Classical Persian Literature, Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Biannual Journal, Vol. 13, No. 2, Autumn and Winter 2022-2023, 239-263
Doi: 10.30465/CPL.2023.7324

A Phonological Study of Attar's Language in Mokhtarname

Vahid Idgah Torghabehi*

Abstract

Attar's language is replete with distinctive features with regard to conjugation, syntax, and pronunciation. These features became more apparent with the publication of Shafi'i Kadkani's edition of Mantigh al-Tair and other Attar's Masnavis. However, in the meantime, due attention was not paid to Mokhtarnameh. This literary work is a collection of Attar' quatrains, which is provided in thematic order in fifty chapters. Due to the antiquity of the work, the study of its language is of special importance. In the present article, the phonetic features of this work have been studied and some questions about Attar's language have been answered. In addition, some of the typographical errors and examples of misreading have been corrected. The collected data for the present article can be compared with the data obtained from the investigation of Attar's other poems and make the existing image of the stylistic and linguistic features of this poet more accurate. One of the findings of the current study is that the analysis of rhyming in Mokhtarnameh reveled the distinction between the word "negahi" pronounced with /ī/, as well as the phonetic distinction between "tō" (layer) and "tū" (you), both written identically. Considering the meter of Attar's quatrains, it was also found that unlike some words that have been used in short forms, some words have

* Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Tehran, Tehran, Iran, vahid.idgah@ut.ac.ir

Date received: 26/05/2022, Date of acceptance: 14/10/2022

Copyright © 2010, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

been used only in full forms, such as "gusha" (to open) that needs to be corrected as "gushay"

Keywords:. Farid-ud-Din Attar, Mukhtarnameh, Quatrain, Language, Pronunciation, Style, Consonant removal, Text correction.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کهن‌نامهٔ ادب پارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال ۱۳، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۱، ۲۴۱ - ۲۶۳

بررسی آوایی زبان عطّار در مختارنامه

وحید عیدگاه طرقبهی*

چکیده

زبان عطّار سرشار است از ویژگی‌های تمایزبخش صرفی، نحوی و آوایی. این ویژگی‌ها با انتشار ویراست شفیعی کدکنی از منطق‌الطیر و دیگر مثنوی‌های عطّار بیشتر پیش چشم آمد؛ امّا در این میان توجّه بایسته‌ای به مختارنامه نشد. مختارنامه مجموعهٔ رباعی‌های عطّار است که در پنجاه فصل فراهم آمده‌است. با توجّه به کهنگی اثر، بررسی زبان آن اهمّیت خاصّی دارد و بر پایهٔ آن می‌توان به برخی از مسائل زبانی شعر عطّار پاسخ‌هایی مبتنی بر داده‌های آوایی داد و نیز پاره‌ای از اشکالات متن را برطرف کرد. داده‌های برآمده از مقالهٔ حاضر را می‌توان با داده‌های حاصل از بررسی دیگر سروده‌های عطّار مقایسه کرد و تصوّر موجود را از ویژگی‌های سبکی و زبانی این شاعر دقیق‌تر ساخت. از دست‌آوردهای این پژوهش تشخیص لغت نگاهی با یای معروف و نیز تمایز آوایی تو به‌معنای تا و لایه از تو به‌معنای ضمیر دوم‌شخص مفرد است که با دقّت در قافیه‌بندی‌های مختارنامه میسّر شده‌است. با توجّه به وزن رباعی‌های عطّار نیز مشخّص شد که بر خلاف برخی از واژه‌ها که به صورت مخفّف نیز به کار می‌رفته‌اند، برخی از واژه‌ها تنها به صورت کامل کاربرد داشته‌اند، مانند صورت امری گشای که در متن به‌صورت گشا آمده‌است و باید اصلاح شود.

کلیدواژه‌ها: فریدالدین عطّار، مختارنامه، رباعی، زبان، تلفّظ، سبک، یای مجهول، واو مجهول، حذف صامت، تصحیح متن.

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، داشگاه تهران، تهران، ایران، vahid.idgah@ut.ac.ir
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۳/۰۵، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۷/۲۲

Copyright © 2018, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose.

۱. مقدمه

در بررسی زبان مختارنامه داده‌های آوایی فراوانی بـه دسـت مـی‌آیـد کـه مـی‌تـوان آنهـا را در مقوله‌هایی چندگانه دسته‌بندی کرد. با توجّه به قافیه‌پردازی‌های عطّار می‌توان دریافت که تلفّظ برخی از مصوّت‌های هم‌نویسه در زبان او متفاوت بوده‌است. این نکته افزون بر روشن‌تر کردن تصوّر ما از ویژگی‌های آوایی زبـان او، مـا را در خـوانش دقیـق‌تـر برخـی از سـروده‌هـای او یاری می‌کند و حتّی امکان بازنگری در تصحیح و ویرایش برخی از رباعی‌ها را از دیدگاه زبانی فراهم می‌سازد. قافیه‌پـردازی‌هـای عطّـار پـاره‌ای از تفـاوت‌هـای زبـانی او را بـا زبـان امـروز آشکار می‌سازد. این که او فلان واژهٔ آشنا را به زبر یا پیش یا زیر ادا می‌کـرده‌اسـت و تلفّـظ او چه اندازه به تلفّظ امروزی ما نزدیک بوده‌است از همین طریق قابل تشخیص است. نیز این کـه او از قافیه کردن برخی از واژه‌ها با هم پرهیز می‌کرده‌است و ما امـروز در مـوارد مشـابه چنـان پرهیزی نمی‌ورزیم مربوط به تفاوت برخی از صامت‌ها در زبان او با زبان مـا اسـت .کوتـاه‌تـر تلفّظ کردن برخی از مصوّت‌های بلند نکتهٔ دیگری است که وزن شعر عطّار به ما نشان می‌دهد. هم‌چنین حذف شدن برخی از صامت‌ها و حذف نشدن برخی دیگر از صامت‌ها از مقوله‌هـای آوایی مهمّی است که در بررسی زبان عطّار از طریق دقّت در وزن و قافیه می‌توان بدان پی برد. همهٔ این موارد با بررسی حدود دوهزار و صد رباعی مختارنامه صورت گرفته‌اسـت و در ایـن جستار فراروی خوانندهٔ گرامی نهاده می‌شود.

گفتنی است که ادّعای نگارنده این نیست که مقوله‌های آوایی مورد نظر ویژهٔ مختارنامـه یـا زبان عطّار است و در دیگر متن‌های کهن دیده نمی‌شود. درست است که برخی از ویژگی‌هـا ازجملـه اسـکان صـامت ن پـیش از فعـل ربطـیِ اسـت در شـعر عطّـار بسـامد بـالایی دارد (حسنی، ۱۳۹۳: ۳۵۰)، امّا اغلب آن‌ها بیش و کم در دیوان‌های شعر فارسی یافتنی است. آن‌چه بایسته است مطالعهٔ کامل هر یک از متن‌هاست تا آگاهی‌های زبـانی مشـخّص و دقیقـی از دل هر کدام به دست آید و امکان مقایسه‌های سبک‌شناختی و نتیجه‌گیری‌های مربوط به تاریخ زبان بهتر فراهم شود. بررسی آوایی مختارنامه به همین منظور صورت گرفت.

قابل یادآوری است که در گسترهٔ سبک و زبان عطّـار جـز آنچـه بـدان خـواهیم پرداخـت مقوله‌های دیگری نیز قابل بررسی است که از یادکرد آنها و مصداق‌هـای آنهـا در ایـن جسـتار خودداری شد؛ به این دلیل که در نوشته‌های پژوهشگران پیشین به اندازهٔ بسنده بـدان پرداختـه شده است. سکون و تشدید و تخفیف برخی از صامت‌ها از شاخته‌شده‌ترین و مهـم‌تـرین ایـن مقوله‌ها شمرده می‌شود. امّا اگر در میان مقولـه‌هـای شـناخته‌شـده نکتـهٔ مهمّـی مـورد غفلـت

پژوهش‌گران واقع شده باشد یا بر پایهٔ داده‌های آوایی مربوط بدین مقوله‌ها بتوان اصلاحاتی در متن به عمل آورد از یادکرد آنها در این مقاله خودداری نشده‌است. برای نمونه، دو مقولهٔ حذف‌نشدن نون از تقطیع و نیز تلفّظ تکواژ سازندهٔ بن ماضی (ـَست) به همین دلیل در میان مباحث جستار حاضر گنجانده شده‌است.

۲. پیشینهٔ پژوهش

تا کنون بررسی مستقل و یک‌پارچه‌ای دربارهٔ ویژگی‌های زبانی مختارنامه صورت نپذیرفته‌است و متن رباعی‌های عطّار از این نظر کمتر طرف توجّه پژوهشگران بوده. به طور کلّی می‌توان گفت که از میان آثار عطّار پژوهشگران کمتر به مختارنامه و بیشتر به مثنوی‌های این شاعر توجّه نشان داده‌اند. گویا این که برخی از استادان سرشناس چون عبدالحسین زرّین‌کوب در اصالت کتاب و انتساب آن به عطّار تردید روا داشته‌اند (زرّین‌کوب، ۱۳۸۶: ۱۳) در این کم‌توجّهی بی‌اثر نبوده‌است. آن دسته از ادیبانی هم که دربارهٔ مختارنامه مطالبی نوشته‌اند بیش‌تر به اهمّیت این کتاب در تاریخ رباعی‌سرایی پرداخته‌اند (میرافضلی، ۱۳۷۹: ۳۲) و از اصالت اثر سخن گفته‌اند (همان: ۳۸– ۴۰) نه از ویژگی‌های زبانی یا آوایی متن. اشارات زبانی و آوایی را بیش‌تر در مقدّمه‌های شفیعی کدکنی بر منظومه‌های عطّار باید جست که با همهٔ ارزندگی‌شان جامعیّت لازم را ندارند و در آنها بر مختارنامه تأکید خاصّی نشده‌است. از همین روی در این زمینه جای خالی تحقیقی زبانی با در نظر گرفتن قواعد کهن شعر فارسی و تمرکز بر متن موردنظر احساس می‌شود.

۳. مقوله‌های آوایی

بررسی کامل ویژگی‌های آوایی زبان عطّار در مختارنامه به فراهم آمدن داده‌هایی زبانی می‌انجامد که لازم است در بخش‌هایی چندگانه دسته‌بندی شود. بسته به این که داده‌های به‌دست‌آمده مربوط به مصوّت‌ها هستند یا صامت‌ها دو دستهٔ اصلی شکل می‌گیرد و هر دسته با توجّه به حذف یا تخفیف یا دیگر دگرگونی‌های آوایی به ریزبخش‌هایی بخش‌پذیر خواهد بود. همهٔ این بخش‌ها مقوله‌های آوایی متن شمرده می‌شوند. در این میان به نظر نگارنده اهمّیت برخی از مقوله‌ها بسیار بیشتر است و پرداختن به آنها ضرورت بیشتری دارد: ۱. مصوّت‌های کوتاه، ۲. مصوّت‌های مجهول و معروف، ۳. کوتاه شدن مصوّت بلند، ۴. تعیین صامت، ۵. حذف صامت.

۱.۳ مصوّت‌های کوتاه

قافیه‌پردازی‌های عطّار نشان می‌دهد که برخی از واژه‌ها یا تکواژها در زبان او تلفّظ خاصی داشته‌اند. البتّه این خاص بودن نسبی است و ممکن است میزان آن بسته به این که زبان او با زبان چه شاعری از چه دوره یا سرزمینی سنجیده شود تا اندازهٔ زیادی در نظر پژوهش‌گر کاسته یا افزوده گردد. به هر روی از بررسی رباعی‌های عطّار این داده‌های آوایی دربارهٔ مصوّت‌های کوتاه به دست آمد:

ـَست

این که تکواژ سازندهٔ بن ماضی جعلی در فعل‌هایی مانند توانست و دانست با کسره ادا می‌شده است یا فتحه از قدیم مورد بحث بوده‌است. محمّدتقی بهار احتمال داده‌است که در شعر کهن اَست در هم‌قافیگی با دانست و توانست به صورت اِست خوانده می‌شده‌است (بهار، ۱۳۸۶: ۱/ ۲۴۸– ۲۴۹). امّا شفیعی کدکنی و علی‌اشرف صادقی تلفّظ اَست را درست دانسته‌اند (عطّار، ۱۳۸۴: ۹۰– ۹۱، مقدّمهٔ مصحّح؛ صادقی، ۱۳۹۵: ۶۶). راه حلّ قطعی این بحث تعیین کردن تلفّظ فعل اسنادیِ است است زیرا این فعل در قافیه‌های بحث‌انگیز همیشه حاضر است و همواره در یک طَرف قضیه قرار دارد، چنان که در شاهدهایی چون بیت زیر می‌بینیم:

در معرفت تو دم زدن نقصان است　　زیرا که ترا هم به تو بتوان دانست

(عطّار، ۱۳۸۶: ۷۸؛ نیز ۱۳۸، آن است/ جان است/ دانست)،

آن راه که راه عالم عرفان است　　تا پیش نیایدت بتوان دانست

(همان: ۱۲۸).

خوشبختانه در مختارنامه شاهد مناسبی وجود دارد که مطلب را روشن می‌کند.با توجّه به این بیت درمی‌یابیم که اَست در زبان عطّار به همین سان که اکنون نیز متداول است تلفّظ می‌شده است:

تا کی شوم از زمانه پست ای ساقی　　زین پس من و آن زلف خوش است ای ساقی

(عطار، ۱۳۸۶: ۲۹۵).

بنابراین دانست و توانست و همانندهای آن نیز باید با فتحه تلفّظ شده باشند وگرنه شاعر نمی‌توانست آنها را با اَست قافیه کند.

خورد

چنان که می‌دانیم این فعل در گذشته با فتحهٔ پیش از صامت ر ادا می‌شده‌است. در یکی از رباعی‌های عطّار به نظر می‌رسد که آنچه گفتیم نقض شده‌است:

دل با غم عشق پای ناوُرد آخر　　چون شمع ز سوختن فرومرد آخر
می‌گفت که درّ وصل در دریا نیست　　این آب چگونه می‌توان خورد آخر

(عطّار، ۱۳۸۶: ۲۳۰).

امّا می‌توان این وضعیت را به قانون‌های قافیه ربط داد نه تلفّظ خورد. اگر به این توجّه کنیم که حرف رَوی در این رباعی به صورت متحرّک تلفّظ می‌شود اشکال را ازمیان‌رفته خواهیم شمرد و نیازی به حرکت‌گذاری قافیهٔ نخست به صورت ناوُرد نخواهیم دید. چرا که در قافیه‌هایی با رَوی متحرّک نیاز نیست که هم‌سانی مصوّت کوتاه پیش از رَوی یا قید (صامت ساکنِ پیش از رَوی) رعایت شود. رباعی زیر نمونهٔ خوبی است که متداول بودن این‌گونه آسان‌گیری‌ها را در قافیه‌پردازی نشان می‌دهد:

در عشق بزرگیم به خُردی بدهم　　وین سرخی روی خود به زَردی بدهم
از صافی دین چو قطره‌ای نیست مرا　　سجّاده گرو کنم به دُردی بدهم

(عطّار، ۱۳۸۶: ۲۹۳).

سخن

این واژه از واژه‌های دوتلفّظی زبان عطّار است. شاهدهای تلفّظ سخُن در زبان او فراوان است و شاهدهای سخَن اندک. البتّه برخی از شاهدها به علّت متحرّک بودن حرف رَوی در قافیهٔ آنها به اندازهٔ کافی گویا نیستند و تلفّظ قطعی را نشان نمی‌دهند، مانند این رباعی که پیدا نیست شاعر در آن واژهٔ مورد نظر را سخُن ادا کرده‌است یا سخَن، اگرچه با توجّه به نخستین قافیه تلفّظ سخُن محتمل‌تر به نظر می‌رسد:

گردون ز تو بی سر و بُنی بیش نبود　　وین هر دو جهان از تو تنی بیش نبود

گفتنـد بسـی از تـو بزرگـان جهـان　　امّا همه بی شک سـخنی بـیش نبـود

(همان: ۷۸).

امّا برخی از شاهدها قطعی است:

تا کی باشی بی سر و بن هـیچ مبـاش　　خاموشی جوی و در سخن هیچ مباش

(همان: ۱۲۵؛ نیز ۲۹۳، ۱۱۸).

تلفّظ سخَن در مختارنامه شاهدهای اندکی دارد:

ای مـاه بـه چهـره یـا گـل یاسـمنی　　وز خوش‌بـویی شـکوفه یـا یاسـمنی

شیرین‌لب و پسته‌دهن و خوش‌سخنی　　المنّـهٔ للّـه کـه بـه دنـدان منـی

(همان: ۲۷۱)،

دل مست بتی عهدشکن دارم من　　با او به یکی بوسه سخن دارم من

(همان: ۲۷۳؛ نیز: ۳۰۶).

کهُن

این واژه همواره در هم‌قافیگی با واژه‌هایی چون بُن، مکُن و سخُن به کار رفته‌است:

گاهی ز نو و گه از کهن مـی‌گوینـد　　گاهی ز کن و گه ز مکن می‌گوینـد

هرچند فراغتی‌ست لیک از سر لطف　　با ما به زبـان مـا سـخن مـی‌گوینـد

(عطّار، ۱۳۸۶: ۹۵؛ نیز ۷۵، ۱۴۲، ۲۲۸).

گَو

این واژه به معنای چاله است و دربارهٔ تلفّظ و معنای آن ابهامی وجود ندارد. در متن چـاپی بـه ضمّ گاف آمده‌است و باید اصلاح شود:

جانت به گُو تنی درافتاد و برفـت　　جمشید به گلخنی درافتاد و برفت

(همان: ۱۱۷).

موت

این واژهٔ عربی چنان که می‌دانیم به زبر م خوانده می‌شده‌است. پس باید به صورت مَوت نگاشته شود نه با ضمّه:

از مُوت و حیات چند پرسی آخر خورشید به روزنی درافتاد و برفت

(همان: ۱۱۷).

نو

این واژه دارای مصوّت مرکّب بوده‌است و با فتحه تلفّظ می‌شده‌است:

در عشق تو دین خویش نو خواهم کرد در ترسایی گفت و شنو خواهم کرد

(همان: ۲۹۲).

امّا از قافیه شدنش با او و فرو می‌توان دریافت که با واو مجهول هم تداول داشته‌است:

هرگز نه جهان کهنه نه نو خواهد شد نه کار کسی به کام او خواهد شد

ای ساقی گر تو می‌دهی ور ندهی می‌دان که سر جمله فرو خواهد شد

(همان: ۲۹۵).

چنین تلفّظی در دیوان‌های کهن بی‌سابقه نبوده‌است (عیدگاه، ۱۳۹۹: ۴۹۳) و آوانگاری فرهنگ‌های پهلوی نیز با آن مطابقت دارد (مکنزی، ۱۳۸۳: ۱۱۴).

۲.۳ مصوّت‌های مجهول و معروف

مهم‌ترین مسئله‌ای که در موضوع مصوّت‌های بلند در متن‌های کهن مطرح می‌شود مصوّت‌هایی است که تلفّظ آنها امروز در فارسی معیار دگرگون شده‌است، مانند واو مجهول و یای مجهول.

از شاهدهای وجود یای مجهول در زبان عطّار رباعی زیر است که در آن نیست /nēst/ با واژه‌های ممال‌شده که تلفّظشان مجهول بوده‌است (سپهر، ۱۳۸۳: ۹۷– ۹۹) قافیه شده:

دوش آمد و گفت حسن[1] دنیی‌ست امشب با هم بودن به عیش اولی‌ست امشب

خورشـید بـه شـب گرفتـه‌ای در آغـوش　　شب خوش بادت اگر خوشت نیست امشب

(عطّار، ۱۳۸۶: ۲۵۳).

این قافیه‌بندی در تقابل با قافیه‌بندی رباعی زیـر اسـت کـه چنـد واژهٔ دارای یـای معـروف (سپهر، ۱۳۸۳: ۱۳۹) در آن گرد آمده‌است:

شمعی که ز سوز خویش بر خود بگریست　　این خنده بـه سـر بریـدنش بـاری چیسـت
در عشق چو شمع مـرده مـی‌بایـد زیسـت　　پس در همه کس چو شمع روشن نگریست

(عطّار، ۱۳۸۶: ۳۲۰).

از جملهٔ یاهای مجهول یای التزامی را می‌توان نام برد که در واپسین هجای هر چهار مصراع رباعی زیر به کار رفته‌است:

تو خسته نه‌یی ز عشـق ور خسـته‌ئیـی　　دل در غم عشق او بـه جـان بسـته‌ئیـی
گر آگهی‌یی که گم چه گشته‌ست از تو　　سـر بـر زانـو نشسـته پیوسـته‌ئیـی

(همان: ۱۵۹).

یای نکره نیز مجهول است و به همین سبب در قافیهٔ رباعی زیر در کنار یای التزامی به کـار رفته است:

گر تو سر مویی سر من داشتیی　　چون موی مرا تافته نگذاشتیی[۲]
آخر روزی با من حیران مانـده　　نومید نیم بـو کـه کنـی آشـتیی

(همان: ۲۱۵).

ممکن است برخی از قافیه‌بندی‌ها نقض قاعدهٔ مجهول و معروف به نظر برسند، چنـان کـه در پنج رباعی زیر می‌بینیم:

ای دل دانی کـه کـار دنیـا گـذری‌سـت　　وقت تو گذشت رو که وقت دگری‌ست
بر خاک مرو به کبـر و بـر خـاک نشـین　　کاین خاک زمین نیست تن سیم‌بری‌ست

(عطّار، ۱۳۸۶: ۱۹۶)،

ای گم شده در حسن تو هر دیده‌وری　　گویی که ز حسن خود نداری خبـری

خلقی بـه نظـارهٔ تـو مـی‌بیـنم مسـت　　تو از چه نظاره مـی‌کنـی در دگـری؟

(همان: ۲۵۷)،

گه در غم روزگـار و گـه در قهـری　　از هـر چـه دراوفتـاده‌ای بـی‌بهـری
ای طوطی جان چه می‌کنی در شهری　　کانجا ندهنـدت شـکری بـی زهـری

(همان: ۱۳۴)،

معشوقه نه سر نه سروری می‌خواهد　　حیرانی و زیر و زبـری مـی‌خواهـد
من زاهد فوطه‌پوش چون دانـم بـود　　چون یار مـرا قلنـدری مـی‌خواهـد

(همان: ۲۹۳)،

خود را سوی خود رهگذری باید کرد　　وین کار قوی نه سرسـری بایـد کـرد
هر چیز که هست هر یکی آیینـه‌سـت　　در آینـه‌هـا جلـوه‌گـری بایـد کـرد

(همان: ۹۴).

امّا انبوه مثال‌های رعایت شدن قاعده باعث می‌شود که نتوانیم به آسانی چنین نمونه‌هایی را حاکی از نقض قاعده قلمداد کنیم. در این موارد بهتر است خوانش‌های محتملِ مطابق با قاعـده را در نظر بگیریم. تحلیل درست آن است که قافیـه‌هـای سـه ربـاعی نخسـتَ بـه یـای نکـره انجامیده‌اند و قافیه‌های دو رباعی بعدی به یای مصدری و نسبت، چنان که در رباعی زیر بایـد نگاهی را یک واژه شمرد و مصوّت ی را در پایان آن جزو خود کلمه دانست نه یای نکره:

صعب است به ذرّه‌ای نگـاهی کـردن　　زان ذرّه رهـــی نامتنـــاهی کـــردن
جانان چو گشاده کرد بر جـان آن راه　　گفتم چه کنم گفت چه خواهی کردن

(همان: ۱۰۶).

نگاهی باز هم در سروده‌های عطّار به کار رفته‌است:

به غیری گر مرا بودی نگـاهی　　نبودی حکمم از مه تا به ماهی

(عطّار، ۱۳۸۸: ۲۱۵؛ نیز ۲۷۹، ۳۹۵)،

تو ای دیده چو خو کردی نگاهی　　بسی می‌گرد در خـون و سـیاهی

(عطّار، ۶۹۶ ق: برگ ۶۰ ر)[۳].

از مهم‌ترین فایده‌هایی که از دقّت در مجهول و معروف بودن قافیه‌های مختارنامه می‌توان به‌دست آورد تشخیص چگونگی خوانش یکی از پربسامدترین قیدهای خاصّ زبان عطّار است که ممکن است به اشتباه به صورت خوشی با تکیه بر روی هجای دوم و با یای مصدری خوانده شود:

تا پر شد از آن لقمهٔ آتش دهنم　　آن لقمه خوشی بخورد یک‌بارگیم

(عطّار، ۱۳۸۶: ۳۳۰).

قافیه‌های رباعی زیر نشان می‌دهد که این قید متشکّل بوده‌است از واژهٔ خوش به اضافهٔ یای نکره:

شمع است که همچو سرکشی می‌خندد　　وز بی‌خبری در آتشی می‌خندد
پس می‌گرید جملهٔ شب در غم صبح　　بر گریهٔ او صبح خوشی می‌خندد

(همان: ۳۲۲).

گاهی قافیه‌های یک رباعی از نظر مجهول و معروف هم‌سانی ندارند. این به معنای تحوّل مجهول به معروف نیست بل‌که به آسان‌گیری شاعر در هنگام متحرّک بودن حرف رَوی مربوط است. این که آسیمه که دارای یای مجهول است (حسن‌دوست، ۱۳۹۳: ۱/ ۶۸) با نیمه که یای معروف دارد (همان: ۴/ ۲۸۳۶) قافیه شده‌است برخاسته از همین واقعیّت است:

برخیز که ماه می‌زند خیمه ز شب　　خورشید همی رود سراسیمه ز شب
شمع آر و شراب و نقل و خندان بنشین　　کاندر شکند تمام یک نیمه ز شب

(عطّار، ۱۳۸۶: ۲۹۹؛ نیز ۳۱۵).

در قافیه‌پردازی‌های عطّار نشانه‌هایی از وجود واو مجهول نیز دیده می‌شود. این که نکو و او را با تو به معنای تا و لایه قافیه می‌کند نه با ضمیر تو نشان‌دهندهٔ واو مجهول است:

کار تو نکو او بتواند کردن　　یک‌تو و دوتو او بتواند کردن
صد عالم هست و نیست گر خواهد بود　　خود کیست جز او او بتواند کردن

(همان: ۱۸۰).

از دیگر هم‌قافیه‌های او، تو (تا و لایه) و نکو می‌توان فرو و خو[۴] و کو (به معنای محلّـه) را یاد کرد:

بد چنـد کنـی کـار نکـو کـن بنشـین　　سـجّادهٔ تسـلیم فـرو کـن بنشـین
چـون شـیوهٔ خلـق دیـدی و دانسـتی　　خط بر همه کش روی بدو کن بنشین

(همان: ۱۵۹؛ نیز ۲۰۵، ۲۱۵، ۳۴۴)،

گنجت باید بـه رنـج خـو بایـد کـرد　　جان وقف بلای عشق او خواهد کرد

(همان: ۲۳۳؛ نیز ۳۴۳)،

شمعی که به یک دو شب فرو می‌گذرد　　گه سوخته گه کشته به کـو مـی‌گـذرد

(همان: ۳۲۲).

روی و سوی بر خلاف تلفّظ پهلوی این دو واژه (مکنزی، ۱۳۸۳: ۱۳۱، ۱۳۵) در زبان عطّار با واو معروف ادا می‌شده‌است. این را از هم‌قافیگی آنها با واژهٔ هندوی درمی‌یابیم:

زلف تو که چون مشک به هر سوی افتاد　　بـی‌مهـر از آن اسـت کـه هنـدوی افتـاد
زان گشت چنین شکسته کز غارت جان　　از بـس کـه شـتاب کـرد بـر روی افتـاد

(عطّار، ۱۳۸۶: ۲۶۱).

هندو/ هندوی بی‌تردید واو معروف داشته‌است (مکنزی، ۱۳۸۳: ۸۹).

در شعر عطّار به ندرت خلاف قاعده نیز دیده شده‌است. قافیهٔ چهارم رباعی زیـر در اصـل واو مجهول داشته‌است (سپهر، ۱۳۸۳: ۱۱۴) و هم‌قافیه کردنش با خوبی و محبـوبی و معیـوبی خالی از اشکال نیست:

گفتم چو تو بردی سبق اندر خوبی　　بگزیدمت از دو کـون در محبـوبی
آواز آمـد کـای همـه در معیـوبی　　بیهوده چـرا آب بـه هـاون کـوبی

(عطّار، ۱۳۸۶: ۲۲۶).

متحرّک بودن حرف رَوی می‌تواند توجیه‌گر این تسامح باشـد، چنـان کـه در قافیـه شـدن سراسیمه با نیمه دیدیم.

۳.۳ کوتاه‌شدن مصوّت بلند

۱.۳.۳ در هجای بسته

در شعر عطّار گاه مصوّت بلند پیش از دو صامت کوتاه می‌شود، بدین صورت که صامت دوم در واقع نخستین صامت هجای بعدی می‌شود. این ویژگی آوایی در متن‌های کهن گاه دیده شده است امّا بسامد آن در هیچ یک از دیوان‌های معاصران و پیشینیان عطّار به اندازهٔ بسامد آن در آثار منظوم او نیست. در مختارنامه کوتاه شدن مصوّت بلند در مورد هر سه مصوّت آ، او و ای رخ داده است:

هر دل که در این دایرهٔ بی سر و پاست　　در دریاست او ولیک در وی دریاست

(عطّار، ۱۸۶: ۹۳؛ نیز ۱۳۹، نایافت و نیافت؛ ۱۶۹، خاست از؛ ۲۵۳، برخاست و)،

امشب بر ماست آن صنم جان‌افرز　　ای صبح مشو روز و مرا جان بمسوز

(همان: ۳۰۹؛ نیز ۳۴۰، ماست این)،

ای بی‌خبر آن چه بی‌وفایی‌ست آخر　　تو پشت بدو کرده‌ای او روی به تو

(همان: ۱۷۰؛ نیز ۱۶۰ و ۲۲۳، نیست از؛ ۱۷۵، چیست ای؛ ۱۸۷، سفری‌ست ای)،

رفتی تو و خون جگری‌ست از تو مرا　　جان بر لب و دل بر[۵] خطری‌ست از تو مرا

(همان: ۲۰۰؛ نیز ۹۹، یکی‌ست ای؛ ۱۳۷، سفری‌ست آن)،

خورشید به شب گرفته‌ای در آغوش　　شب خوش بادت اگر خوشت نیست امشب

(همان: ۲۵۳؛ نیز ۳۴۰، کیست آن)،

هر چیز که هست در دو عالم کم و بیش　　از جلوه‌گری نور اوست ای درویش

(همان: ۹۲؛ نیز ۹۹، اوست و؛ ۲۶۳، بسوخت و)،

یک لحظه سپر همی نباید انداخت　　می‌باید سوخت و کار می‌باید کرد

(همان: ۱۶۸؛ نیز ۱۴۲، دوست و؛ ۲۰۶، بسوخت و؛ ۲۲۱، سوخت و).

از برخی از نمونه‌های این کاربرد درمی‌یابیم که کلماتی مانند سوخت و دوست و صورت‌هایی چون اوست اگر پیش از واو عطف قرار بگیرند مصوّتشان کوتاه می‌شود. در مختارنامه یک بار از این قاعده سرپیچی شده‌است که از نمونه‌های نادر و خلاف قاعده[۶] به‌شمار می‌رود:

هر عافیتی که داشت در هر دو جهان　　بفروخت و جمله را به بوی تو بداد

(عطّار، ۱۳۸۶: ۲۲۱).

این بیت نیز از الگوی متعارف وزنی (کوتاه شدن مصوّت بلند پیش از دو صامتِ پیوسته به واو عطف) پیروی نمی‌کند و در درستی آن باید تردید کرد:

گاهی خود را نیست و گه هست کنم　　وقت است که در گردن تو دست کنم

(همان: ۲۱۶).

صورت تکراری بیت مورد نظر در فصل دیگری از مختارنامه به ما نشان می‌دهد که نویسش درست چیست:

گاهی خود را نیست و گهی هست کنم　　وقت است که در گردن تو دست کنم

(همان: ۲۸۶).

۲.۳.۳ در هجای باز

کوتاه شدن مصوّت‌های بلند در هجای باز به خودی خود ویژگی آوایی برجسته‌ای به‌شمار نمی‌رود. امّا هنگامی که در برخی از کلمات رخ می‌دهد برجستگی خاصّی می‌یابد. این که عطّار آرزوی و آرزویم را بر وزن مفتعلن به کار برده‌است (همان: ۱۲۹، ۲۷۸) عادی است امّا اگر لغت روی را کوتاه‌تر از معمول ادا کرده باشد خلاف قاعده به شمار می‌رود و تنها توجیهش این است که روی در ترکیب واقع شده‌است، وگرنه به احتمال زیاد این‌گونه به کار نمی‌رفت:

خوش خوش بربود نیکوییّ تو مرا　　در کار کشید بدخوییّ تو مرا
تلخی تو نیست شوربختی من است　　شیرینی آن ترش‌رویی تو مرا

(همان: ۲۸۵).

۴.۳ حذف نشدن نون از تقطیع

کشش هجاهای انجامیده به نون در شعر عطّار بیش از هر شاعر دیگری دیده شده‌است. بیان سنّتی این ویژگی آوایی حذف نشدن نون است از تقطیع که مصحّح آثار عطّار نمونه‌های برجستهٔ آن را در شعر عطّار نشان داده‌است (عطّار، ۱۳۸۴: ۹۵– ۹۷، مقدّمه). این ویژگی به‌ندرت در به‌کارگیری واژه‌های عربی رخ داده‌است، مانند عالمین در بیت زیر:

ای رحمت عالمین رحمت از تست　　عصیان از ما چنان که عصمت از تست

(عطّار، ۱۳۸۶: ۸۸).

بالاترین بسامد نیفتادن نون از تقطیع را در کاربرد فعل‌ها و مصدرها و مشتقّات فعلی می‌بینیم:

در ذات تو سالها سخن رانده‌ایم　　بسیار کتاب دیده و خوانده‌ایم

(عطّار، ۱۳۸۶: ۷۹؛ نیز ۲۱۵، رانده‌ای؛ ۱۰۸، فرونشاندم؛ ۱۴۱، فرومانده‌ام)،

هم در بر خود خواندگان داری تو　　هم از در خود راندگان داری تو
هم خوانده و هم رانده فرومانده‌اند　　ای بس که فرومانده‌گان داری تو

(همان: ۸۰؛ نیز ۱۲۷، بماندم؛ ۱۳۴، مانده‌ای؛ ۸۱، ۱۱۹ و ۲۴۵، مانده‌ام؛ ۱۹۱ و ۲۱۲ مانده)،

از من برهان مرا که درمانده‌ام　　مگذار مرا که من به من مانم باز

(همان: ۸۵؛ نیز ۲۱۷، درمانده؛ ۲۴۰، بماندم؛ ۱۵۴، ۲۴۹ و ۲۵۱، مانده)،

گه جان دل خویش غرق خون مانده دید　　گه سرگردان و سرنگون مانده دید

(همان: ۹۴؛ نیز ۱۵۸، مانده‌اند؛ ۱۱۴، ۱۷۳، مانده‌ای؛ ۱۸۸، مانده‌است؛ ۱۷۹ و ۲۱۲ ماندگی)،

دی حکم حیات با اجل رانده‌اند　　کس را چه خبر تا چه عمل رانده‌اند

(همان: ۱۸۱؛ نیز ۱۸۲، رانده‌اند؛ ۲۴۲، رانده).

یکی از کم‌یاب‌ترین نمونه‌های این کاربرد در مصراع دوم بیت زیر دیده می‌شود که نهادن نشانهٔ کسره آن را از میان برده‌است:

پیکان در خون عجب نباشد دیدن　　در غنچه نگر که خونِ در پیکان است

(همان: ۳۰۴).

با توجّه به دو بیت زیر از منطق‌الطیر و مصیبت‌نامه به نظر می‌رسد که خون در بیت بالا نیز باید به سکون ن خوانده می‌شد. این است آن دو بیت:

گر کسی پیکان به خون پنهان کند　　او ز غنچه خون در پیکان کند

(عطّار، ۱۳۸۴: ۲۳۴)،

نی که دل گر سنگ و آهن داشتم　　خون شد لعل و عقیق انگاشتم

(عطّار، ۱۳۸۷: ۲۸۷).

با توجّه به آنچه آمد می‌توان در تصحیح برخی از بیت‌ها بازنگری کرد، از جمله بیت زیر که به نظر نگارنده در مصراع دوم آن باید صورت گذشتهٔ ساده به کار رفته باشد نه گذشتهٔ نقلی:

در عشق تو سوختم چه می‌سازی تو　　در ششدره مانده‌ام چه می‌بازی تو

(عطّار، ۱۳۸۶: ۲۲۸).

۵.۳ تعیین صامت‌ها

برخی از قافیه‌ها اگر با مسامحه ساخته نشده باشند می‌توانند نشان‌دهندهٔ تلفّظی خاص باشند. ازجمله قافیهٔ پایانی رباعی زیر را می‌توان یاد کرد:

سرگشتهٔ روز و شبم آنجا که منم　　دل‌سوخته جان برلبم آنجا که منم
تو فارغی آنجا که تویی از من و من　　تا آمده‌ام می‌طپم آنجا که منم

(عطار، ۱۳۸۶: ۲۲۶).

یکی از مهم‌ترین مسائل که در بخش صامت‌ها سزاوار توجّه است مسئلهٔ دال و ذال است. عطّار در مجموع به رعایت قاعدهٔ دال و ذال پای‌بند است (عطّار، ۱۳۸۴: ۹۱، مقدّمهٔ مصحّح) امّا گاه از قاعده سرپیچی کرده‌است (عیدگاه، ۱۳۹۹: ۲۰۱). تنها نمونهٔ خلاف قاعدهٔ دال و ذال در مختارنامه رباعی زیر است که نخستین قافیه‌اش با بقیه هم‌خوانی ندارد:

چون نیست طریقی که به مقصود رسم　　آن به که به نابودن خود زود رسم

چون هر روزی بـه زنـدگی مـی‌میـرم　　گـر مـرگ درآیـدم بـه بهبـود رسـم

(عطّار، ۱۳۸۶: ۱۸۹).

۶.۳ حذف صامت

نیمهٔ دوم سدهٔ ششم که روزگار زندگی عطّار بوده‌است دورهٔ آغـاز بسـیاری از دگرگـونی‌هـای زبانی شمرده می‌شود. یکی از این دگرگونی‌ها حذف شدن صامت ی است از پایـان برخـی از واژه‌ها. این مبحث از مهم‌ترین مقوله‌های آوایی در تاریخ زبان اسـت و از آنجـا کـه در تعیـین قدمت برخی از آثار می‌تواند راهگشا باشد (عیدگاه، ۱۳۹۹: ۲۴۳– ۲۴۶) در تک‌تـک مـتن‌هـای کهن باید به دقّت بررسی شود. مصداق های گوناگون حذف ی از پایان واژه‌ها بر تحوّل‌یافتگی زبان عطّار گواهی می‌دهد. کاربرد پا و خدا به جای پای و خدای از همین مقوله است:

چه بود چو به دست تست کز روی کرم　　مشتی سر و پـا برهنـه را گیـری دسـت

(عطّار، ۱۳۸۶: ۸۳؛ نیز ۹۳، ۹۵، ۹۶، ۱۰۸، ۱۱۴، ۲۴۸، ۲۵۰، ۲۸۵، ۲۹۶، ۳۰۰)،

زان می‌ترسم کـه در بـلام اندازنـد　　همچون گویی بی سر و پام اندازند

(همان: ۱۸۸؛ نیز ۲۳۵، پات)،

دنیا چه کنی چو بی‌وفا خواهد بود　　در خون همه خلق خدا خواهد بود

(همان: ۱۵۳؛ نیز ۳۰۹).

رو نیز به جای روی در زبان عطّار بارها به کار رفته‌است:

چون آینه پشت و رو شود یکسانت　　هم این ماند هم آن نه این نـه آنـت

(همان: ۱۳۷؛ نیز ۱۵۲، ۲۲۷، ۲۳۹،۲۸۷).

همچنین است کاربرد مو به جای موی که نگارنده در شعر پیش از سدهٔ ششم مثال اصـیلی برای آن نیافته‌است. آنچه هست مربوط است به سدهٔ ششم به ویژه نیمهٔ دوم آن:

در کـرّی و کـوریم نبایسـتی بـود　　گر یک سر مو روی رسیدن بودی

(همان: ۲۳۱؛ نیز ۹۹، ۲۵۶).

در برخی از شعرها وزن اجازه می‌دهد که صامت ی را حذف‌شده در نظر بگیریم، چنان که در قافیه‌های رباعی زیر می‌بینیم:

چون من بگذشته‌ام به جان زین دو سرا　　تا کی ز گران‌جانی تن بهر خدا
از پای فتاده‌ام به روزی صد جا　　خود را به دروغ چند دارم بر پا

(همان: ۱۹۰).

امّا از آنجا که در همین رباعی از پای افتادن به همین صورت با ی به کار رفته‌است و در قافیهٔ آن هیچ کلمه‌ای که در گذشته بدون ی متداول بوده باشد به کار نرفته‌است و نیز بدین دلیل که در آثار عطّار بسامد کاربردهای کامل و دارای صامت پایانی ی بسیار بیشتر از کاربردهای ناقص و بدون ی است[۷] بهتر است چهار قافیهٔ رباعی مورد نظر را سرای، خدای، جای و پای بدانیم و به همین صورت آن را تصحیح کنیم. مگر این که دست‌کم یکی از قافیه‌ها یا بیش‌تر تأییدی باشد بر حذف شدن صامت ی، چنان که در رباعی‌های زیر پیداست:

ای در سر ذرّه ذرّه سودا از تو　　چون ذرّه هزار بی سر و پا از تو
مردی باید چو شمع دل پر آتش　　وآنگاه چو شمع پای بر جا از تو

(همان: ۳۱۲؛ نیز ۳۱، ۳۲۱ و ۳۲۴)،

شمع آمد و گفت در بلا باید سوخت　　وز آتش سر بر سر پا باید سوخت
من آمده در میان جمعی چو بهشت　　در آتش دوزخم چرا باید سوخت

(همان: ۳۳۳).

به هر روی می‌توان گفت که در رباعی‌هایی چون رباعی زیر که ضرورتی وزنی حذف صامت ی را ایجاب نمی‌کند، صورت‌های بدون ی ممکن است بر اثر تحریف پدید آمده باشند:

شمع آمد و گفت مانده‌ام بی سر و پا　　پای اندر بند و سر در آتش همه جا
گاهم بکشند و گه بسوزند به درد　　یک سوخته سرگشته‌تر از من بنما

(همان: ۳۲۹).

حذف صامت ی گاه در پایان فعل‌ها یا بن‌های مضارع نیز رخ می‌داده‌است مانند بیا به جای بیای که از دیرباز به همین صورت بدون ی متداول بوده‌است:

بیا تـا جهـان را بـه بـد نسـپریم　　به کوشش همه دست نیکی بریم

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۱/ ۸۵).

هم‌چنین است پالا به جای پالای که هم در رباعی‌های عطّار دیده مـی‌شـود هـم در دیگـر سروده‌های او:

تا کی ریزم ز چشم خون‌پالا اشک　　بالای سرم گذشت صد بالا اشک

(عطّار، ۱۳۸۶: ۲۰۵)،

چون دل عطّار در عالم دلی　　می نبینم از تو خون‌پالا شده

(عطّار، ۱۳۴۵: ۵۸۸)،

به عالمی که ز بیدار داشتن همه شـب　　چـو عقـل کـل بنخفتـد میانـهٔ اجـزا
به صادقی که اگر در رهش بود گردی　　به هر سحر بنشاند به چشم خون‌پـالا

(همان: ۷۲۸).

امّا همهٔ فعل‌ها یا بن‌های مضارعِ مشابه بـدون صـامت ی کـاربرد نداشـته‌اسـت. از جملـه کاررفتِ بگشا در بیت زیر مشکوک است و نامحتمل:

بگذر ز خیال آن و این کار این است　　بگشا نظر جمال بین کار ایـن اسـت

(عطّار، ۱۳۸۶: ۱۷۳).

با نویسش کنونی باید نظر را به صورت مضاف بخوانیم و به وجـود صـفت جمـال‌بـین در ادامهٔ مصراع قائل شویم. امّا خوانش درست و مطابق با زبان عطّار چنین است:

بگشای نظر، جمال بین کار این است.

در این خوانش نظر مفعولِ بگشای است و جمال مفعولِ بین.

تا آنجا که نگارنده جست‌وجو کرده‌است عطّار هرگز بگشای و گشای را بـدون ی بـه کـار نبرده است:

بگشـای سـر زلـف بتـان بنـد ز بنـد　　زان پـیش کـه بندبنـدت از هـم بشـود

(عطّار، ۱۳۸۶: ۲۹۸؛ نیز ۳۲۹).

شمع آمد و گفت ماندهام بی سر و پای سرسوخته پایبسته نـی بنـد و گشـای

(همان: ۳۲۹).

صورت خا در پایان مصراع نخست بیت زیر نیز مشکوک است و نیاز به اصلاح دارد:

گفتا لب خویش را به دندان میخا دور از لب و دندانت لب و دندانم

(همان: ۲۷۴).

تا آنجا که نگارنده جستوجو کردهاست، در زبان عطّار هیچ شاهدی که در آن فعل امر یـا بن مضارع خای (خاییدن) بدون صامت ی به کار رفته باشد وجود ندارد:

خون میخور و پشت دست میخای گـــــر در ره درد مـــــرد اویـــــی

(عطّار، ۱۳۴۵: ۶۹۷)،

هست کاری پشت و رو نه سر نه پای روی در دیوار و پشـت دسـت خـای

(عطّار، ۱۳۸۴: ۲۴۰)،

گفت ملّاحش خموش ای ژاژخای آتش اینجا کی شناسد سر ز پـای؟

(عطّار، ۱۳۸۷: ۱۷۵)،

چون به ترکی گفتنش رای آمده درّ دنـدانش شـکرخای آمـده

(همان: ۳۷۶).

البتّه برخی از واژهها در اصل دارای ی نبودهانـد ماننـد جـای کـه ریشـهاش گیـاگ اسـت (مکنزی، ۱۳۸۳: ۸۲). این که در کهنترین دورهها صورتهایی چون آنجا و اینجـا و بـه ویـژه کجا بـدون ی متـداول بـودهاسـت بـه همـین دلیـل اسـت. بنـابراین مـیتـوان گفـت کـه در نمونههایی چون

کس چون من اگرچه پای بر جا نبود از آتش فرق پای من رفـت ز جـای

(عطّار، ۱۳۸۶: ۳۲۹)

صورت جا در نتیجهٔ حذف صامت ی از جای پدید نیامدهاست بلکه این جای است که در نتیجهٔ افزودن صامت ی به جا که در اصل گیاگ بودهاست پدیدار شدهاست و تداول یافته.

از دیگر واژه‌هایی که در اصل ی نداشته‌اند امّا گاه با ی به کار رفته‌اند ابرو را می‌توان نام برد:

در من نگر و گره بر ابروی مزن　　کز ابرویت گره بر این کار افتاد

(همان: ۲۶۶).

از کاربردهای غیراصیل صامت ی در شعر عطّار لغت کرای است که مصحّح متن آن را اصیل شمرده‌است (همان: ۴۳۴، فرهنگ لغات و تعبیرات) و بیت زیر را شاهد آن دانسته:

گر نقد شود کرای شادی نکند　　ور فوت شود جمله نیرزد به غمی

(همان: ۱۵۲).

امّا صورت درست لغت مورد نظر کرا است بدون ی و نباید یای میانجی را جزو کلمه شمرد.

نیز برخی دیگر از نمونه‌های کاربرد صامت ی در زبان عطّار اصیل نیست و در نتیجهٔ کم‌دقّتی کاتبان و مصحّحان پدید آمده‌است؛ مانند یای میانجی در دویی و تویی (تو هستی) در شاهد زیر:

در راه تو گم گشت دویی اینت عجب　　مشرک چه کند یا ثنوی اینت عجب
آنجا که تویی فناء محض‌اند همه　　وینجا که منم همه تویی اینت عجب

(همان: ۱۰۱).

کاررفت قافیهٔ ثنوی در رباعی بالا بهترین دلیل است برای این که هم قافیه‌های آن باید به‌صورت دوی و توی نوشته شوند وگرنه قافیه نادرست خواهد بود. این اشکال در ضبط برخی از رباعی‌ها برطرف شده‌است، مانند رباعی زیر که در آن توی و دوی به درستی در کنار قافیهٔ قوی جای گرفته‌است:

آن دیده که توحید قوی می‌بیند　　در عین فناء من توی می‌بیند
پیوسته ز سرّ کار نابینا باد　　چشمی که در این میان دوی می‌بیند

(همان: ۱۰۱).

۴. نتیجه‌گیری

ویژگی‌های آوایی شعر عطّار در آثار پرشماری که از خود به جای گذاشته است قابل‌بررسی است و پژوهشگران نیز تا اندازهٔ بسیاری بدان پرداخته‌اند. در این میان به مختارنامه چنان که باید توجّه نشده‌است؛ در حالی که این اثر دربردارندهٔ فشرده‌ای از انواع ویژگی‌های آوایی زبان عطّار است و با بررسی کامل ویژگی‌های آوایی نمودیافته در آن می‌توان برخی از ابهام‌ها را دربارهٔ سبک و زبان عطّار زدود. در مقالهٔ حاضر مهم‌ترین مسائل آوایی مختارنامه مورد بررسی قرار گرفت و در بخش‌های پنجگانه با شاهدهای گویا عرضه شد. از آنجا که بر اغلب ویژگی‌های زبانی عطّار قواعد مشخّصی حاکم است پاره‌ای از داده‌های مغایر با قواعد آوایی، غیراصیل تشخیص داده شد و برای اصلاح آن پیشنهادهایی مطرح شد. اندک موارد اصیل سرپیچی از قاعده‌های آوایی نیز به روشنی ذکر شد. همچنین بر اساس چند شاهد و برپایهٔ استدلال‌های متنی و زبانی دربارهٔ خوانش برخی از بیت‌ها تحلیل‌هایی ارائه شد.

پی‌نوشت‌ها

۱. **حسن** بی‌تناسب است. با توجّه به فضای رباعی که به طور ویژه در مصراع دوم نمود یافته‌است لغت **جشن** که در رباعی‌های عطّار باز هم به کار رفته‌است گزینهٔ محتمل‌تری است:

چون نیست به جشن وصل تو راه مرا　　در ماتم خود عمر به سر خواهم برد

(عطّار، ۱۳۸۶: ۲۳۵).

۲. متن: **بگذاشتیی**. اینجا اصلاح شد.

۳. چنان که آستین اُمالی نشان داده‌است (O'Malley: 207-227)، هیچ یک از دلایلی که در ردّ انتساب *خسرونامه* به عطّار آورده‌اند پذیرفتنی نیست و سندهای کهن و استدلال‌های درون‌متنی و برون‌متنی بر نادرستی این پندار گواهی می‌دهد.

۴. در پیوند با صامت **ی** تمایز واوهای مجهول و معروف از میان می‌رفته‌است. این که عطّار **خو** را با **هندو** قافیه نمی‌کند امّا **خوی** را با **هندوی** قافیه می‌کند به همین دلیل است. چنین وضعیتی در دیگر دیوان‌های کهن نیز دیده می‌شود (عیدگاه، ۱۳۹۹: ۵۴۷، ۵۴۸).

۵. متن: **پرخطری**. **پرخطر** در وصف جای‌ها و موقعیّت‌های خطرناک کاربردی پذیرفته و درست است. امّا آنچه اینجا به کار رفته‌است **بر خطر** است به معنای در معرض خطر. در *منطق‌الطیر* این ترکیب

باز هم به کار رفته‌است امّا در برخی از ویراست‌ها دچار بدخوانی شده‌است (عطّار، ۱۳۴۲: ۵۴؛ عطّار، ۱۳۸۴: ۲۷۵). صورت درست را در ویراست عابدی و پورنامداریان می‌بینیم:

دایما از شاه باشد برحذر جان او پیوسته باشد **برخطر**

(عطّار، ۱۳۹۰: ۱۳۰).

بیت زیر نیز شاهد دیگری است برای کاربرد **بر خطر**:

من میان این دو غم در پیچ پیچ بر چه‌ام جان بر خطر بر هیچ هیچ

(عطّار، ۱۳۸۴: ۲۷۶؛ عطّار، ۱۳۹۰: ۱۳۱).

ضبط ویراست گوهرین این بار نیز **پر خطر** است که نادرست است (عطّار، ۱۳۴۲: ۵۵).

۶. در کتاب *تلفّظ در شعر کهن فارسی* قاعدهٔ مورد نظر که عبارت است از کوتاه شدن مصوّت بلند پیش از دو صامتِ پیوسته به واو عطف شرح داده شده‌است (عیدگاه، ۱۳۹۹: ۶۸۴– ۶۸۷).

۷. مانند **رای**، **جای**، **پای** در رباعی‌های ۱۰۵۳، ۱۰۶۹ و ۱۴۵۳ (عطّار، ۱۳۸۶: ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۶۲) و **افزای**، **پالای**، **جای** در رباعی ۱۵۶۱ (همان: ۲۷۹) و **آرای**، **جای**، **پای** در رباعی ۱۶۳۵ (همان: ۲۸۸) و **پای**، **گشای**، **جای** در رباعی ۱۹۶۱ (همان: ۳۲۹) و **پیمای**، **جای**، **پای** در رباعی ۱۹۸۰ (همان: ۳۳۱).

کتاب‌نامه

بهار، محمّدتقی (۱۳۸۶)، سبک‌شناسی، تهران: امیرکبیر؛

حسن‌دوست، محمّد (۱۳۹۳)، فرهنگ ریشه‌شناختی زبان فارسی، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی؛

حسنی، حمید (۱۳۹۳)، «اسکان»، جشن‌نامهٔ دکتر فتح‌اللّه مجتبائی، به کوشش علی‌اشرف صادقی و ابوالفضل خطیبی، تهران: هرمس، صص۲۴۳– ۳۸۳؛

زرّین کوب، عبدالحسین (۱۳۸۶)، صدای بال سیمرغ، تهران: سخن؛

سپهر، محمّدتقی (۱۳۸۳)، براهین العجم، به کوشش جعفر شهیدی، تهران: دانشگاه تهران؛

صادقی، علی‌اشرف (۱۳۹۵)، «دانِستن– دانَستن»، فرهنگ‌نویسی، جلد یازدهم، صص ۶۴– ۶۸؛

عطّار، فریدالدین (۶۹۶ ق)، خسرونامه، نسخهٔ خطّی موجود در کتابخانهٔ ملّی پاریس، به شمارهٔ ۱۴۳۴؛

عطّار، فریدالدین (۱۳۴۲)، منطق‌الطیر، به اهتمام صادق گوهرین، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۲؛

عطّار، فریدالدین (۱۳۴۵)، دیوان، به تصحیح تقی تفضّلی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب؛
عطّار، فریدالدین (۱۳۸۴)، منطق‌الطیر، به تصحیح محمّدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن؛
عطّار، فریدالدین (۱۳۸۶)، مختارنامه، به تصحیح محمّدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن؛
عطّار، فریدالدین (۱۳۸۷)، مصیبت‌نامه، به تصحیح محمّدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن؛
عطّار، فریدالدین (۱۳۸۸)، الهی‌نامه، به تصحیح محمّدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن؛
عطّار، فریدالدین (۱۳۹۰)، منطق‌الطیر، به تصحیح محمود عابدی و تقی پورنامداریان، تهران: سمت؛
عیدگاه طرقبه‌ای، وحید (۱۳۹۹)، تلفّظ در شعر کهن فارسی، تهران: انتشارات دکتر محمود افشار؛
فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۶)، شاهنامه، به کوشش جلال خالقی مطلق، تهران: مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی؛
مکنزی، دیوید نیل (۱۳۸۳)، فرهنگ کوچک زبان پهلوی، ترجمهٔ مهشید میرفخرایی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی؛
میرافضلی، علی (۱۳۷۹)، «آیا مختارنامه از عطّار است؟»، نشر دانش، ش ۹۵، صص ۳۲– ۴۳؛

O'Malley, Austin (2019), An Unexpected Romance: Reevaluating the Authorship of the Khosrow-nama, the Journal of Middle East Medievalists, University of Maryland, pp. 201-232.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی