فصلنامهٔ علمی- تخصصی مطالعات زبان و ادبیات غنایی
گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد
سال دهم، شمارهٔ سی و شش، پاییز ۱۳۹۹، ص. ۷۸-۶۱

بررسی عشق درادبیات غنایی و حماسی با تکیه بر دو اثر «شاهنامه» فردوسی و «پلنگینه‌پوش» روستاولی

آیدا حیاتی مهر[۱]
فریدون طهماسبی[۲]

چکیده

تجلی عشق در آثار حماسی باعث پیوندی گسست‌ناپذیر ودلنشین میان حماسه و تغزل می‌گردد. شاهنامه فردوسی و پلنگینه‌پوش روستاولی از شمار آثاریست که حماسه و غنا در آن‌ها نیک درهم تنیده شده است. «عشق»، در این دو اثر، جایگاه والایی دارد. در پلنگینه‌پوش، عشق و موضوعات عاشقانه بسامد بالایی دارد و داستان بر محور عشق و حماسه می‌گردد. به گونه‌ای که گاهی داستان با عشق شروع می‌شود، با عشق ادامه پیدا می‌کند و با عشق به پایان می‌رسد. در شاهنامه هم در بسیاری از داستان‌ها، عشقی که در خدمت حماسه باشد دیده می‌شود. این مقاله در صدد است ویژگی‌های محتوایی عشق و حماسه را در این دو اثر بزرگ از ادبیات دو ملت ایران و گرجستان به روش توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای مورد بررسی قرار دهد. هدف این پژوهش آن‌است که نشان دهد، یک اثر ادبی بستر مناسبی برای طرح مسائل متعددی است که منجر به تنوع موضوع می‌گردد.

کلیدواژه‌ها: عشق، ادب غنایی، حماسه، شاهنامه، پلنگینه پوش

---

۱. گروه زبان وادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان اهواز، پردیس فاطمه زهرا(س)، ایران. Aydahayatimehr@gmail.com
۲. گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد شوشتر، دانشگاه آزاد اسلامی، شوشتر، ایران (نویسنده مسئول). Drftahmasbi@yahoo.com
تاریخ ارسال: ۱۳۹۹/۶/۲۸ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۸/۲

۱. مقدمه

در ادب فارسی، منظومه‌های حماسی و غنایی دو نوع مستقل ادبی هستند. منظومه‌های حماسی داستان‌های توأم با اعمال پهلوانی و دلاوری و شجاعت هستند و منظومه‌های غنایی بیان‌کننده احساسات انسانی، از قبیل عشق، دوستی، رنج و هجران. اما گاه داستان‌های حماسی و غنایی با هم می‌آمیزند؛ زیرا گاهی حماسه‌ها به عشق منجر می‌شوند و گاهی عشق‌ها حماسه می‌آفرینند. این هم‌پیوندی عشق و حماسه در دو اثر شاهنامه و پلنگینه‌پوش هم محسوس است. هرچند این دو اثر به لحاظ تیپ‌شناسی هنری و رفتارشناسی کاملاً یکسان نیستند، به سبب داشتن روح حماسی و اسطوره‌های بازتاب‌یافته در آن‌ها و نیز حاکم بودن معنویت اخلاقی بر آن‌ها، مشابهت‌هایی با هم دارند. اساطیر چیزی جز تجلّی باورهای مردم روزگاران نخستین در شکل بسیط و ساده آن نمی‌تواند بود. محور پهلوانی‌ها، افراد وطن‌پرست و یا پهلوان اسطوره‌ها و یا یکی از قهرمانان دینی است. پهلوانان و شخصیت‌ها و همچنین حوادث حماسه‌ها، دارای موضوع تاریخی هستند که با افسانه‌ها و خرافات و خوارق عادات نخستین روزگاران که در آن مرزی میان واقعیت و خیال نبوده، درآمیخته است (ر.ک: غنیمی ۱۳۷۳: ۱۱۵-۱۱۱).

داستان‌های حماسی بازتاب عواطف، احساسات و نحوهٔ تفکر انسان‌ها در دوره‌ای از تاریخ هستند. اگرچه زبان متون حماسی و غنایی با هم تفاوت دارد، یکی از بن‌مایه‌های داستان‌های حماسی عشق است. در شاهنامه فردوسی و پلنگینه‌پوش روستاولی مضمون‌های حماسی و غنایی در کنار یکدیگر دیده می‌شوند و ارتباطی تنگاتنگ با هم دارند. داستان‌های «زال و رودابه»، «تهمینه و رستم»، و «بیژن و منیژه» از جمله بهترین داستان‌های غنایی فارسی به شمار می‌روند. درپلنگینه‌پوش نیز موضوع عشق در بیشترداستان‌ها یا درابتدا یا درمیان داستان یا در پایان آن دیده می‌شود. این مقاله با آگاهی به این نکته که روح حاکم بر شاهنامه وپلنگینه‌پوش حماسه، تاریخ، ملیّت، داد و معنویت است و داستان‌های حماسی چون برگرفته از زندگی هستند، خالی از عشق نتوانند بود، به بررسی تطبیقی خاستگاه عشق و ویژگی‌های آن، صفات معشوق، کیفیت ظهور عشق و پیامدهای آن در این دو اثر حماسی می‌پردازد.

عشق یکی از عالی‌ترین و مهم‌ترین موضوعات شعردرهرفرهنگی است. هرچند شکل پرداختن به آن در ادوار گوناگون شعر، بنا به شرایط خاص اجتماعی، متفاوت بوده، شاعران هیچ‌گاه از شرح و توصیف آن غافل نبوده‌اند. شعر، هیچ‌گاه از حضور عشق خالی نبوده است؛ مقولهٔ عشق در هر دوره، ویژگی‌ها وخصایص متفاوتی داشته است و موقعیت خاصّ اجتماعی، به همراه دیدگاه شخصی شعرا، در ایجاد این تفاوت‌ها تأثیرگذاربوده است؛ از جمله این تفاوت‌ها، می‌توان به فراز و فرودهای جایگاه عاشق و معشوق در هر دوره، تغییر ماهیّت معشوق به زمینی یا آسمانی و تغییر دیدگاه شعرا در عشق ورزی، از عشق به فردی خاص، به مفاهیمی چون انسانیت و عشق به وطن اشاره کرد.

در آثار غنایی عشق که عنصر احساس است اهمیت ویژه‌ای دارد. بدیهی است که عواطف بشری در قالب یک گونهٔ ادبی خاص نمی‌گنجد. و درهمهٔ آثارخلق‌شده، کم و بیش نمود دارد. متون حماسی نیز، از این قاعده مستثنی نیستند. در روایت‌های حماسی، شاهد پیوند مسائل درونی شخصیت‌ها با دغدغه‌های بیرونی آن‌ها هستیم، هر کدام از پهلوانان از ویژگی‌های انسانی برخوردارند و عاطفه و احساس در تار و پور کردار، اندیشه و گفتار آن‌ها جای گرفته است. به نظر می‌رسد شاعر با ذکر ماجراهای عاشقانه، توصیف، نیایش، تقاضا و خمریه‌سرایی ضمن کاستن از خشونت ماهوی داستان‌های حماسی، با استفاده از عنصر عشق، باعث باورپذیری بیشتر شخصیت‌ها شده و به دغدغه‌های انتزاعی و ذهنی پهلوانان، عینیت بخشیده و مخاطبان را در جریان آن قرار داده است.

فرضیهٔ اصلی این جستار اینست که یک اثر ادبی، بستری مناسب برای طرح مسائل گوناگون است و شاعر با توجه به زمان و مکانی که سروده‌اش را در آن خلق می‌کند، از مسائلی سخن می‌گوید که منجر به تجلی شاخصه‌های انواع مختلف ادبی

می‌شود. چنان‌چه اگر شاهنامه و پلنگینه‌پوش یک اثر صرفاً حماسی دانسته شوند، بدان معناست که ویژگی‌های غنایی و اخلاقی و ... در آن جایی ندارد. به دلیل فقر پژوهشی موجود در همین بستر، گاه حتّی با تکیه بر همین نگرش‌ها، نوع ادبی یک یا چند متن حماسی نیز به نادرستی مشخّص شده است. این پژوهش سعی دارد تا با تشریح ابعادی از ژرف‌ساخت گزارهٔ عشق در متون حماسی، ضمن نمایاندن ویژگی‌های خاص گونهٔ عشق مطرح در این دو منظومهٔ حماسی، دریافت نادرست از نوع ادبی برخی از همین متون را آشکار سازد و ویژگی‌های کلی عشق در دنیای حماسه و غنایی را بررسی وتبیین نماید، به همین منظور در این پژوهش، دواثر منظوم حماسی مطالعه شده و برآیندهای آن به شکل توصیفی و تحلیلی درارتباط مستقیم عشق و نقش این تعامل در آفرینش حماسه، دگردیسی قهرمان حماسه در چهرهٔ عاشق و روایت‌شناسی گونهٔ عشق حماسی ارائه شده است.

۱. ۱. اهمیت و ضرورت پژوهش

شاهنامه فردوسی اثری است که همواره به آن به عنوان متنی حماسی توجه شده‌است. در این جستار برآنیم در یک بررسی تطبیقی، پیوند عشق و حماسه در این اثر سترگ با منظومهٔ حماسی- غنایی پلنگینه‌پوش اثر شوتا روستاولی، که مایه‌هایی جاندار از ادبیات غنایی را در خود جا داده است، مقایسه گردد. با مقایسهٔ حماسهٔ پلنگینه‌پوش روستاولی و شاهنامه فردوسی که در حکم چکیدهٔ بینش، آمال و ذوق دو قوم ایرانی و گرجی هستند، علاوه بر شناخت فراز و فرودهای داستان‌پردازی عاشقانه درپلنگینه‌پوش، دغدغه‌های کلان روستاولی به عنوان نمایندهٔ اندیشه و احساس گرجیان در مقایسه با دیدگاه‌های فردوسی به عنوان نماینده خرد و باور ایرانی، آشکارخواهد شد؛ تا از یک سو امکانات و استعدادهای حماسه‌سرایی درگرجستان در مقایسه با ایران بیشاپیش روشن گردد و از سوی دیگر سهم هر یک در پی‌ریزی شالوده‌های فکری و باورداشت‌های ملی و حتی فراوطنی در عرصه ادبیات حماسی بازنموده شود؛ ضرورتی که تاکنون آن‌گونه که باید و شاید بدان اهتمام نشده است.

۱. ۳. پیشینهٔ پژوهش

به دلیل شناخت کم جامعهٔ ادبی ایران از منظومه پلنگینه‌پوش، پژوهش‌های قابل توجه انجام نگرفته است، اما مقالاتی چند به صورت پراکنده ارائه شده که تنها به یک وجه از موضوع اشاره داشته اند. مقاله حاضر به رویکرد جدیدی پرداخته است. ابراهیم استاجی (۱۳۹۰)، با مقالهٔ «ساختار و ویژگی‌های داستان‌های عاشقانه ـ حماسی در شاهنامه» به تبیین تفاوت بین برداشت معنای عشق در انواع ادبی غنایی و حماسی پرداخته و به این نتیجه رسیده است که داستان‌های عاشقانه فرع بر مضامین حماسی در سبک خراسانی هستند که در آن نحوهٔ آشنایی و رعایت قواعد و اخلاقیات اجتماعی در رابطهٔ دلدادگی و عاشق و معشوقی، به سرنوشت قهرمانان گره خورده است.

نزدیک‌ترین عنوان به موضوع بحث، عرب یوسف آبادی، مرتضایی، وزیری محبوب (۱۳۹۰) در مقالهٔ «بررسی تطبیقی خسرو و شیرین نظامی با شهسوار پلنگینه پوش روستاولی» و مهوش واحد دوست (۱۳۹۴)، در مقاله‌ای با عنوان «ساختارشناسی خان‌های رستم و تاریل» و فاطمی و عرب یوسف آبادی(۱۳۹۰) در مقاله‌ای با عنوان «ریخت‌شناسی داستان عاشقانه شهسوار پلنگینه پوش شوتا روستاولی»، تنها در نگاهی گذرا و شتاب‌زده و در مواردی، قضاوت‌های زودهنگام دربارهٔ دیدگاه‌های روستاولی پرداخته‌اند. از این رو از حیث علمی مطالب غنی و دلایل محکمی ارائه نداده‌اند و نمی‌توان به یافته‌های آنها بسنده و اعتماد کرد.

بررسی این مقالات و دیگر پژوهش‌هایی از این دست نشان می‌دهد که نکتهٔ مغفول و به‌جا مانده از این تحقیقات موضوع عشق و نوع وابستگی احساسی و اعتقادی قهرمانان به یکدیگر است. در واقع این تحقیقات به جلوه‌های تراژیک عشق در تراژدی‌های شاهنامه و پلنگینه پوش اشاره‌ای نداشته‌اند. بدین ترتیب مقایسه و بررسی عشق درهر دو حوزهٔ حماسی و غنایی بدین صورت، پژوهش نشده است. در ادامه به تفصیل، موضوع عشق در منظومه شاهنامه و پلنگینه‌پوش مورد بحث قرار می‌گیرد.

۲. بحث

۲. ۱. خلاصهٔ داستان حماسی پلنگینه پوش

شروع حماسهٔ «پلنگینه‌پوش» با دیباچه‌ای است شامل مدح خدا و ستایش شهبانو تامار و بیان عقاید شاعر دربارهٔ فن سخنوری و عشق و صلح و نیکی، جایگاه و پایگاه حقیقی زن در عشق پاک. پس از آن، داستان با توصیف «رستیوان»، پادشاه تازیان آغاز می‌گردد. این پادشاه پرشوکت عرب، در پایان عمر خویش، تاج و تخت پادشاهی را به دخترش می‌سپارد. به هنگام جلوس دختر او، «تیناتین»، پادشاه کهنسال و ملازمانش به سواری پلنگینه‌پوش برمی‌خورند که غمگین و گریان در کنار جویی نشسته است و اهمیّتی به حضور ملازمان شاه نمی‌دهد و هنگامی که پادشاه، خدمت‌گزاران خویش را برای احضار او گسیل می‌کند، پلنگینه‌پوش با ضربات تازیانه‌اش آنان را از پا درمی‌آورد و سوار بر اسب خویش ناپدید می‌شود. این اتفاق، پادشاه کهن‌سال را بسیار آزار می‌دهد؛ به همین دلیل دخترش، تیناتین، عاشق سرسخت خویش «آفتاندیل» را فرا می‌خواند و به او که فرماندهٔ سپاه شاهی است؛ فرمان می‌دهد که به جست‌وجوی آن جوان پلنگینه‌پوش برود و به او وعده می‌دهد که در صورت بازگشت پیروزمندانه، با او وصلت خواهد نمود. پس از مدت زمانی طولانی، آفتاندیل موفق می‌شود پلنگینه‌پوش را در شکاف کوهی پیدا کند. مرد پلنگینه‌پوش به آفتاندیل می‌گوید که نام او «تاریل» است و او شاهزادهٔ سرزمین هند است و معشوق وی «نستان داریجان» ـ یعنی آن که در زیبایی بی‌همتاست ـ دختر امپراطور هند است. نستان بدون رضایت قلبی و با اجبار پدر و مادرش نامزد شاهزادهٔ پارسی از سرزمین خوارزم شده بود و تاریل برای جلوگیری از این ازدواج ناخواسته، به درخواست نستان، نامزد او را به هلاکت رسانده است. این قتل در سرزمین هند آشوبی به پا می‌کند. در جریانات پس از این قتل، «داوار»، عمهٔ شریر نستان با جمع‌آوری اطلاعاتی دربارهٔ دلیل قتل داماد، متوجه رابطهٔ عاشقانهٔ تاریل و نستان می‌شود. او که داعیهٔ جانشینی برادرش را در سر دارد، برای از میدان خارج کردن نستان، با تحریک برادرش سبب تنبیه شدید و ضرب و شتم نستان می‌شود. پس از آن، نستان را فریب می‌دهد و می‌رباید و در جایگاهی نامعلوم زندانی می‌کند. تاریل، سراسر جهان را در جست‌وجوی معشوقهٔ مفقود شده‌اش درمی‌نوردد؛ ولی او را نمی‌یابد تا این که با مردی به نام «نورالدین فریدون»، پادشاه سرزمین «مولغازانزار»، آشنا می‌شود و پس از کمک نمودن به او در نجات سرزمینش از چنگال عموزادگان غاصبش، درمی‌یابد که چندی قبل، فریدون، محبوب او را در حالی که در چنگال دو بندهٔ سیه‌چرده اسیر بوده، در آن سوی دریا دیده است. از آن پس، تاریل سرگشته و حیران، آوارهٔ کوه و بیابان است و به یاد یار زیبایش، لباسی از پوست پلنگ بر تن می‌کند. بیان این سرگذشت، آفتاندیل را تحت تأثیر قرار می‌دهد و او سوگند یاد می‌کند که همیشه یار و یاور تاریل باقی خواهد ماند و به او قول می‌دهد که پس از ارائهٔ اطلاعات به تیناتین، حتماً به سوی او بازخواهد گشت و او را در پیدا کردن معشوقش یاری خواهد نمود. پس از بازگشت آفتاندیل از عربستان، او از تاریل جدا می‌شود و نزد فریدون می‌رود تا اطلاعات بیش‌تری را از او کسب نماید. پس از دریافت اطلاعات، آفتاندیل در مرکز بزرگ تجاری مسلمانان، «گولانشارو»، در لباس تاجری ناشناس وارد می‌شود و با بانویی به نام «فاطماخاتون» آشنا می‌شود که اطلاعات مفیدی دربارهٔ نستان دارد. فاطماخاتون می‌گوید که نستان در سرزمین «کاجی»ها یا دیوان، اسیر زنی اهریمنی و جادوگر به نام «دلاردخت» است.

فاطماخاتون که دل‌باختهٔ آفتاندیل شده‌است، برای التیام بخشیدن به آلام او از نوکر جادوگر خویش می‌خواهد تا نامه‌ای به نستان تحویل دهد و خبر پیدا شدن تاریل را به او بدهد. نوکر جادوگر موفق می‌شود نامه را به نستان تحویل دهد. نستان نیز در پاسخ، نامه‌ای خطاب به تاریل می‌فرستد تا محبوبش را از نگرانی نجات دهد. هنگامی که آفتاندیل نامهٔ نستان را به تاریل تحویل می‌دهد، تاریل از شدت خوشحالی بی‌هوش می‌گردد و پس از آن که به هوش می‌آید، خبر کشف یک گنج مخفی در غار را به آفتاندیل می‌دهد. گنجی که در آن سه زرهٔ سحرآمیز تعبیه شده است که در مورد خاصیّت ضد ضربهٔ آن‌ها بر لوحی زرّین در دیوارهٔ غار، اطلاعات حیرت‌انگیزی نگاشته شده است. پس از همراهیِ دو سلحشور با فریدون، آنان در حالی که زره‌های سحرآمیز را بر تن دارند، با لشکرکشی به سرزمین کاجیان و شکست دادن آن‌ها، نستان را آزاد می‌کنند. در پایان، بساط عروسی آفتاندیل و تاریل با محبوبانشان در سرزمین‌های عربستان و هند برپا می‌شود؛ عمهٔ خبیث، رسوا می‌گردد؛ نستان بر تخت پادشاهی هند می‌نشیند و همزمان با آنان، تیناتین و همسرش بر سرزمین تازیان با نیکبختی وسعادت بر اورنگ شهریاری فرمان می‌رانند» (زرین‌کوب، ۱۵:۱۳۴۹).

۲. ۲. مقایسهٔ شاهنامه و پلنگینه‌پوش

از نظر سیر زمانی، عشق در دنیای حماسه نسبت به عشق در اسطوره های آفرینش تکامل بیشتری یافته است. در دنیای حماسه، عشاق، انسان‌هایی زمینی هستند و عشق‌ورزی آنها به واقعیّت عاطفی زندگی انسان در دورهٔ تاریخی بیشتر نزدیک است. عشاق حماسه هر چند گاهی نیرو و توانایی خارق‌العاده و باورناپذیر دارند، اما همانند خدایان نیستند که بتوانند قضا و سرنوشت خویش را تغییر دهند، به‌ویژه اگر این سرنوشت، تیر عشقی باشد که بر دل پهلوان نشسته، بر عقل ومنطق اوچیره گشته است.

فردوسی که اوضاع اجتماعی- سیاسی دوره، او را به حفظ اسطوره‌ها، تاریخ ایران باستان و حماسه‌سرایی ترغیب می‌کرد، از عشق در متن حماسه استفاده کرده است. فردوسی عشق و حماسه را ترکیب کرده و نقشی فعال برای عاشق و معشوق در متن روایات و داستان‌ها قائل شده است. نقشی که در ویس و رامین فخرالدین اسعد گرگانی و با تفاوت‌هایی درمنظومه‌های نظامی نیز شاهد آن هستیم. در حماسه پلنگینه‌پوش روستاولی، عشق را بهانه‌ای برای قهرمان داستان و هنرنمایی در میدان‌های جنگ برای کسب افتخار و سیادت و امنیت جامعه قرار می‌دهد.

شاهنامه کتابی است که از زندگی حرف می‌زند، بنابراین هرچه در زندگی هست، در این کتاب هم هست، از جمله عشق. کلمهٔ «عشق» در شاهنامه به معنایی که در غزل فارسی آمده، نیامده، به جای آن «مهر» و «دلبستگی» و مرادف‌های آن به کار رفته. ما در شاهنامه با عشق، به طور طبیعی و روشن روبرو هستیم. بدون تکلّف، با مشارکت جسم و جان، هر دو. روبرویی زنی است با مردی، که در آن غریزهٔ ذاتی انسان تلطیف شده و با تمدّن آراسته گردیده. نمونه‌های آن از همه برجسته‌تر در شاهنامه، دلدادگی زال و رودابه، بیژن و منیژه، تهمینه و رستم و کتایون و در پلنگینه‌پوش، آوتاندیل و تیناتین، تارئیل و نستان داریجان هستند. با این تفاوت که که در شاهنامه، برای ابراز عشق، زن پیش‌قدم می‌شود و این خود بیانگر اینست که تا چه اندازه خواست طبیعی ادامهٔ نسل (که زن امانت‌دار آن است) به کار می‌افتد. اما در پلنگینه‌پوش این مرد است که برای ابراز عشق پیش‌قدم می‌شود. که البته فرهنگی که بازتابش در پلنگینه‌پوش است به فرهنگ ایرانی بسیار نزدیک است ولی چون زنان شاهنامه که نام بردیم هیچ‌کدام ایرانی نبودند، درابراز عشق طبق آیین و سنن ایرانی رفتار نمی‌کردند.. در میان عشق شاهنامه و پلنگینه‌پوش با عشق غزل‌های فارسی (مثلاً سعدی و حافظ) تفاوت عمده‌ای دیده می‌شود، گرچه هر دو در سرچشمه به هم

می‌رسند، به طور کلّی عشق در شاهنامه و پلنگینه‌پوش پروردهٔ وصال است، و در تغزّل پروردهٔ هجر؛ یعنی ماهیّت عشق در گرو کام‌نیافتگی است.

«با آنکه شاهنامه متعلق به شاهان، پهلوانان و داستان جنگ‌های آنان است، اما در این دنیای جنگ و رزم و در کنار پهلوانان و پهلوانی‌ها، می‌توان از عیش بزم وعشاق و عشق‌ورزی آنان نیز سراغی گرفت. اگر گاه نفیرطبل و شیپور زمین را می درد وگوش‌ها را می‌خراشد، گاه نیز ضرب‌آهنگ و طنین دلی اندوه عشق چشیده را می‌توان از خلال برخی بیت‌ها شنید، آهنگی که سبب گریهٔ آرام و خاموش پهلوان می‌گردد و گاه حتی اورا به عصیان در برابر خانواده و سنن جامعهٔ خود وا می‌دارد» (حسن‌رضایی، ۱۳۹۵: ۳۲).

در پلنگینه‌پوش، این اثر گرانبها، زیباترین و لطیف‌ترین مضامین غنایی و عاشقانه در کنار باشکوه‌ترین عرصه‌های پرصلابت حماسی و قهرمانانه به نظم کشیده شده و معجون زیبایی از این دو بنیاد پرشور و احساس در وجود آدمی پدید آورده است که سعی شده صحنه‌هایی از آن تا آنجا که در مجال این اوراق بوده به نگارش درآید، این گونه عشق‌هاست که در مسیر خود، حاصل حماسه‌های جوانمردانه می‌گردد و عاشق در راه وصال به معشوق و مطلوب محبوب خویش، رشادت‌ها و از جان گذشتگی‌ها را از خود به نمایش می‌گذارد و در حقیقت، عشق و حماسه به منزله دو بالی می‌شوند تا عاشق را برای طواف حریم معشوق به پرواز درآورند.

۲. ۳. کهن‌الگوی عشق

بعضی نمادها در سراسر جهان و در تمام زمان‌ها یافت می‌شوند و همواره معنای خود را حفظ می‌کنند. تصویرها می‌توانند تأثیر شگرفی بر بینندگان داشته باشند، می‌توانند تداعی کنندهٔ جادو و قدرتی مرموز باشند؛ از تصویرهای قدرتمند در داستان‌سرایی، باورهای عامیانه، افسانه‌ها و اساطیر استفاده می‌شود. این نمادها کهن‌الگو هستند و به عنوان نمونهٔ بارز از یک موقعیت، فرد یا شیء تعریف می‌شوند. نمادهای کهن‌الگویی نمایانگر موضوعاتی؛ مانند: مادر و فرزند یا خورشید هستند که در طول وجود انسان روی کرهٔ زمین مشاهده شده یا تجربه شده‌اند؛ این کهن‌الگوها تصوراتی هستند که در سراسر جهان شناخته شده‌اند. زمانی که یک نویسنده یا هنرمند از این نمادها استفاده می‌کند، معنایی بنیادین به مخاطب منتقل می‌شود. زبان کهن‌الگو زبانی ازلی و کهن‌الگو یک الگوی ثابت رفتاری است.

کهن‌الگو، نماد و میراث ناخودآگاه جمعی است که یونگ در تعریف آن بیان می‌دارد: «تصویرِ صورتِ مثالی ناشی از مشاهدهٔ مکرر مثلاً اساطیر و قصه‌های پریان در ادبیات جهان است که دارای نقش‌های معین هستند و در همه‌جا ظاهر می‌شوند. ما این نقش‌ها را در خیال‌پردازی‌ها، رؤیاها، هذیان‌ها و اوهام افرادی می‌بینیم که امروز زندگی می‌کنند. این تصاویر و تداعی معنی‌های کلاسیک همان چیزی است که من آن را «تصورات مثالی» می‌خوانم ... این تصورات ما را تحت تأثیر قرار می‌دهند، بر ما نفوذ می‌کنند و مفتون‌مان می‌سازند. (ر.ک: یونگ، ۱۳۷۱:۶)

«کهن‌الگوهای ادبی در شکل‌دهی به جهان مادی به نحوی که به صورت یک «جهان کلامی جایگزین» قابل فهم و زیست‌پذیر برای انسان درآید، نقشی اساسی ایفا می‌کنند» (مختاریان،۱۳۸۸: ۶۳)؛ بنابر این از نظر فرای تأثیر تعلیمی و تمثیلی کهن‌الگوها که همواره در ادبیات و در موضوعات مختلف تبلور یافته است، اهمیت دارد. فرای به هنگام نقد آثار ادبی از چهار میتوس یا الگوی داستانی صحبت می‌کند که با یکدیگراسطوره را تشکیل می‌دهند. این چهار جزء اسطوره از نظر فرای قوانین زیرساختی سنت‌های ادبی را می‌سازند که عبارتند از: کمدی، رمانس (داستان‌های عاشقانه)، تراژدی و آیرونی (ر.ک: مختاریان،۱۳۸۸:۶۵). فرای به هنگام بحث پیرامون ساخت اسطوره به چگونگی شکل‌دهی به ذهنیات انسانی اشاره می‌کند. به اعتقاد او انسان‌ها ذهنیات داستانی خود را در دو حالت پایه نشان می‌دهند. یکی نمایش دنیای ایده‌آل و دیگری نمایش دنیای

واقعی که ما در آن زندگی می‌کنیم. دنیای ایده‌آل دنیای پاکی، فراوانی و پیروزی، و دنیای واقعی دنیای تجربه‌های تلخ، شکست و ناکامی است.

در مجموع می‌توان گفت که روش فرای برای تحلیل اسطوره‌های ادبی متأثر از نظریهٔ جیمز فریز که معتقد به وجود تکرار زایش و مرگ در ادبیات همانند طبیعت است، باور دارد که اسطوره‌ها در چهار میتوس کمدی، رمانس، تراژدی و آیرونی در زمان پیدایی فرهنگ‌ها و متون ادبی متولد می‌شوند، رشد می‌کنند، به احتضار می‌روند و با مرگ خود، پایان می‌پذیرند. اگر از این منظر به جلوه‌های عشق تراژیک در شاهنامه فردوسی نگریسته شود، مشاهده می‌گردد، که عشق معنای متفاوت از مفهوم ماورایی آن در ادبیات عرفانی و یا دلدادگی جنسی در ادبیات غنایی است. عشق در شاهنامه مفهومی واقعی، مادی و تحول‌پذیر است که به وسیلهٔ شخصیت‌های اسطوره‌ای در جلوه‌های معاشقه، دوست داشتن، ایثار، وفاداری، و مورد خیانت واقع شدن و ناکام ماندن تجربه می‌شود. بیان تمثیلی از عشق و تراژدی در شاهنامه در بینش اساطیری، عشق افسانه‌ای است که میان خدایان و خدابانوان، قهرمانان و بزرگ‌زادگان رخ می‌دهد و شاعر با برجسته ساختن این افسانه در اندیشه خود، آن را با تصاویر مادی و بیان تمثیلی برای مخاطب خود معرفی می‌کند. «شاعر در اینجا یک شخص فردیت یافته است که چکامهٔ غنایی می‌تواند میدان وسیعی را برای بیان رویدادهای عاطفی او فراهم آورد و گاهی این رویدادهای عاطفی و مسائل تأملی به شیوهٔ حماسی سروده می‌شود» (عبادیان،۵۱:۱۳۷۲). پرداختن فردوسی در بعضی از منظومه‌های شاهنامه به عشق و دلدادگی خبر از بیان تمثیلی از چگونگی حضور احساسات و عواطف در روابط اجتماعی و سیاسی دارد. این خلاقیت فردوسی در کاربست تمثیلی عشق برای تبیین رفتار حماسی قهرمانان، گویای آن است که سنت حماسی در تاریخ ادبیات و فرهنگ ایران همواره از تمثیل برای تبیین اسطوره بهره برده است. لذا می‌توان گفت داستان‌سرایی عاشقانه فردوسی اغلب درپی گسترش و تطور آثار یا رویدادهای حماسی شکل گرفته و آنجا که حماسه به بن بست رسیده و یا تضعیف شده است، فردوسی با طرح منظومهٔ عاشقانه، سرنوشت تمثیلی از قهرمانان اسطوره‌ای شاهنامه را به تصویر کشیده است و با این شگرد خود حس وابستگی، ترحم و ترس را که بنیان تراژدی است، در شاهنامه برساخته است. چگونگی این برساختگی با استفاده از روش نوروتوپ فرای در تبیین کارکرد تمثیلی عشق تراژیک در شاهنامه در فضاهای مختلف داستانی آن تبلور یافته است.

۲. ۳. ۱. تراژدی عشق در شاهنامه و پلنگینه‌پوش

تراژدی بیان تمثیلی از مرگ انسان ایده‌آل، نیک و مثبت داستان است که از بهروزی به تیره‌روزی می‌افتد. در واقع پدیدآورندهٔ متن تراژیک تلاش می‌کند تا با بیان تمثیلی از وقایعی که درزندگی قهرمانان اتفاق می‌افتد، علاوه بر مضامین عاشقانه و اخلاقی، نتایج حماسی خلق نماید. در این میان عاشقانه‌های شاهنامه حکیم ابوالقاسم فردوسی گرچه طولانی نیستند و فضای چندان زیادی از این کتاب را به خود اختصاص نداده‌اند، سرانجامِ تراژیک آنها، بهترین نمونه از تمثیل عشق تراژیک در تاریخ ادبیات ایران و جهان به شمار می‌رود. «داستان‌های عاشقانهٔ شاهنامه با تمام تلخی‌ها و شیرینی‌ها، نوش‌ها و نیش‌ها از هر لحاظ که بررسی شود، جذاب، دلنشین، در عین گیرایی و فریبندگی و امیدآفرینی، ترس و ترحم را به همراه دارند که گویی عاقبت دردناکی در پی این وابستگی‌ها نهاده شده است» (ترابی،۳۰:۱۳۸۰). پایان تراژیک عاشقانه‌های شاهنامه، تعلیم تأثیر مستقیم روابط اجتماعی و اخلاقی بر روابط فردی است که اگرهم مبنای آنها افسانه و تخیلات شاعرانه باشد به هنگام پرورش و پرداخت آنها توسط شاعر به زبان تمثیل، گریزی از احترام به آنها و پذیرش واقعیت حضور این ساختارها در سرنوشت قهرمانان نخواهد بود (ر.ک: رنجبر،۲۱۴:۱۳۷۹). لاجرم می‌توان گفت سرنوشت عشق و حماسه علی‌رغم معصومیت قهرمانان این داستان‌هابه تمثیل تراژیک ازخودگذشتگی انسان است.

در پلنگینه‌پوش نیزمعنای دلدادگی ودلباختگی متفاوت از دیگر متون حماسی و غنایی است؛ چراکه عشق در پلنگینه‌پوش با واقعیات این جهانی پیوند خورده است و در بیان حماسی خود، عشق به ملیت و میهن‌دوستی را تعلیم می‌دهد. در شاهنامه مانند افسانه‌های یونان و رم، عشق‌ها وعاشقانه‌ها در بیان تمثیلی خود نه آسمانی و دور از دست بشر خاکی، بلکه کاملاً عینی و جسمی و ناشی از غریزهٔ همسرجویی و هم‌بسترخواهی است.

تراژیک شدن پایان عاشقانه‌ها در شاهنامه در پیوند با حماسه اتفاق می‌افتد و بیان تمثیل از آن نیز درهمین مقطع است؛ چرا که قهرمان عشق و عاشقی، تصویر دیگری از قهرمان تاریخی و اسطوره‌ای ملیت‌خواهی را به هنگام تصمیم‌گیری بر سر دوگانهٔ عشق به خود یا دیگری برمی‌سازد. به واقع در بیان تمثیلی شاهنامه از عشق، دلدادگی همواره باید در جهت باورهای اسطوره‌ای بزرگ‌منشی ایرانی باشد وگرنه سرانجامی ناخوش دارد. «عشق در شاهنامه جلال و شکوه حماسی دارد و سزاوار پهلوانان شاهنامه است؛ عشقی بزرگوارانه و نجیبانه و خردمندانه همراه با وقار

و شرم و بزرگ‌منشی و پاکدامنی است و دوری از هوی و هوس و لذت‌طلبی و کام‌جویی و این همه پرتویی از وقار و شخصیت قهرمانان و شخصیت حکیمانهٔ خود فردوسی است» (کویاجی،۱۳۸۹:۲۱۴).

۲. ۳. ۲. گذشتن قهرمان از اعتدال

مهم‌ترین ویژگی عشق تمثیلی گذشتن از مرزها و امکان‌پذیرساختن ناممکن‌ها در خیال و آرزو می‌باشد. این وجه عشق در بیان تراژیک به عنوان نقص اخلاقی شناخته می‌شود که صفت اصلی قهرمانان است. خودبزرگ بینی، نخوت و گاه هوسرانی موجب نقض اخلاقیات توسط قهرمانان می‌گردد که شروعی بر رخداد اتفاقی ناگوار در آینده است. «تراژدی نمایش اوج‌ها وافراط‌ها می‌باشد، قهرمان تراژدی به رغم هرگونه هشدار از اعتدال بیرون است» (فرای، ۱۳۷۷:۳۰). این وجه از تراژدی را می‌توان در سرنوشت اکثر قهرمانان شاهنامه مشاهده کرد؛ به‌خصوص قهرمانانی که در زندگینامهٔ آنها عشق و دلدادگی حضوری پر رنگ دارد. در میان داستانهای عاشقانهٔ حماسی شاهنامه که به بیان تمثیلی طرح شده‌اند، گذر کردن قهرمان از اعتدال تنها با بیان روایی ممکن است که برای رسیدن به معشوق نوعی هنجارشکنی نسبت به قواعد و قوانین زمان خود است که در صورت رسیدن به وصال، نتایج ناگواری برای سرنوشت ایران دارد؛ همانند عشق و دلدادگی زال و رودابه، و گشتاسب و کتایون که به تولد قهرمانانی می‌انجامد که با مرگ خود سرنوشت اساطیری ایران باستان با آنها بسته می‌شود (ر.ک: رحیمی،۱۳۶۹:۱۵۴). و یا این‌که در عشق رستم و تهمینه به دوگانهٔ عشق به وطن یا فرزند، قهرمان اصلی یعنی رستم را گرفتار می‌سازد (ر.ک: قربانی‌پور،۱۳۹۲:۱۴۴).

از ویژگی تمثیلی داستان‌های عاشقانهٔ حماسی در شاهنامه به همراهی عشق و قربانی بازمی‌گردد. بدین معنا که هر چند این داستان‌های عاشقانه نسبت به داستان اصلی، چنان که گفته شد، تمثیلی و فرعی تلقی می‌شوند، اما یکی از اجزاء و عناصر لازم و غیرقابل حذف درساختارداستان اصلی به شمار می‌آیند. زیرا روابط میان عاشق ومعشوق در این داستان‌ها، صرفاً عاشقانه نیست واهداف و نتایج دیگری بر آنها نیز مترتب‌است(ر.ک: استاجی، ۱۳۹۰:۲۴).

به همین سبب می‌توان گفت قصد فردوسی و روستاولی از به نظم آوردن چنین داستان‌هایی تنها توصیف روابط عاشقانه، ایجاد لذت وتدارک سرگرمی برای خواننده نیست، بلکه بیشتر نتایج و تبعات این‌گونه عشق‌ها و نقش آنها در پیش‌برد جریان داستان اصلی، مورد نظر شاعران است. بدین ترتیب، تمثیل در داستان‌های عاشقانهٔ حماسی شاهنامه و پلنگینه‌پوش، جدا از ارزش‌های زیبایی‌شناسانه، منجربه ظهور پهلوان یا پادشاهی می‌گردد که گاه بدون ظهورآنها روند حوادث حماسه ابتر می‌ماند، یا موجب جنگ و نهایتاً پیروزی جدیدی می‌شود، یا مقدمات و تمهیدات داستان مهم دیگری را آماده می‌نماید و یا با کین‌خواهی به عشق وسرفرازی وکسب افتخار ملی می‌انجامد.

پرداختن به قرائت تمثیلی و تراژیک از عشق در شاهنامه و پلنگینه‌پوش به آن دلیل اهمیت دارد که آنها جلوه‌های مختلف این مفهوم مقدس و متعلق به نوع ادب غنایی را، در فضای تراژیک به تصویر می‌کشند.

در بهترین منظومه‌های حماسی جهان آثارواضح و آشکاری از افکار و اشعار غنایی می‌یابیم (صفا، ۱۵:۱۳۳۳). حضور و بروز مضامین غنایی در شعر حماسی باعث می‌شود، جنبه‌های ملموس‌تری از زندگی بشری هویدا شود. سخن‌گفتن صرف از نبردهای پهلوانی و زد و خوردهای نظامی، با جنبه‌های عاطفی آدمی در تناقض قرار دارد. بازتاب شاخصه‌های غنایی در این آثار، روح زندگی حقیقی را می‌نمایاند و با این روش، بخش‌های ملموس‌تری از زندگی بشری بازگو می‌شود؛ چراکه «شعر غنایی راستین، همانند هر شعر راستین دیگر، باید محتوای حقیقی نهاد آدمی را بسراید» (عبادیان، ۱۳۷۹: ۳۵). حرکت انواع ادبی از حماسه به نمایشی و غنایی، در واقع، حرکت از خصلت اسطوره‌ای و جهان‌شمولی مصالح به درگیری‌های زندگی اجتماعی و خانوادگی است» (همان: ۳۰). حماسه اصلاً و اساساً از شعر غنایی پدید آمده و از آن منبعث شده است. از اغلب ملت‌ها در آغاز حیاتشان منظومه‌های غنایی و سرودهای فراوانی می‌توان یافت و این دلیل تأخراشعار غنایی بر اشعار حماسی است (صفا، ۱۳۳۳: ۱۴).

شعر غنایی از نهاد و عاطفه افراد سرچشمه می‌گیرد. عشق نیز، به عنوان موضوعی انسانی که با قوهٔ احساس گره خورده است، در گسترهٔ ادب غنایی بازتاب دارد و اصلی‌ترین عاشقانه‌ها در داستان‌های حماسی، «یکی از اجزا و عناصر لازم و غیرقابل حذف در ساختار داستان اصلی به شمار می‌آیند؛ زیرا روابط میان عاشق و معشوق در این داستان‌ها صرفاً عاشقانه نیست و اهداف و نتایج دیگری بر آنها مترتب است» (استاجی، ۱۴:۱۳۹۰). در این حماسه‌ها، عشق‌ورزی به لحاظ ماهوی با آنچه در متون غنایی سراغ داریم، تفاوت دارد. پهلوانان و شاهان غالباً با انگیزهٔ کسب نام و اعتبار و پیوندهای سیاسی، وارد ماجرایی عاشقانه می‌شوند، اما در داستان‌های عاشقانهٔ غنایی، نیت دلدار و دلداده، وصال و لذت جسمانی و معنوی است. عشق و پیوند در متون حماسی، بن‌مایه‌هایی است که تنها در ارتباط با پادشاهان و پهلوانان مطرح می‌شود و رعیت سهمی در این بستر ندارند از آنجا که در عشق‌ورزی‌های حماسی، منافع شخصی (مالی و سیاسی) نهفته است، معمولاً شاهان و پهلوانان برای تحکیم جایگاه خود بی‌آن‌که با معشوقه مواجه شوند، به او دل می‌بندند و معیار انتخاب خود را شنیده‌ها قرار می‌دهند. درمتون حماسی، بخشی از آشنایی‌های منجر به ازدواج‌ها شنیداری است، اما در داستان‌های غنایی، غالب دلبستگی‌ها، با دیدار عاشق ومعشوق به وجود می‌آید.

۲. ۳. ۳. پهلوانان و شوالیه‌ها

یکی از معیارهای اصلی داستان‌های حماسی وجود قهرمان است که از نظر ویژگی‌های روحی و جسمی از بقیه مردم والاتر است. این فرد که تبدیلی از نگرش‌های ایزدی اسطوره‌هاست، در ضمن داستان‌ها دچار تغییر و تبدیل می‌شود. تغییر و تبدیل قهرمان از چهرهٔ ایزدی به چهرهٔ قهرمانی و تغییر و تبدیل از چهرهٔ قهرمانی به الگوهای نگرشی جامعه، به دلیل تحولی است که در باورهای یک قوم یا ملّت به وجود می‌آید.

۲. ۳. ۴. عشق شهسوارانه

عشق شهسوارانه (courtly love یا fine emor) رویکردی به عشق در ادبیات اروپای قرون وسطی بود که بر نجابت و شوالیه‌گری تأکید داشت. ادبیات آن دوران پر از داستان‌های شوالیه‌هایی بود که به خاطر عشق شهسوارانه خود به ماجراجویی‌ها و انجام کارهای مختلفی دست می‌زدند تا به بانوی خود خدمت کنند. این گونه از عشق تنها گونه‌ای از داستان

بود که برای سرگرم کردن طبقه اشراف ساخته و پرداخته می‌شد اما به مرور زمان این نگاه به عشق تغییراتی کرد و گروه گسترده‌تری از مخاطبان را به خود علاقه‌مند کرد.

عشق شهسوارانه در پایان سدهٔ یازدهم میلادی در میان طبقهٔ اشراف و نجیب‌زادگان ناحیهٔ جنوب ایتالیا شروع شد. عشق شهسوارانه چیزی میانهٔ احساسات شهوانی و دست‌آوردهای معنوی بود که اگرچه در ابتدا به صورت عشقی شهوانی به نظر می‌رسد، در انتها به اعتلای معنوی و انسانی فرد می‌انجامد. عشق شهسوارانه یک نوع رویکرد متمایز به عشق در ادبیات قرون وسطی بوده است و اصطلاحی رایج در اروپای آن زمان به شمار می‌رفت. باربارا وِرتهایم تاکمن (زادهٔ ۳۰ ژانویهٔ ۱۹۱۲ – درگذشتهٔ ۶ فوریهٔ ۱۹۸۹) گزارشگر و تاریخ‌نگار آمریکایی و برندهٔ جایزهٔ پولیتزر است. وی مراحل عشق شهسوارانه را چنین برشمرده است:

دیدن بانوی موردنظر و شیفتهٔ او شدن، تحسین او از دور، اظهار جان‌سپاری به او، عدم پذیرش عفیفانهٔ او از سوی بانو، اظهار عشق مجدد با اظهار دوبارهٔ سوگندهای پرهیزگاری و وفاداری ابدیهٔ ناله‌های نزدیک شدن به مرگ از نرسیدن به عشق و نیاز، انجام اعمال شجاعانه که به دل‌ربایی از بانو می‌انجامد، وصال عشق در پنهانی، ماجراها و حقه‌های زیادی که برای فرار از شناخته شدن است.

در عشق شهسورانه اغلب زنان درخواست‌های مختلفی را از شوالیه‌ها داشتند و آنها نیز برای رسیدن به زن مورد علاقه و اجرای خواسته‌های او از هیچ خطرپذیری دریغ نمی‌کردند. شوالیه پس از آن به ماجراجویی و انجام کارهایی که به شجاعت نیاز دارد می‌پرداخت و در نهایت عشق نهانی خود را در برابر عموم آشکار می‌کرد. اما در این نوع از عشق آن دو هیچ‌گاه به یکدیگر نمی‌رسیدند و داستان به شکل غم‌انگیزی به پایان می‌رسید. ریشه‌های این نوع از عشق ابتدا در داستان‌ها شکل گرفت. پاک‌سیرتی، نجابت و شجاعت مرد برای تصاحب زن مورد علاقه اش در داستان‌های قرون وسطایی بسیار آمده است. این نوع از ابراز علاقه به عنوان ابزاری اجتماعی در قرن یازده میلادی و برای اولین بار توسط نورمن‌ها اجرا شد.

۲. ۳. ۵. عشق پهلوانی

به نظر ما معیار گزینش داستان‌های عشقی و منطقی که آن‌ها را با مجموعهٔ شاهنامه پیوند می‌دهد، بینش سیاسی فردوسی است. مناسبات زن و مرد در شاهنامه، جدا از مجموعهٔ حوادث نیست. آیینه‌ای است که جوانب ناشناخته و یا کم‌شناخته از سیمای قهرمانان را منعکس کرده و ما را به درک کامل‌تر آنان هدایت می‌کنند. در رابطه با زنان، خصوصیت درونی مردان بهتر نمایانده می‌شود.

زن و عشق در شاهنامه از اندیشهٔ اصلی آن، نبرد حق با باطل، جدا نیست. داستان‌های عشقی شاهنامه به طور کامل در خدمت این اندیشه است؛ مناسبات بیدادگران با زنان از ریشه با مناسبات دادگران با زنان تفاوت دارد. بیدادگران اینجا نیز بیدادگرند و حماسه‌آفرینان در عرصهٔ عشق نیز بزرگوار و سرافرازند.

ویژگی نخستین عشق پهلوانی در شاهنامه، نیک‌فرجامی آن است. ویژگی دوم، حسی بودن و این جهانی بودن آن است. بر خلاف ادبیات فارسی دوران اسلامی ایران که در آن عشق با عرفان آمیخته می‌شود و مرزهای عشق‌های زمینی و آسمانی ناروشن است، عشق‌ها در شاهنامه، زمینی و انسانی است. پیوندها در شاهنامه میان یک مرد و یک زن است در حالی‌که در دوران پسااسلامی، هجران عاشق گاهی متوجه خداست، گاه متوجه جنس مخالف، زمان‌هایی متوجه جنس موافق، در برخی موارد به سوی پیر و مرشد و در خیلی موارد، گنگ و مبهم است.

ماهیت عشق در شاهنامه با دیگر کتاب‌ها تفاوت‌های اساسی دارد، چون داستان‌ها در بافت حماسی رخ می‌دهد و اغلب یک نتیجه‌گیری خاص دارد و آن تولد فرزند یا قهرمان بعدی است. وفای به عهد و ماندن بر سر پیمان از جمله اتفاقاتی است که

در شاهنامه بسیار بر آن تأکید شده است و برخی بر این عقیده اند وقتی مردان شاهنامه همسر دوم یا سوم خود را برمی‌گزینند، این پیوندها حادثه‌ای را در دل خود می‌کشاند و روزی نتیجه‌ای تلخ خواهد داشت.

اسلامی ندوشن در مصاحبه‌ای بیان داشتند: رزم و حماسه بخش عمدهٔ شاهنامه را به خود اختصاص داده است و بر خلاف اغلب داستان‌های عاشقانه که بزمی هستند، حماسی است. به همین دلیل فضایی متفاوت با روایات صرفاً بزمی دارد. ما در داستان‌های عاشقانهٔ بزمی می‌بینیم که معشوق واکنش چندانی ندارد و عاشق بار همه چیز را بر دوش می‌کشد، اما در شاهنامه عاشق و معشوق رودررو و پابه‌پای هم پیش می‌روند و معشوق منفعل نیست. عاشق و معشوق هر دو در صحنه عشق فعال هستند و این نگاه فردوسی بعدها در قالب افسانه‌های پهلوانی ادامه حیات داده و شاید بیش از صد اثر به نظم و نثر داریم که عاشقانه‌هایی را در دل یک داستان عیاری و پهلوانی روایت می‌کنند؛ از جمله امیر ارسلان نامدار و نوش‌آفرین‌نامه ملک جمشید و...

۲. ۴. دسته‌بندی داستان‌های غنایی شاهنامه و پلنگینه‌پوش

به طور کلی یکسان بودن ساختار داستان‌های صرفاً حماسی، امری بدیهی است. در این داستان‌ها انگیزه‌ای که عموماً انتقام است، به جنگ منجر می‌شود. هنر نویسنده علاوه بر داشتن زبان فاخر، توانایی در نوعی آشنایی‌زدایی در پرداختن به انگیزه‌ها، عوامل ماورایی و به طور کلی داستان‌های فرعی و حواشی بسیار مهم است، اما جریان داستانی که در یک بافت غنایی در حال وقوع است، به شکل دیگری پیش می‌رود. به طور کلی داستان‌های غنایی شاهنامه و پلنگینه‌پوش را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد:

۲. ۴. ۱. عاشقانه‌ها: این داستان‌ها ماهیت عاشقانه دارند و به شرح دلدادگی و وصال می‌پردازند. عاشقان از پهلوانان بنام هستند. بیژن و منیژه، زال و رودابه، تیناتین و آوتاندیل، تارئیل و نستان داریجان از این نوع هستند.

۲. ۴. ۲. **تراژدی‌ها**: برخی داستان های دیگر اگرچه سرشار از عواطف و احساسات انسانی هستند، شکل‌گیری آن‌ها در نتیجهٔ یک تراژدی و فقدان است. گاه این فقدان در پی یک داستان عاشقانه حاصل شده است؛ مانند داستان مرگ سیاوش و گاه خود داستانی رزمی بوده است؛ مانند داستان مرگ اسفندیار.

هدف این پژوهش پرداختن به داستان‌های دستهٔ اول یعنی عاشقانه‌های مطرح در شاهنامه و پلنگینه‌پوش است. این داستان‌ها عبارتند از: سیاوش و سودابه، زال و رودابه، رستم و تهمینه، بیژن و منیژه در شاهنامه و داستان های تیناتین و آوتاندیل، تارئیل و نستان داریجان در پلنگینه‌پوش برای مقایسهٔ حالت‌های عشق حماسی در این داستان‌ها لازم است عناصر داستانی تکرارشونده را مورد بررسی قرار می‌دهیم:

۲. ۵. عناصر داستانی تکرار شونده

۲. ۵ . ۱. عزیمت

در همهٔ این داستان‌ها از آنجا که محبوبه‌ها ایرانی نیستند، ماجرا با عزیمت قهرمان آغاز می‌شود. بیرون رفتن از قصر به سوی مرزها معمولاً برای شکار، تفریح، پیدا کردن گمشده یا جنگ صورت می‌گیرد. در داستان سیاوش هم صحنه آغازین با رفتن چندین پهلوان به نخجیر آغاز می‌شود که به یافتن مادر سیاوش منتهی می‌شود؛ بنابراین در تمام آغازینه‌ها عزیمت و تحرک وجود دارد. تحرک و عزیمتی که در داستان‌های صرفاً غنایی به این معنی وجود ندارد. اگرچه ممکن است برای گره افکنی، جنگ و گریزهایی هم در داستان اتفاق بیفتد (ر.ک: دلشاد، ۱۳۷۷: ۳۵). در بیشتر داستان‌های غنایی که عاشق و معشوق از یک ملیت هستند؛ مثل لیلی و مجنون، ویس و رامین، آوتاندیل و تیناتین و... معمولاً صحنه‌های آغازین عاشق شدن بدون

هیچ عزیمتی از طریق شنیدن یا دیدن حاصل می‌شود. در عین حال در داستان‌هایی که معشوق از یک ملیت دیگر است، عزیمت وجود دارد. مانند داستان خسرو و شیرین. در داستان‌های شاهنامه ملیت متفاوت عاشق و معشوق بی‌شک اولین عامل در چگونگی شروع داستان‌هاست اما نکتهٔ قابل تأمل، همین ملیت‌های متفاوت است. به نظر می‌رسد ماهیت حماسی داستان‌ها سبب شده است در همهٔ قضایا حتی عاشقانه‌ها هم، پای توران و در پلنگینه‌پوش سرزمین‌های دیگر در میان باشد.

۲. ۵. ۲. فقدان

یکی از اشکال شروع داستان‌ها فقدان یا کمبود است که به جستجو و عزیمت آغاز داستان منجر می‌شود. چنان‌که گفته شد شکل شروع داستان‌های عاشقانه شاهنامه و پلنگینه‌پوش همراه با عزیمت است، اما نبود یکی از اعضای خانواده یا مایملک نیز در خلال داستان مشاهده می‌شود. این فقدان در شکل مسافرت، عازم جنگ شدن، پناهندگی به کشوری دیگر و گاه در شکل شدیدتر، مرگ است.

۲. ۶. صورت‌های نخستین عناصر داستانی

منظور از صورت نخستین عناصر و شخصیت‌های داستانی است که حضور آنها در تمامی یا اکثر داستان‌ها دیده می شود. به طور کلی سه صورت نخستین در داستان‌های غنایی وجود دارد: شخصیت‌ها شامل شاهزاده خانم وپهلوان و نیز ذکر مانع و شرح برطرف کردن آنها (ر.ک: پراپ، ۱۳۶۵: ۳۰). در داستان‌های حماسی، جنگ نیز از صورت‌های‌نخستین محسوب می‌شودکه هر یک از موارد یاد شده به طور مجزا بررسی می‌شود.

۲. ۶. ۱. قهرمان

عاشق داستان‌های مورد بررسی، معمولاً یکی از قهرمانان است. سیاوش برای رهایی از عشق ناپاک جلای وطن برمی گزیند، بیژن به سبب جوانی و خامی اسیر چاه می‌شود، تارئیل در فراق یارگم شده خویش آوارهٔ کوه و دشت و بیابان می‌شود، در این میان تنها عشق سهراب است که غیرمهم و سطحی تلقی می‌شود؛ چون معشوقه ایرانی است و شاید این تصور وجود داشته است که یک انیرانی نباید بر یک ایرانی تسلط پیدا کند.

۲. ۶. ۲. شریر یا رقیب

شرارت لزوماً در قالب یک فرد شرور متجسم نشده است بلکه ممکن است در اشکال دیگری که همگی از دشمنی و عناد سرچشمه گرفته است، بروز کند. بر خلاف داستان‌های غنایی عامیانه که عنصر شرارت لازمهٔ شکل‌گیری گره داستانی است یا برخلاف داستان‌های غنایی کلاسیک که حضور رقیب را در برخی از آنها مشاهده می‌کنیم، در داستان حماسی چه در شکل حماسی صرف و چه در شکل عاشقانه آن، شرارت تنها در شکل دشمنی و در نهایت جنگ بروز می‌کند. در داستان بیژن و منیژه تأکید بر فریب و راهنمای دروغین به صراحت وجود دارد. در داستان سهراب و گردآفرید، این فریب در شکل حیلهٔ زنانه گردآفرید برای رهایی از دست سهراب است. در پلنگینه‌پوش نیز «داوار» عمهٔ نستان داریجان که داعیهٔ حکومت داشت، با پنهان کردن نستان داریجان وحبس او در قلعهٔ دیوان برای از بین بردن کسی که داعیهٔ سلطنت داشت، به حیله و نیرنگ متوسل شد. حیله و فریب، یکی از ویژگی‌های داستان‌های حماسی و جنگی است. چنان‌که در امثال قدیم نیز گفته‌اند، حیله یکی از فنون جنگ است. در همه این داستان‌ها حیله و فریب از سوی قهرمانان زن تدارک دیده می‌شود، مگر در داستان بیژن و منیژه که از سوی گرگین نیز توطئه‌ای برای به دام انداختن بیژن روی می‌دهد. حیله و فریب زنان در شکل مخرب و ویرانگر خود در داستان‌هایی است که عشق دوطرفه نیست؛ مانند سیاوش و سودابه. در داستان زال و رودابه فقط با نوعی زرنگی‌های زنانه مواجه هستیم؛ مثل تظاهر کنیزان رودابه به عاشق نشدن او. این داستان تنها داستانی است که در آن خیانت و توطئه‌ای برای ایجاد عشق دو طرفه وجود ندارد و صرفاً با اهداف غنایی طرح‌ریزی شده است.

۲. ۶. ۳. مانع

به طور کلی یکی از انواع گره‌افکنی در داستان‌ها تعبیهٔ موانعی است که میزان دشواری و چگونگی رهایی از آنها می‌تواند به پیچیدگی و جذابیت روایت بیفزاید. موانع در داستان‌های عاشقانه از چنان اهمیتی برخوردار است کـه بیشترین بخش این منظومه‌ها شرح مواجه شدن با دشواری‌ها و موانع وصال است. ورقه و گلشاه، لیلی و مجنون و یوسف و زلیخا از این نمونه منظومه‌های عاشقانه است. اهمیت این عنصر روایت، چنان است که شاعر عمدتاً به تراشیدن مانع یا گره‌افکنی‌های در راه وصال و گاه بعد از وصال می‌پردازد. اما در داستان‌های حماسی، موانع عموماً بـا توطئه و فریب همراه است. در عاشقانه‌ترین داستان شاهنامه وجود موانع سه‌گانه، برخورداری از عناصر یاریگر و اطمینان بخـش و وجود آزمونی برای سنجیدن ذکاوت پهلوان، از عواملی است که بر جذابیت این داستان در مقایسه با داستان‌های دیگرافزوده است؛ پس مسألهٔ نخست در اثبات عاشقانه‌تر بودن این داستان، وجود موانع و نیز راه گشایش آنهاست. در برخی داستانهای شاهنامه چندان به مانع پرداخته نمی‌شود. وجود این موانع و مبارزه برای رفع آنها، عنصر بسیار تأثیرگذاری برای شناخت نوع آن داستان از قبیل تراژدی، حماسه محض، عاشقانه یا غیر آن است. در عشق‌های یک‌سویه؛ مانند سهراب و گردآفرید و سیاوش و سودابه، موانع زیاد و دشواری‌های فراوانی وجود ندارد. از این رو در هر دوی این داستان‌ها با تأکید بر جنبه‌های تراژیک مواجهیم؛ به عبارتی، جنبهٔ تراژیک داستان بیش از جنبهٔ عاشقانه آن است

۲. ۷. حرکت‌های داستان

حرکت داستان به معنای چرخش‌های مهم در روند روایت است که داستان را با حادثه‌ای مهم بـه مسیری دیگر هدایت می‌کند. حرکت اول که ماجرای دلدادگی و عشق است به حرکت دوم که جنگ است منتهی می‌شود، بـه جز داستان زال و رودابه که به تولد رستم می‌انجامد و این یکی دیگر از دلایلی است که نشان دهندهٔ عاشقانه بـودن ایـن داستان و تمرکز داستان پرداز بر وصال و اغراض غنایی است. پس همواره جنگ حرکتی است که پس از دلدادگی واقع می‌شود و این به سبب ماهیت حماسی داستان‌های پلنگینه پوش و شاهنامه است که مقتضی حرکت دوم در قالب جنگ است. داسـتان بیژن و منیژه، ماجرای سودابه و سیاوش و نیز رستم و تهمینه همگی به جنگ میان ایران و توران منتهـی می‌شود. البته داستان رستم و تهمینه حاوی بار تراژیکی فراوانی نیز هست و وقوع حرکت دوم در این داستان از لحاظ زمانی بلافصل نیست و منوط به گذر زمان و بزرگ شدن سهراب و کشته شدن او به دست رستم است. حضور همه زنان انیرانی این داستان‌ها در نهایت به بروز جنگ و نزاع منجر می‌شود. اما در پلنگینه‌پوش ماجرای هر دو دلداده به ازدواج می‌انجامد و این پایان منظومه است. در پلنگینه پوش نیز در پی دلدادگی آوتاندیل و نستان داریجان، جنگی میان هندوستان و خوارزمشاهیان درمی‌گیرد و مسیر حرکت داستان را سبب می‌شود.

۳. نتیجه‌گیری

در این پژوهش، دواثر منظوم حماسی مورد واکاوی قرار گرفته و برآیندهای آن به شکل توصیفی و تحلیلی درارتباط مستقیم عشق‌ونقش این تعامل در آفرینش حماسه، دگردیسی قهرمان حماسه در چهرهٔ عاشق و روایت‌شناسی گونهٔ عشق حماسی ارائه شده است پرداختن به عشق در شاهنامه و پلنگینه پوش به آن دلیل اهمیت دارد که جلوه‌های مختلف این مؤلفه در نوع ادب غنایی را در فضای تراژیک به تصویر می‌کشد.

بیان تمثیلی مفهوم عشق، گویای آن است که انسان برای رسیدن به معشوق علاوه بر ارادهٔ خود با موانع بیرونی مواجه است که اجازه تصمیم‌گیری بر اساس خواسته‌ها و امیال خود را نمی‌دهد. به همین دلیل است که نتیجه داستان عاشقانه هرچه باشد، باز احساس ترحم و ترس را که نماد اصلی تراژدی هستند در مخاطب ایجاد می‌کند. در ادبیات فارسی، شاهنامه فردوسی

و در ادبیات گرجی منظومهٔ پلنگینه پوش به عنوان مهم‌ترین بیان تمثیلی از عشق تراژیک، در همهٔ داستان‌های عاشقانهٔ خود، تعلیم ایثار، وفاداری و از خودگذشتگی عاشق به نفع هویت ملی را برای مخاطب به تصویر می‌کشد.

می‌توان اذعان داشت که برداشت واقع‌گرایانهٔ فردوسی از عشق در شاهنامه و روستاولی در پلنگینه پوش، زمانی وجه تراژیک به خود می‌گیرند که بیان صادقانهٔ احساسات و عواطف در آن با بیان روایی صورت گرفته باشد. به عبارت دیگر حرکت عشق در شاهنامه و پلنگینه‌پوش با مضامین تراژیک به وصف واقعیت احساس و عشق درونی و اجتماعی منجر می‌شود، با عواطف فردی بهم می‌آمیزند و واقعیت می‌یابند. این گونه از عشق با تأثیرگذاری و تأثیرپذیری از دنیای سیاست، فرجامی خوش یا بد می‌یابد که برای مخاطب خود احساس عشق، ترحم و ترس را باز می‌نماید.

ویژگی نخستین عشق پهلوانی در شاهنامه، نیک‌فرجامی آنست. ویژگی دوم حسی بودن و این جهانی بودن آن است. بر خلاف ادبیات فارسی دوران اسلامی ایران که در آن عشق با عرفان آمیخته می‌شود و مرزهای عشق‌های زمینی و آسمانی ناروشن است، عشق‌ها در شاهنامه، زمینی و انسانیست.

شکل داستان‌های عاشقانه در شاهنامه و پلنگینه‌پوش به‌شدّت تحت تأثیر نوع حماسی قرار گرفته است و این مسأله نشان دهندهٔ اهمیت انواع ادبی در شکل دادن به صورت و محتوای یک متن است. حماسه با تحمیل ویژگی‌های خاص خود سبب می‌شود ماهیت حماسی بر جوهرهٔ غنایی داستان برتری یابد.

همهٔ زنان و مردان در داستان‌های این دو منظومه حضوری متفاوت دارند؛ زنان شاهنامه و پلنگینه‌پوش شخصیت‌های پویا هستند حال آنکه در منظومه‌های غنایی کمتر با این زنان فعال مواجه می‌شویم. مردان این منظومه‌ها نیز به تمام معنا عاشق هستند و دارای رفتار و منشی عاطفی و گاه روان نژند. حال آن‌که پهلوانان شاهنامه و پلنگینه‌پوش به اقتضای تعریفی که از توانایی‌های جسمی و الزامات آن وجود دارد کاملاً پهلوان باقی می‌مانند و تحت تأثیر رویدادی به نام عشق قرار نمی‌گیرند و تغییر شخصیت نمی‌دهند. این بررسی نشان‌دهندهٔ اهمیت نوع ادبی در تحلیل داستان را نشان می‌دهد که چگونه حماسه الزامات خویش را بر بافت غنایی تحمیل می‌کند و کارکرد، سنت‌ها و قرادادهای انواع ادبی تا چه حد بر روایت و عناصر داستانی تأثیرگذارند.

شاهنامه و پلنگینه پوش اگر یک اثر صرفاً حماسی دانسته شوند، بدان معناست که ویژگی‌های غنایی و اخلاقی و ... در آن جایی ندارد. حال آنکه این طرز تلقی پایهٔ درستی ندارد. یک اثر ادبی، بستری مناسب برای طرح مسائل گوناگون است و شاعر با توجه به زمان و مکانی که سروده‌اش را در آن خلق می‌کند، از مسائلی سخن می‌گوید که منجر به تجلی شاخصه‌های انواع مختلف ادبی می‌شود.

فهرست ویژهٔ نام‌ها:

آسماتی (Asmat): کنیز و پیشکار نستان داریجان، که نخست‌بار زمینهٔ دیدار دو دلداده را فراهم می‌آرد. و پس از ربوده شدن بانویش (نستان) همواره در سختی و اندوه، همدم تاریل است.

آفریدون، فریدون ـ پریدون (Pridon): پادشاه سرزمین مولغازانزار و یکی از سه قهرمان حماسه که به پایمردی او و ارتش او، نستان داریجان از چنگ کاجیان رهایی می‌یابد.

آوتاندیل (Avtandil): سردار و سپهسالار گسترهٔ تازیان، که سپس جانشین رستیوان می‌شود و یکی از پهلوانان سه‌گانهٔ حماسه می‌باشد.

تاریل (Tariel): پهلوان پلنگینه‌پوش و شهریار آیندهٔ هندوان که به جست‌وجوی دلدادهٔ خویش، «نستان داریجان» در تکاپوست.

تامار (Tamar): شهبانوی گرجستان به واپسین سال‌های سده‌ی ۱۲ و آغاز سدهٔ ۱۳ میلادی که روستاولی چکامهٔ خویش را بدو پیشکش نموده است.

تیناتین (Tinatin): دختر رستیوان و نیز شهبانوی تازیان و همسر آوتاندیل.

داوار (Davar): خواهر پادشاه فارسادان که با پیوند و زناشویی با کاجیان دارای سرشت و خویی اهریمنی است. و نستان داریجان را به دست بندگان اهریمن‌منش خویش می‌سپارد تا او را تباه کنند؛ زیرا داعیهٔ جانشینی برادرش را دارد.

دلاردخت (Dalardokht): شهبانوی کاجیان (اهریمنان) در سرزمین کاجتی.

روستیوان (Rostevan): پادشاه کهنسال تازیان و پدر تیناتین.

فاطیما (Fatima): همسر حسین بازرگان در سرزمین گلانشهر که میزبان بازرگانان است و آوتاندیل را از گرفتاری نستان به دست کاجیان می‌آگاهاند.

کاجتی (Kajeti): سرزمین افسانه‌ای کاجیان.

کاجی (Kaji): اهریمنانی که نستان داریجان را به بندگی برده بودند و نیز کاجی در گویش گرجی برابر اهریمن و اهریمن‌خویی در پارسی است.

گلانشهر، گولانشارو (Gulansharo): شهر افسانه‌ای که در حماسهٔ پلنگینه‌پوش، پایگاه فاطماخاتون است. این واژه تبار فارسی دارد.

مولغازانزار (Mulghazanzar): شاید دگرگون‌شدهٔ مرغزاران، سرزمین پادشاهی فریدون باشد.

نستان داریجان (Nestan Darejan): شاید دگرگون‌شدهٔ واژهٔ «نیست اندر جهان» (دوشیزه‌ای با زیبایی فراجهانی)، دلبر گمشدهٔ تاریل که در این حماسه، سراسرِ رویدادها و درون‌مایهٔ چالش‌های ساختاری داستان، بر پیکرهٔ او استوار است. و داستان با رها شدن او از چنگ کاجیان به فرجام خود نزدیک می‌گردد.

منابع

استاجی، ابراهیم (۱۳۹۰)، «ساختار و ویژگی‌های داستان‌های عاشقانه- حماسی». **فصل‌نامهٔ مطالعات زبان و ادبیات غنایی**، سال ۱، شمارهٔ ، صص۷-۲۶.

افشاری. - ولک، رنه و وارن، آوستین (۱۳۷۳)، **نظریهٔ ادبیات**، ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویزمهاجر، تهران: علمی و فرهنگی.

اکبری منوچهر(۱۳۹۰)، «اسطوره پدرکشی و فرزندکشی در اساطیر ایرانی و یونانی تضاد یا واقعیت»، **فصل‌نامه ادب فارسی**، دوره ۱، شماره ۵، صص۱۵-۳۰.

ایرانی، محمد (۱۳۹۲)، «تحلیل دو تراژدی سهراب و فرود»، **فصل‌نامه ادب‌پژوهی**، شماره ۲۶. صص۱۱۹-۱۴۵.

ایسن، لُیس (۱۳۸۷)، **نظریهٔ نقد ادبی معاصر**، ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، ویرایش حسین پاینده، تهران: نگاه امروز.

پاینده، حسین (۱۴۸۴)، **اسطوره‌شناختی و مطالعات فرهنگی**: تبیین یونگ ازاسطوره های مدرن در اسطوره و ادبیات، تهران: سمت

ترابی، علی‌اکبر (۱۳۸۰)، **جامعه شناسی ادبیات**، تبریز: فروغ آزادی.

جعفرپور، میلاد ؛ کهدویی، محمدکاظم؛ نجاریان، محمدرضا، (۱۳۹۳). «تحلیل ژرف ساخت گونهٔ عشق و پیوند در حماسه». **مجلهٔ شعرپژوهی (بوستان ادب)**، سال ۶، شمارهٔ.صص ۸۰-۴۷.

حری، ابوالفضل (۱۳۸۸)، «کارکرد کهن‌الگوها در شعر کلاسیک و معاصر فارسی» **فصل‌نامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی**، شمارهٔ ۱۵. صص ۳۳-۹.

حسن رضایی، حسین و عبدالرضا سیف (۱۳۹۵)، «بررسی عشق در دنیای حماسه با نگاهی به شاهنامه»، **متن‌پژوهی ادبی**، ش ۷۰، صص۴۵-۲۹.

خالقی‌مطلق، جلال (۱۳۸۸)، **عناصر درام در برخی از داستان‌های شاهنامه**، سخن‌های دیرینه (سی گفتار دربارهٔ فردوسی و شاهنامه)، به کوشش علی دهباشی، تهران: نشر افکار.

دلشاد، فرشید (۱۳۷۷)، **پلنگینه پوش**، تهران: ایران جام.

رحیمی، مصطفی (۱۳۶۹)، **تراژدی قدرت در شاهنامه**، تهران: نیلوفر.

رسمی، عاتکه (۱۳۹۲)، «بررسی تطبیقی داستان‌های رستم و کوراوغلو»، **فرهنگ وادبیات عامه**، دوره۱، شمارهٔ۹. صص۵۲-۲۵.

رضوی، مسعود (۱۳۸۶)، «اسطوره‌وتراژدی»، **اطلاعات حکمت و معرفت**،شماره۲۴.

رنجبر، احمد (۱۳۷۹)، **جاذبه های فکری فردوسی**، تهران: امیرکبیر، چاپ دوم.

زرین‌کوب، حمید (۱۳۴۹)، «داستان پلنگینه‌پوش». **مجلهٔ دانشکده ادبیات مشهد**. سال۱، شمارهٔ۵، صص۸۶-۷۵.

ذبیح‌نیا، آسیه (۱۳۸۷)، «تراژدی فرزندکشی و پدرکشی در اساطیر ایرانی و یونانی»، **فصل‌نامه نامهٔ پارسی**، شمارهٔ۲۶ و ۲۷، صص ۹۶-۱۱۳.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۵۲)، انواع ادبی و شعر فارسی، **مجلهٔ خرد و کوشش**، شمارهٔ ۱۱و ۱۲.

شمیسا، سیروس (۱۳۹۳)، **انواع ادبی**، تهران: میترا، چاپ پنجم.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۳۳)، **حماسه‌سرایی در ایران** از قدیمی‌ترین عهد تاریخی تا قرن چهاردهم هجری، تهران: امیرکبیر.

عبادیان، محمود (۱۳۷۹)، **انواع ادبی** شمه‌ای از سیر گونه‌های ادب درتاریخ ادبیات فارسی، تهران: پژوهش‌گاه فرهنگ و هنر اسلامی.

غنیمی، هلال (۱۳۷۳)، **ادبیات تطبیقی**، ترجمه و تحشیه و تعلیق از سیّدمرتضی آیت‌اللّه‌زاده شیرازی. تهران: امیرکبیر

فاطمی، عرب یوسف آبادی (۱۳۹۰)، «ریخت شناسی داستان عاشقانه شهسوار پلنگینه پوش شوتا روستاولی»، **پژوهشنامه ادب غنایی**، دوره نهم پاییز و زمستان، شمارهٔ ۱۷. صص ۱۹۰-۱۷۳.

فرای، نوروتوپ (۱۳۷۷)، **تحلیل نقد**، ترجمهٔ صالح حسینی، تهران: نیلوفر.

---------- (۱۳۸۸)، **رمزکل، ادبیات و کتاب مقدس**، ترجمهٔ صالح حسینی، تهران: نیلوفر

قائمی،فرزاد (۱۳۹۳)، «تحلیل ساختار آیین اسطوره سیاوش»، **فصل‌نامه نقد ادبی**، سال ۷، شمارهٔ ۲۵. صص۱۹۰-۱۷۳.

قربانی‌پور، زهرا (۱۳۹۲)، «نقدو بررسی روانکاوانه شخصیت رستم و سهراب»، **فصل‌نامه نقد ادبی**، دوره ۸، شمارهٔ ۳۲، صص ۱۵۵-۱۲۰.

کویاجی، جهانگیر (۱۳۸۰)، **بنیادهای اسطوره و حماسه‌ایران**، ترجمهٔ جلیل دوستخواه، تهران: آگاه.

مختاریان، بهار(۱۳۸۸)، «تورتروپ‌فرای نقد اسطوره‌ای»، **پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر**، شمارهٔ ۱۴.

مؤتمن، زین‌العابدین (۱۳۴۶)، **شعر و ادب فارسی**، تهران: بنگاه مطبوعات.

واحد دوست، مهوش (۱۳۹۴)، «ساختارشناسی خان‌های رستم و تاریل»،**جستارهای ادبی**، پاییز، شماهٔ۱۹۰، صص۳۳-۱.

یونگ، کارل گوستاو (۱۳۶۸)، **چهار صورت مثالی**، ترجمهٔ پروین فرامرزی، مشهد: آستان قدس رضوی.

References

Staji, Ebrahim, (2011). "The structure and characteristics of love-epic stories". Dardari Quarterly (Lyrical, Mystical Literature) of Islamic Azad University of Najafabad, Volume 1, Number 1.

Afshari. - Volk, René and Warren, Austin, (1373). "Theory of Literature", translated by Zia Movahed and Parviz Mohajer, Tehran: Scientific and Cultural

Akbari Manouchehr, (2011). "The Myth of Paternalism and Child Murder in Iranian and Greek Myths Contradiction or Reality", Persian Literature Quarterly, Volume 1, Number 5.

Irani Mohammad, (2013). "Analysis of the two tragedies of Sohrab and Foroud", Literature Quarterly, No. 26.

Eisen, Lewis; (2008). "Theory of Contemporary Literary Criticism", translated by Maziar Hosseinzadeh and Fatemeh Hosseini, edited by Hossein Payendeh, Tehran: Today's Look.

- Paindeh, Hussein (1484). "Cognitive Mythology and Cultural Studies: Jung's Explanation of Modern Myths in Myth and Literature." Tehran: Samat

Torabi, Ali Akbar, (2001)., "Sociology of Literature", Tabriz, Forough Azadi.

Jafarpour, Milad and Kahdavi, Mohammad Kazem and Najarian, Mohammad Reza, (2014). "In-depth analysis of the construction of love and bond in epic". Journal of Poetry Research (Bustan Adab) Shiraz University, Year 6, Figure.

Hari, Abolfazl (2009). "The function of archetypes in classical and contemporary Persian poetry" Journal of Mystical Literature and Mythology. Islamic Azad University, South Tehran Branch. No15.

Khaleghi Motlagh, Jalal, (2009). "Elements of Drama in Some Stories of Shahnameh"

Delshad, Farshid. (1998), "Leopard", Tehran, Iran Cup.

Ancient sayings (thirty speeches about Ferdowsi and Shahnameh), by Ali Dehbashi, Tehran: Afkar Publishing.

Rahimi, Mostafa; (1990). "The tragedy of power in the Shahnameh", Tehran: Niloufar.

Official, Atekeh. (1392" .(Comparative study of the stories of Rostam and Kuraoglu", two chapters of culture and public literature. Volume 1, Number 9.

Razavi, Massoud, (2007). "Myth and Tragedy", Information on Wisdom and Knowledge, No. 24.

Ranjbar, Ahmad, (2000). "Ferdowsi's intellectual attractions", Tehran: Amirkabir, Ch II

Zarinkoub,hamid." ,(۱۳۴۹) .The Story of a Leopard". Journal of Mashhad Faculty of Literature. Year 1. No. 5.

Zabihunia, Asia; (2008). "The tragedy of child murder and fatherhood in Persian and Greek mythology", Persian Quarterly No. 26 and 27.

Shafi'i Kadkani, Mohammad Reza, (1973). Types of Persian literature and poetry, Journal of Wisdom and Effort, No. 11 and 12.

Shamisa, Sirus, (2014). "Literary types". Fifth Edition, Tehran: Mitra.

–safa ، zabiholla" .(۱۳۳۳) ، Epic poetry in Iran from the oldest historical covenant to the fourteenth century AH", Tehran: Amirkabir.

Nasiri Jami, Hassan, (2009). "Court and Hypocrisy in Shahnameh", in the book review of "Love and Hypocrisy in Shahnameh" in Mashhad