تصحیح و تحریفات ذوقی، خوانشی فعال
(بررسی تحریفات بلاغی نساخان)

دکتر محسن اکبری‌زاده
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه جیرفت
دکتر مهدی دهرامی
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه جیرفت

چکیده

این تحقیق تلاش می‌کند تحریفات متون ادبی را از دید بلاغی و بر اساس روش‌شناسی معطوف به دریافت خواننده مورد بررسی قرار دهد. از همین روی با توجه به نسخه‌بدلهایی که احتمال دستکاری نساخان در آنها وجود دارد به مقایسهٔ بلاغی متن اصلی و تغییرات انجام‌گرفته، پرداخته است. تلاش برای بازسازی نیت مؤلف توسط مصحح، تعامل متن با ذوق جامعه یا فرد (امتزاج افقها)، باز یا بسته‌بودن متن ادبی و تمایل به تکوین و تکمیل خلأهای زبانی و معنایی از جمله مهمترین عوامل دخیل در این تغییرات است. مهمترین جنبه‌های مثبت این تغییرات و تحریفات، ایجاد تناسبات آوایی و موسیقایی، آراستن آن به صنایع بدیعی و بلاغی، تناسب بیشتر میان واژگان، فراگیر ساختن معنای شعر، به‌روزرسانی متن بر حسب میل و زبان عصر و رهایی آن از مهجور بودن است تا جایی که گاهی متن تغییر یافته نساخان نسبت به متن اصلی رواج و شهرت بیشتری یافته و از حیث بلاغی به تعالی بیشتری رسیده است.

کلیدواژه‌ها: تصحیح متون، تحریف، نقد بلاغی، دریافت، افق انتظار

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۲/۱۷ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۷/۸/۹

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-04]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.60.6.2]

۱. مقدمه

هر متن در مقام پدیده‌ای ارتباطی، سه کانون اصلی نویسنده، متن و مخاطب دارد. هر کدام از این کانونها نقشی تعیین‌کننده و قدرتمند در خلق معنا دارد: نویسنده به عنوان فاعلی که نیات ذهنی خود را از طریق واژگان ساماندهی می‌کند؛ متن به عنوان کانونی معناساز که چگونگی ترکیب واژگان و معانی ضمنی آن می‌تواند معانی متکثری را تداعی کند له یا علیه نویسنده و در نهایت خواننده به عنوان گیرندهٔ متن که در حالت گفتمانی و تجربهٔ زیسته خاصی به سر می‌برد و بر همین اساس انتظاراتی زیباشناختی و معنایی در وی شکل می‌گیرد. بر این اساس خواننده و دریافت او بخشی از متن خواهد بود که می‌تواند فعالانه تجربهٔ زیباشناختی خود را از متن فعال سازد و انتظارات فرمی و معنایی جدیدی را بر متن، پیوست کند. در ادبیات سنتی به دلیل مشکلات نشر، ناسخ با رونوشت از هر متن آن را گسترش می‌داد. نسخه‌نویس مخاطبی است که به معنای واقعی به تکثیر متن می‌پردازد. از این دیدگاه وی را می‌توان از نخستین خواننده‌های متن دانست.

از مشکلات رایج نسخ خطی، تحریفاتی است که در آنها راه جسته است؛ به همین منظور مصححانی در پی آن بوده‌اند که با توجه به ویژگیهای مختلف گفتمانی، سبک‌شناختی، زبانشناختی و غیره در جهت رسیدن به نیت مدنظر نویسنده به تصحیح و تنقیح نسخه‌ها بپردازند.

> هدف اصلی و غایی مصححان این است که از روی نسخ خطی موجود، نسخه‌ای اصلی یا قریب به اصل اثری را احیا و مرتب و مدون، و آن را به صورتی عرضه کنند که به صورت اصلی و شکلی که مصنف و مؤلف اصل نوشته است به نهایت درجه نزدیک باشد (زرین‌کوب، ۱۳٦۱، ج: ۹۳و۹٤).

بنابر این تصحیح نوعی فرایند فهم متون است که داعیهٔ فهم بهتر معنای غایی متن را دارد. با معادل‌سازی می‌توان مصحح را مفسری دانست که تلاش می‌کند با شناخت اثر، بررسی نشانه‌های درون‌متنی و اصلاح نسخه‌ها بدان «معنای نهایی» دست یابد. البته فهم معنای غایی در گرو فهم نیت مؤلف است؛ به همین دلیل نیز یکی از قواعد تصحیح

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-04]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.60.6.2]

یافتن نسخهٔ اقدم است تا از طریق آن بهتر بتوانند نیت و تجربهٔ مؤلف را بازسازی کنند و متناسب با آن به تصحیح واژگان بپردازند.

بحث تحریف و تغییر متن نه تنها در متون ادبی، که در متون مذهبی نیز مطرح است؛ به‌گونه‌ای که بررسی تصحیف در علوم قرآنی به دلیل اهمیت راه نیافتن تحریفات و تصحیحات در قرآن و احادیث از مباحث مهم علم درایه و حدیث‌شناسی به شمار می‌رود. تحریف در اصطلاح علم درایه به هفت معنا آمده است: «تفسیر ناروا، ثبت آیه یا سوره برخلاف ترتیب نزول، اختلاف در لهجه، تبدیل کلمات، افزودن بر قرآن و کاستن از آن» (معرفت، ۱۳۸۷: ۲۷۸). وقتی در احادیث و قرآن امکان تصحیف و قرائات مختلف باشد در متون ادبی، که ضرورت حفظ امانت در آنها همچون کتابهای مذهبی نیست، بدیهی است عرصهٔ گسترده‌تری برای ایجاد تغییرات و تصحیفات به وجود آید. عوامل مختلفی در تحریف متن نقش دارد؛ ازجمله سهوها، اشتباه‌خوانیها، اشتباه‌نویسی‌ها، تداعیها، حتی تصرفات آگاهانهٔ نسخه‌پردازان (ولک و وارن، ۱۳٦۷: ٤٤٦)، ویژگی خط عربی و فارسی همچون وجود حروف متشابه‌الشکل و ضروری نبودن حرکات (قزوینی، ۱۳۸۸، ج۱۰: ۳)، اسقاط و الحاق از روی غرض یا از روی بیسوادی و بی‌دقتی، خطاهای حس باصره و حس سامعه (در مواقعی که کتابی را به سماع و املا تلقی کرده‌اند)، بیسوادی و بی‌دقتی کاتب، فراموش کردن بخشی از نوشته و جبران در بخشی دیگر و امثالهم (زرین‌کوب، ۱۳۳٦:۳۱۰-۳۱۳). بر همهٔ این عوامل باید افزود گاه همین نگاهی که مصححان امروزی به نسخ خطی دارند و دخل و تصرف در آنها را محتمل می‌شمارند، نساخان نیز به متون مورد استنساخ داشته‌اند و یکی از اهداف آنها به سامان آوردن متن از تغییرات احتمالی نساخان پیشین بوده است.

دستبرد در متن و تحریفات و تغییرات کاتبان و وراقان میان مصححان و محققان، نکوهیده و ناپسند به شمار رفته است (به عنوان مثال ر.ک: زرین‌کوب، ۱۳٦۱: ۹۷). البته شاعران نیز گاه روی خوشی به تغییرات کاتبان نداده‌اند. امیرخسرو از سه دشمن شعر خود شکایت می‌کند: غزلخوان خام، کاتب

خامه چو تیری به روانی از او کور شده عین معانی از او

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-04]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.60.6.2]

هر سخنی کان به خطش کرده جای گم شده زان تیرگی‌اش دست و پای

(دهلوی، ۱۹۷۵: ۳٤٦)

از همین روی با درج تعداد دقیق ابیات منظومه خود، سعی می‌کند دست‌کم مخاطب را از کاسته شدن یا افزایش ابیات آگاه کند. از دید متن‌شناسی اخلاقی، که تلاش می‌کند به صحیحترین نسخه‌ها دست یابد، این سخن البته قابل‌پذیرش است؛ اما آیا بدون در نظر گرفتن این عمل وراقان در آسیب رساندن به اصالت متن و رعایت نکردن حفظ امانت، همهٔ تحریفات به متن آسیب رسانده است؟ در حالی که موارد بسیاری می‌توان یافت که متنی از حوزهٔ ذوق فردی شاعر خارج شده و با ذوق عامه و کاتبان مختلف پیوند خورده و چنان صیقلی یافته که از حیث جنبه‌های هنری و بلاغی، متنی به مراتب ارزشمندتر ایجاد شده است. امروزه نیز با همهٔ اهمیت اصالت متن، باز برخی معیارهای زیباشناختی و بلاغی را بر اصالت برتری می‌دهند؛ آن‌چنانکه شیوهٔ احمد شاملو در تصحیح دیوان حافظ بر پایهٔ همین نکته بوده و در مقدمه آورده است: «ملاک کار با همی زیبایی و درستی بوده است و پس از آن اگر نیازی پیش آمده باشد، اصالت!» (حافظ، ۱۳۳٦: ۱) و از همین نظر براساس معیارهای زیبایی و بلاغی مورد نظر خود به دخل و تصرف در دیوان پرداخته است. در گذشته نیز کاتبان گاهی همین شیوه را در نسخه‌برداری اعمال می‌کرده‌اند. نمی‌توان تنها بر پایهٔ قدمت بیشتر، نسخه‌ای را معتبرتر شمرد. ذوق ادبی به عقیدهٔ بسیاری از محققان معیار مهمی در تشخیص نسخ معتبر است: «تشخیص نسخهٔ اصلی اساسی، ذوق سلیم و طبع لطیف می‌خواهد و کافی نیست که فقط تاریخ تحریر و نوع قلم و جنس کاغذ را ملاک اصالت کتابی دانست» (زرین‌کوب، ۱۳۳٦ :۳۱٤). نقش ذوق در تصحیح غیرقابل‌اغماض است و در تصحیح التقاطی که نسخه‌ای معتبر در دست نباشد، مورد توجه قرار می‌گیرد؛ اما این ذوق باید با سالها انس با متون ادبی و شناخت ویژگیهای سبکی دوره پرورش یافته باشد و نمی‌توان تنها با تکیه بر ذوق ناقص و پرورش نیافته به متن دست‌درازی کرد. در هر صورت اثر ادبی محمل تحریفات است؛ با این فرض، یکی از نکات قابل‌توجه در این تغییرات و تحریفات، تمایز میان نساخان باذوق و محصححان بیسواد و بی‌ذوق است. نگاهی به نسخه‌بدلهای بسیاری از آثار نشان می‌دهد، بسیاری از کاتبان از ذوق بی‌بهره بوده‌اند و

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-04]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.60.6.2]

تغییراتی که در آثار ایجاد کرده‌اند به بلاغت متن آسیب رسانده است؛ به عنوان مثال در این بیت فلکی شروانی:

میان نیک و بد و کفر و دین و درد و ستم ز حکم قاطع خود خط استوا داری

(فلکی شروانی،۱۳٤٥ :۷۹)

آن‌چنانکه یکی از محققان اشاره کرده است: «در نسخهٔ پاریس به جای «درد و ستم»، «داد و ستم» ضبط شده که صحیح هم چنین است؛ چراکه واژه‌های دیگر این مصراع در تقابل یکدیگر به کار رفته است و دو واژه «"درد و ستم» نمی‌تواند متقابلا به کار رفته باشد» (یلمه‌ها، ۱۳۸۹: ۱۰۱). کاتبی که ترکیب را به صورت «درد و ستم» گردانده از ذوق ادبی بی‌بهره بوده است. باز از این نوع است این بیت حافظ:

حضوری گر همی خواهی، از او غایب مشو حافظ

متی ما تلق من تهوی دع الدنیا و اهملها

(حافظ، بی‌تا: ۲)

به گفتهٔ فرزاد در همهٔ نسخ واژهٔ «غایب» آمده و تنها در یکی از نسخه‌های نسبتا جدید به جای آن «غافل» ضبط شده است (ر.ک: فرزاد، ۱۳٤۹: ۲). با توجه به واژهٔ «حضور» واژهٔ متضاد آن یعنی «غایب» نسبت به «غافل» صحیحتر است و کاتب بی‌ذوقی که این تقابل و تضاد را درک نکرده، آن را تغییر داده و از بلاغت بیت کاسته است. این نوع تغییرات در نسخه‌ها بسیار دیده می‌شود و مورد بحث مقاله پیش رو نیست. در مقابل این نوع کاتبان، نساخان با ذوقی نیز دیده می‌شوند که با بهره‌گیری از ذوق خود به بلاغت بیت افزوده‌اند. از این نظر، تغییرات بلاغی می تواند معیاری باشد که کاتبان را درجه‌بندی کرد. مسئلهٔ اصلی تحقیق این است که چه عواملی در ایجاد این نوع تغییرات مؤثر است و مهمترین جنبه‌های بلاغی افزوده شده به این متون در اثر تحریف چیست؟

۱-۱ پیشینهٔ پژوهش

در سدهٔ اخیر تصحیح متون و ارائهٔ متنی منقح از مهمترین حوزه‌های پژوهشی بوده و کمتر محقق نام‌آشنایی است که در این عرصه وارد نشده باشد. علاوه بر استفاده عملی از مباحث تصحیح، آثار مختلفی نیز در معرفی و آموزش شیوه‌های تصحیح و انواع

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-04]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.60.6.2]

تحریفات و تصحیفات نگاشته شده است. در یادداشتهای قزوینی (ج دهم) بخشی به این امر اختصاص یافته است. زرین‌کوب نیز در نقد ادبی بحثی را در این مورد آورده است. مایل‌هروی کتاب مستقلی با عنوان نقد و تصحیح متون نگاشته است. البته برخی مصححان از جمله مسعود فرزاد در کتاب *حافظ، صحت کلمات* با اشاره به اختلاف نسخه‌ها در اثبات برتری ضبط خود به دلایل بلاغی آن توجه کرده است. قزوینی در مقدمهٔ دیوان حافظ به اصطلاح «تجدید شباب» اشاره کرده که یکی از محورهای تحقیق مقاله پیش رو نیز همین است. خانلری نیز در مقدمهٔ دیوان حافظ به همین نکته اشاره کرده است. یلمه‌ها (۱۳۸۹) در بخشی از مقاله «نقد و تحلیل تحریفات دیوان فلکی شروانی» با توجه به نکات و ظرافت‌های بلاغی برخی از ابیات این شاعر را اصلاح کرده است. شاملو در تصحیح دیوان حافظ از مهمترین معیارهای تصحیح را جنبه‌های زیبایی‌شناسی به شمار آورده و به اصالت چندان توجه نکرده است. تا جایی که نگارندگان می‌دانند تحقیق مستقلی در بررسی تحریفات نساخان از دید بلاغی و دریافت خواننده، انجام نشده است. توجه نکردن به نقش خواننده به عنوان بخشی از متن باعث شده است محققان هر گونه تغییر در متن را توسط خواننده نوعی تحریف و نکوهیده بدانند. حال سؤال این است که آیا برداشتهای متعدد معنایی از یک متن مشترک هم نوعی تحریف ناپسند به شمار می‌رود؟ اگر به خواننده این اجازه داده نمی‌شود که در فرم تغییر به وجود آورد با چه معیار و میزانی حق برداشتهای معنایی متکثر به وی داده می‌شود؟ نگارندگان بر اساس همین پیشینه به تحریف نگاهی تازه انداخته‌اند و با مجموعه دانستن متن و خواننده و تکیه بر نقش خواننده در تفسیر متن تلاش کرده‌اند تا از دیدگاهی زیباشناختی به بحث تحریف متون وارد شوند.

۲-۱ روش تحقیق

یکی از مشکلات تحقیق این است که چگونه می‌توان از میان نسخه‌بدلهای مختلف به یقین، یکی را از شاعر و بقیه را اعمال تصرف نساخان دانست. این امر گاهی نزد مصححان بزرگ نیز با تردید همراه است. در این تحقیق، تصحیحات معتبر معیار قرار داده شده و نگارندگان نسخه‌بدلهایی را که مصحح ذکر کرده است، تصرف کاتبان

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-04]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.60.6.2]

دانسته، و برحسب آنها مقایسه را انجام داده‌اند. افزون بر آن به ضبط اغلب نسخه‌ها و ضبط‌های دشوار نیز توجه، و موارد نادر و ضبط‌های ساده‌تر، تغییرات کاتب به شمار رفته است. گاه نیز به آثار بلاغی، که بیشتر از دیدگاه ادبی به شعر توجه کرده‌اند، مراجعه شده و ضبط آن با ضبط دیوان مقایسه شده است. علاوه بر آن برخلاف شیوهٔ مرسوم مصححان به نسخه‌های متأخر و نسخه‌هایی که احتمال دستکاری و تحریف در آن بیشتر وجود داشته، توجه بیشتری شده است. در این بررسی برای نشاندادن کلیت و فراگیری احکام به یک شاعر خاص نظر نشده بلکه شاعرانی از دوره‌های مختلف مورد بحث قرار گرفته‌اند؛ اما از آنجا که رواج و شهرت اثر، آن را بیشتر دستخوش تحریفات می‌ساخته، سعی شده است بر آثار مشهور توجه بیشتری شود. تحقیق در دو بخش عوامل تغییرات بلاغی و مصداقهای آن با رویکردی مخاطب محور به موضوع مورد بحث پرداخته است.

۲. عوامل و دلایل تحریفات بلاغی

آن‌چنانکه پیش از این بیان شد، عوامل تحریفات بسیار مختلف و گوناگون است؛ اما تحریفات عمدی به قصد تعالی بلاغی متن به‌گونه‌ای دیگر است. تحریف با این هدف می‌تواند برخاسته از این عوامل باشد:

۲-۱ تحریفات ذوقی به مثابه افق انتظار

ارسطو با طرح نظریهٔ کاتارسیس(پالایش) شیوه کارکردشناختی به ادبیات را بنیان گذاشت و بحث زیباشناسی را از امری خودمختار و وابسته به ذات متن به وابستگی به مخاطب سوق داد؛ یعنی تقلید از احساسات پرهیجان و تکاندهنده، مانند شفقت، هراس و وحشت در متن (میمه‌تیس/ محاکات)، زمانی تحقق می‌یابد که از سوی مخاطب همذات‌پنداری، و باعث واکنشی عاطفی(کاتارسیس) در وی شود (ژیمنز، ۱۳۸۷: ۲۱۲و۲۱۳). از این رو تأثیرگذاری بر مخاطب یکی از کارکردهای ادبیات است. مسلما یکی از این کارکردها و اهداف هنر، زیبایی‌آفرینی و لذت‌بخشی است. اگرچه بخشی از این زیبایی و لذت‌آفرینی حاصل کلمات متن، چگونگی ساماندهی و انتظام آنها است،

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-04]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.60.6.2]

در نهایت این مخاطب است که با ذوق، احساس و عاطفهٔ خود نسبت به متن واکنش نشان می‌دهد و این لذت را فهم می‌کند. پس می‌توان ادبیات را نوعی تجربهٔ زیباشناختی نامید که نویسنده، متن و مخاطب در تحقق آن دخیلند.

یکی از مهمترین عوامل تحریفات بلاغی ذوق است که وراقان یا عامهٔ مردم نمی‌توانسته‌اند در برابر متون ادبی این احساس درونی و ادراک باطنی خود را سرکوب کنند و با غلبهٔ آن، حفظ امانت را به کناری نهاده، موجب دستبرد در متن می‌شدند. به مرور تأثیر ذوق مردم در هر اثر، کار را به جایی می‌رساند که دیگر، شاهکارهای ادبی را زاییدهٔ تخیل فرد ندانست، بلکه ذوق مردم هر سرزمین در آنها دخیل است و به مرور تغییراتی در آنها راه یافته که میان مردم بر متن اصلی برتری یافته است. از این رو همهٔ تحریفات را نباید بر گردن کاتبان و وراقان و اشتباهات سهوی و عمدی آنها انداخت؛ بلکه گاه کاتب پلی است میان مردم و متن. مردم نیز در تغییرات و تحریفات متن نقش داشته‌اند و چه بسا گاهی بسیاری از تحریفات به صورت شفاهی انجام شده است؛ اما گناه آنها متوجه کاتبان بوده است که همصدا با ذوق مردم در متن دستکاری می‌کرده‌اند. بر این اساس می‌توان گفت: «آنچه معنای تاریخی هر اثر را تعیین می‌کند، ویژگی آن اثر یا نبوغ نویسندهٔ آن نیست، بلکه زنجیره دریافت نسلهای گوناگون از آن اثر است» (مکاریک، ۱۳۸۸: ۳۴۲و۳۴۳).

هر اثر در مقام متن، نیروهای بالقوهٔ زبانی و معنایی دارد که انتظاراتی را در خواننده ایجاد می‌کند؛ به این نظام و ساختار انتظارات «افق انتظار»[1] گفته می‌شود (همان: ۳۴۲). کاتب یا نسخه‌نویس گاه به عنوان خواننده‌ای فعال، تصاویر ذهنی معینی را از متن دریافت می‌کند که در تجربه زیست و ذوق فردی یا جمعی وی ریشه دارد و همین امر هم باعث ترغیب او به نوعی بازاندیشی و بازسازی می‌شود که در هیچ یک از معانی کلامی متن وجود ندارد. در واقع کاتب با تکیه بر ذوق فردی خود و با توجه به سنت ادبی به نوعی نقیضه‌سازی فرمیک دست می‌زند؛ یعنی ایجاد نوعی فردیت، نوآوری و خلاقیت در فرم متن؛ آن‌چنانکه شاملو گاه در تصحیح دیوان حافظ از آن بهره گرفته است. نگاه اخلاقی و نسخه‌شناسی به این تغییرات و در نظر نگرفتن این افق انتظار،

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-04]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.60.6.2]

باعث طرد و محکوم شدن این نوآوریها شده است: مصحح «باید قطعا و حتما از تصحیحات قیاسی و اصلاحات ذوقی اجتناب کند» (زرین‌کوب، ۱۳٦۱: ۹۷).

نکته‌ای که در زمینهٔ این تغییرات ذوقی نباید از یاد برد، مبحث سنت ادبی است. هر کاتب با توجه به تاریخ حال خود و اوضاع تاریخی متن به برخی تغییرات روی آورده است؛ یعنی یکسره نمی‌توان تغییرات کاتب را نوآوری دانست؛ بلکه به اعتقاد گادامر «گفتگو با متون گذشته از آن رو ممکن است که گذشته برای ما کاملا غریبه نیست؛ هر چند آفاق دید ما به دلیل وضعیت اجتماعی – تاریخی که به درون آن پرتاب شده‌ایم، تعین یافته است؛ اما این وضعیت بر اساس گذشته بنا شده است و در درون خویش میراث افقهای دید گذشته را به همراه دارد» (هارلند، ۱۳۸٦: ۲۵٦). در این بیت حافظ:

بگشای تیر مژگان و بریز خون حافظ که چنان کشنده‌ای را نکند کس انتقامی

(حافظ، بی‌تا: ۳۲۹)

در جمیع نسخه‌های قدیمی که خانلری اشاره کرده، واژهٔ «نکند» آمده (ر.ک: حافظ،۱۳۷۵: ۹۳۵)، اما آن‌چنانکه قزوینی اشاره کرده در نسخه‌های متأخر «نکشد» آمده است (حافظ، بی‌تا: ۳۲۹) که با توجه به «کشنده» هدف نساخ رعایت تناسب آوایی و افزایش موسیقی بوده است یا مثلا در نسخه‌بدلهای شعر ظهیر فاریابی، کاتب بنا به دلایل زیباشناختی که در سنت ادبی ریشه دارد به تغییراتی در کلمات روی آورده است:

به دام زلف بتان بسته شد تشویش به سوی چشم خوش دلبران گریخت فتور

(ظهیرالدین فاریابی، ۱۳۸۱ :۱۰۷)

در یکی از نسخه‌بدلها به‌جای «دلبران» واژهٔ «شاهدان» آمده که واج‌آرایی محسوسی ایجاد کرده است. استفاده از واج‌آرایی یا هر صنعت بدیعی دیگری که باعث تغییر واژگان شعر شود، نوعی عینیت‌بخشی به افق انتظارات ادبی خواننده است. کاربرد واج‌آرایی در متون دیگر و تجربهٔ مشابهی که کاتب از این واج‌آرایی به دلیل بینامتنیت به دست آورده موجب شکل‌گیری افق انتظار در کاتب شده است؛ به همین دلیل به این تغییر دست زده است تا بتواند این انتظار را برآورده سازد. البته این تغییر، با قواعد متن

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-04]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.60.6.2]

و ویژگیهای ادبی آن مخالف نیست؛ بلکه همچنان در راستای سنت زیباشناختی گذشته است.

> محصور شدن در سنت نوعی واگذاری قدرت است تا آن حد که به ما امکان می‌دهد با گذشته به توافق برسیم؛ اما این قدرت را به ما نمی‌دهد که مخالفتی ژرف با گذشته را شکل دهیم و یا گذشته را در معرض نقدی بنیاد ستیز قرار دهیم (هارلند، ۱۳۸٦: ۲۵۸).

۲-۲کمال‌گرایی ادبی

در تعریف سنتی آثار ادبی آورده‌اند: «مجموعه آثار مکتوبی که بلندترین و بهترین افکار و خیالها را در عالیترین و بهترین صورتها تعبیر کرده باشد» (زرین‌کوب، ۱۳٦۱: ٦). براساس این تعریف، آثار ادبی دو ویژگی محتوایی عالی و فرمی بهترین دارد. نگاهی به ادبیات بویژه از دیدگاه بینامتنیت نشان می‌دهد معانی و افکار میان شاعران و هنرمندان دست به دست می‌شود و به اصطلاح فردوسی:

سخن هرچه گویم همه گفته‌اند بر باغ دانش همه رفته‌اند

(فردوسی خالقی، ج۱، ۱۳٦٦: ۱۱)

و معانی بکلی تازه کمتر حادث می‌شود. از سویی دیگر عالیترین و بهترین فرم متن، حد و مرزی مشخص ندارد. برخی معتقدند: «در هنر نیز مانند امور دیگر مهم آغاز کردن نیست، بلکه کامل کردن است» (خانلری، ۱۳٤٥ :٤٧). طرز بیان هنرمندانهٔ خلاق است که آثار هنرمندی را به شهرت و رواج می‌رساند و از ویژگیهای شاعران بزرگ این است که معنایی را بهتر از دیگران بیان کرده‌اند؛ اما این به معنای رساندن سخن به آخرین حد کمال نیست؛ اگرچه برخی حد و مرزی برای آن در نظر گرفته‌اند:

بر حدیث من و حسن تو نیفزاید کس حد همین است سخندانی و زیبایی را

(سعدی، ۱۳۸٤: ٥۳٥)

اما شعر این‌گونه شاعران نیز دستخوش تغییرات بلاغی شده است. در مقابل این دسته شاعران، برخی نیز، که شیوه‌ای مبتنی بر دیریابی مضمون و پرداخت شعر به

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-04]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.60.6.2]

منظور آراستگی بیشتر دارند به این نتیجه رسیده‌اند کمال، پایانی ندارد و چنانکه شاعر قانع نباشد به گهرهای ارزشمندتری دست می‌یابد:

به که سخن دیر پسند آوری — تا سخن از دست بلند آوری
هر چه در این پرده نشانت دهند — گر نپسندی به از آنت دهند
سینه مکن گر گهر آری به دست — بهتر از آن جوی که در سینه هست

(نظامی، ١٣٨٦: ٤٤)

تغییرات و تحریفات بلاغی نیز در همین مسیر است؛ یعنی نساخان، صورت اولیهٔ شعر را نپسندیده، و صورتهای ارزشمندتر دیگری جسته‌اند؛ از همین روی گاه کمال از حوزهٔ شخصی خارج می‌شود: «معمولا یک شاعر تنها با ذوق و قریحهٔ خود به کمال نهایی نخواهد رسید. کمال جریانی است که نتیجهٔ تلاش و کار گروهی است نه فردی» (خلیلی‌جهانتیغ و همکاران، ١٣٨٩: ٩٠). ویژگی کمال‌گرایی آثار ادبی نیز از مجوزهایی است که موجب شده آثار ادبی دستخوش تحریفات بلاغی شود و شاعران دیگر، نساخان و حتی مردم نیز در تکامل و تعالی آثار ادبی پیش از خود سهیم باشند؛ زیرا متنی در نگاه شخص خاص یا حتی عموم مردم ظرفیت آن را داشته است که به صورت و طرزی بهتر و هنریتر تبدیل شود. این عامل به حدی است که گاه آثاری همچون غزلیات حافظ و سعدی، شاهنامهٔ فردوسی و امثالهم که شاهکارهای ادبی به شمار می‌روند در صورت نخستین خود باقی نماند و ضبط‌های هنرمندانه‌تری از آنها توسط نساخان یا افراد دیگر به‌دست آورده‌اند. استفاده از ذوق ادبی برای تغییر یک واژه نیز در کمال‌گرایی کاتبان ریشه دارد. «شکل‌گیری و تکمیل معنا در متن اتفاق نمی‌افتد؛ بلکه فقط به صورت بالقوه وجود دارد و در روند جذب شدن از سوی مخاطب، شکل مشخصی به خود می‌گیرد و کامل می‌شود» (موران، ١٣٨٩: ٢٨٦). متن ادبی به دلیل ظرفیتهای زبانی‌ای که دارد، توان متعددی برای فعلیت یافتن نزد مخاطب پیدا می‌کند. هر خوانش می‌تواند بخشی از این توان را کشف سازد.کاتب نیز با تکیه بر همین ظرفیتهای ادبی در ذهن خویش نوعی کمال و تکوین را برای دلالتهای متن در نظر می‌گیرد و به تغییر نسخه به‌منظور فعلیت یافتن این کمال دست می‌زند. بر این اساس می‌توان گفت کمال در آثار

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-04]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.60.6.2]

ادبی، سازمان یافته و از پیش تعیین شده و منحصر به مؤلف و متن نیست؛ بلکه نوعی فرایند مستمر به شمار می‌رود؛ چرا که متن با ورود به دنیای مخاطب، عرصهٔ تفسیر و تأویل می‌شود و خلاقانه توسط مخاطبان ادامه پیدا می‌کند. هر مخاطب با توجه به فهم خویش، تفسیری از متن ارائه می‌کند و این خوانشهای متعدد باعث نوعی فرایند تکوینی می‌شود. از همین روی در متون سنتی و حتی در متون معاصر نیز با وجود آگاهی به اصل متن، مدام تغییراتی از جانب خود نویسنده یا خوانندگان رخ می‌دهد؛ مثلا در مورد حافظ این گفته شایع و رایج است که وی پس از تکمیل غزلها شخصا به اصلاحات و تغییراتی در واژگان و ترتیب ابیات دست می‌زده است (ازجمله ر.ک: خانلری، ۱۳۷۵، ج۲: ۱۱۱۹)؛ پس تکوین و کمال‌گرایی، مفهومی شناور است که به فرمی خاص محدود نمی‌شود. شاید شاهد دیگر این مدعا، سوای تحریفات ذوقی، نقیضه‌ها و جوابیه‌ها و استقبالهای متعدد شاعران نسبت به یک شعر یا بیت شاعر دیگر باشد که هر کدام تلاش کرده‌اند بر اساس خوانشها و تفاسیر خود، سرودهٔ خود را کاملتر و زیباتر جلوه دهند:

خرم آن روز که از خطهٔ کرمان بروم　　دل و جان داده ز دست از پی درمان بروم
(خواجو، ۱۳۷٤: ۳۰۵)

حافظ با تغییر آن چنین سروده:

خرم آن روزکزین منزل ویران بروم　　راحت جان طلبم وز پی جانان بروم
(حافظ، بی‌تا : ۲٤٦)

بیت خواجو بنابرکاربرد اسم خاص «کرمان» شخصی و فردی است؛ اما حافظ با تغییر آن به اسمی عام، دایره شمول شعر را آن‌چنان گسترده است که سخن هر اهل دلی در هرجا می‌تواند باشد نه تنها خطه کرمان. همین کارکرد در تحریفات متون نیز دیده می شود؛ این بیت ظهیر:

بزرگتر ز هنر در عراق عیبی نیست　　ز من مپرس که این نام بر تو چون افتاد
(ظهیرالدین فاریابی،۱۳۸۱ : ۵۸)

در نسخهٔ اساس متعلق به سال ۷۱۷ به همین صورت ضبط شده و در نسخه‌ای به سال ۷۸۷ به جای واژه «عراق» واژهٔ «زمانه» ضبط است و نساخ از این طریق شعر را

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-04]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.60.6.2]

فراگیرتر ساخته است. ضبط دشوارتر «عراق» نسبت به «زمانه» احتمال تحریف را تقویت کرده است؛ چراکه دلیلی نیست نساخی واژه را برعکس گردانده باشد. گاه نیز شاعران در نظیره‌سازی ناموفق می‌ماندند که نمونه‌هایی از آن در متون سنتی همچون جواب قصیدهٔ رودکی (بوی جوی مولیان) و جواب قصیدهٔ خاقانی (صبحدم چون کله بندد آه دودآسای من) نقل شده است (ر.ک نظامی عروضی، ۱۳۲۷: ٥٤ و دولتشاه، ۱۳۸۲ : ۱۲٦و۱۲۷). اهمیت آن به حدی بوده است که در برخی دوره‌ها جوابگویی بسیار رونق یافت، آن‌چنانکه عصر تیموری را دوران شکوفایی فن جواب و مجابات می‌دانند (ر.ک صفا، ج ٤، ۱۳٦٤: ۱۷۸-۱۸۲؛ زیپولی، ۱۳۷٤: ٤۳)؛ پس فرایند تحریف ذوقی متون نوعی دیالکتیک خودتحقق‌بخشی و تغییر است. کاتب همزمان با پر کردن خلأهای متنی، افق انتظار خود را نیز تکمیل می‌کند که به فهم کاملتر شاعر و خودش منجر می‌شود.

۳-۲ گشودگی متن

در هر متن خلأها و کمبودهایی هست که خواننده در جریان خوانش با ابتکارات و تخیلات خود آنها را پر می‌کند. هر نسخهٔ ادبی نیز از آنجا که به دلایل مختلف دچار خدشه و نقصانها و خط‌خوردگی‌هاست، توسط کاتب یا مصحح تکمیل می‌شود. از این رو بخشی از عدم قطعیت‌های متن به پیرامتنهای درونی آن بر می‌گردد؛ اما گاه این عدم قطعیت‌ها به ذات متن بر می‌گردد. بارت میان دوگونه متن تمایز قائل می‌شود: متون نوشتنی و متون خواندنی. متن نوشتنی متنی متکثر است که زبان آن سرشار از کثرت ورودیها، روزنهٔ شبکه‌ها و بازی آزاد نشانه‌هاست. چنین متنی نوعی کنش پایان نایافته است که خوانندهٔ آن دیگر مصرف‌کننده نیست، بلکه مولد است؛ حال اینکه متن خواندنی فراورده و محصول است. متن خواندنی دارای نتیجه‌گیری قطع ناگهانی، بستار و گره‌گشایی است. خواننده متن خواندنی مصرف‌کننده و مقهور متن است و قدرت خوانشهای متکثر را ندارد (ر.ک. بارت، ۱۳۹٤: ۲۱-۱٤). پس هر چه متن بازتر و نوشتنی‌تر باشد، تأثیرات آشنازداینده و بیگانه‌ساز بیشتری دارد؛ به همین دلیل در این متون انتظارات خواننده کمتر برآورده می‌شود و متن مدام در معرض افقها و خوانشهای متعدد قرار می‌گیرد اما هر چه در متن خلأها و گسستهای زبانی کمتر باشد و قطعیت و عینیت

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-04]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.60.6.2]

متن برجسته‌تر شود، انتظارات خواننده بیشتر برآورده می‌شود؛ از همین رو کمتر در معرض خوانش و بازسازی قرار می‌گیرد. نسخه‌های ادبی نیز هر کدام به تناسب بهره از این گشودگی یا بستگی توسط کاتبان در معرض تغییر و تحریف قرار گرفته است. هر چه متن بسته‌تر باشد مرکزگراتر خواهد بود؛ از این رو در آن جایگزینی محتواها، عناصر و فقره‌ها ناممکن‌تر می‌شود؛ اما هر چه نسخه گشوده‌تر و نوشتنی‌تر باشد، مدلول و معنای نهایی غایبتر می‌شود و میدان بازی نشانه‌ها و دلالتها تا بی‌نهایت گسترش می‌یابد و نسخه‌نویس نیز آن را در معرض گفتمانهای گوناگون قرار می‌دهد و با ذوق خویش تغییراتی مبتنی بر جنبه‌های زیباشناختی در نسخه به وجود می‌آورد. بر این اساس اگرچه تمامی نسخه‌ها در معرض تحریف و تغییر قرار گرفته است، متون بازتر و به معنای واقعی ادبی‌تر، بیشتر از دید بلاغی بازسازی شده است. منظومه‌های آموزشی چون نصاب‌الصبیان، اگرچه مورد تحریف و تغییرات زیادی در کم و زیاد ساختن ابیات واقع شده، کمتر دستخوش تحریفات بلاغی شده یا منظومهٔ صرف‌اللسان منسوب به جامی، که بر اساس پنج نسخه تصحیح شده به گفتهٔ مصحح اختلاف به‌گونه‌ای نبوده است که به اختلاف معنوی منجر شود (ر.ک: جامی، ۱۳۹۱ : ۱۳)؛ زیرا این متون نسبت به متون ادبی دیگر، بسته‌تر است و فضایی برای خوانشهای بلاغی ندارد.

همهٔ تحریفات ذوقی برخاسته از ویژگی گشودگی متن نیست بلکه گاه در شهرت مؤلف و اثر ریشه دارد. شفیعی‌کدکنی معتقد است برخی تغییرات و تحریفات در نسخه‌های ادبی به دلیل شهرت اثر یا مؤلف بوده است؛ چنانکه تداول و رواج آثار عطار میان ارباب خانقاه و دوستداران ادب و عرفان ایرانی باعث دخل و تصرف فراوان کاتبان و مراجعه‌کنندگان به آثار وی شده است (عطار، ۱۳۸۸: ۲٤و۲۵). اثر و نسخه‌ای که به مؤلفی مشهور متعلق است چون بیشتر در معرض تفسیر و خوانش قرار می‌گیرد، باعث چرخش مداوم آن می‌شود. فوکو از این فرایند تحت عنوان چرخش گفتمان یاد می‌کند (میلز، ۱۳۹۲: ۸۸). این چرخش مدام گفتمانها حول اثری خاص، باعث ارزش و اعتبار آن می‌شود. از این رو کاتب یا نسخه نویس با تغییراتی که در فرم اثر به وجود می‌آورد، همزمان هم متن را در معرض چرخش گفتمانی قرار می‌دهد و هم برای خود شأن و اعتباری دست و پا می‌کند (ر.ک. همان: ۸۸). با نگاهی تاریخی به نسخه‌بدلهای متعددی که

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-04]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.60.6.2]

از دیوان شاعران معروف مانند فردوسی، حافظ، سعدی و... موجود است، این فرضیه بیشتر اثبات می‌شود. نسخه‌بدلهای گوناگون با تغییرات فراوانی که در آنها هست، هم نشاندهندهٔ تغییرات ذوقی کاتبان است و هم برجسته‌کنندهٔ شاعری خاص؛ آن‌چنانکه به‌رغم وجود نسخه‌های خطی فراوان دیوان حافظ به تعبیر علامه قزوینی:

> در دنیا هیچ دو نسخه از دیوان حافظ با یکدیگر مطابقت ندارد نه در متن اشعار یعنی در سوق عبارات و جمل و کلمات و نه در عدهٔ غزلیات یا ابیات هر غزلی و به عبارت اخری نه در کمیت اشعار و نه در کیفیت آنها (حافظ، بی‌تا :کج).

براساس این حکم، هیچ نساخی نبوده است که در متن دیوان حافظ مورد استنساخ خود تغییری ایجاد نکرده باشد.

۳- مصداقها و جنبه‌های بلاغی تحریفات

از یک دید می‌توان تمامی تحریفات ذوقی مصححان یا کاتبان را نوعی فرایند ادبیت[۲] نامید؛ یعنی تلاش برای آشنایی‌زدایی[۳] واژگانی که گوییا در متن، عادی جلوه کرده، و ساحت شعر بودن متن را کمرنگ کرده است. از این رو این تغییر و تحریفات معمولا در جهت ایجاد زبان و ادراکی جدید در نسخهٔ ادبی به وجود آمده است. نقطهٔ مشترک تمامی این تحریفات و تغییرات، این است که فرم ، ساحتی پویا و متغیر دارد و عناصری ثابت و تغییرناپذیر ندارد؛ بلکه از طریق آمیزش با اصول زیباشناختی زمانهای گوناگون، عناصر مسلط و سلطه‌پذیر آن جابه‌جا می‌شود. این کار از طریق به کار گرفتن تمهیداتی[٤] صورت می‌گیرد که باعث تنش جدید میان عناصر شعر شود. کمیت این تمهیدات ادبی قابل تحدید نیست؛ اما می‌توان مهمترین آنها را در مصداقهای زبانی ذیل نشان داد که همگی تلاشی در جهت غنای عاطفه، کمال متن ادبی و پویایی فرم است:

۳-۱ پویاسازی افق زبانی(تجدید شباب)

در رویارویی اثر با مخاطب تنها عنصر مشترکی که این ارتباط را میسر می‌سازد، زبان است. این زبان از واقعیتی حرف می‌زند که پشت سر گذاشته شده است (احمدی، ۱۳۸۷: ٤۰۸)؛ پس بدیهی است که این عنصر ارتباطی هر گاه به قلمرو مخاطبی وارد شود که اکنون متن را می‌خواند به‌گونه‌ای بازسازی خواهد شد؛ این بازسازی می‌تواند ذهنی

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-04]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.60.6.2]

باشد؛ یعنی مخاطب آن را با عوامل دستوری، گفتمانی عصر خود تطبیق می‌دهد و به فهمی تأویلی از متن می‌رسد. گاه این بازسازی به تغییر یک واژه منجر می‌شود. در این صورت مخاطب افق زبانی جدیدی را خلق می‌کند که خاصیتی درزمانی و تاریخی دارد. در این نگاه، متن ادبی همچون ساختاری پویا تعریف می‌شود که از تاریخ مخاطب مستقل و جدا نیست. بر این اساس نشانه‌های زبانی بنا به موقعیت تاریخی گفتمانی مخاطب بازشناخته می‌شود و فهم متن، مناسبتی تاریخی می‌یابد. هر متن و نسخهٔ ادبی بسته به نوع مخاطب (نسخه‌نویس، کاتب، مصحح) با هنجارهای زیباشناسانه و زبانی جدیدی روبه‌رو می‌شود و همین امر به تغییراتی زبانی در نسخه‌ها منجر شده است؛ پس زبان در افقهای معنایی متفاوت دچار تغییراتی خواهد شد که متناسب با فهم مخاطبان آن عصر باشد. قزوینی این نوع تغییرات را «تجدید شباب» نامیده است (ر.ک: حافظ، بی‌تا: کز). بیشترین تحریفات بلاغی متون در حوزهٔ به‌روزرسانی زبان است. به نظر می‌رسد هدف نساخ از این تغییرات، ارائهٔ متنی قابل‌فهمتر به زبان اهل زمانه و پاک کردن آن از غرابت زبانی باشد و نمی‌توان همواره آن را از کم‌سوادی کاتب دانست؛ زیرا در مواقع بسیاری، معنای واژهٔ اصلی آن‌قدر دشوار نبوده است که کاتب آن را درک نکرده باشد. البته شاید این شیوهٔ بلاغی به شمار نرود؛ اما از آنجا که متن را به‌روز می‌سازد و از متروک و مهجور شدن آن نزد مردم عصر رهایی می‌بخشد، قابل توجه است. در بیت زیر:

خروهٔ عدل تو تا پر زده ست در عالم　　به‌جای بیضه نهاده ست ماکیان گوهر

(ظهیرالدین فاریابی،۱۳۸۱ : ۱۰۸)

این بیت براساس نسخهٔ اساس مصحح متعلق به سال ۷۱۷ است و در نسخهٔ متعلق به سال ۷۹۹ به‌جای واژهٔ مهجور «خروه» واژهٔ آشناتر «خروس» آمده است. ضبط دشوارتر خروه نسبت به خروس نیز این احتمال را تقویت می‌کند. قزوینی براساس دیوان حافظ مثالهای متعددی در این باره ذکر کرده است؛ از جمله در بیت زیر:

یاد دلدار من ار قلب بدیسان شکند　　ببرد زود به جانداری خود پادشهش

(حافظ، بی‌تا: ۱۹۵)

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-04]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.60.6.2]

مصحح افزوده: «چون معنی کلمه «جانداری» را درست نمی‌فهمیده‌اند، آن را در نسخه‌های جدید به «سرداری» تبدیل کرده‌اند. گاهی نیز تغییر واژه موجب می‌شود همهٔ مصرع تغییر یابد. در این بیت:

مرا که از زر تغماست ساز و برگ معاش　　چرا مذمت رند شرابخواره کنم
(حافظ، ۱۳۷۵: ۷۰۰)

خانلری در مورد مصرع نخست آورده است: «کلمهٔ تغما به معنی یک نوع مالیات که اصطلاح متداول زمان حافظ بوده و در روزگار بعد منسوخ و متروک شده است و به این سبب کاتبان به سبب معنی غریب کلمه یا اینکه کلام را بیشتر باب طبع خوانندگان کنند، مصراع اول را چنین تغییر داده‌اند: «مرا که نیست ره و رسم لقمه پرهیزی» (همان:۱۱۲۰) و همین ضبط به مرور در نسخه‌ها بیشتر به کار رفته است. همچنین در این بیت فردوسی:

که من شارستانم علیم در است　　درست این سخن گفت پیغمبر است
(فردوسی، ۱۳٦٦: ۱۰)

در برخی نسخه‌ها به‌جای واژهٔ «شارستانم» واژهٔ «شهر علمم» آمده است. گاهی به‌روزرسانی زبانی در عهد اخیر نیز انجام شده و با سبک و سیاق و زبان شاعر کاملا مغایر است. در بیت

نه مرد نیزه و تیغم، نه مرد حمله و جنگم　　نه سالارم نه معلومم نه سرخیلم نه سرهنگم
(لامعی‌گرگانی،۲۵۳۵ : ۹۵)

در یکی از نسخه‌های متأخر، جای واژهٔ «سرخیل» واژهٔ امروزی «سرتیپ» آمده که هویداست دستکاری کاتب است.

در همهٔ این موارد نوعی فرایند فهم شکل گرفته که بر تأویل زبانی مبتنی است. این تأویلها را می‌توان نوعی انطباق دانست. انطباق یعنی منطبق کردن موضوع شناخت با موقعیت و افق زندگی تأویل‌کننده (احمدی، ۱۳۸۷: ٤۱۰). ناسخان در این تغییرات، نسخهٔ ادبی را از روزگار و تاریخ تألیفش جدا کرده، و بدان زندگی‌ای امروزی بخشیده‌اند.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-04]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.60.6.2]

انطباقهای زبانی، نوعی گفتگوی مستمر است که دائم با تغییر مخاطب دچار تغییرات و به‌روزرسانی می‌شود.

یکی از پیامدهای گفتگوی مستمر با زبان متن، روان ساختن متن است. روان ساختن متن در واقع نوعی کنش اجتماعی و تاریخی است؛ یعنی متن از طریق گفتگو با افقهای گوناگون، عناصر بیگانه و مهجورش در نظرگاه مخاطبان کنار گذاشته، و دچار تغییر می‌شود. در نسخه‌های ادبی، این روان‌سازی بیشتر در مورد ابیاتی انجام شده که حکم مثل سائر یافته است و گویا نه تنها نساخان که مردم عادی یا شاعر دیگری نیز در این تحریف نقش داشته‌اند. در این حالت بیتی آن‌قدر صیقلی، و از خشونت و دشواری آن کاسته شده که شکل دیگری به دست آورده و در نسخه‌های متأخر، جایگزین ضبط اصلی شده است. از نمونه‌های معروف آن بیت زیر است از فردوسی:

مکش مورکی را که روزی‌کش است که او نیز جان دارد و جان خوش است

(فردوسی، ١٣٦٦، ج١ :١٢١)

به گفتهٔ خالقی‌مطلق در نسخه‌های قدیم شاهنامه به همین صورت است؛ اما به مرور در نسخه‌های متأخرتر به صورت معروف آن که در بوستان آمده، تغییر یافته است؛ از همین دیدگاه مصحح معتقد است به احتمال بسیار، سعدی در بیت فردوسی تصرف کرده و تصرف آن موجب تغییر ضبط نسخه‌های شاهنامه نیز شده است (خالقی‌مطلق، ١٣٨٨: ١٨٥). بر این اساس شاعر دیگری متنی را تغییر داده است و نساخان برحسب تغییرات و شهرت آن میان مردم، صورت مشهورتر را در متن نخست درج کرده‌اند. از نمونه‌های دیگر، این بیت است که در تصحیح یوسفی براساس نسخه‌های قدیمی‌تر آمده است:

من از بیمرادی نیم روی زرد غم بی‌مرادان دلم خسته کرد

(سعدی، ١٣٥٩: ٣١)

مصرع دوم در برخی نسخه‌های خطی بویژه نسخه‌های متأخرتر آمده است: «غم بینوایان دلم خسته کرد» (سعدی، نسخهٔ خطی قرن یازده: ٤١) و در برخی نسخه‌ها نیز در هر دو مصرع واژه «بینوایی» آمده است: «من از بینوایی نیم روی‌زرد/ غم بینوایان رخم زرد

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-04]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.60.6.2]

کرد» (سعدی، نسخهٔ خطی ۱۳٤٥ هـ.ق: ۱۸) که مصرع دستخوش تغییرات و روانتر شده است.

۲-۳ تحریفات موسیقایی و پویایی فرم

بخش عظیمی از تحریفات نسخه‌های ادبی به زبان شعر یا به طور مشخص‌تر به کاربرد صداها در شعر بر می‌گردد. وجه آوایی کلمات علاوه بر اینکه می‌تواند مفید معنای خاصی در شعر شود بر جنبهٔ بلاغی متن نیز می‌افزاید. موسیقی شعر نیز در واقع توجه به همین سویهٔ آوایی شعر است که توجه را به سوی بافتار خود متن جلب می‌کند. موسیقی شعر برخاسته از تناسبات آوایی میان هجاها و حروف است و هرچه این تناسبات بیشتر باشد، موسیقی نیز افزایش می‌یابد و بر جنب و جوش و تحرک واژگان افزوده می‌شود. هرچند هنگام سرایش شعر و الهام شاعرانه، کلام، موسیقی عروضی خود را به همراه می‌آورد، موسیقی درونی و تناسبات لفظی این توان را دارد که با تفکر و تأمل و در حال هوشیاری غنی‌تر شود. برخی از این تحریفات اشعار با هدف افزایش تناسبات آوایی انجام گرفته است. مطلع قصیده معروف رودکی:

بوی جوی مولیان آید همی　　یاد یار مهربان آید همی

(رودکی، ۱۳۷٦: ۱۱۳)

در تصحیح نفیسی به همین صورت آمده است. قزوینی در تصحیح چهارمقاله مصرع نخست را بر اساس ضبط نفیسی آورده (نظامی‌عروضی، ۱۳۲۷ :۵۲)؛ اما معین در تحشیهٔ کتاب به ضبط «یار» به‌جای «بوی» اشاره کرده و در جایی دیگر به استقبال شاعران مختلفی از این قصیده رودکی پرداخته که به‌صورت «باد جوی مولیان» و «بوی یار مهربان» تضمین شده است (ر.ک معین، ۱۳۳۸: ۷۱-۹۲). محمدامین ریاحی در بحث مبسوط و مستوفایی در مورد این قصیده، بر اساس متون مختلف اثبات کرده که ضبط اصلی به‌صورت «باد جوی» و «بوی یار» است و اشاره کرده تحریفهای این بیت قبل از قرن هفتم و هشتم انجام شده است و گاه به تصور اینکه «جوی مولیان» نام رودی بوده نه محله‌ای، واژهٔ «بانگ» را به‌جای «باد» آورده‌اند (ریاحی، ۱۳۹۱: ۳۷۲-۳٦٦). این تحقیقات نشان می‌دهد این بیت به مرور دستخوش تحریفات مختلفی همچون تکرار «بوی» در

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-04]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.60.6.2]

هر دو مصراع و «بانگ» در مصرع نخست شده؛ اما گویا ذوق را سیراب نساخته و سرانجام موسیقی جادویی خود را یعنی «بوی جوی» و «یاد یار» گرفته است و این بار چنان با ذوق و روح مردم عجین شده که صورت اصلی، فراموش و متروک شده تا حدی که نفیسی نیز تسلیم صورت مشهور آن شده است. به هرحال افزایش موسیقی به عنوان سنتی ادبی یکی از دلایل تحریفات است. میل به کمال موسیقایی و تعالی جنبه‌های ادبی در شاهکارهای ادبی نیز استمرار دارد. در بیت زیر از حافظ:

روزها رفت که دست من مسکین نگرفت زلف شمشاد قدی ساعد سیم‌اندامی
(حافظ، بی‌تا: ۳۲۸)

«زلف» ضبط شده است؛ اما در برخی نسخه‌ها «ساق» آمده که موسیقی واج‌آرایی بیشتری به بیت بخشیده است. بیت زیر:

رشتهٔ تسبیح اگر بگسست معذوم بدار دستم اندر دامن ساقی سیمین ساق بود
(حافظ، بی‌تا: ۱٤۰)

اگر تغییر «دامن» به «ساعد» آن‌چنانکه در تصحیح خانلری آمده (حافظ، ۱۳۷۵: ٤۲۰) توسط شاعر انجام نشده باشد با هدف افزایش موسیقی بوده است. گاهی نیز فضای موسیقایی بیت بستری برای غنای بیشتر موسیقی توسط نساخ فراهم می‌آورد:

از حشم حشمتش خصم به حیرت گرفت [گریخت] وز حرم حرمتش ظلم به پایان رسید
(فلکی شروانی، ۱۳٤۵: ۳۰)

بسامد فراوان کلماتی با آغاز «ح»، موجب شده است برخی نساخان «پایان» را به «حرمان» تغییر دهند. بیت معروف زیر:

خدای ار به حکمت ببندد دری گشاید ز فضل و کرم دیگری
(سعدی، ۱۳۵۹: ٦٦)

که در نسخه‌های قدیم به همین صورت است به مرور تغییراتی در آن وارد شده به‌گونه‌ای که ضبط آن در نسخه‌های خطی متأخر به آنچه در میان مردم رایج است، نزدیکتر است. در نسخه خطی متعلق به قرن یازدهم آمده است:

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-04]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.60.6.2]

خدا گر به حکمت ببندد دری گشاید به رحمت در دیگری
(سعدی، قرن یازده: ۹۷)

به اقتضای «حکمت» واژگان مصرع دوم دگرگون شده و «رحمت» آمده که توازن موسیقایی بیشتری ایجاد کرده است. گاهی نیز موسیقی بیت براساس تحریف به سامان آمده است. در بیت فردوسی:

محمد بدو اندرون با علی همان اهل بیت نبی و وصی
(فردوسی، ۱۳٦٦: ۱۰)

در نسخه بدل به جای واژهٔ «وصی»، که از حیث قافیه معیوب است، واژهٔ «ولی» آمده و ناسخ به‌گونه‌ای قافیه را به اصلاح آورده است. همهٔ این تحریفات موسیقایی نشاندهندهٔ یکی از مباحث جدی در زمینهٔ فرم است. فرم از یک دیدگاه موجودیتی کاملا پویا دارد که بین عناصر آن همواره نشانهٔ پویای انسجام و تقابل وجود دارد؛ یعنی فرم نتیجه بر هم کنش یا تنش دائمی بین نشانه‌هاست که موجب تشدید و تقویت یک دسته از عوامل به قیمت تضعیف و تخفیف دسته‌ای دیگر می‌شود (ر.ک. تینیانوف، ۱۳۹۱: ۵)؛ پس فرم، ثابت و ایستا نیست که از طریق اتحاد و انسجام حاصل شود بلکه نتیجهٔ تنشی مدام بین عناصر متن است. در تمامی این تغییرات و تحریفات آوایی، موسیقی زبانی به عنوان عاملی مسلط و سازنده در شکل‌گیری فرم در نظر گرفته شده است؛ از این رو مصحح یا کاتب با توجه به اصل خودکارشدگی زبان، کلماتی را که باعث از بین رفتن ساحت ادبی و شعری متن می‌شود با کلماتی که متضمن ادبیت و موسیقایی بیشتر است، جایگزین می‌کند؛ یعنی کاتبان با ارائهٔ کلمات جایگزین و درگیر کردن آن با دیگر عناصر (چه از نظر معنایی و چه زبانی) تنش و بر هم کنشی را خلق کرده‌اند که به عوامل سازندهٔ شعر حیاتی تازه بخشیده است. قطعا با تغییر ذوق ادبی و معیارهای شعریت در زمانهای گوناگون ممکن است این تحریفات، رنگ و بویی دیگرسان پیدا کند؛ چنانکه در بوطیقای شعر نو دیگر موسیقی به عنوان اصل مسلط و سازنده مطرح نیست و به حاشیه رانده شده است؛ پس به دلیل این تنش دائمی میان اصول مسلط و سلطه‌پذیر، فرم دائما پویا و متغیر خواهد بود و زمینهٔ تحریفات و تغییرات جدید را فراهم می‌کند.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-04]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.60.6.2]

۳-۳ ساخت تمهیدات بدیعی

ماده و تمهید، دو اصل ساختاری هر متن ادبی به شمار می‌رود. ماده همان تجربه پیشازیبایی‌شناختی است؛ یعنی خمیرمایهٔ خام که نویسنده آن را به کار می‌گیرد و تمهید شگردهای زیبایی‌شناختی آن یعنی به کارگیری وزن، نظام آوایی، شگردهای نگارشی و... . نکتهٔ مهم در این زمینه اینکه نمی‌توان معیارهای ثابتی را برای ماده یا تمهید در نظر گرفت و بنا به تجربهٔ زیباشناختی مخاطب ممکن است این معیارها تغییر کند؛ یعنی ممکن است مخاطب بنا به گفتمان حاکم بر مبانی زیباشناختی عصر خود، تمهیدی را که از نظر شاعر یا نویسنده باعث آشنایی‌زدایی و ادبیت شده است، خودکار شده و معمولی بداند و در آن تغییراتی ایجاد کند. مصداق بارز این مبحث، تحریفاتی است که به به وجود آمدن تمهیدات بدیعی تازه‌ای در یک نسخهٔ ادبی منجر شده است. دخل و تصرف در متون به حدی است که گویا در نگاه نسخه‌برداران و حتی مردم، متن اصلی ماده خامی بوده است که دیگران اجازه داشته‌اند ذوق خود را در تحریف متن به کار گیرند (تمهیدات ادبی). این تحریفات، گاهی به منظور ایجاد آرایه‌های ادبی انجام شده است که در بوطیقای شعر سنتی جایگاه محوری و بنیادینی دارد؛ از جمله در سرنوشت این بیت از سلمان ساوجی:

هست در من آتشی لیکن نمی‌دانم که چیست　　این قدر دانم که همچون شمع می‌کاهم دگر

(ساوجی، ۱۳٦۷: ۱۸۳)

واژهٔ «لیکن» در نسخه‌های مختلف دچار تحریف شده است. در چاپ دیوان سلمان به اهتمام منصور مشفق، که از روی نسخهٔ چاپ هند منتشر شده بدون ذکر نسخه‌بدلها به همین صورت ضبط شده است که دارای آرایهٔ ادبی خاصی نیست. در تصحیح وفایی، که از روی دو نسخه از کهن‌ترین نسخه‌ها انجام شده «سوزان» آمده که این نیز آرایه‌ای ایجاد نکرده است. در تصحیح ابوالقاسم حالت هرچند به نسخه‌بدلها اشاره نشده به جای واژهٔ «لیکن» واژهٔ «روشن» (ساوجی،۱۳۷۱: ٤٤۳) آمده که این ضبط در کتابهای بلاغی نیز وارد شده و به عنوان یکی از مثالهای رایج و مشهور آرایهٔ سحر حلال است که آن «ایراد لفظی است که او را با کلام سابق مناسبتی تمام باشد چنانچه از

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-04]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.60.6.2]

تتمهٔ او توان گرفت اما فی‌الواقع مبدأ کلام لاحق باشد» (کاشفی، بی‌تا: ١٤٦). از این دیدگاه، تحریف، موجب تعالی هنری بیت شده به گونه‌ای که تنازع ایجاد کرده است و «روشن» هم می‌تواند قید به شمار رود و هم مسند. این بیت از حافظ:

تا درخت دوستی کی بر دهد　　حالیا رفتیم و تخمی کاشتیم
(حافظ، ١٣٧٥: ٧٤٠)

به گفتهٔ فرزاد در اغلب نسخه‌ها نیز به همین صورت ضبط است (فرزاد، ١٣٤٩ :٩٨٢)؛ اما در برخی نسخه‌ها به‌جای «کی بر» آمده «بر کی» که از نظر ارزش ادبی متعالی‌تر است؛ زیرا تبادر «برگی» می‌کند که با درخت و تخم و کاشتن متناسب است. در بیت زیر از خاقانی:

بر دیده من خندی کاینجا ز چه می‌گرید　　گریند بر آن دیده کاینجا نشود گریان
(خاقانی، ١٣٨٢: ٣٥٨)

واژهٔ «گریند» در یکی از نسخه‌بدلهای دیوان خاقانی به تصحیح سجادی به صورت «خندند» آمده که با این کیفیت در هر دو مصرع تضاد ایجاد شده و نوعی طنز ساخته و از این دیدگاه از ضبط اصلی ادبی‌تر است.

٤-٣ ایجاد تناسب

در فرم همه چیز بر روابط میان عناصر وابسته است؛ یعنی هر عنصر تنها از طریق ارتباط با عناصر دیگر معنا می‌یابد. این ارتباط می‌تواند بر اثر محور جانشینی باشد؛ یعنی نوعی ارتباط عمودی میان واژگان و می‌تواند بر محور همنشینی باشد؛ یعنی مجاورت کلمات در زنجیره‌ای افقی. بر این اساس آنچه به واژه در فرم نقش می‌بخشد، کارکرد و خاصیت ارتباطی آن است. کارکرد عناصر در متن می‌تواند نتیجهٔ آگاهی مؤلف باشد؛ اما خواننده نیز بنا به ارتباط کلمات با یکدیگر می‌تواند به تغییر کلمات به‌منظور ایجاد کارکردی جدید دست بزند. یکی از این کارکردها تناسب است. تناسب حاصل ارتباط همنشینی و جانشینی کلمات است که شکل‌گیری آن باعث قدرت، دلالت معنایی و بلاغت بیشتر در متن می‌شود. اگرچه در بلاغت سنتی استقلال ابیات ستوده بوده است

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-04]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.60.6.2]

و به تعبیر شمس قیس «استادان صنعت گفته‌اند که شعر چنان می‌باید که هر بیت به نفس خویش مستقل باشد... پس هر چند این احتیاج و تعلق بیشتر بود بیت معیب‌تر باشد» (ر.ک: شمس قیس، ۱۳۱٤: ۲۱۸) در محور افقی بسیار منسجم است به گونه‌ای که هر واژهٔ اصلی با واژگان دیگر ارتباط معنایی دارد و یک شبکهٔ ارتباطی به وجود می‌آورد. شاعر سعی می‌کند کلمه‌ای را در مصرع نخست ذکر کند و به اقتضای آن، واژهٔ دیگری متناسب با آن در مصرع بعد بیاورد و این موضوع تاحدی در بلاغت سنتی اهمیت داشته که گاه رعایت نشدن آن موجب طعن شاعر می‌شده است؛ آن‌چنانکه بسیاری از انتقادهایی که خان آرزو بر حزین وارد می‌کند در همین حوزه است که چرا به تناسبات مقید نبوده است:

تا دام گشاده چین زلفت افتاده خراب آشیان‌ها

لفظ آشیان‌ها بر مرغان دلالت دارد و مناسبت چین زلف، آهو است... در این، تغییر قافیه ضرور می‌شود و چنین باید گفت: «افتاده خراب جمله صحرا» یا لفظ چین از مصرع اول دور شود و چنین موزون نمایند: تا دام گشاده است زلفت» (تنبیه‌الغافلین به نقل از شفیعی‌کدکنی۱۳۸۵: ۱۳۰). این نوع تناسب، که در شعر سنتی بسیار رایج است به عنوان زینت کلامی مراعات نظیر، فضای کوچک و منسجمی در یک بیت به وجود می‌آورد. برخی از تحریفات نساخان نیز برای تکمیل این نوع تناسبات بوده است. در این حالت میان دو یا چند واژه بر حسب سنتهای ادبی یا فرهنگی ارتباط ایجاد می‌شود. در این بیت:

آن جرأت از کجاست که با چون تو راعی‌ای از مرغزار چرخ رباید همی بره

(ظهیرالدین فاریابی، ۱۳۸۱: ۷۱)

در نسخهٔ متأخرتری به‌جای «جرأت» واژهٔ «گرگ» ضبط شده که با این صورت، شبکهٔ تناسبات بیت گسترش بیشتری یافته و میان «بره، راعی و گرگ» پیوند معنوی ایجاد شده است. در این بیت:

خوش وقت نی، اگرچه بر باد رفت عمرش کو می‌دهد نوایی رندان بینوا را

(ناصر بخارایی: ۱۵۸)

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-04]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.60.6.2]

در نسخهٔ اساس، که به سال ٨٦٤ ه.ق استنساخ شده به همین صورت است؛ اما در نسخهٔ استنساخ‌شده در سال ١٣٠٤ ه.ق «وقت» به «باد» تبدیل شده است که با توجه به واژگان «نی، نوا» و تکرار «باد» تناسب بیشتری دارد. نیز در این بیت:

چون صبا افتان و خیزان می‌روم تا کوی دوست وز رفیقان ره استمداد همت می‌کنم

(حافظ خانلری، ١٣٧٥ : ٧٠٤ و حافظ، بی‌تا: ٢٤٢)

به اشارهٔ خانلری در برخی نسخه‌ها در مصرع دوم آمده است: «وز ریاحین وز گل استمداد همت می‌کنم» که در این صورت تحریف بر حسب سنت ادبی و تناسب میان باد صبا و شکوفا ساختن گلها و ریاحین انجام شده است. نیز در این بیت:

عشرت شبگیر کن می‌نوش کاندر راه عشق شب‌روان را آشنایی‌هاست با میر عسس

(حافظ، بی‌تا: ١٨١)

در برخی نسخه‌بدلها به‌جای «راه» واژهٔ «شهر» آمده است که در این حالت میان «عسس» با «شهر» ارتباط بیشتری است تا «راه»؛ زیرا عسس کسی است که «به محافظت شهر به شب گردد» (دهخدا، ذیل عسس).

٤. نتیجه

از دیدگاه رویکردهای سنتی یکی از آسیبها و مشکلات رایج نسخه‌های خطی، راه‌یافتن تحریفات و تغییرات در آنهاست. آسیب و مشکل پنداشتن این تغییرات و تحریفات در نگاه اخلاقی و گمان رسیدن به معنا و فرم مدنظر نویسنده ریشه دارد. در این رویکرد، نقش مصحح یا نسخه‌نویس به عنوان دریافت کننده و مخاطب متن کمرنگ جلوه داده شده است حال اینکه متن فرایندی ارتباطی است که بدون مخاطب تحقق نمی‌پذیرد. بخش قابل توجهی از تحریفات نساخان و وراقان با هدف افزایش جنبه‌های بلاغی متون ادبی انجام شده است و همین امر نسخه‌نویس را به عنوان خواننده‌ای فعال نشان می‌دهد که به آفرینش زبان و معنای جدیدی دست می‌زند. هرچند هر نوع تغییر در نسخه‌ها، نکوهیده به شمار رفته، تغییرات بلاغی از حیث معیارهای زیباشناختی ارزشمند است و گاه موجب ارائهٔ ضبطهایی شده است که بر متن اصلی برتری دارد.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-04]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.60.6.2]

روی آوردن وراقان به این امر به دلایل مختلفی است؛ از مهمترین آنها تأثیر پیوند ذوق ادبی فردی و جمعی (برخاسته از سنت ادبی) با انتظارات نساخ به‌عنوان خواننده‌ای فعال است که در رویارویی با متن، انتظارات خود را با دستکاری و تغییر در متن برآورده می‌سازد. عامل دیگر به ویژگی متون ادبی و خوانش فعال مخاطب باز می‌گردد که به کمال میل دارد و ظرفیتهای آن عرصه‌ای برای جولان صورتهای بلاغی فراهم می‌آورد و از آنجا که عالیترین و بهترین فرم متن ادبی حد و مرزی مشخص ندارد، شاهکارهای ادبی نیز مدام دستخوش تغییرات بلاغی واقع می‌شود. عامل دیگر میزان باز بودن متون ادبی است که هر کدام به تناسب آن توسط کاتبان در معرض تغییر و تحریف قرار گرفته است. این عوامل موجب شده است در متن تغییراتی بلاغی انجام گیرد که رایجترین آنها افزایش موسیقی، تجدید شباب متن یا پویاسازی افق زبانی، خلق تمهیدات بدیعی تازه، ایجاد تناسبات و شبکه‌های درون‌بیتی بر اساس کارکرد و منش ارتباطی واژگان و گسترش حوزهٔ شمول شعر است. بیشترین تغییر و تحریف متون با مقاصد بلاغی، تجدید شباب و به‌روزرسانی متن است. تمامی این تغییرات معمولا به فرم متن مرتبط است و این امر پویا بودن فرم را نشان می‌دهد. از این رو نمی‌توان فرم را ایستا و دارای اصول و قواعد زیباشناختی ثابتی دانست بلکه مخاطب یا نسخه‌نویس بنا به نوع تجربهٔ زیسته شخصی یا ادبی خود مدام در ساخت زبانی فرم به تغییراتی دست می‌زند. در نگاهی کلی می‌توان گفت صرف‌نظر از جنبه‌های اخلاقی و رعایت‌نکردن امانت در بسیاری موارد، وراقان نمونه‌های موفقتری از شعر به دست داده‌اند و حق این است که با توجه به دریافت مخاطب، این خلاقیتها از دیدگاهی مثبت و نو نیز ارزیابی شود.

پی‌نوشت

1. horizon of expectation
2. literariness
3. defamiliarization
4. devices

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-04]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.60.6.2]

منابع

احمدی، بابک؛ ***حقیقت و زیبایی***؛ تهران: مرکز، ۱۳۸۷.

بارت، رولان؛ ***اس/زد***؛ ترجمهٔ سپیده شکری‌پور، تهران: افراز، ۱۳۹٤.

تینیانوف، یوری؛ «وزن به مثابه عامل سازندهٔ نظم»، ترجمهٔ پژمان واسعی، **کتاب ماه ادبیات**، ش ۷۱(۸۵)، ۱۳۹۱، ص ۱۱-٤

جامی، عبدالرحمن؛ ***صرف‌اللسان***؛ تصحیح محمد نادری، قم: دارالعلم، ۱۳۹۱.

حافظ، شمس‌الدین محمد؛ ***دیوان***؛ تصحیح پرویز ناتل‌خانلری، ج اول و دوم، تهران: خوارزمی، ۱۳۷۵.

حافظ، شمس‌الدین محمد؛ ***دیوان***؛ به اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران: زوار، (بی تا).

حافظ، شمس‌الدین محمد؛ ***دیوان***؛ تصحیح احمد شاملو، تهران: نیل، ۱۳۳٦.

خاقانی، بدیل بن علی؛ ***دیوان***؛ تصحیح ضیاءالدین سجادی، تهران: زوار، ۱۳۸۲.

خالقی‌مطلق، جلال؛ ***گل رنجهای کهن***؛ تهران: ثالث، ۱۳۸۸.

خانلری، پرویز؛ ***مقدمهٔ دیوان حافظ***(ر.ک: حافظ، شمس‌الدین محمد، (۱۳۷۵)، *دیوان*، تصحیح پرویز ناتل‌خانلری، ج اول و دوم، تهران: خوارزمی)، ۱۳۷۵.

خانلری، پرویز؛ ***شعر و هنر***؛ تهران: توس، ۱۳٤٦.

خلیلی‌جهانتیغ، مریم و همکاران؛ «ارتباط برون‌متنی و درون‌متنی غزلیات سعدی و عمادفقیه کرمانی»، ***بوستان ادب دانشگاه شیراز***، س دوم، ش چهارم، ۱۳۸۹، ص ۹۷-۷۹.

خواجوی‌کرمانی، کمال‌الدین ابوعطا؛ ***دیوان***، به کوشش سعید قانعی، تهران: بهزاد، ۱۳۷٤.

دولتشاه سمرقندی؛ ***تذکره الشعرا***؛ تصحیح ادوارد براون، تهران: اساطیر، ۱۳۸۲.

دهخدا، علی‌اکبر؛ ***لغت‌نامه***؛ تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۷۷.

دهلوی، امیرخسرو؛ **مطلع الانوار**؛ ادارهٔ انتشرات دانش شعبهٔ ادبیات خاور مسکو، ۱۹۷۵.

رودکی؛ ***دیوان***؛ تصحیح سعید نفیسی و ی. براگینسکی، تهران: نگاه، ۱۳۷٦.

ریاحی، محمدامین؛ ***گلگشت در شعر و اندیشهٔ حافظ***؛ تهران: علمی، ۱۳۹۱.

زرین‌کوب، عبدالحسین؛ «روش علمی در نقد و تصحیح متون»، **یغما**، س ۱۰، ش ۷، ۱۳۳٦، ص ۳۱۰-۳۱٤.

زرین کوب، عبدالحسین؛ ***نقد ادبی***؛ چ سوم، تهران: امیرکبیر، ۱۳٦۱.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-04]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.60.6.2]

زیپولی، ریکاردو؛ «فن جوابگویی و تتبع در شعر»، ترجمهٔ مصطفی ذاکری، **نامـهٔ فرهنگسـتان**، ش ۲، ۱۳۷٤، ص ۳۰-٤۸.
ژیمنز، مارک؛ ***زیبایی‌شناسی چیست؟***؛ ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: ماهی، ۱۳۹۲.
ساوجی، سلمان؛ ***دیوان***؛ به اهتمام منصور مشفق، تهران: صفی علیشاه، ۱۳٦۷.
ساوجی، سلمان؛ ***دیوان***؛ تصحیح ابوالقاسم حالت، تهران: ما، ۱۳۷۱.
سعدی، مشرف‌الدین؛ ***کلیات***؛ تصحیح محمدعلی فروغی، چ یازدهم، تهران: محمد، ۱۳۸٤.
سعدی، مصلح‌الدین؛ ***بوستان***؛ تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران: انجمن استادان زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۵۹.
سعدی، مصلح‌الدین؛ ***بوستان***؛ نسخهٔ خطی کتابخانهٔ مجلس شـورای اسـلامی، شـماره ٦٤٤٥٦، قرن ۱۱.
سعدی، مصلح‌الدین؛ ***بوستان***؛ نسـخهٔ خطـی کتابخانـهٔ مجلـس شـورای اسـلامی، ش ۹۰۰۸۰، (۱۳٤۵ ه.ق).
شفیعی‌کدکنی، محمدرضا؛ ***شاعری در هجوم منتقدان***؛ تهران: آگه، ۱۳۸۵.
شمس قیس رازی؛ ***المعجم فی معاییر اشعارالعجم***؛ به همت محمـد رمضـانی، تهـران: مطبعـهٔ مجلس، ۱۳۱٤.
صفا، ذبیح‌الله؛ ***تاریخ ادبیات در ایران***؛ ج چهارم، تهران: فردوسی، ۱۳٦٤.
ظهیرالدین فاریابی؛ ***دیوان***؛ تصحیح امیرحسن یزدگردی، به اهتمام اصغر دادبـه، تهـران: قطـره، ۱۳۸۱.
فردوسی؛ ***شاهنامه***؛ تصحیح جلال خالقی‌مطلق، نیویورک: Bibliotheca Pesica، ۱۳٦٦.
فرزاد، مسعود؛ ***حافظ صحت کلمات و اصالت غزل‌ها***؛ تهران: دانشگاه شیراز، ۱۳٤۹.
فلکی شروانی؛ ***دیوان***؛ تصحیح طاهری شهاب، تهران: کتابخانهٔ ابن‌سینا، ۱۳٤۵.
قزوینی، محمد؛ ***یادداشت‌ها***؛ به کوشش ایرج افشار، ج دهم، تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۸۸.
کاشفی، ملاحسین؛ ***بدایع‌الافکار***؛ نسخهٔ خطی کتابخانهٔ مجلس. ش ۹۱۰۷۵، (بی تا).
لامعی گرگانی؛ ***دیوان***؛ تصحیح محمد دبیرسیاقی، تهران: اشرفی، ۲۵۳۵.
مایل‌هروی، نجیب؛ ***نقد و تصحیح متون***؛ مشهد: آستان قدس رضوی، ۱۳٦۹.
معرفت، محمدهادی؛ ***علوم قرآنی***؛ تهران: سمت، ۱۳۸۷.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-04]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.60.6.2]

معین، محمد؛ «یک قصیدهٔ رودکی»، **مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی**، س ششم، ش ٤ و ٣، ١٣٣٨، ص ٩٢-٧١.
مکاریک، ایرنا ریما؛ ***دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر***؛ ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه، ١٣٨٤.
عطارنیشابوری، فریدالدین محمد؛ ***منطق‌الطیر***؛ تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی‌کدکنی، تهران، سخن، ١٣٨٨.
موران، برنا؛ ***نظریه‌های ادبیات و نقد***؛ ترجمهٔ ناصر داوران، تهران: نگاه، ١٣٨٩.
میلز، سارا؛ ***میشل فوکو***؛ ترجمهٔ مرتضی نوری، تهران: مرکز، ١٣٩٢.
ناصر بخارایی؛ ***دیوان***؛ تصحیح مهدی درخسان، تهران: بنیاد نیکوکاری نوریانی، ١٣٥٣.
نظامی عروضی؛ ***چهار مقاله***؛ تصحیح محمد قزوینی، لندن: بریل لیدن، ١٣٢٧.
نظامی، الیاس بن یوسف؛ ***مخزن‌الاسرار***؛ تصحیح حسن وحیددستگردی، تهران: قطره، ١٣٨٦.
ولک، رنه و آوستین وارن؛ «از گردآوری نسخ تا تصحیح انتقادی»، ترجمهٔ پرویز مهاجر و ضیاء موحد، **فرهنگ**، ش ٢ و ٣، ١٣٦٧، ص ٤٥٦-٤٤١.
هارلند، ریچارد؛ ***دیباچه‌ای تاریخی بر نظریهٔ ادبی از افلاطون تا بارت***؛ ترجمهٔ بهزاد برکت، رشت: دانشگاه گیلان، ١٣٨٦.
یلمه‌ها، احمدرضا؛ «نقد و تحلیل و تحریفات دیوان فلکی شروانی براساس نسخه‌های تازه‌یافته»، **فنون ادبی**، س دوم، ش ٢، ١٣٨٦، ص ٩٧-١٠٨.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-04]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1397.15.60.6.2]