است . مانند رموز حمزه ، اسکندرنامه ، رستم‌نامه و حسین کرد .[1]» نکتهٔ قابل‌توجه دیگـر در این مورد تداخل خاطـرات چندیـن حادثهٔ دور و نزدیک و قبل و بعد و غلبهٔ آرزوها و باورداشت‌های جدید بر قدیم و ادامهٔ عمـل بازسازی در روایات جدید و جدیدتر است. به عنوان مثال دستان «دده قورقود» رامی‌توان درنظر گرفت. این دستان چونان رودخانه‌ای از آسیای میانهٔ دوران پیش از اسلام به سواحل خزر ودامنه‌های قفقاز وآناطولی بعد از اسلام جریان یافته و در طی این حرکت‌تاریخی و جغرافیایی ، ضمن حفظ مایه‌هایـی از سرچشمه ، با دریافت شاخه‌های جدید ، رنگ و روی دیگری پیدا کرده است . جنگ ها و مناسبات اغوزها با همسایگان پَچَنَک وقبچاقشان در وطن قدیمی آنان واقع در حوزهٔ سیر دریا، که‌مایه‌بخش‌دستان «دده‌قورقود» بود، در روایت‌های بعد از مهاجرت جای خود رابه برخوردها وروابط آنان با گرجی‌ها وآبخازهاویونانیان قفقاز وآذربایجان و آناطولی می‌دهد . به قول پرتونائلی: « شکل‌واپسین دستان با تاریخ و جغرافیای آق‌قویونلوها مطابقت دارد . همچنان‌که در دستانهای ملل دنیا دیده شده ، در اینجا نیزمستحیل‌شدن تاریخ‌قدیمی و خاطـرات اساطیری و قهـرمانان برجسته و یا شخصیت‌های تاریخی در گسترهٔ جغرافیایی نوین ودرون هاله‌ای از رویدادهای جدید ، امری طبیعی است [2] .»

دستانها در عین‌حال که به تاریخ وابسته‌اند ، مرزهای مشخصی آنها را از تاریخ جدا می کند . شنوندگان این دستانها معمولا آنها را تاریخ می‌پنداشتند و به‌عنوان حوادث اتفاق افتاده‌می‌پذیرفتند. خنیاگران دوره‌گرد یونان باستان سرودهای « ایلیاد » را به‌عنوان تاریخ آخه‌ای‌ها و تروایی‌ها تعریف می کردند و قرقیزها هم تاریخ پدران خود را در دستان‌بلند «ماناس»می‌شنیدند. اما ماناس‌چی‌های(گویندگان ماناس) دوردهای اخیرتعریف دستان را با چنین عباراتی شروع می کنند : « نصفش دروغ ، نصفش حقیقت ، محض خاطر یاران ، چانه می‌زنیم و می‌گوییم ، به افتخار ماناس پلنگ ضولت [3] ... »

نهرو به بعضی از جهات مثبت و منفی اختلاط یاد شده وتاریخ انگاشتن‌دستان

۱ ــ مجلهٔ «سخن» ، دورهٔ ۱۰ ، شماره ۱ (فروردین ۱۳۳۸) ، ص ۶۶ .
۲ ــ پرتونائلی براتاو ، **فلکلورواد بیات ۱۹۸۲** (مجموعهٔمقالات) ، ج۲ ، استانبول ۱۹۸۳ ، ص ۱۳۳ .
۳ ــ پرتو نائلی براتاو، **ادبیات‌عامیانهٔ ترک‌در صد سؤال** ، چاپ دوم ، استانبول ۱۹۷۳ ، ص ۳۹ .

وافسانه اشاره‌ای داردکه نقلش خالی از فایده نیست :

« در این داستانها واقعیت و تخیلات به شکلی بهم آمیخته شده‌اند که جدایی‌ناپذیربه‌نظرمی‌رسند و این مخلوط صورت یك واقعهٔ تخیلی رابه خودمی‌گیرد که هرگزبه درستی نمی‌تواند اصل واقعه‌ای را که ایجاد کنندهٔ این داستان بوده ، نقل کند ؛ اما در عین حال اهمیت فراوان دارد ، زیرا نشان می‌دهد که مردم چه عقایدی دارند و چگونه باور می‌کنند که آنچه در داستان نقل می‌شود ، واقعاً روی داده است واجداد قهرمان ایشان از چه آرمانهایی الهام می‌گرفته‌اند ومی‌توانسته‌اند چه کارهایی انجام دهند . از این رو این داستانها و اساطیر چه واقعیت باشند و چه افسانه، درزندگی مردم همچون عنصری زنده اثرمی‌گذارند وآنهاراازمیان زندگی زشت و پرمشقت روزانه‌شان به دنیاهای بالاتر و زیباتری می‌کشانند و همواره راه وظیفه و زندگی درست را به ایشان می‌نمایانند . هرچند هم که هدف وآرمان‌نهایی بسیار دور و رسیدن به آن دشوار باشد ... در هند هم مانند جاهای دیگر و شاید بیشتر از جاهای دیگر ، توده‌های عادی وعامی مردم نظرشان دربارهٔ گذشته با نقل افسانه‌ها و داستانها و قصه‌های اساطیری که نسل به نسل منتقل می‌گشته و به ایشان می‌رسیده ، شکل‌گرفته است . این تاریخ تصوری و مخلوط واقعیات و افسانه ها را مردم به میزانی وسیع می‌دانستند و همین‌ها یك زمینهٔ فرهنگی ثابتی برای ایشان به وجود می‌آورده است . اما عدم اطلاع از تاریخ واقعی هم عواقب ناگواری به‌بار می‌آورده است که هنوز هم از اثرات آن رنج می‌کشیم . این وضع موجب‌می‌شد که نوعی ابهام ذهنی ، جدایی از زندگی به آن صورت که هست ، خوشباوری و درهم‌پیچیدگی و تیرگی فکری در برابر واقعیات به‌وجود آید . ذهن‌و اندیشهٔ هنددر برابر مسائل خیلی غامض‌تر و دشوارتری که در قلمرو فلسفه است ... ناتوان‌نبود... اما آنجا که‌پای واقعیات در میان می‌آمد ، توانایی و روشن‌بینی خود را از دست می‌داد و شاید این وضع از آن جهت بوده است که به‌واقعیات به‌آن صورت که هستند اهمیتی داده نمی‌شد... [1] »

میرچا الیاده ، اسطوره‌شناس رومانیایی در پاسخ این سؤال که«حافظهٔ گروهی مردم یاد یك واقعهٔ تاریخی را تا چه حد می‌تواند حفظ کند ؟ »پاسخ‌های

۱ ــ **کشف هند**، ص ۱۷۱ ــ ۱۶۸ .

روشنگرانه‌ای می‌دهد . او به‌طور کلی بر این عقیده است که حافظهٔ جمعی نهادی ناتاریخی وحتی تاریخ ستیزدارد و یاد حوادث تاریخی وشخصیت‌های واقعی را جز به‌میزانی که‌آنهارا به‌نمونه‌های ازلی واساطیری تبدیل نماید،حفظ‌نمی‌کند. الیاده‌حتی بابهره‌جویی از استنتاج چند محقق‌دیگر،برای حفظ یاد یك رویداد تاریخی ، تاریخ تعیین می‌کند و می‌نویسد که : « یاد یك شخص حقیقی حداکثر بیش از دو سه قرن در حافظهٔ جمعی مردمان باقی نمی‌ماند . » و بنابراین رویدادها یك‌سره به ماجراهای افسانه‌ای تبدیل می‌شود . وی‌آن‌گاه دربارهٔ نحوهٔ کارکرد حافظهٔ جمعی توضیح می‌دهد که‌در آن ، مقولات کلی جای حوادث جزئی‌واعمال‌اساطیری جای رویدادهای تاریخی را می‌گیرد و شخصیت تاریخی با نمونه والگوی اساطیری خود ــ پهلوان وغیره ــ یکی می‌شود . و بالاخره در بارهٔ چگونگی وحدود حفظ آنچه که از آن به‌عنوان « حقیقت تاریخی » نام برده می‌شود ، در برخی از منظومه‌های حماسی ــ تاریخی ، چنین نظرمی‌دهد که : «این حقیقت تاریخی هرگزبه‌اشخاص ورویدادهای شخصی‌ومعین‌ربطی‌ندارد ، بلکه‌فقط‌نهادهای اجتماعی، آداب ورسوم وچشم‌اندازهای جغرافیایی را در برمی‌گیرد . چنان که به‌عنوان مثال‌حماسه‌های صربی با دقت‌فراوان زندگی مردم در سرحدات اطریش ــ عثمانی و ... را در سال‌های پیش از معاهدهٔ کارلوویتس‌ترسیم می‌کنند . اما باید دانست که این « حقایق تاریخی » با اشخاص و حوادث ارتباطی ندارد ، بلکه فقط اشکال سنتی زندگی‌اجتماعی وسیاسی‌راکه‌گردش وتحول‌آنها از تغییروتحول افراد کندتراست ، دربر می‌گیرد . » واز نوشته‌های‌خود در این مورد چنین نتیجه می‌گیردکه «خاطرهٔ حوادث تاریخی باگذشت‌دو یا سه‌قرن تغییرپیداکرده ودچار دگرگونی می‌شود ؛ به ترتیبی که بتواند در چهارچوب ذهنیات باستانی درآید ، ذهنیاتی که نمی‌تواند امور جزئی وفردی را بپذیرد وتنها چیزهایی‌را به خاطرمی‌سپارد که مثالی ونمونه‌وار هستند . [1]»

۳ ــ پدیدآمدن یک‌یا چند شخصیت مهم که اجزای مختلف دستان دراطراف او و یاآنها نضج‌گیرد . بهترین مثال در این مورد ،گیل‌گمش، قهرمان نخستین‌دستان شناخته شدهٔ بشراست . قهرمانی که دوسوم وجودش ایزدی وتنها یك سومش‌انسانی پنداشته شده است و « به طورکلی در این باره اتفاق نظر وجود دارد که وی پادشاه

۱ ــ میرچا الیاده ، **مقدمه بر فلسفه‌ای‌از تاریخ**. بهمن سرکاراتی ، تیرین۱۳۶۵، ص ۷۱ و ۷۲ و ۱۵ .

سرزمین سومریان بود وسه هزار سال پیش از میلاد در شهر اوروک ... فرمانروایی داشت .... از میان سرکردگان این شهرهای کوچك سومری ، بی‌گمان گیل‌گمش از نظر دلاوری و کامیابی در مجاهدت‌های خویش از همه شاخص‌تراست. چنان‌که در مواردمشابه دیده شده، در اطراف گیل‌گمش افسانه‌هایی‌پدید آمده و او را قهرمان اصلی یك سلسه داستان های شگفت‌انگیز قرار داده است [1] »

این قهرمانان ، که معمولا در مزرعهٔ تاریخ پرورش یافته‌اند ، در کارخانهٔ پندار توده‌ها دارای چنان نیرو وتوانی می‌شوند که از عهدهٔ مبارزه با موجودات‌پلید اساطیری چون دیو و اژدها برآیند وآمال و آرزوهای بزرگ را برآورده کنند . گاه حتی این ابرانسانها به خدمت برآوردن آرزوی جاودان فناناپذیر بودن درمی‌آیند، آرزویی که در نتیجهٔ دیدن پدیده‌های طبیعی چون‌آفتاب و ماه وستارگان وغیره ، که جاودانی پنداشته می‌شدند ، پدید می‌آمد. این‌آرزو روی‌هم رفته یکی از وجوه‌عام دستانها است ، آرزویی که با واقعیت چاره ناپذیر مرگ برخورددانشته است . این واقعیتی است که بدیع‌ترین شکل بیانی‌اش را در داستان‌گیل‌گمش ، که‌گفته می‌شود در حدود پنج هزاره پیش از این شکل‌گرفته ، یافته است . گیل‌گمش بعد از دیدن مرگ دوستش از کاخ خود می‌گریزد و در جستجوی راز بی‌مرگی برمی‌آید و سرانجام بعد از سفری محنت‌بار وگذشتن از موانعی سخت‌تراز هفت‌خان ، دراعماق دریا به‌گیاهی که جوانی جاودانه می‌بخشید ، دست می‌یابد ؛ اما ماری آن را از وی می‌رباید (۱۰) .... بنا به افسانه‌ای رایج در میان قزاق‌های آسیای میانه‌نیز دده‌قورقود بعد ازآن‌که آماده شدن گور خود را در خواب می‌بیند ، برای فرار از مرگ ، از دیاری به دیاری می‌رود ودر هر دیار با گورکن‌های خود مواجه می‌شود و سرانجام از سرناچاری به وطن باز می‌گردد وفرش جادویی‌خود را روی‌آب سیردریامی‌گسترد وبا نواختن قوپوز ، خواب را به مدت چند روز از خود دور می‌کند . اما خواب عاقبت بر وی چیره می‌شود و مرگ در هیأت پشه‌ای قلب او را می‌گزد . [2] و از همهٔ این‌ها چنین برمی‌آید که « از مرگ خسود چاره نیست .» تضاد بین آرزوی بی‌مرگی واجتناب‌ناپذیری مرگ در افسانه های رویین‌تنانی چون‌اسفندیاربه‌نیکوترین

۱ ــ « کتاب هفته » ، شمارهٔ ۱۶ (بهمن ۱۳۴۰) ، ص ۲۱ ــ ترجمه از لاروس میتولوژیك به توسط مسعود رضوی .

۲ ــ جادویکه وزیرمونسکی(۱۱) . **منظومه‌های حماسی شفاهی آسیای میانه** ، لندن ، دانشگاه کمبریج ۱۹۶۹ ، ص ۳۱۰ .

وجهی باز نموده شده است . زرتشت پیامبر، اسفندیار را درآبی مقدس‌می‌شوید تا رویین‌تن و بی‌مرگ شود . اما اسفندیار به‌هنگام فرورفتن در آب چشم هایش را می‌بندد. آب به چشم‌ها نمی‌رسد و این دو نقطه از وجود، زخم‌پذیرمی‌مانند. چشمان اسفندیار یادآور پاشنهٔ آشیل، پهلوان رویین‌تن «ایلیاد» است. به هنگامی که مادرش اورابرای‌آن که رویین‌تن‌گردد ، در رودستو کس شست‌و شو می‌داده ، آب‌به پاشنه که در دست مادر بوده ــ نمی‌رسد وآشیل سرانجام باتیری‌که پاریس بر همان نقطه می‌زند ، کشته می‌شود . نقطه‌ای از تن زیگفرید ، رویین تن ژرمنی نیز به‌جهت چسبیدن برگی به پشتش ــ در هنگام کشتن اژدها و شست‌وشو با خون‌آن‌ــ گزند پذیر باقی می‌ماند . نقطه‌ای که سرانجام مرگ را در تن او راه می‌دهد .

شاهرخ مسکوب با مسألهٔ یاد شده برخوردی ژرفکاوانه دارد : «آدمی همیشه درآرزوی توانایی و بقای تن است که ممکن است در برابرهرناخوشی و یا هر تیر ناشناخته و نامنتظر طبیعت از پا درآید . انسان خیال‌پرداز این آرزو را در وجود پهلوانانی چون اسفندیار تجسم می‌بخشد . اما مرگ را چه کند ؟ مگر می‌شود که نباشد و نیاید، سرانجام در راهی وگریزگاهی‌کمین نکند ؟ ... [هیچ کس نمی‌تواند آن را چاره کند .] ... نه اسفندیار از دام مرگ می‌رهد و نه آخیلوس (آشیل) و شمشون و زیگفرید و نه هیچ رویین‌تن دیگری . حتی مرد خداواری چون کریشنا... با آن که سرنوشت خود را می‌داند ، نمی‌تواند از آن بگریزد . . . این رؤیاهای زیبای دور سرانجام خاکسترنشین واقعیت تلخ می‌شوند و انسان اساطیری گاه‌به‌آنجا می‌رسد که ایزدانش نیز می‌میرند .... باری اسفندیار آرزوی توانایی‌وبی‌مرگی‌است، در جهانی که مرگ پایان همهٔ راه‌ها است ! [1] »

میرچا الیاده موضوع تبدیل و دگرگونی شخصیت‌های تاریخی به پهلوانان اساطیری و به عبارت دیگر ، انتقال صفات و خصوصیات پهلوانان حماسی به شخصیت‌های تاریخی را به تفصیل مورد بحث قرار داده و در این مورد چند مثال مستند زده است . از آن جمله از انتقال صفات و خصوصیات سن‌ژرژ قدیس ــ که ، بنا به افسانه ، اژدهایی را کشته بود ــ به شخصی تاریخی به نام دیودونه دو گوزون [یکی از قهرمانان جنگ‌های صلیبی] سخن به میان آورده ، خاطرنشان می‌کند که

۱ ــ شاهرخ مسکوب . **مقدمه‌ای بررستم و اسفندیار** ، تهران ۱۳۴۲ ، ص۹-۲۸ .

در اسناد بازمانده از عصردوگوزون وحتی‌تا دو قرن بعد ازمرگ این قهرمان‌تاریخی، کوچك‌ترین اشاره‌ای به این ماجرای اژدهاکشی نشده است؛ وآن‌گاه تذکر می‌دهد که « صرفاً به‌علت این که دوگوزن بعد از مرگش در شمار پهلوانان درآمده بود ، با یك مقولهٔ اساطیری و یك نمونهٔ از پیش‌پرداخته یکسان گشته است . » و بی‌آن که اعتنایی به قهرمانی‌های تاریخی‌او بشود ، سرگذشتی برایش پرداخته شده که‌افسانه‌ای است . در مورد برخی از بهادران داستان‌های روسی نیز که پیشینهٔ تاریخی دارند ، اظهار نظر می‌کند که جنبه‌های تاریخی بازمانده‌در پشت‌این شخصیت‌ها وماجراهای آنان تقریباً معادل است با هیچ ؛ و پایان کار بدان‌گونه است که نمی‌توان‌آنان را از پهلوانان‌اساطیری وقصه‌های عامیانه باز شناخت، چرا که‌جنبهٔ تاریخی آنان در«روند فرسایندهٔ اسطوره‌ای‌شدن» ازبین رفته‌است. وبنابراین «افسانه ، نخستین‌نه، بلکه‌آخرین مرحله از تحول و دگرگونی شخصیت یك پهلوان است . » چنین است که«حافظهٔ عامه به شخصیت تاریخی دوران‌های جدید معنی و اعتباری می‌بخشد که بایستهٔ اوست .» بدین معنی که یك‌فرد تاریخی‌را به صورت‌یك پهلوان حماسی ـ اسطوره‌ای در می‌آورد . [1]

دراکثر دستان‌ها حوادث و ماجراها حول محور یك قهرمان برتر دور می‌زند و با از صحنه بیرون رفتن او دستان نیز پایان می‌پذیرد، اما بعضی از دستان‌ها باپدید آمدن قهرمانان جانشین ادامه می‌یابند . در این مورد دستان«ماناس» قرقیزهارامی‌توان مثال زد . بعد از مرگ ماناس، پسرش سمه‌تی [2] جای‌و انتقام او را می‌گیرد و بعد از مرگ او ، سیتك [3] ـ نوهٔ ماناس ـ به قصد گرفتن انتقام پدر قدم به میدان‌می‌گذارد و اتحاد و افتخار مردم خویش را احیا می‌کند . بدین ترتیب یك حلقهٔ حماسی‌عظیم پدید می‌آید .

در مورد دستان رستم نیز چنین اتفاقی روی داده است . گذشته از آن که فرامرز ، جهانگیر و بانوگشسب ، فرزندان رستم هر کدام موضوع زندگی‌نامه‌های حماسی می‌شوندو «فرامرزنامه»،«جهانگیرنامه» و«بانوگشسب‌نامه» سروده می‌شوند . روایت‌های نقل شده دربارهٔ برزو (پسر سهراب) ، شهریار (پسر برزو) ـ یعنی تا

۱ ـ **مقدمه برفلسفه‌ای از تاریخ** ، ص ۷۳ ـ ۶۹ و۶ ـ ۶۵ .

۲ ـ Semetei

۳ ـ Seitek

پشت سوم رستم ـ کارمایهٔ سرایش سه‌منظومه می‌شوند . برزو نیز مثل پدرش توسط افراسیاب به پیکار ایرانیان فرستاده می‌شود ، اما او سرانجام به نسب خود پی‌می‌برد و در ایرانزمین ماندگار می‌شود . شهریار نیـز بـدون آگهی از نسب خویش بـا خویشاوندانش به نبرد برمی‌خیـزد کـه پس از شناختـن آنها صلح و سازش روی می‌نماید . کافی است یادآور شویم‌که «برزونامه» به‌تنهایی در حدود ۶۵ هزار بیت ، یعنی از حیث حجم بزرگ‌تراز «شاهنامه» است[1] و «شهریارنامه» شامل در حدود ۳۸ هزار بیت است.[2] طولانی بودن این منظومه‌ها دلیلی است بر وفور کارمایه‌ای که در اختیار سرایندگانشان وجود داشته است. به روایت «تاریخ سیستان» «اخبار فرامرز جداگانه دوازده مجلد است و اخبار نریمان و سام و دستان خود به شاهنامه بگوید که به تکـرار حاجت نیاید . [3]» ژول مـول اطلاعات خـود دربارهٔ تمام این گونه منظومه‌ها را به‌هم پیوسته ، آنها را چنین جمع‌بندی کرده است :

«فردوسی بخشی از قصه‌های ایرانی را درست بـه همان‌گونه کـه در دوران ساسانیان بوده ، بازگفته است . می‌گویم بخشی ، زیرا که شاهنامه نمی‌توانسته است انبوهۀ یادبودهایی را که تا آن زمان محفوظ مانده بود ، در خود جای دهد . طبعاً توفیق بی‌پایان آن ، اهمیت ادبی بی‌سابقه‌ای‌به جمله قصه‌های‌باستانی، خواه مکتوب وخواه زبانی ، داد که از نسلی به نسلی رسیده بود . چنان‌که به زودی گروهی به تقلید از فردوسی برخاستند .... تقریباً این شاعران منحصراً سرگذشت خاندان رستم را ... رجحان داده‌اند . این خانواده ، خانواده‌ای به‌غایت دلاور بـود که فردوسی هم بخشی از اثر خود را به چند تن از اعضای آن اختصاص داد . منتها بی‌آن کـه قصه را سراسر بازگوید و گنجینهٔ نقل را تهی گـرداند .... هر چند کـه بسیاری از آثار [مقلدان فردوسی] نابـود شده است ، آنچه باقی مانـده کفایت می‌کند تا از زندگینامه‌های شاهان سیستان ، خود ، حلقهٔ حماسی نسبتاً کاملی پدیدآورد ...[4] »

ذبیح‌الله صفا نیز بعد از خاطرنشان کردن این نکته‌که «نظم همهٔ داستانهای

۱ ـ تئودور نولدکه . **حماسهٔ ملی ایران** ، بزرگ علوی ، چ ۳ ، تهران ۱۳۵۷ ، ص ۱۷۲ .
۲ ـ ذبیح‌الله صفا . **حماسه‌سرایی در ایران** ، چ ۴ ، تهران ۱۳۶۳ ، ص ۳۱۱ .
۳ ـ **تاریخ‌سیستان** ، به تصحیح ملک‌الشعرای بهار ، تهران ، ص ۷ .
۴ ـ ژول مـول . **دیباچهٔ شاهنامه** ، جهانگیـر افکاری ، تهـران ۱۳۴۵ ، ص ۸ ـ ۳۶ .

ملی چند برابرنظم «شاهنامه» وقت می‌خواست و برای یك فرد امکان نداشت.[۱] اظهار می‌دارد که : « ... تقریباً تا حدود یك قرن پس از فردوسی بیشتر داستانهای مشهور که مجموع آنها در عظمت [حجم] بیشتر از شاهنامه است ، به نظم آمد و حماسهٔ ملی ایران صورت کمال یافت ... » اما هیچ کدام از این منظومه‌های حماسی که جملگی به تقلید از شاهنامه سروده شده بودند، نتوانستند از عهدهٔ همسری با اثر سترگ استاد طوس برآیند وگذشته از این که بسیاری از آنها نابود گردیده ، جزیکی دو تن از سرایندگان آنها نیز همه گمنام وناشناس ماندهاند.[۲]

جی . مناسك نیز بعد از اشاره به مواد خام غنی ومتنوعی که اساطیر انسانی دامنه‌دار ایرانی در اختیار فردوسی گذاشته‌اند ، یادآور می‌شود که «کتاب شاهنامه به هیچ وجه تنها اثرحماسی بزرگی نیست که با الهام از این مواد خام وزمینهٔ مساعد به وجود آمده است ، زیرا در این زمینه آثار حماسی دیگری نیز وجود دارد، که‌گرچه کوتاه‌تر از شاهنامه نمی‌باشند ، اما از نظر محتوا فقیرتر از آنند. از همین روتاکنون دربارهٔ این متون ادبی درجهٔ دوم به‌ندرت تحقیقی به عمل آمده است .[۳]»

پیروزی بی‌نظیر ایلیاد وادیسهٔ هومر دراروپا نیز باعث شد که بسیاری‌ازشاعران به‌نوبهٔ خود بکوشند تا یك اثر حماسی نظیر این آثار پدید آورند ، اما همه‌شان جز ویرژیل(۱۹ ــ ۷۰ ق . م .) به سرنوشت مقلدان شاهنامه‌گرفتار آمدند . ویرژیل با سرودن دستان انه‌ئید براساس افسانه‌های باستانی و روایات و نیــز تخیلات خویش ، به شهرتی دست یافت که بعد از مرگش دوام آورد. این اثراز سیاحت و جنگ‌های انهٔ تروایایی و یاران او که نیاکان رومولوس و رموس ـ بنیانگذاران شهر رم ــ و خاندان‌های امپراتوران روم و بویژه اوگوست ــ امپراتور معاصر ویرژیل ــ بودند ، بحث می‌کند . گفته شده است که ویرژیل در اواخرعمر و پس از دوازده سال‌کار و سرودن ۱۲ سرود از انه‌ئید برآن می‌شود که آن راکه به نظر خود وی اثری ناموفق بوده ، بسوزاند . با این همه دستان نیمه تمام انه‌ئید به فرمان امپراتور انتشار می‌یابد و درسراسر سده‌های میانه و جدید مورد مطالعه و تحسین قــرار می‌گیرند و خود

۱ ــ **حماسه‌سرایی در ایران** ، ص ۲۲۸ .
۲ ــ همان ، ص ۹ ـ ۲۳۸ .
۳ ــ جی . مناسك ، ج . م . سویمن ، **اساطیر ملل آسیایی** ، ترجمه ... و ... ، تهران ۱۳۵۴ ، ص ۳۹ .

ویرژیل ناگزیر از مهار کردن نبوغ خود ـ به‌خاطر ملاحظات سیاسی ـ نمی‌شد ، می‌توانست اثری بس کامل‌تر و بدیع‌تر عرضه دارد . بلینسکی منتقد ادبی معروف ، ویرژیل را « هومر بدلی » خوانده است [1] . لازم به‌تذکر است که همگونی‌های چندی بین فردوسی و ویرژیل و آثارشان وجود دارد . ویرژیل نیز به تصور بیدار کردن روحیهٔ ملی هموطنانش و با برخورد خلاقی همسان فردوسی با کارمایه‌های اساطیری و افسانه‌ای موجود ، اثرخویش را پدید آورده است .

پردازندگان

رمانتیست های آزرده از محیط و واخورده از آثار کلاسیك و گریزان از حال به گذشته‌های دور ، هنر و ادب قومی را به‌صورت پدیده‌ای طبیعی در مقابل پدیده‌های مصنوع و ساختگی می‌پنداشتند و نا شناخته بودن پدیدآورندگان آن‌ها را دلیلی می‌دانستند بر آفریده شدن خود به خودی آن‌آثار به توسط اجتماعی مرموز و عاری ازفردیت و آگاهی . در حالی که چنان‌اجتماعی که مردم در آن به اتفاق هم وبه طور خود انگیخته به کار تولید آثار هنری و ادبی بپردازند . جز در پندار آن‌ها وجود خارجی نمی‌توانست داشته باشد . فردریك اگوست ولف (۱۸۲۴ ـ ۱۷۵۹) زبان‌شناس آلمانی در کتابی تحت عنوان «دیباچه بر هومر» ، که در دوران رواج رمانتیسم تألیف کرد ، تأکید ورزید که منظومه‌های ایلیاد و ادیسه خود به‌خود از ترانه‌های حماسی توده‌ای گرفته شده است . در حالی که در همان زمان وحدت‌طلبان ، از آن جمله شیللر و گوته ، بر این عقیده پای فشردند که وحدت هنری منظومه‌های منتسب به‌هومر وجود مؤلفی نابغه را ایجاب می کرده است [2] . «چادویك[مؤلف اثر عظیم سه‌جلدی « رشد ادبیات» و « منظومه‌های حماسی شفاهی آسیای میانه »] ودیگر محققان [نیز] نقش سازنده و بارز سرایندگان هنرآفرین و اهمیت شخصیت خلاقهٔ آنان را در

۱ ـ دیاکونف ، **تاریخ جهان باستان** ، انصاری ، همدانی ، مؤمنی ، ج ۳ ، ج ۲ ، تهران ۱۳۵۲ ، ص ۲۴۶ .
۲ ـ دیاکونف و ... ، **تاریخ جهان باستان** ، انصاری ، همدانی ، مؤمنی ، ج ۲ ، تهران ۱۳۳۹ ، ص ۳۷ .

آفرینش و تکامل منظومه‌های حماسی به‌روشنی ثابت کرده‌اند . [۱] » آرنولد هاوزر آفریدن هنری را که دسته‌جمعی باشد ، روندی تصورناپذیرمی‌داند و توضیح می‌دهد که « چندین فرد پیاپی ـ یکی بعد از دیگری ـ می‌توانند نقشی در تصنیف یك آواز قومی داشته باشند ، اما اینان احتمالا نمی‌توانند آن را دریك زمان تصنیف کنند. یعنی آواز قومی نتیجهٔ دائماً تغییریافتهٔ یك روند متقابل است که‌هیچ تشابهی به تصمیم‌گیری متفق‌القول یك کمیتهٔ اجرایی ندارد .... آنچه موجب ماهیت دسته جمعی آوازهای قومی می‌شود ، این است که‌آوازهای مزبوراز دهانی به دهانی دیگرمنتقل‌می‌شوند، نه این که به‌طور همزمان ویك‌سان توسط تعداد زیادی از مردم خوانده می‌شوند . »

هاوزر بعد از این مقدمه چینی‌ها آشکارا نظر خود را بیان می‌دارد و می‌نویسد : «هرآفریدهٔ هنر قومی ، هرآواز قومی‌و هرمضمون متعلق به یك آواز ، برای خودش پدیدآورنده‌ای خاص و زمان و مکان زایش خاصی دارد . [۲] » ارنست فیشر هم در انتقاد از رمانتی‌سیسم باهاوزر هم‌عقیده است و از این تز دفاع می کند که‌گو این که هنر و ادبیات از یك نیاز جمعی مایه می‌گیرد و بازتاب افکار وآمال یك اجتماع می‌باشد ، لیکن « حتی درعصر حجر نیز ، فرد ـ جادوگر یا حکیم ساحر ـ بود که نیازمندی جمع را به قالب کلمات یا اشکال در می‌آورد ، نه‌تنها نگاره‌های غار و حماسه‌های گذشته‌های دور ، بلکه ترانه‌های قومی نیز از مآثر هنرمندان فردی است که یقیناً نقشینه‌های مرسوم فراوان به تهیهٔ آن‌ها کمك کرده‌اند . [۳] »

صادق هدایت هم ضمن آن که‌ترانه‌های عامیانه را از جملهٔ آثارمرموز می‌داند، تصریح می کند : « ابتدا باید در نظر داشت که ترانه‌های عامیانه به توسط اشخاص سروده شده . البته نمی‌خواهیم ادعا بکنیم که این ترانه‌ها خود به خود ایجاد گردیده است . . . مع‌هذا می‌توان تصریح کرد که هیچ ترانهٔ عامیانه‌ای وجود ندارد که‌گویندهٔ آن شناخته شود ...[۴] »

این هنرمندان ،آغازگران و ابداع‌کنندگان یك اثر هنری و ادبی، حتی ممکن است در ابتدا کم و بیش قابل شناسایی باشند ، اما نباید از نظر دور داشت که اینان

۱ ـ **مقدمه برفلسفه‌ای از تاریخ**، ص ۷۲ .
۲ ـ **فلسفهٔ تاریخ هنر** . ص ۸ ـ ۳۴۷ .
۳ ـ **ضرورت هنر** ... . ۹۷ .
۴ ـ **یادداشتهای پراکنده** . ص ۵۱ ـ ۳۵۰ .

مواد و مطالب و موضوعات و حتی مدلها و قالب‌های آفریده‌های خود را از محیط اطراف خود اخذ و اقتباس می‌کنند و در عین‌حال خواه ناخواه ذوق و سلیقه و خواست‌های مخاطبان خودشان را نیز مرعی می‌دارند ؛ بدین معنی که مواد اولیه و ابزارهای کارشان را از اجتماع می‌گیرند و اثررا برای اجتماع پدید می‌آورند ـ اثری که روی هم رفته در اجتماع محاط است و چندان تحت تأثیر اجتماع قرار می‌گیرد که می‌توان آن را به اعتباری یك محصول اجتماعی دانست . مسألهٔ مخاطبان یک اثر به قدری مهم است که حتی پایگاه اجتماعی آن‌ها به‌طور کلی بر پایگاه اجتماعی اثر آفرینان غالب می‌شود . به بیان دیگر ، یک اثر وقتی قومی به شمار می‌آید که از طرف همگان پذیرفته شده باشد . ذبیح‌الله صفا نیز احتمالا با توجه به چنین اصلی است که اظهارنظر می‌کند: « در یک منظومهٔ حماسی شاعر هیچ‌گاه عواطف شخصی خویش را در اصل داستان وارد نمی‌کند و آن را به پیروی از امیال خویش تغییر نمی‌دهد و به شکلی تازه چنان که خودبپسندد ویا معاصران او بخواهند، درنمی‌آورد و به همین منوال در سرگذشت و یا شرح قهرمانی‌های پهلوانان و کسانی که توصیف می‌کند ، هرگز دخالتی نمی‌ورزد وبه‌نام خود و آرزوی خویش درباب او داوری نمی‌کند ... [1] »

اما این نظرهم بیش از اندازه محافظه‌کارانه می‌نماید . حتی تئودور نولدکه، که معتقد است « فردوسی به‌طور کلی از مأخذهای کتبی استفاده کرده است » تذکر می‌دهد : «هرچه هم که فردوسی مطابق مأخذ موجود کار کرده باشد ، باز استقلال شاعرانهٔ خود را به‌طور کامل حفظ کرده و مخصوصاً اکنون که ما می‌توانیم منظومهٔ او را با کتاب ثعالبی بسنجیم ، این حقیقت کاملا بر ما آشکار می‌گردد . [2] »

سراینده‌ای چون فردوسی «اگرچه در سرودن «شاهنامه» پای‌بند به متن «خداینامه» وداستان‌ها بوده ، لیکن [از تأثیر زمانهٔ خود نمی‌توانسته برکنار بماند و خواه ناخواه] روح زمان ، به خوبی در آثار او منعکس است .[3] » انجوی شیرازی با توجه به انگیزهٔ فردوسی در دست یازیدن به چنان کار سترگی است که ابتدا سؤالاتی از این دست مطرح می‌کند : «... آیا خوار شمردن مردم و نگاه‌های تحقیرآمیز اجانب به

۱ ـ **حماسه سرایی در ایران** . ص ۴ .
۲ ـ **حماسه ملی ایران** . ص ۸۸ ـ ۸۷ .
۳ـ **زندگی و مرگ پهلوانان در شاهنامه** . ص ۱۵ .

ایرانیان ، در فردوسی اثر القایی نداشته و او را دگرگون نساخته است؟ آیا شاهنامه عکس‌العمل تألمات دردناک مردم وطن او نیست؟ آیا اسیر واجیر بیگانه بودن و و رنج روحی این اسارت و آن تسلط ـ که از قرون اول و دوم هجری در محیط اجتماعی ایران شروع شده بود و فزونی می‌یافت ـ او را به سرودن این شاهکار برنینگیخته است؟» و سپس اظهار می‌دارد که «... برحسب امارات بسیاری که ازخود «شاهنامه» استنباط توان کرد و جای شک و بحثی باقی نمی‌گذارد، سرایندهٔ نامی‌ما را مقصدی بس بلند به آفرینش این اثر بزرگ واداشته است.»و آن ، احیای قومیت خوار شده و زنده کردن روح خسته ، حقارت دیده و پژمردهٔ ایرانی و مرهم نهادن بر جراحات عمیقی بود که سیادت و تسلط بیگانگان بر پیکر اجتماع این مرز وبوم وارد ساخته بود.[۱]

این درست است که شاعران ذوق شخصی خویش را در جایی که احتمال داردبا ذوق همگانی فاصله بگیرد، کم‌تر بیان می‌کنند ، اما محرک آن ها برای سرودن یک اثر در هرحال ذوق شخصی‌شان است و تعهدی هم به‌کسی نسپرده‌اندکه ناقل ومترجم و ناظم‌امانتداراصل داستانها باشند ؛ داستانهایی که تا به دست آنهامی‌رسند دستخوش تحول بوده‌اند و در زبان و قلم شاعران مبتکر نیز بیش از پیش تحول می‌یابند . ذوق همگانی هم چندان تنگ و محدود نیست که با ذوق شخصی‌هنرمند در تضاد دائمی باشد و راه بر هر نوآوری وابداعی بگیرد .

عبدالحسین زرین کوب در مقاله‌ای تحت عنوان « دربارهٔ افسانه‌های عامیانه» که در سال ۱۳۳۴ نگاشته، این موضوع را موشکافانه تشریح کرده است:

«این پندار که افسانه‌های عامیانه، پدیدآوردهٔ عامه و تودهٔ مردم باشد ، البته خطاست؛ یا لااقل مبهم و نارساست ؛ زیرا ، آنچه عامه و تودهٔ مردم گفته می‌شود، وجود انتزاعی دارد و موجود مستقل و ممتاز و مجزایی نیست و ناچار از عهدهٔ خلق وابداع هم برنمی‌آید. این هنرمندان و شاعران بی‌نام و نشان و خوش قریحه‌اند که در بین عامه و تودهٔ مردم زندگی می‌کنند، بزبان آنهاسخن می‌گویند و به‌شیوهٔ آنها می‌اندیشند و ناچار ترانه‌ها و افسانه‌ها و اندرزهاو پندارهای آنهاست که در بین‌عامه انتشار و رواج می‌یابد و برزبانها می‌افتد وهمه‌جا بی‌آن‌که نام و نشان گوینده را

۱ــ سید ابوالقاسم انجوی شیرازی **فردوسی‌نامه** ، ج ۲ ، تهران ۱۳۶۳ ، صص هفت وهشت

همراه داشته باشد، می‌رود وگرد جهان می‌گردد . این هنـرمندان فراموش شده البته حیاتی داشته‌اند، نامی و نشانی و کامی و آرزویی داشته‌اند. در شهری‌و خانواده‌ای می‌زیسته‌اند و شریک رنج و راحت و غم و شادی مردم دیگر بوده‌اند ، از زیبایی‌ها لذت می‌برده‌اند و به نیکی یا بدی علاقه می‌ورزیده‌اند. آنچه‌را می‌اندیشیده‌اند، مثل همهٔ خلق بزبان ساده بیان می‌کرده‌اند و اندیشه و فهم و ادراک و تجربه و دریافت آنها نیز از دیگران چندان‌فزون‌ترو والاترنبوده است. ذوق آفرینش هنری‌داشته‌اندو مثل نویسندگان و گویندگان مشهـور و نامدار جهان، کام و اندیشه و پندار خودرا در ترانه‌هاوافسانه‌های خویش جان می‌بخشیده‌اند ، اما نه آثارآنها نوشته‌بوده‌است‌و نه‌نامشان‌بخاطرهامانده است. مثل بسیاری‌از صنعتگران و پیشه‌وران کهن که سازنده و آفرینندهٔ آثارمهم‌و شگفت‌انگیز بوده‌اند، نام ونشان‌آنها راکسی بخاطرنسپرده‌است. در این باره نیز جای شگفتی نیست ؛ معماری‌های حیرت‌انگیز معابد و قصور کهن و انواع قالی‌ها و پارچه‌های زیبا و غذاها و عطرهای معمول در همه جای جهان ، از دیرباز مطلوب صاحبدلان بوده است، اما هرگز کسی نمی‌دانسته است که آنها را نخست چه کسانی درست کرده‌اند . با آن که بدون شک هریک ازآنهاسازندگان و آفرینندگانی داشته است، لیکن نام و نشان آنها هیچ در یادها و بر زبانها نمانده است . دربارهٔ افسانه‌ها و ترانه‌ها و متل‌های عامیانه نیـز حال برهمین گونه است . مردم آنها را سینه‌به‌سینه نقل می‌کنند و دست به‌دست گرد جهان می‌برند ، لیکن‌نام‌و نشان سازندگان و آفرینندگان آنها را نه، می‌دانند و نه، می‌پرسند که بدانند. اما اگر نمی‌توان نام و نشان این هنرمندان فراموش شده را ، که سازنده وآفرینندهٔ قصه‌های عامیانه هستند، به درستی شناخت ، از همین آثار می‌توان طرح بی‌رنگی‌از سیمای آن‌هنرمندان ترسیم کرد . می‌توان دانست کـه سازندگان و آفرینندگان این افسانه‌ها از کدام طبقه بوده‌اند؟ کام و بویـه و آرزوی و اندیشه‌ای کـه در ابداع و ایجاد این قصه‌ها داشته‌اند، چه بوده است؟ شیوهٔ زنـدگی وکیش و آیین آنها یا لامحاله کسانی که این قصه‌ها را دوست‌می‌داشته‌اند ومی‌شنیده‌اند و نقل‌می‌کرده‌اند، چه بوده است ؟ اگر از متن قصه‌ها به همهٔ این سؤال‌ها نتوان پاسخ داد ، از مقایسهٔ آنها با افسانه‌های سایر اقوام ، بسیاری از پرسش‌ها را می‌توان حل کرد و اگر دربارهٔ همهٔ افسانه‌ها این میزان درست‌نیاید، بسیاری‌از آنها را با همین‌ملاک‌می‌توان سنجید و معلومات جالبی دربـارهٔ آفـرینندگان و سازنـدگان آنها به دست می‌تـوان

آورد ... [۱] »

بحث فوق را چنین می‌توان خلاصه کرد که آثار هنری و ادبی قومی را افراد به‌وجود می‌آورند و به خلق می‌سپارند وافراد به‌وجودآورنده، که معمولا هیچ‌گونه ادعای امتیازی را ندارند و در اصل به دشواری از مخاطبان و مصرف‌کنندگان تشخیص داده می‌شوند ، فراموش می‌گردند . چنین است که آثار فلکلوریک عموماً نام پدید آورنده و مؤلف ومصنف ندارند و در حقیقت مایملک خلق شمرده می‌شوند . چنین آثاری را هر کس مال خود می‌شمارد و در آنها دخل‌و تصرف می‌کند . یاشار کمال هنگام گفتگو با یک مصاحبه‌گر فرانسوی دربارهٔ سرگذشت خودوسوابق نویسندگی‌اش به‌موضوع جالبی اشاره می‌کند که مؤید این نظر است :

« ... در دهکده ، من کسی بودم که بیشترین داستان را می‌دانست . وخودم یک عاشیق شدم . با داستانهای دیگران را تقلید می‌کردم یا خودم داستانهای‌منظوم می‌ساختم . دیگرشناخته شده بودم و می‌توانستم از این استعدادم استفاده کنم . بعد شروع کردم به این که تمام داستانها و حماسه‌ها را به‌طور منظم جمع‌آوری کنم . و اگر به مدرسهٔ ابتدایی دهکدهٔ مجاور رفتم ، برای این بود که نوشتن یاد بگیرم و آن آوازها را یادداشت کنم . من دوستانی دارم کـه امروزه سرگرم تحقیق در امر سنت شفاهی هستند . آنها تعدادی از ترانه‌هایی را که‌من در آن زمان ساخته بودم، کشف کرده‌اند . عاشیق‌ها آنها را به حساب خودشان گذاشته بودند . [۲] »

رئوف موتلوآی، براساس چنین بینشی است که روندآفرینش دستانها رابه قرار زیر ترسیم می‌کند : «دستانها هرچه هم در نگاه اول مایملک مشترک‌اجتماع به‌نظر آیند، درآغازمحصول‌آفرینش‌یك‌هنرمندخلاق‌هستند. سپس باافزوده‌های‌شاعران بعدی به تملک اجتماع در می‌آیند . بنابراین اثر نخستین ادیب که براساس‌بایاهای جامعه و از طریق یك فعالیت‌آگاهانهٔ هنری پدید آمده ، با افزوده‌های‌مشترك و تحت تأثیر تفسیرها و باورداشت‌های زمانه ، مثل یك‌گلولهٔ برفی بزرگ‌شده ، رشد می‌کند و درفرصتی مناسب ضبط‌گردیده ، تثبیت می‌شود . [۳] »

۱ ــ **یادداشت‌ها و اندیشه‌ها**. ص ۲۴۶ ــ ۲۴۴ .
۲ ــ **اگر مار را بکشند** . ص ۹ .
۳ ــ رئوف موتلوآی. **اطلاعات ادبیات در صد سؤال**. استانبول ۱۹۷۷ .ص ۲۸۸ .

در اینجا ذکر دو نکته ضروری به نظر می‌رسد :

۱ - این که دستانی هرگز نتواند فرصت ضبط و نگارش یابد وقسمت‌ها ، ویا حتی تمامی آن ، طعمهٔ فراموشی‌شده ، از دور خارج شود و از بین برود ، محتمل است . در این مورد به دستانهای اقوام ترك‌زبان پیش از اسلام آسیای میانه‌می‌توان اشاره کرد که تنها اطلاعاتی جسته وگریخته از منابع چینی ، عربی ، ایرانی وترك از آنها به‌دست‌آمده وویلهلم رادلوف (۱۲) ، بنیانگذار پژوهش سیستماتیک‌فلکلور و دستانهای ترك ، بقایای بعضی از آنها را در آلتایی وسیبری‌گردآوری کرده است. نام بعضی از این دستانها به قرار زیر است :

آلپ‌ارتونقا ، بزقورت ، ارکنه قون و...[1]

بعضی ازنویسندگان‌ترك‌آلپ ارتونقا راباستنادبه کتاب «کوتادگوبیلیگ»(۱۳) ، همان افراسیاب«شاهنامه» ، پادشاه توران دانسته‌اند و ادعاکرده‌اند که آلپ ارتونقا یك فرمانروای سکایی بوده و در قرن هفتم پیش ازمیلاد می‌زیسته ودستان اوکه‌بخشی از آن مورد استفادهٔ فردوسی قرار گرفته ، از بین رفته است . این‌ادعا البته جای‌تأمل دارد . چرا که‌گروهی‌از دانشمندان، سکایی‌ها (اسکیت‌ها) را که‌تورانی‌ها نیز به‌آنها تعلق داشته‌اند ، جزو اقوام ایرانی می‌شمارند .

دستان بزقورت (گرگ‌خاکستری)(۱۴) درحقیقت اسطورهٔ پیدایش‌گوك ترك‌ها است .

دستان ارکنه‌قون : به‌موجب این دستان ، دو مرد از گوك ترك‌هاکه از قتل عام دشمن جان بدر برده بودند ، با افراد خانوادهٔ خود به جای دشوارگذاری به‌نام ارکنه قون می‌روند و در آنجا زاد و ولد می‌کنند و تعداد فرزندانشان چندان افزونی می‌گیرد که بعد از چهار صد سال آنجا برایشان تنگ می‌شود و با سوراخ کردن کوه‌آهنی به بیرون راه پیدا می‌کنند و ضمن گرفتن انتقام اجداد خود ، سرزمین‌های‌وسیعی را به‌تصرف درمی‌آورند. انعکاس‌این دستان رادر«جامع‌التواریخ» می‌توان یافت . خواجه رشیدالدین ضمن برشمردن اقوام ترك چنین می‌نویسد :

« اقوام کی معلومست کی اصل شعب ایشان از آن دو شخص است کی‌در ارکنه قون رفتند و به تناسل و توالد ، اوروغ (اعقاب) ایشان بسیار شد و ... چون عنایت ازلی در حق ایشان بود ، به قرب چهارصد سال زمان ، شعب بسیار از ایشان

۱ــ Alp Er Tunga Boz Kurt Ergenkon

پیدا شد و به کثرت از دیگـر اقوام زیـادت گشتند و ...[1] » خلاصهٔ این دستان در کتاب «شجرهٔ تراکمه»ی ابوالغازی بهادر، تألیف شده در سال ۷۰ ـ ۱۰۶۹ هجری قمری آمده است.

دو دستان اخیر(بزقورت و ارکنه‌قون) جزو دستانهای گوك ترك‌ها هستند. بعضی از نویسندگان ترك اصل دستان کوراوغلو را نیز به گوك‌ترك‌ها نسبت داده، آن را محصول جنگ‌های آنان با ایرانی‌ها در دشت‌های خـراسان و ماورای خزر می‌دانند. طرفداران این نظر دستان کوراوغلوی موجود را، که هنـوز بعضی از مجالسش (قل‌هایش) ثبت نگردیده، شکل تحول یافته وبازسازی شدهٔ همان دستان قدیمی می‌شمارند.

یاشار کمال درمورد دستانهایی‌چون«ایلیاد»و«دده‌قورقود» که در قرون گذشته تثبیت‌شده‌اند، چنین نظرمی‌دهد: «اگراین‌دستانها زبان‌به‌زبان به روزگارمامی‌رسیدند، که می‌داند که دستخوش چه دگرگونی‌هایی می‌شدند. شاید هم، این دستانها هم اکنون در آناطولی به شکلی دگرگـون شده در میان مردم به زندگـی خود ادامه می‌دهند. حتی حالا هم بعضی تکه‌های کوچك، قرینه‌ها، گرته‌ها و بوهایی از آن دستانها را در آناطولی می‌یابیم: در ترانـه‌ای، در افسانـه‌ای، و یا در یك داستان ترانه‌دار ... [2] »

۲ ـ الزامی در میان نیست که سراسر یك دستان در زمانی واحد و به توسط هنرمندی یگانه تألیف شده باشد. قسمت‌های مختلف بعضی از دستانها در طی چند قرن ساخته وپرداخته می‌شود.«مهابهاراتا» بهترین مثال این مورد است. این منظومه به قول محمدجعفر محجوب «از یك هستهٔ نخستین تشکیل شده که در طی قرون و اعصار پیوسته قسمت‌هایی بدان افزوده شده است. این حماسهٔ وسیع‌را هرگز یك تن به وجود نیاورده، بلکه کاری است که در طی قرنها ... انجام یافته و زواید و حشوهای فراوان گرد ریشهٔ نخستین آن پدیدآمده. [3] » ویل دورانت هم برآنست که «مهابهاراتا»درآغاز(حدود ۵۰۰ ق. م.) شعرمختصری بوده به صورت روایت وبا

۱ ـ خواجه رشیدالدین فضل‌الله همدانی، **جامع التواریخ**، به همت ع. ع. علی‌زاده، جزو اول از جلد اول، مسکو ۱۹۶۵، ص ۴ ـ ۸۳.

۲ ـ یاشار کمال وصباح‌الدین ایـوب اوغلو، **روی آسمان آبی ماند**، استانبول ۱۹۷۸، ص ۱۸ ـ ۱۷.

۳ ـ **دربارهٔ کلیله و دمنه**، ص ۳۵.

تفصیل معتدل و سپس با گذشت هر قرن داستانهای فرعی و موضوعات دیگری در آن جمع آمده و «بهگود گیتا»(۱۵) وبخش‌هایی از داستان«رامایانا» در آن جذب گردید ، تا سرانجام به ۱۰۷۰۰۰ دو بیتی (۲۱۵ هزار بیتی)هشت‌وتدی‌رسید . واین مقدار هشت برابرتمام«ایلیاد» و «ادیسه» برروی هم است... [1] »جواهر لعل نهرو هم هنگام بحث دربارهٔ منظومه‌های «مهابهاراتا»و«رامایانا»احتمال می‌دهد که این دوحماسه در طی «چند صد سال به وجودآمده وشکل‌گرفته‌اند وحتی بعدها هم قسمت‌هایی بر آنها افزوده شده است . این حماسه‌ها شرح نخستین ایام زندگی هندو آریایی‌ها ، پیروزی‌ها و جنگ‌های داخلی خودشان در زمانی که هنوز در حال پخش شدن و تحکیم موقعیت خود بودند ، هستند ؛ امادر زمان‌های‌بعدی تنظیم ونوشته‌شده‌اند .[2]» جلال نائینی هم در مقدمه‌ای که برترجمهٔفارسی«مهابهارت» ـ در قرن ۱۱ ه ـ نوشته، خاطرنشان می کند که این منظومه محصول فکریك شاعر و یك‌متفکر نیست ومؤلفان وگویندگان آن، دستانها و داستان‌هایی‌راکه از قبل وجود داشته‌اند، مبنای‌کارواندیشهٔ خود قرار داده‌اند و پس از قرن‌ها آن را به شکل موجود درآورده‌اند .[3]

در مورد تاریخ تدوین ونگارش«مهابهاراتا» نظریات گوناگونی ابزار شده است. ازآن میان وینترپنتز، هندشناس آلمانی، براین عقیده است که «حداقل۱۵۰۰ سال قبل«مهابهاراتا» درست به همین شکل امروز موجود بوده است.»و نویسندگان «تاریخ هند»، تاریخ تألیف‌آن را مابین سده‌های چهارم قبل از میلاد وچهارم بعد از میلاد دانسته‌اند . بنابر اساطیر هندوان این منظومه را ویاس و منظومهٔ«رامایانا»را والمیکی تدوین کرده‌اند،به‌گمان مؤلفان «تاریخ هند»، این‌دو رامشگرچندان نام‌آور بوده‌اند که نامشان از نسلی به نسلی انتقال یافته ومصنفان دو منظومهٔ مذکور پنداشته شده‌اند .[4]

شهرت«مهابهاراتا» درسده‌های باستان و میانه فراتر از مرزهای هند رفته و در آسیای شرقی و جنوبی و خاور دور ومیانه شناخته شده و بخش‌هایی ازآن به چند زبان وازآن جمله ـ به دستور جلال‌الدین اکبرشاه (۱۰۱۴ـ۹۳۶ه.) ـ به زبان فارسی

۱ ــ ویل دورانت ، **تاریخ‌تمدن** ، ج ۲ ، مهردادمهرین ، تهران ۱۳۴۳ ، ص۷۹۲.
۲ ــ **کشف هند** ، ج ۱ ، ص ۱۶۵ .
۳ ــ **مهابهارت** ، ترجمه میرعمادالدین علی قزوینی‌معروف‌به نقیب خان ، به کوشش سید محمدرضا جلالی نائینی ، ج ۱ ، تهران ۱۳۵۸ ، مقدمه .
۴ ــ **تاریخ هند** ، ص ۵۲ .

ترجمه گشته است . پیش از آن نیز سه باب «السنور والجرذ ، الطائروابن‌الملک ، الاسد وابن اوی و نیز حکایت‌های سه ماهی ، مردی که از پیش شترمست‌بگریخت و به ضرورت خویشتن در چاهـی آویخت » کلیله و دمنهٔ عربی و فارسی از منظومهٔ «مهابهاراتا» اقتباس شده بود .[1]

این منظومه که در پانزده جلد ۵۰۰۰ صفحه‌ای به چاپ‌رسیده ، از چنان‌احترام و تقدسی در بین هندوان برخوردار است که به اعتقاد آنها اگر کسی یک بخش از آن را بخواند ، هرگناهی که کرده باشد ، بخشوده‌خواهد شد . بسیاری ازسیماهای درخشان فرهنگ غربی و شرقی و از آن جمله بتهوون ، هاینه ، رودین ، گاندی ، تاگور و نهرو از آن الهام و بهره گرفته‌اند. نهرو دربارهٔ تأثیر«مهابهاراتا»و«رامایانا» چنین می‌نویسد :

« من هیچ کتابی را در هیچ جای دنیا نمی‌شناسم که به اندازهٔ این دو کتاب در مدتی به این درازی و به طور مداوم در روح توده‌های مردم اثر گذاشته باشد . این دو کتاب که تاریخشان به دورانهای بسیار دور دست و قدیمی می‌رسد، هنوز هم در هند همچون نیرویی مؤثر در زندگی توده‌های مردم اثر می‌گذارند . این‌تأثیر به‌صورت سانسکـریت آنها نیست . جز گـروهی معـدود از دانشمندان که زبان سانسکریت رامی‌دانند ، از متن اصلی آن استفاده‌نمی‌کنند، اماترجمه‌ها واقتباس‌های آن به زبان‌های مختلف هندی وجود دارد و به همان صورت که سنت‌ها و افسانه‌ها در همه جا پخش می‌شوند و توسعه می‌پذیرند و در مردم اثر می‌گذارنـد ، در هند هم این متن‌ها از راه‌های گوناگون در تار و پود زندگی مردم نقش خود را داشته و دارند... [2] »

تحول و انتشار

ادوارد وکسلر در بارهٔ تحول ترانه‌های قومی فرانسه وآلمان سخنی‌داردکه درمورد ژانرهای مختلف هنر و ادب قومی و از آن جمله دستانها نیز می‌تواند صادق باشد : «هیچ چیز اشتباه‌آمیزتر از این نیست که گمان کنیم ترانه‌های مزبور تا صدها سال

۱ ـ **درباره‌کلیله و دمنه** ، ص ۳۸ .
۲ ـ **کشف هند** ، ص ۶ ـ ۱۶۵ .

دیگر تغییری نخواهند یافت . » آرنولد هاوزر بعد از نقل این قول می‌افزاید که «بطئی بودن تحول هنر قومی گونه‌ای تصور بی‌زمانی و یا ازلی ـ ابدی بودن را در ما پدید می‌آورد ، حال آن‌که تحول بطئی نیز کیفیتی زمانی دارد. [۱] »

ذبیح‌الله صفا که گردش روایات و احادیث در افواه مردم از قرنی به قرن و از ناحیه‌ای به ناحیهٔ دیگر را یکی از لوازم ظهور منظومه‌های حماسی می‌داند ، برآنست که در این حال براثر دخالت‌قصه‌گویان و نقالان و ذوق‌ها و قرایح‌گوناگون، در اجزای روایات تغییراتی حاصل می‌شود ، اما اصل و ماهیت آنها برجای می‌ماند. [۲] »

پرویز خانلری نیز ضمن بررسی داستان ایرانی«سمک عیار»به قاعدهٔ تغییرو تبدیل داستان‌های عامیانه توجه دارد :

« این‌گونه داستان‌های عامیانه اصل بسیارکهن در تاریخ زندگی یک قوم دارند . راویان در طی زمان ، یکی از دیگری ، آنها را می‌آموزند و سینه به سینه نقل می‌کنند و هربار داستان به اقتضای زمان و به حکم تحول اوضاع جامعه رنگی تازه به خود می‌گیرد تا برای شنوندگان غریب و ناآشنا نباشد ، اما ضمناً قالب‌کلی داستان مانند تنهٔ تناور درخت برجای می‌ماند وشاخ و برگ‌هاست‌که غالباً دستخوش تغییروتبدیل می‌شود . داستان سمک از این حکم‌کلی بیرون نیست ، بلکه نمونه و مصداق کامل آن است . ریشهٔ این داستان را شاید در روزگاری بسیار کهن باید جستجوکرد . به نظرمی‌آید که اصل داستان در عصر زندگی پهلوانی به‌وجود آمده و در طی زمان بارها تجدید حیات کرده و نو شده است . شباهت نام صحنه‌های‌رزم آن با صحنه‌های شاهنامه این گمان را به ذهن می‌آورد که هر دو داستان سرنوشت واحدی داشته و به یک گونه در طی زمان تحول یافته تا در مرحلهٔ آخرین‌به‌صورت کتاب تثبیت شده و به دست ما رسیده است . [۳] »

محمدجعفرمحجوب هم‌در مورد شکل‌گیری داستان«ویس‌ورامین»به‌نتیجه‌ای مشابه رسیده است :

« این داستان کهن ، مانند تمام روایت‌های‌کهنسال ملی که قرن‌ها زبانزدمردم

۱ ـ **فلسفهٔ تاریخ وهنر** ، ص ۳۷۳ .
۲ ـ **حماسه‌سرایی در ایران** ، ص ۷۴ .
۳ ـ پرویز ناتل خانلری ، **شهرسمک** ، تهران ۱۳۶۴ ، ص ۵ .

بوده است (شاعر تصریح می کند که این داستان را در سمرها نوشته یافته ـ

نوشته یافتم اندر سمرها زگفت راویان اندر خبرها ... ـ

و مقصود از سمر ظاهراً داستان‌هایی است که برای نقالی در شب نوشته بوده‌اند) و در طی سالیان دراز عمر خویش تهذیب و تنقیح‌شده و حادثه‌های نا مناسب به‌ذوق وسلیقهٔ راویان [و نیز مخاطبان] تغییر یافته و داستان ـ که از نخستین صورت آن کوچک‌ترین اطلاعی نداریم ـ مهذب و پیراسته‌گشته و نظم منطقی در آن‌راه‌جسته، صورتی طبیعی و پخته به‌خود گرفته است . می‌توان حدس زد که داستان‌هایی مانند رستم و سهراب و اسفندیار و منیژه و بیژن نیز پیش از پوشیدن لباس نظم از این تغییر و تبدیل و پیرایش و تهذیب بی‌نصیب نمانده‌اند و راویان هر جای‌روایت را که ناساز و خشن و نامناسب می‌یافته‌اند ،تغییرمی‌داده و آن را به صورتی طبیعی‌تر و دلپسندتر درمی‌آورده‌اند. ۱ »

رادلوف فلکلورشناس نیز داستانها راچیزهایی زنده‌ودر معرض دخل وتصرف و تحول دائمی می‌داند. او مثال می‌زند که یک داستان‌گوی قرقیزی هرچند بقواعد مشخص دستان پای‌بند باشد ، باز هم براساس بدیهه‌سرایی و چگونگی حال، چیزی ابداع می کند و چنان می‌شود که بین روایات دستانی که در دو زمان مختلف بیان کرده ، تغییرات فاحشی به چشم می‌خورد . مسلم است که این تغییرات درروایات‌دو یا چند داستان‌گوی نامعاصر زیادتر خواهد بود .

یاشارکمال ، که در منطقهٔ کوچک چوکور اووای ترکیه به‌روایات مختلفی از «کوراوغلو» برخورده است ، در این باره می‌نویسد :

« این را می‌دانیم که آفرینندگان دستانها افراد هستند . خلق آنها را گرفته ، در طی صدها سال رویشان کار کرده است . در چوکوراووا با عده‌ای از کوراوغلوسرایان مواجه شدم. هرکدام از اینان مهر خود رانیز بردستان کوراوغلویی که تعریف می کردند، می‌زدند.اگر کسی که«کوراوغلو»را از مرتضی گبلیی یاد گرفته ، جوان باشد و در داستان‌گویی به مقام استادی نرسیده باشد ، هنگام تعریف دستان می‌گوید : (من کوراوغلوی مرتضی را نقل می کنم .) دیگری می‌گوید : (من کوراوغلوی احمد گودمن را نقل می کنم .) دستان‌گویان بزرگ، دستانهارا

۱ ــ فخرالدین اسعدگرگانی ، **ویس و رامین** ، به کوشش محمدجعفر محجوب ، تهران ۱۳۳۷ . ص ۷۳ مقدمه .

بازسازی می‌کنند . من خود در یک منطقهٔ کوچک ، هنگام رفتن از دهکده‌ای به دهکده‌ای ، در سه جای مختلف ، از سه شخص مختلف ، سه «کوراوغلو»ی متفاوت شنیدم. این را دیگرنمی‌دانم که این‌روایت‌ها تاکنون ثبت شده‌اند یانه. کوراوغلویی که در چوکوراووا گفته می‌شود ، از نظر زبان ، تـرکیب ، ساخت و جهان‌بینی با کوراوغلویی که در حوالی قارص برسرزبان‌هاست، فرق دارد. کوراوغلوی آذربایجان هم«کوراوغلو»ی دیگری است. از اینجا می‌توان چنین نتیجه‌گیری کرد که دستان‌ها نیز در طی قرن‌ها دگرگون می‌شوند ...[1] »

انجوی شیرازی دربارهٔ سنت نقالی و داستان‌پرداری ایران سخنی دارد که چگونگی تحول داستان‌ها را در طی قرون و اعصار به نیکی روشن می‌کند:

«نقال و قصه‌پردازی که استاد دیده بود و فن نقل را موافق ضـوابط این فن آموخته بود، بعد از آن‌که سال ها نقالی می‌کـرد و خود به مقام استادی می‌رسید و شهرهٔ شهر می‌شد، مجاز بود طومار بزند. یعنی داستان بسازد و بنویسد . و این کار نشانهٔ تسلط و قدرت چنین نقالی بود . اینان در قصه‌پردازی استعداد و نبوغ فراوان داشتندو داستان‌های حماسی‌را دوباره‌سازی‌وتازه‌سازی می‌کردند؛منتها، به این کیفیت که برای شیرین‌تر ساختن داستان‌صحنه‌های تازه و طرفه‌براصل داستان‌ـ که‌در همه‌حال باید محفوظ بماند‌ـ می‌افزودند و به حکایت اصلی شاخ و برگ‌های‌تازه‌می‌دادند... علت این‌هم که این‌گونه داستان‌ها را طومار می‌گفته‌اند، ایـن بوده است که اوراق آن را به‌دنبال هم می‌چسبانده‌اند و لوله می‌کرده‌اند تا حمل و نقل آن‌و همچنین‌نظر کردن به‌آن‌ـ در ضمن راه رفتن و قدم زدن ـ آسان‌ترباشد... پس معلوم شد که هر قصه‌پردازی بنا به استعداد و خلاقیت‌خود، قصه رابه نحوی خاص و با تعبیراتی دلکش می‌آراسته و داد سخن می‌داده است. چنان که می‌گویند قصه‌پردازان زمان خودمان نیزهرکدام در آرایش قصه شیوه و شگرد خاص داشته‌اند و دارند؛ به طوری که اگر شنونده به تناوب پای نقل این هنرمندان چرب‌زبان نشسته باشد، این نکته را خوب دریافته‌است . همه داستان «رستم و سهراب» را نقل می‌کنند و «طومار می‌زنند»، اما هرکدام از روی طومارخودسخن می‌گویندو بنابه‌سلیقه‌و قدرت‌تخیل‌خودچاشنی‌هایی به آن می‌زنند که دوتای آن یکسان نمی‌نماید. درست است که همه یک داستان را روایت کرده، یا می‌کنند، اما همان اختلاف‌چشمگیر وشامه‌نوازی‌که در رنگ‌وبوی

۱ ـ **روی آسمان آبی ماند** ، ص ۱۷ .

کَل وگیاه این مرز و بوم هست، در روایات متعدد یک قصه هم دیده‌می‌شود.[۱] »

یاشارکمال در یک سخنرانی تحت عنوان «دربارهٔ فلکلور»، که درسال۱۹۶۶ ایرادکرده ، مسألهٔ تغییر و دگرگونی‌مواد فلکلوریک‌را از زاویهٔ دیگری مورد توجه قرار می‌دهد . او که فلکلور را ثروتی فرهنگی و دست آورد تجربهٔ بزرگ انسان می‌داند ، ثروتی که در طی صدها سال به همدستی خلق‌ها پدید آمده و سینه به سینهٔ میلیونها انسان بهزمان ما رسیده، در این‌باره‌چنین اظهار می‌داردکه ، اگر می‌توانستیم جریان‌چندین‌صدسالهٔ‌پیدایش‌یک‌موتیف فلکلوری و روندست به‌دست گشتن‌آن‌را از خلقی به خلق دیگر تعقیب کنیم ، می‌دیدیم که دستخوش چه تغییرات فاحشی شده است . همین قدر می‌توان گفت که این موتیف در جریان انتقال تغییرمی‌یابد و مهر خلقی را که مقبول خاطرش می‌افتد ، بر پیکرخود می‌پذیرد . [۲]

حسین زینالی گفته است که« هرگویندهٔ ادبیات شفاهی‌خودش در عین حال یک مؤلف و یک بدیهه سرا است .» و هاوزر متذکر می‌شودکه « آواز قومی هیچ شکل یا نتیجهٔ معتبر واحدی ندارد . هر شکلی به اندازهٔ شکل دیگر معتبر است . » نولدکه در بارهٔ اختلافات موجود در نسخه های خطی«شاهنامه»درچند جای«حماسه ملی‌ایران»خود مطالبی نوشته است‌که می‌تواندتوجیه‌کنندهٔ‌اختلافات فراوان‌روایات شفاهی گوناگون یك دستان باشد :

« بی‌وجدانی نسخه‌نویسان ایرانی که نتیجهٔ استعداد فراوان آنها برای بیان ادبی است،«شاهنامه»را[همچنان که بوده] حفظ نکرده است . به این موضوع باید تغییراتی را که به‌علل مذهبی داده شده است ، و تا حد زیادی اهمال‌کاری صریح‌را نیز ، اضافه کرد .... سواد برداران از همان زمان‌های پیشین شروع کرده‌اند که به جای اصطلاحات غیرمعمولی وآنهایی که‌آنها نمی‌شناخته‌اند ، اصطلاحات معمولی گذاشته و جمله‌بندی‌های مشکل را با جمله‌های سلیس‌تر عوض کنند ... به‌طوری‌که مشاهده می‌شود، انتقاد متن«شاهنامه» کار بسیارمشکلی است . تنها دلداری کوچک‌ما این فکر است که تغییرشکل متن‌ها به‌دست نسخه‌برداران ، یک مرحلهٔ دیگری در تکامل تدریجی روایات ملی فارسی [است] که روی این نظر به دست شاعر به طور قطع به‌مرحلهٔ کمال نرسیده است ، به‌شمار می‌رود . البته‌اینجا در بعضی‌موارد

۱ ــ **فردوسی‌نامه** ، ج ۱ ، ص ۴ــ ۲۶۳ .
۲ ــ یاشار کمال ، **نمک در عسل** ، استانبول ۱۹۷۴ ، ص ۹ ـ ۱۵۸ .

همان عواملی که در تکامل تدریجی حماسه مؤثر بوده‌اند ، تأثیرداشته‌اند . اما همان طوری که گفتیم در بعضی از موارد بسیار نادر چنین بوده است و گذشته از این ما حق داریم بخواهیم که تألیف ادبی شخصی مانند فردوسی بدون‌تغییر شکل‌درتصرف ما باشد... [۱] »

در سنت شفاهی ، دستان‌گو یک ضبط‌صوت یا طوطی نیست ، بلکه‌هنرمندی است متأثراز حوادث روزمرهٔ محیط زندگی‌خود و علاقهٔ شنوندگان . یک داستان‌گو وایفاکنندهٔ ادبیات شفاهی با در نظرگرفتن حال وهوای مجلس ، ترکیب سنی‌وجنسی مخاطبان خود ـ از قبیل بچه ، بزرگ ، زن و ... ـ و نیز الـزامات اجتماعی ـ اخلاقی زمانه و محیط، آگاهانه و ناآگاهانه در نقل داستان از حفظ ، دخل وتصرف می‌کند و آن را کم و بیش تغییر می‌دهد . در انبان حافظهٔ هر دستان‌گویی انبوهی‌از موتیف‌های تزیینی ، اپیزودها و قالب‌هایی چون مدحیه، تشبیه، اندرزو...وجوددارد که جای‌جای ازآنها بهره می‌جوید، وصف وتعریفش را تزیین ، خلاءهای ناشی از فراموش کرده‌هایش‌را پروشنوندگانش را سرگرم وجذب می‌کند.درنتیجهٔ ارتجال و بدیهه‌گویی واستفاده از تکنیک بهره‌جویی از محفوظات است که دستانها در زبان دستان‌گویان تحول‌می‌یابند . بدیهی‌است که بی‌وجود این روند و فقدان چنین استادان داستان‌پردازی‌دستانهابازسازی نمی‌شوند وبا ازدست دادن پیوند خود با جامعهٔ متحول وبالنده ، به تدریج از عناصرزنده و زندگی‌بخش عاری و خالی ودر نتیجه کهنه و کم‌کشش و بی‌کشش و فراموش می‌شوند و می‌میرند .

درصفحات گذشته‌دیدیم که‌چگونه‌یک‌هستهٔ‌نخستین‌شعری،درجریان‌تحول،تبدیل به‌یکی‌از کلان‌ترین‌دستانهای‌جهان می‌شود. دستانهابه جهت‌جریان‌دایمی‌اززبان‌به‌زبان واز نسل به نسل و منطقه به‌منطقه و در نتیجهٔ اخذ عناصرجدید و تحت تأثیر حوادث مهم تاریخی و برخورد با محیطها وفرهنگ‌ها و سنت‌ها و... دستخوش‌تحولی‌دائمی اما بطئی هستند . گاه نیز حوادث مهم تاریخی و انتقال جغرافیایی سیربطئی‌تحول را تسریع و دستان را دگرگون می‌کند . به‌عنوان مثال می‌توان از انتشار اسلام در بین اقوام ترک وایرانی و تأثیرکیفی آن بر دستانهای این‌اقوام سخن‌گفت. محمدجعفر محجوب‌در بحث از داستانهای عامیانهٔ‌ایرانی، از این تأثیر نیرومند چنین یادمی‌کند: « در این گونه داستانها نفوذ دین اسلام و قدرتـی که اصول دیـن در میان مردم

۱ ـ حماسه ملی ایران ، ص ۱۶۳ و۱۵۸و۱۴۳ .

داشته ، به خوبی آشکار است . در تمام این داستان‌ها دشمنان قهرمانان ، کافر و بت‌پرست و خارج از دین‌اند . حتی اسکندر نیز با کافران می‌جنگد و آنها را مسلمان می کند . ۱ »

پرویز خانلری چگونگی تأثیرمحیط بعد از اسلام‌را بر داستان پیش ازاسلامی «سمک عیار»چنین نشان‌می‌دهد :

« بسیاری از نام‌های خاصی که در این داستان به آنها برمی‌خوریم ، رنگ ایرانی پیش از اسلام دارد ... پیداست که این نام‌ها بازمانده ویادگار از متنی کهن‌تر است و راوی داستان ازتبدیل آنهابه‌نام‌های معمول‌زمان خود ـ درحدود قرنششم‌یا هفتم ـ غفلت کرده است. در بعضی از موارد دیگر راوی نخواسته یا نتوانسته متن‌را تغییردهد، مانند رسم شراب‌خواری که آن‌رابه‌روزگار پیشین‌منسوب کرده ومی‌گوید در قاعدهٔ ما تقدم رسم چنین بوده است ... وبا این حال از ذکر فرائض و رسوم و آداب خاص مسلمانی مانند اذان و نماز و غیره خودداری می کند تا داستان رنگ خاص کهن را حفظ کند . . . . مع‌هذا از آنجا که گوینده خود مسلمان است و با شنوندگان مسلمان سروکار دارد ، زمان و مکان را ، که محیط‌اسلامی است، فراموش نمی کند و برای مزد از کسانی که پیرامون او جمع شده‌اند، اگر نقدی یا غذایی نداشته باشند، توقع «الحمد» دارد . ذکر حضرت خضر والیاس که در موارد سختی و نومیدی به یاری اشخاص داستان می‌آیند ، نیز البته مربوط به اعتقادات اسلامی است واین‌نام‌ها همیشه با ذکر«علیه‌السلام» همراه است . ۲ »

صادق هدایت هم در مقالهٔ تحقیقی خود تحت عنوان «چند نکته در بارهٔویس و رامین» که در سال۱۳۲۴ در مجلهٔ پیام نوین به چاپ رسانده ، ضمن ارائهٔمثال‌های زیاد ، در این‌باره چنین می‌نویسد :

« از آنجا که [شاعر] مکرر اشاره به افسانه‌های سامی ـ یهودی ، مسیحی و اسلامی ـ می کند و آداب و رسوم زرتشتی می‌آورد ، پیداست که گرچه [...] مضامین و یا مطالبی را از متن اصلی‌گرفته ، ولیکن در سرتاسراین اثربه میل خود و به موجب مقتضیات زمان تصرف کرده... ۳ »

۱ ــ مجلهٔ «سخن» دورهٔ ۱۰ ، شمارهٔ ۱ (فروردین ۱۳۳۸) ، ص ۶۷ .
۲ ــ **شهرسمک** ، ص ۱۰ .
۳ ــ **یادداشتهای پراکنده** ، ص ۴۹۲ .

دستان «ددهقورقود» که در دوران پیش از توسعهٔ اسلام به آسیای میانه در میان ترکان اغوز به وجود آمده بود ، بعداز اسلام‌پذیرفتن ترکان و مهاجرت آنها به‌سوی غرب و اسکانشان در آذربایجان و آناطولی، رنگ اسلامی به خودگرفت ودر عین حال از تأثیرحوادث تاریخی دوران مهاجرت و بعد از مهاجرت بر کنار نماند و قالب جغرافیایی ماجراهای دستان به سرزمین‌های آذربایجان و آناطولی انتقال یافت .

دستانها و روایات و اساطیر اقوام آریایی در دوران پیش از مهاجرت آنها بی‌گمان مشترک بوده است ، اما بعد از مهاجرت دسته‌ای از آنها به هند و دسته‌ای دیگر به فلات ایران ، دستانهایشان در نتیجهٔ تأثیرات دو محیط متفاوت به مرورزمان تغییراتی پذیرفتند . از آن جمله می‌توان از دستان اساطیری جمشید ، دستان فریدون وپدرش آبتین و بعضی‌از دستانهای دیگر که در کتابهای سانسکریت نشانه‌هایی از آنها باقی مانده ، یادکرد. ذبیح‌الله صفا نمودار روند تکامل حماسهٔ ملی‌ایران رادر دوران پیش از اسلام چنین ترسیم‌کرده است : « حماسهٔ ملی ایران که‌از روزگارپیش از مهاجرت قوم آریا به ایران آغاز شد وپس ازآمدن آن‌قوم به ایران ، با افزایش عناصری جدید تکامل و توسعه یافت و این تکامل و توسعه با حوادث اجتماعی ودینی و ملی روز افزون بود و روایات و داستانهای حماسی ـ کتبی و شفاهی ـ که از این طریق تدریجاً پدید آمده بود، در اواخر عهد ساسانیان به حد اعلای کمال و عظمت رسید. [1] »

بده بستان فرهنگی در بین اجتماعات و سرزمین‌های مختلف از باستانی ترین ازمنه رواجی بیش از حد تصور داشته است . ملک‌الشعرای بهار در مورد اختلاط زبانها سخنی دارد که در مورد انتشار و اختلاط ادبیات شفاهی خلق‌ها نیزمی‌تواند صادق باشد :

« در عالم هیچ زبانی نیست که بتواند از آمیختگی با زبان دیگر خود را بر کنار دارد ، مگرزبان مردمی که هرگز با مردم دیگرآمیزش نکنند و این نیز محال است . چه ، بوسیلهٔتجارت و سفر و معاشرت وحتی بوسیلهٔ شنیدن‌افسانه‌هاوروایات ملل‌دیگرلغاتی ازآن مردم‌دراین‌مردم‌نفوذ می‌کند وهمهٔ زبانهای عالم‌ازاین رو دارای

۱ ـ **حماسه‌سرایی در ایران** ، ص ۲۸ .

لغت‌های دخیل است . [۱] »

تاریخ از انتشار و توسعهٔ سریع آیین‌ها و اندیشه‌ها و نوآوری‌ها و آثار ادبی و... در بین اقوام مختلف و مناطق پهناور حکایت‌ها دارد . دستانهای شکل گرفته درمیان بعضی از اقوام و ملل نیز به جهت دارا بودن قابلیت‌هایی ، در بین خلق‌های دیگر انتشار یافته، با راهیابی درذهن وزبانهرخلقی زندگی دوباره‌ای را آغاز می کردند. همین مناسبات متقابل خلق‌ها یکی از موجبات عمدهٔ ترقی ادبیات شفاهی و کتبی بوده ؛ چنان که ژیرمونسکی در این مورد می‌نویسد :

«هیچ ادبیات ملی‌یی ، خارج از تأثیر زنده ، خلاق و متقابل ادبیات خلق‌های دیگر تکامل نیافته است . آنهایی که نز ترقی ادبیات مادری تنها در زمینهٔ محلی و ملی را پیش می کشند، آن را نه فقط محدودبه‌یک «تجرید درخشان» ، بلکه وادار به محدودیت محلی می کنند . [۲] »

ماکسیم گورکی در مقالهٔ یادشده‌اش دربارهٔ «هزارویک‌شب» علل وچگونگی انتشار جهانی این اثر ـ که در تهیهٔ تار و پود و بافت و رنگ‌آمیزی‌اش هزاران هزار انسان شرقی شرکت داشته‌اند ـ و به‌طور کلی تمام افسانه‌ها و داستانها راچنین تبیین می کند :

« در میان آثار ستایش‌آمیز فلکلور ، قصه‌های شهرزاد یکی از با شکوه‌ترین آنهاست. این قصه‌ها شوق‌مردم زحمتکش را در دل دادن‌به جادوی ابداعات شیرین‌و بازی آزاد با کلمات در کمال خیره کننده منعکس می‌سازند و نیروی قوی تخیلات شکوفان ملل شرق ـ عرب‌ها ، ایرانی‌ها و هندی‌ها ـ را بیان می‌دارند . این تار و پود لفظی در دوران بسیار قدیم به وجود آمد ، تارهای ابریشمین رنگارنگش در سرتاسر زمین گسترش‌یافت و آن را باپوششی ازالفاظ‌بسیار زیبا پوشانید. متخصصین دانشمند ثابت کرده‌اند که افسانه‌های چینی... از لحاظ مضمون واندیشه وجه‌اشتراك فراوانی با افسانه‌های ملی هندی‌ها و اروپایی‌ها دارند. با چنین تأییدی من حق دارم چنین فکر کنم که مسألهٔ گسترش افسانه‌ها را آن دسته از متخصصین ـ نظیرالکساندر وسلوسکی ما ـ درست حل می کند که شباهت موضوعی و گسترش بسیار وسیع افسانه‌ها را نتیجهٔ اقتباس ملت‌هااز همدیگر می‌دانند. اقتباس همیشه تحریف نیست،

۱ـ ملک‌الشعرای بهار ، **سبک شناسی** ، ج ۱ ، چ ۳ ، تهران ۱۳۴۹ ، ص ۲۵۱ .
۲ـ **مایه‌های فلکلور آذربایجان در نثر قرن نوزدهم ارمنی** ، ص ۵۲ .

گاهی به چیز خوب ، چیز بهتری می‌افزاید . جای تردیدی نیست که جریان اقتباس و تکمیل افسانه‌های قدیمی با ویژگی‌های معاشی هر نژاد ، هر ملت ، هر طبقه ، نقش قابل ملاحظه‌ای در تکامل فرهنگ، خرد و خلاقیت ملی بازی کرده‌است... [۱] »

کوچ‌نشینی، مهاجرت کولی‌ها ، سیروسفربازرگانان، جلای‌وطن‌های‌اجباری و اختیاری ، جنگ‌ها و کشورگشایی‌ها ، چهارچوب قومی افسانه‌ها را درنوردیده، در انتقال آن‌ها از خلقی به خلق دیگر و از مرز و بومی به دیگر سرزمین‌ها ، نقشی تعیین کننده داشته‌اند. دکتر زرین‌کوب در مقالهٔ «افسانه‌های عامیانه»ی خود که در دورهٔ پنجم مجلهٔ « سخن »و در سال ۱۳۳۳ به چاپ رسیده ، از انتقال قصه‌ها و افسانه‌های عامیانه در روزگاران گذشته ، و همانندی و یکسانی آن‌ها چنین سخن می‌گوید :

«... در تحقیق‌این‌نکته‌ازتأثیر روابط دیرین‌اقوام‌ولشکرکشی‌هاو جهانگردی‌ها و داد و ستدهای بازرگانی غافل نمی‌توان بود. فتوحات جهانگیران کهن که سبب مسافرت‌ها و مهاجرت‌های دور و دراز شده است و هند ویونان و شام و اسپانیا و جیحون و انطاکیه را به هم دوخته است، البته از اسباب عمدهٔنشر این‌گونه‌افسانه‌ها بوده است . بسا که جنگجویان مزدور، که‌هر یک‌از قومی‌و کشوری‌دیگربوده‌اند، شب‌ها در اردوگاه سرحدی ، افسانه‌ها و سمرهای قومی خود را برای یکدیگر نقل کرده‌اند و روزها بی‌هیچ نام و نشانی در زیر آتش و آهن خصم جان داده‌اند؛ یا دریانوردان پیر در سفرهای دراز آهنگ و هراس‌انگیز بی‌بازگشت خویش ، بیم و وحشت طوفان را با نقل قصه‌ها تسکین داده‌اندو افسانه‌ها را با خود از جایی‌به‌جایی برده‌اند. سیاحان و قلندران که در پی مطلوب ناشناس خویش از چین تا قیروان واز بخارا تا اندلس‌را زیر قدم می‌سپرده‌اند و بازرگانان منفعت‌جو که«کاسهٔ چینی به روم ودیبای رومی به هند وپولاد هندی به حلب‌و آبگینهٔ حلبی به‌یمن و بردیمانی‌به‌پارس» می‌برده‌اند و نه در هوای خوش اسکندریه آرام می‌جسته‌اند و نه از دریای مشوش مغرب دل می‌لرزانده‌اند، نیز از این افسانه‌های‌بدیع‌لطیف در بار داشته‌اند و ره‌آورد دوستان می‌کرده‌اند. همچنین غلامان و کنیزان همه‌جایی که دربازار برده‌فروشان‌هر دیار فراوان بوده‌اند و لولیان شهرآشوب که‌چون نسیم صبا از هر ثغری و مرزی

۱ ــ ادبیات از نظر گورکی ، ج ۲ ، ص ۵۸ .

آزاد می‌گذاشته‌اند ، در نقل‌و انتشار این افسانه‌ها به سراسرجهان تأثیرتمام داشته‌اند و شباهت و وحدت بسیاری از این‌گـونه افسانه‌ها را می‌توان مرهون تردد و ارتباط دیرینهٔ مردمان شمرد.[1] »

عبدالحسین زرین کوب در کتاب «تاریخ در ترازو»ی خود که در حدود بیست سال بعد از چاپ مقالهٔ مذکور تألیف کرده، در فصل «تاریخ و اسطوره» یک بار دیگر نیز به‌موضوع همانندی اساطیر و افسانه‌های اقوام و ملل مختلف پـرداخته ، به عوامل دیگر این همانندی‌ها اشاره کرده است:

«شباهت اساطیر پاره‌یی اقوام به حدی است که در بعضی موارد مورخ رابه حیرت وا می‌دارد . شک نیست که‌این همانندی‌ها را همیشه نمی‌توان حاکی‌ازوجود یک مأخذ مشترک بین اقوام تلقی کرد؛ در بعضی مـوارد ناشی است از وحدت طرز معیشت و فکر، و از این که اقوام مختلف که با یکدیگر هیچ‌گونه رابطه‌یی‌هم نداشته‌اند، تحت تأثیر اوضاع واحوال مشابه و در مراحل همانندتکامل ، اساطیربیش وکم مشابه به وجود آورده‌اند. البته این‌شباهت وقتی دراساطیراقوام شرق‌نزدیک یا اقوام اروپایی به چشم می‌خورد، آن را می‌توان از نفوذ مستقیم و یا از عکس‌العمل ناشی دانست؛اما وقتی شباهت، بین اساطیر اقوامی است که بین‌آن‌ها به قدر مسافت بین یونان و اقیانوسیه اختلاف هست، تصور نفوذ مستقیم یا عکس‌العمل منتفی‌است. بعلاوه در اساطیر قـوم واحد هم گـه‌گاه بعضی عناصر با یکدیگـر آمیخته است که نمی‌توانند تعلق به‌دورهٔ واحدی از تکامل آن قوم داشته باشند. در این‌صورت ممکن هست که یک قوم در دوره‌یی از ادوار تکامل خویش چیـزی از اساطیر مربوط به دورانهای قدیم‌تر تکامل خویش یا مربوط به یک قوم فراموش شده را اخذ وحفظ کرده باشد که به هر حال با سبک معیشت و طرز فکر دوره‌یی که اساطیر بدان تعلق دارد ، به کلی متفاوت‌است. چنان‌که دراساطیر راجع‌به‌کیکاووس ـ بدان‌گونه‌که در «شاهنامه» آمده است ـ شایدبعضی عناصراز افسانه‌های نمرود وبخت‌النصرباعناصری از احوال کمبوجیهٔ هخامنشی به هم‌آمیخته‌باشد...[1] »

غیر از انتقال جغرافیایی دستانها ، از انتقال مواد و مایـه‌ها و عناصر تشکیل دهندهٔ دستانها از طبقه‌ای به‌طبقهٔ دیگر نیز می‌توان صحبت کرد . امروزه در بیـن

۱ ـ **یادداشتها و اندیشه‌ها** . ص ۱ـ۲۴۰ .

توده‌های روستانشین به‌وجود داستانهای ادبی درکنار داستانهای سینه‌به‌سینه نقل‌شدهٔ فلکلوری می‌توان برخورد کرد . بعضی از نویسندگان و شاعـران نیز داستانهای فلکلوری را در قالب ادبی ارائه‌می‌دهند. یعنی نوعی جابه‌جایی دائمی دربین لایه‌های اجتماعی از بالا به پایین و بالعکس دیده می‌شود . هاوزر پا را فراترنهاده، ازمنشاء اشرافی شعر حماسی سخن به میـان آورده است : « پس از تحقیقاتـی پردامنه و بی‌غرضانه ، کاملا روشن شد که شکل‌های اولیهٔ شعر قهرمانی هیـچ ماهیت تـوده‌ای ندارند ، بلکه برعکس ، کیفیتی سراپا غیرتوده‌ای ، اشراف منشانـه و سلحشورانه دارند ... [۲] »

وی برای اثبات نظرخود ابتدا مدعی می‌شود که «سرچشمه‌گیری شعرحماسی از آوازهای قهرمانـی و اشعار مدح‌آمیز در وصف اشـراف جنگاور را به سادگی می‌توان ثابت کرد.» وآن گاه استدلال می کندکه طبقهٔ فرازین با تحول موقعیت و بالا رفتن سطح سواد و فرهنگش ، بیشتر خواهان شعر فاخر و عالمانه و کلاسیک می‌شود و دیگر نیازی به تأکید و ستایش از ارزش‌ها و فضایل قهـرمانانهٔ خودش نمی‌بیند . در نتیجه شعر قهرمانی تدریجاً از دربار و کاخ‌ها بیرون رانده‌می‌شود وبا پذیرفتن تغییراتی در شکل و محتوا و در طی نسـل‌ها و البته به واسطهٔ خنیاگـران دوره‌گرد و حرفه‌ای به میان تودهٔ مردم راه یافته ، حیات نوی را آغاز می کند . این خنیاگران‌گمنام ای‌بسا که حماسه‌ای‌را با درنظرگرفتن‌روحیهٔ توده‌های مورد خطابشان بازسرایی بکنند .

بسیاری از دستانهای ملل مختلف و از آن جمله دستانهای ملی ایران که در شاهنامه گرد آمده‌اند ، نشان دهندهٔ چنین روندی هستنـد و از لایه‌های بالا به پایین جریان یافته‌اند . یان ریپکا بعد از بررسی منابع فردوسی در تنظیم منظـومهٔ بزرگ و ماندگار خود ، به این نتیجه می‌رسدکه «همین حقایق ساده که ذکر آن رفت ، برای هیچ‌کس تردیدی باقی نمی‌گذارد که بر سراسرآثار مکتوب ـ امثال خداینامه‌ها ـ در واقع روح فئودالی و اشرافی حکمفرما بوده. [۱] »

ویل دورانت نیزبه‌هنگام بحث از منظومه‌های حماسی هند باستان‌به‌طورضمنی براین نظرصحه می‌گذارد :

۱ ـ عبدالحسین زرین‌کوب، **تاریخ در ترازو** ، تهران ۱۳۵۴، ص ۳۳.
۲ ـ **فلسفهٔ تاریخ هنر** .

« ... همچنان که دستان‌سرایان بی‌نام و نشان یونان«ایلیاد»و«ادیسه»را نقل می‌کردند و توسعه می‌دادند ، نقالان و گویندگان هند نیز حماسه‌های روزافزون را که برهمنان فرهنگ افسانه‌ای خود را باآن درهم آمیختند ، نسل‌به‌نسل واز دربارها به دست مردم‌کوچه و بازار منتقل می‌ساختند . [۲] »

چادویک نیز بعدازبررسی پایگاه‌طبقاتی‌ومنزلت‌اجتماعی قهرمانان‌منظومه‌های حماسی اقوام‌ترک‌آسیای میانه، اکثر آن‌ها را ـ به‌استثنای کوراوغلو و همرزمانش ـ دارای حسب ونسب شاهزادگی و اشرافی می‌یابد :

« شخصیت منظومه‌های حماسی ترک نیز به‌مانند منظومه‌های پهلوانی دیگر ، اشرافی است . تمام قهرمانان عملا یا شاهزاده‌اند و یا دست‌کم دارای تبار اشرافی هستند و زنان قهرمان نیز یا شاهدخت هستند و یا متعلق به زمرهٔ اشراف . ما دیده‌ایم که کوراوغلو، قهرمان ترکمن ویاران او ازطبقهٔ متوسط ویا حتی‌ازطبقهٔ زحمت‌کشان برآمده‌اند ؛ اما این یک مورد استثنایی است. در ادبیات‌پهلوانی‌ترکان، ما به‌ندرت با لایه‌های فرودین جامعه سروکار داریم ... [۳] »

نکتهٔ جالب‌توجه در دستان کوراوغلو منشأاشرافی همسران دلاوران چنلی‌بئل است . آن‌ها دختران خوتکارها و پاشاها و خان‌ها هستند که شیفتهٔ دلاوری و انسانیت کوراوغلو و یارانش شده ، به‌طیب‌خاطر به همراه آنان رهسپار آن سرزمین برابری وبرادری می‌شوند .

نکتهٔ قابل توجه دیگر در موردبعضی‌از دستان‌هاعدم توجه به تضادهای‌موجود در درون جوامع است . در چنین دستان‌هایی ، ضمن چشم‌پوشی از تضادها وچندی و چونی مناسبات طبقات جامعه، جنگ‌های قهرمانان ایده‌آل‌وسرور جامعه با دشمنان خارجی و موجودات خارق‌العاده نشان داده می‌شود . در جهان‌بینی‌چنین‌دستان‌هایی جامعه به شکل واحدی یک پارچه مجسم می‌گردد و قهرمانان نژاد ، به‌نام این واحد تلاش و جانبازی می‌کنند و مورد ستایش قرار می‌گیرند . چنین دستان‌هایی بی‌گمان

۱ــ یان ریپکا ـ به همکاری چند نفر دیگر ـ **تاریخ ادبیات ایران** ، عیسی شهابی ، تهران ، ۱۳۵۴ ، ص ۲۴۷ .
۲ــ **تاریخ تمدن** ، ج ۲ ، ص ۲ـ۷۹۱ ،
۳ــ **منظومه‌های حماسی شفاهی آسیای میانه** ، ص ۷۹ .