

ادبیات تطبیقی و شعر کلاسیک فارسی

(هفت مقاله)

دکتر الگام . دیویدسن

ترجمه دکتر فرهاد عطائی



این کتاب مجموعه‌ای از هفت مقاله، تألیف الگام دیویدسن، استاد و ادیب معروف امریکایی است. این مقالات را یک هدف اصلی به هم پیوند می‌دهد: تلفیق شواهد تطبیقی و درونی در مطالعه شعر کلاسیک فارسی با توجه خاص به شاهنامه فردوسی.

نویسنده در مقدمه خود، چنین می‌نویسد: «هدف اصلی من از این کار، مطالعه شعر کلاسیک فارسی به خاطر شعر فارسی است ... تمام بحث به یک پرسش اساسی ختم می‌شود: آیا ادبیات فارسی، به عنوان ادامه تمدن ایرانی، به طور مستقل سهمی عمده در مباحث انسانی و حتی انسانیت دارد یا نه؟ پاسخ من به این سؤال ... آری است.»



نشر و پژوهش
فرزان
روز

قیمت: ۱۱۰۰ تومان





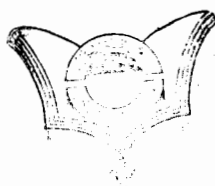
ادبیات تطبیقی و شعر کلاسیک فارسی (هفت مقاله) • دکتر الگام . دیویدسن • ترجمه دکتر فرهاد عطائی

۱/۱ ف

۳۰/۹

ادبیات تطبیقی و شعر کلاسیک فارسی

(هفت مقاله)



فصلنامه علمی
کتابخانه تخصصی ادبیات

ادبیات تطبیقی و شعر کلاسیک فارسی
(هفت مقاله)

دکتر الگام. دیویدسن

ترجمه دکتر فرهاد عطائی



تهران ۱۳۸۰

دیویدسن، الگا، ۱۹۵۲ - Davidson. Olga M

ادبیات تطبیقی و شعر کلاسیک فارسی (هفت مقاله) / الگا دیویدسن؛ ترجمه
فرهاد عطایی. - تهران: نشر و پژوهش فرزانه روز، ۱۳۸۰.
هشت، ۱۷۸ ص.

ISBN 964-321-117-7

فهرست نویسی براساس اطلاعات فیبا.

کتابنامه: ص. [۱۵۱]-۱۶۳؛ همچنین به صورت زیر نویس.

۱. فردوسی، ابوالقاسم، ۳۲۹-۴۱۶ ق. شاهنامه ۲. حماسه و حماسه سرایی
- ایران - مطالعات تطبیقی - مقاله ها و خطابه ها. ۳. شعر فارسی - قرن ۴ ق. -
الف. عطایی، فرهاد، ۱۳۳۲ - ، مترجم. ب. عنوان.

۸۶۲۱/۱

PIR۴۴۹۵/د۹ الف ۴

دن/ش ۴۷۲ ف

۱۳۸۰

۱۳۸۰

م ۸۰-۳۹۳۳



فرزان

کتابخانه ملی ایران

ادبیات تطبیقی و شعر کلاسیک فارسی (هفت مقاله)

نویسنده: دکتر الگا ام. دیویدسن

ترجمه دکتر فرهاد عطایی

چاپ اول: ۱۳۸۰؛ تیراژ ۲۲۰۰ نسخه

حروفچینی: نوآور؛ لیتوگرافی: لاله

چاپ: حیدری؛ صحافی: کیمیا

حق چاپ و نشر محفوظ است

خیابان کریم خان، خیابان شهید حمینی (مدیری)، شماره ۱۶، تهران ۱۵۸۵۶

تلفن: ۵۴-۸۳۱۰۲۵۳؛ فاکس (دورنگار): ۸۳۱۰۲۵۵

صندوق پستی: ۱۹۶۱۵/۵۷۶

E-mail: info@farzanpublishers.com

www.farzanpublishers.com

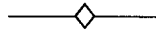
شابک: ۷-۱۱۷-۳۲۱-۹۶۴ ISBN: 964-321-117-7

فهرست مطالب

هفت	مقدمه مترجم
۱	مقدمه
۵	مقاله نخست
۱۵	مقاله دوم
۳۸	مقاله سوم
	مقاله چهارم
۶۶	مقاله پنجم
۷۸	مقاله ششم
۱۱۰	مقاله هفتم
۱۲۸	



مقدمه مترجم

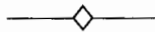


انتشار کتاب شاعر و پهلوان در شاهنامه نوشته مؤلف کتاب حاضر مباحثات بسیاری را بین پژوهشگران و شاهنامه‌شناسان برانگیخت، زیرا به شیوه‌ای نو، با تکیه بر بررسی‌های تطبیقی ادبیات و حماسه و اساطیر ملل دیگر، نظریه‌ جدیدی را درباره شاهنامه مطرح ساخت. از آن میان، ادعای او مبنی بر استفاده گسترده فردوسی از منابع شفاهی (نقالی) در سرودن شاهنامه، وجود یک نظام فرمولی در سرایش این اثر، و نیز موضوع تأثیر متقابل اسطوره و شعر بیشترین مباحثات و نقدها را موجب شد. این انتقادات، نویسنده کتاب را وادار ساخت تا در مقالات متعدد به دفاع از نظریات خود و تشریح و توضیح آنها بپردازد. کتاب حاضر شامل هفت مقاله از این دست است که شماری از آنها در پاسخ منتقدان نوشته شده و پیشتر در فصلنامه‌های تخصصی امریکا به چاپ رسیده است و اینک ترجمه فارسی آن پیش روی خوانندگان قرار دارد. این اثر، در عین حال، نقدی است بر شیوه‌های سنتی بررسی ادبیات فارسی به‌طور عام، و شاهنامه‌شناسی به‌طور خاص. خانم دیویدسن این سنت را با متدهای

مدرن در نقد ادبی تلفیق کرده و بخصوص از متد البرت لرد در مطالعه سنتهای زنده نقالی عصر حاضر و نیز از تحلیلهای زبان‌شناسانه ژرژ دومزیل درباره تشابه مضامین پهلوانان حماسه و خدایان اسطوره بهره بسیار گرفته است.

مقالات کتاب به ترتیب درباره روش‌شناسی تطبیقی در پژوهشهای ادبی، سنت نقالی و ماهیت تحول‌یابنده آن، واژه سراینده، جایگاه و اهمیت آن در شاهنامه، منابع مکتوب شاهنامه، پیشینه هند و ایرانی لقب تاجبخش رستم، حماسه و گفتار نمایی، و سوگواری زنان در شاهنامه است. زیرنویسهای نویسنده به پایان هر فصل منتقل شده است. آنچه به صورت زیرنویس آمده - چه املای لاتین نامها و اصطلاحات، و چه توضیحات و حواشی - همه از مترجم است.

مقدمه



این کتاب مجموعه‌ای از مقالات است که یک هدف اصلی آنها را به هم پیوند می‌دهد: تلفیق شواهد تطبیقی و درونی در مطالعه شعر کلاسیک فارسی با توجه خاص به شاهنامه فردوسی.

اگر بر رهیافتهای تطبیقی تأکید می‌ورزم، سؤال اصلی من صرفاً این نیست که روشهای ادبیات تطبیقی چگونه فهم ما را از ادبیات فارسی افزایش می‌دهد، بلکه می‌خواهم این را نیز بدانم که چگونه شواهد ادبیات فارسی به نوبه خود برخی از موضوعات عمده ادبیات تطبیقی امروز را روشن می‌کند.^[۱]*

از آن میان، می‌توان به دو موضوع اشاره کرد: یکی، همگرایی و واگرایی داستانهای شفاهی و مکتوب و دیگری، تأثیرهای متقابل اسطوره و شعر. در کتاب نخست خود با عنوان شاعر و پهلوان در

* اعداد لاتین ناظر است بر یادداشتهای نویسنده که در پایان هر فصل می‌آید... ناشر.

شاهنامه^۱ اساس کار خود را بر دو موضوع نهادم و بخصوص روش تطبیقی آلبرت لرد^۲ و ژرژ دومزیل^۳ را به کار گرفتم که مباحثه پر شوری برانگیخت. در کتاب حاضر، با استفاده گسترده‌تر از روش‌شناسی تطبیقی و نیز شواهدی از اشعار فارسی، بخصوص شاهنامه، بحث را ادامه می‌دهم. برای آنکه چارچوبی برای بحث به دست دهم، دوباره به جنبه‌های اصلی روش‌های آلبرت لرد در مطالعات تطبیقی اشعار شفاهی^[۲]، و روش‌های ژرژ دومزیل در پژوهش‌های تطبیقی درباره مشابتهای پهلوانان حماسه‌ها و خدایان اساطیر و آیینها اشاره خواهم کرد.^[۳]

مقاله یکم به تشریح صورت‌بندی این هدف اصلی می‌پردازد و مروری کلی بر مباحث اخیر پیرامون کاربردهای رهیافت تطبیقی در مطالعه شاهنامه به دست می‌دهد.

مقاله دوم تأثیر صورت‌بندی کلاسیک آلبرت لرد را از شعر شفاهی در سراینده داستانها^۴ بر مطالعات جاری درباره شاهنامه بررسی می‌کند. مقاله مذکور این پیشفرض را مورد نقد قرار می‌دهد که شعر شفاهی/نقالی «بدوی‌تر» و «ناپخته‌تر» از شعر مکتوب است.

مقاله سوم به استعاره‌های «سراینده» و «کتاب» در اشعار شاهنامه می‌پردازد و نشان می‌دهد که درهم آمیختن این دو استعاره متمایز توسط

1. *Poet and Hero in the Persian Book of Kings*, Cornell University Press, 1994.

(شاعر و پهلوان در شاهنامه، ترجمه فرهاد عطائی، نشر تاریخ، تهران، ۱۳۷۸). برای رعایت حال خوانندگان گرامی در یادداشت‌های نویسنده که در پایان هر فصل می‌آید، صفحات متن ترجمه فارسی نیز در داخل [] گذاشته شده است.

2. Albert Lord 3. Georges Dumézil

4. Albert Lord, *The Singer of Tales*, 1960.

فردوسی کاری است که در واقع با سنت شعر شفاهی/نقالی همخوانی دارد و به شعر مکتوب محدود نیست.

مقاله چهارم برخوردهای متفاوت با شواهد موجود در نسخه‌های منشور قدیمتر را بررسی می‌کند که با روایتهای بعدی در قالب شعر همخوانی دارد. این مقاله، به جای آنکه فرض را بر این بگذارد که نسخه‌های منشور، صرفاً «منابع» شعر فردوسی است، استدلال می‌کند که این روایات شعری از سنتهای هنری مستقلی نشئت می‌گیرد که وجود آنها را نمی‌توان فقط بر اساس روایات منشور این داستانها توجیه کرد.

فصل پنجم بازنگری تطبیقی لقب تاجبخش رستم است با توجه به مفاهیم پادشاهی در سنت هند و ایرانی بنا بر تحلیل ژرژ دومزیل. در این مقاله، استدلال شده است که این لقب بازتاب مضمونی داستانی است که از پیشینیان باقی مانده و با نقش حماسی رستم به عنوان پهلوانی که «شاهان را به قدرت می‌رساند» تناسب دارد.

مقالات ششم و هفتم به دو «نوع ادبی فرعی» در درون نوع حماسی شاهنامه می‌پردازد. «نوع فرعی» مورد بحث در مقاله ششم، رجزخوانی به صورت مدیحه شعری در صیغه اول شخص در داستان نبرد رستم و اسفندیار است. در مقاله هفتم، نوع فرعی سوگواری زنان مطرح می‌شود که در داستان حماسی سوگواری تهمینه در مرگ سهراب جای گرفته است.

هدف اصلی من از این کار مطالعه شعر کلاسیک فارسی به خاطر شعر فارسی است. درست به خاطر همین شعر است که در استفاده از

روش‌شناسی، اعم از تطبیقی و غیر آن، هیچ آداب و ترتیبی نمی‌جویم. در حال حاضر، مسائل مهمی در این زمینه مطرح است. برخی متخصصان ترجیح می‌دهند با رد و بی‌اعتبار کردن رهیافتهای جدید، بخصوص رهیافتهای لرد و دومزیل، شعر فارسی (و به‌طور کلی تمدن ایرانی) را مهار کنند. شاید آنها نیز، مانند من، ادعا کنند که شعر فارسی را به خاطر شعر فارسی مطالعه می‌کنند. اما گویی این متخصصان، برخلاف من، به تلویح می‌گویند که تنها متخصصانی مانند خودشان شایستگی پژوهش در این شعر را دارند. من در این کتاب متقابلاً ادعا می‌کنم که این‌گونه دیدگاههای انحصاری میراث انسان‌دوستانه فرهنگ و تمدن ایرانی را به‌طور کلی تضعیف می‌کند.

برخلاف کسانی که می‌کوشند شعر فارسی (و به‌طور کلی تمدن ایرانی) را با رد کردن و حتی بی‌اعتبار کردن برخی رهیافتهای جدید مهار کنند، من بر این باورم که روشهای تطبیقی در واقع موجب ارتقای پژوهش در زمینه شعر فارسی می‌شود.

آنچه نهایتاً در معرض خطر است آینده پژوهش در زمینه شعر فارسی است. تمام بحث به یک پرسش اساسی ختم می‌شود: آیا این ادبیات، به عنوان ادامه تمدن ایرانی، به‌طور مستقل سهمی عمده در مباحث انسانی و حتی انسانیت دارد یا نه؟ پاسخ من به این پرسش، به عنوان کسی که اعتقاد راسخ دارد، «آری» است و در برابر این نظر بشدت مقاومت خواهم کرد که یک گروه خاص از متخصصان، یا یک مکتب فکری خاص، حق داشته باشد استفاده از روشهای گوناگون را در مطالعه این ادبیات مهار و محدود کند. آزمون نهایی هر روشی، اعم از تطبیقی و غیر آن، نتایجی است که از

آن حاصل می شود.

یادداشتها

- [۱] برای شرحی قانع کننده درباره ارزش ادبیات تطبیقی به عنوان یک رشته علمی نگاه کنید (نک) به: Guillén, 1993.
- [2] Lord, 1960, 1986, 1991, 1995.
- [۳] Dumézil, 1968, 1971, 1973. برای ارزیابی اهمیت کار دومزیل نک به: Skæjrvø 1998a, 645, 1998c. برای پژوهشی گسترده درباره روشهای مورد نیاز برای مطالعه تأثیرات متقابل اساطیر و آیینها نک به: Jamison 1991.

مقاله نخست

مقدماتی درباره روش‌شناسی تطبیقی

در کتاب شاعر و پهلوان در شاهنامه (۱۹۹۴) و در مقاله‌ای پیشتر از آن (۱۹۵۸)، استدلال کرده‌ام که می‌توان روش‌های تطبیقی را برای ارتقای مطالعه شعر کلاسیک فارسی به کار گرفت، و در این امر از شاهنامه فردوسی به عنوان یک مورد مشخص بهره گرفته‌ام.^[۱] ظاهراً اکثر متخصصان شعر فارسی با این نظر موافقت؛ از جمله دیک دیویس^[۲]، ریچارد فرای^[۳]، محمود کیانوش^[۴]، مارتا سیمیدچیوا^[۵]، پُردس اُکُتر شِرُو^[۶]، و جی. مایکل ویکنز^[۷]. اما واکنش بعضی منتقدان نسبت به رهیافتهای تطبیقی در مطالعه اثر فردوسی منفی بوده است. بازنگری کوتاهی در این قبیل واکنشها چالشهای پیش رو را مشخص خواهد کرد. در مقاله‌ای جدیدتر^[۸]، امکان آن را یافتم تا نه تنها در برابر این واکنشها^[۹] به استدلال پردازم، بلکه «بیانیه‌ای» بنویسم و در آن خط سیر

فکری و علمی کار تطبیقی خود را توجیه کنم.^[۱۰] در واقع، مقاله من بسیار فراتر از پاسخی در رد این واکنشها بود: منظور من ارائه دفاعیه‌ای مکتوب و محققانه بود که از روشهای تطبیقی بهره می‌جست تا استدلال کند که شاهنامه فردوسی ریشه در نقالی دارد و نظریه‌های مخالف را رد می‌کرد؛ نظریه‌هایی که بر این پیشفرض ساده‌اندیشانه استوار است که نقالی ماهیتاً ناپخته و «بدوی» است. اکنون آن مقاله را به شکل مقاله دوم این کتاب بازنویسی کرده‌ام و در مقالات سه و چهار، با تتبع بیشتر در مباحث مربوط، بحث را پی گرفته‌ام.

در مقاله حاضر، خلاصه‌ای از روشهای تطبیقی را که در مقالات دوم تا چهارم به کار گرفته‌ام طرح می‌کنم و به اختصار به سابقه این روش‌شناسی می‌پردازم و بدین ترتیب پیشینه‌ای به دست می‌دهم. خواهیم دید که در این خلاصه مقالات و در کل کتاب، اثر آلبرت لرد نقشی اساسی دارد. مقاله پنجم به روشهای تطبیقی ژرژ دومزیل می‌پردازد، پژوهشگر دیگری که کارش در این کتاب نقش اساسی دارد. برای توضیح ارتباط آثار لرد و دومزیل با موضوع، ساده‌تر آن است که اینک به نوع دیگری از واکنشهای منفی نسبت به پژوهشهای تطبیقی در مطالعه شعر کلاسیک فارسی بپردازیم. منظورم نقد کوتاهی است که نویسنده آن معترض است که چرا من بر تحقیقات «برخی نویسندگان قدیمتر» تکیه کرده‌ام. او از ژرژ دومزیل،^۱ ال‌ول ساتن،^۲ البرت لرد، و میلمن پری^۳ (به همین ترتیب) نام می‌برد و اضافه می‌کند که با «هزینه کردن نام بزرگان» به جای استدلال منطقی در بحث، مخالف است.^[۱۱] همانجا، در جمله بعد، نویسنده

1. Elwell- Sutton

2. Milman Parry

استدلال خود من را دربارهٔ آپام نیات، خدای هندی-ایرانی، تنها با این ادعا رد می‌کند که «تلفیق خوبی» از کار مری بویس [۱۲] است.

مسئلهٔ «هزینه کردن از نام بزرگان» به کنار، نظر نویسنده درباره آپام نیات مدخل بسیار مناسبی خواهد بود برای شرح مبسوط روشها و نتایج کار دومزیل در مقالهٔ پنجم کتاب. این مقاله شواهد جدیدی را دربارهٔ میراث شعری آپام نیات و ارتباطهای اسطوره‌ای این مفهوم ملکوتی با شخصیت پهلوانی رستم ارائه می‌کند. در اینجا، در مقالهٔ یکم، به اشاره‌ای به ماهیت اصولاً تطبیقیِ روش‌شناسی دومزیل اکتفا می‌کنم که به نظر من با روشهای تطبیقی لرد و استادش، میلمن پری، مرتبط است.

و اما در مورد اثر تطبیقی مهم الول ساتن دربارهٔ وزنهای شعر فارسی، که نویسندهٔ منتقد ما نام او را نیز در فهرست نامهای ممنوعهٔ بزرگانی قرار داده که «نباید هزینه کرد»، می‌توان ربط این اثر را، که در سال ۱۹۷۶ نگاشته شده، با این یک جمله مشخص کرد که: به‌طور خلاصه، استدلال من در کتاب شاعر و پهلوان با این نظریهٔ الول ساتن سازگار است که وزن شاهنامهٔ فردوسی، یعنی بحر متقارب، از سنت نقالی ایرانی ریشه گرفته است، نه از سنتهای ادبی عرب. [۱۳]

نظر نویسندگان انگشت‌شماری که با روش‌شناسی تطبیقی من مخالفت ورزیده و آن را نقد کرده‌اند نقطهٔ شروع مناسبی برای ادامه کار تطبیقی من خواهد بود. هرچند ایرادهای آنان کم و بیش خالی از فایده و نوآوری است. [۱۴] اینک دیدگاههای منفی دربارهٔ روش تطبیقی را رها می‌کنم و به دیدگاههای مثبت می‌پردازم و به اجمال اهمیت ویژهٔ اثر لرد (پری و پری) و دومزیل را در پژوهش خود پیرامون شعر فارسی مطرح می‌کنم.

درک بنیادی میلن پری و البرت لرد از نقالی آن است که در نقالی سرودن شعر و اجرای آن دو وجه از یک فرایند شاعرانه واحد است. به عبارت دیگر، سرودن شعر ضمن نقالی رخ می دهد. نقالی از مقوله سرودن حین اجراست. پری و لرد از مطالعه عملی سنتهای زنده موجود در یوگسلاوی به این درک رسیدند. پری در سالهای ۱۹۳۳ تا ۱۹۳۵ با یاری لرد - که در آن زمان دانشجویش بود - این پژوهش را در محل انجام داد. کار نهایی درباره پژوهش محلی پری کتاب البرت لرد است با عنوان سراینده داستانها که اول بار در سال ۱۹۶۰ منتشر شد. پس از مرگ زود هنگام پری در سال ۱۹۳۵، لرد کار استاد را پی گرفت و پژوهش محلی خود را در یوگسلاوی پس از جنگ جهانی دوم، بخصوص در سالهای ۱۹۵۰ - ۱۹۵۱، انجام داد.^[۱۵] در پی انتشار کتاب سراینده داستانها، دیگران از یافته های لرد درباره ساز و کار نقالی در موقعیتهای تاریخی مختلف اسلاو جنوبی در اروپا (هم در بین مسلمانان و هم مسیحیان) بهره جستند، آن را گسترش دادند، و در مطالعات تطبیقی در موقعیتهای مختلف دیگر به کار گرفتند.^[۱۶] مهمترین مورد در بین آنها اشعار هومری یونان باستان بود که اول بار، پری را به مطالعه تطبیقی سنتهای زنده نقالی برانگیخت.^[۱۷] این نکته غالباً از نظرها دور مانده است که مطالعات اولیه خود پری درباره اشعار هومری از چنین جنبه تطبیقی پویایی با سنتهای زنده نقالی اسلاو جنوبی بی بهره بود. عمر او نیز وفا نکرد تا پژوهشهای آغازین خود را منتشر کند؛ پژوهشهایی که به مطالعه تطبیقی متون هومری با تحقیقات بعدی او در زمینه سنتهای شفاهی در یوگسلاوی می پرداخت.^[۱۸] پس از مرگ پری در سال ۱۹۳۵، کار بررسی تطبیقی به دوش لرد افتاد. کتاب سراینده داستانهای او از

بازاندیشی گسترده‌ای درباره متن هومر حکایت می‌کند - بازاندیشی بر مبنای شواهد تطبیقی که از تحقیقات محلی درباره سنتهای زنده جمع‌آوری شده بود. در واقع، فصلهای هفتم تا نهم سراینده داستانها منحصرأ به هومر اختصاص دارد.[۱۹]

لرد در کتاب خود، علاوه بر هومر، سنتهای حماسی شفاهی اروپای سده‌های میانه را نیز به عنوان مرجع اصلی دیگر برای مقایسه با سنتهای زنده اسلاو جنوبی برمی‌گزیند. کتاب او با فصل دهم، تحت عنوان «یادداشت‌هایی درباره حماسه سده‌های میانه» پایان می‌یابد.[۲۰]

از زمان نخستین چاپ سراینده داستانها در سال ۱۹۶۰ تاکنون، مطالعات قوم‌نگاشتی درباره سنتهای زنده نقالی در سراسر دنیا افزایش چشمگیری داشته است.[۲۱] بدین ترتیب، همان‌گونه که خود لرد پیوسته از سال ۱۹۶۰ در آثارش تأکید می‌کند، موارد مقایسه شعر حماسی هومری با شعر حماسی اروپایی سده‌های میانه نیز بشدت افزایش یافته است.[۲۲] با این حال، عجیب است که اکثر ناقدان در زمینه‌های مطالعات کلاسیک و سده‌های میانه زمانی که به بحث درباره فایده مقایسه شواهد ضبط‌شده از نقالی با مدارک مکتوب شعر یونان باستان و سده‌های میانه اروپا می‌پردازند، خود را به کتاب ۱۹۶۰ لرد و شواهد مربوط به اسلاو جنوبی در این کتاب محدود می‌کنند. خود لرد، با ذکر نمونه‌های مشخص، امکان بیهوده بودن این‌گونه مباحثات را متذکر شده است.[۲۳]

یک مانع عمده درک موضوع برای این متخصصان ادبیات کلاسیک و سده‌های میانه آن است که شواهد مربوط به شعر اروپای قرون وسطی و شعر هومری، طبعاً، مکتوب است، در حالی که شواهد ضبط‌شده از شعر

نقالی ماهیت نمایشی دارد و ساز و کار بازسرایی حین اجرا به طور مبسوط به وجود می آورد.

در عین حال، همان طور که در شاعر و پهلوان در شاهنامه استدلال کرده ام، حتی شواهد موجود در متون نیز می تواند ما را در مورد امکانات نمایشی و اجرایی اثر راهنمایی کند.

به طور مشخص، الگوی مووانس^۱ پل زومثور^۲ را ارائه کردم که با موفقیت در مورد بعضی انواع ادبیات اروپای سده های میانه به کار گرفته شده است.^[۲۴] این الگو، که در کتابم آن را در مورد ادبیات فارسی سده های میانه به کار برده ام، ما را در درک تنوع موجود در نسخه های مکتوب شاهنامه یاری می دهد، تنوعی که حاکی از تداوم سنت بازسرایی شعر حین نقالی است.^[۲۵]

مهمتر از آن، هم در کتاب پیشین و هم در کتاب حاضر، تکیه من بر خود زبان شعر فردوسی است به عنوان شاهد درونی بر این امر که اشعار شاهنامه بر مبنای فرمولهای معین سروده شده است.^۳ بنا بر شواهد جمع آوری شده در مطالعات تطبیقی سنتهای زنده، می توان نشان داد که این سرودن فرمولی در همه اشعار شفاهی عمومیت دارد. همچنین، کیفیت فرمولی بیان شاعرانه فردوسی را می توان به وجه موضوعی

۱. mouvance، پدیده ای که طی آن هر بار که از روی متنی نسخه برداری می شود، عمل سرودن دوباره انجام می گیرد.

2. Paul Zumthor

۳. فرمول مجموعه ای از کلمات است که به گونه ای منظم با وزن ثابت برای بیان مفهومی خاص به کار می رود. نک به: شاعر و پهلوان در شاهنامه، الگا دیویدسن، ترجمه دکتر فرهاد عطائی، نشر تاریخ، ۱۳۷۸، صص ۲۱۰ - ۲۲۱.

- سرایش شاعرانه او ربط داد. لرد در کتاب سرایندۀ داستانهای خود، بخصوص در فصلهای سوم و چهارم، تحت عنوانهای «فرمول» و «موضوع»، الگویی برای تحلیل درآمیختگی عملی فرمول و موضوع به دست می‌دهد.^[۲۶] مقالات دوم تا چهارم کتاب حاضر به تشریح این نکته اساسی اختصاص دارد.
- درآمیختگی فرمول و موضوع در فرایند بازسرایي حین نقالی مسائل گسترده‌تری را در زمینه مضامین شعری کلی فردوسی در شاهنامه مطرح می‌سازد. بدون درک نوع یا انواع شعری سنتی که از پیشینیان به فردوسی رسیده است نمی‌توان به این مسائل پرداخت. به نظر من، در اینجا است که ژرژ دومزیل در کارم نقشی اساسی می‌یابد. گرچه او مستقیماً به فرمول و موضوع نمی‌پردازد، اثر او، در کل، تأثیری مستقیم بر مسائل مربوط به نوع ادبی سنتی دارد. برای درک روایات مربوط به شاهان و پهلوانان در سنت شعری شاهنامه، ضروری دیدم روایات گوناگون شاهان و پهلوانان را در زبانهای دیگری که با فارسی هم‌خانواده‌اند مقایسه کنم.
- در روند این مقایسه‌ها بین نظامهای شعری هم‌خانواده، با مشکلی بسیار اساسی روبه‌رو می‌شویم که در بطن قالب شعری وجود دارد، و از روی عادت آن را «حماسه» می‌نامیم: رابطه پهلوانی با عالم تقدس چیست؟ راه حل این مشکل، همان‌گونه که بخصوص در مقاله پنجم خواهیم دید، رهیافت تطبیقی دومزیل نسبت به حماسه است، که خود مسائل مهم دیگری را درباره تعریف حماسه به عنوان یک نوع ادبی مطرح می‌کند. مقاله‌های ششم و هفتم، با استفاده از رهیافت تطبیقی لرد در سایر انواع ادبی، مانند رجزخوانی مردان و سوگواری زنان، به تشریح

این مسائل اختصاص دارد.

یادداشتها

- [۱] کتاب حاضر ادامه و بازنویسی این مقاله است: «دربارهٔ روش‌شناسی تطبیقی»، دیویدسن، ۱۹۵۸؛ نک به: ارجاع Lord, 1986, p 476 به این مقاله.
- [2] Davis, 1995 (special issue on the Middle East : "Orientalism Revisited" in *Times Literary Supplement*, February 3, 1995), p 11.
- او دربارهٔ کتاب شاعر و پهلوان در شاهنامه می‌نویسد: «ضمیمهٔ کتاب دیویدسن دربارهٔ ماهیت فرمول‌وارِ سبکِ بیشتر شاهنامه چنان مستدل است که حتی دیرباورترین خوانندگان را نیز مجاب می‌کند.»
- [3] Frye, 1995, p 129.
- [4] Kianush, 1996, p 1.
- [5] Simidchieva, 1994, pp 329-331.
- [6] Skjærvø, 1994, pp 205-207, 240.
- [7] Wickens, 1995, pp 528-529.
- [۸] Davidson, 1998 (به شرحی که در کتابشناسی آمده است).
- [9] Omidshahar, 1996.
- [۱۰] این مقاله در *Journal of the American oriental Society* به چاپ رسید که معمولاً مقالاتی را که صرفاً در پاسخ به نقد مقاله‌ای دیگر نوشته شده باشد منتشر نمی‌کند. بدین ترتیب، این خود حائز اهمیت است که این نشریه نوشتهٔ مرا به عنوان اولین مقالهٔ بخش مقالات کوتاه خود چاپ کرد:
- (Davison, 1998, vol. 118, No.1/ January - March 1998, pp 63-68).

[11] Blois, 1998.

[۱۲] Blois, 1998. مقالهٔ ۱۹۸۶ بویس را بیشتر بررسی خواهیم کرد.

[۱۳] Ellwel - Sutton, 1976؛ بلوا، ۱۹۹۲، صص ۴۹-۵۳. کوشش می‌کند این استدلال را بی‌اعتبار سازد. او تصور می‌کند وزنهای سنتی شعر فارسی، که به زمان گائنه‌ها باز می‌گردد، «تابع یک نظام وزنی مبتنی بر «وزن تکیه‌ای» است (ص ۴۳). او در ابتدا می‌گوید طرفداران این نظریه در اقلیت‌اند (ص ۴۲)، اما این نظریه‌ای است که او خود «بدان متمایل است» (ص ۴۳). با این حال، هفت صفحه بعد می‌نویسد: «در واقع، همان گونه که پیشتر گفته شد، استدلال بسیار قانع‌کننده‌ای از سوی متخصصانی چون هنینگ و بویس دربارهٔ مبتنی بودن شعر ایرانی میانه بر تکیه ارائه شده است» (ص ۴۹). این «استدلال بسیار قانع‌کننده» فقط به صورتی گذرا هنگام ذکر نظریات هنینگ (۱۹۴۲، صص ۵۲-۵۶) مطرح شده است: بنابر تحلیل‌های محکم هنینگ و بویس، همین اصل «مبنای اشعار فارسی میانه و پارتی پیش از اسلام بوده است.» من، بر عکس، به نظر ال‌ول ساتن معتقدم که با ایدهٔ وجود یک نظام شبه ایرانی وزن تکیه‌ای مخالفت می‌ورزد.

(Ellwel-Sutton with Reference to Henning and Boyce, 1979, esp. pp 181-182). او درباره وزن شعر فارسی می‌گوید: «احتمالاً موضوع تکیه اصلاً مطرح نیست» (ص ۷۵).

[۱۴] علاوه بر Blois, 1999، نک به: Herrmann, 1997 که بلوا به خواندگانش توصیه می‌کند این «نقد شدید» از اثر من را حتماً بخوانند. مطلب عمدهٔ یادداشت دو صفحه‌ای هرمن این است که مطالعهٔ دو اثر زیر را به خوانندگان توصیه کند: Blois, 1992, pp 53-58 در رد نظر من دربارهٔ شعر شفاهی، و Alsihan, 1989 در رد نظر من راجع به وجود پیشینهٔ منظوم دربارهٔ شخصیت حماسی رستم.

[۱۵] برای کسب اطلاعات بیشتر دربارهٔ پیشینهٔ تاریخی پژوهش نگاه کنید به: Mitchell and Nagy 2000, Introduction to the Second edition of Albert

مقاله دوم

متن شاهنامه فردوسی و بار سنگین گذشته [۱]

در مقاله‌ای انتقادی درباره کتاب شاعر و پهلوان در شاهنامه، از آن به عنوان «مطالعه‌ای درباره شعر شفاهی مبتنی بر فرمول» یاد شده و نویسنده مقاله «نظریه پری و لرد را با مطالعه ادبیات حماسی فارسی بی‌ارتباط» دانسته است (امید سالار، ۱۹۹۶، ص ۲۳۵). [۲] نویسنده مقاله انتقادات گوناگونی را درباره کتاب من مطرح کرده که برخی از آنها ناشی از بدفهمی است. [۳] در اینجا فقط به نکات منفی آن مقاله می‌پردازم و استدلالهای خود را در دفاع از نظریه من مطرح می‌کنم. امیدوارم در جریان استدلالم این نظریه کلی حاصل شود که تنوع قرائتهای موجود در سنت نسخه‌برداری از شاهنامه حاکی از یک سنت نقالی مبتنی بر سرودن شعر به شیوه فرمولی است. [۴]

در بخش ضمیمه کتاب شاعر و پهلوان در شاهنامه، نمونه‌ای قدیمتر از این

نظریه را در مورد قطعه‌ای از شاهنامه که به‌طور اتفاقی برگزیده بودم آزمایش کردم و به این نتیجه رسیدم که هر «کلمه‌ای در این قطعه را می‌توان با جمله‌بندی مشابه که معانی مشابه داشته باشد ایجاد کرد.»^[۵] و نیز «میزان نظم و قلت کلمات در این جمله‌بندی بوضوح نشان وجود بیانی مبتنی بر فرمول است.»^[۶] از آن مهم‌تر، متوجه شدم که دگرگونی‌های بین گونه‌های ابیات در نسخه‌های مختلف با دگرگونی‌های بین گونه‌های ابیات در قطعات مختلف همخوانی دارد.^[۷] به عبارت دیگر، تنوع قرائتها در نسخه‌های مختلف شاهنامه حاصل یک نظام تنوع فرمولی است که مشخصه شعر نقالی است.

روش تطبیقی معیارهایی به دست می‌دهد که بر اساس آن می‌توان معین کرد چه چیزهایی مشخصه شعر نقالی است و چه چیزهایی نیست. این مطالعات تطبیقی در دو حیطه انجام می‌شود. یکی شواهد سنت زنده نقالی است که در پژوهشهای محلی مشاهده و توصیف شده، و مورد مشخص آن تحقیقات پری و لرد درباره آوازهای پهلوانی اسلاو جنوبی است.^[۸] دیگری شواهد به دست آمده از نسخه‌های مکتوب است که حاکی از وجود الگوهای سرایش مبتنی بر فرمول در آنهاست و می‌توان نشان داد که مشابه مواردی است که در سنتهای زنده نقالی دیده می‌شود. کار خود من در زمینه شعر کلاسیک فارسی عمدتاً مقایسه‌ای بود با شعر کلاسیک عربی، بر اساس تحلیلی که مایکل زوتلر از این شعر کرده است.^[۹] از نظر او، تنوع بسیار در قرائتها، که هنگام نسخه‌برداری از هر نمونه شعر عربی به وجود آمده، وجود زمینه سنت شعر شفاهی را در آن نشان

- می دهد: «ناپایداری، یا بهتر بگویم، تغییرپذیری ذاتی شعر قدیم عربی - یا چندین گونگی بنیادی آن - بیش از همه هنگام بررسی مجموعه ریخته‌های متنوع^۱ نمایان می شود که در نسخه‌های خطی حفظ شده است. [۱۰] نکته دیگری که به همین اندازه اهمیت دارد آن است که زوتلر نشان می دهد «اشتباهات کاتبان موجب اصلی تنوع نسخه‌ها نیست.» [۱۱]
- همان گونه که پژوهشهای تجربی پری و لرد در محل نشان داده است، در نقالی، اشعار گذشته هنگام هر بازسرایی حین اجرا به درجات گوناگون از نو خلق می شود. گوناگونی، یکی از مشخصه‌های اصلی بازسرایی حین اجراست. زوتلر این کشف پری و لرد را در مورد ادبیات عربی آزموده است، و آن را شعری می خواند که «از طریق گونه گون شدن به حیات خویش ادامه می دهد.» [۱۲] به عبارت دیگر، تنوع ریخته‌ها را، که در نسخه‌های مکتوب عربی دیده می شود، می توان بازتابی از آن تنوع فرمولی دانست که پیش از این سنت زنده نقالی بوده است.
- امید سالار این واقعیت را مخدوش می کند که مبنای اصلی مقایسه من در شعر کلاسیک فارسی شواهد سنت شعر مکتوب عربی است. به جای آن، موارد دیگر را که از شواهد شعر ایرلندی سده‌های میانه، سنتهای مکتوب فرانسوی، و همچنین یونان باستان برای مقایسه ذکر کرده‌ام برجسته می کند و مورد انتقاد قرار می دهد و ادعا می کند که منابع مورد استفاده من «انبوهی از مطالعات بی ربط درباره حماسه‌های ایرلندی، فرانسوی و یونانی است.» [۱۳] او ترجیح می دهد فردوسی را با شکسپیر و میلتن و جویس مقایسه کند. [۱۴] نیز به ما می گوید که «برخلاف هومر و

شاعران صر بیایی-کرواسیایی آشنای پری و لرد، که هنرشان را در قالب یک «فرهنگ شفاهی» ارائه می‌کردند، فردوسی اشعار خود را به گونه‌ای آگاهانه و رسمی در حیطه جامعه‌ای بسیار با فرهنگ می‌سرود.^[۱۵] هر چه باشد، «خراسان عهد فردوسی مهد فرهنگ و تفکر بود، نه پناهگاهی دورافتاده برای سنت نقالی».^[۱۶] شهر توس در خراسان «یک مرکز شهری بود و فردوسی در هر محله آن که می‌زیست، یک شهرنشین با فرهنگ بود، نه یک شاعر روستایی».^[۱۷]

امید سالار، گذشته از آنکه بدون دلیل شعر شفاهی را ماهیتاً ناپخته و لزوماً غیرشهری می‌انگارد، مواردی چون سنتهای شعری فرانسۀ سده‌های میانه را که «پختگی و شهری بودن» آن به اثبات رسیده، در امر مقایسه نادیده می‌گیرد. در این مورد، به یکی از این «مطالعات بی‌ربط» که در کتابم ذکر کرده‌ام و امید سالار از آن انتقاد کرده می‌پردازم.^[۱۸] اثر مورد اشاره آوازهای تروبادور سده‌های میانه ژفره رودل است با ویرایش روپرت پیکنز.^[۱۹] تصحیح پیکنز با نظر اصلی من، که دگرگونی نسخه‌ها نشانه‌ای است از دگرگونی هنگام سرودن، مربوط است. پیکنز اثبات می‌کند که بیشتر دگرگونیها در آوازهای ژفره رودل، یا بیشتر قرائت‌های گوناگون آنها که در دستنویسهای مختلف نقل شده، بخشی از یک نظام سرایش است که در آن بیش از یک سراینده نقش دارد. بخشی از دگرگونیها در نسخه‌های ژفره رودل ممکن است ناشی از خود او باشد، در حالی که بخش دیگر ناشی از نقالان آوازهای اوست در محیط فرهنگی آوازهای تروبادورها. اما

1. Rupert Pickens' edition of the medieval *troubadour* songs of Jaufré Rudel (*floruit* 12th century AD).

نکته اینجاست که هر دو نوع این دگرگونیها جزئی از یک نظام است: تفاوت در این است که ویراستار و ناقد امروزی ممکن است تغییرات ژفره را «اصیل» تلقی کند، زیرا با اجازه او انجام شده، در حالی که تغییرات ناقلان را، با وجود حسن نیت آنان، اقدامی تجاوزگرانه و مخرب می داند. البته، همان گونه که از مشاهده سنت استنساخ در می یابیم، دغدغه ناقلان حفظ اصالت شعر نبوده است. به علاوه، خود ژفره اصل تغییر را، به عنوان امری مجاز از جهت زیبایی شناسی در این نوع آواز تأیید می کند، طوری که می توان گفت مووانس^۱ وجهی از هدف آوازه های اوست. [۲۰]

مفهوم مووانس را، آن گونه که پیکنز در اینجا به کار می برد، پل زومثور، که در امور مربوط به سده های میانه تخصص دارد، صورت بندی کرده است. بنابراین صورت بندی، متن سده های میانه که از سنت های شفاهی حاصل شده یک کار تمام شده^۲ نیست، بلکه متنی است در حال تحول^۳. [۲۱] مهم نیست که متن حاصل از یک سنت شفاهی چند بار نوشته شده باشد، این متن همچنان تغییر یا حرکت^۴ می کند؛ اصطلاح مووانس از همینجا ناشی شده است. پس از زومثور و پیکنز، گرگوری ناج مفهوم مووانس را در مورد تاریخچه متن یونانی باستان هومر به کار برد: هم در لوحه های پراکنده (از دوران یونان و رم باستان) و هم در دستنویسهای ایلیاد و اُدیسه هومر متعلق به سده های میانه شماری از قرائتهای مختلف حفظ شده است؛ قرائتهایی که

1. mouvance

2. un achèvement

3. un texte en train de se faire

4. move

می‌توان نشان داد، با توجه به نظام فرمولی شکل دهنده بیان هومر، اصالت دارد.^[۲۲] ناچ مدعی است هرگاه اصالت دو یا چند قرائت مختلف از یک متن اثبات شده باشد، وظیفه مصحح آن است که معین کند در روند تکامل متن کدام قرائت به کدام مقطع تاریخی تعلق دارد، نه آنکه بگوید کدام «برتر» است و کدام «پست‌تر»:

می‌توان از روشهای تجربی زیانشناسی تاریخی تطبیقی و مطالعه سنتهای شفاهی برای تأیید یک قرائت به عنوان قرائت سنتی استفاده کرد، اما نمی‌توان آن را قرائتی برتر نامید. همین روشهای تجربی را می‌توان بر اساس مطالعات تطبیقی درباره دگرگونی متون در سنتهای استنساخ مبتنی بر سنتهای شفاهی به کار گرفت و اصالت قرائتهای مختلف را تأیید کرد؛ این قرائتها در متونی یافت می‌شود که مصححان قدیم و جدید آنها را پست‌تر می‌دانند.^[۲۳]

به عبارت دیگر، می‌توان سخن زیانشناس و انساندوست بزرگ ایتالیایی، جورج پاسکالی، را این‌گونه بیان کرد که در تاریخ حیات یک متن آنچه زمانی ضبط دشوارتر^۱ محسوب می‌شود^۲ شاید در زمان دیگر ضبط

1. Lectio difficilior

۲. دکتر جلال خالقی مطلق این اصل را برگزیده و در توضیح روش کار خود در تصحیح شاهنامه می‌نویسد: «هرکجا ضبط دیگر هماهنگ با دگرگونی زبان و ادب فارسی و سازوار با کهنگی و اعتبار دستنویس‌ها، کهن‌تر و دشوارتر، و ضبط دستنویس اساس نوتر و ساده‌تر شناخته گردد، ما به پیروی از مهمترین اصل تصحیح انتقادی که می‌گوید ضبط دشوارتر برتر است (lectio difficilior)، ضبط دستنویس اساس را به خط زیر و ضبط دیگر را به متن آوریم.» (نک به: شاهنامه، به کوشش جلال خالقی مطلق، نیویورک، ۱۳۶۶، ص بیست و سه).

ساده‌تر^۱ باشد.^[۲۴] مشاهدات پاسکالی تصادفاً و به گونه‌ای غیرمنتظره، به بحث ما مربوط می‌شود، زیرا امید سالار هنگام نقد روشهای من در ارزشیابیِ تنوع ریختها، به اشتباه، اعتبار این محقق را خدشه‌دار کرده است: هنگامی که بیتی با ضروریات کلی نظریهٔ او [دیویدسن] همخوانی دارد، آن را یا از متن مصحح یا از نسخه بدلها برمی‌گیرد و به عنوان دلیل ارائه می‌کند. هنگامی که بیت مناسب نه در متن مصحح چاپ مسکو یافت می‌شود و نه در نسخه بدلها، به سراغ تصحیح سده نوزدهم مول می‌رود و بیت را در آن می‌یابد. این روش کار از پژوهشگری که تا حدی با ادبیات یونان و رم باستان آشناست انتظار نمی‌رود. هر چه باشد مصححان برجسته‌ای چون هاوسمن^۲ و ماس^۳ و پاسکالی^۴ و فنکل^۵ و بسیاری دیگر از همین نظام فکری برخاسته‌اند.^[۲۵]

اینجا چند پیشفرض اشتباه در مورد نحوهٔ روبه‌رو شدن با قرائتهای مختلف از یک متن معین هنگام تصحیح وجود دارد؛ این پیشفرضها در استدلالهای خاصی که امیدسالار به کار می‌گیرد نمایان است. یکی از این موارد استدلال اوست دربارهٔ «املائی درست» یک واژه در دستنویسهای شاهنامه.^[۲۶] بزودی به این مورد خاص خواهیم پرداخت، و نیز به انتقاد کلی او به روشهای من در ارزیابی تنوع ریختها در شاهنامه. اما اینک می‌خواهم این موضوع را بررسی کنم که در نسخه‌های دستنویس کدام قرائت «برتر» است و کدام «پست‌تر» کدام «اصیل» است و کدام «غیراصیل»، و حتی

1. Lectio faciliior

2. Housman

3. Maas

4. Pascuali

5. Fänkel

کدام «درست» است و کدام «غلط».

ناج، بر اساس الگوی مووانس که زومثور و پیکنز ارائه کرده‌اند، دربارهٔ تنوع ریخت در آثار هومر می‌نویسد:

هنگام سنجیدن دستنویسهای گوناگون آثار هومر که توسط آریستارکوس یا در منابع پیش از او نقل شده، نمی‌توان ساده‌اندیشانه معیار درست یا غلط، خوب یا بد، اصیل یا الحاقی را به کار برد. البته می‌توان پرسید فلان قرائت اصیل است یا نه – مشروط بر آنکه اصیل را به معنای هماهنگ با بیان ستنی نقلی بدانیم. گذشته از آن، می‌توان پرسید که آیا می‌شود یک دستنویس خاص را به دوره‌ای خاص نسبت داد یا نه. [۲۷]

ناج استدلال می‌کند که برای تصحیح متون هومر، باید تمام قرائتهایی را که اصالت آنها به اثبات رسیده در نظر بگیریم تا بتوانیم یک طرح «چندمتنی» ایجاد کنیم: «تنها در چارچوب چنین نظام چندمتنی است که می‌توان پرسید، کدام دستنویس در یک زمان و مکان معین، از دیگری مناسبتر بوده است.» [۲۸]

واژه «چندمتنی» از کتاب پیکنز گرفته شده و آن را دربارهٔ تصحیح چاپ ۱۹۷۸ خود از آوازه‌های ژفره رودل به کار برده است. این تصحیح خاص، که با اقبال گسترده‌تر روبه‌رو شد، اولین تصحیحی بود که کوشید با نظام «چندمتنی» خود روش کاری برای سنجش دگرگونیهای خلاق در متون به دست دهد. [۲۹] همان‌گونه که در کتاب پیشین خود ذکر کردم، این روش کاری است که باید در تصحیح متون دستنویس شاهنامه به کار گرفت. [۳۰] در آن کتاب، کار خود را با مقایسهٔ سنتهای استنساخ شعر کلاسیک عربی،

آن‌گونه که به وسیله نسخه‌برداران اولیه نقل می‌شد، آغاز کردم؛ بنا بر شواهد، آنان در نقل این سنت شعری مشارکت می‌کردند. مانند زوتلر، تأکید ورزیدم که «تلاش نساخان برای اطمینان از اصالت مطالب از طریق جمع‌آوری و بررسی روایات گوناگون بیش از آنکه برای مشخص ساختن نویسنده اصلی باشد، برای آن بوده است که سنت اصیل شعر بدوی را بازبانی کنند.»^[۳۱] همچنین، بر یک تفاوت بنیادی بین شواهد مکتوب عربی و فارسی تأکید کردم:

در مورد شعر عرب، به نظر می‌رسد تغییرات در همان زمان که شعر در فرایند اجرا و بازسرایی به سوی متنی ثابت میل می‌کرده، جمع‌آوری شده است. اما در مورد شاهنامه، ظاهراً تغییرات حتی پس از تثبیت متن به دلیل مکتوب شدن آن ادامه یافته است.^[۳۲]

با تأکید بر این تفاوت، استدلال کردم که نقل شفاهی اشعار به گونه‌ای که در شاهنامه مشاهده می‌شود در کنار نقل مکتوب آن ادامه یافت. هر موقعیتی برای اجرای بخشی از شاهنامه در نقالی می‌توانسته با قدری بازسرایی همراه باشد، به گونه‌ای که نقل شفاهی شاهنامه حتی می‌توانسته بر نقل کتبی آن اثر بگذارد.^[۳۳] این استدلال بر پیشفرضهای ما در مورد «اصالت» متن اثر می‌گذارد:

این بدان معنی است که ما نمی‌توانیم با اطمینان مطلق نسخه اصلی شاهنامه را بازسازی کنیم، زیرا با وجود یک سنت زنده نقالی شاهنامه در هر اجرا در معرض بازسرایی است. تنها می‌توانیم بگوییم که متن اصلی، اگر قابل بازسازی

باشد، نیز حاصل شعر شفاهی است. و این بازسرایى مداوم در قالب با همان تغییرات در محتوی نیز همراه بوده است که منجر به افزودن مطالبی شده است که با مطالب اولیه همخوانی ندارد.^[۳۴]

همان‌گونه که تئودور نولدکه نیز اذعان می‌کند، هر قطعه از شاهنامه را که برگزینیم، متون مکتوب شاهنامه فردوسی پر است از «روایات متفاوت و اصیل» از آن قطعه.^[۳۵] از نظر نولدکه، شاهنامه هیچ «نسخه نهایی» ندارد.^[۳۶] نولدکه، گویی برای تسلای خویش، می‌افزاید: «حقیقتاً، وضع در این مورد بدتر از مورد هومر نیست.»^[۳۷] من در کتابم، این تشبیه نولدکه را از متن هومر گسترش دادم تا ما را در فهم «تأثیر نقالی بر شکل‌گیری متن مکتوب هر شعری که بنایش بر سنت شفاهی است» یاری کند.^[۳۸] بر خلاف نولدکه، امیدسالار هر نوع مقایسه با سنت استنساخ آثار هومر را مردود می‌داند، و اضافه می‌کند که «تمام آثار البرت لرد، میلن پری، و مطالعات مربوط به شعر عرب پیش از اسلام بکلی با شواهد فارسی نامربوط است.»^[۳۹]

اما خود او، هرگاه مایل باشد، به مقایسه آثار هومر متوسل می‌شود. مثلاً می‌نویسد: «یادآور می‌شوم که بر خلاف هومر، که پهلوانانش غالباً در حالی که سلاحشان در اطرافشان چکاچک می‌کند فرو می‌افتند، فردوسی در وصف مرگ پهلوانانش هنگام نبرد مجموعه حیرت‌انگیزی از تصاویر سنجیده را به کار می‌گیرد.»^[۴۰] این قبیل اشارات به آسانی اعتماد خواننده را از امیدسالار سلب می‌کند، زیرا او به قصد نشان دادن یکنواختی اثر هومر، ندانسته، نمونه برجسته‌ای از مهارت هومر را در خلق صحنه‌های

متنوع برگزیده است. منظور من تحلیل فرمولی لئونارد مولتر^۱ است از عبارت مشهور هومر «با صدای چکاچک سلاحش» در اطرافش، چون کوهی فرو افتاد: ترجیع بند «با صدای چکاچک سلاحش» هفت بار در ایلیاد آمده است، و عبارت «چون کوهی فرو افتاد» نیز نه بار همراه با مصراعی متفاوت آمده است، و در هر نه بار مصرع دوم بیت با بقیه متفاوت است.»^[۴۱] مولتر، هنگام اظهار نظر درباره این نمونه بارز «تنوع زیبا» در اثر هومر می‌گوید: «تصورش دشوار است که شاعری بتواند صرفاً برای بیان یک مفهوم این همه عبارت بیافریند، و «تنها شاعری می‌تواند چنین تنوعی را به نمایش بگذارد که به زبانی سنتی مجهز باشد.»^[۴۲]

اینجا به استدلال اصلی خود درباره تنوع ریخت در شاهنامه باز می‌گردم: در فرایند ارزیابی یک نسخه، همان‌گونه که در مورد تنوع ریخت در آثار هومر نمی‌توان ماشین‌وار معیار درست یا نادرست، خوب یا بد، و اصیل یا تحریف‌شده را به کار برد، در شاهنامه نیز مجاز به این کار نیستیم. تنها می‌توانیم معیاری به دست دهیم تا نشان دهد که در طول تاریخ، نقل متن هر قرائت با کدام دوره تناسب بیشتری دارد. همان‌گونه که در کتابم درباره روش شناسی پیکنزد استدلال کردم، چنین معیاری مستلزم روش تصحیحی چند متنی است.^[۴۳] تأکید می‌کنم که چنین فرایندی را نمی‌توان برای باز یافتن «نسخه اصل» به کار برد:

نسخه اولیه قطعی متن شاهنامه را هیچ‌گاه نمی‌توان بازسازی کرد، زیرا غیرممکن است بتوان در هر موردی بین، فرضاً، دو روایت

1. Leonard Muellener

«اصیل» یکی را سروده واقعی فردوسی دانست. برای درک وسعت خلاقیت در شاهنامه، مهمتر آن است که نسخه‌ای داشته باشیم که فهرستی از همه تفاوتها داشته باشد. [۴۴]

در چارچوب این بحث، در کتابم [۴۵] به تصحیح در حال تکمیل جلال خالقی مطلق اشاره کردم، و به اظهارات یارشاطر پیرامون روش‌شناسی او در مقدمه کتاب. [۴۶] هنگام اشاره [۴۷] به مقدمه یارشاطر [۴۷]، به‌طور مشخص این کلمات او در نظرم بود:

برای اجتناب از اِعمال نظر شخصی در انتخاب کلمات و ابیات و برای آنکه حق قضاوت برای خواننده محفوظ بماند، تصحیح انتقادی شاهنامه باید آگاهانه همه ضبط‌های معنی‌دار را ثبت و به خواننده عرضه کند. تنها تصحیحی را می‌توان تصحیحی انتقادی دانست که بر این اصول مبتنی باشد. [۴۹]

خالقی مطلق «پانزده دستنویس را برای تصحیح متن شاهنامه اختیار کرده است» که قرائتهای مختلف آنها را در پیوست انتقادی خود دنبال می‌کند. [۵۰] از این نظر، تصحیح او به آن تصحیح چندمتنی مطلوب که توصیف کردم نزدیکتر است. این تصحیح با تصحیحی که تمام موارد تنوع ریخت را ملحوظ کند بسیار فاصله دارد (پانزده دستنویس یاد شده از میان چهل و پنج دستنویس انتخاب شده است)، اما به مراتب بر تصحیح قدیمتر مسکو توسط برتلس و همکارانش ارجح است. [۵۱] در کتابم، بر روش‌شناسی مصححان مسکو خرده گرفته بودم؛ این روش‌شناسی مبتنی بر این فرض است که الزاماً یک قرائت صحیح و اصیل از شاهنامه وجود

دارد که می‌توان آن را از میان انبوهی از قرائت‌های گوناگون باز یافت. [۵۲] همان‌گونه که استدلال کردم «اگر تفاوت در متون مختلف واقعاً حاصل اجرای مکرر شاهنامه در نقالی باشد، ما درست به چیزی عکس نسخه مسکو (۱۹۶۰ - ۱۹۷۱)، تصحیح برتلس و همکارانش، نیازمندیم. [۵۳]

با این حال، ارجاعات من در کتابم به تصحیح قدیمتر شاهنامه توسط برتلس و همکارانش بود، نه به تصحیح جدیدتر خالقی مطلق. دو دلیل عملی برای این امر وجود داشت. یکی آنکه پژوهش اولیه من درباره بیان فرمولی شاهنامه در سال ۱۹۸۸ به چاپ رسید، یعنی پیش از آنکه بتوانم حتی از جلد اول تصحیح خالقی مطلق - که در همان سال منتشر شد - بهره گیرم. [۵۴] در این پژوهش، بنا به ملاحظات روش‌شناسی، به متنی کامل از شاهنامه نیاز داشتم تا بتوانم قطعه‌ای را که از شاهنامه برگزیده بودم آزمایش کنم، زیرا هدفم آن بود که نشان دهم هر کلمه‌ای در این قطعه را می‌توان با جمله‌بندی مشابه که معنایی مشابه داشته باشد ایجاد کرد. [۵۵] هنگامی که این پژوهش خود را در کتابی که با عنوان شاعر و پهلوان در شاهنامه در سال ۱۹۹۴ منتشر شد ادغام کردم، کماکان برای ارجاعات خود به مجموعه کاملی از یک متن مصحح نیاز داشتم تا بتوانم موارد فرمولی را مقایسه کنم. بدین دلیل، ارجاعات کتاب به تصحیح کامل شاهنامه برتلس باقی ماند، نه تصحیح ناتمام خالقی مطلق.

آنچه امیدسالار در استدلال‌های خود مخدوش می‌کند این واقعیت است که من در ارجاعات خود به تصحیح مسکو این کتاب را مخزنی از قرائت‌های گوناگون می‌دانم، نه یک متن مطلق. در کتابم نیز بوضوح بیان کرده‌ام که تصحیح جدیدتر خالقی را به تصحیح قدیمتر برتلس ترجیح

می‌دهم.^[۵۶] با این حال، کلی‌گویی و پیشفرض امیدسالار را درباره نسخه خالقی مطلق رد می‌کنم که معتقد است: «عدم استفاده از این نسخه قابل اعتماد و تکیه بر قرائت‌های شاهنامه مسکو غالباً به اشتباهات فاحش در تحلیل منجر می‌شود.»^[۵۷] کلام امیدسالار نادرست و گمراه‌کننده است: «قرائت‌های شاهنامه مسکو» قرائت‌های سنت نسخه‌برداری شاهنامه است، آن‌گونه که مصححان مسکو یافته‌اند. بر خلاف آنچه امیدسالار به تلویح ادعا می‌کند، این قرائت‌ها را مصححان خلق نکرده‌اند. مصححان مسکو، به هنگام مواجهه با دویا چند قرائت مختلف از متن، یکی را به عنوان قرائت «صحیح» برگزیده و بقیه را «نادرست» خوانده‌اند. اساس شیوه خالقی مطلق تفاوتی با شیوه مصححان مسکو ندارد، فقط بسیار کاملتر است. و به‌رغم ادعای امیدسالار درباره صحت مطلق تصحیح خالقی مطلق، نتایج حاصل می‌تواند همان‌قدر ناپایدار باشد؛ نتایجی استوار بر این پیشفرض که تنها یک قرائت صحیح می‌تواند وجود داشته باشد.

یک مورد آن، بحث امیدسالار درباره قرائت‌های مختلف خان و خوان است که او آنها را دو کلمه متمایز می‌شمارد که «هم‌آوا»^۱ هستند.^[۵۸] او با استفاده واژه «هم‌آوا» به‌تلویح می‌گوید که هر دو املا در بیان شاعرانه فردوسی یک تلفظ واحد دارد، و آن تلفظ خان است.

امیدسالار می‌داند که این دو واژه زمانی دو کلمه متمایز با ریشه‌های متفاوت بوده‌اند، و به اختصار می‌توان گفت که خوان به معنای «سفره» و خان به معنای «جایگاه و موضع» بوده است. مشکل اینجاست که این ادعای امیدسالار که در زمان فردوسی خوان و خان «هم‌آوا» بوده‌اند صرفاً

1. homophone

یک فرض است. متقابلاً، از آنجا که «خو» و «خ»، هر دو، در نسخه‌های شاهنامه آمده است، می‌توان استدلال کرد که این دو در مراحل متقدم‌تر زبان تلفظی متمایز داشته‌اند، همان‌گونه که در سنت نساخی ثبت شده است. پس از آنکه «خو» و «خ» در مراحل بعدی زبان هر دو در «خ» ادغام شد، احتمالاً این امر در نسخه‌های مختلف به صورت آشفته‌گی در املاي کلمات بازتاب یافته است.

در مواردی که عبارت هفت خ(و)ان وجود دارد، امیدسالار قرائت خان را، که خالقی آن را قرائت «صحیح» می‌داند، می‌پذیرد و به تبع خالقی قرائت خوان را که در چاپ مسکو آمده «نادرست» می‌خواند. اما من در کتابم نشان داده‌ام که وجود عبارت هفت خ(و)ان در شاهنامه نشان از یک سنت شاعرانه بازی با کلمات دارد که به وسیله آن مضامین پهلوانی رزم و بزم را مرتبط می‌ساخته‌اند.^[۵۹] یعنی حیطه معنایی مصائب پهلوانان را، که در خان به معنی «موضع و جایگاه» متجلی است، به گونه‌ای شاعرانه با حیطه معنایی بزم پهلوانان، که در واژه هم‌قافیه خوان به معنی بزم بازتاب می‌یابد، ربط می‌دهد و بزم محملی شاعرانه برای بازگو کردن مصائب پهلوانی می‌شود.

بنابراین، ادعای امیدسالار که «خوان و خان» ارتباطی با یکدیگر ندارند و صرفاً هم‌آوا هستند، نشان می‌دهد که او متوجه نکته بالا نشده است.^[۶۰] در سیاق شعری شاهنامه، تداخل مضمونی دو کلمه هم‌قافیه خوان و خان حاکی از آن است که البته این دو به هم مربوط‌اند – به لحاظ مضمونی، نه لغوی – و قطعاً این دو کلمه «فقط هم‌آوا» نیستند: در سیاق شعری شاهنامه، تمایز این دو کلمه است که تداخل مضمونی بین بزم و رزم

را ممکن می‌سازد.

ادعای امیدسالار مبنی بر اینکه خالقی مطلق املای صحیح خان را به کار برده و مصححان مسکو املای نادرست خوان را، نشان می‌دهد که این نکته ظریف را درک نکرده است.^[۶۱] او معیار درستی واژه را ریشه لغوی خان می‌شمارد و ملاحظات عملی شاعرانه تداخل مضمونی این دو کلمه را نادیده می‌گیرد. در این مورد، به نظر من قرائتی که خالقی مطلق ترجیح داده از قرائتی که مصححان مسکو برتر دانسته‌اند «کمتر صحیح» است.^[۶۲] عبارت «کمتر صحیح» را از آن جهت در گیومه گذاشته‌ام که این معیار را فقط با دیدی تاریخی می‌توان به کار گرفت – در این مورد، از دید دوره‌ای از تحول شعری شاهنامه که به پیش از ادغام خ و خو مربوط می‌شود. به طور کلی، باید این ادعای تلویحی امیدسالار را اصلاح کرد که من تصحیح مسکو را ترجیح می‌دهم. آنچه من در کتابم از تصحیح مسکو نقل کرده‌ام قرائتهای مختلفی است که مصححان مسکو به نوبه خود نقل کرده‌اند، بدون توجه به اینکه آیا قرائت مذکور از نظر مصححان مسکو قرائت اصلی تلقی می‌شود و باید در متن اصلی قرار گیرد یا باید در نسخه بدلها و ضمائم ذکر شود. این ادعای امیدسالار که مبنای کار من «کماکان بر نسخه کهنه شده و مغلوپ مسکو»^[۶۳] است بکلی نادرست است. پیش از این به ادعای دیگر او درباره نحوه استفاده من از قرائتهای گوناگون شاهنامه مسکو اشاره کردیم که با این ادعایش در تضاد است: «هنگامی که بیتی با ضروریات کلی نظریه او [دیویدسن] همخوانی دارد، آن را یا از متن مصحح یا از نسخه بدلها برمی‌گیرد و به عنوان دلیل پیش می‌نهد. هنگامی که بیت مناسب نه در متن مصحح چاپ مسکو یافت می‌شود و نه در

نسخه بدلها، به سراغ تصحیح سده نوزدهم مول می رود و بیت را در آن می یابد.» [۶۴] ظاهراً امیدسالار می خواهد هر دو جانب کار را داشته باشد. از یک سو از من انتقاد می کند که چرا به قرائتهایی که مصححان مسکو صحیح دانسته اند استناد کرده ام، و از سوی دیگر بر من خرده می گیرد که چرا از قرائتهایی که آنها نادرست شمرده اند استفاده کرده ام. بنا بر معیار او، تنها قرائت صحیح آن است که در متن اصلی تصحیح خالقی مطلق آمده است.

جزم اندیشی امیدسالار درباره صحت مطلق تصحیح خالقی، در واقع، زیر پا گذاشتن روحیه پژوهش محققانه ای است که در شیوه تصحیح استاد خالقی مستتر است، و همان است که تصحیح او را برتر از تصحیحات دیگر قرار می دهد. اینجا باید کلام مهم یارشاطر را در مقدمه جلد اول تصحیح خالقی مطلق تکرار کنم: «برای اجتناب از اعمال نظر شخصی در انتخاب کلمات و ابیات و برای آنکه حق قضاوت برای خواننده محفوظ بماند، تصحیح انتقادی شاهنامه باید آگاهانه همه ضبطهای معنی دار را ثبت و به خواننده عرضه کند. تنها تصحیحی را می توان به تصحیحی انتقادی دانست که بر این اصول مبتنی باشد.» [۶۵] نظرم روش من در سنجیدن ارزش نسبی تنوع ریختها در سنت استنساخ شاهنامه همسو با رهنمودهای یارشاطر است. همچنین، به نظر می رسد رهیافت امید سالار، با مردود شمردن روش من، بر خلاف این رهنمودهاست، یعنی می کوشد حق قضاوت را از خواننده سلب کند.

دیک دیویس در نقد شاهنامه خالقی مطلق روش مصحح را در دنبال کردن تنوع ریختها و ذکر آن به شکلی واضح در پانوشته جنبه برجسته و

قابل تحسین کار او دانسته است.^[۶۶] دیویس، پس از بررسی موضوع گوناگونی گسترده در متن شاهنامه به دلیل سنت استنساخ این اثر، بخصوص در نسخه فلورانس، به این نتیجه رسیده است که مجموعه شواهد جدید دال بر قرائتهای گوناگون، که در شاهنامه خالقی مطلق جمع آوری شده، تأییدی است بر بحث اصلی من مبنی بر این که تنوع قرائتها حاکی از وجود بیانی فرمولی است:

یکی از بزرگترین مزایای این تصحیح آن است که در پانوشتهای آن مسائلی از قبیل گوناگونی ضبطها مطرح می شود و بحث درباره آنها را نسبتاً آسان می کند. اما، در عین حال، حاکی از آن است که متن شاهنامه در بسیاری جاها حتی بیش از آنچه گمان می رفت دستخوش تغییر بوده است، به گونه ای که نظر اخیر الگا دیویدسن (در کتاب شاعر و پهلوان در شاهنامه) جذابیتی خاص می یابد، که مدعی است شاید متن شاهنامه فردوسی، به دلیل نقل شفاهی آن، تا مدتها بعد از اولین «انتشارش» مدام در حال تغییر بوده باشد. در واقع، کشف نسخه فلورانس بیش از آنکه ابهامات بسیار را برطرف کند مسائل جدیدی را مطرح ساخته است.^[۶۷]

دیک دیویس در مقاله ای دیگر (۱۹۹۶) مجموعه ای از استدلالها را در تأیید این نظر فراهم آورده که بنای شاهنامه فردوسی بر سنت نقالی است - نظری که من نیز به آن معتقدم.^[۶۸] دیویس با این استدلال من موافق است که چنین سنتی در ارجاعات شاعرانه فردوسی نمایان است - ارجاعاتی نه تنها به نقل شفاهی قطعاتی از کتاب شاهان، بلکه به نسخه خاصی از این

کتاب که زمانی گم یا پراکنده شده بود و دوباره جمع آوری شد و مبنای کار سترگ فردوسی قرار گرفت. [۶۹]

در مقاله سوم، پیرامون این مقاله مهم دیویس (۱۹۶۶) بیشتر سخن خواهم گفت. فعلاً به همین بسنده می‌کنم که بگویم مقاله دیویس، گرچه به گونه‌ای غیرمستقیم، به بسیاری از استدلال‌های منفی امیدسالار درباره کتاب من پاسخ می‌دهد. [۷۰] در اینجا، پاسخهای خود را در دفاع از مطالب کتابم ارائه کرده‌ام، و بدین ترتیب استدلال خود را در این مورد که تنوع قرائت‌های شاهنامه حاکی از میراث سنت شعری شفاهی آن است قوت بخشیده‌ام. و اما اظهار نظرهای امیدسالار را درباره قرائت‌های «درست» و «غلط»، که با فهرستی از قرائت‌های «غلطی» که من بدانها اشاره کرده‌ام به اوج می‌رسد (او یکی از این قرائتها را «بیتی مبتذل، بی‌مزه و عاری از هنر» می‌خواند)، باید در چارچوب گسترده‌تر آشفتگی روش‌شناسی و حتی منطق او بررسی کرد که بر سرتاسر مقاله‌اش حاکم است.

این بحث را با مثالی پایان می‌دهم که آشفتگی در آن معنای یک واژه انگلیسی را پنهان می‌سازد: هنگامی که در کتابم واژه singer را معادل سراینده به کار بردم، بوضوح منظورم جنبه کلی نمایشی معنای singer بود، درست همان‌گونه که در کتاب البرت لرد، سراینده داستانها (۱۹۶۰)، به کار رفته است. [۷۱] به نظر من، مواردی که امیدسالار برای رد تعبیر واژه singer به معنای فوق از شاهنامه جمع آوری کرده نشان می‌دهد که درک محدودی از این واژه دارد، و حیطه معنایی واژه سراینده معنایی را که لرد در عنوان کتابش به کار برده تأیید می‌کند، یعنی گوینده قصه‌ها. [۷۲] اگر معنای مورد نظر لرد را درک کنیم، تنوع گسترده میراث شعر فارسی را که فردوسی در

شاهنامه نقل کرده است بیشتر ارج خواهیم نهاد.

یادداشتها

[۱] عنوان این مقاله متأثر است از کتاب *The Burden of the Past and the English Poet* به قلم W. Jackson Bate (۱۹۷۰).

[۲] Omidasalar, 1996. دو کتاب مورد اشاره عبارت است از: Lord, 1960, 1991, Parry, 1971 و 1995. در مورد استفاده از کلمه نظریه (تئوری) در این موضوع نک به: Nagry, 1996b, pp 19-20: «هر کس از نظریه [شعر] شفاهی «میلن پری و البرت لرد» صحبت کند ... اصلاً موضوع را اشتباه فهمیده است. آنها واقعیت موجود نقالی را بر اساس سنتهای زنده نقالی شعر شفاهی اسلاو جنوبی بررسی کرده بودند. وجود نقالی واقعی است که از راه مطالعات محلی به اثبات رسیده است». استفاده از کلمه «نظریه» تنها در مواردی مناسب دارد که ما یک مورد خاص مکتوب را بنا بر آنچه از راه استقراء درباره نقالی می دانیم تعبیر کنیم.

[۳] من فقط به یکی از این موارد متعدد اشاره می کنم: بر خلاف آنچه در مقاله امیدسالار (ص ۲۳۶) آمده، منظور من در صفحه ۵ کتابم آن نبوده که «رستم در حماسه عنصری خارجی نیست». استدلال من آن بوده است که رستم نه تنها در حماسه، که در کتاب شاهان نیز، عنصری درونی است. من با این نظر مخالف بودم که این قهرمان فقط در سنت حماسی یک عنصر درونی محسوب می شود. امیدسالار به استدلال ذبیح الله صفا (1984, pp 564-565) استناد می کند که رستم عنصری داخل شده در حماسه نیست، اما در این که او عنصری داخل شده در کتاب شاهان است، و اینکه آیا باید آن را مقوله ای جدا از حماسه دانست، اختلاف نظر وجود دارد. من با نظر صفا درباره موقعیت رستم در کتاب شاهان

مخالفم، نه در حماسه.

[۴] همان‌گونه که استدلال خواهم کرد، می‌توان بازتاب یک سنت نقالی را بر اساس مدارک مکتوب مشخص ساخت. نیز نک به: Skjærvø, 1996, pp 205-207.

[5] Davidson, 1994, pp 63-64 [ص ۷۶].

[۶] [ص ۷۶] Davidson, 1994, p 64. دوباره از دیویس (1995a, p 11) نقل

می‌کنیم (نک به: مقاله اول): «ضمیمه کتاب دیویدسن درباره ماهیت فرمولی سبک شاهنامه چنان مستدل است که حتی دیرباورترین خوانندگان را نیز مجاب می‌کند.»

[7] Davidson, 1994, p 175 [ص ۲۱۵].

[۸] هنوز بهترین بررسی در این مورد کار تحقیقی لرد (۱۹۶۰) است.

[9] Davidson, 1994, p 64 [ص ۷۶], with refernce to Zwettler, 1978.

[10] Zwettler, 1978, p 206.

[11] Ibid.

[12] Ibid, p 189.

[13] Omdsalar, 1996, p 236.

[14] Ibid, pp 241-242.

[15] Ibid, p 242.

[16] Ibid, p 241.

[17] Ibid.

[18] Davidson, 1994, p 65n5 [ص ۷۷].

(منظور از p65 n50، صفحه ۶۵ پابرج شماره 50 است).

[19] Pickens, 1978.

[20] Ibid, p 35.

[21] Zumthor, 1972, p 73.

- [22] Nagy, 1996a, especially ch.5; for debate see Nagy, 1997 and 1998, with bibliography.
- [23] Nagy, 1996a, p 134.
- [24] Pasquali, 1952, p 122; cf. Nagy, 1996a, p 12n16, 129n99, 134n119.
- [25] Omidasala, p 237.
- [26] Ibid, p 236.
- [27] Nagy, 1996a, p 153.
- [28] Ibid, p 149; for further debate, with bibliography, see Nagy, 1997 and 1998.
- [29] Pickens 1994; the quotation is taken from p 61; cf. Nagy, 1996a, p 26.
- [30] Davidson, 1994, p 65 [ص ۷۷]; citing in the methodology outlined by Pickens.
- [31] Ibid, p 65, following Zwettler 1978, p 203.
- [32] Ibid, pp 65-66 [ص ۷۸].
- [33] Ibid, p 66 [ص ۷۸].
- [34] Ibid.
- [35] Nöldeke, 1930, p 125.
- [36] Ibid, p 126.
- [37] Ibid, p 127.
- [38] Davidson, 1994, p 67 [ص ۸۰].
- [۳۹] Omidasalar, p 242. این نوع بیان، نشانِ نگرشی خصمانه نسبت به ادبیات تطبیقی به عنوان یک رشته علمی است. درباره ارزش انسانی این رشته نک به: Guillén, 1993.
- [40] Omidasalar, p 242.

- [41] Muellner, 1976, pp 25-26.
- [42] Ibid, 25n19.
- [43] Davidson, 1994, p 65n50 [ص ۷۷].
- [44] Ibid, p 69 [ص ۸۱].
- [45] Ibid, p 69n63 [ص ۸۲ پابریگ ۶۳].
- [46] Khaleghi-Motlagh, 1988, 1990, 1992, 1994. The introduction by Yarshater is printed in volume I, pp v-xi.
- [47] Davidson, 1994, p 69n63 [ص ۸۲ پ ۶۳].
- [48] Yarshater in volume I, pp x-xi.
- [49] Ibid, p x.
- [50] Ibid.
- [51] Bertels *et al.*, eds, 1960-1971.
- [52] Davidson, 1994, p 69-72 [صص ۸۲-۸۵].
- [53] Ibid, p 69 [ص ۸۲].
- [54] Davidson, 1988. Reworked in appendix of Davidson, 1994, pp 171-181.
- [۵۵] [ص ۷۶] Davidson, 1994, pp 63-64. برای نمونه‌ای از استفاده مستقیم روش پری در تحلیل فرمولی در یک متن طولانی نک به: Sale, 1993.
- [۵۶] [ص ۸۲ پ ۶۳، ص ۸۵ پ ۷۱] Davidson, 1994, p 9n63 and p 72n71. همچنین با اشاراتی به مقدمه یارشاطر.
- [57] Omidasalar, p 237.
- [58] Ibid, p 236.
- [59] Davidson, 1994, p 158 [ص ۱۹۵].
- [60] Omidasalar, p 236.
- [61] Ibid, p 236.

- [62] Bertels VI p 167. 25-26, as cited in Davidson, p 159.
- [63] Omidasalar, p 237.
- [64] Ibid, p 237.
- [65] yarshater in volume I, px.
- [66] Davis 1995b, review of Khalaghi-Motlagh, 1992.
- [۶۷] Davis, 1995b, p 395. برای اطلاع بیشتر درباره نسخه فلورانس نک به: Davidson, 1994, p 71-72 [ص ۸۴] Piemontese, 1980.
- [۶۸] نک به: ارجاعات دیویس (1996, 48n1) به کتاب شاعر و پهلوان در شاهنامه نیز نک به: Davis, p 53n22: «الگا دیویدسن به طور اتفاقی قطعه‌ای را برای تحلیل برگزیده است و به گونه‌ای قانع‌کننده نشان می‌دهد که عملاً تمام آن از شعر فرمولی تشکیل شده.» نیز نک به: به مقاله او (Davis, 1995a) که در مقاله اول کتاب ذکر آن رفت.
- [۶۹] نک به: بخش اول کتاب شاعر و پهلوان در شاهنامه، که قبلاً در مقاله ۱۹۸۵ من چاپ شده بود (صص ۱۰۳ – ۱۴۲). در آن به موضوع مقدمه قدیمتر شاهنامه نیز پرداخته‌ام. راه حل پیشنهادی من (که با جزئیات بیشتر در صص ۳۹ – ۶۱ کتاب شاعر و پهلوان آمده) بسیار به پیشنهاد دیویس در مقاله جدیدتر او (۱۹۹۶) نزدیک است.
- [۷۰] به عنوان مثال، تحلیل دیویس درباره کاربرد واژه پهلوی (1996, 51n12) به نحوی مؤثر ایرادهای امیدسالار (ص ۲۳۸) را درباره تعبیر من از این واژه (صص ۴۴-۴۵ [Davidson, 1664, pp 34-35]) رد می‌کند.
- [71] Davidson, pp 36-37.
- [72] Omidasalar, pp 240-241.

مقاله سوم

داستانسرا و کتاب شاهان در دنیای شعر فردوسی

این مقاله دربارهٔ واژهٔ سراینده در شاهنامهٔ فردوسی است که من آن را در کتاب شاعر و پهلوان در شاهنامه به «singer» ترجمه کرده‌ام.^[۱] منظور من از این واژه مفهوم کلی نمایشی / اجرایی آن بوده به همان صورتی که در عنوان کتاب البرت لرد^۱ به کار رفته است.^[۲] در بخش اول این مقاله، استدلال خواهم کرد که در موارد گوناگونی که واژهٔ سراینده در شاهنامه آمده با مفهوم کلی «Singer» که لرد در عنوان کتابش مد نظر داشته مطابقت دارد، یعنی کسی که داستانهای شفاهی را نقل / اجرا می‌کند.^[۳] در بخش دوم مقاله، استدلال خواهم کرد که جزئیات این موارد گوناگون حاکی از دیدگاههای فرهنگ ایران سده‌های میانه در زمینهٔ مفهوم کلی کتاب شاهان است.

1. *The Singer of Tales*, (1960).

واژه سراینده اسمی است مشتق از ریشه ایرانی سَرَو، سَراد. این ریشه با ریشه *śravas* در زبان هندی هم خانواده است که معنای آن تجلیل (از چیزی یا کسی) به وسیله شعر / آواز است.^[۴] مصدر اصلی آن سرودن و مصدر فرعی آن سُرَاییدن است - هر دو [در زبان انگلیسی] به معنای sing, recite, compose است. در فرهنگ فریتز وُلف^۱ (۱۹۳۵) سراینده معادل Sānger, Dichter، و سُرَاییدن برابر، singen, (schön) reden, verkünden، و فعل سرودن به معنی sagen, sprechen (singen) آمده است.

از نظر فرهنگی، نمی توان برای مفهوم singing معنایی جهانشمول قائل بود، جز آنکه بگوییم همه شکل های این فعل از مقوله نمایش / اجراست. عمل singing در هر فرهنگی شکل های سستی خاص خود را دارد. در سنت های زنده اسلاو جنوبی، آن گونه که لرد مطالعه کرده است، حماسه از مقوله singing است. شباهت بسیاری بین این حماسه و سنت های حماسی یونان باستان وجود دارد؛ به عنوان مثال، در آغاز ایلیاد هومر، میوز، الهه شعر و هنر، فراخوانده می شود تا خشم آشیل را «بخواند» [sing] (*aeidō*).^[۵]

البته، حتی برای مفهوم «حماسه» نمی توان معنایی جهانشمول در نظر گرفت، اما، به هر حال، در بحث پهلوانی شباهت بسیاری بین دو اثر سترگ ایلیاد هومر و شاهنامه فردوسی دیده می شود. در قالب بحث قرابت شعر فردوسی با حماسه است که من در کتابم توجه خواننده را به کاربرد واژه سراینده (singer) در شاهنامه معطوف کرده ام، زیرا این واژه به طور مشخص به رسانه داستان های شاهنامه اشاره دارد. یعنی در شعر فردوسی،

1. Fritff Wolf

- رسانه او با سراینده، singer، برابر گرفته شده است. تا این حد، شباهت بسیار بین رسانه هومر و فردوسی وجود دارد: به نظر می‌رسد که هر دو رسانه با سرایندگی [singing] سر و کار دارند. از این نظر، دست‌کم چنین می‌نماید که فردوسی «سراینده داستانها» است.

- اما واقعیات فرهنگ سده‌های میانه فارسی نشان می‌دهد که این صورت‌بندی کافی نیست. در کتابم به صورت‌بندی دیگری در مورد رسانه شاهنامه اشاره کرده‌ام، و آن اینکه شاهنامه عمدتاً از خود به عنوان کتاب یاد می‌کند.^[۷] در فرهنگ ایران سده‌های میانه، سراینده به عنوان رسانه با کتاب به عنوان رسانه ناهمخوان نیست.^[۸] در اینجا تفاوت عمده‌ای بین فردوسی و «داستانسرای» نوعی اسلاو جنوبی، که لرد مطالعه کرده است، می‌بینیم. در اسلاو جنوبی، گوسلار، همان آوازخوان سنتی که با سازی زهی به نام گوسل می‌خواند، به حرفه‌ای مشغول است که، همان‌گونه که لرد در کتابش سراینده داستانها به شکل قانع‌کننده‌ای نشان داده، با سواد ناسازگار است.^[۹]

اما این ناسازگاری را نباید با عبارت کلی «شعر شفاهی»، که لرد در مورد رسانه سراینده داستانها به‌طور عام به کار می‌برد، اشتباه کرد. همان‌گونه که لرد بوضوح نشان داده است، ویژگی اصلی شعر شفاهی در این نیست که مکتوب نیست، بلکه در این است که نقل‌اجرا می‌شود – به هنگام نقل‌اجرا حیات می‌یابد. منشاء شعر شفاهی به پیش از کتابت باز می‌گردد. اما ماهیت شعر شفاهی به نبود کتابت وابسته نیست.^[۱۰] لرد در آثار بعدی خود، بخصوص سرایندگان حماسه و داستانهای شفاهی (۱۹۹۱) و سراینده داستان را از سر می‌گیرد (۱۹۹۵)، اشاره می‌کند که کم‌کم نمونه‌هایی

از همزیستی و حتی سازگاری سواد و شعر شفاهی در فرهنگهای مختلف نمایان شده است.^[۱۱]

بر اساس نوشته لرد من در کتابم بر جنبه اصلی شعر شفاهی، یعنی جنبه نمایشی | اجرایی آن، تأکید کرده‌ام. اینک استدلال خواهم کرد که درست همین جنبه است که از مفهوم سراینده در شاهنامه فردوسی مستفاد می‌شود. این بدان معنی نیست که تمام روایاتی را که فردوسی در شاهنامه می‌گوید از سراینده‌ای شنیده عین حقیقت تلقی کنیم. فعلاً فرض می‌کنیم که اشارات فردوسی در این مورد استعاره‌ای بیش نیست. با این حال، در مرحله بعد استدلال خواهم کرد که دنیای استعاری شاهنامه بازتابی است از دنیای واقعی شاعر که خود نقالی شاهنامه است.

اجازه بدهید با چهار مورد از کاربرد واژه سراینده در شاهنامه که در کتابم ذکر کرده‌ام آغاز کنیم:^[۱۲]

۱. برتلس، جلد ۳، صفحه ۷، سطرهای ۱۹-۲۰:

به گفتار دهقان کنون باز گرد
نگر تا چه گوید سراینده مرد
چنین گفت موبد که یک روز طوس
بدانگه که برخاست بانگ خروس

همان‌طور که در کتابم به تفصیل توضیح داده‌ام، فردوسی به زبان شعر شخصیت‌های معتبری چون دهقان و موبد را به عنوان منابع داستانهای شاهنامه ذکر کرده است. این منابع، بر خلاف شاهنامه‌های پیشین که فردوسی آنها را نیز به عنوان منابع اصلی خود نام می‌برد، باید منابع نقالی / شفاهی باشند نه منابع مکتوب. در این ابیات، نقش دهقان و موبد،

به عنوان راویان معتبر وقایع گذشته، با نقش سراینده یکی است. اینجا مترادف بودن سراینده با دهقان و موبد تأکیدی است بر آنکه اعتبار این راویان معتبر برابر است با اعتبار کتاب شاهان.

۲. مول، جلد ۵، صفحه ۴۲۴، سطر ۸ (این بیت در تصحیح برتلس نیست):

سراینده دهقان موبد نژاد

ازین داستانم چنین یاد داد

این بیت در مقدمه داستان شاپور ذوالاکتاف آمده است. یادآور می‌شوم که اینجا اعتبار راوی ناشی از تبار اوست، نه به دلیل مترادف بودن سراینده با دهقان و موبد.

اینک دو مورد دیگر که مترادف بودن این دو را نشان می‌دهد:

۳. برتلس، جلد ۳، صفحه ۱۶۹، سطر ۲۵۷۸:

به گفتار دهقان کنون بازگرد

نگر تا چه گوید سراینده مرد

۴. برتلس، جلد ۶، صفحه ۳۷۳، سطر ۶:

چه گفت آن سراینده دهقان پیر

ز گشتاسپ وز نامدار اردشیر

(در مثال اخیر، این بیت مقدمه‌ای است بر روایت مفصل داراب.)

اکنون به بررسی موارد دیگری از کلمه سراینده می‌پردازم که در شاهنامه آمده و در کتاب شاعر و پهلوان درباره آنها صحبت نشده است. با دو نمونه شروع می‌کنیم که در آنها تصریح شده سراینده شاعری درباری است که

وظیفه دارد برای دوام جلال و شکوه پادشاه فعلی به تحلیل و تهذیب پادشاهان گذشته پردازد:

۵. برتلس، جلد ۸، صفحه ۱۵۱، سطر ۱۶۴۷؛ جلد ۶، صفحه ۳۰۰، سطر ۱۶۹۹:

سراینده بسیار همراه کرد
به افسانه‌ها راه کوتاه کرد

داستان از این قرار است: شاه بتازگی از مهلکه‌ای جان به در برده و بر دسیسه‌های وزیر خویش، موبد خائن، فائق آمده است. سپس، هنگامی که عزم شکار دارد، به یادش می‌آورند که به طرفه‌العینی از دام رسته است و او با صدای بلند از ناپایداری زندگی سخن می‌راند. به نیت بازیافتن اعتماد خویش، سرایندگان بسیاری را با خود همراه می‌کند تا با لطایف و افسانه‌ها و داستانهایی از گذشته سفر را بر او کوتاه سازند. بدین ترتیب، این سرگرمی که سرایندگان فراهم می‌آورند هدفی جدی دارد: تقویت اعتماد به زندگی که پادشاه برای بقای سلطنت خویش بدان نیاز دارد.

۶. برتلس، جلد ۴، صفحه ۱۰۳۳، سطر ۳۳-۳۴؛ مول، جلد ۲، صفحه ۵۶۰، سطرهای ۳۹-۴۰:

دل شاه شد زان سخن شادمان
سراینده را گفت کباباد مان
که او یست پرودگار پدر
وزو یست پیدا به گیتی هنر

کیخسرو بر تخت نشسته و نجیبزادگان همه گرد آمده‌اند تا در آغاز

حکومتش به او ادای احترام کنند. هنگامی که دو پهلوان، رستم و زال، وارد می‌شوند، شاه رو به سرایندهٔ خویش می‌کند و بیت بالا را خطاب به او می‌گوید. شاه به سراینده به عنوان شاعر دربار سخن می‌گوید و از او می‌خواهد که عظمت رستم را، که خمیر مایهٔ شعر متعالی است، در نظر آورد.

- پیداست که فردوسی خود را ادامه‌دهندهٔ راه چنین سراینده‌ای معرفی می‌کند، همان‌گونه که در مثالهای زیر می‌بینیم:

۷. برتلس، جلد ۲، صفحه ۱۵۶، سطر ۴۵۷؛ مول، جلد ۲، صفحه ۵۰، سطر ۵۳۸:

چه گفت آن سراینده مرد دلیر

که ناگه بر آویخت با نره شیر

شاعر پیش از آنکه روایت دلیری رستم را بازگوید، ابتدا سخنورانه می‌پرسد سراینده در این باب چه گفته است. آنگاه گفتهٔ او را دربارهٔ نبرد و دلیری «نقل» می‌کند. تأثیر شاعرانهٔ این کار آن است که رشتهٔ تداومی بین راوی فعلی و راوی پیشین، یا همان سرایندهٔ نمادین، برقرار می‌شود. این تداوم در قالب نقل / اجرای داستان بیان می‌شود.

۸. برتلس، جلد ۳، صفحات ۶ و ۷، سطرهای ۲ و ۱۹؛ مول، جلد ۲، صفحه ۱۹۴، سطرهای ۲ و ۸:

سخن چون برابر شود با خرد

روان سراینده رامش برد

به گفتار دهقان کنون بازگرد

نگر تا چه گوید سراینده مرد

بیت دوم را پیشتر در مثال سوم آورده بودم. اینجا توضیحی درباره مضمون همین شعر می‌دهم. هر دو بیت به داستان سیاوش باز می‌گردد که فردوسی می‌خواهد روایت آن را آغاز کند. در متن مقدمه این روایت است که کلمه سراینده دوبار به کار گرفته شده. مورد اول نشان آن است که شاعر می‌داند داستان باید صحیح و خردمندانه نقل شود. شاعر می‌افزاید که اگر خلاف آن را انجام دهد، در نظر مستمعان خوار خواهد شد، زیرا آنان داناتر از آنند که روایتی پست را بپذیرند. اگر سروده شاعر اصیل باشد و از مذاقه دانایان پیروز به در آید، ماندنی خواهد بود، فردوسی با بیان این مطلب که اقبال مستمعان است که موجب شهرت مستمر می‌شود، جنبه اجرایی / نمایشی واژه سراینده را برجسته می‌کند.

۹. برتلس، جلد ۷، صفحه ۱۱۵، سطر ۴۶؛ مول، جلد ۵، صفحه ۲۶۸، سطر ۴۲:

کنون ای سراینده فرتوت مرد

سوی گاه اشکانیان باز گرد

این سخن نشان آن است که مرحله جدیدی از داستان آغاز می‌شود؛ گویی فردوسی برای آنکه داستانش را در زمان حال بسراید، می‌بایست ابتدا آن را از زبان راوی گذشته بشنود.

۱۰. برتلس، جلد ۴، صفحه ۲۵، سطر ۲۷۵؛ مول، جلد ۲، صفحه ۵۸۲، سطر ۲۷۷:

چو خورشید تابان برآمد زکوه

سراینده آمد ز گفتن ستوه

در این مورد اشاره به سراینده گذار از شب به روز را، هنگامی که کیخسرو عزم سامان دادن سپاهش را دارد، مشخص می‌سازد. گویی این مرحله از روایت زمان مناسبی است برای آغاز نمایش / اجرایی نو. نقالی مرحله قبلی داستان خسته شده است. برای مرحله بعدی، به نقالی جدید نیاز است. کتاب به عنوان رسانه می‌تواند هم روایت نقال قدیم و هم روایت نقال جدید را در خود جای دهد، و سراینده آن یک شاعر واحد باشد. فردوسی به عنوان شاعر شاهنامه، راوی کل روایتهای فرعی است که هر راوی در حد توان خویش نقل کرده است.

۱۱. مول، جلد ۲، صفحه ۳۳۲، سطر ۱۵۰۶ (این بیت در تصحیح برتلس نیست):

سراینده ز آواز برگشت سیر

همش لحن بلبل هم آوای شیر

به گفتار دهقان کنون باز گرد

نگر تا چه گوید سراینده مرد

این دو اشاره به سراینده نشان پرداختن از یک روایت فرعی به روایتی دیگر است - یا، به توسع، می‌توان گفت از یک اجرای احتمالی به اجرایی دیگر. روایت کلی حکمرانی کیکاووس پس از پایان روایت فرعی سیاوش ادامه می‌یابد.

چنین می‌نماید که روایت اصلی، آن‌گونه که در کتاب شاهان آمده، فراتر از توان نقالیهای زنده است (چنان که در مثال پیشین نشان دادم). حضور مستمر کتاب به عنوان یک رسانه فراتر از محدودیتهای

نقل شفاهی است. در نقالی، خستگی نقال یا مستمعان می‌تواند تمایز لحن بلبل و آوای شیر را مخدوش کند. گویی اطناب در نقالی قدرت تمرکز مستمعان را بی‌جهت کاهش می‌دهد، به گونه‌ای که نمی‌توانند زیبایی شعر را از وحشت ناشی از موضوعی که شعر منتقل می‌کند تمیز دهند.

۱۲. برتلس، جلد ۸، صفحه ۲۸۲، سطرهای ۳۹۲۵-۳۹۲۶؛ مول، ج ۶، صفحه ۴۹۴، سطر ۴۰۴۱-۴۰۴۲.

چهارم که دانا دلارای خواند
سراینده را مرد با رای خواند
که پیوسته گوید سراسر سخن
اگر نو بود داستان گر کهن

اینجا شاه انوشیروان به موبدی پاسخ می‌دهد که از او درباره تعداد و انواع گفتار پرسیده بود. شاه می‌گوید که مرد دانا سراینده را فردی می‌داند که با رای است و داستان را - اعم از آنکه سخن نو باشد یا کهن - پیوسته و از آغاز تا پایان روایت می‌کند. به کلام دیگر، سراینده شاعری است که شعرش با روایت کردن داستان حیات می‌یابد. یعنی با روایت داستانی حین نقالی.

بحث درباره واژه singer را در شاهنامه با بررسی مثالهایی پایان می‌دهم که امیدسالار در استدلال علیه تعبیر من از این واژه ارائه کرده است. [۱۳] در مقاله پیشین، به رد پیشفرض کلی او درباره واژه سراینده پرداختم و درک او را از این واژه درکی محدود دانستم. [۱۴] اینجا، به طور مشخص، مثالهایی را که ذکر کرده بررسی می‌کنم. در برخی از این مثالها، واژه

سراینده در مورد کسی به کار رفته که شاعر حرفه‌ای دربار نیست. اما نکته اینجاست که در هر یک از این مثالها فرد مورد نظر مانند یک سراینده سخن می‌گوید. به علاوه، در هر یک از آنها به حرفه سنتی سراینده اشاره‌ای شده است.

۱۳. برتلس، جلد سوم، صفحه ۳۱۱، سطر ۴۴۰۴؛ مول، جلد ۶، صفحه ۵۳۶، سطر ۴۵۴۴:

چه گفت آن سراینده سالخورد

چو اندرز نوشین‌روان یاد کرد

موضوع از این قرار است: انوشیروان فرزندش، هرمزد، را به جانشینی برمی‌گزیند. میراث انوشیروان، برای آگاهی هرمزد، ثبت می‌شود، و این کار در قالب شعر انجام می‌گیرد. یعنی زبان بازگو کردن میراث پادشاه زبان شعر است، زبان سراینده.

۱۴. الف. برتلس، جلد ۱، صفحه ۸۷، سطر ۱۳۴:

سراینده جندل چو پاسخ شنید

بوسید تختش چنان چون سزید

۱۴. ب. برتلس، جلد ۱، صفحه ۸۷، سطر ۱۴۴:

سراینده باشید و بسیار هوش

به گفتار او برنهاده دو گوش

این دو مثال نقش سراینده را به عنوان شاعر دربار برجسته می‌سازد که باید در شرایط حساس، به واسطه شعرش، سخنوری نکته‌سنج باشد. فریدون شاه یکی از نامداران خویش، یعنی جندل، را به عنوان فرستاده سوی

پادشاه یمن گسیل می‌کند. مأموریت مهم او آن است که از سه دختر شاه یمن برای سه پسر فریدون خواستگاری کند. دو مثال اول درست زمانی از داستان می‌آید که سرو، پادشاه یمن، پاسخ خویش را می‌دهد. سپس، «سراینده جندل» با شنیدن پاسخ شاه تخت او را می‌بوسد، «چنان چون سزید». در مثال دوم، فریدون پس از شنیدن پاسخ سرو از جندل، اینک با پسرانش به رایزنی می‌پردازد؛ رایزنی در باب آنکه پس از رسیدن به یمن برای دست یافتن به دختران سرو چگونه رفتار کنند. آنچه این مذاکرات و رهنمودها را واقعاً شیرین می‌کند آن است که در قالب شعر صورت‌بندی شده است، یعنی در قالب رسانه سراینده. در اینجا، فن مذاکره و حتی جذابیت «شیرین سخنی» شاعر به شخصیت‌های داستان نسبت داده می‌شود، شخصیت‌هایی که بناست این سخنان را، که شاعر شیرین سخن پیشاپیش برایشان فراهم کرده، به زبان آورند. [۱۵]

۱۵. برتلس، جلد ۸، صفحه ۴۲، سطر ۲۱۹؛ مول، جلد ۶، صفحه ۱۴۲، سطر ۲۱۸:

قباد سراینده گفتش بگوی

به من تازه کن در سخن آبروی

زمان فرمانروایی قباد، پسر پیروز، است. قباد، پیش از آنکه به آیین مزدک درآید، با او گفت‌وگویی دارد. قحطی است و مردم برای رهایی از آن نزد قباد آمده‌اند. مزدک واسطه می‌شود و به آنها می‌گوید که قباد مشکلشان را رفع خواهد کرد. سپس به سوی قباد می‌شتابد و در قالب تمثیل سؤالات فرضی گوناگونی از او می‌کند، سؤالاتی در باب آنکه چه کسی مسئول مصائب مردم است. آیا کسی که توانایی رها ساختن مردم از رنج و سختی

را دارد و از این کار دریغ می‌ورزد، دست آخر مسئول مرگهایی نیست که اتفاق می‌افتد؟ از آنجا که قباد به این سؤالات فرضی پاسخ درست می‌دهد، پاسخگویی او مانند پاسخگویی یک سراینده تواناست - سراینده‌ای که وظیفه‌اش به عنوان شاعر دربار دقیقاً همین است که نیک سخن بگوید و در قالب تمثیل پاسخهای درست بدهد.

۱۶. برتلس، جلد ۵، صفحه ۳۵۹، سطر ۲۱۳:

تو دانی که من خود سراینده‌ام

پرستنده آفریننده‌ام

اینجا کیخسرو است که سخن می‌گوید؛ در اواخر عمرش در گفت‌وگویی با ایزد که همه چیز را می‌بیند و می‌تواند بیابد. کیخسرو برای یافتن افراسیاب از ایزد یاری می‌طلبد، زیرا نام و آوازی از او در دنیای مادی نشنیده است. کیخسرو به تفصیل درباره خود سخن می‌راند و می‌گوید که به نوبه خود سراینده‌ای نیکو بوده است. اما برای «خبر» گرفتن از افراسیاب، در واقع طالب استعداد بیشتر برای شناختن آوازه‌هاست، یعنی توانایی آگاهی یافتن از آنچه شاعران درباره اعمال افراسیاب به آواز می‌خوانند.

۱۷. برتلس، جلد ۸، صفحه ۲۴۸، سطر ۳۴۴۲:

پزشگ سراینده برزوی بود

به نیرو رسیده سخنگوی بود

این شعر از داستان برزویه است که کلیله و دمنه را به کتابخانه انوشیروان می‌آورد. برزویه با تقدیم یک اثر ادبی کلاسیک به فرهنگ ایرانی به نوبه

خود به شخصیتی فرهنگی تبدیل شده است و فردوسی در روایت شاعرانه خویش به این خدمت او اشاره دارد.^[۱۶]

۱۸. برتلس، جلد ۷، صفحه ۲۹، سطر ۴۰۷:

پزشک سراینده آمد به کوه

بیاورد با خویشان زن گروه

اسکندر پزشکی هندی را ملاقات می‌کند که به سبب داروهای گیاهیش شهرت بسیار دارد. پزشک در همان حال که داروهای گوناگون برای او تجویز می‌کند، درباره اصول اخلاقی نیز با شاه سخن می‌گوید و او را تشویق می‌کند که در زندگی پارسایی پیشه کند. شاعری استعاره‌ای می‌شود برای درمان و پزشک به کلام شاعر سخن می‌گوید، به کلام سراینده.^[۱۷]

در خاتمه، در کنار این صورت‌بندی خاص، صورت‌بندی دیگری ارائه می‌کنم که همه مواردی را که در این مجموعه بررسی کرده‌ام شامل می‌شود: عمل سراینده استعاره‌ای است برای شعر فردوسی.^[۱۸]

* * *

اکنون می‌توانم به بخش دوم این مقاله پردازم. این بخش درباره استعاره مهم دیگری در شاهنامه است که می‌توان آن را چنین خلاصه کرد: احیای نسخه کهن کتاب شاهان استعاره دیگری است برای شعر فردوسی.

همان گونه که در کتاب شاعر و پهلوان در شاهنامه به تفصیل بحث کرده‌ام، «رسانه شاهنامه فردوسی خود را هم نقالی و هم کتابی نمادین می‌خواند.»^[۱۹] همچنین، «شاهنامه درباره منابعش به زبانی سخن می‌گوید که یا نقالی نمادین معنی می‌دهد، یا کتابی نمادین.»^[۲۰] سخن اصلی من

این است که مفهوم شاعرانه کتاب کهن، که گفته می شود منبع شاهنامه فردوسی بوده است، به هیچ وجه با مفهوم مشابه شاعرانه اجراهای واقعی یک سراینده به عنوان منبعی موثق سازگار نیست.

در شاهنامه فردوسی، دو قطعه مهم در این مورد وجود دارد که کتابی معتبر را منبع فردوسی می خواند. در کتاب شاعر و پهلوان استدلال کرده ام که هر دو مورد حاکی از وجود ذهنیت سنت شعر شفاهی [نقالی] است. اینجا فقط خلاصه ای از استدلالم را می آورم و یکی از این دو قطعه را به اختصار «هدیه عرفانی»، و دیگری را «نمونه کهن باز آفریده» می نامم.

با اولین موردی که اشاره ای به این کتاب معتبر دارد شروع می کنیم، همان قطعه ای که درباره «هدیه عرفانی» است. به نظر من، وقتی فردوسی در آغاز اثر سترگ خود می گوید که کتاب کهن شاهان را به زبان پهلوی از «دوستی» ناشناخته دریافت کرده (برتلس جلد ۱، صفحه ۲۳، سطرهای ۱۵۶-۱۶۱)، با این کار، در واقع، مدعی است که اعتبار شاهنامه جامع اعتبار همه «شاهنامه های» گذشته است.^[۲۱] همچنین بر آنم که چنین ادعایی در میان سنن شفاهی، که همزمان با سنن مکتوب به حیات خود ادامه می دهند، کاملاً معمول است:

من استدلال خواهم کرد ادعای فردوسی در مورد احاطه اش بر هر دو سنت شفاهی و مکتوب ادعای صلاحیتی است که عمدتاً از سنن شعر شفاهی اخذ شده نه سنتهای شعر مکتوب. سنت شعری فردوسی در جای خودسنتی شفاهی بود، و شاهنامه او به عنوان یک سنت شفاهی زنده در دوران پس از تحریرش باقی مانده بود. شعر فردوسی رسانه ای رشد یابنده بود که پیوسته

خود را با جامعه‌ای که برای آن نوشته و باز نوشته می‌شد وفق می‌داد. [۲۲]

این استدلال بر دومین قطعه مهم شاهنامه درباره «احیای کتاب کهن» استوار است که اینک بدان خواهیم پرداخت. در این قطعه، شاهد توصیف خود فردوسی درباره تکوین شاهنامه پهلوی هستیم که آن را منبع خود می‌خواند. در این توصیف «با شعر شفاهی روبه‌رو هستیم که به اسطوره تبدیل شده است.» [۲۳] پهلوانی شریف و خردمند، که فردوسی او را از نژاد دهقان می‌خواند، موبدان را از سراسر ایران گرد می‌آورد. هر یک از آنان «قطعه‌ای» از کتابی به زبان پهلوی را که در اثر سهل‌انگاری پراکنده شده، در اختیار دارد. آنچه در این زمان رخ می‌دهد بازسازی تخیلی متن کتاب است. موبدان به ترتیب در جای خود قرار گرفته‌اند. یک یک فراخوانده می‌شوند و هر یک بخش خود را از کل این کتاب می‌خواند. این چنین است که این کتاب کهن «پراکنده شده» به شکلی اعجاب‌آور با گرد آمدن موبدان دوباره گرد می‌آید (شاهنامه برتلس، جلد ۱، صفحه ۲۱، سطر ۱۲۶-۱۳۶):

یکی نامه بود از گه باستان
فراوان بدو اندرون داستان
پراکنده در دست هر موبدی
ازو بهره‌ای نزد هر بخردی
یکی پهلوان بود دهقان نژاد
دلیر و بزرگ و خردمند و راد
پژوهنده روزگار نخست
گذشته سخنها همه باز جست

ز هر کشوری موبدی سالخورد
بیاورد کاین نامه را یاد کرد
بپرسیدشان از کیان جهان
وزان نامداران فرخ مهان
که گیتی به آغاز چون داشتند
که ایدون به ما خوار بگذاشتند
چه گونه سر آمد به نیک اختر
بر ایشان همه روز کندآوری
بگفتند پیشش یکایک مهان
سخنهای شاهان و گشت جهان
چو بشنید از ایشان سپید سخن
یکی نامور نامه افکند بن
چنین یادگاری شد اندر جهان
برو آفرین از کهان و مهان

بیش از یک قرن و نیم پیش، ژول مول همین قطعه را نمونه‌ای از یک نوع اسطوره کاملاً شناخته شده نامیده بود که به کمک آن می‌توان منشأ سنت شاعرانه یک حماسه ملی را توضیح داد.^[۲۴] من، به عنوان مثالی دیگر برای چنین اسطوره‌ای، نمونه مشابه فرانسوی آن، داستان معروف به ژیرون با نزاکت^۱ (سروده شده در حدود سال ۱۲۳۵ میلادی)، را آوردم.^[۲۵] این داستان با پیشگفتاری درباره کتابی اسطوره‌ای به زبان لاتین درباره جام مقدس^۲ آغاز می‌شود که بخشهایی از آن پی در پی به زبان فرانسه «ترجمه» می‌شد:

1. *Guiron le courtois*

2. *The Holy Grail*

زیرا قطعاً حقیقت دارد که شماری از مردان روحانی، دبیر، و شوالیه به ترجمه این کتاب از لاتین به فرانسه همت گماشته‌اند. اول بار همان گونه که بخوبی می‌دانیم سر لوس دل گت^۱ بدان مشغول شد، و اولین شوالیه‌ای بود که هم و غم خویش را صرف آن کرد. او بخشی از داستان لرد ترستن را به فرانسه برگرداند، در واقع کمتر از آنچه ضرورت داشت ... سپس سر گس بلان^۲، که خویشاوند شاه هنری بود، بدین کار مبادرت ورزید. پس از او سر والتر مپ، که دبیر شاه هنری بود بدان مشغول شد و داستان لرد لنسلاط را ترجمه کرد، زیرا در کتابش صحبتی از چیز دیگری نیست. پس از او سر رابرت دو باژن این کار را پی گرفت. [۲۶]

روایت پیشگفتار تا زمان نویسنده آن، فردی به نام هلی دوبازن^۳ ادامه می‌یابد. سیلويا هوت^۴ نکته حساس روایت را چنین خلاصه می‌کند: این متن کهن لاتین چنان منبع گسترده‌ای است که حتی پس از تمام ترجمه‌هایی که از آن شده و به آنها اشاره شد، شاه هنری می‌داند که همه این کتابها هنوز آنچه را کتاب لاتین روایت کرده شامل نمی‌شود، زیرا «هنوز بخش بزرگی از آن ترجمه نشده باقی مانده است» [Lathuillere, p177]. البته، ظاهراً از همین بخش ترجمه نشده کتاب لاتین است که ژیرون با نزاکت به وجود آمده. هلی، مانند نویسنده پرسفوره^۵، خود را جزئی از جنبش تاریخی

1. Sir Luce del Gat

2. Sir Gace the Blonde

3. Hélie de Boron

4. Sylvia Huot

۵. *Perceforest*، رمانس تاریخی سده‌های میانه فرانسه با قهرمانی به همین نام.

ترجمه از لاتین به فرانسه می‌داند. مطلب دیگری که از پیشگفتار
ژیون آشکار می‌شود این است که خلق ادبیات فرانسه کاری
جمعی بوده است که در آن شوالیه‌ها و عالمان مذهبی شرکت
داشته‌اند و هر داستان بخشی جدایی‌ناپذیر از کل مجموعه
داستان بوده، نه داستانی مستقل.^[۲۷]

من برآنم که منشاء کل شاهنامه فردوسی کتاب کهنی است به زبان پهلوی،
درست همان‌گونه که کل سنت داستان‌نویسی فرانسه سده‌های میانه
«پیکره‌کاملی» محسوب می‌شود که از ترجمه‌های جداگانه بخشهای متن
کهن لاتین به وجود آمده است.^[۲۸]

ناج، بر اساس تحلیل من از اشاره شاهنامه به «هدیه عرفانی» و «احیای
کتاب کهن»، این دو قطعه را دال بر وجود فرهنگی می‌داند «که در آن
سنتهای مکتوب و شفاهی در کنار هم وجود داشته‌اند».^[۲۹] بنا بر استدلال
ناج، در چنین فرهنگهایی «مفهوم متن مکتوب حتی می‌تواند استعاره‌ای
مهم باشد از اعتبار بازسرایی حین اجرا/نقالی».^[۳۰] نتایج چنین تفسیری
بسیار گسترده است:

قابلیت ذاتی متن به عنوان استعاره‌ای از بازسرایی حین اجرا ما را در
توضیح نوعی از اسطوره که در بافتهای فرهنگی گوناگونی دیده
می‌شود یاری می‌دهد. در این بافتها، سنت شعری پس از تحولی
آرام طی زمان به وضعیتی نسبتاً ایستا می‌رسد و آنگاه اسطوره
آن را همچون واقعه‌ای واحد تلقی می‌کند و به عنوان متنی
گمشده، یا متنی کهن، که ناگهان کشف و حتی احیا شده ارائه
می‌دهد. به عبارت دیگر، اسطوره می‌تواند فرضیه «انفجار

بزرگ^۱ خویش را دربارهٔ منشاء حماسه بیافریند، و حتی مفهوم کتابت را در آن جای دهد. [۳۱]

خلاصه آنکه نمونهٔ ایرانی «کتاب کهن احیا شده» در شاهنامهٔ فردوسی وجود «اسطوره‌ای را دربارهٔ ترکیب سنتهای شفاهی که به زبان سنتهای مکتوب بیان شده» نشان می‌دهد. [۳۲]

از نظر ناچ، چشمگیرترین مورد مشابه این نمونهٔ ایرانی مجموعه‌ای از اسطوره‌های یونانی است که از پراکنده شدن کلیات هومر و جمع شدن آن در روایت تاریخی شده «تصحیح انتقادی پیسیستراتوسی»^۲ حکایت می‌کند. [۳۳] یکی دیگر از این موارد تشابه منشأشناسی سده‌های میانهٔ ایرلندی است دربارهٔ کتاب «گمشده» شیخون کولی^۳. [۳۴] مورد مشابه دیگری که ناچ ارائه می‌کند داستان فرانسوی سده‌های میانهٔ ژیرون با تراکت است که در بالا بدان اشاره شد. این داستان «اعتبار خود را مدیون کتابهای فرانسهٔ بسیاری است که ظاهراً ترجمه‌ای کهن از یک کتاب اسطوره‌ای لاتین به نام جام مقدس بوده است». [۳۵] مورد مشابه دیگری نیز در پژوهش محلی قوم‌نگارانه‌ای دربارهٔ سنت حماسی شفاهی در جامعهٔ بیسواد و دور افتادهٔ مالاها^۴ در هند مشاهده می‌شود: «[نقالان] این حماسه ادعا می‌کنند که آن را اول بار شاعری برهمن سروده است. سپس پاره پاره و پراکنده شده و آنگاه این نقالان آن را جمع آورده‌اند». [۳۶]

می‌توان مورد تشابه شاهنامه و ژیرون با تراکت را که در سال ۱۹۹۴ ارائه

۱. فرضیه Big Bang که معتقد است جهان حاصل یک انفجار بزرگ است.

2. Peisistratean Recension

3. *Cattle Raid of Cúailgne* (or Cooleg)

4. Malas

کرده بودم با دو مورد دیگر، که دیویس در مقاله‌ای در سال ۱۹۹۶ ارائه کرده است، تکمیل کرد. یکی از آنها از کتاب جفری^۱ *Regum Britanniae Historia* گرفته شده، و دیگری از کتاب بروت^۲ اثر لایمن^۳. [۳۷] پیشگفتار جفری (۱۱۵۰ م) درباره «کتابی بسیار کهن»^۴ «که یک دوست» (فردی به نام والتر اهل آکسفرد) به او داده، قابل مقایسه با کتاب کهنی است که «دوستی» ناشناخته به فردوسی داده است. موارد مشابه دیگری نیز در بروت اثر لایمن می‌توان یافت:

تصویر نویسنده‌ای که منابعش را فراهم می‌آورد و آنها را بررسی و مرتب می‌کند در اصل بسیار شبیه تصویری است که در ابتدای شاهنامه آمده، آنجا که فردوسی سخن از دهقانی می‌راند که متون پراکنده را فراهم آورده و به داستان واحدی تبدیل کرده است. هم فردوسی و هم لایمن بر وجود متنی به زبانهای ناآشنا یا کهن تأکید دارند که بر اعتبار اثر آنها می‌افزاید. [۳۸]

با توجه به مضمون ایرانی دهقانی که «متون پراکنده را فراهم می‌آورد و آنها را به داستانی واحد تبدیل می‌کند»، می‌توان دوباره آن را با اسطوره‌های یونانی مقایسه کرد که حکایت از پراکنده شدن و جمع‌آوری دوباره کلیات هومر دارد که در نهایت به روایتی تاریخی درباره «تصحیح انتقادی پیسیستراتوسی» تبدیل می‌شود. [۳۹]

این داستان تاریخی شده درباره به اصطلاح «تصحیح انتقادی پیسیستراتوسی» به مورد تشابه مهم دیگری منتهی می‌شود. همان‌گونه که

1. Geoffrey of Monmouth

2. Brut

3. Layamon

4. *vetustissimus liber*

در کتاب شاعر و پهلوان در شاهنامه به تفصیل استدلال کرده‌ام، در داستانهای کلاسیک فارسی روایت تاریخی مشابهی درباره شاهنامه‌های منثور هست که در «مقدمه قدیم» شاهنامه منظوم فردوسی آمده.^[۴۰] بنا بر «مقدمه قدیم»، این شاهنامه منثور به فرمان حاکم طوس، ابو منصور عبدالرزاق، توسط دبیرش، ابومنصور معمری، فراهم آمده است (گفته می‌شود این کار در سال ۳۴۶ ه‍.ق / آوریل ۹۵۷ م به پایان آمده). قطعه مهمی از این روایت چنین است:

پس دستور خویش ابومنصورالمعمری را بفرمود تا خداوندان
کتب را از دهقانان و فرزنانگان و جهان‌دیدگان از شهرها بیاورند و
چاکر او ابومنصورالمعمری به فرمان او نامه کرد و کس فرستاد به
شهرهای خراسان و هشیاران از آنجا بیاورد و از هر جای چون
ماخ پسر خراسانی از هری و چون یزدان داذ پسر شاپور از
سیستان و چون ماهوی خورشید پسر بهرام از نشاپور و چون
شاذان پسر برزین از طوس و [از] هر شارستان گرد کرد و بنشاند
بفراز آوردن این نامه‌های شاهان و کارنامه‌هایشان و زندگانی هر
یکی از داذ و بیداذ و آشوب و جنگ و آیین که اندر جهان او بود
که آیین مردمی آورد و مردمان از جهان پدید آورد تا یزدگرد
شهریار که آخر ملوک عجم بود.^[۴۱]

این روایت از «مقدمه قدیم» موجب این باور رایج شده است که کتاب مورد نظر باید منبع خود فردوسی در سرودن شاهنامه بوده باشد.^[۴۲] من در رد این فرضیه استدلال کرده‌ام که این داستان تاریخی شباهت چشمگیری به روایت شاعرانه فردوسی درباره منشاء کتاب شاهان دارد که پیشتر بدان

اشاره شد. همچنین می‌توانیم موارد مشابه دیگری را در روایات مقدمه‌های دیگر بیابیم که از دیگر شاخه‌های سنت دستنویسی شاهنامه ریشه گرفته است.^[۴۳] در یکی از این موارد، این انوشیروان (سلطنت ۵۷۹-۵۳۱ م) است که دستور می‌دهد همه داستانهای مشهور را درباره پادشاهان باستان از سراسر امپراطوریش فراهم آورند.^[۴۴] در روایتی دیگر، یزدگرد، آخرین پادشاه ساسانی (سلطنت ۶۳۲ - ۶۵۱ م) دانشور دهقان را مأمور گردآوری کتاب شاهان می‌کند.^[۴۵] بر مبنای وجود چنین موارد مشابهی، استدلال کردم که روایت «مقدمه قدیم»، حتی اگر مبنایی تاریخی داشته باشد، متأثر از روال معمول اسطوره‌سازی بوده؛ روالی که از طریق توضیح درباره منشأ شاهنامه، پیوسته بدان اعتبار تازه می‌بخشد.^[۴۶] به عبارت دیگر، روایت «مقدمه قدیم» خود ضبطی دیگر از موضوع است:

وجود اطلاعات تاریخی بیشتر در «مقدمه قدیم» آن را به عنوان یک نسخه متفاوت منتفی نمی‌سازد. مطالعات فرهنگ اقوام مختلف درباره فعل و انفعال بین اسطوره و وقایع تاریخی، که مردم وقوع آنها را به طور مستقل باور دارند، نشان می‌دهد که اسطوره اطلاعات تاریخی را می‌گیرد و آن را از نو سر و سامان می‌دهد. در مورد فردوسی، روایت او از این داستان متنوع‌تر است، زیرا شاعرانه‌تر و در نتیجه کلی‌تر است. از آنجا که روایت فردوسی در مورد به وجود آمدن شاهنامه این چنین کلی است، می‌تواند روایات دیگر را غصب کند. روایت او با مشخص نکردن افراد و جاها و زمانهای مطرح در «کتاب» منبع شاهنامه، این تنوع را در داستانها تأیید می‌کند. فردوسی با تأیید این چند

دست بودن، در واقع، فراتر از آنها قرار می‌گیرد. متن شاهنامه‌او متکی به هیچ نسخه خاصی نیست. این اسطوره مجمع مردان دانا و مؤمن مملکت را منبع مشترک متن شاهنامه قرار می‌دهد و از این راه بدان اعتبار می‌بخشد. [۴۷]

اخیراً دیویس (۱۹۹۶) این استدلال را تأیید کرده که «مقدمه منثور» حاصل مضامینی اسطوره‌شناختی است که لازمه مفهوم کتاب شاهان است و با دلایل بیشتر این ادعای ساده‌اندیشانه را رد کرده که فقط جزئیات تاریخی مربوط به ابومنصور عبدالرزاق بوده که موجب مقدمه منثور شده است. [۴۸]

به عنوان مثال دیگری از مضامین اسطوره‌شناسی که به روایاتی درباره منشأ کتابها می‌انجامد می‌توان پیشگفتار زرتشنامه (۹۷۸ م) را ذکر کرد که در آن شاعر ادعا می‌کند کتابی کهن به زبان پهلوی را به شعر فارسی درآورده است. [۴۹] مثال دیگر روایت مربوط به کیله و دمنه فارسی است: همین استدلال را می‌توان در موارد زیر ارائه کرد: نسخه‌ای پهلوی که در حکومت خسرو انوشیروان (۵۳۱ - ۵۷۹ م) نوشته شده؛ مجموعه حکایات هندی معروف به پنجه تَنتره و روایت عربی ابن مقفع به نام کیله و دمنه، که ظاهراً بر اساس نسخه پهلوی نوشته شده است. روایتی از کیله و دمنه به شعر فارسی وجود داشته که به فرمان ابوالفضل بلعمی، وزیر امیر نصر ابن احمد سامانی، و به قلم رودکی نوشته شده است. از این اثر جز قطعاتی کوتاه چیزی باقی نمانده است. خود فردوسی شاهنامه‌اش را شبیه کیله و دمنه رودکی می‌خواند و تأکید می‌کند که منحصر به فرد

بودن هر دو اثر در این است که از نثر به شعر برگردانده شده‌اند.^[۵۰]

من در این مورد با نظر بلوا موافق نیستم که اشارات فردوسی را مبنی بر برگرداندن متن پهلوی به شعر فارسی عین حقیقت می‌انگارد.^[۵۱] همچنین، او معتقد است که تنها کاری که انجام شده «به شعر درآوردن» متن منشور است:

متن عربی کلیل و دمنه چندین بار به فارسی (جدید) برگردانده شده است. قدیمترین ترجمه این متن، که به فرمان بلعمی، وزیر معروف سامانی، انجام شد و در شاهنامه فردوسی از آن نام برده شده، ... از بین رفته است. ظاهراً این همان نسخه‌ای بوده که رودکی به شعر درآورده و ابیاتی پراکنده از آن باقی مانده است.^[۵۲]

چون فرض بلوا آن است که روایات شفاهی روایات مکتوب را شامل نمی‌شود، در نظر او شعر رودکی فقط برگردان «متن نثر است» به «نظم». او فرض مشابهی در مورد شعر فردوسی دارد و آن را صرفاً «به شعر در آوردن ترجمه فارسی منشوری از یک روایت پهلوی قدیمتر به نام خواداینامگ^[۵۳] می‌انگارد. در مورد شاهنامه و نیز در مورد کلیل و دمنه، من بر خلاف این فرض استدلال کرده‌ام:

در اینجا نیز، به صرف اشاره‌هایی به وجود کتابی اصیل به نثر، این ادعا که نسخه‌ای قدیمی به نثر فارسی وجود داشته که مبنای کلیل و دمنه منظوم قرار گرفته است، توجیه‌پذیر نیست. برابر دانستن «نثر» و اسناد پهلوی به‌طور ضمنی، نوعی اعتبار را تداعی می‌کند که با فضای شعر عصر فردوسی قابل مقایسه

است. همچنان که دیدیم، در این فضا هم کتاب پهلوی و هم سنن شعر شفاهی، هر دو، مبنای اعتبار شعر تلقی می‌گردد. [۵۴]

همان‌گونه که دیدیم، شاهنامه یکی از روایات «منظوم» مربوط به منشاء کلیله و دمنه را در خود دارد - روایاتی فراتر از مضمونی که بلوا منشاء منشور این اثر می‌انگارد. به نظر بلوا، نقش برزویه و تلاشش برای به چنگ آوردن کلیله و دمنه، در شاهنامه و در روایات دیگر، «بیش از حد بزرگ جلوه داده شده است.» [۵۶]

این است سرنوشت قریحه شعری فردوسی در دستان بلوا، متون مکتوب «به شعر در آمده» و در نتیجه «بزرگ جلوه داده می‌شود». چون بلوا معتقد است سنت شعر شفاهی نمی‌تواند از آموزه‌های ناشی از منابع مکتوب، مانند کلیله و دمنه، بهره گیرد، به کار گرفتن این‌گونه آموزه‌ها در سنت نقالی از نظر او قابل تصور نیست. در نظر او، زیباییهای شعر شفاهی جز «بزرگنمایی» واقعیات تاریخی نیست. از نظر او، شاهنامه روایت منظوم و اغراق آمیز یک نمونه متن مکتوب است. من ترجیح می‌دهم اشعار فردوسی را بازآفرینی آموزه‌های برگرفته از کتابها و «روایتهای نقالان»، هر دو، در سنن نقالی زنده بخوانم:

این ادعای فردوسی که او شاهنامه کهن منشور پهلوی را گرفته و آن را به شاهنامه منظوم تبدیل کرده - به بهترین و اولین و در نتیجه تنها شاهنامه - بدون تکیه بر سنن نقالی که او خود فوت و فن آن را آموخته بود، امکان پذیر نبود. مفهوم کتاب، مانند عصاره‌ای از زمان، نه فقط شکلی منظوم از سرودن در حین اجرا را در خود دارد، بلکه در کل عصاره و مجموعه تمام سنن نقالی مطلوب

قبل و بعد فردوسی است. بدین گونه، این کتاب هم مصداق
عینی دارد و هم نمادی است که اعتبار و اصالت روایات
شاعرانه‌ای را که اجرا می‌گردد در خود جای داده است. [۵۷]

یادداشتها

- [1] Davidson, 1994, pp 36-37 [صص ۴۸-۴۹].
- [۲] نک به: به پایان مقاله دوم. برای واژه performative نک به:
- Martin, 1989 and Nagy 1996a and b.
- [۳] در کتاب پیشین خود (صص ۴۵-۵۰) [Davidson, 1994, pp 35-41]
- واژه‌های موبد و دهقان را از همین دیدگاه بررسی کرده‌ام.
- [۴] درباره پیشینه زبانشناسانه هند و اروپایی این ریشه نک به:
- Watkins, 1995, pp 12-13 ; Nagy, 1979, pp 16-18 ; Schmitt, 1967, ch. 2.
- [5] Nagy, 1999, p 142.
- [6] Davidson, 1994, pp 36-37 [صص ۴۸-۴۹].
- [7] Ibid, pp 21-22, 33-35, 48-53 [صص ۲۹-۳۰، ۴۳-۴۵، ۵۶-۶۰].
- [8] Ibid.
- [۹] Lord, 1960؛ نظر او را غالباً بیش از حد ساده کرده‌اند و حتی بد فهمیده‌اند.
برای توضیحات بیشتر نک به: Lord, 1991, 1995.
- [10] Lord, 1995, p 105n26, with reference to Nagy 1990a, p8 (in Lord's
bibliography, = 1990b).
- [۱۱] نک به: Nagy, 1996a, pp 7-38.

- [12] Davidson, 1994, pp 36-37 [صص ۴۸-۴۹].
- [13] Omidshahar, 1996, pp 240-241.
- [۱۴] نیز نک به: مقاله‌ای که نوشته مذکور بر مبنای آن نوشته شده بود، دیویدسن (۱۹۹۸)، بخصوص ص ۶۸.
- [۱۵] در مورد واگذاری نقش شاعر به شخصیتی که شاعر کلام او را نقل می‌کند نک به مقاله ششم.
- [۱۶] در مورد کوشش برای بازسازی تاریخ این متن نک به: Blois, 1990. پیرامون این موضوع در این مقاله بیشتر سخن خواهم گفت.
- [۱۷] در مورد موضوع شعر به عنوان «درمان» نک به: Pindar, *Nemean* Vol 8, pp 49-50 و توضیحات Nagy, 1990a, p 120.
- [۱۸] این مجموعه را می‌توان با مجموعه‌ای کامل کرد که در Davidson, 1994 [صص ۴۳-۴۷ pp 36-39 آمده و در آن عمل موبد و دهقان استعاره‌ای از شعر فردوسی است.
- [19] Davidson, 1994, p 33 [ص ۴۳].
- [20] Ibid.
- [۲۱] [صص ۴۳-۴۵] Ibid, pp 33-35 با توضیحاتی درباره معانی دوستی مهربان. در این باره که چگونه کتاب کهن را به زبان پهلوی می‌دانند نک به: Ibid, pp3.
- 4, 7, 21, 35, 40, 45-42 نیز نک: Davis, 1996, p 51.
- [22] Davidson, 1994, p 29 [ص ۳۹].
- [23] Ibid, p 48 [ص ۵۶].
- [24] Mohl 1838, p xi; Davidson, 1994, p 50 [ص ۵۸].
- [25] Davidson, 1994, p44 [ص ۵۲], with reference to Huot, 1991, p 218.
- [26] Lathuillière, 1966, p 176; translated Huot 1991, p 218.
- [27] Huot, 1991, p 218.

- [28] Davidson, 1994, pp 42-44 [صص ۵۰-۵۲].
- [29] Nagy, 1996b, p 70.
- [30] Ibid.
- [31] Ibid.
- [32] Ibid.
- [33] Ibid, pp 71-72 (با کتابشناسی).
- [34] Ibid, p 70; following J.F. Nagy 1985, pp 292-293.
- [35] Ibid, p 71; cf. Davidson 1994, p44 [ص ۵۲].
- [36] Blackburn, 1989, p 32n25; cf. Nagy, 1996b, p 71.
- [37] Davis 1996, pp 48-51.
- [38] Ibid, p 50.
- [39] Nagy, 1996b, pp 93-112.
- [40] Davidson, 1985, pp 117, 123-126; 1994, pp 42-53 [صص ۵۰-۶۰].
- [۴۱] ترجمه Minorsky, 1964, p266. برای ارائه تعریفی از «بیشاپور» نک به Shahbazi, 1991, p36n96.
- [۴۲] Nöldeke 1930؛ مقایسه کنید با Shahbazi, 1991, p37. با جرح و تعدیلهای بیشتر در Blois, 1992, pp 122-124؛ او «تناقضات» بسیاری بین شاهنامه فردوسی و شاهنامه منشور می‌یابد و به این نتیجه می‌رسد که «بسیار محتملتر به نظر می‌رسد که فردوسی شاهنامه (نسبتاً جدید) ابومنصوری را تنها هنگامی در اختیار داشت که بخش آخر اثر خود را (که درباره ساسانیان است) می‌سروده و برای نوشتن بخشهای پیشین (که بخش عمده کار او را تشکیل می‌دهد) از ترجمه فارسی دیگری از کتاب شاهان استفاده می‌کرده است. خلاصه آنکه اگر چه شکی نیست که شاهنامه فردوسی مبتنی بر منابع مکتوب است، نمی‌توان لزوماً فرض را بر آن گذاشت که منبع تمام شاهنامه یک کتاب واحد بوده است.»

- [۴۳] نک به: [ص ۵۸] Davidson, 1994, p 51.
- [44] Ibid.
- [45] Ibid.
- [46] Ibid, p 52 [ص ۵۹].
- [47] Ibid.
- [۴۸] این استدلالها برای رد رهیافت عالیشان ۱۹۸۹ درباره اسطوره‌های حماسه مفید است، همچنان که در مقاله پنجم خواهد آمد.
- [۴۹] جزئیات در: [صص ۵۲ و ۵۳] Davidson, 1994, pp 43-44.
- [50] Ibid.
- [۵۱] Blois, 1990, pp 5,51-57. مشکلات او در توضیح تمام روایات بر اساس تغییرات متن بخصوص در صفحه ۵۷ نمایان می‌شود.
- [52] Blois, 1990, p 5 (تأکید از من است).
- [53] Ibid, pp 51-57, esp. p51.
- [54] Davidson, 1994, p 45 [ص ۵۳].
- [55] Ibid, pp 44-45 [صص ۵۲-۵۳].
- [56] Blois, 1990, p 53.
- [57] Davidson, 1994, p 53 [ص ۶۰].

مقاله چهارم

دیدگاهی مخالف:

آنان فقط آنچه را در کتابی یافته‌اند بازگو می‌کنند

فرانسوا دوبلوا در نخستین «فسیکول» از جلد پنجم کتاب ادبیات فارسی، که به نیت ادامه اثر چارلز آمبروز استوری^۱ (۱۹۳۵-) با عنوان ادبیات فارسی: یک بررسی زندگینامه‌ای و کتابشناختی منتشر شده، کار خود را در فصل اول با عنوان بلندپروازانه «منشاء شعر فارسی» آغاز می‌کند.^[۱] بلوا، پس از خلاصه کردن نظریات مختلف دیگران درباره «شعر روایی اولیه فارسی»^[۲] این حکم کلی را درباره سرایندگان این روایات صادر می‌کند: با وجود اصرار نویسندگان این روایات بر اینکه فقط [کذا] آنچه را در «کتابی» یافته‌اند بازگو کرده‌اند، گهگاه برخی کوشش کرده‌اند به شعر اولیه فارسی در پرتو نظریه معروف «شعر شفاهی»

1. Charles Ambrose Storey

بنگرند؛ نظریه‌ای که نفوذ بسیاری، بخصوص بر مکتب انگلوساکسن هومرشناسی، داشته است، اما [کذا] همچنین در حیطه شعر جاهلیت عربی نیز به کار گرفته شده و نتایج جالب توجهی داشته است.^[۳]

کلمه «فقط» در اینجا حاکی از نگرش منفی بلواست، اما روشن نیست که این نگرش منفی نسبت به «نظریه معروف شعر شفاهی» است، یا نسبت به «مکتب انگلوساکسن هومرشناسی»، یا هر دو. مطالب دیگری نیز مبهم باقی گذاشته شده است. به عنوان مثال، بلوا هیچ گاه نمی‌گوید که منظور از «مکتب انگلوساکسن هومرشناسی» چیست. او همچنین از کسانی که با استفاده از نظریه شعر شفاهی در مورد ادبیات عرب دوره جاهلیت به نتایج جالبی دست یافته‌اند نامی نمی‌برد.^[۴] اشاره‌ای نیز نمی‌کند که این نتایج چرا و چگونه از نظر او جالب است. خواننده پانوشتی نیز درباره این سؤالات نمی‌یابد. در واقع، تنها یک پانوشت هست که به هریک از ادعاهایی که در قالب کلی‌گویی خویش کرده، و من اندکی پیش بدان اشاره کردم، مربوط می‌شود. فقط جایی که سخن از «نظریه معروف شعر شفاهی» است یک ارجاع به مقاله ۱۹۸۵ من دارد.^[۵] او در پانوشت جز مقاله مذکور به هیچ کتابشناسی دیگری اشاره نمی‌کند. پس از این حکم کلی، درست همان‌گونه که نقل کردم، فقط چهار صفحه مطلب^[۶] در تأیید این ادعای او می‌یابیم که نویسندگان روایات اولیه فارسی «فقط (کذا) آنچه را در «کتابی» یافته‌اند بازگو کرده‌اند.»^[۷] او سخن خود را به قصد ابراز مخالفت آغاز می‌کند و به قسمتهایی از شاهنامه اشاره می‌کند که در آنها فردوسی صریحاً یا بتلویح داستانی را می‌خواهد

نقل کند از «دهقانی پیر» یا کسی مانند او شنیده است.^[۸] بلوا در اینجا پانوشتی اضافه کرده است و به «بخشهایی» از مقاله ۱۹۸۵ من اشاره می‌کند.^[۹] (من این بخشها را بعدها بازنویسی کرده و در کتاب ۱۹۹۴ خود آورده‌ام).^[۱۰] بلوا و این بار نیز مانند پانوشتی که درست قبل از آن درباره «نظریه معروف شعر شفاهی» آورده به هیچ نوشته دیگری جز مقاله من ارجاع نمی‌دهد. پس از آن، دیگر اشاره‌ای به نوشته‌های من نیست و بلوا در ادامه ادعا می‌کند که «در تمام این موارد احتمال قویتر آن است که شاعر فقط مطلبی را که در منبع مکتوبش بوده و منبع مذکور آن اطلاعات را (کذا) از فرد مورد بحث گرفته، در قالب شعر تکرار کرده است» (ص ۵۴).^[۱۱]

چنانکه خواهیم دید، این ادعای بلوا اصالت ندارد، هم اکنون خواهیم دید که استدلال اصلی او نیز، که در تأیید این ادعا مطرح می‌کند، فاقد اصالت است؛^[۱۲] در واقع، استدلال او بر پیشفرضهایی استوار است که من قبلاً در مقاله ۱۹۸۵ خود آنها را با ارائه دلیل رد کرده‌ام.^[۱۳] بلوا بسادگی این استدلالهای مخالف را ندیده گرفته است.

پیش از ارزیابی استدلالهای بلوا، که در سال ۱۹۹۲ در تأیید ادعایش مطرح کرده، اشاره‌ای می‌کنم به نظریات او که شش سال بعد، در مقاله‌ای که در نقد کتاب شاعر و پهلوان در شاهنامه نوشته، چاپ شده است.

پیشتر، در سال ۱۹۹۲، در ادامه (کذا) کتاب ادبیات فارسی، جلد اول، صص ۴۲ - ۵۸، درباره استدلال اصلی بخش دوم مقاله ۱۹۸۵ دیویدسن (که اینک بخش یکم کتاب ۱۹۹۴ اوست) بحث کرده و آن را رد کرده‌ام - همان ادعای او که شاهنامه فردوسی عمدتاً بر منابع مکتوب تکیه ندارد و باید آن را از منظر «شعر شفاهی» تحلیل کرد. چون نویسنده به هیچ وجه در جهت بهبود

استدلالات قبلی خود کوششی نکرده و به انتقاداتی نیز که به آن شده پاسخی نداده است، و از آنجا که من، بر خلاف او، علاقه‌ای به تکرار مطالبی که پیشتر چاپ شده ندارم، امیدوارم خوانندگان مرا از نقد دوباره بخش اول کتاب او معذور بدانند.^[۱۴]

هنگامی که به مقاله ۱۹۹۲ بلوا می‌نگرم، او را در رد استدلالهای اصلی خود موفق نمی‌بینم.^[۱۵] آنچه در مقاله او می‌بینم بدفهمی و حتی تحریف این استدلالهاست، و نیز ندیده گرفتن مطلق استدلالهایی که در مقاله ۱۹۸۵ خود^[۱۶] علیه پیشفرضهای پژوهشگران مورد توجه بلوا، بخصوص نولدکه، مطرح کرده‌ام.^[۱۷] بلوا، مانند نولدکه، اصرار دارد که شاعرانی مانند فردوسی «فقط آنچه را در کتابی یافته‌اند بازگو کرده‌اند».^[۱۸]

من نظر اصلی خود را در مقاله سال ۱۹۸۵ به صورت منفی طرح نکرده‌ام، یعنی نگفتم «شاهنامه عمدتاً بر منابع مکتوب تکیه ندارد»، بلکه آن را به شکلی مثبت مطرح ساختم: بدین معنی که می‌توان شاهنامه را به عنوان «شعر شفاهی» تحلیل کرد. به علاوه، در مقاله ۱۹۸۵ بروشنی نشان داده‌ام که مفهوم «شعر شفاهی» در ستن سده‌های میانه فارسی به هیچ وجه با مفهوم «منابع مکتوب» ناسازگار نیست، و در کتاب ۱۹۹۴ خود، با ارائه شواهد تطبیقی بیشتر و شواهد درونی شاهنامه، استدلال خود را استوارتر کرده‌ام.^[۱۹] تحول دیگری که در استدلالم در کتاب ۱۹۹۴ هست، نقد تفصیلی اثر ارزشمند شهبازی است که به آن افزوده‌ام.^[۲۰] در قالب مباحثه دوستانه‌ای که با شهبازی دارم، استدلالهای خود را علیه نظریه او مطرح کرده‌ام. او معتقد است حتی در مواردی که فردوسی خود

می‌گوید داستانی را از زبان نقالی شنیده، منابع او منحصر به منابع مکتوب بوده است.^[۲۱]

من، با توجه به رهیافت پژوهشگرانی که بر اساس (۱) مقدمه‌های شاهنامه و (۲) قطعاتی که از خود شاهنامه برگرفته‌اند^[۲۲] می‌کوشند روایتی تاریخی از زندگی شعری فردوسی استخراج کنند، رهیافت دیگری را پیشنهاد می‌کنم:

تأکید می‌کنم که هدف من آن نیست که این احتمال را رد کنم که بعضی از ادعاهای شاعر در شاهنامه، بخصوص جزئیاتی از قبیل سن دقیق او در مراحل مختلف سرودن شاهنامه، مبتنی بر واقعیت تاریخی است (کتاب شهبازی، بخصوص به دلیل ارائه مجموعه‌ای غنی از این‌گونه جزئیات بسیار ارزشمند است). و استدلال پیشین خود را تکرار می‌کنم که این‌گونه اطلاعات را نمی‌توان داده‌های خام درباره زندگی و عصر شاعر تلقی کرد، بلکه آنها بخشی از یک گفتمان سنتی است که واقعیات را با تأویل و تفسیرهای نو به نو پیرامون نقش شعر در جامعه می‌آمیزد. این تفسیرهای نو به نو بر اساس مبانی اسطوره صورت می‌گیرد، به شرط آنکه اسطوره را به معنای رمزگذاری ارزشهای یک جامعه توسط خود آن جامعه بدانیم.^[۲۳]

یک بار دیگر به این ادعای بلوا باز گردیم که فردوسی و دیگر مؤلفان داستانهای اولیه فارسی «فقط» (کذا) آنچه را در «کتابی» یافته‌اند بازگو کرده‌اند.^[۲۴] استدلال اصلی او در تأیید ادعایش این است که فردوسی به سه شخصیت از چهار شخصیتی اشاره می‌کند که در «مقدمه منشور» از

آنان به عنوان گردآورندگان «شاهنامه منثور» یاد شده است.^[۲۵] استدلالهایی که بلوا در دفاع از ادعایش ارائه می‌کند، پیشتر شهبازی مطرح کرده^[۲۶] و من در کتابم آنها را رد کرده‌ام.^[۲۷] بلوا در نقدی که در سال ۱۹۹۸ بر کتاب شاعر و پهلوان در شاهنامه نوشته ذکر نمی‌کند که استدلال اصلی او را شهبازی قبلاً مطرح کرده است. لازم به ذکر نیست که سخنی هم در این مورد به میان نمی‌آورد که من در کتابم این استدلالها را رد کرده‌ام. در هر حال، همان‌گونه که پیشتر اشاره کردم، ادعای بلوا را قبلاً نولدکه مطرح کرده است.^[۲۸]

بلوا در نوشته پیشین خود بسادگی استدلال مرا علیه تفسیر مبتنی بر معنای ظاهری «مقدمه منثور» نادیده می‌گیرد.^[۲۹] شش سال پس از آن اینک هنگام نقد کتاب من مقاله دیویس (۱۹۹۶) را نیز نادیده می‌گیرد که مانند من علیه چنین تفسیری از مقدمه منثور استدلال می‌کند و شاهنامه فردوسی را مبتنی بر سنت شعر شفاهی می‌خواند. همان‌گونه که در مقاله‌های دوم و سوم اشاره کردم، دیویس با دعوی من موافق است که در اشاره‌های نمادین فردوسی به منابع خویش نشانهایی از سنت شفاهی وجود دارد.^[۳۰] نه فقط در مواردی که فردوسی از اجراهایی که خود آنها را شنیده سخن به میان می‌آورد، بلکه حتی در مواردی که او به کتابی کهن درباره شاهان اشاره دارد.^[۳۱] دیویس نظریه مرا تأیید می‌کند که اشاره‌های نمادین و شاعرانه فردوسی به کتابی کهن به عنوان منبع ناشی از نوعی «صنعت بیان» ادبیات شفاهی است.^[۳۲]

بحث خود را علیه نظریه‌ای که «شاهنامه منثور» ابومنصور عبدالرزاق را منبع شاهنامه منظوم فردوسی می‌داند بدین شکل پایان می‌دهم:

بدین معنی، از میان سه روایت گوناگون دربارهٔ اساس شاهنامه و تغییرات آن، روایت «مقدمهٔ قدیم» کمترین اهمیت را در درک نحوهٔ سرودن شاهنامهٔ فردوسی دارد. به وجود آوردن شاهنامهٔ منثور خلق اثری است کم‌وجه‌تر، و اکنون که پس از گذشت قرون به آن می‌نگریم، اثری است کم‌دوام‌تر. در نهایت، نسخهٔ مذکور می‌تواند به عنوان عامل خارجی در شاهنامهٔ منثور ادامهٔ حیات دهد. شاهنامهٔ فردوسی نیازمند مقدمهٔ منثور نیست، زیرا شاهنامهٔ آن را به شعر در خود دارد. شاهنامهٔ معمولی، بر عکس، نیازمند مقدمه‌ای معمولی نیز هست. به نظر من عجیب است که امروزه پژوهشگران شاهنامهٔ معمولی تأیید نشده‌ای را، که آن را تنها از طریق مقدمهٔ معمولی تأیید شده‌اش می‌شناسیم، منبع شاهنامهٔ منظوم فردوسی می‌دانند.^[۳۳]

ناج، بر اساس تحلیل من از اشارات فردوسی به کتاب منبعی کهن، این اشارات را نشان وجود فرهنگی می‌داند که «در آن سنتهای مکتوب و شفاهی همزیستی دارند».^[۳۴] او در طرح این مطلب از نوشته‌های اخیر لرد (۱۹۹۱ و ۱۹۹۵) تبعیت می‌کند که در آنها به کاوش دربارهٔ کنش و واکنش سنتهای شفاهی و مکتوب در فرهنگهای گوناگون پرداخته است.^[۳۵] با وجود پژوهشهای لرد، جای تأسف است که ناقدانی مانند بلوا بر این فرضیهٔ خویش اصرار می‌ورزند که وجود سنتهای مکتوب، فی‌نفسه، امکان هر گونه همزیستی با سنتهای شفاهی را نفی می‌کند.^[۳۶] بلوا در استدلالش علیه نوشتهٔ من چنان می‌نماید که گویی هر دلیلی بر وجود سنتهای مکتوب، فی‌نفسه، دلیلی است بر عدم استفاده از سنن

شفاهی.^[۳۷] در عین حال، به دور از صداقت ادعا می‌کند که این «دعوی» مرا که «شاهنامه عمدتاً (کذا) بر منابع مکتوب تکیه ندارد و باید آن را شعر شفاهی انگاشت» رد کرده است.^[۳۸] او موضوع را به گونه‌ای می‌نماید که گویی این من هستم که معتقدم شعر شفاهی نمی‌تواند با سنن مکتوب همزیستی داشته باشد، نه او. اما این درست همان چیزی است که او بدان معتقد است.^[۳۹]

بلوا همچنین، در پی ادعایش مبنی بر آنکه فردوسی و دیگر نویسندگان داستانهای اولیه فارسی «فقط (کذا) آنچه را در «کتابی» یافته‌اند بازگو می‌کنند»، استدلال می‌کند که برخی از کلمات فردوسی را «فقط می‌توان قرائت نادرست منابع مکتوب دانست».^[۴۰] منظور او مواردی است که زبان‌شناسان «تلفظ‌هایی املائی»^۱ مختلف می‌خوانند. او واژه «نستور» را مثال می‌آورد که ظاهراً به دلیل اشتباه در نقطه‌گذاری در رسم الخط عربی به جای «بستور» آمده است (در فارسی میانه بستول، در اوستایی بستووایری).^[۴۱] بلوا در اینجا متوجه نکته واضحی نیست: در هر فرهنگی، تلفظ املائی «نادرست» ناشی از تغییر در املا به آسانی به زبان محاوره روزمره راه پیدا می‌کند و در آنجا به گونه‌ای برگشت‌ناپذیر گسترش می‌یابد. هنگامی که کلمه‌ای جزئی از زبان محاوره شد، می‌تواند جزئی از سنت شفاهی نیز بشود. ادعایی که بلوا به نام «طرفداران نظریه شعر شفاهی» مطرح می‌کند نادرست است؛ این ادعا که «پیش شرط این نظریه دقیقاً آن است که فرض کنیم سنت شفاهی لاینقطع از عهد باستان تاکنون ادامه داشته است».^[۴۲] منظور او از «لاینقطع» چیست؟ اینکه هیچ

1. spelling pronunciation

تغییری در سنت شفاهی رخ نداده است؟ او حتی به واضحت‌ترین واقعیت سنن شفاهی که در عمل می‌توان مشاهده کرد نیندیشیده است: این واقعیت که این سنتها از زبان روزمره تغذیه می‌کنند، و پا به پای زبان روزمره تحول می‌یابند.^[۴۳]

هنگامی که بلوا اصرار می‌ورزد که شاعرانی مانند فردوسی «فقط» (کذا) آنچه را در «کتابی» یافته‌اند بازگو می‌کنند، کلماتش نگرش غریب او را درباره شعر کلاسیک فارسی آشکار می‌سازد. از نظر او، شاعری فردوسی به «بازگو کردن» داستان منشور در قالب نظم تنزل یافته است، و به کار گرفتن واژه «فقط» این تنزل را بخوبی نشان می‌دهد. بر اساس این طرح، فردوسی ابتدا چیزی را به نثر می‌خواند و سپس «فقط» آن را در قالب شعر بازگو می‌کند.^[۴۴] این به معنای بدخوانی و حتی نادیده گرفتن قدرت شعر است – چه شعر شفاهی و چه مکتوب. همان‌گونه که در مقاله سوم بروشنی بیان کردم، دریافت من چیز دیگری است: حتی در مواردی که احتمال دارد شعر فردوسی از منبعی مکتوب برگرفته شده باشد، خود فرایند «بازگویی» داستان نوعی هنر بازآفرینی شاعرانه است. همین امر در مواردی که شعر فارسی از منبع سنت شفاهی برگرفته شده صادق است. در هر دو حال، چه منبع داستانهای فردوسی «شفاهی» باشد و چه مکتوب، من معتقدم نفس فرایند روایت کردن او از مقوله شعر شفاهی است.

وقتی بار دیگر به منشأ شعر فارسی می‌نگرم که فصل اول کتابی است که بلوا آن را «ادامه» کار فردی دیگر می‌خواند، نمی‌توانم دیدگاه فروکاهنده او را درباره «منشأ شعر فارسی» مردود ندانم. من نظر ژیلبر لازار را ترجیح می‌دهم که معتقد است تحول ادبیات فارسی:

نه ظهور دوباره و ساده فرهنگ باستانی بود و نه تجلی فرهنگی کاملاً نو که از فرهنگ عربی - اسلامی نشئت گرفته باشد. شاید بخشی از ارتباط با ایران باستان از طریق نوشته‌های فارسی میانه حاصل شد که هنوز خوانده می‌شد، اما یقیناً بخش بسیار گسترده‌تری از این ارتباط از طریق نوشته‌هایی بود که به ادبیات عربی منتقل گردید و باقی ماند و در دامن سنت شفاهی زنده کم و بیش متحول و روزآمد شد. منشاء قالبها و مضامین شعر فارسی را باید در این دو منبع جست: ادبیات عرب و ادبیات شفاهی ایرانی [تأکیدها از من است]. [۴۵]

یادداشتها

[1] Blois, 1992, pp 42-58.

[2] Ibid, p 53.

[3] Ibid, pp 53-54.

[۴] نام دو نفر به ذهن می‌رسد: Monroe, 1972; Zwettler, 1978.

[5] Davidson, 1985.

[6] Blois, 1992, pp 54-58.

[۷] Ibid, p 53. میثمی (۱۹۹۲، ص ۲۶۲) از این نظریه دفاع می‌کند.

[8] Blois, p 54.

[9] Davidson, 1985, pp 113-115.

[10] Davidson, 1994, pp 36-39 [صص ۴۵-۴۸].

[۱۱] من قبلاً به اضافات بعدی بلوا در این مورد اشاره کرده‌ام (Blois, 1992, pp 122-124). در آنجا، او می‌پذیرد که شاهنامه فردوسی فقط به یک متن مکتوب، یعنی به متن ابومنصور عبدالرزاق، متکی نیست.

[12] Blois, 1992, pp 54-58.

[13] Davidson 1985; reworked in Davidson, 1994, pp48-53

[صص ۵۶-۶۰].

[14] Blois, 1998, p 269.

[15] Blois, 1992, pp 42-58.

[16] Davidson, 1985, pp 116-121.

[17] Nöldeke, 1930.

[۱۸] نیز نک به: Meisami, 1993, p 262، که با بلوا هم عقیده است.

[۱۹] بویژه نک به: [صص ۴۰، ۴۲، ۵۶] Davidson, 1994, pp 30, 32, 48

[20] Shahbazi, 1991.

[21] Davidson, 1994, p 33n14, p 34n15, p 48n57; esp. p 52n72 [صص ۴۳پ ۱۴ و ۱۵، ص ۵۶پ ۵۷، ص ۵۹پ ۷۱ و ۷۲؛ بویژه ص ۳۰پ ۳] معانی اشاره به حمایت محمود غزنوی؛ p33 [ص ۴۳] درباره مسائل مربوط به بیان شاهنامه؛ pp 34,43,50-51 [صص ۴۳، ۵۱، ۵۷-۵۸] درباره اشارات نمادین به موقعیتهای سرایش شاهنامه؛ p 44 [ص ۵۲] درباره موارد تشابه ذکر منبع برای شاهنامه و کلیله و دمنه.

[22] Shahbazi, 1991, pp 68-71.

[۲۳] Davidson, 1994, 34n15 [ص ۴۳پ ۱۵]. با اشاره به Nagy, 1990a, p 436 درباره استفاده شاعر از اسطوره در معرفی خود.

[24] Blois, 1992, p 53.

[25] Ibid, pp 44-58, esp. pp 54-58.

- [26] Shahbazi, 1991, 133-134n87.
- [27] Davidson, 1994, esp. p52n72 [ص ۵۹ پ ۷۲].
- [28] Davidson, در مورد استدلالهای Nöldeke, 1930, p 62 دوباره نک به: Davidson, [صص ۴۸-۴۹] 40-41. 1994.
- [29] Blois, 1992, pp 54-58, ignoring Davidson, 1985, pp 111-127.
- [30] Blois, 1998, که در آن نوشته ۱۹۹۶ دیویس را نادیده می‌گیرد. دوباره نک به: Davis, pp 48n1 and 53n22 با اشاره به دیویدسن ۱۹۹۴.
- [31] Davidson, 1994, pp 19-72 [صص ۲۷-۸۵] Part I of Davidson, 1994, pp 19-72 دوباره نک به: [صص ۳۹-۶۰] درباره «مقدمه منشور» تأیید می‌کند.
- [32] Davis, 1996, pp 48-51 بدین ترتیب، مقاله دیویس در رد استدلال منفی بلوا (۱۹۹۲) علیه نوشته من (۱۹۸۵) و نیز در رد نوشته ۱۹۹۶ بلوا علیه کتاب ۱۹۹۴ من اثری بسزا دارد.
- [33] Davidson, 1994, p53 [ص ۶۰] برای استدلالهای بیشتر علیه ارجح دانستن روایت «مقدمه منشور» بر روایات دیگر، نک به: Davis 1996.
- [34] Nagy, 1996b, p 70.
- [35] نظریات لرد در این کارهای اخیر را در مقاله دوم ارزیابی کرده‌ام.
- [36] Blois, 1992, pp 54-58.
- [37] Ibid.
- [38] Blois, 1998, p 269.
- [39] Blois, 1992, pp 54-58.
- [40] Ibid, p 55.
- [41] Blois, 1998, p 56.

[42] Blois, 1992, p 56.

- [۴۳] جای تعجب است که بلوا (همانجا) تصور می‌کند واژه تور در شاهنامه، به دلیل نقطه‌گذاری نادرست (این بار نیز لابد فقط در رسم الخط عربی) جایگزین توز (آن‌گونه که ثعالبی به کار برده) شده است که واژه فارسی میانه *twc* است. معلوم نیست بلوا وجود شکل اوستایی تورا و تویریا (*tūra, tūriia*) به معنی تورانی را چگونه توجیه می‌کند؟

[۴۴] Blois, 1992, p 53. «به شعر درآوردن داستانهای مکتوب موجود.»

- [۴۵] Meisami, 1987, p 10. همچنانکه Lazard, 1975, p 612 نقل می‌کند. با توجه به اینکه بلوا از میثمی به عنوان یکی از کسانی که نسخه قبل از چاپ کتاب او را خوانده و درباره آن نظر داده تشکر کرده، جای تعجب است که ارزیابی لازار و دیگران را درباره نقش شعر شفاهی در تحول ادبیات فارسی نادیده گرفته است. در مورد مفهوم «ادبیات شفاهی» نک به: Lord, 1991, pp 2-3, 16. توضیحات بیشتر توسط Nagy, 1996b, p 13.

مقاله پنجم

رستم تاجبخش

این مقاله بررسی دوباره‌ای است از مقایسه‌ای که در کتاب پیشین خود بین رستم و آپم نیات انجام دادم؛ رستم پهلوان ایرانی و نگهبان فر شاهان کیانی در شاهنامه فردوسی است، و آپم نیات خدای اوستایی است و نگهبان خورنه - پیش‌نمونه‌ای از فر ایرانی - به عنوان فر نیروی خورشیدی که در یشت ۱۹ اوستا آمده است.^[۱] در این بررسی، عنوان شاعرانه تاجبخش، که فردوسی در شاهنامه به رستم داده است، نقش اساسی دارد. استدلال خواهم کرد که ریشه معنای تاجبخش، نه خود مفهوم تاج، را می‌توان در یک سنت هند و ایرانی یافت، درست همان‌گونه که نام اوستایی آپم نیات به سنتی هند و ایرانی، و حتی به سنتی هند و اروپایی باز می‌گردد. نشان خواهم داد که در این مورد یک مدرک تطبیقی مهم در مجموعه‌ای از اسناد مربوط به مراسم باستانی پادشاهی هندی معروف به راجاسویا وجود دارد، و قطعه مهم دیگری در کتاب ماهابهاراتا.

پیش از آنکه به معناشناسی عنوان فارسی تاجبخش پردازیم، لازم است روایتهای مربوط به خدای اوستایی آپم نپات^۱ را مروری بکنیم. نام مقدس آپم نپات در وادهای هندی واژه‌ای هم‌ریشه دارد: آپام نپات ودایی نیز، که در ریگ ودا (جلد ۲، ص ۳۵) از آن تجلیل شده، یک خداست. تشابهات اوستایی – ودایی در شکل و محتوی به خلق شخصیت هند و ایرانی آپام نپات انجامیده است.^[۲] روشن است که آپام نپات در هر دو روایت اوستایی و ودایی یک خداست^[۳]، اما خود کلمه‌های آپام و نپات معنایی بیش از نام یک خدا دارد: آپام نپات «از تخمه آبها»^[۴] است، که استعاره‌ای است برای مفهوم عرفانی «آتش در آب». در روایات هندی، این استعاره اشاره‌ای عرفانی است به آگنی، خدای آتش، که هر بامداد به صورت آتش خورشیدی از اعماق آبهای کیهانی که زمین را در برگرفته از نو زاده می‌شود؛ همان‌گونه که در ریگ ودا (جلد ۲، ص ۳۵) می‌بینیم، این آتش خورشید جهان اکبر معادل آتش قربانی در جهان اصغر است، و هر دو آتش در شخصیت آگنی، خدای قربانی هندی، متجلی می‌شوند.^[۵]

استعاره «آتش در آب» نه تنها هند و ایرانی است، بلکه حتی قدیمتر از آن است و منشأ هند و اروپایی دارد.^[۶] مضامین هم‌خانواده آپام نپات هند و ایرانی را می‌توان در سایر زبانهای هند و اروپایی یافت، مانند استعاره *sævar niðr* یا «خویشاوند اهل دریا»، که اشاره به آتش است و در آثار شاعران باستانی اسکاندیناویایی «نورس کهن» دیده می‌شود.^[۷] چنین استعاره‌ای روایتی خُرد را بازگو می‌کند که در عنوان آپام نپات نهفته است.^[۸]

1. Apam Napāt

به علاوه، این استعاره دربارهٔ فرزندان آب اسطوره‌ای مقدس است و روایت خُرد آن در نامهای نپتون، خدای رومی، نهفته است، که آن را بنا بر اسطورهٔ بزم نپتونالیا^۱، روز ۲۳ ژوئیه جشن می‌گیرند، و نیز در نام شخصیت اساطیری نکتن^۲ ایرلندی، نگاهبان تلی از خاک جادویی که چاهی نورانی و گرمابخش را در دل خویش پنهان کرده است.^[۹]

در اسطورهٔ ایرلندی، آتش خطرناکی چاه باعث فوران شدید آب می‌شود که به رود بوین^۳ تبدیل می‌گردد و در مسیرش به سوی دریا از زیر آب و زمین می‌گذرد و سپس بار دیگر سر برمی‌آورد و بسیاری از رودهای بزرگ جهان را به وجود می‌آورد و در نهایت به تل نکتن باز می‌گردد.^[۱۰] اما در مورد روایت رومی این اسطوره دربارهٔ دریاچهٔ آلبن^۴، که بیم آن می‌رود که به دریا بریزد، لیوی^۵ تاریخ نگار سروش آپولو را در دلفی^۶ نقل می‌کند. «این سروش، به گونه‌ای که متناقض می‌نماید، به رومیان هشدار می‌دهد که آب دریاچه را فرو بنشانند»، *...aquam ... caue ... exstingues*، می‌توان گفت این فرمول تصادفاً به شکل بیانی از مراسم اسطورهٔ اصیل رومی از دستان اسطوره‌زدای لیوی گریخته است، فرمولی متناسب با معجزه‌ای مذهبی که مشخص می‌کرد هنگام فوران سهمگین آب خروشان دریاچهٔ اساطیری نپتون، که عنان گسیخته به هر سو روان می‌شود، چه باید کرد.^[۱۱] می‌توان این نام را با نام مکان یونانی شدهٔ ناپس^۷ مقایسه کرد، که در فرهنگ لغت هسیکیوس^۸ به معنای «چاه نفتی در کوهستانهای ایران» آمده، و نیز با واژهٔ اصلاً یونانی نفتا^۹ (*naptya*، در هند و ایرانی)، که هنوز

1. Neptunalia

2. Nechtan

3. Boyne

4. Alban Lake

5. Livy

6. Delphic Oracle

7. Napas

8. Hesychius

9. *naptha*

برای نامیدن این مایع قابل اشتعال به کار می‌رود.^[۱۲]

کاملترین توضیحات را دربارهٔ میراث هند و اروپایی روایت مقدس آپام‌نیات ژرژ دومزیل در کتاب سوم اسطوره و شعر حماسی با عنوان «موسم رودها»^۱ ارائه کرده است.^[۱۳] من در پژوهش خویش دربارهٔ آپام‌نیات یافته‌های دومزیل^[۱۴] را که با مجموعهٔ مفصلی از یافته‌های تکمیلی پربارتر شده است، به شکلی روشمند به کار گرفته‌ام.^[۱۵] توجه من بیشتر به جنبه‌های پهلوانی روایت مقدس هند و ایرانی آپام‌نیات است تا به جنبه‌های الهی آن. عناصر اصلی این روایت بیشتر در شواهد ایرانی نمایان است تا در شواهد هندی پوول در این باب چنین می‌نویسد:

خدای ودایی (آپام‌نیات) اسطورهٔ مشهودی ندارد، اما ویژگیهای او که از سرودها مستفاد می‌شود... او را خدایی آتشین می‌نماید که در اعماق آبها غوطه‌ور و نهفته است. بدون آنکه این منبع نیرو به چشم بیاید، از آن نور و تندر بیرون می‌جهد. نیرویی است که برای بهره‌وری صحیح این آبها باید مناسکی را برای آن به جا آورد. در این مورد، روایت از ایران است. یشت ۱۹ در اوستا، در تجلیل خورنه، قری که نشان رخشان پادشاه تازه برگزیدهٔ ایران است، از دورانی اساطیری سخن می‌گوید که این قری بازپچه‌ای در جنگ قدرت بین دو قطب ثنویت زرتشتی، سَپْتامینو [فرد مقدس] و انگره‌مین‌بوه^۲ [روح مُخَرَب] شد و از این نزاع گریخت و به سوی دریاچه اساطیری و وروکشه روان شد. در این هنگام، آپام‌نیات خورنه را گرفت و در دل امن آبهای و وروکشه جای داد.

1. *Mythe et epopée*, Vol III, entitled "La saison des rivières"

2. Spənta Mainyu , Angra Mainyu

سپس اهورامزدا تلاش برای به چنگ آوردن خورنه را، که متضمن پادشاهای روحانی و شبانی و جنگی است، برای انسانهای شایسته تلاشی مشروع اعلام کرد.^[۱۶]

من بر مفهوم خورنه «به عنوان هدفی مشروع» برای تلاش کردن و بر این امر که کسانی که برای کسب آن «تلاش» می کنند «انسانهایی شایسته» اند تأکید دارم. بر اساس یشت ۱۹، اولین کسی که برای به چنگ آوردن خورنه تلاش کرد «فرنگراسیانِ تورانی» بود، که پیش نمونه افراسیاب پادشاه تورانیان و دشمن دیرینه رستم، پهلوان شاهنامه، است. در اوستا ذکری از رستم نیست، اگرچه مضامینی پهلوانی که به رستم نسبت می دهند در آن هست.^[۱۷] بنا بر یشت ۱۹، خورنه به جای آنکه دست به عملی پهلوانی بزنند، از چنگ افراسیاب می گریزد و عقب می نشیند و جریانی را به خارج از این دریاچه به وجود می آورد که رودخانه های بسیاری را تشکیل می دهد. یکی از آنها هتومانته^۱ است که هنوز خورنه «فراری» را در خود دارد؛ این رودخانه، که همان هلمند [هیرمند] امروزی است «به دریاچه اساطیری می ریزد، که بدین ترتیب آغاز و پایان روده های جهان است.»^[۱۸] اگرچه رستم پهلوان در نسخه های باقیمانده اوستا حضور ندارد، دشمن دیرینه او افراسیاب، که چهره ای بارز در شاهنامه است، در یشت ۱۹ حضوری چشمگیر دارد. در این حد، جنبه پهلوانی این داستان مقدس در یشت ۱۹ نیز هست، زیرا افراسیاب تورانی بوضوح با چهره ای انسانی

۱. Haētumant، دایرة المعارف فارسی در مقاله هیرمند نام باستانی اتوماندر (etumander) را برای این رودخانه ذکر کرده است. - م.

تصویر شده است. به علاوه، نجات خورنه به دست آپام نیات نیز یک عمل پهلوانی است، اگرچه آپام نیات خود یک ایزد باشد. و بالاخره آنکه ستیز آپام نیات با افراسیاب به عنوان یک تورانی آشکار می‌سازد که اقدام او در پاسداری از خورنه عملی در جانبداری از ایران است، همانند اعمال رستم در پاسداری از فرّ مشابه شاهان ایران. بدین ترتیب، لب کلام من در مشابه دانستن آپام نیات، خدای اوستایی، و رستم، پهلوان ایرانی، در همین است: این دو به ترتیب به عنوان حافظان خورنه / فر در انجام عملی در یک روایت مقدس بنیادی مشابه‌اند. [۱۹]

اما این بدان معنی نیست که ادعا کنیم آپام نیات همان رستم است و من هیچ‌گاه در کتابم چنین ادعایی نکرده‌ام. شخصیت‌های یک روایت مقدس می‌توانند خدا یا پهلوان باشند. به عنوان مثال، در اساطیر هند و اروپایی درباره کشتن اژدها، به گونه‌ای که در خرده روایات مقدسی مانند فرمول هندی «ایندرا وارتر را کشت»^۱، [۲۰] آمده، شخصیت داستان - کُشنده اژدها - یا خداست (زئوس، آپولو، تور، ایندرا) یا انسان (پرسیوس، کادموس، هرکول، تریتا)^۲. [۲۱]

بنابراین، ادعای بلوا (۱۹۹۸)، که من آپام نیات را همان رستم می‌دانم، اشتباه است. در مورد «هزینه کردن از نام بزرگان»، یعنی نام دومزیل در کتابم، بلوا پیرامون استدلال‌های من چنین می‌گوید: «نتیجه سخن او این است که رستم را با آپم نیات، خدای اوستایی (آپام نیات ودایی) و نواده (کذا) آنها، یکی می‌داند.» [۲۲] بلوا در ادامه سخن می‌گوید: «یکی دانستن این دو هیچ توجیهی ندارد.» [۲۳]

1. Indra slew vrtra (Indro vṛtīm jaghāna or ahan)

2. Trita

بلوا چنین استدلال می‌کند: «آپم نیات یک پهلوان رزمجو نیست، بلکه یک ایزد است، یک اهورا (مانند اهورا مزدا و میترا)، و اوستا و وداها او را آفریننده نوع بشر می‌خوانند.» [۲۴] چنین تفکری حاکی از عدم آگاهی از تحقیقات گسترده درباره تشابهات رومند بین ایزد و پهلوان در روایات مقدس هند و ایرانی است. برجسته‌ترین نمونه آن کتاب اول اسطوره و شعر حماسی^۱ نوشته دومزیل است که تشابهات مضمونی و شکلی بین خدایان و پهلوانان را در ماهابهاراتا بررسی می‌کند، بخصوص بین خدایان: (۱) دارما (۲) ایندرا و ویو (۳) دوقلوهای آشوین، با پهلوانان: (۱) یودیشثیرا (۲) آرجونا و بیما، (۳) دوقلوهای پهلوان نکولا و سَهدیوا.^۲ [۲۵]

هنگامی که بلوا از «یکی دانستن» دو شخصیت اساطیری، چه خدا و چه انسان صحبت می‌کند، به اشتباه تصور می‌کند به گونه‌ای با شخصیت‌های تاریخی روبه‌رو است. من در کتاب خود این‌گونه رویکردهای «حرفه‌شناسانه»^۳ در مورد اساطیر را صریحاً رد می‌کنم. استدلال من این است که شکل‌گیری هویت در گفتمان اساطیری متغیری است وابسته به نوع و موضوع. [۲۶] سخن بلوا در این باب بسیار شبيه به نظر عالیشان است: «در نهایت، انگاره (کذا) دیویدسن آن است که رستم و آپام نیات ایزد یکی هستند.» [۲۷]

در مورد بلوا، ممکن است دلایل دیگری برای اصرار او بر صحبت درباره «یکی دانستن» آپام نیات و رستم وجود داشته باشد. در این مورد،

1. *Mythe et épopée*, I, 1968.

2. Dharma, Indra plus Vāyu, the twin Aśvins, Yudhiṣṭhira, Arjuna, Bhīma, twins heroes Nakula and Sahadeva.

3. prosopographical

می‌توان رویکرد مری بویس را در مقاله‌ای که راجع به آپام نیات در دایرةالمعارف ایرانیکا^۱ نوشته است در نظر گرفت.^[۲۸] بلوا این مقاله را کلید رد ادعای «یکی بودن» آپام نیات و رستم می‌داند که به من نسبت می‌دهد.^[۲۹] از نظر بویس «تشخیص هویت» آپام نیات بسیار مهم است. او در مقاله‌اش در دایرةالمعارف بر نوشته قبلی خود^[۳۰] تکیه دارد که در آن استدلال می‌کند آپام نیات یک «عنوان هند و ایرانی» است برای ایزد ودایی ورونا^۲ که «غیبت چشمگیر او در میان ایزدان ایرانی همیشه موجب ابهام بوده است.» اگر چه بویس می‌پذیرد که یکی «دانستن آپم نیات ایرانی با ورونا کماکان مورد اختلاف است»، با این حال می‌گوید که «رد مستدل این انگاره هنوز منتشر نشده است.»^[۳۱]

بویس در ادامه این بحث اصرار می‌ورزد که آپام نیات به عنوان «تخمه آبها» یک «آب - ایزد» است. او اشاره می‌کند که «عنوان» آپام نیات برای آتش - ایزد آگنی و خورشید - ایزد ساوثر به کار می‌رفته و توضیح می‌دهد که «آپام نیات اصلی» خدایی مستقل بوده است، یک «روح آبی» هند و ایرانی که با آگنی ارتباط یافته و تا حدودی در آن مستحیل شده است، زیرا به اعتقاد متفکران هند باستان، آب آتش را در دل خویش جای داده بود^[۳۲] و «به همین ترتیب نیز می‌توان ارتباط روح آبی را با ساوثر توجیه کرد، زیرا گمان می‌رفته که خورشید هنگام غروب در دریای زیر زمین فرو می‌رفته است.»^[۳۳] به نظر می‌رسد بویس مضمون آتش در آب را تنها یک تعبیر اساطیری هندی می‌داند. او می‌افزاید: «آیینهای هندی، مانند آیینهای ایرانی، آپام نیات فقط با آب مرتبط باقی می‌ماند.»

1. *Encyclopedia Iranica*2. *Varṇua*

من در این مورد که بخشی از شخصیت ورونا، به عنوان آب-ایزد دربرگیرنده زمین، تا حدودی بر شخصیت آپام نیات منطبق است با نظر بویس موافقم. اما با این نظر او که مضمون آتش در آب تنها یک تعبیر اساطیری هندی از مضمون «تخمه آبها»ست موافق نیستم. همان‌گونه که دیدیم، این مضمون درونی آپام نیات نه تنها هند و ایرانی، بلکه هند و اروپایی نیز هست و بر روایت مقدس «آتش در آب» استوار است. همچنین، همان‌طور که دیدیم، کاملترین استدلال را در این زمینه ژرژ دومزیل در کتاب سوم اسطوره و شعر حماسی زیر عنوان «موسم رودها» [۳۵] ارائه کرده است. بویس در مقاله خود درباره آپام نیات در دایرةالمعارف ایرانیکا (۱۹۸۶)، استدلال دومزیل را بکلی نادیده می‌گیرد. او همچنین پژوهش ژاک دوشسنه - گیمین^۱ (۱۹۶۳) را درباره خورنه ایرانی، که در استدلالهای دومزیل نقشی اساسی دارد، از نظر دور می‌دارد. [۳۶]

من خود در پژوهشم درباره آپام نیات یافته‌های دومزیل را به شکلی روشمند به کار گرفته‌ام. [۳۷] هنگامی که بلوا (۱۹۹۸) استدلال مرا درباره آپام نیات با استناد به نوشته بویس (۱۹۸۶) رد می‌کند و کار او را «یک تلفیق خوب» می‌خواند، به نوشته‌ای استناد می‌کند که دلایلی برای رد یافته‌های دومزیل ارائه نمی‌کند. این اتهام بلوا که من «به جای استدلال منطقی به هزینه کردن از نام بزرگان» پرداخته‌ام متناقض به نظر می‌رسد، زیرا من به پژوهش محققانی چون دومزیل استناد کرده‌ام. [۳۸]

مشکل اصلی نوشته بویس درباره آپام نیات این است که او به روایت مقدسی که در این نام مستتر است توجه ندارد، زیرا پیشاپیش هویت

1. Jacques Duchesne-Guillemin

آپام‌نپات را به عنوان خدای آبها «مشخص کرده است.» همان‌گونه که دومزیل نشان می‌دهد، این روایت مقدس درباره خورشید است به عنوان «آتش در آب»، که در روایات ایرانی به شکل خورنه اوستایی و فرّ ایرانی تصویر شده است.^[۳۹]

در روایت اوستایی آپام‌نپات، از عملی پهلوانی سخن رفته است که با خورنه ارتباط دارد. هر نوع تشابه رستم با آپام‌نپات را باید اعمال پهلوانی رستم در ارتباط با فرجُست. در شاهنامه، این ارتباط از طریق عنوان تاجبخش در مضمون روایات نموده شده است و من در کتاب پیشین خود به تفصیل بدان پرداخته‌ام.

پژوهش دیگر درباره این عنوان متعلق به عالیشان (۱۹۸۹) است. کار عالیشان اساساً بر نظر بیوار استوار است که ادعا می‌کند «شخصیت حماسی» رستم گسترش ابعاد شخصیت کارای^۱ پهلوان [حران] است، امیر پیروزمند سپاه پارت از قبیله سورینا^۲ که بنا بر روایت پلوتارک در کتاب زندگی کراسوس^[۴۰] در سال ۵۳ ق م سپاه رومی کراسوس را در نبرد کارای شکست داد. عالیشان نظر بیوار را چنین خلاصه می‌کند:

دلیل بیوار در یکی دانستن این دو شخصیت آن است که رستم و سورینا هر دو پهلوانانی از سیستانند، هر دو با سکاها ارتباط دارند، و اگر رستم در شاهنامه با لقب تاجبخش شناخته شده، سورینا نیز «افتخار آن را دارد که در مراسم تاجگذاری، تاج را بر سر پادشاه جدید بگذارد؛ افتخاری که در خانواده او موروثی است» [بیوار، ص ۱۴۴].^[۴۱]

1. Carrhae

2. Surena

- عالیشان می‌کوشد نشان دهد که تفسیر او از عنوان تاجبخش با تفسیر بیوار، که عالیشان آن را رهیافتی مبتنی بر «روش تاریخی» می‌خواند، تفاوت دارد.^[۴۲] من تفاوت عمده‌ای در نتایج این دو نمی‌بینم، زیرا استدلال عالیشان عمدتاً بر همان نظریه مبتنی است: یعنی آنکه، در نهایت، عنوان تاجبخش به واقعه تاریخی پیروزی پارتیان بر ارتش رومی کراسوس در نبرد کارای در سال ۵۳ ق م باز می‌گردد.

عالیشان همچنین رهیافت خود را با رهیافت من، که آن را «روش اجتماعی – اساطیری» می‌خواند، مقایسه می‌کند، و نیز با رهیافت سرکاراتی^۱ که آن را «روش افسانه‌ای یا حماسی» می‌نامد. روش سرکاراتی را از آن رو بدین نام می‌خواند که سرکاراتی معتقد است رستم را نباید در تاریخ جست و نه در اساطیر، بلکه باید او را در روایات حماسی سکاها یافت.^[۴۳] به نظر عالیشان، سرکاراتی تفاسیری را که «رستم را تنها در یک شخصیت مشخص تاریخی می‌جویند» مردود می‌داند.^[۴۴]

عالیشان، در توضیح رهیافت من، ابتدا می‌نویسد: «دیویدسن از اشتباهات روش تاریخی اجتناب می‌ورزد» و سپس ادعا می‌کند که دیویدسن به علت درک اشتباه از معنای تاجبخش به عنوان کسی که قدرت «بخشیدن فریانی» را ... به افراد دارد، از رابطه «درونی» رستم با روایت حماسه ملی صحبت می‌کند.^[۴۵] عالیشان از «دریافت» من از مفهوم تاجبخش «دریافتی اشتباه» دارد، زیرا دریافت من از مضمون جنگجویی که به پادشاه فرمانروایی می‌بخشد از واقعه تاریخی نبرد کارای بسیار فراتر

1. Sarkārati

می‌رود. به نظر می‌رسد عالیشان می‌خواهد کل پیشینه مضمون عنوان تاجبخش را به این واقعه تاریخی نسبت دهد.

استدلال من، بر خلاف او، آن است که روایات مربوط به نبرد کارای که بر یک واقعه تاریخی استوار است، در عین حال شبیه به یک روایت ایرانی بسیار کهن‌تر است درباره بخشیدن خورنه توسط یک پهلوان. از این گذشته، چنانکه خواهیم دید، در روایات حماسی هندی موارد مشابهی وجود دارد. به طور کلی، من تابع نظریه شرو هستم که در مقاله‌اش «ملاحظات پیرامون چگونگی تلفیق روایات شفاهی با واقعیات و شخصیت‌های تاریخی از یک سو، و مسائل خارجی از سوی دیگر، مطرح می‌کند.»^[۴۶] او در این مقاله به یک مورد مهم اشاره دارد: «نمونه زرتشت و ویشتاسپ در باکتريا و بابل نشان می‌دهد که شخصیت‌های اسطوره‌ای و افسانه‌ای ایران قدیم بارها در تاریخ جابه‌جا شده‌اند (تأکید از من است).»^[۴۷] می‌توان با ویشتاسپ شروع کرد: «عجیب آنکه حتی شخصیت «اخیری» مانند ویشتاسپ، پدر داریوش، ظاهراً هیچ‌یک از ویژگی‌های هویت تاریخی اصیل خویش را حفظ نکرده، بلکه کاملاً با ویشتاسپ روایات حماسی اوستای جدید ادغام شده است.»^[۴۸] شرو سپس این استدلال را در مورد خود زرتشت به کار می‌برد:

مقایسه مورد زرتشت با ویشتاسپ این سؤال را مطرح می‌کند که آیا در مورد زرتشت نیز همین اتفاق نیفتاده است؟ اصرار منابع در قرار دادن او در باکتريا یا بابل و نامشخص بودن شکل نام زرتشت (Zathraustes, Zōroastēs, Zaratas, Zaradēs) می‌تواند نشان سنتی باشد که بر اساس آن یک فرمانروای تاریخی را با زرتشت اوستا همزمان دانسته و آن دو را یکی می‌خوانده‌اند.

سپس سرایندگان شعر شفاهی و راویان طی زمان او را جابه‌جا کرده‌اند. [۴۹]

یک مورد تشابه مهم با این سخن‌شناسیهای ایرانی سخن‌شناسی هندی «تناسخ ناقص» است. [۵۰]

قرائت من از شاهنامه، به همین ترتیب، نقش حماسی رستم را به عنوان پاسدار حکومت شاه به اسطوره کهن ایرانی آپام نیات به عنوان ناجی خورنه مربوط می‌سازد. تکرار می‌کنم، این بدان معنی نیست که رستم همان آپام نیات است. [۵۱] عالیشان نیز، مانند بلوا، درک نادرستی از استدلال من دارد: «در نهایت، انگاره (کذا) دیویدسن آن است که رستم و ایزد آپام نیات یکی هستند (کذا)». [۵۲]

عالیشان ادعا می‌کند که دیویدسن بین خدایی که در غیاب یک فرمانروای مشروع نگاهبان فر است، و پهلوانی که از پادشاه (که به موجب طالع خویش دارای فر است) مخالفت می‌کند، تفاوتی قائل نیست. [۵۳] در واقع، من آگاهانه بین نمودهای گوناگون خدا و پهلوان فرق می‌گذارم. در این امر، از دومزیل تبعیت می‌کنم. عالیشان و بلوا، بر عکس، واژه‌های «خدا» و «پهلوان» را بدون آنکه بین نمودهای خدا و پهلوان تمیز قائل شوند به کار می‌گیرند. آنها همچنین استدلالی را که در مقاله ۱۹۸۵ خود درباره موارد تشابه بین خدایان در اساطیر و پهلوانان حماسه در روایات مطرح کرده‌ام ندیده می‌گیرند. در آنجا، بوضوح از پژوهشهای دومزیل، پول، واتکینز، و دیگران درباره مضمون اژدهاکشی در روایات سنتی گوناگون پیروی کرده‌ام. [۵۴] در واقع، عالیشان و بلوا، هر دو، کل ۱۴۶۳ صفحه سه کتاب اسطوره و شعر حماسی دومزیل را نادیده می‌گیرند. امیدوارم

روزی بلوا و عالیشان دست‌کم فقط چهار صفحه از این نوشته دومی‌زیل (کتاب دوم، صص ۲۲۸ - ۲۳۱) را بخوانند که در آنها نوشته‌های جیمز دارمستتر^۱ (۱۸۸۷) و استیگ ویگندر^۲ (۱۹۵۹) را در مقایسه روایات پهلوانی شاهنامه ایرانی و ماهاباراتای هندی شرح می‌دهد. [۵۵]

عالیشان و بلوا، هر دو، فقط نامی از دومی‌زیل می‌برند. بدون آنکه به نوشته‌های او اشاره‌ای بکنند. آن نیز تنها برای متهم کردن من به پیروی از نوشته‌های اوست. سخنان آنها شایان توجه است.

نخست، عالیشان می‌گوید: «پژوهش دیویدسن، اگرچه از جهات دیگر درخور تحسین است، یک اشکال عمده دارد، و آن اینکه پدیده ادبی ظریفی چون شاهنامه را با یک فرمول یا تصور از پیش تعیین شده می‌نگرد، خواه این فرمول از آن دومی‌زیل باشد، خواه از آن ویگندر، و خواه از آن خودش.» [۵۶] بدون آنکه بخواهم به مقایسه‌های توهین آمیز پردازم، فقط می‌توانم پاسخ دهم که دومی‌زیل در پژوهش خود نسبت به پدیده‌های ظریف ادبی سنت و نوع حساس است و تحلیل تطبیقی و درونی او از روایات ادبی - از جمله روایات ادبیات کلاسیک فارسی - بر پای خود استوار است و نیازمند آن نیست که من به دفاع از آن پردازم.

سپس، بلوا می‌گوید: «دیویدسن می‌کوشد افسانه ایرانی رستم پهلوان را با نظریه ایدئولوژی سه گانه هند و اروپاییان تحلیل کند، نظریه‌ای که به نوبه خود مورد نقد گسترده اهل فن بوده است، بخصوص نقد درخشان براو.^۳ این نظریه در سالهای اخیر، پس از آنکه نظریه پردازان مدعی راست نو در

1. James Darmesteter

2. Stig Wikander

3. J. Brough in *BSOAS*, Vol. XXII, 1959, pp 69-85.

کشورهای فرانسه‌زبان آن را به کار گرفتند، بیش از پیش بی اعتبار شده است.^[۵۷] دومیل مدتها پیش استدلالهای براو را رد کرده است (۱۹۵۹)، و جوهر استدلالهای دومیل هنوز به قدرت خود باقی است.^[۵۸] کسانی که پژوهش دومیل را مردود می دانند و با فروکاستن نظریه او آن را با نظریه مبهمی چون ایدئولوژیهای سه گانه برابر می انگارند، فقط اثبات می کنند که در واقع با کار دومیل آشنا نیستند؛ که او پژوهشگری است که روشهایش همواره و با دقت بر جزئیات تجربی متن و زبان استوار بوده است. بار دیگر می گویم که پژوهش دومیل نیازمند دفاع من نیست.

اما در برابر این سخنان طعن آمیز بلوا که «این نظریه در سالهای اخیر، پس از آنکه نظریه پردازان مدعی راست نو در کشورهای فرانسه‌زبان آن را به کار گرفتند، بیش از پیش بی اعتبار شده است»، باید از نام نیک ژرژ دومیل دفاع کرد. بی اعتبار کردن کار دومیل از راه مربوط دانستن او، و به تبع آن، کسانی که روشها و نتایج کار او را به کار می گیرند، با پیروان آنچه با ابهام «راست نو» خوانده می شود، نه تنها هتک حرمت همکاران است، بلکه عملی است دور از انصاف. سخنان بلوا جوی منفی را به یاد می آورد که در نوشته‌های نویسندگان پیشتر وجود داشت و برخی از آنان دومیل را به گرایش به نظریه پردازان راست افراطی سالهای پیش از پایان جنگ جهانی دوم متهم می کردند. دیدیه اریبن^۱ (۱۹۹۲) این اتهامات را به گونه ای روشمند ثبت، افشا، و رد کرده است. برای ارزیابی مثبت و استوار کتاب او، به نقدی که پی‌یر ویدال-نکه^۲ (۱۹۹۲) بر آن نوشته مراجعه کنید.^[۵۹] اهلیت متقن ویدال-نکه به عنوان متخصص پژوهشهای تطبیقی،

1. Didier Eribon

2. Pierre Vidal-Naquet

آثار کلاسیک یونان و روم باستان، و مورخ فاجعه قتل عام یهودیان در اروپا به تأیید جدی او از زندگی و کارهای دومزیل بیشتر معنا می‌بخشد.

تأیید ویدال-نکه برای شخص من معنایی خاص دارد، زیرا او بود که همراه ژان پی‌یر ورنان^۱ اول بار در سال ۱۹۷۸ مرا در کالج فرانسه^۲ در پاریس به دومزیل معرفی کرد. من این را نه از جهت «هزینه کردن نام بزرگان» - عبارت مورد علاقه بلوا - بلکه از آن جهت می‌گویم که نظر مثبت شخصی خود را نسبت به دومزیل مطرح کنم: در تمام ملاقاتهای من با دومزیل در خیابان نوتردام دوشان، شماره ۸۲، طی نیمسالهای بهار ۱۹۷۸ و بهار ۱۹۸۲، او برای من مظهر متفکری سخاوتمند و انسانی محقق بود. من در آن زمان دانشجوی دکترایی بودم که برای نوشتن پایان‌نامه‌اش درباره شاهنامه تلاش می‌کرد، و همین‌جا اعلام می‌کنم که دومزیل برای من بهترین معلم روش‌شناسی تطبیقی بود.

درباره ادعاهای کلی عالیشان و بلوا علیه کاربرد شواهد تطبیقی در مطالعه شاهنامه چیز دیگری برای گفتن ندارم. اما در مورد ادعاهای خاص او درباره شواهد درونی شاهنامه اشکالات دیگری می‌بینم. استدلالهای او درباره موارد مشخص مفهوم فر در شاهنامه قانع‌کننده نیست، زیرا همگی بر این پیشفرض او استوار است که فر ویژه پادشاهان است، نه پهلوانان.^[۶۰] این پیشفرض، استدلال او را به دایره‌ای بسته تبدیل می‌کند.^[۶۱]

عالیشان پیش از آنکه کار خود را با من و دومزیل به پایان برساند، برای بار آخر نظریات از پیش تعیین‌شده خود را درباره «یکی دانستن خدا و پهلوان» تکرار می‌کند: «خط سیر فکری دیویدسن، همان‌گونه که از عنوان

1. Jean-Pierre Vernant

2. Collège de France

پژوهشش پیداست، با درک نادرست او از مفهوم تاجبخش آغاز می‌شود.^[۶۲] عالیشان پس از کنار گذاشتن مقاله ۱۹۸۵ من، که عنوان آن در واقع از تاجبخش گرفته شده، به بخش دوم مقاله‌اش می‌پردازد و به گونه‌ای از نو آغاز سخن می‌کند که گویی پیش از او هرگز کسی درباره لقب تاجبخش چیزی ننوشته است. نخستین جمله او از این قرار است: «این واقعیت را همه می‌دانند، اما بندرت کسی در باره‌اش بحث کرده است، که یکی از القاب رستم لقب تاجبخش است.»^[۶۳]

بحث عالیشان بر مبنای این پیشفرض شکل گرفته که بخشهای مشخصی از شاهنامه «موجب شده» لقب تاجبخش به رستم تعلق گیرد. من، بر خلاف او، در نوشته‌ام از معیار میلن پری پیروی می‌کنم که تأکید دارد چنین لقبی عام نیست، بلکه لقبی مشخص است.^[۶۴] از نظر پری، لقب مشخص از دل مضامینی سنتی بیرون می‌آید که به مقوله‌ای خاص مربوط می‌شود.^[۶۵]

در واقع، در شاهنامه مضامین متعددی هست که با معناشناسی لقب تاجبخش، به گونه‌ای که در مورد رستم به کار رفته، مربوط است. با این حال، عالیشان هر جا به مضامینی برمی‌خورد دال بر آنکه رستم قدرت تاجبخشی به پادشاه را دارد، آن را موردی خاص تلقی می‌کند و به کناری می‌نهد. به عنوان مثال، جایی که کی قباد به رستم می‌گوید در خواب دیده که دوبار سپید تاج را به سوی او می‌آورند، و این رستم است که خواب را تحقق بخشیده است، عالیشان ادعا می‌کند که این قطعه ابیاتی «اضافی» دارد و روایات «اصلی» مضمون بخشیدن تاج را به شاه تأیید نمی‌کند.^[۶۶] در جای دیگر، مضامین مربوط به این موضوع را به عنوان «اشارات

پراکنده» کنار می‌نهد، مانند موردی که رستم به اسفندیار قول می‌دهد او را بر تخت نشاند و «خود تاج بر سر او نهد»، یا موردی که پهلوان به اسفندیار قول می‌دهد شاهزاده بهمن را بر تخت نشاند و تاج بر سرش گذارد.

هر جا مضمون تاجبخش به‌طور مشخص به بخشیدن تاج اشاره ندارد، عالیشان آن را به این دلیل که «غیرشاهانه» است کنار می‌گذارد. به عنوان مثال، می‌نویسد: «فردوسی، هنگامی که رخس رستم را در حال دست و پنجه نرم کردن با اژدها می‌بیند، مجبور شده است این لقب را به رستم بدهد؛ این واقعه مفهومی کاملاً پهلوانی و غیرشاهانه دارد.» [۶۷] عالیشان آخر کار نتیجه می‌گیرد که کاربرد لقب تاجبخش در شاهنامه و اطلاق آن به رستم «از بطن» شاهنامه «بیرون نیامده است.» [۶۸]

اشتیاق عالیشان برای توضیح مفاهیم تاجبخش بر اساس وقایع ظاهراً تاریخی، مانند تاج گذاشتن سورینا بر سر شاه پارتی، باعث می‌شود تا آنجا پیش رود که این لقب را با رستم، پهلوان حماسی ایران، بی‌ارتباط بخواند، همان‌گونه که نقش پهلوانی حفظ فرّ شاه را با رستم بی‌ارتباط می‌داند.

یک نمونه بارز آن ادعای او دربارهٔ سام پهلوان، پدر رستم، است: «اظهارات سام [در استنکاف از خلع نوذر از سلطنت، که مردم ناراضی خواهان آن بودند] و نپذیرفتن تاج شاهی آشکارا این نظر را که خانوادهٔ او مالک فرّ شاهنشاهی است رد می‌کند.» [۶۹] من در اینجا و در موارد دیگر در نوشته‌های عالیشان درک نادرست عمده‌ای می‌بینم از مفهومی که در لقب تاجبخش نهفته است. پهلوان مالک پادشاهی نیست، بدین معنی که پادشاه نیست، بلکه می‌تواند پادشاهان را به سلطنت برساند.

نقش حماسی رستم و خاندان او در به قدرت رسانیدن پادشاهان در

- شاهنامه فردوسی شباهت چشمگیری به نقش هرکول در داستانهای حماسی یونانی دارد.^[۷۰] من این جنبه از شخصیت هرکول پهلوان را در نوشته‌ای پیش از این^[۷۱] تحلیل کرده‌ام و در این کار بر شواهدی تطبیقی تکیه کرده‌ام که دومی‌زیل در بخش یکم از جلد دوم کتابش، اسطوره و شعر حماسی، گرد آورده است.^[۷۲] در اساطیر مربوط به هرکول، جایگاه او به عنوان نیرومندترین پهلوان زمانه‌اش معمولاً بر وظیفه خدمتگزاری او به پادشاه منطبق شده است؛ یعنی بر وظیفه خدمتگزاری به خویشاوند فرودستش، اریستئوس، پادشاهی که این پهلوان حافظ قدرت سیاسی اوست. این ویژگی هرکول، پهلوان یونانی، به عنوان زیردست ستیزگر اریستئوس مشابه استارکادر^۱، پهلوان نورس کهن، و شیشوپالا^۲، پهلوان هندی، است:

هر سه آنان تاجبخش‌اند، نه تاجور. یعنی اگرچه یکسره به امور پادشاهان مشغولند، خود هیچ‌گاه آرزوی پادشاهی در سر نمی‌پرورند. استارکادر در خدمت چندین پادشاه است شیشوپالا فرمانبردار جارساندهاست، و هرکول در تمام دوازده خوان خود در خدمت اریستئوس است.^[۷۳]

شاید بر من خرده بگیرند که رستم و هرکول کاملاً مشابه نیستند: اگرچه رستم از نظر سیاسی فرمانبردار پادشاه است، درست مانند هرکول در خدمت شاه اریستئوس، اما پهلوان ایرانی در ضمن به نوبه خود پادشاه نیز هست – هر چند پادشاهی فرودست. هر چه باشد، شاهنامه فردوسی

1. Starkaŏr

2. Śísupāla

بوضوح نشان می‌دهد که رستم در سرزمین دوردست مرزی سیستان شاه بوده است. اما حتی در این مورد نیز او مشابه دیگر پهلوانان روایات حماسی هند و اروپایی است. یک مورد مشخص آن آشیل، پهلوان برجسته یونانی در ایلیاد هومر است. این پهلوان «تکرو» به نوبه خود پادشاه است و بر سرزمین دوردست فثیا^۱ حکم می‌راند. در عین حال، از نظر سیاسی فرمانبردار آگاممنون پادشاه است. این پادشاه، که در صحنه معروف طغیان در کتاب اول ایلیاد از موقعیت برتر خود علیه آشیل سوءاستفاده می‌کند، از نظر پهلوانی از او فروتر و از نظر سیاسی از او برتر است. در عین حال، دلاوریهای آشیل است که پیوسته اقتدار شاهانه آگاممنون را تداوم می‌بخشد. به علاوه، همان‌گونه که در پژوهش پیشین خود نشان داده‌ام، شعر هومر در ایلیاد (جلد ۲۱، صص ۹۵-۱۳۳) رابطه ستیزه‌آمیز و در نهایت همیارانه آشیل و آگاممنون را بوضوح با رابطه هرکول و اریستئوس مقایسه می‌کند. [۷۴]

خلاصه، نقش رستم به عنوان تاجبخش با الگوی پهلوان هند و اروپایی همخوانی دارد که در مقام رزمنده قدرت و اقتدار شاه را تداوم می‌بخشد، هرچند این کار غالباً به حالتی ستیزه‌جویانه انجام می‌شود. دومزیل این نوع رابطه حماسی را به توازن بین شاه و رعیت تعبیر می‌کند. [۷۵] به نظر من، این رابطه بخشی درونی از مضامین حماسی سستی لقب تاجبخش است. [۷۶]

در منابع ایرانی، شواهدی تطبیقی وجود دارد که رابطه‌ای مشابه را در غالب آیینها و تشریفات نیز نشان می‌دهد، مواردی فراتر از روایت

1. Phthia

- گذاشتن تاج بر سر شاه پارتی به دست سورینا که پلوتارک در زندگانی کراسوس نقل کرده است. در کتیبه نرسی، پادشاه ساسانی در پایکولی، که اوایل سده چهارم میلادی نوشته شده، می‌توان به بخشی از روایت درباره بر تخت نشستن نرسی، کوچکترین پسر شاپور اول، توجه کرد. [۷۷] بنا بر این روایت، هنگامی که شاه شاهان، ورهران دوم پسر ورهران اول، از دنیا رفت، نرسی شاه ارمنستان بود. شایگان آنچه را پس از آن اتفاق می‌افتاد به اختصار نقل می‌کند:

اندکی پس از مرگ شاه شاهان و در فقدان جانشینی مشروع، فردی به نام وهنام، فرزند تاتروس، ورهران، شاه سکاها و پسر شاه متوفی ورهران دوم را بدون اطلاع نرسی بر تخت می‌نشاند: «و وهنام، پسر تاتروس، [با] دروغ خویش و [با] یاری اهریمن و دیوان تاج را [بر سر ورهران، شاه سکاها] نهاد و ما را از موضوع باخبر نکرد.»

بدین ترتیب، به شهادت نرسی، شاه سکاها کاملاً از طریق دروغ و با یاری اهریمن و دیوان، یعنی با جادو، به قدرت می‌رسد. اگرچه خود ورهران سوم نه مستقیماً متهم به دروغ و فریبکاری است نه جانشینی او مورد اعتراض است، این واقعیت که وهنام تاجبخش برای به تخت نشاندن ورهران از جادو استفاده کرده حکومت او را نامشروع می‌سازد. [۷۸]

در مرحله‌ای پس از آن در این روایت وهنام، پسر تاتروس، مستقیماً به اشراف ایرانی و پارتی اطلاع می‌دهد که «من تاج را» بر سر ورهران «نهادم»، و این عبارت *dēhēm bandēm* معادل عبارت *dēhēm bandēd* است،

به معنای «او تاج را نهاد» که در بخش اول روایت آمده است. یک سؤال اصلی باقی می‌ماند: آیا می‌توان برای خود عمل بخشیدن شواهد مشابهی در روایات هند و اروپایی یافت؟ در این باب، اطلاعات مهمی از مجموعه عظیمی از اسناد درباره نوعی مناسک تقدس بخشی به پادشاهان، معروف به راجاسویا، در هند باستان به دست آمده است.^[۸۰]

اگر چه در راجاسویای هندی مورد مشابهی که معادل دقیق «تاج» باشد وجود ندارد، موارد مشابه بی شماری درباره ادوات شاهانه هست که مقامهای مسئول در مراسم تقدس بخشی به شاه اعطا می‌کنند.^[۸۱] چون این گونه ادوات نشان اقتدار درخشانی است که طی مراسمی به شاه تفویض می‌شود، می‌توان آنها را معادل «تاج» دانست که در روایات به شاه اعطا می‌شود.

یکی از این ادوات شاهانه در مراسم راجاسویای هندی لوحی طلایی است با صد سوراخ که به شکلی نمادین قر درونی شاه بر تخت نشسته را به بیرون می‌تاباند. این لوح طلایی را بالای سر قربانی کننده به عنوان شاه نگاه می‌دارند: «سوراخهای لوح که روی سر قربانی کننده قرار می‌گیرد برای آن است که مایع شفابخش از آن جاری شود؛ این مایع هنگام جاری شدن از سوراخهای لوح به آیوسیا^۱ و وارچاسیا^۲ بدل می‌شود و بدین ترتیب به قربانی کننده نیرو و جلال (آیوس و وارچاس) می‌بخشد.»^[۸۲] از نظر معناشناسی، آیوس (نیرو) و وارچاس (جلال) در آیین ودایی مستقیماً قابل مقایسه با خورنه اوستایی است.^[۸۳] صفحه طلایی معروف به پتا در واقع به پیشانی شاه بسته می‌شود، و این همان عمل آیینی «تاجگذاری» است.^[۸۴]

1. āyusya

2. varcasga

جنبه دیگر مراسم راجاسویا «پالایش آبها» است که با آیام نیات مرتبط است: «به نظر می‌رسد پالایش آبها اشاره‌ای است به فرایندی کیهانی که طی آن عنصر آتش با عنصر آب به وحدت می‌رسد و از نو متولد می‌شود: «آیام نیات ... که همراه آبهای مؤنث ملکوتی فراخوانده می‌شود، مانند آگنی است. ظاهراً همین مفهوم درباره صورت فلکی آگنی به کار رفته است، یعنی خورشید، که در اقیانوس پنهان بود و خدایان آن را بیرون کشیدند.» [۸۵]

در مهایشکا یا «ایشیکای بزرگ = شفا» متعلق به ایندرا که در آیتاریا-برهمنان^۱ توصیف شده است، «شاه سازان» (راجاکارثر^۲) با این سخنان از شاه استقبال می‌کنند: «نیروی پادشاهی به دنیا آمده است، کشاتریا^۳ (رزمنده) به دنیا آمده است، سلطان همه موجودات به دنیا آمده است، خورنده مردمان به دنیا آمده است، گشنده دشمنان به دنیا آمده است، نگاهبان برهمنان به دنیا آمده است، نگاهبان کیهانی به دنیا آمده است.» [۸۶]

علاوه بر جزئیات مراسم راجاسویای هندی که مفهوم پادشاهی را نشان می‌دهد، باید به خود شرکت‌کنندگان در این مراسم نیز توجه کنیم. چگونه می‌توان یک فرد «تاجبخش» را در قالب راجاسویا مجسم کرد؟ روایت یک راجاسویا در سنت حماسی هندی در ماهابهاراتا بخصوص، قابل توجه است. من بر یک جزء مهم این روایت تأکید می‌کنم: یودیشثیرا، به عنوان پادشاه، توسط کرشنا، که صریحاً به عنوان رزمنده یا کشاتریا معرفی شده است، در راجاسویای خویش تاجگذاری می‌کند. [۸۷] به گفته دومزیل، در اینجا یک رعیت است که پادشاهی را به ولی نعمت خود تفویض می‌کند. [۸۸]

1. *Aitārya-Bṛāhmaṇa*

2. *rājakaṛṭṭh*

3. *Kṣatriya*

به علاوه، در همین قالب حماسی، شیشوپالا کرشنا را به چالش می‌طلبد؛ شیشوپالا رعیتی است رقیب کرشنا و ولی نعمتش، یودیشثیرا، رقیب اصلی ولی نعمت کرشنا.^[۸۹] شیشوپالا به تصریح کرشنا را غیرشاه می‌خواند که به همین دلیل شایستگی افتخاراتی را که در راجاسویا نصیبش می‌شود ندارد. به محض آنکه کرشنا شیشوپالا را می‌کشد، نوری آتشین به نام تجا^۱ که به خورشید تشبیه شده از بدن شیشوپالا خارج می‌شود و به شکلی معجزه آسا در بدن قاتل او حلول می‌کند. بعد از کشته شدن شیشوپالا، بالاخره تقدس بخشیدن به یودیشثیرا به عنوان پادشاه انجام می‌شود. سپس او به کرشنا اعلام می‌کند که به دلیل عنایت اوست که مراسم به انجام رسیده است.^[۹۰]

این نمونه از حماسه هندی مدرک تطبیقی بسیار با ارزشی است برای درک نقش رستم به عنوان کسی که پادشاهی می‌بخشد. همچنان که پیشتر اشاره کردم، حماسه ایرانی مفهوم پهلوان تاجبخش را تنها در قالب روایت مطرح می‌کند، نه در قالب آیینها و مناسک. موردی که از ماهابهاراتا ذکر کردم این مفهوم را همزمان هم در قالب روایت و هم مناسک و مراسم نشان می‌دهد. من بر این باورم که می‌توان وجه آیینها و مناسک را نیز به نقش رستم تاجبخش افزود.

اما در قالب حماسه ایرانی، آنچه در نهایت مطرح است صرف پادشاهی نیست، بلکه قری است که همراه پادشاهی است - قری که از درخشش پهلوانی ناشی می‌شود. این درخشش همان خورنه است. از این گذشته، این درخشش نه تنها پهلوانی است، بلکه ذاتاً شاعرانه نیز

1. *rejah*

هست.^[۹۱] به اعتقاد من، همین فَر است که از شاهنامه فردوسی ساطع می شود.

یادداشتها

[۱] [صص ۱۳۸-۱۵۱] Davidson, 1985, pp 67-103; 1994, pp 114-127. برای مروری کلی درباره تأثیر سنن شفاهی ایرانی بر شاهنامه فردوسی همچنین نک به: Skjærvø, 1994, 205-207, 240 نیز Skjærvø, 1998c. در مورد اشتقاق واژه اوستایی خورنه از خور «خورشید» و بحثی کلی پیرامون اساطیر ایرانی درباره خدایان و پهلوانانی که با مفهوم خورنه به عنوان نیروی خورشیدی ارتباط دارند، نک به: Puhvel, 1987, pp 227-283. برای اطلاع بیشتر درباره یشت ۱۹، نک به: Skjærvø, 1994, pp 217-219 و نیز Skjærvø, 1996a, pp 602, 613. در مورد پیشینه سنتی شفاهی سرودهای اوستا، نک به: Skjærvø, 1994. بخصوص ص ۲۰۰. [۲] Dumézil, 1973, pp 21-89; Nagy, 1980, pp 170-172; 1990b, pp 100-102; Puhvel, 1987, pp 277-283.

[۳] Boyce 1975; also 1986, p 149: «آنچه در مورد آپم نیات ایرانی مسلم است این است که این نام نماینده ایزدی قدرتمند است، یک اهورا، از ایزدان نزدیک به میترا، که هر چند در آیینهای روزمره زرتشتی پاس داشته می شود، دیگر چندان مورد پرستش عموم نیست.»

[۴] Wstkins, 1995, pp 45, 153, 254. برای معادل ارمنی استعاره هند و ایرانی آپام نیات نک به: Watkins, pp 167, 245. که اسطوره تولد واهاگن (Vahagn) را آورده است که در Movses Xorenac نگاهداری شده:

History of the Armenians 1. 31 (following the Armenian text as established by Russell, 1987, p 196)

[۵] Nagy 1990b, p 100. همان گونه که واتکینز و پابریگ ۱۸ صفحه ۲۵

استدلال می‌کند، «مفهوم مشابه نیات، که دارای بار جنسیتی است، بازتاب آگنی مذکر است.» در مقابل، بویس نظریه‌ای دارد مبتنی بر «برابرناسی آپم نیات ایرانی با وورنا» (1986, p 149 با ارجاع به: Boyce, 1975).

[۶] برای خلاصه‌ای از آن نک به:

Puhvel, 1987, pp 277-283, chapter 16, «Fire in Water»

[7] Puhvel, 1987, p 278; cf. Watkins, 1995, pp 45, 153.

[۸] دربارهٔ عنوانهایی که روایتی خُرد را در بر می‌گیرند. نک به: Nagy, 1990b, pp 22-23.

[۹] خلاصه و تحلیل روایات رومی و ایرلندی این اسطوره نک به: Puhvel, 1987, pp 279-282. دربارهٔ نامهای در برگیرندهٔ روایت خُرد نک به: Nagy, 1990a, 207n35.

[10] Puhvel, p 279.

[11] Ibid, p 282.

[۱۲] همان، ص ۲۹۷؛ برای خلاصهٔ بحث نک به: Puhvel, 1973

[13] Dumézil, 1973, pp 19-89.

[14] Davidson, 1985, pp 80-103; 1994, pp 110-127 [صص ۱۳۵-۱۵۱].

[15] Especially Puhvel, 1973; Ford 1974; Puhvel, 1987, pp 106, 120-121, 277-283, and Nagy, 1990, pp 99-102, 118.

[16] Puhvel, 1987, pp 278-279.

[۱۷] نک به: Skjærvø 1998c, pp 162-164. کی که استعارات مربوط به آب را در دل لغت‌شناسی شکل پهلوی نام رستم، Rōdstahm، وجود دارد

تحلیل می‌کند.

[18] Puhvel, p 279; cf. Davidson, 1994, pp 116-117 [صص ۱۴۰-۱۴۱].
[۱۹] بخصوص نک به: [صص ۱۵۰-۲۱۶] Davidson, 1994, pp126-177 و نیز Dumézil, 1971, 180; also 218-220؛ و نیز دربارهٔ روایاتی که خورنه را عصارهٔ آتشی می‌انگارند که در دل یک نی جای داده شده، مشابه مضمون جا گرفتن یک پهلوان در نی.

[20] Watkins, 1995, p 301.

[21] Ibid, 298; See Especially his cf. 49: «From God to Hero: The formulaic network in Greek», pp 471-482. See also his pp 167 and 254

که در آن روایات ارمنی دربارهٔ واهان با روایات ایرانی دربارهٔ آپام نیات مقایسه شده است. و نیز Puhvel 1987, pp 121-122 دربارهٔ رستم و دودمانش: «دودمان سیستانی نیز [مانند کیانیان] صرفاً ریشه در افسانه دارد.» نیز نک به: ص ۲۴۲. دربارهٔ کیانیان، نک به: Dumézil, 1971, pp 142-145.

[۲۲] Blois, 1998, p 270؛ تأکید از من است. دربارهٔ معناشناسی واژه هند و اروپایی *nepōt* نک به: Dumézil, 1973, 21n1؛ Puhvel, 1987, pp 277-278; cf. Dumézil, 1973, 21n1 and Watkins, 1995, p254n18 از واژه هند و ایرانی *napāt* معنای «نزدیکی، صمیمیت، و خویشاوندی مستفاد می‌شود، نه لزوماً رابطهٔ پدر و فرزندی» (Puhvel, p 278).

[23] Blois, 1999, p 270; (تأکید از من است).

[24] Ibid.

[25] Skjærvø, 1998c.

[26] Davidson, 1995, p 117n25.

[27] Alishan, 1989, p 6; (تأکید از من است).

- [28] Boyce, 1986.
- [۲۹] Blois, 1998, p 270; Alishan, 1989, p7 نظر مرا به بویس (۱۹۸۶) ارجاع می‌دهد.
- [30] Boyce, 1975.
- [31] Boyce, 1986, p 149; (تأکید از من است).
- [32] Ibid, following Oldenberg, 1917, pp 100-101, 113-114, 117-119.
- [33] Boyce, ibid.
- [34] Ibid; (تأکید از من است).
- [35] Dumézil, 1973, pp 19-89.
- [36] Ibid, p 24-27.
- [37] Davidson, 1985, pp 80-103; 1994, pp 110-127 [صص ۱۳۵-۱۵۱].
- [۳۸] شاید این ایراد به کار من وارد باشد که در کتاب ۱۹۹۴ خود به نوشته ۱۹۸۶ بویس اشاره نکرده‌ام، اما دست‌کم پژوهشهایی که نامشان را برده‌ام استدلالهای مرا تأیید می‌کنند. نوشته‌ای که بلوا بدان اشاره دارد، برعکس، به هیچ وجه استدلالهای او را تأیید نمی‌کند، زیرا بویس (۱۹۸۶) هیچ استدلالی علیه یافته‌های دومزیل دربارهٔ آپام نیات ندارد.
- [۳۹] برای خلاصه‌ای از آن، دوباره نک به: Puhvel, 1987, pp 106, 227-8, 281.
- [40] Bivar, 1980/1.150.
- [41] Alishan, 1989, p 5.
- [42] Ibid, p 3.
- [43] Ibid.
- [44] Ibid, p 5.
- [45] Ibid, p 6.
- [46] Skjærvø 1996a; See also Skjærvø, 1998c.

[47] Skjærvø, p 624.

[48] Ibid.

[49] Ibid, p 626.

[۵۰] آن‌گونه که در Skjærvø, 1996, p 626 ذکر شده است.

[۵۱] نیز نک به: [ص ۱۴۴] Davidson, 1994, p 120. با اشاره به رستم بر اساس نسخ‌شناسی دومزیل در مورد پهلوانان و خدایان. من فقط در یک مورد، (p126 [ص ۱۵۰]) از رستم و آپام نیات به «سوم شخص مفرد» یاد می‌کنم؛ در آنجا نیز «تنها در مورد روایتی قدیمتر از این اسطوره»، و فقط از آپام نیات یک لقب پهلوانی.

[52] Alishan, p 6.

[۵۳] Alishan, p 6. هردو موردی که او مطرح می‌کند غرض آمیز و گمراه‌کننده است.

[54] Davidson, 1994, pp 120-126 [صص ۱۴۴-۱۵۱].

[۵۵] نیز نک به: Skjærvø 1998c.

[۵۶] Alishan, p7. او به هیچ بخش خاصی از نوشته‌های ویکندر نیز اشاره نمی‌کند. حدس می‌زنم منظور او نوشته ۱۹۵۹ ویکندر باشد. در پانویست ۲۱ صفحه ۸ می‌پذیرد که «این انتقاد من بدان معنی نیست که وسعت و عمق پژوهش گسترده دومزیل را درک نمی‌کنم».

[57] Blois, 1989, p 269.

[58] Dumézil, 1968, p 592-595 and 1973, pp 342-361.

[۵۹] نیز نک به فصل: «Dumézil rattrapé par la politique» در Coutau-Bégaire, 1998, p 190.

[۶۰] Alishan, pp 6-7. او می‌پذیرد (ص ۶) که رستم کیقباد را به قدرت می‌رساند، اما مدعی است که این عمل «با بخشیدن قر به شاه یکی نیست». طلب بخشش کیکاوس از درگاه الهی و این توبه او در نظر عالیشان شاهدهی است بر

این مدعای او که اقدام رستم در به قدرت رسانیدن شاه (یا بازگرداندن او به قدرت) به فرّ ربطی ندارد.

[۶۱] این امر موجب گمراهی می‌شود: عالیشان (ص ۷) درباره از کف دادن فرّ توسط کیکاوس و تأثیر آن حتی بر حیطة شخصیت رستم، بی آنکه انتظار پاسخ داشته باشد می‌پرسد: «این همان رستم است که توان» بخشیدن فرّ به پادشاهان کیانی را دارد؟

[62] Alishan, 1989, p 8.

[۶۳] Alishan, 1989, p 9. دست‌کم عالیشان (ص ۹ پ ۲۴) به سخنان مگویرا (Maguire, 1973, pp 106-107) که اول بار درباره عنوان تاجبخش ایراد شده اشاره می‌کند. من در مقاله ۱۹۸۵ خود از پژوهش مگویرا بهره بسیار گرفته‌ام.

[64] Davidson, 1994, p 4 [ص ۱۳].

[65] Parry, 1971 [1928], pp 156-157; cf. Nagy, 1990b, pp 33-34.

[۶۶] Alishan, 1989, p 10؛ همراه با ارجاعاتی که نشان می‌دهد این قطعه اضافی است.

[۶۷] Alishan, 1989, p 11؛ این پیشفرض عالیشان که مفهوم تاجبخش «غیرشاهانه» است نادرست است. درباره کشتن غولها، بخصوص «ازدها»، به عنوان محل، سنتی پهلوانانی که نگاهبان تاج و تخت هستند، نک به: Watkins, 1995 especially pp 374-382; also pp 314 and 316-317 نظریه‌های (Boyce, 1975/82, I, pp 85-108) درباره آپیتایس واقعی که گمان می‌رود پیش از سال ۲۰۰ ق م می‌زیسته) فاصله می‌گیرد و همچنین Puhvel, 1987, p 112.

[68] Alishan, 1989, p 12.

[69] Ibid, p 7.

[۷۰] درباره هرکول، به‌طور کلی، نک به: Watkins, 1995, pp 374-382.

[71] Davidson, 1980.

[72] Dumézil, 1968, pp 25-124.

[73] Davidson, 1980, p 199.

[74] Ibid, p 200.

[75] Dumézil, 1971, pp 17-132.

[۷۶] Davidson, 1994, pp 6, 12, 96, 99, 101, 132, 162 [صص ۱۴، ۲۱،

۱۱۶، ۱۲۰، ۱۲۲، ۲۰۰]. در اینجا و در بحث قبلی ام (۱۹۸۵) به نمایش رستم پهلوان به عنوان یک چهره سیاسی خارجی توجه خاص داشته‌ام، شخصیتی که نسبت به حکومت مرکزی در حاشیه است، هر چند که از نظر روانی شخصیتی درونی است و در روایات حماسی درباره تنش بین «شاه» و «رعیت» نقش اساسی دارد. به همین جهت، از ادعای عالیشان (1989, 7, p8n20) تعجب می‌کنم که می‌گوید: معلوم نیست چگونه رستم سکایی می‌تواند «بخشی جدایی‌ناپذیر» از داستانهای ملی ایرانی باشد. «اما همان‌گونه که اشاره کردم، در کتابم در این باب توضیح داده‌ام، توضیحی مبسوط. اما عالیشان می‌پذیرد (همانجا) که در پژوهش نظریه‌های گوناگون مربوط به پیشینه سکایی رستم را مد نظر داشته‌ام. در این باب، بخصوص نک به: Boyce 1955, p 475.

[۷۷] از اُکترِ شرو و رحیم شایگان که توجه مرا به این مدرک تطبیقی مهم ایرانی جلب کردند سپاسگزارم. با اشتیاق منتظر چاپ مقاله راهگشای شایگان با عنوان «کتیبه‌های ساسانی و نظریه فرمولی در شعر شفاهی» هستم که بزودی منتشر خواهد شد.

[78] Shayegan, forthcoming.

[79] Ibid.

[۸۰] درباره راجاسویدا از پژوهش متعارف Heesterman, 1957 بهره گرفته‌ام. نیز نک به ضماّم اساسی: Witzel, 1987.

[۸۱] یکی از این مقامها راتنینها (*ratnin-s*) هستند، که اعضای خاندان سلطنتی و حافظان خزانه سلطنتی اند (Heesterman, 1975, p 49). بخش مربوط به راتنین (در مراسم راجاسویا) یکی از بخشهای معدود راجاسویا است که مستقیماً و اختصاصاً به پادشاهی مربوط است (p 50). بنا بر *Taittirīy a-Brāhmaṇa* (1.7.3)، راتنینها دهندگان و گیرندگان کشورند. (*Pradātārāh. ; apādātārāh.*)؛ «آنها کشور را به او [پادشاه] تقدیم می‌کنند.» (pp 50-51).

[۸۲] Heesterman, 1957, pp 112-113, 149 درباره انطباق معناشناسی شاه و قربانی کننده نک به: Heesterman, p 149n40، با اشاره به *Pūrvāgni* به عنوان یک «بخش تثبیت شده» در راجاسویا. «می‌توان آن را موردی از توسعه مراسم ودایی از طریق گسترش و سامان یافتن آداب و رسوم شاهانه شمرد. در این فرایند شاه به یک *sacrificer* عادی تبدیل می‌شود و در نهایت آیینهای شاهانه در مراسم مفصل و گسترده «سما»، که خود نشان تحول مراسم شاهانه است، تلفیق می‌شود. در مورد تبدیل شدن شاه به *yajamāna* یا «*sacrificer*» همچنین نک به: Heesterman, p 227.

[۸۳] Witzel, 1987, p 41؛ آشکارا مفاهیم ودایی شکوه آیینی در مراسم راجاسویا را با خورنه اوستایی مقایسه می‌کند.

[۸۴] Witzel, 1987, pp 7, 11, 41, 45-46، همراه با تحلیلی روشن از همخوانی بین پتا و مفهوم تاج نزد ما.

[۸۵] Heesterman, 1975, pp 87-88، نیز نک به: صص ۱۶۸ – ۱۷۰ درباره قربانی به پیشگاه آپام نپات در پایان مراسم شفابخشی.

[86] Heesterman, 1957, p 117.

[۸۷] درباره پیشینه هند و اروپایی کرشنا نک به: Puhvel, 1987, pp 59, 71-83؛ نیز نک به: Dumézi, 1971, p 60n1, 87-90, 92, 247-250.

[88] Dumézil, 1971, pp 59-116. see also Davidson, 1980.

[۸۹] نک به: Dumézil, p 66 درباره نقش شیشوپالا به عنوان *senāpatiḥ* یا فرمانده سپاه.

[90] Cf. Dumézil, p 60.

[۹۱] برای مقایسه با موارد مشابه در ادبیات ایرلندی نک به: Ford, 1974.

مقاله ششم

حماسه، قالبی برای گفتارهای نمایشی^۱: رجز خوانی در شاهنامه فردوسی

این مقاله بر مبنای روش جدیدی نوشته شده که ریچارد مارتین دربارهٔ پدیدهٔ «انواع ادبی جای گرفته» در قالب حماسه ارائه کرده است. مارتین در پژوهش مفصل خود دربارهٔ ایلید هومر نشان می‌دهد که حماسهٔ یونان باستان قابلیت آن را دارد که انواع گوناگونِ گفتارهای نمایشی مانند رجز خوانی، ستایش، نکوهش، تهدید، پیشگویی، و سوگواری را در خود جای دهد و بیان کند.^[۱] شواهد تطبیقی قوم‌نگارانه‌ای که مارتین ارائه می‌کند نشان می‌دهد که این‌گونه گفتارهای نمایشی در عین حال که می‌تواند خارج از حماسه به نوبه خود «نوع»‌های ادبی باشد، هنگامی که در داخل حماسه جای می‌گیرد به «انواع فرعی» تبدیل می‌شود که نه تنها

1. speech-acts

تابع ضوابط درونی خویش، که تابع ضوابط بیرونی نوعی است که در آن جای گرفته است، یعنی حماسه. در این مقاله، به قواعد رجزخوانی پهلوانی، آن‌گونه که در حماسه «نقل» می‌شود، خواهم پرداخت. مثاله‌ایم را از حماسه ملی ایرانی، شاهنامه فردوسی، برگرفته‌ام.

در بررسی پدیده رجزخوانی آن‌گونه که در حماسه ایرانی آمده، روشی را به کار خواهم گرفت که لئونارد مولنر در مطالعه نوع فرعی رجزخوانی ابداع کرده است؛ همان که در نوع ادبی کهن حماسه یونانی جای گرفته است.^[۲] همان‌طور که مولنر نشان می‌دهد، پدیده رجزخوانی، آن‌گونه که در ایلید و ادیسه هومر آمده، صرفاً نمایش شاعرانه نیست. لاف‌زنیهای پهلوانان، که در حماسه جای گرفته، تابع قوانین مشخص یک نوع فرعی در دل حماسه است.^[۳]

پهلوان هومر هنگام لاف‌زدن نه تنها «منظورش همان است که می‌گوید»، بلکه منظور خود را با مقبولترین شیوه گفتار در جامعه بیان می‌کند.^[۴] روایت حماسی، که این لاف‌زنیها را «نقل می‌کند»، اهمیت این کار را در جامعه‌ای که حماسه نماینده آن است، و جایگاه این عمل را به عنوان گفتار نمایشی در آن جامعه برجسته می‌سازد. پهلوان هنگام لاف‌زنی موقعیت – و حتی «نقش» – خود را در روایت حماسه رسماً مشخص می‌کند. به عبارت دیگر، حماسه جنبه‌های نمایشی معرفی یک پهلوان از خویش را بیان ممتازی از حقیقت – از منظر حماسه – می‌انگارد.^[۵] به علاوه، نوع فرعی لاف‌زدن به نوع فرعی ستایش بسیار نزدیک است. ارزش حقیقی لاف‌زدن، که در صیغه اول شخص ادا می‌شود، معادل ارزش حقیقی ستایش است که در صیغه دوم شخص ادا

می‌شود، و ارزش حقیقی روایت حماسه، که در صیغه سوم شخص ادا می‌شود، هر دو آنها را در خود جای می‌دهد.^[۶]

عمل ستایش در صیغه دوم شخص، مانند عمل لافزدن در صیغه اول شخص، تنها یک نمایش شاعرانه در حماسه نیست. ستایش پهلوانان توسط پهلوانان دیگر، که در حماسه «نقل می‌شود»، تابع قوانین مشخص نوع فرعی دیگری در حماسه است. به علاوه، این نوع فرعی ستایش، به گونه‌ای که شعر هومر آن را در خود جای داده، بوضوح هم‌خانواده نوع شعر مدیحه است که مستقلاً در سنن شعری یونانی کهن، بخصوص در اشعاری که پیندار در مدح پیروزها سروده، دیده می‌شود.^[۷] متقابلاً، نوع فرعی نکوهش یا هجو، آن‌گونه که در شعر هومر در صحنه‌هایی که پهلوانی پهلوان دیگر را به باد هجو می‌گیرد جای داده شده، هم‌خانواده نوع فرعی شعر نکوهشی است که آن نیز جداگانه در سنن شعری کهن یونانی دیده می‌شود. مثال آن هجویات آرکیلوکس^۱ است.^[۸] حتی می‌توان استدلال کرد که «حماسه یونانی در تقابل ستایش و نکوهش تکوین یافته است».^[۹]

در حماسه یونانی کهن، روایت و «نقل» رجزخوانی پهلوانان فقط یک وجه تصویر است، وجه دیگر آن توهین به این پهلوانان توسط پهلوانان رقیب است که حماسه آن را نیز روایت و «نقل» می‌کند. ریچارد مارتین این «مسابقه‌های رجزخوانی و توهین» را که در شعر هومر به نمایش درآمده، تحلیل می‌کند و آنها را با قالب شعری مشابهشان در اشعار اسکاندیناوی^۲

1. Archilochus

۲. *flyting*، رد و بدل کردن دشنام و سخنان توهین‌آمیز بین دو جنگجو.

مقایسه می‌کند.^[۱۰] همان‌گونه که مارتین اشاره می‌کند، حتی پژوهشی رسمی انجام شده که عرف اسکاندیناویایی رد و بدل کردن دشنام و سخنان توهین‌آمیز بین دو جنگجو را با صحنه‌های نمایش نبرد در حماسه کهن یونانی مقایسه می‌کند.^[۱۱]

همان‌گونه که خواهیم دید، عرف «رجزخوانی» یا «مقابله زبانی» در صحنه‌های نبرد حماسه ایرانی نیز وجود دارد. من، با استفاده از روشهای مارتین، به مقابله زبانی مشخصی خواهم پرداخت؛ مقابله رستم و اسفندیار که در آخر کار به نبرد تن به تن در میدان جنگ تبدیل می‌شود و رستم با کشتن اسفندیار از آن پیروز به در می‌آید.^[۱۲] مقدمات این نبرد تن به تن، که هدفش مشخص کردن پهلوان برتر است، در واقع در نبرد زبانی، که آن نیز همان هدف را دارد، فراهم می‌شود. در اینجا نیز روشهای مارتین را به کار خواهم گرفت که نشان می‌دهد تلاشهای هومر برای تعیین برترین پهلوان حاکی از مشابهت مفاهیم بهترین جنگجو و بهترین سخنور است:

آیا هومر یک پهلوان را سخنوری برتر نشان می‌دهد؟ اگر چنین است، چگونه می‌توان این امر را تشخیص داد؟ پاسخ را باید در عناصر سبک ادبی جست. تاکنون هیچ روشی برای یافتن پاسخ پیدا نشده است. اما شاید مستمعان ساده‌اندیش، که نظر به ظاهر نمایش دارند، بپرسند: آیا یک پهلوان سخنور برتر است؟ به نظر من، مستمعان نقالی سنتی «ساده‌اندیش» اند، بدان معنی که آیین این نوع کلی (در این مورد حماسه) را ملکه ذهن خود کرده‌اند تا آنجا که می‌توانند بیش از ما توجه خود را به لایه اولیه و فرعی این نوع معطوف کنند؛ به آنچه پهلوان می‌گوید و انجام می‌دهد، و مهمتر از همه، به چگونگی انجام آن. این نظر «ساده‌اندیشانه»

- را از آن جهت اختیار کرده‌ام که باور دارم رده‌بندی مفاهیم گفتاری بینشی بومی و درونی نسبت به آنچه گفتار مهم پهلوانی را تشکیل می‌دهد به ما داده است. و، به نظر من، این دیدگاه در واقع بیش از تحلیلی عمدتاً «ادبی» به سبک توجه دارد، زیرا مستمعان «ساده‌اندیش» ایلاد فرض را بر این می‌گذارند که هر سخنوری – چه در شعر و چه در دنیای واقعی – «سبکی» ذاتی دارد؛ این سبک (بر خلاف آنچه نقد ادبی غالباً پنداشته است) چیزی نیست که «نویسنده» تحمیل کرده باشد. پهلوانان نویسندگان کلام خویش‌اند؛ آنان به تمام معنی «بازیگرند».[۱۳]

در آنچه در زیر می‌آید، با استفاده از روشهای مارتین، به لایه این نوع فرعی در جدال زبانی رستم و اسفندیار در شاهنامه خواهم پرداخت. نیز، واژه «مشبه به»^۱ را به جای مقابله زبانی که در دل حماسه جای گرفته (یا «نقل شده»)، و عبارت «مفهوم کلی»^۲ را به جای روایت حماسه که آن را در خود جای داده است به کار می‌برم.[۱۴] در قالب این اصطلاحات می‌پرسم: مشبه به نوع فرعی مقابله زبانی که در دل حماسه جای گرفته (یا «نقل شده») چه تأثیری بر مفهوم روایت حماسه دارد که آن را در خود جای داده (یا «نقل کرده») است؟[۱۵]

در مقابله زبانی رستم و اسفندیار، هر یک از این دو پهلوان به صیغه اول شخص خود لاف می‌زند و به صیغه دوم شخص، با استفاده از قراردادهای شعر نکوهش‌آمیز در صیغه دوم شخص، به دیگری توهین

1. "vehicle"

2. "tenor"

می‌کند. هر دو پهلوان اشعار نکوهش‌آمیز خود را با اشعار ستایش‌آمیز که آن نیز در صیغهٔ دوم شخص ادا می‌شود، تعدیل می‌کنند. روایت حماسه، که در صیغهٔ سوم شخص ادا می‌شود، این سخنان ستایش و نکوهش را در صیغهٔ دوم شخص ثبت می‌کند و آنها را بر اظهارات دالّ بر ستایش از خود در صیغهٔ اول شخص، یعنی لاف‌زدن، منطبق می‌سازد. پس از «نقل» این مقابلهٔ زبانی ستایش و نکوهش بین دو پهلوان، حماسه به روایت نبرد تن‌به‌تنی می‌پردازد که در پی می‌آید و طی آن رستم با کشتن اسفندیار پیروز می‌شود.

داستان این‌گونه آغاز می‌شود که اسفندیار، شاهزادهٔ جنگجو، تلاش می‌کند رستم را دست بسته به نزد شاه گشتاسپ ببرد و، بدین ترتیب، او را در ملاء عام خوار کند. موضوع بسیار جدی است. در سراسر شاهنامه، رستم، پهلوان جهان، در خدمت شاهان هوسران بوده و به خاطر کشور و سلطنت فداکاریهای بسیار کرده تا شاه را بر تخت نگاه دارد و ایران را از هرج و مرج دور بدارد. شاه گشتاسپ، با گسیل کردن اسفندیار برای دستگیری رستم، و تحقیر او هر دو پهلوان را در تنگنا قرار داده است. اسفندیار می‌داند که این خواستهٔ پدر شرم‌آور است – اما باید اطاعت کند، وگرنه به شورش متهم خواهد شد. از سوی دیگر، رستم نمی‌تواند به این تحقیر تن در دهد، زیرا این خواری افتخارات گذشتهٔ او را بر باد خواهد داد که در حماسه‌ای که هویت او را در بر می‌گیرد روایت شده‌است.

پیش از آنکه دو پهلوان در میدان نبرد با هم درآویزند، تنشهای این بحران پهلوانی در قالب بزمی با شکوه روایت می‌شود؛ ضیافتی که رستم و اسفندیار در آن حضور دارند و محملی است برای مقابلهٔ زبانی آن دو.

چون اسفندیار بر رستم وارد شده، بر رستم است که با برپایی بزمی به افتخار اسفندیار از او پذیرایی کند. اما اسفندیار، به عنوان شاه آینده و خوانگستر، بر میزبانی خویش اصرار می‌ورزد. در همین جا، رقابتی بر سر شأن آن دو به وجود می‌آید، زیرا هر یک می‌خواهد با پیشی گرفتن بر دیگری به موقعیتی برتر دست یابد.

اسفندیار، به دلیل برتری اجتماعیش میزبان ضیافت می‌شود. سپس، برای آنکه اقتدار خود را نشان دهد، عمداً از دعوت کردن رستم غفلت می‌ورزد. بدین ترتیب، رستم مجبور می‌شود بدون دعوت به میهمانی برود و علت این توهین را جویا شود.^[۱۶] هنگامی که رستم جنگجو به اردوگاه اسفندیار نزدیک می‌شود، ظاهراً سربازان شاهزاده با دیدن رستم برتری او را به عنوان رزمنده تشخیص می‌دهند.

مول، جلد چهارم، صفحه ۶۰۸، سطرهای ۲۹۷۲ - ۲۹۷۷: [۱۷]

همی گفت لشکر که این نامدار
نماند به کس جز بسام سوار
بر آن کوهه زین گه آهنست
همان رخس گوئی که آهرمنست
اگر هم نبردش بُود ژنده پیل
برافشان تو بر تارک پیل نیل
خرد نیست اندر سر شهریار
که با فرگردی چو اسفندیار
بدین سان همی از پی تاج و گاه
به کشتن دهد نامداری چو ماه
به پیری سوی گنج یازانتر است

به مهر و به دیهیم نازانتر است

حماسه از این طریق نتیجهٔ مقابلهٔ زبانی را، که در ضیافت رخ خواهد داد، تأیید می‌کند.

هنگام بزم، لاف‌زنیهای پهلوانان در صیغهٔ اول شخص راجع به تواناییهای رزمیشان بازتاب روایت حماسه است در صیغهٔ سوم شخص دربارهٔ همین تواناییها. مثلاً، یکی از مهمترین مواقع حماسی اسفندیار هنگام دلاوریهای او در تسخیر رویین‌دژ است. او، در مقابلهٔ زبانی با رستم، به صیغهٔ سوم شخص به این روایت حماسی اشاره می‌کند:

مول، جلد چهارم، صفحهٔ ۶۰۸، سطرهای ۲۹۶۰-۲۹۶۱

چو نان خورده شد جام می را بخواست
ز رویین‌دژ آنگه سخن کرد راست
وز آن مردی خود همی کرد یاد
به یاد شهنشاه می خورد شاد

در پاسخ این تکرار حماسهٔ اسفندیار در صیغهٔ اول شخص، رستم خطاب به او اشعار ستایش‌آمیز در صیغهٔ اول شخص و نکوهش‌آمیز در صیغهٔ دوم شخص را به هم می‌آمیزد.

مول، جلد چهارم، صفحهٔ ۶۱۰، سطرهای ۲۹۹۰-۲۹۹۱:

نگهدار شاهان و ایران منم
به هر جای پشت دلیران منم
ازین خواهش من شدی در گمان
مدان خویش را برتر از آسمان

اسفندیار اذعان می‌کند که به عمد از رستم دعوت نکرده است. اما قبل از آنکه این مقابلهٔ زبانی پیش از موقع شعله‌ور شود، اسفندیار به اقدامی در جهت آرام کردن وضعیت دست می‌زند و به رستم می‌گوید.

مول، جلد چهارم، صفحهٔ ۶۱۰، سطرهای ۳۰۰۱-۳۰۰۲:

شدی تنگدل چون نیامد خرام

نجستم همی زین سخن کام نام^[۱۸]

چنین گرم شد روز و راه دراز

نکردم تو را رنجه تندی مساز

در این فاصلهٔ «آرام شدن وضعیت»، اسفندیار با اشاره به اینکه از موبدان دربارهٔ رستم پهلوان چیزها شنیده است، کلمات ستایش آمیز را به سخنش می‌آمیزد. در سرتاسر شاهنامه، از موبدان نوعاً به عنوان نقالان حماسه یاد می‌شود.^[۱۹] بدین ترتیب، کلمات ستایش آمیز در صیغهٔ دوم شخص کلمات روایت حماسه را که موبدان در صیغهٔ سوم شخص نقل خواهند کرد به اختصار تکرار می‌کند. اما تقریباً همزمان، کلام اسفندیار از ستایش شاعرانه در صیغهٔ دوم شخص به نکوهش شاعرانه در صیغهٔ دوم شخص بدل می‌شود، زیرا او از سخن موبدان تعبیری منفی می‌کند و تبار رستم را مورد تردید قرار می‌دهد.

مول، جلد چهارم، صفحهٔ ۶۱۲، سطرهای ۳۰۱۶-۳۰۱۹:

چنین گفت با رستم اسفندیار

که ای نیکدل مهتر نامدار

من ایدون شنیدستم از موبدان

بزرگان و بیداردل بخردان

که دستان بدگوهر از دیو زاد
به گیتی فزون زین ندارد نژاد
فراوان ز سامش نهان داشتند
همی رستخیز جهان داشتند

اسفندیار در ادامه سخن می‌گوید که پدران او نیازهای مادی پدر رستم را تأمین می‌کرده‌اند:

مول، جلد چهارم، صفحه ۶۱۴، سطرهای ۳۰۲۹-۳۰۳۰:
خجسته بزرگان و شاهان من
نیاگان من نیکخواهان من
ورا بر کشیدند و دادند چیز
فراوان بدین سال بگذشت نیز

این سخنان نکوهش‌آمیز، که تبار رستم را مورد تردید قرار می‌دهد، برای پهلوان فرصتی فراهم می‌آورد تا تبار حماسی خود را به صیغه اول شخص نقل کند و بدان ببالد؛ مطلبی که در شاهنامه تصحیح‌مول (جلد چهارم، صفحه ۶۱۴) آمده است. اما رستم پیش از آنکه به تبار خود مباحثات کند، از اسفندیار به عنوان فردی که تمام روایت حماسه را از بر دارد ستایش می‌کند. سپس این ستایش را به نکوهش تبدیل می‌کند، زیرا اسفندیار مضمون حماسه رستم را درست نقل نکرده است.

مول، جلد چهارم، صفحه ۶۱۴، سطرهای ۳۰۳۴-۳۰۳۵:
بدو گفت رستم که ای یادگیر
چه گویی سخنها نادلیذر

دلت پیش کژی بنالد همی
روانت ز دیوان ببالد همی

به دیگر سخن، رستم می پرسد: اگر این چنین خود را فدای نبرد با کژیها -
مانند کژی دیوان که دشمن تفکر زرتشتی اند - کرده ای، چگونه است که
درباره آوازه حماسی من در اشتباهی؟

سپس رستم به ستایش از خود می پردازد: یعنی به صیغه اول شخص
والا ترین لحظات حماسی خود را تا آن زمان بازگو می کند.

مول، جلد چهارم، صفحه ۶۱۶، سطرهای ۳۰۵۹-۳۰۶۱:

نه ارژنگ ماندم نه دیو سپید
نه سنجه نه اولاد غندی نه بید
همان از پی شاه فرزند را
بکشتم دلیر خردمند را
که گردی چو سهراب دیگر نبود
به زور و به مردی و رزم آزمود

رستم همچنین خصائل خویش را به عنوان پهلوانی حماسی برمی شمارد.

مول، جلد چهارم، صفحه ۶۱۶، سطر ۳۰۶۹:

که من بودم اندر جهان کامران
مرا بود شمشیر و گرز گران

رستم به نکوهش اسفندیار ادامه می دهد زیرا، به علت خودبینی، موقتاً
دانسته های خود را درباره حماسه از یاد برده است. سپس، برای آنکه

مقابلهٔ زبانی را قدری آرام کند، می‌گوید که آماده است می بنوشد تا برای مباحثات بیشتر آماده شود.

مول، جلد چهارم، صفحهٔ ۶۱۶، سطرهای ۳۰۹۴:
تن خویش بینی همی در جهان
نه‌ای آگه از کارهای جهان
چو بسیار شد گفتا می خورم
به می‌جان اندیشه را بشکرم

در فضای بزم که اکنون آرام شده، اسفندیار به خود اجازه می‌دهد به آوازهٔ حماسی رستم اذعان کند.

مول، جلد چهارم، صفحهٔ ۶۱۸، سطرهای ۳۰۷۵:
بدو گفت کز رنج و پیکار تو
شنیدم همه درد و تیمار تو

آنچه از این مهمتر است آنکه اسفندیار، شاهزادهٔ رزمجو، می‌پذیرد که خود با خاندان پادشاهی در تقابل بوده است:

مول، جلد چهارم، صفحهٔ ۶۱۸، سطرهای ۳۰۹۴-۳۰۹۵:
وز آن پس که ما را بگفتی گُرم
بسبستم پدر دور کردم ز بزم
به لهراسپ از بند من بد رسید
شد از ترک روی زمین ناپدید

سپس اسفندیار به اعمال پهلوانی خود می‌بالد و بدین ترتیب روایت

- حماسه خود را بازگو می‌کند. از این اعمال پهلوانی با عنوان هفت‌خوان یاد می‌کند، که روش متعارف حماسه است برای نامیدن هفت فقره از مشهورترین ماجراهای پهلوانی اسفندیار - ورستم.^[۲۰] حماسه ایرانی، با این نامگذاری، قالب و همچنین محتوای نقالی حماسی را نشان می‌دهد. بنابر این نامگذاری، این خوان یا ضیافت صحنه اصلی روایت حماسه است.^[۲۱] در این وضعیت که دو پهلوان صاحب هفت‌خوان در داستانهای حماسی خود بر سر خوان یا در «بزم» نشست‌اند، اسفندیار، شاهزاده جنگجو، می‌تواند حماسه خویش را در قالب ستایش از خود روایت کند.
- مول، جلد چهارم، صفحه ۶۲۰، سطرهای ۳۱۰۳-۳۱۰۵:

شنیدی که در هفت‌خوان پیش من
چو آمد ز دیوان آن انجمن
به چاره به رویین‌دژ اندر شدم
جهانی بر آن‌گونه بر هم زدم
بجستم همی کین ایرانیان
به خون بزرگان ببستم میان

مول، جلد چهارم، صفحه ۶۲۰، سطر ۳۱۰۸:
یکی تیره دژ بر سر کوه بود
که از برتری دور از انبوه بود

مول، جلد چهارم، صفحه ۶۲۰، سطر ۳۱۱۲-۳۱۱۳:
برافروختم آتش زردهشت
که با مجمر آورده بود از بهشت

به پیروزی دادگر یک خدای
به ایران چنان آمدم باز جای

در اینجا، شاهد شمار بسیاری از اعمال حماسی و ویژگیهای پهلوانی
اسفندیار هستیم. اندکی بعد، شاهزاده به آنچه شاید مهمترین بخش
فضائل حماسی او باشد اشاره می‌کند:

مول، جلد چهارم، صفحه ۶۲۴، سطر ۳۱۵۳:
چو من زین زرین نهم بر سیاه
به سر بر نهم خسروانی کلاه

در پاسخ نقل ستایش‌آمیز اسفندیار از هفت‌خوان حماسی خود، رستم به
نقل هفت‌خوان خود و ستایش از خویش می‌پردازد.
مول، جلد چهارم، صفحه ۶۲۲، سطر ۳۱۲۴
مرا یار در هفت‌خوان رخس بود
کجا زور سمش جهانبخش بود

اما پس از آن، ستایش رستم از خویش در صیغه اول شخص به نکوهش
اسفندیار در صیغه دوم شخص بدل می‌شود.

مول، جلد چهارم، صفحه ۶۲۲، سطرهای ۳۱۳۷-۳۱۳۹:
وگرنه کجا بود تاج شما
همان یاره و تخت عاج شما
تو اندر جهان پهلوان نوی
نوآئین و از تخم کیخسروی

من از کودکی تا شدستم کهن
از این گونه از کس نبودم سخن

کم کم فضای سرخوشانه بزم، بناچار، جای خود را به تیرگی نبرد شوم تن
به تن می دهد که از پس مقابله زبانی خواهد آمد.

مول، جلد چهارم، صفحه ۶۲۴، سطرهای ۳۱۶۱-۳۱۶۳:

اگر بر چنین روی گردد سپهر
بپوشد میان دو تن روی مهر
به جای می سرخ کین آوریم
کمان و کمند کمین آوریم
غو کوس خواهیم ز آوای رود
به تیغ و به گوپال باشد درود

زمان سخن گفتن اینک رو به پایان است.

مول، جلد چهارم، صفحه ۶۲۶، سطر ۳۱۷۶:

چنین پاسخ آوردش اسفندیار
که گفتار چندین نیاید به کار

تمایلی وجود دارد برای تأمل در لحظات باقیمانده از بزمی که بزودی به
پایان خواهد رسید.

مول، جلد چهارم، صفحه ۶۲۶، سطرهای ۳۱۸۹-۳۱۹۰:

بشوتن چنین گفت با میگسار
که بی آب یک جام دیگر بیار

می آورد و رامشگران را بخواند
ز رستم همی در شگفتی بماند

جالب آنکه اسفندیار، که تقدیرش شکست خوردن از رستم و جان باختن
است، بر پایان دادن به بزم اصرار می ورزد.

مول، جلد چهارم، صفحه ۶۲۸، سطرهای ۳۲۰۲-۳۲۰۴:

تو فردا ببینی ز مردان هنر
چو من تاختن را ببندم کمر
تن خویش را نیز مستای هیچ
به ایوان شو و کار فردا بسیج
ببینی که من در صف کارزار
چنانم که با باده و میگسار

دل رستم بر اسفندیار می سوزد، اما باید ادامه دهد. نمی تواند نکوهشی را
که از پس خواهد آمد و یقیناً هویت او را به عنوان پهلوان حماسی به
مخاطره خواهد افکند، بپذیرد.

مول، جلد چهارم، صفحه ۶۲۸، سطرهای ۳۲۱۲-۳۲۱۵:

هم از بند او بد شود نام من
بد آید ز گشتاسپ فرجام من
به گرد جهان هر که راند سخن
نکوهیدن من نگردد کهن
که رستم ز دست جوانی نرست
به زابل شد و پای او را ببست

همه نام من باز گردد به ننگ
نماند ز من در جهان بوی و رنگ

رستم باید آوازه حماسی خود را، که در «انجمنها» از آن سخن می‌رود، حفظ کند. کلام رستم، با اشاره به «انجمن»، مستمعان عام را مدنظر دارد که حماسه آنان را مستمع اصلی خود می‌شمارد. [۲۲]
مول، جلد چهارم، صفحه ۶۳۰، سطر ۳۲۲۱:
ولیکن همین خوب گفتار من
از این پس بگویند بر انجمن

آنچه رستم به هنگام بزم در ستایش خویش می‌گوید خمیرمایه اشعاری است که نقالان حماسه در «انجمن»ها درباره او خواهند خواند. بدین ترتیب، حماسه با نقل روایات، خود را ادامه گفته‌های پهلوان در ستایش خویش معرفی می‌کند. یعنی حماسه تلویحاً از گفتار نمایشی لاف‌زنیهای پهلوانی نشئت می‌گیرد.

زمان آن است که رستم، نقال پهلوان، وارد عمل شود؛ اعمالی که به موجب آن، رستم شایستگی آن را می‌یابد که اعمالش در نقالیها روایت شود. در پایان کلام، اسفندیار را به مبارزه می‌طلبد.

مول، جلد چهارم، صفحه ۶۳۲، سطرهای ۳۲۵۸-۳۲۵۶:

پگاه آی و در جنگ چاره مساز
مکن زین سپس کار بر ما دراز
تو فردا بسینی به آوردگاه
که گیتی شود پیش چشم‌ت سیاه

بدانی که پیکار مردان مرد
چگونه بود روز ننگ و نبرد

رستم به شاهزاده پهلوان هشدار می‌دهد که بزودی آخرین درس را خواهد آموخت.

مول، جلد چهارم، صفحه ۶۳۲، سطر ۳۲۶۴:
که تا نیز با نامداران مرد
به آوردگه برنجویی نبرد

پایان کار روشن است: کلماتی که در روایت حماسه برای بیان نبرد زبانی رستم و اسفندیار انتخاب شده فقط کلمات شاعرانه نیست: نمایش مقابله‌ای زبانی است که در دل نمایش حماسه شاهنامه جای داده شده است. [۲۲]

یادداشتها

- [۱] Martin, 1989؛ برای کاربرد مردم‌شناسانه مفهوم «speech-act» نک به: Martin, pp 12, 21, 22, 31-32, 52؛ که محدوده بحث را از کاربرد فلسفی این مفهوم، آن‌گونه که در Austin, 1962 و Searle, 1970 آمده، فراتر می‌برد.
- [۲] Muellner, 1979 درباره اهمیت این پژوهش در جستن شیوه‌های «بازیافتن معنایی کلمات در گفتار هنگامی که هیچ اطلاعات بومی در دست نیست و تنها متون شاعرانه موجود است»، نک به: Martin, 1989, p 12.

- [۳] برای اطلاع بیشتر درباره اصطلاح نوع «فرعی»، نک به: Muellner, 1976, p32n32: «این درک از نوع حماسه که نوعهای فرعی را در خود دارد، روش مؤثری است برای توجیه جدایی پدیده‌های مضمونی و زیاتشناسی در موارد خاص.»
- [۴] بخصوص نک به: Muellner, 1976, p 78.
- [۵] Ibid, pp 78,99. مولنر معانی واژه *eukhomai* را که هومر به کار برده (و در کتب درسی به معنای «لاف» است) به سخن گفتن غرورآمیز، دقیق، و جنجالی تعبیر می‌کند.
- [۶] در مورد حماسه به صورت قالب سوم شخص دربرگیرنده گفتار نمایشی ستایش در صیغه دوم شخص نک به: Nagy, 1990a, pp 150, 197.
- [7] Nagy, 1990a, especially ch. 5.
- [۸] نک به: Nagy, 1979, بخصوص فصلهای ۱۲ و ۱۳ و ۱۴.
- [9] Nagy, 1990b, p 17.
- [10] Martin, 1989, pp 47, 68-77.
- [11] Martin, 1989, p 68n44, with reference to Parks, 1986. See now Parks 1990, especially p 196n4.
- [۱۲] به‌طور کلی، مبنای کار من قرائتهای مول است Mohl, vol. 4, pp 600-643, (Lines 1200-1460). در تصحیح به اصطلاح «علمی‌تر» شاهنامه مسکو، بنا بر پیشفرضهای مصححان آن، که من با آنها موافق نیستم (نک به: مقاله دوم)، شماری از ابیات که در تصحیح مول آمده (Bertels, vol. 6, pp 254-270) حذف شده است. شاهنامه در دست تصحیح خالقی مطلق هنوز به بخشی که من مشغول مطالعه آن هستم نرسیده است. در مورد پیشفرضهای موجود در تصحیحات «علمی» نک به: Davis, 1995, esp. p 395.
- [۱۳] Martin, 1989, p 90. این دیدگاه «پهلوان به عنوان بازیگر» را رینولدز (Reynolds, 1995) در مورد داستانهای شفاهی زنده حماسی به کار گرفته است،

- بخصوص در ص ۲۰۷. برای تفصیل بیشتر نک به: مقاله هفتم.
- [۱۴] اصطلاحات "vehicle" (وسیله) و "tenor" (مفهوم کلی) به ترتیب اشاره دارند به: (۱) تشبیه یا استعاره، و (۲) روایتی که آن تشبیه یا استعاره را در خود جای داده است. این مفاهیم به زمان ریچاردز (Richards, 1936, p 90) و پس از او بازمی‌گردد. در مورد روش مهم جدیدی در استفاده از این اصطلاحات قدیمی نک به: Muellner, 1990.
- [۱۵] در مورد مفهوم نوع فرعی به عنوان «وسیله» نک به: Muellner, 1990, p. 60n1
- [۱۶] برای مضمونی مشابه در سنت حماسی یونان کهن، نک به: خلاصه پروکلس از حماسه سیپریا (*Cypria*): آشیل به دلیل آنکه بموقع به ضیافتی دعوت نشده با آگاممنون نزاع می‌کند.
- [۱۷] شاهنامه غالباً تجمل بیهوده شاهان بی‌عدالت را در برابر اخلاق رزمی رستم قرار می‌دهد نک به: Davis, 1992.
- [۱۸] در اینجا قرائت مسکو را اختیار کرده‌ام.
- [۱۹] در مورد اشارات شاهنامه به موبدان (و دهقانان) به عنوان نقالان حماسه نک به: مقاله سوم، با ارجاع به [صص ۴۴-۴۹] Davidson, 1994, pp35-40.
- [۲۰] درباره روایات حماسی هفت‌خوان اسفندیار و رستم نک به: مقاله دوم. [21] Ibid.
- [۲۲] در این باره که حماسه «انجمن» را مستمع عام و اصلی خویش می‌شمارد، نک به: [صص ۳۲-۴۸] Davidson, 1994, pp 25-39.

مقاله هفتم

سوگواری زنان به عنوان اعتراض در شاهنامه

موضوع این مقاله این است که آنچه ادبیات حماسی فارسی به عنوان سوگواری زنان «نقل» می‌کند عین سوگواری «زنان واقعی» است که مردم‌شناسان در مطالعه این سنت زنده به تشریح آن می‌پردازند. نهاد اجتماعی سوگواری را می‌توان چنین تعریف کرد: نشان دادن اندوه به وسیله آواز به خاطر مرگ کسی یا به علت حادثه ناگوار دیگری. شکل سوگواری در جوامع مختلف بسیار متفاوت است، اما یک ویژگی بنیادی در اغلب آنها هست: نوع سوگواری به جنسیت عزاداران بستگی دارد. به طوری که در بعضی جوامع فقط زنان سوگواری می‌کنند، در حالی که در جوامع دیگر عزاداری آنها از نظر شکل و شیوه با عزاداری مردان متفاوت است.^[۱] یافتن ریشه‌های سنت سوگواری زنان در اسناد مکتوب جوامع اسلامی اولیه دشوار است، بخصوص که می‌گویند پیغمبر اسلام

سوگواری بر مردگان را به عنوان یکی از سه سنت عصر جاهلیت که مسلمانان باید رها کنند برشمرده است.^[۲] در عین حال، در همین دوره دلایل روشنی بر وجود سوگواری در ایران یافت می شود. این نشانه ها در شاهنامه نقل شده است. این مقاله به یکی از این گونه عزاداریها می پردازد: سوگواری تهمینه بر کشته شدن سهراب به دست رستم.^[۳]

شاید بر من خرده بگیرند که این سوگواری فقط نمایی است از سوگواری و سوگواری واقعی نیست، زیرا شخصیتی در یک داستان حماسی آن را ادا می کند. چگونه می توان به کلماتی اعتماد کرد که شاعر بر زبان شخصیتی از گذشته دور پهلوانی ایران می گذارد؟ اما، به نظر من، هم شکل و هم محتوای آنچه فردوسی از قول تهمینه نقل می کند کاملاً شبیه سوگواریهای واقعی زنان است. مطالعات قوم شناسی درباره جوامع گوناگونی که هنوز سنت سوگواری در آنها باقی است نشان می دهد که یکی از ویژگیهای این قبیل عزاداریهای واقعی زنان وجود اعتراض در آنهاست، اعتراضی مبتنی بر جنسیت فرد عزادار، اعتراض زن به تیره بختی و سرنوشتش.^[۴]

اگر این نظر مردم شناسان را بپذیریم که احساسات مبنایی فرهنگی دارد، بروز دادن احساسی مانند غم و اندوه از طریق آواز از جنبه احساسی آن نمی کاهد.^[۵] حتی می توان بر مبنای مشاهدات قوم شناسی نشان داد که آمیختن آواز و زاری در عزاداری بر غم و اندوه فرد می افزاید و آن را تشدید می کند.^[۶] بنابراین، سوگواری از مقوله شعر است. من نشان خواهم داد که جنبه های شعری اثر فردوسی او را ملتزم می سازد که به شعر درونی این سوگواری وفادار بماند. وقتی تهمینه اندوه و خشم خود

را از کشته شدن پسرش، سهراب، به دست پدر ابراز می‌کند، کلماتی که شعر حماسی برای بیان احساسات او به کار می‌گیرد صرفاً کلمات شاعرانه نیست، بلکه به نمایش گذاشتن سوگواری است در قالب حماسه شاهنامه.^[۷] بدین ترتیب، جنبه شاعرانه اعتراض که در سوگواری تهمینه نهفته است در روایت فردوسی در قالب کلی اشعار مشروعیت بخش به شاهان و قهرمانان به شکلی مطمئن جای داده شده است.^[۸]

برای مقایسه، می‌توان جایگاه سوگواری زنان را در سنت حماسی یونان باستان بررسی کرد، بخصوص در ایلیاد هومر آن‌گونه که ربچارد مارتین آن را تحلیل کرده است.^[۹] مارتین معتقد است برای مطالعه ادبیات شفاهی، به‌طور کلی، باید مفهوم «نوع» را به عنوان واژه‌ای ادبی رها کنیم و شیوه کار مردم شناسان را بیاموزم و به کار بندیم.^[۱۰] همان‌طور که مارتین استدلال می‌کند، روایت بیرونی ایلیاد، هنگام «نقل» کلام «نهاد» در داستان شخصیتها، در واقع اجرای همان نوعهای شفاهی است. همان‌طور که در مقاله ششم گفتیم، این «انواع نهاد» در داستان شامل سوگواری، نیایش، تمنا، امرکردن، ستایش، توهین، و روایت از حافظه می‌شود.

مارتین نشان داده است که «هر کلامی را در شعر (ایلیاد) باید سروده‌ای در جایگاه خودش به شمار آورد، سروده‌ای در بطن حماسه و تابع ضوابط گفتار».^[۱۱] بدین ترتیب، سخنان «نقل شده» از شخصیتها در ایلیاد در واقع روایاتی شاعرانه است از نوعی هنر شفاهی موجود که خود ویژگی شاعرانه دارد، مانند سوگواری، سرزنش، و لاف‌زدن؛ خلاصه آنکه «خود ایلیاد شامل «انواع» مختلف هنری در دل حماسه است».^[۱۲]

نقال می‌تواند «شیوه سخن گفتن مردان و زنان زمان خویش را به کار گیرد»، زیرا «در این نوع هنر، طرز بیان به احتمال بسیار میراث گذشتگان و مقوله‌ای سنتی است؛ اما فن سخنوری بر سرودن فی البداهه به هنگام اجرا مبتنی است.»^[۱۳] وقتی «شیوه سخن گفتن پهلوانان را با یکدیگر» بررسی می‌کنیم، در می‌یابیم که آنان به گونه‌ای اجرای نقش می‌کنند که مستمعان انتظار دارند.^[۱۴] به عنوان مثال، ایلید، هلن و هکابه را «عملاً در حال سوگواری» نشان می‌دهد. آنها با به کار گرفتن یک نوع هنری شناخته شده نقشی را اجرا می‌کنند که از آنان انتظار می‌رود ... تا فضایی پر احساس خلق کنند.^[۱۵] اما این فضای احساسی در قالب روایت دربرگیرنده این اجرا تنها در صورتی حاصل می‌شود که خود روایت به اجرا درآید: «هر داستانی در سنت شفاهی ... فقط در صورتی معنا می‌دهد که به اجرا درآید.»^[۱۶]

برای آنکه سوگواری تهمینه در شاهنامه به عنوان اعتراض یک زن «معنا دهد»، باید هم به عنوان یک گفتار نمایشی در جای خود مفهومی درونی داشته باشد و هم مفهومی بیرونی به عنوان یک گفتار نمایشی بزرگتر، یعنی کل نمایش شاهنامه.^[۱۷] برای بازسازی مفهوم درونی این سوگواری، باید ابتدا انواع مختلف سوگواری را جست‌وجو کنیم که در سنت‌های موجود زنان واقعی انجام می‌شود و مردم‌شناسان آنها را توصیف کرده‌اند. در میان نسخ‌شناسی‌های موجود برای مطالعه، شاید شواهد سنن سوگواری یونان جدید که لُرینگ دَنفُرت^[۱۸]، آنا کاراولی^[۱۹]، نادیا سِرمتاکیس^[۲۰]، و مایکل هرترفلد^[۲۱] بررسی کرده‌اند سودمندتر از بقیه باشد. تحقیقات مهمی نیز توسط متخصصان ادبیات یونان و روم باستان و

ناقدان ادبی انجام شده است که مهمترین آنها پژوهشهای مارگارت آلکسیو^[۲۲] و گیل هلست - وارهافت است.^[۲۳]

در واقع، کلمه «اعتراض» را در عنوان این مقاله از عنوان کتاب کاراولی گرفته‌ام. مطالعات او «بخوبی نشان داده است که چگونه سوگواری می‌تواند زمینه را برای فروپاشی اقتدار فراهم کند - نه با مخالفت لفظی و مستقیم، بلکه با به چالش طلبیدن گفتار متعارف جامعه.»^[۲۴] از سوی دیگر، سرمتاکیس استدلال می‌کند که اجرای مراسم سوگواری توسط زنان «مقاومتی است علنی در برابر نهادها و گفتمانهای مرد - مداری که فعالیت زنانه را پاره پاره و منزلت اجتماعی عمل زنان را بی‌ارزش می‌کند.»^[۲۵] این «مقاومت» به‌طور ضمنی، نه تنها بیان نارضایتی فرد سوگوار در زمان و مکان سوگواری است، بلکه به‌طور کلی نشان نارضایتی از ستنهای مرد - محور نیز هست.

در عین حال، همان‌گونه که هرتزفلد گوشزد می‌کند این نوع تفکر محدودیتهایی دارد: «جستن «تنها یک معنا» در این متون نمی‌تواند رؤیای مبتنی بر ماندگاری^۱ و ملی‌گرایانه را در یافتن «تنها یک منشأ» برای چنین پدیده‌هایی تحقق بخشد، همچنان که تحلیلهای فرجام‌گرایانه راه به جایی نمی‌برد.»^[۲۶] او سپس این سؤال بنیادی را مطرح می‌سازد: آیا سوگواری در واقع چیزی را تغییر می‌دهد؟^[۲۷] هرتزفلد به سوگواری خاصی اشاره می‌کند که آن را در کِرت ضبط کرده و نقشی «راهگشا» در تفسیر او از این پدیده دارد. او نشان می‌دهد که این آواز حزن، که زنی جوان در سوگ همسر سالخورده‌اش می‌خواند، چگونه از فقدان و نیستی می‌گوید [اینجا

هرتزفلد فقط تعریفی ساده از سوگواری به دست می‌دهد،... اما چه بسا این کار او فرایندی را آغاز کرده است تا به موجب آن موقعیت اجتماعی نازل خود را بهبود بخشد.»^[۲۸] منظور هرتزفلد این است که معنی کلام زن جوان سوگوار را در سوگ همسرش، که او در پژوهش خویش ضبط کرده، بدون در نظر گرفتن تأثیرات کوتاه‌مدت و حتی درازمدت سوگواری او بر مستمعانش نمی‌توان دریافت.

هرتزفلد بر «عدم قطعیت» اجرای یک سروده تأکید می‌ورزد؛ این امر نشان می‌دهد که «... چگونه بعضی وقایع، که بظاهر بکلی بی‌اهمیت می‌نمایند، هنگام بازاندیشی مهم به نظر می‌رسد.»^[۲۹] به عبارت دیگر، سروده هنگام اجرا معنی می‌یابد.

زن سوگواری که هرتزفلد صدایش را ضبط کرده است «به آنچه دیگران «تقدیر» او می‌خوانند تسلیم نمی‌شود، بلکه با سوگواری خویش و اقدامات بعدیش بر «تقدیر» خود مسلط می‌شود.»^[۳۰] اتفاقاً، در زبان یونانی امروز واژه سوگواری، *mirolòyi*، به معنای «سخن درباره تقدیر» است.^[۳۱]

هرتزفلد معتقد است که موضوع «تسلط بر تقدیر» تنها هنگامی متناقض می‌نماید که «تقدیر» را فقط به معنای ظاهری آن در نظر بگیریم. هرتزفلد آن را این‌گونه توضیح می‌دهد: هنگامی که جامعه فرد سوگوار را مسئول تیره‌روزی خویش می‌شمارد و بر این باور است که این تیره‌بختی ناشی از نوعی خطای اخلاقی اوست، فرد سوگوار نیز می‌تواند آن تیره‌روزی را تقدیر خود بداند و مدعی شود که اجتناب از آن ممکن نبوده است. «منطق سرنوشت و شخصیت واضح است: ناکامی من و کامیابی تو

فقط و فقط تصادفی است، در حالی که کامیابی من و ناکامی تو ناشی از تفاوت اساسی «شخصیت» من و توست.» [۳۲] به نظر هرتزفلد، ابهام موجود در بطن این مسئله است که اقدام بعدی را ممکن می‌سازد.

شگفت اینکه بدین ترتیب، هرچه زن سوگوار بیشتر سرنوشت را در تیره‌بختی خویش مقصر می‌شمارد و از ناتوانی در تغییر آن شکوه می‌کند، در نظر مستمعان بیشتر بر سرنوشت خود مسلط می‌شود. به علاوه، هرچه بیشتر دیگران را در غم خود سهیم می‌سازد، قدرت بیشتری می‌یابد تا به سرنوشت خویش اعتراض کند.

برای آنکه فرد سوگوار به بالاترین حد تأثیر برسد، می‌بایست اندوه خود را تا حد ممکن آشکار کند. برای مثال، در سستهای یونان امروز مادری که پسر خود را از دست داده می‌تواند با مرتبط ساختن عشق به مسیح و مرگ پسرش به بهترین نحو به «تجلی آشکاری از مصیبت شخصی» دست یابد. چنانچه فرد سوگوار بتواند «تصویری به حد کافی غنی از درد و رنج جمعی ایجاد کند، دیگران را به گریستن و اخواهد داشت، چون تجربه فردی را به تجربه جمعی بدل کرده، و درد شخصی خود را به صورت گذشته و حالی مشترک در آورده است.» [۳۳]

اجازه بدهید، با توجه به این همانندیها، به قرائت دقیق قطعه‌ای از شاهنامه فردوسی پردازیم که «نقل» سوگواری تهمینه است. تهمینه در مرگ پسرش سهراب، که تازه در جنگ با پدرش رستم کشته شده، عزاداری می‌کند. آنچه در زیر می‌آید خلاصه‌ای است از ماجراهایی که به این پایان تراژیک می‌انجامد:

رستم تک و تنها (البته اسبش رخس همراه اوست) بیرون از

سرزمین ایران، در بیشه‌های توران، به شکار می‌رود. پس از آنکه به تنهایی غذای مفصلی می‌خورد، خوابش می‌برد، در حالی که افسار رخش را برداشته و اسب را رها کرده است. چند ترکمن که می‌بینند رستم مراقب نیست، از فرصت استفاده می‌کنند و رخش را می‌ربایند. چون رستم بیدار می‌شود و اثری از رخش نمی‌یابد، گیج و متحیر می‌شود. به شهر سمنگان می‌رود تا اسبش را بیابد و شاه از او دعوت می‌کند که در آنجا بماند و به او قول مساعدت می‌دهد. تهمینه، دختر شاه، در نیمه‌های شب به سراغ رستم می‌آید و به او می‌گوید چنانچه او را بارور کند، اسبش را به او بازخواهد گرداند. رستم می‌پذیرد و روز بعد که از هم جدا می‌شوند، رستم بازوبندی به تهمینه می‌دهد و به او می‌گوید که اگر فرزندش پسر بود این بازویند را به بازوی او ببندد تا پدرش بتواند او را بشناسد. پسری به دنیا می‌آید و او را سهراب نام می‌نهند. او نیز همان خصوصیتی را دارد که پدرش در کودکی داشته است، در یک ماهگی یک ساله می‌نماید، در سه سالگی سلاح به دست می‌گیرد، و خصوصیتی از این قبیل که او را به عنوان پهلوان متمایز می‌سازد. زمانی که مادرش هویت پدرش را برای او فاش می‌کند، با سپاهی از جنگجویان تورانی این سرزمین را ترک می‌کند تا رستم را بیابد. او با این نیت به جست‌وجوی پدرش رستم می‌رود که چون او را یافت، بتوانند با هم کیکاووس شاه را خلع کنند و رستم را بر تخت شاهی ایران بنشانند - و افراسیاب، فرمانروای توران، را نیز سرنگون کنند و سهراب را بر تخت سلطنت توران بنشانند. پس از آن، پدر و پسر، متحد و پر قدرت، خواهند توانست بر جهان

حکم برانند. به این ترتیب، سهراب هنگامی که به قصد یافتن پدر عزیمت می‌کند، قصد حمله به ایران را نیز دارد.

افراسیاب، شاه توران و یکی از دشمنان ایران، مایل است سهراب را وادار کند که به ایران حمله کند، چون امیدوار است چنانچه سهراب را علیه پدر تحریک کنند، بر او چیره شود. به این ترتیب، اگر ایران جهان پهلوان خود را از دست بدهد، کاملاً بی‌دفاع خواهد ماند.^[۳۴] افراسیاب بر آن است که حتی اگر خلاف این امر روی دهد و رستم سهراب را بکشد، گناه کشتن پسر بقیه عمر او را تباه خواهد کرد. بر این اساس، سهراب هرگز نباید پدرش را بشناسد وگرنه با او نخواهد جنگید.

سهراب چون به خاک ایران تجاوز می‌کند، در نواحی دورافتاده خساراتی وارد می‌کند، با گردآفرید «شیرزن» می‌جنگد و قلمرو او را تصرف می‌کند. شاه ایران سراسیمه می‌شود و در این وضعیت مخاطره‌آمیز به رستم امر می‌کند که به کمک بشتابد. رستم هیچ تهدیدی را از جانب توران جدی نمی‌گیرد و فرمان شاه را بلافاصله اجرا نمی‌کند، بلکه سه روز به باده‌گساری می‌پردازد. زمانی که سرانجام به فرمان شاه گردن می‌نهد، شاه به دلیل این تأخیر از دست او خشمگین است و در انتظار به او توهین می‌کند. رستم خشمگین آنجا را ترک می‌گوید، ولی از بیم آنکه به بزدلی متهم شود سرانجام می‌پذیرد که با سهراب بجنگد، ولی نمی‌داند که سهراب پسر خود اوست. پیش از آنکه این دو در نبردی تن به تن رو در روی هم قرار گیرند، سهراب لشکر ایران را به وحشت می‌اندازد و پراکنده می‌کند. آنگاه می‌جنگند، نخست با سلاح، و پس از آن کشتی می‌گیرند. ولی چون آفتاب

غروب می‌کند، جدا می‌شوند. روز دوم، سهراب در گشتی بر رستم چیره می‌شود و نزدیک است کار او را یکسره کند که رستم او را فریب می‌دهد و به او می‌گوید رسم ایرانیان این است که برای آنکه بتوان سر از تن حریف جدا کرد، باید دوبار پشت او را به خاک سایید. سهراب فریب می‌خورد و به دنبال آهوئی می‌دود. در این بین، رستم که خسته و درمانده است، از خدا می‌خواهد که نیروی پیشین را به او بازگرداند، چون چنان صلابتی داشته که پاهایش در سنگ فرو می‌رفته. سرانجام در روز سوم، رستم پس از آنکه باز هم سهراب را می‌فریبد و مانع از پیروزی می‌شود، او را می‌کشد و تازه آن موقع است که حقیقت غم‌انگیز هویت سهراب بر او آشکار می‌شود. رستم، که از فرط اندوه از پا درآمده، از کیکاووس می‌خواهد پسرش را شفا دهد، ولی کیکاووس تقاضای او را رد می‌کند چون می‌پندارد دو پهلوان چنین برجسته ممکن است تاج و تخت او را به خطر بیندازند.

آنچه پس از این می‌آید ترجمه من از سوگواری تهمینه است که در اینجا به
• مراحل مختلف تقسیم شده و هر مرحله با تحلیلی همراه است. [۳۵]

مول، جلد هفتم، صفحه ۱۸۸، سطرهای ۱۴۰۷-۱۴۱۰:

همی گفت که ای جان مادر کنون
کجایی سرشته بخاک اندرون
چو چشمم به ره بود گفتم مگر
بیایم فرزند و رستم خیر
گمانم چنان بود گفتم کنون

بگشتی بگرد جهان اندرون
پدر را همی جستی و یافتی
کنون بآمدن تیز بشتافتی

تهمینه مرگ فرزند را می‌پذیرد و در عین حال انکار می‌کند. این ابهام در رفتار تهمینه، یعنی انکار خشم‌آلود آنچه گذشته است و تن دادن مطلق به آن امری طبیعی است. او از زبان زنی در همهٔ سنین صحبت می‌کند؛ گاه از زبان عروس جوانی که برای نخستین بار صاحب فرزند شده و گاه از زبان بیوهٔ سالمند تخلکامی که مدتهای مدید است با ظلم دنیا آشناست، دنیایی که در آن تقدیر مردان جنگ افروزی است. این تصویر تعمیم یافتهٔ زن سوگوار است؛ در عین حال، تصویری است که عموم مردم از فاجعهٔ شخصی دارند.

تهمینه همزمان دو نقش ایفا می‌کند: از یک سو، مادر ساده‌دلی است که از فرط گیجی آنچه را اتفاق افتاده نمی‌تواند باور کند. از سوی دیگر، از همان ابتدا به واقعیت پی برده است. در انکار واقعیت، کلام سوگواری را خطاب به فرزندش بر زبان می‌آورد، گویی او زنده است. ابتدا از او می‌پرسد که کجاست. سپس می‌گوید که بی‌صبرانه منتظر او بوده است، دست‌کم توقع داشته خبری از او بشنود. مثل هر مادر دیگری منتظر بازگشت فرزند است و به خود دل‌داری می‌دهد که بزودی خبری از او خواهد آمد. سپس می‌گوید گمان او این است که سهراب، که برای یافتن پدر رفته است، اکنون به سوی خانه می‌شتابد. لفظ «گمان» را در اینجا می‌توان به دو صورت تعبیر کرد: یکی مثبت به معنای رؤیا و خیال و دیگری، منفی به معنای شک و ظن. تهمینه در خیال می‌بیند که سهراب به

سوی خانه می آید تا با شادی به هم پیوندند و در عین حال می داند که این پیوند تنها در خیال او خواهد بود، نه در واقعیت. رؤیای بازگشت و دیدار شورانگیز او، و در عین حال ظن بر باد رفتن این رؤیا درهم می آمیزد. تهمینه مانند دیده بانی است چشم به راه مسافرانی که هرگز نخواهند آمد؛ چشم به راه فرزند همراه پدر، یعنی همسرش. این تصویر تهمینه در شاهنامه شباهت زیادی به تصویر سهراب دارد؛ او نیز به نوبه خود دیده بانی است در جست و جوی پدر در سراسر گیتی. هر دو به دنبال گمشده ای می گردند. این نقش مُضاعفِ جست و جو برای مادر و فرزند - یکی چشم به راه دوخته در انتظار فرزند و دیگری، در اقصی نقاط گیتی به دنبال پدر - تداخل رؤیاهای خام و واقعیات تلخ را به یاد می آورد، و در عین حال، هر دو را به هم می آمیزد و زیر و رو می کند. تهمینه در خیال خود سهراب را در جست و جو پدر می بیند، در حالی که سهراب در واقع پدر را یافته است. اما چیزی که تهمینه چنین با اطمینان از آن سخن می گوید، یعنی انتظار شنیدن خبری از سهراب و رستم، شاید حتی انتظار دیدن آن دو که با هم به خانه می آیند، رؤیایی است بر باد رفته. این تناوب رؤیا و واقعیت مُستمعان را برای مرحله بعدی سوگواری آماده می سازد.

مول، جلد هفتم، صفحه ۱۸۸، سطر ۱۴۱۱:

چو دانستم ای پور که آید خبر

که رستم دریدت به خنجر جگر

اکنون تهمینه واقعیت دریده شدن جگر فرزند را به دست پدر با صراحت کامل بیان می کند. او نه تنها انتظار چنین چیزی را ندارد، دلیلی هم برای آن نمی بیند. تغییر ناگهانی احساسات او از حالت ناباوری مرگ فرزند - آن

هم به دست پدر - به ابرازِ خشمِ آلود و انکارناپذیرِ واقعیت، که در قالب
سؤالی مطرح می‌شود، نه تنها اعتراضِ یک زن است در هر سنی، که
اعتراضِ هر انسانی است. کدام فرد عاقلی آگاهانه دست به خون فرزند
می‌آلاید؟ یقیناً چنین فردی انسان نیست.

مول، جلد دوم، صفحه ۱۸۸، سطرهای ۱۴۱۲-۱۴۱۳:

دریغش نیامد بر آن روی تو
بر آن برز بالا و آن موی تو
بر آن گردگاهش نیامد دریغ
که بدید رستم مر آن را بتیغ

تهمینه در ادامه شکوه از نگوینختی خویش، بر تفاوت بین خود و رستم
تأکید می‌کند. او سرشار از انسانیت است، در حالی که رستم بویی از
انسانیت نبرده است. زیرا نتوانسته فرزند خود را بشناسد، حال آنکه
تهمینه به عنوان مادر این پاره تنش را بخوبی می‌شناسد. تهمینه با غرور از
فرزندش و از پروردن او تا سن نوجوانی یاد می‌کند. به تفصیل موی
سهراب را وصف می‌کند، مویی که همه کس نمی‌توانستند ببینند
به‌خصوص هنگام نبرد، چون زیر کلاه‌خود پنهان بوده است. سپس از
گردگاه او یاد می‌کند که به معنای شکم و ناف است و می‌گوید که تنها او به
عنوان مادر این چنین به سهراب نزدیک بوده و او را در شکم خود پرورده
است، سپس مُستمعان را مخاطب قرار می‌دهد و از آنان می‌پرسد که
چگونه از فرد خونخواری مانند رستم انتظاری جز این داشته‌اند. رستم در
عمر خود فقط یک بار سهراب را دیده است، آن هم در میدان نبرد. تهمینه
اعتراض خود را با تجسم رستم در حال دریدن گردگاه سهراب ادامه

می‌دهد. رستم با دریدن شکم سهراب - جایی که زمانی بند ناف او قرار داشته - موجودی بی‌رحم و فارغ از غمِ فرزند می‌نماید؛ در حالی که درست با همین بند ناف است که تهمینه هنگام بارداری سهراب را تغذیه می‌کرده است. در حقیقت، رستم نقطهٔ مقابلِ تهمینه است. تهمینه سهراب را به وجود آورد و رستم او را از میان برد.

مول، جلد دوم، صفحات ۱۸۸ - ۱۹۰، سطرهای ۱۴۱۴-۱۴۱۷:

بپرورده بودم تنّت را بنّاز
ببر بر بروز و شبان دراز
کنون آن بخون اندرون غرقه گشت
کفن بر بر و یال تو خرقه گشت
کنون من کرا گیرم اندر کنار
که باشد همی مر مرا غمگسار
کرا خوانم اکنون بجای تو پیش
کرا گویم این درد و تیمار خویش

اکنون تهمینه توجه خود را از رستم به سهراب معطوف می‌کند و بار دیگر او را مورد خطاب قرار می‌دهد. نقش خود را به عنوان مادری جوان به یاد می‌آورد که این پیکر را تیمار می‌کرد و شیر می‌داد. سپس به تلخی می‌گوید که آن همه بی‌حاصل بوده است. همچنین پرستاری مداوم و نگهداری از فرزند را با وضعیت ناتوان و غرقه به خون او مقایسه می‌کند. اگرچه رستم در نابودی سهراب مقصر است، اینک تهمینه فرزند خود را به جای شوهر نکوهش می‌کند. زیرا سهراب با مرگ خود او را تنها گذاشته [۳۶] و به نصایح او بی‌اعتنا بوده و حالا او تنها و بی‌کس مانده است. تهمینه فرزند را

- نکوهش می‌کند که مادر را رها کرده و از او می‌پرسد که اکنون چه کسی یار و غمگسار او خواهد بود و کیست که در کنار او بنشیند و داستان ماتم او را بشنود. او همچنین سهراب را نکوهش می‌کند که چرا رستم را به نزد او بازنگردانده تا به وظایف همسری خود عمل کند. رستم است که باید غمگسار تهمینه باشد و او را از تنهایی به درآورد. تهمینه سهراب را طوری خطاب می‌کند که گویی سهراب همسر او بوده و او را رها کرده است. سهراب همه چیز او بود و او تمام زندگیش را فدای فرزند کرده بود. اینک سهراب چگونه به خود اجازه داده که مادر را رها کند؟

مول، جلد هفتم، صفحه ۱۹۰، سطرهای ۱۴۱۸-۱۴۲۰:

دریغا تن و جان و چشم و چراغ
بخاک اندرون مانده از کاخ و باغ
پدر جستی ای شیر لشکر پناه
بجای پدر گورت آمد براه
از امید نومید گشتی بزار
بخفتی بخاک اندرون زاروار

تهمینه در همان حال که بر جنازه سهراب زاری می‌کند - بر همان پیکری که با خون دل پرورده بود و رستم قدرش را ندانسته بود - می‌گوید که این پیکر، به جای زیستن در جلال و شکوهی که استحقاقش را داشت، اینک به خاک و خون غلطیده است. اما این وضعیت ممکن است برای هر نوجوانی که شمع عمرش خاموش می‌شود پیش بیاید؛ به این ترتیب، ذهن خواننده از سهراب فراتر می‌رود و به سوی نوجوانان دیگری کشیده می‌شود که به سرنوشتی مشابه سهراب گرفتار آمده‌اند. در این داستان

خاص، واقعیتی دردناک وجود دارد: سهراب آنچه را می‌جوید - یعنی پدرش را - می‌یابد، اما حاصلش چیست؟ خنجری به دست همان پدر در جگرش. این واقعیت به صورت کوششی بی‌ثمر نموده می‌شود که به مرگ قهرمان داستان می‌انجامد. تهمینه با خطاب قرار دادن سهراب به عنوان جنگجویی که مرگ را به‌جای شاهد پیروزی در آغوش می‌کشد، به این فاجعه زندگی خود عمومیت می‌بخشد. سهراب از امید به نومیدی مطلق رسیده است («زار» به معنی سوگواری نیز هست) زیرا در خاک خفته است، در وضعیتی که باید بر آن زاری کرد («زاروار»). بنابراین اکنون مستمعان نیز غرق اندوه و نومیدی‌اند.

مول، جلد دوم، صفحه ۱۹۰، سطرهای ۱۴۲۱-۱۴۲۷:

از آن پیش‌کو دشنه را بر کشید
جگرگاه سیمین تو بردرید
چرا آن نشانی که مادرت داد
ندادی بدو و نکردیش یاد
نشان داده بود از پدر مادرت
ز بهر چه نآمد همی باورت
کنون مادرت ماند بی تو اسیر
پراز رنج و تیمار و درد و زخیر
چرا نآمدم باتو اندر سفر
که گشتی بکام دلت ماه و خور
مرا رستم از دور بشناختی
ترا با من ای پور بنواختی
نینداختی نیزه نزدت فراز

نکردی جگرگاه ای پور ناز

تهمینه در پایان دوباره به خود باز می‌گردد - به دور از ترحم و خشم عموم - و سهراب را به خاطر نشیندن نصایح مادر نکوهش می‌کند. نه تنها سهراب را در مرگ خویش مقصر می‌داند، بلکه او را موجب تیره‌روزی مادر نیز می‌شمارد. به مادری می‌ماند که فرزند را به دلیل نافرمانی سرزنش می‌کند و پیامدهای رفتار غیرمسئولانه او را یادآور می‌شود. سهراب خود مسئول مرگ خویش است زیرا اگر به پند مادر عمل می‌کرد، این چنین نمی‌شد. سپس تهمینه خود را ملامت می‌کند. مانند هر مادری پس از مرگ فرزند، خود را نکوهش می‌کند که چرا از وقوع این فاجعه جلوگیری نکرده است، حتی اگر هیچ کاری از او برنمی‌آمد. تهمینه عنان خیال را رها می‌کند: اگر همراه سهراب رفته بود، این اتفاق رخ نمی‌داد، بلکه رستم او را از دور می‌شناخت و هر دو را در آغوش می‌گرفت. اما در اینجا ما را به واقعیت باز می‌گرداند، این واقعیت که رستم جگر سهراب، فرزند خود، را دریده است.

پس از پایان روایت سوگواری تهمینه بر پیکر سهراب، فردوسی نقل می‌کند که چگونه تهمینه تمامی اموال و زره‌های سهراب را جمع می‌آورد، و با شمشیر او دم اسبش را می‌چیند، و بعد اموال او را بین تهیدستان تقسیم می‌کند. تهمینه با این کار، در واقع، نشانه‌های پهلوانی سهراب را از میان می‌برد و به چیز دیگری تبدیل می‌کند. بجای آنکه زره سهراب را نگاه دارد و همراه عنوان پهلوانی او به وارثی واگذارد، آن را به صورت صدقه به مستمندان می‌بخشد و با چیدن دم اسب رزمی او در ظاهر آن را

به چهارپای بارکشی مبدل می سازد. به کلام دیگر، تهمینه شمشیر را به خیش بدل می کند.

این اعمال تهمینه، که در پی زاری او بر پیکر فرزند انجام می شود، جنبه اعتراضی سوگواری او را دوچندان می کند و به طور تلویحی خطری را برملا می کند که گریه و زاری زنان برای نهادهای استوار بر همبستگی مردان دارد. همچنان که گیل هُلسِت - وارهافت می گوید، این خطر هم جامعه یونان باستان و هم جامعه یونان امروز را تهدید می کند:

هرگاه سرزمینی به سپاهی دائمی نیاز داشته باشد، می بایست رنج منفی و تلخ سوگواریهای سستی را محکوم کند؛ در غیر این صورت، چگونه داوطلبان را به خدمت خواهد گرفت و وفاداری آنها را حفظ خواهد کرد؟ بر همین قرار، هرگاه سرزمینی دادگاههای قانونی داشته باشد، چگونه می تواند چرخه انتقامی از آن دست را تحمل کند که زنان سوگوار بر سر مقبره آگاممنون آغاز کردند، یا خطر هرج و مرج را به دلیل مویه های بیوه زنی چون ورتیس^۱ اهل مانی در شبه جزیره پلوپونزی که چون تنها پسرش به دست همسایگان به قتل می رسد، در دادگاه چاقوی خود را بیرون می آورد و به دندان می گیرد و می گوید:

• آقای رئیس جمهور،

اگر آنها را به مرگ یا به حبس ابد محکوم نکنید -

این خنجر را می بینید؟

من به آنجا خواهم رفت

1. Verttis

و اگر مرد بالغی را نیابم،
بچه کوچکی را خواهم گرفت
و او را مانند بره‌ای قربانی خواهم کرد
زیرا فرزند من نیز کودکی بیش نبود
و آنها او را قطعه قطعه کردند [۳۷]

چنین کلماتی خطرناک است، نه فقط به دلیل آنچه بیان می‌کند، بلکه،
مهمتر از آن، به دلیل آنچه هست، یعنی سوگواری و عزاداری. گاه ممکن
است هدف اعتراض در سوگواری تهدید آشکار باشد، مانند همین مورد
که یاد شد و گاه خطری پنهان است، مانند هنگامی که اندوه مادری در
سوگ از دست دادن فرزندش در جنگ موجب تضعیف روحیه مردان
جنگی می‌شود.

البته سوگواری تهمنه می‌تواند در تضعیف روحیه عمومی به مراتب
مؤثرتر باشد، زیرا در این سوگواری مرگ فرزند در عین حال نشانگر
درنده‌خویی پدر است، درنده‌خویی رستم، جهان پهلوان ایران. در این
مورد، سوگواری مادر نه تنها تهدیدی است برای سپاه، برای جمیع
رزمجویان ایران، که تهدیدی است برای منزلت پهلوانی سرآمد آنان، و
حتی تهدیدی است برای حماسه‌ای که او را به عرش اعلا می‌رساند،
یعنی شاهنامه. سوگواری تهمنه در حماسه فردوسی تهدیدی است ضمنی
برای خود این حماسه. اما این واقعیت که سوگواری تهمنه در چارچوب
حماسه محصور است می‌تواند این تهدید را کمرنگ کند، زیرا قالب
حماسه می‌تواند همبستگی مردان را، که با فریاد سوگواری زنی به خطر

افتاده است، تثبیت کند. این تثبیت دوباره بدین شکل انجام می‌پذیرد که بلافاصله پس از فریاد تهمینه سخنان مردی جنگجو را می‌شنویم، یعنی سخنان بهمن را به مناسبت سالگرد مرگ سهراب. بدین ترتیب، یک سال بعد، پس از آنکه آنها از آسیاب افتاد، حماسه بار دیگر سخن مردان را غالب می‌سازد. اگرچه سخنان پهلوانی بهمن برخی از مضامین موجود در سوگواری تهمینه را حفظ می‌کند، آنها را به شکلی مطرح می‌سازد که همان روح قالب در حماسه در آنها ملحوظ است.

مول، جلد دوم، صفحه ۱۹۲، سطرهای ۱۴۵۲-۱۴۵۸:

چنین گفت بهرام نیکو سخن
که با مردگان آشنایی مکن
به ایدر همی ماند خواهی دراز
بسیچیده باش و درنگی مساز
بتو داد یکروز نوبت پدر
سزد گر ترا نوبت آید بسر
چنینست رازش نیاید پدید
نیایی بخیره چه جویی کلید
در بسته را کس نداند گشاد
درین رنج عمر تو گردد بباد
ولیکن که اندر گذشت از قضا
چنین بد قضا از خداوند ما
دل اندر سرای سپنجی میند
سپنجی میباشد بسی سودمند

گویی بهمن نیز، مانند تهمینه، چنین وانمود می‌کند که سهراب نمرده و هنوز در جست‌وجو پدر است، اما انگیزه او در این کار با تهمینه تفاوت دارد. بهمن، در واقع، از روح ناآرام سهراب می‌خواهد که جست‌وجو برای یافتن پدر را رها کند. در دنیای به هم پیچیده و زیر و رو شده‌ای که سوگواری تهمینه تصویر می‌کند، دنیای مردگان است که فانی است، نه دنیای زندگان. تهمینه با خطاب قرار دادن سهراب به گونه‌ای که گویی او زنده است، ماهیت فانی این دنیا را به دنیای مردگان نسبت می‌دهد. بهمن با اظهارات خود خطر پنهان انتقامجویی روح ناآرام فرزند مقتول رستم را نامتصور می‌سازد. بدین ترتیب، خطری را که کلام سوگواری تهمینه به وجود آورده بود به عالم بی‌تحرك مردگان روانه می‌کند. [۳۸]

یادداشتها

[۱] نک به: Rosenblatt, Walsh, and Jackson, 1979.

[۲] دو سنت دیگر یکی، چشمداشت باران از سیارات دیگر است و دیگری، دشنام دادن به آبا و اجداد دیگران. نک به:

A1-Tabari, Appendix, extract from Dhay1 a1-Mudhayya1, pp iii, 4, 2387; Ibn-a1-Athir, Usd a1-ghāba, i, 299; Cf. Fahd, 1995; Also Abdesselem 1977, especially pp 97-104.

[۳] به‌طور کلی، من به نسخه مول اتکا می‌کنم، ج ۲، صص ۱۸۸ – ۱۹۲، سطرهای ۱۲۰۰ – ۱۴۶۰. در تصحیحات «علمی‌تر» اخیر شاهنامه، تعدادی از

ابیات را بنا بر پیشفرضهایی حذف کرده‌اند که من با آن موافق نیستم (نک به: Bertels, vol. 2, pp 258-261 and نک به: Khaleghi-Motlagh, vol. 2, pp, 198-199, lines 1-35 (relegated to the apparatus criticus on those pages).

[۴] برای مطالعات قوم‌شناسانه دربارهٔ سنتهای سوگواری زنان در جوامع «قبیله‌ای» مسلمان دنیای امروز، به عنوان مثال، نک به: Abu-Lughod, 1985؛ همچنین نگاه کنید در Abu-Lughod, 1986, pp 197-204. تحقیق مهم دیگر در این باره Grima, 1992 است.

[5] Lutz, 1986.

[6] Feld, 1990.

[۷] دربارهٔ این ادعا که شاهنامه برای اجرای شفاهی و به عنوان نقالی سروده شده است (و اینکه سروده شدن شاهنامه به این ترتیب «نقالی» و «نوشتن کتاب» را همسان می‌کند)، نک به: مقاله سوم.

[۸] دربارهٔ جریانات زیرین بی‌ثباتی سیاسی در قالب کلی شاهنامه نک به: Davis, 1992.

[9] Martin, 1989.

[10] Ibid, p 44.

[11] Ibid, p 197

[12] Ibid, p 225

[۱۳] Martin, 1989, p 85. در مورد به کارگرفتن روش مارتین در سنن شفاهی باقیماندهٔ عربی، بخصوص سیره بنی هلال، نک به: Reynolds, 1995, p 207 که در مقالهٔ ششم بدان اشاره شد.

[14] Martin, p 85.

[15] Ibid, p 87.

[۱۶] Martin, p 129؛ مانند هر نوع هنری «واقعی»، ممکن است تلفیق صورت گیرد؛ به عنوان مثال، «ستایش و سوگواری به هم آمیخته شود» (ص ۱۴۴).
[۱۷] درباره کاربردهای مردم‌شناسانه مفهوم «گفتار نمایشی» همچنین نک به: مقاله ششم.

[18] Danforth, 1982, p 169-194.

[19] Caraveli, 1986.

[20] Seremetakis, 1990.

[21] Herzfeld, 1993.

[۲۲] Alexion, 1974. از نظر من، این اثر کتاب مبنا مورد تداوم و انقطاع سنن سوگواری زنان در جامعه یونان است از گذشته دور تا امروز.

[23] Holst-Warhaft, 1992.

[24] Herzfeld, 1993, p 243.

[25] Seremetakis, 1990, p 507.

[26] Herzfeld, 1993, p 242.

[27] Ibid.

[۲۸] Herzfeld, 1993, p 242. منظور هرترفلد از «متن» در اینجا متن آوازی است که زن جوان هنگام سوگواری اجرا می‌کند.

[29] Ibid.

[30] Ibid.

[31] Nagy, 1979, 80n.

[32] Herzfeld, 1993, p 242.

[33] Ibid, p 244.

[۳۴] برای اطلاعات بیشتر در این مورد نک به: Davidson, 1994, pp [صص ۱۷۵-۱۷۴] 128-141.

[۳۵] من مفهوم «مرحله» (stage) را بر اساس الگوی «پنج مرحله مرگ» به کار می‌گیرم که الیزابت کوبلر-راس مطرح کرده است (Elisabeth Kubler-Ross, 1969).

[۳۶] درمورد نسخ‌شناسی نکوهش محبوب مرده نک به: Holst-Warhaft, 1992, p 112.

[37] Holst-Warhaft, 1992, p 5, quoting From Kassis, 1979, p 74.

[38] Bertels, vol.2, pp 242-250; Khalegi-Motlagh, vol. 2, p 199. □

- Abdesselem, M. 1977. *Le thème de la mort*. Tunis.
- Abu-Lughod, L. 1985. "Honor and Sentiments of Loss in a Bedouin Society." *American Ethnologist* 12:245-261.
- . 1986. *Veiled Sentiments: Honor and Poetry in a Bedouin Society*. Berkeley.
- Alexiou, M. 1974. *The Ritual Lament in Greek Tradition*. Cambridge.
- Alishan, L. P. 1989. "Rostamica I: On the Epithet *tāj.bakhsh*." *Studia Iranica* 18:3-26.
- Austin, J. L. 1962. *How to do Things with Words* (ed. J. Urmson). Oxford.
- Bahār, M., ed. 1935. *Tārikh-e Sistān*. Tehran.
- Bate, W. J. *The Burden of the Past and the English Poet*. Cambridge MA.
- Bertels, Y. E. et al, eds., *Ferdowsi: Shāhnāma I-IX* (Moscow 1960-1971).
- Bivar, A. D. H. 1980/1. "Gondophares and the *Shāhnāma*." *Iranica Antiqua* 15/16:141-151.
- Blackburn, S. H. 1989. "Patterns of Development for Indian Oral Epics." In *Oral Epics in India* (eds. S. H. Blackburn, P. J. Claus, J. B. Flueckiger, and S. S. Wadley) 15-32. Berkeley.
- Blois, F. de. 1990. *Burzoy's Voyage to India and the Origin of the Book of Kalilah wa Dimnah*. London.
- . 1992. "Poetry to ca. A.D. 1100." Volume V, Part 1 of *Persian Literature: A Bio-Bibliographical Survey*, "begun by the late C. A. Storey" (so reads the title page). Published by the Royal Asiatic Society, London.
- . 1997. Preface to "Poetry of the Pre-Mongol Period," which is the title of all of Volume V (see above; after Part 1 [1992], Parts 2 and 3 were published in 1994 and 1997), pp. 1-2.
- . 1998. Review of Davidson 1994. *Journal of the Royal Asiatic Society* 8:269-270.
- Boyce, M. 1954. *The Manichaean Hymn-Cycles in Parthian*. London.

- . 1955. "Zariardes and Zarer." *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 17:463-477.
- . 1957. "The Parthian *Gōsān* and the Iranian Minstrel Tradition." *Journal of the Royal Asiatic Society* 18:10-45.
- . 1975. "On Varuna's Part in Zoroastrianism." *Mélanges Emile Benveniste* (ed. M. Moïnfar) 57-66. Paris.
- . 1975/82. *A History of Zoroastrianism*. I/II. Handbuch der Orientalistik 1.8.2.2A. Leiden.
- . 1986. "Ap«m Napāt." *Encyclopaedia Iranica* II.2:148-150. London.
- Brough, J. 1959. "The tripartite ideology of the Indo-Europeans: An experiment in method." *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 22:68-86.
- Caraveli, A. 1986. "The Bitter Wounding: Lament as a Social Protest in Rural Greece." In *Gender and Power in Rural Greece* (ed. J. Dubisch) 169-194. Princeton.
- Clinton, J. W. 1972. *The Divan of Mānūchihri Dāmghāni*. Minneapolis.
- Coutau-Bégaire, H. 1998. *L'oeuvre de Georges Dumézil: Catalogue raisonné*. Paris.
- Danforth, L. 1982. *The death Rituals of Greece*. Princeton.
- Darmesteter, J. 1887. "Points de contact entre le Mahābhārata et le ShāhNāme." *Journal Asiatique* 2:38-75.
- Davidson, O. M. 1979. "Dolon and Rhesus in the *Iliad*," *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 30:61-66.
- . 1980. "Indo-European Dimensions of Herakles in *Iliad* 19.95-133. *Arethusa* 13.2 (special issue: *Indo-European Roots of Classical Culture*) 197-202.
- . 1985. "The Crown-Bestower and the Iranian Book of Kings," *Acta Iranica 10: Papers in Honour of Professor Mary Boyce* pp. 61-148. Reworked in Davidson 1994.
- . 1987. "Aspects of Dioscurism in the Iranian Epic Tradition," *Edebiyāt N.S.* 1:103-115. Reworked in Davidson 1994.
- . 1988. "Formulaic Analysis of Samples taken from the *Shāhnāma*

- of Ferdowsi," *Oral Tradition* 3:88-105. Reworked as an appendix in Davidson 1994.171-181.
- . 1990. "The *Haft Khwān* Tradition as an Intertextual Phenomenon in Ferdowsi's *Shāhnāma*." In *Honor of Richard N. Frye: Aspects of Iranian Culture* (ed. C. A. Bromberg, Bernard Goldman, P.O. Skjærvø, A. S. Shahbazi), *Bulletin of the Asia Institute* 4:209-215. Reworked in Davidson 1994.
- . 1994. *Poet and Hero in the Persian Book of Kings*. Ithaca.
- . 1998a. "The Text of Ferdowsi's *Shāhnāma* and the Burden of the Past." *Journal of the American Oriental Society* 118 (1998) 63-68. Reworked in the present book.
- . 1998b. "Women's Lament as Protest in the Persian Book of Kings." *Women in the Medieval Islamic World* (Gavin R. G. Hambly, ed.), volume 6 in the series *The New Middle Ages* (ed. B. Wheeler) 131-146. New York. Reworked in the present book.
- . 1998c. "Epic as a Frame for Speech-Acts: Ritual Boasting in the *Shāhnāma* of Ferdowsi," In *Neue Methoden der Epenforschung*, vol. 59 of *ScriptOralia* (ed. H. L. C. Tristram) 271-285. Tübingen.
- Davis, D. 1992. *Epic and Sedition: The Case of Ferdowsi's Shāhnāme*. Fayetteville.
- . 1995a. Review of Davidson 1994. *Times Literary Supplement* February 3 1995 (special issue on Middle East: "Orientalism Revisited") p. 11.
- . 1995b. Review of Khaleghi-Motlagh 1992. *International Journal of Middle East Studies* 27:393-395
- . 1996. "The Problem of Ferdowsi's Sources." *Journal of the American Oriental Society* 116:48-57.
- Duchesne-Guillemin, J. 1963. "Le Xvarenah." *Annali dell' Istituto Orientale di Napoli, Sezione Linguistica* 5:19-31.
- Dumézil, G. 1959. "L'idéologie tripartite des Indo-Européens et la Bible." *Kratylos* 4:97-118.
- . 1968. *Mythe et épopée I: L'idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indo-européens*. Latest corrected

- edition: 1986. Paris.
- . 1971. *Mythe et épopée II: Un héros, un sorcier, un roi*. Latest corrected edition: 1986. Paris.
- . 1973. *Mythe et épopée III: Histoires romaines*. Latest corrected edition: 1981. Paris.
- . 1995. Re-edition, with consecutive pagination, of latest corrected editions of *Mythe et épopée I/II/III*, with foreword by J. Grisward. Paris.
- Eribon, D. 1992. *Faut-il brûler Dumézil? Mythologie, science et politique*. Paris.
- Feld, S. 1990. *Birds, Weeping, Poetics and Song in Kululi Expression*. 2nd ed. Philadelphia.
- Ford, P. K. 1974. "The Well of Nechtan and 'La Gloire Lumineuse'." *Myth in Indo-European Antiquity* (ed. G. I. Larson) 67-74. Berkeley and Los Angeles.
- Frye, R. N. 1995. Review of Davidson 1994. *Harvard Middle Eastern and Islamic Review* 2:2 (1995) 128-129.
- Gold, M., tr. 1976. *Tārikh-e Sistān*. Istituto Italiano per il medio ed estremo oriente, Serie Orientale. vol. 48. Rome.
- Grima, B. 1992. *The Performance of Emotion among the Paxtun Women: "The Misfortunes which have Befallen Me."* Austin.
- Guillén, C. 1985. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona.
- . 1993. *The Challenge of Comparative Literature*. Harvard Studies in Comparative Literature 42. Cambridge MA. This book is a reworking of Guillén 1985.
- Heesterman, J. C. 1957. *The Ancient Indian Royal Consecration*. The Hague.
- Henning, W. B. 1942. "The Disintegration of Avestic Studies." *Transactions of the Philological Society* 1942:40-56.
- . 1950. "A Pahlavi Poem." *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 13:641-648.
- Herrmann, G. 1997. Review of Davidson 1994. *Central Asiatic Journal* 41:127-128.

- Herzfeld, M. 1993. "In defiance of destiny: the management of time and gender at a Cretan funeral." *American Ethnologist* 20:241-255.
- Holst-Warhaft, G. 1992. *Dangerous Voices: Women's Lament and Greek Literature* London.
- Humbach, H., and Skjærvø, O., eds. 1978-83. *The Sassanian Inscription of Paikuli*. I-III. Wiesbaden.
- Huot, S. 1991. "Chronicle, Lai, and Romance: Orality and Writing in the Roman de Perceforest." In *Vox intexta: Orality and Textuality in the Middle Ages* (eds. A. N. Doane and C. B. Pasternack) 203-223. Madison.
- Ibn Yusef, B. 1998. *Razm-e Sohrâb va Rostam dar Shâhnâma* Los Angeles
- Jamison, S. 1991. *The Ravenous Hyenas and the Wounded Sun: Myth and Ritual in Ancient India*. Ithaca.
- Kassis, K. 1979. *Moirológia tês Mánês* vol. 1. Athens.
- Khaleghi-Motlagh, Dj., ed. 1988, 1990, 1992, 1994. Abu'l-Qasem Ferdowsi, *The Shahnameh (Book of Kings)*, volumes I, II, III, IV. New York.
- Kianush, M. 1996. Review of Davidson 1994. *Asian Affairs* October 1996 2:1.
- Kubler-Ross, E. 1969. *On Death and Dying*. New York.
- Lathuillère, R. 1966. *Giron le courtois: Etude de la tradition manuscrite et analyse critique*. Geneva.
- Lazard, G. 1975. "The Rise of the New Persian Language." *Cambridge History of Iran* 7 vols. 4:595-657}. Cambridge.
- Lord, A. B. 1960. *The Singer of Tales*. Cambridge MA.
- . 1986. "Perspectives on Recent Work on the Oral Traditional Formula." *Oral Tradition* 1:467-503.
- . 1991. *Epic Singers and Oral Tradition*. Ithaca.
- . 1995 *The Singer Resumes the Tale*. Edited by M. L. Lord. Ithaca.
- . 2000. *The Singer of Tales*, second edition (ed. S. Mitchell and G. Nagy). Cambridge MA.

- Lutz, C. 1986. "Emotion, Thought, and Estrangement: Emotion as a cultural Category." *Cultural Anthropology* 1:287-309.
- Maguire, M. 1973. "Rustam and Isfandiyar in the *Shahnameh*." Ph.D. dissertation, Princeton University.
- Martin, R. P. 1989. *The Language of Heroes: Speech and Performance in the Iliad*. Ithaca.
- Meisami, J. S. 1987. *Medieval Persian Court Poetry*. Princeton.
- . 1993. "The Past in Service of the Present: Two Views of History in Medieval Persia." *Poetics Today* 14:247-275.
- Minorsky, V. 1964. "The Older Preface of the Shāh-nama." *Iranica, Twenty Articles* (Publications of the University of Tehran 755) 260-274.
- Mitchell, S., and Nagy, G., 2000. "Introduction to the Second Edition." See Lord 2000.
- Mohl, J., ed. 1838-1878. *Le livre des rois* I-VII. Paris.
- Monroe, J. 1972. "Oral Composition in Pre-Islamic Poetry." *Journal of Arabic Literature* 3:1-53.
- Muellner, M. 1976. *The Meaning of Homeric EYXOMAI through its Formulas*. Innsbruck.
- . 1990. "The Simile of the Cranes and Pygmies: A Study of Homeric Metaphor." *Harvard Studies in Classical Philology* 93:59-101
- Nagy, G. 1974. "Six Studies of Sacral Vocabulary Relating to the Fireplace." *Harvard Studies in Classical Philology* 78:71-106. Rewritten as Chapter 6 of Nagy 1990b.
- . 1979. *The Best of the Achaeans: Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*. 2nd ed. 1999, with new introduction, Baltimore.
- . 1980. "Patroklos, Concepts of Afterlife, and the Indic Triple Fire." *Arethusa* 13:161-195. Rewritten as Chapter 4 of Nagy 1990b.
- . 1990a. *Pindar's Homer: The Lyric Possession of an Epic Past*. Baltimore; 1990; corrected paperback edition 1994.
- . 1990b. *Greek Mythology and Poetics*. Ithaca; corrected paperback

- edition 1996.
- . 1994-1995. "Genre and Occasion." *METIS: Revue d'anthropologie du monde grec ancien* 9-10:11-25.
 - . 1996a. *Poetry as Performance: Homer and Beyond*. Cambridge; reprinted same year, with important corrections.
 - . 1996b. *Homeric Questions*. Austin.
 - . 1997. "An inventory of debatable assumptions about a Homeric question." *Bryn Mawr Classical Review* 97.4.18.
 - . 1998. "Aristarchean Questions." *Bryn Mawr Classical Review* 98.7.14.
 - . 1999. "Homer and Plato at the Panathenaia: Synchronic and Diachronic Perspectives." *Contextualizing Classics* (eds. T. M. Falkner, N. Felson, D. Konstan) 123-150]. Lanham, Md.
- Nagy, J. F. 1985. *The Wisdom of the Outlaw: The Boyhood Deeds of Finn in Gaelic Narrative Tradition*. Berkeley and Los Angeles.
- Nöldeke, Th. 1930. *The Iranian National Epic* (translated by L. Bogdanov from "Das iranische Nationalepos," in *Grundriss der iranischen Philologie*, ed. C. Bartholomae et. al., vol. 2 pp. 130-211; Bombay.
- Okpewho, I. 1979. *The Epic in Africa: Toward a Poetics of the Oral Performance*. New York.
- Oldenberg, H. 1917. *Die Religion des Veda*. 2nd ed. Berlin.
- Omidisalar, M. 1996. "Unburdening Ferdowsi." *Journal of the American Oriental Society* 116:235-242.
- Parks, W. 1986. "Flyting and Fighting: Pathways in the Realization of the Epic Contest." *Neophilologus* 70:292-306.
- . 1990. *Verbal Dueling in Heroic Narrative: The Homeric and Old English Traditions*. Princeton.
- Parry, M. 1928a. *L'épithète traditionnelle dans Homère: Essai sur un problème de style homérique*. Paris. Translated in Parry 1971:1-190.
- Parry, M. 1928b. *Les formules et la métrique d'Homère*. Paris.

- Translated in Parry 1971:191-234.
- Parry, M. 1930. "Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. I. Homer and Homeric Style." *Harvard Studies in Classical Philology* 41:73-147. Reprinted in Parry 1971:266-234.
- Parry, M. 1932. "Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. II. The Homeric Language as the Language of an Oral Poetry." *Harvard Studies in Classical Philology* 43:1-50. Reprinted in Parry 1971:325-364.
- Parry, A., ed. 1971. *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*. Oxford.
- Pasquali, G. 1952. *Storia della tradizione e critica del testo*. 2nd ed. Florence.
- Pickens, R. T., ed. 1978. *The Songs of Jaufré Rudel*. Toronto.
- . 1994. "'Old' Philology and the Crisis of the 'New'." In *The Future of the Middle Ages: Medieval Literature in the 1990s* (ed. W. D. Paden) 53-86. Gainesville.
- Piemontese, A. 1980. "Nuova luce su Firdawsi: Uno Šāhnāma datato 614H./1217 a Firenze." *Istituto Orientale a Napoli, Annali* 40:1-38, 189-242.
- Puhvel, J. 1973. "Aquam exstinguere." *Journal of Indo-European Studies* 1:379-386.
- . 1987. *Comparative Mythology*. Baltimore.
- Reichl, K. 1992. *Turkic Oral Epic Poetry: Traditions, Forms, Poetic Structure*. New York.
- Reynolds, D. F. 1995. *Heroic Poets, Poetic Heroes: The Ethnography of Performance in an Arabic Oral Epic Tradition*. Ithaca.
- Richards, I. A. 1936. *The Philosophy of Rhetoric*. Oxford.
- Rosenblatt, P. C., Walsh, R., and Jackson, A. 1976. *Grief and Mourning in Cross-Cultural Perspective*. New Haven.
- Russell, J. R. 1987. *Zoroastrianism in Armenia*. Harvard Iranian Series 5. Cambridge MA.
- Rypka, J. 1968. *History of Iranian Literature*. Dordrecht.
- Safā, Dh. 1944 [reprint 1984]. *Hamāsa sarā'i dar Irān*. Tehran.

- Sale, W. M. 1993. "Homer and the *Roland*: The Shared Formular Technique." Parts I/II. *Oral Tradition* 8:87-142, 381-412.
- Sarkārāti, B. 1976/7. "Rostam: Yek Shakhsiyyat-e Tārikhi yā Osture'i?" *Majalleh-ye Dāneshkadeh-ye Adabiyyāt wa Ulum-e Ensāni* 12:164-192.
- Schmitt, R. 1967. *Dichtung und Dichtersprache in indogermanischer Zeit*. Wiesbaden.
- Searle, J. R. 1979. *Expression and Meaning: Studies in Speech-Acts*. Cambridge.
- Seremetakis, C. N. 1990. "The ethics of Antiphony: the Social Construction of Pain, Gender and Power in the Southern Peloponnese." *Ethos* 18:281-511.
- Shahbazi, A. S. 1991. *Ferdowsī: A Critical Biography*. Costa Mesa.
- Shayegan, R. M., forthcoming. "Sasanian Inscriptions and the Oral Formulaic Theory."
- Simidchieva, M. 1994. Review of Davidson 1994. *Al-Masāq: Studia Arabo-Islamica Mediterranea* 7:327-331.
- Skjærvø, O. 1994. "Hymnic Composition in the Avesta." *Die Sprache* 36:199-243.
- . 1996a. "Zarathustra in the Avesta and in Manicheism: Irano-Manichæica IV." *Accademia Nazionale dei Lincei: Atti dei Convengni Lincei* 127 (La Persia e l'Asia Centrale da Alessandro al X Secolo) 597-628.
- . 1996b. "The literature of the most ancient Iranians." *The Journal of the Research and Historical Preservation Committee* (Proceedings of the Second North American Gatha Conference; S. J. H. Manekshaw and P. R. Ichaporia, eds.) 2:221-235.
- . 1997a. "The State of Old Avestan Scholarship." *Journal of the American Oriental Society* 117:103-114.
- . 1997b. "Avestica II: Yokes and Spades and Remnants of the 'Tripartite Ideology'." *Münchener Studien zur Sprachwissenschaft* 57:115-128.
- . 1998a. "Eastern Iranian Epic Traditions I: Siyāvaš and Kunāla." *Mīr Curad: Studies in Honor of Calvert Watkins* (eds. J.

- Jasanoff, H. C. Melchert, and L. Oliver) 645-658.
- . 1998b. "Royalty in Early Iranian Literature." *Proceedings of the Third European Conference of Iranian Studies* (Part I: Old and Middle Iranian Studies, ed. N. Sims-Williams) 99-107. Wiesbaden.
- . 1998c. "Eastern Iranian Epic Traditions II: Rostam and Bhīṣma." *Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae* 51:159-170.
- Slymovics, S. 1987. *The Merchant of Art: An Egyptian Hilali Oral Epic Poet in Performance*. Berkeley and Los Angeles.
- Storey, C. A. 1953-. *Persian Literature: A Bio-Bibliographical Survey*. See also Blois 1992 and 1997.
- Vidal-Naquet, P. 1992. Review of Eribon 1992. *Le Nouvel Observateur* no. 1456 (Oct. 1-7, 1992) 114-116.
- Watkins, C. 1995. *How to Kill a Dragon: Aspects of Indo-European Poetics*. Oxford.
- Wickens, G. M. 1974. "The Frozen Periphery of Allusion in Classical Persian Literature." *Literature East and West* 18:171-190.
- . 1976. "Persian Literature: An Affirmation of Identity." In *Introduction to Islamic Civilization* (ed. R. M. Savory) 71-77. Cambridge.
- . 1995. Review of Davidson 1994. *International Journal of Middle East Studies* 27:528-530.
- Wikander, S. 1959. "Sur le fonds commun indo-iranien des épopées de la Perse et de l'Inde." *La Nouvelle Clio* 1:310-329.
- Witzel, M. 1987. *The Coronation Rituals of Nepal. With special reference to the coronation of King Birendra (1975)*. *Nepalica*, 4/20 (eds. B. Kölver and S. Lienhard). Sankt Augustin.
- Wolff, F. 1935. *Glossar zu Firdousis Schahname*. Berlin.
- Zumthor, P. 1972. *Essai de poétique médiévale*. Paris.
- Zwettler, M. 1978. *The Oral Tradition of Classical Arabic Poetry: Its Character and Implications*. Columbus..

فهرست اعلام *

ابومنصوری: ۶۹	آ
اردشیر: ۴۵	آپام نیات: ۸۶، ۸۵، ۹۰، ۹۴، ۹۷
اریبن، دیدیه: ۹۹	۱۱۳-۱۰۹
أریستئوس: ۱۰۴، ۱۰۳	آپولو: ۸۷
استارکادر: ۱۰۳	آرکیلوکس: ۲۴
اسفندیار: ۱۳۸، ۱۳۶-۱۲۲، ۱۰۲، ۳	آریتاریا، برهمانا: ۱۰۷
اسکندر: ۵۴	آریستارکوس: ۱۲۱
اشکانیان: ۴۸	آشیل: ۱۳۸، ۱۰۴، ۴۲
افراسیاب: ۱۴۷، ۱۴۶، ۹۰، ۸۹، ۵۳	آگاممنون: ۱۵۶، ۱۳۸، ۱۰۴
اکثرشرو، پردس: ۱۱۵، ۹۶، ۷	آمبروز استوری، چارلز: ۷۱
الکسیو، ماگارت: ۱۴۳	
الول ساتن: ۱۵، ۹، ۸	الف
امید سالار: ۳۳-۲۹، ۲۴، ۲۳، ۲۰، ۱۹، ۱۷	ابن مقفع: ۶۴
۵۰، ۴۰، ۳۶، ۳۵	ابومنصور عبدالرزاق: ۸۱، ۷۶، ۶۴، ۶۲
اهریمن: ۱۰۵	

* فهرست اعلام این کتاب را آقای علی اصغر حقدار تهیه کرده‌اند، از ایشان سپاسگزاریم. ناشر.

اهورامزدا: ۸۹، ۱۰۹، ۹۰

پیندار: ۱۲۱

ب

برای: ۹۸

برتلس: ۲۸، ۲۹، ۴۴-۵۶

برزویه: ۵۳، ۶۶

برزین: ۶۲

بروت: ۶۱

بلان، سرگس: ۵۸

بلعمی، ابوالفضل: ۶۴، ۶۵

بلوا: ۶۵، ۶۶، ۷۱-۷۹، ۸۱-۸۳، ۹۰-۹۳

۹۷-۱۰۰، ۱۱۲

بویس، مری: ۹، ۱۵، ۹۲، ۹۳، ۱۱۰، ۱۱۲

بهرام: ۶۲، ۱۵۸

بهمن: ۱۰۲، ۱۵۸، ۱۵۹

بیوار: ۹۴، ۹۵

پ

پاسکالی، جورج: ۲۲، ۲۳

پرسفوره: ۵۸

پری، میلن: ۸-۱۰، ۱۶-۱۹، ۲۰، ۲۶

۳۶، ۳۹، ۱۰۱

پروکلس: ۱۳۸

پلوتارک: ۱۰۵

پول: ۸۸، ۹۷

پیروز: ۵۲

پیکنز، روبرت: ۲۰، ۲۱، ۲۴، ۲۷

ت

تاتروس: ۱۰۵

تریستن، لرد: ۵۸

تورانی، فرنگراسیان: ۸۹

تهمینه: ۳، ۱۴۰-۱۴۲، ۱۴۵، ۱۴۶، ۱۴۸، ۱۵۹

ج

جفری: ۶۱

جندل: ۵۱، ۵۲

جوین: ۱۹

خ

خالقی مطلق، جلال (دکتر): ۲۲، ۲۸، ۳۴-۱۳۷

خراسانی ازهری: ۶۲

خسرو انوشیروان: ۵۰، ۵۱، ۵۳، ۵۴، ۶۴

د، ذ

دارمستتر، جیمز: ۹۸

داریوش: ۹۶

دل گت، سرلوس: ۵۸

دنفرث، لرینگ: ۱۴۲

دوبارژن، سررابرت: ۵۸

دوبارژن، هلی: ۵۸

دوبلوا، فرانسوا: ۷۱

دومزیل، ژرژ: هفت، ۲-۵، ۸، ۹، ۱۳، ۸۸

- ژاک دوشسنه - گیمین: ۹۳
- ۱۰۴۰۱۰۳۰۱۰۰-۹۷۰۹۴۰۹۳۰۹۱۰۹۰
- ۱۱۳۰۱۱۲۰۱۰۷
- دیویس، دیک: ۶۱۰۴۰۰۳۷۰۳۵-۳۳۰۷
- ۸۲۰۷۶، ۶۴
- دیویدسن، الگا: هفت، ۱۲، پ، ۱۴، ۲۳
- ۹۷۰۹۵۰۹۱۰۸۲۰۷۳۰۶۸۰۴۰۰۳۷۰۳۴۰۳۲
- ۱۰۰۰۹۸
- ذوالاکتاف، شاپور: ۴۵
- س
- سام: ۱۲۵۰۱۰۲
- سامانی، امیر نصرا بن احمد: ۶۵۰۶۴
- سرکاراتی: ۹۵
- سرمتاکیس، نادیا: ۱۴۳، ۱۴۲
- سرو: ۵۲
- سورینا: ۱۰۵۰۱۰۲۰۹۴
- سهراب: ۱۵۵-۱۴۵۰۱۴۱۰۱۴۰۰۱۲۹۰۳
- ۱۵۹، ۱۵۸
- سیاوش: ۴۹۰۴۸
- سیمید جیوا، مارتا: ۷
- ر
- راجا کارت: ۱۰۷
- رائتین: ۱۱۶
- رخشان: ۸۸
- رستم، (تاجبخش): ۸۵، ۴۷، ۳۶، ۹، ۳
- ۱۰۷، ۱۰۴-۱۰۱، ۹۸-۹۴، ۹۲-۸۹، ۸۶
- ۱۳۲-۱۲۲، ۱۱۵-۱۱۳، ۱۱۱، ۱۱۰، ۱۰۸
- ۱۴۸-۱۴۵، ۱۴۰، ۱۳۸، ۱۳۶-۱۳۴
- ۱۵۹، ۱۵۵-۱۵۰
- رودکی: ۶۵، ۶۴
- رودل، ژفره: ۲۴، ۲۱، ۲۰
- رینولدز: ۱۳۷
- ز
- زال: ۴۷
- زرتشت: ۹۶
- زوتلر، مایکل: ۲۵، ۱۹، ۱۸
- زومثور، پل: ۲۴، ۲۱، ۱۲
- ش، ص
- شاپور: ۶۲
- شاپور اول: ۱۰۵
- شاذان: ۶۲
- شایگان، رحیم: ۱۱۵، ۱۰۵
- شکسپیر: ۱۹
- شهبازی: ۷۶-۷۴
- شهریار: ۱۲۵
- شیشو پالا: ۱۱۸، ۱۰۸، ۱۰۳
- صفا، ذبیح الله: ۳۶
- ع
- عالیشان: ۱۰۲-۱۰۰، ۹۸، ۹۷، ۹۵، ۹۴

۱۱۵-۱۱۳

عطائی، فرهاد: ۲ پ، ۱۲ پ

غزنوی، محمود: ۸۱

گ

گشتاسب: ۱۳۴، ۱۲۴، ۴۵

گوسلار: ۴۳

ف

فرای، ریچارد: ۷

فرخ: ۵۷

فردوسی: هفت، ۱، ۳، ۷-۹، ۱۲، ۱۳،

۱۷، ۱۹، ۲۰، ۲۶، ۲۸، ۳۰، ۳۴، ۳۵،

۴۱-۴۴، ۴۷-۴۹، ۵۴-۵۶، ۵۹-۶۸،

۷۲-۷۹، ۸۱، ۸۵، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۹، ۱۱۹،

۱۲۰، ۱۴۰، ۱۴۱، ۱۴۵، ۱۵۵، ۱۵۷

فریدون: ۵۱، ۵۲

فنکل: ۲۳

ل

لازار، ژیلبر: ۷۹، ۸۳

لایمن: ۶۱

لرد، البرت: هفت، ۲، ۴-۸، ۱۰-۱۱، ۱۳،

۱۶-۲۰، ۲۶، ۳۵-۳۷، ۴۱-۴۴، ۷۷، ۸۲

لنسلات، (لرد): ۵۸

لیوی: ۸۷

ک

کاراولی، آنا: ۱۴۲، ۱۴۳

کارای: ۹۴-۹۶

کراسوس: ۹۴، ۹۵، ۱۰۵

کرشنا: ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۱۶

کشاتریا: ۱۰۷

کویلر - راس، الیزابت: ۱۶۲

کیانوش، محمود: ۷

کیانیان: ۱۱۱، ۱۱۴

کیخسرو: ۴۶، ۴۹، ۵۳

کیکاووس: ۴۹، ۱۱۳، ۱۱۴، ۱۴۶، ۱۴۸

کیقباد: ۵۲، ۵۳، ۱۰۱، ۱۱۳

م

ماخ: ۶۲

مارتین، ریچارد: ۱۱۹، ۱۲۱-۱۲۳، ۱۳۸،

۱۴۱، ۱۶۰

ماس: ۲۳

ماهوی: ۶۲

مپ، سیر والتز: ۵۸

مزدک: ۵۲

معمری، ابومنصور: ۶۲

مگویرا: ۱۱۴

مول، ژول: ۲۳، ۳۳، ۴۵-۵۲، ۵۷، ۱۲۵، ۱۲۶،

۱۲۸-۱۳۷، ۱۴۸، ۱۵۱-۱۵۴، ۱۵۸، ۱۵۹

مولتر، لئونارد: ۲۷، ۱۲۰، ۱۳۷

میترا: ۹۱-۱۰۹

میثمی: ۸۰

ه

- هاوسمن: ۲۳
هرتزل، فلد، مایکل: ۱۴۲-۱۴۴، ۱۴۵، ۱۶۱
هرکول: ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۱۴
هرمزد: ۵۱
هرمن: ۱۵
هکابه: ۱۴۲
هلن: ۱۴۲
هنینگ: ۱۵
هوت، سیلویا: ۵۸
هومر: ۱۱، ۱۹، ۲۱، ۲۲، ۲۴، ۲۶، ۲۷، ۴۲
۴۳، ۶۰، ۶۱، ۱۰۴، ۱۱۹-۱۲۲، ۱۳۷، ۱۴۱

ی

- یارشاطر: ۲۸، ۳۳، ۳۹
یزدان: ۶۲
یزدگرد: ۶۲، ۶۳
یودیشتیرا: ۱۰۷، ۱۰۸

میلتن: ۱۹

میوز: ۴۲

ن

- ناج، گرگوری: ۲۱، ۲۲، ۲۴، ۵۹، ۶۰، ۷۷
نرسی: ۱۰۴
نوذر: ۱۰۲
نولدکه، تئودور: ۲۶، ۷۴، ۷۶

و

- واتکینز: ۹۷، ۱۱۰
وارهافت - هُلسْت، گیل: ۱۴۳، ۱۵۶
والتر: ۶۱
واهاگن: ۱۰۹
ورتیس: ۱۵۶
ورنان، ژان پییر: ۱۰۰
ورهران اول: ۱۰۵
ورهران دوم: ۱۰۵
ورهران سوم: ۱۰۵
وُلف، فرتیز: ۴۲
وهتام: ۱۰۵
ویدال - نکه، پییر: ۹۹، ۱۰۰
ویشناسپ: ۹۶
ویکندر، استیگ: ۹۸، ۱۱۳
ویکنز، وجی. مایکل: ۷

ادبیات ایران

کتابهای در دست انتشار:

۱. قصهٔ باربد و ۲۰ قصهٔ دیگر از شاهنامه
انتخاب و شرح از دکتر عبدالمحمد آیتی
چاپ اول، ۱۶۰۰ تومان

۲. حکایت عشق صنعان
به کوشش هومن یوسفدهی
چاپ اول، ۱۷۰۰ تومان

۳. ادبیات تطبیقی
دکتر طه ندا / ترجمهٔ دکتر زهرا خسروی
چاپ اول، ۱۷۰۰ تومان

۴. جور هندستان می‌کشیدم
مهین دانشور
چاپ اول، ۱۱۰۰ تومان

