زبان فارسی و گویش‌های ایرانی
سال پنجم، دوره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۹، شماره پیاپی ۱۰
نوع مقاله: پژوهشی صفحات ۱۰۱-۷۹
DOI:10.22124/plid.2020.12462.1340
DOR:20.1001.1.65852476.1399.5.2.4.2

ذکر شمه‌ای از محاسن نسخهٔ تهران در خوانش دیوان خاقانی

امیر سلطان محمدی[۱] ✉
سیدمنصور سادات ابراهیمی[۲]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۱/۱۲ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۸/۱۷

چکیده

خاقانی از خیال‌پردازترین شعرای زبان فارسی است. دریافت زوایای شعر او که در پردهٔ باریک‌اندیشی، خیال‌انگیزی، بهره‌گیری از علوم و فرهنگ عامه مستور است، از همان آغازین روزها کسانی چون شادی‌آبادی، معموری و آذری را به شرح اشعار وی واداشت. از آن پس کاتبان، شارحان و مصححان در گذرگاه خاقانی‌پژوهی، این بارِ سنگین را با خود تا دنیای چاپ و طبع آورده‌اند. پیچیدگی دیوان خاقانی، لغزشگاه همهٔ خاقانی‌پژوهان گردیده‌است؛ چنانکه هیچ نسخه، تصحیح و شرحی مبرا از عیب نیست. یکی از نسخ در تصحیح‌ها، طبع عبدالرسولی، موسوم به نسخهٔ تهران بود. سجادی با بهره‌گیری از نسخ لندن به‌عنوان نسخهٔ اساس و نسخ معتبر دیگر در کنار نسخهٔ تهران بار دیگر دیوان خاقانی را منتشر کرد. بعد از او نیز کزازی و منصور در این راه گام نهادند. با اینکه تصحیح سجادی بعد از طبع عبدالرسولی بود، اما در برخی موارد هنوز ضبط نسخهٔ تهران بر طبع سجادی برتری دارد. سجادی غالبا به خاطر اعتماد به نسخهٔ لندن و برای ارائهٔ وجهی جدید، مأنوس و متفاوت، وجه صحیح نسخهٔ تهران را نادیده گرفته، موارد سقیم را وارد متن خود کرده‌است. در این مقاله نمونه‌هایی از وجوه نسخهٔ تهران که در بیشتر موارد منحصر و غریب است، ارائه می‌شود و براهین صحت این وجوه با دلایل درون‌متنی، بیرون‌متنی، پیرامتنی و زیبایی‌شناسی اقامه می‌گردد.

واژگان کلیدی: خاقانی، دیوان، تصحیح، نسخهٔ تهران

۱. دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران. (نویسنده مسؤول) ✉ amirsoltanmohamadi6@gmail.com
۲. دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران.

۱- مقدمه

ذکر پژوهش‌ها در زمینهٔ دیوان خاقانی مجالی مفصل می‌طلبد. اولین تصحیح علمی از دیوان خاقانی را علی عبدالرسولی (سوای طبع نامطبوع هند) به دست داد. طبع وی، موسوم به نسخهٔ تهران، براساس مقابلهٔ نسخهٔ ملک‌الشعرای بهار، نسخهٔ صادق انصاری و چند نسخهٔ کهن دیگر است که مصحح شناسنامه‌ای از آنها به دست نداده‌است. بعد از عبدالرسولی، سجادی با بهره‌گیری از نسخهٔ لندن به‌عنوان نسخهٔ اساس و کمک گرفتن از نسخهٔ تهران، پاریس، مجلس و نسخهٔ صادق انصاری دیوانی از خاقانی ارائه داد که فاصلهٔ زیادی با متنی منقح از دیوان خاقانی دارد. با اینکه او با تکیه بر نسخهٔ لندن از همهٔ نسخ به شکل التقاطی بهره برده است، اما در طبعش گاه مواردی از نسخهٔ تهران به حاشیهٔ متن رفته‌اند که با توجه به شواهد درون‌متنی (شعر خاقانی)، برون‌متنی (شعر شاعران دیگر)، زیبایی‌شناسی و معلومات پیرامتنی (آثار جانبی دیگر علوم)، ارجح به نظر می‌رسند.

نگارندگان با توجه به اهمیت خاقانی در عرصهٔ ادبیات فارسی و عظمت و اقتدار او در عرصهٔ شعری در تمام تاریخ ادبیات فارسی، با سنجش وجوه موارد گزینش سجادی و طبع‌های دیگر مثل کزازی و منصور و مقایسهٔ آن با نسخهٔ تهران به اثبات صحت برخی از موارد در نسخهٔ تهران به اندازهٔ ضیق مجال پرداخته‌اند.

البته نتیجهٔ تحقیق نگارندگان به معنی برتری همه‌جانبهٔ نسخهٔ تهران نیست، زیرا در مواردی این نسخه نیز لغزش دارد. این تحقیق مزایای این نسخه را در خوانش دیوان خاقانی به اندازهٔ مجال تعریف‌شده و اهمیت آن را برای تصحیحات بعدی روشن خواهدساخت.

۲- متن مقاله

در موارد ذیل برخی وجوه متفاوت در نسخهٔ تهران و دیگر نسخ ذکر می‌گردد و علل برتری این نسخه با بررسی‌های جنبی عیان می‌گردد.

نُه حواس یا نُه خراس؟

ز نه حواس برون شو به کوی هشت صفات که هست حاصل این هشت، هشت باغ بقا
(خاقانی، ۱۳۸۸: ۱۳)

نسخهٔ تهران، تنها نسخه‌ای است که به جای وجه «نه حواس» وجه «نه خراس» را ضبط کرده است و به دلایلی که خواهدآمد، همین ضبط ارجح است.

اولا باید گفت: «نه حواس» هیچ توجیه معنایی و بیرونی برای انسان ندارد و انسان همیشه به داشتن پنج حس ظاهر و پنج حس باطن شهره است و این موضوع در کتب منطقی نیز مندرج است (نک. ابن‌سینا، ۱۳۷۵: ۲۵۲-۲۵۵ و رازی، ق۱۴۱۰، ج۲: ۳۳۵-۳۴۴).

ظاهرا همین نسخه‌های سقیم باعث تراشیدن مدخلی تحت عنوان «نه حواس» در «فرهنگ معین» گردیده و توجیهی به این وجه برای آن ذکر شده‌است که نه حواس یعنی ده حواس به جز حس مشترک. اینکه چرا باید حس مشترک از ده حواس منفک گردد و چرا حواس دیگر نباید از این ده حس جدا شوند و حس مشترک چه فضلی دارد که خاقانی مخاطب را از نه حواس منع می‌کند، ولی از حس مشترک منع نمی‌کند، سوال‌های بی‌پاسخی است که دلالت بر توجیه‌تراشی این مدخل در *فرهنگ معین* می‌کند. حس مشترک امتیاز خاصی نسبت به دیگر حواس که تعلق دنیوی را از انسان منقطع کند، ندارد و از قضا مدرک محسوسات گوناگون است و این امتیازی است که حس واهمه نیز دارد و فضلی برای قوهٔ مشترک نیست (نک. ابن‌سینا، ۱۳۷۵: ۵۹؛ بهمنیار، ۱۳۴۹: ۷۸۳ -۷۸۶؛ رازی، ق۱۴۱۰، ج۲: ۳۳۵). با این اوصاف، لزومی ندارد خاقانی این حس[1] را از دیگر حواس مستثنا کند. نهایتا اینکه در نظر حکما حواس باطن منفی تلقی نمی‌شوند و این حواس ظاهر است که مانع درک درست حواس باطن (نک. نصیرالدین طوسی، ق ۱۴۰۲، ج۲: ۳۴۶-۳۳۲) است و باید با تصفیهٔ آن به حواس دیگر که عامل ارتباط با جهان دیگر است، رسید (نک. نسفی، ۱۳۷۷: ۱۱۴). درحقیقت حواس باطن نامطلوب نیستند که خاقانی مخاطب را از آنها منع کند.

نکتهٔ دیگر قرینه‌سازی‌هایی است که در اشعار خاقانی راهگشای حل برخی ابیات است؛ چه تناسب‌های لفظی و چه معنایی. در بیت قبل از بیت مورد بحث ما، بیت زیر آمده‌است:

ز چار ارکان برگرد و پنج ارکان جوی که هست فایده(قائد)زین پنج، پنج نوبت لا
(۱۳۸۸: ۱۳)

به لحاظ تناسب معنایی چهار ارکان مقابل نه خراس است، چهار ارکان مجازا یعنی دنیای ماده و نه خراس نیز به معنای نه آسمان و مجازا دنیا است. نکتهٔ دیگر اینکه خراس به معنای آسمان بزرگ (دهخدا، ذیل خراس) به خاطر گردان بودن متناسب با عقیدهٔ قدما مبنی بر گردان بودن آسمان از یک طرف و نه طبقه بودن آسمان از طرف دیگر با بیت مورد بحث تناسب تام دارد و خاقانی و دیگر شاعران، آسمان و دنیا را بارها به خراس تشبیه کرده‌اند:

ای خداوند این کبود خراس بر تو از بنده صد هزار سپاس
(ناصرخسرو، ۱۳۸۹: ۲۵۴)

دوری کـــن ازیـــن خـــراس گـــردان کـــو دور شـــد از خـــلاص مـــردان
(نظامی، ۱۳۸۹: ۲۶۵)

نـی نـی مـن از خـراس فلـک برگذشـته‌ام سـر زان سـوی فلـک بـه تماشـا بـرآورم
(خاقانی، ۱۳۸۸: ۲۴۴)

این نوع تشبیه به دلیل وجود لخت «آس» در آسمان مزید چنین تخییلـی گردیـده‌اسـت. نکتهٔ دیگر اینکه اصولا جانوران در خراس چشم بسته‌اند و خاقانی می‌خواهد مخاطبان خـود را از این چشم‌بستگی تحذیر کند؛ مولانا در این باب و در ذم حواس انسانی گوید:

پـیش عقـل شـهر کلـی ایـن حـواس چـون خـران چشـم‌بسـته در خـراس
(۱۳۶۲: ۴۰۸)

نهایتا اینکه اگر کسی از خراس بیرون بیاید وارد کوچه می‌شود و در شعر خاقانی نیـز بایـد از خراس دنیا بیرون آمد تا وارد کوی هشت صفات گردید.

حضور یا ولوغ؟

خود به حضور سگی بحر نگـردد نجـس خود به وجود خـری خلـد نیابـد وبـا
(۱۳۸۸: ۳۸)

در تمامی نسخ، جز نسخهٔ تهران وجه مضبوط حضور است، امـا در نسـخهٔ تهـران «ولـوغ» ضبط گردیده‌است. بی‌شک اصل «اصالت وجه غریب» در نسخه‌شناسی هر پژوهنده‌ای را مایـل به بررسی وجه غریب ولوغ می‌کند. ولوغ در معنای آب خوردن سگ بـا زبـان (نـک. فیروزآبـادی: ذیل ولوغ) است. اما این تمام ماجرا نیست؛ حکم «ولوغ کلاب» یکی احادیث متـواتر و منقـول از پیامبر و حکم آن از بحث‌های فقهی مهم بوده (نک. شافعی العمرانی، ج۱، ۲۰۰۰: ۴۳۴ و ابـن عبـدالبر، ۱۴۱۴ق، ج۲۷: ۱۹۴) و بی‌شک خاقانی به پشتوانهٔ این حدیث، مصرع اول خود را مزین به تلمـیح کرده‌است و با وجه حضور این تلمیح، معیوب خواهد شد. علاوه‌بر بحـث روایـی و فقهـی ولـوغ کلاب، در امثالِ سائر اعراب نیز دقیقا ترجمهٔ مصرع مورد بحث خاقانی با ضبط ولوغ وارد اسـت و دلیل است بر صحت وجه ولوغ؛ در *شرح سنن ابی‌داوود* از قضا درباب فضایی مـوازی بـا بیـت خاقانی که نکوهش حساد و دشمنان است، آمده:

«حسـد الفتـی اذا لـم‌ینـالوا شـاوه و القـوم اعـداء لـه و خصـوم
(۱۳۸۸: ۳۸)

و فی مثل السائر: البحر لایکدره وقع الذباب و لاینجسه ولوغ الکـلاب» (۱۴۲۰: ج۳: ۴۹۹). دور است که ذهن نکته‌دان خاقانی با براهین روشنی چنین وجه حضور را گزیـده باشـد و دیگـران

ولوغ را وارد متن او کرده باشند، اما عکس این احتمال کاملا روشن و مستغنی از هر توضیحی است (نک. سلطان‌محمدی و سادات‌ابراهیمی، ۱۳۹۸: ۲۰۳).

دیت‌ستان یا ندب‌ستان؟

دل خاکی به دست‌خون افتاد اشک خونین دیت‌ستان برخاست
(۱۳۸۸: ۶۰)

دیت‌ستان به لحاظ معنایی، ماحصل منطقی ندارد. اشک از چه کسی می‌خواهد دیت بگیرد و چرا؟ دل خاقانی به مرحلهٔ دست‌خون (شرط‌بندی بر سر اعضای بدن) رسیده‌است و مرسوم نیست اگر هم کسی عضوی را باخته باشد، در گروبندی از کسی دیت بستاند. استعلامی (۱۳۸۷: ۲۶۵) بدون توجه به این بحث نوشته‌است خون قمارباز را می‌ریزند و دیه‌ای هم نمی‌پردازند. این بی‌توجهی سوای هم‌خوان نبودن فضای بیت با شرح وی است. نسخهٔ تهران وجه «ندب‌ستان» را دارد که علاوه‌بر تناسب معنایی که با دست‌خون به لحاظ لوازم بازی نرد دارد، به لحاظ منطقی نیز معنایی درخور دارد. ندب به معنای آن چیزی است که بر سر آن گرو بندند. مالی که در سبق و رمایه به برنده داده می‌شود (نک. دهخدا، ذیل ندب). برزگر خالقی (۱۳۸۸: ۳۱۹) و کزازی (۱۳۸۸: ۱۲۶) با اینکه وجه ندب‌ستان را انتخاب کرده‌اند، شرحی کلی از بیت داده‌اند و دلیلی برای گزینش درست خود ارائه نکرده‌اند. طبق عقاید قدما اشک، حاصل حرارتی است که از دل به شکل بخار به دماغ می‌آید و از چشم جاری می‌گردد. با این توضیحات دل خاکی قبل از رسیدن به مرحلهٔ دست‌خون اشک را که دارایی او بوده‌است، ریخته و در مرحلهٔ دستخون داو را بر سر تمام هستی خود که خون است، بسته‌است (نک. تفضلی، ۱۳۷۴: ۸۵-۸۶) و اشک گرو آن را که خون دل است، طلبیده و ریخته است. متناسب با همین مضمون، حافظ می‌گوید:

دل بسی خون به کف آورد ولی دیده بریخت الله الله که تلف کرد و که اندوخته بود
(۱۳۸۵: ۲۸۶)

و این بیت دیگر حافظ دقیقا بیان دیگری از بیت مورد بحث است که بعد از ریختن اشک نوبت به ریختن خون جگر می‌رسد که تمام دارایی جگر است:

در هجر تو گر چشم مرا آب نماند[۲] گو خون جگر ریز که معذور نماندست
(۱۳۶۲: ۹۴)

نکتهٔ ظریف و پایانی که به لحاظ زیبایی‌شناسی ضبط نسخهٔ تهران را موجه و مرجع جلوه می‌دهد، این است که خود ندب به معنای گریه کردن بر مرده و ذکر محاسن او بیان شده‌است و با ندبه (زاری کردن) از یک ریشه است و از این جهت و با وجه «ندب» ایهام بسیار زیبایی در بیت پدیدار می‌گردد. به یک معنا اینکه اشک خونین از دل بر سر گروی که با او بسته (دستخون) وجه گرو (ندب) را می‌ستاند و در معنای دیگر اینکه چشم برای دل که به دستخون افتاده و هستی خود را باخته‌است، گریه و زاری می‌کند و از این رو ندب با اشک تناسب تام و تمامی دارد.

مقری مصروع یا مقری مصر؟

به زلف مقری مصروع و موذن بسطام به سر منارهٔ موذن، به لب تنور قطاب
(۱۳۸۸: ۵۵)

این بیت در سوگندنامهٔ پرطمطراق خاقانی مضبوط است. این بیت نیز مانند قسمت دوم و سوم سوگندهای خاقانی طنزآمیز است و تعریض دارد. در مصرع اول بیت، خاقانی به زلف قاریان و موذنان قسم می‌خورد. ازآنجا که خاقانی در بسیاری از ابیات به قرینه‌سازی پایبند است، باید در مصرع اول به قرینهٔ بسطام جای‌نام دیگری بیاید و این جای‌نام از قضا در نسخهٔ تهران استنساخ گردیده‌است و آن به جای وجه مبهم و نامناسب «مصروع»، «مصر» است. ازآنجا که در لخت دوم مصرع اول به موذن بسطام اشاره شده‌است پس در لخت اول مصرع نیز باید به قاریان شهر یا جایی اشاره رود که در حقیقت این جای متناسب با نسخهٔ تهران مصر است. نکته‌ای که به لحاظ تاریخی مؤید وجه نسخهٔ تهران است این است که قاریان مصر در طول تاریخ همیشه شهره بوده‌اند و ناصرخسرو (۱۳۷۰: ۶۲) نیز در *سفرنامهٔ* خود از حضور پررنگ قاریان مصری یاد می‌کند. نکتهٔ دیگری که ضبط مصر را تأیید می‌کند، این است که در زمانهٔ خاقانی مصریان اسماعیلی‌مذهب هستند و چنانکه مشهور است اسماعیلیان گیسوان خود را بلند می‌گذاشته‌اند، چنانکه ناصرخسرو می‌گوید:

گیسوی من به سوی من نَد و ریحان است گر به چشم تو همی تافته مار آید
(همو، ۱۳۸۶: ۱۶۵)

از این‌رو، خاقانی به طنز به گیسوان آنها قسم یاد می‌کند.

نظر یا ظفر؟

کشت امید چون نرویاند گریه کو فتح باب هر نظر است

(۶۷ :۱۳۸۸)

مطابق ضبط سجادی که ضبط اکثریت نسخ نیز هست، بیت به لحاظ معنایی، سست به نظر می‌رسد. کزازی (۱۳۸۸: ۳۳۶) در شرح خود به این بیت نپرداخته‌است. برزگرخالقی نیز با اینکه ظفر آورده، توضیحی در باب گزینش خود نیاورده‌است. استعلامی (۱۳۸۷: ۲۷۹) اما نظر را آورده و نوشته‌است: چرا گریه باعث برآوردن آرزوها نمی‌شود که هیچ ربطی به فضای بیت ندارد! فتح باب در یکی از دو معنای، گشایش در و باران (به استعاره گریه) (نک. سلطان‌محمدی و سادات‌ابراهیمی، ۱۳۹۵: ۷۵-۷۸) برای همخوانی با «نظر» ناملموس و نامأنوس است و ایهام پرداختهٔ ذهن خاقانی در این باب مخدوش می‌گردد. گریه باعث گشایش چشم نمی‌شود، بلکه ضعف چشم و سپیدی آن را باعث می‌گردد و شواهد شعری در این زمینه بسیار و مضمون مستغنی از ذکر شاهد است. گریه در روایات و مضامین شعری عامل گشایش و پیروزی است و این مضمون متناسب است با وجه «ظفر» که در نسخهٔ تهران مضبوط است؛ برای مثال در مثنوی در داستان کودک حلوافروش آمده‌است:

تا نگرید کودک حلوا فروش بحر رحمت در نمی‌آید به جوش

(۲۲۱ :۱۳۶۲)

و ازقضا اینکه گریه عامل رحمت و گشایش است، پایهٔ روایی بسیار مستحکمی دارد (نک. جاحظ، ۱۹۴۸، ج۳: ۱۵۱؛ ابونعیم اصفهانی، ۱۹۳۲، ج۵: ۲۳۵ و ابن‌قتیبه، ۱۹۲۸،ج۲: ۳۵۹). ازاین‌رو گریه در احادیث ائمه و مشایخ ممدوح و خشک‌چشمی مذموم بوده‌است (نک. سلمی، ۱۹۵۳، ج۱: ۸۱). اهمیت گریه برای جذب رحمت خدا و گشایش و ظفر به حدی بوده که مجالسی با نام «محضر» برپا می‌شده و در آن حاضران می‌گریستند و پس از آن طعام می‌خورده‌اند (ابونعیم اصفهانی، ۱۹۳۲: ج۲: ۳۴۷). نکتهٔ دیگر اینکه فتح و ظفر را خاقانی بارها در کنار هم آورده‌است:

مس ملکت زر از آن گشت که وقف کف اوست کیمیایی که ز فتح و ظفر آمیخته‌اند

(۱۱۹ :۱۳۸۸)

بحث دیگری که ضبط ظفر را تأیید می‌کند این است که ظفر در معنای زمین پست گیاهناک است (نک. دهخدا، ۱۳۳۶: ذیل ظفر) که با کشت و روییدن ایهام تناسب زیبایی برقرار می‌کند که از ویژگی‌های سبکی خاقانی است. همچنین ظفر یادآورد ظفرالعین که بیماری است که بر ملتحم پدید آید و علامتش آن باشد که چون درنگری در طبقهٔ ملتحم، جسمی بینی از ماق رسته عصبانی و بر روی ملتحم بررفته و نسج کرده و فراخ باز شده و هر روز زیادت می‌شود تا برورد بر طبقهٔ قرنی، و باشد که برسد تا به حدقه، و باشد که حدقه را

بپوشاند و بینایی بازدارد؛ و باشد که ناخنه هم از ماق بروید و هم از لحاظ و از هر دو سو بر طبقهٔ ملتحم برود تا از هر دو سو در هم آید و حدقه را بپوشاند و چشم را تاریک کند» (جرجانی یمانی، ۱۳۹۱: ۱۶۲) و نیز یکی از دلایل آن آب دویدن زیاد از چشم است (همان: ۱۶۳).

مرغ ناله‌آور یا مرغ نامه‌آور؟

کم ز مرغ ناله‌آور نیست نزد بیدلان یاسج ترکان غمزش کز کمان افشانده‌اند
(۱۳۸۸: ۱۰۷)

وجه «ناله‌آور» علاوه‌بر اینکه غریب است، متناسب با فضای بیت و مفهوم نیز نیست. استعلامی (۱۳۸۷: ۴۰۰) برای توجیه همین وجه شرحی عجیب و دور از ذهن از بیت ارائه داده؛ «در مقابل غمزهٔ او جواب این است که عاشق چون مرغ بنالد!». مشهود است که هیچ ارتباطی بین شرح و بیت نیست. اصولا عشاق برای رسیدن پیام از معشوق منتظر مرغ نامه‌آور هستند نه مرغ ناله‌آور. برزگرخالقی نیز وجه نامه‌آور را بدون توضیحی برای ترجیح این وجه آورده است. ضمن اینکه کمان ابروی معشوق با ناز و کرشمه‌اش پیامی به عاشق می‌رساند و از این رو برابرنهادی آن با مرغ نامه‌آور درست است. بنابراین وجه «مرغ نامه‌آور» که در نسخهٔ تهران آمده‌است، مرجح می‌نماید. حافظ در پیام‌رسانی ابروی معشوق می‌گوید:

عفاالله چین ابرویش اگرچه ناتوانم کرد به عشوه هم پیامی بر سر بیمار می‌آورد
(۱۳۸۵: ۱۹۸)

میوه و شاخه یا سایه و شایه؟

نخل موصل شده ترنج و رطب داشت میوه و شاخش فراخ و تام برآمد
(۱۳۸۸: ۱۴۶)

بیت در مدح «رکن‌الدین محمدبن عبدالرحمن» است و محصول خوابی که خاقانی دیده‌است. در وجه بالا، هرچند به‌ظاهر مشکلی نیست اما اگر در مصراع دوم قائل به لف و نشر باشیم، میوه یا شاخه نمی‌توانند فراخ باشند، میوه در رسیدگی و تام بودن به نقطهٔ کمال می‌رسد و شاخه در بلندی. اصولا از میوه و سایهٔ درختان استفاده می‌شود و اگر درخت بی‌میوه باشد، سایهٔ او مطلوب است. از بین شارحان استعلامی (۱۳۸۷: ۵۰۹) و برزگرخالقی (۱۳۸۸: ۶۱۶) بی‌توجه به این ظرایف با تسامح از شرح بیت درگذشته‌اند. خاقانی فرزند خود را به سرو تشبیه کرده و سایهٔ او را خواستار است:

راه درمانش بجویید و بکوشید در آنـک سرو و خورشید مرا سایه و فر باز دهید
(۱۳۸۸: ۱۶۳)

و گستردگی سایهٔ درخت مضمونِ شعریِ پرتکراری است و اصولا گستردن سایه جدای از درخت مناسب است؛ فردوسی در باب رستم از زبان فرامرز می‌گوید:

نبد جای تن را همی بر دو تخت تنی بود وگر سایه‌گستر درخت
(۱۳۸۶، دفتر۵: ۴۵۹)

با این اوصاف وجه «سایه و شایه» که در معنای سایه و میوهٔ درخت است و مضبوط در نسخهٔ تهران، مناسب‌تر است. این همان وجهی است که کزازی (۱۳۸۸: ۱۷۸) نیز آن را پذیرفته و شرح کرده اما وی توضیحات نسخه‌شناسی و دلایل ترجیح این وجه را مشخص نکرده‌است. وجه «شایه» به دلیل جناس و نیز اینکه مناسب معنا و فضای بیت است، ارجح می‌نماید. ضمن اینکه غریب بودن وجه شایه، تغییر آن به دست کاتبان را امری کاملا محتمل می‌سازد و عکس آن ممتنع می‌نماید. ازآنجا که برخی کاتبان این واژه را نامأنوس یافته‌اند آن را به شاخه تبدیل کرده‌اند. نکتهٔ برون‌متنی دیگری که این تحریف را به دست کاتبان عیان می‌کند، دست‌بردی است که در شعر نظامی گنجه‌ای در باب همین وجه صورت گرفته‌است. در *شرف‌نامهٔ* مصحح وحیددستگردی دو بیت به شکل زیر مسطور است:

برومند باد آن همایون درخت که در سایهٔ او توان برد رخت
گه از میوه آرایش خوان دهد گه از سایه آرایش جان دهد
(۱۳۸۸: ۱۳۴)

در *لغت‌نامهٔ* دهخدا (ذیل شایه) این دو بیت به نقل از فرهنگ نظام به جای «میوه» در مصرع سوم «شایه» ضبط شده‌است که بی‌شک برگرفته از نسخه‌ای اصیل است. سبک مشترک نظامی و خاقانی، جغرافیا و تاریخ مشترک و تعاملات شعری این دو دلیل محکمی برای اصالت وجه کم‌رنگ‌شده (شایه) در آثار این دو شاعر است.

آبله یا آینه؟

آبلهٔ سینه دید زلزلهٔ آه من سقف فلک را به صبح کرده خراب و یباب
(۱۳۸۸: ۴۷)

هرچند در مضامین شعری میان آه و آبله علاوه‌بر آه و آینه رابطه‌ای پرتکرار وجود دارد، اما اصولا آه باعث آبله بر روی لب می‌گردد نه آبلهٔ روی سینه، و خاقانی خود بارها در اشعارش به رابطهٔ لب و آبله پرداخته‌است.

بینی که لب دجله کف چون به دهـان آورد گویی ز تف آهـش لـب آبلـه زد چنـدان
(همان: ۳۵۸)

و گویا همین ضایعهٔ سبق‌الذهنی باعث متبادر شدن واژهٔ آبله به جای آینه در ذهن کاتبـان گردیده است، ضمن اینکه خاقانی در این موضع اصلا قصد نـدارد بگویـد کـه آه او باعـث آبلـهٔ سینه گردیده‌است، خاقانی در اینجا از تأثیر آه خود در خراب کردن و تأثیر گذاشـتن بـر فلـک صحبت می‌کند. او بارها با آه خود و تأثیر آن بر فلک مضمون‌سازی کرده‌است:

تیربـاران دعـا دارم سـپر چـون نفکنـد این کهن‌گرگ خشـن بـارانی از غوغـای مـن
(همان: ۳۲۱)

آه جان‌فرسای اگر در سینه نشکسـتی مـرا اینکه جان فرسودم از آه، آسـمان فرسـودمی
(همان: ۴۴۲)

نهایتا باید گفت بیت در طبع سجادی معنایی مطلوب ندارد و دو مصرع به شکلی بی‌انـدام، بی‌معنا می‌شوند، ضمن اینکه از فضای قصیده که در این بخش به شـکل روایـی اسـت (آمـدن خضر به بالین خاقانی و خطاب کردن او) نیز منفک خواهد شد. با توجه به وجه مثبت در طبـع سجادی، مشخص نیست نهاد بیت در مصرع اول «آبلهٔ سینه» است یا «زلزلهٔ آه من» یا خضـر. استعلامی (۱۳۸۷: ۲۲۲) با پذیرش این وجه معنایی ارائه کرده‌است که به لحاظ منطق شـعری و نحوی سست است. وی نوشته: خضر آبلهٔ سینه (زخم عشق) را می‌بیند و نیـز مـی‌بینـد کـه آه سوزناک دارد به آسمان می‌رسد. این معنـا بـا سـاختار دسـتوری بیـت همخـوان نیسـت، امـا استعلامی برای توجیه آن دست به چنین معناسازی غریبی زده‌است. وجه منفرد نسخهٔ تهـران هم به لحاظ منطق روایی مطلع جدید و هم به لحاظ دستوری، معنایی مطبوع دارد:

ز آینـهٔ سـینه دیـد زلزلـهٔ آه مـن سقف فلک را به صبح کرده خراب و یبـاب

خاقانی در این بیت با اشاره به یک مضمون عرفانی-ادبی و حتی قرآنی[۳] که دل چون آینـه محل تجلی حقایق است (نک. ابن‌کمونه، ۱۴۰۲: ۵۸۶ و قشـیری، ۱۹۸۹: ۱۷۶) ایـن فضـا را پرداختـه است. خاقانی در جای دیگر می‌گوید:

سـاختم آیینـه دل یـافتم آب حیـات گرچه باور نایدت هم خضر و هم اسـکندرم
(۱۳۸۸: ۲۴۸)

ضمن اینکه همراهی سینه که مجازا در معنای قلب است و فلک را می‌توان ناشـی از توجـه خاقانی به حدیثی چون «قلب المومن عرش الله» پنداشت. با این اوصاف خضر از آینـهٔ دل کـه محل کسب معرفت است، دریافت که زلزلهٔ آه من چگونه سقف فلک را ویران کرد. چنانکه آمد

زلزلهٔ آه منظور همان دعای صبحگاهی است که فلک را می‌فرساید. نهایتا اینکه ازآنجا که سقف‌ها گاه آینه‌کاری می‌شده‌اند، وجه آینه تناسب تام با سقف دارد.

از زخم ما فلک یا عنقا ز زخم ما؟

رمح همام گفت که از زخم ما فلک بریان شود که بابزن او سنان ماست
(۱۳۸۸: ۷۹)

به لحاظ معنایی شاید هر دو پذیرفتنی باشد، اما بریان شدن فلک مستبعد می‌نماید. نسخهٔ تهران از نظر زیبایی‌شناسی و سابقهٔ مضمونی (عنقا ز زخم ما) ارجح است؛ اول اینکه به شکار کردن عنقا در شعر اشاره شده و در مضامین ادبی عنقا شکارشدنی نیست:

عنقا شکار کس نشود دام باز چین کانجا همیشه باد بدست است دام را
(۱۳۸۵: ۱۱)

آن می که چو صعوه زو بنوشد آهنگ کند به صید عنقا
(مولوی، ۱۳۸۷: ۹۳)

بدین زبان صفت حسن یار نتوان کرد به طعمهٔ پشه عنقا شکار نتوان کرد
(عراقی، ۱۳۳۸: ۱۸۳)

عنان بازکش زین تمنای خام که سیمرغ را کس نیارد به دام
(نظامی، ۱۳۸۸ :۱۹۴)

نکتهٔ دیگری که وجه عنقا را تأیید می‌کند، کلمهٔ بابزن است. اصولا پرندگان را بعد از شکار به سیخ می‌کشند و عنقا نیز چون پرنده مفروض بوده، با نیزهٔ ممدوح به سیخ کشیده می‌شود:

چو در بیشهٔ روزگار افتد آتش چو من مرغی از بابزن درنماند
(خاقانی، ۱۳۸۸: ۵۹۵)

نکردی یکی مرغ بر بابزن کارسطو نبودی بر آن رای زن
(نظامی، ۱۳۸۸: ۸۸)

شاد باش ای عندلیبی کز پی وصفت مرغ بریان طوطی گویا شود بر بابزن
(سنایی، ۱۳۸۸: ۵۲۷)

نکتهٔ دیگر ایهام تبادر بین عنقا و همام است. با پذیرش وجه عنقا، همام از طرفی هما را به ذهن متبادر می‌کند و از طرفی حمام (کبوتر) را که هر دو نام پرنده‌اند.

جنان یا بیان؟

چهار جوی هشت خلد است اینکه در مدحش مرا از ره کلک و بنان، طبع و جنان افشانده‌اند
(۱۳۸۸: ۱۱۰)

بیت در ستایش شروانشاه است. در نسخهٔ تهران به جای جنان، بنان مضبوط است که به دلایل معنایی و زیبایی‌شناسی ارجح است؛ اول، خاقانی چهار چیز را که در مدح شروان‌شاه از آنها بهره گرفته‌است، چهار جوی خلد می‌داند و آن چهار به قول او قلم، انگشتان، طبع و بیان اوست. محققا جنان (بهشت‌ها) نمی‌تواند به چهار جوی خلد تشبیه شود و به لحاظ منطق معنایی غلط است. ازاین‌رو، شارحان نیز یا از ارائهٔ شرح بیت سر باز زده‌اند و به مفردات اکتفا نموده‌اند (برزگرخالقی، ۱۳۸۸: ۴۹۰) یا جنان را تفسیر به دل کرده‌اند که باز هم بی‌مشکل نیست (استعلامی، ۱۳۸۷: ۴۰۶). دوم، خاقانی از راه کلک و بنان، طبع و بیان خود را به روی کاغذ می‌آورد نه طبع و بهشت را. سوم، حضور جنان در کنار طبع، کلک و بنان تنافر تصویری، ولی بیان، تناسب تام با فضای بیت دارد. چهارم، بین بنان و بیان جناس تصحیف و جناس اختلافی ملحوظ است که در وجه جنان نیست، آرایه‌ای که خاقانی صورت‌گرا بدان علاقه‌مند است[۴]:

او آفتاب عصمت و از شرم ذوالجلال نفکنده بر بیان قلم سایهٔ بنان
(۱۳۸۸: ۳۱۰)

نکتهٔ دیگر این است که در مضامین ادبی، طبع و بیان به چشمه تشبیه شده‌است و محال می‌نماید خاقانی در قطعات خویش بهشت را به جوی تشبیه کند:

در بیانم آب و در فکر آتش است آبی از آتش مطرز کس ندید
(۱۳۸۸: ۸۷۳)

آنچه در پایان حکم قطعی صحت وجه «بیان» را صادر می‌کند این است که قافیهٔ جنان یک‌بار دیگر در همین مطلع که بیت در آن آمده مکرر شده‌است و ایطائی چنین جلی خاقانی را نسزد. گویا فضای مصرع اول که راجع به بهشت و اجزای آن است، این واژه (جنان) را به ذهن کاتبان متبادر نموده‌است.

دیهیم افسر یا دیهیم و گرگر؟

از پی تعظیم سکه‌اش را ز روهینای هند شاه جن و جنیان دیهیم افسر ساختند
(۱۳۸۸: ۱۱۵)

بیت از ابیاتی است که نیاز به تصحیح التقاطی دارد و نسخهٔ تهران کمک شایانی به دستیابی به وجه اصح می‌کند. در وجه مذکور، وجه اکثریت نسخ، مشخص نیست دیهیم افسر یعنی چه و اگر مثلا دیهیم را که در معنای سربند[۵] هم آمده‌است (نک. دهخدا) سربند تاج بگیریم، شاه جنیان نیاز به افسر دارد و جنیان لزومی برای داشتن افسر یا دیهیم افسر ندارند،

زیرا دیهیم و افسر مخصوص شاه است. نسخهٔ مغفول تهران در این رابطه وجهی را ارائه می‌کند که اولا از عیوب زبانی و معنایی به دور است، در ثانی معنای درخوری نیز دارد که خیال‌پردازی خاقانی در آن ملحوظ است. البته وجه تهران ایرادی نیز دارد که ذکر خواهدشد:

از پی تعظیم سکه‌اش را ز روهینای هند شاه چین را چینیان دیهیم و گرگر ساختند

(۱۱۵ :۱۳۸۸)

بی‌شک نشانهٔ مفعول (را) معضل دستوری معنایی مذکور را حل خواهد کرد. در این وجه چینیان برای شاه چین (غلط بودن وجه «چینیان» که ضبط نسخهٔ تهران است، خواهدآمد) لوازم قدرت را می‌سازند و خودشان دارای لوازم شاهی نیستند. نکتهٔ دیگر اینکه وجه غریب «گرگر» در نسخهٔ تهران جای خود را به وجه حشوآلود و مأنوس «افسر» داده‌است. گرگر در معنای تخت شاهی ازآنجا که وجه نامأنوسی بوده در نسخه‌ها سترده شده و افسر به جای آن نشسته‌است. گرگر در معنای تخت در درهٔ نادره نیز آمده: «اگر کر و کر گروگر گرگر گردون پایه‌اش را بر گردون نیافراختی» (دهخدا: ذیل گرگر و استرآبادی، ۱۳۴۱: ۳۸). نکتهٔ پایانی که حکم صحت قطعی گرگر را صادر می‌کند، تکرار قافیهٔ افسر در چند بیت قبل در دیگر نسخ است که این ایطا برازندهٔ خاقانی نیست.

اما هنوز بیت معقد و پیچیده است. با توجه به ضبط نسخهٔ تهران مشخص نیست شاه چین کیست و چه ارتباطی بین او و فضای بیت وجود دارد. باید گفت «چینیان» در این نسخهٔ تهران گشتهٔ همان اکثریت نسخ یعنی جنیان است. ذهن نکته‌دان و اسطوره‌خوان خاقانی در پردازش این بیت به چند نکته توجه داشته‌است؛ اول، بسیاری از سازه‌های عجیب به‌خصوص تخت و تاج شاهان در تاریخ مثل تخت‌جمشید، اهرام مصر، گرمابه‌ها، کاسه‌ها و همچنین کارهای شگفت به جنیان و دیوان نسبت داده‌می‌شده‌است (قزوینی، ۱۹۸۹ :۲۴۱؛ جاحظ، ۱۹۶۵، ج۶: ۱۸۷ و طوسی، ۱۳۴۵: ۴۹۸). بازتاب این باور در بخش اساطیری *شاهنامه* در آموختن انواع فنون از دیوان آشکارا جلوه‌گر است. نکتهٔ مهم دیگر اینکه در باورهای عامیانه جنیان از آهن و فلزات ترس دارند و در اینجا برای عظمت شأن ممدوح جنیان تن به ارتباط با فلز می‌دهند. خاقانی خود بار دیگر چنین مضمونی را پرداخته‌است:

جنیان ترسند از آهن لیک از عشق کفش دیده‌ها بر آهن تیغ یمان افشانده‌اند

(۱۱۰ :۱۳۸۸)

در اینجا نیز اشاره دارد که جنیان شمشیرهای خاص می‌سازند (ابوالموید بلخی، ۱۹۹۳: ۳۹۶ و طوسی، ۱۳۴۵: ۴۹۸). حضور کلمهٔ هند، در مصرع اول وجه چین را تأیید می‌کند، اما همین وجه

چین به غلط وجه چینیان را به جای جنیان به ذهن برخی از نساخ متبادر کرده‌است. از این‌رو شکل نهایی و صحیح بیت با کمک از نسخهٔ تهران به شکل زیر است:

از پی تعظیم سکه‌اش را ز روهینای هند شاه چین را جنیان دیهیم و گرگر ساختند
(۱۳۸۸: ۱۱۵)

یعنی چینیان برای بزرگداشت سکهٔ ممدوح که از جنس روهیناست از همین فلز جوهردار روهینا برای شاه چین تاج و تخت ساخته‌اند.

گلبانگ یا گلبام؟

صبح گلفام شد ارواح طلب تا نگرند کوس گلبانگ زد ابدال نگر تا شنوند
(۱۳۸۸: ۱۰۰)

خاقانی در توصیف فضای مطبوع صبح در قصیدهٔ «کنز الرکاز» این بیت را سروده‌است. در نسخهٔ تهران به جای وجه «گلبانگ» وجه «گلبام» استخدام شده‌است و به دلایلی مرجح به نظر می‌رسد. اول به خاطر تناسب لفظی بین گلبام با گلفام که در همان موضع از مصرع اول آمده‌است. نکتهٔ دیگر غرابت وجه گلبام است که به لحاظ نسخه‌پژوهی اهمیت بیشتری دارد. ازآنجا که این وجه غریب برای برخی کاتبان وجه نامأنوسی بوده‌است و لاجرم معنای آن را در نمی‌یافته‌اند، آن را به وجه مأنوس گلبانگ تبدیل کرده‌اند. حال آنکه از آنچه در اشعار خاقانی و نظامی برمی‌آید، گلبام گویا واژه‌ای بوده‌است متعلق به نواحی آذربایجان و اران و در معنای صدای کوس بامدادی، زیرا در اشعار خاقانی، این واژه در همراه با فضای صبح به کار رفته‌است، ضمن اینکه بخش دوم این واژه «بام» همان معنای بامداد و صبح را می‌داده‌است:

می به قدح در چنانک شیرین در مهد زر باربدی وار کوس بر زده گلبام صبح
(۱۳۸۸: ۵۱۹)

ساغر گلفام خواه کز دهن کوس نغمهٔ گلبام وقت بام برآمد
(همان: ۱۴۴)[۶]

در شعر نظامی نیز این اصطلاح به کار رفته‌است:

ز گلبام شبّابهٔ زندباف دریده صبا شعر گل را به ناف
(نظامی، ۱۳۸۸: ۳۴۶)

در گزارش برخی از نسخه‌بدل‌هایی که وحید ارائه کرده‌است، گلبام تحریف شده و وجه مأنوس گلبانگ آمده‌است. با توجه به ابیات بالا، توضیحاتی که در فرهنگ‌ها در باب گلبام

آمده‌است، خطا می‌نماید. در فرهنگ‌ها گلبام در معنای نعره‌های معرکه‌گیران و نقاره‌چیان و یا نام لحنی از لحن‌ها موسیقی است (نک. دهخدا).

مشعوف یا مشغوف؟

ای عراق الله جارک نیک مشعوفم به تو وی خراسان عمرک الله سخت مشتاقم تو را
(۱۳۸۸: ۲)

شاید بیت به ضبط بالا هیچ مشکلی نداشته‌باشد، اما ضبط نسخهٔ تهران در یک موضع به شکلی است که نمی‌توان به آسانی از آن گذشت؛ به جای مشعوف، «مشغوف» مضبوط گردیده‌است. غریب بودن وجه مشغوف هر نسخه‌پژوهی را مجاب می‌کند که در پی معنای آن برود. دور می‌نماید کاتبی مشعوف را به وجه غریب مشغوف برگرداند، ولی عکس آن مفروض قریبی است. نکتهٔ نسخه‌شناسی دیگر بی‌دقتی در گذاشتن نقطه یا امساک کاتبان در نقطه گذاشتن است، اما بعید است که کاتبی کلمهٔ بی‌نقطه‌ای را منقوط کند. به لحاظ معناشناسی نیز باید گفت که مشغوف در همان معنای مشعوف است اما با شدت بیشتر و از قضا این معنا اغراق را در بیت خاقانی افزون می‌کند. بعید نیست در متون گاه مشعوف گشتهٔ مشغوف باشد[۷]. در *کلیله و دمنه* این کلمه همراه با مشغول آمده و شباهت آغازین دو واژه مانع از دستبرد کاتبان گشته‌است؛ «زنبور انگبین بر نیلوفر نشیند و به رائحهٔ معطر و نسیم معنبر مشغول و مشغوف». دلیل دیگر بر درستی وجه مشغوف اینکه ریشهٔ این واژه در قرآن آمده و خاقانی با قرآن آشنا بوده‌است. در قرآن شغف در معنای گرفتن دوستی دلی را آمده‌است؛ «قد شغفها حباً».

نقطهٔ خون یا نقطهٔ نون؟

از این گُرُه که چو پرگار دزد بدرهند دلم چو نقطهٔ خونست در خط دنیا
(۱۳۸۸: ۱۴)

در نسخهٔ تهران به جای «نقطهٔ خون»، «نقطهٔ نون» آمده‌است. در آغاز شاید تفاوت چندانی بین این دو نباشد و حتی وجه نسخهٔ لندن به خاطر غلطتی که از غم نمود می‌دهد، ارجح بنماید، اما باید گفت چه لزومی دارد وجه نقطهٔ خون با اغراقی که در خود دارد، به نقطهٔ نون تبدیل شود؟ آیا اصلا توجیهی برای پذیرش وجه نقطهٔ نون هست؟ باید گفت یکی از ویژگی‌های سبک خاقانی و شگردهای تصویری وی بازی با حروف است. او بارها از شکل

ظاهری که حروف و واژه‌ها دارند، تصاویری به دست داده‌است. در این بیت نیز خاقانی با ظرافت تمام به حرف «نون» که حرف دوم کلمهٔ دنیاست، توجه داشته و دل خود را از دست نااهلان و دزدان شهر خود چون نقطهٔ نون که در کلمهٔ دنیا مندرج است، دانسته. ازاین‌رو، خط دنیا در معنای دوم منظور نگارش ظاهری لفظ دنیاست که در آن واج نون وجود دارد. با این اوصاف وجه نقطهٔ خون[۸] اصلا نمی‌تواند، در زیبایی پرداختهٔ خاقانی نقش درستی بازی کند. خاقانی در بیت‌های زیر نیز با نقطه‌های واژه‌ها بازی کرده‌است:

من چو نقطه در خط بغداد یکتا مانده‌ام همرهان بر جدول دجله چو مسطر رانده‌اند
(۱۳۸۸: ۹۰۶)

نقطه‌های کلمهٔ بغداد تنها و منفردند و خاقانی خود را به نقطه‌های کلمهٔ بغداد تشبیه کرده.

کوه رحمت حرمتی دارد که پیش قدر او کوه قاف و نقطهٔ فا هر دو یکسان دیده‌اند
(همان: ۹۳)

در این بیت نیز قاف در برابر حج‌گزاران چون نقطهٔ کلمهٔ فا (ف) حقیر و کوچک است.

طفل روزه‌دار یا طفل شیرخوار؟

چون پیر روزه‌دار برم سجده کو مرا چون طفل روزه‌دار عرب طوق دار کرد
(همان: ۱۴۹)

در نسخهٔ تهران به جای وجه نامعقول «طفل روزه‌دار»، «طفل شیرخوار» آمده‌است و به دلایلی وجه این نسخه ارجح است. اول اینکه نگارندگان در جایی مطلبی مبنی بر روزه‌داری طفلان عرب نیافتند. طبق ضبط نسخهٔ لندن کودکان عرب روزه می‌گرفته‌اند و هنگام روزه گرفتن طوق بر گردن داشته‌اند. خاقانی بارها طوق بر گردن بودن (بنده و مطاع بودن) دیگران را برای ممدوح به طوق گردن اطفال اعراب مانند کرده‌است؛

ای که مردان عجم پیشت چو طفلان عرب طوق در حلقند و نامت تاج مفخر ساختند
(۱۳۸۸: ۱۱۵)

سپه کشم ز عجم بر عرب که شاه عجم مرا چو طفل عرب طوق‌دار می‌سازد
(همان: ۸۵۷)

در هیچ شاهد مثالی اشاره‌ای به روزه‌داری اطفال عرب نشده‌است. از شگردهای تصویرسازی خاقانی قرینه‌سازی در یک مصرع، یک بیت و گاه تا چند بیت است. در بیت مورد مناقشه نیز خاقانی در بین دو مصرع قرینه‌سازی کرده‌است. در برابر پیر، طفل را نهاده‌است. قرینهٔ طوق‌داری نیز در مصرع دوم، سجده در مصرع اول است. طبعا در مصرع دوم این قرینه

نمی‌تواند تکرار دو واژه باشد. بویژه ازآنجا که تقابل قرینه‌ای بین پیر و طفل تضادوار است، برای روزه‌دار نیز باید تقابل تضادوار یافت و مسلما شیرخوار تقابل قرینه‌ای تضادوار برای روزه‌دار است. گویا ضایعهٔ سبق‌الذهنی از مصرع اول به ذهن کاتب در مصرع دوم وارد شده‌است. نکتهٔ دیگری که ضبط طفل شیرخوار را تأیید می‌کند، بیت بعد است:

تا لاجرم زبان من از چاشنی شکر چون کان روزه‌دار و لب شیرخوار کرد

مسلما بیت ادامهٔ بیت قبل است و کام روزه‌دار به همان پیران در بیت قبل اشاره دارد و لب شیرخوار در این بیت، لب طفلان شیرخوار در بیت قبل است.

شکری یا شکوی؟

نی‌نی از بخت شکرها دارم چند شکری که شوک بی‌ثمر است
(۴۷: ۱۳۸۸)

با ضبط بالا که ضبط طبع سجادی است، بیت به لحاظ دستوری و معنایی نابسامان می‌نماید. خاقانی در ابیات قبل از اوضاع و شرایط شکوه می‌کرده‌است، در این بیت اما استدراک نموده و در مصرع اول می‌گوید که نه دیگر از بخت شکر و سپاس دارم و بالطبع مصرع دوم باید ادامهٔ سخن مصرع اول باشد. بنابراین بسیار غیرمنطقی است که خاقانی در یک بیت باز استدراک کند و شکر را بی‌ثمر بداند. در نسخهٔ تهران وجه، «شکوی» مضبوط است، که بی‌شک وجه درست است. این صحت وجه را توالی ابیات و منطق حاکم بر ابیات اثبات می‌کند. خاقانی در ابیات قبل از اوضاع و بخت شکوی می‌کند. در بیت مورد بحث استدراک کرده و اظهار داشته که نه نه چقدر شکایت کنم، باید بخت را شکرها گفت، زیرا شکوی (شکایت از بخت) فایده‌ای ندارد و مثل خار بی‌میوه آزاردهنده است. جناس شبه اشتقاق بین شوک و شکوی نیز که از ویژگی‌های سبک بلاغی خاقانی است، بی‌شک ملحوظ طبع خاقانی بوده‌است.

بادها یا باغها؟

گفتم بغداد بغی دارد و بیداد دیده نه‌ای داد بادهای صفاهان
(۳۵۵ :۱۳۸۸)

این بیت در تمامی نسخ، غیر از نسخهٔ تهران به جای وجه «بادهای» یا «با دهای» (خوانش کزازی)، «باغ‌های» دارد. نه اصطلاح بادهای اصفهان ترکیب مأنوسی است و نه در

باب بادهای اصفهان مطلبی مشهور است و نه عدالت باد تصویری زیباست. خوانش کزازی؛ «با دها» نیز گرهی نمی‌گشاید که هیچ، این عقده را پیچ‌درپیچ می‌کند. عدالت زیرک، ترجمهٔ اصطلاح داد با دَهاست که نامفهوم است، لاجرم وی از ارائهٔ معنای بیت به شکل تام سر باز زده و به معنی الفاظ به شکل جداگانه بسنده کرده‌است. نسخهٔ تهران وجه منحصربه‌فردی (باغ‌های صفاهان) دارد که متناسب با مکتوبات جغرافیاییِ تاریخ اصفهان است. اصفهان شهری بوده‌است که از قدیم‌ترین ازمنه دارای باغ‌های فراوانی بوده (نک. خوانساری، ۱۳۹۰، ج۱: ۱۳) و «مافروخی» (۱۳۸۵: ۴۹- ۵۱) در *المحاسن* از برخی از این باغ‌ها مثل فلاسان، احمدسیاه، بکر و باغِ کاران یاد می‌کند که نام باغ آخر در شعر حافظ نیز مشهور و مسطور است. خاقانی این باغ‌های اصفهان را برابر بغداد می‌نهد و گویا علت اینکه بغداد را دارای بغی می‌خواند، به خاطر این است که ساحل آن باجگه داشته و هر کسی را برای بهره بردن به آنجا راه نمی‌داده‌اند و باجی در ازای آن می‌ستانده‌اند. خاقانی در قطعه‌ای این عادت را نکوهش می‌کند. مطلع:

دی شبانگه به غلط تا لب بغداد شدم باجگه دیدم و نظاره بتان حرمی

(۱۳۸۸: ۹۲۷)

خاقانی به ظلمی که بر عجمان در هوس نازنینان عرب می‌رود و تشنگی پیری عجم اعتراض می‌کند. در جایی دیگر نیز این باجگه در لب دجله را مانع عیش می‌داند:

لیک بی‌زر نتوان یافت به بغدا مرا پری دجله به بغداد زرم بایستی

(همان: ۸۰۴)

ازاین‌رو، خاقانی باغ‌های مفرح اصفهان را که در آن گشت‌وگذار آسان بوده دارای داد می‌داند و بغداد و بغدادیان را به خاطر همین رفتارها ظالم می‌داند. نهایتا باید گفت ازآنجا که بغداد مکانی است، در مصرع دوم نیز مکانی از اصفهان باید در تقابل با او قرار بگیرد نه باد یا دها (!) تا تصویر خاقانی هیأت مناسبی یابد[۹]. ضمنا جناس‌های شبه اشتقاق باغ با بغداد و بغی ملحوظ بوده‌است.

۳- نتیجه‌گیری

بعد از تصحیح مجدد سجادی از دیوان خاقانی، طبع عبدالرسولی به حاشیه رفت، آمدن طبع‌های دیگر مثل طبع کزازی و منصور نیز به مهجور شدن نسخهٔ تهران دامن زد. هر چند برخی مثل کزازی در طبع و شرح و برزگر خالقی گاه در شرح نگاهی به نسخهٔ تهران داشته‌اند، اما اینها نتوانست اهمیت نسخهٔ تهران را مکشوف سازد.

طبع سجادی علی‌رغم اینکه بعد از طبع عبدالرسولی (نسخهٔ تهران) بود، ضعف‌ها و کاستی‌هایی دارد که اگر بیشتر از طبع عبدالرسولی نباشد کمتر نیست. گویا سجادی نیز در طبع خود، خودآگاه یا ناخودآگاه قصد به حاشیه راندن نسخهٔ تهران داشته‌است. اما در این تحقیق عیان گردید که بسیاری از ضبط‌های نسخهٔ تهران که اکثر آنها منحصربه‌فردند، به دلایل درون‌متنی، برون‌متنی شاعر، پیرامتنی، زیبایی‌شناسی و مسائل علمی دیگر بر نسخهٔ لندن که نسخهٔ اساس سجادی است و طبع او که در آن از نسخه‌های دیگری چون مجلس، پاریس، انصاری و حتی نسخهٔ تهران بهره برده‌است، ارجحیت دارد. در بسیاری از موارد غریب بودن وجوه واژگان در نسخهٔ تهران که از قضا نشان‌دهندهٔ اهمیت و اصالت آن است، باعث تغییر، تحریف و تصحیف وجه صحیح و وارد شدن وجه سقیم در دیوان خاقانی گردیده‌است.

صحت وجه «خراس» بر «حواس»، «ولوغ» بر «حضور»، «ندب» بر «دیت» «آینه» بر «آبله»، «شایه» بر «شاخه»، «بیان» بر «جنان»، «گرگر» بر «دیهیم و تخت»، «شکری» بر «شکوی»، «مصر» بر «مصروع»، «شیرخوار» بر «روزه‌دار»، «نون» بر «خون»، «مشغوف» بر «مشعوف»، «گلفام» بر «گلبانگ»، و «باغها» بر «بادها» مشتی از خروار است که نگارندگان در این پژوهش بر صحتشان اقامهٔ دعوی و برهان نموده‌اند.

نتیجهٔ مهم دیگر اینکه در تصحیح و خوانش دیوان خاقانی و شروحی که بر اشعار خاقانی نگاشته می‌شود، ملحوظ کردن نسخهٔ تهران ضروری است.

پی‌نوشت

۱. مولانا متناسب با همین حس است که آنها را مانع درک واقعی می‌داند:

علم‌های اهل حس شد پوزبند تا نگیرند شیر زان علم بلند

(۱۳۶۲: ۵۰)

۲. درک نکردن همین نکته گویا باعث تحریف نسخهٔ اساس قزوینی و غنی نیز شده‌است. درطبع غنی و قزوینی به جای وجه «نمانَد» «روانست» آمده که معنای محصلی ندارد. در این بیت نیز چون بیت خاقانی وقتی اشک چشم تمام می‌شود شاعر به مرحلهٔ ریختن اشک خونین می‌رسد. در طبع نیساری نیز اکثریت نسخ و وجه مختار مطابق مذکور است (نک. نیساری، ۱۳۸۵: ۲۲۳).

۳. در برخی آیات قرآنی عدم فهم و تدبر ناشی از بیماری دل و قلب است؛ برای مثال در سورهٔ محمد آیهٔ بیست و سه آمده‌است: أَفَلَا يَتَدَبَّرُونَ الْقُرْآنَ أَمْ عَلَى قُلُوبٍ أَقْفَالُهَا.

۴. شعرای دیگر نیز به پرداختن این جناس علاقه داشته‌اند:

زهی بنان تو توجیه رزق را قانون خهی بیان تو آیات ملک را تفسیر
(انوری، ۱۳۷۶: ۲۴۶)

در دمت معجز بیان مسیح در کفت قوت بنان کلیم
(سلمان ساوجی،۱۳۸۹: ۴۷۴)

وزیرزاده وزیری که از فنون و هنر ز وصف و نعتش عاجز بود بیان و بنان
(مسعودسعد، ۱۳۶۴: ۴۷۳)

در کلیله نیز آمده: «با کسی که غمازی سخرهٔ بیان او و پیشهٔ بنان او باشد» (نصرالله منشی، ۱۳۶۱: ۱۲۳).

۵. این واژه فقط در *شاهنامه* با این معنا به کار رفته و در اشعار خاقانی در تمام موارد، معنای تاج می‌دهد، از این رو دیهیم افسر مهمل و حشو می‌نماید. حتی اگر قایل به واو عطف بین دیهیم و افسر نیز باشیم، باز هم حشو در بیت مشهود خواهدبود.

۶. این تحریف (گلبانگ به جای گلبام) در بیت زیر نیز صورت گرفته و در طبع سجادی به شکل تحریف شده آمده‌است:

گلبام زند کوست، گلفام شود کاست کاتش گلاب آرد خمار به صبح اندر
(همان: ۴۹۷)

۷. برای مثال در یکی از قصاید انوری بیت زیر ثبت است که بعید نیست مشعوف گشتهٔ مشغوف باشد:

مکشوف به کوشش و به بخشش مشعوف به قادم و به ذاهب
(۱۳۷۶: ۳۴)

ازآنجا که شغف در معنای غلاف و پردهٔ دل است، مشغوف در معنای پوشیده شده در دل نیز هست و به لحاظ اینکه در مصرع اول کوشش و بخشش ممدوح (ناصرالدین طاهر) مکشوف و آشکار است، در مصرع دوم مشغوف به معنای پوشیده در دل اصح می‌نماید، چون هم معنای مشعوف را در خود دارد و هم تناسب بیشتری با مکشوف دارد. در یوسف و زلیخای جامی نیز بیت زیر آمده‌است که محتمل است، گشتهٔ مشغوف باشد:

دل یعقوب را مشعوف خود کرد به سان مردمش در دیده بنشت
(جامی، ۱۳۳۷: ۶۳۳)

ازآنجا که شغف در معنای پردهٔ دل، غلاف دل و دانهٔ دل در فرهنگ‌ها مسطور است، با حضور کلمهٔ دل در این بیت مشغوف مناسب‌تر است. ضمن اینکه در سورهٔ یوسف که بی‌شک منبع

اصلی جامی برای سرودن داستان یوسف و زلیخاست، شغف ازقضا برای دوست داشتن یوسف به کار رفته‌است؛ «قد شغفها حباً» (عشق او در دلش نفوذ کرده‌است).

۸. شاید بیت زیر ضایعه‌ای سبق‌الذهنی را برای تبدیل بیت مذکور در ذهن کاتبان ایجاد کرده‌است:

نقطهٔ خون شد از سفر دل من خود سفر هم به نقطه‌ای سقر است
(خاقانی، ۱۳۸۸: ۶۷)

۹. نگارندگان نظر دیگری در باب این بیت متناسب با نسخهٔ لندن و طبع سجادی دارند که می‌تواند قابل دفاع باشد، البته نه به شکل خوانش‌های شارحان. در این خوانش بادها، رسم‌الخط قدیمی «باده‌ها» است. ازآنجا که شراب‌های زرتشتیان اصفهان مشهور بوده‌است (انصاری، ۱۳۵۸: ۱۶) و در اشعار عرب و حتی خمریات ولید بن‌یزید اموی نیز بازتاب داشته‌است:

عللانی و اسقیانی من شراب اصبهانی...
(ابوالفرج اصفهانی، ۱۴۱۵، ج۹: ۹۰)

این وجه مفروض بر صحت نسخهٔ لندن یعنی «بادها» و با قرائت «باده‌ها»ست.

منابع

قرآن مجید. ترجمهٔ محمد مهدی فولادوند، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

ابن‌سینا، ح. ۱۳۷۵. *النفس من کتاب الشفا*، تحقیق ح حسن‌زاده، قم: التابع لمکتب الاعلام السلامی.

ابن‌عبدالبر، ا. ۱۴۱۴. *الاستذکار*، تحقیق عبدالمعطی امین قلعجی، قاهره: دارالوعی.

ابن‌قتیبه، ع. ۱۹۶۳. *عیون الاخبار*، قاهره: دارالکتب.

ابن‌کمونه. ۱۴۰۲. *الجدید فی‌الحکمه*، تحقیق ح مرعید الکبیسی، بغداد: جامعه البغداد.

ابوالفرج اصفهانی، ع. ۱۴۱۵ق. *الاغانی*، بیروت: دارالاحیاء التراث العربی.

ابونعیم اصفهانی، ا. ۱۹۳۲. *حلیه الاولیاء و طبقات‌الاصفیا*، قاهره: دار ام‌القری.

استرآبادی، م. ۱۳۴۱. *دره نادره*، به اهتمام ج شهیدی، تهران: انجمن آثار ملی.

استعلامی، م. ۱۳۸۶. *شرح قصاید خاقانی*، تهران: زوار.

انصاری، م. ۱۳۵۸. *تاریخ اصفهان*، به اهتمام ج سروشیار، اصفهان: مشعل.

انوری، ا. ۱۳۷۶. *دیوان انوری*، تصحیح مدرس رضوی، تهران: علمی-فرهنگی.

بدرالدین‌العینی، ا. ۱۴۲۰. *شرح سنن ابی‌داوود*، تحقیق ابی‌منظور خالدبن ابراهیم، ریاض: مکتبهٔ الرشد.

برزگر خالقی، م. ۱۳۸۷. *شرح دیوان خاقانی*، تهران: زوار.

بهمنیار. ۱۳۴۹. *التحصیل*، تصحیح م مطهری، تهران: دانشگاه تهران.

تفضلی، ا. ۱۳۷۳. *تخته نرد تدبیر یا تقدیر*، تهران: عطایی.
جاحظ، ع. ۱۹۴۸. *البیان و التبین*، تحقیق عبدالسلام هارون، بیروت: دارالفکر.
جاحظ، ع. ۱۹۶۵. *کتاب الحیوان*، تحقیق عبدالسلام هارون، قاهره: مکتبه الحلبی.
جامی، ع. ۱۳۳۷. *هفت اورنگ*، تصحیح م مدرس گیلانی، تهران: کتاب‌فروشی سعدی.
جرجانی یمانی (زرّین‌دست). ۱۳۹۱. *نورالعیون*، تصحیح باباپور، زیرنظر م محقق، تهران: میراث مکتوب با همکاری سفیر اردهال.
حافظ، ش. ۱۳۸۵. *دیوان حافظ*، تصحیح قزوینی، شرح خطیب رهبر، تهران: صفیعلیشاه.
حافظ، ش. ۱۳۶۲. *دیوان حافظ*، تصحیح پ خانلری، تهران: خوارزمی.
خاقانی، ا. ۱۳۸۸. *دیوان خاقانی*، تصحیح ض سجادی، تهران: زوّار .
خاقانی، ا. ۱۳۵۷. *دیوان اشعار خاقانی*، تصحیح و تعلیق ع عبدالرسولی، تهران: کتابخانه خیام.
خوانساری، م. ۱۳۹۰. *روضات‌الجنات فی احوال علماء و سادات*، قم: اسماعیلیان.
دهخدا، ع. ۱۳۳۶. *لغت‌نامه*، تهران: مجلس شورا.
سلمان ساوجی. ۱۳۸۹. *کلیات*، مقدمه و تصحیح ع وفایی، تهران: سخن.
سلطان‌محمدی، ا و سادات ابراهیمی، م. ۱۳۹۵. «به پنج انامل به فتح باب سخن». *کهن‌نامه*. (۷) ۱: ۸۷-۷۳.
سلطان‌محمدی، ا و سادات ابراهیمی، م. ۱۳۹۸. «ضرورت توجه به صبغهٔ روایی در تصحیح و فهم اشعار خاقانی». *ادب فارسی*، (۹) ۲۳: ۲۰۱ -۲۱۹.
سلمی، م. ۱۹۵۳. *طبقات‌الصوفیه*، قاهره: دارالکتاب العربی.
سنایی، م. ۱۳۸۸. *دیوان سنایی غزنوی*، به سعی مدرس رضوی، تهران: سنایی.
صفی‌بوری، ع. ۱۳۸۸. *منتهی‌الارب فی لغات‌العرب*، تهران: دانشگاه تهران.
طوسی، م. ۱۳۴۵. *عجایب المخلوقات*، به اهتمام م ستوده، تهران: بنگاه نشر ترجمه و کتب.
عراقی، ف. ۱۳۳۸. *دیوان*، تصحیح س نفیسی، تهران: سنایی.
عمرانی الشافعی، ا. ۲۰۰۰. *البیان فی مذهب الامام شافعی*، تحقیق ق نوری، بیروت: دارالمنهاج.
فخررازی. ۱۴۱۰ق. *المباحث المشرقیه*، بیروت: دارالکتب العربیه.
فردوسی. ۱۳۸۶. *شاهنامه*، کوشش خالقی مطلق. تهران: مرکز دایره‌المعارف.
فیروزآبادی، م. بی‌تا. *قاموس المحیط*، قاهره: مطبعه السعاده.
قزوینی، ز. ۱۹۸۹. *عجایب‌المخلوقات و غرایب‌الموجودات*، بیروت: داراحیاء التراث العربی.
قشیری، ع. ۱۹۸۹. *الرساله القشیریه*، تحقیق ع محمود و م شریف، قاهره: دارالشعب.
کزازی، م. ۱۳۸۸. *گزارش دشواری‌های خاقانی*، تهران: مرکز.

مافروخی اصفهانی. ۱۳۸۵. *المحاسن*، ترجمهٔ حسین ابی‌رضا علوی آوی. به اهتمام ا آشتیانی، اصفهان: سازمان فرهنگی تفریحی شهرداری اصفهان.
مسعود سعد سلمان. ۱۳۹۰. *دیوان*، مقدمه، تصحیح و تعلیقات م مهیار، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
معین، م. ۱۳۶۴. *فرهنگ فارسی*، تهران: امیرکبیر.
مولوی، ج. ۱۳۸۷. *کلیات شمس*، تصحیح فروزانفر، تهران: نگاه.
مولوی، ج. ۱۳۶۲. *مثنوی*، تصحیح نیکلسون، تهران: امیرکبیر.
ناصرخسرو. ۱۳۸۹. *دیوان*، تنظیم ج منصور، تهران: نگاه.
ناصرخسرو. ۱۳۷۰. *سفرنامه*، تصحیح ن وزین‌پور، تهران: شرکن سهامی کتاب‌های جیبی.
نسفی، ع. ۱۳۷۷. *الانسان الکامل*، تصحیح موله، ترجمه و مقدمه ض دهشیری، تهران: طهوری.
نصرالله منشی. ۱۳۶۱. *کلیله و دمنه*، تصحیح و توضیح م مینوی، تهران: دانشگاه تهران.
نصیرالدین طوسی. ۱۴۰۳ق. *شرح الاشارات*، تهران: دفتر نشر کتاب.
نظامی. ۱۳۸۹. *لیلی و مجنون*، تصحیح وحید دستگردی. تهران: قطره.
نظامی. ۱۳۸۷. *هفت‌پیکر*، تصحیح وحید دستگردی، تهران: قطره.
نیساری، س. ۱۳۸۵. *دفتر دگرسانی‌ها در غزل‌های حافظ*، تهران: فرهنگستان زبان وادب فارسی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Persian Language and Iranian Dialects
5st Year, Vol. 2, No.10
Fall 2020 & Winter 2021

DOI:10.22124/plid.2020.12462.1340
DOR:20.1001.1.65852476.1399.5.2.4.2
(Research Article)

The Advantages of "Tehran" Version in reading Khaghani's Divan

Amir Soltan-Mohamadi[1]*
Mansoor Sadat-Ebrahimi[2]

Received: 2019/02/01 **Accepted: 2020/11/07**

Abstract
Khaghani is one of the most fanciful Persian poets. The difficulty of Khaghani's poems is related to fantasy, elegance, and its utilization of science. This perplexity led descriptions from the oldest times, such as Shadi Abadi on Khaqani's poetry to be written These efforts continued until the age of printing. The complexity of Khaqani's poetry has caused all the works written about him not to be free from defects. These defects are also included in Khaghani's poetry corrections, so that all versions and corrections are flawed. Among the corrections was Abdolrasouli's correction which is also known as the Tehran edition. Moreover, Sajjadi, based on the London version and other copies in the book of Tehran, published Khaghani's poetry as well. Although Sajjadi published more Khagani's lyric poems than Abdolrasoli in certain cases, the version of Tehran (the corrected version by Abdulrasooli) is superior to other versions, especially to the London edition. However Sajjadi in order to illustrate the new aspects of the Divan in his publication along with putting confidence on London version has marginalized the exact words of Tehran correction in many instances. In the present paper, the version of Tahran which is oftentimes regarded whimsical and unusual will be mentioned with regards to poetic and non-poetical reasons.

Keywords: Khaghani, Divan, Correction, Copy of Tehran

1. Introduction
Khaghani Shervani is one of the greatest and the most difficult poets of Persian language and literature among Persian poets. The reasons for the difficulty of Khaghani's poems is both the use of different sciences and the

1. Ph.D. of Persian Language and Literature, University of Isfahan, Isfahan, Iran. (Corresponding Author)
* Email: amirsoltanmohamadi6@gmail
2. Ph.D. of Persian Language and Literature, University of Isfahan, Isfahan, Iran.

imagination. A commentary on Khaghani's poems has been written since ancient times. These old explanations express the difficulty and the importance of Khaghani's poetry. In the contemporary era, certain corrections have been made to Khaghani's Divan as well. One of these corrections is the correction of Abdolrasouli namely Tehran correction. He has used several versions for his correction. Later, Sajjadi and Mansour also corrected Khaghani's Divan. Evaluating items recorded in different versions shows that Abdulrasooli's correction portrays the most accurate correction.

2. Theoretical framework

One of the editions of Khaghani's poems is the edition of Abdolrasouli namely Tehran version. This edition, which is one of the first scientific examples, has been made through several copies whose exact identities are not very clear. Abdolrasouli's printing has been somewhat marginalized after Saqjadi's correction. According to the items mentioned in the Tehran version, it is clear that the Tehran edition has given correct items that are not in other versions. The importance of the Tehran version will be revealed by carefully examining the items recorded in Abdolrasouli's edition and comparing them with the items recorded in other copies. This research shows that the Abdolrasouli's version is very valuable and is necessary to read Khaghani's Divan and researchers of Khaghani's poems need other corrections in addition to Sajjadi.

3. Methodology

The research method in this research is analytical-descriptive. First, the items recorded in the Tehran printing press, which are different from other versions, have been identified. Subsequently, by examining and comparing the cases recorded in the Tehran version and other copies, additional research was performed. Finally, the research confirmed the importance and accuracy of the items recorded in the Tehran version. That is, by analyzing the cases in the manuscript through the ancillary sciences as well as the poetic and textual reasons, the reason for the accuracy of the case in the Tehran version was revealed. The semantic description and the analysis of the bit at the end of each entry was the final path of the research.

4. Results & Discussion

Although after Abdolrasoli, Sajjadi published more Khagani's lyric poems than Abdolrasoli, in specific cases, the version of Tehran is superior to

other versions, especially to the London edition. However, Sajjadi, in order to illustrate the new aspects of the Divan in his publication along with putting confidence on London version has marginalized the exact words of Tehran correction in many instances which is believed to be whimsical and unusual in particular cases, will be mentioned with poetic and non-poetical reasons. In this study, it was found that the words *noh xarās* 'nine mills', *volūgh* 'dogs drink water', *nadab* 'gage', *moqri-e Misr* 'egyptian quran reader', *zafar* 'victory', *morgh-e nāme-āvar* 'letter chicken', *shāye* 'fruit', *āyene* 'mirror', *anghā* 'phoenix', *bayān* 'expression', *deyhīm wa gargar* 'throne and crown', *golbām* 'morning sound', *Mašghūf* 'very happy', *noghte-ye nūn* 'point of noon', *šī*rxhār "infant", *šekvā* 'complaint' and *bāghhā* 'gardens' that are mentioned in the Tehran version are correct. In most versions and natures, the wrong aspects of *noh havās* 'nine senses', *hozūr* 'presence', *diat* 'blood money', *masrū'* 'epileptic', sāye 'shadow', *ābele* 'smallpox', *falak* 'the sky', *jenān* 'paradise', *takht* 'bed', *golbāng* 'loud', *maš'ūf* 'happy', *xūn* 'blood', *rūzedār* 'fasting', *šokrī* 'thanksgiving' *and bā-dahā or bādhā* 'cleverly' or 'wines' have been mentioned. Another result of the present study is highlighting the necessity of paying attention to the Tehran version while describing Khaghani's poems. However, this latter result does not support the complete correctness of the Tehran version, but it does indicate that the reading of Abdolrasouli's edition should also be considered in reading Khaghani's Divan.

5. Conclusions & Suggestions

In order to more accurately understand Khaghani's poems, it is necessary to pay attention to all the copies of Khaghani's Divan. The Tehran edition (published by Abdolrasouli) is one of the editions that can make it easier to understand Khaghani's poetry. Using this version and comparing the disputed cases with other versions, it is observed that the Tehran version occasionally offers the most correct case.

Select Bibliography

Abolfaraj Isfahani, A. 1993. *Songs*. Beirut: Dar al ehya al-torath arabi. [in Arabic]

Abu Nu′aym Isfahāni, H. 1995. *.ilyat al -awliyā' wa-ṭabaqāt al-aṣfi**yā'***, Qahere: Dar omol gora. [in Arabic]

Firoozabadi, M. Undated. Dictionary of the environment. Qahere: Al-Saada. [in Arabic]

Ibn Sina, H. 1996. *The soul from the book of healing*. Researched by Hassan Hassanzadeh. Qom: Altabe le maktab aelam eslami. [in Arabic]

Jahez, A. 1948 *Statement and explanation*. Investigation of Abdul Salam Haroon. Beirut: Dar al-Fikr. [in Arabic]

Jahez, A. 1965. *The book of the animal*. Investigation of Abdul Salam Haroon. Qahere:Majtaba Al-Halabi. [in Arabic]

Khāqāni Sharvāni, A. 2008. *Divān-e Khāqāni Sharvāni*, Corrected by Ali Abd-o-rasuli, Tehran: Sanāei. [in Persian]

Khāqāni Sharvāni, A. 2009. *Divān-e Khāqāni Sharvāni*. Corrected by Ziauddin Sajjadi. Tehran: Zavar. [in Persian]

Qazvini, Z. 1989. Wonders of Creatures and Strangers of Creatures. Beirut: Darahiyah Al-Tarath Al-Arabi. [in Arabic]

Tusi, M. 1965. *Wonders of Creatures*. To Manouchehr Sotoudeh. Tehran: Bongahe nashr o tarjome. [in Persian]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی