فصلنامهٔ علمی - پژوهشی *نقد ادبی*. س ۱۱. ش ۴۳. پاییز ۱۳۹۷ (صص ۱۲۷ - ۱۵۶)

سرشت زیبایی‌شناختی *شاهنامه‌ی* فردوسی در وحدت ذهنیت و عینیت هگلی

چیمن فتحی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی
رامین محرمی*
دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی
بیژن ظهیری‌ناو
دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی
شهریار گیتی
استادیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه محقق اردبیلی

چکیده
باوجود هماهنگی و همسانی *شاهنامه‌ی* فردوسی با آنچه هگل در *درس‌گفتارهای زیبایی‌شناسی* دربارهٔ ویژگی‌های حماسهٔ اصیل برمی‌شمارد، وی *شاهنامه* را حماسه‌ای غیرمنسجم و فاقد مرکز عملکردیِ مستقل می‌خواند که نمی‌توان به آن عنوان حماسهٔ واقعی را داد. او حماسهٔ اصیل را جلوهٔ تمامیت جهان یک قوم می‌داند که حاصل تعین‌یابی و تظاهر انسانی اسطوره‌های نامنسجم و نابسامان پیشین، یعنی ایدئال‌شدگی طبیعت به‌وسیلهٔ روح است. بنابراین شعر حماسی اصیل را، به‌مثابهٔ نخستین مرحلهٔ خودآگاهی روح مطلق، می‌توان هنر ناب (مطلق) تلقی کرد که با ایجاد نوعی خودآگاهی جمعی در اجتماع تاریخی، از بالاترین درجهٔ هم‌نوایی ذهن و عین برخوردار است. زیبایی‌شناسی *شاهنامه‌ی* فردوسی هم بر تحقق عینیِ محتوای اساطیری آن، یعنی «ستیزگی و آمیزگی نیروهای متضاد هستی»، از

---

* نویسندهٔ مسئول: moharami@uma.ac.ir
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۹/۱۴ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۱۱/۱۷

رهگذار گرایش‌های اجتماعی، سیاسی و اخلاقی و به تعبیر دیگر بر تظاهر یگانگی اندام‌وارِ دوگانه‌ها استوار است. در این مقاله، نخست با استفاده از دیدگاه خود هگل دربارهٔ حماسهٔ اصیل و نیز با بهره‌گیری از یافته‌های پژوهش‌های دیگران، به نظرات او دربارهٔ *شاهنامه* پاسخ داده شده است؛ سپس با تکیه بر مقولاتی خاص از «فلسفهٔ روح» هگلی، ازجمله خانواده، نظام نیازها و کشور یا دولت، در مقولهٔ اخلاق اجتماعی، به‌شیوهٔ تحلیل تطبیقی، سرشت زیبایی‌شناختی *شاهنامه* در خلال تمامیت حماسی، در مؤلفه‌های برون‌همسری، تضاد و تمامیت در جهان‌پهلوان *شاهنامه*، بن‌مایه‌های واگشتی و کلیت در طبقات چندگانهٔ اجتماعی نشان داده شده؛ و بدین ترتیب، با تطبیق عناصر تمامیت‌بخش حماسی در *شاهنامه* بر اصلی‌ترین شاخصه‌های حماسهٔ اصیل هگلی، بیان شده است که *شاهنامه‌ی* فردوسی نیز، همچون بعضی از بزرگ‌ترین حماسه‌های اصیل جهان، با برخورداری از شاخص‌ترین ویژگی‌های حماسهٔ اصیل ـ برخلاف دیدگاه هگل ـ حماسه‌ای اصیل است و ضمن دربرداشتن قدرت انتقال فهم مشترک دینی و اخلاقی از جهان، هنری جهان‌شمول و ماندگار شمرده می‌شود.

واژه‌های کلیدی: زیبایی‌شناسی *شاهنامه‌ی* فردوسی، فلسفهٔ هنر هگل، عین و ذهن، یگانگی.

۱. مقدمه

۱- ۱. بیان مسئله

متن‌های کهن (کلاسیک) و شاهکارهای ادبی به‌سبب تاریخ و سرگذشت درازدامنشان، یکی از غنی‌ترین دستمایه‌ها برای نظریه‌های ادبی (هنری) هستند؛ از طرف دیگر هر نظریه معرفتی نو به‌ارمغان می‌آورد و با فراهم آوردن امکان خوانشی دیگر از متن کهن، سبب استمرار بقای آن می‌شود و بدین ترتیب، شاهکار کهن ادبی در پرتو نظریهٔ ادبی زندگی نو و پویایی را از سر می‌گیرد. نظریه ذاتاً کنشی فلسفی است و فیلسوفان در بحث از فلسفهٔ ادبیات، متن یا متن‌هایی را در ذهن دارند که به آن‌ها می‌اندیشند؛ چراکه متن اساساً کارمایهٔ اصلی نظریه و نقد ادبی است و بدون آن سخن گفتن از مفاهیم دشوار است (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۹۵: ۷ ـ ۱۹). بدین‌گونه، فلسفه، به‌مثابهٔ نظریه‌ای دربارهٔ جایگاه هستی‌شناختی ادبیات و چونان گشایندهٔ راهی به‌سوی درک و فهم موقعیت

هستی‌شناختی متن ادبی، سهم خود را به نظریهٔ ادبی ادا می‌کند و سبب غنای هرچه بیشتر آن می‌شود[1] (همدانی، ۱۳۹۱: ۶۳). متناسب با این مسئله، یکی از مهم‌ترین رویکردهای نقد ادبی که برای خوانش متن ادبی از مبانی معرفتی، شیوه‌ها و ابزارهای خاص خود برخوردار است، رویکرد زیبایی‌شناختی فلسفی یا فلسفهٔ هنر است. فلسفهٔ هنر حوزهٔ دید خود را به هنرهای پدیدآمده به دست انسان محدود می‌کند و تجارب زیبایی‌شناسانهٔ اعیان و مناظر طبیعی را در گسترهٔ موضوعی خود قرار نمی‌دهد. ازجمله فیلسوفانی که بر این نظر پایبندند، هگل (۱۷۷۰ ـ ۱۸۳۱م)، فیلسوف معناگرای آلمانی است. وی با مرزبندی زیبایی‌شناسی و اطلاق زیبایی به هنر، عملاً زیبایی طبیعی را از آن مستثنا می‌کند و زیبایی هنری را والاتر می‌داند؛ زیرا معتقد است آنچه برای اظهار زیبایی حقیقی ضروری‌تر از هرچیزی است، خصلت پایان‌ناپذیری و آزادی است و طبیعت در این زمینه ناقص است (استیس، ۱۳۹۲: ۲/ ۶۲۰)؛ زیرا «زیبایی هنر زیبایی‌ای است زاده از روح و زاده از نو» و حضور همیشگی روحانیت (معنویت) و آزادی دلیل اصلی برتری زیبایی هنر بر زیبایی طبیعت است. او در مقایسهٔ این دو گونهٔ زیبایی، زیبایی طبیعت را نوعی زیبایی ناکامل می‌خواند که فقط چونان بازتابی از زیبایی متعلق به روح است (Hegel, 1975 a:1/ 2). الزاماً نقد تقلید از طبیعت، به‌مثابهٔ هنر، نقطهٔ شروع فلسفهٔ هنر است؛ زیرا این نقد مشخص می‌کند که هنر فراوردهٔ روح است و اساساً ارزش هنر به این است که انسان آن را می‌آفریند (لاکست، ۱۳۹۳: ۵۴)؛ یعنی زیبایی راستین، خود، بیان حسی مستقیم آزادی روح است که باید به دست روح آزاد و برای روح آزاد آفریده شود (هولگیت، ۱۳۹۳: ۲۹) تا بتواند جنبه‌های متعدد حیات درونی و برونی آدمی را به‌تصویر بکشد. به‌نظر می‌رسد این هدف در فلسفهٔ هنر هگل، در «حماسهٔ اصیل» بیش از هر هنر دیگر دیده می‌شود؛ زیرا حماسهٔ طبیعی با جهان کل یک ملت و دوران، در پیوند است که در آن فرم و محتوا بیانگر جهان‌بینی کلی و تجلی عینی روح ملی در رویدادهای واقعی است (Hegel, 1975 b: 1044). به‌طور کلی ویژگی‌هایی که هگل در *درس‌گفتارهای زیبایی‌شناسی* برای حماسهٔ اصیل بیان می‌کند، با ویژگی‌های کلی حماسهٔ ملی ایران، *شاهنامه‌ی* فردوسی، هماهنگ است. باوجود آن، او *شاهنامه* را حماسه‌ای مبهم، غیرمنسجم و فاقد یک مرکز عملکردیِ مستقل می‌خواند

که به‌سبب فاصله‌اش از دوران ناپیدای اسطوره‌ها، خالی از روح و حیات بی‌میانجیِ ضروری برای شکل‌گیری حماسهٔ ملی است. ازاین‌رو در این مقاله برآنیم پس از اشاره‌ای نظری به برخی از مقولات فلسفهٔ هنر هگل، نخست به نظر هگل دربارهٔ *شاهنامه‌ی* فردوسی پاسخی مختصر دهیم؛ آن‌گاه با تکیه بر مقولاتی خاص از «فلسفهٔ روح» هگلی نشان دهیم که *شاهنامه‌ی* فردوسی هم، همچون بعضی از بزرگ‌ترین حماسه‌های اصیل (طبیعی) جهان، با برخورداری از شاخص‌ترین ویژگی‌های حماسهٔ اصیل ـ برخلاف دیدگاه هگل ـ حماسه‌ای طبیعی و ملی است که با تظاهر یگانگیِ اندام‌وارِ دوگانه‌ها (ذهن و عین) که متضمن سرشت زیبایی‌شناختی آن است، حیات درونی و واقعیت برونی را درهم می‌آمیزد و نمونهٔ هنر مطلق و گونه‌ای تمامیت هنری است که در مؤلفه‌های برون‌همسری، تضاد و تمامیت در جهان‌پهلوان شاهنامه، بن‌مایه‌های واگشتی و کلیت در طبقات چندگانهٔ اجتماعی نمود می‌یابد.

۱- ۲. سؤال‌های پژوهش

۱. چگونه می‌توان با بهره‌گیری از نظرگاه‌های خود هگل دربارهٔ حماسهٔ اصیل یا طبیعی به نقد دیدگاه او دربارهٔ *شاهنامه‌ی* فردوسی پرداخت؟

۲. وحدت ذهنیت و عینیت هگلی، در *شاهنامه‌ی* فردوسی، در کدام مؤلفه‌ها تمامیت حماسی ـ هنریِ آن را نشان می‌دهد؟

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

۱- ۳. پیشینهٔ پژوهش

شمار پژوهش‌های تطبیقیِ *شاهنامه* برمبنای آرا و نظریه‌های گوناگون ادبی بسیار است و نیازی به آوردن نمونه‌های آن نیست. اما تاکنون دربارهٔ سنجش ارزش‌های هنری *شاهنامه* براساس نظریه‌های وحدت‌نگرِ فلسفهٔ هنر، ازجمله فلسفهٔ هنر هگل، پژوهش مستقلی صورت نگرفته است. اما پژوهش‌هایی در اثبات جنبه‌هایی از انسجام در *شاهنامه* انجام شده است: مالمیر (۱۳۸۷: ۱۹۹ ـ ۲۲۴) در اثبات وجود نوعی انسجام فنی در *شاهنامه*، با اشاره به بنیان‌های آیینی و اندیشگی تناقض‌ها نشان می‌دهد که ساختار *شاهنامه* درعین تعدد و گستردگی منابع، دارای طرحی منسجم و کلیتی یگانه است.

مالمیر و حسین‌پناهی (۱۳۹۵: ۱۱۱ ـ ۱۳۶) ضمن پرداختن به فرایندهایی که خوانش روایت‌پردازانهٔ شاعر حماسی را مبتنی بر آن می‌دانند، نشان می‌دهند که حماسه‌های اساطیری با داشتن پیش‌ذهنیتی الگوبنیاد، در همهٔ این فرایندها، بن‌مایه و کارکرد خود را به‌مثابهٔ «هستی کنشی گزاره‌های روایی»، برای داشتن نوعی انسجام و کلیت حماسی حفظ می‌کنند. شفیعی کدکنی (۱۳۸۳: ۱۲ و ۲۵) به‌تفصیل به تحلیل بیان شاعرانهٔ فردوسی در سازگاری با موضوع حماسهٔ او می‌پردازد و در سنجش *شاهنامه‌ی* فردوسی با حماسه‌های پیش و پس از آن، مثلاً *گشتاسپنامه‌ی* دقیقی و *گرشاسبنامه‌ی* اسدی، به این نتیجه می‌رسد که *شاهنامه* به‌سبب توجه شاعر به حالت ترکیبی و زمینهٔ کلی تصویرها، یعنی هماهنگی صورت‌های خیال با یکدیگر و نیز تناسب با درون‌مایه و فضای شعر، از بیشترین ارزش شعری و هنری برخوردار است. بنابراین در این اثر با وجود توفیق نویسنده در اثبات هنربودگی *شاهنامه*، فقط نوعی اثبات بلاغی و نه اثباتی مبتنی بر تمامیت حماسی دیده می‌شود. ثاقب‌فر (۱۳۸۷: ۱۲ و ۲۵) ضمن بیان این مطلب که چندی از باورهای هگل در همان چارچوب فکری فلسفهٔ خود او قابل رد یا خرده‌گیری است، بر این باور است که کرانمندی افق دید و داوری هگل و ارسطو در بررسی حماسه، به‌دلیل توجه انحصاری آن دو به نمونهٔ هومری حماسه یعنی *ایلیاد* و *اودیسه* است. اما جنبهٔ نوآورانهٔ پژوهش حاضر، ارائهٔ تحلیل نوینی از سرشت زیبایی‌شناختی *شاهنامه*، با تکیه بر قابلیت‌های معنامدار فلسفهٔ هنر هگلی، البته با هدف نقد نظر منفی اما مبهم و متناقض هگل دربارهٔ *شاهنامه* است.

۲. مبانی نظری

۲- ۱. فلسفهٔ هنر هگل

دربارهٔ فلسفهٔ هنر هگل باید به جایگاه آن در کل دستگاه فلسفی هگل، تعریف کلی هنر و زیبایی، مراحل سه‌گانهٔ هنر و نظام هنرهای خاص و جزئی پرداخت.

۲-۱-۱. جایگاه فلسفهٔ هنر در نظام فلسفی هگل

به‌طور کلی فلسفهٔ هنر هگل بخشی از سنت غنی زیبایی‌شناسی آلمانی است. هگل اگرچه به‌طور خاص تحت تأثیر وینکلمان، کانت و شیلر قرار داشت (هولگیت، ۱۳۹۳:

۱۱)، فلسفهٔ هنر او نقطهٔ عطفی در توسعه و پیشرفت فلسفهٔ کلاسیک آلمان درباب هنر و نقد هنری است؛ زیرا اساساً تبیین جدیدی از تاریخمندی و ارتباط هنر با آگاهی و حقیقت عرضه می‌کند. ازاین‌رو نظر هگل دربارهٔ هنر و زیبایی‌شناسی قسمت مجزا و مستقلی از کل دستگاه فلسفی او نیست؛ بلکه با نظر به نمودار نردبانی استیس (۱۳۹۲: ۲/ پیوست کتاب) و یا نمودار مدور کافمن می‌توان دریافت که هنر، در کنار دین و فلسفه، یکی از سه جلوهٔ روح مطلق هگلی است که والاترین و واپسین مرحلهٔ کمال روح است و از آنجا که در نظام فلسفی هگل، هر مقوله آشکارا جامع مقولات پیشین است، بی‌تردید مقولهٔ فلسفهٔ هنر نیز دربردارندهٔ بسیاری دیگر از مقولات این دستگاه فلسفی است؛ به‌طوری که اصولاً نقد فلسفهٔ هنر هگل بدون بازگشت به دیگر مقولات فلسفهٔ او، ناقص و بی‌اساس خواهد بود (ر.ک: شکل زیر).

نمودار دایره‌ای نظام فلسفی هگل
(Kaufmann, 1966: 243)

اینجا به تعریف یا شرح کوتاهی از مقولات یا مباحث کلی‌ای می‌پردازیم که در این جستار اساس کار ما را تشکیل می‌دهد.

۲-۱-۲. هنر و زیبایی

هنر، در کنار دین و فلسفه، یکی از سه لحظهٔ جلوهٔ روح مطلق (بالاترین مرحلهٔ خودآگاهی روح) است و با زیبایی هم‌بسته است که خود، جلوه یا تحقق ایده یا مطلق است. به عبارت دیگر، هگل هم، مانند بعضی از پیشینیان خود ازجمله شلینگ، معتقد است هنر یکی‌کنندهٔ ذهن و طبیعت است و آگاهی در آن نقش کلیدی دارد (احمدی، ۱۳۸۷: ۹۹ ـ ۱۰۰). از نظر او، در درک مفهوم زیبا و هنر، یافتن و دریافتن دو چیز بسیار مهم است: «اول محتوا، هدف یا معنا و دوم بیان، نمود و تحقق این محتوا». اما (پس از شناخت این دو جنبه) نکتهٔ سوم [درک] نفوذ و رسوخ این دو جنبه در همدیگر، به‌مثابهٔ نمود و تظاهر انحصاری و ویژهٔ امر درونی (محتوا) در امر بیرونی (صورت) است. بنابراین همهٔ آنچه در اثر هنری مطرح می‌شود، پیوند ضروری محتوای اثر با صورت بیان آن است (Hegel, 1975 a: 1/ 95). به تعبیر دیگر از دید هگل، زیبایی آنجا پدید می‌آید که نسبت میان محتوا و پیکربندی یا شکل کامل شده باشد. در این شرایط، ایده و بیان حسی همانند یکدیگر می‌شوند و تمامیت هنری به‌وجود می‌آید (احمدی، ۱۳۸۷: ۱۰۴)؛ بنابراین امر زیبا تجلی محسوس این وحدت و وفاق است. به سخن دیگر، ایده یگانگی ذهنیت و عینیت است و در اثر زیبای هنری، این یگانگی در یگانگی درون‌مایهٔ معنوی با تن‌آوردگی (جسمانیت) بیرونی یا مادی آن بیان یا بازنموده می‌شود. ماده و روح، ذهنیت و عینیت در یک هم‌نوایی یا هم‌نهاد درهم آمیخته می‌شوند (کاپلستون، ۱۳۸۲: ۷/ ۲۲۹) و درجهٔ همین هم‌نوایی و یگانگی است که ارج و ارزش هنر را مشخص می‌کند؛ بدین معنا که هر اندازه همسازی میان ذهن و عین یا سوژه و ابژه در اثر بیشتر باشد تا جایی که این دو به تمامی برهم منطبق شوند، این اثر به مرتبهٔ کمال هنری نزدیک‌تر شده است.

۲-۱-۳. مراحل سه‌گانهٔ هنر

به‌نظر هگل، سلسله‌مراتب یا درجات یگانگی صورت و محتوای اثر هنری یا تحول تاریخی تکامل ایده در هنر را در سه مرحلهٔ متمایز می‌توان تشخیص داد: هنر سمبلیک، هنر کلاسیک و هنر رمانتیک. هریک از این مراحل سه‌گانه، درجهٔ حضور روح در ماده

را نشان می‌دهد؛ به‌طوری که در هنر سمبلیک فراروی ماده از روح، در هنر کلاسیک هم‌نوایی آن دو و در هنر رمانتیک فراروی روح از ماده قابل تشخیص است و هریک از این مراحل سه‌گانه با یکی از هنرهای خاص شناخته می‌شود: سمبلیک با معماری، کلاسیک با مجسمه‌سازی و رمانتیک با شعر (Hegel, 1975 a: 1/ 229 - 611).

۲-۱-۴. نظام هنرهای منفرد

هگل صور مختلف هنر را به‌نسبت سهمی که از روح یا معنا دارند، به دو گروه تقسیم می‌کند: ۱. هنرهایی که متکی به ماده‌اند، مثل معماری و مجسمه‌سازی؛ ۲. هنرهای رمانتیکی که به‌ترتیب میزان فراروی یا برتری روح بر ماده را نشان می‌دهند، یعنی نقاشی، موسیقی و شعر (همان، ۶۱۳ ـ ۱۲۳۷). البته همراهی و پیوند هنرهای خاص با انواع کلی معنایی از هنر را نباید انحصاری دانست؛ مثلاً معماری با هنر سمبلیک قرین است؛ اما این گفته بدین معنا نیست که صورت‌هایی از معماری که ویژهٔ هنر کلاسیک و رمانتیک باشد، وجود ندارد (کاپلستون، ۱۳۸۲: ۷/ ۲۳۱ ـ ۲۳۲). بنابراین برای شعر هم، مانند هر هنر دیگر، می‌توان سه مرحلهٔ سمبلیک، کلاسیک و رمانتیک را تصور کرد؛ همچنان‌که تحول تاریخ شعر این مراحل را به‌خوبی نشان می‌دهد (مجتهدی، ۱۳۸۹: ۱۳۱). علاوه‌بر آن، هگل شعر را به‌طور کلی به سه نوع حماسی، غنایی (تغزلی) و دراماتیک (نمایشی) تقسیم می‌کند (Hegel, 1675 b: 1035 - 1040).

۲-۲. وحدت اضداد در فلسفهٔ هگل

تقابل ذهن و عین که از دیرباز در میان فلاسفه مطرح بوده است، در فلسفهٔ دکارت به‌اوج رسید. کانت هم باوجود تلاش در پیمودن راهی میانه بین عقل‌گرایی و تجربه-گرایی، نتوانست به راه‌حل این معضل معرفت‌شناختی دست یابد و بنابراین خلأ میان آن دو همچنان باقی ماند؛ اما هگل با قائل شدن به اتحاد ذهن و عین، این مسئلهٔ معرفت‌شناختی را حل کرده است. به‌نظر هگل، اگر عین یا موضوع آگاهی با آنچه در اندیشهٔ ما نقش می‌بندد، یکسره متفاوت باشد، لازم است که ذهن و عین یا شناسایی و هستی به‌مثابهٔ دو حقیقت مخالف دربرابر یکدیگر قرار گیرند و در این صورت،

شناخت ناممکن می‌شود (دهباشی، ۱۳۸۴: ۱۴). اساساً تضاد از نظر هگل مفهوم متفاوتی دارد؛ از دید وی، تضاد ریشهٔ هر نوع حرکت و هر نوع جلوهٔ حیاتی است؛ هرچیز فقط تا آنجا که تضادی را در خود نهفته دارد، قادر به حرکت، فعالیت و آشکار کردن گرایش‌ها و انگیزه‌های درونی خویش است (دونت، ۱۳۸۱: ۱۱۵). حرکت بیرونی و محسوس، هستیِ متعینِ بی‌واسطهٔ تضاد است. حرکت را نباید چنان معنا کرد که گویی چیزی در لحظهٔ معیّنی در اینجا و در لحظه‌ای بعد در جای دیگری قرار دارد؛ حرکت یعنی (بودنِ) هم‌زمانِ (چیزی در) اینجا و جای دیگر؛ یعنی اینکه چیزی در آنِ واحد هست و نیست. بنابراین حرکت، خودِ تضاد و درواقع هستی متعین آن است؛ پس هرچیزی فقط تا آنجا زنده است که تضادی دربردارد و نیروی دربرداشتن و تحمل آن را داراست. اما هنگامی که موجودی قادر نیست از تعین مثبت خویش به تعین منفی گذر کند و یکی را در دیگری حفظ کند، به عبارت دیگر هنگامی که نمی‌تواند تضاد درونی خود را تحمل کند، وحدتی زنده نیست، اساس و محتوایی ندارد و دربرابر تضاد [درونی] خود از پای درمی‌آید (همان، ۱۱۶ ـ ۱۱۷). درواقع تضاد مورد نظر هگل تضادی است که دربردارندهٔ یگانگی درعین دوگانگی و اساس دیالکتیک است. هگل خود می‌گوید: «نیاز به فلسفه هنگامی پیش می‌آید که زندگی آدمیان از توانایی یگانه‌سازی محروم بماند و تضادها روابط زندهٔ درونی و متقابل خود را ازدست بدهند» (Marcuse, 1954: 36). دوگانه‌ها در هریک از مقولات فلسفهٔ هگل با عنوانی خاص ظاهر می‌شوند؛ در فلسفهٔ دین به‌صورت «موجود متناهی و خدای نامتناهی»، در سیاست به‌شکل «فرد و دولت»، در منطق دیالکتیک در قالب «تز و آنتی‌تز»، در فلسفهٔ روح با عنوان «عین و ذهن» و در هنر به‌شکل صورت (فرم) و معنا (محتوا). اما همچنان‌که هگل خود گفته است، رسالت تاریخی فلسفه تجزیه و تحلیل دقیق این تضادها و نشان دادن امکان جمع و یگانگی آن‌هاست. بصیرت فلسفی او همهٔ تضادهای هستی انسان، یعنی ماده و روح، طبیعت و انسان، اندیشه و واقعیت، فهم و خرد، آزادی و ضرورت، عقل و احساس و ... را درک می‌کند و در راه رفع و به تعبیر دقیق‌تر، در راه نشان دادن امکان «انحلال[۲]» آن‌ها می‌کوشد (عنایت، ۱۳۹۲: پیش‌گفتار: هجده).

۳. بحث و بررسی

۳-۱. *شاهنامه* و فلسفهٔ هنر هگل

در این بخش، نخست دیدگاه هگل دربارهٔ *شاهنامه* را نقد می‌کنیم و سپس به تحلیل تمامیت حماسی ـ هنری *شاهنامه* از رهگذر وحدت اضداد می‌پردازیم.

۳-۱-۱. رویکرد هگل به *شاهنامه*

هگل بخش عمده‌ای از جلد دوم *درس‌گفتارهای زیبایی‌شناسی* خود را به شعر حماسی و ویژگی‌های آن اختصاص می‌دهد. در قسمت «سیر تطور و گسترش تاریخی شعر حماسی» ذیل «حماسهٔ شرقی»، دیدگاه خود را دربارهٔ *شاهنامه*ی فردوسی اظهار می‌کند. او اگرچه نخست *شاهنامه* را با الفاظی همچون یک «شعر حماسیِ» «جامع» و «روایت»ی از «اساطیر عصر قهرمانی ایران باستان تا عهد ساسانی» معرفی می‌کند، در سطور بعد آنچه از بیان مبهم و تقریباً متناقض هگل دربارهٔ *شاهنامه* می‌توان دریافت، این است که وی *شاهنامه* را ۱. فاقد یک «مرکز یا محور کاربردیِ (عملکردی) مستقل»؛ ۲. فاقد پیوستگی منطقی میان تصاویر، رسوم و عناصر اساطیریِ «تخیل‌آمیز» با «چهره‌های تاریخی واقعی»؛ ۳. فاقد «صلابت در تصاویر انفرادی» به‌دلیل مسلمان بودن و باورمندی شاعر به دین و آیینی غیر از آیین اساطیریِ اثرش و درنتیجه آزادی او در چگونگی رفتار با موضوع اثر و ۴. فاقد روح و حیات بدیهی و بی‌واسطه، چونان یک ضرورت در ایجاد یک حماسهٔ ملی به‌سبب فاصله‌اش از جهان دور و ناپیدای اسطوره‌ها می‌داند که درکل نمی‌توان آن را حماسه‌ای واقعی در معنای خاص آن تلقی کرد[۳] (Hegel, 1975 b: 1097 - 1098).

پاسخ ما به نقد هگل بر *شاهنامه*، با توجه به شمارهٔ گزاره‌های بالا به‌ترتیب بدین‌صورت است:

۱. روایت‌پردازی حماسی، به‌ویژه در حماسهٔ اساطیری، محصول ذهنیت الگوبنیاد است؛ بدین معنا که حتی در فرایند خوانش و بازپیکربندی روایت از سوی مصنف حماسه نیز، روایت تازه برمبنای همان الگوها و پی‌رنگ بنیادین صورت می‌گیرد و موقعیت‌های نمونه‌وار نیز به کمینه‌های تقلیل‌ناپذیر یا به‌گفتهٔ توماشفسکی، «بن‌مایه[۴]»

تبدیل می‌شوند که «هستهٔ کنشیِ گزاره‌های روایی» را می‌سازند (مالمیر و حسین‌پناهی، ۱۳۹۵: ۱۲۳ ـ ۱۲۴). این همان عنصر معنوی یا مقصود واحدی است که در حماسه‌های واقعی، تمامی کنش‌های انسانی و قهرمانی در راه آن صورت می‌گیرد و همهٔ بخش‌های حماسه را به‌منظور تشکیل یک کل واحد در کنار هم جمع می‌کند (استیس، ۱۳۹۲: ۲/ ۶۶۹). در *شاهنامه*، این بن‌مایه «تضاد دوبُنی» است که با ۳۲/۱۲ درصد فراوانی، بیشترین درون‌مایه و از میان پی‌رفت‌های اصلی آن، پی‌رفت «جدال عملی خیر و شر» بیشترین فراوانی را به خود اختصاص داده است (طالبیان و دیگران، ۱۳۸۶: ۱۰۷) و هدف از این جدال، آمیزگی نیروهای ناساز برای تشکیل و تداوم هستی است.

۲. اساساً بینش اساطیر ایران تاریخی است و *شاهنامه* نیز بر همین اساس، حاوی تاریخ اسطوره، حماسهٔ پهلوانی و ایران ساسانی است. بدین ترتیب، در این اثر حماسی، اسطوره و حماسه و تاریخ درهم تنیده‌اند (مسکوب، ۱۳۹۶: ۱۱۳ ـ ۱۱۴) و آنچه این درهم-تنیدگی را ممکن کرده، همان «موضوع» و «اندیشهٔ حاکم» بر متن و یا به‌قول صورت‌گرایان روس، «مایگانی[۵]» مشترک میان این سه بخش به‌ظاهر منفک است. این مایگانی «ستیز ناسازها» یا «تضاد دوبُنی» است؛ با این تفاوت که هرچه از آغاز *شاهنامه* به پایان آن نزدیک می‌شویم، با گذر از ساحت اسطوره به داستان و سپس به تاریخ واقعی، درجهٔ عینی تصاویر فراتر از بُعد ذهنی و خیال‌پردازانهٔ آن‌ها رخ می‌نماید. بنابراین درهم‌تنیدگی اسطوره و تاریخ یا تخیل و واقعیت در *شاهنامه* نه‌تنها نمود ناپیوستگی و عدم انسجام آن نیست، بلکه نشان‌دهندهٔ حضور معنا یا روحی محوری است که این دو جنبه را در کنار هم نگه داشته و از آن دو یک کلِ یگانه ساخته است.

۳. هگل در *پدیدارشناسی روح*، دربارهٔ ضرورت شناخت شاعر حماسه‌سرا از میزان مداخلهٔ شخصی در طی تدوین اثر خود می‌گوید: شاعر حماسه‌سرا در اثر خویش ناپدید می‌شود و آنچه در شعر حماسی مهم است، نه خود شاعر، بلکه شعر او و سرود کلی اوست (Hegel, 1975 b: 246)؛ یعنی شاعر حماسی با باور به عینیت‌بنیانیِ شعر حماسی، باید به کناری بنشیند و جهان‌بینی اشخاص و رویدادها را برای مخاطب توصیف کند بی آنکه شائبهٔ باورها و نظراتش را در شعر خود راه دهد (استیس، ۱۳۹۲: ۲/ ۶۶۷). ازاین‌رو اگر منظور هگل از آزادیِ مبتنی بر دینِ فردوسی دخل‌وتصرف شاعر

برپایهٔ باورها و ایدئولوژی او باشد، باید گفت در حماسه‌های موسوم به طبیعی یا اساطیری، هرچند ژرف‌ساخت و حتی روساخت بنیادین روایت کهن حفظ می‌شود، آن‌ها همواره حاوی روح زمان یا به‌اصطلاح فرای (۱۳۷۹: ۲۱)، «لانگاژ» خاص زمانهٔ خود هستند و بر اثر عواملی مانند تحولات تاریخی و فرهنگی، عناصری ناشی از زمینه‌های فردی و اجتماعی راوی هم به متن روایی راه می‌یابد و این اثرگذاری‌ها نه‌فقط الزاماً به‌معنای دخل‌وتصرف راوی (مصنف) در اصل داستان نیست، بلکه اصولاً لازمهٔ بازپیکربندی روایت در فرایند پویا و خلاق «خوانش» است که خود، سبب نجات متن روایی حماسه از اسارت در رکود الگوبنیاد و درنتیجه بقای روایت حماسی در دوره‌های مختلف می‌شود (مالمیر و حسین‌پناهی، ۱۳۹۵: ۱۲۶ ـ ۱۲۷). در *شاهنامه‌ی* فردوسی هم، از یک سو همهٔ پژوهندگان در درستکاری فردوسی و امانت‌داری او در بازگویی بی‌کم‌وکاست آنچه خوانده و شنیده است، هم‌باورند[۶] و از سوی دیگر می‌توان دریافت که حکیم فردوسی هرگز باورهای خود را به‌تمامی به محتوای منابع و مآخذ حماسهٔ خود محدود نمی‌کند و چیزی را بازگو می‌کند که جامعهٔ روزگار او آمادگی یا توان بیشتری در پذیرش آن دارد (ثاقب‌فر، ۱۳۸۷: ۸۵) و بدین ترتیب، با ایجاد هم‌آوایی میان موضوع اثر و وضعیت روزگار خود، فاصلهٔ زمانی بین عهد وقایع اثر و عهد خود را از میان برمی‌دارد. این همان چیزی است که هگل خود در ادامهٔ «خصلت عمومی حماسه» از آن یاد می‌کند.

۴. هگل در مبحث «خصلت عمومی حماسه»، در قسمت بیان ویژگی‌های «حماسهٔ طبیعی»، از سویی ضمن اشاره به وجود قرن‌ها فاصلهٔ زمانی میان هومر و وقایع حماسی شعر او، حماسهٔ وی را شایسته‌ترین حماسهٔ طبیعی می‌نامد. او در ادامه به ضرورتِ حفظ «ارتباط تنگاتنگ میان شاعر با موضوع اثرش» یا به عبارت بهتر، میان شرایط زندگی حقیقی و روزگار کنونی او با رویدادهای حماسه و تصاویر هنری او، «علی‌رغم فاصله و دورافتادگی زمانی»، اشاره می‌کند و حماسه‌ای را که فاقد چنین ارتباطی باشد، «الزاماً مشتق به بخش‌های ناهمگن و ناهمخوان» می‌داند و معتقد است در حماسهٔ هنری، میان شاعر و موضوع شعرش آن‌چنان پیوندی برقرار می‌شود که گویی شاعر، خود، جزئی جدایی‌ناپذیر از اثرش است و نگرش او به جهان عین نگرش قهرمانان آن خواهد بود (Hegel, 1975 b: 1047). اینجاست که می‌توان ادعا کرد که شاعر

حماسه‌سرا عاطفهٔ شعری خود را از رهگذر همان اندیشهٔ حاکم بر متن پیش می‌برد. از سوی دیگر او *شاهنامه‌ی* فردوسی را به همین دلیلِ فاصلهٔ زمانی از موضوعش، احتمالاً بدون شناخت یا توجه به اوضاع عهد شاعر، فاقدِ خصلت بنیادین حماسه‌های حقیقی می‌خواند. اما باید گفت حکیم فردوسی در روایت داستان‌های *شاهنامه* اگرچه درواقع به بیان و تصویرسازی داستان‌های اساطیری گذشتگان می‌پردازد، از بازتاب اوضاع زندگی اجتماعی ـ سیاسی ـ اقتصادی زمانهٔ خود نیز غافل نمانده است. برای مثال «فردوسی در داستان ضحاک ماردوش، ویژگی جامعهٔ زمان خودش را به‌تصویر کشیده است». درواقع هرچند به‌سبب فضای اختناق حاکم بر زمانش، ناگزیر از زبان کنایی و اسطوره‌ای استفاده کرده، محتوای مورد بحث او مسائل جاری زمانه‌اش است (رضاقلی، ۱۳۹۱: ۳۱). به‌طور کلی تجربه‌هایی که خالق حالت و عاطفهٔ حماسی شاعر است، آشکارا در تداومِ همان درون‌مایهٔ «تضاد دوبُنیِ» حاکم بر بنیاد اندیشهٔ ایرانی است. از همان سال‌هایِ جوانی حکیم فردوسی، این دوگانگی بر اوضاع سیاسی عصر حاکم بود. قلمروی سامانیان به دو قطب قدرت تقسیم می‌شد: بخارای سنی‌مذهب و توس شیعه‌نشین. این دومرکزی بودنِ نهاد قدرت، اختلاف و جنگ سیاسی و فرهنگی امیران ایرانی با غلامان ترک و همچنینِ ستیز ملی‌گرایان شیعه با اهل‌سنت ماوراءالنهر به حوزهٔ ادبیات هم تسری یافت؛ بخارا عمدتاً مرکز ادبیات تعلیمی و توس مرکز ادبیات حماسی شد (ثعالبی و خالقی مطلق به نقل از زرقانی، ۱۳۹۰: ۳۴۴). با برچیده شدن سامانیان و آغاز سلطنت محمود غزنوی نیز، دوباره می‌توان شاهد ظهور دوگانگی‌های دیگری در پیرامون و بطن زندگی حکیم فردوسی بود: حکیم شیعه بود و حاکم جدید سنیِ متعصبِ حنفی؛ بینش سیاسی حکیم مبتنی بر استقلال‌طلبی و مخالفت با حضور بیگانه بود و حاکم، خود، عنصری بیگانه؛ هویت حکیم ایرانی بود و حاکم از ترکان مهاجر؛ حکیم مخالف سیادت عربی در ایران بود و حاکم ـ به مصلحت وقت ـ متمایل به خلفای بغداد (همان، ۴۰۳).

۳-۱-۲. تضاد و تمامیت حماسی ـ هنری

ذهن مطلق یا عقل اول آن‌گاه که از حال امکان به مرحلهٔ فعلیت و وجود درآید، یعنی زمانی که با تظاهر در جهان هستیْ روح زنده و مشخص انسانی بیابد، روح مطلق است. به‌طور کلی در تعریف «روح مطلق» باید گفت روح مطلق از یک سو پس از

روح ذهنی و روح عینی، سومین بهرهٔ بزرگ فلسفهٔ روح و به تعبیر بهتر، جامع روح ذهنی و روح عینی است[۷] و از سوی دیگر روح مطلق همان تظاهرات روح آدمی در هنر، دین و فلسفه است (استیس، ۱۳۹۲: ۲/ ۴۴۴ و ۴۴۶)؛ ازاین‌رو در درک ماهیت «هنر»، همراهی یا وحدت ذهن و عین گریزناپذیر است. به‌نظر می‌رسد تعریف هگل از «هنر مطلق» یا ناب هم برگرفته از تعریف «روح مطلق» اوست؛ همان‌طور که در روح مطلق، فاصلهٔ میان ذهن و عین از میان رفته و آن دو یگانه شده‌اند (همان، ۶۱۳)، هنر مطلق نیز در آنِ واحد باید هم ذهن و هم عین باشد.

از میان آثار هنری، حماسهٔ اصیل در زمرهٔ آثار اولیهٔ هنری است که از دید هگل، برترین وظیفهٔ هنر را برآورده می‌کند؛ زیرا در آن، محتوای اثر هنری به‌گونه‌ای است که خود را به تظاهر در صورت محسوس وامی‌سپارد و امر خدایی در صورت انسانی نمود می‌یابد. ازاین‌رو وحدت صورت و محتوا در آن مطلق است و به چیزی بیرون از خود نیاز ندارد. بنابراین شعر حماسی، به‌مثابهٔ هنر کلاسیک، هم به‌عنوان نتیجهٔ آگاهی جمعی یک ملت و هم به‌منزلهٔ سرچشمهٔ هنجارهای اخلاقی آن، متعلق به قلمروی آزادی[۸] و خودآگاهی است (جیمز، ۱۳۹۵: ۵۹ ـ ۶۰). به عبارت دیگر، حماسه‌های ملی و اساطیری مدون و منظوم، با تجلی عینی روح ملی و دربرداشتن جهان‌بینی کامل، نمودار یک «کل» حقیقی است که «هم آگاهی مذهبی و آیینی را دربرمی‌گیرد و هم وجود متحقق و ملموس را»؛ هم ناظر بر دنیای بیرونی و طبیعت انسان است و هم بیانگر دنیای درون و معنویت (مختاری، ۱۳۷۹: ۷۲). اما آنچه به یک حماسهٔ راستین کمال معنایی می‌بخشد و تمامیت حماسی نام می‌گیرد، فقط وجود هم‌زمان جداگانه و مستقل این دو دنیای پرتضاد نیست؛ بلکه تمامیت ویژهٔ حماسه زمانی شکل می‌گیرد که همهٔ جنبه‌ها و اجزای آن به‌سوی یکدیگر و در آخر به‌سوی یک مرکز واقعی هدایت شوند و بدین ترتیب، «وحدتی در یک تمامیت» و به‌گفتهٔ هگل، «تصویری از یک راه کامل اندیشه و صحنه‌ای کامل از یک تمدن» فراهم آید. «مقصود هنری حماسه [هم]، شکل بخشیدن به دنیای ویژه‌ای است که با تمام جنبه‌ها و ابعادش معیّن می‌شود» (همان، ۷۱ ـ ۷۲). به‌علاوه فقط در چنین فضایی است که «من» شاعر با «من جمعی» یا «من قهرمانی» یکی می‌شود و حتی در سرنوشت‌های تراژیک، فرد به‌عنوان یک «موقعیت کلی» به

داوری خوانده می‌شود (همان، ۷۶). به‌طور کلی آنچه در وحدت ذهنیت و عینیت حماسی باید مورد توجه قرار گیرد، در تمام داستان‌های *شاهنامه* نیز، (وجود بیرونی و زندگی درونی اجزا، ستیزهای بیرونی و تنش‌های درونی پهلوانان حماسه، محیط طبیعی و آگاهی‌های معنوی، نمودهای خودآگاهی و ناخودآگاهی، خردمداری و اسطوره‌سازی و در یک کلام ذهن و عین) در رابطه‌ای زنده و سازنده با یکدیگر عمل می‌کند. به‌طور کلی همراهی صحنه‌های وقایع طبیعی و اجتماعی با عرصه‌های ذهنی و خیالی در همهٔ داستان‌های *شاهنامه* دلیل محکمی بر وجود این برهم‌کنش تمامیت‌بخش است. جهان حماسه جهانی سرشار از پویایی و فعلیتی است که فقط در پرتو آمیزگی در ستیزگیِ نیروهای ناساز و دوگانه به‌ظهور می‌رسد و به‌تعبیر هگلی، این فعلیت هر لحظه حاصل یگانگی درون و برون یا ذهن و عین است. از سویی مسئلهٔ اصلی در اساطیر ایران سرشت دوگانهٔ خلقت است. *شاهنامه* نیز به‌عنوان تجلیگاه باورهای اساطیری ایرانیان، مبتنی بر تئوری اضداد و دوبُنی بودن آفرینش است و تقابل اضداد در هستی را به‌تصویر کشیده (محرمی و ممی‌زاده، ۱۳۹۰: ۱۲۸)؛ زیرا دو اصل قدیم متضاد به‌صورت دو بودهٔ همزاد آغازینی تصور شده‌اند که از آن دو، یکی مظهر نیکی و روشنی و دیگری مظهر تباهی و تاریکی است. تضادها به‌طور عمده، در بخش حماسی *شاهنامه* نیز ادامهٔ دوآلیسم اخلاقی و تعارض دو بن متضاد آغازین است که به‌صورت دوگانگی نژادی ایرانی و انیرانی (اغلب تورانی) بازتاب یافته است. از سوی دیگر «در اثر برخورد و هماویزی این دو بودهٔ ناساز است که طرح هستی افکنده شده و آفرینش صورت پذیرفته است» (سرکاراتی، ۱۳۸۵: ۹۶). بنابراین در *شاهنامه*، تضاد و تمامیت اضداد در هستی، حاصل نمونه‌برداری از تضاد کلان بنیادین در اسطورهٔ آفرینش است. ازاین‌رو علاوه‌بر جریان تضاد و تمامیت حماسی، به این نکتهٔ مهم دیگر به‌طور ضمنی می‌توان پی برد که این حماسهٔ اساطیری در پشت رویدادهای واقعی که به‌مثابهٔ صورت، فرم یا عین به‌تصویر می‌کشد (میتوس)، حاوی یک معنا یا مضمون ثابت به‌عنوان محتوا، معنا، روح یا ذهن است که به تصاویر درونی انتظام می‌بخشد (دایانویا).[۹] محتوای *شاهنامه* اگرچه برایند یا حاصل آمیزش چندی از سنت‌های اساطیری است، به‌طور کلی بن‌مایهٔ اساطیری خود را، به‌مثابهٔ روح و معنا، از اساطیر مبتنی بر آیین مزدایسنه برگرفته است.

صرف‌نظر از دیدگاه‌های متفاوت دربارهٔ تقدم و تأخر پیدایش آیین مزدیسنا و زروانی، با پذیرش این فرض که بافت اندیشگی آموزه‌های مزدیسنا برگرفته از تفکر زروانی است، «تفکر زروانی نخستین توضیح منطقی و اسطوره‌ای آفرینش جهان هستی و زندگی، نزد مردم ایران است» (عبادیان، ۱۳۸۷: ۱۳۱). برپایهٔ این اندیشه، نخستین تعین‌پذیریِ عالم مینو (معنا)، در تبدیل بی‌کرانگیِ خدایی زروان (زمان)نام به کرانمندیِ زمانی و مکانی در آفرینش اهورامزدا و اهریمن از ایزد زمان صورت می‌پذیرد. سپس با گذر تدریجی از عوالم اساطیری، آن دو نیز، خود، جنبه‌های عینی‌تری به خود می‌گیرند؛ یکی مظهر نور و دیگری تجسم تاریکی می‌شود؛ یکی در آسمان و دیگری در زمین جای می‌یابد؛ درواقع آسمان و زمین را پدید می‌آورند و آن‌گاه درگیر یکدیگر می‌شوند (عبادیان، ۱۳۸۷: ۱۳۱). در *شاهنامه* نیز که بنابه دقیق‌ترین آرا، به سه دورهٔ اساطیری، پهلوانی و تاریخی تقسیم می‌شود (صفا، ۱۳۶۹: ۲۱۱)، گویی با آغاز از بخش اساطیری تا پایان بخش پهلوانی، معانی مینوی رفته‌رفته تعین انسانی‌تری به خود می‌گیرند و ستیزگی اهورامزدا و اهریمن، به‌مثابهٔ معنا و روحِ غالب حماسه، ابتدا به‌صورت ستیز آدمی ـ اهریمن و سپس به‌صورت جنگ آدمی ـ آدمی نمود می‌یابد. اصولاً حرکت از اسطوره به حماسه، جریان سیر ذهنیت به عینیت است. در بینش اساطیری ایران، مفاهیم اساطیری که به‌طور عمده در مواردی مانند اهورامزدا/ اهریمن، خرد/ دژخردی، نیکی/ بدی، به‌مثابهٔ «معنا» یا «مطلق» هگلی قابل طرح‌اند ـ و البته همه در دوگانهٔ متقابل «نیکی/ بدی» قابل تخلیص‌اند ـ در *شاهنامه* همیشه صورت محسوس انسانی می‌پذیرند؛ یعنی آن نبرد کیهانی اهورامزدا و اهریمن و ستیزگی نیکی و بدی در *شاهنامه* «از راه جنگ به اجتماع انسانی راه می‌یابد و هستی می‌پذیرد» (مسکوب، ۱۳۹۶: ۱۲۹). اینجاست که شرط اصلی هگل برای «هنر کلاسیک» برقرار می‌شود؛ چراکه «خدا همانند آدمی و مطلق به‌صورت فرد آدمی در ذهن می‌آید. آفرینش صور آدمی‌گونه، خصوصیت عمدهٔ هنر کلاسیک است» (استیس، ۱۳۹۲: ۲/ ۶۴۰). در اینجا چند مؤلفهٔ تمامیت‌بخش در *شاهنامه را* که حاصل یگانگی ذهنیت و عینیت است، تحلیل می‌کنیم.

۳-۱-۲-۱. برون‌همسری

هگل در مقولهٔ روح عینی، مرحلهٔ اخلاق اجتماعی، بخش خانواده، در مبحث «زناشویی»، زناشویی با خویشاوندان را امری برخلاف اخلاق اجتماعی می‌داند؛ زیرا معتقد است اصل در زناشویی آن است که دو فرد مستقل، استقلال خود را به یکدیگر واسپارند؛ بدین معنا که زن و شوهر از شخصیت‌های مستقل خود چشم بپوشند تا به یک شخص بدل شوند. هگل در «فلسفهٔ حق» نیز، «عشق» را «آگاهی بر یگانگی خود و دیگری» تعریف می‌کند (استیس، ۱۳۹۲: ۲/ ۵۷۰). درواقع از نظر هگل، زناشویی، به‌مثابهٔ «وحدتی اخلاقی»، «تجسم کلی» و «تحقق عینی و ضرور عقل کل و خواست همگانی» است (همان، ۵۷۰ ـ ۵۷۱). در *شاهنامه* نیز، یکی از بنیادی‌ترین و عینی‌ترین نمونهٔ تکرار هستی آغازین در هستی امروزین که هم سازنده و هم نگاه‌دارندهٔ بنیاد این هستی است، آمیزش ناسازها در ازدواج‌های «برون‌همسری» یا «برون‌مرزهمسری» است. شاید بتوان گفت اساسی‌ترین و تاریخ‌سازترین همسرگزینی‌ها در *شاهنامه* از همین دست است؛ ازدواج پسران فریدون با دختران شهریار یمن (فردوسی، ۱۳۸۸: ۱/ ۱۰۳)، ازدواج زال با رودابه دختر مهراب کابلی (همان، ۲۶۲)، ازدواج کیکاووس با سودابه دختر شاه هاماوران (همان، ۲/ ۷۵)، ازدواج رستم با تهمینه دختر شاه سمنگان (همان، ۱۲۴)، ازدواج سیاوش با فرنگیس دختر افراسیاب (همان، ۳۰۶) و ازدواج بیژن با منیژه دختر شاه توران (همان، ۳/ ۳۲۱) همه و همه از گونهٔ ازدواج‌های «برون‌همسری» در *شاهنامه*‌اند.

به‌طور کلی ارزش و ضرورت این فرایند، یا به‌اصطلاح هگل «وحدت اخلاقی» و «تجسم کلیِ» همسرگزینی‌های برون‌مرزی، را در دو چهرهٔ ناب و تاریخ‌ساز *شاهنامه* یعنی رستم، جهان‌پهلوان، و کیخسرو، شاه آرمانی ایران، باید جست؛ اشخاص دورگه‌ای که نیکی، روحانیت، فرهنگ و به‌تعبیر هگلی عامل «ذهن» را از ایران و شرارت، تنومندی، طبیعت و عامل «عین» را از انیران دارند و بدین‌گونه با تمامیت انسانیِ خود بخش بزرگی از تمامیت حماسی *شاهنامه* را رقم می‌زنند (فتحی و محرمی، ۱۳۹۴: ۲۶۴ ـ ۲۶۵). مثلاً وجود رستم، جهان‌پهلوان *شاهنامه*، مظهر مجموعهٔ تمام آرمان‌های ملون و ارزش‌های گوناگون قومی و تضادها و تنش‌های درونی فرد و ملت است. او که فرزند پیوند زال و رودابه است، یکی از پهلوانان دورگهٔ *شاهنامه* به‌شمار می‌آید که البته ارزش

دوگانگی وجودی او در این اثر حماسی فراتر از دیگر پهلوانان دورگهٔ آن نشان داده شده است. او جهان‌پهلوان فردوسی است که با وجود دوگانه‌اش «بیانگر کلیت تام حماسی است» (مختاری، ۱۳۷۹: ۱۱۸). تمامیت انسانی او با حضور فراگیر و گسترده‌اش در *شاهنامه* به‌تنهایی قادر به اثبات سلطهٔ تمامیت حماسی در این اثر است. نسب او از سوی مادر به ضحاک ستمکار دیوصفت می‌رسد و از سوی دیگر پشتیبان پادشاهان کیانی و ابرپهلوان ایران‌زمین است (حمیدیان، ۱۳۸۷: ۲۳۵). افزون‌بر این، برخی از ویژگی‌های شخصیتی رستم نیز از وجود تضادهایی حکایت می‌کند که گاهی یادآور مفهوم تضاد وجودی انسان کامل است. سرشت او نیک است و به همین سبب از فرّ پهلوانی برخوردار است؛ اما رنگ شیطنت و شرارت را نیز، ازجمله در حیله‌گری‌های او دربرابر سهراب و اسفندیار و تخریب‌ها و قتل عام‌های او به‌هنگام تصرف توران، در وجود او می‌توان دید. رستم گاه بسیار سنگ‌دل است و گاه بسیار نرم‌خو و مهربان. گاه خاموش و تودار است؛ مثل هنگام جلوس کی‌قباد بر تخت شاهی و گاه پر از خشم و تندی، حتی دربرابر مخدوم خویش، ازجمله درمقابل سبک‌سری‌های کاووس (همان، ۲۴۱). اما درواقع ارزش این تضادها در ایجاد تعادلی درخور درون‌مایهٔ نیرومند ملی *شاهنامه* است که مانع وابستگی آشکار جهان‌پهلوان آن به دین یا آیین خاصی می‌شود و ازاین‌رو می‌توان گفت برایند تمامیت وجودی او، آزادگی و آزادمنشی‌اش دربرابر تعصب‌گرایی آیینی است و حکیم فردوسی با آفرینش و پرورش آرمان‌گرایانه‌اش تجربهٔ معنوی خود را از تعصب‌گرایی حاکمان زمانهٔ خود نیز به‌تمامی به مخاطب انتقال می‌دهد. از دید هگل هم، اصولاً به‌دلیل آزادی و پایان‌ناپذیری هنر است که هنر موضوع خود را اغلب از عصر پهلوانی می‌گیرد. مثلاً در شعر حماسی و نمایشی، شخصیت‌ها باید آزاد و خودمختار و مستقل باشند و هر آنچه از آن‌ها سر می‌زند، باید از نهاد ایشان برخیزد و براساس ارادهٔ آنان باشد، نه اینکه از بیرون بر آن‌ها تحمیل شود؛ طوری که بتوان گفت آنان به‌ظاهر فرمان‌بردار شاه و درحقیقت سروران خویش‌اند (استیس، ۱۳۹۲: ۲/ ۶۲۴ ـ ۶۲۵). اصولاً شعر حماسی که هگل آن را شعر قلب می‌نامد، شعر «شورانگیزی، فعالیت خودانگیختهٔ آزاد انسان و در یک کلام شکوفایی آزاد همهٔ استعدادهای انسانی و تکامل همه‌جانبه و آزاد آدمیان» است (آدرنو و دیگران، ۱۳۸۱: ۴۰۶).

۳-۱-۲-۲. بن‌مایه‌های واگشتی (فرودارنده)

یکی دیگر از خاستگاه‌های تمامیت حماسه بن‌مایه‌های واگشتی یا فرودارنده است که کارکردی قطعی و مستقیم در شکل‌گیری کلیت حماسی دارد. این بن‌مایه‌ها با دور کردن قهرمان از مقصد، درواقع پیروزی نهایی او را به‌تأخیر می‌اندازند؛ بنابراین در فاصلهٔ نخستین کنش‌های قهرمان تا پیروزی او، صحنه‌هایی از رویدادهای مهم در نهادها و فعالیت‌های انسانی و حقایق زندگی همچون منش‌ها، رفتارها، رسوم و عادات که با هم «تمامیت اعیان و اشیا» را تشکیل می‌دهند، به‌ظهور می‌رسند. این صحنه‌ها اغلب نمودار وقایع داستان‌های معترضه‌ای هستند که نسبت به ماجرای اصلی، فرعی می‌نمایند، اما در روشن شدن منش‌ها، باورها و رفتارهای افراد ملت در یک حماسهٔ بزرگ ملی و بالاخره در ایجاد تمامیت حماسی بسیار گویا و روشنگرند. نمونه‌هایی از این بن‌مایه‌ها در *شاهنامه*، در داستان‌های زمان پادشاهی کاووس ازجمله زیاده‌طلبی‌های او و رفتنش به آسمان و هاماوران و مازندران و داستان رستم و سهراب و یا داستان‌های بیژن و منیژه، رستم و اسفندیار و چندی دیگر رخ می‌نماید (مختاری، ۱۳۷۹: ۸۸ ـ ۹۰). به‌نظر می‌رسد منظور از «تمامیت اعیان و اشیا» همان «روح عینی» هگلی است که روح ذهنی آن را برای خویش می‌آفریند تا در جهان واقع خود عینی و موجود و اثربخش شود. این جهان همان جهان «تأسیسات» است. البته این تأسیسات تنها تأسیسات مثبت قانون و اجتماع و کشور نیست؛ بلکه عادات، سنن، حقوق، وظایف فردی، اخلاقیات و رسوم و سلوک را نیز دربرمی‌گیرد (استیس، ۱۳۹۲: ۲/ ۵۱۹). بعضی از این آداب و عادات که در خلال این داستان‌ها نمایش داده می‌شوند، عبارت‌اند از: مهمان‌داری، آیین تاج‌گذاری، برپایی جشن و سور، می‌گساری، نخچیر و شکار، کتمان نام، شیوهٔ ازدواج‌ها (برون‌همسری)، آداب سپاه‌آرایی و بسیاری دیگر. به‌طور کلی شاید بتوان بن‌مایه‌های واگشتی در *شاهنامه* را که می‌توان آن را با شگرد ادبی «استطراد [۱۰]» همسنگ دانست، روشن‌ترین دلیل در تأیید «هنر مطلق» بودن این «حماسهٔ اصیل» است؛ چراکه از سویی «محتوای اثر هنری باید به‌نحوی باشد که خود را به تصویر شدن در صورت محسوس واسپارد»؛ یعنی امر خدایی به‌مثابهٔ «ذهن»، در «صورت انسانی» به‌مثابهٔ «عین» نمایش داده شود[۱۱] (جیمز، ۱۳۹۵: ۵۸ ـ ۵۹) و از سوی دیگر

بی‌تردید در ساحت گستردهٔ حماسهٔ اصیل، روح عینی مبتنی بر خواست و ارادهٔ آدمی است که خود را در تأسیسات، منش‌ها و رسوم در جهان متجلی کرده و مادهٔ خام جهان را به‌صورت جهان عینی تازه‌ای درآورده است (استیس، ۱۳۹۲: ۲/ ۵۲۱). اساساً حماسهٔ اصیل ابزاری برای تمامیت مناسبات ذاتی و اساسی‌ای است که در اجتماع تاریخی بر اندیشه‌ها حکومت می‌کنند و کنش‌ها را راه می‌برند (جیمز، ۱۳۹۵: ۵۹ ـ ۶۰). بدین ترتیب، در این ویژگی حماسی، هماهنگی و هماوایی ذهن (به‌مثابهٔ کلی و محتوای هنر) با عین (به‌مثابهٔ جزئی و صورت محسوس هنر)، «هنر مطلق و ناب» بودن *شاهنامه* را اثبات می‌کند.

۳-۱-۲-۳. کلیت و تمامیت در طبقات چندگانهٔ اجتماعی؛ تجلی مفهوم اشه یا عدالت

در داستان‌های ملی ایران، تاریخ پیدایش طبقات و گروه‌های اجتماعی قبل از آغاز تمدن زرتشتی بوده است. به روایت *شاهنامه* نیز، نخستین پادشاهی که مردم را به چند گروه، با عملکرد و نقش‌های ویژه، تقسیم کرد، جمشیدشاه پیشدادی بود. این گروه‌ها عبارت بودند از: کاتوزیان (روحانیان)، نیساریان (سپاهیان و جنگیان)، بسودی (کشاورزان) و اهتوخشی (پیشه‌وران):

گروهی که آثوربان خوانیش — به رسم پرستندگان دانیش...
صفی برکشیدند و بنشاندند — همی نام نیساریان خواندند...
بسودی سه دیگر گُرُه را شناس — کجا نیست از کس بریشان سپاس...
چهارم که خوانند اهتوخشی — هم از دست‌ورزان با سرکشی...

(فردوسی، ۱۳۸۸: ۱/ ۴۲ ـ ۴۳)

شاید مهم‌ترین مفهوم جامعه‌شناسانه‌ای که از اصطلاح «گروه» در *شاهنامه* می‌توان دریافت، مفهوم نقش، وظیفه یا عملکردی است که این گروه‌ها در تمدن ایرانی برعهده داشته‌اند (طبیبی، ۱۳۷۴: ۸۱۱). اگرچه هدف از گروه‌بندی جامعه ویژه‌داشت هر نقش و وظیفه‌ای به گروه خاصی است و تداخل نقش‌ها برای اجتناب از آشوب و بی‌نظمی جامعه در حوزه‌های سیاسی، اقتصادی و اجتماعی ضروری می‌نماید، اما وجود یک هدف مشترک و رسیدن به وحدت و کلیتی تام، مقصد نهایی آن است؛ زیرا «علت

وجودی هر پدیدهٔ اجتماعی فقط غایت و مفید بودن آن نیست؛ بلکه وظیفه و نقشی است که آن پدیده در کل نظام اجتماعی و رفع نیازمندی‌های هیئت اجتماع دارد» (دورکیم، ۱۳۸۷: ۱۲۲). بنابراین طبقات اجتماعی در زمان جمشید از معنایی عادلانه و بسامان برخوردار است و نقش و عملکرد هر گروه در رابطهٔ متقابل آن با دیگر گروه‌ها اعتبار می‌یابد تا بدین ترتیب، وحدت و تمامیتی حماسی درعین تضاد یا تفاوت گروه‌های جامعه برقرار شود. این گروه‌بندی اگرچه در دوره‌های تاریخی و اواخر عهد ساسانی صورت نظام طبقاتی بسته و نابرابری‌های اجتماعی به خود گرفته، در نخستین صورت‌پذیری‌اش در عهد جمشید پیشدادی صرفاً نظامی فونکسیونی[۱۲] و بر محور وحدت ارگانیکی گروه‌ها و هم‌بستگی مردم در کل نظام بوده است (طبیبی، ۱۳۷۴: ۸۲۰). این دسته‌بندی اجتماعی نخستین تجلی مفهوم داد یا عدالت در جامعهٔ آرمانی در اندیشهٔ ایرانی و *شاهنامه* است (امن‌خانی و نظام‌اسلامی، ۱۳۹۲: ۴۸). اساساً نظریهٔ عدالت ایرانیان باستان را باید در مفهوم «اشه» جست‌وجو کرد. اشه یا همان نظام مقدس کیهانی «نشان‌دهندهٔ نظم جهانی، نظم زندگانی اجتماعی و دینی، روش درست طبیعت و [...] است» (نیبرگ، ۱۳۵۹: ۱۳۰). این نظم کیهانی، اجتماع انسان‌ها را نیز به طبقاتی تقسیم کرده است؛ چراکه سامانمندی جهان براساس الگوی اشه باید نمودی عینی و واقعی داشته باشد. درواقع طبقات اجتماعی را می‌توان عینی‌ترین جلوه‌گاه نگاه سلسله‌مراتبی به جهان قلمداد کرد که براساس آن، جامعه به سه طبقه تقسیم می‌شود: ۱. فرمانروایان و دین‌یاران؛ ۲. رزمیاران؛ ۳. برزیگران[۱۳] (رستم‌وندی، ۱۳۸۸: ۵۳). البته در نظام طبقاتی جامعهٔ ایرانی و براساس قانون الهی اشه، شاه در رأس هرم طبقات اجتماعی و اصلی‌ترین کارگزار اندیشهٔ ایران‌شهری و نمونهٔ عینی و گیتیک (زمینی) اهورامزدا در جهان مینوی است. این شخص همان پادشاه آرمانی ایرانیان است که به‌وسیلهٔ او پیوند میان آسمان و زمین برقرار می‌شود و حکومت الهی بر روی زمین تحقق می‌یابد. او موظف است نظم زمینی را با نظم کیهانی تطبیق دهد و جامعهٔ زمینی را به جلوه‌ای از آرمان‌شهر تبدیل کند (همان، ۵۵). درواقع عینیت‌یابی ذهنیت در اینجا با تبدیل نظام کیهانی به نظامی اخلاقی در زندگی گیتیک انسانی نمود می‌یابد (رضایی‌راد، ۱۳۸۹: ۱۰۲). علاوه‌بر آن، یکی دیگر از جنبه‌های عینیت‌یابی ذهنیت را در

اینجا، شاید بتوان در برداشت تجلی زمینی مفهوم ذهنی و اسطوره‌ای «فرّه» دنبال کرد. فرّهٔ ایزدی پادشاه نشان جایگاه الهی و توجیه‌کنندهٔ قدرت اوست. توجیه تجلی مفهوم فرّه در طبقات اجتماعی نیز به سه صورت قابل بررسی است:

۱. بزرگ‌ترین قانون الهی اقدام به خویشکاری است که موجب دستیابی به فرّهٔ وجودی می‌شود و هر طبقه خویشکاری خاص خود را دارد؛ بنابراین همان‌طور که خویشکاری طبقات متفاوت است، ارج و والایی فرّهٔ آنان نیز متفاوت است (امن‌خانی و نظام‌اسلامی، ۱۳۹۲: ۵۱ ـ ۵۲).

۲. جمشیدشاه که خود پادشاهی فرّه‌مند است، پس از ارتکاب گناه، فرّه را در سه نوبت ازدست می‌دهد. نخستین بار مهر، بار دوم فریدون و بار سوم گرشاسپ آن را برمی‌گیرد. به نظر هینلز (۱۳۸۴: ۵۷) اگرچه علت سه بار گریختن فرّه دقیقاً مشخص نیست، بعضی از دانشمندان این مسئله را مربوط به ساخت طبقات سه‌گانهٔ جامعه‌ای می‌دانند که جمشید بر آن فرمانروایی می‌کرده است؛ یعنی طبقهٔ روحانیون، جنگجویان و کشاورزان (صنعتگران و کشاورزان یک طبقه را تشکیل می‌دادند). به‌گفتهٔ بهار هم، هنگامی که جامعه طبقاتی شد، فرّه نیز مفهوم طبقاتی یافت؛ فرّهٔ روحانیان، فرّهٔ کیان، فرّهٔ سلطنت و جز آن (بهار، ۱۳۷۸: ۱۵۷) که همه نشان از عینیت‌یابی این مفهوم اسطوره‌ای ـ آسمانی است.

۳. طبقات مذکور در ایران پیش از اسلام، بنابه سنت، لباس‌هایی می‌پوشیدند که از نظر رنگ با یکدیگر متفاوت و هریک مظهر یکی از ایزدان مینوی (ذهنی) بود: روحانیان لباس سفید می‌پوشیدند که مظهر عینی «هرمزد» بود؛ جنگجویان جامه‌ای رنگارنگ می‌پوشیدند که سرخ و ارغوانی در ترکیب رنگش بیشتر بود و مظهر عینی ایزد «وای» بود و دهقانان جامه‌ای نیلی یا کبود می‌پوشیدند که جلوهٔ عینی «سپهر» بود (همان، ۷۴).

۴. نتیجه

هگل حماسهٔ اصیل را جلوهٔ تمامیت جهان یک قوم می‌داند که حاصل تعین‌یابی و تظاهر انسانی اسطوره‌های نامنسجم و نابسامان پیشین، یعنی ایدئال‌شدگی طبیعت

به‌وسیلهٔ روح است. بنابراین شعر حماسی اصیل را، به‌مثابهٔ نخستین مرحلهٔ خودآگاهی روح مطلق، هنر ناب یا مطلق تلقی می‌کند که با ایجاد نوعی خودآگاهی جمعی در اجتماع تاریخی، از بالاترین درجهٔ هم‌نوایی ذهن و عین برخوردار است. اما او معتقد است *شاهنامه‌ی* فردوسی را به‌دلیل فقدان نوعی «مرکز یا محور کاربردیِ (عملکردی) مستقل»، نداشتن پیوستگی منطقی میان تصاویر، رسوم و عناصر اساطیریِ «تخیل‌آمیز» با «چهره‌های تاریخی واقعی»، نداشتن «صلابت در تصاویر انفرادی» به‌دلیلِ آزادی شاعر در چگونگی رفتار با موضوع اثر و سرانجام فقدان روح و حیات بدیهی و بی‌واسطه، چونان یک ضرورت در ایجاد یک حماسهٔ ملی، به‌سبب فاصله‌اش از جهان دور و ناپدیدشدهٔ اسطوره‌ها، نمی‌توان حماسه‌ای طبیعی در معنای خاص دانست. این درحالی است که *شاهنامه* با دربرداشتن هدفی واحد، به‌مثابهٔ مرکز یا محوری یگانه ـ که تداوم هستی در پرتو ستیزگی و آمیزگی نیروهای ناساز است ـ برایند سه دورهٔ اساطیری، پهلوانی و تاریخی است که گویی با آغاز از بخش اساطیری تا پایان بخش پهلوانی، معانی مینوی در آن، رفته‌رفته تعیّن انسانی‌تری به خود می‌گیرند و ستیزگی اهورامزدا و اهریمن، به‌مثابهٔ معنا و روح غالب حماسه، ابتدا به‌صورت ستیز آدمی ـ اهریمن و سپس به‌صورت جنگ آدمی ـ آدمی نمود می‌یابد. در این اثر حماسی، اسطوره و حماسه و تاریخ در پرتو یک هدف یا مایگانیِ واحد درهم تنیده و یک کل یگانه را شکل داده‌اند که روح زمانهٔ فردوسی نیز به‌روشنی در آن نمایان است. این یگانگی، در خلال تمامیت حماسی، در مؤلفه‌های برون‌همسری، تضاد و تمامیت در جهان‌پهلوان شاهنامه، بن‌مایه‌های واگشتی و کلیت در طبقات چندگانهٔ اجتماعی نشان داده شده است و بدین ترتیب، با تطبیق عناصر تمامیت‌بخش حماسی در *شاهنامه* بر اصلی‌ترین شاخصه‌های حماسهٔ اصیل هگلی، معلوم می‌شود که *شاهنامه‌ی* فردوسی هم، همچون بعضی از بزرگ‌ترین حماسه‌های اصیل جهان ازجمله نمونهٔ هومری آن یعنی *ایلیاد* و *اودیسه*، با برخورداری از شاخص‌ترین ویژگی‌های حماسهٔ اصیل ـ برخلاف دیدگاه هگل ـ حماسه‌ای اصیل است و ضمن دربرداشتن قدرت انتقال فهم مشترک دینی و اخلاقی از جهان، هنری جهان‌شمول و ماندگار شمرده می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

۱. دربارهٔ نسبت فلسفه و نظریهٔ ادبی در نقد متون ادبی و راه‌های ادای سهم فلسفه به نظریهٔ ادبی ر.ک: همدانی، ۱۳۹۱: ۶۳ ـ ۱۰۴.

۲. کلمهٔ «انحلال» برای معادل واژهٔ آلمانی aufheben انتخاب شده که هم به‌معنای از میان برداشتن و هم به‌معنای نگه داشتن است؛ زیرا «انحلال» نیز هم به‌معنای ناپدید شدن ماده و هم انضمام و حفظ آن در مادهٔ دیگری است (مانند حل شدن حبهٔ قند در آب) (عنایت، ۱۳۹۲: پیش‌گفتار مترجم، بیست‌ونه ـ سی).

۳. داوری هگل دربارهٔ *شاهنامه* براساس ترجمهٔ آلمانی *شاهنامه* از گورز (Von Gorres Johannes) صورت گرفته است (موقن، ۱۳۷۸: ۶۳) که با توجه به آرای متناقض و محدود هگل دربارهٔ *شاهنامه*، به‌نظر می‌رسد این ترجمه فاقد جنبه‌های هنری و حماسی لازم بوده باشد. علاوه‌بر آن، دربارهٔ تعریف حماسه، انواع و ویژگی‌های آن‌ها و تطبیق آن با *شاهنامه‌ی* فردوسی ر.ک: صفا، ۱۳۸۷: ۴ ـ ۹.

4. motif

5. thematic

۶. دربارهٔ مآخذ *شاهنامه* و امانت‌داری فردوسی در بازگویی رخدادهای حماسی ر.ک: ثاقب‌فر، ۱۳۸۷: ۸۴ ـ ۸۷.

۷. در دستگاه فلسفی هگل، «روح ذهنی» از سه مرحلهٔ انسان‌شناسی ـ جان، پدیده‌شناسی ـ آگاهی یا شعور و روان‌شناسی ـ ذهن می‌گذر و تکامل «روح عینی» در حوزه‌های حق، اخلاق و اخلاق اجتماعی صورت می‌گیرد (استیس، ۱۳۹۲: ۴۴۹ ـ ۶۱۱).

۸. آزادی یکی از مفاهیم اساسی در فلسفهٔ هگل است که در هیچ‌جا به‌طور کامل آن را تعریف نکرده؛ زیرا آزادی غایتی است که در فرجام هستی می‌توان به‌صورت کامل از آن آگاهی یافت. بر این اساس، هگل در جای‌جای فلسفه‌اش توصیفاتی از آن به‌دست می‌دهد. هگل (۱۳۷۹: ۹۵) آزادی را گوهر روح می‌داند و هر تجلی بیرونی روح را تلاشی برای تحقق آزادی توصیف می‌کند. لذا به‌طور خلاصه آزادی حاصل وحدت انضمامی ذهنیت و عینیت یا عینیت بخشیدن روح به خویش در نهادهای اجتماعی و بالاتر از همه در دولت است.

۹. «میتوس» که معادل تقریبی طرح و روایت است، بیانگر گذار یک ساختار تصویری به ساختار تصویری دیگری است که بر نوعی «نظام خطی معنایی» قرار دارد؛ درحالی که «دایانویا» نوعی ساختار بنیادی ثابت است که به تصاویر درونی اثر انتظام می‌بخشد و با گونه‌ای «نظام هم‌زمان معنایی» روبه‌روست (Fry, 1984: 465). این اصل اساطیری نشان می‌دهد که در حماسه‌های

اساطیری همواره ذهنیت یا روحی حضور دارد که در هر لحظه پذیرای صورت و عینیتی متناسب است.

۱۰. digression؛ «استطراد» در اصطلاح بدیع آن است که گوینده از موضوع اصلی سخن به سخن دیگری که اغلب در بیان آن غرض خاصی وجود دارد، بپردازد و دوباره به موضوع اصلی بازگردد (انوشه، ۱۳۷۶: ۸۳).

۱۱. تأکید (گیومه) از نگارنده است.

12. functional

۱۳. دراصل افسانه‌ای که تشکیل طبقات اجتماعی را به جم ارتباط می‌دهد، فقط با سه طبقه آشنا بوده است (کریستین‌سن، ۱۳۸۳: ۳۴۵ ـ ۳۴۶۵).

منابع

- آدرنو، تئودور، لوسین گلدمن و دیگران (۱۳۸۱). *درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات*. ترجمهٔ محمدجعفر پوینده. تهران: نشر چشمه.
- احمدی، بابک (۱۳۸۷). *حقیقت و زیبایی درس‌های فلسفهٔ هنر*. چ۱۵. تهران: نشر مرکز.
- استیس، واتر ترنس (۱۳۹۲). *فلسفهٔ هگل*. ترجمهٔ حمید عنایت. ۲ج. ج۱ و ۲. چ۸. تهران: علمی و فرهنگی.
- امن‌خانی، عیسی و زهرا نظام‌اسلامی (۱۳۹۲). «بررسی تطبیقی مفهوم عدالت در شاهنامه (ایران باستان) و آثار افلاطون». *فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*. س۹. ش۳۰. صص ۷۰ ـ ۳۹.
- انوشه، حسن (۱۳۷۶). *فرهنگنامهٔ ادبی فارسی*. ۹ج. ج۲. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- بهار، مهرداد (۱۳۷۸). *پژوهشی در اساطیر ایران*. تهران: آگه.
- ثاقب‌فر، مرتضی (۱۳۸۷). *شاهنامهٔ فردوسی و فلسفهٔ تاریخ ایران*. چ۲. تهران: قطره.
- جیمز، دیوید (۱۳۹۵). *زیباشناسی هگل: هنر، اسطوره و جامعه*. ترجمهٔ عبدالله سالاروند. تهران: نقش جهان.
- حمیدیان، سعید (۱۳۸۷). *درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی*. چ۳. تهران: ناهید.
- دورکیم، امیل (۱۳۸۷). *قواعد و روش جامعه‌شناسی*. ترجمهٔ علیمحمد کاردان. چ۸. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

- دونت، ژاک (۱۳۸۱). *درآمدی بر هگل*. ترجمهٔ محمدجعفر پوینده. چ۲. تهران: نشر چشمه.
- دهباشی، مهدی (۱۳۸۴). «تحلیل و ارزیابی نقد هگل بر کانت». *نشریهٔ حکمت و فلسفه*. س۱. ش۱. صص۶ ـ ۱۶.
- رستم‌وندی، تقی (۱۳۸۸). *اندیشهٔ ایرانشهری در عصر اسلامی*. تهران: امیرکبیر.
- رضاقلی، علی (۱۳۹۱). *جامعه‌شناسی خودکامگی تحلیل جامعه‌شناختی ضحاک ماردوش*. چ۱۹. تهران: نشر نی.
- رضایی‌راد، محمد (۱۳۸۹). *مبانی اندیشهٔ سیاسی در خرد مزدایی*. تهران: امیرکبیر.
- زرقانی، سیدمهدی (۱۳۹۰). *تاریخ ادبی ایران و قلمرو زبان فارسی*. چ۲. تهران: سخن.
- سرکاراتی، بهمن (۱۳۸۵). *سایه‌های شکارشده*. چ۲. تهران: طهوری.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۳). *صُوَر خیال در شعر فارسی*. چ۹. تهران: آگه.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۸۷). *حماسه‌سرایی در ایران*. چ۴. تهران: فردوس.
- طالبیان، یحیی و دیگران (۱۳۸۶). «جدال خیر و شر؛ درونمایهٔ شاهنامهٔ فردوسی و کهن‌الگوی روایت». *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی مشهد*. ش۱۵۸. صص۱۰۱ ـ ۱۱۶.
- طبیبی، حشمت‌الله (۱۳۷۴). «مفهوم جامعه‌شناسی گروه و طبقه در شاهنامه» در *نمیرم از این پس که من زنده‌ام* (مجموعه‌مقالات کنگرهٔ جهانی بزرگداشت فردوسی). به‌کوشش دکتر غلامرضا ستوده. تهران: انتشارات دانشگاه تهران. صص۸۰۷ ـ ۸۲۳.
- عبادیان، محمود (۱۳۸۷). *فردوسی، سنت و نوآوری در حماسه‌سرایی*. چ۲. تهران: مروارید.
- فتحی، چیمن و رامین محرمی (۱۳۹۴). *همسویی حماسه‌ها: ایمان ترجمه (بررسی تطبیقی شاهنامهٔ فردوسی و بهشت‌گمشدهٔ جان میلتون)*. سقز: نشر گوتار.
- فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۹۵). «متون کهن فارسی و نظریهٔ ادبی مدرن». *فصلنامهٔ نقد ادبی*. س۹. ش۳۳. صص۷ ـ ۱۹.
- فرای، نورتراپ (۱۳۷۹). *رمز کل: کتاب مقدس و ادبیات*. ترجمهٔ صالح حسینی. تهران: نیلوفر.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۸). *شاهنامه*. تصحیح جلال خالقی مطلق. ۶ج. ج۱، ۲ و ۳. چ۲. تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.
- کاپلستون، فردریک (۱۳۸۲). *تاریخ فلسفه از فیشته تا نیچه*. ترجمهٔ داریوش آشوری. ۹ج. ج۷. چ۲. تهران: علمی و فرهنگی.

- کریستین‌سن، آرتور (۱۳۸۳). *نمونه‌های نخستین انسان و نخستین شهریار در تاریخ افسانه‌های ایران*. ترجمهٔ ژاله آموزگار و احمد تفضلی. تهران: نشر چشمه.
- لاکست، ژان (۱۳۹۳). *فلسفهٔ هنر*. ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی. چ۲. تهران: نشر ماهی.
- مالمیر، تیمور (۱۳۸۷). «ساختار فنی شاهنامه». *فصلنامهٔ کاوش‌نامه*. س۹. ش۱۶. صص۱۹۹ ـ ۲۲۴.
- مالمیر، تیمور و فردین حسین‌پناهی (۱۳۹۵). «اهمیت 'خوانش' در تکوین روایت‌های حماسی». *جستارهای نوین ادبی*. س۴۹. ش۱۹۵. صص۱۱۱ ـ ۱۳۶.
- محرمی، رامین و رقیه ممی‌زاده (۱۳۹۰). «تقابل نمادهای خیر و شر در دورهٔ اساطیری شاهنامه». *فصلنامهٔ متن‌پژوهی ادبی*. ش۴۹. صص۱۲۷ ـ ۱۴۳.
- مجتهدی، کریم (۱۳۸۹). *دربارهٔ هگل و فلسفهٔ او*. چ۴. تهران: امیرکبیر.
- مختاری، محمد (۱۳۷۹). *حماسه در رمز و راز ملی*. چ۲. تهران: توس.
- مسکوب، شاهرخ (۱۳۹۶). *ارمغان مور*. چ۶. تهران: نشر نی.
- موقن، یدالله (۱۳۸۷). *زبان، اندیشه و فرهنگ* (مجموعه‌مقالات). ترجمه و تألیف یدالله موقن. تهران: هرمس.
- نیبرگ، هنریک ساموئل (۱۳۵۹). *دین‌های ایران باستان*. ترجمهٔ سیف‌الدین نجم‌آبادی. تهران: مرکز ایرانی مطالعات فرهنگ‌ها.
- هگل، ویلهلم فردریش (۱۳۷۹). *عقل در تاریخ*. ترجمهٔ حمید عنایت. تهران: شفیعی.
- همدانی، امید (۱۳۹۱). «فلسفه و نظریهٔ ادبی، تأملی در انحای ادای سهم فلسفه به نظریهٔ ادبی». *فصلنامهٔ نقد ادبی*. س۵. ش۱۷. صص۶۳ ـ ۱۰۴.
- هولگیت، استیون (۱۳۹۳). *زیبایی‌شناسی هگل*. ترجمهٔ گلنار نریمانی. چ۲. تهران: ققنوس.
- هینلز، جان (۱۳۸۴). *شناخت اساطیر ایران*. ترجمهٔ ژاله آموزگار و احمد تفضلی. تهران: نشر چشمه.

- Adreno, T. et al. (2003). *Daramadi bar Jāme' eshenasi-ye Adabyiāt*. M.J. Pouyande (Trans.). Tehran: Cheshmeh Publication. [in Persian]
- Ahmadi, B. (2009). *Haqiqat va Zibai Dars-hāye Falsafe-ye Honar*. Tehran: Markaz Publication. [in Persian]
- Amankhani, E. & Z. Nezam-Eslami (2014). "Barrasi-ye Tatbiqi-ye Mafhum-e Ed alt dar Sh h-N me (Iran-e B ts)n va As r-e Afl utn". *Fasl-Nāme-ye Adabiyāt-e Erfāni va Ostureshenākhti*. No. 30. pp. 39 - 70. [in Persian]
- Anushe, H. (1998). *Farhang-Nāme-ye Adabi-ye Farsi*. Vol. 2. Tehran: Wez at-e Farhang va Ersh de Esl mPublication. [in Persian]

- Bahar, M. (2000). *Pazhuheshi dar Asātir-e Irān*. Tehran: Agah Publication. [in Persian]
- Christiansen, A. (2005). *Nemunehā-ye Nakhostin Ensān va Nakhostin Shahriyār dar Tārikh-e Afsānehā-ye Iran*. Zh. Amuzgar & A. Tafazoli (Trans.). Tehran: Cheshme Publication. [in Persian]
- Copleston, F. (2004). *Tārikh-e Falsafe az Fiesta ta Nietzsche*. D. Ashuri (Trans.). Vol. 7. Tehran: Elmi va Farhangi Publication. [in Persian]
- Dehbashi, M. (2006). "Tahlil va Arzyābiye Naqd-e Hegel bar Kunt". *Nashriye-ye Hekmat va Falsafe*. No.1. pp. 6 - 16. [in Persian]
- Donut, Zh. (2003). *Darāmadi bar Hegel*. M.J. Pouyande (Trans.) Tehran: Cheshmeh Publication. [in Persian]
- Durkheim, E. (2009). *Qavā' ed va Ravesh-e Jāme 'e-Shenāsi*. A.M. Kardan (Trans.). Tehran: Tehran University Publication. [in Persian]
- Ebadiyan, M. (2009). *Ferdowsi, Sonat va No-Avari dar hamāse-Sorāi*. Tehran: Morvārid Publication. [in Persian]
- Fathi, Ch. & R. Moharrami (2016). *Hamsui-e Hamaseha: Imān- e Tarjome*. Saqez: Gotāh Publication. [in Persian]
- Ferdowsi, A. (2010). *Shāh-Nāme*. J. Khaleqi Motlaq (Ed.). Vol. 1, 2 & 3. Tehran: Dāyrat-ol-Ma' āref-e Bozorg-e Eslāmi Center Publication. [in Persian]
- Fotuhi-ye Roudme' jani, M. (2017). "Motun-e Kohan-e Farsi va Nazarye-ye Adabi-ye Modern". *Faslname-ye Naqd-e Adabi*. No. 33. pp. 7 - 19. [in Persian]
- Fry, N. (1984). "Myth as the *Martix of Literature*" in *the Georgia Reviwe*. (38) 3 (Fall). pp. 465 - 476.
- _____ (2001). *Ramz-e Kol: Ketāb- e Moqadas va Adabiyāt*. S. Hosseyni (Trans.). Tehran: Nilufar Publication. [in Persian]
- Hamedani, O. (2013). "Falsafe va Nazarye-ye Adabi, Ta' mmoli dar Enh -ye Ad -ye Sahm-e Falsafe be Nazarye-ye Adabi". *Faslname-ye Naqd-e Adabi*. No. 17. pp. 63 - 104. [in Persian].
- Hamidyan, S. (2009). *Darāmadi bar Andishe va Honar-e Ferdowsi*. Tehran: Nāhid Publication. [in Persian]
- Hegel, G.W.F. (1975 a). *Aesthetics: Lectures on Fine Art*. T.M. Knox (Trans.). Vol. 1 & 2. New York: Oxford University Press.
- _____ (1975 b). *La Phenomenolgie de l'esprit*. trad. Jean Hyppolite (II tomes). Paris: Montaigne.
- _____ (2001). *Aql dar Tārikh*. H. Enayat (Trans.). Tehran: Shafi' i Publication. [in Persian]
- Hinnells, J. (2006). *Shenākht-e Asātir-e Iran*. Zh. Amuzgar & A. Tafazoli (Trans.). Tehran: Cheshme Publication. [in Persian]
- Holguin, S. (2015). Zib -Shen isye Hegel. G. Narimani (Trans.). Tehran: Qoqnus Publication. [in Persian]

- James, D. (2017). *Zibāi-Shenāsi-ye Hegel: Honar, Osture va Jāme' e*. A. Salarvand (Trans.). Tehran: Naqsh-e Jah n Publication. [in Persian]
- Kaufmann, W. (1966). *Hegel*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- Lacoste, J. (2015). *Falsafe-ye Honar*. M.R. Abolqasemi (Trans.). Tehran: M h Publication. [in Persian]
- Malmir, T. & F. Hosseyn-Panahi (2017). "Ahamiyat-e "Kh nesh" dar Takvin-e Rev yath -ye Ham is". *Jostārhā-ye Novin-e Adabi*. No.195. pp. 111 - 136. [in Persian]
- Malmir, T. (2009). "S kt -e Fanni-ye Sh hN me". *Faslnāme-ye Kāvoshnāme.* No. 16. pp. 199 - 224. [in Persian]
- Marcuse, H. (1954). *Reason and Revolution*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Meskub, Sh. (2018). *Armaghān-e Mur*. Tehran: Ney Publication. [in Persian]
- Moharrami, R. & R. Mami-Zade (2012). "Taq bb-e Nam dh-ye Kheyr va Shar dar Dowre-ye As tiri-ye Sh hN me". *Faslnāme-ye Matnpazhuhi-ye Adabi*. No. 49. pp. 127 - 143. [in Persian]
- Mojtahedi, K. (2011). *Darbāre-ye Hegel va Falsafe-ye ou*. Tehran: Amir-Kabir Publication. [in Persian]
- Mokhtari, M. (2001). *Hamāse dar Ramz va Rāz-e Melli*. Tehran: Tus Publication. [in Persian]
- Muqen, Y. (2009). *Zabān, Andishe va Farhang.* Tehran: Hermes Publication. [in Persian]
- Nyberg, H.S. (1981). *Dinā-ye Irān-e Bāstān*. Seyf-al-Din Najm-Ab di (Trans.). Tehran: Irani Mot leat-e Farhangha Center Publication. [in Persian]
- Reza- Qoli, A. (2013). *Jāme ' e-Shenāsi-ye Khod-Kāmegi: Tahlil-e Jāme ' e-Shenākhti-ye Zahāk-e Mār-dush*. Tehran: Ney Publication. [in Persian]
- Rezai-Rad, M. (2011). *Mabāni-ye Andishe-ye siyāsi dar Kherad-e Mazdāi.* Tehran: Amir-Kabir Publication. [in Persian]
- Rostam-vandi, T. (2010). *Andishe-ye Irānshahri dar Asr-e Eslāmi.* Tehran: Amir-Kabir Publication. [in Persian]
- Safa, Z. (2009). *Hamāse-Sorāi dar Iran*. Tehran: Ferdows Publication. [in Persian]
- Sarkarati, B. (2007). *Sāyehā-ye Shekār-Shode*. Tehran: Tahuri Publication. [in Persian]
- Shafi' i Kadkani, M. (2005). *Sovar-e Khiyāl dar She ' r-e Farsi*. Tehran: Agah Publication. [in Persian]
- Stace, W. (2014). *Falsafe-ye Hegel*. Vol. 1 & 2. Hamid En yat (Trans.). Tehran: Elmi va Farhangi Publication. [in Persian]
- Tabibi, H. (1996). "Mafhum-e J me' eshenasi-ye Goruh va Tabaqe dar Sh hN me" in *Namiram az inpas ke Man Zendeam* (Majmu' e Maq l t-e Kongre-ye Jah n-iye Bozorgd sht-e Ferdowsi). Tehran: Tehran University Publication. pp. 807 - 823. [in Persian]

- Talebiyan, Y. et al. (2008). "Jed l-e Kheyr va Shar: Darunm ye-ye Sh h N me-ye Ferdowsi va Kohan-Olgu-ye Rev yat". *Majale-ye Dāneshkade-ye Adabiyāt va Olum-e Ensāni-ye Mashhad*. No. 158. pp. 101 - 116. [in Persian]
- Zarqani, M. (2012). *Tārikh-e Adabi-ye Irān va Qalamrow-e Zabān-e Farsi*. Tehran: Sokhan Publication. [in Persian]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی