Archive of SID

فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی
س ۶ ـ ش ۱۸ ـ بهار ۸۹

# بررسی و مقایسه سبک حماسه‌سرایی ایلیاد و شاهنامه از منظر تعهد ادبی

**دکتر حسینعلی قبادی و دکتر سعید بزرگ بیگدلی ـ حجت عباسی**

دانشیاران زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس ـ دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

## چکیده

*ایلیاد* هومر به عنوان اثری که تأثیری کلان بر جامعهٔ خویش نهاده است، از اولین آثاری است که از منظر «رسالت و تعهد» به آزمون نهاده شد. *شاهنامه فردوسی* نیز محصول ضرورت و رسالتی است که تاریخ بر دوش شاعر نهاده است. پژوهشِ پیش‌رو در پی آن است که نشان دهد داوری یک اثر ادبی از نظر رسالت و تعهد، مستلزم در نظر داشتن دو عامل اساسی است: «شرایط عصر» و «بینش ادیب» که البته خواه ناخواه از اوضاع زمانه خود متأثر است. از این رهگذر درمی‌یابیم «یک اثر ادبی بنا بر ضرورت‌های تاریخ و مقتضیات اجتماع وقت» چیزی غیر از آنچه هست، نمی‌تواند باشد. تبیین تأثیر و کارکرد رویکردهایی که دو شاعر از منظر تعهد ادبی در سبک داستان‌سرایی خود در پیش گرفته‌اند، مقصد دیگر این پژوهش است.

**کلیدواژه‌ها:** رسالت ادبی، اثر خودگو و تعلیمی، شرایط عصر، ایلیاد هومر، شاهنامه فردوسی.

تاریخ دریافت مقاله: ۸۸/۱۱/۴
تاریخ پذیرش مقاله: ۸۹/۳/۲۳

Email: Hoojan3@yahoo.com

www.SID.ir

Archive of SID


**مقدمه**

**احساس در برابر تعهد**

ادبیات همچون دیگر مجالی هنر از دیرباز محمل پرسش‌های بی‌پایان و گاه بی‌پاسخ بوده است. از جمله جنجال‌برانگیزترین و درازدامن‌ترین این پرسش‌ها، چیستی و چرایی رسالت ادبیات بوده که در بیشتر موارد به دو پاسخ و نظریه انجامیده است؛ یکی هواداران مکاتب رمانتیسم، هنر برای هنر، پارناس و جنبش زیبایی‌شناختی از جمله ادگار آلن‌پو، تئوفیل گوتیه، ویکتور کازین و بنیامین کانستنت که بر این باورند که ارزش ذاتی هنر بلکه هنر واقعی خود هنر است و هیچ مسئولیت و کارکرد اخلاقی و تعلیمی، متوجه آن نیست؛ بنابراین «هنر و ادبیات را رسالتی جز خود نیست و این رسالت خودگرا، همانا تبلور صرف احساس آدمی است». به آثاری که از نظر رسالت هنری در این زمره جای می‌گیرد، «خودگرا» یا «خودگو[1]» گفته می‌شود؛ بدان معنی که تنها از خود می‌گویند و سخنگوی هیچ مرام و مکتب خاصی نیستند.

در مقابل، کسانی چون ژان پل سارتر و هواداران مکاتبی چون کلاسیسیسم و رئالیسم اجتماعی صف‌آرایی کرده‌اند که ادبیات را متعهد و ابزار تعلیم و تبلیغ می‌دانند؛ از این رو مدعی‌اند که «رسالت ادبیات، روشنگری و آرمانگرایی است» (owen 2006: 29). آثاری که در این دسته جای می‌گیرند، «تعلیمی» خوانده می‌شوند؛ زیرا هنرمند به واسطهٔ احساس تعهد در برابر مسائل انسانی و رسالتی که از این رهگذر حاصل می‌شود، قصد دارد اندیشه‌ای نوین تولید کند یا از باوری خاص دفاع نماید یا آن را ترویج دهد. (مکاریک ۱۳۸۵: ۲۰ـ۲۳)

این ایده‌ها، تعاریف و دسته‌بندی‌ها، محصول رویکردهای نقادی است که

---

1. Autotellic

www.SID.ir

Archive of SID


دست کم تا روزگار افلاطون سابقهٔ مکتوب دارد؛ سابقه‌ای که از اولین آزموده‌هایش، *ایلیاد* هومر است؛ چه *ایلیاد* چنان الگوی کاملی از سبک حماسی به دست داد که به‌سرعت به عنوان معیار حماسه‌سرایی در جهان پذیرفته شد؛ اما در عین حال مشحون از توصیفات برانگیزانندهٔ خداستیز، خشونت‌گرا و شهوانی بود؛ به گونه‌ای که آرمانگرایانی چون افلاطون و گزنفون را به صرافت قلم‌فرسایی دربارهٔ *ایلیاد* واداشت و از آنجا که اینان ادبیات را نیز در خدمت جامعه آرمانشهری می‌خواستند، پیشاپیش هویدا بود که هومر و *ایلیاد*، توبیخ و سرزنش خواهند شد[۱]. رنه ولک در توجیه پیش‌زمینه‌های توقعات تعهدی از کار شاعر بر آن است که از آن رو که از دید منتقدان آرمانگرا، ادبیات بخشی از سیاست مدن به معنای وسیع کلمه است و شاعر شکل‌دهنده روح بشر؛ بدین‌ترتیب صفات اخلاقی و دستاوردهای فکری نیز همواره از لوازم شاعری به شمار می‌آید.[۲]

اما آیا *ایلیاد* می‌توانست چیزی غیر از این باشد؟ آیا *ایلیاد* یا هر اثر ادبی دیگر، (آنچنان که فرمالیست‌ها می‌پسندند) تنها زادهٔ دنیای درون هنرمند است یا آن که شرایط عصر نیز در این امر دخیل است؟ فردوسی و *شاهنامه* (که دست کم در کشورهای فارسی‌زبان معیار حماسه‌سرایی است) از این منظر چه موقعیتی دارند؟ این دو اثر (*ایلیاد* و *شاهنامه*) از نظر رسالت ادبی، چه افتراقاتی دارند؟ جلوه‌ها و عوامل مسبب این وجوه تمایز کدامند؟ به بیان دیگر، رسالات متفاوت چه تأثیری بر سبک حماسه‌سرایی و داستان‌پردازی دارد؟

**پیشینه تحقیق**

دربارهٔ بررسی نقش و تأثیر رویکردهای تعهدی و غیرتعهدی ادبی در حماسه‌های هومری و *شاهنامه* تاکنون در ایران پژوهشی انجام نشده است. جست‌وجو در منابع کتابخانه‌ای و پایگاه‌های اینترنتی نیز بیانگر آن است که چنین موضوعی در

www.SID.ir

Archive of SID


خارج از ایران سابقه ندارد؛ با این همه شایسته است از معدود آثاری یاد شود که در نگاهی کلی به مقایسهٔ شیوه حماسه‌سرایی هومر و فردوسی پرداخته و گاه نکاتی در خور از دید موضوع، سبک و شخصیت‌پردازی در کار این دو شاعر، مطرح نموده‌اند؛ به‌ویژه *فردوسی و هومر* اثر کامران جمالی، *نامورنامه* از عبدالحسین زرین‌کوب، *ایران و یونان در بستر زمان*، *جام جهان‌بین* و *داستان داستان‌ها* از محمدعلی اسلامی ندوشن، *مقدمه ترجمه‌های ایلیاد و اودیسه* از سعید نفیسی، *فردوسی، زن و تراژدی* اثر ناصر حریری، رسالهٔ «تحلیل دیدگاه‌ها و نقد تحقیقات در حوزه شاهنامه‌شناسی» از محمد طاهری و *شرح و بررسی تاریخی ایلیاد* با گردآوری و ترجمهٔ محمد ماکان.

**رهیافت‌های پژوهش**

موضع نگارندگان این پژوهش آن است که جست‌وجوی رسالت و تعهد در اثری هنری، نخست، بدون توجه به عامل مؤثر در شکل‌گیری احساس تعهد و نوع رسالت یعنی مقتضیات و شرایط عصر و تأثیر آن بر بینش و جهان‌بینی هنرمند مانند تحمیل عقاید و انتظارات شخصی بر کار هنرمند است؛ زیرا «به همان اندازه که حقایق و وقایع جلوه‌ها و ابعاد گوناگون دارند، هم درک و دریافت این حقایق و هم نوع گرایش بدان‌ها، متنوع و متفاوت خواهد بود»؛ حقیقتی که غفلت از آن، ممکن است امثال سهراب سپهری را به مسلخ نقد یک‌سویه بکشد که از چه رو وی در عصر جنبش‌ها و تکاپوهای مردمی و آزادی‌خواه، نگران آن است که چرا «هیچ‌کس زاغچه‌ای را سر یک مزرعه جدی نگرفت» و دوم اینکه؛ در صورت فرهیختگی مخاطب و تجهیز وی به ابزار تفسیر و تأویل، می‌توان پیام‌هایی ضمنی از اثر ادبی دریافت؛ از این رو جا دارد منتقداتی که ادبیات را «متعهد» می‌خواهند، در کنار ادیب، مخاطب را نیز به تعهدِ «تجهیز به ابزار فهم درست» فراخوانند؛ برای نمونه چنانچه با رویکردی تأویلگرانه *ایلیاد* را قرائت کنیم، گاه پیام‌ها،

www.SID.ir

Archive of SID


عبرت‌ها و دغدغه‌هایی از دل حوادث و گفت‌وگـوی شخـصیت‌هـا بـه گـوش و چشم می‌رسد که شاید در هیچ یک از دیگـر شـاهکارهای ادبـی ماننـد آن دیـده نشود؛ برای نمونه از سرانجام قهرمانانی که در پی غرور، کین‌کشی و شهوت‌رانـی به جوانمرگی و جنون کشتار و دست‌درازی دچار می‌شوند، می‌توان نتیجه گرفت که "سرنوشت مقدر افتخارطلبی، انتقام‌خواهی و کامجویی (سه موتیـف محـوری *ایلیاد*)، مرگ زودرس، خشم کور و تجاوز است"؛ نیز از سرانجام هکتور می‌تـوان آموخت که گاه اوج‌گیری‌هایی که روزگار بی‌چون و چرا در اختیار آدمی می‌نهـد، درواقع مقدمه‌ای است برای هرچه شدیدتر و کشنده‌تر بر زمین خوردن! آیا با این رویکرد، کاتارسیس ارسطو یا همان روان‌پالایی مخاطب محقق نمی‌شود؟

گذشته از تأویلگری، این که هـومر جزئیـاتی از عـصر تـاریکی را بـا توصـیفاتی موشکافانه که بسیاری از کشفیات باستان‌شناسی و ابهامات تاریخی را پاسخ گفتـه است، خود رسالتی بزرگ ـ هرچند ناخودآگاه و ناخواسته ـ به شمار می‌رود و باز فراتر از این، نقش انکارناپذیر هومر در یکپارچگی ملـت و آیـین یونـانی جبـران مافاتی است برای فساد اخلاقی که ممکن است مخاطب خام از قرائت *ایلیاد* بدان دچار آید! بنابراین اتخاذ رویکردهای تعهدی در تعامـل بـا آثـار ادبـی «خودگـو»، مأموریت مخاطب (چه منتقد و چه خواننده) است نه ادیب.

نیز از آنجا که شاید یکی از بهترین شیوه‌های تعریف و تبیین یک ایده یـا مـسأله، مقایسهٔ آن با نمونه‌ای هم‌شأن و هم‌جنس باشد، همتای فارسـی ژانـر *ایلیـاد* یعنـی *شاهنامه* نیز از منظر پیش‌زمینه‌ها و انگیزه‌ها بازبینی و بررسی می‌شود تا هم از یک سو نتایج تأثیر رویکردهای مختلف در یک اثر ادبی بیشاپیش مشخص شود و هم به شکلی ضمنی مقایسه‌ای میان سبک حماسه‌سرایی در *ایلیاد* و *شـاهنامه* صـورت گیرد. اهمیت این مقایسه زمانی دوچندان می‌شود که گروهی از محققان داخلی و خارجی، برآنند که فردوسی از *ایلیاد* هومر خبر داشته و از آن تقلیـد کـرده اسـت؛

www.SID.ir

Archive of SID


برای نمونه یانیس پتراپولوس دربارهٔ شباهت‌های حماسه‌سرایی یونانیان با ایرانیان آورده است:

> به جرأت می‌توانم بگویم که از نگاه ادبی و فرهنگی، *شاهنامه* از دید قواعد و تعاریف حماسی، رویه‌ای بسیار همسان با حماسه‌های باستانی یونانی دارد. (petropolous 2008: 69)

این ادعا ممکن است از دید «سبک داستان‌سرایی» درست باشد؛ اما از نظر «فرهنگی» نه تنها چنین نیست، بلکه اتفاقاً چنانکه خواهد آمد، نوع رسالت و تعهد ـ که خود محصول ذهنیت فرهنگی است ـ فصل ممیز *ایلیاد* و *شاهنامه* است.

**ایلیاد؛ حماسه خودگو**

**هومر و ایلیاد**

هومر یا اومروس نام سراینده‌ای نابینا و دوره‌گرد در فاصلهٔ میان دو قرن نهم و هشتم پیش از میلاد است که حماسه‌های *ایلیاد* و *اودیسه* را بدو نسبت داده‌اند[۳] و همه اطلاعات ضد و نقیضی که دربارهٔ منشأ و کیستی وی در دست است، جملگی براساس ظن و گمان از این دو حماسه شکل گرفته است و از آن رو که جامعهٔ عصر هومر، بی‌سواد و علاقه‌مند به روایت شفاهی بوده تا مکتوب، هیچ منبع موثق و نزدیکی که از وی گزارش کند، در دست نیست و به همین سبب، هیچ قطعیتی دربارهٔ کم و کیف زندگانی و جهان فکری و باورهای وی وجود ندارد.

برترین اثر وی، حماسهٔ *ایلیاد* به زبان یونانی باستان در بیست و چهار بخش و نزدیک به پانزده هزار بیت است. این اثر که به عنوان اولین اثر ادبی یونان نیز نامبردار است تا به امروز عرصهٔ روایت‌گری و داستان‌پردازی را از حماسه و درام و نمایشنامه گرفته تا فیلم و تئاتر بیش از هر شاهکار ادبی دیگر متأثر ساخته است؛ چندانکه بسیاری از مشاهیر ادبی جهان از جمله ویرژیل در *انه‌ئید*، دانته در

www.SID.ir

Archive of SID


*کمدی الهی*، آخیلوس، سوفوکل و اوریپید در نمایشنامه‌های خود، میگوئل سروانتس در *دن کیشوت*، آلفرد تنیسون، شاعر انگلیسی، نیکوس کازانزاتکیس، نویسنده یونانی، و جیمز جویس ایرلندی از مقلدان یا متأثران مستقیم و غیرمستقیم سبک، بن‌مایه‌ها یا فنون ادبی هومر به شمار می‌آیند. سه کلان اندیشمند جهان فلسفه یعنی سقراط، افلاطون و ارسطو نیز توجهی خاص به این حماسه از خود نشان داده‌اند؛ چنانکه سقراط و افلاطون، بسیاری از قواعد اخلاقی خود را با ذکر مصادیقی از این حماسه توجیه و تبیین کرده‌اند و ارسطو به عنوان اولین تدوین‌گر فنون و قواعد ادبی، بسیاری از آراء خود را در این باره براساس موتیف‌ها و شگردهای هومری ساخته و پرداخته است؛ به‌ویژه سه اصل مشهور وقار کلام و منش، اشتیاق فزاینده و وحدت موضوع یا عمل داستانی. چنانچه تأثیر شگرف هومر بر معماری، مجسمه‌سازی و نقاشی و سفال‌گری غرب را نیز در نظر بگیریم، آن‌گاه درمی‌یابیم که گزاف نیست اگر آلفرد هیوبک می‌نویسد: «آثار هومر پیش‌زمینه قانون غرب را شکل داد» (Heabeck 1988: 3)

موضوع کلی داستان *ایلیاد*، حوادث سال نهم جنگی ده‌ساله است که به ظاهر یونانیان به بهانهٔ ربوده شدن هلن بر ضد تروآ راه می‌اندازند؛ اما در حقیقت همه حوادث، نقشه‌ها و توطئه‌هایی است که خدایان اولمپ در رقابت و چشم و هم‌چشمی با یکدیگر پی‌ریخته‌اند؛ چنانکه همگام با زمین، آسمان نیز شاهد نبرد و کشمکش است. *ایلیاد* از این نظر، روایت نبردی کیهانی میان خدایان با خدایان، خدایان با آدمیان و آدمیان با آدمیان است؛ از این رو، *ایلیاد* مشحون از توصیفات صحنه‌های خونین و خشونت‌بار است و شاعر نیز تأکید دارد این صحنه‌ها را با ذکر جزئیاتی ریزبینانه و دلهره‌آور اما با بیانی پرشور و هیجانی توصیف کند. هومر در *ایلیاد* هیچ‌گاه خود را آفتابی نمی‌سازد و تنها به روایتی سوم‌شخص و به دور از هر گونه قضاوت و تفسیر یا تبلیغ و ترویج آشکار و مستقیم اندیشه یا

www.SID.ir

Archive of SID


مرامی خاص اکتفا می‌کند[۴]. چنین است که به نظر می‌رسد هومر به عنوان راوی حادثه‌ای از تاریخ ملتی متفرق و تقریباً بدوی، مرام‌نامه‌ای ملی، دینی یا مکتبی در ذهن نداشته تا قصد دفاع یا ترویج آن کند[۵]؛ اما به‌راستی اگر انگیزهٔ حفظ و ترویج هویتی ملی یا معرفتی انسانی که محرک ادیبان و اندیشمندانی چون ویرژیل، دانته، میلتون و شکسپیر در خلق حماسه شده، دربارهٔ هومر صدق نمی‌کند، پس هدف ـ آگاهانه یا خودآگاه ـ وی از سرایش *ایلیاد* چه بوده است؟ چنانکه متیو آرنولد آورده است انگیزهٔ محوری سرایش در کار هومر، بیان احساسات عمومی نوع بشر است؛ به تمامی همان ویژگی که ژانر درام اقتضا می‌کند؛ یعنی پرهیز از هرگونه تبلیغ سیاسی، دینی یا نژادی؛ در حالی که انگیزهٔ ویرژیل از سرایش *انه‌ئید* در اصل تجسم تفوق و برتری فرهنگ و تمدن روم و انگیزه دانته و میلتون، بیان پیچیدهٔ اصول مذهبی و سیاسی زمانه خویش است. ((Arnold 1956: 204)

**عصر هومر**

تاریخ زندگانی سرایندهٔ *ایلیاد* و *اودیسه* را با ظن قوی به قرن نهم یا هشتم پیش از میلاد نسبت داده‌اند؛ قرونی که چند صباحی پس از پایان عصر تاریکی فرا رسیده بود، هنوز حتی دولت‌شهرهای اولیه جامعه یونانی نیز برپا نشده بود، دیری از معرفی آهن به یونانیان نمی‌گذشت و فرهنگ یونانی به تازگی با خط و الفبا آشنا شده بود؛ یعنی هومر در عصری پا می‌گیرد که نهال‌های تمدن یونانی به تازگی کاشته می‌شود؛ اما بنا بر کشفیات باستان‌شناسی، ابزارآلات، باورها و مراسم مردمانی که در خود *ایلیاد* نقش ایفا می‌کنند، یادآور قرون تاریکی در تاریخ باستانی یونان است که در فاصلهٔ میان سال‌های ۸۰۰ تا ۱۲۰۰ پیش از میلاد بر این سرزمین حکم‌فرما بوده است؛ اعصاری که با فروپاشی تمدن مسینی به دست دوریان‌ها، پایان عصر برنز، بروز قحطی‌ها، مرگ و میر فراوان و رکود فرهنگ و

www.SID.ir

Archive of SID


تمدن شناخته می‌شود (Snodgrass 2000: 35) و نشانه‌های آن در حماسه *ایلیاد* هویداست؛ مانند کاربرد فراوان فلز برنز و تازگی شناخت فلز آهن، ربودن زن از مردمان دیگر، سوزاندن جسد، پرتاب مکرر سنگ با دست در میدان نبرد، نداشتن زره، ربودن جنگ‌افزار اجساد و ایمان جزمی به دخالت خدایان در جنگ.

**پیش‌زمینه‌های تاریخی ـ اجتماعی مؤثر در شکل‌گیری ایلیاد**

۱. هومر و ایلیاد هر دو به اعصاری از سپیده‌دم تاریخ و تمدن یونان تعلق دارند که ملغمه‌ای از اساطیر، افسانه‌ها، کیش‌ها و آیین‌های اولیه مشترک، اساس هویت و تمایز جامعه یونانی از دیگر جوامع بود و از یک دین رسمی نیز که ملت یونان را زیر سلطهٔ خود درآورد، نشانی نبود، بلکه هنوز مدت زمانی دراز مانده بود تا با ظهور ادیان زرتشتی، یهودیت و مسیحیت و پیدایش سقراط و شاگردانش، افلاطون و ارسطو، شکلی مدون و منسجم به این عقاید و باورها بخشیده شود تا به پشتوانهٔ پذیرش جمعی، دغدغهٔ طبقات مختلف اجماع گردد و هویتی یکپارچه از بینش و عقیده‌ای واحد برای ایشان به ارمغان آورد. (Long 1960: 31)

۲. در این برهه از تاریخ یونان افزون بر فقدان ایده‌ها و اندیشه‌های مدون و تکامل‌یافته، نبودنِ وحدتی یکپارچه که موجد «هویت ملی» در فرد و احساس «ملیت» در جامعهٔ یونانی شود نیز آشکارا حس می‌شود؛ به گونه‌ای که هومر از یونانیان متناسب با قومیت‌های آنان گاه با عنوان آخاییان، گاه با عنوان آرگیوها و گاه به دانائه یاد می‌کند. از منظر تاریخی دو عامل اصلی داشته است؛ نخست آن که در عصر تاریکی، تهدید هیچ دشمن خارجی متوجه یونانیان ـ که هنوز به صورت ملتی پراکنده و گاه دشمن می‌زیستند ـ نبود و از سوی دیگر، در عصر خود هومر نیز تهاجمی بیگانه که همچون تهاجم ایرانیان موجب یگانگی آتنیان و اسپارت‌ها شود و هیجان پیروزی‌های شکوهمند آن، خلق آثاری فخیم همچون

www.SID.ir

Archive of SID


آثار سوفوکل و آخیلوس را سبب شود، اتفاق نیفتاده است؛ در نتیجه، تا پیش از جنگ‌های ماراتن و سالامیس، هیچ‌گاه محرکی خارجی ملت یونان را به فکر پاسداشت یا ترویج و توسعهٔ مرزها، عقاید و اهدافی یگانه که روی دیگر سکه هویت و استقلال ایشان است، نینداخت(۶). تفرق و نزاع مداوم میان اقوام یونانی نیز مانع از شکل‌گیری مفهوم ملیّت و احساس یگانگی نژادی، زبانی یا دینی بوده، هنرمند یونانی را به ترسیم و توصیف مسائل درون‌قومی فرا می‌خواند.

۳. در تفکر جمعی یونانیان باستان، حوادث و رویدادهای زندگی آدمیان در حقیقت معلول رقابت و جدالی است که در پس پرده میان خدایان در جریان است؛ خدایانی شهوت‌پرست، دمدمی‌مزاج و حسود که گاه و بیگاه بر سر منافع مادی شاخ در شاخ هم می‌نهند؛ با این همه، جامعهٔ یونانی اصرار به پیروی از این باور داشت؛ چرا که بنا بر دیدگاه میخائیل ناس، «استقرار و قوام جامعهٔ یونانی در آن دوران نه تنها به تداوم پیوستگی میان مردان جنگی در میدان نبرد وابسته بود، بلکه موقوف به برپایی ارتباطی درست و مؤثر میان آدمیان و خدایان نیز بود که می‌بایست از طریق شناخت نشانه‌های حضور و مداخله ماورایی در زندگی زمینی کشف و معنی شود». (Nass 1995: 53). تنزل خدایان به مرتبه و ملعبه‌های آدمیزادی و نیز تصویر دست و پا بسته آدمی در چنگال قهر خدایان (سرنوشت)، مجال و انگیزه‌ای برای پی‌جویی مسائل فلسفی همچون حکمت عالم، چیستی هستی و کیستی آفریدگار یا مسائل اجتماعی و سیاسی مانند آزادی و عدالت باقی نگذارده، مسائل روزمره زندگانی بشر وقت را موتیف و محور داستان‌سرایی می‌سازد.

۴. هومر سراینده‌ای نابینا و دوره‌گرد بوده که همچون دیگر قوالان دوره‌گرد، امرار معاش و در کانون توجه قرار گرفتن وی در گروِ به شور و هیجان آوردن مردم، به‌ویژه اشراف، بوده است و از آن نظر که جنگاوری و سلحشوری از

www.SID.ir

Archive of SID


برترین ارزش‌های جوامع اشرافی است، هومر صحنه‌های رزمایش و تکاوری ـ که معمولاً ملازم توصیفات خشونت‌بار است ـ را پیاپی و با آب و تاب بسیار به‌کار می‌گیرد و این، استنادی است در خور توجه برای نظر ویلیام گریس که معتقد است ادبیات در برآورد رسالت خود، ارزش‌ها و افکار کلی ـ که در قرون مختلف بر زندگی اجتماعی اثر می‌گذارند ـ را در قالب عبارات ملموس بیان می‌کند و ادراک این ارزش‌های همه‌جانبه در گرو شناخت دیدگاه آن جامعه دربارهٔ طبیعت آدمی است. (گریس ۱۳۶۷: ۸۶)

بنا بر آنچه گذشت می‌توان دریافت که عصر هومر و اثرش *ایلیاد*، عصر اندیشه‌ها و مکاتب بشری و غیر بشری و همچنین احساسات میهن‌پرستانه وحدت‌بخش نبوده و به اقتضاء شرایط اجتماع و مقتضیات زندگی شخصی، وی نیز همچون هر ادیب دیگر به یکی از برترین رسالات ادبیات یعنی «طرح عواطف و احساسات بشر به زبانی گیرا و تأثیرگذار» گردن نهاده است؛ درواقع از این نظر نیز وی را می‌توان پیشگام نامید؛ پیشگام در «هنر برای هنر» و می‌توان حماسه وی را همچون تمام آثاری که با نیت هنر برای هنر خلق شده‌اند، «خودگو» خواند؛ یعنی این اثر از خود می‌گوید، سخنگوی هیچ مرام و مکتبی نیست و تنها به بازگویی و بازنمایی می‌اندیشد تا جایی که حتی ممکن است در صورت غفلت از کارکردهای ضمنی فرهنگی ـ اجتماعی هر اثر هنری، کار هنرمند ضد ارزش جلوه کند.(۷)

## شاهنامه؛ حماسه تعلیمی

### فردوسی و شاهنامه

فردوسی، خلافِ هومر که حتی وجود تاریخی‌اش نیز در هاله‌ای از ابهام است(۸)، شناسنامه‌ای روشن دارد. وی در خانواده‌ای اصیل در روستای باژ از طابران طوس

www.SID.ir

Archive of SID


در سال ۳۲۹ هـ . ق چشم به جهان گشود، مذهب شیعه داشت و از طریق درآمد حاصل از املاک موروث خود امرار معاش می‌کرد. *شاهنامه*، یگانه اثر وی، روایتی است بالغ بر پنجاه هزار بیت از سه مرحله شکل‌گیری تمدن ایرانی: عصر اساطیری، عصر پهلوانی و عصر تاریخی؛ از این رو، فردوسی، راوی ناخودآگاه جمعی، و *شاهنامه* حافظهٔ تاریخی ایرانیان است. موضوع عمقی *شاهنامه* به تناسب جهان‌بینی رسالت‌مدار وی که آمیزه‌ای از بینش خردگرای زرتشتی و بینش وحدانی اسلامی (شیعی) است، گستره‌ای کیهانی دارد: نبرد نیکی و بدی که کلان‌موتیف‌هایی چون یزدان‌پرستی، آرمان‌گرایی، خردمداری، دادورزی و شرستیزی را حول خویش به گردش درآورده و *شاهنامه* را از فروغلطیدن به ورطهٔ شووینیسم و تبعیض نژادی، دینی یا زبانی مصون داشته است؛ از این رو، حماسه وی در عین اینکه با دغدغه‌های درون‌مرزیِ حفظ تاریخ و زبان ایران‌زمین، هویتی مکتوب برای ایرانیان به ارمغان آورده، پردازش کلان‌ترین مقوله‌های فرامرزی فرهنگی، دینی و معرفتی را نیز وجه همت خود ساخته است؛ چنانکه در هیچ داستانی از *شاهنامه* نیست که نتوان بارقه‌هایی از وحدانیت، نوع‌دوستی و کمال‌گرایی دید. اینها همه توأم با درک عمیق ادبی فردوسی از مقتضیات و ملزومات حماسه‌سرایی، موجب شده تا *شاهنامه* ـ دست کم ـ در مرزهای فارسی‌زبان همچون *ایلیاد* در اروپا، معیار حماسه‌سرایی گردد، ادبیات تعلیمی و عرفانی فارسی را با نمادها، مضامین و سبک بیان مدیون خود سازد(۹)، هنر ایرانی را از قوالی و نگارگری و مینیاتور تا خاتم‌کاری و بافندگی در چنبرهٔ مضامین و تصاویر خود گیرد و محققان و مقلدانی را از روسیه تا آلمان و از هندوستان تا ترکیه مجذوب و مشغول خویش کند.

**عصر فردوسی**

ایرانِ پس از اسلام تا روزگار عرضهٔ *شاهنامه*، سه مرحلهٔ تاریخی یعنی تهاجم و

www.SID.ir

Archive of SID


تسلط اعراب، ظهور و سقوط خاندان‌های اصیل ایرانی و هجوم ترکان را به خود می‌بیند. نیمهٔ اول زندگانی فردوسی همزمان است با فرمانروایی خاندان سامانی بر نواحی شرقی ایران در قرن چهارم و نیمهٔ دوم زندگی وی مصادف است با حکمرانی غزنویان بر بخش‌هایی وسیع‌تر از ایران که تا اوایل قرن پنجم ادامه می‌یابد. در این دوران پس از دویست سال، رفته رفته از تسلط و نفوذ اعراب بر ایران کاسته می‌شود؛ زیرا نخست اینکه از مقام خلافت، تنها نامی تشریفاتی به جا مانده بود، دوم اینکه خاندان‌های اصیل ایرانی مانند صفاریان، دیلمیان و آل بویه در گوشه و کنار ایران سر برآورده بودند و سرانجام اینکه، سرازیری اقوام ترک به فلات ایران از شمال شرق و پیشروی آنها به سوی غرب، ناحیه‌ای وسیع از دیوار چین تا شام یعنی بخش اعظم جهان اسلام را گسترهٔ جولان مهارناپذیر آنان نموده بود.

**پیش‌زمینه‌های تاریخی ـ اجتماعی مؤثر در شکل‌گیری شاهنامه**

۱. سامانیان که خود ایرانیانی اصیل از شمال خراسان بزرگ بودند، در کسوت مبلّغان و مروّجان فرهنگ و تمدن ایرانی، سیاستی موسوم به «سیاست نژادی» در پیش گرفته بودند که در واقع نوعی رنسانس فرهنگی بود و نژادگان ایرانی را از گوشه و کنار این سرزمین به سرایش، تألیف و ترجمهٔ کتاب‌ها و رسالات به زبان فارسی برانگیخته بود؛ به‌ویژه تب شاهنامه‌سرایی که هم به واسطهٔ تشویق شاهان سامانی (که خود را از نژاد ساسانیان می‌دانستند) و هم به سبب اوج‌گیری نهضت‌های شعوبی ضد عربی، رواج یافته بود؛ به گونه‌ای که در کمتر از یک قرن، چندین *شاهنامه* منثور و منظوم به وجود آمد؛ از جمله *شاهنامه ابومنصوری*، *شاهنامه دقیقی* و *شاهنامه فردوسی* (صفا ۱۳۶۳: ۳۶). این دوران درخشان فرهنگی، فرصتی مغتنم برای بازیابی فرهنگ ایرانی در برابر فرهنگ بدوی اعراب بود؛ زیرا چنانکه از شواهدی مانند *آثارالباقیه* بیرونی برمی‌آید، حکام عرب در دوران تسلط

www.SID.ir

Archive of SID


بر ایران، آگاهانه در پی زوال فرهنگ و زبان ایرانی بودند؛ چرا که آن را از مجوس می‌دانستند (ابوریحان بیرونی ۱۹۲۳: ۲۲۰). از نمونه‌های اقدامات اعراب برای این منظور یکی اجبار ساکنان بخارا به تقسیم خانه خود با اعراب مهاجر به این ناحیه است و دیگری مأموریت سعد ابن ابی وقاص از سوی عمر بن خطاب برای نابود کردن کتاب‌های گردآمده از کتابخانه‌های ایرانی است (زرین‌کوب ۱۳۷۸: ۱۱۸). این گونه تلاش‌های هویت‌زدای حکام عرب، چنان تأثیری عمیق و وسیع بر جا نهاده بود که دانشمندی صاحب مسند همچون صاحب بن عباد مدعی می‌شود هر روز در آیینه نمی‌نگرد مبادا چشمش به چهره‌ای اعجمی بخورد! (ریاحی ۱۳۷۵: ۱۰۸) یا تأثیر همین عرب‌زدگی است که حکام ایرانی‌نژاد طاهری را بر آن می‌دارد که با این بهانه که با وجود قرآن دیگر به هیچ صحیفه و مکتوبی نیاز نیست، فرمان به سوزاندن پاره‌ای کتاب‌های فارسی موجود در ملک خود می‌دهند. (همایی ۱۳۷۵: ۴۲)

۲. رسوخ روزافزون اقوام و غلامان ترک به طبقات گوناگون جامعهٔ ایرانی، از دیگر دلایل واکنش قوت‌گرفتن حس وطن‌پرستی، به‌ویژه در میان خاندان‌های اصیل ایرانی بود؛ زیرا بر خلاف اعراب که در عین عرب‌گرایی و ایران‌ستیزی، دست کم فرهنگ قرآنی را نیز با خود به ارمغان آورده بودند، میهمانان ناخوانده بیابان‌گرد نه تنها جایگزینی برای بدویت خود نداشتند، بلکه مجری تعصب، غارت و خون‌ریزی شده بودند؛ چنانکه با ظهور اولین حکمرانی ترک در ایران یعنی غزنویان، به سبب تندروی‌های سیاسی ـ دینی سلطان محمود و بدتدبیری‌ها و بی‌کفایتی‌های سلطان مسعود، زمینه برای بروز تکرار رکود و سیر قهقهرایی فرهنگی فراهم آمد و ایران را که به تازگی از یوغ دویست سال فرمانبرداری اعراب بادیه‌نشین رسته بود، این بار آمادهٔ پذیرش سلطهٔ هزار ساله اقوام بیابان‌گرد ترک کرد.

www.SID.ir

Archive of SID


۳. دین‌زدگی اجتماعی آن عصر، دیگر محرک واکنش در جامعهٔ ایرانی بود؛ بدان معنی که از یک سو به واسطهٔ تفسیر غرض‌ورزانه و تبعیض‌گرانه سیاسی ـ اجتماعی که حکام عرب از اسلام و قرآن به دست داده بودند و از سوی دیگر به علت برخورد متعصبانه و بی‌رحمانه ترکان، به‌ویژه سلطان محمود، با فرقه‌های به اصطلاح رافضی و حمایت مجدانه از فرقه‌های تندرو سنی مانند کرّامیان، آتش نزاع، تعصب و ریا میان فرقه‌ها و اقوام مسلمان فروزان شده و دین‌اندیشان عصر همچون فردوسی و سنایی را به روشنگری شاعرانه در این باره فرا خوانده بود (دهمرده ۱۳۸۸: ۲۱ـ ۳۴)؛ چنانکه فردوسی تلویحاً در اعتراض به استفادهٔ ابزاری از دین در این دوره می‌سراید:

زیان کسان از پی سود خویش بجویند و دین اندر آرند پیش
(فردوسی ۱۳۷۸، ج۲: ۲۱۳)

این‌گونه بود که فردوسی که خود به عنوان نژاده‌ای ایرانی خاطره باشکوه تاریخ و تمدن ایران باستان را در ذهن داشت و بیش از نیم قرن از عمر خود را در عهد سامانیان فرهنگ‌دوست زیسته بود و اینک پس از رهایی از سلطهٔ اعراب، بار دیگر نشانه‌های سقوط در چنبرهٔ بی‌فرهنگی اقوام بیابان‌گرد را احساس می‌کرد، بنیان‌های معرفتی و هویتی فرهنگ و تمدن ایرانی ـ اسلامی را در خطر می‌دید و از این رو چنانکه بارا در اثر خویش یادآور می‌شود، بنابر احساس سه ضرورت کلان، خود را مقید و متعهد به سرایش *شاهنامه* می‌یابد:

۱. پاسداشت هویت تاریخی ایران‌زمین
۲. پاسداشت معرفت ایرانی ـ اسلامی
۳. پاسداشت زبان پارسی[۱۰]

فردوسی رسالت خود را با جست‌وجو و گردآوری منابع مکتوب و روایات شفاهی آغاز می‌کند. سی سال در این راه رنج می‌برد، فرزند خود را از دست

www.SID.ir

Archive of SID


می‌دهد، به فقر و تنگنای معیشت می‌افتد، مغضوب سلطان واقع می‌شود، روزگاری را در تعقیب و گریز به سر می‌برد و سرانجام به روز مرگ، از حق تدفین در قبرستان مسلمانان نیز محروم می‌شود. این همه را فردوسی آگاهانه به نیت ممانعت از گسست زنجیره تاریخ و تمدن ایران‌زمین به دوش می‌کشد تا *شاهنامه* ظهور کند. پس آشکار است که فردوسی در سرایش *شاهنامه*، رویکردی تعهدی داشته است؛ تعهدی که شرایط عصر و ضرورت تاریخ بر دوش وی نهاده است؛ به گونه‌ای که اگر فردوسی یا هر ادیب دیگر این رسالت را به دوش نمی‌گرفت، بسیاری از حلقه‌های هویتی و معرفتی که ایران باستان را به ایران اسلامی پیوند می‌زند، ناپیدا می‌شد؛ از این نظر *شاهنامه* درواقع حماسه‌ای است که شکاف میان دو دورهٔ تاریخی یک ملت را پر می‌کند.

با این مقدمات، می‌توان گفت که کار فردوسی در عین ژانر حماسی، اثری تعلیمی است و خلافِ کار هومر که اثری خودگو و به قصد برانگیختن احساسات و هیجانات شنوندگان حاضر در مجلس است، در پی تبلیغ و ترویج اندیشه و آرمانی جمعی برای مخاطبان غایب است؛ اما هر دو رویکرد متفاوت در بستری یگانه محقق شده‌اند و آن ژانر حماسی است. جلوه‌های این تفاوت رویکردها در سبک حماسه‌سرایی و داستان‌پردازی هومر و فردوسی کدامند؟

در پاسخ به پرسش یادشده، گزیدهٔ معیارها و موازین سبک حماسی در کتاب‌های گوناگون نقد و حماسه‌شناسی، ملاک مقایسه قرار می‌گیرند و از آنجا که منبع استخراج بسیاری از این معایر، خود *ایلیاد* هومر بوده است، آنچه در پی خواهد آمد به طور ضمنی نشانگر انحرافات فردوسی از معیارهای شناخته شده حماسه‌سرایی نیز خواهد بود.

**۱. روایت**

روایت در حماسه‌ها، بیشتر با زاویه دید سوم شخص است. سراینده هیچ‌گاه

www.SID.ir

Archive of SID


از «من» خویش سخن نمی‌گوید و همه ارجاع او به «من» جمعی است؛ زیرا وی راوی و تصویرگر تمدن یک ملّت، به‌ویژه دلاوری‌ها و جنگاوری‌ها، کنش سیاسی، خصایص اخلاقی، نظام اجتماعی، عقاید و مسائل فکری و مذهبی آن است (کالر ۱۳۸۲: ۹۹). هومر و فردوسی نیز چنین کرده‌اند؛ با این تفاوت که فردوسی در مواضعی که بنا بر احساس تعهد و رسالت خود، زبان به پند و اندرز می‌گشاید یا از زندگانی شخصی خویش می‌گوید، عنان داستان را به دست راوی اول‌شخص ـ که همانا خود وی باشد ـ می‌سپارد؛ برای نمونه پس از ذکر داستان‌هایی نمادین از دیو و اهریمن و ضحاک دربارهٔ لزوم تأویل‌گرایی مخاطب می‌گوید:

تو این را دروغ و فسانه مخوان — به یکسان روشن زمانه مدان
از این هر چه اندر خورد با خرد — دگر بر ره رمز و معنی برد

(فردوسی ۱۳۷۸، ج ۱: ۲۲)

نکته درخور توجه دیگر آن است که هومر *ایلیاد* را شفاهی روایت نموده، اما فردوسی، حماسه خود را به پشتوانهٔ منابع مکتوب و روایات معتبر، مکتوب عرضه کرده است تا مأموریت خود یعنی ثبت تاریخ و تمدن ایران‌زمین را با درجهٔ بالایی از اطمینان به جا آورده باشد؛ نه همچون *ایلیاد* که به واسطهٔ گردش دهان به دهان، به آسیب ابیات و اپیزودهای الحاقی گرفتار آمده است؛ تا جایی که یکی از بحث‌برانگیزترین پرسش‌های تحقیقات هومرشناسی آن است که «آیا اساساً نسخه‌ای که امروزه با عنوان ایلیاد در دست داریم، همان است که هومر سروده؟» (Silk 2004: 7)

**۲. وحدت موضوع**

حماسه‌ها از وحدت کامل موضوع برخوردارند؛ چرا که یک حادثه اصلی در آنها، سرمنشأ ظهور حوادث دیگر می‌شود. (شفیعی کدکنی ۱۳۷۰: ۱۰۷). طبق اصل وحدت موضوع آن‌گونه که ارسطو در فن شعر عنوان می‌کند، حادثهٔ نمایشنامه

www.SID.ir

Archive of SID


باید از شاخ و برگ‌های زائد بری باشد و همه قسمت‌های موضوع نمایشنامه باید چنان کنار هم چیده شود که نتوان کوچک‌ترین قسمتی از آن را تغییر داد یا حذف کرد. در *ایلیاد* این وحدت موضوع کاملاً مشهود است؛ موضوع محوری داستان بر خشم آشیل و سلسله حوادث منتج از آن تمرکز دارد. در *شاهنامه* اما وحدت موضوع محسوس نیست و بیشتر حوادث آن، پیوستگی داستانی ندارند؛ چرا که *شاهنامه* در اصل روایت شاعرانهٔ تاریخ و تمدن ایران است که هر برهه از آن، حادثه‌ای منحصر به فرد با سلسله حوادث فرعی خود دارد؛ اما اگر موضوع محوری آن را خود «ایران» یا «نبرد خیر و شرّ» بدانیم، این وحدت موضوع به‌دست می‌آید. نیز دربارهٔ موضوع حماسه‌ها می‌خوانیم که حوادث در گذشتهٔ مطلق تاریخی روی می‌دهد و به زمان حال و حوادث جاری توجهی نمی‌شود (محمودیان ۱۳۸۲: ۵۹ ـ ۶۱). این حکم دربارهٔ *ایلیاد* کاملاً صادق است؛ اما در *شاهنامه* حوادث پایانی یعنی رخدادهای منتهی به سقوط ساسانیان (که با لحنی عرب‌ستیز بیان شده است) با جریان‌های تاریخی عصر فردوسی، به‌ویژه جریان شعوبیه، ارتباطی تنگاتنگ دارد.

**۳. زبان و بیان**

زبان منظومه‌های حماسی، فاخر و سخت مادی است و بیانی ساده اما مخیل دارند (شفیعی‌کدکنی ۱۳۷۰: ۱۰۶) و (Arnold 1956: 204). متیو آرنولد بر آن است که سبک «هومر در سبک خود بسیار سریع، ساده (آشکار)، مستقیم و اصیل است و این یعنی تکامل فکری و بیانی هم در استخدام واژگان برگزیده و هم در کاربرد دستور حماسی»[(۱۱)]. سرعت یا روانی روایت، روشنی افکار و همچنین سادگی بیان، ویژگی‌هایی است که در کار دیگر بزرگان عرصه حماسه‌سرایی از جمله ویرژیل، دانته یا میلتون دیده نمی‌شود. زبانی که در *ایلیاد* به کار گرفته شده، ترکیبی از لهجه‌ها و گویش‌های متفاوت یونانی است که این مسأله به پشتوانهٔ این

www.SID.ir

Archive of SID


واقعیت مسلم که هومر سراینده‌ای دوره‌گرد بوده، یکی از مهم‌ترین دلایل تحلیل‌گران در اثبات چندگانگی نویسندگان و ادوار شکل‌گیری *ایلیاد* است. از آنجا که زبان *ایلیاد* آمیزه‌ای از لهجه‌هایی از جغرافیاهای گوناگون و متعلق به ادوار مختلف است، امروزه هیچ‌کس قادر به تکلم به یونانی هومری نیست. در *شاهنامه*، تعامل فردوسی با زبان از لونی دیگر است؛ بدان معنی که چون یکی از مهم‌ترین انگیزه‌های فردوسی از سرایش *شاهنامه*، پاسداشت زبان فارسی است، وی تعمد دارد تا جایی که ممکن است از زبانی سره بهره بگیرد؛ از این رو، از واژگان دخیل عربی و ترکی پرهیز دارد و مبنای زبانی کار خود را نیز بر فارسی دری رایج در خراسان می‌نهد؛ چه این شاخه از زبان دری به نسبت شاخه‌های رایج در غرب ایران، سره‌تر و به فارسی رایج در عهد ساسانی نزدیک‌تر بود. شبلی نعمانی در این باره معتقد است که از میان همهٔ شاعران برتر جهان، فردوسی مختصرترین دایرهٔ واژگانی را داراست؛ اما وی با همین فرهنگ واژگانی اندک، بالاترین ایده‌های شاعرانه و حتی فلسفی را بیان کرده است. (نعمانی ۱۳۶۳: ۱۲۱)

از نظر بیان ادبی، نه در *ایلیاد* و نه در *شاهنامه* از ابزار پیچیده تخییل مانند استعاره استقبالی نشده است و این از مقتضیات سرشت حماسه است؛ زیرا حماسه در وهلهٔ نخست ژانری «گزارشی» است سپس «توصیفی» (شفیعی‌کدکنی ۱۳۶۴: ۴ـ۹)؛ یعنی از آنجا که استعاره ابزار توصیف مخیل انتزاعیات است و حماسه را با مفاهیم انتزاعی سر و کاری نیست، حماسه‌سرا فنون ساده‌تر ادبی، به‌ویژه تشبیه، اغراق و کنایه را ترجیح می‌دهد؛ چنانکه هم در *ایلیاد* و هم *شاهنامه* این هر سه از پرکاربردترین هستند؛ با این تفاوت که هومر به تناسب خودگویی حماسه‌اش، اغراق‌هایی متعادل و معقول همچون پرتاب سنگی به سنگینی وزن دو آدم دارد (هومر ۱۳۸۷: ۳۱۶)، اما فردوسی که به تناسب انگیزه‌های فرابشری خود همه چیز را نیز در سطحی فراتر از توان و انتظار بشر و متناسب با

www.SID.ir

Archive of SID


شخصیت‌های فراطبیعی خود می‌نماید، اغراق‌هایی مبالغه‌آمیز به کار می‌برد؛ مانند به سیخ کشیدن رستم گوری را برای یک وعدهٔ غذایی یا افزوده شدن یک لایه از زمین به آسمان در اثر حرکت انبوه سپاهیان!

اما تشبیه ـ که پربسامدترین صنعت ادبی در این دو حماسه است ـ نیز با تأثیرپذیری از رویکردهای متفاوت خودگو و تعلیمی هومر و فردوسی، سرنوشتی متفاوت دارد. هومر در *ایلیاد* گونه‌ای از تشبیه ابداع کرده است موسوم به «تشبیه گسترده» که در آن مشبه در دو سوی مشبهٌبه ذکر می‌شود و همواره مرکب و طولانی است، به گونه‌ای که گاه تا یک و نیم صفحه ادامه دارد؛ برای نمونه در کتاب شانزدهم *ایلیاد* می‌خوانیم:

> آشیل همچون شیری به دیدار او شتافت؛ چون شیری خشماگین که مردان به کشتنش کمر می‌بندند... او نخست بی‌اعتنا به هر چیز راه خود می‌رود؛ اما آن‌گاه که مردی با نیزه زخمی به او رساند، دهان به غرش می‌گشاید و کف بر دهان می‌آرد و خوی ستیز در دلش نعره برمی‌دارد؛ پس با چشمانی شرربار پیش می‌آید تا در حملهٔ نخست یا آن مرد را بکشد یا خود کشته شود. (هومر ۱۳۸۷: ۳۱۱)

کاربرد پیاپی این نوع تشبیه در *ایلیاد* از آن روست که هومر از یک سو تنها با موضوعی یگانه سر و کار دارد و از سوی دیگر وی بسیار بر کنکاش دنیای درون شخصیت‌های خود و تجسم و توصیف آن با تشبیه به پدیده‌ها و حالات ملموس طبیعت، تأکید دارد؛ اما فردوسی به اقتضاء تعدد و تنوع مضامینی که باید در راستای رسالت خود طرح و پردازش کند، مجالی برای کاربرد تشبیهات و تصاویر دور و دراز نمی‌یابد.

**۴. شخصیت‌پردازی**

در هر حماسه یک قهرمان (پهلوان) اصلی وجود دارد که همه یا اغلب حوادث بر گرد مسائل و حوادث او می‌گردد (شفیعی کدکنی ۱۳۷۰: ۱۰۵). خلاف انتظاری که از شاهکارهای کلاسیک داریم، هومر هیچ‌گاه شخصیتی ایده‌آل

www.SID.ir

Archive of SID


نمی‌پردازد؛ زیرا مطابق با نیاز جامعه آن روز که بـه شـنیدن روایـت دلاوری‌هـا و سلحشوری‌های قهرمانان خود از سرایندگان دوره‌گرد خو گرفته بـود و از سـوی دیگر نه حادثه‌ای ملی یا رخداد دینی ابرمردانی نمونه را در خاطرهٔ جمعی یونانیان الگویی برای تقلید و پیروی کرده بود، پیش‌زمینه و استقبالی جمعـی بـرای خلـق شخصیت‌ها و قهرمانانی فرابشری مهیا نبود؛ از این رو، حتی اگر هـومر بـه عمـد هم بدین کـار دسـت مـی‌زد، ذهنیـت جمعـی یونانیـان آن ادوار پـذیرای چنـین آرمان‌گرایی‌ها و مطلق‌نمایی‌ها نبود.

اما تحول و پویایی قهرمان داستان، برگ برندهٔ هومر در امر شخـصیت‌پـردازی است، به گونه‌ای که گرچه یکی از نشانه‌های ظهور رمان جدید را کنکاش دنیـای درون شخصیت‌های داسـتان و بـا پیـشگامی سـروانتس در رمـان «دن کیـشوت» می‌دانند، دست کم باید اعتراف کرد که نخستین بارقه‌های این عمل را می‌توان در ترفندهای ویژه شخصیت‌کاوی هومر دیـد؛ بـه‌ویـژه بـا بـر سـر دو راهـی نهـادن قهرمانان داستان که معمولاً با تک‌گویی درونی و طرح دغدغه‌ها و دودلی‌هایی که به‌خوبی از منش و ماهیت وی خبر می‌دهد، همـراه اسـت؛ بـرای نمونـه از زبـان آشیل در گفت‌وگو با خود می‌شنویم:

> مادرم تتیس که از خداوندان دریاست، مرا گفته که مرگ دو راه پیش پای من نهاده است؛ اگر اینجا بمانم و گرداگرد تروآ کارازر کنم، هرگونه امید بازگشت، ناروا خواهد بود؛ اما به سرفرازی جاودانی می‌رسم و اگر به کانون خود بازگردم، از این همه سرفرازی بی‌بهره می‌شوم؛ ولی از زندگانی دراز برخوردار خواهم شد. (هومر ۱۳۸۷: ۳۰۷)

در این راستا هومر قهرمانان داستان، به‌ویـژه آشـیل و هکتـور، را بـا حـوادثی صعب و تکان‌دهنده یا کشف و دریافتی بصیرت‌بخش روبه‌رو می‌کند که منجر به انقلاب و چرخش ـ هر چند سطحی ـ در دیدگاه آنان می‌شود؛ ماننـد آشـیل کـه نخست با شنیدن خبر مرگ دوست صمیمی خود، پاتروکلس، از تمایـل قلبـی بـه شکست هموطنانش پشیمان می‌شود، آن‌گاه که پس از کشتن هکتـور درمـی‌یابـد

www.SID.ir

Archive of SID


انتقام، آتش خسران و حرمان او را فرو نخواهد نشاند نیز احساس پریشانی و درماندگی می‌کند و در پایان نیز تحت تأثیر سوز و گداز پریام گریه سر می‌دهد.

در *شاهنامه* به عکس، شخصیت‌های ایده‌آل فراوانی ترسیم می‌شود؛ اما از پویایی شخصیت خبری نیست و بیشتر یا سفید سفید و یا سیاه مطلق نمایان می‌شوند(۱۲) که این رویکرد نیز از رسالت شاعر نشأت می‌گیرد؛ یعنی از آن نظر که فردوسی که از یک سو با تأثیر از آموزه‌های زرتشتی، هستی را صحنهٔ نبرد مداوم سپیدی و سیاهی یا اهورا و اهریمن می‌بیند و از سوی دیگر، خطر زوال معرفت و هویت ایرانی ـ اسلامی را احساس می‌کند، خود را ملزم به خلق شخصیت‌هایی می‌کند که یا مجمع خصال نیک‌اند مانند فریدون، رستم، سیاوش و کیخسرو یا منبع صفات شر مانند ضحاک، ارجاسب، افراسیاب و گرسیوز. فردوسی همه این شخصیت‌ها را به عاقبتی متناسب با کردار خویش می‌رساند و گاه و بی‌گاه نیز این عقوبت‌ها را با پند و اندرز همراه می‌کند تا جهان‌بینی آرمانگرای خود را تبلیغ و ترویج کند. میرزا ملا احمد دربارهٔ مبالغه فردوسی در مطلق‌نمایی شخصیت محوری *شاهنامه* یعنی رستم می‌نویسد:

> این همه پر و بال بخشیدن به رستم در *شاهنامه* به مردم‌دوستی فردوسی برمی‌گردد؛ بدان نشان که رستم همیشه در برابر شاهان و متجاوزانی که قصد ویرانگری و بیداد در بلاد ایران دارند، می‌ایستد و با آنکه چند بار صحنهٔ فرمانروایی مملکت برای چند صباحی از پادشاهی لایق معذول می‌نماید، رستم هیچ‌گاه طمع بر تخت‌نشینی به خود راه نمی‌دهد. (سرامی ۱۳۶۸: ۶۸)

کنکاش در دنیای درون شخصیت‌ها نیز به تبع غلبه انگیزه گزارش رخدادها بر توصیف جزئیات احساسی و ضرورت پرهیز از انحراف از روایت خط سیر شکل‌گیری تاریخ و تمدن ایران‌زمین، در *شاهنامه* چندان مجالی نیافته است(۱۳). افزون بر این، از آنجا که بسیاری از شخصیت‌های *شاهنامه*، حقیقتی تاریخی و مکتوب داشته‌اند، امکان آشنا کردن آنها با تحولات شخصیتی برای فردوسی نبوده است.

www.SID.ir

Archive of SID


**۵. قهرمان و ضدقهرمان**

در هر حماسه یک قهرمان (پهلوان) اصلی و معمولاً یک ضد قهرمان وجود دارد که همه یا بیشتر حوادث بر گرد مسائل و حوادث این دو می‌گردد (شفیعی کدکنی ۱۳۷۰: ۱۰۵). قهرمان معمولاً نیمه خداست و در مقابل ضد قهرمان، مجهز به انواع نیروهای اهریمنی مانند جادوگری است. در *ایلیاد*، قهرمان، آشیل است که مادر وی، تتیس، الهه دریاست اما پدر وی از آدمیان است. در *ایلیاد*، ضدقهرمان به معنای معمول آن وجود ندارد؛ زیرا با آن که هکتور، شاهزاده تروآیی، حریف نبرد آشیل است، چنان تصویری باشکوه و دوست‌داشتنی از خود به جای می‌نهد که خواننده به هیچ وجه آماده از دست دادن او نیست و در مقابل این آشیل است که با نشان دادن خصایل ضدپهلوانی، خود را تا حد یک ضدقهرمان تنزل می‌دهد.

در *شاهنامه* عنصر قهرمان و ضدقهرمان به معنای واقعی آن، هم مجسم و هم متعدد است و آن نتیجهٔ تعمدی است که فردوسی در نمایاندن تقابل خیر و شرّ دارد؛ از این رو شخصیت‌هایی چون فریدون، زال و رستم، قهرمانانی هستند که در ادوار گوناگون، با ضدقهرمانانی چون ضحاک، دیو و افراسیاب دست و پنجه نرم می‌کنند و نکته درخور توجه آن است که ضدقهرمان نیز در *شاهنامه* به تناسب وسعت آفاق جهان‌بینی و رسالت فردوسی، شخصیتی کلان و فراطبیعی دارد؛ برای نمونه دربارهٔ افراسیاب می‌خوانیم:

که آن ترک در جنگ نر اژدهاست  در آهنگ و در کینه ابر بلاست
شود کوه آهن چو دریای آب  اگر بشنود نام افراسیاب
(فردوسی ۱۳۷۸، ج ۱: ۸۹۳)

با این همه، در *شاهنامه*، جمشید و اسفندیار دو قهرمان هستند که همچون آشیل در پایان کار خود به سبب خطای تراژیک، هم جان خود را از دست می‌دهند و هم منزلت قهرمانی خود را؛ یعنی اگر آشیل از «خشم کور»، سقوط می‌کند، جمشید از «غرور» و اسفندیار از «جنون قدرت‌طلبی»، دستخوش مرگ تراژیک می‌شوند.

www.SID.ir

Archive of SID


**۶. اسطوره‌گرایی**

اساطیر در واقع همان حماسه‌های خام آغازین‌اند که بسیاری از عناصر خود مانند خرق عادت، موجودات ماورائی، عمرهای دراز، جادو، نماد، تابو و توتم را در حماسه‌های پیچیده‌تر و پیشرفته‌تر بعدی به جای نهاده‌اند. مالینوفسکی آورده است که اسطوره نطفه‌های حماسه، رمان و تراژدی را در خود نهفته دارد؛ از این رو باید گفت که ادبیات از زهدان اسطوره زاده شده است (روتون ۱۳۷۸: ۷۵). *ایلیاد* گواهی است بر این مدعا به گونه‌ای که اگر بن‌مایه‌ها و کاراکترهای اساطیری از آن گرفته شود، هم حجم کتاب به نصف تقلیل خواهد یافت و هم روابط علی ـ معلولی عناصر داستان بر هم خواهد خورد؛ زیرا در *ایلیاد* طراح و مجری پیرنگ حوادث، خدایانی اساطیری هستند که بر کوه اسرارآمیز المپ جای گرفته‌اند، ارابه‌های پرنده دارند، آدمیان را غیب یا دگرگون می‌کنند، جنگ‌افزارهای غیرطبیعی می‌سازند و در اعماق دریا قصر بر پا کرده‌اند. در مقابل، فردوسی در *شاهنامه* تنها در دو بخش آغازین خود یعنی بخش اساطیری و پهلوانی، مجال ظهور به اسطوره داده است و افزون بر این، بسیاری از بن‌مایه‌ها، باورها و شخصیت‌های اساطیری را یا حذف کرده یا تغییر داده است؛ زیرا از یک سو بخش سوم کار او مربوط به تاریخ است و بدیهی است که روایت تاریخ حتی به زبان شعر، زمان و مکان‌گریزی و تخیل‌مداری اسطوره را برنمی‌تابد و از سوی دیگر، بسیاری از مضامین و مبانی اساطیر ایران باستان از جمله باورهای ثنوی و پدیده چندخدایی با اعتقادات وحدانی وی ـ که از محوری‌ترین موتیف‌های *شاهنامه* است ـ منافات دارد[۱۴]؛ از این رو تعاریفی چون «صحنه حوادث در حماسه وسیع است و حتی جهان زیرزمینی و فرازمینی را نیز در برمی‌گیرد» (میرصادقی ۱۳۸۳: ۵۴) ناظر بر حماسه‌هایی نظیر ایلیاد، اودیسه و گیل‌گمش است و اثری اسطوره‌زدایی شده چون *شاهنامه* را دربرنمی‌گیرد. به نظر ارسطو حماسه‌سرا

www.SID.ir

Archive of SID


باید تا آنجا که می‌تواند در آنچه می‌سراید، کم دخالت کند؛ زیرا در غیر این صورت دیگر تقلیدی به جا نیاورده است.شاعر تنها قسمتی از گفتار را باید بیاراید که خالی از کردار باشد و به بیان سیرت و اندیشه هم اختصاص نداشته باشد. در نگاه او تفاوت هومر با دیگران در دریافت همین نکات باریک است. (زرین‌کوب ۱۳۸۱: ۱۷۰)

**۷. نمادپردازی**

حماسه‌ها محمل نمادهایی هستند که بیشتر از کهن‌الگوهای اساطیری پا گرفته‌اند؛ بدان معنی که کهن‌الگوهایی چون میل به جاودانگی در کسوت نماد، صورت محقق می‌یابند مانند رستم که عمری فرابشری دارد. نماد درواقع، تجسم امیال آرمانی یا خصایل اهریمنی در کسوت یک انسان یا شیء است و کارکرد آن فراتر بردن آرمان‌ها و ضدآرمان‌ها از محدودیت‌های زمانی، مکانی، نژادی، دینی و ... است، به گونه‌ای که همه جا و در همه زمان‌ها، الگو و نمونه‌ای برای پیروی یا پرهیز باشد(۱۵). ناگفته پیداست که نماد بیشتر در آثاری مجال ظهور می‌یابد که در پی تعریف و تبیین پدیده‌ها، خصایل یا باورهایی آرمانی یا ضدآرمانی هستند (قبادی و عباسی ۱۳۸۸: ۸۷)؛ بنابراین، در آثار ادبی خودگو که از رویکردهای آرمانی بری هستند، استقبال چندانی از نمادگرایی نمی‌شود؛ چنانکه در *ایلیاد* هومر تعداد نمادها از انگشتان یک دست هم تجاوز نمی‌کند؛ مانند عصا (نماد قدرت) و سپر آشیل (نماد جامعه یونانی).

در مقابل، نمادپردازی حربه‌ای است که فردوسی برای تکمیل رسالت خود بسیار به کار می‌گیرد؛ چرا که اهداف و آمال آرمانگرایانه او نیاز به خلق الگوهایی فرازمانی و فرامکانی دارد که برای همه ادوار، جاودانه شود؛ از این رو در *شاهنامه* تقریباً هر کدام از شخصیت‌ها نمادی از خصایل اهورایی یا اهریمنی است؛ رستم نماد خصال آرمانی، افراسیاب نماد شرارت، فریدون نماد رهایی، ضحاک نماد

www.SID.ir

Archive of SID


خوی اهریمنی، کیخسرو نماد وارستگی، کیکاووس نماد نابخردی، سیاوش نماد مظلومیت، سودابه نماد شهوت و ... . نکته‌ای دیگر که در باب نمادگرایی فردوسی درخور ذکر است، توجه وی به ضرورت تأویل‌گری است؛ بدان معنی که چون کشف و درک پیام‌های نمادین گاه به علت پیچیدگی‌های خاص نماد، از دسترس مخاطب عام خارج است؛ از این رو فردوسی دربارهٔ یکی از برجسته‌ترین نمادهای *شاهنامه* یعنی دیو (نماد تباهی و بدکرداری ذاتی)، می‌آورد:

تو مر دیو را مردم بد شناس  کسی کو ز یزدان ندارد سپاس

(فردوسی ۱۳۷۸: ۷۱۰)

**۸. اطناب**

تطویل کلام از شگردهای حماسه‌سرایان است که معمولاً از طریق گریز از اصل موضوع و به منظور در تعلیق و حول و ولا نگه داشتن مخاطب به کار می‌رود. هومر در کار خود مجالی فراوان برای دست‌یازی به این ترفند یافته است؛ چه وی با موضوعی واحد و شخصیت‌هایی انگشت‌شمار سر و کار دارد. در *ایلیاد* این مهم به پنج شکل برآورد شده است؛ یادکرد خاطرات گذشته، کاربرد تشبیهات گسترده، تکرار پیاپی عبارات، افعال و القاب و عناوین، مشاجرات مطول میان هم‌رزمان یا حریفان و توصیفات جزءگرا؛ اما بسیاری از این گریزها هیچ ارتباط منطقی‌ای با پیش و پس از خود ندارد و موجب سکته در روایت، تنش‌زدایی از داستان و در نهایت، ملال خواننده می‌شود؛ برای نمونه بسیار اتفاق می‌افتد که گرماگرم نبرد، دو هم‌رزم یا دو مبارز متعارض، در گفت‌وگویی طولانی با هم مبادله کلام می‌کنند یا آنجا که آتنا سرگرم تحریک پانداروس به پیمان‌شکنی با پرتاب تیر به سوی یونانیان است، در آستانهٔ رها شدن تیر، ناگهان هومر به صرافت توصیف موشکافانه منبع و منشأ کمان پانداروس می‌افتد:

کمانی ساخته شده از شاخی به پهنای شانزده کف دست؛ شاخ بزی وحشی که از سینه، هدف قرار داده بودندش. سپس کمان‌سازی استادانه بر آن شاخ کار کرد و آن را آراسته به

www.SID.ir

Archive of SID


نخ‌های طلایی، صاف و خوش‌دست کرد. (هومر ۱۳۸۷: ۱۵۲)

در *شاهنامه* نیز گاه تطویلات ملال‌آور مشاهده می‌شود که بیشتر به سبب کاربرد ابیات و تصاویر مشابه و تکراری است؛ از جمله تصاویر حیوان‌محور (به‌ویژه شیر، پلنگ یا پیل) که دمندگی و خروشندگی قهرمان را منعکس می‌کند؛ با این همه هیچ‌کدام از این توصیفات به مرحله انحراف از اصل مطلب نمی‌رسد؛ زیرا در کار فردوسی بنا بر رسالت وی (دغدغه بازگویی سیر تاریخ تمدن ایران باستان)، گزارش بر توصیف غلبه دارد و از سوی دیگر، تنوع و تعدد مضامینی که فردوسی در پی تبلیغ و ترویج آن است مجالی برای بیش از چند سطر وصف زیبایی یک شاهدخت یا دلاوری یک رزمنده بدو نمی‌دهد؛ حال آنکه در *ایلیاد* دو کتاب از بیست و چهار کتاب، تنها به وصف انساب و مسابقاتی اختصاص می‌یابد که اگر از متن داستان حذف شوند، هیچ خللی به روابط علی ـ معلولی روایت وارد نمی‌آید. این گونه است که رابرت بینینگ در این باره می‌نویسد:

> گریزهای فردوسی از موضوع و حوادث، بسیار جذاب‌تر از چرخه ذکر بی‌وقفه مجالس خدایان، ضیافت‌ها و نبردهایی است که ایلیاد را تا حدودی خسته‌کننده می‌کند (Binning 1997:25)

**۹. آموزندگی**

اصل آموزندگی از جمله اصولی است که ارسطو در تبیین حماسه و تراژدی از ادبیات یونان باستان استخراج نموده است که طبق آن، یک حماسه یا تراژدی موفق و مؤثر آن است که از طریق ایجاد ترس، شفقت یا تأسف، شخصیت یا مخاطب داستان را به «کاتارسیس»[1] یا همان «تهذیب اخلاق» سوق دهد؛ آن‌گونه که احساسات و عواطف وی دستخوش دگرگونی شود (زرین‌کوب ۱۳۸۱: ۱۳۵ـ۱۳۸). در *ایلیاد*، آشیل که در اواخر کار خود هم دوست جانی‌اش را از دست

1. Catharsis

www.SID.ir

Archive of SID


می‌دهد و هم انتقام‌گیری و وحشی‌گری افسارگسیخته، نه خشمش را فرومی‌نشاند و نه پاتروکلس را برای او زنده می‌کند، پشیمان و گریان می‌شود به‌نوعی به مرزهای کاتارسیس نزدیک می‌شود؛ اما در ارتباط با مخاطب، چنانکه پیش از این آمد، اثر هومر ظاهراً به دلایل خشونت‌گرایی، خداستیزی، جبرباوری و شهوت‌نمایی قادر به تهذیب اخلاقی مخاطب نیست.

اصل آموزندگی در کار فردوسی روندی معکوس دارد؛ بدان معنی که هیچ‌یک از شخصیت‌های *شاهنامه* به واسطهٔ مطلق‌نگری فردوسی، مجال تغییر و تحول اخلاقی و ارزشی نمی‌یابد؛ اما سرانجامِ همین شخصیت‌ها به گونه‌ای به فرجام‌های نیک و بد می‌انجامد که مطابق با نیات آموزشی فردوسی، مخاطب را به هواداری جبههٔ حق ترغیب می‌نماید. نکته شایان ذکر آن است که فردوسی اصل آموزندگی را تنها نه با طرح مجموعه‌ای از ارزش‌ها که طبق انتظار ارسطو مردم را به سوی شرافت و کمالات اخلاقی رهنمون شود، دنبال می‌کند بلکه به اقتضاء باورهای وحدانی خود، کمال‌گرایی‌های دینی را نیز آگاهانه تبلیغ می‌کند؛ چنین است که پا به پای پند و اندرزهای دنیوی مانند لزوم خردگرایی و دانش‌دوستی، در هر موقعیت صعب، نیایش بر زبان قهرمانانش می‌نهد و ز روز گذر کردن اندیشیدن و پرستیدن دادگر پیشه کردن را گوشزد می‌کند[۱۶]؛ برای نمونه به عنوان نتیجه از داستان جمشید می‌سراید:

به یزدان هر آن کو که شد ناسپاس  به دلش اندر آید ز هر سو هراس

(فردوسی ۱۳۷۸، ج ۱: ۳۶)

**۱۰. رزمایش**

جنگ موضوع عامِ بیشترِ حماسه‌های جهان است و چرا چنین نباشد وقتی که بهترین زمینه برای کسب غرور و افتخار قهرمان و تهییج شنوندگان و مخاطبان، جنگ است. اصولاً حماسه بدون جنگ بی‌معناست؛ حتی در نوع عرفانی آن نیز

www.SID.ir

Archive of SID


موتیف جدال، به قوت خویش باقی است[۱۷]. در *ایلیاد*، جنگ، پیش‌زمینه‌های اجتماعی دارد؛ اما در اصل جنگ‌های *ایلیاد*، پیامد جدال خدایان و خدابانوان هوادار یونانیان و تروآ است؛ هرا (مادر خدایان و همسر زئوس)، آتنا (الهه سلحشوری) و پوسیدون (خدای دریاها) در جبهه یونانیان هستند و آرس (خدای جنگ)، آفرودیت (الهه زیبایی) و آپولو (خدای شکار) در جبهه تروآ و زئوس (خدای خدایان)، این میان گاه کفه ترازوی سرنوشت را به سود یونانیان و گاه به سود تروآ، سبک و سنگین می‌کند. این جدال همه جانبه که از اساطیر یونان باستان به صحنهٔ *ایلیاد* رسوخ کرده، توأم با این واقعیت‌های تاریخی ـ اجتماعی جامعهٔ یونانی است یعنی اشتغال روزمره مردمان اسپارت و آتن به تمرینات جنگی و استقبال یونانیان از حماسه‌سرایی‌های قوالان دوره‌گرد، نه هومر که هر راوی دیگر را به توصیفاتی مهیج و پرشور از جنگ می‌خواند؛ برای نمونه «آژاکس غول‌پیکر، حریف مبارز را از بالای بارو با سنگی براق و دندانه‌دار که قوی‌ترین جنگجویان نیز از عهده‌اش برنمی‌آیند، به زمین افکند. سپس سنگ را دوباره بالا برد و چنان بر کلاهخود حریف زد که کلاهخود چهارشاخ وی خرد شد و پاره‌های خون‌آلود جمجمه‌اش به اطراف پخش شد» (هومر ۱۳۸۷: ۳۳۵). از این رو به نظر می‌رسد این توصیفات اغواگر را نمی‌توان به سادگی مدرکی دال بر جنگ‌دوستی هومر دانست؛ آن هم جایی عبارات جنگ‌ستیز همچون «نبرد که اشک و اندوه در پی دارد» یا «آن‌گاه بدبختی‌های زشت و هراس‌انگیز کشتار را می‌توانستند دید» (همان: ۲۶۸) در ایلیاد کم نیست[۱۸]. در *شاهنامه* بیشتر جنگ‌ها انگیزه میهنی یا دینی دارد[۱۹]؛ مقوله‌ای که آشکارا حماسه‌های هومری با آن بیگانه است. واچ‌ها، محقق هندی، در این باره می‌نویسد:

> نبرد میان ایران و دشمنانش درواقع نبرد میان قدرت‌های آغازین یعنی اورمزد و اهریمن، نیکی و بدی و روشنایی و تاریکی است... حتی در بخش تاریخی شاهنامه نیز روایت

www.SID.ir

Archive of SID


نبردهای ایرانیان با دشمنان به گونه‌ای بیان شده است که جا دارد فصلی درخشان از جدال و کوشش تاریخ بشر نامیده شود (vachha 1950: 202)

به همین تناسب، در *ایلیاد* برای نمونه هنگام رجزخوانی، هکتور یونانیان را بی‌خرد یا در نهایت سگان هار می‌خواند؛ اما در *شاهنامه* از دشمن با عناوین اهریمن و دیو یاد می‌شود. این به همان گستره نازمان‌مند نبرد میان خیر و شر در بینش سراینده *شاهنامه* بازمی‌گردد که مجال و مصلحتی برای پردازش جزئیاتی مانند چگونگی درهم شکستن فک مبارز، بیرون ریختن احشاء، ریسمان در قوزک حریف کردن، بیرون پریدن چشم‌ها و ... باقی نمی‌گذارد. این است سرّ ادعای براگینسکی، خاورشناس نامی، مبنی بر فلسفی بودن اثر فردوسی:

شاهنامه نخستین اثر بدیعی و فلسفی در ادبیات جهان دربارهٔ جنگ و صلح است (براگینسکی ۱۹۶۶: ۸۱)

## نتیجه

از روزگار افلاطون کارکرد و رسالت ادبیات، مبحثی جدال‌انگیز از مباحث نقد ادبی بوده است که در نهایت به دو موضع کلی دربارهٔ آثار ادبی از منظر رسالت و کارکرد انجامیده است؛ یکی آثاری که رسالتی درونی دارند و آن «بازگویی و بازنمایی هنری احساسات و عواطف انسانی» است. این آثار را «خودگو» می‌نامند؛ چه از خود (هنرمند یا همان من نوعی) می‌گویند و به ظاهر در پی تبلیغ و ترویج هیچ اندیشه و عقیده‌ای خاص نیستند؛ مانند حماسهٔ *ایلیاد* که روایتی است پرشور و مهیج از خشمی ویرانگر که به فاجعه‌ای تراژیک می‌انجامد؛ زیرا قهرمان داستان که هم به حیثیتش تعرض شده و هم دوست جانی خود را از دست داده است، در ورطه غرور، افتخارطلبی و انتقام‌خواهی، به کشتار افراط‌گرانه می‌افتد و سرانجام چنانکه از پیش رقم خورده بود، همین افراط‌گری مسبب هلاک او می‌گردد، آن هم نه از ناحیهٔ قلب یا مغز بلکه از قوزک پا! این روایتی است که سراینده از داستان به دست می‌دهد اما آیا در صورتی که

www.SID.ir

Archive of SID


مخاطب، مجهز به ابزار فهم درست، به‌ویژه قوهٔ تفسیر و تأویل باشد، پیامی از این ماجرا برنمی‌آید؟ آیا دور از انتظار است اگر نتیجه بگیریم «سرنوشت مقدار زیاده‌روی، تباهی است؛ آن هم به گونه‌ای که هیچ‌گاه انتظارش نمی‌رود»؟ بنابراین، این گونه نیست که آثار خودگو به کلی از بینش و پیامی که از آن برمی‌خیزد، خالی باشد؛ منتها در این گونه آثار، هنرمند تعمد و تعهدی برای ترویج این درون‌مایه ندارد و این مخاطب است که باید با برخورداری از ادراک فرهیخته، بینشی را که خواه ناخواه از رهگذر شرایط عصر به تبلور درون‌مایه‌ای خاص می‌انجامد، کشف پیام کند.

دسته دوم، آثار تعلیمی هستند که هنرمند در آن به تولید یا انتقال درون‌مایه‌ای خاص تعهد و تعمد دارد و برای خود رسالتی خاص قائل است؛ چندانکه گویی بدون انجام آن، فاجعه‌ای ملی، دینی یا انسانی رخ می‌دهد؛ چنانکه ظاهراً اگر فردوسی رسالت شاهنامه‌سرایی را به دوش نمی‌گرفت، هم ایران باستان با تمامی تعلقاتش همچون زبان پارسی به افسانه‌ها می‌پیوست، هم دین راستین، پامال تعصب و ریا می‌شد و هم انسان به عنوان شهسوار جبههٔ اهورا، مأموریتش را در مبارزه با اهریمن فراموش می‌کرد؛ بنابراین باید گفت که *شاهنامه* را ضرورت تاریخ و تعهد شاعر نگاشته است؛ اما این نیز بدان معنی نیست که *شاهنامه* از «بازگویی و بازنمایی هنری احساس آدمی» بی‌بهره است، بلکه ترویج و تبلیغ این رسالت و ضرورت، خود با ظرافت‌ها و شگردهای ادبی صورت گرفته که البته با آن دسته از فنون ادبی کاربردی در حماسه خودگوی *ایلیاد*، تفاوت دارد؛ چرا که هر کدام از این رویکردهای خودگو و تعلیمی، چه از دید کیفیت و چه از دید کمیت، سبک خاص داستان‌سرایی خود را می‌طلبد؛ در نتیجه می‌توان گفت که نوع بیان ادبی نیز تحت تأثیر انگیزه‌های خودآگاه یا ناخودآگاه شاعر که از رهگذر پیوند شرایط بیرونی (عصر) و شرایط درونی (جهان‌بینی) حاصل می‌شود، متفاوت خواهد بود.

www.SID.ir

Archive of SID


## پی‌نوشت

(۱) برای نمونه گزنفون در نقد تصویرهای پرداخته از خدایان در آثار هومر و هزیود می‌نویسد: «هومر و هزیود کلیه افعالی که همچون دزدی زنا و تقلب سبب شرم مردم می‌شد، به خدایان نسبت داده‌اند... در اشعار هومر کوچک‌ترین مرزی میان این دو عالم وجود ندارد. حقیقت آن است که انسان از خلال شخصیت ایزدان، ویژگی‌های شخصیت و روحیات متنوع خود را به نمایش می‌گذارد... خدایان هومر نمودار آرمان‌های اخلاقی نیستند و آرمان‌های معنوی ویژه‌ای را بیان نمی‌کنند». (کاسیرر ۱۳۶۰: ۱۰۹)

(۲) برای آگاهی بیشتر: ر.ک. به: ولک و وارن ۱۳۷۳.

(۳) و ناگفته پیداست که همچون دیگر موارد نسبت دادن، اینجا نیز هاله‌ای از ابهام دربارهٔ کیستی هومر و چگونگی کار وی موجب ظهور و بروز بحث‌هایی پایان‌ناپذیر در این باب بوده است؛ چنانکه امروزه منتقدان آثار هومر را به دو دستهٔ «وحدت‌گرایان» (معتقدان به یگانگی سراینده *ایلیاد* و *اودیسه*) و«تحلیل‌گران» (معتقدان به دوگانگی سرایندگان این آثار) تقسیم می‌شوند. همچنین تردید الحاقی و برافزوده بودن بخش‌هایی از این حماسه‌ها خود سرمنشأ شکل‌گیری خیلی دیگر از نقدها و آراء مشابه و متضاد بوده است؛ چنانکه از این نظر نیز منتقدان هومر به دو دسته تقسیم می‌شوند؛ کسانی که می‌پندارند این حماسه‌ها، محصول توسعه صورت نخستین روایت طی دست کم چهار صد سال هستند. دیگری، کسانی که بر آنند این حماسه‌ها دستخوش الحاقیات فراوانند و می‌توان بخش‌هایی از آنها را حذف نمود. برای مطالعه بیشتر ر.ک. به: گریفین ۱۳۷۶: ۷.

(۴) در این باره بر قیود «آشکارا و مستقیم» تأکید می‌شود وگرنه کم نیست مواضعی که هومر به صورت غیرمستقیم و ضمنی مخاطب خود را به اندیشه وامی‌دارد؛ برای نمونه، وی گاه پدیدهٔ جنگ را با اوصافی چون «شوم»، «مرگ‌آور»، «ناخوشایند» و ... یاد می‌کند یا هم اوست که از زبان شخصیت‌هایش می‌آورد: «هنر برای دروگر بایسته‌تر از زور است؛ به یاری هنر است که دریانورد کشتی سبکی را که بادها می‌جنبانندش، بر پهنهٔ

www.SID.ir

Archive of SID


تیرهٔ دریای تیره‌گون راهنمایی می‌کند؛ بدان‌سان هنر می‌تواند در این جای جانشین شتاب گردد.» (هومر ۱۳۸۷: ۵۹۰)

(۵) در این باره پروفسور ام. اس. سیلک می‌نویسد: «در مقایسه با مذاهب شناخته شده جهان، باور چندخدایی در یونان بدوی از قاعده‌مندی برخوردار نبود، کتاب مقدس و طبقه روحانی نداشت و هیچ الهیات‌دانی نیز در صدد تدوین آن بر نیامد». (silk 2004: 29)

(۶) شایان ذکر است که در *ایلیاد* از آنجا که: نخست اینکه این یونانیان هستند که دست به تهاجم می‌زنند و دوم اینکه مردمان تروآ همان آداب و عقاید مردمان آخایی را دارند، خطری بالقوه برای یونانیان به شمار نمی‌آیند و در نقش بیگانگان حماسه‌ساز ظاهر نمی‌شوند.

(۷) یادآور می‌شود که هیچ‌کدام از این دفاعیات به معنای ردّ کلی آراء منتقدانی که *ایلیاد* را متهم به ترویج ضد ارزش‌ها می‌کنند، نیست؛ بلکه در عین پذیرش این ایرادات، نگارندگان بر این باورند که این حقایق با وجود محاسن و مزایایی که در *ایلیاد* درج است، دلیلی کافی و قانع‌کننده برای منع و ممنوع کردن این اثر نیست. در این راستا سائول لوین در مقاله «عشق و قهرمان در ایلیاد» می‌نویسد: «لازمه ذاتی عدالت شاعرانه آن است که سرانجام شوم قهرمان، جزای زیاده‌روی و تجاوز از حدود باشد. این خود بالذاته پیامی است پندآموز که در کمال شگفتی، منتقدان و مخاطبانی که بیش از حد رقت قلب به خرج می‌دهند از درک آن محروم می‌مانند.» (ر.ک. به: Levin 1989: 37-39)

(۸) از آنجا که واژهٔ «اومروس» در زبان یونانی نابینای دوره‌گرد معنی می‌دهد و باز از آنجا که بسیاری از سرایندگان دوره‌گرد، نابینا بوده‌اند (شاید عادت مرسوم آن بوده که نابینایان به واسطهٔ قدرت بالای به خاطرسپاری مطالب، قوالان دوره‌گرد می‌شده‌اند)، برخی از محققان احتمال می‌دهند اصلاً شخصیتی تاریخی که به نام هومر و همراه با نام *ایلیاد* و *اودیسه* در ذهن ما ثبت شده، وجود خارجی نداشته است. نظریه‌ها و نشانه‌هایی که حکایت از تکامل تدریجی *ایلیاد* و *اودیسه* به دست چند نفر دارند، صحت این ظن را قوت بخشیده است.

(۹) دربارهٔ چگونگی تأثیر *شاهنامه* بر ادبیات عرفانی ر.ک. به: قبادی ۱۳۸۶ و درباره

www.SID.ir

Archive of SID


تأثرات ادب تعلیمی از سبک و سیاق کار فردوسی: ر.ک. به: امامی ۱۳۶۹: ۱۵۳ـ ۱۶۸.

(۱۰) این هر سه را می‌توان به روشنی در چند موضع از *شاهنامه* مشاهده کرد؛ برای نمونه در نامه پیشگویانه رستم فرخزاد به برادرش اشاره کرد:

نه تخت و نه دیهیم بینی نه شهر — ز اختر همه تازیان راست بهر
چو زور اندر آید به روز دراز — شود ناسزا شاه گردن‌فراز
نه تخت و نه تاج و نه زرینه‌کفش — نه گوهر نه افسر نه بر سر درفش
ز پیمان بگردند و از راستی — گرامی شود کژی و کاستی
رباید همی این از آن، آن از این — ز نفرین ندانند باز آفرین
نهان بدتر از آشکارا شود — دل مردمان سنگ خارا شود
شود بندهٔ بی‌هنر شهریار — نژاد و بزرگی نیاید به کار
به گیتی کسی را نماند وفا — روان و زبان‌ها شود پر جفا
از ایران و از ترک و از تازیان — نژادی پدید آید اندر میان
نه دهقان نه ترک و نه تازی بود — سخن‌ها به کردار بازی بود

(فردوسی ۱۳۷۸، ج ۲: ۲۱۳۰)

(۱۱) دربارهٔ ملاحظات زبان‌شناختی آثار هومر ر.ک. به:

Bakker, Egbert J. 1998. *Linguistics and formulas in Homer*. Philadelphia: University of Leiden.

(۱۲) به استثناء احتمالی پیران‌ویسه که در عین خردورزی در خدمت دومین سمبول خباثت در *شاهنامه* یعنی افراسیاب به سر می‌برد.

(۱۳) و چه نامحققانه و جانبدارانه است داوری‌هایی از این دست: «بدین گونه پهلوانان *شاهنامه* با تمام قیافهٔ روحی خود توصیف شده‌اند؛ در صورتی که از قهرمانان *ایلیاد* جز نیمرخی تیره که در ظلمت گرد و غبار جنگ‌ها فرو رفته، چیزی پیدا نیست». (حریری ۱۳۶۵: ۱۰۲)

(۱۴) از جلوه‌های اسطوره‌زدایی در کار فردوسی می‌توان به جایگزینی رستم با گرشاسب، حذف آرش و ایرانی خواندن اسکندر نام برد. ر.ک. به: آیدنلو و خالقی مطلق ۱۳۸۶.

(۱۵) و به نظر می‌رسد آن‌گونه که واچ‌ها، محقق هندی، می‌پندارد، فردوسی در این زمینه موفق بوده است: «این پاداشی سزاوار برای قدرت فراگیر *شاهنامه* است که

www.SID.ir

Archive of SID


علی‌رغم موضوع و شخصیت‌پردازی‌های ضد عربی و ضد ترکی، به شهرت و استقبالی گسترده در ممالک اسلامی دست یافته است». (vachha 1950: 206)

(۱۶)

ز روز گذر کردن اندیشه کن　　پرستیدن دادگر پیشه کن
به نیکی گرای و میازار کس　　ره رستگاری این است و بس

(فردوسی ۱۳۷۸، ج ۱: ۴۸۱)

(۱۷) برای آگاهی بیشتر دربارهٔ حماسه عرفانی ر.ک. به: مقالهٔ «حماسه عرفانی یکی از انواع ادبی در ادبیات فارسی» در *مجلهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی* نوشتهٔ قبادی ۱۳۸۱: س ۱. ش ۱.

(۱۸) بنابراین جا دارد محققانی مانند جی. اس. کرک که هومر و ایلیاد را به جنگ‌طلبی و خشونت‌پراکنی متهم می‌کنند، دست به عصاتر عمل کنند. وی در این باره آورده است: «هومر هیچ‌گاه بدان نمی‌پردازد که جنگ، زوال زندگی و روزگار آدمیان است؛ بلکه به عکس، وی هر دو سوی نبرد را برخوردار از توجیهاتی ویژه خود برای بروز و تداوم جنگی ده‌ساله معرفی می‌کند و از سوی دیگر، جنگ را به مثابهٔ امری مطلوب و غرورآفرین، ترسیم می‌نماید» (ر.ک. به: Kirk 1965: 93)

(۱۹) براساس آمار کتاب از *رنج گل تا خار کهن*، در *شاهنامه* در مجموع حدود ۲۰۱ رخداد جنگ وجود دارد که نویسنده مدعی است همه این جنگ‌ها، انگیزه‌ای مذهبی در پشت خود دارند؛ گرچه این ادعا پذیرفتنی نمی‌نماید چنانکه پژوهشگر تاجیک، میرزا ملامحمد عنوان می‌کند، شاید بتوان جنگ‌های عهد اساطیری و جنگ‌های پایانی *شاهنامه* را از این دست دانست، جنگ‌های دورهٔ پهلوانی و غالب نبردهای دورهٔ تاریخی *شاهنامه* از این صبغه برخوردار نیستند. (سرامی ۱۳۶۸: ۴۳۱)

## کتابنامه

ابوریحان بیرونی. ۱۹۲۳. *آثار الباقیه عن القرون الحالیه*. آلمان: لایپزیک.

آیدنلو، سجاد و خالقی مطلق، جلال. ۱۳۸۶. *بیست مقاله و نقد دربارهٔ شاهنامه و ادب*

www.SID.ir

Archive of SID

*حماسی در ایران*. چ ۱. تهران: نقش مانا.
امامی، نصرالله. ۱۳۶۹. «از چالش سعدی تا ساختار زبانی و بیانی شاهنامه». *نمیرم از این پس که من زنده‌ام*. به کوشش دکتر غلامحسین ستوده. تهران: دانشگاه تهران.
براگینسکی، ای. اس. ۱۹۶۶. *شاه کتاب و آفریدهٔ آن*. مسکو: بی‌نا.
حریری، ناصر. ۱۳۶۵. *فردوسی، زن و تراژدی*. بابل: کتابسرای بابل.
دهمرده، برات. ۱۳۸۸. *تاریخ سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی ایران در دورهٔ سامانیان، دیلمیان و غزنویان*. چ ۱. تهران: دانشگاه پیام نور.
روتون. ۱۳۷۸. *اسطوره*. ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور. تهران: مرکز.
ریاحی، محمدامین. ۱۳۷۵. *فردوسی*. چ ۱. تهران: طرح نو.
زرین‌کوب، عبدالحسین. ۱۳۸۱. *ارسطو و فن شعر*. چ ۳. تهران: امیرکبیر.
ـــــــــــــــ . ۱۳۷۸. *دو قرن سکوت*. چ ۹. تهران: سخن.
سرامی، قدمعلی. ۱۳۶۸. *از رنج گل تا خار کهن* (شکل‌شناسی قصه‌های شاهنامه). تهران: طهوری.
شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. ۱۳۶۴. «انواع ادبی و شعر فارسی». *مجله آموزش ادب فارسی*. س ۸ . ش ۳۲.
ـــــــــــــــ . ۱۳۷۰. *صور خیال در شعر فارسی*. چ ۳. تهران: آگاه.
صفا، ذبیح‌الله. ۱۳۶۳. *حماسه‌سرایی در ایران*. تهران: امیرکبیر.
عبادیان، محمود. ۱۳۶۹. *فردوسی و سنت و نوآوری در حماسه‌سرایی*. تهران: گهر.
فردوسی. ۱۳۷۸. *شاهنامه*. براساس چاپ مسکو (زیر نظر ی. ا. برتلس، دوره دو جلدی). چ ۱. تهران: ققنوس.
قبادی، حسینعلی و حجت عباسی. ۱۳۸۷. *آیینه‌های کیهانی*. چ ۱. تهران: ریرا.
ـــــــــــــــ . ۱۳۸۶. *آیین آینه؛ سیر تحول نمادپردازی در فرهنگ ایرانی و ادبیات فارسی*. با همکاری محمد بیرانوندی. چ ۱. تهران: دانشگاه تربیت مدرس.
کاسیرر، ارنست. ۱۳۶۰. *فلسفه و فرهنگ*. ترجمه بزرگ نادرزاد. چ ۱. تهران: موسسه مطالعات فرهنگی.
www.SID.ir

Archive of SID


کالر، جاناتان. ۱۳۸۲. *نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: مرکز.

گریفین، جسپر. ۱۳۷۶. *هومر*. ترجمهٔ عبدالله کوثری. چ ۱. تهران: طرح نو.

گریس، ویلیام. ۱۳۶۷. *ادبیات و بازتاب آن*. ترجمهٔ بهروز عرب‌دفتری. چ ۱. تبریز: نیما.

محمودیان، محمدرفیع. ۱۳۸۲. *نظریهٔ رمان و ویژگی‌های رمان فارسی*. چ ۱. تهران: فرزان.

مکاریک، ایرنا. ۱۳۸۵. *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمهٔ مهران مهاجر. چ ۲. تهران: آگه.

میرصادقی، جمال. ۱۳۸۳. *داستان و ادبیات*. چ ۱. تهران: آیه مهر.

حریری، ناصر. ۱۳۶۵. *فردوسی، زن و تراژدی*. چ ۱. بابل: کتابسرای بابل.

نعمانی، شبلی. ۱۳۶۳. *شعرالعجم* (تاریخ شعر و ادبیات ایران). ترجمهٔ سیدمحمدتقی فخر داعی گیلانی. چ ۲. افست.

ولک، رنه و آوستن وارن. ۱۳۷۳. *نظریهٔ ادبیات*. ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجر. چ ۱. تهران: اندیشه‌های نو.

همایی، جلال‌الدین. ۱۳۷۵. *تاریخ ادبیات ایران*. تهران: هما.

هومر. ۱۳۸۷. *ایلیاد*. ترجمهٔ سعید نفیسی. تهران: میلاد.

Heubeck, Alfred. 1988. *A Commentary on Homer's Odyssey*. Vol 1. Oxford: Clarendon Press.

Lang, Andrew. 1990. *Homer and his age*. London: Longmans.

Snodgrass, Anthony. 2000. *The dark age of Greece: an archaeological survey of the eleventh to the eighth centuries BC*. New York: Routledge.

Nass, Michel. 1995. *From Persuation to Philosophy; A reding of Homers Iliad*. New Jersey: Humanities Press International.

Kirk, G. S. 1965. *Homer and the Epic* (*A Shortened Version of `The Song of Homer'*). London: Cambridge University Press.

Levin, Saul. 1989. *Love and the Hero of the Iliad*. Transactions and Proceedings of the American Philological Association. Vol 80. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Owen, Edwards. 2006. *Refined Palette*. Smithsonian Magazine. New york.

Binning, Robert M. 1997. *"Journal of tow years' Travel in Persia*". London: Civil Service.

Silk, M.s. 2004. *Hmoer the Iliad*. Second edition. London: Cambridge University Press.

www.SID.ir

Archive of SID


Vachha P. B. 1950. *Firdousi and the Shahnama*. Bombay: Hornby Road.
Petropolous, Yiannis. 2008. "Epic Style in Homer and Ferdowsi". *Nameye Pjuhesh*. Tehran: The Iranian Institute For Cultural Heritage and Turism.

www.SID.ir