در دفاع از فردوسی

محمود امیدسالار*/ ترجمهٔ ابوالفضل خطیبی

سخن مترجم

در دههٔ کنونی، افزون بر مقالات متعدد، سه کتاب مستقل دربارهٔ فردوسی و شاهنامه در امریکا انتشار یافته است، به این شرح: فردوسی، شرح حال انتقادی (۱۹۹۱) از شاپور شهبازی[1]؛ حماسه و آشوب، مورد شاهنامهٔ فردوسی (۱۹۹۲) از دیک دیویس[2]؛ سرانجام، اثر بانو اُلگا دیویدسن (۱۹۹۴)[3]، که ترجمهٔ نقدی بر آن، پیش روی شماست. از آن میان، دیویدسن فرضیه‌هایی دربارهٔ مآخذ و ساختار شاهنامه پیش کشیده که سخت تأمل برانگیز است. مهم ترین آنها فرضیهٔ «منابع شفاهی شاهنامه» است که دیویدسن سرسختانه بر آن پای فشرده است. وی، برای اثبات این فرضیه، عمدتاً به پژوهش‌های دو امریکایی، به نام‌های میلمان پاری و

---

* **Omidsalar**, Mahmoud, "Unburdening Ferdowsi" *Journal of The American Oriental Society*, 116. 2 (1996).

این مقاله نقدی است بر:

Davidson, *Olga. M, Poet and Hero in The Persian Book of Kings* (شاعر و پهلوان در شاهنامه) Myth and Poetics Ithaca CORNELL UNIVERSITY PRESS, 1994, pp. xiii + 197

1) A. **Shapur Shahbāzi**, *Ferdowsī: A Critical Biography*, Costa Mesa 1991.

برای نقد و بررسی این کتاب ← دوستخواه، جلیل، «شاهنامه شناسی: گامی در راستای پژوهش فرهیخته»، ایران‌شناسی، س۸، ش۴، زمستان ۱۳۷۵، ص۷۷۱-۷۹۳.

2) **Davis**, Dick, *Epic and Sedition, The Case of Ferdowsi's Shāhnāmeh*, The University of Arkansas Press, Fayettville 1992.

برای معرفی این کتاب ← یارشاطر، احسان، «حماسه و آشوب»، ایران‌شناسی، س ۵، ش ۴، زمستان ۱۳۷۲، ص۷۲۲-۷۲۴.

۳) برای نقد دیگری بر این کتاب ← دوستخواه، جلیل، «جستار و نوآوری یا پندار و پیشداوری؟»، ایران‌نامه، س ۱۵، ش ۲، بهار ۱۳۷۶.

آلبرت لرد، دربارهٔ ساخت حماسه‌های شفاهی استناد جسته است. از آن جا که، در مواضعی از اثر دیویدسن و نیز در نقد حاضر، از این دو سخن به میان می‌آید، شایسته است خلاصه‌ای از نظریه‌های ایشان آورده شود[۴]: پاری، پس از تحقیقات مقدماتی در منظومه‌های ایلیاد و اُدیسه و نیز پژوهش‌های میدانی در زمینهٔ کار خنیاگرانِ اشعار حماسیِ یوگسلاوی، برای ساخت حماسه‌های شفاهی فرمول‌هایی ارائه داد و. سپس، برای بررسی آثار حماسی مکتوب گذشته، آنها را، به کار بست. این محقق، با گردآوری و بررسی اشعار حماسیِ **گوزلارها** (خنیاگران روستاهای مسلمان‌نشین یوگسلاوی)، به این نظر رسید که ساخت این اشعار شفاهی با ساخت اشعار مکتوب فرق بسیار دارد. از این رو، اگر بتوانیم ضوابط اشعار حماسی شفاهی را به دقت فرمول‌بندی کنیم، به کمک آن خواهیم توانست بخش شفاهی حماسه‌های باستانی را از بخش انشائی آن جدا سازیم. پس از پاری، شاگرد او، لرد، راه استاد را ادامه داد و به جمع‌آوری و بررسی حماسه‌های شفاهی اسلاوهای جنوبی پرداخت. به نظر لرد، حماسه‌های شفاهی موجود در میان این اقوام بازمانده‌های فرهنگ پیش از رواج کتابت است. حماسهٔ شفاهی، در فرهنگی که با خط آشنا می‌گردد، می‌تواند هم‌چنان به نشو و نمای خود ادامه دهد؛ ولی، با رواج فرهنگ مکتوب، حیات حماسهٔ شفاهی پایان می‌یابد. با این همه، پس از در آمدن حماسه‌ها از صورت شفاهی به صورت مکتوب، بخشی از عناصر شفاهی به صورت کتابتی منتقل می‌گردد و باقی می‌ماند که می‌توان آنها را، به کمک ضوابط مدوّنِ حماسه‌های شفاهی، باز شناخت. آلبرت لُرد، سپس، در تعریف ضوابط حماسه‌های شفاهی می‌گوید: شیوهٔ ادامه دهندگان سنّت حماسه‌سرایی شفاهی این است که شاعر، از پیش، جزئیات روایتی را که می‌خواهد نقل کند از بَر می‌داند؛ مع‌الوصف، هر بار که در جلوی شنوندگان خود ظاهر می‌گردد، روایت را بالبداهه از نو می‌سراید. آلبرت لرد، پس از بررسی آثار حماسی شفاهی، بسیاری از این شیوه‌های بیانی را فرمول‌بندی کرد و، با این جهاز، به بررسی آثار هومر پرداخت تا عناصر شفاهی آن را از عنصر انشائی متمایز سازد[۵].

* * *

در این بررسی، تحقیق اُلگا دیویدسن دربارهٔ قالب شفاهی روایت شاهنامه، به صورتی که در اثر تازهٔ او به نام شاعر و پهلوان در شاهنامه عرضه گردیده، ارزیابی و ربط میان نظریهٔ پاری و لرد با تحقیق در ادبیات حماسی فارسی رد شده است. هم‌چنین، در آن، دو نتیجه‌گیری دیگر در زمینهٔ پژوهش در حماسهٔ ایرانی که، به رغمِ فقدان دلایل کافی، زمانی دراز معتبر شمرده شده

---

۴) مشخصات مهمترین آثار میلمان پاری و آلبرت لرد چنین است:

Parry, Milman, *Serbocroatian Heroic Songs*, I-IV, Cambridge 1954-1974.

Parry, Adam, ed, *The Making of Homeric Verse*: The Collected Works of Milman Parry, Oxford 1971.

Lord, Albert B. *The Singer of Tales*, Cambridge 1960.

۵) خلاصهٔ آراء میلمان پاری و آلبرت لرد در این باب را از جلال خالقی مطلق: «مطالعات حماسی، بخش یکم: حماسه‌سرای باستان»، سیمرغ، ش۵، ۱۳۵۷ برگرفته‌ام. نیز ← *Poet and Hero...*, pp. 60-63.

است، تردیدهایی را برانگیخته. بنا بر فرضیهٔ نخست، متن فارسی میانهٔ یادگار زریران، شعری است به زبانی پارسی میانه و، بر پایهٔ فرضیهٔ دوم، گوسانِ[6] پارتی خنیاگر داستان‌های حماسی است که شعرهای حماسی را بالبداهه می‌سروده و به آواز می‌خوانده است. در این بررسی، هم‌چنین بر این امر تأکید شده است که استفاده از چاپ انتقادی جدید خالقی مطلق (۱۹۸۸-) به جای متن قدیمی و پر اشتباه چاپ مسکو (۱۹۶۰-۱۹۷۱) ضروری است، به خصوص برای اجتناب از خطاهایی در تحلیل متن که از قرائت‌های نادرست چاپ مسکو ناشی می‌گردد.

اثر اُلگا دیویدسن دو بخش دارد. بخش یکم، با عنوان «شاعر و شعر او»، خود شامل سه فصل است با عناوین «منبع فردوسی شاعر»، «منبع شاهنامهٔ فردوسی» و «میراث شفاهی شعر فردوسی».

دیویدسن، در فصل نخست، در این باره به بحث می‌پردازد که دقیقی زردشتی و، از این رو، نمایندهٔ سنّت شفاهی ایران باستان بوده است. به زعمِ نویسنده، توصیف فردوسی از دقیقی، به عنوان یگانه سلف خود، را نمی‌توان به معنای لفظی آن تلقی کرد، بلکه آن را به این معنی باید گرفت که فردوسی «کارمایهٔ» دقیقی را از آنِ خود کرده است. فردوسی، با این کار، آشکارا خود را وارث روایات فارسی میانه می‌داند و، از این حیث، نوعاً به مانند راویان شعر شفاهی عمل می‌کند (ص۲۵، ۲۸؛ ← ص۹۳). اما، خانم دیوید فراموش کرده است که زردشتی بودن دقیقی، که زمانی مقبول عده‌ای از محققان بود (← حماسه‌سرایی، صفا، چاپ چهارم، ص۱۶۳)، دیگر پذیرفته نیست. بیشتر صاحب‌نظران برآن‌اند که او مسلمان بوده است (برای خلاصه‌ای از این نظرها ← مقاله‌های خالقی مطلق و افشار در یادنامهٔ دقیقی).

نویسنده، در فصل دوم، چنین استدلال می‌کند که ارجاعات متعدد در شاهنامه به «گفتار» **موبدان و دهقانان** (که دیویدسن آنان را «زمین‌داران زردشتی» معرفی می‌کند)، به عنوان منبع حماسهٔ ملی ایران، دلیل بر شفاهی بودن مأخذ فردوسی است. فردوسی به کتابی حاوی داستان‌های حماسی ــ کتابی به نثر که شاعر آن را به نظم در آورده ــ به عنوان منبع مکتوب خود اشاره دارد. به استنباط دیویدسن، شاعر مدعی شده است که این کتاب به زبان «پهلوی»، یعنی «خدای‌نامه‌ای به زبان فارسی میانه» بوده است. به نظر او محتوای

6) gōsān

کتابی که شاعر بر آن اشاره دارد متضمن تألیفی است که به صورت آرمانی تصوّر شده است و این کتاب یگانه مرجع کار شاعر نیست بلکه نمادی است بیانگر اعتبار و اصالت روایات منظوم شفاهی (ص۵۳). دیویدسن این تفسیر نولدکه را که واژه‌های موبد و دهقان را کنایه از مراجعهٔ شاعر به متون باید دانست نمی‌پذیرد. او می‌نویسد: «استدلال نولدکه بر این فرض استوار بوده است که شاهنامه متنی است که برای قرائت [کذا] سروده شده است» (ص۴۱).

نویسنده، در فصل سوم، چنین استدلال می‌کند که مدارکی از شاهنامه و نیز شعر کلاسیک فارسی نشان می‌دهد که منبع آن اساساً با «نیروی خلّاقِ روایات فراوان شفاهی» فراهم آمده و حفظ شده است (ص۷۲).

بخش دومِ کتاب، با عنوان «پهلوان»، شامل ۶ فصل است. نویسنده در سه فصل نخست، چنین اظهار نظر می‌کند که رستم، در حماسه، چهره‌ای بیگانه که از خارج وارد داستان شده باشد نیست و مفهوم «شاهنامه» را لزوماً نباید با «حماسهٔ پهلوانان» ناسازگار دانست. فصل‌های پنجم و ششم، به اثبات این معنی مخصوص گشته است که نقش رستم در حماسه هم پهلوانی است و هم برای مفهوم پادشاهی کیانیان اهمیت اساسی دارد (ص۱۲۷) و در روایات ملی هم «خودی» است و هم «بیگانه». در فصل هفتم، با عنوان «مفهوم پدری پیش‌رس و نارس در داستان رستم و سهراب»، نویسنده، این مسئله را پیش می‌کشد که «رستم در نقش پاسدار فرّ کیانی تا کجا پیش می‌رود» (ص۱۲۸)، چون در خدمت تاج و تخت «پسرش را قربانی می‌کند».

این که رستم در حماسهٔ ملی ایران عنصری بیگانه نیست از دیرباز معلوم بوده است. صفا، که دیویدسن او را متهم می‌کند که داستان‌های رستم را وارد شده از خارج قلمداد کرده است (ص۵)، در حماسه‌سرایی خود (چاپ اول در ۱۹۴۲)، با دلایل قانع کننده‌ای به مخالفت با دخیل بودن این داستان‌ها برخاسته است (← ص۵۶۴-۵۶۵ از چاپ چهارم در ۱۳۶۳ ش). اما در باب قربانی کردن پهلوان پسرش را، هرچند به نظر می‌رسد که این تفسیرِ مرگ سهراب قبول عام پیدا کرده باشد، در داستان رستم و سهراب، به هیچ روی، مسئلهٔ قربانی کردن در میان نیست، مگر آن که همهٔ فرزندکشی‌ها را عمل قربانی بشماریم. این قدر هست که رستم آن جوان را در شرایطی می‌کشد که هر دو به دام دسیسه‌ای گرفتار آمده بودند که آنان را از شناختن یکدیگر باز می‌داشت. من، در جایی دیگر (ایران‌شناسی،

سال دوم [۱۹۹۰] ص۳۴۲-۳۶۹) دربارهٔ وجوه استعاری این داستان به تفصیل بحث کرده‌ام و دیگر در این جا بدان نمی‌پردازم. فقط این نکته را یادآوری می‌کنم که رستم به هیچ وجه پدری چون ابراهیم نیست. ظاهر امر این است که او نادانسته پسرش را کشته است؛ اما در تحلیلی عمیق‌تر، منطقِ درونیِ روایت حکم می‌کند که او شمع حیات سهراب را خاموش سازد.

فصل هشتم به تحقیقات دربارهٔ گشتاسب و پدرش لهراسب در بافت داستان‌های حماسی هندو اروپایی اختصاص دارد. در این فصل، دیویدسن نتیجه می‌گیرد که لهراسب و گشتاسب، هرچند پدر و پسرند، نسبت آنان کلاً با نسبت کاستور و پولوکس[۷] مشابه است (ص۱۵۵). واپسین فصل تحلیلی است از هفت‌خوان رستم و هفت‌خوان اسفندیار. نویسنده بر بزم پهلوان در جریان هفت‌خوانش تأکید دارد و بر این باور است که در نقل کارهای نمایان پهلوانی، بزم، زمینهٔ تاریخی روایت است و این اعمال پهلوانی تنها آزمون پهلوان نیست بلکه نماد سامان داشتن جامعه و جلوهٔ نمایشی حرکت جامعه از بی‌نظمی به سوی نظم نیز هست. نویسنده اظهار نظر می‌کند که توازی آشکار آزمون و بزم عملاً به این دو موضوع یگانگی می‌بخشد. او در این اظهار نظر به واژه‌های هفت‌خان (که آن را «هفت‌خوان» خوانده)، به معنی «هفت آزمون» و هفت‌خوان به معنی «هفت منزل» استناد می‌کند. به نظر دیویدسن این دو واژه مترادف و حاکی از آن‌اند که برای پهلوانان ایرانی و یونانی بزم همان رزم است (ص۱۶۶-۱۶۷).

این تفسیر، هرچند خوش‌نماست، متأسفانه باید گفت که این دو واژه با یکدیگر، جز هماوایی، نسبتی ندارند. چاپ مسکو، در معنی «آزمون» ضبط خوان را آورده. حال آن‌که ضبط درست آن بدون حرف «و» و به صورت خان است. ضبط درست این واژه را، که توجیهات ریشه‌شناختی نیز دارد، در چاپ خالقی مطلق می‌توان یافت. واژهٔ خان با واژهٔ فارسی خانه و کَنده (خندق) خویشاوند است، و با خوان و معانی ضمنی آن در عالم خورد و خوراک هیچ ربطی ندارد. در واقع، در اغلب نسخ خطی معتبر شاهنامه، عنوان‌ها برای مراحل گوناگون آزمونِ رستم با واژهٔ عربی منزل آمده است که ضبطِ درست «خان» را تأیید می‌کند.

۷) پهلوانان دوقلو که یونانیان آنان را دیوسکوروی می‌خواندند. مادرشان لدا و پدرشان زئوس بود.

کتاب، با یک خاتمه و یک ضمیمه، با عنوانِ «تحلیلی فرمولی با نمونه‌برداری از شاهنامهٔ فردوسی» به پایان می‌رسد. کتاب‌شناسی و فهرست راهنما نیز برای آن تنظیم شده است. کتاب با حروف زیبا و به صورتی چشم‌نواز چاپ شده است. مع‌الوصف، بنده نمی‌توانم با هیچ‌یک از دعوی‌های اصلی مؤلف آن موافقت کنم.

برای من امکان ندارد، که در مقاله‌ای چنین کوتاه حتی فهرستی از اختلاف نظرهای خود را با قرائت‌ها و تفسیرهای دیویدسن به دست دهم. بنابر این، فقط چند مطلب مهم را عنوان می‌کنم. مسئله بر سر اظهار نظر دیویدسن است در این باره که شاهنامهٔ فردوسی از روی شاهنامهٔ منثور کهن به نظم در نیامده و این دعوی که مأخذ شاهنامه و فردوسی به اصطلاح روایت شفاهی حماسهٔ ایرانی است. هم‌چنین خاطرنشان خواهم ساخت که در تحقیق دیویدسن ضعفِ روش‌شناسی دیده می‌شود. اما پیش از ورود در این بحث، لازم است متذکر شوم که این بررسی نباید نکوهش اثر دوست دانشمندم، خانم دیویدسن، تلقی گردد؛ بلکه باید انتقادی شمرده شود بر سهل‌انگاری نگران‌کننده از حیث معیارهای تحقیقی در مطالعات راجع به شاهنامه، به طور کلی.

بخشی از مشکل نویسنده کمبود اولیه در شمّ زبانی و توان فنی است. غالباً واژه‌هایی ساده بد فهمیده شده و تفسیرهای مشروح و پیچیده و نظریه‌هایی بی‌اساس بر پایهٔ این کج‌فهمی‌ها بنا شده است. از آن جا که نظریه را، به معنای وسیع آن، می‌توان هنر تعمیم‌های محققانه تعریف کرد و از آن جا که لازمهٔ تعمیم محققانه تسلط عمیق بر داده‌هاست، آنانی که در امری تخصص ندارند نمی‌توانند در باب آن امر نظریهٔ مفیدی ارائه کنند. در مورد تحقیقات مربوط به شاهنامه در ایالات متحدهٔ امریکا، باید گفت که کمبود داده‌ها غالباً نزدیک به صفر است و این، به نوبهٔ خود، بررسی‌های امریکایی از این منظومه را چنان پوچ و سرسری می‌سازد که بیم آن است هر خوانندهٔ سالمی را دچار سرگیجه سازد. کتاب استاد دیویدسن به شیوهٔ همین سابقه و سنت امریکایی تحقیق در شاهنامه تألیف شده است. این اثر، افزون بر خطاهای زبانی و تعمیم‌های نسنجیده، دچار کمبود استفاده از منابع ذیربط نیز هست. در عوض، نویسنده مآخذ نامربوط بسیاری را به کتاب‌نامهٔ خود افزوده است.

حتی لمحهٔ نظری سطحی به کتاب‌شناسی اثر دیویدسن نشان می‌دهد که او یا از وجود بخش مهمی از تحقیقات مربوط به شاهنامه در ایران بی‌خبر است یا به عمد آنها را نادیده

می‌گیرد. مِن بابِ مثال، هیچ یک از مقاله‌های تحقیقی مهمی که بنیاد شاهنامه در ایران منتشر کرده، در کتاب‌شناسی او وارد نشده است. در عوض در میان مآخذ او، ازدحام انبوهی از تحقیقات نامربوط، دربارهٔ حماسه‌های یونانی و ایرلندی و فرانسوی موجود است. البته من با کار تطبیقی، به شرطی که به درجهٔ تداعی معانی افسار گسیخته تنزّل نیابد یا توجه را از موضوع اصلی تحقیق منحرف نسازد، هیچ مخالفتی ندارم.

هرچند کتاب دیویدسن شش سال پس از نشر نخستین جلد از چاپ انتقادی تازهٔ استاد خالقیِ مطلق از شاهنامه منتشر شده، وی از این چاپ استفاده نکرده و هم‌چنان به ضبط‌های منسوخ و سخت معیوب چاپ مسکو اعتماد کرده است. ممکن است گفته شود که چاپ انتقادی خالقیِ مطلق هنوز به پایان نرسیده است و، از این رو، دیویدسن و دیگران چاره‌ای جز استفاده از چاپ مسکو نداشته‌اند. اما این قول پذیرفتنی نیست. جلد اول این چاپ تازه در ۱۹۸۸، و جلدهای دوم، سوم و چهارم به ترتیب در سال‌های ۱۹۹۰، ۱۹۹۲، ۱۹۹۴ منتشر شده‌اند. سه جلد اول چاپ خالقیِ مطلق تا پایان داستان بیژن و منیژه، یعنی تا صفحهٔ ۸۵ از جلد پنجم چاپ مسکو، را در بر دارد. جلد چهارم آن، متن شاهنامه تا پایان جلد پنجم از مجلّدات نه‌گانهٔ چاپ مسکو را شامل است و این خود قسم اعظم بخشی از شاهنامه است که بخش افسانه‌ای عنوان یافته و به بیش از نیمی از کل منظومه بالغ می‌شود. حتی اگر طول مدت جریان نشر کتاب دیویدسن را، که در ۱۹۹۴ به انجام رسیده، دو سال حساب کنیم، می‌بینیم که نویسندهٔ محترم می‌توانست در تحقیق خود از ۳ مجلد اول چاپ انتقادی خالقی (۱۹۸۸-۱۹۹۲) استفاده کند.

کوتاهی در استفاده از این متن مطمئن و، به جای آن، اعتماد به ضبط‌های چاپ مسکو، اغلب به خطاهایی جدی در تحلیل‌ها انجامیده است. در این جا نمونه‌هایی از این دست خطاها را خاطرنشان می‌کنم و نمونه‌های بیشتر را در خلال نقد به دست می‌دهم.

دیویدسن در بحث خود از مأموریت رستم برای آوردن کیقباد از البرز کوه، حادثه‌ای را از چاپ مسکو در شرح ملاقات رستم با شاه نقل می‌کند. او به ویژه، بیتی را شاهد می‌آورد که بنابر آن، پهلوان شاه را در حال جلوس بر تختی نزدیک جویبار می‌بیند (چاپ مسکو، ج ۲، ص۵۸، بیت ۱۳۳). نویسنده این بیت را سندی جلوه داده است برای «دعوی‌هایی که در آنها رستم با اَیَمْ ـ نَبات در اساطیر هند و ایرانی مربوط می‌شود» (ص۱۲۴-۱۲۵). در این مقام، مسئله آن است که در متن شاهنامهٔ فردوسی سرتاسر این

قسمت الحاقی است (← چاپ خالقی، ج ۱، ص۳۳۹، پانوشت ۵) و لذا ربطی به روایت ندارد. خالقی مطلق، تنها به آن اکتفا نکرده که این ابیات جعلی را در چاپ حذف کند، بلکه دلایل این کار را نیز، در مقاله‌ای که چند سال پیش منتشر کرده (ایران‌نامه، سال سوم [۱۹۸۳]، ص۲۵۱)، شرح داده است. برای شواهد دیگر از اعتماد دیویدسن بر ضبط‌های نادرست، نک. صفحات ۱۲۹–۱۳۰، «نغنوی» به جای **بغنوی** (چاپ خالقی، ج۲، ص۱۲۳، بیت ۶۷)؛ ص۱۳۱، «چو خشم آورم»، به جای **چه خشم آورد** (چاپ خالقی، ج۲، ص۱۴۷، بیت ۳۵۶)؛ هم‌چنین در صفحهٔ ۱۲۳، آن جا که بیت الحاقی سست و سخیفی در وصف شباهت رستم با اسبش، نقل می‌کند (چاپ مسکو، ج۲، ص۵۳، بیت ۱۱۴؛ ← چاپ خالقی، ج۱، ص۳۳۵، پانوشت ۱۸). افزون بر اینها، داستان زاده شدن کرّه اسبی از رخش در توران زمین نیز الحاقی است (دیویدسن، ص۱۲۳ به نقل از چاپ مسکو۷ ج ۲، ص۲۵۵، ابیات ۱۶–۲۹). در واقع، دیویدسن، این آخری را از ضمایم چاپ مسکو برگرفته که حاکی از مشکل او در حوزهٔ فنی تحقیق است.

هر جا، بیتی نیازهای مبرم نظریهٔ دیویدسن را برآورده سازد، از متن چاپ انتقادی یا از ضمایم آن را بر می‌گیرد و به عنوان سند ارائه می‌دهد. اما، هنگامی که بیت مناسبی نه در متن چاپ انتقادی مسکو موجود باشد نه در ضمایم آن، به چاپ قرن نوزدهم ژول موهل رجوع می‌کند و بیت مورد نظر خود را در آن جا می‌یابد. این شیوهٔ کار را از محققی مشکل بتوان توقع داشت که با ادب کلاسیک سابقهٔ آشنایی دارد ــ با رشته‌ای از معارف که، هیچ نباشد، مصححان برجسته‌ای چون هوسمن[8]، ماس[9]، پاسکوالی[10]، فَنْکِل[11] و بسیاری دیگر را پرورانده است.

اما دربارهٔ بیتی که در آن از شباهت رستم و اسب او سخن به میان می‌آید، دیویدسن لاشهٔ این بیت را در ضمایم چاپ مسکو از نو زنده می‌سازد. بی‌کمتر اشاره‌ای به این معنی که این بیت، حتی با معیارهای سهل انگارانهٔ مصححان چاپ مسکو، مجعول شناخته شده بود. دیویدسن در سراسر کتاب خود پی‌گیرانه چنین عمل می‌کند.

اینک به بررسی برخی از آراء نویسنده دربارهٔ تاریخچهٔ شاهنامه و رابطهٔ آن با «روایات شفاهی» و به خصوص «بدیهه سرایی شفاهی» می‌پردازیم.

8) Housman 9) Maas 10) Pascuali 11) Fänkel

دیویدسن، در نخستین بخشِ کتاب خود، نکته‌هایی را پیش می‌کشد که از آن میان به‌ویژه دو مورد حیرت‌انگیز است. یکی آن که شاهنامه از روی متنی منثور به نظم در نیامده بلکه این اثر استمرار یک «روایت شفاهی منظوم» ایرانی است. دیگر آن که نشانه‌ها و آثار این روایت شفاهی را در شاهنامه می‌توان جدا کرد و معلوم ساخت.

در پیش‌گفتار کتاب، تاریخچهٔ مضحکی از شاهنامه ارائه شده است. استاد ناژ[12]، در مقدمهٔ فصیح و بلیغ خود بر کتاب همسرش خانم دیویدسن، می‌نویسد که اساس شاهنامه، کهنْ متنِ مفقودی بوده که با تلاش‌های یکی از وزیران از نو گردآوری شده است. او «گزارندگان» (موبدان و دهقانان) را که هر یک «پاره‌ای» از آن کتاب گم شده را در سینه داشتند، فراهم آورد. ایشان را به صف کرد و هر یک، به نوبت، پاره‌ای را که از بر داشت به آواز می‌خواند. بدین‌سان مطالب کتاب در این محفل از نو گرد آمد» (ص۹). سخنان ویراستار این مجموعه، که اثر خانم دیویدسن نیز یکی از عناوین آن است، لابد مبتنی بر عقاید نامبرده است؛ زیرا ویراستارِ این مجموعه، آقای ناژ، در ادبیات فارسی تخصصی ندارد. علی ایّ حال، گزارش خانم دیویدسن از زمینهٔ تاریخی گردآوری شاهنامه به اندازهٔ اعتقادات آقای ناژ رمانتیک نیست. او نظر نولدکه، تقی‌زاده، کریستن سن، قزوینی و محققان دیگر را که شاهنامهٔ منثور ابومنصوری همان کتابی بود که فردوسی به نظم در آورد نمی‌پذیرد (ص۳ و ← ص۷)، و کار را به اظهار این نظر می‌کشاند که فردوسی مدعی است منظومهٔ خود را از روی خدای‌نامه‌ای به زبان پهلوی و «روایت منظوم شفاهی» ایرانی ساخته است (ص۵). نویسنده، سپس، این هر دو ادعای فردوسی را بررسی و دعوی رابطهٔ شاهنامه با خدای‌نامهٔ پهلوی را رد می‌کند (ص۳۳-۳۵).

چنان که می‌دانید در واقع، فردوسی هرگز ادعا نکرده که اصلاً منظومهٔ خود را بر اساس متنی به زبان پهلوی سروده است. این اشتباه از آن ناشی شده که دیویدسن معنی واژهٔ «پهلوی» را بد فهمیده و آن را معادل «فارسی میانه» انگاشته است (ص۳۵ و ص۳۴، پانوشت ۱۵). این واژه، در دو عبارتی که او نقل می‌کند (چاپ مسکو، ج۱، ص۲۳، ابیات ۱۵۶-۱۶۱؛ ج۵، ص۶-۹، ابیات ۱-۳۷) همان «پهلوانی» معنی می‌دهد و به زبان فارسی میانه هیچ اشاره‌ای ندارد (← واژه نامک، ذیل همین واژه).

12) Nagy

دیویدسن با این فرض نادرست، ادعا می‌کند که اشاره به نامهٔ پهلوی در هر دو عبارت «کنایه به روایات منظوم شفاهی است» (ص۳۵). اشکال بنده در این است که حتی اگر مأخذ فردوسی را مبتنی به زبان پهلوی فرض کنیم باز معلوم نیست که چرا یک متن پهلوی در استدلال خانم دیویدسن به روایت منظوم شفاهی تبدیل می‌شود. هیچ دلیلی وجود ندارد که، در عبارت فردوسی با تعبیر ظریفی از روایت شفاهی سر وکار داشته باشیم یا آن‌که فردوسی منظومهٔ خود را از روی چیزی غیر از متنی مکتوب سروده باشد. افزون بر این، دیویدسن دعوی فردوسی را، دربارهٔ مأخذ منظومه‌اش بد فهمیده است. او می‌نویسد: «به رغم ادعای فردوسی که منظومهٔ او نخستین و بهترین روایت منظومِ «نامهٔ خسروان» است، می‌دانیم که روایات منظومِ متقدم‌تر وجود داشته‌اند» (ص۲۲). تردیدی نیست که مدت‌ها پیش از فردوسی، روایات منظوم از روایات حماسی موجود بوده است. اما کوچک‌ترین سندی در دست نیست که آن کتاب خاصی که فردوسی به نظم درآورده، یعنی شاهنامهٔ ابومنصوری، حتی جزئاً، پیش از او یا دقیقی به نظم در آمده باشد.

دیویدسن مرتباً چنین نتیجه‌گیری می‌کند که گزارش‌های مربوط به استماع داستان‌های شاهنامه بر روایت شفاهی آنها دلالت دارد. در ایرانِ آن روزگار، خواندن کتاب‌ها به صدای بلند برای سرگرم کردنِ دیگران متداول بوده است. قاریان شاهنامه نسخه‌ای از این منظومه را به دست می‌گرفتند و از روی آن می‌خواندند. در شعر شاعران دورهٔ غزنوی و پس از آن، اشارات فراوانی به این افراد که به «شاهنامه‌خوان» معروف بودند، دیده می‌شود. باید توجه داشت که این شاهنامه‌خوانان با نقّالان دوره‌های بعد ربطی ندارند. یکی از این افراد به نام کاراسیِ شاهنامه‌خوان (وفات: ۴۲۱ یا ۴۲۳)، که، برای سرگرمی محمود غزنوی، شاهنامهٔ منثور می‌خواند، بعداً به‌حکومت قزوین منصوب شد.

افزون بر این شواهد، در متن شاهنامه دلیل مسلّم وجود دارد که ثابت می‌کند فردوسی، به راستی، کاخ بلند نظم خود را بر پایهٔ کتابی به نثر پی‌افکنده است و آن دلیل این که فردوسی، در منظومهٔ خود، برای گزارش داستان‌ها، ترتیبی را، با دقت تمام، رعایت می‌کند. او، حتی اگر داستانی را دلگیر بیابد، از این ترتیب منحرف نمی‌شود و هر وقت نظم ماجراهایی یکنواخت و ملال‌آور را به پایان می‌رساند، شادمانی خود را از پایان کاری خسته‌کننده پنهان نمی‌سازد. فی‌المثل، در پایان داستان کسالت‌آور دیدار بزرجمهر با انوشیروان، می‌گوید:

سپاس از خداوندِ خورشید و ماه که رَستم ز بوزرجمهر و ز شاه

(چاپ مسکو، ۲۰۶:۸، بیت ۲۶۲۶)

بعد هم انگار برای آن که هرگونه تردیدی را از ذهن کسانی که منبع شاهنامه را روایات شفاهی می‌دانند بزداید، او می‌افزاید:

چو این کارِ دلگیرت آمد بـه بُـن ز شطرنج بایـد کـه رانی سخن

(چاپ مسکو، ۲۰۶:۸، بیت ۲۶۲۷)

و این بدان معنی است که داستان شطرنج به دنبال روایت انوشیروان و بزرجمهر می‌آید که گزارش آن شاعر را دچار رنج و خستگی ساخته بوده. فردوسی، در جای دیگر، در پایان داستان اسکندر، خوش‌حالی خود را ابراز می‌کند و می‌گوید:

گذشتم از این سدِّ اسکندری (چاپ مسکو، ۱۱۱:۷، بیت ۱۹۰۵)

این سخنِ شاعری است که از روی متنی شعر می‌سراید و خود را ملزم می‌داند که ترتیب موجود در متن و تسلسل روایات آن را رعایت کند. شاعر هیچ روایتی را، هرچند به نظر او یکنواخت و ناخوشایند باشد به کنار نمی‌نهد (برای بحث مفصل‌تر در این باره ← خالقیِ مطلق، «یکی قطره باران» جشن‌نامهٔ زریاب خویی).

قانع‌کننده‌ترین سند برای اثبات این نکته که شاعر منظومهٔ خود را بر اساس یک اثر منثور به رشتهٔ نظم کشیده در خطبهٔ داستان جنگ بزرگ کیخسرو یافت می‌شود. در این جا، فردوسی دیباچه‌ای بس دلکش بر داستانِ منثور مأخذ خویش می‌یابد و در آن می‌خواهد خوانندگان منظومه را بر آن آگاه سازد:

کنون خطبه‌ئی یافتم پیش از آن که مغز سخن یافتم بیش از آن

(چاپ خالقی، ۱۷۶:۴، بیت ۷۷؛ نیز ← ابیات ۷۳-۷۵)

مصححان چاپ مسکو، به جای خطبه‌ئی، ضبط خامه‌ئی را پذیرفته و ضبط درست نسخهٔ قاهره (چاپ مسکو، ۲۳۹:۵، بیت ۷۹) را کنار گذاشته‌اند. اما، ضبط مختار آنان وجهی ندارد و کل بیت بی‌معنی از کار در آمده است. افزون بر این، نه تنها نسخهٔ قاهره، بلکه نسخه‌های فلورانس (۱۲۱۷/۶۱۴ م)، لندن (۱۴۸۶/۸۹۱ م)، توپکاپی سرای (۱۴۹۸/۹۰۳ م)، لیدن (۱۴۳۷/۸۴۰ م)، لنینگراد (۱۴۴۵/۸۴۹ م)، آکسفورد (۱۴۴۸/۸۵۲ م)، برلین (۱۴۸۹/۸۹۴ م)

و دومین نسخهٔ خطی قاهره (۱۳۹۴/۷۹۶ م)، در نسخه بدل‌های چاپ خالقیِ مطلق نیز، ضبط «خطبه‌ئی» را دارند. این مثال نشان می‌دهد که استفاده از چاپ خالقی مطلق به جای چاپ مسکو، تا آن جا که میسّر باشد، چه مایه اهمیت دارد. بنابر این، تصوّر نمی‌کنم این قول پذیرفتنی باشد که فردوسی منظومهٔ خود را بر اساس مأخذی غیر از متنی منثور سروده است.

فرضیهٔ نادرست دیگری در کتاب دیویدسن دیده می‌شود که از تردیدهای او دربارهٔ استفادهٔ فردوسی از مأخذ منثور ناشی می‌شود. این فرضیه مربوط است به اندازه و دامنهٔ منابع شفاهیِ مورد استفادهٔ شاعر. نخست اجازه می‌خواهم به عنوان مقدمه چند نکته دربارهٔ نوع ادبی (ژانر)حماسه علی‌الاعم و طریق ناخوشی که برخی پژوهندگان شاهنامه در پیش گرفته‌اند، بالاخص، بیان کنم.

بنا بر گرایشی در محافل علمی، متأثر از سنّت‌های یونانی‌مآب غرب، چنین فرض می‌شود که همهٔ حماسه‌ها منظوم‌اند. اما حماسه ممکن است به نثر، به نظم یا آمیزه‌ای از هر دو باشد. به چند دلیل روایات حماسی ایرانی پیش از فردوسی، به هیچ روی، صرفاً منظوم نبوده است: اولاً، ما شواهدی در دست داریم از حماسه‌های منثورِ مفصل و رایج در ایرانِ پیش از سده‌های چهارم و پنجم هجری/دهم و یازدهم میلادی. مثل شاهنامهٔ بزرگ ابوالمؤید بلخی، گرشاسپ‌نامه و شاهنامهٔ ابومنصوری. ثانیاً، همهٔ روایات شفاهی بازمانده از حماسه‌های کهن فارسی منثورند. ثالثاً، ضبط پاره‌ای نام‌ها در حماسه با صورت فارسی میانهٔ آنها متفاوت است، به گونه‌ای که تنها، با این فرض که خط پهلوی درست خوانده نشده است، می‌توان اختلاف ضبط‌ها را توجیه کرد (مثلاً *Shahrnāz*<*Sohavāch* ← یوستی **Justi**، ذیل *Sawanhawāch*). البته، این بدان معنی نیست که فردوسی می‌توانسته است متون پهلوی را بخواند، بلکه تنها بر آن دلالت دارد که در منبع او برخی نام‌ها به این صورت تصحیف شده بوده است. رابعاً، این ادعا که در ادبیات فارسی میانه نوع حماسی منظوم وجود داشته با هیچ مدرکی تأیید نمی‌شود و حکم جزمی محض است.

نه کارنامهٔ اردشیر بابکان منظوم است و نه حتی قطعهٔ سغدی مربوط به رستم. تنها حماسهٔ کوتاه یادگار زریران، منظوم انگاشته شده است. تازه منظوم بودن این قطعه نیز ثابت نشده است. این نکته نیز نیازمندِ توضیح است.

در ۱۹۳۲، امیل بنونیست، مقاله‌ای در مجلّهٔ آسیایی به چاپ رساند و، در آن، نشان داد که یادگارِ زریران شعر شش هجایی است؛ زیرا پاره‌هایی از آن به ویژه مکالمه‌ها، منظوم‌اند و هر یک را می‌توان به سطرهای ۶ هجایی تقطیع کرد. او، برای اثبات نظر خویش، متن قطعه را به صورت سطرهای ۶ هجایی در آورد، اما در این راه غالب معیارهای نحوی و زیباشناختی و دستوری را کاملاً نادیده گرفت. مقایسهٔ متن فارسی میانه با ویرایش بنونیست نشان می‌دهد که او، در امر ویرایش آزادی عمل فوق‌العاده نشان داده است.

بنونیست، علاوه بر حذفِ کل برخی از قسمت‌های متن، جای جای، تا ۵۷ درصد مجموع هجاها را حتی در سطرهایی که خود اختیار نموده، حذف کرده است. توجیه او از این آزادی عملِ بی‌امان در ویرایش، گویا ناشی از این تصوّر باشد که یادگار زریران، با چنین تقطیعی، به قالب فرضی شعر شش هجایی، به مراتب نزدیک‌تر می‌شود. اما یادآوری این نکته اهمیت دارد که قالب منظوم متن، از پیش، در ذهن بنونیست فرض شده و، به هیچ روی، از متن قطعه استنباط نمی‌شود.

هرچند بعدها، و. ب. هنینگ[۱۳] و شائول شاکد[۱۴] در قول بنونیست تردید کردند، اما این تردیدها نظر غالب را در میان پژوهشگران شاهنامه تغییر نداد. آنان یادگار زریران را کماکان پیش‌کسوت منظومهٔ فردوسی می‌پندارند و بر این قول سرسختانه پای می‌افشارند. نخست اجازه می‌خواهم همین‌جا، اشکالی موجه را مطرح کنم و خاطرنشان سازم که حتی اگر بپذیریم که پاره‌ای سطرها در یادگار زریران منظوم‌اند، وجود آنها این فرضیه را تأیید نمی‌کند که کلِّ متن منظوم است. شاید بتوان گفت که متن قطعه، به تناوب، منثور و منظوم است. از این رو، حتی اگر فرضیهٔ وجودِ روایت حماسی منظوم، به عنوان هنجار داستان‌های حماسی ایرانِ پیش از اسلام، درست باشد، متن یادگار زریران، مصداق این هنجار نیست. این است آن فرضیه‌ای که دیویدسن سخت بدان متکّی است.

بنده در وجود خنیاگران اشعار حماسی در دورهٔ فارسی میانه، آنگونه که میلمان پاری و آلبرت لُرد مد نظر داشتند، تردید دارم؛ اما در این تردید ندارم که از چنین خنیاگرانی، در عصر فارسی دری، اثری وجود ندارد. این قول شاید به این دلیل افراطی جلوه کند که حکم جزمی دیگری بی‌امعان نظر انتقادی پذیرفته شده است و آن این که، به روزگار

13) W. B. Henning 14) Shaul Shaked

پارتیان (چندین قرن پیش از فردوسی)، طبقه‌ای از خنیاگران حرفه‌ای، به نام گوسان، وجود داشت که، با آواز و داستان، در ملأ عام، مردم را سرگرم می‌ساخت. اینان راویان روایات منظوم شفاهی شمرده شده‌اند که دامنهٔ نفوذ آنان تا روزگار فردوسی کشیده شده است. دیویدسن بر آن است که فردوسی، مجموعهٔ دستاوردهای شعری این دسته از سخن‌سرایان پیشین را از آنِ خود کرده است (ص۲۴-۲۵).

چند اشکال بر این استدلال وارد است: نخست آنکه، هرچند گوسان‌ها، بی‌گمان، خنیاگر بودند، ولی برنامهٔ دقیق کار آنان و شیوهٔ اجرای آن بر حدس و گمان استوار است نه بر سند و مدرک. دیگر آنکه حتی با فرض قصه‌خوانی آنان در روزگار پارتیان، دلیلی حاکی از ادامهٔ سنت آنان در دورهٔ فارسی دری وجود ندارد. به رغمِ ادعای کسانی که به مداومت روایات منظوم شفاهی در فرهنگ ایران معتقدند، آیا عجیب نیست که واژهٔ گوسان در زبان روزگار فردوسی هیچ معادل فارسی ندارد؟ آیا شگفت‌انگیز نیست که جامعه‌ای با آن چنان سنّت درخشان شعر شفاهی، که پیروان این عقیده فرض می‌کنند برای «خنیاگر قصه‌ها» نه تنها واژه‌ای نداشته باشد بلکه معنای درست واژهٔ گوسان را هم نداند؟ در متون گوناگون قدیم فارسی، از آداب الحرب و الشجاعه در زمان غزنویان گرفته تا نصیحة الملوک غزالی و حتی در روایات پارسی زردشتی، این واژه به صورت‌های لویان، گویان و یونان تحریف شده است. تازه همهٔ این ضبط‌ها هم نام‌های اشخاصی متعلق به دربار پنداشته شده‌اند، مثلِ «یونانِ حکیم» و «گویانِ دستور» و غیره.

از میان متون کهن فارسی، واژهٔ گوسان تنها در ویس و رامین، مجمل التواریخ و همای نامه ذکر شده است؛ در هیچ یک از آنها نیز به معنی خاصِّ «خنیاگر قصه‌ها» نیامده بلکه صرفاً به معنی خنیاگر آمده است.

دیویدسن، با این فرض‌ها دربارهٔ ماهیت و انتقالِ به اصطلاح روایات منظوم شفاهیِ ایرانِ پیش از اسلام، می‌نویسد که دست کم، در روایت داستانی رستم، «شاهنامه استمرار مستقیم سنّت شعری هندو اروپایی است» و، حداقل، این داستان، در شعر فارسی میانه، به روایت شفاهی نقل شده است. این فرضِ خانم دیویدسن، بعداً به صورت این دعوی بسط می‌یابد که «این گزارش فقط روایت شفاهی نیست، بلکه **روایت منظوم شفاهی است که مستقیماً به شعر فارسی نو به ارث رسیده و، با ضبط در شاهنامه، ماندگار است**» (تأکید از من است، ص۸). سپس، گفته شده است که فردوسی تصنیف خود را «کار و سرودهٔ خویش»

معرفی کرده است (ص۲۶). همین به اصطلاح «روایت منظوم شفاهی» است که، به نظر دیویدسن، آن را مهم‌ترین عامل در پسِ سابقهٔ شاهنامه باید شمرد. طبیعتاً، لازمهٔ وجود این خنیاگران درگیری احتمالی آنان در رقابت‌های شاعرانه است. ادعا شده است که این رقابت‌های فرضی در شاهنامه اثر هم گذاشته است. در نتیجه، ادعاهایی دربارهٔ اهمیّت بارز روایت‌های مربوط به رقابت شعری در میان این «خنیاگران» فرض شده که در متون مطلقاً پشتوانه‌ای ندارد.

به نظر من، لازمهٔ رقابت شاعرانه این است که عدّه‌ای از اهل فن در مورد سرائیدن شعر در ملاء عام با هم به رقابت بپردازند. اما در شاهنامه، شاهدی برای چنین رویدادی دیده نمی‌شود. دیویدسن، دو نمونه از رقابت شعری موجود در شاهنامهٔ فردوسی را نقل می‌کند. یکی موردِ خنیاگری است که، از سرِ حسادت، تلاش‌های رقیب را برای ورود به دربار خنثی می‌کند. نمونهٔ دیگر صحنه‌ای است که، در آن، چهار خواهر مدیحه‌های گوناگونی برای خوشامد پادشاهی که به میهمانی آنان آمده بود و برای پدر خود می‌سرایند (ص۲۵، چاپ مسکو، ۹:۲۲۶-۲۲۸، ابیات، ۳۶۱۰-۳۶۷۷). در هیچ یک از این دو صحنه، مسئلهٔ رقابت شعری یا مسابقهٔ هنری مطلقاً در میان نیست. حتی اگر تفسیرهای خیالی دیویدسن را هم بپذیریم، با چه معیاری، تنها دو نمونه از «رقابت شعری» در منظومه‌ای حماسی به حجمِ شاهنامه، تا این اندازه حایز «اهمیت بارز» است؟ استفادهٔ دیویدسن از این تعبیر، در این مورد، در بهترین حالت، گمراه‌کننده و، در بدترین حالت، دلیل تراشی است.

اینک اندکی به عقب برگردیم و واژه‌های دهقان و موبد را در دفاع پرشور دیویدسن از «روایات منظوم شفاهی» از نو بررسی کنیم.

اشارات فراوان به «روایت منظوم شفاهی» در کتاب دیویدسن مبتنی است بر یادکردِ معمول فردوسی از دهقانان و موبدان به عنوان منابعِ خود. دیویدسن، هرچند نسبت به گفته‌های شاعر در زمینهٔ شرح حال خود کلاً شکاک است، چنین می‌پندارد که فردوسی، هرجا می‌گوید داستانی را از موبد یا دهقان شنیده، به معنی واقعی کلمه، به گوش شنیده است. او، در دومین فصل کتاب خود و در ضمیمهٔ آن می‌کوشد تا جنبهٔ شفاهیِ حماسهٔ فردوسی را با شواهدی از متن شاهنامه مستند سازد. در این فصل دیویدسن بر آن است که واژه‌های موبد و دهقان عملاً معادل یک‌دیگرند و به راویان شفاهی اشاره دارند

(ص۳۵-۳۶). وی، سپس، چهار صفحهٔ بعد را به ذکر ابیاتی از شاهنامه در تأیید نظر خود، اختصاص می‌دهد.

دو اشکالِ عمده بر داده‌های دیویدسن وارد است: یکی روش شناختی و دیگری متن شناختی. مشکل روش شناختی، که پیش‌تر به آن اشاره کرده‌ام، این است که هر وقت او نتواند، برای تأیید آراء خود، بیتی در چاپ مسکو، بیابد، به چاپ قدیم‌تر ژول‌مول متوسل می‌شود. از هجده شاهد که وی برای اثبات نظر خود دست و پا کرده، یک بیت به دو صورت در دو نسخه آمده است و این بدان معنی است که دیویدسن، به واقع، هفده شاهد نقل کرده است (ص۳۹). از این هفده شاهد نیز، چهار شاهد از چاپ مول نقل شده است، چون این شواهد در چاپِ مسکو یافت نمی‌شود (هم‌چنین ← ص۱۵۴). چهار شاهد مذکور به تقریباً بریک چهارم مجموع شواهد او در این صفحات بالغ می‌شوند. دیویدسن دوری جستن خود را از چاپ مسکو نه توضیح می‌دهد و نه می‌کوشد توجیه کند. ظاهراً یگانه معیار او این است که بیت نظر او را تأیید می‌کند یا نه. وی در ارائهٔ داده‌ها تا بدان حد گزینشی عمل می‌کند که هر گاه شاهدی مخالف نظر او، حتی کنار شاهدی که دادهٔ مطبوع طبع وی است، وجود داشته باشد، به راحتی آن را نادیده می‌گیرد. مثلاً، در چاپ مول، که دیویدسن بیتی را، در تأیید «سراینده» بودن دهقان، از آن نقل می‌کند (ص۳۷؛ چاپ مول، ۶:۳، بیت ۱۹)، بیت دیگری درست پیش از بیت مورد استشهاد وی آمده است. بیت این است:

کنون رزم کاموس پیش آوریم ز دفتر به گفتار خویش آوریم

دیویدسن، این بیت را، که نتیجه‌گیری‌های وی را به مخاطره می‌افکند، نادیده می‌گیرد.

برخی از نتیجه‌گیری‌های ناموجّه دیویدسن دربارهٔ منابع شفاهی شاهنامه، ناشی از لغزش‌های او در فهم متن است. مهم‌ترین خطای او در این باب بدمعنی کردن واژهٔ «سراینده» است که همواره آن را به singer برمی‌گرداند و، بدین‌سان، بر وفق طرح خود، واژه را مرادف دهقان و موبد می‌سازد که، لابد به یاد دارید، «خنیاگر» شمرده شده‌اند. به عبارت دیگر، اگر دهقان و موبد راویانی‌اند که سراینده (singer) نیز هستند، پس آنان باید انتقال دهندگان «روایات منظوم شفاهی» باشند. باید خنیاگر داستان‌ها باشند. خطا بودن

این فرض مسلّم است، چون سراینده در زبان فردوسی، به ویژه در شواهدی که دیویدسن نقل می‌کند، طیف معنایی گسترده‌تری از «singer» دارد. این طیف معنایی از «راوی» (چاپ مسکو، ۳۱۱:۸، بیت ۴۴۰۴) تا «فرستاده» (سفیر) (چاپ خالقی، ۹۸:۱، بیت ۱۴۰، چاپ مسکو، ۸۷:۱، بیت ۱۳۴) را در بر می‌گیرد. در بیت اخیر، جَندل، فرستادهٔ فریدون به دربار شاه یمن، «سراینده جندل» نامیده شده است. آشکار است که فرستاده (سفیر) «خنیاگر داستان‌ها» نیست. در شاهنامه، حتی برخی از پادشاهان بی‌آنکه به خنیاگری شهره باشند، گاه سراینده خوانده شده‌اند. مثلاً، قبادِ ساسانی قباد سراینده خوانده شده است (چاپ مسکو، ۴۲:۸، بیت ۲۱۹)، و کیخسرو، خود را سراینده دانسته است (چاپ خالقی، ۳۰۶:۴، بیت ۲۱۲۳، چاپ مسکو، ۳۵۹:۵، بیت ۲۱۱۳). در جای دیگر شاهنامه وقتی برزویهٔ طبیب، که کلیله و دمنه را از هند آورد، سراینده خوانده می‌شود (چاپ مسکو، ۲۴۸:۸، بیت ۳۳۴۲)، «خنیاگری» نمی‌تواند مراد باشد، هم‌چنان که وقتی طبیب دیگری، این بار یک نفر هندی پزشکِ سراینده توصیف می‌گردد (چاپ مسکو، ۲۹:۷، بیت ۴۰۷). در همهٔ این شواهد، و شواهد دیویدسن، برای واژهٔ سراینده، معنای «خردمند» یا «دانشمند» پذیرفتنی‌تر است.

دیویدسن، همین‌که به این نتیجه می‌رسد که سراینده به معنی «خنیاگر» است، به قالب‌ریزی بقیهٔ داده‌ها بر وفق تصوّر پیشین خویش مبادرت می‌ورزد. مثلاً واژهٔ مرکب **سخنگوی** «زبان آور» (ص۳۸) را که در شاهد دهم خود، با احتیاط بیشتری به «reciting» (ص۳۸) برمی‌گرداند، در شاهد دوم (همان صفحه)، به گونه‌ای حیرات‌انگیز، به «spoken words» ترجمه می‌کند. باز در شاهد چهاردهم، همین واژهٔ مرکب به «knowing the tradition *(sukhan)*» (ص۳۸) ترجمه می‌شود. واژهٔ مرکب **سخنگوی**، تنها ممکن است به معنی «teller» (گوینده)، «eloquent» (فصیح) و «articulate» (زبان‌آور) باشد و، در هیچ حالتی، معنی «spoken word» (ملفوظ) «knowing the tradition» (دانندهٔ روایات) نمی‌توان برای آن قایل شد.

این ادعا که شاهنامهٔ فردوسی از آن رو به سر زبان‌ها افتاده که شاعر روایت منظوم شفاهی فارسی میانه را به میراث برده و، از روی آن، «روایت شفاهی دری باز آفریده» (ص۳۰)، به همان اندازه پوچ و بی‌معنی است که به تلویح گفته شود فردوسی با یک «راوی شعر شفاهی» کمترین وجه مشترکی دارد. این هر دو ادعا بر کمترین شاهدی از متون ادب کلاسیکِ فارسی استوار نیست. حماسهٔ فردوسی، به دو دلیل مهم بر سر

زبان‌ها افتاده است: یکی به این دلیل که منبع منثوری که شاعر بی‌گمان، بر اساس آن منظومهٔ خویش را پرداخته، خود پیش‌تر، در جای خویش، رواج و شهرت یافته بود. دیگر، از این رو که هنر و نبوغ فردوسی، در مقام شاعری فرهیخته با سبکی متین و موقّر، آفریدهٔ او را عظمت بخشیده است.

هرچند دیویدسن، در اظهار نظرهای پایانی خویش، دربارهٔ علوّ هنر فردوسی داد سخن می‌دهد (ص۱۶۸)، ولی اعتقاد به این معنی را مشکل می‌داند که شعر فردوسی «تنها از آن رو که بهترین بوده» (ص۲۹)، طی هزار سال گذشته از حیثیت و اعتباری عظیم برخوردار شده باشد. این شکاکیت، تا زمانی که دیویدسن حماسه‌ای دیگر از حماسه‌های کهن فارسی را مستقیماً مطالعه نکرده باشد، بی‌معنی است. او به گرشاسپ نامه، که در کتاب‌شناسی خود درج کرده، اشاره دارد. با این همه، داستان‌های حماسی چاپ شده و چاپ نشدهٔ بسیاری، به حجم‌های متفاوت، وجود دارند (مانند دو تحریر از فرامرزنامه، جهانگیرنامه، بهمن‌نامه، سام‌نامه، کوش‌نامه، شهریارنامه و منظومه‌های دیگر) که دیویدسن، در ارزیابی آنها، به جای گزارش به مراتب برترِ استاد صفا در کتاب حماسه‌سرایی، به مقالهٔ مدروس و مجمل ماریان موله[15] (۱۹۵۳) اعتماد کرده است. مقایسهٔ سرودهٔ فردوسی با این حماسه‌ها و سروده‌های شاعران دیگری که داستانی را در بحر حماسی به رشتهٔ نظم کشیده‌اند (مانند عنصری، اسدی، مختاری غزنوی، و شاعران اندکی متأخرتر مانند ایرانشاه بن ابی الخیر و نظامی) ثابت می‌کند که سرودهٔ فردوسی، از لحاظ فنی، به مراتب برتر از هر یک از آنهاست.

به دلایلی که نمی‌توانم در این جا طرح کنم، با فرضیات استاد مینوی و محققان دیگر که فردوسی برخی از داستانهای شاهنامه مثل هفت‌خان رستم را از روایت شفاهی گرفته و در حماسهٔ خود درج کرده است مخالفم. به حکم دلایلی، بر من مسلّم است که هر آنچه در شاهنامه آمده در منبع منثور شاعر نیز وجود داشته است و حتی در آن جا که گزارش فردوسی با روایت ثعالبی فرق دارد، این ثعالبی است که در استفاده از مأخذ آزادی عمل اختیار کرده نه فردوسی. با توجه به ذوق التقاطی ثعالبی در مقام ادیب، که در آثار عربی او کاملاً نمودار است، این فرضیه را از هر فرضیهٔ دیگری منطقی‌تر می‌یابم.

15) Marjan Molé

فردوسی، بر خلاف هومر و شاعران صرب ـ کروات آشنا برای پاری و لُرد، که در زمینهٔ «فرهنگ شفاهی» کار هنری می‌کردند، منظومهٔ خود را آگاهانه و بر اساس یک سنت کتبی در متن یک جامعهٔ ادبی طراز اول به رشتهٔ نظم کشید. خراسان زمان فردوسی کانون فعالیت‌های فرهنگی و روشن فکری بود نه پناهگاه دور افتادهٔ روایات شفاهی. طوس از مراکز شهری بود و فردوسی، هرچند در حوالی شهر می‌زیست، مردی بود ادیب و فرهیخته نه شاعری روستایی منش. او بر سخن ادبی وقوف تمام داشت و مراقب قضاوت اقران خویش بود و هم از این روست که بارها به برتری و دوام و بقای سرودهٔ خویش اشاره می‌کند.

بهترین دلیلِ توجه فردوسی به کیفیت شعر خویش، گذشته از درخششِ محض آن، مدت زمانی است که برای سرودن حدود ۴۷ هزار بیت صرف کرده است. حتی اگر شمار ابیات شاهنامه را، بنا بر قول شایع، ۶۰ هزار بیت بدانیم که در زمانی بیش از سی سال سروده شده است، میانگین روزانهٔ حاصل کار شاعر کمتر از ۵/۵ بیت می‌شود. او قاعدتاً می‌بایست هر بیت را چندبار بر روی کاغذ زیر و رو کرده باشد و این نمی‌تواند، دستاورد شاعری باشد که طبق سنت بدیهه‌سرایی شفاهی شعر می‌سراید. شاید بتوان گفت که فردوسی، مانند هر فرد درس خواندهٔ زمان خود، به قصّه‌گویان بی‌سواد و سرگرم‌کنندگان بازاری به دیدهٔ تحقیر می‌نگریسته است و سرِ آن داشته است که از این دست شاعران تعلیم ندیده دامن درچیند.

منظومهٔ فردوسی مانند بهشت گمشدهٔ میلتون و تراژدی‌های شکسپیر یا اولیس[16] جویس[17] از روایت شفاهی متأثر نبوده است. چند نمایش‌نامهٔ شکسپیر بر الگوهای داستانی معروف مبتنی است (مثلاً سیمبلین[18] بر اساس تیپ داستانی شمارهٔ ۸۸۲؛ رام کردن زنِ سرکش[19]، بر اساس تیپ ۹۰۱؛ شاه لیر[20]، بر اساس تیپ ۹۲۳ که در طبقه‌بندی قصص عامیانه به کوشش آرنه ـ تامسون[21] فراهم آمده قرار دارند). با این همه، شکسپیرشناسان، قایل به «خصلت شفاهی» شعر او نشده‌اند. هم‌چنان که وجود مایه‌هایی از فرهنگ مردم در شاهکار جویس است که آن را به درجهٔ ادامهٔ «روایت شفاهی» ایرلندی فرود نیاورده است. چرا نوبت به فردوسی که می‌رسد، کار باید از لونی دیگر باشد؟

16) *Ulysses* 17) Joyce 18) *Cymbelinc*
19) *The Taming of The Shrew* 20) *King Lir* 21) Aarne-Thompson

ادبیات فارسی را نباید با شیوهٔ کار هنری دوران هومر یا با سنت بدیهه‌سرایی شفاهی در حماسه‌های مردمی اروپای شرقی مطابقت داد. کل مجموعهٔ آلبرت لُرد، میلمان پاری و مطالعات شعر عرب جاهلی با ساختار شعر کهن فارسی، علی الاعم، و شاهنامه بالاخص، ربطی ندارد. مطالعات پاری و لُرد دربارهٔ سرایندگان شعر شفاهی بر هیچ یک از جنبه‌های هنر فردوسی قابل تطبیق نیست. حتی دستاوردهای مأخوذ از تحقیقات در اشعار هومر نیز بر این سراینده و دستاورد هنری او پرتوی نمی‌افکند.

ضمیمهٔ کتاب دیویدسن با عنوانِ «تحلیل نمونه‌های قالبی و مکرّر برگرفته از شاهنامهٔ فردوسی» نیز، به ویژه تعبیر او در نامه‌های شاهنامه، به عنوان بازماندهٔ مختصه‌های قالبی ادب شفاهی در شاهنامه، تأمل‌برانگیز است (به برآورد من، بیش از ۱۹۰ نامه در شاهنامه وجود دارد). در ادبیات فارسی میانه، شکل نامهٔ درباری، رایج و مشخص بوده. این معنی هم در نامه‌نگاری حماسی و هم در مورد نامه‌های مربوط به مشغلهٔ روزمرهٔ دربار نیز صدق می‌کند. به علاوه، بُزرگان نیز دبیرانی در اختیار داشتند که نامه‌های آنان را می‌نوشتند. این دبیران از قوالب رسمی در انشای نامه‌هایشان استفاده می‌کردند و به پیروی از یک سنت مشخص ترسّل و کتابت نامه می‌نوشتند. این واقعیت‌ها برای محدود ساختن شاعر در گزینش کلمات کفایت می‌کنند. گذشته از همهٔ اینها، در منظومه‌ای همچون شاهنامه که کل آن در یک بحرِ واحد سروده شده، پرهیز از تکرار ممتنع است. دعوی دیویدسن در این باب که نمونه‌هایی از قالب‌های بیانی مکرّر شفاهی را در شاهنامه استخراج کرده نیم‌درست است، به این معنی که شواهد او قالبی و مکرّر هستند اما شفاهی نیستند. مدت‌ها، پیش از پاری و لرد، علّامهٔ قزوینی خاطرنشان کرده بود که، در شاهنامه، برخی واژه‌ها همواره با هم قافیه می‌شوند (مثلاً کاستی / راستی، تیغ / میغ، نشیب / فریب، نهیب / شکیب و بسیاری دیگر). اما فردوسی در این کار تنها نیست. بسیاری از شاعران درباری نیز که حتی یک بیت شعر روایی نسروده‌اند تعبیرات الگووار مکرر به کار برده‌اند. آنچه در شاهنامه الگووار و مکرر به نظر می‌آید، بخشی از سنت شعری و گرایش شخصی فردوسی به قافیه کردن برخی واژه‌ها ناشی می‌شود و بخشی دیگر از محدودیت‌های منبعث از مقتضیات وزن و از این امر که شاعر اخلاقاً خود را ملزم می‌داند که از منبع منثور خود پیروی کند. البته محدودیت واژگانی هم که مثل همهٔ السنهٔ دیگر شمار معیّنی واژه دارد، در شعر فردوسی اثر نهاده است.

اگر دیویدسن بتواند نشانی از شیوهٔ قالبی در وصف‌های فردوسی از صحنه‌هایی چون طلوع خورشید، شامگاه، یا کشته شدن پهلوانان در نبرد ارائه دهد، استدلال‌های او قانع‌کننده‌تر خواهند بود. این نکته را گوشزد می‌کنم که، بر خلاف هومر که بارها فرو غلتیدن جنگاوران را با ترکاترک جنگ‌افزارها وصف کرده، فردوسی برای وصفِ مرگ در نبرد، از تنوعی خیره‌کننده از تصاویر سنجیده استفاده کرده است.

این بررسی را با اظهار نظری نهایی به پایان می‌برم. دیویدسن، در فصل پنجم (ص۹۷-۱۰۹)، جدولی از الگوی زندگی پهلوانی به دست داده که به نظر من کار تازه‌ای نیست. الگوی پهلوانی، از سدهٔ نوزدهم به این سو، بارها مورد بحث قرار گرفته. این کار با فرمول رفت و برگشت آریایی[۲۲] اثر گئورک فن‌هان[۲۳]، که در سال ۱۸۷۶ انتشار یافت آغاز شد؛ سپس با مطالعات اتو رانک[۲۴] و لرد راگلن[۲۵] و در زمانی متأخرتر، با کاربُرد آن برای زندگانی عیسی مسیح در ۱۹۷۷ ازجانب آلن داندس[۲۶] ادامه یافت. هیچ یک از این آثار برجستهٔ در باب نظریهٔ مربوط به فرهنگ مردم و دانش حماسه در کتاب‌شناسی دیویدسن درج نشده یا در تحلیل‌های او نیامده است. وی، هم‌چنین، پژوهش‌های ارزندهٔ برخی شخصیت‌های برجستهٔ اسکاندینویائی، چون آکسل اولریک[۲۷]، فن سیدو[۲۸] و دیگر کارشناسان فرهنگ مردم را، نادیده گرفته است. دیویدسن، به رغم ستایش‌های فراوانش از «روایت شفاهی»، در نگارش اثر خود، چنان رفتار می‌کند که انگار چیزی به نام رشتهٔ فرهنگ مردم وجود خارجی ندارد. یک بار دیگر یادآور می‌شوم، که پاری و لرد، صرف نظر از ارزش آثارشان، متخصصانی در ادب یونان قدیم و اسلاوهای اروپای شرقی بودند که، پیش از هر چیز، به تاریخ حماسه‌های هومر دلبستگی داشتند. از این رو، مطالعات آنان باید با کارِ متخصصانی تکمیل گردد که به تحقیق در روایات شفاهی می‌پردازند. یعنی با کارِ محققانی در زمینهٔ فرهنگ مردم. در خاتمه باید اعتراف کنم حتی اگر نتایج پژوهش‌های پاری-لرد با روایات شاهنامه یا هنر سرایندهٔ آن ربط داشته باشد، دیویدسن در کتابش شاهد قانع کننده‌ای از این رابطه به دست نداده است.

❑

22) *Arische Aussetzungs-und-Rückkehr-Formel*
23) Geory von **Hahn**
24) Otto **Rank**
25) Lord **Raglan**
26) Alan **Dunde**
27) Axel **Olrik**
28) Von **Sydow**