فصلنامهٔ دُرّ دَری (ادبیات غنایی، عرفانی)
دانشکدهٔ علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد
سال اول، شمارهٔ اول، زمستان ۱۳۹۰، ص. ۲۶-۷
تاریخ دریافت: ۹۰/۱۰/۲٤ تاریخ پذیرش: ۹۰/۱۱/۱۰

ساختار و ویژگی‌های داستان‌های عاشقانه ـ حماسی

دکتر ابراهیم استاجی*

چکیده

تجلی عشق در حماسه‌ها داستان‌های عاشقانهٔ حماسی است که چنان که از نامشان پیداست، از دیدگاه انواع ادبی آمیزه‌ای از نوع حماسی و غنایی است. در این مقاله کوشش شده است ساختار و ویژگی‌های این داستان‌ها در یکی از بزرگ‌ترین حماسه‌های ایران و جهان یعنی *شاهنامه* بحث و بررسی شود و آن‌ها را از نظر راوی، وزن، استقلال یا عدم استقلال، هدفدار بودن، منجر شدن به ازدواج، نوع عشق مطرح شده، حوادث و حالات عشق، پند و موعظه و... مورد بررسی قرار داده شود و به نتایجی دست یافته شود که آن‌ها را از منظومه‌های غنایی متمایز نماید و وجوه تشابه و افتراق آن‌ها بر شمرده گردد.

کلمات کلیدی

داستان عاشقانهٔ حماسی، *شاهنامه*، ساختار، ویژگی‌های داستان‌ها.

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت معلم سبزوار

مقدمه

با توجه به عنوان مقاله، به نظر ما قبل از هر چیز لازم است تا دربارهٔ اصطلاحات تشکیل دهندهٔ عنوان و تعیین قلمرو دلالتی هر یک از آن‌ها، از دیدگاه دانش انواع ادبی بحثی مختصر ارائه نماییم.

چنان‌که می‌دانیم هدف اصلی انواع ادبی، در کوتاه‌ترین تعبیر، کوشش در جهت دسته‌بندی و طبقه‌بندی آثار ادبی با همهٔ تنوع، تعدد و منحصر به فردی‌شان از نظر مضمون (محتوی) و شکل (قالب) است. از نظر قالب، منظومه به نوعی ادبی اطلاق می‌شود که شاعر توسط سخن منظوم روایی به شرح ماجرا و رویداد یا بازگویی داستان‌های حماسی، تاریخی، عاشقانه، اخلاقی، عرفانی، طنزآمیز و... می‌پردازد. مسلماً این منظومه‌ها را می‌توان بر حسب موضوعی که در قالب این نوع ادبی ارائه و بیان شده‌اند، دسته‌بندی کرد. اما واقعیت امر این است که بخش بزرگِ منظومه‌های فارسی را منظومه‌های غنایی، یعنی منظومه‌هایی که شاعر در آن‌ها به بازگویی داستانی عاشقانه پرداخته است، تشکیل می‌دهد. به علاوه بسیاری از آن‌ها منظومه‌های حماسی‌اند که شاعر در آن‌ها به بازگویی داستان‌های حماسی پرداخته و بسیاری از آن‌ها منظومه‌های اخلاقی و تعلیمی‌اند، که شاعر از طریق روایت به وعظ و اندرز و اخلاق و آموزش دست یازیده است و بسیاری از آن‌ها منظومه‌های عرفانی‌اند و... .

در ادبیات فارسی معمولاً برای بیان موضوعات و موارد فوق قالب مثنوی، آن هم در اوزان و بحور عروضی محدود، به کار گرفته می‌شود. البته گاهی دیگر قالب‌های شعر فارسی نظیر قصیده، قطعه و... نیز استفاده می‌شود. به طور کلی، «تقریباً کلیهٔ منظومه‌های سروده شده تا اواخر قرن سیزدهم در قالب مثنوی و بیشتر در دو بحر متقارب و هزج است» (میرصادقی، ۱۳۷۳: ۲۵۷).

در این میان شاید، چنان که گفتیم، منظومه‌های غنایی و مشخصاً منظومه‌های عاشقانه که معمولاً شاعر در آن‌ها به شرح ماجرای عشق و زندگی قهرمانانی که به گونه‌ای در ماجرای عشق دخیلند، می‌پردازد در ادبیات فارسی برجسته‌تر باشد. این منظومه‌ها که غالباً در قالب مثنوی و بیشتر در دو بحر متقارب و هزج سروده شده‌اند، کمابیش از طرحی کلی برخوردارند. بدین معنا که شاعر معمولاً در ابتدا به حمد و ستایش خدا و درود بر پیامبر و یارانش (تحمیدیه) می‌پردازد، سپس به ذکر علت سرودن منظومه و مدح و ستایش پادشاه یا بزرگی که داستان به خاطر او به نظم درآمده (اتحافیه) اقدام می‌نماید و بعد داستان عاشقانهٔ اصلی و چگونگی رخداد حوادث را مبتنی بر زمان خطی روایت می‌کند. در این منظومه‌ها گاه شاعر از زبان قهرمانان داستان یا راوی حکایت‌های فرعی کوتاه یا بلندی نقل می‌کند و یا متناسب با مقام سخن به اندرزگویی و پند و نصیحت نیز مبادرت می‌نماید. بر این اساس، یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های ساختاری این‌گونه منظومه‌ها مستقل و متمایز بودنشان از دیگر آثار است.

منظومه‌های حماسی اما «اشعار روایی بلندی (منظومه) هستند که در آن‌ها دربارهٔ مسایل جدی زندگی مردم باستان، با سبکی عالی و فاخر سخن گفته شده است» (شمیسا، ۱۳۷۳: ٤٨). به سخن دیگر، موضوع منظومه‌های حماسی شرح و بازگویی باورها، اعتقادات، رویدادها، جنگ‌ها و تلاش‌های یک قوم در طول تاریخ است که قرن‌ها سینه به سینه نقل گردیده تا در روزگار کتابت به دست شاعری، معمولاً توانا، به نظم درآمده است. به طور کلی

منظومه‌های حماسی بیان کنندهٔ آرمان‌ها و حرمان‌های قومی یک ملت و به اصطلاح روان‌شناسی بیان محتویات ضمیر ناخودآگاه جمعی آن ملت در طول زمان است. از این‌رو طبیعتاً موضوع منظومه‌های حماسی، بر عکس منظومه‌های عاشقانه، موضوع واحدی نیست و هر چند موضوع غالب در این منظومه‌ها جنگاوری، پهلوانی و شهسواری است، اما موضوعات دیگری از جمله عشق نیز به اقتضای امر در آن‌ها به چشم می‌خورد. همین‌جا می‌توان نتیجه گرفت که اگر موضوع اصلی منظومه‌های عاشقانه، «عشق» است، در منظومه‌های حماسی این موضوع، اگر وجود داشته باشد، فرعی است. به هر حال منظومه‌سرایی (چه غنایی، چه حماسی، چه...) در ایران سابقه‌ای طولانی دارد. چنان‌که «آثار باقی مانده از ادبیات قبل از اسلام نشان می‌دهد که منظومه‌سرایی در ادبیات دورهٔ ساسانی (۲۲۴–۶۵۲ م.) و قبل از آن سابقه داشته است و بسیاری از منظومه‌های فارسی دری از اصل پهلوی ساسانی یا پهلوی اشکانی ترجمه شده‌اند» (میرصادقی، ۱۳۷۳: ۲۵۷).

از آنجا که مدار این نوشته مبتنی بر منظومه‌های حماسی است، برای تعیین حدود بحث ذکر این نکته ضروری است که اگر چه بدون تردید نوع ادبی حماسه یکی از مهیج‌ترین، قدیمی‌ترین و مهم‌ترین انواع ادبی جهان است و بی‌شک انواع مختلفی از این نوع ادبی موجود است که آن‌ها را به اعتبارهای گوناگونی (مثلاً قدمت و موضوع) می‌توان دسته‌بندی نمود، اما منظور ما از منظومه‌های حماسی، به طور مشخص حماسه‌های سنتی یا ابتدایی یا نخستین (از نظر قدمت) و حماسه‌های اساطیری و پهلوانی (از نظر موضوع) است.[1] بهترین نامی که به این منظومه‌ها داده‌اند، حماسه‌های ملی است.

از نمونه‌های مهم و معروف این‌گونه منظومه‌های حماسی در ادبیات فارسی آثار زیر را فهرست‌وار می‌توان ذکر نمود: *شاهنامهٔ* دقیقی در ۱۰۰۰ بیت شامل داستان گشتاسپ و معروف به «گشتاسپ‌نامه» که فردوسی آن را به طور کامل در *شاهنامه* نقل کرده است؛ *شاهنامهٔ* حکیم ابوالقاسم فردوسی (متوفی ٤١١ یا ٤١٦ هـ.ق.)؛ *گرشاسپ‌نامه* از ابونصر علی بن احمد اسدی طوسی (متوفی ٤٦٥ هـ.ق.)؛ *بهمن‌نامه* از ایرانشاه بن ابی‌الخیر (اوایل قرن ششم هجری)؛ شهریارنامه اثر سراج‌الدین عثمان بن محمد مختاری غزنوی (متوفی ٥٤٤ یا ٥٤٩ هـ.ق.)؛ *بانوگشسب‌نامه* در سرگذشت دختر رستم از شاعری ناشناس؛ *آذربرزین‌نامه* از شاعری ناشناس؛ *برزونامه* و... .[2]

از آن‌جا که یکی از بزرگ‌ترین منظومه‌های حماسی جهان *شاهنامهٔ* فردوسی است و این اثر سترگ عمود خیمهٔ ادبیات حماسی فارسی چه از نظر فضل تقدّم (چنان‌که اکثر قریب به اتفاق آثار حماسی فارسی بعد از *شاهنامه* به تقلید و تحت تأثیر این اثر بزرگ آفریده شده‌اند) و چه از نظر حجم و اشتمال آن بر مهم‌ترین و اصلی‌ترین داستان‌ها و روایات اساطیری و حماسی ایران می‌باشد و از طرف دیگر اهتمام این نوشته بر اجمال و اختصار موقوف گردیده است، ما در استخراج و تبیین ویژگی‌های ساختاری داستان‌های عاشقانهٔ حماسی، بر این اثر چندان تکیه و تأکید کرده‌ایم، که به سادگی می‌توانیم این نوشته را با عنوان دقیق‌تر «ویژگی‌های ساختاری داستان‌های عاشقانهٔ حماسی در *شاهنامه*» بنامیم و احیاناً با سهل‌انگاری نتایج به دست آمده را به دیگر آثار حماسی تعمیم دهیم.

اگر به بحث انواع ادبی بازگردیم، می‌بینیم که هر چند تاکنون اندکی دربارهٔ نوع ادبی غنایی و نوع ادبی حماسی سخن گفته‌ایم، اما هنوز موضوع کار به دقت تعیین حدود نگردیده است، زیرا «داستان عاشقانهٔ حماسی» نوعی ادبی است که نیمی‌اش از ترکستان نوع ادبی غنایی و نیم دیگرش از فرغانهٔ نوع ادبی حماسی است و این در ظاهر امر با هدف کلی انواع ادبی، یعنی دسته‌بندی و طبقه‌بندی آثار ادبی منافات دارد. اما اگر به اختلاط و آمیزش انواع ادبی

مختلف در یک اثر خاص اعتقاد داشته باشیم ـ (که چنین نیز هست)، زیرا یک اثر ادبی هرگز مجبور نیست که خود را در یک نوع ادبی (ژانر) خاص زندانی نماید ـ تناقض فوق مرتفع می‌گردد. به ویژه، نیک پیداست که هر اثر ادبی لزوماً به یک نوع ادبی خاص (و صرفاً به همان ژانر) تعلق ندارد. به سخن دیگر، «ژانرهای ادبی، صرفاً گونهٔ تعمیم یافتهٔ اشکال همانند در آثاری خاص نیستند؛ از این‌رو هرگز نمی‌توان در آثار ادبی برجسته، یکی از گونه‌ها یا انواع بیان ادبی را شکل یکتای بیان دانست» (احمدی، ۱۳۷۹: ۶۹۹/۲). موریس بلانشو در این زمینه معتقد است که تنها اثر وجود دارد و نه ژانر، و اثر در ژانر (نوع ادبی) زندانی نمی‌شود. تزوتان تودورف نیز می‌نویسد: «ضرورتی وجود ندارد که اثری ادبی وفادارانه در گسترهٔ یک ژانر خاص باقی بماند» (همان: ۲۸۹/۱، ۲۸۷). بر این مبنا یک اثر ممکن است تمام مختصات نوع ادبی را که بدان وابسته است، نداشته باشد و یا ویژگی‌هایی فراتر از آن نوع ادبی داشته باشد. در مورد موضوع کار ما نیز یک اثر حماسی و از جمله *شاهنامه* ممکن است، گاهی تمام مختصات حماسه را نداشته باشد و یا بعضی از قسمت‌های آن، مثلاً داستان‌های عاشقانهٔ حماسی، از طریق اختلاط و آمیزش با دیگر انواع ادبی آفریده شده باشد. به طور کلی «اگر چه *شاهنامه* با کین آغاز می‌گیرد و با کین پایان می‌پذیرد، در میانه با مهر نیز آمیزش و آویزش دل‌انگیز دارد. بر روی هم دوازده بار از عشق و عاشقی میان دلدادگان سخن به میان می‌آید و روابط عاشقانه کارمایهٔ پاره‌ای از داستان‌های *شاهنامه* قرار می‌گیرد» (سرّامی، ۱۳۷۳: ۵۰۸). از همه مهم‌تر از دیدگاه تاریخی «عشق قهرمانی و پهلوانی و مشحون به اعتبار و حیثیت و تشخّص اجتماعی هم محتملاً در ایران سخت پسندیده و ستوده بوده است، هر چند به یقین نمی‌توان گفت که این گونه عشق، چنان که بعدها مضمون حماسه‌ای ایرانی شد، موضوع ترانه‌های تغزلی در ایران باستان نیز بوده است» (ستاری، بی‌تا: ۲۷).

بدین ترتیب، داستان‌های عاشقانهٔ حماسی را شاید بتوان نوع ادبی فرعی و جداگانه‌ای در نظر گرفت که در مرز دو قلمرو نوع ادبی غنایی و نوع ادبی حماسی در نوسان است. این نوع ادبی، چنان که خواهیم دید، ساختار و ویژگی‌های خاص خود را دارد که در زیر به آن‌ها خواهیم پرداخت.

ب) ساختار و ویژگی‌های داستان‌های عاشقانهٔ حماسی

اکنون شاید بتوان به گونهٔ دقیق‌تری به وجوه تشابه و افتراق دو نوع ادبی غنایی و حماسی، از دیدگاه تجلی «من» هنرمندانه در این دو نوع ادبی پرداخت، تا از این طریق بتوان به مهم‌ترین ویژگی و وجه تمایز داستان‌های عاشقانهٔ حماسی با دیگر انواع داستان‌های عاشقانه پی برد.

۱. در نوع ادبی غنایی، به طور کلی، «منِ» هنرمند یا راویِ اثر ضمیر اول شخص مفرد است که این «من»، نماینده و راوی احساسات، عواطف، بینش و برداشت‌های شخصی خود هنرمند است و به همین دلیل هنرمندان مختلف در برخورد با موضوع و مطلبی واحد، واکنش های متفاوت اما متناسب با شخصیت، احساسات و برداشت خاص خود نشان می‌دهند. حال آن که «منِ» هنرمند در نوع ادبی حماسی که در اصل ضمیر اول شخص جمع است، نماینده و راوی احساسات، عواطف، بینش و برداشت‌های قومی یک ملت در طول زمان و در برخورد با حوادث گوناگون است. به همین دلیل شاعران حماسی، برعکس شاعران غنایی، همچون واسطه‌ای امین در جریان روایت و انتقال میراث گذشتگان خویش عمل می‌نمایند و حتی‌الامکان سعی می‌کنند، باورها، اعتقادات و اساطیر جمعی یک ملت را

که طی اعصار در ناخودآگاه جمعی آن قوم انباشته و محافظت شده است، به گونه‌ای امانت‌دارانه بـه نسـل‌هـای بعـدی منتقل نمایند.

این میراث ذوقیِ اندوخته شده در ناخودآگاه جمعی یک ملت البته گاهی موضوعات غنایی و عاشقانه نیز هست که شاعر حماسی در این مورد نیز به چهارچوب و ساختار کلی داستان وفـادار مـی‌مانـد و تنهـا در جزئیـات نظیـر توصیف، وارد نمودن عناصر زیبایی‌شناسانه و... خود را مجـاز بـه دخالـت در داسـتان مـی‌دانـد. بـا ایـن توضـیح، داستان‌های عاشقانهٔ حماسی اگر چه از نظر موضوع در مرز بین دو نوع ادبی غنایی و حماسی قرار می‌گیرند، امـا از نظر «منِ» هنرمندانه و راوی در قلمرو نوع ادبی حماسی باقی می‌مانند؛ زیرا راوی در این‌گونه داستان‌ها به نمایندگی از یک ملت سخن می‌گوید و به تعبیر درست‌تر بازگو کنندهٔ خاطرات عاشقانهٔ موجود و محفوظ در ضمیر ناخودآگاه جمعی قوم و ملت خود می‌باشد.

این شاید مهم‌ترین علت و دلیل برای پاسخ دادن به این پرسش اساسی باشد که چرا داستان‌های عاشقانهٔ حماسی گوناگونی‌ها و نظیره‌های گوناگون و متعددی ندارند و معمولاً در تاریخ ادبیات یک قوم، یک روایت از این داستان‌ها که معمولاً به دست شاعران توانای حماسی آن قوم به نظم درآمده است، بر دیگر روایت‌ها برتری و غلبه پیدا کـرده است. در این مورد حتی اگر روایت‌های گوناگونی هم وجود داشته باشد، اختلاف روایات ناشی از دخالت آگاهانـهٔ هنرمند در این داستان‌ها نیست، بلکه اختلاف روایات بیشتر مربوط به جزئیات داستان، آن هم در بسترهای مختلـف رشد و تحول سنّتِ شفاهی به هنگام انتقال این‌گونه داستان‌هاست که به وسیلهٔ دست و ذهن آفرینندگان اصلی ایـن داستان‌ها، یعنی مردم، متناسب با آرمان‌ها و جریان‌هایشان در طول زمان انجام گرفته است. حتی در این صورت نیـز اختلاف در جزئیات به اندازه‌ای کم و اندک است که می‌توان از آن‌ها صرف‌نظر نمود.

به هر حال اگر نظیره‌ها و روایت‌های متعددی هم از این داستان‌ها وجود داشـته باشـد، سـاختار و چهـارچوب داستان اصلی در همهٔ آن‌ها هویدا و مشترک است. به این دلیل است که داستان‌های حماسی و از جمله داستان‌هـای عاشقانهٔ حماسی نظیر رستم و سهراب، رستم و اسفندیار، زال و رودابه، بیژن و منیژه و... مورد تقلید، الگـوبرداری و نظیره‌پردازی دیگر شاعران قرار نگرفته است و در نتیجه روایت‌ها و گوناگونی‌های متعددی از آن‌ها به وجود نیامده است. حال آنکه، در نوع ادبی غنایی، چون «منِ» شاعر نمایندهٔ افکار، عواطف، احساسات و ویژگی‌های خود است، جدا از ابداع و آفرینش داستان‌های عاشقانهٔ غنایی کـه طبیعتـاً متناسـب و درخـور حـالات و احساسـات آفرینـندهٔ آن‌هاست، در مواردی هم که آگاهانه از الگویی پیشین و نخستین که چه پیش از او به دست دیگر شاعران پرورده و منظوم شده باشد و چه شکل خام، مختصر، عامیانه و منثور داشته باشد، پیروی می‌کنـد و آن را ظرفـی بـرای ارایـهٔ افکار و احساسات عاشقانهٔ خود در نظر می‌گیرد، به خود اجازهٔ دخالت، حتی در سـاختار کلـی داسـتان، مـی‌دهـد. فی‌الواقع آنچه که در بسیاری از موارد به اثر، تخیل و آفرینش هنری شـاعر امتیـاز مـی‌بخشـد، همـین دخالـت‌هـای عمومی و آگاهانهٔ او در داستان است. بدین ترتیب، این‌گونه داستان‌ها (چه پرورده و منظـوم و چـه خـام و منثـور) میدانی برای هنرآزمایی و عرض‌اندام شاعران از طریق تقلید و نظیره‌پردازی است.

اهمیت این دخالت‌ها و گسترش قلمرو ابداع و آفرینش در تقلیدها و نظیره‌ها تا بدان‌جاست که این امر فقط بـه داستان‌های عاشقانهٔ تخیلی و ابداعی منحصر نمی‌شود و داستان‌هایی را هم که به سبب دینی و مـذهبی چهـارچوب کلی خاصی دارند و دارای تقدس و سنديت هستند ـ و از این‌رو هنرمند آن‌گونه که می‌خواهد، نمی‌تواند در ساختار

کلی‌شان دخالت کند ـ نیز شامل می‌شود. تقلیدها و نظیره‌های متعدد و مختلف آثاری نظیر لیلی و مجنون، خسرو و شیرین، یوسف و زلیخا و... مؤید این نظرند.

به طور کلی «در ادب حماسی، شاعر معمولاً در داستان تصرف نمی‌کند و به هر حال کمتر احساسات و عواطف خود را بروز می‌دهد و همین طور است در ادب دراماتیک، اما در ادب غنایی، شاعر امیال و آرزوهای خود را در مواقع مناسب در قصه دخالت می‌دهد. چنان‌که معروف است، نظامی در پرداخت شخصیت شیرین، سیمای همسر متوفای خود «آفاق» را در نظر داشته است» (شمیسا، ۱۳۷۳: ۱۲۵).

۲. نکتهٔ دیگری که از این مقایسه استنتاج می‌شود، این است که داستان‌های عاشقانهٔ حماسی، چنان که گفتیم، به دلیل آنکه بخشی از محتویات ضمیر ناخودآگاه جمعیِ یک قوم را تشکیل می‌دهند، به ناگزیر ملیتی از جنس ملیت همان قوم را دارند که آن‌ها را طی زمان پرداخته‌اند. و یا اگر احیاناً این داستان‌ها در ابتدا خودی و ملی نبوده‌اند، بعدها در طول زمان رنگ ملی به خود گرفته‌اند و چنان در فرهنگ ملی آن قوم هضم و جذب شده‌اند، که دیگر نمی‌توان آن‌ها را غیرملی خواند، بلکه بر عکس جزئی از فرهنگ و ملیت آن قوم شده‌اند. به عبارت ساده‌تر، این داستان‌ها یا از همان ابتدا ملی بوده‌اند و یا سپس طی فرایندی ملی گشته‌اند و سرانجام بخشی از هویت ملی ـ فرهنگی آن قوم را تشکیل داده و می‌دهند. اما داستان‌های عاشقانهٔ غیرحماسی، برعکس، در اصل الزاماً ملی نبوده‌اند و هنرمند با آگاهی از این نکته آن‌ها را برای پروردن و بازآفرینی انتخاب می‌نماید، اگر چه ملیتی غیرخودی داشته باشند. از این قبیل است داستان‌هایی نظیر لیلی و مجنون، وامق و عذرا، یوسف و زلیخا و... . از نگاهی دیگر منظومه‌های غنایی و عاشقانه، حتماً منشأ و منبع قومی و ملی ندارند، اما داستان‌های عاشقانه‌ی حماسی همواره از آبشخور فرهنگ ملی و قومی سیراب گشته‌اند و ریشه در خاک سنت‌های ملی آن قوم دوانیده‌اند و بدین سبب، لاجرم برگ و بارشان نیز ملی و قومی است.

۳. یکی دیگر از مهم‌ترین ویژگی‌های داستان‌های عاشقانهٔ حماسی، برعکس منظومه‌های غنایی و عاشقانه، عدم استقلال آن‌هاست. بدین معنا که شاعر از ابتدا قصد به نظم درآوردن آن‌ها را به عنوان آفرینش یا بازآفرینی اثری مستقل و جدا از کل منظومه‌های حماسی مد نظر نداشته است. به سخن ساده‌تر، قصد اصلی شاعران در این‌گونه داستان‌ها، قبل از هر چیز به نظم در آوردن داستان‌ها و روایت‌های حماسی و ملی است و به پیروی از داستان‌های حماسی و ملی و حفظ امانت‌داری، گاه مجبور می‌شود، آن‌ها را ـ که بدون تردید در پیشبرد و تکمیل داستان‌ها و روایت‌های حماسی و ملی نقش مهمی دارند ـ به نظم درآورد. بدین ترتیب داستان‌های عاشقانه‌ی حماسی همواره جزئی از داستان اصلی و مکمل آن محسوب می‌شوند و بر این اساس کمتر موردی در میان داستان‌های عاشقانهٔ حماسی یافت می‌شود که استقلال کامل داشته باشد و در جوف داستان دیگری نیامده باشد و یا فلسفهٔ وجودی‌اش پیشبرد جریان داستان اصلی نباشد. به هر حال داستان‌های عاشقانهٔ حماسی در مستقل‌ترین شکلش نیز جزئی از یک داستان رزمی ـ بزمی است.

به عنوان نمونه، هر چند داستان بیژن و منیژه نسبت به دیگر داستان‌های عاشقانهٔ حماسی از استقلال بیشتری برخوردار است و بیشتر آن را داستانی عاشقانه می‌دانند، اما باز هم، چنان که می‌دانیم، ماجراها و رویدادهای عاشقانهٔ این داستان، همچون بیشتر داستان‌های عاشقانهٔ حماسی مستقل نیست و در حقیقت داستانی فرعی است که در درون ساختار و چهارچوب کلی داستان اصلی رزمی روایت می‌شود.[۳] دیگر داستان‌های عاشقانهٔ حماسی نیز به طریق اولی

از این قاعده مستثنا نیستند. دربارهٔ یکی دیگر از مشهورترین داستان‌های عاشقانهٔ حماسی *شاهنامه* یعنی زال و رودابه نیز می‌توان گفت که فردوسی از دو جهت به این داستان علاقهٔ خاص دارد. یکی بدین جهت که این داستن برای او عرصهٔ آزمون شعر بزمی و عاشقانه است و دیگر این که فلسفهٔ وجودی این داستان فراهم شدن زمینهٔ تولد و ظهور رستم، یعنی ستون اصلی حماسهٔ ملی ایران، است (ر.ک: رضا، ۱۳۷٤: ۲۹٤).

با این توضیحات، وجود داستان‌های عاشقانهٔ حماسیِ صرف و مستقل، از مقوله «النادر کالمعدوم» است و احیاناً اگر چنین داستان‌هایی هم وجود داشته باشد، یا شاعر از همان ابتدا آن را از بستر و زمینهٔ اصلی‌اش جدا و منتزع نموده است و یا بعداً دیگران چنین داستان‌هایی را به دلایل گوناگون و با اهدافی مختلف از منظومهٔ اصلی گزینش نموده و مستقلاً منتشر نموده‌اند، از قبیل بیژن و منیژه، زال و رودابه و... .

به همین دلیل این‌گونه داستان‌ها در متون مختلف و حتی در یک متن خاص (مثلاً *شاهنامه*) همواره ساختار و چهارچوبی همانند و مشترک ندارند و به تناسب موضوع و نیاز روایت اصلی ساختار و ساختمانی متفاوت دارند و حجم‌شان نیز از چند صفحه تا چند صد صفحه متفاوت است. حال آنکه داستان‌های عاشقانه و غنایی، از آنجا که از همان ابتدا خود غایت نهایی قصد و نیت یگانهٔ شاعر خود می‌باشند، از استقلال و تمایز کاملی برخوردارند و چنان که گفتیم، تقریباً از ساختاری مشترک و طرحی کلی بهره‌مند می‌باشند.

٤. داستان‌های عاشقانهٔ حماسی از نظر قالب و به ویژه وزن ویژگی خاصی دارند، بدین معنا که این داستان‌ها به تبع داستان اصلی در قالب شعری مثنوی (دوگانی) سروده شده‌اند، زیرا این قالب به سبب ماهیتش در به کار گرفتن قافیه ظرفیت و توان فراوانی دارد و تقریباً هرگز شاعر در این نوع شعر دچار تنگنای قافیه نمی‌شود. به همین دلیل قالب مثنوی برای بیان مطالب و موضوعات طولانی و از جمله داستان‌های حماسی و به تبع آن داستان‌های عاشقانهٔ حماسی ظرف بسیار مناسبی است. از این نظر بین قالب این‌گونه داستان‌ها و دیگر منظومه‌های عاشقانه یا غیرعاشقانهٔ فارسی تفاوتی نیست.

اما از نظر وزن، چون وزن مهم‌ترین اثر حماسی فارسی یعنی *شاهنامه* و اکثر قریب به اتفاق دیگر منظومه‌های حماسی که به تقلید از *شاهنامه* سروده شده‌اند، بحر متقارب مثمن محذوف یا مقصور است: نتیجتاً داستان‌های عاشقانهٔ حماسی موجود تقریباً در همین بحر سروده شده‌اند. وابستگی میان داستان‌های عاشقانهٔ حماسی و بحر متقارب مثمن محذوف یا مقصور تا بدان جاست که امروزه تصور وجود داستان عاشقانهٔ حماسی‌ای که در این بحر ارایه و بیان نشده باشد، برای ما دشوار است. حال آنکه دیگر منظومه‌های فارسی، هر چند که بحر مذکور یکی از پر بسامدترین و پرکاربردترین اوزان و بحور مثنوی‌سرایی و منظومه‌پردازی است و چهل و پنج مثنوی معروف فارسی از دیرباز در این بحر سروده شده است، لزوماً در بحر متقارب ارایه و بیان نمی‌شوند و علاوه بر این بحر از پنج شش بحر دیگر برای بیان مقصود بهره‌مند می‌شوند (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۲: ۵۷–۵۵). برای مثال منظومه‌های عاشقانهٔ *خسرو و شیرین* نظامی و *ویس و رامین* فخرالدین اسعد گرگانی در بحر هزج مسدس محذوف، *لیلی و مجنون* نظامی در بحر هزج مسدس اخرب مقبوض محذوف و... سروده شده‌اند.

به نظر می‌رسد، با توجه به اینکه بعضی بحر متقارب را از اوزان اصیل ایرانی دانسته‌اند، استفاده از این بحر برای منظوم ساختن داستان‌های عاشقانهٔ حماسی که هویت و ملیت ایرانی دارند، بسیار مناسب است.[٤]

۵. یکی دیگر از ویژگی‌های داستان‌های عاشقانهٔ حماسی، هدفدار بودن آن‌ها نسبت به داستان اصلی حماسی است. بدین معنا که هر چند این داستان‌ها نسبت به داستان اصلی، چنان که گفتیم، 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. به همین سبب قصد شاعر 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 نقششان در پیشبرد جریان داستان اصلی، مورد نظر شاعران آن‌ها می‌باشد. بدین ترتیب، داستان‌های عاشقانهٔ حماسی، جدا از ارزش‌های زیبایی‌شناسانه، عاشقانه و غنایی آن‌ها، نهایتاً یا 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... . به هر حال، غالباً نتایج این‌گونه داستان‌ها به سرفرازی و کسب افتخار ملی منجر می‌گردد. چنان که عشق زال و رودابه منجر به تولد و ظهور رستم می‌شود که خود مقدمهٔ جنگ‌های بی‌نظیر او در حماسهٔ ملی ایران است؛ عشق تهمینه به رستم تدارک و تمهیدی است تا منجر به تولد سهراب و در نتیجه موجب پدید آمدن یکی از بزرگ‌ترین تراژدی‌های *شاهنامه* شود؛ عشق بیژن به منیژه موجب رفتن رستم به توران و رهایی بیژن به سر پنجهٔ تدبیر و چاره‌گری و نهایتاً به نمایش درآمدن توان و پهلوانی رستم می‌گردد؛ عشق کاوس به سودابه مقدمهٔ یکی از جنگ‌های بزرگ رستم با شاه هاماوران می‌گردد؛ عشق سودابه به سیاوش، اگر چه جزء عشق‌های حرام *شاهنامه* است، اساس یک رشته جنگ و کینه‌کشی بین ایرانیان و تورانیان و سرانجام سقوط سلطنت افراسیاب را تشکیل می‌دهد؛ عشق مالکه به شاپور مایهٔ پیروزی و فتح شاپور، عشق گلنار (کنیز اردوان) به اردشیر موجب ظهور سلطنت ساسانیان، و هر یک از دیگر عشق‌ها به تناسب، نقش و نتیجه‌ای مهم در جریان داستان اصلی دارند. به طور کلی وابستگی این داستان‌ها با داستان‌های اصلی تا آنجاست که به قول شادروان ذبیح‌الله صفا: «داستان‌های عشقی *شاهنامه* را، خاصه در قسمت پهلوانی این کتاب نمی‌توان از داستان‌های پهلوانی و حماسی جدا شمرد» (صفا، ۱۳۶۳: ۲۴۵). به همین دلیل است که در میان آثار حماسی به کمتر داستان مستقلی برمی‌خوریم که به معنای واقعی کلمه آن‌ها را بتوان داستان عاشقانه نامید. فی‌المثل در میان داستان‌های عاشقانه‌ی حماسی شاهنامه، فقط زال و رودابه و بیژن و منیژه را شاید بتوان تا حدی مسامحتاً، طبق آنچه که در عرف ادبیات فارسی رایج است و منظومهٔ غنایی خوانده می‌شود، داستان عاشقانه نامید. گذشته از این دست داستان‌ها، دیگر داستان‌های عاشقانهٔ شاهنامه حوادث کوتاه و زودگذری هستند که چون محور آن‌ها عشق و دلدادگی است ولاجرم باید به نامی خوانده شود، آن‌ها را داستان‌های عاشقانهٔ حماسی می‌نامیم. به هر حال این داستان‌ها و حوادث عاشقانه را، با توجه به اهداف و نتایج‌شان، می‌توان به چند دستهٔ کلی تقسیم کرد: ۱. یا همچون داستان‌های کاوس و سودابه، رستم و تهمینه، گشتاسپ و کتایون، و... زود به ازدواج می‌انجامند که اهمیت این‌گونه داستان‌ها بیش از همه در پیامد و نتیجهٔ آن‌هاست. ۲. یا همچون داستان سهراب و گردآفرید بی‌سرانجام و معلق می‌مانند. ۳. و یا از جانب یکی از طرفین، همچون داستان سودابه و سیاوش، به گناه و خیانت آلوده می‌شود. علاوه بر این، چون اصل و اهمیت داستان‌های عاشقانهٔ حماسی، و همچنین دیگر داستان‌های غیرعاشقانه، ناظر به نتیجه و پیامد آن‌هاست، گاه ازدواج‌هایی با پیامد بسیار مهم در آثار حماسی مشاهده می‌شود که

مبتنی بر روابط عاشقانهٔ چندانی نیست. ازدواج‌هایی چون ازدواج سیاوش و جریره و به ویژه سیاوش و فرنگیس که منجر به زاده شدن کیخسرو می‌شود، از این دست است (ر.ک: فردوسی، ۱۳۷۵: نوزده).

٦. اغلب داستان‌های عاشقانهٔ حماسی، بجز نقش و نتیجه‌شان نسبت به داستان اصلی، خود نیز در درون خود هدف دارند و هر یک به فرجام و سرانجامی خاص می‌رسند. یکی از مهم‌ترین و عام‌ترین فرجام‌های این‌گونه داستان‌ها ازدواج و در نتیجه تولد یک شاه یا پهلوان ناشی از این ازدواج می‌باشد. اگر بخواهیم با اصطلاحات و مفاهیم عاشقانه این مطلب را بیان نماییم، باید گفت که روابط میان عاشق و معشوق در اغلب داستان‌های عاشقانهٔ حماسی به وصل منجر می‌شود، به گونه‌ای که در همهٔ داستان‌های عاشقانهٔ *شاهنامه* «دلدادگان کم و بیش به نوعی به کام دل می‌رسند و تنها در دو داستان سیاوش و سودابه و شیرین و شیروی که اتفاقاً یکی نگاتیف دیگری است، فرجام دلدادگی ناکامی است» (سرّامی، ۱۳۷۳: ۸۲) و چون در هر دو داستان مایهٔ اصلی، عشق حرام است، قهرمانان زن هر دو داستان هر یک به نوعی ناکام کشته می‌شوند. حال آنکه فرجام دیگر داستان‌های عاشقانه لزوماً وصل نیست و حتی هجران و مرگ عاشق و معشوق در پایان داستان، بر دیگر شقوق خاتمه یافتن داستان غلبه دارد. از دیدگاهی دیگر، محرک و انگیزهٔ اصلی غالب داستان‌های عاشقانهٔ حماسی بیشتر از همه ارضای غریزهٔ بقای نسل است و نه التذاذ صرف جسمانی و یا حتّی روحانی. درست است که «بیشتر پهلوانان بزرگ *شاهنامه* دوستدار زیبایی زن‌اند و کم و بیش از برآوردن نیاز جنسی خویش روی برنمی‌تابند: زال با رودابه، رستم با تهمینه، بیژن با منیژه ، ...» و حتّی پادشاهان و از جمله «کاووس به سائقهٔ میل جنسی با سودابه ازدواج می‌کند» (همان: ۷۳۸-۷۳۷). امّا نکتهٔ مهم و قابل توجه آن است که در این داستان‌ها غریزه و نیاز جنسی قهرمانان نه هدف، بلکه وسیله‌ای است تا از رهگذر آن، عشق، به ازدواج و توالد و بقای نسل منجر شود. بدین علت است که عشق‌های داستان‌های عاشقانهٔ حماسی (بجز چند مورد عشق حرام) عفیف و پاک است و چون هدف این داستان‌ها «وصف عیش!» نیست، هم آفرینندگان و پردازندگان و هم شاعران این گونه داستان‌ها کمتر به شرح و توصیف وقایع و جزئیات مهیج و محرک همچون توصیف تن معشوقه، چگونگی عشق‌ورزی و همخوابگی و... توجه دارند. از این‌رو شاید بتوان نوع عشق در این‌گونه داستان‌ها را عشقی حد واسط میان عشق‌های زمینی (که در روزگار فردوسی در ادب فارسی رواج فراوان داشت) و عشق‌های متعالی یا عرفانی دانست.

طبیعتاً در داستان‌های عاشقانهٔ حماسی، مخصوصاً آن‌ها که به ازدواج و توالد ختم می‌شوند، بیشتر صحبت از میل و کشش طبیعی دو انسان است و نه نظریه‌پردازی درباره‌ی عشق، به ویژه عشق‌های زمینی و گاه جنسی. بنابراین جای شگفتی نیست اگر در این داستان‌ها شاعر به بهانهٔ روایت داستان خود به مسایل نظری عشق و محبت نپردازد و به پرسش‌هایی نظیر: عشق چیست؟ برای چیست؟ از کجا آمده است؟ هدفش کدام است؟ زندگی و مرگش وابسته به چه عواملی است؟ و... پاسخ ندهد. بدین سبب، عشق در این داستان‌ها کمتر توجیه و تعلیل می‌شود و محملی مثلاً استناد به آیات و احادیث یا سخنان فلاسفه و حکما به ویژه در قلمرو علم‌النفس برای آن تراشیده نمی‌شود. از سوی دیگر، عشقِ داستان‌های عاشقانهٔ حماسی در اکثر قریب به اتفاق موارد (به استثنای عشق‌های حرام) خاکسارانه و ذلیلانه نیست و عاشق و معشوق در همهٔ موارد و مراحلِ عشق، عفت و پاکدامنی، وقار و متانت، عزت نفس و مناعت طبع خود را حفظ می‌کنند.

برای نمونه تنها به یک مثال بسنده می‌کنیم: چنان که می‌دانیم، طبق روایت فردوسی از داستان زال و رودابه آنچه که زال آشکارا از خداوند می‌خواهد این است که بتواند رودابه را به همسری انتخاب کند و رودابه نیز عهد می‌بندد که جز زال کسی را به همسری نپذیرد. فردوسی در این داستان، همچون دیگر داستان‌ها، با عفت کلام و عصمت بیان خاص خود، اصرار می‌ورزد که زال و رودابه در عشق خویش، خویشتن‌دار بودند و در همان دیدار اول پیمان بستند که طبق کیش و آیین ازدواج کنند. به علاوه فردوسی در این داستان چند بیتی را به ستایش امر زناشویی و «به بار آوردن فرزند نیک سرشت» اختصاص می‌دهد (رضا، ۱۳۷٤: ۲۰۲ به بعد).

چنان که گفتیم، اغلب داستان‌های عاشقانهٔ حماسی به ازدواج منجر می‌گردد. در اینجا ضروری است که اندکی دربارهٔ این موضوع توضیح دهیم. باید در نظر داشت که گرچه ازدواج حادثه‌ای بزمی می‌نماید، اما الزاماً هر ازدواجی پایان یک داستان عاشقانهٔ حماسی نیست، لیکن در هر صورت «از کردارها و موضوعات داستان‌ساز شاهنامه است» (سرّامی، ۱۳۷۳: ۵۰۱) و در روند شکل‌گیری و پیشرفت حماسهٔ ملی آنقدر مهم است که دربارهٔ آن گفته‌اند: «فردوسی سلسله‌های سلطنتی ایران و انیران را که در پی یکدیگر آمده‌اند و بر ایران سلطنت کرده‌اند، به رشتهٔ زناشویی و هم گوهری به یکدیگر می‌پیوندد» (بنی‌صدر، بی‌تا: ۲٦). به هر حال، ازدواج‌های *شاهنامه* از سه صورت بیرون نیست: ازدواج با بیگانه (ازدواج برون گروهی)، ازدواج با خودی (ازدواج درون گروهی)، و ازدواج با محارم. همین ازدواج‌هاست که معمولاً، چنان که خواهیم دید، سرانجام دردناک و غم‌انگیز برای حماسهٔ ملی ایران به بار می‌آورد.

بیشتر ازدواج‌های *شاهنامه* ازدواج ایرانیان با بیگانگان (برون گروهی) است که «معرف نوع ازدواج‌های برون طایفه‌ای (برون همسری) در درون قبایل بدوی است که براساس آن مردان یک طایفه با زنان طایفه‌ای دیگر از همان قبیله ازدواج می‌کرده‌اند. عاملی که در تمام این ازدواج‌ها مشترک است، از یک خانواده نبودن عروس و داماد است» (ستاری، بی‌تا: ۵، به نقل از: مهرداد بهار، *اساطیر ایران*: سی و هفت). از ازدواج‌های برون گروهی *شاهنامه* می‌توان فهرست بلندی ارایه 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 و... .

محققی از مقایسهٔ ازدواج درون گروهی و برون گروهی در *شاهنامه* در بستری جامعه‌شناسانه و از چشم‌انداز قدرت چنین نتیجه می‌گیرد که: «اگر ازدواج درون گروهی وظیفه‌دار پایایی قدرت کانونی است، ازدواج برون گروهی وظیفه‌دار افزایش توانمندی قدرت کانونی است. از این‌روست که وقتی نیاز به استمرار قدرت کانونی کمتر و نیاز به فزونی قدرت و زور بیشتر است، ازدواج‌ها بیشتر برون گروهی‌اند.» به عبارت دیگر «با ازدواج درون گروهی قدرت دوام خود را تضمین می‌کندو با ازدواج برون گروهی و روابط آزاد عمل جذب و دفع و حذف قدرت‌ها انجام می‌گیرد» (بنی‌صدر، بی‌تا: ٤٦-٤٥).

نکتهٔ دیگری را که نباید از خاطر دور داشت این است که بسیاری از شخصیت‌های اصلی و مهم *شاهنامه*، اگر چه بیشترشان فرجامی غم‌انگیز و تراژیک دارند، زادهٔ همین ازدواج‌های برون گروهی‌اند. از قبیل رستم (زادهٔ زال و رودابه)، سهراب (زادهٔ رستم و تهمینه)، اسفندیار (زادهٔ گشتاسپ و کتایون)، سیاوش (زادهٔ کاوس و زنی بی‌نام اما تورانی)، فرود (زادهٔ سیاوش و جریره)، کیخسرو (زادهٔ سیاوش و فرنگیس) و... (سرّامی، ۱۳۷۳: ۵۰۵-۵۰۲؛ بنی‌صدر، بی‌تا: ۵۳ به بعد؛ فردوسی، ۱۳۷۵: بیست و هفت ـ سی و سه).

از آنجا که *شاهنامه* به تعبیری در یک کلام مبارزهٔ قدرت بین نیروهای خود و غیرخودی در طول زمان است (و بعضی از محققین نیز از این دیدگاه شاهنامه را بررسی کرده‌اند)[۵] بنابراین طبیعی است که نقش پای قدرت در داستان‌های عاشقانه و ازدواج‌های *شاهنامه* نیز پی گرفته شود. چنان که داستان عشق زال و رودابه در نهایت تصمیم‌گیری دو قدرت سیاسی منوچهر و مهراب کابلی دربارهٔ رابطهٔ طبیعی زن و مردی است که از عشق مایه می‌گیرد و آنچه باعث می‌شود تا سرانجام این دو دلداده به هم برسند، معادلات سیاسی و توافق قدرت است و گرنه بی‌شک این عشق به صورتی غم‌انگیز پایان می‌یافت (بنی‌صدر، بی‌تا: ۵۵). در داستان بیژه و منیژه نیز «فردوسی چگونگی تطور عشق را به رابطهٔ دو قدرت ایران و چین و اثر انتخاب زن را در پیروزی یک قدرت و شکست قدرت دیگر باز می‌نمایاند» (همان: ۸۰). در اینجا روابط قدرت به زن چنان نقش تعیین کننده‌ای می‌دهد که «فرنگیس و منیژه دختران افراسیاب با جبهه‌گیری خود دودمان پدر را بر باد می‌دهند» به علاوه، رد پای قدرت در عشق رستم و تهمینه، ازدواج سیاوش و فرنگیس، ازدواج گشتاسپ و کتایون و... نیز به خوبی هویداست» (برای اطلاع بیشتر: ر.ک: بنی‌صدر، بی‌تا: ۵۳، ٦۵، ۷۵؛ رحیمی (۱۳٦۹): فصل دوم و سوم).

ازدواج‌های برون گروهی *شاهنامه* اگر چه سرانجام به کسب افتخارات ملی و سرافرازی ایرانیان منجر می‌شود، اما پایانی غم‌انگیز و تراژیک دارند. به عنوان مثال تراژدی ایرج زادهٔ ازدواج پسران فریدون با دختران سرو پادشاه یمن است، کشته شدن سیاوش و جنگ‌های کین‌خواهانهٔ ایران و توران نتیجهٔ ازدواج کاوس با سودابه است، کشته شدن سهراب به دست پدر فرجام عشق رستم و تهمینه و ازدواج آن دو است، تراژدی فرود از شکم ازدواج سیاوش و جریره متولد می‌شود، نطفهٔ کشته شدن اسفندیار در زهدان ازدواج گشتاسپ و کتایون بسته می‌شود، و... .

«بی‌گمان ایرانیان و بالطبع پهلوانان و شاهان ایرانی در روزگار باستان بیشتر با زنان هم میهن خویش ازدواج می‌کرده‌اند. اما چون این گونه ازدواج‌ها فاقد عنصر غرابت و بکارت بوده، مورد توجه پردازندگان حماسه قرار نگرفته است. ازدواج فرنگیس (مادر کیخسرو) با فریبرز نمونه‌ای از این ازدواج‌های بی‌رمق است که فاقد شور و حال داستانی است» (سرّامی، ۱۳۷۳: ۵۰۲-۵۰۱). در عوض ازدواج ایرانیان با بیگانگان «به دلیل آنکه همهٔ این ازدواج‌ها با عشق و دلدادگی درآمیخته‌اند، از جاذبهٔ داستانی انبوهی برخوردارند» (همان: ۵۰۲-۵۰۱).

علاوه بر این در *شاهنامه* به دو مورد ازدواج قهرمان با دشمن خودی نیز بر می‌خوریم که هر دو از پایان و سرانجامی خوش برخوردارند: ازدواج اردشیر با دختر اردوان و ازدواج شاپور با دختر مهرک (همان: ۵۰۵).

اگر بخواهیم بحث ازدواج را در *شاهنامه*، ولو به طور خلاصه، و اگر چه ارتباط چندانی با داستان‌های عاشقانهٔ حماسی نداشته باشد، کامل نماییم؛ ناگزیر بایستی از ازدواج با محارم نیز ذکری به میان آوریم. هر چند این‌گونه ازدواج‌ها با فرهنگ ایران پس از اسلام سازگاری ندارد، با توجه به اعتقادات و باورهای فردوسی شکی باقی نمی‌ماند که این روایات مربوط به منابع و مآخذ فردوسی است، که وی امانت‌دارانه آن‌ها را نقل کرده است. به هر حال چون «عجم را چنین بود آیین و راه» نمونه‌هایی از ازدواج با محارم از نوع ازدواج خواهر با برادر، ازدواج فرزند با مادر و ازدواج یک مرد با چند خواهر به طور همزمان، در *شاهنامه* به چشم می‌خورد. از مشهورترین و مهم‌ترین این ازدواج‌ها می‌توان از ازدواج اسفندیار و همای (خواهرش)، ازدواج بهمن و همای چهرآزاد (دخترش)، ازدواج بهرام گور با چند خواهر (چهار دختر آسیابان و نیز سه دختر برزین دهقان) نام برد (همان: ۵۰۲، ۵۰٦).

و سرانجام اینکه، روند عشق و ازدواج شاهان و پهلوانان، طبق مندرجات *شاهنامه*، معمولاً طبق آیین و رسوم خاصی انجام می‌گرفته است. چنان که آیین خواستگاری قبل از انجام مراسم عروسی معمولاً توسط مردان انجام می‌شده است. گاه نیز زنان از مردان خواستگاری می‌کرده‌اند گاه دختر با آزادی همسر خود را برمی‌گزیده است (کتایون) و گاه دختر امر ازدواج را به انجام کاری دشوار مشروط می‌کرده است. مهر و کابین نیز در برخی از داستان‌های عاشقانهٔ حماسی که به ازدواج منجر می‌شود، دیده می‌شود (زال و رودابه، بیژن و منیژه، سیاوش و فرنگیس، گشتاسپ و کتایون). در برخی ازدواج‌ها نیز بر اینکه عقد بایستی طبق آیین و دین جاری شود (زال و رودابه، رستم و تهمینه،...)، تصریح شده است. پادشاهان و پهلوانان هم زنان خود را طبق آیین انتخاب می‌کرده‌اند و در همهٔ آن‌ها مراسم مذهبی و آیینی مراعات می‌شده است.[٦]

۷. یکی از ویژگی‌های مهم داستان‌های عاشقانهٔ حماسی این است که در آن‌ها عشق با هر علت و انگیزه‌ای که باشد، همواره از نوع عشق میان دو جنس مخالف یعنی زن و مرد می‌باشد. البته عشق همواره از سوی مرد نسبت به زن ابراز نمی‌گردد و چنان که خواهیم دید، در بسیاری موارد زن نسبت به مرد ابراز عشق می‌کند. به عبارت دیگر، ایفای نقش عاشقی و معشوقی بسته به نوع داستان و چگونگی حالات عشق، میان طرفین متفاوت است. از این‌رو در *شاهنامه* از عشق میان دو جنس موافق که معمولاً مذکراند (عشق مذکر)، مطلقاً نشانی نیست. در عین حال که این نوع عشق از طریق نفوذ فرهنگ و قدرت ترکان وارد ادب فارسی شده است و شاعران عصر غزنوی به تفصیل یا اجمال متذکر گردیده‌اند ـ که نمونهٔ اعلای آن در ادبیات فارسی عشق میان محمود و ایاز است ـ خوشبختانه فردوسی، هرگز دامان حماسهٔ ملی ایران را به این ننگ نیالوده است. از نظر نیز دور نباید داشت که معمولاً این‌گونه عشق‌های غیرمعمول و بیمارگونه در خاطرات جمعی و باورهای عمومی اقوام و ملل مختلف و به ویژه قوم ایرانی نیز جایی نداشته است.

۷/ الف. به هر حال یک طرف عشق‌های داستان‌های عاشقانهٔ حماسی را همیشه زنان تشکیل می‌دهند. چون یکی از مهم‌ترین اهداف مرد در فرجامِ این‌گونه عشق‌ها بقای نسل و توالد می‌باشد، زنان در این داستان‌ها فقط ابزار عشق‌ورزی و گاه هوسرانی مردان نیستند و اغلب نقش مهم‌تر مادری را در پایان داستان به عهده می‌گیرند. فردوسی در داستان کیخسرو صراحتاً به این مطلب اشاره می‌کند: گیو به هنگام گذر از آب جیحون به کیخسرو می‌گوید که نگران عبور گیو و مادر کیخسرو نباشد، زیرا:

اگر من شوم غرقه با مادرت — گرانی نباید که گیرد سرت
ز مادر تو بودی مراد جهان — که بی‌کار بد تخت شاهنشهان
مرا نیز مادر ز بهر تو زاد — از این باره بر دل مکن ایچ یاد

(فردوسی، ۱۳٦۳الف: ۲٦۳/۲-۲٦۲)

معادلات قدرت نیز دو وظیفهٔ مهم «زادن یل و استمرار سنت یل‌پروری و نیز به هم پیوند دادن قدرت‌های محلی» را بر دوش زن می‌گذارد (بنی‌صدر، بی‌تا: ۵۳). زنانی همچون رودابه، تهمینه، کتایون، فرنگیس و... از این دست‌اند.

۷/ب. زنان داستان‌های عاشقانهٔ حماسی و ازدواج‌هایی که رنگ عاشقانهٔ آن‌ها کمتر است، با توجه به اهمیت ازدواج برون گروهی در *شاهنامه* و بازگشت نژاد و نسب فرزند به خاندان پدر و نه مادر، اغلب غیرخودی و بیگانه‌اند. و اگر بگوییم که این زنان اتفاقاً نقش مؤثری در روند شکل‌گیری داستان‌های حماسی دارند، به خطا

نرفته‌ایم. مهم‌ترین زنان و معشوقگان بیگانه در ازدواج‌ها و داستان‌های عاشقانهٔ حماسی عبارتند از: سهی، آرزو و آزاده (دختران پادشاه یمن و همسران ایرج، سلم و تور)؛ رودابه (دختر سیندخت و مهراب شاه کابل، معشوق و همسر زال و مادر رستم)؛ تهمینه (عاشق و همسر رستم و مادر سهراب)؛ سودابه (دختر شاه هاماوران و زن کیکاوس)؛ فرنگیس (دختر افراسیاب تورانی، زن سیاوش و مادر کیخسرو)؛ منیژه (دختر افراسیاب و زن بیژن)؛ کتایون (دختر قیصر روم، زن گشتاسپ و مادر اسفندیار)؛ ناهید (دختر قیصر روم، زن داراب و مادر اسکندر)؛ و... .

۷/ج. نکتهٔ دیگری که دربارهٔ زنان داستان‌های عاشقانهٔ حماسی چشمگیر است این است که بر عکس دیگر داستان‌های عاشقانه، در این گونه داستان‌ها در اکثر موارد زنان آغازگر روابط عاشقانه‌اند و در ابراز عشق، همسرگزینی و ازدواج پیش قدمند. چنان که رودابه با شنیدن وصف زال عاشق او می‌شود و در چاره‌جویی و تدبیر وصل پیش قدم است؛ تهمینه پیش از رستم ابراز عشق می‌کند و در همسرگزینی جلو می‌افتد؛ منیژه قبل از بیژن فریفتهٔ جمال او می‌گردد؛ کتایون که در رؤیا عاشق گشتاسپ شده است، در میان جمع او را برمی‌گزیند؛ علاوه بر این ابتدا سودابه به سیاوش، گلنار به اردشیر، مالکه به شاپور، آرزو به بهرام گور، زن بندوی به بهرام چوبین و شیرین به خسروپرویز دل می‌بندند. البته در مواردی معدود، چنان‌که معمول است مردان آغازگران عشق یا ازدواجند. دل‌سپاری سهراب به گردآفرید، کاوس به سودابه، بهمن به دختر خود همای و شیروی به زن پدر خود، شیرین از این قبیل است.

پیش‌قدمی زنان در عشق از سوی بعضی محققین به ژرف ساخت زن سروری یا مادرسالاری این‌گونه داستان‌ها نسبت داده شده است. این امر در میان حماسه‌های جهان چنان عام و شایع است که از آن به عنوان یکی از مختصات آثار حماسی نام برده شده است: «ایزدبانویی یا زنی عاشق قهرمان حماسه می‌شود، اما قهرمان به عشق او وقعی نمی‌نهد» (شمیسا، ۱۳۷۳: ٦۳). از نمونه‌های غیرایرانی این ویژگی می‌توان عاشق شدن ایشتر به گیل گمش و بی‌اعتنایی گیل‌گمش به او و نیز بی‌اعتنایی کریشنا به گوپی‌ها (دختر شبان‌ها) به استثنای «رادا» را مثال آورد. نمونه‌های ایرانی پیش قدمی زنان در ابراز عشق هم از نظر ژرف ساخت از چنین الگویی پیروی می‌کند و به طور کلی آغاز عشق توسط زنان پروتوتایپ (prototype) عشق ایزدبانوها به پهلوانان حماسی است (ر.ک: همان: ٦۳؛ فردوسی، ۱۳۷۵: بیست و یک ـ بیست و شش؛ سرّامی، ۱۳۷۳: ۵۰۸).

۷/د. چنان که پیشتر گفتیم، داستان‌های عاشقانهٔ حماسی به تبع داستان‌های اصلی همگی اصل و منشأ ملی دارند. براین مبنا طبیعی است که همهٔ شخصیت‌های این‌گونه داستان‌ها، به ویژه عاشق و معشوق، به منظور هماهنگی و تطابق کامل با مضمون و روح ملی داستان‌ها، نام‌هایی ایرانی داشته باشند. نکتهٔ مهم آن است که زنان و معشوقگان غیرایرانی (در نام‌های این زنان که پیش از این به مناسبت‌های مختلف نامشان ذکر شده است، دقت شود!) نیز همگی نام‌هایی ایرانی دارند. بی‌آنکه مفصلاً به این امر بپردازیم، فقط یادآور می‌شویم که این مسأله با توجه به وحدت اولیهٔ ایران و انیران قابل توجیه است.

۷/ه. در داستان‌های عاشقانهٔ حماسی زیبایی زنان در ایجاد روابط عاشقانه و به وجود آوردن انگیزهٔ عشق‌ورزی نقشی درخورِ اعتنا دارد: زیبایی رودابه تأثیرو نقش مهمی در عشق زال نسبت به او و در نتیجه پیوند خاندان زال و مهراب دارد، زیبایی گردآفرید باعث شیفتگی سهراب می‌شود و نقش مهمی در نجات ساکنان دژ سپید ایفا می‌کند، رستم را زیبایی تهمینه شگفت‌زده می‌کند، شاپور دلباخته‌ی جمال و ورزیدگی تن دختر مهرک می‌شود، بهرام گور

شیفتهٔ زیبایی دختران آسیابان و برزین دهقان می‌گردد، جمال شیرین شیروی را به شور مـی‌آورد و... (بـرای آگـاهی بیشتر از موارد گوناگون ر.ک: سرّامی، ۱۳۷۳: ۷۳۱).

۸. حوادث و حالات عشق در داستان‌های عاشقانهٔ حماسی از نظر زمان و مکان وقوع حوادث، توصیف معشوق و حالات عاشقانه، ابزار و لوازم در وقوع داستان، محرک‌ها و... ویژگی‌هایی دارند که در زیر اجمالاً به آن‌هـا اشـاره می‌نماییم:

۸/الف. مکان: رویدادها و ماجراهای عاشقانه و نیز ازدواج‌های شاهنامه، به ویژه در بخش پهلوانی، بدون استثناء همگی در سرزمین بیگانه که معمولاً سرزمین معشوقه یا زن است، اتفاق می‌افتد. طرح کلـی ایـن داسـتان‌هـا، عمومـاً چنین است که قهرمان داستان (پهلوان یا شاه) به دلیلی از وطن خود بیرون می‌رود و در سرزمین بیگانه کـه معمـولاً سرزمین دشمن است، به دام عشق معشوقه‌ای که یکی از شاهزادگان یا بزرگ‌زادگـان آن سـرزمین اسـت و معمـولاً آغازگر عشق نیز هست، گرفتار می‌شود. این عشق در داستان‌های عاشقانهٔ منجر به وصل، سرانجام در همان سرزمین بیگانه به وصل یا ازدواج می‌انجامد. مرحوم مجتبی مینوی در مقدمهٔ *داستان رستم و سهراب* متذکر مـی‌شـود کـه در قریب به عموم داستان‌هایی از این نوع «پهلوان قصه با زنی که مادر بچهٔ او خواهد شد، در سرزمین دیگـری غیـر از کشور خودش ملاقات می‌کند و زن از نژادی جز نژاد خود اوست و بلافاصله پس از ازدواج شوهر از نزد زن سـفر می‌کند. پس این قبیل قصص در میان اقوامی به وجود آمده است که قاعده‌شان بر زن گـرفتن از خـارج قبیلـهٔ خـود بوده است و در شرف انتقال از حال حکومت خاندان مادری (مادرسالاری) به حال حکومت خاندان پدری بوده‌اند» (به نقل از: ستاری، بی‌تا: ٦). برای نمونه زال در سرزمین کابل دلباخته‌ی رودابه می‌شود، تهمینه در سمنگان به بالین رستم می‌رود و او را به شوهری انتخاب می‌کند، بیژن در سرزمین توران عاشق و سرانجام همسـر منیـژه مـی‌شـود، گشتاسپ پس از رفتن به سرزمین روم از جانب کتایون به همسری برگزیده می‌شود، کاوس در هاماوران سـودابه را به زنی می‌گیرد، سیاوش در توران جریره و فرنگیس را به ازدواج خود درمی‌آورد، حتی سهراب که ظـاهراً پهلـوانی ایرانی است در ایران عاشق گردآفرید می‌شود، و... .

۸/ب. زمان: در داستان‌ها و منظومه‌های عاشقانه، معمولاً عشق را با بهار نسبتی مستقیم است و بـه همـین دلیـل اغلب داستان‌سرایان فصل بهار را بـرای وقـوع رویـدادهای عاشـقانه و نقـل و روایـت آن برگزیـده‌انـد. بعضـی از داستان‌های عاشقانهٔ حماسی نیز از این قاعده پیروی می‌کنند، چنان که ماجراهای عشق زال و رودابه در فصـل بهـار اتفاق می‌افتد، بیژن و منیژه در زمان گل و سبزه عاشق یکدیگر می‌شوند، ازدواج سیاوش و فرنگیس و نیز گشتاسپ و کتایون در بهار به وقوع می‌پیوندد، و... . از آنجا که در برخی داستان‌های عاشقانهٔ حماسی *شاهنامه*، نظیـر داسـتان کاوس و سودابه، به فصل عشق و عاشقی اشاره‌ای نشده است و در برخـی، همچـون داسـتان رسـتم و تهمینـه، بـا اشاراتی گذرا و پراکنده فصل حوادث داستان دریافته می‌شود[۷]، این ویژگی را نمی‌توان به تمامی داستان‌ها تعمیم داد.

۸/ج. توصیف: در داستان‌های عاشقانهٔ حماسی، تحت تأثیر فضای حماسی داستان‌ها توصیف معشوقه نیز با بیان حماسی داستان هماهنگی و تناسب کامل دارد و از این‌رو شاعر برای بیان مقصود خود از ابزار و لوازم مورد استفادهٔ جنگ و نبرد بهره می‌گیرد و با استادی و مهارت، ظرافت و لطافت معشوق را در مقابل سلاح‌های رزمی قرار می‌دهد تا به صورخیالی مناسب با حال و هوای حماسه دست یابد. به همین دلیل شاعر اعضا و اندام معشـوقه را بـه انـواع سلاح‌های جنگی نظیر کمند، کمان، زره، تیر، خنجر و... تشبیه می‌کند و یا این ابزار را به عنوان استعارهٔ اعضا و اندام

معشوقه به کار می‌گیرد. البته بایستی در نظر داشت که عناصر صورخیال در این داستان‌ها منحصر بـه ابـزار و ادوات جنگی نیست و علاوه بر آن تشبیهات و استعارات بدیع دیگری نیز یافت می‌شود.

۸/د. چگونگی آغاز عشق: معمولاً آغاز عشق در داستان‌های عاشقانهٔ حماسی از دیدار سرچشمه می‌گیـرد. بـدین معنا که با اولین نگاه، آتش عشق در درون عاشق شعله‌ور می‌شود و سپس ماجراهای عاشقانهٔ داستان ادامه می‌یابـد. شروع عشق بدین‌گونه در داستان‌های عاشقانهٔ حماسی *شاهنامه* بر دیگر شقوق غلبه دارد. چنان که سـهراب پـس از آنکه گردآفرید کلاهخودش را از سر برمی‌دارد، با دیدن او برای اولین بار به او دل می‌بازد؛ سودابه با دیدن ناگهـانی و تصادفی ناپسری‌اش سیاوش گرفتار عشق او می‌شود؛ منیژه پس از دیدن بیژن در زیر درخت سرو بـا همـان نگـاه آغازین عاشقش می‌شود؛ گلنار کنیز و گنجور اردوان شبی با دیدن اردشیر از پشت‌بام دلباختـهٔ او مـی‌گـردد؛ مالکـه دختر طایر غسانی با دیدن شاپور ذوالاکتاف در یک نگـاه شـیفتهٔ او مـی‌شـود؛ آرزو دختـر ماهیـار گـوهرفروش در نخستین دیدار عاشق بهرام گور می‌شود؛ و... . علاوه بر این در بعضی از داستان‌ها شنیدن اوصـاف معشـوق باعـث می‌شود که عاشق نادیده گرفتار عشق شود. چنان که زال پس از شنیدن وصف رودابه عاشق او می‌شود و رودابه نیز متقابلاً با شنیدن وصف زیبایی و دلاوری زال از زبان پدرش به او دل می‌سپارد؛ تهمینه نیز آن چنان که خـود بـرای رستم اعتراف می‌کند، از راه گوش و شنیدنِ اوصاف رستم شیفتهٔ او می‌گردد؛ بیژن هم پس از آنکـه وصـف زیبـایی منیژه را از زبان گرگین می‌شنود، به او دل می‌بندد؛ و... .

ویژگی بیان چگونگی شروع عشق در داستان‌های عاشقانهٔ حماسی عمومیت ندارد و گاه این عنصر به طور کلـی در داستان غایب است. فردوسی نیز در بعضی از داستان‌های عاشقانهٔ *شاهنامه* متعرض چگـونگی آغـاز عشـق بـین عاشق و معشوق نمی‌شود. از این قبیل است عشق‌های میان بهمن و همای؛ کنیز و گنجور قیصر و شاپور ذوالاکتاف؛ بهرام چوبین و زن بندوی؛ خسرو و شیرین و شیروی و شیرین (نیز رک: سرّامی، ۱۳۷۳: ۵۱۰–۵۰۸).

۸/هـ واسطه: در بسیاری از ازدواج‌ها و داستان‌های عاشقانهٔ *شاهنامه*، به ویـژه در بخـش پهلـوانی آن، ارتبـاط و پیوند میان عاشق و معشوق یا زن و شوهر از طریق واسـطه و پیـک میـان آن دو ممکـن مـی‌گـردد. ایـن واسـطه در ازدواج‌ها معمولاً مرد و در ماجراها و روابط عاشقانهٔ زنی از نزدیکان دختر، مثلاً دایه یا یکی از کنیـزان اوسـت کـه میان عاشق و معشوق پیغام می‌برد و دیدار آن دو را با یکدیگر میسر می‌سازد. به عنوان مثال در داستان زال و رودابه واسطهٔ میان آن دو یک زن و در داستان بیژن و منیژه واسطهٔ دایهٔ منیژه است. همچنین در دو ازدواج سیاوش با جریره و فرنگیس واسطهٔ وصل پیران ویسه است و کاوس نیـز بـرای خواسـتگاری از سـودابه، مـردی را بـه نـزد پـدر او می‌فرستد و... .

۸/و. گفتگو: علی‌رغم اینکه یکی از اساسی‌ترین عناصر منظومه‌های عاشقانه، گفتگو میان عاشق و معشوق اسـت و در *شاهنامه* داستان‌های عاشقانهٔ متعددی وجود دارد، اما این عنصر در داستان‌های عاشقانهٔ حماسـی تقریبـاً حضـور ندارد و «گفت و شنودهای میان قهرمانان کمتر صورت می‌بندد» (همان: ۳۲۵–۳۲۳). مثلاً در داستان عاشقانهٔ بلنـدی چون بیژن و منیژه حتی یک بار هم گفتگویی مستقیم میان عاشق و معشوق رد و بدل نمی‌شود. فقط یک بار، آن هم زمانی که بیژن در کاخ افراسیاب به هوش می‌آید، منیژه به او دلداری می‌دهد و... . «با این همه، *شـاهنامه* از سـخنان عاشقانه به کلی خالی نیسـت» (همـان: ۳۲۵–۳۲۳). بـرای نمونـه مـی‌تـوان از گفتگـوی زال و رودابـه در نخسـتین دیدارشان یاد کرد.

۸/ز. عیّارانه به دیدار معشوق رفتن: یکی دیگر از ویژگی‌های عشق‌های حماسی که اتفاقاً با فضای کلی داستان‌های حماسی هم همخوانی و هماهنگی دارد، پهلوانانه و عیّارانه به دیدار معشوق رفتن است که این دیدار، اگر چه معمولاً پنهانی و مخفیانه صورت می‌گیرد، لیکن با ابزار و رفتار حماسی درمی‌آمیزد. به عنوان مثال رودابه برای ملاقات با زال گیسوی خود را چون کمندی از بام کاخ می‌آویزد تا زال دست در آن زند و بالا رود، اما زال با کمند، خود را به بام دژ رسانیده و سپس هر دو با یکدیگر به شبستان رفته، به معاشقه می‌پردازند؛ تهمینه گستاخانه، مخفیانه و شبانه بر بالین رستم حاضر می‌شود و ابراز عشق می‌کند؛ گلنار با کمند از بام دژ فرود می‌آید و خود را به اردشیر می‌رساند؛ و... .

۸/ع. دیگر موارد: داستان‌های عاشقانهٔ حماسی از ویژگی‌ها و عناصر دیگری نیز برخوردارند، اما چون این عناصر عام و شامل نیستند و فقط در معدودی از داستان‌ها و گاه فقط در یک داستان خاص به چشم می‌خورند، از شرح و تفصیل آن‌ها به عنوان ویژگی‌ها و عناصر عام یا پر بسامد چشم می‌پوشیم و تنها بعضی از آن‌ها را فهرست‌وار ذکر می‌کنیم: رایزنی و مشورت عاشق و معشوق با دانایان و دوستان به هنگام پیش آمدن امری مهم یا دشوار، فرار عاشق و معشوق با یکدیگر، توسل به خیانت و نیرنگ در بعضی از داستان‌ها. برتری و رجحان دادن معشوق یا همسر بر پدر و مادر و خویش، ناکام ماندن عشق‌های حرام. وجود چند معشوق یا همسر برای یک فرد در یک زمان معین، و... .

۹. در منظومه‌های عاشقانه و غنایی، چنان که می‌دانیم، شاعر معمولاً به تناسب مقام و موضوع سخن، از زبان خود یا قهرمانانش به نقل داستان‌ها و حکایات اخلاقی و موعظه و پند و اندرز دست می‌یازد. چنان که گاه به نظر می‌رسد، هدف اصلی شاعر، آن بوده است که به صورتی غیرمستقیم داروی تلخ اندرز و موعظه را در قالب شربت شیرین داستان‌ها و حکایات فرعی و حتی داستان عاشقانهٔ اصلی به خوانندهٔ خود بخوراند. حال آنکه در داستان‌های عاشقانهٔ حماسی، نه تنها شاعر در ضمن داستان عاشقانهٔ خود به ذکر حکایات موعظه و پند و اندرز نمی‌پردازد، بلکه چنان که گفتیم، کل داستان عاشقانه‌اش نیز جزئی از داستان اصلی حماسی محسوب می‌شود. به عبارت دیگر، اگر شاعران داستان‌ها و منظومه‌های عاشقانه، علاوه بر هدف و قصد اصلی سرودن این منظومه‌ها، گاه اهداف اخلاقی و تربیتی را نیز مد نظر قرار می‌دهند، شاعر داستان‌های عاشقانهٔ حماسی چنین هدفی ندارند، بلکه مهم‌ترین قصد و هدف او پیشبرد جریان اصلی داستان حماسی، از طریق نقل و روایتِ متناسب داستان‌های عاشقانهٔ حماسی است

یادداشت‌ها

۱ـ برای اطلاع از تقسیم‌بندی مشروح و دقیق منظومه‌های حماسی رجوع کنید به:

ـ (شمیسا، ۱۳۷۳: ٥٤-٥٢).

ـ (صفا، ۱۳٦۳: ۷-٥).

۲ـ برای اطلاع بیشتر رجوع کنید به:

(صفا، ۱۳٦۳: ۳٤۲-۱٦۰). مولف در این بخش از اثر خود نوزده حماسهٔ ملی را مفصلاً معرفی کرده است.

۳ـ برای اطلاع از رویدادها، ماجراها، ساختار و چهارچوب کلی این داستان رجوع کنید به:

ـ فردوسی، حکیم ابوالقاسم (۱۳۵۷)، *بیژن و منیژه*، به کوشش مصطفی موسوی، تهران: انتشارات سروش، چاپ اول.

ـ فردوسی، حکیم ابوالقاسم (۱۳٤٤)، *داستان بیژن و منیژه*، با مقدمه و زیر نظر ابراهیم پورداوود، بی‌جا: انتشارات شرکت‌های عامل نفت ایران، [چاپ اول].

٤ـ برای اطلاع از بحث و بررسی مفصل و منشأ وزن شعر فارسی و انواع اوزان ایرانی به اثـر راهگشـای زیـر رجـوع کنید:

ـ وحیدیان کامیار (۱۳۷۰)، *بررسی منشأ وزن شعر فارسی*، مشهد: مؤسسهٔ چاپ و انتشـارات آسـتان قـدس رضـوی، چاپ اول.

۵ـ برای اطلاع از موارد بیشتر رجوع کنید به:

ـ بنی‌صدر، ابوالحسن (بی‌تا)، *زن در شاهنامه*، بی‌جا: ویژه‌نامهٔ *شفق*، کانون نشر و پژوهش‌های اسلامی.

ـ رحیمی، مصطفی (۱۳٦۹)، تهران: انتشارات نیلوفر، چاپ اول.

٦ـ برای اطلاع بیشتر از ازدواج‌های شاهنامه و مراسم و نمونه‌های آن رجوع کنید به:

ـ سرّامی، ۱۳۷۳: ۵۰۷–۵۰٦؛ فردوسی، ۱۳۷۵: بیست و هفت ـ سی و سه؛ صفا، ۱۳٦۳: ۲٤٦.

۷ـ مورد اشاره و استناد بیت زیر از داستان رستم و سهراب می‌باشد:

بخفـــــت و برآســـــود از روزگـــــار چمـــان و چـــران رخـــش در مرغـــزار

ـ (فردوسی، ۱۳٦۳الف: ۳۸/۲).

ـ (فردوسی، ۱۳٦۳ب: ۵۹).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نتیجه گیری

مدار این نوشته مبتنی بر منظومه‌های حماسی است. از آن‌جا که یکی از بزرگ‌ترین منظومه‌های حماسی جهان *شاهنامهٔ* فردوسی است و این اثر سترگ عمود خیمهٔ ادبیات حماسی فارسی چه از نظر فضل تقدّم و چه از نظر حجم و اشتمال آن بر مهم‌ترین و اصلی‌ترین داستان‌ها و روایات اساطیری و حماسی ایران است و از طرف دیگر اهتمام این نوشته بر اجمال و اختصار موقوف گردیده است، ما در استخراج و تبیین ویژگی‌های ساختاری داستان‌های عاشقانهٔ حماسی، تنها بر این اثر تکیه و تأکید کرده‌ایم.

داستان‌های عاشقانهٔ حماسی را شاید بتوان نوع ادبی فرعی و جداگانه‌ای در نظر گرفت که در مرز دو قلمرو نوع ادبی غنایی و نوع ادبی حماسی در نوسان است. در نوع ادبی غنایی، به طور کلی، «منِ» هنرمند یا راویِ اثر، ضمیر اول شخص مفرد است که این «من»، نماینده و راوی احساسات، عواطف، بینش و برداشت‌های شخصی خود هنرمند است و به همین دلیل هنرمندان مختلف در برخورد با موضوع و مطلبی واحد، واکنش‌های متفاوت اما متناسب با شخصیت، احساسات و برداشت خاص خود نشان می‌دهند. حال آن که «منِ» هنرمند در نوع ادبی حماسی که در اصل ضمیر اول شخص جمع است، نماینده و راوی احساسات، عواطف، بینش و برداشت‌های قومی یک ملت در طول زمان و در برخورد با حوادث گوناگون است. به همین دلیل شاعران حماسی، برعکس شاعران غنایی، همچون واسطه‌ای امین در جریان روایت و انتقال میراث گذشتگان خویش عمل می‌نمایند و حتی‌الامکان سعی می‌کنند، باورها، اعتقادات و اساطیر جمعی یک ملت را که طی اعصار در ناخودآگاه جمعی آن قوم انباشته و محافظت شده است، به گونه‌ای امانت‌دارانه به نسل‌های بعدی منتقل نمایند.

به طور کلی در ادب حماسی، شاعر معمولاً در داستان تصرف نمی‌کند و به هر حال کمتر احساسات و عواطف خود را بروز می‌دهد و همین طور است در ادب دراماتیک، اما در ادب غنایی، شاعر امیال و آرزوهای خود را در مواقع مناسب در قصه دخالت می‌دهد.

یکی دیگر از مهم‌ترین ویژگی‌های داستان‌های عاشقانهٔ حماسی، برعکس منظومه‌های غنایی و عاشقانه، عدم استقلال آن‌هاست. بدین معنا که شاعر از ابتدا قصد به نظم درآوردن آن‌ها را به عنوان آفرینش یا بازآفرینی اثری مستقل و جدا از کل منظومه‌های حماسی مد نظر نداشته است. به سخن ساده‌تر، قصد اصلی شاعران در این‌گونه داستان‌ها، قبل از هر چیز به نظم در آوردن داستان‌ها و روایت‌های حماسی و ملی است.

این‌گونه داستان‌ها در متون مختلف و حتی در یک متن خاص (مثلاً *شاهنامه*) همواره ساختار و چهارچوبی همانند و مشترک ندارند و به تناسب موضوع و نیاز روایت اصلی ساختار و ساختمانی متفاوت دارند و حجم‌شان نیز از چند صفحه تا چند صد صفحه متفاوت است. حال آنکه داستان‌های عاشقانه و غنایی، از آنجا که از همان ابتدا خود غایت نهایی قصد و نیت یگانهٔ شاعر خود می‌باشند، از استقلال و تمایز کاملی برخوردارند و چنان که گفتیم، تقریباً از ساختاری مشترک و طرحی کلی بهره‌مند هستند.

یکی دیگر از ویژگی‌های داستان‌های عاشقانهٔ حماسی، هدفدار بودن آن‌ها نسبت به داستان اصلی حماسی است. بدین معنا که هر چند این داستان‌ها نسبت به داستان اصلی، چنان که گفتیم، 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.

اغلب داستان‌های عاشقانهٔ حماسی، بجز نقش و نتیجه‌شان نسبت به داستان اصلی، خود نیز در درون خود هدف دارند و هر یک به فرجام و سرانجامی خاص می‌رسند.

از ویژگی‌های دیگر داستان‌های عاشقانهٔ حماسی این است که در آن‌ها عشق با هر علت و انگیزه‌ای که باشد، همواره از نوع عشق میان دو جنس مخالف یعنی زن و مرد است. البته عشق همواره از سوی مرد نسبت به زن ابراز نمی‌گردد و چنان که خواهیم دید، در بسیاری موارد زن نسبت به مرد ابراز عشق می‌کند. به عبارت دیگر، ایفای نقش عاشقی و معشوقی بسته به نوع داستان و چگونگی حالات عشق، میان طرفین متفاوت است.

حوادث و حالات عشق در داستان‌های عاشقانهٔ حماسی از نظر زمان و مکان وقوع حوادث، توصیف معشوق و حالات عاشقانه، ابزار و لوازم در وقوع داستان، محرک‌ها ویژگی‌هایی دارند. در منظومه‌های عاشقانه و غنایی، چنان که می‌دانیم، شاعر معمولاً به تناسب مقام و موضوع سخن، از زبان خود یا قهرمانانش به نقل داستان‌ها و حکایات اخلاقی و موعظه و پند و اندرز دست می‌یازد. چنان که گاه به نظر می‌رسد، هدف اصلی شاعر، آن بوده است که به صورتی غیرمستقیم داروی تلخ اندرز و موعظه را در قالب شربت شیرین داستان‌ها و حکایات فرعی و حتی داستان عاشقانهٔ اصلی به خوانندهٔ خود بخوراند. حال آنکه در داستان‌های عاشقانهٔ حماسی، نه تنها شاعر در ضمن داستان عاشقانهٔ خود به ذکر حکایات موعظه و پند و اندرز نمی‌پردازد، بلکه چنان که گفتیم، کل داستان عاشقانه‌اش نیز جزئی از داستان اصلی حماسی محسوب می‌شود. به عبارت دیگر، اگر شاعران داستان‌ها و منظومه‌های عاشقانه، علاوه بر هدف و قصد اصلی سرودن این منظومه‌ها، گاه اهداف اخلاقی و تربیتی را نیز مد نظر قرار می‌دهند، شاعر داستان‌های عاشقانهٔ حماسی چنین هدفی ندارند، بلکه مهم‌ترین قصد و هدف او پیشبرد جریان اصلی داستان حماسی، از طریق نقل و روایتِ متناسب داستان‌های عاشقانهٔ حماسی است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

۱. احمدی، بابک (۱۳۷۰)، ***ساختار و تأویل متن***، ۲ جلد، تهران: نشر مرکز، چاپ اول.

۲. بصاری، طلعت (۱۳۵۰)، ***زنان شاهنامه***، تهران: انتشارات دانشسرای عالی، [چاپ اول].

۳. بنی‌صدر، ابوالحسن (بی‌تا)، ***زن در شاهنامه***، بی‌جا: ویژه‌نامهٔ *شفق*، نشریهٔ دانشکدهٔ خدمات اجتماعی، کانون نشر و پژوهش‌های اسلامی، [چاپ اول].

٤. رحیمی، مصطفی (۱۳٦۹)، ***تراژدی قدرت در شاهنامه***، تهران: انتشارات نیلوفر، چاپ اول.

۵. رضا، فضل الله (۱۳۷٤)، ***پژوهشی در اندیشه‌های فردوسی***، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ دوم.

٦. ستاری، جلال (بی‌تا)، ***پیوند عشق میان شرق و غرب***، بی‌جا: انتشارات وزارت فرهنگ و هنر.

۷. سرّامی، قدمعلی (۱۳۷۳)، ***از رنگ گل تا رنج خار (شکل‌شناسی قصه‌های شاهنامه)***، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ دوم.

۸. شمیسا، سیروس (۱۳۷۳)، ***انواع ادبی***، تهران: انتشارات فردوس، چاپ دوم.

۹. صفا، ذبیح الله (۱۳٦۳)، ***حماسه‌سرایی در ایران***، تهران: انتشارات امیرکبیر، چاپ چهارم.

۱۰. فردوسی، حکیم ابوالقاسم (۱۳٤٤)، ***داستان بیژن و منیژه***، با مقدمه و زیرنظر ابراهیم پورداوود، بی‌جا: انتشارات شرکت‌های عامل نفت ایران.

۱۱. ـــــــــــــــــــ (۱۳٦۳ الف)، ***شاهنامهٔ فردوسی***، ۷ جلد، تصحیح ژول مول، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی، چاپ سوم.

۱۲. ـــــــــــــــــــ (۱۳٦۳ب)، ***غمنامهٔ رستم و سهراب***، به کوشش جعفر شعار و حسن انوری، تهران: نشر ناشر، چاپ اول.

۱۳. ـــــــــــــــــــ (۱۹٦٦-۱۹٦۵م)، ***شاهنامهٔ فردوسی***، ۹ جلد، تصحیح آکادمی علوم شوروی، زیر نظر ی. ا. برتلس و ع. نوشین، مسکو: ادارهٔ انتشارات دانش ـ شعبهٔ ادبیات خاور، چاپ اول.

۱٤. ـــــــــــــــــــ (۱۳۵۷)، ***بیژن و منیژه***، به کوشش مصطفی موسوی، تهران: انتشارات سروش، چاپ اول

۱۵. مظاهری، علی‌اکبر، (۱۳۷۳)، ***خانوادهٔ ایرانی در دوران پیش از اسلام***، ترجمهٔ عبدالله توکل، تهران: نشر قطره، چاپ اول.

۱٦. مهذّب، زهرا، (۱۳۷٤)، ***داستان‌های زنان شاهنامه***، تهران: مرکز فرهنگی نشر قبله، چاپ اول.

۱۷. میرصادقی، میمنت (ذوالقدر)، (۱۳۷۳)، ***واژه‌نامهٔ هنر شاعری***، تهران: کتاب مهناز، چاپ اول.

۱۸. وحیدیان کامیار، تقی، (۱۳۷۰)، ***بررسی منشأ وزن شعر فارسی***، مشهد: موسسهٔ چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی، چاپ اول.

۱۹. ـــــــــــــــــــ (۱۳۷۲)، ***وزن و قافیهٔ شعر فارسی***، تهران: مرکز نشر دانشگاهی، چاپ سوم.