فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره پنجاه و نهم، زمستان ۱۳۹۹: ۴۷-۱۹
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۷/۰۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۴/۱۵
نوع مقاله: پژوهشی

تحلیل بوطیقای «سیمرغ» و «ققنوس» در گذار از حماسه و عرفان به شعر نو فارسی با تکیه بر شعرِ «ققنوس» نیما یوشیج

سارا حسینی *
رحمان ذبیحی **
علیرضا شوهانی ***

چکیده

سیمرغ و ققنوس به مثابهٔ موجوداتی اسطوره‌ای، جلوه‌های تصویری متفاوتی در هر یک از گونه‌های ادبی دارند. مدعای مقاله اثبات، این است که این پرندگان از حیث وجودی دارای ویژگی‌های متعددی هستند که هر گونهٔ ادبی به فراخور بافتار خود، بر بخشی از آن ویژگی‌ها توجه می‌کند و این نکته در گذارِ شعرِ کلاسیک به نو فارسی کاملاً مشهود است. برای اثبات مدعای مطرح‌شده، شباهت‌ها و تمایزهای وجودی سیمرغ و ققنوس را در نمونه‌های برجستهٔ حماسی، عرفانی و شعر نو بررسی کرده‌ایم و تمایز نگاه نیما را از این منظر تحلیل نموده‌ایم. پژوهش حاضر در پی پاسخگویی به دو سؤال اساسی است: خوشه‌های تصویری سیمرغ و ققنوس در گذار از حماسه و عرفان به شعرِ نو فارسی دچار چه تحولاتی شده است؟ بوطیقای تصویرِ ققنوس در شعرِ «ققنوس» نیما تا چه اندازه معرفِ نگاه نوی است که او به دنبال طرح و بسط آن در شعرِ نو فارسی بوده است؟ نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که نیما با بهره‌گیری از آشنایی ذهن انسان ایرانی با تصاویرِ سیمرغ و ققنوس، این بار ققنوس را در ساختاری سمبولیک و با غلبه دادن وجه عینیت‌گرای شعرش و برای ارائه اندیشه سیاسی- اجتماعی‌اش به کار می‌گیرد، حال آنکه در اشعار سمبولیک پیش از او، همواره وجه انتزاعی شعر غلبه داشت. علاوه بر این ارائه

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ایلام، ایران sara.hosseini42@yahoo.com
** نویسنده مسئول: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ایلام، ایران r.zabihi@ilam.ac.ir
*** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ایلام، ایران a.shohani@ilam.ac

CC BY NC

روایت تام و البته کوتاه این شعر، در پرتو انسجام تصاویر شعری، تلاش تـازه نیمـا را برای جایگزین کردن «تصویر به جای تصریح» نشان می‌دهد.

واژه‌های کلیدی: سیمرغ، ققنوس، بوطیقای تصویر، نیما یوشیج، بافتارِ سیاسی-اجتماعی.

مقدمه

«تصویر» در مفهوم ادبی، در دو حوزهٔ شعر و نثر به گونه‌های مختلفی تعریف کـرده‌انـد. از جمله: «تصرف ذهنی شاعر در مفهوم طبیعت و انسان و کوشش ذهنی او بـرای برقـراری نسبت میان انسان و طبیعت» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۵: ۱۷)؛ «صورتی که از طبیعت در آیینـه ذهن منعکس می‌شود» (زرین‌کوب، ۱۳۶۴: ۱۵۸)؛ «حلقه زدن دو چیز از دو دنیای متغایر بـه وسیله کلمات در یک نقطه معین» (براهنـی، ۱۳۴۴: ۶۳)؛ «هرگونه کاربرد مجازی که شـامل همه صناعات بلاغی از قبیل تشبیه، استعاره، مجـاز، تمثیـل، حـس‌آمیـزی، اسـطوره و... می‌شود» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۴۵)؛ «مجموعه تصرفات بیانی و مجـازی کـه گوینـده بـا کلمـات تصویر می‌کند و نقشی را در ذهن خواننده یا شنونده به وجود می‌آورد» (داد، ۱۳۸۲: ۱۳۹).

تعاریف این محققان به جز براهنی، اغلب متأثر از کتب بلاغی سنتی است و بـر مـدار ارتباط «ذهن» و «عالم بیرون» می‌گردد. اما به نظر می‌رسد که بهترین تعریف از تصویر یـا ایماژ همان باشد که در کتب بلاغی غربی رایـج اسـت؛ تعریفـی کـه تصـویر را بـه طـور خلاصه، بازنمایی پدیدارهای عینی و ذهنی در زبان مـی‌داننـد (آبرامـز، ۱۳۸۷: ۱۹۳؛ کـادن، ۱۳۸۶: ۱۹۷ و پرین، ۱۳۷۱: ۳۹). این تعریف، امکان تقسیم‌بندی تصاویر به دو نوع رئالیسـتی و غیر رئالیستی (رمانتیک، سوررئال، سمبولیک و...) را نیز فراهم آورده است که تا پـیش از آن و طبق تعاریف سنتی میسر نبود؛ بدان دلیل کـه در نگـاه سـنتی، همـهٔ تصـاویر را محصول تصرف ذهنی شاعر و کاربرد مجازی واژگان می‌دانستند. به همین دلیل، قائل به گونه‌های مختلف تصویر نبودند. اما اکنون با توجـه ویـژه بـه «نـوع بازنمـایی در زبـان» و «شدت و ضعف تصرف ذهن در پدید آمدن تصاویر»، آنهـا را بـه تصـاویر رئالیسـتی، غیـر رئالیستی و انواع آن تقسیم می‌کنند.

علاوه بر تمایزی که میان تعاریف سنّتی و مدرن از مفهوم تصویر وجـود دارد، دربـارهٔ کارکرد و اهمیت آن در شعر نیز دیدگاه‌های متفاوتی وجود دارد کـه چکیـدهٔ همـهٔ آنهـا تأکید بر این امر است که تصـویر در شـعر کلاسـیک -در بسـیاری از مـوارد- کـارکردی تزئینی دارد و جزء عناصر ذاتی شعر به شمار نمی‌آید. حال آنکه در شعرِ مدرن، تصویر از حاشیه به مرکز آمده و اهمیتی محوری یافته است. همچنین با بافت و ذاتِ شعر آنچنان

درآمیخته است که شعر بدون آنها دچار نقصی انکارناپذیر می‌گردد. این امر در نگاه ایماژیست‌ها بیش از پیش اهمیت می‌یابد، آنچنان که موجودیت شعر را بدون تصاویر، امکان‌پذیر نمی‌دانند.

اگر دو عنصرِ اساسیِ شعر در ادبیات همهٔ ملل را موسیقی و عاطفه بدانیم، باید این امر را نیز بپذیریم که بخش عمده‌ای از عاطفهٔ شاعر به واسطهٔ تصاویری که در شعرش خلق می‌کند، به مخاطب انتقال می‌یابد. بدین واسطه می‌توان گفت که یکی از مهم‌ترین تحولات در گذر از بوطیقای سنّتی به مدرن -علاوه بر شکستنِ وزن، تغییرِ قوالب شعری و همچنین موسیقیِ شعر- سنگین شدن بارِ عنصرِ تصویر است. بنابراین توجه به تحولات این عنصر که می‌توان آن را فرم ذهنی شعر دانست، در شناخت جوهرهٔ شعر مدرن ضروری است.

بررسی سیر تحول تصویرپردازی در شعر کلاسیک فارسی و مقایسهٔ آن با شعرِ نیما نشان می‌دهد که برخلاف باور عموم که مهم‌ترین نقطهٔ چرخش نیما در بوطیقای شعر فارسی را تغییر در صورت و نظامِ موسیقاییِ شعر می‌دانند، می‌توان ادعا کرد که دامنهٔ تحولِ تصویر و اثرگذاری آن در ارائهٔ جهان تازهٔ نیما و بوطیقای نو او، بیش از عوامل پیش‌گفته است. آثار نیما با عبور تدریجی از ماهیّت توضیحی -که خصلت شعر کلاسیک است- به سوی ماهیّت تصویری پیش می‌رود. نیما به جای توضیح دادن هر امری سعی دارد که آن را به مخاطب نشان دهد و تأکید ویژهٔ او در آثار تئوریکش بر «درست و دقیق دیدن»، تأکید بر امری است که به تبعیّت از فلسفهٔ مدرن به بازتعریف جایگاه و اهمیت سوژه و ابژه در شعر می‌پردازد.

درست دیدن و سپس استغراق در عناصر جهان پیرامون، بدان دلیل از نظر نیما مهم است که شاعر اگر همواره موقعیت سوژه‌محور خود را نسبت به پیرامونش حفظ کند (همچون شعر کلاسیک)، از مرحلهٔ بیانگری و توضیح دادن فراتر نخواهد رفت؛ اما آن هنگام که در ابژه مستغرق شود، می‌تواند تصویری روشن و درست از آن نشان دهد و به عبارت دقیق‌تر به مرحلهٔ تصویرگری پا بگذارد. البته باید خاطرنشان کرد که در شعر نیما نیز می‌توان نمونه‌هایی از تصاویر با خصلتِ کلاسیک یافت؛ اما ساختمان کلّی شعر نیما و بوطیقای شعر او، بوطیقایی است مدرن که حول محور «تصویر» می‌گردد.

نویسندگان مقاله، شعر «ققنوس» را که مانیفست شعری نیما بـه شـمار مـی‌آیـد، بـه عنوان مادهٔ اصلی این تحلیل در نظر گرفته‌اند تا بدین وسیله اهمیّت وجه تصویری شـعر را از نگاه او در یکی از مهم‌ترین آثارش نشان دهند. همچنین خوشه‌های تصویری حـول «سیمرغ و ققنوس» را در شعر حماسی با تکیه بر شاهنامه و در شعر عرفانی بـا تکیـه بـر منطق‌الطیر عطار بررسی نموده و آن را با خوشهٔ تصویریِ ققنوس در شـعر نیمـا مقایسـه کرده‌اند، تا از این رهگذر نشان دهند که به کارگیری ققنوس در یک گفتمـان سیاسـی-اجتماعی تا چه اندازه می‌تواند با زیست این تصویر در گفتمـان‌هـای حماسـی و عرفـانی متفاوت باشد.

علاوه بر این ذکر این نکته نیز حائز اهمیت است کـه بـه کـارگیری نـام «سـیمرغ» و «ققنوس» در سرتاسر این پژوهش به معنای هم‌پوشـانی کامـل و یکـی انگاشـتن ایـن دو پرنده نیست، بلکه به دلیل برخی شباهت‌ها در کنش و کارکرد این دو پرنده و در نهایـت بهره‌گیری نیما از تصویر ققنوس، تلاش شده است که همواره از نام هر دو پرنده، همـراه و در کنار هم استفاده شود.

پیشینهٔ پژوهش

در برخی کتاب‌ها و مقالات، درباره پیدایش سیمرغ و ققنوس و ماهیت اسـاطیری آنهـا بحث‌هایی به میان آمده است، اما در هیچ‌یک از این آثار، وجه تصویری آنها بررسـی نشـده است که امید است پژوهش حاضر، موفق به انجام آن گردد. مهم‌ترین این آثار عبارت‌اند از:

- فرهنگ اشارات ادبیات فارسی (جلد دوم)، سیروش شمیسا، ۱۳۷۷: شمیسا در ایـن اثر به بررسی اشارات مرسوم و متعارف فرهنگ فارسی، تاریخچه اشارات در سبک عراقـی و خراسانی، سیر اشارات در دواوین شعرا، رسوم متداول در عصر صفویه و تحول اشـارات در سبک هندی پرداخته است و هـدف اصـلی او، بیـان اعتقـادات قـدما دربـاره مسـائل مختلف است و با ذکر شواهدی همراه است که از آن میان به سیمرغ و ققنوس نیز اشاره شده است.

- نقد تطبیقی ادیان و اساطیر شاهنامه فردوسی، خمسه نظامی و منطق‌الطیر عطـار، حمیرا زمردی، ۱۳۸۲: این کتاب، پژوهشی اسـت بـرای یـافتن پیونـد و تطبیـق عناصـر

اساطیری در سه متن شاهنامه فردوسی، خمسه نظامی و منطق‌الطیر عطار که به عنوان مهم‌ترین متون منظوم داستانی تا سده ششم به شمار می‌آیند. نویسنده در مقدمه، نظریه‌ها و اصول مربوط به اسطوره‌شناسی را مطرح نموده و سپس در بخش اول، طی نُه فصل، ضمن شناسایی آیین و اندیشه‌های اساطیری ادیان، مطالب سه متن یادشده را درباره آسمان و زمین، خورشید، ماه، عناصر اربعه، نبات، حیوان و انسان بررسی کرده است و ذیل بحث حیوانات، نیم‌نگاهی نیز به سیمرغ و باورهای حول آن در فرهنگ‌های مختلف داشته است.

- اسطوره زال (تبلور تضاد و وحدت در حماسه ملی)، محمد مختاری، ۱۳۶۹: این اثر به بررسی ابعاد اسطوره زال، از تولد و سپیدی مو و رانده شدن از خانواده تا سیمرغ و رابطه زال با سیمرغ است و در عین حال به توضیح و بررسی تضاد و وحدت در حماسه ملی ایران پرداخته است.

- سیمرغ در چند حماسه ملی، احمد طباطبایی، ۱۳۳۵: احمد طباطبایی در این مقاله به پیگیری ردّپای سیمرغ در اساطیر ایران، روم و یونان پرداخته و معتقد است که در بسیاری از فرهنگ‌ها، پرندگانِ اساطیری، تجلی قوا و عناصر مختلف طبیعت‌اند.

- اشتباهاتی درباره سیمرغ، علی سلطانی، ۱۳۵۴: نویسنده این مقاله به بررسی اشتباهاتی پرداخته که درباره سیمرغ در دائره‌المعارف‌ها و فرهنگ‌های مختلف اتفاق افتاده است. همچنین اشاره مختصری به مضمون‌آفرینی‌های سیمرغ در آثار مختلف زبان فارسی نموده است.

- سیمرغ در فضای فرهنگ ایران، علی سلطانی، ۱۳۵۴: نویسنده این مقاله با اشاره به صفت چاره‌گری سیمرغ در حماسه‌ها، شخصیت سیمرغ را در اوستا و حماسه‌های مختلف با هم مقایسه نموده است.

- سیمرغ در کجاست؟، نظام رکنی، ۱۳۷۲: نویسنده در این پژوهش بیش از هر چیز بر چهار بار چهره نمایاندن سیمرغ در شاهنامه و موقعیت‌های مختلف متمرکز شده و به بررسی چرایی و اتفاقات پیرامونی آن پرداخته است.

- سیمرغ در ادبیات عامیانه ایران، وحید رویانی، ۱۳۹۶: رویانی در این پژوهش به این نتیجه رسیده است که نقش قدسی و روحانی سیمرغ در اغلب متون پس از

شاهنامه، به‌ویژه در متون حماسی کم‌رنگ شده و نقش‌های محسوس و ظاهری، جای آنها را گرفته است و در اغلب آثار ادب عامه، اسطوره سیمرغ همچون آینه‌ای است که دگرگونی نوع تفکر فارسی‌زبانانی را منعکس می‌کند که این اسطوره را در داستان‌های خود بازگو کرده‌اند.

- تحلیل اسطوره سیمرغ در شاهنامه فردوسی، زهره حیدرنیای راد و علی‌رضا شعبانلو، ۱۳۹۶: نویسندگان این مقاله به بررسی دو چهره اهورایی و اهریمنی سیمرغ در شاهنامه پرداخته‌اند و ویژگی‌های اساطیری این پرنده را در شاهنامه بررسی و تحلیل کرده‌اند.

- تحقیقی درباره مرغ افسانه‌ای ققنوس، سجاد آیدنلو، ۱۳۹۸: سجاد آیدنلو در این مقاله ضمن بررسی مآخذ فارسی و عربی نامِ ققنوس، به استخراج و طبقه‌بندی ویژگی‌های ققنوس از این متون پرداخته است. همچنین همانندی‌های ققنوس و فونیکسِ روایات غربی را بررسی کرده است.

تنها اثری که به صورت مستقیم با پژوهش حاضر در ارتباط است، مقاله «تحولات سیمرغ در گذر از حماسه به عرفان (بر اساس شاهنامه فردوسی و منطق‌الطیر)» از علی دهقان و دادرس محمدی می‌باشد که به دنبال پاسخ دادن به دو پرسش زیر است:

۱. قدمت حضور سیمرغ در کدام‌یک از عرصه‌های حماسه یا عرفان، بیشتر است؟

۲. ابعاد وجودی سیمرغ در این دو نوع ادبی، چه تفاوت‌هایی با هم دارد؟

آنچه پژوهش حاضر را از همه آثار پیش‌گفته مجزا می‌سازد، تحلیل وجه تصویری این پرنده در ژانرهای گوناگون و همچنین ترسیم خوشه‌های تصویری آنها و بررسی سیر تطور این نوع تصویرپردازی است.

روش و رویکرد پژوهش

این پژوهش به روش توصیفی- تحلیلی نوشته شده است. در بخش نخست مقاله، سیر تطور تصویرپردازی در ادبیات فارسی و همچنین تصویر «سیمرغ» و «ققنوس» توصیف شده و در بخش دوم، تفاوت‌ها و شباهت‌های این تصاویر در شعر حماسی، عرفانی و در شعر نیما بررسی و تحلیل شده است. بر همین اساس، خوشه‌های تصویری آنها نیز به تفکیک ارائه شده است.

تبارشناسی تصویر در شعرِ فارسی

شناخت بوطیقای تصویر در شعر فارسی، پیش از هر چیز نیاز به ریشه‌یابی نوع تصویرپردازی از آغاز تاکنون دارد. درک وجوه تفاوت و تقارن شیوه‌های تصویرپردازی در ادوار مختلف شعر فارسی نشان از آن دارد که این امر، پیوند عمیقی با پایگاه‌های معرفتی، سیاسی و اجتماعیِ انسان هر عصر و نوعِ جهان‌بینیِ او دارد. در سبک خراسانی، از آن جهت که تفکر انسان این عصر، از آبشخور معرفتی حسی و آفاقی سیراب می‌گردد، شاعر نیز «به صورت، عنایتِ بیشتری دارد تا معنا. از این‌رو به توصیف و تصویر طبیعت و الگوبرداری از صحنه‌ها و اشیای طبیعی، توجه بیشتری نشان می‌دهد» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۹۶). به عبارت دیگر شاعران کلاسیک، به‌ویژه شاعران سبک خراسانی، جهان را بدان‌گونه که می‌بینند به تصویر می‌کشند و تلاشی برای پیچیده کردن تصاویر و رازناک کردن آنها نمی‌کنند.

پس از این دوره در شعر سبک عراقی، تصاویر به تدریج انتزاعی و ذهنی می‌گردد و شاعر بیش از هر چیز بر ترسیمِ جهانِ درون (ذهن) اصرار می‌ورزد. این امر با طرح مفاهیم عرفانی و رشد و گسترش آن در شعر، قوت بیشتری گرفت؛ آنچنان که تصویر، به مثابهٔ ابزاری بود که شاعر برای ترسیم اموری از آن بهره می‌گرفت که «مفهوم آنها به ماورای واقعیت حسی یعنی به عوالم روحانی و متافیزیکی تعلق دارد» (همان: ۲۳). خلق تصاویر اغلب انتزاعی و پیچیده این عصر، پس از ورود به سبک هندی تبدیل به مؤلفه اصلی شعر شد و آنچنان شعر را پیچیده و رمزی کرد که سببِ تقلیلِ ادراک‌پذیری تصاویر این سبک و ارتباط مخاطب با آن گردید.

ناگفته پیداست که در شعر دورهٔ بازگشت نیز می‌توان رد و نشانه‌های شیوهٔ تصورپردازی دو سبک خراسانی و عراقی را پی گرفت. شیوه‌ای که برای انسانِ عصرِ نو چندان تازگی و جذابیتی نیافت. به همین دلیل به سرعت دچار اضمحلال و نابودی گردید. بررسی نوع تصویرپردازی در شعر این دوره نشان می‌دهد که «تصاویر شعری [آن]، مطلقاً همان است که در دیوان فرخی و منوچهری (در زمینهٔ طبیعت) می‌توان یافت و در زمینهٔ تغزّل و شعر عاشقانه نیز مجموعهٔ صورِ خیال چیزی نیست جز آنچه در آثار شاعران کلاسیک (به‌ویژه سعدی و حافظ) خدمتِ صادقانه کرده بود و به افتخارِ بازنشستگی نائل شده بود» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۸: ۶۱).

پس از آن در آستانهٔ انقلاب مشروطه و همراه و همگام با تحولات سیاسی و اجتماعی آن، شعر نیز در معرض تغییراتی قرار گرفت که بیش از همه، زبان و مضمون را متحول کرد. زبان شعر در نمایی کلی، به سوی سادگی رفت و اندیشهٔ مسلط نیز طرح مضامین سیاسی و اجتماعی بود. از نظر تصویرپردازی اما تفاوت عمده و چشمگیری رخ نداد، آنچنان که به سختی می‌توان در شعر این دوره، تصویر نو و بدیعی یافت. شفیعی‌کدکنی در کتاب «ادبیات فارسی از عصر جامی تا روزگار ما»، ضمن بررسی عناصر بیانی شعر عصر مشروطه بر این باور است که: «شعر دورهٔ مشروطیت، آن مایه پرشور و قوی و توفنده و پرجوش و خروش است که برای صورِ خیال هیچ جایی باقی نمی‌گذارد. به عبارت دیگر، اساسِ هنرِ شاعران در این دوره بر نوآوری در عرصهٔ خیال متّکی نیست» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۸: ۷۶).

پس از این دورهٔ رکودِ پردازش هنریِ شعر با بهره‌گیری از عناصر بیانی، نیما با طرح تئوری تازه‌اش، راهِ نوینی به روی مخاطب شعر فارسی گشود. یکی از وجوه اصلی فعالیت او این بود که «غنای تصویری را که در حدود عصر مشروطیت کاستی گرفته بود، به شعر بازگرداند» (حمیدیان، ۱۳۸۱: ۲۶۱) و با بهره‌گیری از جمع عوامل و عناصر لازم «موفق شد کوشش‌های سطحی و پراکنده و بی‌اهمیتی را که برای تجدد شعر، همراه با انقلاب مشروطه بدون تأمل و تجربه کافی و با هیجان و شتاب‌زدگی آغاز شده بود، از طریق تأمل و تجربهٔ کافی به نتیجهٔ غایی متوقع از آن کوشش‌ها برساند» (پورنامداریان، ۱۳۹۶: ۳۱).

تغییر در مختصاتِ جهان‌بینی و آبشخورهای فکری انسان این عصر سبب تمایز بوطیقای نیما و به‌ویژه بوطیقای تصویر در شعر او با شعر کلاسیک گردید. این تغییرات نیما را بدین باور رساند که مجموعه‌ای از نوآوری‌ها برای بر هم زدن سیطرهٔ نگاه سنّتی در شعر لازم است. طرح اوزان جدید و شکستن قالب‌های کلاسیک، رهانیدن شعر از انقیاد موسیقی مقید و ایجاد نوعی موسیقی طبیعی، طرح افکار و اندیشه‌های انسان/ شاعر معاصر، تغییر نگاه سوژه‌محور به نگاه ابژه‌محور و ایجاد نوعی فُرمِ ذهنیِ تازه در شعر، مهم‌ترین تلاش‌های نیما در این عرصه بود که طرح آنها، پیش از او به صورت نظام‌مند و اندام‌وار در شعر فارسی بی‌سابقه است.

نیما دربارهٔ بنای تازه‌ای که بنیاد نهاده است، می‌گوید: «باز می‌گویم، ادبیات ما باید از هر حیث عوض شود. موضوع تازه کافی نیست و نه این کافی است که مضمونی را بسط

داده، به طرز تازه بیان کنیم. نه این کافی است که با پس و پیش آوردن قافیه و افـزایش و کاهش مصراع‌ها یا وسایل دیگر، دست به فُرمِ تازه زده باشیم. عمده این است که طـرز کار عوض شود و آن مدل وصفی و روایی را که در دنیای با شـعورِ آدم‌هاسـت، بـه شـعر بدهیم. نکته‌ای که هنوز هیچ‌کس به آن پی نبرده است و شاید فرنگی‌هایی هم که نمونه تازه از اشعار ما می‌برند، به زودی اینها را درنیابند. تا این کار نشود، هیچ اصلاحی صورت پیدا نمی‌کند، هیچ میدان وسیعی در پیش نیست» (نیمایوشیج، ۱۳۹۳: ۴۵). در واقـع نیمـا، دست یافتن به شیوه و طرزِ کار را که ماحصلِ جهانِ اندیشگانیِ اوسـت، از بـابِ درجـه و اعتبار بر تمام هنجارشکنی‌های دیگر خود ارجح می‌داند و بر آن نیز تأکید می‌ورزد.

تبارشناسیِ تصویرِ «سیمرغ» و « ققنوس» در ادبِ فارسی

پیش از پرداختن به ریشه‌های این تصویر، لازم بـه ذکـر اسـت کـه بـا وجـود برخـی همپوشانی‌ها در تصویر سیمرغ و ققنوس، به وجود برخی تفاوت‌ها- از جمله نشیمن آنها، ملّیّت و ریشه‌های پیدایششان، شکل ظاهری، اهریمنی یا ایزدی بودنشان و... نیـز توجـه شده است و علی‌رغم همراهی نام این دو پرنـده در پـژوهش حاضـر، همـواره از آنهـا بـه عنوان دو پرنده مجزا و مستقل یاد شده است. سیمرغ را در اوستا «سَئِنَ» یا «مِرغوسَـئِنَ»، در پهلوی «سِنْمورو» و در فارسی «سیمرغ» و «سیرَنگ» نامیده‌اند که نخسـتین اشـاره بـه آن را در اوستا می‌بینیم: «ای رَشْنِ اَشَوَن! اگر تـو بـر بـالای درختـی باشـی کـه آشـیانهٔ سیمرغ در آن است و در میـانِ دریـایِ فَـراخ کَـرت برپاسـت -درختـی کـه دربردارنـدهٔ داروهای نیک و داروهای کارگر است و پزشک همگان خوانندش؛ درختی کـه بـذرِ همـهٔ گیاهان در آن نهاده شده است- ما تـو را بـه یـاری مـی‌خـوانیم» (اوسـتا، ۱۳۹۱، یَشـت‌هـا، رَشْن‌یَشت: بند ۱۷).

مستشرقان، «مِرغوسَئِنَ» اوسـتا را بـه «شـاهین» و «عقـاب» ترجمـه کـرده‌انـد کـه در «بهرام‌یَشت» در توصیف آن آمده است: «در تنگنای کوه‌ها شـهپر مـی‌سـاید کـه بـه قلـه کوه‌ها شهپر می‌ساید. قلل کوه‌ها را می‌پوشاند، بدان‌سان که ابرها کوه‌ها را فرامـی‌گیرنـد. شکار خود را از پایین (یعنی با چنگال‌ها) گرفته، از بالا با منقار پاره می‌کنـد. کسـی کـه استخوانی از این مرغ یا پری از آن را با خود داشته باشـد، از آسـیب در امـان اسـت و...» (همان، یَشت‌ها، بهرام‌یَشت: بند ۲۸-۳۶).

طباطبایی، توجه و اعتقاد به موجودات و پرندگان افسانه‌ای را مربوط به دورهٔ اساطیری تاریخ قوم ایرانی، یعنی تاریخ نژاد هند و ایرانی و حتی هند و اروپایی می‌داند و می‌گوید: «بعید نیست که اکثر این پرندگان، تجلّی قوا و عناصر مختلف طبیعت از قبیل رعد و برق، آتش، ابر، طوفان و غیره باشند؛ چنان‌که در تاریخ اساطیر یونان و روم چنین تصوراتی که زائیده و ساخته و پرداخته تخیّل ابتدایی و بچگانهٔ مردمان اولیه می‌باشد، زیاد دیده می‌شود» (طباطبایی، ۱۳۳۵: ۴۴).

پس از اوستا و متون زرتشتی (مینویِ خرد، ۱۳۹۱، پرسش ۳۱: بند ۳۷؛ بندهش، بخشِ نهم: بند ۱۱۶ و گزیده‌های زاداسپرم، ۱۳۶۶، فصل سوم: بند ۳۹ و ۴۰)، مهم‌ترین تجلّی سیمرغ را در حماسه ملّی می‌توان دید. سیمرغ در شاهنامه چهار بار چهره می‌نمایاند: در کودکی زال، به هنگام تولّد رستم، در نبرد با اسفندیار و آخرین ظهورِ سیمرغ در برخورد با خاندانِ زال و خاندان گشتاسپی است (ر.ک: فردوسی، ۱۳۹۶، ج۱: «گفتار اندر خواب دیدنِ سامِ نریمان» و «گفتار اندر زادنِ رستم به پیروزی» و ج۳: «گفتار اندر خانِ پنجم و کشتنِ اسپندیار سیمرغ را» و «گفتار اندر چاره ساختنِ سیمرغ و زال بر اسپندیار»). باید گفت که سیمرغ در شاهنامه، دو تجلّی یا دو چهره دارد که از یکسو آن را در مقام پرورش‌دهندهٔ کودک، پزشک خردمند و راهنمای دلسوز نشان می‌دهد و از سوی دیگر در نبرد با اسفندیار، سویه‌ای اهریمنی و جادویی از او به نمایش می‌گذارد.

پس از سبک خراسانی و ظهور چهره سیمرغ در شاهنامه، در عرفان ایرانی- اسلامی، به‌ویژه در کتاب منطق‌الطیر که از مهم‌ترین آثار عرفانی فارسی است، سیمرغ تصویری نو می‌یابد. تصویری که با فروکاستن از وجه ادراکِ حسی، تبدیل به یک مفهومِ رمزی می‌گردد که نموداری از وجود ازلی و ابدی خداوند است. آشیانهٔ او در کوه قاف بر سرِ درختِ طوبی است و سی مرغی که به طلب او می‌روند، سرانجام درمی‌یابند که سیمرغ همان سی مرغ است (ر.ک: عطار، ۱۳۹۷ و سهروردی، ۱۳۳۲: ۹). این پراکندگیِ مرغان و سرانجام به وحدت رسیدن سی مرغ در نهایت، «نمایشی قدسی است که نمودار رجوع به اصل، مرگِ آیینی و مُردن پیش از مرگ است که در پی استحاله و تبدّل صورت می‌گیرد» (زمرّدی، ۱۳۸۲: ۲۱۹). در مجموع سیمرغ در ادبیّات عرفانیِ دورهٔ اسلامی به رمزی از مقام وحدت و نشانه‌ای از ذات حق تبدیل می‌گردد. در همین اثر و در حکایتی کوتاه به نام ققنوس با تأکید بر وجه اسطوره‌ای آن نیز اشاره می‌شود؛ حکایتی که با

وجود حضور سیمرغ در کلان‌روایت منظومه منطق‌الطیر، می‌تواند اشاره‌ای باشد برای تکیه بر تمایز کارکرد و کنشِ سیمرغ و ققنوس در این اثر.

در نهایت در شعرِ مدرن فارسی به پیشوایی نیما یوشیج، از این میان، «ققنوس» رخ می‌نمایاند؛ نامی که «(ققنوس/ قُقْنُس) معربِ واژهٔ یونانی «کوکنوس[1]» است و با واژهٔ انگلیسی «فونیکس[2]» تطبیق می‌کند و در عربی نیز به «العنقاء» معروف است. این پرندهٔ اسطوره‌ای، همتای هند و اروپایی و چینی «فونیکس» است. ققنوس، مرغی است نادر و به غایت خوش-رنگ و خوش‌آواز. منقار او قریب صد سوراخ دارد. وقتی که باد می‌وزد، از هر سوراخش آوازی برمی‌آید. هزار سال عمر می‌کند. چون هزار سال بگذرد و عمرش به آخر رسد، توده‌ای عظیم از هیزم گرد می‌آورد، بر فراز آن می‌نشیند و سرودن آغاز کند و مست گردد و بال بر هم زند. وقتی که گرم آواز شد، از به هم خوردن بال‌هایش، آتشی می‌جهد و هیزم را می‌سوزاند. او در این آتش می‌سوزد و از خاکسترش تخمی برمی‌آید. سپس جوجه‌ای از آن بیرون می‌آید که هزار سالِ دیگر عمر می‌کند (هینلز، ۱۳۸۳: ۴۴۶؛ یاحقی، ۱۳۸۹: ۶۵۱).

شعرِ «ققنوس»، علاوه بر ارائه شکل بلوغ‌یافته‌ای از سمبولیسم در شعر نیما، به لحاظ تصویری نیز شعر فارسی را وارد مرحله تازه‌ای از رشد و تکامل خود کرد؛ «مرحله‌ای از وحدت کامل تصاویر و پیوند بی‌خلل میان بن‌مایه‌های مختلف در نظام تصویری هر شعر» (حمیدیان، ۱۳۸۱: ۱۷۹). تمام تصاویر شعر ققنوس در خدمت ساختار روایی شعر قرار گرفته‌اند و حذف هر یک از تصویرها می‌تواند خللی اساسی در روایت پدید آورد. این شعر به لحاظ نوع کارکرد سمبولیسم در آن، نه‌تنها با شعر نمادگرایانه پیش از خود تفاوتی اساسی دارد، در سیر تاریخی شعرِ خودِ نیما نیز باب تازه‌ای است و شروع سمبولیسمِ بالغ و واقعی در اشعار او به شمار می‌آید.

بحث و بررسی

وجوهِ تصویریِ سیمرغ و ققنوس در ادبِ حماسی، عرفانی و مدرن

اکنون وجوهِ تصویری سیمرغ و ققنوس در گذار از بوطیقای کلاسیک به مدرن و در

1. kúknos
2. Phoenix

شعر حماسی، عرفانی و نو بررسی می‌شود تا علاوه بر روشن شدن جهان فکری شاعران در هر یک از این ژانرها، بهره‌گیری نیما از سنت و ریشه‌های نوآوری او را در شعری که مانیفست شعری‌اش به شمار می‌آید، بیش از پیش بشناسیم. سپس تحلیلِ این خوشه‌های تصویری را به همراهِ نمودار بیان خواهیم کرد.

۱- مکان‌مندی

دربارهٔ زیستگاه سیمرغ و ققنوس، دیدگاه‌های مختلفی وجود دارد. در اوستا، سیمرغ بر بالای درختِ ویسپوبیش[1] یعنی درختِ «همه‌تخم»، درختی که بذرِ همهٔ گیاهان و رُستنی‌ها در آن نهاده شده است، در دریای فراخکرت آشیانه دارد (اوستا، ۱۳۹۱، یَشت‌ها، رَشْن‌یَشت: بند ۱۷). در متونِ پهلوی در توصیفِ این درخت اینگونه می‌بینیم که: «آشیانِ سیمرغ در درختِ دورکنندهٔ غمِ بسیارتخمه (ونِ جُدبیشِ وَس تخمگ) است. و هرگاه از آن برخیزد، هزار شاخه از آن درخت بروید. و چون بنشیند هزار شاخه از آن بشکند و تخم از آن پراکنده شود» (مینویِ خرد، ۱۳۹۱، پرسش ۳۱: بند ۳۷؛ نیز ر.ک: بندهش، بخشِ نهم: بند ۱۱۶ و گزیده‌های زادسپرم، ۱۳۶۶، فصلِ سوم: بند ۳۹ و ۴۰). برخی نیز جایگاهِ آن را کوهِ اپارسن[2] در سیستان دانسته‌اند (یاحقی، ۱۳۸۹: ۵۰۴). در شاهنامه نیز سیمرغ، پرنده‌ای است که بر فرازِ البرزکوه آشیان دارد (فردوسی، ۱۳۹۶، ج ۱: ۹۸).

در آثارِ عرفانی و ادبیاتِ دورهٔ اسلامی، جایگاهِ این پرنده به کوهِ قاف تغییر پیدا می‌کند (ر.ک: عطار، ۱۳۹۷، مولوی، ۱۳۸۸: ۶۳۳). باید گفت که «پیشینگان، کوهِ قاف را به فارسی، کوهِ البرز خوانده‌اند» (مقدسی، ۱۳۷۴، ج ۱: ۳۰۳) و این جابجایی مکانی به این صورت شکل گرفته است که «عنقا، مرغ اساطیری اعراب است که نشیمن او کوه قاف است. سیمرغ، مرغ اساطیری ایرانی‌هاست که نشیمن او البرز است. در دورهٔ اسلامی این دو مرغ اساطیری را یکی قلمداد کرده‌اند» (شمیسا، ۱۳۷۷: ۶۷۷). حاصلِ درهم‌آمیختگیِ مقرّ سیمرغ در ادبیاتِ حماسی با فرهنگِ عرب در «عقلِ سرخ» سهروردی به بارزترین شکلش نمود پیدا می‌کند. جای درختِ ویسپوبیش (با همان مشخصاتش را) درختِ طوبی می‌گیرد و کوهِ البرز نیز کوهِ قاف می‌شود (سهروردی، ۱۳۳۲: ۸-۹).

1. Vispo-bish
2. aparsan

به طور کلّی در تمام متونِ پهلوی، حماسی و عرفانی، ابهامی دربارهٔ مقرّ سیمرغ و ققنوس وجود ندارد، هرچند میان نام آنها اختلافاتی دیده می‌شود. اما عصر نیما، مختصاتی دارد که زمانهٔ او را از عصر کلاسیک به کلی متفاوت می‌کند. از یکسو نیما «در مقطع تحول داستان‌پردازی جدید و به‌ویژه حرکت از قصه‌های سنّتی به سمتِ رمان و داستانِ کوتاه عصر حاضر قرار داشته» (حمیدیان، ۱۳۸۱: ۲۰۰)، از سوی دیگر، برگزیدن شیوهٔ سمبولیسم در شکلِ نوینش، او را بیش از هر چیز به سوی ابهام سوق می‌دهد؛ ابهامی که نمود سطحی و ظاهری آن، ابهام در زمان و مکان روایت است.

نیما، خود در این‌باره می‌گوید: «برای شاعر در موضوعات خیلی شاعرانه، نه زمان است و گاهی نه مکان. آن موضوع را با موضوع‌های دیگر که مردم بیشتر در نظر گرفته شده‌اند، مخلوط نکنید. البته آنها قطعاتی کوتاه و بدون حادثه هستند. همچنین در داستان‌های شاعرانه، کمتر محتاج به تصریح اسم مکان می‌شوید، اما در رمان بعکس» (نیمایوشیج، ۱۳۹۴: ۲۲۸).

هرچند نیما بر این باور است که تصریح به اسم مکان در رمان، بسیار مهم است، نمونه‌های داستانی مدرن و پست‌مدرن نشان می‌دهد که داستان‌نویسی پس از عبور از عصر آثار رئالیستی، اغلب تصریح به اسم مکان و زمان را کنار نهاده و از این حذف و بیرون‌گذاری در جهت ابهام روایت بهره برده است. در روایت «ققنوس»، نیما همان‌طور که می‌گوید، نیازی به تصریح اسم مکان نمی‌بیند و تنها چیزی که می‌تواند نشانی هرچند مبهم از جغرافیای ققنوس بدهد، شاخ خیزرانی است که بر آن می‌نشیند که نشانیِ سرزمینی گرمسیری یا معتدل را به ما می‌دهد. در ادامه و تا پایان این روایتِ شاعرانه نیز اشاره‌ای به مکان نمی‌کند، تا آنکه ققنوس را بر تپه‌ای بی‌نام و نشان می‌نشاند تا فرجامِ روایت را که خودسوزیِ او و خلقِ جوجه‌های نو است، رقم بزند.

۲- زاد ولد و مادینگی

هرچند در متون زرتشتی و حتی آثاری که پیروان مزدیسنا در دورهٔ اسلامی نوشته‌اند، فقط به یک سیمرغ اشاره شده است، در شاهنامه از حضور دو سیمرغ سخن می‌رود. دیگر نکتهٔ عجیبِ شاهنامه این است که هر دو سیمرغ، فرزند دارند (فردوسی، ۱۳۹۶، ج۱: «گفتار اندر خواب دیدنِ سامِ نریمان» و ج۳: «گفتار اندر خانِ پنجم و کشتنِ اسپندیار

سیمرغ را»). بنابراین سیمرغ در متونِ حماسی- اساطیری، عنصری مادینه و دارای قدرتِ زاد ولد است و از وجود او بچگانی متولّد می‌شود، اما در آثار عرفانی و در سرتاسر اثری چون منطق‌الطیر، اشاره‌ای به جنسیت او نمی‌شود و سخنی از بچگانش به میان نمی‌آید؛ زیرا این پرنده در تصویر تازه‌اش در حوزهٔ عرفان، حامل معنایی رمزی و مظهر وجودی یگانه و بی‌همتا می‌گردد. در اشاره کوتاهی که در این منظومه به ققنوس نیز می‌شود، اشاره‌ای به فرزندان او یا زاد ولدش نمی‌شود.

در شعر مدرن فارسی و در شعر نیما نیز جوجگان «ققنوس» در نهایتِ روایت، سر از خاکستر به در می‌آورند. بنابراین می‌توان گفت که ققنوس نیما، همچون متون پیشاعرفانی فارسی، پرنده‌ای است مادینه و دارای تعدادی فرزند.

۳- وحدت یا ثنویتِ چهره

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های تصویرِ سیمرغ در شاهنامه، ثنویتِ چهرهٔ او یا دوگانگی و تضادی است که این گمان را در مخاطب قوی می‌کند که با دو سیمرغِ متفاوت یا چهره‌ای دوگانه از یک سیمرغ در این اثر مواجه هستیم. در کنار سیمرغی که یاریگرِ خاندانِ زال است و در مصائب و گرفتاری‌ها به یاریِ آنها می‌شتابد، سیمرغِ تیزچنگِ دیگری نیز در شاهنامه می‌بینیم که در خانِ پنجمِ اسفندیار در مقابلِ او قرار می‌گیرد و اسفندیار از پا درش می‌آورد. اما در منطق‌الطیر و آثارِ عرفانی، وحدتِ شخصیتِ سیمرغ محفوظ است؛ شخصیتی که نمادی از پروردگارِ یگانه است. «ققنوس» نیما نیز در این دگردیسی و تحول، وحدتِ شخصیت و چهرهٔ خود را حفظ نموده و با افزوده شدنِ وجوهِ فلسفی و اجتماعی، آیینه‌ای می‌شود از چهرهٔ شاعر در برهه‌ای خاص از تحولات اجتماعی ایران.

۴- کنشگری

سیمرغ در شاهنامه -در هر دو چهرهٔ ایزدی و اهریمنی‌اش- پرنده‌ای کنشگر است که با رهنمودهایش، با دایگی و کودک‌پروری‌اش، با نیروهای فوق طبیعی‌اش و با حذاقت و طبابتش، دائماً در حالتِ کنشگری قرار دارد؛ اما در منطق‌الطیر، معبود و نقطهٔ عروجی است که خود، کنش مشخصی ندارد، ولی همهٔ پرندگان در آرزوی وصال اویند و در نهایت سی مرغی که به قلهٔ قاف نائل می‌آیند، کثرت‌هایی هستند که در پرتو وجود

سیمرغ به وحدت می‌رسند. هرچند سیمرغ در این داستان، نمایندهٔ وجودِ حضرتِ حق است که در باورِ خدامدارِ عرفانی، همه‌چیز در پرتو وجود او پدید می‌آید و بارور می‌گردد، کنش روشن و با قابلیّت ادراک مادی از او سر نمی‌زند. ققنوس نیز در این اثر، کنش‌های محدودی (همچون گرد آوردن هیزم و خودسوزی در پایان عمر) دارد و آنچه درباره او در منطق‌الطیر آمده، بیشتر توصیف است تا تصویر؛ توصیف‌هایی از ظاهر و نواهای غریب او.

«ققنوس» نیما، اما پرنده‌ای کنشگر است که نخست بر شاخِ خیزران می‌نشیند و آواهای غریب سر می‌دهد که می‌تواند نمادی از خودِ شاعر و فهم‌ناشدگی شعر و نظریهٔ شعریِ او در آغازِ راه از سوی دیگر شاعران باشد. او پس از درکِ رکود و نومیدی جهانی که گرداگرد او تنیده شده است، خویشتن را بر آتش می‌افکند؛ آتشی که نویدبخش آمدن جوجگانی از سنخِ سیمرغ و شاعرانی از سنخِ نیماست. این آتشِ افروخته، انتخاب آگاهانه و خودخواستهٔ ققنوس برای بال زدن در آتش، همه نشان از کنشگری این پرندهٔ غمناک و نومید، اما آگاه است که راه را برای تکثیر همگنان خود می‌گشاید.

۵- قابلیت ادراکِ حسّی یا باطنی

بررسی قابلیت ادراک حسّی و باطنی تصویر سیمرغ و ققنوس از آن رو اهمیت دارد که ابعاد مادی و حسّی، تصویر را ملموس و عینی‌تر می‌سازد و گسترش ابعاد عقلی، تصویر را دور از دسترس و متعلّق به فرامادہ می‌کند. «هرچند در شاهنامه فردوسی بیشتر جنبه متافیزیکی و ماوراءطبیعی سیمرغ و کارهای خارق‌العاده‌ای که او انجام می‌دهد، مورد تأکید است، ولی بنا به اقتضای شرایط حماسه، فردوسی توصیفاتی به لحاظ فیزیکی و جسمانی از سیمرغ ارائه می‌کند که در آن سیمرغ نه‌تنها قابل ادراک عقلی است، بلکه قابل ادراک با حواس ظاهری نیز هست» (دهقان و محمدی، ۱۳۹۱: ۶۱-۶۲). اما در منطق‌الطیر، سیمرغ، نمادی از ذات معبود است و تصویر او، تصویری سراسر انتزاعی و برساختهٔ ذهن مرغان، از رهبری باشکوه و بی‌نقص است. حکایت ققنوس در منطق‌الطیر نیز روایتی سراسر فرامادی است که در بیت نخست نیز از این پرنده با عنوانِ «طرفه مرغی دلستان» یاد می‌شود و پس از آن توصیفی از غرایب کنش‌ها و ویژگی‌های ظاهری او بر مخاطب عرضه می‌گردد.

«ققنوس» نیما نیز هرچند در پایان خود را بر آتش می‌افکند و از خاکسترش جوجگانی سر برمی‌آورند، باقی صفات او و تصویری که در تمام شعر از او ارائه می‌گردد، تصویری عینی است که دارای صفاتِ مادی و ملموس است، چنان‌که جز پایان روایت و بال بر آتش گشودنش، تصویری که مخاطب از او می‌سازد، تصویری همچون دیگر پرندگان است.

۶- پیوند ماهوی با آتش

درباره ارتباطِ سیمرغ با آتش و آفتاب، با نگاهی به فرجام این پرنده در گذار از حماسه و عرفان به شعرِ نو فارسی نشان می‌دهد که سیمرغِ نخست که سیمرغ نیک‌اندیشِ اوستا و شاهنامه است، پری از پرهایش را به زال می‌دهد و از او می‌خواهد که هرگاه دچار سختی و گرفتاری شد، آن را در آتش بیفکند تا از حضور و فرّ او بهره‌مند گردد. در واقع می‌توان نقطهٔ اتصال سیمرغ و آتش را در این بخش از داستان دید. سیمرغ در عرفانِ ایرانی- اسلامی با آفتاب یکی می‌شود (سهروردی، ۱۳۳۲: ۱۱).

گرترود جابز در کتاب «سمبل‌ها» می‌نویسد: «ققنوس در باورهای قومی و اساطیری، پرندهٔ افسانه‌ای شرق، علامت پرستش آتش یا خورشید است» (جابز، ۱۳۷۰: ۱۵۴) که نهایتاً مظهر ذات خداوند دانسته شده است (زمرّدی، ۱۳۸۲: ۲۲۰). در منطق‌الطیر عطار نیز ققنوس، پرنده‌ای است که در هندوستان می‌زید و چون هنگام مرگ او فرارسد، هیزم بر گرد خود فراهم می‌آورد، آتشی می‌افروزد و خویش را بر آتش می‌افکند تا از خاکسترش ققنوسی دیگر زاده شود. اما شکل کلان این پرنده که با نام سیمرغ، معبود و معشوق همهٔ پرندگان است، اشاره‌ای به مرگ و نیستی او یا پیوندش با آتش به میان نمی‌آید. از این جهت، ققنوس نیما بیشتر به ققنوسِ عطار شباهت دارد. ققنوسِ نیما نیز ابتدا از کنار آتشِ برافروختهٔ مرد دهاتی عبور می‌کند، سپس بر تپه‌ای می‌نشیند، خاشاک گرد می‌آورد و بر آتشِ خود افروخته، می‌نشیند تا از خاکسترش ققنوس‌ها سر برآورند. این روایت، داستانی است از سرشت و سرنوشتی که با آتش درآمیخته شده است.

۷- پذیرش شکست و مرگ

درباره شکست یا مرگِ سیمرغ‌های حماسی- اساطیری، یکی از آنها که چهرهٔ ایزدی یا وجه نیکوی سیمرغ است، سخنی از مرگ یا شکستِ آن به میان نیامده است. اما سیمرغِ اهریمنی که در خوان پنجم با اسفندیار می‌جنگد، از او شکست می‌خورد و

می‌میرد. بنابراین چهرهٔ اهریمنی سیمرغ، شکست‌پذیر و میراست. این پرنده در روایاتِ عرفانی، نیروی برتری است که در حیطهٔ حسّ و عقل بشری نمی‌گنجد. بنابراین نه شکست در او راه دارد، نه مرگ. از مشخصاتِ ققنوس در فرهنگِ سمبل‌ها اینگونه می‌بینیم: «بعد از سوختن، پس از سه روز مجدداً زنده می‌شود. از این‌رو سمبلِ جوانی، رستاخیزی، فداکاری، فناناپذیری و همچنین طوفان است» (جابز، ۱۳۷۰: ۱۵۴). مشخصهٔ اصلی و بارزِ ققنوس در اکثر فرهنگ‌ها، نماد جاودانگی و عمر دوباره تلقی شدنِ آن است.

ققنوس نیما نیز از آن‌رو که سعی در ارائهٔ تصویری مادی‌تر و این‌جهانی‌تر از این پرندهٔ افسانه‌ای دارد، هرچند در تقابل با نیروی دیگری قرار نمی‌گیرد تا شکست‌پذیری یا شکست‌ناپذیری او به محک آزمایش گذارده شود، مرگی خودخواسته را می‌پذیرد تا وجودش در جوجگانش تکثیر شود.

۸- رهبری یا یاریگری

سیمرغ در اوستا و شاهنامه همواره یاریگرِ قهرمانان داستان است. هرچند این یاریگری با شکل‌های گوناگونی چون دایهٔ کودکان، راهنمای خردمند، پزشکِ درمان‌بخش و آگاه به آینده و تقدیر معرفی شده است، هرگز نقشِ رهبری را به عهده نمی‌گیرد و همواره در نقشِ حامی و یاریگر باقی می‌ماند. در عرفان و منطق‌الطیر، سیمرغ مظهر ذات الهی و رهبر همهٔ مرغانی است که با اشتیاقِ یافتنِ رهبر و مراد خود در این راه گام نهاده‌اند. ققنوس نیز در این اثر، از آن‌رو که کنش بسیار محدودی در حکایت دارد، نقش مشخص و قابل ارائه‌ای چون یاریگری یا رهبری به او داده نشده است.

اما ققنوس در شعر نیما، رهبر و پیشوایی است که از محیط طوفان‌زای اطرافش نومید شده، ولی در عین نومیدی، در تصویر پایانی، نوید آمدن کسانی از جنس خود را می‌دهد.

۹- تصویرِ کانونی یا غیرکانونی

اگر عناصر اصلی هر روایتی را کنار هم بچینیم، خواهیم دید که نقش هر یک از شخصیت‌ها در مسیر روایت تا چه میزان است. بر همین اساس می‌توانیم قضاوت کنیم که تصاویر کانونی و محوری هر روایت، معلول فعل کدام‌یک از کنشگران روایت‌اند. در شاهنامه در هر یک از داستان‌هایی که سیمرغ حضور می‌یابد، شخصیت او شخصیت اصلی داستان نیست و تصویری که از او ارائه می‌گردد، تصویر کانونی روایت نیست. در منطق‌الطیر عطار نیز هرچند سیمرغ، وجودی یگانه و تمثیلی از ذات خداوند است،

پاره‌روایت‌های متعددی برای به فرجام رساندن کلان‌روایت این اثر در جریان است که در هر یک از آنها، تصویری کانونی وجود دارد که اغلب، تصویری غیر از سیمرغ است. تنها در روایت نهایی این اثر، مرغانِ آرزومندِ دیدارِ سیمرغ بر درک حضور او متمرکز می‌گردند. هرچند در این روایت نیز می‌توان با قدری تساهل به این نتیجه رسید که تصویر کانونی آن سی مرغاند، نه تصویر روشن و ملموس سیمرغ.

در حکایت ققنوس از کتاب منطق‌الطیر به دلیل کوتاهی حکایت و تلاش برای ارائهٔ توصیفی منسجم از پرنده‌ای به این نام، می‌توان گفت که تصویر ققنوس، تصویر کانونی است با این تفاوت که روایتی در جریان نیست و تمام حکایت، وصفی است از پرنده‌ای دلستان و متفاوت از دیگر پرندگان.

در شعر نو و در شعر ققنوس، این پرنده از همان سطر نخست شعر رخ می‌نمایاند و همه‌چیز حولِ او و در گرداگرد او در جریان است. در نهایت نیز همه‌چیز با کنشِ نهایی او به پایان می‌رسد؛ پایانی که نویدبخش آینده‌ای دیگر است. یکی از اصول عمده‌ای که سنّتِ فکریِ نیما را از سنّت فکری حاکم در شعر کلاسیک فارسی مجزا می‌کند آن است که او «از بدیهی‌ترین و بنیادین‌ترین اصل هنر که «تصویر به جای تصریح» است بهره می‌جوید. نیما با وجود اینکه به عنوان متعهدی راستین، هیچ‌یک از رویدادها و دگرگونی‌های مهم سیاسی- اجتماعی عصر را در عالم شعر نادیده نگرفت، بی‌اینکه تجربهٔ شاعران مشروطیت را در بیان بسیاری رخدادهای ریز و درشت موضعی به صورت عینی تکرار کند، بازتاب ذهنی و عاطفی آنها را بدان‌گونه که در خور ورود به شعر باشد و به کمک نظامی کارا و گسترده از نمادهای خویش بیان کرد» (حمیدیان، ۱۳۸۱: ۱۴۸). به عبارت دیگر باید گفت که نیما به جای بیان و توضیح تصویرها، آنها را به مخاطب «نشان می‌دهد».

۱۰- غلبهٔ وجه عینی یا انتزاعی تصویر

سیمرغِ شاهنامه علاوه بر وجوه غیبی و چهرهٔ نیمه قدسی‌اش، وجوه عینی و مادی نیز دارد. او با زندگی بشر درمی‌آمیزد، کودک انسانی (زال) را پرورش می‌دهد، در زاده شدن کودکی دیگر (رستم) همچون پزشکی حاذق عمل می‌کند و... . همهٔ اینها نشان از ارائهٔ تصویری نیمه‌انتزاعی و نیمه‌مادی از او دارد؛ تصویری که در آثار عرفانی و از جمله منطق‌الطیر تبدیل به تصویری تماماً انتزاعی می‌گردد. به طور کلی وجه قدسی سیمرغ

پس از گذار از حماسه و عرفان به تدریج کمرنگ می‌شود و «نقش‌های محسوس و ظاهری جای آن را می‌گیرد».

ققنوس نیما، اثری است که پس از چند سال سکوت و تأمل به عرصهٔ شعر فارسی عرضه گردید. نیما پس از عبور از دورهٔ اول شعرش که آزمودن حال و هوایی کاملاً رمانتیک بود و البته در آغاز راه، کاملاً طبیعی هم به نظر می‌رسد که با آزمودن فُرمی ایرانی‌شده از سمبولیسم، به شیوهٔ نوینی در بیان نگاه فلسفی- اجتماعی خود دست یافت. آنچه سمبولیسم نیما را از شکل غربی آن متمایز می‌کرد، افزودن وجهی عینیت‌گرا در این نوع از شعر او بود که در شعر غربی بیش از هر چیز بر ابهام تصاویر و وجه انتزاعی آنها پای می‌فشرد. نیما در یکی از نامه‌هایش (به ناتل‌خانلری- سال ۱۳۱۰) دربارهٔ عینی کردن مواد کار که همان تصاویر شعری او هستند، می‌نویسد:

«من بمب‌انداز نویسندگان هستم از حیث اخذ ماده برای فکر خود جهات هرچه مادی‌تر را مأخذ می‌گیرم، نمی‌خواهم از پشت پرده چیزی را ببینم، اگرچه مجبور بوده باشم که در پشت پرده حرف بزنم. پرده‌ها را همه از هم می‌درم. درها و پنجره‌ها را همه بازمی‌کنم که افکار از هر طرف به طرف من پرواز کرده، مرا احاطه کنند. اگرچه این احاطه به خرابی وجود من منجر شود» (نیمایوشیج، ۱۳۹۳: ۴۰۷).

نویسندهٔ کتاب «دگردیسی نیما» نیز دربارهٔ پیوند خاص سمبولیسم نیما و عینیت‌گرایی می‌گوید: «نمادهای نیما نه از نوع زیاد پیچیده و برخاسته از تخیلات یا ذهنیات غریب برخی شاعران سمبولیست یا سوررئالیست فرانسوی همچون استفان مالارمه و غیره است که خواننده باید آنها را از دل هزارتوهای ذهنی و نشئه‌های اوهام یا الهام و یا از درون یک رشته تداعی‌های آزاد و دور بیرون کشد. حتی ذهنی‌ترین و شخصی‌ترین نمادهای نیما، ریشه در جهان عینی و زیستنی من و تو دارد» (حمیدیان، ۱۳۸۱: ۲۱۶).

۱۱- گستردگی یا فشردگی تصویر

شعر کلاسیک فارسی به دلیل خصلت وصف‌الحالی و توصیفی‌اش، ارائهٔ تصاویر متعدد و حتی زائد را راه‌حلّی برای رفع خلئی می‌داند که میان اندیشهٔ شاعر و عاطفهٔ مخاطب وجود دارد. از این‌رو در بسیاری از سبک‌های شعری و حتی در شعر شاعران برجستهٔ

کلاسیک، می‌توان نمونه‌های بسیاری از ازدحام تصاویر را یافت. اما از عصر مشروطه به بعد به تدریج مبانی معرفتی و زیبایی‌شناسی شعر رو به تغییر نهاد تا آنکه در شعر و اندیشه نیما به کمال رسید. تلاش نیما برای ایجاد وحدت اندام‌وار میان تصاویر شعری سبب فشردگی تصاویر به نسبت تصاویر کلاسیک و میزان گستردگی آنها شد: در نگاه مقتصدانه نیما به تصاویر، عناصر روساختی و ژرف‌ساختی اثر در کمترین فرصت و مجال ممکن، سعی در ارائهٔ جهان شاعر و اندیشهٔ مدنظر او دارند. نگاهی به حضور سیمرغ در شاهنامه که در چهار جا و در چهار بزنگاه اتفاق می‌افتد، از آن شخصیتی می‌سازد که در پشتِ پردهٔ برخی داستان‌ها، حضوری آنی و البته غیبی و مددکارانه دارد؛ ولی خود در مرکز هیچ‌یک از این روایت‌ها قرار ندارد و همواره حضورِ او حضوری ثانوی است.

در داستان مرغان عطار نیز هرچند تمام ماجرا برای رسیدن به سیمرغ اتفاق می‌افتد، او حضوری سایه‌وار و دور از دسترس دارد که در نهایت نیز با توجه به ماهیت قدسی و کاملاً متافیزیکی‌اش، سی مرغ تنها به تصوری از حضور او دست می‌یازند. در شعر نیما، از آن‌رو که او شاعری عینیت‌گرا با اندیشه‌ای این‌جهانی است، ذهنی‌ترین مفاهیم نیز روی در عینی شدن می‌نهند. امری که محمد حقوقی آن را «علتِ جدایی و فصلِ او از شعر ذهنی و کلی‌گویِ گذشته و آشنایی و وصلِ او با شعر عینی و جزئی‌نگرِ امروز» می‌داند (حقوقی، ۱۳۹۷: ۱۷). در شعرِ «ققنوس» نیز با وجود ساختار سمبولیک اثر، تصویری عینی از ققنوس ارائه می‌کند که با وجود ارائهٔ تصویری جزئی و ملموس از یک پرنده، از ارائهٔ تصاویر مزاحم و نالازم می‌پرهیزد. این فشردگی تصاویر و در عین حال وحدت اندام‌وار آنها در دل یک ساختار روایی منسجم را می‌توان یکی از نشانه‌های تأثیرپذیری نیما از شکل داستان‌نویسی نو به‌ویژه داستان کوتاه عصر او دانست.

بررسی خوشه‌های تصویری «سیمرغ» و «ققنوس»

بررسی خوشه‌های تصویریِ «سیمرغ/ ققنوس» از آن جهت اهمیت دارد که علاوه بر نشان دادن خطوط تقارن و تفارق این تصویر در گفتمان‌های حماسی، عرفانی و پس از آن در گفتمان سیاسی- اجتماعیِ مدّنظر نیما، تفاوت کارکرد و هویت تصویر در شعر کلاسیک و مدرن را نیز نشان می‌دهد.

تصویر کلی سیمرغ در شاهنامه به عنوان پرنده‌ای که در البرزکوه می‌زید و دارای

صفات انسانی اما به شکل ویژه و فراتر از هنجارهای معمول است، پیوند عمیقی با همان نگاهِ مادی و آفاقی شعر سبک خراسانی دارد که سعی در ملموس کردن تصاویر دارد. هرچند سیمرغ در شاهنامه، دارای صفات خارق‌العاده‌ای است، نوعی همزیستی و همنشینی با بشر نیز دارد و بارها در بزنگاه‌های مختلف، خود را می نمایاند تا از قدرت‌های ویژه‌اش برای کمک به شخصیت‌های داستان استفاده کند. به عبارت دیگر، سیمرغِ شاهنامه علاوه بر جنبهٔ متافیزیکی و ماوراء طبیعی‌اش، به لحاظ فیزیکی و جسمانی نیز دارای صفاتی است که نه‌تنها قابل ادراک عقلی است، بلکه قابل ادراک با حواس ظاهری نیز هست. این امر در منطق‌الطیر با توجه به ساختار و معنای داستان، روندی نمادگونه و رمزی می‌یابد، سیمرغ از آغاز تا پایان، معبود و مطلوب همهٔ مرغان است؛ اما همواره ناپیدا باقی می‌ماند و در نهایت نیز سی مرغ، حضور او را نه به طورِ ملموس، بلکه به گونه‌ای رمزی درمی‌یابند. در واقع شکل حضور سیمرغ در این داستان با مفاهیم عرفانی و والای مطرح در اثر، همخوانی و تناسب کامل دارد.

نیما یوشیج با به کارگیری ققنوس در بستری سمبولیک، سعی در نشان دادن تصویری نو از این مرغ افسانه‌ای دارد. وی با آگاهیِ ویژه‌ای که در باب اهمیت سمبولیسم در معنای جدید آن دارد، شرط اعتبار سمبول‌ها در شعر را «پرداخته ساختن» آنها می‌داند و در کتاب «حرف‌های همسایه» در این‌باره می‌گوید: «سمبول‌ها را خوب مواظبت کنید. هر قدر آنها طبیعی‌تر و متناسب‌تر بوده، عمق شعر شما طبیعی‌تر و متناسب‌تر خواهد بود. ولی فقط سمبول کاری نمی‌کند، باید آن را پرداخته ساخت. باید فرم و طرح و احساسات شما به آن کمک کند. بدون تردید داخل شوید، هرچه هست آن است که در هر جا نیست؛ یعنی در هر جا نمود نمی‌کند» (نیمایوشیج، ۱۳۹۴: ۱۷۶).

با چنین پیش‌آگاهی‌ای دربارهٔ اهمیت هماهنگی سمبول و مضمون آن از نگاه نیما، می‌توان ادعا کرد که انتخاب تصویری محوری چون ققنوس -که ذهن انسان ایرانی با پیشینهٔ آن در حماسه، عرفان و حتی ادبِ عامه آشنا شده است- در اثری که به نوعی مانیفست و بیانیهٔ شعری نیما به شمار می‌آید، تنها برای بازآفرینی این روایت در جامه‌ای نو نیست؛ بلکه بیش از هر چیز بر عینی کردن و ملموس کردن مفاهیم و تصاویر تأکید می‌ورزد. حتی در ساختاری سمبولیک که به نظر می‌رسد بیش از هر چیز بر پایهٔ ابهام و به تبع آن بر تصاویر انتزاعی تکیه دارد. نیما به طور ضمنی به خوانندگان آگاه شعرش،

نشان می‌دهد که ماهیت تصاویر در ساختارهای تازه، شکلی دیگرگونه می‌یابد.

نمادگرایی به‌ویژه در شعر عرفانی به اوج و اعتلای خود رسید. اما افزودن وجه اجتماعی به تصاویر نمادین، مقوله‌ای جدید بود که با نیما آغاز شد و در شعر شاعران پس از او نیز ادامه یافت. حمیدیان در کتاب «داستان دگردیسی» در باب این تحولات بر این باور است که: «تحول او به لحاظ دگرگونی از مرحلهٔ تمثیل‌های سنتی به نمادگرایی، همچون هر تحول اصیل و راستین، امری تدریجی با صعودی ملایم است» (حمیدیان: ۱۳۸۱: ۱۳۳). البته شروع این نوع از سمبولیسم و ارائهٔ یک تصویر سمبولیستی مرکزی، در شعر نیما نیز یکباره اتفاق نیفتاد؛ بلکه در آثارِ اولیهٔ او با اتکا به شکل‌های سنتی‌تر آن آغاز شد و در نهایت به شکلِ بلوغ‌یافته‌ای از سمبولیسم منتهی شد که علاوه بر آنکه اصول اساسی سمبولیسم غربی را در بطن خود داشت، توسط نیما و تحت تأثیر جهان‌بینی ویژهٔ او، سبک و سیاقی ایرانی یافته بود.

در شعر نیما یوشیج، برگزیدن تصویر کانونی ققنوس و دیگر عناصر تصویری این شعر که در یک گفتمان سیاسی- اجتماعی و در برداشتی کاملاً سمبولیک قرار دارند، بازتابندهٔ تصویری از اجتماع شاعر و وضع و موقعیت خودِ او در آن برههٔ زمانی خاص است. نیما پس از گذار از تمایلات تماماً رمانتیستی اشعار نخستش، در سال‌های پس از ۱۳۱۰ و در آثار تئوریکش «از تأثیر تاریخ بر فرم‌های ادبی و سلایق هنری مردم نیز سخن می‌گوید و معتقد است که حتّی تشبیه، استعاره و تمامی فُرم‌های ادبی، محصول وضعیت سیاسی- اجتماعی هر دوره است» (بهرام‌پور عمران، ۱۳۹۷: ۸۰)؛ ایده‌ای که به شکل روشن، آن را در ققنوس به کار می‌گیرد.

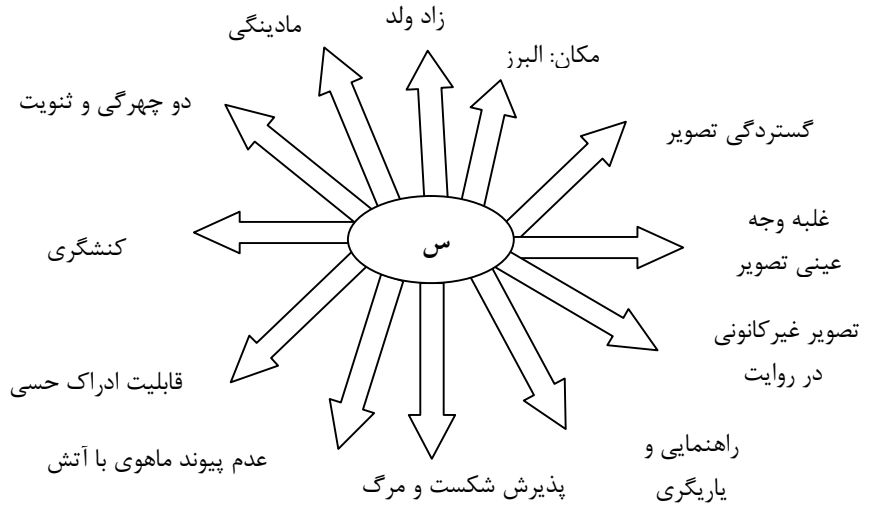
نیما در نامه‌ای به ناتل (ناتل خانلری) دربارهٔ پیوند شاعر و نویسنده با آنچه در اجتماعش می‌گذرد، نوشته است: «امروز نویسنده و شاعر، قبل از آنکه قلم به دست بگیرد، باید وضعیات اقتصادی و اجتماعی را در نظر گرفته باشد. زمان و احتیاجات زمان خود را بشناسد و پس از آنکه قلم به دست گرفت، بداند با کدام سبک صنعتی مناسب با عصر، موضوعی را که در نظر دارد، افشا کند تا بتواند نویسندهٔ جدید نامیده شود» (نیمایوشیج، ۱۳۹۳: ۴۳۴).

او همچنین بر این اعتقاد است که استفادهٔ صِرف از صورِ خیال نمی‌تواند موفقیت

شاعر را تضمین کند، زیرا کار اصلی‌ای که هر شاعر نوگرا باید بیاموزد، آموختن طرز کار نو است. او متشاعران را بدان دلیل ناموفق می‌داند که به این مهم نائل نیامده‌اند. او می‌گوید: «عزیزِ من! چه فکر می‌کنی که از من چه می‌دزدند. تشبیه و کلمات را برداشتن و جفنگ و بی‌اثر در جایی به کار بردن، فایده ندارد. باید با آن ترکیب ساخت و اثر داد. عمده عزیز من! طرز کار است. به تو بگویم قاب مرا با این حساب هیچ‌کس ندزدیده است. تازه رسیده‌اند به من، دو بند سه بندی می‌سازند، قافیه‌های تازه جور می‌کنند، اما عمده، دانستن طرز کار است» (نیمایوشیج، ۱۳۹۴: ۱۴۴). در زیر به تفکیک به نمودارِ خوشه‌های تصویریِ سیمرغ/ ققنوس نظر می‌افکنیم:

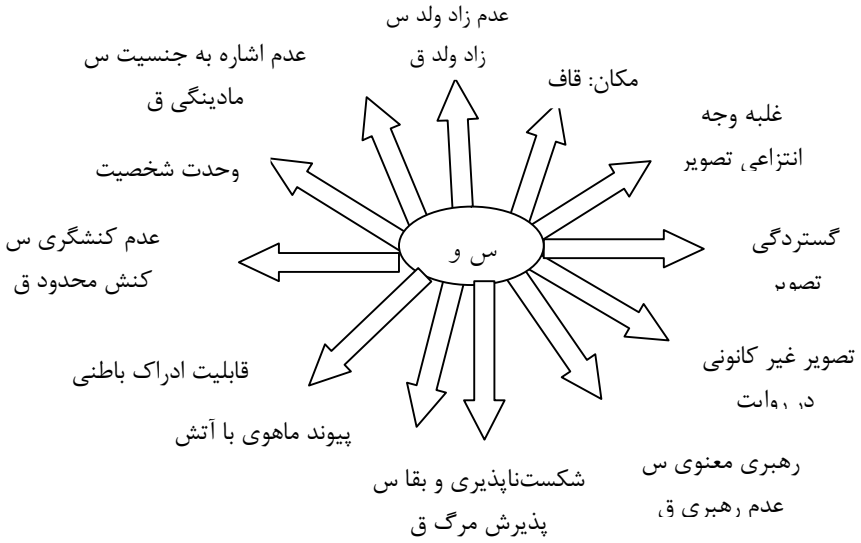
الف- خوشهٔ تصویری سیمرغ در شاهنامه

۱- مکان‌مندی (البرزکوه)، ۲- دارای زاد ولد و مادینگی، ۳- دو چهرگی و ثنویت، ۴- کنشگری، ۵- قابلیت ادراک حسی، ۶- عدم اشاره به پیوند ماهوی با آتش ۷- پذیرش شکست و مرگ ۸- راهنمایی و یاریگری، ۹- تصویر غیر کانونی در روایت‌ها ۱۰- غلبه وجه عینی تصویر، ۱۱- گستردگی تصویر سیمرغ. در نمودارها به جای سیمرغ و ققنوس به اختصار از س و ق استفاده شده است.



ب- خوشهٔ تصویری سیمرغ و ققنوس در منطق‌الطیر

۱- مکان‌مندی (کوه قاف)، ۲- اشاره نشدن به زاد ولد و جنسیت برای سیمرغ و اشاره به مادینگی و زاد ولد ققنوس، ۳- وحدت شخصیت، ۴- عدم کنشگری سیمرغ و کنش محدود ققنوس، ۵- قابلیت ادراک باطنی، ۶- پیوند ماهوی با آتش، ۷- شکست‌ناپذیری و بقا، ۸- رهبری معنوی سیمرغ و عدم رهبری ققنوس، ۹- تصویر غیر کانونی در روایت، ۱۰- غلبه وجه انتزاعی تصویر، ۱۱- گستردگی تصویر سیمرغ.

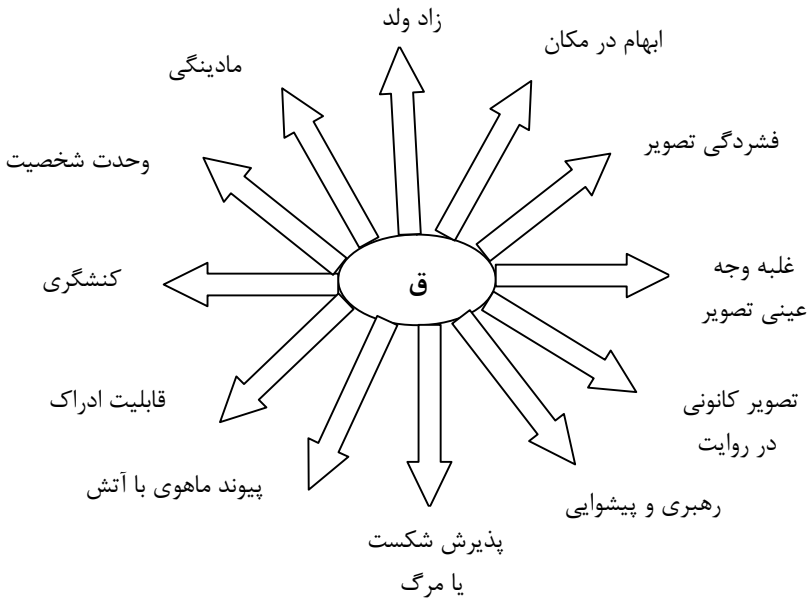


ج- خوشهٔ تصویری ققنوس در شعرِ نیما

آنچه تصویر ققنوس در شعر نیما را تا حد زیادی از تصویر سیمرغ و ققنوس در شعر حماسی و عرفانی مجزا می‌کند، استفاده سمبولیک از این پرنده و در عین حال حرکت از امری انتزاعی به سوی امری مادی و قابل لمس است. تمام تصاویر ارائه شده از این پرنده در شعر نیما، بیش از هر چیز میل به عینی و ملموس شدن دارد، به جز تصویر پایانی که نوعی همپوشانی با فرجام این پرنده افسانه‌ای دارد. به عبارت بهتر می‌توان ادعا کرد که تصویر نیما، تلاش برای ادامهٔ تصاویر کلاسیک از این پرنده نیست؛ بلکه نیما با توسل به پیش‌زمینه ذهن مخاطب در این باب، سعی در القای مفهومی سیاسی- اجتماعی و به شدت امروزی دارد. چیزی که در ادبیات کلاسیک و در خوشه‌های تصویری حول این پرندگان، همچون حلقه‌ای مفقوده است؛ حلقه‌ای فراموش شده که

نیما سعی در به کارگیری و عمق دادن به چهره آن است. مهم‌ترین خوشه‌های تصویری ققنوس در شعر نیما عبارتند از:

۱- ابهام در مکان (مکانی که خیزران در آن می‌روید)، ۲- دارای زاد ولد و مادینگی، ۳- وحدت شخصیت، ۴- کنشگری، ۵- قابلیت ادراک حسی، ۶- پیوند ماهوی با آتش، ۷- پذیرش شکست و مرگ، ۸- رهبر و پیشوای تنها مانده ۹- تصویر کانونی در روایت ۱۰- غلبه وجه عینی تصویر، ۱۱- فشردگی تصویر.



نتیجه‌گیری

در این پژوهش نشان دادیم که تصویر سیمرغ در شکل فراملی آن یعنی ققنوس، در شعر نیما، علی‌رغم تکیه بر نمونه‌های برجسته کلاسیک ادب حماسی و عرفانی، از حیث بوطیقایی کاملاً با تصویر ارائه‌شده در شعر کلاسیک متفاوت است. در واقع آنچه بیش از همه در این پژوهش در نظر بود، تغییر در بوطیقای تصویر نیما بود، نه تغییر در ماهیت و شکل ارائهٔ این داستان اسطوره‌ای. بدون شک تکیهٔ نیما بر مکتب سمبولیسم در ایجاد این دوگانگی تأثیری مستقیم داشته است. از آنجا که تصویر سیمرغ و ققنوس در ادبیات فارسی، اساساً تصویری مبتنی بر رمز است، نیما از امکانات وجودی و تصویری سیمرغ

در شعر کلاسیک، در راستای هدف خاص خود و در بافتاری کاملاً متفاوت استفاده کرده است و این نکته، دوگانگی مورد بحث را بیشتر نمایان ساخته است. استفادهٔ آگاهانهٔ نیما از سمبولیسم با بهره‌گیری از تصاویر غالباً عینی، تلاش او را برای درهم شکستن کلیشه «سمبولیسم و تصاویر غالباً انتزاعی» نشان می‌دهد. از سوی دیگر تصویر کلی این پرنده در شعر نیما، در ساختاری بسیار موجز و منسجم ارائه شده است که پرده از علاقهٔ نیما به جایگزین کردن «تصویر به جای تصریح» برمی‌دارد. همچنین نشان از علاقه نیما به روایتگری و داستان‌پردازی در شعر است. اهمیت عنصر تصویر در تئوری نیما و همچنین در شعر ققنوس به عنوان نقطهٔ آغاز این جریان را از اهمیت و ارزش هر یک از تصاویر این شعر می‌توان دید؛ آنچنان که حذف هر تصویر می‌تواند خللی در ارائه تامِ روایت ایجاد کند. گویی با حذف هر تصویر، بخشی از این روایت، ناگفته می‌ماند.

منابع

آبرامز، ام. اچ (۱۳۸۷) فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی، ترجمهٔ سعید سبزیان، تهران، رهنما.

آیدنلو، سجاد (۱۳۹۸) «تحقیقی درباره مرغ افسانه‌ای، ققنوس»، فصلنامه کهن‌نامه ادب پارسی، سال دهم، شماره ۱، صص۶۳-۲۷.

اوستا، کهن‌ترین سرودهای ایرانیان (۱۳۹۱) گزارش و پژوهشِ جلیل دوستخواه، دورهٔ دو جلدی، چاپ شانزدهم، تهران، مروارید.

براهنی، رضا (۱۳۴۴) طلا در مس (در شعر و شاعری)، تهران، چاپخانه چهر.

بهرام‌پور عمران، احمدرضا (۱۳۹۷) در تمام طول شب (بررسی آرای نیما یوشیج)، چاپ دوم، تهران، مروارید.

پرین، لارنس (۱۳۷۱) دربارهٔ شعر، ترجمهٔ فاطمه راکعی، تهران، اطلاعات.

پورنامداریان، تقی (۱۳۹۶) خانه‌ام ابری است، تهران، مروارید.

جابز، گرترود (۱۳۷۰) سمبل‌ها، ترجمهٔ محمدرضا بقاپور، تهران، اختران.

حقوقی، محمد (۱۳۹۷) شعرِ زمانِ ما (نیما یوشیج)، چاپ یازدهم، تهران، نگاه.

حمیدیان، سعید (۱۳۸۱) داستان دگردیسی (روند دگرگونی‌های شعر نیما یوشیج)، تهران، نیلوفر.

حیدرنیای راد، زهره و علی‌رضا شعبانلو (۱۳۹۶) «تحلیل اسطوره سیمرغ در شاهنامه فردوسی»، کهن‌نامهٔ ادب پارسی، سال هشتم، شمارهٔ ۱، صص ۱۰۵-۱۳۰.

داد، سیما (۱۳۸۲) فرهنگِ اصطلاحاتِ ادبی، تهران، مروارید.

دهقان، علی و دادرس محمدی (۱۳۹۱) «تحولات سیمرغ در گذر از حماسه به عرفان (بر اساس شاهنامه فردوسی و منطق‌الطیر عطار)»، فصلنامهٔ ادب و عرفان، دورهٔ سوم، شمارهٔ ۱۰، صص ۵۱-۶۶.

رکنی، نظام (۱۳۷۲) «سیمرغ در کجاست»، مجلهٔ چاووش، سال اول، شماره ۱۱ و ۱۲، صص ۲۴-۳۲.

رویانی، وحید (۱۳۹۶) «سیمرغ در ادبیات عامیانهٔ ایران»، فصلنامهٔ فرهنگ و ادبیاتِ عامه، سالِ پنجم، شمارهٔ ۱۶، صص ۸۹-۱۰۸.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۶۴) شعرِ بی‌نقاب، شعرِ بی‌دروغ، چاپِ اول، تهران، علمی.

زمرّدی، حمیرا (۱۳۸۲) نقد تطبیقی ادیان و اساطیرِ شاهنامهٔ فردوسی، خمسهٔ نظامی و منطق‌الطیرِ عطار، تهران، زوّار.

سلطانی، علی (۱۳۵۴) «سیمرغ در فضای فرهنگ ایران»، مجله نگین، شماره ۱۱۹، صص ۳۱-۳۷.

---------- (۱۳۵۴) «اشتباهاتی دربارهٔ سیمرغ»، مجلهٔ نگین، شمارهٔ ۱۲۷، صص ۱۷-۵۱.

سهروردی، شیخ شهاب‌الدین (۱۳۳۲) عقلِ سرخ، تهران، چاپخانهٔ بانکِ ملّیِ ایران.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۵) صور خیال در شعرِ فارسی؛ تحقیق انتقادی در تطور ایماژهای شعر پارسی و سیر نظریه بلاغت در اسلام و ایران، چاپِ ششم، تهران، آگه.

---------- (۱۳۷۸) ادبیات فارسی از عصر جامی تا روزگار ما، ترجمهٔ حجت‌الله اصیل، تهران، نی.
شمیسا، سیروس (۱۳۷۷) فرهنگ اشارات ادبیات فارسی، جلد دوم، تهران، فردوسی.
طباطبایی، احمد (۱۳۳۵) «سیمرغ در چند حماسهٔ ملی»، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز، شمارهٔ ۳۶، صص ۴۴-۵۱.
عطار نیشابوری، محمّدبن ابراهیم (۱۳۹۷) منطق‌الطیر، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمّدرضا شفیعی کدکنی، تهران، سخن.
فتوحی، محمود (۱۳۸۵) بلاغتِ تصویر، تهران، سخن.
فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۹۶) شاهنامه، پیرایشِ جلال خالقی‌مطلق، جلد ۱ و ۳ از دورهٔ چهار جلدی، چاپ دوم، تهران، سخن.
کادن، جی. ای (۱۳۸۶) فرهنگ ادبیات و نقد، ترجمهٔ کاظم فیروزمند، تهران، شادگان.
گزیده‌های زاداسپرم (۱۳۶۶) ترجمهٔ محمّدتقی راشد محصّل، تهران، مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقاتِ فرهنگی.
مختاری، محمد (۱۳۶۹) اسطورهٔ زال (تبلور تضاد و وحدت در حماسه ملی)، تهران، آگه.
مقدسی، مطهربن‌طاهر (۱۳۷۴) آفرینش و تاریخ، مقدمه، ترجمه و تعلیقات محمّدرضا شفیعی کدکنی، جلد ۱، مجلد اول تا سوم، تهران، آگه.
مولوی، جلال‌الدین محمّد بلخی (۱۳۸۸) غزلیاتِ شمسِ تبریز، مقدمه، گزینش و تفسیر محمّدرضا شفیعی کدکنی، جلد اول، چاپ چهارم، تهران، سخن.
مینُویِ خرد (۱۳۹۱) ترجمهٔ احمد تفضلی، به کوششِ ژاله آموزگار، چاپ پنجم، تهران، توس.
نیما یوشیج (۱۳۹۳) نامه‌ها، تهران، نگاه.
--------- (۱۳۹۴) دربارهٔ هنرِ شعر و شاعری، چاپ دوم، تهران، نگاه.
هنیلز، جان راسل (۱۳۸۳) شناخت اساطیر ایران، ترجمه و تألیف باجلان فرخی، تهران، اساطیر.
یاحقی، محمّدجعفر (۱۳۸۹) فرهنگِ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیاتِ فارسی، چاپ سوم، تهران، فرهنگ معاصر.