

بررسی داستان رستم و اسفندیار با رویکرد نقد نو

منوچهر اکبری*

سمیه رجیبی**

چکیده

شاهکارهای ادبی به عنوان میراثی ارزشمند - که پایه‌های تمدن یک قوم را استوار می‌دارند - همواره درخور بحث، بررسی و تأمل هستند. اگرچه در تشخیص متون برجسته ادبی ذائقه زبانی یک قوم در طول تاریخ دست به انتخاب و گزینشی به دور از خطا می‌زند، اما ذهن کنجکاو پیوسته در پی پاسخ این پرسش است که یک اثر شاخص لازم است چه ویژگی‌هایی را دارا باشد تا از میان متون هم‌رده خود به عنوان شاهکار برگزیده شود؟ نقد نو یکی از رویکردهایی است که با بررسی جزئیات ساختاری یک متن و تحلیل عناصر شکلی آن ارتباط میان اجزاء اثر از یک سو و ارتباط میان عناصر شکلی و محتوایی اثر را از سوی دیگر آشکار می‌سازد، به این ترتیب با چنین رویکردی، متونی که از بیشترین انسجام، هماهنگی و درهم تنیدگی صورت و محتوا برخوردارند در زمره شاهکارها قرار می‌گیرند. از میان حماسه عظیم فردوسی داستان رستم و اسفندیار به عنوان مشتی نمونه خروار برگزیده شده تا به این شیوه بررسی گردد و گوشه‌ای از راز جاودانگی آن را آشکار سازد.

ششمین همایش ملی پژوهش‌های ادبی
واژه‌های کلیدی: نقد نو، عناصر شکلی و داستان رستم و اسفندیار

۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱

*هیئت علمی دانشگاه تهران

**دانشجوی دکتری دانشگاه تهران

شاهنامه فردوسی یکی از متون شاخص ادبی ماست که با اقتدار تمام بر فراز قله حماسه پردازی ایستاده است پس از فردوسی و با تأثیرپذیری از اثر او، آثار بسیاری در نوع ادبی حماسه پدید آمد اما هیچ یک توفیق شاهنامه را نیافت دکتر شمیسا معتقد است به دلیل اینکه داستان حماسی نقل افسانه‌ها و قصه‌های کهن است هرچه جدیدتر تدوین و کتابت شود، اصالت کمتری دارد (شمیسا، ۱۳۸۹: ۶۲) و یکی از محاسن شاهنامه را در این می‌داند که بافت‌های کهن در شاهنامه بکر و دست نخورده باقی مانده‌اند. البته ایشان دلیل دیگری نیز برای توفیق شاهنامه ذکر می‌کنند و معتقدند سبک خراسانی تمامی ویژگی‌های زبانی حماسه را دارد یعنی الفاظ کهن و مهجور فارسی در آن بسیار است، میزان استفاده از صنایع بدیعی کم و ایجاز و تشبیه مرسل فراوان است (همان: ۱۰۹). بنابراین فردوسی امتیاز استفاده از زبان خاص حماسه را داشته ولی در قرون بعدی، شاعران دیگری که به سرودن شعر حماسی همت گماشته‌اند از چنین امتیازی بهره‌مند نبوده‌اند. اما آنچه مسلم است برای ارزش‌گذاری بر آثار مهم ادبی انتخاب و گزینش رویکرد خاص و بررسی علمی آثار به جای بررسی ذوقی و سلیقه‌ای ضروری است. از آنجایی که قصد این مقاله ارزش‌گذاری بر متنی حماسی است و این امر میسر نیست مگر با انتخاب رویکردی خاص، به نظر می‌رسد گزینش یک رویکرد شکل‌گرایانه به موشکافی هرچه بهتر این متن منجر شود و مبای ارزش‌گذاری را علمی‌تر و دقیق‌تر گرداند.

ششمین همایش ملی پژوهش‌های ادبی

۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱

نظریه نقد نو

در دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ در ایالات متحده نوعی رویکرد ادبی که بعدها عنوان نقد نو^۱ بر آن اطلاق شد در حال شکل‌گیری بود. به گفته کالر: "کانون توجه در نقد نو بر وحدت یا یکپارچگی آثار ادبی بود. نقد نو، در تقابل با پژوهشگری تاریخی که رویه معمول در دانشگاه‌ها بود، با شعر چون شیء زیباشناختی رفتار می‌کرد و نه سندی تاریخی و به عوض قصد و شرایط تاریخی مؤلفان، برهم‌کنش ویژگی‌های کلامی شعر و پیچیده

^۱ New criticism

شدن‌های معنا بر اثر این برهم‌کنش‌ها را بررسی می‌کرد." (کالر، ۱۳۸۹: ۱۶۴-۱۶۳) نظریه پردازانی چون کلینت بروکس^۱ (۱۹۰۶-۱۹۹۴)، جان کرورنسم^۲ (۱۸۸۸-۱۹۷۴)، آلن تیت^۳ (۱۸۹۹-۱۹۷۹)، رابرت پن وارن^۴ (۱۹۰۵-۱۹۸۹)، ویلیام کی. ویمست^۵ (۱۹۰۷-۱۹۷۵) و ... با ارائه نظریه‌هایی که متن را در درجه اول اهمیت قرار می‌داد رویکردهای پیش از خود چون رویکردهای تاریخی و زندگی‌نامه‌ای و ... را به حاشیه راندند. به عبارت دیگر مشخصه بارز این دیدگاه توجهی و سواسی به خود متن، یا واژگان مندرج بر صفحه کاغذ است نه چیزی بیشتر یا کمتر از این. (سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۴: ۲۴)

این دسته از نظریه پردازان هر گونه نگاه به متن^۶ را در زمینه غیرمتنی^۷ رد می‌کردند. آنها معتقد بودند وقتی در بررسی یک متن به سراغ مسأله بیرونی می‌رویم، مثلاً با اطلاعات عرفانی یا تاریخی و ... آن را تحلیل می‌کنیم، معنای متن را در یک ظرف خاص محدود کرده‌ایم و یک اثر خلاقه را تقلیل داده‌ایم. بروکس معتقد است وقتی فقط در فرآیندهای ذهنی مؤلف دقیق شویم از متن دور شده و وارد حوزه‌هایی چون روانشناسی، زندگی‌نامه و ... می‌گردیم که هیچ یک از این رویکردها به شرح اثر منجر نمی‌شود و تنها فرآیند نگارش را بررسی می‌کند نه آنچه را که نگاشته شده. در تمامی این روش‌ها ادبیات زائده یا حاشیه و زیر مجموعه چیز دیگری است. اما در روش شکل‌گرایان متن ادبی تبدیل به ابژه‌ای قائم به ذات می‌گردد یعنی متن دیگر وابستگی‌اش را به مؤلف از دست می‌دهد. تایسن در این باره می‌گوید: "به اعتقاد پیروان نقد نو یک اثر ادبی شیء و کلام بی زمان و مستقلی (خود بسنده‌ای) است. خوانندگان و قرائت‌ها ممکن است تغییر کنند اما متن ادبی ثابت باقی می‌ماند. معنای متن از همان عینیتی برخوردار است که وجود جسمانی آن بر روی صفحه کاغذ، چون از کلماتی ساخته شده است که با یکدیگر رابطه مشخصی دارند - کلمات مشخصی که در ترتیب مشخصی قرار گرفته‌اند - و این رابطه منحصر به فرد مجموعه‌ای از معانی را پدید می‌آورد. که هیچ ترکیب دیگری از کلمات نمی‌تواند آن را بازتولید کند" (تایسن، ۱۳۸۷: ۲۰۹). بنابراین در این شیوه آنچه در کانون توجه منتقد قرار می‌گیرد متن است و منتقد ساز و کار درونی متن را می‌کاود و در نتیجه، این شیوه نقد،

^۱ Cleanth Brooks

^۲ John Crowe Ransome

^۳ Allen Tate

^۴ Robert Penn waren

^۵ William k. Wimsatt

^۶ text

^۷ context

ادبی‌ترین شیوه برخورد با متن است چرا که به آن وفادار می‌ماند. بررسی دقیق متن یا به اصطلاح این دسته از منتقدان قرائت تنگاتنگ^۱ یگانه راه رسیدن به مفهوم اثر و درک و دریافت زیبایی‌های ادبی آن است که تنها از طریق زبان خود متن یعنی تصاویر، نمادها، استعاره‌ها، وزن، قافیه و غیره میسر است؛ یعنی با رمزگشایی از عناصر شکل دهنده متن می‌توان به دقیق‌ترین تحلیل و خوانش از متن دست یافت.

بدین ترتیب شکل و محتوای اثر ادبی به گونه‌ای تفکیک ناپذیر به هم می‌پیوندند. رنه ولک چنین نقل می‌کند: "منتقدان نو تفکیک شکل و محتوا را رد می‌کنند، ایشان به سازمان بندی شعر معتقدند و در عمل پیوسته به بررسی نگرش^۲، لحن^۳، تنش^۴، کنایه^۵ و باطل نما^۶ می‌پردازند". (ولک، ۱۳۸۵. ج ۶: ۲۳۲) تأکید منتقدان نو بر رابطه درونی معنی و صورت تا جایی است که حتی دکتر شمیسا می‌نویسد: "نقدنو، از انواع نقد معنی شناسانه است" (شمیسا، ۱۳۸۶: ۲۳۰) اما در نهایت صورت و معنی و تمامی اجزاء و عناصر متن باید به یک کل واحد منتهی شوند و منتقد باید بتواند وحدت اندام وار^۷ اجزاء متن را کشف کند.

تایسن وحدت اندام وار را "کارکرد تمامی اجزاء در کنار یکدیگر برای ایجاد کلیتی تجزیه ناپذیر" می‌داند (تایسن، ۱۳۸۷: ۲۱۱). منتقد برای درک و دریافت این وحدت اندام وار لازم است با خوانش دقیق متن "آیرونی، متناقض‌نما، ابهام، معانی صریح، دلالات ضمنی، صنایع بدیعی، زبان مجازی و غیرمجازی، لحن و مضمون" را در شعر بیابد (برسler، ۱۳۸۹: ۸۹) و در نهایت ارتباط آنها را در کلیت متن مشخص کند و نشان دهد که چگونه موارد به ظاهر متضاد در خدمت بیان یک کلیت سازوار و همگون هستند.

از مهم‌ترین مفاهیمی که در این رویکرد مورد بررسی قرار می‌گیرد مفهوم تنش است. دکتر پاینده در تحلیل مفهوم تنش می‌گوید: "آنچه واقعیت را از بازآفرینی واقعیت در ادبیات متمایز می‌کند، دقیقاً همین نقش متفاوت تنش و تباین در هر یک از آنهاست. در زندگی واقعی انواع تنش‌ها بی هیچ انتظامی وجود دارند و انسان را متحیر می‌کنند. اما تنش در شعر مایه انسجام و هم پیوستگی دنیایی است که شاعر از راه تخیل بر می‌سازد." (پاینده، ۱۳۸۸: ۴۷) و در جایی دیگر از قول کولریج چنین نقل می‌کند: "زبان شعر، زبانی است که

^۱ . close reading
^۲ . attitude
^۳ . tone
^۴ . tension
^۵ . irony
^۶ . paradox
^۷ . organic unity

کیفیات متناقض یا متضاد را با هم آشتی می‌دهد و بین آنها تعادل برقرار می‌کند. زبان شعر مبین همسانی در عین افتراق، یا مبین پیوند امر انتزاعی و امر متعین است و از این حیث با زبان روزمره (غیر شاعرانه) تفاوت دارد." (پاینده، ۱۳۸۸: ۴۸). از گفته‌های این دسته از منتقدان چنین بر می‌آید که تنش محصول روابط عناصر متضاد و متناقض در متن است. تایسن ساده‌ترین شکل تنش را در تلفیق امر انتزاعی و امر عینی می‌داند (تایسن، ۱۳۸۷: ۲۱۵). بنابراین پیوند یافتن عناصر متضاد متنی که منجر به پدید آمدن یک کلیت منسجم می‌گردد و پیچیدگی متن را پدید می‌آورد تنش نام می‌گیرد.

این دسته از منتقدان علاوه بر این بر مفهوم **ابهام** نیز تکیه دارند و ابهام را ویژگی مهم زبان ادبی می‌دانند که باعث پیچیدگی متن می‌شود و امکان خوانش‌های متعدد را فراهم می‌کند در صورتی که در زبان روزمره و علمی وجود ابهام تقص محسوب می‌شود و زبان در این کارکرد خود لازم است وضوح و روشنی کامل داشته باشد.

اما آنچه که در نهایت تمامی عناصر متناقض و تنش‌زا و ابهام‌های موجود در متن را در یک سیستم منظم و منسجم تحت عنوان متن ادبی یکجا جمع می‌کند درونمایه متن است - که در حقیقت عبارت است از رویکرد مؤلف نسبت به موضعی خاص - و از طریق همین درونمایه است که تباین موجود میان گزاره‌های مختلف متن برطرف می‌شود. در نهایت تحلیل‌های مختلف از عناصر شکلی متن نیز درونمایه را تأیید می‌کنند.

حال با دانستن رویکرد کلی این گروه از محققان به بررسی و تحلیل یک متن ادبی می‌پردازیم، به گونه‌ای که بتوانیم با آوردن دلایل کافی دست به ارزش‌گذاری علمی متن بزنیم.

۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱

بررسی داستان رستم و اسفندیار

شاهنامه از دیرباز به عنوان بهترین متن حماسی ادب پارسی شناخته شده است اما چه ویژگی‌هایی در این متن حضور دارد که آن را به یک شاهکار ادبی در ژانر حماسه بدل کرده است؟ رویکرد نقد نو با بررسی عناصر شکلی متن می‌تواند پاسخ‌گوی این پرسش باشد.

همانطور که پیش از این ذکر شد. در بررسی‌های شکل شناسانه‌ای که منتقدان نقد نو به کار می‌گیرند متن از چندین بُعد و زاویه بررسی می‌شود. نخستین قدم در بررسی متن، نگاهی موشکافانه به واژه‌های گزینش شده از محور جانشینی کلام است. واژه‌هایی که به اعتقاد این دسته از منتقدان قابل جایگزینی نیستند و به اعتقاد آنان: "با عوض کردن یک مصراع یا یک تصویر یا یک کلمه از شعر، شعری متفاوت حاصل می‌شود" (تایسن، ۱۳۸۷: ۲۱۰) از آنجایی که اساساً زبان ادبی با زبان علمی و روزمره متفاوت است، بررسی زبان یک متن ادبی بخش مهمی از تحلیل یک متن را تشکیل می‌دهد. زبان ادبی همواره ارجاعاتی به درون خود دارد و برخلاف زبان علمی که در آن ارتباط یک به یک میان معنا و صورت وجود دارد، در زبان ادبی همواره دلالت‌های ضمنی، ذهن را از یک دال به چندین مدلول هدایت می‌کنند و به این ترتیب تکرار معنا، مؤید ابهام و پیچیدگی متن خواهد بود که خود پیچیدگی تجربیات بشری را در تقابل با جهان به ذهن متبادر می‌سازد. در اثر فردوسی که متن حماسی است، تک تک واژه‌ها در خدمت انتقال حال و هوای جنگ و شکوه و عظمت قدرت پهلوانی هستند به عنوان مثنوی، نمونه‌ خروار ابیاتی از داستان رستم و اسفندیار را موشکافانه بررسی می‌کنیم:

۱. اگر جنگ خواهی و خون ریختن
بخرین گونه سبختی برآویختن

۲. بگو تا سوار آورم زابلی
کبه باشند با خنجر کابلی

۳. برین رزمگه شان به جنگ آوریم
خود ای در زمانی درنگ آوریم

۴. بباشد به کام تو خون ریختن
بینی تکاپوی و آویختن ...

۵. نخستین به نیزه برآویختند
همی خون ز جوشن فرو ریختند

۶. چنین تا سنان‌ها به هم برشکست
به شمشیر بردند ناچار دست

۷. به آورد گه گردن افراختند چپ و راست هر دو همی تاختند

۸. ز نیروی اسبان و زخم سران شکسته شد آن تیغ‌های گران

۹. چو شیران جنگی بر آشوفتند پیر از خشم اندام‌ها کوفتند

۱۰. هم از دسته بشکست گرز گران فرو ماند از کار دست سران ...

فردوسی (شاهنامه، ص ۱۰۲۵-۱۰۲۴)

دقت در افعال به کار گرفته شده در این ابیات که به نبرد رستم و اسفندیار اختصاص دارد، چگونگی گزینش آگاهانه و هوشمندانه واژه‌ها را که در خدمت انتقال فضای رعب آور و خشن جنگی است به خوبی نشان می‌دهد.

با برجسته‌سازی ترکیبات فعلی در ابیات ذکر شده می‌توان این امر را به وضوح دریافت: ۱. جنگ خواستن، خون ریختن، سختی برآویختن ۲. سوار آوردن ۳. به جنگ آوردن ۴. خون ریختن، آویختن ۵. به نیزه برآویختن، خون فرو ریختن ۶. به هم برشکستن ۷. گردن افراختن، تاختن ۸. شکسته شدن ۹. برآشوفتن، کوفتن ۱۰. شکستن، فروماندن

آنچه از این دقت نظر حاصل می‌شود این نکته است که، زمانی که شاعر قصد ترسیم فضای پیکار و نبرد را دارد اکثر ابیات را از افعال یا عبارات فعلی خشن و تداعی‌گر نبرد خالی نمی‌گذارد و اساساً افعال صیقل یافته و لطیف به هیچ عنوان در گزینش شاعر سهم نمی‌یابند. در این ابیات که تعداد آنها بسیار محدود است فعل آویختن سه بار تکرار شده که در دو مورد بصورت برآویختن آمده است. فعل آویختن در فرهنگ‌ها به معنای آویزان کردن، به چیزی چنگ انداختن، چنگ کردن و گلاویز شدن ثبت شده است، در مفهوم آویزان کردن، به طور ناخودآگاه معنای فراقاموسی به دار کشیدن را برای خواننده تداعی می‌کند و خواننده بی آنکه خود بداند با

تداعی کردن معانی مختلف آن به سوی تقویت و تشدید خشونت نهفته در فعل سوق داده می‌شود. در شاهنامه اغلب ترکیبات فعلی به کار گرفته شده، در تمامی معانی قاموسی و فراقاموسی خود تقویت کننده یکدیگرند. جدای از افعال و عبارات فعلی، واژه‌های اسمی نیز در این ابیات همین بار معنایی را منتقل می‌کنند: ۱. جنگ، خون ۲. سوار، خنجر ۳. رزمگه، جنگ ۴. خون، تکاپو ۵. نیزه، خون، جوشن ۶. سنان، شمشیر ۷. آوردگه ۸. اسب، زخم، تیغ ۹. شیر، خشم ۱۰. گرز

صفت **گران** که اغلب در توصیف اسم‌هایی چون **گرز** و **تیغ** به کار گرفته می‌شود، صفتی است که با فضای حماسی اثر همخوانی دارد. در بیت دهم، واژه **کار** در ترکیب از **کار فرو ماندن** هم مفهوم دست کشیدن و منصرف شدن از امری را به ذهن می‌رساند و هم واژه **کار** به معنای **جنگ** در ذهن درک و دریافت می‌گردد که در این معنا با واژه‌هایی چون **گرز**، **شکستن** و **گران** تناسب می‌یابد. از سویی تناسب میان **سر** و **دست**، جناس میان واژه‌های **"شکست و دست"**، **"دست و دسته"**، و تکرار حروف **"گ"**، **"ک"** و **"س"** بیت را به زنجیره درهم تنیده‌ای از ارتباطها و تناسب‌های واژگانی بدل می‌سازد.

در اغلب ابیات توصیف‌گر نبرد مصوت کشیده **"ا"** حضور دارد. حضور این مصوت چه به لحاظ شکلی و چه به لحاظ آوایی در کنار واژه‌هایی چون **نیزه**، **شمشیر**، **تیغ** و **خنجر**، کشیدگی و تیزی این واژه‌ها را تشدید می‌کند تا جایی که به کمک چنین ترفندهایی که البته ناخودآگاه صورت می‌گیرند فاصله واژه‌ها با مصادیق آنها به حداقل می‌رسد و به قول سهراب سپهری واژه خود باد، خود باران می‌گردد، می‌وزد، تر می‌کند و دیگر صرفاً یک نشانه نیست.

در مثال دیگری، شاعر قصد دارد با آوردن یک واژه در نقش صفت، واژه‌ای دیگر را توصیف نماید و به آن بار معنایی خاصی بیفزاید، در این مورد نیز همچنان سویی گزینش واژه‌ها بر محور انتقال فضای خشن پیکار است:

چنین گفت رستم به آواز سخت که ای شاه شادان دل و نیک بخت

ترکیب آواز سخت به گونه‌ای در بیت جای‌گیر شده که هیچ واژه‌ای نمی‌تواند بدون ایجاد خلل بر بار عاطفی بیت جایگزین آن شود. از سویی صامت "س" در سخت و رستم تکرار می‌شود و از سویی دیگر همین تناسب دوگانه در صامت "ش" در واژه‌های شاه شادان دل در مصراع بعد هماهنگی میان دو مصراع را برقرار می‌سازد و موجب توازنی گوش‌نواز می‌گردد. علاوه بر این صفت سخت بودن برای آواز - که واژه‌ای لطیف و تداعی‌گر لحظه‌های دلپذیر است - به یکباره چنان خشونت‌ی به این واژه می‌افزاید که تمامی صیقل‌یافتگی و لطافت آن را می‌زداید. و یا در جایی دیگر چنین آمده است:

خروش آمد از باره هر دو مرد تو گفستی بدریـد دشت نبرد

فردوسی (شاهنامه، ص ۱۰۲۴)

در این بیت واژه دریدن با قرارگیری تشدید بر حرف "ر" در کانون توجه مصراع قرار می‌گیرد و به کارگیری این واژه برای دشت، خشونت موجود در واژه خروش را با اغراقی صد چندان روبه رو می‌سازد. از سویی دیگر آوای "خ" و "ش" که در واژه خروش وجود دارد خود به نوعی تداعی‌گر آواهای موجود در واژه خشن و خشونت است و البته شروع بیت با این واژه تأکید و درنگ خواننده را بر آن تقویت می‌کند.

مورد دیگری که در قرائت تنگاتنگ متن مورد توجه منتقدان نو قرار می‌گیرد بررسی و تحلیل کارکرد صناعات ادبی در یک متن است. آنچه توجه این دسته از منتقدان را به خود جلب می‌کند صرف استفاده از صنایع بدیعی در یک متن نیست بلکه چرایی به کارگیری و گزینش صنایعی خاص توسط شاعر است و نهایتاً کارکردی که استفاده از این صنایع در متن عهده‌دار می‌شود. بنابراین کار منتقد این است که نشان دهد آیا زبان پر طمطراق و زیبایی ادبی در کار القای معنا به مخاطب موفق بوده است یا خیر و انتخاب نوع صنایع بدیعی تا چه اندازه هوشمندانه و هدفمند بوده و به انتقال مفاهیم یاری رسانده است؟

یکی از صنایعی که در شاهنامه به کار گرفته شده صنعت تشبیه است. تشبیه در شاهنامه اغلب محسوس به محسوس است. این نوع از تشبیه به مادی شدن و ملموس گشتن امور یاری می‌رساند و البته در موارد بسیاری مشبه‌به به گونه‌ای انتخاب شده که در تقویت و تشدید حال و هوای پیکار تأثیر بسیاری دارد مانند:

به سان پلنگی که بر پشت گور نشیند برانگیزد از گور شور

فردوسی (شاهنامه، ص ۱۰۲۴)

نشستن رستم بر رخس و تازاندن آن به جهیدن پلنگی بر پشت گوری تشبیه شده که این شکل تشبیه خود انتقال دهنده فضایی پر تنش، و حال و هوای نبرد است. و یا در جایی دیگر می گوید:

وزان سو فرامرز چون پیل مست بیامد یکی تیغ هندی به دست

فردوسی (شاهنامه، ص ۱۰۲۶)

با تشبیه فرامرز به پیلی مست، در شدت خشمگین بودن، قدرتمندی و رعب آور بودن او مبالغه کرده است. اغلب تشبیه‌های شاهنامه از این دست هستند، جنگاوران اغلب به پیل مست، شیرجنگی، پلنگ و غیره تشبیه شده‌اند که این نوع تشبیهات در ملموس کردن شدت خشم و جنگاوری پهلوانان مؤثرند و در اغلب آنها مبالغه و اغراق وجود دارد، که در حقیقت از مشخصه‌های بارز متون حماسی است. از دیگر صنایعی که در این متن ادبی از آن بهره گرفته شده و بسامد بالایی نیز در متن دارد، کنایه است. در اغلب مفاهیم کنایی شاهنامه به نوعی اغراق و مبالغه نیز گنجانده شده است:

کمان برگرفتند و تیر خدنگ ببردند از روی خورشید رنگ

فردوسی (شاهنامه، ص ۱۰۲۷)

آنچنان در فضای جنگ تیر از کمان‌ها رها می‌شود که دیگر آسمان تاریک شده و چهره خورشید با تیرهایی که در آسمان رها شده پوشیده می‌شود. از سویی دیگر "رنگ از رخ کسی بردن" بار معنایی ترساندن و وحشت

زده کردن او را در خود پنهان کرده است و به نوعی ذهن حول هر دو محور معنایی می‌گردد که در هر دو مورد مبالغه و اغراق دیده می‌شود. در کنایه‌های دیگر نیز بدین ترتیب می‌توان هم معنای مبالغه و هم انتقال فضای رعب‌آور و خشن پیکار را یافت: "به رنگ طبرخون شدی این جهان"، "شدی آفتاب از نهییش نهان"، "تو گفتی که خورشید شد در شرع"، "سیه شد جهان پیش چشمش به رنگ"، "سران را ز خون بر سر افسر نهید" و مواردی از این دست همگی در خدمت انتقال فضایی حماسی هستند. بنابراین اجزاء متن در کنار یکدیگر چنان هم‌پیوندی می‌یابند و آنچنان در تشدید و تقویت یکدیگر نقش دارند که کلیتی هماهنگ و سازوار پدید می‌آورند. کلیتی که قابل تجزیه نیست و به قول منتقدان نو وحدت اندام‌وار متن را تحقق می‌بخشد. در استعاره‌های متن نیز همانند تشبیه‌های مرسل، مشبه به در خدمت تشدید و تقویت نیروی پهلوان و مهیب بودن قدرت اوست. گویی تنها مشبه از تشبیه‌های مرسل معمول در شاهنامه حذف شده است:

چرا گم شد آن نیروی پیل مست ز پیکان چرا پیل جنگی بخت؟

انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی (شاهنامه، ص ۱۰۲۸) فردوسی

مشبه‌های محذوف اغلب پهلوانان هستند و مشبه‌به‌های باقی مانده، اغلب پیل مست، پیل جنگی، پلنگ، گه بیستون، نهنگ، شیر جنگی و واژگانی از این دست هستند. یکی از شگردهایی که توسط آن شاعر معانی ثانویه را به گزاره‌ها می‌افزاید، ایجاد تغییرات در محور هم‌نشینی کلام یا به عبارتی تغییر نحو طبیعی زبان است. فردوسی با جابه‌جایی هوشمندانه افعال و انتقال آنها از انتهای جملات به ابتدا یا میانه جمله، تأکید گزاره‌ها را بر عنصر فعل اعمال می‌کند، و با اعمال این تأکید گویی قطعیت وقوع افعال را مؤکد می‌سازد و بر داستان حماسی که بر پایه اغراق و مبالغه استوار شده مهر باورپذیری می‌نهد، تا ناخودآگاه خواننده را به سوی پذیرش داستان و التذاض هنری سوق دهد. برای نشان دادن بسامد تقدم افعال بیست بیت از آغاز داستان رستم و اسفندیار را بررسی می‌کنیم:

ز بلبل شنیدم یکی داستان (میان‌ه) که بر خواند از گفته باستان (ابتدا)

دژم گشته از خانه شهریار (میانه)

که چون مست باز آمد اسفندیار (میانه)

گرفته شب و روز اندر برش (ابتدا)

کتایون قیصر که بد مادرش (میانه)

یکی جام می خواست و بگشاد لب (انتها، ابتدا)

چو از خواب بیدار شد تیره شب (میانه)

که با من همی بد کند شهریار (میانه)

چنین گفت با مادر اسفندیار (میانه)

بخواهی به مردی ز ارجاسب شاه (میانه)

مرا گفت چون کین سهراسب شاه (انتها)

کنی نام ما را به گیتی بلند (ابتدا)

همان خواهران را بیاری ز بند (میانه)

بکوشی و آرایشی نو کنی (انتها)

جهان از بدان پاک بی خو کنی (انتها)

همان گنج با تخت و افسر تو راست (انتها)

همه پادشاهی و لشکر تو راست (انتها)

سر شاه بیدار گردد ز خواب (میانه)

کنون چون برآرد سپهر آفتاب (میانه)

ندارد ز من راستی ها نهفت (ابتدا)

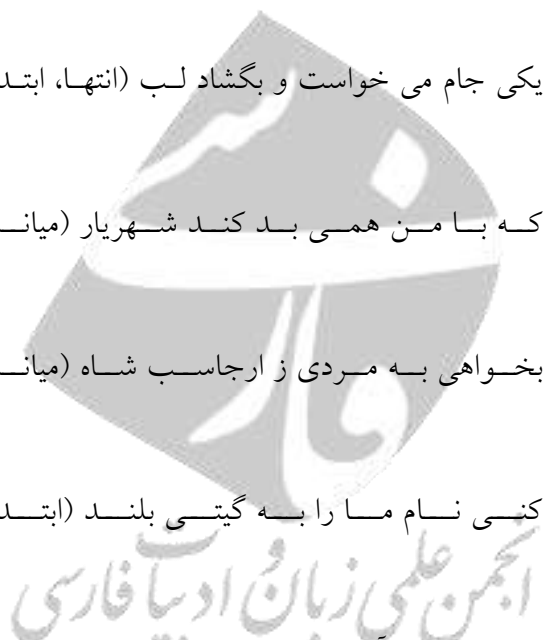
بگویم پدر را سخن ها که گفت (ابتدا)

به یزدان که بر پای دارد سپهر (میانه)

وگر هیچ تاب اندر آرد به چهر (میانه)

همه کشور ایرانیان را دهم (انتها)

که بی کام او تاج بر سر نهم (انتها)



ششمین همایش ملی پژوهش های ادبی

۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱

تو را بانوی شهر ایران کنم (انتها) به روز و به دل جنگ شیران کنم (انتها)

غمی شد ز گفتار او مادرش (میانہ) همه پرنیان خار شد بر برش (میانہ)

بدانست کان تاج و تخت و کلاه (ابتدا) نبخشد ورا نام بردار شاه (ابتدا)

بدو گفت کای رنج دیده پسر (انتها) ز گیتی چه جوید دل تاجور؟ (میانہ)

مگر گنج و فرمان و رای و سپاه تو داری، بر این بر فزونی مخواه (انتها، انتها)

یکی تاج دارد پدر بر پسر (میانہ) تو داری دگر لشکر و بوم و بر (میانہ)

چو او بگذرد تاج و تختش تو راست (انتها انتها) بزرگی و شاهی و بختش تو راست ... (انتها)

نشستین همایش ملی پژوهش های ادبی فردوسی (شاهنامه، ص ۹۸۷)

افعالی که در ابیات ذکر شده آمده است با خط تیره مشخص شده و در انتهای هر مصراع جایگاه افعال در گزاره مصراع مشخص گردیده است.

از میان ۴۲ فعل مشخص شده، در ۱۸ مورد فعل مقدم بر جایگاه خود و در میانه گزاره ذکر گردیده است و در ۸ مورد در ابتدای جمله آمده و گزاره با فعل شروع می شود. بنابراین تنها در ۱۶ مورد فعل در جایگاه طبیعی خود در محور هم نشینی کلام ذکر گردیده و در انتهای گزاره آمده است، در حالی که در ۲۶ مورد با تقدم بر جایگاه طبیعی خود آورده شده است.

به طور تقریبی در یک جامعه آماری بسیار کوچک که به صورت تصادفی از میان متن انتخاب شده ۶۱٪ از افعال با تقدم بر جایگاه خود ذکر شده‌اند. بسامد بالای این جابه‌جایی نشان از کارکرد آن در متن دارد حال این انتخاب و گزینش توسط شاعر آگاهانه صورت پذیرفته باشد یا ناآگاهانه، چیزی از اهمیت آن نمی‌کاهد. مورد دیگری که در این متن جای بحث و بررسی دارد تصویرپردازی و توصیفات شاهنامه است، اگرچه در شاهنامه پردازش تصاویر محیطی در داستان‌ها چندان پررنگ نیست اما هر جا که توصیف صحنه و فضا وجود دارد، توصیفات در خدمت انتقال حال و هوایی خاص گرفته شده و تصاویر و صحنه‌هایی که در ذهن مجسم می‌شود در جهت تقویت و تشدید حال و هوایی است که شاعر در پی القای آن است. به عنوان مثال در صحنه ملاقات رستم و اسفندیار وقتی اسفندیار رستم را بر دست چپ خویش می‌نشانند تا او را خوار بدارد، خشم رستم در بیتی چنین توصیف می‌شود:

بیامد بر آن کرسی زر نشست پر از خشم، بویا ترنجی به دست

انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی (شاهنامه، ص ۱۰۰۹)

تصاویر شاهنامه اغلب معنایی ثانوی در دل خود نهفته‌اند و در پی القای فضایی حسی ترسیم شده‌اند در این تصویر که در بیت ارائه شده بود، رستم ترنجی معطر در دست دارد و خشمگین بر تخت زر می‌نشیند اگر معنای ثانویه بویا ترنج را از تصویر حذف کنیم، گویی گزاره‌ای زائد که هیچ کارکردی در متن ندارد در آن گنجانده شده اما در حقیقت شاعر با ترسیم این صحنه و تمرکز بر آنچه رستم در دست دارد، از توجه او به میزبان (اسفندیار) مرکزیت زدایی کرده و با شگردی هوشمندانه و توجه به امور جزئی و کم اهمیت بی‌اعتنایی او به اطرافیانش و بی‌توجهی‌اش به اسفندیار را که به نوعی پاسخ به اهانت اوست، نشان می‌دهد. در صورتی که درخوانش اولیه و سطحی به نظر می‌رسد گزاره‌ای زائد در بیت گنجانده شده.

گذشته از موارد این چنینی، توصیف فضا نیز در خدمت انتقال حال و هوای داستان است مثلاً اگر شاعر طلوع خورشید را در داستانی وصف می‌کند و در انتها قرار است در آن داستان، جنگی رخ دهد، این طلوع را چنین وصف می‌کند:

چو بگذشت شب گرد کرده عنان برآورد خورشید رخشان سنان
فردوسی (شاهنامه، ص ۹۸۹)

شب به سواری تشبیه شده که افسار اسبش را گرد کرده؛ یعنی آن را کشیده و آماده رفتن شده است و خورشید همچون جنگجویی است که سرنیزه درخشان خود (اشعه تابناک) را بلند کرده است. صفاتی که در شاهنامه برای افراد ذکر می‌شود اغلب جنگاوری آنها را می‌ستاید و حال و هوای داستان‌ها را به سمت و سوی جنگ و پیکار سوق می‌دهد:

همی خواندندش خداوند رخش جهان گیر و شیروازن و تاج بخش

فردوسی (شاهنامه، ص ۹۹۱)

در برخی گزاره‌ها که شاعر می‌تواند آنها را مطابق معمول ذکر کند، مثلاً در گزاره پوزش طلبیدن، شاعر دست به گزینش واژه‌ها و انتخاب ساختار نحوی خاصی می‌زند تا این گزاره را با فضای کلی اثر هماهنگ و یکسو نماید:

چو اینجا بیایی و فرمان کنی روان را به پوزش گروگان کنی

ششمین همایش ملی پژوهش‌های ادبی
فردوسی (شاهنامه، ص ۹۹۶)

ترکیب گروگان کردن، خود به نوعی خصومت و خشم را به همراه می‌آورد و بار معنایی خاصی به این گزاره می‌بخشد.

اما از آنجایی که داستان مرکزی مورد بحث ما داستان رستم و اسفندیار است، لازم است تنش را نیز در این داستان بررسی کنیم. به نظر می‌رسد تنش مرکزی در این داستان تنش میان پیری و جوانی و کهنگی و نویی است. اسفندیار جوان در برابر پدري کهنسال قد علم می‌کند و جویای تاج و تخت می‌شود. در سویی دیگر داستان، اسفندیار در برابر رستم قرار دارد و همچنان تقابل نو و کهنه، جوان و پیر برقرار است و جالب اینجاست که قطب جوان و نو در داستان شکست می‌خورد. قطعاً این نتیجه‌گیری جای بحث و بررسی دارد و

با رویکردهای مختلفی از جمله جامعه‌شناختی و روان‌شناختی قابل تحلیل است اینکه چرا در این داستان ذهنیت قومی ایرانی تمایل و کشش به سوی قطب کهن دارد؟ آیا گذشته‌گرا بودن ذهنیت ایرانیان که همواره مدینه فاضله و دوران آرمانی خود را در گذشته جستجو می‌کنند می‌تواند مرتبط با این نتیجه‌گیری باشد یا نه؟ اظهار نظر قطعی در این موارد بدون بررسی‌های آماری و تحلیلی قطعاً علمی نخواهد بود. اما چنین مواردی مسلماً جای بحث و بررسی با رویکردهای گوناگون را خواهد داشت.

آنچه مسلم است در دل این تنش تضادی نهفته است. در چرخه طبیعت همواره جوان جای پیر را می‌گیرد و کهنسال به عدم باز می‌گردد و به همین ترتیب چرخه ادامه می‌یابد، ولی در این داستان آنچه به تنش خاتمه می‌دهد پیروزی کهنسال بر جوان است که ظاهراً گزاره‌ای متناقض نماند و لازم است با تحلیل آن این تناقض برطرف شود. از آنجایی که عمر شخصیت‌های شاهنامه، از جمله رستم، بسیار طولانی است به گونه‌ای که عملاً باورپذیری آن مخدوش می‌شود، گویی متن قرار است از برخی واقعیات ناگوار برای ذهن بشر از جمله مرگ فاصله بگیرد، و ذهن را به سمت و سوی لذت از عمر جاودان که همواره آرزوی بشر بوده سوق دهد. گزاره‌های بسیاری این تفکر را تقویت می‌کنند. کسی به خونخواهی اسفندیار بر نمی‌خیزد، اسفندیار خود بهمن (فرزندش) را به رستم می‌سپارد و خواننده نیز ناخودآگاه با او همراه می‌شود و به همدلی بر می‌خیزد. بنابراین تنش و تناقض موجود در گزاره‌های متن با مفهوم مرکزی میل به جاودانگی برطرف می‌شود و این مفهوم همچون رشته‌ای، مهره‌های جدا افتاده را به هم پیوند می‌زند. البته این خوانش تنها یکی از خوانش‌های احتمالی این داستان است و قطعاً می‌توان یک متن ادبی را با تعبیر و تفسیرهای متعددی به چالش کشید.

دست آخر می‌توان گفت با بررسی‌هایی که در این مختصر انجام شد ویژگی‌های ساختاری شاهنامه در خدمت انتقال معنا و مفهوم آن هستند و میان معنا و صورت تطابق و هماهنگی تمام و کمالی برقرار شده و قطعاً راز نام‌آوری و محبوبیت این اثر همین امر است.

شمیسا، سیروس: نقد ادبی، نشر میترا، چاپ دوم، پاییز ۱۳۸۶.

شمیسا، سیروس: انواع ادبی، نشر میترا، چاپ چهارم، بهار ۱۳۸۹.

برسلر، چارلز: درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی، ترجمه مصطفی عابدینی فرد، چاپ دوم، تابستان ۱۳۸۹.

پاینده، حسین: نقد ادبی و دموکراسی، نشر نیلوفر، چاپ دوم، پاییز ۱۳۸۸.

فردوسی: شاهنامه، براساس چاپ مسکو، نشر کتاب آبان، چاپ سوم، ۱۳۸۶.

کالر، جاناتان: نظریه ادبی، ترجمه فرزانه طاهری، نشر مرکز، چاپ سوم، ۱۳۸۹.

سلدن، رامن و ویدوسون، پیتر: راهنمای نظریه ادبی معاصر، ترجمه عباس مخبر، انتشارات طرح نو، چاپ سوم، ۱۳۸۴.

تایسن، لیس: نظریه‌های نقد ادبی معاصر، ترجمه مازیار حسین زاده و فاطمه حسینی، نشر نگاه امروز، حکایت قلم نوین، چاپ اول، ۱۳۸۷.

انجمن علمی زبان ادبی فارسی

ششمین همایش ملی پژوهش‌های ادبی

۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱