از مخاطب راوی تا مخاطب روایت

(با تأملی در روایت‌های داستانی شاهنامه)

غلامعلی فلاح*

فرزاد بالو**

چکیده

نظریه‌پردازان روایت، با تفکیک میان روایت‌های داستانی کلاسیک و مدرن، براین باورند که روایات داستانی کلاسیک، غالباً بر ویژگی‌هایی چون مؤلف‌محوری، تک‌ارزشی و تک‌ساحتی‌بودن معنا، پایان بسته و غیره استوارند و درمقابل، روایت‌های داستانی مدرن مؤلفه‌هایی چون مخاطب‌محوری، پایان باز، چندساحتی‌بودن معنا و غیره را در بطن خود می‌پرورند. اگرچه ظاهراً بلاغت کلاسیک برپایهٔ اعتقاد سنتی به معنی قطعی کلام بنا نهاده شده بود و هدف نهایی خوانش متن، وصول به معنی و مقصود مؤلف قلمداد می‌شد، این داوری با نگاهی به شاهکارهای ادبی کلاسیک سخت مناقشه‌آمیز می‌نماید. *شاهنامهٔ* فردوسی ازآن‌جمله است؛ چراکه فردوسی با بهره‌گیری از عناصر اسطوره‌ای و رمزی که اساساً در بلاغت کلاسیک جایی نداشتند، ضمن آنکه از تصلب چهارگانهٔ عناصر بیانی حاکم فراتر می‌رود، به مخاطب هشدار می‌دهد که در مواجهه با داستان‌های اساطیری خود را مخاطب راوی و پوستهٔ ظاهری روایات داستانی نبیند، بلکه مخاطب را تا مخاطب روایت برمی‌کشد و با گنجاندن عناصر اسطوره‌ای و رمزی متنی باز و گشوده دربرابر دیدگان خوانندگان می‌گشاید و امکان تأویل‌های متکثر را فراهم می‌آورد. بنابراین، نه‌تنها خودش به تأویل پاره‌ای از این داستان‌ها می‌پردازد، بلکه پس از او نیز عارفان و فیلسوفان و شاعران بسیاری تا دورهٔ معاصر به این دسته از داستان‌ها رویکرد تأویلی داشته‌اند. این مقاله طرح و شرح این ماجرا خواهد بود.

کلیدواژه‌ها: شاهنامه، درون‌مایهٔ اسطوره‌ای، مخاطب راوی، مخاطب روایت.

---

* دانشیار دانشگاه خوارزمی fallah@khu.ac.ir

** استادیار دانشگاه مازندران farzad_baloo@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۹۱/۶/۳۱ تاریخ پذیرش: ۹۳/۳/۵

دوفصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی، سال ۲۲، شمارهٔ ۷۷، پاییز و زمستان ۱۳۹۳

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1393.22.77.9.9]

درآمد

روایت تاریخی به درازنای عمر بشر در رستنگاه هستی دارد. مگرنه اینکه آفرینش آدمی خود طرح و پیرنگ روایتی بلند است. براین‌اساس، روایت از گستره و شمولی برخوردار است که نه به عصر و مکان و جامعه‌ای محدود می‌شود و نه آنکه صرفاً در ژانر ادبی خاصی نشانی از آن می‌توان یافت. «روایت در اسطوره،[۱] افسانه،[۲] قصه،[۳] نوول،[۴] حماسه، تاریخ، تراژدی، درام، کمدی، نقاشی، پنجره‌های شیشه‌کاری رنگی، سینما، فکاهی مصور،[۵] عناوین خبری و گفت‌وگو حضور دارد. روایت جهانی است. فراتاریخی، فرافرهنگی؛ به‌سادگی، مثل خود زندگی است» (بارت؛ ۱۳۸۷: ۲۷).

گرچه نمی‌توان در ادبیات کلاسیک فارسی مرز مشخصی میان ژانرهای ادبی یافت و به پیروی از آن، تعریفی دقیق از «قصه»، «حکایت» و «داستان» به دست داد، پرواضح است که یکی از پربارترین و پرشکوه‌ترین بخش‌های ادبیات فارسی ادب داستانی به معنای عام آن است. منظومه‌های غنایی و بزمی مانند ویس و رامین فخرالدین اسعد گرگانی، *خسرو و شیرین* نظامی، *حماسهٔ شاهنامهٔ* فردوسی، قصه‌هایی که جنبه‌های واقعی و تاریخی و اخلاقی آنها به هم آمیخته است، مانند *مقامات* حمیدی، *گلستان* سعدی، قصه‌هایی که جنبهٔ تاریخی دارد: مانند قصه‌های *تاریخ بیهقی* که در ضمن وقایع داستان می‌آید، قصه‌هایی که از زبان حیوانات روایت می‌شود و به نوعی سمبل و نماد نوع انسانی محسوب می‌شوند مانند *کلیله و دمنهٔ* نصراله منشی، *مرزبان‌نامهٔ* مرزبان‌بن‌رستم و... این گسترهٔ وسیع را دربرمی‌گیرد.

نظریه‌پردازان روایت، با تفکیک و تمایز میان ادبیات کلاسیک و ادبیات مدرن، با رویکردی دوقطبی، درپی اثبات بسیاری از عناصر روایی خلاق، پویا و هنری برای ادبیات مدرن برآمده‌اند و درمقابل، روایات داستانی دوران کلاسیک را فاقد آن امتیاز می‌شمارند. اما در این نگرهٔ ثنویت‌انگارانه، متون روایی مدرن دربرابر متون روایی کلاسیک با مؤلفه‌هایی چون پایان باز/ پایان بسته، چندارزشی/ تک‌ارزشی، مخاطب روایت/ مخاطب نویسنده/ و غیره صف‌آرایی کرده است.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1393.22.77.9.9]

بی‌تردید شاعران/ نویسندگان در آفرینش هرکدام از این آثار تحت تأثیر پارادایم مفهومی و زبانی و بلاغی عصر خود قرار داشته‌اند. براین‌اساس، سنت ادبی حاکم نسبت خالق اثر و مخاطبان را مشخص می‌کرده است. به تعبیر دیگر، به‌ویژه در ادب کلاسیک، شاعران یا نویسندگان در آفرینش یک اثر همواره به‌طور خودآگاه یا ناخودآگاه با چشم‌داشت گفتمان بلاغی حاکم، به نحوی جدی و خاص مخاطبان آثار خویش را مدنظر داشته‌اند و اساساً با انتخاب ژانر ادبی و فرم و ساختاری که به آن می‌بخشیدند به نوعی نسبت میان مخاطبان و خوانش و تفسیری را که از آثارشان خواهند داشت فراهم می‌کردند.

شاید بی‌راه نباشد اگر بگوییم شاهکارهای ادبی کلاسیک، باوجود توجه به قواعد و قوانین بلاغی حاکم، در چارچوب خشک آن محصور نشدند و امکان خلق و طرح عناصر تازه‌ای را فراهم کردند. دراین‌میان، به‌جرئت می‌توان گفت شیوهٔ روایت‌پردازی فردوسی در *شاهنامه* به‌گونه‌ای است که با پاره‌ای از ویژگی‌های بنیادین روایی مدرن پهلو می‌زند.

ما در نوشتار حاضر برآنیم تا نشان دهیم که چگونه فردوسی با بهره‌گیری از درون‌مایه‌های اسطوره‌ای و رمزی و اشارهٔ مستقیم به رمزی‌بودن پاره‌ای از روایت‌های داستانی، مخاطبان و خوانندگان را برانگیخته تا از کمند تفسیر و تأویلی خطی و سطحی و قطعی ناظر به نیت مؤلف ـ اصلی که بلاغت حاکم زمانه درصدد تثبیت و تعمیم همه‌جانبهٔ آن در آفرینش آثار ادبی بود ـ برهند و خود را مخاطب روایات و داستان‌ها بیابند و براساس پیش‌فرض‌ها و انتظارها، به پرندهٔ اندیشه و تخیل اجازهٔ پرواز در ساحات مختلف سپهر تفسیرها و تأویل‌های متکثر بدهند؛ مقوله‌ای که از شاخصه‌های روایت‌های داستانی مدرن به‌شمار می‌رود. ما در آغاز درنگی بر مفهوم و اصطلاح مخاطب راوی و مخاطب روایت و قواعد تفسیری حاکم بر بلاغت کلاسیک خواهیم داشت و آن‌گاه به‌طور مشروح به درون‌مایهٔ اساطیری روایت‌های داستانی *شاهنامه*، کارکرد معنایی آن، و نسبت راوی، روایت و مخاطبان در مواجههٔ تأویلی و تفسیری با این داستان‌ها می‌پردازیم.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1393.22.77.9.9]

چارچوب نظری

مخاطب راوی، مخاطب روایت

منتقدان ادبی معاصر، با تفکیک میان ادب کلاسیک و مدرن، بر این عقیده‌اند که اساساً داستان و قصه در ادبیات گذشته و حتی رمان‌های رئالیستی کلاسیک قرن نوزدهمی از پایان بسته برخوردارند. مفهوم بستار ادبی یا مفهوم پایان، دربارهٔ هر اثر ادبی قابل طرح است و ازآنجاکه هر اثر ادبی آغازی دارد، ناگزیر پایانی هم خواهد داشت، اما مراد از این مفهوم، تفطن به این دقیقه است که وقتی خواننده آخرین صفحهٔ داستان را از نظر می‌گذراند، ماجرا را پایان‌یافته می‌انگارد و دیگر نه ناگفته‌ای را انتظار می‌برد و نه ابهام یا تردیدی برای آنچه گفته شده احساس می‌کند. به‌عبارت دیگر، نویسنده با تمهید تمام مقدمات و ارائهٔ ساختاری یک‌پارچه از متن، بنیاد قطعیت معنا و روشنی و وضوح را پی‌می‌نهد تا در پرتو آن خواننده با قرینه‌های آشکار موجود در متن به مقصود و مراد نویسنده نائل آید. به تعبیر دیگر، نویسنده به‌طور وسواس‌گونه‌ای برای پرسش‌های احتمالی خوانندگان پاسخ مشخصی پیش‌بینی کرده است. پرواضح است که در چنین فضای داستانی، اقتدار تام و تمام با راوی است. ناگفته پیداست که تمهید چنین مقدماتی اطلاعات لازم را در اختیار خواننده قرار می‌دهد و نه‌تنها تفسیر و فهم داستان را با دشواری همراه نمی‌سازد، بلکه نقش خواننده را برای تولید معنا فرومی‌کاهد و درحد «مصرف‌گرای معنا» تقلیل و تنزل می‌دهد. «راوی اگرچه در طول داستان تلاش می‌کند خواننده را در یک حالت ابهام مقطعی قرار دهد، ولی بی‌درنگ تمام نکته‌های مبهم و تردیدآمیز را صریحاً توضیح می‌دهد» (مقدادی؛ ۱۳۷۸: ۱۱۰). بنابراین، در این‌گونه روایت‌های داستانی خواننده چنان در سیطرهٔ حضور سنگین و دیوار بلندی چون راوی/ نویسنده گرفتار است که می‌رود هرجا که خاطرخواه اوست. یعنی کمر همت می‌بندد تا به کشف مراد و مقصود راوی توفیق یابد. با توجه به چنین ویژگی‌هایی که برای اثر داستانی برشمردیم، منتقدان ادبی اساساً روایت‌های داستانی کلاسیک را در این طبقه قرار می‌دهند و اصطلاح پایان‌بسته را برای آن به‌کار می‌برند. اما درمقابل، دستهٔ دیگری از رمان‌ها و داستان‌ها را می‌توان یافت که محصول و میوهٔ

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1393.22.77.9.9]

دورهٔ مدرن تلقی می‌شوند. این رمان‌ها، در ظاهر بستار/ پایان دارند، اما چونان جمله‌ای ناتمام، چندوجهی و ابهام‌آمیز، راه را بر تأویلات و تفسیرهای متفاوت هموار می‌کنند. بنابراین، مفهوم فرجام بی‌گمان در نحوهٔ تأثیرگذاری روایت بسیار حائز اهمیت است. «فرجام ممکن است به صورت گسسته و رفته یا به‌گفتهٔ ا.م. فورستر[۶] در کتاب *جنبه‌های رمان*، جمع وجورکردن داستان باشد یا به‌صورت موقعیت‌های نامعین و حل‌ناشده»[۷] (وبستر، ۱۳۸۲: ۹۰). پرواضح است چنین آثاری امکان‌های بسیاری را برای مشارکت فعال خواننده در تعامل با متن داستانی فراهم می‌سازد. درواقع این امکان برای خواننده ایجاد می‌شود تا از جایگاه پیشین خود در نقش مخاطب نویسنده/ راوی، به تفسیر واحد، مستقیم، مدون و صریح و یکسانی که ازسوی نویسنده/ راوی القا می‌شد تن دردهد و به مخاطب روایت تغییر موضع دهد. یعنی حضور فعال و مشارکتی پویا در تولید معنا پیدا کند و پیش‌فرض‌ها و توقعات و به تعبیر هانس رابرت یاس[۸] افق‌های انتظار[۹]ها، راه را بر تفسیرها و تأویل‌های متفاوت باز می‌کند. اصطلاح پایان‌باز برای این دسته از رمان‌ها مورد استفاده قرار می‌گیرد. یعنی شاید در ظاهر رمان یا داستانی به فرجام خود برسد، اما خوانندگان همچنان در انتظار ناگفته‌ها و روشن‌شدن ابهام‌های متن باقی می‌مانند. اینجاست که به تعبیر ولفگانگ آیزر:[۱۰]«سفیدخوانی‌هایی به چشم می‌خورد که فقط خواننده می‌تواند آنها را پر کند. در نظر او، خواندن این فرصت را در اختیار ما می‌گذارد که مدون‌ناشده‌ها را مدون کنیم»[۱۱] (سلدن و همکاران، ۱۳۸۴: ۷۷-۸۰). اما اگر بخواهیم ازمنظر تاریخی چنین دگردیسی و تحولی را از پایان بسته به پایان باز بررسی کنیم: «گرایش به پایان باز به اواخر قرن نوزدهم برمی‌گردد که به‌عنوان نوآوری فنی حاصل عزم همیشگی ادبیات برای خلق تأثیرات تازه ازطریق فروشکستن قواعد بوده است»[۱۲] (مارتین، ۱۳۸۶: ۵۹). ناگفته نگذاریم که پساساختارگراها بنیادی‌ترین رویکرد انتقادی را به مفهوم بستار/ پایان‌بسته داشته‌اند. «در این میان و به‌ویژه دریدا[۱۳] با این استدلال که وجود ما محصور در زبان است (چیزی بیرون از متن نیست)، معتقد است که تفسیر پایانی ندارد. اگر معنا بیرون از جهان زبان جایی نداشته باشد- چیزی که دریدا با تکیه بر مفهوم

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1393.22.77.9.9]

تفاوت می‌گوید- آن‌گاه می‌توان گفت معنای متن ادبی هیچ‌گاه ثابت نخواهد بود. بدون وجود مرکزی که بتوان بازی معنا را برآن بنیان نهاد، متن تا بی‌کران گشوده است و تلاش ناقد برای تأکید بر بستار توهمی بیش نخواهد بود» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۶۴).

بلاغت متکلم‌محور کلاسیک

تعریف بلاغت

با سیری گذرا در بلاغت کلاسیک و تأمل در تعریف بلاغت در آثار بلاغیون قدیم، از عبدالحمید کاتب (م۱۳۲ه)، ابن‌المعتز (م۲۹۱ه)، ابوهلال عسگری (م۳۹۵ه)، رمانی (م۳۷۴ه) و دیگران تا عبدالقاهرجرجانی (م۴۷۱ه) و بعدها در قرن هفتم سکاکی، می‌توان گفت باوجود تکاملی که در تعریف بلاغت صورت پذیرفته است، تعریفی که خطیب تبریزی (م۷۳۹ه) در کتاب *تلخیص‌المفتاح* از بلاغت به‌دست می‌دهد اجماع و عصارهٔ این تعاریف است: «البلاغه فی‌الکلام مطابقه لمقتضی الحال مع فصاحته» (بلاغت در کلام مطابقت آن با مقتضای حال است همراه با فصاحت آن) (ر.ک رسولی، ۱۳۸۰: ۸۹-۹۸).

اعتقاد به معنای قطعی و نفی ابهام در بلاغت کلاسیک

زبان در دورهٔ کلاسیک به سه حوزهٔ دستور، منطق و بلاغت محدود می‌شد. قواعد دستوری به‌کاربردن درست نشانه‌های زبانی را تجویز می‌کرد. منطق به مطالعهٔ انواع بی‌معنایی‌ها، فارغ از زمان و مکان و اوضاع و احوالی می‌پرداخت که سخن در آن ایراد می‌شد. بلاغت مطالعهٔ زمان و مکان و اوضاع و احوال حاکم بر ایراد سخن را عهده‌دار بود. ازآنجاکه قدما نقش اصلی زبان را معنی‌رسانی می‌دانستند به منطق بیش از بلاغت توجه می‌کردند (ر.ک پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۱۱-۱۳). حال اگر به تعریفی که از علم منطق در کتاب‌های منطقی آمده است توجه کنیم، می‌بینیم چگونه معنامداری در بلاغت فارسی تحت تأثیر عمیق و همه‌جانبهٔ آن قرار گرفته است: «آله قانونیه تعصم مراعاتها الذهن عن الخطاء فی الفکر»؛ یعنی منطق ابزار و وسیله‌ای تلقی می‌شود که رعایت آن ذهن را از خطا و انحراف بازمی‌دارد (ابراهیمی دینانی، ۱۳۸۹: ۳۰). بازتاب آن در یکی از بن‌مایه‌های اصلی جمال‌شناسی کلاسیک

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1393.22.77.9.9]

جلوه‌گر می‌شود که همانا اصل وضوح و روشنی سخن در مواجهه با مخاطب و نفی هرگونه ابهام است.

براین‌اساس، گره‌خوردگی اندیشهٔ مطابقت کلام به اقتضای مخاطب با نگرهٔ منطقی، چنان سایهٔ سنگین خود را بر سپهر بلاغت اسلامی ــ خصوصاً معانی و بیان‌ـ تحمیل می‌کند که قرن‌ها به فرمانروایی خود ادامه می‌دهد؛ تا جایی‌که می‌توان مدعی شد نگاهی کلی به نظریهٔ نقد ادبی درمیان اعراب (و مسلمانان) مبین این نکته است که این نقد به‌شدت صبغهٔ کلاسیستی دارد؛ چراکه:

> تأکید همواره این نقد بر روح اعتدال در تعبیر و عدم افراط در خیال و استعاره است و همواره رعایت مقام و تناسب و آداب (آیین) را مدنظر دارد و در این ناحیه، گاه آن‌قدر پیش می‌رود که شعر را مقید و محصور می‌کند و شأن لفظ را بر شأن معنی و شکل را بر مضمون برتری می‌دهد و به‌طورکلی به محصورکردن و مقیدساختن و هرچیز را برجای خود نشاندن تمایل مفرط دارد (عباس، ۱۳۸۸: ۴۷).

بنابراین، بلاغت اسلامی به‌طورکلی، و بلاغت فارسی به‌تبع آن، در فضایی تنفس می‌کرد که سازوکار خطابی و منطقی بر آن حکومت می‌کرد. برپایهٔ چنین تلقی از نسبت میان لفظ و معنی و متکلم و مخاطب است که آدونیس به این نتیجه رسیده است: «بلاغیون مسلمان شعر را در چارچوب معیارهای خطابه محدود کردند و اصول بلاغت نوشتار را برای آن تعیین ننمودند» (ادونیس، ۱۳۸۳: ۸۰)؛ مثلاً با تقسیم‌بندی زبان به دو حوزهٔ حقیقت و مجاز، یا نفی هرگونه ابهام، مقدماتی را فراهم آوردند تا مخاطب با سهولت و سادگی به نیّت مؤلف دست یابد، یعنی با وجود علاقه (تناسب میان معنای حقیقی و مجازی) و قرینهٔ صارفه (نشانه‌ای که به کمک مخاطب می‌شتافت و به این نکته اشاره داشت که لفظ در معنای حقیقی خود به‌کار نرفته است) درواقع آنچه در تحلیل بلاغی هدف غایی محسوب می‌شد این بود: «که درنهایت مجازها را به همان معنای حقیقی و زبانی بازگرداند تا فهمیده شوند. یعنی استعاره، مجاز، و کنایه به یک حقیقت زبانی و مفهوم قطعی و عقلی تأویل شود. بنابراین، هر صورت مجازی که قابل تأویل به یک حقیقت و زبان واقعی نباشد از قلمرو مطالعهٔ علم بلاغت کنار می‌ماند» (فتوحی، ۱۳۸۶: ۱۲).

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1393.22.77.9.9]

با چنین پیش‌انگاشتی، بلاغت کلاسیک «ابهام‌های کلام حتی از نوع تأویل‌پذیر آن را عیب بزرگ می‌دانست» (همان: ۱۵). درواقع ابهام در ادب کلاسیک بیشتر معلول تعقید لفظی و معنوی، غرابت استعمال، استفاده از صنایع ادبی و علوم عصری و غیره است؛ در مقایسه با ادب مدرن که ابهام غالباً محصول نسبیت، عدم قطعیت و ابهام ساختاری است و ارزش هنری والایی دارد.

ازسویی دیگر، گفتمان غالب بر فضای سیاسی ـ اجتماعی دورهٔ کلاسیک استبدادی است و تک‌صدایی حاکمان، امکان تنوع و تکثر صداها را در نطفه خفه کرده است، لذا هم مانع ظهور شخصیت فردی می‌شود و هم میراث و سنت ادبی را حفظ می‌کند.

> این منع و حفظ، به استقرار فرهنگ عمومی، مهارت‌ها و رفتارهای مشابه در جامعه یاری می‌رساند و به تکرار معانی و صورت‌های ادبی و نیز عنصر معناداری یا تک‌معنایی شعر کمک می‌کرد. شاعر دورهٔ کلاسیک شعر را برای مخاطبانی می‌سرود که از پیش، کم‌وبیش فرهنگ عمومی و میزان دانش و اطلاع آنها را می‌شناخت و با حد انتظار و توقع آنان در شعر آشنا بود (پورنامداریان، ۱۳۸۷: ۱۷-۱۸).

برپایهٔ چنین نگره‌ای، باوجود آنکه زبان نوشتاری است، ارتباط کلامی بیشتر ازطریق گفتن و شنیدن صورت می‌گیرد و خواندن و دیدن مجال کمتری برای ظهور و بروز پیدا می‌کند. به نظر شفیعی‌کدکنی:

> حتی تقسیم‌بندی مباحث علم بیان به چهار عنصر مجاز، تشبیه، استعاره و کنایه در بلاغت کلاسیک و اینکه دوتا از آنها ذاتی هستند، یعنی مجاز و کنایه و دوتای دیگر که تشبیه و استعاره باشند، یکی به‌عنوان وسیله معرفی شده، یعنی تشبیه و دیگری به‌عنوان پاره‌ای و قسمتی از یک اصل معرفی شده و آن استعاره است، کاملاً جنبهٔ علمی و منطقی دارد و باعث نوعی جمود فکری و محدودیت در ارتباطات معنوی میان عناصر طبیعت و زندگی انسانی که فراخنای بیکران است گردیده. این جدول‌بندی‌ها که توسط ادیبان برای خیال‌های شاعرانه و صور مجاز در شعر و نثر به‌وجود آمده، باعث شده است که همیشه ذهن‌ها متوجه نوعی محدودیت باشد (شفیعی، ۱۳۷۸: ۴۷).

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1393.22.77.9.9]

جایگاه اسطوره در بلاغت کلاسیک

در هیچ‌یک از کتاب‌های بلاغی کلاسیک بحث مستقلی زیر عنوان اسطوره نیامده است، اما به پاره‌ای از صور اسطوره‌ای، در ذیل آرایهٔ تلمیح، اضافهٔ تشبیهی و استعاره‌ای پرداخته شده است. بی‌تردید اعتقاد به معنای قطعی و نفی هرگونه ابهام به‌طور منطقی مجال و امکانی به طرح موضوعی چون اسطوره نمی‌داد. نشانهٔ زبانی گاهی معنای یکسانی برای همهٔ اعضای جامعهٔ زبانی دارد. این حتی در شعر و تصویرهای مجازی مثل مجاز مرسل، استعاره و کنایه نیز حاکم است. یعنی قرینه‌های حاضر در کلام ذهن را از دال به مدلول خاصی رهنمون می‌شود. اما «از دیدگاه علم بیان، اسطوره مشبه‌بهی است که باید مشبه محذوف آن را با تخیل یا قراین تاریخی و مردم‌شناسی و جامعه‌شناسی دریافت. با التفات به این نکته که دلالت اسطوره به مدلول خود صریح نیست و با تفسیر و تأویل همراه است» (شمیسا، ۱۳۷۶: ۲۴۱). ازاین‌حیث به سمبل یا نماد شباهت بسیار دارد. چه اینکه در سمبل هم مشبه‌به بر مشبه خاصی دلالت ندارد و دلالت آن بر چند مشبه نزدیک به هم و به‌اصطلاح هاله‌ای از معانی و مفاهیم مربوط و نزدیک به هم است. این‌همانی میان اسطوره و نماد موجب می‌شود که تا مرز یگانگی پیش بروند. چراکه «تصویر اسطوره‌ای دریچهٔ ورود به اعماق تجربهٔ ناخودآگاه جمعی است؛ ازاین‌جهت مانند نماد عمل می‌کند» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۲۷۹). جالب‌توجه اینجاست که «نماد» نیز در بلاغت کلاسیک مجال طرح نمی‌یابد.

در ادامه به تعریف و کارکرد تفسیری اسطوره و نسبت آن با حماسه می‌پردازیم تا نقش و مشارکت فعال مخاطب در امکان تأویل‌های متکثر با توجه به اوضاع فرهنگی و سیاسی و اجتماعی و... از بن‌مایه‌های اساطیری *شاهنامه* بیشتر خودش را نشان دهد؛ امری که مخاطب را از به‌انقیاددرآوردن مؤلف، به ارادهٔ معطوف به آزادی در روایت سوق می‌دهد.

تعریف اسطوره

اسطوره‌شناسان در تعریف اسطوره اتفاق‌نظر ندارند و هریک از چشم‌اندازهای مختلف روان‌شناختی، جامعه‌شناختی، ساخت‌گرایی، فلسفی و... بدان نگریسته‌اند.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1393.22.77.9.9]

ک.ک روتون ارائهٔ تعریف کوتاه و جامع از اسطوره را محال می‌داند. او بر آن است که ما:

> تجربه‌ای مستقیم از اسطوره به‌طور عام نداریم و تنها اسطوره‌های خاص را می‌شناسیم؛ و اینها نیز دارای سرچشمه‌ای مبهم، صورتی متلون و معنایی ابهام‌آمیزند. ظاهراً اسطوره‌ها به توجیه خردگرایانه تن درنمی‌دهند؛ بااین‌حال محرّک استفسار عقلانی‌اند. همین نکته خود دلیل وجود تنوع توضیحات متعارض است که هیچ‌یک از آنها به‌قدر کافی برای توجیه اسطوره جامع و کامل نیستند (روتون، ۱۳۸۵: ۳).

دراین‌میان، شاید تعریفی که مهرداد بهار از اسطوره می‌دهد تاحدود زیادی اجماعی از تعاریف موجود باشد. در نظر او:

> اسطوره اصطلاحی کلی است که دربرگیرندهٔ باورهای مقدس انسان در مرحلهٔ خاصی از تطورات اجتماعی است که در عصر جوامع به‌اصطلاح ابتدایی شکل می‌گیرد و باورداشت مقدس همگان می‌گردد. اساطیر حتی در ساده‌ترین سطوح خود انباشته از روایاتی است معمولاً مقدس دربارهٔ خدایان، موجوداتی فوق‌بشری و وقایع شگفت‌آوری که در زمان‌های آغازین با کیفیاتی متفاوت با کیفیات زمان عادی ما رخ داده و به خلق جهان و ادارهٔ آن انجامیده است یا در دوران‌های دوردست آینده رخ خواهد داد (بهار، ۱۳۷۸: ۳۷۱).

اما اگر بخواهیم اسطوره را از بعد معناشناختی در سنت خودمان و خاستگاه آن در غرب و در یونان قدیم بررسی کنیم می‌توانیم بگوییم که:

> در زبان ما، اسطوره معادل واژهٔ یونانی muthos به معنای قول، روایت، و گفتار است. یونانیان در آغاز این کلمه را به معنای بیان شفاهی به‌کار می‌بردند اما رفته‌رفته میتوس به معنای پیرنگ و طرح نمایش به‌کار گرفته شد و ازاین‌رو با کنش و رفتار پیوندی گسست‌ناپذیر یافت. همچنین می‌گویند از قرن ششم پیش از میلاد، به مرور با معنای روایت افسانه‌ای مورد استفاده قرار گرفت (ضیمران، ۱۳۸۴: ۵۴-۵۵).

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1393.22.77.9.9]

اسطوره و حماسه

اگرچه حماسه در مقایسه با اسطوره متأخر است، ارتباط نزدیکی میان اسطوره و حماسه وجود دارد. درواقع حماسه ازیک‌سو پاره‌ای از عناصر اسطوره‌ای را با خود همراه دارد و ازدیگرسو به تاریخ می‌پیوندد. به تعبیر دیگر:

> حماسه زادهٔ اسطوره است و اسطوره مامی پرورنده را می‌ماند که حماسه را می‌زاید و آن را در دامان خویش می‌پرورد و می‌بالاند. حماسهٔ راستین جز از دل اسطوره برنمی‌توان آمد. ازاین‌روی، حماسه تنها در ادب و فرهنگ مردمانی پدید می‌آید که دارای تاریخی کهن و اسطوره‌ای دیرینه‌اند (کزازی، ۱۳۷۶: ۱۸۳).

بنابراین اسطوره عنصر تفکیک‌ناپذیر حماسه است. به تعبیر دیگر، «می‌توان گفت اسطوره عنصر اصلی و اساسی حماسه محسوب می‌شود و افسانه‌ها و حکایات و قصص عامیانه عناصر فرعی آن به‌شمار می‌آیند» (حق‌شناس،۱۳۷۰: ۱۳۱). «قهرمانان اسطوره، ایزدان و فرشتگان یا اهریمن و دیوان‌اند؛ درحالی‌که قهرمانان حماسه را پهلوانان و شهریاران تشکیل می‌دهند» (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۲: ۱۳). اما واقعیت این است که وقتی رفته‌رفته به عصر حماسی وارد می‌شویم عناصر اسطوره‌ای، نه اینکه ازبین بروند، بلکه به شکل و هیئت تازه‌ای بازتولید می‌شوند.

مثلاً علاوه‌بر نقشی که خدایان در اغلب حماسه‌ها به‌عهده دارند، بسیاری از خدایان اقوام کهن به صورت شاهان و پهلوانان در حماسه‌ها ظاهر می‌شوند و بسیاری از شاهان و پهلوانان بزرگ یک قوم در اساطیر آن قوم به صورت خدایان پدیدار می‌گردند (بهار، ۱۳۷۸: ۳۷۱). این دگردیسی و تحول و تغییر با مقایسهٔ دورهٔ اساطیری، حماسی و تاریخی هر قومی به‌روشنی قابل استنباط و دریافت است:

> در اساطیر همهٔ اقوام، خدایان اساطیری به نیاکان و فرمانروایان برتر تبدیل می‌شوند یا برعکس، خدایان اساطیری گذشتهٔ خدایی را فرونهاده، از عالم اساطیر به جهان حماسه فرود آمده‌اند و در عداد فرمانروایان و پهلوانان بزرگ و آغازین قوم خویش قرار گرفته‌اند (یارشاطر، ۱۳۶۸: ۹۵).

کارکرد تفسیری اسطوره

کلود لوی استروس، در ابتدای بخش ششم کتاب *انسان‌شناسی ساختاری*، که دربارهٔ بررسی ساختاری اسطوره نگاشته است، جمله‌ای را از فرانس بوآس درخصوص

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1393.22.77.9.9]

اسطوره می‌آورد که درخور تأمل است: «چنین به نظر می‌رسد که دنیاهای اسطوره‌ای را فقط بدان روی بنا نهاده‌اند که فروریزند تا باز از ویرانه‌های آن جهان‌های تازه‌ای برافرازند» (پورحسن، ۱۳۸۴: ۱۲۴). یکی از مسائلی که پس از روشنگری در اروپا کانون توجه جدی روشنفکران قرارگرفت هم‌نوایی و هم‌صدایی‌شان در اعتقاد و ایمان به این باور بود که در دنیای مدرن جایی برای ورود اسطوره‌ها نیست و به تعبیر ماکس وبر، باید اسطوره‌زدایی کرد و اسطوره‌ها را در همان دنیای قدیم به حال خود وانهاد. اما سرانجام انسان مدرن بدین‌جا رسید که «نه می‌تواند از اسطوره خلاص شود و نه می‌تواند آن را در شکل ظاهری‌اش بپذیرد، اسطوره همواره با ما خواهد بود، اما باید همیشه با آن برخورد انتقادی داشته باشیم. تنها در حد باز ازآنِ خودکردنِ گزینشی می‌توانیم از اسطوره باخبر شویم» (ریکور، ۱۳۸۶: ۱۰۱). درواقع هویت ویژهٔ اسطوره‌ها «به روشی وابسته است که هر نسل آنها را بنا به نیازها، باورها، و انگیزش‌های ایدئولوژیک خود دریافت و تأویل می‌کند» (همان: ۱۰۳).

تلقی ریکور از اسطوره یادآور نظر فرای درباب نسبت میان اسطوره و ادبیات است: «به مرور که جامعه‌ای رشد و توسعه می‌یابد، اساطیرش، مورد تجدیدنظر قرار گرفته، و از صافی انتخاب گذشته و منقح و مهذب و یا ازنو تفسیر می‌شوند تا با نیازمندی‌های نوین سازگار گردند» (فرای، ۱۳۷۸: ۱۰۹). بنابراین چنین می‌نماید که میان اسطوره و شعر ارتباط تنگاتنگ‌تری نسبت به پیوند شعر با قصهٔ عامیانه و افسانه وجود دارد (همان: ۱۱۲).

ریکور در پاسخ به اینکه آیا اسطوره‌ها در حد ساختارهای اصلی نمادین خود جهان‌شمول هستند یا از فرهنگ‌های ملّی فاخر سرچشمه می‌گیرند می‌گوید: «درست به همان شکل که زبان‌ها اصولاً به همدیگر ترجمه‌پذیرند، اسطوره‌ها نیز افق جهان‌شمولی دارند که به آنها امکان می‌دهد تا ازسوی فرهنگ‌های دیگر فهمیده شوند» (ریکور، ۱۳۸۴: ۱۰۵).

چنان‌که از کارکرد معنایی اسطوره برمی‌آید در اسطوره مخاطب به‌جای آنکه دغدغهٔ کشف نیت و مقصود راوی را داشته باشد، به‌جای راوی می‌نشیند و روایت

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1393.22.77.9.9]

تازه‌ای می‌آفریند. به تعبیر لوی استروس: «در اسطوره (مانند موسیقی) معنی پیام را گیرنده معلوم می‌کند، اما در زبان، معنی را فرستنده مشخص می‌کند» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۲۳۷). البته بن‌مایه‌های اسطوره‌ای به‌گونه‌های مختلفی خود را بر ذهن و زبان هر عصری و هر نسلی تحمیل می‌کند.

«چنان‌که درقالب داستان‌های امروزی به ذهن بشر امروز نیز رسوخ کرده و با جابه‌جایی، قصه‌ها و داستان‌هایی را پدید می‌آورد که چه ازنظر پی‌رفت و چه ازنظر شخصیتی زیرمجموعهٔ واحد اسطوره‌ای خاصی قرار می‌گیرند» (سرکاراتی، ۱۳۷۸: ۲۱۶-۲۱۷). این‌همه بر ویژگی پویایی، مثالی و بی‌زمان‌بودن اسطوره اشاره دارند. ازآنجاکه اسطوره این ظرفیت وجودی را دارد که امتزاجی میان تجربهٔ امروزین و دیرین جامعهٔ انسانی برقرار کند، گسترهٔ معنایی وسیعی را با توجه به تحلیل و قرائن تاریخی، مردم‌شناسی، جامعه‌شناسی و... رقم می‌زند که از مدلول معنایی خاص می‌گریزد و انباشتی از مدلول‌های معنایی را با توجه به پیش‌فرض‌های مخاطب فرارو می‌نهد. به تعبیر دیگر، وقتی اسطوره بیان نمادین پیدا می‌کند دالّی گشوده و باز است که به معنای خاصی محدود نمی‌شود. «توضیح آنکه در اندیشهٔ رمزی، جهان نه‌تنها «جاندار» است، بلکه «گشوده» نیز هست، یعنی هیچ‌چیز هرگز آنچه می‌نماید نیست (برخلاف پندار خودآگاهی)، بلکه چیز دیگری هم معنی می‌دهد و آبستن واقعیتی برتر از واقعیت خود آن چیز است» (ستاری، ۱۳۸۵: ۸۳). یعنی در بیان اسطوره‌ای مثل مجاز و استعاره و کنایه، قرینه‌ای در کلام حاضر نیست که ذهن را صرفاً به مدلول خاصی معطوف سازد که راوی از پیش آن را قصد کرده بود. بلکه از چنان سیالیت و پویایی برخوردار است که امکان تفسیرهای متعدد را فراهم می‌سازد. به‌گونه‌ای که مخاطب به‌جای آنکه چشم و گوش را یکسره به نیت مؤلف بسپارد با متنی مواجه است که گرسنهٔ معانی است و البته هرکس به فراخور دانش‌های زبانی و ادبی و اسطوره‌ای و... متن را به گفت‌وگو فرامی‌خواند و معانی تازه‌ای درآن می‌دمد. به تعبیر دیگر، اسطوره‌ها در هر عصری و نسلی متناسب با مقتضیات فرهنگی، سیاسی، اجتماعی و... تفسیر و تأویل تازه‌ای می‌یابند و در پرتو همین هم‌گامی با زمانه، حیات و زندگی جدیدی را آغاز می‌کنند و از

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1393.22.77.9.9]

مرگ و زوال در پستوی تاریخ در امان می‌مانند (بهار، ۱۳۷۶: ۳۷۰-۳۸۰). واضح است که بیان نمادین با بلاغت متکلم‌محور و تک‌ساحتی کلاسیک درنمی‌سازد و درکنار سمبل و آرکی‌تایپ و... جایی برای ورود به قلمرو بلاغت کلاسیک نمی‌یابد.

تحلیل و بررسی

درون‌مایهٔ اسطوره‌ای روایت‌های داستانی در شاهنامه

بنیاد داستان‌های *شاهنامه* اساطیر کهن هندوایرانی است که رفته‌رفته شکل اساطیری‌اش کمرنگ‌تر شده و شکل حماسی و تاحدودی تاریخی پیدا کرده است. چنان‌که با تأمل در داستان‌های *اوستا*، متون پهلوی و *شاهنامه* این روند گذر از اسطوره تا حماسه را می‌توان دنبال کرد. با وجود این در برآیندی کلی می‌توان داستان‌های *شاهنامه* را به دو نوع تقسیم کرد:

الف) داستان‌هایی که از پشتوانهٔ عقلی و منطقی برخوردارند.

ب) داستان‌هایی که فراعقلانی می‌نمایند و با معیارهای عقلی و منطقی سازگاری ندارند.

گذشته از اینکه درون‌مایهٔ محوری این حماسهٔ بزرگ اساطیری است، می‌توان به‌طور خاص دسته‌ای از داستان‌ها را برشمرد که از بن‌مایه‌های اسطوره‌ای بارزتری برخوردارند. ازآن‌جمله:

> داستان‌های پیدایش آتش، ضحاک ماردوش، برآسمان‌رفتن کاووس، اکوان دیو، اسکندر و کید هندی، اسکندر و ماهی غول‌پیکر، و کرم هفتواد و تلخندگو تنها داستان‌های *شاهنامه* هستند که صفت اساطیری می‌توان به آنها داد. گذشته از این هشت داستان، در داستان‌های ایرج، رستم و سهراب، سیاوش و سودابه، بهرام و تازیانه، رزم رستم و اسفندیار، حتی در داستان‌های عامیانهٔ بهرام و زن شیردوش که ازنظر جایگزینی در حماسه به عصر تاریخی متعلق است نیز ردپای اسطوره را توانیم دید (سرامی، ۱۳۸۳: ۶۶۳).

نکتهٔ ظریفی که باید درباب این دسته از داستان‌ها به آن توجه داشت این است که میان بازسازی حماسه و آفرینش حماسه تفاوت قائل شویم. برای آفرینش حماسه اعتقاد و باور به اعمال خارق‌العاده ضروری است، اما در بازسازی آن این الزام رخت

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1393.22.77.9.9]

برمی‌بندد. بی‌تردید فردوسی در عصری می‌زیسته که تفکر فلسفی حاکم بوده و شک نیست که فردوسی خود به این اعمال خارق‌العاده باور نداشته است. اگر مجال طرح به این‌گونه داستان‌ها می‌دهد از این جهت است که شرط پویایی و ادامهٔ حیات آنها را در نگاه رمزی به این‌گونه داستان‌ها می‌دانسته است. چه اینکه بن‌مایه‌های اساطیری موجود در این دسته داستان‌ها، دلالت معنایی را از سطح نشانه تا سطوح نمادین بالا می‌برند. براین‌اساس، خواننده باید با گذر از ظاهر داستان- که دروغ و افسانه می‌نماید- باطن آن را بکاود و معانی رمزی و تأویلی آن را استخراج کند. چنان‌که فردوسی در آغاز *شاهنامه* به این مقوله تصریح می‌ورزد و به مخاطبان و خوانندگان *شاهنامه* هشدار می‌دهد که با خردی نقادانه و با رهیافتی تأویلی با روایت‌های داستانی که درون‌مایهٔ اسطوره‌ای دارند مواجه شوند و حقایق مکتوم را که در بطن پوستهٔ ظاهری روایات داستانی وجود دارند آشکار سازند:

تو این را دروغ و فسانه مدان — به یکسان روشن زمانه مدان
از او هرچه اندر خورد باخرد — دگر بر ره رمز معنی برد
(فردوسی، ۴/۱۳۸۶: ۱۲۴)

بنیاد این نوشتار برپایهٔ طرحی نظری استوار است و فردوسی با توجه به رهیافت هرمنوتیکی که ارائه می‌دهد خود درمقام نخستین مخاطب و مفسر این دسته داستان‌ها می‌نشیند و در چند جای *شاهنامه* به تأویل دست می‌یازد. در اینجا برای مثال به تأویل او از داستان اکوان‌دیو بسنده می‌کنیم:

اکوان‌دیو در *شاهنامه* به شکل گورخری درمی‌آید که به گله‌های اسب کاووس آسیب می‌رساند. رستم برای ختم‌دادن به این غائله، به جست‌وجوی دیو برمی‌خیزد. اما هربار که بر دیو می‌تازد از برابرش ناپدید می‌شود. رستم که از این واقعه سخت عاجز و ناتوان می‌شود دمی درکنار چشمه‌ای می‌آساید. اکوان‌دیو بر او می‌تازد و او را بر بالای دستانش می‌گیرد و از رستم می‌پرسد که او را به دریا بیفکند یا به کوه. رستم چون می‌دانست هرچه بگوید دیو عکس آن را انجام خواهد داد کوه را برمی‌گزیند. وقتی اکوان دیو رستم را به دریا می‌افکند با شناکردن خود را نجات می‌دهد. رستم سرانجام نام خدا را بر زبان جاری و سر دیو را از تنش جدا می‌سازد.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1393.22.77.9.9]

فردوسی در پایان داستان اکوان‌دیو با تأکید دوباره بر اینکه در صید معانی نباید به ظاهر الفاظ اکتفا کرد، پاره‌ای از معانی را چنان دورپرواز می‌داند که عقل و دانش ظاهری را یارای هماوردی با آن نیست. آن‌گاه خود به تأویل این داستان که چندان با عقل و عرف ظاهری درنمی‌سازد می‌پردازد و «دیو» را «مردمان بد» می‌خواند:

خردمند کاین داستان بشنود — به دانش گراید، بدین نگرود
ولیکن چو معنیش یادآوری — شوی رام و کوته شود داوری
(همان: ۴۲۹ ب ۱۷-۱۸)

تو مر دیو را مردم بدشناس — کسی کو ندارد ز یزدان سپاس
هرآن کو گذشت از ره مردمی — ز دیوان شمر، مشمرش زآدمی
(همان: ۴۳۲ب۱۴۰-۱۴۱)

رویکردی تأویلی به داستان‌های شاهنامه

ازآنجاکه اساطیر به تعبیر روتون نام نویسنده‌ای را بر خود ندارند و فرآورده‌ای جمعی هستند (روتوِن، ۱۳۸۵: ۷۸)، چشم‌اندازهای مختلفی می‌توان برای خوانش آنها تصور کرد، بی‌آنکه دغدغهٔ وصول به نیت مؤلفی خاص مطمح نظر قرار گیرد. همین عدم اطمینان به معنایی قطعی و نهایی ابهامی را در قطعیت‌بخشی به معنای متن سبب می‌شود که بارت آن را حقیقت اثر می‌خواند؛ امری که اثر را از محدودیت‌های نیت نویسنده رهایی می‌بخشد (بارت، ۱۳۸۲: ۷۰).

فردوسی که خود طراح و درعین‌حال آغازکنندهٔ رهیافتی تأویلی به داستان‌های رمزی و اساطیری *شاهنامه* است، سنتی تأویلی را برمی‌نهد که پس از او شاعران و نویسندگان بسیاری را در طول قرون متمادی و نسل‌های پی‌درپی تا دورهٔ معاصر به بازآفرینی و بازخوانی فرامی‌خواند. امری که بر باز و گشوده‌بودن متن *شاهنامه* به‌ویژه داستان‌های اسطوره‌ای یا آمیخته با اساطیر صحه می‌گذارد. ما در ادامه برای نمونه به بعضی شاعران و نویسندگانی خواهیم پرداخت که خوانش‌های تأویلی از این دسته از داستان‌های *شاهنامه* را در آثارشان بازتاب داده‌اند.

متون ادبی ـ عرفانی [۱۵]

در متون ادبی و عرفانی ما، به‌گونه‌های مختلف، داستان‌ها و شخصیت‌های *شاهنامه* تأویل و تفسیر شده‌اند که خود می‌تواند موضوع کتاب مستقلی قرار گیرد. ما در

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1393.22.77.9.9]

اینجا اشاره‌ای کوتاه به پاره‌ای از این متون خواهیم داشت. هفت‌خوان‌های *شاهنامهٔ* فردوسی در سنّت عرفانی، به صورت هفت وادی یا هفت مرحله بازتولید شده است:

> هفت‌خوان در قلمرو داستان‌های پهلوانی یادمانی است که از هفت زینه (مرحله) یا آزمون دشوار در آیین مهرپرستی برجای مانده است. مهریان باستانی برای رستن از آلایش تن و رهانیدن جان، هفت آزمون آیینی را از سر می‌گذرانیدند. این هفت آزمون، به زبانی رازناک و نمادین چنین نامیده می‌شده است: ۱. سرباز ۲. شیر ۳. کلاغ ۴. شیرـ شاهین ۵. پارسی ۶. خورشید ۷. پدر. بازتابی از این هفت آزمون در قلمرو دبستان‌های درویشی هفت شهر عشق یا هفت وادی طریقت را پدید آورده است (کزازی، ۱۳۷۶: ۵۳۹).

عطار در *منطق‌الطیر*، از هفت‌خوان در طرح وادی‌های مختلف سلوک بهره می‌گیرد. *منطق‌الطیر* عطار روایتی تمثیلی است از سیروسلوک عرفانی مرغانی که با راهبری و راهنمایی هدهد دیدار سیمرغ را انتظار می‌برند؛ راهی صعب در پیش دارند و سرانجام ازاین‌میان تنها سی مرغ این امکان را می‌یابند تا به این مهم دست یابند.

هست وادی طلب آغاز کار — وادی عشق است زان‌پس بی‌کنار
پس سیم وادی است ازآن معرفت — هست چارم وادی استغنا صفت
هست پنجم وادی توحید پاک — پس ششم وادی حیرت صعبناک
هفتمین وادی فقر است و فنا — بعد از این روی روش نبود تو را
(منطق‌الطیر، ۳۸۰)

چون فرود آیی به وادی طلب — پیشت آید هرزمانی صد تعب
(همان، ۳۸۱)

بعد از آن وادی عشق آید پدید — غرق آتش شد کسی کانجا رسید
(همان، ۳۸۵)

بعد از آن بنمایدت پیش نظر — معرفت را وادی بی پا و سر
(همان، ۳۹۲)

بعد از آن وادی استغنا بود — نی در آن دعوی و نی معنی بود
(همان، ۳۹۷)

بعد از آن وادی توحید آیدت — منزل تجرید و تفرید آیدت
(همان، ۴۰۲)

بعد از آن وادی حیرت آیدت — کار دایم درد و حسرت آیدت
(همان، ۴۰۷)

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1393.22.77.9.9]

بعد از این وادی فقر است و فنا — کی بود آنجا سخن‌گفتن روا
(همان، ۴۱۳)

عطار در *الهی‌نامه* نیز تمایل خود را در به‌کارگیری اساطیر ملی نشان داده است. او با استفاده از داستان بیژن، ترکیب‌هایی چون افراسیاب نفس، ترکستان طبیعت، و ایران شریعت را به‌کار برده و رستم را استعاره از پیر آورده است:

ترا افراسیاب نفس ناگاه — چو بیژن کرد زندانی در این چاه
ولی اکوان دیو آمد به جنگت — نهاد او بر سر این چاه سنگت
چنان سنگی که مردان جهان را — نباشد زور جنبانیدن آن را
تو را پس رستمی باید در این راه — که این سنگ گران برگیرد از چاه
تو را زین چاه ظلمانی برآرد — به خلوتگاه روحانی برآورد
ز ترکستان پرمکر طبیعت — کند رویت به ایران شریعت
بر کیخسرو روحت دهد راه — نهد جام جمت بر دست آنگاه
که تا زان جام یک‌یک ذره جاوید — به رأی العین بینی همچو خورشید
(عطار، ۱۳۸۸: ۱۶۶۶-۱۶۷۲)[۱۶]

متون فلسفی ـ عرفانی

سهروردی که در پی‌ریزی شالودهٔ فلسفهٔ اشراقش، خود را وام‌دار حکمای الاهی ایران باستان می‌داند، گویی تذکار حکیم طوس را حلقه در گوش دارد و به شخصیت‌ها و داستان‌های *شاهنامه* ازمنظری رمزی و نمادین می‌نگرد و در جای‌جای آثارش آنها را تأویل می‌کند. ما در این بخش به پاره‌ای از آنها اشاره می‌کنیم.

سهروردی در نقد طریقهٔ مشّائیان، به اصحاب مشاهده ارجاع می‌دهد و درکنار هرمس و افلاطون مقام کیخسرو را تا صاحبان کشف و شهود بالا می‌برد: «... ویری الذوات الملکوتیه و انوار التی شاهدها هرمس و افلاطون و الأضواء المینویه ینابیع الخره و الرّای التی اخبر عنها زرادشت و وقع خلسه الملک الصدیق کیخسرو المبارک الیها، فشاهدها» (سهروردی، ۲/۱۳۸۰: ۱۵۶-۱۵۷).

در رسالهٔ *احوال‌العمادیه* بندهای ۹۳-۹۵ با تمجید و ستایش از پادشاهان ایرانی، فریدون و کیخسرو، این دو را در زمرهٔ پادشاهانی قرار می‌دهد که با تطهیر نفس و بندگی حق در حدّ استطاعت، از فیض کیان خرّه به مقام و مرتبت والایی رسیدند و

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1393.22.77.9.9]

خیر و عدل را گسترانیدند و بر دشمنان خود، ضحاک و افراسیاب، فائق آمدند. سهروردی دربارهٔ خاتمت دوران حکومت کیخسرو می‌نویسد:

> چون انوار حق را بزرگ داشت و به تأیید حق تعالی بر جملهٔ حق حکم کرد، منادی عشق در مواقف شرف اعظم او را بخواند... او برای فرمانبرداری به استقبال رفت. پدر او را بخواند. او دعوت را بشنید و اجابت کرد او را و به سوی خدا هجرت نمود» (سهروردی، ۱۳۸۰/۴: ۹۱-۹۳).

فردوسی آغاز و پایان حکومت کیخسرو را در *شاهنامه* چنین به رشتهٔ نظم درآورده است:

چو تاج بزرگی به سر بر نهاد — از او شاد شد تاج و او نیز شاد
به هرجای ویران وی آباد کرد — دل غمگنان از غم آزاد کرد
از ابر بهاران بباریدنم — ز روی زمین زنگ بزدود غم
جهان گشت پر سبزه و رود آب — سر غمگنان اندر آمد به خواب
زمین چون بهشتی شد آراسته — ز داد و ز بخشش پر از خواسته
چو جم و فریدون بیاراست گاه — ز داد و ز بخشش نیاسوده شاه
جهان شد پر از خوبی و ایمنی — ز بد بسته شد دست اهریمنی ...

(فردوسی، ۳۰۴ ب۱۶-۲۲)

فروهشت و بنشست گریان به درد — همی بود پیچان و رخ لاجورد
جهان‌دار شد پیش برتر خدای — همی‌خواست تا باشدش رهنمای
همی‌گفت که‌ای کردگار سپهر — فروزندهٔ نیکی و داد و مهر
از این شهریاری مرا سود نیست — گر از من خداوند خشنود نیست
زمن نیکویی گر پذیرفت و زشت — نشستن مرا جای ده در بهشت
چنین پنج هفته خروشان به‌پای — همی بود بر پیش کیهان‌خدای
شب تیره از رنج نغنود شاه — بدانگه که برزد سر از برج ماه
چنان دید در خواب کو را به گوش — نهفته بگفتی خجسته‌سروش
که‌ای شاه نیک‌اختر و نیک‌بخت — بسودی بسی یاره و تاج و تخت
اگر زین‌جهان تیز بشتافتی — کنون آنچ جستی همی یافتی...

(فردوسی، ۶۰۶- ب۲۵۶۶-۲۵۷۶)

شیخ اشراق در رسالهٔ *عقل سرخ* این‌گونه به تأویل بخش پایانی داستان «رستم و سهراب» می‌پردازد:

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1393.22.77.9.9]

... زال جوشنی از آهن بساخت چنان‌که جمله مصقول بود و در رستم بپوشانید و خودی مصقول بر سرش نهاد و آیینه‌ای مصقول بر اسبش بست. آن‌گه رستم را از برابر سیمرغ در میدان فرستاد. اسفندیار را لازم بود در پیش رستم آمدن. چون نزدیک رسید، پرتو سیمرغ بر جوشن و آیینه افتاد. از جوشن و آیینه عکس بر دیدهٔ اسفندیار آمد، چشمش خیره شد، هیچ نمی‌دید. توهم کرد و پنداشت که زخمی به هردو چشم رسید زیرا که دگران ندیده بود، از اسب درافتاده به دست رستم هلاک شد. پنداری آن دو پاره گز که حکایت کنند دو پر سیمرغ بود (سهروردی، ۱۳۸۰/۳: ۲۳۴).

تکمله

گفتنی است در ادبیات معاصر شاعرانی چون نیما، سپهری، شاملو، کسرایی، شفیعی‌کدکنی و دیگران به‌گونه‌های مختلف از عناصر اسطوره‌ای ایرانی، اسلامی، هندی، مسیحی، و... در شعرشان سود می‌برند، دراین‌میان، مهدی اخوان ثالث در استخدام و به‌کارگیری واژگانی و تأویلی شخصیت‌ها و داستان‌های اساطیری *شاهنامه* جایگاه ویژه و منحصربه‌فردی دارد؛ مثلاً در شعرهایی چون آدمک، قصهٔ شهر سنگستان، خوان هشتم، آخرشاهنامه، کاوه یا اسکندر. البته رویکرد تأویلی اخوان به داستان‌های *شاهنامه* و بازآفرینی آنها با توجه به اوضاع سیاسی و اجتماعی و نیازها و دغدغه‌های متناسب با روح زمان به‌روشنی آشکار است؛ مقوله‌ای که خود دفتر مستقلی می‌طلبد که در حوصلهٔ این مقاله نمی‌گنجد.

نتیجه‌گیری

داستان‌های *شاهنامه* با درون‌مایه‌های اساطیری افقی بی‌کرانه به روی متن می‌گشایند و پروژه‌ای ناتمام به‌ساحت بلاغت فهم مخاطب. شخصیت‌ها و داستان‌های اساطیری در بعد تأویلی از سطح نشانه‌ای که صرفاً از یک دال به مدلول خاصی محدود می‌شوند به سطح نمادین جلوس می‌کنند و با توجه به پیش‌فرض‌ها و توقعات مخاطبان و طبقه و طیفی که از آن برمی‌خیزند تکثیر و پراکنش معنایی ناتمامی را رقم می‌زنند؛ مقوله‌ای که با گفتمان حاکم بر بلاغت کلاسیک هم‌داستان نیست؛ چه اینکه همواره تلاش بر آن بوده که هر مجازی (استعاره، کنایه و...) به

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1393.22.77.9.9]

مفهومی قطعی تأویل شود و مخاطب سرانجام به نیت مؤلف دست یازد. براین‌اساس کلام ابهام‌آمیز و تأویل‌پذیر راهی به دهی نمی‌یافت. سیالی و پویایی داستان‌های اسطوره‌ای *شاهنامه* در روابط بینامتنی نیز به‌گونه‌ای است که نه تنها تحت تأثیر داستان‌های اسطوره‌ای *اوستا* و روایات کهن پهلوی است و به تعبیر ژنت زبرمتن آنها محسوب می‌شود، بلکه فردوسی در چینش و آفرینش این داستان‌ها چنان هنرمندی و خلاقیتی از خود نشان می‌دهد که آبشخوری پایان‌ناپذیر برای متون ادبی، عرفانی، فلسفی و... پس از خود نیز به‌شمار می‌آید. این‌همه، پایانی باز برای روایت‌های داستانی *شاهنامه* فراهم می‌آورد و مخاطب راوی به مرتبهٔ مخاطب روایت نایل می‌شود و بلاغت متکلم‌محور به بلاغت مخاطب‌محور و ارادهٔ معطوف به خواننده رهنمون می‌شود.

پی‌نوشت

1. myth
2. Legend
3. Tale
4. Novella
5. Comics
6. E.M.forster

۷. بارت در پژوهش خود دربارهٔ سارازین بالزاک تمایزی بین متون خواندنی و متون نوشتنی قائل می‌شود که با اصطلاح مخاطب نویسنده و مخاطب روایت قرابت معنایی و مفهومی دارد (رک.آلن، ۱۳۸۵: ۱۳۱-۱۱۴).

8. Hans Robert Jauss
9. expectation of horisen
10. Wolfgang Iser

۱۱. پرواضح است که این تقسیم‌بندی‌ها برمبنای ادبیات مغرب‌زمین صورت گرفته است و این قابلیت را نداردکه به‌طور همه‌جانبه با ژانرهای مختلف ادبیات فارسی مطابقت نماید. والاس مارتین در *نظریه‌های روایت* بر این دقیقه انگشت نهاده است. او، پاره‌ای از حکایت‌های شرقی را شاهد مثال آورده است. ر.ک مارتین، والاس (۱۳۸۶) *نظریه‌های روایت*، تهران: هرمس. ص۵۹.

۱۲. نظریه‌های معطوف به خواننده تحت تأثیر فلاسفهٔ پدیدارشناس و به‌طور عمده در آرا و اندیشه‌های گادامر، آیزر، یاس، فیش و... قابل پی‌جست است. ر.ک *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*، رامان سلدن و پیتر ویدسون، ترجمهٔ، عباس مخبر. تهران: طرح نو. صص۹۴-۶۷؛ نیز ر.ک مقالهٔ

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1393.22.77.9.9]

محمدحسین جواری و احد حمیدی باعنوان «سیر نظریه‌های ادبی معطوف به خواننده در قرن بیستم»، *مجلهٔ ادب پژوهی*، سال اول، شمارهٔ سوم، پاییز ۱۳۸۶: ۱۴۳-۱۷۷.

13. Derrida

۱۴. درحدود سال ۳۵۰ اولین کسی که اساطیر *شاهنامه* را تفسیر کرده است، مطهربن‌طاهر مقدسی است که در کتاب *آفرینش و تاریخ* یادآوری می‌کند که معنای ظاهری آنها موردنظر نیست و براساس پارادایم زمانه آن را تفسیر منطقی و عقلانی می‌کند (طاهر مقدسی، ۱۳۸۶: ۵۰۳- ۵۰۷).

۱۵. مولانا در *غزلیات شمس* و *مثنوی معنوی* اصطلاحات زیادی را از *شاهنامه* وام گرفته و با دمیدن مفاهیم جدید در آنها بدان صبغهٔ عرفانی بخشیده است که به نوعی تأویل تازه‌ای از آنها محسوب می‌شود (ر.ک سیف، عبدالرضا (۱۳۸۳) «بازتاب شاهنامه در غزلیات شمس»، *مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*، زمستان ۸۲ و پاییز ۸۳، صص۶۱-۸۰.

۱۶. (۱۳۸۳) *بازتاب شاهنامه در مثنوی معنوی*، مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، زمستان ۸۲ و پاییز ۸۳: ۳۹-۵۸.

منابع

ابراهیمی دینانی، غلامحسین (۱۳۸۹) *فلسفه و ساحت زبان*. تهران: هرمس.

ادونیس (علی احمد سعید) (۱۳۸۳) «بیان الکتابه» در: *الثابت و المتحول*. ج۳. ترجمهٔ حبیب‌اله عباسی. *فصلنامهٔ مطالعات و تحقیقات ادبی دانشگاه تربیت معلم*. سال اول. شمارهٔ ۱و۲: ۷۱-۹۰.

اسکولز، رابرت (۱۳۸۳) *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*. تهران: آگه.

اسماعیل‌پور، ابوالقاسم (۱۳۸۷) *اسطوره، بیان نمادین*. تهران: سروش.

امین، احمد و دیگران (۱۳۸۴) «نگاهی دوباره به ضحاک». *مجلهٔ زبان و ادبیات فارسی سیستان و بلوچستان*. سال سوم. شمارهٔ ۵: ۲۷-۴۸.

بارت، رولان (۱۳۸۲) *نقد و حقیقت*. ترجمهٔ شیرین‌دخت دقیقیان. تهران: مرکز.

بهار، مهرداد (۱۳۷۶) *از اسطوره تا تاریخ*. گردآورنده و ویراستار ابوالقاسم اسماعیل‌پور. تهران: چشمه.

ـــــ (۱۳۷۸) *پژوهشی در اساطیر ایران*. تهران: آگه.

ـــــ (۱۳۸۵) *جستاری در فرهنگ ایران*. تهران: اسطوره.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۷) «بلاغت مخاطب و گفتگو با متن». *فصلنامهٔ نقد ادبی*. سال اول. شمارهٔ۱: ۴۳-۷۰.

ـــــ (۱۳۸۰) *در سایهٔ آفتاب*. تهران: سخن.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1393.22.77.9.9]

جواری، محمدحسین و احد حمیدی (۱۳۸۶) «سیر نظریه‌های ادبی معطوف به خواننده در قرن بیستم». *مجلهٔ ادب پژوهی*. سال اول. شمارهٔ ۳: ۱۴۳-۱۷۶.

حسین‌پورچافی، علی (۱۳۸۴) *جریان‌های شعر معاصر فارسی از کودتا تا انقلاب*. تهران: امیرکبیر.

رسولی، حجت (۱۳۸۰) «تأملی در تعریف بلاغت و مراحل تکامل آن». *پژوهشنامهٔ علوم انسانی*. دانشگاه شهید بهشتی. شمارهٔ ۳۱: ۸۹-۹۸.

روتون، ک.ک (۱۳۸۵) *اسطوره*. ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور. تهران: مرکز.

ریکور، پل (۱۳۸۴) *زندگی در دنیای متن*. ترجمهٔ بابک احمدی. تهران: مرکز.

ستاری، جلال (۱۳۸۵) *جهان اسطوره‌شناسی: اسطورهٔ ایرانی*. تهران: مرکز.

سرامی، قدمعلی (۱۳۸۳) *از رنگ گل تارنج خار*. تهران: علمی و فرهنگی.

سرکاراتی، بهمن (۱۳۷۸) *سایه‌های شکارشده*. تهران: قطره.

سلدن، رامان و دیگران (۱۳۸۴) *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: طرح نو.

سیف، عبدالرضا (۱۳۸۳) «بازتاب شاهنامه در غزلیات شمس». *مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*. دورهٔ ۵۵-۵۴. شمارهٔ ۱۶۹-۱۶۸: ۶۱-۸۰.

ـــــ (۱۳۸۳) «بازتاب شاهنامه در مثنوی معنوی». *مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*. دورهٔ ۵۶، شمارهٔ ۱۷۴: ۳۹-۵۸.

سهروردی، یحیی‌بن‌حبش (۱۳۸۰) *مجموعه مصنفات شیخ اشراق* (جلد۲،۳،۴). به تصحیح هانری کربن و دیگران. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۸) *صورخیال در شعر فارسی*. تهران: آگاه.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۶) *بیان*. تهران: فردوس.

ـــــ (۱۳۸۳) *نقد ادبی*. تهران: فردوس.

صفا، ذبیح‌اله (۱۳۷۴) *حماسه‌سرایی در ایران*. تهران: فردوس.

ضیمران، محمد (۱۳۸۴) *گذر از جهان اسطوره به فلسفه*. تهران: هرمس.

عباس، احسان (۱۳۸۸) *شعر و آینه: تئوری شعر و مکاتب شعری*. ترجمهٔ حسن حسینی. تهران: سروش.

فتوحی، محمود (۱۳۸۵) *بلاغت تصویر*. تهران: سخن.

فرای، نورتروپ (۱۳۷۸) *ادبیات و اسطوره*. تهران: سروش.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1393.22.77.9.9]

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۶) *شاهنامه*. از روی چاپ مسکو، به‌کوشش سعید حمیدیان. تهران: قطره.

عطار، فریدالدین محمدبن‌ابراهیم نیشابوری (۱۳۸۸) *الهی‌نامه*. مقدمه، تصحیح و تعلیقات: محمدرضا شفیعی‌کدکنی. تهران: سخن.

ـــــ (۱۳۸۳) *منطق‌الطیر*. مقدمه، تصحیح و تعلیقات: محمدرضا شفیعی‌کدکنی. تهران: سخن.

کزازی، میرجلاالدین (۱۳۷۶) *رؤیا، حماسه، اسطوره*. تهران: مرکز.

ـــــ (۱۳۷۶) *رخسار صبح*. گزارش چامه‌ای از افضل‌الدین بدیل خاقانی شروانی. تهران: مرکز.

گنان، شلومیت ریمون (۱۳۸۷) *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*. ترجمهٔ ابوالفضل حری. تهران: نیل.

لوی استروس، کلود (۱۳۸۵) *اسطوره و معنا*. گفتگوهایی با کلود لوی استروس. ترجمهٔ شهرام خسروی. تهران: مرکز.

مارتین، والاس (۱۳۸۶) *نظریه‌های روایت*. تهران: هرمس.

مقدادی، بهرام (۱۳۷۸) *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی*. تهران: فکر روز.

مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۵) *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمهٔ مهران مهاجر. محمد نبوی. تهران: آگه.

یارشاطر، احسان (۱۳۶۸) «تاریخ ملی ایران»، در: *تاریخ ایران از سلوکیان تا فروپاشی دولت ساسانی* (ج ۳، قسمت اول). تهران: امیرکبیر.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1393.22.77.9.9]