار گرفت، احتمالاً در سدهٔ چهارم به‌صورت «رو» رواج نداشته، اما در سدهٔ پنجم، به احتمالی قریب به یقین، به‌صورت

---

۱. در پانویس ۱۵ گفته‌شد که نتایج کلّی این مقاله قابل تعمیم به دیگر کلمات مشابه «روی»، همانند «پای» و «سرای» و «موی»، است، اما دربارهٔ هر یک از آن‌ها باید مستقلاً تحقیق کرد. در این‌جا یک نمونه نمایان می‌شود و آن «پای» است. در متن دانشنامه شواهدی از کاربرد «پا» به چشم می‌خورد (میسری، ۱۳۷۳: ۱۶۹، بیت۲۷۸۷؛ ۲۲۲، بیت۳۷۰۱. شواهدْ مستخرج از پایگاه دادگان فرهنگستان زبان و ادب فارسی است) که ظاهراً تردیدی در آن‌ها نیست، اما عیّوقی هیچ گاه صورت «پا» را به کار نبرده‌است. احتمال آن‌که این‌گونه کلمات در مناطق مختلف در زمان‌های متفاوت دچار تحوّل شده‌باشند منتفی نیست، اما اطّلاعاتی که از سرایندگان این دو منظومه در دست داریم آن‌قدر نیست که بتوانیم این موضوع را بررسی کنیم.

«رو» نیز رواج یافته بوده‌است. این رواج را از روی یکی از منظومه‌های عامیانهٔ این دوران، یعنی علی‌نامه، می‌توان دریافت. با این حال شعر رسمی فارسی همچنان در برابر کاربرد این واژه به‌شکل تغییریافته مقاومت می‌کرده‌است، زیرا در عرف ادبا هر نوع تغییری در زبان نوعی فساد به شمار می‌رفته است. با وجود این مقاومت، نمونه‌های نادری از کاربرد «رو» در شعر شاعران رسمی سدهٔ پنجم به چشم می‌خورد که افزون بر برخورداری از پشتیبانی دستنویس‌های قدیم اشعار این شعرا، از راه قواعد تصحیح متن و سبک‌شناسی نیز تأیید می‌شود.

منابع

ـ ازرقی هروی (۱۳۹۸). دیوان. تحقیق و تصحیح مسعود راستی‌پور و محمّدتقی خلوصی. تهران: کتابخانهٔ مجلس.

ـ امیدسالار، محمود (۱۳۸۸). مقدمه ← ربیع.

ـ دولتشاه سمرقندی (۱۳۸۲). تذکرة الشعرا. به‌اهتمام ادوارد براون. تهران: اساطیر.

ـ راستی‌پور، مسعود (۱۳۹۷). «کسرهٔ بدل از یای نکره، یک ویژگی گویشی-رسم‌الخطّی». آینهٔ میراث، پیاپی ۶۳: ۹۷-۱۲۸.

ـ ــــــــــــ (۱۳۹۸). مقدمه ← ازرقی هروی.

ـ ربیع (۱۳۸۸). علی‌نامه. نسخه‌برگردان نسخهٔ شمارهٔ ۲۵۶۲ کتابخانهٔ قونیه. با مقدّمهٔ محمدرضا شفیعی کدکنی، محمود امیدسالار.

ـ زنجانی، برات (۱۳۷۳). مقدمه ← میسری.

ـ سنائی غزنوی (۱۳۵۹). حدیقة الحقیقة و شریعة الطریقة. به‌تصحیح محمّدتقی مدرّس رضوی. تهران: دانشگاه تهران.

ـ شاپوران، علی (۱۳۹۹). «"تلفّظ در شعر کهن فارسی": سرمشق بایدها و نبایدهای پژوهش (۱)». گزارش میراث، ش۸۶-۸۷ (بهار-تابستان ۱۳۹۸): ۷۶-۱۰۴.

ـ شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۸۸). مقدمه ← ربیع.

ـ صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۲). مقدمه ← عیّوقی.

ـ عیدگاه طرقبه‌ای، وحید (۱۳۹۹). تلفّظ در شعر کهن فارسی، بهره‌گیری از شعر در شناخت تلفّظ‌های دیرین. تهران: موقوفات دکتر محمود افشار- سخن.

ـ ـــــــــــــ (۱۴۰۰-الف). «زان رو». آینهٔ پژوهش، ش۱۹۲ (بهمن و اسفند): ۲۸۹.
ـ ـــــــــــــ (۱۴۰۰-ب). «لقای و جزای». آینهٔ پژوهش، ش۱۹۲ (بهمن و اسفند): ۲۸۷-۲۸۸.
ـ عیّوقی. ورقه و گلشاه. دستنویس شمارهٔ ۸۴۱ کتابخانهٔ خزینه، موزهٔ طوپقاپو سرای. بی‌تا. بی‌کا (عکس محفوظ در پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، به شمارهٔ ۱۴۹۲۵).
ـ ـــــــــــــ (۱۳۶۲). ورقه و گلشاه. به‌اهتمام ذبیح‌الله صفا. تهران: فردوس.
ـ مسعود سعد سلمان (۱۳۹۰). دیوان. مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمّد مهیار. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
ـ منوچهری دامغانی (۱۳۸۱). دیوان. به‌تصحیح محمّد دبیرسیاقی. تهران: زوّار.
ـ میسری (۱۳۷۳). دانشنامه در علم پزشکی. به‌اهتمام برات زنجانی. تهران: دانشگاه تهران.
ـ مینوی، مجتبی (۱۳۲۳). «نسخه‌های قدیم گرشاسپنامه». ماهنامهٔ آموزش و پرورش، سال چهاردهم، ش۱۱-۱۲: ۵۶۹-۵۷۴.
ـ ـــــــــــــ (۱۳۷۲). مقدمه ← ناصر خسرو.
ـ میهنی، عبدالخالق (۱۳۷۵). دستور دبیری. به‌تصحیح سیّد علی رضوی بهابادی. یزد: بهاباد.
ـ ـــــــــــــ (۱۳۸۹). آیین دبیری. تصحیح و توضیح اکبر نحوی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
ـ ناصر خسرو قبادیانی. دیوان. دستنویس شمارهٔ ۲۹۰ مجموعهٔ چلبی عبدالله، کتابخانهٔ سلیمانیه. مورَّخ ۷۳۶. کتابت بکتمور بن جریک (؟) الصاصی.
ـ ـــــــــــــ (۱۳۶۸). دیوان. به‌تصحیح مجتبی مینوی و مهدی محقّق. تهران: دانشگاه تهران.
ـ ـــــــــــــ (۱۳۷۲). دیوان. به‌تصحیح نصرالله تقوی. به‌اهتمام و تصحیح مجتبی مینوی. با تعلیقات علی‌اکبر دهخدا. تهران: دنیای کتاب.
ـ نحوی، اکبر (۱۳۸۹) مقدمه ← میهنی.
ـ نظامی عروضی (۱۳۸۵). چهارمقاله. به‌تصحیح محمّد قزوینی. به‌کوشش محمّد معین. تهران: زوّار.
ـ نوشاهی، عارف (۱۳۷۸). «مجموعهٔ لطایف و سفینهٔ ظرایف منبعی کهن در شعر فارسی و صنایع ادبی». معارف، ش۴۶ (فروردین-تیر): ۵۰-۶۵.

منابع دیجیتال

ـ پایگاه دادگان فرهنگستان زبان و ادب فارسی
ـ نرم‌افزار میراث مکتوب مؤسسهٔ نور

Table of Contents

Editorial 5

Tūr in Iran's *Pahlavāni* (heroic) texts: Introducing "The Story of Tūr b. Jahāngir" / Reza Ghafouri 9

Words ending in *-āy* and *-ūy* in Persian old texts; Some practice in the techniques of pronunciation / Masoud Rastipoor 27

Jāmiʿ al-ḥisāb: A Persian work attributed to Naṣīr al-Dīn Ṭūsī on *Ḥisāb al-hawā'* / Fatima Saadatmand 49

Shir Ali Khān Lūdi's adaptation from *Jāme' al-sanāye'* by Seif-e Jām of Herat, and some observations on the amendment of *Mer'āt al-khiyāl* / Omid Shahmoradi 73

Historical connection between poetic metres and musical rhythms in ancient texts / Behrad Banaie 85

"Garshāhnāmeh": The incorporation of *Garshāsbnāmeh*'s couplets into afew of the *Shāhnāmeh*'s MSS in accordance with the sequence of the tale / Ali Asghar Ebrahimi-vinicheh 119

The possibility that a well-known ghazal attributed to Hafiz Is not actually his / Amir Shafaqat 141

Two stolen old manuscripts of "Devalrāni Khīzr Khān" poem transcribed by Darvish Mohammad b. Ali / Mahdieh Asadi & Bijan Zahiri Nav 157

The accounts of *Leili o Majnun* in Kurdish literature / Hadi Bidak 179

Sufi *Arba'in-negāri* (compiling 40 traditions): Examination and correction of the *Arba'iniyāt* composed by Qotb al-Din Mohyi of Kūshkenār / Ehsan Pourabrisham 199

ISSN 1561-9400

Mirror of Heritage

(Ayene-ye Miras)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Semiannual Journal of Literary and Textological Studies

New Series, Vol. 20, Issue No. 1 (70), 2022