



مرکز ائمه المعارف بزرگ اسلامی

حما

پدیده شناسی تطبیقی شعر محلی

ترجمه و نگارش

جلال خالصی مطلق

تهران ۱۳۸۶



مرکز دائرة المعارف بزرگ اسلامی

حما

پیدہ شمسائی طبیعت مرعوب

جلال خان اہمطلق

۱۰۱
۱۰۲

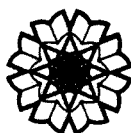
۱۲

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

p. 31A



کانون فردوسی
مرکز پژوهش حماسه های ایرانی
وابسته به مرکز دائرة المعارف بزرگ اسلامی



مرکز دائرة المعارف بزرگ اسلامی

حما

پدیده شناسی تطبیقی شعر پهلوانی



کتابخانه تخصصی ادبیات

ترجمه و نگارش

جلال خالصی مطلق

تهران ۱۳۸۶

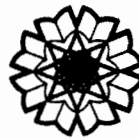
خالقی مطلق، جلال، ۱۳۱۶-

حماسه، پدیده‌شناسی تطبیقی شعر پهلوانی. ترجمه و نگارش جلال خالقی مطلق؛ تهران: مرکز دائرة المعارف بزرگ اسلامی - کانون فردوسی، ۱۳۸۶

۲۱۵:۶ ص (سلسله انتشارات مرکز دائرة المعارف بزرگ اسلامی، ش ۲۸- کانون فردوسی ش ۲).

۱. شعر حماسی - تاریخ و نقد. الف. عنوان. ب. پدیده‌شناسی تطبیقی شعر پهلوانی.

کتابخانه ملی ایران ۸۰۸/۱۳ ح ۸ ج ۳/۱۳۰۳ PN
محل نگهداری ۱۰۷۳۵۱۰



نام کتاب: حماسه، پدیده‌شناسی تطبیقی شعر پهلوانی.

نام مؤلف: جلال خالقی مطلق.

حروف چینی و صفحه‌آرایی:

لیتوگرافی و چاپ و صحافی: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

ناظر چاپ: عبدالرضا زرودی.

چاپ اول: تهران ۱۳۸۶

تعداد: ۲۰۰۰ نسخه

شابک: ۹۷۸-۹۶۴-۷۰۲۵-۵۸-۴

شابک: ISBN: 978-964-7025-58-4

حق چاپ محفوظ است.

نشانی: تهران، نیاوران، کاشانک، صندوق پستی: ۱۹۵۷۵/۱۹۷ تلفن: ۲۲۲۹۷۶۶۲

۲۲۲۹۷۶۶۳

پست الکترونیک: centre@cgie.org.ir

www.cgie.org.ir

فهرست

۱	پیشگفتار
۵	یک - شعر حماسی
۳۷	دو - شعر کارکرد
۴۵	سه - پهلوان
۵۳	چهار - زمینه واقع‌گرایانه در حماسه
۶۳	پنج - شیوه‌های مکانیکی و بدیهی در نقل
۶۷	شش - ساخت و پرداخت: زبان
۸۳	هفت - روش‌های پرداخت: الگوهای نقل
۹۷	هشت - برخی ویژگی‌های ساختاری
۱۱۱	نه - حجم و تطّور
۱۱۹	ده - سنت و انتقال
۱۳۹	یازده - گوسان (singer)
۱۵۱	دوازده - در چهارچوب سنت
۱۵۵	سیزده - گونه‌های اندیشیدن پهلوانی
۱۶۵	چهارده - حماسه و تاریخ
۱۷۱	پانزده - زوال حماسه
۱۹۷	نمایه راهنما
۲۱۵	کتابنامه

پیشگفتار

حماسه واژه‌ای عربی از مصدر حَمَسَ (به زبر یکم و دوم) به معنی "شدت و حدت در کار" است و حَمَاسَه یعنی "دلیری، دلاوری". حماسه در ادب عرب تنها به قصایدی که شاعران عرب در مفاخرات قبیله‌ای خود می‌سرودند گفته می‌شد، ولی در زبان فارسی حَمَاسَه همه انواع داستان‌های رزمی و پهلوانی را دربرمیگیرد، یعنی عملاً به معنایی بکار می‌رود که در زبان‌های غربی Epos گفته می‌شود. Epos به معنی "داستان و منظومه رزمی" یکی از انواع بزرگ ادبیات روایی یا نقلی (Epik) است. حماسه می‌تواند کوتاه یا بلند باشد. ساخت کوتاه آنرا سرود حماسی مینامند و در فارسی می‌توان آنرا چکامه نامید. ساخت بلند آن را داستان حماسی مینامند و در فارسی می‌توان آنرا رزنامه نامید. حماسه از نگاه لفظ می‌تواند پیوسته (منظوم) یا گسسته (منثور)، گفتاری، بدیهی (فی المجلس) یا نوشتاری باشد. حماسه از نگاه ماهیت می‌تواند سنتی یا ساختگی، هنری یا عامیانه باشد. حماسه از نگاه نوع می‌تواند پهلوانی، پهلوانی - عشقی (رمانس، بزمی)، تاریخی، مذهبی و مضحک باشد.

تئوری حماسه در غرب تا سده نوزدهم بر اساس حماسه‌های هُمر شاعر یونانی و ورژیل شاعر رومی بود. سپس تئوری حماسه‌های گفتاری - بدیهی بویژه بر اساس پژوهش‌های میلن پری (Milman Parry) و دستیار او آلبرت لرد (A. B. Lord) در دهه سوم سده بیستم پیروان بسیاری پیدا کرد، ولی

فرضیه‌های آنها بویژه در امریکا مانند فرضیه‌های فروید و شاگردانش دارای پیروان بسیار متعصبی است.

از میان پژوهش‌هایی که دربارهٔ حماسه شده است، بی‌گمان تألیف بورا (C. M. Bowra) (چاپ اول ۱۹۵۲، چاپ دوم ۱۹۶۱ و چاپ سوم ۱۹۶۶ و شاید تاکنون چاپ‌های دیگری هم از آن شده باشد) به زبان انگلیسی جای ویژه‌ای دارد. این پژوهنده در کتاب پر حجم خود با عنوان *شعر پهلوانی در پانزده فصل دربارهٔ "پدیده‌شناسی تطبیقی شعر پهلوانی همهٔ اقوام و همهٔ زمان‌ها"* مسائل بسیار متنوع و جالبی را دربارهٔ حماسه به بحث میکشد و با نظریات و پاسخ‌های خود تقریباً همه‌جا اهل فن را خرسند میسازد. با اینحال خوانندگان ایرانی و هر کسی که با ادبیات فارسی آشنایی دارد، با خواندن این کتاب به شگفتی میافتد که چرا نویسنده که برای تألیف خود کمابیش همهٔ حماسه‌های جهان را از کهن‌ترین ایام تا به روزگار ما مطالعه کرده است، از *شاهنامه* و دیگر حماسه‌های ایرانی و فارسی جز سه بار نام نمیبرد.

بار نخست در کمتر از دو سطر از رستم و سهراب، بار دوم از رستم و آنهم در شرح حکایتی دربارهٔ یک حماسه‌سرای ازبکی و بدون ارتباط با کارهای رستم و بار سوم در پایان‌های کتاب در چند سطر و خیلی کلی دربارهٔ اهمیت *شاهنامه* و ادبیات فارسی و نفوذ آن در اقوام آسیای میانه. ولی درست همین اشاره کوتاه و کلی نویسنده بخوبی نشان میدهد که او *شاهنامه* را، البته در ترجمه، خوانده و به اهمیت آن پی‌برده بوده است. از اینرو عدم بهره‌گیری از حماسه‌های ایرانی و یا دست‌کم از *شاهنامه*، یعنی یکی از شاهکارهای حماسی جهان، خواننده را بیشتر به شگفتی و پرسش میاندازد. نویسنده خود پاسخی به این پرسش نمیدهد. حدس نگارنده اینست که *شاهنامه* اگرچه در موارد بسیاری نظریات او

را تکمیل‌تر میکرد و مثال‌های بهتری در اختیار او می‌گذاشت، ولی از سوی دیگر بنیاد فریضه‌های او را که بر حماسه‌های گفتاری - بدیهی بنا شده‌اند درهم میریخت. از اینرو او بجای اینکه مانند چند تن از ایران‌شناسان معاصر که بکلی ناآگاه از ویژگی‌های شاهنامه و برخی حماسه‌های فارسی می‌خواهند با تعصب شاهنامه را به حماسه‌های بدیهی ببندند و از فردوسی بدیهه‌سرا یا به گفته خود singer بسازند، در پژوهش خود هوشیارانه دور شاهنامه و حماسه‌های فارسی را خط کشیده است. به سخن دیگر، او باید متوجه ناسازگاری شاهنامه و برخی حماسه‌های فارسی با تئوری حماسه‌های گفتاری - بدیهی (oral poetry) که امروزه اصل و اساس پژوهش درباره حماسه‌های جهان را تشکیل میدهد، شده باشد و از پرداختن به آنها چشم‌پوشی کرده باشد. از اینرو میتوان عدم پرداخت نویسنده را به حماسه‌های فارسی از دیدگاهی دیگر حسن کار او نیز گرفت. بدین معنی که با این کار پژوهش ارزنده او از دریافت‌های نادرست، تناقض‌گویی، انکار یا عدم شناخت برخی حقایق مسلم (fact) و گزینش و برداشت دلبخواهی از اخبار و غرض‌ورزی‌های گوناگون که در تألیفات برخی ایران‌شناسان معاصر دیده میشود برکنار مانده است. ما در این جستار چکیده نظریات او را درباره حماسه آورده‌ایم و از نقل مثال‌های فراوانی که او برای اثبات نظریات خود آورده است، جز چند مورد انگشت‌شمار به ناچار چشم‌پوشی کرده‌ایم. در عوض همه‌جا به همخوانی یا ناهمخوانی نظریات او با حماسه در ایران اشاره شده است. بنابراین جز سه مورد نامبرده در بالا، هر اشاره‌ای که در این کتاب به ایران و حماسه‌های ایرانی رفته است و همچنین مطالب یادداشت‌ها افزوده نگارنده است.

در کار این کتاب از یآوری‌های نویسنده ارجمند بانو نوشین شاه‌رخی بسیار بهره‌مند شدم. از این بابت از ایشان صمیمانه سپاسگزارم.

جلال خالقی مطلق

یک - شعر حماسی

۱- فیلسوفان یونان باستان در فلسفه تقسیم انسان به چند نوع، به مردمی که زندگی خود را وقف کارکرد و حیثیت برآمده از آن میکردند، جای ویژه‌ای میدادند. آنها بر این باور بودند که این‌گونه مردمان را یک عنصر مهم غریزی در روان آدمی، به سوی سرشت‌نمایی میراند. این غریزه را باید از آز به همان اندازه جدا دانست که از خرد، بلکه میتواند تنها در کارکرد پدید گردد. نظر آنها بر این بود که زیستن برای کارکرد بر هر کوششی در راه سود یا هوس چیره است و اصولاً هر انسانی که در راه نام و ننگ میکوشد، خود ذاتاً پدیده‌ای والاست. یونانیان سده‌های ششم و پنجم پیش از میلاد مردانی را که همراه آنها را Heros "پهلوان" مینامید، آفریده‌های بالاتری میدانستند که برای نام و ننگ کوشیده و آنها را با شایستگی به چنگ آورده بودند. یونانیان یقین داشتند که در تاریخ یونان یک دوران پهلوانی وجود داشته بود که این نوع انسان‌ها در آن سیطره داشتند، چنانکه هسیود (Hesiod)^۱ معتقد بود که میان عهد برنز و عهد آهن یک عهد پهلوانی وجود داشت و همه پهلوانانی که در ترویا جنگیده بودند در آن عهد زندگی میکردند. باستان‌شناسی و افسانه‌ها نشان میدهند که هسیود چندان بیراه هم نرفته بود و واقعاً چنین عهدی وجود داشت. به اندازه کافی خاطرات و اثراتی از آن عهد در شعر روایی یونان برجای مانده است. برای همه برتری آن عهد بر زمانه او امری کاملاً مسلم بود و حتی هراکلیت (Heraklit)^۲ که دارای دیدی انتقادی است، می‌پذیرد که یک چنین زیستنی با کوشش در راه نام و ننگ باید بسیار جالب بوده باشد: "از میان همه خوبی‌ها، یک چیز پسندیده‌تر است: از

میان ناپایدارها جستن نام جاودان" و یا به گفته فردوسی - و این نمونه‌ای است از ده‌ها مثال از شاهنامه و متون دیگر ادب فارسی - :

اگر جاودانه نمائی بجای همان نام به زین سپنجی سرای^۳

جالب است که حتی در سده چهارم پیش از میلاد ارسطو "نام را نه تنها بالاترین بها در ازای گرانمایه‌ترین کارکردها میداند، بلکه آنرا بالاترین مال و خواسته" میداند و باز به گفته فردوسی:

به رنج‌ست گنج و به نام‌ست رنج همانا که نامت به آید ز گنج^۴

این تنها یونانیان نبودند که مردمانی از نوعی بالاتر را که تنها برای نام و ننگ زندگی میکردند میستودند. شوالیه‌های (chevalier) فرانسوی سده‌های میانه از هر جهت مانند پهلوانان یونانی پهلوان بودند با انگیزه‌های همسان. همچنین کابالروهای (caballero) اسپانیایی، کمپاهای (cempa) انگلوساکسنی، بگاتیرهای (Bogatyr) روسی، هلدهای (Held) ژرمنی، یارل‌های (Jarl) اروپای شمالی، باتیرهای (Batyrr) تاتاری، یونک‌های (Junak) سربی، تریم‌های (Trim) آلبانی، پولان‌های (Pawlan) ازبکی و پهلوانان ایرانی همه از همان خانواده‌اند.

۲- اشعار حماسی را میتوان به دو دسته کهن و نو بخش کرد. دسته نخستین را ما مدیون اتفاق هستیم که از آسیب زمان گذشته و به ما رسیده‌اند. از این دسته‌اند/یلیاد و/ادیسه در یونان، حماسه گیلگمش در آسیا که پاره‌هایی از آن به زبان‌های اکدی، بابلی کهن، هیتی، آشوری و بابلی نو در دست است، بازمانده‌هایی از شعر کنعانی (یکی از زبان‌های شمال غربی سامی) درباره Aqhat و Keret، سرود هیلده‌براند (Hildebrandlied) به آلمانی کهن، بئوولف

(*Beowulf*)، *مالدن* (*Maldon*)، *برونانبوره* (*Brunanburh*) و پاره‌هایی از سرود *فینسبورگ* (*Finnsburglied*) و *والدره* (*Waldere*) به زبان انگلوساکسنی، سرودهای *اِدا* (*Edda*) و چند قطعه دیگر از اروپای شمالی کهن، چند حماسه به فرانسوی که مهمترین آنها سرود *رولاند* (*Chanson de Roland*) است و حماسه اسپانیایی سید (*Poema del Cid*)، دسته دوم در این دوست‌ساله اخیر توسط گوسان‌ها (*singer*)، یعنی بدیهه‌سرایانی که شعر خود را به آواز می‌خوانند و غالباً با سازی همراهی می‌کنند) سخت غنی شده است. در اروپا اشعار این دسته دوم هنوز یا تا کمی پیش در روسیه، در یوگسلاوی هم بوسیله مسیحیان و هم بوسیله مسلمانان، در بلغارستان، اوکراین، یونان، استلاند و آلبانی رواج دارد یا داشت. در آسیا همچون روزگاران کهن در میان ارمنی‌ها، آسی‌ها، کلموک‌ها در کرانه دریای خزر، در میان برخی اقوام ترک بویژه ازبک‌ها و قرقیزها، در میان یاکوت‌ها در شمال سبیری، در میان آچینزها در سوماترای غربی، در میان آینوس در جزیره هوکایدو (*Hokkaido*) در شمال ژاپن و در میان برخی قبایل شبه جزیره عربستان. در افریقا گویا شعر حماسی گسترش چندانی نیافته است، ولی اثری از آن در سودان دیده می‌شود. البته این فهرست ناتمام است و حتماً جاهایی نیز هست که دارای شعر حماسی هستند، ولی هنوز معروف پژوهندگان اروپایی نشده است. همچنانکه جاهایی نیز بوده است که در آنجا زمانی چنین اشعاری رواج داشته، ولی در اثر نفوذ اندیشه‌های نو از میان رفته‌اند. در ایران حماسه‌سرایی پیشینه‌ای بس کهن دارد که سپستر بدان اشاره خواهد شد.

۳- شعر پهلوانی بر این باور است که احترامی که مردم برای شمار اندکی از هم‌نوعان خود قائل‌اند، به سبب برتری واقعی آنها، یعنی برخوردار بودن آنها از موهبت و استعداد ذاتی، امری طبیعی است. البته بسنده نیست که کسی از توانایی‌های خارق‌العاده‌ای بهره‌مند باشد، بلکه باید آنرا در کارکرد نشان دهد تا

ارزش آن در بوتهٔ زندگی پهلوانی آزمایش شود و آشکار گردد. حتی اینکه پهلوان در کارکرد خود حتماً به کامیابی رسد، چندان ضروری نیست، چرا که آن پهلوانی که در میدان کارزار، پس از آنکه از هیچ کوششی فروگذار نکرده، از پای درمیاید، از برخی جهات حتی ستایش‌انگیزتر است از پهلوانی که زنده مانده است. ولی در هر صورت، کشته یا زنده، به سبب آنکه او در دلیری و پایداری از جان زده است، سخت مورد ستایش است. پهلوان به هستی انسان ارج و شکوه می‌بخشد، چون او با کارکرد خود نشان می‌دهد که توانایی انسان تا چه پایه و مایه بزرگ است. او به نمایندگی از مردمان مرز آزمون‌های انسانی را گسترش می‌دهد و با مثال نیروی زندگی جوشان خود احساس زیستن را در دیگران نیرویی بیشتر می‌بخشد. انسان معمولی هراندازه نیز از دست‌نیافتن به زندگی ایده‌آل یک پهلوان رشک ببرد، ولی باز از اینکه یک چنین جهان ایده‌آلی چشم او را به ماجراها و هیجان‌ها و شهرت می‌گشاید خشنود است، جهانی که کشش آن حتی نرمترین و خرسندترین طبایع را نیز برمی‌انگیزد و به شور می‌آورد. شگفتی و ستایش از کارهای بزرگ تا ژرفای روان آدمی ریشه دارد، تا آنجا که حتی اگر انسان را به تقلید نیز واندارد، ولی او را خرسند و خشنود می‌سازد. پهلوانان الگوی راهنمای جاه‌پرستی و تلاش انسان‌اند تا او بتواند مرزهای روانگاه ضعف‌های انسانی را سپری کند، سپری کند به سوی یک زندگی زنده و آکنده، به سوی حداکثر توانش در پدید آوردن یک سرشت کامل انسانی که هرگز به وجود دشواری‌ها خستو نمی‌گردد و حتی در ناکامیابی خرسند است، به شرط آنکه واقعاً از هیچ کوششی فروگذار نکرده باشد. از زمانی که این ایده‌آل در کارکرد، انسان‌های بیشمار را دلپسند بوده و آزمون‌های نو و افسون‌انگیزی را نوید داده است، موضوع شعر نیز بوده است، موضوع شعری ویژه، شعر حماسی.

۴- شعر پهلوانی ضرورتاً یک شعر روایی است و آنهم تقریباً همیشه با یک بیطرفی شگفت‌انگیز. حماسه برای خود یک جهان خیالی می‌سازد که انسان‌ها در آن به پیروی از دستورکارهای (پرنسیپ‌های) ساده رفتار میکنند. با آنکه حماسه برخی کارکردها را به علت اهمیت بزرگ آنها تبلیغ میکند، ولی این کار را با ستایش مستقیم آن انجام نمیدهد، بلکه به شیوه غیرمستقیم، یعنی بدین‌گونه که میگذارد تا کارکردها خود سخنگوی خود باشند و از این راه بر ما تأثیر گذارند. حماسه توجه و شگفتی ما را در برابر پهلوانان بدین‌گونه برمی‌انگیزاند که نشان میدهد که این پهلوانان کیستند و چه میکنند. آنچه حماسه را از دیگر انواع شعر روایی جدا میکند اینست که در مرکز حماسه انسان قرار گرفته است، انسانی که برای کسب حیثیت از هیچ تهوری روی‌گردان نیست.

۵- امروزه هنوز در بخشی از جهان یک هنر داستان‌سرایی رواج دارد که کارهای شگفت‌انگیز مردان نامی را غالباً به شعر توصیف میکند و برخی از این آثار دارای حجم قابل توجهی نیز هستند. آنچه در این داستان‌ها در درجه نخست مهم است، درست همین عنصر شگفتی و اعجاب است، ولی به موضوع پهلوانی یا حتی شایستگی‌های انسانی که گهگاه نقشی هم در داستان دارند، خیلی کمتر اهمیت داده میشود. در این نوع داستان‌سرایی، رفتار واقعی پهلوانی که با شایستگی انسانی شخص پهلوان شنوندگان را به ستایش وادارد دیده نمیشود. این هنر داستان‌سرایی به نسبت زیادی بدوی‌تر است و هر آزمونی را که از راه‌های جادویی و جزانسانی از وضعیت عادی انسانی فراتر رود می‌پسندد. نمونه‌هایی گوناگون از این‌گونه داستان‌ها را در میان فنلاندی‌ها، تاتارهای آلتایی و در اباکان (Abakan پایتخت سرزمین چکس‌ها)، مغولان چالکا (Chalka)، تبتی‌ها و در برنو می‌توان دید. این داستان‌ها از بینشی پیروی میکنند که در آن انسان در مرکز آفرینش نیست، بلکه میان تأثیرات و نیروهای

نامرئی بسیاری زندانی است و از اینرو کوشش اصلی او برای رفع موانع، دست‌یافتن به چاره‌هایی - البته خیالی - است که تنها به یاری موهبت‌های ویژه انسانی نمیتوان به چنان چاره‌هایی رسید. در اینجا مرد بزرگ آن کسی نیست که از توانایی‌های شخص خود بهترین بهره را میبرد، بلکه آن کسی است که به گونه‌ای نیروهای غیرطبیعی را به خدمت خود میگیرد. البته پهلوانان نامی حماسه‌های هم‌ر یا در *بئوولف* و بیشتر از آنها در حماسه‌های کم‌ادع‌تر قرقیزها، ازبک‌ها، آسی‌ها، کلموک‌ها و یاکوت‌ها نیز گهگاه به چنین روشی دست میزنند، ولی این موارد استثناء است و توانایی آنها در این زمینه جزو بهترین کارکردهای آنها به‌شمار نمی‌رود. ولی در جوامع بدوی، درست همین بهره‌گیری از نیروهای غیرطبیعی و بیگانه به سود خود، هدف غائی است که خود طبعاً نتیجه تصور دیگری در میان این جوامع درباره سرشت و امکانات انسان و جایگاه او در جهان است. برای مثال به موضوع ساختن کشتی در حماسه‌های گیلگمش و *اُدیسه* و *کالوالا* (*Kalevala*) اشاره میکنیم. درحالیکه در دو حماسه نخستین برای ساختن کشتی باید هنر دست‌ورزی داشت، در حماسه فنلاندی *کالوالا* برای ساختن آن نیاز به دانستن ورد آن است. در این حماسه که در واقع نه یک داستان پیوندیافته، بلکه مجموعه‌ای از سرودهای پراکنده توده است، اصولاً اشخاص اصلی داستان را جادوگران تشکیل میدهند. در این حماسه و حماسه‌های مانند آن میتوان مثال‌های دیگری نیز مانند مثال ساختن کشتی آورد. نه‌اینکه در این حماسه‌ها، پهلوانان از نیرو و دلیری و صفات مهم دیگر برخوردار نباشند، بلکه اینکه در هر حال سرانجام برای پیروزی نیاز به جادویی دارند و گاه خود از این جادویی برخوردارند و مثلاً میتوانند با اسب خود پرواز کنند. در یک چنین جوامعی اشخاص داستان هیچگاه به پیکره راستین یک پهلوان دست نمی‌یابند، چون استعدادهای انسانی آنها نمیتوانند بخوبی آشکار

گردند و چنین اشخاصی با آنکه از نام و ننگ یا حیثیت ناآگاه نیستند، بلکه حتی خواهان آن نیز هستند، ولی نام و ننگ بالاترین هدف یا تنها هدف آنها نیست. این تفاوت میان حماسه‌های شَمَنی و حماسه‌های راستین است. ضمناً این نیز گاه روی میدهد که عناصر شَمَنی سپستر درون شعر حماسی شده باشند. این نظر بویژه درباره اشعاری که به زبان تَبَتی درباره کسار (Kesar) پادشاه لینگ در دست‌اند بسیار محتمل است. از آنجایی که این اشعار پیش از آمدن دین بودا به تَبَت سروده شده‌اند، دور نیست که عناصر شَمَنی آن دارای اصل بودائی و متأخر باشند که عناصر پهلوانی و کهنتر این اشعار را تیره و دگرگون کرده‌اند.

اکنون اگر آنچه را بورا درباره حماسه‌های دیگر می‌گوید در شاهنامه جستجو کنیم، می‌بینیم در بخش حماسی شاهنامه دیوان و جادوگران بیش از همه در دو داستان هفت‌خان رستم و اکوان‌دیو دارای نقشی مهم و آشکاراند، ولی در همین دو داستان نیز پهلوان برای دفع آنها از نیروهای جادویی بهره نمی‌گیرد، بلکه از زور بازو و خرد و کاردانی خود. در اینجا برای روشن شدن این موضوع که چگونه در برخی از داستان‌های حماسی در اثر تحول، عناصر جادویی - شمنی خود را از دست می‌دهند، دو مثال از شاهنامه ذکر می‌کنیم. یکی آغاز داستان رستم و سهراب است با مقایسه با روایت کهن آن در گزارش هردوت که نگارنده سالها پیش معرفی کرده است.^۵ در اینجا در کنار تحولات دیگر، یک تحول آشکار اینست که زنی که در اصل مادینه‌ای جادو و اهریمنی است در اثر تحول روایت تبدیل به شاهزاده‌بانوی سمنگان می‌گردد. مثال دیگر از مقایسه جنگ رستم با دیوان در داستان جنگ مازندران با نبرد او با دیوان در یک قطعه ناقص به زبان سغدی به دست می‌آید. در آن قطعه سغدی در توصیف لشکر دیوان آمده است:

... بسیار گردونه‌سوار، بسیار پیل‌سوار، بسیاری سوار بر...،
بسیاری سوار بر خوک، بسیاری سوار بر روباه، بسیاری سوار

بر سگ، بسیاری سوار بر مار و سوسمار، بسیاری پیاده،
 بسیاری در حال پرواز مانند کرگس و خفاش می‌رفتند و
 بسیاری واژگونه، سر به پایین و پا به بالا، غرشی برکشیدند و
 زمانی دراز باران، برف، تگرگ و تندر برانگیختند. دهان
 گشودند و آتش، شعله، دود بیرون کشیدند و به جست و
 جوی رستم دلاور رهسپار شدند...^۶

با آنکه داستان جنگ *مازندران* چنانکه پیش از این اشاره شد از عناصر
 شمنی و جادوی و اهریمنی تهی نیست، ولی باز در مقایسه با متن سغدی که
 در بالا نقل شد، از این عناصر بسیار کاسته شده و داستان حماسی‌تر گشته
 است. بنابراین داستان‌های *شاهنامه* دست‌کم در صورت کنونی خود از
 حماسه‌های بدوی و شمنی بکلی دوراند. تنها به یک نکته باید توجه کرد: در
شاهنامه به فریدون، پادشاه یمن، افراسیاب، منوچهر و کیخسرو نسبت
 افسونگری داده شده است. در مورد فریدون آمده است که این توانایی را
 یزدان‌پرستان به او آموختند و بنابراین یک نیروی ایزدی است و نه اهریمنی.
 ولی در هر حال فریدون به کمک این افسونگری سنگی را که برادران او به
 قصد کشتن او از کوه فرومی‌اندازند بازمیدارد و برای آزمودن پسران از خود
 اژدها می‌سازد.^۷ در اینجا میتوان گفت که در موضوع افسونگری شاید بقایایی
 از عقاید شمنی مانده باشد که بیشتر جزو عناصر اسطوره شده تا حماسه. از
 سوی دیگر، تا این اندازه از عقاید شمنی را میتوان کمابیش در همه آثار
 حماسی یافت.

ع به هر روی چنین به نظر میرسد که شعر حماسی نتیجه تکامل یک
 قالب داستانی با بینش جادومرکزی به بینش مردم‌مرکزی باشد. محتملاً دو

قالب داستانی دیگر نیز به این تکامل کمک کرده‌اند که هر دو با بینش پهلوانی پیوند نزدیک دارند: مدیحه (چامه) و مرثیه (مُغانی) که در بسیاری از کشورها مقبولیت دارند. مدیحه کارهای یک مرد بزرگ را در زنده بودن او میستاید، ولی مرثیه پس از مرگ او و در عین حال بر مرگ او دروغ میخورد. مدیحه و مرثیه مانند شعر حماسی گرایش به توصیف گرامی‌ترین صفات انسانی دارند: پیروزی در نبرد، مهارت در شکار، میهن‌دوستی، وفاداری در دوستی و نمونه بودن در دلیری و دانایی. در این‌گونه اشعار حیثیت به عنوان بزرگترین هدف زندگی ستایش می‌گردد. یکی از کهنترین نمونه‌های شعر عبری که پیرامون ۱۲۰۰ پیش از میلاد سروده شده است مدیحه‌ای است با روحی پهلوانی منسوب به دبورا (Debora) دربارهٔ پیروزی بارک (Barak) بر دشمنان. ولی با آنکه این شعر بسیار رئالیسم و ماجراگرا سروده شده است، باز یک قصیدهٔ مدحی بیش نیست. این‌گونه اشعار نه‌تنها در میان قوم‌هایی که دارای شعر حماسی‌اند، همچون یونانیان و ژرمن‌ها و اقوام اسلاو و تاتارها و برخی اقوام قفقاز رایج است، بلکه همچنین در میان اقوامی که گویا اصلاً دارای حماسه نبوده‌اند، همچون پُلونیزها^۸، اقوام زولو (Zulus)^۹، حبشی‌ها، توارگ‌ها (Tuareg)^{۱۰} در غرب صحرای کبیر و گالا (Galla) در جنوب حبشه. اشعار مدحی رفتاری را توصیف می‌کنند که به شعر حماسی بسیار نزدیک است، ولی از اشعار حماسی غالباً بسیار کوتاه‌تراند و ناوابستگی و بیطرفی اشعار حماسی را نیز ندارند. اشعار رثاء نیز مانند اشعار مدحی از یک شور رزمی برخوردارند، چنانکه برای مثال در یک شعر کهن دیگر عبری از پیرامون سال ۱۰۱۰ پیش از میلاد در توصیف نوحهٔ داوود بر مرگ سائول و یوناتان می‌بینیم که در آن جنگیان کشته سخت ستایش می‌گردند، ولی با اینحال موضوع اصلی شعر همان اندوه و دروغ است. مثال دیگر مرثیهٔ کیلوکن بهادر در مرگ چنگیزخان است. شاید از میان مرثی‌های شعر فارسی بتوان از مرثیهٔ فرخی بر مرگ محمود با مطلع "شهر غزنی نه همانست که من

دیدم پار^{۱۱} نام برد (مرثیه‌های شاهنامه در اینجا مورد نظر نیستند). مرثیه روح یک جامعهٔ پهلوانی را نه در یک بیطرفی دراماتیک، بلکه در یک محرمیت فردی منعکس میکند. این‌گونه اشعار احساس انسان‌ها را هنگام مصیبت نشان میدهند. مرثیه‌سرا به رویداد بیش از آن نزدیک است که بتواند آنرا با فاصله‌ای توصیف کند که شاعر حماسی رویداد حماسی را توصیف میکند.

با اینهمه، همانندی میان مدیحه و مرثیه از یکسو و حماسه از سوی دیگر تا اندازه‌ای است که باید پیوندی میان آنها باشد. تقدم تاریخی را باید محتملاً به مدیحه و مرثیه داد. نه تنها به این دلیل که این دو ساده‌تر و کمتر بیطرفانه‌تراند، بلکه از اینرو که آنها در میان برخی اقوامی که حماسه ندارند نیز رایج‌اند. اینکه برخی اقوام حماسه ندارند دارای علل گوناگون است. نخستین علت بسیار ساده آن میتواند چنین باشد که این اقوام دارای این استعداد که از توصیف یک رویداد منفرد فراتر روند و به اندیشهٔ یک هنر غیرسفارشی دست یابند نیستند. این علت باید بویژه برای برخی اقوام افریقایی درست باشد که با آنکه کارهای پیروزمندانه را با لذت میسرایند، ولی در شعر آنها روی سخن تنها با فرد است، فردی که شعر را برای او سروده‌اند. اینکه این شیوهٔ شاعری با سرشت شعر حماسی پیوند نزدیک دارد، میتوان از این مدیحهٔ کوچک که یک رامشگر درباری در ستایش پادشاه اوگاندا سروده است دریافت:

پاهای تو مانند پتک‌اند،

تو ای پسر جنگل‌ها.

بزرگ است بیم از تو؛

بزرگ است خشم تو؛

بزرگ است صلح تو؛

بزرگ است جاه تو.

و یا توصیف یک مرد بزرگ در این مرثیه حبشی:

ای دریغ! سَبا گدیس، آن دوست همگان،
در دگه شَبه به دست اوبِشت به خاک افتاد!
ای دریغ! سَبا گدیس، آن پشتیبان تهیدستان،
در دگه شبه به خاک افتاد و در خون خود غلتید!
آیا مردم سرزمین او خواهند پذیرفت،
که نان از خوشه‌هایی خورند که از خون او میرویند؟

با آنکه این‌گونه اشعار و نمونه‌های فراوان دیگری مانند آنها، ستایشی راستین از مردان باهمت و پرکارکرد را عرضه میکنند، ولی سروده اقوامی هستند که حماسه ندارند و شعر آنها هیچگاه از مدیحه و مرثیه فراتر نرفته است. گویی آن کوشش اندیشمندانه که برای چنین پیشرفتی ضروری است از توان آنها فرونتر بوده است. نمونه‌های دیگر، بویژه از اشعار ستایشی قوم زولو در جنوب غربی آفریقا نشان میدهند که در میان این اقوام ایده‌آل پهلوانی هست، ولی شاعر در چارچوب مدیحه باقی میماند و از تازه‌های روز فراتر نمیرود و در او نیازی به گذشته و جهان خیال دیده نمیشود.

یک علت دیگر در عدم تکامل مدیحه و مرثیه به حماسه، میتواند درست عکس علت بالا که درباره اقوام آفریقایی گفته شد، باشد: آغاز شعر چینی در گذشته‌هایی که زمان آنها روشن نیست پی گم میکند و بی‌گمان مقدار فراوانی از شعر آغازین چینی از دست رفته‌اند. با اینهمه چنین مینماید که چینی‌ها هیچگاه حماسه نداشته‌اند، بلکه اشعاری که میتوان آنرا شعر پیش از حماسی نامید، چنانکه از اشعار کتاب شان - های - چینگ در توصیف نبرد یوس (Yüs) با یک اژدهای نه‌سر میتوان دید. نمونه‌های دیگری نیز هست که نشان میدهند چینی‌ها قادر بودند یک شعر توصیفی پُررویداد بیافرینند، مانند قطعه زیر که بر

یک طبل سنگی در معبد کنفوسیوس در پکن کنده شده است و تاریخ آنرا سدهٔ هشتم پیش از میلاد گمان میبرند:

عرابه‌های ما نیرومنداند،
 اسبان ما برگزیده،
 عرابه‌های ما زیبایند،
 اسبان ما نیرومند؛
 سرور ما به شکار میرود، میرود به شکار جانوران.
 آهوان و وحش گریزان را
 سرور ما پیگیر میگردد.
 کمان‌های شاخین ما پُر پُراند؛
 و ما آنها را سخت به چنگ گرفته‌ایم.
 ما وحش را در پیشاپیش خود میرانیم.
 آنها میانند با طنین سم‌هایشان.
 ما آنها را میرانیم و سپس می‌ایستیم.
 آهوان و وحش ترسان نزدیک میشوند...
 ما جانوران بزرگ را میرانیم؛
 آنها به سوی ما میتازند سر به پیش.
 نیرومندترین آنها را ما از پای افکنده‌ایم، آری از پای افکنده‌ایم.

این شعر یک توصیف شکار است، ولی شعر حماسی را به یاد می‌آورد. توصیف شکوه یک شکارِ باموفقیت است و توصیف چربدستی و شادمانی شکارچیان. رویدادی را واقع‌بینانه شرح میدهد و در آن غرور مردانی که وظیفهٔ دشواری را برگزیده و به انجام رسانیده‌اند بازتاب یافته است. با اینحال این شعر، شعر حماسی نیست، زیرا که نه بیطرفانه، بلکه امری شخصی را گزارش میکند و

با اینکه در آن از کسی چندان آشکار ستایش نشده است، ولی باز یک مدیحه است، مدیحه‌ای است که در ستایش خود خوانده‌اند.

به همین‌گونه میتوان از برخی مرثیه‌های چینی مثال آورد و نتیجه گرفت: با آنکه چینی‌ها بذر حماسه را داشته بودند، به کاشتن و رویانیدن آن نپرداخته‌اند. شاید توجیه این کار چنین باشد: نیروی معنوی بزرگی که بر فرهنگ چینی چیرگی داشت با جهان پهلوانی و فردگرایی لگام‌گسیخته و اعتمادبه‌نفس آن ناسازگار بود. همین‌نظر را میتوان دربارهٔ اسرائیلی‌ها داد که مدیحه و مرثیه دارند، ولی شعر حماسی ندارند، مگر داستان‌های منثوری که به حماسه نزدیکی بسیار دارند، ولی بیشتر تاریخی‌اند تا پهلوانی. همچنین ایرلندی‌ها که هرچند داستان‌های حماسی بسیار بویژه دربارهٔ کوخولین (Cuchulainn) و کُنْخَبار (Conchobhar) دارند، ولی همه به نثر است و تنها گهگاه آمیخته با شعر. باید گمان برد که ایرلند شعر حماسی داشته، ولی کام‌پایداری نیافته و تنها پاره‌هایی از آن در میان نثر برجای مانده است. کمابیش همین وضعیت در میان ترکمن‌ها روی داده است. آنها روایات فراوانی به نثر دربارهٔ پهلوان خود کوراوغلو دارند که ماجراهای او را از تولد تا مرگ شرح میدهند، همچون حمله به کاروان‌ها، نبردهای تن‌به‌تن، درآمدن به جامهٔ مبدل و دیگر و دیگر که همه به نثراند، ولی در میان نثر گهگاه کوراوغلو به شعر نوای دل را سر میدهد. این قالب آمیخته از نثر و شعر در میان ایرلندی‌ها و ترکمن‌ها، راهبر بر این است که یک سنت کهن شعر حماسی رفته‌رفته جای خود را به نثر داده است.

تکامل تدریجی اشعار مدحی و رثائی و شمنی - جادویی را به شعر حماسی میتوان در بررسی اشعار بیلینی (Byline) روسی که در سدهٔ دوازدهم در ناحیهٔ کیف (Kiew) پدید گشته‌اند و بویژه در سرود /یگر (Igor) از سال ۱۱۸۷ مشاهده کرد که در مرز شعر حماسی قرار دارد. همچنین آنچه یونانیان به شاعرانی به نام موزایوس (Musaios) و ارفیوس (Orpheus) که پیش از همر

می‌زیستند نسبت می‌دهند، خبر از وجود اشعار شمنی در میان یونانیان باستان می‌دهد. در اشعار همر از آن اثری نیست، ولی در عوض نفوذ اشعار مدحی و رثائی را میتوان در *ایلیاد* به‌خوبی دید. در *شاهنامه* نه‌تنها ستاش پهلوانان بزرگ، بلکه مرثیه آنها، بویژه مرثیه سهراب، رستم و اسفندیار جای ویژه‌ای دارند و رد آنرا میتوان تا *یادگار زریران* و *یشت‌ها* دنبال کرد. ولی چه در *ایلیاد* و چه در *شاهنامه* این‌گونه اشعار استقلال خود را از دست داده و جزوی از حماسه شده‌اند. در عوض شعر آنگلوساکسونی *برونانبوره* (*Brunanburh*) هنوز چیزی میان شعر حماسی و شعر مدحی است. و یا شعر یونانی مرگ قیصر کنستانتین که پس از تصرف قسطنطنیه (استانبول) به دست ترکان در سال ۱۴۵۳ سروده شده است، چیزی میان شعر حماسی و شعر رثائی است و یا دقیقتر، با رثاء آغاز می‌گردد و با حماسه به پایان می‌رسد. نفوذ مرثیه را در حماسه میتوان در *سرودهای ادا* نیز دید. همچنین در شعر حماسی بلغاری مرگ *مارکوی جنگی* که در آن مادر مارکو هنگام برآمدن خورشید از او خبر پسر را می‌پرسد و خورشید خبر مرگ او را می‌دهد و در پایان عقابی بر مرگ پهلوان مرثیه‌خوانی میکند.

۷- حماسه بدین‌معنی مردم‌مرکز است که انسان‌هایی را می‌ستاید که توانا بر انجام کارهای بزرگ‌اند. حماسه درست در همین نکته از نوع‌های دیگر شعر متفاوت است، اگرچه از برخی جهات دیگر با آنها همانند است و چه‌بسا با آنها در اصل یکی بوده است. نمونه‌های اشعاری که حماسه با آنها دارای یک اصل است، اشعاری است که موضوع آنها کارکرد خدایان است، مانند *تئوگنی* (*Theogonie* "تبارشناسی خدایان") اثر هسیود که ذاتاً و تقریباً به کل یک اثر خداشناسی است، ولی به همان وزن و تقریباً به همان زبان شعر همر است، درحالی‌که *ادی* کهنتر از شمال اروپای کهن که اثر چند تن است، *سرودهایی* است هم درباره انسان‌ها و هم درباره خدایان. لیکن چنین مینماید که خود

شاعران تفاوت میان این دو شیوه شعر را شناخته بوده باشند و در حقیقت در این اثر به آسانی میتوان سرودهای خدایان را از سرودهای پهلوانان جدا کرد. از سوی دیگر، خدایان در برخی آثار حماسی، همچون *ایلیاد*، *ادیسه*، *گیلگمش* بی‌نقش نیستند و گاه حتی نقش بسیار مهمی هم دارند. گویا در حماسه‌های آغازین وجود چنین نقشی یک قاعده کلی بشمار میرفت. ولی با اینحال تفاوت این دو شیوه شعر بخوبی روشن است. موضوع شعر حماسی راستین انسان است و با اینکه خدایان میتوانند در رویدادها دخالت داشته باشند، ولی قصد اصلی شعر انسان است. در دوره‌های جدیدتر در میان برخی اقوام سرود خدایان جای خود را به سرود مقدّسان داده است. این‌گونه سرودها در روسیه بسیار رواج دارند و دارای عناصر حماسی نیز هستند، از جمله سرود *ویگیل سن دیمتریوس* که در نگاه سطحی توصیف پیروزی بر تاتارها است، ولی در واقع شعری است در ستایش خدا و قدّيسان او. یوگسلاوها نیز از این‌گونه اشعار دارند که در آنها تکیه اصلی نه بر کارکردهای پهلوانی، بلکه در بزرگداشت درد و شهادت است، از جمله شعر *سیمون فیندلینگ* که در واقع یک سیرت‌الاولیاء (Hagiology) است در جامه حماسه. به‌هرحال، دور نیست که اشعار ستایش خدایان و قدّيسان نسل مستقیم اشعار حماسی خالص‌اند که در آنها خدایان و انسان‌ها از یکدیگر جدا نیستند، بلکه هر دو نقش دارند و هر یک نقش خود را دارد، ولی با اینحال خدایان بر سرنوشت انسان‌ها قلم میرانند، چنانکه در *گیلگمش*، *ایلیاد*، *ادیسه* و یا برخی آثار حماسی سده‌های میانه همچون *سرود رولاند* می‌بینیم.

▲ از آنچه رفت میتوان چند پایه تکامل را در شعر روایی بدوی تعیین کرد. در آغاز شعر شمنی است که اشخاص اصلی آن جادوگران و مهمترین وسیله کامیابی در آن جادوگری است. سپس در این نوع شعر جهان نوینی که در آن انسان در مرکز هستی قرار دارد نفوذ میکند که نخست در اشعار مدحی و رثائی بازتاب می‌یابد و سپس درون روایات میگردد و از آنجا اشعار حماسی پدید

میایند که در آن خدایان و انسان‌ها هر یک در کنار یکدیگر نقش خود را دارند. این شعر حماسی به نوبه خود به اشعار خدایان و اشعار انسان‌ها تقسیم می‌گردد. بنابراین شعر حماسی واقعی، در تمام پایه دوم این تکامل (یعنی در حماسه‌هایی که در آنها خدایان و انسان‌ها هر یک نقش خود را دارند: /یلیاد/، /دیسه/، سرود رولاند، سید...) و در نیمه دوم پایه سوم این تکامل (یعنی آن اشعار حماسی که در مرکز آنها تنها انسان است: برخی از اشعار /دای‌های کهنتر/ دیده می‌شود.

اگر نظریه بورا را در تکامل حماسه بپذیریم، دست‌کم برخی از داستان‌های شاهنامه اصیل‌ترین نوع حماسه بشمار می‌روند. چون، اگرچه در شاهنامه نیز همه چیز به فرمان خداوند روی می‌دهد و پهلوانان بزرگ همه خداپرست و یکتاپرست‌اند و پیروزی خود را مدیون خواست یزدان‌اند، ولی در هر حال نقش خداوند بدان گونه که در حماسه‌های همر می‌بینیم آشکار نیست، یعنی او رسماً در رویدادها شرکت نمی‌کند، بلکه سر نخ را در پس پرده به دست دارد. از اینرو به پیروی از فریضه بورا داستان‌هایی چون رستم و سهراب، سیاوخش، فرود، دوازده‌رخ، هفت‌خان /سفندیار/ و رستم و /سفندیار/ را باید در شمار حماسی‌ترین داستان‌های حماسی جهان گرفت. نه اینکه این داستان‌ها از عناصر ایزدی یا شمنی بکلی پاک شده باشند. مثلاً میتوان از نقش ایزدی آتش در داستان سیاوخش و یا نقش شمنی و جادویی سیمرغ در داستان رستم و /سفندیار/ نام برد. ولی این نقش‌ها نسبت به آنچه در /یلیاد/ و /دیسه/ و یا در داستان‌های هفت‌خان رستم و /اکوان‌دیو/ هست کمتر است. البته در صورت‌های پیشین روایات شاهنامه نقش ایزدی و دینی زردشتی و جزرذشتی و شمنی بیشتر از این بوده که اکنون هست. سپیستر از سده نهم هجری بعد در حماسه‌های فارسی برخی منظومه‌های دینی از نو پدید می‌ایند، مانند خاوران‌نامه،

صاحبقران‌نامه، حملة حیدری، مختارنامه، کتاب حمله، خداوندنامه و چند اثر دیگر.

این‌گونه منظومه‌های دینی فارسی را نه میتوان با تنوگنی اثر هسیود سنجید، نه با سرودهای مقدسان به روسی، بلکه شاید تا حدودی به حماسه‌های مسیحی سده‌های میانه اروپای غربی همچون سرود رولاند نزدیکتر باشند. تفاوت عمده در سه چیز است. نخست اینکه منظومه‌های دینی فارسی مانند بسیاری دیگر از آثار منظوم حماسی ما، منظومه‌های نوشتاری هستند و نه گفتاری و نام سرایندگان آنها نیز که از زمره شاعران زمان خود بوده‌اند شناخته است. دوم اینکه پهلوانان حماسه‌های دینی فارسی، خود پیامبر اسلام (ص) یا امامان شیعه همچون علی (ع) و دیگر بزرگان و مجاهدان اسلام و تشیع همچون حمزه و مختاراند. درحالی‌که در سرود رولاند و منظومه‌های مانند آن، پهلوانان بیشتر از نوع جنگجویان جنگ‌های صلیبی‌اند. سوم اینکه زبان منظومه‌های دینی فارسی همه تقلید از زبان شاهنامه‌اند. تنها نقطه مشترک آنها در اینست که هم منظومه‌های حماسی دینی فارسی و هم حماسه‌هایی از نوع سرود رولاند دارای بنیاد تاریخی هستند. اشعاری از نوع سرودهای مقدسان روسی را شاید بتوان تا حدودی با اشعار تعزیه سنجید. ولی درهرحال سنجش حماسه‌های فارسی با دیگر حماسه‌های جهان دارای دشواری‌هایی است که ما باز هم بدان اشاره خواهیم کرد.

۹- حماسه‌سرایان عموماً به پیایی زمانی رویدادها دلبستگی چندانی ندارند و چیز مهمی هم از آن نمیدانند. آنها معمولاً دانشمند نیستند و کمتر در این موقعیت‌اند که از آثاری که در آنها تاریخ در پیایی زمانی و سال‌شماری رویدادها نوشته شده است، بهره گیرند. بنابراین نگاه حماسه‌سرا به تاریخ نیست، یا دست‌کم او نگاهی آگاهانه به تاریخ ندارد. برای او هر داستانی دارای یک علت وجودی است. علت وجودی حماسه تنها انسان است، کلاً و ساده انسان. از اینرو

اگر حماسه‌سرایان تصویری از یک دوران پهلوانی داشته باشند، این تصور بیشتر جنبه هنری دارد. آنها انبوهی از بن‌مایه‌ها را با یکدیگر پیوند می‌دهند و جهانی را می‌آفرینند که در آن پهلوانان می‌زیند، میکوشند و می‌میرند. پس هدف حماسه از هدف مدیحه و مرثیه که به پدیده‌ای معین که شناخته‌شوندگان و خوانندگان است می‌پردازند، و یا از شیوه رمان که اشخاص خود را در یک ناکجاآباد خیال سکنی می‌دهد بکلی جداست.

شعری که به کارهای بزرگ انسان‌ها می‌پردازد، داستانی را شرح می‌دهد که مردم با میل بدان گوش فرامی‌دهند. چنین شاعری نمی‌خواهد خوانندگان هنر خود را آموزش بدهد، بلکه می‌خواهد آنها را سرگرم کند. پژوهندگانی که از نزدیک حماسه‌سرایی را در میان روس‌ها، یوگسلاوها و تاتارهای آسیایی شنیده‌اند، همه در این با هم یک‌سخن‌اند که تنها هدف شاعر پدیدآوردن لذت است. این شاعران هنری را عرضه می‌کنند که مهمانان یا توده مردم از آن لذت می‌برند. این نکته را خود حماسه‌سرایان تأیید می‌کنند. برای مثال، هسیود که شاعر حماسی بزرگی هم نبود، می‌گوید که هر کس که گرفتار اندوه است، تنها بسنده است که به سرود توصیف کارهای بزرگ گوش فرادهد و در خود احساس خرمی کند. هم‌نظری همسان دارد. در /دیسه خنیاگران شادی‌آفرین‌اند و پس از آنکه شنوندگان خود را به شور می‌آورند از سوی آنها ستایش میشوند. مانند این نظر را در *بئوولف* نیز می‌خوانیم. بیرون از این روش رایج، چند استثناء ناویژه نیز دیده می‌شود. برای نمونه تبلیغ میهن‌دوستی در حماسه‌های یوگسلاوی و یا تبلیغ اخلاق در *بئوولف*.

آنچه در بالا از دید بورا درباره حماسه آوردیم با *شاهنامه* همخوانی ندارد. درست است که در بخش حماسی *شاهنامه* پیایی زمانی رویدادها رعایت نشده

است، ولی این مطلب با نادلبستگی سراینده به تاریخ هیچ ارتباطی ندارد. بلکه در زمان او این رویدادها به همین ترتیبی که در *شاهنامه* آمده است تاریخ ایران بشمار میرفت و مورخان دیگر نیز اگرچه برخی یا حتی بسیاری از جزئیات آنرا که آشکارا افسانه مینمود زده‌اند، ولی در درستی کلی آن شک نکرده‌اند. همچنین درست است که در *شاهنامه* نیز سخن از خنیاگرانی هست که در بزم‌های درباری با خواندن سرود کارهای بزرگ پهلوانان، شنوندگان را به شور و لذت می‌آوردند، ولی فردوسی خود داستان‌های خود را برای "لذت بردن" به معنی "سرگرمی برای وقت‌گذرانی" نمیدانست، بلکه برای آموزش تاریخ و آزمون و عبرت و اخلاق و حکمت و میهن‌دوستی. همچنین خوانندگان او نیز جز این نمی‌پنداشتند. البته از شیرینی و شگفتی داستان‌ها نیز لذت می‌بردند. کدام شاعری است که داستان خود را دل‌انگیز نداند؟ ولی بویژه در مورد *شاهنامه* با آنکه دل‌انگیزترین داستان‌ها را دارد، این جنبه اصل بشمار نمیرفت، بلکه فرع و یا بهتر بگوییم دل‌انگیزی داستان وسیله‌ای دانسته میشد برای آموزش بهتر نکته‌های دیگر. از سوی دیگر، کار نقالان با *شاهنامه* درست در همین بود که شنوندگان خود را بیش از هر چیز "سرگرم" کنند و به آنها "لذت" بدهند، یعنی به سخن دیگر، دل‌انگیزی داستان‌ها را اصل قرار دهند و از اهمیت آموزشی آنها بکاهند و یا حتی آنرا بکلی کنار بگذارند. بدین ترتیب ما در اینجا نیز یکبار دیگر به تفاوت *شاهنامه* به عنوان یک حماسه نوشتاری هنری از یک شاعر دانشمند از یکسو و کار بیشتر حماسه‌سرایان دیگر و خنیاگران و گوسان‌هایی که در *شاهنامه* و حماسه‌های دیگر از کار آنها سخن رفته است و کار نقالان از سوی دیگر، پی می‌بریم.

۱۰- حماسه شعری است غیرشخصی، بیطرفانه و دراماتیک. مهم‌ترین خواست آن نقل داستان است. روی سخن او با سرور یا بخشنده‌ای نیست، بلکه تنها، کامل و مستقیم برای خود است و اشخاص ویژه خود را می‌آفریند با محیط

و رفتار آنها. با وجود تفاوت‌های بزرگی که میان حماسه‌ها از نگاه فن ساختاری و کیفیت هنری هست، ولی باز این نظر ارسطو در کتاب هنر شعر دربارهٔ هم، دربارهٔ بیشتر حماسه‌سرایان درست است: "همر تنها یک پیش‌سخن کوتاه می‌آورد و سپس می‌گذارد که مردی یا زنی به صحنه بیاید که منش ویژهٔ خود را دارد. هیچکس بی‌منش نیست، بلکه همه دارای منش‌اند." در واقع حماسه از آنجا که در آن شرح انتقادی نیست، به درام بسیار نزدیک است. شاعر حماسی هر جهتی که به داستان خود بدهد، ولی به هر حال آنرا زنده و جمع و جور عرضه میکند. در جوامع بدوی شنوندگان حماسه در خیال خود در رویدادهایی که توصیف می‌گردد چنان شرکت میکنند که گویی در اصل رویدادها حضور واقعی دارند. با شور به آنچه در حال حاضر توصیف می‌گردد دل می‌بندند و با هیجان منتظر رویداد بعدی‌اند. بی‌گمان برخی اشخاص داستان در آنها گرایش یا بیزاری پدید می‌آورند و داوری منفی یا مثبت آنها را برمی‌انگیزند. ولی اینها همه واکنش‌های خودروی و ساده‌اند. شاعر نیازی بدان ندارد که با توضیحی کناری شیوهٔ اندیشیدن شنوندگان خود را تعیین کند و یا جهت دهد. آنها با شاعر در این نکته همراهی‌اند که انسان باید چگونه باشد و از اینرو به خواست خود و بی‌درخواست شاعر از او پیروی میکنند.

این بیطرفی درام‌آسا در سخن گفتن فراوان اشخاص داستان نیز دیده میشود. در همهٔ حماسه‌ها سخن‌گویی پهلوانان وجود دارد که حتی جزو پاره‌های درخشان داستان بشمار می‌روند. در *ایلیاد* و *ادیسه* و *بئوولف* و *سرود رولاند* به سخن پهلوانان جای بزرگی داده شده است و حماسه‌سرایان قرقیزی و ازبکی از آن هم فراتر رفته‌اند. یکی از کارکردهای سخن گفتن پهلوان روشن کردن پیش‌زمینهٔ زندگی پهلوان است از راه یاد کردن از گذشته‌ها. برای مثال، در *ایلیاد* نستور دربارهٔ جوانی ازدست‌رفتهٔ خود و فونیکس دربارهٔ گذشتهٔ سیاه خود

سخن‌ها دارند. گاه به سخن درآمدن پهلوانان تا آنجا جالب است که سراسر یک شعر تنها از سخن گفتن یک یا چند پهلوان تشکیل شده است، چنانکه مثال آنرا در برخی از اشعار/دی‌های کهن می‌بینیم و این سخن گفتن در یکم کس بجای سوم کس، یعنی شرح داستان به شیوه حدیث نفس که برخی به ناروا آنرا شیوه ابتدائی و کهنتر از شیوه سوم کس میدانند، هنر پیشرفته‌تری در داستان‌سرایی است و تأثیر دراماتیک بیشتری دارد، زیرا که شاعر نیاز به واسطه شدن برای پیوستن گفتگوها به یکدیگر ندارد و در نتیجه شنوندگان دست‌کم به ظاهر مستقیم با خود اشخاص داستان که سرگذشت خود را شرح میدهند طرف‌اند.

شیوه حدیث نفس نه‌تنها در اشعار کوتاه حماسی دیده میشود، بلکه این شیوه در حماسه‌های بلند همچون گیلگمش و/ادیسه نیز پیش می‌آید. بدین‌گونه که پهلوانی بخش بزرگی از سرگذشت خود را خود نقل میکند. در حماسه قرقیزی به روایت کارالایف پهلوان داستان به نام آلمان بت (Alaman Bet) سرگذشت خود را در بیشتر از ۴۵۰۰ سطر به شیوه حدیث نفس شرح میدهد. و یا در یک داستان عربی با عنوان دزدی مادیان پهلوان داستان به نام ابوزید کمابیش همه داستان را به همین شیوه بیان میکند.^{۱۲} کاربرد این شیوه در حماسه‌های بلند این حسن را دارد که نه‌تنها از پاره‌پاره کردن داستان جلوگیری میکند، بلکه شاعر با این شیوه پهلوانان خود را به ما بهتر و زنده‌تر و گرفتنی‌تر معرفی می‌نماید و رویدادها را دراماتیک‌تر توصیف میکند، چنانکه برای مثال، بافت بسیار دراماتیک شعر دزدی مادیان تقریباً یکسر به علت کاربرد همین شیوه حدیث نفس در نقل داستان است.

نگارنده این سطور، پیش از این در جستاری با عنوان "عناصر درام در برخی از داستان‌های شاهنامه"^{۱۳} به برخی از نکاتی که چندتایی از داستان‌های شاهنامه را بسیار دراماتیک کرده‌اند، از جمله بی‌طرفی شاعر و پس‌کشیدن خود و دادن رشته سخن به دست خود پهلوانان اشاره کرده‌ام و خوانندگان را بدان

جستار بازگشت می‌دهم. در اینجا در انتقاد از نظر بورا و یا تکمیل نظر او نکته‌ای را می‌افزایم. به کار بردن شیوه حدیث نفس در نقل داستان، چنانکه بورا می‌گوید میتواند یک شعر کوتاه حماسی را دراماتیک کند، ولی بکار بردن این شیوه در حماسه‌های بزرگ اگر به درازا کشد برخلاف نظر او به یک تک‌گویی ملال‌آور تبدیل می‌گردد و شنونده یا خواننده از نظر اشخاص دیگر داستان ناآگاه می‌ماند. دیگر اینکه، داستانی که در آن بجای گفتگو یا دیالوگ، تک‌گویی یا مَنولوگ می‌آید، اختلاف نظر و درگیری آرا در آن نیست و این درست داستان را از درام که ستون اصلی آن گفتگو و درگیری است دور میکند. در برخی از داستان‌های شاهنامه در عین آنکه پهلوانان فراوان به سخن می‌آیند و شاعر بیطرفانه سکوت میکند، ولی سخن گفتن آنها تک‌گویی نیست، بلکه گفتگوست. یعنی هر یک به نوبت، ولی غالباً کوتاه، از نظر خود درباره مسئله‌ای یا اختلافی دفاع میکنند و این بحث‌های هیجان‌انگیز و پرجنبش (دینامیک) داستان حماسی را به درام نزدیک میکند. البته وقتی گفتگو جای تک‌گویی را بگیرد، درآمدن شاعر به داستان برای پیوند دادن گفتگوها، یعنی گرفتن رشته سخن از یکی و دادن آن به دیگری بیشتر می‌گردد، ولی این دخالت شاعر، بازی کردن نقش نیست، بلکه اداره جلسه است. در اینجا باید توجه کرد که حماسه در هر حال نه با تک‌گویی و نه با گفتگو تبدیل به درام نمی‌گردد، بلکه همچنان یکی از گونه‌های شعر روایی باقی می‌ماند، ولی با گفتگو و بویژه با بحث دراماتیک می‌گردد. همچنین تک‌گویی‌های دراز پهلوانان سبب می‌گردد که شاعر دیگر فرصت صحنه‌پردازی نیابد و شنونده یا خواننده نیز از آنچه در پیرامون پهلوان می‌گذرد آگاه نشود. در درام تماشاچی میتواند این چیزها را روی صحنه ببیند و در حماسه باید بخواند و اگر نخواند داستان لخت و نپرداخته است. از اینرو شاعر حماسی باید در گفتگوها بی‌طرف و خاموش باشد و تنها جلسه را اداره کند، ولی در

صحنه‌پردازی، او تنها سوار میدان است که باید هنر خود را نشان دهد. بنابراین در اینجا نیز برخلاف نظر بورا، در حماسه سکوت شاعر در کل داستان، حماسه را تنها به کالبد درام نزدیکتر میکند، ولی از جان درام دور مینماید. به گمان نگارنده در اینجا علت اصلی برداشت نادرست بورا در اینست که او در حماسه دنبال ایده‌آل درام است، ولی بیشتر حماسه‌هایی که او بررسی میکند، حماسه‌های گفتاری‌اند که بیش از این چیزی بدست او نداده‌اند.

۱۱- حماسه نیاز به وزن دارد و جالب است که قالب این اشعار هیچگاه به گونه‌ی بند نیامده‌اند، بلکه همیشه به گونه‌ی مثنوی و در هر شعر حماسی تنها یک وزن واحد بکار رفته است. برای مثال وزن /یلیاد و /دیسه دارای شش پایه است (Hexameter) و هر پایه دارای یک هجای بلند با تکیه و دو هجای کوتاه بی‌تکیه (Daktylus)؛ گیلگمش به وزنی است که از چهار واژه یا ترکیب تشکیل شده است؛ اشعار آلمانی کهن و انگلوساکسنی و اروپای شمالی به وزن تکیه‌ای و با کاربرد نغمه‌ی حروف (Alliteration)؛ اشعار بیلینی روسی با شمار متفاوت هجاها و حفظ شمار تکیه‌های مصنوعی و مرده؛ اشعار یوگسلاوی به وزنی سبک و تند (Trochäus) مانند بحر سریع و دارای ده یا شش هجا، یک هجای بلند تکیه‌دار و یک هجای کوتاه بی‌تکیه؛ اشعار هشت هجایی بلغاری؛ اشعار پانزده هجایی یونانی نو؛ اشعار مسجع شانزده هجایی آچین‌ها؛ وزن متقارب شاهنامه و بسیاری از حماسه‌های دیگر فارسی که در آن هر بیت دارای هشت پایه و هر پایه دارای یک هجای کوتاه و دو هجای بلند و پایه‌ی چهارم و هشتم محذوف‌اند و دیگر و دیگر. به هر روی، همه‌ی داستان به همان وزن بیت نخستین تا پایان ادامه می‌یابد. این قاعده کلی دارای چند استثناء ظاهری و واقعی نیز هست. از استثناءهای ظاهری آن یکی اینکه در اشعار قرقیزی، ازبکی، قزاقی، آلبانی، ارمنی، روسی و یا در حماسه‌های سرود رولاند و سید گاه چند بیت بوسیله‌ی سجع یا قافیه یا ردیف، پیوندی با یکدیگر پیدا میکنند که

گویی یک بند را میسازند، ولی در واقع قاعده و اندازه معین بند را ندارند، بلکه گروه‌بندی‌های متفاوت‌اند. به سخن دیگر عنصر ثابت در آنها همان بیت است. در مقابل قالب /دی‌های کهن از بندهای چهاربیتی تشکیل شده است. حماسه‌های فارسی تا آنجا که نگارنده این سطور دیده است همه در قالب مثنوی و به وزن متقارب‌اند. چند مورد استثناء، یکی *شاهنامه* مسعودی مروزی از آغاز سده سوم هجری است که تنها سه بیت از آن در دست است که در وزن آنها آشفستگی راه یافته، ولی محتملاً در اصل به وزن هزج مسدس سروده شده بود. دیگر *شاهنامه* حیرتی از سال ۹۵۳ هجری که موضوع آن جنگ‌های محمد (ص) است که آن نیز به وزن هزج مسدس است (نیز ← بخش پانزده، یادداشت ۱۷). همچنین حماسه فکاهی و کوتاه موش و گربه دوبیت پیش‌سخن دارد در قالب مثنوی و وزن هزج و ۷۹ بیت داستان اصلی در قالب قصیده و وزن خفیف. گزینش قالب مثنوی بجای ترکیب‌بند (و قصیده) به شاعر آزادی بزرگی می‌دهد و او را مانند قالب‌های دیگر در تنگنا نمی‌اندازد. با اینحال، علت اصلی گزینش این قالب در اصل چیز دیگری بوده است.

۱۲- علت اصلی گزینش قالب مثنوی در اصل این بوده که شعر حماسی را به آواز می‌خواندند و با ساز زهی ساده‌ای - بربط در میان یونانیان، گوزله در میان سرب‌ها، بالالایکا در میان روس‌ها، کُبُس در میان تاتارها، لاهوتا در میان آلبانی‌ها - همراهی می‌کردند. ولی موسیقی این آواز غالباً آهنگی اصیل و دستگاه‌دار نبود، بلکه نواهایی یکنواخت که غالباً بخش بزرگی از اشعار با آن خوانده میشد. البته باید میان موسیقی اشعار حماسی و موسیقی اشعار غنائی تفاوت گذاشت. در اشعار حماسی نقش مهم را سخن دارد و موسیقی تنها برای این نیاز است که ازبرخوانی را همراهی کند. درحالی‌که برای اشعار غنائی آهنگی ویژه ساخته میشود. همچنین باید به نقش موسیقی در چکامه (ballad) توجه

کرد. برخی از چکامه‌ها سرودهای کوتاه حماسی بودند که با موسیقی خوانده میشدند، ولی موسیقی در چکامه نقش مهمی داشت.

در ایران گوسان‌ها احتمالاً با همان ساز زهی ساده و آهنگ یکنواختی که بورا میگوید حماسه‌سرایی میکردند و ساز آنها باید رود یا بربط بوده باشد. ولی موسیقی در چکامه‌های رزمی و پهلوانی بویژه آنهایی که در دربارها خوانده میشد نقش مهمی داشت و جزو سازهای آن باید از چنگ نیز نام برد. و اما *شاهنامه* همانگونه که نولدکه^{۱۴} نیز اشاره کرده است، از آغاز برای به آواز خواندن سرود نشده بود. با اینحال سپستر گهگاه آنرا به آواز هم میخواندند. برای مثال نقل‌ها گاه بیت‌هایی از *شاهنامه* را به آواز میخوانند، ولی بدون ساز. و یا مرشدهای زورخانه *شاهنامه* را به آواز میخوانند و با ضرب همراهی میکنند. همچنین در خراسان دوتارنوازی‌هایی هستند که *شاهنامه* را به آواز میخوانند و با سازی دوتار همراهی میکنند.

۱۳- حماسه نه تنها بیطرفانه است، بلکه حتی ادعای حقیقت نیز دارد. یک مؤلف نروژی به نام سنری استورلوسن (Snorri Sturluson) که از سال ۱۱۷۸ تا ۱۲۴۱ زندگی میکرد، مجموعه‌ای از روایات پادشاهان نروژ را با عنوان *هایمسکرینگلا* (Heimskringla) که در میان آنها اشعار حماسی و چکامه وجود دارند گردآوری کرده است. او در پیشگفتار خود بر این روایات مینویسد: "نیاکان ما اینها را برای لذت خود فراهم آورده بودند" و سپس میافزاید: "با آنکه ما نمیتوانیم بگوییم که چه حقیقتی در این اشعار نهفته‌اند، ولی در این گمانی نداریم که مردمان پیر و دانا اینها را حقیقت میدانستند". البته باید توجه داشت که معنی اصطلاح "حقیقت" میتواند از نسلی به نسل دیگر تغییر کند و اینکه جامعه‌ای که علمیت را به معنی امروزی نمی‌شناخت، نه تنها هیچ امکانی برای تاریخ‌نویسی علمی نداشت، بلکه همچنین تصور حقیقت علمی نیز برای او

بیگانه بود. در نظر یک چنین جامعه‌ای اگر داستانی رویدادها را در خطوط اصلی آنها شرح میداد و نام‌های مهم را دارا بود، آن داستان "حقیقت" بود و جزئیات خیالی در توصیف را دیگر به معنی فریب نمی‌گرفت. شاعر یونانی هسیود از زبان ایزدبانوان هنر^{۱۵} میگوید:

بنگرید، ما سخنان فریب بسیار می‌گوییم، هرچند که واقعیت بنمایند،
ولی بنگرید، اگر ما بخواهیم، همه یکسر راستی گزارش می‌کنیم.

ولی کمتر شاعری و کمتر شنونده‌ای چنین آگاهانه میان حقیقت و مجاز فرق می‌گذارد.^{۱۶} حماسه مدعی است که حقیقتِ ویژه خود را شرح میدهد. حماسه برای اثبات درستی گزارش‌های خود نخست سندیت روایات موروثی را گواه می‌گیرد، روایاتی که نسل به نسل گزارش شده‌اند و با گذشت زمان تقدس یافته‌اند. اتفاقی نیست که سرودهای حماسی روسی یا بیلینی نام دارند، به معنی "رویدادهای گذشته" و یا/ستارینی (*Starine*) به معنی "داستان‌های باستان". این‌گونه داستان‌ها به سبب کهن بودن خود احترام برمی‌انگیزند، بویژه اینکه مردم بیشتر بر این گمان هستند که نیاکانشان دانایانتر بودند. از اینرو شاعران حماسی داستان‌های خود را غالباً به گذشتگان منسوب میکنند. شاعر سرود هیلده‌براند شعر خود را چنین آغاز میکند: "چنین شنیدم" و شاعران یاکوت‌ها و کلموک‌ها داستان خود را غالباً با "چنانکه می‌گویند" و یا "چنانکه گفته‌اند" و یک شاعر اروپای شمالی با "شنیدم که گزارش میکنند". در حماسه عموماً تصور بر این است که تنها کهنگی یک داستان بدان ارج می‌بخشد و آنچه از آسیب زمانی دراز جان بدر برده است باید راست باشد.

در شاهنامه شاعر به خوانندگان خود گوشزد میکند که داستان‌های او را "دروغ و فسانه" ندانند و چون در روزگاری زندگی میکند که دکانداران دین

شنیدن و خواندن افسانه‌های کهن را بر نمی‌تافتند، ناچار است که گهگاه راستی داستان‌های خود را توجیه کند:

تو این را دروغ و فسانه مدان به یکسان روشن زمانه مدان
ازو هر چه اندر خورد با خرد دگر بر ره رمز معنی برد^{۱۷}

و یا:

نباشی بدین گفته همداستان که دهقان همی‌گوید از باستان
خردمند کین داستان بشنود به دانش گراید، بدین نگرود
ولیکن چو معنیش یاد آوری شود رام و کوتاه شود داوری^{۱۸}

فردوسی همچنین بارها سرگذشت‌های کتاب خود را "داستان‌های باستان از گفته‌ی راستان" نامیده است و یا می‌گوید که داستان را از "دانا"، "دهقان" و "موبد" شنیده است که اشاره به مؤلفان و مترجمان شاهنامه/ابومنصوری است.

در کنار باور به سندیت روایات موروثی، برخی شاعران از سندیت الهام که مرجع آن یک نیروی خدایی است نیز سخن می‌گویند. حتی شاعر یونانی هسیود به سرچشمه‌ی ایزدی الهام باور دارد، آنجا که می‌گوید ایزدبانوان هنر در کوه هلیکن (Helikon) بر او ظاهر شدند و آوایی در او دمیدند تا بتواند "از آینده و گذشته گزارش کند". بی‌گمان چنین نظریاتی بازمانده‌هایی از کارهای شمنی است، ولی در الگوی حماسه خوب می‌گنجد و مردم نیز این ادعای شاعر را می‌پذیرند. همچنین همر آنجا که در آغاز/یلید از ایزدبانوان دانش و هنر می‌خواهد تا سرود خشم آشیل و کرده‌های او را بخواند، بی‌گمان به یک مرجع الهام باور دارد. و یا در/دیسه از زبان فمیوس (Phemios) خنیاگر دربار می‌شنویم که ایزدی ترانه‌ها را در جان او کاشته است. همچنین از یک گوسان قرقیزی روایت شده است که می‌گفت: "من هر ترانه‌ای را میتوانم بخوانم، زیرا خداوند این موهبت هنر خوانندگی را در قلب من کاشته است. او سخن را به زبان من

میاورد، بی آنکه من به جستن آن پردازم. من هیچیک از ترانه‌های خود را نیاموخته‌ام، بلکه همه از درون من به بیرون میجوشند".

در شعر فارسی الهام نه تنها نقش بزرگی دارد، بلکه اصولاً داشتن طبع شاعرانه استعدادی خدادادی است که پرورده‌نی است، ولی آموختنی نیست و یا به گفته حافظ "لطف سخن خدادادست". این یک اعتقاد عمومی شاعران است و بی‌گمان فردوسی نیز به طبع خدادادی اعتقاد داشت و در اشعار تغزلی خود چه در شاهنامه و چه بیرون از شاهنامه منکر الهام نبود، حتی اگر در این باره چیزی نگفته باشد. ولی اینکه در شاهنامه شاعر در جایی مطالب اصلی کتاب خود را نتیجه الهام دانسته باشد به چشم نگارنده این سطور نرسیده است. زیرا او نه غزل سراسر و نه خنیاگر و نه گوسان. بلکه او یک شاعر دانشمند است و منبع الهام او همان مأخذ کار او، یعنی شاهنامه/بومنصوری است که او استادانه چنان به نظم میکشد که از باد و باران گزندی نیابد. این تفاوت نیز یکی از ده‌ها تفاوتی است که حماسه نوشتاری شاهنامه را از حماسه‌های گفتاری جدا میکند.

به هر حال، چه از راه روایات سنتی و چه از راه الهام، حماسه مدعی است که داستان‌هایی را نقل میکند که هسته آنها حقیقت است. دیر یا زود، زمانی فرامیرسد که داستان‌های کهن دیگر به باور مردمان نمی‌آیند و از این زمان حماسه کشش خود را از دست میدهد و مردم آموزش خود را در کتاب‌ها و روزنامه‌ها میجویند.

۱۴- منابع پژوهش حماسه متفاوت‌اند. برخی از حماسه‌های گفتاری در این یکی دو سده اخیر بوسیله پژوهندگان از راه نوشتن یا وسایل ضبط صوت محفوظ مانده‌اند. ولی برای آنکه بتوان حماسه‌ای گفتاری را هنگام اجرا بر روی کاغذ آورد، باید حماسه‌سرا کندتر بخواند و این سبب میشود که از اصالت و

خودجوشی بدیهه‌سرایی کاسته گردد. حتی وجود یک پژوهنده بیگانه با یک دستگاه ضبط‌صوت نیز برای حماسه‌سرا وضعیتی ناأخت پدید می‌آورد.

منبع دیگر، حماسه‌هایی هستند که دستنویسی از آنها به ما رسیده است. جز حماسه‌های همر که به سبب هنر بالای آن بارها کتابت شده بودند، وجود حماسه‌های دیگر را مدیون اتفاق هستیم. برخی از لوحه‌های گلی حماسه گیلگمش در حفاری‌های باستان‌شناسی به دست آمد. از هر یک از اشعار بئوولف، سرود هیلمه‌براند، ادا‌های کهن به طور اتفاق دستنویسی به ما رسیده است. از اینرو میتوان به آسانی گمان برد که حماسه‌های بسیاری از دست رفته و به ما نرسیده‌اند.

در ایران از حماسه‌های کهن به زبان‌های ایرانی باستان و ایرانی میانه جز یادگار زیریران به زبان پارتیگ - پارسیگ و برخی گزارش‌ها و اشارات چیزی به ما نرسیده است. همچنین برخی حماسه‌های منظوم و منثور از آغاز زبان فارسی، همچون شاهنامه مسعودی، شاهنامه ابوالمؤید بلخی، شاهنامه ابومنصوری و بسیاری از حماسه‌های گفتاری از دست رفته‌اند. ولی از بسیاری از حماسه‌های دیگر فارسی دستنویس‌هایی در دست است. بویژه از شاهنامه که از آغاز در میان ایرانیان و همسایگان آنها از شهرتی چون شهرت همر در غرب برخوردار بود و هست، بیش از هزار دستنویس کامل و ناقص برجای مانده است، ولی بدبختانه از دویست سال آغازین آن جز بیت‌هایی پراکنده و اندک در دست نیست.

یادداشت‌ها

۱- هسیود شاعر یونانی در پیرامون سال ۷۰۰ پیش از میلاد میزیست. از آثار او یکی منظومهٔ تئوگونی (Theogonie) است دربارهٔ نژاد خدایان و آفرینش جهان. دیگر منظومهٔ آموزشی کارها و روزها.

۲- هراکلیت فیلسوف یونانی، درگذشته پیرامون سال ۴۸۰ پیش از میلاد، به سبب پیچیدگی سخنش ملقب به "تاریک" بود. هراکلیت بر فیلسوفانی چون افلاطون، نیچه و هگل تأثیر گذاشته است.

۳- شاهنامه، دوم ۴۷۱۰/۴۱۴.

۴- شاهنامه، دوم ۴۷۰/۴۱۴.

۵- بنگرید به: گل رنج‌های کهن، ص ۶۷ بجلو.

۶- بنگرید به: قریب، بدرالزمان، "پژوهشی پیرامون روایت سغدی داستان رستم"، مهر و داد و بهار، تهران ۱۳۷۷، ص ۲۵۲ بجلو.

۷- شاهنامه، یکم ۲۷۴/۷۴-۲۹۱؛ ۱۰۳/۱۰۳-۲۲۱-۲۳۷. نیز بنگرید به: یادداشت‌های شاهنامه، زیر "افسونگری".

۸- جزایر پلونیز در خاور اقیانوس کبیر قرار دارد و پیرامون ۱/۵ میلیون نفر جمعیت دارد.

۹- سرزمین زلو که مردم آن به جنگجویی شهرت داشتند، از سال ۱۸۸۷ م. مستعمرهٔ انگلستان بود و اکنون ایالتی از ناتال در افریقای جنوبی است.

۱۰- توارگ ایلی مسلمان ساکن باختر صحرای کبیر افریقا با جمعیتی نزدیک نیم‌میلیون نفر.

۱۱- فرخی سیستانی، جولوغ، دیوان، به کوشش محمد دبیرسیاقی، چاپ دوم، تهران ۱۳۴۹، ص ۹۰-۹۳.

۱۲- حماسه‌ای است به عربی عامیانهٔ شمال افریقا از شاعری به نام ابوعبید. با سپاس از دکتر محمود امیدسالار که ترجمهٔ انگلیسی آنرا برای من فرستادند:

Blunt, W. S., *Collected poems II*, London 1914, pp.129-217.

۱۳- بنگرید به: ایران‌نامه ۱۳۷۰/۱، ص ۵۲-۷۵. چاپ دیگر در: تن پهلوان و روان

خرمند، به کوشش شاهرخ مسکوب، تهران ۱۳۷۴، ص ۶۴-۹۳.

۱۴- نولدکه، حماسهٔ ملی ایران، ص ۷۲.

۱۵- در یونان باستان ایزدبانوان هنر (Muse ها) نه تن دختران زئوس بودند که هر یک ایزدبانوی رشته‌ای از هنر و دانش بود و زیر رهبری آپلون به پایکوبی و آواز می‌پرداختند. این رشته‌ها به ترتیبی که نخستین بار هسیود از آنها نام میبرد عبارتند از: تاریخ، منظومه، تراژدی، نمایش شاد، اخترشناسی، رقص، شعر عاشقانه، ساز و آواز. در زمان باستان این ایزدبانوان به شکل دسته‌ای از دختران باکره و رقصنده نمایش داده میشدند و از زمان رنسانس در پرده‌هایی از نگارگرانی چون رافائل دیده میشوند.

۱۶- در اینجا معلوم است که بورا از عقیده سخنوران ایرانی و بویژه نظامی درباره حقیقت و مجاز در شعر آگاهی ندارد. بنگرید به بخش چهارم، بند ۱ در همین کتاب.

۱۷- شاهنامه، یکم ۱۲/ ۱۱۳- ۱۱۴.

۱۸- شاهنامه، یکم ۲۸۹/ ۱۶- ۱۸. و نیز بنگرید به: سوم ۲۹۶/ ۱۳۴- ۱۴۱.

دو - شعر کارکرد

۱- رویداد مرکز اصلی حماسه است که در آن انسان برای رسیدن به ایده‌آل خود جانبازی میکند. از اینرو مهمترین موضوع رویدادها نبرد و جنگ است. و اما همنبرد میتواند انسان باشد یا طبیعت (رود، دریا، برف، گرما) و یا جانوران حقیقی (شیر، کرگدن، گراز، گرگ) و یا افسانه‌ای (اژدها، سیمرغ) و یا دیوان، غولان و پریان. در کنار این نبردها، ماجراهای دیگری نیز روی میدهند که پهلوان بتواند در گذر آن از خود دلیری و بی‌باکی نشان دهد و نام‌آوری کند و یا از نام و حیثیت خود دفاع کند. برای مثال، در شاهنامه ماجراهایی چون "رفتن بهرام به جستجوی تازیانه خود"، "رفتن رستم و هفت‌گردان به شکارگاه افراسیاب"، "رفتن بیژن به جشنگاه منیژه" و دیگر و دیگر. همچنین شرکت پهلوان در مسابقاتی چون کشتی، تیراندازی، اسب‌دوانی، چوگان و جزآن برای نشان دادن مهارت خود در این هنرها.

در بیشتر حماسه‌ها برای پهلوان پیروزی هدف اصلی است، ولی راه رسیدن به آن گوناگون است. در درجه نخست از راه نیروی تن و مهارت در بکار بردن رزم‌افزار. ولی چون نیروی انسانی و هنر او همیشه برای پیروزی کافی نیست، پهلوان باید برای پیروزی از امکانات دیگری نیز بهره گیرد. یکی از این امکانات شناخت بهتر فوت‌وفن کار، یعنی تدبیر یا "چاره" است. برای نمونه رفتن رستم به توران در جامه بازرگانان، رفتن اسفندیار در جامه بازرگانان به رویین‌دژ و پنهان کردن جنگجویان خود در صندوق‌ها و یا پیروزی اسفندیار بر سیمرغ با بکار بردن نیرنگ صندوق و دیگر و دیگر. ولی "چاره" اگر در معنی "تدبیر و کاردانی" چاره‌گر نیفتد، پهلوان به معنی دیگر آن رفتار میکند، یعنی دست به

جادویی و دروغ میزند که بیشتر در حماسه‌های بدوی پیش میاید. در شاهنامه تنها رستم است که چند جا و بویژه در نبرد با سهراب و اسفندیار برای پیروزی بر هم‌نبرد متوسل به دروغ و جادویی می‌گردد که گویا مانند صفات پرخوری و پرآشامی و پرسخنی، بازمانده‌ای از اصل سکایی روایات او باشد. یکی دیگر از راه‌های پیروزی بهره‌مندی از "سخن" است، بویژه در مفاخره یا رجزخوانی، یعنی پهلوان در میدان نبرد با شرح مفاخرات خود و یا خوارشمردن هم‌نبرد، دل او را خالی میکند. ضمناً در نبردها غالباً سربازان پیاده و مردان و زنان نائزاده نقش مهمی ندارند. ولی استثناء نیز داریم، مانند نقش کاوه در شاهنامه.

۲- از آنجا که حماسه را برای جمع شنوندگان و توده مردم می‌سرودند، زبان آن نیز ساده و زوددریاب است. ولی این نکته درباره حماسه‌های بدیهی درست است که شاعران آن به سبب بدیهه‌سرایی نه فرصت پرداختن به لفظ و حک و اصلاح آنرا دارند و نه چندان از سواد ادبی برخوردارند. از آنجا که شاهنامه برای خوانندگان و آنهم خوانندگان آشنا با زبان ادبی سروده شده است، دارای زبانی ادبی و حتی برای زمان خود تا اندازه‌ای کهن است. زبان دیگر حماسه‌های فارسی با آنکه تقلید از شاهنامه‌اند بسیار ساده‌تراند، ولی باز دشوارتر از زبان حماسه‌های بدیهی‌اند. همچنین کاتبان رفته‌رفته زبان شاهنامه را ساده‌تر کرده‌اند. همین کار را به گونه‌ای دیگر نقالان انجام می‌دهند. یعنی با درآوردن داستان‌های شاهنامه به زبان گفتاری زمان خود، آنرا مانند حماسه‌های بدیهی مناسب شنوندگان میکنند. درهرحال، زبان ادبی و دشوار شاهنامه یکی از تفاوت‌های مهم میان حماسه‌های نوشتاری و حماسه‌های گفتاری است.

۳- بهترین شیوه رزم در حماسه نبردهای تن‌به‌تن است. چون در این‌گونه نبردهاست که مهارت پهلوان اصلی داستان آشکار می‌گردد. از اینرو توصیف

نبردهای تن به تن خوانندگان را بیشتر مجذوب میکند تا توصیف رزم‌های مغلوبه یا به اصطلاح شاهنامه "همگروه". رزم‌افزار اصلی در حماسه‌ها بیش از همه شمشیر (بویژه در سرود رولاند)، نیزه (بویژه در *ایلیاد*) و تیر و کمان است. در شاهنامه گرز و کمان را نیز باید بدانها افزود. همچنین کشتی نیز یکی از راه‌های پیروزی بر همنبرد است.^۱

۴- در حماسه همه کوشش پهلوان در پی نام‌آوری و دفاع از حیثیت است که در شاهنامه از آن به "نام و ننگ" تعبیر می‌گردد. این هدف خود ایجاب میکند که پهلوان تکرر و یک‌ه‌تاز باشد. با اینحال در حماسه‌ها دوستی میان دو پهلوان و جانفشانی برای یکدیگر نیز مثال دارد. برای نمونه دوستی میان گیلگمش و انگیدو (Engidu) در گیلگمش، دوستی میان آشیل (Achilles) و پاتروکلوس (Patroklos) در *ایلیاد*، دوستی میان رولاند و اولیور (Olivier) در سرود رولاند و یا دوستی میان بیژن و گسته‌م در شاهنامه.^۲

۵- در حماسه سگدلی و خشونت نیز فراوان رخ میدهد. برای مثال نفرت آشیل از هکتور در *ایلیاد* که به خشونت تبدیل می‌گردد که حتی پس از کشتن او میخواهد به پیکر بی‌جان او بی‌حرمتی کند. بدتر از آن خشونت گودرون نسبت به همسر خود آتلی (آتیل) است. پس از آنکه آتلی برادر گودرون را میکشد، گودرون نخست کودکان آتلی را که کودکان خود او نیز هستند میکشد و بجای شام شب در جلوی آتلی می‌گذارد و سپس خود او را میکشد. در شاهنامه گودرز پس از کشتن پیران نخست به انتقام خون سیاوش و کشته شدن هفتاد پسر و نوه خود، خون او را میاشامد و بر روی خود میمالد. سپس قصد دارد سر او را از تن جدا کند، ولی از این کار پیشمان میشود و درفش او را سایبان پیکر او میکند.^۳ البته نمونه‌های توحش و خشونت در سنگر دشمن خیلی بیشتر است.

عـ در حماسه‌های بدوی پهلوانان غالباً خوشبخت و خرسند با پیروزی و سربلندی چشم از جهان می‌پوشند. چنین است مرگ بیشتر پهلوانان در حماسه‌های قرقیزی، کلموکی^۴ و یاکوتی.^۵ در شاهنامه چنین مرگی دربارهٔ برخی از پادشاهان گزارش شده است، ولی چنین مرگی که در واقع مرگ در بستر است برای پهلوان بیشتر ننگ است تا سربلندی. از اینرو مرگ پهلوانان در حماسه‌های بزرگ غالباً تراژیک یا ناجوانمردانه یا قهرمانانه است. مرگ رولاند و اولیور در سرود رولاند و مرگ اوفّا (Offa) در حماسهٔ مالئن قهرمانانه‌اند. در شاهنامه مرگ بهرام، مرگ قباد پیر و مرگ لهراسپ پیر قهرمانانه و ناجوانمردانه‌اند. مرگ هکتور در ایلیاد و در شاهنامه مرگ فرود و مرگ مادر او جریره، مرگ پیران و مرگ چند تن از پهلوانان که همراه کیخسرو می‌روند و در برف ناپدید می‌گردند تراژیک‌اند. مرگ آرش قهرمانانه و تراژیک است. مرگ زیگورد (Sigurd) در اداهای کهن که مانند رستم پیش از مرگ انتقام خون خود را از کشندهٔ خود میکشد، مرگ ایرج، مرگ سیاوش، مرگ اسفندیار و مرگ رستم ناجوانمردانه‌اند. مرگ سهراب تراژیک و ناجوانمردانه است. به‌هرروی، مرگ پهلوان غالباً نقطهٔ اوج پهلوانی اوست و در عین حال دلیلی بر پیروزی نهایی مرگ.

۸ـ پس از مرگ پهلوان، گاه روان او به یاد زندگی گذشته است و نگران و امیدوار که پسر او انتقام او را بگیرد. در اديسه پهلوان داستان اديسويس با کشتی به پایان جهان که جای آرامش روان‌هاست و سرزمینی است خفته در شب و مه می‌راند. در آنجا روان برخی از پهلوانان ترویا پیش او می‌ایند. یکی از آنها آگاممنون است که به دست زنش کشته شده بود و اکنون آرزوی او اینست که پسرش انتقام او را بگیرد. دیگری آشیل است که از اديسويس از حال پسر

خود جویا می‌گردد و از شنیدن دلیری او اظهار خشنودی میکند. در شاهنامه سیاوش هنگام تولد کیخسرو به خواب پیران می‌آید و او را از این واقعه آگاه میکند. پیران لرزان از خواب بیدار میشود و زنش گلشهر را به یاری فریگیس می‌فرستد.^۶

۹- یکی دیگر از موضوع‌های حماسه مهر مادر پهلوان به پسر و مهر پهلوان به مادر است. گفتگوی روان مادر اُدیسویس با او یک نمونه از این مهر است. اگرچه این قطعه در اُدیسه رقت‌انگیزی ویژه‌ای دارد که نولدکه برای آن در شاهنامه مثالی نمی‌یابد،^۷ ولی مهر مادر در مجموع در شاهنامه نقش مهمتری دارد و ما آنرا در نگرانی رودابه به هنگام رفتن رستم به جنگ مازندران،^۸ در پیام وداع رستم برای مادر در نبرد با سهراب،^۹ در پیام وداع اسفندیار برای مادر در دم مرگ^{۱۰} و در رفتار رودابه در سوگ فرزند خود^{۱۱} می‌بینیم. در بخش تاریخی شاهنامه رفتار مادر گو و طلخند^{۱۲} توصیف مؤثر دیگری از مهر مادر به فرزند است.

۱۰- در برخی حماسه‌های جوامع چندخدایی خدایان نقش مهمی دارند. در این حماسه‌ها خدایان با پهلوانان به سخن درمی‌آیند و گاه خود عملاً در جنگ‌ها و نبردها دخالت میکنند. آنها گاه حتی با پهلوانان به ستیزه برمی‌خیزند و همیشه نیز حق با خدایان نیست. در میان این حماسه‌ها گیلگمش و اُدیسه و بویژه/یلیاد جای ویژه‌ای دارند. در گیلگمش میان گیلگمش و چند ایزد اختلاف است. مثلاً او نه تنها عشقی را که ایشتر به او آشکار مینماید نمی‌پذیرد، بلکه این ایزدبانو را بدین سبب سرزنش نیز میکند. همچنین میان گیلگمش با سیدوری (Siduri) ایزدبانوی شراب و پیرو فلسفه دم‌پرستی نیز اختلاف است. در/یلیاد اگر هلن تن خود را به پاریس تسلیم میکند، این کار نه از اراده خود اوست، بلکه بدین علت است که آفرودیت ایزدبانوی عشق بر سرنوشت او چنین قلم رانده است. از

سوی دیگر سرشت هلم نیز در این کار یکسر بی‌گناه نیست، زیرا او مانند ویس زنی سخت زنانه و مردفرب آفریده شده است. هلم و ویس هر دو در برابر وسوسه عشق ناتوان‌اند و از سرنوشت خود گزیر و گریز ندارند. باری، در این حماسه‌ها گاه نیز خدایان دو دسته میشوند، دسته‌ای از یک پهلوان یا از یک قوم پشتیبانی میکنند و دسته‌ای دیگر از پهلوانی دیگر و قومی دیگر. ولی در هر حال، رفتار آنها همیشه بر حق نیست و حتی پهلوانان در کارهای خود از خدایان جدی‌تر، اخلاقی‌تر و وفادارتراند. خدایان هم در حقیقت ابرقدرتهایی هستند دم‌دمی‌مزاج و چندخویه و ناپایبند به اصول اخلاقی که تنها به سبب قدرت خود سرنوشت مردمان را در دست دارند. گویی زندگی جاویدان خدایان را بی‌قید و بند، ولی مرگ پهلوانان را وظیفه‌شناس کرده است.

در حماسه‌های جوامع یکتاپرست، خدا در کارها بظاهر نقش مستقیم ندارد، ولی در واقع سر همه رشته‌ها در دست اوست. به سخن دیگر، در این حماسه‌ها پهلوانان با اعتقاد عمیق به خداوند، به پشتیبانی و تأیید او امیدوارند و دیگر نیازی به دخالت مستقیم خداوند در کارها نیست، بلکه او از پس پرده همیشه پهلوانی را که در راه حق است پشتیبانی میکند. یعنی در واقع پهلوان مجری خواست‌های خداوند است. البته گاه خواست خداوند بوسیله معجزات و نشانه‌هایی نیز آشکار میگردد. برای مثال، ظاهر شدن غرم بر رستم در هفتخان و رساندن او به چشمه^{۱۳}، ناپدید شدن برف و سرما در هفتخان در اثر نیایش اسفندیار^{۱۴} و یا ظاهر شدن سروش بر گیومرت^{۱۵} و فریدون^{۱۶} و خسرو پرویز^{۱۷} و یا آمدن او به خواب گودرز^{۱۸} و دیگر و دیگر. ولی به هر حال، دخالت نکردن مستقیم خدا در کارها، ارزش کارهای پهلوانی را بالاتر میبرد. با اینهمه، در برخی از حماسه‌های جوامع یکتاپرست که دارای گذشته چندخدایی بوده‌اند،

گهگاه بازمانده‌هایی از باورداشت‌های کهن دیده میشود. برای نمونه در حماسه قوم آسی که مسیحی و یکتاپرستاند، پهلوان حماسه نارت‌ها به نام باترادس (Batrads) از آهنگر آسمان به نام کوردالاگن (Kurdalagon) میخواهد که او را در تنور ذوب کند و سپس او را بکوبد تا تن او رویین و زخم‌ناپذیر گردد. و یا در شاهنامه با آنکه در یکتاپرستی فردوسی کوچکترین گمانی نیست، ولی باز پهلوانان و شاهان همه‌جا به خورشید، ماه، هرمزد، کیوان، زمین و آتش سوگند میخورند و در داستان بیژن و منیژه حتی هرمزد و شش امشاسپند او را ستایش میکنند^{۱۹} که اینها همه بازمانده‌هایی از باورداشت‌های جامعه چندایزدی ایران کهن است. در واقع، گزارش برخی یشت‌ها به خوبی نشان میدهد که در حماسه‌های کهن ایرانی نیز نقش ایزدان بسیار آشکارتر بود. ولی با اینحال، در آنجا نیز هیچ نشانه‌ای از دخالت مستقیم آنها در کارها و یا انسانی گشتن ایزدان نیست. همچنین آنها برخلافخدایان یونانی چندخویه نیستند، بلکه همیشه پشتیبان پهلوانان سزاوار و پادشاهان مشروع و کارهای شایسته‌اند.

در شاهنامه در کنار بازمانده‌هایی از نقش ایزدان کهن که در بالا بدان اشاره شد، باید از نقش چرخ و زمانه و تقدیر نیز که در دیگر متون ادب فارسی و اعتقادات ایرانیان عموماً ریشه‌ای عمیق دارد یاد کرد. در اینجا زمانه یا همان زمان بیکران سرنوشت مردمان را همانگونه در دست دارد و کار او به همانگونه بی‌مدار است که کار خدایان جاویدان در حماسه‌های جوامع چندخدایی. تنها آنجا که زمانه نیز بنده خداوند نامیده میشود که جز به فرمان او کاری انجام نمیدهد، "کار بی‌مدار" جای خود را به "مصلحت خداوند" میدهد.

یادداشت‌ها

- ۱- نیز بنگرید به: نولدکه، حماسه ملی ایران، ص. ۵۳.
- ۲- شاهنامه، سوم ۵۰/۳۶۷-۳۸۸؛ چهارم ۱۴۲-۱۶۵.
- ۳- شاهنامه، چهارم ۱۳۱/۲۰۳۱-۲۰۴۰.
- ۴- کلموک‌ها در اصل در باختر مغولستان زندگی میکردند و سپس در سده هفدهم میلادی از راه دریاچه آرال به بخش جنوبی ولگا مهاجرت کردند، ولی بخش بزرگی از آنها در سال ۱۷۷۱ م. دوباره به میهن اصلی خود بازگشتند. جمعیت آنها در جنوب ولگا حدود ۲۵۰ هزار تن است و پایتخت آنها ایستا نام دارد.
- ۵- یاکوت‌ها قومی ترک‌نژاد ساکن سیبری‌اند و جمعیت آنها بیش از نیم‌میلیون تن است. پیشه اصلی آنها گاو‌داری و تربیت اسب است و در آهنگری و نقره‌کاری دست دارند.
- ۶- شاهنامه، دوم ۳۶۵/۲۳۶۹-۲۳۷۷.
- ۷- نولدکه، حماسه ملی ایران، ص ۵۴، پ. ۱.
- ۸- شاهنامه، دوم ۴۰/۲۷۱.
- ۹- شاهنامه، دوم ۱۷۸/۷۶۴-۷۷۱.
- ۱۰- شاهنامه، پنجم ۴۲۲/۱۴۹۳-۱۴۹۷.
- ۱۱- شاهنامه، پنجم ۴۶۴-۴۶۵.
- ۱۲- شاهنامه، هفتم ۳۵۴/۳۳۰۹-۳۳۸۲.
- ۱۳- شاهنامه، دوم ۲۳-۲۵.
- ۱۴- شاهنامه، پنجم ۲۴۹-۲۵۰.
- ۱۵- شاهنامه، یکم ۲۴/۴۳-۴۹.
- ۱۶- شاهنامه، یکم ۸۲/۴۴۵-۴۴۷؛ ۸۴/۴۷۷-۴۷۸.
- ۱۷- شاهنامه، هشتم ۱۴۳/۱۴۷.
- ۱۸- شاهنامه، دوم ۴۱۳/۴۴۱-۴۵۴.
- ۱۹- شاهنامه، سوم ۳۵۸/۷۳۳-۷۴۲.

سه - پهلوان

۱- در حماسه پهلوان از هنرهای خارق‌العاده برخوردار است و از دست او کارهایی برمیآید که از دست انسان‌های عادی ساخته نیست. یعنی او در حقیقت یک انسان آرمانی و برآورنده آرزوهای دست‌نیافتنی انسان‌هاست و از اینرو به پسند مردم است. در جوامع نخستین که حماسه هنوز در بستر اسطوره خفته است، هنر خارق‌العاده پهلوانان بویژه دانایی و افسونگری است. در بسیاری از حماسه‌های جهان، از جمله در حماسه فنلاندی *کالوالا* مثال‌های فراوانی برای آن هست. در *شاهنامه* نیز مثال‌های چندی داریم. از جمله طهمورت از راه افسون بر اهریمن چیره می‌گردد و بر پشت او زین می‌نهد و بر گرد جهان می‌راند. همچنین دیوان به طهمورت خط می‌آموزد تا او در برابر این هنر از کشتن آنها درگذرد. جمشید مرگ و پیری و بیماری و سرما را از میان می‌برد و جامه و خانه و گرمابه و پزشکی و عطر پدید می‌آورد. او نیز بر پشت اهریمن تخت مینهد و بر آن می‌نشیند تا اهریمن او را به آسمان برد. فریدون نیز افسونگری میداند و از خود اژدها می‌سازد. سپس با تبدیل اسطوره به داستان‌های پهلوانی، هنرهای خارق‌العاده دو بخش می‌گردند. یک بخش از آن دانایی اساطیری که هنوز مثبت بشمار میرود، به کاردانی و تدبیر پهلوان تخفیف می‌یابد و بخش دیگر آن که در شمار ساحری و جادویی است به دشمنان نسبت داده میشود که به یاری آن میتوان بر سر راه پهلوان گرما و سرما و بلاهای بزرگ دیگر پدید آورد و یا خود را به جانوران درنده و گاه افسانه‌ای تبدیل کرد و با دیوان و پریان هم‌پیمان شد. این تحول روایات اساطیری به پهلوانی را میتوان بر مثال مقایسه روایات گوناگون گفتاری رستم و سهراب که در میان

مردم رواج دارد با روایت آن در شاهنامه بررسی کرد.^۱ با اینهمه در داستان‌های پهلوانی نیز نیروهای خودی و اهورایی هنوز یکسره از عناصر اساطیری و شمنی پاک نشده‌اند که برای نمونه میتوان از نقش سیمرغ در برخی از داستان‌های شاهنامه نام برد.

۲- خارق‌العاده بودن پهلوان ریشه در سرشت و نژاد او دارد و این از همان زادروز او آشکار است. سرشت گیلگمش دوسوم خدایی و یک‌سوم انسانی است. آشیل فرزند یک ایزدبانو و هرکول فرزند زئوس است. اوریس‌مگ (Urismag) پهلوان حماسه نارت‌ها از دریا زاده شده است. نطفه دو پهلوان برادر در حماسه ارمنی به نام‌های بگداسر (Bagdasar) و سناسر (Sanasar) پس از آنکه مادرشان از یک چشمه افسونی آب مینوشد بسته میشود. هنگام زاد رستم به علت بزرگی او باید پهلوی مادر را شکافت و در شیرخوارگی نیاز به ده دایه است تا او را از شیر سیر کنند. همچنین در بزرگی خوراک او از پنج مرد بیشتر است و یک گور را به تنهایی تا مغز استخوان میخورد. همه این پهلوانان از همان نوزادی رشدی سریع دارند و کارهایی انجام میدهند که از دست مردان جنگی نیز ساخته نیست، چنانکه مثلاً درباره سهراب گزارش شده است و در حماسه‌های ارمنی و یونانی نیز مثال دارد. ولی توصیف رشد سریع پهلوان ارمنی داوید (David) و ستیزه او در کوچه با همبازی‌های خود محتملاً متأثر از روایت سهراب است. ماناس پهلوان ترکی در همان گهواره سخن میگوید و از اینرو پدرش اسبی به او پیشکش میکند، چون معتقد است که کودک باید قادر به سواری باشد. هرکول در همان گهواره دو مار را میکشد. به گزارش یک روایت الحاقی اصیل در شاهنامه، رستم در کودکی شبی فیل مستی را که از بند گریخته با مشتی و گرژی که بر سر او میکوبد از پای درمیآورد.^۲

۳- برخی پهلوانان همچون آشیل، زیگرود پهلوان ژرمنی، آلیامیس پهلوان ازبکی زیبا نیز هستند. در شاهنامه اگرچه یکجا رستم به "آفتاب سپیده دم" مانند شده است،^۳ ولی پهلوانان ایرانی بیشتر هنگام زاده شدن به زیبایی ستوده میگردند و کمتر در بزرگی. در جوانی و بزرگسالی بیشتر زیبایی اندام آنها توصیف میگردد، چون زیبایی چهره در هنرهای پهلوانی نقش چندانی ندارد، مگر تنها در مورد سیاوش که زیبایی او ایزدی و بی نمونه است^۴ و همین زیبایی نیز شاخ گوزن او میگردد. از سوی دیگر، سیاوش نمونه واقعی یک پهلوان حماسی نیز نیست.

۴- پهلوان تنها از نیروی خارق العاده و مهارت بسیار در کاربرد رزم افزارها برخوردار نیست، بلکه نعره او نیز دل همببرد و حتی تن کوه را میدرد.^۵ همچنین رجز خوانی برای ترساندن همببرد و سست کردن دل و دست او در نبرد، یک هنر دیگر پهلوان است و اگر همه این هنرها برای رسیدن به پیروزی بسنده نبود، او دست به نیرنگ نیز میزند. برای مثال، ماناس پهلوان ترک در نبرد نخستین پشت همببرد را بر زمین میاورد. در نبرد دوم تیر او به همببرد اصابت نمیکند، بلکه خود از تیر همببرد زخم برمیدارد و میگریزد. ولی هنگامیکه همببرد به او رسیده و میخواهد زخم او را ببندد، ماناس اسب او را از پای درمیآورد. با آنکه نیرنگ در نبرد در شمار هنرهای پهلوانی است، ولی بکار زدن هر نیرنگی و بویژه در نبرد با پهلوانان خودی پسندیده نیست. اینکه آدیسویس پهلوان یونانی و یا اوریسمنگ پهلوان آسی برای نجات خود از دست غول یک چشم نیرنگ بکار میزنند، نمونه ای از بی باکی و چاره دانی آنهاست. اینکه رستم در دم مرگ شغاد را به دروغ میفریبد، کاری موجه برای کشیدن انتقام خود از نابردار ناجوانمرد است. اینکه رستم^۶ و گیو^۷ و اسفندیار^۸ در جامه مبدل و ناشناس به توران میروند، با آنکه عملاً حق مهمان نوازی تورانیان را می شکنند،

ولی کار آنها بخاطر هدف بزرگ و مشروعی که در پیش دارند موجه است و چنین نیرنگ‌هایی به همان‌گونه در چارچوب تدبیرهای جنگی است که پنهان شدن پهلوانان/یلیلاد در شکم اسب چوبین برای تصرف دژ ترویا. ولی کار ماناس و یا دروغ و نیرنگ رستم در نبرد سهراب و اسفندیار و آنهم پس از آنکه همبردان یکبار جان او را بخشیده‌اند، به پسند هر خواننده‌ای نیست. این‌گونه نیرنگ‌ها پهلوان را تا سطح گُربز پایین می‌آورد و بیشتر ویژهٔ حماسه‌های بدوی و یا بازمانده‌هایی از چنین حماسه‌هایی است.

باری، این اندیشه که پهلوان باید همیشه در راه نام و ننگ و یا دفاع از میهن با خطرات بزرگی دست و پنجه نرم کند، خطراتی که گاه هیچیک از توانایی‌ها و هنرهای پهلوانی قادر به دفع آنها نیست، آرزوی رویین‌تن بودن پهلوان را پدید آورده است. در واقع بسیاری از پهلوانان بزرگ همچون آشیل و اسفندیار و زیگفرید رویین‌اند و یا جامه و رزم‌افزار برخی از آنها زخم‌ناپذیراند. ولی در عین حال حقیقت مرگ سبب شده است که همیشه راهی برای ورود مرگ باز گذاشته شود. مثال‌های رویین‌تنی و زخم‌ناپذیری تن و جامه و رزم‌افزار بسیارند. نگارنده پیش از این در جستاری با عنوان *ببر بیان* بدین موضوع پرداخته و خوانندگان علاقمند میتوانند بدان جستار رجوع کنند.^۹

۵- در حماسه شاهان تا زمانی که هنوز شاهزاده‌اند میتوانند پهلوان هم باشند. همچون سیامک، فریدون، منوچهر، سیاوش، کیخسرو، گشتاسپ، زریر و اسفندیار. ولی چون به پادشاهی رسیدند دیگر نباید جان خود را به خطر اندازند، چون وظیفهٔ پادشاه از وظیفهٔ پهلوان جداست. با اینحال در *شاهنامه* از نبرد پادشاه نیز چند نمونه داریم، مانند نبرد طهمورت با دیوان و نبرد کیخسرو با شیده.^{۱۰} همچنین در بخش تاریخی *شاهنامه* نبرد اسکندر با فور، نبرد بهرام گور

با کرگدن و اژدها و نبرد خسرو پرویز با بهرام چوبین. نبرد نخستین جزو بخش اساطیری شاهنامه است و چگونگی آن نیز چندان روشن نیست. نبرد اسکندر با فور از راه رمان/اسکندر به شاهنامه راه یافته است. نبرد بهرام گور و خسرو پرویز برای اثبات مشروعیت (سزاواری) شاه ساخته شده‌اند. دربارهٔ نبرد کیخسرو با شیده، پیش از آغاز نبرد آمده است که ایرانیان میکوشند تا کیخسرو را از این کار بازدارند و به او میگویند: "اگر شاه خود نبرد کند، پس وظیفهٔ سپاه و پهلوانان چیست؟ گذشته از این، اگر شیده در نبرد با تو کشته شود، از سپاه دشمن یک پهلوان کم شده است، ولی اگر تو کشته شوی به تاج و تخت ایران آسیب میرسد". اصولاً میتوان گفت که به پیروی از بینش شاهنامه وظیفهٔ پادشاه در جنگ نباید از رهبری سپاه فراتر رود. ولی همانگونه که گفته شد نمونه‌های اندکی از نبرد پادشاه نیز گزارش شده است. در حماسه‌های ترکان و ازبکان شاه خود بزرگترین جنگنده است و در نبردها به تن خود شرکت میکند. بورا در پژوهش خود دربارهٔ نبرد شاه معتقد است که "این‌گونه شاهان به جوامع ابتدایی‌تری تعلق دارند تا همکاران اروپایی آنها و گویا به همین علت مجازاند که سرشت پهلوانی خود را تماماً آشکار کنند". با اینحال بورا دو نمونه از نبرد پادشاه را نیز یاد کرده است. یکی نبرد پادشاه با اژدها در حماسهٔ *بئوولف* و دیگر نبرد پادشاه با ترکان در حماسهٔ سربی‌ها.

ع- یکی از صفات مهم پهلوان وفاداری او نسبت به پادشاه و میهن است، چه در مقام جهان‌پهلوان و چه در مقام پهلوان تیول‌دار (Vassal). البته پیش می‌آید که پهلوان گاهی خودرایی پیشه میکند، ولی سرانجام سر به فرمان پادشاه مینهد. مثال آن رفتار رولاند نسبت به کارل بزرگ است که هر دو به ترتیب رستم و کیکاوس را به یاد می‌آورند. رستم و رولاند هر دو گهگاهی خودرایی هستند، ولی در پایان فرمانبردار. کارل بزرگ نیز در سرود رولاند همانگونه بدخوی معرفی شده است که کیکاوس در شاهنامه. به هر روی، یکی از

موضوع‌های مهم شاهنامه در سراسر کتاب درگیری (conflict) پهلوان است میان وظیفه بندگی نسبت به پادشاه از یکسو و نگهداشت آزادی و حیثیت پهلوانی خود از سوی دیگر.

۷- مبارزه در راه دین یک وظیفه دیگر پهلوان است. بویژه در برخی از حماسه‌های اروپای مسیحی در سده‌های میانه، از جمله در سرود رولاند مبارزه در راه مسیحیت و گسترش آن یکی از کارهای بزرگ پهلوان حماسی است. در نیمه نخستین شاهنامه در نگاه سطحی دین نقشی ندارد، ولی نگرش ژرف‌تر در متن، اهمیت باورداشتهای دینی پیشازدشت و زردشتی و پسازدشت را آشکار میسازد. با آغاز پادشاهی گشتاسپ مبارزه در راه دین بهی بزرگترین وظیفه پهلوانانی چون زریر، گرامی، بستور و بویژه اسفندیار است. همچنین مبارزه در راه دین موضوع اصلی حماسه‌های دینی فارسی است.

۸- میهن‌دوستی و دفاع از میهن در برابر تازش دشمن، موضوع دیگر حماسه و وظیفه مهم دیگر پهلوان است، اگرچه، چنانکه بورا در کتاب خود مینویسد، در حماسه میهن‌دوستی در بسیار جاها به گونه‌ای ناآشکار و ناآگاهانه در جریان است و تنها در فرصت‌های مناسب خودنمایی میکند. از نمونه‌های مهم احساسات میهن‌دوستی در حماسه باید از احساسات هکتور در *ایلیاد* و بویژه احساسات پهلوان انگلوساکسنی مالدن نام برد. باآنکه در حماسه اقرار به چیرگی دشمن بر میهن موضوع خوشایندی نیست، ولی باز در حماسه‌های همه کشورهای که در اروپا زیر سلطه ترکان بوده‌اند، نمونه‌های جالبی از احساسات میهن‌دوستی دیده میشود. شگفت اینجاست که در شاهنامه نیز ترکان همین نقش منفی را دارند، ولی به نادرست، زیرا ترکان تازه از سده پنجم میلادی رفته‌رفته جانشین اقوام دیگر در آسیای میانه میگردند که برخی از آنها خود

تیره‌های ایرانی بودند. سپستر در پایان دوره ساسانیان ترکان در حماسه‌های ایرانی نیز جانشین اقوام پیشین میشوند. به هر روی، در شاهنامه احساسات ایران‌دوستی بنیاد یا محور همه رویدادهاست. نقطه اوج این احساسات در حماسه‌های ایرانی در روایت تراژیک آرش کمانگیر است که در شاهنامه نیامده است، ولی در موضوع خود در میان همه حماسه‌های جهان مطلقاً مانند ندارد. این روایت در کنار اشارات دیگر در برخی از یشت‌ها نشان می‌دهند که ادبیات حماسی ایران تا چه اندازه کهن و پرمایه بوده‌اند.

یادداشت‌ها

- ۱- بنگرید به: خالقی مطلق، "یکی داستانی‌ست پر آب چشم"، گل رنج‌های کهن، ص ۵۳-۹۸
- ۲- شاهنامه، یکم ۲۷۵-۲۷۷
- ۳- شاهنامه، دوم ۱۲۰/۳۲۰
- ۴- شاهنامه، دوم ۲۰۶/۶۲-۶۸؛ ۲۱۱/۱۳۳؛ ۲۲۰/۲۵۶-۲۵۸؛ ۲۲۲/۲۹۰-۲۹۲؛ ۲۸۴/۱۲۵۷؛ ۲۸۷/۱۲۹۴-۱۳۰۰. نیز بنگرید به: خالقی مطلق، "شاهنامه و موضوع نخستین انسان"، گل رنج‌های کهن، ص ۹۹-۱۰۴
- ۵- بنگرید به: گل رنج‌های کهن، ص ۹۱، پ. ۷
- ۶- شاهنامه، یکم، ۲۷۷-۲۷۹؛ سوم ۳۶۷/۸۴۳
- ۷- شاهنامه، دوم ۴۱۵/۴۸۱
- ۸- شاهنامه، پنجم ۲۵۷/۴۵۹
- ۹- بنگرید به: گل رنج‌های کهن، ص ۲۷۵-۳۴۲
- ۱۰- شاهنامه، چهارم ۲۰۹-۲۱۴

چهار - زمینه واقع‌گرایانه در حماسه

۱- از آنجا که شاعر حماسی ادعا دارد که آنچه توصیف میکند واقعاً رخ داده است، از اینرو با وجود شگفتی‌های بسیار در حماسه، باز همه‌چیز در بستر طبیعت و زندگی واقعی روی میدهد. از سوی دیگر، در حماسه برخلاف منظومه‌های دیگر و رمان، آنچه در مرکز اهمیت قرار دارد، ماجراهای پهلوان است و نه هنر شاعری. از اینرو شاعر بسیاری از جزئیات سخن‌پردازی را که در بن‌مایه او نباشند، کنار میگذارد و مستقیم به رویدادها میپردازد و در نتیجه رویدادها با شتاب پیش میروند، مگر آن جزئیاتی که با ماجراهای پهلوان پیوند مستقیم داشته باشند. با اینهمه، شاعر حماسی در این بیم است که مبادا مردم در حقیقت سخن او شک کنند و از اینرو گهگاه نیاز دارد که حقیقت سخن خود را گوشزد کند. این نیاز بویژه در زمانی محسوس‌تر است که با دگرگون شدن اوضاع اجتماعی و رواج دینی نو، باور مردم نسبت به روایات گذشته که بر بنیاد تاریخ و اجتماع و فرهنگ و دین دیگری استوار بود در خطر سست گشتن است. روایات ملی ایران در این هزار و اندی سال اخیر چندبار در چنین خطری بوده‌اند. نخستین بار آن در همان سده چهارم هجری، یعنی عصر فردوسی رخ داده است و فردوسی باید این خطر را حس کرده باشد و از اینرو یکبار در دیباجه کتاب خود و بار دیگر در داستان /کوز دیو به خواننده هشدار میدهد که سخن او را افسانه نگیرد، بلکه بداند که بخش‌هایی که به چشم او شگفت می‌نمایند و ظاهراً خرد آنها را نمی‌پذیرد، از اینروست که یا به شیوه رمز بیان شده‌اند و یا با گذشت روزگار معنی اصلی آنها از یاد رفته‌اند.^۱ همین مضمون را

در دیباچه مأخذ او، یعنی شاهنامه ابومنصوری نیز می‌خوانیم.^۲ برعکس فردوسی، نظامی که شاعر منظومه‌های عشقی است، باکی از این ندارد که شعر او را سخن دروغ بنامد و او حتی خود دروغ‌ترین شعر را بهترین آن و یا به سخن خود او "اکذب او را احسن او" می‌شمارد.^۳ از دید او داستانی که از راستی بیرون نرود هم سخنی کوتاه است و هم بی‌لطف. از اینرو از ده رشته سخن، باید نه‌تای آن دروغ باشد و تنها یک رشته راست، ولی شاعر این یک رشته راست را نباید از دست بدهد تا سخن او یکسره دروغ و باورنکردنی از آب درنیاید.^۴ این تفاوت عقیده میان فردوسی و نظامی درست تفاوت میان حماسه از یکسو و منظومه‌های عشقی و رمان از سوی دیگر است. البته در شاهنامه برخلاف حماسه‌های بدیهی و گفتاری، به هنر سخن‌پردازی توجه ویژه شده است و برخی از داستان‌های شاهنامه بهترین نمونه داستان‌سرایی در ادبیات فارسی است و گمان نمی‌رود که در این نظر هیچ شناسنده ادبیات فارسی تردیدی به خود راه دهد. ولی از نگاه تفاوت عنصر واقعیت - واقعیت به معنی وفادار بودن به مأخذی که به نوبه خود متکی به روایات سنتی معتبر است - میتوان گفت که در شاهنامه داستان‌پردازی به معنی آن در منظومه‌های عشقی و رمان و یا به معنی تعریف نظامی از آن وجود ندارد، بلکه سخن‌پردازی. و یا اگر خواسته باشیم تفاوت میان کار فردوسی و نظامی را در مثالی بیان کنیم: فردوسی از اسکلت روایت با سخن‌پردازی خود طاوس می‌سازد و نظامی با داستان‌پردازی خود سیمرغ. طاوس با همه زیبایی بال و پرش و شگفتی چترش وجود دارد و ما آنرا با چشم سر می‌بینیم، ولی سیمرغ با همه توصیف‌هایی که از او کرده‌اند، خانه در ناکجاآباد قاف دارد و کسی هنوز او را ندیده است. از سوی دیگر سنجش هنر سخن‌پردازی شاعرانی چون هم‌و فردوسی با سخن هر شاعر بدیهه‌سرا کاری نابجاست، چنانکه حتی هنر سخن‌پردازی فردوسی را با

کار دیگر حماسه‌سرایان فارسی که در میان آنها شاعر استادی چون اسدی طوسی نیز هست نمیتوان سنجید.

۲- از دید بورا، شاعران حماسی به توصیف طبیعت کمتر توجه دارند و توصیف طبیعت در حماسه همیشه موضوعی کناری است، مگر گاهی در شعر شاعران مهاجر که گهگاه زیبایی‌های میهن اصلی خود را به یاد میاورند. البته این سخن بدین معنی نیست که در حماسه طبیعت یکسره بی‌اهمیت است و یا شاعران حماسی به محیطی که کسان داستان در آن نقش خود را بازی میکنند پاک بی‌اعتناء هستند. درست است که هیچیک از آنها به طبیعت آن دلبستگی ژرف و نگاه پرمهری را که هم‌در تمثیل‌ها و نگاره‌های خود دارد نشان نداده‌اند، ولی به هر روی آنها گوشه‌چشمی به طبیعت دارند. بورا علت توجه کمتر شاعران حماسی را به طبیعت چنین میداند که حماسه در زمانی که هنوز یک هنر زنده بود، در میان مردمی رواج داشت که شهرنشین نبودند و طبیعت محیط عادی زندگی آنها بود و در نتیجه دیگر در خود نیازی باریکتر و ژرفتر به طبیعت حس نمی‌کردند. در اینجا به گمان نگارنده باید پرسید: پس آیا هم‌شاعر شهرنشین بود؟ و اگر او بدیهه‌سرایی دوره‌گرد بود، پس اینهمه تفاوت را که بورا و دیگر پژوهندگان میان هنر او و هنر دیگر بدیهه‌سرایان برشمرده‌اند چگونه باید توجیه کرد؟ درباره‌ی نقش طبیعت در حماسه، به گمان نگارنده اگر در حماسه‌های فارسی به توصیف‌های زنده و زیبای طبیعت در شعر فردوسی دهقان و ده‌نشین و فقر چنین توصیف‌هایی در شعر حماسه‌سرایان شهرنشین پس از فردوسی بنگریم، در درستی نظر بورا تردید خواهیم کرد. به گمان نگارنده علت اصلی دو چیز دیگر است. یک علت اینست که دلبستگی فردوسی به طبیعت - درست برخلاف نظر بورا - دلبستگی یک دهقان وابسته به طبیعت است، درحالی‌که گوسان‌ها به علت زندگی دوره‌گردی به پیرامون متغیر خود چه ده و چه شهر دلبستگی چندانی نداشتند. علت دوم در سطح هنر شاعری است.

شاعران هنرمندی چون همر و فردوسی چه دوره‌گرد و چه باشند، تنها به توصیف خشک رویدادها بسنده نمیکنند. درحالی‌که شاعران دیگر، به همان درجه که از هنر کمتری برخوردار باشند، چه دهنشین باشند و چه شهرنشین و چه دوره‌گرد، شعرشان از بسیاری پرداخت‌های هنری تهی است که از آن میان یکی نیز نارسایی در توصیف طبیعت است.

توصیف‌های طبیعت در شاهنامه رنگین، ولی طبیعی، درگرفتنی و دریافتنی (ملموس و محسوس) است، برخلاف توصیف‌های طبیعت در شعر نظامی که رنگین، ولی آرایه‌ای (decorative) و خیالی است. گذشته از این، توصیف طبیعت در شاهنامه با داستان پیوندی سازوار (organic) دارد. نخست خطبه‌هایی که موضوع آنها توصیف طبیعت است، مناسب با حال و هوای اصل داستان است و ما در این باره در یادداشت‌های شاهنامه از جمله درباره خطبه داستان‌های جنگ مازندران، هفت‌خان اسفندیار و رستم و اسفندیار سخن گفته‌ایم. در خود داستان‌ها نیز، چه توصیف‌های کوتاه طبیعت و چه بسیاری از تمثیل‌ها و نگاره‌ها که از طبیعت برگرفته شده‌اند همین پیوند سازوار را نشان می‌دهند. گذشته از این، فردوسی غالباً برای عوض کردن صحنه، در یکی دو بیت توصیفی از برآمدن و فرورفتن خورشید و ماه می‌آورد، یعنی از طبیعت به عنوان تکنیکی برای کار خود بهره می‌گیرد و این توصیف‌ها نیز در بسیار جاها درخور با داستان، حماسی توصیف شده‌اند. بورا در پژوهش خود نشان داده است که در توصیف طبیعت در حماسه‌ها، در تن عناصر طبیعت جان دمیده میشود. در شاهنامه نیز عناصر طبیعت مانند انسان دارای جان هستند و با یکدیگر به سخن درمی‌ایند و بسته به اینکه داستان خوش‌فرجام یا بدفرجام باشد، آنها نیز شادمان یا اندوه‌زده‌اند.^۵

۳- توصیف خانه‌ها و کاخ‌های باشکوه و بالبهت چه ایزدی و چه جادویی، یکی دیگر از موضوع‌های حماسه است. خشت کاخ‌ها از زر و سیم، ستون‌ها از مرمر، آسمانه به زیبایی آسمان و دیوارها پرنقش و نگار. در خانه یا کاخ جادوگران طلسم‌شده است. در *شاهنامه* مثال کاخ‌ها و شهرهای زیبا را به ویژه در توصیف شهر و کاخی که سیاوش در توران ساخت^۶ و کاخی که گشتاسپ ساخت^۷ و مثال کاخ‌های جادویی و طلسم‌شده را در توصیف کاخ ضحاک^۸ و دژ بهمن^۹ می‌بینیم.

۴- رزم‌افزار پهلوان با رنج و هزینه بسیار و گاه با بکار بستن نیرنگ ساخته می‌شود. برخی از آنها در آب زهر خوابانده شده‌اند، برخی نشکننده و برخی دارای نام نیز هستند. از میان رزم‌افزارهایی که شهرت دارند میتوان از شمشیر ماناس و رولاند، گرز فریدون و سام، کمان اُدیسویس و سیاوش^{۱۰}، زره زخم‌ناپذیر سیاوش که پس از او به گیو رسید^{۱۱} و خنجری که گشتاسپ در جنگ اژدها ساخت^{۱۲} نام برد. البته سازنده رزم‌افزار، یعنی آهنگر نیز نقش مهمی دارد. از این جمله‌اند: ولوند (Wölund) و ویلاند (Wieland) در حماسه‌های ژرمنی و هفایستوس (Hephaistos)، آهنگری که رزم‌افزار آشیل را ساخت و یا کاوه و آهنگرانی که گرز گاوسر فریدون را ساختند. برخی از این آهنگران افسونگری میدانند و یا آهنگر حماسه آسی به نام کوردالاگون دارای نژادی ایزدی است. در اینجا نقش اسب پهلوان را نیز که باوفاترین یار پهلوان است نباید فراموش کرد. اسب پهلوان باید از نیروی شگفت‌انگیزی برخوردار باشد تا نه‌تنها بتواند تن نیرومند و رزم‌افزار سنگین پهلوان را بکشد، بلکه نیز به تیزی باد بتازد. اسب پهلوان سمی پولادین و شیهه‌ای چون رعد دارد. چنین اسبانی البته از نژادی دیگراند. مادیانی که اسب ماناس به نام آک - کولا را زاده است از طوفان آبتن شده است. اسب آشیل زاده باد باختری است. پهلوان ارمنی سناسر اسب

خود را در ژرفای دریا یافته است و نژاد رخس از دریاست.^{۱۳} اسب پهلوان زبان او را درمی‌یابد و در غم و شادی او شریک است. مارکو پهلوان سربی، خوشکلی پهلوان ازبکی، ساسون و پسرش داوید پهلوانان ارمنی، آشیل و هکتور پهلوانان یونانی و رستم و برخی پهلوانان دیگر ایرانی همه با اسب خود سخن می‌گویند. اسب سیاوش به نام بهزاد به سفارش سوارش پس از مرگ او به هیچکس جز کیخسرو پشت نمیدهد. بهزاد پس از سالها زندگی در کوه و دشت در میان اسبان وحشی، با دیدن کیخسرو که زین و لگام او را در دست دارد، از اندوه مرگ سیاوش آه دریغ میکشد و رام کیخسرو میگردد.^{۱۴} رخس همیشه سر به فرمان رستم است، مگر یکبار که در شب جان سوار خود را از سوی اژدها در خطر می‌بیند. در آن شب رخس به سفارش رستم گوش نمیدهد و او را از خواب بیدار می‌سازد و در نبرد با اژدها نیز به او یاری میرساند.^{۱۵} ولی پیش از آن، هنگام حمله شیر نیازی به بیدار کردن رستم ندارد و شیر را خود به تنهایی میکشد.^{۱۶} به شب‌دیز اسب پرویز نیز صفاتی چون اسب پهلوانان اساطیری نسبت داده‌اند.^{۱۷}

۵- یکی دیگر از موضوع‌های حماسه وجود دیوان، غولان، جادوان، پریان، اژدها و جانوران شگفت‌آفرینش دیگر است. شاعر باید در عین توصیف پیکر زشت و نیروی شگفت این موجودات، هستی ناطبعی آنها را نیز به شنوندگان و خوانندگان خود بیاوراند. در حماسه گیلگمش دیوی توصیف شده است به نام خوم‌بابا (chumbaba) که نگهبان جنگل کاج است. از دهان این دیو آتش زبانه میکشد، دم او مرگ‌آور و آواز او همچون طوفان است. در حماسه قزاق‌ها در توصیف غولی چنین آمده است: سینه او همچون سپری بزرگ، لب او چون تلی سر بر فراز، یکی از دندان‌های او چون کلنگ، دهان او چون چاهی فراخ،

گوش‌های او چون سپر جنگیان، چشمان او تاریکی ژرف، جای پای او چون آتشدانی فروزان، ناخن‌های او چون کارد، سوراخ بینی او چون غار و چانه او چون سبد است و هرگاه بنشیند، جایی به پهنای خانه‌ای شش‌پنجره را پر میکند. غول یک چشم/دیسه به نام کیکلپ (Kyklop) نمونه دیگری از چنین آفریده‌های اهریمنی است. این غول که به چکاد کوهی پردرخت میماند، همیشه تنها در غاری زندگی میکند و هنگامی نیز که برای خوردن ساقه گیاهان به مرغزار می‌رود همیشه تنهاست. در شاهنامه نیز دیو سفید مازندران مانند کیکلپ در غاری تاریک تنها زندگی میکند. تن او چون کوهی سیاه سراسر غار را گرفته است. چهره او نیز سیاه است، ولی موی سر او چون برف سفید است. اگر از خون جگر این دیو چکه‌ای در چشم نابینا بریزند، دوباره بینایی خود را بازمی‌یابد.^{۱۸} دیگر دیوی است به نام کندرو که دریای چین تا ناف اوست و سر او تا به آسمان می‌رسد. خوراک این دیو ماهی است که از دریا می‌گیرد و آنرا در آسمان در پرتو خورشید کباب میکند.^{۱۹} دیو دیگر اکوان نام دارد که هرگاه بخواهد خود را به پیکر گور درمی‌آورد. او یکبار که رستم را خفته می‌یابد، زمین را گردتاگرد او می‌برد و رستم را با پاره زمین برداشته و به دریا می‌افکند.^{۲۰} دیوان و جادوان چهره خود را دگرگون نیز میکنند. عفریته‌های پیر و زشت از خود زنان جوان و زیبا و دلربا می‌سازند. در حماسه‌های ایرانی بسیاری از دیوان و پریان خود را به پیکر گور درمی‌آورند.^{۲۱} شاه مازندران که از شمار دیوان است، در جنگ رستم از خود پاره‌سنگ می‌سازد.^{۲۲} در توصیف اژدها آمده است که دم او چون آتش سوزان است و در تن او بجای خون زهر روان است. خانه او صد فرسنگ در صد فرسنگ است. از زمین آنجا گیاهی نمی‌روید و از فرازش عقابی پرواز نمیکند و بر آسمانش ستاره‌ای نمی‌تابد. اژدها همه‌چیز را به دم خود درمیکشد و به زبان آدمیان سخن می‌گوید.^{۲۳} در اوستا و متون پهلوی نیز از گروهی از این آفریده‌های ناپاک نام رفته است، از آن میان

اژدهایی است سه‌سر و شش‌چشم و سه‌پوزه که اسب و سوار را به دم خود فرومیکشد. این اژدها در واقع اصل همان ضحاک ماردوش است. در حماسه‌های دیگر فارسی نیز سخن در توصیف دیو و عفريت و جادو و اژدها بسیار است.

یادداشت‌ها

- ۱- شاهنامه، یکم ۱۲/۱۱۳-۱۱۴؛ ۱۶/۲۸۹-۱۸؛ سوم ۲۹۶/۱۳۴-۱۴۱.
- ۲- قزوینی، محمد، "مقدمه قدیم شاهنامه"، بیست مقاله، به کوشش عباس اقبال، چاپ دوم، تهران ۱۳۳۲، جلد ۲، ص ۳۸.
- ۳- نظامی گنجیه‌یی، الیاس، لیلی و مجنون، به کوشش ا. اصغرزاده - ف. بابایف، مسکو ۱۹۶۵م، ص ۸۲، بیت ۱۴.
- ۴- بنگرید به: خالقی مطلق، یادداشت‌های شاهنامه، بخش دوم، ص ۲۵۳، ۲۷۳؛ همو، "از گل شعر تا گل شعر"، ایران‌شناسی ۱۳۷۰/۳، ص ۵۰۴-۵۰۷.
- ۵- شاهنامه، دوم ۳۱۴-۳۱۶.
- ۶- شاهنامه، پنجم ۸۲-۸۳.
- ۷- شاهنامه، یکم ۷۴-۷۵.
- ۸- شاهنامه، دوم ۴۶۴-۴۶۶.
- ۹- شاهنامه، دوم ۲۹۲/۱۳۷۸-۱۳۸۹.
- ۱۰- شاهنامه، دوم ۴۳۰/۱۶۷؛ ۴۴۶/۳۸۹-۳۹۱؛ سوم ۹۰/۱۰۴۲-۱۰۴۳؛ چهارم ۴۲/۶۳۷-۴۳؛ ۶۶۰/۴۴؛ ۶۸۱-۶۸۴؛ ۴۶/۷۰۸.
- ۱۱- شاهنامه، پنجم ۴۲/۵۴۶-۵۴۸.
- ۱۲- بنگرید به: گل رنج‌های کهن، ص ۷۸، ۹۶، پ ۳۲.
- ۱۳- شاهنامه، دوم ۳۴۷/۲۱۴۵-۲۱۵۱؛ ۴۲۷/۱۲۰-۱۳۴.

- ۱۵- شاهنامه، دوم ۲۵ / ۳۳۵ - ۳۷۷.
- ۱۶- شاهنامه، دوم ۲۲ / ۲۸۸ - ۲۹۸.
- ۱۷- یادداشت‌های شاهنامه، بخش چهارم، ص ۳۴، ۲۱۲.
- ۱۸- شاهنامه، دوم ۴۰ / ۵۳۵ - ۵۴۳.
- ۱۹- شاهنامه، پنجم ۳۴۷ / ۶۵۷ - ۶۶۰.
- ۲۰- شاهنامه، سوم ۲۸۹ - ۲۹۳.
- ۲۱- یادداشت‌های شاهنامه، بخش دوم، ص ۸۴.
- ۲۲- شاهنامه، دوم ۵۹ / ۸۰۶ - ۸۲۸.
- ۲۳- شاهنامه، دوم ۲۸ / ۳۶۶ - ۳۷۱؛ پنجم ۳۴۶ / ۶۵۳ - ۶۵۶ درباره اژدها بنگرید همچنین به مقاله "ببر بیان"، گل رنج‌های کهن، ص ۲۹۰ - ۳۳۶؛ رستگار، منصور، اژدها در اساطیر ایران، شیراز ۱۳۶۵.

پنج - شیوه‌های مکانیکی و بدیهی در نقل

۱- در حماسه به ریزه‌کاری‌هایی پرداخته میشود که هرچند در سرگذشت اصلی نقشی ندارند، ولی برای پیوند و انسجام رویدادها یا شناخت بهتر کسان داستان و پیرامون آنها مؤثراند و در عین حال به داستان گیرایی میدهند. برای مثال در حماسه بسیار پیش می‌آید که پهلوان به سفر میرود و یا به جایی وارد میشود. در این فرصت‌ها شاعر به توصیف: رسم پیشباز، نخستین برخورد، خوشامدگویی، پیشکش کردن، پذیرایی، مهمان‌نوازی و سرانجام بدرقه کردن و بدرود گفتن می‌پردازد. بورا در پژوهش خود برای این موضوع‌ها چندین مثال از حماسه‌های جهان آورده است. بر مثال‌های او میتوان از *شاهنامه* توصیف پیشباز نوزد از سام^۱، توصیف رسیدن رستم و شاه سمنگان به یکدیگر^۲، توصیف برخورد بهمن با زال^۳ و نمونه‌های بسیار دیگر را افزود. این‌گونه آیین‌ها در فرهنگ کهن ایران جای ویژه‌ای دارند و از اینرو مثال‌های آن در *شاهنامه* و حماسه‌های دیگر فارسی بیش از آن است که بتوان همه را برشمرد.

۲- جزئیات بدیهی دیگر در حماسه، وداع پهلوان با پدر و مادر و زن و فرزند و بزرگان و پادشاه، ستایش پروردگار و قربانی برای او پیش از انجام وظیفه و پس از پیروزی است. رستم پیش از رفتن به مازندران پدر و مادر را^۴ و گیو پیش از رفتن به ترکستان پدر خود گودرز را^۵ بدرود می‌گویند. کیخسرو و کیکاوس برای پیروزی بر افراسیاب توأمان به آذرگشسپ می‌روند و به نیایش و نثار می‌پردازند.^۶ مثال‌های نیایش به درگاه پروردگار و نذر و قربانی برای آتش در *شاهنامه* بسیار است و پیشینه آنرا میتوان تا یشت‌ها پی‌گرفت.

۳- جزئیات دیگر، توصیف به بستر رفتن پهلوان پس از رزم یا بزم و یا توصیف برخاستن او از خواب و جامه پوشیدن اوست. در این فرصت‌ها شاعر گهگاه به توصیف طبیعت و برآمدن و فرورفتن خورشید و ماه نیز میپردازد. موضوع سپسین بویژه در شاهنامه جای ویژه‌ای دارد و یکی از رنگین‌ترین توصیف‌های طبیعت در این کتاب است. درباره‌ی این موضوع بررسی‌هایی نیز انجام گرفته است.^۷

۴- یکی دیگر از جزئیات، توصیف زیبایی زنان و آرایش آنهاست که گاه مانند دلربایی ایزدبانو هرا (Hera) در /یلیاد یا توصیف دلربایی سودابه در شاهنامه^۸ از جزئیات مکانیکی و فرعی نیستند، بلکه در تعیین راستای داستان نقش اساسی دارند.

۵- موضوع دیگر، درآمدن پهلوان به جامه‌ی مبدل است. مانند درآمدن ا دیسویس به جامه‌ی گدایان، درآمدن ابوزید به جامه‌ی درویشان، درآمدن رستم و اسفندیار و شاپور^۹ به جامه‌ی بازرگانان و یا رفتن گیو^{۱۰} و اسکندر^{۱۱} و بهرام گور^{۱۲} در جامه‌ی ناشناس به کشور دشمن و دیگر و دیگر. هدف درآمدن به جامه‌ی دیگر، جاسوسی یا انجام وظیفه‌ای در لشکر و کشور دشمن و در عین حال نشان دادن کاردانی و بی‌باکی پهلوان است. به سخن دیگر، پهلوان یک جاهل نیرومند نیست، بلکه او از دو نیروی خرد و زور یکجا برخوردار است. همچنانکه او آداب‌دان و سخندان نیز هست و گاه مانند رستم^{۱۳} و اسفندیار^{۱۴} از آوازخوانی و نوازندگی نیز بهره‌مند است.

۶- موضوع دیگر توصیف بزم‌هاست. پهلوانان حماسی غالباً مانند داوید پهلوان ارمنی و رستم پرخور و پرآشام‌اند. هرکول (هراکل) به‌تنهایی یک گاو نر

و کارل بزرگ به تنهایی یک آهو را میخورند. هرکول و مارکو پهلوان سربی در باده‌نوشی خمره‌خوارند. رستم به تنهایی گوری را میخورد^{۱۵} و در باده‌خواری ابلیس حریف او نیست.^{۱۶} از سوی دیگر، پرخوری و پرآشامی همیشه پسندیده نیست. اسفندیار و بهمن این صفات را با کنایه به رستم نکوهیده میدانند.^{۱۷} در *ایلیاد* نیز این صفات ستایش نشده است و در *ادیسه* صفت غول یک چشم است.

۷- موضوع دیگر توصیف دریا و کشتی و کشتی‌رانی است. بویژه در حماسه‌های مردمانی که با دریا همسایه‌اند، همچون حماسه‌های *ایلیاد* و *ادیسه* و حماسه‌های اقوام شمال اروپا، این موضوع جای گسترده‌تری دارد. در *شاهنامه* یکبار از گذشتن فریدون از اروند^{۱۸} و گذشتن کیخسرو از جیحون^{۱۹} و گذشتن افراسیاب و کیخسرو از دریای زره^{۲۰} کوتاه سخن رفته است. با اینکه این موضوع در *شاهنامه* جای مهمی ندارد، ولی "کشتی" یکی از نگاره‌های پُرکاربرد این کتاب است.

۸- توصیف اسب‌ها و زین و برگ و لگام آنها و یا توصیف گردونه‌های بارکش و جنگی یکی دیگر از موضوع‌های فرعی حماسه است. در *شاهنامه* زین اسبان از پوست پلنگ است و لگام آنها به سیم و زر آژده است. در *شاهنامه* یکجا ناله چرخ گردونه در زیر بار سنگین، به بانگ چکاو مانند شده است.^{۲۱} حماسه‌سرایان با چنین توصیف‌هایی که جزو استخوان‌بندی روایات نیستند، جاهای خالی میان صحنه‌های اصلی رویدادها را پر میکنند و به سرگذشت جنبش و روانی و واقعیت میدهند.

یادداشت‌ها

- ۲- شاهنامه، دوم ۱۲۰/۲۹-۵۲.
 ۳- شاهنامه، پنجم ۳۱۶/۲۹۱-۳۱۹.
 ۴- شاهنامه، دوم ۲۷۰/۲۰-۲۷۴.
 ۵- شاهنامه، دوم ۴۱۵/۴۸۴-۴۸۷.
 ۶- شاهنامه، چهارم ۳۱۱/۲۱۹۷-۲۲۱۹.
 ۷- بنگرید به:

Horn, P., „Die Sonnenaufgänge im Schāhnāme“, *Or. Studien. Th. Nöldeke gewidmet II*, 1906, S. 1-16.

- ۸- شاهنامه، دوم ۷۲-۸۰.
 ۹- شاهنامه، ششم ۳۰۱-۳۰۲.
 ۱۰- شاهنامه، دوم ۴۱۵/۴۸۱.
 ۱۱- شاهنامه، پنجم ۵۳۵-۵۳۹؛ ششم ۵۷-۶۲.
 ۱۲- شاهنامه، ششم ۵۵۸ بجلو.
 ۱۳- شاهنامه، دوم ۳۰/۳۹۵-۴۰۲.
 ۱۴- شاهنامه، پنجم ۲۳۷/۲۰۱-۲۰۶.
 ۱۵- شاهنامه، دوم ۱۱۹/۱۵-۱۶؛ پنجم ۳۲۱/۳۵۹-۳۶۳؛ ۷۹۰/۷۹۴-۷۹۵.
 ۱۶- شاهنامه، دوم ۱۰۸/۶۹-۷۵؛ پنجم ۳۵۸/۷۹۵-۸۰۲. نیز بنگرید به: نولدکه، حماسه ملی ایران، ص ۵۶.
 ۱۷- شاهنامه، پنجم ۳۲۲/۳۶۴-۳۶۹؛ ۳۵۸/۷۹۲. نیز بنگرید به: سخن‌های دیرینه، ص ۲۳۹-۲۴۳.
 ۱۸- شاهنامه، یکم ۷۳/۲۹۶-۳۰۶.
 ۱۹- شاهنامه، دوم ۴۴۵/۳۷۲-۴۲۱.
 ۲۰- شاهنامه، چهارم ۲۸۰-۲۸۱.
 ۲۱- شاهنامه، پنجم ۴۶/۵۹۷.

شش - ساخت و پرداخت: زبان

۱- به عقیده بورا توجه حماسه نخست و "تقریباً بی‌استثناء" نه به خوانندگان، بلکه به شنوندگان است، یعنی حماسه‌ها کمابیش همه گفتاری بوده‌اند و نه نوشتاری. تا اینکه مشهورترین آنها به نگارش درآمدند تا از فراموش شدن آنها جلوگیری گردد و این در زمانی بود - در فرانسه پیرامون سده سیزدهم میلادی - که خواندن رفته‌رفته، ولی پیوسته رواج می‌یافت. ولی از سوی دیگر، در این زمان حماسه نیز دیگر دوران شکوفایی خود را پشت‌سر گذاشته و تغییر ماهیت میداد.

این نظر بورا که در غرب عموماً پذیرفته است، دارای مطلقیت نیست و شاید به همین علت او در آغاز لفظ "تقریباً" را بکار میبرد. درهرحال، سرگذشت حماسه‌سرایی در ایران با تعریف بالا سازگار نیست و از سوی دیگر اهمیت ادبیات حماسی ایران تا اندازه‌ای است که نمیتوان بی‌توجه به آن برای حماسه تعریفی کامل و شامل بدست داد. به گمان نگارنده حماسه در آغاز در همه‌جا نه "تقریباً بی‌استثناء"، بلکه "بی‌تردید بی‌استثناء" گفتاری بود، ولی سپس، درحالی‌که در میان برخی اقوام تا به امروز همچنان گفتاری میماند و صورت نوشتاری آن دیگر پساحماسی است، در میان برخی اقوام دیگر زودتر یا خیلی زودتر دارای صورت نوشتاری و زنده نیز گشته است و این دو صورت گفتاری و نوشتاری مدتی در کنار یکدیگر، ولی در سطحی دیگر و در جمعی دیگر به زندگی خود ادامه داده‌اند. زمان پدیدآمدن حماسه نوشتاری میان اقوامی که بدان دست یافته‌اند متفاوت است. در ایران باید در زمان اشکانیان و یا در پایانه‌های

آن زمان این کار کم‌کم آغاز شده باشد. در دورهٔ اسلامی، شاهنامه و حماسه‌هایی که پس از آن پدید آمده‌اند، نه تنها در زمان خود - و برخی از آنها تا به امروز - زنده بودند و هستند، بلکه در وحلۀ نخست نه برای شنوندگان، بلکه برای خوانندگان سروده شده بودند و آنهم - دست‌کم در مورد شاهنامه - در درجۀ نخست نه برای عموم خوانندگان، بلکه برای اهل ادب و مورخان و دانشمندان. البته شاهنامه را برای دیگران نیز میخوانده‌اند، ولی در اینجا نیز باید شنوندگان شاهنامه را به دو گروه بخش کرد. یکی گروه شنوندگان شاهنامه در بزم‌های درباری و اشرافی و دیگر تودهٔ مردم. شنوندگان گروه نخستین اگرچه همه اهل ادب و دانشمند نبودند، ولی بیشتر آنها از سواد بهرهٔ اندکی داشتند و در میان آنها کسانی نیز بودند که خود پیش از آن شاهنامه را خوانده بودند، منتها نه با آن هنری که کار یک شاهنامه‌خوان یا دفترخوان بود و نیز نه در محیط بزم که شنیدن داستان لذتی دیگر داشت. به سخن دیگر، شاهنامه‌خوان یا دفترخوان تنها سواد خواندن نداشت، بلکه به ذوق آن زمان هنر خواندن داشت، یعنی میتوانست متنی را درست و خوش‌نوا و گوش‌نواز بخواند تا شنوندگان از شنیدن آن لذت ببرند. همین کار را نقال برای عموم شنوندگان، یعنی گروه دوم که بیشتر آنها سواد خواندن نداشتند انجام میداد، با این تفاوت که او داستان را از کالبد شعر هنری بیرون میآورد و به نثری ساده و همه‌فهم عرضه میکرد و تنها گهگاه آنرا با بیت‌هایی از شاهنامه - که حتی آنها را نیز با تغییر واژگان آنها ساده‌تر میکرد - تزئین میداد و از سوی دیگر روایات دیگری را نیز بر داستان می‌افزود. همچنین شیوۀ نقل او کمی به اجرا و نمایش نزدیک بود. در واقع نقال شاهنامه و حماسه‌های دیگری را که برای خوانندگان دانشمند و اهل ادب سروده شده بودند، برای تودهٔ مردم کمابیش به گونهٔ حماسه‌ای گفتاری و بدیهی درمیآورد. بنابراین هنگامی که ما از زبان حماسه سخن

می‌گوییم، باید زبان حماسه‌های گفتاری و بدیهی را از زبان حماسه‌های نوشتاری و هنری جدا کنیم.

۲- دربارهٔ زبان حماسه‌های بدیهی، همانگونه که بورا نوشته است، شاعر که در پژوهش‌های غرب او را singer مینامند و در فارسی بهتر است گوسان یا رامشگر یا خنیاگر را بکار ببریم (اصطلاح‌های شاعر، سراینده، گوینده، شاهنامه‌خوان، دفترخوان، نقال... هیچیک دقیقاً معنی گوسان را - یعنی هنرمند دوره‌گرد یا درباری که روایات سنتی را به شیوهٔ بدیهه‌سرایی به آواز می‌خواند و با ساز همراهی میکرد - نمی‌رسانند)، به شیوهٔ بدیهه‌سرایی داستان میسراید و یا آنچه را که از پیش آموخته است به گونهٔ گفتاری و از برخوانی نقل میکند و هر نقل او با نقل دیگر، اگرچه در موضوع و در طرح کلی یکسان است، ولی در اندازه و جزئیات بکلی از هم متفاوت‌اند. یعنی گوسان بن‌مایهٔ یک داستان واحد را در هر نقلی در حجمی دیگر و ریزه‌کاری‌هایی دیگر از نو بدیهه‌سرایی میکند. این‌گونه بدیهه‌سرایی کمابیش شیوهٔ کار گوسان‌ها در میان اقوام آسیای میانه، روس‌ها و یوگسلاوها بود و هنوز در برخی جاها هست. به عقیدهٔ بورا از آنجا که داستان‌های حماسی مشهور همه دارای یک یا چند دوبله یا واریانت هستند، پس باید همهٔ این حماسه‌ها نیز پیش از آنکه یک کالبد نوشتاری معین پیدا کنند، نخست به گونهٔ بدیهه‌سرایی پیدایش یافته بوده باشند. گذشته از این، اشاره به کار گویندگان باستان که گهگاه در حماسه‌ها آمده است، دلیل دیگری در اثبات وجود آنهاست. برای مثال، در حماسهٔ *بئوولف* آمده است که پس از پیروزی *بئوولف* بر عفرتی به نام گرندل (Grendel) کردهٔ پهلوان را به شعر درآوردند:

یک گرد نامی، چیره بر سخنوری، دانندهٔ بسی افسانه‌های باستان
و چیره بر پیوستن سخن نو، کردهٔ *بئوولف* را بس نیکو سرودن آغازید.

در شاهنامه نیز گهگاه دربارهٔ چنین گویندگانی گزارش شده است. برای مثال، در پایان داستان کاموس کشانی آمده است که پس از آنکه رستم با پیروزی به ایران بازگشت، در مجلس بزم کیخسرو سرودگویان کرده‌های رستم را به "سرود پهلوانی"، یعنی به شعر حماسی کوتاه، همراه با نای و رود خواندند.^۱ و یا گشتاسپ هنگام خشم گرفتن بر پسرش اسفندیار پیش بزرگان گله میکند که "و زو بیش گویند گویندگان"^۲، یعنی شاعران کرده‌های اسفندیار را بیش از کرده‌های گشتاسپ می‌سرایند. و یا بهرام چوبین از رامشگر میخواهد که "سرود پهلوانی" هفت‌خان/اسفندیار را با نواختن رود بخواند.^۳ در تاریخ سیستان^۴ دربارهٔ اهمیت این خنیاگران یا گوسان‌های درباری آمده است: "تا پارسیان بودند سخن پیش ایشان به رود بازگفتندی بر طریق خسروانی". این نیز گفته شود که کار گوسان‌ها چه دوره‌گرد و چه درباری تنها خواندن سرودهای رزمی نبود، بلکه اشعار تغزلی و وصفی نیز میخواندند (← بخش یازده، بند ۲).

۳- و اما هنر بدیهه‌سرایی بدین معنی نیست که "سیل بی‌نظمی از سخن از دهان شاعر روانه گردد"، بلکه ما با سخنی منظم سر و کار داریم که شنوندگان با واژگان و وزن آن آشنایی دارند. یعنی شاعر از واحدهای قالبی و زبانی از پیش‌پرداخته در سنت حماسه‌سرایی که شاعر آنها را آموخته است، همچون خشت‌های ساخت و پرداخت بهره میگیرد و بن‌مایه‌هایی را که شناخته‌شده‌ها او هستند به نظم میکشد. این خشت‌های زبانی از پیش‌ساخته گاه ترکیباتی کوتاه‌اند که تنها از یک اسم و یک یا دو صفت بهم آمده‌اند و گاه شامل یک عبارت تا یک مصراع میگردند و گهگاه از این نیز فراتر میروند. نوع نخستین را میتوان به فراوانی در همهٔ حماسه‌ها دید، ولی نوع دوم در برخی

حماسه‌ها کمتر دیده می‌شود. ترکیبات و عبارات قالبی کوتاه در اشعار حماسی اقوام اسلاو چون روس‌ها و یوگسلاوها فراوان بکار رفته است، همچون: "سپرهای قرمز"، "قمه‌های آبدیده"، "مام زمین نمناک"، "دشت پهناور آزاد"، "زه ابریشمین کمان"، "مسکو از سنگ ساخته"، "نوشابه‌های شیرین ز انگبین" و دیگر و دیگر. این گونه عبارات در اشعار حماسی قرقیزها و کلموک‌ها و یاکوت‌ها نیز فراوان است، همچون: "خورشید سرخ"، "شیر سفید"، "شکر شیرین"، "مام شب سیاه"، "کوه بلند سفید"، "نمدزین از چرم پلنگ"، "زین به استواری سندان" ... تا برسد به عبارات درازتری همچون: "چادر زرین از پشم سفید شتر" و دیگر و دیگر. در شعر همه این اقوام همچنین در بسیار جاها تمام مصرع و بیت و گاه چند بیت، فورمول‌وار تکرار می‌گردد و بوسیله آنها رویدادها به یکدیگر بسته می‌شوند. بویژه در اشعار بیلینی روسی این گونه عبارات قالبی دراز بسیار است. مثلاً هرگاه کسی خود را برای کاری آماده می‌کند آمده است: "گفش‌ها را به پاهای برهنه‌اش کرد" یا "پالتوی پوستش را روی شانه‌هایش انداخت" یا "کلاه سمور را کج روی یک گوشش گذاشت". و یا هرگاه کسی به شکار می‌رود می‌اید: "مرغابی و قوی سفید شکار کرد و اردک‌های خاکستری کوتاه‌بال". و یا هرگاه کسی دشمن خود را نابود می‌کند می‌خوانیم: "او را به زیر سم اسبان خود افکند و با نیزه کشت"، "او لشکر را در زمان کوتاهی به زیر پای درآورد و شکست داد". و یا در توصیف گذشت زمان: "روز به روز، همچون بارانی که می‌بارد"، "هفته به هفته، همچون سبزه‌ای که می‌روید"، "سال به سال، همچون آبی که در جوی روان است" و دیگر و دیگر. همه اشعار بیلینی از این گونه عبارات که البته ممکن است از شاعری به شاعری دیگر کمی دگرگون گردند، سرشارند تا آنجا که این عبارات بخش بزرگی از شعر را گرفته‌اند. اشعار یوگسلاوی نیز پُراند از این گونه عبارات قالبی دراز. برای مثال، هرگاه پهلوانی خود را آماده رفتن می‌کند آمده است: "سپس قمه گوه‌ر نشان خود را بست و

پالتوی پوست گرگ را به شانه انداخت". و یا هرگاه مردی زنی را میستاید میخوانیم: "هرگاه او سخن میگوید، گویی کبوتری بغوغ میکند، هرگاه او میخندد، گویی خورشید گرمی نثار میکند" و دیگر و دیگر. گاه این عبارات قالبی از ده دوازده سطر هم درازتراند. چنین عباراتی در اشعار قرقیزی، کلموکی و یاکوتی نیز بکار رفته‌اند و مانند آنها را در اشعار تاتارها، ازبکها، آسی‌ها، یونانی‌های امروزمین، آلبانی‌ها و بلغارها نیز میتوان دید و چنین می‌نماید که بکار بردن این‌گونه عبارات قالبی کوتاه و دراز تکنیک معمولی همه اشعار حماسی بدیهی باشد که بدون اندیشه اینکه سپستر برای خوانندگان به روی کاغذ بیایند ساخته و زبانی نقل شده‌اند. ولی با اینکه این اشعار سرشار از عبارات قالبی هستند، هیچگاه یکسره از این‌گونه عبارات تشکیل نشده‌اند، بلکه سهم این‌گونه عبارات بویژه هنگامی بیشتر است که شاعر از هنر کمتری برخوردار باشد و یا هنوز به استادی نرسیده و یا او را برخلاف میلش و ناآماده به نقل داستانی وادار کرده باشند. درهرحال، کاربرد عبارات قالبی و از پیش ساخته در اشعار بدیهی اجتناب‌ناپذیراند. ولی چنین نیست که شنوندگان از شنیدن این‌گونه عبارات هیچ بهره‌ای نبرند. بلکه هنگامی که نیروی خیال شاعر با بکار بردن این‌گونه عبارات ثانیه‌ای رفع خستگی میکند، شنوندگان او نیز با شنیدن این عبارات آشنا کمی از نیروی دقت و احساس هیجان خود میکاهند.

و اما بررسی اشعار هم از جهت عبارات قالبی و سنجش آن با اشعار بدیهی اقوامی که در بالا از آنها سخن رفت مسئله‌انگیز است. البته هیچکس نمیتواند کتمان کند که زبان هم نیز دارای ویژگی اشعار قالبی است و حتی اشعار او از یک سنت کهن بدیهه‌سرایی پدید آمده است. یک نگاه گذرا به اشعار هم نشان میدهد که این اشعار از هر دو نوع عبارات کوتاه و دراز قالبی سرشاراند. در ۲۵ سطر نخستین / یلیاد دست‌کم ۲۵ عبارت قالبی از هر دو نوع بکار رفته است و

در ۲۵ سطر نخستین / دیسه حتی ۳۳ عبارت قالبی. این مثال‌ها بهیچ‌روی استثناء نیستند، بلکه معرف چگونگی ساخت کل هر دو حماسه‌همراند. همچنین در اشعار هسیود و در سرودهای همری^۵ و یا در پاره‌هایی بازمانده از اشعار روایی یونان باستان نیز به همان اندازه عبارات قالبی وجود دارند. شعر هم از عبارات قالبی کوتاه متشکل از اسم و صفت، چنان سرشار است که مانند آن در هیچ شعر حماسی دیگری دیده نمیشود. در این اشعار کمتر کس یا چیز هست که صفت ویژه خود را نداشته باشد و برخی از این عبارات از زیبایی افسون‌انگیزی نیز برخوردارند. برای نمونه: هرای (Hera) "یاس بازو"، دریای "پررعد" و به رنگ "تیره‌گون می"، کوه‌های "سایه‌افکن"، سپیده‌دم "سرخ‌انگشت" و دیگر و دیگر، که در سنجش آنها با نمونه‌های همسان در اشعار روسی و یوگسلاوی، تفاوت بزرگ آنها به سود هم آشکار است. اگر بتوان گفت که این‌گونه عبارات در اشعار روسی و یوگسلاوی بکلی بیهوده نیستند، ولی در شعر هم خیال‌انگیز و روشن‌گراند. در شعر هم در کنار این عبارات قالبی کوتاه، شمار بزرگی تک‌بیت یا چند بیت پیاپی یافت میشوند که هنگام توصیف: پرسش و پاسخ، بامداد و شام، خواب و بیداری، لنگر کشیدن و لنگر انداختن کشتی، رزم‌افزارها، جشن‌ها، مراسم قربانی، پیشباز و بدرقه، ازدواج و مرگ فورمول‌وار تکرار می‌گردند و جز به نیاز وزن تغییری در آنها داده نمیشود. برای مثال: "هنگامی که سپیده‌دم با انگشتان گل‌رنگ خود بیدار شد"، "خورشید فرورفت و تیرگی را پوشاند"، "پس از آنکه هوس آشامیدن و خوردن فرونشست"، "روان او بزودی پرواز کرد و وحشت مرگ او را در خود پیچاند" و دیگر و دیگر. در حماسه‌ها این‌گونه عبارات قالبی گاه خشک و بی‌کارکرد و دست‌بالا آرایه یا ساروج ادبی‌اند. ولی گاه با وجود یکسانی و تکرار، زنده و باهدف، یعنی دارای کارکرد هنری و موضوعی هستند. حماسه‌شناسان عبارات قالبی و تکراری اشعار هم را بیشتر از نوع دوم و عبارات قالبی و تکراری

حماسه‌های مردم آسیای میانه، روس‌ها، یوگوسلاوها، ژرمن‌ها و انگل ساکسن‌ها را بیشتر از نوع دوم بشمار می‌آورند. ولی در حماسه‌های این اقوام نیز این‌گونه عبارات قالبی و تکراری همه یکسان نیستند، بلکه میان آنها نیز به علت‌های گوناگون همچون امکانات متفاوت زبان در واژگان و دستور، امکانات گوناگون وزن‌های کمی، تکیه‌ای و هجایی و یا بسته به اینکه روی سخن شاعر با طبقه اشرافی و درباری باشد یا با توده مردم، تفاوت‌هایی هست. از سوی دیگر، همه حماسه‌ها نیز بدیهه‌سرایی نیستند. درباره حماسه‌های همر و حماسه بئوولف میتوان اختلاف نظر داشت، ولی سرود رولاند و حماسه سید بی‌گمان زاده دویدن قلم بر روی کاغذاند، هرچند آنها را پس از پیدایش برای گروه شنوندگان به گونه گفتاری می‌خوانده‌اند.

بورا در پایان این بخش از کتاب، نتیجه می‌گیرد که زبان حماسه را میتوان عموماً به دو گونه بخش کرد. یکی زبانی است که با بدیهه‌سرایی در پیوند تنگاتنگ است و این زبان دارای گنجینه بزرگی از عبارات پیش‌ساخته است که بیشتر حماسه‌سرایان از آن بهره می‌گیرند. متنها برخی از آنها، از آن میان تنی چند از حماسه‌سرایان روسی که از هنر نوآوری و آفرینندگی کمتری برخوردارند از بکار بردن این عبارات قالبی و پیش‌ساخته فراتر نمی‌روند. ولی اگر شاعر از ابتکار بهره‌مند باشد، نیازی به ماندن در این چارچوب ندارد، بلکه میتواند خود عباراتی از همان‌گونه بسازد. سپس رواج خط به حماسه‌سرایان این امکان را داد که با آزادی و برگزینش بیشتری بکار پردازند که خود ناگزیر مرحله دیگری در زبان حماسه پدید آورد. بررسی حماسه‌های گیلگمش، /یلیاد، /دیسه و بئوولف نشان میدهد که اگرچه زبان آنها نیز قالبی است، ولی بدیهه‌سرایی نیست، بلکه شاعر با تأمل و دقت کار کرده است و این شیوه یاری گرفتن از خط را ایجاب

میکند. دستنویس موجود بئوولف از پیرامون سال ۱۰۰۰ میلادی است، ولی خود اثر پیرامون سال ۷۰۰ میلادی بوجود آمده است. در آن زمان نیز خط در انگلیس رواج یافته بود. از سوی دیگر، دلبستگی شاعر به الهیات نشان میدهد که او محتملاً با اهل کلیسا که با کتاب بیگانه نبودند رابطه نزدیک داشته بود. از اینرو دور نیست که او با خط آشنا بوده و اثر خود را به روی کاغذ آورده بوده باشد. همچنین در زبان /دی‌های کهن با وضعیتی همسان روبرو هستیم. هرچند در این سرودها از یک پیشینه بدیهه‌سرایی جای پای کمتری دیده میشود، ولی جای گمانی نمی‌ماند که این اشعار نیز دارای گذشته بدیهه‌سرایی بوده‌اند، ولی آثار آن رفته‌رفته زدوده شده و در بازسرایی‌های سپسین از عبارات قالبی کمتر بهره گرفته‌اند. به هر روی، تکنیک زبان اشعار انگلوساکسنی و اشعار اروپای شمالی برآیند تکامل طبیعی ساخت گفتاری است و در آنها تا آن اندازه عبارات قالبی هست که نمیتوان ریشه گفتاری این اشعار را انکار نمود. برعکس حماسه‌های سید و سرود رولاند زاده کار پشت میزند. با آنکه این اشعار نیز بی‌هیچ‌گونه شکی برای جمع شنوندگان به گونه گفتاری خوانده میشده‌اند، ولی ساخت آنها گفتاری نبوده است. تفاوت آنها در اینست که سرود رولاند کمی ویژگی‌های ادبیات سرگرم‌کننده را در خود دارد، درحالیکه سید بسیاری از ویژگی‌های شعر حماسی اصیل را. با اینهمه، با اینکه این دو اثر به یک سنت ادبی نوشتاری برمیگردند، ولی باز میتوان در آنها برخی ویژگی‌های زبان گفتار را تا زمان رواج شعر گفتاری در گذشته‌ای دورتر پی‌گیری کرد.

در نتیجه‌گیری نهایی باید گفت که در حماسه تفاوت میان شعر بدیهی و گفتاری با شعر نیم‌نوشتاری، تفاوت نوع نیست، بلکه تفاوت درجه است. در هر دو شعر از زبان کمابیش به گونه‌ای همسان بهره گرفته‌اند، اگرچه با هدف‌های گوناگون. یعنی اگرچه ما به حق میان ارزش هنری شعر تاتارها با شعر سرود

رولاند و /د/های کهن تفاوت میگذاریم، ولی باز هر دو بکلی ناهمسان نیستند و در هر حال این حقیقت به اعتبار خود باقی است که هر شعر حماسی از آنجا که میبایست به گونه گفتاری نقل گردد، ناچار به یکی از ویژگی‌های زبانی این گونه اشعار وفادار میماند.

۴- نظر بورا که با ارائه مثال‌های فراوان همراه است - و ما در این کتاب به علت تنگی جا از نقل همه آنها معذوریم - ، دست کم درباره حماسه‌های اساس بررسی او نظری مستدل است. ولی برخی از پیروان فرضیه لرد - پری به چنین تفاوت‌هایی که بورا میان حماسه‌ها قائل شده است کمتر اعتقاد دارند، بلکه همه حماسه‌سرایان امروز و گذشته را یکسره یا کمابیش singer میدانند. از میان این گروه یکی دو تن از ایران‌شناسان نیز هستند که همین فرضیه را درباره شاهنامه نیز درست دانسته‌اند و به فردوسی نیز عنوان singer داده‌اند، یعنی کسی که با قلم و کاغذ الفت چندانی نداشت، بلکه همان روایات سنتی را که از دهقانان از جمله از آزادسرو شنیده بود، در مجامع و محافل طوس به شیوه گوسان‌ها با سازی یک‌سیم بدیهه‌سرایی میکرد و علی‌دیلم که نظامی عروضی در چهارمقاله او را کاتب شاهنامه نامیده است^۶، در واقع تندنویس نقل‌های شاعر بود. همچنین این تفاوتی که میان دستنویس‌های شاهنامه است، نه به علت بی‌امانتی‌های سهوی و عمدی کاتبان و نه به سبب حک و اصلاحات خود شاعر، بلکه برخاسته از اینجاست که شاعر مانند دیگر همکاران بدیهه‌سرایش از هر داستان واحدی نقل‌های متفاوت داشته است.

بی‌گمان هر کس که آگاهی اندکی از تعلق اجتماعی و تفاوت مقام سرایندگان ادب فارسی و درجات سخن آنان داشته باشد، از خواندن چنین نظریاتی به شگفتی می‌افتد. ولی اگر به دیده بگیریم که در این سالیان اخیر از



قلم برخی ایرانیان چه سخنان پریشانی دربارهٔ شاهنامه و سرایندهٔ آن صادر گشته است، دیگر از این گونه لغزش‌های غیرایرانیان چندان شگفت‌زده نخواهیم بود.

۵- آنچه را که بورا دربارهٔ ارزش هنری بیشتر در اشعار هم نسبت به اشعار برخی بدیهه‌سرایان دیگر گفته است باید کمی گسترش داد. به گمان نگارنده اصولاً میان بدیهه‌سرایان دوره‌گرد و بدیهه‌سرایان درباری تفاوت بزرگی بود. گروه نخستین غالباً خط نمی‌شناختند و کارشان بیشتر حرفه‌ای بود. یعنی استعداد شاعری آنها از چهارچوب حرفه کمتر به هنر و نوآوری میرسید. در هنر بیشتر دست‌ورز بودند و گهگاه سازنده، ولی نه آفریننده. درحالی‌که گوسان‌های درباری بی‌برخورداری از هنری بیشتر اصلاً نمیتوانستند به دربارها راه یابند. در کتاب پرورش کوروش نوشتهٔ گزنفون جمله‌ای آمده است که برای موضوع گفتگوی ما دارای اهمیت بسزایی است. در آنجا پدر کوروش در گوشزد اهمیت ابتکار در جنگ به فرزندش میگوید: در این کار باید "مانند نوازندگانی بود که تنها آنچه را که آموخته‌اند نمی‌نوازند، بلکه نواهای نو نیز پدید می‌آورند".^۷ این سخن نشان میدهد که از همان عهد باستان به ارزش نوآوری در هنر توجه داشتند. گوسان‌های درباری اگرچه تکنیک بدیهه‌سرایی را آموخته بودند و نیز می‌بایست هنگام پیشامدی ناگهانی چه شادی‌بخش و چه اندوه‌زا به بداهه شعری به پسند شاه بگویند، ولی در موارد دیگر، اشعاری که آنها در بزم‌های درباری می‌خواندند بدیهه‌سرایی مطلق نبود، بلکه از پیش اشعار را ساخته و پرداخته بودند. مثلاً دشوار بتوان گمان برد که در هر بزمی که پرویز باربد یا خنیاگرانی به پایهٔ او را می‌خواند، آنها بی‌آمادگی از پیش به بدیهه‌سرایی می‌پرداختند. از عنوان داستان‌هایی که به باربد نسبت داده‌اند نیز چنین برمیآید که شاعر از پیش سرودها و چکامه‌هایی در موضوع‌های گوناگون (زنان، کاخ‌ها، باغ‌ها و دیگر تجملات پرویز) می‌ساخت و آنها را در فرصت مناسب در بزم پرویز

میخواند. موضوع تمثیلی - غنایی شعری که گوسان در ویس و رامین در بزم موبد و رامین و ویس میخواند^۸ نیز مربوط به همین گونه اشعار از پیش ساخته است و نه بدیهه سرایی. در اینجا منظور این نیست که این گوسان های درباری در کار خود تکنیک بدیهه سرایی را یکسره کنار گذاشته بوده باشند، بلکه آنها اشعار خود را، همانگونه که بورا دربارهٔ همر گمان میبرد، پیشاپیش با فرصت و دقت بیشتری ساخته و حک و اصلاح میکردند. همچنین لزومی ندارد که آنها حتماً با خط آشنا بوده و از قلم و کاغذ یاری گرفته بوده باشند، بلکه میتوانند این کار را در حافظه نیز بورزند، بویژه اینکه در آن زمان حافظه آماده تر، ارزان تر و سفیدتر از کاغذ بود.

ع- چون ما در این کتاب اصطلاح "بدیهه سرایی" را بسیار بکار برده ایم، در اینجا این توضیح پر بیراه نیست که میان این بدیهه سرایی گوسان ها با گونه ای دیگر از بدیهه سرایی که به برخی از قصیده سرایان درباری نسبت داده اند (که مثلاً عنصری در بریدن زلف ایاز به فرمان محمود و یا امیر معزی هنگامی که سنجر هلال ماه را دید سرودند) تفاوت است. البته در این گونه بدیهه سرایی نیز عناصر از پیش ساخته هست، ولی این عناصر نه از عبارات قالبی اشعار گفتاری، بلکه از موضوع ها و صنایع لفظی و قافیه بازی ها و دیگر فوت و فن های شعر نوشتاری گرفته شده اند. از سوی دیگر، پاسخ به این پرسش که آیا نظر بورا با حماسه های ایرانی تا چه اندازه سازگار است ضروری است. چنین پاسخی طبعاً پژوهشی دامنه دار در ماهیت همهٔ حماسه های ایرانی از نوشتاری و گفتاری، منظوم و منثور، هنری و عامیانه، به زبان فارسی و به دیگر زبان های ایرانی را ضروری میسازد که از چارچوب این کتاب بیرون است. ما پیش از این در این زمینه به نکاتی چند اشاره کرده و پس از این نیز خواهیم کرد. در اینجا تنها در رئوس مطالب به نقش عبارات قالبی و پیش ساخته در شاهنامه می پردازیم.

شاهنامه از یکسو و تنها از نگاه نوشتاری بودن آن، بدون هیچ گونه سنجش ارزش ادبی، به حماسه‌های سرود رولاند و سید و یا حماسه فنلاندی کالوالا نزدیکتر است. ولی از سوی دیگر، ما در شاهنامه با شماری از عبارات قالبی و تکراری سر و کار داریم که شامل ترکیبات، عبارات، مصراع‌ها و حتی گهگاه بیت‌ها نیز می‌گردد. این موضوعی بود که نولدکه در زمان خود بدان توجه کرده بود،^۹ بی‌آنکه برخلاف پیروان فرضیه لرد - پری آنرا دلیل گفتاری بودن شاهنامه بداند. مثال‌های عبارات کوتاه، همچون: یل اسفندیار، رستم نامدار، اشکش تیزهوش، خسرو دادگر، فریدون فرخ، قارن رزمخواه... و یا: شمشیر هندی، دیبای چین، تخت زر، تاج زر... و یا: گرز گران، گردان سپهر، خرم‌بهشت، زنده‌پیل، روشن‌روان، روشن‌بهار و دیگر و دیگر. و یا عباراتی درازتر که از یک اسم و دو صفت تشکیل شده‌اند و کمابیش همه مصراع را پر میکنند، مانند: "از آن پره‌نر نامور موبدان"، "ز بیداردل نامور بخردان"، "از این کینه‌ور تیره‌دل شهریار" و دیگر. صفت‌ها را در این گونه عبارات میتوان به دو دسته موضوعی و آرایه‌ای بخش کرد. برای مثال صفت "یل" برای اسفندیار، "دادگر" برای کیخسرو و انوشروان، "فرخ" برای فریدون در واقع نوعی القاب آنها بوده و در متون پیش از شاهنامه نیز بکار رفته‌اند. حذف این گونه صفات از نام‌ها در واقع نقصی در گزارش است. و یا ذکر جنس "زر" برای تاج و تخت تنها یک آرایه نیست که تاج و تخت را گرانبها سازد، بلکه اشاره به یک رسم مهم درباری است. همچنین شمشیری واقعاً آبدیده و لایق دست پهلوان است که ساخت "هند" باشد و دیبایی لایق تن پادشاه است که از "چین" صادر شده باشد. و اما صفات آرایه‌ای خود دو گونه‌اند. یک گونه آنهایی که کارکرد آنها آرایش سخن است، برای مثال صفت "خرم" برای بهشت یا صفت "روشن" برای بهار. دیگر صفاتی چون "دلیر"، "نامور"، "شیراوزن"، "پیل‌افکن" و مانند آنها برای پهلوانان. بکار بردن این گونه صفات برای پهلوان جزوی جدایی‌ناپذیر از

زبان حماسی است تا آنجا که میتوان گفت که حماسه‌ای که پهلوانان آن هر بار با صفتی ستوده نشوند اصلاً حماسه نیست. همچنین صفات "روشن" و "تاریک" و "تیره" برای روان و جان یک آرایه نیستند، بلکه در اینجا صفت و موصوف رویهمرفته یک اصطلاح فلسفی را میسازند، برابر نفس لوّامه و نفس اماره.^{۱۰} ولی به هر حال، سخن بر سر اینست که در *شاهنامه* درصد کاررفت این‌گونه عبارات کوتاه نسبت به حماسه‌های دیگر تا چه اندازه است. چنانکه دیدیم بورا این موضوع را در ۲۵ سطر نخستین *ایلیاد* و *ادیسه* بررسی کرده و به ترتیب به ۲۵ و ۳۳ عبارت کوتاه رسیده است که به نظر او در هر دو حماسه تکرار میگردند. نگارنده در بررسی ۷۰ بیت *پادشاهی گیومرت* چند بار به عباراتی کوتاه یا نسبتاً کوتاه برخورد که به نظر او باز هم در *شاهنامه* بکار رفته‌اند: تاج بزرگی، نام بزرگی، سپاه بزرگ، تخت مهی، خجسته‌سروش (۲ بار)، بدکش دیو، دو چشم ابرخونین، دو رخ بادرنگ، بدخواه دیو پلید. یعنی جمعاً ۹ عبارت در ۷۰ بیت. اگر بسیاری این‌گونه عبارات کوتاه در حماسه‌های دیگر دلیل بدیهی بودن آنهاست، در مورد *شاهنامه* باید گفت که اندکی آنها را تا این اندازه باید دلیلی، یا یکی از ده‌ها دلیل دیگر، بر عدم بدیهی بودن آن دانست. و اما موضوع عبارات درازتر را در *شاهنامه* نگارنده پیش از این در جستاری با عنوان "تکرار در شاهنامه" بررسی کرده است^{۱۱} و در اینجا تنها فهرست‌وار علل وجود عبارات تکراری دراز را در *شاهنامه* برمی‌شمارد: ۱- بی‌امانتی کاتبان، یکسان‌سازی الفاظ و انتقال مصراع‌ها و بیت‌هایی که آنها از بر میدانستند به هر جایی از کتاب که مناسب می‌پنداشتند. ۲- ناگزیر بودن از تکرار در اثری به حجم *شاهنامه* که سراسر کتاب پیرامون موضوع‌های معینی دور میزند. ۳- وزن عروضی و نیاز قافیه و صنایع لفظی. ۴- پیروی از زبان حماسی نوشتاری پیشین که با گذشت زمان به اصطلاحات و ترکیبات معینی رسیده بود که عناصر سازنده زبان

حماسی شده بودند، همچنانکه مانند همین عبارات تکراری را میتوان در غزل و قصیده نیز یافت، یعنی تکرار در شعر فارسی تنها ویژهٔ زبان حماسه نیست. هـ- میتوان گمان برد که برخی از عبارات فورمولی که در *شاهنامه* آمده‌اند در زمانی دوردست از حماسه‌های گفتاری گرفته شده بودند. ولی گفتگو در کم و چون چنین موضوعی به همان اندازه کم‌بار است که گفتگو دربارهٔ تأثیر زبان حماسه‌های پیش از فردوسی بر *شاهنامه*. در این رابطه باید به این نکته توجه دقیق داشت: نفوذ عناصر قالبی و تکراری در زبان حماسه‌های بدیهی بمنزلهٔ تار و پود این زبان است و این زبان برای شنوندگان آن زبانی کاملاً آخت و آشنا بود، درحالیکه نفوذ چنین عناصری در زبان *شاهنامه* به هر علت که پدید آمده باشند، عناصری فرعی‌اند و زبان *شاهنامه* در همان زمان خود زبانی کهن بود که دریافت دقیق آن نه‌تنها برای شنوندگان، بلکه حتی برای خوانندگان کم‌سواد نیز دشوار بود و از اینرو نقال‌ها باید آنرا برای گروه شنوندگان خود پس از تهی کردن آن از بیشتر موضوع‌های مربوط به تاریخ و فرهنگ و آیین‌های گذشته، یعنی تنها صورت لخت رویدادها را به نثری گفتاری ساده میکردند.

یادداشت‌ها

۱- *شاهنامه*، سوم ۲۸۴/ ۲۸۶۶

۲- *شاهنامه*، پنجم ۱۶۵/ ۹۵۲۰

۳- *شاهنامه*، هفتم ۶۰۷/ ۱۶۹۵-۱۶۹۷. گزنفون در *پرورش کوروش* (کتاب یکم، بخش ۲، بند ۱ و بخش چهارم، بند ۲۵) به سرودهایی اشاره کرده است که سربازان در ستایش کوروش میخواندند. در *پرورش کوروش* بارها به سرودهای جنگی ایرانیان نیز اشاره شده است. بنگرید به: کتاب سوم، بخش ۳، بند ۵۸؛ کتاب چهارم، بخش ۱، بند ۶؛ کتاب

هفتم، بخش ۱، بند ۲۵. همچنین بنگرید به: طبری، محمدبن جریر، *تاریخ الرسل و الملوك*، به کوشش م. ی. دخویه، لیدن ۱۸۷۹ - ۱۸۸۱، ج ۴، ص. ۲۱۹۰.

۴- *تاریخ سیستان*، به کوشش محمد تقی بهار، تهران ۱۳۱۴، ص. ۲۱۰.

۵- *سرودهای همری مجموعه‌ای از ۳۴ سروداند در ستایش خدایان*، به وزن *ایلیاد* و به تقلید از زبان آن. کهن‌ترین آنها در سده‌های هشتم و هفتم پیش از میلاد و نوترین آنها در زمان هلنی (از زمان اسکندر بعد) سروده شده‌اند.

۶- نظامی عروضی سمرقندی، احمدبن عمر بن علی، *چهارمقاله*، به کوشش محمد عبدالوهاب قزوینی، برلین ۱۳۴۵ ق / ۱۹۲۷ م، ص. ۵۵.

۷- *پرورش کوروش*، کتاب یکم، بخش ۶، بند ۳۸. نگارنده از ترجمه آلمانی کتاب بهره گرفته است:

Xenophon, *Kyrupädie*, Hrsg. M. übers. von R. Nickel, Nünchen 1992.

- ۸- گرگانی، فخرالدین اسعد، *ویس و رامین*، به کوشش م. تودوا - ا. گواخاریا، تهران ۱۳۴۹، ص. ۱۷ / ۳۰۰ - ۲۳.
- ۹- نولدکه، *حماسه ملی ایران*، ص ۶۴ بجلو.
- ۱۰- بنگرید به: *یادداشت‌های شاهنامه*، بخش یکم، ص. ۷.
- ۱۱- *سخن‌های دیرینه*، ص ۴۲۳ - ۴۸۳.

هفت - روش‌های پرداخت: الگوهای نقل

۱- بدیهه‌سرایان به همان‌گونه که شماری از عبارات پیش‌ساخته را از بر میکنند، همچنین شماری از الگوهای نقل را نیز فرا میگیرند تا به کمک آنها بر بسیاری از دشواری‌های کار که سرایش هر داستانی همراه دارد کامیاب گردند. به عنوان مثال: به کمک چنین الگوهایی داستانی را به شیوه درستی آغاز کنند و آنرا به شیوه پسندیده‌ای به پایان رسانند، در طی داستان هیجان پدید آورند، توجه و دلبستگی شنوندگان خود را بیدار نگهدارند، کارشان دچار یکنواختی نگردد، بلکه به رویدادها جنبش و بم و زیر دهند. بی‌گمان برخی از این الگوهای نقل نیز از پیش ساخته‌اند، ولی گزینش جای درست آنها در داستان نیز نیاز به شناخت و داشتن احساس برای دریافت خواسته‌های شنوندگان دارد.

یکی از این الگوهای نقل تکرار واژه‌به‌واژه یک مطلب واحد است. برای مثال در یک شعر بلغاری با عنوان دیدار در همان آغاز مرد به زن خود میگوید:

برای پختن کلوچه از آرد سفید ترش نشده خمیر بگیر،

و شراب زرد بریز

در این غرابه چوبی زردرنگ؛

و سپس ای زن، بگذار به راه افتیم،

و دیداری کنیم از مادرت،

از مادرت دیدار کنیم و از پدرت؛

که نه سال گذشته است،

از زمانی که من ترا از آن دیار بدین جا آورده‌ام،

و هیچگاه از آنها دیداری نکرده‌ایم.

زن نخست خواست مرد خود را نمی‌پذیرد. سپس مرد همان سخن را دوباره عیناً بازگو میکند که نشان آن است که او از قصد خود دست‌بردار نیست. سرانجام زن موافقت میکند و سپس شاعر هنگام توصیف کلوچه پختن زن باز همان عبارات را تکرار میکند:

زن از آرد سفید ترش نشده برای کلوچه خمیر گرفت،
و شراب زرد ریخت،
در یک غرابهٔ چوبی زردرنگ.

به همین گونه در میان راه نیز مطالب دیگری چندبار عیناً تکرار می‌گردند، تا آنجا که بخش بزرگی از یک شعر ۱۸۲ بیتی از تکرار مطالب تشکیل شده است. بورا در کتاب خود نمونه‌های چندی از این گونه تکرارها و واریانت‌های آنها را در اشعار روایی روسی، یوگسلاوی، آسی، ارمنی، اقوام آسیای میانه، در اشعار ژرمنی و در حماسه‌های گیلگمش، *ایلیاد* و *ادیسه* آورده و دربارهٔ کارکرد این گونه مطالب تکراری در داستان، تفاوت آنها در حماسه‌ها و تأثیر آنها بر شنوندگان به بحث پرداخته است.

۲- در اشعار روایی ایرانی کهنترین نمونه‌های این گونه تکرارها را در یشت‌ها می‌بینیم. برای مثال در *آبان‌یشت* هوشنگ به اناهیتا "صد اسب و هزار گاو و ده‌هزار گوسفند" پیشکش میکند و خواست خود را بر زبان می‌آورد و اناهیتا که "همیشه خواهنده‌ای را که زور نثار کند و با راست‌باوری پیشکش کند، کامروا می‌سازد"، درخواست هوشنگ را برآورده میکند. سپس به ترتیب جمشید، اژی‌دهاک، فریدون، کرشاسپ، افراسیاب، کاوس، کیخسرو، توس، پسران ویسه، جاماسپ و چند تن دیگر با همان اندازه پیشکش خواستهٔ خود را بر زبان می‌آورند و اناهیتا عیناً با همان عبارات ستوده می‌گردد. در بقیهٔ مطالب این یشت نیز

چنانکه شیوه دعاست بسیاری از واژگان و عبارات عیناً تکرار می‌گردند. در حماسه‌های ایرانی، نمونه‌هایی از این‌گونه تکرارها در *یادگار زریران* دیده می‌شود. برای مثال هنگامی که گشتاسپ پس از شنیدن پیشگویی جاماسپ درباره شکست ایرانیان در جنگ هیون‌ها، بیهوش بر زمین می‌افتد، جاماسپ به او می‌گوید: "اگر شما بغان روا بینید از این خاک برخیزید و باز به گاه کیان نشینید". گشتاسپ بر نمی‌خیزد و سپس زریر و پادخسرو و فرشادورد و اسفندیار یکی پس از دیگری عیناً با همان جمله که نقل شد از گشتاسپ درخواست می‌کنند تا از خاک برخیزد و بر تخت نشیند.^۱ در همین کتاب ارجاسپ و گشتاسپ هر دو از دختران خود زرستان و همای عیناً به یک لفظ ستایش می‌کنند: "تا زرستان (همای) دخترم را به زنی به او دهم که در همه شهر خيون‌ها (ایران) زن از او خوب‌چهرتر نیست."^۲ در هزار بیت دقیقی در *شاهنامه* که صورت فارسی *یادگار زریران* است این شیوه تکرار رنگ باخته، ولی یکسره ناپدید نشده است. برای مثال هر بار که ارجاسپ یا گشتاسپ خواستار پهلوانی می‌شوند تا به جنگ رود، پرسش را با "کدامست" آغاز می‌کنند و چون کسی آمادگی خود را اعلان می‌کند، مطلب با "بیامد" آغاز می‌گردد و پس از کشته شدن او با "دریغ آن" بر مرگ او اندوه می‌خورند.^۳ در سخن فردوسی و دیگر حماسه‌سرایان پس از او بدین‌گونه تکرارها کمتر برمی‌خوریم، بلکه نمونه‌های دیگر آنرا باید در مثل‌ها و مثل‌ها و دیگر قطعات روایی ادبیات عامیانه جستجو کرد.

۳- اگر تکرار لفظ جزء جدایی‌ناپذیر زبان حماسه‌های بدیهی است، تشبیه اصولاً جزء جدایی‌ناپذیر هر شعری است. در همان کهنترین حماسه موجود، یعنی در گیلگمش مثال‌های جالبی از تشبیه آمده است. برای نمونه: موهای انگیدو "چون جو" جوانه زده‌اند و گیلگمش در مرگ او "همچون زنی نالان" و یا "چون شیری که بچه او را ربوده باشند" زاری می‌کند؛ در طوفان

نوح پیکر مردگان "همچون تخم ماهی" بر آب دریا شناوراند و دیگر و دیگر. در حماسه‌ها از این‌گونه تشبیهات ساده و کوتاه بسیاراند. البته سرودهای حماسی بی‌تشبیه نیز داریم، مانند سرود هیلده‌براند و یا مالئن. شاید علت آن کوتاهی شعر بوده و یا شاعر تا بدانجا سخت و تنگ حماسی اندیشیده است که تشبیه را عنصری آرایه‌ای و زائد و نامناسب دانسته است. همچنین در حماسه‌های ارمنی تشبیه بسیار کم است. ولی دیگر حماسه‌ها، از جمله /یلیاد، /ادیسه، بئوولف از تشبیه سرشاراند. برای نمونه در حماسه یوگسلاوها جنگیان مانند شده‌اند به "زغال برافروخته" یا به "گلّه گرگ‌های کوهی"، سبیل آنها در سیاهی به "زرفای شب" است و چشمان آنها در سیاهی شب همچون "چشمان گرگی که در نیم‌شب دزدانه پرسه میزند" میدرخشد. زنان "همچون فاخته" یا "چون پرستو" ناله میکنند و مردان چنان اسب میرانند که "جفتی کبوتر نر و ماده در پرواز". در حماسه‌های اقوام آسیای میانه، مانند حماسه‌های غربی، تشبیه‌های ساده فراوان است، همچون مانند کردن جنگیان به پلنگ، شتر، ببر و خرس. ولی تشبیهات از اینها فراتر میروند: چشم مردان "همچون شعله" است و چشم زنان "همچون آینه" و اشک آنها "چون قطرات باران" یا "چون تگرگ در بهاران"؛ درفش "همچون خورشید زرد" است؛ پهلوان چنان زیباست که "دیدار دوستان سفررفته"؛ غبار "همچون ابری سفید" برمیخیزد؛ شکار به "فراوانی ستاره" است؛ چهره زن به "زیبایی ماه دوهفته" و دیگر و دیگر. در بئوولف در کنار تشبیهات ساده به برخی نگاره‌های نو و بدیع برمیخوریم: "کشتی با گردن کف‌آلود خود همچون قو" است. یا "ناخن نیرومند همچون پولاد" است.

در حماسه‌های ایرانی دامنه تشبیهات بسیار گسترده‌تر است. مانند کردن جنگیان به شیر، پلنگ و دیگر جانوران نیرومند و یا مانند کردن اسب و شمشیر

به اژدها و نهنگ، چه با بکار بردن ادات تشبیه و چه بی‌ادات تشبیه به گونه تشبیه کنایه یا استعاره، تا آنجاست که کارکرد تشبیه را کمابیش از دست داده‌اند و بیشتر در شمار واژگان حماسی درآمده‌اند. ولی در *شاهنامه* تشبیهات کوتاه و نو نیز کم نیست. همچون مانند کردن نامه به "روشن بهار" و "خرم بهشت"^۴ و به "بوستان"^۵؛ مانند کردن چشمه به "گلاب"^۶ و به "چشم تذرو"^۷؛ مانند کردن می به "چشمه زرد"^۸ که شاید خود کنایه از آفتاب باشد؛ مانند کردن کشتی و لشکر به "چشم خروس"^۹ و دیگر و دیگر. ولی *شاهنامه* از تشبیهات بلند نیز سرشار است: شب شبه‌آسا روی به قیر شسته است^{۱۰}؛ سپاه شب سیاه بر دشت و راغ فرشی از پر زاغ گسترده است^{۱۱}؛ شب آنچنان سیاه است که گویی اهریمن از هر سو چهره نشان میدهد و یا مار سیاهی دهان باز کرده است و هرگاه بادی میوزد، گویی مردی زنگی از زغال گرد برمی‌انگیزد^{۱۲}؛ از گرد و غبار نبرد، روز همچون شب تار است و سنان نیزه‌ها چون ستاره؛ هوا از نیزه‌ها چون نیستان است^{۱۳} و از نوک نیزه‌ها چون پشت پلنگ؛ جهان از گرد چون شب است و تیغ‌ها چون چراغ^{۱۴}؛ فریدون جهان را به بایستگی چون باران و به شایستگی چون دانش است^{۱۵}؛ نامه پرویز به گردیه چو جویی پر از می به باغ بهشت است^{۱۶}؛ خورشید بر کشور لاژورد (شب) سراپرده‌ای از دیبای زرد میزند^{۱۷} و با سر زدن خورشید جهان چو دریایی از یاقوت زرد می‌گردد^{۱۸}؛ درفش‌های برافراشته چون درختان رُسته بر کوه‌اند و یا چون نیستانی به گاه بهار^{۱۹}؛ جنگیان چون آتشی که در نی خشک افتد به شهر حمله می‌کنند^{۲۰}؛ کیکاوس چون آتشی که از نی شعله‌ور گردد به خشم میاید^{۲۱}؛ پهلوان آنچنان در لشکر دشمن می‌افتد که آتش و باد در گیا افتد^{۲۲}. در *یادگار زریران* آمده است: زریر چون آذر که در نیستان افتد و باد نیز یارش باشد دلیرانه کارزار کند^{۲۳}. در *گرشاسب‌نامه* نیز تشبیهات نو و بدیع بسیار است. از جمله: شب سیاه از

گرد چون زنگی است که پرند سیاه پوشد^{۲۴}؛ خنجر جنگیان از میان گرد سیاه
چون دندان زنگی به هنگام خندیدن می‌تابد^{۲۵}؛ تابش شمشیرها در شب تیره
چون زنگی است که به خنده لب گشاید^{۲۶}؛ پیکر پر از تیر کشتگان بر زمین
نبرد به خارپشت میماند^{۲۷} و نمونه‌های فراوان دیگر.^{۲۸}

گونه‌ای تشبیه بویژه در اشعار اسلاوها رواج دارد که در واقع یک تشبیه
منفی است و برخی آنرا "برنهاد" (Antithese) شعر روایی^{۲۹} نامیده‌اند. در
این‌گونه تشبیه، نخست نکته‌ای به تصریح بیان میگردد و سپس ادعایی نقیض
آن میاید و یا اینکه پرسشی بر زبان میاید و سپس بدان پاسخ منفی داده میشود.
این صنعت به شاعر امکان میدهد که وضعیتی را نخست کوتاه یادآور گردد و
سپس دقیقاً آنرا توضیح دهد، یعنی با ایجاد هیجان و غافلگیری، برای موضوع
توصیف خود وضوح و اهمیت بیشتری بدست آورد. برای مثال، در یک شعر
بلغاری با عنوان مرگ مارکو جنگی آمده است:

خورشید بامدادی با پرتو سرخ سر برمیزد

بر سرزمین زیبای والاخن.

نه، آن سر زدن خورشید در آسمان نبود،

بلکه مادری بود که پسرش را جستجو میکرد، مارکو را.

و در یک شعر اوکرائینی هنگامی که قزاقی خانه خود را به آهنگ جنگ
رها میکند، آمده است:

در بامداد یک روز یکشنبه،

ناقوس‌ها نبودند که به طنین آمده بودند،

بلکه شیونی برخاسته بود از خانه‌ای در پایان دهی.

پدر و مادری پسر خود را به سرزمینی دور می‌فرستادند.

نوع دیگر از این‌گونه تشبیهات به تشبیه مشروط نزدیک است. برای نمونه در حماسه قرقیزی در توصیف زیبایی زنی به نام اک سیکل (Ak Saikal) آمده است:

اگر برف بر زمین سیاه افتد،
برف را بنگر، به تن او ماند،
اگر بر برف قطره‌ای خون چکد،
خون را بنگر، به چهره او ماند...

در شعر فارسی برای تشبیه مشروط مثال فراوان داریم. در اینجا مثالی از شاهنامه می‌آوریم:

یکی دختری داشت خاتون چو ماه اگر ماه دارد دو زلف سیاه^{۲۹}

شاعران حماسی تنها به تشبیه‌های کوتاه بسنده نمی‌کنند، بلکه تشبیهات بلند نیز در شعر آنها دیده می‌شود. بویژه در شعر همر تشبیهات بلند فراوان است و تشبیهات او بر شاعرانی چون ورژیل، تاسو، میلتن و چند شاعر دیگر تأثیر نهاده است.

گفتگو درباره انواع تشبیه در حماسه‌های جهان از حوصله این کتاب بیرون است. تنها به این نکته نیز اشاره گردد که در شاهنامه گاه دامنه تشبیه از تشبیهات کوتاه و بلند فراتر می‌رود و به تمثیل میکشد. مانند خطبه داستان جنگ مازندران و مثال‌های دیگر.

۴- یکی دیگر از الگوهای سنتی در حماسه مربوط به چگونگی آغاز کردن یک داستان است. البته همه داستان‌های حماسی یکسان آغاز نمی‌گردند، ولی برخی موضوع‌های معین هستند که شنوندگان با آنها اُخت بیشتری دارند. برای مثال بسیاری از اشعار حماسی روسی چنین آغاز میشوند که بزرگی بز می‌دهد که در آن پهلوانان حضور دارند. در اثنای بزم میان آنها خودستایی و رجزخوانی

آغاز میگردد و یا با یکدیگر بر سر کاری شرطبندی میکنند و در نتیجه کار به رویدادی میکشد که موضوع اصلی داستان است. برخی از داستان‌های یوگسلاوی نیز با موضوع بزم آغاز میشوند، ولی برخلاف داستان‌های روسی بسیار کوتاه‌اند. برای مثال: "سی تن از بزرگان به باده‌نوشی نشسته بودند" و سپس سخن زود به رویداد اصلی داستان میکشد.

در شاهنامه نیز داستان‌های رستم و هفت‌گردان، اکوان‌دیو، بیژن و منیژه و همچنین حماسه فرامرزنانه و چند داستان دیگر همه با موضوع بزم آغاز میشوند.

یک موضوع دیگر برای گشودن داستان موضوع فال پرنده است. بدین گونه که در آغاز داستان پرندگان به سخن درمیایند و آینده را پیشگویی میکنند و یا کسی از شیوه پرواز پرنده‌ای رویدادهای آینده را میخواند. این موضوع در اشعار یوگسلاوی بسیار بکار برده شده است و پرنده نیز غالباً کلاغ است.

یک موضوع دیگر برای گشودن داستان اینست که دو پهلوان از یک یا دو جبهه با یکدیگر روبرو میشوند و از آنجا ماجرای آغاز میگردد. مثلاً در جنگی دو پهلوان از دو صف مخالف بیرون میایند و پس از پرسیدن نام یکدیگر به نبرد میپردازند، چنانکه در آغاز سرود هیلمه‌براند می‌بینیم. در میانه داستان نیز گاه توصیف نبردهای تن‌به‌تن به همین شیوه آغاز میشوند. برای مثال نبرد آشیل و آینایاس (Aineis) در *یلیاد* و رزم رستم با اشکبوس در *شاهنامه* از این گونه‌اند. برخی از این قطعات محتملاً در اصل صورت سرود حماسی داشته بودند و سپس با شمار دیگری از ماجراهای یک پهلوان تشکیل یک داستان حماسی داده‌اند.

یک موضوع دیگر برای گشودن داستان، آمدن کسی یا کسانی است که به پهلوان یا پادشاه خبری یا شکایتی می‌برند و در این هنگام اغلب پهلوان یا پادشاه با گروهی از گردان و بزرگان در بزم نشسته‌اند، چنانکه در بالا از آن سخن رفت. برای مثال یک سرود حماسی روسی با عنوان *روزگار جوانی چوریلو پلنکوویچ* چنین آغاز می‌شود: کسانی درحالیکه سرهای خود را به زمین می‌زنند به دربار امیر ولادیمیر که در بزم نشسته است می‌روند و یک‌به‌یک پیش امیر از چوریلو شکایت می‌برند که او ماهی‌ها و پرندگان و نخچیر آنها را شکار می‌کند. یک شعر یوگوسلاوی با عنوان *مارکو کرالیویچ و دوازده تن از بربرها* نیز به همین‌گونه آغاز می‌گردد: زنی به مارکو به سبب تجاوز دوازده تن بربر شکایت می‌برد. نمونه دیگر از این‌گونه درآمدهای داستان، شکایت بردن کشاورزان ارمان به کیخسرو از حمله گرازها در آغاز داستان *بیژن و منیژه* است. و اما آورنده خبر در این‌گونه درآمدها می‌تواند فرستاده پادشاه یا بزرگی نیز باشد که برای دعوت کردن از پادشاه یا بزرگی دیگر می‌رود. چنین آغاز می‌شود *سرود آتلی* که در آن آتلی (آتیل) پادشاه هون‌ها کسی را به دعوت گونار می‌فرستد تا او را بدینوسیله فریفته و نابود کند. در داستان *جنگ هاماوران* پس از شکست هاماوران که در واقع فصلی نو در داستان گشوده می‌گردد، شاه هاماوران پیش کیکاوس کس می‌فرستد و او و همراهان او را به مهمانی دعوت می‌کند و سپس آنها را در حال مستی دستگیر کرده و به زندان می‌افکند.^{۳۰}

یک موضوع دیگر برای گشودن داستان خواب‌نما شدن است. در این رؤیاها رویدادهای آینده چه مثبت و چه منفی بر بیننده رؤیا روشن می‌گردد. برای مثال در یک شعر یوگوسلاوی با عنوان *تسخیر/اوژیچه زن سلطان ترک* در خواب می‌بیند که آسمان روشن اوژیچه در سربستان ناگهان تیره می‌گردد و ستارگان همه به سوی افق می‌تازند و ماه خون‌آلود بر زمین می‌افتد. آنگاه از سوی خاور آذرخش پیایی درخش می‌زند و ترکان را که شهر را گرفته‌اند نابود می‌سازد. و یا

در یک شعر روسی با عنوان *امیر رُمان*، شبی که امیر در کنار همسر خود خفته است، زن در خواب می‌بیند که انگشتی او از انگشتش بر زمین می‌افتد و هزار پاره می‌گردد. و یا در آغاز داستان *رفتن گئو* به *ترکستان* گودرز در خواب می‌بیند که ابری باران‌زا بر آسمان ایران پدیدار می‌گردد و سروش که بر آن ابر نشسته است به گودرز می‌گوید که تنها راه رهایی ایران از سختی و بلا در این است که گئو به توران رود و کیخسرو را به ایران آورد و به پادشاهی نشاند.^{۳۱} این‌گونه خواب‌ها نشانی از باورداشت عمیق به سرنوشت است و از اینرو کمابیش همه آنها که البته برخی را باید خواب‌گزاران تعبیر کنند، موبمو روی می‌دهند. در برخی از این‌گونه خواب‌ها از رویدادهای آینده به شیوه رمز خبر داده می‌شود، ولی باز غالباً تغییری در روش کسانی که هدف خواب‌اند پدید نمی‌آید. برای مثال در *سرود آتلی* پیش از آنکه گونار به مهمانی آتلی رود، زن یکی از بزرگان به نام هوگنی سه بار خواب می‌بیند و برای همسر خود نقل می‌کند. بار نخست در خواب می‌بیند که ملاقه تخت‌خواب او آتش می‌گیرد و سراسر خانه را به آتش میکشد. بار دوم در خواب می‌بیند که خرسی دیرک خانه را می‌شکند و چند تن را میکشد. بار سوم در خواب می‌بیند که عقابی در خانه به پرواز درمی‌آید و بر سر کسانی که در خانه‌اند خون می‌ریزد. ولی شوهر او آگنی همه این خواب‌ها را مثبت تعبیر می‌کند. پس از آن زن خود گونار چهار بار خواب می‌بیند. با اینکه این بار خواب‌ها ساده‌اند و نیازی به تعبیر ندارند، ولی باز کسی توجهی به آن نمی‌کند تا سرانجام فاجعه چنانکه در خواب‌ها پیشگویی شده بود روی می‌دهد. از سوی دیگر، اگرهم برای باطل کردن خواب اقدامی گردد، از آنجا که خواب پیشگویی سرنوشت محتمل است، آن اقدام تغییری در فاجعه نمی‌دهد و چه‌بسا که بر شتاب آن نیز می‌افزاید، چنانکه در *شاهنامه* در مورد خواب ضحاک^{۳۲} و در مورد خواب افراسیاب^{۳۳} می‌بینیم. در *شاهنامه* چندین‌جا از این‌گونه خواب‌ها

گزارش شده است. جز خواب ضحاک و خواب افراسیاب که به آنها اشاره شد، همچنین میتوان از خواب سیاوش^{۳۴}، خواب کید هندی^{۳۵} و خواب بابک^{۳۶} نام برد. در شاهنامه همچنین از خواب انوشروان گزارش شده و در آغاز آن سخنانی درباره اهمیت خواب آمده است، از جمله اینکه خواب بهره‌ای از پیغمبری است.^{۳۷} فردوسی یکجا از خواب خود و دیدن دقیقی در خواب نیز گزارش کرده است^{۳۸} که با وجود شاخ و برگهای شاعرانه نمیتوان کل آنرا به حتم ساختگی دانست.

در حماسه گیلگمش در مجموع شرح هفت خواب آمده است که هر یک در آغاز تحولی در داستان قرار دارند و از پیش پرتوی بر آن تحول میاندازند، تقریباً مانند نقشی که برخی از خطبه‌های داستان‌های شاهنامه دارند. در سرود رولاند نیز دو بار کارل بزرگ خواب می‌بیند که هر بار رمزگونه به رویدادهای آینده اشاره دارند. در آغاز /یلیاد نیز زئوس رؤیایی به خواب آگاممنون (Agamemnon) می‌فرستد که اما حقیقتی در پس آن نیست. در حماسه‌ها رؤیایا غالباً رؤیای صادق‌اند که سپستر مکاشفه آن روی میدهد، ولی رؤیای آگاممنون یکی از نمونه‌های اندک احلام یا خواب شوریده در حماسه است.

یادداشت‌ها

- ۱- یادگار زریران، تدوین و ترجمه از بیژن غیبی، بیلفلد (آلمان) ۱۳۷۸، بند ۵۳-۶۱.
- ۲- یادگار زریران، بند ۷۱-۷۲؛ ۷۷-۷۸.
- ۳- شاهنامه، پنجم ۱۲۱-۱۲۵.
- ۴- شاهنامه، دوم ۶۶۷/۲۴۶.
- ۵- شاهنامه، هشتم ۲۲۶/۲۹۷۸.

- ۶- شاهنامه، پنجم ۱۸۹. / ۲۳۶
- ۷- شاهنامه، هشتم ۲۹۷۸. / ۲۲۶
- ۸- شاهنامه، پنجم ۱۹۸. / ۲۳۶
- ۹- شاهنامه، یکم ۱۰ / ۱۰۰: ۱۳۸۸. / ۲۶۱
- ۱۰- شاهنامه، سوم ۱۰. / ۳۰۳
- ۱۱- شاهنامه، سوم ۵. / ۳۰۳
- ۱۲- شاهنامه، سوم ۸. - ۷ / ۳۰۴
- ۱۳- شاهنامه، سوم ۱۶۴. / ۱۱۵
- ۱۴- شاهنامه، سوم ۳۲۷. / ۱۲۵
- ۱۵- شاهنامه، یکم ۱۱۲. / ۶۲
- ۱۶- شاهنامه، هشتم ۲۹۵۵. / ۲۲۴
- ۱۷- شاهنامه، سوم ۹۶۵. / ۱۶۵
- ۱۸- شاهنامه، چهارم ۵۸۸. / ۲۰۸
- ۱۹- شاهنامه، پنجم ۳۱۵. / ۱۰۶
- ۲۰- شاهنامه، دوم ۶۰۸. / ۴۵
- ۲۱- شاهنامه، دوم ۳۴۷. / ۱۴۶
- ۲۲- شاهنامه، پنجم ۵۵۶. / ۱۲۸
- ۲۳- یادگار زریران، بند ۷۰.
- ۲۴- گرشاسبنامه ۶۲. / ۴۰۵
- ۲۵- گرشاسبنامه ۳۵. / ۴۶
- ۲۶- گرشاسبنامه ۴۵. / ۲۵۱
- ۲۷- گرشاسبنامه ۲۱. / ۴۱۱
- ۲۸- همچنین بنگرید به: خالقی مطلق، یادداشت‌های شاهنامه (واژه‌نامه)؛ همو، "گردشی در گرشاسبنامه"، *ایران‌نامه* ۱۳۶۲ / ۴، ص ۵۲۳ - ۵۲۸: ۵۴۵ - ۵۵۱. دربارهٔ نقش طبیعت در تشبیهات شاهنامه بنگرید به:

Ehlers, J., *Die Natur in der Bildersprache des Šāhnāme*, Wiesbaden 1995.

- ۲۹- شاهنامه، هشتم ۱۷۷/ ۲۳۰۹.
- ۳۰- شاهنامه، دوم ۷۶/ ۱۲۶-۱۵۳.
- ۳۱- شاهنامه، دوم ۴۱۳/ ۴۴۱-۴۵۲.
- ۳۲- شاهنامه، یکم ۵۷/ ۴۲ بجلو.
- ۳۳- شاهنامه، دوم ۲۴۸/ ۷۰۰ بجلو.
- ۳۴- شاهنامه، دوم ۳۴۳/ ۲۰۸۷-۲۰۹۷.
- ۳۵- شاهنامه، ششم ۱۱-۱۹.
- ۳۶- شاهنامه، ششم ۱۴۰-۱۴۲.
- ۳۷- شاهنامه، هفتم ۱۶۷/ ۹۸۱.
- ۳۸- شاهنامه، پنجم ۷۵/ ۱-۱۲.

هشت - برخی ویژگی‌های ساختاری

۱- در گذشته حماسه را غالباً بد دریافته و درست نسنجیده‌اند. زیرا توجه نداشته‌اند که حماسه از قواعدی پیروی میکند که بکلی از قواعد شعر نوشتاری جداست. بسیاری از نقدهایی که بر شعر همر یا بئوولف یا سرود رولاند نوشته‌اند از اینرو نادرست‌اند که معیارهایی که در نظر داشته‌اند مربوط به گروه خوانندگان است و نه شنوندگان، یعنی در آنها به شرایط ویژه شعری که برای خطابه سروده شده است توجهی نشده است. از جمله اینکه در حماسه‌ها گاه تناقض‌هایی رخ میدهد. مثلاً در *ایلیاد* تناقضی هست که معروف است و آن اینکه نخست درباره کشته شدن پیلایمنس (Pylaimenes) گزارش شده است، ولی سپستر او را هنگام خاکسپاری پسرش زنده می‌بینیم که بر مرگ پسر سوگواری میکند. و یا در *بئوولف* نام مادر عفرتی به نام گرندل که او خود نیز عفرتی‌ای است و به دست بئوولف کشته میشود، همیشه با نشان مادینگی (تأنیث) بکار نرفته است و حتی در سه جا نشان نرینگی (تذکیر) دارد. علت این تناقض‌ها این است که چون شاعر بدیهه‌سرا با عبارات از پیش ساخته کار میکند، این عبارات همیشه با موضوع نمی‌خورند و یک علت دیگر آنرا باید در فراموشکاری شاعر دانست که می‌بایست بدون یک متن نوشتاری اساس، کار میکرد. و باز برای مثال در *ادیسه* هنگامی که ایزدبانو آتنه ادیسویس را به پیکر یک گدا درمیآورد، آمده است که موی سر او قهوه‌ای‌رنگ بود، ولی سپستر که آتنه او را دوباره به چهرهٔ اصلیش درمیآورد می‌خوانیم که موی ریش او از سیاهی شبق میزد. و یا در *سرود رولاند* آمده است که پیش از آنکه رولاند درگذرد، بوق معروف خود را^۱ چنان بر سر دشمن میکوبد که هم دشمن جان می‌سپارد و هم

بوق او درهم می‌شکند. رولاند از کشته شدن دشمن اظهار خرسندی و از نابود شدن بوق خود اظهار تأسف می‌کند. ولی سپستر پس از مرگ رولاند آمده است که کارل بزرگ بوق رولاند را در کنار نعش او یافت و حتی پس از مرگ رولاند، هنگامی که دوباره جنگ آغاز می‌گردد، جنگیان همان بوق رولاند را به دست دارند و در آن میدمند.

به عقیده بورا، درست است که ما امروزه چنین تناقض‌هایی را از یک رمان‌نویس و یا شاعران منظومه‌های ادبی و غیرحماسی انتظار نداریم، ولی حماسه‌سرایان و شنوندگان آنها به این‌گونه ناهمواری‌ها در جزئیات، اهمیتی نمیدادند. در حماسه مهم اینست که پدری حتماً بر مرگ پسر خود سوگواری کند، هرچند آن پدر خود پیش از پسر درگذشته باشد. و یا هنگامی که کارل بزرگ فرمان می‌دهد که در بوق‌ها بدمند، طبیعی است که در میان این بوق‌ها بوق معروف رولاند نیز که آواز آن از هر بوق دیگر رساتر بود باید وجود داشته باشد، با آنکه آن بوق پیش از آن نابود شده است. البته هنگام خواندن یک داستان حماسی این‌گونه تناقض‌ها، اگرچه همیشه، ولی گاه مهم‌اند، اما هنگام شنیدن آن دیگر اهمیت چندانی ندارند.

۲- آنچه بورا درباره علل تناقض در حماسه می‌گوید، شاید برای برخی یا بسیاری از حماسه‌های بدیهی درست باشد، ولی اعتبار مطلق ندارد. در شاهنامه نیز برخی تناقض‌ها دیده می‌شود. برای مثال کسانی چون الوا^۲، پیلسم^۳ و بهرام^۴ پس از کشته شدن، دوباره در رویدادی ظاهر می‌گردند. و یا پس از کشته شدن سیاوش، رستم به کینخواهی او به توران لشکر می‌کشد و آنجا را ویران می‌سازد و شش سال نیز در آنجا پادشاهی می‌کند، لیکن کیخسرو و مادر او را نمی‌یابد. ولی پس از بازگشت رستم به ایران، گیو به تنهایی به توران میرود و کیخسرو و مادر

او را یافته و با خود به ایران می‌آورد. پس از آن سالها بر سر خون سیاوش میان ایران و توران جنگ است و در آغاز کار همان تورانی که به دست رستم ویران شده بود، چندبار لشکر ایران را شکست می‌دهد. علل این‌گونه تناقض‌ها در شاهنامه نه وجود عبارات از پیش ساخته است، نه فراموشکاری شاعر و نه اینکه شاهنامه برای شنوندگان سروده شده است. بلکه علت آن چنین است که این روایات در اصل متعلق به مآخذ گوناگون بوده‌اند و بسیاری از آنها نیز زمانی به گونه مستقل وجود داشته‌اند و سپس در یک مجموعه بزرگتری همچون خداینامه‌ها و شاهنامه‌ها و مجموعه‌های حماسی دیگر راه یافته‌اند، بی‌آنکه ناهمخوانی‌های آنها در همه جزئیات برطرف و هموار شده باشند. برای مثال داستان کین سیاوخش که در آن رستم به کین‌خواهی سیاوش همه توران را ویران میکند و یا داستان کاموس کشانی که در آن الوا برای نخستین بار ظاهر می‌گردد و کشته می‌شود، مربوط به آن حلقه روایات حماسی رستم و خاندان او هستند (که شاید در کتاب سکیسران آمده بودند)، درحالی‌که داستان رستم و اسفندیار که الوا در آن دوباره ظاهر می‌گردد و دوباره کشته می‌شود، در اصل یک داستان مستقل دیگر و مربوط به روایات اسفندیار (و شاید از کتاب پیکار) است و داستان رفتن گیو به ترکستان مربوط به حلقه روایات خاندان گودرز. اکنون اگر این داستان‌ها به عللی که موضوع این کتاب نیست، همه در مجموعه حماسی بزرگتری راه یابند ناچار در آن مجموعه تناقض‌هایی در جزئیات پدید می‌آید. اگر فردوسی می‌خواست این تناقض‌ها را از میان بردارد، یا می‌بایست نبرد الوا را در یکی از دو داستان حذف می‌کرد که با امانتداری او سازگار نبود و یا داستان کاموس کشانی را پس از داستان رستم و اسفندیار انتقال میداد که صدمه بدتر از کار نخستین می‌بود و مشکل را نیز حل نمی‌کرد. در اینجا خواننده باید این تناقض‌ها را بپذیرد و یا آنها را پیش خود چنین توجیه کند که دو الوا، دو پیلسم و دو بهرام وجود داشته‌اند. به هر روی، اینکه در حماسه‌ها تناقض‌هایی

دیده میشود و در نقد حماسه نباید در این گونه موارد مانند نقد رمان مته را به خشخاش گذاشت درست است، ولی علت چنین تناقض‌هایی بیشتر همسایگی یا درهم‌آمیختگی سپسین روایاتی از بُن‌های گوناگون است و کمتر گفتاری بودن آنها یا فراموشکاری شاعر.

گاه نیز یک روایت واحد به اندک علتی مثلاً گرفتن صفت بجای اسم، تبدیل به دو سه روایت میگردد. برای مثال دو روایت کنگ‌دژ و کنگ‌بهشت در اصل جز یک روایت واحد نبوده‌اند و "بهشت" تنها صفت کنگ‌دژ بوده است، ولی سپستر نام کنگ دیگری شده و از یک روایت دو روایت پدید آمده است.^۵ یا مرداس جز صفت مردم‌خواری ضحاک که در اصل همان اژی‌دهاک مشهور /وستاست نیست، ولی سپستر پدر او گشته و برایش روایتی ساخته‌اند.^۶ همچنین نریمان و سام نیز در اصل به ترتیب صفت و نام خاندان کرشاسپ بوده‌اند که سپستر پسر و نوۀ او شده‌اند و سام در شهرت حتی چیزی از نیای خود کم ندارد. و یا غلتاندن سنگ از بالای کوه یکبار بدست برادران فریدون به قصد کشتن او^۷ و بار دیگر بدست بهمن به قصد کشتن رستم^۸، جز یک موضوع واحد نیست که در دو داستان بکار رفته است. در مورد زال زر به معنی "زال پیر"، مثالی داریم که دو گویش از یک واژه واحد با معنی واحد (یعنی زال و زر هر دو به معنی "پیر")، یکی نام شخص و دیگری صفت او شده است، ولی به دو شخص تبدیل نشده‌اند. مواردی نیز هست که دو روایت که به یک اصل واحد برمیگردند، چنان استقلال می‌یابند که هم‌ریشگی آنها به آسانی شناخته نیست. در این باره بورا مثال می‌آورد که در *بئوولف* پهلوان عفریتی را به نام گرندل در نبردی در کاخ میکشد و سپس مادر عفریتۀ او را در نبرد دیگری در غار. این دو روایت مستقل محتملاً به اصلی واحد برمیگردند که در آن پهلوان عفریت و

عفریته هر دو را در یک نبرد یا دو نبرد، ولی در یک زمان و در غار کشته بود. و یا در حماسه گیلگمش میخوانیم که گیلگمش از اوتنایشتیم (Utnapishtim) دو بار میخواهد که راز بیمرگی را به او بیاموزد. بار نخست در پاسخ میشوند که باید از جمله شش روز و شش شب بیدار بماند. گیلگمش از عهده این کار برنمیاید. بار دوم باید او گیاهی را از بن دریا بیرون آورد. گیلگمش این بار از عهده کار برمیاید، ولی ماری گیاه را از او می‌رباید. این دو روایت اگرچه کاملاً مستقل‌اند، ولی محتملاً در اصل دو واریانت از یک روایت واحد بیش نبوده‌اند که اکنون در کنار هم نشست‌اند. در شاهنامه نیز روایت جنگ مازندران و روایت جنگ هاماوران دو واریانت از یک روایت واحدند و ما به این موضوع بیشتر از راه مآخذ دیگر پی‌برده‌ایم و نه از خود شاهنامه. در شاهنامه این دو روایت به گونه دو داستان کاملاً مستقل درآمده‌اند.^۹ همچنین روایت هفتخان رستم و هفتخان /سفندیار تا آنجا مستقل‌اند که میان پژوهندگان بر سر اینکه کدام کهنتر و کدام نوتر است، کدام اصل و کدام تقلید است و یا هر یک از آنها از اصل برای خود مستقل‌اند اختلاف است.^{۱۰} مانند این مثال‌ها را میتوان در ادیسه و حماسه‌های دیگر جهان نیز نشان داد. بویژه در بررسی روایاتی که در ایران در میان مردم جاری است و شادروان ابوالقاسم انجوی شیرازی آنها را گردآوری و منتشر کرده است^{۱۱} و یا روایات مربوط به رستم و سهراب که نگارنده گرد آورده است^{۱۲}، میتوان دید که چگونه از یک روایت واحد به سبب شهرت آن واریانت‌های گوناگون و حتی نقیض یکدیگر پدید گشته و رواج می‌یابند.

۳- بورا در کتاب خود ایرادهای دیگری نیز بر ساخت و پرداخت حماسه‌ها میگیرد. از جمله اینکه گاه کس مهمی پس از انجام وظیفه‌ای ناگهان از سرگذشت ناپدید میگردد و دیگر از او سخنی به میان نمیاید. و یا گاهی رویدادی بسیار با اهمیت گرفته میشود، ولی سپس یکسره فراموش میگردد. بورا

علت این نواقص را نه فراموشکاری شاعر، بلکه رعایت اقتصاد در شاعری میداند، یعنی شاعر از شرح برخی ریزه‌کاری‌ها چشم‌پوشی میکند و با این کار بیشتر کوشش او و توجه شنونده صرف کسان اصلی و رویدادهای اصلی میگردد. همچنین در حماسه‌ها منش کسان بخوبی توصیف نشده است. علت آن اینست که شنوندگان حماسه مردمان ساده‌ای هستند که این‌گونه نکات را نمی‌شناسند و از سوی دیگر حماسه‌های گفتاری نیز جای مناسبی برای پرداختن به این ریزه‌کاری‌ها نیست، بلکه تمرکز حماسه‌سرا و توجه شنوندگان او بیشتر بر سر موضوعی است که شاعر در حال نقل آن است. اینها همه سبب شده‌اند که پهلوانان حماسی همچون ادیسویس، گیلگمش، رولاند و کسان دیگر هیچیک منش پیچیده‌ای را که ما در رمان‌ها می‌شناسیم ندارند.

۴- درباره‌ی این انتقادات بورا باید گفت که در اینجا نیز نه‌تنها باید میان حماسه‌های گفتاری و حماسه‌های نوشتاری تفاوت گذاشت، بلکه همچنین میان ادبیات باستان و ادبیات غرب پس از رنسانس. بویژه آنچه بورا درباره‌ی سست‌کاری در منش‌پردازی کسان در حماسه گفته است به هیچ‌روی درباره‌ی شاهنامه درست نیست. البته در شاهنامه نیز شاعر در پی این نیست که به شیوه‌ی رمان‌نویسان غرب به معرفی منش کسان داستان بپردازد. چنین کاری بویژه در حماسه‌سرایی از جنبش و دینامیک رویدادها و در نتیجه از تأثیر سرگذشت میکاهد. در حماسه مهم اینست که شاعر - چنانکه خود بورا در جایی اشاره کرده است - در هر فرصت چیزی یا چیزی از منش پهلوانان بشناساند و از این راه در کل داستان تصویری کمابیش دقیق از منش او بدست دهد. خوانندگان شاهنامه نه‌تنها منش کسان مهم کتاب همچون رستم، افراسیاب، کیکاوس، سیاوش، پیران، طوس، گشتاسپ و اسفندیار را بخوبی می‌شناسند، بلکه حتی از منش کسانی که دارای نقش دوم و حتی سوم و چهارم هستند نیز تصویر

روشنی دارند، همچون ایرج، سلم، تور، سهراب، کرسیوز، رودابه، سودابه، بهرام، گیو، فرود، منیژه، بیژن، فریگیس، کتایون... تا برسد به کسانی چون فرانک، کاوه، اغریرت، سام، سیندخت، جریره، گردآفرید، ته‌مین، هومان، هوم، لهراسپ، پشوتن، گرگسار، شغاد... و باز تا برسد به کسانی چون دایهٔ سام، ندیمه‌های رودابه و چند تن دیگر که در داستان نقش بسیار کوچکی بیش ندارند. در شاهنامه حتی میتوان دربارهٔ منش برخی دیوان و جانوران همچون اکوان، سیمرغ، رخس و بهزاد سخن گفت. همچنین در بخش تاریخی شاهنامه منش برخی کسان همچون بهرام گور، بهرام چوبین، خسرو پرویز، گردیه و... بر خواننده روشن است. یک چنین منش‌پردازی در هیچیک از منظومه‌های فارسی پس از شاهنامه دیده نمیشود، به استثنای منش ویس و موبد و رامین و دایه در ویس و رامین و تا حدودی شیرین در خسرو و شیرین. کسان دیگر منظومه‌های ما، حتی در بسیاری از داستان‌های ادبیات معاصر، غالباً منشی دیواروار مسطح و یکسان دارند. فردوسی گاه در یک بیت که در توصیف کسی می‌آورد، تصویری از منش او بدست میدهد که در چندین سطر نیز بهتر از آن نمیتوان توصیف کرد. برای مثال، در توصیف خشم افراسیاب که یکی از صفات ویژهٔ سازندهٔ منش اوست، به بیت زیر توجه کنید. پس از شکست سپاه توران به سرکردگی کرسیوز، نگاه پرخشمی که افراسیاب به برادر می‌اندازد به شمشیری توصیف شده است - و این برداشت من است - که گویی برادر را از میان به دو نیم میکند:

به کرسیوز اندر چنان بنگرید که گفתי میانش بخواهد برید^{۱۳}

به همین‌گونه گاه شاعر در سخنی اندک با استادی به روانکاوای کسان داستان می‌پردازد. برای مثال، هنگامی که افراسیاب به قصد کشتن سیاوش با او روبرو میگردد، سیاوش که از قصد او آگاه است، از ترس جان از افراسیاب احوال‌پرسی میکند: سیاوش پرسیدش از بیم جان!^{۱۴}

ضمناً نمونه‌های فراوانی که میتوان از شاهنامه در هنر منش‌پردازی و روانکاوی مثال آورد، نشان میدهند که شاهنامه شعر نوشتاری و درنگ‌زاد و از شیوه حماسه‌های گفتاری و بدیهی سخت دور است.

۵- از نتایج تمرکز حماسه‌سرا بر سر یک موضوع مهم و فوری، یکی نیز بی‌توجهی او به تاریخ‌شماری و زمان و مکان است. به چند مثال از شاهنامه بسنده می‌کنیم: تور ساکن ترکستان است و سلم ساکن روم، ولی چنان به آسانی با یکدیگر تماس میگیرند که گویی همسایه دیوار به دیوارند و یا دارنده تلفن همراه. میان زابل و مازندران دو راه وجود دارد. راه کوتاه‌تر که رستم برمگزیند دو هفته بیشتر زمان نمیرد. پهلوانان حماسی مانند شعر حافظ قادراند یکشنبه از شیراز به هندوستان روند. سال‌ها نیز حساب و کتاب درستی ندارند. رستم بیش از پانصد سال زندگی میکند^{۱۵} و تازه پس از مرگ او پدر و مادر او هنوز زنده‌اند. ضحاک تنها هزار سال پادشاهی میکند و یا به حساب دقیق‌تر در مجمل‌التواریخ^{۱۶} یکروز و نیم کمتر. همچنین در سرود رولاند از عمر شارلمانی، آنهم هنگام جنگ ۲۰۰ سال میگذرد. پهلوان روسی ایلیا بیش از ۲۵۰ سال عمر دارد و مارکو پهلوان سربی هنگام مرگ ۳۰۰ سال دارد.^{۱۷}

۶- در حماسه گهگاه رویدادهایی نامنتظره نیز پیش میاید که شنونده را غافلگیر میکند، یعنی حماسه‌سرا گهگاه دست به ناگهان‌کاری میزند. برای مثال در بئوولف هنگامی که پهلوان آهنگ نبرد با عفریته دارد، شاعر زره، خود و بویژه شمشیر پهلوان به نام هرونتینگ (Hrunting) را که دوستش اونفرد (Unferd) بدو وام داده توصیف میکند. این شمشیری است که در نبردها هرگز باز نایستاده است و اکنون در این نبرد نیز باید کار خود را انجام دهد. ولی چند لحظه پس از این توصیف، هنگام نبرد که میرسد، پهلوان عفریته را نه با آن

شمشیر، بلکه با شمشیری که بر زمین غار افتاده است میکشد. نگارنده در شاهنامه مثالی از این گونه به یاد ندارد. ضمناً همیشه نمیتوان گفت که این گونه ناگهان کاری‌ها آگاهانه و مثبت انجام گرفته است.

نقطهٔ اوج کارهای نامنتظره لحظه‌پردای‌های دراماتیک و تراژیک است. برای مثال سگ وفادار ادیسویس پس از بیست و سه سال ندیدن صاحب خود، بمحض دیدن او، او را می‌شناسد و سر در پای او نهاده و جان می‌سپارد، چنانکه گویی این همه سال را تنها به امید رسیدن چنین لحظه‌ای زیسته بود. در شاهنامه هنگام ظاهرشدن اژدها در شب به قصد کشتن رستم خفته، رخس باوفا نخست بیم دارد که برخلاف سفارش رستم او را از خواب بیدار کند، ولی سرانجام ترجیح میدهد که جان را بر سر خشم رستم نهد، ولی رستم را به کام اژدها ندهد.^{۱۸} و یا از خون سیاوش که گروی بر خاک خشک بیابان میریزد، در دم گردی تیره برمیخیزد که خورشید را پنهان میکند و چشم هیچیک دیگری را نمی‌بیند و همه زبان به نفرین گروی می‌کشایند.^{۱۹} و یا سهراب در دم مرگ گویی دوباره به کودکی خردسال بدل میگردد و از پدر و مادر خود یاد میکند و درست در همین جا، یعنی لحظه‌ای پس از فاجعه، نام پدر را بر زبان می‌آورد.^{۲۰} بیهقی نیز دو سه باری استادانه به لحظه‌پردازی پرداخته است. از جمله هنگامی که عبدالله زبیر پیش از رفتن به جنگ برای بدرود کردن مادر پیش او میرود، آمده است: عبدالله "مادر را در کنار گرفت و بدرود کرد، و مادرش زره بر وی راست میکرد و بغلگاه میدوخت و میگفت: دندان افشار با این فاسقان تا بهشت یابی، چنانکه گویی او را به پالوده خوردن می‌فرستد".^{۲۱} یک نمونهٔ دیگر از این لحظه‌پروری را سعدی در حکایت حاتم طائی ساخته است: فرستادهٔ سلطان روم در شبی بارانی و طوفانی به چادر حاتم فرود می‌آید بدین قصد که اسب مشهور او را از او بخواهد تا مگر بر پادشاه کرمی که به حاتم نسبت داده‌اند ثابت گردد. ولی فرستاده هنگامی پیام پادشاه را به حاتم می‌گوید که چند لحظه پیش از آن،

اسب را در شام شب خورده‌اند، زیرا در آن شب طوفانی چیز دیگری برای خوراک در دسترس حاتم نبود و خوابیدن مهمان با شکم گرسنه نیز از اخلاق حاتم دور بود.^{۲۲} ولی شاید یکی از تراژیک‌ترین این لحظه‌پروری‌ها رسیدن بستور نوجوان به نعش پدرش زیر در میدان نبرد است: بستور می‌خواهد از اسب پیاده گردد و سر پدر را بر دامن گیرد، ولی می‌ترسد که دیگر نتواند به‌تنهایی دوباره بر اسب بلند سوار گردد و کین پدر ناگرفته ماند.^{۲۳} برخی از این لحظه‌های نامنتظره تئوری شاهین در نوول را به یاد می‌آورند که برگرفته از یکی از نوول‌های مجموعه دکامرون (*Decameron*) از نویسنده ایتالیایی بوکاچیو (Boccaccio) در گذشته در سال ۱۳۷۵ میلادی در فلورانس است که خود محتملاً از حکایت سعدی تأثیر پذیرفته است. این تکنیک را صادق هدایت در برخی از داستان‌های کوتاه خود از جمله در *دانش‌آکل* بکار برده است.

۷- یکی از ویژگی‌های حماسه نیاز حماسه‌سرا به بازگویی وقایع گذشته است. برای مثال، پس از بازگشت ادیسویس از سفر بیست‌وسه ساله خود و رسیدن به زن خود پنلوپس (*Penelopes*) روشن است که هر دو تن نیاز دارند که آنچه را که در غیبت دیگری روی داده است برای یکدیگر شرح دهند. ولی در اینجا درحالی‌که پنلوپس برای سخن خود به سه سطر بیشتر نیاز ندارد، ادیسویس خلاصه همه رویدادها را از هنگام ترک ترویا تا رسیدن به خانه خود در سی‌وسه سطر شرح می‌دهد. در همان زمان باستان کسانی عقیده داشتند که این بخش /ادیسه و همه آنچه پس از آن می‌آید از برافزوده‌های سپسین قلمی بیگانه است. همچنین در *بئوولف* پهلوان پس از بازگشت شرح نبرد خود را با گرندل و مادر او کمابیش در ۱۵۰ بیت تکرار می‌کند. در *شاهنامه* نیز بسیار جاها رویدادهای گذشته بازگو می‌شود. بویژه هنگامیکه پهلوانی پس از کارهایی به

کشور باز میگردد، در پیشگاه پادشاه و بزرگان بزمی میارایند تا وی آنچه را که بر سر او آمده شرح دهد و این حتی فرصتی است که پهلوان هنر سخن گفتن خود را نیز نشان دهد. هنوز هم در زندگی ایرانیان شرح سفر و شنیدن آن شورانگیز است. ولی در شاهنامه این گونه بازگویی‌های رویدادهای کهن غالباً کوتاه است. مثلاً کیخسرو پس از آمدن به ایران با آنکه در بزم پادشاه و بزرگان، کیکاوس "فراوان از ترکان" میپرسد، ولی همه پاسخ کیخسرو هجده بیت است که آنهم بیشتر در ستودن نبرد گيو با پیران و لشکر افراسیاب است.^{۲۴} حتی در بسیار جاها تنها اشاره میشود که پهلوان ماجرای گذشته را برای پادشاه و بزرگان شرح داد، چنانکه برای مثال هنگام رسیدن سام به پیشگاه منوچهر پس از آوردن زال از البرز تنها در سه بیت آمده است که سام همه آنچه را که روی داده بود، از سر راه نشاندن زال شیرخوار تا آوردن او از آشیانه سیمرغ، برای منوچهر و بزرگان شرح داد.^{۲۵} ولی در اینجا کاتبان در متن دست برده و بیست و پنج بیت در شرح ماجرا افزوده‌اند و مانند این کار را در بسیار جاهای دیگر نیز کرده‌اند.

۸- پایان دادن به یک داستان نیز کار آسانی نیست و گاهی حماسه‌سرا پس از رسیدن به نقطه اوج ماجرا و پشت سر گذاشتن همه رویدادهای مهم، نمیداند که چگونه به داستان پایان دهد و باز مطالبی را شرح میدهد که ضروری نمی‌نماید. مثلاً در اُدیسه پس از آنکه اُدیسویس خواستگاران زن خود را میکشد، دیگر به ادامه سخن نیازی نیست، ولی پس از آن هنوز ماجرای چند رخ میدهد. در شاهنامه نیز پس از چکاندن خون جگر دیو سفید در چشم کاوس و بزرگان ایران و رهانیدن آنها از زندان، و یا پس از کشته شدن سهراب و نرسیدن نوشدارو، و یا پس از تسخیر رویین‌دژ، و یا پس از کشته شدن اسفندیار و یا پس از خودکشی جریره و یا پس از به خاک سپردن رستم، به نظر میرسد که باید داستان به پایان رسد. به عقیده بورا علت آنکه داستان بی‌ضرورت ادامه می‌یابد، شاید این باشد که حماسه‌سرا میخواهد از این راه دری برای گشودن داستانی

دیگر دربارهٔ ماجراهای دیگر پهلوان برای خود بازگذارد. به گمان نگارنده پسند ما دربارهٔ چگونگی پایان یافتن یک داستان بیشتر یک پسند امروزی است که با پسند شاعران و خوانندگان باستان الزاماً یکی نیست. در شاهنامه بویژه پس از پایان داستان‌ها دستبرد کاتبان نیز بیشتر میشود و این نشان میدهد که شنوندگان و خوانندگان عهد باستان هیچگاه از شنیدن یا خواندن داستانی سیر نمیشدند.

یادداشت‌ها

۱- این بوق Olifant نام داشت، جنس آن از عاج بود و آنرا بجای جام شراب نیز بکار میبردند.

۲- شاهنامه، سوم ۱۹۲ / ۱۴۳۱-۱۴۴۰؛ پنجم ۳۸۳ / ۱۰۸۱-۱۰۸۴.

۳- شاهنامه، دوم ۳۹۸ / ۲۷۷؛ سوم ۲۰۸ / ۱۶۹۷.

۴- بنگرید به: یادداشت‌های شاهنامه، بخش دوم، ص ۲۱۵، گزارش بیت ۸۱۳.

۵- بنگرید به: گل رنج‌های کهن، ص ۴۴۱.

۶- بنگرید به: امیدسالار، محمود، "ضحاک آدمخوار"، ایران‌نامه ۱۳۶۲ / ۴، ص ۳۲۹-۳۳۹.

۷- شاهنامه، یکم ۷۲ / ۲۸۴-۲۹۱.

۸- شاهنامه، پنجم ۳۱۹ / ۳۲۹-۳۴۸.

۹- بنگرید به: سخن‌های دیرینه، ص ۴۱۲، ۴۱۵-۴۱۶.

۱۰- بنگرید به: سخن‌های دیرینه، ص ۳۶-۳۷.

۱۱- انجوی شیرازی، ابوالقاسم، فردوسی‌نامه، چاپ دوم، تهران ۱۳۵۸.

۱۲- بنگرید به: "یکی داستانی‌ست پر آب چشم"، گل رنج‌های کهن، ص ۵۳-۹۸.

۱۳- شاهنامه، دوم ۲۴۸ / ۶۹۶.

- ۱۴- شاهنامه، دوم ۳۴۸/ ۲۱۵۷.
- ۱۵- شاهنامه، پنجم ۳۴۸/ ۶۷۴.
- ۱۶- مجمل‌التواریخ، به کوشش محمد تقی بهار، تهران ۱۳۱۸، ص. ۴۰.
- ۱۷- نیز بنگرید به: نولدکه، حماسه ملی ایران، ص ۱۱، پ ۲؛ ۶۰ بجلو.
- ۱۸- شاهنامه، دوم ۲۷/ ۳۵۸ بجلو.
- ۱۹- شاهنامه، دوم ۳۵۷/ ۲۲۸۰- ۲۲۸۷.
- ۲۰- شاهنامه، دوم ۱۸۵/ ۸۵۰ بجلو.
- ۲۱- بیهقی، ابوالفضل، تاریخ، به کوشش علی اکبر فیاض، چاپ دوم، مشهد ۱۳۵۶، ص. ۲۳۸.
- ۲۲- سعدی شیرازی، مصلح‌الدین، بوستان، به کوشش غلامحسین یوسفی، چاپ دوم، تهران ۱۳۶۳، ص. ۸۹.
- ۲۳- یادگار زریران، بند ۸۴- ۸۷.
- ۲۴- شاهنامه، دوم ۴۵۳/ ۴۷۹- ۵۰۴.
- ۲۵- شاهنامه، یکم ۱۷۵/ ۱۸۲- ۱۸۴.

نه - حجم و تطّور

۱- حجم اشعار حماسی از کوتاه‌ترین سرود حماسی آغاز میگردد و به بلندترین داستان حماسی میرسد. برای مثال از میان سرودهای حماسی روسی با عنوان بیلینی کوتاه‌ترین آنها در موضوع لشکرکشی ناپلئون به روسیه دارای ۲۳ سطراند. از میان سرودهای ادای کهن کوتاه‌ترین آنها که سرود گودرون (Gudrun) باشد ۴۰ سطر و بلندترین آنها که سرود آتلی باشد ۳۸۴ سطر است. بئوولف ۳۱۸۲ سطر، روایت آشوری گیلگمش پیرامون ۳۵۰۰ سطر، حماسه سید ۳۷۳۰ سطر، سرود رولاند ۴۰۰۲ سطر، ادیسه ۱۲۰۰۰ سطر، ایلیاد ۱۵۰۰۰ سطر، کالوالا ۲۲۷۹۵ سطر، رامایانا ۲۴۰۰۰ سطر، مهابارتا بیش از ۴۰۰۰۰ سطر، یک روایت حماسه قرقیزی ماناس ۴۰۰۰۰ سطر دارند. از میان حماسه‌های ایرانی یادگار زریران ۱۱۴ بند، کک کوهزاد ۶۶۳ بیت، بانوگشسپ‌نامه ۱۰۳۲ بیت، نگارش کهنتر فرامرزنامه ۱۵۹۵ بیت، جهانگیرنامه ۶۰۲۶ بیت، کوش‌نامه ۱۰۱۲۹ بیت، بهمن‌نامه ۱۰۴۴۳ بیت، گرشاسب‌نامه پیرامون ۱۱۰۰۰ بیت و شاهنامه پیرامون ۴۹۰۰۰ بیت دارند. البته حماسه‌های بدیهی که در سده‌های پسین گردآوری شده‌اند دارای روایات کوتاه و بلنداند. برای مثال سه حماسه یوگسلاوی که میلن پری (Milman Parry) در سال ۱۹۳۴ گردآوری کرد افزون از ۱۰۰۰۰ سطراند. ولی آنچه کارادژیچ (Karadžić) صدسالی پیش از پری از بسیاری از اشعار این قوم گرد کرده بود جمعاً بیت‌های کمتری دارند. علت این اختلاف از اینجاست که شاعران بدیهه‌سرا داستانی را که میسرایند، هر بار بسته به شوق شاعر و حوصله مجلس و فراخور زمان دارای حجمی دیگر است. یعنی کار آنها کمابیش به کار نقال‌های ایران شباهت دارد

که اگر همه شرایط مناسب باشد داستانی را کش میدهند و یا به اصطلاح کشته شدن سهراب را چند شب به عقب میاندازند، وگرنه قصه را کوتاه میکنند.

۲- چنانکه دیدیم، سرودهای کوتاه حماسی گاه با یک آغازۀ الگویی و از پیش ساخته گشوده میگردند. برای مثال سرود سقوط امپراطوری سربستان چنین گشوده میگردد:

از اورشلیم، آن شهر مقدس
یک پرنده خاکستری تیزپر آمد، آری بازی تیزپر آمد،
و او در منقار خود یک پرستو داشت.

و سپس بلافاصله درمی یابیم که خواست از آن باز الیاس پیغمبر و خواست از پرستو پیامی است از خداوند برای تزار روسیه لازار. ولی سرودهای کوتاه همچنین گاه بی هیچ آغازهای یکسر به موضوع اصلی می پردازند. برای مثال نخستین سرود گودرون که موضوع آن سوگواری گودرون بر پیکر بی جان زیگروود است، بی هیچ آغازهای، بلکه با توصیف یک خاموشی اندوهبار گشوده میگردد:

گودرون نخست آرزوی مرگ داشت:
او اندوه زده در کنار زیگروود نشسته بود؛
او شیون نمیکرد، دست ها را بر هم نمی کوفت،
او گریه نمیکرد، چنانکه زنان میکنند.

در سرودهای کوتاه نمونه های فراوانی، هم با آغازهای الگویی و هم بدون آن داریم، ولی در هر دو صورت چون شاعر در یک سرود کوتاه جایی برای پرداختن به مطالب کناری و آرایه ای ندارد، از هر توصیفی که پیشرفت تند رویداد را کند کند چشم پوشی میکند و تنها چند نکته مؤثر و دارماتیک را

برمی‌گزیند و رویداد را با شتاب به پایان میبرد. برای مثال در همان سرود سقوط/امپراطوری سرستان، دل زن تزار از دور با دیدن پیکی که خبر ناگوار را می‌آورد به فاجعه گواهی می‌دهد:

بنگر، با دست چپ خود دست راست را گرفته بود،
چه زخم‌های بسیاری که بر همهٔ پیکر خود داشت،
و اسبی که بر آن نشسته بود، گویی او را در خون شسته بودند.

همچنین منظومه‌هایی که پیرامون سه‌هزار بیت دارند و در واقع یک حماسهٔ کوتاه بشمار می‌روند، در پرداخت تفاوت بسیاری با سرودهای کوتاه ندارند، بلکه در آنها همان عناصر سرودهای کوتاه گسترده‌تر گشته‌اند، بی‌آنکه چیز مهم تازه‌ای بر آنها افزوده شده باشد. از اینرو میتوان این‌گونه منظومه‌ها را هم سرود حماسی بلند نامید و هم داستان حماسی کوتاه. دیگر اینکه، گاه این‌گونه حماسه‌ها از یک دسته رویدادهای کوتاه تشکیل شده‌اند که میتوان یک‌یک آنها را جداگانه نقل کرد و در عین حال همهٔ حماسه را نیز یک داستان واحد گرفت و یکجا نقل نمود.

۳- اکنون اگر با چشم‌پوشی از موضوع حماسه‌های گفتاری و نوشتاری، بخواهیم برای قالب‌های حماسی نامبرده در بالا، از شاهنامه نیز مثال بیاوریم، میتوانیم داستان/کون‌دیو با ۱۸۶ بیت را یک سرود کوتاه حماسی بنامیم که با آغاز الگویی گشوده می‌گردد و داستان رستم و هفت‌گردان در شکارگاه افراسیاب با ۱۶۳ بیت و داستان رستم و شغاد با ۳۲۵ بیت را یک سرود کوتاه حماسی بی‌آغاز الگویی. البته ما در اینجا خطبهٔ این داستان‌ها را در نظر نمی‌گیریم. از این‌گونه سرودهای حماسی کوتاه دربارهٔ کرده‌های رستم باز هم چندتایی داریم که دیگران سروده و به شاهنامه افزوده‌اند، ولی روایت آنها اصیل است. از جمله روایت کشتن رستم پیل سپید را و رفتن رستم به کوه سپند به

کین‌خواهی نریمان^۱ که چون هر دو به میان سخن فردوسی وصله شده‌اند، اگر هم در اصل آغازهای داشته بودند ناچار از دست رفته‌اند.

یکی از سرودهای حماسی، سرود د/ر جنگه است به گویش لکی لری در ۸۳ بیت (یکی از نقل‌های آن) از شاعری به نام نوشاد که نام خود را در بیت ۷۸ می‌آورد و گویا در زمان پادشاهی فتحعلی‌شاه (۱۲۱۲-۱۲۵۰) میزیسته است و منظومه‌ای به نام بهمن و فرامرز نیز سروده است.^۲ در چهارده بیت نخستین سرود د/ر جنگه سراینده درختی کهن را توصیف میکند و سپس از سال و دیده‌ها و یادهای درخت پرسش میکند. دیگر بیت‌ها پاسخ درخت به سراینده است و مضمون پاسخ‌ها شرحی فهرست‌وار از ماجراهای شاهنامه است که درخت همه را با درد و افسوس بر گذشته و با زبانی تراژیک و آکنده از مهر به ایران شرح میدهد. با آنکه موضوع از شاهنامه گرفته شده است، ولی ساخت آن نوآوری سراینده است و یکی از بهترین مثال‌هایی است که چگونه میتوان حتی از چندین داستان حماسی، یعنی از کتابی به حجم شاهنامه، یک سرود حماسی ساخت. این سرود را به آواز میخوانده‌اند و احتمالاً با آن سازی هم مینواخته‌اند. در مقابل، داستان کاموس کشانی حماسه‌ای است تشکیل‌شده از شماری از نبردهای رستم که احتمالاً در اصل سرودهای کوتاه مستقلی بوده‌اند و سپس در کنار یکدیگر قرار گرفته و به صورت یک داستان حماسی درآمده‌اند، بی‌آنکه استقلال نبردها بکلی از دست رفته باشد. بهترین نمونه این قطعات روایت نبرد رستم با اشکبوس^۳ است که نقل‌ها نیز آنرا مانند برخی از نبردهای رستم مستقل نقل میکنند. این تکامل سرود حماسی به داستان حماسی را شاید بتوان در ایلید، هفت‌خان رستم و هفت‌خان اسفندیار نیز دید، ولی در این داستان‌ها پیوند سرودها با یکدیگر بخوبی انسجام یافته است. به همین گونه اگر به حماسه

گیلگمش دقت کنیم، می‌بینیم که داستان از شماری رویدادهای مستقل تشکیل شده است که محتملاً زمانی به گونه‌ی سرودهای کوتاه حماسی و مستقل وجود داشته‌اند، ولی سپس به عنوان چند فقره از کارکردهای پهلوان تشکیل یک داستان واحد را داده‌اند و یک موضوع واحد رشته‌ی پیونددهنده‌ی سرودها شده، یعنی این موضوع که: هیچ‌کس به هر اندازه که با عظمت باشد از مرگ رهایی نخواهد یافت، چنانکه کسی به نیرو و عظمت گیلگمش نیز نتوانست به بیمارگی برسد. در مقابل، در برخی حماسه‌های دیگر همچون /ادیسه و رستم و اسفندیار چیزی که از پیشینه‌ی یک یا چند سرود حماسی حکایت کند نیست، بلکه داستان‌ها یکپارچه‌اند و یکجا ریخته شده‌اند.

رویه‌مرفته می‌توان گفت که در ساخت و پرداخت برخی داستان‌های حماسی از یک طرح دقیق پیروی شده و اجزای داستان با یکدیگر خوب پیوند و انسجام یافته‌اند، ولی در برخی دیگر دست‌اندازهایی دیده می‌شود، چنانکه گویی در زنجیره‌ی رویدادها حلقه‌هایی افتاده‌اند و پیوستگی ارگانیک و سازوار ندارند. جزو دسته‌ی نخستین باید از حماسه‌های /یلیاد، /ادیسه و سرود رولاند و در شاهنامه از داستان‌های زال و رودابه که ثعالبی آنرا "احسن القصص العشاق" نامیده است^۴، هفت‌خان رستم، رستم و سهراب، سیاوخش، بیژن و منیژه، دوازده‌رخ، گشتاسپ و کتایون، هفت‌خان اسفندیار و رستم و اسفندیار نام برد. در مقابل، داستان‌های بئوولف، سید، فرود (به سبب دنباله‌ی زائد آن پس از مرگ فرود)، کاموس کشانی، جنگ بزرگ کیخسرو، جنگ گشتاسپ با ارجاسپ و نیز بسیاری یا همه‌ی حماسه‌های دیگر فارسی چون: کرشاسپنامه، بهمن‌نامه... و بسیاری از حماسه‌های دیگر جهان در ساختار خود نواقص ریز و درشت دارند. ولی به هر حال، در داستان حماسی برخلاف سرودهای کوتاه حماسی، شاعر فرصت این را دارد که به برخی عناصر نقل همچون توصیف رزم‌افزارها، اسبان، عرابه‌ها، کشتی‌ها، یا موضوعاتی چون طبیعت، جانوران و برخی شگفتی‌ها بپردازد که

هرچند برای داستان لزوم حتمی ندارند، ولی داستان را میارایند و بدان تنوع و ژرفی می‌بخشند. در داستان حماسی، گذشته از اینکه شاعر وقت کافی دارد که منش کسان داستان را چه هنگام توصیف کارکرد آنها و چه هنگام سخن گفتن آنها روشنتر و ژرفتر بنمایاند، بلکه نیز این فرصت را دارد که گهگاه جهان پهلوانی را یکسره رها کند و به مسائل دیگری بپردازد و آگاهی‌هایی در زمینه تاریخ، اجتماع، آیین‌های درباری و خانوادگی در دسترس ما گذارد و ما را با برخی بینش‌ها و باورداشت‌ها آشنا سازد و یا چنانکه در *شاهنامه* پیش میاید زبان به پند و اندرز گشاید و گهگاه کمی نیز از خویشان بگوید. همه این ریزه‌کاری‌ها ممکن است به گفته بورا "یک خط کوتاه و ساده قلم‌مو" بیشتر نباشد، ولی به داستان جلوه و اهمیت ویژه می‌بخشد.

۴- موضوع دیگری که در سرود حماسی اصلاً جایی برای پرداختن بدان نیست و تنها در یک داستان حماسی میتوان بدان پرداخت، یکی بررسی سنگر دشمن و دیگر موضوع درگیری (conflict) است. برعکس، در داستان حماسی شاعر این فرصت را دارد که دشمن را چنانکه با او در سرود حماسی رفتار میشود، تنها به عنوان یک نقطه مخالف نگیرد، بلکه با او مانند یک خط موازی رفتار کند و کم و چون رفتار و آیین‌های او را به شنونده یا خواننده بنمایاند و به او نیز فرصت سخن گفتن دهد و با او تا اندازه‌ای به انصاف داوری کند. همچنین داستان حماسی به شاعر فرصت کافی میدهد که درگیری‌های میان دو پهلوان یا دو سنگر را بخوبی حلاجی کند. *شاهنامه* برای این هر دو موضوع مثال‌های خوبی دارد و بویژه برای درگیری‌های بینشی مثال‌های فراوان و جالبی بدست میدهد.^۵

یادداشت‌ها

- ۱- شاهنامه، یکم ۲۷۵-۲۸۱.
- ۲- بنگرید به: انجوی شیرازی، فردوسی‌نامه، ج ۱، ص ۳۱۵-۳۳۷؛ ایزدپناه، حمید، شاعران در اندوه ایران، تهران ۱۳۸۰، ص ۱۲۰-۱۳۳.
- ۳- شاهنامه، سوم ۱۸۲-۱۸۵.
- ۴- ثعالبی، ابومنصور، تاریخ غررالسیر، به کوشش ه. زتنبرگ، تهران ۱۹۶۳ م، ص ۷۳.
- ۵- برای برخی از این درگیری‌ها بنگرید به: سخن‌های دبیرینه، ص ۱۵۹-۱۶۱.

ده - سنت و انتقال

۱- شیوه آموزش دیدن بدیهه‌سرایان چنین است که حماسه‌گو از استاد پیشین وزن و عبارات از پیش‌ساخته و نیز بن‌مایه داستان‌ها و الگوهای نقل را می‌آموزد. ولی هیچ نقلی عیناً بازگفت یکسان نقل پیشین نیست، بلکه در نقل هر داستانی برخی دگرگونی‌ها پدید می‌آید و بدینسان آنچه منتقل می‌گردد و ادامه می‌یابد، نه نقل لفظ‌به‌لفظ، بلکه جوهر و استخوان‌بندی داستان‌ها و تکنیک نقل آنهاست. اینکه بدیهه‌سرایان داستانی را سرتاسر از بر کنند اندک‌شمار روی می‌دهد و آنها هم تازه به گونه لفظ‌به‌لفظ انجام نمی‌گیرد. از بر کردن داستان شیوه همریان در یونان باستان بود که اشعار هم را از بر می‌کردند و نیز شیوه ژوگلرها (Jongleur) در فرانسه در سده‌های میانه که شانسون دوژست (Chansons de geste) را از بر می‌خواندند. در مقابل، کار راپسودها (Rhapsode) در یونان باستان و گوسان‌ها در ایران باستان و اشیپلمن‌ها در اروپای سده‌های میانه و آشوجن‌ها در ارمنستان و گوزلارها (Guslar) در یوگسلاوی و کوراوغلوخوان‌ها در آذربایجان و ترکمنستان و تاجیکستان... بدیهه‌سرایی بود و هست به شیوه‌ای که یاد شد. در ایران کار نقال‌ها با کار هر دو گروه بالا تفاوت داشت و دارد. اینها روایات حماسی را که غالباً از مآخذ گفتاری و نوشتاری درهم‌آمیخته‌اند، به نثر گفتاری نقل می‌کنند و گهگاه آنها را با شعر درهم‌می‌آمیزند. برخی از آنها سواد خواندن دارند و میتوانند حافظه خود را از راه خواندن طومارهایی که به ارث برده‌اند^۱ نیرو دهند، ولی در عین حال مانند بدیهه‌سرایان داستانی را بسته به زمان و وضعیت مجلس، گاه کوتاه‌تر و گاه بلندتر نقل می‌کنند.

۲- کوشش برای تعیین آغاز زمان حماسه‌سرایی در میان اقوام جهان کاری بی‌نتیجه است، هرچند کسانی مطالبی در این زمینه نوشته‌اند. سرودها و داستان‌های حماسی همه در آغاز به گونه‌ی گفتاری رواج داشتند، ولی آغاز ثبت آنها و آغاز حماسه‌سرایی نوشتاری در میان اقوام متفاوت است. این کار در میان اقوام سامی و در یونان و روم و هند و ایران از همان دوران باستان آغاز شده است، در آلمان و فرانسه و برخی کشورهای دیگر اروپایی در سده‌های میانه و در میان اسلاوها و اقوام آسیای میانه در سده‌ی نوزدهم و بیستم. در زیر نگاهی کوتاه به برخی از این آثار می‌اندازیم:

ثبت حماسه‌های گفتاری زودتر از همه در میان اقوام سامی انجام گرفته است. زیرا تاریخ کهنترین لوحه‌ی گلی گیلگمش به زبان بابلی باستان را بیش از دوهزار سال پیش از میلاد برآورد کرده‌اند و درنتیجه گیلگمش کهنترین نمونه‌ی شعر حماسی جهان است که به دست ما رسیده است. از این حماسه روایات گوناگونی بر لوحه‌های گلی به زبان‌های اکدی، سومری، بابلی کهن و نو و هیتی بدست آمده است که نشان می‌دهند که این حماسه پیرامون ۱۵۰۰ سال به گونه‌ی نوشتاری و به زبان‌های متعدد در سرزمینی میان نيمروز بابل و آسیای کوچک رواج داشت. از سوی دیگر، ساخت نسبتاً دقیق این حماسه حکایت از این دارد که پیش از اینکه آنرا ثبت کنند، میبایست سده‌های بسیاری به گونه‌ی گفتاری رواج داشته بوده باشد. آنچه امروزه به نام حماسه‌ی گیلگمش شهرت دارد، روایتی است از شاعری به نام Sin - leqe - unnīni که خود در سده‌ی دوازدهم پیش از میلاد میزیست، ولی کهنترین نگارش موجود اثر او از سده‌ی هفتم پیش از میلاد و متعلق به گِلنوشتخانه‌ی آشوربانیپال (۶۶۹ - ۶۳۰) است. پهلوان داستان گیلگمش به احتمال بسیار خود یک پادشاه تاریخی و خدای گونه بوده که میان ۲۷۳۰ تا ۲۶۰۰ پیش از میلاد در بابل فرمانروایی داشته و پایتخت او اوروک در

نیمروز بابل بود. موضوع این حماسه سفر گیلگمش به سرزمین زندگان در جستجوی بیمرگی است که سرانجام به مرگ او می‌انجامد.

همر / *ایلیاد* را در نیمه دوم سده هشتم پیش از میلاد و کمی پس از آن / *ادیسه* را سرود. ولی نخستین بار با فرضیه ولف (F.A. Wolf) در سال ۱۷۹۵ که / *ایلیاد* را نه سروده هم، بلکه کار گروهی از همریان دانست، نسبت این حماسه به هم‌هنوز موضوع سخن است و کسانی نیز تنها در نسبت برخی از ۲۴ سرود آن به هم‌شک کرده‌اند، ولی تعلق / *ادیسه* به هم‌بیشتر مشکوک است. به هر روی، موضوع / *ایلیاد* شرح جنگ‌های ده‌ساله ترویا در آسیای کوچک و موضوع / *ادیسه* شرح بازگشت یکی از پهلوانان / *ایلیاد* به نام ادیسوئیس (کسی که در جنگ ترویا به تدبیر او اسب چوبین را ساختند) به میهن است. / *ایلیاد* دارای هسته تاریخی است و اشاره به رویدادهایی دارد که زمان آنها میان سده‌های دوازدهم تا چهاردهم پیش از میلاد است. یعنی یونان باید از سده سیزدهم پیش از میلاد دارای سنت حماسه‌سرایی بوده باشد.

شاعر رومی ورژیل حماسه بزرگ اساطیری - تاریخی خود را با عنوان / *انه‌آیس (Aeneis)* در سال ۲۹ پیش از میلاد آغاز کرد. این حماسه دارای ۱۲ بخش است و موضوع آن سفر دریایی انه‌آیس و یاران او پس از تسخیر ترویاست. در این حماسه، سرانجام یگانه گشتن نیرو و فرهنگ مردم ترویا و مردم لاتین سبب پیدایش مردم روم میگردد. آثار ورژیل در زندگی معنوی اروپای سده‌های میانه تأثیر بزرگی داشتند. ضمناً همین ورژیل است که در *کمدی الهی* راهنمایی دانته را در دوزخ به عهده میگیرد.

حماسه هندی *مهابهاراتا* یک حماسه ملی - دینی به زبان سانسکریت است. موضوع این حماسه جنگ میان دو شاخه از یک سلسله به نام‌های کاوروا (Kaurawa) و پندوا (Pandawa) است و دارای داستان‌های میان‌پیوست

(episode) بسیاری است. بازپسین نگارش این حماسه را از سدهٔ چهارم میلادی میدانند. همچنین *رامایانا* دومین حماسهٔ ملی هندیان است، منسوب به شاعری به نام والمیکی (Walmiki) از سدهٔ چهارم یا سوم پیش از میلاد. موضوع داستان شرح زندگی شاهزاده راما و رهاندن زنش به یاری وزیر خود و پادشاه میمون‌ها از چنگ یک دیو است. بر این حماسه سپستر روایات بسیاری افزوده‌اند.

ایرلند دارای اسطوره‌ها و حماسه‌های کهنی است به زبان ایرلندی کهن و میانه، ولی چون این روایات بیشتر به نثر است، بورا در کتاب خود بدان توجه چندانی نکرده است. از اینرو ما در اینجا دربارهٔ حماسهٔ ایرلندی چند سطری بیشتر میاوریم:

پهلوان اصلی روایات اسطوره‌ای - حماسی ایرلندی کوخولین (Cú Chulainn) نام دارد. مادر او دخیره (Dechtire) دختر رایزن پادشاه کُنْخَبار (Conchobhar) بود و او پیشگویی کرده بود که نوه‌اش پهلوانی بزرگ خواهد شد، ولی به سالمندی نخواهد رسید. در شب پیوند دخیره با شاهی که تاج و تخت خود را از دست داده بود، ناگهان یک حشرهٔ یکروزه (گویا نام او به فارسی سنجاقک و چچلاس است، ephemera) به گلوی زن رفت و پس از آن خدای خورشید به نام Lugh Lanhfhada به معنی "لوی درازدست" بر زن آشکار شد و به او فرمان داد که از آن جا به جهان دیگر سفر کند. دخیره با پنجاه زن دیگر از خویشاوندانش به پیکر پرنده درآمدند و سفر کردند. پس از سه سال ماندگاری در جهان دیگر دوباره به همان پیکر پرنده بازگشتند و در این هنگام دخیره آبستن بود. زن پسری زایید که نام او را ستانته (Sétante) نهادند. بدین ترتیب اویی پدر کودک دقیقاً روشن نیست. به روایتی پدر او را همان

پادشاه و به روایتی دیگر خورشید دانسته‌اند که بوسیله آن حشره زن را آبتن کرده بود. به هر روی، کودک در دربار پادشاه بزرگ کنخُبار بزرگ شد و هنرهای نبرد را آموخت و در جوانی نامدارترین تن از "شاخه سرخ" گشت و این عنوان حلقه مردانی بود که پیروان و بندگان کنخبار بودند. ستانته در همان کودکی میان همسالان خود در زور و بی‌باکی سرآمد و نمونه بود. او در شش سالگی شبی نزد کولان، آهنگر کنخبار رفت و سگ تنومند و نیرومند آهنگر بدو حمله کرد. ستانته آن سگ را که تا آن زمان هرگز شکست و گریز به خود ندیده بود، گرفت و چنان بر ستون دروازه کاخ کوید که جمجمه سگ درهم‌شکست. ستانته به آهنگر پیشنهاد کرد که در برابر این زیان، او آماده است که تا زمانی که آهنگر سگ دیگری پیدا کند، وظیفه پاسداری را بپذیرد. از این زمان ستانته به کوخولین یعنی "سگ کولان" شهرت یافت. کوخولین چنان نیرومند بود که یکبار در هفده‌سالگی به تنهایی با لشکری نبرد کرد و برای آنکه در میان نبرد بر زمین نیفتد، خود را به درخت بست. کوخولین هرگاه به نبرد می‌پرداخت، هر دست و پای او دارای هفت انگشت و چشم او دارای هفت مژه میشد. ولی اگر در نبردی به زور خود بر همنبرد پیروز نمیشد، از دست زدن به نیرنگ نیز روی گردان نبود. کوخولین نه‌تنها مانند آشیل از نژاد خدایان بود، بلکه همچنین خشم آشیل را داشت و هنگامی که خشم بدو روی میکرد دیگر دوست و دشمن نمی‌شناخت. از شدت خشم یک چشم او به بالای سرش میرفت و چشم دیگر به گونه‌اش پایین می‌آمد، موهای سر او راست میشد و بر سر هر مویی قطره‌ای خون می‌نشست. یکبار که او گرفتار خشم شد، شاهبانو فرمان داد که برای فرونشاندن خشم او صدوپنجاه زن لخت شدند و سه بشکه آب سرد بنزد کوخولین بردند. زنان نخست او را نوازش کردند و سپس او را در بشکه‌های آب سرد فروبردند تا خشم او فرونشیند. هنگامیکه به نخستین بشکه درون شد، بشکه از شدت خشم کوخولین ترکید. هنگامیکه به دومین بشکه فرورفت، آب

سرد بشکه به جوش آمد و هنگامیکه از سومین بشکه بیرون آمد، آب آن هنوز گرم بود. کوخولین معشوقه‌های بسیاری نیز داشت. یکی از آنها فاند (Fand) نام داشت که یک پری و بیمرگ بود. یکی دیگر امر (Emer) نام داشت. کسانی داستان عشق کوخولین و امر را اصل داستان *تریستان و ایزلده* میدانند که از سده دوازدهم میلادی در اروپا رواج داشت، ولی این نظر پیروی ندارد و اصل داستان *تریستان و ایزلده* همان *ویس و رامین* است. یک زن دیگر کوخولین آیفه (Aife) نام داشت. کوخولین از این زن دارای پسری شد به نام *کُنا* (Connla) که در جستجوی پدر سرانجام در نبردی با او روبرو شد، ولی چون از راه غرور پهلوانی نام خود را به پدر نگفت، ناشناس به دست پدر کشته شد. کوخولین در نبردها نیزه کوتاهی داشت به نام *Gae Bolg*. این سلیح لغزش‌ناپذیر و خونخوار را شاهدخت نبرده‌ای به نام اسکاتاخ (Scathach) که به کوخولین در جوانی هنر نبرد را آموخته بود بخشیده بود. کوخولین پسر خود را با همین نیزه از پای درآورد. کوخولین پس از کشتن پسر، او را از انگشتی زرین او که کوخولین هنگام ترک آیفه به او داده بود شناخت و پیکر بی‌جان پسر را به خانه برد و با آیین هر چه بیشتر به خاک سپرد. کارهای کوخولین بدینجا پایان نمی‌یابد، بلکه نبردهای بسیار دیگری نیز از او روایت شده است. در روایات کهن ایرلندی پهلوانان تابوها یا حرام‌ها و ناشایست‌هایی نیز داشتند که *گایس* (geis) می‌نامیدند و شکستن ناشایست‌ها هرگز روا نبود. کوخولین دارای دو تابو بود. یکی اینکه دعوت به مهمانی را هیچگاه رد نمی‌کرد و دیگر اینکه هرگز گوشت سگ نمی‌خورد. دشمنان او که این تابوهای او را می‌شناختند او را به مهمانی خواندند و به او گوشت سگ دادند. کوخولین در اثر خوردن گوشت سگ نیروی خود را از دست داد و دشمنان بر او پیروز شدند و او را کشتند. کودکی کوخولین، روایات کودکی سهراب و نبرد او با پسر، نبرد رستم را با سهراب به

یاد می‌آورد که هر دو روایت به احتمال بسیار دارای یک بُن هستند.^۲ از اینرو و به دلایل دیگر، اصل روایات کوخولین به زمانی بسیار کهن بازمی‌گردد.

مورخ رومی تاکیتوس (Tacitus) در کتاب *ژرمانیا* نوشته سال ۹۸ میلادی گزارش می‌کند که ژرمن‌ها در سرودهای خود خدایان خود را ستایش می‌کنند و درباره اصل و نسب تیره‌های ژرمنی سخن می‌گویند. از این گزارش میتوان دید که ژرمن‌ها در سده نخستین میلادی دارای سرودهای حماسی - دینی بوده‌اند. کهنترین نگارش سرودهای حماسی ژرمنی به زبان آلمانی باستان با عنوان *سرود هیلمه‌براند* که پایان آن نیز افتاده است، از یکی از سال‌های میان ۸۱۰ تا ۸۲۰ میلادی است و هسته تاریخی آن به رویدادهای پایان سده پنجم میلادی اشاره دارد. حماسه دیگر آلمانی با عنوان *سرود نیپلونگن* (با آنکه سرود نامیده میشود داستان حماسی است) به زبان آلمانی میانه متشکل از روایات گوناگون تیره‌های ژرمنی است. بازپسین نگارش این سرود از آغاز سده سیزدهم میلادی و بدست یک شاعر گمنام اتریشی است. موضوع این حماسه نخست سرگذشت زیگفرید و پیوند او با کریمهیلد و مرگ زیگفرید است. سپس داستان در پایان با شرح زوال فرمانروایی بورگوندها در سرزمین راین به سال ۴۳۶ میلادی و مرگ آتیل در سال ۴۵۳ میلادی دارای هسته تاریخی می‌گردد.

حماسه فرانسوی *سرود رولاند* (با آنکه سرود نامیده میشود حماسه است) پیرامون ۱۱۰۰ در شمال فرانسه به زبان فرانسوی کهن پدید آمد و روایاتی از آن به زبان‌های لاتین، آلمانی، ایسلندی، فرانسوی نو، ایتالیایی و اسپانیایی نیز هست. رولاند پهلوان اصلی *سرود رولاند* مانند اسفندیار مثال یک بنده نمونه در خدمت پادشاه و یک میهن‌دوست و مجاهد دین است. هسته تاریخی این حماسه را جنگ‌های کارل بزرگ (شارلمانی) در سده هشتم میلادی در رواج مسیحیت و نیز سرگذشت گراف هرودلاندوس (Hruodlandus) که در سال

۷۷۸ میلادی هنگام بازگشت از جنگ اسپانیا درگذشت میسازند. ولی جای پای رویدادهای تاریخی نوتر نیز در این حماسه دیده میشود.

آغاز حماسه‌سرایی در اسپانیا را از سدهٔ دهم میلادی گمان می‌برند، ولی حماسهٔ سید از سال ۱۱۴۰ است و روایات گوناگونی از آن تا سدهٔ هجدهم در دست است. پهلوان داستان یک کس تاریخی از سدهٔ یازدهم میلادی است. نام واقعی او Rodrigo Diaz de Vivar بود و از سوی همشهری‌های او Campeador یعنی "مبارز" خوانده میشد. نام سید (Cid) از عربی "سید" است که تازیان اسپانیا^۳ به او داده بودند. سید در سال ۱۰۹۹م. درگذشت. سید مانند سرود رولاند یک اثر حماسی - دینی (مسیحی) است. سید مانند رولاند بندهٔ وفادار پادشاه است، با این تفاوت که سید میان حیثیت‌پرستی و غرور پهلوانی خود از یکسو و وفاداری به شاهی بدگمان و خودرای و ناتوان (به نام Alfons) درگیر است و سرانجام از سوی شاه رانده میگردد. سید و آلفونس به بهرام چوبین و هرمزد یا رستم و گشتاسپ بی‌شباهت نیستند. سید، رستم و بهرام چوبین هر سه گربز نیز هستند.

در ایسلند دو مجموعه به نام *د/ا* شهرت دارند. یکی جوانتر و به نثر که در واقع یک کتاب آموزش شعر است و دیگری کهنتر شامل سرودهای اساطیری و حماسی تیره‌های شمال اروپا (ایسلند، نروژ، ژرمن‌ها). پهلوانان این سرودها نام‌هایی از سدهٔ نهم تا دوازدهم میلادی‌اند. دستنویس این مجموعه از سدهٔ سیزدهم میلادی است.

بئوولف به شعر انگلیسی کهن است. دستنویس موجود آن از سدهٔ دهم، ولی روایت آن از سده‌های هشتم و نهم میلادی است. موضوع اصلی آن نبرد

بئوولف (به معنی "خرس") با یک عفریت و مادر اوست و سرانجام او خود در نبرد با اژدها جان میسپارد.

روایات حماسی پهلوان سربی مارکو کرالویچ میان سربی‌ها، کراوات‌ها و بلغاری‌ها رواج دارد. موضوع این روایات دفاع از میهن و مسیحیت است. مارکو همچنین پشتیبان تهی‌دستان و دشمن نابکاران است. این پهلوان یک کس تاریخی و پسر پادشاه مقدونیه بود و در سال ۱۳۹۴ میلادی درگذشت. هسته تاریخی روایات او مبارزه تیره‌های اسلاو و دیگر مردم کشورهای بالکان در برابر حمله ترکان است. روایات مارکو به گونه بدیهه‌سرایی رواج داشتند و در سده‌های نوزدهم و بیستم نگارش یافتند.

روس‌ها به داستان حماسی نرسیده‌اند، بلکه تنها دارای سرود حماسی‌اند. یکی از آنها قطعه حماسی - تغزلی سرود/یگر است که احتمالاً در اصل به شعر روسی کهن در پایان سده دوازدهم میلادی سروده شده بود. موضوع این قطعه لشکرکشی بدفرجام امیر ایگر است. تنها دستنویس این اثر از سده پانزدهم یا شانزدهم در سال ۱۸۱۲ میلادی در آتش‌سوزی مسکو نابود شد، ولی خوشبختانه ۱۲ سال پیش از آن انتشار یافته بود. دیگر مجموعه سرودهایی است با عنوان بیلینی (Byline) به معنی "رویداد" و استارینی (Starine) به معنی "تاریخ گذشته". موضوع این سرودها نبردها و ماجراهای پهلوانان روسیه بویژه از سال‌های دهم تا سیزدهم میلادی است. این اشعار به گونه بدیهه‌سرایی نخست توسط خنیاگران درباری (Skomorochi) در سده‌های چهاردهم و پانزدهم و بویژه در ناحیه نووگروود (Nowgorod) خوانده می‌شدند و سپس در سده‌های شانزدهم و هفدهم به اوج شهرت خود رسیدند و تا سده بیستم نیز ادامه داشتند. در این سرودها بسیاری از رویدادهای تاریخی سده‌های یازدهم تا شانزدهم بازتاب یافته‌اند.

در فنلاند گوسان‌ها چندین سده سرودهایی را به نام *کالوالا* (Kalevala) به معنی "سرزمین کالوا" که فنلاند باشد میخواندند. موضوع این سرودها جنگ میان فنلاندی‌ها و لاپ‌ها بود. این سرودها را در سده هجدهم گردآوری کردند تا اینکه شاعری دانشمند و پزشک به نام الیاس لونرت (Elias Lönnrot) آنها را در اشعاری بی‌قافیه (دارای قافیه مقدم) و هشت هجائی در یک اثر واحد تنظیم کرد و از آن پس به نام حماسه ملی فنلاند درآمد. لونرت کار خود را نخست به سال ۱۸۳۳ میلادی و سپس شانزده سال پس از آن نگارش گسترش یافته آنرا در ۵۰ سرود به سال ۱۸۴۹ میلادی منتشر نمود (میان دو نگارش *شاهنامه* به سال‌های ۳۸۴ و ۴۰۰ هجری نیز شانزده سال فاصله است). لونرت در واقع کاری را که از نگاه تاریخ فرهنگ میبایست بطور طبیعی زودتر انجام میگرفت، خیلی دیر و ناهماهنگ با زمان به انجام رسانید. یعنی او تبدیل طبیعی سرود حماسی به حماسه را که ناسازی زمانه از مردم فنلاند بازداشته بود، در زمانی که ملت او دیگر به وقوف دیگری رسیده بود، به ملت خود هدیه کرد.^۴

زمان زندگی پهلوان حماسه ارمنی داوید پسر ساسون سده دهم میلادی است، ولی اشارات تاریخی به جنگ میان پادشاه ایران شاپوخ (شاپور) با پادشاه ارمنی ارشک (Arshak) به سده چهارم میلادی برمیگردند. همچنین باید توجه داشت که به سبب نزدیکی ارمنستان با ایران و خویشاوندی میان برخی شاهان اشکانی و ارمنی، روایات حماسی ارمنی دارای ریشه کهن و خویشاوند با روایات ایرانی است. این مطلب از برخی نوشته‌های نویسندگان ارمنی، موسی خورنی از سده نهم میلادی و گریگور ماگیستروس درگذشته به سال ۱۰۵۸ میلادی نیز برمیآید.^۵ موضوع حماسه *داوید و مهر* در ارمنی مانند *رستم و سهراب* نبرد میان پدر و پسر است. دو روایت در دست است که در هر دو پدر و پسر در پایان

یکدیگر را می‌شناسند و داستان خوش‌فرجام به پایان میرسد. این دو روایت در سال‌های ۱۹۰۰ و ۱۹۳۶ میلادی گردآوری شدند.

به زبان گرجی حماسه پلنگینه‌پوش اثر شوتا روستاولی از سده دوازدهم میلادی شهرت دارد. این اثر یک حماسه پهلوانی - عشقی (رُمانس) است و از ویس و رامین و لیلی و مجنون تأثیر پذیرفته است و عنوان آن برگرفته از نام جامه رستم، یعنی پلنگینه یا ببر بیان اوست. در اینجا به این نکته اشاره گردد که جز خویشاوندی ریشه‌ای برخی روایات هند و ایرانی با روایات اروپا و گذشته از تأثیر برخی روایات ایرانی در روایات اروپایی توسط مهاجرت اقوامی از آسیا به اروپا، سبستر نیز روایات ایرانی در روایات روسی، ارمنی، گرجی و روایات تیره‌های آسیای میانه تأثیر کرده‌اند.^۶

یکی از تیره‌های ایرانی قفقاز به نام آسی‌ها دارای حماسه مشهور و زیبایی هستند که نارت‌ها نامیده میشود. این حماسه در میان آسی‌ها اهمیت امثال سائر و حکمت توده را دارد و گوسان‌های بسیاری نیز که این حماسه را می‌خوانند میان مردم بسیار ارجمنداند. حماسه نارت‌ها از چند زنجیره روایات ساخته شده‌اند که همه با یکدیگر پیوندی سازوار و ارگانیک دارند و پهلوانان آنها نیز با یکدیگر خویشاونداند. در این حماسه عناصر کهن و نو با یکدیگر آمیخته‌اند و در بخش‌های کهن آن زنان دارای نقش مهمی هستند که اشاره به یک ساخت اجتماعی مادرسالاری دارد. این حماسه در کل دارای یک هسته تاریخی است. کهنترین روایت آن از سده هشتم میلادی گمان میرود و جوانترین آنها از سده چهاردهم. از سوی دیگر، میان روایات این حماسه و روایات حماسی یونان باستان برخی همانندی‌ها هست که موضوع بحث است. در این حماسه توصیف‌ها غالباً کوتاه، ولی دقیق است و حماسه، هم از لحظه‌های دراماتیک و هم از مطایبه برخوردار است. در پایان حماسه آمده است که نارت‌ها مرگ با نام

جاویدان را بر زندگی جاویدان بی‌نام برتر میدانستند. حماسه نارت‌ها در سده بیستم ثبت گردید و تا آن زمان تنها به گونه گفتاری بود.

در میان آذربایجانی‌ها و ترکمن‌ها و تاجیک‌ها روایات کوراوغلو شهرت دارند. این روایات به نثری آراسته به شعر درباره ماجراهای کوراوغلو از زاد تا مرگ اوست. از جمله کارهای او غارت کاروان‌ها و یا رفتن با جامه مبدل به میان دشمن است. این پهلوان آواز نیز میخواند و آواز او بخش شعر حماسه را میسازد. هسته تاریخی روایت کوراوغلو از سده هفدهم میلادی است.

نویسنده‌ای به نام محمود کشگر در نیمه دوم سده یازدهم میلادی از برخی اشعار حماسی تاتارها گزارش کرده است که تاریخ رویداد دو تا از آنها از سال‌های ۷۶۲ تا ۸۵۰ میلادی است.

درباره حماسه برخی اقوام دیگر آسیای میانه چون ازبک‌ها، قرقیزها، کلموت‌ها و یاکوت‌ها پیش از این نکاتی آمد.

پیش از آنکه نگاهی کوتاه به تاریخچه حماسه‌سرایی در ایران بیاندازیم، نکته‌ای را یادآور می‌گردم و آن اینکه حماسه‌های گفتاری با آنکه با گذشت زمان رویدادها و آیین‌های نو را در خود میپذیرند، ولی گهگاه برخی عناصر کهن یا بسیار کهن را نیز نگه‌میدارند که چه بسا در گونه نوشتاری همان حماسه، هرچند دارای تاریخ نگارش کهنتری باشد، از دست رفته‌اند. نگارنده در جستار "یکی داستانی‌ست پر آب چشم"^۷ بدین نکته اشاره کرده است. بورا نیز در کتاب خود در تأیید این نکته مثال جالبی از یک گوسان ازبکی به نام ارگاش و از یکی از نقل‌های او با عنوان کون - بتغر (Kun - batgr) آورده است که ما آنرا در اینجا در دسترس خوانندگان می‌گذاریم: "داریوش پادشاه ایران لشکری به سرکردگی کی‌سر به تسخیر کشور تورانیه که پادشاه آن زنی به نام اُی -

سولو است میفرستد. سردار ایرانی سخت دلباخته آن زن میگردد، ولی زن به عشق او پاسخ نمیدهد. در هنگامه جنگ پسر شاهبانو در حال مستی گرفتار دشمن میگردد، ولی میتواند خود را رها سازد و سپس بزودی سپاهیان تورانیه به سرکردگی شاهبانوی خود، نه تنها سر کی سر را که پیکر او در میدان نبرد افتاده است از تن جدا میکنند، بلکه خود داریوش را نیز میکشند.^۸ این روایت با وجود تفاوت‌های چندی در جزئیات چیزی جز همان گزارش هرودت درباره جنگ کوروش با تمیریس (Tomyris) شاهبانوی ماساژتها نیست.^۹ در گزارش هرودت آمده است که کوروش به تمیریس پیشنهاد زناشویی کرد، ولی تمیریس نپذیرفت. پسر تمیریس به نام اسپارگاپیسس (Spargapieses) که در مستی سخت به خواب رفته بود دستگیر میشود و سپس با آنکه آزاد شده بود دست به خودکشی میزند. مادر او به جنگ ادامه میدهد و پس از پیروزی بر سپاه ایران، سر کوروش را که پیکر بی جان او را در میدان جنگ می‌یابند از تن جدا کرده و در کاسه‌ای پر از خون می‌افکنند. آنگاه تمیریس که کوروش را مسئول مرگ پسر میدانست خطاب به سر کوروش میگوید: "اکنون میتوانی چندان خون بخوری تا از خون سیر گردی." با آنکه این احتمال هست که گزارش هرودت به گونه‌ای به گوش گوسان ازبکی رسیده باشد، ولی این احتمال را نیز نمیتوان کوچک گرفت که این روایت بازمانده‌ای کهن در روایات سنتی و گفتاری باشد.

۳- حماسه‌سرایی در ایران باید پیشینه‌ای بس دراز داشته باشد. وجود برخی نام‌های مشترک میان *اوستا* و *ریگ‌ودا* همچون جمشید، فریدون، کاوس، کرشاسپ، دیو گندرو و ایزدانی چون میترا و هوم و برخی اشارات حماسی در *یشت‌ها* و بویژه در *یشت‌های پنجم، هشتم، نهم، دهم، چهاردهم، پانزدهم* و *نوزدهم* راهبر بر این هستند که کهنگی روایات اساطیری و حماسی ایران تا زمان همزیستی قوم هند و ایرانی، یعنی به بیش از دوهزار سال پیش از میلاد میرسد و حتی نقش ازدها در اساطیر ایرانی اشاره به همزیستی اساطیر ایرانی با

اقوام هند و اروپایی دارد. در دوره‌های متأخرتر، اشارات برخی نویسندگان یونانی چون هرودت (۴۹۰ - ۴۲۰) نویسنده کتاب *تواریخ*، کنزیاس پزشک اردشیر دوم هخامنشی (۴۰۴ - ۳۵۹) و نویسنده کتاب *پرسیکا* که تنها پاره‌هایی از آن در دست است، گزنفون سرکرده رزمندگان یونانی در لشکر کوروش کوچک (کشته شده در ۴۰۱) و نویسنده کتاب‌های *پرورش کوروش* درباره کوروش بزرگ (۵۵۹ - ۵۳۰) و *بازگشت ده‌هزار تن* درباره جنگ کوروش کوچک با برادرش اردشیر دوم، خارس میتیلنی جامه‌دار و بارسالار اسکندر و نویسنده کتاب *تاریخ اسکندر* (سده سوم پیش از م.) و استرابو جغرافی‌دان یونانی (درگذشته به سال ۲۰ م.) همه بر رواج روایات حماسی در میان تیره‌های ماد، پارت، سکاها و پارس‌ها حکایت میکنند. بر پایه گزارش این مؤلفان میتوان گمان برد که در زمان هخامنشیان برخی از روایات اساطیری و حماسی که در آن زمان از اهمیت بزرگ دینی و تاریخی برخوردار بودند نگارش یافته و در آرشیوهای دولتی نگهداری میشدند. خارس میتیلنی در شرح کوتاهی از داستان *زریادرس و اُداتیس* که روایت کهنتری از داستان *گشتاسپ و کتایون* است، در پایان مینویسد: "ایرانیان این داستان عاشقانه را با دلبستگی بسیار به آواز میخوانند و پرده‌های آنرا در پرستشگاه‌ها و کاخ‌های شاهی و حتی در خانه‌های خود مینگارند."^۹ این گزارش نشان میدهد که این داستان عشقی - حماسی در سده سوم پیش از میلاد دست‌کم به گونه سرود یا چکامه در میان ایرانیان رواج داشت. سپستر در زمان اشکانیان و ساسانیان بر پایه روایات کهن، آثار حماسی بسیاری پدید آمده بود که بدبختانه جز یکی بقیه آنها از دست رفته‌اند و حتی ترجمه‌های مستقیم آنها به عربی و فارسی نیز برجای نمانده‌اند و تنها از بخشی از آنها بازنویسی‌ها و بازپرداخت‌هایی به عربی و فارسی در دست است و از برخی دیگر تنها نامی.

تنها اثر حماسی - دینی که به زبان پهلوی در دست است، *یادگار زریران* است. این اثر در سده‌های آغازین اسلامی از متن کهنتری بازنویسی شده، ولی هنوز برخی واژه‌ها و نام‌های آن دلالت بر اصل پارتی آن دارند.^{۱۰} بنابراین *یادگار زریران* باید در دیرتر زمان، در پایانه‌های زمان پارت‌ها از اصل گفتاری به گونه نوشتاری درآمده بوده باشد. در این باره که آیا این اثر به شعر است یا به نثر نظرهای چندی ابراز شده است. بنونیست آنرا اثری منظوم با مصراع‌های شش‌هجایی گمان میبرد. نولدکه آنرا منثور میدانست و بر این بود که اصولاً روایات حماسی ایرانیان مانند روایات سلت‌ها به نثر بود. نظر او درست مخالف بویس است که سنت روایات حماسی ایران را مانند یونانیان و برخلاف ایرلندی‌ها، سنتی گفتاری و به شعر میداند. بهار و تاوادیا این اثر را نثری آمیخته به شعر میدانستند. اوتاس بر این است که این اثر در اصل منظوم بوده، ولی کم‌کم به نثر درآمده است، ولی نشان‌های اصل منظوم یکسره از دست نرفته‌اند.^{۱۱} نظر بنونیست امروزه دیگر پیروی ندارد. نظر نولدکه بر اینکه روایات حماسی ایرانیان به نثر بوده، با توجه به اهمیت شعر در ادبیات فارسی احتمال چندانی ندارد. ما از همان آغاز ادبیات فارسی مثال‌های فراوانی داریم که سخن منظوم یا پیوسته بر سخن منثور یا پراکنده برتری داده میشد و این نکته چیزی نیست که ایرانیان آنرا مانند وزن عروضی از تازیان گرفته باشند، بلکه اشاره به سنتی کهن دارد. نظر بویس در این باره درستتر است، ولی او بیش از اندازه روی سنت شعر گفتاری تکیه میکند. درباره *یادگار زریران* نظر اوتاس محتمل‌تر می‌نماید. به گمان نگارنده، در ایران از پایان‌های زمان پارت‌ها شعر نوشتاری رواج یافته و از آن پس دوشادوش شعر گفتاری ادامه یافته است. همچنین روایات حماسی چه گفتاری و چه نوشتاری هیچگاه تنها منظوم یا تنها منثور نبوده‌اند، بلکه هم به شعر بوده‌اند و هم به نثر و هم آمیخته از شعر و نثر و این سنت در سراسر تاریخ اسلامی ادامه یافته است.^{۱۲}

در آغاز تاریخ اسلامی، نخست پس از ترجمه روایات حماسی به نثر، زمان منظوم ساختن آنها بر پایه نگارش منثور آنها آغاز میگردد. نکته‌ای که در اینجا باید بدان توجه داشت اینست که در این زمان چه مترجمان و چه شاعران همگی کمابیش جزو گروه دانشمندان و مورخان زمان خود بشمار می‌ایند. فردوسی یک شاعر دانشمند و مورخ است. اسدی یک شاعر دانشمند و لغوی و استاد خط است. هر دو تن بی‌آنکه فیلسوف باشند با فلسفه و دانش‌های زمان خود آشنا هستند و از اینرو به آنها و شاعران دیگر مانند آنها عنوان "حکیم" داده‌اند و شعر آنها در عین حال از نمونه‌های عالی شعر هنری فارسی است. این شاعران را بهیچ‌روی نمیتوان در کنار بدیهه‌سرایان گذاشت و هر کس که چنین کند با ماهیت شعر فارسی یکسر بیگانه است.

۴- روایات حماسی، پس از پدید آمدن دو دسته میگردند. یک دسته همراه با گسترش قوم خود گسترش می‌یابند و برخی دیگر از یک محیط محدود بیرون‌تر نمی‌روند. کهنترین مثال دسته نخستین روایت گیلگمش است. زبان اصلی این حماسه زبان سامی بابلی باستان است که البته در آن عناصر سومری همچون روایت طوفان راه یافته‌اند. ولی سپس این حماسه به زبان هند و اروپایی هیتی در ۱۵۰۰ سال پیش از میلاد و به زبان سامی آشوری در زمان آشور بانیپال (Asurbanipal) در نینوا در سده هفتم پیش از میلاد و به زبان بابلی نو راه یافته و چه‌بسا که به زبان‌های دیگری نیز رفته بوده باشد که چیزی از آن به دست ما نرسیده است. یک مثال دیگر آن روایات حماسی ژرمن‌هاست که میان همه تیره‌های ژرمنی گسترش یافته‌اند. مثال دیگر روایات تاتارهاست که در میان قرقیزها، ازبکها، ترکمن‌ها، قزاق‌ها و تاتارهای سرزمین کریم نفوذ کرده‌اند. همچنین روایات حماسی ایران در میان روس‌ها، ارمنی‌ها، گرجی‌ها، ترک‌ها و دیگر تیره‌های آسیای میانه نفوذ کرده‌اند. برای دسته دوم میتوان

روایات کهن یونانی، روایات ایسلندی، ارمنی و کلموکی (در نیمروز رود ولگا) را نام برد.

۵- در پژوهش روایات حماسی به بسیاری روایات و موضوع‌های همانند برمیخوریم. یکی از مشهورترین آنها روایت "نبرد پدر و پسر" است. یک مثال دیگر، روایت "غول یک‌چشم و اُدیسیوس" در /ادیسه و "غول یک‌چشم و اوریسماگ (Urismag)" در نارت‌هاست.^{۱۳} مثال دیگر روایت "عشق مادر ناتنی به پسر" در /یلیاد و شاهنامه و حماسهٔ ارمنی /اوید است که اگر موضوع آنرا تنها "خیانت زن به همسر" بگیریم، نمونه‌های فراوان دیگری، از جمله روایت "زن پوتیفر (Potiphar، قطفیر)" که همان موضوع یوسف و زلیخا باشد، بدان افزوده می‌گردد. همچنین موضوع‌های دیگر مانند: شیوهٔ ساختن رزم‌افزار، زه کردن و کشیدن کمان، پرواز به آسمان، رفتن به میان دشمن در جامهٔ مبدل، نیرنگ و تدبیر در گشودن دژهای تسخیرناپذیر و دیگر و دیگر. روایات و موضوع‌های حماسی گاه از میان مردمی به میان مردم دیگری رفته‌اند، گاه روایت و موضوعی همسان میان دو یا چند قوم به یک اصل واحد و کهنتر و از دست‌رفته برمیگردد و گاه جدا از یکدیگر پدید آمده‌اند. از اینرو هنگام بررسی این‌گونه همانندی‌ها باید بسیار آهسته رفتار کرد و هر همانندی را دلیل نفوذ نگرفت، چنانکه یک دانشمند ایرانی در سنجش میان /یلیاد و رستم و اسفندیار گمان برده است.

یادداشت‌ها

۱- تا آنجا که نگارنده میداند تاکنون دو تا ازین طومارها به همت پژوهندگان انتشار یافته‌اند: زریری، مرشدعباس، *داستان رستم و سهراب*، به کوشش جلیل دوستخواه، تهران ۱۳۶۹؛ هفت/شکر، به کوشش مهران افشاری - مهدی مدائنی، تهران ۱۳۷۷.

۲- بنگرید به: خالقی مطلق، "یکی داستانیست پر آب چشم"، *گل رنج‌های کهن*، ص ۵۳ - ۹۸.

۳- تازیان اسپانیا شاخه‌ای از امویان بودند که با سربازان بربر به فرماندهی طارق بن زیاد در سال ۷۱۱م. به نخستین پیروزی خود در اسپانیا رسیدند و در سال ۷۵۶م. امپراطوری قُرتُبه را تأسیس کردند که در سال ۹۲۹م. عنوان خلافت به خود گرفت. ولی پایداری مردم اسپانیا سرانجام با تصرف گراند در سال ۱۴۹۲م. آخرین بازماندگان تازیان را از اسپانیا بیرون راند.

۴- بنگرید به:

Lönnert, E, *Kalevala*, übertr. von L. Fromm - H. Fromm, München 1967, S. 344.

۵- بنگرید به: "قطعاتی از اسطوره‌های ایرانی در نوشته‌های گریگور ماگیستروس"، *سخن‌های دیرینه*، ص ۲۵-۴۴.

۶- نیز بنگرید به: نولدکه، *حماسه ملی ایران*، ص ۴۹، پ. ۴.

۷- بنگرید به: *گل رنج‌های کهن*، ص ۷۵.

۸- هردوت، *تواریخ*، کتاب یکم، بند ۲۰۸-۲۱۴.

۹- درباره این روایت بنگرید به: *یادداشت‌های شاهنامه*، بخش دوم، ص ۲۱۸.

۱۰- بنگرید به: پژوهش بیژن غیبی بر *یادگار زریران*، ص ۱ بجلو.

۱۱- درباره این آرا بنگرید به: شرح بیژن غیبی، *یادگار زریران*، ص ۴ بجلو.

۱۲- یکی از مثال‌های جالب برای حماسه‌هایی که در آنها نثر و شعر به هم آمیخته‌اند، داستان‌های کتاب *دهده قورقود* است که بورا در کتابش نامی از آن نبرده است. این کتاب از چند داستان کوتاه درباره کارهای سرکردگان اوغوزها (که پس از مسلمان شدن ترکمن نامیده شدند) تشکیل شده است. این داستان‌ها را شمن قبیله به نام دهده قورقود برای خان بزرگ نقل میکند و هر داستان با نگویش جهان و ستایش خان به پایان میرسد. از این کتاب دو دستنویس بی‌تاریخ از سده دهم هجری در دست است. یکی دستنویس درسدن

که دارای یک مقدمه اندرزی و دوازده داستان است و دیگر دستنویس واتیکان که تنها شش تا از همان داستان‌ها را دارد. آمدن برخی نام‌های کهن در داستان‌ها نشان می‌دهند که بن‌مایه آنها باید از سده‌های نخستین اسلامی، یعنی پیش از مسلمان شدن اوغوزها در پایان سده پنجم هجری بوده باشد، ولی رویدادها در صورت کنونی داستان‌ها مربوط به مهاجرت آنها به آناتولی است و دشمنان آنها نه قباچاق‌های آسیای میانه، بلکه گرجی‌های مسیحی‌اند که در سراسر کتاب کافر خوانده میشوند. این تحول سبب شده است که در داستان‌ها عناصر کهن رنگ باخته و عناصر اسلامی نمایان‌تراند (برخلاف نظر مترجم انگلیسی کتاب). تناقض‌هایی که در داستان‌ها هست نشان می‌دهند که این داستان‌ها را عاشیق‌ها جداگانه می‌خواندند و نخستین بار در سده نهم هجری از نقل شفاهی به کتابت درآمده‌اند. این داستان‌های حماسی را باید ایل-آریستوکراتی نامید. ایل‌اند برای اینکه زندگی یکسره بر شیوه چادرنشینی و گله‌داری و بیلاق و قشلاق می‌گذرد و موضوع داستان‌ها از به مردی رسیدن جوانان و نامگذاری و ازدواج آنها و ریختن خون کافر و گاه خودی و برشمردن اسب، شتر، گاو، گوسفند، قوچ، میش، بره و بز که همیشه و همه‌جا حضور دارند فراتر نمی‌رود. شمن قبیله به نام دده قورقود راوی داستان‌ها و مسؤل تعیین نام برای جوانان و مرجع حل دشواری‌هاست. و اما داستان‌ها آریستوکراتی‌اند، چون همه رویدادها مربوط به سرکردگان ایل است و نقش زنان سفیدپوست و زیبا و جنگنده آنها نیز بااهمیت و دلچسب است. به شمارش مترجم انگلیسی کتاب جفری لویس (G. Lewis) بخش اشعار همه داستان‌ها پیرامون دوهزار بیت یا سی‌وپنج درصد کل کتاب است. در هر داستان نیز کمابیش یک‌سوم داستان به شعر است و از اینرو به گمان نگارنده داستان‌های این کتاب مثال‌های خوبی برای حماسه‌هایی است که در آنها عنصر نثر و شعر در توازنی ارگانیک بودند. از ترجمه انگلیسی این کتاب ترجمه‌ای به فارسی انجام گرفته است: باباقورقود، برگردان فریبا عزبدفتری - محمد حریری اکبری، تبریز ۲۵۳۵.

۱۳- واریانت دیگری از روایت غول یک‌چشم/دیه در داستان هشتم دده قورقود نیز آمده است. در آنجا نام این غول تپه‌گوز است. این غول از تجاوز یک چوپان به یک پری زاده شده است. مادر او یک انگشتی بدو داده که به سبب آن تنها از سوی همان یک چشم آسیب‌پذیر است. چندان محتمل نیست که مأخذ روایت ترکمن‌ها و آسی‌ها/دیه باشد، بلکه باید این روایت را از یک مأخذ شفاهی و محلی گرفته باشند. در دده قورقود چه

در این داستان و چه در برخی داستان‌های دیگر، باز هم نفوذ روایات یونانی و ایرانی دیده میشود.

یازده - گوسان (Singer)

۱- ناشناسی شاعر یک نشان ویژه حماسه و یا بهتر بگوییم حماسه‌های بدیهی است. بسیاری از این شاعران در اثر خود نام و نشانی از خود نداده‌اند و گویا به این کار اصلاً اهمیتی نمیدادند. البته بسیاری از آنها با خط هم آشنایی نداشتند و نویسنده اثر کس دیگری بود. ولی گردآورندگان این آثار نیز نام و نشانی از شاعران آن نمیدانستند. علت اصلی این خاموشی درباره نام شاعران باید این بوده باشد که این شاعران با آنکه آمادگی آفرینش یک کار هنری را داشتند، خود را بیشتر یک محدث میدانستند تا یک مؤلف. از اینرو آنها در بند این نبودند که کسی نام آنها را بداند و "کپی‌رایت" آنها را فراموش نکند. این گویندگان غالباً سرچشمه سخنان خود را "زمان باستان" و "الهام الهی" میدانستند و از اینرو دیگر سخن گفتن از خود بی‌معنی بود. درست است که آنها در زمان زندگی خود ناشناس نبودند و حتی آنهایی که در کار خود به استادی میرسیدند، در میان توده مردم از نام و شهرت برخوردار بودند، ولی با گذشت زمان نام بیشتر آنها فراموش میشد. اینکه ما امروزه نام برخی از آنها را می‌شناسیم، اینرا بیشتر مدیون پژوهندگانی هستیم که در دو سده گذشته این‌گونه اشعار را گردآوری کرده‌اند. البته در زبان مردم نیز نام برخی از آنها مانده است، اگرچه همه این نام‌ها نیز واقعیت تاریخی ندارند. از یونان باستان نام چند تن از این شاعران را می‌شناسیم، ولی تاریخی بودن آنها حتمی نیست. حتی کسانی هم را نیز تاریخی نمیدانند و این نام را "کور"، "پیرو"، "ضامن"، "همراه" یا "گردآورنده" معنی میکنند. کسان دیگری بر این هستند که هم‌تنها عنوانی بوده که عموماً به شاعران میدادند. ولی رویهمرفته نمیتوان در

تاریخی بودن هم شک کرد، مگر در تعلق/ادیسه و برخی از سرودهای/یلیاد به او. در حماسه گیلگمش نام شاعر نیامده است، ولی در یک لوحه گلی از آرشیو آشوربانیپال در نینوا شاعر را راهبی به نام سین - لیکوی - اونینی (Sin-liqi-unninni) نوشته‌اند که احتمالاً نه شاعر اصلی، بلکه مترجم اثر از زبان بابلی باستان به زبان آشوری است. در میان این شاعران بیشتر از همه بدیهه‌سرایان فرانسوی از خود نام برده‌اند.

۲- در پیشگفتار برخی از دستنویس‌های شاهنامه و از جمله شاهنامه بایسنجری از چند تن به نام‌های دهقان دانشور، فرخان موبد موبدان زمان یزدگرد سوم و رامین بنده یزدگرد شهریار نام رفته است، ولی این نام‌ها اگر هم واقعاً تاریخی باشند، گردآورنده و مؤلف بوده‌اند و نه گوسان. در مجمل‌التواریخ (ص ۹۶) از بهروز سمرگوی زمان خسروپرویز نام رفته است، ولی محتمل است که او خنیاگر و گوسان نبوده، بلکه قصه‌گویی بوده مثلاً مانند طرسوسی یا نقیب‌الممالک و مانند اینها. تنها از زمان خسروپرویز سه تن خنیاگر یا گوسان درباری را به نام‌های باربد، سرگس و نگیسای می‌شناسیم. البته کار اینها تنها خواندن سرود حماسی نبود، ولی گوسان‌ها نیز تنها حماسه‌خوانی نمی‌کردند، چنانکه در ویس و رامین خنیاگری که در بزم موبد و رامین و ویس یک تمثیل غنائی را می‌خواند چند بار "گوسان" نامیده شده است.^۱ همچنین رامشگری که به گزارش شاهنامه سرودی در توصیف زیبایی مازندران را با نواختن بربط می‌خواند^۲، در واقع از همین گروه گوسان‌هاست که شعر او نه رزمی بلکه بزمی و تغزلی است.

تمثیل‌سرایی چنانکه نمونه‌ای از آن در ویس و رامین آمده است و نمونه‌های دیگری از آنرا در برخی از خطبه‌های داستان‌های شاهنامه همچون

داستان جنگ *مازندران* و داستان *رستم و سهراب* نیز می‌بینیم، یک قالب ادبی کهن در ادبیات ایرانی است. اگرچه از موضوع ما به دور می‌افتد، برای نشان دادن پیشینه این قالب، نخست تمثیلی را که گوسان در *ویس و رامین* میخواند میاوریم و سپس آنرا با تمثیلی همسان از زمان ماد مقایسه می‌کنیم:

درختی رسته دیدم بر سر کوه	که از دلها زداید زنگ اندوه
درختی سرکشیده تا به کیوان	گرفته زیر سایه نیم گیـهـان
ز زیبایی همی‌ماند به خورشید	جهان در برگ و بارش بسته امید
به زیرش سخت روشن چشمه آب	که آبش نوش و ریگش در خوشاب
شکفته بر کنارش لاله و گل	بنفشه رسته و خیری و سنبل
چرنده گاو گیلی ^۴ بر کنارش	گهی آبش خورد گه نوبهارش
همیشه آب این چشمه روان باد	درختش بارور گاوش جوان باد

پس از آنکه گوسان این تمثیل را میخواند، موبد از او میخواهد که سرودی بخواند و از راز رامین پرده بگشاید. ویس هم به گوسان میگوید که اکنون که پادشاه فرمان داد، سرودی درباره راز عشق او و رامین بخواند. آنگاه گوسان همان سرود پیشین را تکرار میکند (یعنی آمده است که گوسان سرود را دوباره خواند) و سپس تمثیل را می‌گشاید: آن درخت بارور که سر به آسمان کشیده و نیمی از جهان زیر سایه اوست موبد است. آن چشمه آب نوش با ریگ‌هایی چون مروارید و هرگونه گل در پیرامون، ویس نوش لب مرواریددندان گل‌رخسار است. آن گاو کیلی که از آن گلها میچرد و از آن چشمه مینوشد رامین است.^۳

نویسنده یونانی آثنائیس (Athenaios) که پیرامون سال ۲۰۰ پس از میلاد میزیست، در اثر خود *Deipnosophistai* (به معنی "بزم فرزندگان") از کتاب پرسیکا اثر دینون (Dion) از سده چهارم پیش از میلاد، تمثیلی را از زمان آستیگ پادشاه ماد نقل میکند. این تمثیل با تمثیلی که ما از ویس و رامین

آوردیم بی‌شباهت نیست. چون یکی دو گزارش پیش از آن نیز با موضوع کتاب ما ارتباط دارد، از اینرو ما این تمثیل را از چند سطر جلوتر از آن نقل میکنیم. آثنایس مینویسد: "در زمان‌های پیشین شاعران در سروده‌های خود هم کرده‌های پهلوانان را میسرودند و هم ستایش خدایان را. برای مثال هم دربارۀ آشیل میگوید: او نام‌آوری پهلوانان را میخواند. همچنین دربارۀ فمیوس (Phemios) میگوید:

او بسیار چیزها میداند که مردمان را افسون میکند،
کارهای پهلوانان و خدایان را که گوسان‌های ما نقل میکنند.

ولی این تنها شیوۀ خنیاگران یونانی نبود. برای مثال دین در تاریخ پارس چنین آورده است که گوسان‌ها از پیش میدانستند که میان کوروش و آستیاگ کار به جنگ خواهد کشید و آنها دلیری‌های کوروش را میسرودند. به گزارش دین: کوروش از آستیاگ درخواست کرد که او را به پارس بفرستد (چون کوروش نخست فرمانده نژادگان سپاهی و سپس فرمانده گارد شاهی در ماد بود) و به پارس رفت. پس از آن، روزی که آستیاگ با نزدیکان خود به خوردن و آشامیدن نشسته بود، خنیاگری به نام انگارس (Angares) که نامی‌ترین خنیاگر زمان خود بود و او را برای خنیاگری به بزم خوانده بودند، نخست آنچه را که معمول بود خواند و در پایان چنین خواند: ددی در لجنزار می‌غلند که در حمله پرشتاب‌تر از گراز است. اگر او سرزمین خود را به زیر فرمان درآورد، بزودی به مقابله با سپاهی بزرگ برمیخیزد. آستیاگ از خنیاگر پرسید: این چه ددی است؟ خنیاگر پاسخ داد: او کوروش پارسی است.^{۵۱}

در گزارش آثنایس چند نکته قابل توجه است. نخست اشاره به اینکه مضمون سروده‌های خنیاگران تنها ستایش کارهای پهلوانی نبود، بلکه چنانکه

در آغاز این بخش اشاره شد، مضمون‌های دیگری را نیز می‌پرداختند.^۶ همچنین از عنوان سرودهایی که در شاهنامه^۷ و خسرو و شیرین^۸ به بارید نسبت داده‌اند چنین برمیآید که سرودهای او دارای مضمون‌های پهلوانی، عشقی، ستایشی، اندرزی، توصیفی و تمثیلی بود، چنانکه این نکته از گزارش جاحظ دربارهٔ بارید نیز کمابیش بدست می‌آید.^۹ نکتهٔ دیگر اشارهٔ آثنایس به سرودهایی است که در ستایش کوروش میخواندند و این تأییدی است بر آنچه گزنفون در پرورش کوروش مکرر یاد کرده است و ما پیش از این بدان اشاره کردیم (← بخش ۶، پی‌نویس ۳). نکتهٔ دیگر نقل یک سرود تمثیلی از زمان ماد است.

با آنکه اصل تمثیل مادی در دست نیست، ولی از همین روایت کوتاه آثنایس میتوان دید که تمثیل مادی و تمثیل ویس و رامین (در واقع تمثیل پارتی) دو واریانت از یک موضوع واحدند و انگیزهٔ هر دو تمثیل نیز آگاه کردن شخصی از کار رقیب اوست. در تمثیل مادی منظور از لجنزار سرزمین پارس، منظور از گراز کوروش و منظور از سپاهی که کوروش بدان حمله خواهد کرد، سپاه ماد است. تفاوت عمده در دو تمثیل در اینست که در تمثیل مادی برخلاف تمثیل پارتی رقیب هنوز از مرز خود تجاوز نکرده، بلکه قصد چنین کاری را دارد. به سخن دیگر، تمثیل مادی هشدار میدهد، درحالیکه تمثیل پارتی مضحکه میکند، چون دیگر کار از کار گذشته است. قاعدتاً بزرگی که چنین تمثیل‌هایی را در بزم او میخواندند نیاز به پرسیدن منظور خنیاگر نداشت، بلکه او خود منظور او را درمی‌یافت و واکنشی مثبت یا منفی نشان میداد. درهرحال، ساختن و خواندن چنین تمثیل‌هایی دلیل گستاخی برخی از این خنیاگران درباری بود که دست کمی از همکاران دوره‌گرد خود نداشتند. البته این هم بود که گاه درباریان در این کار دست داشتند و خنیاگری را بدین کار وامیداشتند تا از این راه مطلبی را که منظور آنها بود به گوش پادشاه برسانند، گاه با حسن نیت و برای خدمت به او و گاه با خبث نیت و به قصد مضحکه کردن او.

برگردیم به دنبال مطلب اصلی خود: در تاریخ اسلامی نام چند تن از افسانه‌سرایان و حماسه‌گویان گفتاری چون ابوطاهر طرسوسی نویسنده *د/اراب‌نامه*، محمود دفترخوان نویسنده *فیروزشاه*، فرامرز کاتب نویسنده *سمک عیار*، نقیب‌الممالک گوینده *امیر/ارسلان* و چند تن دیگر آمده است، ولی اینها هیچیک گوسان، یعنی شاعر بدیهه‌سرا و نوازنده، نبودند و سه تن نخستین را حتی میتوان از نویسندگان زبردست نثر ساده فارسی بشمار آورد. همچنین از راه برخی کتابها، از جمله تذکره *نصر/بادی* با نام بسیاری از نقالان نیز آشنا میشویم، ولی اینها نیز گوسان نبودند.

۳- گوسان‌ها نه‌تنها در میان توده مردم از نام و احترام برخوردار بودند، بلکه هنرمندترین آنها به دربارها و مجالس اشرافی نیز راه می‌یافتند و در سفر و حضر شاه و امیر و خان را همراهی میکردند. این شاعران نه‌تنها در بزم شاهان، بلکه در رزم‌ها نیز برای تهییج جنگیان شرکت داشتند و حتی برخی از آنها خود در شمار جنگیان بودند، از جمله بیشتر حماسه‌سرایان فرانسه در سده‌های میانه و یا شاعر حماسه قرقیزی *ماناس*. گزنفون چند بار از سرودهای جنگی ایرانیان سخن گفته است که کوروش در جنگها میخواند و سربازان با او هم‌آواز میشدند.^{۱۰}

۴- هرچند حماسه‌خوانی حتماً نباید پیشه مردان باشد، ولی سندی که در یونان باستان و یا در میان ژرمن‌ها و یا امروزه در میان یوگسلاوها و یونانیان زنان هم بدین کار پرداخته باشند نداریم. در حماسه‌های کلموک‌ها و یاکوت‌ها از یکی دو زن که در دربار پادشاه اشعاری در مدح او میخواندند گزارش شده و در حماسه کلموکی از آن زن به نام *Orchilanginmigmiyan* (به معنی "زیبایی شکوفان") یاد شده است. بویژه در میان روس‌ها از میانه سده نوزدهم

بعد با زنان بیلینی‌خوان آشنا میشویم. برخی پژوهندگان که در روسیه در جستجوی چنین زنانی تا کلبه کشاورزان سر کشیده‌اند، دربارهٔ شمار بزرگتری از آنها گزارش کرده‌اند که البته هیچیک شهرت گوسان‌های مرد را نداشتند، مگر یکی از آنها از سدهٔ بیستم به نام مارفا کریوکووا (Marfa Kryukowa) که حتی از بسیاری از گوسان‌های مردِ زمان خود خلاق‌تر و پرکارتر بود. در شاهنامه دربارهٔ لوریان آمده است: "و ماده بر زخم بربط سوار"^{۱۱} که اشاره بر این دارد که در میان گوسان‌های دوره‌گرد زن نیز بود. ولی از این گزارش که بگذریم، نگارنده در دیگر متون فارسی در این باره چیزی نیافته است و یا به یاد ندارد.^{۱۲} در اینجا حساب زنانی که اشعار غنائی میخواندند جداست.

۵- موضوع کوری گوسان‌ها نیز درنگ‌انگیز است. یونانیان هم و همریان و بسیاری از بدیهه‌سرایان پیش از هم را کور میدانستند. خود هم نیز در /یلیاد از چند تن بدیهه‌سرای پیش از خود که کور بودند نام برده است. در روزگار ما نیز از چند تن بدیهه‌سرای کور در یوگسلاوی، روسیه، ترکمنستان، سودان، جاوه و جاهای دیگر گزارش کرده‌اند. علت کوری شمار بزرگی از بدیهه‌سرایان را چنین پنداشته‌اند که به برخی از کودکانی که کور به جهان میامدند، ساز و آواز و بدیهه‌سرایی می‌آموختند، تا در بزرگی بتوانند روزی خود را فراهم کنند. از اینرو چون گروهی از بدیهه‌سرایان کور بودند، رفته‌رفته شغل بدیهه‌سرایی کوری بدیهه‌سرا را نیز تداعی میکرد، و گرنه همهٔ بدیهه‌سرایان واقعاً کور نبودند. حتی دربارهٔ هم باید گفت که هنر وصف در شعر او با کوری مادرزادی سراینده سازگار نیست، همچنانکه دربارهٔ رودکی نیز همین نظر را داده‌اند.^{۱۳} از اینرو دور نیست که هم نیز مانند رودکی نه از کودکی، بلکه در سالمندی به علتی بینایی خود را از دست داده بوده باشد.

۶- گوسان‌ها همه و همیشه در دربارها و جوامع اشرافی و یا در میان توده مردم محترم نبودند. بلکه در میان اشیپلمن‌های ژرمنی و ژوگرهای فرانسوی برخی نیز به دزدی، هرزه‌گویی، هجاگویی و ساختن هزل‌های رکیک شهرت داشتند. محتوای یک سند مانوی که میگوید: "چون گوسانی که هنر شهریان و گوان پیشین را میسراید، ولی خود بهره‌ای نمیگیرد" می‌رساند که در ایران نیز گوسان‌ها همیشه خوشنام نبودند. مضمون تمثیل غنائی که گوسان در بزم موبد میخواند^{۱۴} اشاره بدین دارد که این گوسان‌ها هرگاه پادشاهی را چون موبد نازک‌دل و سست‌کار میدیدند از گوشه زدن بدو باکی نداشتند، یعنی دست‌کم برخی از آنها گستاخ و دریده بودند. حکایتی که در شاهنامه درباره لوریان آمده است نیز اشاره به زندگی دوره‌گردی و رفتار ناشایست گوسان‌ها از جمله دزدی دارد.^{۱۵} در اینجا بدین‌نکته نیز توجه دهم که اصولاً دانشمندان و ادبا و مردم طبقات بالا نظر خوبی به افسانه‌سرایان عوام نداشتند، چنانکه بیهقی آنها و شنوندگان آنها را "احمق" نامیده است.^{۱۶}

۷- میان گوسان‌ها و مبلغان دین غالباً رابطه خوبی برقرار نبود. البته کسانی که سرگذشت مجاهدین دین را می‌سرودند، مانند گویندگان سرود رولاند و سید و رموز حمزه و حمله حیدری از پشتیبانی کامل مبلغان دین برخوردار بودند. ولی خواندن داستان‌های کهن، یعنی سرگذشت پهلوانانی که دینی دیگر داشتند و در نتیجه بی‌دین و کافر بشمار می‌آمدند خوشایند مذهب حاکم نبود. در اروپا گزارش‌های فراوانی درباره مخالفت مذهب با کار این گونه بدیهه‌سرایان در دست است از جمله تزار روس الکسی میخایلوویچ (۱۶۴۵- ۱۶۷۶م). کار این‌گونه بدیهه‌سرایان را قدغن و مشمول مجازات کرد. در کشورهای اسلامی نیز شریعت نظر خوبی به این دسته از حماسه‌سرایان نداشت. در ایران به

گزارش کتاب نقض میان مناقبیان شیعی که مناقب اهل بیت را میخواندند و فضائلیان سنی که سرگذشت خلفای راشدین و پهلوانان باستان را نقل میکردند دشمنی بود.^{۱۷} بورا در کتاب خود حکایتی نقل میکند از یک بدیهه‌سرای ازبکی به نام فصیل که پس از آنکه یکبار به سبب نقل سرگذشت رستم کافر از سوی ملای محله به نام صفر سرزنش میگردد، بار دیگر در دفاع از کار خود به ملاصفر میگوید: "این رستمی که او سرگذشتش را میخواند یک غازی مسلمان بود و در کودکی پیش یک ملا به مکتب رفته بود". در برخی روایاتی که در میان توده مردم ایران درباره رستم رواج دارد، رستم کمر بسته علی (ع) است.^{۱۸}

در اینجا به این نکته اشاره کنم که فردوسی با اینکه خود یک شیعی معتقد است، نه تنها از پهلوانان باستان مسلمان نساخته است، بلکه حتی برخی آیین‌های آنها را چون پرستش آتش و ازدواج با محارم که با باورهای اسلامی سخت ناسازگار است نیز نه تغییر داده و نه سرزنش نموده، بلکه گهگاه توجیه کرده است. یعنی او در اینجا نیز نشان داده است که او یک شاعر مورخ و دانشمند است.

۸- بدیهه‌سرایان از کودکی یا نوجوانی پیش یک استاد بدیهه‌سرایی آموزش میدیدند و گاه نیز بدیهه‌سرایی شغل خانوادگی آنها بود. بورا در کتاب خود درباره یک بدیهه‌سرای ازبکی به نام ارگاش جومن بلبل (۱۸۷۰-۱۹۳۸ م.) مینویسد که شغل بدیهه‌سرایی تا پنج پشت در خانواده او موروثی بود و پدرش جومن (۱۸۳۰-۱۸۸۸ م.) به سبب آنکه در کار خود استادی پرآوازه گشته بود به او لقب "بلبل" داده بودند. میرزا محمدطاهر نصرآبادی اصفهانی نویسنده تذکره نصرآبادی نیز درباره یکی از شاهنامه‌خوان‌ها به نام مقیمای رشتی زرکش مینویسد که او شاهنامه‌خوانی را از پدر آموخته بود.^{۱۹} شغل بدیهه‌سرایی گاه دارای مکتب‌های گوناگون نیز بود. برای مثال در ازبکستان در کورگان مکتب

اشعار مذهبی و پهلوانی و در خوارزم مکتب اشعار روایی وجود داشت که تا اندازه‌ای کار مناقبیان و فضائلیان را به یاد می‌آورد. در روسیه در سده‌های شانزدهم و هفدهم افسانه‌سرایان که اسکمرچی (Skomorochi) نامیده می‌شدند در گروه‌های صنف‌گونه کار می‌کردند. کار ترابادورهای (Troubadour) فرانسوی و اسپانیایی در سده‌های میانه و تا اندازه‌ای کار همریان در یونان باستان به کار اسکمرچی‌ها بی‌شبهت نبود.^{۲۰}

۹- نه‌تنها بدیهه‌سرایان، بلکه سرایندگان حماسه‌های نوشتاری نیز از راه خواندن شعر از سرایندگان پیش از خود بسیار می‌آموختند. با آنکه بسیاری از اشعار حماسی فارسی پیش از فردوسی از دست رفته‌اند، ولی باز سنجش میان شعر فردوسی با هزار بیت دقیقی و تکبیت‌های بازمانده از آثار حماسی دیگر، نشان می‌دهد که فردوسی نه‌تنها وزن متقارب، بلکه برخی اصطلاحات و تشبیهات حماسی را نیز از آثار حماسی پیش از خود آموخته بود.^{۲۱} ولی سپس سبک حماسی به دست فردوسی تا آنجا تکامل می‌یابد که همه شاعران حماسی پس از او، و آنهم نه‌تنها به زبان فارسی، بلکه به زبان‌های دیگر ایرانی نیز^{۲۲} از او سخت تأثیر گرفته‌اند، تا آنجا که از اسدی طوسی گذشته، هیچیک از آنها در حماسه‌سرایی به سبکی مستقل نرسیده‌اند.

یادداشت‌ها

۱- ویس و رامین ۳۰۰/۱۲ و ۱۵.

۲- شاهنامه، دوم ۴/۱۵-۳۴.

۳- ویس و رامین، ص ۳۰۰-۳۰۱.

۴- در اصل: کیلی. در *لغتنامه* در معنی گاو گیلی چنین آمده است: "گاویست که کوهان درشت در پشت گردن دارد و شاخ‌هایش درازتر از شاخ‌های سایر گاوان باشد و این غیر از گاومیش است." سپس در گواه آن تنها همین بیت از ویس و رامین را آورده است.
۵- به نقل از ترجمه آلمانی:

Athenaios, *Das Gelehrtenmahl*, Buch XI-XV, übers. von C. Friedrich, Stuttgart 2001, S. 400.

۶- اشاره آثنایس به سخن همر برگرفته از: *ایلیاد*، سرود نهم، بیت ۱۸۵-۱۹۱ و *ادیسه*، سرود یکم، بیت ۳۳۷-۳۴۱

۷- *شاهنامه*، هشتم ۲۸۴/۳۶۶۱ بجلو؛ ۳۹۷/۳۵۵ بجلو.

۸- نظامی گنجه‌یی، الیاس، خسرو و شیرین، به کوشش ل. آ. خه‌تاقوروف، باکو ۱۹۶۰، ص ۳۳۱، بیت ۱ بجلو.

۹- جاحظ، ابوعثمان، *المحاسن و الاضداد*، چاپ لیدن ۱۸۹۸، ص ۳۶۳. بنگرید همچنین به: *گل رنج‌های کهن*، ص ۴۲ بجلو.

۱۰- بنگرید به: بخش شش، پی‌نویس ۳ در همین کتاب.

۱۱- *شاهنامه*، ششم ۶۱۲/۲۵۶۰.

۱۲- در زمان کودکی نگارنده، در تهران در پایین خیابان ری در محلی به نام گارد ماشین زنی به نام بلقیس نقالی میکرد. همچنین در تابستان سال ۱۳۸۵ که نگارنده در تهران بسر میبرد، با بانوی جوانی به نام فاطمه حبیبی و با نام هنری "گردآفرید" آشنا شد که شغلش نقالی بود و قطعه کوچکی از *شاهنامه* را در محل اقامت نگارنده اجرا کرد. او بانویی تحصیل کرده است و در رشته نقالی و *شاهنامه‌خوانی* تدریس میکند و با روزنامه‌ها و مجلات نیز همکاری دارد.

۱۳- بنگرید به نظر سعید نفیسی، *محیط زندگی و احوال و اشعار رودکی*، تهران ۱۳۴۱، ص ۴۰۴-۴۰۹.

۱۴- ویس و رامین ۳۰۰/۱۶-۲۳

۱۵- *شاهنامه*، ششم ۶۱۱/۲۵۴۹-۲۵۷۰.

۱۶- بیهقی، *تاریخ*، ص ۵۰.

۱۷- قزوینی رازی، نصیرالدین، *کتاب النقص*، به کوشش میرجلال‌الدین محدث، تهران ۱۳۵۸، ص ۶۳-۶۷

- ۱۸- دربارهٔ روایات رستم و علی (ع) در میان مردم بنگرید به: انجوی شیرازی، مردم و شاهنامه، ج ۲، ص ۱۰۷-۱۲۷.
- ۱۹- نصرآبادی اصفهانی، میرزا محمد طاهر، تذکرهٔ نصرآبادی، تهران ۱۳۱۷، ص ۳۷۹.
- ۲۰- دربارهٔ گوسان‌ها همچنین بنگرید به: خالقی مطلق، "حماسه‌سرای باستان"، گل رنج‌های کهن، ص ۳۶-۵۱؛
- Boyce, M., „The Parthian gōsān and Iranian minstrel tradition“, *JRAS* 1957, pp. 10-45.
- ۲۱- بنگرید به: نولدکه، حماسهٔ ملی ایران، ص ۲۲ بجلو؛ خالقی مطلق، "تکرار در شاهنامه"، سخن‌های دیرینه، ص ۳۴۸.
- ۲۲- از جمله سرود د/رجنگه (دربارهٔ آن ← بند ۳ از بخش ۹ این کتاب). دیگر شاهنامه‌لکی به کوشش حمید ایزدپناه، تهران ۱۳۸۴. دربارهٔ آن بنگرید به یادداشت نگارنده در: ایران‌شناسی ۱۳۸۴/۴، ص ۷۹۵-۷۹۹.

دوازده - در چهارچوب سنت

۱- حماسه‌سرایان بدیهه‌گوی کمابیش از چهارچوب سنت بیرون نمیروند. این سنت میتواند یک سنت خانوادگی باشد، یعنی پسر روایات را از پدر میاموزد و به همانگونه نقل و منتقل میکند. این سنت میتواند یک سنت محلی یا ملی باشد. درهرحال، بدیهه‌سرایان از خود نیز دستی در روایات میبرند، بی‌آنکه چهارچوب سنت را یکسره رها کنند.

شیوه کار حماسه‌سرایی نوشتاری نیز جز این نیست. این شاعران نیز مأخذ گفتاری یا نوشتاری خود را کمابیش با امانت به نظم درمیآورند و دستبرد آنها در روایات اندک است.

پیداست که دگرگونی‌هایی که در چارچوب سنت خانوادگی یا محلی رخ میدهد، اندکتر و بی‌اهمیت‌تر است تا دگرگونی‌هایی که در چهارچوب سنت یک کشور و یا در اثر نفوذ یک روایت به میان کشورهای همسایه پیدا میشود و یا تفاوتی که میان دو واریانت از یک روایت واحد که میان آنها چند صدسال فاصله افتاده است روی میدهد. بورا در کتاب خود برای همه این موارد مثال‌های چندی آورده است. از کتاب فردوسی‌نامه گردآوری انجوی شیرازی نیز میتوان نمونه‌های فراوانی برای این‌گونه دگرگونی‌ها در روایات ایرانی بدان افزود. ما در اینجا برای هر یک از دگرگونی‌های کوچک و بزرگ مثال‌های دیگری میافزاییم:

به گزارش شاهنامه تیری که رستم به چشم اسفندیار رها میکند یک پیکانه است و هیچ‌کجا سخن از تیر دویکانه نیست.^۱ در سخن ثعالبی نیز سخن از

نشاندن پیکان بر تیر است و نه تیر دویپیکانه.^۲ ولی در روایاتی که در میان مردم رواج دارد این تیر دویپیکانه شده است.^۳ برخی کاتبان شاهنامه نیز در دو جا در سخن شاعر دست برده و تیر را دویپیکانه کرده‌اند و در یکجا بسیار ناشیانه و با ویران کردن وزن.^۴ همچنین نگارگرانی که این پرده را کشیده‌اند تیر را دویپیکانه نشان داده‌اند که در هر دو چشم اسفندیار نشسته است. در اینجا در باور مردم منطق چنین حکم میکند که چون اسفندیار از هر دو چشم زخم‌پذیر بوده، پس باید تیر به هر دو چشم او آسیب رساند، یعنی دویپیکانه باشد. از سوی دیگر این نیز محتمل است که روایت دویپیکانه بودن تیر نیز کهن و حتی کهن‌تر از یک‌پیکانه بودن تیر باشد، ولی در هر حال، درستی این گمان معیاری برای تصحیح متن نیست.

مثال بالا نمونه‌ای از دگرگونی‌های کوچک بود. نمونه دگرگونی‌های بزرگتر را در بررسی داستان رستم و سهراب می‌بینیم. در اینجا، چنانکه نگارنده در جستار "یکی داستانی‌ست پر آب چشم" نشان داده است،^۵ میان روایت شاهنامه از این داستان و نقل نقالان در ایران و واریانتهای گوناگون آن میان همسایگان ایران تفاوت‌های بسیار بزرگ دیده میشود. این دگرگونی‌ها تنها در چارچوب روایت رستم و سهراب انجام گرفته‌اند و اگر موضوع را در چهارچوب بزرگتر "نبرد پدر و پسر" بررسی کنیم، دگرگونی‌ها باز هم بیشتراند. ولی به هر روی، باهمه دگرگونی‌هایی که زمان و مکان در روایتی پدید می‌آورند، باز موضوع و انگیزه اصلی آن و حتی بسیاری از ریزه‌کاری‌های روایت یکسان می‌مانند.

۲- پس از گذشت دوران حماسه‌های پهلوانی، بسیاری از موضوع‌ها و عناصر حماسه‌های کهن پهلوانی به حماسه‌های دینی و تاریخی منتقل می‌گردند. برای نمونه عناصر روایات پهلوانی روسی درباره ولادمیر امیر بزرگ

سرزمین کیف، سپستر در سده شازدهم درباره ایوان مخوف و در آغاز سده بیستم در سرودهای انقلاب اکتبر درباره لنین تکرار میشوند. به همین گونه میتوان عناصر حماسه های کهن پهلوانی را در حماسه انگلوساکسنی *مالدن* از سال ۹۹۱ میلادی و یا در اشعار ازبکی پس از انقلاب در این کشور در سده بیستم یافت. در ایران بسیاری از عناصر پهلوانی / *اوستا* به حماسه های اشکانی و بسیاری از عناصر پهلوانی در *شاهنامه* به حماسه های پس از آن و به حماسه های دینی و تاریخی تا برسد به *قیصرنامه* ادیب پیشاوری راه یافته اند. گذشته از این، عناصر *شاهنامه* را میتوان در آثار تاریخی (از جمله *راحة الصدور* راوندی)، در آثار عرفانی (از جمله در آثار سهروردی، عطار، مولوی)، در آثار اخلاقی (از جمله *بوستان* و *گلستان* سعدی)، در اشعار غنائی (از جمله در غزلیات حافظ)، در آثار افسانه ای (از جمله *کلیله و دمنه* از قانع طوسی)، در حماسه فکاهی - اجتماعی *موش و گربه* و حتی در *هزل های رکیک* (برخی نمونه ها در اشعار عبید زاکانی) تا برسد به برخی بهره گیری های سیاسی در *زمانه* ما از *کسان شاهنامه* همچون جمشید، فریدون، ضحاک، کاوه، رستم و اسفندیار (غالباً به بهانه نقد *شاهنامه*) بازیافت. نوشتن داستان و نمایشنامه بر پایه داستان های *شاهنامه* موضوع جداگانه دیگری است.

یادداشت ها

۱- *شاهنامه*، پنجم ۴۰۳ / ۱۳۰۲ - ۱۳۰۳ : ۴۱۲ / ۱۳۸۲ : ۴۱۳ / ۱۳۹۳، ۱۳۹۸.

۲- ثعالی، *غیرالسیر*، ص ۳۶۹.

۳- *انجوی شیرازی*، *فردوسی نامه*، ص ۱۶، ۲۴، ۲۶.

۴- *شاهنامه*، پنجم ۴۰۳ / ۱۶ : ۴۱۳ / ۱۷.

۵- *بنگرید به گل رنج های کهن*، ص ۵۳ - ۹۸.

سیزده - گونه‌های اندیشیدن پهلوانی

۱- همگونی‌هایی که میان اشعار پهلوانی اقوام جهان در برخی شیوه‌های کاربست و تکنیک دیده میشود، هرگز بدین معنی نیست که این همگونی‌ها همه زمینه‌های دیگر این اشعار را نیز دربرمیگیرد. بلکه شعر هر سرزمینی در چارچوب خوی و چه و چون ویژه خود می‌روید و شناساننده گونه‌ای از هم‌نواختی میان مردم آن سرزمین است. برآستی شگفت است که در یک سرزمین واحد، شمار بزرگی از اشعار پهلوانی از سرایندگان گوناگون چنان همانند یکدیگراند که گویی همه آنها را یک تن تنها سروده است. برای مثال، با آنکه سرودهای *داد/های کهن* در درازنای چهار سده، یعنی از سده هشتم تا دوازدهم و در سرزمین‌هایی دور از یکدیگر همچون ایسلند و گروئنلند پدید آمده‌اند، ولی باز در همه آنها شیوه اندیشیدن یگانه‌ای دیده میشود. مثال این کشورها استثناء نیست. شعر پهلوانی یوگسلاوها، روس‌ها، قرقیزها و کلموت‌ها از سرایندگان بسیاراند، ولی در میان هر یک از آنها یک شیوه بنیادین و یکسان در همه اشعار فرمانرواست که اشعار آن قوم را از قوم دیگر متمایز میکند. البته مهمترین علت آن نیروی سنت است که سراینده‌ای را وادار می‌سازد که داستان‌های خود را به همان روش آشنا و جاری نقل کند، ولی سنت تنها علت نیست، بلکه سنت محلی بازتاب همان اجتماعی است که آن سنت را پدید آورده است. برای مثال، یک قوم بدوی معمولاً دارای شیوه اندیشیدن یکسویه‌تری است از قومی که ذوق و پسند او در اثر نفوذ کتاب متنوع گشته است. قوم بدوی بسیار چیزها را به همانگونه که هست می‌پذیرد و کمتر به پرسش می‌پردازد، بلکه و چونکه

برخوردار از میراثی است که میتوان آنرا "مجموعه بزرگی از باورداشتهای گواریده و بی‌واکنش" نامید. شنوندگانی که گوش به حماسه‌های بدیهی میدهند دارای گونه‌ای "خودآگاهی همگانی" اند، نه تنها بدین معنی که همه آنها از آنچه میشوند با هم لذت میبرند، بلکه نیز همه آنها از شنیدن آنچه عرضه میشود دارای یک احساس اند. زیرا آنچه عرضه میشود زندگی خود آنهاست که بر روال همیشگی میگردد. از اینرو میتوان گفت که حماسه‌های بدیهی جامعه‌ای را که بدان تعلق دارند توصیف میکنند و شیوه اندیشیدن و پسند مردم آنرا می‌نمایانند.

بورا در کتاب خود حماسه‌های بدیهی را به سه دسته اصلی بخش میکند که با یکدیگر از نگاه ساخت جامعه و شیوه زندگی مردمی که این حماسه‌ها از میان آنها برخاسته‌اند متفاوت‌اند. دسته نخستین را میتوان حماسه‌های بدوی نامید. این گونه حماسه‌ها عموماً در میان اقوامی که به گله‌داری یا چادرنشینی و کوچ‌زیستی می‌گذرانند رواج دارد. یعنی اقوامی که شهر نمی‌شناسند و هستی امنی ندارند و تنها از هنری کوچک و کارهای دستی اندکی برخوردارند. در میان این اقوام حماسه‌های گفتاری غالباً بسیار زنده‌اند که با آنکه از قواعدی ثابت و استوار پیروی میکنند، ولی امیدها و نیازهای مردمی را می‌سرایند که سراسر زندگی را در زیر سقف آسمان به سر برده‌اند و به شنیدن کارهای بزرگ با دلبستگی گوش می‌سپارند. این اقوام جز نوشته‌های دینی دارای ادبیات نوشتاری دیگری نیستند و به نوشته‌های دینی نیز تنها یک گروه ویژه و کوچک دسترسی دارند. کسان دیگر، حتی آنهایی که از رده بالای آن قوم‌اند، یعنی دارای گله و رمة بزرگتری هستند و از جاه و احترام بیشتری برخوردارند، همه خوشی خود را در شنیدن سخنانی می‌جویند و می‌یابند که بدیهه‌سرا هنگام فراغت آنها به آواز و از بر نقل میکند. امروزه این گونه حماسه‌های بدیهی کمابیش میان قرقیزها، ازبک‌ها، کلموک‌ها، یاکوت‌ها، آینوها (Ainu)^۱ و آسی‌ها

جاری است. اگرچه برخی از این اقوام دیگر از گله‌داری به کشاورزی روی آورده و زندگی را از چادر در بیابان به کلبه در ده برده‌اند، ولی هنوز همبستگی و یک‌لایگی گذشته خود را نگهداشته‌اند و زندگی در میان آنها هنوز با ساخت اجتماعی ساده‌ای بر خطی راست در جریان است. در میان این اقوام با وجود دشواری‌هایی که از سوی دولت پدید گشته است، مردان میکوشند به هر گونه‌ای که دست دهد رفتار انسان‌های حماسی را از خود نشان دهند و بدین برداشت میتوان گفت که در میان آنها انسان‌های حماسی هنوز دارای واقعیت‌اند.

این زندگی ساده میتواند به یک شکل پیچیده دگرگون گردد و اگر گردد، چیستی حماسه نیز با آن دگرگون میگردد. در اینصورت تکامل حماسه وابسته به ساخت اجتماع خود، به دو سو شاخه میگیرد. در یکسو، پدید آمدن طبقه‌ای برخوردار از سواد و فرهنگ در بالای توده گسترده بی‌سواد، سبب خواهد شد که حماسه در میان توده پرولتاریا محدود بماند. چنین است اشعار پرولتاریایی بیلینی در میان روس‌ها. ریشه این تحول دست‌کم به سده هفدهم میلادی بازمیگردد، یعنی به زمانی که طبقه حاکم در روسیه دلبستگی خود را به شعر بومی خود از دست داد و شعر طبقه حاکم الگوی خود را در شعر نوشتاری بیگانه جست. همین تحول را در بلغارستان در اثر چیرگی ترک‌ها بر آن کشور و در ارمنستان در اثر چیرگی روس‌ها و ترک‌ها بر آنها می‌بینیم.

در سوی دیگر، شعر حماسی میتواند شکل آریستوکراتی و درباری به خود بگیرد. یعنی در هر کجا که گله‌داری جای خود را رفته‌رفته به کشاورزی داده است و شهرها مرکز حکومت و فرهنگ شده‌اند، شعر حماسی الزاماً ناپدید نمیشود، ولی چیستی دیگری به خود میگیرد، ظریف و پرمایه میگردد و خود را با زندگی چند سویه نوین سازگار میکند. میتوان گفت که شعر حماسی در این پایه از تحول، به بهترین و خرسندکننده‌ترین شکل خود میرسد. حماسه‌های

گیلگمش، بئوولف، اِداهای کهن، سرود رولاند و سید بهترین الگوی این گونه اشعار حماسی‌اند. این نمونه‌ها همه مرحله بدوی را پشت سر گذاشته‌اند و به مرحله‌ای رسیده‌اند که بسیار پرمایه‌تراند و در زندگی امکانات بیشتر و استوارتری را نشان می‌دهند. جامعه‌ای که در این اشعار درباره آن گزارش میشود، دیگر چادرنشین نیست، بلکه مردم آن در خانه و شهر زندگی میکنند و دارای پایتخت و دربار و پادشاه‌اند و پادشاه و کشورشان با شاهان و کشورهای دیگر در ارتباط‌اند. در کشورشان یک امنیت اجتماعی فرمانرواست و بر همه چیز رسمی آیین‌یافته و ظرافت و فرهیختگی چیره است. در اینجا حماسه به اوج رسیدگی خود دست می‌یابد و جهان پهلوانی درخور شأن خود نمایان میگردد. اگر تفاوت این شعر حماسی اشرافی با شعر حماسی بدوی در آزمودگی و پختگی و شیوه اندیشیدن ظریف آن است، تفاوت آن با شعر حماسی پرولتاریایی در شناخت ویژه آن از جهان پهلوانی است، بدانگونه که هست و نه بدان‌گون که از پشت عینک یادها و یادگارهای گذشته و دگرگونی‌های خوره‌آسا دیده میشود.

۲- بهترین نمونه حماسه‌های آریستوکراتی اشعار همراند. با آنکه /یلیاد سرگذشت یک خشم پهلوانی و /ادیسه سرگذشت یک کین‌خواهی پهلوانی‌اند، هر یک از آنها در موضوع‌های اصلی خود چنان تنوعی سرشار و ظریف به خود می‌گیرند که گهگاه گویی سر از جهان پهلوانی فراتر برده و از یک نظام جهانی مردم‌دوستی سر درمیاورند. در /یلیاد هرچند شاهان آخایا (نام سرزمینی در بخش اروپایی یونان باستان) در چادر زندگی میکنند و سرای ثابتی ندارند، ولی در سنگر دیگر، شهر بزرگی است سرشار از زندگی و بر مدار نظم و آیین. همچنین در /ادیسه، با آنکه خانه ادیسویس میعادگاه عیاران و شبگردان است، ولی با اینهمه روح مهماندوستی و آیین‌های پسندیده یک فرهنگ کهن بر آن چیره

است. کاخ‌ها با تندیس‌ها، تالارها با ستون‌ها، باغ‌ها و گلگشت‌ها همه گواه دارایی و خواسته‌ای ندیده و نشنیده‌اند. مبلمان و اثاث خانه، ظرف‌ها، زیورها، جامه‌ها، رزم‌افزارها همه و همه نشان می‌دهند که صنعتگران هنر خود را در سطحی ویژه و ناروزمره عرضه می‌کنند. زندگی روزانه که زمینه حماسه‌های هم را می‌سازد و گهگاه در ماجراهای پهلوانی آشکارتر می‌گردد، پرمایه‌تر و متنوع‌تر از حماسه‌های دیگراند و با اینحال عناصر مهم شعر هم سراسر پهلوانی است و زمینه اجتماعی آن ذاتاً از بئوولف و سرود رولاند جدا نیست. همه این حماسه‌ها یک نظام اجتماعی یگانه را نشان می‌دهند که در رأس آن مردان بزرگ شیوه‌ای از زیستن را ساخته‌اند که زیردستان آنرا بر داد میدانند و می‌ستایند.

بدین ترتیب، در یک بخش‌بندی کلی میتوان شعر حماسی را به بدوی، توده‌ای (پرولتاریایی) و اشرافی (آریستوکراتی) دسته‌بندی کرد. البته هیچیک از این سه دسته دقیقاً از یکدیگر جدا نیستند، بلکه گهگاه در یک کشور هر سه در کنار یکدیگر دیده میشوند. برای مثال، در یوگسلاوی سرودهای حماسی دربارهٔ سرزمین کُسوو (Kosovo) بیشتر آریستوکراتی و سرودهای پهلوانی دربارهٔ مارکو بیشتر پرولتاریایی است. به همین‌گونه میتوان مثال آنرا در اشعار حماسی یونان امروز نیز نشان داد.

۳- اکنون اگر آنچه را بورا در بخش‌بندی شعر حماسی آورده است و ما آنرا در بالا فشرده نقل کردیم، بخواهیم در شعر حماسی ایران پیاده کنیم به نتیجه زیر خواهیم رسید:

بی‌گمان در زمان باستان در میان گوسان‌ها کسانی نیز بودند که در میان چادرنشینان و روستاییان حماسه‌خوانی میکردند، یعنی جزو دسته نخستین و در شمار بدیهه‌سرایان بدوی به‌شمار میرفتند. این‌گونه حماسه‌ها هنوز در میان بدیهه‌سرایان تاجیکی رواج دارد و شاید در برخی از روستاهای ایران یا در میان

چادر نشینان هنوز دیده شود. رویهمرفته چنین می‌نماید که در درون ایران امروزی گوسان کمتر از قفقاز و آسیای میانه بوده باشد و نقال بیشتر. نگارنده علت آنرا چنین گمان میبرد که چون کار گوسان‌ها با آواز و ساز همراه بوده بیشتر با مخالفت دین روبرو بودند و از اینرو و بویژه از زمان صفویه در ایران بازاری نداشته‌اند.^۲ ولی در قفقاز به سبب همسایگی با مسیحیان و در آسیای میانه به سبب همسایگی با بودائیان و پیروان مذاهب شمنی آزادی بیشتری داشتند. البته در روستاهای ایران روایات حماسی بویژه در رابطه با داستان‌های شاهنامه بسیار است که بسیاری از آنها را شادروان ابوالقاسم انجوی شیرازی در کتاب فردوسی‌نامه فراهم آورده است. ولی این‌گونه روایات که به نثر و بی‌ساز و آواز نقل میشوند، بیشتر جزو قصه‌ها و فولکورهای توده روستاییان است و ماهیت آن با حماسه‌های بدیهی متفاوت است. منظومه‌های دار جنگه و شاهنامه لکی که هر دو به زبان لکی لری سروده شده‌اند مثال‌های بهتری برای حماسه‌های بدیهی در ایران است، ولی هیچیک را بدوی نمیتوان شمرد. ما پیش از این درباره هر دوی آنها سخن داشتیم.

شاید بهترین نمونه حماسه‌های توده‌ای یا پرولتاریایی داستان سمک عیار باشد که البته به نثر است. منظومه کور اوغلو در آذربایجان و ازبکستان نمونه دیگری از این دسته حماسه‌هاست. حماسه‌های اشرافی در ایران باستان نمونه‌های فراوانی داشته که جز یادگار زریران و کارنامه اردشیر بابکان نمونه‌ای دیگر به زبان اصلی به دست ما نرسیده است. به زبان فارسی از میان نمونه‌های فراوان این‌گونه حماسه‌ها که بیشتر آنها با یک میانجی به زبان فارسی میانه، یعنی به حماسه‌های اشرافی زمان ساسانیان برمیگردند، بهترین نمونه بخش حماسی شاهنامه است. چنانکه دیدیم، بورا حماسه‌های هم را به دلایل تنوع موضوع، پیشرفت زندگی مادی، ادب پهلوانی و اندیشه‌های مردمی بهترین نوع

این‌گونه حماسه‌ها دانسته است. خواننده‌ای که با *شاهنامه* آشناست، هنگام خواندن نظر بورا با خود چنین می‌اندیشد که گویی او نه دربارهٔ حماسه‌های هم، بلکه دربارهٔ *شاهنامه* سخن می‌گوید. در مورد اندیشه‌های مردمی در *شاهنامه* باید گفت که جز بینش خود داستان‌ها، پند و اندرزهای خود سراینده نیز بر آن افزوده می‌گردد و آنرا پرمایه‌تر می‌سازد. از سوی دیگر، باید میان *شاهنامه* و دیگر حماسه‌های اشرافی از دو روی تفاوت گذاشت. یکی اینکه *شاهنامه* همان‌گونه که چندبار اشاره شد یک حماسهٔ نوشتاری و اثر یک شاعر دانشمند است که اگرچه ما از شرح حال او همانند بسیاری دیگر از شاعران و نویسندگان فارسی‌زبان آگاهی بسیار و دقیق نداریم، ولی تاریخی بودن، زمان زندگی و برخی نکات شرح حال او بر ما روشن است و این یک تفاوت بزرگ دیگر میان فردوسی با هم و بسیاری دیگر از شاعران حماسه‌های بدیهی، خواه بدوی، خواه توده‌ای و یا آریستوکراتی است. دیگر اینکه، با آنکه حماسه‌های آریستوکراتی در ایران باستان در میان نژادگان شهرنشین و درباری نیز رواج داشت، ولی برخلاف کشورهای دیگر، جای رواج آن تنها در شهرها نبود، بلکه بویژه دهقانان، یعنی نژادگان میانه و دهنشین پاسداران و مروّجان آن بودند و این وضعیت تا زمان فردوسی، یعنی سدهٔ چهارم هجری کمابیش ادامه داشت.

۴- تفاوت این سه دسته حماسه را میتوان در مثال‌های چندی نشان داد. یکی از این مثال‌ها تفاوت نقش زن است. در حماسه‌های بدوی با آنکه نقش زنان کوتاه است، ولی بی‌اهمیت نیست. در این دسته حماسه‌ها زنان در مرکز خانواده قرار دارند و به سبب این مقام دارای قدرت و برخورد از احترام‌اند و رای آنها در کارهای مهم پرسیده میشود، ولی دانایی آنها بیشتر به سبب آشنایی آنها با جادوگری است و در واقع نقشی مانند شمن‌ها دارند و پیشگویی میدانند و در عین حال هم خانه‌دار و هم جنگجو هستند. بهترین نمونهٔ این زنان ساتانا در حماسهٔ *نارت‌ها* است.

در حماسه‌های توده‌ای زنان از این هنرها کمتر برخوردارند، بلکه بیشتر در نقش همسر و مادر آشکار می‌گردند و نگران حال همسر و فرزندان. زنان حماسه‌های روسی، بلغاری، ارمنی و یوگسلاوی از این‌گونه‌اند، جز اینکه در حماسه‌های روسی و بلغاری زنان جنگنده نیز هستند. در حماسه‌های توده‌ای مردان و بویژه آنگاه که غرور آنها زخمی شود در برابر زنان خشن‌اند و از کشتن زن باکی ندارند.

در حماسه‌های اشرافی زنان مانند زنان حماسه‌های بدوی، هم خانه‌دار، هم دانا و رای‌زن و هم جنگنده‌اند، البته نه به اندازه حماسه‌های بدوی و نیز در سطحی دیگر. یک نمونه از این‌گونه زنان نینسون (Ninssun) مادر گیلگمش است. او زنی است دانا و خواب‌گزار و سخت‌برخوردار از احترام پسر خود. نمونه زنان جنگنده را در حماسه‌های ژرمنی می‌بینیم، کسانی همچون گودرون، هیلده‌گونده و هرور (Herwör). در حماسه‌های اشرافی گونه‌ای زن نیز هست که تنها ویژه این دسته حماسه‌هاست و آن گونه "شاهزاده‌بانو" است. این‌گونه زنان دلیری پهلوانی و دلربایی زنانه را درهم آمیخته‌اند و از همه‌گونه آزادی برای نشان دادن این صفات خود بهره‌منداند. ناوسیکا (Nausikaa) در *اُدیسه* یک نمونه از این‌گونه زنان است، ولی حماسه‌های همر مثالی برای زنان جنگنده و رای‌زن ندارند.

۵- در *شاهنامه* و دیگر منظومه‌های حماسی فارسی از زنان حماسه‌های بدوی و توده‌ای مثالی نیست و مثال‌های این‌گونه زنان را باید بیشتر در حماسه‌های گفتاری و عامیانه جست. در حماسه‌های فارسی مثال زنان جادوشناس و شمن‌آشنا را بیشتر باید در دایه‌ها و رامشگران و پیرزنان و عفریته‌ها جست. مانند دایه منیژه، دایه ویس، دایه دختر گورنگ‌شاه در

گرشاسنامه، سوسن رامشگر در برزنامه، مادر فولادزهره در امیرارسلان و دیگر و دیگر. ولی منظومه‌های حماسی فارسی از زنان حماسه‌های اشرافی نمونه‌های فراوان دارند که نام بردن از همه آنها و پرداختن به منش آنها خود موضوع رساله‌ای جداگانه است. در بخش حماسی شاهنامه زنانی چون رودابه، تهمینه، فریگیس، منیژه و کتایون نمونه‌های جالبی از شاهزاده‌بانوهای آزاد و دلربا و کمابیش خردمند هستند. گردآفرید نمونه یک شاهزاده‌بانوی آزاد، دلیر و دلرباست. در حماسه‌های دیگر نیز مثال این‌گونه زنان فراوان است، از جمله بانوگشسپ و زربانو دختران رستم، همای دل‌افروز در بهمن‌نامه، دختر گورنگ‌شاه در گرشاسنامه. فرانک، سیندخت، گلشهر، جریره و کتایون مثال‌های همسر و مادر نمونه‌اند. سودابه دارای دو منش گوناگون است. نخست همسری فداکار است، ولی سپس پس از دیدن سیاوش حال او دگرگون می‌گردد و عشق از او زنی فریبکار و خیانتکار می‌سازد و از این بابت کتایون در بهمن‌نامه نیز مانند اوست. در بخش تاریخی شاهنامه گردیه زنی رای‌زن و مانند گردآفرید و بیشتر از او دلیر و ایران‌دوست است. هر دو از نیرنگ زدن نیز باکی ندارند، ولی نیرنگ گردآفرید آمیخته با دلربایی زنانه اوست و نیرنگ گردیه در زد و بندهای سیاسی است. بهترین مثال رفتار خشن مردان نسبت به زنان، کشتن سودابه به دست رستم است^۳ که باید بازمانده‌ای از منش رستم در روایات سکایی باشد. ولی رفتار برخی پهلوانان دیگر، چون بیژن و اسفندیار و جمشید^۴ نیز نسبت به زنان گاه خشن است.

ع تفاوت‌های این سه دسته حماسه را میتوان در موضوع‌های دیگری چون شوخ‌طبعی و گاه طنز و طعنه و گواژه و شیوه استهزاء کردن دشمن، چه از سوی پهلوانان و چه از سوی سرایندگان، و یا موضوع شگفتی‌ها و عجائب و غرائب نیز دید. ولی در اینجا پرداختن به همه این جزئیات سخن را به درازا خواهد کشاند.

یادداشت‌ها

۱- آینو به معنی "انسان" نام یک قوم کهن در خاور آسیاست که حدود ۱۷ هزار تن از آنها در هوکایدو (هاکوداته)، ساخالین و جزایر کوریل زندگی میکنند. زندگی آنها از راه ماهیگیری و شکار میگذرد و بزرگترین جشن سالانه آنها برای بزرگداشت خرس است. زنان آنها لب خود را به شکل سبیل مردان خالکوبی میکنند. کسانی معتقداند که آینوها بومیان اصلی ژاپن‌اند، ولی این نظر ثابت نشده است.

۲- با اینحال در ایران امروز نیز هنوز سنت گوسانی نمونه‌هایی در برخی نقاط چون خراسان و بلوچستان دارد. در خراسان دوتارنوازهایی هستند. سه تن از استادان این هنر به نام‌های حاج قربان سلیمانی، سمندری و پورعطائی در همایش روزهای ۲۴ و ۲۵ اردیبهشت ۱۳۸۵ در دانشگاه فردوسی مشهد شرکت کردند. در ساز و آواز آنها یکنوع یکنواختی دیده میشود که البته در گذشته برای توده مردم چندان محسوس نبود و بیشتر پدیده زمانه سنت‌گریز و تنوع‌جوی ماست.

۳- شاهنامه، دوم ۳۸۳/۵۹ - ۶۱۰

۴- گرشاسب‌نامه ۲۹/۱۵۵ - ۱۶۵.

چهارده - حماسه و تاریخ

۱- شنوندگان حماسه‌های بدیهی بر این گمان بودند که آنچه می‌شنوند گزارش واقعیت است و حتی از مطالب حماسی برای حل اختلافات مرزی یا نژادی بهره می‌بردند. برای مثال، یونانیان سده‌های ششم و پنجم پیش از میلاد مطالب اشعار همر را واقعی می‌پنداشتند و هنگام اختلافات مرزی بدان استناد می‌کردند. هردوت جنگ ترویا را به همانگونه که همر شرح داده است باور داشت و آنرا یکی از اختلافات چندصد ساله میان اروپا و آسیا میدانست. همچنین اشعار حماسی ژرمن‌ها و لانگوباردها یکی از منابع تاریخ‌نگارانی چون پُرکپیوس قیصری در سده ششم میلادی و پاولوس دیاکنوس (Paulus Diaconus) در سده هشتم میلادی بود. نشانه‌ها، نگاره‌ها و تندیس‌های فراوان اشاره بر این دارند که درباره حماسه‌های دیگر مانند گیلگمش، سرود رولاند و حماسه‌های روسی و یوگسلاوی و دیگر و دیگر به همین گونه می‌اندیشیدند.

در شاهنامه و دیگر متون تاریخی به عربی و فارسی نیز همانگونه که بورا درباره یلیاد نوشته است، آمده است که روایات کهن مأخذ تعیین مرز ایران و نژاد خاندان‌ها بود. در ایران تا آستانه سده بیستم شاهنامه به عنوان یک اثر تاریخی گرفته میشد و آنهم نه تنها بخش ساسانیان آن، بلکه سراسر کتاب و تنها گهگاه از برخی عناصر شگفت آن مانند ماردوش بودن ضحاک و افسانه اکوان و مانند آنها برداشت دیگری نیز مینمودند و آنرا "واقعیتی رمزگونه در کالبد افسانه" تعبیر می‌کردند.

اساساً باید پذیرفت که بخش بزرگی از آنچه در حماسه گزارش شده است واقعیت نیست، هرچند برخی کسان و هسته رویدادهای آن واقعیت تاریخی داشته بوده باشند. برای مثال، کارل بزرگ یک کس تاریخی است و حتی اگر بگوییم که او کین پهلوانی به نام رولاند را هم گرفته بود، ولی دیگر آنچنانکه در سرود رولاند آمده است، هنگام این کین‌خواهی خورشید از گردش خود بازنايستاده بود. و یا شاید گیلگمش واقعاً پادشاه اوروک (Uruk) بوده باشد، ولی حتماً با عفرتی به نام خوم‌بابا (Chumbaba) نجنگیده بود. و یا شاید پهلوانی به نام آشیل واقعاً نبرد کرده بوده باشد، ولی بی‌گمان اسب او با او به سخن نیامده بود. و یا شاید پادشاهی به نام کاوس به جنگ مازندران رفته بوده باشد، ولی پهلوانی به نام رستم در راه رهایی او با اژدها نبرد نکرده بود. البته برخی حماسه‌ها و سرودهای حماسی که نزدیک به رویدادهای تاریخی سروده شده‌اند، از حقایق تاریخی بیشتری بهره دارند. از این‌گونه‌اند سرود ماللن و یا سرود رزم هافسفیرد (Hafsford) و یا برخی سرودها درباره رویدادهای سده‌های تازه‌تر در میان یونانیان و سرب‌ها در جنگ با ترکان. ولی در این توصیف‌ها نیز افسانه‌های بسیاری راه یافته‌اند. برای مثال، در جنگ سرب‌ها با ترکان زن یک پاشای ترک با دیدن کلاهی که به سوی آنها پرواز میکند، رویدادهای آینده را پیشگویی میکند. حتی سرودهای حماسی درباره لنین که در آنها رویدادهای "یکشنبه خونین"، یعنی روز بیست‌ودوم ژانویه ۱۹۰۵ کمابیش درست گزارش شده‌اند، باز در آنها برخی گزارش‌ها راه یافته‌اند که واقعیت تاریخی ندارند. همچنین حماسه سید که شاعر باید از یک مأخذ نوشتاری معتبر بهره برده باشد و بیشتر کسان آن و رویدادهای آن دارای واقعیت تاریخی‌اند، باز از افسانه برکنار نیست. فردوسی نیز با امانتداری از مأخذ نوشتاری بهره برده است، ولی

باز شاهنامه نیز آمیخته‌ای از اسطوره و حماسه و افسانه و تاریخ است^۱ و مأخذ بی‌میانجی آن به فارسی و با میانجی آن به پهلوی نیز همچنین.

ولی با آنکه بخش بزرگی از مطالب حماسه‌ها افسانه‌اند، باز در این آثار شماری از رویدادهای تاریخی نهفته‌اند. همچنین بسیاری کسان در این آثار تاریخی‌اند، منتها نه همیشه به همان نامی که روایت شده‌اند، یعنی گاه نامی جانشین نامی دیگر شده است. این اصل تاریخی حماسه، در اثر عواملی چون نقل گفتاری و سینه‌به‌سینه، سازگار ساختن آن با رویدادهای تازه، در دست نبودن منابع تاریخی معتبر برای سنجش اعتبار گزارش حماسه، درآمدن روایات به کالبد ادبی از نوع حماسی آن که یک ویژگی آن مبالغه است، طبعاً رفته‌رفته از ماهیت اصلی خود بیرون رفته است.

۲- برخی نام‌ها و رویدادها در عین تاریخی بودن گاه تغییر زمان داده‌اند و گاه درهم‌آمیخته‌اند. بورا در بخش چهاردهم کتاب خود مثال‌های فراوانی بویژه درباره حماسه‌های غربی از سده‌های میانه نقل کرده است. درباره این حماسه‌ها، به سبب نزدیکی آنها به زمان ما و بودن برخی منابع تاریخی به نتایج قطعی‌تری از حماسه‌های دیگر رسیده‌اند. درباره پژوهش هسته تاریخی حماسه‌های ایرانی از جمله بخش حماسی شاهنامه، ما با دشواری‌های بیشتری روبرو هستیم، ولی یکسری اطلاع نیز نیستیم. درباره برخی نام‌ها چون جمشید، فریدون، کرشاسپ، کاوس، کیخسرو و هوم میدانیم که اصل آنها هند و ایرانی است. برخی نام‌های دیگر همچون گیومرت، هوشنگ، طهمورت، افراسیاب، سیاوش، طوس، لهراسپ، گشتاسپ، ارجاسپ، جاماسپ، زریر، اسفندیار، بستور، هما، آرش و چند تن دیگر اصل اوستایی دارند، یعنی در ایران و یا پس از جدایی قوم ایرانی از قوم هندی پدید آمده‌اند. میان سرگذشت برخی از این نام‌ها با سرگذشت شاهان ماد همانندی‌هایی شناخته شده است. از جمله میان کاوس و دیاکو، کاوس و کیاگسار، افراسیاب و آستیاژ. همچنین میان سرگذشت

برخی از این نام‌ها با سرگذشت شاهان هخامنشی پیوندهایی هست. از جمله میان کیخسرو و کوروش، بهمن با اردشیر دوم و دارا با داریوش سوم. نام برخی شاهان اشکانی که در مرو فرمانروایی داشتند همچون گیو و گودرز و بیژن در *شاهنامه* آمده است. همچنین هسته تاریخی برخی رویدادهای حماسی حدس زده شده است. رابطه میان گودرز با کیخسرو گویا بازتابی از مقام گودرز دوم در زمان وردان یکم (۴۵-۳۹ پیش از م.) و روایت جنگ فرود و کشته شدن زنان او بازتابی از یک رویداد تاریخی میان تیرداد دوم با فرهاد چهارم از سال ۳۲ پیش از میلاد است. توصیف هفت خانه‌ای که کاوس در البرز ساخت محتملاً روایت افسانه‌شده هفت دیوار شهر اکباتان است که هردوت آنرا گزارش کرده است. جنگ نوذر با افراسیاب و گرفتار شدن و کشته شدن نوذر با جنگی که در سال ۴۸۴ میلادی میان پیروز و هیاطله درگرفت و پیروز در آن جنگ کشته شد همخوانی دارد.^۲

همین شرح کوتاه در بالا نشان می‌دهد که در روایات حماسی ایران دامنه دگرگونی، آمیزش و جابجایی رویدادهای تاریخی تا کجاست. بنابراین با وجود اهمیت پژوهش تاریخ در حماسه، حماسه هیچگاه گزارش معتبری از رویدادهای تاریخی نیست، بلکه شرح برداشتها و احساسات مردم از زمان و زمانه است و از اینرو دریافتن برخی اقوام چون روس‌ها، یوگسلاوها و ارمنی‌ها بدون مطالعه و بررسی حماسه آنها دشوار است. همچنین میتوان گفت که سرود رولاند برای دریافت سده دوازدهم اهمیت کمتری از یک اثر تاریخی ندارد، زیرا به ما تصویری از ذهنیت و خوی و طبیعت صلیبیان به دست می‌دهد. به همین‌گونه حماسه *بئوولف* اهمیت آمدن مسیحیت را به انگلستان و دشواری‌های هم‌آهنگ کردن باورداشت‌های کهن را با اندیشه‌های نوین نشان می‌دهد. بی‌گمان گیلگمش نیز از آشور زمان آشوربانیپال به ما آگاهی‌هایی می‌دهد که از

سنگنبشته‌های کاخ‌ها به دست نمی‌آیند. یا حماسه سید آشکار می‌سازد که مردم اسپانیا در سده دوازدهم میلادی در زمینه شیوه زندگی و حیثیت‌دوستی به ارزش‌هایی رسیده بودند که سپستر در زمان رنسانس به شکوفایی کامل خود رسید و هنوز تا به امروز ادامه دارد. و یا سرودهای /دی کهن نشان می‌دهند که در میان تیره‌های ژرمنی شمال اروپا، احساس برای حیثیت فردی و انجام خدمت و اندیشه اینکه هستی آدمی یکسره در خطر پیشامدهای ناگهانی و تراژیک است، بسیار ژرف بود. و یا اشعار همر جهانی را به ما می‌شناساند که سخت زنده و زیبا و یکسر مردمی است. آنچه در *شاهنامه* درباره آیین‌های خانوادگی، اجتماعی، کشوری، لشکری و درباری، درباره رفتار با خویش و بیگانه، درباره خداپرستی و مردم‌دوستی، درباره مهر به میهن و وظیفه پاسداری از مرزهای آن، درباره کوشش بی‌وقفه انسان و باور بی‌خدشه او به سرنوشت و ده‌ها نکته دیگر آمده است، به تنهایی از آنچه در این زمینه‌ها در همه متون دیگر به زبان‌های ایرانی و جزایرانی درباره ایرانیان آمده است کمتر نیست.

یادداشت‌ها

- ۱- برای یک مثال بسیار جالب آن بنگرید به: خالقی مطلق، "نبرد رستم فرخزاد با سعد وقاص" (حماسه و تاریخ)، *نامه ایران باستان* ۱۳۸۳/۱، ص ۳-۸.
- ۲- برای مقایسات بالا بنگرید به: نولدکه، *حماسه ملی ایران*، ص ۷-۹؛ خالقی مطلق، *سخن‌های دیرینه*، ص ۲۵۳-۲۸۳.

پانزده - زوال حماسه

۱- زوال حماسه تنها به علل اجتماعی روی میدهد که خود بخشی از یک جریان پرسویه تاریخی است. عللی چون چیرگی بیگانگان، جنبش‌های مذهبی و رخنه فرهنگی از بیرون، میتوانند آنچه را که چندین سده زیسته و شکوفا بوده، در اندک‌زمانی نابود کنند. برای مثال، شعر حماسی انگلوساکسن‌ها که دست‌کم تا مرگ ادوارد پارسا در سال ۱۰۶۶م. وجود داشت، با پیروزی نورماندها که به زبانی بیگانه سخن میگفتند و خود دارای شعر بودند، چنان نابود شد که اثری از آن برجای نماند. در روسیه، هنر سرودخوانی‌های حماسی که در سده هفدهم در مسکو رواج داشت، به علت مخالفت کلیسا، از این شهر به دورترین نقاط روسیه و به میان ساده‌ترین لایه‌های توده مردم رانده شد. در روم، سرودهای حماسی کهن در اثر نفوذ فرهنگی اصحاب اسکپیو (Scipio)^۱ و جنبش یونان‌گرایی از دست رفت. ولی شاید شدیدتر از همه این آسیب‌ها، این عامل خزنده باشد که در اجتماعی پسند مردم دگرگون گردد و آهسته، ولی استوار و پیوسته از سادگی به پیچیدگی و از همگانی به فردی روی نماید. اگر مردم پیش از آن زمان به یک هنر سنتی و آموختنی خرسند و خشنود بودند، اکنون ناگهان در آنها نیاز به آفرینندگی و تنوع در هنر پدیدار میگردد. سرایندگانی که تا آن زمان در شاعری به تقلید از پیشینیان بسنده میکردند، اکنون می‌بایست در کار خود فردیت بیشتری، نیاز ادبی دیگری و گزینش باریکتری نشان دهند. در چنین شرایطی، دیگر چیزی نخواهد گذشت که سنت شعر حماسی یکسره ناپدید می‌گردد و شعر دیگری جای آنرا می‌گیرد که

پیچیده‌تر، فردی‌تر و آگاهانه‌تر است. بورا در کتاب خود این تحول را در شعر برخی بدیهه‌سرایان قرقیزی، آلبانی و ارمنی در سده‌های نوزدهم و بیستم با مثال‌های چندی به خوبی نشان داده است.

۲- آنچه بورا درباره زوال حماسه گفته است، درباره بسیاری از جوامع گذشته درست است، ولی در ایران فراز و نشیب‌هایی نیز دارد. در ایران باستان نیز به احتمال بسیار پس از رواج دین زردشت، تنها خدایان دین پیشین به دیوان تبدیل نشده بودند، بلکه خواندن سرودها و حماسه‌های آنها نیز دیگر ناپسند بود و اسطوره‌ها تعبیرهای دیگری به خود گرفته بودند. برای مثال، ستایش میترا و هئومه (هوم) و سَئِن (سیمرغ) و جمشید و کرشاسپ که در *اوستا* آمده است و اشاره به وجود سرودهای حماسی درباره ایزدان و شاهان و پهلوانان دارند، لابد دیگر به پسند زردشت نبود. همچنین حماسه *یادگار زریران* در واقع چیزی جز یک حماسه دینی زردشتی در برابر حماسه‌های پهلوانی - دینی پیشین نیست. بازتاب این تحول را در *شاهنامه* نیز پس از پیدایش زردشت می‌بینیم. از این پس همه پادشاهان و پهلوانان گذشته ستوده نیستند، بلکه پادشاهان و پهلوانان و بزرگان دیگری جای آنها آمده‌اند که همه برای گسترش دین نوین می‌جنگند و آیین‌های دیگر دارند. در داستان *رستم و اسفندیار* آنجا که رستم اسفندیار و گشتاسپ را "نوآیین" می‌شمارد^۲ و هنگام ترک سراپرده اسفندیار خطاب به کریاس می‌گوید:

به کریاس گفت: ای سرای امید خنک روز کاندر تو بُد جمشید
همایون بُدی گاه کاوس کی همان روز کیخسرو نیکی‌پی
در فرهی بر تو اکنون بیست که بر تخت تو ناسزا برنشست^۳

در واقع دریغی است از پایان یافتن آیین‌های پادشاهی و پهلوانی گذشته و اندوهی بر آغاز آیین‌های نوین. و آنجا که اسفندیار در پاسخ رستم خطاب به کریاس میگوید:

سراپرده را گفتم: بدروزگار	که جمشید را داشتی در کنار،
که او راه یزدان گیهان بهشت	نه خوش‌روز بودش، نه خرم‌بهشت!
همان روز کز بهر کاوس‌شاه	بُدی پرده و سایه‌دار سپاه
کجا راز یزدان همی‌بازجُست	همی‌خواست دید اختران را درست،
زمین زو سراسر پر آشوب گشت	پر از غارت و خنجر و چوب گشت!
کنون مایه‌دار تو گشتاسپست،	نشست تو در زیر جاماسپست،
نشسته به یک‌دست او زردهشت	که با زند و اُست آمده‌ست از بهشت،
به دیگر پشوتن، گو نیک‌مرد	چشیده ز گیتی بسی گرم و سرد،
به پیش‌اندرون فرخ‌اسفندیار	کزو شاد شد گردش روزگار!
دل نیک‌مردان بدو زنده شد!	بد از بیم شمشیر او بنده شد! ^۴

این بیت‌ها در واقع اعلام پیروزی بر آیین‌های پادشاهی و پهلوانی پیشین و دفاع از رواج آیین‌های نوین است. منتها "پادشاهی و پهلوانی" از میان نرفته، بلکه "آیین‌های پادشاهی و پهلوانی" دگرگونی یافته بودند که در نتیجه آن حماسه‌های پهلوانی نیز به حماسه‌های دینی تبدیل شده بودند. از سوی دیگر، پس از آنکه زردشت بسیاری از آیین‌های دین مغان را باطل و مردود دانسته بود، آن آیین‌ها دوباره در دین زردشتی پذیرفته شدند و در نتیجه اساطیر و سرودهای خدایان کهن و حماسه‌های پیشین دوباره از نو زنده شدند و در کنار سرودها و حماسه‌های دینی - زردشتی نشستند و حتی در بسیاری از جزئیات در یکدیگر تأثیر گذاشتند. از اینرو دیگر نمیتوان گفت که در روایات ما هرچه پیش از پیدایش زردشت است غیرزردشتی و یا حتی کهنتر است و هرچه پس از آن است زردشتی و حتی نوتر است. البته گمان نمیرود که موبدان همه روایات

حماسی کهن و یا آنچه را که عناصر نازردشتی آن شناخته بودند پذیرفته بوده باشند، بلکه محتملاً آنها با روایات کرشاسپ و بویژه با روایاتی که به نام رستم رواج داشت به همان اندازه مخالف بودند که فقهاء اسلامی با روایات ایرانی کلاً و یا موبدان به همان اندازه دوستدار روایات اسفندیار و زریر بودند که روحانیان شیعی دوستدار روایات علی (ع) و حمزه. ولی جلوگیری از روایات حماسی کهن نیز به همان اندازه از قدرت موبدان بیرون بود که جلوگیری از روایات ایرانی از دست علمای اسلامی. با آغاز تاریخ اسلامی با از رسمیت افتادن دین زردشتی، همان تفاوت‌های اندک پیشین که از دید موبدان میان روایات ایرانی بود ناپدید می‌گردند و همه روایات ایرانی عنصر دینی خود را از دست می‌دهند و به عنوان مجموعه‌ای از اساطیر، حماسه و تاریخ ایران کهن درمی‌ایند. بنابراین نظر بورا که آمدن دین نوین و پسندهای نوین آغاز زوال حماسه است، در ایران کهن تنها برای مدت کوتاهی می‌تواند درست بوده باشد، ولی دیگر عمومیت ندارد و با آمدن اسلام به ایران نیز با وجود مخالفت علمای اسلامی با روایات کهن، نه‌تنها چیزی از رواج این روایات کاسته نمی‌گردد، بلکه حماسه‌سرایی به نقطه اوج رواج خود نیز می‌رسد. علت آن چنین است که این بار دین نوین با چیرگی دشمن آمد. دشمنی که هم فرهنگی پایین‌تر داشت و هم پیروزی او در میان ایرانیان پیروزی بندگان بر صاحبان خود بشمار میرفت و از اینرو بزودی جنبشی بر ضد آن به نام شعوبیه پدید آمد که در آن عصبیت ملی و فرهنگی و خوار شمردن فرهنگ و ملیت دشمن پیروز بسیار نیرومند بود. اگرچه پیروزی نظامی با دشمن بود، ولی پیروزی فرهنگی در بسیار زمینه‌ها با ایرانیان بود. شاهنامه نقطه اوج این پیروزی و واکنش ملی - فرهنگی - زبانی ایرانیان است. دیگر اینکه، از آنجا که شاهنامه یک حماسه بدیهی نبود، بلکه نقطه اوج هنر سخنسرایی بود و در عین حال حامل فرهنگ و تاریخی بود که حتی در چشم

پیروزگران عرب و ترک به عنوان فرهنگ و تاریخ بالاتر و بهتر شناخته میشد، از اینرو همه اهل ادب و هنر و تاریخ را به خود وابسته ساخت و در عین حال با وجود بدیهی و گفتاری نبودن از راه نقل گفتاری به میان توده مردم نیز نفوذ کرد. آنچه بورا درباره زوال حماسه در جاهای دیگر جهان مینویسد، در ایران برای بار دوم کمابیش دویست سالی پس از شاهنامه و آنهم تنها در میان لایه‌ای از جامعه ایران و آنهم بطور موازی در کنار ادامه نفوذ شاهنامه و حماسه‌های دیگر پیدا شد. یعنی با وجود مخالفت لایه‌ای از جامعه ایران با حماسه‌های ملی و پیدایش حماسه‌های دینی، نه تنها چیزی از محبوبیت حماسه‌های ملی کم نگشت و تا امروز هم نگشته است، بلکه حتی حماسه‌های دینی هرگز به پای رواج شاهنامه و حماسه‌های ملی نرسیدند و از بسیاری از آنها جز نامی شناخته نیست. علت از دست رفتن محبوبیت حماسه‌های ملی، بویژه در مورد شاهنامه سه چیز بود. یکی اهمیت ادبی - فرهنگی - تاریخی شاهنامه در میان ادیبان، دانشمندان، مورخان، هنرمندان، مربیان درباری و اصولاً اهل سواد بود. دوم آگاهی بر استمرار تاریخی - فرهنگی در ایران بود که در اینجا خود شاهنامه نقش بسیار بزرگی داشت. سوم نقش خود مذهب فردوسی، یعنی تشیع بود که از زمان صفویه مذهب ملی ایران امروز گردید. فردوسی با تشیع خود دست‌کم از زمان صفویه تا به امروز در میان لایه مذهبی ایران محبوبیت ویژه‌ای داشت و دارد و این محبوبیت سراینده به سود کتاب او نیز بوده است. ولی از میان این علل، علت نخستین از همه مهمتر است: شاهنامه یک حماسه نوشتاری در بالاترین سطح هنر ادبی در چارچوب ادبیات فارسی است و از اینرو ماندگاری خود را در کنار نیاز ملی و تاریخی و زبانی، بویژه وامدار پایه ادبی خود در ادبیات کلاسیک فارسی است.

بنا بر آنچه رفت، نظر بورا درباره زوال حماسه، درباره شاهنامه و دیگر حماسه‌های نوشتاری فارسی درست نیست، ولی نظر او درباره آنچه هدف سخن

اوست، یعنی حماسه‌های بدیهی و گفتاری، برای ایران نیز درست است. چون در ایران نیز مانند کشورهای دیگر با آغاز عصر نوین و نفوذ فرهنگ غرب از اهمیت بدیهه‌سرایی و نقالی تا مرز زوال آنها کاسته شده است. بدیهه‌سرایی چنانکه پیش از این اشاره شد در درون مرزهای ایران امروزی دیگر مثال شناخته‌ای ندارد و نقالی نیز هم استادان و هم خواستاران واقعی خود را از دست داده است و اکنون دیگر نوعی داروی نوستالژی برای روشنفکران شده است.

ما اکنون دوباره به دنباله نظر بورا درباره تحول حماسه به قالب‌های ادبی دیگر می‌پردازیم و سپس نشان خواهیم داد که در تأیید مطالبی که در بالا گفته شد، نظر او در این زمینه نیز با تحول حماسه در ایران سازگار نیست.

۳- حماسه‌های بدیهی در تحول خود نه تنها دگرگونی‌هایی در درون خود دیدند، بلکه جای خود را نیز سرانجام به رمانس (منظومه‌های حماسی - عشقی) و منظومه‌های عاشقانه دادند. بهترین مثال این تحول در سده‌های میانه در فرانسه انجام گرفت. در سده دوازدهم در فرانسه چنانکه در سرود رولاند می‌بینیم، اهمیت داستان بر گرد کارهای پهلوانی می‌چرخد، ولی سپس عناصر خیال و احساس جای آنرا می‌گیرند. این تحول در داستان‌سرایی از فرانسه نخست به آلمان و ایتالیا و سپس در نیمه سده چهاردهم به اسپانیا نیز رسید و رمانس جای حماسه را گرفت. در رمانس پهلوان که یک نژاده درباری و اشرافی است، دیگر در بند این نیست که برای بدست آوردن "نام" در میدان‌های جنگ جان به کف گیرد، بلکه برای او توجه بانویی که بدو دل بسته است و چیدن لبخندی از دهان او هدف اصلی است. در اینجا نخست عناصر پهلوانی و عشقی با یکدیگر می‌آمیزند، چنانکه در آثاری به فرانسه همچون:

Raoul de Combrai (از سده دوازدهم) و *Huon von Bordeaux* (از پیرامون سال ۱۲۲۰ م.) می‌بینیم. ولی سپس عناصر عشقی فضای داستان‌ها را بکلی

تسخیر میکنند و از این زمان در اروپای غربی حماسه جای خود را برای همیشه به رمانس و سپس به رمان میدهد. این تحول تنها در غرب اروپا روی نداده است. در یونان *Digenis Akritas* نمونه یک رمانس است. به نظر بورا در ایران نیز همین تحول را می‌بینیم. بورا که در کتاب خود تا اینجا تنها یکبار از رستم نام برده بود (← بخش یازده، بند ۷)، اکنون در اینجا برای نخستین و آخرین بار به شاهنامه و نقش ادبی ایران اشاره میکند. او مینویسد: در آسیا ایران نقشی مانند فرانسه در اروپا داشت. ایران زمان دراز حماسه‌سرایی را پشت سر گذاشته بود. شاهنامه اثر سترگ فردوسی دارای داستان‌های بسیاری با طنین راستین حماسی است که نشان میدهند که پیش از آن اشعار حماسی با اعتباری وجود داشته بود، هرچند چیزی از آن‌ها برجای نمانده است. به هر روی، ایرانیان بزودی از این هنر روی‌گردان شدند و به اغوای لطیف عشق و کشش نیرومند ماجراهای خیالی روی آوردند. نیروی این جنبش را میتوان در یکی از دورافتاده‌ترین گوشه‌های آسیا به چشم دید. نظامی گنجی‌بی که در آذربایجان امروزی [جمهوری آذربایجان] میزیست، به زبان فارسی چهار منظومه رمانتیک سرود که در آنها عشق هر چیز دیگر را به کنار میزند و بر سراسر داستان و کس‌های آن چیره میگردد. منظومه لیلی و مجنون او در سال ۱۲۰۰م. به زبان گرجی ترجمه شد، یعنی در زمانی که سرزمین کوهستانی گرجستان شکوفایی چشمگیری در ادبیات و دانش به خود میدید و با اندیشه‌های پیشرو آن زمان در تماس بود. زمان کوتاهی پس از این ترجمه، گرجستان با شوتا روستاولی دارای شاعر ملی خود شد و او پیرامون سال ۱۲۰۰م. حماسه بزرگ خود سوار پانگینه‌پوش را آفرید. با آنکه شاعر در پیشگفتار خود میگوید که اثر او به یک اصل فارسی برمیگردد، با اینحال این اثر دارای اصالتی تردیدناپذیر و ویژگی‌های گرجی است. این اثر یک داستان پرسویه و شورانگیز را نقل میکند. چکاچاک رزم‌افزارها و نیروی مردان را بسیار دل‌انگیز می‌ستاید، ولی مردان

همه دل در گرو عشقی نیرومند دارند، عشقی که در طی آن پهلوانان بارها دچار نومیدی میگردند و در راه آن رنج بزرگی را بر خود هموار میکنند. در این اثر کشش عشق بر کوشش پهلوانی چیره است. روستاوی بسیاری از شرایط یک شاعر حماسی را داشت، ولی بهتر دانسته بود که شعر دیگری بیافریند. آنچه فرضاً در ادبیات گرجی پیش از روستاوی از شعر حماسی موجود بود، با آمدن روستاوی برای همیشه از دست رفت و جای آنرا رمانِ رمانتیک گرفت که در صفات ویژه خود همسانی بزرگی با رمان در فرانسۀ سده‌های میانه دارد. داستان *سوار پلنگینه‌پوش* با وجود ستایش کارهای پهلوانی و رزم‌های پرشکوه و با وجود داشتن مطایبه‌ای خشن، یک حماسه نیست. زیرا کارهای پهلوانی آن کمتر فرایند دلیری ذاتی انسان‌ها و هدف غائی است، بلکه بیشتر خراجی است که بازیکنان داستان در برابر چیرگی عشق می‌پردازند. هم‌سویی این اثر با منظومه‌های عشقی فرانسوی در سده‌های میانه تا جایی است که میتوان به‌آسانی نتیجه گرفت که تحول حماسه به رمانس و رمانس به رمان یک تحول کاملاً طبیعی است و این تحول هنگامی رخ میدهد که یک جامعه فئودال باور به ارزش‌های کهن را رها میکند و از آن پس از چیزی الهام میگیرد که دستیاب‌تر، ظریف‌تر و دیرپسندتر است.

۴- پیش از اینکه به ادامه نظر بورا در تحول حماسه به رمانس و رمان بپردازیم، در اینجا نگاهی کوتاه به نظر او درباره *شاهنامه* می‌اندازیم. نخست اینکه از نظر او درباره *شاهنامه* آشکار می‌گردد که او ترجمۀ *شاهنامه* را خوانده و ارزش بزرگ حماسی آنرا می‌شناخته است. ولی اینکه او با اینحال در کتاب خود که هم از نگاه گنجایش و هم از دید محتوا اثری بزرگ و در نوع خود بی‌مانند است، از *شاهنامه* جز همین یک‌جا بهره‌ای نگرفته است، محتملاً بدین سبب بوده که او به حق دریافته بود که حماسۀ نوشتاری *شاهنامه* با حماسه‌های

بدیهی دیگر که اساس نگارش او هستند سازگار نیست و شاهنامه نظریات او را اگرچه از جهاتی کاملتر میکند، ولی رویهمرفته بیشتر درهم میریزد. و اما آنچه او در ذکر اهمیت شاهنامه کمتر توجه کرده است، و اگر کرده بر قلم نرانده است، اینست که نفوذ ادبی ایران تنها منحصر به نفوذ آثار نظامی در ادبیات گرجی نیست، بلکه بویژه نفوذ شاهنامه و دیگر روایات حماسی ایران در حماسه‌های روسی، ارمنی، گرجی و آسیای میانه بسیار بالاست. همچنین داستان سوار پلنگینه‌پوش نیز یکسره از نفوذ شاهنامه برکنار نمانده است و حتی عنوان آن برگرفته از رستم و پلنگینه یا ببر بیان اوست.

ادبیات ایران شاید به همانگونه که بورا میگوید در آسیا از جهاتی قابل مقایسه با ادبیات فرانسه در اروپا باشد. ولی این موضوع اتفاقاً درباره تحول حماسه به رمانس و رمان درست نیست. در ادبیات فرانسه و آلمان چند اثر حماسی وجود دارند که سپس جای خود را به چند رمانس و رمانس‌گونه میدهند و پس از آن، دوره رمان آغاز میگردد. ولی در ایران حتی اگر ما ادبیات فارسی را تنها شامل شاهنامه و چهار منظومه نظامی بگیریم، باز چنین تحولی انجام نگرفته است. زیرا همانگونه که ما پیش از این شرح دادیم، در ادبیات فارسی شاهنامه جای خود را به رمانس نمیدهد، بلکه نوع رمانس پیش از شاهنامه بود و در خود شاهنامه نیز هست و پس از شاهنامه نیز ادامه می‌یابد و حماسه‌های دینی و تاریخی نیز بدان افزوده میگردند و در این کاروان خود شاهنامه همه‌جا پیشرو است. گذشته از این، همه این سیر ادبی در زبان فارسی خود آینه‌ای است از سیری کمابیش همسان در دوران پیش از اسلام. به سخن دیگر، آنچه را که بورا در تحول حماسه به رمانس میگوید، حتی برای ادبیات ایران باستان با دشواری روبروست. متأسفانه از ادبیات مادی و هخامنشی و پارتی و ساسانی چیز مهمی به جای نمانده است، ولی همان اخبار و آثار اندکی که در دست است طرحی در تحول حماسه به ما میدهد که با تحول آن در دوره اسلامی

یکسان ولی با تحول آن در اروپا همخوانی ندارد. اشارات یشت‌ها، بویژه یشت‌های پنجم، هشتم، نهم، دهم، چهاردهم، پانزدهم و نوزدهم و برخی گزارش‌های نویسندگان یونانی چون کتزیاس و هردوت و گزنفون و استرابو رواج سرودها و روایات حماسی را در دوره‌های ماد و هخامنشی گواهی می‌دهند. ولی از همان دوره‌ها نیز آنچه از داستان‌های زرینه (Zarinea) و استریانگئوس (Stryangaeus) و اُداتیس و زَریادرس میدانیم گواهی از دو رمانس می‌دهند. نگارنده شک ندارد که کتاب پرورش کوروش نوشته گزنفون بر اساس روایات گفتاری و نوشتاری ایرانیان تألیف شده بود و این همان نوع ادبی است که سپستر با عنوان "کارنامگ" ادامه می‌یابد. ادبیات حماسی و رمانس پارتی و سکایی در شاهنامه و در برخی داستان‌های دیگر ادبیات فارسی بازتاب یافته‌اند. داستان بیژن و منیژه یک رمانس ادبیات پارتی و داستان زال و رودابه یک رمانس سکایی است. در مقابل ویس و رامین که در آن عنصر پهلوانی بسیار ناچیزتر است باید در اصل یک داستان عشقی پارتی بوده باشد. داستان یادگار زریران یک حماسه دینی است. از دوره ساسانیان از وجود حماسه‌های پهلوانی چیزی نمیدانیم، ولی در شاهنامه داستان‌های اردشیر و گلنار^۵، شاپور و مالک^۶، بهرام گور و سپینود^۷ و خسرو و شیرین^۸ در اصل رمانس‌های ادبیات ساسانی‌اند. همچنین داستان شروین دشتی که اصل و ترجمه آن از دست رفته است و گزارش‌هایی درباره آن مانده است^۹، یک رمانس ساسانی بود. داستان‌های کارنامه اردشیر بابکان^{۱۰} و بهرام چوبین^{۱۱} بیشتر رمان تاریخی‌اند. داستان‌های بهرام و نرسی و شهربراز و پرویز نیز از این گونه بوده‌اند. از دوره پارتی و ساسانی جز اشعار تغزلی، داستان‌های بسیاری با محتوای اندرزی و اخلاقی، آیین خسروان، داستان‌های اروتیک و شهوات‌انگیزانه، افسانه و قصه از نوع کلیله و دمنه و حکایاتی در ادبیات توده وجود داشته که بیشتر آنها به ما نرسیده‌اند، ولی

ما چه از راه شاهنامه و چه از راه گزارش ابن ندیم و مؤلفان دیگر درباره آنها آگاهی‌هایی داریم.^{۱۲} حال شاید بتوان نظر بورا را درباره تحول حماسه به رمانس و غیره با اندکی تسامح و پس و پیشی درباره ادبیات ایران باستان پذیرفت، بویژه اگر این ادبیات را به دو دوره تقسیم کنیم، یکی ادبیات ماد و هخامنشی و دیگر ادبیات پارتی و ساسانی. ولی در ادبیات فارسی چنین تحولی اصلاً پذیرفتنی نیست. در دوره اسلامی، حمله عرب جز آنکه اژدها و اهریمن را به ضحاک و ابلیس تبدیل نمود، در ادبیات فارسی موجب آفرینش حماسه تازه‌ای نگشت، بلکه در تن حماسه‌های کهن جانی تازه دمید. ادبیات فارسی در بیشتر انواع ادبی از حماسه گرفته تا رمانس و منظومه‌های عشقی و آیین خسروان و افسانه و قصه یکسر به ادبیات پیش از اسلام وابسته است، تا آنجا که اگر اثری را که دارای یک چنین وابستگی هستند کنار بگذاریم، از ادبیات فارسی جز غزل و قصیده و ناله‌های صوفیان چیز مهمی برجای نخواهد ماند. به سخن دیگر، ادبیات فارسی تا سده نهم هجری آلبومی از ادبیات کهن است که پس از آنکه دوسوم از این آلبوم را ورق میزنیم، آنگاه برخی عکس‌ها دوباره، ولی کمرنگ‌تر و بریده و کوتاه دوباره آغاز میگردند، یعنی نوبت به کار مقلدان، بویژه مقلدان فردوسی و نظامی میرسد. در اینجا هدف من بهیچروی کاستن از اهمیت ادبیات فارسی نیست، بلکه توجه دادن به چگونگی تحول این ادبیات در یک چارچوب کلی‌تر، یعنی ادبیات ایرانی است. بی‌شک اصل همه حماسه‌های جهان زمانی حماسه‌های بدیهی و گفتاری بوده‌اند که سپستر در برخی جاها به حماسه‌های نوشتاری و هنری و سپس به رمانس و رمان تبدیل شده‌اند. ولی همه جا این تحول صورت نگرفته است و در جاهایی که گرفته همه در یک زمان انجام نگرفته است. این تحول در برخی جاها در دوران متأخر نزدیک به زمان ما، در برخی جاها در سده‌های میانه و در برخی جاها در دوران باستان رخ داده است. در ایران این تحول تا حدودی در ایران کهن انجام گرفته است.

همچنین آن جامعهٔ آریستوکراتی که لازمهٔ تحول حماسه به رمانس است، در ایران در سده‌های چهارم و پنجم هجری نیرومندتر است تا در سده‌های ششم هجری بعد که بیشتر از گذشته در زیر نفوذ شریعت و طریقت می‌رود. همچنانکه یک چنین جامعهٔ آریستوکراتی در دورهٔ ساسانیان بسیار نیرومندتر از سده‌های نخستین اسلامی بود. البته همه‌چیز نسبی است و از اینرو میتوان گفت که برای مثال جامعهٔ ایران حتی در سده‌های ششم تا نهم هجری در مقایسه با جامعهٔ ازبک‌ها یک اجتماع آریستوکراتی در برابر یک جامعهٔ چادرنشینی است و این با آنچه بورا پایین‌تر می‌گوید (← بند ۶) منافاتی ندارد.

۵- کمابیش در همان زمانی که روستاوی حماسهٔ بزرگ ملی خود را می‌سرود، یک آلمانی ناشناس در کناره‌های دانوب حماسهٔ مشهور سرود نیبلونگن (*Nibelungenlied*) را با بهره‌گیری از روایات ژرمنی سده‌های پنجم و ششم میلادی سرود. نیبلونگن حماسه‌ای است شورانگیز و پر از دسیسه و کین‌خواهی. در این حماسه کمتر از اثر روستاوی سخن از عشق است و در مقابل کارهای پهلوانی روشن‌تر جلوه می‌کند و بویژه در بخش دوم آن که سخن از کین‌خواهی کریمهیلد از خون شوهرش زیگفرید است، داستان دارای توصیف‌های خونین و دراماتیک است. ولی با وجود این‌گونه عناصر پهلوانی در آن، داستان از رخنهٔ اندیشه‌های رمانتیک نیمهٔ دوم سدهٔ دوازدهم میلادی که در فرانسه و آلمان پیدا شده بود برکنار نمانده است. دو پهلوان اصلی کتاب، یعنی گونتر و زیگفرید، به زنانی دل می‌بازند که آنها را هیچگاه به چشم ندیده‌اند. گذشته از این، برخی عناصر افسانه‌ای و ناحماسی در داستان راه یافته‌اند و سراینده نیز باور حماسی ندارد. داستان آمیخته‌ای است از عناصر حماسی و رمانتیک و بطور کلی میتوان گفت که داستان رمانتیک آغاز میشود و حماسی به پایان میرسد، چنانکه گویی

سراینده برای کار خود از دو مأخذ گوناگون بهره گرفته بوده است، یعنی داستان دقیقاً میان حماسه و رمان نشسته است.

۶- با آنکه تحول حماسه به رمانس بیشتر در یک جامعه اشرافی فرهنگ‌دیده پیدا می‌گردد، ولی همیشه نیز چنین نیست، بلکه گاه در ادبیات توده نیز اندیشه‌های رمانتیک و موضوع‌های رمان راه می‌یابند. برای مثال، ازبکستان که سده پانزدهم بیشتر دارای اشعار حماسی است، در این سده در ادبیات ازبکی در اثر رخنه اندیشه‌های رمانتیک از ایران دگرگونی‌های ژرفی راه می‌یابند. این دگرگونی‌ها را از یکسو در آثار علیشیر نوایی (۱۴۴۱ - ۱۵۰۱ م.) می‌بینیم که آثاری است پر از عشقی ایده‌آل، ماجراهای شگفت و خیال‌های غنایی، و از سوی دیگر همین ویژگی‌ها را، ولی به گونه‌ای ساده در اشعار بدیهه‌سرایان که هنوز تا به امروز به هنر خود ادامه می‌دهند و شعر آنها اگرچه نیروی شعر کسی چون نظامی را ندارد، ولی بجای بکار بردن تکنیک کهن شعر تاتارها، در زیر نفوذ شعر فارسی به وزن و قافیه روی کرده‌اند و به موضوع‌های ادبیات فارسی نه تنها پای‌بنداند، بلکه از این دلبستگی خود آشکار سخن می‌گویند.

۷- حماسه و سرودهای حماسی تنها دستخوش دگرش‌های درونی نشدند، بلکه گاه نیز قالب شعری دیگری گرفتند، از جمله نوعی ترجیع‌بند (Ballade) که بطور گروهی خوانده میشد و در آن ساز نقش مهمتری داشت. سروده‌های یک سراینده زن یونانی به نام کرینا (Korinna) با عنوان دختران/سپ از ۵۰۰ پیش از م. نمونه‌ای از این قالب حماسی است. البته در یونان قالب ترجیع‌بند برای حماسه رواج چندانی ندید، ولی در کشورهای اسکاندیناوی و ایسلند اهمیت بیشتری یافت و در سده سیزدهم میلادی ترجیع‌بند حماسی جای سرود حماسی را گرفت و صدسال پس از آن بویژه در اسپانیا جای بزرگی به دست آورد.

۸- دگرگونی دیگر در حماسه زمانی پدید می‌گردد که حماسه‌سرا آگاهانه در پی موضوع ادبی تازه برآید و این در جوامعی روی می‌دهد که سرود حماسی به داستان حماسی تبدیل شده و در آن جامعه خط و سواد رواج یافته‌اند. در چنین جوامعی سراینده‌گان به اهمیت نوشتن پی‌برده‌اند و سروده‌های خود را به روی کاغذ می‌آورند. این‌گونه آثار به رمان نزدیکتر میشوند، ولی در روش پرداخت داستان با رمان هنوز این تفاوت را دارند که در آنها عشق نقش مهمی ندارد. یک چنین تحولی را میتوان در سده‌های پنجم و ششم پیش از میلاد در یونان دید. یعنی زمانی که دوره شکوفایی شعر حماسی سپری شده و تغزل و تراژدی جای آنرا گرفته بود. در این هنگام سراینده‌گانی پیدا شدند و داستان‌هایی بر بن‌مایه‌های حماسی باستان سرودند. سه تن از این سراینده‌گان را به نام‌های پایسندر (Peisander) از مردم رودس (Rhodos)، پانیاسیس (Panyassis) که عمومی هردوت بود و آنتیماخوس (Antimachos) می‌شناسیم. دو تن نخستین داستانی درباره هرکول پرداختند و سومین درباره تبایس (Thebais). این سراینده‌گان که خود را وارث هر میدانستند، نه‌تنها از پهلوانانی که بدست هر نام یافته بودند سخن میگفتند، بلکه واژگان هر را نیز بکار میبردند، ولی با اینهمه، هم داستان آنها استقلال داشت و هم آنها واژگان ویژه خود را داشتند، یعنی آن زبان قالبی حماسه‌های بدیهی را رها کرده بودند. چنین روش تازه‌ای در داستان‌سرایی طبعاً فرایند این پدیده بود که نگارش داستان دیگر نه در سر، بلکه بر روی کاغذ انجام میگرفت و از اینرو این داستان‌سرایان دیگر از هنر سنتی بدیهِ‌سرایی بی‌نیاز بودند. مانند این تحول را کمابیش در سده سوم پیش از میلاد در روم نیز در آثار نائیوس (Naevius) و انیوس (Ennius) می‌بینیم، ولی کار اینها هنوز کمی حماسی باقی مانده است.

۹- به هر روی، آثار مرحلهٔ میان حماسه و رمان دارای ویژگی‌های زیراند: برخورداری بیشتر از توصیف‌های تغزلی، پرداختن به آرزوهای شهسواران، سرنوشت ملت و گرایش به پرداخت‌های ویژهٔ ادبی با کشش و مطایبه. به سخن دیگر، آنچه زمان‌های دراز فلسفهٔ سادهٔ زندگی بود و انسان بر همه چیز به سادگی و آسانی دسترسی داشت، اکنون در داستان‌سرایی پساحماسی در راه هدف‌های دیگری فراموش میشود و آمال انسانی دیگری جای آنرا میگیرد. داستان دیگر مانند حماسه به کارها و شهرت یک تن نمی‌پردازد، بلکه همهٔ سویه‌های زندگی انسانی در کانون توجه داستان‌سرا قرار میگیرد. در مرحلهٔ پساحماسی دیگر شرح سادهٔ یک رویداد هر اندازه هم که شگفت باشد مطرح نیست، بلکه شرح لحظه‌های حساس سرگذشت و تأثیرهای سپسین آن بر انسان‌ها. داستان‌ها و انسان‌ها دیگر آن داستان‌ها و انسان‌های سادهٔ حماسی نیستند، بلکه داستان‌ها پرفراز و نشیب‌تر و انسان‌ها چندتوتراند. این گسترش دید به زندگی طبعاً قالب ادبی دیگری میطلبد. این قالب نخست رمانس، ترجیع‌بند و دیگر قالب‌های داستان‌سرایی است و در پایان رمان.

۱۰- برای یافتن نمونه‌هایی برای این‌گونه آثار (میان حماسه و رمان) از ادبیات ایران کهن به علت از دست رفتن آثار آن دستان بسته است. شاید داستان *کارنامه* / *اردشیر بابکان* را بتوان یک نمونه از این‌گونه داستان‌ها شمرد. ولی نگارنده شک ندارد که بویژه در ادبیات ساسانی باز هم از این‌گونه داستان‌ها بوده‌اند، برای نمونه داستان *بهرام چوبین* که آنرا رمان تاریخی نیز دانسته‌اند. در دورهٔ اسلامی، همانگونه که پیش از این سخن رفت، ما در خود *شاهنامه*، هم نمونه‌های حماسه‌های ساده، آمیخته با اسطوره و جادو و باورهای شمنی داریم، هم نمونه‌های حماسه‌های ناب پهلوانی، هم نمونه‌های حماسه‌های دینی و تاریخی و هم نمونه‌های رمانس. بنابراین تحول حماسه را از حماسه‌های ساده تا رمانس بهتر از همه در خود *شاهنامه* میتوان دید. ولی آنچه پس از *شاهنامه*

پدید میاید، اگرچه شمار آنها کم نیست، ولی در تحول حماسه به رمان با نظر بورا چه از نظر ترتیب زمانی و چه از نظر محتوا همخوانی ندارند. ما نخست شماری از حماسه‌های پس از شاهنامه را برمی‌شمایم:

چند نمونه از حماسه‌های پهلوانی: *کرتاسپ‌نامه* از اسدی طوسی سروده سال ۴۵۸ هجری، *بهمن‌نامه* و *کوش‌نامه* از ایرانشاه بن ابی‌الخیر رازی از پایان سده پنجم و آغاز سده ششم هجری، *دو فرامرزن‌نامه* که یکی از آنها از رفیع‌الدین مرزبان فارسی از نیمه دوم سده ششم است^{۱۳}، *جهانگیر‌نامه* از قاسم ماح و چند حماسه کوچک دیگر همچون: *بانوگشسپ‌نامه*، *آذربرزین‌نامه*، *کک‌کوهزاد*، *تسبرنگ*، *ببر بیان* که گویا همه از سده ششم هجری باشند، *دو برزروانه* که یکی از آنها از شمس‌الدین محمد کوسج (?) از سده هشتم است و دیگری از شاعری به نام عطایی از سده دهم هجری.^{۱۴}

چند نمونه از حماسه‌های تاریخی: *اسکندر‌نامه* از نظامی گنجیه‌یی سروده سال‌های پایانی سده ششم که از دو بخش *شرف‌نامه* و *اقبال‌نامه* تشکیل شده است. گزارش‌های تاریخی در این اثر بسیار اندک و بیشتر افسانه‌هایی از زندگی اسکندر است که از پایگاه رزمنده به فیلسوف و پیغمبر میرسد. این اثر در مجموع یک اثر رزمی - فلسفی - غنایی است. *اسکندر‌نامه* نظامی مانند دیگر منظومه‌های او چند بار بدست سرایندگان دیگر بازپردازی شده است. دیگر *شاهنشاه‌نامه* از محمد پاییزی نسوی در شرح رویدادهای پادشاهی سلطان محمد خوارزم‌شاه (۵۹۶-۶۱۷) که گویا دستنویسی از آن در دست نیست. دیگر *ظفر‌نامه* از حمدالله مستوفی قزوینی سروده سال ۷۳۵ هجری در ۷۵ هزار بیت در شرح تاریخ ایران از آغاز اسلام تا زمان ابوسعید بهادرخان ایلخانی (۷۱۶-۷۳۶). مستوفی *شاهنامه* را نیز تصحیح کرده و در حاشیه *ظفر‌نامه* آورده است.^{۱۵} پس از *ظفر‌نامه* شاعر دیگری به نام احمد تبریزی منظومه‌ای در تاریخ مغول از

زمان نیای اسطوره‌ای مغولان به نام یافت بن نوح تا زمان ابوسعید بهادرخان ایلخانی سروده و آنرا در سال ۷۳۸ هجری به پایان برده و نام آنرا *شهنشاهنامه* نهاده است، ولی به *چنگیزنامه* نیز شهرت دارد. شادروان ذبیح‌الله صفا در کتاب *حماسه‌سرایی در ایران* ۳۱ حماسه تاریخی دیگر را برشمرده است، از آن میان: *تَمَرنامه* سروده هاتفی (در گذشته به سال ۹۲۷ هجری) در تاریخ تیمور، چند منظومه درباره شاه اسمعیل صفوی، *شهنشاهنامه* از فتحعلی خان صبای کاشانی (در گذشته به سال ۱۲۳۸ هجری) در شرح جنگ‌های عباس میرزا، *قیصرنامه* از ادیب پیشاوری درباره ویلهلم امپراتور آلمان. پس از آن نیز باز حماسه‌های تاریخی تا زمان سلسله پهلوی سروده شده است. ضمناً در هند نیز به زبان فارسی و به تقلید از *شاهنامه* منظومه‌های تاریخی و خلاصه‌هایی از *شاهنامه* به نثری آمیخته با ابیات *شاهنامه* تنظیم کرده‌اند.^{۱۶}

چند نمونه از حماسه‌های دینی: *خاوران‌نامه* از محمد بن حسام‌الدین (در گذشته به سال ۸۷۵ هجری) درباره علی (ع)؛ *صاحبقران‌نامه* سروده سراینده‌ای ناشناس از سال ۱۰۷۳ هجری در سرگذشت حمزه عموی محمد (ص)؛ *حملة حیدری* سروده میرزا محمد رفیع خان باذل و ابوطالب اصفهانی از نیمه نخستین سده دوازدهم هجری در سرگذشت محمد (ص) و علی (ع). شادروان ذبیح‌الله صفا در کتاب *حماسه‌سرایی در ایران* از ۹ منظومه دیگر نام برده است که همه در سده‌های دهم تا پایان سیزدهم هجری سروده شده‌اند و موضوع آنها سرگذشت محمد (ص) و علی (ع) و امامان و مجاهدان و شهیدان مذهب تشیع است.^{۱۷}

پیش از آنکه به شرح چند رمانس بپردازیم، یادآور می‌گردد که آثار بالا همه منظومه‌اند. ولی به نثر نیز چند اثر حماسی داریم، از آن میان: *اسکندرنامه*^{۱۸} که راوی و نویسنده آن هیچیک شناخته نیستند؛ *داراب‌نامه*، *ابومسلم‌نامه*، *قهرمان‌نامه* و *قران حبشی* که گویا راوی و نویسنده هر چهار یک تن بوده‌اند به

نام ابوطاهر طرسوسی (طرطوسی)؛ سمک عیار به روایت صدقه بن ابوالقاسم شیرازی و نگارش فرامرز بن خداداد کاتب ارجانی. تاریخ نگارش هیچیک از این آثار هنوز شناخته نیست، ولی اگر بر پایه فارسی ساده آنها داوری کنیم نباید از سده ششم فروتر باشند؛ فیروزشاه به روایت محمد بیغمی و نگارش کسی به نام محمود دفترخان، شاید از سده هشتم هجری؛ مختارنامه که یک حماسه دینی است در سرگذشت گرفتن کین شهیدان کربلا بدست مختار ثقفی، نوشته عطاءالله بن حسام واعظ هروی از سده دهم هجری؛ حسین کرد شبستری محتملاً از سده دوازدهم هجری و از نویسنده‌ای ناشناس. تفاوت حسین کرد با آثار منشور پیشین یکی در این است که آن آثار را کسی برای جمع روایت کرده و دیگری که دارای نثری ساده و روان، ولی استوار و استادانه بوده نوشته است، چون هیچیک از این نثرها در عین سادگی و روانی سخن زبانی نیستند. در مقابل نثر حسین کرد ساده و روان، ولی عامیانه است و از سخن زبانی چندان دور نیست. تفاوت دیگر در این است که در آن آثار اگرچه عشق نقش مهمی ندارد، ولی زن از جامعه و داستان بیرون نرفته است، ولی در حسین کرد که در پایان دوران صفویه نگارش یافته، زن که دوباری کوتاه در داستان آشکار می‌گردد هیچ نقشی ندارد. یک تفاوت میان این آثار در اینست که گذشته از *ابومسلم‌نامه* و *حسین کرد* و *مختارنامه* دیگر حماسه‌ها کمابیش پُراند از موضوع شگفتی و جادو و آشکار شدن دیو و عفریت و پری و زنگی و جانوران اهریمنی، یعنی در واقع بیشتر این حماسه‌ها را باید در شمار حماسه‌های گفتاری بدوی گرفت. ضمناً همه این حماسه‌ها به بیت‌هایی نیز آراسته‌اند.

چند نمونه از رمانس‌های پس از شاهنامه: ابوالقاسم عنصری بلخی (درگذشته به سال ۴۳۱ هجری) دارای چند منظومه بوده که گویا در مجموعه‌ای با عنوان *خزانة یمین‌الدوله* گرد آمده بودند. دو تا از آنها با

عنوان‌های *وامق و عذرا* و *خنگ‌بت* و *سرخ‌بت* دارای بحر متقارب و یکی دیگر با عنوان *شادبهر* و *عین‌الحیة* دارای بحر خفیف بوده‌اند. از این هر سه منظومه جز بیت‌هایی پراکنده در دست نیست. ولی از عنوان آنها که نام دو تن عاشق و معشوق‌اند و از مضمون حماسی برخی بیت‌ها چنین مینماید که هر سه منظومه رمانس بوده‌اند؛ دیگر منظومه *ورقه و گلشاه* از سراینده‌ای به نام *عیوقی* که از زمان زندگی او چیزی نمیدانیم، ولی تاریخ سرودن منظومه از آغاز سده ششم هجری فروتر نیست. این منظومه به وزن متقارب است و تأثیر سخن *شاهنامه* در آن آشکار است. ولی موضوع داستان از یک روایت عربی به نام *عروة و عفراء* گرفته شده است؛ دیگر منظومه *همای‌نامه* به وزن متقارب از سراینده‌ای ناشناس. تاریخ نظم این اثر نیز روشن نیست، ولی سخن آن متأثر از *شاهنامه* و دارای واژه‌های کمیاب فارسی است و از اینرو تاریخ نظم این اثر نیز از سده ششم فروتر نیست. موضوع داستان، عشق میان شاهزاده *همای* با دختری مردگریز به نام *گل کامگار* است؛ *سام‌نامه*، *همای* و *همایون* از سال ۷۳۲ هجری و به وزن متقارب و *گل و نوروز* از سال ۷۴۲ هجری و به وزن هزج. هر سه داستان اخیر سروده خواجوی کرمانی و متأثر از شیوه سخن فردوسی، *فخرالدین گرگانی* و نظامی‌اند. نکته‌ای که در برخی از این رمانس‌ها تازه است، آمدن قالب غزل به میان مثنوی است، ولی به همان وزن اصلی کتاب. *ورقه و گلشاه* که پیرامون دوهزار بیت دارد، دارای ۱۰ غزل است، ولی *همای* و *همایون* تنها ۱ غزل دارد. در منظومه‌های دیگر نیز نفوذ قالب غزل را در مثنوی می‌بینیم، از جمله در *عشاق‌نامه* از عبید زاکانی.

از چند نمونه بالا که بگذریم، منظومه‌های دیگری نیز هست که به علت ناچیز بودن عناصر رزمی در آنها باید آنها را بیشتر در شمار منظومه‌های عشقی دانست، مانند *ویس و رامین* از *فخرالدین گرگانی* و *هفت‌پیکر* و *خسرو و شیرین* از نظامی گنجه‌یی. از سوی دیگر، در میان رمانس‌ها نیز چند نمونه به نثر داریم،

از آن میان: *شیرویه نامدار* از سدهٔ دهم هجری؛ *امیرارسلان* و *ملک جمشید* از محمدعلی نقیب‌الممالک در زمان ناصرالدین‌شاه (درگذشته به سال ۱۳۱۳ هجری). داستان *امیرارسلان* را گویا فخرالدوله دختر ناصرالدین‌شاه نگارش کرده است. هر سه کتاب به بیت‌هایی زیور یافته‌اند، ولی به گمان نگارنده نثر *امیرارسلان* عامیانه‌تر و به نثر حسین کرد نزدیکتر است و چنین مینماید که نقل زبانی و نگارش آن یکی باشد. درحالی‌که نثر *ملک جمشید* بهتر می‌نماید و گویا جدا نگارش یافته و با نقل زبانی آن یکی نباشد.

بدین ترتیب، همانگونه که یاد شد، نه‌تنها در خود *شاهنامه* دارای همه‌گونه حماسه هستیم، بلکه پس از آن نیز از نظر زمانی یکی جای خود را به دیگری نمیدهد، بلکه همهٔ انواع آن در کنار یکدیگر و بیشتر به تقلید از زبان *شاهنامه* ادامه می‌یابند و از اینرو نظری که بورا دربارهٔ تحول حماسه در غرب گفته است با حماسه‌های فارسی سازگار نیست.^{۱۹} و اما نظری که او دربارهٔ دگرگونی محتوای حماسه در تحول آن به رمانس گفته است نیز دربارهٔ حماسه‌های فارسی درست نیست. در *شاهنامه* منش کسانی چون ایرج، سیاوش، بهرام، اسفندیار... پیچیده‌تر از منش کسانی چون کرشاسپ، فرامرز، جهانگیر و مانند آنها در حماسه‌های پس از *شاهنامه* است. اگر گروه نخستین اندیشه و ایده‌آلی دارند، گروه دوم مانند کودکان یا جاهل‌ها به کوچکترین بهانه‌ای به سر و کول هم میزنند. در *شاهنامه* به برخی اندیشه‌های معنوی دیگر نیز بیشتر و ژرفتر پرداخته شده است تا در آثار پس از *شاهنامه*. همچنین در *شاهنامه* توصیف صحنه‌های عشقی در رمانس‌های کتاب بمراتب ژرفتر و زیباتر از رمانس‌های پس از *شاهنامه* است، مگر در منظومهٔ فخرالدین گرجانی و سه منظومهٔ نظامی که از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند، ولی همانگونه که گفته شد اینها دیگر رمانس نیستند، بلکه منظومه‌های عشقی‌اند. تنها *اسکندرنامه* نظامی به سبب

توصیف‌های فلسفی - غنائی خود دارای استقلال و ویژگی یک اثر پساحاماسی است. ولی در این اثر نیز احساسات میهنی که از ویژگی‌های حماسه‌هاست نه تنها ناچیز، بلکه حتی ضدمیهنی است.

۱۱- به گمان نگارنده، در بخش‌بندی حماسه‌های جهان بهتر است حماسه‌ها را نخست به دو دسته نوشتاری و گفتاری - بدیهی بخش کرد که هر دسته‌ای می‌تواند منظوم یا منثور، هنری یا عامیانه باشد:

۱- حماسه‌های نوشتاری آنهایی هستند که سازنده اثر خود را بر اساس روایات مکتوب یا شفاهی به گونه نوشتاری به نظم یا به نثر درآورده است. چنانکه پیش از این آمد (← بخش ده، بند ۲)، کهنترین حماسه نوشتاری منظوم جهان حماسه گیلگمش است که پیرامون ۱۵۰۰ سال به چندین روایت و به چندین زبان رواج داشت. ولی پس از آن، بیشتر حماسه‌های نوشتاری منظوم جهان را که موجوداند، حماسه‌های منظوم فارسی تشکیل می‌دهند. بخشی از این حماسه‌های منظوم فارسی، از جمله شاهنامه، کرشاسپنامه، بهمن‌نامه و فرامرزننامه بر اساس روایات مکتوب به نظم درآمده‌اند. حماسه نوشتاری منظوم دیگر، حماسه فنلاندی کالوالا اثر الیاس لونرت است که پیش از این معرفی شد (← بخش ده، بند ۲). از میان این حماسه‌های نوشتاری منظوم، دست‌کم گیلگمش و شاهنامه را باید آثار هنری خلاقانه و بدیع بشمار آورد. در حماسه‌های نوشتاری، روی سخن نخست با خوانندگان است و نه با شنوندگان، اگرچه آنها را برای شنوندگان نیز می‌خواندند. همچنین بیشتر این حماسه‌سرایان در زمان خود و حتی پس از خود از قشر دانشمندان جامعه خود بشمار می‌رفتند. از حماسه‌های نوشتاری منثور که بر پایه روایات منثور یا منظوم ترجمه یا تألیف شده باشند و در عین حال ارزش هنری نیز داشته باشند چیزی در دست نمانده است، ولی به گمان نگارنده شاهنامه ابومنصوری، کتاب کرشاسپ و شاهنامه بزرگ از ابوالمؤید بلخی از این دست بوده‌اند. همچنین یادگار زریران

به زبان پهلوی یک حماسه نوشتاری منثور است که از روی متنی کهنتر (منثور یا منظوم) بازنویسی و نونگاری شده است. دربارهٔ نفوذ شعر در یادگار زریران و محتملاً در شاهنامهٔ بزرگ پیش از این سخن رفت.

۲- حماسه‌های گفتاری - بدیهی حماسه‌هایی هستند که بر اساس روایات شفاهی و با کمک عبارات قالبی از پیش‌ساخته که شاعر آنها را از سنت حماسه‌سرایی آموخته بود سروده شده‌اند و توسط سراینده با ساز و به آواز در جمع شنوندگان شفاهاً نقل می‌گشتند. این حماسه‌ها را به نوبهٔ خود میتوان به دو دسته بخش کرد. یکی حماسه‌هایی که سراینده‌گان آنها اثر خود را پیشاپیش ساخته و پرداخته و از بر داشتند. یعنی آنها تنها به آنچه از سنت حماسه‌سرایی آموخته بودند بسنده نمی‌کردند، بلکه در کار خود از آفرینندگی و نوآوری نیز برخوردار بودند و حتی در زمانی که در جامعه‌ای خط رواج یافته بود، گهگاه حماسه را به روی کاغذ آورده بودند، ولی در اینصورت نیز باز حماسه برای خواندن به شیوه‌ای که یاد شد، یعنی به آواز و همراه با ساز، در جمع شنوندگان بود و نه برای خوانندگان. دستهٔ دیگر آثار گوسان‌های کم‌مایه‌تر و کم‌پایه‌تر بود که کمابیش همان چیزی را که در چارچوب سنت حماسه‌سرایی از پیش آموخته بودند، در جمع شنوندگان خود نقل می‌کردند و اگر نوآوری‌هایی از خود نشان میدادند، در سطح پسندهای تودهٔ عوام بود. به سخن دیگر، این دسته در کار خود بیشتر دستورز بودند و کمتر هنرمند. از میان حماسه‌های منظوم دستهٔ نخستین باید در درجهٔ نخست از /یلیاد و /ادیسه و سپس از برخی دیگر از حماسه‌های اروپای سده‌های میانه همچون سرود رولاند و سید نام برد. نمونه‌های حماسه‌های دستهٔ دوم همانهاست که در روسیه و یوگسلاوی و قفقاز و آسیای میانه رواج داشت و دارد. در اینجا این نکته نیز یادآور شود که شهرتی که حماسه‌ها و حماسه‌سرایان دستهٔ اخیر بیرون از مرزهای کشور خود بهم

رسانیده‌اند، کمتر نتیجه ارزش واقعی ادبی - هنری آنها، بلکه بیشتر مدیون کوشش پژوهندگان ادبیات توده در دو سه سده اخیراند.

حماسه‌های گفتاری - بدیهی منثور نیز در برخی از کشورها، از جمله در ایران و ترکمنستان رواج دارند که آنها نیز دارای ارزش ادبی - هنری متفاوت‌اند. برای نمونه در ادبیات فارسی میتوان از حماسه‌های منثور *داراب‌نامه*، *فیروزنامه*، *سمک عیار*، *حسین کرد*، *شیرویه نامدار*، *مختارنامه*، *ملک جمشید* و *امیرارسلان* نام برد که از میان آنها بویژه سه‌تای نخستین دارای نثری شیوا و ادبی‌اند و بقیه بیشتر یا کمتر عامیانه‌تراند. در اینجا باید توجه داشت که حماسه‌های منثوری که از ارزش ادبی بیشتری برخوردارند، عیناً ثبت صورت گفتاری خود نیستند، بلکه بوسیله اهل قلم نگارش و ویراستاری شده‌اند و در نتیجه عملاً به حماسه‌های نوشتاری منثور نزدیک‌تر شده‌اند. اصولاً جدا کردن همه آثار حماسی دقیقاً از یکدیگر و جایگزین کردن دقیق هر اثری در یکی از دو یا سه دسته بالا همیشه شدنی نیست، بلکه مثال‌های میانین نیز داریم. همچنین در ایران با گروه دفترخوان‌ها و شاهنامه‌خوان‌ها و نقالان نیز سر و کار داریم که کمتر آفریننده و بیشتر اجراکننده‌اند.

به هر روی، نظریه لرد - پری درباره بدیهی بودن حماسه‌ها، تنها و آن هم مشروط شامل دسته دوم، یعنی حماسه‌های گفتاری - بدیهی می‌گردد و بهیچ‌روی اعتبار مطلق ندارد.

یادداشت‌ها

۱- اسکپیو نام یک خاندان مشهور و بانفوذ رومی است که در سده‌های سوم و دوم پیش از میلاد میزیست و مروج فرهنگ یونانی بود.

۲- شاهنامه، پنجم ۳۴۰ / ۵۹۱: ۳۵۴ / ۷۵۰

۳- شاهنامه، پنجم ۳۶۶ / ۸۸۳ - ۸۸۵

- ۴- شاهنامه، پنجم ۳۶۷ / ۸۹۰ - ۸۹۹
- ۵- شاهنامه، ششم ۱۴۸ - ۱۵۲
- ۶- شاهنامه، ششم ۲۹۳ - ۲۹۹
- ۷- شاهنامه، ششم ۵۸۱ - ۵۹۵
- ۸- شاهنامه، هشتم ۲۶۰ - ۲۶۹
- ۹- درباره این داستان بنگرید به: تفضلی، احمد، تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام، به کوشش ژاله آموزگار، تهران ۱۳۷۶، ص ۲۷۴ بجلو.
- ۱۰- شاهنامه، ششم ۱۴۰ - ۲۱۳ و نگارش آن به پهلوی.
- ۱۱- شاهنامه، هشتم ۱۶۷ - ۲۰۷. سه نگارش مهم دیگر از آن در تاریخ بلعمی، نه‌ایه‌الآرب و اخبار الطوال آمده است. بنگرید به: یادداشت‌های شاهنامه، بخش چهارم، ص ۱۱۱ و ۱۶۲.
- ۱۲- در این باره بنگرید به: تفضلی، احمد، تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام.
- ۱۳- نحوی، اکبر، "ملاحظات درباره فرامرزنامه و سراینده آن"، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران ۱۳۸۱ / ۱۶۴، ص ۱۱۹ - ۱۳۶
- ۱۴- نحوی، اکبر، "ناگفته‌هایی درباره برزنامه"، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی، مشهد ۱۳۸۰، ص ۳۷۱ - ۳۸۸
- ۱۵- چاپ عکسی به کوشش ن. پورجوادی - ن. رستگار، تهران ۱۳۷۷
- ۱۶- شاید مشهورترین این آثار تاریخ دلگشای شمشیرخانی اثر توکل بیگ از سال ۱۰۶۳ باشد (به کوشش طاهره پروین اکرم، اسلام‌آباد ۱۳۸۴ق، همراه با شرحی از آثار نامبرده).
- ۱۷- در شمار حماسه‌های دینی باید از چند حماسه فارسی - یهودی نیز نام برد: موسی‌نامه و اردشیرنامه سروده شاعری به نام شاهین. نخستین به وزن هزج مسدس محذوف و از سال ۷۲۷ هجری. دومین به وزن هزج مسدس اخرب مقبوض محذوف و از سال ۷۳۳ هجری. دیگر فتح‌نامه سروده شاعری به نام عمرانی، به وزن هزج مسدس محذوف و از سال ۸۷۹ هجری. بنگرید به: نتصر، آمنون، "ادبیات یهودیان در ایران"، یادیاوند (کالیفرنیا / امریکا) ۱۹۹۶ / ۱، ص ۵ بجلو.

۱۸- /سکندرنامه، به کوشش ایرج افشار، تهران ۱۳۴۳.

۱۹- این نظر نولدکه در حماسه ملی ایران (ص ۶۳) بی کم و کاست درست است که میگوید: "حماسه ملی ایران دارای ویژگی‌هایی است که به آسانی با ساخت حماسه‌های ملل دیگر همخوانی نمیکند."

نمایهٔ راهنما

۱- نمایهٔ موضوعی

- آشوجن‌ها ۱۱۹.
- آغاز حماسه‌سرایی ۱۲۰.
- آموزش حماسه‌سرایی ۱۴۷-۱۴۸.
- آهنگر ۵۷، ۱۲۳.
- ادبیات روایی (نقلی) ۱.
- ادبیات عامیانه ۸۵.
- ازدها ۱۳۱.
- اسب پهلوان ۵۷-۵۸، ۱۰۳.
- اسب چوبین ۴۸.
- استارینی ۳۰، ۱۲۷.
- اسکُمُرچی ۱۲۷، ۱۴۸.
- اشپیلمن‌ها ۱۱۹، ۱۴۶.
- اصحاب اسکیبو ۱۷۱.
- افسونگری ۱۲، ۴۵، ۵۷.
- اندازهٔ حماسه‌ها ۱۱۱-۱۱۳.
- ایزدبانوان دانش و هنر ۳۰، ۳۱، ۳۵.
- باتیرها ۶.
- بازگویی رویدادهای گذشته ۱۰۶-۱۰۷.
- بخش‌بندی حماسه ۱۹۱-۱۹۳.
- بدیهه‌سرا و بدیهه‌سرایی ۳، ۶۹، ۷۴-۷۸، ۹۷.
- ۹۸، ۱۱۹، ۱۲۷، ۱۳۴، ۱۷۶، ۱۸۴.
- بدیهه‌سرای درباری ۷۷.
- بدیهه‌سرای دوره‌گرد ۷۷.
- بگاتیرها ۶.
- بلبل (لقب) ۱۴۷.
- بیلینی ۱۷، ۲۷، ۳۰، ۷۱، ۱۱۱، ۱۲۷، ۱۵۷.
- پایان دادن داستان ۱۰۷-۱۰۸.
- پولان‌ها ۶.
- پهلوان ۵، ۶، ۸.
- پهلوان و پرخوری و پرآشامی ۶۴-۶۵.
- پهلوان و سخندانی ۳۸، ۱۰۷.
- پهلوان و نیرنگ ۴۷-۴۸، ۱۲۳.
- پهلوان و وفاداری ۴۹-۵۰.
- پهلوان و هنر خوانندگی و نوازندگی ۱۳۰.
- پیشباز (پذیره) و بدرقه ۶۳.
- تابو (حرام، ناشایست) ۱۲۴.
- ترابادورها ۱۴۸.
- تریم‌ها ۶.
- تشبیه ۸۵-۸۹.
- تکرار لفظ و موضوع ۸۳-۸۵.
- تمثیل‌سرایی ۱۴۰-۱۴۳.
- تمثیل غنایی ۱۴۰.
- تناقض در حماسه و علل آن ۹۷-۱۰۱.
- توصیف اسب و زین و برگ آن ۶۵.
- توصیف خانه و کاخ ۵۷.
- توصیف‌های کناری ۶۳-۶۵، ۱۱۵-۱۱۶.
- تیر یک‌پیکانه و دوپیکانه ۱۵۱-۱۵۲.
- تنوری شاهین ۱۰۶.
- چامه ۱۳.

- چکامه ۱، ۲۹، ۷۷، ۱۳۲.
- حماسه و مرگ ← مرگ پهلوان.
- حافظه ۷۸.
- حماسه ایللی - آریستوکراتی (اشرافی) ۱۳۷.
- حماسه بدوی ۹- ۱۱، ۱۹، ۴۰، ۴۸، ۱۵۶-۱۶۳، ۱۸۸.
- حماسه بدیهی ۳، ۳۸، ۵۴، ۶۸، ۷۵، ۸۰، ۸۱.
- ۸۵، ۱۰۰، ۱۰۴، ۱۱۱، ۱۵۵-۱۶۳، ۱۷۴، ۱۸۱، ۱۹۲، ۱۹۳.
- حماسه در ایران ۱۳۰-۱۳۴.
- حماسه سرایان و کوری ۱۴۵.
- حماسه سرایی و سنت و مأخذ ۱۵۱.
- حماسه گفتاری ۳، ۲۱، ۳۸، ۵۴، ۶۷، ۶۹، ۷۵.
- ۱۰۲، ۱۰۴، ۱۲۰، ۱۳۰، ۱۳۳، ۱۴۴، ۱۷۵، ۱۸۱، ۱۸۸، ۱۹۲، ۱۹۳.
- حماسه نوشتاری (و هنری) ۲۱، ۲۳، ۳۸، ۶۷.
- ۶۹، ۷۵، ۱۰۰، ۱۰۲، ۱۰۴، ۱۲۰، ۱۳۳، ۱۷۵، ۱۹۱، ۱۹۲.
- حماسه و آفریده‌های پلید (دیوان، پریان، ازدها) ۵۸-۶۰، ۱۸۸.
- حماسه و الهام ۳۱-۳۲، ۱۳۹.
- حماسه و انواع آن ۱.
- حماسه و بیطرفی ۲۳-۲۴.
- حماسه و تاریخ ۲۱-۲۳، ۱۶۵-۱۶۹.
- حماسه و حقیقت ۲۹-۳۱، ۵۳، ۵۴، ۱۶۵.
- حماسه و خشونت ۳۹، ۱۶۳.
- حماسه و درام ۲۴-۲۷.
- حماسه و دوستی ۳۹.
- حماسه و دین ۵۰.
- حماسه و شریعت ۱۴۶، ۱۴۷.
- حماسه و طبیعت ۵۵، ۵۶.
- داستان پردازی ۵۴.
- داستان حماسی ۱، ۹۰، ۱۱۱-۱۱۶، ۱۲۸.
- داستان سرایی پساحماسی ۱۸۵، ۱۹۱.
- داستان میان پیوست (اپیسود) ۱۲۱.
- دانایی اساطیری ۴۵.
- درآمدن به جامعه مبدل ۶۴، ۱۳۰، ۱۳۵.
- درگیری ۵۰، ۱۱۶.
- درو و بدرو در حماسه ۶۳.
- دشمن در حماسه ۱۱۶.
- دفترخوان ۶۸، ۱۹۳.
- راپسودها ۱۱۹.
- رامشگر ← گوسان.
- رجزخوانی ۳۸، ۴۷.

- رزم‌افزار ۳۹، ۵۷، ۱۲۴، ۱۳۵.
 رزنامه ۱.
 رُمان ۵۴، ۱۷۷، ۱۷۸-۱۸۶.
 رُمانس (داستان پهلوانی - عشقی) ۱۲۹، ۱۳۲، ۱۷۶-۱۸۸، ۱۸۶-۱۹۰.
 روانِ پهلوان ۴۰-۴۱.
 روانکاو در حماسه ۱۰۳.
 روایات همانند ۱۳۵.
 رؤیای صادق ۹۳.
 رویین‌تنی ۴۸.
 زادِ پهلوان ۴۶.
 زمان و مکان در حماسه ۱۰۴.
 زمانه ۴۳.
 زنان حماسه‌سرا ۱۴۴-۱۴۵.
 زن در حماسه ۶۴، ۱۲۹، ۱۶۱، ۱۳۷-۱۶۴، ۱۸۸.
 ژوگلرها ۱۱۹، ۱۴۶.
 سالِ پهلوان ۱۰۴.
 سخن‌پردازی ۵۴.
 سرودِ حماسی ۱، ۷۰، ۹۰، ۱۱۱-۱۱۶، ۱۲۸، ۱۳۲.
 سلاح ← رزم‌افزار.
 سیمرخ ۴۶.
 شاخهٔ سرخ ۱۲۳.
 شاه در حماسه ۴۸، ۴۹.
 شاهزاده‌بانو ۱۶۲.
 شاهنامه‌خوان ۶۸، ۱۹۳.
 شعوبیه ۱۷۴.
 سوالیه‌ها ع.
 شیوهٔ آغازیدن و گشودن داستان (آغازه) ۸۹ - ۹۳، ۱۱۲-۱۱۴.
 عاشیق‌ها ۱۳۷.
 عبارات و ترکیبات قالبی ۷۰-۷۴، ۷۸-۸۱، ۱۹۲-۱۹۳.
 عشق مادرِ ناتنی به پسر ۱۳۵.
 علل محبوبیت شاهنامه و حماسه‌های ملی ۱۷۵.
 عناصرِ جادوی ۱۰، ۱۱، ۱۲، ۱۷، ۴۵.
 عناصرِ شَمَنی ۱۱، ۱۲، ۱۷، ۴۶.
 غولِ یک‌چشم ۴۷، ۵۹، ۱۳۵، ۱۳۷.
 قالبِ شعری در حماسه ۲۸، ۱۸۳.
 کابالروها ع.
 کارنامگ ۱۸۰.
 کشتی‌سازی و کشتی‌رانی در حماسه ۶۵.
 کمپاها ع.
 کوراوغلوخوان‌ها ۱۱۹.
 گوزلارها ۱۱۹.
 گسترش حماسه ۱۳۴، ۱۳۵.
 گوسان ع ۷۰، ۱۱۹، ۱۲۹، ۱۳۹-۱۴۸.
 گوسان‌ها و بدنایمی ۱۴۶.
 لحظه‌پردازی ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۲۹.
 مادرسالاری ۱۲۹.
 مدیحه ۱۳-۱۹.
 مرثیه ۱۳-۱۹.
 مرگِ پهلوان ۴۰.
 مطایبه (شوخ‌طبعی) در حماسه ۱۲۹، ۱۶۳، ۱۷۸، ۱۸۵.
 مُغانی ۱۳.
 مفاخره ← رجزخوانی.
 منش‌پردازی و منشِ پهلوان ۱۰۲-۱۰۴.
 مهر میانِ پهلوان و مادر او ۴۱.

- ناشناس بودن حماسه‌سرایان ۱۳۹.
نام و نام و ننگ (حیثیت) در حماسه ۵، ۶، ۹، ۱۱، ۳۹، ۵۰، ۱۳۰، ۱۷۶.
ناگهان‌کاری در حماسه ۱۰۴.
نبرد ۳۷-۳۹.
نبرد پدر و پسر ۱۳۵، ۱۵۲.
نعره پهلوان ۴۷.
نقالان و نقالی ۶۸، ۸۱، ۱۱۹، ۱۷۶، ۱۹۳.
وزن و قافیه در حماسه ۲۷، ۲۸، ۱۸۳، ۱۸۹، ۱۹۴.
همریان ۱۴۸.
هله‌ها ۶.
هنر پهلوانی ۴۵، ۴۷، ۱۳۰.
یارل‌ها ۶.
یونک‌ها ۶.

۲- عنوان کتاب‌ها، داستان‌ها، منظومه‌ها، اشعار و مقالات

- آبان‌یشت ۸۴.
آذربرزین‌نامه ۱۸۶.
آرشی کمانگیر ۵۱.
ابومسلم‌نامه ۱۸۷، ۱۸۸.
اخبارالطوال ۱۹۴.
ادای کهن (کهنتر) ۱۸، ۲۰، ۲۵، ۲۸، ۳۳، ۴۰، ۷۵، ۷۶، ۱۱۱، ۱۲۶، ۱۵۵، ۱۵۸، ۱۶۹.
ادبیات یهودیان در ایران ۱۹۴.
آدیسه ۶ ۱۰، ۱۹، ۲۰، ۲۲، ۲۴، ۲۵، ۲۷، ۳۱، ۴۰، ۴۱، ۵۹، ۶۵، ۷۳، ۷۴، ۸۰، ۸۴، ۸۶، ۹۷، ۱۰۱، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۱۱، ۱۳۵، ۱۲۱، ۱۱۵، ۱۳۷، ۱۴۰، ۱۴۹، ۱۵۸، ۱۶۲، ۱۹۲.
اردشیرنامه ۱۹۴.
اردشیر و گلنار ۱۸۰.
از گیل شعر تا گُل شعر ۶۰.
ازدها در اساطیر ایران ۶۱.
اسکندرنامه^۱ ۱۸۶، ۱۹۰، ۱۹۵.
اسکندرنامه^۲ ۱۸۷.
اقبالنامه ۱۸۶.
اکوان دیو ۱۱، ۲۰، ۵۳، ۱۱۳.
المحاسن و الاضداد ۱۴۹.
امیر ارسلان ۱۴۴، ۱۶۳، ۱۹۰، ۱۹۳.
امیر رُمان ۹۲.
انه آیس ۱۲۱.
اوستا ۵۹، ۱۳۱، ۱۵۳، ۱۷۲.
ایلیاد ۶ ۱۸، ۱۹، ۲۰، ۲۴، ۲۷، ۳۱، ۳۹، ۴۰، ۴۱، ۴۸، ۵۰، ۶۴، ۶۵، ۷۲، ۷۴، ۸۰، ۸۲، ۸۴، ۸۶، ۹۳، ۹۷، ۱۱۱، ۱۱۴، ۱۱۵، ۱۲۱، ۱۳۵، ۱۴۰، ۱۴۵، ۱۴۹، ۱۵۸، ۱۹۲.
بازگشت ده‌هزار تن ۱۳۲.
بانوگشسپ‌نامه ۱۱۱، ۱۸۶.
بیر بیان ۴۸، ۶۱، ۱۸۶.
برزونامه ۱۶۳، ۱۸۶.
برونانبوره ۷، ۱۸.
بزم فرزنانگان ۱۴۱.
بوستان ۱۰۹، ۱۵۳.

- بئوولف ۶ ۱۰، ۲۲، ۲۴، ۳۳، ۴۹، ۶۹، ۷۴، ۷۵، ۸۶، ۹۷، ۱۰۰، ۱۰۴، ۱۰۶، ۱۱۱، ۱۱۵، ۱۲۶، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۸.
 بهرام چوبین ۱۸۰، ۱۸۵.
 بهرام گور و سپینود ۱۸۰.
 بهمن نامه ۱۱۱، ۱۱۵، ۱۶۳، ۱۸۶، ۱۹۱.
 بهمن و فرامرز ۱۱۴.
 بهرام و نرسی ۱۸۰.
 بیژن و منیژه ۹۰، ۹۱، ۱۱۵، ۱۸۰.
 بیست مقاله ۶۰.
 پرسیکا^۱ ۱۳۲.
 پرسیکا^۲ ۱۴۱.
 پرورش کوروش ۷۷، ۸۱، ۸۲، ۱۳۲، ۱۴۳، ۱۸۰.
 پیکار ۹۹.
 تاریخ ادبیات پیش از اسلام ۱۹۴.
 تاریخ اسکندر ۱۳۲.
 تاریخ الرسل و الملوك ۸۲.
 تاریخ بیهقی ۱۰۹، ۱۴۹.
 تاریخ پارس ۱۴۲.
 تاریخ دلگشای شمشیرخانی ۱۹۴.
 تاریخ سیستان ۷۰، ۸۲.
 تاریخ غرر السیر ۱۱۷، ۱۵۳.
 تبارشناسی خدایان ۱۸.
 تذکره نصرآبادی ۱۴۴، ۱۴۷، ۱۴۹.
 تریستان و ایزلده ۱۲۴.
 تسخیر اوژیچه ۹۱.
 تکرار در شاهنامه ۸۰.
 تمّرنامه ۱۸۷.
 تن پهلوان و روان خردمند ۳۴.
 تنوگنی ۱۸، ۲۱، ۳۴.
 تواریخ ۱۳۲، ۱۳۶.
 جهانگیرنامه ۱۱۱، ۱۸۶.
 جنگ بزرگ کیخسرو ۱۱۵.
 جنگ گشتاسپ با ارجاسپ ۱۱۵.
 جنگ مازندران ۱۱، ۱۲، ۵۶، ۸۹، ۱۰۱، ۱۴۱.
 جنگ هاماوران ۹۱، ۱۰۱.
 جنگیزنامه ۱۸۷.
 چهارمقاله ۷۶، ۸۲.
 حسین کرد شستری ۱۸۸، ۱۹۰، ۱۹۳.
 حکایت حاتم طائی ۱۰۵.
 حماسه سرای باستان ۱۵۰.
 حماسه سرایی در ایران ۱۸۷.
 حماسه ملی ایران ۳۴، ۴۴، ۶۶، ۸۲، ۱۰۹، ۱۳۶، ۱۵۰، ۱۶۹، ۱۹۵.
 حمله حیدری ۲۱، ۱۴۶، ۱۸۷.
 خاوران نامه ۲۰، ۱۸۷.
 خداوندنامه ۲۱.
 خداینامه ۹۹.
 خزانه یمین الذّوله ۱۸۸.
 خسرو و شیرین^۱ ۱۰۳، ۱۴۳، ۱۴۹، ۱۸۹.
 خسرو و شیرین^۲ ۱۸۰.
 داراب نامه ۱۴۴، ۱۸۷، ۱۹۳.
 داش اکل ۱۰۶.
 داوید و مهر ۱۲۸، ۱۳۵.
 دختران آسپ ۱۸۳.
 دزدی مادیان ۲۵.
 دکامرون ۱۰۶.
 دوازده رخ ۲۰، ۱۱۵.
 دهده قورقود ۱۳۶، ۱۳۷.
 دیدار ۸۳.
 راحة الصدور ۱۵۳.

- رامایانا ۱۱۱، ۱۲۲.
 رستم و اسفندیار ۲۰، ۵۶، ۹۹، ۱۱۵، ۱۳۵، ۱۷۲.
 رستم و سهراب ۲، ۱۱، ۲۰، ۴۵، ۱۱۵، ۱۲۸.
 ۱۳۶، ۱۴۱، ۱۵۲.
 رستم و شغاد ۱۱۳.
 رستم و هفت‌گردان در شکارگاه افراسیاب ۳۷، ۹۰، ۱۱۳.
 رفتن بهرام به جستجوی تازیانه خود ۳۷.
 رفتن رستم به کوه سپند ۱۱۳.
 رفتن گیو به ترکستان ۹۲، ۹۹.
 رُمان اسکندر ۴۹.
 رموز حمزه ۱۴۶.
 روزگار جوانی چوریلو یلنکویچ ۹۱.
 ریگ‌ودا ۱۳۱.
 زال و رودابه ۱۱۵، ۱۸۰.
 زریادرس و اُداتیس ۱۳۲، ۱۸۰.
 زربینه و استریانگئوس ۱۸۰.
 ژرمانیا ۱۲۵.
 سام‌نامه ۱۸۹.
 سخن‌های دیرینه ۶۶، ۸۲، ۱۰۸، ۱۱۷، ۱۳۶، ۱۵۰، ۱۶۸.
 سرخ‌بُت ۱۸۹.
 سرود آتلی ۹۱، ۹۲، ۱۱۱.
 سرود ایگر ۱۷، ۱۲۷.
 سرودِ دارجنگه ۱۱۴، ۱۶۰.
 سرودِ رولاند ۷، ۱۹، ۲۰، ۲۱، ۲۴، ۲۷، ۳۹، ۴۰، ۴۹، ۵۰، ۷۴، ۷۵، ۷۹، ۸۶، ۹۳، ۹۷، ۱۰۴، ۱۱۱، ۱۱۵، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۴۶، ۱۵۸، ۱۶۵، ۱۶۸، ۱۷۶، ۱۹۲.
 سرودِ فینسبورگ ۷.
 سرودِ گودرون ۱۱۱، ۱۱۲.
 سرودِ نیبلونگن ۱۲۵، ۱۸۲.
 سرودِ هافسفیرد ۱۶۶.
 سرودهای اِدا ۷، ۱۸.
 سرودهای همری ۷۳، ۸۲.
 سرودِ هیلمه‌براند ۶، ۳۰، ۳۳، ۹۰، ۱۲۵.
 سقوط امپراطوری سربستان ۱۱۲، ۱۱۳.
 سکیران ۹۹.
 سمکِ عیار ۱۴۴، ۱۶۰، ۱۸۸.
 سوارِ پلنگینه‌پوش ۱۲۹، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۷۹.
 سیاوخش ۲۰، ۱۱۵.
 سید ۷، ۲۰، ۲۷، ۷۴، ۷۵، ۷۹، ۱۱۱، ۱۱۵، ۱۲۶، ۱۴۶، ۱۵۸، ۱۶۶، ۱۶۹، ۱۹۲.
 سیمون فیندلینگ ۱۹.
 شاپور و مالکه ۱۸۰.
 شادبهر و عین‌الحیاء ۱۸۹.
 شاعران در اندوه ایران ۱۱۷.
 شانسونِ دوژست ۱۱۹.
 شان - های - چینگ ۱۱۹.
 شاهنامه ۲، ۳، ۶، ۱۱، ۱۲، ۱۴، ۱۸، ۲۰ - ۲۳، ۲۷، ۲۹، ۳۰، ۳۲ - ۳۵، ۳۷ - ۵۱، ۵۴، ۵۶، ۵۷، ۵۹ - ۶۱، ۶۳، ۶۴، ۶۶، ۶۸، ۷۰ - ۷۶، ۸۱، ۸۵، ۸۷، ۸۹، ۹۰، ۹۲ - ۹۵، ۹۸، ۹۹، ۱۰۱ - ۱۰۹، ۱۱۱، ۱۱۳ - ۱۱۷، ۱۳۵، ۱۴۰، ۱۴۳، ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۴۶، ۱۴۸، ۱۴۹، ۱۵۱ - ۱۵۳، ۱۶۰ - ۱۶۹، ۱۷۲، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۷۷ - ۱۸۱، ۱۸۵ - ۱۹۱، ۱۹۳، ۱۹۴.
 شاهنامهٔ ابوالمؤید بلخی (شاهنامهٔ بزرگ) ۳۳، ۱۹۱، ۱۹۲.

- شاهنامهٔ ابومنصوری ۳۱، ۳۲، ۳۳، ۵۴، ۱۹۱.
- شاهنامهٔ بایسنغری ۱۴۰.
- شاهنامهٔ حیرتی ۲۸.
- شاهنامهٔ لکی ۱۵۰، ۱۶۰.
- شاهنامهٔ مسعودی مروزی ۲۸، ۳۳.
- شاهنشاهنامه ۱۸۶.
- شبرنگ ۱۸۶.
- شرفنامه ۱۸۶.
- شروین دشتی ۱۸۰.
- شعر پهلوانی ۲.
- شهربراز و پرویز ۱۸۰.
- شهنشاهنامه^۱ ۱۸۷.
- شهنشاهنامه^۲ ۱۸۷.
- شیرویهٔ نامدار ۱۹۰، ۱۹۳.
- صاحقران نامه ۲۱، ۱۸۷.
- ضحاک آموخوار ۱۰۸.
- ظفرنامه ۱۸۶.
- عروة و عفراء ۱۸۹.
- عشاقنامه ۱۸۹.
- عناصر درام در برخی از داستان‌های شاهنامه ۲۵.
- فتحنامه ۱۹۴.
- فرامرزننامه ۹۰، ۱۱۱، ۱۸۶، ۱۹۱.
- فردوسی‌نامه ۱۰۸، ۱۱۷، ۱۵۱، ۱۶۰.
- فروید ۲۰، ۱۱۵.
- فیروزنامه (فیروزشاه) ۱۴۴، ۱۸۸، ۱۹۳.
- قران حبشی ۱۸۷.
- قطعاتی از اسطوره‌های ایرانی... ۱۳۶.
- قهرمان‌نامه ۱۸۷.
- قیصرنامه ۱۵۳، ۱۸۷.
- کارنامهٔ اردشیر بابکان ۱۶۰، ۱۸۰، ۱۸۵.
- کارها و روزها ۳۴.
- کالوالا ۱۰، ۴۵، ۷۹، ۱۱۱، ۱۲۸، ۱۳۶، ۱۹۱.
- کاموس کشانی ۷۰، ۹۹، ۱۱۴، ۱۱۵.
- کتاب النقص ۱۴۷، ۱۴۹.
- کتاب حمله ۲۱.
- کتاب کرشاسپ ۱۹۱.
- کوراوغلو ۱۳۰، ۱۶۰.
- کشتن رستم پیل سپید را ۱۱۳.
- کک کوهزاد ۱۱۱، ۱۸۶.
- کلیله و دمنه ۱۵۳، ۱۸۰.
- کمدی الهی ۱۲۱.
- کنگ‌دژ ۱۰۰.
- کنگ‌بهشت ۱۰۰.
- کوش‌نامه ۱۱۱، ۱۸۶.
- کون - بتغر ۱۳۰.
- کین سیاوخش ۹۹.
- گردشی در گرشاسبنامه ۹۴.
- گرشاسبنامه ۸۷، ۹۴، ۱۱۱، ۱۱۵، ۱۶۳، ۱۶۴.
- ۱۸۶، ۱۹۱.
- گشتاسپ و کتایون ۱۱۵، ۱۳۲.
- گلستان ۱۵۳.
- گل رنج‌های کهن ۳۴، ۵۱، ۶۰، ۱۰۸، ۱۳۵.
- ۱۳۶، ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۵۳.
- گل و نوروز ۱۸۹.
- گیلگمش ۶، ۱۰، ۱۹، ۲۵، ۲۷، ۳۹، ۴۱، ۵۸.
- ۸۴، ۸۵، ۹۳، ۱۰۱، ۱۱۱، ۱۱۵، ۱۲۰، ۱۳۴.
- ۱۴۰، ۱۶۵، ۱۶۸، ۱۹۱.
- لغتنامه ۱۴۹.
- لیلی و مجنون ۶۰، ۱۲۹، ۱۷۷.
- مارکو کراالیویچ و دوازده تن از پربرها ۹۱.

- مالدن ۷، ۴۰، ۸۶، ۱۵۳، ۱۶۶.
مجمعل التّواریخ و القصص ۱۰۴، ۱۰۹، ۱۴۰.
محیط زندگی و احوال و اشعار رودکی ۱۴۹.
مختارنامه ۲۱، ۱۸۸، ۱۹۳.
مرگ قیصر کنستانتین ۱۸.
مرگ مارکوی جنگی ۱۸، ۸۸.
مردم و شاهنامه ۱۵۰.
مقدمه قدیم شاهنامه ۶۰.
ملاحظاتى درباره فرامرزننامه و سرابنده آن ۱۹۴.
ملک جمشید ۱۹۰، ۱۹۳.
موسى نامه ۱۹۴.
موش و گربه ۲۸، ۱۵۳.
مهاباراتا ۱۱۱، ۱۲۱.
نارته‌ها ۴۳، ۴۶، ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۳۵.
ناگفته‌هایی درباره برزنامه ۱۹۴.
نبرد رستم فرخزاد با سعد و قاص ۱۶۹.
نبرد رستم و اشکبوس ۱۱۴.
نهایه‌الآرب ۱۹۴.
وامق و عذرا ۱۸۹.
والدره ۷.
ورقه و گلشاه ۱۸۹.
وین و رامین ۷۸، ۸۲، ۱۰۳، ۱۲۴، ۱۲۹، ۱۴۰.
۱۴۱، ۱۴۳، ۱۴۸، ۱۸۰، ۱۸۹.
ویگیل سن دیمتریوس ۱۹.
هایمسکرینگلا ۲۹.
هفت‌پیگر ۱۸۹.
هفت‌خان اسفندیار ۲۰، ۴۲، ۵۶، ۷۰، ۱۰۱.
۱۱۴، ۱۱۵.
هفت‌خان رستم ۱۱، ۲۰، ۴۲، ۱۰۱، ۱۱۴، ۱۱۵.
هفت‌لشکر ۱۳۵.
همای‌نامه ۱۸۹.
همای و همایون ۱۸۹.
هنر شعر ۲۴.
یادداشت‌های شاهنامه ۳۴، ۵۶، ۶۰، ۶۱، ۸۲.
۹۴، ۱۰۸، ۱۳۶، ۱۹۴.
یادگار زیربان ۱۸، ۳۳، ۸۵، ۸۷، ۹۳، ۹۴، ۱۰۹.
۱۱۱، ۱۲۳، ۱۳۶، ۱۶۰، ۱۷۲، ۱۸۰، ۱۹۱.
۱۹۲.
یشت‌ها ۱۸، ۴۳، ۵۱، ۶۳، ۸۴، ۱۳۱، ۱۸۰.
یکی داستانی‌ست پُر آب چشم ۵۱، ۱۰۸، ۱۳۰.
۱۳۶، ۱۵۲.
یوسف و زلیخا ۱۳۵.

۳- نام کسان (اساطیری، داستانی، تاریخی و معاصر)

- آپلون ۳۵.
آتلی (آتیل) ۳۹، ۹۱، ۹۲، ۱۲۵.
آتنه ۹۷.
آتنایس ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۴۳، ۱۴۹.
آرش ۴۰، ۱۶۷.
آزادسرو ۷۶.
آستیگ (آستیاژ) ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۶۷.
آشوریانیال ۱۲۰، ۱۳۴، ۱۴۰، ۱۶۸.
آشیل ۳۱، ۳۹، ۴۰، ۴۶، ۴۷، ۴۸، ۵۷، ۵۸، ۹۰.
۱۲۳، ۱۴۲، ۱۶۶.

- اُفردیت ۴۱.
 اُگات ۶
 اُگامنون ۹۳، ۴۰.
 اُگنی ۹۲.
 اُلامانیت ۲۵.
 اُلفنس ۱۲۶.
 اُموزگار، ژاله ۱۹۴.
 اُنْتیمائُس ۱۸۴.
 آیفه ۱۲۴.
 آینایاس ۹۰.
 ابلیس ۱۸۱.
 ابن ندیم، محمد بن اسحاق ۱۸۱.
 ابوالمؤید بلخی ۳۳، ۱۹۱.
 ابوزید ۲۵، ۶۴.
 ابوسعید بهادرخان ایلخانی ۱۸۶، ۱۸۷.
 ابوطالب اصفهانی ۱۸۷.
 ابوعبید ۳۴.
 ادوارد پارسا ۱۷۱.
 ادیب پیشاوری ۱۵۳، ۱۸۷.
 اُدیسویس ۴۰، ۴۱، ۴۷، ۵۷، ۹۷، ۱۰۲، ۱۰۵.
 ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۲۱، ۱۳۵، ۱۵۸.
 ارجاسپ ۸۵، ۱۶۷.
 اُرخیلانگین میغمیان ۱۴۴.
 اردشیر دوم ۱۳۲، ۱۶۸.
 ارسطو ۶، ۲۴.
 ارشک ۱۲۸.
 ارفیوس ۱۷.
 اِرگاش ۱۳۰.
 اِرگاش جومن بلبل ۱۴۷.
 اژی دهاک ۸۴، ۱۰۰.
 اسپارگاپیسس ۱۳۱.
 استرابو ۱۳۲، ۱۸۰.
 استورلوسُن، سُرّی ۲۹.
 اسدی طوسی، ابونصر علی بن احمد ۵۵، ۱۳۴.
 ۱۴۸، ۱۸۶.
 اسفندیار ۱۸، ۳۸، ۴۰، ۴۱، ۴۲، ۴۷، ۴۸، ۵۰.
 ۶۴، ۶۵، ۷۰، ۸۵، ۹۹، ۱۰۲، ۱۰۷، ۱۲۵.
 ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۶۳، ۱۶۷، ۱۷۲، ۱۷۳.
 ۱۷۴، ۱۹۰.
 اسکاتاخ ۱۲۴.
 اسکندر ۴۸، ۴۹، ۶۴، ۸۲، ۱۳۲.
 اسکپیو ۱۷۱، ۱۹۳.
 اشکبوس ۹۰.
 اغریرت ۱۰۳.
 افراسیاب ۱۲، ۶۳، ۶۵، ۸۴، ۹۲، ۹۳، ۱۰۲.
 ۱۰۳، ۱۰۷، ۱۶۷، ۱۶۸.
 افشار، ایرج ۱۹۵.
 افشاری، مهران ۱۳۶.
 افلاطون ۳۴.
 اک سیکل ۸۹.
 اکوان ۵۹، ۱۰۳، ۱۶۵.
 اِلرس، یورگن ۹۴.
 الوای ۹۸، ۹۹.
 الیاس ۱۱۲.
 اِمیر ۱۲۴.
 امیدسالار، محمود ۳۴، ۱۰۸.
 امیرمعزّی ۷۸.
 اناهیتا ۸۴.
 انجوی شیرازی، ابوالقاسم ۱۰۱، ۱۰۸، ۱۱۷.
 ۱۵۰، ۱۵۱، ۱۵۳، ۱۶۰.
 انگارس ۱۴۲.
 انگیدو ۳۹، ۸۵.
 انوشروان ۹۳.
 انه آیس ۱۲۱.

- انیوس ۱۸۴.
اوبشت ۱۵.
اوتاس، بو ۱۳۳.
اوتنایستیم ۱۰۱.
اوریسنگ ۴۶، ۴۷، ۱۳۵.
اوقا ۴۰.
اولبور ۳۹، ۴۰.
اونفرد ۱۰۴.
ایاز ۷۸.
ایران‌شاه (ایران‌شان) بن ابی‌الخیر رازی ۱۸۶.
ایرج ۴۰، ۱۰۳، ۱۹۰.
ایزدیناه، حمید ۱۱۷، ۱۵۰.
أی - سولو ۱۳۰.
ایشتر ۴۱.
ایگر ۱۲۷.
ایلیا ۱۰۴.
ایوان مخوف ۱۵۳.
بابک ۹۳.
باربد ۷۷، ۱۴۰، ۱۴۳.
باترادس ۴۳.
بارک ۱۳.
بانوگشسپ ۱۶۳.
بستور ۵۰، ۱۰۶، ۱۶۷.
بگداسر ۴۶.
بلقیس ۱۴۹.
بنونیست، امیل ۱۳۳.
بودا ۱۱.
بورا ۲، ۱۱، ۲۰، ۲۲، ۲۶، ۲۷، ۲۹، ۳۵، ۴۹، ۵۰، ۵۵، ۵۶، ۶۷، ۶۹، ۷۴، ۷۶، ۷۷، ۷۸، ۸۰، ۸۴، ۹۸، ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۰۷، ۱۱۶.
۱۳۰، ۱۳۶، ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۱.
۱۶۵، ۱۶۷، ۱۷۲، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۷۶، ۱۷۷.
۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۱، ۱۸۲، ۱۸۶، ۱۹۰.
بوکاجیو ۱۰۶.
بئولف ۶۹، ۹۷، ۱۲۷.
بویس، مری ۱۳۳، ۱۵۰.
بهار، محمدتقی ۸۲، ۱۰۹، ۱۳۳.
بهرام ۴۰، ۹۸، ۹۹، ۱۰۳، ۱۹۰.
بهرام چوبین ۴۹، ۷۰، ۱۰۳، ۱۲۶.
بهرام گور ۴۸، ۶۴، ۱۰۳.
بروز سمرگوی ۱۴۰.
بهمن ۶۳، ۶۵، ۱۰۰، ۱۶۸.
بیژن ۳۹، ۱۰۳، ۱۶۳، ۱۶۸.
بیغمی، محمد ۱۸۸.
بیهمی، ابوالفضل ۱۰۹، ۱۴۶، ۱۴۹.
پاتروکلوس ۳۹.
پادخسرو ۸۵.
پاریس ۴۱.
پانیاسیس ۱۸۴.
پاولوس دیانوس ۱۶۵.
پایسندر ۱۸۴.
پاییزی نسوی، محمد ۱۸۴.
پُرقیوس قیصری ۱۶۵.
پروین اکرم، طاهره ۱۹۴.
پری، میلمن ۱، ۷۶، ۷۹، ۱۱۱، ۱۹۳.
پشوتن ۱۰۳، ۱۷۳.
پنلوپس ۱۰۶.
پوتیفر ۱۳۵.
پورجوادی، نصرالله ۱۹۴.
پورعطائی ۱۶۴.

- پیران ۳۹، ۴۰، ۴۱، ۱۰۱، ۱۰۷.
- پیروز ۱۶۸.
- پیلسم ۹۸، ۹۹.
- پیلامنس ۹۷.
- تاسو ۸۹.
- تاکیتوس ۱۲۵.
- تاوادی ۱۳۳.
- تبایس ۱۸۴.
- تبریزی، احمد ۱۸۶.
- تپه‌گوز ۱۳۷.
- تفضلی، احمد ۱۹۴.
- تمیریس ۱۳۱.
- تور ۱۰۳، ۱۰۴.
- توکل بیگ ۱۹۴.
- تهمینه ۱۰۳، ۱۶۳.
- تیرداد دوم ۱۶۸.
- ثعالبی، ابومنصور ۱۱۵، ۱۱۷، ۱۵۱، ۱۵۳.
- جاحظ، ابوعثمان ۱۴۳، ۱۴۹.
- جاماسپ ۸۴، ۸۵، ۱۶۷، ۱۷۳.
- جریره ۴۰، ۱۰۳، ۱۰۷، ۱۶۳.
- جمشید ۴۵، ۸۴، ۱۳۱، ۱۶۳، ۱۶۷، ۱۷۲، ۱۷۳.
- جهانگیر ۱۹۰.
- چنگیزخان ۱۳.
- چوریلو ۹۱.
- حاتم طائی ۱۰۵، ۱۰۶.
- حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد ۳۲، ۱۰۴، ۱۵۳.
- حبیبی، فاطمه ۱۴۹.
- حریری اکبری، محمد ۱۳۷.
- حمزه ۲۱، ۱۷۴، ۱۸۷.
- خارس میتیلنی ۱۳۲.
- خالقی مطلق، جلال ۵۱، ۶۰، ۹۴، ۱۳۵، ۱۵۰، ۱۶۹.
- خسرو پرویز ۴۲، ۴۹، ۵۸، ۷۷، ۸۷، ۱۰۳، ۱۴۰.
- خواجوی کرمانی، کمال‌الدین ۱۸۹.
- خوم‌بابا ۵۸، ۱۶۶.
- خه‌تاقوروف، ل. آ. ۱۴۹.
- دارا ۱۶۸.
- داریوش بزرگ ۱۳۰، ۱۳۱.
- داریوش سوم ۱۶۸.
- دانتته ۱۲۱.
- داوود ۱۳.
- داوید ۴۶، ۵۸، ۶۴، ۱۲۸.
- دبورا ۱۳.
- دبیرسیاقی، محمد ۳۴.
- دختیره ۱۲۲.
- دقیقی، ابومنصور محمد ۸۵، ۹۳، ۱۴۸.
- دوستخواه، جلیل ۱۳۶.
- ده‌ده‌قورقود ۱۳۶، ۱۳۷.
- دهقان دانشور ۱۴۰.
- دیاکو ۱۶۷.
- دیلیم، علی ۷۶.
- دینن ۱۴۱، ۱۴۲.
- دیو سپید ۵۹.
- رافائل ۳۵.
- راما ۱۲۲.
- رامین^۱ ۷۸، ۱۰۳، ۱۴۰، ۱۴۱.
- رامین^۲ ۱۴۰.
- راوندی ۱۵۳.
- رستگار، منصور ۶۱.
- رستگار، نصرت ۱۹۴.

- رستم ۲، ۱۱، ۱۲، ۱۸، ۳۸، ۴۰، ۴۱، ۴۲، ۴۶، ۴۷، ۴۸، ۴۹، ۵۸، ۵۹، ۶۳، ۶۴، ۶۵، ۷۰، ۹۰، ۹۷، ۹۹، ۱۰۰، ۱۰۲، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۰۷، ۱۱۳، ۱۱۴، ۱۲۴، ۱۲۶، ۱۲۹، ۱۴۷، ۱۵۰، ۱۵۱، ۱۵۳، ۱۶۳، ۱۶۶، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۴، ۱۷۷، ۱۷۹.
- رفیع خان باذل، میرزامحمد ۱۸۷.
- رودابه ۴۱، ۱۰۳، ۱۶۳.
- رودریگو دیاز ۱۲۶.
- رودکی سمرقندی، ابوعبدالله جعفر ۱۴۵.
- روستاولی، شوتا ۱۲۹، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۸۲.
- رولاند ۳۹، ۴۰، ۴۹، ۹۷، ۹۸، ۱۰۲، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۶۶.
- زال ۶۳، ۱۰۰، ۱۰۷.
- زُبیر، عبدالله ۱۰۵.
- زُنبیرگ، ه. ۱۱۷.
- زربانو ۱۶۳.
- زردشت ۱۷۲، ۱۷۳.
- زَرستان ۸۵.
- زریر ۴۸، ۵۰، ۵۵، ۸۷، ۱۰۶، ۱۶۷، ۱۷۴.
- زریری، مرشدعباس ۱۳۶.
- زئوس ۳۵، ۴۶، ۹۳.
- زیگفرید ۴۸، ۱۲۵، ۱۸۲.
- زیگورد (زیگروُد) ۴۰، ۴۷، ۱۱۲.
- ساتانا ۱۶۱.
- سام ۵۷، ۶۳، ۱۰۰، ۱۰۳، ۱۰۷.
- ساسون ۵۸، ۱۲۸.
- سائول ۱۳.
- سباگدیس ۱۵.
- ستانتِه ۱۲۲، ۱۲۳.
- سرگس ۱۴۰.
- سروش ۴۲، ۹۲.
- سعدی شیرازی، مصلح‌الدین ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۰۹، ۱۵۳.
- سلطان محمد خوارزمشاه ۱۸۶.
- سلم ۱۰۳، ۱۰۴.
- سلیمانی، حاج‌قربان ۱۶۴.
- سمندری ۱۶۴.
- سَین (سیمرغ) ۱۷۲.
- سناسر ۴۶، ۵۷.
- سنجر ۷۸.
- سودابه ۶۴، ۱۰۳، ۱۶۳.
- سوسن رامشگر ۱۶۳.
- سهراب ۱۸، ۳۸، ۴۰، ۴۶، ۴۸، ۱۰۱، ۱۰۳، ۱۰۵، ۱۰۷، ۱۱۱، ۱۲۴.
- سیامک ۴۸.
- سیاوش ۳۹، ۴۰، ۴۱، ۴۷، ۴۸، ۵۷، ۵۸، ۹۳، ۹۷، ۹۹، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۵، ۱۶۳، ۱۶۷، ۱۹۰.
- سید ۱۲۶.
- سیدوری ۴۱.
- سیندخت ۱۰۳، ۱۶۳.
- سین - لکوی - اونینی ۱۲۰، ۱۴۰.
- شاپوخ ۱۲۸.
- شاپور ۶۴.
- شاه اسمعیل صفوی ۱۸۷.
- شاهین ۱۹۴.
- شغاد ۴۷، ۱۰۳.
- شیده ۴۸، ۴۹.
- شیرین ۱۰۳.
- صبای کاشانی، فتحعلی‌خان ۱۸۷.

- صدقه بن ابوالقاسم شیرازی ۱۸۸.
صفا، ذبیح‌الله ۱۸۷.
صفر (ملا) ۱۴۷.
ضخاک ۶۰، ۹۲، ۹۳، ۱۰۰، ۱۰۴، ۱۵۳، ۱۶۵، ۱۸۱.
طارق بن زیاد ۱۳۶.
طبری، محمد بن جریر ۸۲.
طرسوسی (طرطوسی)، ابوطاهر ۱۴۰، ۱۴۴، ۱۸۸.
طلخند ۴۱.
طوس (توس) ۸۴، ۱۰۲، ۱۶۷.
طهمورت ۴۵، ۴۸، ۱۶۷.
عباس میرزا ۱۸۷.
عبید زاکانی ۱۵۳، ۱۸۹.
عزیدفتری، فریبا ۱۳۷.
عطایی ۱۸۶.
علی (ع) ۲۱، ۱۴۷، ۱۵۰، ۱۷۴، ۱۸۷.
علیشیر نوایی ۱۸۳.
عمرانی ۱۹۴.
عنصری بلخی، ابوالقاسم ۷۸، ۱۸۸.
عیوقی ۱۸۹.
غیبی، بیژن ۹۳، ۱۳۶.
فاند ۱۲۴.
فتحعلی شاه قاجار ۱۱۴.
فخرالدوله ۱۹۰.
فخرالدین اسعد گرگانی ۸۲، ۱۸۹، ۱۹۰.
فرامرز ۱۹۰.
فرامرز بن خداداد کاتب ارجانی ۱۴۴، ۱۸۸.
فرانک ۱۰۳، ۱۶۳.
فرخان ۱۴۰.
فرخی سیستانی، جولوغ ۱۳، ۳۴.
فردوسی طوسی، ابوالقاسم ۳، ۶، ۲۳، ۳۱، ۳۲، ۴۳، ۵۳، ۵۵، ۵۶، ۷۶، ۸۱، ۸۵، ۹۳، ۹۹، ۱۰۳، ۱۳۴، ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۶۱، ۱۶۶، ۱۷۵، ۱۷۷، ۱۸۱، ۱۸۹.
فروید، زیگموند ۲.
فهاد دوم ۱۶۸.
فریدون ۱۲، ۴۲، ۴۵، ۴۸، ۵۷، ۶۵، ۸۴، ۱۰۰، ۱۳۱، ۱۵۳، ۱۶۷.
فریگیس ۴۱، ۱۰۳، ۱۶۳.
فصیل ۱۴۷.
فمیوس ۳۱، ۱۴۲.
فور هندی ۴۸، ۴۹.
فولادزره ۱۶۳.
فونیکس ۳۴.
فیاض، علی اکبر ۱۰۹.
قانعی طوسی، احمد بن محمود ۱۵۳.
قباد ۴۰.
قزوینی، محمد ۶۰، ۸۲.
قزوینی رازی، نصیرالدین ۱۴۹.
قطفیر ۱۳۵.
کارادزیج ۱۱۱.
کارالایف ۲۵.
کارل بزرگ (شارلمانی) ۴۹، ۶۵، ۹۸، ۱۰۴، ۱۲۵، ۱۶۶.
کاوس (کیکائوس) ۴۹، ۶۳، ۸۴، ۹۱، ۱۰۲، ۱۰۷، ۱۳۱، ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۷۳.
کاوه ۳۸، ۵۷، ۱۰۳، ۱۵۳.
کتایون^۱ ۱۰۳، ۱۶۳.
کتایون^۲ ۱۶۳.

- گرمی ۵۰.
گردآفرید ۱۰۳، ۱۶۳.
گردیه ۸۷، ۱۰۳، ۱۶۳.
گرشاسب ← کرشاسب.
گرگسار ۱۰۳.
گردنل ۶۹، ۹۷، ۱۰۰، ۱۰۶.
گروی ۱۰۵.
گزنفون ۷۷، ۸۱، ۱۳۲، ۱۴۳، ۱۴۴، ۱۸۰.
گسته‌م ۳۹.
گشتاسپ ۴۸، ۵۰، ۵۷، ۷۰، ۸۵، ۱۰۲، ۱۶۷.
۱۷۳، ۱۷۲.
گلشهر ۴۱، ۱۶۳.
گل کامگار ۱۸۹.
گو ۴۱.
گودرز ۳۹، ۴۲، ۶۳، ۹۲، ۹۹، ۱۶۸.
گودرون ۳۹، ۱۱۲، ۱۶۲.
گورنگ‌شاه ۱۶۲، ۱۶۳.
گونار ۹۱، ۹۲.
گوتتر ۱۸۲.
گیلگمش ۳۹، ۴۱، ۴۶، ۸۵، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۱۵.
۱۲۱، ۱۶۲.
گیو ۴۷، ۵۷، ۶۳، ۶۴، ۹۲، ۹۷، ۱۰۳، ۱۰۷، ۱۶۸.
گیومرت ۴۲، ۸۰، ۱۶۷.
لازار (تزار) ۱۱۲.
لرد، آلبرت ۱، ۷۶، ۷۹، ۱۹۳.
لنین ۱۵۳، ۱۶۶.
لونرت، الیاس ۱۲۸، ۱۳۶، ۱۹۱.
لويس، جفری ۱۳۷.
لوی لانهفدا ۱۲۲.
لهراسپ ۴۰، ۱۰۳، ۱۶۷.
- کترایس ۱۳۲، ۱۸۰.
کیرت ۶.
کرسپوز ۱۰۳.
کرشاسب ۸۴، ۱۰۰، ۱۳۱، ۱۶۷، ۱۷۲، ۱۷۴، ۱۹۰.
کریمهیلد ۱۲۵، ۱۸۲.
کربنا ۱۸۳.
کریوکووا، مارفا ۱۴۵.
کسار ۱۱.
کشگر، محمود ۱۳۰.
کُنْخَبار ۱۷، ۲۲، ۱۲۳.
کندرو ۵۹، ۱۳۱.
کنفوسیوس ۱۶.
کُنا ۱۲۴.
کوراوغلو ۱۷، ۱۳۰.
کوخلین ۱۷، ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۲۴.
کوردالاگُن ۴۳، ۵۷.
کوروش مهتر ۱۴۲، ۱۴۳.
کوروش بزرگ ۷۷، ۸۱، ۱۳۱، ۱۳۲، ۱۴۴، ۱۶۸.
کوروش کوچک (کهتر) ۱۳۲.
کوسج، شمس‌الدین محمد ۱۸۶.
کولان ۱۲۳.
کیاگسار ۱۶۷.
کیخسرو ۱۲، ۴۰، ۴۱، ۴۲، ۴۸، ۴۹، ۵۸، ۶۳، ۶۵، ۷۰، ۸۴، ۹۱، ۹۲، ۹۷، ۹۸، ۱۰۷، ۱۶۷.
۱۶۸، ۱۷۲.
کی‌سر ۱۳۰، ۱۳۱.
کید هندی ۹۳.
کیکاوس ← کاوس.
کیکلپ ۵۹.
کیلوکن بهادر ۱۳.

- مادح، قاسم ۱۸۶.
 مارکو ۱۸، ۵۸، ۶۵، ۸۸، ۹۱، ۱۰۴، ۱۲۷، ۱۵۹.
 ماگيستروس، گريگور ۱۲۸.
 مالذن ۵۰.
 ماناس ۴۶، ۴۷، ۴۸، ۵۷، ۱۱۱، ۱۴۴.
 محدث، ميرجلال الدين ۱۴۹.
 محمد (ص) ۲۸، ۱۸۷.
 محمد بن حسام الدين ۱۸۷.
 محمود (سلطان) ۱۳، ۷۸.
 محمود دفترخوان ۱۴۴، ۱۸۸.
 مختار ثقفي ۲۱، ۱۸۸.
 مدايني، مهدي ۱۳۶.
 مرزبان فارسي، رفيع الدين ۱۸۶.
 مستوفي قزويني، حمدالله ۱۸۶.
 مسكوب، شاهرخ ۳۴.
 منوچهر ۱۲، ۴۸، ۱۰۷.
 منيزه ۱۰۳، ۱۶۲، ۱۶۳.
 موبد ۷۸، ۱۰۳، ۱۴۰، ۱۴۱، ۱۴۶.
 موزايوس ۱۷.
 موسى خورني ۱۲۸.
 ميترا ۱۳۱، ۱۷۲.
 ميخاييلوويچ، آلكسي ۱۴۶.
 ميلتن ۸۹.
 نابلتون ۱۱۱.
 نارتها ۱۲۹.
 ناصر الدين شاه ۱۹۰.
 ناوسيكا ۱۶۲.
 ناويوس ۱۸۴.
 نتصر، آمنون ۱۹۴.
 نحوي، اكبر ۱۹۴.
 نريمان ۱۰۰.
 نستور ۲۴.
 نصرآبادي اصفهاني، ميرزا محمد طاهر ۱۴۷.
 ۱۵۰.
 نظامي عروضي سمرقندي، احمد بن عمر ۷۶.
 ۸۴.
 نظامي گنجهي، الياس ۳۵، ۵۴، ۵۶، ۶۰، ۱۴۹، ۱۷۷، ۱۷۹، ۱۸۱، ۱۸۳، ۱۸۶، ۱۸۹، ۱۹۰.
 نفيسي، سعيد ۱۴۹.
 نقيب الممالك، محمد علي ۱۴۰، ۱۴۴، ۱۹۰.
 نگيسا ۱۴۰.
 نوذر ۶۳، ۱۶۸.
 نوشاد ۱۱۴.
 نولدكه، تئودور ۲۹، ۳۴، ۴۱، ۶۶، ۷۹، ۸۲، ۱۰۹.
 ۱۳۳، ۱۳۶، ۱۵۰، ۱۶۹، ۱۹۵.
 نيچه، فريدرش ۳۴.
 نينسون ۱۶۲.
 واعظ هروي، عطاءالله بن حسام ۱۸۸.
 والميكي ۱۲۲.
 وردان يكم ۱۶۸.
 ورژيل ۱، ۸۹، ۱۲۱.
 ولادمير ۹۱، ۱۵۲.
 ولف، فريدرش آگوست ۱۲۱.
 ولوند ۵۷.
 ويس ۴۲، ۷۸، ۱۰۳، ۱۴۰، ۱۴۱، ۱۶۲.
 ويسه ۸۴.
 ويلاند ۵۷.
 ويلهلم (قيصر) ۱۸۷.
 هاتفي خرجردي ۱۸۷.
 هدايت، صادق ۱۰۶.
 هرا ۶۴، ۷۳.
 هراكليت ۵، ۳۴.

هر دوت ۱۱، ۱۳۱، ۱۳۲، ۱۳۶، ۱۶۵، ۱۶۸، ۱۸۴، ۱۸۰	همر ۱، ۵، ۱۰، ۱۷، ۱۸، ۲۰، ۲۲، ۲۴، ۳۱، ۳۳، ۴۲، ۵۴، ۵۵، ۵۶، ۷۲، ۷۳، ۷۴، ۷۷، ۷۸
هرکول ۴۶، ۶۴، ۶۵، ۱۸۴	۸۹، ۹۷، ۱۱۹، ۱۲۱، ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۴۲
هرمزد ^۱ (ایزد) ۴۳	۱۴۵، ۱۴۹، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۶۵
هرمزد ^۲ ۱۲۶	۱۶۹، ۱۸۴
هَرُن، پاول ۶۶	هوشنگ ۸۴، ۱۶۷
هرودلاندوس ۱۲۵	هوگنی ۹۲
هرور ۱۶۲	هوم (هئومه) ۱۰۳، ۱۳۱، ۱۶۷، ۱۷۲
هسیود ۵، ۱۸، ۲۱، ۲۲، ۳۰، ۳۱، ۳۴، ۳۵، ۷۳	هومان ۱۰۳
هفایستوس ۵۷	هیلدم گونده ۱۶۲
هکتور ۳۹، ۴۰، ۵۰، ۵۸	یافت بن نوح ۱۸۷
هگِل، گئورگ ویلهلم فریدریش ۳۴	یزدگرد سوم ۱۴۰
هَلِن ۴۱، ۴۲	یوس ۱۵
همای ۸۵، ۱۶۷، ۱۸۹	یوسفی، غلامحسین ۱۰۹
همای دل افروز ۱۶۳	یونانان ۱۳

۴- نام جای‌ها

آخایا ۱۵۸	آباکان ۹
آذربایجان ۱۱۹، ۱۶۰، ۱۷۷	ارمان ۹۱
آذرگشسپ ۶۳	ارمنستان ۱۱۹، ۱۲۸، ۱۵۷
آسیا ۶، ۷، ۱۲۹، ۱۶۴، ۱۶۵، ۱۷۷، ۱۷۹	اروپا ۷، ۱۲۱، ۱۲۶، ۱۲۹، ۱۴۶، ۱۶۵، ۱۶۹
آسیای کوچک ۱۲۰، ۱۲۱	۱۷۷، ۱۷۹، ۱۸۰، ۱۹۲
آسیای میانه ۲، ۵۰، ۶۹، ۷۴، ۸۴، ۱۲۰، ۱۲۹	اروند ۶۵
۱۳۰، ۱۳۴، ۱۳۷، ۱۶۰، ۱۷۹، ۱۹۲	ازبکستان ۱۴۷، ۱۶۰، ۱۸۳
آشور ۱۶۸	اسپانیا ۱۲۶، ۱۳۶، ۱۶۹، ۱۷۶، ۱۸۳
آلبانی ۷	استانبول ۱۸
آلتایی ۹	استلاند ۷
آلمان ۱۲۰، ۱۷۶، ۱۷۹، ۱۸۲	اسکاندیناوی ۱۸۳
آناتولی ۱۳۷	افریقا ۷، ۳۴

- اقيانوس كبير ۳۴.
اكياتان ۱۶۸.
البرز ۱۰۷، ۱۶۸.
اليستا ۴۴.
امريكا ۲.
انگلستان ۳۴، ۱۶۸.
اورشليم ۱۱۲.
اوروك ۱۲۰، ۱۶۶.
اوژيچه ۹۱.
اوكرائين ۷.
اوگاندا ۱۴.
ايتاليا ۱۷۶.
ايران ۳، ۷، ۲۳، ۲۹، ۴۳، ۴۹، ۵۳، ۶۷، ۷۰، ۸۵، ۸۶، ۹۲، ۹۷، ۹۹، ۱۰۱، ۱۰۷، ۱۱۱، ۱۱۴، ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۲۸، ۱۳۰، ۱۳۱، ۱۳۳، ۱۴۶، ۱۴۷، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۴، ۱۶۵، ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۷۲، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۷۹، ۱۸۱، ۱۸۳، ۱۸۵، ۱۸۶، ۱۹۳.
ايرلند ۱۷، ۱۲۲.
ايسلند ۱۲۶، ۱۵۵، ۱۸۳.
بابل ۱۲۰، ۱۲۱.
بالكان ۱۲۷.
بونو ۹.
بلغارستان ۷، ۱۵۷.
بلوچستان ۱۶۴.
پارس ۱۴۲، ۱۴۳.
پكن ۱۶.
تاجيكستان ۱۱۹.
تبت ۱۱.
تركستان ۶۳، ۱۰۴.
تركمنستان ۱۱۹، ۱۴۵، ۱۹۳.
ترويا ۵، ۴۰، ۴۸، ۱۰۶، ۱۲۱، ۱۶۵.
توران (تورانيه) ۹۷، ۹۹، ۱۰۳، ۱۳۰، ۱۳۱.
جاوه ۱۴۵.
جزاير پلونيز ۳۴.
جزاير كوريل ۱۶۴.
جيحون ۶۵.
چالكا ۹.
حبشه ۱۳.
خراسان ۱۶۴.
خوارزم ۱۴۸.
خيون ۸۵.
دانوب ۱۸۲.
درسدن ۱۳۶.
درياجه آرال ۴۴.
درياي چين ۵۹.
درياي خزر ۷.
درياي زره ۶۵.
دژ بهن ۵۷.
دگه شيه ۱۵.
راين ۱۲۵.
رودس ۱۸۴.
روسيه ۷، ۱۹، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۲۷، ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۵۷، ۱۷۱، ۱۹۲.
روم ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۷۱، ۱۸۴.
روبين دژ ۱۰۷.
زابل ۱۰۴.
زئو ۳۴.
ژاپن ۷، ۱۶۴.

- ساخلین ۱۶۴.
 سربستان ۹۱.
 سمنگان ۶۳، ۱۱.
 سودان ۱۴۵، ۷.
 سوماترا ۷.
 سبیری ۴۴، ۷.
 شیراز ۱۰۴.
 صحرای کبیر ۱۳، ۳۴.
 طوس ۷۶.
 عربستان ۷.
 غزنی ۱۳.
 فرانسه ۱۲۰، ۱۲۵، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۲.
 فنلاند ۱۲۸.
 قُرطبه ۱۳۶.
 قسطنطنیه ۱۸.
 قفقاز ۱۳، ۱۲۹، ۱۶۰، ۱۹۲.
 کاخِ ضحاک ۵۷.
 کربلا ۱۸۸.
 کریم ۱۳۴.
 کُسوو ۱۵۹.
 کنگ ۱۰۰.
 کورگان ۱۴۷.
 کیف ۱۷، ۱۵۳.
 گراند ۱۳۶.
 گرجستان ۱۷۷.
 گروثلند ۱۵۵.
 لینگ ۱۱.
 ماد ۱۴۲.
 مازندران ۶۳، ۱۰۴، ۱۶۶.
 مرو ۱۶۸.
 مسکو ۱۲۸، ۱۷۱.
 مشهد ۱۶۴.
 مغولستان ۴۴.
 مقدونیه ۱۲۷.
 ناتال ۳۴.
 نروژ ۲۹، ۱۲۶.
 نووگروود ۱۲۷.
 نینوا ۱۳۴، ۱۴۰.
 واتیکان ۱۳۷.
 والاخن ۸۸.
 ولگا ۴۴، ۱۳۵.
 هاماوران ۹۱.
 هلیکن ۳۱.
 هند (هندوستان) ۱۰۴، ۱۲۰، ۱۸۷.
 هوکایدو ۷، ۱۶۴.
 یوگسلاوی ۷، ۱۱۹، ۱۴۵، ۱۵۹، ۱۹۲.
 یونان ۵، ۷، ۷۳، ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۲۹، ۱۳۹.
 ۱۴۴، ۱۴۸، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۷۷، ۱۸۳، ۱۸۴.

