

تصحیح چند تصحیف در قصاید خاقانی

سعید مهدوی فر*

محمد رضا صالحی مازندرانی**

چکیده

دیوان خاقانی شروانی، به منزله جلوه‌گاه برجسته پیوند فضل و هنر، سرشار از نوگویی و غرابت است. پشتوانه فرهنگی شاعر، چون با طبع نوجو و تخیل غنی او همراه است، به آفرینش تصاویر و ترکیباتی می‌انجامد که عمدتاً مسبوق به سابقه‌ای نیست. از همین روی، ناسخان نتوانسته‌اند چندان شایسته به کتابت اشعار او پردازند و خواسته یا ناخواسته ضبط‌های نادرستی را وارد متن کرده‌اند. بخشی از این ضابط‌های نادرست، که رسم‌الخط گذشتگان آن را تشدید می‌کرد، تصحیف‌هاست. باید تصحیف را ویژگی‌ای دانست که حتی در قدیمی‌ترین نسخ خاقانی شواهدی دارد. امروزه نیز، فقط، آشنایی با پشتوانه فرهنگی و هنجارهای هنری - سبکی خاقانی است که می‌تواند ما را در تصحیح اشعار او موفق کند. به‌هرحال، برآنیم با برآوردن این مهم، به تصحیح مواردی از تصحیفات قصاید شاعر پردازیم.

کلیدواژه‌ها: خاقانی، قصاید، تصحیح، تصحیف، معیارهای نویافته.

۱. مقدمه

دیوان خاقانی شروانی، از گران‌سنگ‌ترین متون نظم ادب پارسی، شایسته تصحیح علمی و پیراسته از اغلاط و کاستی‌هاست. پس از گذشت بیش از ۱۰۰ سال از اولین چاپ دیوان خاقانی، آن هم در هند، و با وجود چاپ‌های متعدد هم‌چنان اغلاط نسبتاً فراوانی در این

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ایلام s.mahdavifar@yahoo.com

** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز salehi_mr20@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۰/۷/۱۷، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۰/۹/۲۸

چاپ‌ها دیده می‌شود. هریک از مصححان فرزانه *دیوان خاقانی* رنج‌های بسیاری در پیراستن این میراث بیش‌بها کشیده‌اند؛ اما به عللی چند، که مهم‌ترین آن نداشتن معیار یا معیارهای به‌دست‌آمده از شعر خاقانی است، در عرضه چاپ پاکیزه‌ای از *دیوان خاقانی* چندان موفق نبوده‌اند.

پشتوانه فرهنگی گسترده، طبع نوجو، و تخیل غنی خاقانی با آفرینش مضامین، تصاویر، و ترکیبات بدیع و غریب سبب شده اشعار او، به‌ویژه قصایدش، دشواری خاصی داشته باشد. از این‌روی، ناسخان نتوانسته‌اند به‌درستی به کتابت اشعار او پردازند و خواسته (تصرفات) یا ناخواسته (لغزش‌ها) ضبط‌های نادرستی را وارد متن کرده‌اند. بایسته‌ترین تمهید برای پیراستن *دیوان خاقانی* یاری‌جستن از شعر اوست. می‌توان با به‌دست‌آوردن معیارهایی از *دیوان* به تصحیح شایسته آن پرداخت؛ امری که برآوردن آن مستلزم تأمل علمی ژرف و دقیقی در طریق غریب شاعر است. امید است با پشتوانه این مهم بتوانیم گام مؤثری در تصحیح اشعار خاقانی برداریم. نوشته حاضر گوشه‌ای از این تلاش است.

در این جستار، نخست سه چاپ مشهور *دیوان خاقانی* و آسیب‌شناسی آن‌ها را بررسی می‌کنیم. سپس، معیارهایی نویافته در تصحیح *دیوان خاقانی* را مطرح و، در ادامه، از پژوهش‌های صورت‌گرفته یاد می‌کنیم. در پایان، ضمن تأملی در چیستی و منشأ تصحیفات *دیوان خاقانی*، براساس معیارهای نویافته، به تصحیح مواردی از این تصحیفات در چاپ‌های سجّادی و کزّازی می‌پردازیم.

۲. آسیب‌شناسی تصحیحات *دیوان خاقانی*

دیوان خاقانی، از مهم‌ترین و شاخص‌ترین میراث‌های ادب پارسی، تاکنون چندین بار چاپ شده و سه تصحیح مشهور از آن در دسترس اهل ادب است. نخستین این سه چاپ، تصحیح علی عبدالرسولی، دوم تصحیح ضیاءالدین سجّادی، و سوم ویرایشی است که میرجلال‌الدین کزّازی برپایه دو چاپ پیشین انجام داده است. در میان این چاپ‌ها، فقط تصحیح سجّادی علمی و انتقادی است. با این حال، عواملی چند سبب شده است که هم‌چنان *دیوان* پیراسته‌ای از اشعار خاقانی نداشته باشیم. نداشتن معیارها و هنجارهای علمی و اصیل در تصحیح، توجه‌نکردن دقیق به آثار دیگر شاعر (ختم/غریب و منشآت)، بهره‌نگرفتن از نسخه‌های خطی معتبر و متقدم، تحقیق‌نکردن در باب اشارات مختلف پشتوانه فرهنگی شاعر، و بدخوانی برخی از ابیات از جمله این عوامل است.

از دیدگاه نگارندگان، مهم‌ترین علتی که باعث شده تا به امروز از داشتن یک متن اصیل و پاکیزه از دیوان خاقانی محروم بمانیم، این است که هیچ‌یک از مصححان ارجمند کار خود را براساس معیار یا هنجارهای علمی مشخص و به‌دست‌آمده از اشعار خاقانی ننهاده‌اند. درحقیقت، معیار و هنجار مشخص و خاصی برگرفته از طریق غریب شاعر نداشته‌اند تا در تصحیح از آن استفاده کنند. آنچه بوده، فقط برگزیدن ضبطی برپایه درک متن شناختی و خاقانی‌شناسی آنان بوده است؛ درحالی که، این درک شخصی به‌هیچ‌وجه نمی‌تواند معیار اصیل و درستی 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 متن و شیوه‌ها و شگردهای ذهنی، زبانی، و ادبی آن آشنایی داشته باشد که بتواند به معیار یا معیارهای خاصی برای تصحیح آن متن برسد و کار خود را براساس آن‌ها شروع کند. این امر در باب شاعران صاحب سبک اهمیت فراوانی دارد؛ زیرا آنان علاوه بر اندیشه و دورنمای ذهنی خاص، رفتار زبانی و ادبی ویژه‌ای نیز دارند. درحقیقت، این معیارها مهم‌ترین عناصر سبکی خاص یک هنرمند و اثر ادبی اوست که، هم‌چون کلید موفقیت در کار محقق، بایسته است. بدیهی است که این معیارها باید علمی و بنیادی باشد. مصحح باید ضابط‌های مختلف را براساس این معیارها تحلیل کند و ضبط اصیل را برگزیند؛ بدیهی است تحقق نیافتن این مهم، خودبه‌خود اصالت کار را با تردید مواجه می‌کند. داشتن معیار، اصالت و یک‌پارچگی کار را در پی دارد و درصد لغزش‌های مصحح را بسیار کم می‌کند. در نتیجه، مصحح با اطمینان خاطر بیش‌تری کار را ادامه می‌دهد و سرانجام این‌که از دشواری و ملال‌آوری کار تصحیح می‌کاهد (مهدوی فر، ۱۳۸۹ الف: ۱۸۵-۲۰۶).

۳. معیارهای نویافته در تصحیح دیوان خاقانی

برای رسیدن به کارآمدترین معیارهای علمی در تصحیح دیوان خاقانی، باید شعر او را از منظر نقد فرمالیستی بررسی کنیم. اصالتاً خاقانی شاعری تصویرگرا و لفظ‌آراست و لاجرم این معیارها سویه‌ای زبانی - ادبی خواهند داشت. هنجارهای اندیشگی و ذهنی در باب سخن شاعرانی چون خاقانی نقش کم‌تری دارد. این معیارها بیش‌تر در شعر شاعران معنی‌گرایی، چون عطار و مولانا، نمود پیدا می‌کند.

اولین و مهم‌ترین معیار به‌دست‌آمده ما «اصالت تصویری» است. خاقانی شاعری تصویرساز است و از تمامی پشتوانه فرهنگی عظیمش برای ساختن تصاویر غریب و نوآیین

بهره می‌گیرد، به نحوی که همین تصویرسازی‌ها «وجه غالب» (dominant aspect) شعر او را تشکیل داده‌اند.^۲ ما، در اصالت تصویری، 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 به‌کار گرفته است. ما باید این ظرافت‌ها و تعمد‌ها را کشف کنیم تا ضبط اصیل را بشناسیم. بسیاری از ضبط‌ها را می‌توان با مراجعه به شواهد تصویری هم‌سان برگزید. باید با پیشینه و گنجینه تصویری خاقانی آشنایی کامل داشته باشیم تا بتوانیم گرایش‌های او را در حوزه مشبّه‌به و وجه شبه، که مهم‌ترین ارکان تصویرند، مشخص کنیم و سرانجام ساختار تصویری اصیل را بشناسیم. تعیین و تحلیل این گزاره‌های تصویری خاقانی برای برگزیدن ضبط اصیل بسیار بایسته است. از این‌رو، باید پیوسته *ختم/غرایب* و *منشآت* را بررسی کنیم تا گزاره‌های مشخص شده *دیوان*، مهر تأیید بخورد.

دومین معیار نویافته «اصالت بدیعی» است. در اصالت بدیعی، ما به محور صنعتی بیت توجه داریم و ضبط‌های گوناگون را، با توجه به آن، ارزیابی می‌کنیم. به‌طور کلی، هرچه ضبط غنای لفظی و بدیعی بیش‌تری داشته باشد و، در واقع، صنعتی‌تر باشد، اصیل‌تر خواهد بود. باید با گرایش‌ها و شگردهای لفظ‌آرایی خاقانی آشنایی کامل داشته باشیم تا به‌راحتی ضبط مرجح را برگزینیم. خاقانی در میان صنعت‌های بدیعی گوناگون توجه خاصی به جناس و تضاد دارد. لفظ‌آرایی خاقانی بسیار هنرمندانه و به‌عبارتی 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 فقط زمانی دریافت می‌شود که به صنعت و آرایه بیت پی برده باشیم. این لفظ‌آرایی‌های آگاهانه عمدتاً شواهد دیگری نیز در آثار خاقانی دارد. این تکرارها یک رفتار هنری خاص را به گزاره‌ای سبک تبدیل می‌کند که ناگزیر از شناخت آن هستیم. از این‌روی، تأمل در *ختم/غرایب* و *منشآت* هم‌چنان از شاخص‌ترین مراحل کار ماست.

«اصالت قرینگی» نیز سومین معیار نویافته ما در تصحیح *دیوان خاقانی* است. این معیار هم مستقلاً و هم به‌مثابه معیاری در تأیید و تکمیل دو معیار دیگر، یعنی اصالت تصویری و اصالت بدیعی، به‌کار گرفته می‌شود. هنر و تعمد خاقانی در چینش اجزای زبانی و ادبی شعرش ویژگی‌ای هنری به‌وجود آورده که همانا اصالت قرینگی است. اصل قرینگی، خود، زیبایی‌آفرین است و غایتی زیبایی‌شناختی دارد. قرینه‌ها باعث برجستگی یک‌دیگر و تقویت جنبه‌های هنری گوناگون می‌شود. این هنر و تعمد ویژه، سبب به‌وجود آمدن زنجیره‌ای از

قراین و تناسب‌ها می‌شود که با کشف آن‌ها می‌توان به راحتی به ضبط اصیل ابیات دست یافت. 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.

۴. پژوهش‌های صورت گرفته

در کنار جستارهایی که در باب تصحیح بیت یا ابیاتی از دیوان خاقانی نگاشته شده است^۳، مقالاتی نیز دیده می‌شود که به تصحیح تصحیفات این دیوان پرداخته‌اند. این مقالات به ترتیب زمان چاپ بدین قرارند:

الف) «تصحیح دو تصحیف از دیوان خاقانی»، نوشته سیداحمد پارسا (پارسا، ۱۳۸۶: ۱-۱۵).

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

هریک از این پژوهش‌های ارزشمند، ضبط‌های اصیلی را به خاقانی پژوهان معرفی کرده‌اند. با وجود این، هیچ‌گاه به بیان نظریه یا شیوه‌ای استوار و اصیل در تصحیح دیوان خاقانی نینجامیده‌اند.

۵. تصحیف

مانندگی بسیار برخی از حروف، به نوعی از تصرف ناآگاهانه کاتبان دامن زده است که آن را «تصحیف» نام نهاده‌اند. تصحیف عبارت است از تغییر دادن یک واژه با افزودن یا کاستن نقطه‌های آن. رسم‌الخط گذشتگان خودبه‌خود بسامد این تصحیفات را تشدید می‌کرد؛ زیرا حروف متشابه‌الشکل، که تمییز آن‌ها از یک‌دیگر فقط به گذاردن نقطه و علائمی مانند سرکش است، در خط فارسی زیاد است؛ به گونه‌ای که جز چهار حرف «ل»، «و»، «م» و «ه» که با توجه به شیوه‌های رسم‌الخط پیشینیان با هم شباهت تام ندارند دیگر حروف از نظر شکل با هم مانندگی دارند: ب، پ، ت، ث؛ ج، چ، ح، خ؛ د، ذ؛ س، ش؛ ص، ض؛ ط، ظ؛ ع، غ؛ ف، ق؛ ک، گ. برخی از این حروف، با توجه شیوه کتابت ادوار پیشین، شباهت بیشتری می‌یابند به طوری که «چ» را «ج»، «پ» را «ب»، «گ» را «ک»، و نیز «ژ» را «ز» می‌نوشتند (مایل هروی، ۱۳۸۰: ۲۴۵-۲۴۷؛ قزوینی، ۱۳۵۴: ۱۰/۱۳۴).

پیوند پشتوانه فرهنگی گسترده، طبع نوجو، و تخیل غنی خاقانی سبب آفرینش مضامین، تصاویر، و ترکیبات بدیع و غریبی در اشعار او، خاصه در قصایدش، شده است. به علت همین دشواری و غرابت، ناسخان خواسته (تصرفات) یا ناخواسته (لغزش‌ها) ضبط‌های نادرستی را وارد متن کرده‌اند. رعایت امانت و دانش سخن‌شناسی می‌توانست از ورود این ضبط‌ها به متن جلوگیری کند؛ امری که چندان محقق نمی‌شد. بخشی از این ضبط‌های نادرست، که رسم‌الخط پیشینیان آن را هرچه بیش‌تر تشدید می‌کرد، تصحیف‌هاست.

تصحیفات در سه چاپ مشهور *دیوان خاقانی* کمابیش وجود دارد، اما این ویژگی در متن سجادی نمود بیش‌تری دارد. تصحیف یکی از عمده‌ترین کاستی‌های این چاپ است. علت این امر نیز، بیش از هر چیز، اعتماد بیش از حد مصحح به نسخه‌اساس، یعنی نسخه کتاب‌خانه بریتیش میوزیم لندن (ل)، است (سجادی، ۱۳۴۱: ۱۰۸۴-۱۰۸۵). از آن‌جاکه این اعتماد، که صرفاً بر پایه تاریخ قابل نقد نسخه (۶۶۴ق) بوده، رویکرد دقیق علمی نداشته است، سبب شده ضبط‌های فاسدی وارد متن شود. تأملی گذرا در ضبط‌هایی که فقط براساس این نسخه است آشکار می‌کند که گذرگاه بسیاری از ضبط‌های نادرست *دیوان خاقانی* این نسخه است.

باور نگارندگان بر این است که، از نسخه‌های مورد استفاده سجادی، نسخه مجلس (مج) بیش از دیگر نسخ پیراسته و قابل اعتماد است. این نسخه، اگرچه تاریخ کتابت ندارد، چنان‌که نسخه‌شناسان اشاره کرده‌اند بسیار متقدم و دیرینه‌سال است (خاقانی، ۱۳۷۴: شخصت و نه). ظاهراً ذکر نکردن تاریخ کتابت و نیز تازه‌بودن برخی از اوراق آن، سبب شده است نسخه‌اساس قرار نگیرد. پس از بررسی دقیق، به این نتیجه رسیدیم که اگر نسخه مجلس اساس کار سجادی قرار می‌گرفت، بسیاری از ضبط‌های نادرست به نسخه بدل راه پیدا می‌کرد. با نگاهی به نوشته حاضر نیز این امر بدیهی می‌شود، زیرا یکی از امتیازات ویژه این نسخه دوری از تصحیفات و حفظ صورت اصیل واژگان است. باوجود این، ناگزیریم تصحیف را ویژگی‌ای بدانیم که حتی در قدیمی‌ترین نسخ خاقانی شواهدی دارد.

۶. تصحیح ابیات

۱.۶ مغزشان در سر بیاشوبیم که پیلند از صفت پوستشان از سر برون آرم که پیسند از لقا

ضبط مطابق متن سجادی (همان: ۱۸) و کزازی (خاقانی، ۱۳۷۵: ۲۴) است. در چاپ

عبدالرسولی «مارند» آمده و «پیسند» را نسخه بدل داده است (خاقانی، ۱۳۱۶: ۱۹). در نسخه مجلس «تیسند» ثبت شده که به دلایلی ضبط اصیل است؛ دلیل اول این که، براساس اصالت تصویری، آن گاه که شاعر در مصراع اول خصمان و حاسدانش را به پیل مانند کرده است، در مصراع دوم نیز بایسته است که ایشان را به حیوانی دیگر مانند کند تا هرچه بیش تر تحقیرشان کند. از این رو، خصمان را به «تیس» تشبیه می کند که ظاهر و لقای به ظاهر نکو دارند. دلیل دوم این که، «پوستشان از سر برون آرم» دقیقاً در تناسب با تیس است، زیرا آن گاه که بزى را سر می برند، پوستش را از راه سرش بیرون می آورند و خاقانی این حرکت را مد نظر داشته است. این که احتمال بدهیم برای درمان پیسی پوست را می کنده اند، نه تنها اساس علمی ندارد، بلکه صفتی ممدوح است که مطمئناً وجهی ندارد.

تصحیف «تیس» به «پیس» در بیت دیگری نیز دیده می شود. در این بیت، شاعر خصمان خویش را از نظر ظاهر نیکو و رنگ رنکشان به «تیس» مانند کرده است:

چون ارقم از درون همه زهرند و از برون جز پیس رنگ رنک و شکال شکن نیند

(خاقانی، ۱۳۷۴: ۱۷۴)

در این جا نیز دو نسخه مجلس و پاریس «تیس» آورده اند. شاعر در این بیت نیز همان حسن تشبیه و، در واقع، همان ذم موجه شاهد قبل را مد نظر داشته است.

۲.۶ مگذار کاتشی شده بر جان ما زند این هجر کافر تو که آفت رسان ماست

مصراع اول براساس متن سجادی (همان: ۷۸)، کزازی (خاقانی، ۱۳۷۵: ۹۴)، و عبدالرسولی (خاقانی، ۱۳۱۶: ۸۰) است. در نسخه مجلس «آتش سده» آمده که براساس اصالت تصویری ضبط مرجح 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 می کند؛ شاعر ضمن مرثیه ای خطاب به چرخ می گوید:

گیرم که آتش سده در جان ما زدی ز آن مشکریز شاخ چلیپا چه خواستی

(خاقانی، ۱۳۷۴: ۵۳۵)

۳.۶ شار مسکین که نیست چو بلبل رومی ارغنون زن گلزار

لاجرم شاید ار به رسته بید زنگی چارپاره زن شد شار

ضبط براساس چاپ کزازی است (خاقانی، ۱۳۷۵: ۲۶۰). در متن عبدالرسولی (خاقانی، ۱۳۱۶: ۲۰۲) و سجادی (خاقانی، ۱۳۷۴: ۱۹۸) «سار» آمده است. کزازی در حاشیه نوشته است: سار مرغی است پرآوازه به سیاهی و زنگی وار است نه سار. سار مرغی است زردرنگ. گونه‌ای از آن تیره‌رنگ است، اما سار سیاه نامیده می‌شود، نه به‌تنهایی سار (خاقانی، ۱۳۷۵: ۲۶۰). به دو علت سار ضبط اصیل است و سار مصحف آن است؛ اول این‌که در باب سار آمده است که پرنده‌ای است سیاه و خوش‌آواز که خال‌های سفید ریزه دارد و مرغ ملخ‌خوار نوعی از آن است (برهان؛ انجمن‌آرا؛ آندراج به نقل از دهخدا، ۱۳۷۳: ذیل «سار») و هم‌چنین جانوری است پرنده و سیاه‌رنگ که خال‌های سفید دارد و خوش‌آواز بود (جهانگیری به نقل از دهخدا، ۱۳۷۳: ذیل «سار»); دوم این‌که، شواهد به‌دست‌آمده از دیوان و ختم/الغریب به آشکاری تمام نشان می‌دهد که خاقانی سار را پرنده‌ای سیاه‌رنگ و نوپرداز می‌داند:

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

(خاقانی، ۱۳۷۴: ۴۳۰)

او، به‌صراحت، سار را زنگی چارپاره‌زن خوانده است. این بیت در متن عبدالرسولی (خاقانی، ۱۳۱۶: ۴۳۸)، سجادی (خاقانی، ۱۳۷۴: ۴۳۰)، و جالب‌تر از همه در چاپ خود کزازی سار است! (خاقانی، ۱۳۷۵: ۶۰۲) و اشاره‌ای صریح‌تر در این بیت:

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

(خاقانی، ۱۳۷۴: ۱۵۱)

کزازی در باب این بیت در گزارش دشواری‌های دیوان نوشته است: سار مرغی است سیاه‌رنگ! (کزازی، ۱۳۸۶: ۱۶۴). در ختم/الغریب نیز آمده است:

سار از تو مشعبد چمن گشت هندوی چارپاره‌زن گشت

(خاقانی، ۱۳۸۶: ۷۵)

درحقیقت، براساس اصالت تصویری، سار مشبّه‌به درستی برای «زنگی چارپاره‌زن» است.

۴.۶ جسم بی‌اصلم طلسم خون نه حی ناطقم اسم بی‌ذاتم ز بادم دان نه نقش آرم

ضبط مطابق متن سجادی (خاقانی، ۱۳۷۴: ۲۴۹)، کزازی (خاقانی، ۱۳۷۵: ۳۸۹)، و عبدالرسولی (خاقانی، ۱۳۱۶: ۲۵۳) است. در نسخه مجلس «زیادم» آمده که براساس

اصالت تصویری ضبط اصیل است. «ز بادم» تصحیف «زیادم» 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، ۱۳۷۹: ذیل «نقش زیاده»). در *بهار عجم* «نقش زیاد» آمده که به اصطلاح نرآدان آن است که با هر نقشی یک خال زیاد اعتبار کنند و بازی مذکور را «خال زیاد» گویند. در *برهان قاطع* نیز «نقش زیاد» اسم بلاسمی و آنچه قابل دیدن نباشد آمده است؛ چنان که در این بیت ابوطالب کلیم:

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

(بهار، ۱۳۸۰: ذیل «نقش زیاد»؛ ادیب طوسی، ۱۳۸۸: ذیل «نقش زیاد»)

در *غیث اللغات* نیز به نوشته مؤلف *برهان قاطع* اشاره شده و آمده است که در *برهان* «نقش زیاد»، اسم بلاسمی است و آنچه قابل دیدن نباشد. در *لطایف* و غیره نیز نوشته شده که زیاد نام بازی دوم از هفت بازی نرد است، چراکه هر نقش که در کعبتین افتد هنگام باختن یکی از آن زیاد بازند. هم‌چنین در *سراج اللغات* آمده است 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»). مؤلف *سراج اللغات* 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 چهار خانه را به مهره گرفته دو عدد زائد را فرو گذاشت، پس این دو عدد فرو گذاشته شده را که از حاجت زیاد بودند «خال زیاد» گویند. در *سراج اللغات* نوشته شده 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 *شرفنامه* منیری باشد. در این فرهنگ آمده است که نقش زیاد، یعنی اسم بلاسمی و آنچه قابل دیدن نبود (قوام فاروقی، ۱۳۸۵: ذیل «نقش زیاد»؛ و در باب زیاد می‌نویسد:

بازی دوم نرد است و آن هفت‌اند: یکم فارد، دوم زیاد، سیوم ستا، چهارم هزاران که آن را ده‌هزاران نیز گویند، پنجم خانه‌گیر، ششم طویل، هفتم منصوبه. و قیل، نوعی از منصوبه نردبازی، هر نقشی که در کعبتین افتد هنگام باختن یکی از آن زیاد بازند ... (همان: ذیل «زیاد»؛ دهخدا، ۱۳۷۳: ذیل «زیاد»)^۹.

شواهد به دست آمده از دیوان و منشآت ضبط ما را تأیید می کنند:

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

(خاقانی، ۱۳۷۴: ۳۰۵)

مہتران 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 این جا 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، ۱۳۸۴: ۱۲).

و به هر بینت و اعراب، آتش غیرت در جان نفظویه زند و چون نمکش در آب بگدازد؛ و به نحو قرائت بوزید را *نقش زیاد* خواند؛ و بو عمر را واو عمرو گرداند (همان: ۱۸۰).

و گفت: خاقانیا! باز این چه دست سود است که گریبان گیرت شده است؟ باز این چه خار خیال است که در دامانت آویخته است؟ باز *نقش زیاد* می جویی؟ ظلّ عدم می طلبی؟ صورت معدوم الاسم را موجود الجسم می خواهی؟ (همان: ۱۹۶؛ مهدوی فر، ۱۳۹۰: ذیل «زیاد»).

۵.۶ 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 براساس متن سجادی (خاقانی، ۱۳۷۴: ۲۵۳)، کزازی (خاقانی، ۱۳۷۵: ۳۹۷)، و عبدالرسولی (خاقانی، ۱۳۱۶: ۲۵۸) است. در نسخه مجلس «بیداستر» ثبت شده که به نظر می رسد «تنداستر» تصحیف آن باشد. براساس اصالت تصویری، باید وجه شبه را از مشبّه به استنباط کرد. شاعر «خادم» و «زن» را از نظر ناقص بودن به «بیدستر» مانند کرده است. «بیدستر» جانوری شبیه سگ آبی است که خصیّه آن به چند بیدستر یا گند بیدستر مشهور است. پیش تر برای به دست آوردن این خصیبه، جانور مذکور را می گرفتند و پس از کندن آن، حیوان را رها می کردند. ناقصی بیدستر نیز بدین سبب است. خصیّه این جاندار را اطبا در طبابت به کار می برده اند و توصیف آن در کتب طبی مذکور است (رازی، ۱۳۸۴: ۲۰ / ۱۶۱-۱۶۵؛ جرجانی، ۱۳۸۵: ۲۷۲؛ حسینی، بی تا: ۲۵۳، ۲۵۴؛ عقیلی خراسانی، ۱۳۷۱: ۳۱۴-۳۱۶). این وجه شبه در دیوان خاقانی شاهدهی نیز دارد. شاعر در ضمن هجویه ای، خصم خود را به بیدستر مانند کرده و وجه شبه را همان خصی بودن گرفته است.

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

(خاقانی، ۱۳۷۴: ۳۰۵)

حال آن که استر در دیوان خاقانی به ناقص بودن موصوف نیست. تصحیف «بید» به «تند» در این واژه نیز امری بسیار معقول و پذیرفتنی است.^۶

۶.۶ از آن چرخ چون باز بردوخت چشمم که باز از گریز بلا می گریزم

ضبط مطابق متن سجادی است (خاقانی، ۱۳۷۴: ۲۸۸). عبدالرسولی «گزند بلا» ثبت کرده است (خاقانی، ۱۳۱۶: ۲۷۸). سستی ضبط بسیار آشکار است. در منشآت عبارتی آمده که ذهن را به سوی ضبطی دیگر معطوف می کند: «... سپیدباز کریزی بر ساعد سلطان بود، از مضیق کریزش همان روز بیرون آورده بودند. اندک ضعفی داشت ...» (خاقانی، ۱۳۸۴: ۳۲۴). واژه مورد نظر «گریز» است. این واژه کم کاربرد در اصل به معنی پرریختن باز و شاهین یا همان تولک است که یکی از مراحل تربیت باز شکاری بوده است. این واژه در اشعار رودکی و منوچهری نیز آمده و ظاهراً قدیمی ترین استعمالش در همین سخن رودکی است.^۷ به جای گریز «گریزگه» یا «گریزگاه» می گفته اند. برپایه برخی شواهد، از جمله عبارتی از مرصادالعباد و بیتی از مجیرالدین بیلقانی، به کاربردن گریز در معنای گریزگاه نیز معمول بوده است:

و اگر مرغ جانی که از آشیانه "یحبهم" پریده است بر شبکه ارادت می افتد و به دانه "یحبونه" در دام بلای عشق بند می شود، آن شهباز سپید را که سخت بدیع و غریب افتاده است در گریز خلوت خانه می کنند و چشم هوای نفس او از جهان مرادات دوجوهانی برمی دوزند و به طعمه ذکر پرورش می دهند. تا آن گه که آن وحشت التماس به ماسوای حق از او منقطع شود و مقام انس حاصل کند، مستعد و مستحق آن شود که نشیمن دست ملک سازد^۸ (نجم الدین رازی، ۱۳۸۶: ۴۹۵-۴۹۶).

و این بیت مجیر:

نسر طایر را چو باز چتر سلطان جهان در کریز طارم پیروزه میمون کرده اند

(همان: ۶۶۳)

از این دو عبارت، نیک پیدا است که «گریز» اختصاصاً مکان نگه داری «باز» بوده است و، با استناد به عبارت مرصادالعباد، پس از گرفتن باز، چشمانش را می دوزند و در گریز می اندازد و کم کم به او طعمه می دهند تا این که پرورده شود و انس پیدا کند. بعد از

انس گرفتن، آن را برای شکار بیرون آورده بر ساعد شاهان می‌نشانند. پیداست که چنین جایی باید مکانی حقیر و تاریک بوده باشد؛ آن‌گونه که در منشآت «مضیق کریز» گفته شده است. از این‌رو، مشبّه‌به مناسبی برای دنیای مادی است. بنابراین، «گریز بلا» یک اضافه سمبولیک و در مجموع استعاره مصرحه و نام‌تصویری بدیع از دنیاست.^۹

۷.۶ چون موسیچه همه سر بر هوا کش چو دم‌سنجه همه دم بر زمین زن

ضبط مطابق چاپ سجادی است (خاقانی، ۱۳۷۴: ۳۱۹). عبدالرسولی و نسخه مجلس «دمسیچه» آورده‌اند که ضبط اصیل است (خاقانی، ۱۳۱۶: ۳۲۵)؛ هم بنابر اصالت تصویری، چه با وجه شبه تناسب تام دارد، و هم براساس اصالت بدیعی و لفظی، زیرا شاعر میان آن و «موسیچه» در مصراع اول تناسب لفظی برقرار کرده است.

دمسیچه را مرغی دانسته‌اند با جثه‌ای کوچک که رنگش خاکستری و سفید است به اندک زردی؛ در بعضی از ولایات کازرک گویند. در خراسان دختر صوفی و به تازی صعوه خوانند. بیش‌تر کنارهای آب نشیند و دم خود را بر زمین زند (جمال‌الدین انجو، ۱۳۵۹: ذیل «دمسیچه»).

هدایت نیز می‌نویسد: «دمسیچه مرغی است که زمان زمان دم بر زمین زند» (هدایت، ۱۳۷۰: ۳۱۹).^{۱۰}

۸.۶ خلف‌اند و نوخلاف و شیاطین انس را ننگ‌اند و هم ز ننگ نسوزد شهابشان

ضبط براساس چاپ سجادی است (خاقانی، ۱۳۷۴: ۳۱۹). عبدالرسولی «پر خلاف» ضبط کرده است (خاقانی، ۱۳۱۶: ۳۳۴). در نسخه مجلس «بوخلاف» آمده که براساس اصالت بدیعی و لفظی ضبط اصیل است؛ زیرا میان «خلف» و «بوخلاف» شبه اشتقاق است. هم‌چنین شاهد به‌دست‌آمده از منشآت نیز آن را تأیید می‌کند: «هین فرزندی، فروزندی بنمای؛ مهین خلفی، بوخلافی مکن» (همان: ۲۱۸). هم‌چنین باید گفت بوخلاف یکی از القاب شیطان نیز هست (یاحقی، ۱۳۸۶: ذیل «ابلیس»)^{۱۱}.

۹.۶ واحزنا گفته‌ام به شاهد حربا زین گله حربه جفای صفاهان

ضبط براساس متن عبدالرسولی (خاقانی، ۱۳۱۶: ۳۶۱)، سجادی (خاقانی، ۱۳۷۴: ۳۵۷)، و کزازی (خاقانی، ۱۳۷۵: ۴۳۰) است. نسخه مجلس «واحربا» ثبت کرده که براساس اصالت بدیعی و لفظی ضبط اصیل است؛ زیرا شاعر تعمداً میان «واحربا»، «حربا»، و «حربه» صنعت

سعید مهدوی فر و محمدرضا صالحی مازندرانی ۱۰۱

شبه اشتقاق آفریده است. و احرباً لفظی است که هنگام مصیبت می‌گویند (دهخدا، ۱۳۷۳: ذیل «واحرباء») که با حال خاقانی نیز هنگام سرودن شعر متناسب‌تر است. تصحیف این واژه در قصیده دیگری نیز که شاعر در مرثیه امام محمد بن یحیی گفته است دیده می‌شود. در این موضع نیز نسخه مجلس «واحربا» آورده است:

بر دست خاکیان خپه گشت آن فرشته خلق ای کاینات واحرنا از جفای خاک

(خاقانی، ۱۳۷۴: ۲۳۸)

این ضبط و درحقیقت این صنعت، در منشآت نیز دوبار به کار رفته که به علت قیاس با دو ضبط فاسد دیوان به صورت مصحف آن ثبت شده است: واحزنا، حربا که چون آشیان هدهد، رایحه متنه دارد، به چه زهره با زهرة الدنيا و غزاله زهرا، که بلقیس سبای سنای سماوی است، و بوسلیمان سحرگاهی مبشر قدوم او، گستاخی ملاحظت تواند نمود (خاقانی، ۱۳۸۴: ۴۱)؛ ... واحزنا، که نه از حربا مختصر نظرتری، که حریت خود را در عبودیت آفتاب سازد (همان: ۱۱۹).

محمد روشن درباره «واحرنا» در شاهد اول آورده است: «در متن بی نقطه است و واحربا خوانده می‌شود که به نظر مرحوم سید محمد فرزاد وجهی داشت، ولی خاقانی این ترکیب را در دو جای دیوان آورده است» (همان: ۴۰۹). جای دریغ است که متن شناس ارجمندی چون ایشان به نسخه بدل دو شاهد دیوان ننگریسته است تا عیناً مشاهده کند که واحربا ضبط اصیل می‌تواند باشد. خوش‌بختانه او در مقاله‌ای که سال‌ها پس از چاپ منشآت با عنوان «استدراکاتی بر منشآت خاقانی» نوشته است اگرچه هنوز نیز به نسخه بدل دیوان رجوع نکرده است، اما بار دیگر از نظر مرحوم فرزاد سخن به میان آورده و افزوده است که این مسئله را با احمد مهدوی دامغانی در میان گذاشته است و او نیز ضبط واحربا را اصیل دانسته و وریشه‌ای به دستشان داده است که بر آن نوشته‌اند: «ینام المرء علی الکئل و لاینام علی الحرب» (مرد بچه‌مرد را خواب هست ولی مال‌برده را نه)، و این روایتی از حضرت رسول اکرم (ص) است (روشن، ۱۳۸۵: ۴۳۲).

۱۰.۶ گرچه شروان نیست چون غزنین منم غزنین فضل از چو من غزنین نگر غزنین به شروان آمده

ضبط مطابق متن سجادی (خاقانی، ۱۳۷۴: ۳۷۳) و عبدالرسولی (خاقانی، ۱۳۱۶: ۳۸۲) است. حال آن‌که «غزنین» مصحف «عزنین» است، معنی «عزنین» را اول و بهترین هرچیز و نیز سردار و شریف قوم ذکر کرده‌اند (دهخدا، ۱۳۷۳: ذیل «عزنین»)، خاقانی به عمد این

واژه را برگزیده است تا با واژه غزنین جناس خطِ برجسته‌ای بیافریند (اصالت لفظی و بدیعی). آنچه این سخن را قطعی می‌کند، عبارتی از منشآت است: «... مع ما که همت یمین‌الدوله محمودِ غزنین که عرنین ایام بود، یمین‌الله و ایم‌الله که مکرمت این صدر محمود نام را ایاز عبودیت شاید که باشد» (خاقانی، ۱۳۸۴: ۲۹۹). کزآزی نیز با ما هم‌عقیده است (خاقانی، ۱۳۷۵: ۵۶۶).

۷. نتیجه‌گیری

پشتوانه فرهنگی سترگ و تخیل سرشار خاقانی سبب شده اشعار او (به‌ویژه قصایدش) ملامال از مضامین، مفاهیم، تصاویر و ترکیبات بدیع و نوآیینی باشد که دشواری خاصی به دیوان او بخشیده است. به‌علت این دشواری‌ها، ناسخان نتوانسته‌اند به‌گونه‌ای شایسته اشعار او را کتابت کنند. امروزه نیز، به‌رغم وجود سه چاپ مشهور و تکاپوی برخی از پژوهش‌گران، هم‌چنان اغلاط نسبتاً فراوانی در دیوان خاقانی دیده می‌شود. تصحیف‌ها بخشی از این اغلاط است که حروف مشابه پارسی و رسم‌الخط پیشینیان خودبه‌خود بسامد آن را بیش‌تر می‌کند. در چنین شرایطی، ادامه روش مصححان دیوان خاقانی ما را به مقصود نخواهد رساند. هم از این‌روی، با تأمل در سبک خاص خاقانی، معیارهایی نویافته به‌کار گرفته‌ایم تا بتوانیم، با کمک آن‌ها، متن پاکیزه‌ای از اشعار خاقانی را در دسترس همگان قرار دهیم. در این جستار، براساس این معیارها، مواردی از تصحیفات قصاید شاعر را تصحیح کردیم.

پی‌نوشت

۱. برای آگاهی بیش‌تر ← رادفر، ۱۳۸۰: ۹۵-۱۱۷.
۲. برای آگاهی بیش‌تر در باب وجه غالب ← یاکوبسن، ۱۳۷۷: ۳۲-۳۴.
۳. می‌توان گفت نگاه محققانه به تصحیح اشعار خاقانی با گفتار مفصل جعفر مؤید شیرازی در گزیده شعر خاقانی آغاز شد. این گفتار شامل تصحیحات قیاسی و نظرها و پیشنهادهاست (مؤید شیرازی، ۱۳۷۲: ۳۱۸-۳۳۸). هم‌زمان با این کار، سعید قره‌بگلو در مقاله‌ای با عنوان «تأملی در دیوان خاقانی» به بررسی چاپ سجادی پرداخته و مواردی از ضبط‌های نادرست این چاپ را تصحیح کرده است (قره‌بگلو، ۱۳۷۲: ۷۸۱-۸۰۸؛ قره‌بگلو، ۱۳۸۲: ۱۲۸-۱۵۳). پژوهش‌های صورت‌گرفته دیگر نیز، به‌ترتیب زمان، چاپ از این قرارند:

سعید مهدوی فر و محمدرضا صالحی مازندرانی ۱۰۳

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

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

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

ه) «آسیب‌شناسی تصحیح دیوان خاقانی»، نوشته سعید مهدوی فر (مهدوی فر، ۱۳۸۹ الف: ۱۸۵-۲۰۶).

و) «دو معیار نویافته در تصحیح دیوان خاقانی»، نوشته سعید مهدوی فر (مهدوی فر، ۱۳۸۹ ب: ۸۷-۱۱۵).

۴. ظاهراً نقش زیاده در چاپ برهان قاطع باید همان نقش زیاد باشد، چنان‌که بهار عجم به نقل از برهان نقش زیاد آورده است (تبریزی، ۱۳۶۲: ذیل «نقش زیاده»).

۵. مدرس رضوی نیز نوشته است که «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، مانند «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» (مدرس رضوی، ۱۳۴۴: ۲۶۱).

۶. باید افزود که سجادی در فرهنگ لغات و تعبیرات دیوان خاقانی اشاره کرده است که در بیت مورد بحث ما ظاهراً «تنداستر» تصحیف «بیداستر» است (سجادی، ۱۳۸۲: ذیل «بیداستر»).

۷. بیت‌های رودکی و منوچهری این است:

به باز کریزی بمانم همی اگر کبک بگریزد از من رواست

(نقیسی، بی‌تا: ۵۲۰)

افریقیه صطبل ستوران بارگیر عمّوریه گریزگه باز و بازدار

(منوچهری، ۱۳۸۵: ۴۰)

۸. گزافه نیست اگر بگوییم این عبارت نجم‌الدین رازی چکیده‌ای از یک «بازنامه» است!

۹. کزازی «گریز بلا» آورده و در حاشیه نوشته است: درست «گریز» می‌نماید که به معنی نگهبان و حارس است؛ و در این جا، در معنی «بازبان» به کار رفته است. خاقانی در نامه‌ای نیز خود را بازی

وحشی خوانده است که از گزیر گریز گرفته است: «... چه خادم باز وحشی شده است. از گزیر گریز کرده و هوا گرفته، بعد ایوم، آشوب قید و خلخال نتواند کشید» (خاقانی، ۱۳۷۵: ۳۹۱). حال آن‌که بنابر بیت قبل:

به دل در خواص بقا می‌گریزم به جان زین خراس فنا می‌گریزم

و با توجه به استعاره «خراس فنا»، که آن نیز نام‌تصویری برای دنیا است، «گریز بلا» مرجح‌تر به نظر می‌رسد، زیرا براساس اصالت قرینگی این دو تصویر با هم در قرینه‌اند. پیوند گریز با باز نیز استوارتر از گزیر است. شاهد منشآت نیز پیش‌تر ذکر شد.

۱۰. این واژه در برخی از منابع به صورت «دمیچه» و «دمینجه» آمده که ظاهراً صورت اصیل هردو همان دمیچه است (عقیلی خراسانی، ۱۳۷۱: ۵۷۰؛ حسینی، بی‌تا: ۵۶۵).

۱۱. کزازی نیز با ما هم عقیده است؛ اما استدلالش ضعیف است: «بوخلاف» شیواتر می‌نماید و با شیوه خاقانی سازگارتر است (خاقانی، ۱۳۷۵: ۴۱۹).

منابع

- ادیب طوسی، محمدامین (۱۳۸۸). *فرهنگ لغات ادبی*، تهران: مؤسسه مطالعات اسلامی.
- برهان تبریزی، محمدحسین بن خلف (۱۳۶۲). *برهان قاطع*، تصحیح محمد معین، تهران: امیرکبیر.
- بهار، لاله تیک‌چند (۱۳۸۰). *بهار عجم*، تصحیح کاظم دزفولیان، تهران: طلایه.
- پارسا، سیداحمد (۱۳۸۶). «تصحیح دو تصحیف در دیوان خاقانی»، *نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان*، دوره جدید، ش ۲۱.
- ثروت، منصور (۱۳۷۹). *فرهنگ کنایات*، تهران: سخن.
- جرجانی، اسماعیل بن الحسن (۱۳۸۵). *الاعراض الطبیه و المباحث العلائیه*، تصحیح حسن تاج‌بخش، تهران: دانشگاه تهران با همکاری فرهنگستان علوم.
- جمال‌الدین انجو، میرجمال‌الدین حسین بن حسن (۱۳۵۹). *فرهنگ جهانگیری*، ج ۱، ویراسته رحیم عفیفی، مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.
- حاجیان‌نژاد، علیرضا (۱۳۸۵). «دیده آهوی دشت» (تحلیل و تصحیح یک بیت از دیوان خاقانی)، *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*، ش ۱۷۸.
- حسینی، محمد مؤمن (بی‌تا). *تحفه حکیم مؤمن*، تهران: کتابفروشی محمودی.
- خاقانی، بدیل بن علی (۱۳۱۶). *دیوان*، تصحیح علی عبدالرسولی، تهران: بی‌تا.
- خاقانی، بدیل بن علی (۱۳۷۴). *دیوان*، تصحیح ضیاء‌الدین سجادی، تهران: زوار.
- خاقانی، بدیل بن علی (۱۳۷۵). *دیوان*، ویراسته میرجلال‌الدین کزازی، تهران: مرکز.
- خاقانی، بدیل بن علی (۱۳۸۴). *منشآت خاقانی*، تصحیح محمد روشن، تهران: دانشگاه تهران.

سعید مهدوی فر و محمدرضا صالحی مازندرانی ۱۰۵

- خاقانی، بدیل بن علی (۱۳۸۶). *ختم‌الغریب (تحفه العراقرین)*، تصحیح یوسف عالی عباس‌آباد، تهران: سخن.
- خاقانی، بدیل بن علی (ش ۹۷۶). *دیوان*، نسخه خطی، کتابخانه مجلس شورای اسلامی.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۳). *لغت‌نامه*، تهران: دانشگاه تهران.
- رادفر، ابوالقاسم (۱۳۸۰). «خاقانی و هند»، *نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز*، ش ۱۷۸ و ۱۷۹.
- رازی، محمد بن زکریا (۱۳۸۴). *الحاوی*، ترجمه سلیمان افشاری‌پور، ج ۲۰، تهران: فرهنگستان علوم پزشکی جمهوری اسلامی ایران.
- رامپوری، غیاث‌الدین محمد (۱۳۶۳). *غیاث‌اللغات*، به‌کوشش منصور ثروت، تهران: امیرکبیر.
- رضایی‌آباد، نجفعلی (۱۳۸۷). «تصحیح بیتی از افضل‌الدین خاقانی شروانی»، *نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان*، دوره جدید، ش ۲۴، پیاپی ۲۱.
- روشن، محمد (۱۳۸۵). «استدراکاتی بر منشآت خاقانی»، *مجله آینه میراث*، دوره جدید، س ۴، ش ۲ و ۳.
- سجادی، ضیاء‌الدین (۱۳۴۱). «نسخه خاقانی»، *مجله راهنمای کتاب*، ش ۱۱ و ۱۲.
- سجادی، ضیاء‌الدین (۱۳۸۲). *فرهنگ لغات و تعبیرات دیوان خاقانی شروانی*، تهران: زوار.
- سیف، عبدالرضا و مجید منصوری (۱۳۸۹). «تصحیح و تحلیل چند تصحیف در شعر خاقانی»، *پژوهش‌نامه زبان و ادب فارسی (گوهر گویا)*، س ۴، ش ۱.
- عقبلی خراسانی، محمدحسین بن محمد (۱۳۷۱). *مخزن‌الادویه*، تهران: انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی.
- قره‌بگلو، سعید (۱۳۷۲). «تأملی در دیوان خاقانی»، *نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد*، س ۲۶، ش ۳ و ۴.
- قره‌بگلو، سعید (۱۳۸۲). «تأملی در دیوان خاقانی»، *در ساغری در میان سنگستان (مجموعه مقالات درباره زندگی، اندیشه و شعر خاقانی)*، به‌اهتمام جمشید علیزاده، تهران: مرکز.
- قزوینی، محمد (۱۳۵۴). *یادداشت‌های قزوینی*، به‌کوشش ایرج افشار، ج ۱۰، تهران: دانشگاه تهران.
- قوام فاروقی، ابراهیم (۱۳۸۵). *شرفنامه منبری یا فرهنگ ابراهیمی*، تصحیح حکیمه دبیران، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- کرآزی، میرجلال‌الدین (۱۳۸۶). *گزارش دشواری‌های دیوان خاقانی*، تهران: مرکز.
- مؤید شیرازی، جعفر (۱۳۷۲). *شعر خاقانی*، شیراز: دانشگاه شیراز.
- مایل هروی، نجیب (۱۳۸۰). *تاریخ نسخه‌پردازی و تصحیح انتقادی نسخه‌های خطی*، تهران: کتاب‌خانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.
- مدرس رضوی، سیدمحمدتقی (۱۳۴۴). *تعلیقات حدیقه‌الحقیقه*، تهران: علمی.
- منوچهری دامغانی، احمد بن قوص (۱۳۸۵). *دیوان*، تصحیح سیدمحمد دبیرسیاقی، تهران: زوار.
- مهدوی‌فر، سعید (۱۳۸۹ الف). «آسیب‌شناسی تصحیح دیوان خاقانی براساس سبک شاعری او»، *فصل‌نامه سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*، س ۳، ش ۴.
- مهدوی‌فر، سعید (۱۳۸۹ ب). «دو معیار نویافته در تصحیح دیوان خاقانی»، *معارف*، دوره ۲۴، ش ۱ و ۲.

۱۰۶ تصحیح چند تصحیف در قصاید خاقانی

- مهدوی فر، سعید (۱۳۹۰). «فرهنگ‌نامه تحلیلی تصاویر برجسته و بدیع در قصاید خاقانی شروانی»، پایان‌نامه دوره کارشناسی ارشد، رشته زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز.
- نجم‌الدین رازی، عبدالله بن محمد (۱۳۸۶). *مرصاد العباد*، به اهتمام محمدامین ریاحی، تهران: علمی و فرهنگی.
- نفیسی، سعید (بی تا). *محیط زندگی و احوال و اشعار رودکی*، تهران: امیرکبیر.
- نیک‌منش، مهدی (۱۳۸۳). «تصحیح دو واژه از قصیده "حرز الحجاز" خاقانی»، *نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز*، س ۴۷، ش ۱۹۸.
- هدایت، رضاقلی خان (۱۳۷۰). «مفتاح‌الکنوز در شرح اشعار خاقانی»، *تصحیح ضیاء‌الدین سجادی، نامواره دکتر محمد افشار*، ج ۶، به کوشش ایرج افشار.
- یاحقی، محمدجعفر (۱۳۸۶). *فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی*، تهران: فرهنگ معاصر.
- یاکوبسن، رومن (۱۳۷۷). «وجه غالب»، *ترجمه کیوان نریمانی، عصر پنج‌شنبه*، س ۱، ش ۲ و ۳.