د: ۸۶/۳/۱۵
پ: ۸۶/۶/۷

تأمّلاتِ نظری کارآمد در تصحیحِ متون ادبی[۱]

جویا جهانبخش*

چکیده

این نوشتار به بررسی خطاها و معضلات ناشی از رونوشت‌برداری، استنساخ و تصحیح متون می‌پردازد. این مسئله نه تنها در اقلیم فرهنگی ما بلکه در نسخه‌های خطی و چاپی دیگر ساحت‌های فرهنگی و تمدنی نیز دیده می‌شود. نگارنده با بیان شواهد متعدد، از زوایای گوناگون به بررسی این مسئله پرداخته است.

کلیدواژه: تصحیح متون، دست‌نوشت، متون ادبی، نیکلسون، خالقی مطلق.

دیرینگی دانش نقد و تصحیح متون، بطْبْع، به روزگاری می‌رسد که آدمی از راهیابیِ خطا به رونوشت‌برداری و استنساخ آگاه شد و در پی چارهٔ آن برآمد؛ روزگاری که نباید از آغاز پرداختنِ انسان به رونویسگری چندان دور باشد.

به قول روبرماریشال:

> سخن گفتن از رونوشت، طبعاً سخن به میان آوردن از اشتباه هم هست. انسان همیشه در رونویسی دچار اشتباه می‌شود، و این امری است اجتناب‌ناپذیر. حتّی اگر فردی از روی یک متن چاپی نیز رونوشت بردارد باز هم از خطا مصون نمی‌ماند.[۲]

کسانی که با دستنوشتهای کهن و رونوشتهای متون متداول آشنایند نیک می‌دانند که این دستنوشتها تا چه اندازه به خطای رونویسگر و تصرّفات و دستبردهای سهوی، و حتّی عمدی و آگاهانه، آلوده‌اند. فراوانی این خطاها و دستبردها گاهی صورت اصلی یک اثر، بویژه متون همگانی و عامّه خوان را دگرگون کرده است.

---

*. پژوهنده در متون ادبی، کلامی و حدیثی (حوزهٔ علمیّهٔ اصفهان).

مرحوم استاد مجتبی مینوی زمانی که رهبری بنیاد شاهنامهٔ فردوسی را بـر عـهده داشت و به تصحیح و تحقیقِ داستان رستم و سهراب اشتغال می‌ورزید، خود جائی گفته است:

> اختلافی که در میان نسخ از حیث عدّهٔ ابیات ایـن داسـتان و ضـبط کـلمات و الفاظ آن دیـده‌ام بـه انـدازه‌ای زیـاد است کـه انسـان مـتحیّر مـی‌شود و بـا خـود می‌اندیشد و از خـود مـی‌پرسد کـه آیـا مـا یک فـردوسی داشـته‌ایـم یـا چـندین فردوسی![3]

مثنوی مـعنوی که به عللی چند[4] ـ کمتر از برخی دیگر مـاثنامه‌های پـارسی،[5] بـه دَخْل و تصرّف و دستبرد و کاست و افزود، دچار آمده است، باز دچار دسـتبردهائی گردیده که در نوع خود تعجّب‌آورست.

به قول نیکلسون تنها در دفترهای یکم و دوم مثنویِ چاپِ بولاق (۱۲۶۸ هـ.ق) ۱۴۰ بیت و چـاپ تـهران (۱۳۰۷ هـ.ق) حـدود ۸۰۰ بـیت هست کـه در قـدیمترین دستنوشتهای این منظومه دستیاب نمی‌گردد.[6]

گزارش کرده‌اند که اَصمَعی در بغداد کتابی در باب نوادر املا کرده بود و چیزهائی بر سخن وی افزوده بودند. وقتی خودِ اصمعی نسخه‌ای از کتاب را مورد بررسی قرار داد، بیش از یک سوم آن نسخه را الحاقی شمرد.[7]

نمونهٔ دیگر، امالی‌ی زجاجی است که به سبب تـغییر و تـبدیل و تـحریف فـراوان اختلاف اساسی میان نسخ آن پدید آمده؛ تا حدّی که صاحب کشف‌الظّنون و بغدادی در خز انةالأدب گفته و پنداشته‌اند زجاجی سه امالی داشته: کبری، و وسطی، و صغری؛ و امروز معلوم شده این اختلاف و سه گانگی، ناشی از تصرّف و دستکاری شاگـردان و راویان است.[8]

شیخ آذری، صوفی و سرایشگرِ سدهٔ هشتم هجری، گلایه‌ای منظوم دارد از شخصی به نام «امینا» که سروده‌های او را با تصرّف فراوان کتابت نموده بوده است. می‌گوید:

دیـــوان بـــنده را کـــه امـــینا ســـواد کـــرد
تـــنها در او نـــه شـــعر مـجرّد نـوشته است
از نظم و نثر هرچه به فکرش خوش آمده‌ست
دیـــوانِ بـــنده پـر ز خـوشامد نـوشته است

هرجا کـه لفـظِ «یـد» مـثلاً دیـده در سـخن
دستِ تـصرّفش هـمه را بـد نـوشته است
حـالی شـریک غـالب دیـوان بـنده اوست
زیرا کـه بـیشتر سـخنِ خَـود نـوشته است![9]

خاطر عبدالرّحمن جامی، ادیب و صوفی سده نهم هجری، هم از کاتبان بی‌امـانت رنجه بوده است؛ چندان که به آرزو سروده:

غـلام خـامهٔ آن کـاتبم کـه شـعر مـرا
چنان که بود رقم زد، نه هرچه خواست نـوشت
وگـرچـه شـعر، فـروغ از دروغ مـی‌گیرد
دروغ و راست بهم هرچه بـود راست نـوشت[10]

در زَهـرالآداب حُصری حکایت شده که اصمعی شعری را از جریر نزد خلف بـن الأحمر، ادیب و نحوی نامی، خواند، به خاطر ایرادی که به مضمون شعر داشت، با آنکه یقین داشت و می‌دانست و خستو بود صورت اصلی شعر جریر همان است که اصمعی خوانده، در شعر تغییری موافق سلیقه و خواست خود داد و از اصمعی خواست از آن پس شعر را به همین گونهٔ مُحَرَّف و دستکاری شده روایت کُند. اصمعی هم سوگند خورد چنین کُنَد![11]

ناگفته نباید گذاشت که این دشواری ـ یعنی معضلِ رونوشتهای غیر امین و غَلَطْناک ـ ویژه یا خاستهٔ اقلیم فرهنگی ما نیست، و در دیگر ساحتهای فرهنگی و تمدّنی هم در نسخه‌های خطّی و چاپی داستان بر همین منوال است.

یک ناقد فرنگی دستنوشتی را یاد می‌کند که در هر چهار یا پنج جملهٔ منفی آن، یکی از نشانه‌های منفی افتاده است. این دسـتنوشت، یکـی از دسـتنوشته‌های تـوماس دو براواردین (Thomas de Brawardine)، فیلسوف و ریاضیدان و عالمِ دینی انگلیسی (۱۲۹۰ـ۱۳۴۹ م.)، است که مردِ سهل‌انگاری هم نبوده است؛ و این ناقد حق دارد که با تعجّب می‌پرسد: «خواننده چگونه از چنین دستنوشته‌ای می‌تواند مطلبی درک کند؟»[12]

در کتابهای چاپی هم این گرفتاری هست:

داستانهای کوتاه (Les Nouvelles)، نوشتهٔ استرم (Theodor Storm)، شاعر و نویسندهٔ آلمانی زینده در سدهٔ نوزدهم، در چاپهای مکرّرش طیّ ۳۰ سال، بـه ۱۵۵۰ غلطِ معتنابه دچار گردید.[13]

تازه، دگرسانیها و ناهمسانیهای خاسته از سهو قلم و تصرّف و...، جُداست از بازنگری‌ها و بازنگاری‌هائی که معمولاً پدیدآورندگان آثار در اثر خود صورت می‌داده‌اند و مایهٔ اختلاف نسخ شده است.

نمونه را، ابوعمر زاهد غلام ثعلب کتاب خود را عملاً شش بار تألیف کرد؛ یعنی هر بار که کتاب را بر او می‌خواندند، چیزهائی می‌افزود.[۱۴]

آنگونه که از یادداشت خودِ مسعودی در خاتمهٔ التّنبیه و الاشراف دانسته می‌شود، وی پیش از نسخه/ روایت کنونیِ کتابش، به سال ۳۴۴ هـ.ق. چیزی نوشته بوده و سپس فوائد و موادّ دیگری بدان افزوده و کتاب را به صورت موجود/ کنونی‌اش بازسازی کرده و همین نسخهٔ واپسین را درخور اعتماد و اتّکا شمرده است.[۱۵]

الجمهرة فی اللّغة ابن درید ـ آنگونه که در گزارش ابن ندیم آمده ـ «مختلف النّسخ» و «کثیرالزّیادة و النّقصان» است؛ چون ابن درید یک بار در فارس و بار دیگر در بغداد کتاب را از حفظ املا نموده و همین سبب اختلاف و زیادت و نقصانِ نسخ گردیده است؛ از همین رو ابوالفتح عبدالله بن احمد نحوی کتاب را از روی تعدادی دستنوشت بازنویسی نموده و باز بر ابن درید خوانده است تا از صحّت آن اطمینان یابد.[۱۶]

در گزارش حال ابوالقاسم عبیدالله بن احمد کلوذانی در فهرست ابن ندیم می‌یابیم که از کتاب الخراج وی دو نسخه/ روایت هست که دومی را ده سال بعد از اوّلی ساخته.[۱۷]

فی‌الجمله، پیشینیان ما، از دیرباز بدین دگرسانیها و ناهمگونیهای دستنوشتهای متون تفطّن داشته و برخلاف پندار گروهی که دانش نقد و تصحیح متون را مرده‌ریگ مستشرقان و رهاورد ایشان و خوکردگان بدیشان و آداب و تحقیقشان می‌دانند ـ دستاوردهای ارجمندی در این باب داشته و نیز به یادگار نهاده‌اند.[۱۸]

دکتر شوقی ضیف، با انگشت نهادن بر تصحیح محقّقانهٔ یونینی، حدیثدان نامی سدهٔ هفتم، از حدیثنامهٔ بخاری ـ موسوم به صحیح ـ، می‌گوید:

> گذشتگان، برای ما و خاورشناسان، نکته‌ای باقی نگذاشته‌اند که بواقع بشود به دنیای تحقیق متون افزود.[۱۹]

پیشینیان در این باب کوششها و دقّتها به کار برده‌اند و ردّ این کوشش و دقّت ایشان در آثارشان دیده می‌شود.

جاحظ در کتاب الحیوان می‌گوید:

و لربما أراد مؤلفُ الکتاب أن یُصْلِحَ تصحیفاً، أوکلمةً ساقطةً، فیکونَ إنشاءُ

عشرِ ورقات من حُرِّ اللّفظ و شریف المعانی، أَیْسَرَ علیه من إتمام ذلک النّقص حتّی یردَّه إلی موضعه من اتّصال الکلام، فکیف یُطیقُ ذلک المُعارضُ المستأجَرُ، و الحکیمُ نفسُه قد أعجزه هذا البابُ! و أعجَبُ من ذلک أنه یأخذُ بأمرین: قد أصلحَ الفاسدَ و زادَ الصالحَ صلاحًا، ثم یصیرُ هذا الکتابُ بعد ذالک نسخةً لإنسانٍ آخَرَ، فَیَسِیرُ فیه الورّاقُ الثّانی سِیرَةَ الورّاق الأوّل، و لایزال الکتاب تتداوله الأیدی الجانیة، و الأعراضُ المفسِدةُ، حتّی یصیر غَلَطاً صِرفاً، و کِذْبًا مُصْمَتًا، فما ظنّکم بکتاب تتعاقبه المترجمون بالإفساد، و تتعاوَرُه الخُطّاطُ بشّرٍ من ذلک أو بمثله، کتابٍ متقادِم المیلاد، دُهْرِیّ الصنعة![20]

و از أخفَش نقل کرده‌اند که گفت: إذا نُسِخَ الکتابُ و لم یُعارِضْ، ثمّ نُسِخَ و لَمْ یُعارَضْ، خَرَجَ أعجمیًّا.[21]

مایهٔ تأسّف است که امروز نقد و تصحیح متون با آن پیشینهٔ دیرنده و زمینهٔ بایسته که در اقلیم فرهنگی ما داشته و دارد، در سامان کنونی پژوهشی و آموزشی ما هنوز جایگاهی در خور ندارد، و هیچگاه نخواهد داشت مگر آنکه همسو و همپای گسترش عملی این دانش و صناعت، پشتوانهٔ نظری آن نیز فربه گردد و توان پاسخگوئی به نیازهای برخاسته از پیچیدگیهای سرشتینه و طبیعی آن را دارا شود.

اگر در این گفتار به پاره‌ای تأمّلات نظری در تصحیح متون ادبی می‌پردازیم، جز برای نزدیک شدن بدان مقصد اعلی نیست.

هرچند گمان می‌کنم مراد ما از «متون ادبی» بیش و کم روشن باشد، گفتاوردی را در این باب ناسودمند نمی‌بینم.

به قول استاد مایل هروی:

مقصود از متون ادبی، نگارشهایی است که به لحاظ ساخت زبان، و پیوند هنرمندانهٔ آن با معنی، دارای خصیصه‌ای باشند که خوانندهٔ آنها در هر زمانی و در هر مکانی از خواندن و تأمّل کردن بر آنها، به لذّتی دست یابد که از خواندن یک متن معمولی و عادی، به آن لذّت نمی‌رسد.[22]

این تعریفْگونه، اگرچه دامنِ کار را سخت می‌گیرد و ادبی تلقّی کردن متونی چون درّهٔ نادره را به دودلی می‌آلایَد،[23] تا حدِّ زیادی روشن و روشنگر است.

ما در این گفتار معنای توسّع‌آمیز و فراخْدارانه‌تری برای متن ادبی/ متون ادبی، قائل هستیم و تنها آثار ممتازِ صاحبِ لطیفه‌ای نهانی را (که لایُدرَک و لایُوصَف است، و جان ـ بلکه «آنِ» ـ یک اثر ادبی است)،[24] متون ادبی نمی‌شمریم.

این هم که، بدون منحصر ساختن موضوع به متون ادبی، این متنها را مورد تأکید و نظر قرار داده‌ایم، وجهی دارد:

احتمالاً مهمترین وجه/ وجوه امتیاز تصحیح متون ادبی از دیگر متنها، ناشی از پیچیدگی و تنوّع تصرّفات و دستبردهائی است که توسّط خوانندگان و رونویسگران در این متون صورت پذیرفته است. بسیاریِ خوانندگان و خواهندگان این متون، تناسب نوعیِ متون ادبی با ذوق‌ورزی و دخالت سلائق، پیوند تنگاتنگ مختصّات ساختاری و زیباشناختی یک متن ادبی با اقتضائات متغیّر زمانی، و پاره‌ای عوامل دیگر، زمینه‌سازان اصلی تصرّف و تغییرهای عمدی و غیرعمدی در متون ادبی کهن ما بوده‌اند.

پیچیدگی نسبی تصحیح بسیاری از متون ادبی ـ به کیفیّتی که یاد کرده شد ـ تأمّلات نظری ژرفی را پیش از ورود مصحّح به فرایند عملی تصحیح ایجاب می‌کند که بدون آنها، رستن از تنگناهای تصحیح اینگونه متنها شدنی نیست. تجربه‌های مکرّر و بعضاً ناموفّق تصحیح متونی چون شاهنامه‌ی فردوسی و منطق‌الطّیر عطّار، برخاسته از همین واقعیّت است.

اینگونه درنگها و تأمّلات که در حوزهٔ پژوهشهای خاورشناسی بیش و کم معمول و متداول بوده است و نزد بسیاری از ما مغفول، اگرچه در تصحیح متون ادبی به نحو اخص کارآمدند، در دیگر ساحتهای متن‌پژوهی نیز مجال طرح می‌یابند.

امروز بحث ضرورت تصحیح متون و بویژه تصحیح و حتّی تجدید تصحیح متون ادبی ـ خوشبختانه ـ اندک اندک قریب به بداهت می‌گردد.

تنها، روائی اندیشهٔ ضرورتِ تجدیدِ تصحیحِ متونِ ادبی تا بدانجاست که حتّی تصحیح مجدّد آثار ویلیام شکسپیر را تنها به خاطر دست یافتن به یک «ضمیر» که از خامهٔ او تراویده و در متنی فرو افتاده،[۲۵] نزد ناقدان موجّه جلوه داده است.

با عنایت بدین روند، می‌توانیم بگوئیم وارد دورهٔ جدیدی از تصحیح متون شده‌ایم و دورهٔ جدید، با افقهای جدید، ما را از درنگها و تأمّلات جدید، ناگزیر می‌سازد.

امروز لااقل در میان اهل نظر به ثبوت رسیده که ملاک قرار دادن ضبط اقدم نسخ یا اکثر نسخ یا دریافت مصحّح از سبک و اندیشهٔ صاحب اثر، به طور مطلق و بی‌عنایت به سنجه‌های پیرامونی، گره از کار هیچ تصحیح فنّی و پیچیده نخواهد گشود.

هرچند هنوز به کار بستن همین ابتدائیّات نیز ـ کما هو حقّه ـ در تصحیحهای برخی

معاصران مشاهده نمی‌شود، نمی‌توان همپای درنگیان و کُنْدروان سیْر کـرد. دیگـر آن روزگار که در آن کسی تنها از رهگذر آشنائی با روخوانی مخطوطات و عرض و مقابلهٔ آنها و تورّق یک آیینْنامهٔ ابتدائی تصحیح متون بـدین عـمل خـطیر دست مـی‌یازید، سپری شده است.

منطق تبدیل نص نزد کاتبان

اگر غرضِ دانش و فنّ تصحیح متون به دست دادن متنی هرچه نزدیک‌تر به آن متن اصلی است که از زیر قلم نویسنده‌ای خارج شده یا از بیان شاعر یا گوینده‌ای تراوش یافته و امروز مورد پژوهش ماست، و اگر مصحّح تنها مُنْشِدی امین است که می‌کوشد غبار تصرّفات کاتبان و اهل روزگارانِ پیش را از چهرهٔ اثر بزداید و با عرض دادن و مقابله کردن نسخه‌های خطّی معتبر و موثّق آن اثر، نسخه‌ای به حاصل آورَد که چه از جهت مفهوم و معنا، و چه از بابت لفظ و صورت، نزدیک‌ترین هیأت را به صورتی که صاحب اثر عرضه کرده، داشته باشد،[۲۶] پس، شناخت منطق ذهنی و روند عَمَلی حاکم بر تصرّفات عمدی و سهوی رونویسگران و... در متون مهمترین شـالودهٔ بـنای تـصحیح خواهد بود.

به قول روبر ماریشال که معتقد است: «قواعد هنر تصحیح متون از روانشناسی مایه می‌گیرد»[۲۷]، «در واقع تصحیح متون چیزی جز توجّه به عـلل عـدم دقّت نسـخه‌بردار نیست».[۲۸]

تصرّفات عمدی و غیرعمدی کاتبان و نـادرستیهای مـوجود در مـتن نسـخه‌ها را می‌توان به گونه‌ها و تفاصیل مختلفی دسته‌بندی کرد.[۲۹] من خود در راهنمای تصحیح متون از این نادرستیها در شش دسته و گروه اصلی یاد کرده‌ام: ۱) تصحیف و تحریف. ۲) سقط و فروافتادگی. ۳) زیادت و تکرار. ۴) تقدیم و تأخیر. ۵) خـطای دسـتوری. ۶) خطای املائی.[۳۰]

شناخت انواع تصرّفات رونویسگران در متن و طـبقه‌بندی ایـن تـصرّفات، کـاری پیچیده و دشوار و محتاج تخصّص و صرف وقت و حوصلهٔ فراوان است. شاید از همین جهت کمتر مورد اهتمام برخی متن‌شناسانِ آسانگیر و آسانجویِ اقلیم فرهنگی ما بوده است.

در مقابل، متنْشناسانِ باختر زمین، با حوصله و دقّتی ستایش‌برانگـیز، بـدین کـار

طاقت‌سوز پرداخته‌اند. متن‌شناس باختری میان تصرّفات سهوی (/ «غیرارادی») و عمدی (/ «ابداعی»)ی کاتبان فرق می‌گذارد. اثر خستگی و کسالت و خواب‌آلودگی کاتب را بر کارش پی می‌گیرد. با دقّت درمی‌یابد که در بخشی از متن شمار اشتباهات کاتب بتدریج افزایش یافته و سپس ناگهان قطع شده است؛ از همانجا تفاوتی هم در قلم و مرکبّ احساس می‌کند. این تغییرات در نظر متن‌شناس نشانگر استراحت کاتب و فاصلهٔ ناشی از آن است. گاه نیز اشتباهات اندکی قبل از تغییر قلم و مرکّب قطع می‌شوند؛ و این نشان دهندهٔ آن است که خستگی کاتب به محض احساس نزدیک شدنِ پایانِ کار روزانه‌اش از بین رفته است. اگر اشتباهات کاتب در پایان هر سطر شعر بیش از آغاز باشد، متن‌شناس، آن را حمل بر فراموشی می‌کند. کاتب هر بار سر بر می‌داشته و بیتی را می‌خوانده و آن را از حافظه می‌نوشته است؛ طبیعی است که خاتمهٔ بیت در فاصلهٔ زمانی دورتر و با امکان فراموشی بیشتر کتابت می‌شده. این متن‌شناس منشأهای اشتباهات را شناسائی می‌کند: خط، آواها و قرائت، عوامل روانی؛ و هر یک را در جای خود بررسی می‌کند و به نامی و مشخّصه‌ای از دیگری ممتاز می‌نماید. کار این متن‌شناس دربارهٔ کاتب و کتابت او، بحقیقت، شبیه کار روانشناسی است که موجودی را در دوردست تاریخ مورد مطالعهٔ روانشناسانه قرار می‌دهد![۳۱]

بی‌اغراق اینهمه وسواس و موشکافی و ژرفاروی، برای ما که در فضائی سرشار از سهل‌انگاری در علم زندگی می‌کنیم، بیشتر یادآور داستانهای پلیسی مدرن و اَلغاز و معمّیات قُدَماست!!

بی‌شک اگر مردی چون رینولد الین نیکلسون در تصحیح مثنوی کامیابی‌ای به آن عظمت به دست می‌آوَرَد و ـ به عقیدهٔ گروهی ـ هیچیک از پسینیانش بر وی پیشی نگرفته‌اند، کامیابی او در پیوندست با شناختی که از تصرّفات و دستبردهای کاتبان یافته است.

نیکلسون تشخیص داده که «در موارد بسیار، نسخه‌نویسان متقدّم در مثنوی دست برده و ابیات آن را تغییر داده‌اند» ولی به قول خودش «این کار نه از روی هویٰ [و هوس] بلکه برای منظوری معیّن و به روش خاص انجام گرفته است».[۳۲]

همین آگاهی سبب شده که نیکلسون خطّ تصرّف کاتبان را پی می‌گیرد و حتّی‌المقدور مسیر مخالف را طی می‌کند. او تا نداند رونویسگران در چه جهتی به تصرّف سهوی یا عمدی پرداخته‌اند، نخواهد توانست مسیر را وارونه بپیماید و به متن

اصلی برسد/ نزدیک شود. از همین‌رویْ، می‌بینیم که با اهتمامی شگفت‌آور به زیر و رو کرن و ارزیابی و بازکاوی دگرسانیهای دستنوشتهای کتاب دست می‌یازد و بهره‌ای کلان از عمرِ عزیز را در سرِ آن می‌کند.

نیکلسون در ژرفنگری در ابیات الحاقیِ مثنوی، دقّت را تا حدّ دسته‌بندی و بازشناسی این ابیات بالا برده است.

به عقیدهٔ او

> ابیات الحاقی مثنوی که فارسی‌زبانان آنها را سروده‌اند از حیث صنعت شعری عالی است. امّا اشعار کاتبان ترک غالباً هم از حیث صورت و هم از حیث وزن زشت است.[۳۳]

و با اینهمه هیچیک از ایشان به سبک مولانا قافیه نمی‌سازند حتّی کاتبانِ ترک هم «بندرت جرأت می‌کنند قافیه‌هایی بسازند که جلال‌الدّین خودش می‌ساخت».[۳۴]

ولو بتکرار، ولی از سرِ تأکید عرض می‌کنم که بازشناسی این مقولات، نیاز به دقت و تفرّس و تفحّص بسیار دارد.

نمونه ۱:

«رَوِشْن» (ریختِ دیگرِ «رَوِش») از آن واژگانِ استوار و روشَنی است که نزدیک بوده دستبرد و تصرّف کاتبان کاربُردِ آن را در شاهنامه‌ی فردوسی بی‌فروغ کُند. بررسی دگرسانیهای بیتی از شاهنامه که این واژه در آن به کار رفته، تا اندازه‌ای گونهٔ تصرّف کاتبان را روشن‌تر می‌سازد.

در دیباجهٔ شاهنامه، فردوسی، رو به خواننده و دربارهٔ شاهکار خویش، می‌گوید:

تو این را دروغ و فسانه مدان به یکسان رَوِشْنِ زمانه مَدان

از میان دستنوشتهای قدیمی که شالودهٔ تصحیح دکتر جلال خالقی مطلق را تشکیل می‌دهند، دستنوشت مورَّخ ۷۴۱ دارالکتب قاهره بیت را ندارد. دستنوشت مورّخ ۸۴۸ کتابخانهٔ واتیکان مصراع دوم را چنین ضبط کرده است: «بجز راز روشن زمانه مدان»؛ و دستنوشت مورَّخ ۷۹۶ دارالکتب، اینگونه: «بیکسان روش را».[۳۵]

به نظر می‌رسد دستنوشت اقدم قاهره طبق معمول که برخی ابیات مشکل و بحث‌انگیز را فرو انداخته، با تفطّن به دشواری «رَوِشْن» بیت را انداخته باشد. دستنوشت دیگر قاهره، یا با آگاهی از معنای «روشن»، از ریخت ساده‌تر «روش» استفاده کرده ولی به ضرورت وزن در بیت تصرّف نموده، و یا «روشن» را سهوالقلمی از

«روش» پنداشته، یا... دستنوشت واتیکان هم ظاهراً با عدم آگاهی از ریخت و مفهوم «رَوِشْن» آن را «روشَن» (بر وزنِ «جوشَن») خوانده و بـه تـناسب قـرائـتش بـیت را دستکاری نموده است.

در این مورد خوشبختانه شماری از دستنوشتهای اصحّ و اقدم ضبط اصیل را نگاه داشته و کار را اندکی بر مصحّح هموار نموده‌اند.

ولی اگر ـ بفرض ـ همهٔ دستنوشتها به فَسادی مانند فَسادِ دستنوشت واتیکان دچار بودند، بر مصحّح بود که با اتّکا به روند تصرّف کاتبان و نوع بدخوانیها و دستبردهایشان صورت اصلی را به حدس و قیاس معلوم سازد.

گفتنی است:

توجّه به منطق حاکم بر آفرینش متن برای شناخت دستبردهای کاتبان و منطق آن بسیار مفید است؛ و البتّه در این مقام چون شناخت ما از منطق آفرینش متن، بیشتر از خلال دستنوشتهای موجود آن است که خود دستخورده‌اند، باید با کمال احتیاط و تأمّل اقدام کرد.

برخی ناقدان، از دیدگاه نظری، به نوعی «دَوْرِ باطل» در عملیّات تـصحیح مـتون، توجّه داده‌اند. مُصحّحان و نگره‌پردازان تصحیح، از یکسو می‌گویند کـه نـویسنده را از خلال دستنوشتهای موجود اثرش می‌شناسند و از دیگر سو صحّت و سـقم ضـبطهای دستنوشتها را از طریقِ شناختی که از نویسنده دارند ارزیابی می‌کنند.[۳۶]

نمونه را، شناخت ما از اندیشه‌ها و زبان و بیانِ فردوسی، برآمـده از دسـتنوشتهای شاهنامه است، و تصحیح دستنوشتهای شاهنامه متّکی به شناخت ما از اندیشه‌ها و زبان و بیان فردوسی. پاره‌ای موادّ پیرامونی هم ـ غـیر از دسـتنوشتهای شـاهنامه ـ دربـارهٔ فردوسی داریم ـ که هرچند در شناخت ما دخیل هستند ـ در برابـر گسـترهٔ مـوضوع، ناچیزند.

تنها راه بیرون‌شد از این تنگنا/بُن بست، عطفِ توجّه به کلّیّات و مشترکات و ثوابتی است که حتّی‌المقدور و مشمول مناقشات متن‌شناختی نمی‌شوند و در مواضع اختلاف اسناد و دستنوشتهای اصلی نباشند.

همین کلّیّات و مشترکات و ثوابت، باید شالودهٔ اصلی، بل میزان ناقد، در بنا کردن و ارزیابی یک سامان معرفتی از اثر و پدیدآورندهٔ آن باشند.

ناگفته پیداست تأکید بر ضرورت بازشناسی ضبطهای اصیل از راه شناخت مـنطق

تبدیل نص نزد کاتبان، هیچگاه به معنای رواداریِ استنباط و اجتهادِ آزاد و فارغبال و نامقیَّد مُصحِّح در همهٔ مراحل و انواع تصحیح، و به هر بها و هر صورت، نیست.

بارزترین وجه روش مصحِّحان محتاط، این است که تا نادرستی یک ضبط در متن به سرحدّ یقین نرسد، آن را غلط نمی‌شمارند؛ یعنی حتّی‌المقدور می‌کوشند وجهی برای ضبط متن پیدا کنند و آن را توجیه نمایند.

لویی هاو (Louis Havet)، زبانشناس فرانسوی (۱۸۴۹ـ۱۹۲۵ م.)، از همین موضوع در قالب یک اصل سخن می‌گوید و آن را «اصل توجیه» (principe L'explicabilite) می‌نامد. وی این اصل را اینگونه بیان می‌کند: «هرگز نباید، بدون تفحّص دربارهٔ آنچه که ممکن است وجود غلطی را اجتنابْ‌ناپذیر و یا مُحتمَل سازد، چیزی را غلط پنداشت».[۳۷]

این تفحّص، در تحقیق محتاطانه، از اهمّیّت بسیار برخوردار است، و رعایت آن بر مصحّح فرض عینی است. چُنین تفحّصی مستلزم آشنائی کامل با زبان نویسندهٔ متن و همهٔ فراز و نشیبهای تاریخ آن است؛ یعنی مصحّح باید تاریخ تحوّل زبان هر اثر را از روزگار نویسندهٔ آن تا زمان رونویسی دستنوشتها، مورد مطالعه قرار دهد و با سوانح و دگرگونیهای سیاسی و اجتماعی و فرهنگی‌ای که کتاب از سر گذرانده تا به دست ما رسیده آشنا باشد.[۳۸]

نمونه را، طبیعی است که یک متن شیعی نگارش یافته در منطقه و عصر حکومت آل‌بویه و اقتدار شیعه، به واسطهٔ استنساخ در روزگار تغلّب و تعصّب سلاجقه در ناحیهٔ آسیای صغیر، در دست کاتبی سنّی، قدری صبغهٔ سنّیانه پذیرفته باشد. به عنوان مثال، کاتب عبارت دعائیِ «علیه السّلام» را به «کرّم‌الله وجهه» یا «رضی‌الله عنه» تبدیل نموده باشد. آشنائی مصحّح با تقلّبات و تحوّلات فرهنگی و سیاسی جهان اسلام در آن روزگاران، زمینه را برای فهم چُنین نکاتی مُساعد می‌سازد.

حال اگر این مصحّح آگاه به تاریخ و سنّت شیعیِ تقیّه، در متنی که در روزگار تغلّب سلاجقه به دست نویسندهٔ شیعی نوشته شده باشد، عبارتی اندکک خارج از هنجارِ طبیعیِ تشیّع ببیند، با آگاهی از لزوم تقیّه محملی برای توجیه می‌یابَد.

هیاهوسازی و غوغاسالاریِ برخی ناقدانِ کمْ‌بضاعت، در مواجهه با شیوهٔ علمیِ تصحیح متون، بیشتر از همین «اصلِ توجیهِ» پیشگفته برخاسته است. از یکسو ناقدان کمْ‌تعمّق به سببِ قلّتِ تفرّس و عدمِ تفطّن به سودمندیهایِ تصحیحِ محتاطانه و از جمله

همین «اصلِ توجیه»، آن را ریشخند کرده و گُواژه زده‌اند؛ از دیگر سو برخی مصحّحانِ خامْدَست و ناآزموده، با روشْمَدانی و سهل‌انگاری خود، زمینهٔ این سوءفهم و سوءشهرت را مستعدتر ساخته و آن را دامن زده‌اند.

اگر سالها پیش یکی از ناقدانِ ناژرفنگر، به عنوانِ ستیز با **نسخه‌بازی**، و نه **متن‌شناسی**، از «سمساریِ گردآلوده و تاریکِ «نسخه‌بازی»... و... سردخانهٔ بویناکِ و چندش‌انگیز کالبد شکافی‌های لفظ کاوانهٔ ملّانقطی‌وار»[۳۹] سخن گفت، به همین جریانِ دوسویهٔ بَدْفهمی دچار بود. شگفت نیست اگر این شخص برایِ صورتِ بستنِ کارِ جدّیِ متن‌شناسانه در بابِ دیوان حافظ به مرحومِ «مسعود فرزاد» و حتّی «احمد شاملو» چشم بدوزد.[۴۰]

بی‌تردید روشِ محتاطانه، اگر دستاوردی خوشگوارِ برایِ طباعِ آسانْ‌گذار ـ آنگونه که روشهایِ آزاد و غیرمحتاطانه فراچنگ می‌آورند ـ به بار نیاوَرَد، نتیجهٔ آن برایِ تحقیقاتِ دقیق و موشکافانه قابلِ اعتمادترست.

با چنین روشِ پایبندانه‌ای دستِ کم خاطرمان آسوده است که متن را یک پایه از دستنوشتهایِ کهن تنزّل نداده‌ایم و یک دوره جدیدتر و دستخورده‌تر نساخته‌ایم.

البتّه نباید هم از یاد بُرد که حدود و ثغورِ کاربرد این اصل در روشهای گوناگونِ تصحیح متفاوت است. طبعاً در شیوهٔ تصحیح بر مبنایِ نسخهٔ اساس پایبندی بدین اصل، محوری‌تر و اصیل‌تر است تا شیوهٔ تصحیحِ التقاطی.[۴۱]

برتریِ «ضبطِ دشوارتر» در ضبط‌گزینیِ انتقادی

تبدیلها و تغییرها و تصرّفات و دستبردهایِ سهوی و عمدی که در کارِ رونویسگرانِ مختلف چَشمْرَس می‌شود، از انواع و اقسامِ متفاوتی است؛ و در متونِ مختلف چندی و چونیِ متفاوتی دارد.

یکی از شایعترین گونه‌هایِ این تغییرات و تصرّفات، گونهٔ مبتنی بر ساده‌سازی است. در این گونه تبدیلات و تغییرات، کاتب، سهواً یا عمداً، متن را به سویِ نوعی قریب‌الفهم شدن و زودْیابی و آسانْیابی سوق می‌دهد؛ و معمولاً ملاکِ این آسانی و قربت نیز فهمِ خودِ او یا خوانندگان و خواهندگانِ دستنوشتِ اوست.

این روند و گونه برایِ بیشترینهٔ مصحّحان آشناست و شواهدِ بسیار دارد.

نمونه را، نیکلسون در پیشگفتارِ دفترِ یکم مثنوی از تبدیلِ ریختهائی چون

«می‌سُکُست» به «می‌گسست»، و «بسکلد» به «بگسلد» یاد کرده و روندِ ساده‌سازیِ کلمات و اشکالِ قدیم را خاطرنشان کرده است.[۴۲]

وی همچُنین دربارهٔ انگیزه‌های افزایش ابیات به مثنوی، توسّطِ افراد، سخن گفته و این موارد را برشمرده است:

(۱) آسان کردن انتقال ذهن.

(۲) توضیح وقایع به صورت حکایت یا به کار بردن تمثیل در مورد معضلات.

(۳) تأکید و تشدید موضوعهایی که به اختصار بیان شده و تفصیل معانی‌ای که در متن فقط بدانها اشاره شده است.[۴۳]

چُنانکه می‌بینیم در مواردِ برشمردهٔ نیکلسون نیز همهٔ الحاقات در جهتِ آسانسازیِ متن است.

گروهی از متنْ‌شناسان با عنایت به همین روندِ ساده‌سازی در رونویسگری، اصل و قاعده‌ای را مبنی بر برتریِ ضبطِ دشوارتر در مواضعِ دگرسانی مطرح کرده‌اند؛ و برخی گفته‌اند که مهمترین اصلِ تصحیحِ انتقادی همانست که می‌گوید: ضبط دشوارتر برتر است (lectio difficilior).[۴۴]

برگشتراسر (Bergstrasser) از دو قاعدهٔ مهم در تصحیحِ متون یاد می‌کند و می‌گوید: «بعضی از ناقدان آن دو قاعده را اساسی‌ترین قواعد نقد متون می‌دانند»؛[۴۵] یکی از این دو قاعده همان قاعدهٔ «ضبط دشوارتر برتر است» می‌باشد که در کتاب برگشتراسر به شکلِ درخورِ مناقشهٔ «متن مشکلتر صحیح‌تر است»[۴۶] یاد شده. قاعدهٔ دیگر که برگشتراسر پیش از قاعدهٔ پیشگفته یاد کرده، اینست: «متن کوتاهتر صحیح است».[۴۷]

حقیقت این است که این قاعدهٔ پسینْ‌گفته (/ «متن کوتاهتر صحیح است»)، هم‌ارزِ قاعدهٔ دیگر (/ «ضبط دشوارتر برتر است») نمی‌باشد؛ و به قولِ خودِ برگشتراسر «فایده‌ای که بر این قاعده متصوّر است بسیار کم است».[۴۸]

افزون بر این، می‌توان گفت شاید برگشتراسر ـ اگرچه برایِ قاعدهٔ «ضبطِ دشوارتر برتر است» اهمّیّت بیشتری قائل شده است و به اهمّیّت آن توجّه داده ـ، به تمامیِ اهمّیّت آن راه نبرده یا آن را وانموده است.

باری، اصلِ «ضبطِ دشوارتر برترست»، بیش از آنکه در نخستین مرحله مایهٔ

اختلاف و مُضادَّتِ اهلِ نظر واقع شود، در مرحلهٔ تفسیر و کاربری، معرکهٔ آراء می‌گردد و به اختلافاتی بنیادین دامن می‌زند.

در این عرصه، شناختِ **ضبطِ دشوار** و طرزِ تفسیرِ این اصل، اهمّیّت فراوان دارد، و با معلومات و پیشفرضهای مصحِّح در حوزهٔ تاریخِ زبان و سبک‌شناسی و ... ربطی وثیق می‌یابد.

نمونه را:

آقای دکتر خالقی مطلق در پیشگفتار دفتر یکم شاهنامه مصحَّحشان نوشته‌اند:

> برای نمونه ما در دستنویس‌های کهن و معتبر بیشتر به ضبط‌های **گیومرت، طهورت، اغریرت، سوداوه، فریگیس، سیاوخش، زاول، کاول، دشخوار، اومید، فوردین، میژه، گر، بذ، بویژه، تخم، توشه، رای، مُستی، جوانه، رَوِشن، سَخُن، شارستان، گفت، کاچکی، گوسپند، سپید، تنبل، زفان و زوان، ـ وار، نبشتن، گاه، برزیدن** و دیگر و دیگر برمی‌خوریم ولی هرچه دستنویس‌ها جوان‌تر یا کم اعتبارتر می‌گردند این واژه‌ها به ریخت‌های **گیومرث، طهمورث، اغریرث، سودابه، فرنگیس، سیاووش، زابل، کابل، دشوار، امّید، فروردین، مژّه، یا، به، بخاصه و خصوصاً، نسل، قوت، حکم، سستی و سختی، جوان، رُوشن، شهر، قول، کاشکی، گوسفند، سفید، حیلت، زبان، ـ بار، نوشتن، وقت، ورزیدن** تبدیل می‌شوند.[۴۹]

وی در ادامه می‌افزاید:

> ما از این دگرگونی‌ها این نتیجه را نمی‌گیریم که فردوسی گاهی صورت نخستین و گاهی صورت دوم را به کار می‌بُرد، بلکه چنین نتیجه می‌گیریم که او همیشه صورت نخستین، یعنی شکل کهن‌تر و دشوارتر و دورتر به زبان امروز ما را گفته بود.[۵۰]

ثمرهٔ عملیِ این نگره برای مصحِّح نامبرده اینست که

> مثلاً اگر دستنویس اساس از ده مورد، هفت مورد **گوسپند** و سه مورد **گوسفند** نوشته است و دستنویس‌های دیگر هرچه جوان‌تر یا کم اعتبارتر می‌گردند، بیشتر **گوسفند** و کمتر **گوسپند** دارند، باید در مسیر خطّ تحوّل زبان فارسی نتیجه گرفت که فردوسی صورت **گوسپند** را به کار می‌بُرد و آن سه مورد را هم به پیروی از دستنویس‌های دیگر **گوسپند** نوشته و حتی اگر موردی پیش آید که همهٔ دستنویس‌ها **گوسفند** داشته باشند، آن را هم باید به گوسپند تصحیح قیاسی کرد.[۵۱]

چنان تفسیر و برداشت و چنین عملکردی که ویژهٔ مصحِّحِ نامبرده نیز نیست، در خورِ درنگِ بیشتر می‌نماید.

این پیشفرض که مثلاً «کاوین» و «ساروان» و «کاجکی» لزوماً برای کاتبان غریب‌تر و نامأنوس‌تر و دشوارتر از «کابین» و «ساربان» و «کاشکی» هستند و در سیرِ زبانِ فارسی، کهن‌تر به شمار می‌روند، فرضی است مستلزمِ نادیده گرفتن بحثهای گونه‌شناختیِ زبان. به تعبیر دیگر، از این منظر، «گوناگونی» تنها به «خطّ طولیِ» تاریخِ زبانِ فارسی محدود می‌شود و در «خطّ عرضی» مطرح نمی‌گردد.[۵۲]

زبانِ فارسی، از دیرباز تاکنون، نه تنها در برشهای طولی، انواعی و گونه‌هائی داشته است، درزمان واحد نیز گونه‌های مختلفی را در اقالیم مختلف دارا بوده که از حیثِ دستور و واژگان و پسندهای بلاغی، تفاوتهایِ مهمّی داشته و دارند.[۵۳]

هیچ مستبعد نیست که لفظِ «کابین» برای کاتبی در اصفهانِ قرنِ نهم همانقدر آشنا بوده باشد که برای کاتبی در سمرقند یا خجند نامأنوس و غریب. پس بعید نیست کاتبی خجندی «کابین» را در شعرِ سراینده‌ای اصفهانی به «کاوین» بدل کرده باشد، و قس علی هذا.[۵۴]

بدین ترتیب آشکارا می‌بینیم «دشواری» و «مهجوری» و «سادگی» و «آشنائی»، همه، اموری نسبی و متغیّرند: واژه‌ای که در یک حوزهٔ زبانی مهجورست، در حوزهٔ دیگر رواج دارد؛ و لفظی که در یک حوزه در سده‌های متأخّر رائج شده، در حوزهٔ دیگر در همان سده‌های بسیار دور از یاد رفته است؛ و... .[۵۵]

خیال می‌کنم ـ گذشته از تأیید عامّ عقل و نقل که بر مطلب پیشگفته هست ـ دگرسانیهای موجود در دستنوشتهای کهنِ دیوانِ حافظ مؤیّدی خاص بر سخن ما باشد:

حافظْ‌پژوهان و مصحّحانِ سروده‌های حافظ امروز خَستویند که بخشی معتنابه از دیگرسانیهای انبوه دستنوشتهای دیوانِ وی، از توجّه کاتبان به همین غرابت و عدم غرابت‌ها و گرایش‌ها به مأنوس ساختن ضبطها برخاسته است. با عنایت بدین که در فاصلهٔ کوتاه سه چهار دهه، ممکن نیست خطّ طولی زبان فارسی دچار اینهمه تغییر و تنوّع شده باشد، این گوناگونیها را باید در قلمروی گستردهٔ زبان فارسی و خطّ عرضی توجیه کنیم.[۵۶]

پُرسمانِ دشواری ـ آنگونه که می‌دانیم ـ نِسْبی است و این نِسْبی بودن کار را بر مصحِّحی که در پی تمییزِ دشوار و آسان است، مشکل می‌کند.

ای بسا واژه یا عبارتی در صورت یا سیرت بر کاتبِ متأخّری سهل یا صعب بوده باشد و بر کاتبی دیگر دیگرگون، و قس علی هذا.

بسیاری از دشواریها نسبت به تنوّعِ آگاهیها و عادتهای کتابتی و زبانی در جهان اسلام نسبیّت می‌یابند.

از یاد نباید بُرد که پاره‌ای دشواریها حاصلِ گونهٔ کتابت و طرز نسخه‌برداری و مانند آن است؛ و کاتبانِ در سرزمینها و ادوار مختلف در نقطه و حرکت گذاشتن بر حروف کلمات و ثبت رموز و عاداتِ مختلفی داشته و وانموده‌اند.[۵۷]

باید گفت نسبیّتِ دشواری اگرچه امری مسلّم است، اصلِ «ضبطِ دشوارتر برترست» را سَتَروَن و ناکارآمد نمی‌سازد؛ بلکه مصحِّح را به دقّت و احتیاط و وسواس بیشتر در تعیین مصداق و محلّ کاربُرد مقیَّد می‌سازد و از دخیل ساختن ذوق و بلاغت اینْزمانی و شناختِ نافرهیخته، برحذر می‌دارد.

مصحِّح، دراین روال، مقیَّد می‌شود برای ارزیابی دشواری، حتّی‌المقدور به مطالعات و بررسیهای موشکافانه و ژرف سبک‌شناختی و زبانشناسانه متوسّل شود و دریافتهای مستعجل و «مِنْ عندی» را ملاک و مناطِ داوری نسازد.

گذشته از بحثِ نسبیّت نتیجه‌گیری دکتر خالقی مطلق را در باب یکدستی زبانِ شهنامه و فردوسی نیز می‌توان مورد مناقشه قرار داد که فعلاً محلّ بحث ما نیست.

برگشتراسر، خاورشناس نامدار، خاطر نشان می‌کند که برتری ضبط دشوارتر تنها در جائی قابل طرح است که تغییرات و تصرّفاتِ صورت پذیرفته در متن، عمدی باشد؛ و راندن این حکم بر موارد تغییر اتّفاقی درست نیست.[۵۸]

می‌توان سخن او را تا حدّی پذیرا شد؛ چون در تغییر عمدی است که کاتبان قصد دارند ضبطِ دشوار را به ضبطی آسان و آسانْیاب بَدَل کنند؛ ولی از یاد هم نباید بُرد بسیاری از تصرّفات سهوی و اتّفاقی هم، متونِ کهن را به متونی ساده‌تر و آسانْیاب‌تر، متناسب با طبع و درونهٔ ذهن و روند زبانِ کاتبانِ زبان، تبدیل کرده‌اند. در اینگونه موارد هم از قاعدهٔ برتریِ ضبطِ دشوار به عنوان یک مرجّح می‌توان بهره‌مند شد؛ و چرا نه؟

پهنهٔ فراگیری و شمول اصلِ «ضبط دشوارتر برتر است»، هم موضوع خورندِ توجّهی است. چه بسا برخی تنها در گسترهٔ دگرسانیِ لفظ، این اصل را مورد توجّه قرار دهند، ولی می‌توان عرصه‌ای فراخْتر هم برایِ آن در نظر گرفت.

نمونه را، آقای دکتر خالقیِ مطلق برداشتی از پُرسمانِ «برتری ضبطِ دشوارتر» را به وزنِ شعر هم سرایت داده‌اند و در تصحیح شاهنامه می‌گویند:

در وزن شعر ما همیشه صورت سنگین‌تر را بر صورت سبک‌تر برتری داده‌ایم. برای نمونه: **به پرده اندرون** بجای **به پرده درون**، **به ارّه‌ش** بجای **به ارّه**، **شارستان** بجای **شارسان**، **بیفشارد** بجای **بیفشرد**، **شده‌ست** بجای **شده**، **پای** بجای **پا**، **اوی** بجای **او**، **داشت** و بجای **داشت**، **از اسپ** بجای **زاسپ**، **جادوی آورد** بجای **جادو آورد**، **مگر کاژدها** را سرآید زمان، بجای **مگر اژدها**... و دیگر و دیگر.[۵۹]

این برداشتِ فراخْدارانه و تلقّی متوسّع، گذشته از آنکه در تصحیح شاهنامه ـ به عنوان یک مصداق ـ تا چه اندازه کارآمد و پاسخگزار باشد، به خودیِ خود مبارک و افقی راهگشا در حوزهٔ تصحیح متون بشمارست.

چُنان که پیداست ـ تفسیر و کاربری اصل موردِ بحث ما، بحثها و کاوشهایِ نظری درازدامن و ژرفی طلب می‌کند. خود **ضبطِ دشوار** نیز از دیدگاه گوناگونی و چند و چون در خورِ بازکاوی و مداقّهٔ فراوان است.

در اینجا تنها شمّه‌ای دربارهٔ ضبطهای دشوار خلاف آمدِ عادت ـ یعنی ضبطهای دشواری که خلاف عرف و عادت ذهنی و زبان مصحِّحان می‌آیند و چه بسا مصحِّح در نگاه نخست حتّی معنائی ابتدائی هم از این ضبطها مُستَفاد نسازد ـ سخن می‌گوئیم تا اندکی از پهنا و ژرفای کار بازنموده شود:

ضبطهای «خلاف آمدِ عادت»، از یک دیدگاه، بر دو گونه‌اند: سالم و فاسد.

نمونهٔ ضبطهای سالمِ خلاف آمدِ عادت بسیار است. به عنوان مثال، تعبیر «عَفُو کردن» بجای «عفْوْ کردن»، اگرچه خلاف آمد عادت است، علاوه بر شاهنامه در خردنامهٔ جان افروز، تفسیر شُنقُشی، و ویس و رامین آمده، و دیگر وجهی ندارد در ضبط نصّ مصراع «آلهی عَفُو کُن گناهِ ورا»ی شاهنامه، مانند یکی از محقّقان فقید، دودل، بل مُنکر باشیم. ضبطی است «خلاف آمد عادت»، و در عین حال، سالم.

ضبطهای خلاف آمدِ عادتِ فاسد، خود بر دو گونه‌اند:

یکی آنها که اصلشان خلاف آمدِ عادت نبوده ولی غلطْکاری کاتب صورتی حیرت‌آور و خردسوز از آنها پدید آورده است. فرض کنید کاتبی «جامه دریدن» را «چانه وزیدن» نوشته باشد، یا «کعب الأحبار» را «گُفت اِلّا چنار» کتابت کُنَد، گاه مصحِّح باید صورتِ سادهٔ این ضبط فاسدِ خلاف آمد را با رَمْل و اسطرلاب به دست آوَرَد!

دیگر ضبطهائی که اصلشان هم خلاف آمدِ عادت بوده و کاتب از ریختِ نامأنوسِ سالم ـ احتمالاً بر اثر بدخوانی و ندانمکاری ـ ریختی نامأنوس و فاسد ساخته است. نمونهٔ آن تعبیر «بسوتام (/ به سوتام) است که در دستنوشتی از شاهنامه به «مشونام» تبدیل شده و چون مرحوم نوشین در کتاب سخنی چند دربارهٔ شاهنامه در باب آن سخن گفته است، منْ بنده مکرَّر نمی‌کنم.

فی‌الجمله، از میانِ گونه‌هایِ پیشگفته، اصلاحِ ضبطِ خلافْ‌آمدِ عادت و فاسدی که اصلِ آن هم خلافْ‌آمدِ عادت بوده، معمولاً از همه دشوارتر و گاه محتاجِ کوششِ پیگیر و شبانروزی مصحِّح است.

متأسّفانه برخی مصحِّحان، بدون تفحّص و درنگ و ژرفکاوی کافی، بسیاری از ضبطهای خلاف آمدِ عادت را که صحیح و اصیل بوده‌اند یا با اندکی دقّت صورتِ صحیح و اصیلشان شناخته می‌شده، از متن رانده‌اند و نسخه بدلی ساده و روان را جانشین آن ساخته‌اند. در بررسی برخی تصحیحهای شاهنامه، خمسهٔ نظامی و... این موارد اینجا و آنجا به چشم می‌خورند.

تازه، برتری دادنِ ضبط دشوار و نامأنوس ـ که به خودی خود کاری حسّاس و باریک و پیچیده است ـ اگر هر صُعوبتی نداشته باشد، یک صعوبت دارد: صعوبت مواجهه با برخی ناقدان.

این ناقدان، مقولاتِ عادتْ‌شکن و کلمات خلافِ عادت را ولو به خروارها دلیل و سندِ علمی مُستند باشد، نمی‌پذیرند.

متنْ‌شناسانِ مویْ‌شکاف به مشهورات و عادت زبانی و اُنس ذهنی ناقد کاری ندارند؛ بلکه تنها می‌خواهند متن را آنگونه بخوانند که از زیر قلمِ صاحبِ اثر بیرون آمده است. در مقابلْ، ناقدانی که تکیه بر سابقهٔ ذهنی و اُنسِ زبانی خود دارند، متنْ‌خوانانی سهلْ‌گیرند که استدلال مصحِّحانه را بر نمی‌تابند.

این انس و عادت و سابقه را نباید دست‌کم گرفت؛ زیرا گاه حتّی متنْ‌شناسانِ آزموده را نیز در بند می‌کند و حصاری می‌سازد. به یاد داریم چند سالِ پیش یک شاهنامه‌شناسِ فاضل، واژهٔ «بدوس» را ـ که چندان هم ناآشنا نیست و در بعضی متونِ قدیم به کار رفته ـ «لولو خورخوره» خواند!!

زمانی که تصحیحِ مرحومان قزوینی و غنی از دیوانِ حافظ منتشر شد، با عادت ذهنی و محفوظات و مأنوسات برخی نمی‌ساخت. سالها بعد که استاد خانلری تصحیح

خود را منتشر کرد، دیگر اذهان به حافظِ قزوینی و غنی خو کرده بود. هر بار هم ذهنهای خوگر تصحیح تازه را، به سببِ سوابق و سوالفِ خود، نمی‌توانستند پذیرا شد.

به هر روی، منطق پشتوانهٔ اصلِ برتریِ ضبط دشوارتر، منطقی عالمانه و استوار است؛ و روندِ ساده‌سازی متون ـ "که از لحاظ تاریخ فرهنگ نیز نکته‌ها و لطائف و ظرائف در خورِ نگرشی دارد ـ چیزی است که تاریخ و اسناد بر آن گواهند.

این را که تجربهٔ کار با متون قدیم و دستنوشتهای کهن نشان می‌دهد برخی رونویسگران واژگان مهجور یا تعابیر دور از ذهن را به واژه و تعبیر دیگری بَدَل می‌ساخته‌اند و گاهی ـ تازه اگر معنای صورت نخستین را می‌شناختند ـ چیزی قریب به همان مضمون به جای عبارتِ سابق می‌نهادند، می‌توان با نوعی گرایش به «تحریر» بیان کرد.

چه **کاتبان** و چه **تحریرگران**، اگر واژهٔ مهجور و کم‌کاربُردی را بر می‌داشته و متن را به زبان روزگارِ خویش نزدیک می‌ساخته‌اند، قصد داشته‌اند خوانندگان را از دشواریهای لغوی و زبانی برهانند.

رونویسگری و کتابت، در جوهر خویش، سوای **تحریر** است، و فی‌المثل تحریر و بازنویسی طبقات‌الصوفیّه‌ی هروی را توسّط جامی نمی‌توان حمل بر استنساخ کرد و جامی را در این کار یک رونویسگر به شمار آورد؛ ولی بی‌گمان کاتبان اینجا و آنجا وقتی واژه یا تعبیری را برای نزدیک شدن متن به فهم و خواستِ خوانندهٔ خود تغییر می‌داده‌اند، دست در آستینِ محرّران داشته‌اند!

چه بسا این کاتبان که مرحوم مینوی ایشان را «بی امانت» می‌خوانْد، چُنین تصرّفی را خیانت در امانت نمی‌دیده‌اند. مگر نه آنکه برخی قدما نصوص دیگران را ضمنِ نوشتهٔ خویش بی‌نامِ قائل و بی‌ذکر مأخذ می‌آوردند و یا قولی را از کسی نقل به معنا می‌کردند و هیچ به تصرّفِ خود در صورت کلام اشاره نمی‌نمودند و این امور در عُرفِ آن زمان خلافِ ادب و اخلاق و علم نبود. پس کاتب هم شاید روا می‌دیده متن را با چاشنیِ «تحریر» به تعبیری شسته رُفته و هموار و خوشخوان به دستِ کتابخوان بدهد.

ضبطْ‌گزینیِ زیباشناختی و معانیِ دگرگون فَصاحت و بلاغت

اگر تفاوت **زبان** و **ادبیّات** در رویه و چهرهٔ هنری، باشد، بدین معنا که **آفرینشهای هنرمندانهٔ زبانی** را **ادبیّات** بنامیم، خواه ناخواه به اصالت عنصر «جمال» در یک متن ادبی، خَستو شده‌ایم.

به دیگر سخن، متنِ عاری از پیرایهٔ جمالی را هرگز نمی‌توان متنی ادبی دانست، و متنِ ادبی، لزوماً و ضرورتاً قابل آزمایش به محکهای زیباشناختی است.

به سبب اصالت عنصر جمال در متون ادبی، هیچ شگفت نیست که ناقدان این متون ـ از جمله مصحِّحان ـ، در ارزیابی هر ضبط و فقره از متن به معیارهای زیباشناسانه متوسّل شوند؛ و تجربه نشان می‌دهد که مصحِّحان متنهای ادبی به داوری زیباشناسانه دربارهٔ این متون و ضبطهای نسخ آنها رغبت و گرایش فراوان دارند.

در این میانه، بویژه در حوزهٔ ادبیّات اسلامی ـ که زیرِ سیطرهٔ سامانِ تقریباً مشترکی از آرایه‌شناسی ادبی است ـ،[۶۰] بررسی هر ضبط در دو حوزهٔ **فصاحت** و **بلاغت** صورت می‌پذیرد.

فصاحت، در لغت، آشکاری است، و در باب لفظ مفرد، پالودگی آن لفظ از تنافر حروف و غرابت و مخالفت قیاس، و در کلام، پالودگی از ضعف تألیف و تنافر کلمات و دارائی فصاحت مفردات.[۶۱] **بلاغت** مطابقت کلام فصیح است با مقتضای حال، و حال همان امر داعی به تکلّم است.[۶۲]

برین بنیاد که پدیدآورندگان متون ادبی به **فصاحت** و **بلاغت** کلام خود بها می‌داده‌اند و جنبه‌های جمالی متن‌آفرینی را مراعات می‌کرده‌اند، و به تعبیر دیگر چون جمال گرائی و جمال‌شناسی در منطق آفرینش یک اثر ادبی دخیل است، مصحِّح باید نگره‌های زیباشناسانه و پسندهای جمالی پدید آورنده را در کار خود مورد عنایت قرار دهد؛ نیک بداند چه چیزهائی نزد پدیدآورنده نمودار شیوائی و رسائی بوده و به کدام هنجارهای هنری و ادبی در آفرینش متن اعتقاد داشته و چه نکاتی را سهل می‌گرفته است.

نمونه را، به نظر برخی صاحبنظران، قافیه‌ها در شعر فردوسی از اصول ویژه و دقیقی تبعیّت می‌کنند و این پُرسمان را باید به عنوان یکی از مهمترین قوانین تصحیح در تصحیح شاهنامه مورد توجّه قرار داد و می‌توان ابیات دخیل و تغییر شکل یافته و تصحیف شده را از روی این قانون ـ که عمومیّت نسْبی دارد ـ بازشناخت؛ یعنی هر جا قافیه‌های شعر در نسخ موجود شاهنامه با اصول استنباط شده ناسازگار بود، عدم اصالت یا دستخوردگی را محتمل دانست.[۶۳]

یا: حافظ ـ آنگونه که گفته‌اند و درست گفته‌اند و درین باب کتاب و مقاله نوشته‌اند ـ از موسیقی و زیر و بم آن آگاهی بسیار داشته است و عناصر موسیقائی و آهنگین در زیبائی شعر او نقشهای مهمّ و گوناگونی ایفا می‌کنند.

امروز صاحبنظران از موسیقی صوری و معنوی شعر حافظ سخن می‌گویند و از آن به عنوان یک مددکار و نمودار اولویّتها و ترجیحها در تصحیح دیوان خواجه یاد می‌کنند و محک «اَصالت موسیقی» را «نمایشگر اوج کمال هنری»ی خواجه و سنجه‌ای برای گزینشهای نهائی می‌دانند.[۶۴]

از جمله کسانی که به موسیقی در شعر حافظ توجّه بسیاری نموده و آن را چون سنجه‌ای مؤثّر در تصحیح خود به کار بسته است، هـ. ا. سایه می‌باشد که ناقدان از تصحیح او به عنوان «یکی از قابل اعتمادترین و پذیرفتنی و پسندیدنی‌ترین و در عین حال اصیل‌ترین تصحیحات دیوان حافظ»[۶۵] یاد کرده‌اند و بر کامیابی بهره‌وری وی از اصل اصالت موسیقی در کلام حافظ، گواهی داده‌اند.

باری، در باب دخالت عناصر زیباشناسانه در تصحیح متن نیز چون بسیاری از دیگر دقائق این فن، جای هزار درنگ و «إن قلت و قلت» و «لیت و لعل» هست.

شناخت فصیح و بلیغ منظور فردوسی و سعدی و حافظ، پس از گذشت هزار سال یا چند صد سال و تطوّرات زمان و زبان و ادب، کار دشواری است؛ بسیار دشوار.

شمس قیس رازی، نویسندهٔ المعجم فی معاییر أشعار العجم، داستانی خواندنی از ماجرای خودش با یک «خواجه امام فقیهِ» علاقه‌مند به شاعری، باز می‌گوید که شعرهای سست و مُضحک می‌گفته و همه در آن روزگار بر او می‌خندیده‌اند. شمس قیس هم برای شیرینکاری و خنداندن خوانندگان، شعرهائی از این مرد که در آن زمان از نمونه‌های رکاکت و ضعف ادبی به شمار می‌رفته، نقل کرده است. ولی اکنون که پس از هفت قرن ما آن سروده‌ها را می‌خوانیم مانند شمس قیس و معاصرانش، چُنان ضعف و رکاکتی احساس نمی‌کنیم و حتّی مرد سخن‌سنجی شادروان استاد امیری فیروزکوهی، شعرهای آن خواجه امام را تا حدّ زیادی بهره‌مند از استحکام می‌داند. حقیقت این است که در عصر ما archaism و کهنگیِ زبان مانعِ درک آن سستی و رکاکت است و گاهی یک متن تنها به جهت کهنگی زبان از نوعی اَستحکام یا شبه استحکام برخودار می‌شود.[۶۶]

اگر نمودهای زبانی و واژگانی و تمثیلاتِ ادبیِ مربوط به جمال و زیبائی را در متون وارَسیم، آشکارا می‌بینیم که ذوق و معیارهای زیباشناختی چگونه در تحوّل و در معرض دگرگونی و دگرسانی بوده است.

به قول یکی از محقّقان:

اگر مثلاً در سدهٔ هفتم هجری «سنبلهٔ ابرو» را یک تشبیه زیبا می‌یابند ممکن است اهل زبان در قرن دهم هجری ـ با توجّه به عامل زیباشناختی روزگارشان ـ تعبیر «سنبلهٔ زلف» را زیباتر بیابند و هم با واقعیّت زلفْ‌آرایی زنان روزگارشان، حضور آن را در زندگی عصرشان بیشتر حس کنند به طوری که اگر در مصراعی یا در نوشته‌ای با تشبیه مذکور برخورند، بی‌گمان ذوق آنان حکم می‌کند تا «سنبلهٔ ابرو» رابه «سنبلهٔ زلف» تغییر دهند.[۶۷]

فردوسی در شاهنامه، بینی باریک و زیبای خوبرویان را به «تیغ درم» تشبیه کرده و این مانندسازی در سمکِ عیّار هم دیده می‌شود؛ در حالی که این تشبیه، شاید به پندار برخی معاصران، زشت و خنده‌آور باشد؛ و چُنان که می‌دانیم مایهٔ بحث محقّقان هم شده است.

نمونه‌ای روشن‌تر بیاوریم: کافور را پیشینگان به عنوانِ عطر و بوی خوش به کارمی‌برده‌اند و دوست داشته‌اند. چُنان که در شاهنامه جامهٔ بزرگان «کافورْ بوی» است،[۶۸] و بر جایِ خواب، «کافور» می‌گسترند،[۶۹] و در شعر سنائی، عارضِ سپید محبوب «کافورْ نهاد» است.[۷۰] امروز این تصوّر از میان عامّهٔ رخت بربسته و کافور و بوی آن عموم را به یاد مرگ و مرده‌شویخانه می‌اندازد!!

بیتی از حافظ داریم که بر دو گونه خوانده‌اند:

سپهر، بر شده پرویزنی است خون‌افشان که ریزه‌اش سرِکسری و تاج پرویز است
سپهرِ بر شده، پرویزنی است خون‌افشان که ریزه‌اش سرِکسری و تاج پرویز است

اختلاف بر سر آغاز بیت است. «برشده»، در قرائت نخست، صفت «پرویزَن»، و در قرائت دوم، صفتِ «سپهر» است.

یکی از جانبداران قرائت نخست، در حمایت از قرائت خویش نوشته است: «اگر سپهر بر شده (صفت و موصوف) بخوانیم برشده برای سپهر حشو است. چه سپهر بر نشده نداریم».[۷۱]

این نحوِ نگرش اگر چه بظاهر با منطق ادب و پرهیز از حشو سازگارست، مورد تأیید پیشینهٔ زبان و ادب و سنجه‌های درونی آنها نیست.

اوّلاً، اگر بخواهیم اینگونه صفات را در زبان فارسی حشو بدانیم، تعابیر رایج و فصیح و پُرکاربردی چون «روز روشن»، «دلِ سیاهِ شیطان»، «آفتاب عالمتاب» و... نیز حَشْوناک خواهند بود.

ثانیاً، برشده را در کاربردی مانند همین، حکیم فردوسی صفت جـوهر عـلوی یـا صورت فلکی (بنابر اختلاف نسخ) قرار داده و دربارهٔ ذات اقدس اله فرموده: «نگارندهٔ برشده گوهرست»؛[۷۲] یا به ضبط نسخهٔ دیگر:[۷۳] «نگارندهٔ برشده پیکرست». آیا سخن فردوسی در صدرِ کتابش سخنی حَشْوْناک است؟

اینها را گفتیم، نه از آن رویْ که بگوئیم قرائت نخست برای بـیتِ حـافظ پـذیرفتنی نیست؛[۷۴] بلکه خواستیم معلوم کنیم این شیوهٔ اسـتدلال و ایـنگونه بـهره‌وری از دانش معانی و بیان در تصحیح متون، درست نیست؛ و مـصحِّح بـاید مـعیارهای بـلاغت و فصاحت و زیبائی را در هر مورد، با توجّه به شخص پدیدآورندهٔ اثر و روزگار او مورد تأمّل مجدد و بازشناسی قرار دهد.

ضرورت توجّه به سبک خاصّ هر فرد و مسلک و مرام نگرشی و نگارشی شخص مؤلّف، در تصحیح متون، وقتی بارزتر می‌شود که تنوّع و گوناگونی پسندها و هنجارها را نسبت به اشخاص و ادوار مختلف مورد توجّه قرار دهیم.

خاورشناس نامی، برگشتراسر (Bergstrasser) که این نکته را در نگارشهای تازی مورد توجّه قرار داده است، می‌گوید:

> ... در بین مؤلّفان متون عربی حتّی دو نفر را نمی‌توان پـیدا کـرد کـه تـعبیرهای آنها تامّ و تمام با یکدیگر تطابق داشـته بـاشد. هـمان گـونه کـه در مـیان شـاعران عربی دو تن را نمی‌بینیم که در یک قـاعدهٔ عـروضی تـوافـق تـام و مـطلق داشـته باشند. تا آنجا که گاه یک متن یا یک دیوان از مؤلّف یا شـاعر واحـدی را اگـر بـا کتاب یا دیوان دیگری که به دست همین مؤلّف و یا شاعر تهیّه شده است، مـقایسه کنیم، می‌یابیم که ناهمگون است؛ و ایـن پـدیده در نـقد مـتون سـخت بـا اهـمّیّت است.[۷۵]

در زبان فارسی، برخـی مـتون مـانند مـثنوی مـعنوی کـه از آثـار طـراز اوّل ادب بشمارست، از دیدگاه مختصّات زبانی و ادبی و از جمله قواعد و پسندهای شاعرانه، با کثیری از متون مهمّ دیگر تفاوت بنیادین دارد.

به تعبیر استاد بدیع‌الزّمان فروزانفر

> مولانا جلال‌الدّین در رعایت قواعد علم قافیه و سایر فنون شـعری کـه شـعراء مکلف آنها را جزء اصول شاعری و سخن‌پردازی شناخته‌اند هیچگونه مـقیّد نـبوده و گاهی در رعایت این قواعد مسـامحه مـی‌کرده است و نسّـاخ و دلبسـتگان آثـار مولانا بجهت حسن خدمت یا به تـصور ایـنکه ایـنگونه مسـامحه از طـرف نسّـاخ

بی‌اطّلاع است، در اشعار مثنوی بخصوص از لحاظ قوافی تصرّفات بی‌نهایت کرده‌اند.[۷۶]

رینولد الین نیکلسون ـ که به همداستانی بیشینهٔ اهل نظر، کامیابْ‌ترین مصحّح مثنوی‌ی مولاناست ـ، «نظم جلال‌الدّین» را، «در مقایسه با نظم شاعرانی چون سعدی و حافظ»، «سست» ارزیابی می‌کند و پاره‌ای از ناهمواری‌های شعر جلال‌الدین بلخی را در مقدمهٔ تصحیح خود خاطر نشان می‌سازد.[۷۷]

ما حتّی اگر داوری نیکلسون را مبنی بر ضعف و «سست» بودن سروده‌های پیر هژیر بلخ نپذیریم، با گواههائی که او آورده و شناختی که خود از شعر مولانا داریم، خروجهای مکرَّرِ او را از هنجارهای صوری و معنوی شعر پارسی باید بپذیریم.

نیکلسون نشان می‌دهد که نخستین تغییرات در مثنوی، تصرّفاتی است که کاتبان در جهت اصلاح و تهذیب شعر مولانا و به عبارت دقیق‌تر نزدیک ساختنش به هنجارهای شعر مَدْرَسیِ[۷۸] پارسی انجام داده‌اند. اینان کوشیده‌اند «بی دقّتی»‌ی عروضی مثنوی را که با سبک بی‌قید و عموماً محاوره‌ای مثنوی سازگار است، بکاهند و قافیه‌های عیبْناک را تبدیل نمایند.[۷۹]

بدین ترتیب پیداست که مصحّح مثنوی ـ یا جُز آن ـ بدون پیروی بی‌قید و شرط رسوم و علوم ادبی متعارف، باید ـ با دقّت و حوصله ـ سبک و پسند و معیارهای هر شخص و هر دوره و هر منطقه را بازشناسی کند.

بند دوم مسمَّط خزانی مشهور منوچهری دامغانی در دیوان مطبوع او از این قرار است:

طاووس بهاری را، دنبال بکندند — پرَّش ببریدند و به کنجی بفکندند
خسته به میان باغ بزاریش پسندند — با او ننشینند و نگویند و نخندند
وین پرِّ نِگارینْش بر او باز نبندند — تا بگذرد آذرمه و آید [سپس] آذار[۸۰]

بیشترینهٔ دستنوشتها مصراع آخر را اینگونه آورده‌اند: «تا آذرمه بگذرد آید آزار»؛[۸۱] متن هم چنان که مصحِّح ارجمند دیوان تصریح کرده‌اند: «تصحیح قیاسیست».[۸۲]

ظاهراً دستمایهٔ تصحیح قیاسی، ـ گذشته از «آزار» که تصحیفْگونه‌ای است از «آذار»[۸۳] ـ خلل وزنی‌ای است در ضبط بیشترینهٔ دستنوشتها به نظر می‌رسد؛ لکن این خلل ـ که در واقع هم خلل نیست و تنها نتیجهٔ دگرگونی پسندها و هنجارهای وزنْشناختی است ـ نه تنها نیازی به رفو کردن ندارد، بلکه از نشانه‌های صحّت و

اصالت ضبط می‌تواند بود. اینگونه کششهای وزنی در شعر سرایندگان شیوازبان آن روزگاران معمول بوده و نامقبول نمی‌افتاده است. نمونه را، فردوسی در داستان ضحّاک می‌گوید: «همی لنگ دزهوخْتَش خواندند» ـ که در قرائت کششی آشکار می‌باید، تا این مصراع را درست بَرخوانَند.

ه. ا. سایه در تصحیح خود از دیوان حافظ این را شعارِ خویش قرار داد که «کلام هر چه صناعی‌تر و آراسته‌تر باشد، حافظانه‌تر یعنی اصیل‌تر است».[۸۴] برخی حافظْ‌پژوهان آزموده نیز این شعار را چون اصلی «اصیل و کارگشا و راهگشا» تلقّی به قبول کردند.[۸۵]

گذشته از آن که باید پرسید و می‌پرسیم و پرسیده‌اند که «چرا آراسته‌ترین و صناعی‌ترین کلام از آن حافظ است؟!» و إن شاءالله الرّحمن در ادامهٔ سخن بدین محلّ نزاع خواهیم پرداخت ـ باید گفت مفاهیمی چون «صناعی» و «آراسته» و مانند آنها، اگرچه بظاهر روشن و زودیاب‌اند، وقتی پای تعریف و تحدیدشان به میان آید، معرکهٔ آراء خواهند بود.

برخی از بزرگترین لغزشها و بنیادی‌ترین نزاعها در عرصهٔ حافظْ‌پژوهی، بر سرِ همین بوده که مصحِّح/ ناقد، معیار یا معیارهائی سزاوار مناقشهٔ فراوان، برای جستجوی کلام «صناعی‌تر» و «آراسته‌تر» و دقیق‌تر و فصیح‌تر و هنرمندانه‌تر جُسته است.

یکی از مصحّحان دیوان حافظ ـ که به قول خودش دیوان را «روایت» کرده است، در بیت زبانزد:

صلاحِ کار کجا و منِ خراب کجا؟ ببین تفاوت ره از کجاست تا به کجا!

تصرّفی غریب کرده که به طعن و نقد جمعی از ناقدان نیز گرفتار آمده است. وی «صلاح کار» را «صلاحکار» ـ بر وزن و سیاق «خلافکار»! ـ و به معنای صالح و اهل صلاح گرفته و ضبط نموده است.[۸۶] گویا باعث این کار شگفت آن بوده که مصحّح/ روایتگر خواسته در مقابل «من خراب»، یک شخص را، نه یک وصف را، قرار دهد؛ پس با این منطق عَبوس ماشینی ـ که لزوماً منطق سخن پارسی نیست ـ «صلاحِ کار» را نپسندیده و آن رابه شخص «صلاحْکار» تبدیل نموده است.

بی‌تردید این راوی چُنین تصرّفی را در جستجوی حافظی آراسته‌تر انجام داده است. «توالی ابیات» یکی از پُرسمانهای بحث‌انگیز بویژه در میان مصحّحان و ناقدان شعر حافظ بوده است. مرحوم مسعود فرزاد شاید از نخستین کسانی بود که کوشید توالی‌ای به اصطلاح منطقی در ابیات شعر حافظ بجوید و شعر را بر بنیاد آن توالی

مفروض مُرَتَّب سازد؛ و احمد شاملو که پس از وی و شاید به الهام از او دریـن بـاب کـوشید، مشـهورترین داعـیه‌دار ایـن زمـینه است. در مـقابل ایـن سـاعیان، بـرخـی صاحبنظران معتقدند جستجوی ترتیب و توالی منطقی در غزل حافظ کـاری نسـنجیده است و چُنین توالی‌ای، از بُن، در غزل پارسی، بویژه غزلهای سده‌های هفتم و هشـتم، ملحوظ نمی‌شده است.[۸۷]

باز تردیدی نیست که این پویندگان و جویندگان توالی ابیات نیز این توالی را برای وصول به حافظی صناعی‌تر و آراسته‌تر می‌خواهند و می‌جویند.

البتّه ه. ا. سایه کوشیده با تنقیح و تهذیب قواعد و روش تصحیح از چـنان لغـزش بنیادین و چنین تکاپوی نافرجامی بپرهیزد و حقیقتاً نیز کار و پژوهش او پاکـیزه‌تر و پیراسته‌تر از آنست که چنین معضلاتی در آن یافت شود؛ ولی این نمونه‌ها خوب نشان می‌دهد که جستجوی شعر آراسته‌تر و صناعی‌تر چگونه می‌تواند ما را از اصـالت دور کند و چه زمینهٔ لغزش‌پذیر و خطاخیزی حافظ به سعی سایه و نقدهائی که بر آن رقم زده شد، نشان داد اگرچه ه. ا. سایه و ناقدان او در مقایسه بـا امـثال شـادروانـان پـژمان بختیاری و انجوی شیرازی، و همچنین احـمد شـاملو، مـعنائی سـنجیده‌تر و تـلقّی‌ای صحیح‌تر از ذوق و دخالت آن در تصحیح متون ادبی دارند، هنوز پُرسمان به کارگیری سنجه‌های زیباشناختی در تصحیح، با لغزش‌پذیری بسیار رو به روست و امروز هم این سنجه به شکلی اطمینان‌بخش و آسودگی‌آور تنقیح و تهذیب نشده است.

جای آنست بپرسیم اگر براستی اعتماد بر اَجْمَل و اَنسَب معنائی و... تـا ایـن حـد مناقشه‌پذیرست، آیا پس باید ارزیابی هنری و زیباشناسانهٔ ضبطهای نسـخ را کـه بـر شالودهٔ جمال و مناسبت و مانند آن استوار است، به کناری نهاد؟!

پاسخ منفی است؛ و از بُن، هدف از طرح این بحث آن نیست که یکی از افزارهای معدودِ متن‌شناسی را که همین ارزیابی هنری و زیباشناسانه باشد از متن‌شناسان سلب کنیم؛ بلکه می‌خواهیم بگوئیم:

تکیه بر نقد هنری و زیباشناختی و مجال دادن آن برای تفوّق بر سنجه‌های روایتی تصحیح متون (مثل قدمتِ نسخه‌ها و...) به طور مطلق، باعث اسـقاط حـیثیّت عـلمی پژوهش خواهد شد.

تنها راه چاره ـ آنگونه که پیش از این نیز اشارت رفت ـ احتیاط و تکیه بر یقینیّات یا داده‌های اطمینان‌بخشی است که از ژرفکاوی در خود متن و در باب صاحب اثر و ذهن و زبان و روزگار او به حاصل آمده است.

این هم فقط مختصّ عناصر زیباشناسانه نیست، در همهٔ زمینه‌ها ـ و به طور اخص: زبان و لغت ـ، چُنین احتیاط و پژوهشی، بایاست و ضرور.

دیده‌ایم عدم تفطّن به معنای دقیق یک واژهٔ کلیدی و پرکاربُرد شاهنامه چه گرفتاری بزرگی برای یکی از ناقدان شتابزدهٔ روزگار ما[۸۸] پدید آورده است:

واژهٔ «مردم» در شاهنامه و بسیاری از نگارشها و سرایشهای کهن فارسی به معنای مطلق انسان و مفرد انسان است و آن را به ریخت «مردمان» جمع می‌بندند، تا معادل «النّاسِ» تازی شود. یکی از ناقدان تصحیح شاهنامه که به پندار خود «با نگاه فردوسی» همراه شده و به کتاب او نگریسته، از سر ندانستن این نکته و حمل «مردم» بر معنای امروزینه‌اش، گرفتار داوری غریب و عجیبی شده است.[۸۹]

حافظ در بیت زبانزدی می‌گوید:

آنکه رخسار تو را رنگ **گل و نسرین** داد صبر و آرام تواند به من مسکین داد

و یک مصحّح/ روایتگر که گویا معنای دیرین و کاربرد کهن «گل» را نمی‌شناخته، آن را با کاربرد امروزینه سازگار ساخته و ضبط کرده: آنکه رخسار تو را رنگِ **گلِ نسرین** داد.[۹۰] حال آنکه «گل» در ادب کهن پارسی به معنای **گلِ سرخ** و وَرْد است و گواهان فراوانی از متون دیرینه بر آن می‌توان جُست.

معنای تشکیک‌پذیر «صحّتِ ضبط» در متون ادبی

بر بنیاد آنچه تاکنون مجال تقریر یافت، درستی یک ضبط در متنی ادبی، معنائی تشکیک‌پذیر دارد.

براستی **ضبط صحیح** کدامست؟: ضبطی که با سنجه‌های کتب معانی و بدیع و بیان بخواند؟ ضبطی که با گزارش و نگرش واژه نامه‌ها بسازد و لُغَویان بر آن صحّه بگذارند؟ یا...؟

به دست دادن تعریفی صحیح و روشن و دقیق از **غلط**، در کار تصحیح متون اهمّیّت فراوان دارد. مهمّ است که مصحّح بداند **ضبط نادرست** کدام است و با کدام ضابطه شناخته می‌شود و او چگونه می‌تواند **ضبط نادرست** را از متن خارج کند و **ضبط درست** را جانشین آن نماید. این شناخت، جانمایهٔ فرایند علمی تصحیح متون، و مستلزم تعریفی ـ دست کم: ابتدائی ـ از **ضبط غلط** می‌باشد.

متأسّفانه کم دیده‌ام یا اصلاً ندیده‌ام تراث‌پژوهانِ ایرانی ـ و حتّی عرب (در

محدوده‌ای که من آشنائی دارم) ـ، به طور جدّی و به عنوان یک بحث بنیادی، به تعیین حدود و ثغور و معنای **غلط** بپردازند و معلوم کنند کِیْ و کجا یک ضبط را نادرست می‌خوانیم.

بسیار از گفتگوها و اختلافات و بحثهای بی‌کرانه که در تصحیح متون ادبی در می‌گیرد ناشی از آنجاست که حدّ و معنای **غلط** معلوم نشده است. مثلاً، آیا خروج از هنجارهای صرفی و نحوی زبان، همواره و لزوماً، از معیارهای غلط بودن و نادرستی است؟

دیری بر سر ضبط بیتی از حافظ بحث درگرفته بود:

آن تَلْخْوش که صوفی امّ الخبائثش خواند
أشهی لنا و أحلی من قبلة العذارا

برخی دستنوشتها، بجای «آن تلخوش»، «بنت العنب» آورده‌اند؛ و استاد دکتر پرویز ناتل خانلری نیز همین وجه اخیر را توصیه کرده‌اند.

علی الخُصوص از زمان نشر خانلری، حافظْ‌پژوهان بارها بدین بحث دامن زدند که «آن تلخوش» گفتهٔ حافظ است، یا «بنت العنب»، یا اصلاً «آن تلخ خوش» که پیشنهاد و تصحیح قیاسی برخی اهل فضل بود[۹۱] و البتّه پشتوانهٔ نقلی نیز دارد.[۹۲]

منْ‌بنده در اینجا با فرجام این کشاکش کاری ندارم و در باب آن داوری هم نمی‌کنم. آنچه مورد توجّه منست استدلال برخی اهل نظر در باب نادرستی/ مرجوحیّت «تَلْخْوَش» است به سبب غرابت و شذوذِ ساختاری آن. بگذریم که این غرابت و شذوذ نیز از بُن محلّ مناقشه است.

زنده یاد خانلری «تلخوش» را غریب می‌دانست و معتقد بود که «پسوند وش برای همانندی دیدنیهاست، نه چشیدنیها»؛ و گروهی از ادیبان نیز بیش و کم در پی نظر او رفته‌اند.[۹۳]

ما، فارغْبال از درستی یا نادرستی اظهار نظر دستوری زنده یاد خانلری، می‌پرسیم: آیا اساساً خروج از هنجار دستوری اینچنین را می‌توان سنجهٔ **غلط بودن** یا **مرجوح بودن** ضبطی از دیوان خواجه قرار داد یا نه؟ یا حتّی باید، زرّین‌کوب‌وار، احتمال «استعمال عمدی» آن را توسّط حافظ مطرح کرد[۹۴] و اینگونه عادتْ‌شکنی را برازندهٔ سخنِ غزلْ‌سالار شعر پارسی دانست؟

همینجاست که ضرورت توجّه به حدود و ثغور و تعریف **ضبط نادرست/ غلط** در فرایند تصحیح متون جلب توجّه می‌کند.

خوشبختانه متنْ‌پژوهان باختری توجّهی درخور، بدین مقوله معطوف داشته‌اند. روبر ماریشال می‌گوید: «وقتی از نسخه بدل و یا رونوشت سخن به میان می‌آید، طبعاً به موازات آن واژهٔ «**غلط**» نیز به ذهن خطور می‌کند.»[۹۵] او سپس می‌کوشد **غلط** را تعریف کند:

> موردی را **غلط** می‌نامیم که از نظر دستوری نادرست و با شیوهٔ نویسندگی مؤلف منطبق نیست و یا در معنی گنگ و مبهم است و نیز با سایر کلمات نامتناسب و متناقض است و نیز طرز تفکر و اطلاعاتی را به نویسنده نسبت می‌دهد که وی فاقد آن بوده است.[۹۶]

تعریف او اگرچه قدری محتاج تنقیح و اصلاح است، از عناصر سودمندی تألیف یافته که در خور تأمّل‌اند و تا اندازه‌ای ما را به کامهٔ بنیادینمان نزدیک می‌سازند.

*

یکی از پُرسمانهائی که عامّهٔ مصحّحان، ساده ـ و شاید: بدیهی ـ انگاشته، و بی‌اعتنای کافی، از کنار آن گذشته‌اند، این است که «آیا ضبط «مناسب‌تر» و «صحیح‌تر» و «منطقی‌تر» از لحاظ معنا و بلاغت، لزوماً «اصیل‌تر» ست؟». مَعَ الأَسَف، غالباً بدون جستجوئی ژرف برای یافتن پاسخ این پرسش، اصلی را مسلَّم گرفته و به کار برده‌اند، بدین صورت که ضبطهای استوارتر و سازگارتر از جهت معنا و جمال‌شناسی و مانند آن را «اصیل‌تر» تلقّی کرده و به متن آورده‌اند. این مطلب آن اندازه میان متنْ‌پژوهان و ناقدان، ساده و روشن و انکارناپذیر تلقّی شده که شاید بسیاری گمان نبرند بتوان در آن هیچ «إن قُلت» و «قُلت» افکند؛ ولی در واقع پشتوانهٔ استدلالی نیرومندی ندارد.[۹۷]

راستی شگفت و سستْ‌بنیاد نیست که بگوئیم این ضبط چون «درست‌تر» است از فردوسی است، یا آن چون «فصیح‌تر» است از حافظ است؛ یا چون رجحان آن ضبط معلوم شد، پس همانا از سعدی یا نظامی است؟! راستی نمی‌توان گمان ـ بلکه: باور ـ کرد که گاه جرقه‌ای در ذهن کاتبی زده شود که به ذهن مؤلّف/ سراینده خطور نکرده باشد؟! آیا تاریخ امثال این رخداد را گزارش نکرده؟ و آیا از آنهمه کاتب دانشور و فاضل و مفضال ـ که در «ترقیمه»های نُسَخ نامشان را می‌بینیم ـ و آنهمه ورّاق و رونویسگر که خود خداونگار مؤلَّفات فراوانند، خبری به ما نرسیده؟![۹۸]

نه فقط در اقلیم فرهنگی ما که در دیگر اقالیم نیز کاتبان دانشمند، بلکه دانشمندانی که به کتابت دست می‌یازیده‌اند، بوده‌اند.

در اروپای سدهٔ پانزدهم میلادی که نسخه‌برداران، بنابر شیوهٔ معمول زمان، نسخه‌های رونویسی شده را امضا می‌کردند، در میان این امضا کنندگان نام افرادی متشخّص و عالیمقام دیده می‌شود که به سائقهٔ ذوق شخصی یا زدایش گناهان، به نسخه‌برداری پرداخته‌اند و به هر حال مانع می‌شوند ما در مخیّلهٔ خود همهٔ نسخه‌برداران را مردمانی نادان و بی‌دانش و لاأُبالی بینگاریم؛ افراد متشخّص و صاحب منصبی چون فیشه (Guillaume Fichet)، عالم دینی فرانسوی رئیس دانشگاه پاریس (۱۴۳۳ـ۱۴۸۰ م.)، ژرسن (Jean charlier Gerson)، عالم دینی و رئیس دفتر دانشگاه پاریس، و پیردایی (Pierre d'Ailly)، کاردینال و عالم دینی فرانسوی (۱۳۵۰ـ۱۴۵۰ م.).[۹۹]

زنده‌یاد مینوی یکجا که دربارهٔ بیتها برافزوده به شاهنامه سخن گفته، می‌گوید:

... بعضی از ابیاتی که دیگران به شاهنامه الحاق کرده‌اند بسیار محکم است و اگرچه از فردوسی نباشد نمی‌توان گفت که از سایر شعرهای فردوسی سست‌تر یا پست‌تر است؛ مثل این بیت:

منم عیسی آن مردگان را کنون روانْشان به مینو شده رهنمون

انسان افسوس می‌خورد کسی که می‌توانسته است چنین شعری بسازد، چرا خود درصدد سرودن یک داستان حماسی برنیامده است و شعرهای محکم خود را به فردوسی نسبت داده است![۱۰۰]

(و از این راه، نه تنها به استاد طوس خدمتی نکرده، کتابش را نیز دستخورده ساخته است!)

شکی نباید داشت که بسیاری از تحریفات متون پیشینیان، در راستای تحریف غلط به صحیح، نامفهوم به مفهوم، نامأنوس به مأنوس، زشت به زیبا، و زیبا به زیباتر صورت گرفته است.[۱۰۱]

اگر با اندکی مسامحه دستنوشتهای قدیم دیوان حافظ را که پیش از ۸۵۰ هـ.ق کتابت شده‌اند، از منظر جمالْشناسی به دو گروه تقسیم کنیم، بدین معنا که نسخه‌های روایتگر ضبطهای لطیف‌تر را از دیگر نسخ جدا کنیم، خواهیم دید ضبطهای لطیف‌تر و عموم‌پسندتر در گروهی گرد آمده است که میانگین تاریخ کتابت آن به تأخّر مایل است؛ به تعبیر دیگر، نسخه‌های اَقْدَم، روایتی خشن‌تر، در سنجش با روایت تلطیف شده‌ای که اذهان ما در نسخه‌های پژمان و اِنجوی و...با آن خو کرده است، عرضه می‌کنند.[۱۰۲]

این لطیف‌تر نمودن و لطافت‌نمائی نسخِ متأخّرتر، معلول عواملی چند می‌تواند بود: فساد و دستخوردگی برخی ضبطهای نسخ قدیم، راهیابی برخی تجدیدنظرهای شاعر به متن از طرف کاتبان و مدوّنان سپسین، تغییر اذواق و نزدیکی ذوق متأخّران به ذوق ما، و...

اینهمه صحیح است ولی انصاف آن است که سهمی هم برای تصرّفات غیرامانتدارانه ولی در عین حال هنرمندانهٔ برخی کاتبان و خوانندگان خوش‌ذوق و صاحب قریحه، قائل شویم.

اگر تنها از یک متن آفرین کمال بجوئیم و بر او کمال بپسندیم، بناچار برخی تراوشهای اصیل فکر او را که لزوماً در کمال نیستند، به کناری خواهیم نهاد، و از آن بدتر آفرینشهای کمال‌سرشت دیگران رابه پای او خواهیم گذاشت و به نام او خواهیم نوشت.

حق نیست که انتظار داشته باشیم، همواره بهترین و زیباترین و ستوده‌ترین، از ذهن و زبان حافظ و فردوسی و سعدی برخیزد و نشأت گیرد، و دیگران نیز همواره سخنان و آفرینشهاشان از آن اینان فروتر باشد.

به قول قُدَمای ما:

در بیان و در فصاحت کی بود یکسان سخن
گرچه گوینده بود چون جاحظ و چون اصمعی

اگر در یک تصحیح دیوان حافظ چون تصحیح استاد خانلری «چند یا چندین غزل حافظ ترک شده است و با آنکه غزلهای مزبور در نسخه‌های کهن حافظ ـ که مورد توجّه مصحّح بوده ـ آمده است اما به اعتبار گرایش مصحّح به هنجار ناب در دیوان حافظ، چند غزل که به نسبت غزلهای ناب حافظ ضعیف‌تر می‌نماید، از رستهٔ متن خارج شده و بیرون از حوزهٔ متن به عنوان غزلهای ملحق که به نمط عالی حافظ نمی‌چسبد، عرضه شده است»،[۱۰۳] و اگر مصحِّحی، محتاطانه‌تر، ولی باز تنها به انگیزهٔ ضعف این دسته غزلها، آنها را «غزلهای مشکوک» می‌خواند،[۱۰۴] از آن روست که کمال ادبی را ویژگی حافظ و صفت همارهٔ شعر او دانسته‌اند و تکامل ذوق و تطوّر فکر یک ادیب و شاعر را نادیده گرفته‌اند.

یکی از حافظ‌پژوهان روزگار ما در اعتراض به این پیشفرض غیرعلمی که «حافظ همواره سرایندهٔ بهترینهاست»، تا آنجا پیش رفته که گفته است:

به طور کلّی به عنوان یک اصل می‌توان گفت که تحریفگران دیوان حافظ،

اغلب، موارد ضعیف را به موارد قویتر و زیبا را به زیباتر تبدیل مـی‌ساخته‌انـد، نـه عکس آن.[۱۰۵]

این برداشت، تلقّی‌ای تفریط‌آمیز در برابر پیشفرض افراطی پیشگفته است.

باری، شک نباید داشت که خروج از هنجارها یا ضعف در پردازش و حتّی سهو و خطا از برخی بزرگان فرهنگ ما سر زده است؛ و مصحّح باید با همهٔ این موارد با درک و روشی صحیح مواجه شود.

امروزه حتّی مصحّحانی ظهور کرده‌اند کـه اصـلاح خـطائی را کـه بـر قـلم خـود پدیدآورندهٔ اثر رفته باشد، روا، بلکه لازم می‌دانند![۱۰۶]

یکی از حافظْ‌پژوهان معاصر ـ که «تصحیح» وی به معنای لغوی کلمه نزدیک شده است! ـ اعتقاد یافته بود حافظ فرصت یافته متن نهائی غزلهای خود را ـ آنگـونه کـه مطلوب و دلخواه وی بوده ـ تنظیم کند و از این رو این حافظ‌پژوه معتقد بود مجموعهٔ موجود اشعار حافظ را که به «مادّهٔ خام» شبیه است، باید با اتکا بر اصول شعری و هنری و انتقادی، به کمال مطلوبی رساند که خود حافظ به آن دست نیافته است![۱۰۷]

درخور یادآوری است برخی نویسندگان قدیم اجازه داده‌اند که عـلمای خـوانـندهٔ کتابهاشان به اصلاح و تصحیح نوشتار ایشان دست یازند.

در پایان عیون الأثر ابن سید الناس آمده است:

... فمَنْ عثر فیه علی أو تحریف أو خطأ أو تصحیف، فلیصلح ما عثر عـلیه مـن ذلک، و لیسلک سبیل العلماء فی قبول العذر هناک؛ و مَـنْ مَـرَّ بـخبر لم أذکـره، أو ذکرت بعضه، فلیضعه. بحسب موضعه من التّبویب، أو نسقِهِ فی التّرتیب.[۱۰۸]

عبدالسّلام محمّد هارون، تراثْ‌پژوه پُرکار عرب، پس از نقل این پارهٔ عـیون الأثـر می‌نویسد:

ایـن شـیوه‌ای نـادر است در بـاب اجـازهٔ تـصحیح، و گـمان نـمی‌کنم عـالمی خوانندهٔ این کتاب بوده باشد و بدانچه مؤلّف آن اجازه داده دست یازیده باشد.[۱۰۹]

قاضی نورالله شوشتری، نویسندهٔ دیگری است که به خوانندگان دیده‌ور خود اجازهٔ تصحیح داده است. وی در انجامهٔ مجالس المـؤمنین در سفارشنامه‌اش به خوانـندگان می‌نویسد که هرچون اسناد و مدارک مورد استفادهٔ او بعضاً مغلوط بوده‌اند، اگر خوانندهٔ اهل نظر، بر ضبط صحیح دست یافت، اصلاح کُند.[۱۱۰]

با اینهمه، جُز در مواردی خاصّ و بسیار نادر[۱۱۱]، نمی‌توان روا داشت مصحّح غلطی را

که بر قلم صاحب اثر رفته، درست گرداند، یا خروج او را از هنجار زبانی، بزداید. غافل نباید شد که خود آن غلط یا خروج از هنجار، در حکم یک آگاهی/ سند تاریخی و فرهنگی می‌تواند بود.

یکی از نمونه‌های این مطلب در نگارشهای تازی، المنهل‌الصّافی‌ی ابن تغری بردی، تاریخنگاریِ نامیِ سدهٔ نهم هجری، است که در آن خطاهای لغوی و بیانی گوناگونی هست؛ به عبارت دیگر نویسندهٔ آن بارها از هنجارهای مَدْرَسی عربی خروج کرده و از زبانی که با زبان عامیانهٔ مصر امروز مانندگیهائی دارد و ظاهراً زبان گفتاری روزگار او بوده، بهره برده است. تصرّف در زبان این کتاب ـ که نمایشگر زبان واقعی اهل آن روزگار و تحوّلات زبان تازی است ـ، به قول شوقی ضیف «اشتباهی بزرگ» است.[۱۱۲]

در کلیله و دمنهٔ بهر امشاهی، جائی لفظ «یَراعه» هست و مُراد بطْبْع و چُنان که زنده یاد مینُوی ایضاح نموده «کرم شبتاب» است. در دستنوشت اقدم و اصحّ کلیله ـ که مبنای چاپ مینُوی و اساس تصحیح او بوده ـ «نی پاره» و «نی» آمده است و «یراعه» در لغت به معنای «نی» نیز هست؛ و چون قانعی طوسی هم که کلیله و دمنهٔ منظوم خود را بر بنیاد همین ترجمهٔ نصرالله منشی پرداخته از «پارهٔ نی» یاد می‌کند، می‌توان گمان کرد نصرالله منشی، لفظ «یراعه» را سهواً به معنای «نی» گرفته و نوشته باشد[۱۱۳] و بعدها بعض فضلا که بر متن تازی کلیله وقوف داشته‌اند، سهو او را قلم گرفته و اصل لفظ را فارغ از ترجمهٔ سهوآمیز نصرالله منشی در متن آورده باشند.

شیخ احمد محمّد شاکر که الرساله‌ی محمّد بن إدریس شافعی را در سال ۱۳۵۸ هـ.ق./ ۱۹۳۹ م از روی دستنوشتی کتابت شده به خطّ ربیع بن سلیمان، شاگرد شافعی نشر نمود و ـ به قول دکتر محمود محمّد طناحی ـ با آن مرحلهٔ جدیدی از نشر علمی تراث عربی زبان را آغازید، در این دستنوشت مضبوط و کهن، مواردی یافت که با قواعد معروف و شناختهٔ عربیّت ناسازگار بود یا به گویشی از گویشهای عربی بود. او این موارد را حمل بر خطای ناسخ نکرد. چون از سوی دیگر به فصاحت و دانش عربیّت و حجّیّت زبانی شافعی یقین داشت، بی‌آنکه شذوذ را حمل بر اشتباه ربیع بن سلیمان نماید، شاهدی برای استعمال و حجّتی برای صحّت این کاربرد زبانی قرار داد، و بین فصاحت شافعی و صحّت نسخه بدین گونه جمع کرد.[۱۱۴]

با سرِ سخن شویم:

آنچه بر مصحّح، در میانهٔ مفاهیم و تفاسیر تشکیک‌پذیر صحّت، فرض است، پایبندی است به محتاطانه‌ترین راه نزدیک شدن به متن اصلی پدیدآورنده، بدون دخالت دادن سلائق شخصی یا جمعی.

فروغی دربارهٔ حکایت «یکی را پرسیدند از مستعربان بغداد ماتقولُ فی المُرد...» که در باب حرف‌انگیز عشق و جوانی گلستان آمده می‌گوید: «این حکایت در بعضی از نسخ نیست و حق اینست که از شیخ نباشد.»[۱۱۵]

حقیقت این است این حکایت که در بیشترینهٔ دستنوشتهای قدیم گلستان هست،[۱۱۶] بنابر ضوابط متن‌شناسی محتمل‌تر است که از خود سعدی باشد، نه بر افزودهٔ دیگری؛ و احتمالاً فروغی معتقد است «... که از شیخ نباشد» چون شایسته نمی‌بیند بر دامن شیخ گَرد یاد این مطالب ناخردپسند و غیراخلاقی بنشیند. او با همین معیار اخلاقی با هزلیات و خبیثات سعدی برخورد کرده و قاطعانه نوشته است: «... خواه این دو کتاب از شیخ باشد یا نباشد ما چاپ آنها را شایسته ندانستیم» و می‌دانیم که از آن زمان به بعد طبع و مطالعهٔ هزلیات و خبیثات تقریباً متروک گردید.[۱۱۷]

باری، حکایت پرسش از مستعرب بغدادی هم از لحاظ زبان با گفتار سعدی می‌خواند، هم مضمونش در کلّیّات سعدی غیرمنتظره نیست، و هم در بیشترینهٔ دستنوشتهای گلستان هست. پس چرا نگوئیم از سعدی است؟

مرز ناپیدای مختصّات خطّی و زبانی در ادب قدیم

گیریم مصحِّحی کارآزموده با هوشمندی و دانشِ بسنده، در کلّیّت امر تمییزِ راجح و مرجوح در میان ضبطهای گوناگون یک اثر، سرفراز و کامیاب آید؛ و در نهایت فرایند علمی تصحیح متن، مرحلهٔ تعیین صورت نهائی متن مکتوب برای عرضه به خوانندگان آن وجود دارد که از اهمّیّت و خُطورت بسیار برخوردار است و نمی‌توان آن را دست کم گرفت.[۱۱۸]

مصحِّح، از یکسو از روی نسخه‌های خطّی نقاشی نمی‌کند و باید متنی را به گونه‌ای بنویسد یا بنویساند که امکان عرضهٔ آن با حروف چاپی امروزینه فراهم باشد؛ از سوی دیگر، حقّ تصرّف در زبان متن را ندارد و تنها در حدّ رسم خط مُجاز به تصرّف است ـ آن هم اگر مُجاز باشد!

برین بنیاد، مصحّح باید بتواند میان **ساختار زبانی** و **ساختار رسم‌الخطّی** یک

دستنوشت کهن فرق بگذارد. این تمییز، اگر چه در بادی امر سهل می‌نماید، در واقع، بسیار پیچیده است؛ زیرا محدودیّت شناخت ما از هر یک از این دو ساختار، بویژه وقتی قرائن بیرونی ـ چون وزن و آهنگ کلام ـ هم مَدَد نکند، گاه اجازه نمی‌دهد دقیقاً حکم کنیم کدام تفاوت رسم‌الخطّی پشتوانهٔ لفظی و زبانی دارد، و کدام ندارد؛ از منظر دیگر، کدام هنجار املائی دقیقاً از کدام صورت لفظی حکایت می‌کند و چگونه گفته و خوانده می‌شود.

مجال نیست که در اینجا در باب گونه‌های زبانی و ریختهای گوناگون واژگان و دگرگونیهای آوائی داد سخن بدهیم. بحث در این باب محتاج خوض در زبان و ادب و تصفّح اقوال اهل تاریخ زبان و سبک‌شناسی و تعریف مبانی و مقدّماتی چون **ابدال** و **ادغام** و **قلب** و **حذف** و **اضافه**[۱۱۹] که مقالی علی حده طلب می‌کند. ولی تردید هم نمی‌توان کرد که دست یازیدن به پژوهشهای متن‌شناختی و متنْ‌آرایی، بدون آگاهی بسنده از این مقولات، خطرناک و زیان‌آورست.

یکی از نویسندگان معاصر که رغبتی به «بازخوانی متون» داشت، به سبب همین عدم تفطّن، از یگانگی ریشهٔ دو ریخت «به» و «بد» در فارسی دری که هر دو ریختی از pat در پهلوی (فارسی میانه) به شمار می‌روند، چنین استنباط کرده بود که فی‌المثل تبدیل و تحویل «بدین» به «به این» در یک متن کهن رواست.

به تناسب مرز ناپیدای رسم‌الخط و زبان در دستنوشتهای کهن، می‌افزایم:

نه تنها نمی‌توان به ویژگیهای رسم‌الخطّی متون کهن بی‌اعتنا بود و آنها را خالی و عاری از هر جوهره و پیرایهٔ زبانی دانست، همچُنین نمی‌توان به سجاوندی و طرز آرایش متن و صفحه نیز وقعی ننهاد و آن را تنها تابع هوس و ذوق کاتبان و کتابْ‌پردازان شمرد.

تجربه نشان می‌دهد که آئین کتاب‌آرائی و شمایل نسخه هم گاه از جوهرهٔ زبانی و معنائی فراتر خالی نیست و مصحِّح اجازه ندارد به دلخواه خویش آن را برهم زند و دیگرگون سازد.

نمونه را، در بعضی از متون قدیم، گاه عباراتی هست که کاتبان این آثار در طرز نگارش آنها، فواصل و سطربندی خاصّ شعر را (دست کم در بعضی نسخه‌های کهن) رعایت کرده‌اند؛ مانند پاره‌ای از سوانح احمد غزّالی که در یکی از قدیمترین نسخه‌های آن (مورّخ ۶۸۸) با رعایت نوعی سطربندی شعری کتابت شده و طول فقرات و تکرار و

ترجیع بعضی کلمات آن یادآور یک اثر منظوم است، هرچند ما وزن عـروضی در آن نمی‌یابیم. قطعهٔ مورد بحث در دستنوشت سوانح اینگونه (/ با این فاصله‌بندی) کتابت شده است:

«او مرغ خود است و آشیان خود است
و ذات خود است و صفات خود است
پرّ خود است و بال خود است
هوای خود است و پرواز خود است
صیاد خود است و شکار خود است
قبلهٔ خود است و اقبال خود است
طالب خود است و مطلوب خود است
اول خود است و آخر خود است
سلطان خود است و رعیت خود است
صمصام خود است و نیام خود است
او هم باغ است هم درخت
هم آشیان است هم مرغ
هم شاخ است هم ثمر»

و این گونهٔ سخن ـ که نامش هر چه خواهد گو باش: شعر یا نثر یا... ـ تحت تأثیر اسلوب ویژه و شناسای خطابه و مجالس احمد غزّالی است.[۱۲۰]

تردید نمی‌توان داشت اسلوب نگارش و کتابت آن برای حفظ و انتقال اسلوب انشاء و بیان اصلی و از روی محاسبه‌ای سنجیده است. حال اگر مصحِّحی، به دلخواه خود، آن را دگرگون سازد، به گونه‌ای در اصل متن تصرّف نموده است.

نشانه‌گذاری، بَنْدبندی (/ پاراگراف‌بندی) و اعمال قواعد سجاوندی در مورد متون کهن، ظرافت ویژه‌ای دارد و خود رکنِ مهمّی از تصحیح است؛ بویژه در متنهای ادیبانه.

اگر ایمان بیاوریم بدین که آهنگ کلام و تکیه‌ها و «پیوست و گسستْ»ها به سخن، بویژه در نثرهائی مانند نثرهای ممتاز صوفیانه، جان می‌بخشند و حتّی به قـول دکـتر شفیعی کدکنی در آفرینش معنا دخیل‌اند،[۱۲۱] گذاشـتن یک ویـرگول نسـنجیده را هـم تصرّفی در معنا و زبان متن خواهیم شمرد.

سخنی به جای «نتیجه»

خیال می‌کنم نتیجه‌گیری از آنچه در این گفتار تقریر شد، به صورت «طرح عصارهٔ اندیشه و پندار و اقوال در فرجام مقال» ـ آنگونه که نزد بسیاری مقبول و معمول است ـ، ضرورتی، و پیامدی جز ملالت طبع مخاطب و به رنج اندر افتادن گوینده، نداشته باشد؛ زیرا هر حلقهٔ این زنجیره که تا بدینجا بینجامید، مفید معنای خویش و بی‌نیاز از اعادت و تجدید تفتیش است، و تسلسل آن نیز به خودی خود پیداست.

امّا اجازه می‌خواهم اکنون که قول و مقال رو به نشیب می‌رود، بحثی را مطرح کنم که از منظری نتیجه و ثمرهٔ منطقی این گفتار نیز بـه شـمار مـی‌رود؛ و آن «روشْ‌گـزینی مجتهدانه در تصحیح متون ادبی» است و پاره‌ای ملاحظات پیرامونی.

اگرچه در حوزهٔ نقد و تصحیح متون از ضوابـط و قـواعـد اسـاسی و مشـترک و تعمیم‌پذیری سخن می‌رود که شالودهٔ این دانش و فن به شمار می‌آید، بی‌گفت و گو، هر متن اقتضائات ویژه‌ای دارد که روشی ویژه را نیز در تصحیح و تحقیق طلب می‌کند.

دانستن این که هر متنی اقتضای چه شیوه‌ای دارد از مهمترین هنرها و فضائل یک مصحّح است. مصحّح، در تصحیح هر متن، با توجّه به مقتضیات ویژهٔ هـمان مـتن، از برخی تصرّفات در شیوه‌های معمول و اجتهادات روشْ‌شـناختی نـاگـزیرست؛ و ایـن ضرورت در مورد برخی متون، به سر حدّ «اِبداعِ روش» می‌رسد.[۱۲۲]

دریغ است اشارتی را بگذاریم و بگذریم:

اگرچه نقد و تصحیح متون دارای چهارچوب و ضوابط علمی است، امّا چون هـمهٔ دیگر شاخه‌های معرفتی علوم انسانی، چه در مرحلهٔ بحث نظری و چه در مرحلهٔ عمل، از شرائط و عوامل پیرامونی متأثّر می‌شود.

گوناگـونی انـدیشه‌ها، بـرداشـتها، سـویه‌هایِ فکـری و...، هـمه، بـر گـوناگـونی دستاوردهای این دانش و فن اثر می‌گذارند.

مصحّحان و منتقدانی که به ارزیابی درستی و نادرستی یک ضـبط دست مـی‌یازند نظرات و روحیّات مختلفی دارند و این تنوّع و گوناگونی بر ارزیابی ایشان اثر می‌گذارد. چون روحیّات منتقدان یکسـان نـمی‌باشد و نـمی‌گردد، از نـاهمداسـتانی و اخـتلاف بی‌پایان در پاره‌ای از داوریها نـیز گـزیری نـیست. هـر انـدازه هـم بـر غـنای دانش متنْ‌شناسان افزوده شود، هر منتقدی راه و رسم خاص خود را خواهد داشت و این حال همواره ادامه خواهد داشت.[۱۲۳]

تفاوت مصحّحان در اهلیّت و نگاه به موادّ و منابع کار، حتّی در شیوهٔ به کار بستن اصول متّفق علیهِ تصحیح متون اثرگذارست.

بیت معروف:

گر می‌فروش حاجت رندان روا کند ایزد گنه ببخشد و دفعِ وبا کند

یا: دفعِ بلا کند

برای وانمودن اختلافاتی که از حیث درک شعر و واژگان در به کار بردن قواعد و هنجارهای تصحیح پیش می‌آید، مناسب است.

این بیت از بحث انگیزترین ابیات حافظ است و میان ناقدان و مصحّحان اختلاف است که آیا لفظ «وبا» در این بیت می‌تواند از حافظ باشد؟ یا لزوماً بیت باید به نسخه بدل «بلا» دچار شود؟!

دو تن از حافظْپژوهان نامی که چندی پیش به همدستی و همکاری یکدیگر تصحیحی تازه ـ و به قول خودشان یک «قرائت گزینی انتقادی» ـ از دیوان حافظ ارائه کرده‌اند، دربارهٔ ضبط «دفع وبا» که در تصحیحهای خانلری و عیوضی ـ بهروز و جلالی ـ نورانی دیده بودند، آورده‌اند:

> ... جای قی و اسهال و حصبه و وبا در غزل آن هم در مطلع غزل نیست. حتّی اگر ثابت شود که شراب دافع وباست، جای آن در تحفهٔ حکیم مؤمن است نه در صدر غزل حافظ...[۱۲۴]!

آقای سیّد علی‌محمّد رفیعی، از مصحّحان دیوان حافظ، معتقدند واژهٔ «وبا» در این بیت اصیل است و از «شیوع وبا و احتمالاً قحطی در زمان سرودن آن» متأثّر شده است؛ و «این بیت و ابیات دیگر غزل نمایانگر وبا، قحطی، هرج و مرج ناشی از گرسنگی و مرگ و میر» هستند ولی تحریفگران واژهٔ «وبا» را که از عمومیّت غزل برای «همهٔ زمانها و مکانها» می‌کاسته و «ناظر به رویدادی خاص در زمانی خاص» بوده، به «بلا» تحریف کرده‌اند که «جامعیّت و فراگیری» بیشتری دارد و تأولیهای گوناگون را برمی‌تابد. به دیگرْ سخن، تحریف «وبا» به «بلا» نمونهٔ «تحریف خاص به عام» دانسته شده که متن را از حصر زمانی و مکانی ویژه بدر آورده، همه فهمْ‌تر می‌سازد.[۱۲۵]

نظرهای دیگری هم ابراز شده، از جمله نظر استاد واژه‌شناس معاصر، دکتر علی رواقی،[۱۲۶] که به گمان راقم صائب‌ترین نظر است در این باب.

الغرض، مقصود من روشن کردن تکلیف «وبا» نبود؛ بلکه می‌خواستم تنوّع تلقّی‌ها و برداشتها و اثر آنها را در شیوهٔ تصحیح متن و کاربندی قواعد تصحیح باز نمایم.

اینگونه پیچیدگیها و گرفتاریها در تصحیح متون ادبی بیش از متنهای دیگر رخ می‌نماید؛ و یکی از بواعثِ تأکید بنده بر پایائی تأمّلات نظری فراوان در تصحیح متون ادبی همین است.

متون ادبی ممیّزاتی دارند که در بسیاری از چگونگیهای تصحیح، آنها را از دیگر متون ممتاز می‌سازد.

به عنوان مثال، پُرسمانی بنیادین را در خور یادکرد می‌دانم؛ و آن پُرسمان چگونگی گزارش ناهمسانیها و دگرسانیهای دستنوشتهای متون ادبی است.

برخی پژوهشگران می‌گویند که گزارش همهٔ دگرسانیهای دستنوشتها، بی‌آنکه کمترین ثمره و سودی داشته باشد، بر حجم کتاب می‌افزاید و تازه مفاسد پُرشماری نیز دارد.[۱۲۷]

این سخن که در همین کلّیّت خود نیز مناقشه‌پذیرست، دربارهٔ متون ادبی خورند تردید بیشتر بلکه بکلّی مردودست.

اگر در یک متن کهن فقهی یا جغرافیائی، تفاوت نسخ، در حدّ «شد» و «آمد»، «ذلک» و «هذا»، «در» و «بر»، «یقال» و «قدیقال» کم اهمّیّت است، در یک متن ادبی بسیاری از این دگرسانیهای بظاهر جزئی، در شخصیّت و شاخصیّت هنری متن دَخلِ مؤثّر دارند.

نمونه‌ای می‌آورم:

حافظ در غزل «صنما با غم عشق تو چه تدبیر کنم...»، می‌گوید:

گر بدانم که وصال تو بدین دست دهد دل ودین را همه دربازم و توفیر کنم

گمان می‌کنم حافظ نکته‌ای رندانه در ترکیب مصراع نخست به کار برده باشد و با آوردن «بدین» نوعی بازی لفظی در میانهٔ «بد (به) + این» و «به + دین» برقرار باشد؛ اینچنین میناگریها کار اوست؛ و چنان که می‌دانیم این طُرفه‌کاریها در شعر خواجه بسیارست. طبیعی است که در یک رویهٔ سخن می‌گوید: اگر بدانم وصال تو از این طریق دست می‌دهد، دل و دین را در می‌بازم و... ؛ با اینهمه رندانه می‌گوید: «گر بدانم که وصال تو بدین دست دهد» پس یک رویهٔ سخن این می‌شود که: اگر بدانم وصال تو از طریق دین و بوسیلهٔ دین دست می‌دهد، دینم را می‌دهم، دلم را هم اضافه بر آن می‌دهم، تازه سود هم می‌کنم!؛ یعنی: اگر دینم را می‌خواهی، بفرما، یک چیزی هم رویش!

می‌بینیم که حافظ با آوردن «بدین» چه ایهام لطیفی ساخته است.

حال فرض کنید در اینجا بعضی نسخ «به این» داشته باشند. آیا می‌توان گفت اختلافی است سهل و بی‌اهمّیّت؟!

گرفتاریهائی مانند اختلاف و تکثّر روایاتِ یک متن نیز در متون ادبی نوعاً بیشتر ملاحظه می‌شود و زینْرو تصحیح این متون فطانت و حوصلهٔ بیشتری از محقّق طلب می‌کند، تا روایتها را از هم تمیز دهد و با هم در نیامیزد.

متن تازی کتاب هزار و یک شب (ألف لیلة و لیلة)، از آن کتابهای کهن است که در روزگاران پیش بسیار متداول بوده و همگانی شده، و از این رویْ، در درازنای زمان افزوده‌های فراوان بدان راه یافته و نسخه‌های بسیار متفاوتی از آن یافت می‌شود. داستانپردازان، چندان به آن افزوده‌اند که نسخه‌های مختلف این کتاب به اقوام و قبائل دور از هم، شبیه شده‌اند.[۱۲۸]

شوقی ضیف دربارهٔ تصحیح این متن دیرین می‌گوید:

> در تصحیح چنین کتابی پژوهشگر باید تنها یک گروه از نسخه‌ها را برگزیند، با یکدیگر مقابله کند، بهترین نسخه را از آن میان کشف کند، و آن را اساس تصحیح قرار دهد و موارد اختلافش دیگر نسخه‌های همان گروه را در پابرگ بیاورد. ... باید نسخه‌های دیگر گروهها و شاخه‌های گوناگون آن‌را کنار بگذارد و حتّی از خود دور کند، تا چیزی از آنها به پابرگهایی که برای مقایسه میان نسخه‌های یک گروه تهیه می‌کند، راه نیابد.[۱۲۹]

بسیاری از نسخه‌های خطّی دیوانهای شعر تازی جاهلی و اسلامی، به دو روایت اصلی بصری و کوفی، و گاه نیز به راویان مختلف، باز می‌گردد. محقّقان باریک‌بین عرب بدین نکته توجّه کرده و توجّه داده‌اند که «پژوهشگر باید در تصحیح این دیوانها، روایات گوناگون را گرد آورد، بی‌آنکه آنها را به هم بیامیزد».[۱۳۰]

گفته‌اند که بهترین چاپ یک دیوان جاهلی، تصحیح استاد محمّد ابوالفضل ابراهیم از دیوان امرؤالقیس است. او در تصحیح این دیوان همهٔ روایتها و نسخه‌ها را گرد آورده، روایت شَنْتَمری (درگذشته به ۴۷۶ هـ.ق.) را در آغاز قرار داده، و روایتهای دیگر و افزوده‌ها را به ترتیب در پی آن آورده است.[۱۳۱]

یک حرف «مُشفقانه» بگویم، اجازت است؟!

عبدالسّلام محمّد هارون، محقّق بلندآوازهٔ مصری، حق داشت آرزومند باشد

دانشجویان آموزش عالی موظّف گردند، در مرحلهٔ تقدیم پایان‌نامه، به تحقیق و تصحیح و احیاء دستنوشتی مربوط به موضوع مورد نظرشان بپردازند و از این طریق نهضتی بزرگ در احیای میراث مکتوب اسلامی برپا شود؛[۱۳۲] ولی از یاد هم نباید بُرد که تحقیق هر کتاب یا دیوان شعر کار آسانی نیست، بلکه دشوارست و گاه ملال‌آور؛[۱۳۳] و کسانی که در این راه گام می‌نهند باید اهل ایثار و نثار باشند و روشنی دیدگان خود را لابه‌لای سطور مخطوطات دیرین بگذارند تا چراغی فرا راه دیگران افروزند. چُنین‌کاری با منفعت جوئیهای زمانْمَند و شتابناک که مع‌الأسف محور آموزش مدرکْ‌گرای امروزی است، نمی‌سازد؛ بلکه بهترست برای وصول بدان مقصد عالی، تراث توانگر خود را بازیچهٔ اهواء این و آن نسازیم و به کودکْ‌مزاجیهای برخی ابنای زمان میدان ندهیم.

با اینهمه پیچش و دشواری که در تحقیق و تصحیح متنهای ادبی مَدْرَسی،[۱۳۴] پیش روی ماست، بی‌سبب نیست که یکی از مصحِّحان، بر مثال شاهنامه، می‌گوید:

> کار تصحیح انتقادی شاهنامه هفت خانی پُر دیو و اژدهاست. چنین راه رستم‌کُشی با بازنویسی اقدم نسخ و ثبت مقداری نسخه بدل و تصحیح چند غلط فاحش، اگر چه زود به انجام می‌رسد، ولی فرجام نمی‌گیرد، و مصحّحی که چنین راه آسانی را برمی‌گزیند، در پایان کیکاووس را در بند می‌گذارد و دیو سپید را به ایران می‌آورد.[۱۳۵]!

و تعجّبی ندارد وقتی محقّق سختکوش و کارآزموده‌ای چون عبدالسّلام محمّد هارون کتاب ستبر و حجیمی چون الحیوان جاحظ را به هنگام تصحیح هفت بار، مِن البدو إلی الختم، می‌خواند تا بتواند تصحیحی درخور از این اثر عرضه کُند.[۱۳۶] نمی‌توان متأسّف و اندوهناک نبود از اینکه:

پُرسمانها و نکات مهم و در عین حال مبتدیانه‌ای چون تبارشناسی دستنوشتها و دخالت دادن آن در شیوهٔ تصحیح، عدم ملازمت همارهٔ صحّت و قدمت، اهمّیّت نسخه‌های متأخّر،[۱۳۷] و...، هنوز حتّی در تصحیح برخی متون اساسی و مامْنامه‌های ادب نیز گاه مراعات نمی‌شود.

استاد گرانمایه و محقّق بی‌همال، علّامه جلال الدّین همائی، را نظر آن بوده است که چاپ نشدن نسخ خطّی و دست ناخورده ماندنشان، از آن بهتر است که مغلوط و نادلپذیر به چاپ برسند.

بیش از این در این باب سخن نخواهم گفت؛ از سه جهت: یکی، آنکه نمی‌خواهم با پُرگفتن در خاطر مخاطب ملالتی به هم رَسَد.

دیگر آنکه بیمناکم به ذکر مثال و استشهاد دچار شوم و ـ به وسوسهٔ نفس امّاره ـ در پوستین خلق بیفتم!

سدیگر آنکه خود نیز «رطبْ‌خورده» ام و «رطبْ‌خورده، منع رطب کی کُنَد؟»! در همین تصحیحَکهائی که از بنده منتشر شده[۱۳۸] آثار شتابکاری و پریشانی و روشمدانی را آن اندازه می‌توان سراغ کرد که گوینده و شنونده شرمسار شوند؛ و هرچند، در مقدّمهٔ کارَکها به قلّت بضاعت و دواعی نشر سرسری خستو شده‌ام، و باز، اگر چه لازمهٔ صحّت قول، سلامت فعل، نیست، بیش از این در این باب گفتن، موهم تبرئهٔ خویش و تزکیهٔ نفس است (/ «و ما أبرّء نفسی و لاأزکّیها»).

راست گفت آن که گفت:

أحبّ الصّالحین و لستُ منهم

بی‌گمان اگر طیّ این گفتار ـ یا جای دیگر ـ از اشتباهات و سهوها و هفوات و اخطاء مصحِّحان و محقّقان یاد کرده‌ام، مُرادم خوارداشت ایشان یا بزرگداشت خودم نبوده است. دیگرانی در آینده همین گفتار را بازخواهند رسید و صد لغزش نابخشودنی‌تر از من خواهند گرفت ـ و کیست که از لغزش بر کنار باشد:

مَنْ ذا الّذی ما ساء قَطْ و مَنْ لَهُ الحُسْنیٰ فَقَطْ

کامهٔ من، از در انداختن این سخنان، آن نبود و نیست که دستاورد قلیلی اهل فکر و فرهنگ را هم که نقد عمر خویش در کار نقد و تصحیح متون ادبی در می‌بازند و محض ایمان به میراث معنوی نیاکان روز روشن خود را در کار مقابله و استنساخ و مانند آن به شب تاریک پیوند می‌زنند، تخطئه کرده باشم. نیز نخواسته‌ام آنقدر این کار را هول‌انگیز و چکادِ کامیابی را دست نایافتنی بشناسانم که معدودی جوان وارثِ مرده‌ریگ اهل علم و مدرسه هم که گهگاه سَری به مخازن مخطوطات می‌زده‌اند و پایان‌نامهٔ تحصیلی خود را تصحیح کتابی یا رساله‌ای قرار می‌داده‌اند، سر خورده شوند و برمَند.

تنها می‌خواستم معلوم کنم یک مصحّح چقدر باید محتاطانه و دست به عصاراه برود و هر گام صد درنگ کند تا کار صبغتی عالمانه بیابد؛ و «مینوی»ها و «یزدگردی»ها چه مایه رنج بردند و خون دل خوردند تا کلیله و دمنه و نفثةالمصدورها به بار بنشیند؛ و باز

اینان هم به ذروهٔ صحّت و مقصد اعلی دست نیافتند، و علّامهٔ فرزان بر صفحهٔ عنوان کلیله‌ی مینوی که به اجتهاد خود اصلاح و تحشیه کرده بود، از زبان حافظ نوشت:

چشم سودای تو خود عین سواد سحرست
لیک این هست که این نسخه سقیم افتاده‌ست![۱۳۹]

امیدوارم این همه دغدغه‌مندی و وسواس در تصحیح نسخ و ارزیابی انتقادی ضبطها، مایهٔ غفلت از تحقیقات ژرفاشناختی و کاوشهای سپسین نگردد و حتّی اینگونه تلقّی هم نشود. جمع اسباب همه برای صورت دادن کارهای بزرگ است و «مقدَّم» چشمدار «تالی» است.

به قول شیخ شهید، شهاب الدّین سهروردی،
«باید که خود را بازیچهٔ اختلاف عبارات نسازید.
زیرا که وقتی اهل قبور از قبرها برخیزند،
و موجودات در عرصهٔ آلهی حاضر آیند،
روز قیامت،
از هر هزار،
نهصد و نود و نه که از قبرها برخیزند،
ایشان کشتهٔ عبارت باشند،
چون کشته‌های شمشیرها؛
و برگردن ایشان است خونِ ایشان
که غافل شدند از معانی
و به صنعت و کار در نیاوردند مبانی را.»[۱۴۰]

پی‌نوشت‌ها

۱. این گفتار تحریرشدهٔ سخنرانی نویسنده در همایش مقدماتی نسخه‌های خطی (کتابخانه مجلس) بوده است.

۲. روشهای پژوهش در تاریخ، ج ۴، ص ۵۷.

۳. مینوی و شاهنامه، ص ۷۳.

۴. از جمله پایگاهِ معنوی و قداست جلال‌الدّین محمّد بلخی، سرایندهٔ آن نزد بیشترینهٔ کاتبان و رونویسگران و خوانندگان و خواهندگان آثار ـ که سخن او را چون شیئی مقدّس و فراطبیعی پاس می‌داشتند و احترام

می‌کردند و بر حفظ آن به عنوان یک یادگار عظیم معنوی مواظبت می‌نمودند. ماجرای فخرالدّین سیواسی (نگر: مجموعهٔ مقالات و اشعار ... فروزانفر، ص ۲۳۲) نمودی است از این پایگاه و احترام.

۵. یعنی امّهات متون پارسی؛ چون شاهنامه‌ی فردوسی، دیوان حافظ، گلستان سعدی، خمسهٔ نظامی، و ...

۶. سنج: مثنوی معنوی، به تصحیح رینولد. ا. نیکلسون، به اهتمام دکتر نصرالله پورجوادی، ج ۱، ص سیزده.

۷. سنج: تحقیق النصوص و نشرها، عبدالسّلام محمّد هارون، ط ۵، ص ۳۷.

۸. سنج: همان، ص ۳۷.

۹. نقد و تصحیح متون، مایل هروی، چ ۱، ص ۲۰۵ و ۲۰۶.

۱۰. همان، ص ۲۰۶.

۱۱. سنج: مینوی و شاهنامه، ص ۸۱ و ۸۲.

۱۲. سنج: روشهای پژوهش در تاریخ، ج ۴، ص ۷۴.

۱۳. نگر: همان، همان ج، ص ۵۹.

۱۴. سنج: تحقیق النّصوص و نشرها، عبدالسّلام محمّد هارون، ط ۵، ص ۲۹.

۱۵. سنج: أصول تحقیق التّراث، الفضلی، ص ۱۲۸.

۱۶. سنج: همان، همان ص.

۱۷. سنج: همان، ص ۱۲۹.

۱۸. دربارهٔ درخشش و پُرباری کارنامهٔ احیای تراث و نقد و تصحیح متون نزد مسلمانان و پیشگامی ایشان در این باب و عدم اتّخاذ این آداب از مستشرقان، نگر: تصحیح الکتب، الشّیخ أحمد شاکر، ص ۱۵ و ۵۹ و ...؛ و: قطوف أدبیّة حول تحقیق التّراث، عبدالسّلام محمّد هارون، صص ۳۱ـ۳۴؛ و: تحقیق التّراث العربی منهجه و تطوّره، دیاب، صص ۵۲ـ۸۰؛ و: پژوهش ادبی، دکتر شوقی ضیف، صص ۲۲۱ـ۲۲۳.

۱۹. پژوهش ادبی، شوقی ضیف، ص ۲۲۳.

۲۰. تصحیح الکتب، الشّیخ شاکر، ص ۸ و ۹. (ترجمه گونه‌ای از این سخن جاحظ را ببینید در: پژوهش ادبی، شوقی ضیف، ص ۲۳۸؛ و: روش تحقیق انتقادی متون، شیرازیان، ص ۱۹۵).

۲۱. تصحیح الکتب، الشّیخ شاکر، ص ۹.

۲۲. نقد و تصحیح متون، مایل هروی، چ ۱، ص ۳۱۰.

۲۳. ناگفته نماند که در داوری منصفانه هم درّه نادره اگرچه از یک منظر اثری ادبی است، از منظر دیگر در شمار آثار ادبی نمی‌آید.

۲۴. ناگفته پیداست که این واژه کجائی است؛ حافظ گفت: بندهٔ طلعت آن باش که آنی دارد!

۲۵. سنج: سایه به سایه، نجیب مایل هروی، ص ۲۰.

۲۶. سنج: راهنمای تصحیح متون، جویا جهانبخش، ص ۱۳ و ۱۴.

۲۷. روشهای پژوهش در تاریخ، ج ۴، ص ۵۹.

۲۸. همان، همان ج، همان ص.

۲۹. نمونه را نگر: روش تحقیق انتقادی متون، شیرازیان، صص ۹۲ـ۱۰۳.

۳۰. نگر: راهنمای تصحیح متون، جویا جهانبخش، صص ۴۴ـ۴۷.

۳۱. سنج: روشهای پژوهش در تاریخ، ج ۴، صص ۶۶ـ۷۴.
۳۲. مثنوی معنوی، به تصحیح نیکلسون، به اهتمام نصرالله پورجوادی، ج ۱، ص بیست و یک.
۳۳. همان، همان ج، همان ص.
۳۴. همان، همان ج، ص بیست و دو.
۳۵. سنج: شاهنامه، به کوشش جلال خالقی مطلق، ج ۱، ص ۱۲.
۳۶. از جمله، سنج: روشهای پژوهش در تاریخ، ج ۴، ص ۶۴.
۳۷. نگر: همان، همان ج، ص ۶۶.
۳۸. سنج: همان، همان ج، ص ۶۵ و ۶۶.
۳۹. سنج: حافظ، دکتر هومن، ویراستهٔ خوئی، ص ده.
۴۰. نگر: همان، ص نه و ده و پانزده؛ پینوشتها.
۴۱. دربارهٔ این شیوه‌های تصحیح نگر: راهنمای تصحیح متون، جویا جهانبخش، ص ۲۹ـ۳۳.
۴۲. نگر: مثنوی معنوی، به اهتمام پورجوادی، ج ۱، ص بیست و دو.
۴۳. همان، همان ج، ص بیست و چهار.
۴۴. شاهنامه، دفتر یکم، به کوشش جلال خالقی مطلق، ص بیست و سه.
۴۵. روش تحقیق انتقادی متون، شیرازیان، ص ۱۰۵.
۴۶. همان، همان ص.
۴۷. همان، همان ص.
۴۸. همان، همان ص.
۴۹. شاهنامه، دفتر یکم، به کوشش جلال خالقی مطلق، ص بیست و سه و بیست و چهار.
۵۰. همان، ص بیست و چهار.
۵۱. همان، همان ص.
۵۲. سنج: کتاب ماه ادبیّات و فلسفه، ش ۲۲، ص ۳۰.
۵۳. نگر: همان، همان ص.
۵۴. نگر: همان، همان ص.
۵۵. نگر: همان، همان ص.
۵۶. سنج: همان، ص ۳۰ و ۳۱.
۵۷. دربارهٔ نمونه‌های این تنوّع و گوناگونی، نگر: قطوف أدبیّه حول تحقیق التراث، صص ۱۵ـ۲۰.
۵۸. سنج: روش تحقیق انتقادی متون، شیرازیان، ص ۱۰۵ و ۱۰۶.
۵۹. شاهنامه، دفتر یکم، به کوشش جلال خالقی مطلق، ص بیست و هشت.
۶۰. چُنان که می‌دانیم بخش‌بندیها، تعریف‌ها و سنجه‌ها در معانی و بیان و بدیع تازی و پارسی تا حدّ زیادی مانند و مشابه است؛ و حتّی نویسندگان و نگره‌پردازان نوآور و نوگرای زیباشناسی سخن پارسی هنوز تا حدّ زیادی ـ ولو غیر مستقیم ـ از تلخیص المفتاح خطیب قزوینی و مطوّل تفتازانی و... متأثّرند. اشارت ما به سامان تقریباً مشترک در آرایه‌شناسی ادبی، نگرنده به همین حقیقت است.

۶۱. نگر: التعریفات، تحقیق عمیرة، ص ۲۱۴.
۶۲. سنج: همان، ص ۷۲.
۶۳. سنج: موسیقی شعر، دکتر محمّدرضا شفیعی کدکنی، صص ۳۷۶ـ۳۸۸.
۶۴. برای تفصیل، نگر: همان، بویژه، ص ۴۴۷ به بعد.
۶۵. ذهن و زبان حافظ، بهاءالدّین خرّمشاهی، ص ۲۸۰.
۶۶. سنج: موسیقی شعر، ص ۳۷۲ و ۳۷۳، پینوشت.
۶۷. سایه به سایه، نجیب مایل هروی، ص ۱۴ و ۱۵.
۶۸. نشسته بر شاه پوشیده روی به تن در یکی جامه کافور بوی
(فردوسی)
۶۹. بگسترد کافور بر جای خواب همی ریخت بر چوب صندل گلاب
(فردوسی)
۷۰. خط مشکینش بران عارض کافور نهاد چون بدیدم جگرم خون شد و خون شد چو جگر
(سنائی)
۷۱. ذهن و زبان حافظ، بهاءالدّین خرّمشاهی، ص ۱۵۸.
۷۲. این ضبط بیشترینهٔ دستنوشتهاست.
۷۳. دستنوشت موزهٔ بریتانیا، مورّخ ۶۷۵ هـ.ق.
۷۴. از قضا من قرائت نخست را ترجیح می‌دهم؛ و از استاد دکتر سیّد علی موسوی گرمارودی نیز شنیدم که ایشان نیز به چنین رجحانی قائل‌اند.
۷۵. روش تحقیق انتقادی متون، دکتر شیرازیان، ص ۷۳.
۷۶. مجموعهٔ مقالات و اشعار... فروزانفر، ص ۲۳۲.
۷۷. نگر: مثنوی معنوی، به اهتمام نصرالله پورجوادی، ج ۱، صص هفده ـ نوزده.
۷۸. Classic
۷۹. سنج: همان مأخذ، صص نوزده ـ بیست و یک.
۸۰. دیوان منوچهری دامغانی، ص ۱۵۳.
۸۱. همان، ص ۱۵۸.
۸۲. همان، همان ص.
۸۳. می‌افزایم: آشنایان به دستنوشتها می‌دانند که رونویسگران، کثیراً، «آذر» و «آزر» و «آذار» و «آزار» را خَلْط کرده و به جای هم نوشته‌اند.
اگرچه این تبدیلها، غیر از کم سوادی رونویسگری، محمِلْهای زبانی و زبانشناختی هم می‌تواند داشته باشد، چون دستنوشتهای دیوان منوچهری، بیشترینه، تازه و کم اعتبار و مغلوط‌اند، با دلی استوار می‌توانیم بَدَل شدن «آذار» را به «آزار» سهو کاتب بدانیم و در پی محملی دیگر نباشیم ـ والله أعلم بحقائق الأمور.
۸۴. نگر: ذهن و زبان حافظ، بهاءالدّین خرّمشاهی، ص ۲۸۰.
۸۵. نگر: همان، همان ص.
۸۶. سنج: همان، ص ۱۹۲ (در نقد حافظ شاملو).

۸۷. سنج: همان، صص ۱۸۸ـ۱۹۱.
۸۸. این ناقد شتابزده، آقای باقر پرهام است که در کتابش به نام با نگاه فردوسی سخنانی ظاهر الصّلاح و حق بجانب در نقد برخی آرای مصحّحانه و ضبط پُروهانهٔ جمعی از شاهنامه‌پژوهان دارد و از جمله بنده را به نوک قلم گوشمال داده است من نیز پاسخی به همین نظر او، و نه دربارهٔ طرز و طراز شـهنامه‌نگری وی، نوشتم که در مجلّه گلچرخ ـ به سردبیری استاد علی موسوی گرمارودی ـ منتشر شد.
۸۹. گرفتاری و داوریهای عجیب و غریب باقر پرهام را ببینید در: با نگاه فردوسی، ویراستِ دوم، ص ۲۸ و ۲۹.
۹۰. سنج: ذهن و زبانِ حافظ، ص ۱۹۵ (در نقد حافظ شاملو).
۹۱. از جمله سیّد محمّد راستگو، در: تلخ خوش، ص ۱۷ و ۱۸.
۹۲. پشتوانهٔ نقلی آن، دستنوشت مورّخ ۸۰۵ (؟) متعلّق به آقای همایونفرخ است.
۹۳. نگر: تلخ خوش، ص ۱۲ و ۱۳.
۹۴. سنج: همان، ص ۱۷.
۹۵. روشهای پژوهش در تاریخ، ج ۴، ص ۶۴.
۹۶. همان، همان ص.
۹۷. نگر: کتاب ماهِ ادبیّات و فلسفه، ش ۲۲، ص ۲۸.
۹۸. نگر: همان، همان ش، ص ۳۰.
۹۹. سنج: روشهای پژوهش در تاریخ، ج ۶، ص ۷۴ و ۷۵.
۱۰۰. مینوی و شاهنامه، ص ۱۱۱.
۱۰۱. نیز سنج: دیوان ... حافظ شیرازی، تصحیح رفیعی، چ ستارگان، صص ۷۹ـ۸۴.
(ناگفته نماند برخی از داوریها و شواهد و نیز نتیجه‌گیری کلّی آقای سیّد علـی مـحمّد رفـیعی در مأخـذ مذکور، در خور مناقشه است.).
۱۰۲. سنج: کتاب ماه ادبیّات و فلسفه، ش ۲۲، ص ۳۰.
۱۰۳. سایه به سایه، نجیب مایل هروی، ص ۱۸؛ با فرو کاستن یک لفظ.
۱۰۴. نگر: همان، همان ص.
۱۰۵. دیوان ... حافظ شیرازی، تصحیح رفیعی، چ ستارگان، ص ۱۹ و ۲۰؛ نیز نگر: ص ۷۹.
۱۰۶. سنج: تحقیق التراث العربی: فهجه و تطوّره، الدکتور عبدالمجید دیاب، صص ۲۲۱ـ۲۲۴.
۱۰۷. دربارهٔ این نگرهٔ این حافظ پژوهِ فقید، نگر: غزلهای حافظ (براساس چهل و سه نسخهٔ خطّی سدهٔ نـهم)، تدوین دکتر سلیم نیساری، ص ۱۶ م.
۱۰۸. تحقیق النّصوص و نشرها، عبدالسّلام محمّد هارون، ط ۵، ص ۴۸.
۱۰۹. همان، همان ص.
۱۱۰. مجالس المؤمنین، ج ۲، ص آخر.
۱۱۱. مصداق این مورد خاصّ و نادر، جائی است که پدیدآورندهٔ اثر در نگارش عبارتی از قرآن کریم سهو کرده باشد. در این مورد به پاس حرمت وحی باید متن را اصلاح کرد و سهو نویسنده را هم برای آگاهی خواننده یادآور شد. البتّه پیش از آن باید یقین حاصل کرد صورتی که به نظر ما غلط آمده، جز اختلاف قـرائـات نباشد. رجوع به معجم القراءات القرآنیّة در این باب کارگشاست.

۱۱۲. سنج: پژوهش ادبی، شوقی ضیف، ص ۲۴۱.
۱۱۳. نگر: ترجمهٔ کلیله و دمنه، به تصحیح مجتبی مینوی، ص ۱۱۷ و یو، پینوشت.
۱۱۴. سنج: مدخل إلی تاریخ نشر التّراث العربی، الدکتور محمود محمد الطناحی، ص ۹۳ و ۹۴.
۱۱۵. کلیّات سعدی، ص ۱۳۵.
۱۱۶. نگر: سایه به سایه، نجیب مایل هروی، ص ۲۹.
۱۱۷. کلیّات سعدی، ص ۶۹۹.
۱۱۸. بدان سبب «تعیین صورت نهائی متن مکتوب» را برای عرضه، پس از «کلّیّت امر تمییز راجح و مرجوح» دانستیم و از واژهٔ «کلّیّت» بهره بردیم، که در خود این مرحلهٔ تعیین صورت نهائی باز سخن از ضبط راجح و مرجوح طرح می‌شود و نمی‌توان پیش از آن تمییز راجح و مرجوح را به طور جزء جزء و کامل، پایان یافته تلقّی نمود.
۱۱۹. در باب این پنج اصطلاح، نگر: نقد و تصحیح متون، مایل هروی، چ ۱، صص ۱۶۷ـ۱۷۲.
۱۲۰. نگر: موسیقی شعر، دکتر محمّدرضا شفیعی کدکنی، ص ۴۹۰ و ۴۹۱.
۱۲۱. سنج: همان، ص ۴۲۸ و ۶۳۷.
۱۲۲. سنج: راهنمای تصحیح متون، جویا جهانبخش، ص ۳۲.
۱۲۳. نیز سنج: روشهای پژوهش در تاریخ، ج ۴، ص ۶۴.
۱۲۴. دیوان حافظ، به کوشش هاشم جاوید و بهاءالدّین خرّمشاهی، ص ۳۲.
۱۲۵. سنج: دیوان... حافظ شیرازی، تصحیح رفیعی، چ ستارگان، ص ۸۴ و ۳۱۹.
۱۲۶. نگر: مجلّهٔ کلک، ش ۱۸ـ۲۱.
۱۲۷. نگر: منیة المرید، ص ۶۹.
۱۲۸. سنج: پژوهش ادبی، شوقی ضیف، ص ۲۱۳.
۱۲۹. همان، همان ص.
۱۳۰. نگر: همان، ص ۲۱۶.
۱۳۱. سنج: همان، ص ۲۱۷ و ۲۱۸.
۱۳۲. سنج: تحقیق النصّوص و نشرها، عبدالّسلام محمّد هارون، ط ۵، ص ۶.
۱۳۳. سنج: پژوهش ادبی، شوقی ضیف، ص ۲۵۱.
۱۳۴. Classic
۱۳۵. گل رنجهای کهن، ص ۴۳۶.
۱۳۶. نگر: تحقیق النّصوص و نشرها، عبدالسّلام محمّد هارون، ط ۵، ص ۶۳.
۱۳۷. دربارهٔ این پرسمانها و نکات، نمونه را، نگر: پژوهش ادبی، شوقی ضیف، صص ۲۱۱ـ۲۱۳.
۱۳۸. مُرادَم رساله‌های طبع شده در میراث اسلامی ایران و میراث حدیث شیعه است و همچنین نزهةالآمل فی معرفةالعامل.
۱۳۹. نیز سنج: کتاب ماه ادبیّات و فلسفه، ش ۲۲، ص ۳۰.
۱۴۰. کیمیا، ج ۲، ص ۲۲۳؛ با تصرّف در سجاوندی.

مشخّصات کتاب‌شناختی برخی منابع مورد ارجاع در این گفتار

أصول تحقیق التّراث، الدّکتور الشّیخ عبدالهادی الفضلی، ط ۳، بیروت: مؤسّسة أمّ القُریٰ للتحقیق و النّشر، ۱۴۱۶ هـ.ق.

با نگاه فردوسی، باقر پرهام، چ ۲/ ویراست ۲، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۷ هـ.ش.

پژوهش ادبی، دکتر شوقی ضیف، ترجمهٔ عبدالله شریفی خجسته، چ ۱، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۶ هـ.ش.

تحقیق التّراث العربی: منهجه و تطوّره، الدکتور عبدالمجید دیاب، القاهرة: دارالمعارف.

تحقیق النّصوص و نشرها، عبدالسّلام محمّد هارون، ط ۵، القاهرة: مکتبة السنة، ۱۴۱۴ هـ./ ۱۹۹۴ م.

ترجمهٔ کلیله و دمنه، انشای ابوالمعالی نصرالله منشی، تصحیح و توضیح مجتبی مینُوی طهرانی، چ ۱۴، تهران: مؤسّسهٔ انتشارات امیرکبیر، ۱۳۷۵ هـ.ش.

تصحیح الکتب و صُنعُ الفهارس المُعجمة و کیفیة ضبط الکتاب و سبق المُسلمین الإفرنج فی ذلک، العلّامة المحدّث الشّیخ أحمد شاکر، اعتنی به و علّق علیه و أضاف إلیه: عبدالفتّاح أبوغُدّة، ط ۲، القاهره: مکتبة السنة، ۱۴۱۵ هـ.ق.

التّعریفات، السّیّد الشّریف، علیّ بن محمّد بن علی السّیّد زین ابوالحسن الحسینیّ الجرجانیّ، تحقیق الدکتور عبدالرّحمن عمیرة، چ ۱، بیروت: عالم الکتب، ۱۴۰۷ هـ.ق./ ۱۹۸۷ م.

تلخ خوش، سیّد محمّد راستگو، چ ۱، قم: نشر خرّم، ۱۳۷۰ هـ.ش.

حافظ، دکتر محمود هومن، ویراستهٔ اسماعیل خوئی، چ ۴، تهران: کتابخانهٔ طهوری (و) شرکت سهامی کتابهای جیبی، ۱۳۵۷ هـ.ش.

دیوان حافظ، به کوشش هاشم جاوید (و) بهاءالدّین خرّمشاهی، چ ۱، تهران: نشر و پژوهش فرزان، ۱۳۷۸ هـ.ش.

دیوان خواجه شمس‌الدّین محمّد حافظ شیرازی، به تصحیح و توضیح سیّد علی محمّد رفیعی، چ ۱، تهران: مؤسسهٔ فرهنگی و انتشاراتی ستارگان، ۱۳۷۲ هـ.ش.

دیوان منوچهری دامغانی، به کوشش دکتر سیّد محمّد دبیر سیاقی، چ ۱، تهران: انتشارات زوّار، ۱۳۷۰ هـ.ش.

ذهن و زبان حافظ، بهاءالدّین خرّمشاهی، چ ۵، تهران: انتشارات معین، ۱۳۷۴ هـ.ش.

راهنمای تصحیح متون، جویا جهانبخش، چ ۱، تهران: مرکز نشر میراث مکتوب، ۱۳۷۸ هـ.ش.

روش تحقیق انتقادی متون، دکتر جمال‌الدّین شیرازیان (ترجمه و تألیف ــ)، چ ۱، تهران: انتشارات لک لک، ۱۳۷۰ هـ.ش.

روشهای پژوهش در تاریخ، زیر نظر شارل ساماران، گروه مترجمان، ۴ ج، چ ۲، مشهد: بنیاد پژوهشهای اسلامی، آستان قدس رضوی (ع)، ۱۳۷۵ هـ.ش.

سایه به سایه، نجیب مایل هروی، چ ۱، تهران: نشر گفتار، ۱۳۷۸ هـ.ش.
شاهنامه، ابوالقاسم فردوسی، به کوشش جلال خالقی مطلق، دفتر یکم، چ ۱، تهران: انتشارات روزبهان، ۱۳۶۸ هـ.ش.
غزلهای حافظ (براساس چهل و سه نسخهٔ خطّی سدهٔ نهم)، تدوین دکتر سلیم نیساری، چ ۱، تهران، ۱۳۷۱ هـ.ش.
قطوف أدبیّة حول تحقیق التّراث، عبدالسّلام محمّد هارون، ط ۱، القاهرة: مکتبة السّنّة، ۱۴۰۹ هـ.ق./ ۱۹۸۸ م.
کتاب ماه ادبیّات و فلسفه، سال دوم، شمارهٔ دهم/ پیاپی: ۲۲، مرداد ۱۳۷۸ هـ.ش. (/ مقالهٔ «کرشمهٔ جادو و طرح و روایتی دیگر» از جویا جهانبخش).
کلّیّات سعدی، به اهتمام محمّد علی فروغی، چ ۱۰، تهران: مؤسّسهٔ انتشارات امیرکبیر، ۱۳۷۶ هـ.ش.
کیمیا: دفتری در ادبیّات و هنر و عرفان (۲)، به اهتمام: دکتر حسین آلهی قمشه‌ای (و) سیّد احمد بهشتی شیرازی، چ ۲ (با تجدید نظر و اضافات)، تهران: روزنه، ۱۳۷۸ هـ.ش.
گل رنجهای کهن، جلال خالقی مطلق، به کوشش علی دهباشی، چ ۱، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۲ هـ.ش.
مثنوی معنوی، جلال‌الدّین محمّد بن محمّد بن الحسین البلخی ثمّ الرّومی، به تصحیح رینولد ا. نیکُلسون، به اهتمام دکتر نصرالله پورجوادی، ۴ ج، چ ۲، تهران: مؤسّسهٔ انتشارات امیرکبیر، ۱۳۷۳ هـ.ش.
مجموعهٔ مقالات و اشعار استاد بدیع‌الزّمان فروزانفر، به کوشش عنایت‌الله مجیدی، چ ۱، تهران: کتابفروشی دهخدا، ۱۳۵۱ هـ.ش.
مدخل إلی تاریخ نشر التّراث العربی ـ مع محاضرة عن التصحیف و التّحریف ـ، الدکتور محمود محمّد الطناحی، ط ۱، القاهرة: مکتبة الخانجی، ۱۴۰۵ هـ.ق./ ۱۹۸۴ م.
منیة المرید فی أدب المفید و المستفید، الشیخ زین الدّین بن علیّ العاملی المعروف بالشّهید الثّانی، تحقیق: رضا المختاری، ط ۳، قم: مکتب الإعلام الإسلامی، ۱۴۱۵ هـ.ق./ ۱۳۷۴ هـ.ش.
موسیقی شعر، دکتر محمّدرضا شفیعی کدکنی، چ ۳، تهران: مؤسّسهٔ انتشارات آگاه، ۱۳۷۰ هـ.ش.
مینوی و شاهنامه (مجموعهٔ گفتارها)، چ ۱، تهران: بنیاد شاهنامهٔ فردوسی، ۲۵۳۶ [= ۱۳۵۶ هـ.ش.]
نقد و تصحیح متون، نجیب مایل هروی، چ ۱، مشهد: بنیاد پژوهشهای اسلامی آستان قدس رضوی، ۱۳۶۹ هـ.ش.