-- Literary Text Research ---------
Vol 25(88), PP.217
ltr.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/LTR.2019.35757.2420

ATU PRESS

Original Reserch
Received: 16/Sep/2018
Accepted: 24/Feb/2019
ISSN:1735-1170
eISSN:2476-6186

A Critical Review of Khaleghi Motlagh's Correction in the Story of Rostam and Sohrab

Amir Soltan Mohammadi*
Ph.D. in Persian Language and Literature, University of Isfahan, Isfahan, Iran

Abstract

Text correction is one of the most difficult and delicate areas of research in the Persian language and literature. In the field of Shahnameh, since the first correction of Lamzend's incomplete correction, there have been many useful efforts. Undoubtedly, one of the best efforts in this field is Khaleghi Motlagh's work. This work is greatly used as a guide for those who are researching and working on text correction. In this correction, despite some merits, there are also such weaknesses as fully relying on Florence's version, neglecting some of the mistakes, misunderstanding the meanings of the verses, and ignoring the narrative context of the story by the wrong choice. The sample of the weaknesses in the story of Rostam and Sohrab has been examined and corrected by mentioning the reasons and examining other works and publications. In this research, it became clear that the old versions and the majority of editions can not be completely relied on, and sometimes a new version can solve text problems.

Keywords: Shahnameh, Rostam and Sohrab, Khaleghi Motlagh's Correction, Correct Form.

* Corresponding Author: amirsoltanmohamadi6@gmail.com

-- متن‌پژوهی ادبی---------
دوره ۲۵، شماره ۸۸، تابستان ۱٤۰۰، ۲٤٥-۲۱۸
ltr.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/LTR.2019.35757.2420

مقاله پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۶/۲۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۱۲/۰۵
ISSN:۱۷۳۵-۱۱۷۰ eISSN: ۲۴۷۶-۶۱۸۶

بررسی برخی از گزینش‌ها در متن مصحَح خالقی‌مطلق در داستان «رستم و سهراب»

امیر سلطان‌محمدی * دکترای زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران

چکیده

نسخه‌پژوهی و تصحیح متون از دشوارترین و ظریف‌ترین زمینه‌های پژوهشی در گسترهٔ زبان و ادبیات فارسی است. در زمینهٔ شاهنامه از زمان اولین تصحیح ناقص «لامسدن» تا کنون تلاش‌های مشکوری صورت گرفته است؛ یکی از ارجمندترین و بی‌شک بهترین تلاش‌ها، متن مصَحَح خالقی‌مطلق است. امکانات وسیع این تصحیح نمودار کسانی است که در زمینهٔ تصحیح دست به پژوهش می‌یازند. در این تصحیح با وجود محاسن بی‌نظیر، گاه اندک ضعف‌هایی نیز به چشم می‌آید. اعتماد حداکثری به نسخهٔ فلورانس، تصحیح‌های قیاسی غیرضروری، بی‌توجهی به برخی تصحیف‌ها در نسخهٔ فلورانس، عدم دریافت معنای بیت و بی‌توجهی به فضای روایت گاه باعث شده است، وجهی نادرست و سقیم برای متن مصحح برگزیده شود. در بخش رستم و سهراب که حدود پژوهش حاضر است، نمونه ضعف‌های بالا بررسی شده و با مقایسهٔ ضبط‌های دیگر و بررسی یادداشت‌های مصحح و شروح دیگر بر داستان رستم و سهراب، ضبط اصح پیشنهاد شده است و علل سقیم بودن گزینش خالقی‌مطلق ذکر شده است. در این پژوهش مشخص شد که در تصحیح شاهنامه، اعتماد به اقدم و اکثر نسخ مکفی نیست و گاه ضبط منحصر به فرد یک نسخهٔ متأخر می‌تواند مشکل‌گشا باشد.

کلیدواژه‌ها: شاهنامه، رستم و سهراب، تصحیح خالقی‌مطلق، وجه اصح.

* نویسنده مسئول: amirsoltanmohamadi6@gmail.com

مقدمه

وقتی عثمان مختاری به عنوان فردی در دربار غزنویان از عده‌ای شـــاهنامه دوســـت یاد می‌کند[۱] بیانگر این ا ست که با وجود تمام خ صومت‌ها برای از بین بردن شاهنامه، حفظ، صـیانت و توجه به شـاهنامه از همان اوان پی افکندن این کاخ بلند در مدار توجه و اهتمام ایرانیان بوده‌ا ست. در ع صر معا صر نیز این شاهنامه‌دو ستی باز هم با وجود تلاش‌ها برای تخریب آن، حضوری پررنگ در بین ایرانیان و انیرانیان داشته و دارد. حاصل این تلاش‌ها تصـحیح شـاهنامه‌هایی متفاوت از اولین تصـحیح از ترنر ماکان[۲] تا به امروز بوده اسـت. بی‌شـک یکی از علل این تفاوت‌ها، ویرایش دوبارهٔ شـاهنامه توسـط خود فردوسـی و استفاده از منابع مختلف در ویرایش‌های بعدی است (ن. ک؛ مینوی، ۱۳۵۴، متینی، ۱۳۷۷ و آیدنلو، ۱۳۸۶). البته اقبال عامه و گسـتردگی توجه به آن نیز عامل ایجاد وجوه متفاوت و غلط در این متن است که سهواً یا عمداً در آن راه یافته است. این عوامل، تصحیحِ متنی بی‌حرف و بحث از شاهنامه را ممتنع جلوه می‌دهد.

اولین تصـحیح علمی به روش کارل لاخمان[۳] در مسـکو توسـط برتلس[۴] و همکارانش شـروع شـد. این تلاش مشـکور بعدها توسـط کسـانی چون اقبال، نفیسـی، مینوی، قریب، رمضـانی و دیگران ادامه یافت. خالقی‌مطلق نیز با همت رفیع و اسـاس قرار دادن نسـخهٔ فلورانس پای در این عر صهٔ هول نهاد؛ تصحیحی با امکاناتی و سیع که نیازی به تعریف و تمجید ندارد. ا ما برخورد شـــاهنا مه‌پژو هان با بیتی مثل بیت زیر که در نســـخهٔ اخیراً کشف شدهٔ سن‌ژوزف[۵] مضبوط ا ست، اما به این شکل در متن و نسخه بدل‌های مصحَح خالقی‌مطلق در ویراسـت اول نیسـت و در ویراسـت دوم مورد اسـتفاده واقع می‌شـود (ن.

۱-

یاد کی‌خســـرو ببردی از دل شـــهنا مه‌دوســـت نام اســـکندر بشـــســـتی از جر یدهٔ روز گار

(مختاری، ۱۳۹۲)

2- Macam, T.
3- Lachman, K.
4 - Bertels, E.
5- Saint Joseph

ک؛ فروسی، ۱۳۹۴)، وی را به این نتیجه می‌رساند که تا پایان شاهنامه‌پژوهی صرفاً در زمینهٔ متن و تصحیح آن راه درازی باقی است؛ زیرا امکان پیدا شدن نسخه‌ای دیگر از شاهنامه، امکان مکشوف شده ضبط‌های دیگر را در پی خواهد داشت.

همی گشت باید به شخ و کمر　　به جایی نشانش بیابم مگر

(فردوسی، ۱۳۸۹)

این بیت مربوط به بیدار شدن رستم و نیافتن رخش است و در چاپ‌های دیگر نیز با اندک تفاوت‌هایی شبیه متن مصحُح خالقی‌مطلق در ویراست اولند. گویا مصرع اول در نسخهٔ سن‌ژوزف بهتر می‌نماید، چون رستم با خود می‌گوید: باید به شخ (کوه) و کمر (بخشی از کوه) (ن.ک دهخدا: ذیل شخ و کمر)؛ یعنی به تعبیر امروز به کوه و کمر بروم و آنجا را بگردم تا شاید رخش را پیدا کنم. در وجه برگزیدهٔ خالقی‌مطلق و دیگر نسخ و طبع‌ها اولاً بستن سلاح و کمربند برای یافتن چیزی نادر است، در ثانی تبدیل به شخ (بشخ در نسخه‌ها) که وجهی غریب‌تر است به سلیح که وجهی مانوس است به لحاظ نسخه‌شناسی محتمل‌تر است تا عکس آن. نهایتاً وقتی در مصرع دوم سخن از جایی است، مصرع اول نیز باید اشاره به جایی باشد و شخ و کمر نیز از امکنه‌اند. اختیار این وجه در ویراست دوم شاهنامه خالقی‌مطلق بیانگر صحت همین توضیحات است. ضمن اینکه کوه و کمر از ترکیب‌های عطفی پرکاربرد در ادب فارسی است؛ برای مثال اوحدی در یک رباعی آورده است:

ای کرده به خون دشمنان خارا لعل　　در گوش سپهر کرده فرمان تو نعل
بر کوه و کمر برده به هنگام شکار　　تیر تو توان از نمر و جان ازو عَل[1]

(اوحدی، ۱۳۴۰)

یا وجود این عبارت عربی در ترجمهٔ بنداری که معادل شعری آن در متن و حتی نسخه بدل‌های خالقی‌مطلق و طبع‌های دیگر نیست: «و الابل مع غلظ اکبادها لتعطف علی

۱- مصرع چهارم در تصحیح نفیسی به همین شکل مضبوط است و دارای ایراد و شکل صحیح آن باید چنین باشد «تیر تو توان از نمر و جان از وعل» نمر در معنای پلنگ و وَعل در معنای بز کوهی است و معنای بیت به این شکل مشخص است.

الاولادها و طیور فی جو السماء و الحیتان فی قعر الماء لا تنکرن اولادها و افراخها». تمام این عبارت در بیت زیر بازتاب پیدا کرده است:

یکی بچه را باز داند ستور به جایی نشانش بیابم مگر
(فردوسی، ۱۳۸۶)

مضامین چون شتر با سخت‌دلی به بچه‌اش مهر می‌ورزد یا پرندگان، جوجه‌هایشان را می‌شناسند در شاهنامه بازتاب ندارد. بعید است، بنداری که شیوهٔ او تلخیص است از خود این مضامین را برافزوده باشد. آیا ابیاتی از این بخش مفقود شده است؟ ابیات و عباراتی از این دست علاوه بر اینکه نشان می‌دهد تا پایان شاهنامه‌پژوهی در زمینهٔ تصحیح آن، راه بسیار است، بیانگر این نکته نیز است که هنوز تحقیقات بیشتری در این زمینه لازم است.

نگارنده نیز در این نوشتار به بررسی برخی از گزینش‌های داستان رستم و سهراب در مصحَح خالقی‌مطلق پرداخته است و به نقد این گزینش‌ها پرداخته‌است که به سبب بی‌دقتی در فضای روایی داستان و عدم درک معنای بیت، تصحیف، تصحیح قیاسی و گاه اعتماد به نسخهٔ فلورانس رخ داده‌است. در این بررسی توضیحات خالقی‌مطلق بر بیت‌های موردنظر نیز مورد بررسی قرار گرفته است تا حقیقت بهتر عیان شود.

۱. پیشینهٔ پژوهش

از اوان نشر تحقیقات خالقی‌مطلق در زمینهٔ تصحیح شاهنامه یا بخش‌هایی از آن، نقدهایی بر این اثر باارزش نوشته شده که در ادامه به برخی از آن‌ها اشاره می‌شود.

مکتوب علی رواقی (۱۳۶۸) در ماهنامهٔ کیهان فرهنگی با عنوان «نقد شاهنامه فردوسی به کوشش جلال خالق‌مطلق» و «شاهنامه‌ای دیگر»، مقالهٔ محمد منور (۱۳۷۰) در مجلهٔ کلک با عنوان «نقد شاهنامه تصحیح دکتر خالقی‌مطلق»، مقالهٔ جعفری و رادفر (۱۳۹۱) در مجلهٔ کهن‌نامه با عنوان «بررسی بیت‌هایی از شاهنامه در ویرایش جلال خالقی‌مطلق»، سجاد آیدنلو (۱۳۹۴) در ضمیمهٔ چهلم آینهٔ میراث نقدی بر ویرایش دوم شاهنامه به اهتمام خالقی‌مطلق مطلق از جمله نقدهای هستند که خالقی‌مطلق در ضمیمهٔ گزارش میراث (۱۳۹۵) این نقدها را بررسی کرده، برخی را پذیرفته و برخی را پاسخ گفته است.

مقالهٔ محمد طاهری و همکاران (۱۳۹۶) با عنوان «تصحیح و توضیح چند بیت از داستان رستم و سهراب» که بیشتر رویکردی شرح‌محور با نگاه انتقادی به شروح و برخی گزینش‌های شاهنامه است، مقالهٔ موسوی و چشمی (۱۳۹۴) با عنوان «نقدی بر جلد اول شاهنامهٔ مصحح خالقی‌مطلق» و مقالهٔ رضایی دشت‌ارژنه (۱۳۹۷) با عنوان «نقد و بررسی برخی از ابهامات یادداشت‌های شاهنامه» که هر سه در مجلهٔ متن‌شناسی ادب فارسی نشر یافته است، دیگر نقدهای منتشر شده به شاهنامه تصحیح شده خالقی‌مطلق است.

۲. بررسی شاهنامه مصحح خالقی‌مطلق

۲-۱. رودسازان یا ساز شاهی؟

در بخش رستم و سهراب، مصحّح خالقی‌مطلق سه بیت در وصف محفل شاه سمنگان به شکل زیر مضبوط است:

ز شهر و ز لشکر سران را بخواند — سزاوار با او به شادی نشاند
گسارندهٔ باده و رودساز — سیه چشم و گل‌رخ بتان طراز
نشستند با رودسازان (؟) بهم — بدان تا سپهبد نباشد دژم

(فردوسی، ۱۳۸۶)

در ویراست جدید در مصرع چهارم «واو» موجود نیست (همان). متناسب با این ضبط در ابیات نه یک حشو قبیح که یک ایراد بارز در فضای داستان نمود پیدا می‌کند و مستبعد می‌نماید که فردوسی عامل چنین ایرادی باشد. شاه سمنگان لوازم عیش را برای رستم مهیا می‌کند و کسانی را که شایستهٔ هم‌محفلی اویند، فراهم می‌آورد. ساقیان و «رود سازان» که از سیه‌چشمان و زیبارویان طرازی‌اند در بیت دوم با «رود سازان» (؟!) با هم می‌نشینند. مگر در بیت دوم «رود سازان» همراه با ساقیان و زیبارویان یاد نشده بودند، چگونه ساقیان، زیبارویان و «رودسازان» دوباره با رودسازان با هم همنشین می‌شوند؟ عجیب اینکه خالقی‌مطلق خود در ضمن ارائهٔ معنای «رودساز» اشاره به این نکته کرده که این کلمه در بیت بعد هم آمده است، اما متعرض نشده که چگونه رودسازان با «رودسازان» می‌نشینند (همان). متن مصحح مینوی نیز طابق النعل بالنعل مانند ضبط خالقی‌مطلق است. مینوی نیز اعتراضی به چنین وجهی نکرده و به شرح کلمات رود و

«رودســاز» اکتفا کرده اســت (همان). جیحونی نیز همین وجه را برگزیده اســت (همان). رستگار فسایی نیز که شرحش بر اساس متن مصحح خالقی‌مطلق است، «رودساز» را معنا آورده و بعد معنایی که از دو بیت ارائه کرده، فقط یکبار لفظ «رودسازان» را معنا کرده و اصلاً توجهی به این تسامح خود نداشته است (همان). شروح دیگر نیز که نگارنده در این پژوهش بررســی کرده اســت، متذکر چنین ایرادی نشــده‌اند. بیت دوم و ســوم در نســخهٔ مسکو به شکل زیر ضبط شده‌است:

گســـارنـدهٔ بـاده آورد ســـاز　　ســیـه چشـــم و گـل‌رخ بتـان طراز
نشـســـتـنـد بـا رودســـازان بـهـم　　بـدان تـا ســـپـهـبـد نـبـاشـــد دژم

(شاهنامه، ۱۳۷۳)

در ضبط نسخهٔ مسکو نیز یک ایراد اساسی به چشم می‌خورد و آن اینکه مگر ساقیان مسـئول آوردن سـازند. ضـمن اینکه با این شـیوه از قرائت ضـعف تألیفی بر بیت عارض می‌شـود. نسـخهٔ لیدن[1] (لی) وجهی را پیشـنهاد می‌دهد که هیچ‌یک از دو ایراد قبلی را ندارد. ضمناً در متنی که گاه تصحیح قیاسی صورت می‌گیرد، دلیلی برای کنار گذاشتن یک وجه به خاطر این که فقط یک پشتوانهٔ نسخه‌ای دارد، نیست.

گســـارنـدهٔ بـاده آورد ســـاز　　ســیـه چشـــم و گـل‌رخ بتـان طراز
نشـســـتـنـد بـا ســـاز شـــاهی بهم　　بـدان تـا ســـپـهـبـد نـبـاشـــد دژم

گویا در نظر برخی کاتبان، «ساز شاهی» نوعی آلت موسیقایی خاص بوده و بی‌معنا جلوه کرده اســت؛ از این رو، وجوه بالا را جعل کرده‌اند. «ســاز شــاهی» در معنای ابزارآلات شــاهی، تجمل و دســتگاه شــاهی اســت؛ این معنی با همراهی کلماتی چون شاهی و شاهانه و در بزم در متون به‌خصوص شاهنامه کاربرد شایعی دارد؛ فخرالدین اسعد گرگانی می‌گوید:

---

1 - Leiden

این نسـخه مربوط به کتابخانهٔ دانشـگاه لیدن اسـت که خالقی‌مطلق در آغاز دفتر دوم از آن یاد می‌کند و آن را مورخ ۸۴۰ می‌داند.

همه کس رفته از خانه به صحرا　　برون برده همان ساز تماشا
(اسعد گرکانی، ۱۳۱۴)

یا فرخی گفته است:

به دل نیک تو داده است خداوند به تو　　این همه نعمت سلطان جهان وین همه ساز
(فرخی، ۱۳۸۸)

در ترجمهٔ تاریخ یمینی نیز آمده‌است: «با اموال بسیار و تجمل فراوان و زینت و «ساز پادشاهانه» او را روانه کرد، در شهور سنهٔ ثمان و اربعمائه» (جرفادقانی، ۲۵۳۷). از این رو، مطابق ابیات و ضبط نسخهٔ لیدن مطربان، ساقیان و زیبارویان با لوازم و تجملات پادشاهی نشستند؛ یعنی هر کس به فراخور کار خود وسیله‌ای شاهانه در دست داشت، ساقی جام و شراب شاهانه، مطرب رود شاهانه و دیگران نیز آنچه بایستهٔ آن‌ها بود. بنداری در ترجمه با لف و نشری که در بیت دوم ملحوظ داشته است، یکبار لفظ مغنیان یا رودسازان را آورده است نه دوبار: «حضرت السقاه الصباح و المغانی الملاح و اندفع فی الشرب» (بنداری، ۱۹۳۲).

۲-۲. برده یا پرده؟

در بخش دیگری از داستان هنگامی که تهمینه به بالین رستم می‌آید، دو بیت زیر در متن مورد بررسی آمده است:

یکی برده شمعی معنبر به دست　　خرامان بیامد به بالین مست
پس برده اندر یکی ماه‌روی　　چو خورشید تابان پر از رنگ و بوی
(فردوسی، ۱۳۸۶)

در ویراست جدید نیز خالقی‌مطلق هر دو «برده» را به وجه «بنده» بدل کرده است که گویا ناشی از بی‌توجهی به توضیحاتی است که می‌آید (همان، ۱۳۹۴). متناسب با دو بیت بالا برده‌ای یا بنده‌ای (متناسب با ویراست جدید) شمع به دست وارد اتاق رستم می‌شود و

پشت این «برده» یک ماه‌رو (تهمینه) است و بعد مناظرهٔ رستم و تهمینه شکل می‌گیرد. از این رو، متناسب با فضای داستان گویا مابقی و حتی مواقعهٔ رستم و تهمینه نیز در حضور «برده» صورت می‌گیرد، حال آنکه بی‌شک «برده» باید اتاق را ترک کرده باشد. معقول‌تر چنین می‌نماید که «برده» و تهمینه وارد اتاق شده باشند، تهمینه پشت «پردهٔ» اتاق پنهان شده باشد تا «برده» شمع را بر بالین رستم قرار دهد و بیرون رود و بعد تهمینه از پشت «پرده» بیرون بیاید. از این رو، باید گفت: در مصرع دوم در مصحح خالقی‌مطلق برده تصحیف «پرده» است. این نکته را ترجمهٔ بنداری نیز تأیید می‌کند: «و صیفة قد دخلت و بیدها شمعة من العنبر فوضعتها عند راسه و اذا بامراة قدخرجت من وراء الستر کانها فلقة من القمر» (بنداری، ۱۹۳۲)؛ ابتدا «برده» با شمع معنبر داخل می‌شود و پس از آن تهمینه از پشت «پرده» خارج می‌شود.

نکتهٔ دیگر اینکه حداقل بر اساس نسخهٔ عکسی فلورانس که اکنون پیش روی نگارنده است[1] و همین‌طور نسخهٔ سن‌ژوزف، از حروف چهارگانهٔ فارسی، سه مورد آن «پ، چ، گ» جز مواردی استثنایی با تصحیف به شکل «ب، ج و ک» کتابت شده است و چه بسا قرائت کاتب نیز در این وجه «پرده» بوده باشد. برای مثال، در آغاز همین داستان «بدین پرده اندر تو را راه نیست» به شکل «بدین برده» کتابت شده است. ضمناً ضبط چاپ مسکو نیز «پرده» است. دیگر اینکه اگر این نکته را نیز مفروض نداشته باشیم، اصلاً بعید نیست که «برده» از خطاهای ذهنی یا بصری کاتب یا کاتبان باشد، چون در بیت قبل و در موضعی شبیه به موضع بیت مورد بررسی دقیقاً «برده» آمده است. همچنین گویا فردوسی بی‌علاقه به نمایش جناسی نیز نبوده است. از این رو، وجه جیحونی نیز که در مصرع اول «بنده» دارد، پذیرفتنی نیست (جیحونی، ۱۳۷۹). فردوسی در داستان رستم و شغاد نیز از این جناس بهره برده است، اما باز هم خالقی‌مطلق وجه نسخ درست را (ل، لن و ق۲) که «برده» دارند وانهاده و وجه «بنده» را آورده است:

که در پرده بد زال را بنده‌ای نوازندهٔ رود و گوینده‌ای

(فردوسی، ۱۳۸۶)

۱- لینک دریافت نسخهٔ شاهنامه فلورانس: www.mehremihan.ir/.../2924.html

هر چند به ظاهر و از لحاظ لغوی بین «بنده» و «برده» تفاوتی نیست، اما در مواردی که در شاهنامه وجه «برده» ذکر شده است، اصولاً منظور مخدومِ از جنس زن است در بیت مورد مناقشه، بیت بالا و بیتی که در ذیل می‌آید، همگی موارد از جنس زن هستند؛ جالب اینکه در دو مورد از این موارد بنداری نیز در ترجمه اولی (کنیز تهمینه) را که ذکرش رفت «وصیفة» و دومی (مادر شغاد) را «جارية»[1] (۱۹۳۲) ترجمه کرده است. حال آنکه «بنده» گویا بیشتر به جنس مذکر و گاه اعم از مخدوم زن و اعم از مخدوم مرد اشاره دارد. در ترجمهٔ عبدالوهاب عزام (۱۹۳۲) بندهٔ دقیقی (قاتلش) «عبید» ترجمه شده است که مشخص است، جنس آن مذکر بوده است. رستم نیز وقتی خود را بنده کاووس می‌خواند، بنداری آن را «عبید» ترجمه کرده است (بنداری، ۱۹۳۲) که مشخص می شود بنداری مواردی را که «برده» در متن بوده است به شکل موارد (وصیفة و جارية) بیان شده، ترجمه می‌کرده و در داستان شغاد نیز به احتمال زیاد وجه «برده» صحیح است. در جنگ بزرگ کیخسرو نیز «برده» اشاره به مخدومانی از جنس زن دارد و جناس آن با «پرده» نیز ملحوظ شده است:

ز دیبای چینی سراپرده بود　　فراوان به پرده اندرون برده بود

(فردوسی، ۱۳۸۶)

۲-۳. شب تیره و دیریاز یا شب تیره، دیر و دراز؟

بیت دیگری از همین بخش داستان آمده که مصحح، آن را به شکل زیر ضبط کرده است:

چو انباز او گشت با او به راز　　ببود آن شب تیره و دیریاز

(فردوسی، ۱۳۸۶)

۱- بنداری در باب کنیزک ایرج نیز از همین لفظ بهره جسته است که نشان می‌دهد برده و کنیزک که در متن شاهنامه آمده، مترادف است و هر دو دلالت بر جنس زن مخدوم می‌کنند (بنداری، ۱۹۳۲). در نسخهٔ سن‌ژوزف هم وجه شاذی آمده است که دلالت بر این نکته دارد که وجه برده در معنای مونث عموماً کاربرد داشته است. از آنجا که در نسخ خطی گاه دیده شده که کاتب وجه مانوس یک کلمه را جایگزین می‌سازد و چون برده در معنای خادم زن مانوس نبوده، کاتب آن را به کمیز تغییر داده‌ا ست: «کنیزی یکی شمع عنبر به دست».

متن خالقی‌مطلق بر اساس یک نسخه (فلورانس) و یک دستنویس غیراصلی (لن)[۱] است. ضبط جیحونی نیز بااندک تفاوتی (حذف واو در مصرع دوم) مانند ضبط خالقی‌مطلق است (جیحونی، ۱۳۷۹). اعتماد تام و اصرار خالقی‌مطلق در این موضع بر نسخهٔ فلورانس در این ضبط باعث شده است که معنای بیت توجیه شود. وی در یادداشت‌ها «ببود» را در معنای گذراندن شرح کرده است (ن. ک؛ خالقی‌مطلق، ۱۳۸۹). هر چند این فعل با این معنا در شاهنامه بارها به‌کار رفته، اما نکته اینجا است که هنوز شب به پایان نرسیده است که فردوسی بگوید: آن شب طولانی را گذراند. دیگر اینکه این گزاره را فردوسی هشت بیت بعد گفته است:

همی بود آن شب بر ماه‌روی همی گفت هر گونه‌ای پیش اوی

(فردوسی، ۱۳۸۶)

چه لزومی دارد یک گزاره دوبار مکرر شود. آن هم در کلام شاعری که اصولاً ایجاز را در دستور کار خود دارد و از ذکر گزاره‌های بی‌مورد خودداری می‌کند. مگر اینکه این احتمال را در نظر بگیریم که فقط یکی از این دو بیت مربوط به متن است و احتمالاً هر دو بیت از فردوسی بوده است، اما یکی مربوط به ویرایش اول و دیگری از ویرایش دوم که کاتبان سپس‌تر هر دو را وارد متن کرده‌اند. اما اگر احتمال بالا مفروض قرار نگیرد باید گفت: فعل «ببود» در این بیت یک فعل اسنادی است، نه آنسان که خالقی‌مطلق شرح کرده‌اند. بدین شکل نیز معنای ماحصل از تصحیح ایشان ناقص (بدون مسند) خواهد بود (آن شبِ تیره و طولانی بود!). آیدنلو متناسب با این وجه و با پی بردن به ایراد ضبط و توضیح خالقی‌مطلق اعتقاد دارد، باید بین «گشت» و با «او» یک کاما قرار بگیرد و بیت به شکل «با او آن شب تیره و طولانی به نهفت و خلوت‌خانه بود» معنا شود (آیدنلو، ۱۳۸۲)، اما این گزاره نیز با این تعبیر حشو و زاید جلوه می‌کند، زیرا قبل‌تر فضای در خلوت

۱- دستنویس کتابخانهٔ بریتانیا مورخ ۸۹۱

بودن دقیق توصیف شده است[1]. گویا ضبط برخی نسخ چون نسخهٔ معتبر لندن به نظر بدون اشکال و متناسب با فضای روایت است:

چو انباز او گشت با او به راز ببود آن شب تیره، دیر و دراز

(فردوسی، ۱۳۸۶)

در طبع جدید خالقی‌مطلق به جای وجه «انباز»، «هنباز» آمده است (خالقی مطلق ، ۱۳۹۴). آن شبِ تیره، طولانی بود؛ یعنی آن شب تیره، حامل حوادثی بود که طولانی جلوه کرد. ادامهٔ ماجرا نیز همین ضبط را تأیید می‌کند. ضمناً این موضوع هیچ ربطی به شب وصل عاشقان نیز ندارد که خالقی‌مطلق آن را دلیل بر صحت ضبط انتخابی خود گرفته است (ن. ک؛ خالقی‌مطلق، ۱۳۸۹)، چون رستم و تهمینه از معاشیق نبوده‌اند. هدف اصلی تهمینه بارور شدن از نژاد رستم است و هدف رستم نیز یافتن اسب خود است؛ از این رو، در نسخ اصیل در جدا شدن رستم و تهمینه از یکدیگر نیز آه و نالهٔ عشاق را نمی‌بینیم و از همین جهت در برخی نسخ برای توجیه عاطفی این فضا، ابیاتی الحاقی برساخته‌اند که رستم و تهمینه با آه و ناله یکدیگر را پدرود گفتند.

۱- قرائت آیدنلو به این شرط که «به راز» را در معنای مانوس، مهربان و بی‌پرده فرض کنیم و به فرض صحت نسخه مطلوب و پسندیدنی است؛ فردوسی در جاهای دیگر «به راز» را در این معنا به کار برده است:

اگر با تو گردون نشیند به راز هم از گردش او نیابی جواز

(فردوسی، ۱۳۸۶)

یا هنگام سخن گفتن سیاوش با کاووس آمده‌است:

بر او آفرین کرد و بردش نماز سخن گفت با او سپهبد به راز

(همان)

در این بیت کاملاً مشخص است که کاووس رازی را به سیاوش نمی‌گوید، بلکه با او به مهربانی صحبت می‌کند.

۲-٤. پسر را پدر یا پدر را پسر

در بخش زاده شدن سهراب و توطئه نقشهٔ افراسیاب برای او بیتی به شکل زیر در تصحیح خالقی‌مطلق درج افتاده است:

پســـر را نـبـایـد کـه دانـد پـدر کـه بنـدد بـدان مـهر، جـان و گـهر

(فردوسی، ۱۳۸۶)

هر چند اکثریت نسخ ضبط بالا را تأیید می‌کنند، اما در این ضبط یک مشکل اساسی جلوه می‌کند که در تعارض با روایت فردوسی است. متناسب با این ضبط مأموریت محول به هومان و بارمان این است که رستم نباید سهراب را بشناسد، اما با این وجه این مشکل پیش خواهد آمد که هومان و بارمان با رستم تعاملی ندارند که مانع شناخت رستم شوند. مأموریت افراسیاب به هومان و بارمان این است که مانع سهراب برای شناخت رستم شوند، چون اولاً این سهراب است که به دنبال پدر می‌رود و می‌خواهد او را بیابد. دوم اینکه در قسمت‌های بعدی این مأموریت عملی می‌شود و هنگامی که سهراب به هومان می‌گوید: معارض من شبیه رستم است، هومان به او می‌گوید:

بـدو گفـت هومـان کـه در کـارزار رسـیدسـت رسـتم به من چند بار
بـه این رخش مـانـد همی رخش او ولـیـکـن نـدارد پـی و بـخـش او

(فردوسی، ۱۳۸۶)

و مانع شناختن سهراب می‌شود؛ از این رو، افراسیاب باید مطابق ضبط برخی نسخ و ضبط جیحونی (۱۳۷۹) بگوید:

پـدر را نـبـایـد کـه دانـد پسـر کـه بـنـدد بـدان مـهر جـان و گـهر

یعنی سهراب نباید که پدرش را بشناسد وگرنه مهر فرزند به پدر، مانع جنگ آن‌ها خواهد شد. نهایتاً در این داستان رستم قصد شناخت پسر را ندارد که کسی بخواهد مانع شناخت او شود. این بماند که برخی از محققان شاهنامه‌پژوه معتقدند رستم، سهراب را می شناخته است و برای دفاع از وطن خود سهراب را فدا می‌کند (رحیمی، ۱۳۷۲). نکتهٔ

پایانی راجع به این بیت اینکه ترجمهٔ بنداری به گونه‌ای است که ضبط خالقی‌مطلق را رد می‌کند: «و او صاهما (هومان و بارمان) فی السر بان یحتالا علی سهراب و یحولا بینه و بین ان یعرف اباه رستمَ عند الملاقاة». طرفه‌تر آنکه جوینی با تأکید بر نسخهٔ فلورانس ترجمهٔ عربی بنداری را تحریف کرده و در ترجمهٔ آن نوشته است که «نگذارید (رستم و سهراب) یکدیگر را بشناسند» (جوینی، ۱۳۸۲).

۲-۵. برآشوب یا پرآشوب

در بخش آمدن رستم به دربار کاووس بیتی به شکل زیر ضبط است:

تو سهراب را زنده بر دار کن　　برآشوب و بد خواه را خوار کن

(فردوسی، ۱۳۸۶)

از نظر نگارنده در این موضع نیز تصحیف واژهٔ مشخص شده عامل تصحیح غلط در این بیت شده است. «برآشوب» باید تصحیف «پرآشوب» باشد که صفت سهراب است و جهان را به آشوب کشیده است؛ فردوسی و دیگر شاعران از این ترکیب بسیار بهره جسته‌اند:

ز هندوستان تا در مرز چین　　ز دزدان پرآشوب دارد زمین

(همان)

یا مولوی در مثنوی گوید:

خانهٔ داماد پرآشوب و شر　　قوم دختر را نبوده زین خبر

(مولوی، ۱۳۶۲)

از این رو، دو صفت بدخواه و «پرآشوب» برای سهراب است و فعل «برآشوب» نیز وجهی ندارد، چون از قضا در چند بیت قبل ذکر برآشفتن کاووس رفته است و نیازی به توصیه برای برآشفتن او نیست. در نهایت باید گفت که بنداری نیز در این بخش فعل

«برآشوب» در ترجمه‌اش ذکر نشده و سهراب را در معنای دشمن ترجمه کرده است: «ولیکن صلب بالسهراب و اهانتک لعدوک ان قدرت».

۲-٦. پی آهو یا بی‌آهو؟

بدو گفت از ایدر به یک سو شویم　　به آوردگاهی پی آهو شویم

(فردوسی، ۱۳۸۶)

در طبع جدید بدآوردگاهی به جای به آوردگاهی آمده است. خالقی‌مطلق در توضیحات این بیت آورده است: «پی آهو شدن یعنی دوتایی بودن» و در توجیه توضیح خود از التفهیم عبارتی را آورده که حاکی از یک صورت فلکی است (خالقی‌مطلق، ۱۳۸۹)؛ اولاً چنین تعبیر غامضی در شاهنامه نمونه ندارد. در ثانی همان‌طور که آیدنلو نوشته، این ترکیب در التفهیم مشبهٌ‌به ستاره‌های زیر بنات‌النعش است و البته معنای ترکیب را در آن زمان بر خود روشن نمی‌داند (آیدنلو، ۱۳۸۲). بعدتر جیحونی با مساعدت از نسخهٔ سن‌ژوزف وجه «آوردگاه نر آهو» را مطرح و آن را نام مکان خاصی فرض کرد (جیحونی، ۱۳۹۰). آیدنلو نیز در پژوهشی جدیدتر وجه «آوردگاه نر آهو» درست تلقی کرده و آن را در معنای مکانی که آهوان نر برای جفت‌گزینی شاخ می‌اندازند؛ یعنی دور از لشکریان، پنداشته است (آیدنلو، ۱۳۹۳). هر چند نگارنده خود معتقد به دقت در مورد وجوه غریب است، اما عدیم‌النظیر بودن این اصطلاح در شاهنامه و دیگر متون و تلاش برای توجیه آن شاهنامه‌پژوه را قانع نمی‌کند.

نگارنده در این مورد معتقد است که با وجه «بی آهو» که وجه اکثریت نسخ است، بیت دارای معنای محصّلی است، البته نه در معنایی که شارحان آن آوردگاه را (بی آهو) بی‌عیب، صاف و هموار و شایسته یا نظایر آن آورده‌اند (ن. ک؛ جوینی، ۱۳۸۰؛ کزازی، ۱۳۷۹ و نظری و مقیمی، ۱۳۸۴)، بلکه در معنای آوردگاهی که در آن آهویی نباشد. این فرضیه را ادامهٔ داستان نیز تأیید می‌کند. رستم و سهراب در دشتی قرار دارند که پر از آهو است و برای اینکه جنگ در محیطی تهی از هر موجودی صورت بگیرد به جایی می‌روند که در آن آهویی نبا شد (بی‌آهو). بعدتر هنگاهی که سهراب، رستم را بر زمین می‌افکند و رستم به خدعه از چنگ او رهایی می‌یابد، سهراب از میدان نبرد (که بی‌آهوست) به

همان دشتی می‌رود که با هم قرار جنگ را گذاشتند (دشت پر آهو) و در همان‌جا است که اقدام به شکار کردن آهو می‌کند:

رها کرد ازو دست و آمد به دشت　　به دشتی که بر پیشش آهو گذشت
همی کرد نخچیر و یادش نبود　　از آنکس که با او نبرد آزمود

(فردوسی، ۱۳۸۶)

از این رو، باید گفت هنگامی که رستم و سهراب قرار جنگ می‌گذارند در دشتی هستند که پر آهوست. آن‌ها به توافق می‌رسند که به نبردگاهی بروند که در آن آهویی نباشد و سهراب بعد از افکندن رستم به خاطر علاقه به شکار به همان دشتی که نزدیک آوردگاه «بی‌آهو» بوده می‌آید و اقدام به شکار آهو می‌کند. نهایتاً اینکه بنداری نیز در ترجمه‌اش «بی‌آهو» را «موضع خال» ترجمه کرده که معادل دشت خالی است و این ترکیب از همه وجوه به وجه «بی‌آهو» با تعبیر نگارنده (یعنی جایی که آهو نباشد) نزدیک‌تر است. ضمناً خالقی‌مطلق ترجمه‌ای که در حاشیه از بنداری برای این بیت آورده‌اند، مربوط به دو بیت بعد است، نه بیت مورد مناقشه (ن. ک؛ فردوسی،۱۳۸۶). البته در این مورد حق به جانب وی و کسانی است که خواسته‌اند «بی‌آهو» را دور از جمع تعبیر کنند؛ زیرا در ترجمهٔ بنداری صحبت‌های رستم و سهراب جابه‌جا ترجمه شده یا او نسخهٔ متفاوتی داشته است. (ن. ک؛ بنداری، ۱۹۳۲).

۲-۷. زَمی (زمین) یا چو می؟ خون آب یا خوناب؟

در بخش مبارزهٔ اول رستم و سهراب بیتی به شکل زیر تصحیح شده است:

میان سپه دید سهراب را　　چو می لعل کرده به خون آب را

(فردوسی، ۱۳۸۶)

تصحیح خالقی‌مطلق التقاطی بوده و در شرح گزینش خود نوشته است: «رستم میان سپاه سهراب را دید، آن کسی را که آب جوی را از خون دشمن چون می سرخ کرده است». سؤال بزرگی که مطرح می‌شود، این است که در میدان جنگ جوی آب کجا بوده است؟

ضـمناً «چو می» خود معنی سـرخ بودن و سـرخ کردن می‌دهد؛ بنابراین، قرائت «لعل کرده» حشو می‌نماید. همان‌طور که مشخص است خالقی‌مطلق نیز در شرح خود لعل را حذف کرده است. تصحیح قیاسی مینوی نیز همان‌طور که خود ذکر کرده، مشکل‌ساز است:

میـان سـپـه دیـد سـهـراب را زَ می لعـل کرده بـه خون آب را ا

(فردوسی، ۱۳۸۷)

و عیناً مشـکل مشـروح خالقی‌مطلق را خواهد داشـت. ضـمناً حدس دوم مینوی که اگر «زمی» وجه دیگری از زمین باشـد، هر چند درسـت اسـت، اما مشـکل دیگری در بیت می‌ماند که در عبارت عربی آخر مینوی که نوشـته‌اند: «زمین را به جای آنکه به آب تر کند، به خون لعل کرده‌اسـت، والله اعلم» (مینوی، ۱۳۸۷) تردید مینوی و آن مشـکل را آشکار می‌کند. اختلاف نسخ زیاد در این بیت حاکی از دستبرد زیاد کاتبان در آن است. اختلاف نسـخ در ابتدای مصـرع دوم به شـکل «زمین» و «ز می» و «چو می» محقق را به انتخاب وجه «زمی» در معنای زمین همانطور که مینوی نیز حدس زده است، می‌رساند که در شاهنامه و دیگر متون به خصوص سبک خراسانی نمونه دارد:

از زمی برجسـتمی تـا چـاشـتـدان خورد می هرچ انـدران بودی ز نـان

(فردوسی، ۱۳۸۶)

یا ناصر خسرو می‌فرماید:

بر آسـمانت خواند خداوند آسـمان بر آسـمان چگونه توانی شـد از زمی

(ناصرخسرو، ۱۳۸۹)

منوچهری نیز در مطلع مسمطی آورده‌است:

آمـد بـهـار خـرم و آورد خـرمـی وز فر نویهـار شـد آراسـتـه زمی

(منوچهری، ۱۳۹۰)

نکتهٔ دیگر در باب این بیت این است که در بخش دیگر مصرع «خوناب» باید به شکل سرهم، آنگونه که در برخی نسخ نیز است، کتابت شود که معنای آن طبق آنچه از متون برمی‌آید: در معنای خون جاری است. فردوسی در هفت‌خوان اسفندیار دارد:

چو سیمرغ زان تیغ‌ها گشت سست　　به خوناب صندوق و گردون بشست

(فردوسی، ۱۳۸۶)

که کاملاً مشخص است خون جاری منظور است؛ خاقانی نیز می‌گوید:

خود دجله چنان گرید صد دجلهٔ خون گویی　　کز گرمی خونابش آتش چکد از مژگان

(خاقانی، ۱۳۸۸)

که مشخصاً معنای خون جاری می‌دهد نه آنگونه که در فرهنگ‌ها در معنای مطلق خون آمده است. فقط دهخدا در یکی از یادداشت‌های خود در ذیل مدخل «خوناب» معنای درست این واژه را آورده است. البته «خوناب» در معنای خون نیز وجه «خوناب» را تأیید می‌کند، اما دقت فردوسی در به‌کار بردن «خوناب» به جای خون مکتوم می‌ماند. نظامی نیز فرماید:

فرس می‌راند چون بیمار خیزان　　ز دیده بر فرس خوناب ریزان

(نظامی، ۱۳۸۸)

حافظ نیز به خوبی معنای دقیق این واژه را عیان می‌سازد:

کاغذین جامه به خوناب بشویم که فلک　　رهنمونیم به پای علم داد نکرد

(نظامی، ۱۳۸۳)

با این معنا، «خوناب» دقیقاً متناسب با فضایی است که سهراب از کشتن خون جاری کرده است. با این اوصاف شکل نهایی بیت چنین خواهد شد:

میان سپه دید سهراب را زمی لعل کرده به خوناب را

(فردوسی، ۱۳۷۹)

که دقیقاً مطابق ضبط جیحونی (۱۳۷۹) است؛ یعنی زمین را با خون جاری، لعل رنگ و سرخ کرده بود؛ سهراب خود در چند بیت بعد در توصیف کار خود با اندک نفاوتی می‌گوید:

از ایرانیان من بسی کشته‌ام زمین را به خون چون گل[1] آغشته‌ام

(فردوسی، ۱۳۸۶)

که عیناً ضبط پیشتر بیان شده را تأیید می‌کند. بنداری چنانکه شیوهٔ اوست در تلخیص برخی بخش‌ها، این بخش را ترجمه نکرده است. جوینی در این بخش نیز با پافشاری بر اصالت نسخهٔ فلورانس نوشته است: «از بس کشته که میدان نبرد مانند آبدانی شده که از خون فراوان چون می رنگین شده‌است» (جوینی، ۱۳۸۲) که هیچ تناسبی به لحاظ دستوری و معنایی بین بیت در وجه فلورانس و شرح وی وجود ندارد.

۱- در این بیت ضبط خالقی‌مطلق نسبت به اکثریت نسخ ارجح است، اما توجیه این ضبط با اینکه زمین را به خون چون گُل (به ضم اول) سرخ آغشته‌ام بارد است.(رستگار فسایی، ۱۳۸۰). رستگار فسایی آغشته را در معنای امروزی در نظر گرفته است، حال آنکه آغش؛ته یعنی خیس و تر؛ یعنی من، سهراب، زمین را با خون مثل گِل که خیس است، خیس و تر کردم. خالقی‌مطلق نیز شرحی از بیت ارائه نکرده است. در لغت‌نامهٔ دهخدا بیتی از شرف‌الدین شفروه آمده که شبیه بیت فردوسی است و همین معنا از آن مستفاد می‌شود:

همه دشت پر خسته و کشته شد ز مین سر بسر چون گل آغشته شد

ضمناً در همین مدخل بیتی از شاهنامه آمده که در موضع قافیه از این واژه (گِل) استفاده شده است:

مرا رحمت آید به تو بر ز دل که از خونت آغشته گشته‌است گل

(دهخدا: ذیل آغشته)

که مشخص می شود گُل توجیهی غلط است.

۲-۸. که روشن جهان یا رَوِشن جهان؟

در چند بیت بعد از بیت بیان شده در همین بخش، بیت زیر ضبط مصحَح خالقی‌مطلق است:

بر این دشت هم دار و هم منبر است روشن جهان زیر تیغ اندر است

(فردوسی، ۱۳۸۶)

«رَوِشنِ جهان» را مصحح به جای «که روشن روان» تصحیح قیاسی کرده‌اند؛ گویا این تصحیح قیاسی متأثر از تصحیح قیاسی مینوی است با اندک تغییری که به جای وجه «تیغ» مینوی «میغ» آورده است. توجیه خالقی‌مطلق نیز شبیه توجیه مینوی است و هر دو معتقدند رَوِشن در شاهنامه بارها به رَوشَن تبدیل شده است (مینوی، ۱۳۸۷ و خالقی‌مطلق، ۱۳۸۹). حقیقت این است که اگر وجهی که نسخ دارند در ایفای معنای بیت ایراد داشته باشند، وجه مختار خالقی‌مطلق نیز همین ایراد را خواهد داشت و چندان تفاوتی بین دو ضبط نیست. چنانکه ذکر شد بیت در اکثر نسخ به شکل زیر است:

بر این دشت هم دار و هم منبر است که روشن جهان زیر تیغ اندر است

باید گفت که این بیت بازتاب حدیثی از پیامبر و گزاره‌ای از اندیشه‌های باستانی و زرتشتی است. «رُوشَن جهان» ترجمهٔ کنایی بهشت است. در وداها بهشت در معنای جهان روشنی است که در آن نور ازلی قرار دارد (بهار، ۱۳۶۲). در اوستا نیز بهشت ستوده می‌شود چون روشنایی‌بخش است (اوستا، ۱۳۴۳). در ارداویراف‌نامه نیز که ویراف به بهشت می‌رود، مراتب چهارگانهٔ آن با نور ستاره، ماه، خورشید و گروتمان (گرزمان) وصف می‌شود و بهشت بالاترین روشنی‌ها دانسته شده است (ارداویراف، ۱۳۷۲). از این رو، معنای بیت چنین می‌شود که بهشت زیر شمشیر حاصل می‌شود و این دقیقاً ترجمهٔ حدیث نبوی «الجنة تحت ظلال سیوف» است[1] (مسلم بن حجاج، ۱۹۷۲). رستم با این سخن

۱- شعرا گاه از این حدیث بهره برده‌اند؛ از جمله خاقانی:

شمشیر او طوبی مثال او را جنان تحت الظلال انوار عز فوق الکمال از حق تعالی داشته

(خاقانی، ۱۳۸۸)

در تأکید بر جنگ می‌گوید: بهشت با شمشیر تعیین می‌شود. اگر کشته شوم به بهشت می‌روم و اگر بکشم نیز بهشت نصیب من خواهد شد. این دقیقاً تفسیرکنندهٔ مصرع اول نیز هست که می‌گوید: در میدان جنگ هم دار (یعنی نشان مرگ) و هم منبر (یعنی نشان پیروزی و فتح) وجود دارد. از بین تمام شارحان و مصححان تنها جوینی این وجه را پذیرفته و با نگارنده در توجیهات تقریباً همداستان است (جوینی، ۱۳۸۲). یاحقی در استنباطی بدون پشتوانهٔ منبعی و استدلالی روشن جهان را دنیا گرفته‌است! (یاحقی، ۱۳۶۸).

۲-۹. بخش یا پخش؟

در بیت زیر نیز گویا تصحیف مانع از ضبط درست در تصحیح خالقی‌مطلق شده است:

بدین رخش ماند همی رخش او ولیکن ندارد پی و بخش او

(فردوسی، ۱۳۸۶)

البته ویراست جدید خالقی‌مطلق مصرع دوم را به شکلی دیگر ضبط کرده است؛ جزین کین ندارد پی بخش اوی. خالقی‌مطلق در توضیحات «بخش» را در معنای «پهن و پخج» گرفته است (خالقی‌مطلق، ۱۳۸۹). اول اینکه چنانکه آمد در نسخهٔ فلورانس و طبعاً دیگر نسخ آنسان که رسم بوده، سوای معدود استثنائاتی «پ» با یک نقطه کتابت شده است. ضمناً همانطور که در ذکر نسخه بدل‌ها نیز آمده است، چند نسخه نیز برای حرف اول نقطه نگذاشته‌اند. از این رو، اصلاً بعید نیست که این واژهٔ «پخش» به معنای «قدرت پخش کردن» باشد که از ویژگی‌های مثبت اسب است. فردوسی در جای دیگر از این ویژگی مثبت یاد کرده است، اما خالقی‌مطلق بی‌توجه به اینکه نقطه‌های نسخ را چندان اعتباری نیست، باز هم وجه بخش را آورده است:

به بالین رستم تک آورد رخش همی کند خاک و همی کرد پخش

(فردوسی، ۱۳۸۶)

در لغت‌نامهٔ دهخدا در مدخل «پخش» بیتی از شاهنامه آمده است که نگارنده آن را در شاهنامه نیافت، اما مؤید و شاهدی است بر صحت وجه «پخش»:

چو بشـــنید رســـتم برانگیخت رخش ز نعلش همی خـاک را کرد پخش

(دهخدا: ذیل پخش)

بنداری گفت‌وگوی هومان و سـهراب را به کل ترجمه نکرده اسـت، اما عبدالوهاب عزام در حا شیه، ترجمهٔ این بخش را به این شکل آورده‌ا ست: «...یشبه رخ شه ولکن لیس له حافره و اثره» (عزام، ۱۹۳۲) که منظور از «اثر» همان جای پا و قدرتی که پا برای اثر گذاشـــتن و پاشـــیدن خاک دارد وگر نه اثر پا در معنای معمولی خود در کوچک‌ترین و ضعیف‌ترین حیوانات نیز مشهود است. خالقی‌مطلق خود در توضیحات با تردید معنای تاب و توان و نیروی کندن و پخش کردن را حدس زده، اما در گزینش وجهی را انتخاب کرده‌اســـت که به زعم وی ســـم پهن اســـت (ن. ک؛ خالقی‌مطلق، ۱۳۸۹). این معنای اخیر در ویراســـت جدید خالقی‌مطلق و بدون واو (پی بخش) آمده اسـت که متناسـب با توضـیحات بیان شـده، صـحیح نمی‌نماید؛ زیرا بزرگی سـم رخش نمی‌توانســـته مورد توجه کســـی باشـــد، بلکه تاختن وی و خاکی که از زمین با قدرت تاختن جدا می‌کند، بیشتر مورد توجه است.

۲-۱۰. گم باد یا کم باد؟

در بیت دیگری که رستم، سهراب را به خاک افکنده، ضبط بیت به شکل زیر آمده‌است:

که اکنون چه داری ز رســـتم نشـــان کـه کم بـاد نـامش ز گردنکشـــان

(فردوسی، ۱۳۸۶)

ضبط جیحونی (۱۳۷۹) نیز مثل ضبط خالقی‌مطلق است (۱۳۸۶). همان‌طور که آمد در نسـخهٔ فلورانس گاف بدون سـرکج (سـرکش) کتابت شـده اسـت و این احتمال به خاطر رسم‌الخط نسخ قدیمی در دیگر نسخ نیز که نگارنده در اختیار ندارد، می‌رود. از این رو، هر چند به لحاظ معنایی به ظاهر تغییری در بیت حاصل نمی‌شود، اما باید گفت: «کم باد»، تصحیف «گم باد» است. خالقی‌مطلق در توضیحاتی در مورد بیت زیر:

چو آن نـامور کم شـــد از انجمن　　چن از بـاغ ســـرو ســـهی از چمن

(فردوسی، ۱۳۸۶)

نوشـــته اســـت: برخی از جمله «فردریش روکرت»[1] به جای «کَم»، «گُم» می‌خوانند و مثال‌هایی می‌آورد که وجه کم را به درســـتی تأیید می‌کند (روکرت، ۱۳۸۹) اما بحث ایشان در مورد بیت مورد بحث و بیت بالا باید این‌گونه اصلاح و تکمیل شود که هر گاه کلمهٔ «نام» می‌آید، مثل بیت مورد بحث باید وجه «گُم» را گزید. این نظر را رباعی زیر که منسوب به خیام است، تأیید می‌کند:

ای رفتـه و بـاز آمـده بلهم گشـــتـه　　نـامـت ز میـان نـام‌هـا گم گشـــتـه
ناخن همه جمع گشـــته و ســـم گشـــته　　ریشـــت ز عقب درآ مده دم گشـــته

(به نقل از زرین‌کوب، ۱۳۷۰)

از این‌رو، بیت زیر که در داستان بهرام‌گور و فرشیدورد آمده است به درستی «گُم» ضبط شده و دلیل دیگری بر صحت نکتهٔ مطرح شده است:

یکی گم شـــده نـام فرشـــیـدورد　　نـه در بـزمـگـاه و نـه انـدر نـبـرد

(فردوسی، ۱۳۸۶)

از این‌رو، گویا گم شدن برای «نام» و کم شدن برای خود فرد استفاده می‌شده است. رباعی زیر از مولوی نیز ظن موردنظر را به یقین بدل می‌کند:

انـدر دل بـی‌وفـا غـم و مـاتـم بـاد　　آن را که وفا نیســـت ز عالم کم باد
دیـدی کـه مرا هیچ کســـی یـاد نکرد　　جز غم کـه هزار آفرین بر غم بـاد

(مولوی، ۱۳۸۷)

از همین رو نیز در همین داستان سهراب دربارهٔ مرگ زندرزم می‌گوید:

1- Rückert, F.

که گر کم شـــد از پیش من ز ندرزم نـیـامـد هـمـی ســـیـر جـانـم ز بـزم

(فردوسی، ۱۳۸۶)

به‌کارگیری واژه‌های این‌چنینی در موضع قافیه، مشکلات این‌چنینی را مرتفع می‌کند.

بحث و نتیجه‌گیری

در این مقاله که مربوط به بخش رستم و سهراب شاهنامهٔ مصحح خالقی‌مطلق است و شاید بتوان آن را به تمام شاهنامه تعمیم داد، مشخص شد که در تصحیح شاهنامه باید از همهٔ امکانات تصحیح با توجه به فضای روایی بهره برد. گاه یک نسخهٔ منفرد در بین اکثریت نسخ (مثل نمونهٔ ساز شاهی که از نسخهٔ لیدن ذکر شد) وجهی را پیش می‌نهد که نه اقدم و نه اکثر نسخ، هیچ‌یک صحت آن وجه را ندارند.

نکتهٔ دیگر توجه تام به بحث نقطه (مانند نمونهٔ بخش و پخش یا برده و پرده و یا برآشوب و پرآشوب که در متن نوشتار ذکرش رفت) و سرکش (همچون مورد گُم یا کَم که با نمونه‌هایی از دیگر متن‌ها و شاهنامه مشکلش مرتفع شد) در تصحیح و کندوکاو در مشابه‌یابی چه در شاهنامه چه متون ادبی دیگر برای مواردی که شبهه‌انگیز بود، است.

توجه به فضای روایی حکایت و فضای قبل و بعد حکایت (مثل مورد شب تیره و دیریاز یا شب تیره، دیر و دراز و مورد پسر و پدر) نیز گاه حلال برخی از مشکلات تصحیح است. پرهیز از دست زدن به تصحیح قیاسی در مواردی (مثل مورد که روشن جهان زیر تیغ اندرست) که بیت معنای محصلی دارد و لزومی برای رد آن نیست. کمک گرفتن از تمامی نسخ به شکل التقاطی برای بدست آوردن شکل درست یک بیت و تصحیح نهایی (مثل مورد «زمی لعل کرده به خوناب را») نیز از موارد قابل توجه است.

این موارد و شاید نسخه‌هایی که بعدتر به منصهٔ ظهور برسد، نشان می‌دهد تا پایان طبعی درخور برای شاهنامه راه درازی در پیش است. اگر ویرایش فردوسی را به عوامل مزبور بیفزاییم، شاید حکم تصحیح شاهنامه ممتنع جلوه کند، اما به حکم «ما لایُدرک کله لا یُترَک کله» شاهنامه‌پژوهی به ویژه در زمینهٔ تصحیح تا همیشه ادامه خواهد یافت.

تعارض منافع

تعارض منافع ندارم.

ORCID
Amir Soltan Mohammadi https://orcid.org/0000-0003-2115-6461

منابع

آیدنلو، سجاد. (۱۳۸۶). *نارسیده ترنج* (بیست مقاله و نقد دربارهٔ شاهنامه و ادب حماسی ایران). اصفهان: مانا

_____ . (۱۳۹۳). پیشنهادی برای ضبط تصحیح دو واژه در شاهنامه، *جستارهای ادبی*. (۱۶۸)، دورهٔ ۴۷. ۱۶-۱.

_____ . (۱۳۸۲). ملاحظاتی در باب یادداشت‌های شاهنامه، *نامه ایران باستان*، ۳(۲)، ۷۱-۳۹.

ارداویراف. (۱۳۷۲). *ارداویراف‌نامه*. تحقیق فیلیپ ژینیو. ترجمه و گزارش ژاله آموزگار. تهران: انجمن ایرانشناسی فرانسه.

اسدی توسی، ابونصر علی بن احمد. (۱۳۶۵). *لغت فرس*. تصحیح فتح‌الله مجتبایی و علی‌اشرف صادقی. تهران: خوارزمی.

اوحدی، رکن‌الدین. (۱۳۴۰). *دیوان اوحدی*. به کوشش سعید نفیسی. تهران: امیرکبیر.

اوستا. (۱۳۴۳). *نامهٔ مینوی آیین زرتشت*. گزارش ابراهیم پورداوود. نگارش جلیل دوستخواه. تهران: مروارید.

بنداری، فتح‌بن‌علی. (۱۹۳۲). *الشاهنامه*. تصحیح و توضیح عبدالوهاب عزام. قاهره: دارالکتب المصریه.

بهار، مهرداد. (۱۳۶۲). *پژوهشی در اساطیر ایران*. تهران: توس.

جرفادقانی، ناصح بن ظفر. (۲۵۳۷). *ترجمهٔ تاریخ یمینی*. تصحیح جعفر شعار . تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

جیحونی، مصطفی. **(۱۳۹۰)**. مبارک فال (نسخهٔ نویافتهٔ سن‌ژوزف). *جستارهای ادبی*؛ ۴۱ (۳-پیوسته ۱۷۴)، ۱۰۰-۶۵.

جوینی، عزیزالله. (۱۳۸۰). *شاهنامه از دستنویس موزهٔ فلورانس*. ج ۳. تهران: دانشگاه تهران.

_____ . (۱۳۸۲). *داستان رستم و سهراب با گزارش و شرح*. تهران: دانشگاه تهران.

حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۸۳). *دیوان*. تصحیح قزوینی به کوشش دکتر خلیل خطیب‌رهبر، تهران: صفی‌علیشاه.

خاقانی، افضل‌الدین. (۱۳۸۸). *دیوان خاقانی شروانی*. تصحیح و مقدمه و تعلیق از ضیاءالدین سجادی، تهران: زوار.

خالقی‌مطلق. جلال. (۱۳۸۹). *یادداشت‌های شاهنامه (بخش یکم)*. تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی

دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۳۶). *لغت نامه*. تهران: مجلس شورا

رحیمی، مصطفی. (۱۳۷۲). تراژدی توانایی و فاجعه توانایی اجتماعی، *گزارش*، (۳۵)، ۱۳۷۲، ۱۸-۱.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۰). *با کاروان حلّه*. تهران: علمی.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۷). *داستان رستم و سهراب از شاهنامه*. تصحیح و توضیح مجتبی مینوی. تهران: زوار.

_____ . (۱۳۸۰). *حماسهٔ رستم و سهراب*. با توضیح و گزارش منصور رستگار فسایی. تهران: جامی.

_____ . (۱۳۸۶). *شاهنامه*. به‌کوشش جلال خالقی‌مطلق. د ۱. تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.

_____ . (۱۳۸۶). *شاهنامه*. به‌کوشش جلال خالقی‌مطلق. د ۲. تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.

_____ . (۱۳۸۶). *شاهنامه*. به‌کوشش جلال خالقی‌مطلق. د ۴. تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.

_____ . (۱۳۸۶). *شاهنامه*. به‌کوشش جلال خالقی‌مطلق. د ۵. تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.

_____ . (۱۳۷۳). *شاهنامه*. نسخهٔ مسکو زیر نظر سعید حمیدیان. ج ۱. تهران: قطره.

_____ . (۱۳۸۹). *شاهنامه*. نسخهٔ سن‌ژوزف. به کوشش ایرج افشار، محمود امیدسالار و نادر مطلبی. تهران: طلایه.

_____ . (۱۳۷۹). *شاهنامه*. تصحیح مصطفی جیحونی. ک ۱. اصفهان: شاهنامه‌پژوهی.

_____ . (۶۱۴). *شاهنامه*. دستنویس کتابخانه ملی فلورانس. شماره ۱۲۱۷.

کزازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۷۹). *نامهٔ باستان*. ج ۲. تهران: سمت.

متینی، جلال. (۱۳۷۷). «دربارهٔ مسألهٔ منابع فردوسی». *ایران‌شناسی*، ۱۰(۲)، ۴۳۰-۴۰۱.

مسلم بن حجاج. (۱۹۷۲). *صحیح مسلم*. شدح النووی. ج ۷. بیروت: دارالاحیاءالتراث العربی.

مختاری، عثمان. (۱۳۹۱). *دیوان*. به اهتمام همایی. چ ۳. تهران: علمی و فرهنگی.

مولوی، جلال‌الدین. (۱۳۶۲). *مثنوی معنوی*. به تصحیح نیکلسون تهران: امیرکبیر.
_____ . (۱۳۸۷). *کلیات شمس*. تصحیح فروزانفر. ج ۱ و ۲. تهران: نگاه.
مینوی، مجتبی. (۱۳۵۴). *فردوسی و شعر او*. تهران: کتابفروشی دهخدا.
منوچهری، ابونجم. (۱۳۹۰). *دیوان*. تصحیح سیدمحمد دبیرسیاقی. تهران: زوار.
ناصر خسرو، ابومعین. (۱۳۸۶). *دیوان*. با مقدمه تقی‌زاده. تهران: نگاه.
نظامی، الیاس بن یوسف. (۱۳۸۸). *خسرو و شیرین*. تصحیح و تحشیه حسن وحید دستگردی. به‌کوشش سعید حمیدیان. تهران: قطره.
نظری، جلیل و مقیمی، افضل. (۱۳۸۴). *داستان‌های پر آب چشم*. تهران: آسیم.

References

Aidenloo, S. (2007). *Narsideh Toranj* (twenty articles and critiques about Shahnameh and Iranian epic literature). Isfahan: Mana. [In Persian]
_____. (2014). A Proposal to Record the Correction of Two Words in Shahnameh. *Literary Essays*. (168). 1-16. [In Persian]
_____. (2002). Notes on Shahnameh Notes. *Ancient Iranian Letter*. 3(2). 39-71. [In Persian]
Ardaviraf. (1992). *Ardavirafnameh*. Research by Philippe Gigno. Translation and report by Jaleh Amoozgar. Tehran: French Iranian Studies Association. [In Persian]
Asadi Tusi, A. N. A. Ibn A. (1986). *Persian Words*. Edited by Fathullah Mojtabaei and Ali Ashraf Sadeghi. Tehran: Kharazmi. . [In Persian]
Avesta. (1684). *The heavenly letter of Zoroastrianism*. Report by Pour Davood. Written by Jalil Dostkhah. Tehran: Morvarid. [In Persian]
Bondari, F. Ibn A. (1943). *Shahnameh*. Correction and Explanation of Abdul Wahab Azzam. Cairo: Egyptian Library. [In Persian]
Bahar, M. (1982). *Research in Iranian Mythology*. Tehran: Toos. [In Persian]
Dehkhoda, A. A. (1967). *Dictionary*. Tehran: Shura Council. [In Persian]
Ferdowsi, A. (2008). *The Story of Rostam and Sohrab from Shahnameh*. Correction and explanation by Mojtaba Minavi. Tehran: Zavar. [In Persian]
_____. (2001). *The Epic of Rostam and Sohrab*. With the explanation and report of Mansour Rastegar Fasaei. Tehran: Jami. [In Persian]
_____. (2007). *Shahnameh*.. By the effort of the glory of the Absolute Creator. B 1. Tehran: Center of the Great Islamic Encyclopedia. [In Persian]
_____. (2007). *Shahnameh*. Book II. By the Efforts of Jalal Khaleghi Motlagh Tehran: The Center of the Great Islamic Encyclopedia. [In Persian]

_____. (2007). *Shahnameh*. By The Effort of the Glory of the Absolute Creator.B 5. Tehran: Center of the Great Islamic Encyclopedia. [In Persian]

_____. (2007). *Shahnameh*. By The Effort of the glory of the Absolute Creator. B 5. Tehran: Center of the Great Islamic Encyclopedia. [In Persian]

_____. (1994). Shahnameh. Moscow Version Under the Supervision of Saeed Hamidian. Vol 1. Tehran: Qatre. [In Persian]

_____. (2010). Shahnameh. A Version of Sennacherib. By the efforts of Iraj Afshar, Mahmoud Omidsalar and Nader Motalebi. Tehran: Talaieh. [In Persian]

_____. (2000). *Shahnameh*. Edited by Mustafa Jeyhuni. B 5. Isfahan: Shahnameh-Research. [In Persian]

_____. (1217). *Shahnameh*. Manuscript of the National Library of Florence. No. 1217. [In Persian]

Gorfadegani, N. ibn M. (1945). *Translation of Yamini History*. Correction of Jafar Shaar. Tehran: Book Translation and Publishing Company. [In Persian]

Hafiz, S. M. (2004). *Divan.* Qazvini Correction by Dr. Khalil Khatib-Rahbar, Tehran: Safia Ali Shah. [In Persian]

Jeyhuni, M. (2011). Mubarak Fal (New Version of Senozhov). *Literary Essays*. 41(3-174) 3. 65-100. [In Persian]

Jovini, A. (2001). *Shahnameh from the Manuscript of the Museum of Florence*. Volume III. Tehran: University of Tehran. [In Persian]

_____. (2002). *The Story of Rostam and Sohrab with Reports and Descriptions*. Tehran: University of Tehran. [In Persian]

Kazazi, M. J. (2000). *Ancient Letter*. Vol II. Tehran: Samat. [In Persian]

Khaqani, A. (2009). *Divan Khaghani Shervani*. Correction, Introduction and Suspension by Zia-ud-Din Sajjadi, Tehran: Zavar . [In Persian]

Khajeghi mothagh , J. (2010). *Shahnameh Notes* (Part One). Tehran: The Great Islamic Encyclopedia Center. [In Persian]

Manouchehri, A. N. (2011). *Poetry Court*. Edited by Seyed Mohammad Dabirsiyaghi. Tehran: Zavar. [In Persian]

Matini, J. (1998). On the Issue of Ferdowsi Resources. *Iranology*. 10(2). 401-430. [In Persian]

Minovi, M. (1975). *Ferdowsi and His Poetry*. Tehran: Dehkhoda Bookstore. [In Persian]

Muslim Ibn Hajjaj. (1972). *Alsahih*. Vol VII. Beirut: Arab Heritage Center. [In Persian]

Mokhtari, O. (2012). *Poetry Court*. By the way. Third edition. Tehran: Scientific and cultural. [In Persian]

Nasser Khosrow, A. M. (2007). *Poetry Court*. With the introduction of Taghizadeh. Tehran: Negah. [In Persian]

Nazari, J. and Moghimi, A. (2005). *Watery Stories*. Tehran: Asim

Nizami, E. bin Y.(2009). *Khosrow and Shirin*. Edited by Hassan Vahid Dastgerdi. By Saeed Hamidian. Tehran: Qatre. [In Persian]

Ouhadi, R. (1961). *General*. By the efforts of Saeed Nafisi. Tehran: Amirkabir. [In Persian]

Rahimi, M. (1993). The Tragedy of Ability and the Catastrophe of Social Ability. *The Report*. (35). 1-18. [In Persian]

Rumi, J. (1982). *Masnavi*. Edited by Nicholson Tehran: Amirkabir. [In Persian]

_____. (2008). *Generalities of Shams*. Correction of Forouzanfar. C 1 and 2Tehran: Negah. [In Persian]

Zarrinkoob, A. H. (1991). *With convoy of Silk*. Tehran: Scientific. [In Persian]