تحلیل تطبیقی پیرنگ روایی و کهن الگوهای
گذر سیاوش از آتش و سرگوین و شوالیهٔ سبز

دکتر مریم سلطان بیاد
عضو هیأت علمی دانشگاه تهران
حسین فتحعلی*

چکیده
این پژوهش بر آن است تا با ادغام نظریات ساختارگرایانهٔ کلود لوی-استراوس و نورتروپ فرای، قالبی نقادانه برای بررسی صوری و محتوایی دو داستان گذر سیاوش از آتش و سرگوین و شوالیهٔ سبز، برای رسیدن به همسانی‌های مشترک آنها فراهم سازد. مراد از همسانیها، همان کهن الگوها و اسطورکهایی است که در پیرنگ روایی رمانس دو داستان در تقابل دوگانی طبیعت و فرهنگ بیان شده است. برپایهٔ این تقابل دوگانی اساسی دو قهرمان از آزمون‌های کهن الگویی «ور باطنی» و «ور ظاهری»، برای اثبات حقانیت خود می‌گذرند؛ هم‌چنین دو داستان بازگوکنندهٔ دو کهن الگوی اساسی مرگ و حیات دوباره و مادر بد گوهر نیز هست.

کلیدواژه‌ها: نقد کهن الگویی، نورترپ فرای، کلود لوی استراوس، اسطورهٔ سیاوش، سرگوین و شوالیه سبز

پرتال جامع علوم انسانی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۰/٦/۲٤ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۱/۲/۲۷

* دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه تهران

۱. مقدمه

داستان سیاوش سروده حکیم حماسه‌سرای ایران، ابولقاسم فردوسی در اعماق باورهای ملی ایرانیان ریشه دارد. داستان رمانس *سر گوین و شوالیه سبز*، متعلق به سلسله داستان‌های افسانهٔ آرتور، نیز توانسته جایگاه مشابهی را نه تنها بین ملت انگلیس، بلکه در میان سایر ملتهای غربی مثل فرانسه کسب کند. چرایی مقبولیت یافتن این آثار هم از سوی خواننده و هم از سوی خالقان آثار ادبی، که سعی در اقتباس و گرته برداری از چنین داستانهایی دارند، موضوعی است که پژوهشگران و منتقدان ادبی را از دیرباز متوجه خود کرده است. گوستاو یونگ اولین کسی است که سعی کرد به این سؤال در قالب نظریهٔ ناخودآگاه جمعی خود جواب دهد که تا امروز هنوز در نقد ادبی به آن استناد می‌شود. بنظر یونگ ناخودآگاه جمعیِ روان انسان، که بیشتر غیر شخصی و جهانی است در بردارندهٔ اطلاعات، تجربیات و تصاویر جمع شده همهٔ نسل‌های بشری است. این خاطرات به صورت کهن الگو[۱] وجود دارد. این کهن الگوها، «الگوها یا تصاویری است از تجربیات تکرار شده انسان، مانند تولد، مرگ، تولد تازه، چهار فصل، مادر بودن و غیره که در داستانها، رؤیاها، مذهبها و تخیلات ما بیان شده است» (Bressler, 2007, p150).

ماهیت تحقیق پیش روی بر پایهٔ نقد اسطوره‌ای[۲] و یا نقد کهن الگویی[۳] بنا شده است و همان طور که خاوری و کهنمویی‌پور در مقالهٔ *«نقد اسطوره‌ای و جایگاه آن در ادبیات تطبیقی»* اشاره کرده‌اند، نقد اسطوره‌ای از آنجا که در پی واکاوی و پیدا کردن اسطوره‌ها، بنمایه‌ها و درونمایه‌های همسان و مشترکی است که در متون ادبی مختلف چه به صورت در زمان و چه به صورت همزمان تکرار شده‌اند (خاوری و کهنمویی‌پور، ۱۳۸۹، ۵۱)؛ بناچار نقد اسطوره‌ای ماهیتی تطبیقی به خود می‌گیرد. این پژوهش را نیز با پیروی از این اصل که از نقد اسطوره‌ای پیروی می‌کند، بدلیل رویکردِ مقایسه‌ای و تطبیقی آن، می‌توان نمونه‌ای از ادبیات تطبیقی دانست. این تطبیق در چهار چوب رهیافتی ساختارگرا با وامگیری از آرا و نظریه‌های سه اسطوره‌شناس شاخص مدرن، کلود لِوی–استراوس (۱۹۰۸–۲۰۰۹) و سِر جیمز فریزر (۱۸۵٤–۱۹٤۱)، پدران مردم‌شناسی مدرن و نورتروپ فِرای (۱۹۱۲–۱۹۹۱) انجام شده است.

لوی–استراوس معتقد است که ساختار اسطوره همانند ساختار زبان، ساختاری دارد که با مطالعه و بررسی در میان اسطوره‌های ملل گوناگون، می‌توان آن را پیدا کرد.

اسطورک، سازندهٔ بنیادی اسطوره، با توان تکرارپذیری در اسطوره‌های گوناگون می‌تواند بین اسطوره‌های مختلف وجه اشتراکی برای تطبیق این اسطوره‌ها باشد. البته لوی-استراوس معتقد است که اسطورک مانند واج در زبان براساس تقابل دوگانی[۴]، که در فرهنگ اقوام وجود دارد، ساخته شده است؛ به بیان دیگر می‌توان گفت که دالها[۵] می‌توانند صورتهای متفاوتی را در اسطوره‌های هر ملت داشته باشند، اما مدلولها[۶]، که بیانگر درونمایه‌های فرهنگی است، در میان اساطیر ملتهای مختلف مثل هم تکرار شده است.

به نظر فرای، ریشهٔ ادبیات را باید در اسطوره جستجو کرد. نقطهٔ شروع به منظور دستیابی به ساختار کلی در مطالعات ادبی، ساختارهای اسطوره‌ای است. فرای با دیدی ساختارگرا سعی داشت تا ساختار ادبیات را کالبدشکافی کند و به قالب و طرحی برسد تا بتوان در آن تمامی گونه‌های ادبی را قرار داد. فرای معتقد بود که گونه‌های ادبی در گذر زمان به گونه‌های دیگری تغییر می‌کند؛ مثلا گونهٔ ادبی اسطوره به گونهٔ ادبی رمانس تغییر می‌کند و در این تغییر و تحول کهن الگوها نیز که جزء تکرار شونده در تمامی متون ادبی است، جایگزین[۷]، و به شکل دیگری مبدل می‌شود.

با ادغام این دو نگرش ساختارگرا به نظر نگارندگان، می‌توان قالب نقدی را برای بررسی تطبیقی و کهن الگویی این دو متن، و یا همه متونی فراهم آورد که در بردارندهٔ کهن الگوهای مشترک و همسان، ولی از نظر گونهٔ ادبی با هم متفاوت است.

۱-۱ پیشینهٔ پژوهشی سیاوش در شاهنامه

مطالعه تطبیقی در مورد سیاوش بدون پیشینه نیست و پژوهش‌های دیگری از این دست انجام شده است؛ برای مثال حسام‌پور ساختار داستانهای شیر و گاو در کلیه و دمنه و افراسیاب و سیاوش شاهنامه را با هم تطبیق کرده است (حسام‌پور، ۱۳۸۸: ۷۵ تا ۸۶). رمضان کیایی و منصوب بصیری نیز در رویکرد تطبیقی خود شخصیتهای اساطیری انه‌اید را با شخصیتهای کلیدی شاهنامه مثل کیومرث، سیاوش، کیخسرو و رستم مقایسه، و همسانیهای بین دو متن را گزارش کرده‌اند. نویسندگان در این تحقیق، شخصیت سیاوش را با انئاس مقایسه کرده، و توانسته‌اند وجوه اشتراکی این دو قهرمان اسطوره‌ای مانند پارسایی، نرم خویی و ایمان، آراستگی به حیا و آزرم، توانایی پیشگویی و بنیان نهادن شهرهای شگرف را ارائه کنند (رمضان کیایی و منصوب بصیری، ۱۳۸۹: ۱۱۸ تا ۱۲۰). نریمانی نیز شخصیت سیاوش را در شاهنامه در مقایسه با شخصیت

هلن در حماسهٔ ایلیاد، که یکی از کهنترین حماسه‌های جهان است، سنجیده است. اگرچه تفاوتهای آشکار و غیر قابل انکاری از نظر جنسیت، جایگاه و مقام دو قهرمان در اساطیر دو ملت هست، نریمانی با نادیده گرفتن این اختلافات سعی داشته است دو شخصیت را تا جایی که امکان دارد به هم نزدیک کند (نریمانی، ۱۳۸٦: ۱۲۹ و ۱۳۰). مطالعات تطبیقی دربارهٔ شخصیت سیاوش تنها به شخصیتهای اسطوره‌ای و حماسی او محدود نمی‌شود، بلکه داستان سیاوش بارها با داستانهای دینی همچون داستان یوسف نبی و زلیخا و واقعهٔ حماسی تاریخی سیدالشهدا در کارزار کربلا مقایسه شده‌است. سرامی با نگرشی نو و عرفانی به داستان سیاوش و سودابه برخلاف نظریه غالب، که درخواست سودابه از سیاوش را ناپاک و ناشی از بدسرشتی و دونمایگی سودابه می‌دانند، معتقد است عشق سودابه به سیاوش نه از سر هوس و شهوترانی بلکه براساس عشقی پاک و راهگشا بوده است (سرامی، ۱۳۸۷: ۷۷).

در کنار رهیافتهای تطبیقی، شخصیت سیاوش در شاهنامه از دیدگاه روانشناختی نیز مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته‌است. در مقالهٔ «تحلیل رواشناختی شخصیت کاووس، گرسیوز و سیاوش در شاهنامه»، نویسندگان مانند روانشناسان، این سه شخصیت تخیلی و اسطوره‌ای را با نازک‌بینی تحلیل و روانکاوی می‌کنند (امین و مددی، ۱۳۸٦: ۱۰ تا ۱۵). نویسندگان پژوهش «تحلیل داستان سیاوش بر پایهٔ نظریات یونگ»، کهن الگوهای مانند من، قهرمان و سایه را در داستان سیاوش با استفاده از نظریات یونگ مشخص می‌کنند (اقبالی و دیگران، ۱۳۸٦: ٦۹).

دربارهٔ داستان سرگوین نیز تا کنون کتابها و مقالات بسیاری منتشر شده، که ذکر آنها از فرصت کوتاه این نوشتار خارج است؛ با وجود این، برای تبیین و مستندسازی بحث به برخی از آنها در خلال مقاله اشاره می‌شود.

۱-۲ مقدمهٔ نظری بحث

کلود لوی-استراوس تحت تأثیر نظریات سوسور در زبانشناسی بر آن شد که مطالعات عمیق خود را در حوزهٔ مردم‌شناسی و فرهنگ با رهیافتی ساختارگرایانه عرضه کند. درمجموع می‌توان گفت که ساختارگرایان در پی یافتن ساختار کلی حاکم در هر یک از حوزه‌های فرهنگی هستند؛ روشی که اولین بار سوسور در تحلیل و بررسی ساختارهای زبانی از آن استفاده کرد. البته لوی-استراوس در رویکرد خود وامدار مطالعات ولادیمیر پراپ از داستانهای پریان روسی نیز هست. پراپ نیز بر آن بود تا با بررسی داستانهای

پریان به ساختار و قالب کلی این داستانها برسد. لوی-استراوس با تعمیم دادن این رویکرد به قلمرو اسطوره «سعی داشت نشان‌دهد که چگونه اسطوره‌های کاملا متفاوت، که به نظر در فرهنگهایی بی‌ارتباط با هم ضبط شدند، می‌توانند به عنوان گونه‌های متفاوت از طرحی واحد و بنیادی باشد» (Bertens,2001,p61). لوی-استراوس معتقد بود که اسطوره، ساختاری مانند زبان دارد و پس از مطالعه تعداد بسیاری از اسطوره‌ها، درونمایه‌های تکراری را پیدا کرد که در تمامی این اسطوره‌ها بود؛ درونمایه‌هایی که «ماورای فرهنگ و زمان، مستقیماً با اذهان و قلبهای تمامی مردم سخن می‌گویند» (Bressler,2007,p111). او با افزودن پسوند eme ° به آخر اسطوره، همانند واج[۸]، که کوچکترین جزء ساختاری زبان است، اسطورک[۹] را به عنوان کوچکترین جزء تشکیل‌دهندهٔ معنادار اسطوره ابداع کرد. اسطورکها همانند واجها بر اساس تفاوتشان با اسطورکهای دیگر معنا می‌یابند.

هرمن نورتروپ فرای(۱۹۹۱-۱۹۱۲) منتقد ادبی با نگارش کتاب *تحلیل نقد*، فصل تازه‌ای را در مطالعات اسطوره‌شناسی و هم‌چنین مطالعات ادبی آغاز کرد. فرای را باید در زمرهٔ منتقدان ساختارگرا دانست؛ زیرا او مثل کلود لوی-استراوس بر آن بود تا ساختار کلی حاکم بر ادبیات را به سبک و سیاق علمی پیدا کند، زیرا او معتقد بود نقد باید همانند مطالعات علمی دقیق و موشکافانه باشد. فرای اسطوره را نه تنها ریشهٔ ادبیات بلکه غایت ادبیات نیز می‌داند. «فرای نیز همچون فریزر به اسطورهٔ باروری[۱۰] و هم‌چنین اسطورهٔ نجات[۱۱]، که در انجیل آمده است، باور دارد» (Coupe,1997,pp98-99). وی در اولین مقاله از کتاب *تحلیل نقد* با استفاده از دسته‌بندی ارسطو از آثار ادبی، نظریهٔ گونه‌های ادبی[۱۲] خود را عرضه کرد. به نظر فرای، بخشی از آثار ادبی شخصیت محور و بخش دیگر درونمایه محور است و داستانهای قهرمان محور را می‌توان بر پایهٔ قدرت شخصیت اصلی داستان در مقایسه با قدرت سایر افراد، و محیط آنها بررسی، و به پنج گروه تقسیم کرد؛ اسطوره، رُمانس، شیوه تقلیدی عالی، شیوهٔ تقلیدی نازل و شیوهٔ کنایی یا طعنه‌آمیز. در اینجا تنها به توضیح دو گونهٔ اسطوره و رُمانس، که با موضوع مقاله مرتبط است، بسنده، و از توضیح موارد دیگر به‌دلیل پیشگیری از اطناب چشم‌پوشی شود.

۱) اگر قهرمان از حیث نوع، جنس[۱۳] و محیط نسبت به سایر افراد برتری داشته باشد، قهرمان، موجودی خداگونه است و داستانی که دربارهٔ او روایت می‌شود، *اسطوره* خواهد بود.

۲) اگر قهرمان از دیگران و محیط اطراف خود از حیث مقام و مرتبه[۱۴] برتر باشد، قهرمان داستان همان قهرمان معمولی داستانهای *رمانس* است که رفتاری که از او سر می‌زند، خارق‌العاده است ولی هویتش انسانی است. قهرمان داستان رمانس وارد دنیایی می‌شود که قانونهای عادی طبیعت تا حدودی در آن معلق شده است؛ شجاعت و شکیبایی شگفت‌انگیز که برای ما غیرطبیعی به نظر می‌رسد برای او کاملاً طبیعی است.... در اینجا از اسطوره... به سمت افسانه، داستانهای قومی، داستانهای جن و پری و شاخه‌های مربوط به آن می‌رویم (Frye,1957,pp33-34).

تقسیم‌بندی پنجگانهٔ فرای براساس خصلت و منش[۱۵] قهرمان است؛ یعنی قهرمان چگونه نسبت به دیگران در داستان شخصیت‌پردازی شده است. فرای هم‌چنین ساختار اسطوره را به چهار طرح یا پیرنگ اسطوره‌ای[۱۶] تقسیم کرد و هر کدام از آنها را به یکی از فصلهای سال مرتبط دانست؛ کمدی، رمانس، تراژدی و کنایی و طعنه‌آمیز که به ترتیب با فصول بهار، تابستان، پاییز و زمستان مربوط می‌شود. «فرای معتقد است که انسان روایتهای خیالی خود را به دو شیوهٔ اساسی ابراز می‌کند: بیانی از دنیای آرمانی و مطلوب و بیانی از دنیای واقعی. دنیای مطلوب، که از دنیای واقعی بهتر است، دنیای معصومیت و فزونی است»(Tyson,2006,pp221-223). او به این نوع روایت، افسانهٔ تابستان می‌گوید و آن را با گونهٔ ادبی رُمانس در ارتباط می‌داند. این دنیا، دنیای ماجراجویی است که در آن کاوش و رَهرَفت با موفقیت انجام می‌شود. فرای هم‌چنین در زمینهٔ ساختار کاوش و رَهرَفت قهرمان چهار مرحله را در نظر می‌گیرد؛ کشمکش، فاجعه، بی‌نظمی و پریشانی و پیروزی. این چهار حالت به ترتیب به گونه‌های ادبی رمانس، تراژدی، کنایی و طعنه‌آمیز و کمدی مربوط است. فرای براساس طرحی که ارائه می‌کند، حرکت چرخشی گونه‌های ادبی یعنی جایگزینی گونه‌ای به وسیلهٔ گونهٔ دیگر را اعلام می‌کند:

«بنابراین، هر چه در تاریخ به جلو برویم، ممکن است شیوه‌های رمانتیک، تقلید عالی و تقلید نازل خود را به صورت مجموعه‌ای از اسطوره‌ها، پیرنگ اسطوره‌ای و یا قالبهای پیرنگ، *جایگزین* شده بدانیم که مدام به سوی قطب مخالف یعنی واقع‌نمایی حرکت می‌کنند و سپس با کنایه به عقب باز می‌گردند» (Frye, 1957, p52).

لازم به ذکر است که پس از اینکه ساختارگرایی به وسیلهٔ مکتب واساخت کنار گذاشته شد، دیگر کمتر از شیوه‌های نقادانه‌ای استقبال می‌شود که سعی در کلیت بخشی و ارائهٔ طرح یکپارچه و منسجم دارند. بر خلاف منتقدان امروزین که در پی یافتن تفاوتهای اساسی در فرهنگهای ادبی هستند، ساختارگرایانی مانند فرای، یکپارچگی و انسجام را به ما نشان می‌دهند. در پاسخ به اشکالی که پیروان مکتب واساخت و پساساختارگرایی وارد می‌کنند باید گفت که آنها نسبت به سؤالی کلیدی که نقد کهن‌الگویی حول محور آن می‌چرخد، غافل هستند؛ چگونه است که کهن‌الگوهایی مشخص در اسطوره‌های ملتهای مختلف به طور همسان تکرار شده است؟ رونالد بارت با نگاهی مارکسیستی به اسطوره، «اسطوه‌شناسی را مساوی ایدئولوژی» (Coupe, 1997, p94) می‌داند و معتقد است که چیزی که ما به آن اسطوره می‌گوییم در اصل ایدئولوژیها و ساختارهای فرهنگی است که توسط مراکز سرمایه‌داری و قدرت ساخته شده‌اند. اگر اسطوره‌ها کاملاً تابع و بیانگر ایدئولوژی حاکم در زمان خود باشند، پس چگونه است که این اسطوره‌ها به طور حیرت‌آوری در جوامع دیگر، همانگونه تکرار شده، و یا چرا اسطوره‌ها در گذر زمان محبوبیت خود را از دست نداده است. این مسئله‌ای است که تری ایگلتون، مارکسیست معروف انگلیسی در کتاب *درامدی بر نقد ادبی* به آن اشاره می‌کند: «کارل مارکس در پاسخ به این سؤال که چرا آثار ادبی یونان باستان، جذابیت ابدی دارد، درمانده بود، حال اینکه موقعیت اجتماعی که این آثار را تولید کرده قرنهاست از میان رفته است» (Eagleton, 1983, p10). آدامسون در دفاع و توجیه رویکرد نقادانهٔ فرای می‌گوید: «مهم است که ... ویژگی معناکاوانهٔ تبیین فرای را مورد توجه قرار دهیم. همانند هر طرح و نمودار مفید، نظام [فرای] تنها برای تبیین و روشنگری، نه به عنوان هدف و غایت در خود در دست ما وجود دارد» (Lane, 2006, p113). در نتیجه، رویکرد فرای می‌تواند به عنوان نظام یکپارچه در کنار رویکردهای دیگر مانند ساختارگرایی، نشانه‌شناسی و روایت‌شناسی به کشف طرحهای تکراری مشترک متون ادبی کمک کند.

۲-۲ مقایسه و تطبیق دو داستان از نظر گونهٔ ادبی و پیرنگ روایی

۲-۲-۱ بررسی گونهٔ ادبی دو داستان

سیاوش در لغت[۱۷] یعنی دارندهٔ اسب سیاه که «پسر کیکاوس و زنی زیباروی و پارسا از

نژاد فریدون و تورانیان است» (آموزگار، ۱۳۸۹: ۷۰).آیدانلو، مادر سیاوش را از سرشت پریان می‌داند که در اساطیر به عنوان الههٔ کامکاری و ایجاد نسل، اهمیت قدسی داشته‌اند: «مادر سیاوش نیز در اصل یکی از این پریان دلربا و افسونگر بوده است که با قرارگرفتن بر سر راه یلان ایرانی و سپس برانگیختن عشق پادشاه ایران، وظیفهٔ اساطیری خود یعنی باروری و زایندگی را با به دنیا آوردن سیاوش، انجام می‌دهد» (آیدانلو: ۳۰)؛ هم‌چنین دربارهٔ زیبایی چهرهٔ سیاوش و مادرش در شاهنامه، روی آنها به پری‌چهرگان توصیف شده است. کیکاوس وقتی مادر سیاوش را می بیند به او می گوید:

بدو گفت خسرو نژاد تو چیست که چهرت همانند چهر پری ست؟

(فردوسی، ۱۳۸٦: ۱۳۹)

همین سؤال را سودابه از سیاوش می‌پرسد:

نگویی مرا تا مراد تو چیست که بر چهر تو فر چهر پریست؟

(فردوسی، ۱۳۸٦: ۱٤۲)

چهره «در اوستا به معنی سیما و نژاد به کار برده می‌شود» (مختاریان، ۱۳۸۹: ۹۰). سیاوش نه تنها زیباروترین شخصیت شاهنامه است، بلکه دارای فر الهی نیز هست و این ویژگی، او را از دیگران برتر می‌سازد. بنابراین، سیاوش از جنس انسانهای معمولی نیست؛ مادر او از پریان فَرازمینی و پدر او جهاندار ایرانیان است؛ هم‌چنین در رخسار، نشانه‌های دگرگونه بودنش بر همه کس نمایان است. در طبقه‌بندی فِرای سیاوش از دستهٔ قهرمانان اسطوره‌ای است که نسبت به محیط و دیگران از حیث نوع و جنس برتری دارد.

پیش از بررسی شخصیت سِر گوین، لازم است اشارهٔ کوتاهی به منبع داستان شود. اولین بار جفریِ مانماس[۱۸]، راهب ولزی در سال ۱۱۳۸–۱۱۳۰ میلادی کتابی به نام *تاریخ شاهان بریتانیا* نوشت و مدعی شد که مطالب خود را از کتابی قدیمی ترجمه کرده است، ولی چنین منبعی هرگز پیدا نشد. سَندرز احتمال می‌دهد که «او [جفریِ مانماس] از روایتهای شفاهی استفاده کرده، و بخش زیادی از آن را با تخیل بارور استثنایی خودش بال و پر داده و بر آن افزوده است» (Sanders, 1999, p34). در اواسط قرن دوازدهم میلادی واس[۱۹] بر اساس کتاب جفری، اثر خود یعنی *رُمن دو برات* را به زبان فرانسوی نوشت و جزئیات جدیدی مانند میزگرد به افسانهٔ شاه آرتور افزود. پس

از او لایامون[20] در اواخر قرن دوازدهم میلادی کتاب *برات* را بر پایهٔ آثار جفری و واس نگاشت.[21] از قرن دوازدهم تا امروز، افسانهٔ شاه آرتور و شوالیه‌هایش بارها مورد اقتباس و تغییر قرار گرفته است. داستان سر گوین و شوالیهٔ سبز[22]، حدود سالهای ۱۳۷۰ تا ۱۳۹۰ سروده شده است. هویت و نام و نشان نویسنده ناشناس است و به دلیل شعر معروفی که از او به جا مانده به «شاعر–گوین» معروف است» (Barber, 2001, p157). شاعر–گوین نا آشنا با روایتهای مختلف حماسهٔ شاه آرتور نبود؛ در این باب هریسون می‌گوید: «شاعر–گوین به روشنی هم با روایتهای انگلیسی و هم با روایتهای فرانسوی آشنا بوده است» (Harrison, 2008, p.xx).

سرگوین، خواهرزادهٔ شاه آرتور، فرزند ارشد شاه لوت، اگرچه آوازه‌ای بی‌بدیل در آراستگی به فضائل اخلاقی در میان شوالیه‌های شاه آرتور دارد، همانند هر انسان با ویژگیهای بشری ترسیم شده است و هیچ ویژگی فوق انسانی در او دیده نمی‌شود. شاهد کلام اینکه او نیز همانند رستم شاهنامه برای حفظ و حراست از جانش به درخواست بانوی برتیلاک تن می‌دهد و یراق را قبول می‌کند. رستم نیز در معرکهٔ سهراب برای حفظ جانش به او دروغ می‌گوید:

دگرگونه تر باشد آیین ما — جز این باشد آرایش دین ما
کسی کو به کشتی نبرد آورد — سر مهتری زیر گرد آورد
نخستین که پشتش نهد بر زمین — نبرد سرش، گرچه باشد به‌کین
(فردوسی، ۱۳۸٦: ۱۳۲)

از آنچه دربارهٔ شخصیت سرگوین ذکر شد، نتیجه می‌گیریم که سرگوین، انسانی است با نواقص و کاستی‌های بشری، ولی در بوتهٔ آزمایش، که در ادامه به آن می‌پردازیم، گوی سبقت را از همگان می‌رباید و تا پای جان بر پایه حرف و مرام شوالیه‌ای خود می‌ایستد. بنابراین در طبقه‌بندی داستان باید گفت که سر گوین در مرتبه و مقام از دیگران و محیط آنان برتری دارد و داستان نیز به گونهٔ ادبی رمانس متعلق است.

۲-۲-۲ بررسی پیرنگ روایی دو داستان

افتراق دو داستان از نظر گونهٔ ادبی گواه سخن فِرای در باب حرکت و تکامل گونه‌های ادبی از ریشهٔ اسطوره‌ای به سوی گونه‌های واقعگرایانه‌تر است؛ یعنی در گونهٔ رمانس،

اگرچه وقایع خارق‌العاده هنوز رخ می‌دهد، شخصیت اصلی داستان که نقش محوری دارد از گونهٔ آسمانی و خداگونه نیست و مانند خوانندگان داستان، بیشتر واقعی و انسانگونه رفتار می‌کند. اما دو داستان در شیوه و پیرنگ روایی، بسیار شبیه و نزدیک به هم می‌نمایند. در پیرنگ روایی رمانس، قهرمان در مأموریت و رهرفت خود پیروز است. فِرای این ساختار را شامل سه بخش می‌داند: «کشمکش[۲۳]، رویارویی با مرگ[۲۴] و وقوف[۲۵]» (Frye, 1987, p187). بنابراین، پیرنگ رمانس بیانگر ورود قهرمان داستان به چالشی است که او را تا سر حد مرگ می‌برد تا واقعیت گوهر او بر همگان آشکار شود. او معتقد است که کشمکش عنصر اصلی رمانس است. بدلیل پیروی دو داستان از پیرنگ روایی رمانس در ادامه به تطبیق دو داستان از نقطه نظر پیرنگ روایی می‌پردازیم.

۱-۲-۲-۲ مرحلهٔ کشمکش

کشمکش، موتور پیش برندهٔ دو داستان است. عنصر کشمکش در تمامی زوایای پیرنگ پیچیده و در هم تنیدهٔ روایت رخ می‌نماید؛ گاهی قهرمان را در مقابل تقدیر و بخت خود قرار می‌دهد و گاهی در لباس افسونگری طناز، او را در بوتهٔ آزمایش اخلاقی می‌نهد؛ گاهی از تقابل بین دو انسان، سیاوش و سودابه و سر گوین و بانوی برتیلاک به وجود می‌آید و گاهی در خود قهرمان، او را بر سر دوراهی می‌گذارد. در مقالهٔ «ساختار تراژیک داستان سیاوش» بیان شده است که: «کشمکش ... در داستان سیاوش بسیار چشمگیر است. این کشمکش که در سراسر داستان موج می‌زند، سیر منطقی حوادث را طی می‌کند تا به فاجعه بینجامد» (محقق و دیگران، ۱۳۸۹: ۲۶). البته تمرکز ما در اینجا تنها بر بخش فرازناک گذر سیاوش از آتش است، اما در همین بخش از داستان نیز عنصر کشمکش نقش غیر قابل انکاری دارد که نگارندگان آن مقاله از ذکر آن غافل ماندند.

سیاوش در سیر داستان، هم در رویارویی با دنیای بیرون خود دچار تنش و ستیز است و هم در دنیای درون خود با کشمکش‌هایی روبه‌رو می‌شود. کشمکشی که سیاوش در رویارویی با دنیای خارجی آن را تجربه می‌کند، نشأت گرفته از تقابل و برخورد دنیای پاک و بی‌آلایش ضمیر سیاوش با جهان هزار رنگ و پستی است که بازیگران آن از پاکی و صداقت بویی نبرده‌اند. کشمکش این دو جهان تقابل دوگانی را می‌سازد که لوی-استراوس آن را اساسی‌ترین تقابل می‌داند: «اساسی‌ترین تقابلهای

دوگانی، بین آنچه ساخت انسان است و آنچه بخشی از طبیعت است» (Bertens, 2001, p63) وجود دارد. سیاوش شخصیتی است اسطوره‌ای و همان‌طور که در ادامه به آن خواهیم پرداخت، خدای نباتی است؛ یعنی او را باید قسمتی از طبیعت دانست. واضح است که در برابر نمایندهٔ طبیعت، فرهنگی هست که ساخت بشری است. بنابراین، بنیادی‌ترین تقابل دوگانی در پیرنگ روایت، تنش بین طبیعت و فرهنگ است؛ این تنش از ورود سیاوش به دربار شروع می‌شود که مهد و گسترش‌دهندهٔ ایدئولوژیهای فرهنگی است. فضای دربار گویای فرهنگی است که با روحیات سیاوش در تنش و اصطکاک است. دل سیاوش دژم از داغ مرگ مادر «طبیعی» خود، مورد علاقهٔ شدید سودابه قرار می‌گیرد؛ سودابه‌ای که با دیدن روی سیاوش «پر اندیشه گشت و دلش بردمید» (فردوسی، ۱۳۸٦: ۱٤۰). از یک طرف او می‌داند که رنگ عشق سودابه نسبت به او مادرانه و طبیعی نیست و از سوی دیگر ادب و احترام به او اجازه نمی‌دهد که از فرمان پدر سرپیچی کند. پدر به او می‌گوید:

پس پردهٔ من، تو را خواهر است — و سوداوه چون مهربان مادر است

(فردوسی، ۱۳۸٦: ۱٤۱)

فردوسی، حس و حال سیاوش را در تنگنا به کمال استادی به تصویر می‌کشد:

سیاوش چو بشنید گفتار شاه — همی کرد خیره بدو در نگاه
زمانی همی با دل اندیشه کرد — بکوشید تا دل بشوید ز گرد
گمانی چنان برد کو را پدر — پژوهد همی تا چه دارد به سر

(فردوسی، ۱۳۸٦: ۱٤۱)

پاسخ سیاوش، بیانگر واکنش طبیعی فطرتی پاک است؛ با لحنی تند و کنایی سؤال پدر را با سؤال جواب می‌دهد که چرا کاوس به جای همنشین کردن او با موبدان و دانایان برای آموختن آیین رزم و بزم، او را پیش زنان می‌فرستد:

چه آموزم، اندر شبستان شاه؟ — به دانش، زنان کی نمایند راه؟

(فردوسی، ۱۳۸٦: ۱٤۱)

اما سرانجام در منشور اخلاقی سیاوش، کفهٔ ادب سنگینی می‌کند و به درخواست پدر گردن می‌نهد:

سیاوش چنین گفت کز بامداد — بیایم، کنم هر چه او کرد یاد

(فردوسی، ۱۳۸٦: ۱٤۱)

قرینهٔ رفتن سیاوش به دربار پدر یعنی برخورد عنصر طبیعت با عامل فرهنگ، حضور ناگهانی شوالیه سبز در دربار شاه آرتور است. همگان گرماگرم بزم و شادی جشن سال نو بودند که شخصی سراسر سبزپوش از سلاح و یراق گرفته تا محاسن و رنگ رخسار، شادی آنها را برهم می‌زند. بازی سهمگین و مرگبار شوالیه سبز، تحفه‌ای است که او برای شادی به جشن آورده است. او شجاعترین فرد دربار آرتور را به بازی خود دعوت می‌کند. در میان سکوتی که فضای دربار را فرا گرفته است، پیش از اینکه آرتور پیش رود و بازی را قبول کند، خواهرزادهٔ او، سر گوین خود را در معرکهٔ بازی می‌اندازد، شرایط بازی را می‌پذیرد و سر از تن شوالیهٔ سبز جدا می‌کند. تقابل بین طبیعت و فرهنگ، سر گوین را مثل سیاوش به مرحلهٔ بعدی یعنی کشمکش در دنیای درون، وارد می‌کند. با جدا کردن سر شوالیه سبز، سر گوین تا سال آینده که موعد قسمت دوم بازی و سر نهادن در برابر ضربهٔ تبر شوالیه سبز است، دچار درگیری در درون خود می‌شود؛ از یک سو باید سر حرف خود بماند و از سوی دیگر با این‌کار جان خود را از دست می‌دهد.

شهرت و آوازهٔ قهرمان در متخلق بودن به سجایای اخلاقی و پاکی و درستی او، زاویهٔ دیگری از کشمکش را در داستان می‌آفریند؛ چنانکه کیکاوس، پریشان از نام و ننگ می‌گوید:

کز این دو یکی گر شود نابکار از آن پس، که خواند مرا شهریار؟
(فردوسی، ۱۳۸٦: ۱٤٦)

لَری بَنسُن نیز مهمترین دغدغهٔ شاعر-گوین را «شهرت و آوازه» می‌داند: «شاعر بدقت این درونمایه را در هر یک از بخشهای داستان اضافه کرده، و درونمایهٔ شهرت ... تمام شعر را یکپارچه ساخته است» (Lupack,2005, p302).

۲-۲-۲-۲ مرحلهٔ رویارویی با مرگ؛ «ور ظاهری» و «ور باطنی»

جواب مثبت سرگوین به بازی شوالیه سبز، نقطهٔ شروع آزمون اوست؛ آزمونی که سنگ محکش طبیعت است و حضور چهرهٔ زیبای سیاوش در مقابل دیدگان سودابه، سیاوش را ناخواسته وارد آزمون گوهرسنجی می‌کند که او ناگزیر باید در آن شرکت کند. منظور فِرای از مرحلهٔ دوم در طرح روایی رمانس، قرار گرفتن قهرمان در چالشی است که در آن عیار او سنجیده می‌شود. قهرمان به شیوه‌های گوناگون ممکن است برای اثبات

حقانیت خود مورد آزمایش قرار گیرد. در سنت اسطوره‌ای ایران، اینگونه آزمون به «وَر» معروف است. «واژه اوستایی varah و یا varangh، که در فارسی میانه به آن war گفته می‌شود، نوعی آزمایش ایزدی است که به وسیلهٔ آن، صدق گفتار یا کردار کسی، آزموده می‌شود» (رمضان ماهی و دیگران، ۱۳۸۹: ٥٤). «ور گرم» و «ورِ سرد» دو نوع مهم از ور، و پرکاربردترین نوع ور، «ور گرم» یعنی آتش است. «آتش، زایاست؛ اگر بدرستی حفظ و نگاهداری و مهار شود، محرک تولید مثل است و بخشندهٔ نیروهای جدید؛ جوانی را باز می‌گرداند و می‌زاید و مولد است» (رمضان ماهی و دیگران، ۱۳۸۹: ٥٦). عنصر آتش در میان عناصر دیگر مقام والایی دارد؛ بخشندهٔ گرما و روشن کنندهٔ تاریکی است؛ برای بشر خاکی، نشانه‌ای آسمانی و فرا زمینی است و در دین زردتشت، عنصری مقدس و عیار شناخت پاکی و ناپاکی است. «در نظرگاه زرتشتیان، آتش نمادی است که روح الهی در آن تجسد می‌یابد» (پورخالقی و دیگران، ۱۳۸۹: ۱۰۷). اتونی دربارهٔ عدم تأثیر آتش بر سیاوش می‌نویسد:

> آتشی که سیاوش از آن می‌گذرد، نمود راستی اهورامزداست و سیاوش هم، جنسی و گوهری از راستی دارد؛ چرا که او فره‌مند است. فره از آتش است و آتش هم نمود راستی اهورامزدا. پس آتش و سیاوش از یک گوهرند و آن گوهر، راستی است؛ به سخنی دیگر، راستی (سیاوش) به درون راستی (آتش) می‌رود و سوختن رخ نمی‌دهد (اتونی، ۱۳۸۹: ٦٦).

از این رو، سیاوش با کمال آرامش خاطر به پدر اعلام می‌کند:

سیاوش چنین گفت با شهریار — که دوزخ مرا ز این سخن گشت خوار
اگر کوه آتش بود بسپرم — از این، تنگ خوار است اگر بگذرم

(فردوسی، ۱۳۸٦: ١٤٥)

به علاوه، لباس سپیدی که سیاوش به تن می‌کند درجای خود حائز اهمیت است.

> پوشیدن جامهٔ سپید، هنگام گذر از آتش، هم می‌تواند نمادی از پاکی و بیگناهی سیاوش باشد، هم نشانی از اینکه سیاوش آمادهٔ مرگ است و آن را به جان می‌خرد. جامهٔ سوگ در ایران کهن و هنوز نیز نزد زردتشتیان، سپید است (کزازی، ۱۳۸۹: ۲۷۱).

بعد از گذشت یک سال از جدا کردن سر شوالیه سبز، سر گوین برای به جا آوردن شرط در هوایی سرد از راهی سخت و پرخطر عازم سفر می‌شود. در ابتدای داستان این طور به نظر می‌رسد که با قبول شرایط بازی، سرگوین تنها بر سر دفاع از شجاعت و

دلیریش مورد آزمایش قرار می‌گیرد؛ ولی سفری که در پیش می‌گیرد، او را وارد قسمت دوم پیرنگ داستان می‌کند جایی که او مثل سیاوش مورد علاقهٔ ناپاک بانوی برتیلاک قرار می‌گیرد، و باید نشان دهد که آیا توان سالم گذشتن از این عرصهٔ بسیار دشوار را دارد یا نه.

داستان گوین از دو پیرنگ کاملا به هم مرتبط و درهم تنیده تشکیل شده است؛ پیرنگ سر افکندن و پیرنگ وسوسه و آزموده شدن سر گوین در قصر برتیلاک. اگر پیرنگ سر زنی در نگاه اول تنها بیانگر بازی است که طرفین در آن سر از تن یکدیگر در اول و آخر داستان جدا می‌کنند، پیرنگ دوم آوردگاهی است که گوین، ناآگاه از هویت میزبان مهمان‌نوازش در آن قرار می‌گیرد. پیرنگ دوم، همانند آزمایش سخت سیاوش در شبستان سودابه، آزمونگاهی است که سر گوین باید در آن نشان دهد که آیا شهره بودنش در پاکی، سخنی درست است یا به گزاف؟ بنابراین می‌توان گفت که در مجموع دو نوع «ور» هم در پیرنگ روایی سیاوش و هم در پیرنگ روایی سر گوین به چشم می‌خورد؛ آزمونی که در آن ویژگی اخلاقی قهرمانان مورد آزمایش قرار می‌گیرد؛ یعنی هدف آزمون سنجش درونیات و باطن قهرمانان است که ما از آن به عنوان «ور باطنی» یاد می‌کنیم و آزمونی که جنبهٔ فیزیکی دارد و قهرمانان جسم و جان خود را، که گویا و نمایانگر کیفیت ضمیر باطنشان است در معرض خطر مرگ و نابودی قرار می‌دهند که به آن «ور ظاهری» می‌توان گفت. در ذیل پیرنگ کلی دو داستان با تکیه بر «ور باطنی» و «ور ظاهری» برای روشن شدن بیشتر مطلب، ترسیم شده است:

پیرنگ روایی گذر سیاوش از آتش

ور باطنی	۱. عاشق شدن سودابه بر سیاوش
	۲. خودداری و سرباز زدن سیاوش برای رفتن به شبستان سودابه
	۳. سه بار رفتن سیاوش به شبستان سودابه
	٤. رد درخواست شوم و ناپاک سودابه
	۵. تمسک سودابه به جادو برای ساختن دو بچه
	٦. مشتبه شدن امر بر کاوس
ور ظاهری	۷. گذر سیاوش از آتش

پیرنگ روایی سر گوین و شوالیه سبز

ور ظاهری	۱. قبول کردن بازی سر زنی و جدا کردن سر شوالیه سبز از سوی گوین
ور باطنی	۲. سفر گوین یک سال بعد برای یافتن شوالیه سبز
	۳. رسیدن گوین به قصر برتیلاک در راه
	٤. قبول بازی تعویض دستاوردهای برتیلاک از سوی گوین
	۵. برای سه روز در بستر رخت‌خواب مورد درخواستهای شوم و ناپاک بانو برتیلاک قرار گرفتن گوین
	٦. رد درخواستهای بانوی برتیلاک از سوی گوین
	۷. قبول یراق بانو برتیلاک در روز سوم و خلف وعده در بازگرداندن آن به برتیلاک
ور ظاهری	۸. حضور گوین در معبد سبز و قرار دادن گردنش پیش تبر شوالیه سبز

لازم است اینجا با نازک‌بینی و تأمل بیشتری دربارهٔ کهن‌الگوی «ور»، به و سنت ادبی منابعی اشاره شود که شاعر-گوین از آن در سرایش شعر خود استفاده کرده است. اخلاق نجیبان در قرون وسطی به اخلاق سلحشوری یا شوالیه‌گری معروف است که شامل آدابی است که «سعی در جمع کردن ارزشهای جامعهٔ جنگجو با مسیحیت دارد. شوالیه‌گری ارزشهای جنگجویان کافر را در سمت و سوی خدمت به نگرشهای دیگر حفظ کرده است؛ اخلاقی که به وفاداری و دلیری ارزش والایی می‌نهد، اما در عین حال خونریزی، غرور، خودستایی و بی‌بندوباری جنسی را نفی می‌کند» (Sax, 1996, p6). داستان سر گوین واگویه‌ایست از دو اخلاق که با هم ادغام شدند: یکی مرام جنگاوری مردمان بی‌دین سلتیک، پیش از رواج مسیحیت و دیگر اخلاق اعتدال‌طلب و دنیاگریز مسیحیت. «بازی سرزنی، همان گونه که از اول داستان اشاره شد درواقع آزمونی است برای سنجش[۲۶] سرگوین» (Moll, 2003, p150). «trawpe» در معنای عام یعنی درستی، حق و حقیقت و در معنای خاص به وفاداری دلالت دارد. فضائل اخلاقی‌ای که سر گوین قرار است از آنها دفاع کند «trawpe»، در نقش ستارهٔ پنج ضلعی سپرش خلاصه شده است؛ سپری که حضور نمادینش در دست گوین، بازگو کنندهٔ درونیات قهرمان نیز

هست. پر واضح است که «جدا از نقش حفاظتی که از جهت فیزیکی دارد، سپر شوالیه‌ای به عنوان نشانی هم برای دوستان و هم برای دشمنان استفاده می‌شود؛ حامل اطلاعاتی از هویت و مقام حامل آن است. ابزاری است تبشیری برای شناساندن هویت درونی قهرمان» (Sadowski, 1996, p112). این پنج ضلعی نشانگر پنج ویژگی شوالیه‌گری است: دوستی، بخشش، پاکدامنی، ادب و فروتنی و پارسایی. از یک سو، گوین نمی‌تواند به دلیل پایبندی به عشق سلحشوری[۲۷]، درخواست بانوی خود را اجابت نکند و از سوی دیگر پاکدامنی خود را در خطر می‌بیند. پس از سرفرازی در میدان وسوسه‌های بی‌امان بانوی برتیلاک در لحظهٔ آخر از روی انسان بودنش، مرتکب تنها اشتباهش می‌شود و طلسم یراق را از او می‌پذیرد ولی در بازی تعویض دستاوردها در پایان روز، او حاضر به دادن این طلسم به برتیلاک نمی‌شود. اما از جهت دلیری و ثابت قدم بودن در رفتن به معبد شوالیه سبز، او هرگز از خود ترس و واهمه‌ای نشان نمی‌دهد. پس از ترک قصر برتیلاک، وقتی او و راهنمایی که برتیلاک برای نشان دادن راه با او راهی کرده بود تنها بودند، راهنما مصرانه سعی می‌کند او را از تصمیمش منصرف کند، ولی او فریب حرف گوین را نمی‌خورد:

«اگر تو کسی را نگویی و من از رفتن به آنجا از ترس جانم خودداری کنم و همان کنم که تو گویی و فرار کنم، بعد از آن من ترسویی دون گوهر خواهم بود که برای کارش عذری نمی‌تواند بیاورد» (Anonymous, 2006, p206).

هنگامی که پیش شوالیه سبز رسید با لبخندی بر لب، گردنش را برای ضربهٔ او برهنه کرد. این نکته جالب است که هر دو قهرمان در رویارویی با آزمایش‌هایی که جنبهٔ فراطبیعی دارد، از خدای خود طلب کمک و یاری می‌کنند و نتیجهٔ امر را در دست او می‌دانند. سیاوش قبل از حرکت به درون آتش می‌گوید:

به نیروی یزدان نیکی دهش از این کوه آتش نیابم دمش

(فردوسی، ۱۳۸٦: ۱٤٦)

فردوسی در وصف و داوری لحظهٔ رفتن سیاوش به آتش، بسیار زیبا می‌سراید:

چو بخشایش پاک یزدان بود دم آتش و آب یکسان بود

(فردوسی، ۱۳۸٦: ۱٤٦)

بر اساس اخلاق و مرام شوالیه‌گری، نتیجهٔ عمل قهرمان «در دستان خدا و در گروی عدالت ذاتی عمل خود اوست. باور به قدرت طلسمریال نظیر و همانند اعتقاد و یقینی

است که سرانجام آزمایش در نهایت مشیت الهی است» (Poplawski, 2008, p90). بر پشت سپر گوین که نشانگر و آینهٔ درون اوست، نقش حضرت مریم کشیده شده که گویای اعتقاد و پیوند قلبی و راسخ اوست؛ هم‌چنین، پیش از رفتن به پیش شوالیهٔ سبز، بارها از خدا طلب کمک می‌کند:

گوین گفت: «به خدا سوگند هرگز رو به زاری نمی‌گذارم. امر خدا محقق خواهد شد، آمین. من خود را به فرمان او وا می‌نهم» (Anonymous, 2006, p206).

یا در جایی دیگر می گوید:

«اگر چه او [شوالیه سبز] رند و جنگجوست و گرزی گران و سهمگین در دست دارد، خدا قادر است مرا نجات دهد. بندهٔ او به او اعتماد تمام دارد» (Anonymous, 2006, p205).

۳-۲-۲-۲ مرحلهٔ آگاهی

در مرحلهٔ آخر، نوبت به کشف و آشکار شدن حقانیت قهرمانان و پیروزی آنان در آزمون می‌رسد. این صحنه را فردوسی این‌گونه تصویر می‌کند:

چو از کوه آتش به هامون گذشت — خروشیدن آمد ز شهر و ز دشت
همی داد مژده یکی را دگر — که بخشود بر بیگنه دادگر

(فردوسی، ۱۳۸٦: ۱٤٦)

در مورد گوین نمی‌توان گفت که او کاملاً رو سفید از امتحانش بیرون آمده؛ چرا که او در پس دادن طلسم یراق، لغزش کرده است و حالا یراقی که به بازو بسته نشان شرمساری اوست. «برجسته‌ترین تضاد در شعر و زیرکانه‌ترین ارتباط و پیوند، جانشینی دو نماد تبشیری است که گوین آنها را برای نشان دادن هویتش به تن می‌کند: ستارهٔ پنج ضلعی و یراق» (Chism, 2011, p.xxxv). تحول و تغییر گوین از قهرمانی کامل و ناآزموده اما آرمانگرا، که نقش سپرش به آن اشاره می‌کند به سوی قهرمانی که با خطای بشری، نقصان شخصیتی پیدا کرده و یراق شرم بر بازو بسته است، مسیر گذر و تغییر شخصیتی گوین را در داستان به اختصار نشان می‌دهد. اگرچه گوین پس از آگاهی یافتن از هویت شوالیه سبز خود را ملامت و سرزنش می‌کند، موفق می‌شود تحسین و ستایش شوالیه سبز را نسبت به خودش برانگیزد:

او [همسر برتیلاک] کسی را آزمود که بی‌عیب و پاکتر از بیشتر مردمانی است که بر زمین پا نهادند. همان طور که الماس از نخود سفید بـا ارزشـتر و گرانبهـاتر اسـت،

همان طور گوین در ایمان از دیگر شوالیه‌ها برتر است. تو در وفاداری کمی نقصان داشتی، اما علت آن نه از روی حیله‌گری و معاشقه بود. تو تنها برای حفـظ جانـت این چنین کردی که سرزنش کمتری در پی دارد (Anonymous, 2006, p210).

البته اشتباه سر گوین بر اساس نظریه فرای نیز قابل توجیه است؛ یعنی از سیاوش خداگونه عملی بی‌نقص و از سر گوین بشر گونه، عملی با نقصان بشری را باید انتظار داشت. سیاوش موجودی خدایی است و همان گونه که مسکوب دربارهٔ مصون ماندن سیاوش می‌نویسد: «داوری آتش، که بر سیاوش تنیده شد، جز آبرو برای او نیاورد، آتش او را نسوزاند؛ چرا که او و آتش هر دو از یک گوهر، ذات یافته‌اند و هم‌گوهران از یکدیگر در امانند» (مسکوب، ۱۳۸٦: ۱۲٦). سیاوش دارای فَره‌الهی است و «آتش نیز فرهمند و زیبا و توانمند و پاک است و این هر دو را از هم زیانی نمی‌رسد... راستی و آتش از یک گوهرند، زیرا هر دو فرزندان اهورامزدایند. سیاوش نیز از راستی برخوردار است» (رسولی، ۱۳۷۷: ۱۲۷). اما سیاوش انسان جایزالخطایی است که نتیجهٔ عملش: «تأیید مرسوم ارزشهای شوالیه‌ای نیست، بلکه کیفرخواهی تلخ یک انسان تحقیر و کوچک شده است، آرمانگرایی سرخورده که در مقیاس با استانداردهای مطلق خود، کم آورده... [چرا که] محدودیتهای ذاتی انسان را قبول کرده» (Barron,2004, p22). هنگامی که او نزد آرتور و دیگر شوالیه‌ها بازگشت، آنها به پاس پیروزی و سرفرازی گوین در آزمون و به نشانهٔ ستایش عملکرد او، یراقی بر بازویش می‌بندند.

۳-۲ تطبیق کهن الگوها دو داستان

۱-۳-۲ کهن الگوی مرگ و حیات دوباره

مطالعات نقد اسطوره‌ای در حوزهٔ علوم انسانی تنها در مطالعات ادبی خلاصه نمی‌شود، بلکه این رویکرد «با دین، مردم‌شناسی و مطالعات فرهنگی پیوند دارد» (Guerin, 2005, p183). اولین مطالعهٔ شاخص در حوزه مردم‌شناسی تطبیقی و اسطوره‌شناسی به دست جی. فریزر در اواخر قرن نوزدهم در دانشگاه کمبریج انجام شد که حاصل آن کتاب گران‌سنگ و تأثیرگذار *شاخهٔ زرین* بود. فریزر معتقد بود: «اسطوره بخشی از دین بدوی است»(Segal, 2004, p23) که در آیینهای[۲۸] مردمان اولیه ریشه دارد. به نظر او مهمترین یکان درونمایه‌ای[۲۹]در اسطوره‌های اقوام بدوی، کهن الگوی «کشتن پادشاه ربانی» (Frazer, 1994, p228) است. فریزر در بررسیهای خود دریافت که تطابقی مستقیم بین زندگی مردان خدایی و وضعیت و سرنوشت مردم هست که اگر پادشاهی ضعیف

باشد، همان گونه قوم او نیز دچار ضعف می‌گردد و به این دلیل «پادشاه برای جلوگیری از پیری و فرتوتگی مردم، کشته می‌شود»؛ چرا که «مردم بدوی... اعتقاد داشتند که امنیت آنها و حتی جهان در گروی زندگی یکی از این مردمان خدای‌گونه است» (Frazer, 1994, p228) و یا این طور می‌پنداشتند که «نگون بختی‌ها و گناهان جمع شدهٔ تمامی ملت گاهی بر دوش خدایگان کشته، گذاشته می‌شود» (Frazer, 1994, p557) تا با مرگش جامعه را از شر گناه و تیره بختی نجات دهد. او معتقد بود که این باور به مرور زمان به کهن الگوی قربانی کردن[۳۰] تبدیل شد که این بار به جای کشتن پادشاه برای رها شدن از فسادی که جامعه را فرا گرفته بود، آنها حیوان و یا انسانی را قربانی می‌کردند تا بتوانند با این کار کیفر گناهانشان را بپردازند و جامعه را از گناه پاک سازند.

بر اساس این نظریه، طاووسی با تأکید بر رنگ سیاه، و واژه سیاوش در معنای مرد سیاه چهره می‌نویسد:

> در داستان سیاوش به نظر می‌رسد که تا پیش از اینها رنگ سیاه در حوزه فرهنگی ایران کنونی و احتمالاً نزد بسیاری از اقوام هند و اروپایی نشانه بازگشت از جهان مردگان، جهان تاریک زیرین بوده است و در همین راستا برابری سیاه و سبز در طبقه‌بندی رنگهای هند و ایرانیان (اروپاییان) هم توجیه می‌شود. سبزینگی از دل زمین می‌روید؛ از همان جایی که مردان سیاه در بهار به روی زمین باز می‌گردند (طاووسی، ابولقاسم ۱۳۸۳: ۱۰۰).

دلالت رنگ سیاه و سبز بر این باور که در اقوام کشاورزی رایج بوده است، دو داستان را بیشتر به هم نزدیک می‌کند. ادبیات این دو متن از زندگی مردم کشاورز نشأت می‌گیرد که در جهان بینی آنها، مرگ لازمهٔ رویش و زندگی دوباره است. به نظر استاد بهار نیز سیاوش را باید «خدای شهید شوندهٔ نباتی» نامید (شکیبی ممتاز، ۱۳۸۹: ۱۰۳). طبق نظر تعداد زیادی از منتقدان، آنچه از توصیف سیاوش در داستان بر می‌آید، این است که او «ایزد نباتی» است. در داستان بر زیبایی سیاوش تأکید شده است و تنها ایزدان گیاهی به صفت زیبایی و زیبارویی متصّف هستند. باور اسطوره‌ای این مردم بر این بود که ایزد نباتی هر سال می‌میرد و دوباره در بهار زنده می‌شود و موجب زندگی دوباره طبیعت می‌گردد. حتی برخی از منتقدان، سیاوش را از نوع «انسان اولیه» می دانند (فاضلی و کنعانی، ۱۳۸۹: ۱۰۳). رفتن او به دل آتش گویای وظیفهٔ خویشکاری اوست تا

چرخهٔ بهار و خزان را به نمایش گذارد. فردوسی در گواه این مطلب هنگامی که سیاوش از آتش بیرون می‌آید می‌گوید:

چو او را بدیدند، برخاست غو که: آمد ز آتش برون شاه نوا!

(فردوسی، ۱۳۸٦: ۱٤٦)

در داستان گوین نیز این کهن الگو در شخصیت شوالیهٔ سبز تجلی یافته است. مرد سبز، شخصیتی است که در فرهنگ عامه انگلیس «در سنگ‌تراشی‌های هنری قرون وسطی انگلستان با صورتی بیرون زده از لابه‌لای شاخ و برگها و یا شاید ساخته شده از آنها، یکی از اسرارآمیزترین نشانه‌های باورهای عامهٔ سرزمین سلتیک است» (Monaghan, 2004, p228). «این واقعیت که او می‌تواند سرش را از دست بدهد و همچنان زنده بماند، او را حتی بیشتر به چیدن گیاهان و اسطوره‌های آیینی مرتبط می‌کند» (Thompson, 2002, p88)؛ هم چنین رنگ سبزِ نمادین او گویای ارتباط او با کهن الگوی مرگ و زندگی دوباره طبیعت مردم کشاورزی است که پس از برداشت و قطع محصول، آمادهٔ رشد دوباره آنها هستند. این برداشت با تأکید داستان بر روی گذر فصول و عهدی که او با گوین می‌بندد، تقویت می شود. او با گوین عهد می‌کند که یک سال و یک روز بعد او باید برای دریافت ضربه پیش وی برگردد.

۲-۳-۲ مادر بد گوهر

از دیگر کهن الگوهای دو داستان، که بیانگر تفکرات این دو ملت نیز هست، نگاه آنها به زن و کهن الگوی مادر بد گوهر است. دربارهٔ مقام دونی که برای زن در جامعهٔ مردسالاری درنظر گرفته می‌شود، حق را باید به بارت داد که معتقد بود این الگوها، مثل مادر بد گوهر، «ساخت و تابع ایدئولوژی تاریخی است و تنها نگاه خاص زمانی آن ملت به جهان را نشان می دهد» (Allen, 2003, p34). اگرچه ما با تمام این نظریه موافق نیستیم، این نکته را نمی‌توان انکار کرد که بخشی از اساطیر تابع دیدگاه خاص ایدئولوژی ملتهاست؛ برای مثال در هر دو داستان بر اساس دیدگاه بخصوصی که مردم نسبت به زن داشتند، سرشت او را مورد ملامت و عتاب قرار دادند. در داستان سیاوش، سودابه مظهر تمام بدیهایی است که ما متضاد آن را در سیاوش می‌یابیم که خود بیانگر تقابل دوگانی است. «بعد از اینکه فردوسی سودابه را به عنوان نامادری خبیث و کینه‌توز... به نمایش می‌کشد در میان افسانهٔ سیاوش از فرصت استفاده می‌کند تا به

خوانندگان یادآور شود که در واقع تنها سودابه مورد زن بد گوهر نیست» (Milani, Spring, 1999, p182). سودابه کهن الگوی مادر بد گوهر است که نشانگر ویژگیهای منفی مادر زمین است.

در داستان گوین در پایان داستان می‌فهمیم که تمامی این آزمونها بر اساس طرح و جادوی دشمن اصلی آرتور یعنی مرگان انجام شده است. او همان پیرزن زشتی بوده است که در قصر برتیلاک زندگی می‌کرد بویژه پس از اینکه گوین از هویت شوالیهٔ سبز آگاه می‌شود، شروع به لعنت و نفرین مکر زنان می کند. او علت از بین رفتن انسانهای بزرگی چون آدم، سلیمان و داوود را زنانشان اعلام می کند. چهره‌ای که ما از زن شرور در این دو داستان می‌بینیم در ارتباط بودن آنها با حیله‌گری و جادوگری است.

۳. نتیجه

شخصیت اسطوره ای سیاوش در شاهنامه با گذرش از آتش، حقیقت وجودی خود را در قلب مردم ایران به عنوان پاکترین انسانها ثابت و ریشه دار کرده است. اهمیت اثبات درستی شخصیت در میدان آزمایش از یک سو و ماهیت آزمایش فراطبیعی از سوی دیگر و هم‌چنین موضوع آزموده شدن، حفظ پاکدامنی، داستان رمانس سر گوین و شوالیهٔ سبز را شبیه به داستان گذر سیاوش از آتش می‌کند. این پیرنگ یکسان روایی، پیرنگ روایی رمانس نرتروپ فرای، این گونه تصویر می‌شود که ابتدا قهرمان وارد کشمکش می‌شود؛ سپس در راه کامیابی در آزمونهای پیش رو با خطر مرگ رویاروی می‌شود که در ور ظاهری جنبهٔ فیزیکی دارد و در ور باطنی جنبهٔ درونی، و پس از پیروزی در میدان آزمایش‌ها، درستی و حقانیتش را به همگان ثابت می‌کند. اساس این همانندی از تقابل دوگانی طبیعت و فرهنگ به وجود می‌آید. در هر دو داستان، شخصیت اصلی، یکی با وجود ایزدی و دیگری قهرمان برای اثبات کردن یکی از کلیدی ترین ویژگیهایی که به موجب آن ثبات فردی و اجتماعی تضمین می‌گردد؛ یعنی حفظ پاکدامنی و دوری از خیانت، خود را ابتدا در میدان سخن و سپس در میدان عمل می‌آزمایند. بن‌مایه مرگ و حیات دوباره، که در زندگی کشاورزی جوامع آن روزگار ریشه دارد نیز در داستان به صورتهای گوناگونی مورد توجه قرار گرفته است. در این زمینه سیاوش را می‌توان ایزد نباتی دانست که با گذرش از آتش مسیر مرگ و تولد را

می‌گذراند و همچون (شاه نو) از آتش بیرون می آید. در داستان سر گوین نیز شوالیهٔ سبز نماد این بنمایه است. او پس از جدا شدن سرش به دست سر گوین، سرش را روی بدنش قرار می‌دهد و سپس خواستار قطع کردن سرِ گوین درست در یک سال بعد می‌شود. این عمل تداعی‌کنندهٔ کهن الگوی مرگ و حیات دوباره است که هر ساله زمین و زمینیان آن را تجربه می کنند. البته نگاه به زن به عنوان موجودی وسوسه‌گر و فریبکار، گاه با استمداد از جادوگری و گاه در جامه جادوگران، دشمن اصلی قهرمان به شمار می‌آیند که خود این امر بیانگر نگاه خاصی به زن است که او را پایه و دلیل انحطاط و نابودی مردان بزرگ نشان داده است.

پی‌نوشت‌ها

1. archetype
2. myth criticism
3. archetypal criticism
4. binary opposition
5. Signifier
6. Signified
7. Displacement
8. Phoneme
9. Mytheme
10. fertility myth
11. deliverance myth
12. Theory of modes
13. Kind
14. Degree
15. Ethos
16. Mythos

۱۷. خلاصه داستان از این قرار است که همسر کیکاوس، سودابه، که توسط شاه از سرزمین عربها آورده شده بود در دربار شیفتهٔ روی ناپسری خود سیاوش می‌شود. در ابتدا به بهانهٔ مهر مادری از شاه درخواست می‌کند که سیاوش را به شبستانش بخواند تا او را ببیند. سیاوش از این درخواست سرباز می‌زند، ولی در پی اصرار پدر این درخواست را می‌پذیرد. شبستان که در اوج زیبایی تصویر شده و در آن سودابه به نهایت جمال رخ می‌نماید، مکان آزمون سیاوش است. او سه بار به شبستان می‌رود و در نهایت سودابه نیتش را به او می‌گوید و خواستار همبستری با او می‌شود. سیاوش درخواست سودابه را رد می کند و از شبستان بیرون می‌رود. سودابه که خود را خوار و ناکام در عشق می‌بیند، سعی می‌کند سیاوش را در پیش شاه، خطاکار نشان دهد. او حتی از کمک

جادوگری نیز در میل به این هدف استمداد می‌جوید. سرانجام کار به جایی می‌رسد که کاوس برای رهایی از شک و پریشانی از سوگند آتش استفاده می‌کند؛ چون آتش به بی‌گناه آسیبی نمی رساند. سیاوش از آتش به سلامت می‌گذرد و پاکی او در چشم همگان ثابت می‌شود.

18. Geoffrey of Monmouth
19. Wace
20. Layamon

۲۱. برای اطلاعات بیشتر دربارهٔ افسانهٔ شاه آرتور می‌توانید به کتاب Arthurian Romance: A Short Introduction نوشتهٔ Derek Pearsall مراجعه کنید.

۲۲. داستان به چهار بخش تقسیم شده است. در جشن آغاز سال نو در دربار شاه آرتور، شاه و دیگران نشسته بودند که ناگهان شخص عجیب و غول پیکری که تمام وجودش سبز پوش بود و یک تبر و یک دسته شاخه مقدس در دست داشت با اسبش وارد دربار شد. شوالیهٔ سبز، شجاعترین شوالیهٔ دربار را به بازی طلبید و به او اجازه که با تبرش یک ضربه به او بزند به شرطی که درست یک سال بعد یک ضربه از شوالیه سبز دریافت کند. گوین بازی را پذیرفت و سر شوالیه سبز را قطع کرد. شوالیه سبز سرش را برداشت و دربار را ترک کرد. در بخش دوم، گوین برای به جا آوردن شرط بازی و برای یافتن معبد سبز که در آن شوالیه سبز قرار بود به او ضربه ای بزند، سفر خود را در مسیر سرد زمستانی آغاز کرد و در راه به قصری زیبا رسید که در آن به گرمی از او استقبال شد. در قصر، شاه او را با همسرش و پیرزنی که در آنجا بود آشنا کرد و با گوین شرط کرد که در طول روز او برای شکار از قصر خارج می‌شود و گوین در قصر می‌ماند، هر چه او شکار کرد در پایان روز باید آنچه گوین در قصر به دست آورده است، معاوضه کند. گوین بازی را قبول کرد و به رختخواب رفت. در قسمت سوم، برای سه روز متوالی، شاه برای شکار بیرون رفت و گوین مورد حملات عاشقانهٔ همسر شاه قرار گرفت. در روز اول گوین یک بوسه، در روز دوم دو بوسه و در روز سوم سه بوسه و یک یراق جادویی از همسر شاه دریافت کرد. در پایان هر روز گوین در مقابل حیوانات شکار شده، شاه را می‌بوسید. اما در روز سوم یراق جادویی را که از همسر شاه گرفته بود به شاه نداد؛ زیرا آن یراق خاصیتی داشت که او را رویین‌تن می‌کرد و او می‌خواست آن را برای در امان ماندن از ضربهٔ شوالیه سبز نگه دارد. در بخش چهارم، گوین قصر را ترک، و به سمت معبد سبز حرکت کرد و در مقابل شوالیه سبز زانو زد تا ضربه را دریافت کند. شوالیه دوبار به ضربه زدن وانمود کرد و بار سوم زخم کوچکی بر گردن گوین بر جای نهاد. سپس شوالیهٔ سبز هویت خود را آشکار کرد که او همان پادشاهی است که در قصر، میزبان او بوده است و به او گفت که اگر گوین در معاوضه آنچه در روز سوم به دست آورده بود، صداقت نشان می‌داد، این زخم را بر نمی‌داشت. گوین به دلیل عدم موفقیت خود در حفظ وفاداری به حرف و عهد خود بسیار ناراحت و شرمگین شد؛ اگرچه او در پاکدامنی پیروز شده و شوالیه سبز او را ستوده بود. وقتی او به دربار بازگشت آرتور و دیگر شوالیه‌ها برای پاسداشت موفقیت او یراقی سبز بر بازوی او بستند.

23. agon
24. death-struggle

25. anagnorsis
26. Trawpe
27. Courtly love
28. Motif
29. Scapegoating

منابع

۱. آموزگار یگانه، ژاله؛ تاریخ اساطیری ایران؛ چ دوازدهم، تهران: سمت، ۱۳۸۹.
۲. آیدانلو، سجاد؛ «فرضیه‌ای دربارهٔ مادر سیاوش»؛ نامهٔ فرهنگستان، ش ۲۷، [بی‌تا]؛ ص ۲۷ تا ٤٦.
۳. اتونی، بهروز؛ «رمزگشایی اسطوره‌شناختی از ناسوزندگی سیاوش بر بنیاد اسطوره‌های زردشتی»؛ ادب پژوهی، تابستان، ش دوازدهم، ۱۳۸۹؛ ص ۵۳ تا ٦٨.
٤. اقبالی، ابراهیم و حسین قمری گیوی و سکینه مرادی؛ «تحلیل داستان سیاوش بر پایه نظریات یونگ»؛ پژوهش زبان و ادبیات فارسی، بهار و تابستان، ش هشتم، ۱۳۸٦؛ ص ٦٩ تا ۸۵.
۵. امین، احمد و غلامحسین مددی؛ «تحلیل روان شناختی شخصیت کاوس، گرسیوز و سیاوش در شاهنامه»؛ فصلنامهٔ زبان و ادب، زمستان، ش ۳٤، ۱۳۸٦؛ ص ۷ تا ۳۳.
٦. پورخالقی چترودی، مه‌دخت، و فرزاد قائمی؛ «تحلیل نمایندگی آتش در اساطیر بر مبنای نظریهٔ همترازی و رویکرد نقد اسطوره‌ای (با تمرکز بر اساطیر ایران و شاهنامهٔ فردوسی)»؛ جستارهای ادبی، پاییز، ش ۱۷، ۱۳۸۹؛ ص ۹۵ تا ۱۱۹.
۷. حسام‌پور، سعید؛ «بررسی تطبیقی ساختار داستان‌های شیر و گاو در کلیه و دمنه و افراسیاب و سیاوش در شاهنامه»؛ مجله بوستان ادب دانشگاه شیراز، بهار، ش اول، ۱۳۸۸؛ ص ۷۳ تا ۸۹.
۸. خاوری، سید خسرو، و ژاله کهنمویی پور؛ «نقد اسطوره‌ای و جایگاه آن در ادبیات تطبیقی»؛ پژوهش زبان خارجی، بهار، ش ۵۷، ۱۳۸۹؛ ص ٤١ تا ۵۳.
۹. رسولی، سید جواد؛ آیین اساطیری ور: پیشینهٔ سوگند در ایران و جهان؛ سروش: تهران، ۱۳۷۷.
۱۰. رمضان کیایی، محمد و حسین منصوب و ایمان بصیری؛ «تطبیق شخصیت‌های اساطیری انئید و شاهنامه»؛ پژوهش زبان‌های خارجی، پاییز، ش ٥٤، ۱۳۸۸؛ ص ۱۰۷ تا ۱۲٦.

۱۱. رمضان ماهی، سمیه و سید محمد فدوی و حسن بلخاری؛ «تجلی آیین ور در نگاره گذر سیاوش از آتش»؛ نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی، بهار، ش ٤١، ١٣٨٩؛ ص ٥٣تا ٦٢.
۱۲. سرامی، قدمعلی؛ «داستان سودابه و سیاوش از منظری دیگر»؛ فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی، س ٤، ش ١٣، زمستان ١٣٨٧؛ ص ٧٧ تا ١٢١.
۱۳. شکیبی ممتاز، نسرین؛ «جایگاه سیاوش در اساطیر»؛ پژوهش‌های زبان و ادب فارسی، بهار، ش یک، (١٣٨٩)؛ ص ١٠١ تا ١١٦.
١٤. نعمت طاووسی، مریم و ابولقاسم دادور؛ «مرد سیاه چهره: از اسطوره تا صحنه نمایش»؛ نشریه هنرهای زیبا ، پاییز، ش ١٩، ١٣٨٣؛ ص ٩٥ تا ١٠٢.
۱۵. فاضلی، فیروز و ابراهیم کنعانی؛ «سیاوش، شخصیتی آیینی و رازناک در شاهنامه»؛ پژوهشنامه زبان و ادبیات فارسی (گوهر گویا)، بهار، ش ١٣، ١٣٨٩؛ ص ٩٣ تا ١٠٨.
١٦. فردوسی، ابوالقاسم؛ شاهنامه فردوسی؛ به تصحیح ژول مل، چ دهم، تهران: بهزاد، ١٣٨٦.
۱۷. کزازی، میرجلال الدین؛ نامه‌باستان، ویرایش و گزارش شاهنامه فردوسی؛ ج سوم، چ پنجم، تهران: سمت، ١٣٨٩.
۱۸. محقق، مهدی و ایرج مهرکی و مریم بهرامی رهنما؛ «ساختار تراژیک داستان سیاوش»؛ پژوهشنامه زبان و ادبیات فارسی، تابستان، ش ششم، ١٣٨٩؛ ص ١ تا ٣٨.
۱۹. مختاریان، بهرام؛ درآمدی بر ساختار اسطوره‌ای شاهنامه؛ تهران: آگاه، ١٣٨٩.
۲۰. مسکوب، شاهرخ؛ سوگ سیاوش در مرگ و رستاخیز؛ چ هفتم، تهران: خوارزمی، ١٣٨٦.
۲۱. نریمانی، اسفندیار؛ «سنجش شخصیت سیاوش و هلن در دو حماسهٔ شاهنامه و ایلیاد»؛ فصلنامهٔ زبان و ادب، پاییز، ش ٣٣، ١٣٨٦؛ ص ١٢٩ تا ١٤٨.

22. *Allen, G. Roland Barthes*. London: Routledge, 2003.
23. Anonymous. Sir Gawain and the Green Knight. In S. Greenblatt (Ed.), *The Norton Anthology of English Literature* London: Norton, 2006.
24. Barber, R. *Legends of King Arthur*, Finland: The Boydell Press. 2001.
25. Barron, W. R. J. *Sir Gawain andthe Green Knight*. Manchester: Manchester University Press. 2004.
25. Bertens, H. *Literary Theory The Basics*. Canada: Routledge. 2001.
26. Bressler, C. *Literary Criticism, an Introduction to Theory and Practice* (Fourth ed.): Pearson Prentice Hall. 2007.
27. Chism, C. *Sir Gawain and the Green Knight*. USA: Hackett Publishing, 2011.
28. Coupe, L. *Myth*. London: Routledge, 1997.
29. Eagleton, T. *Literary Theory, an Introduction* (Second ed.) . London: Blackwell. 1983.
30. Frazer, J. G .*The Golden Bough: A Study in Magic and Religion, A New Abridgement from the Second and Third Editions*. Oxford Oxford University Press .1994.

31. Frye, N. *Anatomy of Criticism, Four Essays*. New Jersey: Princeton University Press.1957.
32. Guerin, W. *A Handbook of Critical Approaches to Literature* (Fifth ed.). London: Oxford. 2005.
33. Harrison, K. *Sir Gawain and the Green Knight*. Great Britain: Oxford. 2008.
34. Lane, R. J. *Fifty Key Literary Theorists*. London: Routledge. 2006.
35. Lupack, A. *The Oxford Guide to Arthurian Literature and Legend*. London: Oxford. 2005.
36. Milani, F. (Spring, 1999). The Mediatory Guile of the Nanny in Persian Romance. *Iranian Studies.1999.*
37. Moll, R. J. *Before Malory: Reading Arthur in Later Medieval England*. Toronto University of Toronto Press . 2003.
38. Monaghan, P. *The Encyclopedia of Celtic Mythology and Folklore*. USA: Facts On File. 2004.
39. Poplawski, P. *English Literature in Context*. London: Cambridge University Press. 2008.
40. Sadowski, P. *The Knight on His Quest: Symbolic Patterns of Transition in Sir Gawain and the Green Knight*. USA: University of Delaware Press. 1996.
41. Sanders, A. *The Short Oxford History of English Literature* (Second ed.). London: Oxford University Press. 1999.
42. Sax, B. *Sir Gawain and the Green Knight*. USA :Research & Education Association. 1996.
43. Segal, R. A. *Myth: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press. 2004.
44. Thompson, N. S. The Gawain-Poet. In J. Parini (Ed.), *British Writers* (Vol. Senventh): Charles Scribner's Sons. 2002.
45. Tyson, L. *Critical Theory Today, A User-Friendly Guide* (Second ed.): Routledge. 2006.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی