کهن‌نامه ادب پارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال دهم، شمارهٔ دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۸، ۱–۱۹

تبیین اهمیّت جنبه‌های بلاغی در تصحیح متون (با تکیه بر صنعت ایهام)

یاسر دالوند*

مجید عزیزی**

چکیده

در مقالهٔ حاضر تلاش کرده‌ایم به این پرسش پاسخ دهیم که آیا پس از تأیید اصالت نسخ به‌دست‌آمده از یک اثر ادبی و ثبت اختلافات آن‌ها، توجّه به جنبه‌های بلاغی متون می‌تواند مصحّح را یاری‌رسان باشد؟ مزایا و معایب این نگرش چیست؟ به این منظور ابتدا نگاهی مختصر به پیوند تصحیح متون (در سبک‌های مختلف) و جنبه‌های بلاغی انداخته‌ایم و پس از تبیین مبانی پژوهش، از بین جنبه‌های بلاغی گوناگون، «ایهام» را برگزیده‌ایم و ضبط‌های مختلف شاعران ایهام‌پرداز را با این سنجه محک زده‌ایم و نشان داده‌ایم که گاهی مصحّحان و شارحان متون، به‌سبب بی‌توجّهی به صنعت مذکور، و یا به‌علّت ناشناخته و متروک‌بودن برخی از معانی ایهامی کلمات، ضبط برتر را به حاشیه برده‌اند و ضبط مرجوح و کم‌اعتبار را در متن قرار داده‌اند.

کلیدواژه‌ها: بلاغت، تصحیح متون، ایهام، ایهام تناسب.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* دکترای زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی (نویسندهٔ مسئول)، 70dalvand@gmail.com
** دکترای زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه لرستان، azizi.majid60@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۱۰/۲۶، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۲/۱۲

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

شناخت دقیق و علمی آنچه از میراث ادب گذشته به دست ما رسیده، در گرو دستیابی به متون پیراسته از اغلاط و تصحیفاتی است که با گذر زمان در هر متن دست‌نویسی اثر می‌گذارد. ازاین‌رو تصحیح این آثار، در جهت پیشگیری از کژروی‌ها و کج‌فهمی‌ها، تلاشی بنیادی و بسیار ارزشمند محسوب می‌شود. با نگاهی گذرا به تاریخچهٔ تصحیح متون در ایران، می‌توان گفت که تلاش‌های آغازین در این زمینه، بیشتر متّکی به روش‌های ذوقی بوده است (نظیر خمسهٔ نظامی به تصحیح وحیددستگردی و برخی از آثار مصحّح عبدالرسولی). با ورود شرق‌شناسان به عرصهٔ نسخه‌شناسی و تصحیح متون، ایرانیان با روش‌های علمی و دانشگاهی این بُعد تحقیقی آشنا شدند و بزرگانی همچون محمّد قزوینی، مجتبی مینوی، محمّد معین، فروزانفر، غلامحسین یوسفی و ... با تلفیق روش‌های علمی و ذوقی، به تصحیح و تنقیح آثار ادبی پرداختند. با وجود تلاش‌های صورت‌گرفته در این زمینه، لزوم توجّه و تمرکز بیشتر بر حکّ و اصلاح برخی از این آثار به‌خوبی قابل‌درک است. به‌عنوان مثال می‌توان گفت با وجود تلاش‌های مشکور و ارزندهٔ مصحّحانی همچون عبدالرسولی، سجّادی و کزّازی، هنوز نسخهٔ پیراسته‌ای از دیوان خاقانی وجود ندارد که خاطر پژوهشگران را کاملاً اقناع کند.

در مقالهٔ پیش‌رو در پیِ پاسخ‌دادن به این پرسش برآمده‌ایم که: آیا پس از آنکه مصحّح اختلاف نسخ را ثبت کرد (در این‌باره بنگرید به زرین‌کوب ۱۳۷۷: ٤٨)، می‌تواند با تکیه بر جنبه‌های بلاغی یک ضبط را برگزیند؟ به همین منظور پس از بررسی پیشینهٔ پژوهش، مباحثی کلّی دربارهٔ جنبه‌های بلاغی در سبک خراسانی و سبک عراقی مطرح کرده‌ایم و در ادامه با تکیّه بر صنعت ایهام نشان داده‌ایم که در برخورد با متن شاعران ایهام‌پرداز (قرن شش به بعد) چگونه این صنعت می‌تواند یاری‌رسان مصحّحان باشد.

۲. بیان مسئله

مصحّح هنگامی‌که اصالت نسخ را سنجید و اختلاف آن‌ها را ضبط کرد با آگاهی از سبک خاص نویسنده (Private style) و سبک دورهٔ شاعران همعصر او[1] (period style)، می‌تواند تصمیم بگیرد که کدام ضبط را در متن قرار دهد و کدام را در حاشیه ثبت کند (البته در شیوهٔ تصحیح موسوم به التقاطی و نه تصحیح بر پایهٔ نسخهٔ اساس) (در این باره بنگرید به

شمیسا ۱۳۸٤: ۱۲۹). چنانکه می‌دانیم، از حیث مباحث بلاغی، در هر دوره‌ای یک یا چند صنعت بدیعی و بیانی از دیگر صنایع برجسته‌تر می‌شود. در سبک خراسانی تأکید بیشتر بر تکرار لغت و تشبیهات محسوس به محسوس (بالاخص تشبیهات مرکّب) است (همان: ۳٤۸). «تکرار در سبک خراسانی به انحاء مختلف آمده است از جمله موازنه که نوعی تکرار موسیقیایی است اساس قصیده‌سرایی است» (همان). امّا بالعکس «تکرار لغت از نظامی و خاقانی به بعد به سطح جناس تام ارتقاء می‌یابد، یعنی لغت را فقط به شرطِ داشتنِ دو معنیِ مختلف تکرار می‌کنند[۲]» (شمیسا ۱۳۸۸الف: ۱۷۳). بنابراین در سبک عراقی مصحّح می‌بایست بیشتر به جناس تام و مخصوصاً ایهام و شقوق مختلف آن توجّه خاصی داشته باشد (همان: ۱۷۳). در مقابل، در سبک خراسانی «توجّه هنری به ایهام مطرح نیست» (همان: ٦٦).

باری توجّه به این مسائل بلاغی می‌تواند مصحّح را یاری‌رسان باشد. نمونه را، در این بیت خاقانی:

نورالله از تف نفس آه و مشعلش حزب‌الله از صف ملک و انس لشکرش

(خاقانی ۱۳۸۲: ۲۱۸)

در مصراع نخست بهتر است «و» پیش از «آه» قرار گیرد تا موازنهٔ بیت برقرار شود. در بیت زیر:

در تموزم برگ بیدی نه، ولیک از روی قدر

بادزن شد شاخ طوبی از پی گرمای من

(همان: ۳۲۲)

در نسخه بدل به جای «نه» در مصراع نخست «نی» ضبط شده است که با «طوبی» سجع، و با «پی» جناس تصحیف تشکیل می‌دهد. «نی» در معنای رستنی معروف همچنین با برگ و شاخ نیز ایهام تناسب می‌سازد. این بیت:

نکهت و جوشش ز عشق مشک‌فشان از فقاع

شیبت مویش به صبح برق‌نمای از سداب

(همان: ٤۷)

در چاپ‌های دیگر اینگونه ضبط شده است:

نکهت خویش ز عشق، مشک‌فشان از فقاع
شیبت مویش به صبح، برف‌نمای از سداب

(خاقانی ۱۳۸۷: ۷۰)

که مطابق این ضبط بیت موازنه دارد. در این بیت سنایی:

دلِ عقل از جلال او خیره عقل و جان با کمال او تیره

(سنایی ۱۳۹۷: ۹۷)

بهتر است در مصراع دوم «عقلِ جان» ضبط شود تا موازنهٔ دو مصراع رعایت شود.

نحوهٔ برخورد با متنی چون دیوان حافظ (سبک عراقی) به گونهٔ دیگری است. نمونه را:

هر آنکه جانب اهلِ **خدا** نگه دارد خداش در همه حال از بلا نگه دارد

(حافظ ۱۳۸۷: ۱۵۸)

لغت «خدا» بدون تفاوت معنایی تکرار شده است که «حافظ معمولاً از تکرار یا ترادف نادلپذیر یا ناسودمند بیزار و گریزان است» (حمیدیان ۱۳۹۲: ج۳، ۱۸۳۷). بنابراین ضبط خانلری از حیث بلاغی ارجح است: «هرانکه جانب اهل **وفا** نگه دارد»[۳] (حافظ ۱۳۶۲: ج۱، ۲۵۲). نمونه‌ای دیگر:

یا رب چه **نغمه** کرد صراحی که خون خم
با **نغمه‌های** غلغلش اندر گلو گرفت

(همان: ج۱، ۸۰)

تکرار واژهٔ «نغمه» در دو مصراع به دور از سبک بلاغی حافظ است. قزوینی بیت را اینگونه ضبط کرده است:

یا رب چه غمزه کرد صراحی که خون خم
با نعره‌های قلقلش اندر گلو ببست

(حافظ ۱۳۸۷: ۱۱۱)

حمیدیان (۱۳۹۲: ج۲، ۱۰۷۲) نیز ضبط خانلری را مرجوح و نادرست دانسته است. مثالی دیگر:

غبـارِ خـط بپوشـانید خورشـیدِ رخـش یـارب!

بقـای جـاودانش ده کـه حسـن **جـاودان** دارد

(همان: ۱۵۷)

لغت «جاودان» تکرار شده است بدون تفاوت معنایی؛ بنابراین مطابق سبک بلاغی حـافظ نیست (مگر بگوییم در این بیت از سبک خود عدول کرده است). خانلری صـورت درسـت آن را «حسن جادُوان» دانسته است و برای آن توجیهاتی ذکر کرده است (حـافظ ۱۳٦۸: ج۲، ۱۱۷۲) گرچه حمیدیان و اسلامی ندوشن آن را نپذیرفته‌اند (برای اطـلاع بیشـتر بنگریـد بـه حمیدیان ۱۳۹۲: ج۳، ۱۸۳۷).

باید توجّه داشت که در اینگونه موارد، زیبایی‌های بلاغی و دلایل سبک‌شـناختی، دلایـل تقویت‌کننده‌اند و نه اثبات‌کننده و مباحث نسخه‌شناسی در اولویّت‌اند. به دیگر سخن، اگر بنـا باشد که از بین چند ضبط اصیل (که نسخ خطی آن‌ها را تأیید مـی‌کننـد) یکـی را برگـزینیم، می‌توان به این جنبه‌های بلاغی اتّکا کرد. گاهی عدم توجّه به مسـائل نسـخه‌شناسـی و تنهـا تکیّه بر این اصول، مصحّحان را از روش علمی تصحیح دور می‌کند. نمونه را:

بستهٔ دام و قفس باد چـو مـرغ وحشـی طایر سدره اگر در طلبت **سـایر** نیسـت

ادیب برومند، به جای «**طایر** نیست» کـه در نسـخ معتبـر آمـده اسـت «سـایر نیسـت» را برگزیده است تنها «به این دلیل که تکرار طایر گیرا نمی‌باشد» حال آنکه بین دو طایر جنـاس تام است و از قضا هم دارای گیرایی و هم مطابق سبک حافظ است (راسـتگو ۱۳۷۰: ٤۳). از آنجاکه مصحّح متوجّه تفاوت معنایی دو واژه نشده است ضبطی مرجوح را برگزیده است.

نمونه‌ای دیگر:

جبهـت زرّیـن نمـود طـرّهٔ صـبح از نقـاب

عطسهٔ شب گشـت صـبح، **خنـدهٔ صـبح** آفتـاب

(خاقانی ۱۳۸۲: ٤۵)

بیت مطابق با چاپ سجّادی است و مصراع دوم نسخه‌بـدلی نـدارد. مهـدوی‌فـر (۱۳۹۲: ۱۷۱) می‌نویسد: «در متن عبدالرسولی نیز خندهٔ صبح آمـده اسـت. نسـخه‌بـدل عبدالرسـولی عطسهٔ صبح است که ضبط مرجح خواهد بود؛ این ضبط که بـا سـبک خاقـانی همسـازی و

همنوایی بیشتری دارد، بر صورت مختار مصحّحان دیوان ارجحیت دارد». حال آنکه خاقانی در ابیات دیگری نیز «عطسه» و «خنده» را در کنار هم آورده است:

عطسهٔ جودش بهشت، خندهٔ تیغش سقر
ظلّ چترش آفتاب و گرد رخشش کیمیا

(خاقانی ۱۳۸۲: ۲۰)

و در بیت زیر «خنده» (با صنعت استخدام) استعاره از آفتاب و پرتو آن است:

صبح چو کام قنینه خنده برآورد کام قنینه چو صبح لعل تر آورد

(همان: ۱٤۷)

و گذشته از این موارد، «خندهٔ صبح» در دیوان نمونه‌های دیگری دارد. بنابراین ضبط سجّادی ارجحیت دارد. باری، ما با توجّه به صنعت ایهام تناسب و ایهام تبادر به نقد و بررسی برخی از ابیات شاعران ایهام‌پرداز می‌پردازیم.

۳. پیشینهٔ پژوهش

سیّد محمد راستگو در تصحیحی که از دیوان حافظ ارائه کرده است بر آن بوده که با توجّه به جنبه‌های بلاغی برخی از ضبط‌های مرجّح را برگزیند (بنگرید به حافظ ۱۳۸۹). ایشان همچنین بر پایهٔ جنبه‌های بلاغی به تحلیل برخی از ابیات حافظ پرداخته‌اند که مجموع آن‌ها در کتاب *در پی آن آشنا* منتشر شده است (راستگو ۱۳۹۵). در این کتاب گاهی بیت، ضبط‌های گوناگون نداشته است و لذا نویسنده برای تشریح بیت چند واژهٔ فرضی را مطرح کرده که حافظ می‌توانسته است برگزیند ولی از کنار آن‌ها گذشته است و سپس به شرح واژهٔ مضبوط در بیت حافظ پرداخته‌اند. سعید مهدوی‌فر نیز در مقالهٔ ارزشمندی تحت عنوان «نگاهی به دیوان خاقانی تصحیح سیّد ضیاءالدین سجّادی بر اساس معیارهای نویافته» اصالت تصویر و اصالت بدیعی و اصالت قرینگی را سه معیار برای تشخیص ضبط درست ابیات دانسته است. ایشان در بررسی بلاغی ابیات به «ایهام» و «ایهام تناسب» نپرداخته‌اند.

٤. بحث و بررسی

در این بخش بر پایهٔ چاپ‌های مختلف دواوین شعرای ایهام‌پرداز، و یا بر اساس نسخه‌بدل‌ها، به نقد ابیات و واژگان به‌کاررفته در آن‌ها می‌پردازیم. شیوهٔ ما بدین صورت است که در جاهایی که دو نسخه یا دو چاپ در لغتی با هم اختلاف دارند، به فرهنگ‌های معتبر رجوع می‌کنیم و معانی مختلف آن دو لغت را می‌سنجیم؛ هر لغتی که با دیگر لغات بیت ایهام تناسب (و بیشتر ایهام تناسب پنهان) تشکیل داد، آن را برمی‌گزینیم زیرا بر این باوریم که «در سبک عراقی مُحال است که شاعر مراعات‌النظیر و انواع دیگر تناسبات [نظیر ایهام تناسب] بین کلمات را رعایت نکند» (شمیسا ۱۳۸۸الف: ۷۲).

پیش از پرداختن به بحث اصلی، قابل ذکر است که در پاسخ به این پرسش که «آیا معانی مطرح‌شده مراد نویسنده و شاعر بوده است یا نه؟» باید گفت که خوانش ما بر پایهٔ توانش‌های متن (برای اینگونه تحلیل‌ها) بوده است. با توجّه به سبک و گفتمان غالب در هر دوره می‌توان به نقد و بررسی متن پرداخت. چنانکه می‌دانیم از دید منتقدان نقد نو «بین بهادادن به منزلت مؤلف از یک سو و برجسته‌کردن کیفیات ادبی متن از سوی دیگر، نسبتی معکوس وجود دارد» (پاینده ١٣٩٤: ١٥). «مهم‌ترین برنهاد منتقدان نو این بود که معنای متن را [مخصوصاً در پژوهشی همچون پژوهش حاضر] صرفاً در خود متن و با بررسی ویژگی‌های آن می‌توان مورد بحث قرار داد» (همان: ١٦). ویلیام ویمست (W. K. Wimsatt) و مانرو سی بی‌یردزلی (Monroe C. Beardsley) در مقالهٔ «سفسطه دربارهٔ قصد مؤلّف» به طرح این دیدگاه می‌پردازند که «نیّت مؤلّف، تعیین‌کنندهٔ معنا یا ملاکی برای بحث دربارهٔ تأثیر متنی که او به رشتهٔ تحریر درمی‌آوَرَد نیست. منتقد ادبی نباید بکوشد تا قصد مؤلّف را کشف کند، زیرا آن قصد را هرگز نمی‌توان با یقین مشخص کرد» (همان: ٢١). پس بهترین محمل همان متن است و ظرفیت‌های نهفته در آن. اینک نقد و بررسی ابیات:

ای مسلمانان! فغان از دور چرخ چنبری
وز نفاق تیر و قصد ماه و **سیر** مشتری

(انوری ١٣٧٦: ج١، ٤٦٩)

در نسخه‌بدل به جای «سیر مشتری»، «**کید** مشتری» آمده است که علاوه‌بر معنای بهتر (مشتری پیر و دانشمند فلک است امّا در حقّ شاعر کید کرده است)، در معنای نجومی ایهام‌تناسب نیز می‌سازد: «کید: نام ستاره‌ای منحوس که به هندی کیت نامند (*غیاث*). در علم

احکام نجوم، نجم نحسی در آسمان که دیده نشود و برای او حساب معلومی است که بدان حساب، جای او را استخراج کنند (از یادداشت به خط مرحوم دهخدا)» (دهخدا ۱۳۷۷: ذیل «کید»).

هر موی رخشت رستمی، مدهامتان**فش** ادهمی
تاج زرش هر پرچمی، از زلف حورا داشته

(خاقانی ۱۳۸۷: ٥٤٤)

این بیت مطابق ضبط کزّازی است. عبدالرسولی بیت را این‌گونه ضبط کرده است:

هر موی رخشت رستمی، مدهامتان**وش** ادهمی
طاس زرش بین پرچمی، از زلف حورا داشته

(خاقانی ۱۳۱٦: ٤۰۰)

با توجّه به ایهامی که «فش» دارد، ضبط کزّازی مناسب‌تر است: ۱. ادات تشبیه: «مدهامتان‌فش ـ (صفت مرکّب) مانند و به گونهٔ مدهامتان، مانند دو روضه و دو بستان بسیار سبز» (سجّادی ۱۳۷٤: ج۲، ۱۳۹٦). ۲. «فَش: کاکلِ اسب را گویند» (دهخدا ۱۳۷۷: ذیل «فش»).

این واژه در دیوان و *منشآت* به‌کار رفته است (بنگرید به خاقانی ۱۳۸۲: ۷۰۲ و ۷۲۲). لذا «مدهامتان‌فش ادهم» یعنی ادهمی که رنگ یالش به سبزی مایل باشد. توضیح آنکه خاقانی در جای‌جای آثارش، هنگامی‌که به توصیف اسب می‌پردازد، معمولاً اسب را به یک رنگ، و یالش را به رنگی دیگر وصف می‌کند؛ نمونه را:

چون خور، بر اسبِ قُلّهٔ سنجدْبش آمدن؛
از نعلِ قُلّه، قُلّهٔ نَهْلان شکستنش

(خاقانی ۱۳۸۲: ٥۳۰)

«قلّه» اسب زردرنگ است (دهخدا ۱۳۷۷: ذیل «قله»)، چنانکه ملاحظه می‌شود خاقانی بش (= یال) این اسب را به رنگ سنجد دانسته است. در *منشآت* نیز شاهد این کارکردیم: «در عوض قُوقهٔ کلاهِ مُکوکبِ کوکبهٔ ملکشاهی و قلّادهٔ قُلّهٔ سنجدبش سنجری می‌نهند» (خاقانی ۱۳۸٤: ۲۰۳). «دانی چه؟ قُلّهٔ سنجده‌بش را به کلّهٔ قُمّهٔ الانکوه ـ که قبله‌ای است ـ

عنان بازگردان» (همان: ۸۷). «اگر ادهم مدنّر شب و قلّهٔ سنجده‌بش روز [...] نامزدِ مربطِ شریفِ مجلسِ سامی کردمی، قَسَماً بنعمهٔ الله که هم تشویر خوردمی» (همان: ٤٨).

چون ارقم از درون همه زهرند و از برون
جز **پیسِ** رنگ¬رنگ و شکالِ شکن نیند

(خاقانی ۱۳۸۲: ۱۷٤)

این ضبط مطابق نسخهٔ سجادی است و در نسخهٔ کزازی این‌گونه ضبط شده است:

چون ارقم از درون همه زهرند و از برون
جز **تِیس** رنگ‌رنگ و شکالِ شکن نیند

(خاقانی ۱۳۸۷: ۲۱٤)

«تیس» در معنای «بز نر» به کار رفته است. «رنگ» نیز در معنای مشهور خود (= لون) استعمال شده است لیکن رنگ در معنای «گوسپند و بز کوهی» (دهخدا ۱۳۷۷: ذیل «رنگ») با تیس ایهام تناسب می‌سازد. با توجّه به این ظرفیّت، ضبط دوّم مناسب‌تر می‌نماید. مهدوی‌فر نیز از دیدگاهی دیگر همین ضبط را برگزیده است.

بمانده‌ام به نوا چون کمان حاجب راست
نخورده **حاجبیِ** خوان حاجب‌الحجاب

(خاقانی ۱۳۸۲: ۵۳)

این ضبط مطابق چاپ سجّادی است. کزّازی بیت را این‌گونه ضبط کرده است:

بمانده‌ام به نوا چون کمان حاجب راست
نخورده **چاشنیِ** خوان حاجب‌الحجاب

(خاقانی ۱۳۸۷: ۸۰)

از آن‌جایی که سنجیدن کمان را چاشنی‌کردن می‌گفته‌اند (کزازی ۱۳۸۹: ۱۱۵) و «کمان را چاشنی‌کردن: معلوم‌کردن زور کمان و آن چنان باشد که اندک بکشند و باز رها کنند *(آنندراج)*» (دهخدا ۱۳۷۷: ذیل «کمان»):

نفیـــــرِ زه از چاشـــــنیِ کمـــــان شـــده چاشـــنی‌گیـــر جـــان هـــر زمـــان

(*آیینهٔ اسکندری*: ص٤٤٢، به نقل از: دفتر واژه‌گزینی ١٣٩٤: ٢٨١)[٤]

بنابراین چاشنی در این معنا با کمان ایهام‌تناسب می‌سازد و ضبط کزّازی ارجح است.

ای خدیوِ ماه‌رخش! ای خسروِ خورشیدچتر!

ای یلِ بهرام¬زهره! ای شه کیوان¬دها

(خاقانی ۱۳۸۲: ۲۲)

این ضبط مطابق با چاپ سجّادی است. در چاپ کزّازی این‌گونه ضبط شده است:

ای خدیو ماه‌رخش! ای خسروِ خورشیدچتر!

ای یل بهرام**دهره**! ای شه کیوان‌دها!

(خاقانی ۱۳۸۷: ۳۹)

در ضبط نخست، «زَهره» در پیوند با ماه و خورشید و بهرام و کیوان، «زُهره» را بـه ذهـن متبادر می‌سازد لذا ایهام‌تبادر دارد. این ظرفیت در ضبط دوّم دیده نمی‌شود.

دل خاکی به دستخون افتاد اشک خونین **ندب**ستان برخاست

(خاقانی ۱۳۸۷: ۹۱)

این ضبط مطابق چاپ کزّازی است. سجّادی بیت را این‌گونه ضبط کرده است:

دل خاکی به دست‌خون افتاد اشک خونین **دیت**ستان برخاست

(خاقانی ۱۳۸۲: ٦٠)

کلمهٔ «ندب» علاوه‌بر تناسب با دستخون، در معنای «سخت‌شـدن نشـان زخـم» (دهخـدا ۱۳۷۷: ذیل «ندب») با خونین ایهام‌تناسب می‌سازد، لذا نسبت به ضـبط سـجّادی مناسـب‌تـر است. مهدوی‌فر نیز با در نظر داشتن صنعت مراعات‌النظیر همین ضبط را برگزیده است.

زرد است روی آزم و خوش ذوق خاطرم

چون زعفران که **رنگ** به حلوا برافکند

(خاقانی ۱۳۸۲: ۱۳۹)

این بیت مطابق چاپ سجّادی است. بیت در چاپ عبدالرسولی این‌گونه ضبط شده است:

زرد است روی آزم و خوش ذوق خاطرم
چون زعفران که **گونه** به حلوا برافکند

(خاقانی ۱۳۱٦: ۱٤۷)

کزّازی (۱۳۷٤: ۵۵۷) می‌نویسد: «در پچین (نسخه‌بدل)، در بیت، به‌جای رنگ، گونه آمده است به همان معنی. اگر پچین را بپذیریم در میان گونه و روی ایهام تناسب خواهد بود». چنان‌که حافظ نیز این تناسب را به شکل هنرمندانه‌ای بین کلمات «گونه» با چشم، جبین، حاجب و ابرو به کار برده است:

رقیبان غافل و ما را از آن چشم و جبین هر دم
هزاران **گونه** پیغام است و حاجب در میان ابرو

(حافظ ۱۳۸۷: ۳۱۹)

عید ملایک است ز لشکرگه مَلِک
دیو غلام بوده تبر با معسکرش

(خاقانی ۱۳۸۲: ۲۲٦)

مصراع دوم مبهم است. با توجّه به شباهت حرف «و» و «ر» در نسخ خطی (برای اطلاع بیشتر بنگرید به دالوند ۱۳۹۷: ۱۹۲) صورت صحیح بیت را می‌توان این‌گونه تصوّر کرد:

عید ملایک است ز لشکرگه مَلِک
دیوِ غلامْ [بُرده] به دریا مُعَسْکَرش

(برای دیدن معنا و شرح بیت بنگرید به دالوند ۱۳۹۵: ٦۱). مطابق این ضبط، بُرده در پیوند با غلام، با ایهام تبادر بَرده را به ذهن متبادر می‌کند که به سبک خاقانی نزدیک است و وی در جاهای دیگری نیز این ایهام تبادر را به‌کار برده است:

عقل را در **بندگیْش** افسرْخدایی داده‌ام
اَیْتَکینی بُرده و الب**ارسلان** آورده‌ام

(خاقانی ۱۳۸۲: ۲۵۸)

بُرده در پیوند با بندگی و ایتکین (بنده و غلام) و ارسلان (از اسامی نوعی غلامان کـه در اینجا مراد نیست) با ایهام تبادر بَرده را به ذهن متبادر می‌کند. باری با توجّه به مطالـب فـوق، می‌توان تا زمانی‌که تصحیح بهتری از بیت خاقـانی ارائـه نشـده اسـت، ضـبط پیشـنهادی را پذیرفتنی دانست.

این همه عکس می و نقش **مخالف** که نمود
یک فروغ رخ ساقی است که در جام افتاد

این بیت مطابق با چاپ دکتر خانلری است و در طبع قزوینـی و سـایه ایـن‌گونـه ضـبط شده‌است:

این همه عکس می و نقش **نگارین** که نمود
یک فروغ رخ ساقی است که در جام افتاد

(حافظ ۱۳۸۸: ۱۷٤)

هر یک از دو ضبط فوق از جهاتی پذیرفتنی‌اند. با توجه به معنـای موسـیقیایی «نقـش» و «مخالف»، ضبط خانلری ایهام‌تناسب زیبایی دارد: «نقـش: قـول. ترانـه. تصـنیف. (یادداشـت مؤلّف):

مطرب عشق عجب ساز و نوائی دارد
نقش هر نغمه که زد راه به‌جائی دارد

حافظ (یادداشت مؤلّف)» (دهخدا ۱۳۷۷: ذیل «نقش»)

«مخالف: به اصطلاح موسیقیان، نام شعبهٔ مقام عراق، و مخالف مرکّب از پنج نغمه باشـد و آن را به وقت زوال می‌سرایند (*غیاث*) (*آنندراج*). مقامی است که ۱۲ بانگ دارد (تعلیقـات مرحوم قزوینی ص ۱۳۱)» (دهخدا ۱۳۷۷: ذیل «مخالف»). چنانکه ملاحظه می‌شـود ایـن دو واژه مطابق ضبط خانلری با هم ایهام‌تناسب دوسویه می‌سازند. از دیگر سو، «نگارین» نیـز از اصطلاحات موسیقی بود: «بدان که این دوازده پرده را شش شـعبه اسـت: اوّل زیـرکش و آن از حسینی خیزد و از پردهٔ مـاده [...] چهـارم نگـارین و آن از بوسـلک خیـزد و از اصـفهان» (نیشابوری ۱۳۷٤: ٦۲). ازاین‌روی ضبط قزوینی نیز ایهام‌تناسب می‌سازد.

دلت به وصلِ گل ای بلبل **صبا** خوش باد
که در چمن همه گلبانگ عاشقانهٔ توست

(حافظ ۱۳۸۷: ۱۱۳)

خانلری به جای «بلبل صبا»، «بلبل **سحر**» ضبط کرده است (حافظ ۱۳٦۲: ج۱، ۸٦). نظر به اینکه «صبا» از اصطلاحات موسیقی بوده است: «نام آهنگی است از آهنگ‌های موسیقی» (دهخدا ۱۳۷۷: ذیل «صبا»)، «شعبهٔ هفدهم از شعب چهل‌وهشت‌گانهٔ موسیقی مقامی گذشته» (ستایشگر ۱۳۷۵: ج۲، ۱۲۸)، و در این معنا با «گل» (پرده‌ای در موسیقی بنگرید به دهخدا ۱۳۷۷: ذیل «گل») و «بلبل» (پرده‌ای در موسیقی بنگرید به همان: ذیل «بلبل») و «باد» (آهنگی در موسیقی بنگرید به همان: ذیل «باد»)[۵] ایهام تناسب دوسویه، و با گلبانگ ایهام تناسب می‌سازد، ضبط قزوینی بر ضبط خانلری ارجحیت دارد. اصغر دادبه نیز ضبط قزوینی را حافظانه دانسته است و برای آن دلایلی اقامه کرده است (دادبه ۱۳۸۰: ۸۵ ـ ۱۰۸).

عیب دل کردم که وحشی‌وضع و **صحرایی** مباش
گفت چشم شیرگیر و غنج آن آهو ببین

این بیت مطابق با ضبط دکتر خانلری و دکتر نیساری است (حافظ ۱۳۸۸: ٦۰۰). شمیسا (۱۳۸۸: ۱۹۱) دربارهٔ این بیت می‌نویسد: «در قزوینی به جای صحرایی، **هرجایی** است. کدام ضبط مرجّح است؟ صحرایی با آهو تناسب دارد و هرجایی با دل». در پاسخ به این پرسش، از شیوه‌ای که خود ایشان مطرح ساخته‌اند بهره می‌بریم: «بهتر است لغاتِ [حافظ] را در فرهنگ‌های مفصّل پیگیری کنیم زیرا چه بسا متوجه معنایی‌یی شویم که با سایر کلمات شعر رابطه دارد» (همان: ۲۷). از این روی، با توجّه به معنای ثانویهٔ «صحرا»، یعنی خرْگورِ مادهٔ سرخِ به سفیدی آمیخته (ذوالریاستین ۱۳۷۹: ۲۸۸؛ معلوف ۱۳۸۵: ۱۰۳۰؛ ابن‌منظور ۱٤۲٦هـ: ج۱، ۲۱۵۵؛ کردی نیشابوری ۲۵۳۵ش: ۲۰۳) و پیوند آن با «وحشی» و «شیر» و «آهو» ضبطِ اوّل مناسب‌تر است.

بر همین اساس می‌توان به نقد بیت زیر از *مقامات حمیدی* نیز پرداخت:

اندر اطرافِ صحنِ او پیدا گورِ بیدا و ماهی **صحرا**

(حمیدالدین بلخی ۱۳٦۵: ٦٦)

بیت مطابق چاپ انزابی‌نژاد است. ابرقویی به جای «ماهی صحرا»، «ماهی **دریا**» ضبط کرده است (حمیدالدین بلخی ۱۳٤٤: ۱۷٤). بر پایهٔ مطالب یادشده، صحرا با گور ایهام تناسب می‌سازد و این تأییدی است بر درستی ضبط انزابی‌نژاد. محتمل است کاتبی که ترکیب «ماهی صحرا» را نامأنوس دانسته است آن را به «ماهی دریا» (که به‌نوعی حشو هم دارد) تبدیل کرده باشد. صحرا در این ترکیب به معنای مناطق اطراف شهر است (که در آنجا به صید ماهی و حیوانات می‌پرداختند) و نه به معنی بیابان و کویر.

ز حال ما دلت آگه شود **ولی** وقتی
که لاله بردمد از خاک کشتگان غمت

این بیت مطابق ضبط خانلری و نیساری و جلالی نایینی ـ نورانی وصال و عیوضی ـ بهروز است لیکن در نسخهٔ قزوینی ـ غنی و سایه این‌گونه ضبط شده است:

ز حال ما دلت آگه شود **مگر** وقتی
که لاله بردمد از خاک کشتگان غمت

(حافظ ۱۳۸۸: ۱۵۱)

با توجّه به معنای ثانویهٔ «ولی» و ایهام تناسبی که با حال و وقت می‌سازد، ضبط نخست برتر می‌نماید: ولی: «(اصطلاح صوفیه) ولی فعیل به معنی فاعل، کسی است که پی‌درپی طاعت و فرمانبرداری کند بدون آنکه این طاعت‌ها را نافرمانی و عصیان در میان آید؛ یا فعیل به معنی مفعول است و به معنی کسی که احسان و فعل خداوند پی‌درپی بر او وارد گردد (از *تعریفات*) (*کشاف اصطلاحات‌الفنون*)» (دهخدا ۱۳۷۷: ذیل «ولی»). وقت: «پس وقت آن بُوَد که بنده بدان از ماضی و مستقبل فارغ شود؛ چنانکه واردی از حقّ به دل وی پیوندد و سرّ وی را در آن مجتمع گرداند [...]» (هجویری ۱۳۹۰: ٥٤۰). حال: «معنیی باشد که از حقّ به دل پیوندند، بی آنکه از خود آن را به کسب دفع توان کرد چون بیاید، و یا به‌تکلّف جلب توان کرد چون برود» (همان: ۲۷۵ و ٥٤۲).

صوفی مجلس که دی جام و قدح می‌شکست
باز به یک جرعه می عاقل و فرزانه شد

این بیت مطابق ضبط قزوینی است. در نسخهٔ خانلری به‌جای «باز»، «**زود**» ضبط شده است. در نسخهٔ نیساری و جلالی نایینی ـ نورانی وصال و سایه نیز به‌جای این واژه،

«دوش» ضبط شده است. با توجّه به معنای ثانویهٔ «باز»: «شراب را می‌گویند که به عربی خمر خوانند (*برهان*) (*غیاث*) (*دِمزن*) (*ناظم‌الاطباء*)» (دهخدا ۱۳۷۷: ذیل «باز») و ایهام‌تناسبی که با جام و قدح و جرعه و می می‌سازد، ضبط قزوینی برتر می‌نماید.

پس از بررسی برخی از اختلافات نسخ چاپی دیوان حافظ، به این نتیجه می‌رسیم که: «راست است که نسخهٔ قزوینی به اصطلاح کار را راه می‌اندازد، ولی برای متخصّص و محقّق کافی نیست. محقّق باید به همهٔ متون از خانلری و پژمان و انجوی و نذیر احمد و دیگران رجوع کند» (شمیسا ۱۳۸۸ب: ۱۷).

گاهی توجّه به قرینه‌سازی بلاغی دو مصراع می‌تواند یاریگر مصحّح در انتخاب ضبط برتر باشد. نمونه را:

از بین ضبط‌های موجود، ضبطی ارجح است که قرینه‌سازی‌های بیت را رعایت کرده باشد. مثلاً:

ایوب صبوریم که از محنت کرمان چون یوسف گم‌گشته به **کنعان** نرسیدیم
(خواجوی کرمانی ۱۳۹۱: ۲٦٦)

در این بیت، در دو نسخه به‌جای کلمهٔ «کنعان» واژهٔ «**گرگان**» آمده است که با توجّه به ارتباط «ایوب» و «کرمان» (= کرم‌ها) و «یوسف» و «گرگان» (= گرگ‌ها) می‌توان پی برد که شاعر قصد قرینه‌سازی داشته است و ضبط «گرگان» را ارجح دانست. گرگان ایهام دارد: ۱. گرگ‌ها، ۲. شهر گرگان. چنانکه این واژه را در معنای نخست بدانیم، در معنای دوم با کرمان ایهام تناسب نیز می‌سازد لذا «ایهام آمیخته» دارد. واژهٔ کرمان در مصراع نخست نیز همین کارکرد را دارد.

هر دمی روی از من مسکین بتابی از چه **روی**
هر زمانی از در خویشم برانی از چه باب؟
(همان: ۱٦۰)

در یک نسخه به‌جای کلمهٔ «روی» در انتهای مصراع اول، واژهٔ «وجه» آمده است. هر کدام از این دو ضبط، جنبه‌ای از شگردهای بلاغی را در خود دارند؛ اگر ضبط «روی» را بپذیریم، با «روی» در ابتدای مصراع اول، جناس تام می‌سازد و اگر «وجه» را بپذیریم، با کلمهٔ «روی» ایهام‌ترجمه می‌سازد. با توجّه به این‌که شاعر در مصراع دوم، همین شیوه را

به‌صورت قرینه به کار برده و با کلمات «در» و «باب» ایهام‌ترجمه ساخته است، می‌توان با قاطعیت بیشتری، کلمهٔ «وجه» را ضبط موردنظر شاعر دانست.

۵. نتیجه‌گیری

در تصحیح متون، در مواردی که ضبط‌های مختلف ارجحیتی بر یکدیگر ندارند، می‌توان با توجّه به صنایع بدیعی و بیانیِ رایج در هر دوره، ضبط ارجح را انتخاب کرد. بدین منظور در سبک خراسانی بیشترین توجّه به تکرار لغت معطوف است و بسامد ایهام تناسب بسیار اندک است لیکن بالعکس در سبک عراقی لغت غالباً تکرار نمی‌شود مگر با جناس تام و بسامد ایهام و مخصوصاً ایهام تناسب بیشتر می‌شود. به همین جهت در سبک‌های مذکور باید لغاتی را در متن آورد که با سبک و گفتمان غالب آن عصر سازگاری داشته باشد. با دقّت در نمونه‌های بررسی‌شده در این تحقیق می‌توان دریافت که معنای متروک و دور از ذهن کلماتی همچون: فش، چاشنی، ندب، مخالف، نگارین، ولی، باز و ... باعث شده که مصحّحان از وجه خلاقانه و ایهام‌تناسب‌ساز این کلمات غفلت کنند و ضبط‌های ارجح را در حاشیه ثبت کنند. بنابراین ضروری است که مصحّحان، در تصحیح متن‌هایی که نویسندگان آنان در جرگه و حلقهٔ نویسندگان ایهام‌پرداز جای می‌گیرند (نظیر حافظ و خاقانی و خواجو)، همواره لغت‌نامه‌های مختلف را در دسترس داشته باشد و برای انتخاب ضبط برتر، معانی مختلف و گاه متروک واژه‌ها را بررسی کند.

پی‌نوشت‌ها

۱. که گاهی رسیدن به آن (از حیث لغت‌پژوهی) مستلزم دقت بسیار است. نمونه را، منوچهری در اولین قصیدهٔ دیوانش اینگونه سروده است: وآن گل نار به کردار کفی شبرم سرخ/ بسته اندر بن او لختی مشک ختنا (منوچهری، ۱۳۸۵: ۱). در نسخه‌بدل به جای «شبرم»، «بیرم» آمده است. بنابراین مصحّح باید به دیگر ابیات منوچهری یا شاعران هم‌عصر وی رجوع کند تا ضبط درست را برگزیند. منوچهری در جایی دیگر «بیرم سرخ» (همان: ٦٢) و در بیت دیگری «بیرم حمرا» (همان: ٤٣) را به‌کار برده است امّا هر دو بیت، نسخه‌بدلی دارند: سپرم (به جای بیرم)، که گشتهٔ شبرم است. پس بر پایهٔ اشعار منوچهری نمی‌توان تصمیم گرفت. در دیوان فرّخی نیز «بیرم زعفرانی» به‌کار رفته است (فرّخی، ۱۳۸۵: ۳٦۳) ولی آن نیز نسخه‌بدلی دارد: شبرم زعفرانی. بنابراین تصمیم‌گیری دشوار است.

۲. البته این حکم تبصره‌هایی نیز دارد، مثلاً انواع تکرارهای هنری نظیر ردّ الصدر الی العجز و ...

۳. جالب آنکه با ضبط قزوینی می‌توان خوانشی عارفانه از غزل ارائه کرد و با متن خانلری خوانشی عاشقانه.

٤. البته در این فرهنگ، «چاشنی کمان»، «زه کمان» معنا شده است.

۵. شواهدی که دهخدا برای «گل» و «باد» در معنای موسیقیایی آورده است، قابل تأمّل‌اند.

کتاب‌نامه

ابن‌منظور، محمّدبن مکرم (١٤٢٦هـ)، *لسان‌العرب*، مراجعه و تدقیق یوسف البقاعی و ابراهیم شمس‌الدین و نضال علی، بیروت ـ لبنان: مؤسّسهٔ الأعلمی للمطبوعات.

انوری، علی‌بن محمّد (١٣٧٦)، *دیوان انوری*، به اهتمام محمّدتقی مدرّس رضوی، چاپ چهارم، تهران: علمی و فرهنگی.

برهان، محمّدحسین‌بن خلف (١٣٣١)، *برهان قاطع*، به اهتمام محمّد معین، چاپ دوم، تهران: ابن‌سینا.

پاینده، حسین (١٣٩٤)، *نقد ادبی و دموکراسی؛ جستارهایی در نظریه و نقد ادبی جدید*، چاپ سوم، تهران: نیلوفر.

حافظ، شمس‌الدّین محمّد (١٣٦٢)، *دیوان حافظ*، به تصحیح و توضیح پرویز ناتل خانلری، چاپ دوم، تهران: خوارزمی.

حافظ، شمس‌الدین محمد (١٣٨٧)، *حافظ قزوینی ـ غنی*، به اهتمام ع. جربزه‌دار، چاپ هفتم، تهران: اساطیر.

حافظ، شمس‌الدین محمد (١٣٨٨) *دیوان حافظ*، به کوشش بهاءالدّین خرمشاهی و هاشم جاوید، چاپ دوم، تهران: فرزان روز.

حافظ، شمس‌الدین محمد (١٣٨٩)، *دیوان حافظ*، به کوشش محمّد راستگو، تهران: نشر نی.

حمیدالدین بلخی، عمربن محمود (١٣٤٤)، *مقامات حمیدی*، به سعی علی‌اکبر ابرقوئی، اصفهان: کتابفروشی تأیید اصفهان.

حمیدالدین بلخی، عمربن محمود (١٣٦٥) *مقامات حمیدی*، به تصحیح رضا انزابی‌نژاد، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

خاقانی، بدیل‌بن علی (١٣١٦)، *دیوان خاقانی شروانی*، به تصحیح و تحشیهٔ علی عبدالرسولی، تهران: چاپخانهٔ سعادت.

خاقانی، بدیل‌بن علی (١٣٨٢)، *دیوان خاقانی شروانی*، تصحیح ضیاءالدّین سجّادی، تهران: زوّار.

خاقانی، بدیل‌بن علی (١٣٨٤)، *منشآت خاقانی*، تصحیح و تحشیهٔ محمّد روشن، چاپ دوم، تهران: دانشگاه تهران.

خاقانی، بدیل‌بن علی (۱۳۸۷) *دیوان خاقانی*، ویراستهٔ میرجلال‌الدّین کزّازی، چاپ دوم، تهران: مرکز.
خواجوی‌کرمانی، محمودبن علی (۱۳۹۱)، *کلیّات اشعار*. به اهتمام و تصحیح احمد سهیلی خوانساری، تهران: سنایی.
سجّادی، ضیاءالدّین (۱۳۷٤)، *فرهنگ لغات و تعبیرات با شرح اعلام و مشکلات دیوان خاقانی شروانی*، تهران: زوّار.
سنایی، مجدودبن آدم (۱۳۹۷)، *حدیقه الحقیقه*. مقدمه و تصحیح و تعلیقات محمدجعفر یاحقی و مهدی زرقانی، تهران: سخن.
دادبه، اصغر (۱۳۸۰)، «بلبل صبا، بلبل سحر»، در: *حافظ‌شناسی*. به کوشش سعید نیاز کرمانی، ج٤، تهران: پاژنگ.
دالوند، یاسر (۱۳۹۵)، «یادداشتی دربارهٔ دو بیت از خاقانی»، *گزارش میراث*، شمارهٔ ۷٤ و ۷۵، صص ۵۹ ـ ٦۳.
دالوند، یاسر (۱۳۹٦)، «چند قاعده در کشف تصحیفات متون»، *آینهٔ میراث*، شمارهٔ ٦۱، صص ۱۸۵ ـ ۲۱٤.
دفتر واژه‌گزینی نظامی ستاد کلّ نیروهای مسلّح (۱۳۹٤)، *فرهنگ واژه‌ها و اصطلاحات نظامی در متون حماسی منظوم*، به کوشش سعید مهدوی‌فر، تهران: روناس.
ذوالریاستین، محمد (۱۳۷۹)، *فرهنگ واژه‌های ایهامی در دیوان حافظ*، تهران: فرزان روز.
راستگو، محمّد (۱۳۷۰)، «اعمال سلیقه شاعرانه؛ نقدی بر دیوان حافظ، تصحیح ادیب برومند»، *ادبستان فرهنگ و هنر*، شمارهٔ ۲۲، صص ٤۲ ـ ٤۷.
راستگو، محمد (۱۳۹۵)، *در پی آن آشنا*، تهران: نشر نی.
زرّین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۷)، «روش علمی در نقد و تصحیح متون ادبی»، *آینهٔ میراث*، سال اول، شمارهٔ اول، صص ٤٦– ۵۳.
ستایشگر، مهدی (۱۳۷۵)، *واژه‌نامهٔ موسیقی ایران‌زمین*، ۲ج، تهران: اطلاعات.
شمیسا، سیروس (۱۳۸٤)، *کلّیات سبک‌شناسی*، چاپ نخست از ویراست دوم، تهران: میترا.
شمیسا، سیروس (۱۳۸۸الف)، *سبک‌شناسی شعر*، چاپ چهارم از ویرایش دوم، تهران: میترا.
شمیسا، سیروس (۱۳۸۸ب)، *یادداشت‌های حافظ*، تهران: علم.
فرّخی سیستانی، علی‌بن جولوغ (۱۳۸۵)، *دیوان حکیم فرّخی سیستانی*، چاپ هفتم، تهران: زوّار.
کردی نیشابوری، ادیب یعقوب (۲۵۳۵ش)، *کتاب البلغه؛ فرهنگ عربی و فارسی* (٤۳۸ هجری)، به اهتمام مجتبی مینوی و فیروز حریرچی، تهران: بنیاد فرهنگ ایران
کزّازی، میرجلال‌الدّین (۱۳۷٤)، *رخسار صبح*، چاپ سوم، تهران: کتاب ماد.
معلوف، لویس (۱۳۸۵)، *فرهنگ بزرگ جامع نوین (ترجمه المنجد)*، مترجم احمد سیّاح، چاپ ششم، تهران: انتشارات اسلام.

مهدوی‌فر، سعید (۱۳۹۲) «نگاهی به دیوان خاقانی تصحیح سید ضیاءالدین سجادی بر اساس معیارهای نویافته». *آینهٔ میراث*. ضمیمهٔ ۲۹. صص ۱۶۱ – ۲۰۷.

نیشابوری، محمّدبن محمودبن محمّد (۱۳۷٤) *«رسالهٔ موسیقی محمّدبن محمودبن محمّد نیشابوری»*. با مقدّمه و تصحیح امیرحسین پورجوادی. مجلهٔ معارف. شمارهٔ ۳٤ و ۳۵.

هجویری، ابوالحسن علی‌بن عثمان (۱۳۹۰) *کشف‌المحجوب*. مقدمه و تصحیح و تعلیقات محمود عابدی. چاپ هفتم. تهران: سروش.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی