Shahid Bahonar University of Kerman
Journal of Iranian Studies
ISSN: 1735 - 0700
Journal of Iranian Studies

Literary Motifs of Iran's National Epic

A Study of Iran's Epic Traditions from the Yašts to the Shahnameh

Abbas Azarandaz

Institute for Islamic and Iranian Culture, Shahid Bahonar University of Kerman, Kerman, Iran. E-mail: azarandaz@uk.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 2026 April 25
Received in revised form 2026 May 16
Accepted 2026 May 31
Published online 2026 June 22

Keywords:
Literary Motifs,
Yašts,
Shahnameh,
Oral Literature,
Prosody,
Artistic Device.

ABSTRACT

Purpose: Many of the epic traditions of Persian poetry have their roots in ancient Iranian literature. The Yašts represent the oldest epic work of Iran, composed in Avestan. The Achaemenid inscriptions in Old Persian were written on the basis of epic poetry. Yādgār-e Zarirān and certain Manichaean praise hymns were composed in verse based on epic poetry. After the advent of Islam, epic poetry entered new realms and, with Ferdowsi's Shahnameh, ventured into entirely new domains.

Method and Research: The method employed in this article is textual and stylistic analysis combined with comparative study.

Findings and Conclusions: This essay examines and analyzes Iranian literary traditions across three areas—genealogy, prosody, and literary stylistics—from the Yašts to the Shahnameh. In terms of meter, Persian epic poetry has been influenced by Parthian and Middle Persian poetry. The continuity of oral literary traditions can be traced in Iranian epic works through oral features with Indo-Iranian and even Indo-European roots, such as formulaic phrases and repetitive patterns. In literary style and mode of expression, devices such as repetition, epithets, and poetic imagery exhibit numerous similarities from the Yašts to the Shahnameh, attesting to the millennia-long continuity of literary traditions.

Cite this article: Azarandaz, Abbas. (2026). Literary Motifs of Iran's National Epic: A Study of Iran's Epic Traditions from the Yašts to the Shahnameh. *Journal of Iranian Studies*, 25 (49), 3-36. http//doi.org/ 10.22103/jis.2026.27056.2850

© The Author(s). Publisher: Shahid Bahonar University of Kerman.
DOI: http//doi.org/ 10.22103/jis.2026.27056.2850

EXTENDED ABSTRACT

Introduction

This article examines and analyzes the literary features of Iran's ancient and early epic verse works—including the Yašts, Yādgār-e Zarērān (The Memorial of Zarēr), and Manichaean verse compositions—across three domains: genealogy (tradition/lineage studies), metrics, and stylistics. Within these areas—especially in the analysis of stylistic features—it seeks, through such artistic devices as repetition, the artistic epithet, alliteration, and the music of language, to show how these features contribute to the artistic construction of the text and how they can help us understand the style of Ferdowsi's Shahnameh and its connection to pre-Islamic Iranian tradition. The main question of the study is whether the relationship between the Shahnameh and ancient Iranian literature is limited to meter, form, and narrative formulas, or whether the roots of this connection should be sought in modes of expression, lexical arrangement, and literary devices. Drawing on examples from the Avestan Yašts—especially the Mihr Yašt, Tištrya Yašt, Art Yašt, and Zamyād Yašt—this research argues that Iranian epic style has deep roots in the Indo-Iranian tradition and that Ferdowsi benefited from this heritage in the Shahnameh. Accordingly, the Šāhnāmeh is tied to ancient Iran not only in theme and narrative, but also, from the perspective of style and expressive mechanisms, as a continuation of the same long-standing tradition.

The Yašts are among the most important parts of the Avesta and, in addition to their religious and mythological value, occupy a prominent position from a literary standpoint as well. Old Persian inscriptions contain elements of epic expression. Yādgār-e Zarērān is a text that can be regarded as a connecting link between the Yašts and Ferdowsi's Šāhnāmeh. Manichaean writings addressed to the gods have an epic tone. Emphasizing the literary dimension of these works, the author maintains that they should not be viewed merely as ritual and religious texts, since their linguistic layers display striking elements of literary creation—such as structural repetitions, successive epithets, phonetic harmonies, and particular syntactic arrangements. These elements not only play a role in conveying meaning, but also foreground language and defamiliarize it, giving the text a poetic quality. Within this framework, the article discusses the relationship between the Yašts and the Shahnameh and seeks to show that Ferdowsi, consciously or unconsciously, in his system of epithet-making, the music of language, and his modes of semantic foregrounding, is connected to an ancient, pre-Islamic tradition.

What brings the Shahnameh closer to the literature of ancient Iran is, above all, its style of expression—not merely its meter or recurring formulas. This perspective is particularly important because many studies have focused chiefly on prosodic aspects or narrative patterns, whereas the emphasis in this article is on the artistic structure and the aesthetics of language. From this viewpoint, the Yašts constitute a significant example of a text in which language is not only the carrier of meaning, but itself part of meaning and beauty.

Methodology

The method employed in this article is textual and stylistic analysis combined with comparative study. Selected passages from ancient and Middle Iranian epic verse works are compared with verses from the Shahnameh in order to examine the function of artistic devices. In analyzing the genealogy, metrics, and stylistics of these works, the principal focus—within the realm of stylistics—falls on three axes: first, repetition as one of the most important tools of foregrounding; second, the artistic epithet and its role in evoking imagery and emotion; and third, the music of language, which arises through alliteration, phonetic co-occurrence, and lexical patterning.

Discussion

The findings of the article indicate that the Shahnameh, beyond having taken shape within the written literary tradition of Persian poetry, is in its deeper layers fundamentally connected to an oral structure that places it alongside pre-Islamic epic works such as the Yašts. In the domain of meter, since the Shahnameh does not differ greatly from Middle Persian in terms of linguistic structure and is close to it in syllabic patterns and the vowel system, it therefore relates to the meters of Middle Iranian poems. The most important similarity between pre-Islamic verse works—especially the Yašts—and the Shahnameh, however, lies in literary style. Repetition is among the most prominent artistic devices in the Yašts. In many hymns, particular stanzas or formulas are repeated at the beginning and end of various sections, lending the text rhythm, coherence, and emphasis. These repetitions are not purely semantic; rather, they produce a kind of defamiliarization and make the listener more attentive to the text. In some cases, the repetitions are so regular that they can be regarded as evidence of a stable stylistic pattern in the Yašts.

On the other hand, the artistic epithet holds a highly significant place in these texts. In the Yašts, epithets are often used not merely for description, but to convey grandeur, splendor, and the functions of deities and heroes. Here, epithets acquire both an imagistic and a musical dimension, and by occurring in sequence they create a kind of ornate ordering and artistic arrangement. The article emphasizes that this practice can also be seen in the Shahnameh, especially in descriptions of heroes, horses, enemies, and mythic elements. For this reason, Ferdowsi, in his use of artistic epithets, is a continuer of an ancient tradition rooted in Indo-Iranian poetic heritage.

Another important point in the article is its attention to the music of language. In the Yašts, linguistic prominence does not arise only from imagery or metaphor; rather, the co-occurrence of phonemes, the sound repetition of words, and lexical ordering play an essential role in creating artistic impact. In some examples, epithets and words are arranged in such a way as to produce a distinctive rhythm, and this rhythm lends the text majesty and gravity. Referring to examples from the Shahnameh—such as descriptions of a horse with compounds like "golden-bridled" or "golden-stirruped"—the article shows that this kind of lexical music is likewise strongly present in Ferdowsi's poetry.

Earlier studies that focused only on meter or narrative formulas have overlooked part of the issue. In fact, what explains the Shahnameh's connection to the pre-Islamic tradition is, above all, style and mode of expression. This style takes shape through repetition, epithet-making, alliteration, and the artistic ordering of words, and it appears in a shared manner in both the Yašts and the Shahnameh.

Conclusion

The Yašts and works such as Manichaean hymns of praise are not only religious and ritual texts, but are also of great importance from artistic and linguistic perspectives. Their structural repetitions, artistic epithets, and music of language play such a significant role that these hymns can be regarded as one of the major sources of Iranian epic style. On the other hand, Ferdowsi's Shahnameh, at a deeper level than theme and narrative, is likewise connected to this ancient tradition, and Ferdowsi, in employing artistic epithets and creating the music of language, continues that heritage. Therefore, to understand the Shahnameh correctly, it should be studied as part of the continuum of ancient Iranian literary tradition, especially the Yašts. This connection becomes evident not only in meter and form, but also in modes of expression, semantic foregrounding, artistic repetition, and the arrangement of epithets. In this way, Ferdowsi is not merely a poet of the Islamic period, but an heir to and re-creator of a long-standing tradition in Iranian literature—a tradition whose roots can be traced in the Avesta and, in particular, in the artistic devices of the Yašts.

مجله مطالعات ایرانی
شاپا: ۱۷۳۵-۰۷۰۰
دانشگاه شهید باهنر کرمان

بن‌مایه‌های ادبی حماسهٔ ملی ایران
جستاری در سنّت‌های حماسی ایران از یشت‌ها تا شاهنامه

عباس آذرانداز

عضو پژوهشکدهٔ فرهنگ اسلام و ایران، دانشگاه شهید باهنر کرمان، کرمان، ایران. رایانامه: azarandaz@uk.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۵/۰۲/۰۵
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۵/۰۲/۲۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۳/۱۰
تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۴/۰۱

کلیدواژه‌ها:
بن‌مایه‌های ادبی،
یشت‌ها،
شاهنامه،
ادبیات شفاهی،
وزن،
هنرسازه.

چکیده

زمینه/هدف: بسیاری از سنّت‌های حماسی شعر فارسی دری ریشه در ادبیات باستانی ایران دارد. *یشت‌ها* کهن‌ترین اثر حماسی ایران به زبان اوستایی است. در سنگ‌نوشته‌های هخامنشی به زبان فارسی باستان، نشانه‌هایی از پیروی از الگوهای شعر حماسی دیده می‌شود. *یادگار زریران* و برخی سرودهای ستایشی مانوی بر پایهٔ شعر حماسی به نظم درآمده‌اند. شعر حماسی پس از اسلام به‌ویژه با *شاهنامهٔ* فردوسی، به قلمروهای تازه‌ای گام نهاد.

روش/رویکرد: روش پژوهش در این مقاله، تحلیل متنی و سبک‌شناختی همراه با مقایسهٔ تطبیقی است. نمونه‌هایی از بخش‌هایی از آثار حماسی منظوم ایرانی باستان و میانه با ابیاتی از *شاهنامه* مقایسه شده است.

یافته‌ها/نتایج: در این گفتار سنّت‌های ادبی ایرانی در سه حوزهٔ تبارشناسی، وزن‌شناسی و سبک‌شناسی ادبی از *یشت‌ها* تا *شاهنامه* بررسی و تحلیل می‌شود. بررسی‌ها حکایت از آن دارد که در زمینهٔ وزن، شعر حماسی فارسی تأثیراتی از اشعار پارتی و فارسی میانه پذیرفته است. پیوستگی سنّت‌های ادبی شفاهی را در میان آثار حماسی ایرانی می‌توان در ویژگی‌های شفاهی‌ای یافت که ریشهٔ هندوایرانی و حتی هندواروپایی دارند، مانند عبارت‌های کلیشه‌ای و تکرارهای فرمولی. در سبک ادبی و شیوهٔ بیان نیز از نظر هنرسازه‌های تکرار، صفت‌های هنری و تصویرهای شاعرانه همانندی‌های بسیاری از *یشت‌ها* تا *شاهنامه* وجود دارد که از تداوم هزاران سالهٔ سنّت‌های ادبی حکایت می‌کند.

استناد: آذرانداز، عباس (۱۴۰۵). بن‌مایه‌های ادبی حماسهٔ ملی ایران: جستاری در سنت‌های حماسی ایران از یشت‌ها تا شاهنامه. *مجلهٔ مطالعات ایرانی*، ۲۵ (۴۹)، ۳-۳۶.

http//doi.org/ 10.22103/jis.2026.27056.2850

ناشر: دانشگاه شهید باهنر کرمان.

© نویسندگان.

۱.مقدمه

بخش زیادی از ویژگی‌های شعر فارسی در دوران پس از اسلام، تداوم سنت‌های ادبی کهنی است که ریشه در تاریخ ایران باستان دارد. منظور از این سنت‌های باستانی، مجموعه‌ای از آثار است: از *گاهان* که کهن‌ترین اثر منظوم ادبی ایران است، تا *یشت‌ها*؛ در دورهٔ باستانی؛ و از آثار دورهٔ میانه همچون *یادگار زریران*، *درخت آسوری*، *اندرزنامه‌های منظوم* پهلوی، تا سرودهای مانویان. بدیهی است که آنچه امروز در دست داریم، تنها پاره‌ای از پیکره‌ی عظیم و متنوع ادبیات کهن ایران است که از دستبرد حوادث، جنگ‌های ویرانگر و سیاست‌های گاه ضد فرهنگی حکومت‌های مستبد و متعصب جان سالم به در برده است؛ بخش پنهان این میراث، شوربختانه، نابود شده و به دست ما نرسیده است. بنابراین، سخن گفتن از سنت‌های ادبی ایران باستان، با دشواری همراه است، چرا که میراث مکتوب موجود، منحصر به آثار دینی است؛ از یک سو متون اوستایی و پهلوی، که به دلیل تقدّس، طی سده‌ها توسط زرتشتیان حفظ و بازنویسی شده‌اند، و از سوی دیگر آثار مانوی که بازتاب‌دهندهٔ اندیشه و آموزه‌های این آیین‌اند. تردیدی نیست که بخش چشمگیری از ادبیات ایران باستان، که می‌توانست بهترین نمونه‌های شعر و تخیل ادبی را در خود داشته باشد، برای همیشه از میان رفته است. با این حال، هنوز می‌توان نشانه‌هایی از این دوران شکوفا را در اصطلاحات و مضامین مربوط به سخنوری و بلاغت ایرانیان باز یافت که به کتاب‌های دوران اسلامی راه یافته است؛ نشانه‌هایی که از مهارت ایرانیان در سخنوری حکایت می‌کند.

۱-۱. بیان مسأله

در متون تاریخی و ادبی اسلامیِ فارسی و عربی، از شکوه ادب دوران ساسانی بسیار سخن رفته است. برخی نویسندگان، چون جاحظ، خلفای عباسی را به الگوبرداری از نظم و فرهیختگی ایران ساسانی ترغیب کرده‌اند. وی توصیه می‌کرد که اگر کسی خواهان برتری در فصاحت و بلاغت است، باید کتاب «*کاروند*» را بخواند (جاحظ، ۱۳۸۰، ج ۳: ۱۳). *کاروند* کتابی منسوب به ایرانیان بوده که قواعد سخنوری و نمونه‌های ادبیِ برجسته را در برداشته است. اصطلاحاتی از آن دوران به یادگار مانده است که این ادعا را ثابت می‌کند. نمونه‌هایی چون «شیرین‌سخن» و «زبان شیوا» که امروزه در زبان فارسی رواج دارد و شاعرانی چون حافظ که خود را «شیرین‌سخن» و «چشم و چراغ همه شیرین‌سخنان»، و سعدی که می‌گوید: «سعدی اندازه ندارد که چه شیرین‌سخنی» ریشه در متون پارتی و فارسی میانه، و حتی کهن‌تر از آن، در *اوستا* دارد.[۱] یا بالیدن زرتشت در *گاهان* به شیرین‌زبانی و زباندانی خود، و هدیه‌ای آسمانی شمردن آن را (هات ۳۱، بند ۱۹؛ هات ۵۱، بند ۶)،[۲] جز به رونق شعر و شاعری نمی‌توان تعبیر کرد.[۳]

بی‌گمان با نمونه‌های اندکی که از ادبیات کهن در اختیار داریم، نمی‌توان تصویر کاملی از وضعیت شعر و شاعری آن دوران به دست آورد، اما در همین نمونه‌های اندک، طبع‌آزمایی‌های قابل توجهی در سه نوع ادبیِ غنایی، حماسی، و تعلیمی دیده می‌شود. آثاری که نشان می‌دهد جریان‌های ادبی پس از اسلام، به رغم آنکه که به فضاهای نو و ابداعی گام نهاده، ریشه در همان سنّت کهن دارد. پرداختن به ادبیات غنایی و تعلیمی چون *گاهان* زرتشت، نوشته‌های عرفانی مانوی، و اندرزنامه‌های پهلوی مجال دیگری می‌طلبد. بحث حاضر در باب نوع حماسی ادبیات کهن است که نشانه‌های آن را در *یشت‌ها*، *یادگار زریران* و برخی سرودهای مانوی می‌توان یافت. نشانه‌هایی که هم

در محتوا و هم در سبک و شیوهٔ بیان، به ادبیات حماسی پس از اسلام، به‌ویژه *شاهنامه*، منتقل شده‌اند. بدیهی است که بدون رجوع به این منابع، شناخت درستی از شعر حماسی فارسی، به‌ویژه *شاهنامه* حاصل نخواهد شد.

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

تحقیقات علمی در سده‌های اخیر ثابت کرده برای شناخت بهتر ادبیات حماسی ایران، به‌ویژه *شاهنامه* باید به ادبیات باستانی ایران رجوع کرد. پژوهش دربارهٔ *شاهنامه*، که با ترجمهٔ چند داستان به زبان انگلیسی به همت ویلیام جونز در اواخر قرن هجدهم آغاز شد، زمانی عمق یافت که با مطالعات اوستایی و پهلوی همراه شد. پژوهشگران دریافتند که سرچشمهٔ بسیاری از افسانه‌ها و قهرمانان *شاهنامه* در متون ودایی و اوستایی است. از پیشگامان این عرصه می‌توان به اشپیگل (۱۸۸۷ و ۱۸۹۱) و دارمستتر (۱۸۸۷) اشاره کرد. نولدکه نیز با پژوهش‌هایی گسترده، منابع اوستایی و پهلویِ تاریخ ملی ایران را بررسی کرد. از آن پس، جست‌وجوی ریشه‌های روایی *شاهنامه* در متون کهن به جریانی مستمر بدل شد. ویکندر، دومزیل، و کریستن‌سن نیز پژوهش‌هایی مهم دربارهٔ پیوند *شاهنامه* با منابع باستانی انجام دادند. پژوهشگران ایرانی نیز اهمیت این مطالعات را دریافتند. محمدتقی بهار زبان پهلوی آموخت و به ترجمهٔ متون پهلوی پرداخت؛ محمد معین نیز با تبحر در برخی زبان‌های ایرانی، تأثیر دین زرتشتی بر *شاهنامهٔ* فردوسی را بررسی کرد؛ ذبیح‌الله صفا پیوند میان *یشت‌های اوستا* و *یادگار زریران* با سنت حماسیِ *شاهنامه* را به‌درستی تحلیل کرد؛ و بهمن سرکاراتی در جست‌وجوی بن‌مایه‌های کهن، عناصر اسطوره‌ای و حماسیِ *شاهنامه* را بررسی و آن‌ها را همچون «سایه‌هایی» از ادبیات باستانی توصیف کرد (۱۳۸۵).

منابع اوستایی و پهلوی به حدی در شاهنامه‌پژوهی اهمیت یافته‌اند که اگر نشانی از یک روایت یا یک شخصیت در این متون پیدا نشده، ریشه‌های دیگری را جست‌وجو کرده‌اند. برای نمونه، داستان‌های زال و رستم، که در *اوستا* نیامده و در متون پهلوی نیز کم‌رنگ است، مهرداد بهار با اسطوره‌های کریشنای هندی ارتباط داده است؛ چرا که هر دو، به باور او، از بن‌مایه‌هایی مشترک بهره برده‌اند که خاستگاه‌شان در شرق ایران، از درهٔ سند تا ماوراءالنهر بوده و به‌وسیلهٔ سکاها به حماسهٔ ملی ایران راه یافته است (بهار، ۱۳۸۱: ۲۳۴–۲۴۰). همچنین، مضامین تراژیک داستان‌هایی چون سیاوش و افراسیاب یا رستم و سهراب، به باور وی، از تأثیر فرهنگ یونانی در دورهٔ سلطهٔ آن بر شرق ایران نشأت گرفته‌اند (همان: ۲۴۲).

یکی از مهم‌ترین زمینه‌های پیوند میان *شاهنامه* و ادبیات کهن، اسطوره‌شناسی است. بسیاری از روایت‌های *شاهنامه* بر پایهٔ اسطوره‌ها شکل گرفته است، اسطوره‌هایی که در گذر زمان و با دگرگونی‌های اجتماعی، صورتی واقعی‌تر یافته‌اند. چهره‌ای چون زال، که اسطوره‌ای‌ترین شخصیت حماسه دانسته می‌شود، گفته شده بازتابی از زروان است (مختاری، ۱۳۹۳ : ۱۷۸–۱۷۱). سامِ *شاهنامه* گفته‌اند تحول‌یافتهٔ گرشاسبِ اوستایی، و «به احتمال قوی تجسمی از ایزد بهرام است» (سرکاراتی، ۱۳۸۵: ۲۲۲). رستم را جانشین گرشاسب و تجسم انسانی ایزد وای دانسته‌اند.[۴] مهرداد بهار میان رستم و ایزد هندوایرانیِ ایندره شباهت‌هایی یافته و بر آن است که ایندره در حماسهٔ سکایی به رستم تبدیل شده است. همچنین شباهت‌هایی میان رستم با ایزد مهر[۵] و اپام‌نپات نیز دیده شده است.[۶]

نه‌تنها شخصیت‌ها و روایت‌ها، بلکه ساختار کلان *شاهنامه* نیز بر بنیاد اسطوره‌های ایرانی استوار است. بهمن سرکاراتی معتقد است که حماسهٔ ملی ایران بر پایهٔ جهان‌بینی ایرانی تقابل نیکی و بدی، و بر مبنای تقسیم سه‌گانهٔ

زمانی نُه هزار ساله شکل گرفته است: سه هزار سال نخست به هرمزد تعلق دارد؛ سه هزار سال دوم از آن اهریمن است؛ و در سه هزار سال سوم، این دو نیرو در هم می‌آمیزند. *شاهنامه* نیز از آغاز پادشاهی کیومرث تا پادشاهی کیخسرو، بر پایهٔ همین تقسیم زمانی استوار است. سرکاراتی تقابل ایرانی و تورانی در *شاهنامه* را تجسمی از همان ستیز دیرینهٔ نیکی و بدی در اسطوره‌های دینی تقابل ایرانی و انیرانی می‌داند.[۷]

در این میان، *یشت‌های اوستا* برای بازشناسی بن‌مایه‌ها و خاستگاه بسیاری از داستان‌ها و شخصیت‌های *شاهنامه*، جایگاهی ویژه پیدا کرده است. در برخی یشت‌ها، مانند آبان‌یشت و زامیادیشت، به شخصیت‌ها و حوادثی اشاره شده که در بخش‌های اساطیری و پهلوانی *شاهنامه* نیز حضور دارند. از سدهٔ هیجدهم میلادی، اسطوره‌شناسان و شاهنامه‌پژوهان به این اشتراکات توجه ویژه‌ای نشان دادند. در میان پژوهشگران ایرانی، ابراهیم پورداود و ذبیح‌الله صفا نقش مهمی در پیوند دادن *یشت‌ها* با سنت حماسی *شاهنامه* ایفا کردند. پورداود پیش از ترجمهٔ هر یشت، خواننده را با شخصیت‌ها و مفاهیم اصلی آن آشنا می‌کرد و در این راه ناگزیر به رجوع به *شاهنامه* بود. صفا نیز به‌درستی *یشت‌ها* را کهن‌ترین نمونهٔ حماسه در ایران دانست که از طریق حلقهٔ رابطی چون *یادگار زریران* به *شاهنامه* پیوند می‌خورد (صفا، ۱۳۶۳: ۱۲۱).

شایان ذکر است که *یشت‌ها* یک مجموعهٔ همگن و یکدست نیست که بتوان کلیّت آن را همچون *شاهنامه* در نوع حماسی جای داد. از مجموعهٔ بیست و یک یشت اوستا، برخی اسطوره‌ای هستند، مانند آبان‌یشت،گوش‌یشت، رام یشت، دین‌یشت، اردیشت و زامیادیشت که حاوی اشاراتی به تاریخ اساطیری ایران و روایت‌های پهلوانی کیانیان هستند؛گروهی دیگر، چون مهریشت، تیشتریشت، سروش‌یشت، رشن‌یشت، فروردین‌یشت و بهرام‌یشت ستایشی هستند که از حیث واژگان، شیوهٔ بیان و مفاهیم دینی، عناصری مشترک دارند (Panaino, 1995: 21). برخی یشت‌ها کهن‌ترند و برخی دیگر، همچون یشت‌های موسوم به «کوتاه»، متونی تکراری، کلیشه‌ای و کم‌مایه‌اند که رنگ و بوی صرفاً دینی دارند و به ظاهر، در دورانی متأخر و در تقلید از یشت‌های کهن سروده شده‌اند.

یشت‌هایی که به معنای واقعی کلمه ادبیات حماسی ایران را در دوران باستان نمایندگی می‌کنند، آن‌هایی هستند که به نام یشت‌های کهن شناخته می‌شوند، مانند مهریشت و فروردین‌یشت، که سنّت حماسی در آن‌ها، در دورهٔ میانه به آثاری چون *یادگار زریران* و برخی از سرودهای ستایشی منتقل شده و سرانجام در شعر فارسی دری نیز با شکوهی بیشتر به حیات خود ادامه داده تا به *شاهنامه* رسیده است.

گذشته از این بخش‌بندی‌ها، یشت‌ها در ستایش ایزدانی سروده شده‌اند که گرشویچ (1967: 13) آن‌ها را در سه گروه جای می‌دهد: نخست ایزدانی غیر زرتشتی مانند میتره و هئومه که در وداها نیز حضور دارند؛ دوم، ایزدان بی‌معادل در وداها که از جامعهٔ ایرانی پیشازرتشتی برخاسته‌اند، مانند اناهیتا، درواسپا و همچنین، مفهوم بخت و شکوه که فرّه نام دارد؛ و سوم ایزدانی چون اشی و سروش که مفاهیم زرتشتی برساخته از الگوی ایزدان گروه دوم‌اند. گرشویچ با چنین بخش‌بندی‌ای دربارهٔ یشت‌ها بر این باور است که پس از غلبهٔ زرتشتیگری[۸] بر جامعه، جز سرودهای گاهانی، احتمال دارد که سرودهای ستایش میترا، تیشتر و دیگر ایزدان «کافر» نیز همچنان با گویش کهن در میان مردم رواج داشته است. اما از آنجا که این دینِ ترکیبی هنوز متنی مقدس نداشت که آن را نمایندگی کند و به

فرقه‌ای خاص هم وابسته نبود، نویسندگان زرتشتی وسوسه شدند متونی برای این دین فراهم آورند و ادعا کنند که این سرودها را اهورامزدا به زرتشت وحی کرده است (Idem: 14).

پژوهشگران، از جمله کسانی که به تحقیقاتشان اشاره شد، هرگاه در جست‌وجوی رد پای *یشت‌ها* در آثار ادبی متأخر، چون *شاهنامه* برآمده‌اند، غالباً به شخصیت‌ها و روایت‌های مشترک بسنده کرده و شواهد خود را در *اوستا*، در یشت‌های اسطوره‌ای چون آبان‌یشت و زامیادیشت یافته‌اند، بی‌آنکه به وجوه مشترک ادبی میان *یشت‌ها* و *شاهنامه* توجه کنند. کسانی که به سبک ادبی یشت‌ها پرداخته‌اند، نیز عمدتاً آن را با فنون شعری زبان‌های دیگر هندواروپایی مانند هندی، یونانی، هیتی و ایرلندی مقایسه کرده و از نظر سبک حماسی، شیوهٔ بیان، موسیقی کلام و به طور کلی وجوه ادبی، کمتر آن را با *شاهنامه* سنجیده‌اند.

۱-۳. روش‌شناسی پژوهش

این پژوهش از نوع بنیادی و با رویکرد توصیفی–تحلیلی انجام شده است. داده‌های پژوهش از طریق مطالعهٔ منابع کتابخانه‌ای و تحلیل آثار ادبی ایران باستان، شامل اوستا و فارسی باستان؛ دورهٔ میانه شامل آثار منظوم حماسی، از قبیل یادگار زریران و ستایش‌سرودهای حماسی مانوی؛ و در فارسی دری، شاهنامه انجام شده است.

۱-۴. یافته‌های پژوهش

بررسی‌ها حکایت از آن دارد که در زمینهٔ وزن، شعر حماسی فارسی تأثیراتی از اشعار پارتی و فارسی میانه پذیرفته است. پیوستگی سنّت‌های ادبی شفاهی را در میان آثار حماسی ایرانی می‌توان در ویژگی‌های شفاهی‌ای یافت که ریشهٔ هندوایرانی و حتی هندواروپایی دارند، مانند عبارت‌های کلیشه‌ای و تکرارهای فرمولی. در سبک ادبی و شیوهٔ بیان نیز از نظر هنرسازه‌های تکرار، صفت‌های هنری و تصویرهای شاعرانه همانندی‌های بسیاری از *یشت‌ها* تا *شاهنامه* وجود دارد که از تداوم هزاران سالهٔ سنّت‌های ادبی حکایت می‌کند.

۲. بحث و بررسی

۲-۱. تداوم حماسهٔ ایرانی از یشت‌ها و شاهنامه

در شعر حماسی ایران، میان *یشت‌ها* و *یادگار زریران* از یک سو و *شاهنامه* را از سوی دیگر، همانندی‌های فراوانی وجود دارد که از تداوم سنت‌های ادبی ایران از دوران باستان تا عصر فردوسی حکایت دارد. با این حال، مباحثی مانند قرار دادن *شاهنامه* در شمار آثار شفاهی، واکنش منفی برخی پژوهشگران را در پی داشته است. از این رو در این جستار، در گام نخست، ضمن پرداختن به آرای این پژوهشگران، بن‌مایه‌های مشترک آثار حماسی تحلیل و بررسی می‌شود. در بخش دوم، به مسألهٔ وزن و پیوند *شاهنامه* با نظام‌های وزنیِ شعر ایرانیِ پیش از اسلام پرداخته شده است. بخش سوم نیز به بررسی نشانه‌های سبکی مشترک، شیوهٔ بیان و صناعات ادبی میان *شاهنامه* و آن دسته از *یشت‌ها* اختصاص دارد که از اصالت و بار حماسی بیشتری برخوردارند.

۲-۱-۱. تبارشناسی

شعرهای ایرانی پیش از اسلام را غالباً از نوع اشعار شفاهی دانسته‌اند. آنتوان میّه (۱۹۳۰) بر آن است که یونانیان و هندوآریایی‌ها در شعر (که نمونه‌های منظوم ایرانی را نیز دربرمی‌گیرد) سنتی شفاهی را از دوران هندواروپایی به

ارث برده‌اند، سنتی ادبی که به متکی به نوشتار نبوده است (Watkins, 1995: 27). از ویژگی‌های این نوع شعر، بهره‌گیری فراوان از صفت‌های هنری و عبارت‌های قالبی است.

سالیان متمادی، وزن شعر و عبارت‌های قالبی، موضوع اصلی پژوهش‌های تطبیقی حوزهٔ شعر و ادبیات در زبان‌های هندواروپایی بوده است. عبارت‌های فرمولی که اغلب ریشه‌ای خویشاوند دارند—مانند ترکیب «اسبان تیزتک» که در *اوستا* به‌صورت aspǎŋhō āsauuō آمده—در متون ودایی و آثار هومری یونانی نیز با همان واژگان و ساختار یافت می‌شوند. پژوهش‌های بعدی نشان دادند که شعر هندواروپایی ساختاری پیچیده‌تر دارد و این عبارت‌های فرمولی صرفاً تکرار سادهٔ واژه و صفت نیستند؛ بلکه از جنبه‌های سبک‌شناختی مانند زبان تصویری، کهنه‌گرایی، نحو خاص و چینش کلمات نیز برخوردارند. گاه در بطن این عبارات، استعاره‌هایی نهفته است؛ برای نمونه، واژهٔ «وچست» یکی از اصطلاحات شعری *گاهان*، به معنای یک بند گاهانی، از صورت اصلی vačas tašti- گرفته شده است که به معنای تحت‌اللفظی «صنعتگری سخن» است. دارمستتر[۹] در مقاله‌ای با عنوان «استعارهٔ دستوری در زبان‌های هندواروپایی» اشاره می‌کند که شاعر در این زبان‌ها به‌طور استعاری به صنعتگر تشبیه شده است؛ و این استعاره نه تنها در *اوستا*، بلکه در زبان‌های خویشاوند نیز دیده می‌شود؛ مانند عبارت ودایی «در [کارگاه] دهانم این سخنان را ساخته‌ام»، یا اینکه پیندار، شاعر یونانی، شاعران را «صنعتگران سخن» می‌نامد.

برخی پژوهشگران معتقدند که زبان ادبی سنگ‌نوشته‌های فارسی باستان، به‌ویژه بیستون از سنت گفتاری شعر پیروی کرده است. هارماتا در مقاله‌ای با عنوان «*نامهٔ شاهان و شعر حماسی*» با تکیه بر الگوهای تکراری در بیستون، بر آن است که متن فارسی بیستون نشانه‌هایی از شعر موزون و آهنگین دارد که در قالب، از سالنامه‌های آشوری و احتمالاً بابلی تأثیر پذیرفته است. کلاریس هِرِن اشمیت الگوی بین‌النهرینی قالب کتیبهٔ بیستون را می‌پذیرد، اما الگوی ادبی آن را، به ویژه با توجه به عبارت تکراری θātiy Dārayavauš xšāyaθiya «گوید داریوش شاه» کاملاً ایرانی و دارای ویژگی‌های شفاهی می‌داند که در زمانی شکل گرفته که فن بیان حماسی در ایران بسیار پیچیده شده بوده است (اشمیت، ۱۳۸۸: ۸۸). با آن‌که این آثار با خط میخی هخامنشی مکتوب شده‌اند، که البته شواهد نشان می‌دهد که این خط تازه ابداع شده بود، اما محتوای متن از روایت اصیل گفتاری تبعیت می‌کند. بالسر در تحلیل ادبی سنگ‌نوشته‌های هخامنشی، به‌ویژه بیستون می‌گوید که آن‌ها مطابق قواعد و قالب‌های حماسی شفاهی مردمان هندواروپایی زبان، که زمانی از استپ‌های آسیا گرفته تا سرزمین‌های خاوری اروپا رواج داشت، تدوین شده‌اند (بالسر، ۱۳۸۸: ۳۸۶). او از مقایسهٔ برخی ویژگی‌های حماسی کتیبهٔ بیستون با *ایلیاد* و *ادیسهٔ* هومر، و همچنین، با حماسهٔ *آنئید* اثر ویرژیل، شاعر و حماسه‌سرای رومی، نتیجه می‌گیرد که دبیر درباری فرهیختهٔ ایرانی با آگاهی ژرفی که از اسطوره‌های شفاهی هندواروپایی، حماسه، اشکال آن و قالب‌هایی که تقریباً همگی در *گاهان* زرتشت نیز عناصری بنیادی محسوب می‌شوند، آن‌ها را نوشته است (همان: ۳۹۷). به نظر می‌رسد قرار دادن *گاهان* در کنار کتیبه‌های هخامنشی از همانندی در طرح کلی آن‌ها ناشی می‌شود که در آن دو نیروی خوب و بد در برابر هم قرار می‌گیرند. هدف بنیادین، برقراری نظم اخلاقی نهایی توسط اهورامزدا است که شاه بر روی زمین، نمایندهٔ او در نقش پهلوان این وظیفه را برعهده دارد. همانگونه که اهورامزدا در مقابل آشوب و دروغ اهریمنی به نبرد می‌پردازد تا نظم

و هنجار از دست رفته را بازگرداند و جهان را نو کند، شاه نیز بی‌نظمی‌ها را در کشور به سامان می‌رساند. داریوش در یکی از سنگ‌نوشته‌های خود در شوش، که به زبان و خط بابلی است، می‌گوید مواد تزیینات این کاخ از دوردست‌ها آورده شد و من آن را به «نظم» درآوردم (DSaa بند پنجم). در سنگ‌نوشتهٔ فارسی شوش (DSf) می‌گوید آن‌ها را «زیبا و نو» کرده است. شاه در واقع خود را نمایندهٔ خدا (اهورامزدا) می‌دانست، همانگونه که اهورامزدا برقرارکنندهٔ نظم کلی جهانی -arta است، و در پایان، جهان را نو و زیبا fraša خواهد کرد، شاه هم طرح خداوند را بر روی زمین پیاده می‌کرد.[۱۰]

وجود این عناصر مشترک میان آثار ادبی زبان‌های خویشاوند این باور را تقویت کرد که آن‌ها همه باید از یک اصل ادبی مشترک، یعنی زبان مادر، ریشه گرفته و سپس، این سنت به دوره‌های بعدی نیز راه یافته باشد. ویلیام پَری در سال ۱۹۲۸ دو کتاب به تعبیر واتکینز «دوران‌ساز» نوشت که بیشتر پژوهش‌های مربوط به شعر هندواروپایی را تحت تأثیر قرار دارد. او که به صورت میدانی بر سنت‌های زندهٔ حماسی یوگسلاوی تمرکز داشت، شباهت‌هایی میان آن‌ها و آثار هومر یافت و نتیجه گرفت که عبارات و واژگان فرمولی مانند آجرهایی هستند که در کنار هم، ساختمان شعر را می‌سازند و مفهومی بنیادین را به مخاطب منتقل می‌کنند. نکتهٔ اساسی این رویکرد آن بود که «شفاهی بودن» را به‌معنای بی‌سواد بودن یا فاقد ارزش ادبی بودن تلقی نمی‌کرد. کشف پری در تحلیل آثار هومر چنان تأثیرگذار بود که از آن با عنوان «انقلاب میلمان پری» در هومرشناسی یاد کردند (Watkins, 1995: 16-18). شاگرد او، آلبرت لرد نیز این مسیر را ادامه داد و پژوهش‌ها را به زبان‌های باستانی هم‌ریشه با یونانی گسترش داد. نخست سرودهای *ریگ‌ودا* به بحثی که پری و لرد آغازگر آن بودند، راه پیدا کرد.[۱۱] مشخص شد که عبارت‌های فرمولی و قراردادی در سرودهای ودایی کاربردی مشابه با زبان هومر در ایلیاد و ادیسه دارند. سپس، *اوستا* از این منظر مورد بررسی قرار گرفت و تأیید کردند که اشعار ایرانی باستان هم در این مقوله می‌گنجد. از آنجا که در اساطیر هیتی و آناتولیایی نیز همین عناصر دیده می‌شد، شکی باقی نماند که با یک سنت ادبی روبه‌رو هستند که میان زبان‌های هندواروپایی مشترک است. پس از آن کوشش‌های زیادی شد تا عناصر مشترک را کشف و از طریق آن فرمول‌های اولیه را در زبان مادر بازسازی کنند.

بهترین نمونهٔ شعر شفاهی ادبیات باستانی ایران در نوع حماسی، یشت‌های *اوستا* است. ویژگی‌های زبانی و ساختاری یشت‌ها بیشترین قرابت و نزدیکی را با دیگر متون شفاهی هندواروپایی دارد. تکرار عبارات فرمولی در این آثار، نقشی بنیادین در ساختار آن‌ها که باید از حفظ خوانده شوند، دارد. در شعر شفاهی، مفاهیم خاصی به صورت فرمول و عبارت قالبی، برای تأکید تکرار می‌شود تا یادگیری آن هم برای هم‌نسلان آسان‌تر شود و هم انتقال آن از نسلی به نسل دیگر بهتر میسر شود. در اکثر یشت‌ها مصرع نخست ساختاری فرمولی دارد، معمولاً با ذکر نام ایزد و صفت اصلی او آغاز می‌شود و سپس، فعل «می‌ستاییم» (یَزَمَئید) می‌آید:

مهریشت: «مهرِ فراخ‌چراگاه را می‌ستاییم، راست‌گفتارِ زبان‌آور، هزارگوشِ خوش‌تراش، بیورچشمِ بُرز، پرخردِ نیرومند، بی‌خوابِ بیدار را».

تیشتریشت: «تیشتر ستارهٔ رایومندِ فرهمند را می‌ستاییم، رام‌آشیانِ خوب‌آشیانِ سفیدِ روشنِ از دور پیدایِ درخشندهٔ درمانگرِ تندخروش‌برآورندهٔ بُرزِ از دور درخشان را».

ارت‌یشت: «اشیِ به (نیک) را می‌ستاییم، درخشانِ برزِ خوب‌رویِ خوب‌ستودهٔ خروشنده‌چرخِ اماوندِ سودبخشندهٔ درمانگرِ تیزهوشِ نیرومند را».
زامیادیشت: فرّهٔ نیرومندکیانی مزداآفریده را می‌ستاییم، بسیارستودهٔ اَبَرکارِ مصممِ چالاکِ هنرمندِ میانِ آفریدگان برترین را».

پایان هر کرده هم معمولاً با عبارت فرمولی ahe raiia xvarənaŋhaca «با فروغ و فرّش...» بسته می‌شود. این ساختار، مرز آغاز و پایان هر «کرده» (بخش) را برای شنونده مشخص می‌ساخته و عملکردی مشابه ترجیع‌بند در شعر فارسی داشته است. الموت هینتزه در مقاله‌ای دربارهٔ فنون ادبی یشت‌ها، این عنصر را با ادبیات یونان باستان مقایسه کرده و نام «ریتورنللو»[۱۲] بر آن نهاده است (Hintze, 1995: 279).

در متن هر یک از یشت‌ها نیز عباراتی فرمولی و تکرارشونده به چشم می‌خورد. برای نمونه، هنگامی که شخصیت‌های اسطوره‌ای چون هوشنگ، جم، فریدون و دیگران، برای ایزد یا ایزدبانویی که یشت به او اختصاص دارد، قربانی می‌کنند و از وی آیفت (حاجت) می‌طلبند، این عمل در قالب ساختارهای کلیشه‌ای بازگو می‌شود. در آبان‌یشت، که در ستایش اَناهیتا است، چنین آمده[۱۳]: «برای او قربانی کرد هوشنگِ پیشداد بر دامنهٔ [کوهِ] هرا، صد اسب نر، هزار گاو، ده هزار گوسفند». پس از او، جمشید در همان قالب تکراری، اما با تفاوت‌هایی اندک در صفات و مکان قربانی، چنین آمده است: «برای او قربانی کرد جم‌شیدِ خوب‌رمه بر بالای هوکَریه، صد اسب نر، هزار گاو، ده هزار گوسفند». همین الگو دربارهٔ اژی‌دهاک نیز تکرار می‌شود: «برای او قربانی کرد اژی‌دهاکِ سه‌پوزه، در سرزمین بَوری، صد اسب نر، هزار گاو، ده هزار گوسفند»، سپس فریدون، گرشاسب، افراسیاب، کی‌کاووس، کی‌خسرو، طوس و دیگر شاهان و پهلوانان، حاجت‌های خود را در همین قالب فرمولی از اَناهیتا می‌طلبند (آبان‌یشت، بندهای ۲۱، ۲۵، ۲۹، ۳۳، ۳۷، ۴۱، ۴۵، ۴۹، ۵۳، ۵۷، ۶۱، ۶۸، ۷۲). روا شدن و نشدن حاجت‌ها نیز در قالب عبارات تکراری بیان می‌شود: «آنگاه این آیفت را به او داد، اردوی‌سور اناهید، [آن که] همواره به کسی که زوهر نثار می‌کند، به پارسا، به ستاینده، به خواهنده، دهندهٔ آیفت [است]»؛ یا در حالت دیگر: «این آیفت را به او نداد، اردوی‌سور اناهید» (آبان یشت از بند ۲۳ به بعد). در مهریشت یک بند ترجیعی به دفعات تکرار شده است: «مهرِ فراخ‌چراگاه را می‌ستاییم، راست‌گفتارِ زبان‌آورِ هزارگوشِ خوش‌تراش بیورچشمِ بُرز پرخردِ نیرومند بی‌خوابِ بیدار را (بندهای ۷، ۱۰، ۱۲، ۱۷، ۲۲، ۲۵، ۲۸، ۳۵، ۴۴، ۴۷، ۴۹، ۵۳، ۶۰ و ....)»

گاهی کلیشه‌ها به صورت جملهٔ ساده بیان می‌شوند، مانند «او اژدها را کشت»؛ عبارتی فرمولی که ریشه در سنت هندواروپایی دارد و در متون اوستایی و پهلوی، همچنین، در سرودهای ودایی، اساطیر هیتی، آثار حماسی و غنایی یونان باستان، حماسه‌ها و قصه‌های ژرمنی و حتی در حماسه‌های شفاهی ارمنی سدهٔ گذشته نیز نمونه‌هایی از آن یافت می‌شود.[۱۴] تصویر «اژدهاکشی» در اصل بازتاب اسطورهٔ بزرگ کهن‌تری است که در آن اژدها نماد خشکسالی بوده و ایزد یا پهلوان با کشتن اژدها اسباب رهایی مردمان را فراهم می‌آورده است. در زامیادیشت، این ساختار فرمولی با جابه‌جایی نام‌ها تکرار می‌شود: «آنکه کشت اژدهای شاخدار را...»، «آنکه کشت گَندرَوه را...»، «آنکه کشت

نه بچهٔ خاندان پَتَنه را...»، «آنکه کشت هیتاسپه را...»، «آنکه کشت ارزوشَمَنه را...»، «آنکه کشت سنَویذَکه را...»، «آنکه کشت اژیِ دهاکه را...» (زامیادیشت، بند ۴۳-۴۰).

تکرارهای ترجیع‌وار در *یادگار زریران* نیز از همین نوع است. گشتاسپ‌شاه هنگامی که پیشگویی جاماسپ را از مرگ ایرانیان می‌شنود، از تخت به زیر می‌افتد. جاماسپ، زریر، پادخسرو و فرشاورد به نوبت، با تکرار جملات مشابهی کوشش می‌کنند، شاه را از خاک برخیزانند و بر تخت بنشانند، اما هر بار این جمله تکرار می‌شود: «گشتاسپ شاه نه برخیزد و نه بازگردد» (یادگار زریران، بندهای ۵۴، ۵۶، ۵۸، ۶۰). یا ارجاسب، شاه خیونان که از بالای کوه تماشاگر جنگ است، با دیدن دلاوری‌های زریر و فرزند او بستور، دو بار با جملات مشابهی وعدهٔ همسری دخترهایش را به داوطلب قتل آن دو می‌دهد (۷۱، ۹۵)، همچنین، گشتاسپ با همین جمله به داوطلب کین‌خواهی زریر، وعدهٔ همسری دخترش همای را می‌دهد (۷۷). یا هنگامی که بستور برای کین‌خواهی پدرش زریر اعلام آمادگی می‌کند، گشتاسپ با این کلمات او را از این کار منع می‌کند: «مبادا خیونان رسند و تو را کُشند، چنان که زریر، ایران‌سپاهبد را کشتند، پس خیونان دو نام برند که ما کشتیم، زریر، ایران‌سپاهبد را و ما کشتیم بستور پسر او را» (۸۱). یک بار نیز بستور، خود پس از نوحه‌سرایی برسر جنازهٔ پدرش این جملات را بر زبان می‌آورد (۸۷)، و سومین بار نیز گرامی‌کرد و سپاهیانش آن را به بستور می‌گویند (۱۰۸).[۱۵] چنین شباهت‌هایی میان *یادگار زریران* و *شاهنامه* را مری بویس به دلیل تعلق آن‌ها به سنتی ادبی متعلق به شمال شرقی ایران می‌داند و احتمال می‌دهد «به گونهٔ شفاهی و سینه به سینه بدون کمترین وقفه‌ای ادامه یافته است» (بویس، ۱۳۶۸: ۸۴).

اُلگا دیویدسن و دیک دیویس، نظریهٔ پری و لرد را وارد حوزهٔ شاهنامه‌پژوهی کردند. دیویدسن بر استمرار سنت شفاهی در *شاهنامه* تأکید دارد؛ نه بدان معنا که روایت مکتوب آن را نادیده انگارد، بلکه بدین معنا که روایت شفاهی هم‌زمان با روایت مکتوب در آن ادامه یافته است. دیک دیویس نیز با دیویدسن هم‌عقیده است و بر آن است که ساختار بلاغی و بیانی *شاهنامه*، خصلتی اساساً شفاهی دارد. از نظر او، تکرار مداوم وصف‌های هنری و افعال خاص در سراسر متن، کاربرد صفاتی ثابت برای شخصیت‌ها برگرفته از گنجینهٔ بلاغی شاعر، تکرار صحنه‌ها و موقعیت‌هایی خاص همچون اهدای هدایا یا نمایش ثروت، بهره‌گیری از عبارات قالبی برای پیوند دادن بخش‌های مختلف روایت، و حتی دگرگونی تدریجی شخصیت برخی قهرمانان (مانند تفاوت سودابه در داستان هاماوران و داستان سیاوش یا دگرگونی شخصیت گشتاسب پیش و پس از رسیدن به پادشاهی)، همگی نشانه‌هایی از یک سنت ادبی شفاهی‌اند. دیویس تأکید می‌کند که بلاغت فردوسی ساده، روان و به یادماندنی است و می‌نویسد: «اگر این ویژگی‌های سبکی را در کنار یکدیگر قرار دهیم، به خوبی روشن می‌شودکه متنی که این ویژگی‌ها را دارد، مستقیماً از خصوصیات رایج در شعر شفاهی تأثیر پذیرفته است» (دیویس، ۱۴۰۳: ۹۱-۸۷).

ارتباط دادن *شاهنامه* با سنت شفاهی با واکنش منفی شماری از شاهنامه‌پژوهان ایرانی مواجه شده است. به باور این منتقدان، پیوند دادن *شاهنامه* به شعر شفاهی، از نوع اشعار قرون وسطایی اروپا یا حتی آثار منسوب به هومر، نادرست و دونِ شأن فردوسی و *شاهنامه* است (امیدسالار، ۱۳۹۶: ۷۳).[۱۶] اُلگا دیویدسن در پاسخ به این انتقادها بر این باور است که دیدگاه او به‌درستی درک نشده است. وی تأکید می‌کند که به تفاوت‌های میان فردوسی و راویان عامی اسلاو جنوبی که مورد مطالعهٔ آلبرت لرد بوده‌اند، آگاه است. اما مفهومی که لرد از تعبیر «شعر شفاهی» مد نظر

دارد، صرفاً «نامکتوب بودن» آن نیست، بلکه خصلت اجرایی و انتقال از طریق نقل و بیان زنده است. از نظر دیویدسن، منشأ شعر شفاهی به روزگار پیش از کتابت بازمی‌گردد، اما ماهیت آن وابسته به فقدان نوشتار نیست، بلکه در اجرا شدن و زنده بودن آن نهفته است (دیویدسن، ۱۳۸۰: ۴۳).[۱۷] دیویدسن در اینجا به نکته‌ای اساسی اشاره می‌کند: مسألهٔ «اجرا» یا «نقل» شعر، که می‌توان آن را حلقهٔ پیوند میان *شاهنامه* و آثار حماسی قرون وسطایی غرب، و حتی با سنت‌های گوسانیِ دورهٔ اشکانی و خنیاگریِ عصر ساسانی دانست. با این حال، *شاهنامه* برخلاف بسیاری از آثاری که بنیان‌گذاران نظریهٔ شعر شفاهی مطالعه کرده‌اند، تنها وجه نقالی و اجرا ندارد، بلکه واجد جنبه‌ای دیگر نیز هست: «کتاب بودن». *شاهنامه*، از یک سو، همانند *خمسهٔ نظامی*، *بوستان و گلستان سعدی*، *غزلیات حافظ*، *مثنوی مولوی* و *رباعیات خیام*، اثری است ادبی، هنری و مکتوب که مخاطب آن باسوادان جامعه‌اند، کسانی که از آن می‌آموزند، بهرهٔ زیبایی‌شناختی می‌برند و در متون ادبی به آن ارجاع می‌دهند؛ و از سوی دیگر، در قهوه‌خانه‌ها و مجالس عمومی، از طریق نقل و اجرا، برای مردم بازگو می‌شود و در حافظهٔ جمعی و فرهنگ عامه جای دارد.[۱۸]

آنچه *شاهنامه* را برای ایفای این نقش دوگانه توانا ساخته است، ویژگی‌هایی است که آن را به ادبیات شفاهی پیوند می‌دهد. خواه بپذیریم که *شاهنامه* بر بنیان شعر شفاهی استوار شده، و خواه چنین نپنداریم، می‌توان بر این نکته توافق داشت که *شاهنامه* دنباله‌رو یک سنت حماسی کهن ایرانی است که نمونهٔ اصیل و دیرین آن خوشبختانه باقی مانده، و آن «*یشت‌های اوستا*» است. البته *شاهنامه* با یشت‌ها تفاوت‌هایی بنیادین دارد؛ از جمله اینکه متن مقدسی چون یشت‌ها نیست که حفظ ثبات و لایتغیّر بودن، از ارکان اساسی آن باشد و سراینده اجازهٔ گسترش مضمون بر پایهٔ قریحهٔ فردی خود نداشته باشد. با این‌همه، نگریستن به *شاهنامه* در کنار *یشت‌ها*، *ریگ‌ودا* و آثار هومری، در رویکردی تطبیقی، افق‌های تازه‌ای می‌گشاید. بی‌گمان، میان این آثار عناصر مشترکی وجود دارد که بررسی آن‌ها جدی و درخور توجه است؛ به‌ویژه از این منظر که *شاهنامه* و *یشت‌ها* در دل یک سنت دیرپای ادبی در ایران ریشه دارند؛ سنتی که بلاغت آن بی‌تردید با نحوهٔ بیان در شعر شفاهی پیوند داشته است. مسلم است که فردوسی را نمی‌توان صرفاً راوی داستان‌های کهن به‌سبک گوسان‌ها دانست، اما در شعر او عناصری دیده می‌شود که خاستگاه آن‌ها را باید در تکنیک‌های شعر شفاهی جست‌وجو کرد. این عناصر، نقطهٔ اشتراک *شاهنامه* با *یشت‌ها* را نیز تشکیل می‌دهند. البته زیستن فردوسی در سده‌هایی که شعر فارسی به سطحی دیگر از پیچیدگی، زیبایی و کتابت رسیده بود، ناگزیر بر ذهن و زبان او تأثیر گذاشته است؛ و همین عامل باعث فاصله گرفتن *شاهنامه* از نمونه‌های حماسی اروپایی در قرون وسطی می‌شود. اما این فاصله، نباید سبب شود که بسیاری از ویژگی‌های بلاغی *شاهنامه* که ریشه در سنت شفاهی دارند، نادیده گرفته یا کم‌اهمیت تلقی شوند.

۲-۱-۲. وزن‌شناسی

موضوع دیگری که در آثار حماسی ایران باید مورد توجه قرار گیرد وزن شعر است که در حماسه یک عنصر لازم شمرده می‌شود. بدیهی است که همهٔ این آثار از عنصر وزن برخوردار هستند، اما در بررسی شعر ایران باستان جنبهٔ شفاهی بودن آن‌ها بیشتر از وزن مورد توجه محققان قرار گرفته بود. در واقع، فرمول‌ها و عبارت‌های قالبی که در نظریه‌های مربوط به شعر هندواروپایی نقش محوری یافته بود، نقش وزن را که قرن‌ها معیاری اساسی برای شعر

بودن یک اثر به‌شمار می‌رفت، تا حدی به حاشیه برد.[۱۹] در بحث شعر اوستایی، یسن هفت‌ها با نثر شاعرانه‌اش، جایگاه تعیین‌کننده بودن وزن را درسنجش شعر نامیدن یک اثر به چالش کشید.[۲۰] با این حال، این تردیدها نتوانسته‌اند اصل موزون بودن یشت‌ها را زیر سؤال ببرند؛ زیرا همانگونه که بورا تأکید می‌کند حماسه اساساً نیاز به وزن دارد، چنانکه حماسه‌های مشهور جهان مانند *گیلگمش*، *ایلیاد و ادیسه*، اشعار آلمانی کهن و انگلوساکسنی و غیره موزون و همه هم دارای وزن هستند[۲۱]. *یشت‌ها* نیز مانند نمونه‌های پیش‌گفته منظوم است. پژوهش‌هایی که دربارهٔ وزن *یشت‌ها* انجام شده، عمدتاً بر چگونگی ساختار وزنی، شمار هجای مصراع‌ها، توزیع تکیه‌ها و نظایر آن متمرکز بوده است. اختلاف نظرهایی در نحوهٔ توزیع هجاها وجود دارد، اما در اصل موزون بودن *یشت‌ها* تردیدی وجود ندارد. یشت‌های کهن، نسبت به سایر یشت‌ها، از زیبایی و سبک شعری فاخرتری برخوردارند؛ از این‌رو اگر در پی شواهدی برای شناخت سنت‌های ادبی کهن ایران باستان باشیم، *یشت‌ها* (در کنار *گاهان*) اطمینان‌بخش‌تر به نظر می‌رسند. لازار برای بررسی وزن یشت‌ها، به یشت سیزدهم (فروردین‌یشت) که از کهن‌ترین یشت‌ها به شمار می‌رود، مراجعه کرده است. او با هدف دستیابی به وزن اصلی این متن، معیارهایی ارائه داده که با دیدگاه گرشویچ—که معتقد است موبدان بعدها عباراتی به متن افزوده‌اند—همخوانی دارد. لازار با فرض تلفیقی بودن این متن از عناصر پیشازرتشتی، مزدایی و زرتشتی، بخش‌هایی را که به باور او افزوده‌های متأخر زرتشتی‌اند، کنار گذاشت؛ از جمله مصراع‌هایی که در آن‌ها نام‌هایی چون «زرتشت»، «اهورامزدا»، یکی از امشاسپندان، «سپنته‌مئینیو»، «انگره‌مئینیو» و نیز واژه‌هایی چون «دئوه» و «سوشیانت» آمده‌اند. در مقابل، او به ملاک‌هایی برای تشخیص اصالت بخش‌هایی از متن توجه کرد که به بحث سبک ادبی و بیان شاعرانه مربوط می‌شود. به عنوان نمونه، در بند ۷ این یشت، از آب‌های خروشان در هزاران دریاچه و رود یاد شده است، و در بند ۲۹، مردان جنگ‌آور (و یا زنان رزمنده) با قدی بلند و کمربندهایی بر بالاتنهٔ خود توصیف می‌شوند (لازار، ۱۳۹۵: ۱۸).

روشی که لازار در تحلیل وزن *یشت‌ها* به‌کار گرفته، نشانه‌هایی از سنت‌های ادبی و حماسی کهن را نمایان ساخته است که می‌توانند در شناخت ریشه‌های ادبی *شاهنامه* مفید باشند؛ هرچند در وزن، رابطهٔ مستقیمی میان *شاهنامه* و *یشت‌ها* برقرار نیست. در واقع، در پژوهش‌های مربوط به شعر هندواروپایی، وزن در درجهٔ دوم اهمیت قرار گرفته و برای تشخیص شعری بودن یک اثر، بیش از هر چیز به وجود فرمول‌ها و عبارات قالبی توجه شده است. از این‌رو، فقدان شباهت وزنی میان *یشت‌ها* و *شاهنامه*، یا میان *یشت‌ها* و اشعار رسمی پس از اسلام، نباید دلیل بر گسست *شاهنامه* از سنت ایرانی دانسته شود. در واقع، *شاهنامه* به دلایل زبانی نمی‌توانسته در وزن، تحت تأثیر *یشت‌ها* قرار بگیرد. زبان‌های ایرانی در گذار از دورهٔ ایرانی باستان به ایرانی میانه، به‌ویژه در ساخت آوایی، دستخوش دگرگونی‌های اساسی شدند. این تحولات به گونه‌ای بود که لازم بود قواعد شعری، از جمله وزن شعر، خود را با این تغییرات هماهنگ سازند. *شاهنامه* از نظر ساختار زبانی تفاوت چندانی با فارسی میانه ندارد و در الگوهای هجایی و نظام واکه‌ای به آن نزدیک است؛ بنابراین، در وزن شعر نمی‌توان آن را با *یشت‌ها* سنجید و بهتر است نشانه‌های آن در اشعار ایرانی میانه جست‌وجو کنیم که هم از نظر زمانی و هم زبانی به *شاهنامه* بسیار نزدیک‌ترند. با آن‌که شاعران ایرانی پس از اسلام وزن شعر را براساس عروض عربی سازمان‌دهی کردند، اما سنت‌های شعری زبان‌های ایرانی میانه، از جمله پارتی و فارسی میانه را نیز به کلی فراموش نکردند. این تأثیر را

می‌توان در برخی از قالب‌های وزنی مانند رباعی، رَمل، هَزَج، و مهم‌تر از همه، بحر متقارب مشاهده کرد—همان وزنی که *شاهنامه* در آن سروده شده است.[۲۲]

اوتاس، بر پایه پیشنهاد هنینگ، وزن *یادگار زریران* را دارای سه تکیه در هر مصرع می‌داند و بر این باور است که هر مصرع از پنج تا ده هجا ــ با میانگین حدود هفت تا هشت هجا ــ تشکیل شده است (Utas, 1975: 404). *شاهنامه* در بحر متقارب (فعولن فعولن فعولن فَعَل) سروده شده است. لحن *یادگار زریران* با آن هماهنگی ندارد، اما با برخی اشعار پهلوی دیگر و همینطور با سرودهای پارتی مانوی قابل مقایسه است. لازار به وزن *شاهنامه* و زنجیرهٔ چهارهجایی آن اشاره می‌کند که دقیقاً زنجیرهٔ سرودی پارتی با شناسهٔ M 10 را به یاد می‌آورد. همچنین سرودی ابجدی به زبان پارتی با عنوان «سرودی دربارهٔ نفس زنده» وجود دارد که با متقارب سالم تناسب دارد (۱۲۵). نوع محذوف این بحر، که در *شاهنامه* نیز به کار رفته، با وزن سرود پهلوی «دربارهٔ خرد» همخوانی دارد (لازار: ۱۲۵). جالب آن که همین وزن در شعر حماسی بلوچی هم دیده می‌شود و احتمال می‌رود یادگار شعر حماسی ایرانی پیش از اسلام باشد. تحقیقات الفنباین[۲۳]، ریپکا[۲۴] و نیز لازار[۲۵] بر روی اشعار عامیانهٔ بلوچی و تحلیل وزن آن‌ها، پیوندهای معناداری را میان این اشعار و سنت شعری زبان‌های ایرانی میانهٔ غربی آشکار کرده‌اند. این اشعار از نظر نظام واکه‌ای و ساختار هجایی مشابهت‌هایی با اشعار فارسی میانه دارند؛ و برخلاف فارسی دری، کمتر تحت تأثیر واژگان عربی قرار گرفته‌اند، از این‌رو توازن آوایی آن‌ها حفظ شده است. بنابراین، می‌توان نتیجه گرفت که بحر متقارب در شعر فارسی—از جمله *شاهنامه*—ادامهٔ سنتی ایرانی است، به قول الول ساتن از سنت نقالی ایرانی ریشه گرفته (نقل از دیویدسن، ۱۳۸۰: ۹) که با نظام کمّی عروض عربی سازگار شده است.

توجه به این نکته نیز اهمیت دارد که تنها محققان اروپایی نبودند که به شباهت میان برخی از اوزان فارسی و اوزان اشعار فارسی میانه پی برده‌اند. حمزهٔ اصفهانی از بقایای شعر فارسی میانه یاد می‌کند که به گفتهٔ او بالغ بر ده‌هزار برگ به خط فارسی بوده و همهٔ آن‌ها در یک بحر واحد سروده شده‌اند (تُجری علی بحرٍ واحد)، بحری که به نظر او مشابه بحر رجز عربی است[۲۶]. به گفتهٔ شاکد، دلیل مقایسهٔ آن با رجز آن است که رجز آزادترین و تکراری ترین وزن در میان اوزان عروض عربی است، و این شاید تنها الگویی بوده که نویسنده می‌توانسته با بهره‌گیری از آن، وزن نسبتاً آزاد و تکیه‌محور فارسی میانه را برای مخاطب عرب‌زبان خود توصیف کند. احتمالاً در میان آن اشعار، نمونه‌هایی نیز وجود داشته که با اوزان دیگر همچون متقارب نیز قابل مقایسه بوده‌اند (شاکد:۱۳۹۱: ۴۷۷).

۲-۱-۳. سبک‌شناسی

از بررسی عبارت‌های قالبی و وزن در شعر هندواروپایی، به مهم‌ترین بخش یعنی زبان شاعرانهٔ این آثار می‌رسیم. ویژگی‌های ادبی *یشت‌ها* کدام است و در *شاهنامه* چه عناصری است که ریشه در شعر کهن حماسی ایران دارد؟ در گذشته، در شعر تمرکز اصلی برصور خیال بود، اما امروزه روشن شده است که علاوه بر تصویر، یا جلوه‌های گوناگون خیال مانند تشبیه، استعاره و مجاز، عناصر دیگری چون ساختار روایت، تکرار، هماهنگی صوتی واژه‌ها و به طور کلی «صورت» یا «فرم» متن (در معنای صورت‌گرایانه‌اش) نقشی تعیین‌کننده در شعر بودن یک اثر دارند. در شعر، با بهره‌گیری از این عناصر، کاربرد عادی و روزمرهٔ زبان در سه ساحت صوتی و نحوی و معنایی شکسته

می‌شود و به آن چیزی که صورت‌گرایان روس «آشنایی‌زدایی»[۲۷] یا به تعبیر شفیعی کدکنی «رستاخیز کلمات»[۲۸] می‌نامند، دست می‌یابد.[۲۹]

بهتر است در تحلیل ابزارهای هنری آثار بحث حاضر، از همان اصطلاحات صورتگرایان استفاده کنیم که پشتوانهٔ نظری مطالعات شعر هندواروپایی هم بوده است. هنرسازه[۳۰] اصطلاحی است که می‌تواند همهٔ عناصر زیبایی‌آفرین، هم در حوزهٔ بیان و بدیع و هم در حوزهٔ معنی‌شناسی را تحت پوشش قرار دهد. این مطلب را دکتر شفیعی کدکنی به خوبی با ذکر نمونه توصیف کرده است: «یک تشبیه (از چشم‌انداز وظیفه و نقش آن) یک هنرسازه است. یک استعاره نیز، یک کنایه نیز، یک تقدیم ما هُوَ حقُّه التأخیر، یک حذف بلاغی، یک تعبیر هنریِ جای اجزای جمله و جانشین کردن صفت به جای موصوف و هر نوع وسیله‌ای که بر ساحتِ جمال‌شناسیک «متن» بیفزاید، این‌ها همه مصادیق هنرسازه‌اند». این نکته را باید یادآوری کرد که قصد نداریم آرای فرمالیست‌ها را مبنای بحث حاضر قرار دهیم که بررسی خود را تنها بر حوزهٔ هنرسازه‌ها و تأثیر ادبی و هنری آن‌ها محدود می‌کنند، زیرا غایت نهایی متونی چون *یشت‌ها* و *یادگار زریران* که اساساً متن‌های آیینی هستند، نه صرفاً زیبایی‌شناسی، بلکه القای محتوایی ایدئولوژیک است که در لایه‌های معنایی آن‌ها شکل می‌گیرد.

آنچه که *شاهنامه* را بیشتر با سنت ادبی پیش از اسلام پیوند می‌دهد، وزن یا فرمول‌ها و الگوهای تکراری آن نیست، بلکه سبک و شیوهٔ بیان آن است، که محققان اروپایی از آن غافل بوده‌اند، که البته شاید دلیل چنین غفلتی این بوده که از زاویهٔ ادبیات معاصر فردوسی سرزمین خود، و نمونه‌های شعر زبان‌های هندواروپایی به موضوع نگریسته و به آثار دورهٔ میانه، چون *یادگار زریران* و سرودهای حماسی مانوی و سپس، به شعر حماسی فارسی دری و جلوه‌های شاعرانه‌اش توجه کافی نکرده‌اند.

شاهنامه در تصویرهای پویای خود به یشت‌هایی شبیه است که «ستایشی» نامیده شده‌اند. در یشت‌های ستایشی نمونه‌های بهتری را از روایت شاعرانه می‌توان دید. ژان کلنز یشت‌ها را به دو گروه یشت‌های «ستایشی» (مانند مهریشت)؛ و «افسانه‌ای» (مانند آبان‌یشت)، تقسیم کرده است. گروهی که آبان‌یشت در آن قرار می‌گیرد، روایت با صیغهٔ دوم شخص مفرد وجه امری *یَزَته* «بستای» بیان می‌شود، و در گروه دیگر که مهریشت در آن قرار دارد، با صیغهٔ اول شخص جمع مضارع *یَزَمَئیده* «می‌ستاییم». این تفاوت نحوی، در لحن سرودها هم تفاوت ایجاد کرده است، دوری یا نزدیکی از مخاطب و نزدیکی یا فاصله‌گذاری با مخاطب را نیز منعکس می‌کند. میترا (مهر) قدرت خود را نه در گذشته‌ای اسطوره‌ای یا نیمه تاریخی، بلکه در «اینجا و اکنون» نقش فعالی در پاسداری از پیمان و زندگی مردمان ایفا می‌کند. کلنز به نکتهٔ بسیار مهمی اشاره می‌کند، اینکه فقط در یشت‌های گروه مهریشت که با مضارع اول شخص جمع روایت می‌شود، به سازمان اجتماعی قوم اوستایی برخورد می‌کنیم: در این یشت از sāstar، ahura و سلسله مراتب nmānō.paiti و ... [یعنی خانمان، روستا، شهر، کشور و شهریار، شهربان، کدخدا و خانه‌خدا] یاد می‌شود... (کلنز، ۱۳۸۵: ۳۰۵).

شاهنامه بنا به ذات خود که یک اثر حماسی و روایی است، حوادث آن در گذشته اتفاق می‌افتد. داستان زندگی انسان است که از کیومرث آغاز شده و تا سه سده پیش از تولد فردوسی به پایان می‌رسد، بنابراین زمان روایت ماضی است، و قاعدتاً از این زاویه آن را باید با یشت‌های افسانه‌ای مقایسه کرد که در آن‌ها از اساطیر و داستان‌های

گذشتگان سخن می‌گوید. اما چون در *یشت‌ها* به این داستان‌ها تنها اشاراتی کوتاه شده و جنبهٔ روایی آن ضعیف است، توان رقابت با *شاهنامه* را ندارد. وجه حماسی *یشت‌ها* را از نظر روایت باید در یشت‌های ستایشی چون مهریشت جست‌وجو کرد و با بخش‌هایی از *شاهنامه* مقایسه کرد که زمان روایت از گذشته به اکنون تغییر می‌کند که از قضا در این بخش‌ها در *شاهنامه* در القای لحن حماسی موفقیت بیشتری کسب می‌کند. از دلایل اصلی حرکت و پویایی بسیاری از تصویرهای شعر فردوسی، چنانکه دکتر شفیعی کدکنی به درستی بر آن انگشت گذاشته، استفاده از نوعی اسناد مجازی است که با فعل مضارع بیان می‌شود: «در این گونه تصویر، مرکز اصلی، فعل و اسناد فعلی است و حرکت از خصایص تصاویری است که فعل در آن‌ها به‌کار رفته است و با این‌که بیان او گزارشی است و بیشتر باید از فعل ماضی کمک بگیرد، در تصاویر او مضارع –که فعلی است متحرک‌تر و دارای نوعی کشش و ادامهٔ در زمان است– بیشتر وجود دارد به خصوص که او اغلب این فعل را نیز با قیدهای استمراری تقویت می‌کند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۴۶۶).

امتیازی که روایت در زمان مضارع به یشت‌های افسانه‌ای می‌دهد، در این است که ایزدانی مانند میترا، بهرام برخلاف قهرمانان یشت‌های افسانه‌ای، اناهیتا، درواسپ و وایو (باد) تنها به دمیدن نیرو به پهلوانان خود بسنده نمی‌کنند، بلکه خود مستقیماً پا به میدان نبرد می‌گذارند و به نبرد با دشمنان می‌پردازند. سرودهایی که با یَزَتَه بیان شده‌اند (گروه آبان‌یشت)، تفاوت اصلی‌شان با سرودهای یَزَمئیده (گروه مهریشت) فقط در انبوه اشارات اسطوره‌ای نیست، بلکه نیز در فاصله‌ای است که با امور بشری دارند (همان: ۳۰۵). بنابراین، در این گونه روایت که به آن رنگ حماسی عمیق‌تری می‌دهد، پیوند آن با انسان است که از عناصر مهم حماسه به شمار می‌رود، در واقع، آنچه حماسه را از دیگر انواع شعر روایی جدا می‌کند، این است که در مرکز حماسه، انسان قرار گرفته است.[۳۱] این حضور زنده و جاری، به روایت چنان رنگ حماسی انسانی می‌بخشد که مهریشت را می‌توان انسانی‌ترین یشت دانست. برخلاف ایزدانی چون اناهیتا یا وایو که در سطحی اسطوره‌ای باقی می‌مانند، میترا مستقیماً وارد میدان نبرد می‌شود. در واقع، میترا از اصل اساطیری و بغانهٔ خود فاصله گرفته و بیشتر رفتار پهلوانی چون رستم *شاهنامه* از خود نشان می‌دهد.

بخش‌های اساسی *یادگار زریران* در زمان حال روایت می‌شود. فعل‌هایی که به زمان ماضی است، گفته شده که احتمالاً تلخیص متن اصلی یا نتیجهٔ دخالت کاتب بوده است (Utas, 1975: 416) ، و این امر یعنی بیان داستان به صورت مضارع در بخشی از اثر بر لحن حماسی آن افزوده و به آن حرکت و در نتیجه، تأثیرگذاری بیشتری داده است.

از هنرسازه‌های برجسته در *یشت‌ها* که بیش از هر شگردی دیگری شنونده را متوجه آشنازدایی می‌کند، صنعت تکرار است. برای نمونه در مهریشت، یک بند در آغاز هر کرده (به جز کردهٔ نخست)، و سه بند در پایان همهٔ کرده‌ها تکرار می‌شود. این بندها از نظر آکوستیک کلمات از برجسته‌ترین بندهای مهریشت هستند. بند نخست که بند تکراری آغازین را ندارد، از جمله بندهایی است که کریستن‌سن معتقد بود موبدان زرتشتی پس از دین‌آوری زرتشت به سرود افزوده‌اند و الحاقی است (Gershewich, 1959: 22). صفت‌هایی که در این بند تکرارشوندهٔ آغازین آمده‌است، تقریباً همهٔ خویشکاری‌های مهر را، به‌ویژه سیمای جنگاوری او را، در نهایت ایجاز نشان می‌دهد:

miθrəm vouru.gaoiiaoitīm yazamaide arš.vačaŋhəm viiāxanəm hazaŋra.gaošəm hutāštəm baēvarə.čašmanəm bərəzantəm pərəθu.vaēδaiianəm sūrəm axᵛfnəm jaγauruuáŋhəm (Idem: 76).

«مهرِ فراخ‌چراگاه را می‌ستاییم، راست‌گفتارِ زبان‌آور، هزارگوشِ خوش‌تراش، بیورچشمِ بُرز، پرخردِ نیرومند، بی خوابِ بیدار را».

اگر به چیدمان کلمات در کنار یکدیگر دقت کنیم، نخست با نام ایزد مهر شروع شده، پس از آن صفت اصلی مهر «فراخ‌چراگاه»، سپس، فعل «می‌ستاییم» آمده است، آنگاه با صفت‌های پی‌درپی بعدی، بند به آخر رسیده است. غیر از مهریشت این ساختار در یشت‌های دیگر نیز به کار رفته است؛ بنابراین، به نظر می‌رسد یک ویژگی سبکی *یشت‌ها* بوده و کارکردی معنی‌شناختی داشته است، مثلاً در تیشتریشت، ارت‌یشت، و زامیادیشت که بند تکراری آغاز بندها دقیقاً همین ساختار را، و در مورد ایزدان، حتی در تعداد صفت‌ها دارد:

tištrīm stārəm raēuuaṇtəm xᵛarənaŋhuṇtəm yazamaide rāma.šiianəm hušaiianəm aurušəm raoxšəm frādərəsrəm viiāuuaṇtəm baēšazīm rauuō.fraoϑmanəm bərəzaṇtəm dūrāṯ viiāuuaṇtəm

«تیشتر ستارهٔ رایومندِ فرهمند را می‌ستاییم، رام‌آشیانِ خوب‌آشیانِ سفیدِ روشنِ از دور پیدای درخشندهٔ درمانگرِ تندخروش‌برآورندهٔ بُرزِ از دور درخشان را».

ašīm vaŋuhīm yazamaide xšōiθnīm bərəzaitīm huraoδąm huiiazatąm xvanaṯ.čaxrąm amauuaitīm dātō.saokąm baēšaziiąm pərəθuuīrąm sūrəm (Pirart: 157-158).

«اشیِ به (نیک) را می‌ستاییم، درخشانِ برزِ خوب‌رویِ خوب‌ستودهٔ خروشنده‌چرخِ اماوندِ سودبخشندهٔ درمانگرِ تیزهوشِ نیرومند را».

uγrəm kauuaēm xᵛarənō mazdaδātəm yazamaide aš.vaṇdrəm uparō.kairīm θamaηᵛhaṇtəm yaoxštiuuaṇtəm taraδātəm aṅiiāiš dāmąn (Hintze, 1994: 15)

فرهٔ نیرومندکیانیِ مزداآفریده را می‌ستاییم، بسیارستودهٔ اَبَرکارِ مصمم چالاکِ هنرمندِ میانِ آفریدگان برترین را».

در این تکرارها آنچه باعث برجستگی کلام و کیفیت آن می‌شده است، تصویر یا جلوه‌های خیال، مانند تشبیه و استعاره و مانند آن نیست، بلکه موسیقی ناشی از وزن و هماهنگی صوتی واج‌ها و واژه‌هاست. حتی در این باره نقش واج‌ها در ایجاد موسیقی و القای لحن، تعیین‌کننده است، شاعر ناخودآگاه، با تکیه بر تکرار واجی واژه‌ها، صفات قهرمان و ضد قهرمانِ سرود خود را برجسته‌تر به مخاطب القا می‌کند؛ برای نمونه، تیشتر که به پیکر اسب سفید در می‌آید: *اسَپِه کِهرپَ ائورُشَه سریرَه زئیریِ‌گئوشَه زَرَنیو اَئیویذانَه* «به پیکر اسب سفیدِ زیبایِ زردگوشِ زرّین‌لگام» (زرشناس ـ گشتاسب، ۱۳۸۹: ۵۴). این صفات با آهنگ ملایم واج‌های تکراری «س» و «ز»، در تقابل با صفات دیو اپوش قرار می‌گیرند که با تکرار واج «ک» و «گ»، آهنگ خشن‌تری به صفات می‌دهند: *اسَپِه کِهرپَ سامَه کَئوروَه کَئورُوَ گَئوشَه کَئوروَه کَئورُوَ بَرِشَه کَئوروَه کَئورُوَ دُمَه دَغَه اَئیویذاتُ تَرشْتَئیش* «اسب کلِ کل‌گوشِ کلِ کل‌بُشِ کلِ کل‌دمِ دخشِ ترسناک لگام» (همان: ۶۰).

زَرَنیو اَئیویذانَه (زرّین‌لگام) یا زرّین‌ستام صفت اسب در زبان فارسی فردوسی نیز با هماهنگی صوتی خود در کنار واژه‌های دیگر از سبکی یگانه با *یشت‌ها* حکایت دارد:

صد از ماهرویان زرین کمر صد از مشک‌مویان با زیب و فر

صد از تازی اسبان زرین‌ستام صد استر همه نیز زرین‌لگام

فردوسی، ۱۳۸۶: ۸۴/۳

ز اسبان تازی به زرّین ستام ز شمشیر هندی به زرّین نیام
ز دیبای و خزّ و ز یاقوت و زر ز گستردنی‌های بسیار مر

همان: ۱/ ۱۷۷

بیشتر تکرارهای *یشت‌ها* و *شاهنامه* با دید اشرافی و عناصر زندگی بالای جامعه پیوند خورده است. حماسه، برخلاف روایت‌های عیاری پهلوانی عامیانه که از تودهٔ مردم می‌آید، به طبقهٔ اشراف تعلق دارد که تغییر را برنمی‌تابد و کوشش در تثبیت نظام موجود و برتری قومی دارد.[۳۲] مهر بر ارابه‌ای زرین و درخشان *وَرزَیَنَهٔ رَئوَنْتِم زَرِئِنَ رَئِثِم* (بند ۱۰) آسمان را درمی‌نوردد. کفش‌های او زرّین است، حتی گرز او نیز زرّین است *زَرنیَ وَرزَ وَرِزَ*. گرز (وَرِز) مهر که با صفت *زَرنیَ* از طریق تکرار واج ز هماهنگی آوایی پیدا کرده است، فردوسی در *شاهنامه* این نقش را در مورد سلاح پهلوان به عهدهٔ «گاف» گذاشته و ترکیب گرز گران و گران‌گرز و صفت‌های همگون دیگری ساخته است که در بخش هنرسازهٔ صفت هنری از آن سخن خواهیم گفت، اما دقیقی ترکیب *زرّینه‌گرز* را برای گشتاسب به کار برده که دقیقاً معادل اوستایی آن است: ز دستش بیفتاد زرّینه‌گرز/ تو گفتی برفتش همی فرّ و برز. اساساً تشخص و فخامت برخی واژه‌های اشرافی مانند زَرَئِنِئِه در *یشت‌ها* و «زر» و زرّین» در *شاهنامه*، با تکرار، سبب هماهنگی صوتی کل مصرع و بیت و یا بند می‌شده است. برای نمونه ایزد وایو در رام‌یشت را هوشنگ پیشدادی، تهمورث زیناوند، جمشید خوب‌رمه، اژی‌دهاک سه‌پوزه، فریدون، گرشاسب دلیر و کسان دیگری در روی تخت زرّین (زَرَئِنِئِه)، بالش زرّین، فرش زرّین ستوده‌اند. گذشته از کلیشه و ساختار فرمولی، اگر به موسیقی واژه‌ها در آن‌ها دقت کنیم، متوجه تأثیر القای واج «ز» و شباهت آن از این نظر با *شاهنامه* می‌شویم:

təm yazata taxmō urupa azinauuå zaranaēne paiti gātuuō zaranaēne paiti fraspāiti zaranaēne paiti upastərəne frastərətāţ paiti barəsmən pərənəbiiō paiti γžāraiiaţbiiō (Rām Yašt, 11)

تِم یَزَتَه تَخمو اُروپه اَزینَواُن زَرَنَئِنِ پَئیتی گَتوُ زَرَنَئِنِ پَئیتی فرَسپائیتی رَنَئِنِ پَئیتی اُپَستَرِنِ فرَستَرِتات پَئیتی.بَرِسمن پرِنَئیبیو پَئیتی غژاریَتبیو.

حالا به *شاهنامه* توجه کنیم:

به زر بافته پرنیان درفش سرش ماه زرّین و بومش بنفش
ابا تخت زرّین سه پیل دگر به دیبا بیاراسته سربسر
صد اسب گرانمایه با زین زر به زر اندرون چند گونه گهر

فردوسی، ۱۳۸۶: ۲۸۲/۲

زبان فاخر، اشرافی و حماسی یشت‌ها و شاهنامه، ریشه در سنت‌های کهنی دارد که در آن، حامیان اصلی حماسه حاکمان و خاندان‌های نیرومند بودند. این طبقات برای حفظ ساختارهای اجتماعی و فرهنگی موجود، حماسه را با شکوه جنگاوری، شهریاری و فرّه می‌آراستند. به همین دلیل، حتی واژگان این آثار نیز رنگ‌وبوی اشرافیت و اقتدار سیاسی دارند. این ویژگی نه تنها در متون اوستایی، بلکه در سرودهای مانویِ ستایش ایزدان نیز دیده می‌شود؛ جایی که تشبیهات و استعاره‌ها، تصویری شاهانه از جهان مینوی ترسیم می‌کنند.

در متون مانوی، پدربزرگی و ایزدان نور، به پادشاهانی تشبیه می‌شوند که بر دوازده قلمرو مینوی فرمان می‌رانند (Boyce, 1975: 132). در برابر آن، قلمروهای تاریکی نیز به صورت دوازده سرزمین اهریمنی تصویر می‌شوند (Idem: 132,133). دو نیروی روشنایی و تاریکی همچون دو شاه متخاصم در برابر یکدیگر قرار گرفته‌اند و هر کدام همراه با شاهزادگان و پهلوانان مینوی خود به نبرد می‌پردازند. ایزدان در این سرودها هیئتی شاهانه و جنگاور دارند. نریسه‌یزد «شهریار روشنی» و «شهزاده رزمجو» خوانده می‌شود و در صحنه‌ای شاعرانه، مانند پادشاهی فاتح همراه با سپاهش به میدان نور بازمی‌گردد (Idem: 121). حضور عناصر رزمی، حرکت سپاه با درفش برافراشته، و رفتارهای پادشاهانه، لحنی آشکارا حماسی به این متون می‌بخشد. حتی در روایت مرگ مانی نیز او همچون شاهی تصویر می‌شود که پس از پایان نبرد، جامهٔ رزم را از تن بیرون می‌آورد و جامهٔ شاهوار می‌پوشد (Idem: 47). گویندگان مانوی در اشعار خود، به‌ویژه اشعار ستایشی به تکرار روی آورده‌اند، و از این لحاظ از یشت‌ها تأثیر گرفته‌اند. شواهد آشکاری وجود دارد که نشان می‌دهد یشت‌ها بر ذهن و زبان سرایندگان مانوی مؤثر بوده است. در برخی سرودهای پارتی مانوی، نریسه‌یزد، آشکارا مهریزد نامیده شده است. صفات او مانند «داور» و «داور راست» برگرفته از مهریشت است. از نظر ادبی، شیوهٔ بیان آن تحت تأثیر *مهریشت* قرار دارد، حرکت *نریسف‌یزد* در آسمان و در هفت کشور جهان مانند حرکت *میترا* توصیف شده و حتی برخی صور خیال این سرود پارتی به شکلی خلاقانه از *مهریشت* تقلید شده است (آذرانداز، باقری، ۱۴۰۳: ۱۴۴–۱۳۶).

در یشت‌ها موسیقی‌ای که پایانهٔ صرفی صفت‌های ایزدان همراه با واژه‌های فاخر، چون فرّه، فرهمند و رایومند ایجاد می‌کرده، ایزد مورد نظر را شکوهمندتر نشان می‌داده است، مانند تیشتریم ستارِم ... خوَرنهونت از واژه‌های تأثیرگذار در این عبارت است که پشتوانهٔ آن نظامی اجتماعی است که برای برخی افراد در طبقات مختلف امتیاز ویژه‌ای قایل می‌شده است، ویژگی که به صورت کلمات اشرافی فرّه و فرّخ در زبان فردوسی بیشتر در جایگاه صفت برای فریدون به شکل یک هنرسازهٔ شاعرانه بدل شده و بارها «فریدون فرّخ» را تکرار کرده است. یا دربارهٔ فریبرز گفته است «فریبرزِ با فرّ و زیب».

چنانکه در نمونه‌های یادشده در مهریشت، تیشتریشت، ارت‌یشت و زامیادیشت دیده می‌شود، یکی از عوامل به وجودآورندهٔ تکرار، صفت‌های متوالی هستند. صفت هنری یا اپیتت یکی دیگر از هنرسازه‌هایی است که نقش مهمی در آثار حماسی پیش از اسلام و همچنین، *شاهنامه* بازی می‌کند. گاهی تکرار نام پهلوان یا شاه با صفتش تبدیل به جزیی جدایی‌ناپذیر شده و همراه با نام، صفت او یادآوری می‌شود. ایزدان، پهلوانان، حیواناتی چون اسب، و حتی مفاهیمی چون فرّه با لقب‌ها یا صفت‌هایی متوالی و پشت سر هم به صورت بندهایی در *یشت‌ها* تکرار می‌شوند. چنین ساختاری گاهی به واسطهٔ هماهنگی‌های آوایی برآمده از تکرار واج، و گاهی به دلیل هماهنگی در پایانهٔ صرفی

زیباآفرین است. تکرار این صفت‌ها کمک می‌کند که قاریان و نقّالان بهتر بتوانند آن را از حفظ بخوانند و اجرا کنند. یکی از مشترکات بلاغی آثار ادبی هندواروپایی چون *وداها*، *یشت‌ها*، *ایلیاد و ادیسه*، با آثار متأخری چون *شاهنامه*، بهره‌گیری زیاد از این هنرسازه است.

موفق بودن هنرسازهٔ صفت هنری به تأثیر عوامل متعددی از قبیل تناسب، تازگی، تصویری بودن، القایی بودن، و موسیقایی بودن بستگی دارد (هولمن: ۲۰۱، ۲۰۲). صفت‌های *یشت‌ها* در وجه القایی و موسیقایی نقشی چشمگیر دارند و موارد متعددی را در میان آن‌ها می‌توان یافت که از ارزش تصویری برخوردارند.

اساساً کاربرد صفت هنری در سنت شعر ایرانی ریشه در میراث شعریِ هندوایرانی دارد. در متون کهن این حوزه، به‌ویژه در *وداها* و *یشت‌ها*، ایزدان و قهرمانان نه با توصیفی واحد، بلکه با زنجیره‌ای از صفت‌های گوناگون معرفی می‌شوند. این شیوه بعدها در سروده‌های مانوی، به‌ویژه در متون ستایشی، نیز تداوم یافته و آشکارا از الگوی *یشت‌ها* تأثیر پذیرفته است. در *یشت‌ها*، کارکرد و جایگاه ایزدان، پهلوانان و حتی پدیده‌های طبیعی و مینوی، غالباً از طریق همین صفات بازشناخته می‌شود. از مهم‌ترین شیوه‌های بزرگ‌نمایی شاعرانه در این سرودها، پی‌درپی‌آمدن صفات است؛ «شگردی که در بلاغت فارسی به آن «تنسیق‌الصفات» می‌گویند» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۱۲۶).

هولمن تأکید را بیشتر بر روی ارزش تصویری صفت هنری می‌گذارد که *شاهنامه* از این نظر بر دیگر آثار حماسی برتری دارد. شفیعی کدکنی فردوسی را در استفاده از این صنعت در میان شاعران فارسی بی‌همتا می‌داند. او سود جستن فردوسی را تنها از صفت، بدون یاری از نیروی خیال، به معنای محدود و مرسوم آن، نوعی قدرت تنظیم می‌نامد که تنها خاص اوست:

طبق‌های زرین و پیروزه‌جام　　کمرهای زرین و زرین‌ستام
پرستار با طوق و با گوشوار　　همان یاره و تاج گوهرنگار
فردوسی، ۱۳۸۶: ۳۴۱/۵

«اگر نظامی یا اسدی می‌خواستند این وصف را بیاورند، بی‌گمان از مشتی تشبیه و استعاره سود می‌جستند و این یکی از زیباترین انواع تصویر است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۴۶۲). آیا از این سخن شفیعی کدکنی می‌توان چنین نتیجه گرفت که فردوسی در *شاهنامه* بیشتر از هم‌عصران خود از سنت‌های ادبی ایران باستان بهره برده است؟ نکته‌ای که می‌تواند به سود کسانی تلقی شود که بخشی از هنر فردوسی را برگرفته از ادب شفاهی می‌دانند که *یشت‌ها* نیز از آن سرچشمه سیراب می‌شوند.

در *یشت‌ها* صفت‌هایی وجود دارد چون «خروشنده‌چرخ» صفت اشی در ارت‌یشت، و «ارونداسب» صفت خورشید در خورشیدیشت که در تعریف هولمن ارزش تصویری نیز دارند. در «خروشنده‌چرخ» استعاره‌ای نهفته است؛ بدین صورت که ایزدبانو اشی را، ایستاده بر گردونه‌ای تصویر می‌کند که چرخ‌های آن خروشان است؛ در واقع، صفت انسانی به چرخ داده شده است. صورت اوستایی این صفت x^{v}anaṯ.čaxrąm است، زمختی و درشتی که در واج‌های خ و چ صفت x^{v}anaṯ.čaxrąm به گوش می‌رسد، صدای حرکت گردونه را به ذهن متبادر می‌کند.

شبیه ابیات آشنای نبرد رستم و اشکبوس و همچنین، بهرام چوبینه در نبرد با ساوه شاه در *شاهنامه* که از تکرار واج‌های خ و چ در آن، صدای کشیدن کمان شنیده می‌شود:

چو چپ راست کرد و خم آورد راست خروش از خم چرخ چاچی بخاست

همان: ۵۳۹/۷

یا صفت «ارونداسب» که در خورشیدیشت برای خورشید آورده شده است، به کنایه، خورشید را به سواری تشبیه می‌کند که با اسب تیزتک خود پهنای آسمان را درمی‌نوردد. با تصویرهای زیبا و پرشکوه طلوع خورشید در *شاهنامه* آشنا هستیم، که برآمدن آن را گاه به پادشاهی که تاج زرّینش آشکار می‌شود، و گاه به پهلوانی تشبیه می‌کند که نیزه و سنان پرتاب می‌کند. گاهی نیز با توجه به موقعیت خورشید در برج‌های دوازده‌گانهٔ فلکی، حرکت آن را به تصویر می‌کشد؛ چنان‌که در بیت زیر خورشید مانند تصویری که در خورشیدیشت از او داده شده، به سوارکاری در میدان نبرد تشبیه شده است که بر روی اسب تیزتک خود در پهنای آسمان جولان می‌دهد:

چو خورشید بنمود بالای خویش نشست از برِ تندبالای خویش

به زیر اندرآورد چرخ بره چهان چون میِ زرد شد یکسره

همان، ۲۷/۳

با این پیشینهٔ تصویری می‌شود احتمال داد که هر جا فردوسی، خورشید را در حال حرکت در آسمان توصیف می‌کند، باید او را سوار بر اسب در ذهن مجسّم کرد، حتی اگر به اسب اشاره نشده باشد:

چو خورشید تابان ز گنبد بگشت ز بالا همی سوی خاور گذشت

همان، ۱۵۷/۳

تصریفی بودن زبان اوستایی به سرایندهٔ سرودهای یشتی این امکان را داده است که با پی‌درپی آوردن صفت‌ها نوعی موسیقی درونی با تکرار پایانه‌های صرفی ایجاد کند. همانگونه که در صفات تیشتر و اپوش در یشت هشتم دیدیم، واج‌آرایی نیز موسیقی شعر را دوچندان کرده است. فردوسی در *شاهنامه* از این امکان زبانی نهایت استفاده را کرده و صفت‌هایی را برگزیده است که با موصوف، واج یا واج‌هایی مشترک دارد که بدین واسطه موسیقی پرطنین و زیبایی خلق شده است. صفت‌ها معمولاً در واجی و به ندرت واژه‌ای با موصوف هماهنگی دارد، گاهی انتخاب واج تکراری ناشی از برجستگی خود آن واج است، مانند قارن رزمزن (همان، ۲۳۳/۱) (۲/ ۳۲۸؛۳۳۰)، قارن رزم‌جوی (۲۳۲/۲)، قارن رزم‌خواه (۲۲۰/۲)، که در آن تکرار حرف «ر» با ارتعاشی که در ایجاد لحن حماسی دارد، برجسته شده است، یا واج «ژ» در اژدهای دژم. گاهی برجستگی به دلیل اشتراک در واج آغازین دو عنصر ترکیب مانند جهاندار جم (۲۴۴/۱۲۲)، فریدون فرّخ (۱۵/ ۶)، سام سوار، سام سترگ، سام سنگی، زال زر(۲۳/ ۳۸) ایجاد شده است و گاهی اشتراک در واج پایانی مانند آهرمن بدنهان، و یا برخی صفت‌های کرسیوز که افزون بر آن واج‌های «ک»، «س» و «ز» هوشمندانه در دو جزء ترکیب به زیبایی تکرار شده‌اند: کرسیوز جنگ‌ساز (جوینی، ۴: ۴۷۷)، کرسیوز کینه‌ساز (۴۸۵)،کرسیوز دام‌ساز (۵۰۳)، کرسیوز کینه‌جوی (۴۸۶)، کرسیوز کینه‌دار (۴۸۸)،کرسیوز کم‌خرد (۳۴۹). گاهی موسیقی، حاصل تکرار واژه است، مانند شیروی شیراوزن (۱۴۶)، شیروی درنده‌شیر، هوشنگ با هوش

وسنگ (۴۰/۴۶ و ۴۳/۱۲)، رودابهٔ ماه‌روی (۷۵). صفت‌های رخش که شاهکاری در تلفیق موسیقی لفظی و معنوی است: رخش رویینه‌سم (جلد۳: ۳۱)، رخش رخشان (۳: ۲۴۴)، رخش رخشنده (۳۴۹)، رخش روان (۲۵۶)، رخش آتش‌گهر (۱۴۷).

همچون *یشت‌ها*، افزارهایی چون گرز و کوپال و کمند و کلاه نیز با صفت همراه شده‌اند که از نظر موسیقایی مانند صفت‌های پیشین‌اند: گرز گران (۲۰۹/ ۱۱۴)، کیانی کلاه، گرزهٔ گاوچهر (جلد ۱: ۳۸۰/ ۱۱۶)، گرزهٔ گاوسر (۲۷۵/ ۴۴)، (جلد ۲: ۱۶۵)، گران‌گرز (۱۸۳)،گرز گران (۱۵۶)،گرز گران (۱۶۱)، (۲: ۳۴۸)، گرزهٔ گاوروی (۱۰۰/ ۸۶)، گرزهٔ گاوسر (۱۰۵/ ۸۶)، گرزهٔ گاورنگ (۲: ۳۴۴، گراینده‌گرز و گشاینده‌شهر (۱۶۰)، کوبنده کوپال (۲: ۱۶۸)، کمان کیانی (۹۴۸/ ۱۴۴)،کمند کمین (۵۰).

اگر بازگردیم به تعریف صورت‌گرایان از شعر که به اعتقاد آنان شعر از آشنایی‌زدایی یا به عبارت دیگر، از «رستاخیز کلمات» زاده می‌شود، بدین ترتیب که در آن عادت‌های زبانی در سه قلمرو صوتی و نحوی و معنایی شکسته می‌شوند (قنادان، ۱۳۹۸: ۶۰)، تا کنون آنچه دیدیم، رستاخیز کلمات بود که در حوزهٔ آوایی گفتار اتفاق افتاده است. نخست وزن این اشعار، *یشت‌ها*، سرودهای مانوی و *شاهنامه* است که ذهن را متوجه این می‌کند که زبان از فضای آشنای و عادات روزانهٔ خود خارج شده است. پس از آن آشنایی‌زدایی با صنعت تکرار است که به صورت تکرار بند –بیشتر در *یشت‌ها* و سرودهای حماسی مانوی–، بیت، واژه و واج – در هر سه نمونه– نمود پیدا می‌کند.

اما در حوزهٔ تصویرهای شاعرانه، نخست باید این نکته را یادآوری کرد که اساساً در شعر حماسی این نوع تصویرکمتر مورد استفادهٔ سراینده قرار می‌گیرد، به گونه‌ای که اگر صور خیال *شاهنامه* را با اشعار نظامی بسنجیم، مثلاً در استعاره‌ها و تشبیهات، بسامد چنین تصویرهایی در *شاهنامه* بسیار کمتر از منظومه‌های نظامی است، که البته رویکرد فردوسی در این باره عامدانه و آگاهانه بوده است. همانگونه که استاد شفیعی کدکنی نشان داده است، فردوسی حتی در سنجش با سرایندگان هم‌عصر خود از دیدگاه صور خیال و جنبهٔ تصویری شعر جلوتر است و «به رمزها و رازهایی پی برده که همگنان را از آن آگاهی نبوده است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۴۴۰).[۳۳] در واقع، او از ظرفیت‌های دیگر صور خیال برای ایجاد «رستاخیز کلمات»، که برای شعر حماسی مناسب‌تر بوده، استفاده کرده است. فردوسی به خوبی آگاه بوده است که تصویرهای قالبی و فضل‌فروشانه از بلاغت اثر او می‌کاهند. از این روی جایی که استفاده از آن را مناسب دیده، به گونه‌ای به کار برده است که خواننده یا شنونده ناخودآگاه تأثیر آن را درک کرده، اما یک خوانندهٔ کنجکاو با موشکافی متوجه می‌شود که عامل تأثیر یک نکتهٔ زیباشناختی، یک تصویر پنهان، مثلاً اسناد مجازی سبب‌ساز این تأثیر بوده است:

به پالیز بلبل ببالد همی — گل از نالهٔ او ببالد همی
شب تیره بلبل نخسبد همی — گل از باد و باران بجنبد همی
چو از ابر بینم همی باد و نم — ندانم که نرگس چرا شد دُژم؟
بخندد همی بلبل از هر دوان — چو بر گل نشیند گشاید زبان:
ندانم که عاشق گل آمد گر ابر — چو از ابر بینم خروش هزبر

فردوسی، ۲۹۲/۵–۲۹۱

یا

به مرگ سیاوش سیه پوشد آب کند زار نفرین بر افراسیاب

نقل از شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۴۴۸

در *یشت‌ها* نیز گاهی به جای تصویرهای آشنا، اسناد مجازی به عنوان یک هنرسازهٔ مؤثر در القای لحن حماسی برگزیده شده است. مثلاً در مهریشت پس از اینکه در بندی طلوع مهر را شکوهمندانه بر فراز البرز توصیف می‌کند که نگران سرزمین ایران است، در بند بعدی می‌گوید که ایران جایی است که «فرماندهان دلیرش نبردهای بسیاری را سامان می‌دهند، کوه‌های بلندِ پرچراگاهش علف گاوانش را آماده می‌کنند، و رودخانه‌های ژرفِ پر از موجش هجوم می‌برند به سوی شهرهای آن» (بند ۱۴). در نگاه نخست به نظر می‌رسد که عامل آشنایی‌زدایی این مصرع‌ها، صفت‌های فرماندهان و کوه‌ها و رودخانه‌ها هستند، در حالی که چنین نیست، بلکه وجه شاعرانهٔ آن به واسطهٔ اسنادهای مجازی است؛ آنجا که کوه‌هایِ بلندِ پرچراگاهِ سرزمین ایران علوفهٔ رمه‌های گاو آن را آماده می‌کنند و رودخانه‌های ژرفش در رفتن به سوی شهرهای آن چون مرو و هرات و سغد و خوارزم و ری شتاب دارند. استعاره در دو فعل frāδayente «آماده می‌کنند» و θwaxšənte «می‌شتابند» است؛ به عبارت دیگر، تصویر شاعرانه از اسناد دو فعل انسانی به فاعلی غیر جاندار، که در اصطلاح به آن پرسونیفیکاسیون یا تشخیص گفته می‌شود، به وجود آمده است.

این نکته را باید یادآوری کرد که اساساً صور خیال در سرودهای کهن حماسی ایران، چه از لحاظ کمّی و چه از لحاظ کیفی، قابل قیاس با *شاهنامه* نیست، که البته یکی از دلایل آن این است که اشعار یشتی و مانوی از نوع ستایش‌سرودهایی هستند که برخلاف *شاهنامه* مجالی برای روایت و داستان باقی نمی‌گذارند که دست سراینده را در خلق صور خیال باز بگذارند. با وجود این، چنان‌که می‌بینیم، *یشت‌ها* از تصویرهای شاعرانه خالی نیست. ارت‌یشت پر از توصیفات باشکوه زندگی اشرافی در هزاره‌های دور است که *شاهنامه* را در هنگام توصیف دستگاه پر تجمل شاهانی چون فریدون، منوچهر و کی‌کاوس به یاد می‌آورد.

برای روشن‌تر شدن موضوع نخست از *شاهنامه* نمونه می‌آورم؛ در جنگ مازندران پس از آنکه رستم دیوان مازندران شکست داده و کی‌کاوس را نجات می‌دهد، کاوس فرمان می‌دهد به پاداش او را تختی پیروزه و کنیزکان ماهروی زرّین‌کمر و دخترکان زیبای مشکین‌موی و اسبان زرّین‌ستام و استران زرّین‌لگام با بار دیبای چینی و رومی و ایرانی دهند:

یکی تخت پیروزهٔ میش‌سار یکی خسروی‌تاج گوهرنگار

یکی دست زربفت شاهنشهی ابا یاره و طوق، با فرّهی

صد از ماه‌رویانِ زرّین‌کمر صد از مشک‌مویانِ با زیب و فر

صد از تازی‌اسبان زرّین‌ستام صد استر سیه‌موی زرّین‌لگام

همه بارشان دیبهِ خسروی ز رومی و چینی و از پهلوی

فردوسی، ۳/ ۸۶۶–۸۶۲

حالا با *یشت‌ها* مقایسه کنیم: در ارت‌یشت آمده است ایزدبانو اشی ستایندگان و همراهانش را چنین پاداش می‌دهد: تخت مجللِ زرّین‌پایه (بسنجید با *شاهنامه*: یکی تخت پیروزهٔ میش‌سار)؛ معشوقگانِ زیبای النگوبستهٔ گوشواره به گوشِ جلوه‌گرِ زرّین‌طوق (صد از ماه‌رویان زرّین‌کمر)؛ کنیزکان خلخال‌به‌پایِ میان‌بستهٔ دلخواهِ کشیده‌انگشت (صد از مشک‌مویان با زیب و فر)؛ اسبان چابکِ تیزتک (صد از تازی‌اسبان زرّین‌ستام)؛ شتران کوهان بلندِ گستاخ نبَرده (صد استر سیه‌موی زرّین‌لگام).

در اینجا نبوغ فردوسی را هم در گزینش کلمات نباید نادیده گرفت. او در زمانی که قصد دارد شکوه دستگاه شاهانه را به نمایش بگذارد، از واج‌های گوشنوازی استفاده می‌کند که لطف و ظرافت را تداعی می‌کنند. در ابیات بالا حروف «س» و «ز» این نقش را به عهده دارند که در بیت «صد از تازی‌اسبان زرّین‌ستام/ صد استر سیه‌موی زرّین‌لگام» این ویژگی به اوج رسیده است. هرچند در یشت‌های حماسی با چنین خلاقیتی روبه‌رو نیستیم، با این حال، روند تکامل سنت‌های ادبی حماسهٔ ایرانی را در طول زمان نشان می‌دهد. در پایان برای روشن‌تر شدن موضوع نگاهی به یکی از بندهای ارت‌یشت، که در توصیف اسبان پهلوانِ ستایشگر ایزدبانو اشی است، می‌افکنیم تا ببینیم چگونه سرایندهٔ یشت‌ها عناصر حماسی را در سرود به کار گرفته است:

aēšąm aspǎŋhō baiieṇte
āsauuō rauuō.fraoϑəmanō
raom vāšəm vāšaiiaṇte
mrātəm.carəma ϑanjaiieṇte
taxməm stātārəm vazəṇti
āsu.aspəm dərəz.raϑəm
tiži.arštīm darəγa.ārəštaēm
xšuuiβi.išūm parō.kəuuīδəm
vītārəm paskaţ haməraϑəm
jaṇtārəm parō dušmainūm
yōi hacahi aṣiš vaŋᵛhi (Pirart, 176-178).

اسب‌های تیزتک رهوارشان می‌تازند
گردونهٔ روان را به گردش درمی‌آورند
چرمین‌تسمه را می‌کشند
و به پرواز درمی‌آورند ستایندهٔ تهمِ
تیز اسبِ درسخت‌گردونهٔ
تیزخشتِ درازخشتِ
شیوا تیرِ دوریابِ
شکنندهٔ همال از پسِ
زنندهٔ دشمن از پیش را

آنان را که اشیِ نیک همراهی کند.

فضای توصیف شده کاملاً حماسی است و از بسیاری ظرفیت‌های حماسی نیز به خوبی استفاده شده است؛ ستایشگران ایزدبانو اشی در گردونه‌ای سوارند و اسبانشان برای حرکت بی‌تابی می‌کنند (به کنایه گفته شده که لگام را می‌کشند)، و با حرکت تند خود سواران را به هوا پرتاب می‌کنند. ستایشگرِ الهه، پهلوانی است مجهز به خشت و زوبین و کمان، که هماورد می‌طلبد و دشمن را از پای درمی‌آورد. در ابتدای بند فعل‌هایی که پایانهٔ صرفی یکسان دارد baiieṇte ، vāšaiiaṇte و ϑanjaiieṇte، و در ادامه صفت‌هایی با پایانهٔ صرفی هماهنگ، ضرب‌آهنگ خاصی به سرود داده است. در دو مصرع vītārəm paskaṭ haməraϑəm و jantarəm paro dušmainūm هنرسازهٔ موازنه و بین paskaṭ «پس» و parō «پیش» هنرسازهٔ تضاد وجود دارد. نوعی موازنه در مصرع‌های نخست هم دیده می‌شود. بین دو واژهٔ vāšəm vāšaiiaṇte در مصرع raom vāšəm vāšaiiaṇte «گردونهٔ روان را به گردش درمی‌آورند»، جناس اشتقاق برقرار است، چراکه هر دو واژه از یک ریشه گرفته شده‌اند. صفت‌های پهلوان: «تهمِ تیز اسبِ درشت گردونهٔ تیزخشتِ درازخشتِ شیواتیرِ دوریابِ شکنندهٔ همالِ از پس زنندهٔ دشمن از پیش» که در واقع، همان اپیتت‌های یادگار سنت‌های ادبی هندواروپایی است که در سرودهای ودایی، اوستایی، آثار هومر و *شاهنامه* به مثابهٔ یک هنرسازهٔ مؤثر حماسی به کار گرفته شده است. رزم‌افزار پهلوان در این سرود اسب و کمان و نیزه است. کمان سلاح مخصوص اشراف، و نیزه نشانهٔ قدرت شاهی است؛ در بیستون داریوش با کمان نشان داده می‌شود، و اَسپَچَنه در نقش رستم تیردان او را حمل می‌کند (لوکوک، ۱۳۸۲: ۲۶۷). گفته شده است که سرود ارت‌یشت احتمالاً در زمان هخامنشیان ساخته شده است. رجزخوانی داریوش در یکی از کتیبه‌های نقش رستم (DNb) که به هنرهای خود می‌بالد، در محتوا با ارت‌یشت هماهنگی دارد.[۳۴]

۳. نتیجه‌گیری

تحلیل عناصر بلاغی و ویژگی‌های ادبی اشعار حماسی فارسی، به‌ویژه *شاهنامه* زمانی میسر می‌شود که ریشه‌های ادبی و سنت‌های شعری آن‌ها به‌درستی شناخته شود. به گواهی یشت‌های *اوستا*، کتیبه‌های فارسی باستان، *یادگار زریران* و برخی سرودهای مانوی، سرچشمهٔ بسیاری از ویژگی‌های ادبی و بلاغی شعر حماسی را در ایران پیش از اسلام باید جست‌وجو کرد. حماسهٔ ملی ایران با خلق آثاری چون یشت‌*ها* با میراثی از سنت‌های شفاهی شعر هندواروپایی، پای در عرصه‌های جدیدی نهاد؛ در دورهٔ میانه با نمونه‌های پهلوی و مانوی تداوم یافت و سرانجام، در سدهٔ چهارم هجری در عصر شکوفایی شعر فارسی با *شاهنامه* به کمال خود رسید. البته بخش بزرگی از ادبیت و بلاغت *شاهنامه* مدیون فرصت‌ها و امکاناتی است که شعر کتبی در اختیار آن نهاده، اما بسیاری ویژگی‌های آن برگرفته از سنت‌های ادبی شفاهی پیش از اسلام است. به‌رغم نابودی بخش مهمی از پیوستگی بسیاری از برخی از عناصر شعر شفاهی، چون عبارت‌های کلیشه‌ای و تکرارهای فرمولی را در تمام آثار پیش‌گفته می‌توان تشخیص داد.

با توجه به آنکه زبان‌های ایرانی با گذار از دورهٔ ایرانی باستان به ایرانی میانه در ساخت آوایی بسیار دگرگون شده بودند، شعر فارسی در وزن و موسیقی بیرونی، با شعر باستانی تفاوت ماهوی پیدا کرد، با وجود این، به رغم گام نهادن در عرصه‌های نو در زمان اوج‌گیری شعر در فارسی دری، در برخی از قالب‌های وزنی، به‌ویژه وزن حماسی، از اوزان پارتی و فارسی میانه تأثیر گرفت.

هرچند در زمینهٔ وزن شعر از دورهٔ باستانی تا نو گسست ایجاد شد، با توجه با تبار مشترک، مهم‌ترین پیوستگی شعر حماسی ایران را در سبک ادبی و شیوهٔ بیان می‌توان مشاهده کرد. در استفاده از امتیاز نوع روایت، هنرسازه‌های تکرار، صفت‌های هنری (اپیتت) و تصویرهای شاعرانه همانندی‌های بسیاری میان *یشت‌ها*، *یادگار زریران*، برخی سرودهای مانوی و *شاهنامه* وجود دارد که از تداوم هزاران سالهٔ سنت‌های ادبی حکایت می‌کند.

یادداشت‌ها

۱- از صفات بارز ایزدانی چون مهر، و پهلوانانی چون گرشاسب، زباندانی و سخنوری است. ترکیب «زبان شیوا» در *اوستا* نیز آمده است، آنجا که ستایندهٔ سرود، از ایزد آذر xšuuiβrəm hizuuąm «زبان شیوا» طلب می‌کند (یسن ۶۲). از صفات بارز ایزدانی چون مهر (میتره)، پهلوانانی مانند گرشاسب و دین‌مردانی چون زرتشت، سخنوری است؛ یکی از صفات اصلی مهر در مهریشت، ویاخَنَه (زبان‌آور) است، بنا به گزارش متن پهلوی روایت پهلوی، گرشاسب نیز از توانایی در سخن برخوردار بوده است (روایت پهلوی: ۲۶۰-۲۶۱).

۲- برای آگاهی بیشتر دربارهٔ این اصطلاحات پرسابقهٔ ادبی و سخنوری ایزدان و پهلوانان نک. سرکاراتی، ۱۳۶۹: صص ۶۳-۴۸.

۳- بسنجید با حافظ که لطف سخنش را خداداد می‌خواند و آن را موهبتی ایزدی می‌داند.

۴- ویکندر بر آن است که رستم دگرگون‌شدهٔ ایزد آریایی وایو است که در کتاب *وای، متون و تحقیقات دربارهٔ تاریخ هندوایرانی* آن را مطرح کرده است. نک. فهرست منابع.

۵- دربارهٔ همانندی‌های مهر و رستم، نک. آذرانداز، ۱۴۰۳: ۳۸-۵.

۶- دیویدسون معتقد است رستم از نظر لغوی با آب ارتباط دارد. اپام‌نپات از فرّه‌ای که در آب‌ها پنهان کرده، نگهبانی می‌کند؛ رستم نیز نگهبان فرّ و تاج پادشاهان است. او موصوف به صفت «اروناسب» است و رستم نیز اسب شگفتِ تیزتکی دارد به نام رخش که معنی درخشان می‌دهد (دیویدسن، ۱۳۸۱: ۱۱۷-۸۵)

۷- تفصیل این بحث را مرحوم سرکاراتی در این مقالهٔ عالمانه توضیح داده است: «*بنیان اساطیری حماسهٔ ملی ایران*» در مجموعهٔ سایه‌های شکار شده، صص. ۱۱۲-۹۴.

۸- بین دین زرتشتی و زرتشتی‌گری تمایز قایل شده‌اند، دین زرتشت بر بنیان آموزه‌های زرتشت در *گاهان* است و زرتشتیگری افزون بر آن آیینی است که در نیمهٔ دوم قبل از میلاد با عنوان اوستای نو شکل گرفته است.

۹- نقل از Watkins, 1994: 14

۱۰- داریوش در کتیبهٔ کاخ شوش از مردمان کشورهای گوناگونی نام می‌برد که در ساخت کاخ همکاری داشته‌اند. در پایان متن واژه‌ای که به عنوان سهم خود داریوش در این کار جمعی آورده، -fraša است. این واژه از واژه‌های عالمانه و پرمفهوم در زبان فارسی باستان و همچنین، در زبان اوستایی است که از آن «زیبایی» و «نو کردن» استنباط می‌شود. در *اوستا* نیز fraša کلیدواژه‌ای بسیار مهم است که در مجموعهٔ واژگانی قرار گرفته که به آخرت تعلق دارد. این واژه بخشی از اصطلاح فنی فرشگرد frašō.kərəti را تشکیل می‌دهد که تقریباً به معنی «عالی ساختن» یا «شکوهمند» (یا چنین چیزی) است که به کمال جهان پس از نابودی کامل بدی اشاره دارد (See. Hintze: 38) و یا نک. ترجمهٔ فارسی آن (هینتزه، ۱۴۰۰: ۱۰).

۱۱- کیپارسکی ۱۹۷۶ سرودهای *ریگ‌ودا* را به دنیای بحث پری-لرد وارد کرد، با نشان دادن ساختگی بودن اصرار لرد بر اینکه شرط لازم برای «شعر شفاهی» این است که آن‌ها برای اجرا شدن سروده شده‌اند (نقل از واتکینز: ۱۸).

12- Ritornello composition

۱۳- ترجمه‌های آبان‌یشت از دکتر چنگیز مولایی است، بنگرید به فهرست منابع.

۱۴- بخش اعظم کتاب *چگونه اژدها کشته می‌شود* واتکینز به این کلیشه که در ادبیات شفاهی اقوام هندواروپایی دائماً تکرار می شود، اختصاص یافته است. بنگرید به Watkins در فهرست منابع.

۱۵- دربارهٔ تکرارهای *یادگار زریران* نک. آذرانداز، ۱۳۹۲: ۱۳؛ *حماسه*، ترجمه و نگارش خالقی مطلق،ص. ۸۵.

۱۶- محمود امیدسالار با مقایسهٔ دوران زندگی فردوسی با عصر «قرون وسطی» در اروپا معتقد است که قرار دادن کار فردوسی در بین مصنفان «قرون وسطایی» که «توحش، بی‌سوادی و شفاهی‌گری» از معانی و مفاهیم مشخص آن است، کاملاً مهمل است (امیدسالار: ۷۳).

۱۷- الگا دیویدسن، ۴۳

۱۸- از دلایلی که پژوهشگران غربی اصرار می‌ورزند *شاهنامه* را در زمرهٔ ادبیات شفاهی قرار دهند، تأثیری است که به تعبیر آن‌ها انتقال شفاهی بر متن گذاشته است و امکان رسیدن را به متن اصلی که سرودهٔ فردوسی باشد، دشوار کرده است. کوشش زیادی شده است تا به متن اصلی فردوسی برسند، اما از آنجایی که دستنویس‌های موجود از نظر واژگان و محتوا تفاوت زیادی با یکدیگر دارند، این کار عملاً غیر ممکن شده است. دیویدسون به *شاهنامهٔ* چاپ مسکو اشاره می‌کند که براساس قدیمی‌ترین نسخ شناخته‌شدهٔ آن زمان تهیه شده است (۱۲۷۶ میلادی)، این چاپ ۵۰۰۰ بیت کمتر از نسخه‌های خطی متأخرتر داشت، بنابراین این فرض مطرح شد که نسخه‌های متأخرتر حاوی الحاقاتی به «متن اصلی فردوسی» هستند. بعداً دستنویس دیگری پیدا شد که ۶۰ سال قدیمی‌تر از قدیمی‌ترین نسخه‌ای است که ویراستاران روسی از آن استفاده کردند (۱۲۱۷ میلادی)، و این نسخه با قدیمی‌ترین نسخه‌ای که ویراستاران روسی استفاده کرده‌اند، تفاوت زیادی دارد. از این موضوع چنین استنباط کرده‌اند که متن‌های امروز حاصل نسل‌هایی از راویان شعر است که مطابق با یک سنت دیرینه، متن را (مثلاً با افزودن ابیاتی بر آن) تغییر داده‌اند. بنابراین، بعید است که متن اصلی فردوسی هرگز بازیابی شود، مگر اینکه نسخه‌ای را پیدا کنیم که او شخصاً آن را نوشته یا به یک کاتب دیکته کرده باشد. نقل از Skjærvø, Hymnic Composition in the Avesta, P. 205

۱۹- در مقالهٔ «*معیارهای تشخیص شعر در اوستای جدید*» این موضوع با تفصیل بیشتر بیان شده است. بنگرید به (جعفری دهقی؛ ورهرام، ۱۳۹۸).

۲۰- الموت هینتزه در مقالهٔ «*ساختار ادبی اوستای کهن*» با اشاره به پژوهش جامع یوهانا نارتن دربارهٔ ویژگی ادبی یسن هفت ها و تفاوت آن با *گاهان* توضیح داده است. بنگرید به هینتزه، الموت (۱۴۰۰).

۲۱- دربارهٔ وزن حماسه، نک. *حماسه*، ترجمه و نگارش خالقی مطلق،صص. ۲۹-۲۷.

۲۲- منشأ ایرانی داشتن برخی از اوزان فارسی نو را نخست بنونیست (۱۹۳۲) مطرح کرد، سپس پژوهشگران دیگری نیز دیدگاه او تأیید کردند. لازار با مطالعه بر روی اشعار ایرانی میانه مانوی و زرتشتی و مقایسهٔ آن با سنت‌های شفاهی در برخی از زبان‌های ایرانی نو روش‌هایی برای تطبیق آن‌ها با عروض پس از اسلام ارائه داده است. نک. (لازار، ۱۳۹۵: ۱۱۴-۹۹).

23- Elfenbein, J. (1984). pp. 159-178.

24- Rypka, J. (1936). pp. 192-207.

۲۵- لازار در مقالات متعددی که شامل اشعار مانوی، زرتشی و حماسه‌های شفاهی بلوچی می‌شود، با دلایل علمی پیوند میان پرکاربردترین اوزان شعر فارسی و اشعار موجود در زبان‌های ایرانی میانه را نشان داده است. بنگرید به (لازار، ۱۳۹۵: ۱۳۵).

۲۶- نقل از شاکد، نمونه‌هایی از شعر فارسی میانه، صص. ۴۷۷-۴۷۶.

27- Defamiliarization

28- Resurrection of the word

۲۹- دربارهٔ آرای صورتگرایان در باب شعر بنگرید به *رستاخیز کلمات*، محمدرضا شفیعی کدکنی؛ «*آشنایی‌زدایی چیست؟*» در مجموعه مقالات *نظم پریشان*، رضا قنادان صص. ۷۰-۴۵. آرای یاکوبسون و فردیناند دوسوسور بر تحقیقات شعرشناسی هندواروپایی نیز تأثیر شگرفی برجای گذاشت و بسیاری از پژوهشگران مبنای کار خود را در بررسی شعر هندواروپایی بر نظریات آنان گذاشتند.

۳۰- هنرسازه پیشنهاد استاد شفیعی کدکنی است برای priëm در اصطلاح فرمالیست‌ها. معادل آن را در انگلیسی devise یا artistic device است. هنرسازه یعنی هر نوع وسیله‌ای که بر ساحت جمال‌شناسیک «متن» بیفزاید. توضیح کامل‌تر در (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۴۹-۱۵۴)، نک. فهرست منابع.

۳۱- بنگرید به *حماسه*، جلال خالقی مطلق، ص. ۹.

۳۲- دربارهٔ تفاوت حماسه و روایت‌های پهلوانی عامیانه بنگرید به مهرداد بهار، جستاری چند در فرهنگ ایران، صص. ۷۹-۷۷.

۳۳- برای آگاهی از هنرمندی فردوسی در به کارگیری تصویرهای شاعرانه، بنگرید به شفیعی کدکنی، *صورخیال در شعر فارسی*، صص. ۴۷۰-۴۳۹.

۳۴- داریوش در کتیبهٔ نقش رستم از هنر جنگاوری خود چنین لاف سخن می‌زند: «در مقام سوارکار، سوارکار خوبی هستم، در مقام کماندار، کماندار خوبی هستم، چه پیاده، چه سواره، در مقام نیزدار، نیزه‌دار خوبی هستم، چه پیاده، چه سواره» (Kent, 1953: 140).

منابع

آذرانداز، عباس (۱۴۰۳). «رستم، آفتاب سپیده‌دم، جستاری در همانندی‌های مهر و رستم». *دانش و خرد حماسی*. سال اول، شمارهٔ ۴.

آذرانداز، عباس؛ باقری حسن کیاده، معصومه. (۱۴۰۰). «دلیر است و بینا دل و چرب‌گوی، زبان‌آوری پهلوانان شاهنامه با تکیه بر ادبیات باستانی ایران، *زبان و ادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز)*.

آذرانداز، عباس (۱۳۹۲)، «یادگار زریران، نمونه‌ای از هنر شاعری ایرانیان در دورهٔ میانه»، *زبان‌شناخت*. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال چهارم، شمارهٔ دوم.

اشمیت، کلاریس هِرِن (۱۳۸۸). «یادداشت‌هایی بر خط میخی و ادبیات پارسی باستان». ترجمهٔ مرتضی ثاقب‌فر، در *تاریخ هخامنشیان*، جلد چهارم. تهران انتشارات توس.

امیدسالار، محمود (۱۳۹۶). *بوطیقا و سیاست در شاهنامه*. ترجمهٔ فرهاد اصلانی، معصومه پورتقی. تهران: انتشارات دکتر محمود افشار با همکاری انتشارات سخن.

بالسر، جک مارتین ((۱۳۸۸). «قواعد حماسی باستانی در متن بیستون». ترجمهٔ مرتضی ثاقب‌فر، در *تاریخ هخامنشیان*، جلد چهارم. تهران انتشارات توس.

زرشناس، زهره؛ گشتاسب، فرزانه. (۱۳۸۹). *تیشتریشت*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

هینتزه، الموت (۱۴۰۰). «ساختار ادبی گاهان»، ترجمهٔ عباس آذرانداز، *مجلهٔ فروهر*، سال پنجاه و پنج، شمارهٔ ۴۹۰، بهار ۱۴۰۰.

بهار، مهرداد (۱۳۸۱). «تأثیر حکومت کوشان‌ها در تشکیل حماسهٔ ملی ایران»، *از اسطوره تا تاریخ*. گردآورنده، ابوالقاسم اسماعیل‌پور. تهران: نشر چشمه.

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، (۱۳۸۱ ق). *البیان و التبیین*، تحقیق و شرح عبدالسلام محمد هارون، ج ۳، قاهره-بغداد.

جعفری دهقی، محمود؛ ورهرام، لیلا (۱۳۹۸). «معیارهای تشخیص شعر در اوستای جدید»، *پژوهش‌های ایران شناسی* ,9(1) , 41-59. doi: 10.22059/jis.2019.73430

خالقی مطلق، جلال (۱۳۸۶). *حماسه، پدیده‌شناسی تطبیقی شعر پهلوانی*.تهران: مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.

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

دیویس، دیک (۱۴۰۳). *هشت جستار دربارهٔ فردوسی و شاهنامه*. ترجمهٔ مسعود جعفری جزی. تهران: نیلوفر.

سرکاراتی، بهمن (۱۳۸۵). «جابه‌جایی اساطیر در شاهنامه». در *سایه‌های شکار شده*، تهران: انتشارات طهوری. صص. ۲۳۵-۲۱۳.

سرکاراتی، بهمن. (۱۳۶۹). «شیرین سخن، پیشینهٔ هندواروپایی یک اصطلاح شاعرانه». *مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز*. شمارهٔ ۱۳۵ و ۱۳۶، صص ۶۳-۴۸.

شاکد، شائول. (۱۳۹۱). «نمونه‌های شعر فارسی میانه» ترجمهٔ عباس آذرانداز، در *مزدک‌نامه ۵*، تهران: انتشارات اساطیر. صص. ۴۶۷-۴۷۹.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۲).*صور خیال در شعر فارسی*. تهران: موسسه انتشارات آگاه.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۳). *حماسه‌سرایی در ایران*. تهران: موسسه انتشارات امیرکبیر.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۶). *شاهنامه*. به کوشش جلال خالقی مطلق. تهران: مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.

قنادان، رضا (۱۳۹۸). *نظم پریشان، ساختارشکنی در غزل حافظ و چند نوشتهٔ دیگر در گسترهٔ نظریهٔ ادبی*. تهران: انتشارات مهرویستا.

کریستن‌سن، آرتور (۱۳۸۹). *نمونه‌های نخستین انسان و نخستین شهریار*. ترجمه و تحقیق ژاله آموزگار و احمد تفضلی. تهران: نشر چشمه.

کلنز، ژان (۱۳۸۵). «خصوصیات متفاوت مهریشت». *دین مهر در جهان باستان، مجموعه گزارش‌های دومین کنگرهٔ بین‌المللی مهرشناسی*. ترجمهٔ مرتضی ثاقب‌فر. تهران: انتشارات توس. صص. ۳۱۲-۳۰۱.

لازار، ژیلبر (۱۳۹۵). *بررسی وزن شعر ایرانی*. ترجمهٔ لیلا ضیامجیدی. تهران: انتشارات هرمس.

لوکوک، پی‌یر (۱۳۸۲). *کتیبه‌های هخامنشی*. ترجمهٔ نازیلا خلخالی. زیر نظر ژاله آموزگار. تهران: نشر فرزان.

مختاری، محمد (۱۳۹۳). *اسطورهٔ زال*. تهران: انتشارات توس.

معین، محمد (۱۳۸۴). *مزدیسنا و ادب فارسی*. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

مولایی، چنگیز (۱۳۹۴). «دربارهٔ معنی و اشتقاق -xšuuaēβa» در مجموعه مقالات دومین همایش بین‌المللی زبان‌ها و گویش های ایرانی، تهران: مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی، ص ۵۰۱-۵۰۷.

مولایی، چنگیز. (۱۳۹۲). *آبان‌یشت (سرود اوستایی در ستایش اردوی سور اناهید)*. تهران: مرکز دایرهٔالمعارف بزرگ اسلامی.

مختاری، محمد (۱۳۹۳). *اسطورهٔ زال*. تهران: انتشارات توس.

میرفخرایی، مهشید (۱۳۹۰). *روایت پهلوی* (ترجمه)، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

یادگار زریران (۱۳۹۲). برگردان ژاله آموزگار. تهران: انتشارات معین.

Benvenist, E. (1932). "Mémorial de Zarēr".in *Journal Asiatiqe* 220. Pp. 245-293, Paris.

Boyce, M. (1975). *A Reader in Manichaean Middle Persian and Parthian* (Acta Iranica 9), Leiden, Téhéran – Liège.

Elfenbein, J. (1984). "Popular Poetry of the Baloches". In *Papers in Honour of Professor Mary Boyce* (pp. 159-178). Brill.

Gershevitch. I. (1959). *the Avestan Hymn to Mitra*. Cambridge: Cambridge University press.

Harmatta, J. (1982). "Konigliche Res Gestae und epische Dichtung". GKAV. 83-88.

Hintze, A. (1994). *Zamyād Yašt. Text, Translation, Glossary*. Dr Ludwig Reichert Verlag.

Hintze, A. (1995). "Compositional Techniques in the Yašts of the Younger Avesta" in *Proceedings of the Second European Conference of Iranian Studies*. Roma: Istituto Italiano per IL Medio Ed Estremo Oriente. Pp. 277-286.

Hintze, A. (2002). "On the literary structure of the Older Avesta". *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 65, 31–51.

Kent, Roland G. (1953). *Old Persian: Grammar. Texts. Lexicon*. Vol. 33. American Oriental Society.
Kiparsky, P. (1976). Oral poetry: some linguistic and typological considerations. *Oral literature and the formula, 10*, 73.
Lord, A. (1960). *The Singer of Tales. Cambridge*: Harvard University Press.
Lord, A. (1991). *Epic Song and Oral Tradition*. Ithaca: Cornell University Press.
Nöldeke, T. (1920). *Das iranische Nationalepos*. Berlin: de Gruyter, 130-211.
Parry, M. (1928a). Les formules et la m…
Parry, M. (1928b). L'epithete traditionelle…
Rypka, J. (1936). "La métrique du mutaqárib épique person". *Travaux du cercle linguistique de Prague, 6*, 192-207.
Skjærvø, P.O. 1994. "Hymnic Composition in the Avesta", Die Sprache, 36: 199- 243
Spiegel, F. (1871). *Eranische Altertumskunde I-III*.
Spiegel, F. (1891. "Avesta und Shahname", *ZDMG*, XLV, 187-203.
Utas, Bo. (1975). "On the Composition of the Ayatkar I Zareran", in*ActaIranica* 5, Leiden.
Wikander, S. (1941). Vayu: Texte und Untersuchungen zur indo-iranischen Religionsgeschichte. *(No Title)*.
Watkins, Calvert (1995). *How to Kill a Dragon*. Aspects of Indo-European Poetics. New York: Oxford University Press.

References

Al-Jāḥiẓ, Abū ʿUthmān ʿAmr ibn Baḥr. (1381 AH). *Al-Bayān wa al-Tabyī*n [Eloquence and Exposition]. Edited and annotated by ʿAbd al-Salām Muḥammad Hārūn (Vol. 3). Cairo–Baghdad. [In Arabic].

Azarandaz, A.; Bagheri Hassankiadeh, M. (2021). "The Eloquence of the Heroes of Shahnameh Based on Iranian Ancient Literature". *Persian Language and Literature, 74* (243), 1-23. doi: 10.22034/perlit.2021.45543.3070 [In Persian].

Azarandaz, A. "Ayyātkār Zarērān, a Sample of Iranian Poetry in the Middle Era" in *Biannual Journal Zabanshenakht (Language Studies),* Institute for humanities and cultural studies, (Tehran). Year 4, No. 2. [In Persian].

Bahār, M. (2002). "Ta'sir-e Hokoomat-e Kushanha dar Tashkil Hemasey-e Meliy-e Iran" [The influence of the Kushan Government on the Formation of Iran's National Epic]. In *Ostooreh ta Tarikh*. Tehran: Cheshmeh. [In Persian].

Balcer, J. M. (2009). Ancient Epic Conventions in the Behistun Text. (M. Saqebfar, Trans.) in *History of the Achaemenids,* Vol. 4. Tehran: Toos Publications. [In Persian].

Benvenist, E. (1932). "Mémorial de Zarēr".in *Journal Asiatiqe* 220. Pp. 245-293, Paris.

Boyce, M. (1975). *A Reader in Manichaean Middle Persian and Parthian* (Acta Iranica 9), Leiden, Téhéran – Liège.

Christensen, A. E. (2010). Nemoonehay-e Nokhostin Ensan va Nekhostin Shahriyar. [Les Types du Premier Homme et du Premier roi dans L'histoire des Iraniens]. (J. Amoozegar; A. Tafazoli, Trans.). Tehran: Cheshmeh Publication. [In Persian].

Davidson, O. (2001). *Adabiyat-e Tatbighi va She'r-e Klasik-e Farsi* [Comparative Literature and Classical Persian Poetry] (F. Ata'i, Trans.). Tehran: Farzan Rooz Publication. [In Persian].

Davis, D. (2024). *Hasht Jostar dar bareye Ferdowsi va Shahnameh* [Eight essays on Ferdowsi and the Shahnameh]. (M. Jafari Jozi, Trans.). Tehran: Neyloofar Publication. [In Persian].

Elfenbein, J. (1984). "Popular Poetry of the Baloches". In *Papers in Honour of Professor Mary Boyce* (pp. 159-178). Brill.

Ferdowsi, A. (2007). *The Shahnameh* (J. Khaleghi-Motlagh, Ed.). Tehran: Centre for Great Islamic Encyclopedia. [In Persian].

Gershevitch. I. (1959). *the Avestan Hymn to Mitra*. Cambridge: Cambridge University press.

Ghannadan, R. (2019). *Nazm-e parishan, Deconstruction in Hafez's ghazal and several other writings in the field of literary theory*. Mehrvista Publication. [In Persian].

Harmatta, J. (1982). "Konigliche Res Gestae und epische Dichtung". GKAV. 83-88.

Hintze, A. (1994). *Zamyād Yašt. Text, Translation, Glossary*. Dr Ludwig Reichert Verlag.

Hintze, A. (1995). "Compositional Techniques in the Yašts of the Younger Avesta" in *Proceedings of the Second European Conference of Iranian Studies*. Roma: Istituto Italiano per IL Medio Ed Estremo Oriente. Pp. 277-286.

Hintze, A. (2002). "On the Literary Structure of the Older Avesta". *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 65, 31–51.

Hintze, A.: On the literary structure of the Older Avesta. Translated by Abbas Azarandaz. Fravahar Monthly 65, 6–18. Tehran (2021). [In Persian].

Jaafari Dehaghi, M.; Varahram, L. (2019). "The Criteria of the Poetic Text in the Earlier Avesta". *Iranian Studies, 9* (1), 41-59. doi: 10.22059/jis.2019.73430. [In Persian].

Kent, Roland G. (1953). *Old Persian: Grammar. Texts. Lexicon*. Vol. 33. American Oriental Society.

Khaleghi-Motlagh, J. (2007). *Hemaseh, Padideh Shenasi-ye Tatbighi-ye She'r-e Pahlavani* [Epic: A comparative phenomenology of heroic poetry]. Tehran: Centre for Great Islamic Encyclopedia. [In Persian].

Kiparsky, P. (1976). "Oral poetry: some linguistic and typological considerations". *Oral literature and the formula, 10*, 73.

Lazard, G. (2016). Barresi Vazn-e She'r-e Irani [Etude sur la Versification Iranienne]. (L. Ziamajidi, Trans.). Tehran: Hermes Publication. [In Persian].

Lecoq, P. (2003). Katibehay-e Hakhamaneshi [Les inscription de la Perse Achemenide]. (N. Khalil, Trans.) Tehran: Farzan-e Rooz Publications. [In Persian].

Lord, A. (1960). *The Singer of Tales. Cambridge*: Harvard University Press.
Lord, A. (1991). *Epic Song and Oral Tradition*. Ithaca: Cornell University Press.

Mirfakhrayi, M. (2011). *Pahlavi Revāyat*. (Trans.). Tehran: Institute for Humanities and Cultural Studies. [In Persian].

Mo'in, M. (1988). *Mazdayasna va Adab-e Farsi* [Mazdaism and Persian literature]. Tehran: University of Tehran Press.

Mokhtari, M. (2014). *Ostoore-ye Zāl* [The myth of Zāl]. Toos Publication. [In Persian].

Mowlayi, Ch. (2015). "On the Meaning and Etymology of xšuuaēβa". In Proceeding of the Second International Conference on Iranian Languages and Dialects. Tehran: Centre for Great Islamic Encyclopedia. [In Persian].

Nöldeke, T. (1920). *Das iranische Nationalepos*. Berlin: de Gruyter, 130-211.

Omidsalar, M. (2017). *Bootigha va Siyasat dar Shahnameh* [Poetics and Politics of Iran's National Epic, the Shahnameh]. (M. Pourtaghi, Trans.). Tehran: Sokhan Publication. [In Persian].

Parry, M. (1928). L'Epithète traditionelle dans Homère (Paris: Société Éditrice Les Belles Lettres). *English translation*, 1-190.

Rypka, J. (1936). "La métrique du mutaqárib épique person". *Travaux du cercle linguistique de Prague*, *6*, 192-207.

Safa, Z. (1984). *Hemase Sarayi dar Iran* [Epic Poetry in Iran]. Amir Kabir Publication. [In Persian].

Sarkarati, B. (2006). "Ja be Jayi-ye Asatir dar Shahnameh" [The Evolusion of Myths in the Shahnameh]. In *Hunting down Shadows*. (pp. 213–235). Tahouri. [In Persian].

Sarkarati, B. (1990). "Shirin sokhan: The Indo-European Background of a Poetic Expression". *Journal of the Faculty of Literature and Humanities*, Tabriz, (135–136), 48–63. [In Persian].

Schmitt, C. H. (2009). Yaddashthayi bar Khat-e Mikhi va Adabiyat-e Parsi Bastan [Notes on Old Persian Cuneiform and Literature (M. Saghebfar, Trans.). In *History of the Achaemenids*. (Vol. 4). Tous Publication. [In Persian].

Shafi'i Kadkani, M. R. (1993). Sovar-e Khiyal dar She'r-e Farsi [Imagery in Persian Poetry]. Tehran: Agah Publication. [In Persian].

Shaked, S. (2012). "Nemounehaye She'r Farsi Miyaneh" [Specimens of Middle Persian Verse]. (A. Azarandaz, Trans.) in *Mazdak Nameh*, Tehran: Asatir Publication. [In Persian].

Skjærvø, P.O. 1994. “Hymnic Composition in the Avesta”, Die Sprache, 36: 199- 243

Spiegel, F. (1871). *Eranische Altertumskunde I-III*.

Spiegel, F. (1891. “Avesta und Shahname”, *ZDMG*, XLV, 187-203.

Utas, Bo. (1975). “On the Composition of the Ayatkar I Zareran”, in*ActaIranica* 5, Leiden.

Wikander, S. (1941). Vayu: Texte und Untersuchungen zur indo-iranischen Religionsgeschichte. *(No Title)*.

Watkins, Calvert (1995). *How to Kill a Dragon*. Aspects of Indo-European Poetics. New York: Oxford University Press.
Ydegar-e Zarērān (2013). (Zh. Amoozegar, Trans.). Tehran: Moin Publication. [In Persian].

Zarshenas, Z.; Goshtasb (2010). *Tištar Yašt*. Tehran: Institute for Humanities and Cultural Studies. [In Persian].