فصلنامهٔ علمی ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی
س ۱۸ ـ ش ۶۷ ـ تابستان ۱۴۰۱ (از صفحه ۱۷۷ تا ۲۰۲) علمی ـ پژوهشی
DOI: dx.doi.org/ 10.30495/MMLQ.2022.689680

تحلیل اسطوره‌شناختی داستان بهرام و آزاده براساس نظریهٔ میتوس پاییز نورتروپ فرای؛ بستر مطالعاتی سفالینه منقوش

یعقوب طالبی*ـ بهمن نامور مطلق**

دانش‌آموخته دکتری هنرهای اسلامی، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز ـ دانشیار گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه شهید بهشتی

چکیده

یکی از رویکردهای مهم در نقد ادبی معاصر، رویکرد کهن الگویی است. مهم‌ترین نظریه‌پرداز نقد کهن‌الگویی، نورتروپ فرای، بر آن است که کهن‌الگوهای اسطوره‌ای، در انواع متون ادبی پدیدار می‌شوند و در جهان ادبی، چهار میتوس بنیادین که برابر با چهار فصل، در چرخهٔ جهان طبیعت هستند، چهار ژانر اصلی در ادبیات؛ یعنی کمدی (بهار)، رُمانس (تابستان)، تراژدی (پاییز) و طنز (زمستان) را دربرمی‌گیرند. بنا به نظریهٔ فرای، کانون تراژدی، قهرمانی است که در حیات خود شش مرحله را از معصومیت نخستین تا سقوط فرجامین طی می‌کند و در نهایت با قربانی شدنش، تعادل و آرامش بر محیط حاکم می‌شود. پژوهش حاضر با رویکردی توصیفی ـ تحلیلی به بررسی نقوش کاسه‌ای مینایی متعلق به دوران ایلخانی پرداخته و این داستان بهرام و آزاده را مطابق روایت شاهنامهٔ فردوسی به تصویر کشیده است. هدف این پژوهش و نتیجه تحلیل این نقوش بر مبنای نقد کهن‌الگویی نورتروپ فرای نشان می‌دهد که روایت تصویری مذکور در قالب میتوس پاییز و ژانر تراژدی شکل گرفته است تا پیام سیاسی و اجتماعی ویژه‌ای را در قالب این داستان تصویری و ادبی به مخاطبانش، چه در دوران پیش از اسلام و چه پس از آن منتقل کند.

کلیدواژه: سفال مینایی، نقد کهن‌الگویی، بهرام و آزاده، میتوس پاییز، ژانر تراژدی.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۱۰/۰۵

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۱/۱۵

*Email: y.talebi@tabriziau.ac.ir

**Email: bnmotlagh@yahoo.fr (نویسندهٔ مسئول)

مقدمه

سفال مینایی یا سفال با نقاشی روی لعاب در قرن هفتم، هم‌زمان با سفال‌های لعاب یک‌رنگ در شهرهای مهم مانند نیشابور، ری، ساوه، کاشان، سلطان‌آباد، تخت سلیمان و سلطانیه رایج شده است. شیوهٔ سفال‌گری با تزئین مینایی که «روش پخت با حرارت کم» هم نامیده شده است، یکی از دشوارترین مراحل ساخت در صنعت سفالگری است. در این شیوه به دو یا چندین بار حرارت و هر بار با درجهٔ متفاوت نیاز است. بدین صورت که ابتدا ظرف را با لعاب پوشانده و به کوره می‌برند، سپس آن را از کوره بیرون آورده و روی آن نقاشی کشیده و تزئین می‌کنند که بیشتر این نقاشی‌ها به صورت مینیاتور است. دوباره ظرف در کوره، در معرض پخت دوم با حرارت کمتر از ۶۰۰ درجهٔ سانتی‌گراد قرار می‌گیرد تا تزئین آن ثابت شود. (رفیعی ۱۳۷۷: ۵۸) بعضی از سفالینه‌های مینایی به علت اینکه لعاب‌های آن در درجات پخت متفاوتی قرار داشته‌اند، چندین بار لعاب خورده و دوباره در کوره قرار می‌گرفته‌اند. به گفتهٔ آرتور لین، ظرف به طور مستمر بین نقاش و کوره در حرکت بوده است. (رفیعی ۱۳۷۷: ۵۸)

تزئینات سفالینه‌های مینایی در عصر ایلخانی بیشتر نشان‌دهندهٔ مجالسی مانند شکار شاهان، داستان‌های عاشقانه، رامشگران و نوازندگان بوده و به نظر می رسد در نقوش آن‌ها از *شاهنامه* فردوسی الهام گرفته شده باشد. از میان داستان‌های عاشقانه، داستان بهرام گور و آزاده بیش از هر نقش دیگری دیده می‌شود. (ر.ک. کریمی و کیانی ۱۳۶۴: ۵۹) این توضیحات اهمیت بسیار زیاد سفالینه‌های مینایی را آشکار می‌سازد و نشان می‌دهد که تصاویر نقش‌شده بر این سفالینه‌ها، جایگاه ویژه‌ای بین هنرمندان و سفارش‌دهندگان این آثار هنری داشته است. توجه به تصاویر موجود در آثار هنری برگرفته از آثار ادبی می‌تواند به‌عنوان شیوه‌ای برای شناخت معنای آن اثر در نظر گرفته شود؛ زیرا تصاویری که به صورت پر تکرار در آثار گوناگون به کار رفته‌اند، به دلیل تکرار در تجربهٔ ادبی بشر، از لحاظ معناشناسی اهمیت ویژه‌ای یافته‌اند اما از نظر نورتروپ فرای، نکتهٔ مهم، در توجه

به تصاویر تکرارشوندهٔ آثار گوناگون، این است که آثار ادبی هر اندازه که به‌واسطهٔ محتوایشان با زندگی، جامعه و طبیعت پیوند داشته باشند، باز هم طرح اصلی خود را از آثار دیگر می‌گیرند.

نگارنده بدین منظور سفالینه‌ای منحصربه‌فرد و کمتر شناخته‌شده از دورهٔ ایلخانی را از موزهٔ تخصصی ایلخانی مراغه انتخاب نموده است تا در کنار تحقیق در نقوش به کار رفته و نقد اسطوره‌شناختی تصاویر آن، بتواند خود سفال را به‌عنوان یکی از آثار ارزشمند سفالی مینایی معرفی کند.

کاسهٔ سفالین مینایی موزهٔ مراغه با نقش بهرام و آزاده با رنگ‌های گوناگونی تصویر شده که طرح‌های بسیار زیبای نقش را جلوه‌ای دوچندان داده است. در این کاسهٔ سفالی مینایی نقش بهرام و آزاده بر روی شتر تصویر شده و نقش دیگری از آزاده نیز در زیر پای شتر تصویر گردیده است و سایر تصاویر که به طور یکرنگ در زمینه نقش شده‌اند، همگی تک‌رنگ و به صورت برجسته کار شده است که نمونه‌های آن کمتر دیده شده است. (تصویر شماره ۱)

تصویر شماره۱: کاسه مینایی منقوش به داستان بهرام و آزاده

داستان بهرام و آزاده از جمله داستان‌ها و مضامین پرتکرار در تاریخ ادبیات و هنر ایران است که بر ظروف گوناگونی از دوره‌های گوناگون نقش شده است. داستان دلدادگی بهرام پنجم به دختری رومی به نام آزاده برای هنرمندان چنان جذاب بود و به چنان مفاهیم مهمی دلالت داشت که حتی در عصر ساسانی نیز نقش بهرام و آزاده بر بشقاب‌های نقره ثبت و در قاب‌های گچی زینت‌بخش کوشک‌های شاهی شد و در دورهٔ فردوسی در سدهٔ چهارم هجری نیز که سراسر

ایران از داستان‌های عصر ساسانی لبریز بود، لولیان نغمه‌خوان و مطربان گرم‌پنجه این داستان‌ها و از جمله داستان بهرام و آزاده را می‌خواندند و می‌نواختند. به روایت *شاهنامه*، آزاده را که یک کنیز رومی بود منذربن نعمان، حاکم یمن، به بهرام پیشکش کرد. مهارت آزاده در نواختن چنگ و زیبایی‌اش موجب شد که در میان کنیزان حرم این شاهزادهٔ ساسانی از موقعیتی ویژه برخوردار شود و همیشه همراه و در کنار شاهزاده باشد. در یکی از روزها بهرام و آزاده سوار بر شتری برای شکار از کاخ خارج می‌شوند و در دشت به تعدادی آهو برمی‌خورند. آزاده چنگ می‌نوازد و بهرام سرمست از نغمهٔ چنگ، در پی آهوان گریزپا می‌تازد و از آزاده می‌پرسد که کدام آهو را شکار کند؟ آزاده آزمون سختی را به شاهزاده پیشنهاد می‌کند و به او می‌گوید که شکار سادهٔ آهو کار دشواری نیست و اگر می‌تواند با پرتاب تیر، شاخی بر سر آهوی ماده‌ای بکارد و شاخ‌های آهوی نری را بردارد و در نهایت، پای آهویی را به گوشش بدوزد. بهرام با مهارت فوق‌العادهٔ خود از عهدهٔ این کار برمی‌آید، اما از خواستهٔ گستاخانهٔ آزاده برمی‌آشوبد و با وجود علاقه‌اش به آزاده، او را از پشت شتر بر زمین می‌اندازد و در زیر پای حیوان لگدکوب می‌کند و این واقعیت تاریخی را یادآور می‌شود که در جهان‌بینی پادشاهان، مقام فرمانروایی و حرمت خدشه‌ناپذیر آن از مقام احساس فردی و دوست‌داشتن بالاتر است و هیچ‌کس نباید خود را مجاز به گستاخی به مقام شاهان بداند یا از قهر شاهان در امان بپندارد. در نهایت آزاده جان می‌بازد و بهرام بر پیکر به‌خون‌نشستهٔ معشوق می‌نگرد و با خود عهد می‌کند که دیگر هیچ‌گاه کنیزی را با خود به شکار نبرد.

در این پژوهش با دست‌مایه قرار دادن سفالینه‌ای مینایی متعلق به موزهٔ تخصصی ایلخانی مراغه که منقوش به تصاویر داستان بهرام و آزاده است، با رویکردی توصیفی ـ تحلیلی و بر پایهٔ نظریهٔ میتوس از های نورتروپ فرای و نقد کهن‌الگویی، نشان داده خواهد شد که ساختار حکایت بهرام و آزاده که صحنه‌هایی از آن در کاسهٔ مینایی منقوش، بازنمایی و در متن‌های ادبی به تفصیل بازگوشده است، به تعبیر نورتروپ فرای، با میتوس پاییز (ژانر تراژدی) هم‌خوانی و سازگاری دارد و

به نظر می‌رسد که در پردازش ساختار این حکایت از این کهن‌الگوی فراگیر، بهره گرفته شده است.

اهمیت و ضرورت پژوهش

بخش مهمی از تاریخ هنر و ادبیات این کشور با ذوق هنرمندان بر روی آثار صناعی از جمله سفالینه ها، ظروف فلزی و تزیینات وابسته به معماری نقش بسته شده‌اند که متاسفانه در تحلیل محتوایی این آثار بر مبنای نظریه اسطوره‌شناسان کمتر مورد توجه قرار گرفته است. شناسایی، معرفی و بررسی آن‌ها در کنار تحلیل متون ادبی ضروری است، به این خاطر که برگرفته از منابع دست اول و بازتاب دهندهٔ هنرمندانه از متون ادبی هستند و دیگر اینکه بخش مهمی از یک روایت ادبی در یک تصویر بر روی کاسه ای سفالین گرد آمده که این موضوع گنجایش بررسی و تحلیل دارد. هدف این پژوهش نیز در کنار معرفی یک سفال ارزشمند مینایی شناخته نشده از دل گنجینه موزه ایلخانی مراغه، جلب توجه پژوهشگران به بخش عظیمی از منابع تاریخی و شاهکارهای هنری این سرزمین است که با مبانی نظری اسطوره‌شناختی پژوهشگران تحلیل می‌شود و و بررسی آن نشان می‌دهد که چگونه نظریه نورتروپ فرای می‌تواند در تحلیل نقوش یک اثر سفالین به مانند یک متن ادبی به کار آید. با توجه به کاربرد و رواج گسترده داستان بهرام و آزاده در آثار گوناگون تصویری، بررسی و تعیین سرشت، الگوها و کارکرد این داستان تصویری و ادبی بر مبنای کارآمدترین رویکرد نقد ادبی، بایسته و ضروری است.

روش و سؤال پژوهش

این پژوهش به روش توصیفی ـ تحلیلی، میدانی و کتابخانه‌ای در پی پاسخ به پرسش‌های زیر است:

۱) این داستان پرآوازه از چه الگوها و بن‌مایه‌هایی تأثیر پذیرفته و هدف از شکل‌گیری و پردازش آن در قالب آثار ادبی و هنری گوناگون چه بوده است؟
۲) سفارش‌دهندگان این آثار، چه قصد و آرمانی از تولید و تکثیر این آثار داشتند؟
۳) شخصیت‌های داستان چه ویژگی‌هایی دارند و چه سیری در طول داستان طی می‌کنند و از سرنوشت و سرگذشت آنان چه نتیجه‌ای برای بیننده حاصل می‌شود و چه تأثیری بر مخاطب می‌گذارد؟

پس از شناسایی سفال مینایی مربوط به دورهٔ ایلخانی در موزهٔ ایلخانی شهرستان مراغه که منقوش به داستان بهرام و آزاده است و تعیین مطابقت صحنه‌های آن با روایت فردوسی از این داستان، با توجه به ساختار و پیرنگ داستان، نقد کهن‌الگویی آن بر اساس رویکرد نورتروپ فرای کارآمدترین روش دانسته شد و با آزمودن صحنه‌های نقاشی و پی‌رفت‌های این داستان با میتوس‌ها و ژانرهای پیشنهادی فرای و ویژگی‌ها و مشخصه‌هایی که برای هر یک از آن‌ها برشمرده است، سازگاری و نقدپذیری این داستان با میتوس پاییز و ژانر تراژدی تعیین و استنتاج گردید.

پیشینهٔ پژوهش

نقد کهن‌الگویی با تکیه بر نظریهٔ میتوس‌های فرای، رویکردی مورد توجه پژوهشگران به‌ویژه در نقد آثار کلاسیک بوده است که مضامینی کهن و پرتکرار دارند. بااین‌حال، سهم تحلیل آثار هنری با این رویکرد بسیار کمتر از تحلیل آثار ادبی بوده است؛ زیرا که فرای در تحلیل‌های خود اساساً بر آثار ادبی تمرکز داشته است. ازجمله و برای نمونه اسدی و معقولی (۱۴۰۰)، در مقاله «فصول چهارگانه در *شاهنامه* نگاری بر اساس نظریه میتوس نورتروپ فرای» برخی تصاویر و نگاره‌های *شاهنامه* را براساس نظریه میتوس نورتروپ فرای شناسایی و تحلیل نموده اند که در بخشی از آن به کلیات میتوس پاییز و کارکرد آن در جنگ

پرداخته‌اند که البته روایت مطروحه در آن صرفا در سه مرحله از شش مرحله تراژدی را سیر می‌کند و از آن فراتر نمی‌رود که در این سه مرحله با پژوهش حاضر همپوشانی‌هایی دارد و در تحلیل نگاره سیاوش از *شاهنامه* شاملو به میتوس پاییز فرای اشاره شده است، سام خانبانی و ملک‌پایین (۱۳۹۱)، در مقاله «تحلیل اساطیری حکایت شیر و گاو در *کلیله و دمنه* بر پایه نظریهٔ یونگ و نورتروپ فرای» با مروری کلی بر داستان‌های *کلیله و دمنه*، داستان و حکایت شیر و گاو، آن را بر اساس نظریهٔ فرای بررسی و تحلیل کرده‌اند؛ ایرانی و بیگلری (۱۳۹۲)، در مقاله «بررسی و تحلیل دو تراژدی سهراب و فرود بر پایهٔ نظریه میتوس ترازدی فرای» را؛ بهنام‌فر و ملک‌پایین (۱۳۹۲)، در مقاله «خوانش اسطوره‌ای حکایت کشتن بهرام اژده‌ها را و گنج یافتن در *هفت‌پیکر* نظامی» را؛ و معارف‌وند و فولادی (۱۳۹۸)، در مقاله «بررسی و تحلیل تراژدی سیاوش بر مبنای نظریه میتوس تراژدی فرای» داستان سیاوش را بر این مبنا تحلیل کرده‌اند. فارغ از مباحث صرف ادبی، ندا حاج‌نوروزی (۱۳۹۱)، در مقاله «تحلیل تصاویر داستان سیاوش بر اساس نظریات نورتراپ فرای» به بررسی تصاویر سمبولیک داستان سیاوش بر اساس نظریات فرای پرداخته است. نویسنده تصاویر سمبولیکی که به منزله صور پیام‌رسان با معنای روایت سیاوش در نظام اجتماعی ارتباط دارند، بررسی کرده و سپس تصاویر مهم این داستان را بر اساس اصل جابه‌جایی فرای در دو سطح اسطوره‌ای و داستانی مورد توجه قرار داده است، به طوری که سیر معنایی این تصویرها را از سطح اسطوره‌ای تا سطح داستانی مشخص کرده و طبق یک نظام معنایی خاص، آن‌ها را به سه دنیای بهشتی، دوزخی و قیاسی مرتبط دانسته است.

تمامی پژوهش های انجام یافته در این حوزه با پژوهش حاضر صرفا از منظر مبانی تحلیل که آن نیز نظریه میتوس نورتروپ فرای می‌باشد، همپوشانی دارد، در حالیکه پژوهش حاضر از شیوهٔ مذکور برای تحلیل و بررسی داستان مصور بهرام و آزاده در کاسه‌ای مینایی از دورهٔ ایلخانی بر اساس نظریهٔ میتوس‌های نورتروپ فرای

استفاده نموده است که پیشینه‌ای ندارد و این رویکرد در تحلیل آثار هنری و بصری هنوز مورد توجه قرار نگرفته و امید است این پژوهش راهگشای نقدها و تحلیل‌های بعدی و افزون‌ترِ آثار هنری بر اساس این رویکرد کارآمد باشد.

مبانی نظری

نقد کهن‌الگویی با پژوهش‌های کارل گوستاو یونگ[1] آغاز می‌شود. یونگ با مطالعهٔ کتاب *شاخهٔ زرین* جیمز فریزر به همانندی موجود میان اسطوره‌های ملل گوناگون جهان پی برد. با توجه به اینکه در گذشته امکان ارتباط نزدیک میان قارّه‌ها وجود نداشته است، یونگ به نخستین و بنیادی‌ترین نظریهٔ خود دست یافت که همان «ناخودآگاه جمعی» بود. منظور از ناخودآگاه جمعی این است که ذهن انسان به‌شیوه‌ای ناخودآگاه، در هر شرایط مکانی و زمانی‌ای یک نوع تصویر یا اندیشه خلق می‌کند که همان «کهن‌الگو» است. به گفتهٔ دیگر، این ناخودآگاه جمعی است که کهن‌الگوها را به وجود می‌آورد و چون ناخودآگاه بشرْ همگانی است، پس میان کهن‌الگوهای ملل و تمدن‌های گوناگون همانندی بسیاری وجود دارد. (مقدادی۱۳۹۳: ۴۹۶) نقد کهن‌الگویی توجّه خود را بر عناصر عام، تکراری و قراردادی در ادبیات متمرکز می‌کند؛ عناصری که نمی‌توان آن‌ها را در چارچوب سنت یا تأثیرات تاریخی توضیح داد. نقد کهن‌الگوییْ هر اثر ادبی را به‌منزلهٔ بخشی از کل ادبیات بررسی می‌کند. اصل بنیادین نقد کهن‌الگویی این است که کهن‌الگوها (تصاویر، شخصیت‌ها، طرح‌های روایی، درون‌مایه‌های نوعی و دیگر پدیده‌های نوعی ادبیات) در همهٔ آثار ادبی حضور دارند و به‌این‌ترتیب شالوده‌ای را برای مطالعهٔ ارتباط متقابل اثر فراهم می‌آورد. (مکاریک ۱۳۸۵: ۴۰۱)

پژوهشگران اسطوره‌گرایی همچون نورتروپ فرای، انواع ادبی و پیرنگِ plot بسیاری از متن‌های به ظاهر واقع‌گرا و پیچیده را تکرار صورت‌های بنیادین

1. Carl Gustav Jung

اسطوره‌ای یا همان کهن‌الگوها می‌دانند. فرای در *کالبدشکافی نقد* (۱۹۵۷)، با بسط رویکرد کهن‌الگویی ـ که آن را با تفسیر گونه‌شناختی *کتاب مقدس* و مفهوم تخیل در نوشته‌های شاعر و نقاشی به نام ویلیام بلیک[1] (۱۸۲۷–۱۷۵۷) درآمیخته بود ـ کوشیده است در مبانی سنتی نظریهٔ ادبی و عمل نقد ادبی به‌طور بنیادین و جامع بازنگری کند. فرای بر آن است که کلیّت آثار ادبی یک «خودبسندگی ادبی جهانی» را تشکیل می‌دهند که آن را تخیل انسان طی اعصار متمادی آفریده است تا جهان غریب و بی‌تفاوت طبیعت را در قالب صورت‌های کهن‌الگویی بگنجاند و در خدمت برآوردنِ خواست‌ها و نیازهای همیشگی انسان درآورد. بنابراین در این جهان ادبیْ چهار میتوسِ بنیادین (انواع پیرنگ یا اصل‌های سازمان‌دهندهٔ ساختاری) که برابر چهار فصل در چرخهٔ جهان طبیعت است، چهار ژانرِ اصلیِ کمدی (بهار)، رُمانس (تابستان)، تراژدی (پاییز) و طنز (زمستان) را دربر می‌گیرند.

به عقیدهٔ فرای، در ادبیات چهار مقوله وجود دارد که فراخ‌دامن‌تر یا از نظر منطقی، مقدم بر انواع ادبی‌اند و عبارت‌اند از: مقولات رمانسی، کمیک، تراژیک و تهکمی. فرای این چهار عنصر ماقبل انواع ادبی را در روایات مکتوب، میتوس یا پیرنگ عمومی نامیده است. این میتوس‌ها دو جفت متضاد را تشکیل می‌دهند. تراژدی و کمیک به جای اینکه درهم بیامیزند، با هم تضاد دارند. رمانس و طنز نیز چنین هستند. (فرای ۱۳۹۱: ۱۹۶و۱۹۵)

فرای در «*کالبد شکافی نقد*» خود تصویری فهم‌پذیر از اسطوره‌هایی که ما با آن‌ها زندگی می‌کنیم، به دست می‌دهد. این کتاب طرحی از پیرنگ‌ها، شخصیت‌ها، انواع ادبی، سنت‌ها، درون‌مایه‌ها، استعاره‌ها و انواع زبان ارائه می‌کند که به ادعای فرای، همهٔ آثار ادبیات غرب و جز آن را زیر الگویی منسجم درمی‌آورد. به عقیدهٔ فرای، تفکر اسطوره‌ای را نمی‌توان نادیده گرفت؛ زیرا این تفکر چارچوب همهٔ اندیشه‌ورزی‌های دیگر بشری را تشکیل می‌دهد. (ر.ک. مقدادی ۱۳۹۳: ۳۲۸) نظریهٔ اسطوره‌ها، سومین مقالهٔ *کالبدشکافی نقد*، مهم‌ترین مقالهٔ فرای در زمینهٔ نقد

1. William Blake

اسطوره‌ای است. نظریهٔ روایت اسطوره‌ای (میتوس) هستهٔ اصلی رویکرد کهن‌الگویی اوست. بر پایهٔ این نظریه، صورت‌های روایی (ژانرها[1]) در ادبیات به چهار دسته (کمدی، رمانس، تراژدی، طنز) تقسیم و هریک از آن‌ها با یکی از فصل‌های سال (بهار، تابستان، پاییز، زمستان) شناسایی می‌شوند. این چهار عنصر همان روایت‌های اسطوره‌ای (میتوس‌ها) یا انواع پیرنگ ادبی هستند. فرای برای اثبات این نظریه، با نگرشی اسطوره‌ای در پی برقراری رابطه میان ساختار طبیعی جهان و ادبیات مغرب‌زمین است تا از این راه به انگاره‌ای دست بیابد که بتواند انواع ادبی را تفسیر کند، ازاین‌رو او به جست‌وجوی کهن‌الگوهایی می‌پردازد که در ساختار هستی به صورت‌های گوناگون به فراوانی وجود دارند. فرای در پژوهش خود به کهن‌الگویی دست می‌یابد که در فرهنگ عامه به آن چرخِ زمان یا دورِ روزگار می‌گویند. چرخه‌ای که پایان آن، آغاز آن است. همهٔ تصاویر نمادین دربرگیرندهٔ چهار مرحلهٔ بنیادین در تکوین این حرکت دَوَرانی هستند که از آن جمله: چهار فصل سال، چهار وقت روز، چهار مرحلهٔ چرخهٔ آب در طبیعت، چهار مرحلهٔ عمر و... هستند. چنین است که آثار ادبی با یک یا چند مرحله از این مراحل مرتبط هستند، برای نمونه، *سرزمین بایر* تامس الیوت (۱۹۶۵–۱۸۸۸) پر از تصاویر نمادین دو مرحلهٔ پایانی است. بدین ترتیب فرای چهار روایت اسطوره‌ای (میتوس) را در قالب یک دور شناسایی می‌کند و ضمن بررسی پیرنگ، شخصیت‌پردازی و ویژگی‌های ساختاری هریک از آن‌ها، کهن‌الگویی را به‌عنوان درون‌مایهٔ اصلی هریک معرّفی می‌کند: در کمدی، کشف یا وقوف؛ در رمانس، کشمکش؛ در تراژدی، فاجعه؛ و در آیرونی، طنز، نبرد قهرمان و اعمال قهرمانانه دنیای اثر به هرج‌ومرج کشیده شود. (ر.ک. مقدادی ۱۳۹۳: ۳۳۰،۳۳۵،۴۷۸)

نیمهٔ بالایی دور طبیعی دنیای رمانس و قیاس معصومیت است. نیمهٔ پایینی هم دنیای رئالیسم و قیاس تجربه است. پس سیر اسطوره‌ای چهار گونهٔ اصلی دارد: در محدودهٔ رمانس، در محدودهٔ تجربه، پایین و بالا. سیر فُروسو، سیر تراژیک است و

1. Genres

چرخ سرنوشت از دنیای معصومیت فرومی‌افتد و به سمت نقص تراژیک و از نقص تراژیک به سمت فاجعه می‌رود. سیر فراسو، سیر کمیک است. سیر از گره‌های کور به پایان خوش و فرض مبنی بر معصومیت. سپسین که در آن هرکسی مادام‌العمر به‌خوبی و خوشی زندگی می‌کند. اما تراژدی ـ که گونهٔ ادبی میتوس پاییز را تشکیل می‌دهد ـ بنا به تعریف ارسطو، عبارت است از تقلید (محاکات) یک عمل جدی و کامل که دارای طول معینی باشد، سخن در هر قسمت آن به شیوه‌ای مطبوع و دل‌نشین شود، تقلید به صورت روایت (نقالی) نباشد و در صحنهٔ نمایش به عمل درآید و وقایع باید حس دلسوزی و ترس را برانگیزد تا تزکیهٔ catharsis این عواطف را موجب شود. (ارسطو ۱۳۳۷: ۶۸و۶۷) به گفتهٔ ارسطو، موضوع تقلید اعمال آدمی است و آدمیان نیز به ناچار اخلاق و افکاری ویژه خود دارند و از همین نظر است که به اعمال آدمیان صفاتی را نسبت می‌دهیم. پس بنا بر ترتیب طبیعی امور، برای اعمال آدمیان این دو علت موجود است: اخلاق و افکار، سعادت و تیره‌بختی آدمیان در زندگی نتیجهٔ طبیعی کردارهای ایشان است. (ر.ک. ارسطو ۱۳۳۷: ۷۰ـ۶۹) تراژدی همیشه تداعی‌گر مرگی دلخراش در پایان تلاشی سخت است که قهرمانی را به یاد می‌آورد که در سراسر روایت در پی فهمیدن یک راز، گرفتن انتقام یا رسیدن به هدفی ویژه است، ولی در نهایت با فاجعه روبه‌رو می‌شود و از این کار باز می‌ماند یا اینکه به انجام رسانیدن مأموریتش به قیمت جانش تمام می‌شود و مخاطب را با دنیایی از دلسوزی ترحم‌آمیز رها می‌کند. تراژدی الگوهای بنیادی و عناصر اساسی خود را بر مبنای عقلانیت پایه می‌نهد. فعالیت و جدال قهرمان در برابر سرنوشت در نهایت منجر به مرگ و نابودی خواهد شد. این مرگ ماورای مرگ یک انسان معمولی است و نوعی از سقوط را نشان می‌دهد که تداعی‌گر مفهوم تزکیه یا کاتارسیس ارسطو است. (ر.ک. نامور مطلق ۱۳۹۳: ۹۰و۸۹) در این میان، طبیعت نقشی مهم و ارزشمند در فرایند شکل‌گیری تراژدی دارد. بیان اهمیت طبیعت در بافت تراژدی بدین معنی نیست که کل تراژدی به نیروی سرنوشت وابسته است و فرایند تراژیک ممکن است از ابتدا با هامارتیا

hamartia روبه‌رو نباشد. قهرمان تراژدی اختیار والایی دارد و قادر به انجام کارهایی است که شاید از ما برنیاید، ولی همچنان این پیوند میان مخاطب و قهرمان حفظ می‌شود. به بیان دیگر موقعیت نژادی و خانوادگی قهرمان که به طور معمول بسیار بالاتر از سطح مخاطب است، نمی‌تواند مانع هم‌ذات‌پنداری شود. (ر.ک. نامور مطلق ۱۳۹۳: ۹۱)

به نوشتهٔ پل ریکور[1] (۱۳۸۳: ۸۳و۸۲)، تراژدی بازنمود کنش والایی است که تا پایان آن ادامه می‌یابد. کامل بودن مشخصه‌ای نیست که بتوان از آن چشم پوشید؛ زیرا پایان کنش، نیک‌بختی یا بدبختی است و کیفیت اخلاقی منش‌ها موجّه بودن این یا آن راه را بنا می‌نهد. بنابراین، کنش هنگامی به نقطهٔ پایان می‌رسد که نیک‌بختی یا بدبختی پدید آورد. نخستین ناهماهنگی تراژدی حوادث ترسناک و ترحم‌انگیز است. این حوادث مهم‌ترین تهدید بر انسجام پیرنگ هستند. اما پدیدهٔ مرکزی کنش تراژیک، دگرگونی است. در تراژدی، دگرگونی از نیک‌بختی به بدبختی روی می‌دهد، اما جهت آن ممکن است برعکس باشد: تراژدی از این امکان استفاده نمی‌کند و این بی‌شک به سبب نقش حوادث ترسناک یا ترحم‌انگیز است. همین دگرگونی است که به زمان نیاز دارد و ادامه کار را تنظیم می‌کند. هنر ترکیب کردن عبارت است از هماهنگ جلوه دادن این ناهماهنگی. امر ناهماهنگ در زندگی واقعی هماهنگی را از میان می‌برد، اما در هنر تراژدی چنین نیست. (همان: ۸۶) ریکور می‌نویسد که ترحم‌انگیز و ترسناک ویژگی‌هایی هستند که با تغییراتِ بسیار نامنتظر در تقدیر و متمایل به بدبختی ارتباط تنگانگی دارند. تلاش بر این است که همین رویدادهای ناهماهنگ از طریق پیرنگ ضروری و محتمل شوند و این گونه است که پیرنگ آن رویداد را پاک و حتی پالوده می‌کند. پیرنگ با گنجاندن امر ناهماهنگ در هماهنگ می‌تواند امر عاطفی را در امر فهم‌پذیر بگنجاند. (همان: ۸۷) ریکور بر این باور است که امر ترحم‌انگیز و ترسناک بدان سبب با تراژدی درمی‌آمیزد که این هیجان‌ها دارای پایهٔ عقلانی ویژه خود هستند که در عوض

1. Paul Ricoeur

معیاری برای کیفیت تراژیک هر تغییر سرنوشت است. هیجان‌های دخیل در تراژدی ایجاب می‌کنند که قهرمان ماجرا به سبب خطایی که نه در شمار عیب و نه بدسگالی‌ست، از دست یافتن به کمال در نظام فضیلت و عدالت بازبماند. بدین ترتیب، حتی تشخیص خطای تراژیک به کمک کیفیت عاطفیِ ترحّم و ترس و درکِ آنچه انسانی است صورت می‌گیرد.

عمل داستانی در تراژدی دارای کیفیتی است که دو عاطفهٔ رقّت و ترس را در تماشاگر یا خواننده برمی‌انگیزد و انگیزش این دو عاطفه سبب پالایش و تزکیهٔ روان انسان از مزاحمت آن‌ها می‌شود. به این ترتیب، تراژدی با فراهم کردن شرایط تخلیه و پالایش روانی (کاتارسیس) برای تماشاگر یا خواننده، به‌جای ناامیدی، تأثیری مثبت بر او می‌نهد. بنا به دیدگاه ارسطو، قهرمان تراژدی باید دارای ویژگی‌هایی باشد که سقوط او به مؤثرترین حد ممکن، دو عاطفهٔ ترس و رقت را در تماشاگر یا خواننده برانگیزد. به این منظور، قهرمان تراژدی انسانی است بهتر و برتر از انسان‌های عادی و دارای شایستگی و محبوبیت و فطرتی آمیخته از نیکی و بدی. دلیل سقوط چنین انسانی از سعادت به نگون‌بختی، وجود همان بدی‌های اندکی است که از آن به نقیصهٔ تراژیک تعبیر شده است و به خطای تصمیم‌گیری قهرمان تراژدی منجر می‌شود. (ر.ک. داد ۱۳۸۵: ۱۲۳) در تراژدی تمام‌عیار، شخصیت‌های اصلی از حیطهٔ رؤیا آزاد می‌شوند، منتها این آزادی با این وجود محدود شدن هم هست و دلیلش این است که نظم طبیعت در کار است. تراژدی هراندازه هم آکنده از روح و جادوگر و پری و هاتف غیبی باشد، درنهایت قهرمان تراژدی به‌هیچ‌وجه نمی‌تواند از تنگنا برهد. (ر.ک. فرای ۱۳۹۱: ۲۴۹)

بحث اصلی

بنا به دیدگاه فرای، میتوس پاییز (پیرنگِ گونهٔ ادبی تراژدی) حرکت از جهان آرمانی به‌سوی جهانی واقعی است که ویژگی آن فقدان و شکست و سقوط و فاجعه است.

این میتوس، گویای گذار از ناپختگی و معصومیت به‌سوی تجربه و خودآگاهی است و شش مرحله دارد. (ر.ک. فرای ۱۳۹۱: ۲۶۸-۲۶۴؛ نامورمطلق ۱۳۹۲: ۳۰۰-۳۰۳) فرای در تعریف میتوس آن را عنصری فراتر از انواع ادبی می‌داند. بنابراین، میتوس عنصر اولیه و کلی‌تر نسبت به اسطوره است و اسطوره‌ها در تقسیم‌بندی‌های میتوس قرار می‌گیرند. (اسدی و معقولی ۱۴۰۰: ۲۲) در ادامه نشان داده خواهد شد که ساختار حکایت بهرام و آزاده به خوبی در قالب این شش مرحلهٔ میتوس پاییز قابل بازشناسی و تحلیل است. از آنجا که صحنه‌های نقش‌شده بر کاسهٔ مینایی تنها بخشی از داستان بهرام و آزاده را بازنمایی می‌کند در اینجا برای تکمیل پیرنگ روایت و بازشناسی همهٔ مراحل آن، ناگزیر به بهره‌گیری و یاری‌گیری از روایت‌های ادبی این حکایت هستیم.

البته آنچه که کشتن آزاده به عنوان کنیز توسط بهرام شاهزاده ساسانی را در قالب تراژدی قرار می‌دهد نقش و جایگاه ویژه آزاده است که در زمان کشته شدن کنیزکی ساده در کنار دیگر کنیزکان درباری نیست که یکی از دو کنیزک رومی زیباروی و هنرمند است که بهرام از میان چهل کنیزک معرفی شده توسط منذر برگزیده و باز آن کنیزک چنگ نواز گزیده بهرام از میان آن دو است.

«بیاورد رومی کنیزک چهل همه از در کام و آرام دل
دو بگزید بهرام زان گلرخان که در پوستشان عاج بود استخوان
از آن دو ستاره یکی چنگ‌زن دگر لاله رخ چون سهیل یمن
(فردوسی ۱۳۸۶: ۳۷۳)

و دوم اینکه آزاده یار همراه و همیشگی بهرام است و بهرام دلباخته آزاده که دلش با او آرام بود و جایگاه آزاده را تا مقام معشوق بالا می دانست.

دلارام او بود و هم کام اوی همیشه به لب داشتی نام اوی
رکابش دو زرین دو سیمین بدی همان هر یکی گوهر آگین بدی
(فردوسی ۱۳۸۶: ۳۷۳)

از دیگر سو، داستان بهرام و آزاده همپای دیگر قهرمانان عشق در ادبیات ایران مانند

شیرین و فرهاد و لیلی و مجنون و همای و همایون و دیگران به تکرار آمده و نقش این داستان بر ظروف طلایی و نقره‌ای دوره ساسانی و سفالین دوره اسلامی، نقشی پر رنگ در میان اساطیر عشق ایران یافته است. پس بنابراین کشته شدن آزاده توسط بهرام نه قتل یک کنیز که کشته شدن معشوقی مظلوم و معصوم به دست عاشق است که طی یک خشمی آنی یا اجباری مصلحتی رخ می‌دهد و یکی از تراژدی‌های ادبیات ایران محسوب می گردد.

۱. دوران معصومیت: قهرمان یا شخصیت اصلی دارای مقام و منزلتی والاست. او به طور معمول در خانواده‌ای با جایگاه اجتماعی بالا متولد شده و معصومیت و شجاعت دو خصیصهٔ اصلی شخصیت اوست. (ر.ک. نامور مطلق ۱۳۹۳: ۹۲)

به روایت *شاهنامهٔ* فردوسی ـ که صحنه‌های منقوش بر کاسهٔ مینایی برگرفته از آن است ـ آزاده کنیزی رومی‌تبار بود که در شبستان مُنذر (فرمانروای یمن) به سر می‌برد. او دختری جوان، آزرمگین، زیبا و ساده‌دل بود که به‌جز شبستان منذر جای دیگری را ندیده بود.

به بالا به کردار سرو سهی همه کام و زیبایی و فرّهی
کجا نام آن رومی آزاده بود که رنگ رخانش به می داده بود
(فردوسی ۱۳۸۶: ۳۷۳)

۲. از دست رفتن تدریجی معصومیت: در این مرحله قهرمان دورهٔ جوانی خویش را می‌گذراند، یعنی همان دورهٔ معصومیت و بی‌تجربگی که قهرمان را برای رویارویی با چهره‌ای نوین از جهان اطرافش مهیا می‌سازد. (ر.ک. نامور مطلق ۱۳۹۳: ۹۲) قهرمان از دنیای آرام و زندگی معمولی و سادهٔ خود خارج می‌شود و به دنیایی که برای او جدید و ناشناخته و آکنده از شور و هیجان است، گام می‌نهد.

منذر آزادهٔ هنرمند و زیبا را به خواست و گزینش شاهزاده بهرام (گور) ـ که خواهان یکی دو زن برای آرامش‌جستن و فرزندآوردن بود ـ به نزد او می‌فرستد. آزاده برای نخستین بار به دنیای پیچیدهٔ پادشاهان ساسانی پا می‌گذارد که سازمان

و سازوکار و تشریفات ویژهٔ خود را دارد. از جمله مراسم شکار و چوگان:

دو بگزید بهرام زان گل‌رخان — که در پوستشان عاج بود استخوان
بخندید بهرام و کرد آفرین — رخش گشت همچون بدخشی نگین
جز از گوی و میدان نبودیش کار — گهی زخم چوگان و گاهی شکار
(فردوسی ۱۳۸۶: ۳۷۳)

۳. توفیق قهرمان: حال تراژدی محتوای اصلی خود را می‌نمایاند و قهرمان سفر خویش را در سیر داستان آغاز می‌کند. در این مرحله قهرمان دنیای جدیدی را که بدان راه یافته، می‌آزماید و به پیروزی و کامیابی دست می‌یابد.

آزاده به کنیز محبوب و همیشه‌همراه بهرام در مراسم گوناگون شاهانه (شکار، چوگان، بزم و سور) تبدیل می‌شود. چنانکه بهرام بر پشت شتر خود، برای آزاده زینی آراسته به دیبا، با رکاب‌های سیمین و گوهرآگین آماده کرده بود. (تصویر شماره ۲)

دل‌آرامِ او بود و همکام اوی — همیشه به لب داشتی نام اوی
به روز شکارش هیون خواستی — که پشتش به دیبا بیاراستی
فروهشته زو چار بودی رکیب — همی‌تاختی در فراز و نشیب
رکیبش دو زرّین، دو سیمین بدی — همان هر یکی گوهرآگین بدی
(فردوسی ۱۳۸۶: ۳۷۴)

تصویر شماره۲: صحنه همراهی آزاده با بهرام در سفالینه مینایی با نقش بهرام و آزاده

٤. سقوط قهرمان: فضای کنایه و تحکّم بر فضای تراژدی سایه می‌اندازد. او به دلیل غرور و غفلتی که نقیصهٔ اوست، به مسیری وارد می‌شود که به سقوط او

می‌انجامد. قهرمان در این مرحله از مرز معصومیت می‌گذرد.

در یکی از آیین‌های شکار شاهانه که آزاده همراه و هم‌نشین بهرام بر شتر او بود، کاری شگرف و ناممکن از بهرام می‌خواهد، اینکه با پرتاب تیر، دو شاخ بر سر آهویی ماده برآورد، شاخ‌های آهوی نری را بردارد و پا و گوش و سر آهویی را به هم بدوزد!

چنین گفت آزاده کی شیرمرد — بدآهو نجویند مردان نبرد
تو آن ماده را نرّه گردان به تیر — شود ماده از تیر تو نرّه‌پیر
و زان پس هیون را برانگیز تیز — چو آهو ز چنگ تو گیرد گریز
کمان‌مهره انداز تا گوش خویش — نهد همچنان خوار بر دوش خویش
همان که ز مهره بخاردش گوش — بدآزار پایش برآرد به دوش
به پیکان سر و پای و گوشش بدوز — چو خواهی که خوانمت گیتی‌فروز

(فردوسی ۱۳۸۶: ۳۷۴ و ۳۷۵)

تصویر شماره۳: صحنه تیر خوردن شکار در سفالینه مینایی با نقش بهرام و آزاده

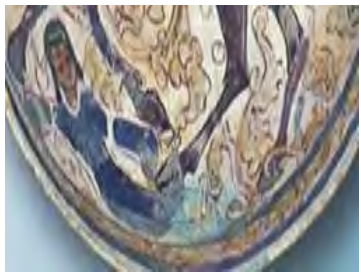
۵. قربانی شدن: در این مرحله قهرمان تراژدی به دلیل نقص خود، قربانی سرنوشت می‌شود و فاجعه‌ای رخ می‌دهد که به طور معمول برابر مرگ اوست.

شخصیت بهرام در تاریخ ادبیات همواره شخصیتی پر رمز و راز به شمار آمده است. گذشته از نام اسطوره‌ای بهرام و پیوند او با باورهای کیهانی، اعمال و رفتار نقل شده از بهرام جایگاه ویژه‌ای برای او ساخته است، بهرام با دلیری و چیره‌دستی از عهدهٔ خواستهٔ شگرف و چه‌بسا ناممکن آزاده برمی‌آید. (ر.ک. رفایی و قبادی ۱۳۹۸:

۱۰۶) (تصویر شماره ۳) اما آزاده را از پشت شتر به زمین می‌افکند و در زیر پای حیوان به کشتن می‌دهد؛ زیرا اگر از پسِ این کار مردافکن برنمی‌آمد، نزد رقیبان و دوستان و دشمنانش خوار و سرافکنده می‌شد و به ناتوانی و ناسزاواری انگشت‌نما می‌گشت و ولایت‌عهدی و پادشاه شدنش در معرض تهدید و تردید قرار می‌گرفت. آزاده ازسر غرور و غفلتش از شاهزاده بهرام چیزی می‌خواهد که به‌منزلهٔ تجاوز از حد و حدود خود و زیر سؤال بردن توانمندی و شایستگی پادشاهی بهرام (در اینجا: شکار و کمانداری) است. در اینجاست که آزاده با تقدیر شوم خویش رویارو می‌شود و قربانی نقص خود می‌گردد. او، به تعبیر فرای، به سرنوشتش که برابر با مرگ اوست، آگاه می‌شود. (تصویر شماره ۴)

کمان را به زه کرد بهرام گور — برانگیخت از دشتِ آرمیده شور
هم آن‌گه چون آهو شد اندر گریز — سپهبد سُروهای آن نرّه تیز،
به تیر دو پیکان ز سر برگرفت — کنیزک بدو ماند اندر شگفت
هم اندر زمان نرّه چون ماده گشت — سرش زان سروی سیه ساده گشت
همان در سروگاه ماده دو تیر — بزد همچنان مرد نخچیرگیر
دو پیکان به جای سرو در سرش — به خون اندرون لعل گشته برش
هیون را سوی جفت دیگر بتاخت — به خم کمانْ مهره در مهره ساخت
به گوش یکی آهوی اندر فگند — پسند آمد و بود جای پسند
بخارید گوش آهوی اندر زمان — به تیر اندرون راند جادو کمان
سر و گوش و پایش به پیکان بدوخت — بر آن آهو آزاده را دل بسوخت
بزد دست بهرام و او را ز زین — نگونسار بر زد به روی زمین
هیون از بر ماه چهره براند — بر و دست و چنگش به خون درنشاند
چنین گفت کای بی‌خرد چنگ‌زن — چه بایست جستن به من بر شکن؟
اگر کُند بودی گشاد برم — از این زخم ننگی شدی گوهرم

(فردوسی ۱۳۸۶: ۳۷۵ و ۳۷۶)



تصویر شماره ٤: صحنه افتادن آزاده زیر پای شتر در سفالینه مینایی با نقش بهرام و آزاده

با دقیق شدن در جزییات نقوش سفال، غروری که بیان شد، مشاهده نمی‌شود. در متن ادبی *شاهنامه* نیز در هیچ بیتی آشکارا از غرور آزاده سخنی به میان نمی‌آید. با تحلیلی گذرا بر روند اوج گیری آزاده از نقش یک کنزیک تا معشوقی همراه شاهزاده و چالش در جملات رد و بدل شده، غرور آزاده را که در دل این داستان نهفته است، می‌توان دریافت.

همانگونه که بیان شد، آزاده از میان کنیزکانی چند برای فرزندآوری و آرام بخشی به بهرام عرضه می‌گردد ولی زیبایی و هنرمندی آزاده در نواختن چنگ و همراهی مداوم او با بهرام، مقام او را تا معشوقی شاهزاده بالا می‌آورد. همچنین بهره‌مندی از الطاف و مواهب درباری بسیار همانگونه که در متن ادبی آمده است مانند زینی گوهرین و رکابی سیمین و بسیاری دیگر که می‌توانند دلیلی بر ایجاد غرور در آزاده باشند. دیگر اینکه جسارت آزاده در به آزمون کشیدن شاهزاده برآمده از غروری نهفته در دل اوست که به خود جرات می دهد تا بهرام را به آزمونی سخت بیازماید که همین غرور منجر به کوتاهی و فراموشی گذشت ناپذیر او می‌گردد.

٦. حیرت و هراس و آرامش: فاجعه روی می‌دهد و شوکی عمیق بر مخاطب وارد می‌شود و جهانی دوزخی رخ می‌نماید. (ر.ک. نامور مطلق ۱۳۹۳: ۹۳و۹۲) در این مرحله که با حیرت و هول و هراس آغاز می‌شود، خواننده یا بیننده به فاجعهٔ رخ‌داده افسوس می‌خورد و به نقش چاره‌ناپذیر سرنوشت در پیش‌آمد این وضع پی می‌برد و از اینکه خود به این سرنوشت و فرجام دچار نشده است، به آرامش روحی

می‌رسد. سرانجام اوضاع به حالت آرام نخستینی که پیش از وقوع تراژدی حاکم بود، بازمی‌گردد.

آزاده جان خود را از دست داده است و بهرام با خود عهد می‌کند که دیگر هیچ کنیزی را به شکار نبرد. اکنون با وقفه‌ای کوتاه اوضاع به دوران پیش از حضور آزاده بازگشته است و بهرام بدون همراهی کنیزکان، با شکوه تمام به نخچیرگری‌ها و هنرنمایی‌های خود ادامه می‌دهد.

چون او زیر پای هیون در بمرد — به نخچیر ازآن‌پس کنیزک نبرد
دگر هفته با لشکر سرفراز — به نخچیرگه رفت با یوز و باز
(فردوسی ۱۳۸۶: ۳۷۶)

به این ترتیب میتوس و پیرنگ حکایت بهرام و آزاده تکمیل می‌شود. میتوسی که حکایتگر داستان کنیزی نوازنده و ساده است که به دنیای پر جلال و جبروت پادشاهی ساسانی راه می‌یابد و نزد شاهزاده بهرام به جایگاهی والا و ویژه دست می‌یابد، اما به دلیل غرور و فراموشی ـ که نقص تراژیک اوست ـ از حد و حدود خویش درمی‌گذرد و حقانیت و صلاحیت پادشاهی بهرام را به خطر می‌اندازد و در نتیجه به تاوان این خطا جان خویش را از دست می‌دهد. درنهایت، خوانندهٔ متن یا بینندهٔ صحنه با پی بردن به اینکه غرور و غفلت موجب وقوع فاجعه و سقوط و هلاک انسان می‌شود، ضمن دلسوزی برای آزاده که قربانی سرنوشتی نحس شد و با هراس از امکان وقوع چنین فاجعه‌ای برای هر کس دیگری، از اینکه خود دچار چنین سرنوشت شومی نشده است، به آرامش روحی می‌رسد. در تراژدی‌ها روابط قدرت موجب مرگ روابط عاشقانه می‌شود. هر جا روابط قدرت شدت می‌گیرد، روابط عاشقانه تضعیف می‌شود و اگر هم عشقی وجود دارد، عشق به معنای واقعی نیست. عشق به قدرتمند، عشق به عشق نیست، بلکه عشق به قدرت است. چنین عشقی اغلب به بردگی و مریدی می‌انجامد، همهٔ روابط دیگر را محو می‌کند. (ر.ک. نامور مطلق ۱۳۹۸: ۲۱۹)

نتیجه

نظریهٔ میتوس پاییز فرای، گویای ویژگی‌های جهان‌شمولی است که بر مبنای مطالعهٔ ساختار و عناصر تراژدی‌های بزرگ به دست آمده است. کانون تراژدی از نظر فرای، قهرمانان و کردار آنان است. قهرمان داستان از آغاز تا فرجام داستان شش مرحله را پشت سر می‌نهد: ۱. مرحلهٔ برتری و والایی قهرمان به دلیل شهامت و معصومیت او؛ ۲. آغاز غرور و غفلت قهرمان و ازدست‌دادن تدریجی معصومیت؛ ۳. توفیق قهرمان و دستیابی به کامیابی؛ ۴. سقوط قهرمان به دلیل غرور و کوتاهی اخلاقی‌اش؛ ۵. آگاهی قهرمان به سرنوشت فاجعه‌بار خویش و قربانی شدنش؛ ۶. فروکشی آشوب برپاشده در نتیجهٔ نقص تراژیک قهرمان و برقراری دگربارهٔ توازن و آرامش.

ساختار داستان بهرام و آزاده، چنانکه صحنه‌هایی از آن بر کاسهٔ مینایی متعلق به دوران ایلخانی تصویر شده و در شاهنامهٔ فردوسی و دیگر متن‌های ادبی به تفصیل توصیف شده است، گویای ماهیت تراژیک این روایت و بهره‌گیری از کهن‌الگویی فراگیر است که در قالب ساختار و پیرنگی که نورتروپ فرای آن را «میتوس پاییز» نامیده، پرداخته و بازنموده شده است. مضمون اصلی این تراژدی از دست رفتن معصومیت براثر درآمیختن با جهان واقعی بیرونی و آزمودن آن و مرگ مقدر ناشی از تجاوز سبک‌سرانه به حریم‌ها و حدودهاست. در اینجا قهرمان ـ که مغرور و غافل است ـ بازیچه و قربانی سرنوشتی ازپیش‌معین می‌شود. با مرگ او، اوضاعی که براثر نقص تراژیک و فاجعه‌بارش دچار آشفتگی شده است، به حالت آرام نخستین بازمی‌گردد. وجود رابطهٔ فرادستی و فرودستی در این روایت انکارناپذیر است؛ زیرا در یک‌سو شاه قدرتمند و صاحب اختیارات کامل قرار دارد و در سوی دیگر یک زن هنرمند که گاهی از او با نام کنیزک یا معشوقهٔ شاه یاد می‌شود. رابطه به شکلی است که شاه با کوچک‌ترین انتقاد می‌تواند دستور مرگ آن زن را صادر

کند. صاحبان قدرت در مناسبات خویش چیزی جز تعریف و تمجید نمی‌پسندند. اغلب هوشمندترینِ آنان خود را انتقادپذیر معرفی می‌کنند، اما در باطن جز تملق و چاپلوسی چیزی آن‌ها را راضی نمی‌کند. آنان که به هر دلیلی یکباره بر اریکهٔ قدرت جای می‌گیرند یا آنان که نتوانسته‌اند فرایند جامعه‌پذیری را به خوبی سپری کنند، در معرض غرور و خودخواهی و در نهایت تندخویی در شرایط غیرمنتظره هستند. بنابراین، بهرام مانند تمام حکمرانان مستبد اگر چیزی جز تعریف و تمجید بشنود، مستعد تبدیل به یک هیولاست. یکباره چنان هیجان و عصبانیت آنان را در برمی‌گیرد که ناخواسته دست به کارهایی ناهنجار و حتی جنایت می‌زنند. پاسخی که آزاده به بهرام می‌دهد، گرچه گستاخانه قلمداد می‌شود، مستحق مرگ نیست. در پایانِ تراژدی با آنکه خواننده یا تماشاگر از مرگ قربانی متأثر می‌شود، با انتساب وضعیتِ پیش آمده به سرنوشت، کینه‌ای از ضدقهرمان داستان به دل نمی‌گیرد و با دانستن اینکه با وفاداری به قوانین و اصول که در اینجا حفظ حرمت و منزلت مقام پادشاهی هست به چنان سرنوشتی دچار نشده است و نخواهد شد، به آرامش روحی دست می‌یابد. این همان پیامی است که سفارش‌دهندگان سلطنتی آثار هنری منقوش به صحنه‌هایی از این داستان، قصد انتقال آن را به مخاطبان خود، از نخبگان سیاسی گرفته تا سایر قشرهای جامعه داشتند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کتابنامه

اسدی، ساناز و نادیا معقولی. ۱۴۰۰. «شناسایی و تحلیل فصول چهارگانه در شاهنامه‌نگاری بر اساس نظریهٔ میتوس نورتروپ فرای». فصلنامهٔ علمی ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب. س۱۷. ش ۶۳. صص۴۲ـ۱۳.

ارسطو. ۱۳۳۷. *هنر شاعری*. ترجمه فتح الله مجتبایی. تهران: بنگاه نشر و اندیشه.

ایرانی، محمّد، و سمیّه بیگلری. ۱۳۹۲. «بررسی و تحلیل دو تراژدی سهراب و فرود برپایهٔ نظریهٔ

میتوس تراژدی فرای». مجله ادب‌پژوهی دانشگاه گیلان. ش۲۶. صص۱۴۵ـ۱۱۹.
بهنام‌فر، محمد و مصطفی ملک‌پایین. ۱۳۹۲. «خوانش اسطوره‌ای حکایت کشتن بهرام اژدها را و گنج یافتن در هفت‌پیکر». پژوهش‌های ادبی. ش۴۰. صص۶۲ـ۳۹.
حاج‌نوروزی، ندا. ۱۳۹۱. «تحلیل تصاویر داستان سیاوش بر اساس نظریات نورتروپ فرای». تاریخ ادبیات. ش۷۲، صص۸۶ـ۷۱.
داد، سیما. ۱۳۸۵. فرهنگ اصطلاحات ادبی. چ۳. تهران: مروارید.
رفایی قدیمی مشهد، رضا و حسینعلی قبادی. ۱۳۹۸. «کیخسرو و بهرام (خوانش بینامتنی *شاهنامه* و *هفت‌پیکر* از منظر شخصیت پردازی اسطوره‌گونهٔ کیخسرو و بهرام گور)». فصلنامهٔ علمی ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب. ش۵۶. صص۱۳۰ـ۱۰۳.
رفیعی، لیلا. ۱۳۷۷. *سفال ایران از آغاز تا عصر حاضر*. تهران: یساولی.
ریکور، پل. ۱۳۸۳. *زمان و حکایت*. ترجمهٔ مهشید نونهالی. ج۱. تهران: گام نو.
سام خانیانی، علی‌اکبر و مصطفی ملک‌پائین. ۱۳۹۱. «تحلیل اساطیری حکایت شیر و گاو در کلیله و دمنه بر پایهٔ نظریهٔ یونگ و نورتروپ فرای». زبان و ادب فارسی. ش۲۲۶. صص۴۷ـ۲۲.
فرای، نورتروپ. ۱۳۹۱. «تحلیل نقد». ترجمهٔ صالح حسینی. چ۲. تهران: نیلوفر.
فردوسی، ابوالقاسم. ۱۳۸۶. شاهنامه. به کوشش جلال خالقی مطلق و محمود امیدسالار. ج۶. تهران: مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی.
کریمی، فاطمه و محمدیوسف کیانی.۱۳۶۴. *هنر سفالگری دوره اسلامی ایران*. تهران: مرکز باستان‌شناسی ایران.
گربانیه، برنارد. ۱۳۸۳. *هنر نمایشنامه‌نویسی*. ترجمهٔ ابراهیم یونسی. تهران: قطره.
معارف‌وند، معصومه و محمد فولادی. ۱۳۹۸. «بررسی و تحلیل تراژدی سیاوش بر مبنای نظریه «میتوس تراژدی» فرای». علوم ادبی. ش۱۶. صص۳۳۶ـ۳۰۹.
مقدادی، بهرام.۱۳۹۳. *دانشنامهٔ نقد ادبی: از افلاتون تا به امروز*. تهران: چشمه.
مکاریک، ایرنا ریما. ۱۳۸۵. دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر.ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. چ۲. تهران: آگه.
نامور مطلق، بهمن. ۱۳۹۲. *درآمدی بر اسطوره‌شناسی*. تهران: سخن.
ـــــــــــــ . ۱۳۹۳. *اسطوره و اسطوره‌شناسی نزد نورتروپ فرای: از کالبدشناسی نقد تا*

رمز کل. تبریز: موغام.

ـــــــــــــــ . ۱۳۹۸. *اسطوره‌کاوی عشق در فرهنگ ایرانی*. تهران: سخن.

English sources

Abrams, M. H. (1999). *A Glossary of Literary Terms* (7 ed.). Boston: Heinle & Heinle.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

References

Arastū. (1958/1337SH). "Honare Šā'ery" (The Art of Poetry). Tr. by Fatho al-lāhe Mojtabāyī. Tehrān: Bongāhe Našr va Andīše.

Asadī, Sānāz and Nādīyā Ma'qūlī. (2021/1400SH). "Šenāsāyī va Tahlīle Fosūle Čahār-gāne dar Šāh-nāme-negārī bar Asāse Nazarīye-ye Mitos Northrop Frye". Quarterly Journal of Mytho- Mystic Literature. Islamic Azad University- South Tehran Branch. 17th Year. No. 63. Pp. 13-42.

Behnām-far, Mohammad and Malek-pāyīn, Mostafā. (2013/1392SH). "Xāneše Ostūreh-ī-ye Hekāyate Koštane Bahrām Eždehā rā va Ganj Yāftan dar Haft Peykar" (The Mythical Reading of the Story of the Killing of Bahram the Dragon and Finding Treasure in Haft Peykar). Literary Research. No. 40. Pp. 39-62.

Dād, Simā. (2006/1385SH). "Farhange Estelāhāte Adabī" (Dictionary of Literary Terms). 3rd ed. Tehrān: Morvārīd.

Ferdowsī, Abo al-qāsem. (2007/1386SH). "Šāh-nāmeh". With the Effort of Jalāl Xāleqī Motlaq va Mahmūd Omīd Sālār. 6th Vol. Tehrān: Markaze Dā'erato al-ma'ārefe Bozorge Eslāmī.

Frye, Northrop. (2012/1391SH). "Tahlīle Naqd" (Critical Anatomy Analysis of Criticism). Tr. by Sāleh Hoseynī .2nd ed. Tehrān: Nīlūfar.

Hāj Nowrūzī, Nedā. (2012/1391SH). "Tahlīle Tasāvīre Dāstāne Sīyāvaš bar Asāse Nazarīyāte Northrop Frye" (Stādy of Sīāvashs Story Bbased on Northrop Fry Theories). history of literature. No. 72. Pp. 71-86.

Īrānī Mohammad and Bīglarī, Somayye. (2013/1392SH). "Barrasī va Tahlīle do Terāžedī-ye Sohrāb va Forūd bar Pāye-ye Nazarīye-ye Mitos Terāžedī-ye Frye" ("Study and Analysis of the two Tragedies of Sohrāb and Foroūd based on the Theory of the Mythos of Fry Tragedy"). Journal of Literary Research, University of Guilan. No. 26. Pp. 119-145.

Grebanier, Bernard D. N. (2004/1383SH). "Honare Nemāyeš-nāme-nevīsī" (The art of Playwriting). Tr. by Ebrāhīm Yūnesī. Tehrān: Qatre.

Karīmī, Fāteme and Mohammad Yūsof Kīyānī. (1985/1364SH). "Honare Sofāl-garī-ye Dowre-ye Eslāmī-ye Īrān" (The Art of Pottery in the Islamic Period of Iran). Tehrān: Markaze Bāstān-šenāsī-ye Īrān.

Ma'āref-vand, Ma'sūme and Fūlādī, Mohammad. (2019/1398SH) "Barrasī va Tahlīle Trāžedī-ye Sīyāvaš bar Mabnā-ye Nazarīye-ye Mitūs Terāžedy Frye" (Study and Analysis of Siavash Tragedy Based on Fry's Theory of Mythic Tragedy). Literary Sciences. 1398th Year. No. 16. Pp. 309-336.

Meqdādī, Bahrām. (2014/1393SH). "Dāneš-nāme-ye Naqde Adabī: Az Aflātūn tā be Emrūz" (Encyclopedia of Literary Criticism: From Plato to the Present). Tehrān: Češme.
Makaryk, Irena Rima. (2006/1385SH). Dāneš-nāme-ye Nazarīye-hā-ye Adabī-ye Mo'āser (Encyclopedia of contemporary literary theory: approaches, scholars, terms). Tr. by Mehrān Mohājer and Mohammad Nabavī. 2nd ed. Tehrān: Āgah.
Nāmvar Motlaq Bahman. (2014/1393SH). "Ostūre va Ostūre-šenāsī Nazde Northrop Frye: az Kālbod-šenāsī-ye Naqd tā Ramze Kol" (Myth and Mythology in Northrop Frye). Tabrīz: Mūqām.
Nāmvar Motlaq Bahman. (2019/1398SH). "Ostūre-kāvī-ye Ešq dar Farhange Īrānī" (The Myth Mining of Love in Iranian Culture) .Tehrān: Soxan.
Nāmvar Motlaq Bahman. (2013/1392SH). "Dar-āmadī bar Ostūre-šenāsī" (An Introduction to Mythology). Tehrān. Soxan.
Refāyī Qadīmy Mašhad, Rezā and Hoseyn-qolī Qobādī. (2019/1398SH). "Key-xosrow va Bahrām (Xāneše Beynā-matnī-ye Šāh-nāme va Haft Peykar az Manzare Šaxsīyat Pardāzī-ye Arastū-gūne-ye Key-xosrow va Bahrāme Gūr). Quarterly Journal of Mytho- Mystic Literature. Islamic Azad University- South Tehran Branch. No. 56. Pp. 103-130.
Rafī'ī, Leylā. (1998/1377SH). "Sofāle Īrān az Āqāz tā Asre Hāzer" (Iranian Pottery From the Beginning to the Present). Tehrān: Yasāvolī.
Ricoeur, Paul. (2004/1383SH). "Zamān va Hekāyat" (Time in literature). Tr. by Mahšīd Now-nahālī. 1st Vol. Tehrān: Gāme Now.
Sām Xānīyānī, Alī-akbar and Malek-pāyīn, Mostafā. (2012/139SH). "Tahlīle Asātīrī-ye Hekāyate Šīr va Gāv dar Kelīle va Demne bar Pāyeye Nazarīye-ye Jung va Northrop Frye" (Mythological Analysis of the Atory of the Lion and the Cow in Kelileh and Demneh Based on the Theory of Jung and Northrop Fry). Journal of Persian Language and Literature. No. 226. Pp. 22-47.

Mythological Analysis of the Story of Bahram & Azadeh Based on Northrope Frye's Theory of Mythos of Fall; The Case of Study: Enameled Ceramics of Ilkhanid Period

[*]Yaqoob Tālebi
Ph. D. in Islamic Arts, Tabriz Islamic Arts University
[**]Bahman Nāmvar Motlaq
The Associated Professor of French Language and Literature, Shahid Beheshti University

One of the main approaches in contemporary literary criticism is the archetypal approach. Northrop Frye, The foremost theorist of archetypal criticism, argues that the mythological archetypes appear in a variety of literary texts and the corresponding genres for the four seasons are as follows: The mythos of spring: comedy; The mythos of summer: romance; The mythos of fall: tragedy; The mythos of winter: irony. Frye believes the tragedy focuses on a single hero who passes through the six phases - from innocence to falling - in his/her life and finally calm prevails in the atmosphere. The present article, by a descriptive and analytical approach, attempts to study the motifs of enameled ceramics of Ilkhanid period based on Northrope Frye's theory of archetypal criticism. These motifs depict scenes from the story of Bahram & Azadeh (as narrated in *Shāhnāmeh*). The results show that the visual narrative of the story is based on the form of the mythos of fall and the genre of tragedy and convey a special political and social message to its audience.

Keywords: Enameled Ceramics, Archetypal Criticism, Bahram & Azadeh, The Mythos of Fall, Tragedy.

[*]Email y.talebi@tabriziau.ac.ir
[**]Email: bnmotlagh@yahoo.fr

Received: 2021/12/26
Accepted: 2022/04/04