یاری قافیه در پیرایش برخی از بیتهای شاهنامه

جلال خالقی مطلق

روش انتقادی در پیرایش متون را که ما از غرب آموخته‌ایم، در پیرایش متون فارسی نمی‌توان یک‌به‌یک به کار برد، بلکه باید آن را با ویژگیهای خط و زبان و ادب فارسی مطابقت داد؛ باید ناچار نکاتی از آن روش را کاست و نکاتی را بدان افزود. نگارنده در پیرایش *شاهنامه* از آغاز بدین نکته آگاه بود و در مقالات خود و در *یادداشتهای شاهنامه* دربارهٔ جزئیات آن گفتگو کرده است. یکی از راهکارهایی که در پیرایش انتقادی متن *شاهنامه* باید بدان توجه داشت، اهمیت قافیه است. فردوسی با آنکه از جهاتی سختگیری شاعران سبک عراقی را در کاربرد قافیه (و نیز وزن) ندارد و مانند دیگر شاعران سبک خراسانی تسامحاتی در وزن و قافیه روا داشته است، از سوی دیگر و خیلی بیش از شاعران سبک عراقی در کاربرد قافیه از خود سختگیری نشان داده است؛ بدین‌گونه که بارها و بارها در قافیه‌سازی، پیش از حروف اصلی قافیه، یک یا چند حرف دیگر را نیز که از نگاه علم قافیه نیازی به همسانی آنها نیست، به منظور خوش‌آهنگی سخن همسان آورده است. نگارنده در *یادداشتهای شاهنامه* در هر فرصتی بدین نکته اشاره کرده است، از جمله: بخش یکم، ص ۳۳۷/ ب ۱۴۳، ص ۴۲۰/ ب ۳۲۴، ص ۴۲۳/ ب ۳۵۸؛ بخش دوم، ص ۱۵۵/ ب

۲۲۶۱، ص ۱۶۵/ ب ۳۲۴؛ بخش سوم، ص ۲۲۳/ ب ۲۹۱؛ بخش چهارم، ص ۶۹/ ب ۱۷۹۷، ص ۱۴۵/ ب ۲۹۲۱، ص ۲۰۷/ ب ۳۷۸۲. این نُه مورد را نگارنده در یک نگاه سریع به این کتاب یادداشت کرد، ولی مطمئن است که یادآوری او در این باره چه در این کتاب و چه در مقالات دیگر خود و حتی با ذکر مثالهای آن، بیش از اینهاست (برای مثال باز در مقالهٔ «بررسی و ارزیابی دستنویس شاهنامهٔ فلورانس»، *نامهٔ بهارستان*، ش ۱۸ـ۱۹، ۱۳۹۰ش، ص ۲۱۲ـ۲۱۳؛ و با ذکر مثال در مقالهٔ «شاهنامهٔ فردوسی»، *فردوسی و شاهنامه‌سرایی*، تهران، ۱۳۹۰، ص ۱۶۹ـ۱۷۰). ولی با آنکه در بسیار جاها توجه به شیوهٔ قافیه‌پردازی شاعر، در پیرایش برخی بیتها یا دست‌کم قافیهٔ آنها کمک مؤثری است، ولی هیچ‌گاه اعتبار صددرصد ندارد، یعنی شاعر «موضوع» و «فصاحت» را هیچ‌گاه فدای چنین قافیه‌هایی که نگارنده آنها را «قافیهٔ پُر» می‌نامد، نکرده است و از این رو در بهره‌گیری از شیوهٔ قافیه‌سازی شاعر در پیرایش شعر او، باید احتیاط را از دست نداد و چشمی نیز به دو نکتهٔ دیگر داشت، به‌ویژه اینکه گاه کاتبان که برخی از آنها در اینجا نیز با روش شاعر آشنا بوده‌اند، به سبک او در شعر او دست برده‌اند. در زیر نخست منظور خود را با چند مثال روشن‌تر می‌کنم:

گرامی بُد این شهریار جهان بنزد کنارنگ و هم پهلوان

(هشتم، ۳۹۷۶/۳۰۸)

در قافیهٔ نخستین جز دو دستنویس **لن** و **ل۲** دیگر دستنویسها نویسش **جوان** دارند که با آنکه در اینجا نیز قافیهٔ پُر رعایت شده است (نگارنده پُر را در این ارتباط نه به معنی «کامل» در برابر «ناقص»، بلکه به معنی «آکنده، سیر، سرشار» به کار می‌برد)، ولی از نظر موضوعی درست نیست. چون این بیت مربوط به زمان کودتای شیرویه به تحریک و یاری و همکاری درباریان و سران سپاه بر ضد پدرش پرویز است و پرویز در این زمان کمتر از شصت سال نداشت و از این رو نمی‌توان او را **جوان** نامید. در اینجا بیشتر کاتبان به سبب آشنایی با روش قافیه‌سازی شاعر بی‌تأمل در سخن او دست برده‌اند. مثال دیگر:

بیامد به نزد برادر دمان دلش خسته از درد و تیره روان

(هشتم، ۴۳۳/۳۵)

در بیت بالا سخن از گردیه خواهر بهرام چوبین است که با شورش برادر بر ضد هرمزد و پرویز مخالف است. در قافیهٔ نخستین **ق۲** نویسش **نوان** و بیشتر دستنویسهای دیگر و از جمله دستنویس بیروت (ژ) نویسش **دوان** دارند، ولی نگارنده **دمان** را که در چهار دستنویس دیگر آمده است برگزید. چون گردیه که خود زنی است هم جنگجو و هم سیاستمدار، نه می‌دود و نه می‌نود، بلکه خروشان و خشمناک به پیشباز برادر که از نبرد پرویز برگشته است می‌رود تا به کار او اعتراض کند. در اینجا **نوان** و **دوان** هم فاقد فصاحت‌اند و هم در رابطه با گردیه ناحماسی، ولی کاتبان در اینجا نیز به سبب آشنایی با شیوهٔ قافیه‌پردازی شاعر در سخن او دست برده‌اند. و یا در این مثال:

ابا جوشن و خود بسته میان همان تازی اسپان به برگستوان

(هشتم، ۵۱/۳۲۷)

در بیت بالا، قافیهٔ مصراع یکم در همهٔ دستنویسها و نیز در ژ به همین صورت است، مگر در **پ** که و **تیغ گوان** دارد. پیداست که کاتب این دستنویس برای ایجاد قافیهٔ پُر به روش شاعر، در سخن او دست برده است و نه اینکه همهٔ کاتبان دیگر متن را یکسان تغییر داده باشند. و یا باز در این مثال:

چو دستور باشد مرا پهلوان شوم پیش او چون هزبر دمان

(چهارم، ۶۳۵/۴۲)

در قافیهٔ مصراع دوم سه دستنویس ژیان و دوازده دستنویس ما و نیز اکنون ژ نویسش **دمان** دارند و تنها دستنویس فلورانس **دوان** دارد. در اینجا هم منفرد بودن **ف** در یک نویسش (ضبط) ساده و هم عدم فصاحت آن گواه بر الحاقی بودن آن است و علت این دستبرد باز آگاهی کاتب از دلبستگی شاعر به ساختن قوافی پُر است. از این رو ما این نویسش منفرد و ساده و نافصیح را با آنکه در

دستنویس اساس ما آمده است، به زیر خط بردیم، و اگر نبرده بودیم بسیاری از منقّدان بر ما خرده می‌گرفتند و جای آن بود.

از این گونه مثالها که شاعر به علت اولویت موضوع و یا به سبب رعایت فصاحت از کاربرد قافیهٔ پُر چشم پوشیده، ولی کاتبان برای ایجاد قافیهٔ پُر در سخن او دست برده‌اند بسیار است. از سوی دیگر، کاتبان نیز همیشه در این گونه موارد در سخن شاعر دست نبرده‌اند و بیتهای بسیاری نیز هست که قافیه پُر نیست و دگرنوشتی (نسخه‌بدلی) هم ندارد. برای نمونه:

مباشید جز یکدل و یک‌زبان مگویید کز ما که شد بدگمان
(هشتم، ۳۹۲۷/۳۰۵)

چنین گفت شیروی با باغبان که گر زین خداوند گوهرنشان
(هشتم، ۴۰۵۸/۳۱۶)

زمانی نباشی به دل شادمان پر اندیشه داری همیشه روان
(هفتم، ۴۰۲۵/۴۱۷)

دگر کو به درویش بر مهربان بود داد و بی‌رنج و روشن‌روان
(هفتم، ۴۳۳۷/۴۶۶)

و باز برای نمونه تنها در دفتر چهارم: سالیان ـ همان (۱۳۲۶/۸۴)؛ دیدبان ـ پهلوان (۱۵۰۱/۹۵)؛ دیدبان ـ دوان/ دمان (۲۰۸۱/۱۳۵)؛ برگستوان ـ کمان (۱۰۸۷/۲۳۹) و دهها مثال دیگر بدون دگرنوشت.

شاید همهٔ این مثالها را هم نتوان به حساب اولویت موضوع یا فصاحت گذاشت، بلکه مواردی هم باشد که شاعر از قید به کار بردن قافیهٔ پُر درگذشته باشد. ولی تا آنجا که بتوان، باید در نقد سخن شاعری چون فردوسی به سود باریک‌اندیشی او داوری کرد. برای مثال، در بالا در مصراع دوم بیت سوم، شاعر می‌توانست برای رعایت قافیهٔ پُر مثلاً بگوید: همی بگذرانی به زاری زمان. ولی میان «به زاری زمان را گذراندن» تا «روان را همیشه پراندیشه داشتن» تفاوت است، به همان اندازه که

میان «گریستن» و «در فکر بودن» است، هرچند در شعر و به‌ویژه در اشعار فارسی این گونه تفاوتها کمتر دیده می‌شود و در شعر بیشتر شاعران پس از فردوسی وسواس در صنعت جای باریک‌اندیشی را می‌گیرد.

یک دشواری دیگر در یاری گرفتن از شیوهٔ قافیه‌پردازی شاعر در این است که برخی واژه‌ها دارای دو یا سه صورت‌اند. برای مثال: دشتبان/ دشتوان؛ زبان/ زوان/ زفان؛ ساربان/ ساروان و غیره. در این گونه موارد موضوع و فصاحت نقشی ندارد، بلکه مسأله بر سر تحول واجهای زبان فارسی است و اینکه صورت کهن‌تر مربوط به زمان و زبان شاعر چیست. آیا باید برای رعایت شیوهٔ قافیه‌پردازی شاعر گاه این صورت و گاه آن صورت را به کار برد؟ مثلاً: زبان ـ مرزبان/ زوان ـ جوان؛ دشتبان ـ باغبان/ دشتوان ـ روان ...، یعنی کهنگی و اصالت و یکدستی زبان را فدای موسیقی کلام کرد؟ یا برعکس، اگر ثابت شد که شاعر مثلاً همیشه زوان به کار می‌برده، پس در بسیار جاها در قافیه برخلاف تصور ما موسیقی کلام رعایت نشده است.

باری، مثالهای بالا که نگارنده تنها از سه دفتر *شاهنامه* و آن هم با نگاهی زودگذر برگرفت و می‌توان دهها نمونهٔ دیگر بر آن افزود، نشان می‌دهند که هرچند می‌توان از روش قافیه‌سازی شاعر در پیرایش شعر او یاری گرفت، ولی کار بدین آسانی نیست که کسی بنشیند و قوافی کتاب را از نظر بگذارند و بگوید اینجا باید قافیه چنین باشد و آنجا چنان. بلکه کسی که دست بدین کار می‌زند باید با مسائل بی‌شمار متن این کتاب و روش پیرایش انتقادی آشنایی کامل داشته باشد. البته در یک اثر پنجاه‌هزاربیتی که در آن صدها نمونهٔ اصلی و الحاقی از قافیه‌های پُر دیده می‌شود، هر پیراستار کارآشنایی نیز از سهو و خطا بری نیست، به‌ویژه اگر او برای نخستین بار در پیرایش متن این کتاب از این چاره و راهکار یاری گرفته باشد. از این رو نگارنده نیز ناچار در موارد اندک‌شماری دچار سهو گردیده است. نگارنده در پیرایش دوم *شاهنامه* یک بار نیز از این زاویه متن را بررسی و هموار کرده است. البته بر منقّدان جای ایرادی نیست که منتظر اصلاحات بعدی پیراستار

(مصحّح) ننشینند و نظریات خود را منتشر سازند.

در مجلهٔ *آینهٔ میراث* (ش ۵۲، ص ۲۴۲ـ۲۶۲) آقای دکتر وحید عیدگاه طرقبه‌ای در نقدی که با عنوان «تصحیح بیتهایی از شاهنامه به یاری قافیه» نوشته‌اند، به انجام این مهم همت گماشته‌اند. از مقالهٔ ایشان چنین برمی‌آید که ایشان در قوافی *شاهنامهٔ* پیرایش نگارنده و همکاران او، با دقت نگریسته و در ۲۶ مورد جای ایراد دیده‌اند. البته این ۲۶ مورد (که بهتر بود آنها را شماره‌گذاری می‌کردند تا کار بازگشت بدانها آسان‌تر می‌شد) همه مربوط به موضوع قافیهٔ پُر نیست، بلکه هفت مورد آن کلاً مربوط به عیوب قافیه است. نگارنده در زیر چند مورد اندک از نقد ایشان را که به نظر او درست‌اند (و در پیرایش دوم هیچ‌یک از آنها از چشم نگارنده دور نمانده‌اند) کنار می‌گذارم و تنها به مواردی می‌پردازم که در درستی نظر ایشان تردید دارم. پیش از آن نکته‌ای را عرض کنم و آن اینکه نمی‌دانم چرا از منقّد ارجمند که کتاب *یادداشتهای شاهنامه* را خوانده و توجه مکرّر مرا به موضوع قافیهٔ پُر در *شاهنامه* و اهمیت آن را در پیرایش قوافی این کتاب دیده‌اند، این انتظار بی‌جا را داشتم که در آغاز مقالهٔ خود بدین مطلب اشاره‌ای هرچند کوتاه می‌کردند و سپس می‌نوشتند که موارد اندکی (که از اندک ایشان نیز اندک‌تر است) باقی مانده که اکنون منقّد ارجمند آنها را یادآوری می‌کنند. بلکه به این موضوع تنها یک بار در میانهٔ مقالهٔ خود و آن‌هم در جایی که نظر مرا درست ندانسته‌اند به اشاره‌ای در حاشیه بسنده کرده‌اند.

۱. در متن ما آمده است:

ز بربر بیامد [افراسیاب] سوی خوزیان یکی لشکری پیکر از رومیان

(دوم، ۳۲۵/۹۲)

در مصراع نخستین خوزیان پیرایش سنجشی (تصحیح قیاسی) نگارنده است. در دستنویسهای اساس پیرایش ما سوریان، سوزیان و تازیان آمده است. از سوی دیگر، نام این سرزمین (هر نامی که داشته باشد) در شش و هفت بیت پایین‌تر باز آمده است:

بشد [افراسیاب] تیز با لشکر خوزیان بر آن سود جستن سر آمد زیان
روشنِ زمانه چو زان‌گونه دید ز خوزان سوی شهر توران کشید

در مصراع یکم بیت نخستین دگرنوشتهای سوریان، سوزیان، عوریان و غوریان داریم، ولی در اینجا نویسش ما نیز در دو دستنویس آمده است. در مصراع دوم بیت دوم، دستنویسهای ما آنجا، غوران، ایران، گریزان دارند و ما متن را به پیروی از ترجمهٔ بنداری از این دو بیت که خوزستان دارد به خوزیان پیرایش کردیم. بدین‌ترتیب ما در پیرایش یک نام واحد که در دستنویسهای ما سخت دچار گشتگی شده است، نویسش بنداری را که کهن‌ترین گواه ماست و آن را در یک محل دو دستنویس دیگر نیز تأیید می‌کنند، در هر سه جا به متن بردیم. دستنویس فلورانس در اینجا هیچ‌یک از این سه بیت را ندارد و این خود اهمیت نویسش بنداری را در پیرایش این نام بالا می‌برد. و اما مصراع دوم بیت مورد گفتگو: یکی لشکری پیکر از رومیان، به پیروی از دستنویس کاما برگزیده شده است. در دستنویسهای دیگر ما و نیز در ژ آمده است: یکی لشکری بیکران و میان (و: در میان). سواد نگارنده برای دریافتن معنی لشکر بیکران قد می‌دهد، ولی از دریافت معنی لشکر بی‌میان عاجزم. همچنین اگر به پیروی از دستنویس و آن را در میان بخوانیم معنی چندان بهتری به دست نمی‌دهد. به گمان نگارنده هر دو نویسش گشتهٔ پیکر از رومیان است که در دستنویس کاما آمده است و نه برعکس. نگارنده خوب به یاد دارد که بر سر پیرایش این سه بیت ساعتها وقت گذراند. ولی اگر در آن زمان می‌دانست که روزی جوانی بیاید گشاده‌دهان و مشکل ما را به گوشهٔ چشمی بگشاید، بیهوده این‌همه وقت صرف این کار نمی‌کرد. و این است نظر جناب منقّد: «قافیه اشکال دارد؛ زیرا ان جمع در آن تکرار شده است و خوزی با رومی به دلیل نداشتن روی قافیه نمی‌شود. صورت کنونی بیت با این قافیه‌ها در هیچ دستنویسی دیده نمی‌شود و در همهٔ دستنویسها به اضافهٔ ژ قافیه درست است و آنچه اکنون دیده می‌شود چیزی نیست جز دستاورد تصحیح قیاسی نابه‌جای مصحّح. در همهٔ دستنویسها قافیهٔ مصراع دوم میان است که با قافیهٔ

مصراع نخست هماوایی لازم برای قافیه شدن را دارد و کمی بیش از اندازهٔ لازم هم در آن رعایت شده است. قافیهٔ نخست در اغلب دستنویسها **سوریان** است. پس بیت را باید این گونه پیراست: ز بربر بیامد سوی سوریان // یکی لشکری بی کران و میان.» نخست اینکه قافیه هیچ اشکالی ندارد و **خوزیان** در اینجا و در دو جای دیگر نام محل است و نه جمع خوزی. دوم اینکه مصراع دوم تصحیح قیاسی نیست، بلکه برگرفته از دستنویس **کاما** است و آن را نویسش **بیکران رومیان** در حاشیهٔ *ظفرنامه* (ج ۱، ص ۲۰۱) نیز تأیید می‌کند و این نویسش اخیر مرحلهٔ میانی فساد ضبط است. سوم اینکه ایشان خوب بود عبارت **لشکری بی‌میان** را برای نگارنده و امثال او معنی می‌کردند. چهارم اینکه در پیرایش انتقادی متن، بسیار پیش می‌آید که باید بیتی را با توجه به بیتهای دیگر پیراست. در اینجا نیز نمی‌توان یک نام واحد را که در فاصلهٔ هشت بیت سه بار در سه بیت آمده است متفاوت از یکدیگر و بدون توجه به نویسش بنداری که دو دستنویس دیگر نیز آن را تأیید می‌کنند پیرایش کرد.

۲. در متن نگارنده آمده است:

نبرد کسی جوید اندر جهان که از ابر باد آرد ایدر دمان

(دوم، ۵۷۸/۱۶۴)

و ایشان در نقد آن نوشته‌اند: «**جهان نمی‌تواند با دمان قافیه** شود، زیرا تنها **ان** در آن دو مشترک است...» و سپس **دمان** را به **نهان** پیراسته و نوشته‌اند: «**با این نویسش قافیه** به سامان می‌آید و معنا نیز دچار اشکال نمی‌شود» (ص ۲۴۸). از قرار ایشان معتقدند که شاعر همیشه قوافی پُر به کار برده است و یا به گفتهٔ ایشان «اعنات» را همیشه رعایت کرده است، وگرنه هیچ ایرادی بر قافیه شدن **جهان با دمان** نیست. ولی ما در آغاز این گفتار، با چند مثال نشان دادیم که برخلاف تصور ایشان شاعر در بسیار جاها قافیه را عادی به کار برده است و به‌ویژه موضوع و فصاحت را فدای آهنگ کلام نکرده است. در بیت بالا نیز به پیروی از پیشنهاد ایشان، نه تنها فصاحت و بیان حماسی، بلکه کل معنی فدای

«اعنات» شده است، مگر اینکه نگارنده باز در اینجا نیز معنی عبارت **نهان آوردن باد از ابر** را مانند عبارت **لشکری بی‌میان** درنمی‌یابد. منقّد ارجمند توجه بفرمایند که پهلوانان *شاهنامه* نبرد می‌کنند و نه قایم‌موشک‌بازی.

۳. در متن ما آمده است:

گرفتش به چپ گردن و راست ران برآورد و زد بر زمین ناگهان

(چهارم، ۶۷۷/۲۱۴)

ایشان در نقد این بیت نوشته‌اند: «**ران/ ناگهان** نمی‌تواند قافیهٔ مناسبی برای *شاهنامه* باشد.» و سپس بیت بالا را بدین گونه پیراسته‌اند: گرفتش به چپ گردن و راست پشت // برآورد و زد بر زمینش درشت (ص ۲۴۸). در *شاهنامه* واژهٔ **ناگهان** فراوان به معنی «فوراً» نیز به کار رفته است. فقط برای نمونه:

کمربند بگرفت و از پشت زین برآورد و زد ناگهان بر زمین

(دوم، ۱۶۷/۳۹۰)

در بیت مورد گفتگوی ما نیز آنچه ایشان پیشنهاد کرده‌اند چیزی جز دستبرد برخی از کاتبان برای آسان‌سازی بیت نیست، چنانکه مثلاً در همان بیتی نیز که در بالا گواه آوردم، یکی از کاتبان در متن دست برده و **بزد ناگهان** را به **آسان بزد** تغییر داده است. در پیشنهاد ایشان، هم نویسش دشوارتر و هم فصاحت فدای قافیه شده است. عبارت **بزد بر زمینش درشت** مانند **نهان آوردن باد از ابر** و **لشکری بی‌میان** سخنی سست است. البته دکتر در ادبیات فارسی از دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران بی‌تردید این نکات را می‌داند، ولی گویا هوش و گوش سپردن ایشان به «آهنگ اعنات» سبب شده است که لحظه‌ای این نکات را فراموش کنند. ضمناً کشتی‌گیران هنگام از زمین بلند کردن حریف پا/ ران و گردن او را می‌گیرند و نه پشت و گردن او را، مگر اینکه حریف بسیار کمرباریک باشد و با چنین حریفی قاعدتاً کشتی نمی‌گیرند و اگر بگیرند بسیار با ملایمت رفتار می‌کنند و به هر روی جای توصیف چنین کشتیهای نرم در شعر نظامی است و نه فردوسی.

۴. در متن ما آمده است:

[کنون کار بهرام بهرامیان بگویم تو بشنو به جان و روان]

(ششم، ۲۷/۲۷۱)

نگارنده در پیرایش دوم خود این بیت و دو بیت پیش از آن را از متن بیرون گذاشته است. با وجود تردید پیرایشگر در اصالت بیت بالا، منقّد ارجمند لازم دیده‌اند دربارهٔ قافیهٔ آن بحث کنند. بسیار خوب. ولی آنچه می‌بایست نظر ایشان را به خود جلب می‌کرد این بود که مصراع دوم این بیت در یکی از دستنویسها چنین است: بگویم تو بشنو به سود و زیان. و این نشان می‌دهد که برخی از کاتبان نیز مانند ایشان با شیوهٔ قافیه‌سازی شاعر آشنا نبوده‌اند. حقیقت این است که برخی از این قافیه‌ها از «طبع قافیه‌سنج فردوسی» نیست و از این رو «اعنات» را نباید یک اصل قاطع گرفت، بلکه باید به جزئیات دیگر نیز نظر داشت که ایشان بدان توجه کافی نداشته‌اند.

۵. در متن ما آمده است:

یکی مرد بود از نژاد کیان هم از تخمهٔ نامور قیصران

(ششم، ۴۷۵/۳۲۷)

ایشان این بیت را به سبب قافیهٔ نامناسب آن و اینکه در بیشتر دستنویسها نیست الحاقی دانسته‌اند (ص ۲۵۰). ولی بدون این بیت متن آشکارا افتادگی دارد. ضمناً اشارهٔ ایشان به اینکه دستنویس بیروت «در تشخیص بیتها یا قطعه‌های الحاقی *شاهنامه* بسیار کارآمد است». نکتهٔ دوم، یعنی تشخیص قطعات الحاقی درست است و هیچ‌یک از قطعاتی که نگارنده به دلایلی الحاقی دانسته بود در این دستنویس نیز نیامده است، ولی در مورد اصالت تک‌بیتها چنین اعتباری را ندارد، زیرا خود در بسیاری از بیتهای الحاقی شریک است و شمار بزرگی نیز بر آنها افزوده است.

۶. در متن ما آمده است:

پر از مهر شاهست ما را روان به زیر اندرون تازی اسپان دمان

(ششم، ۷۸/۳۶۶)

ایشان معتقدند که در مصراع دوم این بیت باید **دمان** را به **دوان** پیراست. نگارنده در پیرایش دوم آن را به **روان** تغییر داده است. در تأیید دلبستگی شاعر به کاربرد قوافی پُر (به شرط آنکه آسیبی به موضوع و فصاحت نخورد) یکی نیز دلبستگی او به کاربرد جناس تام در قافیه است که مثال بسیار دارد و از آن میان یکی نیز قافیه کردن **روان** (جان) با **روان** (روانه) است. گواههای دیگر: چهارم، ۲۱/ ۲۸۹، ۳۳۴/ ۲۵۶۳ و یا: جهان ـ جهان (چهارم، ۳۷۴/ ۲۵۶۳).

۷. در متن ما آمده است:

همه خون من جوید اندر نهان نخستین ز من گشت خسته‌روان

(هفتم، ۱۷۸۱/۶۱۶)

پیشنهاد کرده‌اند که قافیه به **جهان/ نهان** پیراسته گردد (ص ۲۵۴). نگارنده در پیرایش دوم آن را به **نهان/ نهان** پیراسته است. در اینجا نیز شاعر در قافیه جناس تام به کار برده است، مانند روان ـ روان، چنگ ـ چنگ، جهان ـ جهان و غیره.

۸. در متن ما آمده است:

همان هدیه‌ها را که آورده بود اگر بدره و تاج اگر پرده بود

(ششم، ۲۴۴۵/۶۰۲)

ایشان نظر مرا در *یادداشتهای شاهنامه* که **پرده** را بهتر است به **برده** تغییر داد، پذیرفته، ولی نه به این دلیل که **پرده** جزو هدایا نبوده، بلکه از این رو و یا به‌ویژه از این رو که «فردوسی واج **ب** و **و** را نزدیک به هم تلفظ می‌کرده است... و در بیت مورد بحث هم برای افزون ساختن واجهای مشترک، خواسته است واو **آورد** را با بای **برده** مشترک و هم‌آواز سازد» (ص ۲۵۲). در اینجا شاهباز خیال پژوهنده تا فراسوی کهکشان پرواز کرده است. در این بیت **پرده** برای هدیه مناسب نیست و **برده** مناسب است که با بدره نیز جناس قلب ساخته است. همین و بس!

۹. در متن ما آمده است:

چو گردوی و شاپور و چون اندیان سپهدار ارمینیه رادمان

(هشتم، ۷۵/۹)

ایشان پیشنهاد کرده‌اند که در مصراع دوم باید قافیه را به **داریان** پیرایش کرد. فردوسی ممکن است به نیاز وزن، چه در محل قافیه و چه بیرون از آن نامی را کوتاه و بلند و یا اجزای آن را پس و پیش کند، ولی گمان نمی‌رود که صرفاً به خاطر کاربرد قافیهٔ پُر دست به چنین کاری زند، زیرا چنانکه دیدیم کاربرد چنین قوافی به هیچ روی هدف اصلی او نیست. از این رو در مواردی که اصلِ تاریخیِ یک نام، چه از جای دیگری از کتاب و چه از راه مآخذ دیگر بر ما روشن نیست، باید نویسش بنداری یا دستنویس اساس و یا اکثریت دستنویسها را ملاک قرار داد و البته قافیه نیز نباید غلط باشد، ولی شرط پُر بودن آن در چنین جایی اصلاً مطرح نیست. و اما نامی که در بیت بالا آمده است، نه در جای دیگری در کتاب آمده است، نه در بنداری، نه در مآخذ دیگر، و دستنویسها نیز یک به یک و دو به دو نویسش دیگری دارند. در چنین شرایطی برای پیراستار هیچ راهی جز پیروی از دستنویس اساس، یعنی در اینجا **ل** باقی نبود. در پیرایش دوم که نگارنده از یکسو از نویسشهای یگانهٔ **ل** دوری جسته و از سوی دیگر از دستنویس نویافتهٔ بیروت نیز بهره گرفته است، نویسش **داریان** را که دو دستنویس دیگر نیز آن را تأیید می‌کنند به متن پذیرفت. بدین ترتیب نگارنده در پیرایش دوم **داریان** را برگزیده‌ام، ولی نه به پیروی از شیوهٔ ساده‌انگارانهٔ ایشان. گذشته از این، هیچ تضمینی هم در درستی آن نیست و ما نمی‌دانیم که **داریان** درست است یا **رادمان، دارمان، دادیان**، رازیان، بارمان، در میان. اصلاً چرا ایشان نویسش **دادیان** را که به قافیهٔ نخستین باز کمی نزدیک‌تر است برنگزیده‌اند؟

۱۰. در متن ما آمده است:

شنیدی همانا که بر سوفزای چه آمد ز پیروز ناپاک‌رای

(هشتم، ۱۶۴۵/۱۲۵)

نام **سوفزا**/ **سوفرا** در مجموع ۳۶ بار در *شاهنامه* آمده است. از این تعداد ۳۴ بار

در دفتر هفتم که ما همه جا آن را **سوفرا**/ **سوفرای** ثبت کرده‌ایم. هنگام پیرایش دفتر هشتم، نگارنده با توجه به اینکه در ترجمهٔ بنداری همه‌جا و در *تاریخ بلعمی* و *مجمل‌التواریخ* یک بار از دو بار **سوفزای** آمده است (← *یادداشتهای شاهنامه*، بخش ۴، ص ۶۱) و در *شاهنامه* نیز همیشه چند تا از دستنویسها همین نویسش را دارند و قاعدتاً تحریف حرف ز به ر محتمل‌تر از عکس آن است، دو بار این نام را که در دفتر هشتم آمده بود **سوفزای** ثبت کرد و شاید این کار درست نبود، چون به یکدست بودن متن آسیب می‌زند. اکنون منقّد ما معتقدند که چون این نام پیش از این ده بار با واژه‌های انجامیده به **ـرای** قافیه شده است، پس به پیروی از شیوهٔ قافیه‌سنجی شاعر باید در متن **سوفرای** بیاید. در حالی که شاعر این نام را کمابیش بیست بار با واژه‌های دیگری چون **آزمای**، **پای**، **رهنمای**، **کدخدای** و به‌ویژه **جای** قافیه کرده است و با توجه به کثرت کاررفت **سوفزای** در دستنویسهای *شاهنامه* و متون دیگر، ما اصلاً نمی‌توانیم به یقین بگوییم که شاعر کدام صورت را به کار برده است.

۱۱. در متن ما آمده است:

بپیمود بالای کار و به رَش کم آورد کار از رسن هشت اَرَش

(هشتم، ۳۷۶۰/۲۹۲)

داستان از این قرار است که معمار رومی پس از آنکه دیوار کاخ مداین را می‌سازد، ارتفاع دیوار را اندازه می‌گیرد و سپس پیش از آنکه بر سر دیوار طاق زند، شبانه می‌گریزد تا پرویز در ادامهٔ کار شتاب نکند و دیوار اُفت خود را بکند. او سپس پس از گذشت سه سال ظاهر می‌گردد و ارتفاع دیوار را دوباره اندازه می‌گیرد و نشان می‌دهد که دیوار، چنانکه در بیت بالا آمده است، هشت ارش اُفت کرده است. بنابراین در بیت بالا سخن از اندازه گرفتن ارتفاع دیوار است. ولی منقّد ما معتقد است که چون رش را نمی‌توان با ارش قافیه کرد، پس در مصراع نخستین باید **بَرَش** خواند (ص ۲۶۰). نخست اینکه در اینجا چه به رش بخوانیم و چه **بَرَش** با موضوع «اعنات» ایشان ارتباطی ندارد و در حقیقت یک‌سوم از ۲۶ مثال ایشان

از موضوع اصلی بیرون و بیشتر برای صفحه پُر کردن است. دیگر اینکه ایشان ننوشته‌اند که اگر بَرَش بخوانیم، معنی بیت درست است و من آن را درنیافته‌ام؟ و یا باید در اینجا بَرَش را لفظی زائد و حشو بگیریم؟ چون تنها ذکر نادرستی قافیه و آن هم در جایی که خود نگارنده در *یادداشتهای شاهنامه* بدان اشاره کرده‌ام، مشکلی را نمی‌گشاید و تذکر آن نیز به‌کلی زائد است. گذشته از این، همان‌گونه که در آغاز این مقاله نوشتم، شاعر اگرچه از یک سو گرایش به کاربرد قوافی پُر دارد، ولی از سوی دیگر، آسان‌گیری در کاربرد قافیه را نیز روا داشته است. برخی از عیوب قافیه را می‌توان به حساب دستبرد کاتبان گذاشت و برخی را نیز با اعتقاد به دو خوانش شاعر از یک واژه رفع کرد. ولی به هر حال باز مثالهایی برای نشان دادن نقص قافیه باقی می‌ماند. در هر حال ایشان در اینجا هنگام کمانی کردن ابروی نگار، تیر را در چشم شهلای او نشانده‌اند.

۱۲. در متن ما آمده است:

چو هم‌پشت باشید اگر هم‌زوان تن کوه برکندن از بُن توان

(هشتم، ۳۹۱۴/۳۰۴)

انتظار می‌رفت که این بیت که در آن شیوهٔ قافیه‌سنجی شاعر رعایت شده است، منقّد ما را خرسند و خشنود سازد؛ ولی خیر. ایشان در اینجا معتقدند که در مصراع نخستین زبان درست است (ص ۲۶۰). چون واج ب به و نزدیک است، یعنی همان کشفی که پیش از این از آن پرده‌برداری کرده بودند و ما در بالا زیر شمارهٔ ۸ از آن سخن گفتیم. گیریم که واج ب به و نزدیک باشد، ولی آیا از واج و به و هم نزدیک‌تر است؟ گیریم دوست منقّد به منقّد خیلی شباهت داشته باشد، ولی آیا از خود ایشان هم به ایشان شبیه‌تر است؟ برای آگاهی منقّد ارجمند عرض کنم که با آنکه در *شاهنامه* امکان کاررفت زبان نیز هست، ولی این صورت کلاً گشتهٔ زوان است. در *شاهنامه* هزاران بار هجای وَر و بَر با هجاهای بر، پر، تر... و همین گونه تا پایان الفبا، در محل قافیه افتاده‌اند. از این رو، ده‌ها بار نیز ممکن است این دو هجا (یعنی ور، بر) با هم قافیه شده باشند. همچنین در مورد هجای وا و با. از این

حقیقت نتیجه گرفتن که شاعر واج **و** و **ب** را به سبب نزدیکی تلفظ آنها قافیه کرده است، هیچ پایهٔ منطقی و زبانشناسی و فونولوژی ندارد. گذشته از این تلفظ دو واجِ انسدادی و لبیِ **ب** و **پ** که تنها تفاوت آنها در این است که نخستین آوایی و دومین بی‌آواست، به هم نزدیک‌ترند تا تلفظ واجِ سایشی و لب و دندانیِ **و** به **ب**. منقّد ارجمند که تا این درجه با تلفظ شاعر آشناست، خوب بود برای ما توصیفی نیز از لب و دندان شاعر می‌کردند.

۱۳ـ۱۶. چند جا در متن ما قافیه‌هایی در چاپ یا بر اثر سهو قلم، نادرست درآمده است، از جمله قافیه شدنِ بسی ـ بسی (پنجم، ۵۵۹/۱۴۶)؛ نهاد ـ آب (ششم، ۷۱۵/۵۴)؛ برش‌ـپیراهنش (ششم، ۵۵۹/۱۷۲)؛ خورد ـ خورد (ششم، ۷۳۹/۴۷۳). این موارد ارتباطی مستقیم با موضوع اصلی بحث ایشان ندارد. با این حال چون موضوع سخن قافیه است، اشاره به عدم قافیه در این بیتها کار نادرستی نیست. چیزی که هست اگر منقّد نگاهی به فهرست نادرستیهای چاپی کتاب در پایان *یادداشتهای شاهنامه* (ص ۴۴۸ـ۴۴۹) و *آویزه‌ای بر یادداشتهای شاهنامه* (ص ۱۴۳، ب ۷۳۹) انداخته بودند، دیگر نیازی به تذکر آن نداشتند.

۱۷ـ۱۹. غیر چهار مورد بالا، سه مورد دیگر نیز هست که با توضیح نگارنده در *یادداشتهای شاهنامه* دیگر موضوع منتفی است. همچون قافیه شدن پرمایگان ـ رایگان؛ روا/ ردا ـ فدا؛ رش ـ ارش.

۲۰. غیر از موارد ۱۳ـ۱۹ توضیح ایشان دربارهٔ این بیت نیز

چن آگاهی آمد به ایرانیان که آن پیلتن را سرآمد زیان

(هفتم ۱۱۲/۶۱)

که در مصراع دوم سر آمد زیان (جدا کردن سر از فعل) درست است (ص ۲۵۳ـ۲۵۴) نیز اکنون زائد است و خوانندگان را به یادداشت نگارنده که در آن گواهی هم ارائه داده شده است ارجاع می‌دهم.[۱]

۱. نک: «در شرح و معنای عبارتی از شاهنامه».

منقّد در آغاز مقالهٔ خود نوشته است: «نگارنده هنگامی که *شاهنامه* را از دیدگاه قافیه‌پردازی بررسی کرد، به بیتهای نسبتاً فراوانی برخورد که در تصحیح آنها اشکالاتی روی داده است.» ای کاش منقّد ما چهارپنجم از مثالهای مقالهٔ خود را کنار می‌گذاشتند و به جایش از آن مثالهای «نسبتاً فراوانی» که قبلاً فراهم آورده بودند، برای ما گزینه‌ای بهتر و بیشتر فراهم می‌کردند.

باری، بنا بر آنچه رفت، روشن می‌گردد که شیوهٔ قافیه‌پردازی شاعر در پیرایش قوافی *شاهنامه* اگرچه شاخصی مهم است، ولی به‌هیچ‌روی اعتبار صددرصد ندارد، بلکه باید گفت: هرگاه در بیتی از این کتاب بتوان قوافی پُر را در درون متن کرد، بدون آنکه از نگاه موضوع و فصاحت بیان و کهنگی زبان آسیبی بر سخن وارد آید، به شیوهٔ شاعر نزدیک‌تر و پیروی از آن واجب است. این روشی است که نگارنده برای نخستین بار در پیرایش *شاهنامه* آگاهانه به کار بست، ولی از میان چندصد نمونه، اندک‌شماری نیز از چشم او و همکاران او به دور ماندند که همگی در پیرایش دوم کتاب اصلاح شده‌اند.

و اما نکته‌ای که مایلم در پایان این مقاله بدان بپردازم و متأسفانه از چشم منقّد ما دور مانده است، این است که فردوسی به آهنگ و نغمهٔ سخن (موسیقی کلام) فقط در میان دو قافیه توجه نداشته است، بلکه نیز میان یک قافیه و واژهٔ پیش از آن، که آن نیز در پیرایش متن کارساز است. برای نمونه تنها به نقل چند مثال از آنچه شاعر با ساختن جناس زائد میان دشخوار و خوار انجام داده است بسنده می‌کنم:

چنین گفت با او یل اسفندیار که کاری گرفتیم دشخوار خوار
(پنجم، ۵۴۷/۳۳۷)

یکی کار بُد خوار، دشخوار گشت ابا کُرد کشور همه یار گشت
(ششم، ۴۷۰/۱۶۶)

کسی را که باشد بر این پایکار اگر گیرد این کار دشخوار خوار
(هفتم، ۱۵۲/۹۹)

به دستور گفت آن زمان شهریار که پیش آمد این کار دشخوار خوار
(هفتم، ۳۲۷/۱۱۲)

به دشمن سپردن ترا دوستار دو کار آیدت پیش دشخوار و خوار
(هفتم، ۳۹۰۳/۴۰۷)

بخواهی مرا زو به جان زینهار نگیری تو این کار دشخوار خوار
(هشتم، ۸۹۱/۶۹)

چو آگاه شد زان سخن شهریار همی داشت آن کار دشخوار خوار
(هشتم، ۳۸۵۸/۳۰۰)

شب تیره افسون نیامد به کار همی آمدش کار دشخوار خوار
(هشتم، ۴۰۲۶/۳۱۲)

و نیز این مثال با همین دو واژه در دو قافیه:

بدانست کان کار دشخوار گشت جهان تیره شد، بخت او خوار گشت
(دوم، ۹۰۵/۲۶۲)

و نیز این مثال با همین دو واژه در میان مصراع:

که کاریست این خوار و دشخوار نیز که بر تخم ساسان پُر آمد قفیز
(هشتم، ۲۴۷۱/۱۸۹)

از میان این ده مثال مواردی هست که تنها یک یا دو دستنویس از پانزده دستنویس اساس پیرایش نویسش **دشخوار** داشته‌اند و بقیه **دشوار** و با این حال همیشه در پیرایش ما، چنانکه در بالا آمد **دشخوار** به متن برده شده است، چه به پیروی از نویسش دشوارتر و چه برای رعایت نغمهٔ سخن. در مقابل، در چاپ مسکو جز در مثال نخستین در نُه مثال دیگر **دشوار** به متن برده شده است، با آنکه همیشه یک، دو و گاه حتی سه تا از پنج دستنویس آنها نویسش بهتر، کهن‌تر و دشوارتر **دشخوار** را داشته‌اند. پرسشی که اکنون نگارنده از منقّد دارد این است که آیا ایشان بدین مثالها و دهها نمونهٔ دیگر توجه نکرده، بلکه قوافی

بیتها را از آغاز تا پایان کتاب رج زده و رفته‌اند؟ پرسش دیگر اینکه آیا ایشان در نقد خود به دیگر چاپها و به‌ویژه به چاپ مسکو نیز نگاهی انداخته‌اند تا تفاوتی که تنها از این بابت میان پیرایش ما و آن چاپها هست دریابند؟ و اگر انداخته‌اند آیا کار چهل‌واند سالهٔ ما استحاق یک اشارهٔ کوتاه را نداشت؟ یک چنین اشاره‌ای نه تنها برای ارج نهادن به کوشش ما، بلکه برای احترام به شخصیت خود ایشان ضروری بود تا خوانندگان ایشان را در شمار چند تن رشک‌پیمای غرض‌نورد که در این سالهای اخیر به قصد کاستن از اعتبار کار ما در هر فرصت در چاپ کم‌اعتبار مسکو دمیده‌اند نگیرند.

منابع

ـ خالقی‌مطلق، جلال، ۱۳۸۹، *یادداشتهای شاهنامه (با اصلاحات و افزوده‌ها)*، تهران، دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.

ـ خالقی‌مطلق، جلال، ۱۳۹۲، «آویزه‌ای بر یادداشتهای شاهنامه»، *یادداشتهای شاهنامه، بخش پیوست*، تهران، دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.

ـ خالقی‌مطلق، جلال، ۱۳۹۲، «در شرح و معنای عبارتی از شاهنامه»، http://haseleowghat.blogfa.com/post/۴۳ .

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی