جایگاه پنج تمهید فرمالیستی در پرورش فرم روایی بخش اساطیری شاهنامه

میترا بیغمی[۱]
دکتر مریم جعفری[۲*]
دکتر عباس ذاکری[۳]

چکیده

بررسی فرمالیستی شاهنامه فردوسی که به ندرت انجام شده، ابعاد تازه‌ای را دربارهٔ ساز و کار شکل‌گیری این اثر سترگ آشکار می‌کند. فرمالیست‌ها کاشف تمهیدات و صناعات ادبی نبودند بلکه تأثیرات اصیل، محوری و سازندهٔ آنها را در آثار بزرگ نشان می‌دادند. شاهنامه عرصهٔ مناسبی برای ردیابی این صناعات است و اساساً تکیه بر تمهیدات فرمالیستی است که آن را نسبت به رقبایش در ژانر حماسی بی بدیل می‌سازد. در بخش نخست یا همان اسطوره‌ای شاهنامه کاربرد بسیاری از صناعات فرمالیستی همچون بخش‌های دیگر به چشم می‌آید اما به دلیل اهمیت خاستگاهی، روایی و پایه‌ای این بخش، برخی تمهیدات فرمالیستی از سوی فردوسی در ساختِ روایی آن به کار گرفته شده‌اند. جستار حاضر با روش توصیفی-تحلیلی به تحلیل و شناسایی پنج شاخص فرمالیستی به کار رفته در روایت این بخش از شاهنامه پرداخته است. نتیجه حاکی از آن است که استفادهٔ مؤکّد از ظرفیت نمادها، استفاده از قیدهای فعلی به منظور ایجاد گزاره‌های منفرد با ادبیت بالا، استفاده از آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی در تناسب با غرابت فضای بخش اسطوره‌ای، بسامد بالای استعاره و کنایه و نهایتاً شخصیت‌پردازی روایی که حاکی از ایجاد استقلال روابط و مناسبات در فضای اسطوره‌ای است از مهمترین عواملی هستند که روایت بخش نخست شاهنامه را قوام بخشیده و جذابیت لازم برای وفادار ساختن مخاطب به پیگیری ادامه داستان را ایجاد می کنند.

واژگان کلیدی: تکنیک روایت، فرمالیسم، بخش اساطیری شاهنامه، آشنایی‌زدایی، قیود فعلی، نمادهای شاهنامه

---

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد سیرجان، دانشگاه آزاد اسلامی، سیرجان، ایران.
Email: mitrabighami@gmail. com

۲. استادیار زبان و ادبیات فارسی، واحد سیرجان، دانشگاه آزاد اسلامی، سیرجان، ایران. (نویسنده مسؤول)
Email: m. jafari7800@yahoo. com

۳. استادیار زبان و ادبیات فارسی، واحد سیرجان، دانشگاه آزاد اسلامی، سیرجان، ایران.
Email: Zsadyaa@gmail. com

مقدمه

تمهیدات، صناعات و تکنیک‌های ادبی از مهمترین عوامل زیباشناسی متون شاعرانه یا داستانی‌اند. نظریه‌پردازان فرمالیست در نخستین دهه‌های قرن بیستم بر این آموزه تأکید نهادند که آنچه کیفیت و حتی جوهرهٔ آثار ادبی را از هم متمایز می‌سازد نه ژانر کلی آنها، نه موضوعات آنها و نه محتوای آنهاست؛ بلکه ارزش هر اثر ادبی به روش، شگرد یا تمهیداتی است که به میانجی آنها این موضوعات و محتواها را می‌پرورد و آنها را نسبت به اولاً زبان معیار و ثانیاً آثار ادبی دیگر متمایز می‌سازد. در این جستار می کوشیم ابتدا نشان دهیم که نقاط ثقل یا عناصر مورد تأکید نظریهٔ فرمالیسم چیست؟ و در ادامه می‌کوشیم به این پرسش پاسخ دهیم که «در پرورش فرم روایی، داستانی و ادبی بخش نخست شاهنامه فردوسی یا همان قسمت اساطیری آن، استفاده از تمهیدات و تکنیک‌های فرمالیستی چه تأثیراتی داشته است؟» بررسی فرمالیستی از زمان ظهور و گسترش‌اش در میادین نقد ادبی در کشورها و جغرافیاهای فرهنگی متفاوت تکامل نیز یافت و نهایتاً از بسیاری از مؤلفه‌های گوناگون در فرهنگ‌ها و ادبیات‌های زبان‌های مختلف بهره برد. برخی از این مؤلفه‌ها مانند «آشنایی‌زدایی» یا «استعاره» فراگیر و جهانشمول بودند و برخی دیگر مختص به فرهنگ و زبان ادبی خاصی بوده‌اند. برای مثال فرمالیست‌ها عنصر «وزن» را یکی از مهمترین مؤلفه‌های ایجاد زیباشناسی آثار ادبی قلمداد می‌کردند. این حکم ویژه فرهنگ‌هایی بود که در آن شعر منظوم به معنایی که در ادب فارسی از ضرب‌آهنگ اوزان عروضی می‌شناسیم مرسوم نبود. اما همین عنصر در زبان فارسی را شاید نتوان به اندازه‌ای که در شعر روسی واجد زیباشناسی است، از دریچه نقد فرمالیستی مهم بدانیم؛ زیرا اساساً شعر کهن فارسی در گسترهٔ نظم به شکل پیشینی[1] و پیشایش[2]وجود داشته و به عبارتی کلید ورود به ساحت شعر بوده است. در این جستار می‌کوشیم در قسمت نخست مهمترین مؤلفه‌های مورد نظر فرمالیست‌ها را تشریح و تبیین کنیم و سپس تأثیراتِ آنها را در بخش اساطیری شاهنامه به منصهٔ بحث و ارزیابی بگذاریم. در این بررسی پرسش و مسئله اصلی این

1. A priori
2. Already

است که اولاً آیا می‌توان از تأثیر فرایندهای مورد تأکید فرمالیست‌ها در پرورش بافت روایی قسمت نخست شاهنامه سخن گفت؟ اگر پاسخ آری است، آنگاه باید پرسید معیارها یا شاخص‌های فرمالیستی بکاررفته در این امر چیستند؟ پیش از ورود به بحث باید متوجه تفکیک خاصی شد که میان صناعات ادبی سنتی (مصادیق علومی مانند بدیع، بیان، معانی و عروض) و تمهیدات یا تکنیک‌های فرمالیستی وجود دارد. بدیهی است که شاعران بزرگ شعر کهن فارسی از امکانات دسته نخست متناسب با سبک‌شناسی دوره‌ای و فردی به تمامی بهره برده‌اند اما تمهیدات دسته دوم رویکردی آگاهانه تر به منظور پرورش متن و ایجاد آگاهانهٔ ادبیت مضاعف در آن دارد. تأکید بر عنصر «آگاهی» به دلیل آن است که همان‌طور که فرمالیست‌ها نشان می-دادند تفاوت عمده میان اثر ادبی و غیره شکل‌گیری و قوام اثر به میانجی آگاهی مؤلفه یا شاعر به تکنیک‌هایی است که موجد زیبایی‌اند.

روش تحقیق

هر پژوهش علمی و به تبع آن جستارِ پیش‌رو نیازمند تمسک به روشی دقیق و علمی است که آن را در مسیر صحیح خود حفظ کند. روش تحقیق حاضر توصیفی-تطبیقی است. توصیفی از این جهت که به بررسی نظری فرمالیسم و ضرورت چنین پژوهشی در اثری کلاسیک می پردازد و تحلیلی به آن اعتبار که می کوشد جایگاه آن را در پرورش و قوام متون ادبی مشخص سازد. ابزار گردآوری اطلاعات و داده‌ها یادداشت برداری و روش این کار کتابخانه‌ای است.

ضرورت تحقیق

بهره گیری از دستاوردهای نظریه‌های ادبی مسیر شناخت و درک درست آثار ادبی را هموار می‌سازد. از سوی دیگر علل اهمیت اثری همچون شاهنامه به جز روایات داستانی و مفاهیم مبتنی بر پرورش زبان یا شعر روایی، یا اندیشه‌هایی مانند ملی‌گرایی، خلق فردیت و جامعه در ایران باستان و نظایر آن، در این است که بدانیم چه مصالح یا موادی در قوام یافتن

نهایی آن اثر نهاده‌اند؛ همچنین نظر به این‌که تا کنون تحقیقی که منحصراً به بررسی مؤلفه‌های فرمالیستی در شاهنامه پرداخته باشد مشاهده نشده، لذا جنبه‌های نوآورانه و ضرورت بخش این مقاله تا حدی آشکار می‌گردد.

پیشینه تحقیق

همان طور که ذکر شد پژوهشی که بررسی فرمالیستی شاهنامه را در دستور کار داشته باشد مشاهده نشده، اما تحقیقاتی بوده‌اند که از برخی جهات سابقه ای مناسب برای این تحقیق محسوب می‌شوند؛ از آن جمله داریوش ذوالفقاری (۱۳۹۱) در جستاری با عنوان «نقد بلاغی ابیاتی از شاهنامه فردوسی از دیدگاه علم معانی» به برخی از تمهیدات ادبی در ابیاتی از شاهنامه پرداخته است. روحانی و عنایتی (۱۳۹۰) نیز در مقاله‌ای با موضوع بررسی ریخت‌شناسی قصه‌های دیوان در شاهنامه فردوسی، هرچند بر اساس الگوی ولادیمیر پراپ به مسئله پرداخته‌اند اما بعضاً نسبت به دستاوردهای نظری فرمالیستی نیز توجهاتی داشته‌اند.

مؤلفه‌های فرمالیستی

فرمالیسم حد فاصل و در عین حال پُل واصل مکتب‌های ادبی و نظریه های ادبی است. مکتب‌های ادبی که از قرن ۱۸ میلادی تا نیمه‌های قرن بیستم گرمی بازار و هواخواه داشتند مجموعه‌ای از نگرش‌ها و دستورالعمل‌هایی بودند که بنای کار هنرمندان و ادیبان را در نظاره کردن جهان و ادراک امور تدبیر و مدیریت می‌کردند. اما نظریه‌های ادبی برای هیچ شاعر یا هنرمندی نسخه پیچی نمی‌کنند و توصیه‌ای برای او ندارند؛ با این‌حال نظرگاه‌های مشخص، متقن و مستدلی را برای مشاهده و رصد آثار هنری و ادبی فراهم می‌آورند. مکتب‌ها می‌گفتند اثر را چگونه باید ساخت، نظریه‌ها یاد می‌دادند که اثر را چگونه باید قرائت کرد. «فرمالیسم که در آثار نقد ادبی عموماً در صدر نظریه‌ها جای گرفته و تدریس می‌شود در حقیقت بهره‌ای از هر دو داشت» (احمدی، ۱۳۸۸: ۱٤٦)؛ هنرمندان را به استفاده از تکنیک، تمهیدات هنری و

زیباشناختی ترغیب می‌کرد و از سوی دیگر منتقدان و سپس خوانندگان را وسوسه می‌کرد که از منظری جز فرم و صناعات به آثار ادبی ننگرند.

اما آنچه فرمالیست‌ها بر آن تأکید می نهادند امری نو نبود و خود نیز بدان اذعان داشتند. قرن‌ها و هزاره‌ها پیشتر از آنان شاعران در این سو و آن سوی جهان از چنین صناعاتی بهره می بردند و شاید بهتر از نظریه‌پردازان فرمالیسم به اهمیت و غنای تمهیدات و صناعات ادبی واقف بودند. سعدی و شاعران گمنامی که بهره‌ای از شهرت ندارند، یا نظامی و داستان پردازانی که نامشان به ندرت شنیده شده همگی از عشق و روایت‌های عاشقانه سخن گفتند؛ اما آنچه سعدی، نظامی و به طریق اولی سایر قله نشینان ادب فارسی را از دیگران متمایز می‌کند – دست‌کم در نظر فرمالیست‌ها- بهره‌گیری دقیق از همین صناعات و شگردهاست.

در نظر فرمالیست‌ها اثر ادبی حکم ابژهٔ قائم به ذات دارد. هرچیزی در جهان اطراف ما ابژه‌ای که چه ما از آن استفاده کنیم چه از آن استفاده نمی‌کنیم، باز هویت خود را دارد. برای مثال می‌توان به صندلی اشاره کرد. اگر روی آن بنشینیم چه روی آن ننشینیم، باز هم نامش صندلی است و مکانی برای نشستن. فرمالیست‌ها نیز به اثر ادبی چنین نگاهی می‌کنند. اثر ادبی از نظر آن‌ها وجود خود را مدیون هیچ درک‌کننده‌ای نیست. متن موجودیتی از آن خود دارد. برای درک آن نباید به مرجعی بیرونی اشاره کنیم. فرمالیست‌ها معتقدند اثر ادبی را نباید برای درک فهم تاریخ یا شخصیت و زندگی مؤلف آن بررسی کرد. بنابراین «کار منتقد ادبی از نگاه فرمالیست‌ها کشف و تبیین وحدت اندام‌وار متن است» (تسلیمی، ۱۳۹۰: ٦۹). اجزا هر متن ادبی از درون متن به یک دیگر مرتبط می‌شوند و کلیتی زیبایی‌شناختی را به وجود می‌آورند. آنان معتقدند که نوشتن یک متن ادبی آفرینش کلیتی منسجم از اجزایی است که در بود امر نامنسجم هستند. متن ادبی ابتدا متشکل از ایده‌ها، افکار، تصاویر و تعابیری پراکنده و نامرتبط است. مؤلف می‌کوشد تا آن‌ها را به نحوی به یکدیگر مرتبط سازد. از نظر آن‌ها مؤلف، شخصی است که محتوای تجربیات انسان را انتظام و ساختار می‌بخشد. این رویکرد نقد ادبی بر این باور است که اثر ادبی مانند موجودی زنده است همچنان که هر کدام از اندام‌های بدن در ارتباطی

انتظام‌یافته با سایر اعضا عمل می‌کند، اجزا یک متن ادبی هم با یکدیگر باید مرتبط باشند (ایگلتون، ۱۳۸۸: ۳۲۸).

بخش اساطیری شاهنامه

توضیح نظری دوم دربارهٔ زمینه‌های نظری این جستار معرفی کوتاه اما جهت داری از قسمت اساطیری شاهنامه است. شاهنامه که به طور کلی شرح احوال، پیروزی ها، شکست ها، ناکامی ها و دلاوری های ایرانیان از کهن‌ترین دوران (نخستین پادشاه جهان کیومرث) تا سرنگونی دولت ساسانی به دست تازیان (در سده هفتم میلادی) است در فصل نخست خویش یا همان قسمت اساطیری‌اش به چندین دلیل و اعتبار دارای اهمیتی مضاعف است. نخستین مسئله آن است که باید توجه داشت که به استناد برخی پژوهش‌ها ترتیب سرایش داستان‌های شاهنامه مشخص نیست. برای مثال استاد صفا معتقد است که برخی منظومه ها مانند بیژن و منیژه مربوط به سالهای جوانی فردوسی است و «هنوز فردوسی تجارب فراوان خود در وزن شاهنامه یا دیگر مسائل صناعات و شگردهای فرمی را به دست نیاورده بود و به همین دلیل است که می بینیم بسامد «الف اطلاق» در پایان ابیات بیشتر از داستان‌های دیگر است» (صفا، ۱۳۷۹: ۳۷٦). همین طور شاهرخ مسکوب همین اعتقاد را درباره داستان ازدواج زال و رودابه دارد (مسکوب، ۱۳۹۵: ۱۵۵). اما قسمت اساطیری شاهنامه با ظرافت، استفاده از تمهیدات گسترده و بهره گیری از انواع فنون روایات و اجزای آن سروده شده است. دلیل دیگر این است که زمانی که فردوسی شاهنامه را به صورت کنونی تدوین می‌کند، هر یک از شخصیت‌های بخش اساطیری نقش ، نوعی کهن الگو یا سمبل برای شخصیت‌های نسل‌های بعدی هستند. با این دو مورد اهمیت بخش اساطیری در زمینهٔ ایجاد انواع جذابیت‌های داستانی برای ادامه دادن به خواندن اثر را نیز می‌توان افزود. برای مثال اگر قرار باشد تا زمان روایت از حمله اعراب بحث بر سر هویت ایرانی در مرزگذاری های معنوی، هویتی و سیاسی با توران باشد، لازم بوده که خاستگاه چنین جریانی هم به شکل تکنیکی هم در هیئت مفهومی آن به درستی پرداخته

شود. هرچند کلیت اثر، روایتی است کشمکش های خارجی ایرانیان با هندیان در شرق، تورانیان در شرق و شمال شرقی، رومیان در غرب و شمال غربی و تازیان در جنوب غربی است. علاوه بر سیر خطی تاریخی ماجرا، در شاهنامه داستان‌های مستقل پراکنده‌ای نیز وجود دارند که مستقیماً به سیر تاریخی مربوط نمی‌شوند. از آن جمله: داستان زال و رودابه، رستم و سهراب، بیژن و منیژه، بیژن و گرازان-که بخشی از داستان بلند بیژن و منیژه است- کرم هفتواد و جز اینها بعضی از این داستان‌ها به طور خاص چون رستم و اسفندیار و یا رستم و سهراب از شاهکارهای مسلم ادبیات جهان به شمار می‌آیند. در بخش اساطیری زمینه‌های پادشاهی ایران بنا نهاده می‌شود. دودمان‌های پادشاهی در این قسمت که تا پایان کتاب ادامه می یابند عبارتند از: پیشدادیان، کیانیان، پارتیان، ساسانیان. نکته پایانی در باب بخش اساطیری این است که بن‌مایه‌های داستان‌های شاهنامه ساخته فردوسی نیست و این داستان‌ها از دیرباز در میان ایرانیان رواج داشته‌اند. مثلاً در کتب پهلوی مانند بندهشن، ایاتکار زریران (که مشابهت‌های بسیار با گشتاسب‌نامه دقیقی دارد) و دینکرد تلمیحات و اشارات بسیاری به قهرمانان و پهلوانان شاهنامه وجود دارد. همچنین در اوستا خصوصا در نسک یشت‌ها اشارات فراوانی به بسیاری از شخصیت‌های شاهنامه (پیشدادیان و کیانیان) شده‌است.

بررسی شاخصه‌های تکنیکی

زمانی که از شاخصه‌های تکنیکی سخن به میان می‌آوریم باید مشخص سازیم که چه اجزا یا مصادیقی را باید دنبال کرد. به این منظور دو دسته از صناعات را باید از هم تفکیک کرد: نخست صناعات ادبی سنتی که اطلاق صفت «سنتی» به آنها به معنای کهنه بودنشان یا منحصر به ادب کلاسیک بودنشان نیست؛ بلکه در معنای دقیق واژهٔ «سنت» بکار می رود و آن همانا به دلیل استفاده از این صناعات به شکل تاریخی، ریشه دار، ادامه یابنده و تکاملی است. به این اعتبار، تشبیهات، استعاره، کنایه و صناعات دیگری مانند ابهام، ایهام، جناس، واج آرایی و ... در گسترهٔ آن جای می گیرد. دستهٔ دوم صناعات فرمالیستی است. این دسته از صناعات ادبی نیز به

دلیل اطلاق صفت فرمالیستی نباید به عنوان صناعاتی جدید و تازه تأسیس فهم شوند بلکه اساساً صناعاتی هستند که مورد تکیه و تأکید فرمالیست‌ها بوده‌اند. اما دو مورد از آنها بیش از سایر موارد، مورد صورت بندی نوینی واقع شد: «آشنایی‌زدایی[1]» و «برجسته سازی[2]». در آشنایی‌زدایی شاعر از رویدادها، اشیا یا انسان‌ها که چهره‌ای مألوف و تکراری از آنها ارائه شده، سیمایی جدید نشان می دهد. از نظر فرمالیست ها گوهر اصلی و پایدار هنر در همین «عادت شکنی» و دوری از قوانین رایج هنری است. (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۲۷). بنابراین نمی‌توان متن را صرفا با روش در زمانی تحلیل کرد. در روش همزمانی با برداشتی از گذشته مواجه می شویم نه خود گذشته. در واقع بین اثر و سنت رابطه دیالکتیکی برقرار است، یعنی اثر هنری از طرفی به سنتی که در آن شکل گرفته وابسته، واز سوی دیگر گسستی از آن محسوب می شود. همزمانی سنت وگسست، سازنده گوهر هر اثر هنری است. (ایگلتون، ۱۳۸۸: ۲٤٤). در مقابل برجسته-سازی یعنی تأکید نهادن غیرمنظم بر عنصری خاص. به عبارت دیگر در برجسته سازی شاعر ناگهان روند معمول را که در آن منتظر یک رویداد طبیعی هستیم به گسست وا می دارد و یکی از اجزای آن را پررنگ و برجسته می‌کند. «برجسته‌سازی به گونه‌ای همان هنجارگریزیِ زبانی است که شاعر را از زبانِ خودکار و کلیشه ای دور می‌سازد. استعاره‌های مدرن و همه‌ی صناعاتِ چشمگیر زبانی در فرآیند برجسته‌سازی قرار می‌گیرند. برجسته‌سازی توجهی است به عناصر چشمگیر و غالبِ متن که عناصر غیر غالب به پیرامون رانده می‌شود. اما در آشنایی‌زدایی که اجزاء غریبه گردان با عناصرِ آشنا به صورت مکانیکی و ایستا در کنار هم چیده شده‌اند، پیوستگی ساختاریِ عناصر متن مدّ نظر نیست» (تسلیمی، ۱۳۹۰: ٤۷ـ ٤۸).

بنابراین باید به دنبال دو دسته از صناعات و تأثیر آنها در پرورش بافت روایی در قسمت اساطیری شاهنامه باشیم. اما نکته در اینجاست که این دو دسته قابل تفکیک نیستند. به بیانی دیگر، هر آنچه در علوم بیان، معانی و بدیع سنتی زمینه‌ساز زیباشناسی اثر می‌شوند در نگاه فرمالیست‌ها نیز واجد اهمیت و احترام‌اند. فرمالیست‌ها به استعاره‌پردازی، کنایات، اسلوب

1. Defamilarezation
2. Foregrounding

معادله، موقوف المعانی و تشبیهات همانقدر اهمیت می‌دادند که بـه واج آرایـی، وزن یـا لـف و نشر. بنابراین باید به بررسی هر دو دسته بپردازیم و تنها ریشهٔ خاستگاهی آنهـا را منظـور کنـیم. اما این خاستگاه‌شناسی کارایی دیگری نیز (دست کم در تناسب با موضوع ایـن تحقیـق) دارد و آن کارکردهای آنهاست. در ادامه می‌کوشیم مؤلفه‌های گوناگون نامبرده در بالا از هر دو دسته را از نظر فرمالیست‌ها در جهات پرورش ساخت روایی قسمت اساطیری بررسی کنیم؛ اما از آنجـا که رصد کردن یک یک این عناصر در فرصت و اجازهٔ این جستار نیسـت و همچنـین نظـر بـه اینکه مفهوم «پرورش کیفی روایت» این بازه و گستره را فشرده تر و کوچک تر مـی‌سـازد، لـذا باید آن را به همین منظور زیر مجموعه‌های مشخصی تقسیم کنیم که اساسـاً بـر مسـئله روایـت متمرکز باشد. به عبارت دیگر باید حوزه‌هـای جـامع تـری را منظـور داشـت کـه در آن تمـامی صناعات، تمهیدات و عناصر سنتی و جدید دست اندرکار و دخیل باشند.

در ادامه اولاً بحث نمادها و تأثیرشان در روایت این قسمت از شاهنامه، سپس قسمت‌هایی مانند قیدهای فعلی در روایت که فضاهای روایی را می‌سازند، آشنایی‌زدایی و برجسته سـازی و عناصر مربوط به آن با ذکر مصادیقی مورد بررسی قرار می گیرند:

مهمترین شگردهای فرمالیستی پرورش روایت

۱ـ اثر نمادها در روایت

نمادها یکی از مجراهای اصلی تفوق فرم بر محتوا هستند. به بیانی سـاده تـر اثـر ادبـی کـه شامل نمادپردازی‌های متنوعی باشد در نظر فرمالیست‌ها بسی بیشتر از اثری ارزش و اعتبار دارد که عاری از نماد باشد. «یکی از مهمترین دستاوردهای فرمالیست‌های روسی، توجه به اشکال از یاد رفته، کمتر شناخته شده و حتی می‌توان گفت تحقیر شدهٔ ادبـی ماننـد نمـاد بـود. آنـان آثـار مهمی در زمینهٔ شناخت این اشکال و به گونه‌ای خاص دربارهٔ حکایت‌های کودکـان، قصـه‌هـای فولکوریک و... منتشر کردند. پراپ دسته بندی آثار فولکوریک را بر اساس قواعد صـوری آنهـا انجام داد و از این رو کارش را «ریخت‌شناسی» خواند. او این اصطلاح را بـه معنـای «توصـیف

حکایت‌ها بر اساس واحدهای تشکیل دهندهٔ آنها و مناسبات این واحدها با یکدیگر و با کل حکایت به کار برد» (احمدی،۱۳۸۸: ١٤٤).

واژه نماد، در زبان فارسی، ترجمهٔ واژهٔ انگلیسی سمبل[1] است که عبارت از «نام یا حتی تصویری است که احتمال دارد نمایندهٔ چیز مأنوسی در زندگی روزانه باشد و با این حال؛ علاوه بر معنای معمول و آشکار خود، معنای تلویحی به خصوصی نیز داشته باشد. سمبل، معرف چیزی مبهم، ناشناخته یا پنهان از ماست... (پرنیان و بهمنی، ۱۳۹۱: ۹۳). بنابراین، واژه یا شکل وقتی سمبلیک تلّقی می‌شود که بر چیزی بیش از معنای آشکار و مستقیم خود دلالت دارد. سمبل دارای جنبهٔ ناخودآگاه وسیع‌تری است که هرگز به طور دقیق تعریف یا به طور کامل توضیح داده نشده است» (پونامداریان، ١٣٩٦: ۹).

در بخش اساطیری شاهنامه، آغاز داستان پادشاهی با نامی نمادین آغاز می‌شود که همان کیومرث است. کیومرث به معنی باشنده‌ای است که امکان مرگ دارد: آن‌کس که می میرد. بنابراین افق نهایی نخستین انسان همانا مرگ است. این معنی تا به امروز فلسفه، جامعه‌شناسی، روانکاوی و هنرهای زیبا را به خود مشغول کرده است. در تناسب با موضوع تحقیق ، حقیقت آن است که نام نمادین کیومرث آغاز داستان را با نمادباوری خاصی پیوند می‌زند که در متن‌هایی دینی که نام کیومرث در آنها آمده چنین چیزی دیده نمی‌شود.«گیومرت» در اسطوره یادگار دوران آفرینش مینوی و دنیوی است. وی در حالت مینوی به عنوان نمونه نخستین انسان کیهانی، تنها یک مفهوم مجرد و انتزاعی است و نماد«یک نطفهٔ انسان است»(بهار،۱۳۷٦:۳۷۵). امّا در ادوار بعدی که آفرینش دنیوی شکل می‌گیرد برای او پیکر مادی قائل شده‌اند و به عنوان«اولین موجود فانی و نمادی از بشریت از او یاد می‌شود که با مرگ وی، نخستین زوج بشر با نام مشی و مشیانه؛ همچون گیاهی اززمین می‌روید و نژاد کنونی بشر شکل می‌گیرد» (آموزگار،۱۳۸٦:۲۷۸). در جریان گذر از اسطوره به حماسه، گیومرت نخستین شاه و بنیانگذار نظام و تشکیلات در میان آدمیان به شمار می‌رود» (کریستن‌سن،۱۳۷۷:۱۰۹) و از این نظر، نماد

1. Symbol

«آغاز تکامل بشر» (کرتیس‌وستا،۱۳۸۳:۳۵) است که به مدت سی سال فرمانروایی می‌کند.

این روند در ادامه نیز حفظ شده و گسترش پیدا می‌کند و نشان می دهد که فردوسی به اهمیت و تأثیر نمادها باوری راسخ دارد. مهمترین نمادهای بخش نخست عبارتند از:

هوشنگ در اسطوره، نماینده اورمزد برای نابودی اهریمن و نماد« آفریننده است که از برخورد سنگ او به سنگ بزرگی که نماد آسمان است، آتش خورشید درآسمان پدید می‌آید و مار؛ یعنی تاریکی و سرما از میان می‌رود و خلقت کامل می‌شود» (بهار،۱۳۷۳:۲۲۳). هوشنگ، در گذر از اسطوره به حماسه، دومین پادشاه پیشدادی است که پس از گیومرت به شاهی می‌رسد و آهن و آتش را کشف می‌کند و شالودهٔ تمدن بشر را بنیان می‌نهد. با توجه به کارهایی که در شاهنامه به وی نسبت داده شده، می‌توان گفت: هوشنگ «فرمانروای هفت اقلیم، مطیع کننده دیوان و نماد مدنیّت و خانه‌سازی» (سعادت، ۱۳۸٤:۳۹۳) است.

پادشاه بعدی طهمورث است که پیروزی او بر دیوان را فردوسی توصیف میکند. این بعد از زندگی طهمورث الگویی برای نبرد اساطیری بهرام و دیو خشکی است. بهرام درجهان مادی به ده پیکر:

۱. باد. ۲. وزرا. ۳. اسب. ٤. شتر. ۵.گراز. ٦. جوان پانزده ساله. ۷.باز. ۸. قوچ. ۹.گوزن. ۱۰. جنگاوری مسلح

که همگی تجسّم قدرت، سرعت و زیبایی او هستند، ظاهر می‌شود و خطر را دور می‌کند» (گرشویچ،۱۳۸۷:۸۰۲) جزء اول نام تهمورث(تهم) که به معنای قوی و زورمند است و لقب اوستایی او (زیناوند) که به معنای مسلّح است، با دهمین تجلّی بهرام، مطابقت دارد؛ بر این اساس، تهمورث تجسّم زمینی ایزد بهرام است که از طرف اورمزد به نبرد با اهریمن که به پیکر اسبی در آمده است و نماد «دیو خشکی»(پورداوود،۱۳۷۷:۳۵۳) است می‌رود و او را مغلوب می‌کند.تهمورث در شاهنامه نیز، شکست‌دهندهٔ دیوان است؛ اما دیوان شاهنامه، به گونهٔ نمادین شامل دو دسته می‌باشند«دسته‌ای، در برگیرنده دشمنان طبیعی در پیوند با طبیعت مانند آتشفشان»(واحددوست، ۱۳۷۸:۲۸۰)است و دستهٔ دیگر، بومیان غیر آریایی ایران را در برمی‌گیرد.

بنابراین خود دیوان نیز در اینجا حیثی نمادین دارند و چنانچه مشاهده می‌شود تا پایان قسمت های پهلوانی شاهنامه نیز حضور آنها پر رنگ است.«دیوان گروهی از پروردگاران آریایی بوده‌اند که پس از ظهور زرتشت گمراه کننده و مردود شناخته شدند (پرنیان و بهمنی، ۱۳۹۱: ۹۵). این وارونگی از آنجاست که چون زرتشت دین بهی را در ایران بگسترد، آیین پیشین؛ یعنی هند و ایران را آیین دیوپرستی نامید و دیوان در شمار اهریمنان جای گرفته‌اند و پایگاه ایزدانهٔ خود را از دست داده‌اند؛ اما در دیگر زبان‌های هند و اروپایی هنوز دیو در معنای باستانی‌اش به کار برده می‌شود»(ر.ک: کزّازی،۱۳۸۵،ج۱: ۱۸۳-۱۸٤) و (ر.ک: اوشیدری،۱۳۷۸: ذیل واژه دیو).

جمشید در اسطوره، نخستین انسان روایات هندی است که تمام وظایف و ویژگی‌های ایزد مهر، از قبیل«وظایف قضایی- روحانی، جنگاوری، متحد کنندهٔ طبقات اجتماعی و باروری»(رضی،۱۰۰:۱۳۸۱) به وی نسبت داده شده‌است و در مفهوم اساطیری خویش «نماد آب و باران و تر سالی و خداوند موکّل بر آب و باران است»(رضی،۲٦۲۵:۱۳۸۱) که با نظارت برکار خورشید و پدیده‌های آسمانی موجب حیات و رونق زندگی می‌شود و طبقات اجتماعی را در کنار هم گرد می‌آورد. جمشید، در شاهنامه از پایگاه ایزدی خود هبوط کرده و شخصیت انسانی- شاهی یافته و پادشاهی هفتصد سالهٔ وی«الگوی بهشتی، آرمان شهری است که در آن سرما و گرما و پیری نیست. فقر و پریشانی از میان رفته و صلح و آسودگی در همه جا ایجاد شده است» (رستگارفسایی، ۱۳۸۳ :۳۱) و نمادی از دوران طلایی جهان است.

جمشید به لحاظ نمادی وضعیتی نوآورانه، استعاری و به شدت فرمالیستی دارد. فارغ از آنکه ریشه نام او چیست یا مستقیماً به چه نمادی اشاره می‌کند از یک منظر جایگاه او بسیار قابل توجه است: از یک سو او نقطه ممیز جهان اسطوره و جهان واقعی است یعنی خاستگاه شکل گیری مغز و درونه روایت قسمت دوم است؛ از سوی دیگر او فشرده‌ای دایره‌ای یا حلقوی از وضعیت اوج و حضیض یا صعود و سقوط و حتی منزلت و تباهی است. بنابراین هر پادشاه نیک یا شرّی در شاهنامه نشانی در جمشید دارد. اوست که مجمع همه شکل های شاهی

شاهنامه است. پرورش چنین نمادی به واقع نوآورانه است و بـه ایـن اعتبـار مـی‌تـوان آن را در زمرهٔ یکی از تکنیک‌های فرمالیستی معطوف به نمادپردازی در کار فردوسی دید.

نهایتاً ضحّاک نیز محصول نوعی نمادپردازی به سیاق مطلوب فرمالیستی است. ضـحاک در اوستا (اژی‌دهاکه) سه سر و شش چشمی است که«آن را قرینهٔ منطقی(ورتره) ودایی می‌پندارند. ورتره در وداها اَهی(Ahi) نامیده می‌شود. (اَهی و اَژی) واژه‌هایی هم ریشـه و بـه معنـی اژدهـا هستند» (پرنیان و بهمنی، ۱۳۹۱: ۹٦) مشخصهٔ اصلی ورتره در اسطوره‌هـای ودایـی ایـن اسـت که«آب را در کوه‌ها حبس نموده و از جریان باز می‌داشت. اندرا، او را کشـته و آب را از زنـدان برهانید و به سوی دریا روان ساخت» (پورداود،۱۳۷۷:۱۱٤). با توجه به همین نقش ورتره است که«اژدهای سه سر، نزد آریائی‌های هند واروپایی دیو طوفـان »(جـابز،۱۳۷۰:۱۵۰) نامیـده شـده است.

۲- اثر قیدهای فعلی در روایت

کاربرد فعل‌ها در گسترهٔ زبان‌شناسی تاریخی همواره مورد توجه بوده است؛ اما کارایی آنهـا در رویکرد فرمالیستی به اعتبار نحوه بیان آنهاست. در این رابطه تفاوت اصلی را قیدهایی ایجـاد می کنند که فعل را از حالت گزارشی صرف، به در آورده و بـه آن حیثیتـی ادبـی مـی بخشـند. قیدهای فعلی نه تنها کارکرد های فعل را تصریح می‌کنند بلکه سبب غنای روایـت بـه گونـه‌ای می‌شوند که در کمترین و اقتصادی ترین حالت شکل‌گیری جمله ، فضای قابـل تـوجهی در آن بارگزاری شود. فردوسی در بخش نخست شاهنامه نسبت به این ظرفیـت بسـیار آگاهانـه عمـل می‌کند.

استفاده از قید در شاهنامه به‌گونه‌ای است که مـی‌تـوان آن را یکـی از ویژگـی‌هـای سـبکی فردوسی و زبان حماسی او دانست. ویژگی‌های سبکی یک اثر با بافت کـلام ارتبـاط تنگـاتنگی دارد و باید به آن توجه شود. در تعریف سبک گفته‌اند: «سبک روشی از کاربرد زبـان اسـت کـه در یک بافت معین، به‌وسیله شخصی معین و برای هدفی مشخص به کار گرفته می‌شود» (لـیچ،

۱۹۸۱: ۱۰) و همین هدف یا نقش مشخص، کارکرد آن عنصر زبانی را در بافت کلام نشان می‌دهد. تحلیل کاربردی یک ویژگی سبکی نشان می‌دهد که گوینده چه هدف یا اهدافی برای استفاده از آن ویژگی داشته و نقش آن ویژگی سبکی در القای هدف گوینده و تأثیر آن بر مخاطب چیست. برای تحلیل کاربردی یک متن «باید برخی از مؤلّفه‌ها را برای تحلیل انتخاب و از دیگر مؤلّفه‌ها صرف نظر کرد» (همان: ٦)؛ بر این اساس عنصر قید در شاهنامه مؤلّفهٔ تعیین‌کننده انتخاب شده است. در بحث قید، آنچه کمتر بدان پرداخته شده، وظایف و کارکردهای آن در متون ادبی است. همهٔ عناصر در شعر اصولاً در خدمت جنبهٔ ادبی اثر است و «هر عنصر زبانی به یکی از صورت‌های بلاغی زبان شاعرانه تبدیل می‌شود» (تادیه، ۱۳۷۸: ٤۹).

قیدهای به کار رفته در قسمت نخست شاهنامه گستره‌ای هستند از: قید زمان مانند: روز، شب، فردا؛ قید مکان مانند: اینجا، آنجا، جلو؛ قید کیفیت مانند: خوب، زشت، درست؛ قید حالت مانند: خندان، سریع؛ قید تشبیه مانند: چون، مانند، به‌سان (انوری و احمدی گیوی، ۱۳٦۷: ۱۳۲-۲۳۹).

چو آمد به برج حمل آفتاب — جهان گشت با فر و آیین و آب
دوتا می‌شدندی بر تخت او — از آن بر شده فره و بخت او
سیامک به دست خروزان دیو — تبه گشت و ماند انجمن بی‌خدیو
برفت و جهان مردری ماند — ازوی نگر تا کرا نزد او آبروی
بیاورد و آموختن‌شان گرفت — جهانی بدو مانده اندر شگفت

(همان: ۲۷)

یا در بخش طهمورث می‌خوانیم که:

جهاندار طهمورث بافرین — بیامد کمربسته جنگ و کین
چو شب شد چو آهرمن کینه‌خواه — خروش جرس خاست از بارگاه

(همان: ۳۱)

با بررسی هدفمند در متن شاهنامه فردوسی می‌توان دریافت کـه بسیـــاری از زیبـایی‌هـای این کتاب در گرو شگردهای نحوی آن است که در حوزه ی علم معـانی بایـد از آن هـا بحـث شود؛ شگردهایی مانند: «واو مقابلـه»، «واو فوریـت»، «معنـی ضـمنی ایجـاز، اطنـاب و اغـراق»، «انسجام»، «گفتگو» و «لحن» (ذوالفقاری، ۱۳۹۱: ۱۳۲).

۳- آشنایی‌زدایی وبرجسته سازی

تمهید دیگر در پرورش بافت روایی منحصر بفـرد قسـمت اسـاطیری شـاهنامه اسـتفاده از «آشنایی‌زدایی» و «برجسته سازی» است. در نخستین نگاه و تعریف از کاربرد ایـن دو امـر بایـد گفت که، اسطوره نسبت به واقعیت امری غریـب و ناآشناسـت. بنـابراین پـرداختن بـه روایـت اسطوره‌ای نوعی غرابت در هر اثر ادبی ایجاد می‌کند که در عین حال که سـبب ایجـاد میـل بـه تطبیق آن با واقعیت می‌شود، تأثیر آن بر فهم مخاطب از خاستگاه‌های امر واقعـی را نیـز آشـکار می‌سازد. آشنایی‌زدایی و برجسته سازی دو تمهید فرمالیستی بودند که هرچند به مفهومی خاص مانند اسطوره، افسانه یا واقعیت تعلق انحصاری نداشتند اما بـه طـور کلـی، بـرای القـای چنـین تأثیراتی به مخاطب به کار گرفته می شدند. چنانچه فردوسی می‌آورد:

چو طهمورث آگه شد از کارشـان برآشـــفت و بشکســـت بازارشـــان

(همان: ۳۷)

آشنایی‌زدایی در فعل و آهنگ آن نیز از این قرار است:

جهانـدار سـی سـال ازیـن بیشـتر چه گونـه پدیـد آوریـدی هنـر

(همان: ۷٤)

یا در آشنایی‌زدایی معنایی در خواص اشیا می آورد:

چنان دید روشن روانم بـه خـواب که رخشنده شمعی برآمد ز آب

(همان: ۲٦)

نوع دیگر آشنایی‌زدایی مرکزیت دادن به امر غیر مرکزی است مانند گردش خورشید به دور زمین:

همی بر شد آتش، فرود آمد آب همی‌گشت گردِ زمین آفتاب

(همان: ۱۹)

۴- بسامد استعاره و کنایه در تناسب با فشردگی اسطوره‌ای

استعاره ها و کنایه‌ها دو امر مشترک زیباشناسی سنتی و تمهیدات فرمالیستی‌اند. اما شکل کاربرد آنها در روایت است که مورد تأکید فرمالیست‌ها بوده و دقیقاً چنین شکلی منظور فردوسی نیز هست. اما نقطهٔ جالب توجه اینجاست که بسامد استفاده از استعاره و کنایه مفهومی و جهتی و هستی شناختی در آغاز شاهنامه بیشتر است. استفاده از این ظرفیت دو فایده دارد: نخست ایجاد ادبیت که مبتنی است بر تولید جذابیت در روایت؛ دوم ایجاد معانی ضمنی واژگان و انباشت آنها در دل همدیگر. فردوسی جهان اسطوره‌ای را روایت می‌کند و ویژگی جهان اسطوره‌ای نوعی فشردگی است. اسطوره ها به میانجی آن که از صراحت منطق علی جهان واقعی دورند، میان سلسله ای از داد و ستدهای به شدت فشرده محصورند (هارلند، ۱۳۸۵: ۲۱۸) به همین دلیل آنچه لازم آنها را به تناسب چنین وصفی پوشش دهد نیکوست که از جنس خودشان باشد و در این میان چه بهتر از کنایه و استعاره؟

در ابیات زیر از انجمن کردن دیوان برای توطئه علیه طهمورث سخن می‌رود و توطئه نیز کالایی فرض می‌شود که بازارش شکستنی است؛ اما این توصیف به شدت فشرده و متناسب با کلی بودن روایت (که علت آن را در قسمت پایانی ذکر می‌کنیم) است.

شدند انجمن دیو بسیارمر که پردخت مانند ازو تاج و فر

چو طهمورث آگه شد کارشان برآشفت و بشکست بازارشان

(فردوسی، ۱۳٦٦: ۱، ۳۷)

بر سر نهادن «دیهیم یا تاج» نمود عینی «بزرگی یافتن» و به مقام پادشاهی دست پیدا کردن قرار می‌گیرد:

که بود آن‌که دیهیم بر سر نهاد؟ ندارد کس آن روزگاران به یاد

(همان: ۲۸)

در بیت زیر نیز عدالت و آبادانی، مفهوم انتزاعی مقصد است و با حجم‌انگاری توصیف عینی شده است که نمونه ای دیگر از بیانی است که مربوط به انباشت مفهوم در بیان مختص آوردیم:

وزان پس جهان یکسر آباد کرد همه روی گیتی پر از داد کرد (همان: ۳۳)

در بیت زیر نیز مقام اعلی و برتری رتبگی با «برترین پایه» بیان شده است:

بدو گفت من چاره سازم تو را به خورشید سر برفرازم تو را

(همان: ۱، ٤٥)

بدین نامه چون دست کردم دراز یکی مهتری بود گردنفراز

(همان: ۱، ۲۳)

– گردن افراختن و بالا گرفتن گردن کنایه از نیرومندی و خوشنامی و ارجمندی و مالداری است.

به کیوان رسیدم ز خاک نژند ازان نیکدل نامدار ارجمند

(همان: ۱، ٢٤)

۵- شخصیت‌پردازی روایی

نظر فرمالیست‌ها بر قائم بذات بودن آثار ادبی بود. یعنی مسائل غیر ادبی مثل زندگی نویسنده، تاریخ نویسنده، سیاست، اجتماع و روانشناسی اهمیتی ندارد، اصل مسئله برای منتقد این است که اثر ادبی چیست و چه شکلی دارد و چه تأثیری می گذارد و این تأثیر چگونه به وجود آمده است. همه این پرسشها باید از خود متن بیرون بیاید. فرمالیستها معتقدند که هنر و ادبیات از واقعیت جدا هستند و اثر را باید به وسیلهٔ خود اثر به دور از رویدادهای تاریخی واقعی و زندگی نامه ای خالق اثر بررسی کرد. بدین ترتیب با استخدام این منظر در روایت-پردازی بخش نخست شاهنامه می‌توان چنین استنتاج کرد که نیت فردوسی در ایجاد جهانی متفاوت از جهان واقعی و تمامی مناسبات و روابط تاریخی و اجتماعی آن بسیار موجه است. از

این روست که در بخش اساطیری شاهد بلوغِ شکل خاصی از شخصیت‌پردازی هستیم که شاید در بخش‌های بعدی از آن خبری نباشد.

توصیف شخصیت‌های بخش اساطیری به شدت کلی هستند اما مبهم نیستند. این کلی بودن نشان دهندهٔ اهمیت بالای آنها در وحدت یافتن ملّی ایرانیان در تن آنهاست. به عبارت دیگر شاعر کیومرث، سیامک یا هوشنگ را به شکل کلی و با اوصافی ادبی تر ـ به جای آنکه ویژگی‌های جزئی و فردی آنها را شمارد یا برجسته سازد ـ توصیف می‌کند تا این توصیفات شمار بیشتری از ایرانیان را در بر گیرد. برای نمونه در توصیف کیومرث می‌آورد:

چنین گفت کآیین تخت و کلاه — کیومرث آورد و او بود شاه
چو آمد به برج حمل آفتاب — جهان گشت با فر و آیین و آب
بتابید ازآن سان ز برج بره — که گیتی جوان گشت ازآن یکسره
کیومرث شد بر جهان کدخدای — نخستین به کوه اندرون ساخت جای
سر بخت و تختش برآمد به کوه — پلنگینه پوشید خود با گروه
ازو اندر آمد همی پرورش — که پوشیدنی نو بد و نو خورش

(فردوسی، ۱۳٦٦: ۲۱-۲۲)

بنابراین فردوسی به خوبی می‌داند که آغاز داستان را باید با روایت‌های ساده اما کلی پیش ببرد در ادامه فاصله زمانی سیامک و هوشنگ را شاعر با چابکی می پیماید و به اوصاف کلی این پدر و پسر بسنده می‌کند:

خجسته سیامک یکی پور داشت — که نزد نیا جاه دستور داشت
گرانمایه را نام هوشنگ بود — تو گفتی همه هوش و فرهنگ بود
به نزد نیا یادگار پدر — نیا پروریده مراو را به بر
نیایش به جای پسر داشتی — جز او بر کسی چشم نگماشتی
چو بنهاد دل کینه و جنگ را — بخواند آن گرانمایه هوشنگ را

(همان: ۲٤)

شخصیت‌پردازی ها روندکلی بودن خود را پی می‌گیرند و تا بخش زیادی از قسمت اساطیری را با این گونه توصیفات آکنده می کنند. به بیانی ساده شخصیت‌پردازی در بستر پیرنگ قسمت اساطیری به شکل عامدانه ای به سمت کلیات و پرهیز از بیان امور جزئی حرکت می‌کند. این عمل فردوسی شکلی فلسفی نیز دارد که همانا حرکت دیالکتیکی از کل به جزء است. به بیان دیگر اگر خاستگاه همه انسان‌ها آدم ابوالبشر یا خاستگاه همه ایرانیان کیومرث باشد آنگاه باید این «تنِ واحد» چنان عمومی و کلی باشد که بتوان همه را در آن همراه کرد. بنابراین این روند توصیفی به معنای نقص یا گذشتن عجولانه از شخصیت‌پردازی نیست بلکه در واقع کلی ساختن عامدانه آن به میانجی نوعی تکنیک فرمالیستی است. این روند در نخستین ابیات قسمت هوشنگ به خوبی دیده می‌شود:

جهاندار هوشنگ با رای و داد — به جای نیا تاج بر سر نهاد
بگشت از برش چرخ سالی چهل — پر از هوش مغز و پر از رای دل
چو بنشست بر جایگاه مهی — چنین گفت بر تخت شاهنشهی
که بر هفت کشور منم پادشا — جهاندار پیروز و فرمانروا
به فرمان یزدان پیروزگر — به داد و دهش تنگ بستم کمر
وزان پس جهان یکسر آباد کرد — همه روی گیتی پر از داد کرد
نخستین یکی گوهر آمد به چنگ — به آتش ز آهن جدا کرد سنگ
سر مایه کرد آهن آبگون کزان — سنگ خارا کشیدش برون

(همان: ۲۹)

بنابراین شکل شخصیت‌پردازی در قسمت اساطیری ابزار و روش خود را می طلبد و از سویی با موازین دیگر فرمالیستی بیان شده در بالا نیز خواناست. این روند در بیان پادشاهی طهمورث با ایجاد یک صفت تعلیقی و کنجکاوی برانگیز در بیت نخست به تدریج به سوی توضیح و بیان بیشتری حرکت می‌کند:

پسر بد مر او را یکی هوشمند — گرانمایه طهمورث دیوبند

(همان: ۳۵)

تنها در ابیات پایانی بخش پادشاهی طهمورث است که می بینیم راز دیوبندی او در چیست و همچنین در میانه‌های داستان روایتی از وزیر او می شنویم و رابطه‌های دربار پادشاهی با دیوان. این خود دلیلی بر مبسوط شدن تدریجی گزارش فردوسی است. گویی اختلاف‌ها، نسل‌ها و تنوع‌ها در زمان طهمورث به تدریج رو به فزونی می‌گیرد و به همین دلیل باید توصیفات جزئی تر گردد.

نتیجه

اهتمام فردوسی در قسمت اساطیری شاهنامه به دلیل اهمیت خاستگاهی آن، تجارب وی در سرایش شاهنامه و همچنین الگووارگی روایی آن برای قسمت‌های بعدی، جهد و جدّی مضاعف بوده است. بنابراین بررسی و شناسایی تمهیدات، صناعات و شگردهای ادبی و زیباشناسی در این قسمت، می‌توان به عنوان الگویی برای بررسی قسمت‌های بعدی شاهنامه نیز محسوب شود. در قسمت اساطیری شاهنامه، مسئله روایت به دلیل اهمیت آن در شکل گیری و جهت دهی به داستان‌ها مسئله‌ای اساسی و بنیادی است. این اهمیت از نظر باری‌بینانه شاعر حکیم شاهنامه نیز به دور نماند. اگرچه می‌توان گسترهٔ صناعات ادبی که بعدها در نظریهٔ فرمالیسم روسی به نوعی صورت بندی جدید و مدون دست یافت را در سراسر شاهنامه دید، اما به نظر می‌رسد که برخی عوامل در پیکربندی روایی بخش اساطیری بیش از دیگر موارد دخیل بوده‌اند. این پنج مورد همگی اموری مشترک در زیباشناسی سنتی و مؤلفه‌های فرمالیستی‌اند. استفاده از ظرفیت نمادها، استفاده از قیدهای فعلی، آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی، بسامد بالای استعاره و کنایه و نهایتاً شخصیت‌پردازی روایی از زمرهٔ مواردی هستند که فردوسی به یاری آنها کوشید تا در قسمت نخست اثر، زیربنای مستحکمی برای ادامهٔ کار خویش بنا نهد.

منابع و مآخذ

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

ایگلتون، تری (۱۳۸۸). **درآمدی بر نظریه‌های ادبی**. ترجمه عباس مخبر، تهران: نشر مرکز.

احمدی، بابک (۱۳۸۸). **ساختار و تأویل متن**. چاپ نهم، تهران: نشر مرکز.

انوری، حسن. احمدی گیوی، حسن (۱۳٦۷). **دستور زبان فارسی ۲**. تهران: فاطمی.

اخوت، احمد (۱۳۷۱). **دستور زبان داستان**. تهران: فردا، چاپ اوّل.

اوشیدری، جهانگیر (۱۳۷۸). **دانشنامه مزد یسنا**. تهران: مرکز، چاپ اول.

باطنی، محمدرضا (۱۳۸۰). **توصیف ساختمان دستوری زبان فاسی**. تهران: امیرکبیر، چاپ یازدهم.

تادیه، ژ.ا (۱۳۷۸). **نقد ادبی در قرن بیستم**. ترجمهٔ مهشید نونهالی، تهران: نیلوفر.

تسلیمی، علی (۱۳۹۰). **نقد ادبی**. تهران: نشر آمه.

پورنامداریان، تقی (۱۳٦٤). **رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی**. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

پرنیان، موسی, بهمنی, شهرزاد (۱۳۹۱). **بررسی و تحلیل نمادهای بخش اساطیری شاهنامه**. متن‌شناسی ادب فارسی، ۱ (٤)، ۱۱۰-۹۱.

ذوالفقاری، داریوش (۱۳۹۱). **نقد بلاغی ابیاتی از شاهنامه فردوسی از دیدگاه علم معانی**. متن پژوهی ادبی، شماره ۵۱.

رضی، هاشم (۱۳۸۱). **دانشنامهٔ ایران باستان**. تهران: سخن، چاپ اول.

روحانی, مسعود, عنایتی, محمد (۱۳۹۰). بررسی قصّه‌های «دیوان» در شاهنامه فردوسی (بر اساس نظریه ریخت‌شناسانه ولادیمیر پراپ .(متن‌شناسی ادب فارسی، (۱) ۳، ۱۲۲-۱۰۵.

سعادت، اسماعیل (۱۳۸٤). **دانشنامهٔ زبان و ادب فارسی**. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۷۹). **حماسه‌سرایی در ایران: از قدیم‌ترین عهد تاریخی تا قرن چهاردهم هجری**. تهران: امیرکبیر.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳٦٦). **شاهنامه**. به کوشش و تصحیح جلال خالقی مطلق، جلد اول و دوم، نیویورک: انتشارات Bibliotheca Persica.

کزّازی میرجلال‌الدین (۱۳۸۵). **نامهٔ باستان**. جلد ۱، تهران: سمت، چاپ پنجم.

مسکوب، شاهرخ (۱۳۹۵). **شکاریم یکسر همه پیش مرگ**. تهران: نشر نی.

هارلند، ریچارد (۱۳۸۵). **مقدمه‌ای بر نظریه ادبی از افلاطون تا بارت**. ترجمه علی معصومی و شاپور جورکش، تهران: نشر چشمه.

Ahmadi, Babak (2010). **Text Structure and Interpretation**. Ninth Edition, Tehran: Markaz Publishing.

Anwari, Hassan; Ahmadi Givi, Hassan (1989). **Persian Grammar 2**, Tehran: Fatemi.

Bateni, Mohammad Reza (2002). **Description of Persian grammatical structure**. Tehran: Amirkabir, 11th edition.

Eagleton, Terry (2010). **An Introduction to Literary Theories**. translated by Abbas Mokhber, Tehran: Markaz Publishing.

Ferdowsi, Abolghasem (1988). **Shahnameh**. edited by Jalal Khaleghi Motlagh, Volumes I and II, New York: Bibliotheca Persica Publications.

Harland, Richard (2007). **An Introduction to Literary Theory from Plato to Barthes**. translated by Ali Masoumi and Shapur Jorkesh, Tehran: Cheshmeh Publishing.

Kazazi ,Mirza Jalaluddin (2007). **Ancient Letter**. Volume 1, Tehran: Samat, Fifth Edition.

Leech, G.N and M. Short (1981). **Style in fiction**. London: Longman.

Moskoob, Shahrokh (2017). **We hunt all to death**. Tehran: Ney Publishing.

Okhovat, Ahmad (1993). **Grammar of the story**. Tehran: Farda, first edition.

Oshidari, Jahangir (2000). **Mazdisna Encyclopedia**. Tehran: Center, First Edition.

Parnian, Musa, Bahmani, Shahrzad (2013). **Study and analysis of the symbols of the mythological part of Shahnameh**. Textbook of Persian Literature, 4 (1), 91-110.

Pournamdarian, Taghi (1986). **Mysteries and mysteries in Persian literature**. Tehran: Scientific and Cultural Publishing Company.

Razi, Hashem (2003). **Encyclopedia of Ancient Iran**. Tehran: Sokhan, first edition.

Rouhani, Massoud, Enayati, Mohammad (2012). **A Study of the Stories of the Divan in Ferdowsi's Shahnameh (Based on Vladimir Propp's Morphological Theory)**. Textology of Persian Literature, 3 (1), 105-122.

Saadat, Ismail (2006). **Encyclopedia of Persian Language and Literature**. Tehran: Academy of Persian Language and Literature.

Safa, Zabihullah (2001). **Epic in Iran: From the oldest historical era to the fourteenth century AH**. Tehran: Amirkabir.

Scholes, Robert (2005). **An Introduction to Structuralism in Literature, translated by Farzaneh Taheri**. Tehran: Ad

Tadiyeh, J.A (2000). **Literary Criticism in the Twentieth Century**. Translated by Mahshid Nonhali, Tehran: Niloufar.

Taslimi, Ali (1390). **Literary Criticism**. Tehran: Ame Publishing.

Zolfaghari, Dariush (2013). **Rhetorical critique of verses from Ferdowsi's Shahnameh from the perspective of semantics**. literary textual research, No. 51.

in cultivating the narrative form of the mythological part of Shahnameh

Mitra Beghami[1], Maryam Jafari Ph.D[2]*, Abbas Zakeri Ph,D[3]

Abstract

The seldom formal study of Ferdowsi's Shahnameh reveals new dimensions about the mechanism of formation of this great work. Formalists were not the discoverers of literary devices and crafts, but showed their original, pivotal and constructive influences in great works. Shahnameh is a good arena for tracing these industries and is basically relying on formalistic arrangements that make it unmatched by its competitors in the epic genre. In the first part or the myths of Shahnameh, the use of many formalist industries can be seen as in other parts, but due to the importance of the origin, narrative and basis of this part, some formalist arrangements have been used by Ferdowsi in constructing its narrative. Have been. The present article has analyzed and identified five formalistic indicators used in the narration of this part of Shahnameh by descriptive-analytical method. The result indicates that the emphatic use of the capacity of symbols, the use of current constraints to create single propositions with high literature, the use of de-familiarization and accentuation in proportion to the strangeness of the mythical space, the high frequency of metaphor and The irony and finally the characterization of the narrative, which indicates the independence of relations in the mythical atmosphere, are among the most important factors that consolidate the narrative of the first part of the Shahnameh and create the necessary charm to make the audience loyal to follow the story.

Key words: Narrative technique, formalism, mythological part of Shahnameh, de-familiarization, current adverbs

1. PhD Student in Persian Language and Literature, Sirjan Branch, Islamic Azad University, Sirjan, Iran.
Email: mitrabighami@gmail. com
2. Assistant Professor of Persian Language and Literature, Sirjan Branch, Islamic Azad University, Sirjan, Iran. (Author)
Email: m. jafari7800@yahoo. com
3. Assistant Professor of Persian Language and Literature, Sirjan Branch, Islamic Azad University, Sirjan, Iran.
Email: Zsadyaa@gmail. com