

A comparative Meta-analysis of Three Editions of Shahnameh

Hassan Heydari *

Associate Professor, Arak University, h-haidary@araku.ac.ir

Ali Sabbaghi

Assistant Professor, Arak University, a-sabagi@araku.ac.ir

Abstract

Textual scholarship is one of the fields of studying Shahnameh. This field has greatly developed in recent decades. This study compares three textual edits of Shahnameh, their explanations and notes with specific focus on three stories. The first edition is a thorough textual analysis of Shahnameh by Jalaledin Kazzazi under the title of Ancient Book (NameieBastan). The second one is the textual analysis written by Jalal Khaleghi which contains notes as well. The third one is written by Azizolah Joveini that also includes notes. The results of this research suggest that in editing the text of Shahnameh and in the authenticity of its manuscripts there is a relativity which is applicable to all three editions. However, in recording distiches, the comprehensiveness of the manuscripts of Shahnameh, and the preserving of the major and the minor manuscripts of the Shahnam e Khaleghi's work is superior to the two other ones. But in the interpretation and editing of the notes, the distiches and the rhetorical aspects Kazzazi has been more successful. Khaleghi's notes are also precise and to the point and sometimes unreasonably too long. Joveini's work is in the third position and is based upon Khaleghi's textual analysis of Shahnameh. Albeit he has noted some of Khaleghi's shortcomings and has provided some useful guidelines in the interpretation. In fact, in the editing processes, both Kazzazi and Joveini's works have taken advantage over Khaleghi's one. The comparison has revealed that Shahnameh is a context-based text and the same combinations in different distiches are subject to imply different meanings. Therefore, meaning in Shahnameh is defined through fluidity.

Keywords: Shahnameh, Comparison, Meta-analysis, Edit, Description.

* Corresponding author

مقایسه فراتحلیلی بیت‌هایی از داستان ضحاک با تکیه بر دیدگاه شارحان شاهنامه

حسن حیدری* - علی صباغی**

چکیده

آثار بسیاری در سه دهه اخیر در حوزه شاهنامه‌پژوهی منتشر شده است. رویکرد این مقاله فراتحلیل (meta analysis) و تحلیل پژوهی است. در این جستار بیت‌هایی از داستان ضحاک بر اساس دیدگاه‌های مصححان و شارحان شاهنامه به صورت انتقادی، مطالعه و ارزیابی می‌گردد. داستان ضحاک، جامعه آماری این گفتار است. بیت‌هایی از متن این داستان انتخاب شده است و سپس از نظر تصحیح، ضبط و معنا در دو اثر یادداشت‌های شاهنامه از خالقی مطلق و نامه باستان کزازی بررسی می‌شود. افزون بر این دو اثر، در صورت نیاز به تصحیح و شرح شاهنامه جوینی و فرهنگ شاهنامه رواقی، در جایگاه یک اثر مرجع در حوزه شاهنامه‌پژوهی، نیز توجه شد. نتایج این تحقیق نشان می‌دهد در تصحیح متون ادب فارسی، از جمله شاهنامه، همواره یک نوع نسبی بودن حاکم است. به طور کلی تصحیح خالقی مطلق از نظر شیوه، دقت در ضبط بیت‌ها، انعکاس دست‌نویس‌های اصلی و غیراصولی و در مجموع ارائه یک تصحیح جامع از شاهنامه، آشکارا بر سایر آثار برتری دارد. در زمینه شرح و یادداشت نیز، نامه باستان در توضیح لغت و معنای بیت‌ها و به ویژه تبیین جنبه‌های بلاغی شاهنامه بر دو اثر دیگر برتری دارد. کار جوینی از نظر تصحیح در مرتبه سوم قرار می‌گیرد و به طور کلی بر مبنای اثر خالقی است. البته در زمینه معنای بیت‌ها گاهی توضیحات راهگشایی ارائه می‌کند و به برخی اشکالات تصحیح خالقی اشاره دارد. کزازی و جوینی در تصحیح از کار خالقی بهره بسیاری برده‌اند. در این جستار همسو با دیدگاه رواقی می‌توان دریافت شاهنامه یک متن کاملاً بافت‌محور است و ممکن است ترکیب‌های یکسان در بیت‌های مختلف آن با توجه به بافت بیت، معنای متفاوتی بیابد. از این دیدگاه، نوعی سیال بودن معنا بر متن شاهنامه حاکم است.

واژه‌های کلیدی

شاهنامه؛ مقایسه؛ فراتحلیل؛ تصحیح؛ شرح

* دانشیار دانشگاه اراک، اراک، ایران (نویسنده مسوول) h-haidary@araku.ac.ir

** استادیار دانشگاه اراک، اراک، ایران a-sabagi@araku.ac.ir

مقدمه

بیش از صد سال از دوره شاهنامه‌پژوهی نوین گذشته است. در این مدت، دامنه پژوهش‌های وابسته به این حوزه فراز و نشیب بسیاری داشته است. این پژوهش‌ها با توجه به نوع دیدگاه خواننده‌محور به دو دوره قبل و بعد از تأسیس دانشگاه تقسیم می‌شود. به‌طور کلی تا قبل از تأسیس دانشگاه دو رویکرد درباره شاهنامه مطرح بود؛ یکی دیدگاه داستانی - تاریخی که شاهنامه در آن، تاریخ داستانی منظوم از سرزمین ایران بود (زرین‌کوب، ۱۳۸۳: ۳۰) و دیگری نگرش عامیانه و شفاهی که از نمونه‌های آن نقالی و پرده‌خوانی را می‌توان نام برد. بعد از تأسیس دانشگاه، رویکرد علمی در دستور کار محققان قرار گرفت. آنان ارائه یک متن صحیح از شاهنامه را بر هر تحلیل دیگری مقدم دانستند و بر آن بودند تا آنچه فردوسی سروده است در اختیار همگان گذارند. این رویکردی است که تاکنون ادامه داشته است و تصحیح خالقی مطلق اثری مهم در این زمینه به شمار می‌رود. رویکردهای دیگر شاهنامه‌پژوهی نیز از آن زمان تاکنون وسعت زیادی یافته است. در یک نگاه کلی می‌توان گفت هرچه به زمان حال نزدیک می‌شویم پژوهش‌های درون‌متنی شاهنامه به سوی پژوهش‌های برون‌متنی و بینارشته‌ای کشیده شده است. مخاطب امروزی در مقایسه با گذشته، تحلیل‌های روانکاوانه و اسطوره‌شناختی را بیش از نسخه‌پژوهی و بیت‌کاوی می‌پسندد. در مجموع، به نظر می‌رسد حوزه شاهنامه‌پژوهی وسعت کافی یافته است و اکنون باید آثار موجود، سنجش و ارزیابی گردد.

این جستار از نوع پژوهش‌های درون‌متنی است و جامعه آماری آن داستان ضحاک است. در این پژوهش بیت‌هایی از این داستان در چند اثر، در حوزه شاهنامه‌پژوهی به‌صورت فراتحلیل بررسی می‌شود. تصحیح و یادداشت‌های شاهنامه خالقی مطلق و نامه باستان، ویرایش و شرح شاهنامه، از کزازی دو اثر اصلی این پژوهش است. تصحیح و شرح شاهنامه عزیزالله جوینی و فرهنگ شاهنامه از علی رواقی دو اثر فرعی این تحقیق هستند. شرط تحقیق پژوهی و فراتحلیل رعایت بی‌طرفی است که در این مقاله در بررسی و ارزیابی آثار رعایت شده است؛ برای مثال ملاک‌های گزینش محققان در ضبط برتر یک بیت یا یک ترکیب بررسی شده است؛ در این باره این پرسش مطرح است که آیا فقط تکیه بر دست‌نویس اقدم است یا ذوق، سلیقه و فهم محقق نیز در ضبط مختار اثر داشته است؟ نگارندگان هم‌چنین به لفظ و معنای بیت‌ها با رعایت نکات انتقادی توجه داشته‌اند.

پیشینه تحقیق

اصولاً بررسی‌های موجود درباره تصحیح خالقی و شرح کزازی کلی است؛ اما در باب مقایسه شرح‌ها، مقاله‌ای با عنوان «شاهنامه و دیدگاه سه تن از شارحان» (نصر اصفهانی و فرخ نژاد: ۱۳۹۰) نوشته شده است. این مقاله تأملی تحلیلی و انتقادی بر بخش نخست از شروح دفتر سوم شاهنامه است که سه شرح و ابیاتی از داستان سیاوش را مقایسه کرده است؛ هم‌چنین شیوه‌های شروح و گاه سهو و لغزش‌های نویسندگان را در گزارش متن بیان می‌کند و بر آن است تا تفسیر برتر را ارائه دهد.

مقاله‌ها و نقدهایی به‌صورت جداگانه درباره هر یک از این سه اثر، منتشر شده است. سجاد آیدنلو نقدی با عنوان «مقدمه‌ای بر شاهنامه‌گزاری» (۱۳۸۰) درباره نامه باستان و نقدی دیگر بر یادداشت‌های شاهنامه خالقی مطلق با عنوان «ملاحظات در باب یادداشت‌های شاهنامه» (۱۳۸۲) نگاشته است. نویسنده در این مقاله‌ها سعی می‌کند امتیازها و ضعف‌های این دو اثر را بیان کند.

ابوالفضل خطیبی نیز در مقاله‌ای با عنوان «ویژگی‌های تصحیح شاهنامه جلال خالقی مطلق» (۱۳۸۳)، از امتیازهای این

تصحیح یاد می‌کند و در پایان به نظر محققان دربارهٔ این تصحیح اشاره دارد؛ او هم‌چنین مشخصات مقالاتی را بیان می‌کند که به زبان فارسی و انگلیسی دربارهٔ این اثر نوشته شده است.

ابوالقاسم رادفر و سیاوش جعفری مقاله‌ای با عنوان «بررسی بیت‌هایی در شاهنامه در ویرایش جلال خالقی مطلق» (۱۳۹۱) نوشته‌اند. نویسندگان در این پژوهش بیت‌هایی را با توجه به تصحیح خالقی بررسی کرده‌اند و با کمک قرینه‌ها و منابع تکمیلی و دقت در دست‌نویس‌ها، پیشنهادهای تازه‌ای ارائه می‌کنند. به‌طور کلی، در پژوهش‌های بالا بحث بر معنا تمرکز یافته است. نویسندگان در این جستار داستان ضحاک را به روشی تحلیل می‌کنند که بیشتر بررسی نشده است. در این تحلیل به ضبط بیت‌ها و دست‌نویس‌ها نیز توجه خواهد شد.

روش‌های تصحیح شاهنامه و معرفی آثار شارحان

لفظ و معنا یک شاخهٔ اصلی در حوزهٔ شاهنامه‌پژوهی است. دشواری‌های لفظی و واژگانی و حل آنها بیشتر در تصحیح مطرح می‌شود و معنا و چندمعنایی در شرح و تفسیر آشکار می‌گردد. برای تصحیح و یافتن متن اصیل شاهنامه این سؤال مطرح است که کدام روش پسندیده است؟ تاکنون تصحیح‌های مختلفی از شاهنامه با روش‌های مختلف عرضه شده است که هر یک در جایگاه خود مفید و ثمربخش بوده است. به‌طور کلی، بیشتر سه روش در تصحیح شاهنامه به کار برده شده است:

۱- روش نخست، تمرکز کامل بر دست‌نویس اقدم و اساس است. کسی تاکنون، دربارهٔ شاهنامه این روش را به کار نبرده است؛ اما تصحیح دیوان حافظ از محمد قزوینی، نمونه‌ای از کاربرد این روش است (پرهام، ۱۳۷۷: ۶). یکی از امتیازهای شیوهٔ اقدم نسخ آن است که مصحح را از شک می‌رهاند و به او یقین و آرامش می‌دهد؛ از سوی دیگر مصحح سؤالات و اشکالات فرضی مخاطب را به نسخهٔ اقدم می‌تواند ارجاع دهد.

۲- در روش دوم، افزون بر ضبط نسخهٔ اقدم به معنا نیز توجه می‌شود. مصحح در این روش در تنگنا نیست و با یک متن صامت رویارویی ندارد. عرصهٔ معنا عرصه‌ای پویا و تفسیرپذیر است؛ اما مشکل نیز همین‌جا آشکار می‌شود؛ اگر ضبط اساس به هر سببی درست نیست و اشکال معنایی دارد، کدام دست‌نویس اطمینان‌بخش است؟ اگر به هر شکلی معنای بیت آشکار باشد، آیا ضبط درست همان است؟ این روش دیگر تکیه‌گاهی ندارد و افزون بر سیال کردن تصحیح، تاحد بسیاری نسبی‌گرایی را بر تحقیق حاکم می‌کند و این نکته‌ای است که خالقی مطلق نیز در جلد پنجم شاهنامه بدان اشاره دارد (فردوسی، ۱۳۹۱، سخنان خالقی مطلق: یازده و دوازده). درحقیقت در این باره، یافتن معنای درست، مصحح را بر آن می‌دارد که یک یا چند نسخهٔ معتبر و قدیمی را در متن قرار دهد و با مقایسه و مقابله، صورت صحیح و الحاقی را بیابد. دخالت مصحح در این روش، بیشتر از شیوهٔ اول است. خالقی مطلق از این روش استفاده کرد^۱ و در شاهنامه چاپ مسکو نیز به همین شیوه عمل شده است.

۳- روش سوم متکی بر ذوق و سلیقه است و کمتر به نسخهٔ اساس توجه دارد. شاهنامه به تصحیح ژول مول فرانسوی نمونه‌ای از کاربرد این روش است.

اینکه کدام روش ترجیح دارد نیز بحث دیگری است. اگر نسخه‌ای به قلم خود شاعر یافت شود، حتماً روش اول بهترین روش خواهد بود؛ البته برگزیدن هر یک از این روش‌ها به دیدگاه مصحح وابسته است. اگر متن در جایگاه سند نگریسته شود، به‌گونه‌ای که یک متن مکتوب صامت است، بی‌گمان روش اول بهتر است؛ اما اگر تفسیر، دریافت معنا و

شناخت محتوا نیز منظور مصححان باشد، بی‌شک روش دوم برتر خواهد بود (همان: ۸). امروزه نگرش اهل تحقیق به تاریخ با گذشته تفاوت یافته است و به همین سبب محققان به سند نیز متفاوت می‌نگرند. فوکو می‌گوید: «تاریخ برای هر جامعه‌ای در حکم این است که آن جامعه به چه شیوه‌ای بخواید به توده اسنادی که جزء جدایی‌ناپذیر وی است منزلتی بخشد و چگونه بخواید چنین توده‌ای از اسناد را هضم کند و بپروراند» (همان: ۱۱). با این دیدگاه، روش دوم تصحیح پویاتر است و مفیدتر خواهد بود.

نامه باستان کزازی بر سه محور واژگانی، زیباشناسی و اسطوره‌ای - باورشناختی استوار شده است. بهره نخست از *شاهنامه*، از آغاز تا پایان داستان زال، بر پایه چاپ مسکو و چاپ خالقی مطلق «ویراسته شده است و بیت به بیت کاویده و گزارده آمده است» (کزازی، ۱۳۷۹: ۱). البته مصحح از چاپ‌های دیگری مانند ژول مول، کلاله خاور و دبیر سیاقی نیز بهره برده است. کزازی از یک نسخه خطی یعنی نسخه حاشیه ظفرنامه حمدالله مستوفی استفاده کرده است و بقیه منابع وی نسخه‌های چاپی و تصحیح شده هستند. در معنای بیت‌ها از دانش‌هایی مانند واژه‌شناسی، ریشه‌شناسی، اسطوره‌شناسی، نماد شناسی، سبک‌شناسی و زیباشناسی نیز استفاده کرده است. شرح و ویرایش کزازی یکنواخت نیست؛ مثلاً در جلد نخست، نسخه بدل‌ها ارائه نشده است و علت برتری ضبط منتخب نیز بیان نشده است؛ اما مصحح در جلد‌های بعدی افزون‌بر بیان علت ترجیح ضبط منتخب، ضبط سایر چاپ‌ها و نسخه خطی حاشیه ظفرنامه را ذکر کرده است. روش کار کزازی را بر «تعبیر ذوقی و تحقیقات ریشه‌شناختی» مبتنی دانسته‌اند (نصر اصفهانی و فرخ نژاد، ۱۳۹۰: ۱۷۳). روش تصحیح *نامه باستان* التقاطی است و شاید اگر چاپ خالقی مطلق اساس قرار می‌گرفت و نظرهای انتقادی و اصلاحی به حاشیه منتقل می‌شد «هم کار از نظر روشمندی علمی‌تر می‌نمود و هم ضبط‌های اصیل و فردوسی‌وار بیشتر در متن حفظ می‌شد» (آیدنلو، ۱۳۸۰: ۵۱). در مجموع، *نامه باستان* از نظر جامع بودن و استخراج آرایه‌ها و جنبه‌های بلاغی *شاهنامه* ممتاز است.

شاهنامه جلال خالقی مطلق آخرین تصحیح علمی و معتبر *شاهنامه* در سال‌های اخیر است. مصحح پس از چندین سال بررسی، از میان چهل و پنج دست‌نویس، پانزده دست‌نویس را برگزیده است که البته از بقیه دست‌نویس‌ها معتبرتر بوده‌اند؛ وی آنها را در دو گروه جای داده است. گروه نخست دوازده دست‌نویس اصلی‌اند که اختلافات و ناهمخوانی‌های آنها در پانوشت صفحات ثبت شده است. گروه دوم سه دست‌نویس همراه با ترجمه عربی بنداری هستند که گروه غیراصلی را تشکیل می‌دهند. خالقی نسخه دست‌نویس فلورانس ۶۱۴ را با توجه به اعتبار و قدمتش، در نیمه نخستین *شاهنامه*، اساس تصحیح خود قرار داده است؛ او دلایل خود را در پیوست بخش چهارم یادداشت‌ها برشمرده است؛ البته ناآگاهانه از این نسخه پیروی نمی‌کند و به سایر نویسش‌ها نیز توجه دارد. خالقی این شیوه را روش انتقادی نامیده است و از آن تفسیری ارائه می‌دهد: «شاید این اصطلاح درباره پیرایش ما نارسا باشد به‌ویژه اینکه در ایران این اصطلاح را درباره پیرایش‌هایی به کار برده‌اند که پیرایشگر همه‌جا از نویسش اقدام یا اصح نسخ پیروی کرده است؛ یعنی یک روش ماشینی و غیرانتقادی را به نادرست انتقادی نامیده‌اند از همین رو اصطلاح روش تحقیقی درباره روشی که ما برگزیده‌ایم درست‌تر است و خواست ما را بهتر می‌رساند» (فردوسی، ۱۳۸۹، دفتر یکم: ۱۱). یادداشت‌های خالقی نیز بخش دیگری از کار مداوم او در حوزه *شاهنامه‌پژوهی* است و به‌طور کلی متضمن «توضیح واژه‌ها و اصطلاحات و عبارات و نکات دستوری و شرح و تفسیر مصراع‌ها و بیت‌هاست» (خالقی مطلق، ۱۳۸۹: نه). شیوه این یادداشت‌ها را «اسنادی - لغت‌نامه‌ای و تاحدی تاریخی» دانسته‌اند (نصر اصفهانی و فرخ نژاد، ۱۳۹۰: ۱۷۳). مؤلف

کوشیده است تا همه‌جا از فراخ‌گویی بپرهیزد و یکی از تفاوت‌های مهم کار او با کزازی در همین نکته است. خالقی در یادداشت‌ها بیشتر به ایجاز تمایل دارد و کزازی برخلاف او در شرح و توضیح لغات و بیت‌ها به جانب اطناب می‌رود. خالقی در تصحیح متن شاهنامه بسیار باحوصله بوده است؛ به گونه‌ای که پنجاه نسخه خطی را کاویده است؛ اما کزازی فقط پنج نسخه چاپی و یک نسخه خطی را ملاک کار قرار داده است. خالقی برخلاف کزازی، به ضبط سایر تصحیح‌های شاهنامه نپرداخته است «در این یادداشت‌ها به اختلاف متن مصحح ما با تصحیح‌های دیگر تنها اندک شمار اشاره‌ای شده است؛ هرچند این‌گونه مقایسه‌ها از وظایف یک بررسی انتقادی است» (خالقی مطلق، ۱۳۸۹: ده). کزازی اساس کار را بر سایر تصحیح‌ها گذاشته است و سپس با برتردانستن یک تصحیح آن را به متن می‌برد. خالقی واژه‌نامه‌ای تهیه کرده است که از آن می‌توان «همچون فرهنگ جامع و دقیق شاهنامه آن هم بر اساس متن علمی - انتقادی این اثر استفاده کرد یا دست‌کم برای تألیف چنین فرهنگی از آن بهره گرفت» (آیدنلو، ۱۳۸۲: ۴۰).

تصحیح و شرح سوم از جوینی است. این شرح «تلفیقی از ذوقیات و مستندات واژگانی و لغت‌نامه‌ای است» (نصر اصفهانی و فرخ‌زاد، ۱۳۹۰: ۱۷۳). جوینی نیز همانند خالقی مطلق، نسخه فلورانس را اساس تصحیح قرار داده است و بیش از خالقی بدان اعتماد می‌کند. نقد ذوقی آراء شاهنامه‌پژوهان از ویژگی‌های دیگر کار اوست؛ چنان‌که نوشته‌اند از عیب‌های این شرح «کم‌دقتی‌های شارح در گزارش برخی ابیات است» (همان: ۱۷۴).

مقایسه و فراتحلیل

بیشتر بیت‌ها در تصحیح خالقی و ویرایش کزازی، به‌صورت همسان ضبط شده است و این موضوع طبیعی است؛ زیرا تصحیح و چاپ خالقی یکی از مآخذ کزازی در ویرایش بوده است. در این جستار این بیت‌ها بررسی نشد؛ زیرا ضبط و معنا، تاحدّ بسیاری آشکار است. در اینجا بیشتر به بیت‌هایی توجه شد که شارحان در ضبط و معنای آنها اختلاف داشتند. بیت‌های منظور بر اساس تصحیح جلال خالقی مطلق است و اختلاف ضبط‌ها در مقایسه و تحلیل بیان شده است:

الف) چو آمد به نزدیک خون‌ریختن ز شیرین‌روان اندر آویختن

(فردوسی، ۱۳۸۹، دفتر یکم: ۵۶)

ضبط پنج دست‌نویس «به هنگام» است و دست‌نویس فلورانس «به نزدیک» ضبط کرده است. ضبط کزازی در مصراع نخست «به هنگام» و در مصراع دوم «به شیرین‌روان» است (کزازی، ۱۳۷۹: ۴۰). با توجه به معنای بیت، «به هنگام» ضبط درست‌تری است. کزازی در باب ترکیب «از روان اندر آویختن» یا «به روان اندر آویختن» نوشته است: «اندر آویختن از روان، کنایه ایماست از گرامی‌شمردن روان و تلاش در پاسداری آن» (همان: ۲۸۹). گویا کزازی با وجود ضبط «به شیرین‌روان»، «اندر آویختن از...» معنا کرده است. خالقی در این باره می‌گوید: «گویا از شیرین‌روان اندر آویختن کنایه از جان شیرین جداگشتن است» (خالقی مطلق، ۱۳۸۹: ۷۲). رواقی «اندر آویختن» را در این بیت به روی آوردن، چنگ‌زدن و متوسل شدن معنا کرده است (رواقی، ۱۳۹۰: ۱۵۱). معنای رواقی از نظر لغوی و معنای خالقی از نظر مفهومی درست است؛ زیرا با مصراع اول یعنی خون‌ریختن تناسب بیشتری دارد.

ب: یکی را به جان داد ز نهار و گفت نگر تا بداری سر اندر نهفت

(فردوسی، ۱۳۸۹، دفتر یکم: ۵۶)

خالقی متن را مطابق دو دست‌نویس قاهره مورخ ۷۴۱ و واتیکان مورخ ۸۴۸ تصحیح کرده است. کزازی مصراع دوم

را به صورت «نگر تا بیاری» ضبط کرده است. هفت دست‌نویس اصلی دیگر، از جمله فلورانس، «نیاری» ضبط کرده‌اند. مصححان گمان کرده‌اند که آن فرد نجات‌یافته باید خود را مخفی کند تا زنده بماند و ظاهر نیز همین موضوع را تأیید می‌کند؛ اما در بیت‌های بعد خوالیگر به شخص نجات‌یافته می‌گوید نباید در شهر بماند و باید به کوه و دشت رود؛ بنابراین مسئله چیزی بیش از نهفته‌ماندن است. به نظر می‌رسد بهتر است همان ضبط «نیاری» را درست بدانیم که هفت دست‌نویس اصلی و از جمله قدیم‌ترین دست‌نویس پشتوانه آن است. مقصود بیت اینچنین است: خوالیگر به او می‌گوید بهتر است در شهر پنهان نشود؛ زیرا ممکن است شناسایی گردد و بهتر است به کوه و دشت رود. افزون بر این، در ادامه داستان آورده است چون هر ماه سی نفر از این طریق نجات می‌یافتند و به دویست نفر می‌رسیدند، چند بز و میش در اختیار آنها می‌گذاشتند و راه صحرا را در پیش می‌گرفتند.

پ: پس آیین ضحاک وارونه‌خوی
 ز مردان جنگی یکی خواستی
 کجا نامور دختری خوبروی
 پرستنده کردیش در پیش خویش
 چنان بد که چون می‌بدیش آرزوی
 بکشتی که با دیو برخاستی
 به پرده درون پاک بی‌گفت‌وگویی
 نه رسم کیی بد نه آیین کیش
 (همان: ۵۷)

بحث‌های بسیاری درباره ضبط و معنای این چهار بیت ارائه شده است؛ هم‌چنین چند مقاله مستقل نیز در این باره به رشته تحریر درآمده است. خالقی و کزازی آنها را یکسان ضبط کرده‌اند؛ اما معنای ارائه‌شده آنان با یکدیگر بسیار متفاوت است.

قبل از این بیت‌ها، سخن از بوسه ابلیس بر شانه ضحاک و رویدن دو مار از محل بوسه‌های اوست؛ خورشگر هر شب بنابر دستور و برای خوراک مارها، مغز سر دو جوان را درمان کار قرار می‌دهد. در این حال دو مرد گرانمایه در پوشش خوالیگر به دربار ضحاک وارد می‌شوند و مغز سر گوسفند را با مغز یکی از جوانان می‌آمیزند. با این کار یکی از دو جوان بخت برگشته از مرگ می‌رهد تا اینکه تعداد نجات‌یافتگان به دویست نفر می‌رسد. سپس مخفیانه تعدادی گوسفند در اختیار آنها قرار می‌دهند و آنان را به سوی صحرا رهسپار می‌کنند.

بعد از این ماجراها، فردوسی چهار بیت می‌آورد که به گفته او به یک رسم غیرعادی اشاره دارد. خالقی حرف «که» را به معنای سبب و علت می‌داند. او هم‌چنین فعل «برخاستن» را نشست و برخاست و همنشینی و «بی‌گفت‌وگویی» را به معنی نجیب تفسیر می‌کند؛ وی در معنای بیت می‌گوید: «ضحاک هرگاه آرزو می‌کرد، یکی از مردان جنگی را می‌خواست و می‌کشت زیرا با دیو همنشینی داشت» (خالقی مطلق، ۱۳۸۹: ۷۳).

کزازی جزء «می» را در فعل «می‌بدیش» به معنی باده خوانده است و گشتی را از مصدر کشتن می‌داند و نوشته است: «دهاک از آن‌روی که با دیو یار و آمیزگار بود هر زمان که به بزم و باده‌نوشی می‌نشست به آهنگ بازی و سرگرمی یکی از مردان جنگی را می‌خواست و فرومی‌کشت؛ نیز هر جای که دختری زیباروی را سراغ می‌کرد به بیراهی و ناساز با رسم و راه کیان و آیین دین به ستم او را به مشکوی خویش می‌آورد» (کزازی، ۱۳۷۹: ۲۹۰).

رواقی در مقدمه فرهنگ شاهنامه واژه گشتی را نادرست و گشتنی را درست می‌داند و می‌نویسد: «هرگاه آرزو و خواهش درون بر ضحاک چیره می‌شد و دیو آرزو با او یار می‌شد از مردان جنگی یکی را برای گشتنی و آمیزش می‌خواند...» (رواقی، ۱۳۹۰: نود و یک). در این بیت‌ها از یک رسم بی‌سابقه سخن می‌رود؛ اما نه چنان‌که کزازی اشاره

می‌کند؛ به بیان دیگر منظور، به جان هم انداختن جنگجویان در حضور پادشاهان روم و تماشای آنها نیست؛ بلکه اشاره به رسمی است که پیشتر مطابق عرف بوده است و ضحاک آن را وارونه کرده است. خالقی پیشنهاد رواقی را نقل می‌کند و می‌گوید واژه گشنی در هیچ یک از دست‌نویس‌های شاهنامه دیده نشده است؛ اما شواهدی وجود دارد که گمان رواقی را تقویت می‌کند. در کتاب بندهشن در بخش آفرینش زنان آمده است: «این را نیز گوید که چون فرّه از جم بشد به سبب بیم از دیوان، دیوی را به زنی گرفت و جمگ خواهرش را به زنی به دیوی داد. کپی و خرس بیشه ای دندبار و دیگر سرده‌های تباه‌کننده از ایشان بود و پیوند او نرفت. زنگی را گوید که ضحاک در پادشاهی خود بر زنی جوان دیو برهشت و مردی جوان را بر پری هشت و ایشان زیر نگاه و دیدار او جماع کردند. از این کنش نوآیین زنگی پدید آمد. چون فریدون آمد ایشان از ایرانشهر گریختند؛ به کناره دریا نشست کردند. اکنون در پی تاختن تازیان، باز به ایرانشهر تاخته‌اند» (فرنبغ دادگی، ۱۳۶۹: ۸۴). به گمان بسیار این بیت‌ها روایتی از این رسم بد است. بر اساس مطالب بندهشن، ابتدا جمشید این رسم غیرعرفی را از ترس دیو بنیاد نهاد و موجوداتی مثل خرس و... از این پیوند به وجود آمدند؛ اما این پیوند ادامه نیافت. بندهشن سپس زادن زنگیان را بررسی می‌کند و بر آن است که ضحاک با رسم خلاف خود آنها را پدید آورده است. واژه آرزو، به معنای شهوت نیز می‌تواند باشد؛ یعنی هروقت حس شهوت ضحاک بیدار می‌شد... خالقی «برخاستن» را بی‌معنا دانسته است؛ این واژه در دست‌نویس کتابخانه ملی پاریس به صورت «برساختی» نوشته شده است که می‌تواند معنایی مناسب مقام داشته باشد. مصدر برساختن معانی متعددی دارد؛ معنای عمل کردن و انجام‌دادن مناسب این بیت است (رواقی، ۱۳۹۰: ۳۰۵). جوینی نیز تأیید می‌کند که این رسمی است که در بندهشن بدان اشاره شده است. او بیت‌ها را این‌چنین معنا می‌کند: «ضحاک وارونه‌خوی هرگاه که خواهش و هوای نفس وی سر برمی‌آورد، یکی از مردان دلاور را که در کشتی با دیو حریف بود به نزد خود می‌خواند و دختر زیبایی را که در پس پرده‌ای آرام و خاموش نشسته بود فرمان‌بردار آن مرد جنگی می‌ساخت که در پیش رویش باهم بیامیزند که این کار نه رسم کیان بود و نه از آیین دین کهن» (جوینی، ۱۳۷۹: ۷۹).

شاهنامه‌پژوهان دیگر نیز درباره این بیت‌ها تحقیق کرده‌اند. ابوالفضل خطیبی شواهد جدیدی برای کاربرد کلمه گشنی و رسم بد ضحاک در متون دیگر یافته است. طبق تحقیق او گشنی و گشن و ترکیبات آن در میان واژگان متون زبان فارسی همه‌جا به معنی آمیزش حیوانات و گیاهان است نه آدمیان. او پس از نقل و نقد نظرها، واژه وارونه را در شاهنامه به معنای شوم و پلید و نه عکس و واژگونه می‌گیرد و بر آن است که بعدها باژگونه و وارونه همگون‌سازی شده است. وی هم‌چنین در باب واژه دیو بر آن است که این واژه به‌طورکلی در شاهنامه به معنی اهریمن است؛ البته در آغاز شاهنامه به گروهی از موجودات گفته می‌شود که با آدمیان می‌زیستند و طهمورث آنان را اسیر کرد و حتی از آنان خط آموخت. در سراسر پادشاهی ضحاک نیز هر جا از دیو سخن می‌رود، به همین موجودات اشاره می‌شود و نه به اهریمن بدکار... اهریمنان بدکار مانند آدمیان هم مذکر بوده‌اند (نره دیوان) و هم مؤنث و نوع مؤنث آن با پری یکی انگاشته می‌شدند. خطیبی با پیشنهاد گشنی به جای کشتی موافق است. او برخلاف نظر خالقی می‌گوید فردوسی با واژه گشنی آشنا بوده است و آن را به کار برده است. وی هم‌چنین استدلال‌های جوینی را بر کزازی ترجیح می‌دهد و معتقد است «می» نشانه ماضی استمراری است و به معنی شراب نیست. خطیبی اشکالات شارحان را در معنی بیت‌ها برمی‌شمارد. شارحان نتوانسته‌اند روایت بندهشن را با نقل شاهنامه به درستی تطبیق دهند؛ زیرا این روایت از طریق خلدای‌نامه به فردوسی رسیده است و روایت بندهشن از طریق منابع دیگر باقی مانده است. خطیبی هم‌چنین دو بیت نخست را که

دربارهٔ دژکرداری ضحاک است، با روایت بندهشن درخور تطبیق می‌داند (خطیبی، ۱۳۹۰: ۵۳). او برخاستن را به معنای اقدام کردن می‌داند و حرف «که» در مصرع دوم بیت دوم را حرف ربط به شمار می‌آورد؛ درحقیقت این حرف به‌جای آنکه در آغاز مصرع ذکر شود، پس از گشنی قرار گرفته است. زشتی و پلشتی این کار ضحاک از دو نظر بسیار درخور توجه است: «یکی آنکه آدمی با پری یا دیو آمیزش کرده است و دیگر آنکه این عمل زشت در پیش چشم دیگران انجام گرفته است» (همان: ۵۶). خطیبی دربارهٔ اینکه با وجود صحبت از آمیزش مرد جنگی، چرا فردوسی از واژهٔ گشنی، خاص آمیزش حیوانات، استفاده کرده است؟ می‌گوید: «شاعر به دو دلیل واژهٔ گشنی را به کار برده است یکی اینکه در اینجا یکی از شرکای جنسی انسان نیست؛ بلکه ماده دیو است و مهم‌تر آنکه دو شاهد از متون پهلوی در دست است که گشنی به آمیزش دیو با آدمی اطلاق می‌شده است. دوم اینکه شاعر با به‌کاربردن این واژه بر آن بوده است تا نامعمول بودن، زشت و پلشت بودن و درنهایت حیوانی بودن این عمل را نشان دهد» (همان: ۵۸). او دو بیت بعدی را مستقل از دو بیت قبل می‌داند که به نابکاری دیگری از ضحاک اشاره می‌کند. سپس با نقد نظر خالقی، واژهٔ بی‌گفت و گوی را به معنی «نجیب و در دهان مردم نیفتاده» نمی‌داند؛ زیرا برای آن شاهدهی نمی‌یابد؛ او این واژه را به معنی بی‌چون و چرا گرفته است؛ البته آن را صفت دختر نمی‌داند و قید «پرستنده کردیش» در بیت بعدی به شمار می‌آورد. هم چنین به جای «پاک»، ضبط «بود» می‌تواند درست باشد که در سه نسخهٔ کهن نیز آمده است. سپس دو بیت بعدی را چنین معنا می‌کند: «ضحاک هر جا دختری نامور و خوب روی در پردهٔ عفاف بود بی‌چون و چرا و بی‌درنگ بی‌آنکه رضایت او و خانواده اش را جلب کند پرستندهٔ خود می‌کرد. نکتهٔ مهم در این گفتهٔ شاعر که: نه رسم کیی بد نه آیین کیش، آن است که کنیزان و خدمتگزاران دربار معمولاً از میان دختران خانواده های اصیل و شریف و نجیب انتخاب نمی‌شدند» (همان: ۶۱). خطیبی نظر خود را با ذکر این نکته به پایان می‌رساند که واژهٔ کیش در شاهنامه برابر دین نیست؛ بلکه کیش بیشتر به دین یا باوری غیرزردشتی نسبت داده شده است.

ت: برآمد بر این روزگاری دراز کشید اژدها را به تنگی فراز

(فردوسی، ۱۳۸۹، دفتر یکم: ۶۲)

ضبط خالقی مطابق دست‌نویس فلورانس مورخ ۶۱۴ است. کزازی مصرع دوم را «اژدهافش» ضبط کرده است و توضیحی دربارهٔ این بیت ندارد؛ اما ضبط او طبق نسخه‌بدل‌های خالقی، مطابق با دست‌نویس‌های لندن ۶۷۵ و برلین ۸۹۴ است. متن خالقی از نظر ضبط درست‌تر است. خالقی تعبیر «فراز به تنگی کشیدن» را به معنای بلندی به نشیب کشیدن گرفته است و بیت را چنین معنی می‌کند: «ضحاک را بلندی کار به نشیب یا فراخی کار به فروبستگی کشید» (خالقی مطلق، ۱۳۸۹: ۷۹). در شاهنامه ترکیب «نشیب به تنگی آمدن» نیز به کار برده شده است:

ازو شد دل پیلتن پر نهیب بترسید کامد به تنگی نشیب

(فردوسی، ۱۳۸۹، دفتر دوم: ۴۲)

ث: از آن چرم کاهنگران پشت پای بیوشند هنگام زخم درای

همان کاه آن بر سر نیزه کرد همانگه ز بازار برخاست گرد

(همان، دفتر یکم: ۶۹)

بیشتر شارحان و از جمله کزازی واژهٔ درای را به پتک معنا کرده‌اند (کزازی، ۱۳۷۹: ۳۰۳). خالقی گمان می‌کند در اینجا درای به معنای جرس است و بیت را چنین معنا می‌کند: «کاه آن چرمی را که سپیده‌دمان به هنگام کوبیدن طبل

صبحگاهی آهنگران بر زانو می‌بندند و دست به کار می‌برند، بر سر نیزه کرد» (خالقی مطلق، ۱۳۸۹: ۸۷). به گمان بسیار نظر خالقی درست است. تعبیر زخم درای و زخم کوس در شاهنامه نمونه‌های دیگری نیز دارد:

وَز آوای شـِـبـِـپـِـور و زخـمـ درای تو گفـتـی برآید همی دل ز جای
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۷)

پتک در فرهنگ لغات پهلوی نیز به معنای اصلی خود آمده است و درای به معنای زنگ ضبط شده است (مکنزی، ۱۳۸۳: ۱۲۶ و ۲۰۸).

ج: رسـیدند بـر تـازـیـان نـوند بـه جـایی کـه یـزدان پـرستـان بـوند
(فردوسی، ۱۳۸۹، دفتر یکم: ۷۲)

ضبط بیت‌ها مطابق با دست‌نویس فلورانس است. بیت نخست مطابق با پنج دست‌نویس اصلی، «تازیانی نوند» و مطابق با شش دست‌نویس اصلی دیگر «تازیان نوند» است. کزازی در مصراع نخست تازیانی و در مصراع دوم به جای بوند، بند ضبط کرده است. تازی در شاهنامه در جایگاه صفت اسب فراوان آمده است؛ اما در معنی مطلق اسب، صفت به جای موصوف، گویا جز یک‌بار نیامده است؛ البته در متون دیگر شاهد برای آن، هم در مفرد و هم در جمع، موجود است (خالقی مطلق، ۱۳۸۹: ۹۰). خالقی نوند را صفت تازیان و به معنای نونده و تیزتگ آورده است و با ذکر شواهدی از سایر متون، بیت را چنین معنا می‌کند: «درحالی‌که بر اسبان تازی تیزتگ نشسته بودند، به جایی رسیدند که جایگاه یزدان‌پرستان بود» (همان). تازنده در شاهنامه به معنای مرکب آمده است:

خـردمـند شـد نـامـه شـاه بـرد بـه تـازـندـه ، کـوه و یـابـان سـپرد
(فردوسی، ۱۳۹۱: ۱۶۰)

برخی کلمات مثل تازیان و تازنان با یکدیگر قرابت املائی دارند؛ به‌ویژه واژه‌هایی که با نقطه از یکدیگر متمایز می‌شوند، همین باعث شده است که بین مصححان در خواندن این کلمات اختلاف ایجاد شود؛ گویا نسخه‌برداران نیز در خواندن و نوشتن آنها با اشکال روبرو بوده‌اند؛ مثلاً بیت زیر مطابق با دست‌نویس فلورانس تازیان است و بیشتر مصححان آن را تازیان ضبط کرده‌اند؛ اما خالقی دست‌نویس کتابخانه ملی پاریس مورخ ۸۴۴ را به متن برده است و آن را تازنان، به صورت قید، ضبط کرده است:

بـرو تـازـنـان تـا بـه البـرز کـوه گـزین کـن یـکی لـشـکر هـمگـروه
(فردوسی، ۱۳۸۹، دفتر یکم: ۳۳۸)

کزازی فقط به ریشه و معنای تازیان اشاره کرده است که در پهلوی تازیگان و به معنای اسب تیزپوی است (کزازی، ۱۳۷۹: ۳۰۶). واژه تازیان با توجه به معنا نباید در کنار نوند قرار گیرد؛ زیرا نوند و تازیان هر دو در معنای اسب تندرو به کار رفته‌اند. واژه نوند در شاهنامه در پنج معنا به کار رفته است: (۱) اسب تیزرفتار، (۲) تند و تیز، (۳) پیک نامه، (۴) کشتی تندرو، (۵) چابک و تندرو (رواقی، ۱۳۹۰: ۲۱۲۵). نوند بنابر شواهد هم در معنای اسمی و هم صفتی به کار رفته است. در بیت بحث‌شده بهتر است صفت نوند به شمار آید و اسبان تازنده معنا شود.

ج: فـروهـشـتـه از مـشـک تـا پـای مـوی بـکـردار حـور بـهـشـتـیش روی
سوی مـهـتر آـمـد بـسـان پـری نـهـانی یـیـامـخـش افسـونـگری

کجا بندها را بداند کلید گشاده به افسون کند ناپدید

(فردوسی، ۱۳۸۹، دفتر یکم: ۷۲)

بیت نخست در وصف سروشی آسمانی است که بسان پری بر فریدون ظاهر می‌شود و به او افسونگری می‌آموزد. خالقی درباره معنای بیت آخر نوشته است: «هم بسته‌ها و رازها را بتواند بگشاید و هم برعکس، آنچه گشاده و آشکار است از چشم‌ها ناپدید کند» (خالقی مطلق، ۱۳۸۹: ۹۰). کزازی این بیت را معنا نکرده است؛ اما در توضیح واژه گشاده می‌نویسد: «گشاده در معنی آشکارا و چونان قید به کار برده شده است» (کزازی، ۱۳۷۹: ۳۰۶)؛ سپس دو بیت برای شاهد ذکر می‌کند. گشاده مطابق با معنای خالقی دیگر نمی‌تواند قید باشد و صفت به جای موصوف است؛ یعنی بندهای گشاده را ناپدید کند و همین معنا درست‌تر است. گشاده در اینجا صفت است. یکی از معانی بند و افسون در شاهنامه طلسم و جادوست و گاه دو واژه بند و افسون با هم به کار می‌روند (رواقی، ۱۳۹۰: ۳۸، ۹۴، ۱۵۱). سحر و جادو روش‌های مختلفی داشته است و به‌طور کلی بر محور تقابل استوار بوده است؛ مثلاً گره زدن و گره بازکردن، بخت بستن و بخت گشودن، زبان بستن و زبان گشودن و مانند آنها؛ بنابراین در مصراع اول به روش‌های سحر و طلسم و مصراع دوم به روش‌های گشودن آنها اشاره دارد. ریشه این بستن و گشودن را نیز در اندیشه دویینی خیر و شر در اسطوره‌های ایرانی می‌توان جستجو کرد. این موضوع در جادو اهمیت بسیاری دارد به طوری که برخی، ایرانیان را بانی انواع جادو خوانده‌اند (کومون، ۱۳۷۷: ۱۶۸). هم‌چنین نقش پری در شاهنامه دوگانه است. در *اوستا* جادو نهی شده است و پری موجودی اهریمنی است؛ اما در دوره اسلامی و از جمله در شاهنامه از شدت نقش اهریمنی پری کاسته می‌شود؛ در اینجا پری دو چهره دارد؛ یکی چهره پیش‌زرتشتی و مقدس است که در آن به صورت زیبارویی نمایان می‌شود و فرّه دارد. در این حالت گاهی با یاری و سودرسانی به مردم در برابر اهریمن قرار می‌گیرد و با باروری و زایش نیز پیوند می‌یابد. چهره دیگر پری، پسازرتشتی و اهریمنی است که پهلوانان و شاهان را فریب می‌دهد و با آنها درمی‌آمیزد؛ سرانجام این پیوند نیز آوارگی و مرگ و گزند است (سرکاراتی، ۱۳۷۸: ۱-۶). پری در داستان فریدون با چهره شایسته‌ای آشکار می‌شود و به فریدون افسونگری می‌آموزد.

ح: فریدون بدانت کان ایزدی است نه از راه بیکار و دست بدی ست

(فردوسی، ۱۳۸۹، دفتر یکم: ۷۲)

خالقی بیکار را به معنای نیرنگ، تنبل و جادو می‌گیرد؛ اما شاهد دیگری غیر از این بیت ذکر نکرده است (همان: ۹۰). کزازی بیکار ضبط کرده است. فرهنگ‌های لغت عمومی مانند *لغت‌نامه* چنین معنایی برای این واژه ذکر نکرده‌اند. در فرهنگ‌های اختصاصی همانند فرهنگ شاهنامه هشت معنا برای بیکار ضبط شده است؛ اما چنین معنایی وجود ندارد؛ جز اینکه یکی از معانی بیکار، بدکار و زشت‌کار و در جایگاه صفت شخص ضبط شده است که تاحدی با این بیت تناسب دارد (رواقی، ۱۳۹۰: ۴۶۲-۴۶۳). در مجموع، معنای جادو و نیرنگ برای بیکار با فضای داستان مناسب است؛ اما به شاهد نیاز دارد.

خ: برادرش هر دو برو خاستند تبسه کردنش را بیساراستند

(فردوسی، ۱۳۸۹، دفتر یکم: ۷۲)

کزازی به جای «هر دو برو»، «هر دو به کین»، ضبط کرده است (کزازی، ۱۳۷۹: ۴۹). خالقی تعبیر برکسی خاستن را مطابق دست‌نویس فلورانس ۶۱۴ درست شمرده است و آن را بر کسی شوریدن معنا می‌کند (خالقی مطلق، ۱۳۸۹: ۹۱).

ضبط کزازی مطابق با نسخه کتابخانه دانشگاه آکسفورد مورخ ۸۵۲ است. این بیت‌ها در بقیه تصحیح‌های معتبر از جمله چاپ مسکو، در متن و در نسخه بدل‌ها وجود ندارند. فرهنگ شاهنامه نیز بر اساس چاپ مسکو تدوین شده است؛ بنابراین این بیت‌ها در آن موجود نیست؛ البته مؤلف فرهنگ ذیل مدخل برخاستن یکی از معانی آن را حمله کردن و هجوم بردن ذکر کرده است (رواقی، ۱۳۹۰: ۲۹۲). به قرینه مصدر برخاستن و معانی آن و نیز قدمت نسخه فلورانس نسبت به آکسفورد، این ضبط را می‌توان درست دانست و ترکیب برکسی خاستن را حمله کردن و هجوم بردن معنا کرد.

د: یکی سنگ بود از بر برز کوه برادرش هر دو نـهـان از گروه
دویدند بر کوه و کندند سنگ بدان تا بکوبد سرش بی‌درنگ
(فردوسی، ۱۳۸۹، دفتر یکم: ۷۲، ۷۳)

در نامه باستان، سنگ در بیت دوم نهاد فعل بکوبد دانسته شده است (کزازی، ۱۳۷۹: ۳۰۷)؛ اما به نظر می‌رسد درست‌تر آن است که گفته شود همانند مصراع اول که فعل جمع است، اینجا نیز فعل، بکوبند بوده است که به سبب سهولت وزن به بکوبد تغییر یافته است؛ هم‌چنین در سبک خراسانی گاه فعل با نهاد تطابق ندارد و این یک ویژگی سبکی است که شواهد بسیاری نیز دارد. خالقی نیز مطابق نه دست‌نویس غیر از فلورانس، بکوبد را برمی‌گزیند و اشاره می‌کند کاتبان به سبب ناهمخوانی فعل با نهاد، در متن دست برده‌اند و آن را به صورت‌های «بدان تا بکوبند سرش بیدرنگ» و «که کوبند از آن سرش را بیدرنگ» نوشته‌اند (فردوسی، ۱۳۸۹، دفتر یکم: ۷۳) نیز (خالقی مطلق، ۱۳۸۹: ۹۱). در دست‌نویس فلورانس بکوبند ضبط شده است و جویی از میان سایر مصححان، همین را به متن برده است.

ذ: نیاورد کشتی نگهبان رود نیامد به گفت فریدون فرود
(فردوسی، ۱۳۸۹، دفتر یکم: ۷۳)

کزازی درباره معنای بیت چیزی ننوشته است؛ اما نام این کشتیان را در اوستا یافته است. در آنجا فریدون به سبب فراگیری افسون و جادو، او را به شکل یک کرکس درمی‌آورد و سرگردانش می‌کند تا اینکه به دعای آناهیتا به کاشانه‌اش باز می‌گردد (کزازی، ۱۳۷۹: ۳۰۸). خالقی درباره فعل فرود آمدن نوشته است: «گمان نمی‌رود که فرود آمدن به معنی سر فرود آوردن و اطاعت کردن به کار رفته باشد؛ بلکه محتمل‌تر است که به معنی از آن سوی رود بدین سوی رود آمدن است» (خالقی مطلق، ۱۳۸۹: ۹۲). در فرهنگ شاهنامه، دوازده معنا برای فرود آمدن ذکر شده است که یکی از آنها همراه با همین بیت شاهد، راضی شدن و مطیع شدن معنا شده است (رواقی، ۱۳۹۰: ۱۷۱۰). گویا هیچ‌یک از این معانی درست نیست و فرود آمدن در اینجا به معنای پیاده شدن است. می‌گوید: نگهبان رود فرمان فریدون را اجرا نکرد و از کشتی پیاده نشد و کشتی به این طرف رود نیاورد.

ر: که مگذار یک پشه را تا نخست جـوازـی نیابی به مـهـری درست
(فردوسی، ۱۳۸۹، دفتر یکم: ۷۴)

خالقی متن را از دو دست‌نویس اصلی فلورانس و قاهره برگزیده است و ضبط کزازی مطابق پنج دست‌نویس اصلی دیگر است که بدین صورت ضبط شده است:

مـرا گفـت کشتی مـران تا نخست جـوازـی نیابی به مـهـرم درست
(کزازی، ۱۳۷۹: ۵۰)

هیچ‌یک از دو مصحح علت ضبط خود را بیان نکرده‌اند. ضبط خالقی از نظر قدمت دست‌نویس‌ها برتر است و ضبط

کزازی از نظر بسامد دست‌نویس‌ها اهمیت دارد. رودبان به فریدون می‌گوید: «ضحاک دستور داده است که بدون گذرنامه معتبر حتی یک پشه را نگذارم که بدان سوی رود رود» (خالقی مطلق، ۱۳۸۹: ۹۲). بیت در سایر تصحیح‌ها از جمله چاپ مسکو به این صورت آمده است:

که مگذار یک پشه را تا نخست جوازی بیایی و مه‌ری درست
(فردوسی، ۱۹۶۶: ۶۷)

در دو بیت قبل آشکارا از درخواست فریدون برای عبور با کشتی و دستور ضحاک به نگهبان مبنی بر شناسایی مسافر و سپس صدور جواز سخن می‌رود، باتوجه‌به این نکته‌ها ضبط کزازی درست‌تر به نظر می‌رسد.

ز: بیستند یارانش یکسر کمر همیدون به دریا نهادند سر
بران باد پایان با آفرین به آب اندرون غرقه کردند زین
[سر سرکشان اندر آمد به خواب ز تاسیدن باد پایان بر آب]
(فردوسی، ۱۳۸۹، دفتریکم: ۷۴)

محتوای این بیت‌ها، واکنش فریدون در برابر جلوگیری نگهبان اروندرود از عبور او و سپاهش است. فریدون خشمگین می‌شود و با سپاه خود به آب می‌زند. اشکال بر سر مصدر «تاسیدن» است که در دست‌نویس‌های مختلف به صورت‌های مختلف نوشته شده است. در پنج نسخه به صورت تازیدن و در یک نسخه بازیدن و در بقیه ناهیدن، نالیدن، ناسیدن و نادیدن است. در چاپ مسکو نیز این دو بیت به قسمت نسخه بدل منتقل شده است. خالقی بیت آخر را بین دو گروه قرار داده است و ضبط قیاسی تاسیدن را برمی‌گزیند. به گمان او ناسیدن (دست‌نویس غیراصلی لنینگراد ۸۴۲) دگرگون‌شده تاسیدن به معنای نفس زدن پیاپی آدمی و جانور از گرما یا تلاش است: «از آواز نفس زدن و تلاش سخت اسبان در آب سر پهلوانان از خواب بیدار گشت» (همان: ۷۴) و نیز (خالقی مطلق، ۱۳۸۹: ۹۲ - ۹۳). گویا کزازی نیز با ضبط قیاسی، بیت آخر را چنین ویرایش کرده است:

سر سرکشان اندر آمد به خواب ز ناویدن باد پایان در آب
(کزازی، ۱۳۷۹: ۵۰)

او ناویدن را واژه‌ای کهن به معنای به‌نرمی و آرام‌جنیدن و کژمژشدن می‌داند و بیت را چنین معنا می‌کند: «اسبان که تا به زین در آب غرقه بودند آنچنان نرم و آرام بی‌هیچ گرانی و دشواری رود را درنوشتند که دلاوران را برنشته بر زین خواب دررود ...» (همان: ۳۰۸). قدیم‌ترین دست‌نویس یعنی فلورانس مورخ ۶۱۴، تازیدن ضبط کرده است. پس هر دو شارح نسخه اقدام را رها کرده‌اند؛ شاید به این علت که معنای مناسبی نداشته است. در لغت‌نامه دهخدا ذیل تازیدن همین بیت برای شاهد ذکر شده است و به معنای تاختن و تازاندن آمده است؛ فقط به جای در آب، به آب ضبط شده است (دهخدا، ۱۳۷۳: ۵۴۸۰). در مجموع، به نظر می‌رسد ضبط تازیدن نسبت به بقیه هم از نظر قدمت و هم از نظر معنا برتر است و بیت را می‌توان چنین توضیح داد: سپاهانی که با اسب به آب زده بودند، به‌طور طبیعی ناآرام و مضطرب بودند که مبادا با اسبان خود غرق شوند؛ اما چون دیدند که اسبان در آب نیز می‌تازند و به پیش می‌روند، آرامش خود را بازیافتند. درباره ترکیب «سر کسی به خواب اندرآمدن» گفتنی است که دست‌کم این ترکیب در چهار بیت از شاهنامه به کار رفته است. از جمله معانی آن به «آسایش و راحتی یافتن» می‌توان اشاره کرد (رواقی، ۱۳۹۰: ۱۵۲۳).

س: بترسم همی زانک با او جهان یکی راز دارد مگر در نهان
(فردوسی، ۱۳۸۹، دفتر یکم: ۷۵)

خالقی فعل ترسیدن را در این بیت به معنای گمان کردن می‌گیرد و بیت را چنین معنا می‌کند: «کسی که توانایی او تا بدان جا برسد که کاخی چنین بلند برآورد که گویی ستاره آسمان را لمس می‌کند، گمان می‌کنم که دستی که او را چنین برکشیده است، در کمین او نشسته و این فواره را هنگام فرود در رسیده است» (خالقی مطلق: ۱۳۸۹: ۹۳). کزازی در این باره توضیحی ندارد. برای این بیت در بقیه منابع مانند فرهنگ شاهنامه، همان معنای اصلی ترسیدن یعنی خوف و هراس ذکر شده است (رواقی، ۱۳۹۰: ۶۶۱). با توجه به نظر خالقی، درست است که ترسیدن در این بیت به معنای خوف و هراس به کار نرفته است؛ اما بهتر است به جای گمان کردن، معنای مقابل آن یعنی قطعی بودن را در نظر بگیریم. فریدون می‌گوید: مطمئن هستم که جهان با او رازی دارد. در این معنا شواهدی در خود شاهنامه و سایر متون نظم وجود دارد که به سبب پرهیز از طولانی شدن کلام بیان نمی‌شود.

ش: فریدون چنین پاسخ آورد باز که گر با بلا چرخ را نیست راز
(فردوسی، ۱۳۸۹، دفتر یکم: ۷۷)

ضبط خالقی مطابق با سه دست‌نویس اصلی است که فلورانس یکی از آنهاست. ضبط کزازی مطابق با چهار دست‌نویس اصلی دیگر است که فلورانس جزو آنها نیست و این‌گونه است:

فریدون چنین پاسخ آورد باز که گر چرخ دادم دهد از فراز
(فردوسی، ۱۳۷۹: ۵۲)

ضبط چاپ مسکو همانند ضبط کزازی است. خالقی ترکیب کنایی «کسی را با کسی راز بودن» را به معنای با آن کس همراز، همدل، همدست و هم‌پیمان بودن گرفته است و این ضبط را دشوارتر، کهن‌تر و درست‌تر دانسته است: «اگر گردش آسمان با بلاها و بدی‌ها همدستی و سازگاری نداشته باشد» (خالقی مطلق، ۱۳۸۹: ۹۷). جوینی نیز در تصحیح خود معنایی مشابه ارائه کرده است: «اگر چرخ با بلا و آفت همراه نباشد، جمله دعایی است مانند در ضمان سلامت» (فردوسی، ۱۳۷۹: ۳۶۳).

ص: بگفتند کو سوی هندوستان بشد تا کند بند جادوستان
(فردوسی، ۱۳۸۹، دفتر یکم: ۷۷)

فریدون از خواهران جم می‌خواهد که محل پنهان شدن ضحاک را به او بگویند. آنها نیز چنین می‌کنند؛ با امید به آنکه فریدون ضحاک را اسیر کند. «بند» در نسخه فلورانس «پند» ضبط شده است. خالقی متن را از سه دست‌نویس برگزیده است که یکی از آنها دست‌نویس اصلی یعنی واتیکان ۸۴۸ است. کزازی مصراع دوم را به صورت «بشد تا کند هند جادوستان» (فردوسی، ۱۳۷۹: ۵۲) ضبط کرده است. با توجه به ذکر هندوستان در مصراع نخست و آوردن جادوستان، معادل هندوستان، در مصراع دوم، بعید است که شاعر هند را تکرار کرده باشد؛ بنابراین ضبط بند برتری دارد. با توجه به بیت‌های بعد، می‌توان گفت ضحاک به هند رفته است تا مردم آنجا را در بند کند؛ خون آنها را بریزد و در آبن کنده و در آن سر و تن بشوید تا شاید فال بد اخترشناسان تغییر کند؛ زیرا آنها پیش‌بینی کرده بودند زمین از او خالی خواهد شد. خالقی و کزازی چیزی درباره این بیت ننوشته‌اند و جوینی نیز معنای مناسبی ارائه نکرده است.

ض: چو کشور ز ضحاک بودی تهی یکی مایه‌ور بد بسان رهی
 که او داشتی تخت و گنج و سرای شگفتی به دل‌سوزگی کدخدای
 ورا کندرو خواندندی به‌نام به کندی زدی پیش بیداد گام
 (فردوسی، ۱۳۸۹، دفتر یکم: ۷۸)

اختلاف بسیاری در ضبط دو بیت نخست نیست؛ اما ضبط بیت سوم در نسخه‌ها متفاوت است. ضبط خالقی مطابق دست‌نویس فلورانس است که پنج دست‌نویس اصلی دیگر هم پشتوانه آن است؛ اما جوینی درباره ضبط و معنای این بیت‌ها نظر متفاوتی دارد: «هنگامی که ضحاک به کشور دیگری می‌رفت به جای وی مردی بامنش که چاکرش بود امور کشور را به دست می‌گرفت و آن مرد اعجوبه‌ای بود که با دلسوزی بسیار کارها را اداره می‌کرد» (فردوسی، ۱۳۷۹: ۳۶۷ - ۳۶۶). او مصراع آخر را به صورت «به کندی زدی، بیش بیدار، گام» خوانده است و بقیه ضبط‌ها را بی‌بهره از معنای مناسب دانسته است. جوینی هم چنین اشاره می‌کند که در دست‌نویس فلورانس، نه بیداد، بلکه بیدار ضبط شده است. وی بیت آخر را چنین معنا می‌کند: «آن مردی که وی را کندرو می‌نامیدند و بیش‌آگاه بود در کارهای کشوری از روی خردمندی گام برمی‌داشت» (همان). بنابراین جوینی بیش‌بیدار را صفت کندرو دانسته است. اگر تشخیص جوینی درباره ضبط بیت آخر درست دانسته شود و به‌راستی در دست‌نویس فلورانس این واژه بیدار باشد، ضبط و تشخیص خالقی اشکال خواهد داشت.

خالقی درباره واژه دلسوزگی دو گمان مطرح می‌کند و البته بر درستی برداشت دوم بیشتر تأکید می‌کند: اول آنکه او به‌راستی دلسوز و دوستدار فرمانروای خود بود. در این صورت کسره اضافه بعد از دلسوزگی افتاده است. دوم اینکه او به‌راستی پیشکاری دلسوزنده بود. در این صورت کدخدای، به معنی پیشکار و وزیر، به کندرو برمی‌گردد (خالقی مطلق، ۱۳۸۹: ۹۸). کزازی دلسوزگی را به معنای دلسوزی دانسته است و خواست فردوسی را از وجه تسمیه کندرو چنین شرح می‌دهد: «به کنایه ایما آن است که همواره با بیداد یار و همراه است و هرگز از او دوری نمی‌جوید» (کزازی، ۱۳۷۹: ۳۱۴). جوینی نیز تقریباً همین معنا را برای بیت ۳۶۹ ذکر کرده است (همان: ۳۶۶). معنای ارائه شده جوینی و کزازی صحیح نیست. این معنا با بیت‌های قبلی اختلاف و حتی تضاد ایجاد می‌کند. شاعر می‌خواهد بگوید کندرو بیدادگر نبود. بنابراین پیشنهاد دوم خالقی درست است. واژه شگفتی باری دیگر در همین داستان ضحاک نیز به کار رفته است:

به دشنام زشت و به آوای سخت شگفتی بشویرید با شوربخت
 (فردوسی، ۱۳۸۹، دفتر یکم: ۸۰).
 ط: بفرمود شاه دلاور بدوی که رو آلت تخت شاهی بشوی
 نبید آر و رامشگران را بخوان بپیمای جام و بیارای خوان
 (همان)

در بیت نخست بین شارحان بر درستی ضبط فعل بشوی یا بجوی اختلاف نظر است. هر دو ضبط از نظر معنا مناسب است. خالقی آلت تخت را به معنی افزار و اجزای تخت گرفته است و گمان می‌کند که در اصل آلت و تخت بوده است. او خواست شاعر را از شستن تخت و دیگر آلات و اشیا در این می‌داند که به سبب دست‌زدن ضحاک ناپاک‌دین، نجس شده‌اند؛ چنان‌که پیشتر نیز فریدون دستور داده بود سر زنان ضحاک را بشویند تا پاک شوند. (خالقی مطلق، ۱۳۸۹: ۹۸). جوینی نیز بشوی را بر بجوی ترجیح می‌دهد و چنین استدلال می‌کند که این ضبط در هفت دست‌نویس آمده

است. از سوی دیگر در نظر او نسخه موزه لنینگراد مورخ ۷۳۳، قدیمی‌ترین، کامل‌ترین و بهترین متن باقی‌مانده از گزند دوران است و این نسخه نیز آن را تأیید می‌کند. معنای منظور جوینی مشابه معنای خالقی است (فردوسی، ۱۳۷۹: ۳۶۸). بیت‌های بعد نیز ضبط و معنای خالقی و جوینی را تأیید می‌کند؛ زیرا هم از آلات بزم سخن می‌رود و هم آلات خوان و خورش بیان می‌شود. البته بجوی نیز معنای می‌دهد؛ اما بشوی در اینجا از نظر بار فرهنگی و جهان‌بینی نیز درخور تأمل است و نشانه‌ای از پلیدی و ناپاکی ضحاک و متعلقات اوست. رواقی بجوی را ترجیح می‌دهد. او در معنای آلتِ تخت آورده است: «سازوبرگ و ابزاری است که به هنگام آراستن مجلس بزم و شراب‌خواری به کار می‌گرفته‌اند» (رواقی، ۱۳۹۰: ۷۰). طبق این ضبط، فریدون به کندرو دستور می‌دهد اکنون که تخت شاهی آماده شده است برو و آلات بزم آن را (نبرد و رامشگر) نیز فراهم کن.

ظ: کسی کـو به رامش سزای من است به دانش همان دل‌زدای من است
(فردوسی، ۱۳۸۹، دفتر یکم: ۷۸)

در این بیت اختلاف بر معنای ترکیب دل‌زدای است. خالقی دل‌زدای را صفت فاعلی به معنای دل‌زدودنده می‌گیرد و نوشته است: «کسانی که دل مرا به دانش درخشان و روشن کنند» (خالقی مطلق، ۱۳۸۹: ۹۹). دل‌زدای به معنای دل‌زداینده است و در اصطلاح صفت فاعلی مرکب مرخم است. گمان می‌رود که دل‌زدودنده نقص تاییبی باشد. رواقی دل‌زدای را به معنای زداینده غم از دل و غم‌گسار معنا می‌کند و همین بیت را شاهد می‌آورد (رواقی، ۱۳۹۰: ۱۰۹۵). معنای خالقی دقیق‌تر است؛ زیرا واژه رامش، غم‌زدایی را نیز به ذهن می‌رساند و دانش دل را روشن می‌کند. کزازی توضیح خاصی درباره این بیت ندارد.

ع: پیامد به تخت کیی برنشست همه بند و نیرنگ تو کرد پست
هر آن‌کس که بود اندر ایوان تو ز مردان مرد و ز دیوان تو
سر از بار یکسر فروریختشان همه مغز با خون برآمیختشان
(فردوسی، ۱۳۸۹، دفتر یکم: ۷۹)

خالقی تعبیر «سر از بار فروریختن» را به معنای به زندگی کسی پایان دادن و بار را کنایه از سرسبزی و زندگی دانسته است (خالقی مطلق، ۱۳۸۹: ۱۰۰). کزازی بار را به معنای بیخ و بن می‌داند (کزازی، ۱۳۷۹: ۳۱۶). جوینی نیز چیزی بر سخن کزازی نیفزوده است. طبق فرهنگ شاهنامه «بار» به چهار معنا در شاهنامه آمده است که یکی از آنها بیخ و ریشه است (رواقی، ۱۳۹۰: ۱۹۸). بار در برخی از گویش‌های ایرانی به معنای میوه چیده‌نشده‌ای است که هنوز بر شاخه است. بار در این بیت بهتر است به معنای شاخه و میوه گرفته شود: سرشان را از پیکر جدا کرد چنان‌که میوه را از شاخه جدا می‌کنند. شاعر جسم را به درخت و شاخه تشبیه کرده است و سر او را مانند میوه می‌داند که چیده و کنده می‌شود.

غ: بدو گفت ضحاک شاید بدن که مهمان بود، شاد باید بدن
چنین داد پاسخ ورا پیش‌کار که مهمان که با گرزه گاو‌سار
به مردی نشیند به آرام تو ز تاج و کمر بستر نام تو
به آیین خویش آورد ناسپاس چنین گر تو مهمان شناس

بدو گفت ضحاک چندین منال که مهمان گستاخ بهتر به فال
(فردوسی، ۱۳۸۹، دفتر یکم: ۸۰)

خالقی تعبیر «شاید بدن» را به معنای «سزاوار است که چنین باشد» می‌داند و این گونه استدلال می‌کند که فرد مهمان باید به شادی بگذراند (خالقی مطلق، ۱۳۸۹: ۱۰۰). کزازی آن را به معنای «می‌تواند بود» گرفته است (کزازی، ۱۳۷۹: ۳۱۶). جوینی نیز همانند کزازی آن را به معنای «ممکن است چنین باشد» گرفته است (فردوسی، ۱۳۷۹: ۳۷۰) و بیت زیر را از دست‌نویس بریتانیا و قاهره اضافه کرده است:

به مهمانی آید تو زو کن حذر گذشتی ز مهمان نگه‌دار سر
(همان)

خالقی آن را به پاورقی می‌برد و جزء نسخه بدل‌ها ضبط می‌کند. نظر خالقی درست‌تر است و بیت، الحاقی به نظر می‌رسد. خالقی دو بیت ۳۹۹ و ۴۰۰ را چنین معنا کرده است: «مهمان که با گرز در خانه تو آید و نام تو را از تاج و کمر زایل کند، به آیین مهمانی ناسپاسی آورده است و اگر تو مهمان شناس هستی یعنی از آیین مهمانی آگاهی، باید این نکته را هم بشناسی» (خالقی مطلق، ۱۳۸۹: ۱۰۰). گفتنی است معنای خالقی درست نیست. درحقیقت بیت می‌گوید: مهمانی که با گرز به سرای تو می‌آید و تاج و تخت را می‌گیرد، اگر او را مهمان می‌پنداری، بپندار! یعنی پندارت درست نیست. بیت‌های بعد نیز این معنا را تقویت می‌کند. جوینی این بیت را چنین معنا کرده است: «وی کسی است که به دین خود ناسپاسی می‌کند تا چه رسد به تو» (فردوسی، ۱۳۷۹: ۳۷۰). این معنا نیز صحیح نیست؛ زیرا صحبت از آیین مهمانی است و سخن بر آن است که کارهای این مهمان ناخوانده مطابق با آیین مهمانی نیست.

ف: از اسپان جنگی فروریختند بدان جای تنگی برآویختند
(فردوسی، ۱۳۸۹، دفتر یکم: ۸۱)

بر ضبط این بیت اختلافی نیست؛ اما معنای شارحان برای واژه تنگی، نادرست است. خالقی آن را اسم به جای صفت می‌داند و آن را به معنای تنگ گرفته است (خالقی مطلق، ۱۳۸۹: ۱۰۲). جوینی یاء را زائد می‌داند و جای تنگ معنا می‌کند (فردوسی، ۱۳۷۹: ۳۷۳). باید افزود که این یاء زائد نیست و جزء خود واژه است. صورت پهلوی واژه *tangih* بوده است و گمان می‌رود که در فارسی جدید به صورت تنگی درآمده باشد؛ این واژه در متون دیگر فارسی نیز شواهدی دارد:

اندر این تنگی بی‌راحت بنشسته خالی از نعمت وز ضیعت و دهقانی
(ناصرخسرو، ۱۳۶۴: ۴۳۵)
ق: بیامد خجسته سروس دمان مزن گفت کو را نیامد زمان
همیدون شکسته بیندش چو سنگ بیر تا دو کوه آیدت پیش تنگ
به کوه اندرون به بود بند اوی نیاید برش خویش و پیوند اوی
(فردوسی، ۱۳۸۹، دفتر یکم: ۸۲)

دست‌نویس فلورانس در بیت ۴۴۷، به جای «به کوه اندرون»، «به دز هوخت کنگ اندرون»، نوشته است. خالقی می‌نویسد: «نویسش ف هم از نگاه دستوری نادرست است و هم از این رو که جای بند ضحاک چنان‌که در بیت ۴۸۷ آمده است دماوند است نه دز هوخت کنگ» (خالقی مطلق، ۱۳۸۹: ۱۰۳). جوینی مصراع را به صورت «بذ هوخت کنگ

اندرون» ضبط کرده است و بر همین اساس، به نقل از لغت‌نامه و سایر منابع، دز کنگ را همان بیت‌المقدس می‌داند و باتوجه به آن، بیت را معنا می‌کند (جوینی، ۱۳۷۹: ۳۷۶). توضیحات برهان و حدودالعالم و لغت‌نامه با این دژ ارتباطی ندارد و معنای ارائه‌شده جوینی نیز در حدّ یک پیشنهاد است.

تحلیل‌هایی درباره کشته‌نشدن ضحاک با گرز فریدون و به بند کشیدن او با راهنمایی سروش آسمانی، ارائه شده است؛ کزازی بر آن است که با کشتن ضحاک دوره بدی به پایان می‌رسید؛ حال آنکه او نماد گوهر، سرشت و ساختار بدی است و این نماد باید با گرز گرشاسب از میان برداشته شود. کشته‌شدن او در این هنگام تقسیم‌بندی زمان اسطوره‌ای را بر هم می‌زند (کزازی، ۱۳۷۹: ۳۲۰). تفسیر دیگر اینکه ضحاک با اسطوره خدای ماردوش زیر زمین در فرهنگ‌های بومی فلات ایران مرتبط است. «این خدای دوزخ یا قلمرو مردگان در اساطیر ملل مثل هادس در اساطیر یونان یا یمه در وداهای هند خدایی است که به عذاب ابدی در اعماق تاریکی تبعید شده است. ضحاک نیز پس از شکست فریدون نمی‌میرد و توسط او تا پایان جهان در غاری تاریک به بند کشیده می‌شود» (قائمی، ۱۳۹۴: ۴۸).

ک: بیاورد ضحاک را چون نوند	به کوه دماوند کردش به بند
چو بندی بر آن بند بفرود نیز	نبود از بد بخت مانند چیز
به کوه اندرون جای تنگش گزید	نگه کرد غاری بـنش ناپدید
بیاورد مسمارهای گران	به جایی که مغزش نبود اندر آن
فروبرد و بستش بدان کوه باز	بدان تا بماند به سختی دراز

(فردوسی، ۱۳۸۹، دفتر یکم: ۸۴)

فریدون باتوجه به راهنمایی سروش، ضحاک را در کوه دماوند به بند می‌کشد. خالقی بیت ۴۸۰ را مطابق با نسخه فلورانس و چند نسخه دیگر «مانند» ضبط کرده است؛ اما در یادداشت‌ها نوشته است: «مانند را بهتر است به مانیده تصحیح قیاسی کرد. عبارت «مانیده چیز» باز هم در شاهنامه آمده است و در آنجاها نیز متن درست نیست... مانیده اسم مفعول است از مانیدن به معنی باقی ماندن. می‌گوید: چون فریدون یک بند دیگر نیز بر بند ضحاک افزود دیگر چیزی از بدی‌های بخت باقی نماند که بر او فرود نیاید...» (خالقی مطلق، ۱۳۸۹: ۱۰۶). کزازی آن را مانیده ضبط کرده است و در معنای این بیت‌ها می‌نویسند: «فریدون دهاک را شتابان و تازان به دماوند می‌برد و در بند می‌افکند و بندی بر بند می‌افزاید. بند دوم غاری است تنگ و بن‌ناپدید که دهاک را در آن بر سینه سخت سنگ فرومی‌بندد و میخ‌هایی گران بر تن او فرومی‌کوبد و تنها مغزش را از کوفتن میخ بر کنار می‌دارد تا اندرز سروش را به انجام برساند و او را نکشد» (کزازی، ۱۳۷۹: ۳۲۳).

خالقی نظر دیگری دارد. او درباره بیت ۴۸۲ نوشته است: مصراع دوم را به سه گونه می‌توان برداشت کرد. یکی اینکه منظور از «جای بی مغز»، نقطه‌ای نرم از کوه است که بتوان در آن میخ کوبید. این برداشت به گمان خالقی نادرست است. دوم اینکه منظور، جایی میان‌تهی و یا همان غار باشد که در بیت پیشین گفته است؛ زیرا به گزارش ثعالبی و گردیزی و مجمل‌التواریخ، فریدون ضحاک را در کوه دماوند در چاهی به بند می‌کشد؛ اما چون در بیت پیشین از غار سخن گفته است، پس بیان دوباره آن در اینجا به این‌گونه موجبی ندارد. سوم اینکه این لفظ به ضحاک برمی‌گردد و مغز در اینجا به معنی استخوان است؛ یعنی میخ‌ها را در گوشت تن ضحاک فرو کرده است (خالقی مطلق، ۱۳۸۹: ۱۰۶). در این تردیدی نیست که فریدون، ضحاک را بسته می‌آورد و این بند اول است. بند دوم وقتی است که او را در دماوند به بند می‌کشد.

بیت‌های ۴۸۱ تا ۴۸۳ شرح و توضیح بند دوم است. فرهنگ شاهنامه یک معنای مغز را فکر و عقل می‌داند و همین بیت را برای شاهد ذکر می‌کند (رواقی، ۱۳۹۰: ۱۹۹۸). معنای فکر و عقل برای این بیت مناسب نیست. شاید معنای دیگر مغز که عمق و ژرفاست و در همان فرهنگ نیز آمده است تناسب بیشتری با این بیت داشته باشد:

ز مغز زمین تا به چرخ بلند ز افلاک تا تیره خاک نژند

(همان: ۵۹)

در این صورت بیت را این‌گونه می‌توان معنا کرد: فریدون مسمارها را در شکاف‌های دیوار غار فروبرد و نه در صخره سخت که مسمار در آن فرونرود. این معنا به یکی از پیشنهادهای خالقی نزدیک است.

نتیجه‌گیری

در این جستار با توجه به چند اثر در حوزه شاهنامه‌پژوهی، بیت‌هایی از داستان ضحاک به صورت مقایسه فراتحلیلی از منظر ضبط و معنا بررسی شد. در این پژوهش می‌توان دریافت که به‌طور کلی اختلاف در شرح‌ها و تصحیح‌های شاهنامه از دو بخش لفظ و معناست. فهم معنا به خوانش مصحح نیز وابسته است و باید بنیان این اختلاف را در برداشت و فهم بیت‌ها نیز جستجو کرد. بخش دیگر اختلاف معنایی از سیال‌بودن معنا در شاهنامه و وابستگی اساسی به بافت برمی‌خیزد. بخش دیگری از اختلاف دیدگاه شارحان در معنای بیت‌ها، به سبب خوانش‌های مختلف کاتبان و نویسندگان متفاوت آنهاست. تصحیح خالقی با روش انتقادی است. او همواره پیرو نسخه اساس نبوده است؛ به همین سبب معنا در اثر خالقی به اندازه ضبط تعیین‌کننده است. او در ضبط منتخب، افزون بر دست‌نویس‌های متعدد بیش از سایرین به منابعی غیر از شاهنامه توجه داشته است. کزازی بیشتر همان ضبط خالقی را در حوزه بررسی این جستار پذیرفته است. او در سایر قسمت‌ها ذوق، سلیقه و فهم اجتهادی خود را بیش از دو اثر دیگر در ضبط و معنا دخالت داده است. ضبط جوینی پیروی کامل از نسخه اقدم فلورانس و ضبط خالقی است؛ اما در زمینه معنا بیشتر نظر دیگران را بر مبنای رأی و فهم شخصی خود، بدون توجه به سایر منابع و دیدگاه‌ها، نقد می‌کند.

تشکر و قدردانی

این مقاله برگرفته از یک طرح پژوهشی با عنوان «بررسی و مقایسه سه اثر در حوزه شاهنامه‌پژوهی» است که با حمایت مالی دانشگاه اراک به انجام رسیده است.

منابع

- ۱- آیدنلو، سجاد (۱۳۸۰). «مقدمه‌ای بر شاهنامه‌گزاری»، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، شماره ۴۶، ۵۰ - ۵۷.
- ۲- ----- (۱۳۸۲). «ملاحظات در باب یادداشت‌های شاهنامه»، نامه ایران باستان، سال سوم، شماره دوم، ۳۹ - ۷۱.
- ۳- پرهام، باقر (۱۳۷۷). با نگاه فردوسی (مبانی نقد خرد سیاسی در ایران)، تهران: مرکز.
- ۴- خالقی مطلق، جلال (۱۳۸۹). یادداشت‌های شاهنامه (با اصلاحات و افزوده‌ها)، بخش یکم، تهران: مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی (مرکز پژوهش‌های ایرانی و اسلامی).
- ۵- خطیبی، ابوالفضل (۱۳۸۳). «ویژگی‌های تصحیح شاهنامه جلال خالقی مطلق»، نامه فرهنگستان، شماره ۲۳، ۲۰۲ - ۲۲۶.

- ۶- ----- (۱۳۹۰). «تفسیری دیگر از بیت‌های بحث‌انگیز شاهنامه درباره‌ی وارونه‌خوئی ضحاک»، نامه فرهنگستان، دوره ۱۲، شماره ۴۵، ۴۵ - ۶۲.
- ۷- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۳). لغت‌نامه، زیر نظر محمد معین و جعفر شهیدی، تهران: مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران، چاپ اول از دوره جدید.
- ۸- رادفر، ابوالقاسم؛ جعفری، سیاوش (۱۳۹۱). «بررسی بیت‌هایی در شاهنامه در ویرایش جلال خالقی مطلق»، کهن‌نامه ادب پارسی، سال سوم، شماره دوم، ۴۹ - ۹۶.
- ۹- رواقی، علی (۱۳۹۰). فرهنگ شاهنامه، تهران: فرهنگستان هنر- مؤسسه تألیف ترجمه و نشر آثار هنری «متن».
- ۱۰- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۳). نامورنامه (درباره فردوسی و شاهنامه)، تهران: سخن، چاپ دوم.
- ۱۱- سرکاراتی، بهمن (۱۳۷۸). سایه‌های شکارشده، تهران: قطره.
- ۱۲- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۹). شاهنامه دفتر یکم، به کوشش جلال خالقی مطلق، تهران: مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی (مرکز پژوهش‌های ایرانی و اسلامی)، چاپ سوم.
- ۱۳- ----- (۱۳۸۹). شاهنامه دفتر دوم، به کوشش جلال خالقی مطلق، تهران: مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی (مرکز پژوهش‌های ایرانی و اسلامی)، چاپ سوم.
- ۱۴- ----- (۱۳۸۶). شاهنامه دفتر چهارم، به کوشش جلال خالقی مطلق، تهران: مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی (مرکز پژوهش‌های ایرانی و اسلامی)، چاپ سوم.
- ۱۵- ----- (۱۳۹۱). شاهنامه دفتر پنجم، به کوشش جلال خالقی مطلق، تهران: مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی (مرکز پژوهش‌های ایرانی و اسلامی)، چاپ سوم.
- ۱۶- ----- (۱۳۷۹). شاهنامه جلد پنجم، از دست‌نویس موزه فلورانس، گزارش واژگان دشوار و برگردان همه ابیات به فارسی روان، عزیزالله جوینی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- ۱۷- ----- (۱۹۶۶). شاهنامه جلد اول، زیر نظر ی، برتلس، مسکو: آکادمی علوم اتحاد شوروی، اداره انتشارات دانش شعبه ادبیات خاور.
- ۱۸- فرنیغ دادگی (۱۳۶۹). بندهشن، ترجمه مهرداد بهار، تهران: توس.
- ۱۹- قائمی، فرزاد (۱۳۹۴). «تحلیل تطبیقی اسطوره ضحاک ماردوش (بر اساس رهیافت مبتنی بر سنت کهن قربانی برای خدایان ماردوش جهان زیرین)»، پژوهشنامه ادب حماسی، سال یازدهم، شماره نوزدهم، ۲۷ - ۶۵.
- ۲۰- کزازی، میر جلال‌الدین (۱۳۷۹). نامه باستان ویرایش و گزارش شاهنامه فردوسی، جلد اول، تهران: سمت.
- ۲۱- کومون، فرانتس (۱۳۷۷). ادیان شرقی در امپراطوری روم، ترجمه ملیحه معلم و پروانه عروج، تهران: سمت.
- ۲۲- مکنزی، دیوید نیل (۱۳۸۳). فرهنگ کوچک زبان پهلوی، ترجمه مهشید میرفخرایی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- ۲۳- ناصر خسرو (۱۳۶۴). دیوان ناصر خسرو، به تصحیح مجتبی مینوی و مهدی محقق، تهران: انتشارات دانشگاه تهران، چاپ سوم.
- ۲۴- نصر اصفهانی، محمدرضا؛ فرخ‌نژاد، فریبا (۱۳۹۰). «شاهنامه و دیدگاه سه تن از شارحان»، ادب پژوهی، شماره هجدهم، ۱۷۱ - ۱۹۲.