پژوهشنامهٔ ادب حماسی، سال پانزدهم، شمارهٔ دوم، پیاپی ۲۸، پاییز و زمستان ۹۸، صص۷۵ - ۹۴

تحلیل ادبی و هنری رؤیا در متن و نگارهٔ داستان «خواب دیدن توس سیاوش را» از منظر نقد تخیلی گاستون باشلار

حمیده حرمتی*
استادیار زبان و ادبیات فارسی، هیأت علمی دانش‌گاه هنر اسلامی تبریز، ایران.
رویا رضاپور مقدم**
هیأت علمی دانش‌کدهٔ هنرهای اسلامی، دانش‌گاه هنر اسلامی تبریز، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۸/۲۷
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۱۰/۱۹

چکیده

گاستون باشلار معرفت شناس، فیلسوف منتقد و از ساختارگرایان نخست فرانسه، شیوهٔ نقدی تازه را بر پایهٔ تحلیل و تفسیر تصاویر ادبی و هنری پایه‌گذاری کرد. باشلار که مبنای نقد خویش را بر پایهٔ عناصر چهارگانه قرار داده بود، برای تخیل مادی شاعر و رابطهٔ آن با ضمیر ناخودآگاه و مسائل پدیدارشناسی نقشی گسترده قائل بود. از دیدگاه معرفت‌شناسانه وی، خیال و رؤیای شاعرانه به واسطهٔ عناصر چهرگانه و در قالب کهن‌الگوهای اسطوره‌ای با دلالت‌های آشکار و پنهان جلوهٔ مادی می‌یابند و برای پذیرش نقش ادبی و برانگیختن احساسات مخاطب با تصاویری دوگانه جلوه می‌نمایند که تحلیل تخیل مادی و تفسیر این دوگانگی‌ها، سبب گشودن عقدهٔ متن می‌شود. داستان «خواب دیدن توس سیاوش را» یکی از ده‌ها روایت رؤیا در *شاهنامه* است که در یکی از نگاره‌های *شاهنامه شاه‌طهماسبی* به عنوان نمونهٔ بی‌بدیلی از به تصویر کشیده شدن عالم رؤیا و خیال شاعر در نقاشی ایرانی نمود یافته است. این مقاله کوششی در جهت بازنمایی پیوند دیرینه ادبیات و هنر به‌ویژه نگارگری از دریچهٔ تخیل مادی با روی‌کردی بر آرای باشلار در باب تخیل مادی شاعر در شعر و تطابق آن‌ها با نگاره است تا آشکار نماید که عناصر چهارگانه در تخیل فردوسی در این داستان چه جای‌گاهی داشته و چگونه در قالب کلمات و تصویرسازی‌ها نمود پیدا کرده و تا چه اندازه با نقد تخیلی باشلاری در شعر و نگاره قابل تطبیق است. به استناد موارد یافت شده می‌توان گفت شاعر و نگارگر از تخیل مادی و دوگانگی دیالکتیکی مورد نظر باشلار در خلق اثر خود بهره‌مند گردیده‌اند.

کلیدواژه‌ها: رؤیا، نقد تخیلی، گاستون باشلار، توس، سیاوش، نگاره.

* .hormati@tabriziau.ac.ir
** .rezapour@tabriziau.ac.ir

مقدمه

گاستون باشلار (۱۹۶۲- ۱۸۸۴ م.) معرفت شناس، منتقد ادبی و از ساختارگرایان نخست قرن بیستم است که سبکی تازه را بر مبنای کارکرد ذهن در شکل‌گیری تخیل در حوزهٔ نقد ادبی باب کرد (باشلار،۱۳۷۷: ۵-۶). از دیدگاه باشلار تخیل به عنوان قوه‌ای فکری از ارزشی برابر با خرد برخوردار است که در بهترین حالت خود در رؤیا فعال می‌گردد. او رؤیا را برخاسته از ضمیر ناخودآگاه دانسته و فضایی فراواقع و در عین حال محسوس برای آن قائل است که به واسطهٔ قوهٔ خیال انسان، عالم رؤیا تجسم شده و با کیفیتی تمثیلی که برآمده از خفایا و زوایای پنهانِ ذهن شاعر و هنرمند است، در قالب کلمه و شکل بازنمایی می‌شود. در نظر باشلار تصویرِ ایجادشده «همان صورت عینی بیرونی نیست، بل‌که در معنایی وسیع‌تر با جوهری که از ناخودآگاه نویسنده، هنرمند یا شاعر سرچشمه می‌گیرد تلفیق می‌شود و در قالب متغیرهایی از اساطیرِ مربوط به این عناصر طبیعی، جریان می‌یابد» (جواری و دیگران،۱۳۹۱: ۵). از همین رو، می‌توان شعر و نقاشی را دو نمود مادی در قالب کلمات، شکل و رنگ از دریافت‌های شهودی و الهام‌بخش جهان فرا واقع دانست (خزایی،۱۳۸۱: ۱۹۷-۱۹۸) که از دیدگاه نقد تخیلی گاستون باشلار اساس آن‌ها را باید در عناصر اربعه و تصاویر دوگانه‌ای که از خود برای برانگیختن احساس ایجاد می‌کنند جست‌وجو کرد.

کیفیت شهودی و الهام‌بخش عالم رؤیا، توانسته مبنای آفرینش ادبی و هنری برای بسیاری از شاعران و هنرمندان در طول اعصار هنر و ادب فارسی از جمله فردوسی نیز قرار بگیرد. حکیم ابوالقاسم فردوسی در شاهنامه از رؤیا به عنوان یکی از شِگردهای روایتی بهره جسته و با استفاده از آن «به کاوش روان تک‌تک قهرمانان داستان خود به شیوهٔ هنری می‌پردازد. در کتاب او قهرمانانِ داستان‌های گوناگون با رؤیاهایی که می‌بینند ابعاد گوناگون شخصیت پنهانی خود را به خواننده نشان می‌دهند. رؤیاهای آنان بازتاب اندیشه‌های ژرفی است که در ضمیر ناخودآگاه آنان نهان است» (یوسف‌زاده قوچانی،۱۳۸۷: ۲۸۲). داستان کابوس ضحاک از نمونه‌های موجود با مضمون رؤیا و خواب است که بازنمودِ تصویری آن در ادوار مختلف و نسخه‌های مُصور متعددی از جمله شاهنامهٔ شاه‌طهماسب تحقق یافته است. این شاهنامه به دستور شاه‌طهماسب، فرزند ارشد شاه اسماعیل اول، در دورهٔ صفوی در تبریز مصور گشت که ۷۶۰ برگ بزرگ در قطع سلطانی (۳۲× ۴۸ سانتی‌متر) با حاشیه‌های زرافشان و فضای خط‌کشی شده با تذهیب‌های بی‌شمار را شامل

می‌شود. در میان نگاره‌های نسخهٔ طهماسبی، نگارهٔ «خواب دیدن توس سیاوش را» یکی از بهترین نمونه‌ها در دو زمینهٔ صورت و محتوا برای بیان تخیل مادی شاعر در ژرفای ضمیر ناخودآگاه به منظور تصویر عالم رؤیا است که از این حیث منحصربه‌فرد بوده، به‌گونه‌ای که «در هیچ‌یک از دیگر نسخه‌های شاهنامه نبوده و گویا اختصاصاً برای همین نسخه فراهم شده‌اند» (سیمپسون، ۱۳۸۸: ۲۹). هدف از این جستار انطباق نقد تخیلی باشلار با متن و نگارهٔ داستان «خواب دیدن توس سیاوش را»، تحلیل صور تخیل و دست‌یابی به مصداق‌های عناصر اربعه و دوگانگی‌های دیالکتیکی در به تصویر درآوردن هم‌زمان عالم واقع و فراواقع و صیرورت زمان و پاسخ به چگونگی انسجام تخیل شاعر در بازنمود نقد تخیلی باشلاری در متن و نگارهٔ مذکور است.

اگرچه پرداختن به تحلیل متون ادبی و هنری از منظر نقد گاستون باشلار بحثی تازه تلقی نمی‌شود، تعداد پژوهش‌های مبتنی بر این روی‌کرد بسیار اندک است. پژوهش‌های ذیل از جمله مواردی است که می‌توان به آن‌ها اشاره کرد: پور شهرام دو مقاله با عناوین «تخیل ادبی کهن‌الگوی آتش در داستان سیاوش از منظر گاستون باشلار» (۱۳۹۳) و «پژوهشی بر عنصر آب در روش نقد ادبی گاستون باشلار با نگرشی بر شعر کسایی مروزی» (۱۳۸۸) منتشر کرده است که در مقالهٔ نخست سعی دارد از مجرای داستان سیاوش به تفسیر و تبیین پنداره‌های آغازین تخیل انسان از نگاه فردوسی بپردازد و در مقالهٔ دوم بر آن است تا نقد تخیلی باشلاری را به‌مثابهِ روشی در شناخت بهتر اندیشه و نگاه شاعر به طبیعت بازنماید. جواری و دیگران در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل شعر ققنوس نیما یوشیج با نگرشی بر اندیشه‌های گاستون باشلار» عنصر آتش را به عنوان عنصر نهفته در تصویر شعر ققنوس نیما یوشیج بررسی کرده‌اند. تقوی فردرود در مقالهٔ «ظهور تصویر و تجلی آن بر زبان در رؤیای فرویدی و رؤیاپردازی باشلاری» (۱۳۹۵) در یک بررسی تطبیقی تناقض میان بار علیتی تصویر فرویدی و بار هستی‌شناسانهٔ تصویر باشلاری را نشان می‌دهد و اظهار می‌دارد که آثار هریک از آن دو شیوه‌های خوانشی متفاوتی را می‌طلبد. مقالهٔ «تطبیق عنصر خیال در متن و نگاره‌های خاوران‌نامه با روی‌کرد بر نقد تخیلی گاستون باشلار» از حاج حسنی و محمودی (۱۳۹۳) بر اساس جست‌وجوی نگارندگان تنها مقاله‌ای است که به بررسی آرای باشلار در حوزهٔ هنر به‌ویژه نگارگری پرداخته است. نویسندگان در این مقاله با بررسی داستان و نگاره‌های خاوران‌نامه به این نتیجه رسیده‌اند که تخیل مادی از دیدگاه باشلار یکی از ابزارهای هنرمند برای تصویرگری در این منظومه بوده است.

خواب و رؤیا، زایندهٔ تخیلِ برخاسته از عناصر اربعه: خواب مجموعه‌ای از تصاویر، افکار، احساسات و روی‌دادهایی است که به صورت غیرارادی از ذهن عبور کرده و گاهی در خاطر آدمی باقی می‌ماند (انوری، ۱۳۸۱: ۲۸۴۰/۴). ذهن در عالم خواب به دلیل فعالیت‌های ضمیر ناخودآگاه به عمل‌کرد و توانایی‌هایی خاص هم‌چون تخیل دست می‌یابد که به موجب آن تصاویری در جهت تمایلات حقیقی انسان در ذهن او ایجاد می‌شود. باشلار در باب تخیل خلاق، تصاویر خیالِ شاعرانه را تصاویری گرم، پویا و در حال تغییر و تداوم می‌داند و معتقد است انسان از طریق رؤیاهای خویش «تصاویر زنده‌ای از خود را که با رمزهای ناخودآگاه اعماق سرشتش می‌خواند، بر جهان می‌تاباند. مجموع این تصاویر که مفهوم تخیل جامع آن‌هاست در هم‌بستگی مستقیم با جنبش حیاتی انسان متفکر یا شاعر است» (بودو،۱۳۶۹: ۲۰۳). از دیدگاه وی آبشخورِ ذهن، آگاهی و تخیل شخصِ رؤیاپرداز از عنصر مادی و امور دنیوی است. پس برای دست‌یابی به ژرفای اندیشهٔ شاعر باید به ارزیابی تصاویر ادبی برخاسته از امور مادی که همان عناصر اربعه (خاک، آب، باد، آتش) هستند پرداخت که باشلار این شیوهٔ شناخت ریشه‌ای تصاویر ادبی را از «فلاسفهٔ دوران باستان آموخته بود، یعنی همان فلسفه چهار مزاج شاعرانه که طبیعت شاعر را از خلال تصاویر ادبی به یکی از عناصر اربعه پیوند می‌دهد» (خطاط،۱۳۸۲: ۴۰). او معتقد است که بهره‌گیری تصویر یا استعارهٔ شاعرانه از عنصر مادی، شرط دوام و بقا و انسجام خیال‌پردازی است و ماده را همان «ناخودآگاهی صورت و قالب یا نطفه و تخمه و ریشهٔ صورت و قالب» می‌داند (باشلار، ۱۳۷۸: ۱۶-۱۷). از همین رو، تخیل برای خلق شعر و ادب ابتدا باید مادهٔ دل‌خواه خود را برگزیند تا به بالندگی برسد که از منظر باشلار تخیلات هنرمندان بر مبنای فرآورده‌های ذهنی‌شان که همان تصاویر ادبی و هنری هستند، می‌باید در یکی از دسته‌های چهارگانه عناصر مادی تقسیم گردند تا آشکار گردد که مادهٔ اصلی تخیل آن‌ها به کدام سوی متمایل است.

بحث و بررسی

۱- شاهنامه و ناخودآگاهی صورت‌های تخیل در نگارهٔ «خواب دیدن توس سیاوش را»

فردوسی در شاهنامه به بهانهٔ رؤیا، توجه خوانندگان را به این نکته جلب می‌کند که وقتی همهٔ حواس ظاهری آدمی از کار می‌افتد و به خواب می‌رود، حواس باطنی او به کار می‌آید و بیداری راستین بر او رخ می‌نماید. از همین رو، آن هنگام که او بیدار است،

روانش در خواب است و چون به خواب می‌رود، بیداری روح و روان وی آغاز می‌گردد (سرّامی،۱۳۷۸: ۹۷۹-۹۸۰) و تصاویری در ذهن خواب‌بیننده شکل می‌گیرد که رؤیا نام دارد. هم‌چنان که ابن‌عربی در این باب می‌نویسد: «آن‌چه در بیداری دیده شود رؤیت و آن‌چه در خواب بینند رؤیاست» (ابن‌عربی،۱۳۷۵: ۹۵). به طور کلی در شاهنامه (چند نوع خواب: اشاره کوتاه) که در این میان خواب‌های اهورایی و پیش‌گو بهترین نوع خواب هستند که معمولاً توسط پادشاهان و فرهمندان دیده می‌شود. منشأ این خواب‌ها به‌گونه‌ای است که به‌طور خودانگیزی، از ناخودآگاه ناشی می‌شوند و تا حدی نیز می‌توانند اثرگذار باشند؛ آن‌چنان‌که محتوای رؤیا بدون نیاز به هیچ تعبیری بر شخص رؤیابین آشکار می‌گردد (فوردهام،۱۳۷۴: ۱۱۷). در باب کیفیت خواب‌های شاهنامه نیز می‌توان بیان کرد که این خواب‌ها از نوع اضغاث احلام (خواب‌هایِ شوریده) یا خیال‌های مجرد نیستند، بل‌که با هستۀ آیینی- اساطیری خود، بیش‌تر از جنبۀ نمادین برخوردار هستند و در بُعد زمانی نیز به موازات عالم بیداری بوده و کاملاً در ارتباط با یک‌دیگر عمل می‌کنند. در میان طیف گستردۀ موضوعی ذکر شده در شاهنامه حدود سی مورد از داستان‌ها به رؤیای شبانه اختصاص داده شده است که همۀ آن‌ها به‌جز خواب کیدِ هندی، خواب‌های پیام‌گزارند (واحددوست ۱۳۸۷: ۴۶۸-۴۶۹) و اطلاع دهنده‌اند؛ آن‌چنان‌که «در عالم رؤیاست که نزدیکی شکست یا مرگ ضحاک و افراسیاب و سیاوش آشکار می‌شود، مادر فرود پهلوان، در عالم رؤیا آتش‌سوزیی را که پس از مرگ فرزندش روی خواهد داد می‌بیند... بابک ضمن رؤیایی آیندۀ درخشان ساسان را پیش‌بینی می‌کند، در عالم رؤیا سایۀ سیاوش بر سپهدار ایرانی پدیدار می‌شود تا یک پیروزی را به او اعلام بدارد» (ماسه،۱۳۷۵: ۲۶۲-۲۶۳). هم‌چنان که بازنمود تصویری آن در نگارۀ به خواب دیدن توس سیاوش را تحقق یافته است. نگارگر بر اساس رمزگان زبانی به‌کاررفته در داستان از سویی و قوۀ خیال خویش از سویی دیگر به ترجمان بصری داستان بر سطح سه پلانی نگاره پرداخته (تصویر ۱) که به ترتیب در پایین، وسط و بالای سطح کار تخصیص یافته است (تصویر ۲).

نکتۀ حائز اهمیت، کیفیت بصری نگاره در چگونگی ارائۀ رؤیای توس با کیفیت اهورایی به مدد عناصر اربعه بوده که شرح آن به قرار زیر است:

تصویر۱- نگاره به خواب دیدن توس سیاوش را، شاهنامه شاه‌طهماسبی، مکتب تبریز دوم، صفوی(ولش، ۱۳۹۱: ۱۲۳).

تصویر۲- پلان بندی سه‌قسمتی نگاره، تفکیک رنگی پلان‌ها به ترتیب از بالا به پایین (نگارندگان).

۱-۱- آب و زمین

در نقد باشلاری آب انواعی مختلف دارد و بنا به اوصاف خود در پاکی و ناپاکی، روشنی و تیرگی، عمیق و یا سطحی‌بودن می‌تواند در خیال و رؤیای شاعر تفاسیری متفاوت داشته باشد. آب هم‌چون ناخودآگاه ریشه در تاریکی و زوایای پنهان دارد. از دل زمین و یا صخره‌ای می‌جوشد؛ هم‌چنان که ناخودآگاه در دل خواب با تخیل خلاق و پویا شروع به جوشش و فرافکنی می‌نماید. آب‌های ایستا نشان از تباهی و مرگ دارند و آب‌های روشن مصداق زندگی هستند. آب‌های روشن معمولاً در استعارات ساده به کار می‌روند و خواننده را به تعمق وانمی‌دارند. آن‌چه از نظر باشلار قدرت شاعرانهٔ آب نامیده می‌شود، در چنین تصاویری در برابر دگر عناصر از بین می‌رود (تحویل‌داری،۱۳۸۴: ۵۰-۵۱). در شاهنامه نیز، رؤیای توس با برآمدن سیاوش از میان آب آغاز می‌گردد:

که رخشنده شمعی برآمد ز آب چنان دید روشن‌روانش به خواب

(فردوسی،۱۳۶۶: ۱۴۹/۳)

فردوسی با نخستین تصویر از شرح خواب توس، در حقیقت به محل برآمدن رؤیای آن یعنی ناخودآگاه توس اشاره دارد. در این راستا، یونگ نیز چشمه را «نماد یا تصویری

از روح و سرچشمهٔ زندگی درونی و نیروی معنوی» (سرلو، ۱۳۹۲: ۳۱۶) و بستر تعمق روحی و روانی خواب‌بیننده در نقب زدن به ژرفای ضمیر خود می‌داند. بیرون آمدن از آب می‌تواند آغازی جدید و نشانهٔ استعداد و توانایی فرد رؤیابین در خلق زندگی جدید بر اساس تمایلات درونیَش باشد (یوسف‌زاده قوچانی،۱۳۸۷: ۱۰۵- ۱۰۸). آب جاری رودخانه علاوه بر اشاراتی که بر ناخودآگاه فرد رؤیابین دارد، در داستان حاضر توانسته است تأکیدی بر تمایل درونی توس به پیروز شدن ایرانیان در برابر تورانیان باشد و در این راستا مصداقی از مضامین حیات و نوشدگی گردد که به دنبال پیروزی در سپاه ایرانیان رخ خواهد داد. نمود بصری دو عنصر خاک و آب در نگاره نیز با مصور گشتن تپه‌ها، صخره‌های برافراشته و رودِ جاری تحقق یافته است (جدول ۱). تپه‌های هموار، هم‌چون محملی برای خواب سربازان، مهد پرورش و آرامش حضور یافته‌اند و صخره‌های برافراشته و سر به فلک کشیده از استواری عمل شخصیت‌های نگاره حکایت دارند که در پیوند با دوگانگی دیالکتیکی حضوری هم‌زمان یافته‌اند. از دل صخره‌ها، رودی روان به رنگ نقره که به مرور زمان به دلیل هوازدگی، اکسید و سیاه شده است از جانب سمت راستِ نگاره به سمت چپ آن جاری گشته که با کناره‌ای پرشده از صخره‌ها و درختان مزین شده است. در قسمت بالا و تقریباً نزدیک به سرچشمهٔ رود، سیاوش با تخت عاج و غلامی شمع به دست جانمایی شده (تصویر ۳) که در پیوند با داستان، صورت گرفته است.

جدول ۱- صورت آب و ناخودآگاه ذهن

باشلار	داستان	نگاره
آب چشمانِ زمین است و رؤیا را در دیدگان ما به تصویر می‌کشد که خیال‌پردازی با آن، ما را به مثل اعلی رهنمون می‌سازد.	در شاهنامه نیز داستان با رؤیای‌توس و برآمدن سیاوش از میان آب آغاز می‌گردد که فردوسی این چنین بر محل برآمدن رؤیای توس یعنی ناخودآگاه او اشاره نموده است.	تصویر۳- هم‌جواری سیاوش با آب

۱-۲- آتش

باشلار در تبیین ویژگی‌های عنصر آتش می‌نویسد که برای انسان پیش از تاریخ، «آتش» شایستهٔ آن است که شناخته شود (باشلار،۱۳۷۸: ۱۵۰) و هم‌چنین عقیده دارد این عنصر گرم و پویا برای جان‌بخشی به تصاویر ادبی و خیال شاعران از ضروری‌ترین عناصر

است. وی رمز جان‌داری و طراوت تصاویر ادبی را منوط به حضور این عنصر می‌داند و معتقد است «تمام عناصر یک تصویر ادبی به اندکی آتش نیاز دارند تا جان بگیرند» (خطاط،۱۳۸۲: ۱۷۲). در نزد ایرانیان باستان نیز آتش یکی از عناصر مقدس و از آفریده‌های اهورامزدا بود که پس از آفریدن آن در عالم مینوی، این عنصر را در وجود تمام پیش‌نمونه‌های آفرینشی در جهان مادی پراکنده ساخت (گزیده‌های زاد اسپرم، ۱۳۶۶: ۲۶) و افزون بر آن، این عنصر به دلیل درخشندگی، نیرومندی و فسادناپذیری در نزد زرتشتیان از کامل‌ترین مظاهر خداوندی است (دادور،۱۳۸۵: ۱۲۰). از آن‌جایی که فردوسی در پرداختن به شاهنامه بر منابع کهن نظر داشته است، در تخیل خلاق خود و در پردازش داستان رؤیای توس که پیام اصلی آن، بشارت بر پیروزی و تجدیدِ قوا و احیای نیروها و آرمان‌های ایرانیان است، بیش از همه در عنصر آتش و خصیصهٔ نیرومندی آن متوقف شده است. از همین رو، نگارگر نیز مصداق مضامین فوق را در بازنمود مواردی هم‌چون سیاوش، شمع، خورشید و درختان و گیاهان تعبیه نموده است (جدول ۲).

سیاوش: در باورهای اساطیری ایرانیان «طبیعت پادشاهان ایران از آتش آسمانی (آذرخش) است. خود از آتش‌اند و از آتش آسیب‌شان نیست» (مسکوب،۱۳۸۶: ۵۰) و هم‌چنین آتش را موجب پاک‌سازی و تطهیر شر می‌خوانند که خیر را نمودار می‌سازد. نمود عینی این مطلب در داستان سیاوش و گذر او از آتش تحقق یافته و شخصیت سیاوش آینهٔ تمام‌نمای هر دو امر شده است. آتش نمودی از حیات و مرگ، شر و خیر و نور و بشارت بوده که در شخصیت اساطیری سیاوش نهفته است. سیاوش و کی‌خسرو از جمله پادشاهان ایرانی بودند که هر دو در دوران زندگی و پس از مرگ از طریق رؤیا بر روی‌دادها آگاهی داشتند و در خواب ایرانیان چون سروشی ظاهر شده و پیام‌آور جهان پس از مرگ بودند و از فرجام امور خبر می‌دادند؛ هم‌چنان‌که در داستان خواب‌توس، سیاوش با حضور خود خبر از شکست شر و پیروزی خیر می‌دهد. در این راستا باشلار نیز آتش و گرما را یادآور خاطرات فناناپذیر و تجربه‌های سرانجام‌بخش انسان به شمار می‌آورد (باشلار ۱۳۷۸: ۶۷).

شمع: ازنظر باشلار شعلهٔ شمع انسانی‌ترین آتش‌ها و شعله‌هاست (باشلار،۱۳۷۷: ۵۰). بر اساس آرای باشلار، شمع در این رؤیا پیک و پیام‌آور پیروزی برای شوربختی و دل‌هره‌های توس است. شعلهٔ شمع می‌تواند «راه‌نمای صعود و عروج باشد چون الگوی قائم و عمود بودن و راست بالایی و شمع قدی» (باشلار،۱۳۷۷: ۲۱). در نگاره، سیاوش که رابط جهان

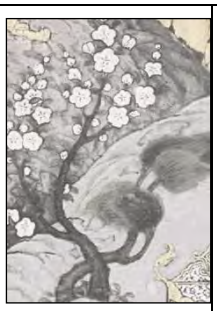
زندگان و مردگان است، در رؤیای توس با شمع روشنی رؤیت می‌گردد (تصویر ۴) و بر مفهوم آشکار کردن اشاره دارد؛ هم‌چنان‌که شمع، تاریکی جهانی را که بر ساکنان عالم واقع تاریک است، روشن می‌سازد و نور آن جهانی را که به آن وارد می‌شویم، نشان می‌دهد (کوپر،۱۳۷۹: ۲۳۲). از سوی دیگر، دیدن شمع در خواب، نشان‌دهنده آن است که کوششی صورت می‌گیرد تا چیزی پنهان آشکار شود (یوسف‌زاده قوچانی،۱۳۸۷: ۹۷) و رازگونگی آینده بر ساکنان حال روشن گردد؛ آن‌چنان‌که فرجام نیک توس بر او روشن می‌شود.

درختان و روییدنی‌ها: در اوستا از پنج نوع آتش نام برده می‌شود که یکی از آن‌ها «اوروازیشت» آتشی است که در روییدنی‌ها و درختان و گیاهان وجود دارد و مولد حیات جان‌داران است (کزازی،۱۳۷۰: ۱۳۸-۱۴۰). پوشش گیاهی از جمله موارد متعددی است که در اکثر نگاره‌ها حضور دارد و در نگارۀ حاضر نیز در هر سه پلان در قالب درختانی با تنه‌های مواج و آکنده از برگ و شکوفه مصور گشته (تصویر ۵) تا در هم‌راهی با تخیل شاعر به عنوان مصداقی ضمنی از عنصر آتش تجلی یابد.

جدول ۲- صورت آتش و نیرومندی، بشارت و مولد حیات.

	باشلار	بن‌مایه‌ای اساطیری داستان				نگاره
آتش	عنصری‌گرم و پویا برای جان‌بخشی به تصاویر ادبی و خیال شاعران.	**سیاوش**	نهفته در شخصیت اساطیری سیاوش است که نمودی از حیات و مرگ، شر و خیر و نور و بشارت و تطهیر است.	آگاهی بر رویدادها از طریق رؤیا در دوران زندگی و پس از مرگ.	ظاهر شدن همچون سروش پیام‌آور در خواب و خبر دادن از فرجام امور.	تصویر۴- سیاوش بر روی تخت عاج به همراه غلام شمع به دست
	دربرگیرنده خاطرات فناناپذیر و تجربه‌های سرانجام‌بخش انسان.	**شمع**	روشن کردن تاریکی جهانی که بر ساکنان عالم واقع تاریک است	آشکار ساختن امور پنهان	روشن ساختن رازگونگی آینده بر ساکنان حال	

	راهنمای صعود و عروج.	**درختان، رویدنی**	یکی از پنج نوع آتش اوستا به نام «اوروازیشت» و موجود در رویدنی‌ها و مولد حیات جانداران است.



تصویر۵-درخت‌و رویدنی

(نگارندگان)

۱-۳- باد

تخیل فردوسی در رؤیای توس، ضمن گذر از عنصر آب و خاک در آتش متوقف شده و سپس در باد جریان می‌یابد. این نگاره با الهام از تخیل اوج‌جویندهٔ شاعر ترسیم شده است که در یک حرکت از فرود به فراز نگاره، شاهد این پویایی و اوج‌گیری تخیل هستیم. «هوا (باد) ندایی است که ما را برای صعود به بلندجای‌ها فرا می‌خواند. جز این آن‌چه درباره‌اش بگویند افسانه‌پردازی است» (بودو،۱۳۶۹: ۲۰۵). باد یکی از عناصر اربعه و از مقدسات مردمان باستان است. در باورهای باستانی و هم‌چنین در کتب کهن اوستا و ودا واژه «باد» نام ایزد و پروردگار مخصوص است (یاحقی،۱۳۶۹: ۱۱۸) و به نظر می‌رسد این عنصر با چنین قداست و بزرگ‌داشتی باید مصداق جالبِ توجهی در تخیل فردوسی داشته باشد؛ هم‌چنان‌که در سه بیت پایانی داستان حاضر، پس از آن‌که توس گودرز را از موضوع خواب خودآگاه می‌کند، بدون آن‌که شرحی از خواب خود ارائه دهد در بیانی موجز، تنها به عبارت زیر می‌پردازد:

نگه کن که رستم، چو باد دمان بیاید به یاری زمان تا زمان

(فردوسی،۱۳۶۶: ۱۴۹/۳)

و نام رستم را در تشبیه به باد به صفت «دمان» مقیّد می‌سازد. «دمان» از یک‌سوی با مفهوم نفس هم‌راه است و نفس، رمز حیات و جان‌بخشی است که رستم جان‌بخش با حیاتی دوباره که به سپاه ایران می‌دهد آن را معنی می‌کند و از دگر سوی یادآور مفهوم خشم و کوبندگی است که در سرکوب کردن سپاه توران آن را نیز مفهوم می‌بخشد و بر دوگانگی این عنصر در تخیل پویای فردوسی صحه می‌گذارد. از همین رو، دلالت ضمنی واژهٔ «رستم» برای گودرز و توس در بشارت، پیروزی، اتمام رنج ایرانیان با آمدن قهرمان ملی نهفته است. هم‌چنین عنصر باد و هوا همواره با خیال پرواز، عروج و بالا رفتن هم‌راه

بوده و آوردن این صفت برای رستم در این تصویر ادبی، جای شگفتی ندارد، زیرا «ریشهٔ حقیقی آزادی و شادی ابرانسان در عنصر هوا نهفته است» (خطاط،۱۳۸۲: ۴۰). پس به راحتی می‌توان گفت مصداق هوا در این تصویر ادبی در خیال فردوسی «رستم» است. از سویی دیگر، تصویر آفرینی بصری از عنصر باد در قسمت آسمان و ابرهای در حال حرکت نگاره نمود یافته است. ابرهایی آبی‌رنگ با رگه‌های طلایی (تصویر۶) که از وقت سحر و طلوع خورشید حکایت دارند و با باد جان‌بخش سپیده‌دمان در مسیری از سمت راست به چپ نگاره به حرکت برخاسته‌اند.

جدول ۳- صورت خاک و باد استواری و جان‌بخشی

	داستان	نگاره
باد	فردوسی، نام رستم را در تشبیه به باد به صفت «دمان» مقیّد ساخته و او را همچون بادی جان‌بخش می‌داند که با یاری‌رساندن به سپاه توس حیات دوباره‌ای را به ایرانیان خواهد بخشید.	تصویر۶- ابرهای طلایی مواج

(نگارندگان)

۲- دوگانگی دیالکتیکی

گاستون باشلار بنا بر «اصلی‌ترین روی‌کردهای ساختارگرایی، توجه به تقابل‌های دوگانه» (کریمی و رضایی فومنی، ۱۳۹۰: ۱۶۹) را حائز اهمیت و خلق تقابل‌ها را از عمل‌کردهای ذهن و زبان آدمی در زایش رؤیا، اسطوره و حماسه دانسته است. ساختارگرایان در جست‌وجو و کشف دلالت‌های پنهانی یک اثر، وجود عناصر دوگانه را عامل کشف معما و تمییز ارزش‌های آن می‌دانند. جست‌وجو در مبنای دوگانگی تصاویر از سویی، منجر به دست‌یابی تصاویر ناب تخیل و برخوردار از قدرت تسخیر روح و برانگیزانندگی احساس می‌شود و از سویی دیگر توسط آن «مفاهیم زوج و عناصر متقابل فهرست می‌شوند تا ساختار ایدئولوژیکی یک متن با گزینش نوع تقابل‌ها مشخص شود» (حیاتی،۱۳۸۸: ۲۲).

۲-۱- واقع و فراواقع

انسان اساساً به لحاظ روح خود موجودی قدیمی، همه‌مکانی و همه‌زمانی است (شمیسا،۱۳۷۶: ۴۸) و به کمک خیال و رؤیا می‌تواند مرزهای عالم واقع و فراواقع را درنوردیده و امور فراواقع را با نمایش اشیای واقعی در دنیای ادبیات و هنر بازنمایی کرده

و جهان معقول و محسوس را پیوند دهد. عالم خیال یا مثال فارغ از قوانین ثابت هندسه و ابعاد سه‌گانهٔ عالم واقع است. از منظر باشلار ادبیات و هنر این قدرت را به شاعر و هنرمند می‌بخشد تا با قدم نهادن در عالم خیال خود، قدم در زمان ـ مکانی مبهم نهند که در آن قیود هندسی مکان نامتصور و روح شناور است. در این سیالیت باژگونی ابعاد یا باژگونی مواضع برون و درون رخ می‌دهد که «باشلار ما را از درک صرفاً هندسی و مکانی این تقسیم‌بندی[مفهوم درون و بیرون] بر حذر می‌دارد و به دامنهٔ وسیع معنایی آن‌ها اشاره می‌کند که در آن دیگر برون و درون صرفاً یک تقابل هندسی و مکانی را نشان نمی‌دهند و اصلاً با هم در تعارض قرار ندارند، بل‌که در هم می‌آمیزند و هر مکان برونی می‌تواند تبدیل به مکان درونی شود و بالعکس. همین دامنهٔ وسیع معنایی به برون و درون، نقشی محوری به اندیشهٔ ما می‌دهد و آن‌ها را وارد حوزه‌های گوناگون تفکر و خیال می‌کند» (باشلار،۱۳۸۵: ۱۰).

بازنمودی تصویری از درهم‌آمیزی دو عالم واقع (برون) و فراواقع (درون) در پلان دومِ نگارهٔ حاضر صورت گرفته است که ریشه در فضاسازی چندساحتی نقاشی ایرانی دارد. الگوی چندساحتی کیفیتی هم‌زمان را موجب می‌شود که بر مبنای آن «نمایش هم‌زمان روی‌دادهای اصلی و فرعی، توجه به واقعیت و برقراری ارتباط میان آدم‌ها، اشیا و محیط» (پاک‌باز، ۱۳۸۶: ۱۵۷) صورت می‌گیرد؛ هم‌چون پلان مذکور که در برگیرندهٔ رخداد صورت گرفته در خواب توس است و نگارگر با تعهد به متن، کیفیتی هم‌زمان را در الگوی روایتی خود برگزیده تا به موجب آن خواب توس را که با ضمیر ناخودآگاه و عالم مثال در پیوند است و ریشه در عالم فراواقع دارد، در ظرف مکانی و زمانی عالم واقع مصور نماید. به موجب این هم‌زمانی، مخاطب «در زمانی واحد هم واقع را و هم طیف ماورای آن را می‌بیند، ترسیم می‌کند و تجسم می‌بخشد» (رهنورد، ۱۳۷۸:۵۰). از همین رو است که فضای خواب در امتداد مکان خارجی به تصویر درآمده و کیفیت بازنمایی خواب توس منطبق با واقعیت‌ها و نظم موجود در جهان واقع صورت گرفته، در حالی که زمان و مکان وقوع آن در جهانی دیگر تجربه می‌شود. این دقایق در نظرِ نخست، از دیدگان مخاطب پنهان است چه‌بسا که بدون توجه به رمزگان نوشتاری (کتیبهٔ ابیات) و سایر اتفاق‌ها که در دو پلان دیگر نگاره در حال وقوع است، درک این فضای فراواقع غیرممکن بنماید.

۲-۲- خواب و بیداری

نکتهٔ حائز اهمیت در بررسی عناصر دوگانهٔ خواب و بیداری، توجه به فضای تصویری نگاره و تعمق در احوال پیکره‌ها است. آن‌گاه که مخاطب بی‌توجه در رمزگان نوشتاری

دقیق می‌شود، احوال شخصیت‌های نگاره را در دو موقعیت خواب و بیدار تمییز می‌دهد. در برداشت اولیه، آن‌چه مخاطب درمی‌یابد گروهی از سپاهیان هستند که به همراه فرمان‌ده خود در محیطی آکنده از صخره و رودخانه اقامت کرده و با فرا رسیدن شب و به تیرگی گراییدن آسمان، از فرط خستگی به خواب رفته و امیران در غیاب آن‌ها به گفت‌وگو نشسته‌اند، اما از این امر نیز غافل نیستند که در عین خواب بودن سپاهیان از سویی و حضور امیرانِ در حال گفت‌وگو از سویی دیگر، گروهی در گوشهٔ سمت راست نگاره در حال نواختن ساز و ایجاد شور و سرمستی هستند. این قسمت تأکیدی‌ترین قسمت نگاره است که می‌تواند برای مخاطب سؤال‌برانگیز باشد و او را به واکاوی در این امر جلب کند. عقدهٔ این امر شگفت، زمانی گشوده می‌شود که متن داستانی و تصویری نگاره مورد انطباق قرار گیرد که این امر خود توجه به مسأله‌ای دیگر به نام زمان را می‌طلبد که در ادامه به آن پرداخته خواهد شد.

۲-۳- زمان و مکان عینی و ذهنی

با توجه به ویژگی‌های جهان واقع و فراواقع، به ترتیب دو گونه زمان و مکان عینی و ذهنی وجود دارد (نصر،۱۳۸۳: ۱۸۶) که خالقان آفرینش‌های هنری به مدد ملزومات دنیای مادی، در گسترهٔ فضا و زمان ذهنی به خلق آثار خود همت می‌گمارند. فضاسازی ذهنی از بُعد چهارم و به عبارتی بُعد زمان نیز برخوردار است که از این منظر با نگارگری قرابت دارد. نگاره‌ها می‌توانند در فضای تصویری خود، توأمان به مصور نمودن دو زمان ذهنی و عینی بپردازند و با این روی‌کرد، زمان‌های موازی یا منطبق را به تسخیر کشیده و امکان مشاهدهٔ چند زاویهٔ دید را در یک صحنه فراهم آورد، هم‌چنان‌که در نگارهٔ «به خواب دیدن توس، سیاوش را» به چشم می‌خورد. در این نگاره، مخاطب با دو نوع کارکرد ذهن دربارهٔ فضا و زمان که در اتصالِ سه پلان، مستور است مواجه می‌شود که یکی همان تصور معمول از زمان یعنی زمان منقسم بر ثانیه‌ها، دقیقه‌ها، ساعت‌ها و هم‌چنین مقاطع سه‌گانه حال، گذشته و آینده که در محدودهٔ زمان بیرونی یا عینی قرار می‌گیرند و دیگری زمانِ ذهنی یا درونی بوده که کانون اصلی روایت در آن واقع گردیده و به محدودهٔ خواب توس مربوط می‌شود. زمان در محدودهٔ وقت و اوقات شبانه‌روز در قسمت آسمانِ نگاره با رنگ آبی نمود یافته است که در نگاه اول شب را تداعی می‌کند. اما نگارگر با استفاده از مهارت و بیانی ظریف، ابرهایی آبی‌رنگ با رگه‌هایی طلایی را در آسمان مصور کرده تا به این طریق بر شبی سپری شده، همان‌گونه که فردوسی تعبیر می‌کند: «گه زخم کوس

(سپیده‌دمان)» اشاره کند تا به این طریق قرابت متن و نگاره از منظر زمان واقعه امکان پذیرد.

در مبحث زمان عینی نگاره، نکتهٔ حائز اهمیت در روایت‌گری هم‌زمان حال، گذشته و آینده نهفته است که با مهارت نگارگر در یک سیر طولی و در گذر از پلان اول به دوم و سوم تعبیه شده است. از آن‌جایی‌که برای تجربه و دریافت گذر زمان از گذشته به حال و حال به آینده «بایستی به درون پدیده نفوذ کرد و در اطراف آن به گردش پرداخت و تنها آن وقت است که به درک هم‌زمان درون و بیرون نائل خواهیم شد به ترتیبی که گویی ساختار یک پدیده توسط جداکننده‌هایی شیشه‌ای پوشانیده شده و تجربه هم‌زمان تمام نقاط مقدور است» (کالینز،۱۳۷۵: ۳۶۰) به شرح مختصری از زمان با مصادیق فوق، ابتدا در احوال پیکره‌ها و سپس در ترتیب بازنمایی رخدادها در پلان بندی‌ها، می‌پردازیم که شرح آن به قرار زیر است:

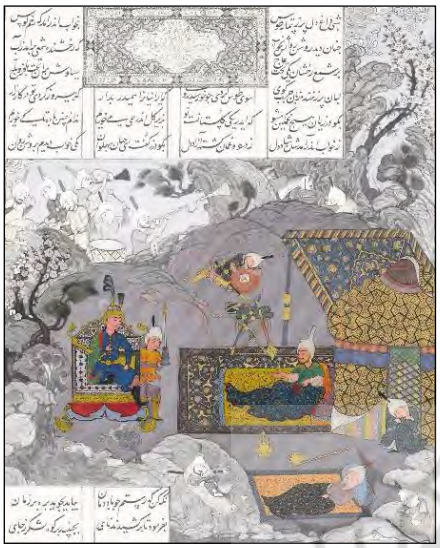
پلان نخست: زمان گذشته و فعل خوابیدن

پلان اول نگاره، هم‌چون روند داستان که با کنش «خواب» آغاز می‌شود، شروع اثر را به فضای خواب اختصاص داده است و در این راستا دو تن از سربازان خفتهٔ توس را که یکی در میان بالاپوش خود و دیگری با سپری در آغوش به خواب رفته‌اند، در اطراف رودی روان به رنگ نقره با کناره‌ای پرشده از درختان و گیاهان جای داده است. از آن‌جایی که در عالم واقع، تحقق هر امری منوط به وجود امری پیش از خود است تا با یک حرکت ممتد و اتصالی حوادث از پس هم تحقق یابند، می‌توان امر به خواب رفتن را در مرتبهٔ گذشته، خواب دیدن را در مرتبهٔ حال و تعبیر خواب و احوال عارض از تحقق خواب را در مرتبهٔ آینده به شمار آورد که در یک توالی متصل، به وقوع پیوسته‌اند. از همین رو پلان اول که منحصراً سربازان خفته را در بر گرفته است (تصویر ۷) در رابطه با دو پلان دیگر و هم‌چنین با توجه به مترتبات زمانی موجود در فعل خواب، از زمان گذشته حکایت دارد.

تصویر۷- پلان اول، سربازان خفته و رودنقره‌فام

پلان دوم: زمان حال و فعل خواب دیدن

در حد فاصل این دو سرباز، بر روی سطح زمین، گودرز پیر بر روی قالیچه‌ای سرخ‌رنگ مایل به نارنجی دراز کشیده است که مکان قرارگیری او نقطهٔ شروع پلان دوم به شمار می‌آید. در میانهٔ پلان دوم به‌موازات گودرز، شخصیت اصلی‌داستان یعنی توس را می‌بینیم که در مقابل سراپردهٔ گنبدی شکل و نارنجی‌رنگ بر روی بستر خواب خویش به‌صورت نیم‌خیز نشسته است. توس با جهت قرارگیری دست‌های خود، نگاه مخاطب را به صحنهٔ روبه‌رو جلب می‌کند که بر سیاوش نشسته و بر تختی سفیدرنگ از جنس عاج و غلامی شمع به دستِ ایستاده در کنارش اشاره دارد (تصویر ۸). موقعیت میانی و مرکزی نه تنها در این نگاره بل‌که به‌صورت خصیصه‌ای مهم در اکثر نگاره‌های طهماسبی به‌عنوان «پرکاربردترین موضع در جای‌گیری عناصر مهم بصری تصاویر با ۸۹ بار تکرار در بیش‌تر عناوین» (افهمی و احمدیان، ۱۳۹۴: ۱۴) شاهنامه به چشم می‌خورد، اما آن‌چه بر اهمیت این ویژگی در نگاره مذکور می‌افزاید، نه تنها جای‌گاه اختصاصی موضوع در نگاره است بل‌که قرابت مضمونی میان فعل خواب دیدن از جنس رؤیای صادقه با موقعیت آن در نگاره است. انسان دارای دو حالت خواب و بیداری است و خداوند در هر دو حالت، ادراکی قرار داده است که به‌وسیلهٔ آن اشیا را درک کند. در هنگام خواب اگرچه در ظاهر هوشیاری فیزیکی به رکود رسیده است، هوشیاری باطنی انسان فعال می‌شود و به کمک حواس باطنی شروع به ادراک می‌کند (ارشد ریاحی و زارع، ۱۳۹۲: ۱۱). گاهی احوال انسان در حالت خواب دیدن، حالتی بین خواب و بیداری است که می‌تواند به کمک آن بر نفوس فلکی متصل شده و به عالم غیب در بیداری دست یابد (سهروردی، ۱۳۷۵: ۱/ ۹۵). در این حال بر انسان، حوادثی در عالم خواب اتفاق می‌افتد که شبیه آن در عالم بیداری نیست و چیزهایی را می‌بیند که در این عالم اتفاق نیفتاده و در آینده اتفاق می‌افتد که به آن رؤیای صادقه می‌گویند؛ یعنی همان مفهومی که باشلار از رؤیا اختیار می‌کند.



تصویر۸- پلان دوم، صحنه خواب و دیدار توس با سیاوش (نگارندگان).

بر اساس مطالب فوق می‌توان اذعان داشت که نگارگر با توجه به داستان که از تفسیر آن، روی دادن رؤیای صادق بر توس مفاد می‌شود، پلان میانه را به مصور نمودن خواب توس اختصاص داده تا بر میانه بودن احوال توس و گفت‌وگوی او با سیاوش از جنبهٔ حالت

خواب و بیداری و مستولی شدن رؤیای صادقه اشاره کند و به این طریق تمایز میان خفته‌ها و بیدارهای نیم‌خفته در نگاره را بیان دارد. هم‌چنین هنرمند، زمان رخ‌داد این خواب صادق را که معمولاً گفته می‌شود بعد از گذشت دوسوم از شب و نزدیک سپیده سحر رخ می‌دهد با به کار بردن ابرهایی آبی‌رنگ با رگه‌های طلایی که بر حضور انوار خورشید در سپیده‌دمان ظاهر می‌شود، اشاره‌کرده است.

پلان سوم: زمان آینده، تعبیر خواب و نوید پیروزی

در پلان سوم افق آبی‌رنگ آسمان به چشم می‌خورد که در پهنهٔ سمت راست آن، پیکره‌هایی در حال طبل زدن و شور و سرمستی قرارگرفته‌اند (تصویر ۹) که از این حیث با احوال شخصیت‌های به خواب رفتهٔ نگاره در تقابل است. بر اساس روایت داستان، توس پس از بیداری خبرِ آمدن رستم و نوید پیروزی ایرانیان را به گودرز می‌دهد و گودرز بی¬هیچ تردیدی به سپاهیان دستور به شادی می‌دهد:

بفرمود تا برکشیدند نای بجنبید بر کوه، لشکر ز جای

(فردوسی،۱۳۶۶: ۱۴۹/۳)

تصویر۹- پلان سوم، گروه نوازندگان

در واقع این دستور بعد از بیداری کامل توس صورت می‌گیرد؛ یعنی نه گذشته و حال بل‌که آینده؛ آینده‌ای که بر اساس مترتبات رخ‌دادی داستان بر مخاطب آشکار می‌شود. نگارگر نیز گروهی از پیکره‌های در حال نواختن طبل و نای زدن بر خبر پیروزی را در پلان آخر در پهنهٔ آسمان آبی‌رنگ مصور کرده است؛ فعلی که بعد از خواب رفتن و خواب دیدن آشکار می‌شود. پلان سوم و حالات آن اگرچه در بازهٔ زمانی آینده قرار می‌گیرد، نگارگر در بیانی هنری و ظریف با درنوردیدن دیوارهای زمان آن را در کنار سایر پلان‌ها و رخ‌دادهای خاص آن پلان مصور می‌کند؛ به عبارتی دیگر، هنرمند به روایتی هم‌زمان قائل بوده و در آنِ واحد تمامی گذشته، حال و آینده را در سپیدهٔ صبح به تماشا گذاشته است.

نتیجه‌گیری

انطباق متن و نگارهٔ داستان «دیدن توس سیاوش را در خواب» نشان می‌دهد پیوند ادبیات و نگارگری در تأثیرپذیری و تأثیرگذاری از یک‌دیگر رابطه‌ای دوجانبه است. نگارگر در خلق قالب‌های تخیلی شاعر هم‌سو با جهان خیال‌پردازی او و به مدد ماهیت خیالی و مثالی نقاشی ایرانی به نمایان‌تر شدن عناصر خیال او در پیکرهٔ محسوسات و مادیات کمک‌رسان می‌گردد. در این مقاله پس از تحلیل ادبی و هنری رؤیا در متن و نگارهٔ داستان «دیدن توس سیاوش را در خواب» و انطباق آن با نقد تخیل مادی باشلاری آشکار گردید که شاعر در جهان خیال‌پردازی‌های خود از تصاویری که تداعی‌گر عناصر اربعه است، در بیان شاعرانهٔ خویش مدد جسته است و عناصر چهارگانه به دلالت-های آشکار و ضمنی در متن و نگاره مصداق یافته‌اند. خاک و صخره‌ها مصداق آشکار عنصر خاک هستند. عنصر آب در رودخانهٔ عمیق و روشن به عنوان رمزی از ضمیر ناخودآگاه رؤیابین نمود می‌یابد که از منظر باشلاری قدرت‌مندترین تصویر از این عنصر است. عنصر باد در وجود رستم تبلور یافته است که کاملاً با جای‌گاه اسطوره‌ای این ابرانسان و ابرقهرمان در حافظهٔ ملی ایرانیان سازگار است. از نظر باشلار تحلیل عناصر غالب در جهان خیال شاعر باید به یک اسطورهٔ محوری ختم گردد که در نهایت منتج به گشوده شدن عقدهٔ داستان شود. چنان‌که از متن مقاله نیز برمی‌آید تمرکز فردوسی بر روی عنصر آتش است. حضور سیاوش می‌تواند یکی از دلایل این توجه عمیق باشد. این عنصر علاوه بر نقش‌مایهٔ سیاوش در شعلهٔ شمع و درختان و روییدنی‌ها نیز متجلی است. فردوسی در اقتدا به باورهای باستانی ایرانیان آتش را عنصری نامیرا، مقدس و اهورایی می‌داند که زشتی‌ها و پلشتی‌ها را سوزانده و اهورایی‌یان را مددرسان است. منِ شاعرانهٔ فردوسی در این داستان با تمام گرایش‌هایش که همواره خواهان پیروزی خیر بر شر و از بین رفتن پلشتی‌ها است، در عنصر آتش نهفته است. در بررسی دوگانگی‌های دیالکتیکی مورد بحث در نقد تخیلی باشلاری نیز می‌توان گفت که شاعر و هنرمند نگارگر برای برانگیختن احساسات دوگانهٔ مخاطب، برای تسخیر روح وی از مفاهیم دوگانهٔ عالم واقع و فراواقع، خواب و بیداری و زمان عینی و ذهنی بهره جسته است.

فهرست منابع

- ابن‌عربی، محی‌الدین. (۱۳۷۵). رسائل ابن عربی، تصحیح نجیب مایل هروی، تهران: مولی.
- ارشد ریاحی، علی و فاطمه زارع. (۱۳۹۲). «بررسی تطبیقی رؤیا از منظر ابن‌عربی و ملاصدرا»، مطالعات اسلامی: فلسفه و کلام، سال چهل و پنج، شمارهٔ ۹۰، صص ۹-۲۸.
- افهمی، رضا و بنت‌الهدا احمدیان. (۱۳۹۴). «پیکره‌بندی و موضوع در نگاره‌های ایرانی (بررسی نسخه‌نگاره‌های شاهنامهٔ تهماسبی)»، دو فصل‌نامه علمی- پژوهشی مطالعات تطبیقی هنر، سال پنجم، شمارهٔ ۱۰، صص ۱- ۱۶.
- انوری، حسن. (۱۳۸۱). فرهنگ بزرگ سخن، جلد ۸. تهران: سخن.
- باشلار، گاستون. (۱۳۷۸). روان‌کاوی آتش، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: توس.
- باشلار، گوستون. (۱۳۷۷). شعلهٔ شمع، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: توس.
- باشلار، گاستون. (۱۳۸۵). دیالکتیک برون و درون، ترجمه امیر مازیار. چ اول. تهران: فرهنگستان هنر.
- بودو، پیر. (۱۳۶۹). گاستون باشلار و روانکاوی نیچه. ترجمهٔ جلال ستاری، کلک، شمارهٔ ۸، صص ۲۰۳-۲۰۸.
- پاک‌باز، رویین. (۱۳۸۶). نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، تهران: زرین و سیمین.
- تحویل‌داری، نگین. (۱۳۸۴). عناصر طبیعت و عالم تخیل در اشعار سهراب سپهری، مقالات اولین هم‌اندیشی هنر و عناصر طبیعت (آب، خاک، هوا و آتش)، به کوشش اسماعیل آریانی، تهران: فرهنگستان هنر.
- تقوی فردود، زهرا. (۱۳۹۵). «ظهور تصویر و تجلی آن بر زبان رؤیای فرویدی و رؤیاپردازی باشلاری»، نقد زبان و ادبیات خارج، سال شانزده، شمارهٔ ۱۲، صص ۷۱-۸۳.
- جواری، محمدحسین و نسرین دفترچی و علی اصغر شهناز خضلو. (۱۳۹۱). «تحلیل شعر ققنوس نیما یوشیج با نگرشی به اندیشه‌های گاستون باشلار»، بهارستان سخن، سال هشتم، شمارهٔ ۱۹.
- حیاتی، زهرا. (۱۳۸۸). «بررسی نشانه‌شناختی عناصر متقابل در تصویرپردازی اشعار مولانا»، نقد ادبی، سال دوم، شمارهٔ ۶، صص ۷-۲۴.

- خزایی. محمد. (۱۳۸۱). هنر اسلامی (مجموعه مقالات اولین همایش هنر اسلامی)، تهران: مطالعات هنر اسلامی.
- خطاط، نسرین‌دخت. (۱۳۸۲). «نیچه از نگاه باشلار»، پژوهش‌نامه علوم انسانی، شمارهٔ ۳۹ و ۴۰.
- دادور، ابوالقاسم و الهام منصوری. (۱۳۸۵). درآمدی بر اسطوره ها و نهادهای ایران و هند در عهد باستان، تهران: دانش‌گاه الزهرا و کلهر.
- رهنورد، زهرا. (۱۳۷۸). حکمت هنر اسلامی، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانش‌گاه‌ها.
- سرّامی، قدم‌علی. (۱۳۷۸). از رنگ گل تا رنج خار، تهران: علمی و فرهنگی.
- سرلو، خوان ادواردو. (۱۳۹۲). فرهنگ نمادها، ترجمهٔ مهرانگیز اوحدی، تهران: دستان.
- سهروردی، شهاب‌الدین یحیا. (۱۳۷۵). مجموعه مصنفات، تصحیح هانری کربن، تهران: مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- سیمپسون، مری ینا شریو. (۱۳۸۸). شاهنامه در مقام متن و شاهنامه در مقام تصویر در زبان تصویری شاهنامه، به اهتمام رابرت هیلن برند، مترجم داود طباطبایی، صص۱۸- ۴۴، تهران: متن.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۷۶). داستان یک روح، تهران: فرهادی.
- فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۶۶). شاهنامه، به کوشش جلال خالقی مطلق، زیر نظر احسان یار شاطر. کالیفرنیا: بنیاد میراث ایران.
- فوردهام، فریدا. (۱۳۷۴). مقدمه‌ای بر روان‌شناسی یونگ، ترجمهٔ حسین یعقوب‌پور، تهران: اوجا.
- کالینز، پیتر. (۱۳۷۵). دگرگونی آرمان‌ها در فضای مدرن، ترجمهٔ حسین حسین‌پور، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- کریمی، احمد و مهیلا رضایی فومنی. (۱۳۹۰). «بررسی تقابل‌های دوگانه در نحو و اندیشه‌گانی غزلیات امیری فیروز کوهی»، فصل‌نامهٔ تخصصی زبان و ادبیات فارسی، دانش‌گاه آزاد اسلامی مشهد، شمارهٔ ۳۲، صص ۱۹۶- ۱۹۲.
- کزازی میرجلال‌الدین. (۱۳۷۰). مازهای راز، تهران: مرکز.
- کوپر، جی سی. (۱۳۷۹). فرهنگ مصور نمادهای سنتی، ترجمهٔ ملیحه کرباسیان. تهران: فرشاد.

- گزیده‌های زاد اسپرم. (۱۳۶۶). مترجم و مصحح: محمدتقی راشد محصل، تهران: مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- ماسه، هانری. (۱۳۷۵). فردوسی و حماسه ملی، تبریز: دانش‌گاه تبریز.
- مسکوب، شاهرخ. (۱۳۸۶). سوگ سیاووش مرگ (رستاخیز). تهران: خوارزمی.
- نصر، سید حسین. (۱۳۸۳). معرفت و امر قدسی، ترجمهٔ فرزاد حاجی میرزایی. تهران: فرزان.
- واحددوست، مهوش. (۱۳۸۷). نهادینه‌های اساطیری در شاهنامهٔ فردوسی، تهران: سروش.
- یاحقی، محمدجعفر. (۱۳۶۹). فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی، تهران: پژوهش‌گاه علوم انسانی و مطالعات اسلامی.
- یوسفزاده قوچانی، ناهید. (۱۳۸۷). دنیای نمادین رؤیا در پنج گنج حماسی، مشهد: طنین قلم.

منابع تصویری

- ولش، استوارت کری و همکاران. (۱۳۹۱). اوج نگارگری: پژوهشی در توصیف نگاره‌های شاهنامه شاه‌طهماسب، ترجمهٔ کمال حاج سید جوادی، تهران: فرهنگستان هنر.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی