

پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت، سال ۹، شماره ۲، تابستان ۱۳۹۹



10.22059/jlcr.2020.277344.1212

Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627

<https://jlcr.ut.ac.ir>

The Art-Unity of Ferdowsi's Shahnameh according to Benedetto Croce's Philosophy of Art

Teymoor Malmir

Professor Persian Language and Literature, University of Kurdistan, Sanandaj, Iran

Ramin Moharrami¹

Associate professor Persian Language and Literature University of Mohaghegh Ardabili,
Ardabili, Iran

Chiman Fathi

Ph.D Candidate, Persian language and literature University of Mohaghegh Ardabili,
Ardabili, Iran

Received: March, 10, 2019 & Accepted: May, 4, 2020

Abstract

The issue of existence and proof of coherence in Ferdowsi's Shahnameh is the main issue of this research. In fact, Ferdowsi's use of authentic modes of expression, which is consistent with his epic genre and theme, is to such an extent that it disrupts the dualism of structuralist myth-poetry. This is one of the unifying theories of the philosophy of modern art, namely: the philosophy of art by Croce, in fundamental elements such as: "intuition-expression", "art identity". - Language, "the inseparability of pure and fine expression" or the principle of "genuine way of expression", as well as in his definition of "art" as "the manifestation of matter in the form" are also well represented. Therefore, based on the most important elements mentioned in the philosophy of art of Croce, the present study comparatively analyzes the artistic unity in Ferdowsi's Shahnameh by concluding with an analytical-descriptive approach and concludes that: Ferdowsi's Shahnameh, in addition to its various forms of textual and structural cohesion, also enjoys artistic and aesthetic cohesion, which, in comparison with other epic poems before and after it, has the greatest degree of compatibility of affect and meaning. (Subject) with its construction and face. This adaptation or appropriateness in the Shahnameh has been clearly exaggerated in the literary ways of exaggeration, contradiction, and metaphor.

Keywords: Ferdowsi's Shahnameh, Artistic Unity, Affection (meaning), Proportionate forms, Croce's Philosophy of Art

1 . Email of the corresponding author: moharami@uma.ac.ir

وحدت هنری در شاهنامه فردوسی بر اساس فلسفه هنر بندتو کروچه

تیمور مالمیر

استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان، سنندج، ایران

رامین محرمی^۱

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران

چیمین فتحی

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۱۲/۱۹؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۲/۱۵

(از ص ۱۰۵ تا ص ۱۲۴)

چکیده

مسئله انسجام در شاهنامه فردوسی، مسئله اصلی این پژوهش است. در حقیقت، بهره‌یابی فردوسی از شیوه‌های بیان اصیل متناسب با ژانر و درونمایه حماسه تا حدی است که گویی تقابل دوگانۀ شعر-اسطوره ساختارگرایان را برهم زده‌است. این شیوه در یکی از نظریه‌های وحدت‌نگر فلسفه هنر مدرن، یعنی فلسفه هنر بندتو کروچه، در مؤلفه‌های بنیادینی همچون «این‌همانی شهود- بیان»، «جدایی‌ناپذیری بیان عاری و آراسته» یا اصل «شیوه بیان اصیل» و نیز در تعریف وی از «هنر» به‌عنوان «تجلی ماده در صورت» نیز به‌خوبی نمایان است. بنابراین، پژوهش حاضر با تکیه بر مهم‌ترین مؤلفه‌های نامبرده در فلسفه هنر کروچه، به‌گونه‌ای تطبیقی و با رویکردی تحلیلی-توصیفی، به تحلیل وحدت هنری در شاهنامه فردوسی پرداخته‌است و به این نتیجه رسیده که شاهنامه فردوسی، علاوه بر گونه‌های مختلف انسجام متنی و ساختاری، از انسجام هنری و زیباشناختی نیز بهره‌مند است که آن را در قیاس با دیگر حماسه‌های منظوم پیش و پس از خود، از بیشترین حد سازگاری صورت با معنا (درون‌مایه) برخوردار کرده‌است. این سازگاری یا تناسب در شاهنامه، در شیوه‌های ادبی اغراق، تضاد و نماد (کلان‌نماد) در حد کلان هنری، به‌روشنی رخ نموده‌است.

واژه‌های کلیدی: شاهنامه فردوسی، وحدت هنری، عاطفه (معنا)، صورت، فلسفه هنر کروچه.

۱. مقدمه

وجود یا عدم انسجام در شاهنامه فردوسی، مسئله اصلی این پژوهش است. برخی از دیدگاه‌ها در این زمینه، همچون دیدگاه تئودور بارتولد (ر.ک؛ بارتولد، ۱۳۶۹: ۳۳-۳۸)، هاینریش هانزن (ر.ک؛ هانزن، ۱۳۷۴: ۲-۳) و هگل (Hegel, 1975: 2/1097-1098)، قائل به وجود گسستگی‌های روایی، بافتی و ساختاری و عدم انسجام در داستان‌های شاهنامه و در

مقابل، محققان دیگر همچون المیر (ر.ک؛ المیر، ۱۳۸۳: ۲۳-۳۵)، حمیدیان (ر.ک؛ حمیدیان، ۱۳۷۲: ۱۴۳-۱۴۴) و دوستخواه (ر.ک؛ دوستخواه، ۱۳۸۴: ۶۹-۷۰)، هر یک به دلیل یا دلایلی خاص، معتقدند *شاهنامه* فردوسی برخلاف گسسته‌نمایی روساختی، از ساختاری منسجم برخوردار است.

از پژوهش‌های پیشین چنین برمی‌آید که تاکنون به مسئله انسجام، اغلب به مثابه عنصر بنیادین زبان‌شناسی متن و یا با نگرشی ساختارگرایانه نگریده شده‌است؛ در نگرش‌های زبان‌شناختی نقش‌گرا، انسجام، مفهومی معنایی است که به روابط معنایی موجود در متن می‌پردازد (ر.ک؛ هالیدی و حسن، ۱۳۹۳: ۴). ساختارگرایی هم معمولاً با جستجوی ژرف‌ساخت‌هایی که در لایه‌های زیرین ابعاد ظاهری نظام‌های نشانه‌ای قرار دارند (ر.ک؛ چندلر، ۱۳۸۷: ۳۴)، ساختار منسجم یک اثر و همسانی روساخت آن را با کارکرد بنیان اساطیری آن نشان می‌دهد. اما رویکرد هنری یا زیباشناختی به انسجام یا «وحدت هنری» که در برخی از جدیدترین و شاخص‌ترین نظریه‌های فلسفه هنر دیده می‌شود، رهیافتی است که تاکنون در تطبیق با مؤلفه‌های ویژه متون کهن بررسی نشده‌است.

یکی از این نظریه‌ها، نظریه این‌همانی هنر-زبان یا شهود-بیان بندتو کروچه است. این‌همانی شعر-اسطوره در *شاهنامه*، مسئله‌ای است که این پژوهش با نشان دادن هماهنگی نقش صورت‌های ادبی-بلاغی متناسب با معنا و نوع ادبی حماسه، درصدد اثبات آن است تا بدین ترتیب، با تطبیق این‌همانی شعر-اسطوره در *شاهنامه* با این‌همانی هنر-زبان در فلسفه هنر کروچه، با رویکردی تحلیلی-توصیفی، به تحلیل وحدت هنری در این حماسه بزرگ بپردازد و بدین‌گونه به هنربودگی *شاهنامه* براساس مؤلفه‌های بنیادین فلسفه هنر کروچه، یعنی «عاطفه» و مسئله «این‌همانی شهود-بیان» برسد و با رویکردی نوین و نظام‌مند، ماندگاری و جهانی‌بودن ارزش هنری آن را نشان دهد.

۲. پرسش پژوهش

این‌همانی شعر-اسطوره در *شاهنامه* فردوسی، چگونه و در کدام شگردهای ادبی، در راستای اثبات وحدت هنری این حماسه اساطیری، بر مؤلفه‌های بنیادین فلسفه هنر کروچه، یعنی «عاطفه» و مسئله «این‌همانی شهود-بیان» قابل تطبیق است؟

۳. پیشینه پژوهش

در بیان مسئله، به برخی از پیشینه‌های پژوهشی مدعی وجود یا نبود انسجام در *شاهنامه* فردوسی اشاره شد. اما با توجه به موضوع پژوهش حاضر، ذکر پیشینه‌های تحلیل تقابلی

تناسب صورت/ معنا نیز ضروری می‌نماید. در جهان اسلام، به‌ویژه دربارهٔ بلاغت، برخی به اهمیت لفظ و برخی دیگر به اهمیت معنا معتقد بودند. عبدالقاهر جرجانی به الزام هماهنگی صورت و معنا معتقد بود. جرجانی «نظریهٔ نظم» را درست در مقام تعادل آن دو دیدگاه بنا نهاد و علم معانی را براساس همین نظریه استنباط کرد. نظریهٔ نظم جرجانی می‌تواند از قدیم‌ترین و مؤثرترین رویکردها در نقد و تکوین آثار ادبی محسوب شود. شفیع کدکنی براساس این نظریه به تبیین و تحلیل بیان شاعرانهٔ فردوسی در سازگاری با موضوع حماسه پرداخته‌است. وی براساس سنجش شاهنامهٔ فردوسی با حماسه‌های پیش و پس از آن، مثلاً گشتاسپ‌نامهٔ دقیقی و گرشاسب‌نامهٔ اسدی، معتقد است شاهنامه به‌سبب توجه فردوسی به حالت ترکیبی و زمینهٔ کلی تصویرها، یعنی هماهنگی صورت‌های خیال با یکدیگر و تناسب با درون‌مایه و فضای شعر، از بیشترین ارزش شعری و هنری برخوردار است (ر.ک؛ شفیع کدکنی، ۱۳۸۳: ۴۷۰-۴۳۹). مرتضوی معتقد است که «تضادهای کلی و غیرقابل اغماض در شاهنامه بزرگترین قرینهٔ پیروی بی‌چون‌وچرای فردوسی از منابع و اسناد و وفاداری و امانت او در نقل روایات است» (مرتضوی، ۱۳۷۲: ۹). ورز (۱۳۸۹) براساس مبانی زیباشناختی سخن، به بررسی مسئلهٔ «وحدت و ترکیب» عناصر در اثر هنری به‌صورت عام پرداخته‌است و از مبانی فلسفهٔ هنر کروچه نیز استفاده کرده‌است. مالمیر با اشاره به بنیان‌های آیینی و اندیشگانی تناقض‌ها نشان می‌دهد که ساختار شاهنامه در عین تعدد و گستردگی منابع، دارای طرحی منسجم و کلیتی یگانه است (مالمیر، ۱۳۸۷: ۲۲۱).

۴. مبانی نظری

۴-۱. فلسفهٔ هنر کروچه

آراء و نظریه‌های فیلسوفان دربارهٔ هنر و زیبایی را می‌توان در سه نظریهٔ بازنمایی، فرانمایی و شکل‌گرایی یا فرمالیسم دسته‌بندی کرد. نظریهٔ بازنمایی، هنر را تقلید و محاکات عالم خارج می‌داند، نظریهٔ فرانمایی، اثر هنری را برآمده از عواطف و احساسات هنرمند و بازتاب روحیهٔ او تلقی می‌کند و نظریهٔ شکل‌گرایی یا فرمالیسم، هنر را مبتنی بر چارچوب‌ها، قالب‌ها و ویژگی‌های ساختاری اثر می‌داند (ر.ک؛ کارول، ۱۳۹۲). کروچه دربارهٔ مسئلهٔ «زیبایی» بر این باور است که زیبایی همان «شهود» یا مکاشفه و داشتن تصویر درونی از یک پدیدهٔ حسی یا ذهنی است و چیزی که خاصیت به‌هم‌پیوستگی و وحدت به شهود می‌بخشد، «عاطفه» است. بنابراین، بیان هنری که با ابزار هنری تحقق می‌یابد،

تجلی بخش آن عاطفه و شور درونی است که هنرمند را به سوی خلق اثر هنری می‌کشاند. از این رو، می‌توان گفت کروچه زیبایی هنری را تنها معطوف به ساختار اثر هنری نمی‌داند، بلکه آن را تجلی ماده و معنا در شکل و صورت اثر تعریف می‌کند و اساساً درجه ارزشمندی هنر را در میزان توفیق فرد صاحب اثر (شاعر)، در برقراری یگانگی و تناسب صورت- معنا می‌داند. باور کروچه به این‌همانی شهود- بیان تا جایی پیش می‌رود که به مسئله این همانی هنر- زبان منجر می‌شود. باور کروچه به این اتحاد و یگانگی در اثر هنری، از طرفی در توجه او به مفهوم، خاصیت و کارکرد «رمز» و از طرف دیگر، در اهمیت «شیوه بیان اصیل» او رخ می‌نماید (ر.ک؛ کروچه، ۱۳۹۱: ۷۹ و ۲۰۰). به‌طور کلی، هنرمندان به کمک اصولی وحدت‌بخش و سازمان‌دهنده به اثر خویش فرم می‌بخشند؛ یعنی با به‌کارگیری هماهنگی، تنوع، توازن، تناسب و چیرگی عناصری بر عناصر دیگر، فضایی را ایجاد می‌کنند که در حقیقت، نمودی از وحدت اثر هنری است (ر.ک؛ ضیمران، ۱۳۹۳: ۴۱۹).

کروچه پس از آنکه هنر را «شهود» می‌نامد، شرطی اساسی را برای شهود حقیقتاً هنری ارائه می‌دهد و آن این است که «یک اصل حیاتی به آن روح بخشیده، با آن به‌کلی یکی شده باشد». کروچه، این اصل حیاتی را «عاطفه» می‌نامد. در واقع، اصل «وحدت صورت - معنا» در یک اثر هنری راستین، بازبسته عاطفه غالب بر اثر است؛ زیرا «چیزی که خاصیت به‌هم‌پیوستگی و وحدت به شهود می‌بخشد، همانا عاطفه است» و عاطفه یک و فقط «یک حالت روحی» است که صورتی خیالی به خود گرفته است، تا اثری زنده و یگانه و استوار پدید آورد (ر.ک؛ کروچه، ۱۳۹۱: ۷۹-۸۳). به‌نظر می‌رسد آنچه کروچه با نام «عاطفه» از آن یاد می‌کند، مفهومی یک‌وجهی نیست، بلکه چیزی است که در تلقی قدما، از عهد ارسطو و شاید هم پیش از او، «موضوع»، یا «زمینه» یا «اندیشه حاکم» بر سراسر متن بوده‌است و بعدها توماچفسکی، یکی از صورت‌گرایان روس، به آن عنوان «مایگان» داد. در نظر او، مایگان چیزی است که یک اثر را انسجام می‌بخشد؛ یعنی در سراسر متن گسترش می‌یابد تا نقش وحدت‌بخشی خود را ایفا کند. بنابراین، «از منظر جمال‌شناسی، هم‌گزینش مایگان و هم‌گسترش مایگان در سراسر متن دارای کمال اهمیت است». ارزش زیبایی‌شناختی مایگان و هم‌ترازی این مقوله با عاطفه در فلسفه زیباشناسی کروچه، زمانی آشکارتر می‌گردد که بدانیم اهمیت کار توماچفسکی و دیگران نه در طرح مسئله مایگان، بلکه در تبدیل آن به یک امر صوری و ساختاری است؛ زیرا پیش از آن‌ها، ناقدان و اهل ادب همواره مایگان را در تقابل با ساخت و صورت قرار می‌دادند (ر.ک؛ شفیع کدکنی، ۱۳۹۱:

۱۹۸-۲۰۲)، درحالی که آن‌ها همچون کروچه که عاطفه را تنها در دل تصویری خیالی دارای اعتبار هنری می‌داند، ارزش‌گزینش مایگان مناسب را در اثر هنری تنها بازبسته‌بخشیدن ساخت و صورتی هماهنگ و متناسب با آن می‌دانند. در حقیقت، باور کروچه به این‌همانی شهود- بیان، خود، سبب طرح مسئله این‌همانی زبان و هنر شد. اما سرانجام، او نظر خود را در طرح مفهوم تازه‌ای با عنوان «شهود شاعرانه» و «بیان شاعرانه» تعدیل کرد (ر.ک؛ احمدی، ۱۳۸۷: ۲۵۹-۲۶۲).

اگرچه برخی بدون کمترین استدلال و توجه دقیق به آرای زیبایی‌شناسی کروچه، آن را در شمار نظریات معنامحور کلاسیک و کروچه را یکی از فیلسوفان معنامحور دانسته‌اند که زبان را وسیله‌ای برای انتقال معنا می‌داند. از نظر ما، اگر بتوان مرز بین نظریه‌های جدید و بوطیقای کلاسیک را در مسئله معنی جستجو کرد، اولاً دیدگاه کروچه را می‌توان مرز بین بوطیقای جدید و قدیم تلقی کرد و براساس تعریف کروچه، از هنر و شرح جنبه‌های گوناگون این تعریف در کتاب کلیات زیبایی‌شناسی او، به‌سادگی می‌توان دریافت که وی اصل یگانگی صورت و معنا را مهم‌ترین ویژگی هر اثر هنری می‌داند و هرگز یکی را بر دیگری ترجیح نمی‌دهد، تا بتوان گفت او زبان را خدمتگزار معنا و وسیله انتقال آن می‌داند. اساساً این سخن کروچه که «معنا مثل تکه‌قندی که در ظرف آب حل می‌شود، در رمز یا نمودار حل می‌گردد» (کروچه، ۱۳۹۱: ۷۹)، گویی تعبیری از باور فرمالیست‌ها مبنی بر «نهفتگی معنا در فرم اثر هنری» است (ضمیران، ۱۳۹۳: ۵۵). ثانیاً اگر منظور چنین نظرهایی از «معنا»، تک‌معنایی ناشی از برقراری منش ساده و غیرزیبایی‌شناختی دلالتی نشانه‌ها، یعنی گذر ثابت و اجباری دال به مدلول باشد، باز هم دیدگاه کروچه درباره معنا در این ساحت نمی‌گنجد؛ زیرا جایی که کروچه هنر را «شهود» می‌نامد، در حقیقت، به بنیان ناآگاهانه آفرینش هنری و در نتیجه، انکار معنای قطعی و نهایی در هنر اشاره می‌کند. از نظر او، بنیان این تعریف که بازتاب «ادراک به وسیله رمز و علامت» (کروچه، ۱۳۹۱: ۷۹) است، بر عهده یکی از ابهام‌آمیزترین شگردهای هنری- شعری، یعنی «نماد» است که با بخش عظیمی از ماهیت خود، به‌تنهایی برای ابطال دیدگاه تک‌معنایی درباره نظریه کروچه کافی است؛ چراکه «نماد» علاوه بر معنای آشکار و مستقیم خود، جنبه ناخودآگاه و وسیع‌تری نیز دارد که هرگز تعریف یا توضیحی دقیق و جامع از آن ارائه نشده‌است. بنابراین، مهم‌ترین ویژگی نماد که ابهام و ناشناختگی آن

است، مانع آن می‌شود که بتوان مدلول معین و مشخصی برای آن تعریف و تعیین کرد (ر.ک؛ پورنامداریان، ۱۳۶۴: ۹).

مسئله این همانی شهود- بیان که در فلسفه زیباشناسی کروچه در نهایت، به این همانی هنر- زبان منجر شد، تاکنون با نقدهای تخصصی و غیرتخصصی بسیاری مواجه بوده‌است، اما به‌نظر می‌رسد نکته‌ای که در بیشتر این نقدها نادیده گرفته شده، پیوند روشنی است که این مسئله با مبحث «عدم تفکیک‌پذیری بیان عاری و آراسته» از دید کروچه دارد. از نظر کروچه، بیشتر انواع تخیلی بیان را نباید به عنوان آرایش و زینت کلام تلقی کرد، بلکه بهره‌یابی از آن‌ها باید به‌منظور دلالت روشن بر مضمون باشد، نه به قصد تصنعی کردن آن (ر.ک؛ کروچه، ۱۳۹۱: ۱۰۵ و ۲۰۰).

منظور کروچه از طرح مبحث «جدایی‌ناپذیری بیان عاری و آراسته»، گزینش شگردهای هنری متناسب با موضوع یا ژانر هنری خاص است، به گونه‌ای که این آرایه‌ها و شگردهای هنری، نه چنان زینت صرف بیانی، بلکه به گفته خود کروچه، یک «شیوه بیان اصیل» باشند (ر.ک؛ همان: ۲۰۰). بنابراین، اگر در یک اثر هنری، زبان هنری (زبان شعری) اثر با ژانر، موضوع، مایگان و درون‌مایه اثر هماهنگ باشد، زبان شعری اثر عین زبان اصیل و ذاتی آن خواهد بود.

۲-۴. شالوده‌شکنی

گاهی معنای حضور تقابل‌های دوگانه، فراتر از دستیابی به انسجامی تقابلی، یعنی رسیدن به وحدت تقابل‌هاست. گاهی تقابل برای حل و رفع انواع دوگانگی‌ها به منظور رسیدن به وحدت طراحی شده‌است (ر.ک؛ آزاد ارمکی، ۱۳۸۹: ۸۵-۸۹). اصطلاح تقابل‌های دوگانه از مفاهیم کلیدی نظریات پساساختارگرایان، به‌ویژه شالوده‌شکنی دریدا است، با این تفاوت که در این مکتب، با نگاهی انتقادی نگریسته شده‌است (ر.ک؛ مقدادی، ۱۳۷۸: ۱۶۸). اصولاً اندیشه‌های فلسفی- علمی و زیربنای تفکر غرب در زندانی دوقطبی قرار دارد و براساس محور تقابل‌های دوگانه می‌چرخد: بدی در برابر نیکی، نیستی در برابر هستی، غیاب در برابر حضور، دروغ در برابر حقیقت، نوشتار در برابر گفتار، و طبیعت در برابر فرهنگ قرار دارند که همیشه یکی بر دیگری برتری دارد، اما نگرش شالوده‌شکنانه با واژگونه کردن سلسله‌مراتب و پایگان در تقابل‌های دوگانه، به ساخت‌شکنی و ویران کردن دوگانه‌اندیشی، دوسویه‌گرایی و دوآلیسم دست یازیده‌است (ر.ک؛ همان: ۱۷۰).

۳-۴. کلان‌نماد

در یک متن ادبی، مثلاً در یک شعر یا اثر شعری، تصویری که شاعر با تکرار بسیار و بیش از حد، آن را به‌عنوان بن‌مایه‌ای ذهنی و روانی بزرگ بر سراسر متن چیره می‌گرداند و در پیوند با دیگر تصاویر، به آن نقش هماهنگ‌کننده و نظام‌بخش می‌دهد، «کلان‌نماد» نامیده می‌شود. کلان‌نماد در حقیقت، ایماژی است که شاعر در ورای سطح آن، شبکه‌اندیشگانی پیچیده‌ای را نشانه می‌رود که دیگر تصاویر نیز به‌عنوان تصاویر فرعی، تجسم همین مفاهیم و اندیشه‌هاست. بنابراین، کلان‌نماد چونان تصویری مرکزی، تصاویر فرعی را پیرامون خود سامان می‌دهد و همراه آن، گونه‌ای «خوشه‌تصویری» از خود ارائه می‌دهد (ر.ک؛ فتوحی، ۱۳۹۳: ۱۹۹-۲۰۰).

۵. همسانی درون‌مایه اثر و عاطفه شاعر در شاهنامه فردوسی

اندیشه تضاد دوبنی، به‌عنوان درون‌مایه اصلی و حاکم بر متن حماسه ملی ایران، از دیرباز از ویژگی‌های بنیادین شیوه‌اندیشه ایرانی بوده‌است. شاهنامه فردوسی نیز برآیندی از همین باور اساطیری است. نتیجه تحقیقاتی که به مطالعه آماری پی‌رفت‌های داستان‌های شاهنامه پرداخته‌است، نشان می‌دهد از میان پی‌رفت‌های اصلی، پی‌رفت «جدال عملی خیر و شر»، دارای بیشترین فراوانی است. به‌علاوه، چندی از پی‌رفت‌های دیگر نیز مانند خونخواهی، سوءاستفاده از نابسامانی، اژدهاکشی، عصیان و زوال، قتل، فززون‌خواهی و گمراهی، در کنار جدال عملی خیر و شر، در مجموع، بیانگر انگاره «تضاد دوبنی» در شاهنامه هستند که اگر به دلیل اشتراک در رمزگان نمادین (درونمایه اصلی) به‌عنوان مجموعه‌ای واحد نگریسته شوند، درونمایه تضاد دوبنی دارای بیشترین بسامد است (ر.ک؛ طالبیان و همکاران، ۱۳۸۶: ۱۰۷).

آنچه در این مقوله اهمیتی هم‌پای درون‌مایه اصلی اثر دارد، عاطفه شاعر است که البته تظاهری از «روح زمانه» است و «منظور از عاطفه، اندوه یا حالت حماسی یا اعجابی است که شاعر از رویداد حادثه‌ای در خویش احساس می‌کند و از خواننده یا شنونده می‌خواهد که با وی در این احساس شرکت داشته باشد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۳: ۲۴). بنابراین، اگر ما عنصر حیاتی و روح وحدت‌بخشی که کروچه از آن سخن می‌گوید، تنها به احساسی شخصی یا تک‌بعدی تعبیر کنیم که شاعر در خلأ و خلوت خویش و بدون دخالت هر گونه رویداد، پدیده و یا شخص (اشخاص) دیگری در خود یافته‌است، آشکارا به خطا رفته‌ایم؛ زیرا «در کنار عواطف، اندیشه‌ها و تأملاتی هستند که از یک سو با خرد و منطق

ما سروکار دارند و از سوی دیگر، زمینه بعضی انواع شعر هستند» (همان: ۲۶). آنچه مهم است اینکه در *شاهنامه*، عواطف شاعر در راستای اندیشه‌ها و تأملات حاکم بر اثر و هم‌پای آن عمل می‌کند. البته آنچه این امکان را برای این اثر حماسی فراهم می‌کند، ساختار روایی آن است: «ساختار روایی حاکم بر *شاهنامه*، این قابلیت را برای گفته‌پرداز فراهم آورده است که بتواند در شرایط مختلف، عقاید شخصی خود و نیز اعتقادات فرهنگی جامعه ایرانی را در متن نمایان سازد» (رفایی قدیمی مشهد و قوام، ۱۳۹۴: ۵۸). شاید ضرورت حضور درون‌مایه یا حاکمیت اندیشه غالب بر متن در یک اثر حماسی، بیش از دیگر گونه‌های ادبی باشد؛ چون «در شعر حماسی، "ذات روایت"، اصالت و اولویت دارد. کار اصلی راوی/ شاعر، نه توصیف حالات و عواطف خویش، بلکه انتقال روایتی از پیش تعیین شده در هیئت نوشتاری هنری است» (زرقانی، ۱۳۹۰: ۳۹۴).

بنابراین، در ژانر حماسی، یا روایت، تابع عاطفه شاعر است که در این صورت، اثر فاقد ارزش هنری است، یا عاطفه به خدمت روایت درمی‌آید که در این صورت، پیوند عاطفی شاعر با متن حماسه بیانگر انسجام و انتظام اثر خواهد بود (ر.ک؛ همان: ۳۹۴-۳۹۵). به گفته هگل، هم در یک حماسه هنری، میان شاعر و موضوع شعرش آن‌چنان پیوندی برقرار می‌گردد که گویی خود شاعر جزئی جدایی‌ناپذیر از اثرش و نگرش او به جهان، عین نگرش قهرمانان آن خواهد بود (Hegel, 1975: 2/1047). اینجاست که می‌توان به جرات ادعا کرد که شاعر حماسه‌سرا عاطفه شعری خود را از رهگذر همان اندیشه حاکم بر متن پیش می‌برد. در سرودن حماسه هنری ایران، *شاهنامه* فردوسی نیز عاطفه‌ای که شاعر در روح خود احساس کرده، در حقیقت، حاصل تجربه‌های مربوط به جامعه و زمانه اوست. این تجربه‌ها که خالق حالت و عاطفه حماسی شاعر است، آشکارا در تداوم همان درون‌مایه «تضاد دُوبنی» حاکم بر بنیاد اندیشه ایرانی است. این دوگانگی از همان سال‌های جوانی حکیم فردوسی بر اوضاع سیاسی عصر حاکم بود و قلمرو سامانیان به دو قطب قدرت تقسیم می‌شد: بخارای سنی و توس شیعی. جای شگفتی نیست که در چنین اوضاع و احوالی، این دومرکزی بودن نهاد قدرت، اختلاف و جنگ سیاسی و فرهنگی امیران ایرانی با غلامان ترک، همچنین ستیز ملی‌گرایان شیعه با اهل سنت ماوراءالنهر به حوزه ادبیات هم تسری یابد که بخارا عمدتاً مرکز ادبیات تعلیمی و توس مرکز ادبیات حماسی شد (خالقی مطلق، ۱۳۵۵: ۲۴۰).

سرانجام، بساط سامانیان که به هنگام آغاز آفرینش شاهنامه فردوسی هنوز بر اریکه قدرت بودند، با لشکرکشی محمود غزنوی به خراسان، به تمامی برچیده شد و حکیم سرایش شاهنامه را در اوضاع و احوالی کاملاً متفاوت از دوره نخست پی گرفت؛ گویی این ستیز و دوگانگی بنیادین به فضای سرایش شاهنامه نیز انتقال یافت و حکیم فردوسی که در آغاز برای خلق حماسه هنری ایران با ترغیب‌ها و حمایت‌های سرسختانه امیران و حاکمان سامانی دست به قلم برده بود، اکنون با سرآمدن این عصر زرین، خود را از هر سو در نقطه مقابل حاکم جدید می‌دید و باورهای مذهبی و آیینی در کنار احساس و اندیشه وطن‌دوستی و ملی‌گرایی فردوسی، یکی از مهم‌ترین این تقابلهاست (ر.ک؛ زرقانی، ۱۳۹۰: ۴۰۳). در روایت داستان‌های شاهنامه نیز حکیم فردوسی، اگرچه در واقع، به بیان و تصویرسازی داستان‌های اساطیری گذشتگان می‌پردازد، اما از بازتاب اوضاع زندگی اجتماعی، سیاسی و اقتصادی زمانه خود نیز غافل نمانده‌است؛ به‌عنوان مثال، «فردوسی در داستان ضحاک ماردوش، ویژگی جامعه زمان خودش را به تصویر کشیده‌است» و هرچند او به سبب جو اختناق حاکم بر زمان خود، به‌ناگزیر از زبانی کنایی و اسطوره‌ای سودجسته‌است، اما محتوای مورد بحث او، مسائل جاری زمان اوست (ر.ک؛ رضاعلی، ۱۳۹۱: ۳۱). بنابراین، در خلق شاهنامه، با توجه به اوضاع سیاسی-اجتماعی و فضای فرهنگی عصر فردوسی، این عاطفه غالب، عاطفه ملی‌گرایی، وطن‌دوستی و بیگانه‌ستیزی شاعر است که از یک‌طرف با زمینه فرهنگی-اجتماعی مکان (شرق ایران؛ توس) و زمان (قرن چهارم و نیمه اول قرن پنجم) وی تناسب کامل دارد و از سوی دیگر، سبب ایجاد وحدت روحی میان شاعر و شخصیت‌های اثر اوست.

۶. این‌همانی شهود اسطوره‌ای-تخیل (بیان) شعری

از نظر کروچه، اساطیر برای آنان که باور مذهبی به آن ندارند، هنر است (ر.ک؛ کروچه، ۱۳۹۱: ۶۶). حکیم فردوسی هم هنگامی که به ماهیت نمادپردازی‌ها و رمزگذاری‌های شاهنامه اشاره می‌کند، در واقع، باور خود را به هنر بودن اساطیر بیان می‌کند. در حقیقت، هنگام تدوین شاهنامه، نه شاعر و نه مردم ایران دیدگاهی غیر از هنر نسبت به اسطوره‌ها ندارند؛ زیرا دیدگاه آن‌ها به اسطوره‌ها دیگر به کارکرد آن‌ها معطوف نمی‌شود و اسطوره دیگر نه همچون گذشته احیاگر واقعیتی اصیل و برآورنده نیاز عمیق دینی است و نه الزاماً مطابق با گرایش‌های اخلاقی و الزامات اجتماعی است. البته اسطوره، افسانه و دروغ هم نیست، بلکه گونه‌ای رمزپردازی و نمادگرایی است که باید در پی راه‌یافتن به معنای درونی

آن‌ها بود، نه صرفاً نظر به رویه دیداری آن‌ها (ر.ک؛ ثاقب‌فر، ۱۳۸۷: ۹۸). در حقیقت، برای درک عالم اسطوره، باید با منطق اساطیری و عالم خیالی ادبیات به آن روی آورد (ر.ک؛ کوهستانیان و همکاران، ۱۳۹۵: ۲۰۹). حکیم فردوسی، خود در این زمینه می‌گوید:

تو این را دروغ و فسانه مدان به رنگ فسون و بهانه مدان
از او هرچه اندر خورد با خرد دگر بر ره رمز و معنی برد
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۱/۱۲).

به نظر می‌رسد دیدگاه کروچه درباره این‌همانی هنر-زبان، به بهترین شکل در رفع تقابل «شعر-اسطوره» رخ می‌نماید. اصولاً یکی از مشخص‌ترین کانون‌های توجه ساختارگرایی، ساختارها و سازه‌های اساطیری هستند. در حقیقت، ساختارگرایان با تحلیل‌های در زمانی اسطوره‌ها، به نتایج جالب‌توجهی اشاره کرده‌اند؛ از جمله لوی استروس، در حمایت از اصل جهانی بودن یا اصالت اسطوره در قیاس با سایر پدیده‌های زبانی، آن را در مقابل شعر قرار می‌دهد؛ زیرا شعر را ترجمه‌ناپذیر و اسطوره را ترجمه‌پذیر می‌خواند؛ چراکه از نظر او، جوهر شعر در سبک، موسیقی و نحو آن نهفته است که حقیقتاً ترجمه‌ناپذیرند، اما از آنجاکه در اسطوره، وجه ساختاری و همنشینی زبان بر وجه واژگانی و جانشینی آن غلبه می‌یابد، اسطوره حتی در بدترین ترجمه‌ها هم ارزش اسطوره‌ای خود را حفظ می‌کند (ر.ک؛ اسکولز، ۱۳۹۳: ۹۴-۹۵). بنابراین، با اندکی تأمل در این نظریه و نظر کروچه درباره «شیوه بیان اصیل»، به نظر می‌رسد یکی از جنبه‌های مهم این‌همانی هنر-زبان کروچه در نقد ادبی، می‌تواند تعدیل نظر ساختارگرایان درباره دوقطبی پنداشتن اسطوره و شعر، در حماسه‌های شعری اساطیری باشد؛ به عبارت دیگر، مفهوم «شیوه بیان اصیل» که کروچه آن را برای کارکردهای هنری متناسب با موضوع یا ژانر اثر به کار می‌گیرد، بهترین کارایی خود را در جهان شعری حماسه‌های اساطیری نشان می‌دهد؛ زیرا «استعارات، مجازها و تمثیل‌های داخل در اسطوره را نباید آرایه‌های لفظی به شمار آورد، بلکه باید آن‌ها را شرط ضروری تحقق زبان دانست» (ضمیران، ۱۳۹۳: ۱۳) و «در واقع، هر اسطوره همچون گفتاری است که درون نظامی نمادین (به مثابه زبان) ارائه می‌شود» (احمدی، ۱۳۷۰: ۱۷۸). از این روی، شاعر حماسه‌سرا در بیان هنری خود از روایات ساده اساطیری، در واقع، به رفع تقابل مطلق دوگانه اسطوره-شعر و برقراری اتحاد آن دو می‌پردازد. در واقع، او با بهره‌یابی از هنر سازه‌هایی ویژه، مانند اغراق، تضاد و نماد، به نوعی

ساخت‌شکنی هنری از تقابل دوگانه شعر- اسطوره دست می‌یازد و این دوگانگی را به یگانگی بدل می‌کند.

۱.۶. اغراق

یکی از ویژگی‌های مهم سبک حماسی، کثرت «اغراق» است. اغراق بر ارزش زیبایی‌شناسانه حماسه و اعتبار هنری آن می‌افزاید، اما صنعت بدیعی به شمار نمی‌آید، بلکه جزو ذات حماسه است (ر.ک؛ شمیسا، ۱۳۸۶: ۹۵ و ۹۶). اصولاً این شگرد ادبی در ساختمان حماسه، به مثابه عنصری اصلی و ضروری، و نه امری خارجی و تحمیلی، چنان در بافت زبانی و فکری شاعر تنیده می‌شود که نمی‌توان آن را نوعی صنعت تلقی کرد. در شاهنامه فردوسی هم این شناخت حقیقی شاعر از روح حماسی محتواسست که توفیق او را در بهره‌یابی از «اغراق» ممکن ساخته‌است. در توضیح یا اثبات هماهنگی هنر سازه اغراق با ژانر حماسه به چند مورد می‌توان اشاره کرد:

الف) در اشعار حماسی و قهرمانی که همه چیز رنگ‌وبویی مادی و غیرانتزاعی دارد، تهییج مخاطب ضرورت می‌یابد و بهترین و کارآمدترین شگرد در ایجاد این تهییج، اغراق است (ر.ک؛ داد، ۱۳۸۵: ذیل واژه «حماسه»).

ب) در حماسه‌های اساطیری، از آنجاکه قهرمان در عصر اساطیر زندگی می‌کند، فردی فراطبیعی، فرابشری و گاه حتی از خدازادگان است و یا با نیروهای فراطبیعی و مینوی در پیوند است. بنابراین، رفتار و کردار او نیز غیرطبیعی و فراواقعی خواهد بود (ر.ک؛ شمیسا، ۱۳۸۶: ۹۶).

پ) مهم‌ترین چیزی که در حماسه ملی- اساطیری بازتاب می‌یابد، آرزوها، اندیشه‌ها و تحقق خواسته‌های درونی و عمومی یک ملت است. این آرزوها گاه چنان آرمانی و کمال‌گراست که شاعر حماسه‌سرا جز با خلق خوارق عادات و آفرینش اغراق‌های هنری، قادر به بازتاب آن نخواهد بود؛ به عبارت دیگر، «اسطوره واکنشی از ناتوانی انسان است در مقابله با درماندگی‌ها و ضعف او در برآوردن آرزوها و ترس او از حوادث غیرمترقبه. قدرت تخیل، نهایت فعالیت خود را در این زمینه انجام می‌دهد» (آموزگار، ۱۳۸۳: ۴).

در شاهنامه که هم حماسه‌ای ملی و هم حماسه‌ای اسطوره‌ای است «وسیع‌ترین صورت خیال، اغراق شاعرانه است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۳: ۴۴۸). صورت‌های مختلف خوارق عادات را در بخش پیشدادیان به صورت نبردهای حیرت‌انگیز انسان با دیوان و دربندکردن آن‌ها، ماردوشی ضحاک و... می‌توان دید که گاه به آفرینش اغراق‌های هنری می‌انجامد. در بخش‌هایی از شاهنامه که در آن سخن از شگفت‌آوری‌های پهلوانان و

نیروها و پیوندهای فراطبیعی آن‌هاست، اغراق‌های حماسی بیشتر است؛ به‌گونه‌ای که می‌توان گفت مهم‌ترین خصیصه سبکی شاهنامه در این بخش، وجود همین اغراق‌هاست. گفتنی است علاوه بر جنبه حماسی اغراق، این شیوه خاص زبانی، زمانی ارزش هنری می‌یابد که از رهگذر خیال شاعر بگذرد و بیان شاعرانه بیابد؛ یعنی در بستر دیگر ترفندها و صور خیال جای گیرد؛ زیرا یک اغراق هنری معمولاً نتیجه طبیعی تشبیه، استعاره یا کنایه است (ر.ک؛ شمیسا، ۱۳۸۷: ۲۹۷) و «اصولاً تشبیه، [خود] مبین نوعی اغراق در کیفیت مشبّه است» (فشارکی، ۱۳۷۹: ۷۹). اساساً هدف اصلی تصویرسازی شاعر در بیشتر اغراق‌های تشبیهی و استعاری شاهنامه که ناظر به تصاویر رزمی و حماسی است، بیان هرچه واضح‌تر بزرگی و هیبت عناصر سازنده تصویر است. گاهی نیز اغراق‌های شاهنامه بدون یا با همراهی دیگر صور خیال، بر پایه گونه‌ای اسناد مجازی قرار گرفته‌اند:

بر آن‌سان بیاراست آن رزمگاه که رزم آرزو کرد خورشید و ماه
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۴/۲۳).
شود کوه آهن چو دریای آب اگر بشنود نام افراسیاب
(همان: ۱۹۴).

اصولاً بیشتر اسنادهای مجازی به سبب خاصیت حرکت و جنبش بخشی به عناصر، هماهنگ‌ترین کارکرد بیانی با مشخصه حیات، حرکت و پویایی است که ذات و اساس حماسه را شکل می‌دهد (ر.ک؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۴۵۰). بنابراین، آنچه از بررسی جنبه هنری اغراق به دست می‌آید، این است که یک گزاره عادی اغراق‌آمیز، حتی زمانی که از رهگذر خیال شاعر می‌گذرد و به بیان شاعرانه می‌رسد، به طرز هوشمندانه با آنچه ذات و معنای یک حماسه اساطیری طلب می‌کند، کاملاً همخوان و هماهنگ است.

۲-۶. تضاد دویی در شاهنامه به مثابه اضداد یا تقابل‌های دوگانه

تقابل‌های دوگانه (Binary opposition)، یکی از مفاهیم اساسی در نقد ساختارگرایی، پساساختارگرایی و نظریات زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی است که در باورهای اساطیری و فرهنگی بشر ریشه دارد. لوی استراوس تقابل‌های دوگانه را مهم‌ترین کارکرد ذهن جمعی بشر می‌داند و معتقد است که ساختار تفکر انسان بر روی تقابل‌های دوگانه‌ای مثل خوب/بد، مقدس/ غیرمقدس و ... بنا شده است. وی می‌گوید: همان طور که زبان براساس تقابل‌های صامت و مصوت ساخته شده، اساطیر هم بر مبنای تقابل‌های دوگانه بنا شده است (Lévi-Strauss, 1963: 160). رد پای تقابل‌های دوگانه را در بیشتر نظریات ساختارگرایان، به‌ویژه ساختارگرایان روایت‌شناس می‌توان یافت، تا جایی که رولان بارت اساسی‌ترین مفهوم ساختارگرایی را تقابل‌های دوگانه می‌داند (ر.ک؛ بارت، ۱۳۷۱: ۱۵).

در شاهنامه که درون‌مایه و عاطفه غالب آن از آغاز تا پایان، «تضاد دُوبنی» است، آرایه تضاد یا تقابل، در واقع، غالب‌ترین صورت هنری آن را شکل می‌دهد که اغلب معنوی و برخاسته از دوآلیسم متضاد اساطیری است که البته به‌گونه‌ای روشن و پُر تکرار به ساحت زبانی و لفظی شاعر نیز راه می‌یابد. از سویی، مسئله اصلی در اساطیر ایران، سرشت دوگانه خلقت است. شاهنامه نیز «به‌عنوان تجلی‌گاه باورهای اساطیری ایرانیان، مبتنی بر تئوری اضداد و دُوبنی‌بودن آفرینش است» و تقابل اضداد را در هستی به تصویر کشیده است (ر.ک؛ محرمی و ممی‌زاده، ۱۳۹۰: ۱۲۸)؛ زیرا «دو اصل قدیم متضاد به‌صورت دو بوده هم‌زاد آغازینی تصور شده‌اند که از آن دو، یکی مظهر نیکی و روشنی، و دیگری مظهر تباهی و تاریکی است» (سرکاراتی، ۱۳۸۵: ۹۶). تضادها به‌طور عمده در بخش حماسی شاهنامه نیز ادامه دوآلیسم اخلاقی و تعارض دو بُن متضاد آغازین است که به‌صورت دوگانگی نژادی ایرانی و انیرانی (اغلب تورانی) بازتاب یافته‌است. از سوی دیگر، «در اثر برخورد و هماویزی این دو بوده ناساز است که طرح هستی افکنده شده، آفرینش صورت پذیرفته‌است» (همان: ۹۶)؛ به‌عبارت دیگر، همچنان که در اساطیر ایرانی، اهورامزدا و اهریمن به‌عنوان دو قطب خیر و شر عالم هستی در ستیزی همیشگی به سر می‌برند و در عمل، حضور یکی بدون دیگری غیرممکن است، در شاهنامه نیز هر جا که نیروهای خیر و روشنی حضور دارند، نیروهای شر و تاریکی هم جلوه می‌نمایند و به ستیز با آنان مشغول هستند (فتحی و محرمی، ۱۳۹۴: ۱۰۹). آفرینش بنا بر باورهای ایران باستان در محدوده نُه هزار سال اساطیری انجام می‌گیرد و این دهر بزرگ نُه هزار ساله به سه دوران مساوی سه هزار ساله تقسیم می‌شود. دوران سه هزار ساله نخستین، زمان پادشاهی اهورمزدا، دوران سه هزار ساله میانه، زمان پادشاهی اهریمن و دوران سه هزار ساله فرجامین، دوره گمیزش (اختلاط نیکی و بدی) است که هم به کام اهورمزدا و هم به کام اهریمن خواهد گذشت. در بخش اسطوره‌ای شاهنامه، آغاز فرمانروایی اهورایی فریدون در واقع، تجسم مردمانه آغاز دوره آمیزش یا گومیچشن در باورهای اساطیری ایران است. دوره آمیزش در حماسه ملی ایران، هزار سال طول می‌کشد. این هزاره از پادشاهی فریدون آغاز می‌شود و در پادشاهی کیخسرو پایان می‌پذیرد. سرشت دوگانه و مختلط این دوره از همان آغاز با تقسیم جهان بین سلم و تور از یک سو، و ایرج از سوی دیگر، کاملاً آشکار است. در تمام طول این دوره، بر نیمی از جهان، تورانیان اهریمنی چیره‌اند و بر نیمی دیگر، ایرانیان اهورایی. ستیزی و آمیزگی به‌صورت نبرد میان ایران و انیران از آغاز تا پایان این دوره، پیوسته و وقفه‌ناپذیر است. اختلاط نیکی و بدی یا چیرگی یکسان اهریمن و اهورمزدا بر جهان و آمیزش نیکی و بدی به چند صورت در شاهنامه تظاهر یافته‌است. تور و سلم از فرزندان

فریدون، سرشتی اهریمنی دارند اما ایرج، چهره‌ای اهورایی دارد. کاووس خود شخصیتی دوگانه و متضاد دارد: نیمی نیک و نیمی بد است؛ گاه فرزانه و گاه دیوانه است. فریدون که برای پسرانش دختران سرو شاه یمن را به زنی می‌گیرد، کیکاووس که با سودابه دیوزاد ازدواج می‌کند و یا حتی سیاوش که دختر افراسیاب را به همسری می‌گیرد، همه در ایجاد آمیختگی نمادین اهورایی و اهریمنی نقش اساسی دارند. بیشتر پهلوانان هم در این دوره روش و منشی دوگانه دارند: طوس، گرگین، زال، سهراب و یا حتی خود رستم نیز از این جمله هستند (ر.ک؛ سرکراتی، ۱۳۸۵: ۱۰۷-۱۱۰). ما این یگانگی در دوگانگی را که ویژگی ذاتی حماسه اساطیری ایرانی است، در کارکرد هنرسازی «نماد» و تصویر یک «کلان‌نماد» هنری در شاهنامه فردوسی پی خواهیم گرفت.

۳-۶. کلان‌نماد اساطیری، تصویر اجتماع اضداد یا فراروی از تقابل‌های دوگانه

در تعریف کلان‌نماد، گویی بیشتر توجه به سوی ایماژهای مربوط به شعر عرفانی و شعر معاصر است؛ زیرا بر نقش احساس و اندیشه شاعر در آفرینش نسبتاً مطلق تصویر نمادین و ایماژ «کلان‌نماد»، تأکید اساسی شده است. اکنون اگر بخواهیم شیوه کارکرد یا نحوه تحلیل این ایماژ را در زمینه متون حماسی - اساطیری به‌طور عام و درباره شاهنامه فردوسی به‌طور خاص بیان کنیم، ناگزیریم به جای فرایند تکرار واژگانی یا فیزیکی تصویر یا واژه، بر درجه اهمیت و نقش‌مندی آن تصویر در پیشبرد همه یا دست‌کم بخش بزرگی از یک اندیشه اساطیری - حماسی تأکید کنیم که پیوسته دربردارنده درون‌مایه اصلی و اندیشه حاکم بر متن است. در شاهنامه فردوسی، به‌ویژه در بخش اساطیری، چند تصویر عمده به چشم می‌خورد که در راستای پیشبرد درون‌مایه اصلی شاهنامه، یعنی ستیزگی و آمیختگی ناسازها، نقش اساسی ایفا می‌کنند؛ از جمله: زال و سیمرغ. این تصاویر به‌عنوان نماد مفهوم «یگانگی در دوگانگی»، محوری‌ترین نقش را در پیشبرد و تداوم حماسه بر عهده دارند. از این میان، پژوهش حاضر به بررسی شکل‌گیری کلان‌نماد «سیمرغ» می‌پردازد؛ چراکه «جنبه‌های دوگانه این موجود، با دوگانگی زال در حماسه هماهنگ و همراه است» (مختاری، ۱۳۷۹: ۸۳). سیمرغ به‌عنوان یک تصویر نمادین در ادبیات فارسی، معانی و مفاهیم بسیار متعدد و گاه متناقضی دارد. اساساً:

مرغ و سرنمون آن، سیمرغ (سئن مرو) در اساطیر و ادب ما نماد اندیشه‌ها، پنداشت‌ها و دریافته‌های بسیارگونه است. از آب سرچشمه زندگی، رویندگی و باروری، سرسبزی و درمان‌بخشی (در اوستا) گرفته، تا جان جوئی معرفت و نشان بی‌نشان دوست و یگانگی این و آن (مسکوب، ۱۳۸۹: ۴۴).

«سیمرغ»، مرغی افسانه‌ای است که به سبب صفات برجسته و سیمای اساطیری خود، در فرهنگ ایران از دیرباز حضور داشته است. سیمرغ در ادب فارسی هم به گونه‌های متعددی حضور یافته است. این مرغ اساطیری،

به سبب صفات برجسته‌ای که هستی او را شکل و تجسم بخشیده است، امکانات تأویلی بالقوه و گوناگونی در اختیار فرهنگ و ادب فارسی گذاشته است. در شاهنامه نیز در چهره یک پرنده اساطیری و موجودی ماورای طبیعی حضور پیدا می‌کند و چنان که از جمله اختصاصات اسطوره است، این مرغ در سرنوشت قهرمانان و حوادث اساطیری دخالت می‌کند (پورنامداریان، ۱۳۹۱: ۶۵).

از این روی، بر اساس بازتعریف ما از کلان‌نماد، سیمرغ را در شاهنامه می‌توان یکی از مهم‌ترین کلان‌نمادها به شمار آورد؛ چراکه با وجود توانمندی‌های بسیار قهرمانان و پهلوانان شاهنامه، «انگار در زندگی حماسه، لحظه‌هایی فراخواهد رسید که جز به یاری مستقیم سیمرغ، کاری از پیش نخواهد رفت» (مختاری، ۱۳۷۹: ۱۰۳). سیمرغ تبلوری است از انگاره‌ها و تلقی‌های متضاد اقوام ایرانی. در شاهنامه، او همچون زال وجودی است مقدس و اهریمنی. این تقابل‌ها و جنبه‌های دوگانه، چه بیانگر تغییرات کیفی عناصر و عوامل اسطوره‌ای باشد که نتیجه جابه‌جایی و گردش تاریخی اساطیر است و چه به اعتبار گرایش‌های اجتماعی و نسبت رابطه‌اش با مراحل و نهادهای جامعه باشد، به هر صورت، از این پرنده، سیمایی دووجهی می‌سازد. این موجود اساطیری چهار بار در شاهنامه حضور می‌یابد و طی همین مراحل است که جنبه‌های متفاوت و متضاد (تجلی ایزدی و تصور اهریمنی) از هستی او دریافت می‌شود: در داستان‌های زال، زادن رستم، هفت‌خان اسفندیار و نبرد رستم و اسفندیار ظاهر می‌شود که در خاندان سیستان، چهره‌ای آیینی و پذیرفته، اما در هفت‌خان، چهره‌ای اهریمنی دارد (ر.ک: همان: ۶۸-۶۹). بنابراین، سیمرغ شاهنامه، وجودی است یگانه با دو قطب متقابل؛ یعنی به نسبت خاندان زال، وجودی اهورایی و یزدانی و به نسبت خاندان گشتاسپ و اسفندیار، چهره‌ای اهریمنی تلقی می‌شود؛ مثلاً تنها در داستان نبرد رستم و اسفندیار، هر دو وجهه این پرنده اساطیری را می‌توان دریافت که به ظهور واژگان متقابل نیز انجامیده است. پس از مجروح شدن رستم و درخواست یاری از سوی زال، سیمرغ:

بر آن خستگی‌ها بمالید پر	هم اندر زمان گشت با زیب و فر
بدو گفت کین خستگی‌ها ببند	همی باش یک چند دور از گزند
یکی پر من تر بگردان به شیر	بمال اندر آن خستگی‌های تیر

درعین حال، شیوه یاری‌رساندن به رستم، شیوه‌ای است که سبب ازپای‌درآمدن اسفندیار است:

بدین گز بُود هوش اسفندیار تو این چوب را خوارمایه مدار
 بر آتش مرین چوب را راست کن نگه کن یکی نغزپیکان کهن
 پنه پر و پیکان بر او بر نشان نمودم ترا از گزندش نشان
 (فردوسی، ۱۳۸۶: ۵/۴۰۰)

بدین معنی که عمل سیمرغ به نسبت زال و رستم، عملی یاریگر (و اهورایی) و به نسبت اسفندیار، عملی آسیب‌رسان (و اهریمنی) به نظر می‌رسد. پس دوگانگی در این تصویر اساطیری، با اعتبار عامل «نسبت»، از بن‌بست تناقض رها می‌گردد؛ زیرا اعتبارات مختلف عقلی، تعدد جهات و ملحوظ داشتن نسبت‌های ذهنی می‌تواند نفی و اثبات، یا سلب و ایجاب را در یک موضوع واحد جمع کند (ر.ک؛ ضرابیها، ۱۳۸۴: ۲۱۲). بنابراین، حضور تصاویر نمادینی از این دست در شاهنامه فردوسی، بیانگر نوع دیگری از رفتار با زبان در مقوله تقابل‌های دوگانه، یعنی رویکرد ساخت‌شکنانه به آن است که اصطلاحاً «فراروی از تقابل‌های دوگانه» نام گرفته‌است (ر.ک؛ فاضلی و پژهان، ۱۳۹۳: ۲۳۱). البته نباید فراموش کرد که اولاً اساس این یگانگی را در یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های اسطوره باید جست؛ زیرا از طرفی، لوی استروس اسطوره‌ها را حکایات تخیلی می‌داند که در پی منطقی‌سازی، به دنبال آن است که تقابل‌های دوتایی میان فرهنگ و طبیعت را حل کند (Lévi-Strauss, 1963: 356). از طرف دیگر، سیمرغ اساطیری به اعتبار گویایی و برخورداری از روابط زبانی (با زال)، سرحد میان غریزه و اندیشه، حیوانیت و انسانیت، و فصل مشترک میان طبیعت و فرهنگ است (ر.ک؛ مختاری، ۱۳۷۹: ۸۲-۸۳). ثانیاً مفاهیمی که تصاویر خرد کلان‌نماد سیمرغ را در خوشه تصویری آن به دور خود جمع می‌کند، دو مفهوم به‌ظاهر متقابل اهورایی و اهریمنی است که در تصویر ذیل از سیمرغ، چونان دو بال پرواز او عمل می‌کند، تا توازن و تعادل آن برقرار باشد.



شکل ۱: خوشه تصویری کلان‌نماد سیمرغ در شاهنامه

۷. نتیجه

شاهنامه فردوسی، حماسه ملی-اساطیری ایران، یکی از بزرگ‌ترین حماسه‌های راستین (اسطوره‌ای) دنیاست که راز ماندگاری و پویایی آن را، از یک‌سوی در تجلی دریافت

شهودی و سیلان ضمیر ناخودآگاهی، و از سوی دیگر، در ساختار منسجم و یگانه آن باید جست. ساختار منسجم یک اثر، خود بستگی به برخورداری آن از مایگانی یا معنایی یگانه دارد که چونان روحی حیات‌بخش بر سراسر متن غالب گردد و سبب تناسب دیگر عناصر با آن و با یکدیگر شود، به گونه‌ای که بتوان گفت تناسب درون‌مایه و تصاویر و تناسب تصاویر با هم، «وحدت هنری» اثر را پدید آورده است. فلسفه هنر کروچه، با تعریف «هنر» به‌عنوان «تجلی ماده در صورت»، یا تناسب صورت/ معنا، در واقع، به مقابله با تقابل دوگانه شهود/ بیان یا هنر/ زبان برمی‌خیزد که به طرز شگفت‌انگیز با مقابله شاعر حماسه‌سرا با تقابل دوگانه شعر/ اسطوره ساختارگرایان، همخوان و هماهنگ است؛ چراکه اسطوره‌ها هم از نظر کروچه و هم از دیدگاه حکیم فردوسی، «هنر» و نیازمند رمزگشایی است. اصولاً بسیاری از صورت‌های خیال و آرایه‌های ادبی در یک حماسه اساطیری، تنها یک شگرد ادبی و هنری نیست که فقط زینتی بر کلام باشد، بلکه شرط ضروری تحقق زبان اسطوره است. در شاهنامه فردوسی، با توجه به اصل «شیوه بیان اصیل» در فلسفه هنر کروچه و براساس رفع تقابل دوگانه شعر- اسطوره، سه هنر سازه اغراق، تضاد و کلان‌نماد (به مثابه اجتماع اضداد)، بیش از دیگر شگردهای هنری ایفای نقش می‌کنند. بهره‌یابی شاعر از این هنر سازه‌ها به گونه‌ای است که حتی زمانی که موضوع یا محتوای خام حماسی- اساطیری از رهگذر خیال او می‌گذرد تا صورتی هنری بیابد، باز هم اصالت اساطیری خود را حفظ می‌کند و فراتر از آن نمی‌رود. اساساً در این حماسه بزرگ، به سبب حضور هنر مآبانه اساطیر، نه محتوا، محتوایی کاملاً خام است و نه صورت آن، چنان تصنعی است که معنا را نادیده انگارد. عاطفه غالب یا درون‌مایه شاهنامه نیز که «تضاد دو بینی» پدیده‌ها، شخصیت‌ها و رویدادهاست و در صورت هنری «تضاد» رخ می‌نماید، سرانجام، در مفهوم گومیچشن یا آمیزش اساطیری به یگانگی بدل می‌شود. اصل «یگانگی در دوگانگی» اساطیری نشان می‌دهد که کلان‌نماد «سیمرغ»، تجلی یگانگی و «وحدت هنری» در شاهنامه فردوسی است.

منابع

- آزاد ارمکی، تقی (۱۳۸۹)، نظریه‌های جامعه‌شناسی، ج ۵، تهران، سروش.
 آموزگار، ژاله (۱۳۸۳)، تاریخ اساطیری ایران، ج ۶، تهران، سمت.
 احمدی، بابک (۱۳۷۰)، ساختار و تأویل متن (شالوده‌شکنی و هرمنوتیک)، ج ۱، تهران، مرکز.
 _____ (۱۳۸۷)، حقیقت و زیبایی، درس‌های فلسفه هنر، ج ۱۵، تهران، مرکز.
 اسکولز، رابرت (۱۳۹۳)، درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات، ترجمه فرزانه طاهری، ج ۳، تهران، آگه.

- بارت، رولان (۱۳۷۱)، عناصر نشانه‌شناسی، ترجمه مجید محمدی، چ ۱، تهران، الهدی.
- بارتولد (۱۳۶۹)، «درباره حماسه ملی ایران»، ترجمه کیکاوس جهانداری، هفتاد مقاله: ارمغان فرهنگی به دکتر غلامحسین صدیقی، به کوشش یحیی مهدوی و ایرج افشار، ج ۱، چ ۱، تهران، اساطیر.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۶۴)، رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی، چ ۱، تهران، علمی و فرهنگی.
- _____ (۱۳۹۱)، دیدار با سیمرخ (شعر و عرفان و اندیشه‌های عطار)، چ ۵، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- ثاقب‌فر، مرتضی (۱۳۸۷)، شاهنامه فردوسی و فلسفه تاریخ ایران، چ ۲، تهران، قطره-معین.
- چندلر، دنیل (۱۳۸۷)، مبانی نشانه‌شناسی، ترجمه مهدی پارسا، چ ۳، تهران، سوره مهر.
- حمیدیان، سعید (۱۳۷۲)، درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی، چ ۱، تهران، مرکز.
- خالقی مطلق، جلال (۱۳۵۵)، «طوس زادگاه دقیقی است؟»، یادنامه دقیقی طوسی، چ ۱، تهران، شورای عالی فرهنگ و هنر.
- داد، سیما (۱۳۸۵)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، چ ۳، تهران، مروارید.
- دوستخواه، جلیل (۱۳۸۴)، شناخت‌نامه فردوسی و شاهنامه، چ ۱، تهران، دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- رضاقلی، علی (۱۳۹۱)، جامعه‌شناسی خودکامگی تحلیل جامعه‌شناختی ضحاک ماردوش، چ ۱۹، تهران، نی.
- رفایی قدیمی مشهد، رضا و ابوالقاسم قوام (۱۳۹۴)، «نظام تقابل‌های زبانی مهم‌ترین عامل شکل‌گیری معنا در روایت ضحاک و فریدون شاهنامه»، پژوهشنامه ادب حماسی، س ۱۱، ش ۲۰، صص ۵۷-۷۱.
- زرقانی، مهدی (۱۳۹۰)، تاریخ ادبی ایران و قلمرو زبان فارسی، چ ۲، تهران، سخن.
- سرکاراتی، بهمن (۱۳۸۵)، سایه‌های شکارشده، چ ۲، تهران، طهوری.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۳)، صور خیال در شعر فارسی، چ ۹، تهران، آگه.
- _____ (۱۳۹۱)، رستاخیز کلمات، چ ۲، تهران، سخن.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۶)، نگاهی تازه به بدیع، چ ۳، تهران، میترا.
- _____ (۱۳۸۷)، بیان، چ ۳، تهران، میترا.
- ضرابیه‌ها، محمدابراهیم (۱۳۸۴)، زبان عرفان (تحلیلی بر کارکرد زبان در بیان دریافت‌های عرفانی)، چ ۱، تهران، بینادل.
- ضمیران محمد (۱۳۹۳)، مبانی فلسفی نقد و نظر در هنر، چ ۱، تهران، نقش جهان.
- طالبیان، یحیی و همکاران (۱۳۸۶). «جدال خیر و شر؛ درونمایه شاهنامه فردوسی و کهن‌الگوی روایت»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد، س ۴۰، ش ۱۵۸، صص ۱۰۱-۱۱۶.
- فاضلی، فیروز و هدی پژهان (۱۳۹۳)، «فراروی از تقابل‌های دوگانه در دیوان حافظ»، پژوهشنامه ادب غنایی، س ۱۲، ش ۲۳، صص ۲۲۷-۲۴۴.
- فتحی، چیمین و رامین محرمی (۱۳۹۴)، همسویی حماسه‌ها: ایمان ترجمه (بررسی تطبیقی شاهنامه فردوسی و بهشت‌گمشده جان میلتون)، چ ۱، سقز، گوتار.
- فتوحی، محمود (۱۳۹۳)، بلاغت تصویر، چ ۳، تهران، سخن.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۶)، شاهنامه، تصحیح جلال خالقی مطلق، تهران، چ ۱، مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.

فشارکی، محمد (۱۳۷۹)، نقد بدیع، چ ۱، تهران، سمت.

کارول، نوئل (۱۳۹۲)، درآمدی بر فلسفه هنر، ترجمه صالح طباطبایی، چ ۳، تهران، مؤسسه تألیف.

کروچه، بندتو (۱۳۹۱)، کلیات زیبایی‌شناسی، ترجمه فؤاد روحانی، چ ۹، تهران، علمی و فرهنگی.

کوهستانیان، آرمان و همکاران (۱۳۹۵)، «نقد محققان بر شاهنامه فردوسی و پاسخ بدان با تکیه بر آرای طه ندا»، پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت، س ۵، ش ۲، صص ۲۰۵-۲۲۴.

مالمیر، تیمور (۱۳۸۳)، «پیوند قهرمان آرمانی با نمونه‌های نخستین انسان»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد، س ۳۷، ش ۱۴۵، صص ۲۳-۳۵.

_____ (۱۳۸۷)، «ساختار فنی شاهنامه»، کاوش‌نامه، س ۹، ش ۱۶، صص ۱۹۹-۲۲۴.

محرّمی، رامین و رقیه ممی‌زاده (۱۳۹۰)، «تقابل نمادهای خیر و شر در دوره اساطیری شاهنامه»، متن‌پژوهی ادبی، س ۱۵، ش ۴۹، صص ۱۲۷-۱۴۳.

مختاری، محمد (۱۳۷۹)، اسطوره زال، چ ۱، تهران، آگه.

مرتضوی، منوچهر (۱۳۷۲)، فردوسی و شاهنامه، تهران، چ ۲، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی (پژوهشگاه).

مسکوب، شاهرخ (۱۳۸۹)، «بخت و کار پهلوان در آزمون هفت‌خان»، تن پهلوان و روان خردمند (پژوهش‌هایی تازه در شاهنامه)، ویراسته شاهرخ مسکوب، چ ۳، تهران، طرح نو.

مقدادی، بهرام (۱۳۷۸)، فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی (از افلاطون تا عصر حاضر)، چ ۱، تهران، فکر روز.

ورز، لیلا (۱۳۸۹)، «امانی زیباشناختی سخن از دیدگاه عبدالقاهر جرجانی و بندتو کروچه و معاصران مشهور وی»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، قزوین، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی.

هالیدی، مایکل و رقیه حسن (۱۳۹۳)، زبان، بافت و متن (جنبه‌هایی از زبان در چشم‌اندازی اجتماعی-نشانه‌شناختی)، ترجمه مجتبی منشی‌زاده و طاهره ایشانی، تهران، چ ۱، علمی.

هانزن، کورت هاینریش (۱۳۷۴)، شاهنامه فردوسی، ساختار و قالب، ترجمه کیکاووس جهان‌داری، تهران، چ ۱، فرزانه روز.

Hegel, G.W.F. (1975), *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, Tr. by T.M. Knox, Vol. 2, New York, Oxford University Press.

Lévi-Strauss, Claude (1963), *Structural Anthropology*, Tr. by Claire Jacobson and Brooke Grundfest Schoepf, New York, Basic Books, INC., Publishers.