Archive of SID

فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی
س ۶ ـ ش ۲۰ ـ زمستان ۸۹

تحلیل هرمنوتیکی جنبه‌های اساطیری ساخت‌های استعاره‌ای

دکتر اسماعیل نرماشیری
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ایرانشهر

چکیده

این پژوهش منطبق بر اصول هرمنوتیکی، در پی تبیین این فرضیه است که ساخت‌های استعاره‌ای متخیلّه، کنش و تعاملی اساطیری دارند. چرا که میان استعاره‌های خلّاق و اسطوره‌ها همواره نوعی سازگاری پنهانی وجود دارد. پس نباید پنداشت که قالب‌های استعاره‌ای تنها ساخت‌هایی تشبیهی ـ تزیینی و ابهام آفرین‌اند. شاعران صاحب‌سبک و طراز اوّل، می‌کوشند تا از طریق استعارهٔ مفاهیم ارزندهٔ اساطیری را که به طور فشرده در ساحت نهفتهٔ استعاره مکتوم است، بیان کنند. بر اساس دو عنصر تخیّل و زبان می‌توان گفت اسطوره و استعاره هر دو پدیده و جریانی شاعرانه‌اند.

کلیدواژه‌ها: تحلیل، هرمنوتیک، اساطیر، ساخت‌های استعاره‌ای، کارکرد تعاملی.

تاریخ دریافت مقاله: ۸۹/۶/۱۷
تاریخ پذیرش مقاله: ۸۹/۱۱/۱۱

Email: toordan@yahoo.com

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

بدون تردید هرمنوتیک[1] (۱) و یا تأویل از جمله شیوه‌های علمی است که می‌تواند محقق را در واکاوی اندیشه‌های ژرف، و خواننده را در فهم و استدراک متون خلّاق یاری رساند. این قاعدهٔ علمی اصولاً سیاقی هستی‌شناسیک و نهان‌بینانه دارد . البته بعضی از اندیشمندان بر این باورند که منظور از «تأویل به هیچ وجه فهم امری معین نیست، بلکه بیشتر قابل فهم ساختن خود آن امر است» (فروند۱۳۸۷: ۵۳). پس بر این اساس، هر «معنای برآمده از تأویل در حکم گشایش و نمایش راهی است که شاید پیش‌تر شناخته نشده بود.» (احمدی۱۳۸۶: ۴۰۸)

در تصریح چنین عقیده‌ای باید خاطر نشان کرد که غرض از تفهیم در تأویل، تنها توضیح مفردات و موادّ زبانی نیست ؛ بلکه محقق قطعاً از تشریح بُعد بیرونی متن و کلام می‌گذرد و می‌کوشد تا ابعاد پدیدارشناختی امری را کشف کند. زیرا که ماهیت و مقصود علمی این روش، کُنه‌جویی متون و مطالبی است که تفسیر و تشریح ظاهری و بیرونی، چندان موجب اقناع فکری خوانندهٔ مُدرِک و نکته‌یاب نخواهد بود.

حال اگر بر پایهٔ این جریان و حالت قضاوت کنیم، درخواهیم یافت که چرا بسیاری از اندیشمندان و منتقدان صرف‌نظر از اندیشه‌های تحلیلی و تفسیری فراوان و وافی به مقصود موجود، هنوز در تحقیقات علمی‌شان متوجّه دو مقولهٔ اسطوره و استعاره می‌شوند.

به یقین آن‌چه در وهلهٔ نخست برای چنین اندیشمندانی مهم و جدّی تلقی می‌شود، نخست؛ اعتبار مفاهیمی، دوم؛ داشتن عناصر قائم به ذات و سوم؛ ظرفیت ذاتی و اطلاع‌بخشی و هستی‌شناختی این دو مقوله است.

---

1. Hermeneutic

www.SID.ir

Archive of SID

به فراوانی گفته شده و خوانده‌ایم که اسطوره‌ها ادعایی افسانه‌ای و استعاره‌ها تشبیهاتی تزیینی و مبهم‌ساز بیش نیستند. در حالی که می‌دانیم «اسطوره‌ها آینه‌هایی هستند که تصویرهایی را از ورای هزاره‌ها منعکس می‌کنند و در آن‌جا که تاریخ و باستان‌شناسی خاموش می‌مانند، اسطوره‌ها به سخن درمی‌آیند و فرهنگ آدمیان را از دوردست‌ها به زمان ما می‌آورند و افکار بلند و منطق گستردهٔ مردمانی ناشناخته ولی اندیشمند را در دسترس ما می‌گذارند.» (هینلز۱۳۶۸: ۷)

بایستی دانست که «بیشتر اقوام بشر در آغاز بیداری فکر، افسانه‌های ساختهٔ خود را عین حقیقت می‌دانستند و به آنها ایمان داشتند. زیرا حقایق زندگی را مقدّس می‌شمردند. یعنی عقیده داشتند که عالم خلقت در اصل مقدّس بوده و زمان در آن عالم، زمان مقدس بوده و همهٔ حقایق ابدی که زندگی بشر چیزی جز تکرار ناقص آن نیست، هنگام طلوع آن زمان مقدّس و بزرگ در لباس وقایع نمونه‌ای جلوه کرده است» (کروچه۱۳۸۶: ۳۱). از این رو، اسطوره «صرفاً معنابخش چیزها نیست، بلکه به آنها هستی نیز می‌دهد» (ضیمران۱۳۸۴: ۴۲) که بعدها می‌توان این هستی معنابخش اساطیری را در لایه‌های ژرف‌ساخت‌های استعاره‌ای دریافت.

پس بر اساس چنین نگرشی نمی‌توانیم بپذیریم که استعاره در کلیتش منحصراً کارکردی تشبیهی – تزیینی و همسانی بین پدیده‌ها دارد، بلکه استعاره «راهی است برای تجربه کردن امور واقع. و راهی است برای اندیشیدن و زندگی کردن. نمایش خیالی حقیقت است. چون چنین است، پس در عمق امور بر ساخته جای دارد» (هاوکس۱۳۸۰: ۶۳). گزاف نیست اگر بگوییم که بخش ادراکی شعر هر شاعری صاحب سبک، در استعاره‌هایش نهفته است؛ چون استعاره هذیان شاعرانه نیست، بلکه آرمانی‌ترین جهان اندیشه‌ها و دریافت‌های حسی و تجربی شاعر است.

اگر بسیاری در تقسیم‌بندی استعاره‌ها به استعارهٔ اساطیری می‌پردازند و

www.SID.ir

Archive of SID

می‌نویسند: «استعارهٔ اساطیری، استعاره‌ای است که در عصر اساطیر – دوران قبل از ادبیات – جنبهٔ حقیقت داشته و بعد از آن که به کلی فراموش شده است، ناگاه در زبان شاعری مجدداً رخ نمایانده» (شمیسا۱۳۷۲: ۱۷۹)، برخاسته از همین اهمیت است. وگرنه غیر ممکن است کسی چون زرین‌کوب در ادامهٔ تعریف و فایدهٔ استعاره بگوید: «محسوس کردن آن چه از آن مخفی و نامریی است» (زرین‌کوب ۱۳۷۲: ۷۱)

به هر حال، تفکر و نیروی استعلایی، شاعران را وا می‌دارد تا همواره جریانی بنیادین و همبسته بین اسطوره و استعاره برقرار سازند. و از این رهگذر سازگاری پنهانی را که بین این دو در نوسان است آشکار گردانند. به یقین بر اساس همین تبیین و تحلیل می‌توان ادعا کرد که بین استعاره و اسطوره نوعی کارکرد تعاملی معرفت‌شناختی برقرار است. چون یافته‌های علمی و ادبی به ما جرأت می‌دهند تا اعتراف کنیم که شاعران تنها موجوداتی هستند که به طور اخصّ به مراقبت از هستی می‌پردازند؛ و نیروی حیات و معنابخشی را چون دوران اساطیری در همهٔ پدیده‌ها و آفریده‌ها منتشر می‌سازند.

در چنین روند و رویکردی، بایستی بین استعاره‌های خلّاق و استعاره‌های غیرخلّاق تمایز قایل شد. زیرا در استعاره‌های خلّاق شاعر اندیشه‌ها و ایده‌های فشرده‌ای را در واژه‌ای به گونه‌ای درج می‌کند که سرشتی لغزنده به خود می‌گیرد. آشکار است این چنین ساختی دیگر در حدّ تجانس و تشابه و یا ایجاد چنین همگونی که مشخصهٔ استعاره‌های غیرخلّاق است، باقی نماند. و در این صورت است که می‌توانیم بگوییم که وجود عناصر اساطیری در شعر استعاره‌ای، دیگر نمودهایی سطحی و انضمامی نیست، بلکه شاعر با رعایت به کارگیری معیارهای شاعرانه و فنون شعری در پی بیان مجموعه‌ای از ادراکات غایت‌شناسانه و پدیدارشناختی است. و دقیقاً نقطهٔ تلاقی اسطوره و استعاره در همین جاست.

www.SID.ir

Archive of SID

به هر رو، این مقاله با استفاده از تفکر هرمنوتیکی در تعقیب و تبیین چنین مظاهری معناگراست و می‌کوشد تا از این منظر، خطوط دیگر بودگی استعاره و چگونگی تحلیل عناصر اساطیری موجود در آن را متبلور سازد.

تخیّل عنصر مشترک اسطوره و استعاره

صرف نظر از معنای قاموسی، تخیّل یکی از فعالیت‌های عالی ذهن بشر است که به صورت «اولّیهٔ نیروی حیات و عامل اولّیهٔ همهٔ ادراک انسانی است، و تکراری است از عمل جاودانهٔ آفرینش» (دیچز۱۳۷۳: ۱۷۵)، چون فعالیت هر نوع اندیشهٔ آدمی در منظر اوّل بدون پرتو آن به تجلّی و ظهور نمی‌رسد.

این نیرو (تخیل) که به قول «روان‌شناسان استحضار صور ذهنی در غیاب موجبات آنها می‌باشد، یگانه قوه‌ای است که با آن انسان موجودی عامل و فاعل است. زیرا قوای دیگر همه و حتی عقل و اراده نیز جنبهٔ انفعالی دارند» (زرین‌کوب۱۳۶۲: ۵۱-۵۲). قدر مسلّم انسان پیش از آن که «موجود متفکر باشد موجود متخیّل بوده است» (گریس۱۳۶۷: ۱۸). و همین مشخصهٔ خیال‌انگیزبودن موجب شده تا او پهنهٔ هستی را متصرّف شود و اشیا و پدیده‌ها را در سنخی ایده‌آلی و شگفت‌انگیزتر، به دور از هر گونه گریزندگی گرد آورد. خیال محل تکوین خلاقیت‌ها، و عنصری است که بشر را قادر ساخته تا تمامی کرانه‌ها و افق‌های جهان آفرینش را درنوردد. و از سپیده دم حیات تا به امروز بازتابندگی خود را هر چه عمیق‌تر و گسترده‌تر در همهٔ مکان‌ها و زمان‌ها پویا نگه دارد.

با قطع و یقین، همین دریافت و دلالت بوده تا کسانی چون «باوره»[1] زمانی که در مسیر تبیین اندیشه‌های مکتب رمانتیسم قرار داشته، از قول «بلیک»[2] نقل کند که «تخیل همان حضور خداوند و اعمال او در روح انسان است. هر خلاقیتی که

1. Bavre
2. William Blake

www.SID.ir

Archive of SID

به مدد تخیّل صورت بگیرد، واجد خصلتی الوهی است و طبع معنـوی انـسان در تخیّل محقق می‌شود» (باوره ۱۳۸۶: ۵۷). و گذشته از این نیز «ویلیام جـی گـریس»[1] را واداشته تا به نقل از مقالهٔ «ادبیات در عصر فضا» بنویسد که «ادبیـات بـا ظهـور انسان ابتدایی همزمان است و همزادش مذهب است. آن زمان که انـسان ابتـدایی تنها و بی پناه و گرانبار از تخیّل و توهّم به مظاهر طبیعت، به آسمان و ستارگان و دشت و کوه چشم می‌دوخته و همـه چیـز در نظـرش مرمـوز و دسـت‌نیـافتنی و بی‌انتها می‌نمود، مذهب و ادبیات در وجود این موجود نظاره‌گر زاییده مـی‌شـود؛ مذهب برای آن که انسان در تنهایی و بی‌پناهی در مأمن لطف خدا پناه بجویـد، و ادبیات برای آن که قوهٔ تخیّل او در هر شیئی دنیایی مرموز می‌بیند که مـی‌خواهـد آن را به تسخیر خود بیاورد.» (گریس ۱۳۶۷: ۱۸)

لزوماً آن‌چه «گریس» و «باوره» پنداشته‌اند از دایرهٔ تفسیری اسطوره و اسـتعاره بیرون نیست. زیرا که در اساس جهان اساطیری جهان آیین‌ها و مناسـک اسـت و همین آیین‌ها و مناسک هستند که ماندگاری اسطوره‌ها را در روند تـاریخ تحقـق بخشیده و همچنین موجب شده‌اند تا انسان‌ها اسـطوره‌هـا را در طـول اعـصار و قرون متمادی در زندگی‌شان تجربه و همراهی کنند.

حال اگر می‌گوییم که اسطوره «واقعیت فرهنگـی بـسیار پیچیـده‌ای اسـت بـا مفهومی گسترده و طیفی وسیع و در بیشتر تخیلات می‌توان نـشانه‌ای از اسـطوره دید و در زیرساخت بسیاری از اندیشه‌ها، گفته‌ها و کردارها، ردپـایی از اسـطوره می‌توان یافت» (آموزگار ۱۳۸۶: ۶۱)، پس می‌توان ادعا کرد که اندیشیدنی‌ترین بخش ادبیات شعری، اشعار استعاره‌ای است که خود برآمده از عنصر تخیّل خلاق است. «جهان خیال یک جهان برزخی است و در حکـم رمـز عـوالمی اسـت کـه خـود واسطهٔ بروز آن است. پس چون تخیل هست، تأویل هـم هـست. وجـود تأویـل

1. William. J. Grace

www.SID.ir

Archive of SID

دلیل بر وجود رمزاندیشی یا حتی ساحت دوگانهٔ چیزهاست که از یک سو رمزند و از سوی دیگر مرموز.» (کربن۱۳۷۳: ۳۹۵)

همواره همان طوری که بیشتر منتقدان و اندیشمندان گفته‌اند، دو مقولهٔ اسطوره و استعاره دو ساحت وجودی دارند، به گونه‌ای که روح شاعرانهٔ انسان ابتدایی اسطوره‌ها را و روح شاعرانهٔ انسان متفکّر استعاره را پدید آورده است، امّا آن‌چه در یاری انسان ابتدایی و انسان متفکّر خلّاق مؤثر، و درواقع ماهیت پدیدآورندگی داشته، تخیّل بوده است. بدین‌ترتیب همچون مباحث مطرح در روان‌شناسی و مبانی آفاق فکری هنر، می‌توانیم نسبت تخیّل به خلاقیت و نوآوری را چنین بیان کنیم که «تخیّل مادر خلاقیت و خلاقیت مادر نوآوری است» (امین‌پور۱۳۸۳: ۱۳۷)

به هر رو، اسطوره مخلوق تخیل است. زیرا که «اسطوره مربوط به زمان کودکی بشریت است، به زمانی که اندیشه‌ها و تفکرات انسان در خیال‌بافی محصور بود. چون بشر در آن زمان، تنها چیزی که برای اندیشه و تفکر، و به عبارتی برای تحقیق علمی در اختیار داشت، فقط ذهن و خیالش بود و هنگامی که می‌اندیشید چون هنوز از اندیشه‌های تجربی بهره‌مند نبود، بنابراین، نتایج اندیشه‌اش غیر از خیالاتی چند، چیزی دیگر نبود.» (رضایی ۱۳۸۴: ۲۲)

البتّه، به یاد داشته باشیم که «تفکر تمایلی به حرکت در صور خیالی دارد» (اشمیت ۱۳۸۶: ۱۶۱) و اگر می‌گوییم که عنصر شعر تخیّل است، مقصود این نیست که شعر تنها حس و عاطفه است و هیچ گونه ارتباطی با عقلانیت و تفکّر ندارد، بلکه به یقین بر این باوریم که «زبان شعر مبیّن هیچ انحرافی از روندهای تفکّر عادی نیست» (همان: ۱۶۱). در این صورت بایستی پذیرفت «که خیال یا تصویر، حاصل نوعی تجربه است که اغلب با زمینه‌ای عاطفی همراه است» (شفیعی‌کدکنی ۱۳۶۶: ۱۷) و این زمینهٔ عاطفی و حسی در به وجود آمدن اساطیر و آن‌گاه با

www.SID.ir

Archive of SID

آمیختگی آن با تجربه در شعر، نمود و ظهور می‌یابد.

در مبحث ماهیت‌شناسی تخیّل، مطلب مهم دیگری که می‌توان به آن پرداخت، نظم‌بخشی به تجربه‌هاست. ریچاردز[1] پس از تبیین ابداع به عنوان یکی از کارکردهای تخیّل، بر این باور است که یکی از کارکردهای دیگر تخیّل «نظم بخشیدن به تجربه، به صورت‌های مشخص و برای غایت یا مقصودی مشخص، و نه لزوماً عمدی و خودآگاهانه بلکه محدود به زمینهٔ مفروضی از پدیدارهاست» (ریچاردز ۱۳۷۵: ۲۱۳). حال اگر بر مبنای همین اندیشه بخواهیم سازه‌های فکری و تجربی موجود در اشعار استعاره‌ای را با شناخت و دقّت علمی بکاویم به این نتیجه خواهیم رسید. آن‌چه عامل تمایز شاعران نابغه و توانمند با شاعران نظم‌سرای است، همین قدرت در هم تنیدگی اندیشه‌ها، تجربه‌ها و بیان نمودی آنها در اشعار است که گاه به صورت نیمه‌آگاه و گاه به صورت ناخودآگاه متبلور می‌شود. و عنصر تخیّل در چنین رویکردی قاعدتاً در تصویرسازی و مشابهت‌سازی صرف مقصور نمی‌شود. و چون نگاره و تصویرسازی تنها بخشی از کارکرد تخیّل به‌شمار می‌آید و بخش دیگر آن ایجاد ارتباط و اطلاع‌بخشی از خاستگاه فکری ملحوظ در بیان شاعرانه است، دقیقاً چنین اندیشه‌ای را ازرا پاوند[2] باور دارد. رنه ولک[3] می‌گوید که «ازراپاوند تصویر را نشان‌دهندهٔ گره‌خوردگی عاطفی و عقلانی در برهه‌ای از زمان و وحدت بخشیدن به افکار متفرق می‌داند نه ارائهٔ صوری» (ولک۱۳۸۲: ۲۰۹)

این مطالب به درستی نشان می‌دهند همان‌طوری که «اسطوره هرگز واقعیت را به طور خام منتقل نمی‌سازد و همواره از عنصر خیال بهره دارد» (مزداپور۱۳۸۶: ۳۶۳)، استعاره نیز با بهره‌گیری از عنصر خیال از سطح عادی شباهت‌سازی محسوس به جهان و عصر اسطوره‌سازی و متافیزیکی که مکان فراتر از هستی و

1. Richards 2. Ezra pound 3. Rene Wellek

www.SID.ir

Archive of SID

جهان موجودات است، کوچ می‌کند. پس لابُد باید گفت «شعر متافیزیکی[۲]، از آن‌جایی که خوارق عادات، استعارهٔ گسترده و قیاس جزیی را که به عنوان همانندی تلقی می‌شود به کار می‌برد، حقیقی‌ترین شعر است؛ زیرا با توجّه و آگاهی آغاز می‌گردد. یعنی توجه جدیدی به شیئیت موضوع را موجب می‌شود» (دیچز۱۳۷۳: ۲۳۹). پس اگر «کار شعر برانگیختن توجّه و آگاهی است، یعنی شعر طریقهٔ خاصّ جلب توجه به اشیاست» (همان: ۲۳۹)، پس کار اسطوره که به‌تمامی زادهٔ خیال است نیز توجه معنابخش به هستی و پدیده‌های هستی است.

برای این که فهم دقیق‌تری از تخیّل و کارکرد آن در استعاره و اسطوره داشته باشیم، لازم است تفاوت تخیل و وهم را که بسیاری این دو را یکی تلقی می‌کنند، برشماریم. کولریج[1] در میان سلسله بحث‌هایش دربارهٔ تخیل و وهم، برای وهم وظیفهٔ نازل‌تری را متصور است. او می‌گوید:

> اگر تخیّل قوهٔ وحدت‌بخش و سازش‌دهندهٔ عناصر و مفاهیم متفاوت باشد، وهم صرفاً قوهٔ گردآورنده یا همنشینی‌کننده است و صرفاً توجه ماشینی به شباهت‌ها در آن دخیل است. (هاوکس ۱۳۸۰: ۷۴)

البته همین تفاوت مفهومی و کارکردی است که موجب می‌شود تا وی تفاوتی عمده بین استعاره‌های زادهٔ وهم و استعاره‌های برآمده از تخیل قایل باشد. بنابراین او عقیده دارد چون «وهم عبارت است از توانایی فراهم آوردن تصاویر در اصل نامشابه بر اساس تشخیص یک یا چند وجه تشابه، پس چنین تصایری فاقد هر گونه ارتباط طبیعی یا اخلاقی‌اند، امّا شاعر آنها را بر اساس نوعی همسانی تصادفی خلق می‌کند» (همان: ۷۴). حال این که می‌دانیم چنین صوری در اشعار مبتنی بر استعاره‌های تخیّلی کاملاً فرق می‌کند. زیرا که در اشعار استعاره‌ای تخیّلی همان‌گونه که پیشتر گفته شد، تنها متکی بر شباهت‌سازی و یافتن

---

1. coleredge

www.SID.ir

Archive of SID

نسبت‌هایی همانند نیست، بلکه شاعر از این طریق افزون بر تشابه‌سازی، از سطح معمول و محسوس به جهانی فراتر و برتر سیر خواهد کرد.

گذشته از این بایستی یادآور شد که در ادبیات تخیّلی تصاویر کلی در استعاره چهار کارکرد دارد: «مقایسه، دوگونه بینی، تصویر محسوس که از معقول خبر می‌دهد و انتساب جان به اشیا» (ولک و وارن۱۳۸۲: ۲۲۲)، که می‌توان همین چهار کُنش را در اسطوره نیز دید. امّا قدر مسلّم بایستی به دلیل نوع فرهنگ، شرایط مکان و زمان و اندیشهٔ اسطوره‌سازی، تفاوت‌هایی میان اقوام و ملل قایل شد. ولی آن‌چه در این اثنا مهم و جدّی تلقی می‌شود، وجود عنصر خیال در اسطوره‌آفرینی و استعاره‌سازی و ارتباط عمیق امّا نمودگونگی قدسی و مینویی آن دو است.

نقش زبان و عملکرد آن در دو ساحت اسطوره و استعاره

اگر از روی حاقّ مطلب به این آیهٔ شریف: «وَ عَلَّمَ آدَمَ اَلاَسماءَ کُلَّهَا» (بقره ۱: ۳۰) تأمل کنیم، در می‌یابیم که «انسان با نامیدن اشیا و با وارد کردن آنها در نظام پیچیدهٔ معنوی خود، یعنی زبان و واژگان، به آنها معنی می‌بخشد و به نوعی به اشیا روح می‌دهد» (فکوهی ۱۳۸۵: ۲۶۴-۲۶۵) و این نام‌گذاری و معنابخشی به اشیا در واقع اول برای شناخت و درک هستی آنها و دوم، برای بهره‌گیری و تصرّف آنهاست.

در نگاه بنیادی و کلّی باید دانست که انسان یعنی زبان. چون «زبان توانایی انسان را در تفکّر و دیگر فعالیت‌های ذهنی به میزان معجزه‌آسایی بالا می‌برد، تا جایی که می‌توان گفت تفکّر و استدلال در مراحل عالی و بسیار مجرد از زبان غیر قابل تجزیه است. در این مراحل، تفکّر یعنی زبان و زبان یعنی تفکّر» (باطنی۱۳۸۰: ۱۴۱). این اهمیت و تبلوریافتگی ما را به این حقیقت نزدیک می‌کند که بگوییم تفسیر و ظهور هر آن‌چه درک می‌کنیم و درمی‌یابیم، به یقین از مرکز و

www.SID.ir

Archive of SID

کانون زبان قابل شناخت و انتقال است، و گرنه هیچ شناخت و انتقالی حاصل نمی‌شود.

پس جهان ما زبان ماست و «ایمان به قوای زبان ما را به حاقّ واقعیت نزدیک نگه می‌دارد» (گری ۱۳۸۶: ۹۲). تا جایی که ماهیت بشر و ادراکات او را غیر از این در نیابیم. همه به درستی می‌دانیم که «ادراکِ حسی از منابع اوّلیهٔ شناخت هستی است. به نظر می‌رسد که ما امور واقع را با حواس خود ادراک می‌نماییم و آن‌گاه معنایی به آن‌چه ادراک نموده‌ایم، نسبت می‌دهیم و آن را به صورت واژگان تصویر می‌کنیم» (هکر۱۳۸۵: ۴۷). از این رو، ادراکات پدیده‌های هستی و معناگذاری آنها، خاستگاهی زبانی دارد. به عبارتی، همهٔ پدیده‌ها از مسیر زبان، هستی خود را به دست می‌آورند. پس بر این اساس استراتژی ادبیات نیز تکیه‌گاهی زبانی دارد، همان‌طور که اسطوره نیز چنین خاستگاهی را دارد.

بسیاری از روان‌شناسان و زبان‌شناسان که دربارهٔ ساختار و ماهیت اسطوره‌ها تحقیقات علمی مفید و ارزنده‌ای را به منصّهٔ ظهور رسانده‌اند، اسطوره را مبنایی زبانی می‌دانند. به عنوان نمونه ژاک لاکان[1] فرانسوی که از منظری روان کاوانه – زبان شناسانه به اسطورهٔ اودیپ توجّه کرده است، می‌گوید:

> ساختار خودآگاهی و ناخودآگاهی، هر دو زبانی است، و در شبکهٔ آری‌ها و نه‌ها و ممنوعیت‌ها و آزادی‌ها که در زبان به معنا می‌رسند، شکل می‌گیرد. (یاوری۱۳۸۶: ۳۵۷)

و همچنین در گسترهٔ این تحقیقات، به موازات مطالب یادشده، محققان زبان‌شناس که اسطوره‌ها را تنها از دریچه و بُعد زبان‌شناسی بررسی و تحلیل می‌کنند، بر این باورند که «دانش اساطیر نوعی ضایعه یا چنان که گفته شده، نوعی بیماری زبان است. بدین معنی که نخستین انسان‌ها با تخیّل سیل‌آسای خود به اشیا اوصافی منسوب می‌کردند، ولی بعدها از یاد می‌بردند که آنها

---

1. Jacques Lacan

www.SID.ir

Archive of SID

اوصافی بیش نیستند و در نتیجه، آن اوصاف را به ایزدان مبدّل ساختند. به‌عنوان نمونه به جای آن که بگویند خورشید سپیده دم را روشن می‌کند»، می‌گفتند: خورشید سپیده‌دم را دوست دارد و در آغوش می‌کشد. بدین‌گونه، اسطوره زاده شد» (اسماعیل‌پور ۱۳۸۷: ۴۷). حال اگر بر پایهٔ همین استدلال به دیدگاه روان‌شناسان و روان‌کاوانی چون زیگموند فروید[1]، کارل گوستاو یونگ[2] و آدلر[3] و دیگران دقّت کنیم، آنان نیز چنین برداشت و نظری را نسبت به شعر و شاعران داشتند.

هر چند که بعضی از محققان و منتقدان، هدف زبان در استعاره را تزیین برای تأثیر سخن در خواننده و یا ابهام‌آفرینی تلقی می‌کنند، ولی کاملاً روشن است که چنین طرز فکری با توجّه به کارکرد استعاره، مقبول طبع علمی نیست. زیرا ساخت و نوع به کارگیری زبان در اشعار استعاره‌ای به نیکی نشان می‌دهد که زبان به‌کار گرفته شده در استعاره با اشکال دیگر زبان‌ها فرق دارد. یعنی می‌توان ادعا کرد که زبان در استعاره، زبانی فلسفی‌تر از سایر زبان‌هاست. از این رو، وقتی که شاعر به سخن در می‌آید «واقعاً او نیست که تعیین می‌کند که چه بگوید، بلکه سخن هستی را برای او تعیین می‌کند، یعنی درونی‌ترین ذات اشیا» (گری ۱۳۸۶: ۹۲)

به راستی اگر درست و علمی تفهیم شویم که «زبان فعال‌ترین خدمتگزار تخیّل است» (دیچز۱۳۷۳: ۱۸۹) به یقین خواهیم پذیرفت که زبان یک کارکرد و برای یک هدف مشخص نیست. یعنی این که در تمامی کُنش‌های کلامی و رفتارهای اجتماعی فقط یک زبان دخالت ندارد؛ بلکه ما می‌توانیم بنا به مقاصد علمی و مقتضیات مکانی و زمانی از زبانی خاص استفاده کنیم.

از مفهوم دقیق و علمی این سخن، می‌توانیم به این مطلب پی ببریم که زبان

---

1. Sigmund Freud 2. Carl Gustav Jung 3. Adler

www.SID.ir

Archive of SID

استعاره و اسطوره از هم متمایزند، هر چند که هر دو، نوعی عملکرد زبانی هستند. چرا که معنای دریافت شده از زبان اسطوره‌ها به هیچ وجه نمی‌تواند متکی به واژه و یا کلمه‌های منفرد باشد، در حالی که استعاره می‌تواند معنا و اندیشه‌اش را در یک واژه متراکم سازد.

اصولاً معنا در زبان اسطوره برخلاف استعاره در نظامی شبکه‌ای و ترکیبی قابل حصول است. البتّه چنین بحثی بر اساس دیدگاه فردینان دوسوسور[1] ـ زبان‌شناس اهل ژنو ـ وارد مباحث زبان شناسی شد. وی بر این باور بود که «زبان شبکهٔ به هم بافته‌ای است که باید به عنوان یک کل در نظر گرفته شود و زبان مجموعه‌ای از صداها و واژه‌ها نیست، بلکه شبکه‌ای است از روابط که بر روی هم، نظام یا سیستمی را به وجود می‌آورد» (باطنی ۱۳۷۵: ۷۹)

افزون بر این، وی بین زبان(۴) و گفتار(۵) نیز تفاوت قایل بود، که بعدها همین تفاوت موجب شد تا کسانی چون استروس در ساختارشناسی اسطوره از آن بهره برد و بگوید:

> زبان به زمان بازگشت‌پذیر و گفتار به زمان بازگشت‌ناپذیر متعلق است. اگر این دو سطح همزمان در قوهٔ نطق وجود دارد، پس می‌توان وجود سطح سومی را نیز در آن فرض کرد. می‌توان دریافت که اسطوره از مرجع سومی برخوردار است که مختصات دو مرجع زمانی زبان و گفتار را در می‌آمیزد. و از طرفی اسطوره همواره به حوادثی اشاره می‌کند که گفته می‌شود پیش از آفرینش کیهانی یا در دورهٔ آغازین تکوین آن یا حتی بسی پیش‌تر از آن روی داده است. امّا آنچه به اسطوره ارزشی کاربردی می‌بخشد، آن است که الگوی ویژهٔ توصیف آن بی‌زمان و ازلی است؛ این الگو حال، گذشته و نیز آینده را توصیف می‌کند. (استروس۱۳۸۶: ۱۳۸)

به یقین بر پایه و بنیان چنین بحث و نظری است که کلود لوی استروس[2] در بیان تفاوت زبان شعر و اسطوره می‌گوید:

---

1. Ferdinand de saussure
2. Claud levi strauss

www.SID.ir

Archive of SID

شعر کلامی است که فقط به بهای واگونگی و تحریف آن می‌توان آن را ترجمه کرد. در صورتی که ارزش اسطوره‌ای یک اسطوره حتّی در بدترین ترجمه نیز حفظ می‌شود... اسطوره زبان است، امّا زبانی که حیطهٔ آن در سطح برتری است و معنای آن از شالودهٔ زبانی خود جدا می‌شود و فراتر می‌رود. (استروس ۱۳۸۶: ۱۲۹)

وجود چنین ایده‌ای این‌گونه تبیین می‌شود که ترجمهٔ شعر، در واقع نوعی تحریف و شکستن زبان است، در حالی که برای اسطوره چنین حالتی حادث و عارض نمی‌شود. یعنی این که ترجمهٔ اسطوره هیچ خللی به ساختار مفهومی و معنایی آن وارد نمی‌کند.

به هر ترتیب، نباید از یاد برد که زبان اسطوره و استعاره هر دو شاعرانه است، امّا در دو نظام ماهیتی مشخص. اگر زبان اسطوره ساختاری شبکه‌ای و ترکیبی دارد و زبان استعاره به ظاهر مقوله‌ای منفرد محسوب می‌شود؛ ولی در نظام معناشناسی ساختاری، این واحد زبانی به دور از روابط ساختاری دیگر واژه‌ها نیست. یعنی نباید پنداشت، کلمه‌ای که در معنا و کارکرد استعاره‌ای قرار دارد دیگر چندان ارتباطی با واحدهای زبانی در ساختار ندارد. بلکه این واژه ساختی تألیفی و آمیخته دارد. از این رو، می‌توان گفت زبان و اندیشهٔ استعاره از نظر تفکر غایت‌شناسانه رو به سوی زبان و اندیشهٔ اسطوره دارد.

نمونه‌های تحلیل هرمنوتیکی نمودهای اساطیری در ساخت‌های استعاره‌ای

در همین ابتدا لازم است یادآوری شود که در این نمونه‌ها، ساخت‌های استعاره‌ای بدون هرگونه مقوله‌بندی، تنها در ساخت کلّی بحث و تحلیل شدند:

شبی گیسو فروهشته به دامن　　پلاسین معجَر و قیرینه گرزن
به کردار زنی زنگی که هر شب　　بزاید کودکی بلغاری آن زن
(منوچهری ۱۳۷۹: ۸۶)

شبی: استعارهٔ مکنیه تخیلیه

کودکی بلغاری: استعاره از روشنی صبح، و یا طلوع خورشید

www.SID.ir

Archive of SID

این دو بیت مطلع قصیده‌ای از منوچهری در مدح علی بن محمّد است؛ که در واقع این قصیده، توصیفی شاعرانه از شب و صور فلکی آن، و حرکت منوچهری در چنین شبی دیجور به سمت ممدوحش است. ممکن است کسانی گمان کنند که منوچهری خواسته با بهره‌گیری از شخصیت اساطیری بیژن که چگونه به فرمان افراسیاب در سرزمین توران در چاهی بس تنگ و تاریک گرفتار شده، سختی حرکتش را در چنین شبی به گونه‌ای تلمیحی بیان کند. اگر چه به ظاهر این‌گونه به نظر می‌رسد، ولی مطلع این قصیده پرده از اندیشه‌ای فلسفی‌تر از نظام ارتباطی انسان با پدیده‌ها برمی‌دارد و ما را به جهانی دیگر بر مبنای تفکّری استعلایی و غایت‌شناسانه رهنمون می‌شود.

همان‌طوری که اندکی پیش گفته شد، استعارهٔ به کار رفته در بیت نخست، استعارهٔ مکنیه تخییلیه است؛ یعنی این که منوچهری شب را به زنی که گیسوانی بلند و به نهایت سیاه دارد، تشبیه و همسان کرده است. این مفهوم و رویکرد تشابه‌سازی در نظام فکری اسطوره شناختی برآمده از عنصر «آنیمیسم یا جاندار انگار»ی است. در این نظام فکری «در چشم انسان آغازین، جهان سرشار از زندگی و تکاپوی انسان‌گونه است. تو گویی هر پدیده‌ای در جهان برون، پاره‌ای از هستی آدمی است که به نمود آمده است؛ اندیشه‌ای است در ذهن او، آزمونی است در ژرفای جان وی که پیکر پذیرفته، و بازتابی در گیتی گرفته است» (کزازی۱۳۸۷: ۷). پس این همگرایی و هم‌ذات‌پنداری شاعر را بر آن می‌دارد تا با پدیده‌ها و آفریده‌ها سخن گوید و یا آنها را به سخن وا دارد.

البتّه هرگز از خاطر نبریم که چنین تفکری زاییدهٔ نیازهای روحی بشر بوده است. زیرا «در بشر گرایشی همگانی وجود دارد که همهٔ موجودات دیگر را همنوع خود تلقی می‌کند، و به اشیا همان صفاتی را می‌دهد که مأنوس انسان است» (زمرّدی۱۳۸۲: ۳۰۷). حال اگر از منظر چنین کنش و نگاهی بگوییم که بشر با

www.SID.ir

Archive of SID

هم‌ذات‌پنداری و هم‌نوع تلقی کردن پدیده‌ها خواسته تا در حاشیهٔ امنی قرار گیرد و به شکلی خود را از گزند آنها در امان نگه دارد، سخنی به گزاف نگفته‌ایم. چون در نگاه و ایدهٔ انسان ابتدایی «هر موجود آسمانی، زمینی، حیوانی و انسانی دارای روحی بوده، یعنی خدایی در آن نهفته بود. به این ترتیب، خدایان بی‌شماری عرصهٔ زندگی او را در خود فرو گرفته بودند. به خاطر کوته‌بینی او در شناخت حوادث و پدیده‌ها و عجز و درماندگی‌اش در مقابله و کنترل رخدادها، هر پیشامدی ناگهانی در او ایجاد وحشت و نگرانی می‌کرد، و برای جلب دوستی خدایان و رفع بلایی که از جانب آنان عارض می‌شد و برای رفع نگرانی، به دادن قربانی و ذکر ادعیه و اوراد می پرداخت.» (واحد دوست۱۳۸۷: ۴۲۴)

افزون بر این مطالب، نکتهٔ اسطوره شناختی دیگری که می‌توان از لایه‌های فکری بیت دوم به آن دست یافت، تفکّر ثنویت و دوآلیسم است. ظاهر و رویهٔ بیرونی بیت چنین است که منوچهری شب را به زنی سیاه چردهٔ زنگباری که می‌تواند کودکی سفید بلغاری که همان روشنی صبح و یا طلوع خورشید است بزاید تشبیه کند، امّا در حقیقت چنین ساخت استعاره‌ای از وجود و نهادگاه اساطیری وی برآمده است. اصولاً «ثنویت در ذات بشر نهفته است. و دنیا بدون ثنویت قابل تصوّر نیست. بشر با خودش این طور فکر می‌کرده که یک قدرتی این سیل را فرستاده، و یا یک قدرتی این حاصل‌خیزی را اعطا کرده؛ پس لاجرم ذهنش در نوسان یک ثنویت قرار می‌گرفت» (آموزگار۱۳۸۶: ۵۹). از این رو، او همواره با دو نیروی خیر و شرّ می‌زیسته، و از نیروی اهریمنی شرّ که ظلمت و سیاهی نوعی از آن است می‌گریخته، و به نیروی خیر و اهورایی که نور و روشنی نوعی از آن است، رو می‌آورده و از آن پناه می‌جُسته است.

به یاد داشته باشیم که ثنویت و دوآلیسم «رکن و مشخصهٔ دین زردشتی است و برپایهٔ باوری دیرین قرار دارد. آریایی‌های باستان به دو نیروی راستی و دروغ و

www.SID.ir

Archive of SID

نظم و بی‌نظمی معتقد بودند؛ و بعدها این اندیشه در دین زردشتی گسترده‌تر شد و دوگانه بودن اصل نیک و بد دامنهٔ وسیع‌تری یافت. جهان روشن اهوره‌مزدا در برابر جهان تاریک اهریمن، ویژگی‌های نیک اهورایی در برابر خصلت‌های زشت اهریمنی و امشا[۶] سپندان یا جاودانان مقدّس در برابر کماریگان یا سردیوان قرار گرفتند.» (آموزگار ۱۳۸۶: ۲۱۱)

به یقین، این خاطرات اساطیری شدهٔ مکتوم بُعد ناخودآگاه است که منوچهری را در هنگام توصیف و حرکت برانگیخته است تا مطلع قصیده‌اش را در چنین ساختی با بهره‌گیری از ساخت‌های استعاره‌ای بسُراید. ولی آنچه در این میان مهم است، این است بدانیم که این استعاره‌ها، تنها برای شباهت‌سازی و یا ابهام‌آفرینی نیستند.

گردون یهودیانه به کتف کبود خویش　　آن زردپاره بین که چه پیدا برافکند
چون برکشد قوارهٔ دیبا ز جَیب صبح　　سحرا که بر قوارهٔ دیبا برافکند
(خاقانی ۱۳۶۸: ۱۳۳)

بدون تردید خاقانی شروانی یکی از بزرگ‌ترین و خلّاق ترین شاعران ادب فارسی در زمینه‌های اسطوره‌دانی و استعاره‌آفرینی است؛ گویی که دیوانش خزینه‌ای را می‌ماند که مملوّ از دُرّ و گوهر اسطوره و استعاره و کارکردها و توصیف‌های گونه‌گون این دو، و سایر پدیده‌های طبیعی و آفریده‌های دیگر است.

کتف کبود گردون: استعارهٔ مکنیه تخییلیه

زردپاره: استعاره از خورشید

قوارهٔ دیبا: استعاره از خورشید

خاقانی در این دوبیت که مربوط به قصیده‌ای در مدح لیالواشیر پادشاه مازندران است، به طرق گوناگون از اسطوره در پوشش استعاره در توصیف صبح و جلوه‌های دل‌انگیز آن، تصاویری شگفت و شگرف خلق کرده است. و قدرت

www.SID.ir

Archive of SID

نبوغ و خلاقیت شاعرانهٔ او به حدّی است که انسان متحیّر می‌شود که چگونه توانسته این همه اطلاعات را در واژه‌ها و یا ترکیباتی کوتاه، بفشرد و بگنجاند.

اگر او در مصراع اوّل بیت اوّل از مقولهٔ «زنده‌بینی و آنیمیسم اساطیری بهره جُسته، و این بحث به اندازهٔ وافی به مقصود در نمونه‌ای از اشعار منوچهری توضیح داده شد، ولی در مصرع دوم به نکته‌ای ظریف اساطیری توجّه دارد. نسبت خورشید در استعارهٔ زردپاره روی نشانهٔ یهودیان با توصیف کتف کبود گردون، خود نشانه‌ای از معناشناختی فرهنگی اساطیری است. و تنها به صرف اینکه یهودیان از مسلمانان متمایز شوند، پارچه‌ای زردرنگ بر جامه‌هایشان در قسمت کتف و شانه دوخته می‌شد، نیست. چرا که رنگ زرد، رنگ خورشیدی است و خورشید در فرهنگ همهٔ ملت‌ها و ادیان از اعتبار مفهومی معتبری برخوردار بوده و هست. اصلاً خورشید «به واسطهٔ نور و عظمت و فایده، همیشه نزد اقوام هند و اروپایی و سامی مورد تعظیم و تکریم بوده، و حتی در مصر قدیم، خداوند خورشید (معبد خورشید) پرستش می‌شده است. یک جا کالبد اهورامزدا همانند خورشید تصور شده و جای دیگر خورشید، چشم اهورامزدا دانسته شده است... از سویی خورشید به جهت گرمابخشی خود همانند آب نشانهٔ حیات و سرچشمهٔ نیروی انسان و کیهان و از سویی دیگر مظهر مجسّم نیروهای آسمان و زمین و پدر بشر نامیده شده است... در ادبیات فارسی، خورشید منبع پرتو افشانی و مظهر کمال و زیبایی و بلندی است که جایگاه او فلک چهارم، مأمن پیامبرانی چون ادریس و عیسی است» (یاحقی۱۳۸۶: ۳۳۸-۳۳۹)

به یقین همین شناخت و اطلاعات اساطیری بوده که خاقانی را بر آن داشته تا در لایه‌های زیرین ابیات چنین اندیشه‌های انسانی و فرهنگی را درج نماید. البته آنچه می‌تواند افزون بر این مطالب ما را به این نکته‌های مکتوم دلالت کند، وجود واژهٔ سِحر است که در این جا در معنای بسیار شگفت و شگفت کاری

www.SID.ir

Archive of SID

است. اگر چه که مفهوم و تناسب ظاهری آن در این است که خورشید بعد از طلوع و پرتوافشانی‌اش مناظری شگفت و دل‌انگیز را در پهنهٔ آسمان و زمین خلق می‌کند، ولی بایستی دانست که حضور این دو مقوله، در یک جا ما را به خاستگاه اساطیری‌شان باز می‌گرداند.

از این منظر، هر چند که خاقانی در مقام تشبیه، شگفت‌انگیزی پرتوهای خورشیدی را به امور عجیب و خارق‌العادهٔ سحر و جادو همانند ساخته ولی باید بدانیم که «اقسام جادو اعمّ از جادوی شرّ و نیکو، جادوی جنگ، جادوی تقلید، جادوی باروری، جادوی شکار، جادوی عشق و... در تاریخ ادیان خاطر نشان شده است. در اساطیر مزدیسنا نگرش بدی به جادوگری اعمال شده است چنان‌که در اردی‌بهشت یشت به کسانی که با چشم بد دیوها، پریان و جادوگران طلسم شده‌اند، راه علاج نشان داده می‌شود و در وندیداد، نور انوار آسمانی از قبیل ماه، خورشید و ستارگان عامل مهمی در طرد ارواح پلید و جادوگری و هرزگی به حساب می آمده است.» (زمردی۱۳۸۲: ۳۲۹ – ۳۳۰)

تا آفتاب سایه به ماهی نبیندش دیوانه‌ای چو من به هلالش کجا رسد
(خاقانی ۱۳۶۸: ۵۹۶)

هلال: استعاره از ابرو و یا ناپیدایی معشوق

برای اینکه بتوانیم به کُنه شناخت اساطیری این مورد استعاره‌ای دست یابیم، لازم است که ارتباط و تناسب آن را با آفتاب و ماه و دیوانه به‌روشنی در نظر بگیریم. زیرا که تحلیل این تناسب و ارتباط ما را به فکر نهفتهٔ اساطیری خاقانی در این بیت نزدیک خواهد ساخت.

شاعر در این بیت ندیدن محبوبش را به هلالی تصوّر می‌کند که دیدنش به سختی میسّر است. از این رو، وی از دریچهٔ چنین تصویری، توجه شاعرانهٔ بسیار دقیقی را می‌آفریند. وی افزون بر رسمی کهن در باورداشت‌های ابتدایی که «دیوانه و صرعی از دیدن ماه بدحال و آشفته می‌شود» (شمیسا۱۳۷۷، ج ۲: ۱۰۰۵)،

www.SID.ir

Archive of SID

به‌نوعی می‌خواهد بگوید که دیوانگی و شیفتگی‌اش بـه واسـطهٔ زیبـایی محبـوب همچون ماهش است.

همه می‌دانیم که تلألو و درخشندگی مـاه بـه خـاطر وجـود خورشـید اسـت. به‌عبارتی هستی ماه در گرو خورشید است. پس از منظر اسطوره‌شناختی همـواره «نمادگرایی ماه در ارتباط با خورشید شکل می‌گیرد. دو ویژگی اصـلی مـاه یکـی این که ماه نور خاص خود را ندارد و نور آن چیزی جز انعکـاس نـور خورشـید نیست، دیگر این که چون ماه مراحل مختلفی را طی می‌کنـد و اشـکال آن تغییـر می‌یابد، باعث شده‌اند که ماه نماد وابستگی و اصل زنانه (مگر به اسـتثنا) شـناخته شده است و همچنین نماد تناوب و نـوگردانی» (شـوالیه و گربـران ۱۳۸۷، ج ۵: ۱۲۱) و گذشته از این نیز می‌توان گفت کـه مـاه بـرای انـسان نمـاد «عبـور از زنـدگی به مرگ و از مرگ بـه زنـدگی اسـت... و هـم تجدیـد حیـات هـر دوره را، هـم در قلمرو کیهانی و هم در قلمرو زمینی، نباتی، حیـوانی و بـشری اداره مـی‌کنـد.» (همان: ۱۲۳ – ۱۲۷)

در میان ملت‌ها و فرهنگ‌ها، مـاه کارکردهـای گونـاگونی دارد، بـه‌گونـه‌ای کـه بعضی از آنها ماه را ایزد می‌دانند و عقیده دارند همان طوری که «خورشـید خـدای مردان است، ماه هم خدای زنان است» و به عنـوان همـسر خورشـید، سـتارگان را زاییده است» (همان: ۱۲۷). به هر تقدیر، از اثنای این مباحث مـی‌تـوانیم دریـابیم کـه خاقانی به درستی توانسته از رهگذر استعارهٔ هلال ارتباط اساطیری ماه و خورشـید و آن‌گـاه شـیفتگی‌اش را بـه محبـوبش توصـیف کنـد. امّـا فرامـوش نکنـیم اگـر در بیت‌های بعد قدری تأمّل کنیم در می‌یابیم که خاقـانی بـه شـکلی هـستی خـود را که چون ماه است به وجود خورشیدی معشوق وابسته می‌بینـد. از ایـن رو، ایـن بیت می‌تواند نسبت و ارتباطی دو سویه برقرار کند، که همـین امـر بیـانگر قـدرت شاعری خاقانی است.

www.SID.ir

Archive of SID

روضـــهٔ ترکیـــب تـــرا حـــور ازوســـت نـــرگس بینـــای تـــرا نـــور ازوســـت
(نظامی ۱۳۶۳: ۴)

روضهٔ ترکیب: استعاره از جسم یا وجود

حور: استعاره از جان

نرگس: استعاره از چشم

آنچه گفته شده و ما نیز فرا گرفته‌ایم این است که نظامی در این بیت جسم و کالبد آدمی را به باغی و جان و روح را به حوری و چشم را به نرگسی تشبیه کرده است. از همین جا این پرسش پیش می آید که چرا شاعر چنین اندیشیده و چرا چنین مقوله‌هایی را برای اندیشهٔ شاعرانهٔ خود طرح کرده است؟ پاسخ به این پرسش‌ها همان نکته‌ای است که بایستی از طریق اسطوره‌شناسی بدان دست‌یافت.

اگر اصولی و با شناخت کافی در این بیت تأمّل کنیم، در اساس بحث تشبیه که استعاره نوعی از آن است، چندان مقبول طبع علمی نیست. چون استعاره‌های به کار رفته در این بیت از نوع استعاره‌های خلاقهٔ متخیله است نه متوهّمه، و همچنین این استعاره‌ها در زبانی شبکه‌ای و نظام یافته که زبان مخصوص اسطوره است، به کار گرفته شده‌اند. یعنی هیچ جزئی منفک از سایر اجزا نیست، پس کارکرد استعاره‌ها در این بیت کارکردی تشبیهی و تزیینی صرف نیست، بلکه شاعر افزون بر اصل تأثیرگذاری، بیان اعتقادی خود را به آرمانی‌ترین نوع، بروز داده است.

از دیدگاه پدیدارشناسی، جهان گیاهی بخشی از تاریخ مینویی انسان است. «باغ در فرهنگ و تاریخ ایران پیشینه‌ای دراز دارد که از نظر اساطیری به وَرجمکرد می‌رسد. در عصر هخامنشی باغ‌های محصور ایرانی مخصوصاً باغ‌های انگور آن، توجّه مورّخان یونانی را به خود جلب کرده بود. باغ در مذهب و دیانت، بهشت و باغ دلپذیر آن را به یادها می‌آورد که آدم و حوّا در فضای آن به میوهٔ معرفت (میوهٔ ممنوع) دست یافتند و به زمین هبوط کردند. بنابراین،

www.SID.ir

Archive of SID

بنی آدم همواره آرزوی بازگشت بـه بهـشت (بـاغ) موعـود بـه سـر بـرده اسـت» (یاحقی۱۳۸۶: ۱۹۶-۱۹۷). پس نظامی از رهگذر ناخودآگاه جمعی با ابزار تخیـل خـود به چنین جهانی برگشته است. به همین خاطر کوشـیده تـا از بهتـرین نـوع عناصـر زبانی در بیان اعتقادی شاعرانهٔ خود بهره گیرد. از این رو، باغی را در دل‌انگیزترین و مفرح‌ترین حالت با داشتن گل‌هـای نرگـسی کـه مظهـر ظرافـت و طـراوت و موجوداتی چون حور که مظهر کمال زیبایی و پاکی‌انـد، بـرای جـسم و چـشم و جان ترسیم نماید.

خفـــتن آن گـــرگ چـــو روبـــه بدیـــد خـــواب درو آمـــد و ســـر در کـــشید
(نظامی ۱۳۶۳: ۱۱۶)

گرگ: استعاره از دزد

این بیت مربوط به حکایت میوه فروشی است که در یمن زندگی مـی‌کـرده و روباهی را برای مراقبت و نگهبانی دکان میوه‌فروشی‌اش تربیت کرده بود.

نظامی در این بیت دزدی را که برای دزدی به دکان میوه‌فروشـی‌اش آمـده بـه گرگ تشبیه کرده است. صرف‌نظر از کاربرد درست یا نادرست روبـاه و حیـوانی غیر از آن، آنچه در این بیت مهم است توجه به حضور دو حیوان در ساختار بیت است. قدر مسلم، روبنای بیت در نگاه اوّل امری غیر از شباهت‌سازی را به ذهـن متبادر نمی‌سازد؛ امّا اگر بـا نگـاهی اسـاطیری بـه ایـن کـاربرد و شـباهت‌سـازی بپردازیم، درخواهیم یافت که نظامی بـرای تفهـیم مبـانی فکـری خـود از «جهـان حیوانی» بهره جُسته است. همه می‌دانیم که یکی از کارکردهای اسـطوره‌شـناختی علت‌جویی پدیده‌ها و آفرینش است. نظامی با به کارگیری واژهٔ گرگ به صـورتی به جهان رازآمیز حیوانی برگشته است. در جهانی حیوانی بـین انـسان، طبیعـت و موجودات، آمیختگی رازآمیزی وجود داشته است. انسان ابتدایی بر اثر تجربـه بـه تدریج فرا گرفته که چگونه از قوّت و توان عناصر و موجودات در راه حفاظت و امنیت خود از آنها بهره گیرد. به‌عنوان نمونه رستم ببـر بیـان بـه تـن مـی‌کنـد تـا

www.SID.ir

Archive of SID

شکست ناپذیر شود و یا جادوگران برای انجام اعمال خارق‌العادهٔ خود از حیوانات، به‌ویژه کفتار، استفاده می‌کنند.

پس از چنین منظری، اگر چه گرگ و روباه در این بیت کاربردی به ظاهر غیرآگاهانه دارند، ولی سرشت اساطیری شدهٔ نظامی وی را برای انجام چنین گزینشی وا می‌دارد، نه صرف شباهت‌سازی ظاهری. نظامی در این بیت ازعنصر وجودی گرگ که تشابه رفتاری با دزد دارد برای تبیین اندیشهٔ شاعرانه‌اش سود می‌جوید و بین آن دو، نوعی همگونی ذاتی و کُنشی را ترسیم می‌سازد.

بایستی تبیین ساخت که در «پهنهٔ آفرینش، حیوانات پس از انسان دارای ارزش فراوانی هستند و حیوانات نه تنها در اسطوره‌های ایرانی، بلکه در اسطوره‌های همه ملت‌ها، از سویهٔ نمادین و بنیادین برخوردارند.» (واحد دوست ۱۳۸۷: ۲۹۷)

سرو چمان من چرا میل چمن نمی‌کند　　همدم گل نمی‌شود یاد سمن نمی‌کند
(خرمشاهی ۱۳۷۸: ۶۹۹)

سرو: استعاره از معشوق

اگر در فرهنگ نمادها، سرو مظهری از موزونی و خوش قد و قامتی محبوب است، و ساختار و لایهٔ بیرونی این غزل رویکردی توصیفی عاشقانه دارد؛ امّا بایستی گفت که تمام توش و توان و قدرت خیال‌انگیزی شاعرانهٔ حافظ مقصور در این مفهوم نیست. توجه به کارکردهای هنری سرو در اشکال سوزن‌دوزی، سفال‌گری، قالی‌بافی، منبت‌کاری، خراطی، قلم‌کاری... و همچنین تأمّل در رفتارشناسی اقوام و فرهنگ‌ها در نحوهٔ برخورد با این درخت، حکایت از خاستگاه و جلوه‌ای دیگر دارد. خود حافظ در غزلی دیگر می‌سراید:

به روز واقعه تابوت مرا ز سرو کنید　　که می‌رویم به داغ بلند بالایی
(همان)

www.SID.ir

Archive of SID

چرا حافظ در دو حالت متفاوت روانی، کنشی دوگانه از سرو عرضه می‌کند؟ آیا این پرسش را به ذهن متبادر نمی‌سازد که درخت سرو نه آن سروی است که تنها در تشبیه و مشابهت‌سازی به کار می‌رود. اگرچه شاعر و شاعرانی از منظر تشابه و همگون‌سازی نیز بدان پرداخته‌اند.

البتّه گفت که سرو درخت زندگی، و دقیق‌تر بگوییم که «درخت خورشیدنما و درخت کیهانی است» (زمرّدی۱۳۸۲: ۵۶) و این اندیشه برآمده از آیین توتم‌پرستی[۷] و مانایی[۸] است. به همین خاطر در تمام فضای زندگی و ذهنی افراد حضوری مُداوم دارد. به طوری که گفته شده است:

> از قدیم چوب و درخت آن را فناناپذیر و جاودانی تصوّر می‌کرده‌اند و در ساختن مجسمه‌ها و کشتی‌ها و گردونه‌ها مورد استفاده بوده است. مثلاً کشتی نوح، مطابق تورات از چوب سدر یا سرو ساخته شد و در معبد دیانا نیز از چوب سرو بود... در برخی نقاط دنیا، از جمله ترکیه و برخی کشورهای اروپایی در گورستان‌ها مانند ایران بر سر قبرها سرو می‌کارند یا نخل (نَقل) را که مظهر تابوت امام حسین (ع) است با چوب و بوته‌های سرو می‌سازند و می‌آرایند حاکی از ارتباط سرو (درخت زندگی) با نقیض آن یعنی مرگ است... شاید در اثر تقدس یا ارزش سرو بوده است که آن را مهریهٔ دختران قرار می‌دادند... مطابق روایات ایرانی، زردشت این درخت را از بهشت آورد و در پیش در آتشکده کاشت... انتساب صفت‌آزادگی به سرو یادگار ارتباط آن با ناهید است که در اساطیر و افسانه‌ها رمزی از آزادی و آزادگی به شمار می‌رود. (یاحقی۱۳۸۶: ۲۶۰–۲۶۱)

با این تفاصیل به نیکی روشن است که حافظ در این بیت تنها در پی توصیف و تشبیه معشوق و محبوبش به سرو نیست، بلکه آنچه از خود غزل و این توضیحات برمی‌آید این است که وی غرضی عمیق‌تر از تشبیه داشته و آن این است که ضمن توصیف جلوه‌های معشوق، به بن‌مایه‌های اساطیری سرو ـ که درختی جاودانه و حیات‌بخش ـ است نیز توجه داشته است.

www.SID.ir

Archive of SID

ای شـاهد قدسـی کـه کـشد بنـد نقابـت وی مـرغ بهـشتی کـه دهـد دانـه و آبـت
(خرمشاهی ۱۳۷۸: ۱۶۴)

شاهد قدسی: استعاره از معشوق

مرغ بهشتی: استعاره از معشوق

صرف نظر از این که معشوق حافظ در این غزل کی و در چـه بُعـد مکـانی و جنسی باشد، امّا این قدر روشن است که قهرمان غزل او موجودی خاص اسـت. به همین خاطر روح اندیشهٔ تمنایی را در سراسر غزل انتشار داده است. به خوبی روشن است که شعر غنایی نوعی شعر ستایشی و تذکاری است. و چـون در ایـن نوع شعر تفکر استعلایی حاکم است، بنابراین شـاعر مـی‌کوشـد از سـطح جهـان دیداری به جهان متافیزیکی و مکان کبیر سیر کند.

حافظ در این دو ترکیب استعاره‌ای که رویه‌ای تشبیهی برای معشوقش دارنـد، از نقطه نظر هستی‌شناسی معنایی، همگون‌اند؛ یعنی شـاهد بـا مـرغ و قدسـی بـا بهشتی، از یک مفهوم اعتباری برخوردارنـد. امّـا آنچـه در ایـن میـان مهـم تلقـی می‌شود، کارکرد اساطیری آنها در ایـن سـاخت‌هـای اسـتعاری اسـت. از دیـدگاه رمزپردازانه مرغ که همان پرنده است در فرهنگ های اساطیری «پرنده نماد فرشته است» (شوالیه و گربران ۱۳۸۴، ج ۲: ۱۳۶). پس در این صورت فرشته (مرغ) با شاهد که یکی از معنای آن فرشته است، همسان است و این دو می‌توانند مـا را متوجّـه عصر ایزدبانوان که پروتوتایپ[1] (۹) معشوق هستند، بنمایند. از آن‌جا کـه در عـصر الهگان تمام ستایش‌ها و اوراد صرفاً برای آنان بوده، از ایـن رو، دو سـاخت "کـه کشد بند نقابت و که دهد دانه و آبت" ما را به چنـین دوران و عـصری رهنمـون می‌شوند و البته چون بهشت یـا پـردیس «محـل جـاودانگی و مرکـز تغییرناپـذیر است» (همان: ۱۳۵) این اندیشهٔ تأویلی را قوّت می‌بخشد.

1. Prototype

www.SID.ir

Archive of SID

به هر تقدیر، ملاحظه می‌کنید که حافظ از ترکیب‌های استعاری خود، ضمن بیان نوستالژی[1] (۱۰) آن دوران، به طریقی با حفظ ستایش معشوق در جهان دیداری و محسوس، به جهان برتر و آرمانی می‌کوچد و ما را نیز همراه خود می‌کوچاند:

صبحگاهان که بسته می‌ماند
ماهی آبنوس در زنجیر،
دم طاووس پر می‌افشاند،
روی این بام تن بشسته ز قیر
چهره‌سازان این سرای درشت،
رنگ‌دان‌ها گرفته‌اند به کف.
می‌شتابد ددی شکافته پشت،
بر سر موج‌های همچون صدف.
خنده‌ها می‌کنند از همه سو
بر تکاپوی این سحرخیزان.
روشنان سر به سر در آب فرو،
به یکی موی گشته آویزان.

(نیما ۱۳۶۴: ۴۲۳)

ماهی آبنوس: استعاره از سیاهی و تاریکی
پرافشاندن دم طاووس: استعاره از پرتوافشانی خورشید
بام تن به قیر شسته: استعاره از آسمان
چهره‌سازان: استعاره از صبح و جلوه‌های رنگارنگ آن
دد پشت شکافته: استعاره از ظلمت و دیو تاریکی
روشنان: استعاره از ستارگان

1. Nostalgia

www.SID.ir

Archive of SID

همان‌طوری که در نمونه‌های پیشین گفته شد شاعران صاحب‌سبک و خلّاق اعم از کلاسیک و معاصر همواره می‌کوشند تا به موازات بیان اندیشه‌های استعاره‌ای، لایه‌های زیرین و پنهان اشعارشان را با بهره‌وری از اطلاعات و شناخت اساطیری غنا بخشند. قدر مسلّم، این معرفت علمی توأم با نبوغ، از جمله عوامل مهمی است که در ماندگاری اشعار آنان مؤثر بوده است.

نیما از مسیر این شعر توصیفی خواسته جریان انقلاب مشروط و حوادث پس از آن را بیان کند. پورنامداریان در بخش‌هایی از تفسیر این شعر می‌نویسد:

> انقلاب مشروطه و پیروزی آن سبب می‌شود که صبح آزادی و امید بر شب تیرهٔ استبداد پیروز شود و در دل‌ها شور و شادی و در جامعه حرکت و نشاط برپا شود. امّا این شادی و نشاط دیری نمی‌پاید و باد دمنده و تند و سرکش استبداد، همهٔ امیدها و شادی و نشاط را بر باد می‌دهد و از مشروطه و آزادی تنها نامی باقی می‌ماند و بر لبانِ صبح، خندهٔ سرد یأس می‌نشیند و استبداد رضاخانی آغاز می‌شود. (پورنامداریان ۱۳۷۷: ۳۱۷)

به هر ترتیب، نیما در این شعر افزون بر نماد و تشبیه از استعاره‌های فراوانی برای توصیف جریان‌های اجتماعی سیاسی دوران مشروطه سود جُسته است. امّا ذهنیت اجتماعی و سیاسی‌اش هرگز موجب نشده تا فنون و عناصر شعری، پایه و اصول کارکردی خود را از دست دهند. بنابراین، ساختار و تمام فضای شعر آکنده از ترفندها و فنون ادبی است.

روند و جریان شعر به گونه‌ای طراحی شده که از واژه صبح و جلوه‌های صبحگاهی آغاز شده است؛ و این طرح به یقین طرحی سنجیده و اندیشیده شده است. یعنی این که نیما کوشیده تا افزون بر شباهت‌سازی از طریق استعاره‌ها، زیربنای اساطیری شعر را از دست ندهد. حضور واژه‌هایی کلیدی چون زنجیر و دد، که متناسب اهریمن ظلمت و تیرگی است، باعث شده تا عناصر اساطیری بروز و ظهوری مسلط بر فضای شعر داشته باشند. و از سوی دیگر، آغاز شعر با صبح، خود نمود روشن و آشکار دیگری است از نیروی روشنی‌بخش اهورایی و

www.SID.ir

Archive of SID

جلوه‌های تابناک آن بر فضای زندگی انسان ؛ هر چند که در این شعر ممکن است زمانی مغلوب دیو استبداد سیاهی شود، ولی روشنی بر ظلمت پیروز خواهد شد.

- گفت راوی: ماه خلوت بود امّا دشت می‌تابید،
نه خدایا، ماه می‌تابید، امّا دشت خلوت بود.
در کنار دشت،
گفت موشی با دگر موشی:
«آن چه دارم، هاه، می‌پوسد؛
خرده ریز و گندم و صابون و چی، خروار در خروار...»
خست حرفش را و با شک در جوابش گفت دیگر موش:
«ما هم از این سان، ولی بگذار
شاید این باشد همان مردی که می‌گویند چون و چند،
وز پسش خیل خریداران شوکتمند...»
خسته شد حرفش که ناگاهان زمین شد شش
و آسمان شد هشت،
زآن که زآن جا مرد و مرکب درگذر بودند.

(اخوان ثالث ۱۳۷۵: ۲۸ ـ ۲۹)

موش: استعاره از انسان‌های ناایمن و مضطرب از شرایط اجتماعی و منتظر گشایش.

اخوان ثالث برای این که بتواند ناایمنی و شرایط بد اجتماع را به بدترین حالت آن بازگوید، بهتر دیده تا از موجودات غیر انسانی استفاده برد. اگر بپذیریم که شعر صدای هستی است، پس تنها شاعرانی می‌توانند ما را به این صدای هستی نزدیک‌تر سازند که از حالت‌هایی بنیادین برخوردار؛ و با نظام جهان آفرینش در پیوند باشند.

www.SID.ir

Archive of SID

شعر محض ناگزیر از تفکر کیهانی است. و تفکر کیهانی برانگیزانندهٔ شاعر به مراقبت از مراتب هستی است. از این رو، برای چنین شاعرانی استعاره فقط بهانه‌ای شاعرانه برای سلوک به جهان سرنمون و همبسته است. بنابراین، چنین شاعرانی مُدام از عصر چون و چرایی به عصر مینویی، و از عصر مینویی به عصر چون و چرایی در تردد متخیلانه خواهند بود؛ یعنی نه در محور زمان خطی و منطقی.

بایستی پذیرفت، عناصر اساطیری در تحکیم و تقویت معناگرایی و معنابخشی مقوله‌های استعاره‌ای نقشی بسزا دارند. و چون آرزوهای بشری در عصر طلایی اسطوره‌ها قرار دارند، پس تار و پود شعر شاعرانی که با مفاهیم اساطیری بافته شده، با شعر شاعرانی که تنها از روی عاطفه‌ای ناپرورده سروده شده، کاملاً تفاوت دارد.

حال اگر اخوان ثالث در این شعر از جهان حیوانی برای مصایب و مسائل جهان انسانی بهره می‌گیرد، به خاطر نبود تفاوت این دو جهان در فلسفهٔ تفکرات کیهانی است. در چنین فلسفه‌ای همهٔ موجودات و پدیده‌ها کارکرد و سطحی همسان دارند. اگر در جهان ادبیات همهٔ آفریده‌ها و موجودات، شعور، شخصیت، قدرت درک و روح دریافت و تأثیر دارند، برآمده از این تفکر است. فراموش نکنیم هر آنچه آدمی در سیر تمدن و تجربه و خرد فرا گرفته، از بستر طبیعت و کنش و عادات موجودات دیگر بوده است. پس در حوزهٔ انسان‌شناسی فرهنگی همواره رابطهٔ انسان با جهان موجودات، گیاهان و سایر پدیده‌ها کاملاً مشهود است.

در تن من گیاهی خزنده هست
که مرا فتح می‌کند
و من اکنون جز تصویری از او نیستم !

www.SID.ir

Archive of SID

من جزیی از توام ای طبیعت بی دریغی که دیگر نه زمان و نه مرگ،
هیچ یک عطش مرا از سرچشمهٔ وجود و خیالت بی‌نیاز نمی‌کند!
من چینه‌ام من پیچکم من آمیزهٔ چینه و پیچکم
تو چینه‌ای تو پیچکی تو آمیزهٔ مادر و کودکی.
... ای همسفر که از قدرت‌های بی کران تو بر من پوشیده است!
مرا به شهر سپیده‌دم، به واحهٔ پاکی و راستی باز گردان!
مرا به دوران ناآگاهی خویش بازگردان تا علف‌ها به جانب من برویند
تا من به‌سان کندو با نیش شیرین هزاران زنبور خرد از عسل مقدس
آکنده شوم،...

(شاملو ۱۳۸۵: ۳۸۶ ـ ۳۸۷)

همسفر: استعاره از تخیّل خلّاق

شهر سپیده‌دم: استعاره از مکان راستی و یکی بودن، و یا مکان به دور از تضادها و تمایزهای فریبنده

وقتی که شاعری هوشمند و پر از معرفت و شناخت، دچار تزاحم دردهای ناراستی می‌شود و دنیای انسانی‌اش اصالت و اصول خود را از دست می‌دهد، او با همزاد خیالین خود تمنای بازگشت به دنیای آرمانی خود را که همان دنیای خوددیگربینی است، خواهد داشت. در چنین جهانی دیگر سخن از من و تو و او نیست، بلکه همهٔ این فاصله‌ها می‌گسلد و در وجودی به اصطلاح «دیگری خود» و یا «خود دیگری»، رنگ می‌بازند.

اگر احمد شاملو شعر را چنین می‌آغازد، این گمانی سطحی و انضمامی نیست؛ بلکه ظهور آن خبر از تهاجم ناهوشیارانهٔ خاطراتی پنهان از زمان و مکان جاودانه می‌دهد. گویی در چنین حالتی او یک لحظه ماسک شمایل انسان بودن را دور می‌افکند و ماسک همه بودن را به خود می‌زند، تا از جهان معمولی و عادی

www.SID.ir

Archive of SID

فاصله گیرد و همراز هویت و سرنوشت غایت‌شناسانهٔ انسان باشد. او اگر از طریق تشبیه و همانندسازی وارد می‌شود، ولی تمام هدفش فرود در شهر سپیده‌دم اساطیری است.

به هر ترتیب، چون این جستار مجال و فرصتی برای استخراج و تحلیل نمونه‌های شعری دیگری را نمی‌دهد، پس به همین مقدار که اندکی از بسیار است، اکتفا می‌شود.

نتیجه

علم هرمنوتیک یا تأویل در پدیدارشناسی و گشایش افق‌های جدید علمی نقش مؤثری دارد. اگر ما بتوانیم در پژوهش‌های علمی‌مان به طور اصولی و روشمند از این شیوهٔ علمی استفاده کنیم، به یقین قادر خواهیم شد تا به حقایقی ناشناخته و یا کمتر شناخته‌شده دست یابیم. همان‌طوری که از رهگذر این شیوه در این پژوهش دریافتیم که اسطوره‌ها از طریق دو عنصر بنیادین، تخیّل و زبان، با ساخت‌های استعاره‌ای در تعامل‌اند و بخش نهفتهٔ استعاره‌ها همواره اندیشه‌ها و مبانی فکری اسطوره‌ها را در خود متراکم می‌سازد.

در این پژوهش به این نکته نیز دست یافتیم که ساخت‌های استعاره‌ای تنها برای تزیین و مشابهت‌سازی و گاه ابهام آفرینی به کار نمی‌روند، بلکه شاعران صاحب‌سبک از طریق استعاره‌ها با جهان اساطیری ارتباط برقرار می‌کنند، و از این طریق غنی‌ترین مفاهیم اسطوره‌شناختی را عرضه می‌کنند.

و همچنین مجموعهٔ مباحث و نمونه‌ها به روشنی آشکار کردند که شاعران خلّاق میان استعاره‌های متخیّله که رویکردی اسطوره‌ای دارند، با استعاره‌های متوهّمه که در مرتبهٔ پایین‌تر از استعاره‌های متخیّله قرار دارند و شاعران در تشابه‌سازی از آنها بهره می‌برند، تفاوت کارکردی قایل شده‌اند. و بر اساس همین تمایز، درک کردیم که دانش‌های اساطیری در ساخت‌های استعاره‌ای حالت تعلیق و انضمامی ندارند، بلکه شاعران در

www.SID.ir

Archive of SID

گزینش و به کارگیری قالب‌های استعاره‌ای به گونه‌ای عمل کرده‌اند که بین دو ساحت استعاره‌ها، یعنی لایه‌های بیرونی و لایه‌های درونی، ارتباطی اندیشیده برقرار سازند.

و افزون بر اینها پی بردیم که اسطوره‌ها و استعاره‌ها هر دو جریانی شاعرانه دارند. و شاعران از طریق استعاره‌ها به مراقبت از دانش‌های اساطیری می‌پردازند، و در رونق و روایی آنها نقش ارزنده‌ای را ایفا می‌کنند. و سرانجام این که بُعد غایت‌شناسانه و پدیدارشناختی استعاره‌ها که همان اطلاعات محض و اندیشه‌های متافیزیکی است بر پایهٔ علم تأویل قابل حصول است.

پی‌نوشت

(۱) هرمنوتیک به معنی تأویل، بر اساس نظریه‌های ادبی جدید از شاخه‌های علم پدیدارشناسی است.

(۲) هایدگر در متن متافیزیک چیست ؟ «بر این امر تأکید می‌ورزد که متا به معنای بعد نیست، بلکه به معنای گذر و استعلا از فیزیک یا جهان موجودات است.» (هایدگر۱۳۸۷: ۹ قسمت پاورقی)

(۳) ویکتورشکلوسکی Victor Shklovski یکی از نظریه پردازان مکتب فرمالیسم روسی است.

(۴) زبان Langue (لانگ) «بخش ساختاری قوهٔ نطق است» (استروس۱۳۸۶: ۱۳۸) و یا «قواعد و عرف‌های سامان‌دهندهٔ آن است.» (همان: ۱۴۶)

(۵) گفتار Parole (پارول) «به دادهٔ زبانی یا جنبهٔ آماری اطلاق می‌شود» (همان: ۱۳۸) و یا این که «به گفته‌های منفرد و استفادهٔ فرد از زبان» (همان: ۱۴۶)، گفته می‌شود.

(۶) امشاسپندان، «در دین زردشتی به هفت فرشتهٔ ارجمند و مقرب اطلاق می‌شود: بهمن، اردی‌بهشت، شهریور، اسپندارمذ، خرداد، مرداد. در آغاز پیدایش آیین زردشت در رأس این شش سپنتامینو (خرد مقدس) قرار داشت، بعدها به جای او اهورامزدا را قرار دادند و گاه نیز به جای اهورامزدا سروش را جا داده‌اند.» (فرهنگ فارسی معین: ذیل لغت)

www.SID.ir

Archive of SID

(۷) توتم «عبارت است از یک حیوان (عقاب، روباه،...) یا یک درخت یا یک شیء (به ندرت) که افراد، اصل و منشأ خود را از آن می‌دانند و با دخل و تصرف‌هایی آن را از چوب یا سنگ می‌سازند. این توتم مقدس حافظ اهل قبیله است؛ در مصائب و گرفتاری‌ها به آن متوسل می‌شوند؛ تصویرش علامت مشخصهٔ گروه است» (روح‌الامینی۱۳۸۳: ۱۷۷)

(۸) مانا «نیروی مستقل، مادی و روحانی است که در همه جا پراکنده است و در تمام موجودات و اشیای مقدس مشترک است. و همچنین نیرو و نفوذی است غیر مادی در یک معنی مافوق طبیعت که به وسیلهٔ قدرت مادّی یا هر نوع قدرت و برتری که انسان دارد، ظاهر می‌شود. بدین‌ترتیب مانا محدودیت ندارد و می‌تواند در هر چیزی وجود داشته باشد. از این دیدگاه مانا با فروهر در آیین زردشتی و روان در ادیان آریایی و فرّه در اساطیر ایرانی و حماسهٔ ملّی مشابهت‌های آشکار دارد.» (راشد محصل، بی‌تا: ۲۸)

(۹) پروتوتایپ یعنی الگوی نخستین و اصلی، سرنمون.

(۱۰) نوستالژی یعنی یاد گذشته، غم غربت، دلتنگی.

کتابنامه

قرآن کریم.

احمدی، بابک. ۱۳۸۶. *حقیقت و زیبایی*. چ ۱۴. تهران: مرکز.

اخوان ثالث، مهدی. ۱۳۷۵. *از این اوستا*. چ ۱۰. تهران: مروارید.

استروس، کلودلوی. ۱۳۸۶. «بررسی ساختاری اسطوره». ترجمهٔ بهار مختاریان و فضل‌الله پاکزاد. *فصلنامهٔ ارغنون*. چ ۲. ش ۲. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

استوری، جان. ۱۳۸۶. *مطالعات فرهنگی دربارهٔ فرهنگ عامه*. ترجمهٔ حسین پاینده. چ ۱. تهران: آگه.

اسماعیل پور، ابوالقاسم. ۱۳۸۷. *اسطوره، بیان نمادین*. چ ۲. تهران: سروش.

اشمیت، کریستیان. ۱۳۸۶. «اعتقاد در شعر (شعر و اعتقاد در کار تی. اس. الیوت)». *فصل‌نامهٔ ارغنون*. ترجمهٔ محمدسعید حنایی کاشانی. چ ۲. ش ۱۴. تهران: وزارت فرهنگ

www.SID.ir

Archive of SID

و ارشاد اسلامی.
آموزگار، ژاله. ۱۳۸۶. *زبان، فرهنگ و اسطوره (مجموعه مقالات)*. چ ۱. تهران: معین.
امین‌پور، قیصر. ۱۳۸۳. *سنّت و نوآوری در شعر معاصر*. چ ۱. تهران: علمی و فرهنگی.
باطنی، محمدرضا. ۱۳۷۵. *نگاهی تازه به دستور زبان*. چ ۷. تهران: آگاه.
ــــــــــــــ . ۱۳۸۰. *زبان و تفکر*. چ ۷. تهران: ابان گاه.
باوره، موریس. ۱۳۸۶. «تخیّل رمانتیک». *ارغنون*. ترجمهٔ فرحید شیرازیان. چ ۲. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
پورنامداریان، تقی. ۱۳۷۷. *خانه‌ام ابری است* (شعر نیما از سنت تا تجدد). چ ۱. تهران: سروش.
خاقانی. ۱۳۶۸. *دیوان*. به کوشش دکتر ضیاءالدین سجادی. چ ۳. تهران: زوّار.
خرمشاهی، بهاء الدین. ۱۳۷۸. *حافظ نامه*. چ ۸ بخش ۱ و ۲. تهران: علمی و فرهنگی.
دیچز، دیوید. ۱۳۷۳. *شیوه‌های نقد ادبی*. ترجمهٔ محمدتقی صدقیانی و غلامحسین یوسفی. چ ۴. تهران: علمی.
راشد محصل، محمدتقی. ۱۳۸۶. *هویت ایرانی و پیوند آن با فرهنگ ملّی و زبان فارسی*. چ ۱. مشهد: آهنگ قلم.
راشد محصل، محمدرضا. «نشانه‌هایی از آیین‌های ابتدایی در حماسه ملی». *سیمرغ*. س ۱. ش ۱.
رضایی، مهدی. ۱۳۸۴. *آفرینش و مرگ در اساطیر*. چ ۲. تهران: اساطیر.
روح‌الامینی، محمود. ۱۳۸۳. *گرد شهر با چراغ در مبانی انسان‌شناسی*. چ ۱۲. تهران: عطار.
ریچاردز، ای. ا. ۱۳۷۵. *اصول نقد ادبی*. ترجمهٔ سعید حمیدیان. چ ۱. تهران: علمی و فرهنگی.
زرین‌کوب، عبدالحسین. ۱۳۶۲. *یادداشت‌ها و اندیشه‌ها*. چ ۴. تهران: جاوید.
ــــــــــــــ . ۱۳۷۲. *شعر بی دروغ، شعر بی نقاب*. چ ۷. تهران: علمی.
زمرّدی، حمیرا. ۱۳۸۲. *نقد تطبیقی ادیان و اساطیر در شاهنامهٔ فردوسی، خمسهٔ نظامی و منطق‌الطیر*. چ ۱. تهران: زوّار.

www.SID.ir

Archive of SID

شاملو، احمد. ۱۳۸۵. *مجموعهٔ آثار*. (دفتر یکم). چ ۷. تهران: نگاه.
شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. ۱۳۶۶. *صور خیال در شعر فارسی*. چ ۳. تهران: آگاه.
ـــــــــــــــــــ . ۱۳۷۶. *موسیقی شعر*. چ ۵. تهران: آگه.
شمیسا، سیروس. ۱۳۷۲. *بیان*. چ ۳. تهران: فردوس.
ـــــــــــــــــــ . ۱۳۷۷. *فرهنگ اشارات ادبیات فارسی*. چ ۱. ج ۲. تهران: فردوس.
شوالیه، ژان و گربران، آلن. ۱۳۸۴. *فرهنگ نمادها*. ترجمه و تحقیق سودابه فضایلی. ج ۲. چ ۲. تهران: جیحون.
ضیمران، محمد. ۱۳۸۴. *گذار از جهان اسطوره به فلسفه*. چ ۲. تهران: هرمس.
فروند، ژولین. ۱۳۸۷. *نظریه‌های مربوط به علوم انسانی*. ترجمهٔ علی‌محمد کاردان. چ ۵. تهران: نشر دانشگاهی.
فکوهی، ناصر. ۱۳۸۵. *پاره‌های انسان‌شناسی*. چ ۱. تهران: نی.
کربن، هانری. ۱۳۷۳. *آفاق تفکر معنوی در اسلام ایرانی*. ترجمهٔ باقر پرهام. چ ۲. تهران: فرزان.
کروچه، بندتو. ۱۳۸۶. *کلیات زیباشناسی*. ترجمهٔ فؤاد روحانی. چ ۷. تهران: علمی و فرهنگی.
کزازی، میرجلال‌الدین. ۱۳۸۷. *رویا، حماسه، اسطوره*. چ ۴. تهران: مرکز.
گری، جان گلن. ۱۳۸۶. *شاعران و متفکران جایگاه شان در فلسفهٔ مارتین هایدگر*. ترجمهٔ محمدسعید حنایی کاشانی. *ارغنون*. ش ۱۴. چ ۲. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
گریس، ویلیام. جی. ۱۳۶۷. *ادبیات و بازتاب آن*. ترجمهٔ بهروز عزب دفتری. چ ۱. تبریز: نیما.
مزداپور، کتایون. ۱۳۸۶. «*اسطوره در فرهنگ مردم*». در *مجموعهٔ گفت‌وگوهای محمدرضا ارشاد با عنوان گسترهٔ اسطوره*. چ ۲. تهران: هرمس.
منوچهری. ۱۳۷۹. *دیوان*. به کوشش محمد دبیرسیاقی. چ ۳. تهران: زوار.
مکاریک، ایرناریما. ۱۳۸۸. دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر. ترجمهٔ مهران مهاجر و

www.SID.ir

Archive of SID

محمد نبوی. چ ۳. تهران: آگه.

نظامی گنجوی. ۱۳۶۳. *مخزن الاسرار*. با حواشی و تصحیح و شرح لغات از وحید دستگردی. چ ۲. تهران: علمی.

نیما یوشیج. ۱۳۶۴. *مجموعهٔ آثار*. (دفتر اوّل شعر) به کوشش سیروس طاهباز. چ ۱. تهران: ناشر.

واحددوست، مهوش. ۱۳۸۷. *نمادینه‌های اساطیری در شاهنامهٔ فردوسی*. چ ۲. تهران: سروش.

ولک، رنه و وارن، آستن. ۱۳۸۲. *نظریهٔ ادبیات*. ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجر. چ ۲. تهران: علمی و فرهنگی.

هاوکس، ترنس. ۱۳۸۰. *استعاره*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. چ ۲. تهران: مرکز.

هایدگر، مارتین. ۱۳۸۷. *متافیزیک چیست*. ترجمهٔ سیاوش جمادی. چ ۵. تهران: ققنوس.

هنیلز، جان. ۱۳۶۸. *شناخت اساطیر ایران*. ترجمهٔ ژاله آموزگار و احمد تفضلی. چ ۱. تهران: چشمه.

هکر، پیتر. ۱۳۸۵. *ماهیت بشر از دیدگاه وتیگنشتاین*. ترجمهٔ سهراب علوی‌نیا. چ ۲. تهران: هرمس.

یاحقی، محمدجعفر. ۱۳۸۶. *فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی*. چ ۱. تهران: فرهنگ معاصر.

یاوری، حورا. ۱۳۸۶. *روانکاوی و اسطوره*. در مجموعه گفت‌وگوهای محمدرضا ارشاد با عنوان گسترهٔ اسطوره. چ ۲. تهران: هرمس.

www.SID.ir