فصل‌نامهٔ تحقیقات تعلیمی و غنایی زبان و ادب فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی ـ واحد بوشهر
شماره پیاپی: بیست و نهم ـ پاییز ۱۳۹۵
از صفحهٔ ۵۷ تا ۷۶

جلوه‌های تمثیلی عشق تراژیک در شاهنامه*

کریم حیاتی[۱]
دانشجوی دوره دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد کرج، دانشگاه آزاد اسلامی، کرج، ایران
احمد ذاکری[۲]
دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد کرج، دانشگاه آزاد اسلامی، کرج، ایران

چکیده

بیان تمثیلی از مفهوم عشق گویای آن است که انسان برای رسیدن به معشوق علاوه بر اراده 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 که نماد اصلی تراژدی هستند را در مخاطب ایجاد می‌کند. در ادبیات فارسی، شاهنامه فردوسی به عنوان مهمترین بیان تمثیلی از عشق تراژیک، در همه داستان‌های عاشقانه خود، تعلیم ایثار، وفاداری و از خودگذشتگی عاشق به نفع هویت ملی را برای مخاطب به تصویر می‌کشد. بر این اساس هدف مقاله حاضر آن است که جلوه‌های تمثیلی عشق و دلدادگی که به پایان تراژیک در در شاهنامه ختم می‌شود را، بررسی نماید. یافته‌های مقاله که با استفاده از منابع کتابخانه‌ای، روش تحقیق توصیفی-تحلیلی و در چارچوب نظریه نورتروپ فرای به دست آمده، گویای آن است که اکثر قهرمانان تمثیلی و اسطوره‌ای شاهنامه، به هنگام تصمیم‌گیری میان دوگانه عشق به معشوق یا دوستی هویت ملی، هدفی ورای عشق مجازی و عرفانی دارند، و آن از خودگذشتگی به نفع دیگری است که با روح حماسی حاکم بر این کتاب همخوانی دارد. به همین دلیل در اکثر داستان‌های عاشقانه شاهنامه تعلیم عشق و عاشقی، به گونه‌ای است که در صورت عدم همخوانی با روحیه حماسی حاکم بر این کتاب، به نتایج تراژیک ختم می‌شود که احساس ترحم، دوستی، محبت و از خودگذشتگی به نفع دیگری که می‌تواند ملیت، حقیقت و یا واقعیت باشد را در مخاطب ایجاد می‌کند.

کلید واژه‌ها: تراژدی، تمثیل عشق، حماسه، شاهنامه فردوسی، فرای.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۲/۲۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۶/۱۲

۱- پست الکترونیکی: krmht09@gmail.com
۲- پست الکترونیکی نویسنده مسؤول: Ahmad.zakeri94@gmail.com

مقدمه

تراژدی بیان تمثیلی از مرگ انسان ایده‌آل، نیک و مثبت داستان است که از به‌روزی به تیره‌روزی می‌افتد. در واقع پدیدآورنده متن تراژیک تلاش می‌کند تا با بیان تمثیلی از وقایعی که در زندگی واقع 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، اما سرانجام تراژیک آنها، بهترین نمونه از تمثیل عشق تراژیک در تاریخ ادبیات ایران و جهان به شمار می‌رود. «داستان‌های عاشقانهٔ شاهنامهٔ 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،۱۳۸۰: ۳۰) پایان تراژیک عاشقانه‌های شاهنامه، تعلیم تأثیر مستقیم روابط اجتماعی و اخلاقی بر روابط فردی است که اگر هم 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. (رنجبر،۱۳۷۹: ۲۱٤) لاجرم می‌توان گفت سرنوشت عشق و حماسه علی رغم معصومیت قهرمانان این داستان‌ها به تمثیل تراژیک از خودگذشتگی انسان است.

به عبارت دیگر سخن از تمثیل، حماسه، عشق و تراژدی در شاهنامه، این ضرورت را نمایان می‌سازد که معنای دلدادگی و دلباختگی در این کتاب متفاوت از دیگر متون حماسی و غنایی است. چرا که عشق در شاهنامه با واقعیات این جهانی و نه آسمانی و ماورایی پیوند خورده است و در بیان حماسی خود، عشق به ملیت و میهن‌دوستی را تعلیم می‌دهد. «در شاهنامه مانند افسانه‌های یونان و رم، عشق‌ها و عاشقانه‌ها در بیان تمثیلی خود نه آسمانی و دور از دست بشر خاکی، بلکه کاملاً عینی و جسمی و ناشی از غریزهٔ همسرجویی و هم بسترخواهی است. به همین سبب از یک سوی به زنان، فرصت داده می‌شود که آزادانه و با صراحت تمام، از دلدادگی و شیدایی خود سخن به میان آورند و از سوی دیگر متأسفانه همه زنان شاهنامه

نسبت به همسران و محبوبان خویش وفادار و مهربان نیستند و با آنکه برخی از آنان تا لحظات آخر عمر، در کنار همسران خود می‌زیند و هرگز سودای دیگری در سر نمی‌پرورانند، باز در پایان و نتیجه عاشقی عاملی برای تراژیک شدن زندگی قهرمان هستند.» (سرامی،۱۳۷۵: ۵۰۱) بررسی چگونگی جلوه‌های این ناکامی و علل آن از جمله اهداف این پژوهش است.

تراژیک شدن پایان عاشقانه‌ها در شاهنامه در پیوند با حماسه اتفاق می‌افتد و بیان تمثیل از آن در همین مقطع اتفاق می‌افتد. چرا که قهرمان عشق و عاشقی، تصویر دیگری از قهرمان تاریخی و اسطوره‌ای و ملیت‌خواهی را به هنگان تصمیم گیری بر سر دوگانه عشق به خود یا دیگری برمی‌سازد. به واقع در بیان تمثیلی شاهنامه از عشق، دلدادگی همواره باید در راستای باورهای اسطوره‌ای و 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 آزرم و بزرگ منشی و پاکدامنی است و دوری از هوی و هوس و لذت‌طلبی و کامجویی و این همه پرتویی از وقار و شخصیت قهرمانان و شخصیت حکیمانه خود فردوسی است.» (کروجی‌کوباجی؛۱۳۸۰: ۲۱٤)

به واقع داستان‌های عاشقانه زال و رودابه، رستم و تهمینه، سودابه و سیاوش، سیاوش و جریره، سیاوش و فرنگیس، بیژن و منیژه، گشتاسب و کتایون، بهرام گور و دختر گوهر فروش و خسرو پرویز و شیرین از جمله عاشقانه‌هایی هستند که در آنها حکیم ابوالقاسم فردوسی بین شخصیت قهرمان، احساسات و عواطف شخصی او، و انتظارات جامعه از قهرمان نسبتی مستقیم برقرار نموده است تا بتواند ناکامی پایانی آن را بر اساس دلایل واقعی، تبیین نماید. «در عشق‌های شاهنامه به دلیل مضامین واقع‌گرایانه و حماسی، هیچ عاشقی نمی‌خواهد خاک پای سگ معشوق شود و اگر هم قصه عشق به هوس‌آلوده سودابه را حکیم توس بازسرایی می‌کند، سرانجام وخیم و فاجعه بار آن را هم رو می‌نماید.» (اسلامی‌ندوشن،۱۳۷۸: ۲۱۵)

نکته آخر پیرامون اهمیت و ضرورت پرداختن به جلوه‌های تمثیلی عشق تراژیک در شاهنامه به قرائت این کتاب حماسی از نقش زن در نحوه عاشق شدن و زندگی و مرگ قهرمانان بازمی‌گردد. زنان در شاهنامه به سه دسته ایرانی‌تبار، بیگانه‌تبار و بیگانه–ایرانی‌تبار

تقسیم می‌شوند. (اکبری،۱۳۸۰: ۱۵۸) این تقسیم‌بندی استاد توس تأثیر مستقیم بر سرانجام عاشقانه‌های شاهنامه دارد که در ابتدا واقعی به نظر می‌رسند و در پایان، سرانجامی اسطوره‌ای به خود می‌گیرند. به غیر از عاشقانه‌هایی که زنان و مردان هر دو تبار ایرانی دارند، فردوسی در بقیه عاشقانه‌ها سرانجام تراژیک عشق قهرمانان داستان‌های خود را به تبار بیگانه زنان مرتبط می‌سازد و نشان می‌دهد که چگونه گذشتن از باروهای اعتقادی، طبقاتی و اخلاقی در بیان تمثیلی تأثیر مستقیم بر سرنوشت قهرمانان داستان‌های او دارد. فردوسی در واقع سرانجام خوش یا ناخوش عاشقانه‌هایی که سروده است را با زمینه اجتماعی زمانه خود و باورهای اسطوره‌ای پیوند می‌دهد تا بتواند قهرمانی لایق برای حفظ هویت و مرز و بوم ایران تربیت نماید.

به همین دلیل است که مشاهده می‌کنیم در عاشقانه‌های شاهنامه که بیشتر رنگ دلدادگی زنان به مردان دارد ناکامی و سرانجام ناخوش، امری حتمی و چاره‌ناپذیر است. این ناکامی که در عشق مادی انسان به انسان، به همراه شکستن مرزهای اخلاقی و ساختارهای اجتماعی، طبقاتی و اعتقادی ریشه دارد در سه جلوه عشق پدر به فرزند، عشق زن به همسر و عشق ممنوعه تبلور می‌یابد که در این پژوهش به تفصیل به آن پرداخته می‌شود. تبیین چگونگی این تمثیل تراژیک از عشق و دلدادگی در شاهنامه در مباحث پیشینه پژوهش، سؤال و فرضیه، چارچوب نظری پژوهش و تحلیل و بررسی محتوا به تفصیل خواهد آمد.

پیشینه پژوهش

تاکنون مطالعات بیشماری در زمینه ابعاد تراژیک شاهنامه فردوسی انجام شده است که هرکدام با هدف خاصی به این مهم پرداخته‌اند. از جمله می‌توان به مقاله مسعود رضوی (۱۳۸٦) «اسطوره و تراژدی» (تحلیلی بر داستان رستم و اسفندیار» اشاره کرد که در آن چگونگی برخورد ساختارهای دینی در شخصیت اسفندیار با تمایلات فردی در شخصیت رستم به تصویر کشیده و نتیجه آن به تراژدی مرگ اسفندیار و زودمرگی رستم می‌انجامد. آسیه ذبیح‌نیا (۱۳۸۷) در مقاله خود با عنوان «تراژدی فرزندکشی در اساطیر ایران و پدرکشی در

اساطیر یونانی» به نقش پیش‌گویی و تقدیرگرایی در سرنوشت قهرمانان اسطوره‌ای می‌پردازد. به باور نویسنده مرگ پدر یا فرزند به‌دست دیگری امری ساختاری، حتمی و چاره‌ناپذیر است که همین امر موجب ایجاد حس ترحم و ترس در مخاطب به هنگام خواندن و یا شنیدن سرنوشت قهرمانان اسطوره‌ای می‌گردد.

منوچهر اکبری (۱۳۹۰) در مقاله «تراژدی فرزندکشی و پدرکشی در اساطیر ایرانی و یونانی تضاد یا واقعیت» به نقش اسطوره در استمرار هویت ملتها می‌پردازد و به این نکته اشاره دارد که پیشگویی، سرنوشت و تقدیرگرایی در فرهنگ هر ملت، نوع خاصی از تراژدی در ایران فرزندکشی و در یونان پدرکشی را برساخته‌اند. ابراهیم استاجی (۱۳۹۰) با مقاله «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 نحوه آشنایی و رعایت قواعد و اخلاقیات اجتماعی در رابطه دلدادگی و عاشق و معشوقی، به سرنوشت قهرمانان گره خورده است.

محمد ایرانی (۱۳۹۲) در مقاله خود با عنوان «بررسی دو تراژدی سهراب و فرود بر اساس نظریه فرای» به این نتیجه رسیده است که سرنوشت تراژیک سهراب و فرود حتی بعد از مرگ آنها استمرار یافته و تحت شعاع شخصیت رستم و کیخسرو به حاشیه فرستاده شده‌اند. فرزاد قائمی (۱۳۹۳) در مقاله خود با عنوان «نقد ساختار آئینی اسطوره سیاوش» به این مهم اشاره دارد که تراژدی سیاوش از چنان جایگاه پذیرفته شده‌ای برخوردار است که قرن‌ها بعد از پایان دوران اساطیری ایران در شمال شرق ایران تدوام یافته است. این استمرار تراژدی به صورت آئیین سوگواری امری فرهنگی بوده که متأثر از جامعه کشاورزی نزد باورمندان به آن پذیرفته شده است. بررسی این مقالات و دیگر پژوهش‌های از این دست نشان می‌دهد که نکته مغفول و به جا مانده از این تحقیقات موضوع عشق و نوع وابستگی احساسی و اعتقادی قهرمانان و ضدقهرمانان به یکدیگر است. در واقع این تحقیقات به جلوه‌های تراژیک عشق در تراژدی‌های شاهنامه اشاره‌ای نداشته‌اند که در ادامه به تفصیل مورد بحث قرار می‌گیرد.

سؤال و فرضیه تحقیق

سؤال: فردوسی در بیان تمثیلی از روابط عاشقانه بین قهرمانان داستان‌های خود، چگونه از عنصر روایت برای تبیین سرانجام تراژیک قهرمانان استفاده کرده است؟

فرضیه: شیوه فردوسی در روایت داستان‌های عاشقانه شاهنامه همانند دیگر منظومه‌های این کتاب حماسی، استفاده از روایت «من جمعی» است. به همین دلیل فردوسی بی‌توجهی قهرمانان داستان‌های خود به باورها، اعتقادات و نظام طبقاتی را به سرنوشت تراژیک آنها با بیان تمثیلی پیوند داده است که سرانجام آن برساخته شدن جلوه‌های متضادی از عشق در پایان این منظومه‌های عاشقانه می‌باشد.

چارچوب نظری: میتوس تراژدی نورتروپ فرای

نورتورپ فرای متولد ۱۹۱۲ در کانادا درگذشته ۱۹۹۱ میلادی فیلسوف، اسطوره‌شناس و منتقد ادبی معاصر است که نقد ادبی را با تمرکز مختص بر بیان ادبی مورد مطالعه قرار داده و از پیش‌فرض‌های روان‌شناسی و یا فلسفی در این مهم دوری می‌گزیند. «فرای از منتقدان ادبی اسطوره‌گرا می‌باشد که به ادبیات به دید صور نوعی می‌نگرد. فرای در کتاب تحلیل نقد در تبیین نظریه «میتوس تراژدی»، به بررسی صور نوعی، ساختار، شخصیت‌ها و مراحل تراژدی می‌پردازد.» (امامی،۱۳۸۵: ١٤١) فرای در آثار خود نقد «ادبی واقعی» را پیشنهاد می‌کند که شیوه آنرا از خود ادبیات می‌گیرد. «نقد ادبی باید بررسی نظام‌مند آثار ادبی باشد، به همان‌گونه که دانش فیزیک مطالعه طبیعت و تاریخ بررسی کارهای انسان است.» (تایسن، ۱۳۸۷: ٣٤٥) بنابر این می‌توان گفت فرای بر آن است که مجموعهٔ ادبیات در دست بررسی، باید از پیش دارای ویژگی‌های نظام‌مند باشد تا نقد نظام‌مند را ممکن سازد. او ادعا می‌کند «ما از این نظام مندی بسیار کم می‌دانیم و از زمان ارسطو تاکنون، بررسی نظام‌مند ادبیات پیشرفت کمی داشته است.» (فرای،۱۳۸۸: ٢٤)

فرای ادبیات را از نقطه نظرِ نقدِ «کهن الگویی» در اندیشه یونگ، دارای نقش اساسی در بیان تمثیلی جهان فیزیکی به جهان کلامی می‌داند، زیرا بیان روایی ادبیات از واقعیات، منطبق با

نیازها و نگرانی‌های بشری است، که برای انسان قابلیت دسترس و درک شدن را فراهم می‌سازد. فرای در نوشته‌های خود بسیار کوشیده است تا این نظریه را به منظور روشن کردن منابع ادبی، از کتاب مقدس گرفته تا شعر و داستان معاصر، گسترش دهد. اما او در این راستا ادبیات را اختصاصاً به اسطوره و تمثیل تقلیل نداده است و بیش از همه بر استقلال ادبیات پافشاری کرده است. فرای در بررسی‌های خود کوشیده است تا از گمانه زنی‌های بی اسلوب برای نشان دادن خاستگاه اسطوره‌ای برخی از آثار یا شخصیت‌های ادبی ممانعت به عمل آید. (قائمی،۱۳۸۹: ۷)

نکته دیگر آنکه نباید از نظر دور داشت که فرای به خاستگاه اسطوره‌ای ادبیات پایبند است و همان‌طور که فروید ردپای اسطوره را در رؤیا و یونگ در کهن‌الگوها می‌بیند، فرای نیز ردپای آن را در اثر نویسنده دنبال می‌کند و در نشان دادن تأثیر آن بر خواننده دنباله‌رو یونگ است. (ایرانی،۱۳۹۲: ٤٥) فرای این نظر خود را با اصطلاح «جایگشت» پیوند اسطوره و ادبیات را توضیح می‌دهد. «به نظر فرای اسطوره در صورت اولیه‌اش بدون جایگشت بوده و سپس دستخوش جایگشت گشته و در پایان ادغام شده است. این صورت آخر را او در کارهای نویسندگان مدرن نشان داده است، به همین دلیل او منتقد نقد ادبی را کسی می‌داند که بتواند اسطوره را از اثر ادبی استخراج کند و چون تعبیر رؤیا تحلیل نماید.» (مختاریان،۱۳۸۸: ٦١) به همین دلیل مشاهده می‌گردد که فرای در نقد ادبی خود گرچه به نظریات ارسطو، یونگ، فروید و دیگر منتقدین اسطوره و ادبیات نظر دارد اما خود، نظریه جدیدی پیرامون این مهم ارائه می‌دهد.

نقد ادبی فرای که تحت عنوان «میتوس» شناخته می‌شود، به نحوی از نظریات فریزر و یونگ تأثیر می‌پذیرد و انشقاق می‌یابد. به نظر فرای، اسطوره «مرگ–زایش» دوباره که جیمز فریزر باز نمود آن را در زراعت و برداشت محصول می‌بیند، آیینی نیست، زیرا که اختیاری نیست و از این‌رو ناگزیر انجام می‌پذیرد. «پس بیان تمثیلی از اسطوره مرگ–زایش را می‌توان در متون ادبی مختلف مشاهده کرد». (فرای،۱۳۷۷: ٥٤) نورتروپ فرای در نظریه ادبی خود مفهوم ناخودآگاه جمعی یونگ را نیز زائد می‌داند: «از آن جایی که ناخودآگاه غیرقابل ادراک

است قابل مطالعه هم نیست. به همین دلیل توسل به ناخودآگاه جمعی چیزی جز توجیه انتقال‌پذیری صور اولیه نیست و چنین فرضیه‌ای در نقد ادبی ضرورتی ندارد.» (فرای،۱۳۸۸: ۹۱) در واقع اینکه کهن‌الگوها چگونه پدید آمده‌اند به نظر فرای مهم نیست؛ بلکه این عملکرد و اثر کهن‌الگوها در ادبیات است که باید مد نظر منتقد ادبی قرار گیرد. «کهن الگوهای 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: ٦٣) 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 یکدیگر اسطوره را تشکیل می‌دهند. این چهار جزء اسطوره از نظر فرای قوانین زیرساختی سنت‌های ادبی را می‌سازند که عبارت‌اند از: کمدی، رمانس (داستان‌های عاشقانه)، تراژدی و آیرونی. (مختاریان،۱۳۸۸: ٦٥) 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 ایده‌ال دنیای پاکی، فراوانی و پیروزی، و دنیای واقعی دنیای تجربه‌های تلخ، شکست و ناکامی است. گونهٔ کمدی و رمانس در حیطهٔ دنیای ایده‌ال و آرمانی قرار دارد و تراژدی و آیرونی متعلق به دنیای واقعی می‌باشد. (فرای،۱۳۸۹: ۳)

از دیدگاه فرای کمدی تمثیلی از فصل بهار و رمانس تمثیلی از فصل تابستان است. گرمای این گونهٔ ادبی بیانگر گرمای ماجراهای عشقی است که در این ژانر رواج دارد. اما تراژدی حرکتی است از دنیای ایده‌آل به‌سویِ دنیای واقعی. قهرمان تراژدی در ابتدا در خوشبختی کامل یعنی در دنیای ایده‌آل به سر می‌برد؛ ولی به خاطر اشتباه در داوری یا اشتباه تراژیک سقوط می‌کند و به فلاکت و سیه‌روزی می‌افتد و دنیای واقعی یعنی شکست را تجربه می‌کند. تراژدی در میتوس پاییز قرار دارد. یعنی بین دنیای ایده‌آل رمانس تابستانی و دنیای واقعی زمستانی. آیرونی نیز دربرگیرندهٔ داستان‌هایی است که تماماً به دنبال نشان دادن جنبه‌های منفی زندگی و

یأس و سرخوردگی شخصیت‌های داستان و بیهودگی تلاش برای بهبود زندگی هستند که در میتوس، زمستان قرار دارد و بازتاب دنیای واقعی و ناکامی است.

در مجموع می‌توان گفت که روش فرای برای تحلیل اسطوره‌های ادبی متأثر از نظریه 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 وسیله 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، آن‌را 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،۱۳۷۲: ۵۱) 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 منظومه عاشقانه، سرنوشت تمثیلی از قهرمانان اسطوره‌ای شاهنامه را به تصویر کشیده است و با این شگرد خود حس وابستگی، ترحم و ترس که بنیان تراژدی می‌باشد، را در شاهنامه برساخته است. چگونگی این برساختگی با استفاده از روش نورتروپ فرای در تبیین کارکرد تمثیلی عشق تراژیک در شاهنامه در فضاهای مختلف داستانی آن تبلور یافته است.

تراژدی عشق در شاهنامه

نورتروپ فرای در تعریف خود از تراژدی می‌گوید: «تراژدی حرکتی است از دنیای ایده‌آل به‌سویِ دنیای واقعی. قهرمان تراژدی در ابتدا در خوشبختی کامل یعنی در دنیای ایده‌آل به سر می‌برد؛ ولی به خاطر اشتباه در داوری یا اشتباه در تصمیم به میتوس تراژیک سقوط می‌کند و به فلاکت و سیه‌روزی می‌افتد و دنیای واقعی یعنی شکست را تجربه می‌کند. تراژدی در میتوس پاییز قرار دارد. یعنی بین دنیای ایده‌آل رمانس تابستانی و دنیای واقعی زمستانی.» (فرای،۱۳۸۹: ۱۱) فرای برای تراژدی عناصر ساختاری خاصی را مطرح می‌کند که هرکدام تأثیر مستقیمی بر سرنوشت قهرمانان داستان دارند.

۱- ظهور عشق در فضای تیره و تار

در اکثر داستان‌پردازی‌های تمثیلی، قهرمان در فضای تیره و تار و پر از کشمکش بین نیروهای طبیعی و یا خصومت در روابط انسانی و یا افول اقتدار حکومت و یا فروپاشی اجتماعی متولد می‌شود. پیدایی یا تولد قهرمان حاصل رخداد عاشقی و دلبستگی یا ظهور عشق اغلب بین دو رقیب، دشمن و یا خصم دیرینه‌ای است که به غیر از ظهور عشق در بین فرزندان آنها امکان هیچ گونه گفتگو، مذاکره و صلحی را برنمی‌تابد. به نظر فرای «فضای تیره و تار نقش مستقیم در سرنوشت تراژیک قهرمان و پایای ساختار تراژدی دارد». (فرای،۱۳۷۷: ۲۵۰)

در شاهنامه ظهور عشق در فضای تمثیلی تیره و تار به عنوان پیش‌فرض اکثر منظومه‌های عاشقانه توسط فردوسی به تصویر کشیده شده است. آشنایی زال و رودابه، رستم و تهمینه،

سیاوش و فرنگیس، فرود و جریره، کتایون و گشتاسب و بیژن و منیژه، که به دلدادگی عاشقی و ازدواج یا ناکامی عاشق و معشوق منجر شده زمانی رخ داده است که بین ایران و کابلستان، ایران و توران و یا ایران و روم و یا حتی بین پدر و پسر در دربار ایران فضای دشمنی و خصومت حاکم بوده و هیچ‌گونه روزنه امیدی برای صلح وجود نداشته است لذا با ظهور عشق این امکان فراهم می‌آید. گرچه در ابتدای ابتلای قهرمانان زن و مرد به عشق، فضای تیره و تار حاکم بر ذهن و زندگی آنها امکان وصال را فراهم نمی‌سازد. به عنوان مثال به هنگام بیان عشق رودابه و زال، پدر او مهراب این عشق را جفت اهریمن شدن و تیره و نابود شدن سرنوشت کابلستان می‌داند:

اگر سام یل با منوچهر شاه بیابند بر ما یکی دستگاه
ز کابل برآید به خورشید دود نه آباد ماند نه کشت و درود....
(فردوسی،۱۳۷۰: ج ۱: ۳٥٤)

۲- گذشتن قهرمان از اعتدال

مهم‌ترین ویژگی عشق تمثیلی گذشتن از مرزها و امکان‌پذیر ساختن 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 و افراط‌ها می‌باشد، قهرمان تراژدی به رغم هرگونه هشدار از اعتدال بیرون است.» (فرای،۱۳۷۷)

این وجه از تراژدی را می‌توان در سرنوشت اکثر قهرمانان شاهنامه مشاهده کرد؛ بخصوص قهرمانانی که در زندگینامه آنها عشق و دلدادگی حضوری پر رنگ دارد. در میان داستان‌های عاشقانه‌ی 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. (رحیمی،۱۳٦۹: ۱٥٤) و یا اینکه در عشق رستم و تهمینه به دوگانه عشق به وطن یا فرزند، قهرمان اصلی یعنی رستم را گرفتار می‌سازد. (قربانی‌پور،۱۳۹۲: ۱٤٤)

کدامین پدر هرگز این کار کرد سزاوارم اکنون به گفتار سرد
به گیتی که کشتست فرزند را دلیر و جوان و خردمند را
نکوهش فراوان کند زال زر همان نیز رودابه پرهنر
بدین کار پوزش چه پیش آورم که دل‌شان به گفتار خویش آورم

(فردوسی،۱۳۷۰: ج ۲: ٤٥)

۳- عشق، توازن و تراژدی

تصمیم به گذر کردن از اعتدال و رسیدن به مقصود که هدف قهرمانان در اساطیر است، موجب برهم خوردن تعادل می‌گردد. در این میان عشق و کین‌خواهی دو عامل اصلی این قانون‌شکنی و هنجار گریزی هستند که نورتروپ فرای ریشه به‌وجودآمدن تراژدی را در این دو می‌یابد. «قهرمان تراژدی تعادل یا توازن را برهم می زند. عامل برقراری این تعادل کین-خواهی، انتقام‌جویی، عدالت ملکوتی، سرنوشت و یا تقدیر است. نکته مهم در تراژدی آن است که این تعادل باید دوباره برگردد و نظم امور همانند گذشته استمرار یابد.» (فرای،۱۳۷۷: ۲۵۲) تمثیل و روایت این امکان را در ادبیات فراهم می‌آورد. به همین دلیل اگر از این منظر به سرنوشت عشق‌های شاهنامه بنگریم مشاهده می‌شود که حس انتقام و باور به تقدیر عامل اصلی در بازگشت تعادل به زندگی قهرمانان می‌باشد.

عشق به عنوان دلیل ازدواج‌های برون‌گروهی شاهنامه عامل اصلی برهم خوردن تعادل و توازن در نظم امور است. از عشق‌های برون‌گروهی که به ازدواج منجر شده و تعادل رسم و اخلاقیات اجتماعی را در شاهنامه به‌هم می‌زند می‌توان فهرست بلندی ارائه کرد که از مهم‌ترین آن‌ها موارد زیر است: ازدواج زال و رودابه، ازدواج رستم و تهمینه، ازدواج گشتاسپ و کتایون، ازدواج سیاوش و فرنگیس، ازدواج کاوس و سودابه اشاره کرد که هر کدام منشأ هنجارشکنی

به شمار می‌روند. به همین دلیل «اگر ازدواج درون گروهی وظیفه‌دار پایایی [تعادل] قدرت کانونی است، ازدواج برون گروهی وظیفه‌دار افزایش توانمندی قدرت کانونی است که همیشه با اما و اگر روبرو می‌باشد. به عبارت دیگر «با ازدواج درون گروهی قدرت دوام خود را تضمین می‌کند و با ازدواج برون گروهی و روابط آزاد، عمل جذب و دفع و حذف قدرت‌ها انجام می‌گیرد.» (استاجی، ۱۳۹۰: ۱۸)

سرنوشت قهرمانان اسطوره‌ای که با بیانی روایی در داستان‌های عاشقانه شاهنامه نشان داده شده‌اند با ازدواج و عامل برهم خوردن نظم امور، و با انتقام‌گیری یا پذیرش سرنوشت که نوعی کین‌خواهی تمثیلی از خود است، موجب تعادل و بازگشت به نظم می‌گردد. به عنوان مثال سرنوشت سهراب و فرود که خود نتیجه گذشتن ابرقهرمانان همچون رستم و سیاوش از اصول اخلاقی هستند، به هنگام جوانی با خامی و بی‌تجربگی، خواهان استمرار این بی‌نظمی هستند. سهراب به عشق برتخت نشاندن پدر بر سرزمین ایران و توران و فرود به عشق کین‌خواهی پدر بدون همراهی با سپاه ایران تلاش دارند تا بی‌نظمی موجود که مطابق آرمان‌های آنها نیست را درمان کنند. به همین دلیل با قربانی شدن این قهرمانان نظم پیش‌انگاشته در باورهای مردمی و دینی که اعتماد به بیگانه را نمی‌پذیرد، برقرار می‌شود.

٤- عشق و قربانی: تبلور تراژدی

از نظر نورتروپ فرای زایش تراژدی هنگامی رخ می‌دهد که قهرمانان تلاش دارند، با قربانی کردن و یا کین‌خواهی نظم را بازگردانند. او این نتیجه را متأثر از باورهای مردم‌شناسی جیمز فریزر می‌گیرد که اساطیر حاصل نگاه انسان به زایش و مرگ در طبیعت هستند. با قربانی شدن قهرمان اسطوره‌ای، تعادل به طبیعت و اجتماع بازمی‌گردد و «عشق به زندگی» که مهمترین جلوه آن در تاریخ بشر است، امید را به زندگی بازماندگان، بازمی‌گرداند. (فرای، ۱۳۷۷:۲٦۱) 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 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 نیز مترتب است. (استاجی، ۱۳۹۰: ٢٤)

به همین سبب می‌توان گفت قصد فردوسی از به نظم آوردن چنین داستان‌هایی تنها توصیف روابط عاشقانه، ایجاد لذت و تدارک سرگرمی برای خواننده نیست، بلکه بیشتر نتایج و تبعات این‌گونه عشق‌ها و نقش آنها در پیشبرد جریان داستان اصلی، مورد نظر شاعران می‌باشد. بدین ترتیب، تمثیل در داستان‌های عاشقانهٔ حماسی شاهنامه، جدا از ارزش‌های زیبایی‌شناسانه، منجر به ظهور پهلوان یا پادشاهی می‌گردد که گاه بدون ظهور آن‌ها 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 و سرفرازی و کسب افتخار ملی می‌انجامد. به عنوان مثال فردوسی در سرانجام تمثیلی اسفندیار و تربیت بهمن پسر او نزد رستم که در دنیای واقعی امکان‌پذیر نیست، بیان می‌کند که چگونه همه از بازگشت تعادل به جریان امور خوشحال هستند:

از ان نامور شاه خشنود گشت — گراینده را آمدن سود گشت
ز رستم دل نامور گشت خوش — نزد نیز بر دل ز تیمار تش...
سرآمد همه کار اسفندیار — که جاوید بادا سر شهریار
همیشه دل از رنج پرداخته — زمانه به فرمان او ساخته
دلش باد شادان و تاجش بلند — به گردن بداندیش او را کمند

(فردوسی،۱۳۷۰: ج ۲: ٤٧٥)

راوی عشق و جلوه‌های تمثیلی تراژدی در شاهنامه

نوتروپ فرای در بیان چیستی بنیان تمثیلی و روایی تراژدی علاوه بر ساختار و عناصر آن به مسئله شخصیت نیز می‌پردازد. او داستان‌ها را با توجه به قدرت شخصیتِ اصلی داستان به سبک‌های مختلف تقسیم می‌کند. اگر شخصیت اصلی داستان بیان تمثیلی از یک خدا یا موجود ماوراءالطبیعه باشد، این سبک را با شخصیت اسطوره‌ای پیوند می‌زند. «شخصیت‌های اصلی

این‌گونه داستان‌ها در ذات خود هم از انسان‌ها بالاتر هستند و هم از محیط اطرافشان. اگر شخصیت اصلی داستان یک انسان باشد ولی از نظر درجه و مقام بالاتر از انسان‌ها و محیط اطراف باشد به او «قهرمان» می‌گوییم و سبک ادبی رمانس دارای این‌گونه قهرمان‌ها می‌باشد.» (ایرانی،۱۳۹۲: ٦٧)

اما اگر شخصیت اصلی داستان از نظر مقام بالاتر از مردم باشد ولی قدرتی نسبت به محیط زندگی خود نداشته باشد، یک «رهبر» است. مثل قهرمانان تراژدی که مقامشان از مردم بالاتر است ولی در مقابل قضا و قدر قدرتی ندارند. اگر شخصیت اصلی داستان در مقامی برابر با مردم و محیط اطرافش باشد، یک «شخص عادی» است و سبک ادبی که از این‌گونه شخصیت استفاده می‌کند، کمدی و سبک رئالیسم است. (مختاریان،۱۳۸۸: ٦٦-٦٧) روایتی که فردوسی از شخصیت‌های خود در شاهنامه دارد همانند شخصیت «رهبری» در نظریه فرای است. اما اینکه فردوسی چگونه توانسته بین راوی و شخصیت داستان ارتباط ایجاد کند موضوعی جداگانه است.

به نظر فرای، شاعر تراژدی نویس می‌داند که شخصیت قهرمان اثرش در فضای روایی بین واقعیت و مجاز قرار دارد، اما تلاش می‌کند تا مسؤولیت قرارگرفتن قهرمان در این فضا را از خود سلب کند.

«راوی تلاش دارد قهرمانش را به گونه‌ای به ما عرضه کند که خداوند انسان را به فرشتگان عرضه کرد. در اینجا با اینکه قهرمان را آزاد خلق می‌کند، اما سرنوشت او را به تراژدی گره می‌زند». (فرای،۱۳۷۷: ۲۵۵) این برداشت از تعریف و جایگاه قهرمان در تراژدی بینش دوگانه‌باور فردوسی که از تمثیل‌های زروانی تأثیر پذیرفته است هم تقدیرگرا می‌باشد و هم آنجا که به اقتدار و آزادی ایمان دارد را، اثبات می‌نماید. به عبارت دیگر بر اساس این نظر فرای می‌توان گفت فردوسی در خلق جلوه‌های عاشقانه شاهنامه از بیان روایی عمدی برای تراژیک شدن آنها استفاده کرده است.

به عبارت دیگر فردوسی در شاهنامه همان گونه که در حماسه با جسارت سخن می‌گوید در داستان‌های عاشقانه با بیان روایی جسورانه پیش می‌رود؛ او پرشور و باصلابت به بیان عشق

قهرمانان اسطوره‌ای و سرانجام تراژیک آنها می‌پردازد. «نقش پهلوانان در شاهنامه نیز به دوگونه برجسته می‌شود؛ اعمال پهلوانی آنها در مسیر داستان و همچنین روابط عاشقانهٔ آن‌ها با معشوق. در اینجا رشد دید تأملی و تحول ذوق غنایی، هردو در شاهنامه آشکار است. زیباشناختی جهان و انسان در حماسه به خوبی به وسیلهٔ ذهن شاعر پرورش می‌یابد. حماسه این زیبایی عشق را به زیور اسطوره می‌آراید و زیبایی کمال انسان را در قالب بینش و برخوردی، که با نیک و بد دارد، توصیف می‌کند.» (ماسه،۱۳۷٤: ۱۹۲)

فردوسی به عنوان راوی تراژدی در عاشقانه‌های شاهنامه عشق به وطن، عشق به فرزند یا پدر، عشق به دین و شاه و عشق به همسر و هوس و تمایل جنسی را در قالب حماسه ترکیب می‌کند و پهلوان یا شخصیت‌های حماسی خود را در نبرد با خود، پیکار با بدی، و طهارت از پلیدی ذیل مضمون عشق و دلبستگی، دیگر دوستی و دیگری خواهی تربیت می‌کند. در نهایت اینکه می‌توان گفت شخصیت دوگانه تقدیرباور آزادی‌خواه فردوسی در منظومه‌های عاشقانه شاهنامه به این نتیجه می‌رسد که «عشق بر دربار فرمانروایان، بر اردوگاه جنگ جویان و بر بیشه‌ها فرمان می‌راند، بر مردمان عادی و قدیسان، چراکه عشق بهشت جاودان، و بهشت جاودان عشق است.» (لیریس،۱۳۸۰: ۵۱) او این نتیجه را در بیان دوگانه عشق به میهن، فرمانبرداری از شاه، پذیرفتن پند مادر، عشق به قدرت، دوستی میهن، خودسری و تقدیرگرایی در گفتگوی اسفندیار با مادر خود به بهترین شکلی که فرای از راوی در نظریه خود دارد به تصویر می‌کشد:

کتایون چو بشنید شد پر ز خشم — به پیش پسر شد پر از آب چشم
چنین گفت با فرخ اسفندیار — که‌ای از کیان جهان یادگار
مرا خاکسار دو گیتی مکن — ازین مهربان مام بشنو سخن
چنین پاسخ آوردش اسفندیار — که‌ای مهربان این سخن یاددار
همان است رستم که دانی همی — هنرهاش چون زند خوانی همی
نکوکارتر زو به ایران کسی — نیابی و گر چند پویی بسی
چو او را به بستن نباشد روا — چنین بد نه خوب آید از پادشا

ولیکن نباید شکستن دلم | که چون بشکنی دل ز جان بگسلم
چگونه کشم سر ز فرمان شاه | چگونه گذارم چنین دستگاه
مرا گر به زاول سرآید زمان | بدان سو کشد اخترم بی‌گمان

(فردوسی، ۱۳۷۰: ۷٤۲)

نتیجه

پرداختن به قرائت تمثیلی و تراژیک از عشق در شاهنامه به آن دلیل اهمیت دارد که فردوسی جلوه‌های مختلف این مفهوم مقدس و متعلق به نوع ادب غنایی را، در فضای تراژیک به تصویر می‌کشد. فردوسی جلوه‌های عشق و دلدادگی مشروع را که در روابط اجتماعی چندان پذیرفته نیست، با زمان روایت و تمثیل ممکن می‌سازد. فردوسی می‌داند که این بیان در ظاهر امر چندان با هنجارهای اخلاقی که بیشتر مباحث ذهنی هستند، چندان منافات ندارد. او در منظومه گشتاسب و کتایون، سیاوش و فرنگیس به تصویر می‌کشد ولی در سرانجام قهرمانان متولد از این وصال، باز به ساختارها و باورهای حفظ قدرت در جامعه بازمی‌گردد و سرنوشتی غمبار برای آنها رقم می‌زند. در اینجا او امکان‌پذیری تغییر واقعیت که در بیان تمثیلی و تعلیمی امکان‌پذیر است را ناممکن می‌داند.

فردوسی در عاشقانه رستم و تهمینه جلوه عشق دوگانه رستم به میهن و فرزند را با زبان روایی، تمثیل‌های زیبایی از رابطه عاشق به معشوق، فرزند به پدر، انسان به خود و دیگری و آدمی به سرزمین خود می‌آفریند. او سرانجام عاشقانه رستم به تهمینه، یا رستم به سهراب و یا علاقه سهراب به قدرت با دوراهی تصمیم رستم در بهترین و زیباترین تمثیل‌ها بیان می‌کند و به این نتیجه می‌رسد که دوگانگی که متأثر از ذهنیت راوی داستان است، باز در سرنوشت سهراب به نفع میهن دوستی و قربانی کردن فرزند رأی می‌دهد. جلوه سوم از تمثیل عشق تراژیک در شاهنامه در عشق سودابه به سیاوش رقم می‌خورد. فردوسی باتوجه به پیشینه اجتماعی، تربیتی و اخلاقی که دارد، در جایگاه راوی اجازه سرگرفتن این عشق را به سودابه نمی‌دهد. او با طرح آزمون تمثیلی گذر سیاوش از آتش، تمام مراحلی را که نورتروپ فرای

برای تراژیک شدن یک داستان مطرح می‌کند، به واقعیت تصویر می‌کشد و به این نتیجه می‌رسد که حفظ شخصیت، حکومت و میهن به کنترل خود و صداقت داشتن وابسته است. تمثیلی که با اسطوره‌های زرتشتی ایرانی، آزمون‌های الهی در باورهای مذهبی عبرانی و عربی ریشه دارد و با پیروزی قهرمان [در اینجا سیاوش بر نفس خود] مصداق برتری جلوه عشق ماورایی بر خواهش‌های نفسانی، فرزندخواهی، همسردوستی، میهن‌دوستی و دیگرخواهی می‌شود. در مجموع می‌توان گفت برداشت واقع‌گرایانه فردوسی از عشق در شاهنامه زمانی وجه تراژیک به خود می‌گیرد که بیان صادقانه احساسات و عواطف درآن با بیان روایی صورت گرفته باشد. در مواردی که دلدادگی به گذشتن از موازین اخلاقی، اعتقادی و طبقاتی می‌انجامد، فقط با بیان تمثیلی از عشق تراژیک امکان تعلیم باورهای دینی، اخلاقی، اسطوره‌ای و حماسی را ممکن می‌سازد. به عبارت دیگر حرکت عشق در شاهنامه با مضامین تراژیک که نشانه حرکت ذوق و روحیهٔ قوم ایرانی از افسانه و اسطوره برای تبلور حماسه در واقعیت است به وصف واقعیت احساس و عاطفهٔ درونی و اجتـماعی منجر می‌شود، با عواطف فردی بهم می‌آمیزد و در تجربه زندگی واقعیت می‌یابد. این گونه از عشق با تأثیرگذاری و تأثیرپذیری از جهان سیاست، سرانجامی خوش یا ناکام پیدا می‌کند که برای مخاطب خود احساس دوست داشتن، ترحم و ترس در قرائت فرای از تراژی را بازنمایی می‌کند.

منابع و مآخذ

۱. استاجی محمد؛۱۳۹۰، ساختار منظومه‌های عاشقانه – حماسی، فصلنامه دُر دری، دوره ۱، شماره ۱.

۲. اسلامی ندوشن، محمد علی؛ ۱۳۷۸، زندگی و مرگ پهلوان در شاهنامه، تهران: بی‌نا.

۳. اکبری منوچهر،۱۳۹۰، اسطوره پدرکشی و فرزندکشی در اساطیر ایرانی و یونانی تضاد یا واقعیت، فصلنامه ادب فارسی، دوره ۱، شماره ۵.

٤. اکبری منوچهر؛۱۳۸۰، شایست و ناشایست زنان در شاهنامه، فصلنامه ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، شماره ٤.

۵. امامی، نصرالله؛۱۳۸۵، مبانی و روش‌های نقد ادبی، تهران: جامی.

٦. ایرانی محمد؛ ۱۳۹۲، تحلیل دو تراژدی سهراب و فرود، فصلنامه ادب‌پژوهی، شماره ۲٦.

۷. تایسن، لُیس؛۱۳۸۷، نظریه‌های‌نقد ادبی معاصر، ترجمه‌ی مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، ویرایش

حسین پاینده، تهران: نگاه امروز.
۸. ترابی، علی‌اکبر؛۱۳۸۰، جامعه شناسی ادبیات، تبریز، فروغ آزادی.
۹. رنجبر، احمد؛۱۳۷۹، جاذبه‌های فکری فردوسی، تهران: امیرکبیر، چ دوم
۱۰. ذبیح‌نیا آسیه؛۱۳۸۷، تراژدی فرزندکشی و پدرکشی در اساطیر ایرانی و یونانی، فصلنامه نامه پارسی شماره ۲۶ و ۲۷
۱۱. رحیمی، مصطفی؛۱۳۶۹، تراژدی قدرت در شاهنامه، تهران: نیلوفر.
۱۲. رضوی مسعود؛۱۳۸۶، اسطوره و تراژدی، اطلاعات حکمت و معرفت، شماره ۲٤.
۱۳. ریاحی، محمدامین؛۱۳۸۵، فردوسی، تهران: طرح نو، چ دوم
۱٤. سرّامی، قدمعلی؛۱۳۷۳، از رنگ گل تا رنج خار شکل‌شناسی قصه‌های شاهنامه، تهران: علمی و فرهنگی.
۱۵. عبادیان، محمود؛۱۳۷۲، تکوین غزل و نقش سعدی، تهران: هوش و ابتکار.
۱٦. فرای، نورتروپ؛ ۱۳۷۷، تحلیل نقد، ترجمه صالح حسینی، تهران: نیلوفر.
۱۷. ----------؛ ۱۳۸۸، رمز کل: ادبیات و کتاب مقدس، ترجمه صالح حسینی، تهران: نیلوفر.
۱۸. ----------؛۱۳۸٤، صحیفه‌های زمینی، ترجمه: هوشنگ رهنما، تهران: هرمس.
۱۹. ----------؛۱۳۸۹، آناتومی تراژدی، ترجمه هلن اولیایی نیا، اصفهان: فردا.
۲۰. فردوسی، حکیم ابوالقاسم؛۱۳۷۰، شاهنامهٔ فردوسی، ۷جلد، تصحیح ژول مول، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی، چ ششم.
۲۱. قائمی فرزاد؛ ۱۳۹۳، تحلیل ساختار آئینی اسطوره سیاوش، فصلنامه نقد ادبی، سال ۷، شماره ۲۵.
۲۲. --------؛ ۱۳۸۹، تحلیل انسان‌شناختی اسطوره‌ی اژدها و بن‌مایه‌ی تکرارشونده‌ی اژدهاکشی در اساطیر، مجلّه‌ی جستارهای ادبی، شماره‌ی ۱۷۱.
۲۳. قربانی‌پور زهرا؛۱۳۹۲، نقدوبررسی روانکاوانه شخصیت رستم و سهراب، فصلنامه نقد ادبی، دوره ۸ شماره ۳۲.
۲٤. کروجی کویاجی، جهانگیر؛۱۳۸۰، بنیادهای اسطوره و حماسه ایران، ترجمه جلیل دوستخواه: تهران: آگاه.
۲۵. لیبریس، آکس؛۱۳۸۰، کتاب کوچک عشق، عاشقانه‌های شرق و غرب، ترجمهٔ باجلان فرخی، تهران: امیرکبیر.
۲٦. ماسه، هانری؛۱۳۷٤: فردوسی و حماسه ملی، ترجمهٔ مهدی روشن ضمیر، تهران: نی.
۲۷. مختاریان، بهار؛ ۱۳۸۸، نورتروپ فرای و نقد اسطوره‌ای، پژوهش نامه فرهنگستان هنر، شماره ۱٤.