

تأملی در دیوان خاقانی ویراسته میرجلال‌الدین کزازی

بر اساس معیارهای نویافته

سعید مهدوی‌فر*

چکیده

دیوان خاقانی شروانی به عنوان یکی از گرانسنگ‌ترین متون نظم ادب پارسی، شایسته تصحیح علمی و ویراسته است. پس از پنجاه سال، همچنان چاپ ضیاءالدین سجادی مهم‌ترین تلاش برای رسیدن به این مهم به شمار می‌رود. چاپ کزازی، به عنوان واپسین چاپ دیوان خاقانی، با عنایت به چاپها و تحقیقات پیشین و همچنین با پشتوانه دیگر خاقانی‌پژوهیهایی ایشان بایستی تلاشی کارآمد باشد؛ تلاشی که دیوان خاقانی را از اغلاط و کاستیهای موجود رهایی بخشد. این مقاله ضمن معرفی معیارها و هنجارهایی نویافته و علمی در تصحیح دیوان خاقانی، بر اساس آن به نقد و بررسی چاپ کزازی می‌پردازد تا درجه ارزش و اعتبار حقیقی آن را بازنماید. در این جستار برای پرهیز از به درازا کشیدن سخن، نمونه‌وار جلد اول دیوان خاقانی بررسی شده است.

واژه‌های کلیدی: خاقانی، تصحیح، دیوان، چاپ کزازی، ضبطهای نادرست، اصالت تصویری،

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ایلام.

s.mahdavifar@yahoo.com

اصالت بدیعی و لفظی، اصالت قرینگی.

یک. مقدمه و کلیات

دیوان خاقانی شروانی، ویراسته میرجلال‌الدین کزازی، سومین چاپ مشهور از دیوان خاقانی است. نخستین این چاپها، دیوان خاقانی شروانی به تصحیح علی عبدالرسولی است؛ چایی که از پس هفتاد سال هنوز اعتبار خود را حفظ کرده و مورد استفاده خاقانی‌پژوهان است. رنج فراوان، دقت و ظرافتی که عبدالرسولی در تصحیح دیوان خاقانی داشته، بحق ستایش‌برانگیز است؛ فضل تقدم را نیز باید بر آن افزود. با این حال، در چاپ یادشده اغلاط و کاستیهایی دیده می‌شود. مصحح در این باب می‌نویسد: «از خوانندگان انتظار دارم در برخوردن به اغلاط بر ما نتازند، آنچه تصحیح شده است قدر شناسند و بدانند که این مایه زحمت که در احیای این نسخه به عمل آمده، سخت جانکاه و طاقت‌فرسا بوده است» (خاقانی ۱۳۱۶: یا). این اغلاط سبب شد تا دومین چاپ معتبر دیوان خاقانی به کوشش سید ضیاء‌الدین سجادی در اختیار علاقه‌مندان قرار گیرد. این تصحیح، علاوه بر بهره‌گیری از چاپ عبدالرسولی، بر اساس چهار نسخه خطی صورت گرفته است. سجادی نسخه‌ها را ذکر کرده و مقدمه‌ای مفصل نیز بر دیوان نوشته است.

سجادی توانسته است بسیاری از کاستیها و اغلاط چاپ عبدالرسولی را اصلاح کند، اما متأسفانه بسیاری از ضبطهای صحیح آن را به صورت نادرست و غلط در چاپ خود ضبط کرده است. این لغزش عمدتاً به آن علت است که وی بسیاری از ضبطهای عبدالرسولی را قیاسی دانسته است؛ از آن رو که متن عبدالرسولی، نسخه‌بدلی ندارد تا مشخص شود که مصحح ضبط متن را از کجا گرفته است. با وجود این چاپ سجادی بیش از پنجاه سال است که یگانه چاپ معتبر دیوان خاقانی به حساب می‌آید و پژوهشهای علمی و دانشگاهی بر اساس آن صورت می‌گیرد.

سالهست که لزوم تصحیح مجدد دیوان خاقانی بر محققان ژرف‌نگر روشن شده است. یکی از این محققان، خاقانی‌شناس نام‌آشنا، میر جلال‌الدین کزازی است. کار کزازی در ارائه چاپ جدید از دیوان خاقانی، نه فراهم‌کردن متنی علمی و انتقادی، بلکه نوعی ویرایش بر

اساس ذوق و درک متن‌شناسی و خاقانی‌پژوهی ایشان است. در این ویرایش نسخه‌های خطی نقشی ندارند؛ از هشت نسخه‌ای که وی نام برده است، تنها دو نسخه مدنظر بوده که یکی از آنها را (نسخه «ب») سجادی در تصحیح خود به کار برده و اختلاف را با متن با علامت «ل» در نسخه‌بدلها مشخص کرده است. در باب این نسخه با اطمینان خاطر بیشتری می‌توان گفت که نسخه‌ای کم‌ارزش است و ریشه عمده ضب‌های فاسد سجادی نیز چیزی جز اعتماد به ضب‌های این نسخه نیست. نسخه «د» هم عملاً وجهی در ویرایش ایشان پیدا نکرده و این در حالی است که تنها در مورد ابیات مبهم به این دو نسخه مراجعه شده است. دیگر نسخه‌ها سیاهی لشکرند و عملاً از آنها استفاده نشده است.

در کار کزازی، از آنجا که نسخه‌های خطی مطمح نظر نبوده‌اند، نسخه‌بدلی نیز در کار نیست؛ اساس بر چاپ عبدالرسولی و سجادی نهاده شده است. حال آنکه وجود نسخه‌بدل در درک یک متن ویرایش یا تصحیح شده، برای خوانندگان بسیار ضروری است و فواید مهمی نیز در بردارد؛ به خواننده امکان می‌دهد تا به قضاوت بنشیند و صحت و درجه اعتبار متن را دریابد، خود دست به گزینش بزند، همچنین ضبط صحیح را از نسخه‌بدلها استخراج کند؛ امری که در بسیاری از موارد راهگشای محققان است. کزازی خود شماری از ضب‌ها را نسخه‌بدل‌های سجادی و عبدالرسولی برگزیده است.

این‌گونه ویرایش کردن متون اساساً خاص کسانی چون کزازی است که به دلیل کارهای علمی فراوان، زمان کافی برای به انجام رساندن یک تصحیح علمی و انتقادی ندارند و ناگزیر به متن‌های چاپ شده تکیه می‌کنند. با وجود این نمی‌توان به راحتی از کنار این تلاش‌ها گذشت و آنها را بی‌ارج دانست؛ بلکه باید به ارزیابی این تلاش‌ها پرداخت و نظاره کرد که مصحح عملاً در برگزیدن ضب‌های صحیح و پیراستن ابیات از ضب‌های فاسد تا چه حد موفق بوده است؛ و سرانجام اینکه کار او آسیب‌شناسی شود.

یک تصحیح علمی و معتبر، شرایط و مقدمات خاصی را می‌طلبد؛ از دیگر سو، مسائل زیادی هستند که می‌توان آنها را لازمه تصحیح دیوان خاقانی دانست. نمی‌خواهیم وارد این دو بحث گسترده شویم و تنها آسیب‌شناسی تصحیح دیوان خاقانی اشاره‌ای می‌کنیم. در این آسیب‌شناسی تأکید ما بر یکی از ویژگی‌های تصحیح

پیراسته و انتقادی خواهد بود.

به راستی مهم‌ترین عاملی که سبب شده است که تا به امروز از داشتن یک متن اصیل و پاکیزه از دیوان خاقانی محروم باشیم، این است که هیچ کدام از مصححان ارجمند این اثر بیش‌بها، کار خود را بر اساس معیار یا معیارهای به‌دست‌آمده از اشعار خاقانی ننهاده‌اند؛ در حقیقت معیار و هنجار مشخص و خاصی نداشته‌اند تا در تصحیح از آن استفاده کنند. تنها درک متن‌شناختی و ذوق خاقانی‌شناسی ایشان مطرح بوده است؛ در حالی که به‌هیچ‌وجه ذوق شخصی یک مصحح نمی‌تواند معیار اصیل و درستی در کار تصحیح باشد. فرق چندانی هم ندارد که این ذوق از آن چه کسی است؛ این خطر همواره وجود دارد که حتی بهترین و سرشناس‌ترین مصححان هم در انتخاب ذوقی خود دچار لغزش شوند؛ آسیبی که کزازی نیز از آن برکنار نبوده است.

یک مصحح باید چنان با یک متن، شیوه‌ها و شگردهای ذهنی، زبانی و ادبی آن آشنا باشد که بتواند به معیار یا معیارهای خاصی برای تصحیح آن متن برسد و کار خود را بر آن اساس شروع کند. این مسئله در باب شاعران صاحب سبک و طریقی چون خاقانی، دارای اهمیت فراوان است؛ زیرا ایشان علاوه بر اندیشه و دورنمای ذهنی خاص، رفتار زبانی و ادبی ویژه‌ای نیز دارند. بدیهی است که این معیارها باید علمی و بنیادی باشند. داشتن معیار، اصالت و یکپارچگی کار را به دنبال دارد، درصد لغزشهای مصحح را بسیار پایین می‌آورد، و به او در ادامه کار اطمینان خاطر بیشتری می‌دهد و سرانجام اینکه از دشواری و ملال‌آوری کار تصحیح می‌کاهد.

بایستی دیوان خاقانی — و به‌ویژه قصاید او — بر اساس معیارهای علمی به دست‌آمده از آن، و با کمک نسخه‌های اصیل، از نو تصحیح شود. ما در این زمینه به معیارهایی دست یافته‌ایم که در بسیاری از موارد ما را در برگزیدن ضبطهای اصیل و درست راهگشا بوده‌اند و خواهند بود. از آن رو که خاقانی شاعر تصویرگرا و لفظ‌آراست، این معیارها لاجرم سوبه‌ای زبانی-ادبی دارند؛ اساساً هنجارهای اندیشگی و ذهنی در شاعرانی چون خاقانی نقش کمتری دارد؛ این معیارها بیشتر در شعر شاعران معناگرایی چون عطار و مولانا نمود پیدا می‌کنند.

مهم‌ترین معیار و هنجار به دست آمده ما «اصالت تصویری» است، خاقانی شاعری تصویرساز است؛ از تمامی دانسته‌ها و آگاهی‌هایش برای ساختن تصاویر غریب و نوآیین بهره می‌گیرد، به نحوی که همین تصویرسازیها وجه غالب شعرش را تشکیل داده‌اند. تصویرسازی در دیوان خاقانی عنصر کانونی است و 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.^۱ در اصالت تصویری، ما به سبک و طریق غریب خاقانی در تصویرسازی و ساختار تصویری بیت توجه می‌کنیم: هرچه تصویر غنی‌تر و با عملکردهای تصویری خاقانی سازگارتر باشد، ضبط اصیل‌تر خواهد بود. خاقانی همواره در برگزیدن ارکان تصویری کلامش نهایت دقت و ظرافت را به کار می‌گیرد. ما باید این ظرافتها و تعمدها را کشف کنیم تا ضبط اصیل را باز شناسیم. 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 در حوزه مشبّه‌به و وجه‌شبه مشخص کنیم و سرانجام ساختار تصویری اصیل را بشناسیم. تعیین و تحلیل گزاره‌های تصویری خاقانی برای برگزیدن ضبط اصیل بسیار بایسته است؛ از این رو باید پیوسته ختم/الغرایب و منشآت را بررسی کنیم تا گزاره‌های مشخص شده دیوان مهر تأیید بخورند.

دومین معیار نویافته ما «اصالت بدیعی» است. در اصالت بدیعی به محور صنعتی بیت توجه و ضبطهای مختلف را با عنایت به آن ارزیابی می‌کنیم. به طور کلی، هر چه ضبط دارای غنای لفظی و بدیعی بیشتری باشد، و در واقع صنعتی‌تر باشد، ضبط اصیل‌تر خواهد بود. باید با گرایشها و شگردهای لفظ‌آرایی خاقانی آشنایی شایانی داشته باشیم تا ضبط مرجح را برگزینیم. خاقانی در میان صنعتهای بدیعی مختلف توجه خاصی به جناس و تضاد دارد، لفظ‌آرایی خاقانی بسیار هنرمندانه و به گونه‌ای سربه‌مهر است. همواره تعمد خاصی در پس صنایع لفظی او دیده می‌شود؛ تعمدی که از دید منتقدان و مصححان دیوان دور مانده است. این تعمد را تنها زمانی می‌توان دریافت که به نیکی بدان صنعت و آرایه بیت پی برده باشیم. عمدتاً این لفظ‌آراییهای آگاهانه

شواهد دیگری نیز در آثار خاقانی دارد؛ این گونه تکرارها یک رفتار هنری خاص را به گزاره‌ای سبکی تبدیل می‌کند که ناگزیر از شناخت آن هستیم. هم از این رو تأمل در ختم/الغرایب و منشآت همواره از برجسته‌ترین مراحل کار ماست.

سومین معیار نویافته ما در تصحیح دیوان خاقانی، «اصالت قرینگی» است. این معیار هم به طور مستقل و هم به عنوان معیاری در تأیید و تکمیل دو معیار دیگر (اصالت تصویری و اصالت بدیعی) به کار گرفته می‌شود. هنر و تعمد خاقانی در چینش اجزای زبانی و ادبی شعرش ویژگی‌ای هنری به وجود می‌آورد که همانا اصالت قرینگی است. اصل قرینگی خود زیبایی‌آفرین است و غایتی زیبایی‌شناختی دارد. قرینه‌ها باعث برجستگی یکدیگر و تقویت جنبه‌های هنری مختلف می‌شوند. این هنر و تعمد ویژه سبب به وجود آمدن زنجیره‌ای از قراین و تناسبها می‌شود که کشف آنها می‌تواند ما را در یافتن ضبطهای اصیل ابیات یاری کند. در این میان جایگاه اصلی از آن قراین تصویری و بدیعی است؛ به این معنا که خاقانی عناصر تصویری و بدیعی سخن را در بستر زنجیره‌ای از قراین، تقویت و برجسته می‌کند. به قرینه‌های تصویری و بدیعی یک بخش از کلام توجه می‌کنیم تا ضبط صحیح بخش دیگر انتخاب شود.

دو. تصحیح ابیات گزیده

ضمن ارج نهادن به تلاشهای بیش‌بهای میر جلال‌الدین کزازی، در گستره دورآهنگ خاقانی‌شناسی، به بررسی و تصحیح علمی و انتقادی مواردی از اغلاط و کاستیهای چاپ ایشان پرداخته می‌شود. برای پرهیز از به درازا کشیده شدن سخن، تنها تصحیح موارد نمونه‌واری از جلد اول دیوان — که دربردارنده چامه‌ها و ترکیب‌بندهای خاقانی است — مطمح نظر خواهد بود.

ص ۹:

شربِ عزلت ساختی از سرِ بَرِ آبِ هوس باغِ وحدت یافتی از بنِ بکنِ بیخِ هوا
خوانش بیت نادرست است؛ «ببر» را باید «ببر» خواند؛ زیرا آب را از سرچشمه

می‌برند، یعنی قطع می‌کنند، نه می‌برند. بیت شاهد سخن این سخن را تأیید می‌کند:

گفت: خاقانی نه مرد درد ماست زین بهانه آبش از سر می‌برد
خاقانی ۱۳۷۴: ۵۸۲

ص ۲۱:

غرور دهر و سرور جهان نخواست از آنک نداشت از غم امت به این و آن پروا
متن بر اساس چاپ عبدالرسولی است (همو ۱۳۱۶: ۶). در متن سجادی «عروس دهر»
آمده که ضبط اصیل است (همو ۱۳۷۴: ۹). این ضبط از سویی بر اساس اصالت
تصویری صورت مرجح است، بدان سبب که تشبیه بلیغ اضافی است، در حالی که
«غرور دهر» اساساً تصویری نیست و خاقانی سخت تصویرگرا آن را نخواهد پسندید.
از دیگر سو، قرینه «حریف گلوبر» در بیت بعد آن را تأیید می‌کند:
از این حریف گلوبر حذر گزید، حذر وز این ابای گلوگیر ابا نمود، ابا
زیرا «حریف گلوبر» در تناسب تمام با عروس دهر است و با غرور دهر تناسبی ندارد.
این تناسب میان «ابای گلوگیر» و «سرور جهان» نیز نیک رعایت شده است.

ص ۲۴:

دمید در شب آخر زمان سپیده صبح پس از تو، خفتن اصحاب کهف نیست روا
در متن سجادی (همو ۱۳۷۴: ۱۲) و عبدالرسولی (همو ۱۳۱۶: ۹) نیز «سپیده صبح»
آمده است. عبدالرسولی نسخه‌بدلی دارد که ضبط مرجح است: «سپیده حشر». برای
ارجحیت این ضبط می‌توان دلایل زیر را بیان کرد: دلیل اول و دوم اصالت بدیعی و
قرینگی است که در اینجا در قرینه بودن و تضاد ساختن با «شب آخر زمان» مراد
است. دلیل سوم اصالت تصویری است؛ زیرا هنگامی که شاعر یکی از لوازم
مشبه‌به (در اینجا سپیده) را در کلام بیاورد، دیگر نیازی نیست خود مشبه‌به (در
اینجا صبح) را نیز بیاورد و این کار — یعنی آوردن مشبه‌به — باعث سستی و زایل
شدن غنای تصویری و تخیلی کلام می‌شود که چنین عملکردی از خاقانی
تصورساز و لفظ‌آرا بعید است؛ سپیده حشر، استعاره بالکنایه یا کنایی است، حشر

به صبح مانند شده است همچنان که آخر زمان به شب. چهارمین دلیل ما شواهد به دست آمده از دیوان است:

گر بدرد صبح حشر سد سواد فلک ناخنی از سد شاه نشکند به هیچ باب

همو ۱۳۷۴: ۴۸

به بهترین خلف و اربعین صباح پدر به صبح محشر و خمسین الف روز حساب

همان: ۵۱

صبح محشر دمید و ما در خواب بانگ زن خفتگان عالم را

همان: ۵۳۸

صبح حشر است مزن نقب چنین کافت نقب زن از صبحدم است

همان: ۸۱۹^۲

ص ۲۶:

پی ثنای محمد برآر تیغ ضمیر که خاص بر قد او بافتند درع سنا در متن عبدالرسولی (همو ۱۳۱۶: ۱۰) و سجادی (همو ۱۳۷۴: ۱۳) بی نسخه بدل «درع ثنا» ثبت شده که ضبط صحیح است؛ زیرا هم در قرینه و تناسب با «تیغ ضمیر» در مصراع اول است (اصالت قرینگی) و هم اینکه بر اساس اصالت بدیعی و لفظی ثنا در آخر بیت با ثنای آغاز بیت صنعت بدیعی لفظی «رد العجز علی الصدر» می سازد.^۳

ص ۳۴:

مغزشان در سر بیاشوبم که پیل اند از صفت پوستشان از سر برون آرم که پیسند از لقا متن بر اساس چاپ سجادی است (همان: ۲۰). در چاپ عبدالرسولی «مارند» آمده است (همو ۱۳۱۶: ۱۱). نسخه مجلس «تیسند» ثبت کرده که ضبط اصیل است، به سه دلیل: اول اینکه شاعر در مصراع اول خصمان و حاسدانش را از جهت «صفت» به پیل مانند کرده است، در مصراع دوم نیز باید ایشان را به حیوانی دیگر تشبیه کند تا هرچه بیشتر تحقیر شوند؛ از این رو خصمان را به «تیس» تشبیه می کند که ظاهر و لقابی نکو دارد و در حقیقت ذم موجهی 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 پیداست که خاقانی این حرکت را مد نظر داشته است. دلیل سوم، بیت شاهدهی از دیوان است که در آن، شاعر خصمان خویش را از جهت ظاهر نکو 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: ۱۷۴^۲

ص ۳۶:

گر سما چون میم نام او نبودی از نخست همچو نون درهم شکستی تاکنون سقف سما ضبط همسو با متن سجادی است (همان: ۲۰). در متن عبدالرسولی (همو ۱۳۱۶: ۲۷) «همچو سین» آمده است که به دو دلیل باید آن را ضبط اصیل دانست: اول اینکه «سین» در اینجا اشاره است به حرف سین در خط دیوانی؛ زیرا در این خط، به‌ویژه حروف دندانه‌داری چو سین به صورت شکسته (کشیده و بی‌دندانه) نوشته می‌شوند؛ از این رو خط دیوانی، خطی شکسته، زشت و ناخوان معرفی شده است. این خط خاص اهل دفتر و میرزایان بوده که سرعت نوشتن برایشان ضرورت داشته است و گویا به خاطر همین ویژگیهای منفی، بدان «چپ‌نویسی» گفته‌اند (← سجادی ۱۳۸۲: ذیل «حرف دیوانی»). دلیل دوم، بیتی از خاقانی است:

بیستم حرص را چشم و شکستم از دندان چو میم اندر خط کاتبه چو سین در حرف دیوانی

خاقانی ۱۳۷۴: ۴۱۱

چنانکه پیداست سین در حرف دیوانی را با شکستن آورده است. دلیل دیگری نیز برای اصیل بودن سین می‌توان ارائه کرد و آن اصالت لفظی، و به عبارت دقیق‌تر واج‌آرایی سین در مصراع است: سین، شکست، سقف، سما، خاصه که سما در آغاز و انجام بیت نیز تکرار شده است.

ص ۵۳:

کرده به دیوان دل چرخ و زمین را لقب بیر تَخْجُمُ نهاد، زشت شبانگه‌لقا

بحث ما حول واژه «تَخَجُّم» است؛ در متن عبدالرسولی به جای این واژه «مجسم» آمده و «مجخشم» نسخه‌بدل داده شده است (همو ۱۳۱۶: ۳۹). در متن سجادی نیز «تجشم» آمده و «بجخشم» نسخه‌بدل است (همو ۱۳۷۴: ۳۶). کزازی در باب ضبط مختار خود چنین نوشته است: این واژه در چاپ سجادی «تجشم» آورده شده که به معنی رنج بر خود نهادن است و در چاپ عبدالرسولی «مجسم»؛ اما هیچ‌کدام از این دو را، در بیت، معنایی بسزا و برازنده نیست؛ در پچین «بجخشم» آمده است که ریختی دگرگون‌شده از تَخَجُّم می‌توان بود. تَخَجُّم و تَجَجُّم در فرهنگها به معنی آزمند آورده شده است. آسمان به داشتن نهادی آزمند، نکوهیده آمده است (همو ۱۳۷۵: ۵۳).

با این حال ضبط اصیل همان ضبط نسخه مجلس، یعنی بجخشم، است. مجتبی مینوی در مقاله‌ای ضمن بررسی شواهد این واژه در نثر و نظم، به نقد آرای فرهنگ‌نویسان در باب آن پرداخته و سرانجام چنین نتیجه گرفته است: این لفظ در همه شواهد نثر و نظم یکی بوده و آن بجخشم و بشخشم (بر حسب تلفظ محل‌های مختلف) است. اینکه حرف اول ب یا پ بوده است معلوم نیست. و اینکه حرف دوم چ ممکن است باشد نه جیم، از اینجا استنباط می‌شود که در بعضی لهجه‌ها شین جای آن را گرفته است. معنی آن چیزی شبیه به پلید و نجس و کتیف (به معنی امروز و بر حسب استعمال ما در زبان محاوره) بوده است. کسانی که کلمه را در شعر سنایی و شعر خاقانی دیده‌اند معنایی از ظاهر عبارت استنباط کرده و وزنی و ضبطی مطابق نسخه‌ای که دیده‌اند با دو صورت مختلف بشخشم و تخجّم و دو معنای حدسی جدا از یکدیگر به آن داده‌اند (مینوی ۱۳۸۱: ۵۸).^۵ صورت اصیل این واژه، با رعایت تناسب مضمونی، در ختم/غراییب نیز آمده است:

پیش درشان سپهر و انجم این بوده ورخج و آن بجخشم

خاقانی ۱۳۸۶: ۱۴۶؛ همو ۱۳۸۷: ۱۲۵^۶

ص ۶۳:

دُردی مطبوخ بین بر سر سبزه ز سیل شیشه‌بازیچه بین بر سر آب از حباب
ضبط بر اساس چاپ سجادی است (همو ۱۳۷۴: ۴۲). در چاپ عبدالرسولی (همو ۱۳۱۶:

۴۳) «شیشه نارنج» آمده که ضبط اصیل است. اصالت این ضبط را می‌توان با جواب دادن به این سؤال که آیا با توجه به مصراع اول، شیشه بازیچه مشبه به اصیلی است برای حباب یا شیشه نارنج؟

سجادی در باب «شیشه بازیچه» می‌نویسد: «این ترکیب که در نسخه‌های قدیم به همین شکل آمده به معنی شیشه‌ای است که از حباب آب یا صابون به صورت بازیچه می‌سازند» (سجادی ۱۳۸۲: ذیل «شیشه بازیچه»). کزازی خود در گزارش دشواریهای دیوان خاقانی آورده است که: «شیشه بازیچه کنایه ایماست از تپله: گویچه‌هایی شیشه‌ای که کودکان با آنها بازی می‌کنند» (کزازی ۱۳۸۶: ۹۶).

و اما در باب «شیشه نارنج» در لغتنامه دهخدا چنین آمده است: شیشه نارنج، آن است که اطفال نارنج را ساخته و در آن چراغ برافروزند و آن مانند شیشه صافی به نظر آید (دهخدا ۱۳۷۳: ذیل «شیشه»). همین معنی را برخی از خاقانی‌پژوهان بی‌تأملی تکرار کرده‌اند (← ماهیار ۱۳۸۸: ۶۱۲؛ معدن‌کن ۱۳۸۷: ۴۴). بنا بر پژوهش ما، دهخدا این توضیح را از شرح خاقانی عبدالوهاب معموری گرفته است؛ عبدالوهاب در باب شیشه نارنج چنین آورده است: «از شیشه نارنج، مقصود نارنجی باشد که آن را مجوف می‌سازند و پوست آن را به‌غایت نازک می‌کنند و چراغ در آن می‌گذرانند، در آن حالت و وضع پوست نارنج بسیار روشن و شفاف می‌نماید» (معموری، شرح، ص ۳۱).

این گزارش عبدالوهاب معموری صحیح نیست؛ شیشه نارنج گزارشی دیگر دارد. رضاقلی خان هدایت در شرحش بر اشعار خاقانی با عنوان مفتاح‌الکنوز در این باب چنین آورده است:

وقتی که نارنج بر بار است و هنوز بزرگ نگردیده، شیشه می‌آورند 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، مفتاح، ص ۳۴۴۰).

معین در حواشی دیوان خاقانی اشاره می‌کنند که این کار از رسوم معمول

باده‌خواران است (معین ۱۳۵۸: ۴۱). شمیسا 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» (شمیسا ۱۳۸۷: ذیل «نارنج»). از این‌رو با توجه به دُردی مطبوخ در مصراع اول، جای هیچ سخنی باقی نمی‌ماند که ضبط اصیل «شیشه نارنج» است؛ شواهد به‌دست‌آمده از دیوان نیز این سخن را تأیید می‌کنند:

آسمان شیشه نارنج نماید ز گلاب کز دمش بوی گلستان به خراسان یابم

خاقانی ۱۳۷۴: ۲۹۵

آن می و نارنج را گر کس ندید با شفق صبح آنچنان آمیخته

همان: ۴۹۱

در او قرصه خور ز چرخ ترنجی چو نارنج در شیشه بینی مصور

همان: ۷۸۸۳

ص ۶۸:

جهت زرین نمود طره صبح از نقاب عطسه شب گشت صبح، خنده صبح آفتاب

در متن عبدالرسولی (همو ۱۳۱۶: ۴۵) و سجادی (همو ۱۳۷۴: ۴۵) نیز «خنده صبح» آمده است. در چاپ عبدالرسولی نسخه‌بدلی وجود دارد: عطسه صبح. این ضبط که با سبک خاقانی همسازی و همنوایی بیشتری دارد، بر صورت مختار مصححان دیوان، ارجحیت دارد. در فرهنگها نیز همین صورت مذکور است، از جمله در فرهنگ جهانگیری همین ضبط آمده و کنایه از آفتاب دانسته شده است (جمال‌الدین انجو، جهانگیری، ذیل «عطسه صبح»). در فرهنگ رشیدی، برهان قاطع و آندراج نیز چنین است. (← تتوی، رشیدی، ذیل «عطسه صبح»؛ تبریزی، برهان، ذیل «عطسه صبح»؛ پادشاه، آندراج، ذیل «عطسه صبح»؛ دهخدا ۱۳۷۳: ذیل «عطسه صبح»).

ص ۶۸:

صبح، چو پشت پلنگ کرد هوا را دو رنگ ماه چو شاخ گوزن روی نمود از حجاب

متن بر اساس چاپ عبدالرسولی (خاقانی ۱۳۱۶: ۴۹) است. در متن سجادی مصراع اول

چنین است: «میغ چو پشت پلنگ کرد هوا را به صبح» (همو ۱۳۷۴: ۴۵). و همین ضبط سجادی مرجح است. بر اساس اصالت تصویری ذکر وجه شبهه — بجز در تشبیهات غریب — از غنای تصویر می‌کاهد، زیرا زودتر درک می‌شود و در نتیجه ذهن کندوکاو و طبعاً التذاذ ادبی چندانی نمی‌یابد. از سوی دیگر «به صبح» چونان قیدی برای هوا (آسمان) بایسته و لازم است و تشبیه بی آن ناقص است. نکته مهم دیگر حفظ اصالت معنایی مصراع است: تشبیه هوا به پشت پلنگ از جهت خالهای تیره‌گون متعدد بر زمینه‌ای روشن است و این متناسب با تکه‌های ابر و فضای صبحگاهی آسمان است نه با گرگ و میش صبح. دلیل دیگر در درستی این ضبط، بیتی از ختم/غریب است:

میغ از تو بر اسب آبگون تاخت میدان هوا پلنگ فش ساخت

همو ۱۳۸۶: ۷۴

بیت زیر از دیوان منوچهری نیز سخن ما را تأیید می‌کند:

از سبزه، زمین بساط بوقلمون شد و ز میغ هوا به صورت پشت پلنگ

منوچهری، دیوان، ص ۱۷۱

ص ۷۴:

علی‌دلی که به ملک یزیدیان قلمش همان کند که به دین ذوالفقار نصرت‌یاب
متن بر اساس چاپ عبدالرسولی است (خاقانی ۱۳۱۶: ۵۰). سجادی «علی‌ید» ثبت کرده
است (همو ۱۳۷۴: ۴۹). بر اساس اصالت تصویری و تناسبات موجود در بیت «علی‌ید»
ضبط مرجح است؛ زیرا ممدوح به علی (ع) و قلم او به ذوالفقار مانند شده است و
روشن است که قلم و ذوالفقار با دست در تناسب هستند نه با دل. آنچه این سخن را
قطعی‌تر می‌کند، ابیات بعدی است که در آنها سخن از دست و کلک وزیر است:

زهی به دست فلک ظل چو آفتاب رحیم زهی به کلک زحل سر چو مشتری وهاب

زکاست دست تو توفیر سوره الانفال سفیر جان تو عنوان سوره الاحزاب

دو دست و کلک تو دیدم که در تمامی جود دو قلّه‌اند و لیکن سه قبله طلاب

همانجا

ص ۸۰:

سیاه‌خانه و عیدان سرخ‌دل بر من حریف رضوان بود و حدائق اعناب سجادی مصراع اول را چنین ضبط کرده است: «سیاه‌خانه و عیدان سرخ بر دل من» (همان: ۵۳). این مصراع در متن عبدالرسولی چنین است: «سیاه‌خانه و غیلان سرخ بر دل من.» و در حاشیه آمده است: «در شرح نويسد 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 کزازی در گزارش دشواریهای دیوان بهتر به این موضوع پی می‌بریم:

عیدان جمع عود است، به معنی چوب. عیدان سرخ، در بیت دور و ناساز می‌نماید. آیا خاقانی از آن، چوبهای تفته و گداخته را خواسته است که سرخفام شده‌اند؟ آیا او می‌توانسته است در زندان همیه 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 بی هیچ ناله و گلایه بر می‌تافته است و آنها در دل او، با بهره‌ها و شادیهای بهشتی یکسان و همسنگ می‌نموده است (کزازی ۱۳۸۶: ۱۱۶).

بر اساس اصالت تصویری، در حوزه مشبه و با توجه به مشبه به (یعنی رضوان در مصراع دوم) عیدان نمی‌تواند ضبط درست باشد؛ زیرا عیدان در قرینه با رضوان قرار گرفته و در حقیقت مشبه آن است، اصالت و تئوری 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 می‌کرده‌اند (شمیسا ۱۳۸۷: ذیل «سرخ»)، همچنین می‌تواند اشاره به خشمگنی زندانبانان باشد که به سبب خشم سرخ و تافته‌روی شده‌اند و نیز می‌تواند اشاره به سرخ‌چشمی آنان در هنگام

خشم باشد؛ همچنان‌که شاعر در بیت زیر خصمان خویش در هنگام غضب را «سرخ‌چشم» خوانده است:

جوقی ازین زردگوش گاه غضب سرخ‌چشم هریک طاغی و دیو رهبر طغیان او

خاقانی ۱۳۷۴: ۳۶۶

و فرهنگها این «سرخ‌چشم» را کنایه از جلاد و مردم خونریز گرفته‌اند (تبریزی، برهان، ذیل «سرخ‌چشم»^۸).

غیلان در مقام تشبیه و به عنوان مشبّه تناسب تام و تمامی با رضوان (نگهبان و خادم بهشت) دارد، همچنان‌که سیاه‌خانه (زندان) نیز چنین تناسبی با حدائقِ اعناب دارد؛ فراموش نکنیم که شاعر در مقامی است که باید رنجها و عذایهای زندان را برای خویش چون بهترین امور جلوه دهد تا بر فرمانبرداری خود از شاه و «هرچه از دوست آید، خوش آید» صحه بگذارد، و بدین‌گونه بی‌گناهی خود را ثابت کند و ترحم شاه و وزیر را برانگیزد. لازم به ذکر است که در دو نسخهٔ مجلس و پاریس «عبدان» آمده است که بی‌وجه نیست و آن را نیز درست می‌دانیم، اما غیلان زیبایی و بلاغت و در حقیقت ارحمیت بیشتری دارد.

ص ۸۳:

به موش ریزه‌بر و گربهٔ خیانت‌گر که این هزبرِ بچنگ است و آن پلنگِ بناب خوانش این بیت درست به نظر نمی‌رسد. سنجیده این است که مصراع دوم را چنین بخوانیم: «که این هزبر، به چنگ است و آن پلنگ، به ناب.» گربه به هزبر مانند شده از جهت چنگ قوی‌اش و موش به پلنگ از جهت دندان تیز و برنده‌اش. اما اگر تصویر را بر اساس خوانش فوق تحلیل کنیم، دچار لغزش خواهیم شد؛ زیرا «بچنگ» و «بناب» چونان صفتی (با بای پیشوندی صفت‌ساز) تعلق به هزبر و پلنگ خواهند داشت، یعنی هزبرِ چنگ‌دار و پلنگِ دندان‌دار، که بی‌وجه است. از سوی دیگر، تشبیه موش به پلنگِ دندان‌دار و تشبیه گربه به هزبرِ چنگ‌دار نارواست و اصالت تصویری بیت را از بین می‌برد. «به» حرف اضافه است نه حرف پیشوند صفت‌ساز.

ص ۹۴:

مگذار کآتشی شده بر جان ما زند این هجر کافر تو که آفت‌رسان ماست
 ضبط بر اساس متن عبدالرسولی (خاقانی ۱۳۱۶: ۸۰) و سجادی (همو ۱۳۷۴: ۷۸) است. در
 نسخهٔ مجلس «آتش سده» آمده که بر اساس اصالت تصویری ضبط اصیل است، هجر
 و غم و درد آن مضمراً به آتش سده مانند شده که خود نماد عظمت و سوز فراوان
 است. پیداست که «شده» تصحیف «سده» است. شاهد به دست آمده از دیوان نیز این
 سخن را تأیید می‌کند، شاعر، ضمن مرثیه‌ای، خطاب به چرخ می‌گوید:
 گیرم که آتش سده در جان ما زدی زآن مشک‌ریز شاخ چلیبا چه خواستی؟
 همان: ۵۳۵

ص ۹۴:

ما بیدقیم و مات عری گشته شاه ما میر اجل نظاره احوال‌دان ماست
 به احتمال بسیار در خوانش نادرست «عری» از عبدالرسولی پیروی شده است. در
 حاشیهٔ عبدالرسولی به نقل از شرح خاقانی آمده است: «عری به ضم اول آن را گویند
 که مهره میانه شاه و رخ افتد که اگر آن را برنارند کشت شود» (همو ۱۳۱۶: ۸۰).
 بهترین و در عین حال یگانه تحقیق در باب «عری» را جلال‌الدین همایی انجام
 داده که خلاصهٔ آن را در حواشی دیوان عثمان مختاری ذکر کرده است. بر اساس این
 تحقیق عری یا عرا مأخوذ از «عراء» عربی به فتح عین و مد الف است به معنی
 گشادگی حجاب و بیابان قفر و خالی از درخت و گیاه و بی‌پناهگاه. در فرهنگهای
 عربی این واژه به عنوان اصطلاح شطرنج به کار نرفته و این وضع و تعبیرات مجازی
 و کنایی آن از تصرفات فارسی‌زبانان بوده است، از این‌رو برخی از فرهنگها آن را
 فارسی دانسته‌اند. تلفظ آن به فتح یا کسر عین است؛ ولی فرهنگها با کسر ضبط
 کرده‌اند: اصل صحیح در ضبط «عری» و «عرا» ظاهراً به فتح عین است؛ اما بعید
 نیست که فارسی‌زبانان در تلفظ این کلمه تصرف دیگر هم از خود کرده و آن را به
 کسر عین گفته باشند، همان‌طور که در فرهنگها ضبط شده است؛ و شاید تبدیل فتحه
 به کسره به رعایت قاعدهٔ اماله یعنی تبدیل الف به یاء باشد که معمولاً متلازم کسره

است (← مختاری، دیوان، ص ۴۹۰-۴۹۵؛ همایی ۱۳۳۹: ۵۲۲-۵۲۵).

ص ۱۰۵:

راهب که دست داشت به صد نوع بر جهان / شمع شبش ز چوب صنوبر نکوتر است
در متن عبدالرسولی «ز صد نوع بر جهان» (خاقانی ۱۳۱۶: ۶۴) و در متن سجادی «ز
صد نوبر جهان» (همو ۱۳۷۴: ۷۷) آمده است. به دلیل اصالت تصویری و لفظی، متن
سجادی ارجحیت دارد؛ زیرا از یک سو «نوبر» استعاره است و از سوی دیگر با صنوبر
در مصراع بعدی جناس می‌سازد. مطمئناً این صنعت مورد تعدد شاعر بوده است. آنچه
سخن ما را قطعی می‌کند شواهدی است که از دیوان و منشآت به دست می‌دهیم:
پنج شاخ دست رادش کز صنوبر رسته‌اند / بر جهان صد نوبر از شاخ امان افشاندند

همان: ۱۱۰

پیش بالات به بالایت فروبارم گهر / ز آنکه صد نوبر مرا ز آن یک صنوبر ساختند

همان: ۱۱۲

«اما این عادت یاغیان باشد که به میوه‌ستان باغبان درآیند، صنوبر صد نوبر بشکنند،
میوه را دست‌زد و پای فرسود کنند» (همو ۱۳۸۴: ۱۰۱). و: «دلخواهی، صنوبر ققامتی،
نوبر قیامتی، به چهره، جنت جنیان؛ به طلعت انس انسیان» (همان: ۹۰).

ص ۱۰۸:

کو سر تیغ کارزوی من است / کانس وحشی به سبزه و شمر است
ضبط بر اساس متن عبدالرسولی است (همو ۱۳۱۶: ۶۸). در متن سجادی (همو ۱۳۷۴: ۶۶)
«آرزوی سر» آمده که به سه دلیل ضبط اصیل است: اول بر اساس اصالت لفظی و
بدیعی که شاعر با واژه «سر» بازی کرده است. دوم، به قرینه بیت بعد:
بر سر تیغ به سری که سرست / خرج قصاب به بزی که نر است
سوم شواهدی است که از دیوان به دست می‌دهیم:

سلب فرشته دارد سر تیغ شاه و دانم سر دیو برد آری ز فرشته شر نیاید
همان: ۱۲۱

بر سر تیغ عشق سر بنهم گر پی سر سری توانم شد
همان: ۶۱۴

عیار دلی دارم بر تیغ نهاده سر کز هیچ سر تیغی عیار نیندیشند
همان: ۵۰۱

گر با سر تیغ افتد کار سر خاقانی بر تیغ سر اندازم وز کار نیندیشم
همان: ۶۴۲

کو سر تیغ تا بدو باز رهم ز بند سر کز جگر پرآبله چون سفنم دریغ من
همان: ۷۹۶

ص ۱۱۴:

جفت خاقان اکبر، آنکه سپهر بر سرش سعد اکبر افشاندست
در متن عبدالرسولی (همو ۱۳۱۶: ۸۳) و سجادی (همو ۱۳۷۴: ۸۲) «سعد اصغر» آمده
است. سعد اکبر به دو دلیل مهم و اساسی فاسد است: اول این است که شاعر تضاد
آگاهانه و زیبایی بین اکبر و اصغر ایجاد کرده است که با ضبط ایشان از بین می‌رود، و
اساساً تضادهای تعمدی از مهم‌ترین صنایع بدیعی در شعر خاقانی است؛ دوم اینکه
«سعد اکبر» در قافیه بیت دیگری از این قصیده آمده و پیداست که تکرار قافیه در این
محل نادرست است:

از پی آن پسر که خواهد بود قرعه‌ها سعد اکبر افشاندست

ص ۱۶۳:

دست و بازوش از بی قصر مخالف سوختن ز آتشین پیکان شررها قصرسان افشاندند
در چاپ عبدالرسولی (همو ۱۳۱۶: ۱۱۷) و سجادی (همو ۱۳۷۴: ۱۰۹) نیز «آتشین پیکان»
آمده است. در نسخه‌بدهای سجادی، دو نسخه مجلس و پاریس «آتش پیکان» ضبط

کرده‌اند که ضبط مرجح و صحیح‌تر است؛ زیرا دارای غنای تصویری و تخیلی بیشتری است، اصالت تصویری این ضبط را برمی‌گزیند که یک تشبیه بلیغ اضافی است. شواهد برگرفته از دیوان نیز نظر ما را تأیید می‌کنند:

آتش تیغ او گه پیکار شرر قصرپیکر اندازد

همان: ۱۲۴

حیدر آتش‌سنان آمد به رزم رستم آرش‌کمان آمد به رزم

همان: ۴۹۵

کیخسرو آرش‌کمان، شاه جهانبان چون پدر اسکندر آتش‌سنان خضر نهدان چون پدر

همان: ۴۵۲

رسیدن به این ضبط اصیل، یکی از هنجارهای فرعی در تصحیح دیوان خاقانی را برای ما مشخص می‌کند؛ در شعر خاقانی پسوندهای نسبت نقش ادات تشبیه را نیز برعهده دارند.^۹ بنابراین تا آنجا که نسخه‌بدلها اجازه می‌دهند باید شکل تصویری اصیل و غنی‌تر را برگزینیم؛ به این معنا که اگر سه نسخه «آتشین‌پیکان» ضبط کرده‌اند و یک نسخه «آتش‌پیکان»، بر اساس اصالت تصویری و با توجه به گرایش خاقانی به ساخت و صورت تصویری غنی‌تر، ضبط اصیل «آتش‌پیکان» خواهد بود.

ص ۱۶۴:

بر لعاب گاو کوهی دیده‌ای آهوی دشت از لعاب زرد مار کم‌زیان افشاده‌اند

ضبط بر اساس سجادی است (همو ۱۳۷۴: ۱۱۶). در متن عبدالرسولی «دیده آهوی دشت» آمده است که آن را هم به صورت اضافی و هم به صورت فعلی می‌توان خواند (همو ۱۳۱۶: ۱۱۸). بر اساس اصالت تصویری «دیده آهوی دشت» ضبط اصیل است، زیرا در حوزه مشبّه‌به، نسبت به «آهوی دشت»، مشبّه‌به زیباتر 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 زرین 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: فعلیه عین الله لا عین السوء کیف 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 هیچ‌یک را جواب ننوشتیم... این چه امانت و انصاف باشد که به جای آهوی احور، نور منقط نماید؟ بدل غناء احوی، هیمة نیم‌سوخته بیرون آورد؟» (همان: ۱۸۵-۱۸۶).

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 کار برند» (همان: ۲۱۰). و: «آهوکرشمه‌ای که که چون گاو، غنغب سیمین دارد. گورسرینی که عارض از لعاب گوزنان سپیدتر دارد» (همان: ۹۰؛ ← مهدوی‌فر ۱۳۸۹: ۱۹۷-۱۹۸).^{۱۰}

ص ۱۷۶:

تا دهان روزه‌داران داشت مهر از آفتاب سایه‌پروردان خم را مهر بر در ساختند در متن عبدالرسولی (خاقانی ۱۳۱۶: ۱۱۹) و سجادی (همو ۱۳۷۴: ۱۱۱) نیز «مهر از آفتاب» آمده است. در نسخه بدل سجادی، دو نسخه «مهر آفتاب» آورده‌اند که بر اساس اصالت تصویری مرجح به نظر می‌رسد؛ زیرا تشبیه در ساختاری قوی‌تر و با غنای تخیلی بیشتری عرضه شده است؛ در حقیقت تشبیه بلیغ اضافی است؛ اما متن مصححین محترم تشبیه مضمّر است و روشن است که بلاغت و غنای تشبیه بلیغ از تشبیه مضمّری که با پیوند «از» ایجاد می‌شود، بیشتر است: خاقانی در ختم/الغرایب این تصویر را در کمال زیبایی و شیوایی در قالب استعاره مصرحه به کار برده و در خطاب به آفتاب گفته است:

ای مهر دهان روزه‌داران جان‌داروی علت بهاران

همو ۱۳۵۷: ۱۴؛ همو ۱۳۸۷: ۱۵؛ همو ۱۳۸۶: ۶۴

ضبط اصیل این بیت یکی دیگر 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؛^{۱۱} در زمان خاقانی این کاربرد هنوز وجود داشته است. بر پایه این معیار می‌توان ابیات زیر را تصحیح کرد؛ از جمله بیت زیر:

نرگس بر سر گرفت تشت زراز بهر خون تارک گلبن گشاد نیشتر از نوک خار

همان: ص ۲۴۷

متن بر اساس عبدالرسولی است (همو ۱۳۱۶: ۱۹۶). در متن سجادی «نیشتر نوک خار» آمده است (همو ۱۳۷۴: ۱۷۹)، که بر اساس اصالت تصویری، ضبط مرجح است. آنچه این رأی را تأیید می‌کند، بیتی از ختم/الغرایب است:

از عدل گشاده شد به گلزار خون رگ گل به نشتر خار

همو ۱۳۸۷: ۵۲

ص ۱۹۱:

از هر دریچه شکل صلیبی چو رومیان بر زنگ‌رنگ روی بحیرا برافکند
در مصراع اول عبدالرسولی (همو ۱۳۱۶: ۱۴۲) و سجادی (همو ۱۳۷۴: ۱۳۴) نیز «چو رومیان» ضبط کرده‌اند. در نسخه مجلس «ز رومیان» آمده که بر اساس اصالت تصویری ضبط مرجح است؛ رومیان استعاره از زغالهای تافته و سرخ و شعله‌های آتش است و این، تصویری آشنا در دیوان خاقانی است:

رومیان بین کز مشبک‌قلعه بام‌آسمان نیزه‌بالا از برون خونین‌سنان افشاندند

همان: ۱۰۶

منقل مربع کعبه‌سان، آشفته در وی رومیان لبیک‌گویان در میان، تن محرم‌آسا داشته

همان: ۳۸۲

رومیان چون عرب فروگیرند قبله از رومیان کنید امروز

همان: ۴۸۳

در منشآت نیز چنین آورده است: «آن منقل نیز چون کعبه مربع نشسته، اما رومیان احرام گرفته در میانش به تضرع بانگ برآورده، بیمارچهره شیفته وار شده، همه بکر مادرزاد؛ اما کس دست به ایشان فراز نبرد که جوع الکلب دارند...» (همو ۱۳۸۴: ۲۹۵؛ مهدوی فر ۱۳۹۱: ۱۸۸).

و اما در باب مصراع دوم، عبدالرسولی (همو ۱۳۱۶: ۱۴۲) «زنگ رنگ» و سجادی (همو ۱۳۷۴: ۱۳۴) «رنگ رنگ» آورده است. مشخص نیست عبدالرسولی دقیقاً کلام را چگونه خوانده است. اگرچه سخن مورد نظر در چاپ وی به صورت کاملاً جدا آمده است، با قطعیت نمی‌توان گفت که عبدالرسولی نیز بدین سان خوانده است؛ زیرا در نسخه چاپی تصحیح وی گاه این موارد رعایت نشده است. بنابر خوانش فوق «زنگ رنگ» را صفتی برای روی بحیرا گرفته و بحیرا را استعاره از تیرگی خرگاه دانسته است (← کزازی ۱۳۸۷: ۳۳۸؛ همو ۱۳۸۶: ۲۳۴)؛ حال آنکه خوانش صحیح چنین‌اند: «بر زنگ، رنگ روی بحیرا برافکند.» شاعر می‌گوید که از زغالهای تافته و آتش تنوره (رومیان) شکلهای صلیب‌گونی (به جهت منافذ صلیب مانند جداره تنوره) بر خرگه می‌افتد، گویا بر زنگ، رنگ روی بحیرا (که سرخ است) افتاده است. در حقیقت، تشبیه مرکبی در این بیت وجود دارد، در این تشبیه انعکاس پرتو آتش بر جداره داخلی خرگه به افتادن رنگ روی سرخ بحیرا بر زنگ مانند شده است. به باور نگارنده این سطور آنچه سبب بدخوانی و تفسیرهای ناروا در باب این بیت شده، ضبط نادرست «چو رومیان» در مصراع اول بوده است.

ص ۱۹۰:

می لعل ده چو ناخنهی دیده شفق تا رنگ صبح، ناخن ما را برافکند
ضبط بیت درست است، اما خوانش بیت خالی از کاستی نیست؛ این خوانش سبب شده
است مصحح در گزارش دشواریهای دیوان شرحی ناروا از این بیت داشته باشند: رنگ

صبح کنایه ایما از سرخی است. سرخی ناخن، خود، کنایه‌ای است دیگر از همان تندرستی (کزازی ۱۳۸۶: ۲۳۴؛ همو ۱۳۸۷: ۲۳۴). حال «رنگ صبح» کنایه از سپیدی است و خوانش درست: رنگ صبح ناخن ما است، که با مصراع اول از جهت معنایی سازگار می‌افتد. صبح به سپیدی موصوف است؛ چنانکه شفق به سرخی، سپیدی ناخن کنایه ایما از بیماری است: شاعر از ساقی می‌سرخ چون ناخن دیده شفق طلب می‌کند تا سپیدی ناخن و بیماری را از ایشان دور کند و تغییر دهد.^{۱۲}

ص ۲۰۰:

بخت تو خواب دیده بیدار تا ز امن
بر چشم فتنه خواب مهنا برافکند
کزازی در رخسار صبح نوشته است:

به تشبیهی بلیغ، بخت به خواب مانند شده است. بخت بلند ستوده آنچنان جهان را در آرامی و آسودگی فرو برده است که به خوابی می‌ماند در چشم شب‌پیمای بیدار. دل‌پیشان ناآرام را آن چنان آسایش و آسانی می‌بخشد که در خوابی خوش و نوشین فرومی‌روند (کزازی ۱۳۸۷: ۵۹۴).

حال آنکه اساساً سخن، خوانش دیگری دارد: بخت تو خواب‌دیده بیدار... «خواب‌دیده» یک صفت مرکب است به معنی فرد بالغ و ملتحم، آنکه به حد زنان یا مردان رسیده از پسران یا دختران بالغ، که مقابل آن واژه «خواب‌نادیده» است (دهخدا ۱۳۷۳: ذیل «خواب‌دیده»). شواهد به دست آمده از دیوان به روشنی هرچه تمام‌تر سخن ما را تأیید می‌کنند:

بخت بیدار خواب‌دیده او
فتنه را شیر مست خواب کند

خاقانی ۱۳۷۴: ۵۹

بخ‌بخ ای بخت و خه‌خه ای دلدار
بخت و فادار و هم جفا بردار
طفل می‌خواندمت، زهی بالغ
مست می‌گفتمت، زهی هشیار
من تو را طفل خفته چون خوانم
که تویی خواب‌دیده بیدار

همان: ۲۰۰

ششم عروس فلک را امید دامادی ز بخت بالغ بیدار خواب‌دیده اوست
همان: ۸۲۳

ص ۲۵۲:

تیغ‌زن آسمان خاک سیه‌پوش را کرد منور چو روی، رای‌زن شهریار
متن بر اساس عبدالرسولی است (همو ۱۳۱۶: ۱۸۴). در متن سجادی (همو ۱۳۷۴: ۱۸۲) «رای» آمده که ضبط مرجح است؛ هم بر اساس اصالت تصویری، هم بر اساس اصالت لفظی و هم بر اساس اصالت معنایی: وزیر و رای‌زن شهریار باید رای و اندیشه تابانی داشته باشد نه رویی تابان! بر اساس اصالت لفظی نیز شاعری با رای و رایزن بازی کرده و اشتقاق ساخته است. شواهد نیز این سخن را تأیید می‌کنند:

هر یکی از رنگ و رای، چون فلک و آفتاب هر یکی از قدس و قرب چون ملک و پادشا
همان: ۳۶

از رای شاه گیرد نور و ضو آفتاب وز روی تو پذیرد زیب و فر آینه
همان: ۳۹۹

کو رای او که بود ضیابخش آفتاب کو لطف او که بود کدورت‌زای خاک
همان: ۲۳۹

از روی تو ندید در اطراف شرق و غرب وز رای شاه عادل روشن‌تر آفتاب...
جایی که عرض داد سپه رای روشنت تا حشر از آن طرف نبرد لشکر آفتاب
همان: ۵۹

ص ۲۶۰:

شار مسکین که نیست چو بلبل رومی ارغنون‌زن گلزار
لاجرم شاید ار به رسته بید زنگی چارپاره‌زن شد شار
در متن عبدالرسولی (همو ۱۳۱۶: ۲۰۲) و سجادی (همو ۱۳۷۴: ۱۹۸) در هر دو مورد «شار» آمده است. کزازی در باب برگزیدن «شار» چنین نوشته است:

شار سنجیده‌تر می‌نماید؛ زیرا در بیت سپسین در پچین شار آورده شده است؛ از دیگر

سوی، در همان بیت، این مرغ زنگی خوانده شده است. شار است که مرغی است پرآوازه به سیاهی و زنگی‌وار است نه سار. سار مرغی است زردرنگ. گونه‌ای از آن تیره‌رنگ است، اما سار سیاه نامیده می‌شود، نه به تنهایی سار. دیگر آنکه قافیۀ سار چند بیت پیشتر به کار رفته است (همو ۱۳۷۵: ۲۶۰).

حال آنکه در لغتنامه ذیل «سار» آمده است: پرنده‌ای است سیاه و خوش‌آواز که خالهای سفید ریزه دارد (برهان)، (انجمن‌آرا)، (آندراج). جانوری است پرنده و سیاه‌رنگ که خالهای سفید دارد و خوش‌آواز بود (جهانگیری) (دهخدا ۱۳۷۳: ذیل «سار»). شواهد زیر از دیوان و ختم‌الغرایب نیز ضبط کزازی را فاسد می‌نمایند:

سار به شاخسار بر زنگی چارپاره‌زن خنده‌زنان چو زنگیان ابر ز روی اغبری

خاقانی ۱۳۷۴: ۴۳۰

که به صراحت سار را زنگی چارپاره‌زن خوانده است. این بیت در متن عبدالرسولی (همو ۱۳۱۶: ۴۳۸)، سجادی (همو ۱۳۷۴: ۴۳۰) و جالب‌تر از همه در چاپ کزازی، سار است (همو ۱۳۷۵: ۶۰۲). و اشاره‌ای صریح‌تر در این بیت:

گویی حریر سرخ ملخ را ز اشک خون بیم سیاه‌پوشی دیدار سار کرد

همو ۱۳۷۴: ۱۵۱

طرفه اینکه مصحح در گزارش دشواریهای دیوان در باب این بیت نوشته است: سار مرغی است سیاه‌رنگ. (کزازی ۱۳۸۶: ۱۶۴). در ختم‌الغرایب نیز سار به جهت همین سیاهی و آوایش، «هندوی چارپاره‌زن» خوانده شده است:

سار از تو مشعبد چمن گشت هندوی چارپاره‌زن گشت

خاقانی ۱۳۸۶: ۷۵

ص ۲۶۱:

از پی آز، جاننت آزرده است ز آنکه آز است خود سر آزار
متن بر اساس ضبط عبدالرسولی است (همو ۱۳۱۶: ۲۰۳). در متن سجادی به جای «از پی آز»، «آذر آز» آمده (همو ۱۳۷۴: ۱۹۹). که ضبط مرجح است، زیرا نه تنها تصویر

است (اصالت تصویری). بلکه ترکیب «آذر آذ» یک ترکیب بسیار غنی، موسیقی ساز و خوش آهنگ است. دلیل سوم ابیات شاهد است، از جمله بیت بعد:

آز در دل کنی شود آتش سرکه بر مس نهی شود زنگار
و نیز:

شد آنکه بست فروغ غرور و آتش آز میان دیده همت خیال پندارم

همان: ۲۸۶

بسوخت جان من از آز و طبع زنگ گرفت بدان صفت که ز نم آینه و ز تف حراق

همان: ۲۳۶

خون ز رگ آرزو براندم و زین روی رفت ز من آن تبی کز آتش آز است

همان: ۸۲۸

ص ۲۷۷:

شاه فلک جنیبت، خورشید عرش هیبت بهرام گور زهره، برجیس بحر خنجر
ضبط بیت مشکلی ندارد، اما خوانش آن خالی از اشکال نیست، پیداست که زهره باید
زهره باشد. که خود ابهام تبادر به زهره نیز دارد.

ص ۲۸۶:

بارانی آفتاب کنم، نز گلیم مصر کز میغ تر، هواست مرا کشور سخاش
خوانش بیت صحیح نمی نماید. مصراع دوم را به صورت «کز میغ، تر هواست مرا ...»
باید خواند. «تر» صفت هواست نه میغ و اساساً صفت تر برای میغ پسندیده نمی نماید.

ص ۲۹۷:

بویکرسیرت است و علی علم تا ابد من در دعا بلالش و در حکم قنبرش
ضبط صحیح است؛ اما خوانش بیت درست نیست، مصراع دوم را باید به این صورت خواند:
«من در دعا، بلالش و در حکم، قنبرش.» به دلیل اصالت قرینه‌ها، قرینه ما در اینجا «در

دعا» است که وجه‌شبهه را تشکیل می‌دهد، پس باید «در حکم» هم وجه‌شبهه باشد؛ اما با خوانش فوق «در حکم» ادات تشبیه است. اصل قرینگی در مصراع اول که با تصویر مصراع دوم در ارتباط مستقیم است نیز رعایت شده است، زیرا هر دو تشبیه مؤکد و مفصل هستند.

ص ۳۲۰:

چو یژن داری اندر چه مخسب افراسیاب آسا که رستم در کمین است و کمندی زیر خفتانش
متن بر اساس عبدالرسولی است (همو ۱۳۱۶: ۲۱۹). در متن سجادی «نهنگی زیر
خفتانش» آمده است (همو ۱۳۷۴: ۲۱۳). بدیهی است که بر اساس اصالت تصویری،
ضبط کزازی و عبدالرسولی فاسد، و ضبط سجادی صحیح است. «نهنگ» استعاره از
خنجر یا شمشیر است، قیاس کنیم با ابیاتی دیگر از شاعر:

اقبال تو کاب خضر خوردست دل داده نهنگ خنجران را

همان: ۳۴

ماهی چرخ بفکند دندان از نهنگ زبان‌ور تیغش

همان: ۴۸۷

تیغت همه تن شد زبان با دشمنت گفته از نهن

کای هم به من در یک زمان خون تو حاشا ریخته

الحق نهنگ هندویی، دریانمای از نیکویی

صحنش چو آب لؤلؤیی از چشم شهلا ریخته

همان: ۳۸۱

شایان ذکر است این بیت در منشآت نیز به همین صورت اصیل خود آمده که آن نیز
دلیلی دیگر در تأیید اصالت این ضبط است (← همو ۱۳۸۴: ۱۰۳).

ص ۳۲۱:

اگر پیری گه مردن چرا بینند نالانت؟ که طفل آنک گه زادن همی بینند گریانش
ضبط بر اساس چاپ عبدالرسولی است (همو ۱۳۱۶: ۲۱۹). در متن سجادی «خندان»

ثبت شده (همو ۱۳۷۴: ۲۱۲) که ضبط صحیح است، متن کزازی و عبدالرسولی فاسد است؛ به دلیل اصالت لفظی و بدیعی و اصالت قرینگی ضبط باید خندانت باشد، تا با گریان تضاد بسازد، تضاد ترکیبی و زنجیره‌ای بیت مورد تعمد شاعر بوده است: پیر با طفل، مردن با زادن، خندان با گریان که اول، وسط و پایان مصراع با ظرافت خاصی چیده شده‌اند. سعدی نیز در بوستان این پیام را چنین آورده است:

مرا می‌باید چو طفلان گریست ز شرم گناهان نه طفلانه زیست

سعدی، بوستان، ص ۱۸۳

پیدا است که «طفلان‌ه‌زیستن» به معنای خندان و بی‌خیال بودن است نه نالان بودن.

ص ۳۳۴:

او کز درم درآمد و دندان سپید کرد پوشید بام را سر دندانش نور بام
در چاپ عبدالرسولی نیز «دندان سپید کرد» آمده است (خاقانی ۱۳۱۶: ۳۰۵). در متن سجادی «دندان برهنه کرد» ضبط شده است (همو ۱۳۷۴: ۳۰۲). متن سجادی اصیل است؛ زیرا شاعر عمداً دندان برهنه کرد به کار برده است تا با «پوشید» در مصراع دوم تضاد و در حقیقت پارادوکس لفظی بسازد؛ خاقانی همواره در صناعات لفظی و بدیعی‌اش، تعمد و نقشه‌ای از پیش تعیین شده دارد، که باید با توجه به دیگر ارکان بیت و بر حسب اصالت لفظی و بدیعی و اصالت تصویری به صورت اصیل و صحیح دست پیدا کنیم.

ص ۳۵۶:

چند گویی که دو سال دگر است آفت خسف دفع را رحمت رحمان به خراسان یابم
در متن عبدالرسولی (همو ۱۳۱۶: ۳۰۰) و سجادی (همو ۱۳۷۴: ۲۹۷) «رأفت رحمان» آمده است و نسخه‌بدلی نیز ندارد. بر اساس اصالت بدیعی و قرینگی «رأفت رحمان» ضبط مرجح است، زیرا جناس مطرف می‌سازد و بسیار زیباتر از اشتقاق کم‌ارزش رحمت و رحمان است. شاعر با تعمد ویژه‌ای که در ساختن این جناس داشته، ذهن ما را متوجه دو عنصر اصلی معنایی بیت، یعنی آفت خسف و رأفت رحمان، نموده و آنها را در تقابل با هم

قرار داده است. در این بیت تأثیر لفظ آرایی اصیل را بر بلاغت معنایی کلام آشکارا می‌بینیم. شواهد به دست آمده از منشآت نیز نظر ما را تأیید و تعمد خاقانی را روشن می‌کند: «از غار عنا به یثرب عنایت آمده‌ای. مدت سیفا درگذشت نوبت شفا رسید. نار آفت به نور رفت بدل شد» (همو ۱۳۸۴: ۲۱۶). و: «و جوار کبریای الهی را سجدهات شکر گزارد، که بزرجمهر وقت از آفت بُعد به رفت قرب رسید» (همان: ۱۴۴).

ص ۳۸۹:

جسم بی‌اصلم طلسم خون نه حی ناطقم اسم بی‌ذاتم ز بادم دان نه نقش آزر م
ضبط مطابق متن سجادی (همو ۱۳۷۴: ۲۴۹) و عبدالرسولی (همو ۱۳۱۶: ۲۵۳) است. در نسخهٔ مجلس «زیادم» آمده که بر اساس اصالت تصویری ضبط اصیل است. «ز بادم» تصحیف «زیادم» است. مراد از «زیاد» همان «نقش زیاد» است؛ «نقش زیاد» را کنایه از اسم بلاسما و آنچه قابل دیدن نباشد، دانسته‌اند (← قوام فاروقی، شرفنامه، ذیل «نقش زیاد»؛ تبریزی، برهان، ذیل «نقش زیاده»؛^{۱۳} ثروت ۱۳۶۴: ذیل «نقش زیاده»؛ ثروت ۱۳۷۹: ذیل «نقش زیاده»). در بهار عجم ذیل «نقش زیاد» آمده است: به اصطلاح نرّادان آن است که با هر نقشی یک خال زیاد اعتبار کنند و بازی مذکور را «خال زیاد» گویند و در برهان «نقش زیاد» اسم بلاسما و آنچه قابل دیدن نباشد؛ چنان‌که در این بیت ابوطالب کلیم:

از هستیم ار نیست نشان، نام به جا هست در نرد شب و روز جهان نقش زیادم
(← بهار، بهار عجم، ذیل «نقش زیاد»؛ ادیب طوسی ۱۳۸۸: ذیل «نقش زیاد»)

صاحب غیاث‌اللغات نیز چنین آورده است: در برهان «نقش زیاد» اسم بلاسما و آنچه قابل دیدن نباشد. و در لطایف و غیره نوشته که زیاد نام بازی دوم از هفت بازی نرد است، چرا که هر نقش که در کعبتین افتد هنگام باختن یکی از آن زیاد بازند. و در سراج‌اللغات نوشته که در بازی مذکور در هر نقش یک خال زیاد کرده‌اند و تحقیق این در بیان لفظ «خال زیاد» مفصل مذکور شد، همان اصح است (رامپوری، غیاث، ذیل «نقش زیاد»). و در باب «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، چراکه در بازی مذکور در هر نقش یک خال زاید کرده‌اند و آن را «خال زیاد» گویند (همان: ذیل «خال زیاد»). شواهد به دست آمده از *دیوان و منشآت ضبط ما را تأیید می‌کنند:*

ای نقش زیاد طالع من در زایجه فئات جویم
چون نقش زیاد کس نبیند کی در ورق بقات جویم

خاقانی ۱۳۷۴: ۳۰۵

«مهتران 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). و: «و به هر بینت و اعراب، آتش غیرت در جان نفظویه زند و چون نمکش در آب بگدازد؛ و به نحو 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 گریبانگیرت شده است؟ باز این چه خار خیال است که در دامانت آویخته است؟ باز نقش زیاد می‌جویی؟ ظلّ عدم می‌طلبی؟ صورت معدوم الاسم را موجود الجسم می‌خواهی؟» (همان: ۱۹۶).

ص ۳۹۴:

بسی زانیانند دور فلک را از این دیر دارالزنا می‌گریزم
در متن عبدالرسولی (همو ۱۳۱۶: ۲۸۱) «دار فلک» و در متن سجادی (همو ۱۳۷۴: ۲۹۱) «دور فلک» آمده است. در حقیقت متن کزازی بر اساس چاپ سجادی است. در نسخه‌بدل سجادی، نسخه مجلس «دیر فلک» ضبط کرده که ضبط مرجح است؛ زیرا از یک سو تشبیه بلیغ اضافی می‌سازد و از سوی دیگر یکی از هنجارهای تصویری-

سبکی خاقانی این است که شاعر تصویر تشبیهی مصراع اول را به صورت استعاره (تکرکنی) در مصراع دوم تکرار می‌کند. قیاس کنیم با:

چرخ استرتوسن جل سبز اندر بر خاقانی ازین توسن بددست حذر

همان: ۷۱۹

ای سلسله زلف تو یکسر جنبان دیوانه شدم سلسله کمتر جنبان

همان: ۷۲۹

آه تو شمع است و اشکت شکر است شمع و شکر رسم هر جایی فرست

همان: ۸۲۷

پس روشن می‌شود که ضبط صحیح «دیر فلک» است.

ص ۳۹۷:

دولت از خادم و زن چون طلبم کاملم میل به نقصان چه کنم؟

پیش تنداستر ناقص چو شغال شغل سگساری و دستان چه کنم؟

ضبط بر اساس متن سجادی (همو ۱۳۷۴: ۲۵۳) و عبدالرسولی (همو ۱۳۱۶: ۲۵۸) است. در

نسخه مجلس «بیداستر» ثبت شده که به نظر می‌رسد «تنداستر» چیزی جز تصحیف

آن باشد. بر اساس اصالت تصویری باید وجه شبه را از مشبّه به استنباط کرد؛ شاعر

خادم و زن را از جهت ناقص بودن به «بیدستر» مانند کرده است. «بیدستر» جانوری

شبهه سگ آبی است که خصیّه آن به جند بیدستر یا گند بیدستر مشهور است. بیشتر

برای به دست آوردن این خصیّه، جانور مذکور را می‌گرفتند و پس از کندن آن، حیوان

را رها می‌کردند. ناقصی بیدستر نیز بدین جهت است. خصیّه این جاندار را اطبا در

طبابت به کار می‌برده‌اند و توصیف آن در کتب طبی مذکور است (← رازی، الحاوی، ج

۲۰، ۱۶۱-۱۶۵؛ جرجانی، اغراض، ص ۲۷۲؛ حسینی، تحفه، ص ۲۵۳-۲۵۴؛ عقیلی، مخزن، ص

۳۱۴-۳۱۶؛ انصاری، اختیارات، ص ۱۰۰؛ الأنطاکی، تذکره، ج ۱، ص ۱۰۹). این وجه شبه در

دیوان خاقانی شاهدهی نیز دارد، شاعر در ضمن هجوی، خصم خود (ظاهراً ابوالعلاء

گنجوی) را به بیدستر مانند کرده و وجه شبه را همان خصی بودن گرفته است:

بینام هم کنونش چو بیداسترک خصی این بدگهر شغالک و توسن رگ استرک

خاقانی ۱۳۷۴: ۷۸۱

حال آنکه استر در دیوان خاقانی به ناقص بودن موصوف نیست. تصحیف بید به تند در این واژه نیز امری بسیار معقول و پذیرفتی است.^{۱۴}

ص ۴۰۰:

مه ز آن به اسد رسد به هر ماه تا در دم شیر نان بینم
به نظر می‌رسد باید «دُم شیر» خواند؛ «دُم شیر» یا همان «دُنَب اسد» را (← رازی، روضه، ص ۵۶۲؛ قطان، گیهان‌شناخت، ص ۱۱۷) نام فارسی صرفه، منزل دوازدهم ماه، دانسته‌اند. صرفه ستاره‌ای است روشی بر دنب اسد. در صورالکواکب آمده است: «و بیست و هفتم را خُنَب‌الاسد خوانند، یعنی غلاف قضیب شیر و او را صرفه نیز خوانند، چه منزل دوازدهم قمر است و به وقت طلوع او پیش از آفتاب، گرمای تابستان کم شود پس او را صرفه خوانده‌اند» (صوفی، صورالکواکب، ص ۱۵۵؛ ← ابن‌قتیبه، الأنواء، ص ۵۹-۶۰؛ ابونصر قمی، المدخل، ص ۴۳؛ بیرونی، آثار، ص ۵۵۳؛ همو، التفهیم، ص ۱۱۰؛ مصفی ۱۳۸۸: ذیل «صرفه» / «دم شیر»؛ شمس‌الدین آملی، نفایس، ج ۳، ص ۴۴۸).

ص ۴۲۵:

بل که چو میزان دو میوه‌اند جنابه عرش و جناب جهانگشای صفاهان
«چو میزان» بر اساس متن عبدالرسولی است که در نسخه‌بدل آن «چو جوزا» آمده است (خاقانی ۱۳۱۶: ۳۵۸). ضبط سجادی «چو جوزا» است (همو ۱۳۷۴: ۳۵۴). بر اساس اصالت و تئوری تصویری، وجه‌شبه از مشبّه‌به دریافت می‌شود، یعنی وجه‌شبه خصوصیت ویژه‌ای از مشبّه‌به است. میزان در شعر خاقانی به جنابه و دوتا بودن موصوف نیست، بلکه این جوزا (دویبکر) است که در شعر او به دوگانگی و جنابه بودن موصوف است؛ از این‌رو در حوزه مشبّه‌به جوزا صحیح است، نه میزان. شاعر سه بیت قبل چنین گفته است:

دولت و ملت دوگانه زاد چو جوزا مادر بخت یگانه‌زای صفاهان
شواهد دیگر نیز سخن ما را تأیید می‌کنند:

تقس جوزا چون دو مغز اندر یکی جوزا از قیاس یا دو بیروح‌الصنم در یک مکان انگیخته

همان: ۳۹۵

مردم به جای اشک به یک دم دو مردمه بر خاک تو جنابه چو جوزا گریسته

همان: ۵۳۴

مهر و مه بود چو جوزا دو به دو خادم طالع سرطان اسد

همان: ۸۶۸ و ← ۵۶۳

در ختم/العرايب نیز چنین آمده است:

از حال «صفا»، صفا پذیری مروا ز جمال «مروه» گیری

بینی دو برادران هم بوی یک رنگ همیشه روی در روی

چون جوزا فرق سر گشاده از یک مادر دوگانه زاده

همو ۱۳۸۶: ۱۵۲-۱۵۳

از سوی دیگر شاعر در این چند بیت آغازی جوزا را تکرار کرده است (صنعت بدیعی التزام). لازم به ذکر است که در این تعمد و التزام اشاره به مسئله‌ای نجومی نیز مدنظر شاعر بوده و آن این است که در مدلولات بروج بر شهرها و نواحی جوزا در اصفهان و همچنین کرمان شرکت دارند (← بیرونی، التفهیم، ص ۳۳۵).

ص ۴۳۰:

واحزنا گفته‌ام به شاهد حربا دی گلّه حربه جفای صفاهان

در متن سجادی (خاقانی ۱۳۷۴: ۳۵۷) و عبدالرسولی (همو ۱۳۱۶: ۳۶۱) نیز «واحزنا» آمده است؛ اما نسخه مجلس «واحرَبًا» ثبت کرده که بر اساس اصالت بدیعی و لفظی ضبط اصیل است؛ زیرا شاعر تعمداً میان این واژه، حربا و حربه، صنعت شبه‌اشتقاق آفریده است. واحرَبًا لفظی است که در هنگام مصیبت می‌گویند (← دهخدا ۱۳۷۳: ذیل «واحرباء»)

و با حال خاقانی در هنگام سرودن شعر نیز متناسب‌تر است. این واژه در قصیده دیگری از خاقانی که در مرثیه امام محمدبن یحیی گفته به صورت فاسد و تصحیف شده واحزنا ضبط شده که در آن موضع نیز نسخه مجلس واحربا آورده است:

خاقانی ۱۳۷۴: ۲۳۸

این صنعت در منشآت نیز در دو موضع به کاررفته که به دلیل قیاس با دو ضبط فاسد دیوان به صورت نادرست واحزنا ثبت شده است: «واحزنا، حربا که چون آشیان هدهد، رایحه منتنه دارد، به چه زهره با زهره الدتیا و غزاله زهرا، که بلقیس سبای سنای سماوی است، و بوسلیمان سحرگاهی مبشر قدوم او، گستاخی ملاحظت تواند نمود» (همو ۱۳۸۴: ۴۱). و: «واحزنا، که نه از حربا مختصر نظرتری، که حریت خود را در عبودیت آفتاب صرف سازد» (همان: ۱۱۹).^{۱۵}

ص ۴۵۶:

گر فتنه نباید که خیزد طیره منشین و طره مفشان
متن بر اساس چاپ عبدالرسولی است (همو ۱۳۱۶: ۳۵۲). در متن سجادی مصراع دوم چنین است: «طیره منشین و طره مفشان» (همو ۱۳۷۴: ۳۴۵). بر اساس اصالت بدیعی و لفظی، متن سجادی صحیح است، زیرا شاعر تناسب لفظی زیبایی میان «منشین» و «مفشان» آفریده، همچنان که بین «طیره» و «طره» نیز تناسب لفظی زیبایی برقرار کرده است؛ دلیل اساسی دیگر شواهدی است که از دیوان به دست می‌دهیم و شاعر در آنها این تناسب لطیف را رعایت کرده است:

طره مفشان کز هالالت عید جان بر ساختند
طیره منشین کز جمالت عشق لشکر ساختند

همان: ۱۱۲

طیره منشین که غرامت بر ماست
طره مفشان که قیامت برخاست

همان: ۵۵۶

طبع خلاق خاقانی در هر سه مورد، واژه‌های صنعت‌ساز را کنار هم آورده است تا

توان موسیقایی برجسته‌تری داشته باشند. نکتهٔ تعجب‌آور این است که در دو شاهد یادشده، کزازی ضبط صحیح را ثبت کرده است (← همو ۱۳۷۵: ۱۷۸ و ۸۰۴).

ص ۴۶۶:

بر دیدهٔ من خندی کاینجا ز چه می‌گرید گریند بر آن دیده کاینجا نشود گریان
متن بر اساس سجادی است (همو ۱۳۷۴: ۳۵۸) در متن عبدالرسولی به جای «گریند»،
«خندند» آمده (همو ۱۳۱۶: ۳۶۳) که بر اساس اصالت لفظی، ضبط صحیح است؛ زیرا
«خندند» هم تضاد است و هم در قرینه با «خندی» در مصراع اول است، همچنان‌که
«گریان» در مصراع دوم، در قرینه با «می‌گرید» است. چینش واژه‌ها (اصالت قرینگی)
خود زیبایی‌آفرین است و کارکرد بلاغی خاص دارد.

ص ۴۸۹:

در غمت ای زودسیر خون جگر می‌خورم تشنه بجز من که دید آبخورش آتشین
متن بر اساس چاپ عبدالرسولی است که در نسخه بدل آن «تشنهٔ دیرینه‌ام» آمده است
(← همو ۱۳۱۶: ۳۴۱). در متن سجادی «تشنهٔ دیرینه‌ام» ثبت شده است (همو ۱۳۷۴: ۳۳۴).
به دلیل اصالت تصویری و لفظی ضبط سجادی، اصیل است؛ زیرا تشنهٔ دیرینه با زودسیر
پارادوکس لفظی زیبایی می‌سازد، «تشنه» در مصراع دوم هم به ما می‌گوید که باید تشنه
در مصراع اول نیز باشد. سومین دلیل، شواهدی است که از دیوان به دست می‌دهیم:

من به تو ای زودسیر تشنهٔ دیرینه‌ام دشنه مکش همچو صبح، تشنه مکش چون سراب
همان: ۴۶

گر نه توای زودسیر تشنهٔ خون منی با من دیرینه‌دوست چند کنی دشمنی
همان: ۶۸۴

برو که تشنهٔ دیرینه‌ای به خون من آری نپرسم از تو که چون عمر زودسیر
همان: ۶۹۵

ص ۵۱۹:

صبح آمده زرین سلب، نوروز نوراهاں طلب زهره شکاف افتاده شب، وز زهره صفرا ریخته «زهره» خوانده شده که خوانشی نادرست است، خوانش صحیح، «زهره» است. بدیهی است که از زهره، صفرا می‌ریزد و نیز دلیلی نخواهد داشت که با آمدن صبح، زهره بترسد و صفرا بریزد؛ بلکه این شب است که در برابر روز قرار دارد و با دمیدن صبح، شکست می‌خورد. قیاس کنیم با

دهره برانداخت صبح، زهره برافکند پیکر آفاق گشت غرقه صفرای ناب
همو ۱۳۷۴: ۴۵

چون روز کشید دهرة عدل شب زهره خون‌فشان برافکند
همان: ۵۰۹

ص ۵۳۷:

دور فلک! ده جام را، از نور، عذرا داشته چون عده‌داران، چار مه در طارمی واداشته متن بر اساس چاپ عبدالرسولی است (همو ۱۳۱۶: ۳۹۵). در متن سجادی مصراع اول چنین آمده است: «دور فلک ده جام را ز آن نور عذرا داشته» (همو ۱۳۷۴: ۳۸۲). بر اساس اصالت تصویری، ضبط سجادی ارجحیت دارد؛ زیرا «نور عذرا»، استعاره از شراب است، شرابی که در خم، بکر مانده و «چار مه» از دسترس همگان دور بوده است، حال آنکه متن کزازی و عبدالرسولی فاقد این تصویر است.^{۱۶}

ص ۵۳۷:

جام بلور از جوهرش سقلاب و روم اندر برش از نار موسی پیکرش در کف بیضا داشته ضبط بر اساس متن عبدالرسولی است (همو ۱۳۱۶: ۳۹۵). در چاپ سجادی «با نور موسی پیکرش» آمده و در نسخه مجلس و پاریس «یا نار موسی پیکرش» ثبت شده است. (همو ۱۳۷۴: ۳۸۲) و همین ضبط اخیر، صحیح است؛ زیرا یکی از شگردها و ابزارهای سبکی و تصویری مورد توجه خاقانی برای به کار بردن تصویرهای متنوع،

استفاده از واژه «یا» است که صنعت بدیعی رجوع نیز می‌سازد. از آنجا که با استخدام این شگرد، تصویر متعدد می‌شود، این صنعت زیباتر جلوه می‌کند. شراب و جام بلور در مصراع اول به سقلاب و روم مانند شده است، شاعر در مصراع دوم، تشبیه تازه‌ای می‌آورد و شراب را به آتش موسی و جام بلور را به کف بیضای ایشان مانند می‌کند. خاقانی در موارد بسیاری از این شگرد بهره برده است:

چون بلبله دهان به دهان قدح برد گویی که عروه باد به عفرافرا فکند
یا فاخته که لب به لب بچه آورد از حلق ناردان مصفا برافکند

همو ۱۳۷۴: ۱۳۵

خشنیم تا ریزه ریم‌آهنی بر سر تیغ یمان خواهم افشاند
یا نحوس کید قاطع را ز جهل بر سعود شعریان خواهم فشاند
یا سم گوساله و دنبال گرگ بر سر طور و شبان خواهم فشاند
یا کلاهی کز گیا بافد شبان بر سر تاج کیان خواهم فشاند
یا دم‌الحیضی که از خرگوش ریخت بر صف شیر زیان خواهم فشاند
یا غبار لاشه دیو سپید بر سوار سیستان خواهم فشاند
یا لعاب ازدهای حمیری بر درفش کاویان خواهم فشاند

همان: ۱۴۲

در مشبک دریچه پنداری کآفتاب زحل‌خور اندازند
یا در آن خانه مگس‌گیران سرخ زنبور کافر اندازند

همان: ۴۶۶^{۱۷}

ص ۵۵۱:

آن جام جم‌پرورد کو؟ آن شاهد رخ‌زرد کو؟ آن عیسی هر درد کو؟ تریاق بیمار آمده
ضبط بر اساس متن عبدالرسولی است (همو ۱۳۱۶: ۴۰۸)، در سجادی «آن خام
خم‌پرورد» آمده است (همو ۱۳۷۴: ۳۸۹) و همین ضبط مرجح است. اساساً ضبط

عبدالرسولی و کزازی بیت را از لطافت می‌اندازد، زیرا سخن از شراب است نه از جام؛ مراد از «خام خم‌پرورد»، «شاهد رخ‌زرد»، «عیسی هر درد» و «تریاق بیمار»، شراب است. اصالت تصویری و بدیعی این ضبط را تأیید می‌کند؛ زیرا «تنسیق الصفات» بیت برجسته و قوی‌تر می‌شود.

ص ۵۷۳:

وز نور روی و صفوت لعل تو آورد در یک مکان هم آتش و هم کوثر آینه
متن بر اساس عبدالرسولی است (همو ۱۳۱۶: ۳۹۳). در متن سجادی مصراع اول چنین است: «وز نور و صفوت لب تو آورد عیان» (همو ۱۳۷۴: ۳۹۸). بر اساس اصالت تصویری متن سجادی اصیل است، زیرا مشبّه لب است نه روی و لب، بیت شاهد سخن ما را تأیید می‌کند:

هست لب لعل تو کوثر آتش‌نمای هست کف شهریار گوهر دریایمین

همان: ۳۳۵

ص ۵۸۵:

اینست مؤمن‌دل که گر پیشش بکشتندی چراغ طبع چون مومش چو موم اندر لکن بگریستی
در چاپ عبدالرسولی (همو ۱۳۱۶: ۴۵۶) و در سجادی (همو ۱۳۷۴: ۴۴۲) «مومین‌دل» آمده است؛ مومین در متن سجادی به دلیل اشتباه چاپی مؤمن ثبت شده است، زیرا ایشان در فرهنگ لغات و تعبیرات دیوان، «مومین‌دل» آورده‌اند (← سجادی ۱۳۸۲: ذیل «مومین‌دل»). و گویا کزازی این غلط چاپی را درست دانسته است. شاعر در بیتی دیگر «دل مومین» را به کار برده است:

بر دل مومین و جان مؤمنش مهر و مهر دین مهیا دیده‌ام

خاقانی ۱۳۷۴: ۲۷۳

ص ۵۹۶:

پیش که صبح بر درد شقه چرخ چنبری خیز مگر به برق می، برقع صبح بردری
در متن سجادی (همو ۱۳۷۴: ۴۲۵) و عبدالرسولی (همو ۱۳۱۶: ۴۳۳) «چتر چنبری» آمده

است. روشن است که متن فوق، فاسد است؛ زیرا هم اصالت تصویری «چتر چنبری» را درست می‌داند و هم اینکه «چرخ چنبری» در قافیه بیت سوم آمده است. «چتر چنبری» آسمان و مراد از شقه آن، شب و سیاهی آن است.

ص ۵۹۶:

نوبت صبح یک دم است، اینت شگرف اگر دهی داد دمی که صبحدم می‌دهدت به نوبری
در متن سجادی «نوبر صبح» آمده است (همو ۱۳۷۴: ۴۲۶). عبدالرسولی نیز «نوبر صبح» ضبط کرده است (همو ۱۳۱۶: ۴۳۳). دو نسخه «ل» و «ص» «نوبه صبح» آورده‌اند و کزازی ضبط خود را از این دو نسخه گرفته و نوبه را نوبت تغییر داده است، با این حال «نوبت صبح» فاسد است؛ زیرا بیت را از اوج زیبایی خود می‌اندازد. بر اساس اصالت تصویری نوبر صبح، ضبط اصیل است؛ زیرا یک تصویر است: تشبیه بلیغ اضافی. اصالت بدیعی و لفظی نیز نوبر صبح را تأیید می‌کند، نوبر با نوبر پایان مصراع صنعت ردالعجز علی الصدر می‌سازد.

ص ۶۸۹:

شبه سپیدباز بین، بر سر کوه بر، طله باز سپید روز بین بسته قباى زندگى
در متن عبدالرسولی «پر طلا» و در نسخه بدل «بر طله» آمده است (همو ۱۳۱۶: ۴۷۲). در متن سجادی «بر طله» ثبت شده است (همو ۱۳۷۴: ۴۶۰) ضبط کلی بیت مشکل ندارد؛ اما خوانش آن فاسد است، زیرا واژه «بر طله» است نه «بر، طله»، این واژه که به صورت برطل نیز آمده، به معنای شب‌کلاه و عرقچینی است که در زیر عمامه می‌نهادند و گاه به معنای مطلق کلاه است (← دُزى ۱۳۸۸: ۴۵، ۲۳۱-۲۳۴؛ سجادی ۱۳۸۲: ذیل «بر طله»). بر طله در اینجا استعاره از برف است که از این رو به باز سپید مانند شده است، از سوی دیگر با قبا در مصراع بعد تناسب تام دارد. کزازی در شرح بیت چنین می‌نویسد: «طله به معنی ابر تنگ است و با تشبیه ساده و مجمل، در رنگ به سپید باز مانند شده است» (کزازی ۱۳۸۶: ۷۰۸). حال در فضای زمستانی شعر، این ابر سپید نبوده،

بلکه تیره و سیاه بوده است، به قرینه بیت بعد:
قطره و میغ تیره بین شیر سفید و تخمگان عالم دردمند را کرده دوی زندگانی

ص ۷۱۷:

بی زبان لغت‌آرای به تازی و دریت چشم پر زیبق و گوش آمده کر باد پدر
در متن عبدالرسولی مصراع دوم چنین است: «گوش پر زیبق و چشم آمده در باد پدر»
(خاقانی ۱۳۱۶: ۵۵۶). در متن سجادی چنین آمده است: «گوش پر زیبق و چشم آمده
گر باد پدر» (همو ۱۳۷۴: ۵۴۵). کزازی در تبیین ضبط خود چنین نوشته است:

در متن سجادی: «گوش پر زیبق و چشم آمده گر باد»، در متن عبدالرسولی: «گوش
پر زیبق و چشم آمده در باد»؛ اما ریخت نخستین را معنایی سنجیده نیست و ریخت
دوم سست و ناشیوا است؛ می‌انگارم که ریخت درست همان است که در متن آمده
است. هر چند برای کری زیبق در گوش می‌کرده‌اند، در این بیت زیبق به استعاره از
دانه‌های اشک به کار برده شده است. خاقانی نیز به نفرین بر خویش، از خدا در
می‌خواهد که چشمش گریان باشد و گوشش کر، نیز می‌توان زیبق را کنایه از سپیدی
دانست؛ بدین‌سان، سخن‌سالار شروانی چشم خود را کور آرزو کرده است؛ زیرا
سپیدچشمی کنایه از کوری است (همو ۱۳۷۵: ۷۱۷).

مؤید شیرازی نیز ضبط عبدالرسولی را برگزیده و آورده است:

«آمده در» تصحیح قیاسی است، بنا بر معنی و برقرای تناسب لفظی (جناس ناقص) با
«دری» که در مصراع اول آمده، با جایگزینی ضبط عبدالرسولی. امروزه در مقام نفرین
می‌گویند: «چشم درآید»، ضبط سجادی «آمده گر» نادرست است و بی‌معنی (مؤید
شیرازی ۱۳۷۲: ۳۵۹).

آشکارا دیدیم که این دو خاقانی‌شناس ارجمند ضبط سجادی را بی‌معنی دانسته‌اند، دریغ از
اینکه ضبط صحیح، همان ضبط سجادی است؛ اما چون یک اشاره طبعی در بیت است،
کزازی، عبدالرسولی و مؤید شیرازی به علت درنیافتن آن، بی‌باکانه دست به تصرف در بیت

زده و آن را از ضبط اصیل خود دور انداخته‌اند. در این بیت گر آمدن چشم همان بیماری «الجرب فی العین» یکی از امراض پلک است، شیخ‌الرئیس در باب این بیماری چنین آورده است:

این بیماری از ماده شور بورکی، از خون تند مزاج، یا خلط تند مزاج دیگر ناشی است. که اول خارش است و بعداً گری می‌شود. اکثراً این حالت کمی بعد از قرحه چشم به وجود می‌آید. سرآغاز اندک خارش پدید آید، در نتیجه زبری و سرخی پلک، سرانجام انجیری شکل و قرحه می‌شود. و بعد از آنکه ترک از خارش و آماس شدید ظهور کرد، دانه‌های سخت پیدا می‌شوند (ابن‌سینا، قانون، ج ۳، ص ۲۴۶).

سبزواری می‌نویسد:

گر چشم آن است که اندرون پلک درشت و سرخ گردد و با خارش و آب ریختن بود یا جوشش کند و آنچه‌های خرد که سرهای آن سفید باشد و پوستی تنک از آن باز می‌شود یا و آنچه بر صورت دانه انجیر بود، علاجش فصد کردن و به قرص بنفشه تنقیه کردن و شیاف احمر لّین و شیاف سماق و در نوع آخر شیاف احمر حادّ و اخضر (سبزواری، زیبده، ص ۳۴۰).

میسری نیز در باب «الجرب فی العین» می‌گوید:

جرب در زیر پلک چشم مردم به سان گر باشد گر چو گندم
و گر نو باشد و باریک باشد امید به شدن نزدیک باشد
شیاف سرخ گر نه سبز باید کزان هر روز در دردش نماید

میسری، دانشنامه، ص ۶۶

در هدایة‌المتعلمین در باب «الجرب فی العین» آمده است: و بود که بر بسها (پلکها) خارش افتد، کی ورا «گر» خوانند و علاج وی شافۀ سبز بود، وگر به شافۀ سبز به نشود، بیاید تراشیدن به شکر و خون بردارد و مسهل خورد چند بار (اخوینی، هدایة، ص ۲۸۵). جرجانی نیز در اغراض الطبیّه چهار نوع آن را ذکر کرده و علاج هر یک را برشمرده است. (جرجانی، اغراض، ص ۵۲۱-۵۲۳). و همچنین است در جوامع کتاب

جالینوس فی الامراض الحادته فی العین (جالینوس، جوامع، ص ۸۲)، در المرشد فی العیون (العاقفی، المرشد، ص ۳۳۴-۳۳۹)، در تقویم/الأبدان (بغدادی، تقویم، ص ۷۸-۷۹)، در مفتاح الطب (ابن هندو، مفتاح، ص ۱۲۴)، در قرابادین کبیر (عقلی، قرابادین، ج ۱، ص ۶۳) و نیز در بیان الطب که از این بیماری صریحاً به اسم «گر پلک چشم» یاد شده است (تفلیسی، بیان، ص ۴۰۴-۴۰۵؛ جرجانی، خفی، ص ۱۴۸-۱۴۹؛ هروی، بحر الجواهر، ص ۸۱؛ بدیعات، ص ۹۶؛ الحاج قاسم محمد ۱۴۰۶: ۱۵۵-۱۵۶). گر آمدن چشم کنایه از کوری است، همچنانکه پر زبیق بودن گوش، کنایه از کری است.^{۱۸}

ص ۷۵۶:

زحل آن را کشد که زخم زند سر مریخ گوهر تیغش
گویی اندر بر زحل موشی است یا پلنگی است در بر تیغش

در چاپ عبدالرسولی (خاقانی ۱۳۱۶: ۵۳۶) و سجادی (همو ۱۳۷۴: ۴۸۸)، «در سر تیغش» آمده است و نسخه‌بدلی نیز ندارد. ضبط کزازی قیاسی است و در تبیین آن چنین نوشته‌اند: در متن سجادی و عبدالرسولی: «سر»، اما «بر» درست می‌نماید؛ زیرا بودن پلنگ بر سر تیغ چندان سنجیده و به آیین نیست. از دیگر سوی قافیۀ «سر» در آغازینۀ این بند به کار برده شده است. خاقانی بر آن است که پلنگ، با همه دلیری، در برابر تیغ ستوده به موشی هراسان و ناتوان می‌ماند در برابر کیوان؛ با تشبیه نهران، پلنگ به موش و تیغ به کیوان مانند شده است (همو ۱۳۷۵: ۷۵۶).

اشاره ظریف این دو بیت از نگاه مصحح به دور مانده است و هم از این رو برای سنجیده و به آیین کردن سخن در بیت دخل و تصرف صورت گرفته و از اصل خود دور ساخته شده است؛ اما اشاره یاد شده مشهور است: «چون پلنگ یکی را بزند، موش بیاید و بر او بشاشد، پس اندامش عفن گردد و از آن بمیرد و از این جهت در نگاه داشتن احتیاط تمام کنند» (رازی، نزهتنامه، ص ۵۵-۵۶). «پلنگ یا سگ دیوانه یکی را بگزد موش از هرکجا که تواند بیاید و بر او شاشد و هلاکش کند، پس بدین سبب در نگاه‌داشتن او حیلتهای سازند و احتیاط کند، که هر آنگاه چون بر او گمیز کرد، آنجا سیاه و عفن شود و بیش از چهارده

روز نماند» (همان، ص ۱۱۸). و: «اگر پلنگ کسی را جراحت کند، خویش را از موش نگاه باید داشت که چون بر وی گمیز کند، بمیرد» (تحفة الغریب، ص ۲۴).

در عجایب المخلوقات طوسی در باب پلنگ آمده است:

هرجا کی زخم کرد موش پدید آید و از آن هلاک شود بی‌زخم موش و این خاصیت است، پس مجروح را نگه دارند بر تختی و تخت در میان آب نهند تا نیک شود. و اگر موش راه یابد بوی بول بر آن کند، مجروح عفن گردد و تباہ شود. چهارده روز نگاه باید داشت (طوسی، عجایب، ص ۵۷۸).

در منافع حیوان آمده است: «و چون پلنگ یکی را بزند، موش بیاید و بر او شاشد و خال اندازد. اندامش عفن گردد، از آن بمیرد (مراغی، منافع، ص ۷۱). ابوریحان در آثار الباقیه می‌نویسد: کسی که او را پلنگ گاز گرفته باشد، چون موش به این قبیل زخم بسیار تمایل دارد، بر آن بول کند و شخص خواهد مرد (بیرونی، آثار، ص ۵۵۳). در تحفة حکیم مؤمن نیز آمده است: و موش چون بر زخم پلنگ بول کند باعث هلاک زخم‌دار گردد و مکرر به تجربه رسیده است. و لهذا در ولایت دارالمرز به جهت زخم پلنگ در میان آنها مکان خوابگاه ترتیب می‌دهند که موش عبور نتواند^{۱۹} نمود و او در این امر حریص است (حسینی، تحفه، ص ۶۳۱).

در نفایس الفنون آمده است:

و هر کسی را که پلنگ زخم زند از موش نگاه باید داشت؛ چه اگر بول موش برو آید به جزم هلاک شود و بنابراین جهت پلنگ‌گزیده در میان آب چهار چوب فرو برند و در آنجا جایی ترتیب دهند تا نیک نشود از آنجا بیرون نیارند. گویند شخصی را در میان آب جایی ساخته بودند موش‌گیری از بالای او می‌پرید و موش زنده در منقار داشت همین که برابر او رسید موش بول رها کرد و بر آن شخص آمد در دم هلاک شد (شمس‌الدین آملی، نفایس، ۳/۳۱۵).

هدایت در مفتاح‌الکنوز آورده است: مشهور است که هر که زخم پلنگ دارد، موش تا بر وی نمیزد، نمیرد (هدایت، مفتاح، ص ۳۴۹۹؛ ← انوری، دیوان، ص ۱۱۰۹). خاقانی در بیتی دیگر گفته است:

گر تو هستی خسته زخم پلنگ حادثات پس تو را از خاصیت هم گربه بهتر پاسبان
خاقانی ۱۳۷۴: ۳۲۶

منوچهری نیز گفته است:

هر که او مجروح گردد یک‌ره از نیش پلنگ موش گرد آید بر او، تا کار زیبا کند
منوچهری، دیوان، ص ۲۶

این دو بیت در حقیقت یک اطناب هنرمندانه از نوع «ایضاح بعد از ابهام» است؛ شاعر در بیت دوم روشن کرده و توضیح داده که چرا زحل آن کس را که تیغ ممدوح ضربه زده است، می‌کشد؛ به آن خاطر که یا در بر زحل موشی وجود دارد یا اینکه پلنگی در سر تیغ اوست.

سه. نتیجه‌گیری

انتظار می‌رفت دیوان خاقانی ویراسته میر جلال‌الدین کزازی با عنایت به چایها و تحقیقات پیشین و همچنین با پشتوانه خاقانی‌پژوهیهای محقق، تلاشی کارآمد باشد؛ تلاشی که دیوان خاقانی را از اغلاط و کاستیهای موجود رهایی بخشد. کزازی با آنکه توانسته است برخی از ضبطهای فاسد و کاستیها چاپ سجادی را برطرف سازد، اما بدان مطلوبی که دوستداران ادب و خاقانی در انتظار آن هستند، نه تنها دست نیازیده، بلکه شماری از ضبطهای اصیل چاپ سجادی را نیز به صورت نادرست در کار خود وارد کرده است. برای تبیین آسیب‌شناسی تلاش کزازی می‌توان به مواردی چند اشاره کرد:

الف. نداشتن معیارها و هنجارهای علمی و بنیادین در تصحیح.

ب. عدم بهره‌گیری از نسخ خطی معتبر و نویافته.

ج. عدم توجه دقیق به آثار دیگر خاقانی.

د. عدم تحقیق و رجوع به منابع در باب برخی اشارات مختلف.

هـ. پیروی غیرمحتاطانه از چاپ عبدالرسولی.

و. بدخوانی برخی از ابیات.

پی‌نوشتها

۱. برای آگاهی بیشتر در باب وجه‌غالب ← یاکوبسن ۱۳۷۷: ۳۲-۳۴.
۲. لازم است به این نکته مهم اشاره کنیم که در تصحیح دیوان خاقانی باید اندک نسخه‌بدل‌های عبدالرسولی حتماً مورد توجه قرار گیرند، وی در مقدمه دیوان در باب اهمیت این نسخه‌بدلها چنین نوشته است: «در بسیاری از مواضع نسخه‌بدل حاشیه از متن اولی است، ولی چون اغلب نسخ مطابق با متن بود تصرفی نکردم و به سلیقه و اختیار خوانندگان باز گذاشتم» (خاقانی ۱۳۱۶: ی).
۳. برای آگاهی از اختلافها در نامگذاری این صنعت، نک: همایی ۱۳۶۷: ۶۷؛ شمیسا ۱۳۸۱: ۸۲.
۴. در متن سجادی به صورت نادرست «پیس» است. از نسخه مجلس برگزیده‌ایم.
۵. خاقانی بار دیگر و در ضمن قطعه‌ای این واژه را به کار برده است که آن را نیز در هر سه متن دیوان به صورت فاسد «تخجم» ضبط کرده‌اند:
نام همای دولت و شهباز حضرت است نه کرکس فرخجی و نه زاغ تخجم است
خاقانی ۱۳۷۴: ۸۴۳؛ همو ۱۳۱۶: ۵۹۸؛ همو ۱۳۷۵: ۱۱۰۶
۶. این واژه در ختم/غرایب نیز آمده که یحیی قریب به صورت «تخجم» ضبط کرده است:
پیش درشان سپهر و انجم این بوده فرخج و آن تخجم
خاقانی ۱۳۵۷: ۱۲۲
۷. ← مهدوی فر ۱۳۹۱: ۱۸۳-۱۸۵.
۸. همچنین «سرخ‌چشم شدن» را کنایه از سخت غضبناک گشتن دانسته‌اند. فردوسی گفته است:
برآشفت بهرام و شد سرخ‌چشم ز گفتار پرموده آمد به خشم
دهخدا ۱۳۷۳: ذیل «سرخ‌چشم شدن»
۹. خاقانی در بسیاری از مواضع از پسوندهای صفت نسبی، چونان ادات تشبیه بهره‌گیری می‌کند، به این شواهد بنگرید:
فلک را یهودانه بر کتف ارزق یکی پاره زرد کتان نماید
خاقانی ۱۳۷۴: ۱۲۷
چون جنبش چرخ گندنایی کش باش گشنیز تویی دیگ فلک را خوش باش
همان: ۷۲۲

من بودم و آن نگار روحانی روی افکنده در آن دو زلف چو گانگی گوی

همان: ۷۳۹

در شاهد او فلک به فردی یهودی، در مثال دوم چرخ به گندنا و در بیت سوم زلف دلدار به چوگان مانند شده است.

۱۰. لازم به ذکر است که پیشتر علیرضا حاجیان‌نژاد نیز در مقاله‌ای با عنوان «دیدۀ آهوی دشت» به همین ضبط اصیل دست یافته‌اند، اما تحلیل ایشان بر اساس معیار مشخصی نیست؛ تحلیل ما و ایشان تنها در جواب نهایی به هم شباهت دارد ← حاجیان‌نژاد ۱۳۸۵: ۹۷-۱۱۶.

۱۱. ← ابوالقاسمی ۱۳۸۷: ۵۰.

۱۲. این لغزش در کتاب رخسار صبیح نیز دیده می‌شود (← کزازی ۱۳۸۷: ۳۰۸-۳۰۹).

۱۳. ظاهراً «نقش زیاده» در چاپ برهان قاطع بایستی همان «نقش زیاد» باشد، چنان‌که بهار عجم، به نقل از برهان، «نقش زیاد» آورده است (← تبریزی، برهان، ذیل «نقش زیاده»).

۱۴. شایان ذکر است که سجادی در فرهنگ لغات و تعبیرات دیوان متذکر شده‌اند که در بیت مورد بحث ما ظاهراً تنداستر تصحیف بیداستر است (← سجادی ۱۳۸۲: ذیل «بیدستر»).

۱۵. محمد روشن در باب «واحزنا» در شاهد اول می‌نویسد: «در متن بی‌نقطه است و واحربا خوانده می‌شود که به نظر مرحوم سید محمد فرزانه وجهی داشت، ولی خاقانی این ترکیب را در دو جای دیوان آورده است» (خاقانی ۱۳۸۴: ۴۰۹). جای دریغ است که ایشان به نسخه‌بدل دو شاهد دیوان ننگریسته‌اند تا عیناً شاهد باشد که واحربا ضبط اصیل تواند بود. خوشبختانه ایشان در مقاله‌ای که سالها پس از چاپ منشآت با عنوان «استدرکاتی بر منشآت خاقانی» نوشته‌اند، اگرچه هنوز نیز به نسخه‌بدل دیوان رجوع نکرده‌اند، اما بار دیگر از نظر مرحوم فرزانه سخن به میان آورده و افزوده‌اند که این مسأله را با دانشمند بزرگوار دکتر احمد مهدوی دامغانی در میان گذاشته‌اند و ایشان نیز ضبط واحربا اصیل دانسته‌اند و وریقه‌ای به دستشان داده‌اند که بر آن نوشته‌اند: «ینام المرء علی الکئل و لاینام علی الحرّ» (مرد بچه‌مرده را خواب هست ولی مال‌برده را نه)، و این روایتی از حضرت رسول اکرم (ص) است (← روشن ۱۳۸۵: ۴۳۲).

۱۶. این نکته نیز شایان ذکر است که «نور عذرا» را کنایه از مریم (ع) دانسته‌اند (← دهخدا ۱۳۷۳: ذیل «نور عذرا»). البته می‌توان بر پایه بیت خاقانی، آن را عیسی (ع) نیز گرفت.

۱۷. برای آگاهی از شواهد بیشتر ← دیوان، ص ۱۵۲، ۲۱۷، ۵۰۷، ۱۰۶، ۱۱۶، ۳۸۵، ۲۵۷؛ ختم‌الغرایب، ص ۱۵۱، ۱۵۲؛ مهدوی‌فر ۱۳۸۹: ۱۹۱-۱۹۳.

۱۸. خواجه نصیر در باب سیماب می‌نویسد: «سیماب مضرّ است جمله انواع حواس را. و مبطل است

علی‌الخصوص حاسه سمع و بصر را» (طوسی، *تسوخ‌نامه*، ص ۲۰۸-۲۰۹؛ ← کاشانی، *عرایس*، ص ۲۱۰). و
خواجه این مطلب را از *جواهرنامه نظامی* گرفته است: «دود سیماب مضر است جمله حواس را،
مبطل است علی‌الخصوص حاسه سمع و بصر را» (جوهری، *جواهرنامه*، ۲۹۸). شیخ‌الرئیس آورده است:
دود جیوه شنوایی را از بین می‌برد و نیز باعث کوری چشم می‌شود (ابن‌سینا، *قانون*، ج ۲، ص ۱۳۵).

خاقانی بارها در *دیوان* به این خاصیت زیبی یا سیماب اشاره کرده که از آن جمله است:

همه گیتی است بانگ هاون اما نشنود خواجه که سیماب ضلالت ریخت در گوش اهل خذلاتش

خاقانی ۱۳۷۴: ۲۱۵

گوش من بایستی از سیماب چشم انباشته تا فراق نازنینان را خبر نشنودمی

همان: ۴۴۲؛ همان: ۳۱۸؛ همان: ۹۰۲

۱۹. در متن *تحفه* «بتواند» که البته نادرست است (← حسینی، *تحفه*، ص ۶۳۱).

منابع

- ابن‌سینا، حسین بن عبدالله، *قانون*، ترجمه عبدالرحمن شرفکندی (هه‌ژار)، تهران، ۱۳۸۵.
- ابن‌قتیبه الدینوری، ابو محمد عبدالله بن مسلم، *الأنواء فی مواسم العرب*، [بی‌جا]، [بی‌تا].
- ابن‌هندو، ابوالفرج علی بن الحسین، *مفتاح الطب و منهاج الطلاب*، به کوشش مهدی محقق و محمدتقی دانش‌پژوه، تهران، ۱۳۶۸.
- ابوالقاسمی، محسن، ۱۳۸۷، *دستور تاریخی زبان فارسی*، تهران.
- ابونصر قمی، حسن بن علی، *المدخل الی علم احکام النجوم*، از مترجمی ناشناخته، به کوشش جلیل اخوان زنجانی، تهران، ۱۳۷۵.
- الاخوانی البخاری، ابوبکر بن ربیع بن احمد، *هدایة المتعلمین فی الطب*، به کوشش جلال متینی، مشهد، ۱۳۴۴.
- ادیب طوسی، محمدامین، ۱۳۸۸، *فرهنگ لغات ادبی*، تهران.
- انصاری شیرازی، علی بن حسین، *اختیارات بدیعی*، به کوشش محمدتقی میر، تهران، ۱۳۷۱.
- الأنطاکی، داود بن عمر، *تذکرة اولی الألباب و الجامع للعجب العجاب*، بیروت، [بی‌تا].
- انوری، اوحدالدین، *دیوان*، تصحیح محمدتقی مدرس‌رضوی، تهران، ۱۳۶۴.
- «بدیعات اختیاری»، به کوشش یوسف بیگ‌باباپور، *گنجینه بهارستان (مجموعه سه رساله در پزشکی)*، به کوشش مرکز پژوهش کتابخانه مجلس شورای اسلامی، تهران، ۱۳۸۶، ص ۵۷-۱۴۵.
- بغدادی، یحیی بن عیسی بن جزله، *تقویم الأبدان فی تدبیر الإنسان (منهاج‌البیان فی تدبیر الإنسان)*، به کوشش یوسف بیگ‌باباپور، قم، ۱۳۹۰.

- بهار، لاله تیک چند، بهار عجم، به کوشش کاظم دزفولیان، تهران، ۱۳۸۰.
- بیرونی، ابوریحان محمد بن احمد، آثار الباقیه، ترجمه اکبر داناسرشت، تهران، ۱۳۶۳.
- _____ التفهیم لاوائل صناعة التنجیم، به کوشش جلال الدین همایی، تهران، ۱۳۸۶.
- پادشاه، محمد، فرهنگ آندراج، به کوشش محمد دبیرسیاقی، تهران، ۱۳۳۵.
- تبریزی، محمدحسین بن خلف، برهان قاطع، به کوشش محمد معین، تهران، ۱۳۶۲.
- تنوی، ملا عبدالرشید، فرهنگ رشیدی، به کوشش اکبر بهداروند، تهران، ۱۳۸۶.
- تحفة الغرائب، منسوب به محمد بن ایوب الحاسب، به کوشش جلال متینی، تهران، ۱۳۷۱.
- تفلیسی، جیش بن ابراهیم بن محمد، بیان الطب، به کوشش سیدحسین رضوی برقی، تهران، ۱۳۹۰.
- ثروت، منصور، ۱۳۶۴، فرهنگ کنایات، تهران.
- _____، ۱۳۷۹، فرهنگ کنایات، تهران.
- جالینوس، «جوامع کتاب جالینوس فی الامراض الحادته فی العین»، ترجمه حنین بن اسحاق، به کوشش یوسف بیگ باباپور، شش رساله کهن پزشکی، قم، ۱۳۹۰، ص ۷۵-۹۳.
- جرجانی، سید اسماعیل، الاغراض الطبیّه و المباحث العلائیه، به کوشش حسن تاجبخش، تهران، ۱۳۸۴.
- _____، خُفّی علائمی (خُفّ علائمی یا الخفیه العلائیه)، به کوشش علی اکبر ولایتی و محمود نجم آبادی، تهران، ۱۳۷۷.
- جمال الدین انجو، حسین بن حسن، فرهنگ جهانگیری، ج ۲، به کوشش رحیم عقیفی، مشهد، ۱۳۵۹.
- جوهری نیشابوری، محمد بن ابی البرکات، جواهرنامه نظامی، به کوشش ایرج افشار (با همکاری محمدرسول دریاگشت)، تهران، ۱۳۸۳.
- الحاج قاسم محمد، محمود، ۱۴۰۶، «أمراض العین فی أرجوزه ابن طفیل»، المورد، المجلد الرابع العشر، العدد الرابع، ص ۱۵۳-۱۶۸.
- حاجیان نژاد، علیرضا، ۱۳۸۵، «دیده آهوی دشت (تحلیل و تصحیح یک بیت از دیوان خاقانی)»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، دوره ۵۷، ش ۱۷۸، تابستان، ص ۹۷-۱۱۶.
- حسینی، محمد مؤمن، تحفة حکیم مؤمن، تهران، [بی تا].
- خاقانی شروانی، افضل الدین ابراهیم، ۱۳۱۶، دیوان، به کوشش علی عبدالرسولی، تهران.
- خاقانی شروانی، افضل الدین بدیل، ۱۳۵۷، تحفة العراقین، به کوشش یحیی قریب، تهران.
- _____، ۱۳۸۷، تحفة العراقین (ختم الغرایب)، به کوشش علی صفری آق قلعه، تهران.
- _____، ۱۳۸۵، ختم الغرایب (نسخه خطی شماره ۸۴۵ کتابخانه ملی

- اتریش)، به کوشش ایرج افشار، تهران.
- _____، ۱۳۸۶، *ختم‌الغرایب (تحفة‌العراقین)*، به کوشش یوسف عالی عباس‌آباد، تهران.
- _____، ۱۳۷۴، *دیوان*، به کوشش ضیاء‌الدین سجادی، تهران.
- _____، ۱۳۸۴، *منشآت خاقانی*، به کوشش محمد روشن، تهران.
- دُزی، راینهارت پیتر آن، ۱۳۸۸، *فرهنگ البسة مسلمانان*، ترجمه حسینعلی هروی، تهران.
- دهخدا، علی‌اکبر، ۱۳۷۳، *لغتنامه*، تهران.
- رازی، شهرمدان بن ابی‌الخیر، *روضه‌المنجمین*، به کوشش جلیل اخوان زنجانی، تهران، ۱۳۸۲.
- _____، *زهننامه علائی*، به کوشش فرهنگ جهانپور، تهران، ۱۳۶۲.
- رامپوری، غیاث‌الدین محمد، *غیاث‌اللغات*، به کوشش منصور ثروت، تهران، ۱۳۶۳.
- روشن، محمد، ۱۳۸۵، «استدراکاتی بر منشآت خاقانی»، *آینه میراث*، دوره جدید، س ۴، ش ۳-۲، تابستان و پاییز، ص ۴۲۹-۴۳۷.
- سبزواری، محمدبن علاء‌الدین بن هبة‌الله، «زیده القوانین العلاج فی جمیع الأمراض»، به کوشش یوسف بیگ‌باباپور، *گنجینه بهارستان (مجموعه سه رساله در پزشکی)*، مرکز پژوهش کتابخانه مجلس شورای اسلامی، تهران، ۱۳۸۶، ص ۲۹۹-۴۷۷.
- سجادی، ضیاء‌الدین، ۱۳۸۲، *فرهنگ لغات و تعبیرات دیوان خاقانی شروانی*، تهران.
- سعدی شیرازی، مصلح‌بن عبدالله، *بوستان (سعدی‌نامه)*، به کوشش غلامحسین یوسفی، تهران، ۱۳۸۴.
- شمس‌الدین آملی، محمدبن محمود، *نقایس‌الفتون فی عرایس‌العیون*، به کوشش ابوالحسن شعرانی، تهران، ۱۳۸۹.
- شمیسا، سیروس، ۱۳۸۱، *نگاهی تازه به بدیع*، تهران.
- _____، ۱۳۸۷، *فرهنگ اشارات*، تهران.
- طوسی، محمدبن حسن، *تنسخ‌نامه ایلیخانی*، به کوشش سید محمدتقی مدرس رضوی، تهران، ۱۳۶۳.
- طوسی، محمدبن محمود، *عجایب‌المخلوقات و غرایب‌الموجودات*، به کوشش منوچهر ستوده، تهران، ۱۳۸۷.
- عقیلی خراسانی، محمدحسین‌بن محمد، *قربادین کبیر*، قم، ۱۳۹۰.
- _____، *مخزن‌الادویه*، تهران، ۱۳۷۱.
- الغافقی، محمدبن قسوم بن اسلم، *المرشد فی الطب‌العیون (طب‌العین للغافقی)*، تحقیق حسن علی حسن، بیروت، ۱۹۸۷.

- قطان مروزی، ابوعلی حسن بن علی بن محمد بن ابراهیم، *گیهان‌شناخت*، به کوشش علی صفری آق‌قلعه، تهران، ۱۳۹۰.
- قوام فاروقی، ابراهیم، *شرفنامه منیری یا فرهنگ ابراهیمی*، به کوشش حکیمه دبیران، تهران، ۱۳۸۵.
- کاشانی، ابوالقاسم عبدالله، *عرایس الجواهر و نقایس الأطایب*، به کوشش ایرج افشار، تهران، ۱۳۸۶.
- کزازی، میر جلال‌الدین، ۱۳۸۷، *رخسار صبح (گزارش جامه‌ای از افضل‌الدین بدیل خاقانی شروانی)*، تهران.
- _____ ۱۳۸۶، *گزارش دشواریهای دیوان خاقانی*، تهران.
- ماهیار، عباس، ۱۳۸۸، *مالک ملک سخن (شرح قصاید خاقانی)*، تهران.
- مؤید شیرازی، جعفر، ۱۳۷۲، *شعر خاقانی (گزیده اشعار با تصحیح و توضیح)*، شیراز.
- مختاری غزنوی، عثمان بن عمر، *دیوان*، به کوشش جلال‌الدین همایی، تهران، ۱۳۸۲.
- مراغی، عبدالهادی بن محمد، *منافع حیوان*، به کوشش محمد روشن، تهران، ۱۳۸۸.
- مصفی، ابوالفضل، ۱۳۸۸، *فرهنگ اصلاحات نجومی (همراه با واژه‌های کیهانی در شعر فارسی)*، تهران.
- معدن‌کن، معصومه، ۱۳۸۷، *جام عروس خاوری (شرح شش قصیده از دیوان خاقانی)*، تهران.
- معین، محمد، ۱۳۵۸، *حواشی دکتر محمد معین بر اشعار خاقانی شروانی*، به کوشش سیدضیاءالدین سجادی، تهران.
- منوچهری دامغانی، احمد بن قوص، *دیوان*، به کوشش سیدمحمد دبیرسیاقی، تهران، ۱۳۸۵.
- مهدوی‌فر، سعید، ۱۳۸۹، «آسیب‌شناسی تصحیح دیوان خاقانی براساس سبک شاعری او»، *فصلنامه سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*، س ۳، ش ۴ (پیاپی ۱۰)، زمستان، ص ۱۸۵-۲۰۶.
- _____ ۱۳۹۱، «اصالت تصویری مهم‌ترین معیار در تصحیح دیوان خاقانی»، *بوستان ادب*، س ۴، ش ۱، (پیاپی ۱۱)، بهار، ص ۱۶۱-۱۸۳.
- میسری، *دانشنامه در علم پزشکی*، به کوشش برات زنجانی، تهران، ۱۳۷۱.
- _____ ۱۳۴۹، «بَشَخْشُمُ یا بَجَخْشُمُ»، *راهنمای کتاب*، س ۱۳، ش ۱۰-۱۲، دی - اسفند، ص ۶۹۱-۶۹۴.
- مینوی، مجتبی، ۱۳۸۱، «بَشَخْشُمُ یا بَجَخْشُمُ»، *مینوی برگستره ادبیات فارسی (مجموعه مقالات)*، به کوشش ماه‌منیر مینوی، تهران، ص ۵۷۷-۵۸۰.
- هدایت، رضاقلی‌خان، «مفتاح‌الکنوز در شرح اشعار خاقانی»، به کوشش ضیاءالدین سجادی، *نامواره دکتر محمود افشار*، ج ۶، به کوشش ایرج افشار، تهران، ۱۳۷۰، ص ۳۴۲۲-۳۵۶۰.
- هروی، محمد بن یوسف، *بحر الجواهر*، به کوشش عبدالمجید، [بی‌جا]، ۱۲۴۶.

- همایی، جلال‌الدین، ۱۳۳۹، «عری = عرا»، *یغما*، ش ۱۵۱، بهمن، ص ۵۲۲-۵۲۵.

_____، ۱۳۶۷، *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، تهران.

- یاکوبسن، رومن، ۱۳۷۷، «وجه‌غالب»، ترجمه کیوان نریمانی، عصر پنج‌شنبه، س ۱، ش ۳-۲، آبان،

ص ۳۲-۳۴.

