پژوهش‌نامهٔ فرهنگ و ادب، شمارهٔ سیزدهم، سال هشتم، بهار و تابستان ۱۳۹۱، صص ۱۸۹-۱۷۲

پساساخت‌گرایی در شاهنامهٔ فردوسی

(با تأکید بر مرگ بهرام)

رؤیا سیّدالشهدایی *
عضو هیأت علمی دانش‌گاه آزاد اسلامی ـ واحد مهاباد، ایران
تاریخ دریافت: ۱۳۸۹/۷/۳ ـ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۱/۴/۵

چکیده

در این مقاله برآنیم که با بررسی زیباشناسانهٔ مرگ یکی از شخصیت‌های حماسهٔ فردوسی، گوشه‌ای از قابلیت پویایی و تأویل این اثر را تصویر کنیم. بنیاد اسطوره‌ای ـ تاریخی متون حماسی در ظاهر آنان را به سوی تفسیرناپذیری سوق می‌دهد، در حالی که بافت داستان‌های شاهنامه به گونه‌ای است که متن را به شدت تأویلی می‌نماید. حماسهٔ فردوسی بافتی پارادوکسی دارد: از سویی در آن نشانه‌هایی است که به نحوی اساسی اصیل و واقعی هم‌چون مشخصه‌هایی منسجم و متناسب و نظام‌مند موجودیت دارد و از سوی دیگر تأویل و تفسیر در آن متوقف نمی‌شود و بشدّت بافت‌زدا و معناساز و سرشار از ابهام است، پیوسته می‌کوشد فاقد بافت قطعی بماند، غیرتاریخی و غیرمکانی جلوه کند و برخود جاودانگی ببخشد. گزینش مرگ بهرام و جلوهٔ زیباشناسانهٔ مرگ این قهرمان حماسی مناسبتی است در بیان ویژگی شگرف حماسهٔ فردوسی که با وجود گرایش به ساختار پیوسته، خصلتی پساساخت‌گرایانه دارد.

کلید واژه‌ها

بافت، معناسازی، زیباشناسی مرگ، بهرام، پساساخت‌گرایی، شاهنامهٔ فردوسی.

---

* ardin۱۳۸۴@yahoo.com

مقدمه

یکی از روی‌کردهای اندیشه‌ورزان غرب به مقولهٔ معنا و زبان، روش پساساخت‌گرایانه‌ای است که از درون سنت ساختارگرایی سربرآورده و آن را به غایت ممکن خود رسانده است.

اگرچه دیدگاه‌های ژاک لاکان[۱] و میشل فوکو[۲] و همین‌طور موضع‌گیری رولان بارت[۳] متاخر نه ساختارگرا در مقالهٔ «مرگ نویسنده»[۴] در پیدایش این روش اهمیّتی بسزا داشت، اما تأثیر نظریات شالوده شکنانهٔ ژاک دریدا[۵]، فیلسوف فرانسوی، براین جریان فکری پیش‌تر و بیش‌تر از همه است.

دریدا نیز مانند سوسور[۶] معتقد است معنا حاصل روابط اختلاف‌انگیز نشانه‌هاست، اما بُعدِ «در زمانی» آن نباید نادیده انگاشته شود. به عقیدهٔ او معنا هرگز بطور کامل حضور نمی‌یابد، زیرا همواره وجود و حضور آن به تعویق می‌افتد. تلاش پساساخت‌گرایان در اثبات وحدت ارگانیک متن یا اتحاد ساختاری نیست، بلکه آنان سعی دارند نشان دهند چگونه متن، تصورات نهفته در خود را بی‌ریشه می‌کند و درخود اختلاف و دودستگی ایجاد می‌نماید. (مقدادی، ۱۳۷۸، ص ۱۲۱)

با توجه به این نگرش، سخن گفتن از معنا به عنوان یک نهاد قطعی، ایستا و همگانی که در یدِ قدرت مؤلف است و کشف آن نیازمند تخصص و توانایی مخاطب، محلی از اعراب ندارد.

انسان با هدف ایجاد ارتباط در دل نظام نشانه‌ای که زبان عمده‌ترین آنان است و برای دیگر نظام‌های نشانه‌ای حکم الگو را دارد، به خلق متن می‌پردازد.

هر متنی دو منش ساختاری دارد: منش نخست بافت‌سازی است، یعنی خود متن، واژگان و ساختار کلامیش پیش فرض‌های بافت موجود را حمایت می‌کند و مخاطب را به سوی آن‌چه که در این کنش ارتباطی مورد نظر بوده سوق می‌دهد. منش دیگر متن که رابطه‌ای پیوستاری با منش نخست دارد بافت‌زدایی است. بویژه متون ادبی فی‌نفسه بافت‌زدا هستند، یعنی ساختار درونیشان از لحاظ کلامی به گونه‌ای است که پیوسته ما را از رسیدن به بافت قطعی و تعبیر و تفسیری مشخص منع می‌کند، ارتباط میان ما و ادبیات از این‌جا برقرار می‌شود که مخاطبان، بافت‌ساز و در نتیجه معنا سازند.[۸]

انسان وقتی که در معرض یک کنش کلامی قرار می‌گیرد، می‌کوشد بافتی برای آن کنش کلامی بسازد و در نتیجه معنایی حاصل نماید.

متن ادبی سرشار از ابهام است و تمایل به تظاهر به تکثر معنا دارد، یعنی بشدت بافت‌زداست. سعی دارد با غیرتاریخی و غیرمکانی جلوه دادن به خود، جاودانگی ببخشد.

البته این زمانی میسر است که متن در معرض مخاطب قرار گیرد و خوانده شود.

در این صورت عمل خواندن متن یعنی بافت‌سازی برای آن‌چه که پیوسته می‌کوشد از بافت قطعی بگریزد و بافت‌سازی یعنی تفسیرکردن، خوانش و معنا ساختن.

امکان بافت‌سازی برای یک متن ادبی، بیان‌گر جوهرهٔ هنری و خلاقانهٔ آن است.

در میان شاه‌کارهای ادب پارسی، حماسهٔ فردوسی سرشار از خلاقیت و زیبایی است. عمده‌ترین دلیل عظمت این اثر، تعدد پژوهش‌هایی است که در زمینه‌های مختلف آن صورت گرفته است.

بخش اعظم این پژوهش‌ها شامل دو دسته است: دسته‌ای که سعی داشته از طریق تطبیق شخصیت‌ها، مکان‌ها و حوادث داستان‌های شاهنامه با تاریخ، بنیان تاریخی و واقعی آن را فرا نماید. دستهٔ دیگر که به شناخت اسطوره‌های این اثر همت گماشته است. اسطوره‌های نهفته در حماسهٔ فردوسی به دلیل آمیزش فرهنگ‌های باستانی، دامنهٔ وسیعی را در بر می‌گیرد، عبور از هزارتوی زمان و بازشناسی این اساطیر کاری دشوار، ولی بغایت لذت‌بخش است.

اما حماسه فقط تاریخ و اسطوره نیست، این هر دو است و هیچ یک نیست، ویژگی‌هایی دارد که فقط از آن خود اوست.

در ردیابی تاریخ و اسطوره متن را بافت‌سازی کرده‌ایم، در حالی که شاهنامهٔ فردوسی را می‌توان از چشم‌اندازهای بسیار متفاوت نگریست و از هر چشم‌انداز، بافتی نو برای آن ساخت.

اسطوره از آغازها سخن می‌گوید و تاریخ از جریان حیات بشری. در این هر دو با قاطعیت و مرکزیت مفاهیم روبه‌رو هستیم، اما در حماسه روح پنهانی نهفته است که گویی می‌خواهد هر چیز را روان‌کاوی و تفسیر کند.

حماسه از دغدغه‌های انسان در مواجهه با هستی و در مواجهه با خود سخن می‌گوید و یکی از عمده‌ترین این دغدغه‌ها مقولهٔ ازلی ـ ابدی مرگ است که از بدو پیدایش انسان در سراسر تاریخ همراه آدمی و مشغلهٔ ذهن او بوده و ارکان و رشته‌های ناپیدای حیات وابسته بدان است، مرگ پررمز و رازترین و در عین حال بدیهی‌ترین، صریح‌ترین و محتوم‌ترین مقولهٔ هستی است.

دستگاه‌های مختلف فکری بشر برخوردهایی متفاوت با مرگ داشته است. مرگ معمای ناگشودنی تمام مکاتب فلسفی است، انسان در طول تاریخ اندیشهٔ خود، پیوسته تلاشی فراوان در جهت معنا بخشی و تفسیر مرگ نموده تا به موازات آن معنای جاودانگی را دریابد.

اگر میل به جاودانگی در هنرمندان افزون‌تر از سایر انسان‌ها نباشد، بدون شک کم‌تر نیست. میل به جاودانگی در آثار هنری به اشکال متفاوت خود را می‌نمایاند.

اساساً آفرینش هنری نوعی تلاش برای دست‌یابی به جاودانگی محسوب می‌شود. به تعبیری، هنرمند در آفرینش هنری به جست‌وجوی جاودانگی می‌پردازد، چه سعی می‌کند زندگی را که جریان پیوستهٔ تجربه‌های کاملاً متفاوت روزانه است، به واقعه‌ای ماندگار تبدل کند.

هنرمند با آفرینش هنری می‌خواهد به زندگی خود معنا یا بهتر بگوییم ارزش دهد، می‌خواهد خود را و ارزش‌ها را بازآفرینی کند تا از مرگ آن‌ها جلوگیری نموده، به جاودانگی دست یابد. بدون شک او برای دست‌یابی به این هدف از تمهیداتی فراوان در جهت آفرینش خلّاق یک اثر هنری و در نهایت بازآفرینی خویش سود می‌برد، تمهیداتی از قبیل: زبان، تخیّل، فرهنگ، سنت‌ها، نشانه‌ها، مفاهیم، سازگارنمودن متناقضات و هنجارگریزی‌ها و... که به صورت خودآگاهانه یا ناخودآگاه هستی او را هویت بخشیده است.

آن‌چه که در این پژوهش بدان پرداخته می‌شود کاربرد مفهوم مرگ به عنوان یکی از تجلیات هنر در تحقق جاودانگی است، یعنی تلاشی در جهت تصویرکردن اهمیت زیباشناختی و هنری مرگ در حماسهٔ فردوسی.

اگر بگوییم ابر پندار شاهنامه مرگ است، سخنی بگزاف نگفته‌ایم. در شاهنامه مرگ گاهی تلخ و گاهی شیرین است... همان‌گونه که فرجام پرواز تیر آرش، فرودآمدن و فرورفتن است، پایان روند کردارهای قهرمانان شاهنامه پژمردن و مردن است. (سرامی، ۱۳۶۸، ص ۶۰۴)

نگرش حکیم فرزانهٔ توس در برخورد با مرگ غالباً به مفاهیمی از قبیل: پوچی کار جهان، بی‌وفایی آن، مقدر بودن و ناگریزی مرگ، رازوارگی جهان و ناپای‌داری کار آن را منتج می‌گردد، می‌توان مجموع مفاهیم مورد نظر فردوسی را چنین تعبیر کرد: «سلطهٔ تقدیر بر زندگی انسان و جهان»

«بکوشیم و از کوشش ما چه سود کز آغاز بود آن‌چه بایست بود»
(فردوسی، ۱۳۷۶، ص ۳۱۴)

قهرمانان حماسهٔ فردوسی هر کدام به نحوی می‌میرند، تشابهات مرگ آنان قابل بحث و تعمق است، فردوسی با مرگ هر قهرمان دری را می‌بندد تا دری دیگر بگشاید و قصه‌ای دیگر بیاغازد.

مرگ هر قهرمان پایان تلخ داستان و آغاز زیبایی‌های هنری شاهنامه است، چه

در حماسهٔ فردوسی مرگ شخصیت‌ها کارکردی زیباشناختی دارد و جلوهٔ هنریی خاص به اثر می‌بخشد. مرگ قهرمانان فردوسی اگرچه پایان داستان آن‌هاست، اما آغاز روایتی بزرگ است، روایتی که انسان امروز در ارتباط خویش با این اثر می‌آفریند.

از میان شخصیت‌های شاهنامهٔ فردوسی که هر کدام رمز و راز و زیبایی‌های خاص خود را دارند، مرگ بهرام مورد بررسی قرار گرفته است. دلیل این گزینش مقولهٔ «انتخاب» است. این قهرمان مرگ را بر می‌گزیند در حالی که بآسانی می‌تواند از آن بپرهیزد یا با آن مقابله کند. به همین سبب مرگ او معنایی دیگر به زندگیش داده است.

بهرام

بهرام پهلوان ایرانی پسر گودرز و از خانوادهٔ گودرز کشواد است. گودرزی که در نبردهای ایران و توران و کشانیان، هفتاد پسر را از دست داده است. بنابه روایت فردوسی، در عهد شاهان کیانی، پس از خاندان سام نریمان، خاندان گودرز کشوادگان اهمیت بسیار دارند و علم کاویان در دست آنان است. بهرام مشهورترین پهلوان خاندان خود نیست، اما مرگی بس تأثیرگذار و پر راز و رمز دارد.

نام بهرام را در داستان سیاوش می‌شنویم:

«دو تن را ز لشکر زگندآوران — چو بهرام و چون زنگهٔ شاوران
برآن رازشان خواند نزدیک خویش — بپرداخت ایوان و بنشاند پیش
که رازش به هم بود با هر دو تن — از آن پس که رستم شد از انجمن»

(همان، ص ۲۲۹)

او هم‌راه و دوست سیاوش در نبرد با تورانیان است. اما حضور او در داستان فرود سیاوش جلوه‌ای خاص می‌یابد.

داستان فرود سیاوش و گم‌شدن تازیانه بهرام

کی‌خسرو فرزند سیاوش چون برتخت نشست، بر آن شد که کین پدر از افراسیاب باز ستاند. پس سپاهی گران بیاراست و توس را به سپه‌سالاری آن گماشت. دو توصیهٔ مهم کی‌خسرو به سردار سپاه این بود:

در راه رسیدن به توران، کسی را میازار و به هیچ روی از کلات که فرود (برادر کی‌خسرو و پسر سیاوش) در آن‌جا خانه دارد مگذر، اما توس بی‌توجه به توصیهٔ شاه به همان راه می‌رود. فرود با دیدن سپاه ایرانی نگران می‌شود، اما مادرش جریره به او می‌گوید: جای نگرانی نیست، اکنون برادر تو شاه ایران است و گزندی از جانب او به ما نمی‌رسد.

در سپاه ایران بهرام (یار نزدیک سیاوش پدر فرود) قرار است که پیام‌آور و حلقهٔ ارتباطی فرود و سپاه ایران باشد،اما عمل‌کرد آغازین او نشانی از فرزانگی و خرد ندارد. او فرود را از هر کسی دیگر برحذر می‌دارد.

«جز از من هرآن‌کس که آید برت نباید که بیند سر و مغفرت»
(*همان، ص ۳۲۱*)

بهرام پیام دوستی و صلح فرود را برای توس، سپاه‌سالار بی‌مغز و تندخوی ایران می‌آورد، اما در اقناع توس موفق نمی‌شود.

«چنین داد پاسخ ستم‌کاره توس که من دارم این لشکر و بوق و کوس
تو را گفتم او را به نزد من آر سخن هیچ‌گونه مکن خواستار
یکی نام‌ور خواهم و نام‌جوی کز ایدر نهد سوی آن ترک روی
سرش را ببرّد به خنجر زتن به پیش من آرد بدین انجمن»
(*همان، ص ۳۲۱*)

دوطرف با هم درگیر می‌شوند. پسر و داماد توس (زراسب وریونیز) کشته می‌شوند و توس دیوانه‌وار به فرود و هم‌راهانش حمله می‌برد. فرود تن خسته را به قلعه می‌کشاند و در آغوش مادر می‌میرد، جریره تمام قلعه و اهل آن را به آتش کشیده، سینهٔ خود را با خنجری می‌درد و بهرام به تماشای فاجعه می‌نشیند.

«چو بهرام نزدیک آن باره شد از اندوه یک‌سر دلش پاره شد
چو آمد به بالین آن کشته زار برآن تخت با مادر افکنده خوار
به یک دست بهرام پرآب چشم نشسته به بالین او پر زخشم»
(*همان، ص ۳۲۹-۳۲۸*)

سپاه ایران به راه خود ادامه می‌دهد. جنگ هماون میان ایرانیان و تورانیان در می‌گیرد. سپاه ایران دچار شکست می‌شود و بسیاری از پهلوانان از پای درمی‌آیند.

یکی از شاه‌زادگان ایرانی به نام «ریونیز» در میدان نبرد به خون در می‌غلتد.

«به پیش سپه کشته شد ریونیز که کاووس را بد چو جان عزیز
سر و تاج او اندر آمد به خاک بسی نامور جامه کردند چاک
از آن‌پس خروشی برآورد گیو که ای نام‌داران و گردان نیو
اگر تاج آن نارسیده جوان به دشمن رسد شرم دارد روان»
(*همان، ص ۳۴۲*)

بهرام در حرکتی دلاورانه با نیزه‌اش تاج را از فرق ریونیز برمی‌دارد تا بدست تورانیان نیفتد.

برآویخت چون شیر بهرام گرد به نیزه بر ایشان یکی حمله برد
به نوک سنان تاج را برگرفت دو لشکر بدو مانده اندر شگفت»
(*همان، ص ۳۴۳*)

در حالی که سپاهیان دوطرف خسته‌اند، شب هنگام بهرام درمی‌یابد که تازیانه‌ای که نامش برآن نوشته شده در میدان نبرد به زمین افتاده.

«بدان گه که آن تاج برداشتم — به نیزه بر ابر اندر افراشتم
یکی تازیانه ز من گم شدست — چو گیرند بی‌مایه ترکان به دست
شوم تیز و تازانه باز آورم — اگر چند رنج دراز آورم
مرا این ز اختر بد آید همی — که نامم به خاک اندر آید همی»

(همان، ص ۳۴۳)

گودرز پیر و گیو برادر بهرام، او را منع می‌کنند.

«بدو گفت گودرز پیر ای پسر — همی بخت خویش اندرآری به سر
زبهر یکی چوب بسته دوال — شوی در دم اختر شوم‌فال
بدو گفت گیو ای برادر مشو — فراوان مرا تازیانه است نو
تو را بخشم این هفت زاید مرو — یکی جنگ خیره میارای نو»

(همان، ص ۳۴۴-۳۴۳)

اما بهرام عزم جزم کرده است.

«چنین گفت با گیو بهرام گرد — که این ننگ را خرد نتوان شمرد
شما را زرنگ و نگار است گفت — مرا آنک شد نام با ننگ جفت»

(همان، ص ۳۴۴)

در میدان نبرد با شنیدن نالهٔ یکی از زخمیان ایرانی پیراهن می‌درد و زخم مرد را می‌بندد. سپس تازیانه را در میان کشتگان می‌یابد.

«میان تل کشتگان اندرون — برآمیخته خاک بسیار و خون
فرود آمد از باره آن برگرفت — وزآن‌جا خروشیدن اندر گرفت»

(همان، ص ۳۴۴)

اسب بهرام با شنیدن شیههٔ مادیانی او را رها می‌کند. بهرام اسب را در میان سپاهیان دشمن پیدا می‌کند و براسب سوار می‌شود، اما اسب از رفتن سرباز می‌زند. بهرام خشمگین و خسته اسب را با شمشیر می‌کشد.

«چنان تنگ‌دل شد به یک‌بارگی — که شمشیر زد بر پی بارگی»

(همان، ص ۳۴۴)

تورانیان متوجهٔ حضور بهرام می‌شوند و او را محاصره می‌کنند، اما بهرام شجاعانه می‌جنگد. خبر حضور او در میان تورانیان به پیران ویسه می‌رسد. پیران به نزد او می‌آید و او را با وعده‌های شیرین به تسلیم می‌خواند. بهرام از او اسب می‌خواهد. پیران درخواست او را پاسخ نمی‌دهد و او را در محاصرهٔ تورانیان رها می‌کند.

باران تیر، بهرام را از پای در می‌آورد و یکی از پهلوانان توران به نام «تژاو» از پشت دست بهرام را با شمشیر قطع می‌کند و می‌گریزد. بهرام در میدان جنگ در خاک

و خون می‌غلتد.

«بـه خـاک و بـه خـون انـدر افکنـده خـوار فتـــاده از او دســـت و برگشـــته کـــار»
(همان، ص ۳۴۶)

گیو نگران از تأخیر برادر به جست‌وجوی او می‌آید، وقتـی بهـرام را در آن حـال می‌بیند نام و نشان دشمن را می‌پرسد و همان شبانه تژاو را اسیر کـرده و پـیش بهـرام می‌آورد. تژاو تضرع کنان زندگی خود را از بهرام می‌طلبد.

«همـــی کـــرد خـــواهش پریشـــان تـــژاو همـــی خواســـت از کشـــتن خـــویش تـــاو»
(همان، ص ۳۴۷)

بهرام از گیو می‌خواهد تژاو را نکشد. اما گیو که برادر را در حال مـرگ مـی‌بینـد، دیوانه‌وار تژاو را می‌کشد و بهرام در واپسین لحظات عمرش، نظاره‌گر خشم برادر است.

«بـــرادر چـــو بهـــرام را خســـته دیـــد تـــژاو جفاپیشـــه را بســـته دیـــد
خروشـــید و بگرفـــت ریـــش تـــژاو بریـــدش ســـر از تـــن بـــه ســـان چکـــاو»
(همان، ص ۳۴۸)

لشکر ایران شکست خورده و سرافکنده به پایتخت باز می‌گردد.

«چنین چیـره شـد دسـت ترکـان بـه جنـگ ســـپه را کنـــون نیســـت جـــای درنـــگ
بـــر شـــاه بایـــد شـــدن بـــی‌گمـــان ببینـــیم تـــا برچـــه گـــردد زمـــان
پســـر بـــی‌پـــدر شـــد پـــدر بـــی‌پســـر بشـــد کشـــته و زنـــده خســـته جگـــر»
(همان، ص ۳۴۸)

مرگ بهرام

کشته شدن بهرام تاوان گناهی است که ایرانیان در برخورد با فرود پسر سـیاوش باید می‌پرداختند. مـرگ فـرود کـه عامـل آن سسـت عنصـری و کـج‌روی نیکـان یعنـی گودرزیان و نوذریان است، گناهی تراژیک محسوب مـی‌شـود کـه پـادافره آن نیـز بـرای خاندان گودرز و توس بغایت سنگین است.

یک بار دیگر عدم درک لحظهٔ درست تصمیم و عمل، فاجعه مـی‌آفرینـد. حکـیم توس پس از داستان سیاوش در لابه‌لای داستان فرود، کردار بهـرام را در موقعیـت‌هـایی پیچیده و دشوار می‌کاود تا مردی که در آینده مـی‌بایـد تـاوان سـنگین جهـل و تبـاهی خاندان خویش و ایرانیان را با جانش فدا کند، به تناسب پیشـرفت داسـتان و اوج‌گیـری فاجعه، در مرکز واقعه قرار گیرد. مرگ فرود کمدی تلخی است: ایرانیان به خـون‌خـواهی سیاوش می‌روند، اما در همان آغـاز راه فرزنـد او و مـادرش جریـره را بـه طـرزی فجیـع می‌کشند. شگفت این که بهرام می‌تواند در این ماجرا نقشی تعیین کننده داشـته باشـد، اما آن‌گونه که باید، کنشی تأثیرگذار از خود نشان نمی‌دهد در تندباد حوادثِ تلخ، انـدرز

و هشدار او ذره ذره محو می‌گردد تا جایی که در سیلاب فاجعه، دیگر نامی از او نیست.

کنش بهرام را می‌توان به اشکال گوناگون تعبیر کرد:

۱. کنش ناشی از بهت و ناباوری جان خردمند و فرزانهٔ بهرام در برابر جهل و جنون نزدیک‌ترین کسان و خویشاوندانش.

۲. کنش او می‌تواند نشانه‌ای از مقهور شدن بهرام در برابر خشم و جهل خاندانش باشد؛ تسلیم شدن در برابر سیلاب خشمی که نمی‌توان مانع آن شد.

کردار بهرام، در جریان فاجعهٔ فرود و حوادث پس از آن، بیان‌گر دگرگونیی شگرف در جان اوست. دگرگونی از سطح به عمق، از بیرون به درون، از باور محض به ناباوری. در عمق جان او تلخی جان کاه ناشی از احسان گناه او را به سوی معرفتی ره‌نمون می‌سازد که تنها با مرگ ببار می‌نشیند:

«به ایرانیان گفت کز کردگار بترسید وز گردش روزگار
به بد بس دراز است چنگ سپهر به بیدادگر بر نگردد به مهر»

(*همان، ص ۳۲۸*)

زندگی او از این پس جست‌وجویی است برای یافتن آرامش و ایمان از دست رفته، آرامشی که تنها در مرگ یافت می‌شود.

گویی از این پس بهرام تن به مرگ می‌دهد. تن به آن عمل یگانه‌ای که هر کس به تنهایی باید بدان تحقق بخشد. او از این پس تا پایان عمرش مرگ را تمرین می‌کند و در ناخودآگاهش چیزی جز هنر مرگ نمی‌شناسد.

شکست‌های سخت سپاه ایران در جنگ هماون هشداری دیگر است برای جان‌آگاه بهرام. او می‌داند این شکست‌ها مجازات گناه حماقت بار سپاه ایران در جنگ بیهودهٔ کلات فرود است. گناه چشم بستن بر حقیقت عریان: فرود پسر سیاوش بود.

بهرام همان است که وقتی سیاوش ناامید و دل‌تنگ قصد گریزش به توران را با او در میان نهاد، شاه‌زاده را از این عمل منع کرد.

«چو بهرام بشنید گفتار اوی دلش گشت پیچان به تیمار اوی»
«بدو باز گفتند کین رای نیست تو را بی‌پدر در جهان جای نیست»

(*همان، ص ۲۳۰*)

از گریز سیاوش، شاه‌زادهٔ پهلوان، به توران و کشته شدن او تا فاجعهٔ فرود و جنگ خونین هماون که منجر به نابودی خاندان بهرام شد، واقعه‌ای درونی در حال تکوین است.

بهرام پهلوان است و زادهٔ آیین پهلوانی که اخلاق و آداب خاص خود دارد، اما اعتبار نظام پهلوانی با وقوع هر حادثه، در درون بهرام زیر سؤال می‌رود.

روند شکل‌گیری حوادث در داستان بهرام بسیار زیباست، روایت فرزانهٔ توس بس ژرف و نمادین پرداخته شده است. حوادث؛ آرام‌آرام در قهرمان داستان رسوب می‌کند و او را دگرگون می‌سازد.

هیچ چیز در او ناگهانی و غیرمنطقی نیست. گم‌شدن تازیانهٔ بهرام، بهانه‌ای است برای پیام داستان و به تعبیر شاعر تازیانهٔ نام است.

«مرا این زاختر بدآید همی که نامم به خاک اندر آید همی»
(همان، ص ۳۴۳)

بهرام در پی نام از دست رفتهٔ خود و خاندانش، راهی جز بازگشت به میدان نبرد ندارد.

می‌دانیم که دست‌یابی به نام در فرهنگ پهلوانی و اسطوره‌ای برابر با دست‌یابی به قدرت پهلوان است. تازیانهٔ بهرام نام او را برخود دارد، پس نباید بدست دشمن بیفتد و این کاملاً با منطق پهلوانی سازگار است. هرچند تصمیم او گودرز و گیو را نگران کرده است، اما در آن حد نیست که مانعش شوند، چه محافظت از نام که تازیانه نماد آن است، برای هر پهلوان وظیفه‌ای اصلی بشمار می‌آید.

ریونیز ـ شاه‌زادهٔ ایرانی ـ کشته می‌شود و بهرام تاج او را که نماد قدرت و نام ایرانیان است به سپاه ایران برمی‌گرداند. گویی بهرام با این عمل می‌خواهد کشته‌شدن فجیع فرود را به نوعی جبران کند: حفظ تاج کیانی در قبال مرگ جان‌خراش فرود، شاه‌زادهٔ کیانی. اما به گفتهٔ خود او به هنگام برداشتن تاج، تازیانه‌اش بر زمین می‌افتد.

آیا زمان نابودی خاندان گودرز فرا رسیده است؟ نشانه‌های داستان چنین می‌گوید. نگارندهٔ کتاب «حماسه در رمز و راز ملی» تازیانه را نمادی دوگانه می‌داند: نام و مرگ. (مختاری، ۱۳۷۹، ص ۲۵۵)

جست‌وجوی تازیانه، انتخاب و گزینش مرگ است. بهرام در میان کشتگان تازیانه را می‌یابد یعنی در می‌یابد که برای پاک کردن نام خاندان گودرز از ننگ فاجعهٔ کلات تنها راه مرگ است و بس.

هم‌چنین تازیانه به عنوان نمادی از شخصیت بهرام مطرح شده است. (رزم‌جو، ۱۳۸۱، ص ۲۱۶)

از سویی تازیانه می‌تواند رهایی باشد، رهایی بهرام و خاندان گودرز از آن‌چه که بر سر خود آورده‌اند. گم شدن تازیانه فرصتی است برای ارزیابی آن‌چه که بهرام و خاندانش انجام داده‌اند.

بافت داستان به گونه‌ای است که هر نشانه از مدلولی به مدلول دیگر می‌گریزد. ما

به عنوان مخاطب و خوانندهٔ متن می‌توانیم بنابه تجربیات و تداعی‌های فردی و همین‌طور با تکیه بر دانشمان از مشترکات میان خود و مؤلف پیوسته بافتی نو برای داستان بیافرینیم. حتی عدم اشتراک‌های ما و نویسنده منجر به معناسازی برای متن می‌گردد. این ویژگی بافت‌زدایی حماسهٔ فردوسی است که آن را بی‌مرگ نموده است.

بهرام در جست‌وجوی تازیانهٔ گم شده تنها به میدان جنگ باز می‌گردد. تازیانه خودآگاه بهرام است، باورهایی است که با آن‌ها خوگرفته است، ارزش‌های برخاستهٔ نظام پهلوانی است؛ ارزش‌هایی چون: نام، ننگ، انتقام و...

سیلی امواج حوادث فرود می‌آید: رفتن سیاوش، شاه‌زادهٔ پاک سرشت ایرانی، به سرزمین دشمن و تسلیم او در برابر مرگ،خلاف آیین پهلوانی است. قتل فرود نیز ناجوان‌مردانه است...

در درون بهرام هیاهویی برپاست، مرگ ارزش‌ها در ناخودآگاهش آغاز می‌شود. نیمهٔ انسانی او در برابر نیمهٔ پهلوانیش آهسته آهسته سربرمی‌آورد. پهلوان در نیمهٔ خدایی خود سرشار از شادی و شور زندگی است. اگر بر دیگران ترحم کند از سر بزرگی است نه شفقت و دل‌سوزی. مرگ را خوار می‌شمرد و از زندگیش لذت می‌برد، اما در نیمهٔ انسانی همانند همهٔ آدمیان است با ترس‌ها و خستگی‌هایی هم‌چون دیگران.

جست‌وجوی تازیانه، جست‌وجوی خودآگاهانهٔ بهرام در خویش و در پیرامونش بشمار می‌رود. او می‌رود تا ارزش‌هایی را که در ناخودآگاهش در حال رنگ باختن است، زنده کند.

اما در این سفر درونی و بیرونی، به کشف و بصیرتی تازه دست می‌یابد.

حقیقت این است که در ناخودآگاه او ارزش‌ها مرده‌اند و تلاش او در جست‌وجوی تازیانه، کشمکش خودآگاه و ناخودآگاه اوست. کشمکشی که تا آخرین لحظهٔ داستان حضور دارد.

چرا بهرام تنها به میدان جنگ باز می‌گردد؟ براستی او در جست‌وجوی تازیانه است یا خود؟ در بازگشتش گویی میدان جنگ را برای نخستین بار است که می‌بیند، برکشته‌ها می‌گرید.

«بر آن کشتگان بر یکایک بگشت — که بودند افکنده بر پهن‌دشت
همی زار بگریست بر کشتگان — بر آن داغ دل بخت برگشتگان»
(فردوسی، ۱۳۷۶، ص ۳۴۴)

و جراحت یک زخمی را می‌بندد.

«بر او گشت گریان و رخ را بخست — بدرّید پیراهن او را ببست»
(همان، ص ۳۴۴)

و به او قول می‌دهد پس از یافتن تازیانه‌اش او را نجات خواهد داد.

«چـــو آن بازیـــابم بیـــایم بـــرت رســـانم بـــه زودی ســـوی لشـــکرت»
(همان، ص ۳۴۴)

هنوز سلطهٔ ارزش‌های پهلوانی در بهرام برتر از هر چیزی دیگر است.

او تازیانه‌اش را در میان مردگان می‌یابد و این نشانه‌ای است از مرگ ارزش‌ها در ناخودآگاهش. اکنون که تازیانه را یافته دیگر آن را باور ندارد، چه در میدان می‌ماند. فراخوانی درونی او را به ماندن و رویارویی با مرگ دعوت می‌کند. اسبش از او می‌رمد و او را به دنبال خود و به سوی مرگ می‌کشاند. وقتی بهرام او را در میان سپاهیان توران می‌یابد و برآن سوار می‌شود، اسب از جای خود نمی‌جنبد.

«چـــو بفشـــارد ران هـــیچ نگـــذارد پـــی ســـوار و تـــن بـــاره پرخـــاک و خـــوی»
(همان، ص ۳۴۴)

او نیز ماندن را برگزیده است، اما ماندن برای زندگی و به‌سوی عشق، گویی بوی مرگ را از وجود بهرام شنیده است. و مرگ در راه است.

اسب یکی دیگر از نشانه‌های ارزشی آیین پهلوانی است. گم شدن آن برای پهلوان ننگ محسوب می‌شود. در این داستان، اسب نماد زندگی است که از بهرام می‌گریزد و در عین حال یکی از اعتبارات نظام پهلوانی و نبرد. بهرام خسته و دل‌تنگ از همه چیز اسب را می‌کشد. گویی با این عمل خود را نیز کشته است.

«چنـــان تنـــگ‌دل شـــد بـــه یـــک بـــارگی کـــه شمشـــیر زد بـــر پـــی بـــارگی»
(همان، ص ۳۴۴)

وقتی باورهای آدمی فرو می‌ریزد درون او آکنده از خلایی بی‌پایان می‌گردد. گاهی در مواجهه با این خلأ که توأم با پوچی و بی‌زاری از همه چیز است در انسان میل به تخریب بیدار می‌شود. سیاوش در رویارویی با مرگ اسبانش را پی می‌کند و بهرام مرکبش را که تنها وسیلهٔ بازگشت اوست می‌کشد: کنشی دیگر به سوی مرگ.

در فرهنگ کهن اسب سمبل مقام و پای‌گاه اجتماعی نیز هست. اکنون بهرام از اسب افتاده‌ای است که آخرین تلاشش برای بازگشت به اردوی سپاه ایران، سرنوشتی از پیش معلوم دارد. او به طرز غیرمنتظره‌ای از پیرامون ویسه سردار تورانی اسبی برای بازگشت می‌طلبد.

«مـــرا حاجـــت از تـــو یکـــی بـــارگی اســـت وگرنـــه مـــرا جنـــگ یـــک‌بـــارگی اســـت»
(همان، ص ۳۴۵)

آن هم بعد از دعوت پیران مبنی بر پذیرش تسلیم. پرواضح است که پیران درخواست این سردار ایرانی را که کشندهٔ بسیاری از تورانیان است اجابت نمی‌کند.

«بـــدو گفـــت پیـــران کـــه ای نـــام‌جـــوی نـــدانی کـــه ایـــن رای را نیســـت روی»
(همان، ص ۳۴۵)

شاید خواستن اسب از پیران واکنشی نمادین باشد در بیان این حقیقت که بهرام تسلیم دشمن نمی‌شود.

تورانیان بهرام را محاصره می‌کنند و او در هنگامهٔ آشوب و جنگ درون از هم پاشیدهٔ خود را می‌بیند او سالیان رنج و درد را در یک لحظه تجربه می‌کند. همه چیز بپایان رسیده است. بیهودگی این جنگ‌ها و خون‌ریزی‌ها در بهرام فرزانه، توانی برای ادامه دادن زندگی باقی نگذاشته است. جنگ‌هایی که بهای آن مرگ به‌ترین انسان‌هاست.

اکنون در می‌یابد که چرا تنها به میدان بازگشته بود: زیبامردن تنها انگیزهٔ اوست. حال که باورهایش مرده است بگذار این مرگ زیبا باشد. نه چونان مرگ سیاوش. او شجاعانه می‌جنگد اما در معرض تیرباران سپاهیان توران چه می‌تواند بکند، تیربارانی از درون و بیرون.

«بر او انجمن شد یکی لشکری — هرآن‌کس که بود از دلیران سری
پس آن‌گه بفرمود کاندر نهید — به تیر و به گرز و به ژوبین دهید»

(همان، ص ۳۲۱)

ضربهٔ آخر، ضربهٔ شمشیر تژاو و قطع دست بهرام است آن‌هم از پشت.

«چو بهرام یل گشت بی توش و تاو — پس پشت او اندرآمد تژاو
یکی تیغ زد بر سر کتف اوی — که شیر اندرآمد زبالا بروی
جدا شد زتن دست خنجرگزار — فرو ماند از رزم و برگشت کار»

(همان، ص ۳۴۶)

دست، ابزار اعمال قدرت است. قطع شدن دست بهرام دوپ یام را با خود به همراه دارد:

پیام نخست: با توجه به این نظریه که خانوادهٔ گودرز در انطباق با تاریخ، همان شاه‌زادگان اشکانی هستند. (صفا، ۱۳۶۹، ص ۳۴۶) قطع دست بهرام به گونه‌ای بیان‌گر خلع قدرت این خاندان و زوال آن‌هاست.

باید توجه داشت که حضور سلسلهٔ اشکانی در شاهنامهٔ فردوسی به صورت خاندانی فرعی در کنار کیانیان نمود می‌یابد نه به عنوان سلسله‌ای مستقل.

و پیام دوم: فلسفهٔ مدرنیته با همهٔ تلاشش در تسلط خردگرایی و دست‌یابی به آگاهی نتوانست از نهیلیسم جلوگیری کند، برعکس بسیاری معتقدند نهیلیسم نتیجهٔ محتوم تفکرات مدرن است. (احمدی، ۱۳۸۰، ص ۴۲-۳۳)

چرا که غالباً فهمیدن مانع عمل کردن است. یاس فلسفی که به دلیل آگاهی از بی‌ارزش‌بودن عمل پدید می‌آید، یکی از ویژگی‌های جهان امروز است. آن‌چه که عمل

آفرین است ایمان است نه فهم.

بهرام به بصیرت و آگاهی رسیده، او ایمانش را به خود و خاندانش و به آن‌چه که گذشته و در گذر است از دست داده است. دانایی تلخ او، عمل و کنش را در ناخودآگاهش از بین برده است. بریده شدن دست نشانه‌ای است از این که بهرام دیگر به عمل کردن اعتقاد ندارد.

در عین حال دست، نماد عمل‌کردهای نابه‌جای او و خاندانش است؛ عمل‌کردهای غیرقابل جبران. پس خوشا رهاشدن از سنگینی آن.

بهرام در جست‌وجوی خویش به سوی مرگ گام می‌سپرد. در طنین گام‌های او در جست‌وجوی تازیانه و در واقع به سوی مرگ نه انگیزه‌ای عارفانه نهفته است، نه دل‌زدگی از زیستن.

او زندگی را مانند تمام پهلوانان شاهنامه دوست می‌دارد و همین عشق به زندگی است که گام‌های او را در حرکت به سمت مرگ، اندوه بارتر می‌نمایاند. میدان حقیقی جنگ او کشمکشی است درونی میان منطق سرزنده اما کور پهلوانی و بصیرت اندوه‌بار انسانی‌اش. در این کشمکش با وجود این که تازیانه را که همان ارزش‌های آیین پهلوانی است می‌یابد اما فرزانگی انسان‌اش بر او چیره می‌شود.

ایمان به این ارزش‌ها در او رنگ می‌بازد و همین سبب می‌گردد تا چون سیاوش درد جان‌کاه دوست نداشتن خود را تجربه کند. پس در میدان می‌داند تا فروریختنی را که در او آغاز شده بود بپایان برد.

او حتی از انتقام بی‌زار است. از گیو می‌خواهد که تژاو را نکشد.

«گر ایدون که از وی به من بد رسید — همان روز مرگش نباید چشید
سر پرگناهش روان داد من — بمان تا کند در جهان یاد من»

(فردوسی، ۱۳۷۶، ص ۳۴۸)

اما در واپسین لحظات زندگی‌اش نظاره‌گر یکی دیگر از ارزش‌های نظام پهلوانی است یعنی انتقام.

«برادر چو بهرام را خسته دید — تژاو جفاپیشه را بسته دید
خروشید و بگرفت ریش تژاو — بریدش سر از تن بسان چکاو»

(همان، ص ۳۴۸)

مرگ او را از تمام نابخردی‌ها، جهل و خشم بیمارگونهٔ خاندانش رها می‌کند. مرگ بهرام جلوه‌ای بسیار هنرمندانه به داستان فرود سیاوش داده است. او قهرمانی است که درد جان‌کاه بصیرت و فرزانگی جانش را ذره‌ذره می‌کاهد.

بهرام برای رها شدن از سنگینی مسئولیت کردار نابخردانهٔ خاندانش، در واقعهٔ

مرگ فرود راهی جز مرگ نمی‌بیند. در جست‌وجوی درونی و بیرونی، تنها یک پاسخ برای پرسش‌های جان‌کاه درونش می‌یابد و آن گذشتن از جان خویش است.

همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد مرگ جلوه‌ای هنری به ادبیات می‌بخشد.

بهرام شخصیتی است که حضورش در مرگ برجسته‌تر از زندگی است مرگ او دست‌یابی به رهایی است، در یاد ماندن است، او با گزینش مرگ زندگیش را با مهر و امضای خود به هستی هدیه می‌کند و از حادثهٔ حیاتش واقعه‌ای به یادماندنی می‌سازد.

مرگ او یکی از فلسفی‌ترین مرگ‌های قهرمانان شاهنامه است. فرزانگی اندوه بارش و رنجی که این فرزانگی برایش به ارمغان آورده، حدیث نفس حکیم فرزانهٔ توس است.

بی‌شک فردوسی در روند تکوین هر داستان به بصیرتی ناب و تازه دست یافته است. گویی کشمکش درونی بهرام، کشمکش درونی فردوسی است. فردوسی نیز شاهنامه را به انگیزهٔ احیای هویت ملی ایران می‌سراید اما چه کسی می‌داند که در نیمه راه بارها از خود نپرسیده باشد دشمن کجاست؟ بیرون خانه یا درون آن؟ بصیرتی که بهرام را از پافکند. بهرام نیز چون سیاوش دیگر خود را دوست ندارد، گناهی بس بزگ در عرصهٔ حماسه اما او زیبا مردن را برمی‌گزیند. به همین سبب با همهٔ کوتاهی حضورش در داستان فرود سیاوش در ذهن خواننده ماندگار می‌شود او از مرگ خود واقعه می‌سازد نه فاجعه اگر چه زندگی را فاجعه بار می‌بیند. گویی می‌خواهد نمونهٔ تمام عیار چیزی بس دشوار و خطرناک برای تحقق بخشیدن در جهان باشد؛ یعنی تحقق هنر مرگ.

کلام آخر

داستان گم شدن تازیانه بهرام به عنوان نمونه‌ای برجسته از شاهنامهٔ فردوسی متنی است با چشم‌اندازهای متنوع، کنش خلّاق متن، چندگانگی معنایی و ابهامی را پدید آورده که خواننده در مواجهه با آن در تنش حاصل از ابهام و کثرت معنا قرار می‌گیرد.

تلاش خواننده در جهت معناسازی برای متن، نوعی آفرینش دوباره آن است و همین تلاش است که موجبات لذت را فراهم می‌آورد.

رولان بارت اثبات می‌کند: «این زبان است که سخن می‌گوید نه نویسنده.» (مقدادی، ۱۳۷۸، ص ۴۲۵)

و حقیقت این ست که تنها نویسندگان بزرگ و خلاق می‌توانند آن‌گونه بنویسند

که نشانه‌های فردیت و قطعیت خود را در اثر از بین ببرند. بدین ترتیب هر اثر ادبی با خوانده شدن و در معرض مخاطب قرارگرفتن، یک‌بار دیگر متولد می‌شود. نویسنده به مرگ خود درمی‌آید، نوشتن آغاز می‌گردد و بدین‌سان جهان شمولی و ماندگاری یک اثر ادبی تداوم می‌یابد.

پی‌نوشت‌ها

۱. ژاک لکان (Lacan, Jacques) (۱۹۸۱-۱۹۰۱) روان‌کاو فرانسوی که بی‌شک پس از فروید بحث برانگیزترین روان‌کاو بوده است. او هم‌چنین مقتدرانه‌ترین و چشم‌گیرترین تأثیرات را بر متفکران درون و برون حوزهٔ روان‌کاوی گذاشته، موجب پیشرفت‌هایی در نقادی ادبی، فلسفه، فیمینیسم و نظریهٔ سینما شده است. او پیوسته خواهان بازگشتی به خوانش دقیق متون فرویدی بود. اگر چه لکان کار اصلی خود را تثبیت موقعیت روان‌کاوان و دفاع از بازگشت به فروید می‌دانست، با این حال آثار او کار بست‌های گوناگونی یافته است و به جزئی از حوزه فرهنگی عمومی بدل شده‌اند. که روان‌کاوی در آن هم‌چون مؤلفه‌ای در میان ساخت و پرداخت‌های گسترده‌تر است.

۲. میشل فوکو (Foucault, Michel) (۸۴-۱۹۲۶) فیلسوف، مورخ و تحلیل‌گر فرانسوی که از آثار فلسفی فریدریش نیچه و مارتین هایدگر، نوشته‌های ژورژ باتای و موریس بلانشو و بطور کلی‌تر از سنت اندیشه‌های انتقادی که از آثار هگل تا تحلیل‌های اعضای مکتب فرانکفورت را در بر می‌گیرد تأثیر پذیرفته است.

زمینهٔ کاری وی «تاریخ اندیشه» و بررسی پیدایش مفهوم «علم انسانی» و دیرینه‌شناسی این علوم بود. کار او را می‌توان در زمینه تاریخ اندیشه در یک کلام چنین خلاصه کرد. کشف نسبت میان دانش و اقتدار، میان اندیشه و زور. از مهم‌ترین مفاهیمی است که فوکو بکار گرفت مفهوم «سخن» بود او «اقتدار زبان» را مطرح کرده می‌گوید سخن، نویسنده یا گوینده را ناگزیر از گزینش شیوه‌ای از بیان یا روشی از نگارش می‌کند، فوکو بدین اعتبار هر شکل بیان مقوله‌های زندگی فرهنگی را «سخن» نامید و درست به همین دلیل سویهٔ «اقتدارگونهٔ» آن را برجسته کرد، از سوی دیگر هر سخن بیان شکلی از لذت برآمده از خواست و اشتیاق است. سویه‌ای که هم‌چون جنبهٔ اقتدارگری سخن پنهان است.

۳. رولان بارت (Barthes, Ronlad) (۸۰-۱۹۱۵) منتقد فرانسوی که نوشته‌های همواره نوآورانه‌اش تأثیر عظیمی بر مطالعات فرهنگی و ادبی گذاشته است. آثار بارت به لحاظ سرفصل‌های مورد بحث و حوزه‌های حائز اهمیت بسیار متنوع و گسترده‌اند.

از آثار اوست: درجهٔ صفر نوشتار (۱۹۵۳)، اسطوره‌شناسی‌ها (۱۹۵۷)، عناصر

نشانه‌شناسی (۱۹۶۴)، مقالهٔ مرگ مؤلف (۱۹۶۸)، نقـادی و حقیقـت (۱۹۶۶)، S/Z (۱۹۷۰)، لذت متن (۱۹۷۳)، رولان بارت به قلم رولان بارت (۱۹۷۵)، سخن عاشـق (۱۹۷۷)، کامرالوسیدا (۱۹۸۰)، روی‌دادها (۱۹۸۷).»

۴. مقالهٔ «مرگ نویسنده» اثر رولان بارت در ۱۹۶۸ منتشـر گردیـد. مـرگ مؤلـف مضـمونی مطرح در پساساخت‌گرایی است که قاطعانه‌ترین بیان خود را در این مقاله یافته است. ر.ک: (مقدادی، ۱۳۷۸: ۴۵۶-۴۵۱) به نقل از:
Roland Barthes, "The death of the author", in Image Music Text, trans & ed. Stephen Heath (London, Fontanta, ۱۹۷۷), pp. ۱۴۲-۸.

۵. «ژاک دریدا (Derrida, Jacques) (- ۱۹۳۰) فیلسوف پساسـاخت‌گـرا، پدیدارشـناس، فیلسوف زبان و متافیزیسین، زیبایی‌شناس الجزایری ـ فرانسوی. حـوزهٔ عمـدهٔ علایـق وی سـاخت‌شـکنی و پساسـاخت‌گرایـی اسـت» «دریـدا بنیـان‌گـذار و شـارح اصـلی مکتـب ساخت‌شکنی است، شیوه‌ای از تحلیل متنی که در مورد تمام انواع نوشتار، از فلسفه گرفته تا آثار ادبی و هنری، قابل پیاده کردن است.»

۶. «فریدناندو سوسور (Saussure, Feridnand de) (۱۹۱۳-۱۸۵۷) زبان‌شـناس سوئیسـی و استاد این رشته در دانش‌گاه ژنو» «نظریه‌های سوسور به عنوان پـدر زبـان‌شناسـی جدیـد اساس ساختارگرایی را در نقد جدید تشکیل می‌دهد. عقاید او دربارهٔ زبان باعـث شـد کـه منتقدان بتوانند از یک راه علمی به بحث و مطالعهٔ متون ادبی بپردازند.»

فهرست منابع

۱. ادبیات پسامدرن، یزدان‌جو، پیام تهران: نشر مرکز، چاپ اول، ۱۳۷۹.
۲. از رنگ گل تا رنج خار، سرامی، قدم‌علی، تهـران: انتشـارات علمـی و فرهنگـی، چـاپ اول، ۱۳۶۸.
۳. از فریدون تا کی‌خسرو، از اسطوره تا تاریخ، حماسه ایـران، یادمـانی از فراسـوی هـزاره‌هـا، دوست‌خواه، جلیل، تهران: انتشارات آگه، ۱۳۸۰.
۴. اسطوره بازگشت جاودانه، الیاده، میرچا، ترجمه بهمن سرکاراتی، تهران: نشر قطـره، چـاپ اول، ۱۳۷۸.
۵. اسطوره زال، مختاری، محمد، تهران: نشر توس، چاپ دوم، ۱۳۷۹.
۶. پژوهشی در اندیشه‌های فردوسی، رضا، فضل‌الله، تهران: انتشارات علمی و فرهنگـی، چـاپ سوم، ۱۳۷۱.
۷. پست مدرنیته و پسـت مدرنیسـم، آودی و دیگـران، رابـرت، ترجمـه و تـدوین حسـینعلی نوذری، تهران: انتشارات نقش جهان، چاپ دوم، ۱۳۸۰.
۸. حماسه داد، جوانشیر ف.م، تهران: نشر جامی، چاپ اول، ۱۳۸۰.

۹. حماسه در رمز و راز ملی، مختاری، محمد، تهران: انتشارات توس، چاپ دوم، ۱۳۷۹.
۱۰. حماسه‌سرایی در ایران، صفا، ذبیح‌الله، تهران: انتشارات امیرکبیر، چاپ پنجم، ۱۳۶۹.
۱۱. درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی، حمیدیان، سعید، تهران: نشر مرکز، چاپ اول، ۱۳۷۲.
۱۲. زندگی و مرگ پهلوانان در شاهنامه، اسلامی ندوشن، محمدعلی، تهران: نشر آثار، چاپ اول، ۱۳۴۷.
۱۳. ساختار و تأویل متن، احمدی، بابک، تهران: نشر مرکز، چاپ ششم، ۱۳۸۰.
۱۴. سجودی، فرزان «معنا، نامعنا، کثرت معنا» کتاب ماه ادبیات و فلسفه، شماره ۱۲، ص ۳۵-۳۴، ۱۳۸۱.
۱۵. سرکاراتی، بهمن «بنیان اساطیری حماسه ملی ایران» نشریه دانش‌کده ادبیات و علوم انسانی تبریز، شماره ۱۲۵، ۱۳۵۷.
۱۶. شالوده شکنی، نوریس، کریستوفر، ترجمه پیام یزدان‌جو، تهران: انتشارات شیرازه، چاپ اول ۱۳۷۶.
۱۷. شاهنامهٔ فردوسی، فردوسی، ابوالقاسم، تهران: نشر قطره، چاپ دوم، ۱۳۷۶.
۱۸. شاهنامه فردوسی و فلسفهٔ تاریخ ایران، ثاقب‌فر، مرتضی، تهران: نشر قطره، چاپ اول، ۱۳۷۷.
۱۹. طلوع ابر انسان، رضوی، مسعود، تهران: انتشارات نقش جهان، چاپ اول، ۱۳۸۱.
۲۰. فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی، مقدادی، بهرام، تهران: انتشارات فکر روز، چاپ اول، ۱۳۷۸.
۲۱. فرهنگ اندیشهٔ انتقادی از روشن‌گری تا پسامدرنیته، پین، مایکل، ترجمه پیام یزدان‌جو، تهران: نشر مرکز، چاپ اول، ۱۳۸۲.
۲۲. قلم‌رو ادبیات حماسی ایران، رزم‌جو، حسین، تهران: پژوهش‌گاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، جلد ۲، ۱۳۸۱.
۲۳. مدرنیته و مدرنیسم، گیدنز و دیگران، آنتونی، ترجمه و تدوین حسینعلی نوذری، تهران: انتشاران نقش جهان، چاپ دوم، ۱۳۸۰.
۲۴. نهادینه های اساطیری در شاهنامه فردوسی؛ واحد دوست، مهوش، تهران: انتشارات سروش، چاپ اول، ۱۳۷۹.