DOI: 10.22067/jls.v49i2.47287

فرمول‌های اسم-صفت هنری در *شاهنامهٔ* فردوسی
میراثی از سروده‌های شفاهی در *خداینامهٔ* پهلوی

سید علی محمودی لاهیجانی[۱]
دکتر محمد فشارکی[۲]
دکتر محبوبه خراسانی[۳]

جستارهای ادبی مجلهٔ علمی-پژوهشی، شمارهٔ ۱۹۳، تابستان ۱۳۹۵

چکیده

یکی از ویژگی‌های سروده‌های شفاهی اقوام آریایی- هندواروپایی، کاربرد صفت‌های هنری در آثار حماسی و دینی آن هاست. با پژوهش در سنت‌های زندهٔ نقالی یوگسلاوی و تطبیق نتایج به دست آمده با ویژگی‌های *ایلیاد* و *ادیسه*، پژوهشگران به این نتیجه رسیدند که این صفت‌ها همراه با نام شخصیت‌ها، فرمول‌هایی را شکل می‌دهند که هومر آن ها را از سنت شعری پیش از خود فرا گرفته بود و برای پر کردن وزن اشعار از آن ها استفاده می‌کرد. در یشت‌های *اوستا* نیز کاربرد فرمول اسم-صفت هنری، نشان از استفاده از این تکنیک در سروده‌های ایران باستان دارد؛ سروده‌هایی که پس از نگارش شیوه‌های ادبیِ سنتِ شفاهی، به همان شکل در آن‌ها حفظ شده است.

با دقت در *شاهنامهٔ* فردوسی، فرمول‌های اسم-صفت هنری را به‌وضوح می‌بینیم و با توجه به شواهدی می‌توان گفت این فرمول‌ها زادهٔ ذهن خلاق فردوسی نبوده‌اند بلکه به احتمال فراوان از منبع فردوسی یعنی *شاهنامهٔ ابومنصوری* که ترجمهٔ *خداینامهٔ* پهلوی بوده، اخذ شده‌اند. از این رهگذر می‌توان نتیجه گرفت که *خداینامهٔ* پهلوی احتمالاً بر اساس سروده‌های شفاهی تحریر شده بوده و این قابلیت را داشته که داستان‌های مختلف آن پس از نگارش در مجالس گوناگون توسط خنیاگران و قوّالان خوانده شود.

کلیدواژه‌ها: سروده‌های شفاهی، فرمول‌های اسم-صفت هنری، یشت‌ها، *خداینامه*، *شاهنامه*.

۱- دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد نجف‌آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف‌آباد، ایران.
mahmoudi4324@gmail.com
۲- استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد نجف‌آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف‌آباد، ایران (نویسندهٔ مسئول)
m.fesharaki@iaun.ac.ir
۳- استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد نجف‌آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف‌آباد، ایران.
najafdan@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۱۲/۱۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۰/۱

۱- مقدمه

به گفتهٔ بیشتر پژوهشگران، تاریخ ملّی ایران به احتمال فراوان در کتابی گردآوری شده بود که «خوی‌دای نامگ» (xwadāynāmag) نام داشت. از این کتاب در آثار عربی و فارسی سدهٔ چهارم هجری با عنوان «خداینامه» بارها نام رفته است (خالقی مطلق، ۱۳۸٦: ۳٤). آخرین تحریر *خداینامهٔ* پهلوی طبق گفتهٔ نولدکه باید در زمان یزدگرد سوم، آخرین پادشاه ساسانی صورت گرفته باشد (نولدکه، ۱۳٦۹: ۳۷)، امّا چنان که خالقی مطلق می‌گوید، باید آخرین تحریر *خداینامه* در دورهٔ اسلامی انجام گرفته باشد تا شکست یزدگرد از اعراب و کشته شدنش به دست آسیابانی در مرو در آن روایت شود (خالقی مطلق، ۱۳۸٦: ۳۰). «نخستین نگارش تاریخ پادشاهان ایران به گزارش مقدمهٔ بایسنغری (نوشته به سال ۸۲۹ ه. ق.) به دستور انوشیروان فراهم آمد و سپس به فرمان یزدگرد سوم، دانشمند دهقانی به نام دانشور بر اساس تألیفات خزانهٔ انوشیروان، آن تاریخ را تألیف و تکمیل نمود» (خالقی مطلق، ۱۳۸٦: ۳۸)، امّا خالقی مطلق در درستی این موضوع شک و تردید کرده، با توجه به شواهدی می‌گوید: «در زمان پادشاهانی چون اردشیر، بهرام گور، انوشیروان و خسرو پرویز که تألیف آثار بیشتری را به آن ها نسبت داده‌اند، تدوین نوینی از *خداینامه* نیز محتمل‌تر می‌نماید» (خالقی مطلق، ۱۳۸٦: ٦۳).

به هر روی، نگارش *خداینامه* در زمان هر پادشاهی که انجام گرفته باشد، نویسنده یا نویسندگان آن یک نکته را در نظر داشته‌اند و آن استفاده از ادبیات شفاهی، به‌ویژه سروده‌های شفاهی در تدوین این کتاب بود. چنان که یارشاطر در این زمینه می‌نویسد: «تاریخ ملّی ایران مبتنی بر «تاریخ کتبی» و یا «تاریخ‌نگاری عینی» نیست، بلکه از مقولهٔ «ادبیات شفاهی» است و جهت و غرض و برداشت آن با تاریخ‌نویسی به مفهوم امروزی به‌کلّی متفاوت است. تاریخ باستانی ایران به صورتی که در *شاهنامه* انعکاس یافته، مبتنی بر یک رشته منظومه‌ها و داستان‌های قهرمانی و نیمه‌قهرمانی است که اصلاً در مشرق و شمال شرقی ایران (خراسان قدیم) ساخته و پرداخته شد و هستهٔ اصلی به احتمال قریب به یقین متعلق به قوم اوستایی بوده. این حماسه‌ها دارای خصوصیاتی است که در حماسه‌های شفاهی سایر ملل نیز دیده می‌شود» (یارشاطر، ۱۳۵۷: ۲۷٦-۲۷۷). یکی از خصوصیات مهم بیشتر حماسه‌های شفاهی، منظوم بودن آن‌هاست؛ بدین شکل که وصف قهرمانان و نبردهایشان به شکل سروده‌هایی همراه با ساز برای مردم خوانده می‌شد و سرایندگان و شاعران کوشش می‌کردند ویژگی‌ها و

تکنیک‌های کار خود را به نسل بعد منتقل کنند و مسلماً در این راه، منظوم بودن این آثار برای به خاطر سپردن نسل‌های بعد از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بود.

طبق پژوهش‌هایی که دربارهٔ سروده‌های شفاهی انجام گرفته، شاعران شفاهی، بخش‌های مختلف سروده‌های خود را به شکل فرمول‌هایی در ذهن داشتند و این بخش‌های فرمولی را در هر اجرا با نظر خود در کنار یکدیگر قرار می‌دادند. زمانی که این سروده‌های شفاهی به صورت مکتوب درمی‌آمد، ویژگی‌های این سروده‌ها از جمله کاربرد فرمول‌ها نیز در صورت مکتوب حفظ می‌شد. یکی از این فرمول‌ها که در آثار حماسی کاربرد گسترده‌ای دارد، فرمول‌های اسم–صفت هنری است. این ترکیب‌ها که در پر کردن وزن سروده‌های شفاهی نقش مهمی دارند، از کهن‌ترین تکنیک‌ها در این سروده‌ها به شمار می‌روند.

۱–۱– بیان مسأله

در این نوشته کوشش شده تا بدانیم صفت‌های هنری و فرمول‌های اسم–صفت هنری چیست و چه نقشی در سروده‌های شفاهی دارد. از سوی دیگر، دلیل تکرار فرمول‌های اسم–صفت هنری در ایلیاد و ادیسهٔ هومر چیست و کاربرد این فرمول‌ها به چه دوره‌ای بازمی‌گردد. همچنین فرمول‌های اسم–صفت هنری را در یشت‌های *اوستا* و *شاهنامهٔ* فردوسی مشاهده می‌کنیم که این پرسش را پیش می‌کشد که فرمول‌های اسم–صفت هنریِ *شاهنامه*، توسط فردوسی ساخته شده‌اند یا ریشه در سنت ادبی کهن‌تری دارند؟ آیا می‌توان این فرمول‌ها را به سروده‌های شفاهی نسبت داد که با گردآوری آن‌ها و مکتوب کردنشان، خداینامهٔ پهلوی شکل گرفته و پس از آن، در دورهٔ اسلامی به منبع فردوسی و سرانجام به *شاهنامه* راه یافته‌اند؟

۱–۲– پیشینهٔ تحقیق

با توجه به سروده‌های شفاهی و نحوهٔ سرودن آن‌ها به روش فرمولی، اُلگا دیویدسن[1] پژوهشی را دربارهٔ *شاهنامهٔ* فردوسی انجام داد و به این نتیجه رسید که فردوسی از منابع و مآخذ شفاهی که حتی برخی از آن‌ها روایات شفاهی منظوم بوده، استفاده کرده است (دیویدسن، ۱۳۸۷: ۱۰–۱۱). دیویدسن

1. Olga Davidson
2. Milman Parry
3. AlbertLord

با توجه به تعریف کاربردی میلمن پری[۲] از فرمولی که اساس سروده‌های شفاهی است و همچنین پژوهش‌های آلبرت لُرد[۳] دربارهٔ این سروده‌ها، بیان شعری *شاهنامهٔ* فردوسی را بر بنیاد فرمول‌هایی دانست که از طریق زنجیره‌ای از روایت‌های شفاهی شاعرانه به فردوسی رسیده است. او وجود خداینامهٔ پهلوی مکتوب و ترجمهٔ مکتوب آن را که توسط موبدان زرتشتی انجام گرفته و به کتاب شاهنامهٔ ابومنصوری مشهور است رد می‌کند و پژوهش محققانی چون تقی‌زاده و قزوینی را در این باره برای اطمینان خاطر ایرانیان از وجود مدرکی برای اثبات تاریخ خود می‌داند (همان: ۲۱۱). در نهایت، تمام تلاش دیویدسن آن است که فردوسی را شاعری شفاهی معرفی کند که مانند شاعران شفاهی باستان، با توجه به همهٔ سنت‌های شاعرانهٔ پیش از خود و با فراگیری همهٔ آن ها سعی در ارائهٔ *شاهنامه* به سبک و روشِ خاص خود دارد و معتقد است فردوسی در این راه از کمک نقالان زرتشتی و گویندگان دیگری که نام آن‌ها را در *شاهنامه* آورده، بهره برده است (همان: ۳۱). او دربارهٔ سنت شعری فردوسی می‌نویسد: «سنت شعری فردوسی در جای خود سنتی شفاهی بود و *شاهنامهٔ* او به عنوان سنت شفاهی زنده در دوران پس از تحریرش باقی مانده بود. شعر فردوسی رسانه‌ای رشدیابنده بود که پیوسته خود را با جامعه‌ای که برای آن نوشته و بازنوشته می‌شد، وفق می‌داد» (همان: ۳۹).

دیویدسن در بخش ضمیمهٔ کتاب خود با توجه به نظریهٔ پری دربارهٔ نحوهٔ سرودن اشعار شفاهی، تلاش کرد فرمولی را از *شاهنامهٔ* فردوسی استخراج و آن را در ابیات گوناگون بررسی کند تا بدین وسیله نحوهٔ سرودن شفاهی *شاهنامه* را برای خواننده اثبات کند. او برای این کار عبارت‌هایی را جمع‌آوری کرده که در ابتدای نامه نوشته می‌شود:

نخست آفرین کرد بر کردگار
نخست آفرین کرد بر دادگر

برای این دو مصراع، فردوسی با توجه به قافیه، کلمه‌هایی را به صورت فرمولی به کار می‌برد:

کـز او دیـد نـیـک و بـد روزگـار
کـز اوی اســـت پـیروز بـه روزگـار
کـز او دیـد پـیـروزی و روزگـار
خـداونـد پـیـروزی و زور و فـر
خـداونـد مـردی و داد و هـنـر
کـز او دیـد مـردی و بـخـت و هـنر
کـز او دیـد پـیـدا بـه گـیـتـی هـنـر

دیویدســن آوردن این عبارت‌ها و کلمات تکراری را تحلیل فرمولی از یک قطعهٔ *شـاهنامه* می‌داند که هر کلمه در این قطعه را می‌توان بر اسـاس جمله‌بندی‌های مشـابه آن که مفهوم مشابهی را بیان کند، سـاخت. او معتقد اسـت این عبارت‌های ثابت و تکراری بر اسـاس قالب‌های فکری ثابتی شـکل گرفته‌اند که این نمونه از ابیات *شـاهنامه*، وجود تنوع متن را نشـان می‌دهد و خود نشـانه‌ای است که ما در *شاهنامه* با شعر شفاهی سر و کار داریم نه با شعر مکتوب (همان: ۲۱۱-۲۲۲).

با همهٔ کوشـشـی که دیویدسـن در کتاب خود برای منطبق کردن نحوهٔ سرودن *شاهنامهٔ* فردوسی با نظریهٔ پری و لُرد دارد، نتیجه‌گیری او دربارهٔ *شـاهنامه*، چندان استدلال منطقی‌ای ندارد. دیویدسن وجود *خداینامه* و *شـاهنامهٔ ابومنصـوری* را نادیده می‌گیرد، در حالی که در کتاب‌های متعددی که در سده‌های نخسـتین اسـلامی نوشـته شـده، به وجود *خداینامه* اشاره شده است (صفا، ۱۳۸۹: ٦٤؛ خطیبی، ۱۳۹۳، ج۵: ٦٩٥). از سـوی دیگر، نامِ *شـاهنامهٔ ابومنصوری* که به احتمال فراوان منبع فردوسی در نظم *شاهنامه* بوده، در کتـاب *آثار الباقیهٔ* بیرونی آمده اسـت (صـفا، ۱۳۸۹: ۱۰۳) و حتی مقدمهٔ قدیم این کتاب نیز امروز باقی اسـت (قزوینی، ۱۳۳۲، ج۲: ۲۲-۲٦). جدای از این موارد، اشـاره‌های متعدد فردوسـی به وجود کتابی به عنوان منبع و مأخذ نظم *شـاهنامه* (فردوسـی، ۱۳۹۳، ج۱: ۲۰-۲۳/۱۱۹-۱٦۱ و ج٦: ۹/۱۳٦-۱۳)، نشـان می‌دهد که فردوسـی شـاعری نبوده که مطالب خود را به روش شـفاهی گردآوری کنـد و بسـرایـد. از این روی باید گفت که نتیجه‌گیری دیویدسـن (۱۳۸۷: ٦۰) دربارهٔ این که اعتبار *شـاهنامهٔ* فردوسـی مبتنی بر سـنت نقالی اسـت، نمی‌تواند درسـت باشـد و اسـتفادهٔ فردوسی از منبعی مکتوب نه ادعا بلکه واقعیت است.[۱]

پس از انتشار کتاب دیویدسن، خالقی مطلق این موضوع را که *شاهنامه* به روش شفاهی سروده شده و فردوسی همانند هومر یک نقال بوده را رد کرد، امّا وجود فرمول‌های مورد بحث را در *شاهنامه*، نتیجهٔ سنت شعری پیش از فردوسی و حتی تأثیر ادبیات شفاهی دانست. او می‌نویسد: «آن‌هایی که در *شاهنامه* مطالعه دارند می‌دانند که در این اثر نیز مقداری کلمات و اصطلاحات یا حتی مصراع‌ها می‌توان یافت که گاه گاه به صورت فرمول یا کلیشه تکرار می‌شوند و خوب می‌توان تصور کرد که این فرمول‌های تکراری زبان *شاهنامه* نیز از ابداعات فردوسی نیست. بلکه بخشی از زبان حماسی را تشکیل می‌دهد که در زبان حماسه‌سرایان قبل از او چون دقیقی و ابوشکور و مسعودی تا برسد به حماسه‌های شفاهی وجود داشته است» (خالقی مطلق، ۱۳۷۲: ۳۰).

۲- بحث

در ابتدا باید گفت فرمول مورد بررسی دیویدسن که در بالا به آن اشاره شد، فرمولی نیست که میلمن پری از آن سخن می‌گوید؛ زیرا نمی‌توان جمله‌ها و ترکیب‌های تکراری را که برای نامه‌نگاری در *شاهنامه* آمده است، فرمول نامید، در حالی که به مهمترین بخش از سخنان پری دربارهٔ فرمول یعنی سنتی بودن آن توجهی نکرد. دیویدسن سنتی بودن فرمول‌های نامه‌نگاری را اثبات نمی‌کند؛ او کوشش می‌کند تا با استفاده از ساده‌ترین نظر یعنی الگو ساختن عبارت‌ها از روی یکدیگر، وجود فرمول در *شاهنامه* را نشان دهد، امّا در اینجا ما نوع دیگری از فرمول را بررسی می‌کنیم که سنتی بودن آن قابل اثبات است؛ ترکیب‌هایی که از اسم خاص و صفت هنری به وجود آمده و فردوسی آن ها را در سراسر *شاهنامه* مورد استفاده قرار داده است. پیش از بحث اصلی باید در مورد صفت هنری و نظریهٔ پری دربارهٔ سروده‌های شفاهی توضیحی داده شود.

۲-۱- صفت هنری

واژهٔ «Epithet» برگرفته از واژهٔ یونانیِ «Epitheton» به معنای «نسبت داده شده» یا «اضافه شده» است و چنان که دونالدسن[1] اشاره می‌کند، این واژه را دستورنویسان یونانی در آثار خود به عنوان

1. Donaldson
2. Adjective

«صفت»[۲] به کار برده‌اند (Donaldson, 1862: 385-386). در زبان فارسی، شفیعی کدکنی واژهٔ Epithet را «صفت هنری» ترجمه کرده است (رک: شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۷۲٦ و همو، ۱۳۸۹: ٦۰۲).

در تعریف صفت‌های هنری باید گفت: «به معنای دقیق، یک صفت یا عبارت وصفی برای اشاره کردن به ویژگی یک شخص یا یک شیء استفاده شده است» (Holman,1980:166). این صفت‌ها ترکیب‌هایی هستند که برای توصیف خدایان، شخصیت‌ها، اشیا، حیوانات و مکان‌ها در آثار حماسی و دینی به کار می‌روند و به ویژگی‌هایی چون زیبایی، بزرگی، قدرت، مهارت، موقعیت، اصل و نسب، منشأ و به طور کلّی به کیفیت قهرمانانهٔ یک شخصیت در طیّ حوادث داستان اشاره می‌کنند. خصوصیاتی که صفت‌های هنری ارائه می‌کنند، ویژگی‌های ثابت یا ایده‌آل یک فرد یا یک شیء است که محرک تخیل خواننده در شناخت بصری افراد و شناخت جایگاه آن ها در ساختار داستان خواهد بود.

در اینجا برای روشن شدن موضوع به مواردی از کاربرد این صفت‌ها در *شاهنامهٔ* فردوسی و *ایلیاد* هومر اشاره می‌کنیم: صفت هنریِ «دستان» در *شاهنامه*، «زال زر» است و البته این موضوع را باید در نظر داشت که این صفت، بیشتر به صورت مخفف «زال» به کار می‌رود:

چو بر پهلوان آفرین خواندند ابر زال زر گوهر افشاندند
(فردوسی، ۱۳۹۳، ج۱: ۲٤۰/۱۵۲)

بشد سام یک‌زخم و بنشست زال می و مجلس آراست و بفراخت یال
(همان، ج۱: ۱٤٦٤/۲۳۵)

صفت‌های هنری رستم در *شاهنامه* («پیلتن» و «تهمتن») نخستین بار در داستان «پادشاهی گرشاسپ» دیده می‌شود:

به رستم چنین گفت کای پیلتن به بالا سرت برتر از انجمن
(همان، ج۲: ۳۷/۵۰)

تهمتن زمین را به مژگان برُفت کمر بر میان بست و چون باد تفت
(همان، ج۲: ۱۱۸/۵۷)

در *ایلیاد*، صفت‌های هنری زیر برای آشیل تکرار می‌شود:

۱. « بادپای» (هومر، ۱۳۸۹: ٦) «pódas ôcys» (Homer, 1833: 3, I, 84).

۲. «مینوی، آن خداوند پاهای نسـتوه و نافرسـودنی» (همان: ۸) «podarcês dios» (ibid: 4, I, 121).

همچنین صفت‌های زیر برای هکتور تکرار می‌شود:

۱. «چیره بر اسبان» (همان: ١٤٩) «hippodamoeo» (ibid: 100, VII, 38).

۲. «جنگاور مردمکش» (همان: ٤١٢) «androphónoeo» (ibid: 288, XVIII, 149).

۳. «زیب ترگش آونگوار می‌جنبید» (همان: ۱۳۳) «corythaeolos» (ibid: 89, VI, 116).

۲-۲- نقش فرمول‌های اسم-صفت هنری در وزن *ایلیاد* و *ادیسه*

یکی از ابزارهای ادبی که تا اندازه‌ای بار توصیف را در *ایلیاد* و *ادیسه* بر دوش می‌کشد، صفت هنری است. این صفت‌ها با توجه به جنبه‌های توصیفیشان و با ارائهٔ جزئیات ظاهراً عادی و تکراری، به فضاسازیِ داستان کمک می‌کنند و شاعر تفاوت افراد را با ضرب‌آهنگِ تکرار این صفت‌ها نشان می‌دهد، امّا در مورد تأثیر این صفت‌ها در سرودن *ایلیاد* و *ادیسه* و دلیل تکرار آن‌ها در این دو کتاب، پژوهش‌های فراوانی انجام گرفته که از میان آن ها می‌توان به نظریهٔ «سروده‌های شفاهی-فرمولی»[1] اشاره کرد که توسط پژوهشگر آمریکایی، میلمن پری مطرح شده است. پری استادیار دانشگاه هاروارد[2] بود که با سفر به یوگسلاوی به بررسی سنت‌های زندهٔ نقالی صرب‌ها پرداخت. او با دقت در سروده‌های این نقالان که «گوسلار»[3] نامیده می‌شدند، روش‌های تنظیم و سرودن اشعار و نحوهٔ اجرای آن‌ها را بررسی کرد و کوشید یافته‌های خود را با شواهدی که از *ایلیاد* و *ادیسه* در اختیار داشت، مطابقت دهد. نقطهٔ آغاز کار پری، پژوهش‌هایی در رابطه با صفت‌های هنری *ایلیاد* و *ادیسه* بود که همراه با اسم خاصِ شخصیت‌ها، ترکیب‌هایی را می‌ساختند که او آن ها را «فرمول»[4] می‌نامید. او با توجه به فرمول‌های اسم-صفت هنری و ویژگی‌های بداهه‌نوازی گوسلارها، نتیجه گرفت که هومر، شاعر نقالی بوده که اشعار خود را به شیوهٔ شفاهی و به پیروی از سنت نقالی پیش از خود

1. Oral-Formulaic Theory
2. Harvard
3. Guslar
4. Formula
5. Traditional
6. Ornamental

سروده است؛ از این رو پری سبک هومر را سبکی سنتی[۵] می‌دانست که شاعر آن را خلق نکرده، بلکه بر اساس سنت شعری آموخته است (Parry, 1971: 23).

پری معتقد بود صفت‌هایی در *ایلیاد* و *ادیسه* به کار رفته که می‌توان آن‌ها را «زینتی»[۶] نامید (ibid: 427)[۲]؛ یعنی صفت‌هایی که معنای خود را در گذر زمان از دست داده باشند و فقط عنصری از شرافت و ابهت را به شخصیت‌ها اضافه کنند. این گونه صفت‌ها همراه با اسم‌های خاص، ترکیب‌های فرمولی را شکل می‌دهند که شاعر آن‌ها را در داستان برای پر کردن وزن اشعار و سهولت در نظم شعر به کار می‌برد (ibid: 118-172). از این رو پری در تعریف فرمول می‌گوید: «فرمول مجموعه‌ای از کلمات است که به گونه‌ای منظم با وزن ثابت برای بیان مفهومی خاص به کار می‌رود» (ibid: 272).[۳]

پری، پر کردن قسمتی از وزن سطرها توسط فرمول‌های اسم–صفت هنری را ناشی از سنت شفاهی می‌داند که هومر آثار خود را به پیروی از آن سروده است (ibid: 328-330)؛[۴] آثاری که پس از سال‌ها به صورت مکتوب درآمده و ویژگی‌های سروده‌های شفاهی، از جمله کاربرد فرمول‌ها، پس از نگارش، همچنان در متن نگارش‌شده دیده می‌شود، امّا پرسش اینجاست که چرا هومر از عبارت‌ها و کلمات متنوعی برای بیان ایده‌های خود استفاده نکرده و فقط از الگوهای ثابت و تکراری کلمات و عبارت‌ها بهره برده است؟ در پاسخ به این پرسش، پری (ibid: 376-390) به بررسی اشعار مردم بوسنی پرداخت و به این نکته پی برد که به طور کلّی شعر شفاهی دارای چنین ویژگی‌ای است؛ زیرا مردم بوسنی نیز از عبارت‌ها و ترکیب‌های ثابت و تکراری در اشعار حماسی خود استفاده می‌کردند.[۵] او با دقت در این اشعار و مقایسهٔ آن‌ها با شعرهای یونانی، شباهت‌های بسیاری را در آن‌ها مشاهده کرد، شباهت‌هایی که در نتیجهٔ بیان فرمولی و به گونه‌ای خشک و ثابت به وجود آمده بودند، به این شکل که در هر دوی این اشعار در قسمت نخست یک سطر، فعل می‌آمد و در قسمت دوم، فرمول اسم–صفت هنری قرار می‌گرفت.[۶] او می‌گوید: «مقایسهٔ این دو نشان می‌دهد که بسیار به هم شبیه هستند (حداقل در شیوهٔ سرایش)، این سنت زندهٔ نقالی از جمله شواهد کمیاب خارجی به شمار می‌رود که به دست ما رسیده است» (ibid: 420).

کیفیت تقریباً فرمولی *ایلیاد* و *ادیسه* یعنی استفادهٔ منظم از عبارت‌ها و ترکیب‌های تکراری با یک روش خاص، بسیار استادانه در این دو منظومه انجام گرفته است و این میزان ماهیت شاعرانه می‌تواند

توسط یک نسل از شاعران انجام گرفته باشد و نه توسط یک شاعر خاص. این داستان‌ها حاصل خلاقیت مردمی است که قسمت‌های مختلف آن را می‌سرودند و از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌کردند (ibid: 422).[۷]

۲-۳- فرمول‌های اسم-صفت هنری در یشت‌ها

یکی از بخش‌های کهن *اوستای* کنونی، یشت‌هاست که به گفتهٔ پژوهشگران مانند گات‌ها، سروده‌های زرتشت، اشعاری است با وزن هجایی. قدمت این بخش از *اوستا* به گفتهٔ پورداود احتمالاً به پیش از حکومت هخامنشیان و مادها یعنی پیش از قرن هشتم می‌رسد، امّا آنچه مسلم است، یشت‌ها چند قرن پس از گات‌ها سروده شده است و وجود داستان‌های ملّی در آن و پیوندی که با ریگ‌ودای برهمنان دارد، ما را به عهدی می‌رساند که ایرانیان و هندوان هنوز به صورت قبایل گوناگون از یکدیگر جدا نشده بودند (پورداود، ۱۳۷۷، ج۱: ٦-۷). دربارهٔ وزن یشت‌ها، پورداود می‌نویسد: «وزن شعری در اغلب یشت‌ها، ۸ آهنگی (هجایی) است و در میان آن ها شعرهای ۱۰ و ۱۲ آهنگی نیز دیده می‌شود و هر یک از این اوزان، منقسم به چندین قسم است. در شعرهای ۸ آهنگی، گاهی سکته (درنگ) در وسط واقع است (٤+٤) و گاهی پس از آهنگ سوم یا پس از آهنگ پنجم، ندرتاً هم پس از آهنگ دوم. در شعرهای ۱۰ آهنگی، سکته گاهی در وسط واقع است (٥+٥) و گاهی پس از آهنگ ششم. در شعرهای ۱۲ آهنگی، دو سکته موجود است، جای سکتهٔ اولی مثل شعر ۸ آهنگی است یعنی (٤+٤) یا (۳+٥) یا (٥+۳) و جای سکته دومی، پس از آهنگ هشتم است» (پورداود، ۱۳۷۷، ج۱: ۷).

هر چند نظم هجایی که در وزن *ایلیاد* و *ادیسه* وجود دارد در سطرهای یشت‌ها دیده نمی‌شود، کاربرد و تکرار فرمول‌های اسم-صفت هنری در یشت‌ها، استفاده از این سنت ادبی کهن را در ادبیات ایران پیش از اسلام اثبات می‌کند. به عنوان مثال در «مهر یشت»، همه جا صفت هنری «فراخ‌چراگاه» (vauru.gaoyaoiti) را می‌بینیم که همراه با اسم خاص «مهر» (Miθrəm) تکرار می‌شود. جدای از این مورد اگر به شخصیت‌های مشترکی که در یشت‌ها و *شاهنامه* از آن ها نام برده شده، دقت کنیم، خواهیم دید که در هر دو اثر، صفت‌های هنری برای نشان دادن ویژگی‌های این افراد همراه با نام آن ها تکرار می‌شوند. به عنوان مثال، تهمورث در *اوستا* «تَخمَ‌اوُرُوپ» (Taxməmurupa) با صفت‌های

«اَزینَوَنت» (azinavant) یا «زَئَنَنگهوَنت» (zaenaŋhvant̰) آمده اســت (پورداود، ۱۳۷۷، ج۲: ۱٤۰). نام این پادشاه همراه با صفتش در زامیاد یشت، فقرهٔ ۲۸ آمده است (رایشلت، ۱۳۸٦: ٦٤).

در آبان یشــت، کردهٔ نهم، فقرهٔ ۳٤، نام ضــحاک به صــورت «اَژی‌دَهاک» (ažimdahākəm) با صـفت هنریِ «سـه‌کلّهٔ سه‌پوزهٔ شش‌چشم» (ϑrizafanəmϑrikamərəδəmxšvaš.ašīm) آمده است (همان: ۳۸ و ۱٦٤). گاهی نیز این صــفت به صــورت کوتاه‌تری به صــورت «اَژی‌دهاکَ ســه‌پوزهٔ زشــت‌سرشت» (ažimϑrizafāduždaēnō) و یا «اَژی‌دهاکَ سه پوزه» (ažeϑrizafəmdahāka) آمده است، چنان که در زامیاد یشت، کردهٔ هفتم، فقره‌های ٤۹ و ۵۰، می‌بینیم (همان: ٦٦ و ۲۱۵–۲۱٦).

در یشــت‌ها از فریدون با نام «ثرائِتونَ» (ϑraētaona) یاد شــده اســت. در آبان یشــت، کردهٔ نهم، فقره‌های ۳۳ و ٦۱، صــفت‌های «از خاندانی توانا» (sūrayå) و «دلیر و پهلوان» (taxmō) برای فریدون آمده است (رایشلت، ۱۳۸۳: ۳۸ و ۳۹).

در آبان یشــت، کردهٔ دوازدهم، فقرهٔ ٤۵، نام کیکاوس به صــورت «اُوسَن» (Usan) با صفت هنری «اَشوَرِچَه» (aš.varəčah) به معنی«دارندهٔ نیرومندی و توان عظیم» آمده است (همان: ۳۸ و ۱٦٦).

در آبان یشــت، کردهٔ سیزدهم، فقرهٔ ٤۹، نام کیخسرو به صورت «هئوسروَنگهه» (Haosravanha)با صـفت‌های «اَرشن» (aršan) به معنی «دلیر و پهلوان» و «خشَثرای هَن‌کِرِمَ» (hankərəmaxšaϑrāi) به معنی «استواردارنده یا متحد کنندهٔ کشور» آمده است (همان: ۳۹ و ۱٦٦).

در آبان یشــت، کردهٔ بیســت و پنجم، فقرهٔ ۱۰۸ و کردهٔ بیســت و هفتم، فقرهٔ ۱۱۷، گشــتاســپ به صــورت «ویشــتاســپَ» (Vištāspa) با صـفت‌های «برِزَئذیش» (bərəzaiδiš) به معنی «دارای خرد و هوشمندیِ والا» و «تَخم» (taxma) به معنی «دلیر و پهلوان» آمده است (همان: ٤۳ و ۱۷۳).

تکرار صـفت‌های هنری همراه با نام افراد در یشت‌ها نشان از آن دارد که احتمالاً این سروده‌ها ابتدا به صــورت شــفاهی در میان موبدان زرتشــی رواج داشــته و ویژگی‌های فرمولی و از جمله تکرار فرمول‌های اســم–صـفت هنری که در وزن این اشـعار نمی‌تواند بی‌تأثیر باشـد، پس از کتابت، به همان شـیوهٔ گذشـته حفظ شده است. با توجه به شواهدی می‌توان گفت فرمول‌های اسم–صفت هنری اوستا به متون پهلوی دورهٔ سـاسـانی و به متون دورهٔ اسلامی با اندک تغییری راه یافته‌اند و تفاوت‌هایی که در آن ها دیده می‌شـود به دلیل ترجمه‌هایی است که در هر دوره از متن‌های گذشته انجام شده است. چنان که صـفا با توجه به گفتهٔ دارمسـتتر، به یکی از این ترکیب‌های اسـم–صـفت *اوستا* که به متون پهلوی و

پس از آن به متون دورهٔ اسلامی راه یافته، اشاره می‌کند و می‌نویسد: «اِرِخشَ که در *اوستا* با صفت «خشویوی ایشُو» (xšwivi.išu) (سخت‌کمان – دارندهٔ تیر تیزرو) ذکر شده، در ادبیات فارسی به «آرش شیواتیر» موسوم است. شیواتیر که ظاهراً هیأت اصلی «شِواتیر» است، ترجمهٔ کلمهٔ پهلوی «شیپاک تیر» (škēpāk.tir) (با یاء مجهول) می‌باشد که آن هم به نوبهٔ خود از کلمهٔ اوستایی «خشویوی ایشُو» ترجمه شده است» (صفا، ۱۳۸۹: ۵۹۰).

۲-٤- شناخت منبع فردوسی با توجه به ترکیب‌های اسم-صفت هنریِ *شاهنامه*

چنان که پیش از این اشاره شد، پری با مطالعهٔ اشعار *ایلیاد* و *ادیسه* و همچنین پژوهش میدانی دربارهٔ اشعار گوسلارهای یوگسلاوی، به این نتیجه رسید که روش سرودن اشعار شفاهی تقریباً یکسان است. در این سروده‌ها، ترکیب‌ها و عبارت‌های خاصی تکرار می‌شود و شاعر با کمک این ترکیب‌ها که پری آن‌ها را «فرمول» می‌نامد، وزن سطرهای خود را پر می‌کند و این‌گونه شعر را سامان می‌بخشد. این ترکیب‌ها مانند قطعه‌هایی از پیش آماده هستند که از طریق سنت شفاهی به شاعر رسیده‌اند و شاعر در هر اجرا، این قطعات را به شیوهٔ تازه‌ای در کنار هم قرار می‌دهد و اینگونه یک شعر شفاهی شکل می‌گیرد و این ویژگیِ شعر شفاهی پس از تحریر در نسخهٔ نگارش شده باقی می‌ماند.

ترکیب‌هایی که در این بخش به بررسی آن‌ها می‌پردازیم، ترکیب‌های اسم-صفت هنری است که فردوسی در سراسر *شاهنامه* از آن‌ها استفاده کرده است:

«طهمورث دیوبند» (ج۱، ۳٦، ب ۱)؛ (ج۱، ۱۱٦، ب ٦۱۷)؛ (ج۵، ۱۳، ب ۱۱۱).

«سام سوار» (ج۱، ۱٤۷، ب ۱٦٦)؛ (ج۱، ۱٤۷، ب ۱۷۲)؛ (ج۱، ۱۷۷، ب ٦۳۹)؛ (ج۱، ۱۹۲، ب ۸۷۸)؛ (ج۱، ۱۹۳، ب ۸۸۳)؛ (ج٦، ۳۲٤، ب ۳٤).

«نوذر نامدار» (ج۱، ۱٤۷، ب ۱٦٦)؛ (ج۱، ۱۹۳، ب ۸۸۳)؛ (ج۱، ۱۹۳، ب ۸۸۵)؛ (ج۲، ۱٦، ب ۱۵٦).

صفت هنری فریدون در *شاهنامه*، «فرّخ‌نژاد» است که در بیشتر موارد، مخفف آن یعنی «فریدون فرّخ» آمده است:

«فریدون فرّخ‌نژاد» (ج۵، ٤۱۸، ب ۳۱۰۳)؛ (ج٦، ۲۵۸، ب ٦۷٤)؛ (ج۹، ۳۵٦، ب ۵۵۹).

«فریدون فرّخ» (ج۱، ۸۳، ب ۷۵)؛ (ج۱، ۱۲۰، ب ٦۹۵)؛ (ج۱، ۱۳٦، ب ۱۸)؛ (ج۲، ۷۲، ب ۱۵۷)؛ (ج۵، ۳۰۷، ب ۱۲۰۸).

«قـارن رزم‌زن» (ج۱، ۱۱٤، ب ۵۸۱)؛ (ج۱، ۱۱٦، ب ٦۱۹)؛ (ج۱، ۱۲۱، ۷۰۱)؛ (ج۲، ۱۲، ب ۹۲)؛ (ج۲، ۱٦، ب ۱٦۷)؛ (ج۲، ۲۵، ب ۲۹۹)؛ (ج۲، ۲۷، ب ۳۲۰).

«قـارن رزم‌جوی» (ج۱، ۱۱۸، ب ٦۵۵)؛ (ج۱، ۱۲۸، ب ۸۰۹)؛ (ج۱، ۱۲۸، ب ۸۱۳)؛ (ج۲، ۱۸، ب ۱۹۰)؛ (ج۲، ۱۳، ب ۱۱٦)

«رسـتم پیلتن» (ج۲، ۱۱٤، ب ۷۰٦)؛ (ج۳، ۱۷٦، ب ۲٦۹٦)؛ (ج۳، ۲۳٦، ب ۳۵۹۲) و «پیلتن رسـتم» (ج۲، ۱۷۷، ب ۱۱۳)؛ (ج۲، ۱۷۸، ب ۱۲۳)؛ (ج۳، ۱۸۸، ب ۲۸۷٤).

«اغریرث هوشمند» (ج۲، ۱۵، ب ۱٤۹)؛ (ج۲، ۳۹، ب ٤۷۸).

«ضـحاک بیدادگر» (ج۱، ۵٤، ب ٤۹)؛ (ج۵، ۱۷۹، ب ۱٦۳۹)؛ (ج۷، ۱٤۸، ب ٦٦۱)؛ (ج۹، ۳۵۷، ب ۵٦۰).

«گرزهٔ گاوسـار» (ج۱، ۵۳، ب ٤٦)؛ (ج۱، ۲۰۳، ب ۱۰۲٦) و «گرزهٔ گاوسـر» (ج۱، ۵۷، ب ۱۰۰)؛ (ج۱، ۱۵٤، ب ۲۸۲)؛ (ج۱، ۲۰٤، ب ۱۰٤۰).

«فـال گیتی‌فروز» (ج۱، ٦٦، ب ۲۷۰)؛ (ج۷، ۲٦٦، ب ۳۲)؛ (ج۸، ۳۸۵، ب ۱۱۷۸)؛ (ج۹، ۱۰۰، ب ۱۵۲۹).

«رخش رخشـان» (ج۲، ۹۲، ب ۲۹۷)؛ (ج۲، ۱۷۷، ب ۱۱۱)؛ (ج٤، ۲٤٦، ب ۵۷۲)؛ (ج٤، ۳۰۷، ب ۹۰).

«گوهر شـاهوار» (ج۱، ۸۰ ب ۲۸)؛ (ج۳، ۱۱۲، ب ۱۷۲۵)؛ (ج٤، ۳۰۰، ب ۱٤۱۵)؛ (ج۵، ۸۳ ب ۱۲۸٦).

«رویین رویینه‌تن» (ج۵، ۱۰۵، ب ۳٤۱)؛ (ج۵، ۱۵۲، ب ۱۱۸۲).

«اسکندر شهرگیر» (ج٦، ۳۹٦، ب ۲٦۲)؛ (ج۷، ٤٤، ب ٦۸۹).[۸]

همان طور که پیش از این گفتیم، کاربرد فرمول‌های اسـم–صـفت هنری، یک سنت ادبی کهن بود، امّا بر خلاف ابیاتی که دیویدسـن برای اثبات نظر خود انتخاب کرده، می‌توان نشـان داد که ترکیب‌های اسـم–صـفت هنری از سـنت ادبی پیش از اسلام به *شاهنامهٔ* فردوسی راه یافته‌اند. این ترکیب‌ها حاصل خلاقیت و نبوغ شـاعرانهٔ فردوسی در نظم *شاهنامه* نبوده‌اند و احتمالاً از سروده‌های شفاهی به *خداینامهٔ* پهلوی و پس از آن همراه با ترجمهٔ موبدان زرتشـتی به *شـاهنامهٔ ابومنصوری* و سپس به شعر فردوسی راه یافتند، امّا با چه استدلالی می‌توان گفت که فردوسی آن‌ها را خلق نکرده است؟

هنگامی که نظم *شاهنامه* به پایان رسید و فردوسی آن را به نام محمود غزنوی کرد، مانند شاعرانی چون عنصری و غضایری رازی چندان مورد حمایت طبقهٔ حاکم قرار نگرفت. چنان که او خود در *شاهنامه* می‌گوید:

چنین شهریاری و بخشنده‌ای — به گیتی ز شاهان درخشنده‌ای
نکرد اندر این داستان‌ها نگاه — ز بدگوی و بخت بد آمد گناه
حسد کرد بدگوی در کار من — تبه شد بر شاه بازار من
(فردوسی، ۱۳۹۳، ج۹: ۳۳۷۳/۲۱۰-۳۳۷۵)

همین عدم توجه به شاعر سبب شد *شاهنامهٔ* فردوسی تا سال‌ها در میان ادیبان و فرهیختگان ناشناخته بماند و پس از گذشت یک قرن، به شهرت و اعتبار به‌سزایی دست یابد. شاعران هم‌عصر فردوسی یعنی کسانی چون عنصری، فرخی و با اندکی چشم‌پوشی منوچهری، به خاطر بی‌توجهی درباریان غزنه، از *شاهنامهٔ* فردوسی اطلاعی نداشتند و آن را نمی‌شناختند. در این باره مینوی می‌نویسد: «کسانی بوده‌اند که از پیش از نظم *شاهنامه* تا حدود همین تاریخ (٤٨٠ ه.ق.) به داستان‌ها و اشخاص مذکور در *شاهنامه*، در اشعار و کتاب‌های فارسیِ خود اشاره کرده‌اند، مثل دقیقی و فرخی و عنصری و ازرقی و ناصرخسرو و نظام الملک طوسی، ولی در مورد بعضی از آنان یقین داریم که *شاهنامهٔ* فردوسی را ندیده بوده‌اند و در مورد دیگران مسلّم نیست که آیا از راه *شاهنامهٔ* فردوسی به آن داستان‌ها آشنا شده بودند یا از طریق دیگر» (مینوی، ۱۳۷۲: ٤٤).

ایشان تاریخ شهرت و رواج *شاهنامهٔ* فردوسی را سال ٤٥٠ ه.ق می‌دانند. دلیل ارائهٔ این تاریخ نیز ذکر نام فردوسی در کتاب *گرشاسپ نامه* اثر اسدی طوسی است که در ٤٥٨ هجری سروده شده است: «از حدود چهارصد و پنجاه هجری، دیگر می‌توان گفت که *شاهنامهٔ* فردوسی کمال شهرت و رواج را حاصل کرده بود و پهلوانان و داستان‌های آن معروف خاصّ و آشنا به گوش عام شده بودند» (مینوی، ۱۳۷۲: ۱۳٦)، امّا امیدسالار شهرت *شاهنامهٔ* فردوسی را به قرن ششم نسبت می‌دهد. او می‌گوید: «بنده به هیچ روی ممکن نمی‌داند که هیچ یک از شعرای دورهٔ غزنویِ اول یعنی بزرگانی چون عنصری، فرخی و منوچهری روحشان هم از فردوسی یا حماسهٔ او خبردار باشد. کلیّهٔ اشارات و کاربردهای لفظ *شاهنامه* نیز در اشعار اساتید متقدم مسلماً یا اشاره به *شاهنامهٔ* ابومنصوری است و یا به

یکی دیگر از شاهنامه‌های معروف و مشهور آن زمان» (امیدسالار، ۱۳۸۱: ۱۹۳). «از شاعران قرن پنجم تنها اسدی طوسی است –که لابد به مناسبت اطلاعش از اوضاع ولایت خود– هم در *گرشاسپ‌نامه* (تألیف ٤٥٨ ه.ق.) از فردوسی نام برده و هم در *لغت فرس* بارها بیت‌هایی از فردوسی را به شاهد لغات آورده است، همان طوری که از عنصری و فرخی و زینبی و عسجدی شاعران دربار محمود غزنوی نیز ابیات متعددی آورده است، در حالی که رادویانی (قرن پنجم) در *ترجمان البلاغه* و رشید وطواط (قرن ششم) در *حدائق السحر* مطلقاً بیتی به عنوان شاهد از فردوسی ذکر نکرده‌اند، در حالی که ابیات متعددی از شاعران دربار محمود آورده‌اند» (امیدسالار، ۱۳۸۱: ۱۹۸).[۹]

همچنین در این باره مرتضوی می‌گوید: «در *تاریخ بیهقی* مطلقاً اشاره‌ای به فردوسی و *شاهنامه* نشده و از اشعار *شاهنامه* نیز خبری و اثری در این تاریخ بی‌نظیر نمی‌یابیم. نتیجهٔ مشخصی که از این مسأله می‌توانیم بگیریم این است که بیهقی از جریان تقدیم *شاهنامه* و حکایات راجع به وعدهٔ صله و خُلف وعدهٔ سلطان محمود و هجویّه و فرار فردوسی و غیره به احتمال قوی اصلاً آگاه نبوده است. کسانی که تاریخ بیهقی را دقیق خوانده و از شیوهٔ ابوالفضل بیهقی آگاهی کامل دارند، جز این که گفته شد، نظر دیگری نمی‌توانند داشته باشند» (مرتضوی، ۱۳٦۹: ۹۱).

اگر بپذیریم که شاعرانی چون فرخی، عنصری و منوچهری، *شاهنامهٔ* فردوسی را ندیده و نخوانده بودند و اصلاً با شخصیتی به نام فردوسی آشنا نبوده‌اند –که احتمال آن با توجه به سخنان مینوی و امیدسالار و مرتضوی بسیار است– باید پرسید که چرا این شاعران از صفت‌های هنری به کار رفته در *شاهنامهٔ* فردوسی در اشعار خود استفاده کرده‌اند؟ مثلاً در دیوان آن‌ها، صفت «زال زر» و مخفف آن «زال» یا «زر» را می‌بینیم که به جای نامِ «دستان» آمده است:

آن کاو ز دل خلق فروشست به مردی		نام پدر بهمن و نام پسر زال
(فرخی، ۱۳۸۸: ٤۳٦۱/۲۱۸)

گویی او بور سمند است و منم بیژن گیو		گویی او رخش بزرگ است و منم رستم زال
(همان: ٤٤۰۷/۲۲۰)

نیامد، آنچه ز نوک قلم پدید آمد		ز تیغ و خنجر افراسیاب و رستم زر
(همان: ۲۲۸۹/۱۱۸)

خلاف تو رانده ست یعقوبیان را ز ایوان سام یل و رستم زر
(همان: ۱۵۸۵/۸۳)

آن که تا دست به تیر و به کمان برد ببرد آب سام یل و قدر و خطر رستم زر
(همان: ۲۹۸۷/۱۵۰)

به شاهنامه همی‌خوانده‌ام که رستم زال گهی بشد ز ره هفت‌خوان به مازندر
(عنصری، ۱۳۶۳: ۳۱۹۶/۳۳۷)

خدایگان خراسان نوشتی اول شعر کجاست هند و کجا نیمروز و رستم زال
(همان: ۱۹۷۸/۱۹۱)

اگر خواهندهٔ رزمش به میدان بود اسفندیار و رستم زر
(همان: ۵۷۵/٤۸)

نبوده بود بر آن شهر هیچ‌کس را دست ز عهد سام نریمان و گاه رستم زر
(همان: ۱٤٤۲/۱۳۰)

جز این ابر و جز مادر زال زر نزادند چونین پسر مادران
(منوچهری، ۱۳۸۵: ۱۰٤۸/۷۵)

ثعالبی نیز که به احتمال فراوان از *شاهنامهٔ ابومنصوری* در تدوین کتاب خود استفاده کرده است (صفا، ۱۳۸۹: ۱۰۳)، دربارهٔ نام‌گذاری دستان چنین می‌نویسد: «آنگاه سام نام فرزند خود را که از سیمرغ بازیافته بود، دستان گذارد و عنوان زال زر یافت یعنی پیر بزرگ که لهجهٔ مردم سیستان و زابلستان است» (ثعالبی، ۱۳٦۸: ۵۲). دقیقی نیز پیش از فردوسی در «گشتاسپ‌نامه»، به صفت «زال» اشاره کرده است:

برآمد بر این میهمانی دو سال همی‌خورد گشتاسپ با پور زال
(فردوسی، ۱۳۹۳، ج٦: ۹۸۸/۱۳۳)

در اشعار پراکنده‌ای که از منجیک ترمذی باقی مانده، صفت هنری «زال» دیده می‌شود:

به گاه شانه بر او بر تذرو خایه نهد		بـه گـاه شـیب بدرد کمند رسـتم زال
(مدبری، ۱۳۷۰: ۲۳۹)

جدای از صـفت زال زر، فرخی و منوچهری صـفت هنری «تهمتن» را برای «رسـتم» و صـفت «سوار» را برای «سام» آورده‌اند، صفت‌هایی که بارها در *شاهنامه* تکرار شده است:

ای بـه مـَیـَزد انـدرون هـزار فـریـدون		ای بـه نـبـرد انـدرون هـزار تـهـمـتـن
(فرخی، ۱۳۸۸: ۵۳٤۱/۲٦۹)

شـجـاعـت تـو همی بسـترد ز دفترهـا		حدیث رسـتم دسـتان و نام سـام سـوار
(همان: ۱۱٦٤/٦۱)

تـهـمـتـن کـارزاری کـو بـه نـیـزه		کـنـد سـوراخ در گـوش تـهـمـتـن
(منوچهری، ۱۳۸۵: ۱۲۱٤/۸۷)

همچنین پیش از همهٔ این شـاعران و حتی پیش از *شـاهنامهٔ ابومنصوری*، رودکی نیز در اشعار خود صفت «سوار» را برای سام آورده است و این نشان از قدمت کاربرد این صفت‌ها دارد:

سـام سـواری کـه تـا سـتـاره بتـابد		اسـب نبینـد چنو سـوار بـه میـدان
(رودکی، ۱۳۸۳: ۳۲۱/٤۰)

شـواهدی که از صـفت‌های هنری در آثار شـاعران و نویسندگان هم‌عصر فردوسی و حتی پیش از او بیان شـد، نشـان می‌دهد که خلق صـفت‌های هنری و کاربردشـان حاصل خلاقیت فردوسی در نظم *شـاهنامه* نبوده و آن‌ها به احتمال فراوان از منبع او یعنی *شـاهنامهٔ ابومنصـوری* به این کتاب راه یافته‌اند. فردوسـی در نظم *شـاهنامه* به منبع خود بسـیار متعهد بوده و نهایت کوشـش خود را در کاربرد واژگان متن اصـلی کرده اسـت و این موضـوع را ما به‌خوبی از کم‌کاربردی واژگان تازی در *شـاهنامه* مشاهده می‌کنیم، چنان که ریاحی در این زمینه می‌نویسـد: «چهار موبد سـالخورده از چهار شـهر گرد آمده‌اند و نشـسـته‌اند... و کتابی نوشته‌اند که طبعاً لغات عربی در آن به نسبت آثار دیگر آن عصر کمتر به کار رفته بوده، و این ویژگی در دیباچهٔ آن که در دسـت است دیده می‌شود. سال‌ها بعد که فردوسی آن کتاب را به نظم درآورده، در *شـاهنامهٔ* او هم به همین دلیل الفاظ تازی فراوان نیسـت» (ریاحی، ۱۳۸۹: ٦۰). از این رو احتمالاً صـفت‌های هنری و ترکیب‌های اسـم–صفت را فردوسی بر اساس *شاهنامهٔ ابومنصوری*

به کتاب خود برده و همان‌طور که می‌دانیم، کتاب *شاهنامهٔ ابومنصوری* نیز بر اساس ترجمهٔ *خداینامهٔ* پهلوی توسط چهار موبد زرتشتی تدوین شده است. پس می‌توانیم استفاده از ترکیب‌های اسم–صفت هنری و به طور کلی کاربرد صفت‌های هنری را به این کتاب یعنی *خداینامه* نسبت دهیم.

طبق مطالعات پری در ادبیات شفاهی، شاعرانی که از روشی شفاهی در سروده‌های خود استفاده می‌کنند، فرمول‌های اسم–صفت هنری را برای پر کردن وزن شعر به کار می‌برند. از این رهگذر در اینجا این احتمال را مطرح می‌کنیم که *خداینامهٔ* پهلوی اثری بوده که یا تمامی آن و یا بخش‌هایی از آن بر اساس سروده‌های شفاهی تدوین و تنظیم شده بود و فرمول‌های اسم–صفت هنری در آن برای پر کردن وزن سطرهای شعر استفاده می‌شده است. برای بررسی این احتمال باید به ادبیات دورهٔ ساسانی و حتی پیش از آن به ادبیات دورهٔ اشکانی نگاهی بیندازیم.

در دورهٔ اشکانی کسانی که «گوسان» نامیده می‌شدند به خواندن و اجرای داستان‌های پادشاهان گذشته مشهور بودند. این نقالان خنیاگر، سنت‌های ایران باستان را در اشعار خود منعکس می‌کردند و وظیفهٔ آن ها حفظ و نگهداری تاریخ ایران بود. چنان که بویس[1] از نسخهٔ خطی متنی مانوی یاد می‌کند که توسط هنینگ[2] بازسازی شده و در آن گفته شده: «مانند یک گوسان که در مدح پادشاهان و قهرمانان باستان سخن می‌گوید و خودش هیچ چیز به دست نمی‌آورد» (بویس، ۱۳۶۸: ۷۵۷).

در اینجا آشکارا به نقش گوسان‌ها در ارائهٔ داستان‌های حماسی و پهلوانی باستان اشاره شده است. همچنین بویس دربارهٔ آموزش نقالی در دوران پارتی به سخن استرابو[3] و داستانی که توسط مجیستروس[4] بازسازی شده، اشاره می‌کند و می‌گوید: «استرابو در مورد استفاده از نقالی در تعلیم و تربیت در دوران پارتی سخن می‌گوید و اظهار می‌دارد که معلمان «با آواز و بدون آواز، اعمال خدایان و نجبا را یکایک شرح می‌دادند». این نظر را می‌توان به داستان فارسی که قرن‌ها بعد توسط گریگور مجستروس بازسازی شد، پیوند داد. گریگور در صحبت از درختان می‌نویسد: «امّا من از درخت رستم نام خواهم برد که گفته می‌شود از آن شاخه‌هایی می‌بریدند و با آن ها بربط‌های کوچک می‌ساختند که در اختیار جوانانی قرار می‌گرفت که بی هیچ مشکلی نواختن را یاد گرفته بودند، درست مانند یونانی‌ها که بربط‌های کوچک را از شاخه‌های درخت غار می‌ساختند و اشعار هومر را به

1. Mary Boyce
2. W .B .Henning
3. Strabo4. GrigorMagistros

صـــورت کُر اجرا می‌کردند». این گفته نشـــان می‌دهد که ایرانیان نیز مانند یونانی‌ها برای تعلیم فرزندان خود، هنگام نواختن بربط، شعر را نیز مورد استفاده قرار می‌دادند» (همان: ۷٦۸).

پس می‌توان گفت که در دورهٔ اشـکانی، ادبیات شـفاهی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بوده اسـت و چه بسـا هسـتهٔ اصـلی داستان‌های کهن ایران، از همین دوره شکل گرفته باشد. بویس نیز آثار معدودی را که تا به امروز به صـورت غیر مسـتقیم حفظ شده به گوسان‌ها نسبت می‌دهد، از جمله بخش بزرگی از *شـاهنامهٔ* فردوسـی را از آثار گوسـان‌ها می‌داند؛ اثری که به گفتهٔ او «به دفعات نامعین از منابع پارتی دور شـده است» (بویس، ۱۳٦۸: ۷٦۲). پس از دورهٔ اشکانی، در دورهٔ حکومت ساسانیان، خنیاگری در ایران رشـد کرد و کسـانی که «نواگر» یا «رامشـگر» گفته می‌شـدند، سـنت نوازندگی و خوانندگی گوسـان‌های پارتی را ادامه دادند. در این باره بویس می‌نویسـد: «هونیاگر (خنیاگر) نیز مانند گوسـان آشـکارا یک سـری موضـوعات سـنتی را به ارث برده بود که در صـورت درخواست از وی، بالبداهه روی آن ها شـعر می‌سـاخت و به علاوه، اشـعار مختلفی از ساخته‌های خودش را نیز به آن ها افزود که به همراهی یک آلت موسیقی خوانده می‌شد» (همان: ۷٦۸).

چندان دور از ذهن نمی‌نماید که همین خنیاگران دورهٔ سـاسـانی، داسـتان‌های پادشـاهان و پهلوانان گذشـته را بر اسـاس سنت شفاهی‌ای که از گوسان‌های پارتی آموخته بودند، در مجالس گوناگون اجرا می‌کردند و در زمان پادشـاهانی چون بهرام گور، خسـرو پرویز یا یزدگرد سـوم، این داسـتان‌ها که به شـیوهٔ شـفاهی سـروده شده بود، در کتابی که آن را *خداینامه* می‌خوانند، جمع‌آوری و مکتوب شد و به همین خاطر، بویس آثاری چون *خداینامه* و *کارنامهٔ اردشـیر پاپکان* را نشـئت گرفته از سـنت خنیاگری می‌دانـد (همان: ۷۷۳). با توجه به شـواهدی می‌توان گفت که داسـتان‌های کهن تاریخی را در دورهٔ سـاسـانی نه فقط خنیاگران اجرا می‌کردند، بلکه موبدان زرتشتی نیز در این کار نقش مهمی داشتند و به همین دلیل در کتاب *بندهش* می‌بینیم که نویسـنده به موبدانی اشاره می‌کند که نامشان در *خداینامه* آمده اسـت: «دیگر همهٔ موبدان را که به *خداینامه* از همان دوده خوانند، از این تخمهٔ منوچهرند. این موبدان نیز [که] اکنون هستند، همه را از همان دوده خوانند» (فرنبغ‌دادگی، ۱۳٦۹: ۱۵٤).

اگر بپذیریم که این *خداینامه* همان کتابی اسـت که داسـتان‌های *شـاهنامهٔ ابومنصـوری* از روی آن ترجمه شـده، می‌توان نتیجه گرفت که نویسـندهٔ *بندهش* به موبدانی اشاره می‌کند که بخش‌های مختلف این کتاب را سـروده‌اند و به همین دلیل نامشـان در این کتاب نوشـته شـده اسـت. از سـوی دیگر،

همان‌طور که می‌دانیم، در بخش‌هایی از *اوستا* مانند یشت‌ها به برخی از شخصیت‌ها و داستان‌های *شاهنامه* اشاره شده است. همین موضوع نشان می‌دهد که پیوندی تاریخی و مذهبی میان *اوستا* و *خداینامه* وجود داشت که موبدان زرتشتی را حتی در دورهٔ اسلامی به حفظ و نگهداری این کتاب‌ها وامی‌داشت. از این روی می‌توان گفت که موبدان به روش شفاهی سروده‌های دینی، تاریخی، تفسیری و اوراد را در مجالس مختلف اجرا می‌کردند. چنان که می‌دانیم، ادبیات شفاهی در دورهٔ ساسانی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بود تا آنجا که سخن شفاهی را بر سخن مکتوب ترجیح می‌دادند و حتی *اوستا* کتاب دینی زرتشتیان به صورت شفاهی در میان موبدان حفظ و خوانده می‌شد. «در کتاب‌های پهلوی غالباً از موبدانی یاد شده است که همهٔ *اوستا* و تفسیر آن را از حفظ می‌دانستند. توجه به سنت شفاهی تا آنجاست که در *دینکرد* آمده است: «بُخت ماری مسیحی می‌پرسد که: «چرا ایزد این دین را به زبان ناآشنای نهفته‌ای به نام *اوستا* گفت و برای آن متن نوشتهٔ کاملی نیندیشید، بلکه فرمود که آن را به صورت شفاهی (به گفتار) حفظ کنند؟» و در جواب آمده است که: «به دلایل بسیار، منطقی است که سخن شفاهی زنده را از صورت مکتوب مهم‌تر بدانیم» (تفضلی، ۱۳۷۶: ۱۳).

اگر صورت شفاهی *اوستا* ارزش و اهمیت بیشتری نسبت به صورت مکتوب آن داشته، پس داستان‌های *خداینامه* نیز باید به صورت شفاهی سروده و خوانده می‌شده است، امّا دلیل مکتوب کردن این سروده‌ها در دورهٔ ساسانی را می‌توان به مکتوب کردن *اوستا* پیوند زد. چنان که تفضلی اشاره می‌کند، عاملی که روحانیون زرتشتی را بر آن داشت تا *اوستا* را کتابت کنند، عمدتاً انتقادهایی بود که ادیان صاحب کتاب از آن ها می‌کردند، آن ها با مکتوب کردن *اوستا* نه فقط به این انتقادها پاسخ می‌دادند بلکه می‌توانستند برای ترویج دین در سرزمین‌های دیگر از آن استفاده کنند (تفضلی، ۱۳۷۶: ۱۳-۱۴). پس می‌توان گفت که داستان‌های پادشاهان و پهلوانان گذشته نیز که به صورت شفاهی به موبدان رسیده بود، به این دلیل به صورت مکتوب درآمد که جنبهٔ تاریخی-دینی مهمی داشت و شاید همین ویژگی تاریخی-دینی بود که پادشاهان ساسانی و موبدان زرتشتی را بر آن داشت تا برای تبلیغات سیاسی و مذهبی خود در ایران و سرزمین‌های دیگر، صورت شفاهی این داستان‌ها را به صورت مکتوب درآورند، امّا افسوس که کتاب *خداینامه* نیز مانند شاهنامهٔ ابومنصوری به دست ما نرسیده است و ما راهی برای بررسی آن نداریم جز این که با تأمل در متن *شاهنامهٔ* فردوسی که به نوعی از این دو کتاب به وجود آمده، به برخی از ویژگی‌های ادبی *خداینامه* و *شاهنامهٔ* ابومنصوری

دست یابیم. حال باید دید که آیا با دقت در *شاهنامهٔ* فردوسی می‌توان به شواهدی دست یافت که به منظوم بودن *خداینامهٔ* پهلوی اشاره کند؛ خداینامه‌ای که داستان‌های منظوم آن پس از نگارش، این قابلیت را داشت که به روش نقالی و خنیاگری اجرا شود؟

در بخش‌هایی از *شاهنامه* که به پادشاهی ساسانیان و وقایع دوران آن ها اختصاص یافته، بیشترین روایت‌ها را از داستان‌های حماسی می‌بینیم که نخستین اشاره به این داستان‌ها در «پادشاهی بهرام گور» قابل مشاهده است. برای این پادشاه در بزم‌ها و در راه شکار، داستان‌هایی چون داستان جمشید و فریدون خوانده می‌شد و این خود نشان از آن دارد که در زمان پادشاهی بهرام گور، داستان‌های کهن به صورت شفاهی در مجالس بزم اجرا می‌شدند، امّا همان‌طور که می‌بینیم، این صورت شفاهی بر اساس کتابی که «نامهٔ باستان» خوانده شده، اجرا می‌شود:

همان شه چو مجلس بیاراستی		همان نامهٔ باستان خواستی
(فردوسی، ۱۳۹۳، ج۷: ۳۱۵/۳۲۳)

به دست چپش هرمز کدخدای		سوی راستش موبد پاک‌رای
بر او داستان‌ها همی‌خواندند		ز جمّ و فریدون سخن راندند
(همان: ۳۵۰/۳۲۵-۳۵۱)

همچنین در داستان بهرام چوبینه می‌بینیم که او نیز در مجلس بزم دستور می‌دهد از کتابی، داستان «هفت‌خوان» که شرح دلاوری‌های اسفندیار است خوانده شود:

بفرمود تا خوان بیاراستند		می و رود و رامشگران خواستند
به رامشگری گفت کامروز رود		بیارای بر پهلوانی سرود
نخوانیم جز نامهٔ هفت‌خوان		بر این می گساریم لختی به خوان
(همان، ج۸: ۱٦۸۲/٤۱۷-۱٦۸۵)

و یا هرمز از پرویز می‌خواهد مردی کهنسال را بیاورد تا داستان‌های شهریاران پیشین را از کتابی برای او بخواند:

دگـر آن کـه دانـنـده مـردی کـهـن کـه از شـــهـریـاران گـزارد ســـخـن
نـوشـــتـه یـکـی دفـتـر آرد مـرا بـدان درد و ســـخـتـی ســـرآرد مـرا
(همان، ج۹: ۵۶/۱۳-۵۷)

خواندن داستان‌های پادشاهان و پهلوانان گذشته در مجالس بزم گویا با سرود و موسیقی خاصی همراه بوده است؛ سرودی که آن را «سرود پهلوانی» می‌خواندند و موسیقی هماهنگ با آن را با سازهایی چون نی و رود و بربط می‌نواختند. این سنت نقالی و خنیاگری در *شاهنامه* نخستین بار پس از نبرد رستم و خاقان چین مشاهده می‌شود، هنگامی که خنیاگران، داستانِ دلاوری‌های رستم در این نبرد را با نواختن سازهایی چون نی و رود، بر سرود پهلوانی می‌خوانند:

سـخن‌های رسـتم به نای و به رود بـگـفـتـنـد بـر پـهـلـوانـی ســرود
(همان، ج٤: ۱٤۰۷/۳۰۰)

در داستان بهرام چوبینه نیز چنان که اشاره شد، رامشگری بر اساس داستان هفت‌خوان اسفندیار، دلاوری‌های اسفندیار را در رویین‌دژ با سرود پهلوانی می‌خواند:

بـفـرمـود تـا خـوان بـیـاراسـتـنـد می و رود و رامشـگران خواسـتـنـد
بـه رامشـگری گفـت کـامروز رود بـیـارای بـا پـهـلـوانـی ســرود
(همان، ج۸: ۱٦۸۲/٤۱۷-۱٦۸۳)

و نیز «باربد» که رامشگر ویژهٔ خسرو پرویز بود، برای او سرود پهلوانی سر می‌دهد:

زننـده بران سـرو برداشـت رود هـمـان سـاخـتـه پهلوانی سـرود
(همان، ج۹: ۳٦٤۲/۲۲۸)

نکتهٔ قابل تأمل در ابیات مورد نظر، خواندن داستان‌های کهن در بزم و مجالس شادخواری و می‌گساری است. در این مجالس، رامشگران یا خنیاگران، داستان‌های پهلوانی منظوم را از کتابی همراه با موسیقی و آواز برای پادشاه و درباریان می‌خواندند. از این روی می‌توان وجود خداینامه‌ای را با داستان‌های منظوم محتمل دانست؛ خداینامه‌ای که با گردآوری داستان‌هایی شکل گرفته بود که این داستان‌ها پیش از مکتوب شدنشان به صورت سروده‌های شفاهی خوانده می‌شدند و پس از

جمع‌آوری و مکتوب کردنشان، این قابلیت را داشتند که توسط خنیاگران و رامشگران در مجالس گوناگون به مقتضای حال و یا به خواست پادشاهان، داستانی از آن انتخاب و همراه با موسیقی و سرود پهلوانی خوانده شود.

۳- نتیجه‌گیری

از مطالب یاد شده می‌توان نتیجه گرفت که یکی از تکنیک‌های به کار رفته در سروده‌های شفاهی که نسل به نسل به شاعران دوره‌های مختلف منتقل شده و نقش مهمی در وزن هجایی اشعار شفاهی داشته، کاربرد ترکیب‌های اسم–صفت هنری بوده است. این ترکیب‌ها را شاعران به صورت یک فرمولِ از پیش ساخته در سطرهای شعر خود تکرار می‌کردند و این‌گونه بخشی از وزن شعر خود را به صورت منظم و با هجاهایی ثابت پر می‌کردند. این ویژگی ادبی نه تنها در آثار کهنی چون *ایلیاد* و *ادیسهٔ* هومر دیده می‌شود، بلکه در سروده‌های شفاهی امروز مانند سروده‌های حماسی گوسلارهای بوسنیایی نیز به کار می‌رود. در ایران، کاربرد ترکیب‌های اسم–صفت هنری در یشت‌های *اوستا* و تأکید موبدان زرتشتی بر حفظ شفاهی آن نشان می‌دهد که این تکنیک شفاهی در سروده‌های کهنِ دینی نقش مهمی داشته است.

با توجه به این که شاعرانی چون رودکی و منجیک ترمذی که پیش از فردوسی زندگی می‌کردند و شاعرانی چون فرخی و عنصری و منوچهری که با *شاهنامهٔ* فردوسی آشنا نبوده‌اند، از صفت‌های هنری‌ای که فردوسی در *شاهنامه* به کار برده، در آثار خود استفاده کرده‌اند، می‌توان نتیجه گرفت که صفت‌های هنری نتیجهٔ خلاقیت فردوسی در نظم *شاهنامه* نبوده و فردوسی آن ها را به احتمال فراوان از منبع خود یعنی *شاهنامهٔ ابومنصوری* به متن شاهنامهٔ منظوم برده است. از سوی دیگر می‌دانیم که *شاهنامهٔ ابومنصوری* احتمالاً ترجمهٔ *خداینامهٔ* پهلوی بوده که به دستور ابومنصور عبدالرزاق توسط چهار موبد زرتشتی که به توس فراخوانده شده بودند، تهیه و تنظیم شده بود، از این روی ترکیب‌های اسم–صفت هنری به احتمال فراوان از *خداینامهٔ* پهلوی به *شاهنامهٔ ابومنصوری* و سپس به *شاهنامهٔ* فردوسی راه یافتند. با در نظر گرفتن این موضوع، می‌توان گفت که خداینامهٔ پهلوی اثری بوده که داستان‌های گوناگون آن احتمالاً بر اساس سروده‌های شفاهیِ رایج جمع‌آوری و نگارش شده بود و این قابلیت همچنان در نسخهٔ نگارش شدهٔ آن وجود داشت که به شیوهٔ نقالی توسط خنیاگران و

موبدان دورهٔ ساسانی خوانده شود. این خنیاگران و نقالان روش کار خود را به احتمال فراوان از گوسان‌های پارتی و یا از موبدان زرتشتی به ارث برده بودند. صفت‌های هنری که در سراسر *شاهنامه* از آن‌ها استفاده شده، اساساً ریشه در این سنت نقالی دارند و احتمالاً این صفت‌ها همراه با نام شخصیت‌های داستان، فرمول‌هایی را شکل می‌دادند که به شاعر یا نقال کمک می‌کرد وزن شعر خود را کامل کند و سپس آن را با موسیقی مورد نظرش هماهنگ کند.

به نظر می‌رسد پادشاهان ساسانی برای تبلیغات سیاسی و مذهبی خود تصمیم گرفتند این سروده‌های شفاهی را به صورت مکتوب گردآوری کنند، از این روی موبدان زرتشتی را موظف کردند که با جمع‌آوری و سرودن بخش‌های تازه‌تر، اثر مکتوبی را تدوین کنند که آن را امروزه *خداینامه* می‌نامیم و همین اثر بود که پس از اسلام، ترجمهٔ آن اساس *شاهنامهٔ ابومنصوری* قرار گرفت و ویژگی‌های هنری و شعری و ادبی آن سبب شد شاعران بزرگی چون دقیقی و فردوسی آن را به صورت منظوم (نظم عروضی) درآورند. شاید سنت سرودن *خداینامه* در ایران پیش از اسلام به این شاعران دورهٔ اسلامی نیز رسیده بود؛ فرهنگ و سنتی که توسط گوسان‌های پارتی به صورت تکنیک‌های شفاهی به خنیاگران و موبدان زرتشتی در دورهٔ ساسانی رسید و توسط آن ها به دوره‌های بعد منتقل شد و وارثان آن کسانی چون مسعودی مروزی، دقیقی و فردوسی بودند و اکنون نوبت آن‌ها بود که *خداینامه* را در وزن عروضی و به شیوهٔ تازه‌ای بسرایند.

یادداشت‌ها

۱. پس از انتشار کتاب *شاعر و پهلوان در شاهنامه*، امیدسالار در مقاله‌ای با عنوان «سه کتاب دربارهٔ فردوسی و شاهنامه» که در سال ۱۳۷٤ به چاپ رسید، به مخالفت با نظریات دیویدسن پرداخت و به نکات قابل توجهی اشاره کرد که دیدگاه دیویدسن دربارهٔ نحوهٔ سرودن *شاهنامه* و منابع آن را به‌کلّی زیر سؤال می‌برد (امیدسالار، ۱۳۸۱: ۱۳۱–۱۵۲). پس از آن دیویدسن (۱۳۸۰: ۱۷–٤۰) کوشش کرد در مقاله‌ای از استدلال خود در برابر منتقدان از جمله انتقادهای امیدسالار دفاع کند و دیویس (۱۳۷۷: ۹۲–۱۱۰) نیز در مقاله‌ای به دفاع از نظر دیویدسن پرداخت که با مقالهٔ خالقی مطلق روبه‌رو شد (خالقی مطلق، ۱۳۷۷: ۵۱۲–۵۳۹).

۲. در سرود ششم *ادیسه* می‌خوانیم که لباس‌های آلودهٔ «نوزیکا»، با صفت هنریِ «درخشان» (هومر، ۱۳۸۹: ۱۰۵) «sigalóenta» (Homer, 1851: VI, 90, 36-38) آمده است و این صفت هیچ هماهنگی و ارتباطی با آلودگی کمربندها، شال‌ها و بسترپوش‌ها ندارد و یا «کاواک» (هومر، ۱۳۸۹: ٤) «coelêisin»

(Homer, 1833: I, 2, 26) که به معنای «میان‌تهی» است و در سرودهٔ نخست ایلیاد، صفت هنریِ «کشتی» است. بدیهی است اگر کشتی میان‌تهی نباشد، دیگر نمی‌توان آن را کشتی دانست. پس صفت کاواک به طور ضمنی در کشتی وجود دارد و نیازی به گفتن آن نیست. این گونه صفت‌هاست که پری، آن‌ها را صفتِ زینتی می‌داند.

۳. در مورد وزن *ایلیاد* و *ادیسه* باید گفت که این وزن را می‌توان از دو دیدگاه متفاوت بررسی کرد. این دو دیدگاه یکی «وزن‌های بیرونی»[1] و دیگری «وزن‌های درونی»[2] است. واحد اصلی شعر هومر «سطر»[3] است. از نظر وزن‌های بیرونی، هر سطر به شش رکن تقسیم می‌شود؛ پنج رکن اول از یک هجای بلند و دو هجای کوتاه (–UU) تشکیل شده است و آن دو هجای کوتاه می‌تواند به یک هجای بلند تبدیل شود (—)؛ این تغییر در رکن پنجم به ندرت اتفاق می‌افتد. رکن آخر شامل دو هجاست؛ اولی بلند و دومی، بلند یا کوتاه. به یک سطر از این طرح وزنی، یک «مسدسِ یک هجا بلند و دو هجا کوتاه»[4] می‌گویند. طرح این وزن بدین شکل است:

– UU | – UU | – UU | – UU | – UU | – x

وزن‌های درونی در *ایلیاد* و *ادیسه* بر خلاف وزن‌های بیرونی، بر اساس مرز کلمات و نحوهٔ قرار گرفتن آن‌ها در یک سطر از شعر به وجود می‌آید. از نظر وزن‌های درونی، وزن مسدس هومر به چهار بخش تقسیم می‌شود که به هر بخش «کولا»[5] می‌گویند. این بخش‌ها با کلمات و مرز حسیِ آن‌ها در یک سطر مشخص می‌شود. اگر مرز میان دو کلمه در وسط یک رکن قرار گیرد، آن را «وقفه» یا «سکته»[6] می‌گویند و اگر مرز کلمات در پایان رکن قرار گیرد، آن را «شکاف»[7] می‌نامند. این وقفه‌ها مانند یک ویرگول (،) عمل کرده، هر سطر را به دو نیمهٔ نابرابر تقسیم می‌کند، این دو نیمه در هماهنگی با هم وزن درونی *ایلیاد* و *ادیسه* را شکل می‌دهد (Clark, 2004: 119-121). در اشعار هومر، یک وقفه (سکته) پس از اولین هجای کوتاه رکن سوم (B2 یا وقفهٔ Trochaic) آمده که هر سطر را به دو نیمهٔ نابرابر تقسیم می‌کند. نشانهٔ وقفه در سطر زیر با علامت «II» مشخص شده است:

«cae gar egô theós imi, genos de moe enthen hathen soe,»(Homer, 1833: IV, 52, 58)

– UU | – UU | – UIIU | – UU | – UU | – x

1. outermetrics
2. innermetrics
3. Line
4. Hexameterdactylic
5. Cola
6. Caesura
7. dieresisordiaeresis
8. Mycenae

«من نیز از خدایانم؛ من از همان پدری پدید آمده‌ام که تو از او هستی یافتی» (هومر، ۱۳۸۹: ۷۸).

عـلاوه بـر این وقفـه، وقفـهٔ دیگری پس از اولین هجـای بلنـد رکن چهـارم (C1 یـا وقفـهٔ hephthemimeral) آمده که نشانهٔ وقفه در این طرح با علامت «II» مشخص شده است:

«ton d᾽ apamibómenos prosephê, polymêtis Odysseus» (Homer, 1851: VIII, 124, 412)

−UU | −UU | −UU |−II −| −UU | − x

«اولیس که جانی نیرنگ‌خیز داشت، او را در پاسخ گفت: ...» (همان: ۱٤۲).

در اشـعار هومر، تمایل زیادی در تکرار عبارت‌ها و کلمات خاص در شکل‌های معین وزنی وجود دارد، این تکرارها بیشـــتر در انتهای ســـطرها و در موقعیت‌های مشـــخصـــی به کار می‌رود. اگر ما به ترکیب‌های اســـم–صـــفت هنری در وزن *ایلیاد* و *ادیســـه* دقت کنیم، خواهیم دید که بســـیاری از این فرمول‌ها در یک شـکل وزنی مشخص استفاده می‌شود، بدین شکل که یک اسم–صفت هنری، فرمولی اســـت که از وقفهٔ B2 تا پایان ســـطر ادامه می‌یابد، مانند «آشـــیل مینوی، آن خداوند پاهای نســـتوه و نـافـرســـودنـی» (podarcêsdiosAchilleus) و «آتنـا، خـدایی کـه دیـدگـانی زنگـارگون دارد» (glaucôpisAthênê). فرمول دیگر، فرمولی اســـت که از وقفهٔ C1 تا پایان ســـطر ادامه می‌یابد، مانند «اولیس هوشـــمنـد» (polymêtisOdysseus) و «آگـاممنون توانـا» (criônAgamemnôn). این فرمول‌های نامگذاری می‌توانند هجاهای باقی مانده را پر کرده، وزن شـــعر را کامل کنند. به عنوان مثال، پنج بـار در *ایلیـاد*، ســـطر زیر را می‌بینیم کـه فرمول نام‌گذاری «anaxandrônAgamemnôn» یعنی «آگاممنون پادشاه جنگاوران» در آن به کار رفته است:

«ton d᾽ aute proseipen anax andrôn Agamemnôn» (Homer, 1833: IX, 128, 114)

«پس پادشاه جنگاوران، آگاممنون، او را در پاسخ گفت: ...» (همان: ۱۹۰).

در اینجا جملهتا وقفهٔ B2 ادامه می‌یابد و ســـپس فرمول «آگاممنون پادشـــاه جنگاوران» از وقفهٔ B2 تـا پایان ســـطر آمده، هجاهای باقی مانده را پر می‌کند. همین جمله می‌تواند با فرمول دیگری که از نظر وزن با «آگاممنون پادشـــاه جنگاوران» یکســـان باشـــد، جایگزین شـــود. مثلاً ســـطر زیر را با فرمول‌های گوناگون، می‌توان هشت بار در ایلیاد مشاهده کرد (Clark, 2004: 121-124).

٤. اگر بپذیریم که این سـبک فرمولی به نسـلی از شـاعران پیش از هومر بازمی‌گردد و سنتی است، باید شـــواهدی از این بیان فرمولی را نیز در آثار پیش از هومر جســـتجو کنیم. پژوهشـــگران با کشـــف کتیبه‌هایی از شـــهر باســـتانی «موکنای» یا «مایســـینی»[۸] (۱٤۰۰ پیش از میلاد) و رمزگشـــایی خط آن‌ها،

شـواهدی را از بیان فرمولی به دسـت آوردند که با مقایسـهٔ آن ها با شـکل‌های قدیمی گویش حماسی مـانند توصـیفات *ایلیاد* از مکان‌ها و اشـیا، این احتمال را مطرح کرد که برخی از فرمول‌های هومری ممکن است به اهالی شهر باستانی موکنای بازگردد (Webster, 1958: 91-135).

مردم شـهر موکنای که شـاخه‌ای از گروه هندواروپایی بودند، از شـمال یونان به این سـرزمین وارد شـدند (۱۹۰۰ سـال پیش از میلاد مسیح) و این فرهنگ درخشان توسط موج مهاجمان در ۱۱۵۰ پیش از میلاد از میان رفت و فقط اسـطوره‌ها و افسـانه‌هایشـان از طریق سـنت شـفاهی به تمدن‌های بعدی یونان رسـید و اسـاس فرم حماسـهٔ هومر و تراژدی‌های یونانی قرار گرفت. با شـواهد موجود می‌توان گفت که فرمول‌های هومری ریشـه در ادبیات مردم شـهر موکنای دارند و از این ادبیات به قرن هشـتم پیش از میلاد یعنی زمان هومر رسیده‌اند و در این دوره رواج یافته‌اند (Kirk, 1976: 19-39).

۵. پری مشـاهده کرد که مردم بوسـنی (به‌ویژه کسانی که در مرز قدیم «قره طاغی» زندگی می‌کنند) اشـعار سـنتی و حماسـی خود را در طول اجرا معمولاً در چهار یا پنج هزار سطر و گاهی نیز تا شانزده هزار سـطر با آهنگ می‌خوانند، امّا اجرای دوبارهٔ این اشـعار هرگز شـبیه به اجرای گذشـتهٔ آن نیسـت، یعنی این نقالان نمی‌توانسـتند یک آهنگ را دو بار دقیقاً به همان شـکل اول بسـرایند؛ زیرا این اشـعار مجموعه‌ای از ترانه‌ها بود که به صـورت شـفاهی و سـینه به سـینه به شـاعر منتقل شـده بود و شـاعر قسـمت‌های مختلف داسـتان را به صـورت فرمول در اختیار داشت و در حین اجرا، این فرمول‌ها را با خلاقیت و اسـتعداد خود در کنار هم قرار می‌داد و این‌گونه با تنظیم و ترکیب فرمول‌ها، داسـتان سروده می‌شـد، امّا در اجرای دوباره ممکن بود این فرمول‌ها به شکل دیگری در کنار هم چیده شوند. به همین خاطر، داسـتان در هر بازآفرینی، شـکل تازه‌ای از ترکیب فرمول‌ها به خود می‌گرفت (Parry, 1971: 428).

٦. برای دیدن مثال‌هایی از *ایلیاد* و *ادیسه* و اشعار اسلاوهای جنوبی رک: Parry, 1971: 379.

۷. سـرودن داسـتان‌های حماسـی باستان حاصل یک سنت مردمی بوده که قرن‌ها توسط شاعران و مخاطبانشـان تکامل یافته اسـت. البته این موضـوع به این معنا نیست که استعداد فردی هیچ گونه نقشی در سـبک سـرایش این آثار نداشـته اسـت. یک شـاعر خلاق می‌توانسـت آرایه‌ها و ابزارهای ادبی گوناگونی را برای بیان ایدهٔ خود انتخاب کند. چنان که ارسـطو به برتری هومر نسـبت به شـاعران و نویسـندگان دیگر شـعرهای حماسـی ابتدایی در سازماندهی مواد اولیهٔ شعر حماسی اشاره کرده است:

«نکتهٔ دیگر این است که انواع شعر حماسی هم همان انواع تراژدی است. چون شعر حماسی نیز ممکن است بسیط باشد یا مرکب. همچنین ممکن است مربوط به وصف سیرت باشد و یا در بیان واقعه‌ای دردانگیز. اجزای این گونه شعر نیز به استثنای آواز و منظرهٔ نمایش باید یکی باشد. شعر حماسی نیز مانند تراژدی هم به دگرگونی حاجت دارد، هم به بازشناخت و هم در آن ذکر واقعهٔ دردانگیز در کار است. گذشته از این‌ها باید اندیشه و گفتار آن هم خوب باشد. تمام این امور را اولین بار هومر مراعات کرده و خوب هم از عهده برآمده است. از دو منظومهٔ او، یکی که عبارت از *ایلیاد* باشد، داستانی ساده است که بر وقایع دردانگیز مشتمل است و آن دیگر که *ادیسه* باشد، داستانی است مرکب، مشحون از بازشناخت‌ها و مربوط است به خصلت و سیرت اشخاص، گذشته از این‌ها، هومر از حیث گفتار و از حیث اندیشه هم بر همهٔ شاعران دیگر برتری جسته است... در بین اوصاف و مزایای متعددی که هومر را مستحق مدح و ثنا کرده است، این مزیت هم مخصوص اوست که از همهٔ شعرا تنها کسی که می‌داند شاعر در منظومهٔ خویش تا چه حدودی حق دارد مداخلهٔ شخصی بکند هومر است. در حقیقت، شاعر از پیش خود باید خیلی کم سخن بگوید؛ زیرا اگر جز این باشد، شاعر دیگر تقلیدی به جا نیاورده است» (ارسطو، ۱۳۵۷: ۱۵۹–۱۶۰).

۸. برای مشاهدهٔ مثال‌های بیشتر دربارهٔ فرمول‌های اسم–صفت هنریِ *شاهنامهٔ* فردوسی (رک: محمودی لاهیجانی، ۱۳۹٤: ۱۷٤–۱۷۹).

۹. شاید تصور شود که اشارهٔ نویسنده یا نویسندگان تاریخ سیستان به فردوسی و امیر محمود دلیلی بر شهرت *شاهنامه* در قدیم‌ترین تاریخ تنظیم این کتاب یعنی سال ٤۳۰ ه.ق. باشد، امّا امیدسالار در مقاله‌ای، بخش مربوط به ملاقات فردوسی و محمود در این کتاب را جزء الحاقی این داستان در قرن‌های بعد می‌داند (امیدسالار، ۱۳۸۱: ۱۹۰–۱۹۳).

کتابنامه

ارسطو. (۱۳۵۷). *ارسطو و فن شعر*. ترجمهٔ عبدالحسین زرّین‌کوب. تهران: امیرکبیر.

امیدسالار، محمود. (۱۳۸۱). *جستارهای شاهنامه‌شناسی و مباحث دیگر ادبی*. تهران: بنیاد موقوفات محمود افشار.

بویس، مری. (۱۳۶۸ و ۱۳۶۹). «گوسان‌های پارتی و سنت‌های خنیاگری در ایران». ترجمهٔ مهری شرفی. *چیستا*. ش ٦٦ و ٦٧. صص ٧٥٦-٧٨٠.

پورداود، ابراهیم. (۱۳۷۷). *یشت‌ها*. دو جلد. تهران: اساطیر.

تفضلی، احمد. (۱۳۷٦). *تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام*. به کوشش ژاله آموزگار. تهران: سخن.

ثعالبی نیشابوری، عبدالملک بن محمد بن اسماعیل. (۱۳٦۸). *تاریخ ثعالبی*. ترجمهٔ محمد فضائلی. تهران: قطره.

خالقی مطلق، جلال. (۱۳۷۲). *گل رنج‌های کهن (برگزیدهٔ مقالات دربارهٔ شاهنامه)*. به کوشش علی دهباشی. تهران: مرکز.

_____ . (۱۳۷۷).«در پیرامون منابع فردوسی». *ایران‌شناسی*. سال دهم. ش ۳. صص ۵۱۲-۵۳۹.

_____ . (۱۳۸٦) «از شاهنامه تا خداینامه». *نامهٔ ایران باستان*. سال هفتم. ش ۱ و ۲. صص ۳-۱۱۹.

خطیبی، ابوالفضل. (۱۳۹۳). «خدای‌نامه». *تاریخ جامع ایران*. زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی. تهران: مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی (مرکز پژوهش‌های ایرانی و اسلامی).

دیویدسن، الگا. (۱۳۸۰). *ادبیات تطبیقی و شعر کلاسیک فارسی (هفت مقاله)*. ترجمهٔ فرهاد عطائی. تهران: فرزان روز.

دیویدسن، الگا. (۱۳۸۷). *شاعر و پهلوان در شاهنامه*. ترجمهٔ فرهاد عطایی. تهران: تاریخ ایران.

دیویس، دیک. (۱۳۷۷). «مسألهٔ منابع فردوسی». ترجمهٔ سعید هنرمند. *ایران‌شناسی*. سال دهم. ش ۱. صص ۹۲-۱۱۰.

رایشلت، هانس. (۱۳۸٦). *رهیافتی به گاهان زرتشت و متن‌های نواوستایی*. ترجمهٔ جلیل دوستخواه. تهران: ققنوس.

رودکی، جعفر بن محمد. (۱۳۸۳). *دیوان رودکی*. شرح و توضیح منوچهر دانش‌پژوه. چاپ دوم. تهران: توس.

ریاحی، محمدامین. (۱۳۸۹). *فردوسی*. تهران: طرح نو.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۸). *صور خیال در شعر فارسی*. چاپ سیزدهم. تهران: آگاه.

ـــــــــــــــــــــــ . (۱۳۸۹). *موسیقی شعر*. چاپ دوازدهم. تهران: آگاه.

صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۸۹). *حماسه‌سرایی در ایران*. تهران: امیرکبیر.

عنصری بلخی. (۱۳۶۳). *دیوان عنصری بلخی*. تصحیح سید محمد دبیرسیاقی. چاپ دوم. تهران: کتابخانهٔ سنایی.

فرخی سیستانی، علی بن جولوغ. (۱۳۸۸). *دیوان حکیم فرخی سیستانی*. به کوشش محمد دبیرسیاقی. چاپ هشتم. تهران: زوّار.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۹۳). *شاهنامهٔ فردوسی (بر اساس چاپ مسکو)*. به کوشش سعید حمیدیان. چاپ سیزدهم. تهران: قطره.

فرنبغ‌دادگی. (۱۳۶۹). *بندهش*. گزارش مهرداد بهار. تهران: توس.

قزوینی، محمد. (۱۳۳۲). *بیست مقالهٔ قزوینی*. به کوشش عباس اقبال آشتیانی. جلد دوم. تهران: چاپخانهٔ مجلس شورای ملی.

محمودی لاهیجانی، سید علی. (۱۳۹٤). *تحلیل صفت‌های هنری در شاهنامهٔ فردوسی*. رسالهٔ دکتری. نجف آباد: دانشگاه آزاد اسلامی.

مدبری، محمود. (۱۳۷۰). *شاعران بی دیوان*. تهران: پانوس.

مرتضوی، منوچهر. (۱۳۶۹). *فردوسی و شاهنامه*. تهران: موسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

منوچهری دامغانی. (۱۳۸۵). *دیوان منوچهری دامغانی*. تصحیح محمد دبیرسیاقی. چاپ پنجم. تهران: زوّار.

مینوی، مجتبی. (۱۳۷۲). *فردوسی و شعر او*. چاپ دوم. تهران: کتاب‌فروشی خیام.

نولدکه، تئودور. (۱۳۶۹). *حماسهٔ ملی ایران*. ترجمهٔ بزرگ علوی. چاپ چهارم. تهران: جامی و سپهر.

هومر. (۱۳۸۹). *ادیسه*. ترجمهٔ میر جلال‌الدین کزازی. چاپ هفتم. تهران: مرکز.

ـــــ . (۱۳۸۹). *ایلیاد*. ترجمهٔ میر جلال‌الدین کزازی. چاپ هفتم. تهران: مرکز.

یارشاطر، احسان. (۱۳۵۷). «چرا در شاهنامه از پادشاهان ماد و هخامنشی ذکری نیست؟». *شاهنامه‌شناسی ۱: مجموعهٔ گفتارهای نخستین مجمع علمی بحث دربارهٔ شاهنامه*. تهران: بنیاد شاهنامه‌شناسی.

Clark, M. (2004). "Formulas, meter and type-scenes". *The Cambridge Companion to Homer*. Edited by R. Fowler. Cambridge University Press.

Donaldson W. J. (1862). *A Complete Greek Grammar*. 3rd Edition. London: Deighton, Bell.

Holman, H. C. **(**1980). *A Handbook to Literature*. Based on the Original Edition by William Flint Thrall and Addison Hibbard. 4th edition. Indianapolis: Bobbs-Merrill Education.

Homer. (1833). *Homērou Ilias*. ed. Cornelius Conway Felton, Hilliard, Gray, and Company.

Homer, Immanuel Bekker. (1851). *Homērou Odysseia*. Oxonii: J.H. Parker.

Kirk, G. S. (1976). *Homer and the Oral Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

Parry, M. (1971). *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*. ed. A. Parry, Oxford: Clarendon Press.

Webster, T. B. L. (1958). *From Mycenae to Homer*. London: Methuen.