دکتر نقیب نقوی
استادیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد نیشابور

خرد از هنرها برافراخته

شکوه شاهنامه در گستره منطق هنری آن

چکیده

شاهنامه که بی گمان از آثار گران‌سنگ ادبیّات پارسی و در شمار بزرگ‌ترین آثار حماسی بشری است، بیش از هزار سال پیش به همّت والا و کلک هنرآفرین استاد فرزانه توس روشنی بخش گستره ادبیّات جهان گشت. از بد روزگار، از هنگام درگذشت فردوسی تا بیش از دویست یا دویست و پنجاه سال پس از آن، هیچ آگاهی روشنی از سرنوشت دست‌نوشته‌های این کتاب در دست نیست.

کهن‌ترین دست‌نویس شاهنامه به تاریخ ۶۱۴ق. نزدیک به دویست سال پس از روزگار فردوسی، از آن کتابخانه فلورانس ایتالیاست که تنها نیمی از شاهنامه را در برمی‌گیرد. اما کامل‌ترین و کهن‌ترین شاهنامه به تاریخ ۶۷۵ق. در کتابخانه موزه بریتانیا در لندن نگهداری می‌شود.

افزون بر این، دست‌نویس‌های بسیار دیگری از شاهنامه در کتابخانه‌های سراسر گیتی پراکنده است. از روی کهن‌ترین دست‌نوشته‌ها، یعنی فلورانس

و لندن اکنون دو چاپ در اختیار ماست که با نزدیک به بیست دست‌نویس دیگر برابری شده، و در آن ناهماهنگی‌های فراوانی در بیت‌های شاهنامه به چشم می‌خورد که دانسته نیست کدام اصالت دارد و کدام از اصالت به دور است.

از آنجا که بررسی موسیقایی بودن شعر بر پایه قافیه و ردیف به ویژه در قالب مثنوی بسیار حساس و تعیین کننده است و چنانچه قافیه بیت مختل یا ناهمگن باشد به خوبی دریافت می‌شود، این نکته می‌تواند میزانی برای سنجش هنر شاعری و توان سخن پردازی شاعر باشد. در این نوشته کوشیده شده است هنر شاعری فردوسی از این دیدگاه مورد بررسی قرار گیرد، باشد که راهی به سوی باز شناخت بیت‌های سره از ناسره تا اندازه‌ای گشوده شود.

به مردی هنر در هنر ساخته خرد از هنرها برافراخته

«شاهنامه، ۱/۱۷۷م»

واژه‌های کلیدی:

شاهنامه، هنر فردوسی، وزن و قافیه، موسیقی حس، تخیل.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

آفرینش هنری در شعر، گستره پر رمز و رازی دارد. بازتاب اندیشه شاعر است که در پیکره واژه‌ها چهره راستین شعر را با درخششی ویژه به خواننده بـاز مـی‌نمایانـد و آن را روح شعر می‌خوانند.

آفرینش‌های ناب ادبی، آن گاه پدید می‌آیند که به گستره دریافت‌های وصف ناشدنی گام می‌نهند. همان «آنی» که حافظ همگی را به بندگی طلعت آن فرا می‌خواند.

پس ادبیّات پدیده‌ای است بی‌مانند، آفرینندهٔ زیبایی، و از شیوه‌ای سامانمند پیـروی می‌کند که می‌توان آن را زبان هنری یا منطق هنری نامید.

شعر، زبانی ویژه با ساختاری ویژه دارد. پیکره‌ای است به همراه یـک پیـام کـه آن را جدای از یکدیگر نمی توان دانست. کوششی است از سوی شاعر که می‌خواهد بـه یـاری آن پاره‌ای نگفتنی‌ها را به گونه‌ای ویژه بیان کند و بیشتر با وزن و آهنگ همراه است.

پاره‌ای از پژوهندگان واژه «شعر» را تازی شدهٔ واژهٔ «شیر» در زبان عبری دانسته‌انـد که به معنی سرود و آواز است، و برآنند که خاسـتگاه ایـن واژه در زبـان عبـری «شـور» است. پس شعر به معنای سرودن است. و از همین روی می‌توان دریافت که پیونـدی بـا موسیقی هم دارد.

گروهی نیز بر این باورند که واژه «شور» که فراگیرترین دسـتگاه موسـیقی در میـان مردم ایران است، برگرفته از همان شور عبری یا آرامی است که در روزگار ساسانیان بـه زبان فارسی راه یافته است. (کریستین سن، ۱۳۶۳، ۱۹)

شعر از نگاه ناقدان و هنر شناسان برداشتها و تعریفهای گوناگونی دارد. افلاتون بر آن است که شعر نمی‌تواند با وزن و آهنگ همـراه نباشـد، و مـی‌گویـد: «شـاعران هنگـامی شعرهای زیبایشان را می‌سرایند که در حال بیخودی هستند، و آهنـگ و وزن ایـشان را شیفته و دلباخته می‌سازد ...» (افلاتون، ۱۳۶۱، ۱۰۶)

ارسطو تا اندازه‌ای بر همین باور است و شعری را که وزن نداشته باشد، شعر نمی‌داند. امّا یادآور می‌شود که تنها وزن ابزار شناخت شعر نیست. زیرا گاه نوشته‌های پزشکی یـا دانش‌های دیگر هم به نظم درمی‌آید. شیوه‌ای که در یونان باستان بیش از امروز به کـار گرفته می‌شد. (ارسطو، ۱۳۳۷) حتی هنگامی که نوشته‌ای در زمینه پزشکی یا دانـش‌هـای دیگر به نظم درمی‌آید، گوینـده بیـشتر شـاعر نامیـده مـی‌شـود، حـال آن کـه هـومر و

امپدوکلس «Empedocles»- فیلسوفی که در سده ششم پیش از میلاد دیدگاه‌های فلسفی و آیینی خود را در سروده‌های شش پایه‌ای به نظم درآورده- جز به کار گرفتن وزن، کار آنان همانندی دیگری با یکدیگر ندارد. اما شایسته است که هومر، شاعر و دومی بیشتر حکیم طبیعی نامیده شود.

از این روی زبان دوگونه کاربرد دارد: همگانی و هنری؛ کاربرد نخستین برای رساندن پیام یا دریافتهایی به کار می‌رود که گوینده‌ای می‌خواهد آنچه را در اندیشه و روان او می‌گذرد برای دیگران بازگوید. این زبان هنگامی که به نوشتار درمی‌آید تنها دربردارنده و گزارنده همان پیامهاست.

اما کاربرد هنری و شاعرانه، آن است که به واژه‌ها جان می‌دهد و آن را به گونه‌ای رستاخیز فرا می‌خواند، زیرا در این راستا، زبان تنها ابزار نیست. اکنون واژه‌ها در زبان همان جایگاهی را دارند که آهنگ در موسیقی، رنگ در نقاشی، سنگ در پیکره‌سازی و پیکر تراشی و ...

لسینگ[1]؛ درام پرداز و ادبیات شناس برجسته آلمانی نخستین کسی است که همانندی‌های میان شعر و نقاشی را دریافته، انسانی فرهیخته با دیدی بسیار گسترده بوده است، زیرا این دو هنر آنچه را به چشم می‌آید راستین و واقعی می‌نمایند، و آنچه را پنهان است گویی آشکارا در برابر دیدِ بیننده می‌گذارند.

گروهی دیگر شعر را از موسیقی جدا نمی‌دانند و بر این باورند که هر دو یکی است. والتر پاتر که خود از پژوهشگران و منتقدان بنامِ انگلیسی است؛ می‌گوید: تمام هنرها به موسیقی نزدیک می‌شوند، و درباره شعر بی‌گمان نمی‌توان کمترین دو دلی به خود راه داد. (Walter Patter,1959,94-95)

از این روی هربرت رید می‌گوید: شاعر از ابزار زبانی به گونه‌ای بهره می گیرد که پیکر تراش و نقّاش از خط و رنگ و حجم. (Herbert Read,1939-83)

کولریج، شعر را هنر زبانی والا می‌داند که تنها پیام رسان آن واژه‌ها است، و از این رهگذر برای خواننده شادی‌آور، و برای شاعر- به هنگام سرودن- شور آفرین است. (ولک، ۱۳۷۴، ۱۸۳)

---

[1] Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781)

شعر، هنری است چندگانه همانند رقص و شاید بتوان گفت از چشم‌انداز قرینه شدن، معماری. چون از رهگذر وزن و قافیه به رقص و موسیقی نزدیک می‌شود، و از سویی با تشبیه و توصیف تا اندازه‌ای به هنر نقاشی و پیکر تراشی؛ چنان که پنداری آمیزه‌ای است از گوهر تمامی این هنرها. از این دیدگاه است که افلاتون و ارسطو شعر را چون دیگر هنرها برگرفته و تقلید از طبیعت دانسته‌اند. امّا افلاتون آن را به گونه پدیده‌ای که براستی یک تقلید ساده از طبیعت است و بسیار دور از اصل نمی‌پذیرد.

نزد کسانی که بینش افلاتون را درباره شعر پذیرفته‌اند، یا دیدگاه ارسطو را در این زمینه که آیا کلیّات اصالت دارند یا آنچه وجودشان ذهنی است، نکته‌ای ژرف و ریشه‌دار دیده می‌شود. از این روی شلگل[1]؛ هنرشناس ادیب و فیلسوف آلمانی گفته است: هرکس از مادر زاد یا پیرو افلاتون است یا دنباله‌رو ارسطو. (دورانت، ۱۳۳۷، ۵۲)

ارسطو جهان را با واقع‌بینی می‌نگریست و شعر را هم به گونه واقعیّت‌ها می دید. (Fly,1984.xv) اما افلاتون شعر را تقلیدی از بازتاب مُثُل می‌دانست که چون واقعیّتی ندارد، فساد همگانی و جامعه را به دنبال خواهد داشت. (Zeller,1962,506)

از دیدگاه ارسطو، شعر تقلید و محاکاتی بود که شادی و لذّت را در پی داشت، و در فرجام به پالایش روان آدمی می‌انجامید. وی بر این باور بود که بن‌مایه راستین هنر زیبایی است، چرا که زشتی نمی‌تواند ابزار هنر به شمار رود، زیرا نه تنها در دست‌آفریده‌هایی چون پیکر تراشی و نقّاشی، بلکه در گسترهٔ ادب این زیبایی است که کارمایه بنیادین هنر است، و زیبایی چیزی نیست مگر هماهنگی پیکره‌ها و سامان هندسی یک پدیده.

لونگینوس Dionysius Cassius Longinus (۲۱۳؟- ۲۷۳م.) ادب شناس و منتقد بنام یونانی که رساله‌ای درباره نمط عالی Peri hypsous را از آن او دانسته‌اند، دیدگاه ارسطو را می‌پذیرد و بر آن است که آنچه شاعر را به جایگاهی والا می‌رساند، شیوه سخن است که می‌توان آن را پژواک روحی بلند خواند، که خود یادآور همان سخن ارسطوست. (دیچز، ۱۳۷۰، ۳۹؛ آینده، س۸، ش۲، اردیبهشت ۱۳۶۱، ۷۰-۶۵)

[1] Fredrich Von Schelegel (1772-1829)

وی بر آن بود که ارزش یک دستاورد ادبی در آن است که در خوانندگان چنان شوری پدید آورد که انگیزه‌های انسانی را برانگیزد، و نه یک بار بلکه بارها خواننده را برآشوبد و از خود واستاند.

لونگینوس در اینجا نکته‌ای بسیار ژرف و دلنشین را یادآور می‌شود، و آن بازتاب اندیشه و آگاهی شاعر است که در روان خواننده پابرجای می‌ماند. چیزی که پژوهندگان این روزگار از آن با نام «انتقال احساس و اندیشه» (empathy) یاد می‌کنند. (Shipley,pp110-113) و بی‌گمان تا اندازه زیادی بار این انتقال را آهنگ و موسیقی شعر به دوش می‌کشد، زیرا این نقش را شعر با برخورداری از توان هنری شاعر می‌تواند به خواننده انتقال دهد و از این رهگذر پیوند شعر به عنوان یکی از هنرها به ویژه با موسیقی، مسلّم و روشن می‌شود.

برخی پژوهشگران به زیبایی شعر از دیدگاه غربیان نگریسته و برآنند «آنی» را که حافظ از آن یاد می‌کند باید در پهنهٔ سخن سنجی و زبانشناسی جستجو کرد (شکری، ۱۹۶۸) اما باید گفت یکی از دقیق‌ترین تعریف‌ها در مورد شعر، هنوز هم تعریفی است که ارسطو به دست داده است. چیزی را که در سرتاسر متنهای فلسفی و منطقی روزگار اسلامی به عنوان تعریفی مسلّم و بنیادین همگان پذیرفته و جای جای از آن سخن گفته، و شارحان اسلامی براساس همان تعریف ارسطو، به بررسی جزئیات پرداخته‌اند، و شعر را «کلام مخیّل» و بنیاد شعر را «تخیّل» دانسته‌اند. (فارابی، احصاءالعلوم؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۵۸، ۲۸)

اما باید دانست در ساخت شعر، گاه «حس» والاتر است و در جایگاهی برتر از تخیّل می‌ایستد. این ویژگی افزون بر این که حالت‌های نفسانی مانند خشم، ترس، رشک، شوق، اندوه یا شادی را از رهگذر شعر باز می‌نمایاند، توان آن را دارد که گاه آن را از رهگذر استعاره‌ها یا وصف‌ها یا دیگر ویژگی های شعر، به خواننده باز رساند.

شاعران برجسته در چنین حالتی گویی پیام هستی را به گونه‌های گوناگون دریافت می‌کنند و آن را در آیینه شعر خویش باز می‌نمایانند و چنان با گفتارشان درمی‌آمیزند که پنداری سخنشان به رنگ خودشان درمی‌آید. و چنین است که شاعران والا و بلندمرتبه به سبکی بشکوه و جاودانه دست می‌یابند، اما شاعران تُنُک مایه در این میان جایگاهی ندارند، تا جایی که می‌توان از سروده‌های آنان به شخصیّت‌شان پی برد. این

نکته یادآور سخن «بوفن» (Buffon) نویسنده فرانسوی است که می‌گوید: «سبک چیزی نیست، مگر صاحب سبک» (Shipley,348) و به زبانی دیگر سبک نمایانگر ذوق و قریحهٔ شاعر است. (ارستو، ۱۳۳۷، ۱۲۹)

در شاهنامه که شعری بازگفتنی یا روایی است، تا اندازهٔ زیادی از توانایی‌ها و شورانگیزی‌های درونی سراینده را کالبد داستان و یا سرگذشتی که درباره آن سخن رفته است، به دوش می‌کشد، و خیال انگیزی کار شاعر تنها بستگی به قافیه و موسیقی بیرونی شعر ندارد. اینجاست که ارستو درون‌مایه داستان‌ها را جانمایه و بنیاد آفرینندگی شاعر می‌داند و می‌گوید: «شاعر باید بیشتر سازنده افسانه باشد تا سخنان موزون» (همان)

اما باید دانست اگر فردوسی بر بلندای چگادهایی ایستاده است که دقیقی و اسدی و دیگر حماسه‌سرایان در پیرامون دامنه‌های آن جای می‌گیرند، با این که شکوه و والایی سرگذشت داستان‌ها و پهلوانان در پدید آمدن این شکوهمندی‌ها جایگاه بسزایی دارند، اما این تنها از رهگذر بازگفت داستان نیست، بلکه براستی آنچه شاهنامه و سراینده آن را به جاودانگی رسانده است، همان بن‌مایه و گوهر شعر و «ایجاد روح در کلام» است. (اسلامی ندوشن، ۱۳۶۹، ۷۴) آن گونه که ابن رشیق قیروانی می‌گوید: «برای وصف زیبایی شعر صفتی نیافتیم، زیبایی شعر در جان شعر شناس است. مانند جوهر در شمشیر و ملاحت در چهره».

شعر ساختاری ویژه دارد، پیکره‌ای است به همراه یک پیام که آن را جدای از یکدیگر نمی‌توان دانست. کوششی است از سوی شاعر که می خواهد به یاری آن پاره‌ای نگفتنی‌ها را به گونه‌ای ویژه بیان کند که بیشتر با وزن و آهنگ همراه است.

الیوت می‌گوید: شعر موسیقایی شعری است که دارای طرح موسیقایی باشد. (الیوت، ۱۳۴۸، ۱۰۷) یعنی از آهنگ‌ها و معناهای ثانوی نیز بهره گیرد، و این نمی‌شود مگر با برخورداری از انسجام که شعر فردوسی از آنها بهره‌مند است. این همان چیزی است که به گفته سیدنی، وزن به تنهایی در شعر پدید نمی‌آورد. بلکه شعر باید دربرگیرنده ابداعی سرشار از زندگی باشد. (دیچز، ۱۳۷۰، ۹۸) یعنی نیرویی که پیکره و پیام را درهم می‌آمیزد و آن را تا مرز نبوغ بالا می‌برد، و تنها روح هنرمند است که می‌تواند این نیرو را در

معماری اثر هنری به گونه‌ای بسیار ظریف و استادانه به کار گیرد. از این روی ویسلر[1] نقاش آمریکایی می‌گفت که رنگ‌هایش را با مغزش درهم می‌آمیزد و در آلمان می‌گویند که انسان با خون خود نقاشی می‌کند. (رید، ۱۳۷۱، ۴۴)

هربرت رید، کشش برساخته‌ها و آثار هنری را بیشتر برخاسته از چگونگی ساختار آن می‌داند. (Read,1656,16)

اما کروچه بر این باور است که در هنر نمی‌توان پیکره و پیام را از هم جدا کرد. (کروچه، ۱۳۵۴، ۹۳) ژان پل سارتر نیز همین دیدگاه را دارد و هیچ یک را بر دیگری برتری نمی‌نهد. بلکه در شعر معنی را ویژگی واژه‌ها می‌داند، همانند شیرینی در عسل و بو در گل. وی بر آن است که ساختار سخن را From «پیکره»، Subject «درونمایه» و Content «پیام» می‌سازند. (سارتر، بی‌تا، ۶۴)

برتری پیکره بر پیام، یا پیام بر پیکره، سخن را بس به درازا کشانده است، اما همان‌گونه که کروچه و سارتر بر این باورند که پیکره و پیام همسنگ و برابرند و پیوند پنهان و پیراسته‌ای آن دو را به یکدیگر نزدیک می‌سازد «ساختاری» است که تا در سخن نباشد آن را به مرز بلاغت و منطق و زبان هنری نمی‌رساند. بدین سان هنگامی که استاد فرزانهٔ توس «سپیده دمان» را این گونه وصف می‌کند:

چو روشن شد آن چادر مُشک رنگ سپیده بدو اندر آویخت چنگ

۶۴/۹م

برآمد یکی زرد کشتی ز آب پیالود رنج و پیالود خواب

۳۷۱/۸

بر آن نیست که تنها از برآمدن خورشید سخن بگوید، بلکه می‌خواهد چشم اندازی هنری بیافریند. در اینجا دیگر زبان، ابزارِ سخن گفتن نیست، رستاخیز واژه‌هاست. تابلوی زیبا و چشم‌نوازی است که خود یک آفرینش هنری است.

هنگامی که از زبان هنری، یا منطق هنری سخن به میان می‌آید، باید دانست که واژه Form «پیکره»، دارای بار زیبا شناختی‌ای است که واژه Shape «ریخت» از آن بی‌بهره است، زیرا هر پیکره‌ای را می‌توان با آن برسنجید. (رید، ۱۳۷۱، ۵۷۶)

---

[1] James Ebet Whistler (1843-1903)

امـا فُـرم یـا پیکـره کـه بـه گمـان هایـدگر تـوانی اسـت نـزد انـسان اندیـشه‌ور (Homo Sapiens) و هنگامی که این نام را به خود می‌گیرد که به مرز کارآیی برسد و به پدیده‌ای ایستا و قائم به ذات دگرگونی یابد کـه آن را «لوگـوس» Logos مـی‌نامنـد و مفهوم آن «گرد آمدن و اجتماع منطقی» است.

لوگوس، هنگامی که با در برداشتن چنـین جایگـاهی دارای تـوان فراگیـری برتـری می‌شود، آن را «فیزیس» Physis می‌نامند که به معنای پدیدار شـدن آن پنهـانی‌هـایی است که تجلّی بخش روح هنر می‌شود. یعنی در گسترهٔ هنر از آن به عنوان آنچه ذات و ماهیّت واقعی هنر را آشکار می‌سازد، می‌توان یاد کرد.

از آنجا که مفهوم لوگوس و فیزیس در پاره‌ای کارهای هایدگر کم و بـیش یکـسان و همانند است (هایدگر، ۱۳۷۱، ۲۹؛ خاستگاه اجتماعی هنرها، ۸۶ به بعـد)، می توان گفت کـه وی با این پندار که آن دو هویتی یکسان دارند به مفهوم زیبایی نزدیـک شـده اسـت. یعنـی «انسجام» و «ساخت هنری» که شعری را هنرمندانه و زیبا می‌سازد، و آن آمیزه‌ای است از تنوّع و وحدت [۱] که تا در شعر نباشد، شـعر از سـاختار هنـری شایـسته‌ای برخـوردار نیست.

سـاختار هنری تا اندازه زیادی بستگی به میزان برخورداری آن از موسیقی دارد. بدین معنی که هر جا شاعر به مفهـوم عـام موسـیقی نزدیکتـر مـی‌شـود، شـعر از انـسجام و استحکام بیشتری برخوردار است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸، ۳۴۷)

شاعر بزرگی چون فردوسی با برخورداری از ذوق سلیم و توان آفرینش هنری از ایـن ویژگی چنان هنرمندانه بهره مـی‌گیـرد کـه شـعر او در جایگـاهی بـسی برتـر از دیگـر حماسه‌سرایان می‌ایستد. هنگامی که می‌گوید:

بـسان پلنگـی کـه بـر پشت گـور نـشیند برانگیـزد از گـور شـور

۳۷۹/۶

[۱]. برای آگاهی بیشتر از چگونگی «وحدت و تنوع» بنگرید به: موسیقی شعر از دکتر شفیعی کـدکنی، صـص: ۳۸۱-۳۷۷.

انسجام موسیقایی در بیت ویژگی‌ای را پدید آورده که اسدی، شاعری که پس از فرزانهٔ توس دست به سرودن حماسه زد، با آن که شاهنامه را در پیش روی داشت با به‌کار گرفتن همان قافیه در این زمینه ناکام ماند.

نه هر کز پی شیر شد خورد گور بسا کس که از شیر شد بخت شور

گرشاسب نامه/ ۲۱۹

اسدی گر چه در این بیت پیاپی از «س» و «ش» بهره جسته که می‌تواند به غنای موسیقی درونی شعر یاری برساند، اما تمام این زیبایی در ناهماهنگی و نازیبایی و ناسازواری «بخت شور»- که بر ساختهٔ زیبایی نیست و ذوق هنری آن را نمی‌پسندد- یکباره رنگ می‌بازد. حال آن که فردوسی از همین نکته با بهره‌گیری از صنعت ازدواج در «گور- شور» هارمونی و هماهنگی و موسیقی شعر را به اوج خود می‌رساند، به گونه‌ای که صنعت زیبای تضاد را در «نشیند» و «برانگیزد» در کنار زیبایی آن تااندازه‌ای کم رنگ ساخته است.

ویکو[1] فیلسوف و مورّخ ایتالیایی بر آن است که داوری زیبا شناسانه هم مبنای گونه‌ای شناخت و معرفت است که با معرفت استدلالی و تجربی تفاوت دارد، بدین گونه در هنرها نمی‌توان همه‌جا در برابر داوریهای پذیرفته شده، سر فرود آورد و تسلیم سنّتها شد. کانت از رهگذر استدلالهای عقلی به همان جایی رسیده بود که ژان ژاک روسو از راه ذوق رسیده بود (زرین‌کوب، ۱۳۶۳، ۲۰۰-۱۹۹)، که زیبایی امری است ذهنی و درونی و بی‌گمان شعر ناب که آفرینش آن از پیچیده‌ترین فرایندهای ذهن آدمی است، بیان تجربه‌هایی است که باید کوشید از رهگذر کارکردهای زبانی آن را روشن ساخت.

خیال انگیزی شعر تنها وابسته به وزن و قافیه نیست. تخیّل آفریننده حتی در داستان هم از چنان درخششی برخوردار است که ارسطو آن را بنیان پیام یا مضمون دانسته است، (ارسطو، ۱۳۳۷، ۲۱؛ ۵۰-۴۹) و این نکته را در داستانهای منظوم بزمی و رزمی فارسی به روشنی می‌توان دید. از آن دست است داستانهای بزمی نظامی که تخیّل شاعر در آن جایگاهی ویژه دارد.

[1] Juvanni Basttista Vico (1668-1744)

در ایران، داستان‌های رزمی نیز بسیار بوده است، و خاستگاه تمام حماسه‌های ایران به پیش از اسلام می‌رسد که اوج بالندگی آنها شاهنامه فردوسی است. آمیزه‌ای از نامجوئیها، جنگها، پیروزیها، سرنوشت شوم فرزندکشی، کناره گیری، بازگشت و ... که همه آنها با تمامی گوناگونی، یگانگی‌ای را پدید آورده که در همه پاره‌های آن، فرزانه توس اوج بیان را چنان به والایی و رسایی رسانیده است که سخن او از دید شاعری و شیوه‌های آن جایگاهی بس ارجمند یافته است. یعنی همان «نمط عالی» که لونگینوس از آن یاد کرده است، و این خود نکته‌ای است که شاهنامه را از دیگر آثار حماسی جدا می‌کند تا جایی که برخی از ناقدان شاهنامه را با قرآن مقایسه کرده‌اند[۱].

در سروده‌های سرایندگان توانایی چون فردوسی ساختار یا پیکره زبانی چنان با پیام یا محتوای آن همنوایی و همخوانی دارد که می‌توان از آن بسان گونه‌ای قانونمندی سود جست.

به این قانونمندی‌ها با نگریستن به جنبه‌های گوناگون در شاهنامه تا اندازه زیادی می‌توان دست یافت، همچون بررسی موسیقی کناری شعر یعنی قافیه و ردیف بر پایه بسامد آن که به گونه علمی، مبتنی بر آمارهای دقیق باشد. زیرا موسیقی شعر در قافیه به ویژه قالب مثنوی، نقشی بسیار حساس و تعیین کننده دارد و چنانچه قافیه بیت مختل یا ناهمگن باشد به خوبی دریافت می‌شود. از سویی بیشتر قافیه‌های غنی «Rich Rhymes» یا «اعنات» های قافیه‌ای که بیشتر شاعر برای زیبایی و آرایش سخن یا هنرنمایی به کار می گیرد، می‌تواند میزانی برای سنجش هنر شاعری و توان سخن‌پردازی وی باشد.

با این که بی‌گمان در سرتاسر شاهنامه، فردوسی هرگز آگاهانه با رنج بر خود نهادن دست به آرایش‌های واژگانی نیازیده، اما بررسی شاهنامه از این نگاه به پاره‌ای قانونمندی‌ها می‌انجامد که از آن میان تا اندازه زیادی می‌توان به سروده‌های سرهٔ او نزدیک شد و سره را از ناسره باز شناخت.

بررسی کاربرد واژه‌ها و کارکرد زبانی در شاهنامه و دو اثر حماسی دیگر؛ یعنی ۱۰۲۲ بیت بر جای مانده از سروده‌های دقیقی و پاره‌ای از بیتهای گرشاسپ نامه اسدی توسی

---

[۱]. عبارت چهار مقاله که می‌گوید: من در عجم سخنی بدین فصاحت نمی‌بینم و در بسیاری از سخن عرب هم، حاکی از قصد گوینده به مقایسه آن با قرآن است. (چهار مقاله، به کوشش دکتر محمد معین، ص۷۶)

که هر کدام نزدیک به پنجاه سال- اندکی کمتر یا بیشتر- پیش از پایان یافتن شاهنامه یا پس از آن سروده شده است[۱]، به این امر بسیار یاری می‌رساند و نشان می‌دهد که فردوسی نه از روی آگاهی، بلکه تنها از رهگذر ذوق سلیم و برخورداری از هنر والای شاعری خویش در بسیاری جاها از قافیه‌های غنی بهره می‌گیرد، بی‌آنکه به چنین کاری نیاز باشد.

بهترین شاهنامه‌هایی که اکنون در دسترس می‌باشد، چاپ حمیدیان- با فارسی شده زیرنویس‌های چاپ مسکو- و خالقی است که براساس کهن‌ترین و معتبرترین دست‌نویس‌های موجود در جهان به چاپ رسیده است[۲]. مقایسه متن این دو چاپ و اختلاف نسخه بدلها که در پانوشت هر کدام آمده، نمایانگر دگرگونی‌های بسیار گسترده‌ای است که در دست‌نویس‌های شاهنامه دیده می‌شود.

این که از آن میان کدام به زبان شاهنامه نزدیکتر و مانندتر است، نکته‌ای است که با به دست دادن برخی قانونمندی‌ها که از رهگذر بررسی پیکره و ساخت و برخورداری از شکل موسیقایی واژه‌ها و یا بیت به دست می‌آید، امکان‌پذیر می‌باشد، و به یاری آن می‌توان تا اندازه زیادی بیتهایی را که در آن ناهماهنگی دیده می‌شود به شیوه علمی بازشناخت و نادرستی‌هایی را که به حریم شاهنامه راه یافته، کنار زد و با اطمینان از آن چشم پوشید.

با یک آمارگیری از قافیه‌ها در سه هزار بیت شاهنامه که از جلدهای گوناگون به گونه تصادفی برگزیده و با سروده‌های دقیقی و هزار بیت از گرشاسپ نامه اسدی[۳]، مقایسه شد، این نتیجه به دست آمدکه فردوسی بیشتر در سروده‌های خود از قافیه‌هایی که موسیقایی‌تر و دارای همسانی‌های بیشتری است، بهره می‌گیرد. برای مثال از

---

[۱]. دقیقی، نزدیک به سالهای ۳۶۷-۳۷۰ق. کشته شد و کارش ناتمام ماند. فردوسی یک بار شاهنامه را در ۳۸۴ق. و بار دیگر در ۴۰۰ق. به پایان برد. (در این باره بنگرید به: فردوسی و شعر او، از استاد مجتبی مینوی. ص۳۵). اسدی گرشاسپ نامه را در ۴۵۸ق. به نظم کشیده است.

[۲]. تمام بیتها در این نوشته بر مبنای چاپهای باد شده آمده است. چاپ مسکو با نشانهٔ م و چاپ خالقی با خ نشان داده می‌شود.

[۳]. شاهنامه. چاپ مسکو، جلد نخست: هزار بیت از پادشاهی فریدون (صص ۷۹-۱۴۲) و مقایسه آن با چاپ خالقی؛ جلد ششم: هزار بیت از داستان رستم و اسفندیار (صص ۲۷۸-۱۶۶)؛ جلد هشتم: هزار بیت از پادشاهی هرمز (صص ۳۷۴-۳۱۵)؛ جلد ششم شاهنامه: ۱۰۲۲ بیت دقیقی (صص ۶۵-۱۳۵) همان چاپ. گرشاسپ‌نامهٔ اسدی، به اهتمام حبیب یغمایی، تهران، ۱۳۱۷، هزار بیت (صص ۵۶-۱۰۰).

واژه‌هایی مانند: کیمیا/ نیا، که دارای دو همسانی است، آن هم بدون در نظر گرفتن مصوت‌های کوتاه و نه از واژه‌هایی چونان: جدا/ نیا، که یک همسانی است، در این بیتها:

سپه تاختن دانی و کیمیا سپهبد بدستت پدر گر نیا

۸/ ۳۵۸م

چو از مادر مهربان شد جدا سپه تاختندش به نزد نیا

۱/ ۱۰۸م

با این که در قافیه نیازی به این کار نیست، اما ذوق شاعرانه و منطق هنری فردوسی برای غنی‌تر کردن و زیباتر ساختن قافیه از مصوّت‌ها و صامت‌های بیشتری بهره گرفته است.

در تمام سه هزار بیتی که از شاهنامه برای دستیابی به کاربرد واژه‌ها در زبان فردوسی مورد بررسی قرار گرفت، دانسته شد قافیه‌هایی که به مصوت بلند «a» که در زبان فارسی به گونه «ا» نشان داده می‌شود پایان می‌پذیرند، ۶۸٪ قافیه‌های شاهنامه دو همسانی و ۳۲٪ آن یک همسانی است. حال آن که در سروده‌های دقیقی و اسدی، هر کدام تنها ۲۵٪ قافیه‌های دو همسان به چشم می‌خورد.

بنابراین می‌شود گفت که در شاهنامه به گونه‌ای قانونمندی دست یافته‌ایم که در چنین قافیه‌هایی فردوسی بیشتر از واژه‌های دو همسان بهره می‌گیرد.

بدین سان هرگاه در شاهنامه با بیتی روبه‌رو شویم که در آن واژه‌های: رعنا/ کانا، که دو همسانی است با یکدیگر قافیه شده باشند، باید آن را به زبان فردوسی نزدیکتر بدانیم تا واژه‌های: رعنا/ رسوا، که یک همسانی است و از موسیقی کمتری برخوردار است.

بیتی در متن چاپ مسکو با قافیه رعنا/ رسوا، و در متن چاپ خالقی براساس دستنویس فلورانس (به تاریخ ۶۱۴ ق.) که گویا کهن‌ترین دستنویس شاهنامه در جهان است[۱]، رعنا/ کانا، دیده می‌شود. بدین گونه:

---

[۱]. این دستنویس که از آنِ کتابخانه فلورانس ایتالیاست، در اصالت تاریخ آن تردید شده و موارد رد این تاریخ را آقای محمد روشن برشمرده‌اند. (بنگرید به مقاله ایشان با عنوان: «شاهنامه فردوسی کتابخانه فلورانس» در کتاب: نمیرم از این پس که من زنده‌ام، صص ۲۵۹- ۲۵۵)

عروسم نباید که رعنا شوم به نزد خردمند رسوا شوم

۵۹/۱م

....کانا.....

۸۶/۱خ

در اینجا دو نکته قابل تأمل وجود دارد:

۱- متن چاپ مسکو از دستنویس لندن (به تاریخ ۶۷۵ ق.) که در اصالت تاریخ آن کمتر تردید وجود دارد و معتبرترین دستنویس موجود در جهان به شمار می‌رود، و به جای «رسوا» همان «کانا» را نشان می‌دهد استفاده نکرده، و آن را به پاورقی برده است.

واژه «کانا»- به معنای نادان- افزون بر تناسب موسیقایی‌تری که با «رعنا»- که آن هم به معنی نادان و خودآراست- دارد، با توجه به مفهوم آن از دید بلاغی در کنار «خردمند» بسیار خوش نشسته است. اگر چه خود واژه «رعنا» هم جای سخن دارد، که آیا در دایره واژگانی شاهنامه قرار می‌گیرد یا خیر؟

۲- واژه‌های کهن‌تر مانند «کانا» به جای «رسوا» با دستنویس‌های کهن‌تر هماهنگی و تناسب بیشتری دارد، بنابراین دور نمی‌نماید که واژه‌های کهن‌تر و موسیقایی‌تر که قافیه قرار می‌گیرند و معنای بیت و نکات بلاغی آن را قوّت می‌بخشند، با توجه به دستنویس‌های معتبر به زبان فارسی نزدیک‌تر باشند.

از سویی اصول حاکم بر قافیه‌ها که از دید موسیقایی مورد بررسی قرار گرفته، نمایانگر آن است که هر چه قافیه در شاهنامه موسیقایی‌تر است به دستنویس‌های کهن‌تر که از اعتبار بیشتری برخوردارند، نزدیک‌تر است، و در این میان از نگاه موسیقایی برترین نسخه‌ها، دستنویس فلورانس است.

بررسی‌های آماری نشان می‌دهد قافیه‌هایی که به «- اود ud» پایان می‌پذیرند، مانند: رود/ درود در این بیت:

به دل خرمی دار و بگذر ز رود ترا باد ار پاک یزدان درود

۲۴۲ /۶م

که دارای صنعت اعنات است و گونه‌ای جناس در آن دیده می‌شود، ۳۲٪ از سه هزار بیت مورد بررسی شاهنامه را در برمی‌گیرد، در صورتی که در سروده‌های دقیقی و هزار

بیت گرشاسپ نامه چنین قافیه‌هایی دیده نمی‌شود. اکنون بیتی را در پیش رو داریم که در متن‌های مسکو و خالقی بدین سان دیده می‌شود:

چنین گفت با مرد بینا فرود که هنگام جنگ این نباید شنود

۴/ ۵۰ م

....کین این نشاید ستود

۳/ ۴۳خ

در دستنویس قاهره[1]، آن گونه که پاورقی چاپ مسکو نشان می‌دهد، به جای «شنود»، «سرود» دیده می‌شود:

چنین گفت با مرد بینا فرود که هنگام جنگ این نباید سرود

سخن فرود است به تخوار. هنگامی که فرود از فراز دز به پهنه نبرد می‌نگرد و جنگاورانی را که به پیکار او می‌آیند می‌خواهد بشناسد، از تخوار می‌پرسد که: این سوار کیست؟ روال گفتار هم نشان می‌دهد که ضبط دستنویس قاهره با حال و هوای سخن هماهنگی و تناسب بیشتری دارد.

این گونه است که واژه‌هایی که موسیقایی‌ترند هم به ذهن و زبان فردوسی نزدیک‌تر می‌نمایند و هم با چند و چون داستان سازواری بیشتری دارند.

گاه در متنهای چاپی بیتی دو گونه دیده می‌شود، و مفهوم ضبط موسیقایی‌تر آن که سه همسانی است- بدون در نظر گرفتن وصل و خروج و ... - با سامان سخن سازواری بیشتری دارد. مانند این بیت که در متن مسکو بدین گونه دیده می‌شود:

دگر کودکانی که بی‌مادرند زنانی که بی‌شوی و بی‌چادرند

۴۰۱/۵م

و در متن خالقی این چنین:

---

[1]. در چاپ مسکو از جلد چهارم به بعد دستنویس قاهره که تاریخ کتابت آن ۷۹۶ ق. است به کار گرفته شد. زنده یاد استاد مینوی در مقدمه رستم و سهراب چاپ بنیاد شاهنامه که با نظارت ایشان صورت می‌گرفت، صفحه ۲۱۲ و نیز در مقدمه داستان سیاوش صفحه (ی) تاریخ کتابت آن را ۷۴۱ دانسته و می‌افزایند: این دستنویس از نظر اعتبار پس از نسخه لندن قرار می‌گیرد.

دگر کودکانی که بی‌مادرند زنانی که بی‌شوی و بی‌غم خورند

۳۵۱/۴خ

افزون بر موسیقایی‌تر بودن «- آدر» در (مادر و چادر) در برابر «خُوَر»- با در نظرگرفتن گویش روزگار فردوسی- بی‌چادر، که با مادر قافیه شده، از نگاه معنا هم در این بیت بسیار خوش نشسته است. چه از آن همان بی‌غم خور، بدون پشتیبان و نگهدارنده اراده شده است، یا کسی که سرپرستی زن را عهده‌دار است.

آمار به دست آمده از بیتهای مورد بررسی، نمایانگر آن است که گسترده‌ترین و پر بسامدترین واژه‌ها در شاهنامه قافیه‌هایی است که به صامت «ن» در مراکز صوتی گوناگون پایان می‌پذیرند. همچون: روان- برگستوان/ گمان- کمان/ جهان- مهان و ... و فردوسی که نسبت به دقیقی و اسدی از این قالب بیشتر سود جسته، بیشتر از واژه‌هایی بهره می‌گیرد که موسیقایی‌ترند. اما گاه در شاهنامه با دستبردهایی روبه‌رو هستیم که از رهگذر ناسخان، کاتبان یا افراد دیگری صورت گرفته و با ضبط دستنویس‌های کهن یکسان نیست. از جمله بیتی که در متن چاپ مسکو چنین آمده است:

ز بس باغ و میدان و آب روان همی تازه شد پیر گشته جهان

۹۱/۸م

شاهنامه دستنویس لندن که به نسبت از اعتبار بیشتری برخوردار است و همچنین دستنویس‌های قاهره، لنینگراد، خاورشناسی ۱ و ۲، از دستنویس‌های معتبری است که چاپ مسکو بر مبنای آنها انجام می‌پذیرفته، همگی به جای «جهان»، «جوان» را آورده‌اند، و در پانویس چاپ مسکو نیز این نکته یادآوری شده که متن بازسازی شده است. (ج ۸، ص۹۱)

چنین مواردی نشانگر آن است که به طور کلی ذوق، قریحه و نبوغ فردوسی به سوی زبان موسیقایی‌تر کشیده می‌شده و این ویژگی در شاعران برجسته و طراز نخست تقریبا امری طبیعی است. ضمن این که به مفهوم و پیام سخن هم عنایت دارند.

بیت یاد شده می‌نمایاند که تصحیح کنندگان متن چاپ مسکو شاید از آن روی که آگاهی چندانی از ژرفای زیبایی‌های زبان فارسی نداشته‌اند، «جهان» را با این که در دستنویس مادر- لندن- «جوان» آمده برتر دانسته‌اند، وگرنه بر ساخته و ترکیب اصلی

همان «تازه جوان شدن» است که نه تنها از دید موسیقایی با «روان» هماهنگی بیشتری دارد، که مفهوم آن نیز زیباتر می‌گردد. زیرا سخن از فصل بهار است، و این که پیر گشته، تازه جوان شد، از سویی بین «پیر» و «جوان» پیوند بسیار دلنشینی از نگاه بلاغی نیز دیده می‌شود، هنگامی که بیت چنین خوانده شود:

ز بس باغ و میدان و آب روان همی تازه شد پیر گشته جوان

گاهی متن با آنچه در پانویس برخی از نسخه بدلها آمده، از دید همسانی‌های قافیه یکسان است، اما گونه دیگری در دستنویس دیگری می‌تواند پیام را زیباتر سازد. مانند این بیت:

بدو گفت نیز از پی پهلوان برو تا چه بینی به من بر، بخوان

۸/ ۳۴۷م

که در پانویس چاپ مسکو، در دستنویس خاور شناسی۲، به جای «به من بر، بخوان»، «به روشن روان» دیده می‌شود.

از دیدگاه دیداری میان «خوان» و «روان» در واژه‌های همسان تفاوتی به چشم نمی‌خورد- و این که می‌دانیم در گویش روزگار فردوسی «واو» در «خوان» به تلفظ درمی‌آمده- اما از دیدگاه شنیداری میان «پهلوان» و «روان» به جهت نزدیکی «ل» و «ر» از دید گویشی تناسب بیشتری وجود دارد، و چنانچه بیت بدین سان خوانده شود:

بدو گفت نیز از پی پهلوان برو تا چه بینی به روشن روان

ضمن این که موسیقایی‌تر و گوشنوازتر می نماید، پیام آن نیز روشن‌تر و زیباتر است. سخن از بهرام چوبینه که هرمزد او را به جنگ ساوه شاه فرستاد. بهرام بر او پیروز شد، و شاه به پاس این خدمت او را برکشید، آن گاه هرمزد یکی از ویژگان خویشتن را بر بهرام می‌گمارد تا رفتار و کنش او را پنهانی زیر نظر داشته، و با هوشیاری و زیرکی خویش واکنش او را ارزیابی کند:

ز درگه یکی راز داری بجست که تا این سخن باز جوید درست
بدو گفت نیز از پی پهلوان برو تا چه بینی به روشن روان

در قافیه «ن» از مجموع ۵۲٪ قافیه‌های غنی در شاهنامه، ۳۲٪ سروده‌های دقیقی و ۳۹٪ گرشاسپ نامه اسدی، مرکز صوتی، «- مان» واژه‌هایی مانند (زمان- گمان) ۱۴٪ را در شاهنامه در برمی‌گیرد. در گرشاسپ نامه این قافیه‌ها به همان میزان ۱۴٪ نزدیک است، اما در سروده‌های دقیقی حتی یک بار به چنین نمونه‌هایی برنمی‌خوریم.

فردوسی، در این مرکز صوتی معمولا از قافیه‌هایی چون: گمان- کمان/ شادمان- زمان/ زمان- دمان و ... بهره می‌گیرد. هر جا که در متن با نسخه بدلها اختلاف دیده می‌شود، در متن شاهنامه بیشتر واژه‌هایی مانند «کمان- گمان» با یکدیگر قافیه شده‌اند، و قافیه‌هایی همچون: کمان- عنان/ کمان- روان، که از همسانی‌ها و هماهنگی کمتری برخوردارند، در پانوشت آمده‌اند. برای نمونه بیتی که در چاپ‌های مسکو و خالقی درست همانند دیده می‌شود، این گونه است:

ترا هر که یازد به تیر و کمان شکسته کمان باد و تیره گمان

۹۴/۲م ۲۵/۲خ

این بیت در هر دو متن مورد بررسی یکسان است. در حالی که برخی از نسخه بدلها بیت را به گونه‌ای آورده‌اند که از موسیقی کمتری برخوردار است. ضبط خاورشناسی ۱ چنین است:

ترا هر که یازد به تیر و کمان شکسته کمان باد و تیره روان

در جاهایی که اختلاف دیده می‌شود، در شاهنامه براساس کهن‌ترین دستنویس‌ها، در بیش از ۷۰٪ بیت‌هایی که با قافیه‌های غنی و از این دست است، «کمان» با «گمان» قافیه شده که افزون بر اعنات و غنای قافیه، از صنعت جناس هم برخوردار است؛ به تعبیری هماهنگی قافیه از نگاه دیداری یا قافیه چشم «Eye Rhymes»، «کمان- گمان» موسیقایی‌تر می‌نماید. اکنون چنانچه در متن با چنین بیتی روبه‌رو شویم:

چو نزدیک شد راند اندر کمان بزد بر بر و سینهٔ پهلوان

۱۶۱/۶م

چنانچه براساس ضبط برخی نسخه بدلها مانند دستنویس قاهره و خاورشناس ۱و ۲ این گونه خوانده شود:

چو نزدیک شد راند اندر کمان بزد بر بر و سینه بد گمان

باید گفت که این به زبان شاهنامه نزدیک‌تر است.

نمونه دیگری از این قافیه‌ها، بیتی است که براساس دستنویس فلورانس این گونه ضبط، و به پاورقی برده شده است:

تو افتاده‌ای بی‌گمان در گمان مکن، باز گرد و بگردان عنان

۵۳/۲ خ

در اینجا مصحّح، دست به بهگزینی زده و ضبط دستنویس لندن را که موسیقایی‌تر است به زبان فردوسی نزدیک‌تر دانسته و وارد متن کرده است که به مفهوم بیت انسجام بیشتری می‌بخشد و با ویژگی‌های قافیه شعر فارسی سازواری بیشتری دارد:

تو افتاده‌ای بی‌گمان در گمان یکی راه برگیر و بفکن کمان

مصراع دوم این بیت در متن دیگری این گونه آمده است: «ره تیر برگیر و بفکن کمان»[1] که انسجام و مفهوم بیت توان بیشتری می‌یابد. زیرا ضمن این که «تیر و کمان» از مراعات نظیر برخوردار است، یعنی همانند تیر راست باش و کج روی را کنار بگذار.

در چاپ مسکو گاه با بیت‌هایی روبه‌رو هستیم که اگرچه در دستنویس لندن که نسخه اصل بوده دیده می‌شود و به مرز غنای موسیقی نزدیک‌تر و بیت هم از انسجام بیشتر و مفهوم روشن‌تری برخوردار است، اما با این همه به پاورقی برده شده؛ مانند این بیت که در متن چنین است:

بگفتند کین برف و باد دمان زما بود کامد شما را زیان

۷۸/۷م

[1]. رونویسی است که گویا از متنی مربوط به سال ۴۷۴ ق. صورت گرفته، با عنوان: اختیارات شاهنامه، گزیده علی بن احمد. دور نیست این نسخه همان باشد که سید حسن تقی‌زاده برای نخستین بار آن را باز شناسانده است که نسخه‌ای از آن را در کتابخانه گوتای آلمان دیده و از گفته عوفی در لباب‌الالباب می‌نویسد: «هرکس که اختیارات شاهنامه که خواجه مسعود سعد رحمه‌ا... جمع کرده مطالعه کند، داند که قدرت فردوسی تا چه حد بوده است.» (بنگرید به: لباب‌الالباب عوفی به سعی براون، ج۲، ص۳۳).

اما پانوشت، بیتی را براساس دستنویس لندن نشان می‌دهد که به جای «زیان»، «زمان» را آورده است که از نگاه قافیه با «دمان» تناسب و هماهنگی بیشتری دارد، و گویی بیت را به رستاخیزی فرا می‌خواند که از مرز زبان هنجاری بسی فراتر می‌برد و شاعرانه‌تر می‌نماید، هُنگامی که گفته شود:

بگفتند کین برف و باد دمان زما بود کامد شما را زمان

زیرا «زمان» در اینجا به معنی مرگ و اجل است، و این سخن ساکنان شهر هروم است به اسکندر، آن گاه که بسیاری از سپاهیان او به واسطه برف و سرما از میان رفته‌اند:

تبه شد بسی مردم پایکار ز سرما و برف اندر آن روزگار...

۷۷/۷م

بگفتند کین برف و باد دمان زما بود کامد شما را زمان

در مرکز صوتی «- هان» ۹۰٪ قافیه‌های شاهنامه را سه واژه: نهان، جهان و مهان در برمی‌گیرد. در سروده‌های دقیقی قافیه‌های غنی در این مرکز صوتی و با این واژه‌ها به ۵۰٪ و در گرشاسپ نامه به ۶۶٪ می‌رسد.

در سرتاسر شاهنامه هر جا که در این مرکز صوتی اختلاف دیده می‌شود، ۹۹٪ قافیه‌های غنی را همین سه واژه شامل می‌شود که می‌توان با جایگزین کردن آنها به جای قافیه‌هایی مانند: کیان، میان، زمان و ... غنا و موسیقی بیشتری به قافیه بخشید. برای مثال در این بیت:

همه ترس یزدان بُد اندر میان همه راستی خواستم در جهان

۱/ ۹۶م

.....نهان .....

۱/ ۱۳۱خ

آنچه در چاپ خالقی براساس دستنویس فلورانس و برخی دستنویس‌های دیگر مانند لنینگراد و خاورشناسی ۱ آمده، افزون بر این که آن را موسیقایی‌تر می‌کند، پیام آن را زیباتر و ژرف‌تر می‌سازد. یا در این بیت:

چنین گفت کز خواب شاه جهان به بیداری آمد سپاهی گران

۳/ ۵۱م

..... کنم آشکارا بر او بر، نهان

۲/ ۲۵۱خ

باز هم آنچه در دستنویس فلورانس و همچنین خاورشناسی ۱و ۲ آمده، هم به غنای موسیقی بیت یاری می‌رساند، و هم پیام را رساتر می‌گذارد، و ترجمه بنداری نیز با آن بازواری بیشتری دارد[۱].

قافیه دیگری که براساس دستنویس‌های قاهره، لنینگراد و خاورشناسی ۱ بیت را موسیقایی‌تر و از دید پیام زیباتر از دستنویس لندن می‌نماید، بیتی است که در آن به جای «روان» از واژه «نهان» بهره گرفته شده است:

تو نیرو دهی تا مگر در جهان نخسبد ز من مور خسته روان

۸/ ۱۸۸م

مرکز صوتی «- یان» در شاهنامه با دو گونه قافیه غنی دیده می‌شود. نخست بیت‌هایی که یک مصرع آن با «ان» جمع آمده و برای مثال «ایرانیان» با «بی‌زیان»

---

[۱]- کاملترین دستنویس‌های شاهنامه که در درستی تاریخ آن کمتر دودلی دیده می‌شود، دستنویس لندن به تاریخ ۶۷۵ق. است، و پیش از آن دستنویس فلورانس به تاریخ ۶۱۴ق. در حالی که ترجمه بنداری بین جمادی الاولی ۶۲۰ و شوال ۶۲۱ به وسیله قوام الدین الفتح علی بن محمد البنداری اصفهانی صورت گرفته که خود شاعر، ادیب، فقیه و تاریخ نگار بنامی بوده است. (بنگرید به: مقدمه ترجمه بنداری، ص۹۸). در اینجا آوردن بیتهایی چند از شاهنامه و مقایسه آن با ترجمه بنداری به روشن شدن مطلب بیشتر یاری می‌رساند:

زبان آوری بود بسیار مغز کجا بر گشادی سخنهای نغز

چنین گفت ....

سپس دو بیت الحاقی که در {قلاب} آمده بدان افزوده شده و به دنبال آن این بیت دیده می‌شود:

اگر با سیاوش کند شاه جنگ چو دیبه شود روی گیتی به رنگ

آن گاه ترجمه بنداری را در جلد نخست، صفحه ۱۶۴ این گونه می‌یابیم:

فقالَ لَهُ موبذ منهم و کان اقصحم لسانا و احسنهم بیانا: ایها الملک انها رؤیا هائله... ان حارب الملک سیاوخش اغبر الآفاق.

قافیه شده، و نه هر دو مصرع آن مانند «ایرانیان- چینیان» که در این صورت ایطاء جلی پدید می‌آید که از عیوب قافیه است.

دو دیگر، بیت‌هایی که همانندیها و همسانی‌های قافیه در آن، جزو حرفهای اصلی واژه‌هاست، مانند: پرنیان- میان. نمونه‌های آماری نمایانگر آن است که ۵۲٪ بیت‌های شاهنامه، ۳۵٪ سروده‌های دقیقی و ۲۰٪ بیت‌های گرشاسپ نامه از گروه دوم‌اند که همسانی‌های قافیه جزو حروف اصلی واژه‌هاست، و بقیه از دسته نخست.

در سروده‌های دقیقی ۱۰٪ بیت‌ها در این مرکز صوتی با «ان» جمع دیده می‌شود که دارای «ایطاء» و از عیوب قافیه است. اما در شاهنامه در تمام سه هزار بیت مورد بررسی، به یک نمونه برنمی‌خوریم که دارای «ایطاء» باشد. بنابراین چنانچه با بیتی روبه‌رو شویم:

ز بربر بیامد سوی سوریان یکی لشکری بی کران و میان

۲/ ۱۴۸م

.....خوزیان .....پیکر از رومیان

۲/ ۹۲خ

بی‌گمان آنچه در چاپ مسکو براساس دستنویس لندن آمده، درست‌تر می‌نماید. به ویژه که در چاپ خالقی، مصحّح بدون در نظر گرفتن نکته‌ای بسیار مهم متن را تصحیح قیاسی کرده، و «خوزی- رومی» یا بهتر است بگوییم «خوز- روم» را قافیه شعر قرار داده، قافیه‌ای که از اساس نادرست است. همچنین بیت دیگری در متنهای مورد استفاده بدین سان دیده می‌شود:

بشد تیز با لشکر سوریان بدان سود جستن سرآمد زیان

۲/ ۱۴۹م

.....خوزیان بران.....

۲/ ۹۴خ

در اینجا باید متن چاپ خالقی را با قافیه «خوزیان- زیان» که از غنای موسیقی بیشتری برخوردار است به زبان شاهنامه نزدیک‌تر دانست. این نکته را ترجمه بنداری در

جلد نخست، صفحه ۱۲۷ نیز تایید می‌کند، زیرا می‌نویسد: «فانهزم الباقون الی عساکر خوزستان». بیت دیگری نیز در متن چنین آمده است:

به سوی فریبرز برکشن عنان به پیش من آر اختر کاویان

۴/ ۶۷م

.....میان .....

۳/ ۸۶خ

نکتهٔ شایان توجّه در این جا، این است که دستنویس‌های لندن و قاهره که هر دو از اعتبار فراوانی برخوردارند، به جای «عنان»، «میان» را ضبط کرده‌اند. دستنویس فلورانس هم همین را نشان می‌دهد، اما تصحیح کنندگان چاپ مسکو، گویا سلیقه شخصی خود را برتر دانسته‌اند.

«- گان» پسوندی است با دو کاربرد؛ گاه برای جمع بستن واژه‌هایی که به مصوّت کوتاه «a» پایان می‌پذیرند، به کار می‌رود. واژه‌هایی مانند: گران مایگان، پرمایگان و ... و گاه برای اتصاف، همچون: گشوادگان، کاوگان و ...

فردوسی از هر دو گونه آن در شعر خویش بهره می‌گیرد، اما دقیقی و اسدی تنها از واژه‌هایی که به گونه جمع می‌آیند سود جسته‌اند. بیتی در متن شاهنامه چنین آمده است:

نشسته به در بر، گران مایگان به پرده درون جای پرمایگان

۱/ ۹۴م

.....گران سایگان به پرده ندرون.....

۱/ ۱۱خ

برای متن مسکو، بیت دارای «ایطاء» خفی است، که از عیوب قافیه به شمار می‌رود. زیرا قافیه اصلی «گران» و «پر» خواهد بود. اما براساس دستنویس فلورانس، قافیه «سایه- مایه» با پسوند «گان» نه تنها در موسیقی شعر ناهماهنگی ندارد، بلکه بیت را از عیب پیشین می‌رهاند. با این همه نباید از یاد برد که فردوسی گاه از قافیه‌هایی که دارای «ایطاء» است بهره گرفته.

در مرکز صوتی «- ستان» بیشتر قافیه‌ها در شاهنامه چهار همسانی و یا بیش از آن است. واژه‌هایی مانند: هندوستان، جادوستان، زابلستان، غلغلستان و ... .

دقیقی از این گونه قافیه‌ها بهره نگرفته است، و در هزار بیت گرشاسپ نامه که مورد بررسی قرار گرفته، اسدی تنها یک بار «زابلستان» را بـا «کـشورستان» در صـفحه ۱۱۴ قافیه کرده است. بنابراین در شاهنامه هرگاه به چنین قافیه‌ای روبه‌رو شویم:

بگـــشتند هـــر دو بـــدان شارســـتان ز هـــر در زدنـــد از هنـــر داســـتان

۳/ ۱۱۳م

..... که بُد پیش از آن سربه‌سر خارستان

۲/ ۳۱۵خ

آنچه در دستنویس فلورانس آمده، باید به زبان فردوسی نزدیک‌تر باشد، زیرا در بیت‌های مورد بررسی آماری در شاهنامه، در این مرکز صوتی قافیه‌های سه همسان به چشم نمی‌خورد. ترجمه بنداری نیز این نکته را تایید می‌کند[1].

در مرکز صوتی «- لان» با این که به قافیه‌های سه همسان برنمی‌خوریم، اما از روی شواهد دیگر می‌توان گفت که ذهن و زبان فارسی به طور کلی به سوی موسیقایی شدن گرایش دارد، و بنابراین هنگامی که بیتی بدین گونه باشد:

ابـا هـر یکـی سـه هـزار از یـلان سـواران جنگـی و جنـگ آوران

۸/ ۳۶۳م

....سـنگی دلان

قاهره

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱. در شاهنامه می‌خوانیم:

چو پیران بـه نـزد سیاوش رسـید پیـاده شـد از دور کـو را بدیـد
سیاوخش فـرود آمـد از نیـل رنـگ مـرو را گرفـت انـدر آغـوش تنـگ
بگفتنـد هـــر دو ....
سراسـر همـه بـاغ و میـدان و کـاخ همـی دیـد هـر سـو بنـای فـراخ
سـپهدار پیـران ز هـر سـو برانـد بـی آفـرین بـر سـیاوش خوانـد

ترجمه بنداری چنین است: سیاوخش فترجل کل واحد منهما للآخر و تعانقا و رکبا و طافا بتلک المدینه و لما بصر بیران تلک القصور العالیه و المیادین الفصیحه و اللبساتین الانیقه اثنی علی سیاوخش (ج۱، ص۱۷۷)

برهان می‌نویسد: «شارستان»= شهرستان، کوشک و عمارتی است که اطرافش بساتین باشد.

چنین می‌نماید که آنچه در دستنویس قاهره بدین گونه آمده به زبان شاهنامه نزدیک‌تر است، و ترجمه بنداری هم با آن سازواری بیشتری دارد[۱].

حرف «ی» که در قافیه بیشتر در پایان واژه‌ها دیده می‌شود، در واقع مصوت بلند «I» است که در خط فارسی به گونه «ی» نوشته می‌شود.

واژه‌هایی که در شاهنامه به «ی» پایان می‌پذیرند برخی دو همسانی است، مانند: کسی- بسی. و پاره‌ای سه همسانی، چونان: بفکنی- بشکنی، راستی- کاستی. که به ترتیب در «س/ ک- ن/ آست» مشترکند و کتاب «وزن و قافیه در شعر فارسی» «ی» را در آنها الحاقی دانسته است. (وحیدیان کامیار، ۱۳۶۹، ۹۶- ۹۵)

اما از جایی که در این جا قافیه بر مبنای «ی» سنجیده می‌شود و به جهت طنین موسیقایی که در شعر پدید می‌آورد، دو همسانی‌ها و سه همسانی‌ها را قافیه غنی به حساب آورده و از آن با عنوان قافیه‌های سه همسان و چهار همسان یاد می‌کنیم.

میزان بهره‌وری از این قافیه در شعر هر یک از شاعران مورد بحث تا اندازه‌ای نزدیک به هم است، بدین گونه که مجموع سه و چهار همسانی‌ها در سه هزار بیت فردوسی به ترتیب ۶۹٪ و ۲۲٪ است. این میزان در هزار بیت دقیقی ۶۸٪ و ۲۴٪ و در گرشاسپ‌نامه به ۶۰٪ و ۴۰٪ می‌رسد. این گونه است که قافیه‌های غنی چیزی نزدیک به هم را نشان می‌دهد، یعنی ۳۱٪ فردوسی، ۳۲٪ دقیقی و ۴۰٪ اسدی.

اکنون بیتی را از شاهنامه می‌آوریم که در متن‌های مورد بررسی این گونه آمده است:

میونان بسیار و افکندنی ز پوشیدنی هم ز گستردنی

۴/ ۲۷۶م

---

۱. در شاهنامه آمده است:

به پیش اندرون بود همدان گشسپ — که در نی زدی آتش از سم اسب

ابا هر یکی ....

و اما ترجمه بنداری: فعظم علیهم ذلک و نفرت قلوبهم. ثم انه خلا بوجوه اصبهبذ و قواده و هم همذان گشسپ و بهرام و ابن سیاوش و یلان و غیره. (ج۲، ص۱۹۳)

- در شاهنامه دو بار از همدان گشسپ یاد شده که این قسمت به بیت‌های مورد نظر نزدیک‌تر است و دور نیست که پس و پیش ترجمه شده باشد.

..... پراکندنی ....

۳/ ۲۵۹خ

در برابر «افکندنی- گستردنی» در متن مسکو، دو واژه «افکندنی- پراکندنی» که در متن خالقی براساس دستنویس فلورانس آمده است، از غنای موسیقی بیشتری برخوردار است.

تمام دستنویس‌ها، غیر از دستنویس لندن همانند دستنویس فلورانس است. اما از جایی که با توجه به یافته‌های آماری که چهار همسانیها به بالا در شعر فردوسی ۲۲٪، در سروده‌های دقیقی ۲۴٪ و در گرشاسپ نامه ۴۰٪ است چنین می‌نماید که باید ضبط دستنویس لندن را پذیرفت.

اما باید یادآور شد که «افکندنی» و «گستردنی» هر دو به یک معنا هستند، و چنانچه ضبط خالقی هم به گونه «پَرآکندنی» یا «بَرآکندنی» به معنی گنجینه پنداشته شود، پیام بیت گویاتر و زیباتر می‌شود، چرا که همه جزو غنیمت‌هایی است که رستم از جنگ کاموس و خاقان به دست آورده و به ایران گسیل می‌دارد.

اما بیت دیگری که با اختلاف قافیه این گونه در شاهنامه آمده است:

بدین رنج کز من تو برداشتی زیان مرا سود پنداشتی

۵/ ۷۰م

..... غمان مرا شادی انگاشتی

۳/ ۳۷۹خ

سخن بیژن است به منیژه، هنگامی که منیژه او را از آمدن رستم به سرزمین توران می‌آگاهد. در این بیت نیز دو واژه «برداشتی- پنداشتی» نسبت به «برداشتی- انگاشتی» از غنای موسیقی بیشتری برخوردار است. اما با این همه بنا بر آنچه گفته شد متن خالقی براساس دستنویس فلورانس باید به زبان فردوسی نزدیک‌تر باشد، دستنویس‌های قاهره، لنینگراد، خاورشناسی ۱ و چند دستنوشته دیگر با آن برابری می‌کند، و از دیدگاه رساندن پیام هم درست‌تر می‌نماید.

گاه از آن روی که واژه‌ای ناشناخته بوده، دست اندرکاران نگاشتن دستنوشته‌ها سخت دچار دشواری می‌شده‌اند. این نکته را در دگرسانی‌هایی که در دستنوشته‌های

گوناگون دیده می‌شود به خوبی نشان می‌دهد. نگاهی بـه ایـن بیـت ایـن تنگناهـا را تـا اندازه‌ای روشن می‌سازد:

بخرطـوم پـیلان و، شـیران بـدم گـذرهای جیحـون پـر از بـاد و دم

۲۵۲/۵م

بـه آمـوی پـیلان و شـیران بـه زم .....

۱۸۸/۴خ

مصراع نخست به گونه‌ای که در دستنویس لندن آمده است، مفهوم روشنی ندارد، از ایـن روی واژه «دم» در هـر دستنویسـی بـه گونـه‌ای دیگـر دیـده مـی‌شـود. حتـی در دستنویس فلورانس هم این واژه به گونه برم آمده است. (۴/ ۱۸۸خ)

در چاپ خالقی، مصحّح این مصراع را براسـاس دستنویس طوپقاپوسرای و بـرلین بـه متن آورده که بسیار درست و بجاست. زیرا، آمو، آمویه و آمون، افزون بر این که بـه رود جیحون گفته می‌شده، نام دشتی فراخ در ساحل جیحون نیز هست. و زم نام رودخانـه و شهری در مرو است، (لغت‌نامه) که با موقعیّت داستان و صحنه نبرد بسیار تناسـب دارد. چون سخن از توصیف سپاه افراسیاب است در گذر جیحون بـه سـوی ایـران در جنـگ بزرگ کیخسرو با افراسیاب.

استاد فرزانه توس، هنگامی که از زبان کیخسرو برای مقابله سپاه ایران بـا لـشکریان دشمن سخن به میان می‌آورد، فرمان وی به اشکش، سپهسالار او را چنین بیان می‌کند:

باشـکش بفرمـود تـا سـوی زم بـرد لـشکر و پیـل و گـنج و درم

۲۵۵/۵م

....

۱۹۲/۴خ

در این جا دستنویس لنـدن واژه زم را درسـت آورده و دسـتنویس‌هـای لنینگـراد و خاورشناسی ۱ آن را رم نوشته‌اند. دستنویس فلورانس نیز در این جا نادرست بوده، و آن را به گونه ژم نگاشته است.

این واژه در شعر شاعران دیگر نیز به همین مفهوم دیده می‌شود. در ویـس و رامـین فخرالدین اسعد گرگانی می‌خوانیم:

چو پیش ویس شد او را دژم دید ز گریه در کنارش آب نم دید

با این که گاه چنین آشفتگی‌هایی در پاره‌ای از قافیه‌های شاهنامه به چشم می‌خورد، اما با این همه آن چه گفته شد اندکی از نمونه‌های فراوانی است که در شاهنامه می‌توان به دست داد. بدین سان افزون بر این که نقش والای موسیقی شعر با تکیه بر زبان هنری یا منطق هنری تا اندازه‌ای روشن می‌شود. این پرسش را به اندیشه باز می‌رساند که آیا خود نمی‌تواند میزانی سخته و استوار برای نزدیک شدن و راه یافتن به کیهان راستین شاهنامه و دیگر پدیده‌های گران سنگ ادبیّات پر بار پارسی باشد؟ رولان بارت بر این باور است که: ادبیّات‌شناسی، دانش نوینی است، و کارش این است که آثار برجسته ادبیّات را جستجو کند، و قوانین عام کارکرد آنها را پیدا کند.

منابع و مآخذ

۱- ارسطو، **هنر شاعری**؛ بوطیقا، ترجمه دکتر فتح‌الله مجتبایی، تهران، اندیشه، ۱۳۳۷.

۲- اسدی توسی، علی بن احمد، **گرشاسپ نامه**، به اهتمام حبیب یغمایی، تهران، ۱۳۱۷.

۳- اسلامی ندوشن، محمدعلی. **زندگی و مرگ پهلوانان در شاهنامه**، تهران، یزدان، ۱۳۶۹.

۴- افلاتون، **پنج رساله افلاتون**، ترجمه دکتر محمود صناعی، تهران، مرکز انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۱.

۵- البوت، تی. اس، «موسیقی شعر» **تولد شعر**، ترجمه منوچهر کاشف، تهران، اندیشه، ۱۳۴۸.

۶- دورانت، ویلیام جیمز، **تاریخ تمدن**، ترجمه احمد آرام و دیگران. تهران، اقبال؛ فرانکلین، ۱۳۳۷.

۷- دهخدا، علی اکبر، **لغت‌نامه**، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۷۳.

۸- دیچز، دیوید، **شیوه‌های نقد ادبی**، ترجمه دکتر غلامحسین یوسفی و محمدتقی صدقیانی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۷۰.

۹- روشن، محمد، **«شاهنامه فردوسی کتابخانه فلورانس» نمیرم از این پس که من زنده‌ام**؛ مجموعه مقالات کنگره جهانی بزرگداشت فردوسی، به کوشش دکتر غلامرضا ستوده، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۷۴.

۱۰- رید، هربرت، **«خاستگاه شکل در هنرهای تجسمی»**، برگردان بهمن شاکری. خاستگاه اجتماعی هنرها.←هاوزر

۱۱- ———— ، **معنی هنر**، ترجمه نجف دریا بندری، تهران، کتاب‌های جیبی، ۱۳۷۱.

۱۲- زرین‌کوب، عبدالحسین، **شعر بی نقاب شعر بی‌دروغ**، تهران، جاویدان، ۱۳۶۳.

۱۳- سارتر، ژان‌پل، **ادبیات چیست؟**، ترجمه ابوالحسن نجفی و دکتر مصطفی رحیمی. تهران، زمان.

۱۴- ستوده، غلامرضا، **نمیرم از این پس که من زنده‌ام**؛ مجموعه مقالات کنگره جهانی بزرگداشت فردوسی، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۷۴.

۱۵- شفیعی کدکنی، محمدرضا، **صور خیال در شعر فارسی**، تهران، آگاه، ۱۳۵۸.

۱۶- ــــــــــــــــ ، **موسیقی شعر**، تهران، آگاه، ۱۳۶۸.

۱۷- شکری، محمدعیاد، **موسیقی شعر العربی**، قاهره، ۱۹۶۸.

۱۸- عوفی، محمد، **لباب الالباب**، به سعی و اهتمام براون، لیدن و برپل، ۱۹۰۶.

۱۹- فردوسی، ابوالقاسم، داستان **رستم و سهراب** از شاهنامه، مقدمه، تصحیح و توضیح مجتبی مینوی، تهران، بنیاد شاهنامه فردوسی، ۱۳۵۲.

۲۰- ــــــــــــــــ ، داستان **سیاووش** از شاهنامه فردوسی، تصحیح و توضیح مجتبی مینوی؛ با مقدمه مهدی قریب، تهران، موسسه مطالعات فرهنگی، ۱۳۶۳.

۲۱- ــــــــــــــــ ، **شاهنامه، متن انتقادی**، زیر نظر ا. برتلس، مسکو، ۱۹۶۶، (۹ج).

۲۲- ــــــــــــــــ ، **شاهنامه**، متن انتقادی از روی چاپ مسکو، به کوشش و زیر نظر دکتر سعید حمیدیان، تهران، نشر قطره، ۱۳۷۳، (۹ج).

۲۳- ــــــــــــــــ ، **شاهنامه**، به کوشش دکتر جلال خالقی مطلق، کالیفرنیا و نیویورک، ۱۳۷۱= ۱۹۹۲.

۲۴- ــــــــــــــــ ، **الشاهنامه**. ترجمها نثر الفتح بن علی بنداری و قارنها بالاصل الفارسی عبدالوهاب عزام، طهران، افست، ۱۹۷۰.

۲۵- کروچه، بندتو، **کلیات زیبا شناسی**، ترجمه فؤاد روحانی، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۷.

۲۶- کریستین سن، آرتور، «شعر پهلوی و شعر فارسی قدیم» **شعر و موسیقی در ایران قدیم**؛ از آرتور کریستین سن و عباس اقبال، تهران، هنر و فرهنگ، ۱۳۶۳.

۲۷- مینوی، مجتبی، **فردوسی و شعر او**، تهران، کتابفروشی دهخدا، ۱۳۵۴.

۲۸- نظامی، احمد بن عمر، **چهار مقاله نظامی عروضی**، تصحیح علاّمه محمّد قزوینی، شرح لغات به اهتمام دکتر محمد معین، تهران، جامی، ۱۳۷۲.

۲۹- ولک، رنه، **تاریخ نقد جدید**، ترجمه سعید ارباب شیرانی، تهران، نیلوفر، ۱۳۷۴.

۳۰- وینگلشتاین، «**خاستگاه اجتماعی نغمه**»، برگردان گلی مکانی، خاستگاه اجتماعی هنرها.←هاورز

۳۱- هاورز، آرنولد و دیگران، **خاستگاه اجتماعی هنرها**، ویراستاران م. آزاد، مشرف تهرانی و دیگران، تهران، فرهنگسرای نیاوران، ۱۳۵۷.

۳۲- هایدگر، مارتین، «**مقدمه‌ای بر متا فیزیک**»، ترجمه رافائل مناهیم، انتشارات نیوهن دانشگاه ییل، ۱۹۵۹، در خاستگاه اجتماعی هنرها.←هاورز

33- Fly, Hamilton W. (ed.) Aristotle. Art of poetry, 1984.

34- Read, Herbert. Collected Assays in Literary Criticism. London, Faber and Faber, 1983.

35- _____, Education Through Art. London, Faber and Faber, 1956.

36- Shipley, Joseph. (ed.) Dictionary of Literary Terms. New York, Penguin books, 1982.

37- Walter, Patter. The Renaissance. Mentor, 1959.