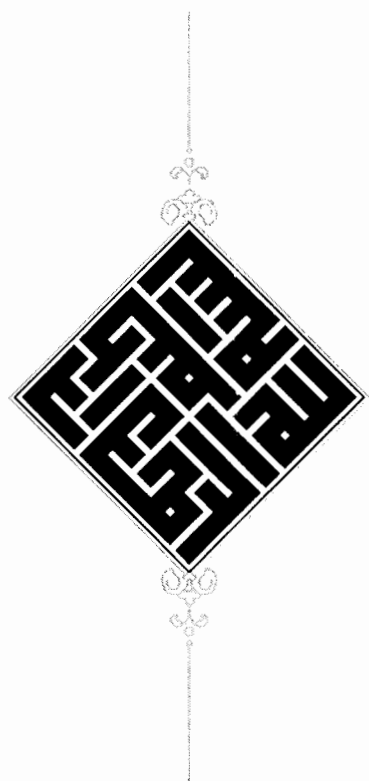




خاقانی نامه

برگزیده مقالات خاقانی شناسی — دفتر اول
• به انضمام چهار جستار منتشر نشده •

سعید مهدوی فر





۱۴۰۱

سرشناسی: مهدوی فر، سعید، ۱۳۶۵-

عنوان و نام پدیدآور: خاقانی نامه (دفتر اول) / سعید مهدوی فر.

مشخصات نشر: قم: انتشارات ادبیات، ۱۴۰۱.

شابک: ۲۵۰۰۰۰۰ ریال: ۶-۰۰-۹۶۶۱۲-۹۶۲۲-۹۷۸

وضعیت فهرست نویسی: فیا

یادداشت: کتابنامه: ص ۶۱۸ - ۶۱۹.

عنوان دیگر: ۱. برگزیده مقالات خاقانی شناسی به انضمام چهار جستار منتشر شده

موضوع: خاقانی، بدیل بن علی، ۵۲۰ - ۵۹۵ ق. -- نقد و تفسیر -- مقاله ها و خطابه ها

موضوع: Khaqani, Badil ibn Ali -- Criticism and interpretation -- Address, essays, lectures

موضوع: شعر فارسی -- قرن ۶ ق. -- تاریخ و نقد -- مقاله ها و خطابه ها

موضوع: Persian poetry -- 12th century -- History and criticism -- Address, essays, lectures

ردیف: PIR۴۸۷۹

۲۳/۸۸۸

شماره کتابشناسی ملی: ۸۸۳۴۴۶۶



خاقانی نامه

برگزیده مقالات خاقانی شناسی — دفتر اول
• به انضمام چهار جستار منتشر نشده •

سعید مهدوی فر



نشر ادبیات

خاقانی نامه
دفتر اول

برگزیده مقالات خاقانی شناسی
به انضمام چهار جستار منتشر نشده

تالیف: سعید مهدوی فر

ناشر: نشر ادبیات
آموزش هنرهای: استودیو "هاما"
نویس و تاریخ چاپ: اول، تابستان ۱۴۰۱
چاپ و مصحافی: چاپخانه بوستان کتاب
شمارگان: ۳۰۰ نسخه قیمت: ۲۵۰۰۰۰ تومان
شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۹۶۶۱۲-۰۰-۶

حق چاپ و انتشار مخصوص و محفوظ نشر ادبیات است.
نشر الکترونیکی اثر بدون کتبی اجازه کتبی از نشر ادبیات ممنوع است.

قم، خیابان دورشهر، خیابان سمیه، پلاک ۱۵
ناشر: نشر ادبیات
کدپستی: ۳۷۱۵۸ / ۱۵۹۳۱
تلفن و نمابر: ۰۲۵ + ۳۷۷۳۲۰۱۱
همراه: ۰۹۱۲۲۵۱۹۹۰۱
erad1364@gmail.com

مرکز پخش: تهران، خیابان انقلاب، خیابان فخر رازی، شماره ۳۳، بخش دوستان

مرکز فروش

تهران: خیابان انقلاب، ابتدای خیابان دانشگاه، کتابفروشی توس

به استاد فرزانه و یگانه‌ام، دکتر نصرالله امامی

«طفل یک‌روزه مجسطی گیرد از تعلیم او»

(دیوان خاقانی: ص ۵۲۷)

فهرست مطالب

مقدمه.....	۹
------------	---

بخش اول: تصحیح

اصالت تصویری مهم‌ترین معیار در تصحیح دیوان خاقانی.....	۱۵
دو معیار نویافته در تصحیح دیوان خاقانی.....	۳۹
بررسی تصحیف و تحریفی از دیوان خاقانی.....	۶۱
تأملی در تصحیح چند بیت از دیوان خاقانی.....	۸۳

بخش دوم: بلاغت

نام‌تصویر.....	۹۹
یک ساخت تشبیهی نویافته.....	۱۲۷
تشبیه بلیغ وصفی.....	۱۵۵
کارکردهای بلاغی وابسته‌ها در استعاره مصرّحه.....	۱۶۵

بخش سوم: پشوانه فرهنگی

- ۱۸۷..... بررسی چند سگه در دیوان خاقانی
- ۲۱۳..... پژوهشی در داروهای حیوانی دیوان خاقانی
- ۲۴۵..... خاقانی شروانی و بیت المقدس
- ۲۷۵..... سابقه برخی مضامین دیوان خاقانی در ادبیات عرب

بخش چهارم: نقد و بررسی

- ۳۰۷..... شرحی دوباره از دیوان خاقانی
- ۳۷۵..... درنگی بر کتاب پنجنوش سلامت
- ۴۷۱..... گذری بر تحفة العراقین (ختم الغرایب)
- ۵۲۳..... تصحیح عباراتی از منشآت خاقانی

بخش پنجم: جستارهای منتشرنشده

- ۵۵۵..... ضبط ابیاتی از دیوان خاقانی
- ۵۷۳..... وجوه تسمیه در دیوان خاقانی
- ۵۹۳..... خاقانی و کتاب ثمار القلوب ثعالبی
- ۶۱۳..... نقش آزر

مقدمه

افضل الدین بدیل بن علی خاقانی شروانی از آن دسته سخنورانی است که می‌توان از وجوه مختلف به آثار ایشان نگریست و به تحقیق در باب آن‌ها پرداخت. سخن فنی، شگردهای ادبی کارآمد، صور خیال بدیع، پشتوانه‌های فرهنگی گسترده و نیز شخصیت ویژه و عاری از آرایش از عمده‌ترین جاذبه‌های وی برای من بوده است. نخستین این جاذبه‌ها، تصاویر شاعرانه خاقانی بود. سیزده سال پیش برای تحقیق در این زمینه و نگارش رساله کارشناسی ارشدم می‌بایست منابع مختلف در باب این شاعر را گردآوری و بررسی می‌کردم. در کنار بررسی اشعار و تبیین و تحلیل تصاویر، روز به روز این حقیقت روشن‌تر می‌شد که چنانکه بایسته و شایسته است به شعر خاقانی پرداخته نشده است. با وجود اینکه شاعر ما همواره تأکید می‌کند که صاحب طریق غریبی است، کمتر به این سبک ویژه و نو توجه شده و پژوهش‌ها در باب وی چندان هدف‌مند نبوده است. گزیده‌های مختلف و مقالات جسته و گریخته هیچ‌گاه به مطالعات جریان‌ساز و بنیانی در شناخت خاقانی منجر نشده بود. استاد عباس ماهیار کوشید با توجه به پشتوانه‌های فرهنگی شاعر و تألیف آثاری در زمینه‌های نجوم، طب، اخبار و احادیث نبوی(ص) پرده از چهره واقعی خاقانی کنار بزند. وفات نابه‌هنگام ایشان و پاره‌ای از ایرادت پژوهشی این تلاش را نافرجام گذاشت.

تأمل در آثار خاقانی نشان می‌دهد که هجوم سازمان‌یافته‌ی وی به اقلیم سخن با تکیه بر دو عنصر عمده صورت گرفته است: یکی پشتوانه فرهنگی و دیگر شگردهای ادبی. در حقیقت شعر و نثر وی آمیزه‌ای از این دو است. خاقانی نه تنها فردی حکیم و بسیاردان است، بلکه دانش ادبی شگرفی نیز دارد. با وجود تعمدات خاص در برانگیختن اعجاب مخاطب، دیدگاه‌های ادبی وی کاملاً علمی و پژوهش‌پذیر است. آگاهی‌های وی نیز عمدتاً منبع‌محور و دست‌یافتنی است، زیرا او سخنوری اهل مطالعه و فضیلت‌جوست و هیچ‌گاه سخن را از اصالت و استواری دور نساخته است. ما در گام نخست به تحلیل صور خیال دیوان پرداخته‌ایم که وجه غالب و برجسته‌ترین شگرد ادبی خاقانی به شمار می‌آید. حاصل این تلاش فرهنگنامه‌ای بود که خوشبختانه با اقبال اهل ادب مواجه شد. در گام دوم بر آن بوده‌ایم تا پشتوانه‌های فرهنگی خاقانی را بررسی کنیم. این پژوهش سخت و نفس‌گیر به سال ۱۳۹۷ در قالب رساله دکتری نوشته شد و امید است به زودی در قالب دانشنامه‌ای معتبر منتشر شود.

در خلال این مطالعات و در طول این سالیان به نکات متعددی برمی‌خوریم که به صورت جستارهایی منتشر می‌شد. پاسداشت خاقانی‌شناسی‌های استاد گرانمایه و نکته‌سنجم جناب آقای دکتر نصرالله امامی انگیزه‌ای بود تا برگزیده‌ای از این مقالات چاپ و به ایشان اهدا شود. تندرستی و کامیابی روزافزون ایشان را از باری تعالی خواستارم.

در این مجموعه سعی شده است تا ارجاعات و ذکر منابع به یک شیوه باشد. ساختار اجباری و گاه بی‌فایده مرسوم، تغییر یافته و چکیده‌ها و بخش‌های غیرضروری حذف شده است. هر گفتار با یک درآمد آغاز می‌شود که عمدتاً در حکم چکیده و مقدمه است. برخی مقالات نیز شامل دو مقاله می‌شود. این دفتر در چهار بخش تنظیم شده است و هر بخش موضوعاتی چون تصحیح، بلاغت، پشتوانه‌های فرهنگی، نقد و بررسی را در بر می‌گیرد. در هر بخش، چهار مقاله از نظر گذراننده می‌شود. در گزینش این مقالات عموماً به اهمیت آن‌ها توجه شده است. بخش پنجم را به جستارهای منتشرنشده اختصاص داده‌ایم. این بخش نیز

دربردارنده چهار مقاله است که همسو با موضوعات یادشده است. در پی اتفاقاتی دفتر نخست خاقانی نامه با تأخیری سه ساله و بعد از انتشار دفتر دوم (به سال ۱۴۰۰)، منتشر می‌شود. از دوست ارجمند، آقای اسماعیل مهدوی راد (مدیر نشر ادبیات) که انتشار این کتاب را بر عهده داشتند، سپاسگزاری می‌کنم.

«وَالسَّلَامُ عَلَى مَنْ اتَّبَعَ الْهُدَى»

سعید مهدوی فر

بخش اول:
تصحیح

اصالت تصویری مهم‌ترین معیار در تصحیح دیوان خاقانی*

۱. درآمد

دیوان خاقانی شروانی به عنوان یکی از گران‌سنگ‌ترین متون نظم ادب پارسی، شایسته تصحیح علمی و پیراسته از اغلاط و کاستی‌هاست. پس از گذشت بیش از صد سال از اولین چاپ این دیوان (آن هم در هند)^۱ و علی‌رغم وجود چاپ‌های متعدد، همچنان اغلاط به نسبت زیادی در این چاپ‌ها دیده می‌شود. هریک از مصححانِ فرزانه دیوان خاقانی به حق رنج‌های بسیاری در پیراستن این میراث بیش‌بها برده‌اند؛ اما به دلایلی چند که مهم‌ترین آن‌ها نداشتن معیار یا معیارهای به دست آمده از شعر خاقانی است، در ارائه چاپ پاکیزه‌ای از دیوان خاقانی، چندان موفق نبوده‌اند.

در این مقاله با رویکردی علمی و بنیادی به برجسته‌ترین ویژگی طریق غریب خاقانی؛ یعنی تصویرپردازی، به معرفی و به کار بستن معیاری اصیل در تصحیح دیوان شاعر می‌پردازیم؛ این معیار، چیزی جز اصالت تصویری نیست.

* بوستان ادب، سال چهارم، شماره اول (پیاپی ۱۱)، بهار ۱۳۹۱: ص ۱۷۵-۱۹۶.

تصویرپردازی مهم‌ترین شگرد هنری و در حقیقت، عنصر مرکزی شعر خاقانی است. باید با تحقیق در صور خیال شاعر، سبک خاص تصویرپردازی او را ترسیم کنیم و خطوط اصلی این سبک ویژه را معیاری برای تعیین ضبط‌های اصیل دیوان قرار دهیم. تحقیق در صور خیال خاقانی، کاری بسیار دشوار و طاقت‌فرسا است که ما در طی یک پژوهش دانشگاهی اصیل، آن را به انجام رسانده‌ایم. این تحقیق بایسته سبب شد تا دریابیم که با معیار قراردادن سبک تصویرپردازی شاعر، می‌توانیم بسیاری از اغلاط موجود در چاپ‌های مختلف دیوان را تصحیح کنیم؛ امری که هیچ‌کدام از مصححان و محققان بدان توجه نداشته‌اند.

در مرحله نخست، نگاهی انتقادی به سه چاپ مشهور دیوان و گذری بر پژوهش‌های دیگر محققان در پیراستن این چاپ‌ها خواهیم داشت. در مرحله دوم، ابتدا به آسیب‌شناسی اجمالی این تصحیحات می‌پردازیم و سپس دیدگاه مشخص خود را تحلیل و تبیین می‌نماییم. سرانجام نیز با اساس قراردادن معیار یادشده، به تصحیح نمونه‌وار ابیاتی چند از چاپ سجادی و کزازی خواهیم پرداخت. برای پرهیز از به درازا کشیدن سخن، تصحیحات تنها در بستر ابیاتی از قصاید شاعر صورت می‌گیرد.

۲. سه چاپ مشهور دیوان خاقانی

نخستین این سه چاپ، دیوان خاقانی شروانی به تصحیح علی عبدالرسولی است؛ چاپی که از پس هفتاد سال، هنوز اعتبار خود را حفظ کرده و مورد استفاده خاقانی‌پژوهان است. رنج فراوان، دقت و ظرافتی که آن مرحوم در تصحیح دیوان خاقانی داشته است، ستایش‌برانگیز است؛ فضل تقدم را نیز باید بر آن افزود. مرحوم عبدالرسولی مشخصاً از سه نسخه خطی ملک الشعرای بهار و یک نسخه آقای صادق انصاری اصفهانی بهره برده است. بدان‌سان که شیوه هم‌روزگاران آن استاد (از جمله وحید دستگردی) بوده، به معرفی نسخه‌های خطی و ذکر نسخه‌بدل‌ها در متن نپرداخته و تنها برخی از ضبط‌های مهم را در حاشیه، متذکر شده است، بی‌ذکر آن‌که از کدام نسخه گرفته شده است.

در متن عبدالرسولی اغلاط و کاستی‌هایی دیده می‌شود، وی در این زمینه نوشته است: از خوانندگان انتظار دارم در برخوردن به اغلاط بر ما تنازند، آنچه تصحیح شده است، قدر شناسند و بدانند که این مایه زحمت که در احیای این نسخه به عمل آمده، سخت جان‌گاه و طاقت‌فرسا بوده است (خاقانی شروانی، ۱۳۱۶: یا). این امر سبب شد تا دومین چاپ معتبر دیوان خاقانی، به همت استاد فقید، سیدضیاءالدین سجّادی در اختیار علاقه‌مندان قرارگیرد. تصحیح سجّادی، علاوه بر بهره‌گیری از چاپ عبدالرسولی، براساس چهار نسخه خطی صورت گرفته که یکی از آن‌ها، همان نسخه آقای صادق انصاری اصفهانی است که در چاپ عبدالرسولی هم از آن بهره گرفته شده است. سجّادی نسخه‌ها را ذکر کرده و مقدمه‌ای مفصل نیز بر دیوان نوشته است.

سجّادی توانسته است بسیاری از کاستی‌ها و اغلاط چاپ عبدالرسولی را اصلاح کند؛ اما متأسفانه بسیاری از ضبط‌های صحیح آن چاپ را به صورت فاسد، در متن خود ضبط کرده است. گویا این لغزش عمدتاً به آن علت است که سجّادی بسیاری از ضبط‌های عبدالرسولی را قیاسی دانسته؛ از آن روی که عبدالرسولی نسخه‌بدلی ندارد تا مشخص شود که ضبط متن را از کجا گرفته است. با این حال تا به امروز تصحیح سجّادی تنها تصحیح علمی‌وار و انتقادی دیوان خاقانی است و پژوهش‌های علمی و دانشگاهی، براساس آن صورت می‌گیرد.

سال‌هاست که لزوم تصحیح مجدد دیوان خاقانی بر محققان روشن شده است. یکی از این محققان، خاقانی‌شناس گران‌مایه، میرجلال‌الدین کزازی است. چاپ کزازی به عنوان واپسین چاپ مشهور این دیوان، با عنایت به چاپ‌ها و تحقیقات پیشین و با پشتوانه خاقانی‌پژوهی‌های دیگر مصحح، باید تلاشی کارآمد باشد؛ تلاشی که انتظار می‌رفت دیوان خاقانی را از اغلاط و کاستی‌های موجود، رهایی بخشد. کار کزازی نوعی ویرایش براساس درک متن‌شناختی و ذوق خاقانی‌پژوهی است. در این ویرایش، نسخه‌های خطی، نقشی ندارند؛ از این رو نسخه‌بدلی هم در کار نیست. اساس کار نیز بر چاپ عبدالرسولی و سجّادی نهاده

شده است. اساساً این گونه ویرایش متون، خاص محققانی چون کزازی است که به دلیل کارهای علمی فراوان، زمان کافی برای انجام یک تصحیح علمی و انتقادی ندارند و ناگزیر به متن‌های چاپ شده تکیه می‌کنند. با این حال نمی‌توان به راحتی از کنار این تلاش‌ها گذشت و آن‌ها را بی‌ارج دانست؛ بلکه باید براساس داشته‌هایمان - که همان متن‌های چاپ‌شده و نسخه‌بدل‌های آن‌هاست - به ارزیابی این تلاش‌ها پردازیم و ببینیم که محقق عملاً در برگزیدن ضبط‌های صحیح و پیراستن ابیات از ضبط‌های فاسد تا چه حد موفق بوده است و در صورت عدم کامیابی، کار او را آسیب‌شناسی کنیم.

۳. پژوهش‌های صورت گرفته

می‌توان گفت نگاه محققانه به تصحیح اشعار خاقانی با گفتار مفصل جعفر مؤید شیرازی در گزیده شعر خاقانی آغاز شده است. این گفتار، خود شامل تصحیحات قیاسی (البته به تعبیر مؤلف) و نظریات و پیشنهادها است. مؤید شیرازی با دید دقیق، به تبیین برخی از ضبط‌های فاسد چاپ سجّادی می‌پردازد و وجوه اصالت ضبط اصیل را بیان می‌دارد (مؤید شیرازی، ۱۳۷۲: ۳۱۸-۳۶۸). هم‌زمان با این کار، سعید قره‌بگلو در مقاله‌ای با عنوان «تأملی در دیوان خاقانی»، به بررسی چاپ سجّادی پرداخته و مواردی از ضبط‌های نادرست این چاپ را تصحیح کرده است (قره‌بگلو، ۱۳۷۲: ۷۸۱-۸۰۸؛ و: قره‌بگلو، ۱۳۸۲: ۱۲۸-۱۵۳). در کنار این دو پژوهش عمده، مقالاتی نیز تألیف شد که به تصحیح بیتی یا تصحیفی در دیوان خاقانی می‌پرداخت. این مقالات به ترتیب زمان چاپ از این قرارند:

الف) «تصحیح دو واژه از قصیده حرز الحجاز خاقانی»، نوشته مهدی نیک‌منش (نیک‌منش، ۱۳۸۳: ۵۵-۶۸).

ب) «دیده آهوی دشت»، نوشته علیرضا حاجیان‌نژاد (حاجیان‌نژاد، ۱۳۸۵: ۹۷-۱۱۶).

ج) «تصحیح دو تصحیف از دیوان خاقانی»، نوشته سید محمد پارسا (پارسا، ۱۳۸۶: ۱-۱۵).

د) «تصحیح بیتی از افضل‌الدین خاقانی شروانی»، نوشته نجفعلی رضایی آباده (رضایی آباده، ۱۳۸۷: ۴۷-۵۱).

ه) «تصحیح و تحلیل چند تصحیف در شعر خاقانی»، نوشته عبدالرضا سیف و مجید منصوری (سیف و منصوری، ۱۳۸۹: ۲۳-۴۶).

هریک از این پژوهش‌های ارزشمند، به نوبه خود، ضبط یا ضبط‌هایی اصیل را به خاقانی‌پژوهان معرفی کردند؛ اما هیچ‌گاه به بیان نظریه یا شیوه‌ای استوار و اصیل در تصحیح دیوان خاقانی نینجامیدند و همچنان بار سنگین تصحیح دیوان خاقانی بر شانه محققان سنگینی می‌کرد.

۴. آسیب‌شناسی تصحیحات دیوان خاقانی

عواملی چند، سبب شده است تا همچنان دیوان پیراسته‌ای از اشعار خاقانی نداشته باشیم؛ نداشتن معیارها و هنجارهای علمی و اصیل در تصحیح، نداشتن توجه دقیق به دیگر آثار شاعر (ختم الغریب و منشآت)، عدم بهره‌گیری از نسخه‌های خطی معتبر و متقدم، عدم تحقیق در زمینه اشارات مختلف و بدخوانی برخی از ابیات، از جمله این عوامل است.

به عقیده نگارنده، مهم‌ترین دلیلی که باعث شده تا به امروز از داشتن یک متن اصیل و پاکیزه از دیوان خاقانی محروم بمانیم، این است که هیچ‌کدام از مصححان ارجمند، کار خود را بر اساس معیار یا هنجارهای علمی مشخص و به‌دست‌آمده از اشعار خاقانی ننهاده‌اند؛ در حقیقت معیار و هنجاری مشخص و خاص، برگرفته از طریق غریب شاعر نداشته‌اند تا در تصحیح، از آن استفاده کنند؛ آنچه بوده، تنها برگزیدن ضبطی بر پایه درک متن‌شناختی و خاقانی‌شناسی آنان بوده است؛ در حالی که به هیچ روی این درک شخصی نمی‌تواند معیاری اصیل و درست در کار تصحیح باشد، این خطر همواره وجود دارد که حتی بهترین و سرشناس‌ترین مصححان در چنین گزینش‌هایی دچار لغزش شوند.

یک مصحح باید آن‌چنان با یک متن، شیوه‌ها و شگردهای ذهنی، زبانی و ادبی آن آشنایی داشته باشد که بتواند برای تصحیح آن متن به معیار یا معیارهایی

خاص برسد و کار خود را براساس آن معیارها شروع کند. این امر درباره شاعران صاحب‌سبک، دارای اهمیتی فراوان است؛ زیرا ایشان علاوه بر اندیشه و دورنمای ذهنی خاص، رفتار زبانی و ادبی ویژه‌ای نیز دارند. در حقیقت این معیارها، مهم‌ترین عناصر سبکی خاص یک هنرمند و اثر ادبی او هستند که همچون کلید موفقیت، در کار محقق، بایسته و لازم اوست. بدیهی است که این معیارها باید علمی و بنیادی باشند. مصحح باید ضبط‌های مختلف را بر اساس این معیارها تحلیل کند و ضبط اصیل را برگزیند؛ بدیهی است محقق نشدن این مهم، خود به خود اصالت کار را زیر سؤال می‌برد. داشتن معیار، اصالت و یک‌پارچگی کار را به دنبال دارد و درصد لغزش‌های مصحح را بسیار پایین می‌آورد؛ مصحح با اطمینان خاطر بیش‌تری کار خود را ادامه می‌دهد و سرانجام اینکه از دشواری و ملال‌آوری کار تصحیح می‌کاهد (مهدوی‌فر، ۱۳۸۹: ۱۸۵-۲۰۶).

۵. اصالت تصویری

برای رسیدن به کارآمدترین معیارهای علمی در تصحیح دیوان خاقانی، شعر او را باید از منظر نقد فرمالیستی بررسی کنیم. خاقانی اصالتاً شاعری تصویرگرا و لفظ‌آراست؛ لاجرم این معیارها سویه‌ای زبانی- ادبی خواهند داشت؛ اساساً هنجارهای اندیشگی و ذهنی در زمینه سخن شاعرانی چون خاقانی، نقش کم‌تری دارد؛ این معیارها بیش‌تر در شعر شاعرانی معنی‌گرا چون عطار و مولانا و ... نمود پیدا می‌کند. مهم‌ترین معیار و هنجار به دست‌آمده ما «اصالت تصویری» است؛ خاقانی شاعری تصویرساز است و از تمامی پشتوانه عظیم فرهنگی برای ساختن تصاویر غریب و نوآیین بهره می‌گیرد، به نحوی که همین تصویرسازی‌ها «وجه غالب» (Dominant aspect) شعر او را تشکیل داده‌اند. تصویرسازی در دیوان خاقانی، عنصر کانونی است که دیگر عناصر را زیر فرمان خود دارد، آن‌ها را عینیت می‌بخشد و دگرگون می‌سازد؛ وجه غالبی است که یک‌پارچگی ساختار اثر را نیز تضمین می‌کند.^۲

در اصالت تصویری، ما به سبک و طریق غریب شاعر در تصویرسازی و ساختار تصویری بیت توجه می‌کنیم؛ هرچه تصویر، غنی‌تر و با عملکردهای تصویری خاقانی سازگارتر باشد، آن ضبط اصیل‌تر خواهد بود. خاقانی همواره در برگزیدن ارکان تصویری کلامش، نهایت دقت و ظرافت را به کار می‌گیرد و ما باید این ظرافت‌ها و تعمد‌ها را کشف کنیم تا ضبط اصیل را بازشناسیم. بسیاری از ضبط‌ها را می‌توان با مراجعه به شواهد تصویری هم‌سان برگزید. باید با پیشینه و گنجینه تصویری خاقانی آشنایی کامل داشته باشیم تا بتوانیم گرایش‌های او را در حوزه مشبّه‌ها و وجه‌شبه‌ها - که مهم‌ترین ارکان تصویرند - مشخص کنیم و سرانجام ساختار تصویری اصیل را بشناسیم. تعیین و تحلیل این گزاره‌های تصویری شاعر، برای برگزیدن ضبط اصیل، بسیار بایسته است؛ از این‌رو باید پیوسته ختم الغرایب و منشآت را مورد بررسی قرار دهیم تا گزاره‌های مشخص شده دیوان، مهر تأیید بخورد؛ در این صورت، تعمد ظریف خاقانی را آشکارا خواهیم دید. آگاهی از شگردها و سازه‌های تصویری خاقانی که تنها و تنها از گذر تحلیل و تشخیص سبک شخصی تصویرسازی شاعر امکان‌پذیر است، در تصحیح ما بسیار ضروری است؛ ما این شگردهای ویژه سبکی را در جایگاه هنجارهایی فرعی، در تصحیح خویش به کار گرفته‌ایم و آیات متعددی را براساس آن‌ها تصحیح کرده‌ایم.

۶. شیوه پژوهش

در این پژوهش، براساس هنجار اصالت تصویری، نمونه‌وار به تصحیح علمی و انتقادی مواردی از اغلاط و ضبط‌های فاسد چاپ سجّادی و کژازی می‌پردازیم و پس از ذکر ضبط نادرست، ضبط اصیل را از میان نسخه‌بدل‌های متن سجّادی، چاپ عبدالرسولی و نسخه‌بدل‌های محدود (و البته مهم) آن برمی‌گزینیم. اغلاط را به چالش می‌کشیم، ضبط اصیل را با هنجار از پیش تعیین شده خود می‌سنجیم و به تحلیل وجوه اصالت آن می‌پردازیم. در این کندوکاو همواره ذکر شواهد تأییدکننده و به دست آمده از آثار شاعر را مدّ نظر قرار می‌دهیم.

۷. تصحیح انتقادی ابیات برگزیده

دمید در شب آخرزمان سپیده صبح پس از تو خفتن اصحاب کهف نیست روا
 در متن سجّادی (خاقانی شروانی، ۱۳۷۴: ۱۲)، کزازی (همو، ۱۳۷۵: ۲۴) و
 عبدالرسولی، «سپیده صبح» آمده است؛ اما عبدالرسولی نسخه بدلی دارد: «سپیده
 حشر» (همو، ۱۳۱۶: ۹) که ضبط اصیل است. براساس اصالت تصویری، هنگامی
 که شاعر یکی از لوازم مشبّه به (در اینجا سپیده) را در کلام بیاورد، دیگر لازم
 نیست خود مشبّه به (در اینجا صبح) را ذکر کند؛ چنین عملکردی - یعنی آوردن
 مشبّه به - تنها باعث زایل شدن جنبه تصویری و تخیلی کلام می‌شود و این عملکرد
 از خاقانی تصویرساز و لفظ‌آرا بعید است؛ سپیده حشر، اضافه استعاره (استعاره
 بالکنایه یا کنایی) است؛ حشر به صبح مانند شده است، همچنان که آخرزمان به
 شب. شواهد به دست آمده از دیوان نیز نظر ما را تأیید می‌کند:

گر بدرد صبح حشر سد سواد فلک ناخنی از سدّ شاه نشکند از هیچ باب
 (خاقانی شروانی، ۱۳۷۴: ۴۸)

به بهترین خلف و اربعین صباح پدر به صبح محشر و خمین الف روز حساب
 (همان: ۵۱)

صبح محشر دمید و ما در خواب بانگ‌زن خفتگان عالم را
 (همان: ۵۳۸)

صبح حشر است مزین نقب چنین کافت نقب‌زن از صبحدم است
 (همان: ۸۱۹)

باید یادآور شد که «شب آخرزمان» نیز ضبط ما را تأیید می‌کند.

مغزشان در سر یاشویم که پیلند از صفت بوستان از سر برون آرم که پیسند از لقا
 ضبط مطابق متن سجّادی (همو، ۱۳۷۴: ۱۸) و کزازی (همو، ۱۳۷۵: ۲۴) است.
 در چاپ عبدالرسولی «مارند» آمده و «پیسند» را نسخه بدل داده است (همو،
 ۱۳۱۶: ۱۹). در نسخه مجلس «تیسند» ثبت شده که به سه دلیل، ضبط اصیل
 است: اول اینکه بر اساس اصالت تصویری، شاعر در مصراع اول، خصمان و

حاسدانش را از جهت «صفت» به پیل مانند کرده‌ست که اشاره به باطن و نهان آن‌ها دارد؛ در مصراع دوم نیز باید ایشان را به حیوانی دیگر تشبیه کند تا هرچه بیش‌تر ایشان را تحقیر کند؛ از این‌رو خصمان را به تیس تشبیه می‌کند که ظاهر و لقایی به ظاهر نکو دارند و در حقیقت، ذمّ موجّهی به کار می‌برد. دوم اینکه «پوستشان از سر برون آرم»، دقیقاً در تناسب با تیس است؛ زیرا آنگاه که بزی را سر می‌برند، پوستش را از راه سرش بیرون می‌آورند و خاقانی این حرکت را مدّ نظر داشته است. دلیل سوم، بیت شاهدی است که از دیوان به دست می‌دهیم که شاعر، خصمان خویش را از دید ظاهر نیکو و رنگ‌رنگشان، به تیس مانند کرده است:

چون ارقم از درون همه زهرند و از برون جز تیس رنگ‌رنگ و شکال شکن نیند
(همو، ۱۳۷۴: ۱۷۴)

متأسفانه سجّادی در این بیت نیز به جای تیس، پس ضبط کرده و این امر نشان می‌دهد در نسخهٔ اساس ایشان (= نسخهٔ ل)، تصحیف «تیس» به «پیس» امری حتمی است.

گر سما چون میم نام او نبود از نخست همچو نون درهم شکستی تاکنون سقف سما
ضبط براساس چاپ سجّادی (همو، ۱۳۷۴: ۲۰) و کزازی (همو، ۱۳۷۵: ۳۶) است. در چاپ عبدالرسولی «همچو سین» آمده است (همو، ۱۳۱۶: ۲۷). بایدگفت ضبط عبدالرسولی، ضبط اصیل است: بر اساس تئوری تصویری، وجه‌شبه از مشبّه‌به دریافت می‌شود و در این بیت وجه‌شبه «درهم شکستن» است؛ حال باید بدانیم این وجه‌شبه با نون در تناسب است یا با سین؟ اگر زحمت رجوع به منابع را به خود بدهیم، درخواست یافت که سین در اینجا اشاره به حرف سین در «خط دیوانی» است. در این خط، به ویژه حروف دندانه‌داری چون سین به صورت شکسته نوشته می‌شود؛ از این روی خط دیوانی، خطی شکسته، زشت و ناخوان معرفی شده است و گویا به خاطر همین ویژگی‌ها، آن را «چپ‌نویسی» نیز گفته‌اند. این خط، خاص اهل دفتر و میرزایان بوده و تا اوایل دورهٔ صفویه کاربرد داشته است (همایون‌فرخ، بی‌تا: ۸۳۶، نقل در: سجّادی، ۱۳۸۲: ذیل حرف

دیوانی). از این رو پیداست که ضبط اصیل، سین است نه نون. آنچه سخن ما را قطعی می‌کند، شاهدی است که از دیوان به دست می‌دهیم:

بیستم حرص را چشم و شکستم آزا را دندان چو میم اندر خط کاتب؛ چو سین در حرف دیوانی
(خاقانی شروانی، ۱۳۷۴: ۴۱۱)

چنانکه پیداست، سین در حرف دیوانی را با شکستن آورده است.

دُردی مطبوخ بین بر سر سبزه ز سیل شیشه‌بازیچه بین بر سر آب از حباب
ضبط بر اساس چاپ سجّادی (همو، ۱۳۷۴: ۴۲) و کزّازی (همو، ۱۳۷۵: ۶۳) است. در چاپ عبدالرسولی (همو، ۱۳۱۶: ۴۳) «شیشه نارنج» آمده که ضبط اصیل است. چرایی این ضبط اصیل در گرو دانستن این است که با توجّه به مصراع اول، آیا شیشه‌بازیچه مشبّه به اصیلی است برای حباب یا شیشه نارنج؟

در فرهنگ لغات و تعبیرات دیوان خاقانی درباره «شیشه بازیچه» چنین آمده است: «این ترکیب که در نسخه‌های قدیم به همین شکل آمده به معنی شیشه‌ای است که از حباب آب یا صابون به صورت بازیچه می‌سازند» (سجّادی، ۱۳۸۲: ذیل شیشه بازیچه). در گزارش دشواری‌های دیوان خاقانی نیز چنین می‌خوانیم: «شیشه بازیچه کنایه ایماست از تیل: گویچه‌هایی شیشه‌ای که کودکان با آن‌ها بازی می‌کنند» (کزّازی، ۱۳۸۶: ۹۶). و اما درباره «شیشه نارنج»، در لغت‌نامه آمده است: «شیشه نارنج، آن است که اطفال نارنج را ساخته و در آن چراغ برافروزند و آن مانند شیشه صافی به نظر آید (یادداشت مؤلف)» (دهخدا، ۱۳۷۳: ذیل شیشه). همین معنی را محققانی چون عباس ماهیار (ماهیار، ۱۳۸۸: ۶۱۲) و معصومه معدن‌کن (معدن‌کن، ۱۳۸۷: ۴۴) تکرار کرده‌اند. بنابر تحقیقی که در این باب صورت گرفت، علامه دهخدا این توضیح را از شرح خاقانی عبدالوهاب معموری (ظاهراً موسوم به مَحَبّت‌نامه) گرفته است؛ عبدالوهاب درباره شیشه نارنج، چنین آورده است: «از شیشه نارنج، مقصود نارنجی باشد که آن را مجوّف می‌سازند و پوست آن را به غایت نازک می‌کنند و چراغ در آن می‌گذرانند، در آن حالت و وضع، پوست نارنج بسیار روشن و شفاف می‌نماید» (معموری، بی‌تا: ۳۱).

حقیقت آن است که این گزارش عبدالوهاب معموری، صحیح نیست؛ شیشه نارنج، گزارشی دیگرگون دارد که خاقانی‌شناسان از آن غافل بوده‌اند، رضاقلی‌خان هدایت در شرح خود بر اشعار خاقانی با عنوان مفتاح الکنوز، در این باره چنین گفته است: وقتی که نارنج بر بار است و هنوز بزرگ نگردیده، شیشه می‌آوردند و آن نارنج خرد را در آن می‌کنند. بعد از اینکه به مرور درشت و رنگین شد، از درخت آن را می‌کنند و در همان شیشه هست و چون نظر می‌نمایند، به نظر غریب می‌آید که شیشه‌ای که گلویش بدان تنگی است، نارنجی بدان بزرگی چگونه در آن رفته است (هدایت، ۱۳۷۰: ۳۴۴۰). محمد معین در حواشی دیوان خاقانی، اشاره می‌کند که این کار از رسوم معمول باده‌خواران است (معین، ۱۳۵۸: ۴۱). سیزوس شمیساً نیز سخن ایشان را تأیید می‌کند: وقتی نارنج کوچک بود آن را بر شاخه درخت، در شیشه‌ای قرار می‌دادند و داخل شیشه بزرگ می‌شد، سپس آن را می‌کنند و در شیشه باده می‌ریختند تا طعم نارنج گیرد (شمیساً، ۱۳۸۷: ذیل نارنج). از این رو با توجه به دُردی مطبوع در مصراع اول، جای سخنی باقی نمی‌ماند که ضبط اصیل «شیشه نارنج» است؛ شواهد به دست آمده از دیوان نیز این سخن را تأیید می‌کنند:

آن می و نارنج را گر کس ندید با شفق صبح آن چنان آمیخته
(خاقانی شروانی، ۱۳۷۴: ۴۹۱)

در او قرصه خور ز چرخ ترنجی چو نارنج در شیشه بینی مصور
(همان: ۸۸۳)

آسمان شیشه نارنج نماید ز گلاب کز دمش بوی گلستان به خراسان یابم
(همان: ۲۹۵)

با همین آگاهی، می‌توانیم بیت فاسد دیگری را تصحیح کنیم:

سرگشته دلی داری در پای جهان مفکن نارنج به سنگستان مسبار نگه‌دارش
ضبط مطابق متن سجّادی (همو، ۱۳۷۴: ۷۷۸)، کزازی (همو، ۱۳۷۵: ۹۲۳) و عبدالرسولی (همو، ۱۳۷۴: ۷۹۵) است. در نسخه‌بدل عبدالرسولی «چون شیشه

دلی» آمده که ضبط اصیل است؛ زیرا با توجه به نارنج در مصراع دوم، شاعر به شیشه نارنج توجه دارد.

سیاه‌خانه و عیدان سرخ بر دل من حریف رضوان بود و حدائق اعناب ضبط بر اساس چاپ سجّادی است (همو، ۱۳۷۴: ۵۳). کژازی «عیدان سرخ‌دل» ضبط کرده است (همو، ۱۳۷۵: ۸۰). در متن عبدالرسولی «غیلان سرخ» آمده و در حاشیه آمده است که «در شرح نویسد غیلان اسم زندانبان بوده و در جمیع نسخ، غیدان بود و غیدان به فتح، به معنی شباب است و مناسب نیست. والله اعلم!» (همو، ۱۳۱۶: ۵۴). ضبط و معنای بیت، چندان دقیق درک نشده است، از سخن کژازی بهتر به این امر بهتر پی می‌بریم: عیدان جمع عود است، به معنی چوب. عیدان سرخ، در بیت، دور و ناساز می‌نماید. آیا خاقانی از آن، چوب‌های تخته و گداخته را خواسته است که سرخ‌فام شده‌اند؟ آیا او می‌توانسته است در زندان هیمه در آتش بسوزد؟ سیاه‌خانه را می‌توان کنایه از منقل و آتشدان نیز دانست که از دود، سیاه شده است. اگر چنین باشد، عیدان سرخ بسزا و در جای خویش به کار رفته است. اما سخن آشکارا، از بند و زندان است. به هر روی، خاقانی در این بیت، بر آن است که رنج‌های بند و زندان را بی‌یچ ناله و گلایه برمی‌تافته است و آن‌ها در دل او، با بهره‌ها و شادی‌های بهشتی یک‌سان و هم‌سنگ می‌نموده است. عیدان، در زبان تازی، در معنی گونه‌ای از خرمابن نیز به کار می‌رود. در این معنی، با حدائق اعناب، ایهام تناسب می‌سازد» (کژازی، ۱۳۸۶: ۱۱۶).

می‌توان براساس اصالت تصویری، ضبط صحیح و سرانجام معنی درست بیت را به دست داد: متن کژازی و سجّادی فاسد است؛ براساس اصالت تصویری، در حوزه مشبّه و با توجه به مشبّه‌به (یعنی رضوان در مصراع دوم)، عیدان نمی‌تواند درست باشد؛ زیرا عیدان در قرینه با رضوان قرارگرفته است و در حقیقت، مشبّه آن است؛ در حالی که اصالت و ثوری تصویری، چنین تشبیه نازیبا و بی‌تناسبی را نمی‌پذیرد. عیدان باید غیلان باشد؛ یعنی ضبط عبدالرسولی. غیلان جمع غول

است و استعاره از زندانبانان؛ سرخی اشاره به پوشش و لباس ایشان دارد؛ در عهد قدیم حتی ملوک نیز در هنگام خشم و غضب، جامه سرخ بر تن می کرده‌اند (شمیسا، ۱۳۸۷: ذیل سرخ)، از سوی دیگر می‌تواند اشاره به خشمگنی زندانبانان باشد که به سبب خشم، سرخ و تافته‌روی شده‌اند. همچنین می‌تواند اشاره به سرخ‌چشمی آنان در هنگام خشم باشد؛ همچنان‌که شاعر در بیت زیر خصمان خویش را در هنگام غضب، «سرخ‌چشم» خوانده است:

جوقی ازین زردگوش‌گاه غضب سرخ‌چشم هریک طاعی و دیو رهبر طغیان او
(خاقانی شروانی، ۱۳۷۴: ۳۶۶)^۳

غیلان در مقام تشبیه و به عنوان مشبّه، تناسب تام و تمامی با رضوان (نگهبان و خادم بهشت) دارد؛ چنانکه سیاه‌خانه (= زندان) نیز چنین تناسبی با حدائقِ اعناب دارد. باید یادآور شد که در دو نسخه «مج» (مجلس) و «پا» (پاریس) «عبدان» آمده است که بی‌وجه نیست و آن را نیز باید درست دانست، اما غیلان وجه تصویری و مرجح‌تر کلام است.

بر لعاب گاو کوهی دیده‌ای آهوی دشت از لعاب زردمار کم‌زیان افشانده‌اند
ضبط بر اساس سجّادی (همو، ۱۳۷۴: ۱۱۰) و کّرّازی (همو، ۱۳۷۵: ۱۶۴) است.
در متن عبدالرسولی «دیده آهوی دشت» آمده است (همو، ۱۳۱۶: ۱۱۸) که آن را هم به صورت اضافی و هم به صورت فعلی، می‌توان خواند. بر اساس اصالت تصویری، «دیده آهوی دشت» ضبط اصیل است؛ زیرا در حوزه مشبّه‌به، نسبت به «آهوی دشت»، مشبّه‌به زیاتر و سنجیده‌تری است؛ چشم آهو با سیاهی خیره‌کننده‌اش نماد زیبایی است و اساساً کمال زیبایی آهو در چشم اوست. دیده آهوی دشت، استعاره از نوشته زیبا و سیاه ممدوح است؛ همچنان‌که «لعاب گاو کوهی» استعاره از کاغذ سپید، زردمار کم‌زیان استعاره از قلم زرّین و لعاب آن، استعاره از مرکب و جوهر است.

آنچه سخن ما را تأیید می‌کند، شواهدی است که از منشآت به دست می‌دهیم: «و هم در این رسالت آورده‌ام: فعليه عين الله لا عين السوء كيف جمع

بین الظلمه. و کیف ضمّ الی بیاض لعاب الصیران سواد مقله الغزلان...» (همو، ۱۳۸۴: ۱۷۶). و: «چند تشریف از آن مجلس به من خادم رسانیدند. به هیچ‌یکی را جواب نوشتم... این چه امانت و انصاف باشد که به جای آهوی احور، نور منقط نماید؟ بدل غناء احوی، هیمة نیم‌سوخته بیرون آورد؟» (همان، ۱۸۵ و ۱۸۶). و نیز مواردی که در کنار هم از لعاب گوزنان و چشم آهوان یاد کرده است: «لعاب گوزنان سپید باشد و به هیچ کار نیاید. خون آهوان سیاه شود و هم در زلف آهوچشمان به کاربرند» (همان، ۲۱۰). و: «آهوکرشمه‌ای که که چون گاو، غبغب سیمین دارد. گورسرینی که عارض از لعاب گوزنان سپیدتر دارد» (همان، ۹۰).^۴

شب گیسوان گشاده چو جادوزنی به شکل بسته زبان ز دود گلوگاه مجمرش ضبط بر اساس چاپ سجّادی (همو، ۱۳۷۴: ۲۱۵) و عبدالرسولی (همو، ۱۳۱۶: ۲۲۱) است. در نسخه‌بدل‌ها، نسخه‌های «مَج» و «پَا»، «زبان دود» ضبط کرده‌اند که ضبط مرجح است؛ زیرا غنای تصویری بیشتری دارد: «زبان دود» اضافه تشبیهی است، حال آن‌که «زبان ز دود» یک تشبیه مضمر است. کژازی نیز با ما هم‌عقیده است (همو، ۱۳۷۵: ۲۸۸). ضبط اصیل این بیت، یکی از معیارهای فرعی در تصحیح دیوان خاقانی را برای ما مشخص می‌کند: معیار ما این است که در چنین مواردی تا آن‌جا که نسخه‌بدل‌ها اجازه می‌دهند، باید صورت اصیل و تصویری، یعنی با کسره اضافه را انتخاب کنیم، در غیر این صورت، باید به همان صورت «از» ثبت شود. «از» در این موارد، از دیدگاه دستور تاریخی، نشانه اضافه است که به تدریج، کاربرد خود را از دست داده است.^۵ در روزگار خاقانی، این کاربرد هنوز وجود داشته است.

از هر دریچه شکل صلیبی چورومیان بر زنگ رنگ روی بحیرا برافکند ضبط مطابق متن عبدالرسولی (همو، ۱۳۱۶: ۱۴۲)، سجّادی (همو، ۱۳۷۴: ۱۳۴) و کژازی (همو، ۱۳۷۵: ۱۹۱) است. در نسخه مجلس «ز رومیان» آمده که بر اساس

اصالت تصویری، ضبط مرجع است؛ رومیان، استعاره از زغال‌های تافته و سرخ و شعله‌های آتش است و این، تصویری آشنا در دیوان خاقانی است:

رومیان بین کز مشبک قلعه بام آسمان نیزه بالا از بیرون خونین سنان افشانده‌اند
(همو، ۱۳۷۴: ۱۰۶)

منقل مربع کعبه‌سان، آشفته در وی رومیان لبیک‌گویان در میان، تن محرم آسا داشته
(همان: ۳۸۲)

رومیان چون عرب فروگیرند قبله از رومیان کنید امروز
(همان: ۴۸۳)

در منشآت آمده است: «آن منقل نیز چون کعبه مربع نشسته، اما رومیان احرام گرفته در میانش به تضرع بانگ برآورده، بیمار چهره شیفته وار شده، همه بکر مادرزاد؛ اما کس دست به ایشان فراز نبرد که جوع الکلب دارند...» (همو، ۱۳۸۴: ۲۹۵).

جسم بی اصلم طلسم خوان نه حی ناطقم اسم بی ذاتم ز بادم دان نه نقش آزرَم
ضبط مطابق متن سجّادی (همو، ۱۳۷۴: ۲۴۹)، کزازی (همو، ۱۳۷۵: ۳۸۹) و عبدالرسولی (همو، ۱۳۱۶: ۲۵۳) است. در نسخه مجلس، «زیادم» آمده که بر اساس اصالت تصویری، ضبط اصیل است. مراد از «زیاد» همان «نقش زیاد» است؛ «نقش زیاد» کنایه از اسم بلامسمی و آنچه قابل دیدن نباشد، دانسته شده است (قوام فاروقی، ۱۳۸۵: ذیل نقش زیاد؛ تبریزی، ۱۳۶۲: ذیل نقش زیاده؛^۶ ثروت، ۱۳۷۹: ذیل نقش زیاده). در فرهنگ بهار عجم آمده است که: به اصطلاح نژادان، آن است که با هر نقشی یک خال زیاده اعتبار کنند و بازی مذکور را «خال زیاد» گویند و در برهان، «نقش زیاد» [یعنی] اسم بلامسمی و آنچه قابل دیدن نباشد؛ چنانکه در این بیت از ابوطالب کلیم:

از هستی‌ام ار نیست نشان، نام به جا هست در نرد شب و روز جهان نقش زیادم
(بهار، ۱۳۸۰: ذیل نقش زیاد؛ ر.ک: ادیب طوسی، ۱۳۸۸: ذیل نقش زیاد)

در غیاث اللغات نیز آمده است: «در برهان "نقش زیاد" اسم بلامسمی و آنچه قابل دیدن نباشد. و در لطایف و غیره نوشته که زیاد، نام بازی دوم از هفت بازی نرد است؛ چراکه هر نقش که در کعبتین افتد، هنگام باختن یکی از آن زیاد بازند و در

سراج اللغات نوشته که در بازی مذکور، در هر نقش یک خال زیاده کرده‌اند و تحقیق این در بیان لفظ «خال زیاد» مفصل مذکور شد، همان اصح است» (رامپوری، ۱۳۶۳: ذیل نقش زیاد). درباره «خال زیاد» نیز آورده است: «آنچه در آخر بازی نرد، حریف غالب را از اعداد مطلوب، زاید افتد؛ یعنی این کس را برای بردن بازی، چهار عدد مطلوب است و بر کعبتین، شش خال ظاهر شدند، از آن جمله چهارخانه را به مهره گرفته، دو عدد زاید را فرو گذاشت؛ پس این دو عدد فرو گذاشته شده را که از حاجت زیاد بودند، «خال زیاد» گویند. و در سراج اللغات نوشته که زیاد، نام یکی از بازی‌های نرد است، مأخوذ از معنی لفظ عربی؛ چرا که در بازی مذکور، در هر نقش، یک خال زاید کرده‌اند و آن را «خال زیاد» گویند» (همان، ذیل خال زیاد).

حقیقت آن است که مطلب برهان قاطع نقل قول دیگر لغت‌نویسان و شاید سخن صاحب شرفنامه منیری باشد؛ در این فرهنگ آمده است: نقش زیاد، یعنی اسم بلامستی و آنچه قابل دیدن نبود (قوام فاروقی، ۱۳۸۵: ذیل نقش زیاد). و درباره زیاد می‌نویسد: بازی دوم نرد است و آن هفت‌اند: یکم، فارد؛ دوم، زیاد؛ سیوم، ستا؛ چهارم، هزاران که آن را ده هزاران نیز گویند؛ پنجم، خانه‌گیر؛ ششم، طویل؛ هفتم، منصوبه. و قیل نوعی از منصوبه نردبازی، هر نقشی که در کعبتین افتد هنگام باختن یکی از آن زیاد بازنند... (همان، ذیل زیاد؛ و: دهخدا، ۱۳۷۳: ذیل زیاد).^۷ شواهد به دست آمده از دیوان و منشآت، ضبط ما را تأیید می‌کنند:

ای نقش زیاد طالع من در زایجۃ فئات جویم
چون نقش زیاد کس نبیند کی در ورق بقات جویم
(خاقانی شروانی، ۱۳۷۴: ۳۰۵)

«مهرتان و دوستان چنان گمان بردند که معاودت بنده به شروان - که دارالاحن و دیرالمحن است - زیادت مراد و مرام و امل، مال و لام و اسپ و ستام باشد. الحق که اینجا رسید، آن زیادت، نقش زیاد شد و از آن مراد، مرد یافت؛ و از آن مرام، غرام و از آن امل، الم و از آن لام، ملام و از آن اسپ، آسیب و از آن ستام، ستم» (همو، ۱۳۸۴: ۱۲). یا: «و به هر بینت و اعراب، آتش غیرت در جان نفطویه زند و

چون نمکش در آب بگدازد؛ و به نحو و قرآءت، بوزید را نقش زیاد خواند و بو عمر را واو عمرو گرداند» (همان، ۱۸۰). و: «و گفت: خاقانیا! باز این چه دست سوداست که گریبان گیرت شده است؟ باز این چه خار خیال است که در دامانت آویخته است؟ باز نقش زیاد می جویی؟ ظلّ عدم می طلبی؟ صورت معدوم الاسم را موجود الجسم می خواهی؟» (همان، ۱۹۶ و ۱۹۷).

فقرست پیر مائده افکن که نفس را بر آستان فقر ممکن درآورد
ضبط براساس چاپ سجدادی (همو، ۱۳۷۴: ۲۴۱) است. در متن عبدالرسولی به جای «فقر»، «پیر» آمده (همو، ۱۳۱۶: ۲۴۵) که ضبط اصیل و مرجح است؛ زیرا یکی از هنجارهای شخصی و سبکی خاقانی در تصویرسازی این است که تصویر مصراع اول را به صورت تک رکنی (استعاره ای) در مصراع دوم می آورد و این رکن مشبّه به است؛ زیرا مهم ترین رکن یک تشبیه است. قیاس کنیم با:

دست من جوزا و کلکم حوت و معنی سنبله سنبله زاید ز حوت از جنبش جوزای من
(همو، ۱۳۷۴: ۳۲۴)

پس چون در مصراع اول، فقر را به پیری مائده افکن مانند کرده است. بر اساس این هنجار تصویری، در مصراع دوم «پیر» را حتماً ذکر می کند که مشبّه به است. با این معیار فرعی، به تصحیح ابیات دیگری می پردازیم:

بسی زانیانند دور فلک را از این دیر دارالزنا می گریزم
ضبط بر اساس چاپ سجدادی (همو، ۱۳۷۴: ۲۹۱) و کژازی (همو، ۱۳۷۵: ۳۹۴) است. در متن عبدالرسولی «دار فلک را» آمده (همو، ۱۳۱۶: ۲۸۱) و در نسخه بدل سجدادی، نسخه «مع»، «دیر فلک» ضبط کرده است که بر اساس آنچه گفته شد و به قرینه «دیر دارالزنا» در مصراع دوم، ضبط اصیل است.

چیست جز خاک در این خانه چرخ طعمه زین کاسه گردان چه کنم؟
ضبط بر اساس چاپ سجدادی است. (همو، ۱۳۷۴: ۲۵۳) در نسخه های «مع»

و «پا»، «کاسه چرخ» آمده و عبدالرسولی نیز «کاسه چرخ» آورده است (همو، ۱۳۱۶: ۲۵۸). روشن است که براساس اصالت تصویری و هنجار تصویری خاص خاقانی که بازگو شد، «کاسه چرخ» ضبط درست است.

بلکه چو میزان دو میوه‌اند جنابه عرش و جناب جهانگشای صفاهان
ضبط بر اساس چاپ کزازی است (همو، ۱۳۷۵: ۴۲۵). عبدالرسولی نیز در متن
«چو میزان» و در نسخه بدل «چو جوزا» آورده است (همو، ۱۳۱۶: ۳۵۸). متن
سجّادی «چو جوزا» است (همو، ۱۳۷۴: ۳۵۴). بر اساس تئوری تصویری،
وجه شبه از مشبّه در یافت می‌شود؛ یعنی وجه شبه خصوصیتی ویژه از مشبّه به
است؛ حال آن که میزان در شعر خاقانی به جنابه و دوتا بودن موصوف نیست؛ بلکه
این جوزا (دویکر) است که در سخن شاعر، به دوگانگی و جنابه بودن موصوف
است؛ از این رو در حوزه مشبّه به، جوزا مشبّه به اصیل است نه میزان؛ شاعر در سه
بیت قبل، چنین گفته است:

دولت و ملت دوگانه زاد چو جوزا مادر بخت یگانه‌زای صفاهان
(همان: ۳۵۳)

شواهد دیگر از دیوان و ختم الغرایب:

نقش جوزا چون دو مغز اندریکی جوزا از قیاس یا دو بیروح‌الصنم در یک مکان انگینته
(همان: ۳۹۵)

مردم به جای اشک به یک دم دو مردمه بر خاک تو جنابه چو جوزا گریسته
(همان: ۴۸۳)

خورشیدپرست بـودم اول اکنون همه میل من به جوزاست
شوری ز دو عشق در سرماست میدان دل از دو لشکر آراست
از یک نظرم دو دلبر افتاد وز یک جهتم دو قبله برخاست
(همان: ۵۶۳)

مهر و مه بود چو جوزا دو به دو خادم طالع سرطان اسد
(همان: ۸۶۸)

از حال صفا، صفا پذیری مرواز جمال مروه گیری

بینی دو برادران هم‌پوی یک‌رنگ همیشه روی در روی
چون جوزا فرق سرگشاده از یک مادر دوگانه زاده
(همو، ۱۳۸۶: ۱۵۲ و ۱۵۳)

از سوی دیگر، شاعر در این چند بیت آغازی قصیده مدح اصفهان، جوزا را تکرار کرده است (صنعت بدیعی التزام). شایسته است یادآور شویم که در این تعمد و التزام، اشاره به مسأله‌ای نجومی نیز مد نظر شاعر بوده است و آن اینکه در دلالت بروج بر شهرها و نواحی، جوزا در اصفهان و همچنین کرمان شرکت دارد (ر.ک: بیرونی، ۱۳۸۶: ۳۳۵).

نتیجه‌گیری

مهم‌ترین عاملی که باعث شده است از داشتن چایی پیراسته از دیوان خاقانی محروم باشیم، این است که مصححان ارجمند این دیوان، تصحیح خود را بر بنیان معیارهایی علمی و برگرفته از سخن خاقانی نهاده‌اند. توانسته‌ایم با پشتوانه تحقیق گسترده و آکادمیک در صور خیال خاقانی، به معیار کارآمد «اصالت تصویری» دست یابیم و بر پایه آن، شماری از اغلاط دیوان خاقانی را تصحیح نماییم. مهم‌ترین فرایند شعری خاقانی، تصویرسازی است. او از تمام پشتوانه فرهنگی عظیمش بهره می‌گیرد تا تصاویری دیگرگون بیافریند؛ بدیهی است که تأمل در این جنبه می‌تواند کلید موفقیتی در تصحیح دیوان خاقانی برای پژوهش‌گران باشد. اساساً هر ضبطی که غنای تصویری بیش‌تری داشته باشد، ارجحیت بیش‌تری دارد. بر کنار از این هنجار ثابت، خاقانی شیوه‌هایی شخصی و بدیعی نیز در تصویرسازی دارد که آگاهی از آن‌ها بسیار بایسته و مؤثر است. سرانجام اینکه تحقیق در منشآت و ختم الغرایب می‌تواند سهمی عمده در ترسیم بسیاری از گزاره‌های تصویری خاقانی داشته باشد که خود به تعیین ضبط‌های اصل، کمک شایانی خواهد کرد. نگارنده این سطور امیدوار است بتواند براساس اصالت تصویری (و دو معیار نویافته دیگر) متن علمی و پیراسته‌ای از قصاید خاقانی با مقدمه و تعلیقات مفید، در اختیار دوست‌داران ادب و فرهنگ ایران زمین قرار دهد.

یادداشت‌ها

۱. برای آگاهی بیش‌تر بنگرید به: ردافر، ۱۳۸۰: ۹۵-۱۱۷.
۲. درباره وجه غالب بنگرید به: یاکوبسن، ۱۳۷۷: ۳۲-۳۴.
۳. جالب این است که «سرخ‌چشم» را کنایه از جلاد و مردم خون‌ریز گرفته‌اند. (تبریزی، ۱۳۶۲: ذیل سرخ‌چشم) همچنین سرخ‌چشم شدن را کنایه از سخت غضبناک گشتن دانسته‌اند. حکیم فردوسی گفته است:
برآشف بهرام و شد سرخ‌چشم ز گفتار پرموده آمد به خشم
(دهخدا، ۱۳۷۳: ذیل سرخ‌چشم شدن)
۴. باید یادآور شد که پیش‌تر، آقای علیرضا حاجیان‌نژاد نیز در مقاله‌ای با عنوان «دیده آهوی دشت» به همین ضبط اصیل دست یافته است، اما تحلیل وی براساس معیار مشخصی نیست؛ تحلیل ما و ایشان تنها در جواب نهایی به هم شباهت دارد (ر.ک: حاجیان‌نژاد، ۱۳۸۵: ۹۷-۱۱۶).
۵. ر.ک: ابوالقاسمی، ۱۳۸۷: ۵۰.
۶. ظاهراً «نقش زیاده» در چاپ برهان قاطع باید همان نقش زیاد باشد؛ چنانکه بهار عجم به نقل از برهان، «نقش زیاد» آورده است (تبریزی، ۱۳۶۲: ذیل نقش زیاده؛ بهار، ۱۳۸۰: ذیل نقش زیاد).
۷. مدرّس رضوی نیز نوشته است: «نقش زیاد»، نام بازی دوم از هفت بازی نرد است؛ زیرا که هر نقش که در کعبتین افتد، هنگام باختن یکی از آن زیاده باشد ماند و «نقش زیاد» را در بازی نرد، «خال زیاد» هم خوانده‌اند و در معنی آن گفته‌اند: آنچه در بازی نرد، حریف غالب را از اعداد مطلوب، زاید افتد؛ یعنی این کس را اگر برای بازی، چهار مطلوب باشد و بر کعبتین شش خال ظاهر گردد، از آن شش، چهار خانه به مهره دو عدد زاید آید؛ این دو عدد را که از حاجت زاید بود، خال زیاد گویند (مدرّس رضوی، ۱۳۴۴: ۲۶۱).

منابع

- ابوالقاسمی، محسن، (۱۳۸۷)، دستور تاریخی زبان فارسی، تهران: سمت.
ادیب طوسی، محمّدامین، (۱۳۸۸)، فرهنگ لغات ادبی، چاپ اول، تهران: مؤسسه مطالعات اسلامی مک‌گیل - دانشگاه تهران.

بهار، لاله تیک چند، (۱۳۸۰)، بهار عجم، تصحیح کاظم دزفولیان، تهران: طلایه.
بیرونی، ابوریحان محمد بن احمد، (۱۳۸۶)، التفهیم لاوائل صناعة التنجیم،
تصحیح جلال الدین همایی، تهران: هما.

پارسا، سیداحمد، (۱۳۸۶)، «تصحیح دو تصحیف در دیوان خاقانی»، نشریه
دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، دوره جدید، شماره
بیست و یکم (پیاپی ۱۸)، زمستان: ص ۱-۱۵.

تبریزی، محمدحسین بن خلف، (۱۳۶۲)، برهان قاطع، تصحیح محمد معین،
تهران: امیرکبیر.

ثروت، منصور، (۱۳۷۹)، فرهنگ کنایات، تهران: سخن.

حاجیان نژاد، علیرضا، (۱۳۸۵)، «دیده آهوی دشت (تحلیل و تصحیح یک بیت از
دیوان خاقانی)»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، شماره صد
و هفتاد و هشتم، تابستان: ص ۹۷-۱۱۶.

خاقانی شروانی، افضل الدین ابراهیم، (۱۳۱۶)، دیوان، تصحیح علی عبدالرسولی،
تهران، مطبعة مجلس.

خاقانی شروانی، افضل الدین بدیل، (۱۳۸۶)، ختم الغرایب (تحفة العراقین)،
تصحیح یوسف عالی عباس آباد، چاپ اول، تهران: سخن.

-----، (۱۳۷۴)، دیوان، تصحیح سیدضیاء الدین
سجّادی، چاپ پنجم، تهران: زوار.

-----، (۱۳۷۵)، دیوان، ویراسته میرجلال الدین
کزازی، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.

-----، (۱۳۸۴)، منشآت، تصحیح محمد روشن،
چاپ دوم، تهران: دانشگاه تهران.

دهخدا، علی اکبر، (۱۳۷۳)، لغت نامه، تهران: دانشگاه تهران.

رامپوری، غیاث الدین محمد، (۱۳۶۳)، غیاث اللغات، به کوشش منصور ثروت،
تهران: امیرکبیر.

ردافر، ابوالقاسم، (۱۳۸۰)، «خاقانی و هند»، نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی

دانشگاه تبریز، شماره صد و هفتاد هشتم و صد و هفتاد و نهم، بهار و تابستان: ص ۹۵-۱۱۷.

رضایی آباده، نجفعلی، (۱۳۸۷)، «تصحیح بی‌تی از افضل‌الدین خاقانی شروانی»، نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، شماره بیست و چهارم (پیاپی ۲۱)، زمستان: ص ۴۷-۵۱.

سجادی، سیدضیاء‌الدین، (۱۳۸۲)، فرهنگ لغات و تعبیرات دیوان خاقانی شروانی، چاپ دوم، تهران: زوار.

سیف، عبدالرضا و مجید منصوری، (۱۳۸۹)، «تصحیح و تحلیل چند تصحیف در شعر خاقانی»، پژوهش‌نامه زبان و ادب فارسی (گوهر گویا)، سال چهارم، شماره اول (پیاپی ۱۳)، بهار: ص ۲۳-۴۶.

شمیسا، سیروس، (۱۳۸۷)، فرهنگ اشارات، تهران: میترا.
قره‌بگلو، سعید، (۱۳۷۲)، «تأملی در دیوان خاقانی»، نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد، سال بیست و ششم، شماره سوم و چهارم، پاییز و زمستان: ص ۷۸۱-۸۰۸.

-----، (۱۳۸۲)، «تأملی در دیوان خاقانی»، ساغری در میان سنگستان (مجموعه مقالات درباره زندگی، اندیشه و شعر خاقانی)، به اهتمام جمشید عزیزاده، چاپ اول، تهران: نشر مرکز: ص ۱۲۸-۱۵۳.

قوام فاروقی، ابراهیم، (۱۳۸۵)، شرفنامه منیری یا فرهنگ ابراهیمی، تصحیح حکیمه دبیران، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
کزازی، میرجلال‌الدین، (۱۳۸۶)، گزارش دشواری‌های دیوان خاقانی، چاپ دوم، تهران: نشر مرکز.

مدرس رضوی، سیدمحمدتقی، (۱۳۴۴)، تعلیقات حدیقه الحقیقه، تهران: علمی.
معموری، عبدالوهاب بن محمد، (بی‌تا)، شرح دیوان خاقانی، نسخه خطی کتابخانه مجلس شورای اسلامی، شماره ۱۱۵۶۲.

معین، محمد، (۱۳۵۸)، حواشی دکتر محمد معین بر اشعار خاقانی شروانی، به کوشش سیدضیاء‌الدین سجادی، تهران: انجمن استادان زبان و ادبیات فارسی.

- مؤید شیرازی، جعفر، (۱۳۷۲)، شعر خاقانی، شیراز: دانشگاه شیراز.
- مهدوی فر، سعید، (۱۳۸۹)، «آسیب شناسی تصحیح دیوان خاقانی براساس سبک شاعری او»، سبک شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، سال سوم، شماره چهارم (پیاپی ۱۰)، زمستان: ص ۱۸۵-۲۰۶.
- نیک منش، مهدی، (۱۳۸۳)، «تصحیح دو واژه از قصیده "حرز الحجاز" خاقانی»، نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز، سال چهل و هفتم، شماره مسلسل صد و نود و هشتم، زمستان: ص ۵۵-۶۸.
- یاکوبسن، رومن، (۱۳۷۷)، «وجه غالب». ترجمه کیوان نریمانی، عصر پنجشنبه، سال اول، شماره دوم و سوم، آبان: ص ۳۲-۳۴.