Classical Persian Literature, **Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)**
Biannual Journal, Vol. 11, No. 2, Fall and Winter 2020-2021, 317-344
DOI: 10.30465/CPL.2021.5762

From Epic to Romance: Typology of Heroic-Love Story Based on Series of BahramNameh

Abbass Vaezzadeh*

Abstract

A heroic love story is a genre of the Persian literary that is similar in some aspects to love tales and in others to heroic tales; however, there are also differences that make it different from these two similar types. In the western literature, love and heroic-love tales both are referred as "romance". In the Persian literature, the series of *Bahramnameh* describing the life of Bahram Gor are considered as examples of romance genre. Meanwhile, some categorizes these poems as love stories. The present study aims to prove the "love-heroic" nature of this story, to understand the narrative structure of the literary type of a "love-heroic story", and to find its similarities and differences with two genres mentioned before. To this end, morphology, as a typological tool for the recognition of types of narratives in literature, is applied. First, Based on tale morphology in five famous series of Bahramnameh (*Haft Peykar* by Nizami Ganjavi, *Hasht Bihisht* by Amir Khosrow, *Haft Akhtar* by Abdi Beyk, *Bahramnameh* by Rouh-al-Amin Shahrestani-, and *Haft Manzar* by Hatefi), the paper identifies functions, characters and narrative models of this series as the example of heroic-love stories. Finally, its similarity and distinction with heroic and love tales are presented.

Keywords: Romance, Heroic-Love Story, Heroic Tale, Love Story, Bahramnameh, Typology.

* Assistant Professor of Persian Language and Literature, University of Birjand, Birjand, Iran, vaezzadeh_abbas@birjand.ac.ir

Date received: 11-09- 2020, Date of acceptance: 24-12- 2020

Copyright © 2010, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

کهن‌نامهٔ ادب پارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال یازدهم، شمارهٔ دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۹، ۳۱۹–۳۴۴

از حماسه به رمانس
گونه‌شناسی داستان عشقی–قهرمانی بر پایهٔ بهرام‌نامه‌ها

عباس واعظزاده*

چکیده

داستان عشقی–قهرمانی یکی از انواع ادبی فارسی است که از جهاتی با داستان پهلوانی و از جهاتی با داستان عاشقانه مشابهت‌هایی دارد، اما تفاوت‌هایی که در این میان هست، باعث تمایز آن با این دو نوع مشابه می‌شود. در ادبیات غرب از دو نوع داستان عاشقانه و داستان عشقی–قهرمانی، با عنوان مشترک «رمانس» (داستان عشقی) یاد می‌شود. «بهرام‌نامه»ها را که روایت‌گر داستان زندگی بهرام گورند، از مصادیق نوع ادبی رمانس در ادبیات فارسی دانسته‌اند. در این میان، بعضی این منظومه‌ها را در زمرهٔ داستان‌های عاشقانه محسوب کرده‌اند. هدف این مقاله اثبات «عشقی–قهرمانی» بودن این داستان و نیز شناخت ساختار روایی نوع ادبی «داستان عشقی–قهرمانی» و یافتن وجوه تشابه و تمایز آن با دو نوع مشابه است. برای این منظور از ریخت‌شناسی، که یکی از ابزارهای دانش گونه‌شناسی در شناخت انواع ادبیِ روایی است، بهره گرفته‌شده‌است. در این مقاله ابتدا با ریخت‌شناسی پنج بهرام‌نامهٔ مشهور و موجود ادبیات فارسی (هفت‌پیکر نظامی، هشت‌بهشت امیرخسرو، هفت‌اختر عبدی‌بیک شیرازی، بهرام‌نامهٔ روح‌الامین شهرستانی و هفت‌منظر هاتفی) خویشکاری‌ها، شخصیت‌ها و الگوهای روایی این داستان، به‌عنوان یکی از مصادیق داستان عشقی–قهرمانی شناسایی شده‌اند و در پایان بر همین اساس، وجوه تشابه و تمایز داستان عشقی–قهرمانی با داستان پهلوانی و داستان عاشقانه بیان‌شده‌است.

کلیدواژه‌ها: رمانس، داستان عشقی–قهرمانی، داستان پهلوانی، داستان عاشقانه، بهرام‌نامه، گونه‌شناسی.

---

* استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران، vaezzadeh_abbas@birjand.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۶/۲۱، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۱۰/۰٤

Copyright © 2018, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose

۱. مقدمه

رمانس (Romance) نامی لاتین برای یکی از انواع ادبی روایی غربی است. این نوع ادبی را قصهٔ خیالی منظومی دانسته‌اند که در آن به «شرح حادثه‌ها و شخصیت‌های غیرعادی، صحنه‌های عجیب و غریب، ماجراهای شگفت‌انگیز و عشق‌های احساساتی و پرشور و اعمال سلحشورانه» (میرصادقی،۱۳۸۲: ۳۹۵) پرداخته‌می‌شود. این قصه‌های خیالی جنبهٔ سرگرم‌کنندگی دارند و قهرمان‌های مهذّب، اصیل و اشراف‌زادهٔ آن، به ماجراهای عاشقانهٔ اغراق‌آمیز دلبسته و در راه رسیدن به معشوق، به کارهای جسورانه دست‌می‌زنند و با جادوگران، غول‌ها، اژدرها، حیوانات درنده و... می‌جنگند. عشق جنسی و به موازات آن ماجراجویی، از درون‌مایه‌های اصلی رمانس‌اند که گاه ماجراجویی در بعضی از نمونه‌های رمانس کاملاً بر آن مسلط‌می‌شود و شیء مورد جستجو که غالباً گنج یا قدرت است، جای معشوق را می‌گیرد (بیر،۱۳۷۹: ٦). رمانس را غالباً یک گونهٔ ادبی قرون وسطایی می‌دانند، اما پیشینهٔ آن در اروپا به گذشته‌ای بسیار دورتر از قرن دوازدهم میلادی بازمی‌گردد (همان: ۷-۸). اگرچه رمانس عرفاً یک نوع ادبی اروپایی محسوب می‌شود، اما به اذعان خود اروپایی‌ها، «دستاوردهای آن از زمان جنگ‌های صلیبی متأثر از فرهنگ شرق و از قرن هیجدهم به بعد... مشخصاً متأثر از هزار و یک شب بودند» (همان: ۱۰). بنابراین، برای بررسی و شناخت این گونه در ادبیات مشرق زمین بهتر است به سراغ مصادیق شرقی آن رفت تا درصدد انطباق ویژگی‌های نمونه‌های غربی این نوع ادبی بر نمونه‌های شرقی آن برآمد.

در ادبیات فارسی مصادیقی برای نوع ادبی رمانس برشمرده و معادل‌هایی برای این اصطلاح برگزیده‌اند. هوشنگ رهنما در ترجمهٔ صحیفه‌های زمینی فرای، منظومه‌هایی چون: ویس و رامین، خسرو و شیرین، اسکندرنامه (؟)، هفت‌پیکر و... را از مصادیق ایرانی رمانس برشمرده و به تبع نامی که نظامی بر خسرو و شیرین نهاده[۱]، معادل «هوس‌نامه» را برای آن انتخاب کرده است[۲] (فرای،۱۳۸٤: ۲۲).

جلال خالقی‌مطلق نیز منظومه‌های ورقه و گلشاه، همای‌نامه، همای و همایون و گل و نوروز را از نمونه‌های فارسی این نوع ادبی دانسته و معادل «منظومهٔ پهلوانی-عشقی» را برای آن برگزیده است. تقدیم واژهٔ «پهلوانی» در معادلی که خالقی‌مطلق برای رمانس برگزیده است، نشان از این دارد که وی جنبهٔ پهلوانی را در این نوع ادبی، جنبهٔ غالب و جنبهٔ عاشقانه را فرع بر آن می‌داند و اصلاً او منظومهٔ پهلوانی-عشقی (رمانس) را نوعی حماسه محسوب می‌کند؛ حماسه‌ای که شکل تکامل‌یافتهٔ حماسه‌های اشرافی است

(۱۳۸٦ب: حماسه): «حماسه از نگاه نوع می‌تواند پهلوانی، پهلوانی-عشقی (رمانس، بزمی)، تاریخی، مذهبی و مضحک باشد» (۱۳۸٦الف: ۱). وی شاهنامه را نیز اثری جامع همهٔ انواع حماسه (اسطوره‌ای، پهلوانی، دینی، تاریخی و پهلوانی-عشقی یا رمانس) می‌داند (۱۳۸٦ب: حماسه).

در برنامهٔ دروس دورهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی (گرایش ادبیات روایی) و برنامهٔ دروس دورهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی (گرایش ادبیات غنایی) نیز به ترتیب دروسی با عنوان «تحلیل و بررسی رمانس‌ها و داستان‌های غنایی فارسی» و «متون نظم غنایی۲» گنجانده‌شده که از رئوس مطالب آن‌ها، بررسی و تحلیل ساختاری داستان‌های غنایی منظومی چون: خسرو و شیرین، لیلی و مجنون، ویس و رامین، بیژن و منیژه، فرهاد و شیرین، یوسف و زلیخا، وامق و عذرا، همای و همایون، نل و دمن، ورقه و گلشاه، رابعه و بکتاش، سلامان و ابسال، سام‌نامه، همای‌نامه، هفت پیکر، هشت بهشت، هفت منظر و... دانسته‌شده‌است (برنامهٔ درسی دورهٔ کارشناسی ارشد رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی گرایش ادبیات روایی،۱۳۹۳: ۳۵-۳٦؛ مشخصات کلی، برنامه و سرفصل دروس دورهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی با گرایش ادبیات غنایی،۱۳۹۰: ۱٦). چنان‌که از این برنامه‌های درسی برمی‌آید، برنامه‌ریزانِ درسی معادل کلیِ «داستان غنایی» را برای این گونهٔ ادبی برگزیده‌اند.

علی‌اصغر باباصفری و حسن ذوالفقاری نیز که به ترتیب به گردآوری و معرفی ۱۳۸۹ داستان منظوم و منثور و ۱۰۰ داستان منظوم از این گونهٔ ادبی همت‌گماشته‌اند، از همهٔ آن‌ها با عنوان «داستان/ منظومهٔ عاشقانه» یادکرده‌اند (باباصفری،۱۳۹۲؛ ذوالفقاری،۱۳۹۲).

از «هوس‌نامه» که بگذریم، با تأمل در دیگر معادل‌های فارسی پیشنهادی برای اصطلاح «رمانس» و مصادیق آن، اجمالاً می‌توان به این نتیجه دست‌یافت که «داستان غنایی» می‌تواند عنوانی کلی برای داستان‌هایی باشد که روایت‌کنندهٔ ماجرای یک عشق‌اند؛ حال اگر این ماجرای عشقی، محور اصلی داستان باشد، می‌توان آن را «داستان عاشقانه» و اگر به موازات ماجرای عشقی، شاهد ماجراهای پهلوانی باشیم، آن را «داستان پهلوانی-عشقی» بنامیم.

ما در این مقاله، اصطلاح «داستان عشقی-قهرمانی» را به سه دلیل بر «داستان پهلوانی-عشقی» ترجیح دادیم: ۱- این نوع از داستان یکی از زیرگونه‌های داستان عشقی است و تقدیم واژهٔ «عشقی» در این ترکیب، این معنی را بهتر می‌رساند؛ ۲- واژهٔ «پهلوانی» معنای ضمنیِ جوانمردی و عیاری را نیز در خود دارد، اما «قهرمانی» فقط ناظر بر اعمال قهرمانانه و

شجاعانهٔ شخصیت اصلی داستان (قهرمان) است؛ و۳- واژهٔ «قهرمانی» با واژهٔ «عشقی» هم-حروفی دارد.

چنان‌که از نمونه‌های فوق برمی‌آید، غالباً تفاوتی بین منظومه‌هایی چون: ویس و رامین، خسرو و شیرین، لیلی و مجنون و... با منظومه‌هایی نظیر: همای‌نامه، سام‌نامه، هفت‌پیکر (بهرام‌نامه) و... قائل‌نشده‌اند و همهٔ آن‌ها را توسعاً ذیل عناوینی چون: هوس‌نامه، داستان غنایی و داستان/ منظومهٔ عاشقانه گنجانده‌اند؛ اما در این میان، بعضی بین رمانس (داستان پهلوانی-عشقی) و داستان غنایی (داستان عشقی) تمایز قائل‌شده‌اند. خالقی‌مطلق رمانس را نوعی حماسه (منظومهٔ حماسی-عشقی) می‌داند و معتقد است که حماسه‌های پهلوانی در تحول خود ابتدا جای خود را به رمانس‌ها (منظومه‌های حماسی-عشقی) و بعد به منظومه-های عاشقانه و سپس به رمان داده‌اند (۱۳۸٦الف: ۱۷٦؛ ۱۳۸٦ب: حماسه). وی منظومه‌هایی چون: وامق و عذرا، خنگ بت و سرخ بت، شادبهر و عین‌الحیات، ورقه و گلشاه، همای‌نامه، سام‌نامه، همای و همایون و گل و نوروز را از نمونه‌های رمانس پس از شاهنامه و ویس و رامین و خسرو و شیرین و هفت پیکر (؟) را از شمار منظومه‌های عشقی می‌داند (۱۳۸٦الف: ۱۷٦-۱۷۷). طبق نظر خالقی‌مطلق، عناصر پهلوانیِ داستان‌های حماسی به مرور زمان جای خود را به عناصر عاشقانه داده‌اند. براین‌مبنا، داستان پهلوانی-عشقی، داستانی است در حد فاصل داستان پهلوانی و داستان عاشقانه که عناصر پهلوانی و عاشقانه را به موازات یکدیگر در خود پرورانده‌است.

شمیسا نیز جنبهٔ حماسی رمانس را بر جنبهٔ عشقی آن غالب دانسته، آن را ذیل حماسه قرار داده‌است. وی این نظر را که رمانس نوعی داستان عشقی است، رد کرده (شمیسا،۱۳۷٦: ۱۱۰)، داستان عشقی را یکی از انواع ادب غنایی می‌داند و از آن با عنوان «شعر غنایی داستانی» یاد می‌کند (همان: ۱۲٤). از نظر شمیسا منظومهٔ همای و همایون و امیر ارسلان نامدار از مصادیق رمانس و منظومه‌های ویس و رامین، لیلی و مجنون و خسرو و شیرین از مصادیق منظومه‌های غنایی داستانی است. او نیز همچون خالقی‌مطلق رمانس را حد واسط حماسه و رمان دانسته (همان)، اما در این سیر تحول جایی برای داستان‌های عشقی (منظومه‌های غنایی داستانی) قائل‌نشده‌است.

طبق تعریف و ویژگی‌های رمانس که پیشتر دربارهٔ آن سخن گفتیم، داستان زندگی بهرام گور را که نظامی به‌طورویژه آن را در منظومه‌ای با عنوان هفت‌پیکر یا بهرام‌نامه گردآورده-است، یکی از نمونه‌های بارز گونهٔ ادبی رمانس (منظومهٔ عشقی-قهرمانی) در ادبیات فارسی

دانسته‌انـد (نـک. Meysami, 1995[۳]؛ W.L.Hanaway, 2016 و گلچـین و پژومنـد، ۱۳۸۸)؛ امـا خالقی‌مطلق این منظومه را یکی از مصادیق «منظومهٔ عاشـقانه» دانسـته‌اسـت (نـک. خـالقی-مطلق،۱۳۸٦الف: ۱۷۷). ذوالفقاری نیز این منظومه و نظیره‌های آن (هشت‌بهشت، هفت‌اختـر و هفـت‌منظـر) را جـزو یکصـد «منظومـهٔ عاشـقانهٔ» مـورد بررسـی خـود قـرار داده (نـک. ذوالفقاری،۱۳۹۲: ۹٥٤-۱۰٥۳)، درعین‌حال داستان آن (داستان زندگی بهرام گور) را دسـت-مایهٔ «داستان‌های پهلوانی و عاشقانه» در ادبیات فارسی دانسته‌است (همان: ۱۰۱٤).

ما در این مقاله سه هدف را پی‌می‌گیریم: ۱- شناخت ساختار روایی نـوع ادبـی «داسـتان عشقی-قهرمانی» بر پایهٔ «داستان بهرام گور»؛ ۲- اثبات «عشقی-قهرمانی» بودن بهرام‌نامه‌هـا و ۳- بیان شباهت‌ها و تفاوت‌های داستان عشقی-قهرمانی با دو نوع مشابه (داسـتان پهلـوانی و داستان عاشقانه).

و در راستای رسیدن به این اهداف به دو پرسش زیر پاسخ‌می‌دهیم:

۱. ساختار روایی نوع ادبی داستان عشقی-قهرمانی، بر اساس داستان زندگی بهـرام گـور چگونه است؟

۲. داستان عشقی-قهرمانی به مثابهٔ یک نوع ادبی، چه شباهت‌ها و تفاوت‌هـایی بـا انـواع مشابهی چون داستان پهلوانی و داستان عاشقانه دارد؟

برای رسیدن به اهداف یادشده و پاسخ‌دادن بـه پرسـش‌هـای مـذکور، از روش ریخـت-شناسی (Morphology) ولادیمیر پراپ (Vladimir Propp) - که یکـی از روش‌هـای کـارا در گونه‌شناسی انواع ادبی روایی است[٤]- بهره خواهیم‌برد. ازآنجاکه نوع ادبـی عبـارت اسـت از «قواعدی انتزاعی که در دسته‌ای از آثار ادبی عینیت یافتـه‌انـد» (واعـظزاده و دیگـران،۱۳۹۳: ۸۳)، ما برای بررسی ساختار روایی داستان زندگی بهرام گور، بـه مثابـهٔ مصـداق نـوع ادبـی داستان عشقی-قهرمانی، به هفت‌پیکر (بهرام‌نامهٔ) نظامی اکتفا نکردیم و عـلاوه بـر آن، چهـار «بهرام‌نامهٔ» موجود دیگر، یعنی هشت‌بهشـت امیرخسـرو دهلـوی، هفـت‌اختـر عبـدی‌بیـک شیرازی، بهرام‌نامهٔ روح‌الامین شهرستانی و هفت‌منظر هاتفی‌خرجـردی - کـه از نظیـره‌هـای هفت پیکر نظامی محسوب‌می‌شوند — مورد بررسی قراردادیم[٥].

۱.۱ پیشینهٔ پژوهش

پیش از این حسن ذوالفقاری در «هفت‌پیکر نظـامی و نظیـره‌هـای آن» (۱۳۸٥الـف)، ضـمن معرفی نظیره‌های هفت‌پیکر، به مقایسهٔ نقش‌مایه‌های داسـتان زنـدگی بهـرام گـور در تـاریخ

طبری، شاهنامه و هفت‌پیکر و در «یک داستان و چهار روایت» (۱۳۸۵ب) به مقایسهٔ یکی از داستان‌های اپیزودیکِ این داستان (داستان بهرام گور در شکارگاه) در چهار منظومهٔ شاهنامه، هفت‌پیکر، هشت‌بهشت و هفت‌اختر پرداخته‌است. امیری‌خراسانی و همکارانش در «ساختار روایت در هفت‌پیکر» (۱۳۸۷) این منظومه را از منظر روایت‌شناسی ساختارگرا بررسیده‌اند. گلچین و پژومند نیز در «بررسی ویژگی‌های نوع رمانس در هفت‌پیکر» (۱۳۸۸) در صدد انطباق ویژگی‌های این نوع ادبی بر هفت‌پیکر برآمده‌اند. مقالاتی نیز درخصوص ریخت-شناسی داستان‌های گنبدهای هفت‌گانهٔ هفت‌پیکر نظامی نوشته‌شده‌است که از آن جمله می-توان به «ریخت‌شناسی گنبد سرخ در هفت‌پیکر نظامی‌گنجوی» (۱۳۹۰)، «تحلیل ساختاری قصهٔ شاه سیاهپوشان براساس الگوی پراپ» (۱۳۹۱)، «ریخت‌شناسی افسانهٔ ماهان مصری براساس نظریهٔ ولادیمیر پراپ» (۱۳۹۵) و... اشاره‌کرد. نزدیک‌ترین پژوهشی که تاکنون در این خصوص صورت‌گرفته، «رده‌بندی داستان‌های عاشقانهٔ فارسی» (۱۳۹۵) است که در آن به ریخت‌شناسی ۲۲ منظومهٔ عاشقانه پرداخته‌شده و براین‌اساس، ساختار و انواع داستان‌های عاشقانهٔ فارسی شناسایی‌شده‌اند. مقالهٔ حاضر می‌تواند تکمله‌ای برای مقالهٔ اخیر باشد.

۲. ریخت‌شناسی داستان عشقی-قهرمانی

۱.۲ خویشکاری‌های داستان عشقی-قهرمانی

داستان عشقی-قهرمانی، بر پایهٔ بررسی ریخت‌شناسانهٔ داستان بهرام گور، به مثابهٔ یکی از مصادیق این گونهٔ ادبی، دارای دوازده خویشکاری است. بعضی از این خویشکاری‌ها ممکن است در بعضی منظومه‌ها نیایند و بعضی دیگر چندین‌بار در یک منظومه تکرار شوند. این خویشکاری‌های دوازده‌گانه عبارتند از:

ردیف	خویشکاری‌های داستان عشقی–قهرمانی[۶]
الف	ظهور قهرمان(T)
ب	اقدام یاریگر(Y)
پ	قهرمان‌نمایی(Q)
ت	قدرت‌یابی(G)
ث	خوشگذرانی(K)
ج-چ	ظهور شریر(Sh)–نابودی شریر(N)
ح-خ	آشنایی با معشوقه(A)–عزیمت به سوی معشوقه(Z)

د-ذ	اقدام معشوقه(Em)- وصال معشوقه(W)
ر	سرانجام قهرمان(M)

الف. ظهور قهرمان (نشانه:T): قهرمان متولدمی‌شود(هن، بر).

T^1) پادشاهی فرزندی دارد (هت).

ب. اقدام یاریگر (نشانه:Y): یاریگر به قهرمان کمک‌می‌کند.

Y^1) یاریگر قهرمان را در کودکی پرورش‌می‌دهد (هن، بر).

Y^2) یاریگر وسایل خوشگذرانی قهرمان را فراهم‌می‌کند (هن،هم، هع، بر، هت).

Y^3) یاریگر در هنگام خوشگذرانیِ قهرمان امور کشور را اداره‌می‌کند (هن، هم).

Y^4) یاریگر در شناسایی و نابودی شریر و قدرت‌یابی قهرمان به او کمک‌می‌کند (هن، بر).

Y^5) یاریگرِ معشوقه (برای رسیدن به قهرمان) به او کمک‌می‌کند (هن، هم، هع، هت).

Y^6) یاریگرِ معشوقه وسایل خوشگذرانی قهرمان و معشوقه را فراهم‌می‌کند (هت).

پ. قهرمان‌نمایی (نشانه:Q): قهرمان کارهای شگفت و شجاعانه از خود به‌نمایش‌می‌گذارد (هن٤، هم، هع، بر، هت).

ت. قدرت‌یابی (نشانه:G): قهرمان به قدرت (پادشاهی) می‌رسد (هن، هم، هع، بر).

ث. خوشگذرانی (نشانه:K): قهرمان به خوشگذرانی و عیش‌ونوش مفرط می‌پردازد (هن۲، هم۲، هع۲، بر۲، هت۲).

ج. ظهور شریر (نشانه:Sh): شریر قصد شکست، نابودی یا تصاحب قدرت قهرمان را دارد.

Sh^1) شریر قدرت (پادشاهی) قهرمان را به ناحق تصاحب‌می‌کند (هن، بر).

Sh^2) شریر با قهرمان می‌جنگد و قصد نابودی و تصاحب قدرت او را دارد (هن، هت).

Sh^3) شریر به قهرمان خیانت می‌کند و قصد نابودی و تصاحب قدرت او را دارد (هن، هت).

چ. نابودی شریر (نشانه:N): قهرمان شریر را شکست داده، می‌کشد و حق خود را بازپس‌می‌گیرد.

N^1) قهرمان با قهرمان‌نمایی/ کمک یاریگر قدرت را از شریر بازپس‌می‌گیرد (هن، بر).

N^2) قهرمان شریر را شکست می‌دهد و شریر می‌گریزد/مطیع قهرمان می‌شود (هن).

N^3) قهرمان شریر را مجازات می‌کند (می‌کشد): بهرام وزیر خائن خود (راست‌روشن) را به دار مجازات می‌آویزد (هن۲).

ح. آشنایی با معشوقه (نشانه:A): قهرمان با زنی زیبارو (معشوقه) آشنامی‌شود.

A^1) قهرمان تصویر معشوقه را می‌بیند (هن).

A^2) قهرمان خواب معشوقه را می‌بیند (بر).

A^3) قهرمان معشوقه را ملاقات‌می‌کند (هن، هم، هت، هع).

A^4) یاریگر معشوقه را برای قهرمان انتخاب‌می‌کند (هم، هع، بر، هت۲).

خ. عزیمت به‌سوی معشوقه (نشانه:Z): قهرمان برای دست‌یابی به معشوقه راهی‌می‌شود.

Z^1) قهرمان معشوقه را به نزد خود می‌آورد (هن).

Z^2) یاریگر معشوقه را به نزد قهرمان می‌آورد (هم، هع، هت).

Z^3) قهرمان به نزد معشوقه می‌رود (هن، هم، هع، بر، هت).

د. اقدام معشوقه (نشانه:Em): معشوقه در پاسخ به عمل قهرمان یا به درخواست قهرمان عملی انجام‌می‌دهد.

Em^1) معشوقه در پاسخ به عمل قهرمان عملی انجام‌می‌دهد (هن، هم، هع، هت).

Em^2) معشوقه به درخواست قهرمان عملی انجام‌می‌دهد (هن، هم، هع، بر).

Em^3) یاریگرِ معشوقه به درخواست قهرمان عملی انجام‌می‌دهد (هت).

ذ. وصال معشوقه (نشانه:W): قهرمان به معشوقه دست می‌یابد و با او عیش‌ونوش و هم‌خوابگی می‌کند (هن۲، هم۲، هع۲، بر، هت۲).

ر. سرانجام قهرمان (نشانه:M): قهرمان به‌طور عجیبی ناپدیدمی‌شود (هن، هم، هع، بر، هت).

۲.۲ شخصیت‌های داستان عشقی– قهرمانی

طبق بررسی ریخت‌شناسانهٔ داستان بهرام گور، داستان عشقی–قهرمانی دارای چهار شخصیت اصلی است که در پیش‌برد داستان نقش اساسی دارند:

۱. قهرمان: قهرمان شخصیت اصلی داستان است که تمام اتفاقات داستان حول او شکل‌می‌گیرد و اوست که داستان را به‌پیش‌می‌برد.

۲. معشوقه: همان شخصیتی است که پراپ از آن با عنوان «شه‌بانو» یاد می‌کند و یکی از اهداف قهرمان در داستان رسیدن به اوست.

۳. یاریگر: شخصیتی است که برای رسیدن قهرمان به اهدافش او را یاری می‌رساند؛ حال این هدف می‌تواند رسیدن به معشوقه باشد یا رسیدن به قدرت یا غلبه بر شریر.

٤. شریر: شخصیتی است که هدفش شکست، نابودی یا تصاحب حق قهرمان است، اما نهایتاً در برابر قهرمان شکست‌می‌خورد.

نام منظومه	شخصیت‌های داستان			
	قهرمان	معشوقه	یاریگر	شریر
۱. هفت‌پیکر	بهرام	فتنه، هفت دختر	نعمان، منذر، نعمان بن منذر، نرسی و پسرانش، شبان پیر، سرهنگ	کسری، خاقان چین، راست‌روشن
۲. هشت‌بهشت	بهرام	دلارام، هفت دختر	افراد عادل و درستکار، نعمان بن منذر، دهقان	ــــــــــ
۳. هفت‌اختر	بهرام	ناهید، هفت دختر	نعمان، کاروانیان/ تاجر	ــــــــــ
٤. بهرام‌نامه	بهرام	هفت دختر	نعمان، منذر	کسری
۵. هفت‌منظر	بهرام	آشوب، هفت دختر	درباریان، صیاد پیر، هفت دانشور مَحرم	وزیر بدکنش، دشمن

۳.۲ توزیع خویشکاری‌ها میان شخصیت‌ها

از میان خویشکاری‌های دوازده‌گانهٔ داستان عشقی–قهرمانی، ۹ خویشکاری در حوزهٔ عمل قهرمان، یک خویشکاری در حوزهٔ عمل معشوقه، یک خویشکاری در حوزهٔ عمل یاریگر و یک خویشکاری در حوزهٔ عمل شریر است.

شخصیت	خویشکاری
۱. قهرمان	T.Q.K.G.N.A.Z.W.M.
۲. معشوقه	Em.
۳. یاریگر	Y.
٤. شریر	Sh.

۴.۲ الگوی روایی داستان عشقی–قهرمانی

با توجه به الگوی روایی هر یک از منظومه‌ها می‌توان الگوی روایی نسبتاً واحدی، با فرض کوچکترین شکل روایی، برای داستان عشقی–قهرمانی ترسیم‌کرد؛ یعنی الگویی که تنها دارای یک یاریگر (Y)، یک ظهور و نابودی شریر (S-N)، یک آشنایی با معشوقه (A)، عزیمت به سوی معشوقه (Z)، اقدام معشوقه (Em) و وصال معشوقه (W)، دو قهرمان‌نمایی (Q) و یک خوشگذرانی (K) داشته‌باشد. در این صورت، الگوی داستان عشقی–قهرمانی از این قرار است:

T.S-Y(Q)-N-G.K.A-Z-Q-Em-W.M.

الگوی روایی داستان عشقی–قهرمانی حتماً با ظهور قهرمان (T)/ قدرت‌یابی قهرمان (G) آغازمی‌شود و با سرانجام قهرمان (M) خاتمه‌می‌یابد و در بین این خویشکاری‌های آغازی و پایانی، خویشکاری‌های میانیِ ظهور و نابودی شریر (S-N)، اقدام یاریگر (Y)، آشنایی با معشوقه (A)، عزیمت به سویِ معشوقه (Z)، اقدام معشوقه (Em)، وصال معشوقه (W)، قهرمان‌نمایی (Q) و خوشگذرانی (K) چندین بار می‌توانند تکرارشوند.

الگوهای روایی منظومه‌های عشقی–قهرمانی مورد بررسی از این قرارند:

نام منظومه	الگوی روایی داستان
۱. هفت‌پیکر	$T.Y^{1}.Y^{2}.Q.A^{1}(1).S^{1}(1)\text{-}Q\text{-}N^{1}(1)\text{-}G.A^{3}(2)\text{-}Q.Y^{5}2.Z^{3}\text{-}Em^{1}\text{-}W.K.Y^{3}.S^{2}(2)\text{-}Q\text{-}N^{2}.K.<Z^{1}\text{-}Em^{2}\text{-}W>7.S^{2}(3).Y^{4}.S^{3}(4)\text{-}N^{3}(4).N^{2}.K.M.$
۲. هشت‌بهشت	$G.K.Y^{3}.A^{3}(1)\text{-}Q.Y^{5}2.Z^{3}\text{-}Em^{1}\text{-}W.K.Y^{2}.K.<A^{4}(2)\text{-}Z^{2}\text{-}Em^{2}\text{-}W>7.K.M.$
۳. هفت‌اختر	$G.K.A^{3}(1).Y^{5}2.Z^{3}\text{-}Q\text{-}Em^{1}\text{-}W.K.Y^{2}.K<A^{4}(2)\text{-}Z^{2}\text{-}Em^{2}\text{-}W>7.K.M.$
٤. بهرام‌نامه	$T.Y^{1}.K.Q.Y^{2}.K.<A^{4}\text{-}Z^{3}\text{-}W>7.S^{1}\text{-}Y^{4}\text{-}N^{1}\text{-}G.K.<A^{2}\text{-}Z^{3}\text{-}Em^{2}\text{-}W>7.K.M.$
۵. هفت‌منظر	$T.K.A^{3}(1).Q.Y^{5}.Y^{2}.K.<A^{4}(2)\text{-}Z^{2}.W(2)>7.Y^{5}.Em^{1}.Y^{5}.Z^{3}.W(1).Y^{6}.K.<Em^{3}(2)\text{-}W(2)>7.S^{3}(1).S^{2}(2).M.$

۳. داستان عشقی–قهرمانی و انواع مشابه

این نظر خالقی‌مطلق (۱۳۸٦الف: ۱۷٦؛ ۱۳۸٦ب: حماسه) و شمیسا (۱۳۷٦: ۱۱۰) که رمانس را شکل تحول و تکامل‌یافتهٔ حماسه می‌دانند، پذیرفتنی است؛ چنان‌که جیلین بیر نیز با صحّه گذاشتن بر این گفتهٔ کلارا ریو که «شعر حماسی مادر رمانس است»، رمانس اشرافی را آشکارا از تبار حماسه می‌داند (بیر،۱۳۷۹: ۱۱–۱۲)؛ اما این نظر که رمانس یکی از زیرگونه‌های حماسه است، به‌هیچ‌روی پذیرفتنی نیست. پذیرش این نظر مستلزم آن است

که تمام انواعی را که از نوع قبلی خود منشعب شده‌اند، یکی از زیرگونه‌های آن نوع بـدانیم[۷]. حقیقت آن است که انواع ادبی به مرور زمان جای خود را به انواع ادبی دیگر می‌دهند و ایـن طبیعی است که نوع ادبیِ متأخر عناصری از نوع ادبیِ متقدم را در خود داشـته‌باشـد. رمـانس یا منظومهٔ عشقی-قهرمانی قطعاً عناصـری از حماسـه یـا منظومـهٔ پهلـوانی را در خـود دارد، همچنان‌که قطعاً عناصری از رمانس به رمان راه پیدا کرده‌است.

هدف ما در این بخش از مقاله نه یک بحث تاریخی، که یک بررسی ساختاری است؛ امـا به عنوان مقدمهٔ بحث گفتنی است که داستان پهلوانی، به مثابهٔ یک نـوع ادبـی جهـانی، ابتـدا جای خود را به داستان عشقی-قهرمانی (پهلوانی-عشقی) و سپس داستان عاشقانه داده‌اسـت و همان‌طورکه پیشتر نیز متذکرشدیم، همیشه انواع ادبیِ پسین عناصری از انواع ادبـیِ پیشـین را در خود دارند. بنابراین، قاعدتاً «داستان عشقی-قهرمانی» از یک سو بـا «داسـتان پهلـوانی»، به عنوان نوعِ پیشین و از سوی دیگر با «داستان عاشقانه»، به عنوان نوعِ پسـین شـباهت‌هـایی دارد، اما تفاوت‌هایی که در این میان هست، باعث تمایز آن با این دو نوع مشابه می‌شود.

پیش از این نیز کسانی درصدد بیان وجوه تشابه و تمـایز رمـانس و حماسـه برآمـده‌انـد. شمیسا وجه تشابه رمانس و حماسه را سخن‌گفتن از نبرد با اژدها، دیوان و غولان با سـلاح-های جادویی و سحر و جادو می‌داند و وجوه تمایز آنها را اینگونه برمی‌شمارد:

> در حماسه، اعمال پهلوانی بنیادهای اساطیری دارد، اما در رمانس اعمال بیشتر غیرواقعـی می‌نماید. «حماسه» معمولاً شـرح تـاریخ ملـی اسـت امـا رمـانس معمـولاً از جعلیـات نویسنده است و به هر حال ریشـهٔ تـاریخی نـدارد. قهرمـان حماسـه گـاهی در نبردهـا شکست‌می‌خورد یا حتی کشته‌می‌شود، حال‌آن‌که قهرمـان رمـانس همـواره در نبردهـای خود پیروز است و سرانجام به خواستهٔ خود دست‌می‌یابـد و از ایـن رو رمـانس لحنـی شاد و موضوعی سرگرم‌کننده دارد. قهرمان رمـانس، واقعـی نیسـت و مابـه‌ازاء خـارجی نـدارد. او معمـولاً دارای همـهٔ صـفات نیکـو اسـت، تیزهـوش و آداب‌دان و مـؤمن و باوفاست. به‌طورکلی می‌توان‌گفت که در رمانس عمل (آکسیون) بر شخصیت (کـارکتر) می‌چربد. نویسندگان رمانس معمولاً شناخته نیستند و مردم بر مبنـای آرمـان‌هـای خـود این‌گونه داستان‌ها را ساخته‌اند. البته ممکن است که بعدها نویسنده‌یی رمـانس را کـه در زبان مردم ساری بود به کتابت درآورده‌باشد و کوتاه سخن ایـن‌کـه حماسـه بـه‌هرحـال اثری جدی است، اما رمانس جنبهٔ سرگرم‌کنندگی دارد» (۱۳۷٦: ۱۱۰-۱۱۱)

چنان‌که ملاحظه‌می‌شود، شمیسا در بیان وجوه تشابه و تمایز حماسه و رمانس، میزان و معیار مشخصی ندارد و بعضی از این موارد با مصادیق حماسه و رمانس در ادبیات فارسی انطباق ندارند. به عنوان مثال وی در جایی دیگر داستان بیژن و منیژه را که به باور غالب، یک رمانس است، یک داستان حماسی دانسته و در بیان تفاوت آن با رمانس همای و همایون چنین می‌گوید:

> داستان حماسی معمولاً در فضایی پر رمز و راز به شاعر الهام می‌شود. چنان‌که فردوسی در آغاز داستان بیژن و منیژه از شبی دیجور و ظلمانی سخن می‌گوید که در آن خواب به چشم شاعر نمی‌آید و سپس بت مهربانی از دفتر پهلوی داستان را برای او می‌خواند. اما در آغاز رمانس همای و همایون، لعبتی سبزپوش... داستان را در خواب به شاعر الهام‌می‌کند (همان: ۷۰)

ما در این بخش از مقاله، با پایبندی به روش تحقیق خود (ریخت‌شناسی) بر آنیم تا در دو سطح «خویشکاری‌ها» و «شخصیت‌ها» به بیان مشابهت‌ها و تفاوت‌های کلی داستان عشقی-قهرمانی با دو نوع مشابه (داستان پهلوانی و داستان عاشقانه) و در ضمن آن اثبات عشقی-قهرمانی بودن داستان بهرام گور خواهیم‌پرداخت.

۱.۳ خویشکاری‌ها

ذبیح‌الله صفا حماسه (داستان پهلوانی) را نوعی شعر وصفی که «مبتنی بر توصیف اعمال پهلوانی و مردانگی‌ها و افتخارات و بزرگی‌های قومی یا فردی باشد» دانسته‌است (۱۳۵۲: ۳). به عقیدهٔ وی «لازمهٔ یک منظومهٔ حماسی تنها جنگ و خونریزی نیست، بلکه یک منظومهٔ حماسی کامل آن است که در عین توصیف پهلوانی‌ها و مردانگی‌های قوم، نمایندهٔ عقاید و آراء و تمدن او نیز باشد» و با خواندن آن، علاوه بر جنگ‌ها، از مراسم اجتماعی، اخلاق، مذهب و حتی عشق‌بازی‌ها، می‌گساری‌ها و لذائذ و خوشی‌های پهلوانان نیز مطلع شویم (همان: ۹). بنابراین، ما در یک داستان پهلوانی ممکن است شاهد صحنه‌های عشقی و ماجراهای عاشقانه نیز باشیم؛ اما به‌هرروی، چنان‌که خالقی‌مطلق نیز متذکرشده‌است (۱۳۸٦الف: ۳۷)، رویداد (خویشکاری) اصلی و مرکزی داستان پهلوانی «جنگ و نبرد» است و اگر در این داستان‌ها ندرتاً شاهد صحنه‌های عشقی و ماجراهای عاشقانه نیز باشیم، این صحنه‌ها و ماجراها در ذیل و زیر سایهٔ مردانگی‌ها و پهلوانی‌های قهرمانان این داستان‌ها

در صحنه‌های نبرد (خویشکاری پهلوانی/ قهرمان‌نمایی) قرارمی‌گیرند. چنان‌که به‌عنوان‌مثال در داستان پهلوانیِ رستم و سهراب، ما شاهد دو صحنه و ماجرای عشقی (عشق تهمینه به رستم و عشق سهراب به گردآفرید) هستیم؛ اما چون این داستان یک داستان پهلوانی است، فردوسی به شکلی بسیار گذرا این ماجراهای عشقی را بیان‌می‌کند؛ همان‌طورکه در ذکر وقایع پادشاهی خسرو، چندان توجهی به ماجرای عشق خسرو و شیرین نشان‌نمی‌دهد؛ یا در داستان رزم رستم و کاموس، که نمونهٔ خالص یک داستان پهلوانی است، اصلاً شاهد صحنه‌ها و خویشکاری‌های عاشقانه، حتی به شکلی کوتاه و گذرا هم نیستیم.

اما داستان عاشقانه، برخلاف داستان پهلوانی به جنگ و میدان‌های نبرد اختصاص ندارد (میرصادقی،۱۳۸۲: ۳۹۵) و گرایش عمدهٔ آن به «مسائل عشقی» است (بیر،۱۳۷۹: ۳۵). این عشق جنسی است که درون‌مایهٔ مهم داستان عاشقانه (همان: ٦) و انگیزهٔ وقوع تمام ماجراها و خویشکاری‌های آن است (نک. واعظزاده،۱۳۹۵)؛ هرچند که ممکن‌است داستان‌های عاشقانه نیز از عناصر و خویشکاری‌های پهلوانی، یعنی جنگ و قهرمان‌نمایی نیز خالی نباشند؛ چنان‌که ما در داستان عاشقانهٔ خسرو و شیرین، شاهد صحنهٔ جنگ خسرو با بهرام چوبین و کشتن شیر توسط او هستیم؛ یا در داستان عاشقانهٔ لیلی و مجنون شاهد وصف نبرد نوفل با قبیلهٔ لیلی هستیم؛ اما همچنان‌که فردوسی برای سرایش داستان‌های پهلوانی توجه چندانی به صحنه‌ها و ماجراهای عاشقانهٔ مندرج در آن داستان‌ها نشان نمی‌دهد، نظامی نیز در پرداخت داستان‌های عاشقانه، وقع چندانی به صحنه‌ها و خویشکاری‌های پهلوانی نمی‌نهد؛ یا حتی در بعضی مواقع آن‌ها را به‌سخره‌می‌گیرد؛ چنان‌که صحنهٔ نبرد نوفل با قبیلهٔ لیلی بیشتر به یک کاریکاتورِ جنگ شبیه است تا یک نبرد پهلوانی؛ نبردی که برای رساندن مجنون به لیلی واقع‌شده، امّا مجنون در تب‌وتاب آن، به‌جای جنگ با قبیلهٔ لیلی، در مقابل یاران خود می‌ایستد و آرزوی پیروزی قبیلهٔ لیلی را دارد[۸]. در بسیاری از داستان‌های عاشقانه چون: یوسف و زلیخا، سلامان و ابسال، شیخ صنعان و دختر ترسا، سسی و پنون و... نیز اصلاً نشانی از عناصر پهلوانی، صحنه‌های نبرد و خویشکاری‌های قهرمانانه نیست. بنابراین، در بیان تفاوت عمدهٔ داستان پهلوانی و داستان عاشقانه می‌توان گفت در داستان پهلوانی عمدتاً ما شاهد صحنه‌های نبرد و قهرمان‌نمایی هستیم و اگر ندرتاً با صحنه‌ها و خویشکاری‌های عشقی نیز مواجه‌شویم، این صحنه‌ها بسیار کوتاه و این خویشکاری‌ها بسیار کم‌اهمیت‌اند و بالعکس در داستان عاشقانه آنچه ما شاهد آن هستیم، صحنه‌ها و

خویشکاری‌های عشقی است و اگر سراینده در این نوع از داستان جایی برای صحنه‌های نبرد و اعمال قهرمانی نیز قائل‌شود، این صحنه‌ها و اعمال بسیار کم‌رنگ و کم‌مایه‌اند.

اما داستان عشقی-قهرمانی در این میانه چه وضعیتی دارد؟ خالقی‌مطلق با اینکه رمانس یا به تعبیر خودش داستان پهلوانی-عشقی را نوعی حماسه (داستان پهلوانی) می‌داند، اما معتقد است در نمونه‌های این نوع از داستان، ازجمله سوار پلنگینه‌پوشِ شوتا روستاولی (شاعر گرجی)، اگرچه چکاچاک رزم‌افزارها و نیروی مردان بسیار دل‌انگیز ستوده‌می‌شود، ولی مردان همه دل در گرو عشق نیرومند دارند؛ بنابراین، در این داستان «کشش عشق [خویشکاری‌های عشقی] بر کوشش پهلوانی [خویشکاری‌های پهلوانی] چیره است» (۱۳۸٦الف: ۱۷۸)، درحالی‌که قاعدتاً اگر رمانس (داستان پهلوانی-عشقی) نوعی از داستان پهلوانی (حماسه) باشد، می‌بایست کوشش پهلوانی در آن بر کشش عشق غلبه‌می‌داشت. پس با این وصف، چنان‌که پیشتر نیز متذکرشده‌بودیم، داستان عشقی-قهرمانی را باید نوعی داستان عشقی دانست؛ داستانی عشقی که خویشکاری‌های پهلوانی در آن پررنگ و در معرض توجه سراینده است، اما این خویشکاری‌های پهلوانی نه اصل داستان، که فرع بر موضوع اصلی داستان، یعنی عشق است[۹]. به گفتهٔ خالقی‌مطلق در این نوع ادبی، قهرمان «دیگر در بند این نیست که برای به دست آوردن "نام" در میدان‌های جنگ جان به کف گیرد، بلکه برای او توجه بانویی که بدو دل بسته است و چیدن لبخندی از دهان او هدف اصلی است» (همان: ۱۷٦-۱۷۷). هدف قهرمان از جنگ و قهرمان‌نمایی در داستان عشقی-قهرمانی رفع موانع وصال، همچون حذف رقبای عشقی و پیروزی در آزمایشات پیش رو برای اثبات لیاقت خود در همسری معشوق است. بنا بر این خصوصیات، داستان‌هایی چون: ورقه و گلشاه، گل و نوروز، همای و همایون، سام و پری‌دخت و... داستان عشقی-قهرمانی به‌حساب‌می‌آیند؛ چراکه در همهٔ آن‌ها شاهد وقوع صحنه‌های نبرد و قهرمان‌نمایی‌های متعدد هستیم که شاعر به شکلی پررنگ به آن‌ها پرداخته‌است، اما همهٔ این صحنه‌های نبرد و خویشکاری‌های قهرمانانه در راه وصول قهرمان به معشوق صورت‌می‌گیرد و انگیزهٔ تمام این نبردها و قهرمان‌نمایی‌ها رسیدن به معشوق است؛ چنان‌که ورقه برای رسیدن به گلشاه و نجات او از دست ابن‌ربیع، با او و پسرانش می‌جنگد یا برای گرفتن کمک مالی از دایی خود (پادشاه یمن) جهت برگزاری مراسم عروسیش با گلشاه راهی یمن شده، با پادشاه بحرین و عدن که دایی او را به اسارت گرفته‌اند، می‌جنگد؛ یا در داستان گل و نوروز، نوروز در راه رسیدن به گل با شروین، سلم رومی و راهزنان می‌جنگد، اژدهایی را که کشتن

آن شرط اصلی ازدواج با گل است، می‌کُشد، شبل زنگی را در کُشتی شکست می‌دهد، فرخ‌روز شامی (خواستگار قبلی گل) را در نبردی می‌کُشد و نهایتاً با کشتن طوفان جادو – که گل را ربوده است – به وصال گل می‌رسد. این داستان‌ها را از آن روی که هم دارای عناصر و خویشکاری‌های عشقی، هم عناصر و خویشکاری‌های پهلوانی متعددِ در معرض توجه هستند، داستان عشقی–قهرمانی می‌نامیم.

چنان‌که پیشتر نیز گفته‌شد، این خویشکاری‌های پهلوانی در زیر سایهٔ خویشکاری‌های عشقی‌اند که معنی می‌یابند؛ درصورتی‌که داستان عشقی–قهرمانی، ازآنجاکه حلقهٔ واسط داستان پهلوانی و داستان عاشقانه است، در اصل باید مشتمل بر خویشکاری‌های پهلوانی و عشقی، بدون ترجیح یکی بر دیگری باشد و در آن به موازات یکدیگر شاهد خویشکاری-های عاشقانه و قهرمانی باشیم. داستان زندگی بهرام گور که در بهرام‌نامه‌ها منعکس‌شده-است، چنین ویژگی‌ای دارد؛ بدین‌ترتیب‌که در آن هم شاهد ماجراهای عشقیِ بهرام با کنیزک زیبارویش و دختران پادشاهان هفت اقلیم هستیم، هم شاهد اعمال پهلوانی؛ اعمال پهلوانی‌ای نظیر: مهارت بسیار و خارق‌العادهٔ او در شکار گور، کشتن اژدها، لشکرکشی به ایران برای تملک پادشاهی، برداشتن تاج پادشاهی از میان دو شیر، جنگ با خاقان چین و شکست او. این اعمال قهرمانی نه به انگیزهٔ نشان دادن لیاقت خود در همسری معشوق، نه به منظور رفع موانع وصال معشوق، بلکه به قصد برآوردن «نام» صورت‌می‌گیرد. شاید تنها عمل قهرمانانهٔ بهرام در این داستان که انگیزهٔ آن نشان دادن لیاقت به معشوق بوده، نشان-دادن مهارت او در تیراندازی به درخواست کنیزک زیبارو است. بنابراین، برخلاف نظر خالقی‌مطلق که هفت پیکر را «به علت ناچیز بودن عناصر رزمی» در ردیف ویس و رامین و خسرو و شیرین قرارمی‌دهد و داستان عشقی محسوب‌می‌کند، داستان زندگی بهرام گور نمونهٔ اعلی یک داستان عشقی–قهرمانی است که در آن هم شاهد خویشکاری‌های قهرمانانه، هم خویشکاری‌های عاشقانه – البته بدون ترجیح یکی بر دیگری – هستیم. چنان‌که در بخش گذشته دیدیم، ٤ خویشکاریِ قهرمان‌نمایی(Q)، قدرت‌یابی(G)، ظهور شریر(Sh) و نابودی شریر(N) ناظر بر جنبهٔ قهرمانی این داستان و ۳ خویشکاریِ آشنایی با معشوقه(A)، عزیمت به سوی معشوقه(Z) و وصال به معشوقه(W) ناظر به جنبهٔ عاشقانهٔ آن است. ٤ خویشکاریِ ظهور قهرمان(T)، اقدام یاریگر(Y)، خوشگذرانی(K) و سرانجام قهرمان(M) نیز از مشترکات داستان‌های پهلوانی و عاشقانه در این داستان است.

این نکته نیز گفتنی است که داستان‌های عشقی-قهرمانی نه فقط از لحاظ داشتن عناصر و خویشکاری‌های پهلوانی متعددِ در معرض توجه، که از لحاظ «کیفیت عشق» نیز از داستان‌های عاشقانه متمایز می‌شوند. در داستان‌های عشقی-قهرمانی، «پهلوانانِ عاشق تا آخرین نفس سجایای پهلوانی و مردانگی خود را نگاه می‌دارند» و برخلاف داستان‌های عاشقانه، به‌هیچ‌وجه در این داستان‌ها شاهد «زبونی و شیفتگی عشاق که به ضعف تن و پریشانی فکر و خفت عقل کشد» (صفا،۱۳۵۲: ۲٤٥) نیستیم. به‌عبارت‌دیگر، عشقِ مطرح در داستان‌های عاشقانه، عشقی است که عاشق را در برابر معشوق یا اطرافیان خوار و خفیف می‌نماید؛ چنان‌که در داستان لیلی و مجنون شاهد آن هستیم که مجنون از عشق لیلی سر به کوه و بیابان می‌نهد و با وحوش دم‌خور می‌شود و حتی برای دیدن لیلی حاضر می‌شود سر به ریسمان پیرزنی بدهد که از کوی لیلی گذرمی‌کند؛ یا در داستان شیخ صنعان شاهد بر باد رفتن ایمان شیخ در پی عشق دختر ترسا و بی‌آبرویی او نزد مریدانش هستیم. اما عشقِ مطرح در داستان‌های عشقی-قهرمانی نه تنها خوارکنندهٔ عاشق نیست، که محملی است برای نشان دادن قدرت قهرمان؛ چنان‌که در داستان‌های سام و پری‌دخت، زال و رودابه، گل و نوروز و... هیچ‌گاه شاهد ضعف قهرمانان داستان و زاری و تضرع ایشان در برابر معشوق یا اطرافیان او نیستیم و قهرمانان این داستان‌ها با نشان‌دادن اقتدار خود در عرصه‌های آزمون و نبرد به خواستهٔ خود (وصال معشوق) دست‌می‌یابند. به‌طورخلاصه می‌توان‌گفت رابطهٔ عشقی در داستان‌های عاشقانه، رابطه‌ای مبتنی بر ناز و نیاز و در داستان‌های عشقی-قهرمانی، رابطهٔ خواهان و خواستگی است. داستان بهرام گور از این لحاظ نیز یک داستان عشقی-قهرمانی محسوب‌می‌شود؛ چراکه رابطهٔ عشقی بهرام به دختران پادشاهان هفت اقلیم و کنیزک محبوبش از نوع دوم است.

۲.۳ شخصیت‌ها

قهرمانان اصلی داستان‌های پهلوانی «مردان»اند؛ به عبارت دیگر داستان پهلوانی عرصهٔ تاخت و تاز مردان است؛ «مردانی با آفرینشی برتر» که برای نام و ننگ می‌کوشند و آن را با شایستگی به چنگ می‌آورند؛ مردانی که هُمِر از آن‌ها با عنوان «پهلوان» (Heros) یادمی‌کند (خالقی‌مطلق،۱۳۸٦الف: ۵). حماسه یا داستان پهلوانی به توصیف اعمال شگفت‌انگیز این «مردان نامی» می‌پردازد (همان: ۹). این بدان معنا نیست که در داستان‌های پهلوانی خبری از زنان نیست. در این داستان‌ها نیز شاهد زنانی با ویژگی‌های مختلف هستیم؛ زنانی خردمند و

شایستهٔ احترام، زنانی آشنا بـا آیـین شـمنی و جادوشـناس، زنـانی زیبـا و دلربـا و کمـابیش خردمند و زنانی که علاوه بر دلربایی، دلیر و جنگجو نیـز هسـتند (شـاهزاده‌بـانوان) (همـان: ۱۶۱–۱۶۳)؛ اما مع‌الوصف، این اعمال مردان است که محل توجـه سـرایندگان داسـتان‌هـای پهلوانی است. این مردان‌اند که با اعمال خود باعث خلق ماجراهای پهلوانی می‌شـوند و اگـر زنان بخواهند در چهارچوب داستان پهلوانی مورد توجه واقع‌شوند، بایـد چهـره‌ای مردانـه از خود نشان‌دهند؛ چنان‌که گردآفرید در لباس مردان به جنگ سهراب می‌رود و تا آن زمان کـه مردانه می‌جنگد، داستان شکل پهلوانی دارد، اما به محض اینکه کلاه‌خود از سرش می‌افتـد و سهراب بر زن بودن او وقوف می‌یابد، ماجرا دگرگون‌شده، صورتی عاشقانه به خود می‌گیـرد و سهراب دیگر نه به چشم یک دشمن (شریر)، که به چشم یک معشوق به گردآفریـد مـی‌نگرد[۱۰].

بنابراین، حضور «زنان در کنار مردان»، با تمام ویژگی‌های زنانـه‌شـان، بـالاخص ویژگـیِ زیبایی و دلبری، آن هم در حد اعلای خود، باعث سوق‌پیداکردن داستان به سـمت و سـویِ عشق و شکل‌گیری یک داستان عاشقانه می‌شود. اگر در داستان پهلـوانی نقـش عمـده از آنِ مردان بود، داستان عاشقانه درصدد «دادن نقش عمده بـه زنـان» اسـت (بیـر،۱۳۷۹: ۳۵)؛ امـا نقش‌عمده‌یافتن زنان در داستان‌های عاشقانه، به معنای کم‌رنـگ‌شـدن نقـش مـردان در ایـن داستان‌ها نیست، بلکه مردان همچنان نقش عمدهٔ خود را در این نوع از داستان ایفامـی‌کننـد. بنابراین، می‌توان گفت داستان عاشقانه گونه‌ای از داستان، مبتنی بر رابطهٔ دو سویه بـین زنـان و مردان است که این رابطهٔ دو سویه عشق نامیده می‌شـود. حـال آغازکننـدهٔ ایـن رابطـهٔ دو سویه هم می‌تواند مرد، هم زن باشد؛ چنان‌که در داستان‌هایی چون: زال و رودابـه، خسـرو و شیرین، ویس و رامین و... مردان‌اند که ابتدا عاشق مـی‌شـوند و در پـیِ برقـراری ارتبـاط بـا سویهٔ دیگر این رابطه (معشوق) که زنان داستان‌اند، برمی‌آیند و در داستان‌هایی چون: بیـژن و منیژه، سیاوش و سودابه، یوسف و زلیخا و... زنان‌اند که شـیفتهٔ مـردان داسـتان مـی‌شـوند و برای ارتباط یافتن با آنان تلاش‌می‌کنند. به‌طورمعمول آغازکنندهٔ این رابطهٔ عشقی را عاشـق و آن سوی رابطه را معشوق می‌نامند؛ اما به‌طور طبیعی این زنان‌اند کـه بـه‌خـاطر زیبـایی بـی‌حدوحصر خداداد در جایگاه معشوق قـرارمـی‌گیرنـد[۱۱] و انگیزاننـدهٔ رابطـهٔ عشـقی نیـز در داستان‌های عاشقانه برای مردان همین زیبایی بی‌حدوحصـر زنـان اسـت؛ چنـان‌کـه رامـین، خسرو، مجنون و... ازهمین‌رو عاشق ویس، شیرین، لیلی و... می‌شوند. از آن سـو نیـز آنچـه زنان را در داستان‌های عاشقانه شیفتهٔ مردان می‌کند، زیبایی چهرهٔ مردان است؛ زیبـایی‌ای کـه

در مورد سیاوش و یوسف بی‌نمونه است و زنانی چون سودابه و زلیخا را فریفتهٔ خود می‌کند و بهرهٔ خسرو از آن، در قالب تصویری که شاپور از خسرو کشیده است، باعث شیفتگی شیرین می‌شود.

در داستان عشقی–قهرمانی نیز ما همچون داستان عاشقانه، شاهد حضور «زنان در کنار مردان» و ایجاد رابطهٔ عشقی میان آنان هستیم؛ با این تفاوت که در داستان عشقی–قهرمانی، همچون داستان پهلوانی نقش عمده از آنِ «مردان» (قهرمان) است و این اعمال و خویشکاری‌های پهلوانانهٔ مردان است که در راهِ رسیدن به هدف خود (معشوقه) وصف‌می‌شود. اگر در داستان عاشقانه، زنان نیز برای رسیدن به مردان تلاش‌می‌کردند (نک. واعظ‌زاده، ۱۳۹۵)، در داستان عشقی–قهرمانی عمدتاً مردان‌اند که برای رسیدن به زنان می‌کوشند. زنان در داستان‌های عاشقانه غالباً شخصیتی فعال دارند و برای رسیدن مردان به خود یا خود به مردان تلاش‌می‌کنند و در ایجاد یا رفع موانع وصال نقشی فعال ایفامی‌کنند؛ چنان‌که شیرین چندین بار برای دیدار خسرو عازم سفر می‌شود؛ یا منیژه بیژن را پس از بی‌هوش‌کردن، با خود به قصر می‌برد و پس از زندانی‌شدن بیژن برای رهایی او تلاش‌می‌کند؛ یا سودابه و زلیخا برای برقراری رابطه با سیاوش و یوسف چاره‌اندیشی و تلاش‌می‌کنند. اما زنانِ داستان‌های عشقی–قهرمانی شخصیت‌هایی منفعل‌اند؛ به‌این‌ترتیب‌که یک جا می‌نشینند، تا مردانِ داستان بیایند و آن‌ها را از آنِ خود کنند. گل در گل و نوروز، پری‌دخت در سام‌نامه و تاحدودی همایون در همای و همایون اینگونه‌اند. هرچند در بعضی از داستان‌های عشقی–قهرمانی نیز شاهد زنانی از گونهٔ شاهزاده‌بانوان موجود در داستان‌های پهلوانی هستیم؛ زنانی همچون گردآفرید که علاوه بر ویژگی دلبری، دلاوری نیز دارند و در صحنه‌های نبرد شرکت‌می‌جویند. گلشاه در اوایل داستان ورقه و گلشاه برای رهاندن ورقه از چنگ ابن‌ربیع پا به میدان نبرد می‌نهد و پس از کشتن او با فرزندانش می‌جنگد و همایون نیز در اواخر داستان همای و همایون لباس رزم بر تن کرده و در قالب شخصی ناشناس با همای می‌جنگد، اما صحنه‌های نبرد زنان در این داستان‌ها از یک صحنه فراتر نمی‌رود و با صحنه‌های متعدد نبرد مردان و دلاوری‌های آن‌ها قابل قیاس نیست. انگیزهٔ مردانِ داستان‌های عشقی–قهرمانی برای دل بستن به زنان، همچون مردانِ داستان‌های عاشقانه، همان زیبایی بی‌حدوحصر زنان است؛ چنان‌که در عشق نوروز به گُل، همای به همایون، زال به رودابه و... می‌بینیم. اما آنچه عشق زنان داستان‌های عشقی–قهرمانی را نسبت به مردان برمی‌انگیزد، غالباً نه زیبایی چهره، که اندام، خوی و خصلت و اعمال پهلوانانهٔ مردان است؛

چنان‌که در مورد زال، سام، نوروز، همای و... شاهد آنیم. این مسئله از آنجا ناشی‌می‌شود که در داستان‌های پهلوانی و هنرهایی که قهرمانان این داستان‌ها از خود نشان‌می‌دهند، زیبایی چهره نقش چندانی ندارد. قهرمانان داستان‌های پهلوانی «بیشتر هنگام زاده‌شدن به زیبایی [چهره] ستوده‌می‌گردند و... در جوانی و بزرگسالی بیشتر زیبایی اندام آن‌ها توصیف‌می‌گردد» (خالقی‌مطلق، ۱۳۸٦الف: ٤٧). قهرمانان داستان‌های عشقی–قهرمانی نیز که در جوانی درگیر ماجراهای عشقی می‌شوند، زیبایی اندام یا به‌تعبیردیگر، اندام پهلوانانه و به‌تبع آن اعمال پهلوانانهٔ آنان است که سبب انگیزش عشق زنان به آن‌ها می‌شود.

چنان‌که پیشتر نیز گفته‌شد، رابطهٔ عشقی مردان با زنان در داستان‌های عاشقانه، رابطه‌ای مبتنی بر ناز و نیاز و در داستان‌های عشقی–قهرمانی، رابطهٔ خواهان و خواستگی است. معمولاً مردان داستان‌های عاشقانه در برابر زنان این داستان‌ها اشخاصی زبون و ناتوان هستند و ارادهٔ ایشان در گرو ارادهٔ زنان یا اطرافیان آن‌ها است. در این داستان‌ها زنان یا اطرافیان آن‌ها هستند که مسیر ماجرا را مشخص‌می‌کنند؛ ایشان هستند که سررشتهٔ ماجرا را به دست دارند و مردان را به این سو و آن سو می‌کشند. مردان در این داستان‌ها چشم بر عشوهٔ زنان و گوش بر سخن ایشان/ اطرافیان ایشان دارند و همواره دست نیاز بر آستان معشوق دراز کرده‌اند؛ چنان‌که در مورد خسرو، مجنون، شیخ صنعان و... می‌بینیم. اما در داستان‌های عشقی–قهرمانی با مردانی مقتدر و شکوهمند روبه‌رو هستیم؛ مردانی که ارادهٔ ایشان است که جریان داستان را به‌پیش‌می‌برد و حتی اگر از جانب معشوق یا اطرافیان او، شرط و آزمونی گذارده‌می‌شود، آن را با سربلندی به‌انجام‌می‌رسانند و بدون کوچک‌ترین تحقیری به وصال معشوق می‌رسند؛ چنان‌که در مورد سام، زال، نوروز و... می‌بینیم.

داستان بهرام گور از لحاظ ویژگی‌های شخصیت‌های داستان نیز ویژگی‌های یک داستان عشقی–قهرمانی را دارد. ما در این داستان، علاوه بر شخصیت اصلی مردِ داستان (بهرام)، شاهد زنانی (کنیزک زیبارو و دختران پادشاهان هفت اقلیم) هستیم که بین بهرام و آن‌ها رابطهٔ عشقی برقرار است؛ البته زنانی که درقیاس با زنان داستان‌های عاشقانه (نظیر: گلشاه، ویس، شیرین و...) شخصیت‌هایی منفعل محسوب‌می‌شوند و در رسیدن بهرام به خودشان هیچ نقشی ایفانمی‌کنند. این بهرام است که آنها را از اقصی‌نقاط جهان نزد خود می‌آورد. فعالیت این زنان در برابر بهرام فقط به هنرنمایی و قصه‌گویی آن‌ها برای او محدودمی‌شود که آن هم به دستور یا اجازهٔ بهرام صورت‌می‌گیرد. بهرام نه‌تنها در برابر زنان داستان و اطرافیان آن‌ها زبون و ناتوان نیست، بلکه با اقتداری که دارد، برخی از آن هفت دختر را با

تهدید، بعضی را با تتمیع و عده‌ای را با خواستگاری به‌دست‌می‌آورد و حتی زمانی که کنیزک زیبارو هنرنمایی او را در شکار تحسین‌نمی‌کند، او را برای مجازات سنگینی چون مرگ به سرهنگان خود می‌سپارد. این رفتار بهرام نشان از رفتار مردان در حماسه‌های توده‌ای[۱۲] دارد. در این گونه از حماسه‌ها «مردان... آنگاه که غرور آن‌ها زخمی‌شود در برابر زنان خشن‌اند و از کشتن زن باکی‌ندارند» (همان: ۱۶۲). کشته‌شدن سودابه به دست رستم نمونه‌ای از این رفتار در داستان‌های پهلوانی است.

بنا بر آنچه گفته‌شد، مشخص می‌شود که داستان پهلوانی دارای یک شخصیت اصلی است که داستان حول اعمال پهلوانانهٔ او شکل‌می‌گیرد. این شخصیت که مرد است، «پهلوان» نامیده‌می‌شود. داستان عاشقانه نیز دارای دو شخصیت اصلی به نام «عاشق» و «معشوق» است که داستان شرح ماجراهای عاشقانهٔ آن‌هاست. به طور طبیعی عاشق، مرد و معشوق، زن است. داستان عشقی–قهرمانی نیز همچون داستان پهلوانی دارای یک شخصیت اصلیِ مرد است که «قهرمان» نامیده می‌شود. این نوع از داستان به شرح ماجراهای عشقی و اعمالِ قهرمانانهٔ این شخصیت اصلی اختصاص‌دارد. شخصیت دوم داستان عشقی–قهرمانی، که همیشه زن است، «معشوقه» نام دارد. ما این شخصیت را به این دلیل که برخلاف شخصیت زن داستان عاشقانه (معشوق)، یک درجه از شخصیت مرد داستان عشقی–قهرمانی (قهرمان) پایین‌تر است، معشوقه نامیده‌ایم.

علاوه بر شخصیت‌های اصلی، ما در داستان‌های پهلوانی، عاشقانه و عشقی–قهرمانی، با شخصیت‌های دیگری هم روبه‌رو هستیم. شخصیت «شریر» و «یاریگر» دو شخصیت مشترک این سه نوع داستان هستند. شریر در داستان‌های پهلوانی و عشقی–قهرمانی درصدد آسیب‌رساندن به قهرمان و در داستان عاشقانه درصدد آسیب‌رساندن به قهرمانان این نوع از داستان (عاشق و معشوق) است. درمقابل، یاریگر شخصیتی است که در داستان پهلوانی برای دفع شرارت شریر به قهرمان کمک‌می‌کند و در داستان‌های عشقی–قهرمانی و عاشقانه، علاوه بر دفع شرارت شریر، برای رفع موانع وصال، قهرمان/ قهرمانان این دو نوع از داستان را یاری‌می‌کند. در داستان‌های عاشقانه، علاوه بر شریر، شخصیتی به نام «مانع» وجود دارد که در راه وصال قهرمانان داستان (عاشق و معشوق) مشکل ایجادمی‌کند. مانع، برخلاف شریر، معمولاً قصد آسیب‌رساندن به عاشق یا معشوق را ندارد، اما در بعضی مواقع که چنین قصدی از او سرمی‌زند، شاهد همپوشانیِ نقشیِ مانع و شریر هستیم. مانع، گاه رقیب عشقی و گاه از اطرافیان عاشق/ معشوق است.

٤. نتیجه‌گیری

بررسی ریخت‌شناسانهٔ «بهرام‌نامه»ها که روایت‌گر داستان زندگی بهرام گورند، به مثابهٔ مصادیقی از داستان‌های عشقی–قهرمانی در ادبیات فارسی، ما را به تعریفی ساختاری از این گونهٔ ادبی رهنمون‌می‌سازد. بر اساس این تعریف ساختاری، داستان عشقی–قهرمانی روایتی است دارای ۱۲ خویشکاری (ظهور قهرمان، اقدام یاریگر، قهرمان‌نمایی، قدرت‌یابی، خوشگذرانی، ظهور شریر، نابودی شریر، آشنایی با معشوقه، عزیمت به سوی معشوقه، اقدام معشوقه، وصال معشوقه و سرانجام قهرمان) که ٤ شخصیت (قهرمان، معشوقه، یاریگر و شریر) انجامِ این خویشکاری‌ها را بر عهده دارند. این خویشکاری‌های دوازده‌گانه در قالب یک الگوی روایی واحد در داستان ظهور و بروز دارند.

داستان عشقی–قهرمانی از لحاظ ساختاری، با دو نوعی که از لحاظ تاریخی پیش و پس آن قرار می‌گیرند، یعنی داستان پهلوانی و داستان عاشقانه مشابهت‌هایی دارد. این مشابهت‌ها در دو سطح «خویشکاری‌ها» و «شخصیت‌ها» قابلیت بررسی دارند. بعضی از خویشکاری-های داستان عشقی–قهرمانی (قهرمان‌نمایی، قدرت‌یابی، ظهور شریر و نابودی شریر) ناظر بر جنبهٔ قهرمانی و بعضی دیگر (آشنایی با معشوقه، عزیمت به سوی معشوقه و وصال به معشوقه) ناظر بر جنبهٔ عشقی این نوع ادبی است. برخی از آن‌ها (ظهور قهرمان، اقدام یاریگر، خوشگذرانی و سرانجام قهرمان) نیز ناظر بر جنبه‌های مشترک داستان‌های پهلوانی و عاشقانه است. جنبهٔ قهرمانیِ داستان عشقی–قهرمانی، همچون نوع ادبی پیشینِ آن (داستان پهلوانی)، متمرکز بر اعمال قهرمانانه در صحنه‌های نبرد (خویشکاری‌های پهلوانی) و جنبهٔ عشقیِ آن، همچون نوع ادبی پسینِ آن (داستان عاشقانه)، متمرکز بر ماجراهای عشقی (خویشکاری‌های عشقی) است. اگرچه ممکن است در بعضی از داستان‌های پهلوانی، شاهد ماجراها و خویشکاری‌های عشقی و در بعضی داستان‌های عاشقانه، شاهد صحنه‌های نبرد و خویشکاری‌های پهلوانی باشیم، اما ازآنجاکه این ماجراها و صحنه‌ها در کانون توجه داستان نیستند، در نوع داستان تغییری ایجادنمی‌کنند. زمانی‌که ماجراهای عشقی (خویشکاری‌های عشقی) و صحنه‌های نبرد (خویشکاری‌های پهلوانی) در یک داستان با یکدیگر جمع‌شوند، به‌طوری‌که هر دو در مرکز توجه داستان باشند، ما شاهد گونه‌ای متفاوت (داستان عشقی–قهرمانی) هستیم. در بعضی از داستان‌های عشقی–قهرمانی صحنه‌های نبرد در دلِ ماجراهای عشقی گنجانده‌می‌شوند و انگیزهٔ وقوع آن‌ها وصال معشوق است (مثل: گل و نوروز) و در

بعضی دیگر، در کنارِ ماجراهای عشقی، شاهد وقوع صحنه‌های نبرد و اعمال پهلوانی هستیم (مثل: بهرام‌نامه).

قهرمانان اصلی داستان‌های پهلوانی مردانی تناور و دلاورند که برای به دست آوردن نام و آوازهٔ فردی/ ملی در میدان‌های نبرد حاضرمی‌شوند. قهرمانان اصلی داستان‌های عاشقانه مردانی خوش‌چهره و خوش‌قامت و زنانی زیبا و دلربایند که برای برقراری رابطهٔ عشقی با یکدیگر تلاش‌می‌کنند. قهرمانان اصلی داستان‌های عشقی-قهرمانی نیز مردانی خوش‌اندام و دلیرند که هم برای به دست آوردن نام، هم برای رفع موانع وصال پا در میدان‌های نبرد و آزمون می‌گذارند. زنان نیز در داستان‌های عشقی-قهرمانی –البته در سطحی پایین‌تر از مردان – به ایفای نقش می‌پردازند. زنان داستان‌های عشقی-قهرمانی دو گونه‌اند: زنانی زیبا و دلربا و البته منفعل که تنها کار آن‌ها انتظار کشیدن برای وصال مردان است و زنانی که علاوه بر زیبایی و دلربایی، دلاور و جنگاور نیز هستند و در راه وصال، در میدان‌های نبرد نیز حاضرمی‌شوند. قهرمانان اصلی داستان‌های پهلوانی «پهلوان»، قهرمانان اصلی داستان‌های عاشقانه «عاشق» و «معشوق» و قهرمانان اصلی داستان‌های عشقی-قهرمانی «قهرمان» نامیده-می‌شوند.

براساس ویژگی‌هایی که برای داستان عشقی-قهرمانی برشمرده‌شد، داستان بهرام گور هم از لحاظ خویشکاری‌ها، هم شخصیت‌ها نمونهٔ اعلی یک داستان عشقی-قهرمانی محسوب‌می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

۱.

مرا چون مخزن الاسرار گنجی چه باید در هوس پیمود رنجی
ولیکن در جهان امروز کس نیست که او را در «هوس‌نامه» هوس نیست

(نظامی‌گنجوی،۱۳۸٤: ۱۱۸)

۲. نظامی در منظومهٔ لیلی و مجنون از این نوع ادبی با عنوان «عشق‌نامه» یاد کرده است:

بالای هزار «عشق‌نامه» آراسته کن به نوک خامه

(همان: ۳٦٤)

3. Meysami, Julia Scott. (1995). The Haft Paykar: A Medieval Persian Romance. Oxford: Oxford University.

٤. کارایی روش پراپ در گونه‌شناسی انواع روایی، بارها توسط محققان مورد تأکید قرارگرفته‌است: وبستر هدف پراپ را از ریخت‌شناسی قصه‌های پریان کشف الگو یا ساختار روایی یک نوع ادبی معیّن می‌داند که شاید بتوان از آن برای سایر شکل‌های روایت نیز بهره‌برد (۱۳۸۲: ٨٤ به‌نقل‌از آقایی‌میبدی،۱۳۹۲: ٦و٧). خدیش با استناد به این گفتهٔ بابک احمدی که «به یاری روش پراپ آشکار شد که ساختار نهایی روایت را می‌توان‌یافت» (احمدی،۱۳۸۲: ١٤٧ به‌نقل‌از خدیش،۱۳۹۱: ۵۸)، اظهارمی‌دارد: «درواقع شیوهٔ بررسی پراپ می‌تواند در درک ساختار همهٔ انواع روایت‌ها به‌کارآید» (خدیش،۱۳۹۱: ۵۸).

۵. کوته‌نوشت نام منظومه‌های مورد بررسی در این مقاله از این قرار است:

ردیف	نام منظومه- شاعر	نشانه
۱	هفت‌پیکر نظامی	هن
۲	هشت‌بهشت امیرخسرو	هم
۳	هفت‌اختر عبدی‌بیک	هع
٤	بهرام‌نامهٔ روح‌الامین	بر
۵	هفت‌منظر هاتفی	هت

٦. چنانکه پراپ نیز متذکر شده‌است، وضع علائم اختصاری برای خویشکاری‌ها، جهت سهولت کار در نشان‌دادن الگوهای روایی داستان‌هاست. انتخاب این علائم براساس یکی از حروف فارسی خویشکاری‌ها صورت‌گرفته‌است (به‌عنوان‌مثال: ظهور یاریگر← Y) و سعی بر آن بوده‌است که این علائم، برای سهولت مقایسه، با علائم مقالهٔ «رده‌بندی داستان‌های عاشقانهٔ فارسی» هماهنگی داشته‌باشد.

۷. جان فرا نوع (genre) را «سازماندهی متون... با توجه به ابعاد درون‌مایه‌ای، بلاغی و شکل‌شناختی» و زیرنوع (sub-genre) را «اختصاصی‌تر شدن یک نوع برمبنای درون‌مایه‌ای خاص» می‌داند (Frow,2005: 67 به‌نقل‌از واعظزاده،۱۳۹۳: ۸۵). در این تعریف، به‌عنوان‌مثال «قصیده»، «حماسه» و «رمانس» نوع‌اند و «قصیدهٔ مدحی»، «قصیدهٔ تعلیمی»، «قصیدهٔ اجتماعی» و... زیرنوع‌های «قصیده»؛ «حماسهٔ اسطوره‌ای»، «حماسهٔ پهلوانی»، «حماسهٔ تاریخی» و «حماسهٔ مذهبی» زیرنوع‌های «حماسه»؛ و «داستان عاشقانه» و «داستان عشقی-قهرمانی» زیرنوع‌های «رمانس» (داستان عشقی) محسوب‌می‌شوند.

۸

هر کس به مصاف در سواری — مجنون به حساب جان‌سپاری...
می‌کرد چو حاجیان طوافی — انگیخته صلحی از مصافی
گر شرم نیامدیش چون میغ — بر لشکر خویشتن زدی تیغ
گر طعنه‌زنش معاف‌کردی — با موکب خود مصاف‌کردی

گـــر خنـــدهٔ دشـــمنان ندیـــدی　　اول ســـر دوســـتان بریـــدی...
مـــی‌بـــود در ایـــن ســـپاه جوشـــان　　بـــر نصـــرت آن ســـپاه کوشـــان...

(نظامی‌گنجوی،۱۳۸٤: ٤١٦)

۹. شمیسا بالعکس معتقد است: «مشخصهٔ اصلی رمانس در مرحلهٔ اول جنگ‌ها و رشادت‌ها و رفتارهای شهسوارانه یا پهلوانانه است و عشق در مرحلهٔ ثانوی قرار دارد». وی ماجراهای عاشقانه را دستاویزی برای طرح اعمال خارق‌العادهٔ قهرمان داستان می‌داند (۱۳۷٦: ۱۱۰).

۱۰.

بدانســـت ســـهراب کـــو دخترســـت　　ســـر و مـــوی او از درِ افسرســـت...
بـدو گفـت کـز مـن رهـایی مجـوی　　چـرا جنـگ جـویی تـو ای مـاه‌روی
نیامـد بـه دامـم بسـان تـو گـور　　ز چـــنگم رهـــایی نیـــابی مشـــور

(فردوسی،۱۳۸۵: ۱۷۸)

۱۱. اگر در بعضی داستان‌های عاشقانهٔ معدود، مردان جایگاه معشوق را اشغال کرده، شاهد رابطهٔ عشقی مردان با مردان هستیم، حاکی از انحراف این رابطه از جریان طبیعی آن هستیم.

۱۲. حماسه‌ها را برحسب محیطی که در آن پدیدمی‌آیند، به حماسه‌های بدوی، توده‌ای (پرولتاریایی) و اشرافی (آریستوکراتی) تقسیم‌می‌کنند (خالقی‌مطلق، ۱۳۸٦ب: حماسه).

پیوست

داستان بهرام گور به روایت بهرام‌نامهٔ روح‌الامین شهرستانی:

یزدگرد صاحب فرزندی نیک‌طالع به نام بهرام می‌شود(T). یزدگرد به‌خاطر بدی آب-وهوای پایتخت، بهرام را در دو سالگی به نعمان (حاکم یمن) می‌سپارد تا او را پرورش‌دهد. نعمان به تربیت بهرام همت‌می‌گمارد و وقتی بهرام بزرگتر می‌شود، با پسرش منذر به او شکار می‌آموزد(Y^1). بهرام سرگرم شکار می‌شود(K) و آنقدر شکارمی‌کند تا هیچ شکاری باقی‌نمی‌ماند(Q). لشکریان از شکار زیاد بهرام به نعمان شکایت‌می‌کنند و از او چاره‌می-طلبند. نعمان قصری (خورنق) برای بهرام می‌سازد و دخترانی را از هفت اقلیم به آنجا می-آورد تا بهرام به خوشگذرانی با آنها مشغول شود(Y^2,A^4). بهرام از شکار صرف‌نظرمی‌کند و به خورنق نزد آن هفت دختر می‌آید(Z^3) و یک ماه با آنها به خوشگذرانی می-پردازد(K/W7). یزدگرد می‌میرد و کسری بر جای او می‌نشیند(S^1). بهرام به کمک نعمان به ایران لشکرمی‌کشد و پادشاهی را تصاحب‌می‌کند(Y^4-N^1-G). مدتی که از پادشاهی بهرام

می‌گذرد، او شبی خواب خورنق و هفت دختر را می‌بیند(A^2) و پس از آن عـزم یمـن مـی‌کند(Z^3). پس‌از آن‌که بهرام به یمن می‌رسد، به دستور هر شب، هر یـک از دختـران بـرای او افسانه‌ای می‌گویند(Em^2) و پس از افسانه‌گویی با او هـم‌بسـترمی‌شـوند(K/W7). در یکـی از شب‌ها بهرام خواب شکار را می‌بیند و عزم شکار می‌کنـد (K). بهـرام زمـانی کـه گـوری را تعقیب‌می‌کند، به درون درّه‌ای می‌افتد و ناپدیدمی‌شود(M).

کتاب‌نامه

آذر، اسماعیل و پورسید، سیدمعصومه. (۱۳۹۰). «ریخت‌شناسی گنبد سرخ در هفت‌پیکر نظامی‌گنجـوی». پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی. ش٤. صص۹-۳۰.

آقایی‌میبدی، فروغ. (۱۳۹۲). «پیش‌درآمدی بر مطالعهٔ روایت و روایـت‌پژوهـی». کهـن‌نامـهٔ ادب پارسـی. ش۲. صص۱-۱۹.

امیری‌خراسانی، احمد و دیگران. (۱۳۸۷). «ساختار روایت در هفت‌پیکر». نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علـوم انسانی دانشگاه باهنر کرمان .ش٢٤. صص۱۲۲-١٤٤.

«برنامهٔ درسی دورهٔ کارشناسی ارشد رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی گرایش ادبیات روایی» مصوب هشتصـد و پنجاه و پنجمین جلسهٔ شورای عالی برنامه‌ریزی آموزشی وزارت علوم، تحقیقات و فناوری مـورخ ۹۳/٦/١٦.

بیر، جیلین.(۱۳۷۹).رمانس.ترجمهٔ سودابه دقیقی.تهران: مرکز.

خالقی‌مطلق، جلال. (١٣٨٦الف). حماسه: پدیده‌شناسی تطبیقی شعر پهلوانی. تهران: مرکز دایـرةالمعـارف بزرگ اسلامی.

ـــــــــــــ . (١٣٨٦ب). «حماسه» در دانشنامهٔ زبان و ادب فارسـی. ج۲. تهـران: فرهنگسـتان زبـان و ادب فارسی.

خدیش، پگاه. (۱۳۹۱). ریخت‌شناسی افسانه‌های جادویی. تهران: علمی و فرهنگی.

دهلوی، امیرخسرو. (١٣٦٢). خمسهٔ امیرخسرو دهلوی. با مقدمـه و تصـحیح: امیراحمـد اشـرفی. تهـران: شقایق.

ذوالفقاری، حسن. (١٣٨٥الف). «هفت‌پیکر نظامی و نظیره‌های آن».مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علـوم انسـانی دانشگاه خوارزمی. ش٥٢و٥٣. صص٦٧-١٠٩.

ـــــــــــــ . (١٣٨٥ب). «یک داستان و چهار روایت؛ مقایسهٔ داسـتان بهـرام گـور در شـکارگاه در چهار منظومه». پژوهشهای ادبی. ش١٤. صص۳۱-۵۳.

سعادتی‌نیا، زهرا. (۱۳۹۵). «ریخت‌شناسی افسانهٔ ماهان مصری بر اساس نظریـهٔ ولادیمیـر پـراپ». مـتن-پژوهی ادبی. ش۷۰. صص۷۳-۸۹.

شمیسا، سیروس. (۱۳۷٦). انواع ادبی. تهران: فردوس.

شهرستانی‌اصفهانی، محمدامین (روح‌الامین). خمسهٔ روح‌الامین. نسخهٔ خطی.کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی. ش۹۱۸۲.

صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۵۲). حماسه‌سرایی در ایران. تهران: امیرکبیر.

عبدی‌بیگ شیرازی. (۱۹۷٤). هفت‌اختر. مقابله و تصحیح: ابوالفضل هاشم‌اوغلی رحیموف. مسکو: دانش.

فرای، نورثراپ. (۱۳۸٤). صحیفه‌های زمینی. ترجمهٔ هوشنگ رهنما. تهران: هرمس.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۵). شاهنامهٔ فردوسی. به‌کوشش سعید حمیدیان. تهران: قطره.

گلچین، میترا و پژومند، بهاره. (۱۳۸۸). «بررسی ویژگی‌های نوع رمانس در هفت پیکر». ادب فارسی. ش۲. صص۷۵-۹٤.

«مشخصات کلی، برنامه و سرفصل دروس دورهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی با گرایش ادبیات غنایی» مصوب هفتصد و نودمین جلسهٔ شورای عالی برنامه‌ریزی آموزشی وزارت علوم، تحقیقات و فناوری مورخ ۹۰/۹/۵.

میرصادقی، جمال. (۱۳۸۲). ادبیات داستانی. تهران: سخن.

نظامی‌گنجوی. (۱۳۸٤). کلیات نظامی‌گنجوی. مطابق با نسخهٔ تصحیح‌شدهٔ وحید دستگردی. ویرایش: ا. بهنام. تهران: پیمان.

نقابی، عفت و قربانی، کلثوم.(۱۳۹۱).«تحلیل ساختاری قصهٔ شاه سیاهپوشان بر اساس الگوی پراپ». پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا). ش۲۱. صص۱٤۱-۱٦۳.

واعظزاده، عباس.(۱۳۹۵). «رده‌بندی داستان‌های عاشقانهٔ فارسی». نقد ادبی. ش۳۳. صص۱۵۷-۱۸۹.

واعظزاده، عباس و دیگران. (۱۳۹۳). «تأملی در نظریهٔ انواع در ادبیات فارسی». نقد ادبی. ش۲۸. صص۷۹-۱۱۱.

هاتفی‌خرجردی. (۱۳۹۱). هفت‌منظر. به‌تصحیح حسن ذوالفقاری و سیاوش مرشدی. تهران: رشدآوران.

W.L.Hanaway, Jr. (2016). "Bahram V Gor in Persian Legend and Literature" at Encyclopaedia Iranica Online available at <www.iranicaonline.org>.