فصلنامه علمی پژوهشی زبان و ادب فارسی – دانشکده علوم انسانی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج –سال سیزدهم / شماره۴۸ / پاییز ۱۴۰۰

لزوم و اهمیّت تصحیح مجدّد دیوان بابافغانی شیرازی

نادره نفیسی[۱]

استادیار گروه فرهنگ و زبان های باستانی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد ابهر، ابهر ، ایران.

تاریخ دریافت:۱۳۹۹/۶/۱۱ تاریخ پذیرش:۱۴۰۰/۴/۵

چکیده

بابافغانی شیرازی از شاعران نیمهٔ دوم سدهٔ نهم و اوایل سدهٔ دهم هجری است که به‌سبب آوازه در غزل‌سرایی، او را «حافظ کوچک» نامیده‌اند. *دیوان* این شاعر، نخستین بار در ۱۹۳۵م در لاهور و سپس در سال ۱۳۱۶ش به کوشش احمد سهیلی خوانساری در تهران به چاپ رسید. سهیلی، بار دیگر این *دیوان* را در ۱۳۴۰ با ۵ دستنویسِ نویافته، مقابله و دوباره تصحیح و منتشر کرد. وی در مقدمهٔ این چاپ یادآور شده که در تصحیح این *دیوان* «نهایت اهتمام» را به عمل آورده است. ولی مقابلهٔ این تصحیح با دستنویس‌های معتبر، بیانگر آن است که مصحّح در تصحیح این متن، دچار خطاهای بسیاری شده است و در مقابلهٔ بسیاری از غزل‌ها با دستنویس‌های نویافتهٔ خویش کوتاهی کرده است. در این تصحیح، غزل‌هایی نیز به چشم می‌خورد که در *دیوان* هلالی جغتایی، چاپ سعید نفیسی هم با اندک اختلافی درج شده است. شعر بابافغانی تا دو سده پس از درگذشتِ او، سرمشق و الگوی شاعران ایرانی و پارسی‌گویان شبه‌قارّه بوده است و تقریباً همگی این شاعران، شماری از غزل‌های خویش را در «زمین» غزل‌های بابافغانی سروده‌اند. ولی تا به امروز، تصحیحی معتبری از *دیوان*

۱ .nad_nafisi@yahoo.com

بابافغانی در دست نیست. نگارنده در مقالهٔ حاضر نشان داده است که ناکارآمدی شیوهٔ ضبط نسخه‌بدل‌ها، به متن بردن نویسش‌های نادرست و مقابله نکردن بسیاری از غزل‌ها با دستنویس‌های نویافته، چاپ حاضر *دیوان* بابافغانی را بی‌اعتبار ساخته است.

واژه‌های کلیدی: بابافغانی، دیوان، تصحیح، هلالی جغتایی

مقدمه

بابافغانی شیرازی (۹۲۵ق) از شاعران نامور نیمهٔ دوم سدهٔ نهم و اوایل سدهٔ دهم هجری است. وی در غزل، سرآمد شاعران روزگار خویش به شمار می‌آمده است، تا جایی که او را «حافظ کوچک» نامیده‌اند (برای آگاهی بیشتر، نک: صفا، ۱۳۶۴: ۴۱۱/۴-۴۱۴). او در شیراز به دنیا آمد و در جوانی به کاردگری اشتغال داشت (سام میرزا صفوی، ۱۳۸۹: ۱۷۴). گویا به همین سبب، در آغازِ شاعری «سکّاکی» تخلّص می‌کرده است (امین احمد رازی، ۱۳۸۹: ۲۳۰/۱؛ اوحدی بلیانی، ۱۳۸۹: ۳۲۲۱/۵). فغانی در نیمهٔ عمر، شیراز را ترک گفت و به مرکز ادبی آن روزگار یعنی هرات شتافت، ولی طرز او در شاعری به مذاق شاعران دربار سلطان حسین‌میرزا بایقرا (حکومت: ۸۷۳-۹۰۲ق) خوش نیامد و از آن پس از سر تمسخر اشعار بی‌معنی را «فغانیانه» می‌گفتند (همان، ۳۲۱۹/۵). فغانی چاره‌ای جز ترک هرات ندید، به تبریز رفت و به دربار سلطان یعقوب آق‌قویونلو (حکومت: ۸۸۳- ۸۹۶ ق) پیوست. اشعارش مورد پسند سلطان یعقوب واقع شد و از سوی او «خطاب بابایی یافت» (امین احمد رازی، ۱۳۸۹: ۲۳۱/۱). پس از سال‌ها اقامت در تبریز، با مرگ سلطان یعقوب (۸۹۶ق) و از رونق افتادن بازار ادب و هنر، فغانی تبریز را ترک گفت و به زادگاهش شیراز بازگشت. ولی اقامت او در شیراز نیز دیری نپایید و پس از چندی راهی خراسان شد. فغانی در پایان عمر در مشهد ساکن شد و سرانجام در ۹۲۵ ق در همان شهر درگذشت (اوحدی بلیانی، ۱۳۸۹: ۳۲۲۰/۵ - ۳۲۲۱).

شعر بابافغانی تا دو سده پس از درگذشتِ او، سرمشق و الگوی شاعران ایرانی و پارسی‌گویان شبه‌قارّه بوده است و در واقع شاعران سبک هندی و مکتب وقوع را باید از

پیروان فغانی به شمار آورد (برای آگاهی بیشتر، نکـ : شبلی نعمانی، ۱۳۶۳: ۵۹/۵). تقریباً همگی این شاعران، شماری از غزل‌های خویش را در «زمین»[۲] غزل‌های بابافغانی سروده‌اند (برای نمونه، نکـ : ضیغمی، ۱۳۹۰: ۳۴- ۳۷) و بسیاری از آنها نیز به‌روشنی به تأثیرپذیری و پیروی از «طرز بابافغانی» اشاره کرده‌اند. به ابیات زیر توجّه کنید:

این غزل را پیش از این هرچند انشا کرده بود صائب از روح **فغانی** دیگر استمداد کرد
(صائب،۱۳۸۷: ۱۱۶۰/۳)

شد به اندک فـرصتی سرخیل ارباب سـخن صائب از روح **فغانی** هرکه استمداد کرد
(همانجا)

بـس که مـوزونی بـه بابایی مسـلّم داردت از مضامین خوش **بابافغانی** خوشتری
(محسن تأثیر، ۱۳۷۳: ۷۰۱)

حزین از شعر سرجوش **فغانی** می‌گساری کن که از گفتار او کار می شیراز می‌آید
(حزین لاهیجی، ۱۳۸۵: ۴۹۵)

در نشان دادن اهمیّت بابافغانی و جایگاه بلند شعر او در ایران و شبه‌قارّه همین بس که سراج‌الدین علی خان آرزو (۱۰۹۹- ۱۱۶۹ق) از بزرگترین منتقدان ادبی شبه‌قارّه و از صاحب‌نظران عرصهٔ بلاغت، دیوانی مستقل در جواب اشعار بابافغانی سروده است[۳] (برای دیدن فهرستی از متتّبعان *دیوان* بابافغانی، نکـ : حکیم آذر، ۱۳۸۸: ۸۵-۸۶). واله داغستانی (۱۱۲۴- ۱۱۶۹ یا ۱۱۷۰ق)، صاحب تذکرهٔ *ریاض‌الشعراء* نیز دربارهٔ او می‌نویسد:

۲.«**زمین**، عبارت است از طرح کلی یک شعر به اعتبار وزن و قافیه و ردیفش. وقتی شاعری غزلی می‌سرود که به‌لحاظ نوع وزن و قافیه و ردیف بی‌سابقه بود می‌گفتند **زمین** این شعر از فلان شاعر است یا این شعر را در **زمین** غزل فلان شاعر گفته‌اند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۴۵). و گویا اصطلاحِ **زمین**، خاص غزل بوده است (همانجا).

۳. نکـ: آرزو، سراج‌الدّین علی خان (۲۰۰۷)، *دیوان در جواب دیوان بابافغانی*، به کوشش نورالاسلام صدیقی، دهلی: جامعهٔ ملیهٔ اسلامیهٔ هند.

> راقم این حروف تا دیوان بابافغانی را ندیدم و تعمّق در آن ننمودم، شعر نفهمیدم و تا پی به روش او نبردم، شعر نتوانستم گفت. اگرچه حق آن است که اکنون هم شعر نمی‌فهمم و نمی‌توانم گفت. لیکن اینقدر هست که اگر فی‌الجمله موزون از ناموزون توانم فرق کرد، به‌یمن فیض دیوان بابای مرحوم است (واله داغستانی، ۱۳۸۴: ۱۶۱۹/۳).

بسیاری از ردیف‌ها و قافیه‌هایی که بابافغانی در شعر خویش به کار برده، خاصّ او بوده و پس از وی نیز مورد توجّه شاعران دورهٔ صفوی قرار گرفته است. البتّه این تأثیرگذاری به دو صورت «مستقیم» و «غیرمستقیم» اتّفاق افتاده است؛ یعنی برخی از این شاعران، آگاهانه و با نظر به *دیوان* فغانی به استقبال و جواب‌گویی اشعار او پرداخته‌اند و گروهی نیز تحت تأثیر شاعرانی قرار گرفته‌اند که آنها نیز به نوبهٔ خود از اشعار فغانی تقلید می‌کرده‌اند (نکـ: حکیم‌آذر، ۱۳۸۸: ۸۵). خلاصهٔ سخن آنکه استقبال از شعر فغانی و الگوپذیری از او، در میان شاعران عصر صفوی و پارسی‌گویان شبه‌قارّه به یک «سنّت ادبی» بدل شده بوده و هر شاعری برای نشان قدرت سخنوری و چیرگی خویش بر فنون شاعری، *دیوان* فغانی را جواب می‌گفته است.

پیشینهٔ تصحیح و چاپ دیوان بابا فغانی

دیوان بابافغانی نخستین بار در سال ۱۹۳۵م در لاهور با تصحیح و مقدمهٔ «موهن لال ماتهـ دهلوی» بر اساس ۷ دستنویس به چاپ رسید (نوشاهی، ۱۳۹۱: ۲۰۷۲/۳). این *دیوان* بار دیگر در تهران در ۱۳۱۶ش به کوشش «احمد سهیلی خوانساری» بر اساس ۳ دستنویس تصحیح و منتشرشد و دربردارندهٔ غزلیات، قطعات و رباعیات این شاعر بود. سهیلی، بار دیگر در سال ۱۳۴۰ش *دیوان* فغانی را با دستیابی به ۵ دستنویس دیگر تصحیح و منتشر کرد. در این چاپ به‌نوشتهٔ مصحّح (سهیلی خوانساری، ۱۳۴۰: پنج) نسبت به چاپ پیشین ۱۱۲۵ بیت افزوده شده است و قصاید، ترکیبات و ترجیعات این شاعر را نیز در بر می‌گیرد. مصحّح در مقدمهٔ *دیوان*

(همانجا) یادآور شده که در تصحیح «نهایت اهتمام» را به عمل آورده است، ولی آن‌چنان که پیداست، تنها شماری از غزل‌ها را با دستنویس‌های نویافتهٔ خویش مقابله کرده است؛ چه در بسیاری از غزل‌ها با وجود اختلاف دستنویس‌ها و گاه در دست بودن نویسش‌های برتر، اثری از نسخه‌بدل به چشم نمی‌خورد. از سوی دیگر، سهیلی خوانساری (۱۳۴۰: هفت) در مقدّمه آورده است که «درتصحیح این دیوان اصحّ نسخ، متن قرار گرفته و نسخه‌بدل‌ها پاورقی نگاشته شده و غلط واشتباه مسلّم به‌کلی ترک گردیده است». اما روشن نیست که منظور از «اصحّ نسخ» کدام نسخه است، افزون بر این، تنها به برخی از نسخه‌بدل‌ها با نشانهٔ اختصاری اشاره شده و بقیه بدون نشانه است و آشکار نیست که مصحّح به کدام دستنویس نظر داشته است؛ خلاصهٔ سخن اینکه مصحّح در تصحیح این متن روش مبهمی در پیش گرفته و بسیار شتابزده عمل کرده است. با وجود این کاستی‌ها نمی‌توان این تصحیح را تصحیحی معتبر و علمی به شمار آورد.

پیشینه و اهمیت پژوهش

بیشتر پژوهش‌هایی که دربارهٔ بابافغانی شیرازی انجام شده، دربارهٔ سبک‌شناسی و بررسی «استقبال» از شعر او از سوی شاعران سبک هندی است. از مهمترین این پژوهش‌ها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

«بحثی در شعر و فکر بابافغانی» (ذکاوتی قراگوزلو، ۱۳۶۶)؛ «استقبال در شعر فارسی و اهمیّت شعر بابافغانی از نظر استقبال» (اکبری و قافله‌باشی، ۱۳۷۹)؛ «طرز بابافغانی» (حکیم‌آذر، ۱۳۸۸)؛ «تأثیر بابافغانی بر جریان‌های شعری عصر صفوی» (ضیغمی، ۱۳۹۰). دربارهٔ تقلید و استقبال از شعر فغانی، نصیر محمد (2009) مقاله‌ای به زبان انگلیسی نگاشته و پائول لوزنسکی (1998) نیز کتابی در این باره منتشر کرده که مشخّصات آنها در کتابنامه درج شده است. لوزنسکی در این کتاب، شعر بابافغانی را از دیدگاه استقبال از شاعران پیشین و تأثیری که بر شاعران پس از خود نهاده، به‌دقت بررسی کرده و چگونگی این تأثیرها را نشان داده است. دیدگاه انتقادی نویسندهٔ این کتاب دربارهٔ اطلاعات مندرج در تذکره‌ها،

پیرامون زندگی‌نامهٔ این شاعر نیز اهمیّت شایانی دارد و از دید روش‌شناسی تحقیق، برای نگارش زندگی‌نامهٔ شاعران دیگر و پژوهش در تاریخ ادبی بسیار راهگشاست.

اما تا آنجا که نگارنده جستجو کرده است هیچ پژوهشی دربارهٔ متن‌شناسی و تصحیح نویسش‌های نادرست *دیوان* بابافغانی انجام نشده است. تصحیح احمد سهیلی خوانساری (تهران، ۱۳۴۰) نیز به دلایلی که در ادامه خواهد آمد به‌هیچ‌روی ویژگی‌های یک تصحیح انتقادی را دارا نیست؛ ضبط‌های مغشوش و غلط‌های آشکارِ راه‌یافته به *دیوان* بابافغانی به اندازه‌ای است که هرگونه پژوهش موشکافانه دربارهٔ زبان شعر و سبک‌شناسی شعر بابافغانی را دشوار می‌کند. برایِ نمونه، ۴ غزل در *دیوان* چاپی بابافغانی وجود دارد که عیناً در *دیوان* هلالی جغتایی (۹۳۶ ق) نیز آمده است (برای آگاهی بیشتر، نک: ادامهٔ مقاله).

نگاهی به مقدّمهٔ *دیوان* بابافغانی

مقدّمه‌ای هم که سهیلی خوانساری بر *دیوان* بابافغانی نگاشته با گذشتِ حدود ۶۰ سال از زمان نگارش آن، نیازمندِ بازنگری است. این مقدّمه، گذشته از کلّی‌گویی و درهم‌آمیختن افسانه و واقعیت، در برخی موارد گمراه‌کننده است. البته گناه این کاستی‌ها یکسره بر گردن مصحّح نیست؛ برای مثال، بسیاری از منابعی که مصحّح برای نوشتن زندگی‌نامهٔ شاعر پیش چشم داشته تا همین چند سال پیش چاپ و منتشر نشده بود و تنها دسترسی به نسخهٔ خطی آنها امکان‌پذیر بود؛ مانند تذکرهٔ *عرفات‌العاشقین و عرصات‌العارفین* (تألیف: ۱۰۲۲–۱۰۲۴ق) اثر تقی‌الدّین اوحدی بلیانی که مهمترین تذکره‌های شاعران فارسی‌زبان است. از سوی دیگر، از برخی منابع دیگر هم مانند تذکرهٔ *تحفهٔ سامی* (تألیف: ۹۵۷–۹۶۸ق) چاپ منقّحی عرضه نشده بود.

سهیلی به نوشته‌های تذکره‌نویسان هم به‌دیدِ انتقادی ننگریسته است؛ برای نمونه، به‌نقل از تذکرهٔ *عرفات‌العاشقین* می‌نویسد:

در شب اوّل ماه رمضان که درِ شراب‌خانه‌ها را می‌بستند تا صبح عید بگشایند، وی با رندی همچو خود رفاقت داشته، هر یک ران گوشتی به هم رسانیده، در یکی از میخانه‌ها پنهان شده و با همان یک ران گوشت قناعت نموده، بادهٔ ناب می‌نوشیدند و تا صباح عید چند خم را خالی کرده بودند (سهیلی، ۱۳۴۰: ده؛ نیز نکـ: اوحدی بلیانی، ۱۳۸۹: ۳۲۱۹/۵).

ناگفته پیداست که چنین سخنانی به افسانه بیشتر مانند است تا به واقعیت. البته دربارهٔ باده‌گساری بابافغانی جای گمان نیست، چون تذکره‌نویسان بارها به این موضوع اشاره کرده‌اند (برای نمونه، نکـ: همانجا؛ نیز: امین احمد رازی، ۱۳۸۹: ۲۳۱/۱)، ولی پیداست که پنهان شدن در میخانه‌ها و باده‌نوشی تا صبح عید افسانه‌ای بیش نیست!

برخی سخنان ضدّ و نقیض نیز در این مقدّمه به چشم می‌خورد. از جمله، مصحّح در ادامهٔ شرح زندگی شاعر، دربارهٔ سفر بابافغانی به تبریز و پیوستن او به دربار سلطان یعقوب آق‌قویونلو می‌نویسد:

... در نزد سلطان یعقوب ترقیّات عظیم نمود و کم کم در نظرها اعتبار و وقعی به‌هم رسانید و او را **بابای شعرای** آن زمان می‌گفتند. در این ایّام از هر حیث، اسباب عیش و طرب برای وی مهیّا بود و او همچنان در شراب و مستی افراط می‌کرد... (سهیلی، ۱۳۴۰: سیزده).

سپس در پاورقی در توضیح لقب «بابا» می‌نویسد:

لفظ **بابا** را بر پیرانِ کامل اطلاق کنند که به منزلهٔ پدر باشند چون بابا افضل، باباطاهر، باباکوهی و هرکس را در حدّ نهایت کمال، تعظیماً بابا خوانند (همانجا).

سبب اطلاق لفظ «بابا» -در معنای عرفانی- که به‌نوشتهٔ خودِ مصحّح، لقب «پیران کامل» بوده، بر شاعری که در «شراب و مستی افراط می‌کرده» چه می‌تواند باشد؟! با نگاهی به نام و

لقب دیگر شاعران دربار سلطان یعقوب مانند باباشهیدی قمی (۹۳۵ یا ۹۳۶ ق) و بابافصیحی هروی (قرن دهم) می‌توان دریافت که لقب «بابای شعرا» در دربار سلطان یعقوب، درست برابر «ملک‌الشعرا» بوده است و جایگاه بلند شاعر را در هنر خویش نشان می‌داده و هیچ پیوندی با کمال روحی و مقام معنوی شخص نداشته است.

سهیلی در بخشی از مقدّمهٔ *دیوان* به بررسی «طرز سخن فغانی» پرداخته است که در اینجا هم نکتهٔ تازه‌ای به چشم نمی‌خورد. او بسیار گذرا، همانندی‌هایی را میان سبک شعری فغانی و شاعران ایرانی و پارسی‌گویان شبه‌قارّه برشمرده و ریشه‌های «وقوع‌گویی» را در اشعار فغانی سراغ کرده است[۴]. البتّه پژوهشگران دیگر نیز ریشه‌های سبک هندی و مکتب وقوع یا به بیان دیگر تغییر سبک را در اشعار بابافغانی جستجو کرده‌اند (برای نمونه، نکـ : شبلی نعمانی، ۱۳۶۳: ۶۴/۵، ۶۶؛ شمیسا،۱۳۸۱: ۲۷۰؛ ضیغمی، ۱۳۹۰: ۲۷– ۳۲). ولی مصحّح در این بخش هم از لغزش برکنار نمانده و به چیزهایی که با شعر بابافغانی پیوند چندانی نداشته پرداخته است؛ برای مثال، امیدی تهرانی (۹۲۵ یا ۹۲۷ق ؟) را پیرو «اسلوب متقدّمین»[۵] معرّفی کرده و حتی در مقام مقایسه، سلسلهٔ سخن را به رضی‌الدین آرتیمانی (۱۰۳۷ق) رسانیده است (سهیلی، ۱۳۴۰: سی و سه).

نویسش‌های نادرست و تصحیحات پیشنهادی

۴.دربارهٔ اصطلاح وقوع، نکـ : بایرام حقیقی، رقیه (۱۳۹۳)، «نگاهی به تکوین نظریه و اصطلاح وقوع»، *ویژه‌نامهٔ شبه‌قاره (نامهٔ فرهنگستان)*، س ۲، شمـ ۳؛ دربارهٔ مکتب وقوع، نکـ : فتوحی، محمود (۱۳۹۵)، *صد سال عشق مجازی: مکتب وقوع و طرز واسوخت در شعر فارسی*، تهران: سخن.

۵.البته در اینکه امیدی رازی (تهرانی) از اسلوب استادان سخن مانند ظهیر فاریابی و سلمان ساوجی تأثیر پذیرفته است، هیچ گمانی نیست، پیشینیان نیز به این نکته اشاره کرده‌اند (نکـ : فخرالزّمانی قزوینی، ۱۳۶۲: ۱۴۳)

در این بخش، *دیوان* چاپی بابافغانی (به تصحیح و اهتمام احمد سهیلی خوانساری، ۱۳۴۰) با ۳ دستنویس معتبر مقابله شده و به برخی از لغزش‌های مصحّح اشاره رفته است. نگارنده کوشیده است افزون بر دیدن دستنویس‌های معرّفی‌شده، از شواهد شعری نیز برای اثبات نویسش‌های نادرست بهره جوید. ویژگی‌های دستنویس‌های موردِ استفاده و نشانه‌های اختصاری آنها به شرح زیر است:

۱. دستنویس شمارهٔ ۲۰۰ کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران (با نشانهٔ اختصاری **دا**): دارای بیش از ۵۰۰۰ بیت شعر و بیش از ۵۰۰ غزل، به خطّ محمد حسین جلایر، نستعلیق قرن ۱۰، ۱۹۹ برگ، ۱۵ سطر (درایتی، ۱۳۹۱: ۶۸۰/۱۵). این نسخه، از نسخ معتبر *دیوان* فغانی است و در بسیاری از موارد راهگشاست.

۲. دستنویس شمارهٔ ۶۲۴ کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی (با نشانهٔ اختصاری **مج۱**): دربردارندهٔ قصاید، غزلیات و رباعیات به ترتیب حروف تهجّی، این دستنویس به دست ملّافتح محمّد، پسر ملّا صاحب در ۱۰۴۰ ق در ۱۳۴ برگ ۱۵ سطری کتابت شده و در آغاز افتادگی دارد (دانش پژوه و علمی انواری، ۱۳۵۵: ۴۰۱/۱).

۳. دستنویس شمارهٔ ۷۸۰۲ کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی (با نشانهٔ اختصاری **مج۲**): به خط محمّد مؤمن در ۱۱۰۵ ق کتابت شده و تمامی صفحه‌ها، مجدول مذهّب مرصّع است. در آغاز نسخه، مُهری دایره‌ای با سجعِ «الله محمد علی ۱۰۳۰» به چشم می خورد و دارای ۲۰۵ برگِ ۱۵ سطری است (صدرایی خوئی، ۱۳۷۶: ۲۸۶/۲۶).

حال بپردازیم به نویسش‌های نادرست دیوان و تصحیحات پیشنهادی:

ص ۸۱، غزل ۱۳:

به هر **گلشن** که بینم مبتلایی رو نهم آنجا زداغش آتشی افروزم و پهلو نهم آنجا

دا، مج ۲: **گلخن**. همان طور که از معنای بیت نیز پیداست، نویسش «گلخن» درست است و با «آتش افروختن» تناسب تامّ دارد؛ چه، در «گلخن» یا «تون گرمابه» آتش می‌افروخته‌اند نه

در گلشن. از سوی دیگر، میان «گلشن» و «گلخن» نوعی رابطهٔ تضاد برقرار است که شاعران نیز در بسیاری از موارد از آن بهره جسته‌اند. بنابراین آوردن «گلشن» به جای «گلخن» اشتباه آشکار است. به شواهد زیر توجّه کنید:

تو مر این **گلخــن** بی‌رونـق تاری را جز که از جهل نینگاشته‌ای **گلشن**
(ناصرخسرو، ۱۳۵۷: ۳۶/۱)

چو زین **گلخن** بدان **گلشن** رسیدی همان انگـار کـین **گلـخن** ندیدی
(عطّار، ۱۳۹۲: ۳۲)

ص ۸۶، غزل ۲۳:

دگر در سایهٔ دیوار آن گل از چه رو **آرد** فغانی چون ندارد قیمت برگ کَهی آنجا

دا، مج ۲: **افتد**. پیداست که عبارت «در سایهٔ دیوار افتادن» درست است. «در سایهٔ دیوار روآوردن» از دید نحوی ساختی بی‌معنی است؛ از عبارت «در سایهٔ دیوار آوردن» نیز معنایی به دست نمی‌آید.

ص ۹۰، غزل ۳۰:

که بر فروخت به می چـهـره آفتــاب مرا که ساخـت تـیز **بر** آتــش دل کباب مرا

«**بر**» در مصرع دوم تصحیف «**تر**» است، **مج ۱** نیز این گمان را استوار می‌کند. ضبط دستنویس‌های دیگر مغشوش است؛ در **مج۲** این حرف بدون نقطه ضبط شده و در **دا** به صورت «تیر ساخت برآتش» آمده‌است.

ص ۱۲۲، غزل ۸۳:

ای که گریان سر نهی پیش صراحی هوش دار کـاین **بط** چیـنی فراوان خـانه ویـران کرده است

دا، مج ۱، مج۲: **بت**. بت با «سر نهادن» و «خانه ویران کردن» در مصرع اول تناسب بیشتری دارد. مصحّح نیز در نسخه‌بدل‌ها همین نویسش را به دست داده است. برای «بت چینی» در غزل فارسی شواهد بسیاری وجود دارد:

بت چینی عدوی دین و دل‌هاست خداوندا دل و دینم نگه دار
(حافظ، ۱۳۶۲: ۴۹۶/۱)

گفتی که نخواهیم ترا گر **بت چینی** ظنّم نه چنان بود که با ما تو چنینی
(سنایی، ۱۳۶۲: ۱۰۴۵)

ص ۱۳۷، غزل ۱۰۶:

از هیچ رو **نبرد** فغانی رهی به دوست خضر رهش شوید که در کار خود گم است

در «دا» و «مج ۲»، «**نیافت**» آمده و در نسخه‌بدل‌های *دیوان* چاپی نیز «نیافت» ضبط شده است. هر چند که «ره نبردن» نیز نادرست نیست.

ص ۱۵۱، غزل ۱۲۸:

دفتر گل را که شست از گریه ابر نوبهار هر ورق بر خون پاک دردمندان **دفتر**یست

دا، مج ۲: **محضر**. بی‌گمان نویسش «محضر» درست است. محضر به معنی «شهادت‌نامه» یا نوشته‌ای است که در عرف برای اثبات دعوی به محکمه می برند و با واژه های «خون» و «دردمند» تناسب دارد، از سوی دیگر، «دفتر» بودنِ «ورق» چه وجهی می‌تواند داشته باشد؟! معروف‌ترین شاهد برای واژهٔ «محضر» این بیت *شاهنامه* است در داستان ضحّاک:

یکی **محضر** اکنون بباید نوشت که جز تخم نیکی سپهبد نکشت
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۶۷/۱)

تناسب «محضر» و «خون» در این ابیات صائب نیز شایان توجّه است و به دریافت بهتر مفهوم بیت بالا یاری می‌رساند:

تا ورق برگشت **محضر**ها به **خون** ما نوشت چون قلم آن را که با خود یک‌زبان پنداشتیم

(صائب، ۱۳۸۷: ۲۶۴۵/۵)

به **خون** خویش سرانجام می‌دهد **محضر** سیه دلی که چو طاووس در خودآرایی است

(همان، ۸۷۵/۲)

چون ماهیان ز فلس مده عرض مال خویش **محضر** مکن درست به **خون** حلال خویش

(همان، ۲۴۴۱/۵)

ص ۱۵۷، غزل ۱۳۸:

اشتیاق باده چندان شد که هنگام صبوح **نرگس مخمور** نتواند لب از خمیازه بست

دا، مج ۲: **غنچهٔ سیراب**. برای دریافت مفهوم این بیت باید به معنای کنایی «خمیازه» توجّه کرد؛ «خمیازه کشیدن» که در شعر سبک هندی شواهد فراوانی برای آن وجود دارد به‌معنی «درآرزوی چیزی بودن» یا «حسرت چیزی را خوردن» است، صائب می گوید:

به عمر خضر چه **خمیازه** می‌کشی صائب تو نیز کام دل از بادهٔ دو ساله بگیر

(صائب، ۱۳۸۷: ۲۲۷۱/۵)

عاشقان را قرب خوبان برنیارد از خمار قسمت از مه یک دهن **خمیازه** باشد هاله را

(همان، ۱۱۱/۱)

بنابراین در «آرزوی باده بودن» برای «نرگس مخمور» امری آشکار است و باید «غنچهٔ سیراب» به متن برده شود. در نسخه‌بدل‌های دیوان نیز همین نویسش آمده است؛ شاعر می‌گوید اشتیاق به باده‌گساری چندان شده که غنچهٔ سیراب و شاداب نیز در آرزوی باده است.

ص ۱۶۱، غزل۱۴۴:

محروم بماندیم در این بزم که ساقی ترکی است که بویی ز ایاغش نتوان یافت

دا، مج ۱، مج ۲: **مخمور**. باز هم مصحّح، نویسش برتر (مخمور) را به پاورقی برده است. حتّی بدون توجّه به ضبط دستنویس‌ها، ذهن آشنا به سنّت شعر فارسی، در کنار واژه‌هایی همچون «ساقی»، «ایاغ» و «بزم»، نویسش «مخمور» را ترجیح می‌دهد.

ص ۱۶۳، غزل ۱۴۷:

مطرب ز بهر گریهٔ جانسوز اهل درد گفتار دردناک فغانی **بهانه** ساخت

دا، مج ۲: **ترانه**. تناسب میان «مطرب» و «ترانه» آشکار است و در شعر فارسی شواهد بی‌شماری برای آن وجود دارد:

مطرب بساز عود که کس بی اجل نمرد وان کو نه این **ترانه** سراید خطا کند

(حافظ، ۱۳۶۲: ۳۷۸/۱)

از سویی، شاعر می‌گوید که مطرب گفتار دردناک او را «ترانه» ساخته است، بنابراین «بهانه ساختن» در این بیت جایی ندارد. شگفت آنکه باز هم محصّح، نویسش درست را پیش چشم داشته، ولی آن را به پاورقی برده است!

ص ۱۶۶، غزل ۱۵۱:

چون عاقبت دردکشان دید فغانی دیری است که در دیر مغانش نتوان یافت

دا، مج ۱، مج ۲: **تا**. در نسخه‌بدل هم «تا» ضبط شده است. «تا» حرف ربطی است که چندین معنی دارد. اگر در بیت بالا «تا» را «حرف ربط وابستگی زمان» بدانیم، باید ناچار آن را «از زمانی که» معنا کنیم، که با «دیری است» در مصرع دوم هماهنگ نیست، گویا مصحّح نیز دچار چنین اشتباهی شده و به همین سبب نویسش «چون» را به متن برده است. ولی باید توجّه داشت که «تا» در بیت بالا حرف ربطی است که «جمله‌وارهٔ قیدی» می‌سازد و معنای «به سبب اینکه» از آن دریافت می‌شود، بنابراین نویسش دستنویس‌ها درست است.

ص ۱۷۵، غزل ۱۶۵:

فغانی خانه ویران ساز تا نامت بقا گیرد اثر خواهی که ماند در جهان **آثار** می باید

دا، مج ۱: **ایثار**. خانه ویران ساختن، ایثار است، نه آفریدن آثار. روشن است که ویران ساختن با آفرینش آثار در تضاد است. چگونه ممکن است کسی که بقای نام را در ویران کردن می‌بیند، به برجا گذاشتن آثار اندرز دهد؟!

ص ۱۸۰، غزل ۱۷۲:

صاحب **دولت** نمی داند که دهقان وقت کار دامن دولت به دست خوشه‌چین می افکند

دا، مج ۱، مج ۲: **خرمن**. بین «خرمن»، «دهقان» و «خوشه چین» تناسب وجود دارد. نویسش «دولت» اشتباه آشکار است. افزون بر این، تکرار واژهٔ «دولت»، آن هم در آغاز هر دو مصرع از زیبایی هنری بیت کاسته است. به شواهد زیر توجّه کنید:

ثوابت باشد ای دارای **خرمن** اگر رحمی کنی بر **خوشه‌چینی**

(حافظ، ۱۳۶۲: ۹۶۴/۱)

خداوند **خرمن** زیان می‌کند که بر **خوشه‌چین** سر گران می‌کند

(سعدی، ۱۳۷۵: ۸۶)

ص ۱۹۷، غزل ۱۹۷:

مخور فریب که پس‌ماندهٔ هزار **خم** است میی کزین قدح لاجورد می‌آید

دا، مج ۲: جَم. اگر وزن شعر اجازه می‌داد و شاعر به جای «قدح»، از واژهٔ «جام» استفاده می‌کرد، رابطهٔ «جام» با «جم» بهتر به چشم می‌آمد. نکتهٔ دیگر اینکه اگر کمی دقّت کنیم متوجّه خواهیم شد که عبارت «پس‌ماندهٔ هزار خم بودن» قدری خنک و بی‌معنی است.

ص ۲۱۰، غزل ۲۱۷:

از غایت حیا نتوانست دیدنش هم شرم روی او به رخ او **حجاب** بود

دا، مج۱، مج۲: نقاب. حجاب اعمّ از نقاب است. آمدن «رخ» و «روی» با «نقاب» در شعر فارسی بسامد بیشتری دارد. صائب می گوید:

آتش هموار می‌خواهد کباب اهل دل زینهار از **روی** عالم‌سوز خود مگشا **نقاب**
(صائب، ۱۳۸۷: ۴۳۵/۱)

ص ۲۲۵، غزل ۲۳۹:

سوخت فغانی و **مرادی** نیافت آه ازین مردم مشکل‌پسند

دا، مج۲: **قبولی**. طبیعی است که شاعر از «مردم مشکل‌پسند» انتظار «قبول» داشته باشد نه «مراد». نامرادی با مشکل‌پسندی مردم ارتباطی ندارد.

ص ۳۱۹، غزل ۴۰۲:

چون شفق بربسته رخت خون‌فشان از **طرف** خاک خیمهٔ همّت بر اوج کوهساران می‌برم

دا، مج ۱: **فرش**. گذشته از ضبط دستنویس‌ها، شاعرانگی این بیت بر پایهٔ تضاد میان «فرش» و «اوج» استوار است. برهم زدن این تضاد از ارزش هنری این بیت کاسته است. از سویی، واژهٔ «طرف» - به معنای «گوشه»- در ترکیباتی مانند «طرف کله»، «طرف دستار»، «طرف دامن» و «طرف چمن» بارها در متون آمده است، ولی ترکیب «طرف خاک» -حدّاقل از نگاه نگارنده- قدری نامأنوس است.

غزل های مشترک

در *دیوان* بابا فغانی ۴ غزل وجود دارد که با اندک اختلافی در *دیوان* شاعر هم‌روزگار او، هلالی جغتایی نیز آمده است. نگارنده با بررسی دستنویس‌های *دیوان* بابافغانی - از جمله ۳ دستنویس موردِ استفاده در این مقاله- موفّق به یافتن پاسخ این پرسش نشد. از میان دستنویس‌های موردِ استفاده، در **دا** و **مج۲** این غزل‌ها آمده است. به‌سبب مانندگی سبک شعری این دو شاعر، بررسی سبک‌شناختی این غزل ها نیز با دشواری روبه‌رو است. وجود چنین غزل‌هایی در *دیوان* فغانی به دو سبب است:

نخست اینکه، بنابر نوشتهٔ نگارندهٔ تذکرهٔ *عرفات‌العاشقین*، *دیوان* فغانی پس از پیوستن او به دربار سلطان یعقوب در یکی از جنگ‌ها به‌همراه ساز و برگ سفر به غارت می‌رود و او که از

این پیشامد اندوهگین بوده، نامه‌ای به برادر خویش در شیراز می‌نویسد و از او می‌خواهد اشعار پراکنده‌ای را که از او در جُنگ‌ها و بیاض‌ها موجود است گردآورد و برایش بفرستد (اوحدی بلیانی، ۱۳۸۹: ۳۲۲۰/۵). بنابراین بی‌گمان بخشی از اشعار او در زمان زندگی از میان رفته است. از سوی دیگر، دیوانی که از بابافغانی برجا مانده، پس از مرگ او تدوین شده است و سرنوشت دیوانی که خودش فراهم آورده بود، پیدا نیست (همانجا).

بر پایهٔ دلیل‌های بالا می‌توان حکم کرد که کس یا کسانی که پس از مرگ شاعر، *دیوان* اشعارش را تدوین کرده و یا کاتبانی که به رونویسی دیوان او پرداخته‌اند، در تدوین الفبایی *دیوان*، خواسته‌اند که برای تمامی حروف الفبا غزلی فراهم کنند و از آنجا که غزل‌هایی با ردیف‌های دشوارِ «خلاص»، «غرض»، «خطّ» و «حظّ» (نک: ادامهٔ مقاله) در میان اشعار فغانی وجود نداشته است، چند غزل از هلالی جغتایی را وارد *دیوان* بابافغانی کرده‌اند! البته عکس این حالت؛ یعنی گمانِ راه یافتن غزل‌هایی از *دیوان* بابافغانی به *دیوان* هلالی جغتایی نیز یکسره ناپذیرفتنی نیست، ولی باید توجّه داشت که آوازهٔ اشعار فغانی چه در روزگار زندگانی و چه پس از مرگ او، به‌هیچ‌روی درخور سنجش با آوازهٔ اشعار هلالی جغتایی نبوده و احتمال اینکه غزل‌هایی از هلالی وارد *دیوان* فغانی شود، بیشتر بوده است. گم شدن دیوان فغانی نیز این گمان را به یقین نزدیک‌تر می‌کند. در زیر، مطلع غزل‌های مشترک آورده شده است:

ص ۲۹۶-۲۹۷، غزل ۳۵۷:

مردم و خود را ز غم‌های جهان کردم خلاص　　خلق عالـــم را ز فریـــاد و فغان کردم خلاص

(نیز نک: هلالی جغتایی، ۱۳۷۵: ۹۶)

ص ۲۹۷، غزل ۳۵۸:

عاشقان را نه گـــل و باغ و بـــهار است غرض　　همه سهل است همین صحبت یار است غرض

(نیز نک: همان، ۹۷)

ص ۲۹۷-۲۹۸، غزل ۳۵۹:

گر من ز شوق یار فرستم به یار خط یک حرف از آن ادا نشود در هزار خط

(نیز نک: همان، ۹۷-۹۸)

ص ۲۹۸، غزل ۳۶۰:

ترک یاری کردی از وصل تو یاران را چه حظّ دشمن احباب گشتی دوستداران را چه حظّ

(نیز نک: همان، ۹۸)

در *دیوان* هلالی جغتایی، غزل دیگری نیز وجود دارد که با همین عبارت «ترک یاری کردی» آغاز می‌شود:

ترک یاری کردی و من همچنان یارم تو را دشمن جانی و از جان دوست‌تر دارم تو را(همان،۳)

بنابراین، دور نیست که هر دو غزل، سرودهٔ هلالی باشد. همین نکته‌های کوچک، احتمال انتساب غزل‌های بالا را به هلالی جغتایی بیشتر می‌کند.

در پایان لازم است اشاره شود که شاعر دو غزل اخیر – فغانی یا هلالی- در سرودن این اشعار به جامی (۸۱۷- ۸۹۸ ق) نظر داشته است. به مطلع غزل‌های زیر از جامی توجّه کنید:

بر آب می‌کشد رخت از مشک ناب خط بس طرفه کاتبی که نویسد بر آب خط

(جامی، ۱۳۷۸: ۵۴۰/۱)

از لب میگون تو پرهیزگاران را چه حظّ لذت می مست داند هوشیاران را چه حظّ

(همان،۵۲۰/۱-۵۲۱)

نتیجه‌گیری

ناکارآمدی شیوهٔ ضبط نسخه‌بدل‌ها، به متن بردن نویسش‌های نادرست و مقابله نکردن بسیاری از غزل‌ها با دستنویس‌های نویافته، چاپ حاضر *دیوان* بابافغانی را بی‌اعتبار ساخته است. مقدّمهٔ مصحّح نیز - به دلایلی که به‌تفصیل از آنها سخن رفت- افزون بر کهنگی مطالب و بایستگیِ بهره‌بردن از پژوهش‌های جدید، آمیخته به نتیجه‌گیری‌ها و استنباط‌های غیرعلمی است. بنابر جستجوهای نگارنده، از *دیوان* بابافغانی بیش از ۵۰ دستنویس در کتابخانه‌های جهان وجود

دارد، از آنجا که بابافغانی از شاعران تأثیرگذار ادب فارسی است و برای بسیاری از شاعران سبک هندی و مکتب وقوع، الگو و سرمشق به شمار می‌آمده، شایسته است با بررسی دستنویس‌های موجود و انتخاب دستنویس‌های معتبر، تصحیح تازه‌ای از این *دیوان* به دست داده شود. آشکار است *دیوان* چاپ لاهور نیز می‌تواند در برخی موارد گره‌گشا باشد. بی‌گمان تصحیح علمی این *دیوان*، پرتو تازه‌ای بر پژوهش‌های سبک هندی خواهد افکند.

کتابنامه

اوحدی بلیانی، تقی‌الدّین محمّد (۱۳۸۹)، *عرفات العاشقین و عرصات العارفین*، تصحیح ذبیح‌الله صاحبکاری و آمنه فخراحمد، با نظارت علمی محمّد قهرمان، تهران: میراث مکتوب.

امین احمد رازی (۱۳۸۹)، *هفت اقلیم*، به کوشش محمّدرضا طاهری (حسرت)، تهران: سروش.

بابا فغانی شیرازی (۱۳۴۰)، *دیوان اشعار*، به‌تصحیح و اهتمام احمد سهیلی خوانساری، تهران: اقبال.

_____، _____، دستنویس کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی به‌شمارهٔ ۶۲۴.

_____، _____، دستنویس کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی به‌شمارهٔ ۷۸۰۲.

_____، _____، دستنویس کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران به‌شمارهٔ ۲۰۰.

جامی، نورالدّین عبدالرّحمن (۱۳۷۸)، *دیوان* (ج۱: *فاتحه‌الشباب*)، مقدّمه و تصحیح اعلاخان افصح‌زاد، زیر نظر دفتر نشر میراث مکتوب، تهران: میراث مکتوب.

حافظ، خواجه شمس‌الدّین محمّد (۱۳۶۲)، *دیوان*، به‌تصحیح و توضیح پرویز ناتل خانلری، تهران: خوارزمی.

حزین لاهیجی، محمّدعلی (۱۳۸۵)، *دیوان*، به تصحیح ذبیح‌الله صاحبکار، تهران: سایه.

حکیم‌آذر، محمّد (۱۳۸۸)، «طرز بابافغانی»، *پژوهش‌نامهٔ زبان و ادب فارسی (گوهر گویا)*، س ۳، شمـ ۱، پیاپی ۹، صص ۷۵- ۱۰۲.

دانش‌پژوه، محمّدتقی و بهاءالدّین علمی انواری (۱۳۵۵)، *فهرست کتب خطی کتابخانهٔ مجلس سنا*، تهران: مجلس سنا.

درایتی، مصطفی (۱۳۹۱)، *فهرستگان نسخه های خطی ایران (فنخا)*، تهران: سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملّی.

سام میرزا صفوی (۱۳۸۹)، *تحفهٔ سامی*، به کوشش احمد مدقّق یزدی، یزد: انتشارات سامی.

سعدی شیرازی (۱۳۷۵)، *بوستان (سعدی نامه)*، تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، تهران: خوارزمی.

سنایی غزنوی، حکیم ابوالمجد مجدود بن آدم (۱۳۶۲)، *دیوان*، به سعی و اهتمام محمّدتقی مدرّس رضوی، تهران: سنایی.

سهیلی خوانساری، احمد (۱۳۴۰)، مقدّمه بر *دیوان اشعار* بابافغانی شیرازی (نک: هـ. م، بابا فغانی شیرازی).

شبلی نعمانی (۱۳۶۳)، *شعرالعجم*، ترجمهٔ سیّد محمّدتقی فخرداعی گیلانی، تهران: دنیای کتاب.

شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۸۵)، *شاعری در هجوم منتقدان (نقد ادبی در سبک هندی)*، تهران: آگه.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۱)، *سبک‌شناسی شعر*، تهران: فردوس.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۴)، *تاریخ ادبیات در ایران*، تهران: فردوس.

صائب تبریزی، محمدعلی (۱۳۸۷)، *دیوان*، به‌کوشش محمّد قهرمان، تهران: علمی و فرهنگی.

صدرایی خوئی، علی (۱۳۷۶)، *فهرست نسخه‌های خطی کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی*، زیر نظر عبدالحسین حائری، قم: مرکز مطالعات و تحقیقات اسلامی با همکاری کتابخانه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

ضیغمی، امیر (۱۳۹۰)، «تأثیر بابافغانی بر جریان‌های شعری عصر صفوی»، *پژوهشنامهٔ زبان و ادب فارسی (گوهر گویا)*، س۵، شمـ ۲ (پیاپی ۱۸)، صص ۱۹- ۴۲.

عطّار نیشابوری، فریدالدّین (۱۳۹۲)، *اسرارنامه*، مقدّمه، تصحیح و تعلیقات: محمّدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن.

فخرالزّمانی قزوینی، عبدالنّبی (۱۳۶۲)، *تذکرهٔ میخانه*، به اهتمام احمد گلچین معانی، تهران: اقبال.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۶)، *شاهنامه*، به‌کوشش جلال خالقی مطلق، تهران: مرکز دائره‌المعارف بزرگ اسلامی.

محسن تأثیر تبریزی (۱۳۷۳)، *دیوان*، به کوشش امین‌پاشا اجلالی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

ناصرخسرو (۱۳۵۷)، *دیوان اشعار حکیم ناصرخسرو قبادیانی*، به اهتمام مجتبی مینوی و مهدی محقّق، تهران: دانشگاه تهران.

نوشاهی، عارف (۱۳۹۱)، *کتاب‌شناسی آثار فارسی چاپ شده در شبه قاره (هند، پاکستان، بنگلادش)*، تهران: میراث مکتوب.

واله داغستانی، علیقلی (۱۳۸۴)، *ریاض‌الشعراء* (ج۳)، مقدّمه، تصحیح و تحقیق محسن ناجی نصرآبادی، تهران: اساطیر.

هلالی جغتایی (۱۳۷۵)، *دیوان*، تصحیح و مقدمهٔ سعید نفیسی، تهران: انتشارات سنایی.

Losensky, Paul E. (1998), *Welcoming Fighani (Imitation and Poetic Individuality in the Safavid-Mughal Ghazal)*, Mazda Publisher.

Nasir, Muhammad (2009), "Faghani, the Fascinator of South Asian Persian Poets", *Research Journal of South Asian Studies*, Vol. 24, No. .1, pp. 152-163