نگاهی دیگر به خطبهٔ داستان رستم و سهراب

مسعود راستی‌پور*

چکیده

داستان رستم و سهراب تا کنون بارها، چه به‌صورت مستقل و چه به‌همراه متن کامل شاهنامه، تصحیح و نشر شده، اما همچنان تصویر دقیقی از خطبهٔ این داستان به دست داده نشده‌است. موضوع خطبهٔ این داستان، یعنی مرگ، از موضوعات بسیار مورد توجه بوده‌است و این امر موجب شده که کاتبان، خوانندگان و حتی مصححان شاهنامه هر یک انتظاراتی از این خطبه داشته‌باشند و این خطبه بر اساس این انتظارات دچار تغییرات بسیاری، غالباً در شمار ابیات، شود. در این نوشته پس از بررسی تفصیلی یکی از ابیات این خطبه، که در دو چاپ معتبر شاهنامه (خالقی‌مطلق و مسکو) وارد نشده و ضبط و معنی آن تا کنون به‌درستی روشن نشده‌است، می‌کوشیم تصویر دقیقی از آنچه فردوسی در این خطبه گفته‌است به دست دهیم و روابط میان اجزای این خطبه با یکدیگر، با متن داستان و با جهان‌بینی فردوسی، را تبیین کنیم.

کلیدواژه‌ها: شاهنامه، داستان رستم و سهراب، خطبه، تصحیح متن، شتافتن از، کلمات عربی شاهنامه

تاریخ دریافت: ۹۸/۱۲/۲۵ تاریخ پذیرش: ۹۹/۳/۳

* پژوهشگر زبان و ادبیات فارسی/ Rasti.masoud@gmail.com

مقدمه

خطبهٔ داستان رستم و سهراب یکی از بخش‌های پرابهام شاهنامه است که اگرچه مباحثات بسیاری پیرامون آن شکل گرفته، همچنان بخش بزرگی از ابهامات آن بی هیچ شرح و بررسی باقی مانده‌است. تاریک‌ترین نقطهٔ ابهامْ بیتی است که در هیچ یک از دو تصحیح معتبر شاهنامه (خالقی‌مطلق و مسکو) وارد نشده و در پی آن، اختلاف قابل توجهی در شمار ابیات این خطبه در این دو تصحیح به وجود آمده‌است؛ حال آن‌که اختلاف بیشینهٔ دست‌نویس‌ها، در شمار و حتی در کیفیت ضبط ابیات، در این بخش، نسبت به دیگر بخش‌های شاهنامه، اندک است. در واقع خطبهٔ داستان رستم و سهراب صحنهٔ جدال دست‌نویس‌های اساس این دو تصحیح بوده و این امر به بروز اختلاف فاحشی میان دو متن مصحَّح منتهی شده‌است.

آنچه نگاه بسیاری از پژوهشگران را به شاهنامه معطوف ساخت و شاهنامه را در مرکز انظار قرار داد، تصحیح دوران‌ساز جلال خالقی‌مطلق و گفت‌وگوها و حتی مجادلات شکل‌گرفته پیرامون آن بود. خطبهٔ داستان رستم و سهراب در شاهنامهٔ مصحَّح خالقی‌مطلق (۸ جلدی) شامل شش بیت و در تصحیح اخیر همو از داستان رستم و سهراب (فردوسی، ۱۳۹۹) شامل هفت بیت است؛ این در حالی است که دست‌نویس‌های اساس کار او در تصحیح این بخش، در شمار ابیات، از ۵ تا ۲۴ اختلاف دارند (آن‌گونه که گفتیم، و سپس‌تر به‌تفصیل آشکار خواهیم ساخت، این اختلاف حاصل آشفتگی گسترده‌ای نیست و بیشینهٔ دست‌نویس‌ها در چند و چون ابیات توافق چشمگیری دارند). خالقی‌مطلق شمار قابل توجهی از این ابیات را ـ به‌پیروی از دست‌نویس اساس خود ـ الحاقی دانسته و به حاشیه برده و از این روی، این ابیات از نگاه بسیاری از پژوهشگران و خوانندگان شاهنامه دور مانده‌است. در این گفتار برآنیم که با نگاهی دوباره به خطبهٔ داستان رستم و سهراب، نزدیک‌ترین صورت ممکن به سرودهٔ فردوسی را بازسازی کنیم.

دست‌نویس‌ها چه می‌گویند؟

پیش از هر چیز لازم است مستقیماً نگاهی به دست‌نویس‌ها بیندازیم تا بتوانیم بدون تأثیرپذیری از قضاوت مصححان، دربارهٔ ابیات مورد بحث بیندیشیم. متنی که در پی می‌آید صورت خام و اولیهٔ ابیات خطبهٔ داستان رستم و سهراب، چند بیت از پایان داستان پیشین

(برای نمایش کامل جابجایی‌هایی که در ابیات خطبه روی داده) و یکی ـ دو بیت از ابتدای داستان است که بر اساس دست‌نویس‌های اصلی مورد استفادهٔ خالقی‌مطلق (دست‌نویس‌های نگاشته‌شده تا پایان نیمهٔ نخست سدهٔ نهم: ف، ل، س، لن، ق، ق[۲]، لی، پ، و؛ برای آگاهی از مشخصات این دست‌نویس‌ها نک. فردوسی، ۱۳۸۶: ۲/ یازده) تهیه شده و نگارنده اختلافات دست‌نویس‌های کتابخانهٔ سن‌ژوزف (ژ)، سفینهٔ تبریز (ست)، شاهنامهٔ سعدلو (لو) حاشیهٔ ظفرنامه (ظ) و دو دست‌نویس دیگر، یکی محفوظ در کتابخانهٔ موزهٔ دهلی (د) و دیگری محفوظ در کتابخانهٔ نورعثمانیه (ن) را نیز به آنها افزوده‌است[۱] (برای مشخصات تمامی این ۱۶ دست‌نویس نک. کتابنامهٔ همین گفتار). نگارنده ابیات را بدون واسطه از اصل این دست‌نویس‌ها استخراج کرده‌است، و چون تصویری از دست‌نویس **س**[۲]، که از دست‌نویس‌های فرعیِ مورد استفادهٔ خالقی‌مطلق بوده، در اختیار نداشته‌است، با توجه به اهمیت این دست‌نویس، برای نشان دادن اختلافات آن به نسخه‌بدل‌های خالقی‌مطلق اعتماد کرده‌است. آن‌گونه که گفته شد این دست‌نویس در بخش مورد بحث از تصحیح خالقی‌مطلق فرعی بوده، یعنی او اختلافات این دست‌نویس را به‌تمامی به دست نداده‌است. از این روی، از اختلافات این دست‌نویس تنها در بود و نبود ابیات می‌توان استفاده کرد و برای دخالت دادن آن در تشخیص ضبط ابیات باید محتاط‌تر بود. همچنین باید توجه داشت که کاتب سفینهٔ تبریز ابیات این خطبه را گزیده کرده و طبعاً از این دست‌نویس در تعیین برافزودگی ابیات نمی‌توان بهره برد، اما در تعیین اصالت ابیات مؤثر است.

در متن اولیه‌ای که در پی می‌آید هیچ بیتی را از محتوای دست‌نویس‌ها حذف نکرده‌ایم. ضبط هر بیت بر اساس قدیم‌ترین دست‌نویس حاوی آن بیت گزیده شده (بدون توجه به اصالت یا برساخته بودن ضبط) و اختلافات دیگر نسخ در پانویس یاد شده‌است. هر گاه بیتی در دست‌نویسی (در بخش مورد بررسی) نیامده باشد، زیرِ کوتاه‌نوشت آن دست‌نویس خط کشیده‌ایم و هر گاه بیتی در دست‌نویسی، نسبت به ترتیب فعلی ابیات، جابجا بوده‌باشد، کوتاه‌نوشت آن دست‌نویس را بالاتر یا پایین‌تر از خط کرسی آورده‌ایم (بسته به آنکه آن بیت در آن دست‌نویس بالاتر یا پایین‌تر آمده‌باشد). اختلاف دست‌نویس‌ها در ضبط بیت ۹ را در اینجا یاد نکرده‌ایم، زیرا سپس‌تر به‌تفصیل دربارهٔ آن سخن خواهیم گفت.

---

۱. از آقای علی شاپوران بسیار سپاسگزارم که غالب این دستنویس‌ها را در اختیار نگارنده گذاشتند.

۸- ف، ل، ژ، ست، س، لن، ق، س۲، ق۲، لو، ظ، د، ن، لی، پ، و ...چنین است رسم[۱] سرای سپنج
یکی زو تن‌آسان و دیگر به رنج

۷- ف، ل، ژ، ست، س، لن، ق، س۲، ق۲، لو، ظ، د، ن، لی، پ، و برین و بران[۲] روز[۳] هم بگذرد
خردمند مردم چرا غم خورد

۶- ف، ل، ژ، ست، س، لن، ق، س۲، ق۲، لو، ظ، د، ن، لی، پ، و ز سرخاب گویم ازین پس سخن
کنم تازه آن روزگار کهن

۵- ف، ل، ژ، ست، س، لن، ق، س۲، ق۲، لو، ظ، د، ن، لی، پ، و سخن‌ها برین[۴] داستان شد به بن[۵]
چنان کاندرآمد[۶] ز[۷] بالا سخن[۸]

۴- ف، ل، ژ، ست، س، لن، ق، س۲، ق۲، لو، ظ، د، ن، لی، پ، و کنون رزم سهراب[۹] و رستم شنو
دگر را[۱۰] شنیده‌ستی این هم شنو[۱۱]

۳- ف، ل، ژ، ست، س، لن، ق، س۲، ق۲، لو، ظ، د، ن، لی، پ، و یکی داستانست پر آب چشم
دل نازک از رستم آید به خشم

۲- ف، ل، ژ، ست، س، لن، ق، س۲، ق۲، لو، ظ، د، ن، لی، پ، و الا ای برآورده چرخ بلند
به پیری چرا کردی‌ام مستمند

۱- ف، ل، ژ، ست، س، لن، ق، س۲، ق۲، لو، ظ، د، ن، لی، پ، و جوان بودم و بر برم داشتی
به پیری چرا خوار بگذاشتی

---

۱. ژ: کار.
۲. ق۲، ن: برین دیر آن.
۳. پ: نیز.
۴. ل: سخنهای این؛ س، لن، ق۲، لو، لی: بدین.
۵. ن: به تن.
۶. لن، ظ، لی، پ: چنان چون درآمد.
۷. ظ: به.
۸. ل: ز سهراب و رستم سرایم سخن؛ ژ: ب۲۲ پس از این بیت؛ ق: این بیت پس از ب۲۳؛ د، و: ب۲۴ پس از این بیت.
۹. ق: سرخاب.
۱۰. لن، ق، س۲، ق۲، لو، ظ، ن، لی: دگرها؛ پ: گر.
۱۱. س، ق۲: ب۲۲ پس از این بیت.

۱ ف، ل، ژ، ست، س، لن، ق، س۲، ق۲، لو، ظ، د، ن، لی، پ، و
اگر تندبادی برآید ز کنج
به خاک[۱] افکند نارسیده ترنج

۲ ف، ل، ژ، ست، س، لن، ق، س۲، ق۲، لو، ظ، د، ن، لی، پ، و
نه روبه بماند نه درنده شیر
نه بددل بماند نه مرد دلیر

۳ ف، ل، ژ، ست، س، لن، ق، س۲، ق۲، لو، ظ، د، ن، لی، پ، و
ستمکاره[۲] خوانیمش ار[۳] دادگر[٤]
هنرمند[۵] گوییمش[۶] ار[۷] بی‌هنر[۸]

۴ ف، ل، ژ، ست، س، لن، ق، س۲، ق۲، لو، ظ، د، ن، لی، پ، و
اگر مرگ[۹] دادست بیداد چیست
ز داد این همه بانگ و[۱۰] فریاد چیست

۵ ف، ل، ژ، ست، س، لن، ق، س۲، ق۲، لو، ظ، د، ن، لی، پ، و
ازین راز[۱۱] جان تو آگاه نیست
بدین[۱۲] پرده اندر[۱۳] تو را راه نیست

۶ ف، ل، ژ، ست، س، لن، ق، س۲، ق۲، لو، ظ، د، ن، لی، پ، و
همه تا در آز رفته فراز
به کس بر[۱٤] نشد این در[۱۵] راز[۱۶] باز

۷ ف، ل، ژ، ست، س، لن، ق، س۲، ق۲، لو، ظ، د، ن، لی، پ، و
به رفتن مگر بهتر آیدت[۱۷] جای[۱۸]
چو آرام گیری[۱۹] به دیگر سرای

---

۱. ست: نخاک.
۲. لن: ستمکار.
۳. س، ست، لو، و، ظ: از.
٤. ن: بی‌هنر.
۵. ظ: خردمند.
۶. ل، ژ، ست، س، ق، ق۲، لو، لی: دانیمش؛ لن، ظ، ن: خوانیمش.
۷. ست، لو: از.
۸. ن: دادگر.
۹. ن: مرد.
۱۰. لن: – و.
۱۱. ژ: ازین از (آز؟).
۱۲. لن، ق۲: برین؛ ن، پ: وزین.
۱۳. لن، ن، پ: برتر (پ: بر‹تر›).
۱٤. ق، لی، پ: در.
۱۵. ق۲: دل.
۱۶. س، لن، ق، ق۲، لو، ظ، ن، لی، پ: آز.
۱۷. ل، ق، س۲: آیدش؛ لی: مگر بهتر آید به رفتنت.
۱۸. ل: جآ (= جای)؛ س، ق۲: رای.
۱۹. ل: یابد؛ ق، س۲: گیرد؛ لی: گیتی (حرف دوم بی‌نقطه).

۸ ف، ل، ژ، ست، س، لن، ق، س۲، ق۲، لو، ظ، د، ن، لی، پ، و — که داند چنین داستان را یقین
به‌جز دادفرمای دادآفرین

۹ ف، ل، ژ، ست، س، لن، ق، س۲، ق۲، لو، ظ، د، ن، لی، پ، و — نخستین تن از مرگ ببسایدی
دلیر و جوان خاک نبسایدی

۱۰ ف، ل، ژ، ست، س، لن، ق، س۲، ق۲، لو، ظ، د، ن، لی، پ، و — اگر آتشی گاه افروختن
بسوزد عجب نیست از[۱] سوختن

۱۱ ف، ل، ژ، ست، س، لن، ق، س۲، ق۲، لو، ظ، د، ن، لی، پ، و — بسوزد چو در سوزش[۲] آید درست[۳]
چو شاخ نو از بیخ کهنه برست[۴]

۱۲ ف، ل، ژ، ست، س، لن، ق، س۲، ق۲، لو، ظ، د، ن، لی، پ، و — دم مرگ چون آتش[۵] هولناک
ندارد[۶] ز برنا[۷] و فرتوت باک

۱۳ ف، ل، ژ، ست، س، لن، ق، س۲، ق۲، لو، ظ، د، ن، لی، پ، و — جوان را چه باید به گیتی[۸] طرب
که بی[۹]مرگ را هست[۱۰] پیری سبب

۱۴ ف، ل، ژ، ست، س، لن، ق، س۲، ق۲، لو، ظ، د، ن، لی، پ، و — درین[۱۱] جای رفتن نه[۱۲] جای درنگ
بر اسب فنا[۱۳] گر کشد[۱۴] مرگ[۱۵] تنگ

۱. لی: زو.
۲. ظ: سوز.
۳. لو: شود برگ پژمرده و بیخ سست.
۴. ظ، لی: چو (لی: که) شاخ کهن بیخ تر (لی: نو) را نحست (نخست؟).
۵. لو: اگر آتشی.
۶. لی: نگردد.
۷. ق: برناء.
۸. ق۲: به گیتی چه باید؛ لی: نکوتر.
۹. لن: بر؛ ق، ظ: نه.
۱۰. ق۲: راهیست؛ ن، پ: نیست.
۱۱. س، ق۲: بدین؛ ن: دران.
۱۲. ظ، پ: به؛ ن: بی‌نقطه؛ لی: ز.
۱۳. س–پ: قضا.
۱٤. لن، پ: کند.
۱۵. س، ق۲، لو، ظ، ن، لی: مرد.

۱۵ ف، ل، ژ، ست، س، لن، ق، س[۲]، ق[۲]، لو، ظ، د، ن، لی، پ، و
چنان دان که دادست و[۱] بیداد نیست
چو داد آمدش[۲] جای[۳] فریاد نیست

۱۶ ف، ل، ژ، ست، س، لن، ق، س[۲]، ق[۲]، لو، ظ، د، ن، لی، پ، و
جوانی و پیری[٤] به نزدیک مرگ[۵]
یکی دان چو ایدر بدن نیست برگ[٦]

۱۷ ف، ل، ژ، ست، س، لن، ق، س[۲]، ق[۲]، لو، ظ، د، ن، لی، پ، و
چنان دان که گیتی فسوس است و باد
نباشد خردمند اینجای شاد

۱۸ ف، ل، ژ، ست، س، لن، ق، س[۲]، ق[۲]، لو، ظ، د، ن، لی، پ، و
دل از نور[۷] ایمان گر آکنده‌ای[۸]
تو را خامشی[۹] به که تو[۱۰] بنده‌ای[۱۱]

۱۹ ف، ل، ژ، ست، س، لن، ق، س[۲]، ق[۲]، لو، ظ، د، ن، لی، پ، و
پرستش برو پیشه[۱۲] کن[۱۳] با نیاز
همان[۱۴] کار روز پسین را بساز

۲۰ ف، ل، ژ، ست، س، لن، ق، س[۲]، ق[۲]، لو، ظ، د، ن، لی، پ، و
برین[۱۵] کار یزدان تو[۱۶] را راز نیست
اگر جانت با دیو[۱۷] انباز نیست[۱۸]

---

۱. س، ق، ق[۲]، لو، پ: – و.
۲. پ: چو دادست پس.
۳. لن، ظ، ن: بانگ و.
۴. ظ: تیزی.
۵. س، لن، ق، ق[۲]، لو، ظ، ن، لی، پ: به نزد (لو: دست) اجل.
۶. س، لن، ق، ق[۲]، لو، ظ، ن، لی، پ: چو در دین (لی: دین را) نخواهی (لن، پ: نداری) خلل.
۷. پ: گنج.
۸. ست: برآورده‌ء.
۹. ق[۲]: بندگی.
۱۰. ظ: به اگر.
۱۱. لی: که بوینده‌ای؛ ست: این بیت پس از ب۲۱.
۱۲. لن، ن، پ: بر اندیشه؛ ق: برو و پیشه (وزن ندارد).
۱۳. لی: مشو پیش کس.
۱٤. لو، لی: همه.
۱۵. س، لن، ق، ق[۲]، لو، لی: بدین.
۱٦. ن: مرین را به نزدیک.
۱۷. س، لن، لو، ظ، ن، لی: دیو با جانت؛ ق[۲]: آز با جانت.
۱۸. پ (به‌جای این بیت ب۵ را با اندکی تغییر تکرار کرده‌است): مرین راز را نزد تو راه نیست/ درین پرده اندر تو را گاه نیست.

۲۱ ف، ل، ژ، ست، س، لن، ق، س۲، ق۲، لو، ظ، د، ن، لی، پ، و — به[۱] گیتی دران[۲] کوش چون[۳] بگذری / کی انجام[۴] اسلام[۵] با خود بری

۲۲ ف، ل، ژ، ست، س، لن، ق، س۲، ق۲، لو، ظ، د، ن، لی، پ، و — کنون رزم سهراب[۶] رانم[۷] نخست[۸] / ازان کین که او[۹] با پدر چون[۱۰] بجست

۲۳ ف، ل، ژ، ست، س، لن، ق، س۲، ق۲، لو، ظ، د، ن، لی، پ، و — تو کردار نیکو و نیکو سخن / پسندیده کن زین سرای کهن

۲۴ ف، ل، ژ، ست، س، لن، ق، س۲، ق۲، لو، ظ، د، ن، لی، پ، و — ازین پس چو عنبر سخن[۱۱] بویمت / ز سهراب و رستم سخن گویمت

۲۵ ف، ل، ژ، ست، س، لن، ق، س۲، ق۲، لو، ظ، د، ن، لی، پ، و — ز گفتار دهقان یکی داستان / بپیوندم[۱۲] از گفتهٔ باستان

۲۶ ف، ل، ژ، ست، س، لن، ق، س۲، ق۲، لو، ظ، د، ن، لی، پ، و — به گفتار دهقان کنون بازگرد / نگر تا چه گوید سراینده مرد

۲۷ ف، ل، ژ، ست، س، لن، ق، س۲، ق۲، لو، ظ، د، ن، لی، پ، و — ز موبد برین گونه داریم[۱۳] یاد / که یک روز رستم هم از[۱۴] بامداد...

---

۱. ست: ز.
۲. س، ظ: بران؛ پ: درین.
۳. ست: اگر.
۴. ست، لن، ق، ق۲، ظ، ن، لی، پ: سرانجام.
۵. ست: کردار؛ ق۲: کاسلام؛ ست: بیت ۱۸ پس از این بیت.
۶. ق: سرخاب؛ ظ: مهراب.
۷. ژ، لن، س۲، ظ، ن، پ: باید؛ س، ق۲، لو، لی: گویم؛ ق: آید.
۸. لن، ق، ق۲، لو، ن: درست.
۹. ق: <او> (وزن ندارد)؛ ق۲: رزم کاو.
۱۰. لی: ازآن گونه کو با پدر رزم؛ ژ: این بیت پس از ب۵-؛ س، ق۲: این بیت پس از ب۴-.
۱۱. د، و: ازین جوی عنبر سمن؛ د، و: این بیت پس از ب۵-.
۱۲. ست: بپیو<ند>م (بی‌نقطه؛ وزن ندارد).
۱۳. ل، س، لن، ق، س۲، ق۲، لو، ظ، د، ن، لی، و: برین (لن، ن، لی، پ: بدین) گونه (پ: <گونه>؛ وزن ندارد) بر داشت.
۱۴. ل، ژ، ظ: رستم یکی روز از؛ ست، س، لن، ق، س۲، ق۲، لو، د، ن، لی، پ، و: رستم برآراست (ق، لی: بیاراست؛ و: برآفراست (برافراشت؟)) از.

اولین نتیجه‌ای که از بررسی ابیات حاصل می‌شود آن است که در اصالت این ابیات (ابیات پیش از خطبه و پس از آغاز داستان، یعنی از بیت ۲۵، موضوع سخن ما نیستند) تردیدی نیست:

۱ - ۳ - ۴ - ۵ - ۷

این نتیجه در صورتی به دست می‌آید که صرفاً ابیاتی را اصیل بدانیم که سه دست‌نویس قدیم‌تر، یعنی **ف**، **ل** و **ژ**، به‌اتفاق اصالت آنها را تأیید می‌کنند و هر بیتی را که این سه دست‌نویس بر سر اصالت آن توافق ندارند کنار بگذاریم. با این حال منطقاً روشن است که هر گاه دو تای این دست‌نویس‌ها اصالت بیتی را تأیید کنند و یکی نه، کفهٔ ترازو به‌سود اصالت آن بیت می‌چربد و احتمال قوی می‌رود که کاتب سومین نسخه، به عللی، بیت را حذف کرده‌باشد.[۱] از این راه می‌توان دانست که اصالت این ابیات کمتر محل تردید است:

۱ - ۳ - ۴ - ۵ - ۷ - ۹ (تنها **ل** ندارد) - ۲۲ (تنها **ف** ندارد)

اکنون، پیش از آنکه بتوانیم دربارهٔ اصالت یا برافزودگی دیگر ابیات اظهار نظر کنیم، باید معنای بیت ۹ را روشن کنیم تا نامشخص بودن ضبط و معنای آن در تعقیب توالی منطقی ابیات خللی ایجاد نکند.

آخرین بیت خطبه (؟)

امیر ارغوان در مقاله‌ای که در شمارهٔ اخیر گزارش میراث منتشر شده‌است (ارغوان، ۱۳۹۷) با بررسی ۲۸ دست‌نویس و منبع مختلف (که ۲ کاشی را نیز شامل است) کوشیده‌است تا ضبط اصیل و معنی بیتی را که به گمان او (بر اساس تصحیح خالقی‌مطلق از داستان رستم و سهراب) آخرین بیت خطبهٔ این داستان است، روشن سازد. او همچنین پیشینهٔ پژوهش دربارهٔ این بیت را گرد آورده و نظر پژوهشگران دیگر را نیز یادآور شده و نقد کرده‌است. ما

---

۱. خالقی‌مطلق نیز این قاعده را ضمناً پذیرفته و از این روست که بیت ۹ را (که تنها **ل** فاقد آن است) اصیل دانسته‌است (نک. فردوسی، ۱۳۹۹: ۱۴۰، یادداشت بیت ۸). اما عملکرد او در این زمینه یکدست نبوده و اصالت بیت ۲۲ را (که تنها **ف** فاقد آن است) مردود دانسته‌است.

این مباحث را در اینجا تکرار نمی‌کنیم و خوانندگان را به مقالهٔ یادشده ارجاع مـی‌دهیم. امـا پیش از بررسی ضبط برگزیدهٔ ارغوان، نمایی از همهٔ ضبط‌های احتمالی بیـت مـورد بررسـی پیش روی خوانندگان می‌نهیم (برای آگاهی از دست‌نویس‌ها و منابع مورد اسـتفادهٔ ارغـوان، که در اینجا کوتاه‌نوشت آنها را ارائه می‌کنیم، نک. ارغـوان، ۱۳۹۷؛ در جـدولی کـه در پـی می‌آید به ترتیب تاریخی دست‌نویس‌ها نظر نداشته‌ایم و کوشیده‌ایم تا ضبط‌ها را بـه‌صـورتی نظم دهیم که ارتباط صورت‌های مختلف با یکدیگر آشکار شود):

ف		تن			بسایدی بساندی بسایدی
ش		دل	از	مرگ	نبساودی
ل[۳]					بستاندی
پ[۴]	نخستین				ستاندی بساندی
ظ، ل[۲]					بستایدی
کا[۱]، کا[۲]					ستایدی
ش[۲]					نستایدی
پ[۲]، پ[۳]					نستاودی
ست					
و	بحستی		ار		
ژ	نخستی				
ل[۲]	دلیر	و	جوان	خاک	بستاندی
ف					نبسایدی
ژ					نپساودی نساودی
کا[۱]، کا[۲]، ش[۲]، ست					نبساودی
پ[۴]					را شایدی
ل[۳]، پ[۲]				مرگ	را سایدی
پ[۳]					بپسایدی
ش					
و					

آن‌گونه که ارغوان نشان داده‌است (همان: ۱۰۹)، دست‌نویس‌ها در چگونگی ضبط این بیت به دو دستهٔ کاملاً مجزا تقسیم می‌شوند که برساخته بودن ضبط دستهٔ دوم آنها (همان‌گونه که پژوهشگران پیشین نیز نمایانده‌اند، نک. خطیبی، ۱۳۹۵: ۵۴۳) روشن است؛ از این روی در اینجا دستهٔ دوم را فرومی‌نهیم و به بررسی ضبط دستهٔ نخست (۱۲ دست‌نویس و ۲ کاشی) می‌پردازیم.

آنچه از جدول بالا دربارهٔ مصراع نخست استنباط می‌شود، آن است که در هر یک از چهار کلمهٔ محل اختلاف (جز «مرگ» که دست‌نویس‌ها در آن توافق دارند) یک ضبطِ منفرد/ کم‌پشتوانه و یک ضبطِ دارای پشتوانهٔ قوی وجود دارد. پیشروِ دست‌نویس‌هایِ حاویِ ضبط‌های کم‌پشتوانه سن‌ژوزف است:

- «نخستی (/ نخستی)» ضبطی کم‌پشتوانه است و به احتمالی نزدیک به یقین برساخته. علت آنکه کاتبی «نخستین» را به «نخستی (/ نخستی)» بدل کرده آن است که میان «نخستین» و «دل» تناسبی نمی‌یافته و نمی‌توانسته دریابد که «نخستین دل...» یعنی چه. در واقع این شخص «نخستین» را صفت شمارشی ترتیبی برایِ «دل» انگاشته و به همین علت مصراع را نادرست دانسته‌است (زیرا مرگ بر تن وارد می‌شود و نمی‌توان تصور کرد که ممکن است بر سر «نخستین دل» چه آورده باشد؛ مگر آنکه دلِ دوستدارِ نخستین میرنده در نظر شاعر بوده‌باشد که در آن صورت هم همچنان مصراع نامفهوم است). آنچه با «دل» تناسب دارد «خسته شدن» است و تصحیف «نخستی» به «نخستین» هم چندان دشوار نمی‌نماید، پس کاتب احتمال داده‌است که صورت اصیل «نخستی دل...» بوده باشد.
- همان شخص، پس از آنکه به‌مقتضای «دل» اولین ضبط کم‌پشتوانه، یعنی «نخستی»، را ایجاد کرده، برای ایجاد معنایی که در ذهن داشته ناچار شده‌است که دومین ضبط کم‌پشتوانه را نیز بسازد: «نخستی دل ار...».[۱]

۱. ارغوان (۱۳۹۷: ۱۱۰) بر آن است که «وجه شرطی افعال هر دو مصراع نشان می‌دهد که در مصراع نخست ضبط "ار" درست است، نه "از"». پس از این نشان خواهیم داد که این افعال شرطی نیستند.

- سرانجام، الزام قافیه موجب برساخته شدن سومین ضبط کم‌پشتوانه شده و در اینجاست که دست‌نویس سن‌ژوزف[۱] از پشتیبانش در بخش‌های پیشین مصراع (یعنی دست‌نویس واتیکان) جدا می‌شود و هر یک به راهی می‌روند:
  - سن‌ژوزف شیوهٔ ویژه‌ای برای به سامان آوردن قافیه در پیش می‌گیرد و حرف پنجمِ کلمهٔ قافیه را به «و» بدل می‌کند: «نخستی دل ار مرگ نستاودی (= نشتاودی)».[۲] از این راه او افزون بر تصحیح قافیه، معنی را نیز به آنچه در نظر داشته گردانده‌است.[۳] از میان دیگر دست‌نویس‌ها، تنها پ[۴] به شیوه‌ای نسبتاً مشابه سن‌ژوزف قافیه را تصحیح کرده (در حالی که برای معنی تمهیدی نیندیشیده بوده‌است). اما کاتب این دست‌نویس نکتهٔ واضحی را فراموش

---

۱. در اینجا برای پرهیز از پیچیده شدن تحلیل و اطالهٔ کلام از برخی جزئیات چشم می‌پوشیم و قدری با توسع سخن می‌گوییم و به‌جای کاتب دستنویس، از خود دستنویس نام می‌بریم. افزون بر این نمی‌توان دانست که این تغییرات در همین نسخه‌های در دسترس ما رخ داده‌است یا در مادرنسخه‌های آنها، و البته این مسأله تأثیر قابل ملاحظه‌ای در نتیجهٔ تحلیل ندارد؛ از این روی ما تحلیلمان را صرفاً بر اساس دستنویس‌های حاضر شکل می‌دهیم.

۲. صورت یادشده (با هر دو ضبط «نستاودی» و «نشتاودی») پیش‌تر به‌عنوان صورت اصیل مصراع نخست پیشنهاد شده (از سوی سعید لیان و سیاوش جعفری) و ارغوان بدان اشاره کرده‌است (نک. ارغوان، ۱۳۹۷: ۱۰۵). همچنین ارغوان خود همین صورت را (با ضبط «نشتاودی») به‌عنوان یکی از صورت‌های محتمل این مصراع در پایان مقالهٔ خویش یاد کرده‌است (نک. همان: ۱۱۱).

۳. اگر مرگ شتاب نیاورد و دلیر و جوان [پیش از موعد/ پیش از آنکه به پیری برسد] نمیرد، دلْ خسته نمی‌شود (نک. همان: ۱۱۱). شرط مضارع و جواب شرط ماضی را قس. «این یک رسولی بکن چون **بازآیی** قضایِ نشابور به تو **دادیم**، آنجا رو» (بیهقی، ۱۳۹۴: ۵۲۹/۱؛ نک. احمدی گیوی، ۱۳۸۰: ۲۷۲؛ به نقل از سبک‌شناسی بهار، ج۱، ص۳۵۴)؛ نیز: «اگر موافق تو نبوذمی و در بند مراضی تو **نیستمی**، پذر را آگاه **کردمی**» (فرائد السلوک: ۵۶۱؛ نک. مقدمهٔ همان کتاب، ص هفتاد و نه). دربارهٔ این‌که آیا ممکن است کاتبی صورت کم‌کاربرد و گویشیِ «شتاویدن/ ستاویدن» را در متن وارد کرده‌باشد یا نه می‌توان به‌تفصیل سخن گفت. در اینجا روشن است که «نستاودی/ نشتاودی» صورتی منفرد (پ۴ «نپساودی» دارد و با این حساب ضبط سن‌ژوزف تقریباً منفرد است) و برساخته است و از این روی پرداختن به پرسش یادشده وجهی ندارد.

کرده‌است: بساویدن/ پساویدن دو معنی ندارد که بشود در قافیهٔ هر دو مصراع نهادش.

- اما آنچه در دست‌نویس واتیکان اتفاق افتاده قدری پیچیده‌تر است. این دست‌نویس از یک سو چارچوب کلمهٔ قافیه، یعنی «سـایدی»، را حفظ کرده، و از سوی دیگر چارچوب یادشده را طوری نقطه‌گذاری کرده که معنی مصراع نخست (که در این نسخه هم باید مشابهِ سن‌ژوزف درمی‌آمد) از دست رفته‌است: «نخستی دل ار مرگ نستایدی». در پیگیری مراحل ایجاد این ضبط، دو احتمال مطرح می‌شود:
  - کاتب همین صورت را معنی‌دار دانسته.
  - در یک مرحله کاتبی معنایی مشابهِ آنچه سن‌ژوزف در نظر داشته برای بیت ساخته (نخستی دل ار مرگ نشتابدی)[1] و در مرحلهٔ بعد کاتب دیگری کوشیده که قافیهٔ بیت را تصحیح کند، اما نتوانسته‌است قافیه و معنی را با هم حفظ کند.

اما ضبط منفرد را فلورانس به دست داده‌است:

- کاتب فلورانس نیز «نخستین» را صفت شمارشی ترتیبی برایِ «دل» در نظر گرفته بوده و در نتیجه معنی مصراع را درنمی‌یافته‌است. او به این نکته پی می‌برد که آنچه می‌میرد «تن» است. در نتیجه ضبط منفردی می‌سازد که گویای این دقیقه باشد: «نخستین تن...». با این حال فلورانس گویا موفق نشده‌است که معنی مورد نظر خود را در بیت بگنجاند (یا اصلاً ادامهٔ بیت معنایی را به ذهنش متبادر نکرده‌است، یا حتی از همین صورت معنایی درمی‌یافته که ما درنمی‌یابیم)، اگرچه مصراع نخست را تقریباً معنی‌دار کرده‌است.[2]

---

۱. ارغوان صورت اخیر (یعنی «نخستی دل ار مرگ نشتابدی») را محتمل‌ترین صورت برای مصراع نخست این بیت می‌داند (نک. همان‌جا).

۲. عزیزالله جوینی با تغییر نقطه‌گذاری کلمات در ضبط فلورانس صورت معنی‌داری ایجاد کرده‌است: نخستین تن ار مرگ پی‌سایدی/ دلیر و جوان خاک نپسایدی (اگر نخستین تن از آدمیان مرگ را در زیر پا لگدمال می‌کرد، و آن ←

به هر تقدیر روشن است که برسازندگان این ضبط‌های منفرد یا کم‌پشتوانه دو نکته را پیش چشم داشته‌اند:

۱. ایجاد تناسب میان دو واژهٔ نخست (یعنی «نخستین» و «دل»)؛

۲. تصحیح قافیه.

نکتهٔ اول روشن می‌کند که در این مصراع، ضبط دشوارتر با ضبط بیشینهٔ دست‌نویس‌ها موافق افتاده‌است و چهار کلمه به‌سادگی روشن می‌شود: «نخستین دل از مرگ...». می‌ماند کلمهٔ قافیه که محل اصلی اختلاف در این مصراع است.

بی‌گمان آخرین کلمهٔ مصراع نخست ترکیبی بوده‌است از «پنج دندانه+ الف+ دندانه+ دال+ یا»، که ۱۰ دست‌نویس و ۲ کاشی آن را، با اختلاف در نقطه‌گذاری، نشان می‌دهند. از این میان، ۷ دست‌نویس و ۲ کاشی (و دست‌نویس سن‌ژوزف هم به‌صورت ضمنی) صورت «سسا» (یعنی «یک دندانه+ سه دندانهٔ س یا ش+ یک دندانه») و سه دست‌نویس صورت «سسا» (یعنی «یک دندانه+ یک دندانه + سه دندانهٔ س یا ش») را نشان می‌دهند. در اینجا نیز باید به ضبط بیشینهٔ دست‌نویس‌ها اعتماد کرد و مصراع را بدین صورت بازساخت: «نخستین دل از مرگ بشتابدی»؛ صورتی که هم معنی‌دار است، هم دشوار است و هم با سبک و زبان فردوسی سازگاری دارد.

در مصراع دوم کار ساده‌تر است و برساخته بودن ضبط‌های «مرگ»، «بستاندی» و «را شایدی (/ را سایدی)» تقریباً روشن است. ضبط صحیح و اصیل این مصراع باید یکی از دو صورت «دلیر و جوان خاک بپسایدی/ بپساودی» باشد.[۱] برای نتیجه‌گیری دقیق‌تر توجه به دو

→

را نابود می‌ساخت، پس از آن، مردان دلیر و جوان، گور را لمس نمی‌کردند و همواره زنده می‌ماندند؛ نک. ارغوان، ۱۳۹۷: ۱۰۵). منفرد بودن ضبط «تن» برساخته بودن ضبط فلورانس را نشان می‌دهد و ما را از بحث درباب دیگر اشکالات این ضبط و معنی بی‌نیاز می‌کند.

۱. همهٔ کسانی که پیش‌تر به تصحیح این بیت پرداخته‌اند یکی از این دو صورت (و غالباً صورت نخست: بپسایدی) را برای مصراع دوم پیشنهاد کرده‌اند. با این حال هیچ یک معنای درست مصراع را درنیافته‌اند (برای اطلاع از آرای پژوهشگران دربارهٔ این مصراع نک. ارغوان، ۱۳۹۷: ۱۰۵-۱۰۶؛ نیز همان: ۱۱۱).

نکته ضروری است:

۱. صورت «پساییدن» در شاهنامه مشکوک است و «پساویدن»[۱] در این متن شواهد اطمینان‌بخش دارد. اظهار نظر قطعی در این موضوع مستلزم تفصیلی است که در این گفتار نمی‌گنجد، اما به‌اختصار می‌توان گفت که شواهد «پساییدن» در شاهنامه یا ضبط‌های منفردی هستند که اصالت آنها محل گمان است یا ضبط‌های اصیلی هستند که احتمال قوی می‌رود «بـ + ساییدن» باشند.

۲. پیش‌تر گفتیم که کاتبان در مصراع نخست کوشیده‌اند که قافیه را به سامان بیاورند و در این جریان دو کاتب «دی» را در پایان مصراع به «ودی» بدل کرده‌اند. تقریباً تمامی صورت‌های پیشنهادی (و شاید به‌یقین بتوان گفت تمامی صورت‌های ممکن) برای این بیت دارای یکی از دو ایراد شایگان یا ایطاء هستند، جز صورت «بستاودی/ بشتاودی - نپساودی»، که پیش‌تر نشان دادیم برساخته و نامعتبر است. واقعیت آن است که قافیهٔ این بیت در اصل هم دچار ایراد بوده و غالب کاتبان نیز، همانند پژوهشگرانی که پیش‌تر کوشیده‌اند این بیت را تصحیح کنند، خواسته‌اند این ایراد را برطرف کنند. کاتبانی که «بپساودی» را به «بپسایدی» (یا به «شایدی») بدل کرده‌اند کوشیده‌اند که قافیه را به سامان بیاورند، اما غالباً معنی را مختل کرده‌اند و برخی حتی موفق به اصلاح قافیه هم نشده‌اند (کاتب فلورانس ظاهراً «ببسایدی» را با «نبسایدی» قافیه کرده‌است).

اما دربارهٔ ایراد قافیهٔ این بیت دو احتمال وجود دارد:

۱. ممکن است که این بیت، مانند برخی ابیات دیگر شاهنامه، دچار ایراد شایگان بوده‌باشد.[۲]

---

۱. چه بن مضارع این فعل «پسای» باشد چه «پساو»، مصدر آن «پسودن» است. در اینجا به‌مسامحه مصدر جعلی را آوردیم تا بتوانیم بن مضارع را در آن نمایش دهیم.

۲. برای مثال نک. فردوسی، ۱۳۸۶: ۱/ ۲۵۶/ ب۱۳۳۳ (رسد- سزد؛ این مورد را می‌توان از شواهد احتمال دوم نیز ←

۲. احتمال دیگر، که از احتمال نخست قوی‌تر است، آن است که فردوسی در اینجا به نزدیکی واجگاه **ب** /b/ و **و** /w/ بسنده کرده‌باشد. این عیب (یعنی تغییر حرف روی و تبدیل آن به حرفی قریب المخرج) را اکفاء می‌خوانند (نک. رازی، ۱۳۶۰: ۲۸۴). نمونهٔ دیگر این عیب در قوافی شاهنامه، در همین داستان و در جایی است که «تهمینه» با «نیمه» قافیه شده‌است (نک. فردوسی، ۱۳۹۹: ۷۸/ بیت ۶۳ و یادداشت آن بیت). این هر دو بیت می‌توانند مؤید یکدیگر باشند و نشان دهند که احتمال وجود این عیب را در شاهنامه نباید نادیده گرفت و ابیات را برای از بین بردن این ایراد نباید دگرگون ساخت.[۱]

با توجه به آنچه گفته‌شد درمی‌یابیم که صورت اصیل بیت این گونه بوده‌است:

نخستین دل از مرگ بشتابدی دلیر و جوان خاک نپساودی

***

«شتابیدن»، آنگاه که با حرف اضافهٔ «از» همراه شود، به‌معنی «با شتاب از چیزی دور شدن» است. این «با شتاب دور شدن» می‌تواند به‌علّت خسته شدن از چیزی باشد یا به‌علّت تنفر از آن، در نتیجه کاربرد این فعل به معانی مجازی «ملول شدن از؛ نفرت گرفتن از» بسیار نزدیک شده‌است. در شاهنامه صورت‌های مرکب این فعل، یعنی «شتاب گرفتن از» و «شتاب آمدن از» بسیار به‌کار رفته‌اند (نک. رواقی، ۱۳۹۰: زیر مداخل)، اما صورت «شتافتن از» بسیار کم‌کاربرد است. تنها شاهدی که نگارنده از صورت اخیر یافته از این قرار است (کیخسرو، آنگاه که از پادشاهی سیر شده‌است و از خدا می‌خواهد که او را از این

→

به‌شمار آورد و انتساب آن به هیچ یک از دو مورد قطعی نیست)؛ همان: ۱/ ۵۲/ ب۱۹۳ (نازی- گشایی؛ ردیف دارد). این اطلاع را مدیون پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد آقای عرفان چوبینهٔ بهروز با عنوان «بررسی قافیه در ده هزار بیت نخست شاهنامه بر اساس هشت دستنویس کهن با رویکرد تصحیح متن» هستم.

۱. ابوالفضل خطیبی در مقاله‌ای به بررسی ضبط **تهمینه/ تهمیمه** پرداخته و صورت دوم، یعنی **تهمیمه**، را در شاهنامه اصیل دانسته‌است (نک. خطیبی، ۱۳۹۸). دلایل ما برای ترجیح ضبط **تهمینه** (یعنی ضبط برگزیدهٔ خالقی‌مطلق) منحصر به قافیه نیست و از راه‌های دیگر نیز می‌توان رجحان این ضبط را نشان داد. با این حال در اینجا مجال پرداختن به این موضوع نیست.

جهان ببرد، در خواب سروش را می‌بیند که به او می‌گوید):

اگـر زیـن جهـان تیـز بشـتافتی　　کنـون آنچـه جسـتی همـه یـافتی

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۳۳۶/۴)

خالقی‌مطلق (۱۳۸۹: دوم/ ۴۲۳) ایـن «شـتافتن از» را بـه‌معنی «گـریختن از» جـایی و «رها کردن آنجا» دانسته‌است؛ با این حال روشن است کـه کیخسـرو از ایـن جهـان ملـول و بیزار شده‌است (یعنی گریزان بودن او از جهان از سر ملالت یا نفرت بوده‌است، نـه تـرس).[۱] اما «شتافتن از» تفاوت کاربردیِ ظریفی با «شتاب گرفتن/ آمدن از» دارد. ایـن تفـاوت را بـا قیاس دو صورت «گریختن از» و «گریز گرفتن از» می‌توان دریافت. اگر گفته شود «فلانی از کار می‌گریزد»، با توجه به شرایط، ممکن است که دو معنی از آن برداشت شود:

۱. اگر به‌طور مطلق بگوییم «فلانی از کار می‌گریزد»، نشان داده‌ایم که فلانـی اصـولاً از کار گریزان است و این ویژگی در او «موجود است»؛

۲. اگر جمله را در شرایط متفاوتی بسازیم، و برای مثال آن را مشروط به شرطی کنیم و بگوییم «اگر به فلانـی سـخت بگیـری از کـار می‌گریـزد»، نشـان داده‌ایـم کـه در صورت ایجاد آن شرایط این ویژگی در فلانی «ایجاد خواهد شد».

اما «گریز گرفتن» در هر دو صورت معنی یکسان می‌دهد، چه مطلقاً بگوییم «فلانـی از

---

۱. قید «تیز» به‌تناسب معنی حقیقی فعل به‌کار رفته‌است. کاربرد مجازی «شتافتن» ظاهراً پـیش از فردوسـی سـابقهٔ طولانی نداشته (و گویا پس از او هم مورد اقبال قرار نگرفته‌اسـت) و محتمـل اسـت کـه در همـان دوره ایجـاد شده‌باشد (رواقی- میرشمسی (۱۳۸۱: ۲۳۷) نمونـه‌ای از کـاربرد «شـتاب گـرفتن» را در دیـوان فرخـی نشـان داده‌اند؛ کاربرد صورت‌های مختلف این فعل در ترجمـه‌ها و تفاسـیر قـرآن وضـعیت پیچیـده‌تری دارد و بایـد به‌صورتی جداگانه ـبا در نظر گرفتن الزامات ترجمهـ بررسی شود)؛ از این روی معانی حقیقی و مجـازی ایـن فعل در زبان فردوسی از یکدیگر کاملاً تفکیک نشده و طبیعی است که او صورت به‌ظاهر مجازی این فعل را با قیدی که متناسبِ صورت حقیقی آن است به‌کار بَرَد. در حقیقت این فعل و مشتقات آن در زبان فردوسی هنـوز مراحل مجازی شدن را به‌تمامی طی نکرده‌است و برای مثال «شتاب گرفتن از» را نبایـد دقیقـاً بـه‌معنی «ملـول شدن از؛ تنفر گرفتن از» دانست (اگرچه در بسیاری موارد «می‌توان»)، بلکه باید آن را «روی‌گردان شدن/ گریـز گرفتن از چیزی (از سر ملالت یا تنفر)» معنی کرد. توضیح این مسأله محتاج تفصیلی است کـه در ایـن گفتـار نمی‌گنجد.

کار گریز می‌گیرد» (جمله ناقص خواهد بود و شنونده خود باید حدس بزند که این ویژگی در چه صورت در فلانی «ایجاد خواهد شد») و چه قید یا شرطی برای جمله در نظر بگیریم و برای مثال بگوییم «فلانی زود از کار گریز می‌گیرد» یا «اگر به فلانی سخت بگیری از کار گریز می‌گیرد»؛ در هر دو صورت «گریز گرفتن» به «ایجاد» آن ویژگی اشاره دارد، نه به «وجود» آن. تفاوت میان «شتابیدن از» و «شتاب گرفتن/ آمدن از» نیز از همین دست است. «شتابیدن از» می‌تواند به هر دو صورت به‌کار رود و هم به «وجودِ شتاب (از سر ملال یا نفرت)» در کسی اشاره کند و هم به «ایجاد» آن، در حالی که «شتاب گرفتن/ آمدن از» تنها به «ایجاد شتاب (از سر ملال یا نفرت)» اشاره می‌کند. در بیت حاضر صورت نخستِ «شتابیدن از» به‌کار رفته‌است: **دل از مرگ گریزان است (از سر نفرت)**.

حاصل آنکه معنی بیت از این قرار است: «**ابتدا دل از مرگ گریزان است** (از سر نفرت) **و [شخصِ] دلیر و جوان خاک را لمس نمی‌کند...**». منطقاً می‌توان «پساویدن خاک» را کنایه از مرگ دانست، اما آگاهی از داستانی که فردوسی در صدد به نظم کشیدن آن است این احتمال را مردود می‌سازد. در نبردِ نخست پشت سهراب به خاک نمی‌رسد (خاک را نمی‌پساود)، بلکه او رستم را به زمین می‌زند. همین جاست که فردوسی بار دیگر صفات «دلیر و جوان» را برای سهراب به‌کار می‌برد (ارغوان به‌کاربرد دوبارهٔ این صفات برای سهراب اشاره کرده‌است؛ ارغوان، ۱۳۹۷: ۱۱۰):

دلیر و جوان سر به گفتار پیر　　بداد و ببود آن سخن جای‌گیر

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۸۳/۲)

در واقع دور نیست که فردوسی این صفات مشابه را به‌عمد در این دو موضع آورده‌باشد تا سرنخی به دست خواننده بدهد که بداند نباید بدان پیروزی نخستین دل ببندد و باید منتظر نبرد سپسین باشد.

روشن است که با صورت و معنی ارائه‌شده از بیت (که بر پایهٔ پیگیری علل ایجاد تغییرات و گزینش صورت دشوارتر به دست داده‌شد)، بیت مورد نظر نمی‌تواند پایان‌بخش خطبهٔ داستان رستم و سهراب باشد. این آگاهی ما را در داوری درباب دیگر ابیات یاری خواهد کرد.

نیمهٔ دوم خطبه

بار دیگر نگاهی می‌اندازیم به‌صورت اولیه‌ای که از ابیات خطبه به دست دادیم. پیش از این دانستیم که اصالت ابیات زیر تقریباً قطعی است:

۱ - ۳ - ۴ - ۵ - ۷ - ۹ (تنها **ل** ندارد) - ۲۲ (تنها **ف** ندارد)

حال با توجه به این‌که بیت ۹ معنی کاملی ندارد و نیازمند بیت/ ابیات دیگری است که معنی‌اش را تکمیل کنند، و نیز با توجه به این‌که بیت ۲۲ تکمیل‌کنندهٔ معنی بیت ۹ نیست، روشن است که اصالت بیت ۹ ایجاب می‌کند که ابیات پس از آن نیز اصیل باشند.[۱] در واقع در تصمیم‌گیری درباب اصالت یا برافزودگی ابیات پس از بیت ۹، دست‌نویس‌های فلورانس و سن‌ژوزف نفیاً نمی‌توانند اثری داشته‌باشند، چرا که کاتبان این دست‌نویس‌ها، آن‌گونه که روشن ساختیم، کوشیده‌اند تا بیت ۹ را آن‌گونه تغییر دهند که پایان‌بخش خطبهٔ این داستان باشد. اما نکتهٔ قابل توجه آن است که دست‌نویس سن‌ژوزف نیز اصالت بیت ۲۲ را (اگرچه از ابیاتِ پس از بیت ۹ است) تأیید می‌کند و این نکته نشان می‌دهد که این دست‌نویس نیز، به‌صورت ضمنی، مؤیّد اصالت ابیات پس از بیت ۹ است. از سوی دیگر خالقی‌مطلق (و دیگر مصححان شاهنامه نیز) اصالت بیت ۶ را (که در **ف** و **ژ** نیامده‌است) پذیرفته‌اند و ما را از استدلال درباب اصالت این بیت بی‌نیاز کرده‌اند. با این حساب می‌توان اصالت ابیات زیر را قطعی دانست:

۱ - ۳ - ۴ - ۵ - ۶- ۷ - ۹ - ۱۲ - ۱۴ - ۱۵ - ۱۶ - ۱۸ - ۲۰ - ۲۱ - ۲۲

خالقی‌مطلق در آخرین تصحیح خود از داستان رستم و سهراب اصالت ابیات ۲۰ و ۲۱ را پذیرفته (بیت ۲۱ را در چنگک نهاده) و دربارهٔ بیت ۲۰ توضیح داده‌است:

---

۱. ممکن است گفته شود «این‌که بیت ۹ پایان‌بخش خطبه نیست تنها وجود یک بیت را پس از آن الزامی می‌کند و لزوماً نشانهٔ آن نیست که همهٔ ابیاتِ پس از آن اصیلند». هرگاه اصالت یکی از ابیاتی که دستنویس‌های فلورانس و سن‌ژوزف آنها را از این خطبه حذف کرده‌اند اثبات شود، این دو دستنویس در رد اصالت دیگر ابیات خطبه از حیّز اعتبار ساقط خواهند شد (روشن است که در تأیید اصالت ابیات همچنان معتبر خواهند بود)، زیرا تمامی آن ابیات **اولاً** مورد تأیید همان دستنویس‌هایی هستند که اصالت آن بیت را تأیید می‌کنند و **ثانیاً** همان عللی که برای حذف آن یک بیت وجود داشته برای حذف آنها هم وجود داشته‌است.

همکاران من، آقایان افشین‌وفایی و فیروزبخش در اصالت این بیت تردید دارند: "بیت ۶ هم مانند بیت ۷ (که در چنگک تردید آمده) در دستنویس‌های **ف**، **ژ**، **ش**[۱]، **ش**[۲]، سفینهٔ تبریز نیامده و همهٔ دستنویس‌هایی که آن را دارند بیشترِ ابیات الحاقی این خطبه را نیز دارند و بیت مورد بحث را هم در اواخر ابیات الحاقی آورده‌اند، نه در این موضع (ترتیب فعلی ابیات ۶ تا ۸ در هیچ دستنویسی وجود ندارد). به‌علاوه، دستنویس‌هایی که بیت «همه تا در آز...» را دارند پس از آن، بیتِ «به رفتن مگر بهتر آیدت...» و بعد هم بیت «نخستین دل از مرگ...» (که در پیوند معنایی با بیت پیش از خود است) را آورده‌اند. مقصود اینکه اگر بیت «بدین کار یزدان...» اصیل بود می‌بایست دنبالهٔ بیت «همه تا در آز...» می‌بود. پس بهتر است بیت ۶ هم مانند بیت ۷ درون چنگک قرار گیرد." به نظر نگارنده اهمیت و درجهٔ اصالت این بیت تا آنجاست که نبودن آن در پنج تا از دستنویس‌های ما قابل اعتناء نیست. و اما اگر آن را پیش از بیت ۸ بیاوریم بی‌معنی است. جای آن باید پس از بیت ۵ باشد؛ چون این بیت عبرتی است که شاعر از مطلب بیت ۵ می‌گیرد و هیچ ارتباط معنایی با بیت‌های ۷ و ۸ ندارد. (فردوسی، ۱۳۹۹: ۱۳۹-۱۴۰)

در واقع خالقی‌مطلق و همکاران او هر یک سویی از حقیقت موضوع را دریافته‌اند. همان‌گونه که خالقی‌مطلق گفته‌است در اصالت این بیت تردیدی نیست و این بیت ادامهٔ منطقی بیت دیگری است؛[۱] با این حال سخن همکاران او، که این بیت را نباید در این موضع آورد، نیز صحیح است. آنچه موجب شده این دو دیدگاهِ درست با یکدیگر دچار تناقض شوند الحاقی پنداشتنِ ابیاتِ پس از «نخستین دل از مرگ...» بوده‌است.

برای روشن ساختن موضوع و نمایش صورت اصیل خطبه، ابتدا صورت تصحیح‌شدهٔ آن را پیش چشم می‌نهیم و سپس به توضیح بعضی اختلافات می‌پردازیم:[۲]

۱ (۱) اگر تندبادی برآید ز کنج * به خاک افکند نارسیده ترنج
۲ (۳) ستمگاره خوانیمش ار دادگر؟ * هنرمند گوییمش ار بی‌هنر؟

---

۱. به‌تعبیر خالقی‌مطلق «عبرتی که شاعر از مطلب بیت ۵ می‌گیرد» (بیت ۵ در تصحیح خالقی‌مطلق برابر با بیت ۶ در متن اولیهٔ ماست: همه تا در آز...). آن‌طور که سپس‌تر خواهیم گفت بیت مورد نظر ادامهٔ منطقیِ بیت «ازین راز جان تو...» است و «همه تا در آز...» موضوعی متفاوت دارد.

۲. در میان دو مصراعِ بیت‌هایی که در تصحیح خالقی‌مطلق آمده‌اند علامت ستاره می‌گذاریم و اختلافات با تصحیح او را با حروف سیاه نشان می‌دهیم. اعدادِ درون کمانک شمارهٔ ابیات را در صورت اولیهٔ خطبه، که بالاتر به دست دادیم، نشان می‌دهد.

۳ (۴) اگر مرگ دادست بیداد چیست؟ * ز داد این همه بانگ و فریاد چیست؟
۴ (۵) ازین راز جان تو آگاه نیست * بدین پرده اندر تو را راه نیست
۵ (۶) همه تا درِ آز رفته فراز * به کس بر نشد این در **آز** باز
۶ (۷) به رفتن مگر بهتر آیدت جای * چو آرام گیری به دیگر سرای
۷ (۹) نخستین تن از مرگ بشتابدی دلیر و جوان خاک نپساودی
۸ (۱۲) دم مرگ چون آتش هولناک ندارد ز برنا و فرتوت باک
۹ (۱۴) درین جای رفتن نه جای درنگ بر اسب قضا گر کشد مرگ تنگ
۱۰ (۱۵) چنان دان که دادست و بیداد نیست چو داد آمدش جای فریاد نیست
۱۱ (۱۶) جوانی و پیری بنزد اجل یکی دان چو در دین نخواهی خلل
۱۲ (۱۸) دل از نور ایمان گر آکنده‌ای تو را خامشی به که تو بنده‌ای
۱۳ (۲۰) بدین کار یزدان تو را راز نیست * اگر **جانت با دیو انباز** نیست
۱۴ (۲۱) به گیتی دران کوش چون بگذری * سرانجام **اسلام با** خود بری
۱۵ (۲۲) کنون رزم سهراب باید نخست ازان کین که او با پدر چون بجست

به نظر می‌رسد سه عامل می‌تواند موجب حذف ابیاتِ پس از بیت «نخستین تن از مرگ...»[1] در برخی دست‌نویس‌ها بوده‌باشد:

۱. معنی‌ای که کاتبان برای بیت حدس زده‌اند (که مشابه همان معانی‌ای بوده که پژوهشگران برای آن تصور کرده‌اند؛ نک. ارغوان، ۱۳۹۷: ۱۰۵، ۱۱۱) پایان‌بخش خطبه است و پس از آن ادامهٔ خطبه ظاهراً رویی ندارد؛
۲. ادامهٔ خطبه آن چیزی نیست که غالب مخاطبان شاهنامه انتظار خواندن آن را، از قول فردوسی و در آغاز یکی از محبوب‌ترین داستان‌های شاهنامه، دارند: خطبه‌ای واعظانه (مانند برخی خطبه‌های دیگر شاهنامه؛ قس. خطبهٔ داستان رفتن گیو به

۱. بیت ۹ در صورت اولیه و بیت ۷ در صورت نهاییِ ما. از این پس تنها به شمارهٔ ابیات در صورت نهایی اشاره می‌کنیم.

ترکستان یا خطبهٔ داستان رستم و اکوان دیو) حاوی برخی کلمات عربی (که در استناد بدانها برای رد اصالت ابیات باید محتاط بود) که چهرهٔ شاعر در بخش دومش با بخش نخست متفاوت است (و چهره‌ای که در بخش اخیر می‌بینیم به هیچ روی ناآشنا نیست و در جاهای دیگر نیز چنین چهره‌ای از فردوسی دیده‌ایم)؛ پرسش‌های فلسفی جای خود را به نصایح ایمانی می‌دهد، حال آنکه آن پرسش‌ها در واقع مقدماتی هستند که فردوسی برای اظهار نظرهای خود چیده‌است.

۳. شیوه‌ای که فردوسی برای بیان دیدگاه خود برگزیده‌است، یعنی طرح پرسش و سپس پاسخ دادن بدان یا طرح یک واقعیّت کلی و سپس تفصیل آن بر اساس عقیدهٔ خود، یک پیامد طبیعی دارد: تکرار موضوعات و به‌تبع آن تکرار برخی کلمات یا عبارات. از این روست که بیت ۱۰ «برساخته» از روی بیت ۳ به نظر می‌رسد و بیت ۱۳ با بیت ۴ مشابه می‌نماید.

دو پرسش اصلیِ این خطبه در ابیات ۱ تا ۳ طرح شده‌است: «مرگ، به‌ویژه مرگ جوانان، داد است یا بیداد؟ و اگر داد است، پس این همه شکوه و زاری از دست او از چه روست؟». این دو پرسش در ابیات ۹ تا ۱۲ پاسخ گفته شده‌است. پس از آن دو پرسش اصلی، در بیت ۴، یک واقعیت کلّی طرح شده‌است: «تو از راز مرگ آگاهی نداری»، و این واقعیّت در بیت ۱۳ به اعتقادات شاعر پیوند خورده و این پرسش مقدّر که «چرا آگاهی نداریم و چگونه باید آگاه شویم؟» پاسخ گفته شده‌است: «اگر جان تو با شیطان شریک نباشد، در این کار خدایی (= چیستی و چرایی مرگ) به کنجکاوی نخواهی پرداخت[۱]». آنچه نگارنده اکنون به‌دقت نمی‌تواند تعیین کند، آن است که بیت ۱۴ ادامهٔ پاسخِ بیت ۴ است (یعنی شاعر پس از آنکه کنجکاوی در کار مرگ را شراکت با شیطان می‌داند خواننده را به پرهیز از این کار و حفظ اسلامِ خود فرامی‌خواند) یا پاسخی به بیت ۵ (در حالی که همه در پی زیاده‌خواهی هستند، تو تنها در پی آن باش که اسلام خود را به‌سلامت به جهان دیگر ببری)؛ به نظر می‌رسد صورت نخست منطقی‌تر باشد.

***

۱. دربارهٔ معنیِ «کسی را به کاری راز بودن» نک. راستی‌پور، ۱۳۹۴: ۹۲.

اما دربارهٔ ابیات خطبه بعضی نکات را باید روشن ساخت:

بیت ۵. نگارنده پیش‌تر در نقدی بر داستان رستم و سهراب پیراستهٔ خالقی‌مطلق، ضبط «در راز» را که گزیدهٔ خالقی‌مطلق است، به دلایلی، مردود دانسته‌بود. یکی از آن دلایل آن بود که «این در راز» را نمی‌توان به «در این راز» برگرداند (راستی‌پور، ۱۳۹۴: ۹۱)، که اکنون این استدلال خود را نادرست می‌داند، زیرا جابجایی صفت اشاره به این صورت نمونه‌های دیگری نیز در شاهنامه دارد.[۱] دکتر خالقی‌مطلق در ویراست اخیر خود از داستان رستم و سهراب در رد پیشنهاد نگارنده گفته‌اند:

> ... اگر در مصراع دوم نیز **درِ آز** بخوانیم، نادرست است. چون **درِ آز** بر هر کس باز است. این **درِ راز** است که بر هر کسی باز نیست و در اینجا سخن از **رازِ مرگ** است، بر هیچ‌کس باز نیست. (فردوسی، ۱۳۹۹: ۱۳۹)

بی‌گمان از آن جهت که همهٔ انسان‌ها می‌توانند در پیِ جستنِ آز برآیند و خواهان رسیدن به زیاده‌خواهی‌های خود باشند، **درِ آز** بر همه کس گشاده است (آن‌گونه که خالقی‌مطلق گفته‌است)، لیکن از آن دید که هیچ کس به آزِ خود نخواهد رسید و زیاده‌خواهی‌های هیچ کس برآورده نخواهد شد، **درِ آز** بر همه کس بسته است (آن‌گونه که مراد نگارنده بوده‌است).

برای تصمیم‌گیری دربارهٔ صورت صحیح این مصراع باید به دو نکته توجه کرد:

۱. ضبط «در راز» را تنها دست‌نویس‌های **ل** و **س**[۲] تأیید می‌کنند و با توجه به ویژگی‌های دست‌نویس‌های شاهنامه (که شرح آنها مجال دیگری می‌طلبد و بسیاری از آنها را خالقی‌مطلق، خود، در خلال مقالات و یادداشت‌های مختلف شرح داده‌است) چنین ضبط‌های کم‌پشتوانه‌ای اصولاً قابل اعتماد نیستند، جز در صورتی که قراین متقن دیگر از آنها پشتیبانی کند. در اینجا تقریباً هیچ قرینه‌ای نمی‌توان یافت که ترجیح «در راز» به «در آز» را نشان دهد،[۲] اما در مقابل از میان بردن تکرار «آز» در بیت و تقویت پیوندی که به

---

۱. از خانم ستایش دشتی از بابت تذکر این نکته بسیار سپاسگزارم.

۲. به‌لحاظ دشواری نمی‌توان ترجیحی میان دو صورت قائل شد؛ تنها می‌توان دانست که «در راز» در «تفسیر ابیات» ایجاد اشکال می‌کند، اگرچه «معنی این بیت» را دچار پیچیدگی نمی‌کند و نگاه کاتبان در تغییر و ساده‌سازی ←

نظر می‌رسد میان این بیت و بیت پیشین باید وجود داشته‌باشد می‌تواند از انگیزه‌های تبدیل «در آز» به «در راز» بوده‌باشد.

۲. ضبط «در راز»، که براثر تصور ارتباطی میان ابیات ۴ و ۵ ایجاد شده،[۱] محور عمودی ابیات را دچار اختلال ساخته‌است.

در توضیح نکتهٔ دوم باید گفت که در شرح این بیت تنی چند از پژوهشگران پیشنهادهایی طرح کرده‌اند. ابوالفضل خطیبی در مقاله‌ای (خطیبی، ۱۳۹۰) این آراء را گرد آورده و به بررسی و نقد آنها پرداخته و در نهایت پیشنهاد خود را طرح کرده‌است. در تمامی گمانه‌زنی‌هایی که خطیبی از پژوهشگران نقل کرده یک نکته مشترک است: «چگونه می‌توان ارتباط این بیت را با بیت پیشین شرح داد؟»، و به بیان دقیق‌تر: «چگونه می‌توان پیوند این بیت با موضوع "راز مرگ" را تبیین کرد؟»؛ حال آنکه باید پرسید «چرا باید قطعی دانست که در این بیت دربارهٔ راز مرگ سخنی گفته شده‌است؟»[۲]، و پاسخ روشن است: ضبط کم‌پشتوانهٔ «در راز».

مجتبی مینوی، آن گونه که خطیبی آورده‌است (همان: ۱۰۳)، به ارتباط «آز» در این بیت با ابیات دیگرِ این داستان اشاره کرده‌است و آن ابیات از این قرار است:

نداند همی مردم از رنج آز یکی دشمنی را ز فرزند باز

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۷۱/۲)

→

ابیات غالباً معطوف به جزء (بیت یا مصراع) است، نه کل. طبعاً سهل‌انگاری در چینش کلمات را (که نگارنده در نقد خود بر داستان رستم و سهراب بدان اشاره کرده بود و اینجا نادرستی آن نکته را یادآور شد) از مقولهٔ دشواری بیت نمی‌توان به‌شمار آورد، زیرا کاتبان اصولاً به سهل‌انگاری‌هایی از این دست حساسیتی نشان نمی‌دهند، بلکه گاه خود موجد آنند.

۱. طبعاً تمامی ابیات این خطبه به‌لحاظ وحدت مضمون نهایی (چیستی و چرایی مرگ) با یکدیگر مرتبطند. در اینجا این گونه پنداشته شده که ابیات ۴ و ۵ از یک جنبه به آن مضمون نهایی پرداخته‌اند، در حالی که در بیت ۵ از زاویهٔ دیگری به آن مضمون نگریسته شده‌است (شاعر نظر نهایی خود دربارهٔ مسألهٔ «راز مرگ» را در بیت ۱۳ بیان می‌کند).

۲. پرسش دربارهٔ امکان این امر نیست، بلکه درباب «لزوم» آن است.

همـه تلخـی از بهـر بیشـی بـود مبـادا کـه بـا آز خویشـی بـود

(همان: ۱۷۹/۲)

با این حال مینوی توضیح دقیقی دربارهٔ معنای بیت نداده‌است (اگرچه اشارهٔ مختصـر او مضمون نهایی بیت را نشان می‌دهد)[۱] و به پیروی از دست‌نویس لندن همان ضـبط «در راز» را در متن نهاده؛ ضبطی که پیوند این بیت را با بیت پیشین به‌درستی برقرار نمی‌کنـد و پیونـد آن با بیت سپسین را می‌گسلد.

فردوسی در بیت پیشین (بیت ۴) سخن خود دربارهٔ راز مـرگ را بـه پایـان رسانده‌اسـت: **جان تو از این راز آگاهی ندارد و تو راهی به این پرده نـداری** (= نمی‌تـوانی از رازهـای پشـت پردهٔ مرگ آگاه شوی). پس از این، سخن گفتن دوبـاره از این‌کـه «همـه خواسـتند ایـن راز را بفهمند و نتوانستند»، اگرچه یکسره ناممکن نیست، اما بی‌وجه است. فردوسی، پس از آنکـه سخن خود دربارهٔ پنهان بودن راز مرگ را به پایان می‌رسـاند (بیـت ۴)، روی دیگـر مسـأله را آشکار می‌سازد: (بیت ۵) [**در این جهان**] **همه در پی حرص و زیـاده‌خواهی رفته‌انـد و هـیچ کس نمی‌تواند به منتهای خواسته‌های خود برسد** (همین آز است که نه‌تنها موجـب می‌شـود زندگان هیچ گاه آرامش نداشته‌باشند و همیشه در تب و تابِ کوشش برای رسیدن بـه چیـزی بیشتر باشند، بلکه موجب درگیری آنان با یکدیگر نیز می‌شود)؛ (بیت ۶) **هنگام مرگ، آنگاه که در جهان دیگر [از تشویش‌ها و دشمنی‌هایی که بر اثر آز ایجاد می‌شود رهـا شـدی و] آرام گرفتی، شاید جای بهتری نصیبت شود.** روشن است که شـاعر از ایـن راه می‌خواهـد نشـان دهد کـه مـرگ یکسـره بـدی و سـیاهی نیسـت و شـاید حتـی زنـدگی پـس از آن از زنـدگی این‌جهانی زیباتر هم باشد (چون مردم دیگر دچار «آز» نیستند)، و این مقدمه‌ای است بـرای ابیات سپسین: «نخستین دل از مرگ بشتابدی...».

بیت ۱۰. پیش‌تر گفتیم که شباهتِ بسیارِ این بیت با بیت ۳ (که موجب می‌شود در نگاه نخست این بیت برساختهٔ کاتبان از روی بیت ۳ به نظر برسد) نتیجهٔ طبیعـی شـیوه‌ای اسـت

---

۱. «گوییا فردوسی این داستان غم‌انگیز را نتیجهٔ کثرت آز مردمان می‌شمارد» (مینوی، ۱۳۶۹: ۱، پانویس؛ بـه‌نقل از خطیبی، ۱۳۹۰: ۱۰۳).

که فردوسی برای بیان دیدگاه خود درباب مرگ برگزیده‌است. اما ممکن است بـه نظـر برسـد که مضمون این بیت با بیت ۳ در تناقض است: فردوسی در آنجـا می‌گویـد «اگـر مـرگ داد است پس دیگر چه چیزی را می‌توان بیداد دانست؟ و اگر داد است چـرا خلقـی از دسـت او به‌فریادند؟» و نشان می‌دهد که خودْ اعتقاد چنـدانی بدانکـه مـرگ داد اسـت نـدارد؛ حـال چگونه می‌گوید «مرگ داد است و وقتی حکم دادگرانه‌ای بر کسی رفت نباید فریاد و شکایت کرد»؟ پاسخ آن است که فردوسـی در بیـت ۳ نظـر خـود را بیـان نمی‌کنـد! آن بیـت نمونـهٔ برجسته‌ای از شیوه‌ایست که فردوسی برای بیان دیدگاه خود برگزیـده: شـاعر ابتـدا بـه جبهـهٔ مخاطب می‌رود و با او هم‌آواز می‌شود که «اگر مرگ داد است دیگر چه چیزی را بایـد بیـداد دانست؟»، تا بتواند مخاطب را با خود همراه کند و چند بیـت جلـوتر دیـدگاه خـود را بـه او ابلاغ کند؛ از این راه خواننده می‌پنـدارد کـه در یـک پرسـش و پاسـخ آزاداندیشـانه پاسـخی منطقی بدو داده شده‌است.

برای آگاهی از نگاه فردوسی به موضوع مـرگ نگـاهی بـه پایـان داسـتان رسـتم و شـغاد سودمند است (نک. فردوسی، ۱۳۸۶: ۴۶۴/۵-۴۶۵). در جریان زاری رودابه برای رسـتم و دیوانه شدن او از گرسنگی، ترجمهٔ روایت ثعالبی چنین است:

> چون رودابد، مادر رستم، در زاری به نهایت جزع رسید، زال را گفت: آیـا در دنیـا چیـزی سخت‌تر و دردناک‌تر از بلایی که بر سر ما آمد هست؟ [زال] گفت: آری، گرسنگی. پـس [رودابد] سوگند خورد که غذا نخورد تا بمیرد. و به نگاهداشـت سـوگند خـود ادامـه داد و کنیزکانش می‌کوشیدند تا چیزی به او بخورانند که توانش از دست نـرود، امـا نمی‌خـورد. پس آنگاه که یک هفته گذشت جنونِ گرسـنگی در او ظـاهر شـد و وارد آشـپزخانه شـد و دستش را به‌سوی قابلمه‌ای که در کناری افتاده‌بود دراز کرد و از اتفاق مار سیاه مـرده‌ای در آن دیگ بود، پس آن را گرفت و به‌سوی دهانش برد. کنیزکـانش بـدو رسـیدند و مـار را از دستش گرفتند و خوراکی بدو دادند که تنش را بهبود بخشـید و عقلـش را بازگردانـد. پـس [رودابد] گفت به خدا که زال راست گفت که گرسـنگی از هـر چیـزی سـخت‌تر اسـت. (نک. ثعالبی، ۱۹۶۳: ۳۸۴-۳۸۵؛ نیز پریش‌روی، ۱۳۹۰: ۲۶۲)

این روایت در شاهنامه دو ویژگی دارد که به احتمـال بسـیار نتیجـهٔ شـیوهٔ داستان‌سـرایی فردوسی و گویای عقیدهٔ خود اوست:

۱. شروع روایت در شاهنامه این‌گونه است که «رودابه به زال می‌گوید در سوگ تهمتن بنال، چرا که از آن گاه که خورشید هست کسی روزی سیاه‌تر از این ندیده‌است»؛

۲. در پایان روایت، رودابه پس از اشاره بدانکه نظر زال درست بوده و گرسنگی از مرگ بدتر است، می‌افزاید که «او (= رستم) رفت و ما هم در پی او می‌رویم و به داد جهان آفرین تن می‌دهیم».

آنچه این احتمال را (که این تفاوت‌ها حاصل مداخلهٔ خود فردوسی باشد) افزایش می‌دهد، یکی آن است که شروع این حکایت در شاهنامه نسبت به آنچه ثعالبی آورده قدری غیرمنطقی می‌نماید (زال در پاسخ این‌که «بنال که روزی سیاه‌تر از این نیست» می‌گوید «غم گرسنگی از این بیشتر است») و احتمالاً این موضوع نتیجهٔ تلاش فردوسی برای تضمین برداشت‌های حکمی خود در حکایت است؛ دیگر آنکه آخرین بیت (که در آن به داد بودن مرگ اشاره شده) نه‌تنها در روایت ثعالبی نیست (که شاید چندان اهمیتی نداشته‌باشد)، بلکه اصولاً ارتباطی هم با حکایت ندارد. در واقع فردوسی مضمون همین بیت از خطبهٔ داستان رستم و سهراب را در آن حکایت نیز گنجانده است: مرگ داد است و به‌خاطر آن نباید زیاده جزع کرد.

بیت ۱۱. برای اندک بودن لغات عربی در شاهنامه سه علت برشمرده‌اند (آیدنلو، ۱۳۹۰: ۱۶۵-۱۶۶): ۱. اندک بودن لغات عربی در زبان فارسیِ رایج در دوران فردوسی؛ ۲. درونمایهٔ ملی شاهنامه که شاعر را به گزینش لغات فارسی گرایش داده‌است؛ ۳. تأثیر زبان منابع شاهنامه (و در این زمینه گفته‌اند که هر گاه منابع شاهنامه مترجَم از عربی بوده‌اند بسامد کلمات عربی در ابیات بیشتر شده‌است). توجه به همین نکات روشن می‌سازد که در جایی که فردوسی منبعی نداشته‌است، زبان او باید نزدیک به زبان طبیعی روزگار او بوده‌باشد، که تعداد لغات عربی آن «نسبتاً کم» بوده‌است (طبیعتاً زبان فردوسی هنگام سرایش شاهنامه نسبت به غالب متون هم‌روزگارش قدری «کم‌عربی‌تر» هم باید بوده‌باشد) و باز اگر سخن او درباب موضوعی دینی باشد، گرایش او به لغات عربی قدری بیشتر

خواهد شد. نهایت این‌که در ابیاتی مانند این بیت (و ابیات ۱۲ و ۱۴ نیز) طبیعی است که بسامد لغات عربی در زبان فردوسی قدری افزایش بیابد.

اما نکتهٔ دیگری که در این‌گونه ابیات محل نظر تواند بود، مسألهٔ «کلمات عربی شاهنامه» است، یعنی کلمات عربی‌ای که در دایرهٔ واژگان فردوسی هستند و او دو یا چند بار آنها را به‌کار برده‌است. این نکته از معیارهایی است که خالقی‌مطلق به‌تکرار برای تأیید یا رد اصالت ابیات و ضبط‌ها از آنها بهره برده‌است (برای مثال نک. خالقی‌مطلق، ۱۳۹۰: ۳۷۸، ۴۲۶، ۴۳۴ و...). بی‌گمان استفاده از این معیار برای اثبات امکان به‌کار رفتن کلمه‌ای در شاهنامه منطقی است، اما سوی سلبی آن قدری شرایط متفاوتی دارد. اگر بر آن باشیم که «فردوسی هیچ جای دیگر این کلمه را به‌کار نبرده‌است، پس ممکن نیست که اینجا به‌کار برده‌باشد» باید ابتدا به این پرسش پاسخ بگوییم که «چرا شاعر باید خود را ملزم بداند که کلمه‌ای را (چه عربی و چه فارسی) بیش از یک بار به‌کار ببرد؟». این نکته که «هر گاه شاعر از میان دایرهٔ لغات خود، به‌صورت طبیعی، دست به انتخاب بزند بسیار طبیعی خواهد بود که در متنی به گستردگی شاهنامه هر کلمه را بیش از یک بار به‌کار ببرد» کاملاً منطقی است، اما آنچه قیدِ «به‌صورت طبیعی» را زیر سؤال می‌برد آن است که فردوسی نه‌تنها گرایشی به کاربرد کلمات عربی نداشته‌است، بلکه به‌روشنی می‌کوشیده که حتی‌الامکان (یعنی تا جایی که کلامش غیرطبیعی و نامأنوس جلوه نکند) کلمات عربیِ کمتری را به‌کار ببرد. از این روی کاملاً طبیعیست که اگر در جایی (به‌تناسب موضوع، به‌مقتضای وزن و قافیه، به‌پیروی از تعابیر رایج و...) یک کلمهٔ عربی به‌کار برده‌باشد، بکوشد که این کاربرد را مکرر نکند! در واقع از این نظر می‌توان کلمات عربی شاهنامه را به دو گروه تقسیم کرد:

۱. کلماتی که کاربردشان برای فردوسی طبیعی بوده و او در پی جایگزین کردن آنها با کلمات فارسی نبوده (که طبیعتاً کاربرد آنها مکرر خواهد شد)؛
۲. کلماتی که فردوسی جز به‌ضرورت یا به‌اقتضای بعضی شرایط به‌کار نبرده‌است (که محتملاً، و نه الزاماً، کاربردهای منفرد خواهند داشت).

به هر روی وجود کلمات عربی در این بیت (و نیز بیت ۱۲) را نمی‌توان دال بر برافزودگی آن دانست (هرچند اگر پشتوانهٔ قوی دست‌نویس‌ها و قراین دیگری که اصالت آنها را اثبات می‌کنند نبود، می‌توانستیم از این موضوع به‌عنوان «یکی از دلایلِ رد اصالت ابیات» بهره ببریم)، و از سوی دیگر ضبط منفرد دست‌نویس لندن (جوانی و پیری بنزدیک مرگ/ یکی دان چو ایدر بدن نیست برگ) نیز در برابر اجماع دیگر دست‌نویس‌ها اعتباری ندارد (خالقی‌مطلق خود از فارسی‌گرایی و بی‌امانتی کاتب دست‌نویس لندن سخن گفته‌است؛ نک. فردوسی، ۱۳۹۹: ۱۴۰، یادداشت بیت ۷).

بیت ۱۵. این بیت در دست‌نویس‌های سن‌ژوزف، استانبول و قاهرهٔ ۲ پیش از آغاز داستان رستم و سهراب و در پایان داستان رستم و هفت گردان آمده‌است. نگارنده فعلاً دربارهٔ علت جابجایی این بیت نظری ندارد، اما با توجه به بی‌امانتی دست‌نویس سن‌ژوزف در این خطبه و اجماع بیشینهٔ نسخ دربارهٔ جایگاه این بیت، به نظر می‌رسد که درستی ترتیب کنونی محتاج تفصیلی نباشد. تنها نکتهٔ مبهمْ معنی واژهٔ «نخست» در این بیت است. ظاهراً کاربردهای معمول این کلمه در اینجا ایجاد مشکل می‌کنند:

الف. یا این داستان باید نخستین داستانی باشد که فردوسی به نظم کشیده، که ظاهراً چنین نیست؛

ب. یا پس از این نخست باید «دوم»ی در کار باشد، که آن هم در کار نیست.

یکی از کاربردهای «نخست» در شاهنامه، در مواردی است که ظاهراً به‌جای آن می‌توان «پس از این» نهاد. این کاربرد ابتدا بسیار غریب می‌نماید، اما با تصور شرایط این کاربرد می‌توان به درک روشن‌تری از آن رسید: اگر بخشی از کاری انجام شده‌باشد/ بخشی از یک فرایند اتفاق افتاده‌باشد و کسی بپرسد، یا از خود بپرسید «پس از این چه باید کرد؟/ پس از این چه خواهد شد؟»، پاسخ آن خواهد بود که «نخست باید فلان کرد/ نخست فلان خواهد شد»؛ در این صورت آن «فلان» نه نخستین بخش کار است (زیرا نخستینِ پس از بخشی از کار است) و نه دوم و سومی پس از آن وجود خواهد داشت (یعنی در ظاهر کلام وجود نخواهد داشت، زیرا تنها نکتهٔ مورد توجه گوینده نخستین بودن این کار است و آنچه پس از

این خواهد بود، دست‌کم در این جمله، برای او اهمیتی ندارد):

ز زنـدان بیامـد سـر و تـن بشسـت　　بـه‌پیش جهـان‌داور آمـد نخسـت

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۳۸۴/۷)

چنین جمله‌ای مانند آن است که مسلمانی بگوید «وضـو گـرفتم و اوّل نمـاز خوانـدم»؛ شنونده منتظر خواهد بود که گوینده بگوید که پس از آن چه کرده‌است (یعنـی شـنونده ایـن «اوّل» را در مقابل دوم و سومی تعریف‌پذیر می‌داند که گوینده بـدانها تصـریح کنـد، ماننـد حالت «ب» در بالا). اما اگر کسی بگوید «اول وضو گرفتم و نماز خوانـدم» چنـدان دور از انتظار نیست که پس از آن «دیگر»ی وجود نداشته‌باشد، زیرا در این صورت می‌دانیم که این عمل به‌صورت کلی آغاز همهٔ کارها بوده، چرا که در اینجا «اوّل» پس از «وضو گرفتم» (کـه خود از مقدمات نماز خواندن است) نیامده و عملاً در آغازِ همهٔ اعمال است (مانند حالـت «الف» در بالا). اما در واقع گوینده می‌تواند بگوید «وضو گرفتم و اوّل نماز خواندم» (یعنی «اوّل» را با تأکید ادا کند) تا نشان دهد که آن اعمال دیگر (کـه منطقـاً در تقدیرنـد) اهمیتـی ندارند، مهم آن است که نمازْ اوّل بوده‌است. از همین روست که فردوسی پـس از ایـن بیـت بدان اشاره نمی‌کند که بوزرجمهر «سپس» چه کرده‌است: مهم همان اسـت کـه بـوزرجمهر نخست به نیایش پرداخته‌است.[۱]

در شاهدی که به دست دادیم کاربرد «نخست» چندان نامتعارف نبوده و در نتیجه مـورد دخل و تصرف واقع نشده‌است. اما شواهد دیگر، که مانند بیت محل بحث در اینجـا خـالی از غرابتی نبوده‌اند، به نوعی تغییر داده شده‌اند. از جمله:

به سنگ و بـه گـچ دیـو دیـوار کـرد　　**به خشت** از برش هندسـی‌کار کـرد

(همان: ۴۳/۱)

۱. فردوسی ابیاتِ مشابه این را در شاهنامه چندین بار ساخته‌است و در موارد دیگر همیشه به آن کـار سپسـین اشـاره کرده‌است (برای مثال نک. فردوسی، ۱۳۸۶: ۹۰/۱/ب۱۶-۱۹، ۶۲/۴/ب۹۹۱-۹۹۶). این نکته نشان می‌دهد که برداشت او از مواردی از این دست مانند مورد «الف» در بالا نیست.

در اینجا تمام دست‌نویس‌های معتبر و قدیم «نخست از برش...» دارند. خالقی‌مطلق به‌پیروی از دو دست‌نویس جدید و بر اساس برخی استدلالات، صورت «به خشت» را برگزیده و «نخست» را تصحیف آن دانسته‌است (نک. خالقی‌مطلق، ۱۳۸۹: یکم/ ۵۳). گذشته از آنکه «نخست» صورت دشوارتر است و «به خشت» قطعاً تغییری است که کاتبان آن دو دست‌نویس (بر اساس بیت پیشین: هرآنچ از گل آمد چو بشناختند/ سبک خشت را کالبد ساختند) در این کلمه ایجاد کرده‌اند، اجماع نسخ معتبر و قدیمْ اصالت «نخست» را تأیید می‌کند.

اما در ابیات دیگری که حاوی این کاربرد «نخست» بوده‌اند تغییرات قدری بیشتر بوده‌است. نگارنده اکنون نمی‌تواند به‌یقین دربارهٔ دو بیتی که در پی خواهد آمد داوری کند، اما احتمال بسیار می‌دهد که در آن ابیات نیز همین «نخست» به‌کار رفته بوده و به‌دست کاتبان دچار تغییر شده‌است. دو بیت مورد نظر تفاوت بسیار کمی با یکدیگر دارند:

درخت برومند چون شد بلند — گرایدونک آید بروبر گزند
شود برگ‌پژمرده و بیخ‌سست — سرش سوی پستی گراید **درست**

(همان: ۳/۲)

ل، لن، ق، پ، آ، ل[۲] (نیز ل[۳]، **لن**[۲]، **س**[۲]): نخست؛ متن= **ف**، ژ، **س، ق**[۲]، **لی، و، ب**

چو سرو سهی کوز گردد به باغ — بدوبر شود تیره روشن چراغ،
کند برگ پژمرده و بیخ سست — سرش سوی پستی گراید **درست**

(همان: ۳/۴)

ل، ق (نیز **لن**، ق[۲]، **لی**، ل[۳]، **پ**، **لن**[۲]، آ، **ب**): نخست؛ متن= **ف**، ژ، ل[۲]، **س**[۲] (نیز **و**)

در هر دو مورد بیشینهٔ دست‌نویس‌ها صورت «نخست» را تأیید می‌کنند و البته برخی در هر موضع یکی از دو ضبطِ «نخست» و «درست» را نشان می‌دهند. آنچه قدری موجب تردید می‌شود هماهنگی دو دست‌نویس **ف** و **ژ** در هر دو موضع است. اما با توجه به این‌که این نوع کاربرد «نخست» را، در شواهد پیشین، همین دو دست‌نویس هم تأیید می‌کنند و صورت «نخست» به‌وضوح ضبط دشوارتر و ضبطی نزدیک به زبان فردوسی است، کمتر

تردیدی باقی می‌ماند که در این ابیات «نخست» ضبط اصیل است: **[آنگاه که] برگش پژمرده شده و بیخش سست، اوّل سرش نگون می‌شود.**

به هر روی پیداست که در بیت ۱۵ خطبهٔ داستان رستم و سهراب سخن فردوسی آن است که: **اکنون [پس از این خطبه] اوّل باید رزم سهراب [را به نظم کشید]، دربارهٔ رزمی که او با پدرش کرد.**

نتیجه

داستان رستم و سهراب با خطبه‌ای پانزده‌بیتی آغاز می‌شود که شامل دو بخش است: بخش نخست حاوی پرسش‌هایی دربارهٔ چیستی و چرایی مرگ و بخش دوم حاوی پاسخ آن پرسش‌ها. مِفصَل این دو بخش، یعنی بیت هفتم خطبه، بیت دشواریابی است که کاتبان گوناگون به شیوه‌های مختلف کوشیده‌اند آن را به معنایی که خود حدس زده‌اند نزدیک کنند یا، در صورتی که از عهدهٔ تغییر آن برنیامده‌باشند، حذفش کنند. از سوی دیگر، برخی علل (مانند ناهماهنگ پنداشتن بخش دوم خطبه با سیاق فردوسی یا تصورِ آنکه بیت هفتم پایان‌بخش خطبه است) موجب شده‌است که بعض کاتبانْ بخش دوم این خطبه را (که شامل اظهار نظرهای فردوسی دربارهٔ موضوع مرگ، بر اساس عقاید دینی اوست) حذف کنند. در این گفتار، پس از تصحیح بیت مورد نظر و روشن ساختن معنی آن، خطبهٔ این داستان را تصحیح کردیم و مشکلاتی را که در ابیات این خطبه به نظر می‌رسید برطرف ساختیم.

منابع

ـ آیدنلو، سجاد (۱۳۹۰). دفتر خسروان. تهران: سخن.

ـ احمدی گیوی، حسن (۱۳۸۰). دستور تاریخی فعل. تهران: قطره.

ـ ارغوان، امیر (۱۳۹۷ [انتشار: ۱۳۹۹]). «دربارهٔ دشوارترین بیت شاهنامه». گزارش میراث، دورهٔ سوم، سال سوم، ش یکم و دوم (پیاپی ۸۲-۸۳): ۱۰۱-۱۱۲.

ـ بیهقی، ابوالفضل محمد بن حسین (۱۳۹۴). تاریخ بیهقی. به‌تصحیح محمدجعفر یاحقی، مهدی سیدی. تهران: سخن.

ـ پریش‌روی، عباس (۱۳۹۰). برابرنهاد شاهنامهٔ فردوسی و غررالسیر ثعالبی. تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار.
ـ ثعالبی، ابی‌منصور (۱۹۶۳). غرر اخبار ملوک الفرس و سیرهم. به‌تصحیح هرمان زوتنبرگ. تهران: کتابخانهٔ اسدی (افست از روی چاپ ۱۹۰۰ پاریس).
ـ چوبینهٔ بهروز، عرفان (۱۳۹۴). بررسی قافیه در ده‌هزار بیت نخست شاهنامه بر اساس هشت دستنویس کهن با رویکرد تصحیح متن. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
ـ خالقی‌مطلق، جلال (۱۳۸۹). یادداشت‌های شاهنامه. تهران: مرکز دائرة المعارف بزرگ اسلامی.
ـ ــــــــــــ (۱۳۹۰). شاهنامه از دستنویس تا متن. تهران: میراث مکتوب.
ـ خطیبی، ابوالفضل (۱۳۹۰). «همه تا در آز رفته فراز، یک معنی ناشناختهٔ آز در داستان رستم و سهراب». جستارهای ادبی، ش۱۷۴ (پاییز): ۱۰۱-۱۱۲.
ـ ــــــــــــ (۱۳۹۵). «دشوارترین بیت شاهنامه». در: پیر گلرنگ (یادنامهٔ استاد فقید دکتر رشید عیوضی). به‌خواستاری رحمان مشتاق‌مهر و احمد گلی. به‌اهتمام محمد طاهری خسروشاهی. تبریز: ادبیات. ص۵۳۹-۵۴۵.
ـ ــــــــــــ (۱۳۹۸). «تهمینه یا تهمیمه؟ بررسی نسخه‌شناختی و ریشه‌شناختی». زبان‌ها و گویش‌های ایرانی (ویژه‌نامهٔ نامهٔ فرهنگستان)، ش۱۰: ۳۵-۴۲.
ـ رازی، شمس‌الدین محمد بن قیس (۱۳۶۰). المعجم فی معاییر اشعار العجم. به‌تصحیح محمد بن عدالوهاب قزوینی. با تصحیح مجدد مدرس رضوی. تهران: زوار.
ـ راستی‌پور، مسعود (۱۳۹۴). «نقدی بر داستان رستم و سهراب». فصلنامهٔ نقد کتاب ادبیات، سال اول، ش۲ (تابستان): ۸۹-۱۱۱.
ـ رواقی، علی با همکاری مریم میرشمسی (۱۳۸۱). ذیل فرهنگ‌های فارسی. تهران: هرمس.
ـ رواقی، علی (۱۳۹۰). فرهنگ شاهنامه. تهران: فرهنگستان هنر- مؤسسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».
ـ فرائد السلوک (۱۳۶۸). به‌تصحیح نورانی وصال و غلامرضا افراسیابی. تهران: پاژنگ.
ـ فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۶). شاهنامه. به‌تصحیح جلال خالقی‌مطلق (مجلد ششم با همکاری محمود امیدسالار، مجلد هفتم با همکاری ابوالفضل خطیبی). تهران: بنیاد دائرة المعارف بزرگ اسلامی.

ـ ـــــــــــــ (۱۳۹۹). داستان رستم و سهراب. پیرایش و گزارش جلال خالقی‌مطلق (با همکاری محمد افشین‌وفایی و پژمان فیروزبخش). تهران: سخن.

منابع خطی و نسخه‌برگردان‌ها

ـ فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۶۹). شاهنامه. نسخه‌برگردان از روی دست‌نویس ش C1. 111-24 کتابخانهٔ ملی در فلورانس، کتابت ۶۱۴ق. تهران: بنیاد دائرة المعارف اسلامی- دانشگاه تهران (با نشانهٔ **ف**).

ـ ـــــــــــــ (۱۳۸۴). شاهنامه. نسخه‌برگردان از روی دست‌نویس ش Add. 21103 موزهٔ بریتانیا در لندن. کتابت ۶۷۵ق. به‌کوشش ایرج افشار، محمود امیدسالار. تهران: طلایه (با نشانهٔ **ل**).

ـ ـــــــــــــ (۱۳۸۹). شاهنامه. نسخه‌برگردان از روی دست‌نویس ش NC. 43 کتابخانهٔ شرقی، وابسته به دانشگاه سن‌ژوزف بیروت. کتابت اواخر سدهٔ هفتم و اوایل سدهٔ هشتم. به‌کوشش ایرج افشار، محمود امیدسالار، نادر مطّلبی کاشانی. با مقدمه‌ای از جلال خالقی‌مطلق. تهران: طلایه (با نشانهٔ **ژ**).

ـ ـــــــــــــ .[داستان رستم و سهراب]. در: تبریزی، ابوالمجد محمد بن مسعود (گردآوری و به‌خط) (۱۳۸۱). سفینهٔ تبریز. نسخه‌برگردان از روی دست‌نویس کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی. کتابت ۷۲۱-۷۲۳ق. تهران: مرکز نشر دانشگاهی. ص۵۶۸-۵۷۶ (با نشانهٔ **ست**).

ـ ـــــــــــــ . شاهنامه. دست‌نویس ش H. 1479 طوپقاپوسرای در استانبول. کتابت ۷۳۱ق. به خط حسن بن علی بن الحسین البهمنی (با نشانهٔ **س**).

ـ ـــــــــــــ . شاهنامه. دست‌نویس ش ۳۱۶-۳۱۷ کاتالوگ دُرن، محفوظ در کتابخانهٔ عمومی لنینگراد. کتابت ۷۳۳ق. به خط عبدالرحمن الحـ... [عبدالله] ... بن الظهیر (با نشانهٔ **لن**).

ـ ـــــــــــــ . شاهنامه. دست‌نویس ش ۶۰۰۶س دارالکتب قاهره. کتابت ۷۴۱ق. به خط محمد بن محمد بن محمد الکیشی (با نشانهٔ **ق**).

ـ ـــــــــــــ . شاهنامه. دست‌نویس ش H. 1510 طوپقاپوسرای در استانبول. کتابت ۹۰۳ق [تاریخ اصلی: ۷۸۳ق]. به خط منصور بن محمد بن ورقة بن عمر بختیار (با نشانهٔ **س**[۲]).

ـ ـــــــــــــ . شاهنامه. دست‌نویس ش ۷۳ تاریخ فارسی در دارالکتب قاهره. کتابت ۷۹۶ق. به خط لطف‌الله بن محیی بن محمد (با نشانهٔ **ق**[۲]).

ـ ــــــــــــ . (۱۳۷۹). شاهنامه (همراه با خمسهٔ نظامی). نسخه‌برگردان از روی دست‌نویس مرکز دائرة المعارف بزرگ اسلامی، مشهور به شاهنامهٔ سعدلو. کتابت سدهٔ هشتم. با مقدمهٔ فتح‌الله مجتبایی. تهران: مرکز دائرة المعارف بزرگ اسلامی.

ـ ــــــــــــ . (۱۳۷۷). شاهنامه (در حاشیهٔ ظفرنامه). نسخه‌برگردان از روی دست‌نویس ش Or. 2833 کتابخانهٔ بریتانیا. کتابت ۸۰۷ق. تهران: مرکز نشر دانشگاهی (با نشانهٔ **ظ**).

ـ ــــــــــــ . شاهنامه. دست‌نویس ش ۶۰/۵۴ موزهٔ دهلی. کتابت ۸۳۱ق. به خط محمود بن محمد (با نشانهٔ **د**).

ـ ــــــــــــ . شاهنامه. دست‌نویس ش ۳۳۸۴ کتابخانهٔ نورعثمانیه. کتابت ۸۳۴ق. خط محمد بن علی المشهور بکاتب (با نشانهٔ **ن**).

ـ ــــــــــــ . شاهنامه. دست‌نویس ش Or. 494 کتابخانهٔ دانشگاه لیدن. کتابت ۸۴۰ق. به خط عمادالدین عبدالرحمن (با نشانهٔ **لی**).

ـ ــــــــــــ . شاهنامه. دست‌نویس ش Sup. Pers. 493 کتابخانهٔ ملی در پاریس. کتابت ۸۴۴ق. به خط یعقوب بن عبدالکریم (با نشانهٔ **پ**).

ـ ــــــــــــ . شاهنامه. دست‌نویس ش Ms. Pers. 118 کتابخانهٔ پاپ در واتیکان. کتابت ۸۴۸ق. به خط علی بن نظام دامغانی (با نشانهٔ **و**).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی