

نگاهی دیگر به خطبهٔ داستان رستم و سهراب

* مسعود راستی پور

چکیده

داستان رستم و سهراب تا کنون بارها، چه به صورت مستقل و چه به همراه متن کامل شاهنامه، تصحیح و نشر شده، اما همچنان تصویر دقیقی از خطبهٔ این داستان به دست داده نشده است. موضوع خطبهٔ این داستان، یعنی مرگ، از موضوعات بسیار مورد توجه بوده است و این امر موجب شده که کاتبان، خوانندگان و حتی مصححان شاهنامه هر یک انتظاراتی از این خطبه داشته باشند 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 (خالقی مطلق و مسکو) وارد نشده و ضبط و معنی آن تا کنون به درستی روشن نشده است، می‌کوشیم تصویر دقیقی از آنچه فردوسی در این خطبه گفته است 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، شتاشقن از، کلمات عربی

شاهنامه

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

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

مقدمه

خطبه داستان رستم و سهراب یکی از بخش‌های پرا بهام شاهنامه است که اگرچه مباحثات بسیاری پیرامون آن شکل گرفته، همچنان بخش بزرگی از ابهامات آن بی هیچ شرح و بررسی باقی مانده است. تاریک‌ترین نقطه ابهام بیتی است که در هیچ یک از دو تصحیح معتبر شاهنامه (خالقی مطلق و مسکو) وارد نشده و در پی آن، اختلاف قابل توجهی در شمار ابیات این خطبه در این دو تصحیح به وجود آمده است؛ حال آن‌که اختلاف بیشینه دست‌نویس‌ها، در شمار و حتی در کیفیت ضبط ابیات، در این بخش، نسبت به دیگر بخش‌های شاهنامه، اندک است. در واقع خطبه داستان رستم و سهراب صحنه جدال دست‌نویس‌های اساس این دو تصحیح بوده و این امر به بروز اختلاف فاحشی میان دو متن مصحح منتهی شده است.

آنچه نگاه بسیاری از پژوهشگران را به شاهنامه معطوف ساخت و شاهنامه را در مرکز انتظار قرار داد، تصحیح دوران‌ساز جلال خالقی مطلق و گفت‌وگوها و حتی مجادلات شکل گرفته پیرامون آن بود. خطبه داستان رستم و سهراب در شاهنامه مصحح خالقی مطلق (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 سپس تر به تفصیل آشکار خواهیم ساخت، این اختلاف حاصل آشنازی گسترده‌ای نیست و بیشینه دست‌نویس‌ها در چند و چون ابیات توافق چشمگیری دارند). خالقی مطلق شمار قابل توجهی از این ابیات را – به پیروی از دست‌نویس اساس خود – الحاقی دانسته و به حاشیه برده و از این روی، این ابیات از نگاه بسیاری از پژوهشگران و خوانندگان شاهنامه دور مانده است. در این گفتار برآنیم که با نگاهی دوباره به خطبه داستان رستم و سهراب، نزدیک‌ترین صورت ممکن به سروده 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، درباره ابیات مورد بحث بیندیشیم. متى که در پی می‌آید صورت خام و اولیه ابیات خطبه داستان رستم و سهراب، چند بیت از پایان داستان پیشین

(برای نمایش کامل جا بجا بی هایی که در ابیات خطبه روی داده) و یکی -دو بیت از ابتدای داستان است که بر اساس دستنویس های اصلی مورد استفاده خالقی مطلق (دستنویس های نگاشته شده تا پایان نیمه نخست سده نهم: ف، ل، س، لن، ق، ق^۱، پ، و؛ برای آگاهی از مشخصات این دستنویس ها نک. فردوسی، ۱۳۸۶/ ۲: یازده) تهیه شده و نگارنده اختلافات دستنویس های کتابخانه سن ژوزف (ژ)، سفینه تبریز (ست)، شاهنامه سعدلو (لو) حاشیه ظرفنامه (ظر) و دو دستنویس دیگر، یکی محفوظ در کتابخانه موزه دهلي (د) و دیگری محفوظ در کتابخانه نور عثمانیه (ن) را نیز به آنها افزوده است^۱ (برای مشخصات تمامی این ۱۶ دستنویس نک. کتابنامه همین گفتار). نگارنده ابیات را بدون واسطه از اصل این دستنویس ها استخراج کرده است، چون تصویری از دستنویس س^۲، که از دستنویس های فرعی مورد استفاده خالقی مطلق بوده، در اختیار نداشته است، با توجه به اهمیت این دستنویس، برای نشان دادن اختلافات آن به نسخه بدل های خالقی مطلق اعتماد کرده است. آن گونه که گفته شد این دستنویس در بخش مورد بحث از تصحیح خالقی مطلق فرعی بوده، یعنی او اختلافات این دستنویس را به تمامی به دست نداده است. از این روی، از اختلافات این دستنویس تنها در بود و نبود ابیات می توان استفاده کرد و برای دخالت دادن آن در تشخیص ضبط ابیات باید محتاط تر بود. همچنین باید توجه داشت که کاتب سفینه تبریز ابیات این خطبه را گزیده کرده و طبعاً از این دستنویس در تعیین برا فرو دگی ابیات نمی توان بهره برد، اما در تعیین اصالت ابیات مؤثر است.

در متن اولیه ای که در پی می آید هیچ بیتی را از محتوای دستنویس ها حذف نکرده ایم. ضبط هر بیت بر اساس قدیم ترین دستنویس حاوی آن بیت گزیده شده (بدون توجه به اصالت یا برساخته بودن ضبط) و اختلافات دیگر نسخ در پانویس یاد شده است. هر گاه بیتی در دستنویسی (در بخش مورد بررسی) نیامده باشد، زیر کوتاه نوشته آن دستنویس خط کشیده ایم و هر گاه بیتی در دستنویسی، نسبت به ترتیب فعلی ابیات، جا بجا بوده باشد، کوتاه نوشته آن دستنویس را بالاتر یا پایین تر از خط کرسی آورده ایم (بسته به آنکه آن بیت در آن دستنویس بالاتر یا پایین تر آمده باشد). اختلاف دستنویس ها در ضبط بیت ۹ را در اینجا یاد نکرده ایم، زیرا سپس تر به تفصیل درباره آن سخن خواهیم گفت.

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

- ۸- ف، ل، ڙ، سٽ، س، لـن، ق، س، ڦ، ق، لو، ظ، د، ن، لـی، پ، و ...چـنـین است رـسـم سـرـای سـپـنـج
يـكـى زـو تـنـآـسان و دـيـگـر به رـنـج
- ۷- ف، ل، ڙ، سٽ، س، لـن، ق، س، ڦ، ق، لو، ظ، د، ن، لـی، پ، و بـرـين و بـرـان، ڙـوـزـ هـم بـگـذـرـد
خـرـدـمـنـد مـرـدـم چـرا غـم خـورـد
- ۶- ف، ل، ڙ، سٽ، س، لـن، ق، س، ڦ، ق، لو، ظ، د، ن، لـی، پ، و ز سـرـخـاب گـوـيم اـزـين پـس سـخـنـ
كـنـم تـازـه آـن رـوـزـگـار كـهـنـ
- ۵- ف، ل، ڙ، سٽ، س، لـن، ق، س، ڦ، ق، لو، ظ، د، ن، لـی، پ، و سـخـنـها بـرـين دـاـسـتـاـن شـدـ بهـ بـنـ
چـنـان كـانـدـرـآـمـدـ زـ ڙـ بالـا سـخـنـ
- ۴- ف، ل، ڙ، سٽ، س، لـن، ق، س، ڦ، ق، لو، ظ، د، ن، لـی، پ، و كـنـون رـزـم سـهـرـابـ و رـسـتـم شـنـوـ
دـگـرـ رـاـ ڻـشـيـدـهـسـتـيـ اـيـنـ هـمـ شـنـوـ
- ۳- ف، ل، ڙ، سٽ، س، لـن، ق، س، ڦ، ق، لو، ظ، د، ن، لـی، پ، و يـكـى دـاـسـتـاـنـسـتـ پـرـ آـبـ چـشمـ
دـلـ نـازـكـ اـزـ رـسـتـمـ آـيـدـ بهـ خـشـمـ
- ۲- ف، ل، ڙ، سٽ، س، لـن، ق، س، ڦ، ق، لو، ظ، د، ن، لـی، پ، و الـاـ ايـ بـرـآـورـدـهـ چـرـخـ بلـنـدـ
بـهـ پـيـرـيـ چـراـ كـرـدـيـاـمـ مـسـتـمـنـدـ
- ۱- ف، ل، ڙ، سٽ، س، لـن، ق، س، ڦ، ق، لو، ظ، د، ن، لـی، پ، و جـوـانـ بـوـدـمـ وـ بـرـ بـرـمـ دـاشـتـيـ
بـهـ پـيـرـيـ چـراـ خـوارـ بـگـذـاشـتـيـ
-○

۷. ظ: به.

۱. ڙ: کار.

۲. ق، ڦ، ن: بـرـين دـيرـ آـنـ.

۳. پ: نـيـزـ.

۴. ل: سـخـنـهـايـ اـيـنـ؛ سـ، لـنـ، قـ، لوـ، لـيـ: بدـيـنـ.

۵. ن: بهـ تـنـ.

۶. لـنـ، ظـ، لـيـ، پـ: چـنـانـ چـونـ درـآـمـدـ.

۸. ل: زـهـرـابـ و رـسـتـمـ سـرـايـمـ سـخـنـ؛ ڙـ بـ ۲۲ پـسـ اـزـ اـيـنـ

بيـتـ؛ قـ: اـيـنـ بيـتـ پـسـ اـزـ بـ ۲۳ـ دـ؛ وـ بـ ۲۴ـ پـسـ اـزـ اـيـنـ بيـتـ.

۹. ق: سـرـخـابـ.

۱۰. لـنـ، قـ، سـ، ڦـ، قـ، لوـ، ظـ، نـ، لـيـ: دـگـرـهـاـ؛ پـ: گـرـ.

۱۱. سـ، قـ، ڦـ: بـ ۲۲ پـسـ اـزـ اـيـنـ بيـتـ.

نگاهی دیگر به خطبه داستان رستم و سهراب / ۹۹

۱ ف، ل، ژ، ست، س، لн، ق، س^{۱۰}، ق^{۱۱}، لو، ظ، د، ن، لی، پ، و اگر تندبادی برآید ز کنج
به خاک^{۱۲} افکند نارسیده ترنج

۲ ف، ل، ژ، ست، س، لн، ق، س^{۱۳}، ق^{۱۴}، لو، ظ، د، ن، لی، پ، و نه روبه بماند نه درنده شیر
نه بدل بماند نه مرد دلیر

۳ ف، ل، ژ، ست، س، لн، ق، س^{۱۵}، ق^{۱۶}، لو، ظ، د، ن، لی، پ، و ستمکاره^{۱۷} خواییمش ار^{۱۸} دادگر^{۱۹}
هنرمند^{۲۰} گوییمش^{۲۱} ار^{۲۲} بی هنر^{۲۳}

۴ ف، ل، ژ، ست، س، لн، ق، س^{۲۴}، ق^{۲۵}، لو، ظ، د، ن، لی، پ، و اگر مرگ^{۲۶} دادست بیداد چیست
ز داد این همه بالگ و^{۲۷} فریاد چیست

۵ ف، ل، ژ، ست، س، لн، ق، س^{۲۸}، ق^{۲۹}، لو، ظ، د، ن، لی، پ، و ازین راز^{۳۰} جان تو آگاه نیست
بدین^{۳۱} پرده اندر^{۳۲} تو را راه نیست

۶ ف، ل، ژ، ست، س، لн، ق، س^{۳۳}، ق^{۳۴}، لو، ظ، د، ن، لی، پ، و همه تا در آز رفته فراز
به کس بر^{۳۵} نشد این در^{۳۶} راز^{۳۷} باز

۷ ف، ل، ژ، ست، س، لн، ق، س^{۳۸}، ق^{۳۹}، لو، ظ، د، ن، لی، پ، و به رفتن مگر بهتر آیدت^{۴۰} جای^{۴۱}
چو آرام گیری^{۴۲} به دیگر سرای

-
۱۰. لن: - و.
۱۱. ژ: ازین از (آز؟).
۱۲. لن، ق^{۱۰}: بزین؛ ن، پ: وزین.
۱۳. لن، ن، پ: برتر (پ: بر<تر>).
۱۴. ق، لی، پ: در.
۱۵. ق^{۱۱}: دل.
۱۶. س، لن، ق، ق^{۱۲}، لو، ظ، ن، لی، پ: آز.
۱۷. ل، ق، س^{۱۳}: آیدش؛ لی: مگر بهتر آید به رفتت.
۱۸. ل: جآ(=جای); س، ق^{۱۴}: رای.
۱۹. ل: یابد؛ ق، س^{۱۵}: گیرد؛ لی: گیتی (حرف دوم بی نقطه).
۱. ست: نخاک.
۲. لن: ستمکار.
۳. س، ست، لو، و، ظ: از.
۴. ن: بی هنر.
۵. ظ: خردمند.
۶. ل، ژ، ست، س، ق، ق^{۱۶}، لو، لی: دانیمش؛ لن، ظ، ن: خواییمش.
۷. ست، لو: از.
۸. ن: دادگر.
۹. ن: مرد.

۸ ف، ل، ژ، سـت، سـ، لـن، قـ، سـ، قـ، لـو، ظـ، دـ، نـ، لـی، پـ، وـ کـه دـانـد چـنـین دـاستـان رـا يـقـين
بـه جـز دـادـفـمـای دـادـآـفـرـين

۹ فـ، لـ، ژـ، سـتـ، سـ، لـنـ، قـ، سـ، قـ، لـوـ، ظـ، دـ، نـ، لـیـ، پـ، وـ نـخـسـتـيـنـ تـنـ اـزـ مـرـگـ بـبـسـايـدـيـ
دـلـيـرـ وـ جـوـانـ خـاـكـ نـبـسـايـدـيـ

۱۰ فـ، لـ، ژـ، سـتـ، سـ، لـنـ، قـ، سـ، قـ، لـوـ، ظـ، دـ، نـ، لـیـ، پـ، وـ اـگـرـ آـتـشـیـ گـاهـ اـفـرـوـختـنـ
بـسـوـزـدـ عـجـبـ نـيـسـتـ اـزـ سـوـخـتـنـ

۱۱ فـ، لـ، ژـ، سـتـ، سـ، لـنـ، قـ، سـ، قـ، لـوـ، ظـ، دـ، نـ، لـیـ، پـ، وـ بـسـوـزـدـ چـوـ درـ سـوـزـشـ ۲ـ آـيدـ درـسـتـ ۳ـ
چـوـ شـاـخـ نـوـ اـزـ بـيـخـ كـهـنـهـ بـرـسـتـ ۴ـ

۱۲ فـ، لـ، ژـ، سـتـ، سـ، لـنـ، قـ، سـ، قـ، لـوـ، ظـ، دـ، نـ، لـیـ، پـ، وـ دـمـ مـرـگـ چـونـ آـتـشـ ۵ـ هـولـنـاـکـ
نـدارـدـ ۶ـ زـ بـرـنـاـ ۷ـ وـ فـرـتـوـتـ باـکـ

۱۳ فـ، لـ، ژـ، سـتـ، سـ، لـنـ، قـ، سـ، قـ، لـوـ، ظـ، دـ، نـ، لـیـ، پـ، وـ جـوـانـ رـاـ چـهـ بـاـيـدـ بـهـ گـيـتـيـ ۸ـ طـربـ
کـهـ بـيـ ۹ـ مـرـگـ رـاـ هـسـتـ ۱۰ـ پـيـرـيـ سـبـبـ

۱۴ فـ، لـ، ژـ، سـتـ، سـ، لـنـ، قـ، سـ، قـ، لـوـ، ظـ، دـ، نـ، لـیـ، پـ، وـ درـيـنـ ۱۱ـ جـايـ رـفـتـنـ نـهـ ۱۲ـ جـايـ درـنـگـ
بـرـ اـسـبـ فـنـاـ ۱۳ـ گـرـ كـشـدـ ۱۴ـ مـرـگـ ۱۵ـ تـنـگـ

۸. قـ؟ـ بـهـ گـيـتـيـ چـهـ بـاـيـدـ؛ لـيـ: نـكـوتـرـ.

۹. لـنـ: بـرـ؛ قـ، ظـ: نـهـ.

۱۰. قـ؟ـ رـاهـيـسـتـ؛ نـ، پـ: نـيـسـتـ.

۱۱. سـ، قـ؟ـ بـدـيـنـ؛ نـ: درـانـ.

۱۲. ظـ، پـ: بـهـ؛ نـ: بـيـنـقـطـهـ؛ لـيـ: زـ.

۱۳. سـ-پـ: قـضـاـ.

۱۴. لـنـ، پـ: كـنـدـ.

۱۵. سـ، قـ؟ـ لـوـ، ظـ، نـ، لـيـ: مـرـدـ.

۱. لـيـ: زـوـ.

۲. ظـ: سـوـزـ.

۳. لـوـ: شـوـدـ بـرـگـ پـيـمـرـدـهـ وـ بـيـخـ سـسـتـ.

۴. ظـ، لـيـ: چـوـ (لـيـ: كـهـ) شـاـخـ كـهـنـ بـيـخـ تـرـ (لـيـ: نـوـ) رـاـنـحـسـتـ
(نـخـسـتـ؟ـ).

۵. لـوـ: اـگـرـ آـتـشـ.

۶. لـيـ: نـگـرـدـ.

۷. قـ: بـرـنـاءـ.

- ۱۵ ف، ل، ژ، سـت، سـ، لـن، قـ، سـ، قـ، لـو، ظـ، دـ، نـ، لـی، پـ، وـ چنان دان کـه دادـست وـ بـیدـاد نـیـست
چو دـاد آـمدـش^۲ جـای^۳ فـرـیـاد نـیـست
- ۱۶ فـ، لـ، ژـ، سـتـ، سـ، لـنـ، قـ، سـ، قـ، لـوـ، ظـ، دـ، نـ، لـیـ، پـ، وـ جـوـانـیـ وـ پـیرـیـ^۴ بـهـ نـزـدـیـکـ مرـگـ^۵
یـکـیـ دـانـ چـوـ اـیدـرـ بـدنـ نـیـستـ بـرـگـ^۶
- ۱۷ فـ، لـ، ژـ، سـتـ، سـ، لـنـ، قـ، سـ، قـ، لـوـ، ظـ، دـ، نـ، لـیـ، پـ، وـ چـنانـ دـانـ کـهـ گـیـتـیـ فـسـوسـ اـسـتـ وـ بـادـ
نـبـاشـدـ خـرـدـمنـدـ اـینـجـایـ شـادـ
- ۱۸ فـ، لـ، ژـ، سـتـ، سـ، لـنـ، قـ، سـ، قـ، لـوـ، ظـ، دـ، نـ، لـیـ، پـ، وـ دـلـ اـزـ نـورـ^۷ اـیـمـانـ گـرـ آـکـنـدـهـایـ^۸
توـ رـاـ خـامـشـیـ^۹ بـهـ کـهـ توـ^{۱۰} بـنـدـهـایـ^{۱۱}
- ۱۹ فـ، لـ، ژـ، سـتـ، سـ، لـنـ، قـ، سـ، قـ، لـوـ، ظـ، دـ، نـ، لـیـ، پـ، وـ پـرـشـشـ بـرـوـ پـیـشـهـ^{۱۲} کـنـ^{۱۳} بـاـ نـیـازـ
همـانـ^{۱۴} کـارـ رـوزـ پـسـینـ رـاـ بـسـازـ
- ۲۰ فـ، لـ، ژـ، سـتـ، سـ، لـنـ، قـ، سـ، قـ، لـوـ، ظـ، دـ، نـ، لـیـ، پـ، وـ بـرـینـ^{۱۵} کـارـ یـزـدانـ توـ^{۱۶} رـاـ رـازـ نـیـستـ
اـگـرـ جـانـتـ باـ دـیـوـ^{۱۷} اـنـبـازـ نـیـستـ^{۱۸}

-
۱۰. ظـ: بـهـ اـگـرـ.
۱۱. لـیـ: کـهـ بـوـینـدـهـایـ؛ سـتـ: اـینـ بـیـتـ پـسـ اـزـ بـ.
۱۲. لـنـ، نـ، پـ: بـرـ اـنـدـیـشـهـ؛ قـ: بـرـوـ وـپـیـشـهـ (وزـنـ نـدارـدـ).
۱۳. لـیـ: مـشـوـ پـیـشـ کـسـ.
۱۴. لـوـ، لـیـ: هـمـهـ.
۱۵. سـ، لـنـ، قـ، قـ، لـوـ، لـیـ: بـدـینـ.
۱۶. نـ: مـرـینـ رـاـ بـهـ نـزـدـیـکـ.
۱۷. سـ، لـنـ، لـوـ، ظـ، نـ، لـیـ: دـیـوـ بـاـ جـانـتـ؛ قـ، آـزـ بـاـ جـانـتـ.
۱۸. پـ: (بـهـجـایـ اـینـ بـیـتـ بـ^۵ رـاـ بـاـ اـنـدـکـیـ تـغـیـیرـ تـکـرارـ کـرـدهـ استـ): مـرـینـ رـازـ رـاـ نـزـدـ توـ رـاهـ نـیـستـ/ درـینـ پـرـدهـ انـدرـ توـ رـاـ گـاهـ نـیـستـ.
۱. سـ، قـ، قـ، لـوـ، پـ: -وـ.
۲. پـ: چـوـ دـادـسـتـ پـسـ.
۳. لـنـ، ظـ، نـ: بـانـگـ وـ.
۴. ظـ: تـیـزـ.
۵. سـ، لـنـ، قـ، قـ، لـوـ، ظـ، نـ، لـیـ، پـ: بـهـ نـزـ (لـوـ: دـسـتـ)
اجـلـ.
۶. سـ، لـنـ، قـ، قـ، لـوـ، ظـ، نـ، لـیـ، پـ: چـوـ درـ دـینـ (لـیـ: دـینـ
راـ) نـخـواـهـیـ (لـنـ، پـ: نـدـارـیـ) خـلـلـ.
۷. پـ: گـنجـ.
۸. سـتـ: بـرـآـورـدـهـ.
۹. قـ، قـ: بـنـدـگـیـ.

۲۱ ف، ل، ژ، سمت، س، لن، ق، س^۳، ق^۴، لو، ظ، د، ن، لی، پ، و به^۱ گیتی دران^۲ کوش چون^۳ بگذری
کی انجام^۴ اسلام^۵ با خود برى

۲۲ ف، ل، ژ، سمت، س، لن، ق، س^۲، ق^۴، 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، سمت، س، لن، ق، س^۳، ق^۴، لو، ظ، د، ن، لی، پ، و تو کردار نیکو و نیکو سخن
پسندیده کن زین سرای کهن

۲۴ ف، ل، ژ، سمت، س، لن، ق، س^۲، ق^۴، لو، ظ، د، ن، لی، پ، و ازین پس چو عنبر سخن^{۱۱} بویمت
ز سهراب و رستم سخن گویمت

۲۵ ف، ل، ژ، سمت، س، لن، ق، س^۲، ق^۴، لو، ظ، د، ن، لی، پ، و ز گفتار دهقان یکی داستان
بپیوندم^{۱۲} از گفته باستان

۲۶ ف، ل، ژ، سمت، س، لن، ق، س^۳، ق^۴، لو، ظ، د، ن، لی، پ، و به گفتار دهقان کنون بازگرد
نگر تا چه گوید سراینده مرد

۲۷ ف، ل، ژ، سمت، س، لن، ق، س^۲، ق^۴، لو، ظ، د، ن، لی، پ، و ز موبد برين گونه داريم^{۱۳} ياد
که يك روز رستم هم از^{۱۴} بامداد...

۱۰. لی: ازان گونه کو با پدر رزم؛ ژ: این بیت پس از ب-۵-؛

س، ق^۴: این بیت پس از ب-۴-.

۱۱. د: ازین جوی عنبر سمن؛ د: و: این بیت پس از ب-۵-.

۱۲. ست: بپیوندم (بی نقشه؛ وزن ندارد).

۱۳. ل، س، لن، ق، س^۳، ق^۴، لو، ظ، د، ن، لی، و: برين (لن،

ن، لی، پ: بدین) گونه (پ: <گونه>; وزن ندارد) برداشت.

۱۴. ل، ژ، ظ: رستم یکی روز از؛ ست، س، لن، ق، س^۳،

ق^۴، لو، د، ن، لی، پ، و: رستم برآراست (ق، لی: بیاراست؛

و: برآفراس است (برافراشت؟)) از.

۱. سمت: ز.

۲. س، ظ: بربان؛ پ: درین.

۳. ست: اگر.

۴. ست، لن، ق، ق^۴، ظ، ن، لی، ب: سرانجام.

۵. ست: کردار؛ ق^۴: کاسلام؛ ست: بیت ۱۸ پس از این بیت.

۶. ق: سرخاب؛ ظ: مهراب.

۷. ژ، لن، س^۳، ظ، ن، پ: باید؛ س، ق^۴، لو، لی: گویم؛ ق: آید.

۸. لن، ق، ق^۴، لو، ن: درست.

۹. ق: <او> (وزن ندارد)؛ ق^۴: رزم کاو.

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

۷ - ۵ - ۴ - ۳ - ۱

این نتیجه در صورتی به دست می‌آید که صرفاً ایاتی را اصیل بدانیم که سه دستنویس قدیمتر، یعنی ف، ل و ز، به اتفاق 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 علی، بیت را حذف کرده باشد.^۱ از این راه می‌توان دانست که اصالت این ایات کمتر محل تردید است:

۱ - ۳ - ۴ - ۵ - ۷ - ۹ (نهای ندارد) - ۲۲ (نهای ندارد)

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

آخرین بیت خطبه (؟)

امیر ارغوان در مقاله‌ای که در شماره اخیر گزارش میراث منتشر شده است (ارغوان، ۱۳۹۷) با بررسی ۲۸ دستنویس و منبع مختلف (که ۲ کاشی رانیز شامل است) کوشیده است تا ضبط اصیل و معنی بیتی را که به گمان او (بر اساس تصحیح خالقی مطلق از داستان رستم و سهراب) آخرین بیت خطبه این داستان است، روشن سازد. او همچنین پیشینهٔ پژوهش درباره این بیت را گردآورده و نظر پژوهشگران دیگر را نیز یادآور شده و نقده است. ما

۱. خالقی مطلق نیز این قاعده را ضمناً پذیرفته و از این روست که بیت ۹ را (که تهایل فاقد آن است) اصیل دانسته است (نک. فردوسی، ۱۴۰: ۱۳۹۹، یادداشت بیت ۸). اما عملکرد او در این زمینه یکدست نبوده و اصالت بیت ۲۲ را (که تهایل فاقد آن است) مردود دانسته است.

این مباحث را در اینجا تکرار نمی‌کنیم و خوانندگان را به مقالهٔ یادشده ارجاع می‌دهیم. اما پیش از بررسی ضبط برگزیده ارغوان، نمایی از همهٔ ضبط‌های احتمالی بیت مورد بررسی پیش روی خوانندگان می‌نمیم (برای آگاهی از دست‌نویس‌ها و منابع مورد استفاده ارغوان، که در اینجا کوتاه‌نوشت آنها را ارائه می‌کنیم، نک. ارغوان، ۱۳۹۷؛ در جدولی که در پی می‌آید به ترتیب تاریخی دست‌نویس‌ها نظر نداشته‌ایم و کوشیده‌ایم تا ضبط‌ها را به صورتی نظم دهیم که ارتباط صورت‌های مختلف با یکدیگر آشکار شود):

| | | | | | |
|----------|-----|------|----|--------|---|
| پسایدی | | | تن | | ف |
| سالدی | | | | | ش |
| سایدی | | | | | ل ^۳ |
| نساودی | مرگ | از | | | پ ^۴ |
| بستاندی | | | دل | نخستین | ظ، ل ^۲ |
| ستاندی | | | | | کا ^۱ ، کا ^۲ |
| بسالدی | | | | | ش ^۲ |
| بستاندی | | | | | پ ^۲ ، پ ^۳ |
| ستایدی | | ار | | حسنی | ست |
| ستایدی | | | | نخستی | و |
| نستاودی | | | | | ژ |
| بستاندی | خاک | | | | ل ^۲ |
| نسایدی | | | | | ف |
| نساودی | | | | | ژ |
| نساودی | | | | | کا ^۱ ، کا ^۲ ، ش ^۲ ، ست |
| را شایدی | مرگ | جوان | و | دلیر | پ ^۴ |
| را سایدی | | | | | ل ^۳ ، پ ^۲ |
| پسایدی | | | | | پ ^۳ |

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

آنچه از جدول بالا درباره مصراج نخست استابتاط می‌شود، آن است که در هر یک از چهار کلمه محل اختلاف (جز «مرگ») که دست‌نویس‌ها در آن توافق دارند) یک ضبط منفرد/کم‌پشتوانه و یک ضبط دارای پشتوانه قوی وجود دارد. پیش رو دست‌نویس‌های حاوی 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 برای «دل» انگاشته و به همین علت مصراج را نادرست دانسته است (زیرا مرگ بر تن وارد می‌شود و نمی‌توان تصور کرد که ممکن است بر سر «نخستین دل» چه آورده باشد؛ مگر آنکه دل دوستدار نخستین میرنده در نظر شاعر بوده باشد که در آن صورت هم همچنان مصراج نامفهوم است). آنچه با «دل» تنااسب دارد «خسته شدن» است و تصحیف «نخستی» به «نخستین» هم چندان دشوار نمی‌نماید، پس کاتب احتمال داده است که صورت اصلی «نخستی دل...» بوده باشد.

- همان شخص، پس از آنکه به مقتضای «دل» اولین ضبط کم‌پشتوانه، یعنی «نخستی»، را ایجاد کرده، برای ایجاد معنایی که در ذهن داشته ناچار شده است که دومین ضبط کم‌پشتوانه را نیز بسازد: «نخستی دل ار...».^۱

۱. ارغوان (۱۳۹۷: ۱۱۰) بر آن است که «وجه شرطی افعال هر دو مصراج نشان می‌دهد که در مصراج 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 مصراج (یعنی دستنویس واتیکان) جدا می‌شود و هر یک به راهی می‌روند:

○ سنژوزف شیوه ویژه‌ای برای به سامان آوردن قافیه در پیش می‌گیرد و حرف پنجم کلمه قافیه را به «و» بدل می‌کند: «نخستی دل ار مرگ نستاودی (=نستاودی)».^۲ از این راه او افزون بر تصحیح قافیه، معنی را نیز به آنچه در نظر داشته گردانده است.^۳ از میان دیگر دستنویس‌ها، تنها پ^۴ به شیوه‌ای نسبتاً مشابه سنژوزف قافیه را تصحیح کرده (در حالی که برای معنی تمهدی نیندیشیده بوده است). اما کاتب این دستنویس نکته واضحی را فراموش

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

۲. صورت یادشده (با هر دو ضبط «نستاودی» و «نستاودی») پیش‌تر به عنوان صورت اصلی مصراج نخست پیشنهاد شده (از سوی سعید لیان و سیاوش جعفری) و ارغوان بدان اشاره کرده است (نک. ارغوان، ۱۳۹۷: ۱۰۵).

همچنین ارغوان خود همین صورت را (با ضبط «نستاودی») به عنوان یکی از صورت‌های محتمل این مصراج در پایان مقاله خویش یاد کرده است (نک. همان: ۱۱۱).

۳. اگر مرگ شتاب نیاورد و دلیر و جوان [پیش از موعد/پیش از آنکه به پیری برسد] نمیرد، دل خسته نمی‌شود (نک. همان: ۱۱۱). شرط مضارع و جواب شرط ماضی را قس. «این یک رسولی بکن چون بازآمی قضای نشایور به تو دادیم، آنجارو» (بیهقی، ۱: ۱۳۹۴؛ نک. احمدی گوی، ۱: ۵۲۹؛ نک. ۱: ۳۸۰؛ ۲۷۲؛ به نقل از سبکشناسی بهار، ج ۱، ۳۵۴)؛ نیز: «اگر موافق تو نبودمی و در بند مراضی تو نیستمی، پذر را آگاه کردمی» (فرائد السلوک: ۵۶۱؛ نک. مقدمه همان کتاب، ص هفتاد و نه). درباره این‌که آیا ممکن است کاتبی صورت کم‌کاربرد و گویشی «شتاب‌یدن/ستاودن» را در متن وارد کرده باشد یا نه می‌توان به تفصیل سخن گفت. در اینجا روشی است که «نستاودی/نستاودی» صورتی منفرد (ب ۴ «پساودی») دارد و با این حساب ضبط سنژوزف تقریباً منفرد است) و برساخته است و این روی پرداختن به پرسش یادشده وجھی ندارد.

کرده است: بساویدن / پساویدن دو معنی ندارد که بشود در قافیه هر دو مصراع نهادش.

○ اما آنچه در دستنویس و ایکان اتفاق افتاده قدری پیچیده‌تر است. این

دستنویس از یک سو چارچوب کلمه قافیه، یعنی «سایدی»، را حفظ کرده، و از سوی دیگر چارچوب یادشده را طوری نقطه‌گذاری کرده که معنی مصراع نخست (که در این نسخه هم باید مشابه سبک‌زوف درمی آمد) از دست رفته است: «نخستی دل ار مرگ نستایدی». در پیگیری مراحل ایجاد این ضبط، دو احتمال مطرح می‌شود:

▪ کاتب همین صورت را معنی دار دانسته.

▪ در یک مرحله کتابی معنایی مشابه آنچه سبک‌زوف در نظر داشته برای بیت ساخته (نخستی دل ار مرگ نستایدی)^۱ و در مرحله بعد کاتب دیگری کوشیده که قافیه بیت را تصحیح کند، اما نتوانسته است قافیه و معنی را با هم حفظ کند.

اما ضبط منفرد را فلورانس به دست داده است:

● کاتب فلورانس نیز «نخستین» را صفت شمارشی ترتیبی برای «دل» در نظر گرفته بوده و در نتیجه معنی مصراع را درنمی‌یافته است. او به این نکته پی‌می‌برد که آنچه می‌میرد «تن» است. در نتیجه ضبط منفردی می‌سازد که گویای این دقیقه باشد: «نخستین تن...». با این حال فلورانس گویا موفق نشده است که معنی مورد نظر خود را در بیت بگجاند (یا اصلاً ادامه بیت معنایی را به ذهنش متبار نکرده است، یا حتی از همین صورت معنایی درنمی‌یافته که ما درنمی‌یابیم)، اگرچه مصراع نخست را تقریباً معنی دار کرده است.^۲

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

۲. عزیزالله جوینی با تغییر نقطه‌گذاری کلمات در ضبط فلورانس صورت معنی‌داری ایجاد کرده است: 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 کمپیشتوانه دو نکته را پیش چشم داشته‌اند:

۱. ایجاد تناسب میان دو واژه نخست (یعنی «نخستین» و «دل»);
۲. تصحیح قافیه.

نکته اول روشن می‌کند که در این مصراج، ضبط دشوارتر با ضبط بیشینه دست‌نویس‌ها موفق افتاده است و چهار کلمه به‌سادگی روشن می‌شود: «نخستین دل از مرگ...». می‌ماند کلمه قافیه که محل اصلی اختلاف در این مصراج است.

بی‌گمان آخرین کلمه مصراج نخست ترکیبی بوده است از «بنج 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 به صورت ضمنی) صورت «سسا» (یعنی «یک دندانه + سه دندانه س یا ش + یک دندانه») و سه دست‌نویس صورت «سسا» (یعنی «یک دندانه + یک دندانه + سه دندانه س یا ش») را نشان می‌دهند. در اینجا نیز باید به ضبط بیشینه دست‌نویس‌ها اعتماد کرد و مصراج را بدین صورت بازساخت: «نخستین دل از مرگ بستابدی»؛ صورتی که هم معنی دار است، هم دشوار است و هم با سبک و زبان فردوسی سازگاری دارد.

در مصراج دوم کار ساده‌تر است و برساخته بودن ضبط‌های «مرگ»، «بستاندی» و «را شایدی (را سایدی)» تقریباً روشن است. ضبط صحیح و اصیل این مصراج 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. همه کسانی که پیش‌تر به تصحیح این بیت پرداخته‌اند یکی از این دو صورت (و غالباً صورت نخست: بپسایدی) را برای مصراج دوم پیشنهاد کرده‌اند. با این حال هیچ یک معنای درست مصراج را درنیافته‌اند (برای اطلاع از آرای پژوهشگران درباره این مصراج 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 اطمینان بخش دارد. اظهار نظر قطعی در این موضوع مستلزم تقصیلی است که در این گفتار نمی‌گنجد، اما به اختصار 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 «ب + ساییدن» باشند.

۲. پیش‌تر گفتیم که کاتبان در مصراج نخست کوشیده‌اند که قافیه را به سامان بیاورند و در این جریان دو کاتب «بَدِیٰ» را در پایان مصراج به «وَدِیٰ» بدل کرده‌اند. تقریباً تمامی صورت‌های پیشنهادی (و شاید به یقین بتوان گفت تمامی صورت‌های ممکن) برای این بیت دارای یکی از دو ایراد شایگان یا ایطاء هستند، جز صورت «بَسْتَاوَدِیٰ / بَشْتَاوَدِیٰ - نِسْبَاوَدِیٰ»، که پیش‌تر نشان دادیم برساخته و نامعتبر است. واقعیت آن است که قافیه 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 «پسَاوَدِیٰ» را به «پسَايِدِیٰ» (یا به «شَايِدِیٰ») بدل کرده‌اند کوشیده‌اند که قافیه را به سامان بیاورند، اما غالباً معنی را مختلط کرده‌اند و برخی حتی موفق به اصلاح قافیه هم نشده‌اند (کاتب فلورانس ظاهراً «بِسَايِدِیٰ» را با «نِسَايِدِیٰ» قافیه کرده‌است).

اما درباره ایراد قافیه این بیت دو احتمال وجود دارد:

۱. ممکن است که این بیت، مانند برخی ابیات دیگر شاهنامه، دچار ایراد شایگان بوده باشد.^۲

۱. چه بن مصraig این فعل «پسای» باشد چه «پساو»، مصدر آن «پسوند» است. در اینجا به مسامحه مصدر جعلی را آوردیم تا بتوانیم بن مصraig را در آن نمایش دهیم.

۲. برای مثال نک. فردوسی، فردوسی، ۱۳۸۶: ۱/ ۲۵۶/ ۱ (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 /w/ بسند کرده باشد. این عیب (یعنی تغییر حرف روی و تبدیل آن به حرفی قریب المخرج) را اکفاء می‌خوانند (نک. رازی، ۱۳۶۰: ۲۸۴). نمونه دیگر این عیب در قوافی شاهنامه، در همین داستان و در جایی است که «تھمینه» با «نیمه» قافیه شده است (نک. فردوسی، ۱۳۹۹: ۷۸ و ۶۳ بیت)؛ این هر دو بیت می‌توانند مؤید یکدیگر باشند و نشان دهنند که احتمال وجود این عیب را در شاهنامه نباید نادیده گرفت و ایات را برای از بین بردن این ایراد نباید دگرگون ساخت.^۱

با توجه به آنچه گفته شد در می‌یابیم که صورت اصیل بیت این گونه بوده است:

نخستین دل از مرگ بشتا بدی دلیر و جوان خاک نپساوادی

«شتاییدن»، آنگاه که با حرف اضافه «از» همراه شود، به معنی «با شتاب از چیزی دور شدن» است. این «با شتاب دور شدن» می‌تواند به علت خسته شدن از چیزی باشد یا به علت تنفس از آن، در نتیجه کاربرد این فعل به معانی مجازی «ملول شدن از؛ نفرت گرفتن از» بسیار نزدیک شده است. در شاهنامه صورت‌های مرکب این فعل، یعنی «شتتاب گرفتن از» و «شتتاب آمدن از» بسیار به کار رفته‌اند (نک. رواقی، ۱۳۹۰: زیر مداخل)، اما صورت «شتافتن از» بسیار کم کاربرد است. تنها شاهدی که نگارنده از صورت اخیر یافته از این قرار است (کیخسرو، آنگاه که از پادشاهی سیر شده است و از خدا می‌خواهد که او را از این

به شمار آورد و انتساب آن به هیچ یک از دو مورد قطعی نیست)؛ همان: ۵۲/۱ ب (نازی- گشاوی؛ ردیف دارد). این اطلاع را مدیون پایان‌نامه کارشناسی ارشد آقای عرفان چوبینه 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 تھمینه/ تھمیمه پرداخته و صورت دوم، یعنی تھمیمه، را در شاهنامه اصیل دانسته است (نک. خطیبی، ۱۳۹۸). دلایل ما برای ترجیح ضبط تھمینه (یعنی ضبط برگزیده خالقی مطلق) 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):

- اگر زین جهان تیز بشتافتی
کنون آنچه جستی همه یافته
(فردوسي، ۱۳۸۶/۴: ۳۳۶)
- خالقی مطلق (دوم/۱۳۸۹: ۴۲۳) این «شتافت از» را به معنی «گریختن از» جایی و «رها کردن آنجا» دانسته است؛ با این حال روشن است که کیخسرو از این جهان ملول و بیزار شده است (یعنی گریزان بودن او از جهان از سر ملالت یا نفرت بوده است، نه ترس).^۱ اما «شتافت از» تفاوت کاربردی ظرفی با «شتاب گرفتن/آمدن از» دارد. این تفاوت را با 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 به طور مطلق بگوییم «فلانی از کار می‌گریزد»، نشان داده ایم که فلانی اصولاً 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 فلانی سخت بگیری از کار می‌گریزد»، نشان داده ایم که 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 «فلانی از

۱. قید «تیز» به تناسب معنی حقیقی فعل به کار رفته است. کاربرد مجازی «شتافت» ظاهراً پیش از فردوسی سابقه طولانی نداشته (و گویا پس از او هم مورد اقبال قرار نگرفته است) و محتمل است که در همان دوره ایجاد شده باشد (رواقی - میرشمی - ۱۳۸۱: ۲۳۷) نمونه‌ای از کاربرد «شتتاب گرفتن» را در دیوان فرخی نشان داده‌اند؛ کاربرد صورت‌های مختلف این فعل در ترجمه‌ها و تفاسیر قرآن وضعیت پیچیده‌تری دارد و باید به صورتی جداگانه - با در نظر گرفتن الزامات ترجمه - بررسی شود؛ از این روی معنی حقیقی و مجازی این فعل در زبان فردوسی از یکدیگر کاملاً تفکیک نشده و طبیعی است که او صورت به‌ظاهر مجازی این فعل را با قیدی که متناسب صورت حقیقی آن است به کار برد. در حقیقت این فعل و مشتقات آن در زبان فردوسی هنوز مراحل مجازی شدن را به تمامی طی نکرده است و برای مثال «شتتاب گرفتن از» را نباید دقیقاً به معنی «ملول شدن از؛ تغیر گرفتن از» دانست (اگرچه در بسیاری موارد «می‌توان»)، بلکه باید آن را «روی گردان شدن/گریز گرفتن از چیزی (از سر ملالت یا تغیر)» معنی کرد. توضیح این مسئله محتاج تفصیلی است که در این گفتار 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 به کار رود و هم به «وجود 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 نخست «شتابیدن از» به کار رفته است: 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 [شخص] 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 نبرد 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 به کار می‌برد (ارغوان به کاربرد دوباره این صفات برای سهراب اشاره کرده است؛ ارغوان، ۱۳۹۷: ۱۱۰):

دلیر و جوان سر به گفتار پیر بداد و ببود آن سخن جای گیر
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۸۳/۲)

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

روشن است که با صورت و معنی ارائه شده از بیت (که بر پایه پیگیری علل ایجاد تغییرات و گزینش صورت دشوارتر به دست داده شد)، بیت مورد نظر نمی‌تواند پایان بخشن خطبه داستان رستم و سهراب باشد. این آگاهی ما را در داوری درباب دیگر ایيات یاری خواهد کرد.

نیمه دوم خطبه

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

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

حال با توجه به این‌که بیت ۹ معنی کاملی ندارد و نیازمند بیت/ ایات دیگری است که معنی اش را تکمیل کنند، و نیز با توجه به این‌که بیت ۲۲ تکمیل کننده معنی بیت ۹ نیست، روشن است که اصالت بیت ۹ ایجاب می‌کند که ایات پس از آن نیز اصیل باشند.^۱ در واقع در تصمیم‌گیری درباب اصالت یا برافزودگی ایات پس از بیت ۹، دست‌نویس‌های فلورانس و سن‌ژوزف نفیاً نمی‌توانند اثربخش باشند، چرا که کاتبان این دست‌نویس‌ها، آن‌گونه که روشن ساختیم، کوشیده‌اند تا بیت ۹ را آن‌گونه تغییر دهند که پایان‌بخش خطبه این داستان باشد. اما نکته قابل توجه آن است که دست‌نویس سن‌ژوزف نیز اصالت بیت ۲۲ را (اگرچه از ایات پس از بیت ۹ است) تأیید می‌کند و این نکته نشان می‌دهد که این دست‌نویس نیز، به صورت ضمنی، مؤید اصالت ایات پس از بیت ۹ است. از سوی دیگر خالقی مطلق (و دیگر مصححان شاهنامه نیز) اصالت بیت ۶ را (که در ف و ژ نیامده است) پذیرفته‌اند و ما را از استدلال درباب اصالت این بیت بی‌نیاز کرده‌اند. با این حساب می‌توان اصالت ایات زیر را قطعی دانست:

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

خالقی مطلق در آخرین تصحیح خود از داستان رستم و سهراب اصالت ایات ۲۰ و ۲۱ را پذیرفته (بیت ۲۱ را در چنگک نهاده) و درباره بیت ۲۰ توضیح داده است:

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

همکاران من، آقایان افشن و فابی و فیروز بخش در اصالت این بیت تردید دارند: "بیت ۶ هم مانند بیت ۷ (که در چنگک تردید آمده) در دستویس‌های ف، ث، ش^۱، ش^۲، سفینه تبریز نیامده و همه دستویس‌هایی که آن را دارند بیشتر ایات الحاقی این خطبه را نیز دارند و بیت مورد بحث را هم در اواخر ایات الحاقی آورده‌اند، نه در این موضع (ترتیب فعلی ایات ۶ تا ۸ در هیچ دستویسی وجود ندارد). به علاوه، دستویس‌هایی که بیت «همه تا در آز...» را دارند پس از آن، بیت «به رفن 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...» اصلی بود می‌باشد بیت دنباله بیت «همه تا در آز...» می‌بود. پس بهتر است بیت ۶ هم مانند بیت ۷ درون چنگک قرار گیرد. به نظر نگارنده اهمیت و درجه اصالت این بیت تا آنچه است که نبودن آن در پنج تا از دستویس‌های ما قابل اعتناء نیست. و اما اگر آن را پیش از بیت ۸ بیاوریم بی معنی 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. (فردوسي، ۱۳۹۹: ۱۴۰)

در واقع خالقی مطلق و همکاران او هر یک سویی از حقیقت موضوع را دریافته‌اند.

همان‌گونه که خالقی مطلق گفته‌است در اصالت این بیت تردیدی نیست و این بیت ادامه 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 دیدگاه درست با یکدیگر دچار تناقض شوند الحاقی پنداشتن ایات پس از «نخستین دل از مرگ...» بوده است.

برای روشن ساختن موضوع و نمایش صورت اصیل خطبه، ابتدا صورت تصحیح شده 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 (۲) ستمگاره خوانیمش ار دادگر؟ * هنرمند گوییمش ار بی‌هنر؟

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

۲. در میان دو مصراحی بیت‌هایی که در تصحیح خالقی مطلق آمده‌اند علامت ستاره می‌گذاریم و اختلافات با تصحیح او را با حروف سیاه نشان می‌دهیم. اعداد درون کمانک شماره ایات را در صورت اولیه خطبه، که بالاتر به دست دادیم، نشان می‌دهد.

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

به نظر می‌رسد سه عامل می‌تواند موجب حذف ایاتِ پس از بیت «نخستین تن از مرگ...»^۱ در برخی دستنویس‌ها بوده باشد:

۱. معنی‌ای که کاتبان برای بیت حدس زده‌اند (که مشابه همان معانی‌ای بوده که پژوهشگران برای آن تصور کرده‌اند؛ نک. ارغوان، ۱۳۹۷: ۱۰۵، ۱۱۱) پایان بخش خطبه است و پس از آن ادامه خطبه ظاهراً رویی ندارد؛
۲. ادامه 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 نهایی ما، از این پس تنها به شماره ایات در صورت نهایی اشاره می‌کیم.

ترکستان یا خطبه داستان رستم و اکوان دیو) حاوی برخی کلمات عربی (که در استناد بدانها برای رد اصالت ابیات باید محتاط بود) که چهره شاعر در بخش دومش با بخش نخست متفاوت است (و چهرای که در بخش اخیر می‌بینیم به هیچ روی ناآشنا نیست و در جاهای دیگر نیز چنین چهرای 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 چیده است.

۳. شیوه‌ای که فردوسی برای بیان دیدگاه خود برگزیده است، یعنی طرح پرسش و سپس پاسخ دادن بدان یا طرح یک واقعیت کلی و سپس تفصیل آن بر اساس عقیده 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 اصلی این خطبه در ابیات ۱ تا ۳ طرح شده است: «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 شده است. پس از آن دو پرسش اصلی، در بیت ۴، یک واقعیت کلی طرح شده است: «تو از راز مرگ آگاهی نداری»، و این واقعیت در بیت ۱۳ به اعتقادات شاعر پیوند خورده و این پرسش مقدّر که «چرا آگاهی نداریم و چگونه باید آگاه شویم؟» پاسخ گفته شده است: «اگر جان تو با شیطان شریک نباشد، در این کار خدایی (= چیستی و چرا بی مرگ) به کنجکاوی نخواهی پرداخت^۱. آنچه نگارنده اکنون به دقت نمی‌تواند تعیین کند، آن است که بیت ۱۴ ادامه پاسخ بیت ۴ است (یعنی شاعر پس از آنکه کنجکاوی در کار مرگ را شرارت با شیطان می‌داند خواننده را به پرهیز از این کار و حفظ اسلام 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 به سلامت به جهان دیگر ببری)؛ به نظر می‌رسد صورت نخست منطقی‌تر باشد.

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

اما درباره ابیات خطبه بعضی نکات را باید روشن ساخت:

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

... اگر در مصراج دوم نیز در آز بخوانیم، نادرست است. چون در آز بر هر کس باز است.

این در راز است که بر هر کسی باز نیست و در اینجا سخن از راز مرگ است، بر هیچ کس باز نیست. (فردوسی، ۱۳۹۹:۱۳۹)

بی‌گمان از آن جهت که همه انسان‌ها می‌توانند در پی جستن آز برآیند و خواهان رسیدن به زیاده‌خواهی‌های خود باشند، در آز بر همه کس گشاده است (آن‌گونه که خالقی مطلق گفته‌است)، لیکن از آن دید که هیچ کس به آز خود نخواهد رسید و زیاده‌خواهی‌های هیچ کس برآورده نخواهد شد، در آز بر همه کس بسته است (آن‌گونه که مراد نگارنده بوده است).

برای تصمیم‌گیری درباره صورت صحیح این مصراج 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 می‌طلبند و بسیاری از آنها را خالقی مطلق، خود، در خلال مقالات و یادداشت‌های مختلف شرح داده است) چنین ضبط‌های کم‌پشتوانه‌ای اصولاً قابل اعتماد نیستند، جز در صورتی که قراین متمن دیگر از آنها پیشتبانی کنند. در اینجا تقریباً هیچ قرینه‌ای نمی‌توان یافت که ترجیح «در راز» به «در آز» را نشان دهد،^۳ أما در مقابل از میان بردن تکرار «آز» در بیت و تقویت پیوندی که به

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

۲. به لحاظ 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 تعییر و ساده‌سازی

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

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

در توضیح نکته 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 درباره راز مرگ سخنی گفته شده است؟»، و پاسخ روشن است: ضبط کمپشتوانه «در راز».

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

نداند همی مردم از رنج آز یکی دشمنی راز فرزند باز
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۷۱/۲)

→
ابیات غالباً معطوف به جزء (بیت یا مصraig) است، نه کل. طبعاً سهل انگاری 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 مقوله دشواری بیت نمی‌توان بهشمار آورد، زیرا کاتبان اصولاً به سهل انگاری‌هایی از این دست حساسیتی نشان نمی‌دهند، بلکه گاه خود موجد آند.

۱. طبعاً تمامی ابیات این خطبه به لحاظ 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 زاویه دیگری به آن مضمون نگریسته شده است (شاعر نظر نهایی خود درباره مسأله «راز مرگ» را در بیت ۱۳ بیان می‌کند).

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

همه تلخی از بھر بیشی بود
مباراکه با آز خویشی بود
(همان: ۱۷۹/۲)

با این حال مینوی توضیح دقیقی درباره معنای بیت نداده است (اگرچه اشاره مختصر او مضمون نهایی بیت را نشان می‌دهد) ^۱ و به پیروی از دستنویس لندن همان ضبط «در راز» را در متن نهاده؛ ضبطی که پیوند این بیت را با بیت پیشین به درستی برقرار نمی‌کند و پیوند آن با بیت سپسین را می‌گسلد.

فردوسی در بیت پیشین (بیت ۴) سخن خود درباره راز مرگ را به پایان رسانده است: جان تو از این راز آگاهی ندارد و تو راهی به این پرده نداری (= نمی‌توانی از رازهای پشت پرده مرگ آگاه شوی). پس از این، سخن گفتن دوباره از این که «همه خواستند این راز را بفهمند و نتوانستند»، اگرچه یکسره ناممکن نیست، اما بی‌وجه است. فردوسی، پس از آنکه سخن خود درباره پنهان بودن راز مرگ را به پایان می‌رساند (بیت ۴)، روی دیگر مسأله را آشکار می‌سازد: (بیت ۵) [در این جهان] همه در پی حرص و زیاده‌خواهی رفته‌اند و هیچ کس نمی‌تواند به منتهای خواسته‌های خود برسد (همین آز است که نه تنها موجب می‌شود زندگان هیچ گاه آرامش نداشته باشند و همیشه در تب و تابِ کوشش برای رسیدن به چیزی بیشتر باشند، بلکه موجب درگیری آنان با یکدیگر نیز می‌شود)؛ (بیت ۶) هنگام مرگ، آنگاه که در جهان دیگر [از تشویش‌ها و دشمنی‌هایی که براثر آز ایجاد می‌شود رها شدی و] آرام گرفتی، شاید جای بهتری نصیحت شود. روشن است که شاعر از این راه می‌خواهد نشان دهد که مرگ یکسره بدی و سیاهی نیست و شاید حتی زندگی پس از آن از زندگی این جهانی زیباتر هم باشد (چون مردم دیگر دچار «آز» نیستند)، و این مقدمه‌ای است برای ایيات سپسین: «نخستین دل از مرگ بستابدی...».

بیت ۱۰. پیش‌تر گفتیم که شباهت بسیار این بیت با بیت ۳ (که موجب می‌شود در نگاه نخست این بیت بر ساخته کاتبان از روی بیت ۳ به نظر برسد) نتیجه طبیعی شیوه‌ای است

۱. «گوییا فردوسی این داستان غم‌انگیز را نتیجه کثرت آز مردمان می‌شمارد» (مینوی، ۱۳۶۹: ۱، پانویس؛ به نقل از خطبی، ۱۳۹۰: ۱۰۳).

که فردوسی برای بیان دیدگاه خود درباب مرگ برگزیده است. اما ممکن است به نظر برسد که مضمون این بیت با بیت ۳ در تناقض است: فردوسی در آنجا می‌گوید «اگر مرگ داد است پس دیگر چه چیزی را می‌توان بیداد دانست؟ و اگر داد است چرا خلقی از دست او به فریادند؟» و نشان می‌دهد که خود اعتقاد چندانی بدانکه مرگ داد است ندارد؛ حال چگونه می‌گوید «مرگ داد است وقتی حکم دادگرانهای بر کسی رفت نباید فریاد و شکایت کرد»؟ پاسخ آن است که فردوسی در بیت ۳ نظر خود را بیان نمی‌کند! آن بیت نمونه برجسته‌ای از شیوه‌ایست که فردوسی برای بیان دیدگاه خود برگزیده: شاعر ابتدا به جبهه مخاطب می‌رود و با او هم‌آواز می‌شود که «اگر مرگ داد است دیگر چه چیزی را باید بیداد دانست؟»، تا بتواند مخاطب را با خود همراه کند و چند بیت جلوتر دیدگاه خود را به او ابلاغ کند؛ از این راه خواننده می‌پندرد که در یک پرسش و پاسخ آزاداندیشانه پاسخی منطقی بدو داده شده است.

برای آگاهی از نگاه فردوسی به موضوع مرگ نگاهی به پایان داستان رستم و شگاد سودمند است (نک. فردوسی، ۱۳۸۶: ۴۶۴/۵). در جریان زاری رودابه برای رستم و دیوانه شدن او از گرسنگی، ترجمة روایت ثعالبی چنین است:

چون رودابد، مادر رستم، در زاری به نهایت جزع رسید، زال را گفت: آیا در دنیا چیزی سخت‌تر و دردناک‌تر از بلایی که بر سر ما آمد هست؟ [زال] گفت: آری، گرسنگی. پس [رودابد] سوگند خورد که غذا نخورد تا بمیرد. و به نگاهداشت سوگند خود ادامه داد و کنیزکانش می‌کوشیدند تا چیزی به او بخورانند که توانش از دست نرود، اما نمی‌خورد. پس آنگاه که یک هفته گذشت جنون گرسنگی در او ظاهر شد و وارد آشپزخانه شد و دستش را بهسوی قابلمهای که در کناری افتاده بود دراز کرد و از اتفاق مار سیاه مردهای در آن دیگ بود، پس آن را گرفت و بهسوی دهانش برد. کنیزکانش بدو رسیدند و مار را از دستش گرفتند و خوارکی بدو دادند که تنش را بهبود بخشد و عقلش را بازگرداند. پس [رودابد] گفت به خدا که زال راست گفت که گرسنگی از هر چیزی سخت‌تر است. (نک. ثعالبی، ۱۹۶۳: ۳۸۴-۳۸۵؛ نیز پریش روی، ۱۳۹۰: ۲۶۲)

این روایت در شاهنامه دو ویژگی دارد که به احتمال بسیار نتیجه شیوه داستان‌سرایی فردوسی و گویای عقیده خود اöst:

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 ندیده است»؟

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 مداخله خود فردوسی باشد) افزایش می‌دهد، یکی آن است که شروع این حکایت در شاهنامه نسبت به آنچه شعالی آورده قدری غیرمنطقی می‌نماید (زال در پاسخ این که «بنال که روزی سیاهتر از این نیست» می‌گوید «غم گرسنگی از این بیشتر است») و احتمالاً این موضوع نتیجه تلاش فردوسی برای تضمین برداشت‌های حکمی خود در حکایت است؛ دیگر آنکه آخرین بیت (که در آن به داد بودن مرگ اشاره شده) نه تنها در روایت شعالی نیست (که شاید چندان اهمیتی نداشته باشد)، 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 به خاطر آن نباید زیاده جزع کرد.

بیت ۱۱. برای اندک بودن لغات عربی در شاهنامه سه علت برشمرده‌اند (آیدنلو، ۱۶۵-۱۶۶: ۱۳۹۰). ۱. اندک بودن لغات عربی در زبان فارسی رایج در دوران فردوسی؛ ۲. درونمایه 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 مترجم از عربی بوده‌اند بسامد کلمات عربی در ایات بیشتر شده‌است). توجه به همین نکات روشن می‌سازد که در جایی که فردوسی منبعی نداشته است، زبان او باید نزدیک به زبان طبیعی روزگار او بوده باشد، که تعداد لغات عربی آن «نسبتاً کم» بوده است (طبیعتاً زبان فردوسی هنگام گرایش شاهنامه نسبت به غالب متون هم روزگارش قدری «کم عربی‌تر» هم باید بوده باشد) و باز اگر سخن او درباب موضوعی دینی باشد، گرایش او به لغات عربی قدری بیشتر

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

اما نکته دیگری که در این گونه ابیات محل نظر تواند بود، مسأله «کلمات عربی شاهنامه» است، یعنی کلمات عربی‌ای که در دایره واژگان فردوسی هستند و او دو یا چند بار آنها را به کار برده است. این نکته از معیارهایی است که خالقی مطلق به تکرار برای تأیید یا رد اصالت ابیات و ضبط‌ها از آنها بهره برده است (برای مثال نک. خالقی مطلق، ۱۳۹۰: ۳۷۸، ۴۲۶، ۴۳۴ و...). بی‌گمان استفاده از این معیار برای اثبات امکان به کار رفتن کلمه‌ای در شاهنامه منطقی است، اما سوی سلیمانی آن قدری شرایط متفاوتی دارد. اگر بر آن باشیم که «فردوسی هیچ جای دیگر این کلمه را به کار نبرده است، پس ممکن نیست که اینجا به کار برده باشد» 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 به کار ببرد؟». این نکته که «هر گاه شاعر از میان دایره لغات خود، به صورت طبیعی، دست به انتخاب بزند بسیار طبیعی خواهد بود که در متنه به گسترده‌گی شاهنامه هر کلمه را بیش از یک بار به کار ببرد» کاملاً منطقی است، اما آنچه قید «به صورت طبیعی» را زیر سؤال می‌برد آن است که فردوسی نه تنها گرایشی به کاربرد کلمات عربی نداشته است، بلکه به روشنی می‌کوشیده که حتی الامکان (یعنی تا جایی که کلامش غیرطبیعی و نامائوس جلوه نکند) کلمات عربی کمتری را به کار ببرد. از این روی کاملاً طبیعیست که اگر در جایی (به تناسب موضوع، به مقتضای وزن و قافیه، به پیروی از تعابیر رایج و...) یک کلمه عربی به کار برده باشد، 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 به ضرورت یا به اقتضای بعضی شرایط به کار نبرده است (که محتمل‌آ، و نه الزاماً، کاربردهای منفرد خواهند داشت).

به هر روی وجود کلمات عربی در این بیت (و نیز بیت ۱۲) را نمی‌توان دال بر برازودگی آن دانست (هرچند اگر پشتوانه قوی دستنویس‌ها و قراین دیگری که اصالت آنها را اثبات می‌کنند نبود، می‌توانستیم از این موضوع به عنوان «یکی از دلایلِ رد اصالت ایات» 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 (حالقی مطلق خود از فارسی‌گرایی و بی‌امانتی کاتب دستنویس لندن سخن گفته‌است؛ نک. فردوسی، ۱۴۰: ۱۳۹۹، یادداشت بیت ۷).

بیت ۱۵. این بیت در دستنویس‌های سن‌ژوزف، استانبول و قاهره 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 بیشینه نسخ دربارهٔ جایگاه این بیت، به نظر می‌رسد که درستی ترتیب کنونی محتاج تفصیلی نباشد. تنها نکتهٔ مهم‌معنی واژه «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 به جای 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 شده باشد / بخشی از یک فرایند اتفاق افتاده باشد 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 نخستین 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، دست کم در این جمله، برای او اهمیتی ندارد):
 ز زندان بیامد سر و تن بشست به پیش جهان داور آمد نخست
 (فردوسي، ۱۳۸۶: ۳۸۴/۷)

چنین جمله‌ای مانند آن است که مسلمانی بگوید «وضو گرفتم و اول نماز خواندم»؛
 شنونده منتظر خواهد بود که گوینده بگوید که پس از آن چه کرد است (یعنی شنونده این
 «اول» را در مقابل دوم و سومی تعریف پذیر می‌داند که گوینده بدانها تصریح کند، مانند
 حالت «ب» در بالا). اما اگر کسی بگوید «اول وضو گرفتم و نماز خواندم» چندان دور از
 انتظار نیست که پس از آن «دیگر»ی وجود نداشته باشد، زیرا در این صورت می‌دانیم که این
 عمل به صورت کلی آغاز همه کارها بوده، چرا که در اینجا «اول» پس از «وضو گرفتم» (که
 خود از مقدمات نماز خواندن است) نیامده و عملاً در آغاز همه اعمال است (مانند حالت
 «الف» در بالا). اما در واقع گوینده می‌تواند بگوید «وضو گرفتم و اول نماز خواندم» (یعنی
 «اول» را با تأکید ادا کند) تا نشان دهد که آن اعمال دیگر (که منطبقاً در تقدیرند) اهمیتی
 ندارند، مهم آن است که نماز اول بوده است، از همین روست که فردوسی پس از این بیت
 بدان اشاره نمی‌کند که بوزرجمهر «سپس» چه کرده است: مهم همان است که بوزرجمهر
 نخست به نیایش پرداخته است.^۱

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

به سنگ و به گچ دیو دیوار کرد به خشت از برش هندسی کار کرد
 (همان: ۱/۴۲)

۱. فردوسی ابیات مشابه این را در شاهنامه چندین بار ساخته است و در موارد دیگر همیشه به آن کار سپسین اشاره کرده است (برای مثال نک. فردوسی، ۱۳۸۶: ۹۰/۱، ۱۹-۱۶، ۶۲/۴، ۹۹۱-۹۹۶). 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. خالقی مطلق به‌پیروی از دو دستنویس جدید و بر اساس برخی استدلالات، صورت «به خشت» را برگزیده و «نخست» را تصحیف آن دانسته‌است (نک. خالقی مطلق، 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: هرآنج از گل آمد چو بشناختد/سبک خشت را کالبد ساختند) در این کلمه ایجاد کرده‌اند، اجماع نسخ معتبر و قدیم اصالت «نخست» را تأیید می‌کند.

اما در ایيات 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 ایيات نیز همین «نخست» به‌کار رفته بوده و به‌دست کاتبان چهار تغییر شده‌است. دو بیت مورد نظر تفاوت بسیار کمی با یکدیگر دارند:

درخت بروم‌ند چون شد بلند گرایدونک آید بروم‌بر گزند

شود برگ پژمرده و بیخ سست سرش سوی پستی گراید درست

(همان: ۳/۲)

ل، لن، ق، پ، آ، ل^۲ (نیز ل^۳، لن^۲، س^۳): نخست؛ متن=ف، ژ، س، ق^۲، لی، و، ب
چو سرو سهی کوز گردد به باغ بدوبرشود 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^۳ (نیز و)
در هر دو مورد بیشینه دستنویس‌ها صورت «نخست» را تأیید می‌کنند و البته برخی در هر موضع یکی از دو ضبط «نخست» و «درست» را نشان می‌دهند. آنچه قدری موجب تردید می‌شود همانگی 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 ایات «نخست» ضبط اصیل است: [آنگاه که] برگش پژمرده شده و بیخش سست، اول سرش نگون می‌شود.

به هر روی پیداست که در بیت ۱۵ خطبه داستان رستم و سهراب سخن فردوسی آن است که: اکنون [پس از این خطبه] اول باید رزم سهراب [را به نظم کشید]، درباره 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 درباره چیستی و چرایی مرگ و بخش دوم حاوی پاسخ آن پرسش‌ها. مفصل 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 عهده تغییر آن برآینامده باشند، حذف کنند. از سوی دیگر، برخی علل (مانند ناهمانگ پنداشتن بخش دوم خطبه با سیاق فردوسی یا تصور آنکه بیت هفتم پایان بخش خطبه است) موجب شده است که بعض کاتبان بخش دوم این خطبه را (که شامل اظهار نظرهای فردوسی درباره موضوع مرگ، بر اساس عقاید دینی اوست) حذف کنند. در این گفتار، پس از تصحیح بیت مورد نظر و روشن ساختن معنی آن، خطبه این داستان را تصحیح کردیم و مشکلاتی را که در ایات این خطبه به نظر می‌رسید بطرف ساختیم.

منابع

- آیدنلو، سجاد (۱۳۹۰). دفتر خسروان. تهران: سخن.
- احمدی گیوی، حسن (۱۳۸۰). دستور تاریخی فعل. تهران: قطره.
- ارغوان، امیر (۱۳۹۷ [انتشار: ۱۳۹۹]). «درباره دشوارترین بیت شاهنامه». گزارش میراث، دوره سوم، سال سوم، ش یکم و دوم (پیاپی ۸۲-۸۳): ۱۰۱-۱۱۲.
- بیهقی، ابوالفضل محمد بن حسین (۱۳۹۴). تاریخ بیهقی. به تصحیح محمد جعفر یاحقی، مهدی سیدی. تهران: سخن.

- پریش روی، عباس (۱۳۹۰). برابرنهاد شاهنامه فردوسی و غرالسیر ثعالبی. تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار.
- ثعالبی، ابی منصور (۱۹۶۳). غرر اخبار ملوك الفرس و سیرهم. به تصحیح هرمان زوتبرگ. تهران: کتابخانه اسدی (فست از روی چاپ ۱۹۰۰ پاریس).
- چوبینه بهروز، عرفان (۱۳۹۴). بررسی قافیه در دههزار بیت نخست شاهنامه بر اساس هشت دستنویس کهن با رویکرد تصحیح متن. پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته زبان و ادبیات فارسی. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- خالقی مطلق، جلال (۱۳۸۹). یادداشت‌های شاهنامه. تهران: مرکز دائرة المعارف بزرگ اسلامی.
- (۱۳۹۰). شاهنامه از دستنویس تا متن. تهران: میراث مکتب.
- خطیبی، ابوالفضل (۱۳۹۰). «همه تا در آز رفته فراز، یک معنی ناشناخته آز در داستان رستم و سهراب». جستارهای ادبی، ش ۱۷۴ (پاییز): ۱۱۲-۱۰۱.
- (۱۳۹۵). «دشوارترین بیت شاهنامه». در: پیر گلنگ (یادنامه استاد فقید دکتر رشید عیوضی). به خواستاری رحمان مستاق مهر و احمد گلی. به اهتمام محمد طاهری خسروشاهی. تبریز: ادبیات. ص ۵۴۵-۵۳۹.
- (۱۳۹۸). «تهمینه یا تهمیمه؟ بررسی نسخه‌شناختی و ریشه‌شناختی». زبان‌ها و گویش‌های ایرانی (ویژه‌نامه فرهنگستان)، ش ۱۰: ۴۲-۳۵.
- رازی، شمس الدین محمد بن قیس (۱۳۶۰). المعجم فی معايير اشعار العجم. به تصحیح محمد بن عدال‌وهاب قزوینی. با تصحیح مجلد مدرس رضوی. تهران: زوار.
- راستی‌بور، مسعود (۱۳۹۴). «نقدی بر داستان رستم و سهراب». فصلنامه نقد کتاب ادبیات، سال اول، ش ۲ (تابستان): ۸۹-۱۱۱.
- رواقی، علی با همکاری مریم میرشمسی (۱۳۸۱). ذیل فرهنگ‌های فارسی. تهران: هرمس.
- رواقی، علی (۱۳۹۰). فرهنگ شاهنامه. تهران: فرهنگستان هنر - مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».
- فرائد السلوک (۱۳۶۸). به تصحیح نورانی وصال و غلام‌رضا افراصیابی. تهران: پاژنگ.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۶). شاهنامه. به تصحیح جلال خالقی مطلق (مجلد ششم با همکاری محمود امیدسالار، مجلد هفتم با همکاری ابوالفضل خطیبی). تهران: بنیاد دائرة المعارف بزرگ اسلامی.

— (۱۳۹۹). داستان رستم و سهراب. پیرایش و گزارش جلال خالقی مطلق (با همکاری محمد افшиن و فایی و پژمان فیروزبخش). تهران: سخن.

منابع خطی و نسخه‌برگردان‌ها

— فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۶۹). شاهنامه. نسخه‌برگردان از روی دست‌نویس ش ۲۴-۱۱۱. C1. کتابخانه ملی در فلورانس، کتابت ۱۴۶۴ق. تهران: بنیاد دائرة المعارف اسلامی - دانشگاه تهران (با نشانه ف).

— (۱۳۸۴). شاهنامه. نسخه‌برگردان از روی دست‌نویس ش Add. 21103 موزه بریتانیا در لندن. کتابت ۷۵۷-۶۷۵ق. به کوشش ایرج افشار، محمود امیدسالار. تهران: طلایه (با نشانه ل).

— (۱۳۸۹). شاهنامه. نسخه‌برگردان از روی دست‌نویس ش NC. 43. کتابخانه شرقی، وابسته به دانشگاه سن‌ژوزف بیروت. کتابت اوخر سده هفتم و اوایل سده هشتم. به کوشش ایرج افشار، محمود امیدسالار، نادر مطلبی کاشانی. با مقدمه‌ای از جلال خالقی مطلق. تهران: طلایه (با نشانه چ).

— [داستان رستم و سهراب]. در: تبریزی، ابوالمسجد محمد بن مسعود (گردآوری و به خط) (۱۳۸۱). سفینه تبریز. نسخه‌برگردان از روی دست‌نویس کتابخانه مجلس شورای اسلامی. کتابت ۷۲۱-۷۲۳ق. تهران: مرکز نشر دانشگاهی. ص ۵۶۸-۵۷۶ (با نشانه ست).

— . شاهنامه. دست‌نویس ش 1479 H. طوپقاپوسراي در استانبول. کتابت ۷۳۱ق. به خط حسن بن علی بن الحسین البهمنی (با نشانه س).

— . شاهنامه. دست‌نویس ش ۳۱۶-۳۱۷ کاتالوگ درون، محفوظ در کتابخانه عمومی لینگراد. کتابت ۷۳۳ق. به خط عبدالرحمن الحسن [عبدالله] ... بن الظہیر (با نشانه لن).

— . شاهنامه. دست‌نویس ش ۶۰۰-۶۰۶س دارالکتب قاهره. کتابت ۷۴۱ق. به خط محمد بن محمد بن محمد الکیشی (با نشانه ق).

— . شاهنامه. دست‌نویس ش 1510 H. طوپقاپوسراي در استانبول. کتابت ۹۰۳-۹۱۷ق. [تاریخ اصلی: ۷۸۳ق]. به خط منصور بن محمد بن ورقة بن عمر بختیار (با نشانه س^۳).

— . شاهنامه. دست‌نویس ش ۷۳ تاریخ فارسی در دارالکتب قاهره. کتابت ۷۹۶ق. به خط لطف الله بن محبی بن محمد (با نشانه ق^۳).

- . (۱۳۷۹). شاهنامه (همراه با خمسهٔ نظامی). نسخه‌برگردان از روی دست‌نویس مرکز دائرة المعارف بزرگ اسلامی، مشهور به شاهنامه سعدلو، کتابت سدهٔ هشتم، با مقدمهٔ فتح‌الله مجتبایی. تهران: مرکز دائرة المعارف بزرگ اسلامی.
- . (۱۳۷۷). شاهنامه (در حاشیهٔ ظفرنامه). نسخه‌برگردان از روی دست‌نویس ش ۰۲۸۳۳ کتابخانهٔ بریتانیا. کتابت ۰۷۸۰ ق. تهران: مرکز نشر دانشگاهی (با نشانهٔ ظ).
- . شاهنامه. دست‌نویس ش ۵۴/۵۰ موزهٔ دهلي. کتابت ۸۳۱ ق. به خط محمود بن محمد (با نشانهٔ د).
- . شاهنامه، دست‌نویس ش ۳۳۸۴ کتابخانهٔ نور‌عثمانیه. کتابت ۸۳۴ ق. خط محمد بن علی المشهور بکاتب (با نشانهٔ ن).
- . شاهنامه. دست‌نویس ش ۴۹۴ Or. کتابخانهٔ دانشگاه لیدن. کتابت ۸۴۰ ق. به خط عمادالدین عبدالرحمن (با نشانهٔ ل).
- . شاهنامه. دست‌نویس ش ۴۹۳ Sup. Pers. کتابخانهٔ ملی در پاریس. کتابت ۸۴۴ ق. به خط یعقوب بن عبدالکریم (با نشانهٔ پ).
- . شاهنامه. دست‌نویس ش ۱۱۸ Ms. Pers. کتابخانهٔ پاپ در واتیکان. کتابت ۸۴۸ ق. به خط علی بن نظام دامغانی (با نشانهٔ و).