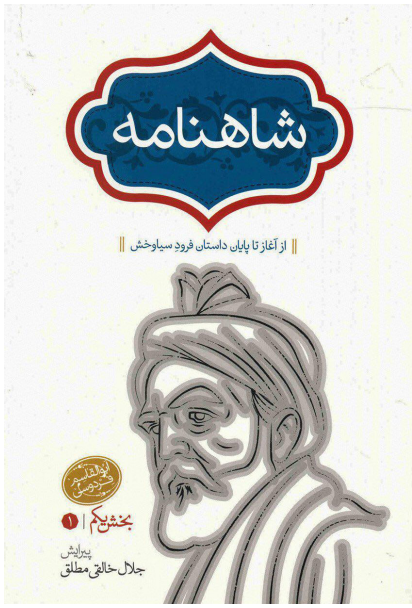
درنگی بر مباحث فنی شاهنامه در دومین تصحیح دکتر خالقی مطلق

وحید عیدگاه طرقبه‌ای
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران
vahid.idgah@ut.ac.ir



شاهنامه. فردوسی، ابوالقاسم. پیرایش جلال خالقی مطلق. دو جلد. تهران: سخن، ۱۳۹۳.

با همهٔ ارجی که به کوشش دیریاز و پربار دکتر جلال خالقی مطلق در شاهنامه‌پژوهی باید نهاد، انکار نمی‌توان کرد که در کار ایشان نشانه‌های توجّه کامل و کافی به قواعد کهن شعر فارسی و اصول فنّی آن دیده نمی‌شود. این را از نوع اشتباهات و لغزش‌ها، چه در متن چه در یادداشت‌ها و چه در پیشگفتار، که موضوع اصلی این نوشته است، می‌توان دریافت. مطالبی از این دست، در کنار نکته‌های خواندنی و ارزشمند کتاب، باعث ایجاد نوعی ناهمسازی و نایکدستی شده است که باید در برطرف کردن آن کوشید. در این پیشگفتار، برخی از مطالب بی‌گمان درست است و برخی محلّ تردید و برخی نادرست. اشکال کار این است که همهٔ اینها به یک میزان در میان خوانندگان و علاقه‌مندان شاهنامه رواج می‌یابد و به‌اصطلاح جا می‌افتد و تبدیل به بخشی از آگاهی‌های عمومی شاهنامه‌دوستان می‌شود. بر اهل فن پوشیده نیست که برخی از این مطالب نکته‌های ریز و کوچکی نیستند که بتوان به‌سادگی از سر آنها گذشت، بلکه دیدگاه‌های کلان مصححی هستند که پس از نیم سده شاهنامه‌پژوهی بدانها دست یافته‌است و نمی‌توان به‌سادگی آنها را با چند جمله و نظر مخالف نقض کرد و نادرستی برخی از آنها را، که در کنار مطالب درست رواج یافته و پذیرفته شده‌اند، اثبات کرد و نمایان ساخت.

ویژگی‌های بیرونی شاهنامه: نکته‌های عروضی و قافیگی

یکی از پایه‌ای‌ترین دانش‌هایی که در شناخت و تصحیح متن‌های منظوم بدان نیاز است وزن شعر است. تسلّط بر وزن شعر می‌تواند پژوهشگر را چه در تصحیح و چه در شرح‌نویسی و نیز خوانش درست یاری برساند و از لغزش‌ها دور بدارد.

- در پیشگفتار گفته‌اند:

> شاهنامه یا شهنامه در متن این کتاب به کار نرفته است (صورت نخستین در بحر متقارب نیز نمی‌نشیند). (فردوسی، ۱۳۹۳: سی‌ونه)

راست آن است که واژهٔ **شاهنامه** در بحر متقارب می‌نشیند و جای می‌گیرد، همچنان که واژهٔ هم‌وزن آن، **خوارمایه**، بارها در شاهنامه به کار رفته است و هجاهای ششم تا نهم هر مصراع را پر کرده‌است: تن خویش را خوارمایه مدار؛ فرامرز با خوارمایه سپاه؛ تو این خانه را خوارمایه مدار؛ جز از شاه با خوارمایه سپاه (فردوسی،۱۳۸۶: ۲۴۷/۵، ۴۶۲/۵، ۶۱/۶، ۱۶۶/۶). این واژه در اقبالنامه که هم‌وزن شاهنامه است به کار رفته است:

ستانی بدان طاس طوسی‌نواز
حق شاهنامه ز محمود باز
(نظامی، ۱۳۹۲: ۳۵)

پس اینکه فردوسی واژهٔ **شاهنامه** را در شعر خود به کار نبرده ربطی به وزن نداشته است. دو شاهنامه‌شناس دیگر نیز نظری مشابه نظر دکتر خالقی مطلق داده‌اند؛ یکی به‌تلویح و دیگری به‌صراحت (نک. آیدنلو، ۱۳۹۰: ۱۳۸؛ امیدسالار ۱۳۹۵: ۲۲)[1].

• در میان مثال‌های عیوب قافیه در شاهنامه قافیه شدن جفت‌واژهٔ **پرند/ هند** را نیز آورده‌اند. دربارهٔ **هند/ پرند** خود در صفحهٔ بعد به‌درستی توضیح داده‌اند که برخی از چنین عیب‌هایی را با در نظر گرفتن خوانش پارسی میانه می‌توان برطرف کرد و با توجه به تلفّظ piring، **پرَند** را دست‌کم در قافیهٔ شاهنامه باید **پرِند** خواند و مشکل را حل کرد (فردوسی، ۱۳۹۳: چهل‌ودو). اینجا این پرسش به میان می‌آید که چرا باید چیزی را که مشکلی ندارد نخست به‌عنوان یکی از نمونه‌های عیوب قافیه در شاهنامه مطرح کرد و سپس نشان داد که این در اصل مشکلی نبوده و درست بوده است. پاسخ آن است که مصحح ارجمند می‌دانند که در شاهنامه‌ای که تصحیح کرده‌اند، هنوز بیت‌هایی هست که در آنها پرند و هم‌قافیهٔ آن (هند) با **بلند** یا **پسند** قافیه شده‌اند و از آنجا که **بلَند** و **پسَند** را نمی‌توان **بِلند** و **پسِند** خواند، باید پذیرفت که این بیت‌ها دچار عیب قافیه شده‌اند. اما چنان که نگارنده در جایی دیگر نشان داده است، آن بیت‌ها به‌درستی تصحیح نشده‌اند (عیدگاه، ۱۳۹۳: ۴۶، ۴۷، ۵۰). اکنون صورت نادرست و درست آن بیت‌ها را به دست می‌دهیم:

نادرست چنان دید در خواب کز کوه هند
درفشی برافراشتندی بلند
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۶۹/۱)

درست چنان دید در خواب کز کوه هند
درفشی برافراشتندی پرِند

نادرست نبیسم یکی نامه‌ای دلپسند
که کید است تا باشد او شاه هند
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۲۵/۶)

درست نبیسم یکی نامه‌ای بر پرِند
که کید است تا باشد او شاه هند

نادرست بیاراست جای فراخ و بلند
سرش برتر از تیغ کوه پرند
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۰۱/۷)

درست بیاراست جای بلند و فراخ
سرش برتر از تیغ درگاه کاخ

روشن نیست که چرا در این ویراست، صورت درست بیت‌های بالا وارد متن نشده‌است و به بازگفت مطالب یادداشت‌های شاهنامه دربارهٔ عیوب قافیه (خالقی مطلق، ۱۳۸۹: ۲۰۲/۱) بسنده شده است. در این میان، نکتهٔ مثبت آن است که اشاره کرده‌اند که اصالت همهٔ موارد عیوب قافیه حتمی نیست (فردوسی، ۱۳۹۳: ۱/ چهل‌ویک).

• نکتهٔ دیگر این است که قافیه شدن **وحی** و **نهی** را مصداق بسنده کردن به قرب مخرج در رَوی دانسته‌اند (همانجا)؛ حال آنکه در اینجا مشکل رَوی نیست، زیرا رَوی در این قافیه صامتِ **ی** است و هیچ اشکالی هم ندارد. آنچه در این قافیه‌بندی به قرب مخرج مربوط می‌شود تفاوت **ح** و **ه** است که در این قافیه حرف قید شمرده می‌شوند، نه رَوی. قافیهٔ این بیت مورد توجّه شمس قیس نیز بوده‌است و در کتاب خود آن را نمونهٔ تبدیل حرف قید و رعایت قرب مخرج دانسته‌است:

> چون شاعر به تبدیل حرف قید محتاج شود باید که قرب مخارج حروف رعایت کند تا قبح آن کمتر نماید چنانک فردوسی گفته است:
>
> چه گفت آن خداوند تنزیل و وحی
> خداوند امر و خداوند نهی
> (شمس قیس، ۱۳۶۰: ۲۵۷؛ نیز نک. شفیعی، ۱۳۷۷: ۴۸۵)

• نکتهٔ دیگر این که قافیهٔ **بازارگان/ آزادگان** را نمونهٔ عیب ایطاء دانسته‌اند (فردوسی، ۱۳۹۳: ۱/ چهل‌ویک). عیب ایطاء مربوط به تکرار واژهٔ قافیه است که در اینجا مصداق ندارد. **گان** در اوّلی جزو خود واژه است و در دومی نشانهٔ جمع؛ پس اصلاً عیبی در کار نیست و قافیه سالم است. زمانی می‌شد از عیب قافیه سخن گفت که شاعر **آزادگان** را با **همسایگان** یا **دیوانگان** قافیه کند (در آن صورت هم قافیه دچار ایراد شایگان است، نه ایطاء) که چنین نکرده‌است.

• قافیه کردن **فرزانگی** و **مردانگی** و **دیوانگی** را نیز در شمار عیب‌های فنی شاهنامه آورده‌اند (همانجا)، حال آنکه در اینجا نیز عیبی دیده نمی‌شود. **انه** در **فرزانه** جزو خود واژه است، بنابراین قافیه شدن **فرزانه** با **مردانه** اشکالی ندارد. قافیه شدنش با **دیوانه** زمانی دارای اشکال است که **دیوانه** فقط معنای

۱. یادآوری دوست گرامیم آقای رضا زنگنه.

«دیومانند» بدهد و صفت باشد؛ اما می‌دانیم که چنین نیست و در متن‌ها به صورت اسم بارها به کار رفته‌است و شاعران با آن به‌صورت یک واژهٔ مستقل برخورد کرده‌اند.

• قافیه شدن **روزگار** و **کردگار** نیز مصداق عیب ایطاء دانسته شده‌است، با این توضیح که در این عیب، فتحه گرفتن یا کسره گرفتن حرف رَوی تفاوتی ایجاد نمی‌کند (همان: ۱/ یکصدویازده). پیداست که حرف **ز** و **د** در این دو واژه رَوی دانسته شده‌است. اما باید گفت که رَوی حرفِ **ر** است در پایان این دو واژه و قافیه عیب ایطاء ندارد، زیرا **گار** در **کردگار** معنای کنندگی را می‌رساند و در روزگار چنین نیست. پس موضوع ایطاء و آنچه دربارهٔ حرکت حرف رَوی گفته‌اند منتفی می‌شود. تنها یک نکته را باید افزود و آن این که مصحح گرامی روزگار را به سکون **ر** و کردگار را به فتح **د** می‌خوانند و علتش این است که **کرد** را صفت مفعولی‌ای می‌دانند که فتحه‌اش در خط نمایان نشده است.

این تصور ناشی از آن است که تنها ساخت صفت مفعولی را «بن ماضی + فتحه (ه)» دانسته‌اند؛ حال آنکه بن ماضی به‌تنهایی برابر بوده است با صفت مفعولی (ناتل خانلری، ۱۳۹۲: ۲/ ۲۴۹، شمارهٔ ۲) و این در شاهنامه (برگاشت بود، آزرد بود) و متن‌های دیگر (بسپرد باشد، کرد باشد) نمونه دارد (فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۲۴/۴، ۱۵۶/۴؛ میسری، ۱۳۶۶: ۱۴۸، ۱۵۶). پس نمی‌توانیم با خوانش صفت مفعولی بگوییم که **کردگار** به فتح دال تلفظ می‌شده است، زیرا الزامی نیست که صفت مفعولی به های ناملفوظ بینجامد.

• همچنین **تاج** و **چاچ** را نمونهٔ بسنده کردن به قرب مخرج در حرف رَوی دانسته‌اند (فردوسی، ۱۳۹۳: ۱/ چهل‌ویک) که قابل نقد است. زیرا می‌توان به‌قیاس **کاچ/ کاج**، **ساروچ/ ساروج** (ناتل خانلری، ۱۳۹۲: ۱/ ۷۲) آن را **چاج** خواند که صورتی است از **چاچ**، و قافیه شدنش با **تاج** هیچ عیبی ندارد و در خارج از شاهنامه نیز به همین سان قافیه شده است:

تا بینداختیم تیرنهاد از بر خویش
پشتم از فرقت خم‌داده کمان چاج است
نیست بس دیر که چون پنبه بد از برف زمین
تا همی گفتند کین ابر چنان حلّاج است
(مسعود سعد، ۱۳۹۰: ۵۸۹)

حبش را زلف بر طمغاج بندد
طراز شوشتر در چاج بندد
(نظامی، ۱۳۸۴: ۱۶)

جالب است که در قافیه‌های متن آن را **چاج** ضبط کرده‌اند (فردوسی، ۱۳۹۳: ۱/۳۳۷، ۴۱۶، ۶۹۹، ۸۷۵). در این صورت چرا باید در پیشگفتار از **چاچ** و **عاج** و عیب قافیه سخن گفت؟

• دربارهٔ واژه‌های ممال نیز سخنی مطرح شده است که جای چندوچون دارد. می‌گویند در برخی از دستنویس‌های جوان واژه‌هایی چون **رکیب** و **سلیح** و **ردی** به‌صورت **رکاب** و **سلاح** و **ردا** آمده است و گاه در یک مصراع صورت نخستین و در مصراع دیگر صورت دوم دیده می‌شود. باید توجّه داشت که این به‌تنهایی نشانهٔ بی‌اصالتی آن دستنویس‌ها نیست و نباید نویسش‌های ممال‌نشده را همواره نادرست انگاشت. گاه نویسش‌های ممال‌نشده در دستنویس‌های کهن دیده می‌شود و باید به همان سان وارد متن شود، حتّی در جاهایی که به‌ظاهر قافیه را خراب می‌کند، مانند بیت زیر که قافیهٔ آن را از **سیب/ عتاب** تبدیل به **سیب/ عتیب** کرده‌اند، با این گمان که اشکال قافیه را برطرف کرده‌اند:

بخندید تمّوز با سرخ سیب
همی کرد با بار و برگش عتیب
(فردوسی، ۱۳۹۳: ۸۰۱/۲)

این تصور از املاهای ممال باعث شده است که در مصراع دوم نویسش بیش از ده دستنویس به کنار گذاشته شود و متن تنها بر پایهٔ ق، ق[۲]، **لی** و آ تصحیح شود. در اغلب دستنویس‌ها قافیهٔ مصراع دوم **عتاب** است و باید همان را به متن آورد. در چاپ هشت‌جلدی در مورد عتاب آمده‌است: «پساوند نادرست است» (فردوسی، ۱۳۸۶: ۴۶۵/۷). در یادداشت‌های شاهنامه آمده‌است:

> ل و هشت تا از دستنویس‌های ما بدون توجّه به قافیهٔ مصراع یکم (سیب) به‌جای عتیب، عتاب آورده‌اند. در این بیت با توجه به قافیهٔ آن ضبط عتیب ممال عتاب، به‌رغم این که در سه دستنویس فرعی ما آمده قطعی است. [...] شگفت است که در چاپ مسکو بدون توجه به غلط بودن قافیهٔ بیت، با پیروی از اقدم دستنویس‌ها نویسش عتاب را به متن برده‌اند (خالقی مطلق، ۱۳۸۹: ۳۸۴/۳)

اما حق با مصححان چاپ مسکو بوده است که به اجماع

دستنویس‌های خود اعتماد کرده‌اند و سیب و عتاب را به متن آورده‌اند. عتاب باز هم در شاهنامه به کار رفته است اما مصحح گرامی با تصحیح قیاسی آن را به عتیب بدل کرده‌اند:

ز لالـــه فریـــب و ز نرگـــس نهیـــب
ز سنبل عتیب و ز گلنار زیب
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۲۱۹/۵)

در ویراست کنونی (دوم) نیز با آنکه از دستنویس بیروت بهره جسته‌اند و بسیاری از دگرگونی‌ها را بر پایهٔ این دستنویس انجام داده‌اند، در این مورد به املای این دستنویس (فردوسی، ۱۳۸۹: ۵۰۱)، یعنی عتاب، توجهی نکرده‌اند و از تصحیح قیاسی خود برنگشته‌اند (فردوسی، ۱۳۹۳: ۱۰۱/۲).

در این‌باره، آنچه روان‌شاد محمدعلی فروغی در پانوشت شعری از سعدی آورده است بسیار راهگشاست و آگاهی او را از اصول قافیه‌بندی شعر کهن فارسی نشان می‌دهد:

> جهاز و احتراز و حجاز را در بعضی از نسخ به یا نوشته‌اند و ما از نسخه‌های قدیم پیروی کردیم، چه عرب‌ها الف را که در این کلمات هست آن قسم تلفّظ می‌کنند که ایرانی‌ها در قدیم یای مجهول را تلفّظ می‌کردند و از این رو بوده است که شعرای ایران جهاز را با بریز و همچنین رکاب و عتاب را با فریب و شکیب قافیه می‌آوردند و بنابراین حاجت نیست که برای رعایت قافیه جهاز را جهیز بنویسند. (سعدی، ۱۳۶۳: ۵۲۶)

بنابراین، اگر اجماع دستنویس‌ها یک املای ممال‌ناشده را تأیید کند که با قافیهٔ شعر به‌ظاهر ناهمخوانی دارد، باید همان را ضبط دشوار بشماریم و وارد متن کنیم و املای ممال‌شدهٔ دیگر دستنویس‌ها را غیراصیل بدانیم؛ مگر این که وضعیت برعکس باشد و املای ممال‌شده در اغلب دستنویس‌ها به چشم بخورد. برای نمونه، اگر در کهن‌ترین دستنویس‌های حدیقهٔ سنایی می‌بینیم که آمنه به‌صورت ایمنه آمده است، همان را در متن می‌آوریم (سنایی، ۱۳۵۹: ۱۹۶–۱۹۷، حاشیه)، ولی اگر در کهن‌ترین دستنویس‌های دیوان خاقانی واژهٔ عتاب با فریب و نشیب قافیه شده است مجاز نیستیم که مانند مصحّح این دیوان، آن را به حاشیه ببریم و از دستنویس‌های متأخر دیوان صورت عتیب را برگزینیم (نک. خاقانی، ۱۳۶۸: ۶۵۴، حاشیه). همچنین اگر در مثنوی معنوی می‌بینیم که شدیم با امام و سیب با کتاب و اعتماد با امید قافیه شده‌است (مولوی، ۱۳۶۳: ۱۸۲/۱، ۱۲۲/۳، ۱۲۸۱/۶، حاشیه)، هرگز نباید این نویسش را غیراصیل بپنداریم و املای ممال‌شده و در واقع آسان‌شدهٔ دستنویس‌های دیگر را اصیل بینگاریم. همچنین است وضعیت دستنویس ختم‌الغرائب خاقانی که از همهٔ دستنویس‌های شاهنامه کهن‌تر است (۵۹۳ق) و در آن به املاهای ممال‌ناشده‌ای برمی‌خوریم (مانند استنجا و اجرا) که باید به‌صورت ممال خوانده شوند (خاقانی، ۱۳۸۵: ۱۲).

بنابراین، املای ممال‌نشدهٔ واژه‌های قابل ممال شدن، برخلاف نظر مصحح گرامی، باعث اشکال قافیه نمی‌شود، حتی اگر پشتوانهٔ نسخه‌ای چندانی نداشته باشد و به حاشیه برده شود؛ مانند رکاب که با واژه‌هایی چون نشیب و نهیب و فریب و شیب، اغلب تنها در دستنویس استانبول، در قافیه بوده‌است[1] و به‌درستی به حاشیه برده شده است، اما با این توضیح نادرست که «پساوند ندارد» یا «پساوند نادرست است» (فردوسی، ۱۳۸۶: ۳۴۹/۱، نسخه‌بدل ۲۹؛ ۳۷/۲؛ ۳۷۴/۶، نسخه‌بدل ۹؛ ۳۴۱/۲، نسخه‌بدل ۳۳؛ ۲۹۴/۲، نسخه‌بدل ۱۸؛ ۳۹۶/۲، نسخه‌بدل ۱۵؛ ۴۴۳/۲، نسخه‌بدل ۳۲؛ ۱۲۱/۳، نسخه‌بدل ۱۲؛ ۹/۴، نسخه‌بدل ۱۰؛ ۳۷۴/۶، نسخه‌بدل ۹؛ ۵۰۳/۶، نسخه‌بدل ۲۰؛ ۱۰۶/۷، نسخه‌بدل ۲۸؛ ۱۲۳/۸، نسخه‌بدل ۱۶ و ۱۸؛ ۲۱۳/۸، نسخه‌بدل ۱۸؛ ۳۵۶/۸، نسخه‌بدل ۲۵).

از سویی دیگر در بیرون از جایگاه قافیه گاه اغلب دستنویس‌ها صورت ممال‌نشده را دارند و این نشان می‌دهد که نباید املاهای ممال را همواره اصیل شمرد، به‌ویژه که تنها در دستنویس‌های کم‌اعتبار یا در اندکی از دستنویس‌ها آمده باشند؛ مانند ضبط‌های به‌حاشیه‌رفتهٔ «رکیب و عنان را بباید بسود» (لن، ق[۲])، «زمانه رکیب و را داد بوس» (و)، «رکیبست پای مرا جایگاه» (لن، لی، و، ل[۲]، ب؛ فردوسی، ۱۳۸۶: ۱/ ۱۴۵، ۱/ ۲۶۳، ۱/ ۳۱۷) و ضبط‌های در متن‌ماندهٔ «رکیبش همه زرّ و پالانش در» (لن، ق[۲])، «رکیبش گران کرد و اندر شتافت» (لن، ق[۲]، لن[۲])، «گران شد رکیب یل اسفندیار» (ل، ل[۲]، لی، آ) و «عنان و رکیبت بباید بسود» (ل، ل[۲]، آ؛ همان: ۵/ ۲۱۱، ۶/ ۱۵۵، ۶/ ۴۷۶، ۸/ ۴۸۲).

---

۱. از این مسأله می‌توان یک نتیجهٔ مهم نیز گرفت و آن اینکه دستنویس **س** (استانبول) از دستنویس **ق** (قاهره) معتبرتر است؛ زیرا برای کاتب **س** به‌آسانی ممکن بوده‌است که **رکاب** را در قافیه با واژه‌ای چون **نهیب** به‌صورت **رکیب** بنویسد و ناهمگونی ظاهری قافیه را برطرف کند، اما این کار را نکرده‌است؛ در حالی که کاتب **ق** اگر هم **رکاب** ضبط کرده است هم‌قافیهٔ آن را به‌جای **نهیب** به‌صورت **نهاب** نوشته است (فردوسی، ۱۳۸۶: ۲/ ۴۳۹، نسخه‌بدل ۲۵) تا به گمان خودش قافیه خراب نشود؛ مانند **ل**[۲] که قافیهٔ **رکاب**/ **شکیب** را به‌صورت **رکاب**/ **شکاب** نگاشته است (همان: ۸/ ۱۲۳، نسخه‌بدل ۱۷).

• در مبحث قافیهٔ شاهنامه به یک نکتهٔ دیگر نیز باید پرداخت و آن اینکه اگرچه وجود برخی از اشکالات قافیهٔ شاهنامه، که در پیشگفتار کتاب بدان اشارت رفته، انکارناپذیر است، اما دانستن احتمال وقوع این اشتباهات در شاهنامه نباید باعث کاسته‌شدن حساسیت مصحح نسبت به قافیه‌پردازی‌های فردوسی شود. به سخن دیگر، مصحح باید همواره خطاهای قافیه را به دید انکار بنگرد، مگر آنکه با توجّه به ضبط نسخه‌ها جای شک و تردید در صحت ضبط نباشد. وگرنه باید اشکال قافیه را با پایبندی به دستنویس‌های کهن و رجوع به قانون‌های قافیه‌پردازی شعر فارسی برطرف کرد. برای نمونه، در بیت «ز بربر بیامد سوی خوزیان/ یکی لشکری پیکر از رومیان» (فردوسی، ۱۳۹۳: ۱/ ۲۴۷) هیچ جای تردید نیست که تصحیفی روی داده و نه تنها قافیهٔ بیت خراب است، بلکه می‌توان گفت که بیت قافیه ندارد. **رومیان** با **خوزیان** قافیه نمی‌شود، زیرا حرف رَوی ندارد (نقوی، ۱۳۸۴: ۱۳۶). اگر تنها با یای نسبت و افزودن نشان جمع می‌شد قافیه ساخت، منسوبین همهٔ شهرها با هم قافیه می‌شدند (تبریزیان/ تهرانیان/ دزفولیان/ طوسیان/ یزدیان و...) و می‌دانیم که چنین نیست. با نگاهی به نسخه‌بدل‌های چاپ هشت‌جلدی شاهنامه درمی‌یابیم که اشکال بیت جز در **کاما** در هیچ دستنویسی نبوده است (فردوسی، ۱۳۸۶: ۲/ ۹۲). در واقع تصحیح این بیت بر اساس تنها ضبطی که قافیه را خراب می‌کند صورت گرفته است. البته معنای مصراع هم پریشان و نااستوار است:

لشکری آمد تصویر از رومیان (؟)

چنانکه در جایی دیگر آورده‌ام (عیدگاه، ۱۳۹۲: ۲۴۴) صورت درست مصراع دوم «یکی لشکری بی‌کران و میان» است که تقریباً در همهٔ دستنویس‌ها دیده می‌شود و قافیه‌شدنش با **خوزیان** (تصحیح قیاسی بدون شباهت املایی با ضبط نسخه‌ها) یا **سوریان** (ضبط اغلب دستنویس‌ها برای قافیهٔ مصراع دوم؛ فردوسی، ۱۳۸۶: ۲/ ۹۲، نسخه‌بدل ۸؛ ۲/ ۹۳، نسخه‌بدل ۴) اشکال بیت را برطرف می‌کند.

مصحح ارجمند **خوزیان** را مانند **خوزان** و **خوزستان** اسم مکان می‌دانند، نه اسم جمع، و معتقدند که قافیه اشکالی ندارد (خالقی، ۱۳۹۲: ۲۵۱). این مستلزم آن است که شاعر **خوزیان** یا **سوریان** را یک اسم بسیط مستقل گرفته باشد، امّا سندی که چنین تلقّی‌ای را تأیید کند در دست نیست. چرا باید **ایرانیان** و **تورانیان** را جمع **ایرانی** و **تورانی** بدانیم ولی **خوزیان** یا **سوریان** را از آن مستثنا کنیم؟ وانگهی چرا باید ضبط همهٔ دستنویس‌ها را (جز کاما) کنار بگذاریم و چیزی را به متن بیاوریم که افزون بر مختل کردن قافیه معنای درستی هم نمی‌دهد (مصحّح ضبط حاشیهٔ ظفرنامه (بیکران رومیان) را مؤیّد ضبط کاما می‌دانند (همانجا) امّا به گمان نگارنده اینطور نیست)؟

البته مصحح گرامی معتقدند که آنچه معنای درست ندارد «لشکر بی‌کران و میان» است، نه «لشکر پیکر از رومیان»؛ زیرا لشکر ممکن است بی‌کران باشد اما بی‌میان بودنش غیرمنطقی است (همانجا). اما باید توجه داشت که «بی‌کران و میان بودن» چیز غریب و بی‌سابقه‌ای نیست. این تعبیر بارها در شاهنامه به کار رفته است و در درستی آن نمی‌توان تردید کرد:

سپه را میان و کرانه نبود
همان بخت نوذر جوانه نبود
(فردوسی، ۱۳۹۳: ۱/ ۱۶۳)

چو نزدیک آن ژرف دریا رسید
مر او را میان و کرانه ندید
(همان: ۱/ ۸۵۷)

سپه را میان و کرانه نبود
همان بخت دارا جوانه نبود
(همان، ۲/ ۲۵۴)

بشد تازنان تا به شهری رسید
که آن را میان و کرانه ندید
(همان، ۲/ ۳۱۲)

همی رفت تا سوی شهری رسید
که آن را میان و کرانه ندید
(همان، ۲/ ۳۱۸)

بنابراین، باید ضبط کاما را کنار گذاشت و به آنچه در اغلب دستنویس‌ها آمده است و با قافیه‌پردازی فردوسی کمال هماهنگی را دارد و معنای درستی نیز به ذهن متبادر می‌کند اعتماد کرد. صورت درست را در دیگر چاپ‌های شاهنامه می‌توان دید (فردوسی، ۱۹۶۲: ۲/ ۱۴۸؛ فردوسی، ۱۳۷۹: ۱/ ۳۰۲).[1]

۱. دو شاهد زیر نیز تأییدی است بر آنچه گفته شد:

هر که ثنای تو را حدّ و نهایت نهاد　　بحر و فلک را به جهد جست میان و کران
(مسعود سعد، ۱۳۹۰: ۴۸۰)

چو بی کنار و میان است عشق تو لابد　　میان دل کشد از دیده در کنار مرا
(عوفی، ۱۳۳۵: ۵۲۹ [از نظامی])

دستور و معنا

برخی از تلقّی‌های مصحّح گرامی از ویژگی‌های دستوری و زبانی سخن فردوسی نیز نیاز به بازنگری دارد. از جمله این که در این دو بیت:

به مردی نشیند به آرام تو[1]
ز تاج و کمر بسترد نام تو

به آیین[2] خویش آورد ناسپاس
چنین گر تو مهمان شناسی شناس

واژهٔ **ناسپاس** را «ناسپاسی» معنی کرده‌اند و آن را نمونهٔ کاربرد صفت به‌جای اسم (ناسپاس به‌جای ناسپاسی) دانسته‌اند (فردوسی، ۱۳۹۳: ۱/ چهل‌وچهار). چنین پنداشتی به‌علّت بد معنی کردن شعر پیش آمده‌است. معنی شعر این است که «مهمانی که نام تو را از تاج و کمر می‌سترد و تاج و کمر را ناسپاس به آیین خود درمی‌آورد (از سر ناسپاسی سلطنت را مطابق می‌کند با راه و رسم خود) چگونه مهمانی است؟». با خوانش پیشنهادی نگارنده، ناسپاس قید است نه اسم و به معنای «ناسپاسی» نیست و از نظر دستوری کاربرد خاصی به شمار نمی‌رود.

- دیگر این که مصراع نخست این بیت:

سر بی‌تنان و تن بی‌سران
جرنگیدن گرزهای گران

را نمونهٔ بستنِ نشانهٔ جمع بر مضافٌ‌الیه دانسته‌اند و «سران بی‌تن و تنان بی‌سر» معنی کرده‌اند. نگارنده سر و تن را اسم عام یا اسم جنس می‌داند که نیاز به جمع بستن آن نیست. می‌توان سخن فردوسی را چنین معنی کرد که «چیزی که در آن دشت پس از جنگ دیده می‌شد سرِ کشتگان بی‌تن و تن کشتگان بی‌سر بود»، درست به همان سان که **تن** در بیت زیر اسم جنس است و نیاز به جمع بستنش نبوده است:

سران بریده بر تن بَرید
بنه سوي کوه هماون برید

(فردوسی، ۱۳۹۳: ۱/ ۵۳۴)

پس مقولهٔ دستوری مطرح‌کردهٔ مصحّح گرامی را می‌توان منتفی شمرد. به‌طور کلّی در معنی کردن متن‌های کهن باید از هر گونه تبدیل و جابه‌جایی و مجاز برای جفت‌وجور کردن معنی پرهیز کرد و بیت‌ها را با همان صورت‌های گاه خلاف منطقی که دارند پذیرفت و از تأویل کردن عناصر دستوریشان خودداری کرد؛ هرچند در اینجا صورت خلاف منطقی هم در کار نیست.

ویژگی‌های بدیعی و بیانی

آشنایی با اصطلاحات بیانی و بدیعی می‌تواند پژوهنده را در شرح و توضیح بیت‌ها و نشان دادن هنر شاعر یاری کند؛ به‌شرط اینکه نخست این اصلاحات را درست بشناسیم و مصداق‌های آن را تشخیص دهیم و سپس آن را درست به کار ببندیم؛ وگرنه هم در شناخت و توضیح دقیق ریزه‌کاری‌های هنر شاعر بازمی‌مانیم و هم سخن ما برای اهل فن تا اندازه‌ای نامفهوم و نارسا و کم‌وبیش کم‌اعتبار خواهد بود.

- در این پیشگفتار دربارهٔ آرایه‌های به‌کاررفته در سخن فردوسی مطالب نادرست یا قابل‌تأمل چندان اندک نیست. از جملهٔ این موارد اطلاق جناس مرکّب مطرّف است به هماوایی میان **هومان** و **موم** آن (فردوسی، ۱۳۹۳: ۱/ چهل‌وهفت) در این بیت:

عمودی که کوبنده هومان بود
تو آهن مخوانش که موم آن بود

(همان، ۱/ ۴۱۵)

اما هنگامی که تنها تفاوت دو واژه در حرف نخستینشان باشد، بسته به هم‌مخرج بودن یا نبودن آن حرف در دو واژهٔ مورد نظر، جناس مضارع یا لاحق پدیدار می‌شود (همایی، ۱۳۶۳: ۵۶) نه مطرّف؛ چرا که در جناس مطرّف اختلاف دو واژه در حرف پایانی آنهاست نه حرف آغازین (رشید وطواط، ۱۳۶۲: ۱۰). در اینجا هماوایی موردنظر را می‌توان جناس لاحق مرکّب نامید.

در مورد هماوایی **جنگ/چنگ** و **دور/ دیر** و **نوز/ ناز** نیز همین اصطلاح جناس مطرّف را به کار برده‌اند (فردوسی، ۱۳۹۳: ۱/ چهل‌وهفت) که با منابع کهن و معتبر بدیعی سازگار نیست. هماوایی نخستین جناس مضارع است و دو هماوایی دیگر می‌تواند اشتقاق[3] نامیده شود (همایی، ص ۶۱).

- آنجا که سخن از استعاره به میان آورده‌اند، همچنان که **شیر** را استعاره از مرد دلیر و **نهنگ** را استعاره از شمشیر دانسته‌اند، **بادپای** را نیز استعاره از اسب دانسته‌اند؛ اما **بادپای**

۱. متن: «بدآرام»، که تصرّف مصحّح است.
۲. متن: «بدآیین»، که تصرّف مصحّح است.
۳. در منابع کهن برای اختلاف مصوت بلند در دو واژه نامی گذاشته نشده‌است. نزدیک‌ترین اصطلاحی که اطلاقش بر این هماوایی درست به نظر می‌رسد، اشتقاق است.

یک تشبیه بلیغ است که در یک اسم مرکّب فشرده شده‌است. **بادپای** یعنی حیوانی که پایش همچون باد است و لازمهٔ همچون باد بودن، تندروی آن است. پس، از آنجا که لازمهٔ امری را بیان کردن کنایه می‌سازد، باید گفت که **بادپای** کنایه از اسب است نه استعاره از آن. این نوع کنایه در کتاب‌های درسی علم بیان کنایهٔ صفت از موصوف نامیده می‌شود (رجایی، ۱۳۴۰: ۳۲۶) و درست هم هست؛ زیرا اگر استعاره بود باید مجاز هم می‌بود، چرا که استعاره مجاز به علاقهٔ شباهت است؛ حال آنکه در **بادپای** هم باد به معنای حقیقی به کار رفته است هم پای.

همچنین **پولاد** را استعاره از شمشیر دانسته‌اند، اما پولاد مجاز است نه استعاره. شاعر جنس را گفته و نوع را اراده کرده‌است. همچنین رخشنده را در «که رخشنده گشت از جهان ناپدید» استعاره از خورشید دانسته‌اند (فردوسی، ۱۳۹۳: ۱/ پنجاه) اما کنایه است از نوع کنایهٔ صفت از موصوف.

- در صنعت تأکید الذّم بما یشبه المدح این بیت

سیه نرگسانت پر از شرم باد
رخانت پر از رنگ و آزرم باد

را یاد کرده و چنین گفته‌اند:

> ندیمه‌های رودابه چشمان سیاه و رخسار سرخ رودابه را به ظاهر می‌ستایند ولی در واقع صاحب آن را به سبب دل باختن به زال نکوهش می‌کنند. (همان: ۱/ پنجاه‌ویک)

این بیت ربطی به صنعت گفته‌شده ندارد و ندیمه‌ها دارند آشکارا رودابه را می‌نکوهند و ظاهر جمله خلاف مقصود را نشان نمی‌دهد. زیبایی این بیت در چیز دیگری است و آن اینکه در عین نکوهش اخلاقیِ رودابه، زیبایی چشمش را فراموش نکرده‌اند و می‌گویند چشمان زیبایت باید خجالت‌زده باشند، اما جمله‌ای نگفته‌اند که ظاهرش ستودن باشد و باطنش نکوهیدن. صنعتی که به این بیت نزدیک است صنعت ادماج یا استتباع است. ادماج یا استتباع آن است که همزمان به دو صفت از چیزی اشاره کنیم (همایی، ۱۳۶۳: ۳۲۵، ۳۲۶). در اینجا همزمان با یادکردِ یک ویژگی مثبت (سیاهی نرگسان) به یک ویژگی منفی (بی‌شرمی) اشاره شده‌است.

- دربارهٔ ایهام در شاهنامه نیز دو مثال آورده‌اند که هر دو نیاز به بازنگری دارد. یکی در بیت «کَشنده بد و گفت ما هوش خویش/ نهادیم ناچار بر دوش خویش» که دربارهٔ آن گفته‌اند نخست ذهن به «هوش» (به معنای ادراک و شعور) می‌رود و سپس به معنای جان و مرگ؛ و دیگری «خورد گاو نادان ز پهلوی خویش» که ایهامش را مربوط به فعل خوردن دانسته‌اند که هم به معنای آسیب دیدن است و هم خوردن غذا (فردوسی، ۱۳۹۳: ۱/ پنجاه‌ویک). به نظر می‌رسد که نه **هوش** ایهام دارد نه **خوردن**. اگر می‌دانیم که **هوش** به معنای مرگ است معنی بیت را دریافته‌ایم؛ اگر **هوش** را آگاهی معنی می‌کنیم معنی بیت را درنیافته‌ایم. نباید بر اساس یک دریافت نادرست از متن قائل به وجود صنعت ایهام شویم. مثال بعدی نیز ایهام ندارد. «خوردن از چیزی» به معنای زیان دیدن از آن چیز گویا در شاهنامه و دیگر متن‌های کهن دیده نشده‌است و تصوّریست متأخّر. این معنی در فرهنگ سخن با برچسب «مجاز» و نیز «گفتگو» (یعنی در گفتار رایج است) به‌همراه یک شاهد معاصر آمده‌است: در این دنیای وانفسا آدم نمی‌داند از کجا می‌خورد (انوری، ۱۳۸۱: زیر «خوردن»، معنای ۲۷).

اصولاً هنگامی که نمی‌دانیم که یک واژه در کدام یک از معناهایش به کار رفته‌است، باید اولین و ابتدایی‌ترین و توسع‌نیافته‌ترین معنایش را در نظر بگیریم. دیگر اینکه نباید مفهوم استنباط‌شده از یک تعبیر یا کنایه را با اجزای آن کنایه ارتباط دهیم. این که گاو نادان از پهلوی خود می‌خورد، یعنی با خوردن و چریدن علف برای ذبح شدن آماده‌تر می‌شود و هر چه بیشتر می‌چرد بیشتر آمادهٔ مرگ می‌شود؛ پس گویی از پهلوی خود تغذیه می‌کند نه از علف. درست است که نتیجهٔ این ماجرا این است که گاو از پهلوی فربهِ خود زیان و آسیب می‌بیند، اما نباید این نتیجه را به فعل خوردن ارتباط داد و «آسیب دیدن» (در معنای معنوی و غیرفیزیکی) را در شمار معنی‌های خوردن آورد. بنابراین، می‌توانیم بگوییم که خوردن در اینجا معنایی جز فرو بردن خوراک به دهان ندارد و بیت نیز مصداق صنعت ایهام نیست. جالب است که مصحح گرامی در یادداشت‌های شاهنامه بیت را به‌درستی معنی کرده‌اند و خوردن را به معنای حقیقی گرفته‌اند (خالقی، ۱۳۸۹: ۱/ ۵۰۹).

تلفّظ

دربارهٔ تلفّظ‌ها نیز مطالبِ نیازمند بازنگری فراوان است. تلفّظ

ضمیر سوم‌شخص به‌صورت «ـِش» و شناسهٔ یکم‌شخص به صورت «ـُم» را از کاربردهای گویشی زبان شاهنامه دانسته‌اند (فردوسی، ۱۳۹۳: ۱/ چهل‌وسه، صدوهژده) که خلاف شاهدهای فراوان متن‌های دیگر است. دربارهٔ صورت آوایی «ـِش» آنچه استاد همایی دربارهٔ قافیهٔ **آفرینش/ آفرینش** (= آفرینِ او) در حاشیهٔ دیوان عثمان مختاری نگاشته‌اند نشان می‌دهد که ادیبان پیشین این تلفّظ را گویشی نمی‌دانسته‌اند و از گستردگی آن در قلمروهای گوناگون زبان فارسی آگاه بوده‌اند:

> اینطور قوافی که در اشعار دیگر استادان سخن نیز آمده است به‌خوبی معلوم می‌کند که ماقبل شین ضمیر در فارسی فصیح با کسره تلفّظ می‌شده است. (عثمان مختاری، ۱۳۴۱: ۵۳۳)

و بر این می‌افزاییم که این تلفّظ مخصوص به دوره یا ناحیه‌ای خاص نبوده‌است و افزون بر شاهنامه در شعر ناصرخسرو، مسعود سعد، خاقانی، نظامی و جز آن دیده می‌شود (معین، ۱۳۷۰: ۲۲۲–۲۲۵؛ حمیدیان، ۱۳۸۷: ۱۲۱۱–۱۲۱۸؛ عیدگاه، ۱۳۸۷: ۸۶، ۸۷)[1] و در نوشته‌های فارسی یهودی نیز نمونه دارد (ناتل خانلری، ۱۳۹۲: ۱/ ۳۱۸ {گفتندِش}، ۱/ ۳۲۶ {ازِش}).

تلفّظ «ـُم» نیز چه به‌صورت ضمیر پیوسته و چه به‌صورت شناسه، هرگز یک تلفّظ محدود یا منحصر به فردوسی و گویش‌وران طوس یا اطراف آن نبوده و دامنهٔ گسترده‌ای را در بر می‌گرفته و یکی از دو تلفّظ رایج در سرزمین ایران بوده‌است. این را هم از منابع پهلوی می‌توان دریافت (Boyce, 1975: 53, 79, 173, 183)[2]، هم از دستنویس‌ها (حدادی، ۱۳۹۰: ۱۴۹ {بدهُم}، ۱۹۶ {منُم}، ۱۹۸ {زبانُم}، ۲۱۶ {نیستم}؛ رادویانی[3]، ۱۹۴۹: ۱۸۹ {پیراهنُم}؛ شنقشی، ۲۵۳۵: ۱۲ {باشُم}، ۲۲ {نهادُم، برگزیدُم}، ۲۹ {پذیرُم}، ۲۷ {گردانیدُم}، ۵۴ {بمیرانُم}؛ ناتل خانلری، ۱۳۹۲: ۱/ ۳۱۶ {گواهُم}، ۱/ ۳۱۸ {برادرانُم، دامادُم، ابی فرمانُم}، ۱/ ۳۱۹ {بودُم، فروختُم، کردُم})، هم از قافیه‌پردازی شاعران:

نخستین باب در ترکیب مردم
از آن هرچ آن گزیده یاد کردم
(میسری، ۱۳۶۶: ۹؛ نیز: ۱۹، ۶۹، ۱۵۱، ۱۵۹، ۲۰۰، ۲۰۴، ۲۳۸، ۲۶۲)

سنّیان می‌زدند و من به دُمش
رفتم و بهر مزد هم زدمش
(سنایی، ۱۳۵۹: ۳۱۷)

آز چون آتش است و تن هیزم
آب و آتش به هم چه آمیزم
(همان: ۴۳۲)

گفت مردم همی خورد مردم
تو دعایی بکن که من کردم
(همان: ۶۷۵؛ نیز: ۷۰۴)

جایی که من نشینم بیکار کی نشینم
یا خطکی نویسم یا بیتکی تراشم

خطی نه سخت نیکو زیبا خطی بلایه[4]
زین شعرکی نه نیکو بل شعرکی بهاشُم
(انوری ابیوردی، ۱۳۷۶: ۲/ ۶۸۹)

مصحّح گرامی به دو مورد از این تلفّظ در شاهنامه اشاره کرده‌اند و افزوده‌اند که چنین تلفظی گویا همین دو بار در شاهنامه دیده می‌شود (فردوسی، ۱۳۹۳: ۱/ یکصدوهژده). این است آن دو بیت:

به جایی که من پای بفشاردم
عنان سواران شدی پاردم
(فردوسی، ۱۳۹۳: ۱/ ۱۸۵)

اگر گوش داری به خواب دهم
نرنجی به تن تا بدین سر نهم
(همان: ۲/ ۲۷۱)

اما یک بار دیگر نیز در شاهنامه چنین تلفّظی دیده می‌شود که به‌علّت تصور نادرست از تلفظ واژهٔ برسُم نادیده گرفته شده‌است:

یکی زند و است آر با برسَمت
به زمزم یکی پاسخی پرسمت
(همان: ۲/ ۴۳۲؛ نیز نک. خالقی، ۱۳۸۹: ۴/ ۳۳۵)

اما باید دانست که واژهٔ معروفِ برسَم در شاهنامه برسُم خوانده می‌شده‌است و هم‌قافیهٔ آن **پرسُم** (= می‌پرسم) است. این را افزون بر قافیه‌پردازی فردوسی، آگاهی‌های ما از فارسی میانه (Nyberg, 1974: 44; Mackenzie, 1971: 17) نیز تأیید می‌کند.

---

۱. دکتر سجاد آیدنلو در نقد خود بر دومین تصحیح دکتر خالقی مطلق، به‌درستی اشاره کرده‌اند که این تلفظ گویشی نیست (نک. آیدنلو، ۱۳۹۴: ۱۳۵–۱۳۶).
۲. یادآوری دوست گرامی، دکتر احمدرضا قائم‌مقامی.
۳. ضمیر پیوسته را چنین حرکت‌گذاری کرده، اما شناسه را با فتحه نشان داده‌است (رادویانی، ۱۹۴۹: ۱۸۹).
۴. متن: بلابه.

در این‌باره باید در نظر داشت که نتیجه‌گیری مصحح ارجمند از این دو شاهد (که اکنون یک شاهد دیگر بدان افزوده شد) نادرست بوده‌است. این که گمان کنیم فردوسی در سه بیت، شناسهٔ فعل اول‌شخص مفرد را گویشی خوانده و در جاهای دیگر معیار، درست نیست. این سه بیت تنها جاهایی هستند که تلفّظ شناسه را **نشان داده‌اند** نه تنها جاهایی که این تلفّظ **وجود داشته‌است**. در واقع باید نگاهمان به قافیه دگرگون شود. قافیه‌ها دریچه‌هایی هستند که تلفّظ‌های ناآشکار را برای ما آشکار می‌کنند، از همین روی، نباید آنها را به دید شاهدهای تکی و موردی نگریست. در اینجا نیز نتیجه‌گیری درست آن است که بگوییم که حرکت پیش از شناسهٔ اول‌شخص مفرد در شاهنامه، مانند شماری از دیگر متن‌ها، ضمّه بوده‌است نه فتحه. تنها جایی که این شناسه با فتحه تلفّظ شده بیت زیر است که در چاپ مسکو (فردوسی، ۱۹۶۸: ۲۵۷/۷) و چاپ جیحونی (فردوسی، ۱۳۷۹: ۴/ ۱۸۲۵) و چاپ هشت‌جلدی خالقی مطلق، دیده می‌شود و نگارنده در جایی نادرستی تصحیح آن را یادآور شده‌است:

چـــن از خـــوان برفـــت آب بگســـاردم
زمیـــن زآبدســـتان مگـــر یافـــت نـــم

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۷/ ۳۷۷؛ عیدگاه، ۱۳۹۳: ۵۳)

ضبط پیشنهادی نگارنده با کنار گذاشتن نویسش لندن، «زمین داستان را نیازاردم» بود که اکنون در ویراست دوم خالقی مطلق دیده می‌شود. با این نویسش درست (بگساردم/ نیازاردم)، مشکل قافیه برطرف می‌شود و تنها مثالِ تلفّظ «ـَم» در شاهنامه از میان می‌رود.

واو و یای مجهول

در پیشگفتار فهرستی از واژه‌های دارای واو مجهول و فهرستی از واژه‌های دارای یای مجهول برای آگاهی فارسی‌زبانان به دست داده شده‌است. برخی از مطالب این فهرست درست نیست و شاهدهای شعری خلاف آن را نشان می‌دهند. گویی مصحّح ارجمند به این گوشزد درست خود که تلفّظ پهلوی الزاماً تلفّظ محتمل در شاهنامه نیست (فردوسی، ۱۳۹۳: ۱/ یک‌صدوپنج، یک‌صدوهفت، یک‌صدوهفده- یک‌صدوهژده) توجه کافی نکرده‌اند و با دانش پهلوی به تعیین کردن مجهول بودن یا معروف بودن واو و یا پرداخته‌اند، و این چیزی است که همواره نتیجهٔ درستی نخواهد داشت. برای نمونه، واژهٔ افزودن برخلاف نظر مصحّح در شاهنامه دارای واو معروف بوده‌است، زیرا تنها با واژه‌هایی قافیه شده که واو معروف داشته‌اند و هرگز با واژه‌هایی چون رود، فرود، خود و پود قافیه نشده‌است:

وزان پـــس از آرام ســـردی نمـــود
ز ســـردی همـــان بـــاز تـــرّی فـــزود

(همان: ۱/ ۲)

میانـــه کـــز آغـــاز تیـــزی نمـــود
از آتـــش مـــر او را دلیـــری فـــزود

(همان: ۱/ ۶۱)

چـــراگاه مـــردم بدیـــن برفـــزود
پراگنـــدن تخـــم و کشـــت و درود

(همان: ۱/ ۱۵)

واژهٔ **کبود** هم به‌نادرست در این فهرست گنجانده شده‌است، زیرا مجهول بودن واوِ آن، اگرچه با تلفّظ فارسی میانه مطابق است (MACKENZIE, 1971: 48)، مطابق با تلفظ فردوسی نیست. **کبود** در برخی از متن‌های فارسی با واژه‌های دارای واو مجهول قافیه شده‌است، از جمله در غزلی از عطار با مطلع «چه سازی سرای و چه گویی سرود/ فرو شو بدین خاک تیره فرود» که قافیه‌هایش عبارتند از **آمرود، درود، رود، پود و خود** (عطار، ۱۳۴۵: ۲۷۱). تلفظ نظامی نیز مانند تلفظ عطار بوده‌است، از همین روست که برخلافِ فردوسی، هرگز **کبود** را با **بود، دود، ستود، شنود، نمود، فزود** و مانند آن قافیه نکرده‌است:

اگـــر خـــود پولـــی از ســـنگ کبـــود اســـت
چو بی آب اســـت پل زان ســـوی رود اســـت

(نظامی، ۱۳۸۴: ۱۴۳)

بـــاد بیـــش از مـــدار چـــرخ کبـــود
بـــر گزینـــنـــده و گزیـــده درود

(نظامی، ۱۳۸۰: ۹)

ندارنـــد زیـــر ســـپهر کبـــود
رفیقـــی بـــه جـــز بـــاده و بانـــگ رود

(نظامی، ۱۳۸۱: ۲۷۹)

نخســـتین ســـبب را در ایـــن تـــار و پـــود
بجوییـــم از اجـــرام چـــرخ کبـــود

(نظامی، ۱۳۹۲: ۱۲۲)

در خـم ایـن خم کـه کبودی خوش اسـت
قصـهٔ دل گـو کـه سـرودی خـوش اسـت
(نظامی، ۱۳۸۳: ۴۷)

اما در شاهنامه این واژه با واو معروف تلفّظ شده‌است:

ز یاقـوت سـرخ اسـت چـرخ کبـود
نـه از آب و بـاد و نـه از گـرد و دود
(فردوسی، ۱۳۹۳: ۱/ ۴)

بـه شـادیش بـر شـادمانی فـزود
برافراخـت گـردن بـه چـرخ کبـود
(همان: ۱/ ۱۵۴)

جهـان پـر سـراپرده و خیمـه بـود
زده سـرخ و زرد و بنفـش و کبـود
(همان: ۱/ ۵۴۸)

یکـی آتـش آمـد ز چـرخ کبـود
دل مـا شـد از درد او پـر ز دود
(همان: ۱/ ۵۸۷)

نمونهٔ چنین قافیه‌بندی‌هایی را در شعر مسعود سعد و ناصر خسرو نیز می‌توان یافت (سپهر، ۱۳۵۱: ۱۷۵، ۱۷۸ – ۱۷۹). معروف تلفظ شدن واو در شعر فردوسی و ناصر خسرو و مسعود سعد چنان قطعی و بدیهی بوده‌است که صاحب براهین‌العجم به‌کلّی منکر وجود واو مجهول پیش از دال و ذال شده و اطلاع درست فرهنگ جهانگیری را بی‌پایه شمرده‌است (همان: ۱۷۴).

واژهٔ کوز (خمیده) را نیز در میان واژه‌های دارای واو مجهول آورده‌اند (فردوسی، ۱۳۹۳: ۱/ یک‌صدونه)، اما واو معروف داشته‌است و با هنوز و عجوز قافیه می‌شده‌است و در شاهنامه هرگز با یوز و روز و سوز و بن‌های فعل قافیه نشده‌است:

سـپهری کـه پشـت مـرا کـرد کـوز
نشـد پسـت گـردان بـه جـای اسـت نـوز
(همان: ۱/ ۶۵)

بـدو گفـت نیرنـگ داری هنـوز
نگـردد همـی پشـت شـوخیت کـوز
(همان: ۲/ ۳۲۳)

و همین دقیق نبودن تصوّر از واوهای مجهول باعث شده‌است که واژهٔ نادرست و غیراصیل **برفزود** (در کاربرد مسندی و یا قیدی) وارد شاهنامه شود و آن را در جایی «فراوان و بی‌شمار» و در جایی «بالا و توانگر» معنی کنند (خالقی، ۱۳۸۹: ۲/ ۳۸۴؛ ۴/ ۳۳۵). این واژه که به لغت‌نامه (دهخدا، ۱۳۷۸: مدخل «برفزود» و «برفرود») و پاره‌ای از منابع دیگر نیز راه یافته‌است (رواقی، ۱۳۹۰: ۲/ ۳۱۵؛ نوشین، بی‌تا: ۷۹) تصحیف **برفرود** است به معنای «متفاوت»، «مختلف» و «متمایز» (دهخدا، ۱۳۷۸: مدخل «برفرود») که در معنای «اختلاف» نیز به کار رفته‌است (رواقی، ۱۳۵۰: ۱۸۱–۱۸۴) و براساس هم‌قافیه‌هایش در شاهنامه باید تنها به‌شکل **برفرود** ضبط شود نه به‌صورت زیر:

بیامـد بـرِ شـیده، دادش درود
ز شـاه و ز ایرانیـان برفـزود
(فردوسی، ۱۳۹۳: ۱/ ۸۱۰)

وز او بـر روانِ محمّـد درود
بـه یارانْـش بـر هـر یکـی برفـزود
(همان: ۲/ ۳۹۹)

نبایـد کـه باشـد کسـی برفـزود
توانگـر بُـوَد تـار و درویـش پـود
(همان: ۲/ ۶۱۵)

بی‌انـدازه از مـا شـما را درود
هنـر بـا نـژاد ار بُـوَد، برفـزود
(همان: ۲/ ۶۲۵)

از او بـاد بـر نـامداران درود
بـر انـدازهٔ هریکـی برفـزود
(همان: ۲/ ۲۶۲)

چـو بنشسـت بهمـن، بـدادش درود
زِ شـاه و زِ[1] ایرانیـان برفـزود
(همان: ۲/ ۱۴۸)

نبـد مهتـر از کهتـران برفـزود
نشسـته چنان‌چـون بـود تـار و پـود
(همان: ۱/ ۱۵۴)

تنها **برفزود** اصیل در شاهنامه فعل ماضی سوم‌شخص است که بارها و به‌درستی به کار رفته‌است و همواره با واژه‌های دارای واو معروف قافیه شده‌است:

همـه پیـش کیخسـرو آورد زود
بـه دادودهـش آفریـن برفـزود
(همان: ۱/ ۴۰۱)

۱. متن: از ایرانیان. اصلاح شد.

چـــو نوشـــین‌روان آن ســـخن‌ها شـــنود
بـــه روز یـــش چنـــدان کـــه بـــد برفـــزود
(همان: ۲/ ۶۷۵)

ســـخن‌های بهـــرام چندانـــک بـــود
بـــه هـــر یـــک ســـراینده ده برفـــزود
(همان: ۲/ ۸۱۹)

از دیگر واژه‌های دارای یای معروف که به‌نادرست در فهرست واژه‌های دارای یای مجهول آمده‌اند به **خوید** (فردوسی، ۱۳۹۳: ۱/ یک‌صدوده) می‌توان اشاره کرد که در شاهنامه و نیز متن‌های دیگر (تا آنجا که نگارنده دیده‌است) هرگز با واژه‌های دارای یای مجهول قافیه نشده‌است. در شاهنامه با **کشید** و **رسید** و **شنبلید** قافیه شده‌است که همه یای معروف دارند (فردوسی، ۱۳۹۳: ۱/ ۱۶۳، ۲۱۶). در دیوان ازرقی با **کلید** و **نبید** و **مروارید** قافیه شده‌است (ازرقی، ۱۳۳۶: ۱۰۰) و در گرشاسبنامه با **شنبلید** (اسدی، ۱۳۵۴: ۱۲۶).

همچنین است واژهٔ **خیم** که در منابع پهلوی با یای مجهول نشان داده شده‌است (NYBERG, 1974: 218) اما در فارسی دری با **بیم** قافیه شده‌است و این نشان می‌دهد که یایش معروف بوده‌است:

کجـــا جـــای دیـــوان دژخیـــم بـــود
بـــدان جایگـــه پیـــل را بیـــم بـــود
(فردوسی، ۱۳۸۷: ۲/ ۱۳)

دگـــر خـــوی بـــد آن کـــه خوانیـــم خیـــم
کـــه بـــا او نـــدارد دل از دیـــو بیـــم
(همان: ۷/ ۲۹۲)

واژهٔ **نیم** نیز برخلاف نظر مصحّح ارجمند یای معروف دارد. این را از قافیه شدنش با **بیم** می‌توان دریافت:

میانـــش بـــه خنجـــر بـــه دو نیـــم کـــرد
دل جـــادوان زو پـــر از بیـــم کـــرد
(همان: ۲/ ۳۱)

واژه‌ای که پیش از صامت میم قطعاً یای مجهول داشته‌است **نشیم** است (سپهر، ۱۳۵۱: ۲۶۲) که با فعل اول‌شخص جمع، که یای مجهول دارد (راستارگویوا، ۱۳۷۹: ۱۳۵، ۱۳۷)، قافیه شده‌است:

کنـــون از نیـــام ایـــن ســـخن برکشـــیم
دو بـــن ســـرو کان مـــرغ دارد نشـــیم
(همان: ۱/ ۲۵۰)

مصحح ارجمند واژهٔ **ریش** در معنای موی صورت را نیز مانند واژهٔ **ریش** به معنای زخم دارای یای مجهول دانسته‌اند؛ حال آنکه یای اوّلی معروف است و یای دومی مجهول. شایستهٔ یادآوری است که در فرهنگ ریشه‌شناسی فارسی که به‌ترجمه و یادداشت‌نگاری دکتر خالقی مطلق منتشر شده‌است، نظر درست هوبشمان مبنی بر معروف بودن یای **ریش** (به معنای مو) و نادرست بودن نظر پاول هُرن مبنی بر مجهول بودن یای این واژه آمده‌است (هورن‌ـهوبشمان، ۱۳۹۳: ۲۴۹)، اما در نهایت نظر هُرن پذیرفته شده‌است (همانجا). دکتر حسن‌دوست نیز در فرهنگ ریشه‌شناسی خود با هُرن همسو شده‌است و تلفّظ مجهول را به دست داده‌است (حسن‌دوست، ۱۳۹۳: ۳/ ۱۵۱۱). در دستورنامهٔ پهلوی نیز تلفظ این واژه به‌صورت /rēš/ آمده‌است (NYBERG, 1974: 169). اما قافیه‌پردازی شاعران روزگاران کهن چیز دیگری را نشان می‌دهد و حرف هوبشمان را تأیید می‌کند. شاعران در قافیه‌های مجهولی چون **خویش**، **پیش**، **میش**، **بیش**، **کیش**، **ریش** (= جراحت تن)، **خیش**، **درویش**، **نیش** و مانند آن هرگز واژهٔ **ریش** (= موی صورت) را به کار نبرده‌اند، ولی در قافیه‌های دارای یای معروف مانند قافیه‌های عربی (تشویش) یا قافیه‌های معموله این واژه را به کار برده‌اند. همهٔ اینها به‌روشنی نشان می‌دهد که حق با هوبشمان است و **ریش** (= موی صورت) یای مجهول نداشته‌است:

وه کـــه تـــا در جهـــان پـــر تشـــویش
چنـــد خندنـــد ابلهـــان زان ریـــش
(سنایی، ۱۳۵۹: ۳۶۸)

ســـخت درمانـــد امیـــر ســـت‌ریش
چـــون نه پـــس بینـــد نـــه پیـــش از احمقیش
(مولوی، ۱۳۶۳: ۱/ ۶۶)

جمـــع آمـــد صدهـــزاران خام‌ریـــش
صیـــد او گشـــته چـــو او از ابلهیـــش
(همان: ۳/ ۵۹)

مصحح گرامی **کی** (چه کسی) و **چی** (چه چیزی) را مطابق با آوانگاری مرسوم متن‌های پهلوی (NYBERG, 1974: 54, 116) با یای مجهول نشان داده‌اند (فردوسی، ۱۳۹۳: ۱/ یک‌صدونوزده). اما در فارسی دری این دو واژه یای معروف داشته‌اند. برای نمونه، واژهٔ **کی** در شعر سوزنی سمرقندی با واژه‌هایی چون **متکی**،

رودکی، زیرکی و گیلکی قافیه شده‌است (عیدگاه، ۱۳۶۳: ۴۵ – ۴۶) و هر دوِ این واژه‌ها را اثیر اخسیکتی در یک رباعی با **دی** (= دیروز) و **اخسیکتی** (= نام شاعر) قافیه کرده‌است:

آنم که حسد برد بر امروز دیم
جانم خردم دلم ندانم که چیم

چون پرسیدی راست بگویم که کیم
سلطان سخن اثیر اخسیکتیم

(میرافضلی، ۱۳۹۴: ۲۷۱)

نیز در شاهنامه قافیه نشدن **کیست** و **چیست** با واژه‌هایی چون **نیست** و **ایست** و **دویست** (سپهر، ۱۳۵۱: ۷۳، ۱۳۹ – ۱۴۲) گواهی است بر معروف بودن یای **چی** و **کی** (عیدگاه، ۱۳۹۳: ۴۵ – ۴۶).

مصحّح ارجمند پس از به‌دست‌دادن این فهرست می‌افزایند که تحوّل مجهول به معروف در همان زمان شاهنامه و پیش از آن رخ داده بوده که گاهی از راه قافیه می‌توان آن را تشخیص داد ولی حکم قطعی نمی‌توان کرد. وی سپس چند نمونه از تبدیل واو و یای مجهول به واو و یای معروف در شاهنامه به دست می‌دهد که به‌جهت اهمّیت در اینجا نقل می‌کنیم:

خون، درون، گون؛ این، بالین، بینا، بینی، دین، زین، سیمرغ، سینه، زرین، سیمین، شیرین. (فردوسی، ۱۳۹۳: ۱/ یک‌صدوده)

برخلاف این نظر، باید گفت وضعیت بسیاری از مجهول‌ها و معروف‌های فارسی روزگار فردوسی برای ما آن اندازه نامشخّص نیست و دربارهٔ بسیاری از آنها می‌توان حکم قطعی صادر کرد. نباید به‌محض دیدن مثال‌های ناهمگون حکم کرد که قاعده‌مندی مشخّصی در این تلفّظها دیده نمی‌شود. این تصوّر نادرست برخاسته از آن است که مثال‌های ناهمگون را نتوانسته‌اند به‌درستی تحلیل کنند و گذشته از آن، اطلاع درستی از قانون‌مندی‌های آوایی در شاهنامه و دیگر متن‌های کهن نداشته‌اند و در نتیجه، از بن منکر قضیه شده‌اند. وقتی پژوهشگر نداند که چه واژه‌ای در شاهنامه با مصوت مجهول تلفّظ می‌شده‌است و چه واژه‌ای با مصوّت معروف، چگونه خواهد توانست دربارهٔ تحوّل مصوّت‌های مجهول و معروف سخن استواری بگوید؟ همچنین هنگامی که نداند که برخی از ناهمگونی‌های آوایی از چه قاعده‌هایی پیروی می‌کنند چگونه می‌تواند از تحوّلات آوایی پیچیده نتیجه‌های درست بگیرد؟

نکتهٔ مهمی که در بررسی‌های آوایی باید همواره در نظر داشت و متأسفانه اغلب نادیده گرفته می‌شود این است که تحوّلات یک خوشهٔ آوایی و نتیجه‌های گرفته‌شده از آن را نمی‌توان به دیگر خوشه‌ها گسترش داد و نتیجهٔ مشابه گرفت. این که فردوسی جفت‌واژه‌هایی چون **زمین/ زین** و **نگون/ خون** را با هم قافیه کرده‌است به ما اجازه نمی‌دهد که حکم کنیم که مجهول و معروف در قافیهٔ شاهنامه رعایت نمی‌شده‌است و دچار تحوّل شده بوده‌است. این وضعیت آوایی، که به‌سبب وجود صامت غنّه‌ای نون پیش آمده‌است، به هر وضعیت آوایی دیگری تعمیم‌پذیر نیست. قافیه شدن **زمین** و **نگون** با **زین** و **خون** که در هر متن منظومی می‌توان برایش ده‌ها نمونه یافت، نشان می‌دهد که پیش از صامت نون، واو و یای مجهول وجود نداشته‌است. اما یافتن یک مورد از قافیه شدن مجهول و معروف در برخی از خوشه‌های صوتی دیگر، از جمله پیش از صامت‌های «د»، «ر» و «ز» دشوار یا ناممکن است؛ زیرا شاعران با پایبندی خاصی آن را رعایت کرده‌اند (سپهر، ۱۳۵۱: ۱۶۶ – ۱۷۰، ۱۸۸ – ۱۹۱، ۲۰۳ – ۲۰۹). البته به‌سبب همین انکار است که در تصحیح شاهنامه از معیار استوار مجهول و معروف بهره جسته نشده‌است و در نتیجه، خطاهای آشکاری وارد متن شده‌است (عیدگاه، ۱۳۹۳: ۴۵، ۴۸ – ۵۳).

منابع

- آیدنلو، سجاد (۱۳۹۰). دفتر خسروان. تهران: سخن.
- ـــــــــــ (۱۳۹۴). «ویرایش دوم شاهنامه به‌اهتمام جلال خالقی مطلق». آینهٔ میراث، ش ۴۰: ص۶۷ – ۱۴۷.
- ازرقی هروی (۱۳۳۶). دیوان. به‌تصحیح سعید نفیسی. تهران: کتابفروشی زّوار.
- اسدی، علی‌بن احمد (۱۳۵۴). گرشاسب‌نامه. به‌اهتمام حبیب یغمایی. تهران: کتابخانهٔ طهوری.
- امیدسالار، محمود (۱۳۹۵). «ملاحظاتی دربارهٔ شاهنامه و تاریخ و زبان فارسی». ایرانشهر امروز، سال اول، ش۲: ۹ – ۲۳.
- انوری ابیوردی (۱۳۷۶). دیوان. به‌تصحیح مدرس رضوی. تهران: علمی و فرهنگی.
- انوری، حسن (۱۳۸۱). فرهنگ بزرگ سخن. تهران: سخن.

- حدادی، ابونصر احمدبن محمّدبن حمدان‌بن محمّد (۱۳۹۰). معانی کتاب الله و تفسیره المنیر. کتابت و تذهیب عثمان‌بن حسین ورّاق غزنوی. با مقدّمهٔ سیّد محمّد عمادی حائری. تهران: کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.
- حسن‌دوست، محمد (۱۳۹۳). فرهنگ ریشه‌شناختی زبان فارسی. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
- حمیدیان، سعید (۱۳۸۷). «سخنی در چگونگی خوانش قافیه». در: شاخه‌های شوق. به‌کوشش علی دهباشی. تهران: نشر قطره و نشر شهاب: ص ۱۲۰۷ – ۱۲۲۴.
- خاقانی شروانی، افضل‌الدین بدیل (۱۳۶۸). دیوان. به‌تصحیح ضیاءالدین سجادی. تهران: زوار.
- ـــــــــــ (۱۳۸۵). ختم‌الغرائب (تحفه‌العراقین). نسخه‌برگردان به‌قطع اصل نسخهٔ خطی کتابت ۵۹۳ هـ، به‌کوشش و با پیشگفتار ایرج افشار. تهران: میراث مکتوب ـ فرهنگستان علوم اتریش.
- خالقی مطلق، جلال (۱۳۸۹). یادداشتهای شاهنامه. تهران: دائرةالمعارف بزرگ اسلامی.
- ـــــــــــ (۱۳۹۲). «یاری قافیه در پیرایش برخی از بیت‌های شاهنامه». آینهٔ میراث، ش ۵۳: ص ۲۴۵ – ۲۶۲.
- دهخدا، علی‌اکبر (و همکاران) (۱۳۷۸). لغت‌نامه. تهران: دانشگاه تهران.
- رادویانی، محمدبن عمر (۱۹۴۹). ترجمان‌البلاغه. با فاکسیمیلهٔ نسخهٔ منحصربه‌فرد کتاب، مورّخهٔ ۵۰۷ هجری. به‌اهتمام و تصحیح احمد آتش. استانبول: چاپخانهٔ ابراهیم خروس.
- راستارگویوا، و. س. (۱۳۷۹). دستور زبان فارسی میانه. ترجمهٔ ولی‌الله شادان. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- رجایی، محمدخلیل (۱۳۴۰). معالم‌البلاغه. شیراز: دانشگاه شیراز.
- رشید وطواط (۱۳۶۲). حدائق‌السحر فی دقائق الشعر. به‌تصحیح عباس اقبال آشتیانی. تهران: سنایی و طهوری.
- رواقی، علی (۱۳۵۰). «چند واژهٔ ناشناخته». در: مجموعهٔ خطابه‌های نخستین کنگرهٔ تحقیقات ایرانی. به‌کوشش مظفّر بختیار. تهران: دانشگاه تهران: ص ۱۷۶ – ۱۹۰.
- ـــــــــــ (۱۳۹۰). فرهنگ شاهنامه. تهران: فرهنگستان هنر.
- سپهر، محمدتقی (لسان‌الملک) (۱۳۵۱). براهین‌العجم. با حواشی و تعلیقات سیّد جعفر شهیدی. تهران: دانشگاه تهران.
- سعدی، مصلح‌الدّین (۱۳۶۳). کلّیات سعدی. به‌تصحیح محمّدعلی فروغی. تهران: امیرکبیر.
- سنایی غزنوی، مجدودبن آدم (۱۳۵۹). حدیقةالحقیه و شریعةالطریقه. به‌تصحیح مدرس رضوی. تهران: دانشگاه تهران.
- شفیعی، محمود (۱۳۷۷). شاهنامه و دستور. تهران: دانشگاه تهران.
- شمس قیس رازی (۱۳۶۰). المعجم فی معاییر اشعار العجم. به‌تصحیح محمد قزوینی، با مقابله و تصحیح مدرس رضوی. تهران: زوار.
- شنقشی (۲۵۳۵). گزاره‌ای از بخشی از قرآن کریم (تفسیر شنقشی). به‌اهتمام محمدجعفر یاحقی. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- عثمان مختاری غزنوی، ابوعمرو (ابوعمر) بهاءالدین (۱۳۴۱). دیوان. به‌تصحیح جلال‌الدین همایی. تهران: علمی و فرهنگی.
- عطار نیشابوری، فریدالدین (۱۳۴۵). دیوان. به‌اهتمام و تصحیح تقی تفضلی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- عوفی، محمّد (۱۳۳۵). لباب‌الألباب. از روی چاپ ادوارد براون و محمّد قزوینی، با تصحیحات جدید و حواشی و تعلیقات سعید نفیسی. تهران: کتاب‌فروشی ابن‌سینا.
- عیدگاه طرقبه‌ای، وحید (۱۳۸۷). «شناخت صورتهای آوایی خاص به کمک قافیه در شعر ناصرخسرو». مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، سال ششم، ش ۲: ص ۸۳ – ۹۶.
- ـــــــــــ (۱۳۹۲). «تصحیح بیت‌هایی از شاهنامه به یاری قافیه». آینهٔ میراث، سال یازدهم، ش ۱: ص ۲۴۱ – ۲۶۲.
- ـــــــــــ (۱۳۹۳). «اهمیت تلفظ برخی از واژه‌ها در تصحیح بیت‌هایی از شاهنامه». گزارش میراث، سال هشتم، شمارهٔ یکم و دوم، ۱۳۹۳، صص ۴۵ – ۵۴.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۹۳). شاهنامه. پیرایش جلال خالقی مطلق. دو جلد. تهران: سخن.
- ـــــــــــ (۱۳۹۴). شاهنامه. پیرایش جلال خالقی مطلق. دو جلد در چهار مجلّد. تهران: سخن.
- ـــــــــــ (۱۳۸۶). شاهنامه. به‌کوشش جلال خالقی مطلق (جلد ۶ با همکاری محمود امیدسالار، جلد ۷ با همکاری ابوالفضل خطیبی). تهران: مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی.
- ـــــــــــ (۱۳۸۹). شاهنامه. نسخه‌برگردان از روی نسخهٔ دانشگاه سن‌ژوزف بیروت. به‌کوشش ایرج افشار،

محمود امیدسالار، نادر مطّلبی کاشانی. تهران: طلایه.
- ـــــــــــ (۱۳۷۹). شاهنامه. به‌تصحیح مصطفی جیحونی. اصفهان: انتشارات شاهنامه‌پژوهی.
- ـــــــــــ (۱۹۶۲) شاهنامه. جلد دوم. تحت نظر ای. ای. برتلس. مسکو: ادارهٔ انتشارات ادبیات خاور.
- ـــــــــــ (۱۹۶۸). شاهنامه. جلد هفتم. تحت نظر عبدالحسین نوشین. مسکو: ادارهٔ انتشارات دانش، شعبهٔ ادبیات خاور.
- مسعود سعد سلمان (۱۳۹۰). دیوان. به‌تصحیح محمد مهیار. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- معین، محمّد (۱۳۷۰). اضافه. تهران: امیرکبیر.
- موفق هروی، ابومنصور (۱۳۸۸). الأبنیه عن حقائق الأدویه. چاپ عکسی. با مقدمهٔ ایرج افشار و علی اشرف صادقی. تهران: میراث مکتوب.
- مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۶۳). مثنوی معنوی. به‌تصحیح رینولد ا. نیکلسون، به‌اهتمام نصرالله پورجوادی. تهران: امیرکبیر.
- میرافضلی، علی (۱۳۹۴). جُنگ رباعی. تهران: سخن.
- میسری (۱۳۶۶). دانشنامه در علم پزشکی. به‌اهتمام برات زنجانی. تهران: دانشگاه تهران.
- ناتل خانلری، پرویز (۱۳۹۲).: تاریخ زبان فارسی، {افست} فرهنگ نشر نو، تهران ۱۳۹۲.
- نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳۹۲). اقبالنامه. به‌تصحیح حسن وحید دستگردی، به‌کوشش سعید حمیدیان. تهران: قطره.
- ـــــــــــ (۱۳۸۴) خسرو و شیرین. به‌تصحیح حسن وحید دستگردی، به‌کوشش سعید حمیدیان. تهران: قطره.
- ـــــــــــ (۱۳۸۳). مخزن‌الاسرار. به‌تصحیح حسن وحید دستگردی، به‌کوشش سعید حمیدیان. تهران: قطره.
- ـــــــــــ (۱۳۸۰). هفت پیکر. به‌تصحیح حسن وحید دستگردی، به‌کوشش سعید حمیدیان. تهران: قطره.
- ـــــــــــ (۱۳۸۱). شرف‌نامه. به‌تصحیح حسن وحید دستگردی، به‌کوشش سعید حمیدیان. تهران: قطره.
- نقوی، نقیب (۱۳۸۴). شکوه سرودن. مشهد: دانشگاه فردوسی.
- نوشین، عبدالحسین (بی‌تا). واژه‌نامک. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- همایی، جلال‌الدین (۱۳۶۳). فنون بلاغت و صناعات ادبی. تهران: توس.
- هورن، پاول و هاینریش هوبشمان (۱۳۹۳). فرهنگ ریشه‌شناسی فارسی. ترجمه و گواه‌های فارسی از جلال خالقی مطلق. تهران: مهرافروز.

- BOYCE, Mary (1975). *A Reader in Manichaean Middle Persian and Parthian*. Leiden: Téhéran-Liège, Bibliothèque Pahlavi.
- MACKENZIE, D. N. (1971). *A Concise Pahlavi Dictionary*. London: Oxford University Press.
- NYBERG, Henrik Samuel (1974). *A Manual of Pahlavi*. part II. wiesbaden: Otto Harrassowitz.