«شعرِ ترِ» قُدسی

(یادداشتی بر دیوانِ قدسیِ مشهدی)

نجیب مایل هروی (بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی)

دیوان حاجی محمّدجان قدسی مشهدی، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمّد قهرمان، انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد ۱۳۷۵.

در عصر قاجار، گرایش ادبیِ معروف به «بازگشت»، که به ارزش‌های مسلّمِ فُرمالیستی و توانایی‌های زبانِ شاعرانِ سبکِ هندی و تعبیراتِ تخیّلی و مردمی توجه نداشت، با شعرِ سبک هندی ستیزه پیشه کرد. با این موضع‌گیری، نزدیک به یک قرن، فرصتِ شناختِ ارزش‌های شعرِ فارسیِ عهدِ صفوی از دست رفت. در بیرون از مرزهای ایران ــ در قلمروِ زبان فارسی، از جمله در افغانستان و تاجیکستان و در میانِ فارسی‌زبانان و فارسی‌دانانِ شبه قاره ــ نیز شناختِ انتقادی و ساختاریِ شعرِ سبکِ هندی، در جامعهٔ شاعران، رواج چندانی نداشت. این تصوّر که فی‌المثل در تاجیکستان بیدل را به‌درستی شناخته‌اند یا سخن‌شناسانِ افغانی از ارزش‌های هنریِ شعرِ بیدل و سبک هندی آگاهیِ علمی داشته‌اند درست به نظر نمی‌رسد. اما، در دو قلمروِ مذکور، شاعران به ستیز با سبک هندی نمی‌پرداختند و حتی بعضی از آنان راه و روشِ شاعرانِ سبکِ هندی را تتبّع می‌کردند، به‌طوری که آن اسلوبِ سخن در میانِ آنان جریان داشت. پیداست که فرق است میانِ تتبّع و جاری بودنِ طرزِ سخن و شناختِ انتقادیِ آن.

به نظر می‌رسد که نقدِ شعرِ سبک هندی و آگاهی علمی از آن در قلمروِ شبه قاره محدود بوده است به ادیبان نکته‌سنج و نازک‌بین و پژوهنده‌ای چون **سراج‌الدّین علیخان آرزو، منیر لاری و امام‌بخش صهبائی دهلوی**، که با رفتنِ آنان این شناخت کم‌رنگ شد و خوارمایه. از آن پس تا تکانیده شدن درختِ شعر فارسی به دست نیما، در هیچ یک از قلمروهای جغرافیائیِ زبان فارسی، نسبت به شعرِ سبک هندی، به حیثِ جریانی ادبی، شناختِ انتقادی وجود نداشت. فقط، در شبه قاره و افغانستان و تاجیکستان، شعرِ سبکِ هندی ــ غالباً شعر بیدل ــ خوانده می‌شد و گاهکی کسی چیزکی دربارهٔ برخی از نمایندگانِ آن سبک می‌نوشت. در ایران، با آن‌که شعرِ برخی از شاعرانِ سبک هندی مانند صائب خوانده می‌شد، سخن سنجانِ ایرانی، که فریفتهٔ بازگشت ادبی بودند، بی‌توجه به تفاوت‌های آثار شاعران و غَثّ و سَمین آنها، کلِّ آن سبک را مردود و مطرود دانستند.

در دیگر قلمروهای زبان فارسی، از سبک هندی بِهْ از این شناختی وجود نداشت، با این فرق که مثلاً در افغانستان بیدل خواننده و خریدار بیشتری داشت و تاجیک‌ها، اگر اشعار او را می‌خواندند، بر پاره‌ای از واژه‌های مشابه و متشابه او درنگ می‌کردند و گاه او را در کنار حافظ می‌نهادند. خلاصه آن که شناخت‌ها ذوقی و عاطفی بود نه انتقادی و علمی. به تعبیری دیگر، فرق در این بود که در ایران علاقه به بازگشتِ ادبی در ذوق عامّهٔ شعرخوانان و شعردوستان مؤثر افتاده بود و در افغانستان و سرزمین تاجیکان نه. با این همه، اگر در افغانستان و در میان تاجیکان بیدل خوانده می‌شد و به سیاقِ بیدل غزلی ساخته می‌شد، در ایران هم صائب خوانده می‌شد و به اسلوب او غزل هم گفته می‌شد. جلوه‌ای از رواجِ شعر صائب در ایران، حتّی در میانِ پیروان بازگشتِ ادبی، را در نسخه‌های خطّیِ متعددی می‌توان مشاهده کرد که طی صد سال اخیر از دیوان صائب فراهم آمده است.

باری، در چهار پنج دههٔ اخیر، که شعرِ نو در ایران، برای طرح ارزش‌هایی از سخنِ تخیّلی، فرصت و مجالی پیش آورد و شاعرانِ پیروِ شعرِ نیمایی به ارزش‌های صوریِ شعرِ سبکِ هندی توجّه نمودند و سخن‌سنجان با موازین نقد شعر و ادبیاتِ تخیّلی آشنایی بیشتر حاصل کردند و منطقِ شعرشناسی در ایران تعریفِ شعر را در قلمروِ شعرِ فارسی دگرگون ساخت، تأمّل در سبک هندی آغاز گشت.

اما باید دانست که شناختِ شعرشناسان نسبت به ارزش‌های زبانی و ساختاریِ سبک هندی هنوز نسبتاً اجمالی است و راهی در پیش است تا بتوان استعدادهای فردی، زبانی، منطق تخیّل و نسبت‌های پوشیدهٔ اشیا با معانیِ غریبِ شاعرانِ سبکِ هندی را به‌درستی شناخت و پختگانِ آن سبک را از هذیان‌گویانِ آن جدا کرد.

گامِ مؤثّر برای رسیدن به چنین شناختی نقد و تصحیح دیوان‌ها و مجموعهٔ آثار منظومِ شاعرانِ سبکِ هندی است. در این زمینه، در دو دههٔ اخیر، گام‌هایی برداشته شده است. از آن جمله است کوشش‌های در خورِ ستایشِ محمّد قهرمان، ادیب و کارشناس برجستهٔ سبک هندی، در تصحیح دیوان‌های صائب، کلیم همدانی، ناظم هروی و دیگران. در ماه‌های اخیر، ثمرهٔ اهتمام چند سالهٔ ایشان با انتشار دیوانِ قدسیِ مشهدی نیز به بازار کتاب عرضه شده است، که خود گام اساسیِ دیگری است برای شناختِ بیشتر سبک هندی.

قهرمان، که در تصحیحِ دیوان شاعران دیگرِ سبکِ مذکور توانایی‌های محقّقانهٔ خود را به کار بسته، در تصحیحِ دیوانِ قدسی، گاه گاهی ذوق و استعداد شاعرانه را دخالت داده است. این ذوق شاعرانه، هر چند فرهیخته، ضوابط تصحیح انتقادی را تحت‌الشعاع قرار داده است و ما، در این گفتار، به پاره‌ای از پی‌آمدهای تأثیر آن می‌پردازیم.

مصحِّح، در بیشتر موارد، به سلیقهٔ خود، برای قصاید عنوان‌هایی وضع کرده است که طبعاً صبغهٔ امروزی دارد و گاه با عادت‌های زبانیِ روزگارِ قدسی مشهدی یا عصرِ کاتبانِ نُسَخِ دیوان او وفق پیدا نمی‌کند. درست است که از نُسَخِ مورد استفادهٔ دیوان بعضی فاقدِ عنوان است، اما بعضی دیگر دارای عنوان‌هایی است لابد مناسب و ملایمِ عصرِ شاعر یا کاتب. مثلاً مصحِّح نخستین قصیدهٔ دیوان (ص ۶۰) را [در مدح حضرت امام رضا (ع)] عنوان داده است. در حالی که این عنوان در یکی از نسخه‌های مورد استفادهٔ او **قصیده در مدح حضرت امام الجّن والانس سلطان علی بن موسی الرّضا (ع)** است، که خواننده را دقیقاً به فضای روزگارِ شاعر (عصرِ صفوی) می‌برد و ادبی از آدابِ زبانی-مذهبیِ شاعر یا کاتبِ نسخهٔ دیوانِ او را نشان می‌دهد و لذا موجّه‌تر است. با وجود چنین عناوینی، به اعتبارِ ضوابطِ تصحیح متون، لازم می‌آمد که مصحِّح رعایتِ اصالتِ عنوان نسخه‌های دیوان را بکند. خاصّه که عناوین مضبوط، گاهی از نظر سوابقِ رسمِ کاتبان و هم به لحاظ تاریخِ سیاسی-ادبیِ شعر فارسی و دیگر جهات، سزاوارِ تأمّلِ جدّی است. در یک نسخه، عنوان قصیدهٔ به مطلعِ

گــر درِ گـنج گشـایی نگشـاییم نـظر زان که در رشتهٔ ما هست گره بِه ز گهر

چنین است:

حسن خان حاکم هرات به منوچهر خان حاکم مشهد مقدّس نوشته بود که اشعارِ حاجی را جمع کرده باید فرستاد چون منوچهرخان تکلیفِ جمع نمودن کرد ایشان این قصیده را در مَعْذِرات[1] انشا نمودند و گریز به مدحِ امامِ رضا ضامن نمودند[2].

این عنوان، به اعتبارِ زندگیِ ادبی-سیاسیِ قدسی حایز اهمیتِ فراوان است: از یک سو، توجّه حسن‌خان شاملو، بیگلر بیگیِ هرات، را به شعرِ قدسی نشان می‌دهد و، از سوی دیگر، نوعی خاصّ از رابطهٔ بیگلر بیگی‌های عصرِ صفوی را روشن می‌سازد. مهم‌تر از ایـن هـمه آن‌کـه روحـیهٔ شـاعر را نشـان مـی‌دهد کـه آزادگـیِ او سـبب شـده است تـا، به درخواستِ حسن‌خان شاملو، از قزلباشانِ متنفّذ و قدرتمندِ عصرِ صفوی، نیز شعرش را از پسندهای مردمی دور نکند. علاوه بر اینها، می‌توان حدس زد که یکی از انگیزه‌های رفتنِ قدسی به هرات توجّه و اعتنای بیگلر بیگیِ آن شهر به شعرِ او بوده است.[3]

عنوان‌های مضبوط، گاهی، نه تنها به لحاظِ سرگذشتِ شاعر، بلکه هم‌چنین به جهتِ شأنِ صدورِ شعر، در خورِ مداقّه می‌نماید. مصحِّح قصیدهٔ به مطلعِ

هنر بس است چه حاجت مرا به قیدِ دگـر کشیده سلسله بـر اسـتخوانِ مـن جـوهر

را، به استنادِ اشاراتِ شاعر در متنِ قصیده، چنین عنوان داده است: **در رثای فرزندِ جوان خود، با گریز به مدح حضرت امام رضا (ع).** اما کاتبِ یکی از نُسَخِ دیوان در بـالای هـمین قصیده این عنوان آورده است:

این قصیده را در هرات حسن خان طرح نموده بود و حاجی چند بیت گفته بودند که خبرِ فوتِ پسرِ ایشان رسیده، از درد و الم خود از فوت فرزند گفته‌اند و گریز به مدحِ امام زده[4].

که با عنوانِ افزودهٔ مصحِّح چندان تفاوتی ندارد؛ اما، اگر به دقّت خوانده شـود، از استمرارِ رسم و ادبی فرهنگی حکایت دارد و آن این که، در محفل شاعران، شاعری که

---

۱) مصحِّح محترم ضبطِ **معذرات** را به **معذرت** اصلاح کرده است. **مَعْذِرات** واژه‌ای است مـجعولِ فـارسی‌زبانان در جمعِ «معذره» و نیازی به اصلاح ندارد. ۲) دیوان قدسی مشهدی، ۱۷۳.

۳) ← مقدمهٔ مصحِّح که ظاهراً به استنادِ همین عنوان مطالبی دربارهٔ سرگذشت شاعر مطرح کرده است.

۴) دیوان قدسی، ۱۳۴.

حیثیتِ میزبانی و هویّت رسمی داشته قصیده یا غزلی طرح می‌کرده و همهٔ شاعرانی که در آن جمع حضور داشته‌اند، به همان طرح یعنی با همان وزن و قافیه، قصیده یا غزلی می‌ساخته‌اند. و این نکته‌ای است که برای شناختِ وضع ادبیِ عصر صفوی و آشنایی دقیق‌تر با شاعرانِ محفل ادبیِ هرات در عصرِ شاملوها حایز اهمیّت می‌نماید.

با این همه، باید گفت که همهٔ قصاید و ترکیب‌ها و مثنوی‌های دیوان قدسی، در نسخه‌ها، عنوان ندارند که برای وضع عنوان، با توجّه به موضوع و محتوای اشعار، منعی به نظر نمی‌رسد[۵].

در خود ابیات نیز، مصحِّح محترم گاهی تصحیحاتِ قیاسی و ذوقی انجام داده‌اند. این موارد، البته، بسیار اندک و ناچیز است. نگارنده، با شناختی که از ذوقِ فرهیخته و آگاهیِ عمیق مصحِّح از سبک هندی دارد، احتمال می‌دهد که تصحیحات مذکور به تأثیرِ ذوق و قریحهٔ شعری او انجام گرفته باشد. به بیتِ زیر توجّه کنید:

لازمهٔ مدح تو گر ز بشر آمدی من هم می‌کردمی آرزویی از خدا[۶]

در بخشِ نسخه بَدَل‌ها، دربارهٔ مصراع دوم بیت مزبور آمده است:

ت، ن، ل، ج: ... می‌کردمی پاءای از وی ادا؛ ج: از هم، و کلمهٔ بعدی سیاه شده؛ ک: بیت را ندارد[۷].

توضیحِ مصحِّح روشن نمی‌کند که مصراع دوم بیت مذکور را بر پایهٔ کدام یک از

---

۵) در موردِ بعضی عنوان‌ها هم نظر مصحِّح محترم می‌بایست به مؤیّداتِ عصری معطوف گردد. مصحِّح برای مثنویی که با این بیت

صدف وار این جلدِ گوهر نگار لبالب بوَد از دُرِ شاهوار (ص۸۱۱)

آغاز می‌شود و توصیفِ جلدِ صدف‌کاری شدهٔ کتابی است (شاید شاه جهان نامه) عنوانِ **در توصیفِ جلد کتابی سلطنتی** وضع کرده است. یکی از متونِ عصریِ هم‌سنگِ دیوان قدسی دیوانِ کلیم همدانی است. کلیم، برای حاشیهٔ چنین کتابی، مثنویی سروده که عنوانِ آن چنین است: **به واسطهٔ نقش کردن بر حاشیهٔ جلدِ صدف‌کاری گفته** (دیوان ابوطالب کلیم همدانی، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمّد قهرمان، انتشارات آستان قدس رضوی، مشهد ۱۳۶۹، ص۱۶۲). جلدی که در مثنویِ کلیم وصف شده از نوع جلدِ موردنظرِ قدسی است: جلد صدف‌کاری شده. اگر عنوانِ مثنوی کلیم، که حساس است، به حیثِ یک مؤیّدِ تاریخی مدِّ نظر گرفته شود، عنوانِ مثنوی قدسی را می‌توان به این صورت پیش‌نهاد کرد: در **توصیفِ جلدِ صدف‌کاری شدهٔ شاه جهان نامه**.

۶) دیوان قدسی، ص۷۵.

۷) همان‌جا.

نسخه‌های مورد استفاده‌اش تصحیح کرده است. از رموز نسخه‌ها چنین برمی‌آید که، مصحِّح، در ضبط مختار، احتمالاً به نسخهٔ چاپ سنگیِ دیوان (نسخهٔ ق ← مقدمهٔ دیوان، ص۳۵) یا به نسخهٔ (آ ← مقدمهٔ دیوان، ص۳۶) نظر داشته است. در غیر این صورت، ضبطْ مقرون است به تصحیحِ ذوقی. اگر چنین باشد، آیا صورتِ مضبوطِ چهار نسخه را رها کردن و به ضبطِ ذوقی روی آوردن در تصحیح انتقادی جایز است؟ بیتِ مورد بحث، با توجّه به ضبط چهار نسخهٔ مورد استفادهٔ مصحِّحِ ارجمند، به این صورت در می‌آید:

لازمهٔ مدح تو گر ز بشر آمدی من هم می‌کردمی پاره‌ای از وی ادا

این ضبط، به لحاظ وزن و معنی، چه عیب و نقصی دارد؟

به این بیت از قصیده‌ای دیگر توجّه کنید:

کسی به مذهبِ عشاق دردِ دین دارد که کرده بهرِ بُتان دین خویش کبش فدا[۸]

در پای صفحه، مصحِّح نسخه بَدَل‌ها را به این گونه نقل کرده است:

«ل، کک: کیش و دین خویش...، متن مطابق ن، با اصلاح کیش به کبش؛ م، ت: بیت را ندارد[۹]».

اکنون، بیت را مطابق نسخهٔ «ن» و بدون اصلاح «کیش» به «کبش» بخوانید:

کسی به مذهب عشاق دردِ دین دارد که کرده بهرِ بُتان دینِ خویش کبش فدا

مفهومِ بیت یک مقولهٔ مشهور عرفانی است که، بنابر رأیِ عارفانِ منطقه، کسی در مذهبِ عشق ادّعای دین ورزی می‌تواند داشته باشد که دینِ خویش را برای صاحب جمالان (مظاهرِ حق) به کیش و آیینِ فداکاری و ایثار تبدیل کند. با توجّه به این مفهوم، تصحیحِ ذوقیِ «کیش» به «کبش» موجّه به نظر نمی‌رسد. مقارنهٔ معنویِ واژه‌ها یکی از خصایص نظرگیر سبکِ هندی است؛ به طوری که اگر، در یک مصراع، واژهٔ سیاه آمده باشد، با توجّه به اصلِ مقارنهٔ معنوی، انتظار می‌رود که، در مصراع دیگر، واژه‌ای چون سپید یا صورت‌های مجازی و ایهام خیزِ واژه‌ای چون پاک بیاید. به بیت زیر توجّه کنید:

---

۸) همان، ص۶. ۹) همان‌جا.

بـوَد **سـیاه**تر از رویِ بـخل رویِ طـمع زمانه کاش شـدی **خالی** از بخیل و گدا[۱۰]

ضبطِ سه نسخهٔ دیگر، به جای **خالی**، **پاک** بوده که با سیاه مقارنهٔ معنوی دارد. با این وصف، مصحِّح محترم ضبط **خالی** را مرجَّح شمرده است.

باز هم به این تصحیحِ ذوقی مصحِّحِ ارجمند توجّه کنید:

گفتمش چرخِ مقوّس هیچ یاری با تو داشت؟ گفت ازو صد ناوَکم بر سینهٔ افگـار بـود[۱۱]

در یک نسخهٔ مورد توجّهِ مصحِّح، به جای **چرخِ مقوّس**، **چرخِ مقرنس** آمده و مصحِّح **مقرنس** را «سهو کاتب» تشخیص داده است[۱۲]. **چرخ مقوّس** کنایهٔ مشهوری است به معنای «فَلَک» و «فلک البروج». فرهنگ آنندراج، که عموماً برای این دسته از ترکیبات چندین بیت شاهدِ مثال می‌آورد، برای **چرخِ مقوّس** شاهد مثال نیاورده است، شاید به این جهت که اهلِ زبان در **چرخ مقوّس** نوعی حشو می‌دیده‌اند: قوس داشتن لازمِ چرخ است. چه بسا **مقوّس** محرّف همان **مُقَرنَس** باشد. **چرخ مقوّس** یک بار در مخزن الاسرار (چاپ ثروتیان، ص۵۴۸) و یک بار هم در دیوان سلمان ساوَجی (ص۵۴۸) آمده است. تازه، در همین موارد نیز، ضبطِ **چرخ مقرنس** در چند نسخهٔ دیگر دیده می‌شود. **اما چرخ مقرنس، سقف مقرنس و طاقِ مقرنس** در همهٔ ادوارِ ادب فارسی کنایه‌ای شناخته بوده است. حافظ، در بیتی از غزل خود، **سقف مقرنس** آورده است:

فتنه می‌بارد ازین **سقفِ مقرنس** برخیز تا به میخانه پناه از هـمه آفـات بـریم

خاقانیِ شروانی **چرخ مقرنس نهاد** و **چرخ مقرنس نمای** به کار برده است:

چرخِ مقرنس نهاد قصرِ مشبّک شـود چون زگشادِ تو رفت چوبهٔ تیر از کمان
(چـاپ سـجادی، ص۳۳۳)

چرخِ مقرنس نمای کلبهٔ میمون اوست نقشِ فلک تخت‌هاش قطب کـلیدانِ او
(همان، ص۳۶۵)

از شاعرانِ سبکِ هندی نیز، صائب تبریزی **چرخ مقرنس** را در بیتی گنجانده، که یـادآورِ بیتِ قدسی مشهدی است:

---

۱۰) همان‌جا. ۱۱) همان، ۲۹۳ ۱۲) همان‌جا.

ز زیر **چرخِ مقرنس** چگونه بگریزم هـزار نـاوکِ دل‌دوز در کـمین دارم

به هر حال، اگر **چرخِ مقوّس** هم، با حشو ملیحِ آن، پذیرفتهٔ ادیبان باشد، بی‌گمان نظرِ مصحِّح محترم، که ضبطِ **چرخ مقرنس** را در دیوان قدسی «سهوِ کاتب» تصوّر کرده است، در خورِ قبول نیست.

گذشته از تصحیح متنِ دیوان، مصحِّح محترم، با آوردن شرح احوال و آثارِ قـدسیِ مشهدی و فهرست لغات و ترکیباتِ دیوان با توضیحاتِ مستند، بر فواید آن افزوده است. افاداتِ مصحِّح خواننده را به فضای شعرِ قدسی سوق می‌دهد و حتّی نگره‌هایی خاص نسبت به شعرِ سبک هندی به خوانندهٔ علاقه‌مند عرضه می‌دارد.

با این همه، در چند مورد نقد و تَمْحیصی دربارهٔ پاره‌ای از ساختارهای زبانی و هنرِ شاعریِ قدسی مطرح شده که سـزاوارِ تـامّلِ بیشتر است. از جـمله، بـه اسـتنادِ تـذکرهٔ نصرآبادی، به «ابـیاتِ بـی‌نسبت» در قـصاید قـدسی اشـاره شـده است (مـقدمه، ص۱۴). نصرآبادی، که ابیاتی از قصیده‌های قدسی را به «ابیاتِ بی‌نسبت» تعبیر کرده، بـرای آن شاهدی نیاورده است[۱۳]. اما مصحِّحْ بیتِ زیر را «بی‌نسبت» شمرده و مثال آورده است (مقدمه، ص۱۴):

شاید چو یادِ تشنه لبِ کربلا کند درکامِ خضر گر شود آبِ بقا گره

مصحِّح، در ذیلِ این بیت، آورده است:

«ک، ج: در شود، ظاهراً سهو کاتبان بوده است و نمی‌توانیم مصراع را به صورتِ: درکام خضر در، شود... بخوانیم، زیرا در آن روزگار (یعنی قرن ۱۰ و ۱۱ هـ. ق) به کار بردنِ **در...** در متروک بوده است. در شعرِ او (یعنی قدسی) تنها دو بار: **به... در** آمده، که یکی در سـاقی‌نامهٔ اوست (۱/۹۱۸)[۱۴] و دیگری ضمن قصیده‌ای:

بـه گـیتی در آن رشـتهٔ تـابناکـم که از چشمِ سوزن برون کرده‌ام سر

این وجه، در قدیم هم رواج بیشتری از: **در... در** داشته است. به هر حال، **گر** در اینجا از نظرِ

۱۳) تذکرهٔ نصرآبادی، به کوشش وحید دستگردی، کتاب‌فروشی فروغی، تهران، ص۲۲۵-۲۲۷.

۱۴) مقصود این بیت است:

صدف را که لنگر به دریا دَرست خـرا بیش از نسبتِ گوهرست

معنی زاید ــ و شاید بتوان گفت ــ غلط است. چنانچه «**گر شود**» را «**گردد**» می‌گفت، این عیب از میان برمی‌خاست[۱۵].

مصحِّح، در مقدّمه نیز، به نقد و بررسی «ابیاتِ بی‌نسبتِ» قدسی در قصایدش پرداخته و دربارهٔ بیتِ مورد بحث نوشته است:

... بیت از لحاظِ زمانِ افعال و نحوهٔ بیان ــ و البتّه با چشم‌پوشی از فاصلهٔ دو واقعه ــ معیوب است و باید چنین می‌بود: اگر خضر از تشنه لب کربلا یاد می‌کرد، آب بقا در گلویش گره می‌شد[۱۶].

دربارهٔ اظهار نظر مصحّح توضیحات زیر درخور توجّه است:

بیت، هرگاه به همان صورتِ منقول (در کام خضر گر شود...) ــ نه مطابق ضبط ک و ج ــ خوانده شود، فقط می‌توان گفت که در آن مختصر ضعفِ تألیفی وجود دارد. مراد شاعر این است که

[خضر]، چو (= چون) یادِ تشنه لبِ کربلا کند، **شاید** (= شایسته و سزاوار است) **اگر** آب بقا، در کامِ [او]، گره شود.

بنابر این، «اگر» در مصراع دوم «غلط نیفتاده» است. اِشکال «زمان افعال و نحوهٔ بیان» با توجّه به ترتیبِ زمانی «دو واقعه» (تقدّمِ به آبِ بقا رسیدنِ خضر بر واقعهٔ کربلا) نیز از این طریق توجیه‌پذیر است که واقعیتِ هنری غیر از واقعیتِ تاریخی است؛ به ویژه که، در این حالت خاص، پای اسطوره و علمِ لَدُنیِ خضر هم در میان است.

هم‌چنین، اگر بیت را مطابق با ضبط ک و ج (در کام خضر در شود...) بخوانیم، باز همان معنی را می‌توان مراد گرفت:

[خضر]، چو (= چون) یاد تشنه لب کربلا کند، شاید (= شایسته و سزاوار است) [که] آب بقا در کام [او] گره شود.

اما ساختِ دستوریِ در... در (حرف اضافهٔ مضاعف) در گونهٔ فارسیِ خراسان شناخته است و متروک بودنِ آن در کلیّتِ سبکِ آن دوره دلیل نمی‌شود که در اسلوبِ فردیِ شاعرِ خراسانی وارد نشده باشد.

---

۱۵) دیوان قدسی، ص۱۹۳.
۱۶) همان‌جا.

هم‌چنین، بخشی از مقدّمهٔ مصحِّح (ص۲۹-۳۱) به «سهل‌انگاری‌های شاعر» اختصاص یافته و در آن پاره‌ای از کاربردهای زبانیِ قدسی نقد شده است. از آن جمله، تکرار یک کلمه در مصراعِ واحد ملامت شده است. مانند نمونه‌های زیر:

○ **فرود** آی از ناتوانی **فرود**

○ **حدیث کریمان رها** کن **رها**

○ **همین** است معراجِ عشرت **همین**

اما، این گونه تکرار در اشعار قدسی نمونه‌های بیشتری دارد و به نظر می‌رسد که نتوان آن را عیب شمرد و بر آن اشکال کرد؛ زیرا این نوع تکرار در گونهٔ فارسیِ خراسانی ساختاری بافتی به‌شمار می‌رود و به حیثِ عادتی زبانی در گونهٔ گفتاریِ شرقِ خراسان شنیده می‌شود؛ به علاوه، متضمّنِ تأکید است و توجیهِ بلاغی دارد.

در همین بخش از مقدّمهٔ مصحِّح (ص۳۰)، دربارهٔ نوعی از کاربردِ «بگو» و «مگو» در شعرِ قدسی نیز چنین اظهار نظرِ انتقادی شده است:

در آغازِ بیتِ زیر، «مگر» به‌خوبی می‌تواند جایگزینِ «بگو» شود و خللی در معنی راه نمی‌یابد:

بگو ز دامنِ من دردْ دست بردارد وگرنه دستِ من وجیبِ درد روزِ شمار

... بالاخره در این بیت، که مخاطبی به مراتب بزرگتر از شاه‌جهان دارد، کج‌ذوقیِ گوینده در انتخاب لفظ به حدِّ اعلا رسیده است:

بگو ز غلغل صحبت چگونه گرم شود سری که باشد از آواز خویشتن رنجور

چنانچه «بگو» را بدل به «دگر» می‌کرد، شعر بدین‌گونه از رتبه نمی‌افتاد.

به زعم نگارنده، واژهٔ «بگو» در دو بیتِ مذکور بسیار خوش نشسته است و، به لحاظ روان‌شناسیِ زبانی، بارِ معنایی دیگری دارد. در شاهد اوّل، شاعر خواسته است پیغامِ خشمگینانه‌اش را با میانجی‌آفرینی و واسطه افگنی به «درد» برساند. انگار خود با «درد» در حالتِ قهر است و می‌باید دیگری پیغام رسانِ او باشد. در شاهد دوم، «بگو» با استفهام به کیفیتی قرین می‌گردد که «دگر» به هیچ روی نمی‌تواند جانشین آن شود. در عین حال، این تعبیر به سخنِ شاعر لحن صمیمی و خودمانی می‌دهد که خود حلاوت دیگری دارد و غایتِ توانایی و آشناییِ او را با داده‌های پنهانِ زبان نشان می‌دهد. اما،

وقتی مصحِّح در پایانِ همین بخش از مقدمه (همان‌جا) می‌نویسد:

مولانا صائب با هفتاد هشتاد هزار بیت شعر، حتی یک بار مرتکب چنین اشتباهی نشده است.

قیاسِ مع‌الفارق است ــ مقایسهٔ شاعری که در بطنِ داده‌های گونه‌های فارسیِ جبالِ ایران پرورده شده و با داده‌های پنهانِ گونه‌های فارسیِ خراسان انس و الفتی درونی نداشته با شاعری از خراسان که همهٔ حالاتِ روان‌شناسانهٔ گونه‌های فارسیِ خراسانِ عصر ــ مشهد و هرات ــ را تجربه کرده است و این سنجشی است که نقدِ ادبی آن را احتمال نمی‌کند.

❑

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی