

## Tips for editing the ancient texts according to a figurative device

Ali Jalali\*  
Manoochehr Foroozandeh Fard \*\*

### Abstract

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

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

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

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

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

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

(Anvari, 1376: 203)

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

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

عیش مدامست از لعل دلخواه کسارم بکامستت الحمد لله

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

\*\* Graduate student of the culture and ancient languages, Shahid Bahonar University of Kerman, Kerman, Iran

Received:12/01/2016 Accepted: 21/05/2016



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

## (Hafez)

Proportionality =drunk" with "constant (= wine)" and "mirth" =عيش=madam

Depends on adhere to old Orthography.

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

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

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

۴-Twofold writing, such as:

گـاه مـوجـیم و گـاه درـیـائـیم غـرقـه بـحر بـی کـران مـائـیم

(Shah namat allah vali)

The final word in first hemistich According to the current Orthography is written «مـائـیم»but in meaning "آب"=water" in «مـاء»has proportional to "غرـقـه"=flooding", "مـوج"=wave" and so in this verse as «مـائـیم»is true.

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

**Figurative device in contemporary literature**

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

دیشب باران قرار با پنجره داشت

روبوسی آب دار با پنجره داشت

یک ریز به گوش پنجره پچ پچ کرد

چـک، چـک... چـکار با پنجره داشت؟ (Amin poor, 1388: 89)

In the example above «چـکار» cannot be written because artistic elegance of poetry in repeat of «چـک»By writing, «[ا]ر» disappear.

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

**References**

- Aydenloo, Sajjad (1390). *Daftare Khosravan*. Ferdowsi's Shahnameh Chosen, Tehran: Sokhan.
- AsgharI Hashemi, Mohammad Javad (1388). *Style of emendation of texts*, Qom: Dalile Ma.
- Aminpoor, Geisar (1388). *A complete collection of Geisar Aminpoor*, Tehran: Morvarid.
- Anvari, Mohammad bin Mohammad (1376). *Anvari's divan*, Modarres Razavi (emend.), Tehran: Elmi va Farhangi.
- Pakbaz, Rooeen (1385). *Iran paintings from ancient times until today*, Tehran: Zarrin Va Simin.
- Jami, Abd al-Rahman bin Ahmad (1387). *Baharestan*, Ismail Hakemi, Tehran: Ettelaat.

- Jooya, Jahanbakhsh (1390). *Manual of emendation of texts*, Tehran: Publications Office of Mirase Maktoob.
- Hafez, Shamseddin Mohammad (1367). *Hafez's divan*, Mohammad Ghazvini – Ghasem Ghani (emend.), Tehran: Asatir.
- \_\_\_\_\_ (1375). *Hafez's divan*, Parviz Natel Khanlari (emend.), Tehran: Kharazmi.
- \_\_\_\_\_ (1385). *Hafez to try Sayeh*. Tehran: Karname.
- \_\_\_\_\_ (1387). *Hafez poetry book according to the ninth century manuscripts*, Salim Neisari (emend.), Tehran: Sokhan.
- \_\_\_\_\_ (1389). *Hafez's divan*, Muhammad Rastgoo (emend.), Tehran: Nei.
- \_\_\_\_\_ (1390). *Shamseddin Mohammad Hafez's divan*, Mohammad Qazvini – Ghasem Ghani (emend.), Tehran: Zavvar.
- Hamidian, Saeed (1392). *Sharhe Showgh: Description and analysis of Hafiz*, Tehran: Ghatreh.
- Khorramshahi, Bahaeddin (1389). *Hafeznameh*, Tehran: Elmi va Farhangi.
- Khayyam, Omar bin Ibrahim (1391). *Quatrains*, Mohammad Ali Forooghi and Ghasem Ghani (emend.), Tehran: Nahid.
- Dehkhoda, Aliakbar (1370). *Dictionary of Dehkhoda*. Tehran: Tehran University perss.
- Zakeri, Mostafa (1387). Relevance of irrelevances. *The legacy report*, period 2, 3(28-27), p. 19.
- Rudaki, Ja'far ibn Muhammad (1365). *Selected Poems of Rudaki*, Jafar shoar and Hasan Anvari (Comment.), Tehran: Amir Kabir.
- \_\_\_\_\_ (1368). *Rudaki*, Khalil Khatibrahbar (Comment.), Tehran: Safialishah.
- \_\_\_\_\_ (1373). *Rudaki*, Manoochehr Daneshpajhooh, (Comment.), Tehran: Toos.
- \_\_\_\_\_ (1378). *Rudaki's poetry*, Jafar shoar (Comment.), Tehran: Ghatreh.
- \_\_\_\_\_ (1379). *Rudaki's Divan*. Javad Boroumand Sa'eed (emend.), Kerman: Emad Kermani.
- \_\_\_\_\_ (1386). *Rudaki's Poetry*. Nasrollah Emami (Comment.), Tehran: Institute for Humanities Research and Development.
- Riahi, Mohammad Amin (1386). *Kasae Marvazi, Life, Thought and His Poetry*, Tehran: Elmi.
- Sorooshyan, Jamshid (1378). *Burned Eye Because of Wonder*, Nashre Danesh, Q 16, No. 4, pp. 71-55.
- Saadi, Mosleh al- din Ibn Abdullah (1381). *Sa'di's Golestan*, Gholamhosein Yoosefi (emend.), Tehran: Kharazmi.
- \_\_\_\_\_ (1384). *Saadi's Bustan*, Gholam Hosein Yoosefi (emend.), Tehran: Kharazmi.
- \_\_\_\_\_ (1385). *Saadi's Sonnets*, Gholam Hosein Yoosefi (emend.), Tehran: Sokhan.
- \_\_\_\_\_ (1389). *Complete collection of Saadi*, Mohammad Ali Forooghi (emend.), Tehran: Amir Kabir.
- Shafiee Kadkani, Mohammad Reza (1388). *Imagery in Persian poetry*, Tehran: Agah.

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

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

تقدیم به استاد جمشید سروشیار

علی جلالی\* و منوچهر فروزنده‌فرد\*\*

### چکیده

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

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

### مقدمه

یکی از دغدغه‌های مصححان متون کهن این است که آیا به رسم الخط نسخ پای‌بند باشند و یا رسم الخط امروزین زبان فارسی را در ارائه کتاب ملاک قرار دهند. یازیجی در تصحیح مناقب‌العارفین قاعدةً ذال معجم را رعایت کرده، ولی شفیعی کدکنی در منطق‌الطیر همه موارد را به ذال بدل کرده است. مینوی در تصحیح کلیله و دمنه و ریاحی در تصحیح مرصاد‌العباد، اتصال «به» حرف اضافه به کلمه پس از خود را مراجعات کرده‌اند، ولی عابدی در تصحیح کشف‌المحجوب با وجود اینکه کاتب «به» را همواره متصل به کلمه بعد نوشته، رسم الخط قدیم را مراجعات نکرده و شیوه امروزی را برگزیده است.

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

alijalali110@gmail.com

manouchehr\_forouzandeh@yahoo.com

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

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

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

سرهم نویسی در برخی ادوار رایج بوده است، شاعران برخی تزئینات کلام خود را برابر پایه این ویژگی رسم الخطی قدیم ابداع کرده اند. در نگاه نخست شاید به نظر برسد جناس، تناسب یا تبادری که حاصل رسم الخط است، در ایاتی تصادفی به وجود آمده باشد، اما با دقت در متون و نکته‌سنجهای برخی مصححان هوشیار، انبوهی از شواهد مثال گرد می‌آید که به هیچ وجه نمی‌تواند تصادفی باشد. قصد این مقاله آن است که به مصححان یادآوری کند در تصحیح چه رسم الخط نسخه‌های اساس خود را مبنای عمل قرار دهند چه رسم الخط امروزی را، در برخی موارد نیاز است به ظرافت‌های صوری و معنایی ایات و جملات دقت و این ظرافتها را به خواننده منتقل کنند.

### پیشینه بحث

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

در کتب بلاغی نیز درباره انواع ترفندات بدیعی سخن رفته است اما سخنی از ترفندی بدیعی واپسیه به رسم الخط نیست. تنها مازندرانی در انوارالبلاغه صنایع بدیعی را به لفظی، معنوی و خطی تقسیم کرده، می‌نویسد: محسنات خطیه اموری است که در زینت معنی و لفظ دخالتی ندارد؛ بلکه موجب زینت صورت خط می‌شود (مازندرانی، ۳۷۶: ۳۷۱). او جناس اشتقاد و شباهت اشتقاد را که نزد سکاکی از ملحقات جناس به شمار می‌آمده، ذیل صنایع خطی آورده است. سروشیار در مقاله «بسوخت دیده ز حیرت» و به پیروی از او، ضیایی حبیب آبادی در مقاله «تصحیف تناسب در شعر حافظ» به برخی تصحیف‌ها در شعر حافظ که موجب تناسب کلمات تصحیف شده با اجزای دیگر بیت می‌شود، اشاره کرده‌اند. در برخی کتب تصحیحی نیز مصححان اهل ذوق و هوشمند به مواردی اندک در پاورقی‌ها، پی‌نوشت‌ها و استدراکات اشاره کرده‌اند که در جای خود خواهد آمد.

### روش پژوهش

روش کتابخانه‌ای، یعنی جست‌وجو در متون منظوم و منثور فارسی و گاه مقابله چند تصحیح از یک اثر برای یافتن مواردی از هنرسازه بدیعی موردنظر، روش ما در این پژوهش بوده است. پس از طبقه‌بندی شواهد برگزیده، نشان داده شده است که آیا مصححان رسم الخطی را که به آشکار شدن این هنرسازه در متن منجر می‌شده است، رعایت کرده‌اند یا خیر.

### بحث

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

این هنر سازه در شکل ظاهري و نوشتاري يك اثر ادبی جلوه‌گر می‌شود و وابسته به رسم الخط خاص زبان فارسي است. رسم الخطی که در آن هم می‌توان برخی کلمات را به هم چسباند و هم به صورت جداگانه آنها را کتابت کرد. رسم الخطی که در آن گاه يك کلمه را به طرق مختلف می‌توان نوشت. اين ويزگی‌های رسم الخطی بدان منجر می‌شده که يك کلمه در ترکيب با کلمه‌ای دیگر معنایي تازه می‌يافته و در تناسب یا تضاد با کلمه‌ای دیگر در متن، رابطه‌ای معنایي و مفهومی ايجاد می‌كرده است؛ بنابراین هنر سازه‌ای است که هم از حیث صورت و هم از حیث معنا زیبایی آفرین است.

نمونه نزدیک به اين هنر سازه چيزی است که ضیایی حبیب آبادی آن را «تصحیف تناسب» می‌نامد (←ضیایی حبیب آبادی، ۱۳۸۸) و به پیروی از سروشیار آن را در شعر حافظ جستجو کرده است. سروشیار در تعریف این ترفند هنری می‌گوید: «در نظام و نثر قدیم فارسی، گاه در يك مصراع یا يك بیت یا يك عبارت، دو کلمه یا بیشتر یافته می‌شود که اگر تغییر در نقطه‌ها و حرکات يكی از اين دو کلمه یا چند کلمه داده شود یا همزه‌ای حذف گردد یا سرکشی افزوده یا کاسته شود، میان آن دو یا چند کلمه نوعی تناسب (= مراعات نظیر، طباق) حاصل می‌آيد که زیباست و حافظ به ايجاد اين گونه زیبایی رغبت دارد. اين صنعت از جمله زیبایی‌هایی است که محققان شعر حافظ - ظاهرآ - بدان التفاتی نداشته‌اند» (سروشیار، ۱۳۷۸: ۶۰).

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

سروشیار در ذیل این بیت حافظ:

### مرنج حافظ و از دلبران حفاظ مجوى گناه باع چه باشد چو اين گيه نرسست

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

مبناي هنر سازه بدبیعی مورد بحث ما يكی مبحث تقارن و دیگر عوامل صوري خط و زبان است. عوامل صوري زبان را نباید کم اهمیت شمرد؛ زира عروس معانی بلند را اگر کسوتی ناموزون بر تن کنند، «از بی‌جمالی سر بر نگیرند و دیده‌یأس از پشت پای خجالت برندارند». شفیعی کدکنی می‌نویسد: «طبق عقیده صورت‌گرایان روس آنچه در ادبیات محل تغییر و ملاک ادبیات بودن است، عوامل صوري است. محتوا و حتی تشبیهات و انواع تصاویر هم ملاک خلاقیت نیست؛ زира بر طبق نظریه اشکلوفسکی، تصاویر شعری دیر دیر تغییرات جزئی پیدا می‌کنند... آنچه نو می‌شود و ملاک خلاقیت و ادبیت يك اثر می‌شود، همین ترکیب و کیفیت نظام بخشیدن به عوامل صوري و هنر سازه‌ای زبان آثار ادبی است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۳۷۱).

عامل زیبایی اين هنر سازه مبحث قرینه‌پردازی است که از کهن ترین عوامل نظم و زیبایی‌بخشی در اقسام هنر است. کلمه با شکل و معنای جدیدی که پیدا می‌کند، قرینه معنایی کلمه دیگری در متن می‌شود. اين ارتباط معنایی می‌تواند از جنس تناسب و تضاد و قلب باشد یا تبادر و ایهام. شفیعی کدکنی معتقد است «آگاهی از ابعاد مختلف کلمه و نیروی احضار کلمات ... معیار نیک و بد آثار ادبی به اعتبار جنبه صوري است. ... در قلمرو شعر فارسي غالب سرآمدان در طول اعصار به اين نکته وقوف کامل داشته‌اند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۲۶۰). وی اين بحث را در ارتباط با شکل صوري آثار هنری بیان می‌کند. يكی از ابعاد مختلف کلمه شکل نوشتاري آن است. ترکیب حروف و اينکه کلمه با ترکیب چند حرف در تناسب با کلمه دیگر

است و تناسب لفظی و معنایی ایجاد می‌کند.

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

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

در تیره شب هجر تو جانم بلب (به لب) آمد  
(حافظ)

در بیت دیگر همین غزل «بدر (به در)» با «خورشید درخشان» و «صبح» در تناسب است:  
جان می‌دهم از حسرت دیدار تو چون صبح  
باشد که چو خورشید درخشان بدر (به در) آیی  
(حافظ)

یا اتصال حرف اضافه «به» به کلمه پس از خود موجب به وجود آمدن جناس خط در این بیت شده است:  
صد نیک بیک (به یک) بد نتوان کرد فراموش  
گر خار براندیشی خرما نتوان خورد  
(رودکی)

سعدی نیز در گلستان چنین هنرنمایی کرده است: «فقیره درویشی حامله بود، مدت حمل بسر (به سر) آورده؛ درویش را همه عمر فرزنده نیامده بود، گفت: اگر خداوند تعالی مرا پسری بخشد...» (سعدی، ۱۳۸۹؛ ۱۵۸: ۱۵۸).

برای تبیین دقیق‌تر این هنرسازه نخست لازم است دو مبحث تقارن و رسم الخط مطرح شود.

### تقارن در اقسام هنر

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

شده است و بنها از حیث قرینه‌های بخشی، هارمونی جالب توجهی دارند.

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

### قرینه‌پردازی صوری

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

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

### قرینه‌پردازی معنایی

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

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

برای پر کردن این جای خالی و این تصویر است که باعث هنری شدن استعاره می‌گردد. تناسب نیز حاصل همین قرینه‌پردازی اما در ساحت معنایی است. وقتی دو کلمه با هم تناسب معنایی داشته باشند، باز تکرار مضمون و محتوا و معنی است و به لحاظ زبان‌شناختی، تکرار مؤلفه‌های معنایی مشترک. کلمه دوم معنای کلمه اول را بر جسته می‌کند و تناسب آنها را در معنا به مخاطب گوشزد می‌کند. در هنر فرش نیز یکی از عوامل لذت‌آفرین، وجود عناصر متناسب با هم است. پرنده، درخت، بته‌ها و جز آن مایه التذاذ بصری حاصل از تناسب‌هاست. در تضاد نیز اصل قرینه بودن معنایی پذیرفته می‌شود واما دو کلمه از آن حیث با هم قرینه‌اند که کاربرد یا معنایی متضاد دارند.

### رسم الخط

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

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

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

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

سودای کچ میز که نیاشد مجال تو  
حافظ در این کمند سر کشان بسیست

که بین «کم» مندرج در «کمند» و «بس» مندرج در «بسیست» باز هم مانند مورد پیشین ایهام تضاد برقرار است» (خرمشاهی، ۱۳۸۹: ۱۴۰۸/۲). نکته فوق از این جهت سودمند است که ارتباط خاصی با هنرسازه مورد بحث ما دارد و اصل

تغییر در شکل یک کلمه و برداشت معنای خاص از آن و متناسب دیدن آن کلمه نو با کلمه دیگر متن در هر دو ثابت است.

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

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

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

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

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

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

### عوامل پدیدآورنده

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

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

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

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

۱- سرهم‌نویسی: با بررسی نسخ کهن درمی‌یابیم که گرچه اندک اما هستند کاتبانی که مبنای جدانویسی را در کارشان رعایت کرده‌اند. شفیعی کدکنی در تصحیح منطق الطیر می‌گوید: «روش کاتب بیشتر مبتنی بر جدانویسی است... ما کوشیدیم که از بعضی اصول جدانویسی او بهره‌یاب شویم» (عطار، ۱۳۸۵: ۲۲۹، مقدمه مصحح). با این حال سرهم‌نویسی از قدیم‌ترین دوره‌ها جزو رسوم خط فارسی بوده است البته بی قاعده‌ای خاص. در مواردی حتی حرف ربط «که» به صورت چسبان نوشته می‌شده است؛ مثلاً عبارات «که به وی»، «که تو را» و «که کسی» بدین گونه نوشته می‌شده است: «کبوی»، «کترا» و «ککسی». حتی در دوره‌هایی حرف «که» به کلمه قبل از خود می‌چسبیده است و در نسخه‌ها با صورت‌های «اینستکه» و «راهیکه» مواجه می‌شویم (برای اطلاع بیشتر → مایل هروی، ۱۳۸۰: ۳۰۰ و ۳۱۶). اینک شواهدی از ترفندهای بدیعی وابسته به سرهم‌نویسی: آخر ایران که از او بودی فردوس برشک  
وقف خواهد بُد تا حشر برین شوم حشر  
(انوری، ۱۳۷۶: ۲۰۳)

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

<u>گرفتمت که شدی آنچنان که می‌بایی</u> <u>نه هرچه داد، ستد باز، چرخ مینایی</u> <u>(منوچهری)</u>	<u>گرفتمت که رسیدی بدانچه می‌طبی</u> <u>نه هرچه یافت کمال، از پی‌اش بود نقصان</u>
---	--

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

<u>خوش خرامان شو که پیش قد رعننا میرمت</u> <u>(حافظ)</u>	<u>میر من خوش میروی کاندر سر و پا میرمت</u>
---	---

از میان مصححان تنها قزوینی و غنی این رسم الخط را رعایت کرده‌اند (← حافظ، ۱۳۹۰: ۶۴). در چاپ جربزه‌دار این ظرافت مصححان نادیده گرفته شده است (← حافظ، ۱۳۶۷: ۱۴۲). خانلری و سایه نیز «می‌روی» آورده‌اند (← حافظ، ۱۳۷۵: ۱۰۰۴/۲؛ ۱۳۸۵: ۶۱). نیساری و راستگو غزل حاوی این بیت را ندارند.

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

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

فروغی این رسم الخط را رعایت کرده است و لی یوسفی نه (→ سعدی، ۱۳۸۹؛ ۴۱۶: ۲۹۵).  
این سخن در سمع قبول من نیاید مگر آنگه که معاینه گردد... (سعدي)  
«نگ» در «آنگ» با «معاینه» در تناسب است به شرطی که «آنگه» نوشته نشود. یوسفی و فروغی هر دو این رسم الخط را  
رعایت کرده‌اند. (→ سعدی، ۱۳۸۹؛ ۱۴۶: ۱۴۴). شاهد زیر نیز نمونه دیگری است:

آب از دو چشم دادن بر خاک من گیا؟  
چون تشهه جان سپرد آنگه چه سود دارد  
(سعدي)

یوسفی و فروغی هر دو این رسم الخط را رعایت کرده‌اند (→ سعدی، ۱۳۸۹؛ ۱۷۸: ۴۱۴).  
سهول بود آنکه به شمشیر عتابم می‌کشت  
قتل صاحب نظر آن است که قاتل برود  
(سعدي)

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

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

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

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

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

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

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

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

نوشتاری می‌توان برداشت کرد؛ اما اگر یکی از دو خوانش<sup>۱</sup> و ۳ را در متن قرار دهیم، امکان خوانش ۱ وجود نخواهد داشت. پس بهترین رسم الخط برای مصراج اول گونه «درست» است.

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

گرچه سخن همی‌برد قصه من به هر طرف  
طرف کرم ز کس نبست این دل پرامید من

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

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

تو غرّه بدان مشو که می می‌غلامست آن را  
صد لقمه خوری که می نخوری  
(خیام، ۱۳۹۱: ۹۹)

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

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

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

عیشم مدامست از لعل دلخواه  
کارم بکامست الحمد لله  
(حافظ)

تناسب «مست» با «مدام (= شراب)» و «عیشم» در گرو حفظ رسم الخط قدیم است که جز چاپ قزوینی - غنی در چاپ‌های دیگر رعایت نشده است (→ حافظ، ۱۳۹۰: ۲۸۸؛ ۳۲۲؛ ۱۳۶۷: ۳۲۲؛ ۱۳۷۵: ۳۲۲؛ ۱۳۷۵: ۱۳۸۵؛ ۱۳۸۴/۱: ۴۸۶؛ ۱۳۸۷: ۴۹۸ و ۱۳۸۹: ۴۵۲).

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

بیا که دوش به مستی<sup>۱</sup> سروش عالم غیب  
نوید داد که عامست فیض رحمت او  
(حافظ)

جزء «مست» در «عامست» اگر به صورت پیوسته نوشته شود، با «مستی» (یا «باده» در چاپ‌های دیگر) متناسب است. در ضمن، «نوید» می‌تواند «نبید» را تداعی کند. در این مورد نیز تنها قزوینی - غنی بیت را به لحاظ نگارشی درست ضبط کرده است (← حافظ، ۱۳۹۰؛ ۲۸۰؛ ۲۸۷؛ ۳۱۵؛ ۳۱۶۷؛ ۱۳۷۵؛ ۱۳۸۵؛ ۴۷۴؛ ۸۱۰/۱؛ ۱۳۸۷؛ ۳۸۹ و ۱۳۸۹؛ ۴۴۰)؛ در بیت زیر نیز تنها قزوینی و غنی رسم الخط را به درستی رعایت کرده‌اند:

کمند صید بهرامی بیفکن، جام می بردار<sup>۲</sup>  
که من پیمودم این صحرانه بهرامست و نه گورش  
(حافظ)

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

ای مجلسیان راه خرابات کدامست ...  
گر باده خورم خمر بهشتی نه حرامست  
در مجلس ما سنگ مینداز که جامست  
(سعدي)

بر من که صبوحی زدهام خرقه حرامست  
با چون تو حریفی به چنین جای در این وقت  
با محتسب شهر بگویید که زنهار

در این مورد نیز چاپ فروغی با حفظ رسم الخط قدیم زیبایی این ترفند را حفظ کرده است ولی چاپ یوسفی با ضبط «است» با همزه، این لطف بلاغی را از بین برده است (← سعدی، ۱۳۸۵؛ ۴۰؛ ۴۴۰).

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

چو فرزنند را دید مویش سپید  
بیود از جهان سربس نامید  
(فردوسی)

«بسر» در تناسب با «فرزنند»، واژه «پسر» را تداعی می‌کند. خالقی مطلق (فردوسی، ۱۳۸۶؛ ۱/۱)، حمیدیان (فردوسی، ۱۳۸۱؛ ۵۷) و جوینی (فردوسی، ۱۳۹۱؛ ۸۷) این رسم الخط را به درستی رعایت کرده‌اند اما آیدنلو (۱۳۹۰؛ ۳۵۰) «سریه سر» نوشته است.

پسر دفع آن ندانست بسر درآمد. (سعدی، ۱۳۸۱؛ ۷۹)  
یوسفی این رسم الخط را رعایت کرده است ولی فروغی بنا بر اختلاف نسخ «به هم برآمد» ضبط کرده است (← سعدی، ۱۳۸۹؛ ۶۲).

با ز دگرباره مه رماه برآمد  
عمر خوش دختران رز بسر آمد  
جشن فريدون آبتين بدر آمد  
گشتنيان را سياستي دگر آمد  
(منوچهری)

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

<sup>۱</sup>- ضبط خانلری، سایه، نیساری و راستگو: بیار باده که دوشم.

<sup>۲</sup>- سایه: بیفگن. «جام می» هم در برخی چاپ‌ها «جام جم» است.

افزون بر آن، «بدر» واژه «بذر» را تداعی می کند که با «مهر»، «ماه»، «برآمد» (= طلوع کرد) در تناسب است.<sup>۱</sup> در مصراج اول ضبط دبیرسیاقی «درآمد» است و در مصراج دوم «به برآمد». وی مصراج سوم را «به سر» نوشته است ولی زنجانی رسم الخط منتخب ما را رعایت کرده است (← منوچهری، ۱۳۹۰؛ ۱۷۴؛ ۱۳۸۷؛ ۲۷۹).

از آن سپس که به کردار سنگ و سندان بود  
بسا دلا که بسان حریر کرده به شعر  
(رودکی)

رسم الخط «بسان» مطابق است با چاپ های خطیب رهبر، دانش پژوه و برومند سعید (← رودکی، ۱۳۶۸؛ ۲۸؛ ۱۳۷۳؛ ۳۷ و ۱۳۷۹؛ ۵۶). در این رسم الخط جناس میان «بسا» و «بسان» رعایت می شود در حالی که در چاپ های شعار- انوری، شعار و نیز امامی (رودکی، ۱۳۶۵؛ ۱۱۲؛ ۱۳۷۸؛ ۲۴ و ۳۰) با تغییر رسم الخط به «به سان» این زیبایی از دست رفته است.

بلب و چشم، راحتی و بلا  
برخ و زلف، توبه ای و گناه  
(کسایی)

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

بیرون پریده گیر چو مرغ پیر مرا  
روزی پیر (به پر) طاعت از این گنبد بلند  
(ناصرخسرو، ۱۳۸۸)

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

شاد الا بدر مرگ نینی مردم  
بکر جز در شکم مام نینی دختر  
(انوری، ۱۳۷۶؛ ۲۰۲)

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

سر ز حسرت بدر میکده ها برکردم  
چون شناسای تو در صومعه یک پیر نبود  
(حافظ)

تنها قزوینی و غنی این رسم الخط را رعایت کرده اند. البته جربه دار باز به سیاق معهود ... (← حافظ، ۱۳۹۰؛ ۱۴۲؛ ۱۳۶۷؛ ۱۳۷۵؛ ۱۳۷۵/۱؛ ۴۴۴؛ ۴۴۳؛ ۱۳۸۵؛ ۱۳۸۷؛ ۲۸۳؛ ۱۳۸۷؛ ۲۲۶ و ۱۳۸۹؛ ۲۴۴).

تا همه خلوتیان جام صبوحی گیرند  
چنگ صبحی بدر پیر مناجات بریم  
(حافظ)

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

هش دار که گر وسوسه عقل کنی گوش  
آدم صفت از روپه رضوان بدر آیی  
(حافظ)

<sup>۱</sup> واژه «برآمد» را بسنجید با حافظ: گفتم که ماه من شو، گفتا اگر «برآید».

همه چاپ‌ها این رسم الخط را رعایت کرده‌اند جز راستگو (← حافظ، ۱۳۹۰؛ ۳۵۳؛ ۳۷۵؛ ۹۸۶/۱؛ ۱۳۶۷؛ ۳۷۲؛ ۹۸۶/۱؛ ۱۳۸۵؛ ۴۰۷ و ۵۶۳؛ ۱۳۸۷؛ ۵۲۵).

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

در این بیت دو واژه از حیث رسم الخطی شایان بحث است: یکی «بلب» و دیگری «بدر». تنها قزوینی و غنی «بلب» نوشته‌اند و بقیه از جمله جربزه‌دار رسم الخط را رعایت نکرده‌اند (← حافظ، ۱۳۹۰؛ ۳۵۳؛ ۳۷۲؛ ۹۸۶/۱؛ ۱۳۶۷؛ ۳۷۵؛ ۹۸۶/۱؛ ۱۳۸۵؛ ۴۰۷ و ۵۶۳؛ ۱۳۸۷؛ ۵۲۵). «بدر» را نیز جملگی متصل نوشته‌اند. جالب آنکه راستگو، تنها در همین بیت املای «بدر» را رعایت کرده و در پانوشت به آن توجه داده‌است؛ اما در ایات دیگر همین غزل به صورت «به در» نوشته‌است!

برسان بندگی دختر رز گو بدر آیی  
که دم و همت ما کرد ز بند آزادت

همه چاپ‌ها رسم الخط را رعایت کرده‌اند (← حافظ، ۱۳۹۰؛ ۱۵؛ ۱۰۵؛ ۱۳۶۷؛ ۵۴/۱؛ ۱۳۷۵؛ ۹۸؛ ۱۳۸۷ و ۴۷ و ۵۷؛ ۱۳۸۹).

خط عذار یار که بگرفت ماه ازو  
خوش حلقه‌ایست لیک بدر نیست راه ازو

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

- سایه: «ایست»، «بدر» (حافظ، ۱۳۹۰؛ ۲۸۵) - قزوینی و غنی: «ایست»، «بدر» (حافظ، ۱۳۸۵؛ ۴۸۲)

- چاپ جربزه‌دار: «ایست»، «به در» (حافظ، ۱۳۶۷؛ ۳۲۰)

- خانلری: «ایست»، «به در» (حافظ، ۱۳۷۵؛ ۸۲۶/۱)

تا در میکده شادان و غزلخوان بروم  
نذر کردم گر از این غم بدر آیم روزی

(حافظ)

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

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

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

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

این چنین موسمی عجب باشد  
که بینندنده میکده بشتاب

(حافظ)

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

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

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

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

از پای تا بسر همه سمع و بصر شدم  
تارفتش ببینم و گفتنش بشنوم  
(سعدی)

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

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

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

به ایام خموشند و گویا بشر  
زبان بسته بهتر که گویا بشر (به شر)  
فروغی این رسم الخط را رعایت کرده ولی یوسفی «به شر» آورده‌است (←سعدی، ۱۳۸۹: ۱۵۵؛ ۱۳۸۹: ۳۴۵). در این مورد تلفظ قدیم «به» (ba) هم باید رعایت شود تا جناس مرکب ایجاد شود: ba šar/ ba šar چنانکه صاحبان فرهنگ نیز «به» را مفتوح نوشته‌اند (←دهخدا، ۱۳۷۰: ذیل «به»).

شکر بترازوی وزارت بلبل بلب هرمهوش  
علمای بлагعت این بیت را شاهدی برای آرایه قلب مستوی (قلب کامل) می‌آورند ولی متأسفانه فشارکی (۱۳۸۹: ۴۳) مصراع اول این بیت را با املای «به ترازوی» و شمیسا (۱۳۹۰: ۶۸) بیت را با املای «به ترازوی» و «به لب» نوشته‌اند که در این صورت نمی‌تواند شاهدی مناسب برای صنعت قلب مستوی باشد! همایی (۱۳۸۹: ۶۶) رسم الخط درست را رعایت کرده‌است. از میان پژوهشگران متأخرتر نیز، برای نمونه، محبتی (۱۳۸۶: ۷۷) به صورت درست «بترازوی» نوشته است. کرازی (۱۳۷۳: ۶۸) نیز در موردی مشابه دچار چنین اشتباہی شده‌است:

رامشم رد گنج باري و قوت توقوي را به جنگ در مشمار  
که برای آشکار شدن صنعت قلب میان دو مصراع، باید «جنگ» نوشته شود تا قلب «گنج بـ[اری]» باشد. این در حالی است که در مصراع دوم بیت زیر در همان صفحه نهایت دقت را در رسم الخط از خود نشان داده‌است:

بحاصل آيد اذ اذیال صاحب اميـد آشـنـيـانـ شـادـيـ ماـ

#### ۴- نوشتارهای دوگانه:

غـرقـةـ بـحرـ بـىـ كـرانـ مـائـيمـ  
گـاهـ مـوجـيمـ وـ گـاهـ درـيـائـيمـ  
(شاه نعمت الله ولی)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

با توجه به واژه‌های «تب» و «شیر» که پیش از کلمه «تبashir» آمده است، املای «طبashir» که در متن دیوان آمده در این بیت نادرست است. همچنین بیت زیر از صائب نیز در متن دیوان با املای «طبashir» ضبط شده است که با توجه به تناسب «تبashir» با «تب»، درست نمی‌نماید:

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

سپهرت غلامی مرصن نطاق  
زحل کمرین هندویت در یطاق (حافظ)

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

### هنر سازه در ادب معاصر

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

وجود این هنرمند برسی کند، با شواهدی که از متون معاصر ذکر می‌شود، ویراستار را نیز دقیق دوچندان باید. همچنین این هنرمند برای شاعران امروز می‌تواند دستمایهٔ هنری نابی باشد که کمتر بدان توجه شده است.

ماه م آمد بدر خانه و در خانه نبودم  
(شهریار، ۱۳۸۹: ۱۵۷/۲)

«بِدَر» واژهٔ «بِدَر» را تداعی می‌کند که با «ماه» تناسب دارد. همچنین «بِسِر» را اگر متصل بنویسیم و به صورت تصحیف شدهٔ «پِسِر» بخوانیم با «بِدَر» که به صورت تصحیفی «پِدر» خوانده می‌شود، تناسب دارد.

دیشب باران قرار با پنجره داشت

روبوسی آب‌دار با پنجره داشت

یکریز به گوش پنجره پیچ پیچ کرد

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

در شاهد فوق «چکار» را نمی‌توان به صورت «چه کار» نوشت زیرا ظرفت هنری شعر که در تکرار «چک» است با نوشتمن «چه ک[ار]» از میان می‌رود.

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

مرا خراب کن! که رستگاری و درستگاری دلم

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

## نتیجه

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

هنرمندی که در این جستار برسی شد، هنرمندی بدیعی است که واپسی به رسم الخط خاص زبان فارسی است و مبنای آن، یکی عوامل صوری خط و زبان و دیگر مبحث تقارن و قرینه‌پردازی است. شواهد نشان می‌دهد که این هنرمند، صنعتی نیست که شاعران و نویسندهای آثار هنری از سر تفنن بدان پرداخته باشند بلکه از این صنعت با آگاهی استفاده کرده‌اند و از ویژگی‌های رسم الخطی که موجب دوگانه‌خوانی، ایهام تناسب، تصحیف و جز آن می‌شود، بهرهٔ دوچندان برده‌اند.

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

در اختام از دکتر علی اکبر احمدی دارانی و دکتر سعید شفیعیون که نگارندهایان را به برخی شواهد توجه دادند، سپاس‌گزاریم.

## منابع

۱. آیدنلو، سجاد (۱۳۹۰). دفتر خسروان: برگزیدهٔ شاهنامهٔ فردوسی. تهران: سخن.

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

۳۰. کلیات سعدی (۱۳۸۹). کلیات سعدی. به اهتمام محمدعلی فروغی. ویراسته بهاءالدین خرمشاهی، تهران: امیرکبیر.
۳۱. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۸). صور خیال در شعر فارسی. تهران: آگاه.
۳۲. زبان شعر در نثر صوفیه (۱۳۹۲). زبان شعر در نثر صوفیه. تهران: سخن.
۳۳. شمیسا، سیروس (۱۳۹۰). نگاهی تازه به بدیع. تهران: میترا.
۳۴. شهریار، محمد حسین (۱۳۸۷). دیوان شهریار. تهران: نگاه.
۳۵. صادقی، علی اشرف (۱۳۶۳). «درباره رسم الخط فارسی». مجله زبانشناسی، س ۱، ش ۲، صص ۴-۳.
۳۶. صائب، محمدعلی (۱۳۶۴). دیوان صائب تبریزی. به کوشش محمد قهرمان. تهران: علمی و فرهنگی.
۳۷. ضیایی حبیب آبادی، فرزاد (۱۳۸۱). «تصحیف تناسب در شعر حافظ». کتاب ماه ادبیات و فلسفه، ش ۵۶ و ۵۷، خرداد و تیر، صص ۷۶-۵۴.
۳۸. عطار نیشابوری، فریدالدین (۱۳۸۵). منطق الطیر. تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: سخن.
۳۹. فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۷۹). نامه باستان: ویرایش و گزارش شاهنامه فردوسی. میرجلال الدین کزازی. تهران: سمت.
۴۰. شاهنامه فردوسی (۱۳۸۱). متن کامل بر اساس چاپ مسکو. به کوشش سعید حمیدیان، تهران: قطره.
۴۱. شاهنامه. به کوشش جلال خالقی مطلق، دفتر یکم، تهران: مرکز دایره المعارف بزرگ اسلامی.
۴۲. شاهنامه. تصحیح عزیزالله جوینی. تهران: دانشگاه تهران.
۴۳. فشارکی، محمد (۱۳۸۹). نقد بدیع. تهران: سمت.
۴۴. کزازی، میرجلال الدین (۱۳۷۳). زیباشناسی سخن پارسی (۳): بدیع. تهران: نشر مرکز.
۴۵. مازندرانی، محمد هادی بن محمد صالح (۱۳۷۶). انوار البلاعه. به کوشش محمدعلی غلامی نژاد، تهران: مرکز فرهنگی نشر قبله (دفتر میراث مکتوب).
۴۶. مایل هروی، نجیب (۱۳۸۰). تاریخ نسخه پردازی و تصحیح انتقادی نسخه های فارسی. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۴۷. محبتی، مهدی (۱۳۸۶). بدیع نو: هنر ساخت و آرایش سخن. تهران: سخن.
۴۸. منوچهری، احمدبن قوص (۱۳۸۷). دیوان اشعار ابوالنجم احمد بن قوص بن احمد منوچهری دامغانی. تصحیح برات زنجانی. تهران: دانشگاه تهران.
۴۹. دیوان منوچهری دامغانی (۱۳۹۰). دیوان منوچهری دامغانی. تصحیح محمد دبیرسیاقی، تهران: زوار.
۵۰. میرافضلی، سیدعلی (۱۳۸۲). رباعیات خیام در منابع کهن. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
۵۱. ناصرخسرو (۱۳۸۸). دیوان اشعار ناصرخسرو. تصحیح مجتبی مینوی و مهدی محقق، تهران: دانشگاه تهران.
۵۲. نیساری، سلیم (۱۳۸۵). دفتر دگرسانی ها در غزل های حافظ برگرفته از پنجاه نسخه خطی سده نهم. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
۵۳. همایی، جلال الدین (۱۳۸۹). فنون بلاغت و صناعات ادبی. تهران: هما.