ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۱۳ (بهار و تابستان ۱۳۹۵): ۱۲۹-۱۶۰

مطالعهٔ تأثیر روایت استعاری فردوسی بر شاهنامه‌نگاری

قدسیه رضوانیان،* دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران، بابلسر، مازندران، ایران
ندا غیاثی، دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر دانشگاه مازندران، بابلسر، مازندران، ایران
محمد اعظم‌زاده، استادیار گروه پژوهش هنر دانشگاه مازندران، بابلسر، مازندران، ایران

تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۶/۲۱ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۴/۱۰/۱۴

چکیده

شاهنامهٔ فردوسی برجسته‌ترین متن اسطوره‌ای ایران است که از قرن‌های آغازین سرایش آن مورد توجه محافل هنری مختلف بوده است. ایمان به جایگاه و نقش زبان در تثبیت فرهنگ و غنای زبان فردوسی، آن را از دیگر متن‌های مشابه ممتاز می‌کند. این نوشتار می‌کوشد چگونگی تأثیر روایت استعاری *شاهنامه* را بر جهان شاهنامه‌نگاری بررسی کند و برای این منظور از نظریهٔ ادبی پل ریکور بهره می‌گیرد. بنا بر این نظریه؛ متن استعاری، منش چندمعنایی دارد که موجب تأویل توسط خواننده می‌گردد. برای نشان دادن اهمیت روایت استعاری و چندمعنایی فردوسی، رویداد «گذر سیاوش از آتش» انتخاب شده که در طول تاریخ نگارگری ایران بسیار مورد توجه هنرمندان در سبک‌های گوناگون بوده است. درابتدا، بنیان نظریهٔ ادبی بیان شده، سپس متن *شاهنامه* و کنش داستانی «گذر سیاوش از آتش» بررسی می‌شود. آن‌گاه در ادامه، با انتخاب چندین نگاره از مکاتب هنری مختلف به تطبیق این نگاره‌ها با متن اصلی پرداخته و اهمیت تأویل نگارگر به عنوان خواننده نشان داده می‌شود. روش تحقیق به کارگرفته شده در مقالهٔ پیش رو؛ تطبیقی- تحلیلی و شیوهٔ گردآوری اطلاعات آن نیز کتابخانه‌ای بوده است.
با توجه به بررسی انجام‌شده می‌توان گفت، تفاوت قابل تأمل نگاره‌های بازمانده از داستان گذر سیاوش از آتش، بحث تأویل مخاطب را می‌گشاید که آن نیز، حاصل رویکرد استعاری فردوسی به داستان‌های کهن و اسطوره‌ای ایران است. از این رو، نگارگران *شاهنامه*، که مخاطبان شعر او هستند، به صورت مستقل تأویل‌های گوناگونی از شعر وی داشته و هر کدام نگاره‌ای متفاوت از دیگری نقش کرده است.

کلیدواژه‌ها: *شاهنامهٔ* فردوسی، استعاره، گذر سیاوش از آتش، نگارگری، پل ریکور.

---

* Email: ghrezvan@umz.ac.ir (نویسندهٔ مسئول)

۱. مقدمه

ادبیات تطبیقی شاخه‌ای از دانش بشری است و این ظرفیت را دارد که مفهوم ادبیات را در سایر زمینه‌ها گسترش دهد. مطالعات بینارشته‌ای حاصل پژوهش دوران مدرن است که برای درک هر پدیدهٔ ادبی، بافت اجتماعی‌ـ فرهنگی پیچیدهٔ آن را با سایر حوزه‌های دانش از جمله هنر بررسی می‌کند. در این میان، ادبیات ایران به دلیل داشتن سویهٔ فرهنگی غنی و نفوذ در سایر هنرها از جمله نقاشی، یکی از شاخص‌ترین زمینه‌های ادبیات تطبیقی را پیش روی اندیشمندان می‌گذارد. ادبیات تطبیقی از دو جهت می‌تواند ارتباط شعر و نقاشی را بررسی کند؛ نخست اینکه چگونه مفهومی یکسان در هنر نوشتاری و هنر دیداری نمود پیدا می‌کند و دوم، آنکه این هنر نوشتاری یا شعر چگونه در هنر دیداری یا نقاشی تأثیر می‌گذارد (انوشیروانی و آتشی، ۲). *شاهنامهٔ* فردوسی به دلیل زبان پویایش گسترهٔ معنایی وسیعی دارد؛ زبانی که گرچه به دلیل رویکرد خاصش ماهیت اغراقی دارد، امّا به دلیل رهیافت استعاری‌اش، تأویل‌پذیر است. این تأویل‌گری نه فقط در عرصهٔ زبان و ادبیات که در هنرهای گوناگون نیز نمود دارد. نگارگری یکی از هنرهایی است که از دیرباز با اشعار *شاهنامه* درآمیخته است. نگارگران برای زینت بخشیدن به نسخ خطی یا برای کمک به فهم بهتر مخاطب، به خلق نگاره‌های *شاهنامه* می‌پرداختند. آنچه در این مقاله اهمیت دارد پاسخ به این پرسش است که روایت استعاری فردوسی چگونه باعث می‌شود نگاره‌هایی با مضامین مختلف از یک لحظهٔ داستانی خلق شوند. به منظور تحلیل دقیق‌تر و مصداقی‌تر این موضوع، کنشی از داستان سیاوش انتخاب شده که بیشترین نگاره را در نگارگری به خود اختصاص داده است؛ «گذر سیاوش از آتش». گوناگونی و تفاوت مضامین پرداخته‌شده در نگاره‌ها، اندیشه را به سمت متنی می‌کشاند که موجب خلق چنین آثاری شده است.

روایت *شاهنامه*، استعاری است؛ چرا که سخن از چیزی می‌گوید که زبان معمولی، توانایی بیان آن را ندارد. استعاره، واقعیت را گسترش می‌دهد و باعث می‌شود متن، منش چندمعنایی یابد. استعاره، حاصل زبان است و خواننده را مجبور می‌سازد براساس تجربهٔ خود در باب آنچه استعاره به صورت مجازی منتقل کرده، در خیال خود آن را کامل کند (هاوکس ۱۰۷). خواننده با متن همراه می‌شود، تجربه‌های خود را در آن

می‌بیند و جهان خود را می‌سازد. اینجاست که خواننده به تأویل می‌پردازد و گسترهٔ معنایی خویش را می‌سازد. آنچه این پژوهش دنبال می‌کند، تأویل نگارگر به عنوان خواننده از *شاهنامه* است؛ خواننده‌ای که استنباطش تصویری است. روایت استعاری *شاهنامه* چگونه جهان مخاطب خود را می‌سازد؟

پل ریکور یکی از نظریه‌پردازان ادبی معاصر است که معنای کلاسیک استعاره را گسترش داد. استعاره در نظریهٔ او پیوند عمیقی با روایت دارد. چنان که برای فهم استعاره باید تعبیر او از روایت ادبی را شناخت. چیزی که ارسطو از آن به محاکات[1] یاد می‌کند، از نظر ریکور، تقلید، کنش[2] انسانی است. «کنش انسان ممکن است فرامعنا باشد؛ زیرا توسط همهٔ نحوه‌های بیان نمادین پیش معنا شده است» (ریکور ۱٤٥). ریکور معنای محاکات ارسطویی را گسترش داده و آن را به محاکات یک و دو و سه تقسیم نموده است. محاکات یک؛ پیشاپیکربندی[3] تجربهٔ انسانی است و محاکات دو پیکربندی[4] تجربه‌هاست. اینجاست که پی‌رنگ و استعاره با هم جهان متن را می‌سازند و از تجربه‌ها و کنش‌های انسانی، متن ادبی ارائه می‌کنند. پی‌رنگ شیوه‌ای است در شکل دادن به مفاهیم مشترک بشری که با استعاره پیوند دارد؛ ترکیب و شکل‌دهی موارد فرعی در یک نظام است، یعنی شیوه‌ای است در شکل دادن به تجربه‌های انسانی که با تخیل آفریننده که قابل قیاس با استعاره است پیوند دارد (ریکور ٥٦). اما این پیکربندی تنها با خواندن است که معنی می‌یابد. ریکور این مرحله را محاکات سه یا بازپیکربندی[5] نام‌گذاری می‌کند. خواننده با خواندن متن، آن را تأویل می‌کند و جهان خود را می‌سازد. این سان، عملِ خواندن، بازسازیِ تصَویر دنیای کنش در موقعیت متن است. متن صرفاً در کنش متقابلِ متن و خواننده به اثر تبدیل می‌شود (ریکور ۱۳۹).

فردوسی نیز اسطوره‌ها و داستان‌های کهن ایرانی را در قالب متن ادبی پیکربندی کرده است. استعاره‌ها و بیان ادبیِ به کار رفته در *شاهنامه* از این اسطوره‌ها متنی سترگ پدید آورده که موجب شده در هر دوران، خواننده معنای خود را از متن بیابد. نگارگران

---

[1] mimesis
[2] praxis
[3] pre-configuration
[4] configuration
[5] re-configuration

به عنوان خوانندگان *شاهنامه* با بیان تصویری خود، معنای *شاهنامه* را گسترش می‌دادند و جهانی تازه خلق می‌کردند. تمرکز این مقاله بر گام سوم نظریهٔ ریکور یعنی خواننده قرار دارد که ارتباط میان هنر و ادبیات را پیش می‌کشد. *شاهنامه* به دلیل ماهیت اسطوره‌ای‌اش قابلیت تأثیر در دیگر نشانه‌ها را داراست. «*شاهنامهٔ* فردوسی یکی از اسطوره‌متن‌های فرهنگی است که از بستر نشانه‌ای نخستین خود خارج می‌شود و در حوزه‌های گوناگون معرفتی و هنری حضور می‌یابد و آنها را متأثر می‌کند» (نامورمطلق، ۸). از این رو، این پژوهش در حوزهٔ ادبیات تطبیقی قرار می‌گیرد و تأثیرات ادبی یک اثر را بر روی هنر بررسی می‌کند.

«گذر سیاوش از آتش» یکی از کنش‌های انسانی در *شاهنامه* است که بنا به روایت فردوسی و اسطورهٔ پیچیدهٔ سیاوش، منشی چندمعنایی و استعاری دارد. پس از تحلیل روایت استعاری *شاهنامه* از این داستان، با انتخاب چندین نگاره از مکاتب هنری مختلف با موضوع «گذر سیاوش از آتش»، به ارتباط متن و تصویر پرداخته و اهمیت روایت استعاری فردوسی بررسی می‌شود.

۲. مبانی نظری

۲. ۱ استعاره و روایت

استعاره یا metaphor به عنوان عنصری مهم همواره در بلاغت ادبی، صنعتی برجسته بوده است. واژهٔ "metaphor"، استعاره، از واژهٔ یونانی maetaphora گرفته شده که خود مشتق از meta به معنای فرا و pheria، بردن (هاوکس۱۱). استعاره در رویکرد مدرن، دیگر صناعتی جدا از زبان محسوب نمی‌شود که به آن اضافه شده و تزیینی برای سخن باشد، بلکه با آغاز گفتار پیوند دارد و جزء جدایی‌ناپذیر زبان است. استعاره عنصر سومی است که از دو واقعیتی که با هم در کنش‌اند فراتر می‌رود و جهانی دیگر ورای آن دو واقعیت نخست می‌سازد. در واقع استعاره گونه‌ای اندیشیدن است. استعاره در نظریهٔ ادبی ارسطو در واژه جای دارد اما پل ریکور این مفهوم را گسترش می‌دهد و جایگاه استعاره را سخن یا گفتمان می‌داند. به عقیدهٔ ریکور، استعاره یک استراتژی گفتمان است که قدرت خلّاقهٔ زبان و قدرتِ به کار رفته در «داستان» را

حفظ کرده و توسعه می‌دهد... گفتمان شعری به عنوان نوآوری معنایی از طریق استعاره‌های «زنده» ترکیب‌بندی می‌شوند: «این یک بیان زنده از هستی به عنوان یک امر زنده است و می‌توان گفت یک تغییر غیرمنتظره از استعاره‌های مرده در زبان معمولی است به سمت معنایی ادبی» (سپ ۲۹۲)[1]. استعاره واقعیت را گسترش می‌دهد و باعث می‌شود متن منش چندمعنایی یابد. استعاره، جابه‌جایی معناست. جایی که استعاره از حد واژه و نظریهٔ بیان درمی‌گذرد و سخن ادبی را در برمی‌گیرد. «استعاره حرکت از معناست به مصداق، از زبان تحقق یافته یا گفتار فردی به سخن که مقوله‌ای کلی‌تر است» (احمدی ٦١٩). به بیان ریکور، استعاره جهان را به گونه‌ای دیگر تعریف می‌کند و به واقعیتی دیگر ارجاع می‌دهد. «دلیلی که کلمه، تأثیر معنای استعاری را حفظ می‌کند این است که عملکرد کلمه درون سخن، مجسّم کردن هویت معنایی است» (ریکور ٦٦).

او یکی از مهم‌ترین آثارش، ***استعارهٔ زنده*** را به تحلیل مفهوم استعاره اختصاص داده است.

استعاره جنبه‌هایی از تجربهٔ ما را آشکار می‌کند که خواستِ به بیان آمدن دارند ولی نمی‌توانند به بیان درآیند چرا که بیان مناسب آنها در زبان هرروزه یافت نمی‌شود. کارکرد استعاره این است که به زبان جنبه‌هایی از شیوهٔ زندگی ما و اقامت‌مان در جهان را بازمی‌گرداند تا با باشنده‌ها نسبت یابیم. زبان بی‌استعاره‌ها، بدون این نیرویی که بدان امکان می‌دهد تا فراتر از خود رود، خاموش می‌ماند (ریکور ٥٦).

ریکور استعاره را در حد آفرینندهٔ زبان می‌داند، استعاره چیزی می‌گوید که زبان معمولی قادر به گفتنِ آن نیست.

اگر کلمه جانشین ترکیبی از نمودهایی شود که خودشان قسمت‌های از دست رفتهٔ مفاهیم گوناگون‌اند، هدف استعاره از ساختمان این کلمات گرفته می‌شود. براساس یک فرمول‌بندی اوّلیه، استعاره، جایگاه تفکر دو چیز مختلف است که بر مبنای یک بیان ساده یا نمایش یک کلمه، کارایی همزمان دارند و معنای آن نتیجهٔ تعامل میان این دو چیز است. بنابراین ما تنها با انتقال سادهٔ کلمات سروکار نداریم بلکه با انتقال تفکر مواجهیم که رد و بدل کردن مفاهیم است (ریکور ۸۰).

---

[1] Sepp

به گمان ریکور، شناختِ متن، راهگشای شناخت استعاره است؛ استعاره از طریق درهم ریختن قاعده‌های زبانی به معانی متن می‌افزاید و به متن، منش چندمعنایی می‌دهد و بدین گونه در مرکز فلسفهٔ هرمنوتیک او قرار می‌گیرد. «استعاره به معنایی که در هرمنوتیک یافته است «توان توصیف مجدد واقعیت» است و منش اصلی آن را باید در سویهٔ چندمعنایی سخن یافت...در سخن ریکور، استعاره لحظه‌ای از تأویل است» (احمدی ٦١٨).

مفهوم استعاره در دیدگاه ریکور، پیوندی ناگسستنی با مفهوم پی‌رنگ‌سازی[1] دارد که یکی از مراحل سه‌گانهٔ قوس هرمنوتیکی ریکور از تفسیر ارسطویی‌اش در باب محاکات نتیجه می‌شود. این ارجاع به ما اجازه می‌دهد جهان را از دریچه‌ای تازه ببینیم. درحالی که توصیف دوبارهٔ استعاره، ما را در زمینه‌های حسی و زیبایی‌شناسانه در نوسان نگه می‌دارند، پی‌رنگ‌ها زمینهٔ کنش هستند و تجربهٔ زمانی را برای بردن به سمت معنایی برتر شکل می‌دهند (وود ۱۷۱)[2]. از این رو برای درک بهتر، به کوتاهی به توضیح این مفاهیم می‌پردازیم.

ریکور در کتاب *زمان و حکایت*، محاکات ارسطویی را به طریقی نو بازخوانی می‌کند و آن را در سه دسته جای می‌دهد: محاکات یک، دو و سه. او اذعان دارد که مفهوم محاکات ارسطو، تقلیدی خلاق از کنش انسانی است. محاکاتِ یک؛ مفاهیم انسانی، رویدادها و تجربه‌های بشری است که طی فرایندهای فرهنگی به نمادها تبدیل می‌شوند و در خاطرهٔ ذهنی انسان‌ها جای می‌گیرند که به آن پیشاپیکربندی نیز می‌گویند.

تقلید کردن یا بازنمودن کنش، نخست آن است که از پیش درک کنیم که فعل انسان چیست؛ یعنی معنای آن، نمادهای آن و زمان‌مندی آن کدام است. پی‌رنگ و به همراه آن تقلید نوشتاری و ادبی، بر مبنای همین پیش‌درک به سادگی به دست می‌آید (ریکور ۱۱۹).

فهم داستان علاوه بر فهم کنش روایی، دریافتن بستر فرهنگی است که این پی‌رنگ‌های داستانی از آنها برخاسته‌اند. ریکور، این فرایندهای فرهنگی را «واسطگی نمادین» می‌نامد، بدین منظور که در میان نمادهایی با ماهیت فرهنگی، نمادهایی متمایز می‌شوند که اساس کنش‌اند، به طوری که بار معنایی خاصی را دنبال می‌کنند (همان ۱۰۸).

---

[1] muthos
[2] Wood

محاکات دو؛ همان پیکربندی است، پی‌رنگ‌سازی در این مرحله رخ می‌دهد و کنش و تجربه‌های انسانی را که از آن به پیشاپیکربندی یاد کردیم به متن ادبی بدل می‌کند. عناصر نامتجانس در اینجا پی‌رنگ‌سازی می‌شوند و برای کنش‌ها و رویدادها، روابط علّی و معلولی برقرار می‌شود. اینجاست که استعاره به موازات پی‌رنگ‌سازی پیش می‌رود تا داستان را بسازد. بداعت ریکور در همین است که استعاره و حکایت به موازات هم پیش می‌روند و پدیدهٔ خلق معنایی بدیع و تازه را که در سطح گفتمان رخ می‌دهد ایجاد می‌کنند. «مسئلهٔ گزارش [حکایت] ما را در مسیری یکسر موازی با استعاره پیش می‌برد. چرا؟ چون تخیل آفریننده در آفرینش طرح [پی‌رنگ] همچون که در ساختن استعاره نقش دارد» (ریکور ٥٦). پیکربندی از طریق پی‌رنگ و استعاره شکل می‌گیرد و واسط میان محاکات یک و سه است. درواقع نقد اصلی ریکور به ساختارگرایان در همین جاست، چرا که آنان فقط به محاکات دو قائل‌اند و نقش کنش‌های انسانی و خواننده را در نظر نمی‌گیرند. «... کار پی‌رنگ عبارت است از بیرون کشیدن داستانی معقول از رویدادها یا پیشامدهای گوناگون یا تغییر دادن رویدادها یا حواث یک داستان» (ریکور۱۲۱). با پی‌رنگ‌سازی است که رویدادها و روابط انسانی به صورت کلیتی قابل فهم سامان می‌یابند.

ریکور سه ویژگی برای کنش‌های روایی در نظر می‌گیرد: ساختاری، نمادین و زمانمند. از این رو، ترکیب پی‌رنگ، ریشه در فهم ساختارهای قابل فهم و نمادینی دارد که در طول زمان دریافت می‌شوند (همان ١٠٤). محاکاتِ دو؛ عرصهٔ ادب و حوزهٔ بوطیقاست. اینجاست که نمادها و تجربه‌های بشری اثر ادبی را به وجود می‌آورند و متن به گفتمانی تبدیل می‌شود که می‌تواند از خودش فراتر رود و جهان دیگری را بسازد. این جهان جدید در محاکات سه ساخته می‌شود؛ جایی که از آن به بازپیکربندی یاد می‌کنند. «[ریکور] نشان می‌دهد که خواننده آن عمل‌کنندهٔ برتری است که از طریق محاکاتِ دو، خوانش پیوستهٔ گذرا از محاکاتِ یک به محاکاتِ سه را ازآنِ خود می‌کند» (سپ ۲۹۳). در این مرحله خواننده با جهان متن روبه‌رو می‌شود و خوانشِ او افق‌های معنایی متن را آشکار می‌کند.

[بازپیکربندی] محل تلاقی دنیای متن و دنیای شنونده یا خواننده را نشان می‌دهد که در نتیجه، محل تلاقی دنیایی است که شعر پیکربندی کرده است با دنیایی که کنش عاطفی در آن نمایان می‌شود و زمانمندی خاص خود را نیز در آن نمایان می‌سازد (ریکور ۱۳۰).

خواننده به عنوان عمل‌کنندهٔ غایی است، متن را فراتر می‌برد و بین محاکاتِ یک و سه وحدت ایجاد می‌کند. «به یک معنا، خواندن؛ از نو آغاز کردن آن میراثی است که به طرح، امکان وجود داده بود» (ریکور ٦٤). این سان عمل خواندن بازسازی تصویر دنیای کنش در موقعیت متن است. متن صرفاً در کنش متقابل متن و خواننده به اثر تبدیل می‌شود (همان ۱۳۹). مفهوم بنیادین نظریهٔ ریکور در باب استعاره که در کتاب *استعارهٔ زنده* مطرح شده بود با این سه برداشت از محاکات ارسطویی که پیش روی ما می‌گذارد تکمیل می‌شود.

(نمودار ۱- نحوهٔ ساختاربندی استعاره در جهان متن)

ادبیات تطبیقی در پژوهش‌های خود معطوف به رویکردی ویژه از نقد ادبی نیست، بدین معنی که پژوهشگران این حوزه می‌توانند از شیوه‌های نقد ادبی متفاوت بهره ببرند. گام سوم نظریهٔ ریکور، یعنی خوانش خواننده، ارتباط یک اثر ادبی با اثری دیگر یا دیگر دانش‌ها را مطرح می‌کند؛ زیرا مخاطب در ساختن جهانی نو از متن می‌تواند تحت این تأثیر، دست به آفرینشی تازه بزند. از این رو، این پژوهش در حوزهٔ ادبیات تطبیقی قرار گرفته و تحقیقی بینارشته‌ای محسوب می‌شود. هنری رماک[1] یکی از اوّلین پژوهشگرانی است که اهمیت این ارتباط بینارشته‌ای را متذکّر می‌شود:

[1] Henry Remak

ادبیات تطبیقی از یک سو، مطالعهٔ ادبیات در ورای محدودهٔ کشوری خاص، و از سویی دیگر، مطالعهٔ ارتباطات بین ادبیات و سایر حوزه‌های دانش بشری همچون هنرهای زیبا (نقاشی، مجسّمه‌سازی، معماری و موسیقی)، فلسفه، تاریخ، علوم اجتماعی (مانند سیاست، اقتصاد، جامعه‌شناسی)، علوم تجربی، مذهب و نظایر آن است.

به طور خلاصه، ادبیات تطبیقی مقایسهٔ یک ادبیات با ادبیات یا ادبیات‌های دیگر و هم‌چنین مقایسهٔ ادبیات با سایر حوزه‌های اندیشه و ذوق بشری است (انوشیروانی ۱۵).

۲. ۲ *شاهنامه* در گسترهٔ روایت و استعاره

شاهنامهٔ فردوسی، بزرگ‌ترین اسطوره‌متن ایرانی است. *شاهنامه* ورای زبان حماسی منظوم و کلاسیک آن، روایت است. روایت سرگذشت اسطوره‌ای، پهلوانی و تاریخی ایران که به دست فردوسی نگاشته شده است. آنچه در این مقاله اهمیت دارد، *شاهنامه* در گسترهٔ روایت است، تا از این میان، تأثیر زبان استعاری آن بر خوانندگانش که در اینجا نگارگران ایرانی هستند بررسی و تحلیل شود. روایت *شاهنامه* شامل رویدادها و کنش و واکنش‌های روح انسانی است که در قالب حماسهٔ ایرانی متبلور شده است.

گفته شد که استعاره؛ گونه‌ای دیگر اندیشیدن در قالب زبان است.جهان سومی است که ورای جهان واقعی زاده می‌شود. سهم *شاهنامه* در شباهت‌ها، مجازها و افزودن بار معنایی تازه در ادب پارسی بسیار والاست. فردوسی با مهارت ادبی خویش داستان‌های گذشته را به صورت ترکیبی از معناهای مختلف و ارزشمند انسانی درآورده و با تکنیک داستان‌پردازی و توان شعری خود، گفتارها و کردارهای ساده را نیز رنگ بخشیده است. رزم را با توصیف متفاوت از سلاح‌ها، افراد، مکان، زمان و... به جهانی خیالی بدل می‌کند و بزم را با سخنانی شیرین، حسّی شاعرانه و لطیف و آفرین‌خوانی برای خواننده دلچسب می‌کند. در همه جای *شاهنامه* نفرین، ستایش، معما، عشق، وفاداری، خیانت، حسادت و... به گونه‌ای ماهرانه چنان وصف شده که خواننده با جهانی بدیع روبه‌رو می‌شود. این‌گونه است که تخیل فردوسی در سرایش داستان‌ها موجب احیای تخیل خواننده شده و متن را با معانی بسیار عرضه می‌کند.

«... استعاره‌هایی که از قوهٔ تخیل نشئت می‌گیرند... دخالت مخاطب را طلب می‌کنند. به این معنا بخشی از تجربهٔ انضمامی‌اند و زبانِ آن‌ها هرگز خودآگاهانه و تصنّعی نیست» (هاوکس ۷۸). اسطوره که اساساً با زبانِ استعاری پیوندی ناگسستنی دارد، تجربه‌ای انضمامی را برای مخاطب خود ایجاد می‌کند، اگر این استعارات و جابه‌جایی‌های معانی تصنّعی باشد و در ژانر مربوطه نگنجد، مخاطب قادر نخواهد بود با متن ارتباط برقرار کند. کار فردوسی، برگزیدن معانی از بین معانی موجود در اساطیر ایرانی بوده است. شاعر نه تنها در منابع فرهنگی خود دسته‌بندی ضمنی‌ای از عرصهٔ عملی صورت می‌دهد، بلکه صورت‌سازیِ روایی اولیه‌ای نیز از این عرصه به دست می‌دهد (ریکور ۹۲).

سهم و تأثیر شخص فردوسی در داستان‌ها را می‌توان متغیر دانست، بدین معنی که در حداقل، از انتخاب صحیح‌ترین و معقول‌ترین روایت تا همهٔ جنبه‌های پرداختی از توصیف، دیالوگ و تمامی ظرافت‌های زبانی و لحنی و جزئیات روایی و تمامی شگردهای داستان‌پردازی و امثال اینها را شامل می‌شود و در حداکثر، تا طراحی دقیق، داستان و تمهید دقیق، جنبهٔ علت و معلولی، پرورش تیپ‌ها براساس طرح و درون‌مایهٔ داستان و بیان دقیق انگیزه، روحیات، واکنش‌ها و غیره که بدین وسیله داستان از حالت توالی صِرف وقایع خارج و به مجموعه‌ای کامل و یکپارچه از عناصر داستان بدل می‌شود و بدین وسیله درون‌مایهٔ داستان، عمق بیشتری می‌یابد و پیام و خط فکری آن هرچه مشخص‌تر می‌گردد (حمیدیان ۱۳٦).

شاهنامه، مجموعه‌ای منظم از بینش‌های اسطوره‌ای ایران است که به صورت کنش‌های داستانی در پی هم می‌آیند. این مفاهیم اساطیری و نمادین در قالب روایت، موجب برجسته شدن نقش زبان در بیان هنری و تاریخی می‌شود. «در *شاهنامه*، تاریخ و زبان با هم و در هم ساخت و سازمان می‌یابند. هم طرحِ هر دو افکنده می‌شود و هم مرز و میزانشان مشخص می‌شود» (مسکوب ۱۰۷). منابع *شاهنامه*، داستان‌های پراکنده از اسطوره‌ها و حماسه‌های ایرانی است که فردوسی تکه تکه از این سو و آن سو جمع‌آوری کرده و آنها را در ساختاری منسجم، گرد هم آورده است. آنچه منابع فردوسی را تشکیل می‌داده اصل و چارچوب داستان بوده یعنی رشتهٔ رخداد و عمل که

به صورت متوالی و بدون طرح دقیق یا مجموعه روابط علت و معلولی میان رخدادها به دنبال هم ردیف شده‌اند» (حمیدیان ۱۳۷). این متون که در خاطرهٔ ایرانیان از خدای‌نامه‌ها تا شاهنامه‌های کهن‌تری چون دقیقی و منصوری وجود داشته، فاقد عمق روایی مناسب بوده و هنر داستان‌پردازی و نوع روایت فردوسی است که شخصیت‌ها، رویدادها و روابط انسانی را در قالب روابط علت و معلولی و گستره‌ای عظیم از نمادها و استعاره‌ها به متنی منسجم بدل می‌کند.

پی افکندن در «نظم»، خود از همان آغاز «نظام» و سامان دادن و پراکنده (نثر) را به رشته کشیدن و از ریختن و گسیختن رهاندن است؛ زبان بر بنیانی نظام‌یافته (نظم) بنا می‌شود، آن هم به صورت «کاخی بلند». پیداست که شاعر از کار خود تصوّری بزرگ و معمارانه دارد: تصور نقشه داشتن، شالوده ریختن، برافراشتن در و دیوار و بام و بی‌گزند ماندن از باد و باران، پناه گرفتن در خانهٔ زبان، در زبان زیستن (مسکوب ۱۰۸).

کار روایت این است که به جای نمادسازی قبلی، گونهٔ تازه‌ای از آن را قرار دهد که استوار به طرحی نو باشد یا بنا به مورد، نمادسازی پیشین را در نوع جدید ادغام کند و یا آن را از میان ببرد (ریکور ۱۲۱).

داستان‌های سنتی فارسی برخلاف رمان‌های مدرن، که در پسِ همهٔ رویدادها و روابط انسانی رابطهٔ علت و معلولی وجود دارد، بیشتر در خدمت برجستگی و خوارق عادت است و منش آرمان‌گرایانه دارد. این داستان‌های سنتی فاقد طرح به مفهوم مدرن و رابطهٔ علت و معلولی با طراحی اپیزودیک‌اند که شخصیت‌ها، آرمان‌گرایانه تصویر و تیپ‌سازی شده‌اند. البته این ویژگی در بیشتر آثار کلاسیک قرون وسطای اروپا نیز دیده می‌شود. حمیدیان در تحلیل داستان‌پردازی سنتی فارسی از دو اصطلاح «روساخت گسسته‌نما» و «ژرف‌ساخت دایره‌ای» استفاده می‌کند که ویژگی‌های داستان‌های سنتی فارسی هستند و این برخلاف داستان‌های مدرن غربی است که «روساخت پیوسته» و «ژرف‌ساخت زنجیری» دارند.

... در سنت داستان‌پردازی ما، یعنی قبل از پیدایی رمان و نمایش به شیوهٔ غربی، تمامی داستان‌ها به صورت اپیزودیک، یعنی هرکدام مرکب از داستان‌های مستقل و یا

مجموعه‌ای از حکایات گوناگون بود که به سبب اشتراک با یکدیگر، از جهتی ویـژه در کنار هم قرار می‌گرفت (حمیدیان ۳۷).

پی‌رنگ یکی از مهم‌ترین عناصر روایت داستانی است که رویدادها و روابط انسـانی را در یک زنجیرهٔ علت و معلولی به صورتی منسجم غنا می‌بخشد و داستان را می‌سازد. توجه ویژهٔ *شاهنامه* به ذکر علت و معلول‌ها در داستان، خود نوعی بدعت و نوآوری در آثار کلاسیک فارسی است.

یکی دیگر از تأثیرات بینشِ یادشده [داستان‌پردازیِ سنتی] عدم اعتنـا یـا دسـت کـم قلّت توجه به واقعیت و علیّت تاریخی در عرصهٔ داستان‌پردازی است... اما باز در همین چارچوب نیز میزان التزام داستان‌پردازان ما به اصل واقعیت رویدادهای تاریخی به یـک اندازه نیست، بدین معنی که فردی چون فردوسی از آن روی کـه زمینـهٔ اصـلی کـار او اسطوره و حماسه است و در این زمینه نیز معمولاً تغییر دادن حقایق یا آنچـه بـه مثابـهٔ حقایق تلقی می‌شده و نیز تفسیر دل‌بخواه کردن از آن، به دور از عرفِ حماسـه‌پـردازی است حداکثر التزام را نسبت به واقعیت و علیت تاریخی دارد (همان ۲۰).

بنا بر آنچه به عنوان ویژگی‌های روایی *شاهنامه* گفته شـد، منـابع فردوسـی کـه اسـاطیر و حماسهٔ ایرانی را شامل می‌شده، حکم «پیشاپیکربندی» اثرش را داشته‌اند. روایت استعاری کـه فردوسی از منابع تـاریخی داشـته در قالـب پـی‌رنگـی محکـم و روابـط و منطقـی عمیـق و ناگسستنی در داستان‌ها به طور جزئی و در کل مجموعه به طـور کلـی را مـی‌تـوان در قالـب «پیکربندی» دانست. با وجود آنکه *شاهنامه*، حماسه‌ای ایرانی اسـت، امـا بـه دلیـل پـرداختن بـه موضوعات فرازمانی و فرامکانی و دغدغه‌های عام بشری، مخاطبان گسترده‌ای را فرا می‌خواند.

شخصیت‌های داستان‌های اسطوره‌ای در ساختار یک داستان، در بنیاد، بـن‌مایـه‌هـای اسطوره‌ای هستند که در باور مردم همواره ستوده می‌شوند و در هـر سـرایش و نقـل و بازگویی، ویژگی‌های شخصیت‌های تاریخی یا حوادث زمان را، بسته به هماننـدانگاری کارکردهای آنها با الگوی کهن‌اسطوره‌ای، به خود جذب می‌کننـد و از ایـن رهگـذر آن تاریخ را به شیوهٔ دوران خود پاس می‌دارند (مختاریان ۸۱).

این تأویل حاصل زبان استعاری و روایت بدیع فردوسی از حماسه‌های ایرانی است که منشی چندمعنایی به آن بخشیده است. «...به خاطر دیالکتیـک جهـان مـتن و جهـان

خواننده، چندگانگی خواندن وجود دارد...آن گاه که هر نوع خواندن را در حکم تأویل بدانند و تمام تأویل‌ها را خواندن به شمار آورند» (ریکور ٦٤). این تأویل‌ها و چندگانگی خواندن از منش روایت می‌آیند؛ روایتی که عناصر و مفاهیمِ از پیش‌داشته را در کامل‌ترین نظمش پیکربندی می‌کند و طرحی منسجم از کنش‌های معنایی و بازی‌های زبانی ارائه می‌دهد. ویژگی *شاهنامه* و هنر سرایندهٔ آن در معنا و در شیوهٔ روایت است. این سخن ساده، بلند و باشکوه است. هر شعر و هر هنر بزرگ، در زمان‌ها و در برابر خواستاران متفاوت جلوهٔ تازه‌ای از حقیقتِ خود را بروز می‌دهد و معنایی دیگر می‌یابد، زیرا اندیشیده و اندیشنده (در اینجا خواننده و شعر) در هم اثر نمی‌کنند بلکه هر دو هم کنش‌گر و هم کنش‌پذیرند و نتیجهٔ این دریافت زیباشناختی از شعر یا هنر، از سویی شخصی و مشروط به زمان و مکان و درنتیجه تاریخی است و از سویی دیگر، دگرگون‌شونده و نسبی است، نسبت به فرد و جهان پیرامونش. این دریافت، تا آنجا که در بند تاریخ و اجتماعی معین است، زمان‌پذیر و فرسودنی بوده و تا آن جا که دگرگون‌شونده و نسبی است، زمان‌گریز و نوشونده است؛ از آن در می‌گذرد و متناسب و هماهنگ با دوران تازه، معنایی تازه می‌یابد(مسکوب ٢٢٤).

۳. خوانش تصویری از *شاهنامه*

در اینجا ما گسترهٔ خوانندگان *شاهنامه* را به نگارگران ایرانی که از زمان سرایش *شاهنامه* تا کنون به ترسیم داستان‌های آن پرداخته‌اند، بسنده کرده‌ایم. نگارگری ایرانی از ابتدا ارتباطی مستقیم با ادبیات داشته است. چنان که بیشترین تعداد نگاره‌های موجود، به آثار کهن ادب فارسی اختصاص دارند. آنچه در اینجا حائز اهمیت است، نوع نگرش نگارگر به *شاهنامه* براساس نگاره‌هاست. در این مقاله برای تحلیل روایت استعاری فردوسی و تأثیر زبان آن بر نگاره‌های *شاهنامه*، «گذر سیاوش از آتش» انتخاب شده است. در ادامه ضمن نگاهی اجمالی به داستان سیاوش و گذر او از آتش، به بررسی چند نگارهٔ انتخابی از دوران مختلف تاریخ هنر ایران می‌پردازیم که منتسب به این کنش داستانی هستند.

۳. ۱ گذر سیاوش از آتش

داستان سیاوش یکی از مهم‌ترین داستان‌های *شاهنامه* است که می‌توان گفت ترکیبی از حماسه، تراژدی و رمانتیسم با رهیافتی عارفانه است. سیاوش در *شاهنامه* نماد پاکی و بی‌گناهی است. زیبایی جسم و روح سیاوش چنان حیرت‌انگیز است که موجب می‌شود سودابه همسر کاووس و نامادری سیاوش، هوس عشق او را در دل بپروراند. سیاوش شخصیتی درون‌گرا و آرام دارد. بارها در طول داستان دیده می‌شود که با خویش راز می‌گوید. شاهزادهٔ جوان، عشق ناپاک نامادری‌اش را رد می‌کند و به پیشنهاد موبدان به آزمون آتش تن می‌دهد تا بی‌گناهی خویش را اثبات کند. آزمون آتش که در ایران باستان «ور» نامیده می‌شده است آزمونی ایزدی برای اثبات بی‌گناهی افراد بوده است. «ور گرم، گذشتن از آتش بوده است. کسی که می‌خواسته است بی‌گناهی خویش یا باور استوارش را به کیش خود بی‌چند و چون آشکار بدارد، تن بدین آزمون در می‌داده است. اگر بی‌گناه بوده است یا در باور خویش استوار، بی‌گزند از آتش به در می‌آمده است» (کزازی ۲۷۵). برای اثبات بی‌گناهی سیاوش، چنان کوهی از آتش ساخته می‌شود که همهٔ مردم شهر به دیدن می‌آیند:

هیونان به هیزم کشیدن شدند همه شهر ایران به دیدن شدند

فردوسی کوه آتش را چنین توصیف می‌کند:

زمین گشت روشن‌تر از آسمان جهانی خروشان و آتش دمان

سیاوش سوار بر اسب شبرنگش بهزاد، با جامه‌ای سپید، کافور زنان و کلاه‌خودی زرین بر سر نزد پدر می‌آید و او را نماز می‌گزارد.

سراسر همه دشت بریان شدند برآن چهر خندانش گریان شدند
سیاوش بیامد به پیش پدر یکی خود زرین نهاده به سر
هشیوار با جامه‌های سپید لبی پر ز خنده دلی پرامید
یکی تازی برنشسته سیاه همی خاک نعلش برآمد به ماه
پراگنده کافور بر خویشتن چنان چون بود رسم و ساز کفن
بدان‌گه که شد پیش کاووس باز فرود آمد از باره بردش نماز

سیاوش به کوه آتش می‌زند. صدای خروش از جمعیتی که ناظر بر این صحنه‌اند بلند می‌شود. سودابه با شنیدن جوش و خروش جمعیت به ایوان می‌آید تا شاهد گذر سیاوش از آتش باشد:

چو از دشت، سودابه آوا شنید　　برآمد به ایوان و آتش بدید
همی خواست کو را بد آید به روی　　همی بود جوشان، پر از گفت‌وگوی

سیاوش لبخندزنان و با اطمینان خاطر به جنگ با آتش می‌رود و برای لحظه‌ای در زبانه‌های آتش غرق می‌شود و از نظرها پنهان می‌گردد:

سیاوش سپه را به‌تندی بتاخت　　نشد تنگدل، جنگ آتش بساخت
ز هر سو زبانه همی‌برکشید　　کسی خود و اسپ سیاوش ندید

سیاوش به سلامت از آتش بیرون می‌آید و غریو شادی از جمعیت برمی‌خیزد. فردوسی این صحنه را چنان تصویر می‌کند که حتی اگر سیاوش از آب که بی‌خطر است گذر می‌کرد، باز هم جامه‌اش از فرط تر شدن فرسوده و زایل می‌گشت اما سیاوش چنان پاک و سالم از آتش برون آمده که گویی «سمن اندر کنار» داشته است:

اگر آب بودی مگر تر شدی　　ز ترّی، همه جامه بی بر شدی
چنان آمد اسپ و قبای سوار　　که گفتی سمن داشت اندر کنار

(شاهنامهٔ فردوسی ١١٤)

آتش که نماد پاکی در ایران باستان است در این داستان نقش مهمی دارد چرا که قهرمان در جدالی حساس با آن برمی‌خیزد اما آتش در او اثر ندارد زیرا ذات سیاوش، خود پاکی است و بنا به اعتقاد قدما، از جنس آتش است.

گوهر شاهانهٔ سیاوش از آتش، آذرخش است و آتش، بهشت، چون فره در اوست و زندگی او عین راستی یعنی بنا به آیینِ آتش، فرزند اهوارمزداست: مردی با جسم و جانی به سرشت آتش. پس این راستیِ مجسم به هنگام گذر از آتش از خود می‌گذرد و دو هم‌گوهر را از یکدیگر زیانی نیست (مسکوب ۵۱).

درون‌مایهٔ اصلی داستان سیاوش حول محور پاکی سیاوش می‌چرخد، شخصیتی که مدام در کشمکش با خود و جهان قرار دارد. گذر سیاوش از آتش، نماد جالبی از

کشمکش انسان با طبیعت است(حنیف۱۱۸). داستان سیاوش داستانی کهن است که حتی پیش از سرایش *شاهنامه* در بین اقوام ایرانی شهره بوده است چنان که در سکه‌های منطقهٔ خوارزم که در قرن اول میلادی یافت شده، پیکرِ سواری چون سیاوش دیده می‌شود (زاویه و دیگران ۵). و در منطقهٔ پنج کنت سمرقند که متعلق به دوران پیش از اسلام است دیوارنگاری مربوط به مویه بر سوگ سیاوش وجود دارد. سیاوش از دیرباز نزد اقوام کهن ایرانی به پاکدامنی و بی‌گناهی معروف بوده است. داستان سیاوش یکی از طولانی‌ترین داستان‌های *شاهنامه* است که خود به اپیزودهای گوناگونی تقسیم‌بندی می‌شود که کل داستان را می‌سازند. این داستان، تا انتهای *شاهنامه* نقش پررنگی دارد؛ نه تنها نام سیاوش چندین بار توسط شخصیت‌های گوناگون بر زبان جاری می‌شود بلکه کین‌خواهی او عامل اصلی نبردهای ایرانیان و تورانیان است. گویی فردوسی این سوگ را در تمام *شاهنامه* به طرز زیرکانه‌ای پراکنده است. داستان سیاوش تمام ویژگی‌های داستان کلاسیک را دارد: روایت داستان از زبان الههٔ شعر، مافوق طبیعی بودن قهرمان داستان، اقتدار، سادگی و عظمت حاکم بر داستان، اشتمال داستان بر کهن‌الگو، اسطوره‌گرایی، وجود قهرمان مخالف یا ضدقهرمان، پیشگویی، سنت «ور» و گرایش به تقدیر (جعفری ٦). داستانی پرفزار و نشیب، سرشار از هول و ولا و نقطه‌های اوج که بیش از هر داستان دیگری در *شاهنامه*، احساسات مخاطب را برمی‌انگیزد.

گره‌بندی داستان با آشنایی سیاوش و سوادبه آغاز می‌شود و با تهمت سودابه و گذشتن سیاوش از آتش به نقطهٔ اوج خود می‌رسد. در این موضع، داستان با جدال‌های گوناگون در هم می‌پیچد و بدین ترتیب تعلیق[1] شکل گرفته و شدت می‌یابد. سیاوش از یک سو با جدالی درونی و بیرونی با سودابه مواجه است، از سوی دیگر جدالش با آلودگی دربار پدر، با جدال‌های دیگرش که به صورت حدیث نفس در وجودش جاری است هول و ولا[2]ی داستان را بالا می‌برد. بعد از این مرحله، آرامش پیش از طوفان در راه است، سیاوش در جدال با سودابه پیروز می‌شود و آزمایش را به خوبی پشت سر می‌گذارد (همان ۷).

---

[1] suspense
[2] angst

اینجاست که خواننده گمان می‌کند همه چیز به خوبی پایان یافته است اما با دسیسه‌های دیگرِ سوادبه و تنگ آمدن سیاوش از دربار آلودهٔ پدر، او راهی جنگ با توران می‌شود و داستان را وارد مرحله‌ای دیگر می‌کند. شخصیت اصلی داستان درون‌گرا و پیچیده است که مدام با خود در کشمکش است و این وجهِ مربوط به کنشگری درونی در حماسه تأثیرگذاری ویژه‌ای دارد. حماسه برون‌گراست، وقتی به تک‌گویی درون‌گرایانه روی می‌آورد، فضایی غیر منتظره ایجاد می‌کند و این آشنایی‌زدایی، خود، عنصری برجسته‌ساز است. «داستان سیاوش همچون بسیاری از داستان‌های *شاهنامه* پر از تضاد است و کشمکش و درگیری حاصل از این تضادها، آفرینندهٔ تعلیق‌های زیبا و مهیجی در خلال صحنه می‌شود» (حنیف ۱۲۱). تک‌گویی‌های مربوط به سیاوش، امکانی به خواننده می‌دهد تا به جهان درونی شخصیت داستان راه پیدا کند و ذهنیت او را بشناسد. سیاوش یکی از شخصیت‌های *شاهنامه* است که بیشترین تک‌گویی‌ها را دارد. «منش سیاوش نوعی تصور و دریافت عارفانه از انسان کامل را به یاد می‌آورد، خرد او معرفت به چگونگی سیر هستی و دل‌آگاهی به تعالی و شدن خداست» (مسکوب ۵۸). داستان سیاوش فرازمانی و فرامکانی است و داستانی واحد نیست که در زمان و مکان مشخص روی دهد. ابهام و رمزآلودگی زمانی و مکانی این داستان، آن را از مهم‌ترین نشانهٔ وحدت در زمان و مکان یعنی جای‌گیری در زمان تاریخی و مکان جغرافیایی دور می‌سازد (جعفری ۸). شخصیت‌ها در داستان‌های *شاهنامه* نقش اساسی را ایفا می‌کنند، خود آنان هستند که به جنگ با تقدیر می‌روند و در زمان و مکان خاصی قرار می‌گیرند. در حماسه، موضوع اصلی دیگر کیهان نیست، انسان در کیهان است. خواست انسان که ارادهٔ خود را در کرداری فعلیت می‌بخشد اهمیت دارد چرا که اوست که با هستی در کشاکش است (مسکوب ۱۰۲). سیاوش از آن دسته از شخصیت‌های *شاهنامه* است که محور اصلی داستان را می‌سازد و حوادث گرد او پدید می‌آیند. «آنچه از لحاظ بینش اساطیری اهمیت بسزایی دارد این است که... وضع خاص و انفرادی این شخص معین است و نه وضع کلی و انتزاعی جملهٔ افراد بشریت که بالضروره روزی خواهند مرد» (شایگان ۱۳۳). سخن گفتن در داستان سیاوش بسیار مهم است چنان که می‌بینیم، خود سیاوش که شخصیت اصلی داستان

است در نقطهٔ اوج داستان یعنی اتهام سوادبه به او ساکت می‌ماند، گویی سرشت اتهام، زبان را از هر گونه گفتنی باز می‌دارد؛ واکنشی روان‌شناسانه که از هشیاری خالق اثر خبر می‌دهد. شاعر، سیاوش را بیشتر از طریق تک‌گویی‌های گاه‌گاهی که با خود دارد به خواننده می‌شناساند و از این طریق خواننده پی به پاکی سیاوش می‌برد.

نمونهٔ دیگر، سخنان سوادبه با کاووس پس از متهم کردن سیاوش است. در این صحنه، سودابه بیش از سیاوش سخن می‌گوید. راوی، شرح ماجرا را از طرف سیاوش در یک بیت بیان می‌کند، در حالی که از زبان سودابه واقعه به طور کامل شرح داده می‌شود. از طریق نتیجهٔ این گفت‌وگو، اتهام به طور غیرمستقیم به مخاطب القا می‌شود. مخاطب داستان که از طریق راوی دانای کل، به شخصیت پاک سیاوش ایمان دارد در انتظار آن است که سیاوش با سخنانی قاطع، بی‌گناهی خود را اثبات کند؛ اما داستان‌پرداز با نیاوردن متنِ سخنان او، پیش‌زمینه‌ای برای نقطهٔ اوج داستان در ذهن ایجاد می‌کند و داستان را در حالت تعلیق نگه می‌دارد (زارعی و دیگران ۹).

مهم‌ترین تعلیق‌های *شاهنامه* و داستان سیاوش، گذر سیاوش از آتش است، اینکه آیا او به سلامت از آتش می‌گذرد؟ توصیف فردوسی از صحنهٔ آتش و تعلیقی که او در داستان با سخن نگفتن سیاوش باقی می‌گذارد، خواننده را در تکاپوی کشف رمز داستان به پیش می‌برد. شاعر، پیش از گذر سیاوش بر آتش با استفاده از نماد جامهٔ سپید، نوعی پیش‌بینی برای خواننده ایجاد می‌کند که آتش در پاکان اثر ندارد و او به سلامت خواهد گذشت. سخن نمادین، یکی از شگردهای به کار گرفته شده در *شاهنامه* است. مفاهیم و عناصری که در داستان، جانشین مفاهیم دیگر شده بسیار دقیق است؛ برای مثال انتخاب رنگ سفید لباس، رنگ سیاه اسب، لبخند سیاوش، نوع توصیف از هیزم آوردن و آتش زدن و تعلیق زمان و مکان در گسترهٔ داستان به صورتی که خواننده را در فضایی خیالی و ازلی رها می‌کند تا خود آنها را بسازد. استفاده از عبارات بدیعی در زبان فارسی مثل آتش دمان، چشم نهادن جهان، شهر ایران، سمن در کنار داشتن، دم آتش و آب، خستن موی، تف کوه آتش، روشن‌روان بودن، بدتنی کردن و... نیز استعاره‌هایی بسیار مناسب و شاعرانه برای این لحظه از داستان هستند که آن را چندمعنایی می‌کنند، بدین‌گونه که همهٔ سخنِ نویسنده را به معنای بالاتری از معنای واقعی پیوند می‌دهند تا خواننده درصدد کشف معانیِ آن برآید.

۳. ۲ گذر سیاوش از آتش در جهان نگارگری

نگارگری ایرانی بیانگر جهان مثالی و خیالی است که بینشی اساطیری دارد. سخن از زمان و مکان ازلی می‌گوید و جهان واقع را به جهان خیالی پیوند می‌دهد. نور، حرکت سطوح، طبیعت و انسان، همه در جهانی نقش می‌بندند که واسطهٔ جسم و روح است. هر چیزی در نگارگری ایرانی مظهر تجلی وجود است. نوری که در فضای نگاره تجلی یافته، رنگ‌های متنوع و روح‌نواز، حرکت سطوح و... مخاطب را بیشتر به جذبه می‌کشاند تا بینش منطقی و عقلی.

نگارگری ایران از دیرباز در کنار ادبیات حضور داشته و شکوفا شده است. نگارگر ایرانی با تصویرگری، تنها به متن زینت نمی‌بخشید بلکه مخاطب را به سوی جهانی بی‌کران سوق می‌داد که در بینش ادبی و هنری ایران حاکم است. این بینش ازلی و اساطیری، خواننده را درگیر کشف معانی می‌کند و او را به کنش وا می‌دارد. این جغرافیای خیالی که زمان و مکان آن واقعی و این‌جهانی نیست هم در بینش شاعرانه‌اساطیری منعکس است و هم در بینش هنری، که هنر خود، کاربندیِ همین بینش است که در زمینهٔ تفکر موجب تأویل می‌شود (شایگان ۷۹). درواقع در بینش ایرانی، چه در شعر، چه در نگارگری، کشف معانی پنهان و جهان باطنی است که اهمیت دارد.

داستان سیاوش بنا به ماهیت نمادین و مفهوم استعاری‌اش یکی از متونی است که در طول تاریخ توسط نگارگران ایرانی مورد توجه قرار گرفته است. از این میان «گذر سیاوش بر آتش» بیشترین نگاره‌ها را به خود اختصاص داده است به طوری که تعداد آن به بیش از دویست نگاره می‌رسد که در طول تاریخ نقاشی ایرانی بی‌مانند است. سیاوش نماد انسانی پاک است که برای اثبات بی‌گناهی خود تن به آزمون آتش می‌دهد و سلامت و سرافراز از آن بیرون می‌آید. تعلیق داستانی، شخصیت درون‌گرا و رمزگونه، وجود عناصر طبیعت و مفاهیم اخلاقی و معنوی است که این کنش داستانی را برای نگارگران جذاب کرده است. آنچه در اینجا اهمیت دارد، نگارگر در مقام خوانندهٔ متن است. خواننده‌ای که پس از رویارویی با جهان متن، دست به تأویل می‌زند. تأویل خواننده از متن، واقعیتی صرفاً فردی نیست، بلکه امری تاریخی و اجتماعی است که در تجربه منکشف می‌شود. یکی از مهم‌ترین دلایل این امر، زمان است. «خواننده، فقط

معنای اثر را دریافت نمی‌کند، بلکه، از ورای معنا، مرجع آن را نیز دریافت می‌کند، یعنی تجربه‌ای که آن اثر را متوجه زبان می‌سازد و در نهایت، دنیا و زمان‌مندی‌ای که اثر در مقابل خود می‌بیند» (ریکور ۱۳۹). آنچه در آخرین مرحله انتقال می‌یابد، فراسوی معنای یک اثر، دنیایی است که آن اثر فرا می‌افکند. نگارگر *شاهنامه* در مقام تأویل، دست به آفرینش جهانی نو می‌زند و پذیرش خود از متن را در جهان نگارگری توصیف می‌کند. برای این منظور، چندین نگارهٔ مختلف از «گذر سیاوش بر آتش» انتخاب شده تا استقلال تأویل خوانندگان از متن نشان داده شود.

نگارهٔ ۱ که از مکتب شیراز *شاهنامهٔ* سال ۷۳۳ هجری انتخاب شده بیانگر تمام ویژگی‌های مکتب اینجو است مانند استفاده از رنگ‌های روشن، قرمز و زرد، طراحی پرتحرک و زنده که پویایی خاصی به این نگاره‌ها بخشیده است (آداموا، گیوزالیان ٥٦). از ویژگی‌های مکتب اینجو، سادگی و استقلال متن را نیز می‌توان نام برد که به خوبی در این نگاره دیده می‌شود. سیاوش با لباسی سفید بر تن، خودی طلایی بر سر و پشت به افراد دیگر در حال پریدن از آتش است. آنچه استقلال این نگاره را از متن بیشتر نشان می‌دهد پرنده‌ای است که در بالای تصویر به سه نفر دیگر که سودابه، کاووس و موبد زرتشتی هستند خیره شده و آنان نیز او را می‌نگرند. در حالی که در متن هیچ اشاره‌ای به این پرنده نشده و حتی از جمعیت زیادی که نویسنده از شور و خروش آنان می‌گوید خبری نیست.

در اینجا ارتباط پرنده با سه شخص نام‌برده آشکار است و به احتمال قوی وجود بارقهٔ امید در نگاه‌های دو سوار (کاووس و مغ) و حالت ترس در دیدگان سودابه تصادفی نیست. پرنده‌ای که بر فراز سر سیاوش ترسیم شده همانند پرندهٔ خبررسانِ افسانه‌ای ایران باستان است که حامی اشخاص از نژاد همایونی است. شاید بتوان فرض کرد که در اینجا مفهوم تمثیلی که بیانگر حقانیت سیاوش است به پرنده نسبت داده شده و چرخش شدید پرنده به عقب به سوی اشخاصی است که آزمون بی‌گناهی او را عملی می‌دانستند (همان ١٢٤).

همچنین در این نگاره برخلاف متن، سودابه در کنار کاووس دیده می‌شود که خود اهمیت نقش کاووس در داستان را از نظر نگارگر نشان می‌دهد. نگارگر مکتب شیراز با نگارگری شاعرانه و حماسی خود، این کنش داستانی را به مکتب حماسی دیوارنگاری‌های ایران باستان نزدیک کرده است و این بیان حماسیِ مکتب شیراز، تحت تأثیر زبان فردوسی

است. «آشکار است که مکتب بیان یادمانی نگاره‌های *شاهنامهٔ* بزرگ ایلخانی و نیز نسخه‌های اینجو تحت تأثیر ویژگی‌های پهلوانی و زبان حماسی شعر فردوسی است» (هیلن برند ۱۱۳).

نگارهٔ ۱: گذر سیاوش از آتش
مکتب اینجو، شیراز، قرن هشتم
(سن پترزبورگ)
آداموا، گیوزالیان، نگاره‌های *شاهنامه* ۱۳۸۳

نگارهٔ ۲، متعلق به مکتب ترکمانان در شیراز است. استفاده از رنگ بنفش مایل به آبی در صخره‌ها، خطوط موجی‌شکلِ خاصِ مکاتب شیراز و به حاشیه آوردن تصویر، به خوبی گویای مکتب مظفری آن دوران در شیراز است که بیش از صدسال با نگارهٔ پیشین تفاوت زمانی دارد (کنبای ۵۵). در اینجا به آرایش بنا توجه بیشتری شده، کاووس و سودابه برخلاف داستان، در ساختمان تصویر شده‌اند و تنها تلاش نگارگر برای نشان دادن جمعیت

ناظر، دو فردی است که از گوشهٔ سمت راست تصویر از پشت صخره سر برآورده‌اند. در چنین مواقعی معمولاً انتظار حضور انبوهی از جمعیت می‌رود؛ به گفتهٔ شاملو «صف غوغای تماشاییان» اما در این نگاره‌ها اثری از آنها نیست. آیا در متن شعر، موضع مردم و واکنش آنها محلی از اعتنا نداشته است؟ و یا تمرکز بر سوژه، مانع این ورود بوده است. وضوح قصر و نظم موجود در آن بیانگر چیست؟ قدرت؟ قدرت در کدام سو متبلور است؟

سیاوش در طبیعتِ ترسیم‌شده که خود یکی از ویژگی‌های مکتب ترکمانان است، گویی نگارگر می‌خواسته تنها گوشه‌ای از دشت و جمعیت را نشان دهد.

نگارهٔ ۲: گذر سیاوش از آتش
مکتب ترکمانان شیراز، قرن نهم
www.bridgemanart.com

نگارهٔ ۳، مربوط به قرن دهم هجری در اصفهان است. چنان‌که در این نگاره آشکار است، تمرکز ترکیب‌بندی بر سیاوش است. شعله‌های آتش، کشیده تصویر شده‌اند، از ساختمان، تنها دیواری دیده می‌شود و درخت و تپهٔ مدور، نمایندهٔ دشت هستند. سواری که به فاصلهٔ کمی از سیاوش دیده می‌شود گویی نمایندهٔ مردمی است که با عبور او از آتش به

شادی و درم ریختن می‌پردازند. بیشتر به نظر می‌رسد حضور این سوار وجه حمـایتی دارد؛ پشتیبانی به لحاظ تأویلی اقناع‌کننده‌تر است؛ به ویژه که او هم جوان است و بر اسـبی سـیاه نشسته است؛ نوعی تمایل به همانندی را نیز تداعی می‌کنـد و از آن رو کـه در پـس اسـب سیاوش است گویی بر پیشرو بودن سـیاوش و تـأثیر آن بـر پیـروانش اشـاره دارد. مکتـب اصفهان در قرن دهم تحت تأثیر دو مکتب هرات و ترکمانان تبریز اسـت. بـه صـورتی کـه ترکیب‌بندی قوی دارد، تعـداد افـراد کـم اسـت، فاصـلهٔ تناسـب گـاهی فـدای حرکـت و حس‌آمیزی می‌شود و رنگ‌ها قوی و چالاک هستند (کنبای ۷۹). نگارگر در ایـن نگـاره بـا تمرکز اصلی بر شخصیت سیاوش بر ویژگی انسان‌مدارانهٔ مکتب اصفهان تأکید کرده است.

نگارهٔ ۳: گذر سیاوش از آتش
مکتب اصفهان، قرن دهم
http://shahnama.caret.cam.ac.uk

نگارهٔ ٤، مربوط به اواخر قرن دهم در قزوین است. استفاده از رنگ‌های اشباع‌شـده، ترکیب‌بندی نه چندان دقیق و نداشتن پیچیدگی از ویژگی‌های این مکتب است کـه بـه خوبی در این نگاره نمایان است (همان ٨٦). برخلاف داستان، کیکاووس کنـار سـودابه

در ایوان نشسته، افراد حاضر در صحنه، گویی سرگرم کار خویش‌اند و معماری بنا نیز چندان دقیق و هوشیارانه نیست. تصویر مایهٔ حماسی ضعیفی دارد چنان که از مکتب قزوین برمی‌آید. «ساختار سراسری صحنه، که توسط نگارگری خشک‌مایه و بی‌دقت اجرا گردیده به هیچ‌وجه جلب کنجکاوی و اندیشه‌وری نگرنده را نمی‌کند» (کورکیان، سیکر ۲۱۲). حالت رها و مسابقه‌واری که سیاوش در این نگاره دارد گویای سلیقهٔ شخصی نگارگر و شاید تا حدودی نیز علاقهٔ رایج سلطنتی آن زمان باشد.

نگارهٔ ٤: گذر سیاوش از آتش
مکتب قزوین، قرن دهم
کورکیان، سیکر ۱۳۸۷

نگارهٔ ۵، مربوط به مکتب اصفهان در اواخر قرن یازدهم است که به معین مصور منسوب شده است. نوع پیکره‌های معین، شبیه به پیکره‌های رضا عباسی است، فقط در جزئیاتِ چشم‌ها و دهان تفاوت دارد. طراحی‌های او آزاد و بیشتر به تکنیک قلم‌مو و

آبرنگ شبیه‌اند تا قلم و مرکب (همان ۱۱۲). نوع پیکربندی سیاوش در این نگاره فیگوراتیو است و گوشه‌هایی از حجم در آن دیده می‌شود. کم بودن تعداد افراد و پرداخت دقیق حالات آنان از ویژگی‌های نگارگری همین دوران است. ترسی که در چهرهٔ سودابه دیده می‌شود، سروری که در چشمان کاووس است، سیاوش که لبخندزنان و با اعتماد به نفس از آتشِ نه چندان شعله‌ور می‌گذرد، صخره‌های مواج و رنگ‌بندی گرم نگاره، همه نشان از تلاش نگارگر برای رساندن مفهومی پنهان هستند. نگارگر با استقلال نسبی از داستان و پرداخت حالات انسانی به چهره‌ها، گذر سیاوش از آتش را چنین هنرمندانه به تصویر کشیده است. در این اثر چنان که از ترکیب‌بندی برمی‌آید اهمیت افراد یکسان است.

نگارهٔ ۵:گذر سیاوش از آتش
مکتب اصفهان، قرن یازدهم
http://shahnama.caret.cam.ac.uk

نگارهٔ ٦، مربوط به مکتب قاجار و *شاهنامهٔ* داوری است. طبیعت‌گرایی غربی و تلفیق نگارگری ایرانی و نقاشی اروپایی باعث ایجاد سبکی نو در این دوران شد. رنگ

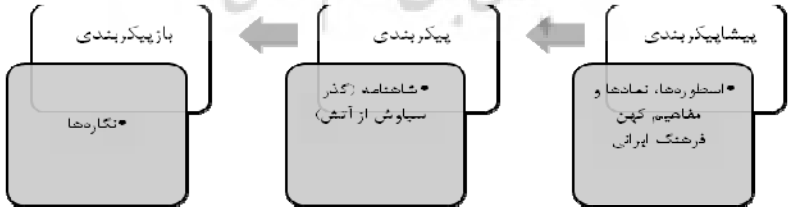
غالب در این نگاره تیره است، به جز جامهٔ سیاوش و چندی از افراد که رنگین ترسیم شده‌اند. شهر در بالای تصویر و آسمان در تاریکی هستند. سیاوش در حال گذر از آتش، دست خود را به نشانهٔ پیروزی بالا برده، مردم با جوش و خروش او را تشویق می‌کنند. در این نگاره برخلاف دیگر نگاره‌ها، زن و کودک نیز در میان جمعیت ترسیم شده است که حاکی از سبک مردم‌نگاری قاجاری (مافی‌تبار ١٤) و به لحاظ جامعه‌شناختی، مطرح شدن مردم در مناسبات اجتماعی است. کاووس و سوادبه نیز در سمت راست تصویر دیده می‌شوند. چنان که از تصویر برمی‌آید نشان دادن مردم عادی و خانه‌های سادهٔ آنان برای نگارگر بسیار مهم بوده است زیرا فضایی که به شهر و مردم اختصاص داده تقریباً بیشتر از فضایی است که به شخصیت‌های اصلی داده است.

نگارهٔ ٦ :گذر سیاوش از آتش
مکتب قاجار، قرن دوازدهم
http://shahnama.caret.cam.ac.uk

از مقایسهٔ این نگاره‌ها با هم، درمی‌یابیم که در هر دوره بنا به نوع گفتمان غالب، تصویری مستقل از این کنش داستانی ترسیم شده است. نگاره‌ها هر یک خوانشی خاص از داستان را

تصویر می‌کنند. هر نگارگر در حکم خواننده‌ای مستقل دست به تأویل داستان می‌زند و بنا به معنایی که دریافت می‌کند بر اهمیت بخشی از متن می‌افزاید. درواقع، تأویل از میان نشانه‌های متن برمی‌خیزد و توازنی بین متن و معنای ایجادشده برقرار می‌کند. از این روست که خوانندگان یک متن با وجود شباهت‌هایی که در تأویل دارند جهانی متفاوت خلق می‌کنند، زیرا افق معنایی هر دوره و انتظاری که خواننده از متن دارد، متفاوت است. برای هر تأویل‌کننده، یک تأویل درست وجود دارد که با آنچه او از متن انتظار دارد می‌خواند (ریکور ٦٩). نگاره‌ها نیز در حکم تأویل‌اند. هرکدام با اینکه یک کنش داستانی را نقل می‌کنند اما جهانی مستقل دارند. هر نگارگر در متن اجتماعی و تاریخی متفاوتی زندگی می‌کند؛ از این رو، تأویل همواره در همان موقعیتی قرار می‌گیرد که تأویل‌کننده خود را در آن قرار می‌دهد. معنا وابسته به این تأویل است. تجربهٔ اثر هنری از هر افق ذهنی و شخصی فراتر می‌رود، هم از افق ذهنی هنرمند و از هم افق ذهنی شخصی که اثر را درک می‌کند. بنابراین، اثر در مواجههٔ تاریخی‌اش اهمیت می‌یابد نه بیرون از زمان. بدون داشتن ربط و نسبت با زمان حال هیچ تأویلی وجود ندارد و این نسبت هیچ‌گاه پایدار و ثابت نیست. متن نقل‌شده، باید در موقعیتی هرمنوتیک فهمیده شود که در آن قرار می‌گیرد، یعنی در نسبتی که با زمان حال می‌یابد. بنا بر دیدگاه هرمنوتیک، متن می‌بایست در بطن افق تاریخی‌مندی مخاطب فهمیده شود (پالمر ۲۰۳). در مورد نگاره‌ها، دیالکتیکی که بین نگارگر و متن برقرار است موجب آفرینش معنای متن در قالب نگاره می‌شود. ریکور این مرحله را بازپیکربندی اثر نام‌گذاری می‌کند و خوانش خواننده و آفرینش جهانی نو از متن توسط او را مهم‌ترین مرحلهٔ این قوس هرمنوتیکی[1] می‌داند.

(نمودار۲- چگونگی تأثیر روایت استعاری *شاهنامه* بر نگارگری)

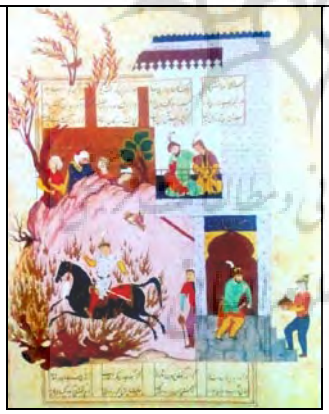


[1] hermeneutic cycle

نگارهٔ ۱: گذر سیاوش از آتش
مکتب اینجو، شیراز، قرن هشتم (سن پترزبورگ)
آداموا، گیوزالیان، نگاره‌های *شاهنامه* ۱۳۸۳

نگارهٔ ۲: گذر سیاوش از آتش
مکتب ترکمانان شیراز، قرن نهم
www.bridgemanart.com

نگارهٔ ۳: گذر سیاوش از آتش
مکتب اصفهان، قرن دهم
http://shahnama.caret.cam.ac.uk



نگارهٔ ٤: گذر سیاوش از آتش
مکتب قزوین، قرن دهم
کورکیان، سیکر ۱۳۸۷

نگارهٔ ۵: گذر سیاوش از آتش
مکتب اصفهان، قرن یازدهم
http://shahnama.caret.cam.ac.uk

نگارهٔ ٦: گذر سیاوش از آتش
مکتب قاجار، قرن دوازدهم
http://shahnama.caret.cam.ac.uk

جدول ۱- نگاره‌های گذر سیاوش از آتش

نتیجه‌گیری

در دوران مدرن، متن ادبی، دیگر پدیده‌ای یکه و مستقل در نظر گرفته نمی‌شود. اثر ادبی در گستره‌ای وسیع از مفاهیم اجتماعی و فرهنگی رشد کرده و با سایر حوزه‌های دانش بشری ارتباط می‌یابد. ادبیات تطبیقی با توانمندی ویژه‌ای که دارد امکان بررسی تأثیر متن ادبی بر سایر هنرها را پیش روی پژوهشگران قرار می‌دهد. در این میان، ادبیات ایران و به ویژه *شاهنامهٔ* فردوسی یکی از مهم‌ترین ظرفیت‌های پژوهش بینارشته‌ای است چرا که نفوذی چشمگیر در تاریخ نگارگری داشته است. روایت فردوسی از اسطوره‌های کهن ایرانی به نحوی آمیخته با استعاره است که سبب شده ساختار منحصر به فرد *شاهنامه* امکان این را داشته باشد تا آن‌گاه که مفهوم از ادراک بی‌واسطه قطع شده است و متن در طول زمان جاری است، مستقل و متکی به ذات عمل کند. در قوس هرمنوتیکی ریکور، کنش‌های انسانی قابل فهم، در حکم پیشاپیکربندی اثر هستند که هنرمند، آن را در قالب داستان پی‌رنگ‌سازی کرده و با

جابه‌جایی معنا، واقعیتی دیگر می‌آفریند؛ واقعیتی سوم که استعاره نامیده می‌شود. اما مهم‌ترین مرحلهٔ این قوس، بازپیکربندی اثر است که خوانش خواننده از متن را موجب می‌شود. در این مرحله، خواننده با تأویل خود، با متن یکی شده و جهان خود را خلق می‌کند. در این گام، به دلیل اهمیت مخاطب و تأثیر او از اثر ادبی، بحث ادبیات تطبیقی و پژوهش بینارشته‌ای مطرح می‌شود که به بررسی روند این تأثیر و چگونگی خلق اثری نو می‌پردازد. فردوسی نیز اسطوره‌ها و داستان‌های کهن ایرانی را در قالب متن ادبی پیکربندی کرده است. نوع روایت استعاری و چندمعنایی *شاهنامه* باعث تأویل خواننده می‌شود. خواننده‌ای که در اینجا نگارگر است، در دوران مختلف با خوانش متن دست به تأویل می‌زند و جهانی از مفاهیم برای خود می‌سازد. رویداد «گذر سیاوش از آتش» به دلیل ارتباطش با اسطوره، طبیعت، تقدیر و ادبیات، دارای مفاهیم متعددی است و به اعتبار متن، معنا را گسترش می‌دهد. بررسی نگاره‌های به‌جامانده از این رویدادِ داستانی نشان می‌دهد که اگرچه نگاره‌ها همگی یک لحظهٔ واحد از داستان را به تصویر کشیده‌اند اما هرکدام جهانی مستقل دارند. در هر نگاره، عنصری غالب است که آن را منحصر به فرد می‌کند. این فردیت و استقلال نگاره‌ها می‌تواند ناشی از تلقی شخصی نگارگر و خوانش او از متن، سلیقهٔ هنری دوران او و مکتبی که در آن رشد کرده و یا اقتضای شرایط اجتماعی و فرهنگی باشد. آنچه اهمیت دارد تأویل نگارگر در مقام خواننده است. اینجاست که نگارگر از طریق روایت استعاری فردوسی و تعبیر ادبی او از اسطوره‌های ایرانی با تجربه‌های انسانی، رویدادها و مفاهیم انسانی به‌جامانده از پیشینیان هم‌ذات‌پنداری می‌کند، یکی می‌شود و جهانی خلق می‌کند که در ادامهٔ این روند فرهنگی قرار می‌گیرد.

پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت

این مقاله برگرفته‌شده از پایان‌نامهٔ نویسندهٔ اوّل با عنوان «بررسی رابطهٔ هرمنوتیک *شاهنامهٔ* فردوسی و نگاره‌های نسخهٔ آل اینجو (مکتب شیراز)» است.

منابع

احمدی، بابک. *ساختار و تأویل متن*. جلد دوم. تهران: مرکز، ۱۳۷۲.

انوشیروانی، علیرضا. «ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران.» *ویژه‌نامهٔ ادبیات تطبیقی نامهٔ فرهنگستان*. دورهٔ اول، شمارهٔ اول (۱۳۸۹): ٦-۳۸.

انوشیروانی، علیرضا و لاله آتشی. «تحلیل تطبیقی و بینارشته‌ای شعر و نقاشی در آثار سهراب.» *فصل‌نامهٔ پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی*. دورهٔ سوم. شمارهٔ اول (پیاپی۹) (۱۳۹۱)، ۱-۲٤.

آداموا، ا.ت، گوزالیان، ل.ت. *نگاره‌های شاهنامه*. زهره فیضی. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، سازمان چاپ و انتشارات، فرهنگستان هنر،۱۳۸۳.

پالمر، ریچارد ا. *علم هرمنوتیک*. محمد سعید حنایی کاشانی. تهران: هرمس، ۱۳۹۳.

حمیدیان، سعید. *درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی*. چاپ سوم. تهران: ناهید، ۱۳۸۷.

حنیف، محمد. *قابلیت‌های نمایشی شاهنامه*. تهران: سروش و مرکز تحقیقات، مطالعات و سنجش برنامه‌ای، ۱۳۸٤.

ریکور، پل. *زندگی در دنیای متن*. بابک احمدی. چاپ دوم. تهران: مرکز، ۱۳۷۸.

ـــــــ . *زمان و حکایت*. مهشید نونهالی. جلد یک. چاپ اول، تهران: گام نو، ۱۳۸۳.

سجودی، فرزان. *ساخت‌گرایی و مطالعات ادبی*. مجموعه مقاله، گروه مترجمان. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، ۱۳۸۰.

شایگان، داریوش. *بت‌های ذهنی و خاطرهٔ ازلی*. چاپ هفتم. تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۸.

فردوسی، ابوالقاسم. *شاهنامهٔ فردوسی*. براساس *شاهنامهٔ* چاپ مسکو. متن کامل. تهران: پیمان، ۱۳۸۱.

کزازی، میرجلال الدین. *نامهٔ باستان*: داستان سیاوش. جلد سوم. چاپ اوّل. تهران: سازمان چاپ و انتشارات، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۸۲.

کنبای، شیلا. *نگارگری ایرانی*. مهناز شایسته‌فر.چاپ اوّل، تهران: فرهنگستان هنر، ۱۳۸۱.

کورکیان، ا.م، سیکر، ژ.پ. *باغ‌های خیال*. پرویز مرزبان. چاپ دوم، تهران: فروغ دانش، ۱۳۸۷.

مختاریان، بهار. *درآمدی بر ساختار اسطوره‌ای شاهنامه*. چاپ اوّل. تهران: آگه، ۱۳۸۹.

مسکوب، شاهرخ. *سوگ سیاوش*. چاپ هفتم. تهران: خوارزمی، ۱۳۸٦.

ـــــــ . *ارمغان مور*. تهران: نی، ۱۳۸٤.

نامورمطلق، بهمن. *اسطوره‌متن بینانشانه‌ای (حضور شاهنامه در هنر ایران)*. چاپ اوّل، تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۸۹.

هاوکس، ترنس. *استعاره*. فرزانه طاهری. چاپ اوّل. تهران: مرکز، ۱۳۷۷.

هیلن برند، رابرت، *زبان تصویری شاهنامه*. سید داوود طبائی. تهران: فرهنگستان هنر، ۱۳۸۸.

بابک معین، مرتضی. «استعاره و پیوند در اندیشهٔ پل ریکور.» *فصلنامهٔ علمی پژوهشی نقد ادبی*. س ۵. ش ۲۰ (۱۳۹۱) ص ۷-۲۶.

جعفری، اسدالله. «پی‌رنگ و بررسی آن در داستان سیاوش.» *متن‌شناسی ادب فارسی دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان*. دورهٔ جدید، ش ۲ (۱۳۹۱)، ص ۹۳-۱۰۸.

زارعی، فخری، امین، احمد، موسوی، سید کاظم. «بررسی عنصر پی‌رنگ در داستان سیاوش.» *پیک نور*. سال هشتم. شمارهٔ دوم (۱۳۸۷)، ص ۸۳-۱۱۲.

مافی‌تبار، آمنه. «تعامل نقش‌مایه‌ها و ویژگی‌های هنری مکاتب نگارگری ایرانی با نظری به نگاره‌های «گذر سیاوش از آتش».» *دو فصلنامهٔ علمی پژوهشی مطالعات هنر اسلامی*. شمارهٔ دهم. (۱۳۸۸)، ص ۱۲۱-۱۳۶.

ـــــــ . زاویه، سعید. داداشی، ایرج. «تحلیل مضمونی چند نمونه از نگاره‌های «گذر سیاوش بر آتش» در *شاهنامه* فردوسی.» *فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*. س ٦، ش ۲۱ (۱۳۸۹)، ۹۳-۱۲۲.

Ricoeur, Paul .*The Rule of Metaphor*. Translated by Robert Czerny with Kathleen McLaughlin. London: Routledge Publishing, 2004.

Wood, David. *On Paul Ricoeur*. London: Routledge publishing, 1991-

Sepp, H. Lester, E. *Handbook of Phenomenological Aesthetics*. Florida: Springer publishing, 2010.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی