University of Sistan and Baluchestan

Journal of Lyrical Literature Researches

Print ISSN: 2008 - 5737
Online ISSN: 2538 - 5011

Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

Analysis of the Transformation of the Simorgh Myth into the Swan in the Transition from Lyrical to Romantic Literature

Hosseinali Ghobadi[1]✉ | **Atefe Salarvand**[2]

1. Corresponding Author, Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran. Email: hghobadi@modares.ac.ir
2. Ph.D. student of Persian language and literature (The trend of lyrical literature), Faculty of Humanities, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran. E-mail: atefeh.salarvand@modares.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received:
9 August 2024
Received in revised form:
19 February 2025
Accepted:
10 March 2025
Published online:
23 August 2025

Keywords:
myth transformation, lyrical genre, romanticism, Simorgh, swan.

ABSTRACT

Transformation of myths occurs under the influence of intra-textual and extra-textual factors within the narrative context, with one of the most significant being the shift in literary schools. The transition from lyrical literature to Romanticism has led to significant transformations in myths, including the myth of Simorgh. In this evolution, Simorgh, depicted in the Shahnameh as an intermediary between heaven and earth and celebrated in Mantiq al-Tayr as the sovereign of birds, metamorphoses into figures such as the owl, phoenix, and swan in contemporary Romantic texts. Losing power and severing its connection with the celestial realm, it becomes incapable of realizing individual ideals, leading towards annihilation. The central question of this research is how the shift from lyrical to Romantic literature influences the transformation of the Simorgh myth and what new characteristics it engenders. To this end, this study employs a descriptive-analytical approach, based on library research, to examine the changes in the Simorgh myth through the lens of five narrative elements: characterization, discourse, action, time, and space. The results indicate that in the transition from lyrical literature to Romanticism, myths diminish in size, are restricted in action, discourse, and time, and are spatially distanced from the heavens.

Cite this article: Ghobadi, Hosseinali; Salarvand, Atefe. (2025). "Analysis of the Transformation of the Simorgh Myth into the Swan in the Transition from Lyrical to Romantic Literature". *Journal of Lyrical Literature Researches*, 23(45), 193-208. http//doi.org/10.22111/jllr.2025.49516.3275

© Ghobadi, Hosseinali; Salarvand, Atefe. Publisher: University of Sistan and Baluchestan.

1. Introduction

Simorgh is one of the most frequently recurring myths in Persian literature, appearing with different functions in classical works such as the *Shahnameh* and *Manṭiq al-Ṭayr*. In these texts, Simorgh sometimes serves as an intermediary between nature and the supernatural, and at other times is portrayed as the deity of birds. However, the life of this myth is not confined to ancient texts; rather, in the contemporary era—alongside new literary movements—it has undergone a transformation. Within the framework of transformation, it has been reimagined in The Blind Owl under the new name and image of the "Owl," in Nima's poetry as the "Phoenix," and in Hamidi Shirazi's poetry as the smaller "Swan".

It appears that the Romantic school, characterized by features such as individualism, melancholy, and an emphasis on personal emotions, has played a significant role in this transformation. The myth of Simorgh, which in classical texts held a sacred and symbolic status, has undergone a form of demystification in contemporary Romantic literature. Since myths are timeless and sacred constructs rooted in collective archetypes, these transformations indicate the phenomenon of "myth deconstruction" in modern Romantic texts. Given the importance of this subject, this study seeks to answer the following questions:

1 .How has the transition from lyrical literature to Romanticism influenced the transformation of the Simorgh myth in contemporary texts?

2. In what ways do the myths of Simorgh, Owl, Phoenix, and Swan differ from and resemble their classical counterparts?

2. Research methodology

The research method employed in this study is descriptive-analytical, and the data were collected through library research and note-taking. This study examines and analyzes the transformation of Simorgh in five works, including Ferdowsi's *Shahnameh*, Attar's *Mantiq al-Tayr*, Sadegh Hedayat's *The Blind Owl*, Nima Yushij's poem "Phoenix," and Mehdi Hamidi's "The Death of the Swan."

3. Discussion

Ferdowsi's Simorgh, as a sovereign bird (Ferdowsi, 1987: 240; 266), bears similarities to Attar's Simorgh but also possesses a more worldly aspect, acting as Zal's nurse. The other three birds exhibit specific and limited attributes: the owl in reading, the phoenix in singing, and the swan in beauty. "Romanticism, instead of classical ideal figures, introduces individuals with unique and specific lives who are influenced by their environment and era. Therefore, the Romantic artist portrays their hero with private, distinctive, and singular descriptions" (Seyed Hosseini, 2008: 186).

Ferdowsi's Simorgh is recognized through dialogue with other characters, whereas Attar's Simorgh transcends external senses, allowing communication beyond speech. The phoenix lacks the ability to speak, and its voice can only be perceived by entering its mental realm. The swan and the owl do not possess even the capacity for thought, and the narrator speaks on their behalf. This distinction underscores the prominent presence of the writer and poet in Romantic texts compared to lyrical works, where mythical figures experience a reduction in their agency.

Attar's Simorgh serves as the driving force behind the movement and effort of other characters. Ferdowsi's Simorgh advances the narrative by resolving its complexities through action. In contrast, the phoenix and the swan conclude the narrative, revealing the futility of their existence. Hedayat's owl neither initiates nor concludes the narrative and remains inconsequential to its progression. Among the birds, the hierarchy of narrative agency is as follows: Simorgh, phoenix, swan, and owl. This hierarchy highlights the greater power and influence of lyrical birds within the poetic world.

Two temporal aspects are significant in analyzing the narratives: the lifespan of the myths and whether their stories unfold during the day or night. In terms of lifespan, the order is as follows: Attar's Simorgh, Ferdowsi's Simorgh, the phoenix, and the swan. Hedayat's owl, akin to its narrator, exists in a liminal space between life and death. Regarding time of day, Simorghs are not bound to either day or night, whereas Romantic myths—the phoenix, swan, and owl—are depicted within a dark, nocturnal atmosphere. "Iranian Romantics favor night as the temporal setting and autumn and winter as the seasonal backdrop" (Fotouhi, 2010: 133).

4. Conclusion

In this article, the trajectory of the transformation of the lyrical myth of Simorgh in Romantic texts was examined from five aspects: characterization, discourse, action, time, and narrative space, and the following results were obtained:

Characterization: As the birds distance themselves from the sky, their stature diminishes, and their abilities become more limited. Attar's Simorgh lacks worldly attributes and is introduced as the "Sultan of Birds." Ferdowsi's Simorgh, in terms of being a sovereign bird, is similar to Attar's bird, but also possesses a worldly aspect and serves as Zal's nurse, with a portion of its life spent among humans. The other three birds have specific and limited worldly characteristics; the owl in reading, the phoenix in singing, and the swan in beauty.

Discourse: As the birds distance themselves from the sky and become more Romantic, they become less capable of speech. Attar's Simorgh, due to its position, is not limited by the power of speech and addresses and hears without sound. Ferdowsi's Simorgh engages in dialogue with characters to guide them. The phoenix is incapable of speech, and only its feelings pass through its mind. Hedayat's owl is merely an observer, and the swan does not speak and only seeks to end its life. In the narrative of the three Romantic myths, the owl, the phoenix, and the swan, the narrator's words are heard.

Action: As the birds approach the earth, their actions become more limited. Attar's Simorgh is the creator of creation and the reason for the actions of other beings. Ferdowsi's Simorgh resolves narrative knots with its presence and advances the narrative flow; however, the phoenix and the swan conclude the narrative. The phoenix flies to find a place to self-immolate, and the swan swims to die in a specific place. Hedayat's owl, which has a non-existent existence, is the most passive bird.

Time: Attar's Simorgh is associated with eternity and is not limited by time. Ferdowsi's Simorgh, due to its worldly aspect, dies in the seven trials of Esfandiyar. In the poem "Phoenix," we only witness the final moments of the thousand-year-old phoenix as it prepares for death. The poem "The Death of the Swan" begins with the swan's death. Hedayat's owl also has a gray and semi-living presence throughout the narrative.

Space: Attar's Simorgh is present in a place that is neither visible nor comprehensible. Ferdowsi's Simorgh lives in a sovereign palace on the summit of Mount Alborz, which is neither visible nor imaginable. The phoenix is located on a bamboo branch and then in a lower place. The phoenix is a few steps lower than Ferdowsi's Simorgh and wanders between earth and sky. The swan is on the surface of the earth and has a lower position than the previous birds. Hedayat's owl lives in a coffin-like corner of Hedayat's room. As the narratives become more Romantic, these birds approach the earth.

5. References

Attar Neyshabouri, M. I. (2014). *Mantiq al-Tayr*, edited by M. Shafii Kadkani, Tehran: Sokhan.

Dehghan, A., & Mohammadi, D. (2012). “The evolution of the myth of Simorgh in the transition from epic to mysticism: Based on Shahnameh and Mantiq al-Tayr”. *Adab va Erfan*, Vol. 3, No. pp. 19, 51–66.

Farbood, F., & Soheili-Rad, F. (2003). “A comparative study of Simorgh in literary, epic, and mystical texts”, *Honar*, No. 56, pp. 23–43.

Ferdowsi, A. (1987). *Shahnameh*, edited by J. Khaleghi Motlaq, introduction by E. Yarshater, New York.

Fotouhi, M. (2010). *The Rhetoric of Imagery*, Tehran: Sokhan.

Hamidi, M. (1957). *Tears of the beloved*, Tehran: Amir Kabir.

Hatami, H. (2012). “Simorgh in the works of Molana”. *Adab va Erfan,* Vol. 4, No. 13, pp. 47–62.

Hedayat, S. (1972). *The blind owl*, edited by A. Khanji, Tehran: Sepehr.

Hosseini, S., Zabihi, R., & Shohani, A. (2020). “An analysis of the poetics of Simorgh and Phoenix in the transition from epic and mysticism to modern Persian poetry: Focusing on Nima Youshij’s ‘Phoenix’”. *Pajouhesh-e Zaban va Adab-e Farsi*, No. 59, pp. 19–47.

Jafari, M. (2007). *The course of romanticism in Iran: From the constitutional era to Nima*, Tehran: Markaz.

Khajat, B. (2012). *Iranian romanticism: A study of the romantic movement in contemporary Persian poetry*, Tehran: Bamdad-e No.

Koushki, I. (2015). *A comparison of classical and romantic schools in European and Persian poetry*, Tehran: Mahvareh.

Mashkoor, M. (1977). "Simorgh and its role in Iranian mysticism". *Honar va Mardom,* No. 177–178, pp. 86–90.

Mohammadi Haji Abadi, F., & Pourmand, H. (2011). "A comparative study of Simorgh based on Avesta, Shahnameh, and Mantiq al-Tayr". *Naghshe-Maye,* Vol. 4, No. 8, pp. 57–64.

Rastegar, M. (2004). *Metamorphosis in mythology*, Tehran: Institute for Humanities and Cultural Studies.

Seyed Hosseini, R. (2008). *literary Schools*, Tehran: Negah.

Shamisa, S. (2008). *A dictionary of references in Persian literature (myths, traditions, customs, beliefs, sciences...)*, Tehran: Mitra.

Taslimi, A. (2022). *Propositions in contemporary Iranian literature: Poetry*, Tehran: Akhtaran.

Yahaghi, M. (2012). *Dictionary of myths and narrative motifs in Persian literature*, Tehran: Farhang Moaser.

Youshij, N. (1983). *My poetry*, Tehran: Amir Kabir.

پژوهشنامه ادب غنایی

شاپا چاپی: ۵۷۳۷-۲۰۰۸
شاپا الکترونیکی: ۵۰۱۱-۲۵۳۸

Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

تحلیل پیکرگردانی اسطورهٔ سیمرغ به قو در گذر از ادب غنایی به رمانتیسم

حسینعلی قبادی[۱]✉ | عاطفه سالاروند[۲]

۱. نویسنده مسئول، استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران. رایانامه: hghobadi@modares.ac.ir

۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران. رایانامه: atefeh.salarvand@modares.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۵/۱۹
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۱۲/۰۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۲/۲۰
تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۶/۰۱

واژه‌های کلیدی:
پیکرگردانی اسطوره، غنا، رمانتیسم، سیمرغ، قو

چکیده

پیکرگردانی اسطوره‌ها، تحت‌تأثیر عوامل درون‌متنی و برون‌متنی در بستر روایت‌ها شکل می‌گیرد که یکی از مهم‌ترین این عوامل، تغییر مکاتب ادبی است. گذار از ادب غنایی به رمانتیسم، موجب دگرگونی اسطوره‌ها، ازجمله اسطورهٔ سیمرغ شده است. در این تحول، سیمرغ که در شاهنامه به‌عنوان رابط آسمان و زمین و در منطق‌الطیر به‌عنوان فرمانروای پرندگان، معرفی و ستایش می‌شود، در متون رمانتیک معاصر، به پیکره‌هایی چون بوف، ققنوس و قو تغییر شکل داده و با از دست دادن قدرت و قطع ارتباط با آسمان، ناتوان از تحقق آرمان‌های فردی، به سوی نابودی سوق می‌یابد. مسئلهٔ پژوهش حاضر، این است که تغییر نوع ادب غنایی به رمانتیسم، چگونه بر پیکرگردانی اسطورهٔ سیمرغ تأثیر گذاشته و چه ویژگی‌های جدیدی را در آن ایجاد کرده است. بدین منظور، این پژوهش با رویکرد توصیفی-تحلیلی و براساس مطالعات کتابخانه‌ای، تغییرات اسطورهٔ سیمرغ را از منظر پنج عنصر روایی شامل شخصیت‌پردازی، گفتار، کنش، زمان و نیز مکان بررسی می‌کند. نتایج نشان می‌دهد که در گذر از ادب غنایی به رمانتیسم، اسطوره‌ها از نظر جثه، کوچک‌تر، از لحاظ کنش، گفتار و زمان، محدودتر، و از منظر مکان، در فاصله‌ای بیشتر از آسمان قرار می‌گیرند.

استناد: قبادی، حسینعلی؛ سالاروند، عاطفه. (۱۴۰۴). «تحلیل پیکرگردانی اسطورهٔ سیمرغ به قو در گذر از ادب غنایی به رمانتیسم». *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، ۲۳(۴۵)، ۱۹۳-۲۰۸.

DOI: 10.22111/jllr.2025.49516.3275

CC BY NC

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان.

© قبادی، حسینعلی؛ سالاروند، عاطفه.

۱- مقدمه

پیکرگردانی اسطوره‌ها به اَشکال گوناگون، همچون تبدیل خدایان به انسان، انسان به حیوان یا اشیا و حتی حیوان به حیوان دیگر، رخ می‌دهد. این پدیده می‌تواند دلایل گوناگون درون‌متنی مانند تغییر سبک‌های ادبی و ژانرها یا عوامل برون‌متنی نظیر تحولات فکری، اجتماعی و تغییر سلیقهٔ نویسندگان و مخاطبان داشته باشد (ر.ک رستگار فسایی، ۱۳۸۳: ۷۹).

در این میان، اسطورهٔ سیمرغ، یکی از نمونه‌های شاخص پیکرگردانی در ادبیات فارسی است که در متون کلاسیکی همچون شاهنامهٔ فردوسی، نقش هدایتگر و در منطق‌الطیر عطار، نقش فرمانروای مرغان را ایفا می‌کند. اما با ظهور مکتب رمانتیسم و تغییر نگرش به مفاهیم اسطوره‌ای، این پرنده در متون معاصر، دچار دگردیسی شده و کارکرد و جایگاه پیشین خود را از دست داده است.

پژوهش حاضر، بر آن است تا تأثیر تغییر نوع ادب غنایی به رمانتیسم را بر این دگردیسی بررسی کند و نشان دهد که چگونه اسطورهٔ سیمرغ در متون معاصر، از شکل کلاسیک خود فاصله گرفته است. بدین منظور، با تحلیل تطبیقی آثار منتخب، مسیر این تغییرات و چگونگی بازآفرینی این اسطوره در چارچوب ادبیات مدرن، بررسی خواهد شد.

۱-۱- بیان مسئله و سؤالات تحقیق

سیمرغ، یکی از اسطوره‌های پرتکرار در متون فارسی است که حیات این اسطوره محدود به متون کهن نمی‌شود؛ بلکه در دورهٔ معاصر، همگام با جریان‌های ادبی جدید، دچار دگردیسی شده و در چارچوب پیکرگردانی، در داستان «بوف کور»، با نام و چهرهٔ جدید «جغد»، در شعر نیما با نام «ققنوس» و در شعر حمیدی شیرازی، با جثهٔ کوچک‌تر «قو» بازآفرینی شده است.

به نظر می‌رسد مکتب رمانتیسم که با ویژگی‌هایی چون فردگرایی، غم‌گرایی و توجه به احساسات شخصی، شناخته می‌شود، در این پیکرگردانی، نقش قابل‌توجهی داشته است. اسطورهٔ سیمرغ که در متون کهن، از جایگاهی قدسی و نمادین برخوردار بود، در متون رمانتیک معاصر، دچار نوعی هبوط شده است. از آنجایی که اسطوره‌ها اموری ازلی و مقدس‌اند و ریشه در کهن‌الگوهای جمعی دارند، این تغییرات، نشان‌دهندهٔ پدیدهٔ «اسطوره‌زدایی» در متون معاصر رمانتیک است. با توجه به اهمیت این موضوع، این پژوهش در پی پاسخ به پرسش‌های زیر است:

۱. دگردیسی ادب غنایی به رمانتیسم، چه تأثیری بر پیکرگردانی اسطورهٔ سیمرغ در متون معاصر داشته است؟

۲. اسطوره‌های سیمرغ، بوف، ققنوس و قو، چه تفاوت و شباهت‌هایی نسبت به نوع پیشین خود پیدا کرده‌اند؟

۱-۲- اهداف و ضرورت تحقیق

پژوهش حاضر، تأثیر دگرگونی ادب غنایی به مکتب رمانتیسم را بر فرایند پیکرگردانی اسطورهٔ سیمرغ به قو تحلیل می‌کند. با توجه به اینکه تاکنون تفاوت‌های میان ژانر غنایی و مکتب رمانتیسم، کمتر مورد توجه قرار گرفته است، این مقاله از این منظر می‌تواند درخور اهمیت باشد. افزون بر این، پژوهش حاضر به واکاوی سرنوشت اسطورهٔ سیمرغ، به‌عنوان یکی از برجسته و پربسامدترین اسطوره‌ها در متون معاصر فارسی پرداخته و سیر تحول آن را دنبال می‌کند.

۱-۳- روش تفصیلی تحقیق

روش این پژوهش، توصیفی-تحلیلی بوده و اطلاعات، به شیوهٔ کتابخانه‌ای و از طریق یادداشت‌برداری، گردآوری شده است. در این مطالعه، مسیر پیکرگردانی سیمرغ، در پنج اثر شامل «شاهنامهٔ» فردوسی، «منطق‌الطیر» عطار، «بوف کور» صادق هدایت، شعر «ققنوس» از نیما یوشیج و «مرگ قو» از مهدی حمیدی، بررسی و تحلیل می‌شود. این تحلیل برپایهٔ مؤلفه‌های روایی

همچون شخصیت‌پردازی، گفتار، کنش، زمان و مکان، صورت گرفته و با توجه به تفاوت‌های ادب غنایی و مکتب رمانتیسم، ابعاد گوناگون پیکرگردانی سیمرغ تبیین می‌شود.

۱-٤- پیشینهٔ تحقیق

تاکنون مقالات متعددی دربارهٔ اسطورهٔ پرندگان نگاشته شده است؛ اما پژوهش حاضر از نظر موضوع، هدف و جامعهٔ آماری، با آن‌ها تفاوت دارد.

مقالهٔ «سیمرغ و نقش آن در عرفان ایران» (۱۳٥٦) از محمدجواد مشکور، دو جریان روایتی سیمرغ را در شاهنامه و منطق‌الطیر بررسی می‌کند. از این بررسی، این نتیجه به دست آمده که رسالةالطیرهای ابن‌سینا، غزالی و سهروردی، کوتاه، خشک و فلسفی‌اند و قابل‌مقایسه با منطق‌الطیر عطار نیستند.

بخش آغازین مقالهٔ «بررسی تطبیقی سیمرغ در متون ادبی، حماسی و عرفانی» (۱۳۸۲) از فربود و سهیلی‌راد، در بحث از پیشینهٔ دو جریان روایتی شاهنامه و منطق‌الطیر از اسطورهٔ سیمرغ، تکرار مطالب مقالهٔ قبلی است. نویسندگان مقاله نتیجه گرفته‌اند که هرچند شاهنامه و منطق‌الطیر در دو ژانر متفاوت حماسی و عرفانی قرار دارند، نگاه مذهبی و سالکانهٔ شاعران آن‌ها، از ورای داستان آشکار است.

مقالهٔ «بازآفرینی اسطوره‌های سیمرغ و ققنوس» (۱۳۸۸) از بهجت‌السادات حجازی، به‌طور مختصر به بازآفرینی اسطورهٔ سیمرغ در متون پس از شاهنامه پرداخته و به از میان رفتن جنبهٔ مینوی این اسطوره در آثار بعد از منطق‌الطیر اشاره کرده است.

مقالهٔ «بررسی تطبیقی سیمرغ با استناد به اوستا، شاهنامه و منطق‌الطیر» (۱۳۹۰) از محمدی حاجی‌آبادی و پورمند، تفاوت روایت سه اثر یادشده را بررسی می‌کند. نگارندگان آن، به این نتیجه رسیده‌اند که سیمرغ، در اوستا، جنبهٔ اسطوره‌ای و نمادین دارد، در شاهنامه، اسطوره و حماسه نقش پررنگی دارند و در منطق‌الطیر، روایت تمثیلی است.

در مقالهٔ «سیمرغ در آثار مولانا» (۱۳۹۱) از هادی حاتمی، وجوه گوناگون سیمرغ در مثنوی معنوی بررسی شده است.

مقالهٔ «تحولات اسطورهٔ سیمرغ در گذر از حماسه به عرفان: براساس شاهنامهٔ فردوسی و منطق‌الطیر عطار» (۱۳۹۱) از دهقان و محمدی، به بررسی تحول‌یافتن اسطورهٔ سیمرغ از ژانر حماسی در شاهنامه، به ژانر عرفانی در منطق‌الطیر پرداخته است.

بخش آغازین از مقالهٔ «تحلیل بوطیقای سیمرغ و ققنوس در گذار از حماسه و عرفان به شعر نو فارسی با تکیه بر شعر ققنوس نیما یوشیج» (۱۳۹۹) از سارا حسینی و همکاران، تکرار مطالب مقالهٔ پیشین است؛ اما در ادامه، خوشهٔ تصویری سیمرغ و ققنوس، مورد بررسی قرار گرفته است. در پژوهش آن‌ها، اشاره شده که نیما یوشیج در ساختاری نمادین، شعر خود را برای بیان تفکرات سیاسی و اجتماعی‌اش به کار می‌برد.

رویکرد و یافته‌های مقالهٔ حاضر در بررسی مسیر پیکرگردانی اسطورهٔ سیمرغ، با مقالات یادشده متفاوت است. این روش، همچنین می‌تواند برای تحلیل دیگر اسطوره‌های بازآفرینی‌شده مورد استفاده قرار گیرد.

۲- بحث و بررسی

تقسیم‌بندی جریان‌های رمانتیسم در میان پژوهشگران ادب فارسی، با اختلاف‌نظر همراه بوده است. تسلیمی، رمانتیسم را به چهار دستهٔ ساده یا فردی، اجتماعی، سیاه و سمبولیسم اجتماعی تقسیم می‌کند (ر.ک تسلیمی، ۱٤۰۱: ۳۳-۳۰).

فتوحی، از دو جریان رمانتیسم سخن می‌گوید: «یکی، رمانتیسم فردی میانه‌رو، غیرسیاسی، عاشقانه، شهودی ... که سرانجام در مسئلهٔ جنسیت و مرگ، سردرگم شد و دیگر، رمانتیسم اجتماعی-انقلابی که مبارزه و سیاست و عشق به آزادی و انقلاب و... در آن اولویت داشت. گرایش اول را رمانتیسم سیاه خوانده‌اند» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۱۲۱).

جعفری، رمانتیسم دورهٔ پهلوی اول را به سه گروه تقسیم می‌کند: ۱. رمانتیسم طبیعت‌گرا که نیما، شاخص‌ترین چهرهٔ آن است. ۲. رمانتیسم ناسیونالیستی که در صادق هدایت و بزرگ علوی دیده می‌شود. ۳. رمانتیسم احساساتی و اخلاق‌گرا که حجازی در این گروه قرار می‌گیرد (جعفری، ١٣٨٦: ١٩٦).

فتوحی در بررسی آثار نیما می‌نویسد: «رمانتیسم نیما، از نوع اروپایی آن بود که مشخصه‌هایش عبارت است از درد اجتماعی، درگیری با مسائل انسان و جامعه و پناه‌بردن به طبیعت و تنهایی» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۱۲۰). در این چارچوب، اسطورهٔ ققنوس نیما نیز چنین سرنوشتی دارد؛ او نمی‌خواهد مانند دیگران زندگی کند؛ اما از تغییر شرایط هم ناتوان است و سرانجام به زندگی خود پایان می‌دهد. پایان شعر و فضای تیره و سیاهی که شاعر ترسیم می‌کند، شعرش را از رمانتیسم اجتماعی به رمانتیسم سیاه، گره می‌زند.

از سوی دیگر، شعر «مرگ قو» از حمیدی شیرازی را می‌توان ادامهٔ ژانر غنایی در چارچوب رمانتیسم فردی یا ساده دانست. در این شعر، شاعر، ضمن روایت زندگی واقعی قو، آرزو و خواستهٔ خود را به معشوق ابراز می‌کند (حمیدی، ١٣٣٦: ٥٢٤). در اینجا، اسطورهٔ قو دیگر دغدغه‌های اجتماعی ندارد و صرفاً محدود به زیست فردی خود است. همچنین، بوف کور هدایت، با توجه به ویژگی روایی‌اش و مرگ‌اندیشی در سراسر داستان، در گروه رمانتیسم سیاه قرار می‌گیرد.



شکل ۱- گذر از اسطورهٔ غنایی به رمانتیسم

در ادامه، سیر تحول چهار پرندهٔ سیمرغ، بوف، ققنوس و قو در آثار فردوسی، عطار، صادق هدایت، نیما یوشیج و مهدی حمیدی شیرازی، بررسی و تحلیل می‌شود.

۲-۱- شخصیت‌پردازی

سیمرغ فردوسی، دو نقش «دایه» و «فرمانروا» دارد که در چهار روایت، تکرار شده‌اند (فردوسی، ١٣٦٦: ١٧٢، ١٧٦، ٢٤٠، ٢٦٦). تشبیه سیمرغ به ابر، در چند روایت فردوسی دیده می‌شود که وجه‌شبه آن می‌تواند جایگاه ابر در آسمان، شفافیت و عدم کدورت و نیز ماهیت غیرجسمانی آن باشد. زمانی که شاعر می‌خواهد خشم سیمرغ را ترسیم کند، با عنوان «ابر سیاه» از او یاد می‌کند (همان: ۱۷۲، ٢٤٢). وقتی که سیمرغ، سبب لطف و مهربانی می‌شود، شاعر، او را «ابر مرجان‌بار»، «ابر بهار» و «خداوند مهر» وصف می‌کند (همان: ٢٦٦، ١٧٦، ٣٩٩، ٢٤٢). به‌طور کلی، سیمرغ، دایهٔ مهربانی است که نقش اصلی وی، نگهداری از خانوادهٔ زال است و شاعر، تصویر مشخصی از چهرهٔ سیمرغ، توصیف نمی‌کند. بن‌مایه‌ها و تشبیهاتی که فردوسی برای خلق اسطورهٔ سیمرغ استفاده می‌کند، غنایی هستند. سیمرغ در تمام داستان، با عاطفهٔ عشق و محبت با دیگر شخصیت‌ها برخورد می‌کند و نمی‌تواند مبارز خوبی برای یک داستان حماسی باشد.

سیمرغ عطار، قابل درک و تصور نیست و تنها در بخشی از داستان، او را به حضرت سلیمان تشبیه می‌کند (عطار، ۱۳۹۳: ۲۸۰). سیمرغ عطار، منحصراً نقش «سلطان طیور» را دارد و در چند جا، شاعر به عنوان‌های «پادشاه مطلق»، «سلطان طیور»، «حضرت حق» و «معظم پادشاه» اشاره کرده است (همان: ٢٦٤، ٢٦٩، ٤٢٤). سیمرغ با وجود جایگاه ویژه‌اش، مخالفانی هم مانند هما دارد که او را «سیمرغ سرکش» می‌نامد (همان: ۲۷۳). به‌طور کلی، تصور روشنی از ظاهر سیمرغ داده نمی‌شود و شاعر هم به عجز خود در توصیف او اشاره می‌کند.

هیچ دانایی کمال او ندید　　هیچ بینایی جمال او ندید
در کمالش آفرینش ره نیافت　　دانش از پی رفت و بینش ره نیافت
(عطار، ۱۳۹۳: ٢٦٤)

در بوف کور هدایت، مشخص‌ترین صفت جغد، کوری است که کتابش را با این عنوان معرفی می‌کند؛ در حالی که گفته می‌شود بوف، قدرت شنوایی و بینایی بالایی دارد. در داستان، جغد، تنها موجودی است که نوشته‌های راوی را می‌خواند؛ با وجود این، به او صفت کور را داده است (هدایت، ۱۳۵۱: ۹۱). از طرف دیگر، همیشه عامهٔ مردم، یک احساس دوگانه‌ای نسبت به جغد داشته‌اند. «مطابق روایت‌های کهن ایرانی ... پرنده‌ای باشگون است و اوستا را از بر دارد و وقتی آن را می‌خواند، شیاطین به وحشت می‌افتند» (یاحقی، ۱۳۹۱: ۲۸۹). فرهنگ‌های اسلامی، جغد را پرنده‌ای شوم می‌دانند و در «تاریخ بلعمی» نیز ضمن روایتی، اشاره شده است که کیومرث، جغد را نفرین کرده و مردم، آن را شوم می‌خوانند (همان: ۲۹۰-۲۸۹).

ویژگی دیگر جغد در بوف کور، توانایی خواندن و فهم نوشته‌های راوی است. همان طور که اشاره شد، به توانایی خواندن بوف، در ایران کهن اعتقاد داشته‌اند و گفته شده که اوستا را از بر داشته است. از نظر راوی بوف کور، جغد، موجودی ترسناک است و راوی، سایهٔ خودش را شبیه جغد می‌بیند و از آن می‌ترسد (هدایت، ۱۳۵۱: ۹۱).

نکتهٔ دیگری که در داستان، گفته شده، سایه‌بودن جغد است که نشان می‌دهد اسطورهٔ جغد، حضور حقیقی ندارد. در مقایسه با اسطورهٔ سیمرغ در شعر عطار، همهٔ مرغان، سایهٔ سیمرغ هستند (عطار، ۱۳۹۳: ۲۸۱)؛ اما در روایت هدایت، بوف، سایهٔ راوی است.

نیما، ققنوس شعرش را با صفت‌های مستقیم «خوشخوان» و «نغزخوان» (دو بار) یاد می‌کند: «قُقنوس، مرغ خوشخوان، آوازهٔ جهان/... آن مرغ نغزخوان» (یوشیج، ١٣٦٢: ٧-٥). با این حال، این قابلیت ققنوس، در شعر نیما کارایی ندارد. صدای ققنوس، در وزش بادهای سرد، گم می‌شود و راه به جایی نمی‌برد (همان: ٥). در ادامهٔ شعر، ققنوس را نوای نادره خطاب می‌کند (همان: ٦). گفته شده است منقار ققنوس، سیصدوشصت سوراخ دارد و او روی کوه‌های بلند می‌نشیند و صداهای عجیب و غریب درمی‌آورد تا پرندگان را دور خود جمع کند و طعمهٔ خویش سازد (یاحقی، ۱۳۹۱: ٦٥١). ققنوس نیما، قدرت خودش را از دست داده است و صدایش در شرایط جوّی، به جایی نمی‌رسد.

حمیدی شیرازی در شعر «مرگ قو»، قو را با ترکیب‌های «قوی زیبا»، «فریبا»، «فریبنده زاد» و «مرغ شیدا» معرفی می‌کند (حمیدی، ١٣٣٦: ٥٢٤). قو در شعر حمیدی، نماد عاشق است و تنها جلوهٔ ظاهری‌ای که از او ترسیم شده، زیبایی است که وجه دنیایی او به شمار می‌رود.

سیمرغ فردوسی، از این نظر که مرغ فرمانروا است (فردوسی، ١٣٦٦: ٢٤٠، ٢٦٦)، مانند مرغ عطار است؛ اما جنبهٔ دنیوی نیز دارد و دایهٔ زال است. سه مرغ دیگر، ویژگی‌های مشخص و محدود دنیایی دارند؛ بوف در خواندن، ققنوس در آوازخواندن و قو در زیبایی. «رومانتیسم به جای قیافه‌های ایده‌آلی کلاسیک، انسان‌هایی را می‌گذارد که زندگی فردی و مشخصی دارند و تحت‌تأثیر محیط و عصر خود واقع می‌شوند. از این رو هنرمند رومانتیک، با توضیحاتی خصوصی و مشخص و منحصربه‌فرد، قهرمان خود را معرفی می‌کند» (سیدحسینی، ۱۳۸۷: ١٨٦).

ترتیب مرغان از نظر بزرگی جثه، به این شکل است: سیمرغ، ققنوس، قو و بوف. این پرندگان هر چه‌قدر جثه‌شان کوچک‌تر می‌شود، توانایی و ارتباط‌شان با آسمان، کمتر شده و از اسطورهٔ غنایی، تبدیل به اسطورهٔ رمانتیک می‌شوند. عطار، سیمرغش را غیر قابل‌وصف می‌داند؛ در حالی که هدایت، صفت منفی کور را روی اسطوره‌اش می‌گذارد.

نام اسطوره‌ها از چند منظر، قابل‌توجه است. سیمرغ و ققنوس، تعداد حروف بیشتری از بوف یا جغد و قو دارند که علاوه بر جثه، تعداد حروف اسم آن‌ها نیز کمتر شده است. کلمهٔ سیمرغ، به‌نوعی وحدت را نشان می‌دهد. ققنوس به‌دلیل واج‌گاه

حرف «ق»، هنگام تلفظ، یک نوع احساس خفگی ایجاد می‌کند و در شعر نیما، نماد پرنده‌ای است که صدایش در هیاهوی باد، بی‌طنین شده و به جایی نمی‌رسد. «او ناله‌های گم‌شده ترکیب می‌کند، از رشته‌های پارهٔ صدها صدای دور...» (یوشیج، ١٣٦٢: ٥).

۲-۲- گفتار

سیمرغ فردوسی، با شخصیت‌ها گفت‌وگو می‌کند. شخصیت سیمرغ، شخصیتی برون‌گرا است و در چندین روایت، صدای سیمرغ یا اطرافیانش را می‌شنویم که او را وصف می‌کنند. سیمرغ فردوسی چون با آسمان در ارتباط است، از آینده خبر می‌دهد و نقش «پیش‌گو» را دارد. او متوجه می‌شود که سام به دنبال زال آمده است و او را برای پدرش می‌برد (فردوسی، ١٣٦٦: ١٧١) و در ادامه زال را برای رفتن، نصیحت می‌کند. شخصیت سیمرغ، داناتر از شخصیت‌های انسانی ترسیم می‌شود. سیمرغ به زال که برای به دنیا آمدن رستم، نگران است، دلداری می‌دهد (همان: ٢٦٦). در روایت به دنیا آمدن فرزند رودابه، سیمرغ، مانند حکیمی دانا به آن‌ها کمک می‌کند (همان: ٢٦٧-٢٦٦). در داستان هفت‌خان، گرگسار، قدرت سیمرغ را برای اسفندیار وصف می‌کند (همان: ٢٤٠)؛ اما اسفندیار، توجهی نمی‌کند و می‌گوید که کتفش را با پیکان می‌دوزد (همان: ٢٤١). برخلاف دیدگاه گرگسار، سیمرغ شکست می‌خورد که نشان می‌دهد در نقش‌های غنایی «دایه»، «طبیب» و «پیش‌گو»، موفق‌تر است و نمی‌تواند مبارز خوبی باشد. همچنین سیمرغ، راهنمای خوبی است و در نبرد رستم و اسفندیار، با اینکه اسفندیار جفت او را کشته، به رستم می‌گوید که اگر راهی نداشت، از تیر گز استفاده کند (همان: ٤٠٢).

سیمرغ عطار، مانند سیمرغ فردوسی، از طریق صوت حرف نمی‌زند و بدون لفظ با او سخن می‌گویند. عطار دربارهٔ سیمرغ می‌گوید:

بی‌زفان آمد از آن حضرت خطاب　　کاینه‌ست این حضرت چون آفتاب

(عطار، ١٣٩٣: ٤٢٧)

عطار، سیمرغش را محدود به حواس ظاهری نمی‌کند. هدهد، دل را راه ارتباط با سیمرغ معرفی می‌کند (همان: ٢٨١). قبل از رسیدن مرغان به قرب پادشاه، پرندهٔ مقرب درگاه سیمرغ، سی مرغ را می‌راند و از استغنای او می‌گوید (همان: ٤٢٣). سیمرغ از پرندگان دیگر، بی‌نیاز است و حتی پرنده‌ها هم وقتی به درگاه او می‌رسند، کار خودشان را بی‌فایده می‌دانند (همان).

بوف، توان حرف‌زدن ندارد و همهٔ صداها، صدای راوی است. با این حال، راوی هم گاهی اوقات از تکلم، عاجز می‌شود و اختیار حنجره‌اش را ندارد؛ مثلاً از حنجره‌اش صداهایی تولید می‌شود که خود او هم مفهوم آن‌ها را نمی‌داند. از این نظر، مانند جغد می‌شود. «در این وقت، شبیه یک جغد شده بودم؛ ولی ناله‌های من در گلویم گیر کرده بود، و به‌شکل لکه‌های خون، آن‌ها را تف می‌کردم. شاید جغد هم مرضی دارد که مثل من فکر می‌کند!» (هدایت، ١٣٥١: ٩١).

ققنوس نیما برخلاف سیمرغ فردوسی، شخصیتی درون‌گرا دارد. ما صدای او را نمی‌شنویم؛ بلکه وارد ذهنش شده و احساسش را می‌فهمیم. سیمرغ با شخصیت‌ها گفت‌وگو می‌کند؛ اما ققنوس، فقط فکر می‌کند و توان گفت‌وگو و بیان احساساتش را ندارد که نشانهٔ وجه رمانتیک شعر و حضور راوی دانای کل است. شاعر، قبل از ورود به ذهن ققنوس، نظر خودش را به‌نوعی تحمیل می‌کند و می‌گوید: «نه این زمین و زندگی‌اش چیز دلکش است...» (یوشیج، ١٣٦٢: ٦) و در ادامه دربارهٔ احساس ققنوس می‌نویسد (همان). ققنوس از خودش راضی نیست؛ دوست دارد بهتر از چیزی باشد که اکنون است. آرزوهایش را دست‌نیافتنی می‌بیند. او تنها نیست؛ بلکه مرغان دیگر هم کنار او هستند؛ اما مانند او فکر نمی‌کنند.

در شعر قو، ما حتی وارد دنیای ذهن او هم نمی‌شویم. قو مانند بوف، سخن نمی‌گوید. راوی شعر، شنیده‌هایش را دربارهٔ قو روایت می‌کند. «شنیدم که چون قوی زیبا بمیرد» (حمیدی، ١٣٣٦: ٥٢٤). در ادامه، اعتقاد دیگران را دربارهٔ مرگ قو

می‌گوید: «گروهی برآنند کاین مرغ شیدا...» (همان). در شخصیت‌پردازی بوف و ققنوس نوعی این همانی بین مرغان، نویسنده و شاعر آثار ایجاد می‌شود. در شعر «مرگ قو»، راوی تنها داستان زندگی قو را از شنیده‌ها و باورهایش بیان می‌کند تا حرف پایانی‌اش را به معشوق بگوید: «تو دریای من بودی آغوش وا کن...» (همان).

سیمرغ فردوسی، از طریق گفت‌وگو با دیگر شخصیت‌ها شناخته می‌شود. سیمرغ عطار، محدود به حواس ظاهری نیست و بدون تکلم می‌توان با او ارتباط برقرار کرد. ققنوس، توان حرف‌زدن ندارد و با ورود به دنیای ذهنش صدای او را می‌شنویم. قو و بوف، حتی توان فکرکردن هم ندارند و راوی به‌جای آنان سخن می‌گوید. این ویژگی، نشانهٔ حضور پررنگ نویسنده و شاعر در متون رمانتیک، نسبت به آثار غنایی است که به‌نوعی توانایی اسطوره‌ها کمتر شده است.

۲-۳- کنش

سیمرغ در شاهنامه، شخصیتی فعال و پرکار دارد. ازجملهٔ اقدامات او در شاهنامه، می‌توان به این موارد اشاره کرد: ۱. دایه‌ای مهربان است و از زال مراقبت می‌کند. ۲. پَر خود را به زال می‌دهد تا زخم‌های رودابه را التیام دهد (فردوسی، ۱۳٦٦: ۲٦۷). ۳. جفت سیمرغ با اسفندیار مبارزه می‌کند. ٤. در نبرد رستم و اسفندیار، چاره‌اندیشی سیمرغ، موجب شکست اسفندیار می‌شود.

سیمرغ، توانایی طبابت دارد؛ به همین جهت برخی نام سیمرغ را نام یک حکیم دانسته‌اند و یکی از پیکرگردانی‌های سیمرغ را تبدیل‌شدن او به یک حکیم زاهد گفته‌اند (رستگار فسایی، ۱۳۸۳: ٥٤). در شاهنامه، سیمرغ در خدمت شخصیت‌های دیگر قرار دارد و به یاری آنان می‌شتابد؛ اما در روایت عطار، این شخصیت‌ها هستند که برای رسیدن به سیمرغ تلاش و مجاهدت می‌کنند.

سیمرغ در منطق‌الطیر نسبت به شاهنامه، فعالیت محدود و مشخص‌تری دارد. در آغاز برای اینکه جلوه‌ای از خود نشان دهد، از چین می‌گذرد و پر خود را در آنجا می‌اندازد تا همه متوجه حضورش شوند و به دنبال او بگردند (عطار، ۱۳۹۳: ۲٦٥). پر سیمرغ در شاهنامه، خاصیت شفابخشی دارد؛ اما در منطق‌الطیر، تمامی جهان، بازتاب و جلوهٔ پَر است. روایت دیگر از کنش سیمرغ، جلوه‌نمودن است که باعث خلق جهان آفرینش می‌شود. سیمرغ عطار مانند سیمرغ فردوسی، نیازی به انجام کنش آدم‌ها (طبابت و دایه‌بودن) ندارد و همهٔ جهان، سایهٔ اوست (همان: ۲۸۱).

ققنوس نیما از ناملایمات جهان طبیعت، مانند وزش بادهای سرد هم ناتوان است. ققنوس بر شاخهٔ خیزران، تنها نشسته است (یوشیج، ۱۳٦۲: ٥). قو در شعر حمیدی نیز روی آب، تنها است (حمیدی، ۱۳۳٦: ٥۲٤). «هنرمند رمانتیک می‌خواهد که تنها باشد؛ چراکه تنهایی، تقدیر اوست» (خواجات، ۱۳۹۱: ۲٤). ققنوس در دنیای واقعی، کاری نمی‌تواند انجام دهد؛ برای همین در ذهنش خیال‌پردازی می‌کند. «در ابرهای مثل خطی تیره روی کوه/ دیوار یک بنای خیالی/ می‌سازد» (یوشیج، ۱۳٦۲: ٥) و بعد از آن، به دنبال جایی می‌گردد تا به زندگی‌اش پایان دهد. نیما با اینکه می‌داند پایان این سوختن، تولد دوباره است، تصمیم ندارد فضایی شاد و پرامید ترسیم کند. «قهرمان رمانتیسم، عاشقی آزاد است که احساس می‌کند مالک سرنوشت خود نیست و این دنیای فانی، مکان مناسبی برای بیان احساسات و تحقق رؤیاهای او نیست» (کوشکی، ۱۳۹٤: ٥۳).

کنش شخصیت‌های دیگر در مقابل سیمرغ و ققنوس، قابل‌توجه است. در منطق‌الطیر، مرغ‌های دیگر، عزم رسیدن به سیمرغ دارند و خود را حقیر می‌دانند (عطار، ۱۳۹۳: ۲٦٥)؛ اما در شعر «ققنوس»، مرغ‌های دیگر به او توجه نمی‌کنند و زندگی خود را دارند (یوشیج، ۱۳٦۲: ٥).

در این میان، بوف، منفعل‌ترین پرنده است و نقش او تنها در درک سخنان راوی خلاصه می‌شود. راوی به‌صورت غیرمستقیم به شومی جغد اشاره می‌کند: «من محتاجم ... که افکار خودم را به موجود خیالی خودم، به سایهٔ خودم ارتباط بدهم؛ این سایهٔ شومی که جلو روشنایی پیه‌سوز روی دیوار خم شده و مثل این است که آنچه که می‌نویسم به دقت می‌خواند

و می‌بلعد. این سایه حتماً بهتر از من می‌فهمد!» (هدایت، ۱۳۵۱: ۳٦). راوی در این گفتار، سایه را شوم می‌داند و در صفحهٔ بعد، سایه‌اش را مانند جغد می‌بیند. با اینکه جغد، تنها موجودی است که راوی را می‌فهمد، باز هم با صفت شوم از آن یاد می‌کند. راوی نیز شخصیتی منفعل دارد و بیشتر وقتش را صرف نوشتن یا مرور خاطرات گذشته می‌کند. شخصیت‌های اطراف راوی، مانند دایه، لکاته، مرد قصاب، پیرمرد خنزرپنزری و... نیز عادت‌های روزانه‌شان را تکرار می‌کنند.

شعر «مرگ قو»، با مرگ و نیستی این پرنده شروع می‌شود. انگار هیچ وقت آغازی نداشته و تنها کنش او، یافتن جای مناسب برای مردن است. مرگ را زیبا می‌داند: «فریبا بمیرد» (حمیدی، ۱۳۳٦: ٥۲٤) و از طرفی برایش دردناک است و با فکرکردن به عشق، از درد آن می‌کاهد. عشق، نجات‌بخش نیست؛ بلکه صرفاً حواس او را پرت می‌کند (همان). ویژگی دیگر قو، آوازخواندن پیش از مرگ است که از این جهت، به ققنوس شباهت دارد. در فرهنگ‌ها، قو ذیل مدخل ققنوس آمده است و «برخی هم ققنوس را همان قوی معروف دانسته‌اند که در اساطیر یونانی به‌سبب سرود مرگی که برای آپولون می‌خواند، شهرت یافته است» (یاحقی، ۱۳۹۱: ٦٥۲؛ شمیسا، ۱۳۸۷: ۹٦۰). به نظر می‌رسد حمیدی، به روایت عامیانهٔ آوازخواندن قو قبل از مرگ، نظر داشته و مایه‌های رمانتیکی و عشق نافرجام قو را به آن افزوده است.

سیمرغ عطار، انگیزهٔ حرکت و کوشش شخصیت‌های دیگر است. سیمرغ فردوسی با کنش‌هایش، گره‌های روایت را باز می‌کند و داستان را به پیش می‌برد؛ اما ققنوس و قو، روایت داستان را خاتمه می‌دهند و پوچی دنیای خود را نشان. بوف هدایت نیز نه آغازگر است و نه پایان‌بخش؛ حضور او هیچ تأثیری بر داستان نمی‌گذارد.

از میان پرندگان، به‌ترتیب سیمرغ، ققنوس، قو و بوف، بیشترین فعالیت را در بستر روایت‌ها دارند. این نکته نشانهٔ میزان توانایی و قدرت پرندگان در عبور از دنیای غنایی به رمانتیک است.

۲-٤- زمان

سیمرغ عطار، محدود به زمان خاصی نیست و به ازلیت و ابدیت متصل است؛ اما سیمرغ فردوسی، جاودان نیست. در داستان هفت‌خان اسفندیار، جفت سیمرغ به‌راحتی می‌میرد و فر ایزدی از او دور می‌شود (فردوسی، ۱۳٦٦: ۲٤۳). سیمرغ فردوسی چون واسط زمین و آسمان است، دو وجه زمینی و آسمانی را دارد. در وجه زمینی، می‌تواند مانند انسان‌ها زندگی کند و زندگی‌اش متنهی به مرگ شود و در وجه آسمانی، می‌تواند فرمانروا باشد و نامحدود.

سیمرغ عطار، همیشگی است و محدود به فنا نیست. هدهد، او را این‌گونه وصف می‌کند:

دایما او پادشاه مطلق است در کمال عز خود مستغرق است

(عطار، ۱۳۹۳: ۲٦٤)

در جایی که سیمرغ عطار، زندگی می‌کند، شب و روز و محدودیت زمان وجود ندارد؛ اما سیمرغ فردوسی که بخشی از زندگی‌اش همراه با آدم‌هاست، محدودیت زمان و مکان دارد.

زمان در بوف کور هدایت، سیر خطی و مشخصی ندارد؛ چون ارتباط راوی با دنیای زنده‌ها قطع شده است (هدایت، ۱۳۵۱: ۳۷). از آنجایی که بوف، سایهٔ راوی است، انگار در کل روایت، همراه وی بوده است؛ اما راوی در بخش‌های پایانی، نام جغد را می‌آورد. با اینکه آفتاب در روایت بوف کور، چند بار تصویر می‌شود، راوی معتقد است سراسر زندگی وی، شبی تاریک است (همان: ۹۱). مرگ‌اندیشی مانند شعر «ققنوس» و «مرگ قو»، در روایت بوف کور ملموس است (همان: ۷۲).

در شعر ققنوس نیما، خورشید، غروب کرده و هوا تاریک شده است (یوشیج، ۱۳٦۲: ٦). از ققنوس هزارساله، ما فقط شاهد غروب عمر او هستیم. غروب خورشید، همراه با غروب و پایان زندگی ققنوس است که نشان از همسویی طبیعت با قهرمان شعر دارد. گفته می‌شود: «شب در شعرهای نیما، نمود وضعیتی سرشار از دغدغه‌های اجتماعی و سیاسی است که شاعر

به امید روشنایی و صبح می‌گذراند» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۱۳۳، ۱٤۰)؛ اما ققنوس نیما نمی‌خواهد شب را سپری کند و قبل از آن، به زندگی‌اش پایان می‌دهد.

شعر «مرگ قو»، از همان آغاز، با خبر مرگ او آغاز می‌شود (حمیدی، ۱۳۳٦: ٥۲٤). مرگ قو نیز در شب اتفاق می‌افتد. «شب مرگ، تنها نشیند به موجی...» (همان).

دربارهٔ زمان روایت‌ها، دو مسئله مهم است: یکی، مدت زمان زندگی اسطورها در روایت و دیگری، شب یا روز بودن زمانی که اسطوره‌ها در آن روایت می‌شوند. ترتیب اسطوره‌ها از نظر طول عمر در داستان‌ها، به این صورت است: سیمرغ عطار، سیمرغ فردوسی، ققنوس و قو. بوف هدایت، مانند خود راوی، حضورش بین مرگ و زندگی است. زمان دیگر، شب یا روز بودن فضایی است که اسطوره‌ها در آن قرار می‌گیرند. سیمرغ‌ها محدود به ساعتی از شبانه‌روز نیستند؛ اما اسطوره‌های رمانتیک ققنوس، قو و بوف، در فضای تاریک و شب ترسیم می‌شوند. «رمانتیک‌های ایرانی از زمان‌ها، شب و از فصل‌ها، پاییز و زمستان را بیشتر می‌پسندند» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۱۳۳).

۲-۵- مکان

مکان روایت، نشان می‌دهد که شاعر، دوست دارد اسطوره‌اش در کجا زندگی کند. مکان زندگی سیمرغ عطار، مانند خود سیمرغ، غیر قابل‌تصور است. وقتی مرغان به درگاه سیمرغ نزدیک شدند، جایگاهی دیدند که عقل در فهم آن عاجز است و تمام آفرینش در پیشگاه سیمرغ، کوچک و بی‌ارزش است (عطار، ۱۳۹۳: ٤۲۳). در بارگاه او، دو حاجب وصف شده‌اند: یکی حاجبی که از استغنای سیمرغ می‌گوید و جملهٔ مرغان را تحقیر می‌کند (همان: ٤۲۳) و حاجب لطف که مرغان را به قرب سیمرغ راه می‌دهد (همان: ٤۲٥).

مکان سیمرغ فردوسی، در بالای کوه البرز است که همراه فرزندانش در کاخ بزرگی زندگی می‌کند (فردوسی، ۱۳٦٦: ۱۷۰). برای سیمرغ، در فرهنگ‌ها به مکان‌های دیگری اشاره شده است که متفاوت با روایت فردوسی است: «بنابر روایات کهن، بر بالای درخت شگفت‌آور «هرویسپ تخمک» یا ویسپوبیشف، یعنی درخت «همه تخم» یا دربردارندهٔ همهٔ رستنی‌ها که در میان دریای فراخکرت است، آشیان دارد» (یاحقی، ۱۳۹۱: ٥۰۳).

جغد «بوف کور»، در اتاق راوی، ظاهر می‌شود (هدایت، ۱۳٥۱: ۹۱). راوی، اتاقش را این‌گونه وصف می‌کند: ۱. یک رختخواب، گوشهٔ آن افتاده است (همان: ۳٤). ۲. یک پیه‌سوز، سر طاقچهٔ آن می‌سوزد و آن را روشن می‌کند. ۳. اتاق با خشت و آجر، روی خرابه‌های قدیمی ساخته شده و بدنه‌اش سفید شده است (همان: ۳۸). با توجه به باور عامه دربارهٔ زندگی جغد در خرابه‌ها، این نکته قابل‌توجه است. ٤. یک حاشیهٔ کتیبه دارد که آن را شبیه مقبره کرده است (همان). ٥. یک میخ طویله به دیوار است که ننوی خودش و زنش را به آن می‌بستند. ٦. بوهای سمجی که خاطرات قدیمی را زنده می‌کند (همان). ۷. به غیر از دایه‌اش و لکاته، موجودات وهمی هم در اتاق راوی حضور دارند که پرتره افکار وی هستند (همان: ٦۸).

تشبیه اتاق به تابوت، چند بار در ضمن روایت تکرار می‌شود. «آیا اطاق من، یک تابوت نبود؟ رختخوابم سردتر و تاریک‌تر از گور نبود؟ رختخوابی که همیشه افتاده بود و مرا دعوت به خوابیدن می‌کرد» (همان: ۷۲). اسطورهٔ جغد، در اتاقی با این ویژگی‌ها ظهور می‌کند؛ اتاقی که مانند یک قبر در زیرزمین است و با آسمانی که سیمرغ در آن زندگی می‌کند، بسیار فاصله دارد.

در مکان شعر «ققنوس»، سه آتش روشن می‌شود. آتش اول، آتش مرد دهاتی است که او نیز مانند ققنوس، با وجود آدم‌هایی که در تصویر، حضور دارند، تنها زندگی می‌کند. «و اندر نقاط دور خلق‌اند در عبور» (یوشیج، ۱۳٦۲: ٦). آتش دوم، غروب خورشید است که آسمان را سرخ کرده است. آتش سوم، آتش ققنوس است که خودش را در آن می‌سوزاند. نوعی این

همانی، بین شخصیت‌های شعر تصور می‌شود. مرد دهاتی، همان ققنوس است. هردو تنها هستند. مرد دهاتی، آتش را به‌دلیل سرما و ادامهٔ زندگی روشن می‌کند؛ اما ققنوس برای پایان‌دادن به زندگی‌اش. فضای شعر، تاریک است و راوی چندان به روشنایی علاقه‌مند نیست و می‌گوید: «ترکیده آفتاب سمج روی سنگ‌هاش» (همان). مکان‌های ققنوس نیز مانند شخصیت‌ها با او یکی می‌شوند؛ مکان اول که روی شاخ خیزران است و شاخ خیزران، ما را یاد نی‌نامهٔ مولوی می‌اندازد که ناله سر می‌دهد؛ اما ناله‌های او نیز مانند ققنوس، به جایی نمی‌رسد. مکان دوم، جایی است که ققنوس، آتش درست می‌کند و در آن نابود می‌شود. مکان دوم، پَست‌تر از مکان اول است. آن، مکانی است که آتش شعله‌ورش، مانند جهنم است. رنگ‌های فضای شعر به‌واسطهٔ شب و آتش، سیاه و قرمز است. در فرهنگ‌ها اشاره شده است که ققنوس، در کوه‌های بلند زندگی می‌کند (شمیسا، ۱۳۸۷: ۹٦۰) و نیما اسطورهٔ شعرش را در مکانی پَست‌تر و در میان آدم‌ها به تصویر می‌کشد.

مکان قو، روی آب و سطح زمین است و نسبت به پرندگان قبلی، فاصلهٔ زیادی با آسمان دارد (حمیدی، ۱۳۳٦: ٥۲٤). در «ققنوس»، «مرگ قو» و «بوف کور»، فضای داستان از آغاز، پر از یأس و ناامیدی است. پرنده‌ها امیدی به آینده ندارند. از طرفی، این سه پرنده تنها هستند و کسی به آن‌ها کمک نمی‌کند. در متون رمانتیک، شخصیت و قهرمان داستان، تنهاست و خودش باید مشکلاتش را حل کند.

جدول ۱، عناصر روایت در ساختار پرندگان

	شخصیت‌پردازی	گفتار	کنش	زمان	مکان
سیمرغ (فردوسی)	ابرگونه	قادر به تکلم	کنشگر و کنش‌یار	زمان‌مند	بالای کوه
سیمرغ (عطار)	غیر قابل‌وصف	بی‌نیاز از تکلم	کنشگر	جاودان	ورای مکان
بوف	کور و ترسناک	ناتوان در تکلم	منفعل	تعلیق میان مرگ و بقا، شب	اتاق تابوت‌گونه
ققنوس	خوشخوان بی‌طنین	ناتوان در تکلم	خاتمه‌دهنده به زندگی خود	زمان‌مند، غروب	شاخ خیزران
قو	زیبا و فریبا	ناتوان در تکلم	خاتمه‌دهنده به زندگی خود	زمان‌مند، شب	روی آب

۳- نتیجه‌گیری

در این مقاله، مسیر پیکرگردانی اسطورهٔ غنایی سیمرغ در متون رمانتیک، از پنج وجه شخصیت‌پردازی، گفتار، کنش، زمان و مکان روایت بررسی شد و به این نتایج رسیدیم:

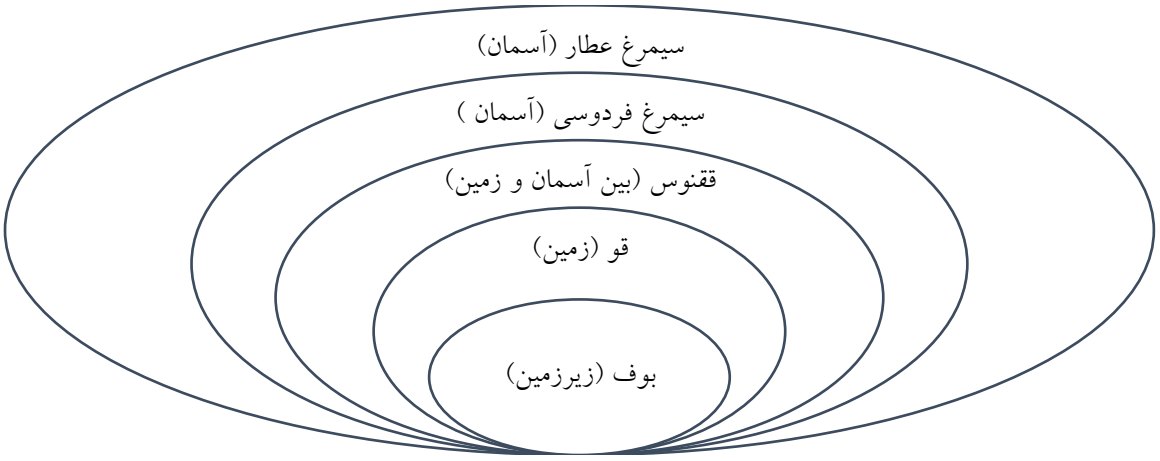
شخصیت‌پردازی: هر اندازه که پرندگان، از آسمان فاصله می‌گیرند، جثه‌شان کوچک‌تر و توانایی‌هاشان محدودتر می‌شود. سیمرغ عطار، قابلیت و ویژگی دنیایی ندارد و با عنوان «سلطان طیور» معرفی می‌شود. سیمرغ فردوسی از این نظر که مرغ فرمانروا است، مانند مرغ عطار است؛ اما جنبهٔ دنیوی نیز دارد و دایهٔ زال است و بخشی از زندگی او، در میان آدم‌ها سپری می‌شود. سه مرغ دیگر، ویژگی‌های مشخص و محدود دنیایی دارند؛ بوف در خواندن، ققنوس در آوازخواندن و قو در زیبایی.

گفتار: پرنده‌ها به اندازه‌ای که از آسمان فاصله می‌گیرند و رمانتیک می‌شوند، در صحبت‌کردن ناتوان‌تر هستند. سیمرغ عطار به‌واسطهٔ جایگاهش، محدود به قدرت تکلم نیست و بی‌صدا خطاب می‌کند و می‌شنود. سیمرغ فردوسی برای راهنمایی شخصیت‌ها، با آن‌ها گفت‌وگو می‌کند. ققنوس، قادر به تکلم نیست و فقط احساس وی در ذهنش می‌گذرد. بوف هدایت نیز تنها یک بیننده است. قو نیز حرف نمی‌زند و تنها می‌خواهد به زندگی‌اش پایان دهد. در روایت سه اسطورهٔ رمانتیک بوف، ققنوس و قو، سخنان راوی شنیده می‌شود.

کنش: پرنده‌ها هر چه‌قدر به زمین نزدیک‌تر می‌شوند، کنش آن‌ها محدودتر است. سیمرغ عطار، خالق آفرینش و دلیل کنش موجودات دیگر است. سیمرغ فردوسی با حضورش، گره‌های داستان را باز می‌کند و جریان روایت‌ها را پیش می‌برد؛ اما ققنوس و قو به روایت خاتمه می‌دهند. ققنوس، پرواز می‌کند تا اینکه یک جایی برای به آتش کشیدن خود پیدا کند و قو نیز شنا می‌کند تا در جایی مشخص بمیرد. بوف هدایت که وجودی عدمی دارد، منفعل‌ترین پرنده در این میان است.

زمان: سیمرغ عطار با ازلیت و ابدیت در ارتباط است و محدود به زمان نیست. سیمرغ فردوسی به‌واسطهٔ وجه دنیوی‌اش، در هفت‌خان اسفندیار می‌میرد. در شعر «ققنوس»، ما از ققنوس هزارساله فقط شاهد لحظات پایانی عمر او هستیم که برای مرگ آماده می‌شود. شعر «مرگ قو»، با مرگ قو شروع می‌شود. بوف هم در سراسر روایت، حضوری خاکستری و نیمه‌زنده دارد.

مکان: سیمرغ عطار در جایی حضور دارد که قابل مشاهده و فهم نیست. سیمرغ فردوسی در کاخ فرمانروایی در قلهٔ کوه البرز زندگی می‌کند که قابل دیدن و تصور نیست. ققنوس در شاخهٔ خیزران و سپس در مکانی پَست‌تر قرار می‌گیرد. ققنوس چند پله پایین‌تر از سیمرغ فردوسی بوده و بین زمین و آسمان، سرگردان است. قو روی سطح زمین است و جایگاه پَست‌تری نسبت به پرنده‌های قبلی دارد. بوف هدایت، در گوشهٔ اتاق تابوت‌مانند هدایت زندگی می‌کند. با رمانتیک‌شدن روایت‌ها، این پرندگان به زمین نزدیک می‌شوند.



شکل ۲- جایگاه پرندگان از نظر ارتباط با آسمان (ادب غنایی) و زمین (ادب رمانتیک)

٤- منابع

تسلیمی، علی. (١٤٠١). *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران شعر*، تهران: اختران.

جعفری، مسعود. (١٣٨٦). *سیر رمانتیسم در ایران از مشروطه تا نیما*، تهران: مرکز.

حاتمی، هادی. (١٣٩١). سیمرغ در آثار مولانا، *ادب و عرفان*، دورهٔ چهارم، شمارهٔ ١٣، صص ٤٧- ٦٢.

حسینی، سارا؛ ذبیحی، رحمان؛ شوهانی، علیرضا. (١٣٩٩). تحلیل بوطیقای سیمرغ و ققنوس در گذار از حماسه و عرفان به شعر نو فارسی با تکیه بر شعر ققنوس نیما یوشیج، *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، شمارهٔ ٥٩، صص ١٩-٤٧.

حمیدی، مهدی. (١٣٣٦). *اشک معشوق (در سه جلد: جنون عشق، خون سیاوش، طلسم شکسته)*، تهران: امیرکبیر.

خواجات، بهزاد. (١٣٩١). *رمانتیسیسم ایرانی (بررسی جریان رمانتیک در شعر امروز فارسی)*، تهران: بامداد نو.

دهقان، علی؛ محمدی، دادرس. (١٣٩١). تحولات اسطورهٔ سیمرغ در گذر از حماسه به عرفان: بر اساس شاهنامهٔ فردوسی و منطق‌الطیر عطار، *ادب و عرفان*، دورهٔ سوم، شمارهٔ ١٩، صص ٥١–٦٦.

رستگار فسایی، منصور. (١٣٨٣). *پیکرگردانی در اساطیر*، تهران: پژوهشگاه علوم‌انسانی و مطالعات فرهنگی.

سیدحسینی، رضا. (١٣٨٧). *مکتب‌های ادبی*، تهران: نگاه.

شمیسا، سیروس. (١٣٨٧). *فرهنگ اشارات ادبیات فارسی (اساطیر، سنن، آداب، اعتقادات، علوم ...)*، تهران: میترا.

عطار نیشابوری، محمد بن ابراهیم. (١٣٩٣). *منطق‌الطیر*، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن.

فتوحی رودمعجنی، محمود. (١٣٨٩). *بلاغت تصویر*، تهران: سخن.

فربود، فریناز؛ سهیلی‌راد، فهیمه. (١٣٨٢). بررسی تطبیقی سیمرغ در متون ادبی، حماسی و عرفانی، *هنر*، شمارهٔ ٥٦، صص ٢٣–٤٣.

فردوسی، ابوالقاسم. (١٣٦٦). *شاهنامه*، به‌کوشش جلال خالقی مطلق، با مقدمهٔ احسان یارشاطر، جلد ١–٥، نیویورک.

کوشکی، ایرج. (١٣٩٤). *تطبیق مکاتب کلاسیسم و رمانتیسم اروپا با شعر فارسی*، تهران: ماهواره.

محمدی حاجی‌آبادی، فائزه؛ پورمند، حسنعلی. (١٣٩٠). بررسی تطبیقی سیمرغ با استناد به اوستا، شاهنامه و منطق‌الطیر، *نقش‌مایه*، دورهٔ چهارم، شمارهٔ ٨، صص ٥٧–٦٤.

مشکور، محمدجواد. (١٣٥٦). سیمرغ و نقش آن در عرفان ایران، *هنر و مردم*، شمارهٔ ١٧٧–١٧٨. صص ٨٦–٩٠.

هدایت، صادق. (١٣٥١). *بوف‌کور*، به‌کوشش امیرحسین خنجی، تهران: سپهر.

یاحقی، محمدجعفر. (١٣٩١). *فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی*، تهران: فرهنگ معاصر.

یوشیج، نیما. (١٣٦٢). *شعر من*، تهران: امیرکبیر.