

## 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



## بررسی برخی از گزینش‌ها در متن مصحح خالقی مطلق در داستان «رستم و سهراب»

دکترای زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران

امیر سلطان‌محمدی\* 

### چکیده

نسخه‌پژوهی و تصحیح متون از دشوارترین و ظریف‌ترین زمینه‌های پژوهشی در گستره زبان و ادبیات فارسی است. در زمینه شاهنامه از زمان اولین تصحیح ناقص «لامسدن» تا کنون تلاش‌های مشکوری صورت گرفته است؛ یکی از ارجمندترین و بی‌شک بهترین تلاش‌ها، متن مصحح خالقی مطلق است. امکانات وسیع این تصحیح نمودار کسانی است که در زمینه تصحیح دست به پژوهش می‌یازند. در این تصحیح با وجود محاسن بی‌نظیر، گاه اندک ضعف‌هایی نیز به چشم می‌آید. اعتماد حداکثری به نسخه فلورانس، تصحیح‌های قیاسی غیرضروری، بی‌توجهی به برخی تصحیف‌ها در نسخه 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 مقایسه ضبط‌های دیگر و بررسی یادداشت‌های مصحح و شروح دیگر بر داستان رستم و سهراب، ضبط اصح پیشنهاد شده است و علل سقیم بودن گزینش خالقی مطلق 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 نسخه متأخر می‌تواند مشکل‌گشا باشد.

کلیدواژه‌ها: شاهنامه، رستم و سهراب، تصحیح خالقی مطلق، وجه اصح.

## مقدمه

وقتی عثمان مختاری به عنوان فردی در دربار غزنویان از عده‌ای شاهنامه دوست یاد می‌کند<sup>۱</sup> بیانگر این است که با وجود تمام خصومت‌ها برای از بین بردن شاهنامه، حفظ، صیانت و توجه به شاهنامه از همان اوان پی افکندن این کاخ بلند در مدار توجه و اهتمام ایرانیان بوده است. در عصر معاصر نیز این شاهنامه‌دوستی باز هم با وجود تلاش‌ها برای تخریب آن، حضوری پررنگ در بین ایرانیان و انیرانیان داشته و دارد. حاصل این تلاش‌ها تصحیح شاهنامه‌هایی متفاوت از اولین تصحیح از ترنر ماکان<sup>۲</sup> تا به امروز بوده است. بی‌شک یکی از علل این تفاوت‌ها، ویرایش دوباره شاهنامه توسط خود فردوسی و استفاده از منابع مختلف در ویرایش‌های بعدی است (ن. کک؛ مینوی، ۱۳۵۴، متینی، ۱۳۷۷ و آیدنلو، ۱۳۸۶). البته اقبال عامه و گسترده‌گی توجه به آن نیز عامل ایجاد وجوه متفاوت و غلط در این متن است که سهواً یا عمدتاً در آن راه یافته است. این عوامل، تصحیح متنی بی‌حرف و بحث از شاهنامه را ممتنع جلوه می‌دهد.

اولین تصحیح علمی به روش کارل لاکمان<sup>۳</sup> در مسکو توسط برتلس<sup>۴</sup> و همکارانش شروع شد. این تلاش مشکور بعدها توسط کسانی چون اقبال، نفیسی، مینوی، قریب، رضسانی و دیگران ادامه یافت. خالقی مطلق نیز با همت رفیع و اساس قرار دادن نسخه فلورانس پای در این عرصه هول نهاد؛ تصحیحی با امکاناتی وسیع که نیازی به تعریف و تمجید ندارد. اما برخورد شاهنامه‌پژوهان با بیتی مثل بیت زیر که در نسخه اخیراً کشف شده سن ژوزف<sup>۵</sup> مضبوط است، اما به این شکل در متن و نسخه بدل‌های مصحح خالقی مطلق در ویراست اول نیست و در ویراست دوم مورد استفاده واقع می‌شود (ن.

-۱

نام اسکندر بشیستی از جریده روزگار

یاد کی خسرو بردی از دل شهنامه دوست

(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 شاهنامه پژوهی صرفاً در زمینه 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 شیخ و کمر      به جایی نشانش بیابم مگر  
(فردوسی، ۱۳۸۹)

این بیت مربوط به بیدار شدن رستم و نیافتن رخس است و در چاپ‌های دیگر نیز با اندک تفاوت‌هایی شبیه متن مصحح خالقی مطلق در ویراست اولند. گویا مصرع اول در نسخه سن ژوزف بهتر می‌نماید، چون رستم با خود می‌گوید: باید به شیخ (کوه) و کمر (بخشی از کوه) (ن.ک دهخدا: ذیل شیخ و کمر)؛ یعنی به تعبیر امروز به کوه و کمر بروم و آنجا را بگردم تا شاید رخس را پیدا کنم. در وجه برگزیده خالقی مطلق و دیگر نسخ و طبع‌ها اولاً بستن سلاح و کمر بند برای یافتن چیزی نادر است، در ثانی تبدیل به شیخ (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 شیخ و کمر نیز از امکانه‌اند. اختیار این وجه در ویراست دوم شاهنامه خالقی مطلق بیانگر صحت همین توضیحات است. ضمن اینکه کوه و کمر از ترکیب‌های عطفی پر کاربرد 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 عِل<sup>۱</sup>  
(اوحدی، ۱۳۴۰)

یا وجود این عبارت عربی در ترجمه بنداری که معادل شعری آن در متن و حتی نسخه بدل‌های خالقی مطلق 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 ازو عِل» نمر در معنای پلنگ و وعل 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 شیوه 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 شاهنامه پژوهی در زمینه 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 مصحح خالقی مطلق پرداخته است و به نقد این گزینش‌ها پرداخته است که به سبب بی‌دقتی در فضای روایی داستان و عدم درک معنای بیت، تصحیف، تصحیح قیاسی و گاه اعتماد به نسخه فلورانس رخ داده است. در این بررسی توضیحات خالقی مطلق بر بیت‌های موردنظر نیز مورد بررسی قرار گرفته است تا حقیقت بهتر عیان شود.

#### ۱. پیشینه پژوهش

از اوان نشر تحقیقات خالقی مطلق در زمینه تصحیح شاهنامه یا بخش‌هایی از آن، نقدهایی بر این اثر با ارزش نوشته شده که در ادامه به برخی از آن‌ها اشاره می‌شود. مکتوب علی رواقی (۱۳۶۸) در ماهنامه کیهان فرهنگی با عنوان «نقد شاهنامه فردوسی به کوشش جلال خالقی مطلق» و «شاهنامه‌ای دیگر»، مقاله محمد منور (۱۳۷۰) در مجله کلک با عنوان «نقد شاهنامه تصحیح دکتر خالقی مطلق»، مقاله جعفری و رادفر (۱۳۹۱) در مجله کهن‌نامه با عنوان «بررسی بیت‌هایی از شاهنامه در ویرایش جلال خالقی مطلق»، سجاد آیدنلو (۱۳۹۴) در ضمیمه چهارم آینه میراث نقدی بر ویرایش دوم شاهنامه به اهتمام خالقی مطلق از جمله نقدهای هستند که خالقی مطلق در ضمیمه گزارش میراث (۱۳۹۵) این نقدها را بررسی کرده، برخی را پذیرفته و برخی را پاسخ گفته است.

مقاله 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 شروع و برخی گزینش‌های شاهنامه است، مقاله مو سوی و چشمی (۱۳۹۴) با عنوان «نقدی بر جلد اول شاهنامه مصحح خالقی مطلق» و مقاله رضایی دشت‌ارژنه (۱۳۹۷) با عنوان «نقد و بررسی برخی از ابهامات یادداشت‌های شاهنامه» که هر سه در مجله متن‌شناسی ادب فارسی نشر یافته است، دیگر نقدهای منتشر شده به شاهنامه تصحیح شده خالقی مطلق است.

## ۲. بررسی شاهنامه مصحح خالقی مطلق

### ۲-۱. رودسازان یا ساز شاهی؟

در بخش رستم و سهراب، مصحح خالقی مطلق 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 نشانند
گسارنده 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 شایسته هم‌محفلی اویند، فراهم می‌آورد. ساقیان و «رودسازان» که از سیه‌چشمان و زیبارویان طرازی‌اند در بیت دوم با «رودسازان» (؟) با هم می‌نشینند. مگر در بیت دوم «رودسازان» همراه با ساقیان و زیبارویان یاد نشده بودند، چگونه ساقیان، زیبارویان و «رودسازان» دوباره با رودسازان با هم هم‌نشین می‌شوند؟ عجیب اینکه خالقی مطلق خود در ضمن ارائه 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 طبق النعل بالنعل مانند ضبط خالقی مطلق است. مینوی نیز اعتراضی به چنین وجهی نکرده و به شرح کلمات رود و

«رودساز» اکتفا کرده است (همان). جیحونی نیز همین وجه را برگزیده است (همان). رستگار فسایی نیز که شرحش بر اساس متن مصحح خالقی مطلق 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 بررسی کرده است، متذکر چنین ایرادی نشده‌اند. بیت دوم و سوم در نسخه مسکو به شکل زیر ضبط شده است:

گسارنده باده آورد ساز      سیه چشم و گلرخ بتان طراز  
نشستند با رودسازان بهم      بدان تا سپهبد نباشد دژم  
(شاهنامه، ۱۳۷۳)

در ضبط نسخه مسکو نیز یک ایراد اساسی به چشم می‌خورد و آن اینکه مگر ساقیان مسئول آوردن سازند. ضمن اینکه با این شیوه از قرائت ضعف تألیفی بر بیت عارض می‌شود. نسخه لیدن<sup>۱</sup> (لی) وجهی را پیشنهاد 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 پشتوانه نسخه‌ای دارد، نیست.

گسارنده باده آورد ساز      سیه چشم و گلرخ بتان طراز  
نشستند با ساز شاهی بهم      بدان تا سپهبد نباشد دژم

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

1 - Leiden

این نسخه مربوط به کتابخانه دانشگاه لیدن است که خالقی مطلق 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 ترجمه تاریخ یمنی نیز آمده است: «با اموال بسیار و تجمل فراوان و زینت و «ساز پادشاهانه» او را روانه کرد، در شهر سنه ثمان و اربعمائه» (جرفادقانی، ۲۵۳۷). از این رو، مطابق ابیات و ضبط نسخه 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 بایسته 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 السقاء 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 خالقی مطلق 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 مناظره رستم و تهمینه شکل می‌گیرد. از این رو، متناسب با فضای داستان گویا مابقی و حتی موقعه 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 «برده» اتاق پنهان شده باشد تا «برده» شمع را بر بالین رستم قرار دهد و بیرون رود و بعد تهمینه از پشت «برده» بیرون بیاید. از این رو، باید گفت: در مصرع دوم در مصحح خالقی مطلق برده تصحیف «برده» است. این نکته را ترجمه بنداری نیز تأیید می‌کند: «و صیفة قد دخلت و بیدها شمعة من العنبر فوضعتها عند راسه و اذا بامراة قدخرجت من وراء الستر کاتها فلقة من القمر» (بنداری، ۱۹۳۲)؛ ابتدا «برده» با شمع معبر داخل می‌شود و پس از آن تهمینه از پشت «برده» خارج می‌شود.

نکته دیگر اینکه حداقل بر اساس نسخه عکسی فلورانس که اکنون پیش روی نگارنده است<sup>۱</sup> و همین‌طور نسخه سن‌ژوزف، از حروف چهارگانه 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 «برده» بوده باشد. برای مثال، در آغاز همین داستان «بدین برده اندر تو را راه نیست» به شکل «بدین برده» کتابت شده است. ضمناً ضبط چاپ مسکو نیز «برده» 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 خالقی مطلق وجه نسخ در ست را (ل، لن و ق ۲) که «برده» دارند وانهاده و وجه «بنده» را آورده است:

که در برده بد زال را بنده‌ای نوازنده رود و گوینده‌ای  
(فردوسی، ۱۳۸۶)

۱- لینک دریافت نسخه شاهنامه فلورانس: [www.mehremihan.ir/.../2924.html](http://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 مخدوم 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 «جاریة»<sup>۱</sup> (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 ترجمه عبدالوهاب عزام (۱۹۳۲) بنده دقیقاً (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 می‌شود بنداری مواردی را که «برده» در متن بوده است به شکل موارد (وصیفة و جاریة) 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 «برده» 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 نسخه سن ژوزف 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 داده است: «کنیزی یکی شمع عنبر به دست».

متن خالقی مطلق بر اساس یک نسخه (فلورانس) و یک دستنویس غیراصلی (لن)<sup>۱</sup> است. ضبط جیحونی نیز باندک تفاوتی (حذف واو در مصرع دوم) مانند ضبط خالقی مطلق است (جیحونی، ۱۳۷۹). اعتماد تام و اصرار خالقی مطلق در این موضع بر نسخه فلورانس در این ضبط باعث شده است که معنای بیت توجیه شود. وی در یادداشت‌ها «بیود» را در معنای گذراندن شرح کرده است (ن. ک؛ خالقی مطلق، ۱۳۸۹). هر چند این فعل با این معنا در شاهنامه بارها به کار 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 او  
(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 «بیود» در این بیت یک فعل اسنادی است، نه آنسان که خالقی-مطلق شرح کرده‌اند. بدین شکل نیز معنای ماحصل از تصحیح ایشان ناقص (بدون مسند) خواهد بود (آن شب تیره و طولانی بود!). آیدنلو متناسب با این وجه و با پی بردن به ایراد ضبط و توضیح خالقی مطلق اعتقاد دارد، باید بین «گشت» و «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

بودن دقیق توصیف شده است.<sup>۱</sup> گویا ضبط برخی نسخ چون نسخه 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 خالقی مطلق به جای وجه «انباز»، «هنباز» آمده است (خالقی مطلق، ۱۳۹۴). آن شب تیره، طولانی بود؛ یعنی آن شب تیره، حامل حوادثی بود که طولانی جلوه کرد. ادامه ماجرا نیز همین ضبط را تأیید می کند. ضمناً این موضوع هیچ ربطی به شب وصل عاشقان نیز ندارد که خالقی مطلق آن را دلیل بر صحت ضبط انتخابی خود گرفته است (ن. ک؛ خالقی مطلق، ۱۳۸۹)، چون رستم و تهینه از معاشیق نبوده اند. هدف اصلی تهینه 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 تهینه از یکدیگر نیز آه و ناله عشاق را نمی بینیم و از همین جهت در برخی نسخ برای توجیه عاطفی این فضا، ابیاتی الحاقی بر ساخته اند که رستم و تهینه با آه و ناله یکدیگر را پدرود گفتند.

---

۱- قرائت آیدنلو به این شرط که «به راز» را در معنای مانوس، مهربان و بی پرده 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 نشینند به راز      هم از گردش او نیابی جواز

(فردوسی، ۱۳۸۶)

یا هنگام سخن گفتن سیاوش با کاووس آمده است:

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 نمی گوید، بلکه با او به مهربانی صحبت می کند.

## ۲-۴. پسر را پدر یا پدر را پسر

در بخش زاده شدن سهراب و توطئه نقشه افراسیاب برای او بیتی به شکل زیر در تصحیح خالقی مطلق درج افتاده است:

پسر را نباید که داند پدر که بندد بدان مهر، جان و گهر  
(فردوسی، ۱۳۸۶)

هر چند اکثریت نسخ ضبط بالا را تأیید می کنند، اما در این ضبط یک مشکل اساسی جلوه می کند 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 می رود و می خواهد او را بیابد. دوم اینکه در قسمت های بعدی این مأموریت عملی می شود و هنگامی که سهراب به هومان می گوید: معارض من شبیه رستم است، هومان به او می گوید:

بدو گفت هومان که در کارزار رسیدست رستم به من چند بار  
به این رخس مانند همی رخس او ولیکن ندارد پی و بخش او  
(فردوسی، ۱۳۸۶)

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

پدر را نباید که داند پسر که بندد بدان مهر جان و گهر

یعنی سهراب نباید که پدرش را بشناسد و گرنه 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 همانند که برخی از محققان شاهنامه پژوه معتقدند رستم، سهراب را می شناخته است و برای دفاع از وطن خود سهراب را فدا می کند (رحیمی، ۱۳۷۲). نکته

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

## ۲-۵. بر آشوب یا پر آشوب

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

تو سهراب را زنده بر دار کن  
بر آشوب و بد خواه را خوار کن  
(فردوسی، ۱۳۸۶)

از نظر نگارنده در این موضع نیز تصحیف واژه مشخص شده عامل تصحیح غلط در این بیت شده است. «بر آشوب» باید تصحیف «پر آشوب» 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 پر آشوب دارد زمین  
(همان)

یا مولوی در مثنوی گوید:

خانه داماد پر آشوب و شر  
قوم دختر را نبوده زین خبر  
(مولوی، ۱۳۶۲)

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

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

## ۲-۶. پی آهو یا بی آهو؟

بدو گفت از ایدر به یک سو شویم      به آوردگاهی پی آهو شویم  
(فردوسی، ۱۳۸۶)

در طبع جدید بد آوردگاهی به جای به آوردگاهی آمده است. خالقی مطلق 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 (خالقی مطلق، ۱۳۸۹)؛ اولاً چنین تعبیر غامضی در شاهنامه نمونه ندارد. در ثانی همان طور که آیدنلو نوشته، این ترکیب در التفهیم مشبه به ستاره‌های زیر بنات النعش است و البته معنای ترکیب را در آن زمان بر خود روشن نمی‌داند (آیدنلو، ۱۳۸۲). بعدتر جیحونی با مساعدت از نسخه سن ژوزف 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 عديم‌النظير 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 محصلی 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 آهوئی نباشد. این فرضیه را ادامه 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 آهوئی نباشد (بی آهو). بعدتر هنگامی که سهراب، رستم را بر زمین می‌افکند و رستم به خدعه از چنگ او رهایی می‌یابد، سهراب از میدان نبرد (که بی آهوست) به

همان دشتی می رود که با هم قرار جنگ را گذاشتند (دشت پر آهو) و در همان جا است که اقدام به شکار کردن آهو می کند:

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 می گذارند در دشتی هستند که پر آهوست. آن‌ها به توافق می رسند که به نبردگاهی بروند که در آن آهوایی نباشد و سهراب بعد از افکندن رستم به خاطر علاقه به شکار به همان دشتی که نزدیک آوردگاه «بی آهو» بوده می آید و اقدام به شکار آهو می کند. نهایتاً اینکه بنداری نیز در ترجمه اش «بی آهو» را «موضع خال» ترجمه کرده که معادل دشت خالی است و این ترکیب از همه وجوه به وجه «بی آهو» با تعبیر نگارنده (یعنی جایی که آهو نباشد) نزدیک تر است. ضمناً خالقی مطلق ترجمه ای که در حاشیه از بنداری برای این بیت آورده اند، 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 خواسته اند «بی آهو» را دور از جمع تعبیر کنند؛ زیرا در ترجمه بنداری صحبت های رستم و سهراب جابه جا ترجمه شده یا او نسخه متفاوتی داشته است. (ن. ک؛ بنداری، ۱۹۳۲).

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

در بخش مبارزه 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 خالقی مطلق 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 می شود، این است که در میدان جنگ جوی آب کجا بوده است؟



سلطان محمدی | ۲۳۳

ضمناً «چو می» خود معنی سرخ بودن و سرخ کردن می دهد؛ بنابراین، قرائت «لعل کرده» حشو می نماید. همان طور که مشخص است خالقی مطلق نیز در شرح خود لعل را حذف کرده است. تصحیح قیاسی مینوی نیز همان طور که خود ذکر کرده، مشکل ساز است:

میان سپه دید سهراب را      ز می لعل کرده به خون آب را  
(فردوسی، ۱۳۸۷)

و عیناً مشکل مشروح خالقی مطلق را خواهد داشت. ضمناً حدس دوم مینوی که اگر «زمی» وجه دیگری از زمین باشد، هر چند درست است، اما مشکل دیگری در بیت می ماند که در عبارت عربی آخر مینوی که نوشته اند: «زمین را به جای آنکه به آب تر کند، به خون لعل کرده است، والله اعلم» (مینوی، ۱۳۸۷) تردید مینوی و آن مشکل را آشکار می کند. اختلاف نسخ زیاد در این بیت حاکی از دستبرد زیاد کاتبان در آن است. اختلاف نسخ در ابتدای مصرع دوم به شکل «زمین» و «زمی» و «چو می» محقق را به انتخاب وجه «زمی» در معنای زمین همانطور که مینوی نیز حدس زده است، می رساند که در شاهنامه و دیگر متون به خصوص سبک خراسانی نمونه دارد:

از زمی برجستی تا چاشتدان      خورد می هرچ اندران بودی زنان  
(فردوسی، ۱۳۸۶)

یا ناصر خسرو می فرماید:

بر آسمانت خواند خداوند آسمان      بر آسمان چگونه توانی شد از زمی  
(ناصر خسرو، ۱۳۸۹)

منوچهری نیز در مطلع مسمطی آورده است:

آمد بهار خرم و آورد خرمی      وز فر نو بهار شد آراسته زمی  
(منوچهری، ۱۳۹۰)

نکته 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 برمی آید: در معنای خون جاری است. فردوسی در هفت خوان اسفندیار دارد:

چو سیمرخ زان تیغها گشت سست      به خوناب صندوق و گردون بشست  
(فردوسی، ۱۳۸۶)

که کاملاً مشخص است خون جاری منظور است؛ خاقانی نیز می گوید:

خود دجله چنان گرید صد دجله خون گویی      کز گرمی خونابش آتش چکد از مژگان  
(خاقانی، ۱۳۸۸)

که مشخصاً معنای خون جاری می دهد نه آنگونه که در فرهنگها در معنای مطلق خون آمده است. فقط دهخدا در یکی از یادداشت‌های خود در ذیل مدخل «خوناب» معنای در ست این واژه را آورده است. البته «خوناب» در معنای خون نیز وجه «خوناب» را تأیید می کند، اما دقت فردوسی در به کار بردن «خوناب» به جای خون مکتوم می ماند. نظامی نیز فرماید:

فرس می راند چون بیمار خیزان      ز دیده بر فرس خوناب ریزان  
(نظامی، ۱۳۸۸)

حافظ نیز به خوبی معنای دقیق این واژه را عیان می سازد:

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:

سلطان محمدی | ۲۳۵

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 تفاوتی می گوید:

از ایرانیان من بسی کشته‌ام زمین را به خون چون گل<sup>۱</sup> آغشته‌ام  
(فردوسی، ۱۳۸۶)

که عیناً ضبط پیشتر بیان شده را تأیید می کند. بنداری چنانکه شیوه اوست در تلخیص برخی بخش‌ها، این بخش را ترجمه نکرده است. جوینی در این بخش نیز با پافشاری بر اصالت نسخه فلورانس نوشته است: «از بس کشته که میدان نبرد مانند آبدانی شده که از خون فراوان چون می رنگین شده است» (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 خالقی مطلق نسبت به اکثریت نسخ ارجح است، اما توجه این ضبط با اینکه زمین را به خون چون گل (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 گل که خیس است، خیس و تر کردم. خالقی مطلق نیز شرحی از بیت ارائه نکرده است. در لغت‌نامه دهخدا بیتی از شرف‌الدین شفروه آمده که شبیه بیت فردوسی است و همین معنا از آن مستفاد می شود:

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

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

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

(دهخدا: ذیل آغشته)

که مشخص می شود گل توجیهی غلط است.

## ۸-۲. که روشن جهان یا روشن جهان؟

در چند بیت بعد از بیت بیان شده در همین بخش، بیت زیر ضبط مصحح خالقی مطلق است:

بر این دشت هم دار و هم منبر است روشن جهان زیر تیغ اندر است  
(فردوسی، ۱۳۸۶)

«روشن 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. توجه خالقی مطلق نیز شبیه توجه مینوی است و هر دو معتقدند روشن در شاهنامه بارها به روشن تبدیل شده است (مینوی، ۱۳۸۷ و خالقی مطلق، ۱۳۸۹). حقیقت این است که اگر وجهی که نسخ دارند در ایفای معنای بیت ایراد داشته باشند، وجه مختار خالقی مطلق 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. «روشن جهان» ترجمه 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 روشنائی بخش است (اوستا، ۱۳۴۳). در ارداویراف‌نامه نیز که ویراف به بهشت می‌رود، مراتب چهارگانه آن با نور ستاره، ماه، خورشید و گروتمان (گرزمان) وصف می‌شود و بهشت بالاترین روشنی روشنی‌ها دانسته شده است (ارداویراف، ۱۳۷۲). از این رو، معنای بیت چنین می‌شود که بهشت زیر شمشیر حاصل می‌شود و این دقیقاً ترجمه حدیث نبوی «الجنة تحت ظلل سیوف» است<sup>۱</sup> (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 می گوید: بهشت با شمشیر تعیین می شود. اگر کشته شوم به بهشت می روم و اگر بکشم نیز بهشت نصیب من خواهد شد. این دقیقاً تفسیرکننده مصرع اول نیز هست که می گوید: 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 توجیحات تقریباً همداستان است (جوینی، ۱۳۸۲). یاحقی در استنباطی بدون پشتوانه منبعی و استدلالی روشن جهان را دنیا گرفته است! (یاحقی، ۱۳۶۸).

## ۲-۹. بخش یا پخش؟

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

بدین رخس مانند همی رخس او      ولیکن ندارد پی و بخش او  
(فردوسی، ۱۳۸۶)

البته ویراست جدید خالقی مطلق مصرع دوم را به شکلی دیگر ضبط کرده است؛ جزین کین ندارد پی بخش اوی. خالقی مطلق در توضیحات «بخش» را در معنای «پهن و پخج» گرفته است (خالقی مطلق، ۱۳۸۹). اول اینکه چنانکه آمد در نسخه فلورانس و طبعاً دیگر نسخ انسان که رسم بوده، سوی 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 نگذاشته اند. از این رو، اصلاً بعید نیست که این واژه «پخش» به معنای «قدرت پخش کردن» باشد که از ویژگی های مثبت اسب است. فردوسی در جای دیگر از این ویژگی مثبت یاد کرده است، اما خالقی مطلق بی توجه به اینکه نقطه های نسخ را چندان اعتباری نیست، باز هم وجه بخش را آورده است:

به بالین رستم تک آورد رخس      همی کند خاک و همی کرد پخش  
(فردوسی، ۱۳۸۶)

در لغت نامه دهخدا در مدخل «پخش» بیٹی از شاهنامه آمده است که نگارنده آن را در شاهنامه نیافت، اما مؤید و شاهی است بر صحت وجه «پخش»:

چو بشنید رستم برانگیخت رخس ز نعلش همی خاک را کرد پبخش  
(دهخدا: ذیل پبخش)

بنداری گفت و گوی هومان و سهراب را به کل ترجمه نکرده است، اما عبدالوهاب عزام در حاشیه، ترجمه این بخش را به این شکل آورده است: «... یشبه رخسه ولکن لیس له حافره و اثره» (عزام، ۱۹۳۲) که منظور از «اثر» همان جای پا و قدرتی که پا برای اثر گذاشتن و پاشیدن خاک دارد و گرنه اثر پا در معنای معمولی خود در کوچک‌ترین و ضعیف‌ترین حیوانات نیز مشهود است. خالقی مطلق خود در توضیحات با تردید معنای تاب و توان و نیروی کندن و پبخش کردن را حدس زده، اما در گزینش وجهی را انتخاب کرده است که به زعم وی سم پهن است (ن. ک؛ خالقی مطلق، ۱۳۸۹). این معنای اخیر در ویراست جدید خالقی مطلق و بدون واو (پی پبخش) آمده است که متناسب با توضیحات بیان شده، صحیح نمی‌نماید؛ زیرا بزرگی سم رخس نمی‌توانسته مورد توجه کسی باشد، 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 آمده است:

که اکنون چه داری ز رستم نشان      که کم باد نامش ز گردنکشان  
(فردوسی، ۱۳۸۶)

ضبط جیحونی (۱۳۷۹) نیز مثل ضبط خالقی مطلق است (۱۳۸۶). همان‌طور که آمد در نسخه فلورانس گاف بدون سرکج (سرکش) کتابت شده است و این احتمال به خاطر رسم الخط 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. خالقی مطلق در توضیحاتی در مورد بیت زیر:

چو آن نامور کم شد از انجمن      چن از باغ سرو سهی از چمن  
(فردوسی، ۱۳۸۶)

نوشته است: برخی از جمله «فردریش روکرت»<sup>۱</sup> به جای «کم»، «گم» می خوانند و مثال هایی می آورد که وجه کم را به درستی تأیید می کند (روکرت، ۱۳۸۹) اما بحث ایشان در مورد بیت مورد بحث و بیت بالا باید این گونه اصلاح و تکمیل شود که هر گاه کلمه «نام» می آید، مثل بیت مورد بحث باید وجه «گم» را گزید. این نظر را رباعی زیر که منسوب به خیام است، تأیید می کند:

ای رفته و باز آمده بلهه گشته      نامت ز میان نامها گم گشته  
ناخن همه جمع گشته و سم گشته      ریشت ز عقب در آمده دم گشته  
(به نقل از زرین کوب، ۱۳۷۰)

از این رو، بیت زیر که در داستان بهرام گور و فرشیدورد آمده است به درستی «گم» ضبط شده و دلیل دیگری بر صحت نکته مطرح شده است:

یکی گم شده نام فرشیدورد      نه در بزمگاه و نه اندر نبرد  
(فردوسی، ۱۳۸۶)

از این رو، گویا گم شدن برای «نام» و کم شدن برای خود فرد استفاده می شده است. رباعی زیر از مولوی نیز ظن مورد نظر را به یقین بدل می کند:

اندر دل بی وفا غم و ماتم باد      آن را که وفا نیست ز عالم کم باد  
دیدم که مرا هیچ کسی یاد نکرد      جز غم که هزار آفرین بر غم باد  
(مولوی، ۱۳۸۷)

از همین رو نیز در همین داستان سهراب درباره مرگ زندرزم می گوید:

---

1- Rückert, F.

که گر کم شد از پیش من ز ندرزم نیامد همی سیر جانم ز بزم  
(فردوسی، ۱۳۸۶)

به کارگیری واژه‌های این چینی در موضع قافیه، مشکلات این چینی را مرتفع می‌کند.

### بحث و نتیجه‌گیری

در این مقاله که مربوط به بخش رستم و سهراب شاهنامه مصحح خالقی مطلق است و شاید بتوان آن را به تمام شاهنامه تعمیم داد، مشخص شد که در تصحیح شاهنامه باید از همه امکانات تصحیح با توجه به فضای روایی بهره برد. گاه یک نسخه منفرد در بین اکثریت نسخ (مثل نمونه ساز شاهی که از نسخه لیدن ذکر شد) وجهی را پیش می‌نهد که نه اقدام و نه اکثر نسخ، هیچ یک صحت آن وجه را ندارند.

نکته دیگر توجه تام به بحث نقطه (مانند نمونه بخش و پخش یا برده و پرده و یا بر آشوب و پر آشوب که در متن نوشتار ذکرش رفت) و سرکش (همچون مورد گم یا کم 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 دیر یاز 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 منصفه 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 لایدرک کله لایترک کله» شاهنامه پژوهی به ویژه در زمینه 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 درباره شاهنامه و ادب حماسی ایران). اصفهان: مانا
- \_\_\_\_\_ . (۱۳۹۳). پیشنهادی برای ضبط تصحیح دو واژه در شاهنامه، *جستارهای ادبی*. (۱۶۸)، دوره 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 مجتبابی و علی اشرف صادقی. تهران: خوارزمی.
- اوحدی، رکن‌الدین. (۱۳۴۰). *دیوان اوحدی*. به کوشش سعید نفیسی. تهران: امیرکبیر.
- اوستا. (۱۳۴۳). *نامه مینوی آیین زرتشت*. گزارش ابراهیم پورداوود. نگارش جلیل دوستخواه. تهران: مروارید.
- بنداری، فتح‌بن علی. (۱۹۳۲). *الشاهنامه*. تصحیح و توضیح عبدالوهاب عزام. قاهره: دارالکتب المصریه.
- بهار، مهرداد. (۱۳۶۲). *پژوهشی در اساطیر ایران*. تهران: توس.
- جرفادقانی، ناصح بن ظفر. (۲۵۳۷). *ترجمه تاریخ یمینی*. تصحیح جعفر شعاع. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- جیحونی، مصطفی. (۱۳۹۰). *مبارک فال* (نسخه نویافته سن ژوزف). *جستارهای ادبی*؛ ۴۱ (۳- پیوسته ۱۷۴)، ۱۰۰-۶۵.
- جوینی، عزیزالله. (۱۳۸۰). *شاهنامه از دستنویس موزه 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.
- خالقی مطلق. جلال. (۱۳۸۹). *یادداشت‌های شاهنامه (بخش یکم)*. تهران: مرکز دایرة‌المعارف بزرگ اسلامی
- دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۳۶). *لغت‌نامه*. تهران: مجلس شورا
- رحیمی، مصطفی. (۱۳۷۲). تراژدی توانایی و فاجعه توانایی اجتماعی، گزارش، (۳۵)، ۱۳۷۲، ۱-۱۸.
- زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۰). *با کاروان حله*. تهران: علمی.
- فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۷). *داستان رستم و سهراب از شاهنامه*. تصحیح و توضیح مجتبی مینوی. تهران: زوار.
- \_\_\_\_\_ . (۱۳۸۰). *حماسه رستم و سهراب*. با توضیح و گزارش منصور رستگار فسایی. تهران: جامی.
- \_\_\_\_\_ . (۱۳۸۶). *شاهنامه*. به کوشش جلال خالقی مطلق. د ۱. تهران: مرکز دایرة‌المعارف بزرگ اسلامی.
- \_\_\_\_\_ . (۱۳۸۶). *شاهنامه*. به کوشش جلال خالقی مطلق. د ۲. تهران: مرکز دایرة‌المعارف بزرگ اسلامی.
- \_\_\_\_\_ . (۱۳۸۶). *شاهنامه*. به کوشش جلال خالقی مطلق. د ۴. تهران: مرکز دایرة‌المعارف بزرگ اسلامی.
- \_\_\_\_\_ . (۱۳۸۶). *شاهنامه*. به کوشش جلال خالقی مطلق. د ۵. تهران: مرکز دایرة‌المعارف بزرگ اسلامی.
- \_\_\_\_\_ . (۱۳۷۳). *شاهنامه*. نسخه مسکو زیر نظر سعید حمیدیان. ج ۱. تهران: قطره.
- \_\_\_\_\_ . (۱۳۸۹). *شاهنامه*. نسخه سن ژوزف. به کوشش ایرج افشار، محمود امیدسالار و نادر مطلبی. تهران: طلایه.
- \_\_\_\_\_ . (۱۳۷۹). *شاهنامه*. تصحیح مصطفی جیحونی. ک ۱. اصفهان: شاهنامه پژوهی.
- \_\_\_\_\_ . (۶۱۴). *شاهنامه*. دستنویس کتابخانه ملی فلورانس. شماره ۱۲۱۷.
- کزازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۷۹). *نامه باستان*. ج ۲. تهران: سمت.
- متینی، جلال. (۱۳۷۷). «درباره مسأله منابع فردوسی». *ایران‌شناسی*، ۱۰(۲)، ۴۳۰-۴۰۱.
- مسلم بن حجاج. (۱۹۷۲). *صحیح مسلم*. شدح النوودی. ج ۷. بیروت: دارالاحیاء التراث العربی.
- مختاری، عثمان. (۱۳۹۱). *دیوان*. به اهتمام همایی. ج ۳. تهران: علمی و فرهنگی.

- مولوی، جلال‌الدین. (۱۳۶۲). *مثنوی معنوی*. به تصحیح نیکلسون تهران: امیر کبیر.
- \_\_\_\_\_. (۱۳۸۷). *کلیات شمس*. تصحیح فروزانفر. ج ۱ و ۲. تهران: نگاه.
- مینیوی، مجتبی. (۱۳۵۴). *فردوسی و شعرا و*. تهران: کتابفروشی دهخدا.
- منوچهری، ابونجم. (۱۳۹۰). *دیوان*. تصحیح سید محمد دبیرسیاقی. تهران: زوار.
- ناصر خسرو، ابومعین. (۱۳۸۶). *دیوان*. با مقدمه تقی زاده. تهران: نگاه.
- نظامی، الیاس بن یوسف. (۱۳۸۸). *خسرو و شیرین*. تصحیح و تحشیه حسن وحید دستگردی. به کوشش 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]
- Dekhoda, 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 Fasaee. 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: Dekhoda Bookstore. [In Persian]
- Muslim Ibn Hajjaj. (1972). *Alsaheh*. 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 2 Tehran: Negah. [In Persian]
- Zarrinkoob, A. H. (1991). *With convoy of Silk*. Tehran: Scientific. [In Persian]