زبان‌شناخت، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
سال چهارم، شمارهٔ دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۲، صص ۱ – ۲٤

یادگار زریران، نمونه‌ای از هنر شاعری ایرانیان در دورهٔ میانه

عباس آذرانداز*

چکیده

هر گونه بررسی علمی دربارهٔ روند تحولات شعر ایران نیازمند توجه به پیشینهٔ باستانی آن، از جمله آثاری است که از دورهٔ میانه بازمانده است. در میان این آثار، *یادگار زریران* به دلیل احتوا بر ویژگی‌های شاعرانه و حماسی منحصربه‌فرد خود شایستهٔ توجه ویژه‌ای است. *یادگار زریران* منظومه‌ای شاعرانه به زبان فارسی میانه و بازماندهٔ ارزشمندی از میراث پارتی است که گوشه‌ای از هنر شاعری ایرانیان را در دورهٔ میانه آشکار می‌کند. سنجش *یادگار زریران* با اشعار فارسی پس از اسلام، از جمله *شاهنامه*، از همانندی برخی صنایع ادبی و فنون بلاغت میان دو دوره حکایت می‌کند. شگردها و فنون ادبیِ به کار رفته در آثاری چون *یادگار زریران* متعلق به ادبیات شفاهی پیش از اسلام است که در دوره‌های بعدی نیز شکوهمند و پرتوان ادامه یافته است؛ چنان‌که بسیاری از ویژگی‌های شعر حماسی دوره‌های بعدی در این رساله دیده می‌شود. در این مقاله کوشش می‌شود مصادیق این سخن در سنجش با *شاهنامه* بازنموده شود؛ مواردی چون روایت داستان، اغراق، تکرار و استفاده از صفت‌های شاعرانهٔ حماسی. برخی موارد سنت‌هایی است که به گذشته‌های بسیار دور مردم ایران بازمی‌گردد که به آن‌ها اشاره خواهد شد. در پایان نیز به صور خیالی که در این اثر به کار رفته است، مانند تشبیه، استعاره و کنایه، پرداخته می‌شود.

کلیدواژه‌ها: *یادگار زریران*، حماسه، *شاهنامه*، اغراق، تکرار، صفت شاعرانه، صور خیال.

---

* عضو پژوهشکدهٔ فرهنگ اسلام و ایران، دانشگاه شهید باهنر کرمان abbasazarandaz@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۹/۱٤، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۱۰/۲

۱. مقدمه

یادگار زریران یگانه اثر حماسیِ دورهٔ میانه است که از حافظهٔ گوسانان[۱] پارتی و خنیاگران ساسانی به صورت نثر توأم با نَظم به‌جای مانده است. متن موجود به خط پهلوی نوشته شده و روشن است که کاتب به بخش‌های منظوم این رسالهٔ کوچک آگاهی یا به آن توجهی نداشته، چون همهٔ آن را به صورت متنی منثور تنظیم کرده است. واژه‌ها و نشانه‌هایی زبانی در آن وجود دارد که نشان می‌دهد اصل این اثر به زبان پارتی بوده است.

شرح دلاوری‌های زریر، برادر گشتاسپ، در جنگ با خیونان علاوه بر *یادگار زریران* در *گشتاسپ‌نامهٔ* دقیقی و *شاهنامهٔ* ثعالبی نیز آمده است. در سال ۱۸۹۰، گایگر (Geiger) *یادگار* را به زبان آلمانی ترجمه کرد و بخش‌هایی از آن را که با *شاهنامه* مطابقت داشت مشخص کرد. ترجمهٔ او اولین تلاش خاورشناسان اروپایی در شناخت این اثر بود. در سال ۱۸۹۲، نولدکه مطالب چندی دربارهٔ آن نگاشت. اصل متن پهلوی آن را، چند سال بعد، جاماسب آسانا در مجموعه‌ای به نام *متن‌های پهلوی* منتشر کرد (Utas, 1965: 399).

این منظومه چندین بار به فارسی ترجمه شده است. نخست محمدتقی بهار آن را به همراه چند متن دیگر پهلوی ترجمه کرد (۱۳٤۷)؛ پس از او، مهرداد بهار برگردانی از آن در کتاب *پژوهشی در اساطیر ایران* عرضه کرد (۱۳۵۲). مترجمان دیگری نیز به ترجمهٔ این اثر دست زدند از جمله سعید عریان (۱۳۷۱)، ماهیار نوابی (۱۳۷٤)، و بیژن غیبی (۱۳۷۵). ماهیار نوابی در ترجمهٔ خود این متن را با ۱۰۰۰ بیت دقیقی سنجیده است. یکی از نکات مورد توجه پژوهشگران در این اثر، همانندی آن با برخی آثار پس از اسلام است. در میان محققان غربی، اوتاس آن را با *شاهنامه* مقایسه کرده و، در ایران، محمدتقی راشد محصل، در مقاله‌ای مبسوط، شباهت‌های محتوایی و زبانی *یادگار زریران* را با *شاهنامهٔ* فردوسی و *شاهنامهٔ* ثعالبی سنجیده است.[۲]

در *یادگار زریران*، سخن از جنگ ایرانیان با خیونان بر سر دین است. گشتاسپ و ایرانیان دین مزدیسنی را از هرمزد پذیرفته‌اند و این موضوع برای ارجاسپ، پادشاه خیونان، گران آمده است. او فرستادگانی به نام‌های «بیدرفش جادوگر» و «نامخواست هزاران» به همراه بیست هزار سپاهی گزیده به ایران روانه و تهدید می‌کند که: اگر این دین نو را رها نکنید، کشور ایران را با خاک یکسان خواهیم کرد. گشتاسب، به توصیهٔ برادرش، زریر، جنگ را برمی‌گزیند و بدین منظور سپاهیان ایرانشهر شکوهمندانه استقرار می‌یابند. جاماسب، صدراعظم، پیشگویی می‌کند که نبردی سهمگین در پیش است، به گونه‌ای که

بسیاری مردمان، از جمله زریر و پادخسرو، برادران، و فرشاورد، پسر، گشتاسب در این جنگ کشته می‌شوند. گشتاسب‌شاه با شنیدن سخنان جاماسب از تخت به زیر می‌افتد و در پی چاره می‌گردد؛ اما جاماسب هیچ حیله‌ای را جز رشادت همین افراد کارساز نمی‌داند و، در ادامهٔ پیشگویی خود، به او خبر می‌دهد که هیچ خیونی زنده نخواهد ماند، مگر ارجاسپ، شاه خیونان، که او را نیز پسر گشتاسپ، اسفندیار، مثله کرده به کشورش پس می‌فرستد.

ایرانیان و خیونان در برابر هم قرار می‌گیرند. زریر در نبردی دلاورانه، ناجوانمردانه کشته می‌شود. بَستور، پسر هفت‌سالهٔ زریر، به میدان کارزار می‌رود. او با کشتن شماری از خیونان، بر سر جنازهٔ پدر رفته، نوحه سر می‌دهد و سپس نزد گشتاسپ بازمی‌گردد تا از او اجازهٔ گرفتن کین پدر را بخواهد. گشتاسپ، به توصیهٔ ارجاسپ، درخواست بستور را می‌پذیرد و تیری از ترکش خود برای انجام دادن مأموریت بدو می‌دهد. بستور مانند پدر در جنگ رشادت و مهارتی بی‌نظیر از خود نشان می‌دهد و، به راهنمایی روان زریر، با تیری که گشتاسپ بدو داده است، قاتل پدرش، بیدرفش، را از پای در می‌آورد. سرانجام همهٔ خیونان کشته می‌شوند جز ارجاسپ، شاه خیونان، که اسفندیار او را می‌گیرد، دست و پا و گوش او را می‌بُرد و یک چشم او را بر آتش می‌سوزاند و بر خری دُم‌بریده می‌نشاند و به کشور خویش بازمی‌فرستد.

۲. وزن و قافیه در *یادگار زریران*

نخستین کسی که به منظوم بودن *یادگار زریران* پی برد بنونیست بود. او عقیده داشت که در دورهٔ ساسانی واژه‌هایی برای توضیح و تفسیر به متن اضافه شده و آن را از سیاق نظم دور کرده است. او کلمات و عبارت‌هایی که به زعم او الحاقی می‌آمدند از متن خارج و بقیه را به صورت نظم شش‌هجایی مرتب کرد و برای این‌که بتواند همهٔ ابیات را در این قالب بریزد مجبور شد بسیاری از کلمات را از درون حتی قسمت‌های آشکارا منظوم آن بیرون بکشد (Benveniste, 1932: 252)؛ کاری که بعدها هنینگ ثابت کرد، با توجه به شناور بودن شمار هجاها و تکیه‌ای بودن آن‌ها، در شعر دورهٔ میانه بی‌مورد بوده است (Henning, 1933: 349). اوتاس وزن *یادگار زریران* را، بنا بر پیشنهاد هنینگ، سه تکیه‌ای در هر مصرع، و هر مصرع را متشکل از پنج تا ده هجا با میانگین بین هفت و هشت دانسته است (Utas, 1975: 404). ما نیز در مورد این متن تا زمان احتمالی رسیدن به دیدگاهی قطعی برای تفسیر همهٔ متون منظوم دورهٔ میانه، نظریهٔ هنینگ را الگوی کار خود قرار می‌دهیم.

اوتاس معتقد است که متن کنونی *یادگار زریران* بازماندهٔ یک اصل منظوم است که بخش‌های مختلف آن دستخوش تغییرات بسیاری شده است. نکته‌ای که او بر آن تأکید می‌کند زمان افعال در روایت متن است، که بیشتر آن‌ها مضارع است. او متن را به سه بخش تقسیم می‌کند: بخش اول (بندهای ۱–۳٤)، که به زعم او خلاصه‌ای از یک اصل منظوم است که قسمتی از آن به صورت نثر با زمان ماضی نقل شده است و بخشی هم به صورت نظم با زمان مضارع. بخش دوم (بندهای ۳۵–٦۸)، پیشگویی‌های جاماسپ و حوادث پس از آن را شامل می‌شود. این بخش سراسر منظوم است و روایت آن، جز یک یا دو استثنا، به زمان مضارع است. این پارهٔ دوم ظاهراً کمتر از بقیهٔ متن از آسیب کاتبان محفوظ مانده است. آن را به آسانی می‌توان به ابیات (تقریبی)، به صورت هر مصرع در قالب سه هجای تکیه‌دار، اغلب جفت‌جفت مقفا تقسیم کرد. بخش سوم یا آخر (بندهای ٦۹–۱۱٤)، خلاصه‌ای است از اصلی که از میان رفته است. این بخش نیز در زمان مضارع روایت می‌شود، جز سه چهار مورد، که آن را هم می‌توان به حساب کاتبانی گذاشت که نمی‌دانستند متن منظومی را می‌نویسند. ساختار شعری این بخش هم کمابیش مانند بخش دوم است (ibid: 406-416).

یکی از مواردی که اوتاس در *یادگار زریران* بررسی کرده است، احتمال وجود قافیه در این متن است. او، در قسمت‌های منظوم بخش اول تقسیم‌بندی خود، ابیاتی را آورده است که قافیه‌گونه‌هایی در آن دیده می‌شود:

26. …] ud nāy pazdēnd
ud gāwdumb wāng kunēnd
27. u-š kārawān ēwarz kunēnd
ud pīlbān pad pīl rawēnd
ud stōrbān pad stōr rawēnd
ud wardēn-dār pad wardēn rawēnd
28. was ēstēd šif(a)rg [ī rōdastahm]
was kantigr ī purrtigr
ud was zrēh ī rōšn
ud was zrēh ī čahār-kard
29. ud kārawān ī ērān-šahr ēdōn bē ēstēnd,
ka wāng bē ō asmān šawēd
ud pattān bē ō dušox šawēd

30. pad rāh kū šawēnd
widarg ēdōn bē brīnēnd,
abāg āb bē šōbēnd
ī tā ē māh āb xwardan nē šāyēd
31. tā panjāh rōz rōšn nē bawēd
murw-iz nišēm nē windād
bē ka ō aspān bašn, nēzag-iz tēx
ayāb ō kōf ī sar-borz nišīnēnd,
(az gard ud dūd šab ud rōz nēpaydāg)

۲۶. ... و نای زنند
و گاودمب بانگ کنند
۲۷. و او را سپاه صف برکشند
و پیلبانان به پیل روند
و ستوربانان به ستور روند
و گردونه‌داران به گردونه روند
۲۸. بس ایستد شفرهٔ[۳] رستم
بس کنتیر (=ترکش) پُر تیر
و بس زره روشن
و بس زره چهارکرد
۲۹. و سپاه ایرانشهر ایدون بایستد
که بانگ به آسمان شود
و طنین به دوزخ شود
۳۰. به راه که شوند
گذر ایدون ببُرند
با آب بیامیزند
که تا یک ماه خوردن نشاید
۳۱. تا پنجاه روز روشن نشود
مرغ نیز نشیم نیابد
مگر بر یال اسبان، تیغ نیزگان
یا بر سر کوه بلند نشیند
(از گرد و دود شب و روز نه پیدا [بود])

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

اوتاس معتقد است که هجای قافیهٔ همهٔ این مصرع‌ها شناسه‌های فعلی مضارع هستند، جز šifigr/tigr در بند ۲۸ (ibid: 405). در این مورد باید به نظریهٔ اوتاس با احتیاط نگریست، چراکه به دلیل جایگاه فعل در ساخت جملهٔ فارسی میانه، که معمولاً در آخر جمله است، چنین امری طبیعی می‌نماید. به نظر می‌رسد که شاعر از این ویژگی زبان فارسی استفادهٔ بلاغی کرده و از همسانی احتمالاً واج‌های پایانی افعال در ایجاد موسیقی درونی شعر بهره برده است. نمونه‌هایی نیز چون šifigr/tigr یا kantigr ī purr tigr را باید جناس قلمداد کرد.

۲. ویژگی‌های حماسی *یادگار زریران*

یادگار زریران متنی است منظوم و احتمالاً برخوردار از نوعی موسیقی درونی که به دوره‌ای از تاریخ ادبی ایران تعلق دارد که متأسفانه بسیاری از اشعار آن از میان رفته است. افزون بر این، این متن یگانه اثر منظوم حماسیِ دورهٔ میانه است که حماسه‌های ایران باستان را به حماسه‌های پس از اسلام متصل می‌کند. *یادگار زریران* واسطه‌ای میان یشت‌ها و منظومه‌های حماسی ایران در عهد اسلامی است. حلقه‌ای است که این دو سلسلهٔ منظوم حماسی را به هم می‌پیوندد، «اگر در لهجات متوسط ایران اثری از منظومه‌های حماسی نبود می‌بایست فکر حماسی در ایران بی‌هیچ گونه مقدمه و سیر عادی ترقی و تکامل یابد و یکباره در قرن چهارم و پنجم هجری ظهور کند و این امر تا درجه‌ای غیرممکن به نظر می‌آید (صفا، ۱۳٦۳: ۱۲۱).

در مطالعات مربوط به *یادگار زریران*، پس از گایگر، نکاتی را که نولدکه دربارهٔ این متن اظهار کرده از لحاظ تاریخی مهم است. او می‌گوید این کتاب «کاملاً به سبک حماسی بوده و با وجود این‌که بر حسب ظاهر به زبان مکالمه‌ای فصیح نوشته نشده است، شامل تمام مبالغه‌های برجستهٔ حماسی زمان‌های بعد می‌باشد (نولدکه، ۱۳۸٤: ۳۱). نولدکه مصادیق سخن خود را مبنی بر نمود مبالغه‌های برجستهٔ حماسی بعد در این متن پهلوی نیاورده است، اما بررسی دقیق‌تر متن و سنجش آن با *شاهنامه* نشان می‌دهد آنچه به این اثر وجه حماسی می‌بخشد و احتمالاً مورد نظر نولدکه بوده استفاده ار عناصری است که معمولاً فصل مشترک حماسه‌های ایرانی است، مواردی چون نوع روایت داستان، و استفاده از صناعاتی چون اغراق، تکرار، و نیز صفت‌های هنری.

۱.۲ وجه حماسی روایت داستان

بهتر است به پژوهش‌های اوتاس برگردیم و بیان روایت *یادگار زریران* را در صورت اصلی، یعنی «مضارع تاریخی»، از لحاظ تأثیر آن در اثر حماسی بررسی کنیم. از این نظر، یعنی زمان روایت، میان *یادگار زریران* و هزار بیت دقیقی تفاوت وجود دارد. آیا انتخاب این شیوه در *یادگار زریران* بر اساس یک سنت معمول بوده است که حوادث مربوط به گذشته را در آثار حماسی به صورت مضارع بیان کنند؟ یا، به پیروی از کیا، نقل حوادث آن را به همین صورت ترکیبی (بخشی نظم و بخشی نثر) و زمان آن را در جاهایی «گذشته» و در مواردی «مضارع» اصیل بدانیم و چنین اسلوبی را به نمایشی‌بودن این اثر و شیوهٔ معمول خنیاگری ایرانی نسبت دهیم؟ (کیا، ۱۳۷۹: ۳٦۵).

بیان روایت در زمان مضارع چه امتیازی از لحاظ حماسی به این اثر می‌بخشد؟ برپایهٔ تقسیم‌بندی اوتاس، بخش‌های اساسی و اوج داستان، از جمله بخش دوم ۱۱٤–۳۵، استوار و، از لحاظ دستوری، هماهنگ و در زمان حال سروده شده است و این امر یعنی بیان داستان به صورت مضارع بر لحن حماسی اثر افزوده و به آن حرکت و در نتیجه تأثیرگذاری بیشتری بخشیده است. شفیعی کدکنی یکی از دلایل اصلی حرکت و پویایی بسیاری از تصویرهای شعر فردوسی را استفاده از نوعی اسناد مجازی از طریق فعل مضارع در آن‌ها می‌داند. «در این گونه تصویر، مرکز اصلی فعل و اسناد فعلی است و حرکت از خصایص تصاویری است که فعل در آن‌ها به کار رفته است و، با این‌که بیان او گزارشی است و بیشتر باید از فعل ماضی کمک بگیرد، در تصاویر او مضارع ــ که فعلی است متحرک‌تر و دارای نوعی کشش و ادامهٔ در زمان است ـ بیشتر وجود دارد، به خصوص که او اغلب این فعل را نیز با قیدهای استمراری تقویت می‌کند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ٤٦٦).

در *یادگار زریران*، زمان اکثریت فعل‌ها مضارع است و بقیهٔ فعل‌ها را، که به زمان ماضی است، در بخش‌هایی می‌بینیم که به نظر می‌آید تلخیص متن اصلی یا نتیجهٔ دخالت کاتب بوده است. هرچند جنبهٔ تصویری این متن در مقایسه با *شاهنامه* بسیار ضعیف است، اما تقابل دو نیروی متضاد، که سرگذشت آن در زمان مضارع روایت شده، حرکت و کششی تأثیرگذار به آن داده است:

46. fradāg rōz ka pahikōbēnd
nēw pad nēw ud warāz pad warāz
was mād abāg puhr (abē-puhr)
was (puhr) abē-pid

ud was pid abē-puhr
ud was brād abē-brād
ud was zan šōyōmand abē-šōy bawēnd

٤٦. فردا روز که برکوبند
نیو به نیو و گراز به گراز
بس مادر با پور، (بی پور)
بس (پور)، بی پدر
و بس پدر، بی‌پور
و بس برادر، بی‌برادر
و بس زن شویمند، بی‌شوی شوند.

۲.۲ اغراق

نکتهٔ دیگری که می‌توان از لحاظ ویژگی‌های حماسی در *یادگار زریران* دنبال کرد اغراق است. اغراق از مهم‌ترین عناصر بلاغی در آثار حماسی است که دامنهٔ وسیعی را از نظر عظمت دادن به صحنه‌های پهلوانی در اختیار شاعر قرار می‌دهد. اگر باز هم از بزرگ‌ترین اثر حماسی ایران یعنی *شاهنامه* مدد بگیریم و از این نظر *یادگار زریران* را با آن بسنجیم، همانندی‌های پرمعنایی را بین آن‌ها می‌یابیم. فردوسی از سنت نیرومندی پیروی کرده است که بی‌تردید *یادگار زریران* یکی از سرچشمه‌های آن بوده است. یکی از امتیازات فردوسی بر دیگر حماسه‌سرایان، استفادهٔ خلاقانه و نبوغ‌آمیز از امکان ادبی اغراق است که جلوه‌های چشمگیر آن با *یادگار زریران* تقریباً یکسان است. استاد شفیعی کدکنی، که عنصر اغراق را در شعر بسیاری از شاعران زبان فارسی مقایسه کرده است، تفاوت آن‌ها را در این دیده که «آنان متوجه جزئیات و ریزه‌کاری‌های تصویر بوده، از این روی حاصل تصاویر ایشان چیزی است گاه زیبا اما کوچک و اندک تأثیر، برخلاف *شاهنامه* که، در همهٔ تصاویر آن، اجزای سازندهٔ تصویر وسیع‌ترین عناصر هستی است: کوه است و دشت، ابر و دریا و خورشید و ماه و اسنادهای مجازی برخاسته از تصاویر او، به این گونه پدیده‌های عظیم هستی بازمی‌گردد:

به تنها یکی گور بریان کنی — هوا را به شمشیر گریان کنی
برهنه چو تیغ تو بیند عقاب — نیارد به نخجیر کردن شتاب
نشان کمند تو دارد هژبر — زبیم سنان تو خون بارد ابر

(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ٤٥٠)

اغراقی که در *یادگار زریران* دیده می‌شود از همین نوع است. در آن، پدیده‌های عظیم هستی، چون آسمان، دوزخ، کوه، روز و شب، به کار گرفته شده‌اند، هرچند عنصر تخیل مانند *شاهنامه* در آن قوی نیست و از امکانات بلاغی چون اسناد مجازی بی‌بهره است:

۲۹. و سپاه ایرانشهر ایدون بایستد
که بانگ به آسمان شود
و طنین به دوزخ شود
۳۰. به راه که شوند
گذر ایدون ببُرند
با آب بیامیزند
که تا یک ماه خوردن نشاید
۳۱. تا پنجاه روز روشن نشود
مرغ نیز نشیم نیابد
مگر بر یال اسبان، تیغ نیزگان
یا بر سر کوه بلند نشیند
از گرد و دود شب و روز نه پیدا [بود]

این تصویری اغراق‌آمیز از سپاهیان ایران است که، آمادهٔ کارزار، بر درگاه گشتاسپ گرد آمده‌اند. اگر جلوه‌های حماسی این ابیات را با *شاهنامه* مقایسه کنیم، اشتراکات زیادی را می‌بینیم. در بند نخست، از نقش صدا و هیاهو در میدان نبرد به خوبی استفاده شده است: «کاروان ایران چنان بایستد که بانگ [شان] به آسمان شود»، بانگی که از صف‌آرایی سپاه برخاسته دست‌مایهٔ خیال شاعر شده است تا، با خلق یک فضای حماسی، سپاه آماده به جنگ ایران را عظیم و باشکوه نشان دهد. فردوسی نیز از صدای پای اسبان، از خروش کرکنندهٔ مردمان و هیاهوی حرکت پای آنان در توصیف سپاه همواره استفاده می‌کند:

زکشور برآمد سراسر خروش　　همی کرّ شد مردم تیزگوش
خروشیدن تازی اسبان زدشت　　زبانگ تبیره همی برگذشت

(*شاهنامه* ۱: ۱۳۷/ ۷۷۹)

اگر قرائت نوابی را از واژهٔ pt'n بپذیریم، در مصرع دوم آمده است: «و [آوای] پایشان به دوزخ شود»، بسنجید با *شاهنامه*:

سپاهی که از کوه تا کوه جای　　بگیرند و کوبند گیتی به پای

یا با اغراق‌آمیز نشان دادن گرد و خاکی که از حرکت سپاه به هوا برمی‌خیزد، فضا حماسی شده است:

به راه که شوند
گذر ایدون ببُرند (= چنان گذر کنند)
با آب بیامیزند
که تا یک ماه آب را خوردن نشاید
تا پنجاه روز روشن نبوَد
مرغ نیز نشیم نیابد
مگر بریال اسبان، تیغ نیزگان
یا بر سر کوه برز نشینند
از گرد و دود، شب و روز پیدا نبوَد

این اغراق در *شاهنامه* چنین آمده است:

سپاهی که خورشید شد ناپدید — چو گرد سیاه از میان بردمید
نه دریا پدید و نه هامون نه کوه — زمین آمد از پای اسبان ستوه

(*شاهنامه*: ۲/ ۱۱۷)

یا:

همی رفت لشکر گروها گروه — چو دریا بجوشید هامون و کوه
چنان تیره شد روز روشن ز گرد — تو گفتی که خورشید شد لاجورد

(*شاهنامه* ۱: ۱۳۷/ ۷۷۸ و ۷۷۷)

یا:

ز گرد سواران هوا بست میغ ... (۲٤۲)

صف‌آرایی و حرکت برای جنگ‌های بزرگ در *شاهنامه* معمولاً با بانگ تبیره و شیپور و کرنای همراه است:

بگفتند و آوای شیپور و نای — برآمد ز دهلیز پرده‌سرای

(همان: ج ۱: ۱٤۹/ ۹٦٤)

یا:

بگفت این و برخاست آوای کوس　　هـوا قیرگـون شـد زمـین آبنـوس
خروشـیدن زنـگ و هنـدی درای　　برآمـــد ز دهلیـــز پـــرده‌ســـرای

(همان: ج ۱: ۱۸۱)

یا:

تبیره زنان پـیش پـیلان بـه پـای　　ز هـر سـو خروشـیدن کَرّنـای
تو گفتی که میدان بجوشد همی　　زمین بآسمان بر خروشد همـی

(همان: ج ۱: ۱۳۵/ ۷۳٤، ۷۳۳)

در *یادگار زریران* نیز استقرار مردمان بر درگاه گشتاسپ با آوای تنبک و نای و گاودمب همراه شده است تا شکوه و بزرگی آن را القا کند:

26. pas har mardōm az bayaspānazd mad
ō dar ī wištāsp šāh
āmad hēnd pad ham-spāh
ud tumbag zanēnd
ud nāy pazdēnd
ud gāwdumd wāng kunēnd.

۲٦. پس همهٔ مردم [که] از پیک آگاهی آمد
به هم‌سپاهی، به درگاه گشتاسپ شاه آمدند
تنبک زنند و نای نوازند
گاودنب بانگ کنند

شباهت‌های سبکی و همسـانی جلـوه‌هـای حماسـی بـین *یادگـار زریـران* و *شـاهنامه* نشان‌دهندهٔ یک سنت رایج ایرانی است که مری بویس آن را متعلق به شمال شـرقی ایـران می‌داند و احتمال می‌دهد «به گونهٔ شفاهی و سینه به سینه بدون کمترین وقفه‌ای ادامه یافتـه است (بویس، ۱۳٦۸: ۸٤). البته باید متذکر شد که این سنت رایج، که در *یادگار زریـران* بـه صورت‌های ادبیِ نیم‌خام دیده می‌شود، در *شاهنامه* به اوج پختگی و کمال رسیده است.

۳.۲ تکرار

تکرار از مؤثرترین شگردها در خلق فضای حماسی است. حماسـه‌سـرا تکـرار را بیشـتر از آن‌که صنعتی بدیعی را در نظر داشته باشد، آن را عنصری می‌بیند که در ایجاد لحن حماسی

به فضا یا واقعهٔ داستانی که روایت می‌کند یاری می‌رساند. در واقع از تکرار آگاهانه استفاده می‌شود تا، افزون بر دادن موسیقی بیشتر به کلام، معنی حماسی را نیز القا کند. تکرارهای حماسی معمولاً در سه سطح واجی، واژگانی و تکرار در عبارت، که ساختار نحوی جملات را نیز دربر می‌گیرد، اتفاق می‌افتد. نمونه‌هایی از این گونه تکرارها در *یادگار زریران* و *شاهنامهٔ* فردوسی حکایت از آن دارد که فردوسی به گونه‌ای نبوغ‌آمیز این امکان زبانی و ادبی را به مثابهٔ یکی از نمودهای آشکار بلاغت در سخن خود به کار گرفته و به آن کمال بخشیده است که مبتکر آن سخنوران پیش از اسلام بوده‌اند:

28. was ēstēd šif(a)rg ī rōdastahm
was kantigr ī purr tigr
ud was zrēh ī rōšn
ud was zrēh ī čahār-kard

۲۸. بس ایستد شفرهٔ رستم
بس کنتیر (ترکش) پُر تیر
و بس زره روشن
و بس زره چهارکرد

لحن این ابیات کاملاً حماسی است. شاعر از طریق مَجاز، از شَفرهٔ رستم، تیردان پرتیر، زره روشن و زره چهارکرد سخن گفته است که لازمهٔ آن وجود سپاهیانی است که این ابزار و آلات جنگی را با خود همراه آورده باشند. اما لحن حماسی این ابیات محدود به کلمات مربوط به جنگ نیست، بلکه تکرارها نیز در بزرگ‌نمایی صحنهٔ استقرار سپاهیان بسیار مؤثر عمل کرده‌اند. علاوه بر تکرار was، تکرار واج «ر»، به ویژه در عبارت was kantigr ī purr tigr «بس کنتیر پرتیر»، نیز سبب شده است لحن کلام وجههٔ حماسی بیشتری بیابد. لحن مطنطن واج «ر» به حدی در القای معنی حماسی کمک می‌کند که بارها فردوسی نیز از آن به‌ویژه برای شکوهمند نشان دادن سپاهیان خشمگین آمادهٔ نبرد بهره گرفته است. مثلاً در بیت زیر تکرار حرف «ر»، به‌ویژه با تشدید آن در واژهٔ کرّ، لشکریان منوچهر را برابر سراپردهٔ فریدون پرهیبت نشان داده و، در عین حال، زیرکانه از یک اشکال وزنی لطیفه‌ای شاعرانه خلق کرده است:

زکشور برآمد سراسر خروش همی کرّ شد مردم تیز گوش

(*شاهنامه*، ج ۱: ۱۳۷/ ۷۷۹)

صدای مشدّدِ حرف «ر»، حتی به تنهایی، چشمگیر است، مثلاً در بیت زیر که لشکر کاووس برای جنگ با سهراب آماده می‌شوند:

هوا نیلگون شد زمین آبنوس همی کرّ شد گوش از آوای کوس

(همان: ج ۲: ۱۵۲/ ٤۲۱)

نمونه‌ای دیگر از واج‌آرایی را در *یادگار زریران* در تکرار حرف «خ» می‌توان دید، از جمله در بند ٤۷: andar xōn xyōnān xwardag xwāhēnd و در بند ۱۲: xwēd xwarēm ud xušk sōzēm.

چنان‌که گفته شد، تکرارها در *یادگار زریران* محدود به سطح واج و واژه نیست بلکه عبارت‌هایی نیز در جای‌جای این متن به تکرار آمده است، تکرارهایی ترجیع مانند که یکی از مترجمان متن به آن اشاره کرده است: مثلاً تکرار عبارت «مبادا خیون‌ها رسند» (بند، ۸۱، ۸۷، ۱۰۸)، یا تکرار عبارت «اسب فراز هلد و دشمن زند» (بند ۸۳، ۸۸، ۹٤، ۱۰٦، ۱۱۰) (غیبی، ۱۳۹۰: ۵۹). گشتاسپ‌شاه، هنگامی که پیشگویی دهشتناک جاماسپ را می‌شنود، از تخت به زیر می‌افتد. جاماسپ، زریر، پادخسرو، و فرشاورد، به‌نوبت، با تکرار جملات مشابهی کوشش می‌کنند شاه را از خاک برخیزانند و بر تخت شاهی بنشانند، اما هر بار این جمله تکرار می‌شود: «گشتاسپ‌شاه نه برخیزد و بازنگرد» که میزان هراس و اندوه گشتاسپ را از این پیشگویی نشان می‌دهد. در اوج کارزار هم، با روایت صحنه‌ها از طریق جملات و عبارت‌هایی همانند بر حساسیت و اهمیت رخدادها تأکید شده است، چنان‌که دو بار ارجاسب با دیدن دلاوری‌های زریر و فرزند او، بستور، از بالای کوه، وعدهٔ همسری دخترهایش را به داوطلب قتل آن دو می‌دهد (۷۱، ۹۵)؛ و یک بار نیز گشتاسپ، پس از مرگ زریر، از سر کوه نگاه می‌کند و به ایرانیان می‌گوید که کسی داوطلب کین‌خواهی زریر شود تا، در مقابل، او دخترش، همای، را به زنی او دهد (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 اوژنند، چنان‌که زریر را اوژدند. پس خیونان دو نام برند که اوژدیم، زریر، ایران سپاهبد را و اوژدیم بستور پسر او را» (۸۱). یک بار نیز بستور، خود، پس از نوحه‌سرایی بر سر جنازهٔ پدرش، این جملات را بر زبان می‌آورد (۸۷)، و سومین‌بار نیز گرامی‌کرد و سپاهیانش آن را به بستور می‌گویند (۱۰۸).

آنچه در این بند به تکرار برجستگی و تأثیرگذاری بیشتر بخشیده است، تکرار فعل در آن است، که گاه به صورت جملات قرینه با محوریت فعل آمده است:

64. čē ān tahm spāhbed zarīr
ō žanēd xyōn pānzdah bēwar
ud ān pādxusraw ī ardā
ōžanēd xyōn čahārdah bēwar
ud ān frašāward ī tū pus
ōžanēd xyōn sēzdah bēwar

تکرار فعل در متون حماسی، اگر با کلماتی همراه شود که بار حماسی دارند و از لوازم نبرد هستند، خواننده یا شنونده بهتر می‌تواند با آن‌ها خود را در فضای مورد نظر گوینده قرار دهد:

پس کاروان حرکت کند، پیلبانان بر پیل[ها] روند و ستوربا[نا]ن بر ستور[ان] روند و گردونه‌دار[ان] بر گردونه‌ها روند (۲۷).

تکرار فعل «روند»، که این گونه تکرار از مصادیق اطناب هنری در ادبیات است، به هر کدام از دستجات مختلف سپاهیان گشتاسپ هویت جداگانه بخشیده و، با تأکید بر عمل پیلبانان و ستوربانان و گردونه‌داران، عظمت لشکریان ایرانی را بازنموده است. مکررکردن فعل، اگر آگاهانه صورت گرفته باشد، گاهی عواطفی را از شاعر منتقل می‌کند که شاید هیچ تشبیه و استعاره و مجازی قادر به القای آن نباشد. مثلاً، در جنگ رستم و اسفندیار در *شاهنامه*، رستم، پس از این‌که نتوانسته است اسفندیار را از رزم منصرف کند، از برادرش زواره می‌خواهد که وسایل نبرد او را بیاورد. در درخواست رستم، تکرار فعل «آر» از اندوه و یأسی حکایت می‌کند که پهلوانِ ناکام در مذاکره خود را برای نبرد روز بعد، که هر نتیجه‌ای در آن برای او به منزلهٔ شکست است[٤]، آماده می‌کند:

بدو گفت: «رو تیغ هندی بیار یکی جوشن و مغفری نامدار
کمان آر و برگستوان آر و ببر کمند آر و گرز گران آر و گبر

(همان: ج ۵: ۳۷۱/ ۹۳۶، ۹۳۵)

اصولاً استفادهٔ درست از فعل در آثار بزرگ حماسی به شعر حرکت، و به شاعر این امکان را می‌دهد که در فضای تنگ ابیات محدود به نظم هجایی شعر دورهٔ میانه، یا در بیت‌های هشت رکنی بحر متقارب در شعر پس از اسلام، مفاهیم بسیاری را بگنجاند. گاهی فعل عیناً تکرار نشده، بلکه توالی افعال که می‌توان آن را تکرار ساختاری یا نحوی نامید، این نقش را به عهده گرفته است. در بند ٤٨، گوینده با تکرار (سه بار)

جملهٔ kē āyēd ud razm tazēd, wināh kunēd ud ōžanēd فاجعهٔ سه مرگ دو برادر و یک پسر گشتاسپ را پراهمیت و بزرگ جلوه می‌دهد. از یک سو با تکرار عبارت به اطناب گراییده است، در عین حال در محور افقی عبارت نیز با پشت سر هم قرار دادن چهار فعل، نمونه‌ای از ایجاز را، که علمای بلاغت به آن «ایجاز قصر» می‌گویند، آفریده است. یکی از شگردهای فردوسی نیز، برای موجز کردن سخن خود، همین استفاده از تکرارهای ساختاری در مقولهٔ فعل است:

پی مصلحت مجلس آراستند نشستند و گفتند و برخاستند

و یا حتی موجزتر از این، فقط در یک مصرع، از زبان ایرج به برادرانش که قصد کشتن او را دارند، فعل‌های متوالی را چنین به کار می‌برد: «جهان خواستی، یافتی، خون مریز». این طرز بیان، که شاید اصل آن از توانایی‌های زبان فارسی ناشی می‌شود، به تعبیر نولدکه، دارای سادگی، تأثیر و در عین حال امتناعی است که «حتی روکرت (مترجم آلمانی *شاهنامه*) هم نتوانسته است این مصرع را در یک سطر آلمانی بیاورد» (نولدکه، ۱۳۸٤: ۱۷۹).

٤.۲ صفت شاعرانه

صفت (epithet) در القای لحن حماسی نقش بسیار مهمی دارد. در توصیف پهلوانان، معمولاً این صفت است که خلاصه‌ترین مفهوم را در اختیار شاعر قرار می‌دهد و او با تکرار آن می‌تواند شخصیت‌های داستان خود را به خواننده بشناساند. مثلاً در همان بند قبل (٤۸) که جاماسپ پیشگویی می‌کند، قهرمانان و اسبان با صفت‌های مخصوص به خود توصیف شده‌اند: «بیدرفش جادوگر که آید و رزم تازد و گناه کند و اوژند سپاهبدتهم، زریر، برادر تو، را و بارهٔ او را ببرند، آن سیاه آهنین سنب که بارهٔ زریر است؛ و آن نامخواست‌هزاران که آید و رزم تازد و گناه کند و اوژند آن پادخسرو پارسای مزداپرست، برادر تو، را و بارهٔ او را ببرند، آن زرین درازنفس را». زریر معمولاً با صفت tahm spāhbed، پادخسرو با صفت ardā(y) māzdēsnān و اسفندیار با صفت yal ī nēw شناسانده می‌شوند. این صفت‌ها و تکرار آن‌ها، که حتی در مورد اسبان ارزشمند ایرانیان نیز مورد استفاده قرار می‌گیرد، به بازیگران اصلی نوعی تشخص می‌بخشند که می‌توان آن‌ها را از عوامل تأثیرگذار در آثار حماسی دانست. در *شاهنامه* نیز رستم پیلتن و جنگجوی است؛ سام، سوار است؛ فریدون، فرخ است؛ شیروی شیراوژن؛ قارن، رزمجوی و رزمخواه، و اسفندیار، یل است.

هولمن انواعی را برای صفت ذکر می‌کند و شاعرانه‌ترین نوع را صفتی می‌داند که جنبهٔ

تصویری و استعاری داشته باشد؛ چنین صفتی، به اعتقاد او، از لحاظ هنری مهم‌تر و در یادها ماندنی‌تر است (Holman, 1985: 166).[۵] شفیعی کدکنی، با تکیه بر همین ویژگی در *شاهنامه*، معتقد است که «یکی از قوی‌ترین جنبه‌های تخیلی در تصویرهای *شاهنامه* نوعی قدرت تنظیم است که فردوسی گاه فقط با سود جستن از صفت، بی‌آن‌که از نیروی خیال به معنیِ محدود کلمه که تشبیه و استعاره و انواع مجاز است یاری طلبد، این کار را می‌کند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ٤٦٢).

بدون این‌که قصد مقایسهٔ میزان گستردگی خیال و به تعبیر شفیعی کدکنی «قدرت تنظیم» در *شاهنامه* و *یادگار زریران* در میان باشد، این اثر نیز از این گونه صفت، که از دیدگاه تخیلی و تصویری قابل ذکر باشد، خالی نیست. جنگ ایرانیان با خیونان دو جا در این متن (بند ۳۹ و بند آخر)، اژدها رزمِ گشتاسپی azdahāg razm wištāspān نامیده شده است. تشبیه به‌کاررفته در ترکیب اژدها رزم، به دلیل سابقهٔ طولانی در شعر حماسی ایرانی و حتی در لایه‌های عمیق‌تر تاریخی آن، به حدی اهمیت دارد که توجه ویژه‌ای را می‌طلبد.

اگر azdahāg را اسم خاص (ضحاک) قلمداد کنیم، تلمیحی است به کهن‌ترین نمونهٔ نبرد بین پهلوان اژدهاکش و اژدها در اساطیر هند و ایرانی، یعنی فریدون، که در *اوستا* به صورت thraētaona- و در *ریگ‌ودا* به صورت trita- نام برده شده، ažidahāka را، که اژدهایی سه‌سر و سه‌پوزه و شش‌چشم است، از بین می‌برد.[٦] در ترکیب «اژدها رزم گشتاسپی»، تصویری خیالی وجود دارد که بر بنیاد مجاز و استعاره پدید آمده است. بدین ترتیب که گشتاسپ استعاره از فریدون است و اژدها استعاره از ارجاسپ، شاه خیونان. از دیدگاه نقد جدید و روان‌شناسی یونگ، مفهوم این تصویر یک نمونهٔ آرکی‌تایپی (archetype صورت ازلی) است مربوط به طرق ابتدایی‌تر معرفت و ابلاغ (دیچز، ۱۳۷۰: ۲۵۹).

در *شاهنامه* نیز، اگر از داستان فریدون و ضحاک، که صورت تحول‌یافتهٔ همان اسطورهٔ کهن تریتئونه و اژیدهاکه است، صرف نظر کنیم، منوچهر، پس از کشتن تور، در نامه‌ای به پدرش، فریدون، او را به اژدها تشبیه می‌کند (*شاهنامه*: ١٤٤/ ٨٩٢)؛ همچنین از افراسیاب، در هنگام نبردش با کیخسرو، با عنوان اژدها یاد شده است (ص. ۲۸۳/ ۱۰۲۱۲). یا سیاوش، زمانی که گرسیوز به حیله دربارهٔ سوء قصد افراسیاب نسبت به او دروغ‌پراکنی می‌کند، می‌گوید برای زدودن بدبینی به درگاه افراسیاب خواهد رفت، و برای این‌که به گرسیوز اطمینان دهد سرنوشت را هرچه باشد می‌پذیرد سختی‌های خود، یا شاید گذر از آتش از راه مجاز، را به «دم اژدها» تعبیر می‌کند:

کسی کو دم اژدها بسپرد ز رای جهانآفرین نگذرد

(همان: ج ۲: ۳۳۶/ ۱۹۹۵)

این نمونه‌ها از تداوم تصویر آرکی‌تایپی اژدهاکشی و تضاد بنیادین نیکی و بدی در باور ایرانی حکایت می‌کند. از سوی دیگر، اگر اژدها را در ترکیب «اژدها رزم گشتاسپی» اسم عام بدانیم، می‌توان به لایهٔ نهانی‌تر اسطورهٔ اژدهاکشی راه برد. در واقع، نبرد تریتئونه یا تریتهٔ هند و ایرانی، خود روایتی از یک صورت کهن‌تر است که به اجداد هند و اروپایی‌شان بازمی‌گردد. واتکینز نشان داده است که اساس بوطیقای هند و اروپایی حول محور همین تصویر اژدهاکشی می‌گردد، صورتی که نوعی از آن در اساطیر همهٔ ملت‌های هند و اروپایی، از جمله در آثار هندی، ایرانی، هیتی، یونانی، و ایرلندی باستان، یافت می‌شود (Watkins, 1995: 297-329).

آنچه از ویژگی‌های حماسی *یادگار زریران* گفته شد می‌تواند، علاوه بر وجود وزن و قافیهٔ احتمالی، برای شعر شمردن حداقل بخش‌هایی از آن نیز ملاکی قابل اعتماد باشد. البته عناصر شعری این متن فقط به موارد یادشده محدود نمی‌شود، استفاده از امکانات معنی‌شناختی، چون ترتیب خلاف قاعدهٔ کلام؛ تغییر دادن جایگاه مسند و مسندالیه، چنان‌که در کتب بلاغت آمده، از موارد دیگر است. از جمله شگردهای مربوط به مباحث حوزهٔ علم معانی باید به سؤال‌های بلاغی که در نوحهٔ بستور وجود دارد اشاره کرد که غرض ثانویه از این پرسش‌ها تأکید بر مرگ زریرِ قهرمان و انزجار از عمل دشمنان است.

۳. جلوه‌های بیانی

عناصر مربوط به حوزهٔ علم بیان، از جمله تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه، در *یادگار زریران*، به‌روشنیِ ویژگی‌های حماسی نیست؛ به این دلیل که برخی از شواهد، با خوانش‌های متفاوت پژوهشگران، معنایی دیگرگون پیدا می‌کند و حتی گاه جنبهٔ تصویری آن‌ها چه بسا از بین می‌رود. با وجود این، نمونه‌هایی قابل اعتنا و روشن از صور خیال در آن یافت می‌شود، که از لحاظ تاریخ بلاغت ایرانی حائز اهمیت است.

۱.۳ تشبیه

همهٔ تشبیهات *یادگار زریران* به تعداد انگشتان یک دست نمی‌رسد. حماسی بودن این اثر سبب شده است که، در حوزهٔ تصویر، کمتر به این صورت خیالی توجه شود. اما همین

شواهد موجود، به دلیل فضای خاص اساطیری این متن، از غلبهٔ عناصر مادی و حسی حکایت دارد: «آن کودک کیانی دلیر، که گُردوار اسب دارد و گُردوار زین (سلاح) دارد و کارزار آن گونه نیکو کند که زریر، ایرانسپاهبد، کرد (۹۵). یا زریر کُشته‌شده را بستور، فرزند او به «مردم بی‌گاه و گنج» تشبیه می‌کند (۸۵). مهم‌ترین تشبیهی که در *یادگار زریران* به کار رفته است تشبیه زریر در هنگام کارزار به آتش است:

70. ud ān tahm spāh-bed ī nēw zarēr
kārezār ōwōn nēw kunēd
čiyōn ka āduryazd
andar ō nayestān ōftēd
u-š wād-iz ayār bawēd

۷۰. و آن تهم، سپاهبد دلیر، زریر
.... کارزار آن گونه نیکو کند
.... چنان که [گویی] ایزد آذر
.... اندر نیستان افتد
.... و اورا باد نیز یار بُوَد ..

دقیقی نیز همین تشبیه را در مورد زریر به کار برده است:

به لشکرگه دشمن اندر فتاد چو اندر گیا آتش تیز و باد

(ماهیارنوابی، ۱۳۷٤: ٦٤)

به نظر می‌آید دقیقی این تشبیه را با حذف جنبهٔ اسطوره‌ای آن از پهلوی به فارسی برگردانده است. فردوسی نیز از همکاری آتش و باد برای ساختن تصویرهای خود سود برده است:

چو رودابه گفتار ایشان شنید چُن از باد آتش، دلش بردمید

(*شاهنامه*، ج ۱: ۱۸۹/ ۳۷۱)

یا، در این بیت، خشم زال و کیقباد را به آتشی مانند کرده است که باد آن را هر لحظه تیزتر می‌کند:

پس پشتشان زال با کیقباد به یک دست آتش، به یک دست باد

(همان: ج ۱: ۳٤٦/ ۱۱)

یا، در این بیت، سرعت سوار را در نشستن بر روی اسب، به تیز شدن آتش بـه وسـیلهٔ باد تشبیه کرده است:

بدان سان به زین اندر آورد پای که از بـاد آتـش بجنبـد زجـای

(همان: ج ۱: ۱۱۱/ ۳٤۰)

شاید این تشبیه را گوینده یا گویندگان *یادگار زریران* ابداع نکرده باشند، امـا بـی‌تردیـد تشبیه شایع و پرطرفداری بوده است، که تا چندین سده پس از هجرت به گونه‌ای به حیات خود ادامه داده است. نکته‌ای که باید در تحول این تشبیه یادآور شد، فراموش شـدن نقـش تلمیحی آن است. امتیازی که تشبیهِ به‌کاررفتـه در *یادگـار زریـران* از آن برخـوردار اسـت، داشتن بار اساطیری است که تشبیهِ دقیقی یا فردوسی فاقد آن است. در شعر آنـان، آتـش و باد همان عناصر طبیعت‌اند، حال آن‌که در *یادگار زریران*، به جای آتش، «ایـزد آذر» بـه کـار رفته که در انبوه لشکریانِ چون نیستان دشمن می‌افتد، در حالی که «باد نیز او را یـار بُـوَد». اگر بخواهیم از دیدگاه بلاَغت تصویر شعر فارسی به این جمله نگاه کنیم، یار دانستن باد را برای آتش استعاره از نوع تشخیص باید شمرد، اما در واقع چنین نیست. در *یادگار زریران*، به نقش آن فراتر از تشبیه و استعاره توجه شده است. در باور مزدیسنی، ایزد آذر و ایزد باد، از آغاز آفرینش تا فرجام جهان، همکاری جاودانه و مؤثری را در برابـر اهـریمن بـه عهـده دارند و گوینده یا گویندگان این حماسهٔ دینی زردشتی در این مصرع به ایـن خویشـکاری آنان توجه داشته‌اند. ایزد باد علاوه بر ایفای نقش در آغاز آفرینش، که به کمک ایـزد تیشـتر زمین را به شش پاره بخش می‌کند (زادسپرم، ۱۳۸۵: ٤٥)، در نبرد واپسین با اهریمن، پـیش از رستاخیز، نیز باد به یاری آتش می‌رود: [نبرد] «واپسـین بـه تـازش آتـش و بـاد شـگفت آتش‌افروز [خواهد بود] (زادسـپرم، نقـل از بهـار، ۱۳۸۷: ۲۹۱). بـدین ترتیـب، در *یادگـار زریران*، با تشبیه کردن زریر در حال نبرد به ایزد آذر (آتش) که در نیستان دشمنان می‌افتد و ایزد باد نیز در شعله‌ورتر کردن آن او را همراهی می‌کند، معنـایی از یـک بـاور اسـطوره‌ای نهفته است، که از نظر ادبی می‌توان تلمیحی به همکاری این دو ایزد، به‌ویژه در پایان جهان، دانست. در عین حال، عناصر این تشبیه از پدیده‌های عظیم طبیعی فراتر رفتـه و بـا نسـبت دادن زریر به ایزدان بر درجهٔ اغراق افزوده شده است.

۲.۳ استعاره

در *یادگار زریران*، جز یک مورد در بند ٤٦، که جنگ گراز با گراز را که می‌تـوان اسـتعاره

از پهلوانان شمرد، از وجود استعاره چندان نمی‌توان مطمئن بود. در نامه‌ای که زریر به ارجاسپ در پاسخ به تهدیدات او می‌نویسد، واژه‌هایی وجود دارد که می‌توان آن‌ها را حمل بر وجود استعاره کرد: «و نماییم‌تان که چون زده (کشته) شواد، دیو[ان] از دست ایزدان» (۲۱)، یعنی دیوان و ایزدان را به ترتیب استعاره دانست از خیونان و ایرانیان. اما استنباط معنای حقیقی هم از دیو (اهریمن) و ایزدان، در این متن دینی، که تقابل نور و ظلمت را در جنگ گشتاسپ و ارجاسپ عرضه می‌کند، موجه است. مورد دیگر وجود استعاره را در بند ۸٤ (البته در ترجمهٔ بهار) در نوحهٔ بستور بر جنازهٔ پدرش، که یکی از تصویری‌ترین بندهای متن است، می‌توان دید: «هلا درخت! جان [فراز]افکنده‌ات را که برگرفت؟ هلا گراز! تاب تو را که برگرفت؟ هلا سیمرغک! باره‌ات را که برگرفت؟» (بهار، ۱۳۸۷: ۲۷۰). درخت، گراز، و سیمرغک استعارهٔ مصرّحه است از زریر، امّا قرائت این واژه‌ها مشکوک است. مکنزی، شکّی، نوبرگ، منشی‌زاده، مزداپور، و نوابی آن‌ها را به گونه‌ای دیگر خوانده‌اند، که یا به کلی وجود استعاره را در آن‌ها منتفی و یا آن را تبدیل به اضافهٔ تشبیهی یا کنایه می‌کند.[۷]

۳.۳ کنایه

بیان غیر مستقیم و کنایی شیوهٔ برجستهٔ *یادگار زریران* است. در نامهٔ ارجاسپ، ایرانیان تهدید شده‌اند که «اگر این دین را بنهلید و با ما هم‌کیش نشوید، آن گاه بررسیم، خوید خوریم و خشک سوزیم (۱۲). بیانی شاعرانه در جملهٔ آخر به کار رفته که کنایه عنصر مرکزی آن را تشکیل می‌دهد. علاوه بر وجود آرایهٔ واج‌آرایی، در تکرار حرف «خ»، که قبلاً به آن اشاره شد، و تضاد بین خوید و خشک، «خوید خوردن و خشک سوختن»، به کنایه یعنی همه چیز را نابود کردن. زریر نیز کنایه را با کنایه پاسخ می‌دهد: «نخست ما این دین پاک نهلیم و با شما هم‌کیش نشویم و ما این دین پاک را از هرمزد پذیرفتیم، بنهلیم و شما را دیگر ماه انوش خوریم» (۱۸). روشن است که «انوش خوردن» عبارت کنایی است، اما مفهوم آن نیازمند توضیح است. مکنزی آن را «ب خطر مرگ را پذیرفتن، تا سرحد مرگ جنگیدن، از جان گذشتن» معنی کرده است (مکنزی، ۱۳۸۸: ٤۰). شواهدی وجود دارد که نشان می‌دهد انوش خوردن در نامهٔ زریر باید معنایی خاص داشته باشد، معنایی که بتواند در برابر کنایهٔ تهدیدآمیز ارجاسپ، کفهٔ این رجزخوانی حماسی را به نفع او سنگین کند. در فصلی از *بندهش*، که تقابل همهٔ مظاهر

آفرینشِ هرمزد و اهریمن بازنموده شده است، برای هر یک از آفریدگان هرمزد، حریفی از نیروهای اهریمن ذکر می‌شود، از جمله انوش را در مقابل زهر قرار می‌دهد (دادگی، ۱۳۸۰: ۵۵). بنابراین انوش باید چیزی از نوع زهر باشد، اما با کیفیتی متضاد. اگر زهر خاصیت میرندگی دارد، انوش زندگی‌بخش است، که اشتقاق آن نیز همین را نشان می‌دهد. دهخدا، در *لغت‌نامه*، انوشه را، شراب انگوری معنی کرده و این بیت منوچهری را نیز شاهد مثال آورده است:

انوشه خور طرب کن شادمان زی درم ده، دوست جو، دشمن پراکن

(*لغت‌نامه*، ۱۳۷۷: ذیل انوشه)

بنابراین، «انوش خوردن» یعنی «شراب خوردن»، و زریر نیز کنایهٔ تهدید را با کنایهٔ تهدید پاسخ می‌دهد: «ماه دیگر انوش شما را خواهیم خورد»، یعنی شما را هلاک کرده، بر جنازهٔ شما شراب می‌خوریم و شادمانی می‌کنیم.

در بند ٤٧، باز از بیان غیر مستقیم و کنایی استفاده شده است: «بس آیند بارهٔ ایرانیان که گشاده، اروند روند اندر خون، خیونان خدای خواهند و نیابند». همان‌گونه که می‌بینیم معمولاً، در این جملات، زبان نیز شاعرانه‌تر است؛ بین اروند و روند نوعی جناس وجود دارد، واج‌آرایی در تکرار حرف‌های «ر» و «خ» کاملاً نمایان است، و دیگر این‌که به مَجاز، به جای ایرانیان از بارهٔ ایرانیان سخن می‌گوید که [عنان] گشاده می‌روند. «عنان گشاده رفتن» به کنایه یعنی «تند و شتابان رفتن». یا هنگامی که بستور آمادهٔ رفتن به رزم می‌شود، گشتاسپ به او می‌گوید: «تو مرو، چه، نابرنایی و رزمان پرهیز (پرهیز رزم) ندانی و تو را انگشت به تیر نه خوسته (بهار: اَمُخته) است» (۸۰). «انگشت به تیر خوسته نبودن» به کنایه یعنی «تجربهٔ کافی در رزم‌آوری نداشتن». پیش از آن نیز بستور خواسته بود که «مرا اسب، زین سازید تا من روم و رزم دلیران بینم، شاهزادهٔ گشتاسپی را بینم ...» (۷۹). «اسب و زین ساختن» کنایه است از «آماده کردن ابزار و لوازم جنگ». البته، در این مثال، دو کنایه از موصوف هم وجود دارد: دلیران کنایه از ایرانیان، و شاهزادهٔ گشتاسپی کنایه از اسفندیار است.

پرهیز از تصریح و تمایل به بیان غیرمستقیم و کنایی در نوحهٔ بستور بر جنازهٔ پدرش نیز دیده می‌شود: «موی و ریش تاب‌دارت را بادها آشفته‌اند، تن پاکت را اسبان خوسته‌اند (لگدکوب کرده‌اند) به پای و تو را خاک برتن نشسته» (٨٦).

۴. نتیجه‌گیری

یادگار زریران از مهم‌ترین آثار ادبی ایران در دورهٔ میانه است که نشانه‌هایی از یک سنت نیرومند ادبیات حماسی آن عصر را می‌توان به‌روشنی در آن دید. سنتی که آثار حماسی پس از اسلام، به‌ویژه *شاهنامه* گواهی می‌دهند که در فترت قرون اولیه فراموش نشده، بلکه در نهان به حیات خود ادامه می‌داده است. شیوهٔ حماسی ارائهٔ مطلب، صنعت اغراق، صفت شاعرانه، تکرار و اسلوب‌های بیانی دیگری که در این اثر کوتاه منظوم به کار رفته فقط نمونه‌های بازمانده از ادبیات دورهٔ میانهٔ ایران است که در واقع می‌توانند گوشه‌ای از بلاغت شاعران پیشین ایرانی را که در کتب پس از آن به وجود آن در میان ایرانیان تصریح شده آشکار سازند. تصویرهای شاعرانه‌ای در آن وجود دارد، چون «اژدها رزم گشتاسبی» یا تشبیه زریر به آتش و...، که از لحاظ فکری و ادبی بسیار پرمعنایند و همانندی‌هایی را با آثار حماسی فارسی پس از خود به‌ویژه *شاهنامه* آشکار می‌سازند، امری که در شناخت بهتر تاریخ چند هزار سالهٔ ادبیات ایران بسیار اهمیت دارد. نخست، بنونیست تشخیص داد که این اثر منظوم است، اما امروزه همگان بر منظوم بودن آن اذعان دارند، بنابراین با عناصر شعری منحصربه‌فردی که در آن دیده می‌شود می‌توان ادعا کرد که *یادگار زریران* اثری شاعرانهٔ منظوم است.

پی‌نوشت

۱. گوسانان، خنیاگرانی بودند در دورهٔ پارتی که داستان‌های گذشته را برای مردم روایت می‌کردند. آنان نقش مهمی در نگاهداری سنت ملی ایرانی ایفا کرده‌اند (← بویس و فارمر، ۱۳٦۸).

۲. مشخصات کتاب‌شناسی ترجمه‌ها و مقاله‌های یادشده در فهرست منابع آمده است.

۳. شکی هویت این واژهٔ تک‌آمد را تشخیص داد. او دربارهٔ آن توضیح می‌دهد که: سلاحی غیر از تیر است، چون ترکش پُر تیر قبلاً ذکر شده است. خوشبختانه صورت جدید آن در فارسی به صورت شفره به معنی چاقوی کفشگران (و واژهٔ دخیل در عربی به معنی شمشیر بزرگ) بر جای مانده است (Shaki, 1986: 260).

٤. در علم معانی این‌گونه تکرار در مبحث اطناب هنری مطرح شده است، در این باره ← شمیسا، ۱۳۷٤: ۱۱۲.

۵. دربارهٔ صفت (epithet) و انواع آن ← Holman, 1985.

٦. دربارهٔ -*th*raētaona و ažidahāka ← سرکاراتی، ۱۳۸۵: ۲٤۲.

۷. دربارهٔ خوانش گوناگون این واژه‌ها ← ماهیار نوابی، ۱۳۷٤: ۹۸.

منابع

بویس، مری و هنری لوکاچ فارمر (۱۳٦۸). *خنیاگری و موسیقی در ایران*، تهران: آگاه.

بهار، مهرداد (۱۳۸۷). *پژوهشی در اساطیر ایران*، تهران: آگه.

تفضلی، احمد (۱۳۸۳). *تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام*، تهران: سخن.

جاماسب آسانا، منوچهر جی (۱۳۸۲). *متن‌های پهلوی*، پژوهشِ سعید عریان، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷). *لغت‌نامه*، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

دیچز، دیوید (۱۳۷۰). *شیوه‌های نقد ادبی*، ترجمهٔ محمدتقی صدقیانی و غلامحسین یوسفی، تهران: علمی.

راشد محصل، محمدتقی (۱۳۷٦). «دربارهٔ حماسهٔ زریر»، *فرهنگ*، کتاب دوم و سوم، مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

زادسپرم (۱۳۸۵). *وزیدگی‌های زادسپرم*، پژوهش محمدتقی راشد محصل، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

سرکاراتی، بهمن (۱۳۸۵). *سایه‌های شکارشده*، تهران: طهوری.

شاهنامه (۱۳۸٦). به کوشش جلال خالقی مطلق، تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.

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

شمیسا، سیروس (۱۳۷٤). *معانی*، تهران: نشر میترا.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳٦۳). *حماسه‌سرایی در ایران*، تهران: امیرکبیر.

غیبی، بیژن (۱۳۹۰). «یادگار زریران»، *فردوسی و شاهنامه‌سرایی*، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

کیا، خجسته (۱۳۷۹). «نشانه‌های نمایشی در حماسهٔ یادگار زریران»، *ادب پهلوانی*، محمدمهدی مؤذنی جامی، تهران: قطره.

ماهیار نوابی، یحیی (۱۳۷٤). *یادگار زریران*، تهران: سازمان انتشارات فروهر.

مکنزی، د. ن. (۱۳۷۳). *فرهنگ کوچک زبان پهلوی*، ترجمهٔ مهشید میرفخرایی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

نولدکه، تئودور (۱۳۸٤). *حماسهٔ ملی ایران*، ترجمهٔ بزرگ علوی، تهران: نگاه.

Benvenist, E. (1932). “Mémorial de Zarēr”, in *Journal Asiatiqe*, Paris.

Henning, W.B. (1933). “A Pahlavi Poem”, *ActaIranica* VI (selected papers), Leiden.

Henning, W.B. (1977). “Disintegration of the Avestic Studies”, ActaIranica VI (selected papers), Leiden.

Holman, C. Hugh. (1985). *A Handbook to Literature*, Indiana: ITT bobs-Merrill Educational Publishing Company, Inc.

Shaki, Mansour (1986). "*Observations on the Ayādgār ī zarērān*", Archive Orientalni 54.

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

Watkins, C. (1995). *How to Kill a Dragon, Aspects of Indo-European Poetics*, New York: Oxford University Press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی