

فرمول‌های اسم-صفت هنری در شاهنامه فردوسی

میراثی از سروده‌های شفاهی در خداینامه پهلوی

سید علی محمودی لاهیجانی^۱

دکتر محمد فشارکی^۲

دکتر محبوبه خراسانی^۳

چکیده

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

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

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

۱- دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد نجف‌آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف‌آباد، ایران.

۲- استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد نجف‌آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف‌آباد، ایران (نویسنده مسئول)

۳- استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد نجف‌آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف‌آباد، ایران.

۱- مقدمه

به گفته بیشتر پژوهشگران، تاریخ ملی ایران به احتمال فراوان در کتابی گردآوری شده بود که «خوی‌دای نامگ» (āynām . . .). نام داشت. از این کتاب در آثار عربی و فارسی سده چهارم هجری با عنوان «خداینامه» بارها نام رفته است (خالقی مطلق، ۱۳۸۶: ۳۴). آخرین تحریر *خدا/ینامه* پهلوی طبق گفته نولدکه باید در زمان یزدگرد سوم، آخرین پادشاه ساسانی صورت گرفته باشد (نولدکه، ۱۳۶۹: ۳۷)، اما چنان که خالقی مطلق می‌گوید، باید آخرین تحریر *خدا/ینامه* در دوره اسلامی انجام گرفته باشد تا شکست یزدگرد از اعراب و کشته شدنش به دست آسیابانی در مرو در آن روایت شود (خالقی مطلق، ۱۳۸۶: ۳۰). «نخستین نگارش تاریخ پادشاهان ایران به گزارش مقدمه بایسنغری (نوشته به سال ۸۲۹ ه. ق.) به دستور انوشیروان فراهم آمد و سپس به فرمان یزدگرد سوم، دانشمند دهقانی به نام دانشور بر اساس تألیفات خزانه انوشیروان، آن تاریخ را تألیف و تکمیل نمود» (خالقی مطلق، ۱۳۸۶: ۳۸)، اما خالقی مطلق در درستی این موضوع شک و تردید کرده، با توجه به شواهدی می‌گوید: «در زمان پادشاهانی چون اردشیر، بهرام گور، انوشیروان و خسرو پرویز که تألیف آثار بیشتری را به آن‌ها نسبت داده‌اند، تدوین نوینی از *خدا/ینامه* نیز محتمل تر می‌نماید» (خالقی مطلق، ۱۳۸۶: ۶۳).

به هر روی، نگارش *خدا/ینامه* در زمان هر پادشاهی که انجام گرفته باشد، نویسنده یا نویسندگان آن یک نکته را در نظر داشته‌اند و آن استفاده از ادبیات شفاهی، به‌ویژه سروده‌های شفاهی در تدوین این کتاب بود. چنان که یارشاطر در این زمینه می‌نویسد: «تاریخ ملی ایران مبتنی بر «تاریخ کتبی» و یا «تاریخ‌نگاری عینی» نیست، بلکه از مقوله «ادبیات شفاهی» است و جهت و غرض و برداشت آن با تاریخ‌نویسی به مفهوم امروزی به‌کلی متفاوت است. تاریخ باستانی ایران به صورتی که در *شاهنامه* انعکاس یافته، مبتنی بر یک رشته منظومه‌ها و داستان‌های قهرمانی و نیمه‌قهرمانی است که اصلاً در مشرق و شمال شرقی ایران (خراسان قدیم) ساخته و پرداخته شد و هسته اصلی به احتمال قریب به یقین متعلق به قوم اوستایی بوده. این حماسه‌ها دارای خصوصیات مهمی است که در حماسه‌های شفاهی سایر ملل نیز دیده می‌شود» (یارشاطر، ۱۳۵۷: ۲۷۶-۲۷۷). یکی از خصوصیات مهم بیشتر حماسه‌های شفاهی، منظوم بودن آن‌هاست؛ بدین شکل که وصف قهرمانان و نبردهایشان به شکل سروده‌هایی همراه با ساز برای مردم خوانده می‌شد و سرایندگان و شاعران کوشش می‌کردند ویژگی‌ها و

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

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

۱-۱- بیان مسأله

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

۲-۱- پیشینهٔ تحقیق

با توجه به سروده‌های شفاهی و نحوهٔ سرودن آن‌ها به روش فرمولی، الگا دیویدسن^۱ پژوهشی را دربارهٔ شاهنامهٔ فردوسی انجام داد و به این نتیجه رسید که فردوسی از منابع و مآخذ شفاهی که حتی برخی از آن‌ها روایات شفاهی منظوم بوده، استفاده کرده است (دیویدسن، ۱۳۸۷: ۱۰-۱۱). دیویدسن

.....
.....
.....

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

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

نخست آفرین کرد بر کردگار

نخست آفرین کرد بر دادگر

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

کز او دید نیک و بد روزگار
 کز او است پیروز به روزگار
 کز او دید پیروزی و روزگار
 خداوند پیروزی و زور و فر
 خداوند مردی و داد و هنر
 کز او دید مردی و بخت و هنر
 کز او دید پیدا به گیتی هنر

دیویدسن آوردن این عبارات‌ها و کلمات تکراری را تحلیل فرمولی از یک قطعه شاهنامه می‌داند که هر کلمه در این قطعه را می‌توان بر اساس جمله‌بندی‌های مشابه آن که مفهوم مشابهی را بیان کند، ساخت. او معتقد است این عبارات‌های ثابت و تکراری بر اساس قالب‌های فکری ثابتی شکل گرفته‌اند که این نمونه از ابیات شاهنامه، وجود تنوع متن را نشان می‌دهد و خود نشانه‌ای است که ما در شاهنامه با شعر شفاهی سر و کار داریم نه با شعر مکتوب (همان: ۲۱۱-۲۲۲).

با همه کوششی که دیویدسن در کتاب خود برای منطبق کردن نحوه سرودن شاهنامه فردوسی با نظریه پری و لرد دارد، نتیجه‌گیری او درباره شاهنامه، چندان استدلال منطقی‌ای ندارد. دیویدسن وجود خداینامه و شاهنامه ابومنصوری را نادیده می‌گیرد، در حالی که در کتاب‌های متعددی که در سده‌های نخستین اسلامی نوشته شده، به وجود خداینامه اشاره شده است (صفا، ۱۳۸۹: ۶۴؛ خطیبی، ۱۳۹۳، ج ۵: ۶۹۵). از سوی دیگر، نام شاهنامه ابومنصوری که به احتمال فراوان منبع فردوسی در نظم شاهنامه بوده، در کتاب آثار الباقیه بیرونی آمده است (صفا، ۱۳۸۹: ۱۰۳) و حتی مقدمه قدیم این کتاب نیز امروز باقی است (قزوینی، ۱۳۳۲، ج ۲: ۲۲-۲۶). جدای از این موارد، اشاره‌های متعدد فردوسی به وجود کتابی به عنوان منبع و مأخذ نظم شاهنامه (فردوسی، ۱۳۹۳، ج ۱: ۲۰-۲۳/۱۱۹-۱۶۱ و ج ۶: ۱۳۶-۹/۱۳)، نشان می‌دهد که فردوسی شاعری نبوده که مطالب خود را به روش شفاهی گردآوری کند و بسراید. از این روی باید گفت که نتیجه‌گیری دیویدسن (۱۳۸۷: ۶۰) درباره این که اعتبار شاهنامه فردوسی مبتنی بر سنت نقلی است، نمی‌تواند درست باشد و استفاده فردوسی از منبعی مکتوب نه ادعا بلکه واقعیت است.^(۱)

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

۲- بحث

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

۲-۱- صفت هنری

واژه «...» برگرفته از واژه یونانی «...» به معنای «نسبت داده شده» یا «اضافه شده» است و چنان که دونالدسن^۱ اشاره می‌کند، این واژه را دستورنویسان یونانی در آثار خود به عنوان

«صفت»^۲ به کار برده‌اند (.....) در زبان فارسی، شفیعی کدکنی واژه را «صفت هنری» ترجمه کرده است (رک: شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۷۲۶ و همو، ۱۳۸۹: ۶۰۲). در تعریف صفت‌های هنری باید گفت: «به معنای دقیق، یک صفت یا عبارت وصفی برای اشاره کردن به ویژگی یک شخص یا یک شیء استفاده شده است» (.....). این صفت‌ها ترکیب‌هایی هستند که برای توصیف خدایان، شخصیت‌ها، اشیاء، حیوانات و مکان‌ها در آثار حماسی و دینی به کار می‌روند و به ویژگی‌هایی چون زیبایی، بزرگی، قدرت، مهارت، موقعیت، اصل و نسب، منشأ و به طور کلی به کیفیت قهرمانانه یک شخصیت در طی حوادث داستان اشاره می‌کنند. خصوصیتی که صفت‌های هنری ارائه می‌کنند، ویژگی‌های ثابت یا ایده‌آل یک فرد یا یک شیء است که محرک تخیل خواننده در شناخت بصری افراد و شناخت جایگاه آن‌ها در ساختار داستان خواهد بود.

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

چو بر پهلوان آفرین خواندند ابر زال زر گوهر افشانند

.....(فردوسی، ۱۳۹۳، ج ۱: ۲۴۰/۱۵۲)

بشد سام یک‌زخم و پنشست زال می و مجلس آراست و بفرخت یال

.....(همان، ج ۱: ۱۴۶۴/۲۳۵)

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

به رستم چنین گفت کای پیلتن به بالا سرت برتر از انجمن

.....(همان، ج ۲: ۳۷/۵۰)

تهمتن زمین را به مژگان برفت کمر بر میان بست و چون باد تفت

.....(همان، ج ۲: ۱۱۸/۵۷)

در ایلیاد، صفت‌های هنری زیر برای آشیل تکرار می‌شود:

۱. «بادپای» (هومر، ۱۳۸۹: ۶) «pódas ôc. s» (.) .
۲. «مینوی، آن خداوند پاهای نستوه و نافر سودنی» (همان: ۸) « » (.) .

(...)

همچنین صفت‌های زیر برای هکتور تکرار می‌شود:

۱. «چیره بر اسبان» (همان: ۱۴۹) « » (.) .
۲. «جنگاور مردمکش» (همان: ۴۱۲) «androphónoeo» (.) .
۳. «زیب ترگش آونگوار می‌جنید» (همان: ۱۳۳) « » (.) .

۲-۲- نقش فرمول‌های اسم-صفت هنری در وزن ایلید و ادیسه

یکی از ابزارهای ادبی که تا اندازه‌ای بار توصیف را در ایلید و ادیسه بر دوش می‌کشد، صفت هنری است. این صفت‌ها با توجه به جنبه‌های توصیفشان و با ارائه جزئیات ظاهراً عادی و تکراری، به فضاسازی داستان کمک می‌کنند و شاعر تفاوت افراد را با ضرب‌آهنگ تکرار این صفت‌ها نشان می‌دهد، اما در مورد تأثیر این صفت‌ها در سرودن ایلید و ادیسه و دلیل تکرار آن‌ها در این دو کتاب، پژوهش‌های فراوانی انجام گرفته که از میان آن‌ها می‌توان به نظریه «سروده‌های شفاهی فرمولی»^۱ اشاره کرد که توسط پژوهشگر آمریکایی، میلمن پری مطرح شده است. پری استادیار دانشگاه هاروارد^۲ بود که با سفر به یوگسلاوی به بررسی سنت‌های زنده نقالی صرب‌ها پرداخت. او با دقت در سروده‌های این نقالان که «گوسلار»^۳ نامیده می‌شدند، روش‌های تنظیم و سرودن اشعار و نحوه اجرای آن‌ها را بررسی کرد و کوشید یافته‌های خود را با شواهدی که از ایلید و ادیسه در اختیار داشت، مطابقت دهد. نقطه آغاز کار پری، پژوهش‌هایی در رابطه با صفت‌های هنری ایلید و ادیسه بود که همراه با اسم خاص شخصیت‌ها، ترکیب‌هایی را می‌ساختند که او آن‌ها را «فرمول»^۴ می‌نامید. او با توجه به فرمول‌های اسم-صفت هنری و ویژگی‌های بداهه‌نوازی گوسلارها، نتیجه گرفت که هومر، شاعر نقالی بوده که اشعار خود را به شیوه شفاهی و به پیروی از سنت نقالی پیش از خود

.....
.....
.....
.....
.....
.....

سروده است؛ از این رو پری سبک هومر را سبکی سستی^۵ می‌دانست که شاعر آن را خلق نکرده، بلکه بر اساس سنت شعری آموخته است (..... ..).

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

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

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

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

۲-۳- فرمول‌های اسم-صفت هنری در یشت‌ها

یکی از بخش‌های کهن *اوستای کنونی*، یشت‌هاست که به گفته پژوهشگران مانند گات‌ها، سروده‌های زرتشت، اشعاری است با وزن هجایی. قدمت این بخش از *اوستا* به گفته پورداد احتمالاً به پیش از حکومت هخامنشیان و مادها یعنی پیش از قرن هشتم می‌رسد، اما آنچه مسلم است، یشت‌ها چند قرن پس از گات‌ها سروده شده است و وجود داستان‌های ملی در آن و پیوندی که با ریگ‌ودای برهمنان دارد، ما را به عهدی می‌رساند که ایرانیان و هندوان هنوز به صورت قبایل گوناگون از یکدیگر جدا نشده بودند (پورداد، ۱۳۷۷، ج ۱: ۶-۷). درباره وزن یشت‌ها، پورداد می‌نویسد: «وزن شعری در اغلب یشت‌ها، ۸ آهنگی هجایی) است و در میان آن‌ها شعرهای ۱۰ و ۱۲ آهنگی نیز دیده می‌شود و هر یک از این اوزان، منقسم به چندین قسم است. در شعرهای ۸ آهنگی، گاهی سخته (درنگ) در وسط واقع است (۴+۴) و گاهی پس از آهنگ سوم یا پس از آهنگ پنجم، ندرتاً هم پس از آهنگ دوم. در شعرهای ۱۰ آهنگی، سخته گاهی در وسط واقع است (۵+۵) و گاهی پس از آهنگ ششم. در شعرهای ۱۲ آهنگی، دو سخته موجود است، جای سخته اولی مثل شعر ۸ آهنگی است یعنی (۴+۴) یا (۵+۳) یا (۳+۵) و جای سخته دومی، پس از آهنگ هشتم است» (پورداد، ۱۳۷۷، ج ۱: ۷).

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

«آزینوت» (.....) یا «زئنگهوت» (.....η. . . . t) آمده است (پورداود، ۱۳۷۷، ج ۲: ۱۴۰). نام این پادشاه همراه با صفتش در زامیاد یشت، فقره ۲۸ آمده است (رایشلت، ۱۳۸۶: ۶۴).

در آبان یشت، کرده نهم، فقره ۳۴، نام ضحاک به صورت «آزی دهاک» (a. imdahā. am) با صفت هنری «سه کله سه پوزه شش چشم» (ṡatyftas smerc' amərədōmxš. aš. ašīm) آمده است (همان: ۳۸ و ۱۶۴). گاهی نیز این صفت به صورت کوتاه‌تری به صورت «آزی دهاک سه پوزه زشت سرشت» (ažimṡrizaf. duždaēnō) و یا «آزی دهاک سه پوزه» (ažēṡrizafəmdahāka) آمده است، چنان که در زامیاد یشت، کرده هفتم، فقره‌های ۴۹ و ۵۰، می‌بینیم (همان: ۶۶ و ۲۱۵-۲۱۶).

در یشت‌ها از فریدون با نام «ثراتون» (θraētaon) یاد شده است. در آبان یشت، کرده نهم، فقره‌های ۳۳ و ۶۱، صفت‌های «از خاندانی توانا» (ūray.) و «دلیر و پهلوان» (ō) برای فریدون آمده است (رایشلت، ۱۳۸۳: ۳۸ و ۳۹).

در آبان یشت، کرده دوازدهم، فقره ۴۵، نام کیکاوس به صورت «اوسن» (. . . .) با صفت هنری «آشورچه» (aš. varəčah) به معنی «دارنده نیرومندی و توان عظیم» آمده است (همان: ۳۸ و ۱۶۶).

در آبان یشت، کرده سیزدهم، فقره ۴۹، نام کیخسرو به صورت «هئوسرونگه» (.) با صفت‌های «آرشن» (a šan) به معنی «دلیر و پهلوان» و «خشترای هن کرم» (hankərəma. š. ṡrṡ) به معنی «استواردارنده یا متحد کننده کشور» آمده است (همان: ۳۹ و ۱۶۶).

در آبان یشت، کرده بیست و پنجم، فقره ۱۰۸ و کرده بیست و هفتم، فقره ۱۱۷، گشتاسپ به صورت «ویشتاسپ» (ištāspa.) با صفت‌های «برزئدیش» (bərəzaidiš) به معنی «دارای خرد و هوشمندی والا» و «تخم» (. . . .) به معنی «دلیر و پهلوان» آمده است (همان: ۴۳ و ۱۷۳).

تکرار صفت‌های هنری همراه با نام افراد در یشت‌ها نشان از آن دارد که احتمالاً این سروده‌ها ابتدا به صورت شفاهی در میان موبدان زرتشتی رواج داشته و ویژگی‌های فرمولی و از جمله تکرار فرمول‌های اسم-صفت هنری که در وزن این اشعار نمی‌تواند بی‌تأثیر باشد، پس از کتابت، به همان شیوه گذشته حفظ شده است. با توجه به شواهدی می‌توان گفت فرمول‌های اسم-صفت هنری اوستا به متون پهلوی دوره ساسانی و به متون دوره اسلامی با اندک تغییری راه یافته‌اند و تفاوت‌هایی که در آن‌ها دیده می‌شود به دلیل ترجمه‌هایی است که در هر دوره از متن‌های گذشته انجام شده است. چنان که صفا با توجه به گفته دارمستتر، به یکی از این ترکیب‌های اسم-صفت اوستا که به متون پهلوی و

پس از آن به متون دوره اسلامی راه یافته، اشاره می‌کند و می‌نویسد: «ارخش که در اوستا با صفت «خشویوی ایشو» (Š. ... Š. .) (سخت‌کمان - دارنده تیر تیزرو) ذکر شده، در ادبیات فارسی به «آرش شیواتیر» موسوم است. شیواتیر که ظاهراً هیأت اصلی «شیواتیر» است، ترجمه کلمه پهلوی «شیپاک تیر» (Š. ē. ā.) (با یاء مجهول) می‌باشد که آن هم به نوبه خود از کلمه اوستایی «خشویوی ایشو» ترجمه شده است» (صفا، ۱۳۸۹: ۵۹۰).

۲-۴- شناخت منبع فردوسی با توجه به ترکیب‌های اسم-صفت هنری شاهنامه

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

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

«طهمورث دیوبند» (ج ۱، ۳۶، ب ۱)؛ (ج ۱، ۱۱۶، ب ۶۱۷)؛ (ج ۵، ۱۳، ب ۱۱۱).

«سام سوار» (ج ۱، ۱۴۷، ب ۱۶۶)؛ (ج ۱، ۱۴۷، ب ۱۷۲)؛ (ج ۱، ۱۷۷، ب ۶۳۹)؛ (ج ۱، ۱۹۲، ب ۸۷۸)؛ (ج ۱، ۱۹۳، ب ۸۸۳)؛ (ج ۶، ۳۲۴، ب ۳۴).

«نوذر نامدار» (ج ۱، ۱۴۷، ب ۱۶۶)؛ (ج ۱، ۱۹۳، ب ۸۸۳)؛ (ج ۱، ۱۹۳، ب ۸۸۵)؛ (ج ۲، ۱۶، ب ۱۵۶).

صفت هنری فریدون در شاهنامه، «فرخ‌نژاد» است که در بیشتر موارد، مخفف آن یعنی «فریدون فرخ» آمده است:

«فریدون فرخ‌نژاد» (ج ۵، ۴۱۸، ب ۳۱۰۳)؛ (ج ۶، ۲۵۸، ب ۶۷۴)؛ (ج ۹، ۳۵۶، ب ۵۵۹).

«فریدون فرخ» (ج ۱، ۸۳، ب ۷۵)؛ (ج ۱، ۱۲۰، ب ۶۹۵)؛ (ج ۱، ۱۳۶، ب ۱۸)؛ (ج ۲، ۷۲، ب ۱۵۷)؛ (ج ۵، ۳۰۷، ب ۱۲۰۸).

«قارن رزم‌زن» (ج ۱، ۱۱۴، ب ۵۸۱)؛ (ج ۱، ۱۱۶، ب ۶۱۹)؛ (ج ۱، ۱۲۱، ب ۷۰۱)؛ (ج ۲، ۱۲، ب ۹۲)؛ (ج ۲، ۱۶، ب ۱۶۷)؛ (ج ۲، ۲۵، ب ۲۹۹)؛ (ج ۲، ۲۷، ب ۳۲۰).

«قارن رزم‌جوی» (ج ۱، ۱۱۸، ب ۶۵۵)؛ (ج ۱، ۱۲۸، ب ۸۰۹)؛ (ج ۱، ۱۲۸، ب ۸۱۳)؛ (ج ۲، ۱۸، ب ۱۹۰)؛ (ج ۲، ۱۳، ب ۱۱۶)

«رستم پیلتن» (ج ۲، ۱۱۴، ب ۷۰۶)؛ (ج ۳، ۱۷۶، ب ۲۶۹۶)؛ (ج ۳، ۲۳۶، ب ۳۵۹۲) و «پیلتن رستم» (ج ۲، ۱۷۷، ب ۱۱۳)؛ (ج ۲، ۱۷۸، ب ۱۲۳)؛ (ج ۳، ۱۸۸، ب ۲۸۷۴).

«اغریث هوشمند» (ج ۲، ۱۵، ب ۱۴۹)؛ (ج ۲، ۳۹، ب ۴۷۸).

«ضحاک بیدادگر» (ج ۱، ۵۴، ب ۴۹)؛ (ج ۵، ۱۷۹، ب ۱۶۳۹)؛ (ج ۷، ۱۴۸، ب ۶۶۱)؛ (ج ۹، ۳۵۷، ب ۵۶۰).

«گرزه گوسار» (ج ۱، ۵۳، ب ۴۶)؛ (ج ۱، ۲۰۳، ب ۱۰۲۶) و «گرزه گوسر» (ج ۱، ۵۷، ب ۱۰۰)؛ (ج ۱، ۱۵۴، ب ۲۸۲)؛ (ج ۱، ۲۰۴، ب ۱۰۴۰).

«فال گیتی فروز» (ج ۱، ۶۶، ب ۲۷۰)؛ (ج ۷، ۲۶۶، ب ۳۲)؛ (ج ۸، ۳۸۵، ب ۱۱۷۸)؛ (ج ۹، ۱۰۰، ب ۱۵۲۹).

«رخش رخشان» (ج ۲، ۹۲، ب ۲۹۷)؛ (ج ۲، ۱۷۷، ب ۱۱۱)؛ (ج ۴، ۲۴۶، ب ۵۷۲)؛ (ج ۴، ۳۰۷، ب ۹۰).

«گوهر شاهوار» (ج ۱، ۸۰، ب ۲۸)؛ (ج ۳، ۱۱۲، ب ۱۷۲۵)؛ (ج ۴، ۳۰۰، ب ۱۴۱۵)؛ (ج ۵، ۸۳، ب ۱۲۸۶).

«رویین روینه‌تن» (ج ۵، ۱۰۵، ب ۳۴۱)؛ (ج ۵، ۱۵۲، ب ۱۱۸۲).

«اسکندر شهرگیر» (ج ۶، ۳۹۶، ب ۲۶۲)؛ (ج ۷، ۴۴، ب ۶۸۹).^(۸)

همان طور که پیش از این گفتیم، کاربرد فرمول‌های اسم-صفت هنری، یک سنت ادبی کهن بود، اما بر خلاف ابیاتی که دیویدسن برای اثبات نظر خود انتخاب کرده، می‌توان نشان داد که ترکیب‌های اسم-صفت هنری از سنت ادبی پیش از اسلام به شاهنامه فردوسی راه یافته‌اند. این ترکیب‌ها حاصل خلاقیت و نبوغ شاعرانه فردوسی در نظم شاهنامه نبوده‌اند و احتمالاً از سروده‌های شفاهی به خداینامه پهلوی و پس از آن همراه با ترجمه موبدان زرتشتی به شاهنامه ابومنصوری و سپس به شعر فردوسی راه یافتند، اما با چه استدلالی می‌توان گفت که فردوسی آن‌ها را خلق نکرده است؟

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

چنین شهریاری و بخشنده‌ای	به گیتی ز شاهان درخشنده‌ای
نکرد اندر این داستان‌ها نگاه	ز بدگوی و بخت بد آمد گناه
حسد کرد بدگوی در کار من	تبه شد بر شاه بازار من

..... فردوسی، ۱۳۹۳، ج ۹: ۲۱۰/۳۳۷۳-۳۳۷۵

همین عدم توجه به شاعر سبب شد شاهنامه فردوسی تا سال‌ها در میان ادیبان و فرهیختگان ناشناخته بماند و پس از گذشت یک قرن، به شهرت و اعتبار به‌سزایی دست یابد. شاعران هم‌عصر فردوسی یعنی کسانی چون عنصری، فرخی و با اندکی چشم‌پوشی منوچهری، به خاطر بی‌توجهی درباریان غزنه، از شاهنامه فردوسی اطلاعی نداشتند و آن را نمی‌شناختند. در این باره مینوی می‌نویسد: «کسانی بوده‌اند که از پیش از نظم شاهنامه تا حدود همین تاریخ (۴۸۰ ه.ق.) به داستان‌ها و اشخاص مذکور در شاهنامه، در اشعار و کتاب‌های فارسی خود اشاره کرده‌اند، مثل دقیقی و فرخی و عنصری و ازرقی و ناصر خسرو و نظام الملک طوسی، ولی در مورد بعضی از آنان یقین داریم که شاهنامه فردوسی را ندیده بوده‌اند و در مورد دیگران مسلم نیست که آیا از راه شاهنامه فردوسی به آن داستان‌ها آشنا شده بودند یا از طریق دیگر» (مینوی، ۱۳۷۲: ۴۴).

ایشان تاریخ شهرت و رواج شاهنامه فردوسی را سال ۴۵۰ ه.ق می‌دانند. دلیل ارائه این تاریخ نیز ذکر نام فردوسی در کتاب گرشاسپ نامه اثر اسدی طوسی است که در ۴۵۸ هجری سروده شده است: «از حدود چهارصد و پنجاه هجری، دیگر می‌توان گفت که شاهنامه فردوسی کمال شهرت و رواج را حاصل کرده بود و پهلوانان و داستان‌های آن معروف خاص و آشنا به گوش عام شده بودند» (مینوی، ۱۳۷۲: ۱۳۶)، اما امیدسالار شهرت شاهنامه فردوسی را به قرن ششم نسبت می‌دهد. او می‌گوید: «بنده به هیچ روی ممکن نمی‌داند که هیچ یک از شعرای دوره غزنوی اول یعنی بزرگانی چون عنصری، فرخی و منوچهری روحشان هم از فردوسی یا حماسه او خبردار باشد. کلیه اشارات و کاربردهای لفظ شاهنامه نیز در اشعار اساتید متقدم مسلماً یا اشاره به شاهنامه ابومنصوری است و یا به

یکی دیگر از شاهنامه‌های معروف و مشهور آن زمان» (امیدسالار، ۱۳۸۱: ۱۹۳). «از شاعران قرن پنجم تنها اسدی طوسی است - که لابد به مناسبت اطلاعش از اوضاع ولایت خود- هم در *گرشاسپ‌نامه* (تألیف ۴۵۸ ه.ق.) از فردوسی نام برده و هم در *لغت فرس* بارها بیت‌هایی از فردوسی را به شاهد لغات آورده است، همان طوری که از عنصری و فرخی و زینبی و عسجدی شاعران دربار محمود غزنوی نیز ابیات متعددی آورده است، در حالی که رادویانی (قرن پنجم) در *ترجمان البلاغه* و رشید و طواط (قرن ششم) در *حالاتق السحر مطلقاً* بیتی به عنوان شاهد از فردوسی ذکر نکرده‌اند، در حالی که ابیات متعددی از شاعران دربار محمود آورده‌اند» (امیدسالار، ۱۳۸۱: ۱۹۸).^(۹)

همچنین در این باره مرتضوی می‌گوید: «در *تاریخ بیهقی* مطلقاً اشاره‌ای به فردوسی و *شاهنامه* نشده و از اشعار *شاهنامه* نیز خبری و اثری در این تاریخ بی‌نظیر نمی‌یابیم. نتیجه مشخصی که از این مسأله می‌توانیم بگیریم این است که *بیهقی* از جریان تقدیم *شاهنامه* و حکایات راجع به وعده صله و خلف وعده سلطان محمود و هجو به و فرار فردوسی و غیره به احتمال قوی اصلاً آگاه نبوده است. کسانی که تاریخ *بیهقی* را دقیق خوانده و از شیوه ابوالفضل *بیهقی* آگاهی کامل دارند، جز این که گفته شد، نظر دیگری نمی‌توانند داشته باشند» (مرتضوی، ۱۳۶۹: ۹۱)...

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

آن کاو ز دل خلق فروشست به مردی نام پدر بهمن و نام پسر زال(فرخی، ۱۳۸۸: ۴۳۶۱/۲۱۸)	
گویی او بور سمند است و منم بیژن گیو گویی او رخس بزرگ است و منم رستم زال(همان: ۴۴۰۷/۲۲۰)	
نیامد، آنچه ز نوک قلم پدید آمد ز تیغ و خنجر افراسیاب و رستم زر(همان: ۲۲۸۹/۱۱۸)	

- خلاف تو رانده ست یعقوبیان را
ز ایوان سام یل و رستم زر
.....(همان: ۱۵۸۵/۸۳)
- آن که تا دست به تیر و به کمان برد ببرد
آب سام یل و قدر و خطر رستم زر
.....(همان: ۲۹۸۷/۱۵۰)
- به شاهنامه همی خوانده‌ام که رستم زال
گهی بشد ز ره هفت‌خوان به مازندر
(عنصری، ۱۳۶۳: ۳۱۹۶/۳۳۷)
- خدایگان خراسان نوشتی اول شعر
کجاست هند و کجا نیمروز و رستم زال
(همان: ۱۹۷۸/۱۹۱)
- اگر خواهنده رزمش به میدان
بود اسفندیار و رستم زر
(همان: ۵۷۵/۴۸)
- نبوده بود بر آن شهر هیچ‌کس را دست
ز عهد سام نریمان و گاه رستم زر
(همان: ۱۴۴۲/۱۳۰)
- جز این ابر و جز مادر زال زر
نزدند چونین پسر مادران
(منوچهری، ۱۳۸۵: ۱۰۴۸/۷۵)

ثعالبی نیز که به احتمال فراوان از شاهنامه/بوم‌نصوری در تدوین کتاب خود استفاده کرده است (صفا، ۱۳۸۹: ۱۰۳)، درباره نام‌گذاری داستان چنین می‌نویسد: «آنگاه سام نام فرزند خود را که از سیمرغ بازیافته بود، داستان گذارد و عنوان زال زر یافت یعنی پیر بزرگ که لهجه مردم سیستان و زابلستان است» (ثعالبی، ۱۳۶۸: ۵۲). دقتی نیز پیش از فردوسی در «گشتاسپ‌نامه»، به صفت «زال» اشاره کرده است: .

برآمد بر این میهمانی دو سال
همی خورد گشتاسپ با پور زال
.....(فردوسی، ۱۳۹۳، ج ۶: ۹۸۸/۱۳۳)

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

به گاه شانه بر او بر تذرو خایه نهد به گاه شیب بدرد کمند رستم زال
... (مدبری، ۱۳۷۰: ۲۳۹)

جدای از صفت زال زر، فرخی و منوچهری صفت هنری «تہمتن» را برای «رستم» و صفت «سوار» را برای «سام» آورده‌اند، صفت‌هایی که بارها در شاهنامه تکرار شده است: .

ای به میزد اندرون هزار فریدون ای به نبرد اندرون هزار تہمتن
(فرخی، ۱۳۸۸: ۵۳۴۱/۲۶۹)

شجاعت تو همی بسترد ز دفترها حدیث رستم دستان و نام سام سوار
(همان: ۱۱۶۴/۶۱)

تہمتن کارزاری کو به نیزه کند سوراخ در گوش تہمتن
(منوچهری، ۱۳۸۵: ۱۲۱۴/۸۷)

همچنین پیش از همه این شاعران و حتی پیش از شاهنامه ابومنصوری، رودکی نیز در اشعار خود صفت «سوار» را برای سام آورده است و این نشان از قدمت کاربرد این صفت‌ها دارد: .

سام سواری که تا ستاره بتابد اسب نبیند چنو سوار به میدان
..... (رودکی، ۱۳۸۳: ۳۲۱/۴۰)

شواهدی که از صفت‌های هنری در آثار شاعران و نویسندگان هم‌عصر فردوسی و حتی پیش از او بیان شد، نشان می‌دهد که خلق صفت‌های هنری و کاربردشان حاصل خلاقیت فردوسی در نظم شاهنامه نبوده و آن‌ها به احتمال فراوان از منبع او یعنی شاهنامه ابومنصوری به این کتاب راه یافته‌اند. فردوسی در نظم شاهنامه به منبع خود بسیار متعهد بوده و نهایت کوشش خود را در کاربرد واژگان متن اصلی کرده است و این موضوع را ما به‌خوبی از کم‌کاربردی واژگان تازی در شاهنامه مشاهده می‌کنیم، چنان که ریاحی در این زمینه می‌نویسد: «چهار موبد سالخورده از چهار شهر گرد آمده‌اند و نشسته‌اند... و کتابی نوشته‌اند که طبعاً لغات عربی در آن به نسبت آثار دیگر آن عصر کمتر به کار رفته بوده، و این ویژگی در دیباچه آن که در دست است دیده می‌شود. سال‌ها بعد که فردوسی آن کتاب را به نظم درآورده، در شاهنامه او هم به همین دلیل الفاظ تازی فراوان نیست» (ریاحی، ۱۳۸۹: ۶۰). از این رو احتمالاً صفت‌های هنری و ترکیب‌های اسم-صفت را فردوسی بر اساس شاهنامه ابومنصوری

به کتاب خود برده و همان‌طور که می‌دانیم، کتاب *شاهنامه ابومنصور* نیز بر اساس ترجمه *خلدینامه* پهلوی توسط چهار موبد زرتشتی تدوین شده است. پس می‌توانیم استفاده از ترکیب‌های اسم-صفت هنری و به طور کلی کاربرد صفت‌های هنری را به این کتاب یعنی *خلدینامه* نسبت دهیم.

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

در دوره اشکانی کسانی که «گوسان» نامیده می‌شدند به خواندن و اجرای داستان‌های پادشاهان گذشته مشهور بودند. این نقالان خنیاگر، سنت‌های ایران باستان را در اشعار خود منعکس می‌کردند و وظیفه آن‌ها حفظ و نگهداری تاریخ ایران بود. چنان که بویس^۱ از نسخه خطی متنی مانوی یاد می‌کند که توسط هنینگ^۲ بازسازی شده و در آن گفته شده: «مانند یک گوسان که در مدح پادشاهان و قهرمانان باستان سخن می‌گوید و خودش هیچ چیز به دست نمی‌آورد» (بویس، ۱۳۶۸: ۷۵۷).

در اینجا آشکارا به نقش گوسان‌ها در ارائه داستان‌های حماسی و پهلوانی باستان اشاره شده است. همچنین بویس درباره آموزش نقالی در دوران پارتی به سخن استرابو^۳ و داستانی که توسط مجیستروس^۴ بازسازی شده، اشاره می‌کند و می‌گوید: «استرابو در مورد استفاده از نقالی در تعلیم و تربیت در دوران پارتی سخن می‌گوید و اظهار می‌دارد که معلمان «با آواز و بدون آواز، اعمال خدایان و نجبا را یکایک شرح می‌دادند». این نظر را می‌توان به داستان فارسی که قرن‌ها بعد توسط گریگور مجیستروس بازسازی شد، پیوند داد. گریگور در صحبت از درختان می‌نویسد: «اما من از درخت رستم نام خواهم برد که گفته می‌شود از آن شاخه‌هایی می‌بریدند و با آن‌ها بریط‌های کوچک می‌ساختند که در اختیار جوانانی قرار می‌گرفت که بی هیچ مشکلی نواختن را یاد گرفته بودند، درست مانند یونانی‌ها که بریط‌های کوچک را از شاخه‌های درخت غار می‌ساختند و اشعار هومر را به

1.....

صورت کُر اجرا می‌کردند». این گفته نشان می‌دهد که ایرانیان نیز مانند یونانی‌ها برای تعلیم فرزندان خود، هنگام نواختن بریط، شعر را نیز مورد استفاده قرار می‌دادند» (همان: ۷۶۸).

پس می‌توان گفت که در دوره اشکانی، ادبیات شفاهی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بوده است و چه بسا هسته اصلی داستان‌های کهن ایران، از همین دوره شکل گرفته باشد. بویس نیز آثار معدودی را که تا به امروز به صورت غیر مستقیم حفظ شده به گوسان‌ها نسبت می‌دهد، از جمله بخش بزرگی از شاهنامه فردوسی را از آثار گوسان‌ها می‌داند؛ اثری که به گفته او «به دفعات نامعین از منابع پارتی دور شده است» (بویس، ۱۳۶۸: ۷۶۲). پس از دوره اشکانی، در دوره حکومت ساسانیان، خنیگری در ایران رشد کرد و کسانی که «نواگر» یا «رامشگر» گفته می‌شدند، سنت نوازندگی و خوانندگی گوسان‌های پارتی را ادامه دادند. در این باره بویس می‌نویسد: «هونیگر (خنیگر) نیز مانند گوسان آشکارا یک سری موضوعات سنتی را به ارث برده بود که در صورت درخواست از وی، بالبداهه روی آن‌ها شعر می‌ساخت و به علاوه، اشعار مختلفی از ساخته‌های خودش را نیز به آن‌ها افزود که به همراهی یک آلت موسیقی خوانده می‌شد» (همان: ۷۶۸).

چندان دور از ذهن نمی‌نماید که همین خنیگران دوره ساسانی، داستان‌های پادشاهان و پهلوانان گذشته را بر اساس سنت شفاهی‌ای که از گوسان‌های پارتی آموخته بودند، در مجالس گوناگون اجرا می‌کردند و در زمان پادشاهانی چون بهرام گور، خسرو پرویز یا یزدگرد سوم، این داستان‌ها که به شیوه شفاهی سروده شده بود، در کتابی که آن را *خدا/ینامه* می‌خوانند، جمع‌آوری و مکتوب شد و به همین خاطر، بویس آثاری چون *خدا/ینامه* و *کارنامه اردشیر بابکان* را نشئت گرفته از سنت خنیگری می‌داند (همان: ۷۷۳). با توجه به شواهدی می‌توان گفت که داستان‌های کهن تاریخی را در دوره ساسانی نه فقط خنیگران اجرا می‌کردند، بلکه موبدان زرتشتی نیز در این کار نقش مهمی داشتند و به همین دلیل در کتاب *بندهش* می‌بینیم که نویسنده به موبدانی اشاره می‌کند که نامشان در *خدا/ینامه* آمده است: «دیگر همه موبدان را که به *خدا/ینامه* از همان دوده خوانند، از این تخمه منوچهرند. این موبدان نیز [که] اکنون هستند، همه را از همان دوده خوانند» (فرنیغ‌دادگی، ۱۳۶۹: ۱۵۴).

اگر بپذیریم که این *خدا/ینامه* همان کتابی است که داستان‌های *شاهنامه ابومنصوری* از روی آن ترجمه شده، می‌توان نتیجه گرفت که نویسنده *بندهش* به موبدانی اشاره می‌کند که بخش‌های مختلف این کتاب را سروده‌اند و به همین دلیل نامشان در این کتاب نوشته شده است. از سوی دیگر،

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

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

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

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

همان شه چو مجلس بیاراستی	همان نامه باستان خواستی
..... (فردوسی، ۱۳۹۳، ج ۷: ۳۱۵/۳۲۳)	
به دست چپش هرمز کدخدای	سوی راستش موبد پاکرای
بر او داستان‌ها همی خواندند	ز جم و فریدون سخن راندند
..... (همان: ۳۵۰/۳۲۵-۳۵۱)	

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

بفرمود تا خوان بیاراستند	می و رود و رامشگران خواستند
به رامشگری گفت کامروز رود	بیارای بر پهلوانی سرود
نخوانیم جز نامه هفت‌خوان	بر این می گساریم لختی به خوان
..... (همان، ج ۸: ۱۶۸۲/۴۱۷-۱۶۸۵)	

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

دگر آن که داننده مردی کهن که از شه‌ریاران گزارد سخن
 نوشته یکی دفتر آرد مرا بدان درد و سختی سرآرد مرا
(همان، ج ۹: ۵۶/۱۳-۵۷)

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

سخن‌های رستم به نای و به رود بگفتند بر پهلوانی سرود
(همان، ج ۴: ۱۴۰۷/۳۰۰)

در داستان بهرام چوبینه نیز چنان که اشاره شد، رامشگری بر اساس داستان هفت‌خوان اسفندیار، دلاوری‌های اسفندیار را در روین‌دژ با سرود پهلوانی می‌خواندند.

بفرمود تا خوان بیاراستند می و رود و رامشگران خواستند
 به رامشگری گفت کامروز رود بیارای با پهلوانی سرود
(همان، ج ۸: ۱۶۸۲/۴۱۷-۱۶۸۳)

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

زنده بران سرو برداشت رود همان ساخته پهلوانی سرود
(همان، ج ۹: ۳۶۴۲/۲۲۸)

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

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

۳- نتیجه‌گیری

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

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

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

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

یادداشت‌ها

۱. پس از انتشار کتاب *شاعر و پهلوان در شاهنامه*، امیدسالار در مقاله‌ای با عنوان «سه کتاب درباره فردوسی و شاهنامه» که در سال ۱۳۷۴ به چاپ رسید، به مخالفت با نظریات دیویدسن پرداخت و به نکات قابل توجهی اشاره کرد که دیدگاه دیویدسن درباره نحوه سرودن شاهنامه و منابع آن را به کلی زیر سؤال می‌برد (امیدسالار، ۱۳۸۱: ۱۳۱-۱۵۲). پس از آن دیویدسن (۱۳۸۰: ۱۷-۴۰) کوشش کرد در مقاله‌ای از استدلال خود در برابر منتقدان از جمله انتقادهای امیدسالار دفاع کند و دیویس (۱۳۷۷: ۹۲-۱۱۰) نیز در مقاله‌ای به دفاع از نظر دیویدسن پرداخت که با مقاله خالقی مطلق روبه‌رو شد (خالقی مطلق، ۱۳۷۷: ۵۱۲-۵۳۹).

۲. در سرود ششم *ادیسه* می‌خوانیم که لباس‌های آلوده «نوزیکا»، با صفت هنری «درخشان» (هومر، ۱۳۸۹: ۱۰۵) «sigalóenta» (.) آمده است و این صفت هیچ هماهنگی و ارتباطی با آلودگی کمربندها، شال‌ها و بستریوش‌ها ندارد و یا «کاواک» (هومر، ۱۳۸۹: ۴) « »

شواهدی را از بیان فرمولی به دست آوردند که با مقایسه آن‌ها با شکل‌های قدیمی گویش حماسی مانند توصیفات/یلید از مکان‌ها و اشیاء، این احتمال را مطرح کرد که برخی از فرمول‌های هومری ممکن است به اهالی شهر باستانی موکنای بازگردد (.....). .

مردم شهر موکنای که شاخه‌ای از گروه هندواروپایی بودند، از شمال یونان به این سرزمین وارد شدند (۱۹۰۰ سال پیش از میلاد مسیح) و این فرهنگ درخشان توسط موج مهاجمان در ۱۱۵۰ پیش از میلاد از میان رفت و فقط اسطوره‌ها و افسانه‌هایشان از طریق سنت شفاهی به تمدن‌های بعدی یونان رسید و اساس فرم حماسه هومر و تراژدی‌های یونانی قرار گرفت. با شواهد موجود می‌توان گفت که فرمول‌های هومری ریشه در ادبیات مردم شهر موکنای دارند و از این ادبیات به قرن هشتم پیش از میلاد یعنی زمان هومر رسیده‌اند و در این دوره رواج یافته‌اند (.....). .

۵. پری مشاهده کرد که مردم بوسنی (به‌ویژه کسانی که در مرز قدیم «قره طاغی» زندگی می‌کنند) اشعار سستی و حماسی خود را در طول اجرا معمولاً در چهار یا پنج هزار سطر و گاهی نیز تا شانزده هزار سطر با آهنگ می‌خوانند، اما اجرای دوباره این اشعار هرگز شبیه به اجرای گذشته آن نیست، یعنی این نقالان نمی‌توانستند یک آهنگ را دو بار دقیقاً به همان شکل اول بسرانند؛ زیرا این اشعار مجموعه‌ای از ترانه‌ها بود که به صورت شفاهی و سینه به سینه به شاعر منتقل شده بود و شاعر قسمت‌های مختلف داستان را به صورت فرمول در اختیار داشت و در حین اجرا، این فرمول‌ها را با خلاقیت و استعداد خود در کنار هم قرار می‌داد و این‌گونه با تنظیم و ترکیب فرمول‌ها، داستان سروده می‌شد، اما در اجرای دوباره ممکن بود این فرمول‌ها به شکل دیگری در کنار هم چیده شوند. به همین خاطر، داستان در هر بازآفرینی، شکل تازه‌ای از ترکیب فرمول‌ها به خود می‌گرفت (.....). .

۶. برای دیدن مثال‌هایی از/یلید و/ادیسه و اشعار اسلاوهای جنوبی رک:

۷. سرودن داستان‌های حماسی باستان حاصل یک سنت مردمی بوده که قرن‌ها توسط شاعران و مخاطبان‌شان تکامل یافته است. البته این موضوع به این معنا نیست که استعداد فردی هیچ‌گونه نقشی در سبک سرایش این آثار نداشته است. یک شاعر خلاق می‌توانست آرایه‌ها و ابزارهای ادبی گوناگونی را برای بیان ایده خود انتخاب کند. چنان که ارسطو به برتری هومر نسبت به شاعران نویسندگان دیگر شعرهای حماسی ابتدایی در سازماندهی مواد اولیه شعر حماسی اشاره کرده است:

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

۸. برای مشاهده مثال‌های بیشتر درباره فرمول‌های اسم صفت هنری *شاهنامه* فردوسی (رک: محمودی لاهیجانی، ۱۳۹۴: ۱۷۴-۱۷۹).

۹. شاید تصور شود که اشاره نویسنده یا نویسندگان تاریخ سیستان به فردوسی و امیر محمود دلیلی بر شهرت *شاهنامه* در قدیم‌ترین تاریخ تنظیم این کتاب یعنی سال ۴۳۰ ه.ق. باشد، اما امیدسالار در مقاله‌ای، بخش مربوط به ملاقات فردوسی و محمود در این کتاب را جزء الحاقی این داستان در قرن‌های بعد می‌داند (امیدسالار، ۱۳۸۱: ۱۹۰-۱۹۳).

کتابنامه

ارسطو. (۱۳۵۷). *ارسطو و فن شعر*. ترجمه عبدالحسین زرین کوب. تهران: امیرکبیر.
 امیدسالار، محمود. (۱۳۸۱). *جستارهای شاهنامه‌شناسی و مباحث دیگر ادبی*. تهران: بنیاد موقوفات محمود افشار.

بویس، مری. (۱۳۶۸ و ۱۳۶۹). «گوسان‌های پارسی و سنت‌های خنیاگری در ایران». ترجمه مهری شرفی. چیستا. ش ۶۶ و ۶۷. صص ۷۵۶-۷۸۰.

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

تفضلی، احمد. (۱۳۷۶). *تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام*. به کوشش ژاله آموزگار. تهران: سخن.

ثعالبی نیشابوری، عبدالملک بن محمد بن اسماعیل. (۱۳۶۸). *تاریخ ثعالبی*. ترجمه محمد فضائلی. تهران: قطره.

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

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

_____ . (۱۳۸۶). «از شاهنامه تا خداینامه». *نامه ایران باستان*. سال هفتم. ش ۱ و ۲. صص ۱۱۹-۳.

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

دیویدسن، الگا. (۱۳۸۰). *ادبیات تطبیقی و شعر کلاسیک فارسی (هفت مقاله)*. ترجمه فرهاد عطایی. تهران: فرزانه روز.

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

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

رایشلت، هانس. (۱۳۸۶). *رهیافتی به گاهان زرتشت و متن‌های نووستایی*. ترجمه جلیل دوستخواه. تهران: ققنوس.

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

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

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

- _____ . (۱۳۸۹). موسیقی شعر. چاپ دوازدهم. تهران: آگاه.
- صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۸۹). حماسه‌سرایی در ایران. تهران: امیرکبیر.
- عنصری بلخی. (۱۳۶۳). دیوان عنصری بلخی. تصحیح سید محمد دبیرسیاقی. چاپ دوم. تهران: کتابخانه سنایی.
- فرخی سیستانی، علی بن جولوغ. (۱۳۸۸). دیوان حکیم فرخی سیستانی. به کوشش محمد دبیرسیاقی. چاپ هشتم. تهران: زوآر.
- فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۹۳). شاهنامه فردوسی (بر اساس چاپ مسکو). به کوشش سعید حمیدیان. چاپ سیزدهم. تهران: قطره.
- فرنیغ‌دادگی. (۱۳۶۹). بندهش. گزارش مهرداد بهار. تهران: توس.
- قزوینی، محمد. (۱۳۳۲). بیست مقاله قزوینی. به کوشش عباس اقبال آشتیانی. جلد دوم. تهران: چاپخانه مجلس شورای ملی.
- محمودی لاهیجانی، سید علی. (۱۳۹۴). تحلیل صفت‌های هنری در شاهنامه فردوسی. رساله دکتری. نجف آباد: دانشگاه آزاد اسلامی.
- مدبری، محمود. (۱۳۷۰). شاعران بی دیوان. تهران: پانوس.
- مرتضوی، منوچهر. (۱۳۶۹). فردوسی و شاهنامه. تهران: موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- منوچهری دامغانی. (۱۳۸۵). دیوان منوچهری دامغانی. تصحیح محمد دبیرسیاقی. چاپ پنجم. تهران: زوآر.
- مینوی، مجتبی. (۱۳۷۲). فردوسی و شعرا. چاپ دوم. تهران: کتاب‌فروشی خیام.
- نولدکه، تئودور. (۱۳۶۹). حماسه ملی ایران. ترجمه بزرگ علوی. چاپ چهارم. تهران: جامی و سپهر.
- هومر. (۱۳۸۹). ادیسه. ترجمه میر جلال‌الدین کزازی. چاپ هفتم. تهران: مرکز.
- _____ . (۱۳۸۹). ایلیاد. ترجمه میر جلال‌الدین کزازی. چاپ هفتم. تهران: مرکز.
- یارشاطر، احسان. (۱۳۵۷). «چرا در شاهنامه از پادشاهان ماد و هخامنشی ذکر نیست؟». شاهنامه‌شناسی ۱: مجموعه گفتارهای نخستین مجمع علمی بحث درباره شاهنامه. تهران: بنیاد شاهنامه‌شناسی.
- "Formulas, meter and type.scenes". *The Cambridge Companion to Homer*.....

..... *A Complete Greek Grammar*.....
.....
..... (*A Handbook to Literature*.....
.....
.....
.....*Homērou Ilias*.....
.....
.....*Homērou Odysseia*.....
..... *Homer and the Oral Tradition*.....
.....
.....*The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*.....
.....*From Mycenae to Homer*.....

