

مجله‌ی بوستان ادب دانشگاه شیراز  
سال چهارم، شماره‌ی اول، بهار ۱۳۹۱، پیاپی ۱۱  
(مجله‌ی علوم اجتماعی و انسانی سابق)

## اصالت تصویری مهم‌ترین معیار در تصحیح دیوان خاقانی

سعید مهدوی‌فر\*

دانشگاه شهید چمران اهواز

به دکتر محمدرضا شفیعی‌کدکنی،  
متن‌شناس بزرگ ایران زمین

### چکیده

دیوان خاقانی شروانی به عنوان یکی از بیش‌بهاترین میراث ادب پارسی، شایسته‌ی تصحیح علمی و پیراسته است. علی‌رغم وجود سه تصحیح مشهور از این دیوان، همچنان اغلاط به نسبت زیادی در این چاپ‌ها دیده می‌شود. در این مقاله با پشتوانه‌ی تحلیل شگردهای شخصی تصویرپردازی خاقانی، به معرفی معیاری نویافته و بنیادین در تصحیح بایسته‌ی دیوان شاعر می‌پردازیم و برای اثبات کارآمدی آن، شماری از ضبط‌های نادرست چاپ سجّادی و کزّازی را مورد تصحیح علمی و انتقادی قرار می‌دهیم.

واژه‌های کلیدی: اصالت تصویری، تصحیح، تصویرسازی، خاقانی، قصاید.

### ۱. مقدمه

دیوان خاقانی شروانی به عنوان یکی از گران‌سنگ‌ترین متون نظم ادب پارسی، شایسته‌ی تصحیح علمی و پیراسته از اغلاط و کاستی‌هاست. پس از گذشت بیش از صد سال از اولین چاپ دیوان خاقانی (آن هم در هند)<sup>۱</sup> و علی‌رغم وجود چاپ‌های متعدد، همچنان اغلاط به نسبت زیادی در این چاپ‌ها دیده می‌شود. هریک از

---

\* کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی s.mahdavifar@yahoo.com

مصححان فرزانه‌ی 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 ارائه‌ی 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. تصویرپردازی مهم‌ترین شگرد هنری و در حقیقت، عنصر مرکزی شعر خاقانی است. باید با تحقیق در صورخیال شاعر، سبک خاص تصویرپردازی او را ترسیم کنیم و خطوط اصلی این سبک ویژه را معیاری برای تعیین ضابط‌های اصیل دیوان قرار دهیم. تحقیق در صورخیال 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 مرحله‌ی نخست، نگاهی انتقادی به سه چاپ مشهور دیوان و گذری بر پژوهش‌های دیگر محققان در پیراستن این چاپ‌ها خواهیم داشت. در مرحله‌ی 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 سجّادی و کزّازی 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 استفاده‌ی خاقانی‌پژوهان است. رنج فراوان، دقت و ظرافتی که آن مرحوم در تصحیح دیوان خاقانی داشته‌است، ستایش‌برانگیز است؛ فضل تقدم را نیز باید بر آن افزود. مرحوم عبدالرسولی مشخصاً از سه نسخه‌ی خطی ملک‌الشعرای بهار و یک نسخه‌ی آقای صادق انصاری اصفهانی بهره

برده‌است. بدان‌سان که شیوه‌ی 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 شده‌است، بی‌ذکر آن‌که از کدام نسخه گرفته شده‌است.

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

سجّادی توانسته‌است 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 کرده‌است؛ گویا این لغزش عمدتاً به آن علّت 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 گرفته‌است. 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 شده‌است. یکی از این محققان، خاقانی‌شناس گران‌مایه، میرجلال‌الدین کزّازی است. چاپ کزّازی به عنوان واپسین چاپ مشهور *دیوان خاقانی*، با عنایت به چاپ‌ها و تحقیقات پیشین و با پشتوانه‌ی خاقانی‌پژوهی‌های دیگر مصحح، باید تلاشی کارآمد باشد؛ تلاشی که انتظار می‌رفت *دیوان خاقانی* را از اغلاط و کاستی‌های موجود، رهایی بخشد. کار کزّازی 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 شده‌است. اساساً این‌گونه ویرایش متون، خاص محققانی چون کزّازی 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 بپردازیم و ببینیم که محقق عملاً در برگزیدن ضبط‌های صحیح و پیراستن ابیات از ضبط‌های فاسد تا چه حد موفق بوده‌است 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 *گزیده‌ی شعر خاقانی* آغاز شده‌است. 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 کرده‌است. (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 قصیده‌ی حرزالحجاز خاقانی»، نوشته‌ی مهدی نیک‌منش. (نیک‌منش، ۱۳۸۳: ۵۵-۶۸)

ب) «دیده‌ی آهوی دشت» (تحلیل و تصحیح یک بیت از دیوان خاقانی)، نوشته‌ی علیرضا حاجیان‌نژاد. (حاجیان‌نژاد، ۱۳۸۵: ۹۷-۱۱۶)

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

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

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

هریک از این پژوهش‌های ارزشمند، به نوبه‌ی 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 شانه‌ی محققان سنگینی می‌کرد.

#### ۴. آسیب‌شناسی تصحیحات دیوان خاقانی

عواملی چند، سبب گشته‌است 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 (ختم‌الغرایب و منشآت)، عدم بهره‌گیری از نسخه‌های خطی معتبر و متقدم، عدم تحقیق در زمینه‌ی اشارات مختلف و بدخوانی برخی از ابیات، از جمله‌ی این عوامل است.

به عقیده‌ی 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 ننهادند؛ 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 ضبط برپایه‌ی درک متن‌شناختی و خاقانی‌شناسی آنان بوده‌است؛ 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 داشته‌باشد که بتواند برای تصحیح آن متن به معیار یا معیارهایی خاص برسد و کار خود را براساس آن معیارها شروع کند. این امر درباره‌ی شاعران صاحب سبک، دارای اهمیت 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 زمینه‌ی 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 دست‌آمده‌ی ما «اصالت تصویری» است؛ خاقانی شاعری تصویرساز است و از تمامی پشتوانه‌ی عظیم فرهنگی برای ساختن تصاویر غریب و نوآیین بهره می‌گیرد، به نحوی که همین تصویرسازی‌ها «وجه‌غالب» (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؛ وجه‌غالبی است که یک‌پارچگی ساختار اثر را نیز تضمین می‌کند.<sup>۲</sup>

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 تعددها را کشف کنیم تا ضبط اصیل را بازشناسیم. بسیاری از ضبط‌ها را می‌توان با مراجعه به شواهد تصویری هم‌سان برگزید. باید با پیشینه و گنجینه‌ی تصویری خاقانی آشنایی کامل داشته‌باشیم تا بتوانیم گرایش‌های او را در حوزه‌ی مشبّه‌به‌ها 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 ختم‌الغریب و منشآت را مورد بررسی

قراردهیم تا گزاره‌های مشخص شده‌ی دیوان، مهر تأیید بخورد؛ در این صورت، تعدد 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 ویژه‌ی سبکی را در جایگاه هنجارهایی فرعی، در تصحیح خویش به کار گرفته‌ایم و ابیات متعددی را براساس آن‌ها تصحیح کرده‌ایم.

#### ۶. شیوه‌ی پژوهش

در این پژوهش، براساس هنجار اصالت تصویری، نمونه‌وار به تصحیح علمی و انتقادی مواردی از اغلاط و ضبط‌های فاسد چاپ سجّادی و کزّازی 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 شده‌ی خود می‌سنجیم و به تحلیل وجوه اصالت آن می‌پردازیم. در این کندوکاو همواره ذکر شواهد تأییدکننده و به دست آمده از آثار شاعر را مدنظر قرار می‌دهیم.

#### ۷. تصحیح انتقادی ابیات برگزیده

##### ۷.۱. دمید در شب آخر زمان سپیده‌ی صبح

پس از تو خفتن اصحاب کهف نیست روا

در متن سجّادی (خاقانی شروانی، ۱۳۷۴: ۱۲)، کزّازی (خاقانی شروانی، ۱۳۷۵: ۲۴) و عبدالرسولی، «سپیده‌ی صبح» آمده‌است؛ اما عبدالرسولی نسخه‌بدلی دارد: «سپیده‌ی حشر» (خاقانی شروانی، ۱۳۱۶: ۹) که ضبط اصیل است. براساس اصالت تصویری، هنگامی که شاعر یکی از لوازم مشبّه‌به (در این‌جا سپیده) را در کلام بیاورد، دیگر لازم نیست خود مشبّه‌به (در این‌جا صبح) را ذکر کند؛ چنین عملکردی -یعنی آوردن مشبّه‌به- تنها باعث زایل شدن جنبه‌ی تصویری و تخیلی کلام می‌شود و این عملکرد از خاقانی تصویرساز و لفظ‌آرا بعید است؛ سپیده‌ی حشر، اضافی استعاره‌ی (استعاره‌ی بالکنایه یا کنایی) است؛ حشر به صبح مانند شده‌است، همچنان که آخر زمان به شب. شواهد به دست آمده از دیوان نیز نظر ما را تأیید می‌کند:

گر بدرد صبح حشر سد سواد فلک ناخنی از سد شاه نشکند از هیچ باب  
(خاقانی شروانی، 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 نقبزن از صبحدم است  
(همان، ۸۱۹)

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

## ۲.۷. مغزشان در سر بیاشوبیم که پیلند از صفت

### پوستشان از سر برون آرم که پیسند از لقا

ضبط مطابق متن سجّادی (خاقانی شروانی، ۱۳۷۴: ۱۸) و کزّازی (خاقانی شروانی، ۱۳۷۵: ۲۴) است. در چاپ عبدالرسولی «مارند» آمده و «پیسند» را نسخه‌بدل داده‌است. (خاقانی شروانی، ۱۳۱۶: ۱۹) در نسخه‌ی مجلس «تیسند» ثبت شده که به سه دلیل، ضبط اصیل است: اول این که بر اساس اصالت تصویری، شاعر در مصراع اول، خصمان و حاسدانش را از جهت «صفت» به پیل مانند کرده‌است 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 لقای به ظاهر نکو دارند و در حقیقت، ذمّ موجهی به کار می‌برد. دوم این که «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 مدنظر داشته‌است. دلیل سوم، بیت شاهده‌ی است که از دیوان به دست می‌دهیم که شاعر، خصمان خویش را از دید ظاهرِ نیکو و رنگ‌رنگشان، به تیس مانند کرده‌است:

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

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



## ۳.۷. گر سما چون میم نام او نبودی از نخست

همچو نون درهم شکستی تاکنون سقف سما

ضبط براساس چاپ سجّادی (خاقانی شروانی، ۱۳۷۴: ۲۰) و کزازی (خاقانی شروانی، ۱۳۷۵: ۳۶) است. در چاپ عبدالرسولی «همچو سین» آمده است. (خاقانی شروانی، ۱۳۱۶: ۲۷)؛ بایدگفت ضبط عبدالرسولی، ضبط اصیل است: بر اساس تئوری تصویری، وجه شبه از مشبّه به دریافت می‌شود و در این بیت وجه شبه «درهم شکستن» است؛ حال باید بدانیم این وجه شبه با نون در تناسب است یا با سین؟ اگر زحمت رجوع به منابع را به خود بدهیم، در خواهیم یافت که سین در این جا اشاره به حرف سین در «خط دیوانی» است که 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 دوره صفویه کاربرد داشته است. (همایون‌فرخ، بی تا: ۸۳۶، نقل در: سجّادی، ۱۳۸۲: ذیل حرف دیوانی) از این رو پیداست که ضبط اصیل، سین است نه نون. آن چه سخن ما را قطعی می‌کند، شاهدهی است که از دیوان به دست می‌دهیم:

ببستم حرص را چشم و شکستم آزر 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.

## ۴.۷. دُردی مطبوخ بین بر سر سبزه ز سیل

شیشه‌ی بازیچه بین بر سر آب از حباب

ضبط براساس چاپ سجّادی (خاقانی شروانی، ۱۳۷۴: ۴۲) و کزازی (خاقانی شروانی، ۱۳۷۵: ۶۳) است. در چاپ عبدالرسولی «شیشه‌ی نارنج» آمده (خاقانی شروانی، ۱۳۱۶: ۴۳) که ضبط اصیل است. چرایی این ضبط اصیل در گرو دانستن این است که با توجه به مصراع اول، آیا شیشه‌ی بازیچه مشبّه به اصیلی است برای حباب یا شیشه‌ی نارنج؟ برای رسیدن به این سؤال نیز ناگزیریم به منابع و شروح، رجوع کنیم.

در فرهنگ لغات و تعبیرات دیوان خاقانی درباره‌ی «شیشه‌ی 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.» (سجادی، ۱۳۸۲: ذیل شیشه‌ی بازیچه) در گزارش دشواری‌های دیوان خاقانی نیز چنین می‌خوانیم: «شیشه‌ی بازیچه کنایه‌ی ایماست از تیل: گویچه‌هایی شیشه‌ای که کودکان با آن‌ها بازی می‌کنند.» (کزازی، ۱۳۸۶: ۹۶)

و اما درباره‌ی «شیشه‌ی نارنج»، در لغت‌نامه آمده است: «شیشه‌ی نارنج، آن است که اطفال نارنج را ساخته و در آن چراغ برافروزند و آن مانند شیشه‌ی 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 محبت‌نامه) گرفته است؛ عبدالوهاب درباره‌ی شیشه‌ی نارنج، چنین آورده است: «از شیشه‌ی نارنج، مقصود نارنجی باشد که آن را مجوف 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؛ شیشه‌ی نارنج، گزارشی دیگرگون دارد که خاقانی‌شناسان از آن غافل بوده‌اند، رضاقلی‌خان هدایت در شرح خود بر اشعار خاقانی با عنوان مفتاح‌الکنوز، 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 این که 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) سیروس شمیسا نیز سخن ایشان را تأیید می‌کند: وقتی نارنج کوچک بود آن را بر شاخه‌ی 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 این رو با توجه به دُردی مطبوخ در

اصالت تصویری مهم‌ترین معیار در تصحیح دیوان خاقانی ————— ۱۸۵

مصراع اول، جای سخنی باقی نمی‌ماند که ضبط اصیل «شیشه‌ی 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 آن‌چنان آمیخته  
(خاقانی شروانی، ۱۳۷۴: ۴۹۱)

در او قرصه‌ی خور ز چرخ ترنجی چو نارنج در شیشه بینی مصوّر  
(همان، ۸۸۳)

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

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

#### ۷.۵. سرگشته دلی داری در پای جهان مفکن

##### نارنج به سنگستان مسپار نگه‌دارش

ضبط مطابق متن سجّادی (خاقانی شروانی، ۱۳۷۴: ۷۷۸)، کزآزی (خاقانی شروانی، ۱۳۷۵: ۹۲۳) و عبدالرسولی (خاقانی شروانی، ۱۳۷۴: ۷۹۵) است. در نسخه‌بدل عبدالرسولی «چون شیشه دلی» آمده که ضبط اصیل است؛ زیرا با توجه به نارنج در مصراع دوم، شاعر به شیشه‌ی نارنج توجه دارد.

#### ۷.۶. سیاه‌خانه و عیدان سرخ بر دل من

##### حریف رضوان بود و حدائق اعناب

ضبط بر اساس چاپ سجّادی است (خاقانی شروانی، ۱۳۷۴: ۵۳) و کزآزی «عیدان سرخ‌دل» ضبط کرده‌است. (خاقانی شروانی، 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!» (خاقانی شروانی، ۱۳۱۶: ۵۴)

ضبط و معنای بیت، چندان دقیق درک نشده‌است و از سخن کزآزی در گزارش دشواری‌های دیوان، بهتر به این امر بهتر پی‌می‌بریم: عیدان جمع عود است، به معنی چوب. عیدان سرخ، در بیت، دور و ناساز می‌نماید. آیا خاقانی از آن، چوب‌های تفته و گذاخته را خواسته‌است که سرخ‌فام شده‌اند؟ آیا او می‌توانسته‌است در زندان همیشه در

آتش بسوزد؟ سیاه‌خانه را می‌توان کنایه از منقل و آتشدان نیز دانست که از دود، سیاه شده‌است. اگر چنین باشد، عیدان سرخ بسزا و در جای خویش به کار رفته‌است. اما سخن آشکارا، از بند و زندان است. به هر روی، خاقانی در این بیت، بر آن است که رنج‌های بند و زندان را بی‌هیچ ناله و گلایه برمی‌تافته‌است و آن‌ها در دل او، با بهره‌ها و شادی‌های بهشتی یک‌سان و هم‌سنگ می‌نموده‌است. عیدان، در زبان تازی، در معنی گونه‌ای از خرما بن نیز به کار می‌رود. در این معنی، با حدائق اعناب، ایهام تناسب می‌سازد. (کزآزی، ۱۳۸۶: ۱۱۶)

می‌توان براساس اصالت تصویری، ضبط صحیح و سرانجام معنی درست بیت را به دست داد: متن کزآزی و سجّادی فاسد است؛ براساس اصالت تصویری، در حوزه‌ی مشبّه و با توجه به مشبّه‌به (یعنی رضوان در مصراع دوم)، عیدان نمی‌تواند درست باشد؛ زیرا عیدان در قرینه با رضوان قرار گرفته‌است و در حقیقت، مشبّه آن است؛ در حالی که 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، جامه‌ی سرخ بر تن می‌کرده‌اند. (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، «سرخ چشم» خوانده‌است:

جوقی ازین زردگوش‌گاه غضب سرخ‌چشم هر یک طاغی و دیو رهبر طغیان او  
(خاقانی شروانی، ۱۳۷۴: ۳۶۶)<sup>۳</sup>

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 حدائق اعناب دارد. باید یادآور شد که در دو نسخه‌ی «مج» (مجلس) و «پا» (پاریس) «عیدان» آمده‌است که بی‌وجه نیست و آن را نیز باید درست دانست، اما غیلان وجه تصویری و مرجح‌تر کلام است.

## ۷.۷. بر لعاب گاو کوهی دیده‌ای آهوی دشت

## از لعاب زردمار کم‌زیان افشانده‌اند

ضبط بر اساس سجّادی (خاقانی شروانی، ۱۳۷۴: ۱۱۰) و کزّازی (خاقانی شروانی، ۱۳۷۵: ۱۶۴) است. در متن عبدالرسولی «دیده آهوی دشت» آمده‌است که آن را هم به صورت اضافی و هم به صورت فعلی، می‌توان خواند. بر اساس اصالت تصویری، «دیده‌ی آهوی دشت» ضبط اصیل است؛ زیرا در حوزه‌ی 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. دیده‌ی آهوی دشت، استعاره از نوشته‌ی 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: فعلیه عین الله لا عین السوء کیف جمع بین الظلمه. و کیف ضمّ الی بیاض لعاب الصیران سواد مقله الغزلان...» (خاقانی شروانی، ۱۳۸۴: ۱۷۶) و: «چند تشریف از آن مجلس به من خادم رسانیدند. به هیچ‌یکی را جواب ننوشتیم... این چه امانت و انصاف باشد که به جای آهوی/حور، نور منقط نماید؟ بدل غشاء احوی، هیمه‌ی نیم‌سوخته بیرون آورد؟» (همان، ۱۸۵ و ۱۸۶) و نیز مواردی که در کنار هم از لعاب گوزنان و چشم آهوان یاد کرده‌است: «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. گورسیرینی که عارض از لعاب گوزنان سپیدتر دارد.» (همان، ۹۰)<sup>۴</sup>

## ۷.۸. شب گیسوان گشاده چو جادوزنی به شکل

## بسته زبان ز دود گلوگاه مجمرش

ضبط بر اساس چاپ سجّادی (خاقانی شروانی، ۱۳۷۴: ۲۱۵) و عبدالرسولی (خاقانی شروانی، ۱۳۱۶: ۲۲۱) است. در نسخه‌بدل‌ها، نسخه‌های «مج» و «پا»، «زبان دود» ضبط کرده‌اند که ضبط مرجح است؛ زیرا غنای تصویری بیش‌تری دارد: «زبان دود» اضافه‌ی تشبیهی است، حال آن‌که «زبان ز دود» یک تشبیه مضمّر است. کزّازی نیز با ما هم‌عقیده‌است. (خاقانی شروانی، 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 کسره‌ی اضافه را انتخاب کنیم، در غیر این صورت، باید به همان صورت «از» ثبت شود. «از» در این موارد، از دیدگاه دستور تاریخی، نشانه‌ی اضافه است که به تدریج، کاربرد خود را از دست داده‌است؛<sup>۵</sup> در روزگار خاقانی، این کاربرد هنوز وجود داشته است.

### ۷.۹. از هر دریچه شکل صلیبی چو رومیان

#### بر زنگ رنگ روی بحیرا برافکنند

ضبط مطابق متن عبدالرسولی (خاقانی شروانی، ۱۳۱۶: ۱۴۲)، سجادی (خاقانی شروانی، ۱۳۷۴: ۱۳۴) و کزازی (خاقانی شروانی، ۱۳۷۵: ۱۹۱) است. در نسخه‌ی 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 مشبک قلعه‌ی بام آسمان نیزه‌بالا از برون خونین‌سنان افشانده‌اند  
(خاقانی شروانی، ۱۳۷۴: ۱۰۶)

منقل مربع کعبه‌سان، آشفته در وی رومیان لیبک‌گویان در میان، تن محرم‌آسا داشته  
(همان، ۳۸۲)

رومیان چون عرب فروگیرند قبله از رومیان کنیند امروز  
(همان، ۴۸۳)

در منشآت نیز چنین آمده‌است: «آن منقل نیز چون کعبه مربع نشسته، اما رومیان احرام‌گرفته در میانش به تضرع بانگ برآورده، بیمار چهره‌ی شیفته‌وار شده، همه بکر مادرزاد؛ اما کس دست به ایشان فراز نبرد که جوع‌الکلب دارند...» (خاقانی شروانی، ۱۳۸۴: ۲۹۵)

## ۱۰.۷. جسم بی اصلم طلسمم خوان نه حی ناطقم

## اسم بی ذاتم ز بادم دان نه نقش آزرَم

ضبط مطابق متن سجّادی (خاقانی شروانی، ۱۳۷۴: ۲۴۹)، کزازی (خاقانی شروانی، ۱۳۷۵: ۳۸۹) و عبدالرسولی (خاقانی شروانی، ۱۳۱۶: ۲۵۳) است. در نسخه‌ی مجلس، «زیادم» آمده که بر اساس اصالت تصویری، ضبط اصیل است. مراد از «زیاد» همان «نقش زیاد» است؛ «نقش زیاد» کنایه از اسم بلاسمی و آنچه قابل دیدن نباشد، دانسته شده است. (قوام فاروقی، ۱۳۸۵: ذیل نقش زیاد؛ تبریزی، ۱۳۶۲: ذیل نقش زیاده؛ ثروت، ۱۳۶۴: ذیل نقش زیاده؛ و: ثروت، ۱۳۷۹: ذیل نقش زیاده) در فرهنگ بهار عجم، «نقش زیاد» آمده است که: 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» [یعنی] اسم بلاسمی و آنچه قابل دیدن نباشد؛ چنانکه در این بیت از ابوطالب کلیم:

از هستی ام ار نیست نشان، نام بجا هست در نرد شب و روز جهان نقش زیادم

(بهار، ۱۳۸۰: ذیل نقش زیاد و ادیب طوسی، ۱۳۸۸: ذیل نقش زیاد)

در غیبات اللغات نیز آمده است: «در برهان» «نقش زیاد» اسم بلاسمی 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 زیاد کرده‌اند و تحقیق این در بیان لفظ «خال زیاد» مفصل مذکور شد، همان اصح است. (رامپوری، ۱۳۶۳: ذیل نقش زیاد)؛ درباره‌ی «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)

حقیقت آن است که مطلب برهان قاطع نقل قول دیگر لغت‌نویسان و شاید سخن صاحب شرفنامه‌ی منیری باشد؛ در این فرهنگ آمده است: نقش زیاد، یعنی اسم بلاسمی و آنچه قابل دیدن نبود. (قوام فاروقی، ۱۳۸۵: ذیل نقش زیاد)؛ و درباره‌ی

زیاد می‌نویسد: بازی دوم نرد است و آن هفت‌اند: یکم، فارد؛ دوم، زیاد؛ سیوم، ستا؛ چهارم، هزاران که آن را ده هزاران نیز گویندی؛ پنجم، خانه‌گیر؛ ششم، طویل؛ هفتم، منصوبه. و قیل نوعی از منصوبه‌ی نردبازی، هر نقشی که در کعبتین افتد هنگام باختن یکی از آن زیاد بازند ... (همان، ذیل زیاد؛ و: دهخدا، ۱۳۷۳: ذیل زیاد)<sup>۷</sup>

شواهد به دست آمده از دیوان و منشآت، ضبط ما را تأیید می‌کنند:

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

«مهران 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.» (خاقانی شروانی، ۱۳۸۴: ۱۲) یا: «و به هر بینت و اعراب، آتش غیرت در جان نفظویه زند و چون نمکش در آب بگدازد؛ و به نحو و قرأت، بوزید را نقش زیاد خواند و بو عمر را و او عمرو گرداند.» (همان، ۱۸۰) و: «و گفت: خاقانیا! باز این چه دست سوداست که گریبان‌گیرت شده‌است؟ باز این چه خار خیال است که در دامانت آویخته‌است؟ باز نقش زیاد می‌جویی؟ ظلّ عدم می‌طلبی؟ صورت معدوم الاسم را موجود الجسم می‌خواهی؟» (همان، ۱۹۶ و ۱۹۷)

#### ۱۱.۷. فقرست پیر مائده‌افکن که نفس را

##### بر آستان فقر ممکن در آورم

ضبط براساس چاپ سجّادی (خاقانی شروانی، ۱۳۷۴: ۲۴۱) است. در متن عبدالرسولی به جای «فقر»، «پیر» آمده (خاقانی شروانی، 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 تک‌رکنی (استعاره‌ای) در مصراع دوم می‌آورد و این رکن مشبّه‌به است؛ زیرا مهم‌ترین رکن یک تشبیه است. قیاس کنیم با:



دست‌من جوزا و کلکم حوت و معنی سنبله سنبله زاید ز حوت از جنبش جوزای من (خاقانی شروانی، ۱۳۷۴: ۳۲۴)

پس چون در مصراع اول، فقر را به پیری مائده‌افکن مانند کرده‌است، بر اساس این هنجار تصویری، در مصراع دوم «پیر» را حتماً ذکر می‌کند که مشبّه‌به است. با این معیار فرعی، به تصحیح ابیات دیگری می‌پردازیم:

#### ۱۲.۷. بسی زانیانند دور فلک را

##### از این دیر دارالزنا می‌گریزم

ضبط بر اساس چاپ سجّادی (خاقانی شروانی، ۱۳۷۴: ۲۹۱) و کزّازی (خاقانی شروانی، ۱۳۷۵: ۳۹۴) است. در متن عبدالرسولی «دار فلک را» آمده (خاقانی شروانی، ۱۳۱۶: ۲۸۱) و در نسخه بدل سجّادی، نسخه‌ی «مج»، «دیر فلک» ضبط کرده‌است که بر اساس آنچه گفته شد و به قرینه‌ی «دیر دارالزنا» در مصراع دوم، ضبط اصیل است.

#### ۱۳.۷. چیست جز خاک در این خانه‌ی چرخ

##### طعمه زین کاسه‌ی گردان چه کنم؟

ضبط بر اساس چاپ سجّادی است. (خاقانی شروانی، ۱۳۷۴: ۲۵۳) در نسخه‌های «مج» و «پا»، «کاسه‌ی چرخ» آمده و عبدالرسولی نیز «کاسه‌ی چرخ» آورده‌است. (خاقانی شروانی، ۱۳۱۶: ۲۵۸) روشن است که بر اساس اصالت تصویری و هنجار تصویری خاص خاقانی که بازگو شد، «کاسه‌ی چرخ» ضبط درست است.

#### ۱۴.۷. بلکه چو میزان دو میوه‌اند جنابه

##### عرش و جناب جهانگشای صفاهان

ضبط بر اساس چاپ کزّازی است. (خاقانی شروانی، ۱۳۷۵: ۴۲۵) عبدالرسولی نیز در متن «چو میزان» و در نسخه بدل «چو جوزا» آورده‌است. (خاقانی شروانی، ۱۳۱۶: ۳۵۸) متن سجّادی «چو جوزا» است. (خاقانی شروانی، ۱۳۷۴: ۳۵۴) بر اساس تئوری تصویری، وجه‌شبه از مشبّه‌به دریافت می‌شود؛ یعنی وجه‌شبه خصوصیتی ویژه از مشبّه‌به است؛ حال آن‌که میزان در شعر خاقانی به جنابه و دوتا بودن موصوف نیست؛ بلکه این جوزا (دوپیکر) است که در سخن شاعر، به دوگانگی و جنابه بودن موصوف

است؛ از این‌رو در حوزه‌ی مشبّه‌به، جوزا مشبّه‌به 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 ختم‌الغرایب:

نقش جوزا چون دو مغزاندریکی 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)

خورشیدپرست بـــودم اول / اکنون همه میل من به جوزاست  
شوری زدو عشق در سر ماست / 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 / مروا ز جمال مروه گیری  
بینی دوبرادران هم بوی / یک‌رنگ همیشه روی در روی  
چون جوزا فرق سر گشاده / از یک مادر دوگانه زاده  
(خاقانی شروانی، ۱۳۸۶: ۱۵۲ و ۱۵۳)

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

#### ۸. نتیجه‌گیری

مهم‌ترین عاملی که باعث شده‌است از داشتن چاپی 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 پشتوانه‌ی تحقیق گسترده و آکادمیک در صورخیال خاقانی، به معیار کارآمد «اصالت تصویری» دست یابیم و بر پایه‌ی آن، شماری از اغلاط دیوان خاقانی را تصحیح نماییم. مهم‌ترین فرایند شعری خاقانی، تصویرسازی است. او از تمام پشتوانه‌ی 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 داشته‌باشد، 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 داشته‌باشد که خود به تعیین ضبط‌های اصیل، کمک شایانی خواهدکرد. نگارنده‌ی این سطور امیدوار است بتواند براساس اصالت تصویری (و دو معیار نویافته‌ی دیگر) متن علمی و پیراسته‌ای از قصاید خاقانی با مقدمه و تعلیقات مفید، در اختیار دوست‌داران ادب و فرهنگ ایران زمین قراردهد.

#### یادداشت‌ها

۱. برای آگاهی بیش‌تر ر.ک. ردافر، ابوالقاسم. (۱۳۸۰). «خاقانی و هند». نشریه‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز، شماره‌ی ۱۷۸ و ۱۷۹، بهار و تابستان، صص ۹۵-۱۱۷.
۲. برای آگاهی بیش‌تر درباره‌ی وجه‌غالب ر.ک. یاکوبسن، رومن. (۱۳۷۷). «وجه غالب». ترجمه‌ی کیوان نریمانی، عصر پنج‌شنبه، سال اول، شماره‌ی ۲ و ۳، آبان، صص 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 گفته‌است:  
برآشفتم 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 «دیده‌ی آهوی دشت» به همین ضبط اصیل دست یافته‌است، اما تحلیل وی براساس معیار مشخصی نیست؛ تحلیل ما و ایشان تنها در جواب نهایی به هم شباهت دارد؛ ر.ک: حاجیان نژاد، ۱۳۸۵: ۹۷-۱۱۶.
۵. ر.ک: ابوالقاسمی، محسن. (۱۳۸۷). دستور تاریخی زبان فارسی. تهران: سمت، ص ۵۰.

۶. ظاهراً «نقش زیاده» در چاپ برهان قاطع باید همان نقش زیاد باشد؛ چنان‌که بهار عجم به نقل از برهان، «نقش زیاد» آورده‌است. (تبریزی، ۱۳۶۲: ذیل نقش زیاده؛ بهار، ۱۳۸۰: ذیل نقش زیاد)

۷. مدرّس رضوی نیز نوشته‌است: «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)

#### فهرست منابع

- ابوالقاسمی، محسن. (۱۳۸۷). دستور تاریخی زبان فارسی. تهران: سمت.
- ادیب طوسی، محمّدامین. (۱۳۸۸). فرهنگ لغات ادبی. تهران: موسسه‌ی مطالعات اسلامی.
- بهار، لاله تیک چند. (۱۳۸۰). بهار عجم. تصحیح کاظم دزفولیان، تهران: طلایه بیرونی، ابوریحان محمّدبن احمد. (۱۳۸۶). التفهیم لائائل صناعه التنجیم. تصحیح جلال‌الدین همایی، تهران: هما.
- پارسا، سیداحمد. (۱۳۸۶). «تصحیح دو تصحیف در دیوان خاقانی». نشریه دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، دوره‌ی جدید، شماره‌ی ۲۱، پیاپی ۱۸، زمستان، صص ۱-۱۵.
- تبریزی، محمّدحسین بن خلف. (۱۳۶۲). برهان قاطع. تصحیح محمّد معین، تهران: امیرکبیر.
- ثروت، منصور. (۱۳۶۴). فرهنگ کنایات. تهران: امیرکبیر.
- ثروت، منصور. (۱۳۷۹). فرهنگ کنایات. تهران: سخن.
- حاجیان‌نژاد، علیرضا. (۱۳۸۵). «دیده‌ی آهوی دشت» (تحلیل و تصحیح یک بیت از دیوان خاقانی). مجله‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، شماره‌ی ۱۷۸، تابستان، صص ۹۷-۱۱۶.
- خاقانی شروانی، افضل‌الدین ابراهیم. (۱۳۱۶). دیوان. تصحیح علی عبدالرسولی، تهران.

خاقانی شروانی، افضل‌الدین بدیل. (۱۳۷۴). *دیوان*. تصحیح ضیاء‌الدین سجّادی، تهران: زوآر.

خاقانی شروانی، افضل‌الدین بدیل. (۱۳۷۵). *دیوان*. ویراسته‌ی میرجلال‌الدین کزازی، تهران: نشر مرکز.

خاقانی شروانی، افضل‌الدین بدیل. (۱۳۸۴). *منشآت خاقانی*. تصحیح محمد روشن، تهران: دانشگاه تهران.

خاقانی شروانی، افضل‌الدین بدیل. (۱۳۸۶). *ختم‌الغرایب (تحفه‌العراقین)*، تصحیح یوسف عالی عباس‌آباد، چاپ اول، تهران: سخن.

خاقانی شروانی، افضل‌الدین بدیل. (۱۳۸۷). *تحفه‌العراقین (ختم‌الغرایب)*. تصحیح علی صفری آق‌قلعه، تهران: میراث مکتوب.

دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۳). *لغت‌نامه*. تهران: دانشگاه تهران.

رامپوری، غیاث‌الدین محمد. (۱۳۶۳). *غیاث‌اللغات*. به کوشش منصور ثروت، تهران: امیرکبیر.

ردافر، ابوالقاسم. (۱۳۸۰). «خاقانی و هند». *نشریه‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز*، شماره‌ی ۱۷۸ و ۱۷۹، بهار و تابستان، صص ۹۵-۱۱۷.

رضایی‌آباد، نجف‌علی. (۱۳۸۷). «تصحیح بیتی از افضل‌الدین خاقانی شروانی».

*نشریه‌ی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان*، دوره‌ی جدید،

شماره‌ی ۲۴، پیاپی ۲۱، زمستان، صص ۴۷-۵۱.

سجّادی، ضیاء‌الدین. (۱۳۸۲). *فرهنگ لغات و تعبیرات دیوان خاقانی شروانی*. تهران: زوآر.

سیف، عبدالرضا و مجید منصوری. (۱۳۸۹). «تصحیح و تحلیل چند تصحیف در شعر

خاقانی». *پژوهش‌نامه‌ی زبان و ادب فارسی (گوهر گویا)*، سال ۴، شماره‌ی ۱، پیاپی

۱۳، بهار، صص ۲۳-۴۶.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۷). *فرهنگ اشارات*. تهران: میترا.

قره‌گللو، سعید. (۱۳۷۲). «تأملی در دیوان خاقانی». *نشریه‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم*

*انسانی دانشگاه فردوسی مشهد*، سال ۲۶، شماره‌ی ۳ و ۴، پاییز و زمستان، صص

- قره‌بگلو، سعید. (۱۳۸۲). «تأملی در دیوان خاقانی». ساغری در میان سنگستان (مجموعه‌ی مقالات درباره‌ی زندگی، اندیشه و شعر خاقانی)، به اهتمام جمشید علی‌زاده، تهران: مرکز، صص ۱۲۸-۱۵۳.
- قوام فاروقی، ابراهیم. (۱۳۸۵). شرفنامه‌ی منیری یا فرهنگ ابراهیمی. تصحیح حکیمه دبیران، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- کزازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۸۶). گزارش دشواری‌های دیوان خاقانی. تهران: مرکز.
- مدرّس رضوی، سید محمدتقی. (۱۳۴۴). تعلیقات حدیقه الحقیقه. تهران: علمی.
- معموری، عبدالوهاب بن محمد. (بی‌تا). شرح دیوان خاقانی (محبّت‌نامه). نسخه‌ی خطی کتابخانه‌ی مجلس شورای اسلامی، شماره‌ی ۱۱۵۶۲.
- معین، محمد. (۱۳۵۸). حواشی دکتر محمد معین بر اشعار خاقانی شروانی. به کوشش سیدضیاءالدین سجّادی، تهران: انجمن استادان زبان و ادبیات فارسی.
- مؤید شیرازی، جعفر. (۱۳۷۲). شعر خاقانی. شیراز: دانشگاه شیراز.
- مهدوی‌فر، سعید. (۱۳۸۹). «آسیب‌شناسی تصحیح دیوان خاقانی براساس سبک شاعری او». فصلنامه‌ی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، سال ۳، شماره‌ی ۴، زمستان، صص ۱۸۵-۲۰۶.
- مهدوی‌فر، سعید. (۱۳۹۰). فرهنگ‌نامه‌ی تحلیلی تصاویر برجسته و بدیع در قصاید خاقانی شروانی، پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد، دانشگاه شهید چمران اهواز.
- نیک‌منش، مهدی. (۱۳۸۳). «تصحیح دو واژه از قصیده‌ی «حرز الحجاز» خاقانی». نشریه‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز، سال ۴۷، شماره‌ی مسلسل ۱۹۸، زمستان، صص ۵۵-۶۸.
- یاکوبسن، رومن. (۱۳۷۷). «وجه غالب». ترجمه‌ی کیوان نریمانی، عصر پنج‌شنبه، سال اول، شماره‌ی ۲ و ۳، آبان، صص ۳۲-۳۴.